

文	
125	函
新	制

平安彫刻史の研究

清水善三

目次

第一部 平安彫刻史の研究

序論 | 目的と方法 |

第一章 平安前期作風の形成

第一節 天平時代（奈良時代）以前の

概観

第二節 九世紀彫刻の多様性

第三節 木彫の成立

第四節 密教彫刻における曼荼羅的構

65

55

19

19

1

成の一例

76

— 東寺講堂における教義と

その表現

第二章

和様彫刻の成立

123

第一節

十世紀彫刻の諸相 (一)

123

第二節

十世紀彫刻の諸相 (二)

187

— 天台薬師像の形式・長源

寺薬師像を中心として

第三節

和様の形成

227

第三章

和様の考察

254

	第一節	鳳凰堂阿弥陀像の作風的特色	
	第二節	藤原様式と定朝様	303
	第三節	定朝様と「定朝様の影響をう	
		けた彫刻」との関係	341
	第四節	寄木造りと藤原様式	371
	第四章	鎌倉彫刻への展望	414
	第五章（付論）	仏像の「場」	458
第二部	仏師組織の研究		1
第一章	造東大寺司における工人組織に		

ついで | 官工房 |

第二章

平安初期における工人組織につ

いての一考察 | 寺院工房 | 30

第三章

平安末期における造仏の一例

| 私工房 |

第一部 平安彫刻史の研究 (一)

序論
— 目的と方法

宇治平等院鳳凰堂阿弥陀如来像(図版)の作者定(註)朝
の名はすわめて著名である。日本美術史概説
では藤原時代(国風文化)の章に必ずとりあ
げられて、日本人の趣好を反映した鳳凰堂
阿弥陀像をつくり彫刻の和様を完成したと
説明されるのが普通である。けれども彫刻の
和様、すなわち彫刻における日本の様式とは
何か、中国や朝鮮の彫刻から日本の彫刻を区

別する特色は何か、の問題について必ずしも明確であるとはいえない。多くの論者のように、彫刻における日本的様式と特色づけるものは「優美性」や「情緒性」にあると指摘したところでは、それらの「言葉」は、視る者が彫刻から受けとるいわば主観的印象と言葉に置きかえたものにはすぎず、さらに上述言葉の説明が求められるだけであって、日本的な彫刻様式の特徴を何ら説明したことはない。ぬと思われる。仏師としての定朝を評価する

ならば、彼が「優美性」や「情緒性」という

言葉で置きかえうるような印象を視る者に与

える彫刻をつくったからではなく、そうした

印象の表現を可能にするような彫刻の構造を

創造した点に指摘するべきであろう。

鳳凰堂阿彌陀如来像の前に立つとき、視る

者はいつも深いやすらぎと、言葉では名状し

難い融和感につつまれるのを覚える。阿彌陀

像は視る者が仰ぎみる高い八重の蓮華座に坐

すにもかかわらず威圧感をもちて視る者を圧

倒することもなく、また視る者をつき放す冷
 徹さも備えていない。救いを求めて前にひざ
 ますく人ひとは、広大な阿弥陀の慈悲によっ
 てやさしく救いつつまねるといふ印象を受け
 るのである。いわば阿弥陀の広大な慈悲は視
 る者の身の廻りに遍満しているのである。
 たしかに阿弥陀像を安置する鳳凰堂(図版)といふ
 建築の構造も特殊である。まず鳳凰堂の外観
 は、中堂の構造を桁行三間・梁行二間とし、
 その母屋の周囲に通常の庇はつけずただちに

裳層をめぐらした構造で、一見重層を思わせ
 る複雑な外観をみせ、中堂の左右にのびる翼
 廊と楼閣の軒も複雑に交錯し空想的ともいえ
 る光景を描き出す。内陣には、母屋のプラン
 正面やや背面よりに寄せて方形の仏壇を構え
 る。仏壇(註ス)框座には多細な螺鈿文様を植えて荘
 厳し、金色の八重蓮弁を吹き寄せ式に重ねた
 蓮華座上に、同じく金色の舟形光背を背にし
 て丈六阿弥陀如来像を安置する。天上には宝
 相華文様を組合せた円蓋と格天井をかたどつ

た方蓋の二重天蓋か、かり、方蓋四方から垂
下する金色の宝簾もやはり宝相華透し彫りの
意匠を組合せて仏の頭上を荘嚴する。中堂天
井は折上組入格天井の構造で、その木面には
同じく宝相華の極彩色文様が飾りつくされて
いる。さらに堂内長押上壁を浄土の虚空にみ
たてて、雲中に舞うさまの供養菩薩があ
るいは礼拝し、あるいは樂を奏で、あるいは
踊りを踊って浄土の喜びをたたえるのである
。加えて正面三戸、側面各一戸の板扉には九

陀 像 か 安 置 さ れ て い る 鳳 凰 堂 の 、 浄 土 の 主 題	い 安 ら ず の 印 象 と 名 状 し 難 い 融 和 感 は 、 阿 弥	阿 弥 陀 像 の 前 に 立 っ て 視 る 者 が 感 じ と る 深	ら れ <small>(註4)</small> る と い わ ね ば な ら な <small>(註5)</small> い。	心 <small>(註3)</small> 地 で あ り 、 極 楽 も か く こ き や と 推 し 量	言 葉 を 引 用 す れ ば ま じ に 極 楽 に 参 り た ら ん	で あ る。 こ の 鳳 凰 堂 内 の 光 景 は 、 榮 華 物 語 の	す り 立 体 的 ・ 空 間 的 構 成 を と っ て 表 現 す る の	て お り 、 阿 弥 陀 浄 土 の 華 麗 な 光 景 を 想 像 の か	品 の 阿 弥 陀 来 迎 の 光 景 を 極 彩 色 で 之 か き わ け
--	--	---	---	--	---	--	--	--	--

にともなうこうした特殊な建築的・空間的構
成と内部荘嚴に負うところか大乎いことほ疑
えない。
しかしそれがすべてとは思えない。視る者
は、西方浄土の光景を現出するといふ鳳凰堂
の主題とそれにともなう特殊な建築構成や荘
嚴の華麗の故にいわば我を忘れるためなの
か。そうした要素が大乎いとしても、それが
すべてとは思えない。なによりも、堂内に入
る者の視線をまずあつめる本尊阿彌陀像か、

視る者と一つみとり、視る者と一つに融合す
 るような視覚的印象を生み出す彫刻としての
 特色を備えており、その彫刻としての造形的
 特色が、鳳凰堂という特殊な建築構造と内部
 の荘嚴の仕方と結びついて名状し難い融和感
 の印象をつくりだしているのではないかと思
 われる。

したがってそこには、彫刻や建築やその他
 さまざまな荘嚴具を含めて、それらを一つの
 総合的空間として統一しようとする独自の空

問意識の存在が予想されてくる。その意味から、宗教芸術としての仏教の考察は、彫刻が安置されている全体的な空間、いわば仏像の「場」の考察まで進むべきことが要求されるのであるが、小論では、仏像の惑る造形的特色（様式）が成立する背景には、その仏像が安置される総合空間としての「仏像の場」の問題が予想できるといふ問題意識を設定しつつ、焦点を仏像の様式に限って、鳳凰堂阿彌陀像と典型とする和様彫刻が成立してくる様

式史的必然性とその意味について考察したい

(註6)

ところ、仏像は仏教の創始者、仏陀の形
 象化である。仏陀は紀元前四六三年、イ
 ンドの釈迦族の淨飯王へじょうぼんのうゝの
 王子として生れたが、人生にともなうもろも
 ろの苦悩から解脱するための道を求めて出家
 、長年の修業ののち、ブツダガヤ一の菩提樹
 のもとで大悟成道し、仏教を興した。それは
 、インド古来の禅定の法や、苦行によつて

はなく、釈迦独自の沈思冥想によつてあつたという。梵悩解脱の法を覚ること、すなわち覚者となる一仏となる。成仏するとは、人生におけるさまざまな苦悩のもと、原因をみきわめ、その苦悩を克服し解脱するため、真理を覚ること、いいかえると、さまざまな梵悩をもつ現実的人間の次元を超越し、絶対安穩の境地を獲得した人格者となること。を意味する。したがって、仏像は——俗人時代の恋多太子としてではなく、覚者としての仏

陀の形象化である仏像は――この仏陀の本質
 である超越性、神秘性がなんらかの仕方であ
 分に表現されていなくてはすぐれた宗教芸術
 とはいえないのである。
 それにもかかわらず、仏像は、それが仏陀
 の像―形象―であるかぎり、具体的な人間的
 形態をかりて表現せざるをえないという、他
 面の条件をもっている。キリスト教が、十字
 架という抽象的形態をかりてキリストを象徴
 するように、紀元前のインドには、菩提樹と

か、ストウパ（塔）とか、仏足とか、法輪と
かの形象をかりて仏を象徴する、いわゆる無
仏像の時代があった。しかしそれらは、正確
には仏像（仏陀の姿の形象化）とほいい難い
。仏像は、紀元後一、二世紀になつて、北パ
キスタン・ガンダーラ地方で、神の姿を、人
間的形態をかりて表現することに馴らされた
ギリシヤ系の彫刻家によつてはじめて制作さ
れる。超越的存在である仏陀の姿を、人間的
形態をかりて表現せざるを得なかつた理由と

して、まず覚者として超越的人格者となった
仏陀といえども、当初はわれわれ人間と同じ
煩惱になやむ存在であり、それを不屈の意志
と不断の修業によって克服しついに成仏する
にいたった、た、といふことを示す必要があり、同
時にわれわれ現世的人間も、不断の修業によ
つては仏陀と同様に成仏することかできると
する仏教の基本的教説を象徴化する必要があ
ったからであろう。またさらには、礼拝の対
象として仏の姿を礼拝者に視覚化しなくては

ならぬというより重要な布教的意味をもつことにもよるのである。このとき問題なのは、仏像が人体的形象をかりなから、その人体的形態とそれにとまなう物質性のうちに、仏陀のもつ神的性格をいかに表現するかということではなくてはならない。換言すれば人間的形態に付随するさまじまの物質的・現世的要素、たとえば相好にあらわれる人間的表情や意志、身体における肉体性と感覺性とかの人間の・物質的要素をかりなから、その人間的

形態それ自体のうち、人間の煩惱とか肉體
 とかの有_限的次元を超越した仏陀の神_的な存
 在をいかに表現するかという問題である。こ
 のことが宗教藝術としての仏像に課せられた
 必須の二元性といつてよく、この二元性をい
 かに統一するかというその仕方が、とりもな
 おさず、仏像彫刻における宗教性の表現とい
 うことになろう。

仏像彫刻における二元性の統一、いいかえ
 ると仏像彫刻における宗教性の表現は、その

方法として大きく二つに分けて考察すること
かできる。一つは、
「圖像形式の問題」であ
り、他は「造形的表現の問題」である。
そのうち(一)「圖像形式」は、
「身
体上の象徴」(二)「印相」(三)「持物」に細
分化される。

まず(一)「身体上の象徴」とは、
「螺髪とか曼
荼羅(指の間の水かき)などの、
いわば宗教
的象徴の使用である。これは
覺者に達した陀
陀は超越的な理想の存在を
獲得したのである

から、現実の人間とはいちじりしく違つた
 くつかの身体上の特徴を持つていべきであ
 るといふ観点から考へだされたもので、螺髪
 とか曼網相を持つ像をみれば、たとへ人間の
 形態をとつていても、これは覚者としての仏
 陀であるといふ事実が諒解されるわけである
 。

(ロ)は仏像の印相の約束である。印相は契印
 (へ印契)とも呼ばれ、釈迦や阿彌陀ほんぎや薬師そ
 の他の諸尊の尊名とそれぞれの本誓ほんぎを表示す

るために結ぶ手指の相のことである。これは
、仏教が宗教として発展してゆく途上で、仏
陀の持つ「まじまじ」の属性が分離されて、如来
に属して「いへば」、独立した機能をもつ四つの
如来へ釈迦、薬師、阿彌陀、弥勒が成立す
るわけであるが、その四仏の本誓のちかいを
どのよう表現するかということによつてい
る。仏像の表現においてその印相のかたち自
体が、造形的にいつて神秘的で崇高な印象を
もっていることも見逃すこととはできないか、

それよりもこの印相のかたちにはいろいろの
 約束があり、その相違によつて諸尊の尊名と
 、その尊像が備えてゐる本誓が象徴されると
 いう点において、より深い意味をもつてゐる

(ハ) は「持物」の規定である。持物は各尊像

にきめられた特殊な持ち物といひ、「印相」

と同様、それを持つ尊像の尊名を明示し、か

つ、その尊像がそなへる本誓を象徴する。た

と之は、薬師如来の場合、左手に持つ「薬壺

レは、このほとけが衆生の病苦をいやす薬師
仏であること（尊名）を標示し、かつ、衆生
の病苦をいやすという薬師仏にそなわった本
誓（^{せい}ほ）とけが衆生を救済しようとする誓い、
あるいはほとけの力といつてもいいし、自体を
も象徴する。薬師像は人間的形態を借りて表
現されていて、特定の持物をもつことで、
如来像としての超越性を獲得するのである。
その意味から、これらの図像的形式の使用は
、仏像における前記二元性を統一する重要な

手段となる。

しかしこれらの図像的形式はいわば概念的

約束である。たとえば、「右手施無畏、左手

与願」は通常、釈迦仏の印相であるが、この

印相が釈迦仏に定められた印相であるという

「約束」を理解していない者は、このほとけ

が超越的存在に達した釈迦仏であるという諒

解を得ることほできない。同様に、「薬壺」

が薬師仏に定められた持物であることを知ら

ない者は、このほとけの本誓、すなわち人の

病苦をいやすという薬師仏の本誓へ薬師仏に
そなわる超越的な力を理解することはでき
ない。したがって仏像彫刻における宗教性の
表現として、圖像的形式の適用のみを考之よ
うとする考之方は、われわれを納得させるに
充分ではないといふことになる。

このことは、別の観点からもしえる。各尊
像の圖像的形式は、密教が導入された平安前
期以降、厳密に定められ、圖像形式の混乱は
手わめて稀である。印相についていえば、釈

迦仏は平安朝以降、
 右手施無畏、
 左手与願
 印、
 か定まり、
 薬師仏は
 右手施無畏、
 左手
 薬壺、
 阿弥陀仏は
 定印、
 か上品下生印
 、
 不動明王は
 右手利剣、
 左手索、
 が通例
 となる。
 したがってこの場合、
 たとえば施無
 畏・与願印を結ぶ
 ほとけは、
 仏教の創始者で
 あり、
 かつ仏法の根本
 を示す釈迦
 仏であつて
 他のほとけで
 はない、
 という他のほと
 けとの
 區別は勿論可能
 である。
 しかし釈迦像は
 平安
 前期以降、
 平安後期、
 鎌倉、
 室町にいたるま

て（厳密にいえば現代まで）すべてこの「右
手施無畏・左手与願印」を結ぶのであるから
、たとえば、平安前期の釈迦と、平安後期の
釈迦、あるいは鎌倉時代の釈迦像というよう
に、釈迦像を相互に区別することはほぼた
く不可能となる（「」に「」にある一時代、
たとえば平安前期につくられた多数の釈迦像を相互に
区別することが不可能であることはいま
もない）。いかにある特定の釈迦像
における宗教性の表現（仏像における二元性

の統一」がどのようなものかといふことと、
 図像的形式の問題のみから考察することとは、
 この面からも充分ではない、といふことにな
 る。のこる方法は、「造形的表現」の問題で
 ある。

(二) 「造形的表現の問題」。「仏像は彫刻であ
 る。絵画がキャンバスといふ二次元的空間を
 基本的場としながら、遠近法と空間構成、線
 ぼかし、ふよび色などの独自の処理を通じ
 て、そこに一個の芸術的存在を創造するの

対して、彫刻は、三次元的空間を基本的場とし、そこに独自の立体感（塊マッセの立体としての視覚的感じ）と量感（塊マッセのもつ量ボリュームの視覚的感じ）、および塊量性（量に対する質量、具体的に）には重量感や充実感として感じとられる）の把握の仕方を通じて、同様に、一つの芸術的存在を創造するところに特色がある。したがって視る者が彫刻対象の在り方を判断するのは、その対象が視る者に与える立体感と量感および塊量性の性質へすなわち彫刻の作風

一を通じて以外にはあり得ないこととなる。
 したがって、前述、宗教芸術としての仏像に
 おける二元性、すなわち、人間的形態とそれ
 に付随する現実性、そして仏陀の本質である
 超越性という二元性の統一の仕方、この彫
 刻に独自の性質それ自体において探ることが
 必要となる。単なる仏像から受けとる心理的
 印象——静けさとか動き、やさしさとか厳し
 さとかいった形容詞で規定される心理的印象
 —の次元で取扱われてはならず、彫刻の基

礎的概念、いいかえると、彫刻と他の造形芸術から区別する基礎的概念——三次元的空間と基本的場として成り立っている彫刻の本質と規定する概念、すなわち、立体感と量感という基礎概念の次元で問題にされなくては、正しく、彫刻としての仏像の本質に触れることはできないだろう。

ところで、芸術制作という行為が、その制作者、および、さらにひろく考えて、それらが制作された時代のひとびとの対象把握、対

象理解の仕方と物語ると解しうるならば、その意味では、仏像の作風は、その制作者、およびその時代のひとびとが、超越者としての仏の存在をいかなるものと考へ、いかなるものであつて欲しいと求めたかという、その理想の姿を示しているところと了解しうるだろう。仏教がインドで成立して以降、東漸するにつれて、現世利益的性格がいろいろしく加味されていった事実、とくにわが国では、仏教の導入期であつた飛鳥時代の当初から、仏教の隆

盛と伝播が、人生の旣悩解脱のための真理を
探求するという、仏教の本来の在り方からい
ちじるしくかけはなれて、病氣平癒、諸願成
就という現世利益的願望とよく結びついて
いた事実、さらに藤原時代におよんでは、浄
土教思想の抬頭にもなつて、阿弥陀浄土へ
の往生という、やはり現世利益的願望と密接
に結びついてこそ可能であつた事實に背をむ
けるわけにはほゆかない。仏像の作風は、した
かゝつて、それらさまじまの現世利益的願望を

力強くかなえてくれるにちがいないと、その
制作者、およびその時代のひとびとが考へ求
めた理想的な仏の姿を形象化したものと解し
てよいだろう。このことは、仏像彫刻の作風
— 仏像彫刻における二元性の統一の仕方 — 仏
像彫刻における量感と塊量性の性質 — は、そ
の仏像の制作者、あるいはその仏像が制作さ
れた時代の人びとがとらえていた「ほ」とけの
現実感と物語っているといいい換えることも
できよう。

このように考えうれば、(一)の図像的形式の
問題は、(二)の造形的表現の問題にふくめて考
察することか可能である。螺髪や白毫や曼網
相などの「身体上の特色」も、施無畏・与
願などの「印相」も、また薬壺や劍などの
「持物」も「色と形」で形づくられている
ものであるから、基本的には、彫刻の量感と
塊量性という彫刻独自の構造のなかで処理さ
れるべきものである。たとえば、平安前期の
彫刻の螺髪は一粒一粒が大粒で、肉髻も盛り

あか、つて高く、彫刻全体にみられる量感と塊
 量性の性質と有機的に調和してゐる。した
 か、つて図像的、形式を造形的にみるこ、によつ
 て一見、別個の構造に属すると考えられる二
 つの問題（図像的形式と造形的表現）を、彫
 刻の構造（彫刻の空間）の立場に立つて統合
 することゝか可能になると思われ。

宗教芸術としての仏像における二元性を、
 彫刻の量感と塊量性という構造のなかで統一
 するその仕方は無限の可能性をもつてゐる。

この二元性をいかに統一するかというその仕
方の如何によって、仏像の彫刻作風のかぎり
ない多様化と、その歴史的展開が結果すると
もいえよう。以下、鳳凰堂阿弥陀像を典型と
する和様彫刻の成立過程とその意味を考察す
る。

第一章

平安前期作風の形成

第一節

天平時代（奈良時代）以前の
の概観

天平時代（和銅三年の平城京遷都より延暦十二年の平安京遷都までをいう）の制作による彫刻のなかで、天平的性格をもつとも顯著に示している作例として、養老年間（七一七―七二四）の制作が推定される薬師寺薬師三尊像と挙げうる（註）^{（図版5）}。薬師三尊像の表現的

特色は、人間的形態とそれに付随する現実的諸要素と、調和と均斉の原理によつて統一するといふ独自の仕方を通じて、人間的形態とそれにとりなう現実性そのものを超越する、仏の存在を見事に見出したところにあるといつてよい。

まず、像の立体感の把握は、頭部、肩部、胸部から脚部にいたる身体各部と、調和のとれたプロポーションを基調としてとらえつつ、しかもそれら身体各部が、それぞれの分節

を明瞭にし、有機的な身体構造として構成されているところに特色がある。

量感の把握においても、立体感の自然な、調和ある把握の仕方と密接に関連して、肉づけを不自然な仕方では誇張したり、また極度に瘦身としてあらわすことなく、調和をたもち、均斉のとれた量感の把握を示すのである。

加えて、像の表面の処理でも、ブロンズといふ材質を生かして、不必要な抑揚と変化を抑え、張りのある面と単純な輪郭線をつくり、

量感の把握における調和と均斉の精神に合致する特色をみせるのである。

これら立体感と量感の把握の仕方にかつて、関係する著衣（身体とおおう衾、および裳）の処理にも、薬師三尊像では調和と均斉の原理が根強くはたらいっているといつてよい。著衣は、仏像の身体部の表面とおおつて、礼拝者の視線に直接うつたえる部分が大きいといふ意味で、彫刻の立体感と量感を決定する要素がいちじるしくつよいといえる。したが

って、著衣の処置の仕方には、その彫刻の立
体感と量感の把握の仕方に共通する性格が指
摘されることが多い。薬師三尊像の場合、著
衣の襞はまろみある波形の断面をみせ、衣文
線へ襞の線の流れもゆるやかな曲線をつく
って、激しい動性や鋭さの印象よりも、むしろ
静けさ、自然らしさの印象を求めるのであ
り、ここでも調和と均斉の原理が顕著といえ
よう。

相好の表現でもさうである。相好（仏像の

面相は、礼拝者の視線が最初にあつまるところであり、仏像があくまで礼拝の対象であったという意味で、仏像表現のもっとも重要な部分といわねばならず、事実、作風の展開が指摘される場合、まず変化のあらわれるのが相好であったといつてよい。薬師三尊像の相好の表現は、現実の人体の造作を基にしたから、単調な写実に堕ちいらず、眼、鼻、唇など、適度のおおきさと、理想化された形態にづくり、頬の表面の構成でも、肉どりの

仕方に、微妙な抑揚や変化にとらわれないお
おらかな面の処理をみせて、人体のもつ現実
的諸要素と、それにもなう人間的感情を見
事に超越した。

このようにみていると、天平的作風を典型
的に示す薬師寺薬師三尊像では、人間的形態
とそれに付随する現実的諸要素と、調和と均
斉の原理によってまとめ統一することを通じ
て、そこに生れるかぎりない気宇の深さと永
遠性の表出を意図するのである。いいかえる

と、天平時代人にとって、このようにして見
出された気宇の深さと永遠性こそが、人間的
次元を超えた超越者、すなわち仏陀の理想的
な姿として求められていたのである。この
気宇の深さ、永遠性という仏陀の超越性は、
經典に説かれた教説の内容を、理論的に探求
して得られたものではなく、また、瞑想・内
観の法によって観念的にえかかれたものでも
なく、独自の立体感と量感の把握という純粹
に彫刻的処理のうちに見出された芸術的存在

といわなくてはならないだろう。

八世紀前半の薬師寺薬師三尊像で成立した天平的作風は、天平中期の諸作例、すなわち

天平十九年（七四八）ごろの造立が推定さ

れる東大寺三月堂不空羼索観音像、および同

堂伝日光・月光菩薩（図版ク）立像においても、なお基

本的に指摘できるところ。

不空羼索観音像は、（図版6）その儀軌によつて、一

面三眼八臂という非常相の形態をとつてあら

わされるのであるが、その表現的特色は、それら異常な形姿にともなう不自然さ、奇怪さの印象を誇張することは極力避け、三眼の処理では、縦につく額の眼形をほそく短いかたろにつくって奇怪さを抑え、八臂の処理でも、厳格に左右均斉とし、その上で、できるかぎり身体に密着させるかたちにくまとめられ、周囲の空間を乱す運動性を避けて、そこに調和と均斉の原理から生れる永遠性の表出を、よく意図しているのである。身体部の立

体感と量感の把握の仕方も、前述薬師寺薬師
 三尊像に共通する特色が顕著である。ただ、
 脚部にかかる裳衣の襞の処理に、後年の翻波
 式に似た大波と小波を交互に重ねる彫法がみ
 られるが、これが直ちに、平安初期木彫の翻
 波式衣文の原形となるものか否かの問題は別
 としても、やがて成立する平安初期彫刻の動
 的・感覺的作風への一志向として指摘されう
 ることには疑問はないだろう。

伝日光・月光菩薩像(國版)においても天平的作風

が顯著である。破綻なくまとめられた自然な
プロポーションと、均斉のとれた量感の把握
、およびそれらの身体表現を、つむ著衣の処
理にみられるまるみある襷の彫法、ゆるやか
な曲線とえかく衣文線、そして静かに前方を
みつめる相好と合掌する姿態の表現など、ま
さに現実的諸要素を、調和と均斉の原理によ
って統一することを通じて、この像独自の崇
高的ともいえる永遠性を見事に実現している
のである。

この他、天平的作風の類型に属する作例として、天平六年（七三四）に造立された、興福寺西金堂付属の十大弟子・八部象像、および制作年代は不詳であるが、天平中期の制作と推定される東大寺戒壇院四天王像、三月堂執金剛神像などをあげうるだろう。いずれも、仏法を外敵から守護する護法神として忿怒形の形姿であらわれながら、調和と均斉を基調とする天平的作風の特色を巧く示して、静的でおおらかな忿怒像として表現されている。

いる。

ところで、天平後期（ここでは、七五〇年
前後以降を考へる）に入ると、前述薬師寺三
尊像において成立し、東大寺三月堂不空羂索
観音像、伝日光・月光菩薩像などの天平中期
の諸作例においてもなお指摘できた天平的作
風が、漸次、変容を見せはじめ、それに代
て、新しい作風の志向を感じさせる多くの諸
作例が成立して来る事実を見逃すわけにはな

かなない。従来、天平彫刻の作風を克服し、平
 安初期という次代の彫刻作風を形成するに
 いたる主導的役割を果した具体的契機として、
 天平勝宝六年（七五四）鑑真とともに来朝し
 たと推定される中国系の仏師と、その仏師に
 よって制作されたと、やはり推定される唐招
 提寺講堂に安置の木彫群（葉師如来像、伝衆
 宝王菩薩像、伝獅子吼菩薩像）を挙げるのが
 定説である。たしかに唐招提寺木彫群は、天
 平彫刻の塑造、乾漆造、金銅造などのいわゆ

る盛りあげ技法とはまったく異って、一個の
木材を外から彫り込んでゆくいわゆる一木彫
成造りという技法によっており、しかも、後
述のように、その技法的特色とふかく関連し
て、彫刻としての立体感と量感の把握の仕方
にも、天平彫刻の特色と本質的に相違する彫
刻観の存在することが否定できないのである
。その意味では、たしかに、この木彫群が、
平安初期木彫の作風成立の先駆的役割を果し
たという事実を否定することはできないだろう

う。とくに、八世紀末、九世紀初頭の制作が推定され、平安初期木彫の一典型と目される神護寺薬師如来像の作風的特色には、唐招提寺木彫群との密接な関連も指摘できるのである。

それにもかかわらず、鑑真とともに唐突として来朝した中国系の仏師と、かれらによって制作され、まったく新しい立体感と量感の把握を特色とする木彫が、平安初期彫刻といふ次代の作風を生み出す契機となりえたこと

の背後には、やはりそれと可能にした、いわば史的必然性ともいふべきものか、天平時代から平安初期にいたる彫刻史自体のうち、準備されてきたためではないかという問題も見逃すわけにはゆかない。そして、その準備的役割、いいかえると、天平的作風（具体的には前述の薬師三尊像、不空鞞索観音像、伝日光・月光像など）から平安初期木彫の作風へと展開する彫刻史の橋わたしの役割を果したもののか、ほかならぬ後述する天平後期の諸

像ではなかつたかと考えたいたのである。

以下、これら天平後期の諸像が、具体的にどのような彫刻として――どのような立体感と量感の把握の仕方において――その過渡期的役割を果たしたかの問題を考える。

天平後期における彫刻作風の新しい展開は、フジの三つの志向として整理することが出来るだろう。

(一) まず第一は、唐招提寺金堂盧遮那仏、

聖林寺十一面観音像、高山寺葉師如来像などの諸像に指摘される作風の志向である。これらの諸像では、像の肉身部を肥満させるという独自の仕方では、豊満な量感を強調し、その量感の大きさを自体に仏の超越性を見出そうとしたところに特色がある。

唐招提寺盧遮那仏(図版11)の制作年代を推定する正

確な文献記録には恵れないが、鑑真によって唐招提寺が創建された時期(天平宝字三年、七五九)を当ててるのが定説のようである。こ

の像の表現の特色には、一面では、なお多くの
 の天平的作風の諸要素が残存している事実を
 見落すわけにはゆかない。まず、像の立体感
 の把握の仕方は、比較的自然而で調和のとれた
 プロポーションを基調とし、身体各部の分節
 も明瞭で、有機的な身体構造をもつて構成さ
 れている。その身体をつつむ著衣の処理も、
 まるみある波形の襞をたたみ、衣文線のつく
 る曲線も、自然らしさを失わず、おだやか
 な曲線をつくり、像の立体感の把握の仕方

に合致する特色をみせている。ここでは、
面的形態と現実的要素を、調和と均斉の原理
によって整えようとする天平的作風の特色が、
なお根強く底流していると考えられよう。
それにもかかわらず、他面では、それらの
特色とほいちじむしく違った新しい作風の
志向の萌芽も否定することはできないのであ
る。まず、身体部の量感の把握の仕方によ
り、特色がみられ、上半身にまとう衲衣を大きく
ひろげて胸部をあらやかにし、その上、肉身部

の肉どりをやや肥満したかたちにつくって豊
 満さを強調するのであり、そこに、調和と均
 斉を内面から破る量感の大きさと、それにと
 もなう茫洋とした気宇の大きさを見出したと
 いえるだろう。相好のあらわれ方にも、天平
 中期の諸作例のそれとは異なる志向がある。大
 きくつりあがった眉の線、切れのなかい眼形
 、大きくふくらむ頬の構成など、相好全体に
 激しい意志の充実と動性をみせ、そくにも、
 量感のとらえ方における茫洋とした大きさに

つながらる、感覚的ともいえる新しい作風の志向を見出している。

唐招提寺盧遮那仏に指摘された作風的特色

は、聖林寺十一面觀音像(図版13)において、より顕著

である。聖林寺像の制作年代についても文献上から判断することはできない。古くは、付近の三輪神社の神宮寺に安置の本尊であったとする伝承をのこすのみである。

この像の特色は、なによりも胸部から腹部、腹部から腰部にかけての肉どりに、変化の

フよい抑揚の処理をみせることと、それに付
 随して、胸部から腰部にかけて強調される量
 感の大きさにある。肩部の張りをひろくかま
 え、そして大きくひろげた胸部から腹部にか
 けてふたたび強く張る肉どりの特色は、固定
 した量感としてではなく、むしろ、ややぼ
 たりとふくらむ、柔軟な量感の大きさとして
 強調されるのである。それは天平中期の諸作
 例に指摘された量感把握の特色、すなわち、
 自然らしさを失わず、調和ある量感の処理

の仕方といちじるしくちがった新しい志向
といわねばならないだろう。肩から脇に、斜
めにかける糸帛、および左肩にかかる天衣の
複雑な曲線とひるがえりにも、調和と均斉が
うまれる静けさと自然らしさを破る動性があ
る。相好も、頬をつよく張り、眼ざしも厳し
く、やや重苦しい表情をみせはじめている。
高山寺薬師如来像は、(図版17)右の二像に指摘され
た作風的特色を、いっそう顕著に押しすすめ
たといわなくてはならない。この像では、坐

像形式のこともあって、みるものに、なによ
 りも、肥満した量感の大きさを印象づける
 ころに特色がある。まず相好の表現では、
 の張りに豊満さを加えて丸顔となり、身体部
 の表現でも、立体感のとり方はややぐり
 した塊量的表現（像を一個の塊りとしてとら
 えるやり方）に近く、量感の処理でも、ひろ
 い肩部、厚い胸部など、ぼけてりした柔軟な
 肉どりをみせて、まさに豊満といわなくては
 ならぬ。

高山寺薬師如来像の制作年代を推定する文献記録もないが、上述の作風的特色から推して、天平末期、もしくは平安初期初頭の制作と考えることに異論はないだろう。

このようにみえくると、(一)の系譜に属する諸像の作風的特色は、人間的形態とそれに対する現実的諸要素を、とくに身体部の肉身表現において、豊満な量感をつくるという仕方を通じて強調し、その豊満な量感のうちには生れる肉体的な力、物頂的な力の大ききその

ものには、かえって人間的形態と現実的諸要素を超越する、理想的な仏の存在を見出したといえるだろう。天平中期の諸像が見出した仏の超越性、いいかえると、現実的諸要素を調和と均斉の原理によつてまとわることを通じて見出した、限りない気宇の深さと永遠性という仏の超越性に代るものを、これらの諸像は、仏像の身体性の表現における豊満な量感の強調という、純粹に彫刻的処理の仕方のうちに見出したのである。

(二) それに対し、東大寺三月堂に安置の梵
天・帝釈天、仁王、四天王像、および唐招提
寺金堂に安置の脇侍千手観音像、薬師如来像
などは、また独自の仕方では新しい仏の存在
を見出したといつてよい。

(図版 8)

三月堂梵天・帝釈天像の前に立つとき、わ
れわれの受けとる印象は、「単調な巨大さし
という言葉が適切だろう。この像は、なによ
りもその像容が巨大である。像高いずれも四
メートル。加えて、高さ一メートルにおよぶ

須弥壇に直立する姿は、前にひざまずく礼拝者を圧倒するに充分な巨大さを、まずもっている。そして像容の巨大さに合致して、その立体感と量感の把握における単調ともいえる特殊な処理が、いっそうこの像の茫洋とした大きな印象をかもし出しているのである。この像の立体感の特色は、その服制の特殊性もあって、肩部から袖部、胸部へとつながる身体の形態が変化にとほしい構成をみせるところ、そして、身体部の奥行き構成にも

厚味を抑えた、やや扁平な立体感をつくるところにある。量感の把握の仕方においても、肩部から胸部、腹部、腰部へとつながる身体部の肉どりの処理には、微妙な抑揚や変化をこまごまと抑えて、単調ともいえる量感と表面の処理をみせるのである。加えて、着衣の処理でも、立体感と量感の特色に合致するようには、胸前にかかる衤衣の襟の線が単調な平行線をかいて腹部まで垂下するやり方、さらには、平板な前掛状の着衣を下半身脚部の

前におおうやり方などが、この像の作風の特
 色をいっ、そう「単調な巨大なものとしてい
 るのである。相好の表現も独特で、顔面の大
 手さにして、小さな眼、鼻、唇などが配され
 る。こゝでも人間の持つ個々の感情——よろこ
 び、悲しみといつた現実的感情——を超越し
 た普遍的ともいえる茫洋たる表情をつくら
 せ、その前に立つものの一切をフフみ込む無限
 の大きさがある。

三月堂仁王像、および四天王像の作風の特

色も、まゝたく同様である。仁王像、四天王像は、仏法を守護する護法神として忿怒形であらわされ、運動的な姿態をとって表現されるのがふつうであるが、それにもかかわらず、三月堂諸像は、いずれもいちじるしく運動を抑えた姿で、邪鬼の背上に根の生えたかのように静かに立つのである。

この特色は、まず、脱活乾漆造という技法的性格を考慮する必要があるだろう。脱活乾漆造は、塑土で像の大体のかたちをつくり、

その上から漆を浸した麻布を幾重にもまきつけ、木くそへ漆と木くずをまぜて、粘土状にしたものゝを盛つて細部の造形を仕上げ、漆の乾いたあと内部の塑土をかき出し、木枿を組み入れて完成させる技法をいつてゐる。白鳳時代後半ごろから使用されるようになった。この技法で、天平時代が全盛であつた。この技法の特色は、内部に組み入れる木枿が、頭部から脚部にいたる垂直の柱を支えとしており、運動的な姿態や、左右にひろがる姿態をもつ

像には適志し難いところにある。天平六年（
七三四）造立の、前述興福寺十大弟子、およ
び八部衆像が一樣に直立する姿で、個別性に
とほしい類型的姿態で表現されているのも、
この技法的特色によるところが大きいのであ
ろう。

三月堂仁王像、および四天王像においても
一樣に直立するか、若しくは、それに近く静
的な姿態につくられるのである。広目天、多
聞天では、やや両脚をひろげて直立するに近

く、増長天、持国天でも、わずかに片脚をあ
 げて邪鬼の背土にかけるという変化はあれ、
 いずれも身体の屈折と横へのひろがりや抑え
 た姿であらわされてゐる。二王像二軀でも、
 両臂をほり、腰を落して身がまえる姿とはい
 え、像全体に、激しい動性を抑える態度が顕
 著である。

加えて、三月堂諸像では、天部形のために
 固い甲冑で武装することもある。身体の量
 感のとらえ方には、いっそう抑揚と変化にとほ

しい単調さを結果することとなった。ひろい肩と胸部から、紐ど結ばれたやや細い胴部にかけての抑揚の処理、さらに腰部のひろかりにむかう抑揚と変化は、固い甲冑の質感とその平板な表面によって抑えられ、その結果、像全体の量感の把握における単調なりズムが顕著となった。この像でも、現実的諸要素を「単調な巨大」なるものに止揚する態度が明らかである。

唐招提寺金堂脇侍、千手観音像、薬師如来

像においても、この志向が指摘できるだろう

。西脇侍像の制作年代についても定説をみないか、本尊盧遮那仏像の造立年代より降るとは疑えない。

千手観音立像(図版18)（像高五三・五センチ）の表現

的特色は、まず立体感の把握では、調和ある有機的なプロポーションによる把握が崩れはじめ、両肩から胸部をへて腰部、脚部にいたる身体の構成に、自然的な形態の処理を見失って、むしろ、像全体を一つの方形体の枠の

中びとらえようとする単調さが目立つところ
にある。加えて量感のとのえ方でも、胸部
から腹部、腰部へとつながる肉どりの抑揚に
平板ともいえる単調さが支配していることも
、立体感の特色に合致して、この像の作風的
特色を、いっそう茫洋とした大さとしてあ
らわすことに役立っている。脚部にかかる著
衣（裳）の襞の処理も、形式化したふとい波
をたんだ、こゝでも単調さが強調されるの
ごある。ただ、背に負う千手の山形をいぢ

るしく大形にかたちどることによって、この
 像の立体感と量感の把握における単調さ・平
 板さにわずかなから変化をつけ、この像を鈍
 重さに落ちいることから救っている。
 このようにみても、(二)の系譜に属する
 諸像の作風的特色は、像の外形的形態をまず
 巨大なものとしてつくりにあわせて、像
 のもつ人間的形態と現実的諸要素を単調とも
 いえる立体感と量感の把握という特殊な彫刻
 的処理によって統一することを通じて、そこ

に生れる、人間的次元を超越した茫洋とした
大ささと、無限のひろがりのうちに、仏の存
在を新たに見出したといえるだろう。

(三) 新葉師寺十二神将像、および興福寺北
円堂四天王像は、像の形姿を激しい運動的な
姿態にあらわすことによつて、また新らしい
仏の超越性の表出を意図した。新葉師寺十二
神将(図版15)について、制作年代を推定する文献資
料はない。ただ因陀羅いんだら大将像の台座に「天平
」といういくつかの墨書があることから、天

平年間へ七二九―七四八）、もしくは七天平
 の文字を使用する年号（天平感宝、勝宝、
 宝字、神護など）の時期（七四八―七六六）
 をその制作年に当てる説がある。しかし、こ
 の像の、後述のような作風的特色から判断す
 るならば、この制作年代は、むしろ天平時代
 の末期ごろまで下げることがより適切ではな
 いか、と考えたい。

この像の特色は、十二軀それぞれが、おも
 いおもしろい激しい運動的な身振りをみせ、天

平中期の諸作例に指摘された特色、すなわち、調和と均斉を基調とする作風の特色から生れる自然らしさと静けさを完全にうちやぶる新しい志向を見出したところにある。いずれもおどおどしい忿怒相であらわれ、眼はむきだすばかりに大きく見開き、あるものは前方の敵を凝視し、あるものは足下の敵を見据えるのである。加えて、あるものは、怒声を発し、またあるものは口をかたく結んで怒りと内面に充満させる。武器を手にして構え

るもの、激しく両の手をうち振るもの、そして、体をよく屈折して身構えるもの、十二軀すべて異った相好と、異った姿態にづく、て変化をもたせ、十二人の神将がそれぞれにもづ独自性を強調するのである。

像の立体感の把握には、なお調和と均脊のとれたプロポーションを基調とするとはいえ、その量感の整え方では、頭部から胴部へて腰部にいたる肉どりの抑揚によい変化をつけて、姿態の激しい運動性に適合する動性を

をかもし出してゐる。身体部は胃を身にまと
うことのために、肉身部がおおわれて、肉身
部そのものの量感と表面の処理が直接見るも
のに視覚化されることはないが、胃の表面が
、前述三月堂仁王、回天王などにみた固い値
感とその実在感を失つて、肉身部の肉どりの
柔軟さを、いゝ、さう顕著に見るものにうった
える結果となつたといわなくてはならない。
ここでは、姿態の激しい運動性の表現と、身
体部の誇張された量感のとり方が相互に関連

しあって、この像のもつ独自の動性をつくり出したといえるだろう。臂にかかる胄の袖の部分が、姿態の身振りにつれて大きくひるがえる処理なども、この像の動性をいっそう顕著なものとしていえる。

興福寺北円堂

天王(図版16)

新薬師寺十二神将

像の運動的な姿態から生れる動性を、いっそう

う押しすすめたところに特色がある。興福寺

像は、その台座修理銘によつて、当初は、延

暦十年(七九一年)大安寺で制作されたものの

であることかわかる。回軀いずれも腰をひねり、足下の邪鬼を踏みつけ、両の臂をさまざまにうち振る運動的な姿態であらわされ、東西南北の四方位を守護する護法神にふさわしい忿怒のさまをつくるのである。この像では、その上、立体感と量感の把握の仕方にも新しい志向があり、像の立体感の処理では、やや、自然らしさと調和のプロポーションを否定する塊量的把握の特色をみせはじめ、像全体にずんざりした重厚さをもし出すので

ある。それとともに、量感のとのえ方でも、固く充実した肉どりの量感を示して、姿勢の激しい運動性に合致するいっそうの動性と重量感を、この像に加える結果となつたといわねばならない。

この像の制作年代は天平時代の最末期に当つてゐる。したがつて、前述新葉師寺十二神将び指摘された運動的姿勢から生れる動性の表現は、天平末年、さらに平安初期に入つて、この興福寺像のように、いっそう強調され

て、やがて成立する平安初期彫刻の動的・感
覚的作風の一要素を形成することになったと
いえるだろう。

このように、(三)の系譜に属する諸像の作風
的特色は、像の姿態の表現に、運動的なポ
グを強調することによって、激しい動性を志
向し、その動性そのもののうらに、人間的・
現実的次元を超越する仏の存在を新たに見
出したといえるだろう。この場合、その身体
性の表現を構成する立体感および量感の把握

の仕方でも、天平彫刻の特色である調和と均
 斉の原理を内から破る独自の処理を強調して
 、運動的な姿態から生ずる動性の表出を可能
 にした。天平彫刻の限りない気宇の深さと永
 遠性とは本質的に異なる仏の超越性を、新た
 に見出したのである。

七世紀の前半、朝鮮より来朝した技術系帰
 化人によって制作されることではじまった飛
 鳥時代の彫刻から、八世紀前半を頂点とする

天平時代の彫刻にいたる日本上代彫刻史の作
風展開の特色は、それぞれの時代において、
それぞれ独自の芸術的価値をもつ彫刻作風を
形成していった歴史であり、このことは、同
時に、それぞれの時代の、独自の理想として
の仏の存在を見出していった歴史としてあと
づけうるのであるが、いま、それと、彫刻の
歴史という観点から考察し直すとき、なおも
、一つの合目的な方向がそこに内在していた
のではないかという問題も考慮に伺いするだ

ろう。

飛鳥彫刻の作風的特色は、人間の形態とそれに付随する現実的諸要素を極限まで抽象化・図式化することを通じて、人間の・現実的次元を超越した仏の超越性・神秘性を見出したところにある。たとえは、推古三十一年へ六二三の造立が推定される法隆寺金堂釈迦三尊像(図版3)では、像の立体感、量感の把握の仕方、自然性・現実性に対する模倣的意識は否定され、身体部を扁平な立体感でとらえ、量

威の把握でも、微妙な抑揚と変化を無視した肉づけを特色とし、相好の造作の表現でも、いわゆる杏仁形と呼ばれる眼形、仰月形と呼ばれる唇や、現実的肉づけを否定した頬のあたりなどにつくって、むしろ幾何学的な輪郭線と面の構成を通じて、人間的・現実的な面相のもつ具象的形態とそれにとまなう人間的感情の一切を止揚するのである。さらに、本尊、裳懸座、および両脇侍、光背などの組合せの仕方にも、幾何学的構成が顕著に指摘す

れ、如来像の螺髮尖端と両膝先端をむすんで
 できる三角形態を中核とし、本尊頭部から懸
 裳の梯形下部両端まで拡大したいろいろな形
 の三角形、さらには、舟形光背尖端と両脇侍
 左右天衣端をむすんでできるいっそう大きな
 三角形などの幾何学的図形が、この三尊像を
 統一するための構成原理となっている。三尊
 像の特色は、このように、人間的・現実的諸
 要素を極限まで否定し、図式化し、それらを
 、三角形態という幾何学的図形によって構成

・統一することを通じて、現世的な微妙な感情や不安などにはおびやかすれない絶対不動のかたちを實現するのであり、そこに人間的・現実的次元を超越した仏という神的存在をかえって生かす生かした現実感をもつて形象化するのである。

ところで、仏陀の形象化としての仏像は、最初にふれたように、一面では、人間的形態と現実的諸要素をあくまで基礎としなくてはならぬという条件をそなえている。これは、

まず、覚者として超越的人格者となつた仏陀といえども、当初は、われわれ人間と同じ梵悩になやむ存在であり、それと、不屈の意志と不断の修業によつて克服し、成仏するにいたつたといふこと、そして、われわれ現世的人間も、同様に成仏しうるとする仏教の教えを象徴するものであろうし、また同時に、礼拝の対象として、仏の姿を礼拝者に視覚化しなくてはならぬといふ、より重要な意味をもつことによるのであろう。したがつて、人間

的形態と現実的要素を極限まで抽象化・図式化することを通じて表現された仏の超越性は、それ自体、たしかに飛鳥時代のひといひとお願い求めた仏の理想的な表現であるとはいえない。それでも、仏像彫刻としては、なお多くの可能性をこすものであったと考えることはできまいか。飛鳥時代以後の彫刻史の課題は、仏の超越性と、人間的形態と現実的要素それ自体のうち、いかに見出すかという課題、いかにえると、飛鳥彫刻では見失なわれていた人

間的・現実的諸要素（具象的諸要素）と、いかに回復するかという課題を追求する過程であつたといつてよい。

白鳳彫刻、たとえば、法隆寺宝蔵安置の遼
違観音と俗称される観音菩薩像（図版4）の作風的特色

は、相好の表現では、眼、鼻、唇の造作に、なお、抽象的・図式的形態とのこし、その点、飛鳥彫刻に指摘された作風的特色の残存と見逃すわけにはゆかないとしても、その反面、像の立体感の把握の仕方には、すでに自然

なプロポーションによる構成をみせ、頭部、胸部、腹部から腰部にかけての身体各部の構造も、有機的な人間的形態としてとらえられはじめ、量感の把握でも、上半身の肉どりの仕方にも、人間的形態に付随する具象的要素を次第につよくみせて、童児風の柔軟な肉どりと表現するのである。飛鳥彫刻の作風的特色を根底から克服する、新しい作風の志向の存在することを見のこしてはならないのである。

この白鳳彫刻の志向を徹底させ、彫刻としての
 仏像の基本的な在り方を見出したのは、
 いうまでもなく天平彫刻であつたといつてよ
 い。天平彫刻は、現実的・自然的諸要素を、
 調和と均斉の原理によつて統一することを通
 じて、限りない気宇の深さと、それに付随す
 る永遠性を見出した。この調和と均斉の原理
 は、人間的形態と現実的諸要素を否定し、も
 しくは、それらの要素とは別の次元で考案さ
 れた構成的・概念的原理ではなく、自然的・

現実的諸要素それ自体のうち、すなわち、
具象性それ自体のうち、人間的・現実的感
覚（視覚）にもとずいて見出された原理的な
のである。そして、この原理によって統一され
た彫刻こそ、彫刻の基本的形態の誕生といっ
てよい。いいかえると、天平彫刻は、その後
の多様な彫刻作風が無限に創造される可能性
をそれ自体に内在する彫刻の基本的形態を、
この調和と均斉という原理によって見出した
のである。現実的諸要素をそれ自体として認

め、そのうちに、現実的諸要素それ自体を超越する神的存在を見出すこと、これが、同時に、仏像彫刻としても、もっとも基本的な形態といわなくてはならない。天平彫刻は、限りない梵悩になやむ現世的人間すらが、不成仏しうるという仏教の本質を、彫刻として基本的なかたちで完成したといえるだろう。天平彫刻と日本彫刻史における古典として位置づけうるとするならば、それは、上述の意味から指摘される必要があるだろう。

それに対し、天平時代以降の彫刻の歴史は、天平彫刻が達成した課題をいかに克服するかという過程、いいかえると、調和と均斉の原理によって見出された、天平彫刻における仏の超越性に代るものとして、いかに創造するかという過程であったといつてよい。その意味では、平安初期以後の彫刻史は、天平彫刻において成立した古典的作風の変容の歴史ともいえるだろう。

平安時代初期の制作になる彫刻のなかで、

平安初期的作風をもつとも顯著に示す作例として、神護寺葉師如來(図版26)像をあげうるだろう。
 延暦年間の末年までには制作されていたと推定されていゝる。この像の表現の特色は、まず立体感の把握においてプロポーションの構成をアンバランスな仕方で誇張し、頭部から肩部、胴部、脚部にかけての身体構造でも有機的な分節を否定して、像全体を、一個の塊りとしてとらえようとするいわゆる塊量的把握をみせるところにある。量感の把握において

も、肉どりのアンバランスな誇張が顕著である。肩部には固い肉どりのもりあがりをつけ、腰部から両腿にかけての量感も、塑造や乾漆造などの盛り上げ技法による天平彫刻の量感の特色とはいちじるしくちかゝって、内部に固く充実する肉どりの特色をみせて、その前に立つ礼拝者と圧倒する重量感がある。立体感と量感の把握にふかく関係する着衣の処理の仕方独特で、深く荒い、鋭角的な襷を刻み、襷のつくる長欠線も、複雑な曲線とひる

がえりをつくって、そこに激しい動感をかも
 し出す。相好の表現でも、彫りの鋭い、切れ
 長の眼形、細く高い鼻、つぎ出した唇、固く
 凸すんだ頬のりあがりなど、人間的諸要素
 をアンバランスな仕方まで誇張し、厳しい意志
 の充実を表現している。
 このようにして表現された神護寺薬師如来
 像の特色は、現実的形態とそれに付随する諸
 要素とアンバランスな仕方まで誇張し、変形す
 ることを通じて、人間を威圧し、圧倒するほ

それに対し、天平時代以降の彫刻の歴史は、天平彫刻が達成した課題をいかに克服するかという過程、いいかえると、調和と均斉の原理によって見出された、天平彫刻における仏の超越性に代るものとしていかに創造するかという過程であったといつてよい。その意味では、平安初期以後の彫刻史は、天平彫刻において成立した古典的作風の変容の歴史ともいえるだろう。

平安時代初期の制作にみる彫刻のなかで、

平安初期的作風をもつとも顯著に示す作例として、神護寺薬師如来(図版26)像をあげうるだろう。延暦年間の末年までには制作されていたと推定されている。この像の表現の特色は、まず立体感の把握においてプロポーションの構成をアンバランスな仕方で誇張し、頭部から肩部、胴部、脚部にかけての身体構造でも有機的な分節を否定して、像全体を、一個の塊りとしてとらえようとするいわゆる塊量的把握をみせるところにある。量感の把握において

現実的諸要素それ自体のうち、すなわち、
具象性それ自体のうち、人間的・現実的感
覚（視覚）にもとずいて見出された原理的な
のである。そして、この原理によって統一され
た彫刻こそ、彫刻の基本的形態の誕生といっ
てよい。いいかえると、天平彫刻は、その後
の多様な彫刻作風が無限に創造される可能性
とそれ自体に内在する彫刻の基本的形態と、
この調和と均衡という原理によって見出した
のである。現実的諸要素とそれ自体として認

め、そのうちに、現実的諸要素それ自体を超越する神的存在を見出すこと、これが、同時に、仏像彫刻としても、もっとも基本的な形態といわなくてはならない。天平彫刻は、限りない梵悩になやむ現世的人間すらか、なお成仏しうるといいう仏教の本質を、彫刻として基本的なかたちで完成したといえるだろう。天平彫刻を日本彫刻史における古典として位置づけけうるとするならば、それは、上述の意味から指摘される必要があるだろう。

それに対し、天平時代以降の彫刻の歴史は、天平彫刻が達成した課題をいかに克服するかという過程、いかにえると、調和と均斉の原理によって見出された、天平彫刻における仏の超越性に代るものを探し、いかに創造するかという過程であったといってよい。その意味では、平安初期以後の彫刻史は、天平彫刻において成立した古典的作風の変容の歴史ともいえるだろう。

平安時代初期の制作になる彫刻のなかで、

平安初期的作風をもつとも顯著に示す作例として、神護寺薬師如来像(図版26)をあげうるだろう。延暦年間末年までには制作されていたと推定されている。この像の表現の特色は、まず立体感の把握においてプロポーションの構成をアンバランスな仕方では誇張し、頭部から肩部、胴部、脚部にかけての身体構造でも有機的な分節を否定して、像全体を、一個の塊りとしてとらえようとするいわゆる塊量的把握をみせるところにある。量感の把握において

も、肉どりのアンバランスな誇張が顕著である。肩部には厚い肉どりのもりあがりをつけ、腰部から両腿にかけての量感も、塑造や乾漆造などの盛り上げ技法による天平彫刻の量感の特色とはいちぢるしくなつて、内部に固く充実する肉どりの特色をみせて、その前に立つ礼拝者と圧倒する重量感がある。立体感と量感の把握にふかく関係する着衣の処理の仕方独特で、深く荒い、鋭角的な襷を刻み、襷のつくる衣文線も、複雑な曲線とひる

かえりをつくって、そこに激しい動感をかも
 し出す。相好の表現でも、彫りの鋭い、切れ
 長の眼形、細く高い鼻、つぎ出した唇、固く
 凸すんだ頬のもりあがりなど、人間的諸要素
 をアンバランスな仕方であげ誇張し、厳しい意志
 の充実を実現している。

このようにして表現された神護寺薬師如来
 像の特色は、現実的形態とそれに付随する諸
 要素とアンバランスな仕方であげ誇張し、変形す
 ることを通じて、人間を感圧し、圧倒するほ

どの重厚で森嚴な力の強さを實現し、その力
そのものに、仏の理想的な姿を見出したので
ある。ここでも、天平彫刻の超越性に代るも
のとして、独自の彫刻的処理によって生みだ
された、独自の仏の超越性がある。

平安初期彫刻の作風的特色を上述のように
規定しうるならば、天平後期の彫刻
作風のうちに、それへの志向の萌芽がはぐく
まれている事実を見逃すわけにはゆかない。
第三章において、天平後期の作風展開を三つ

の志向として整理したか、そのいずれもが、
 調和と均等の原理によつて創造された天平彫
 刻の超越性を克服する過程であつたといつて
 よい。あるものは、肥満的ともいえるほどの
 量感を強調するといふ仕方でも、またあるもの
 は、形態の「単調な巨大さ」といふ仕方でも、
 また他のあるものは、運動的な姿態を強調す
 るといふ仕方でも、といふちがいはあれ、それ
 ぞれ天平彫刻に代る超越性への志向を見出し
 たのである。

このように考えると、平安初期彫刻における作風的特色、いいかえると、人間を圧倒するほどの重厚で、森厳な力の大きさをそれ自体のうちには仏の超越性を見出そうとする作風の成立は、天平後期における諸彫刻の作風展開の流れに沿ってはじめて可能ではなかったかという推定を成りたしめるだろう。その意味では、天平後期の諸彫刻は、天平中期彫刻の特色がある古典的作風の、多様な変容の一つであると同時に、天平彫刻から平安初期彫

刻へと展開する彫刻史の転換期を形成した作
風として位置づけうると思われる。

第二節

九世紀彫刻の多様性

平安時代初期（九世紀）彫刻の作風展開の特色は、天平彫刻の歴史が比較的単一な作風の流れとしてあつて、けうるのに對して、いちじるしく多様な作風系統の展開としてとらえられるほかはないとくろに一つの特徴があるといつてよい。たしかに前述のように、天平彫刻の作風的特色が靜的、平明的、調和的な特色として規定されるのに比して、九世紀彫刻は

動的、森嚴的、誇張的な特色としてとらえうる性格をもっている。けれども、一般的には右のような作風的な概念で規定しうる九世紀彫刻の特色も、具体的にはじつに多彩な表現の変容を示しているといわなくてはならない。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諸像などで頂点を示した天平の古典的作風の流れがあり、他方では、中国から相ついで晩唐の彫刻様式が将来されたといふ事情もあって、平安初期彫刻の歴史をい

ちじるしく複雑にする結果となつてゐる。こ
れら多彩な平安初期彫刻の作風はへ九世紀前
半の時期をかぎつて考へるならばつぎの回
系統に大別して考察することかぎるにらう
。まず、(1)天平時代の彫刻の表現と技法の特
色を比較的よくのこしてゐた保守的な作風
、(2)神護寺薬師如来立像、元興寺薬師如来立
像などの一木彫成像の作風、(3)真言密教を背
景として擡頭した密教的作風、および(4)宝菩

提院菩薩像、法華寺十一面觀音立像などに指
 摘される檀像的作風ともいへば特殊な作風
 系統の四つである。

従来から平安初期彫刻をいくつかの作風系

統に分類して整理する試みはおおく、すでに

二、三の成果がある^(註3)。それらの多くは、九世

紀彫刻を前記(1)から(4)にいたる三系統に分類

し、(二)の檀像的作風は、(四)の一木彫成像の系

統にふくめて考察することかふつうであつた

ようである。しかしながら、彫刻作風の分類

が、彫刻に本質する表現のちがい、いいかえ
ると、彫刻のマツスを決定する立体感と量感
のとらえ方、およびそれに付随する衣文処理
などの表現のちがいを基準としてたてらるべ
きものであるならば、神護寺薬師立像、元興
寺薬師立像などを典型とする一木彫成像の作
風(四)と、宝菩提院菩薩像、法華寺十一面観音
立像などを典型とする檀像的作風(三)の両者は
あきらかに異つた二つの作風系統に属するも
ののよように思われる。後述のよように、九世紀

天王像、
（図版16）
広隆寺講堂阿弥陀如来坐像などであ

、
（図版18）
高山寺葉師三尊像、
（図版17）
興福寺（旧大安寺）四

れる彫刻の一群がある。神護寺葉師如来坐像（註4）

まず従来から、(4)「奈良様」として理解さ

十世紀彫刻を整理する基準としたい。

前述の四系統をたてて九世紀彫刻を分類し、

決定する立体感と量感の把握という観点から

の共通点はあるとしても、なお彫刻の本質を

ともに同時代に制作されたことによるいくた

諸彫刻の間には、表現・技法・構造の上で、

る。これら諸像の表現の特色は、なによりも、それらが九世紀前半に制作されたことによつて、量の大小と相好にあらわされた森厳な表情をもち、それらの表現を通じてかぎらない気字のふかさとそれらに付随する動的・感覺的特色を實現するところにある。しかしながら、から他面では、像の立体感とプロポーションの把握、および量感のとのえ方には、なおも均衡と調和を基調とし、加えて、着衣の襞の処置にも、木彫像におおい鋭角的な彫法で

独 自 な 作 風 系 譜 と し て 指 摘 さ れ る 必 要 が あ る	特 色 は 、 九 世 紀 彫 刻 史 に お い て や ほ り 一 つ の	像 の 表 現 的 特 色 を な お も つ よ く の こ し て い る	な わ ち 九 世 紀 に お よ ん で も 、 天 平 時 代 の 乾 漆	に は ゆ か な い の で あ る 。こ の 後 者 の 特 色 、 す	ふ か く つ な が る 要 素 の あ る こ と も 見 逃 す わ け	び 観 音 寺 十 一 面 観 音 立 像 <small>(図版14)</small> な ど の 作 風 的 特 色 に	提 寺 金 堂 <small>(図版11)</small> 本 尊 、 聖 林 寺 十 一 面 観 音 立 像 <small>(図版13)</small> 、 お よ	な ど 、 天 平 時 代 の 後 半 の 諸 像 、 た と え ば 唐 招	ほ な く 、 乾 漆 像 に 共 通 す る 波 形 の 襷 を つ く る
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

たろう。前記諸像のうち、前二者は木心乾漆

像、広隆寺像は木造漆箔像、大安寺四天王像

は乾漆を多用した木造、彩色像である。

神護寺薬師如来立像(図版26)、元興寺薬師如来立像(図版27)

など、を典型とするいわゆる木彫様式の起

源をどこに見いたすかの問題は、いまなお定

説をみない(註7)、すくなくとも現存遺品にフ

ての考察では、前記二像の作風的特色は、他

のいかなる遺例よりも唐招提寺講堂に安置の

木彫群、とくに薬師如来立像(図版19)と伝衆宝王菩薩(図版20)

はげしい動感を強調するのである。襷の処置	も、身体部の立体感と量感の表現に適合する	かつい肩とふとい腰をもち、著衣の襷の処置	圧倒的な量感のおおきさにある。いずれもい	しようにとする塊量的表現と、それに付随する	たる身体部の立体感を一個の塊りとして把握	構造によつて、なによりも頭部から脚部にい	この系統の作風的特色は、一木彫成造りの	色によりふかい類似が指摘され <small>(註8)</small> 。	像、および伝獅子吼菩薩 <small>(図版2)</small> 立像などの作風的特
----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	-----------------------	----------------------	----------------------	---------------------	--------------------------------------	--

には、大波と小波を交互にくりかえす翻波式
の彫法と、ふかい波形の襷をあらわす彫法の
二種がある。相好はいずれも重苦しく沈痛で
、いわゆる森厳・晦渋な表情をみせるものが
おおい。この系統に属する九世紀彫刻には、
そのほか淡路成相寺葉師如来立像、松隆寺講
堂地藏菩薩立像、橘寺日羅像をあげうる。こ
う。木彫様式の作風系統は、九世紀をへて
十世紀にいたる彫刻史の主流を形成したこと
は、後述のように疑問がない。

「	未	の	雛	お	と	そ	考	将	
密	解	役	形	け	お	れ	え	来	(ハ)
教	決	割	ど	り	ろ	ら	る	と	の
様	とい	を	あ	る	し	が	こ	同	「
シ	い	は	っ	密	た	具	と	時	密
の	っ	た	た	教	か	体	に	期	教
作	て	し	の	彫	の	的	は	に	様
風	よ	た	か	刻	問	に	異	伝	シ
的	い	か	、	の	題	ど	論	来	が
特	だ	の	そ	手	、	の	が	さ	、
色	強	問	れ	本	い	よ	な	れ	空
は	う	題	と	と	い	う	い	た	海
フ		に	も	な	か	な	。 。	外	に
ギ		フ	仏	っ	え	仕	た	来	よ
の		い	画	た	る	方	だ	様	る
よ		て	・	も	と	ぞ	そ	式	真
う		は	団	の	、	の	場	で	言
に		な	像	が	日	合	合	あ	密
規		お	が	彫	本	、	に	る	教
			そ	刻	に		根	と	の
				の					

定するところができよう。身体部の立体感には比較的自然なプロポーションを基調としつつも、一木彫成で彫りだした上から要所に乾漆を盛り、さらに厚めの彩色を加えて肉身部の豊かな量感を強調し、女性的・官能的ともいえる、感覚的作風を形成するのである。着衣の処置も、おだやかな波形の襷をフックして肉身部の豊かな量感にマッチする表現を意図している。東寺講堂五大明王像、梵天坐像、および観心寺如意輪観音坐像などをその典型とし

(図版 37)

(図版 31)

(図版 34)

てあげうるだろう。この密教的作風の特色は
 空海による将来後、比較的はやい時期にそ
 の純粹性を稀薄化するか、もしくは他の彫刻
 作風との混合をほたしていったと考えられる
 九世紀中葉の制作が推定される安祥寺五智
 如来像の作風の特色には、すでに官能性とも
 いうべき豊満な肉身表現は後退しはじめてい
 るし、仁和年中（八八五—八八八）の制作が推定
 される高野山西塔大日如来坐像でも、肉身部
 における量感の後退と、概念的な肉身処置へ

の手ざしが顕著である。

(三) 檀像様(図版 39)とは、宝菩提院菩薩像(図版 38)、法華

寺十一面観音立像、醍醐寺聖観音立像(図版 41)、旧長

尾寺葉師如来坐像、東大寺弥勒坐像へ試みの

大仏(一)、など一群の彫刻を指している。前述

のように、徒来これらの諸像は(四)の木彫様

しにふくめて考察されるのがふつうであ(註 10)

。その根拠は、頭部から脚部まじを(一部)の

像は蓮肉まじも(尖木)で彫出する技術的特色

と、相好にみるいわずる森厳・時淡な表情、

レ	ら	こ	け	れ	量	を	あ	ど	さ
の	れ	ど	る	よ	感	決	る	に	ら
特	る	ら	五	う	に	定	・	共	に
色	の	え	体	。	基	す	け	通	は
ほ	に	よ	感	ま	本	る	れ	点	著
、	針	う	の	ず	的	身	ど	を	衣
自	し	と	特	前	な	体	も	見	の
然	て	す	色	者	相	部	両	い	処
な	、	る	が	、	違	の	者	だ	置
プ	後	い	、	す	の	立	の	し	に
ロ	者	わ	対	な	体	体	間	た	み
ポ	、	ち	象	わ	感	と	に	こ	る
ー	す	る	を	ち	と	そ	ほ	と	ふ
シ	な	塊	一	っ	と	れ	、	に	か
ョ	わ	量	個	木	こ	に	彫	あ	い
ン	ち	的	の	彫	と	付	刻	っ	動
を	っ	表	塊	様	が	随	の	た	的
基	檀	現	り	レ	指	す	マ	よ	表
調	像	に	と	に	揃	る	ッ	う	現
と	様	み	し	お	さ		ス	ど	な

し、胸部から腹部、腰部へとつながる身体各部の立体感が自由に、有機的に構成されてい
る点にある。そして、おおくは檀木へもしく
は檜材の精緻な木肌をいかして素木仕上げ
とし、肉身部の量感を、かたく張りつめた面
と輪廓で構成するのがふつうである。肉身部
と着衣との関係についても前述両者の間には
相違がある。木彫様では、着衣は肉身部
を厚くおおい、両者はともに立体感と量感を
直ちに構成する。いかえると、着衣の襷の

彫法自体がそのまま身体部の立体感と量感の形成に関与する。そこに、彫刻における塊量の表現の特色がある。それに対し、「檀像様」では、肉身部と著衣の両者はそれぞれ独立した有機体で、複雑な折返しと曲線を見せる。襷の処置も、肉身部の立体感と量感の把握の問題からは解放されて、著衣そのものをそこ、につくりだすのである。いいかえると、「檀像様」諸像における立体感と量感の把握、および著衣の表現は、対象を、その自然性にも

とづいて把握しようとする明確な自然主義的
描写を基調とするところに特色がある。この
ことは、宝菩提院像の表現の特色に典型的な
かたちで指摘できるだろう。相好では、切れ
長の眼形をフくり、口元から顎先にかけて短
く、顎がフマツて独特な異国的風貌をみせる
像がおおい。ただ着衣の襷の処置には、複雑
な襷の折返しと曲線をつくらせて襷の動きを写
實的に彫出する像（宝菩提院像など）と、翻
波式とよばれる整理された襷をつくる像（法

華寺十一面觀音立像など一の相違はある。

第三節

木彫成立の問題

平安初期における木彫の成立の問題については、異説多く、いまなお定説をみない。

従来、神護寺薬師立像(図版26)などの延暦年間の木

彫は、天平末期の制作にかかる唐招提寺講堂

木彫群に発するものとされ、そのうち薬師如

來立像の、面腿が隆起し、それを蔽う衣のひ

だが平行線状に刻まれている形式が、西域地

方の壁画に類似していることから、この頃伝

来した粉本にその起源を求めようとする解釈
 もあ^(註1)た。しかしこの衣の形式は天平末期に
 至って始めて始めて伝えられたものではなく、朝鮮
 新羅時代の初・中期の制作になる金銅如来立
 像(図説朝鮮美術史一〇三、一〇四頁)に採
 用され、したがって我国へのかなり早い時期
 の伝来が推察されること^(註2)、加えて、二次空
 間である粉本から三次元的空間を基本構造と
 する木彫への転換・創造がどのような過程を
 経てなされたかが具体的に説明されないこと

のため、等せ、天平末期より平安初期へのこの時期に木彫が成立したかの問題を我々に納得させるに充分ではなかつた。

しかるに近年、神護寺像を唐招提寺木彫群の系列から區別し、¹日本靈異記²にあらわれるいわゆる民間の呪術的木彫にその起源を見出さうとする新らしい解釈が提出されて、^(註)問題は大まか進展した。しかしこれも、天平時代の民間の木彫が具体的に作品として確認出来ないことのため、両者を結びつけて解釈

する上の大きなすまたげになつていゝ。
 ここでは、平安初期木彫の、外から彫り込
 む刻出技術と、あの堂堂たる立体感の把握の
 仕方とどのよゝうな過程を経て獲得したかの問
 題を中心とに考察したい。
 この問題は、中国の中唐以降の彫刻史の展
 開の問題と切り離しては、やはり考えられな
 い。唐の彫刻史は、凡そ七世紀後半から八世
 紀初頭、則天武后の時代にその写実的表現の
 頂点に達した。たとえば宝慶寺石像にみるよ

うに、写実性を基本としながらも像全体に精神的緊張感をたたえて中国の古典的作風を完成した。しかしその後漸く衰え、開元年間に至ってその古典的写実性は頂点を越え、量感の充実を、単に体躯の肥満にのみ依存して造形のデフォルメに終始(註14)するのである。この写実性の行きづまりを克服したものは天竺年間に至って出現した天竺石による一群の石像(図2)であった。この大理石像の作風は、対象を張りのある、幾分は固さは残るが堂々とした

面	風	和	寺	我		彫	理	て	量
観	は	の	三	国	こ	彫	石	い	感
音		と	月	天	の	匠	像	た	を
像		れ	堂	平	中	立	の	。	も
の	時	た	不	時	国	の	作	そ	つ
、	代	た	空	代	の	風	風	し	て
全	の	古	霜	に	彫	か	、	て	把
体	降	典	索	も	刻	と	、	こ	握
に	る	的	観	指	史	り	、	の	す
ぼ	に	と	音	摘	と	も	、	天	る
っ	つ	も	像	さ	な	な	、	宝	こ
て	れ	い	に	れ	っ	お	、	年	と
り	て	う	お	る	た	さ	、	間	に
肥	崩	ば	い	の	の	ず	、	の	よ
満	れ	き	て	で	あ	平	、	力	り
した	、	天	完	あ	る	安	、	に	造
体	聖	平	成	る	。	初	、	満	形
軀	林	彫	し	。		期	、	ち	化
の	寺	刻	、	東		末	、	た	さ
	十	の	調	大				大	れ
	一	作							

表現のうちには量感を捉える仕方は、天平の写
実性の限界を示すものといつても過言ではな
い。この天平の作風の行きまづまりを克服する
という形で成立して来た作風が、ほかならぬ
平安初期木彫の作風なのであるが、その際、
中国の彫刻史における一連の展開が石という
材質を同じくするものの作風展開であつたの
に反し、我国の場合、天平時代の彫刻が乾漆
・塑像などの盛り上げ技術により制作され、
いたものを、それを克服するという形で成立

リ	四	で	衆	唐		関	す	刻	し
、	）	将	宝	招	中国	す	る	出	て
宝	鑑	来	王	提	の	る	の	技	来
字	真	了	菩	寺	天	一	で	術	た
三	と	れ	薩	講	宝	つ	あ	に	新
年	と	た	像	堂	年	の	る	よ	し
（	も	。	<small>(註17) (図版)</small>	木	間	問	。	っ	い
七	に	こ	獅	彫	の	題	こ	て	作
五	来	れ	子	群	望	点	こ	い	風
九	朝	ら	吼	の	々	が	に	た	か
）	し	は	菩	う	た	存	平	と	外
の	た	天	薩	ち	る	す	安	い	か
唐	中	平	像		石	る	初	う	ら
招	国	勝	<small>(註8) (図版)</small>	葉	像		期	点	彫
提	仏	宝	の	師	の		木	が	り
寺	工	四	三	如	作		彫	著	込
創	の	年	体	来	風		の	しく	む
建	手	（	と	<small>(註16) (図版)</small>	は		成	く	木
後	に	七	い	像			立	相	彫
余	な	五	う				に	異	の
			形						

り下らない時期に制作されたものと判断される^(註19)。その表現の特色は、いづれも肩を強く張り、腰は太く、頬は力に満ちて堂々たる量感をたたえているが、それらの立体感のつかみ方が石材の量塊の持つ形と固さと力強さに依存したいわゆる石彫的表現によつていふことには正しく指摘されねばならない。平安初期木彫が外から彫り込む彫法の性格を巧みに生かすことによつて、豊かな量感を捉えているその木彫的表現とは一線を劃して考へるべき本

術
 であ
 るの
 に對
 し、
 彼等
 の制
 作し
 てい
 た天
 平

出
 来な
 かつ
 た。
 石像
 は外
 から
 彫り
 込め
 刻出
 技

木彫
 の作
 風を
 ただ
 模倣
 する
 とい
 う形
 では
 解決

天平
 彫刻
 を制
 作し
 てい
 た仏
 工達
 がこ
 の三
 体の

発見
 した
 のは
 当然
 であ
 った。
 しか
 しそ
 の際、

な立
 体感
 の把
 握に
 成功
 してい
 る中
 国的
 作風
 に

堂の
 葉師
 像を
 始め
 とす
 る三
 体の
 木彫
 の圧
 倒的

克服
 する
 ため
 には、
 その
 理想
 を、
 唐招
 提寺
 講

天平
 後半
 期の
 彫刻
 にお
 ける
 写実
 性の
 限界
 を

眞的
 相異
 はそ
 こに
 ある
 と思
 われ
 る。

彫刻は乾漆・塑像などの盛り上げ技術であつたからである。したがつて、彼等はまず石彫の刻出技術とは最短距離にあつた不心乾漆・木心塑像の木心部を制作するたぬの技術から出発した。かくて、木彫の技術を獲得する歴史が始まるのである。唐招提寺講堂の木心塑像の木心部に当る菩薩立像(註20)(複製)の表現の特色は、その胸部から腰部への量感を強調する際に、外から深い彫り込みを八れることによつて表してゐるものゝ、意図した量感は充分表現出

た	平	は	察	だ	ら	度	を	菩	来
同	時	造	さ	充	量	彫	強	薩	来
一	代	り	せ	分	感	っ	調	立	な
形	の	出	る	獲	に	た	し	像	い
式	乾	し	。 体	得	富	衣	て	は	不
の	漆	て	軀	し	ん	文	い	そ	自
もの	・ 塑	い	に	得	だ	を	る	の	然
で	像	な	か	て	像	削	。 特	胸	さ
、	の	い	か	い	全	り	に	・ 腰	を
外	衣	。 脚	か	な	体	落	腰	部	残
か	文	部	る	い	を	し	部	に	し
ら	の	の	天	な	刻	た	の	別	て
彫	引	衣	衣	い	出	跡	別	木	い
り	手	文	も	な	す	が	木	を	る
込	う	の	体	い	る	あ	の	当	。 同
む	つ	彫	軀	な	技	り	下	て	じ
こ	し	法	と	い	術	、 一	に	て	く
と	に	も	共	と	を	木	は	量	講
に	似	天	木	を	い	か	一	感	堂
			で	推	ま				の

よって生ずる木彫独自の衣文線の出現はいま
だかしの感が深い。
こうした木彫への過渡期を経て木彫の基本
的技術を獲得した段階として、同じく唐招提
寺講堂大自在菩薩(註双)像が(圖版24)指摘されなくてはなら
ない。この像の表現の特色は、全身にみまじ
る張りを持ちながら、石彫的作風になる薬師
立像のように石の塊りを思わせる固さ、肩や
腰部の不自然な誇張がなく、全体にゆったり
とした柔軟さのうちに木彫独自のまぎまぎし

た技法による緊張感をたたえていゝ。たとえ
ば脚部の衣文の波の上部に溝を入れ木彫固有
の力強さと動感を表す仕方は、前述二つの過
渡期的作例からの展開を明瞭に示している。
これははやがて、平安初期に一般的な翻波式技
法を生むに至るのであるが、象徴的な言い方
とすれば、この翻波式という木彫に独自の技
法が生れて来るその過程に、望々たる力強い
立体感の把握が可能となる木彫の作風が必然
的展開として成立して来たと考えざるべきであ

ろう。この木彫成立という一つの必然的展開は、分析的には二つの要素を含んでゐる。一つは、この大自在菩薩像においてすでに芽生えてゐる堂々たる張りのある立体感の把握の仕方であり、一つは、前述した木彫に独自の技術の獲得である。後者、即ち木彫の技術の獲得は、前述の過渡期的木彫からの展開の結果必然的になされたと認められるとしても、前述の力強い立体感の把握の仕方は、やはり葉師土像以下三体の中国的作風の洗礼を受け

て始めて可能となつたものではあまいか。

この二つの要素は別々のものとしてではなく

互にかからみ合いながら展開しつつ木彫は成

立したと考えるべきであらう。そして、その

木彫の最も基本的完成を大自在菩薩像に指摘

するのである。

平安初期木彫の作風系統は實に多様である

。しかし、そうした多様にわたる作風系統は

、いづれもこの木彫としての基本的段階にあ

る大自在菩薩像から出発したと考えねばなら

ない。中国から将来された檀像の、特に彫法
の面白さ、或はその表面のなめらかな仕上げ
の影響なども見逃すことには出来ない。また、
空海によって伝えられた密教像に特有な官能
的表現の影響も大切である。そうしたいいろい
ろの表現の特色を撰取することによって、法
華寺十一面観音像、橘寺日羅像、渡岸寺十一
面観音像などが生れて来たことは否定出来ない
い。しかし、そうした表現の影響は、木彫とし
ての基本的な技術と作風を獲得した後の段階

において始めて問題となるべきものであつて、
 檀像の影響、密教像の官能的表現の影響な
 どに問題を限つては、平安初期木彫に共通す
 るあの堂々たる量感の把握の仕方がどのよう
 にして獲得されたかの問題はまづたく説明で
 きないのである。

神護寺薬師立像も大自在菩薩像から展開し
 た平安初期木彫の一つの変容の仕方と考えね
 ばならない。近年盛んに説かれてゐる、平安
 初期木彫の起源を天平时代の民間の木彫に見

出そうとする解釈の最大の弱点は、この素人の手になり、技術的にはまづたくの拙劣な民間の木彫が、どのような過程を経て木彫として洗練された技術を持ち、加えて力強い立体感の把握に成功している神護寺薬師立像に結びつくか、かといふ問題が具体的に説明されない点にある。

民間の木彫の問題は、さらに流動的に考えられねばならないであろう。その最も初期の段階にあつては、唐招提寺に現存する破損仏

の一つ地藏菩薩(註23)像などの表現に、いくらかその
 の面影をたどることが出て来よう。しかし、民
 間の木彫が何時までもこうした素人の手にな
 る拙劣な段階にとどまっていたとは考えられ
 ず、造東大寺司などの官工房に出司していた
 技術者達が、いろいろの機会に出身地に戻つ
 たり、地方に派遣されることにより、中央・
 地方間に技術、表現などの伝播・交流があり
 得たこととは当然推定(註24)され、天
 平時代の中央に
 おける木心乾漆像などの木心部の技術が民間

の木彫に与えた影響の問題も見逃されてはな
らない。しかしその問題を考慮しても、民間
の木彫の表現の特色は「日本靈異記」などに
あらわれ、るような呪術的精神性を多分にあら
わしていたことは否定すべくもない。彫刻
としての立体感の捉え方は、いまだ天平の調
和のとれた、おだやかな古典的作風の枠を出
るものではないか。ただであろう。したがって、
民間の木彫がどのような展開の仕方としても
、決して神護寺像の力強い量感を誇る作風に

結ひつくことは考へ難いと云わねばならぬ
 。それが可能となるためには、中国の石像の
 影響という、空間の把握の仕方を本質的に異
 にする技術と作風との洗礼を受けなくては文
 字通り木彫的木彫は成立し難かったのであり
 、その意味から、神護寺薬師如来立像などの
 延暦木彫も、木彫としての独自の基本的技術
 と空間把握を獲得した大自在菩薩像を出发点
 とする、平安初期木彫の一つの変容と考へる
 のである。

第四節

密教彫刻における曼荼羅的

構成の一例

— 東寺講堂における故と

その表現

われわれが東寺講堂に一步足をふみ入れる

とき、また須弥壇前に立つて諸尊にむかうと

き、いつも身に迫る重圧感、そして、一種の

いろいろな感じを受けるが、それはいった

い何だろうか。奈良西の京の葉師寺金堂には

葉師三尊像の平明でのびのびした表現から

かもしだされる生気に満ちた明るさがある。

また東大寺三月堂の、薄暗のなかに立ち並ぶ

諸像の姿には限りない静寂と茫洋とした大さ

さがある。それにひきかえ、東寺講堂にははい

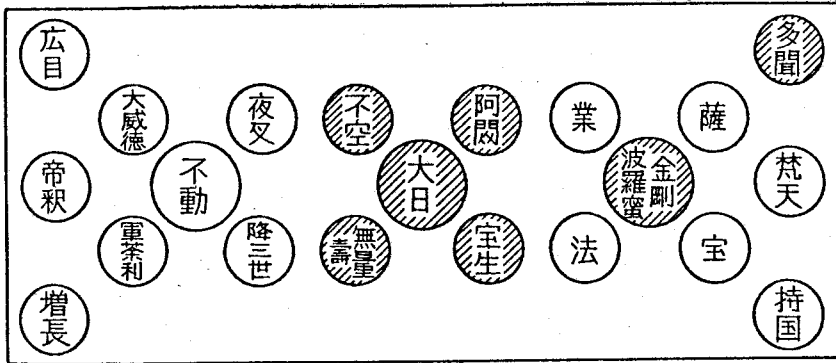
いようのないもの騒しさと熱っぽさがたちこ

めているようである。

顕教時代の諸像にはまったくくみることのな

か、たこうした講堂諸像のもつ独自の重圧感

はいったいどこから来るのだらうか。



第1圖 東寺講堂諸尊配置圖 ●印は後補

(一)

現在、東寺講堂には、須弥壇中央に金剛界
五仏を安置し、その左（西）方に不動明王を
中尊とする五大明王五軀を、また右（東）方
には金剛波羅密菩薩を中尊とする五菩薩を配
し、さらに東西両端には梵天・帝釈天を、須
弥壇西方に四天王を置いてゐる。（同）そのうち、
中央五仏と、五菩薩中の中尊波羅密像、およ
び北方多南天は後世の補作で、のこりの十五
軀は承和六年（八三九）南眼当初の遺品と考

えられて(註26)いる。

これら廿一尊の配置が、どのような教典の内容に拠り、どのような教義上の意味をもつて構成されているかという問題については、従来からしばしば論ぜられてきた。すなわち一つは、智拳印を結ぶ大日如来を中尊とする五仏は金剛頂經に説く金剛界五仏であり、その左右に配される金剛波羅密を中尊とする五菩薩、および不動明王を中尊とする五大明王について、仁王經護国般若波羅密多經道場

念誦儀軌に説く諸尊に相応する点が多いこと
とから、これら廿一尊の配置は、特定の一教
典の内容に拠ってつくられているのではなく
、前述の二經典に説くところから適意に諸尊
を選限し、それらと、大日如来を中心とする
一つの新らしい曼荼羅として構成したもので
あるとする説^(註27)、およびこの構成は、たとえ一
教典にのみ依拠するのでなくとも、その教儀
上の意味は金剛界曼荼羅の思想を強く反映し
ており、この寺が正しくは教王護国寺と呼称

することなどを考へ併せるとき、教王教とも

訣されたに金剛頂經の思想を基調として展開さ

せたと考へる方が適切ではない(註28)とする二

説に代表されるようである。右の二説の当否

についてはい小論の目的ではないが、少なくと

も講堂諸尊が教義的にいつて、中央金剛界大

日を中心とする密教の統一的思想を曼荼羅的

に表現しているかと考へることには異論はない

ようである。東宝記および現在觀智院に所蔵

される文書「東寺金堂講堂灌頂院本尊座(註29)位」

には、およそ十四世紀ごろと推定される講堂
諸尊の配置を載せており、それによると、阿
闍、宝生、梵天が西向きに、不空、弥陀、帝
釈が東向きに坐して大日ととり囲んでいる配
置の時代があったこととを物語っている。これ
は石の天日如来を中核とする統一的世界を、
配置の上で、より強調する原初的精神を示す
ものと解してよからう。

ところで空海の入唐求法の目的は、奈良時
代に伝えられた密教、すなわち空雲、無菌、

系	、	密	金	か	、	個	音	旧	關
的	大	教	剛	ら	お	々	、	密	那
解	日	教	智	、	よ	の	不	教	堀
釈	如	典	、	そ	び	密	空	教	及
の	来	に	善	れ	そ	教	霜	典	、
段	、	よ	無	ま	れ	像	索	、	菩
階	不	る	畏	で	に	の	觀	具	提
に	動	解	、	あ	伴	祈	音	体	流
ま	明	釈	不	ま	う	禱	、	的	支
で	王	の	空	り	密	形	千	に	那
発	を	段	、	伝	教	式	手	い	ど
展	中	階	一	え	の	に	觀	え	が
さ	心	、	行	ら	個	関	音	ば	漢
せ	と	具	な	れ	別	す	、	、	訳
る	す	体	ど	て	的	る	七	主	し
こ	る	的	の	い	解	教	仏	に	た
と	兩	に	訳	な	釈	典	薬	十	い
に	部	い	し	か	の	の	師	一	わ
あ	の	え	た	っ	解	解	な	面	中
っ	体	ば	新	た	階	釈	ど	觀	る

たと解されてい^(註30)る。この奈良時代における雑

密的な解釈について、造像・祈禱の仕方か

らも指摘することができる。奈良時代までは

、七仏葉師、不空羼索、十一面観音、妙

見、孔雀、馬頭の各菩薩などの密教像の造立

はあ、くも、西部の中心仏たる大日如来、不

動明王の造立はなく、加えて前述の密教諸尊

が個別的な尊像として造立・安置され、また

尊像に付する祈禱儀式も、寺院の中心堂とも

いふべき金堂でおこなわれることなく、千手

して、羅生門の左右に西寺と対象して建立された寺院で、これは空海入唐求法以前、換えると正純密教伝来以前にあつており、当初は言うまでもなく顕教寺院として発足した。顕教時代の本尊は金堂安置の丈六薬師如来坐像で、左右に各八尺の日光・月光両脇侍を安置、本尊光背上部に七体の化仏を、下部には左右六軀の十二神侍像を配する珍しい形式であつたといふ。(註32)この寺院が密教寺院として発足するのは弘仁十四年(八三三)嵯峨

天皇から空海に下賜されて以後(註33)であり、空海

は彼の密教の理想に基づいて新たに講堂諸

尊の造営に着手するのである。したがって密

教化以後の東寺においては、金堂よりも講堂

にこそ中心堂としての意味があると考えてい

い。東寺講堂は空海に下賜されて二年後の天

長二年に造営に着手されているから、(註34)堂内の

諸像もこれと前後して造顕され始めたと考え

るのが妥当である。(註35)諸尊の南眼供養は承和六

年(八三九)であったという。(註36)その間およそ

四一

十三年とべう長い年月を要したと
わか

ところか空海は、南眼供養に先立
つこと回

年の承和二年（八三五）に高野山
に入定して

いる。^(註27) したがって、空海の遺志は彼の法弟実

恵の手に引きつがれ完成されたと
考えられる

講堂諸尊の敬義的意味は、まず中央に金剛

界五仏を安置して五仏の本誓である自性輪身

をあらわし、ついで東方に五菩薩を配して大

日五仏の自性輪身から展開する正法輪身へ慈

悲による衆生済度の意志と説き、また西方
 に五大明王像を配して同じく五仏の自性輪身
 から展開する教令輪身へ呪力による折伏の意
 志とを説いて、それぞれ大日如来のもつ意志
 の両側面を形象化するのである。(註38) その際、東
 方五菩薩と西方五大明王は、密教の曼荼羅的
 世界では必ずしも大日如来に對し主従關係に
 ある尊像ではない。両者は大日如来のもつ兩
 面の意志を分離・独立させ、それぞれの個別
 的な性格と力をおびる存在を獲得しているの

であり、その点、両者は決して単なる大日如来の脇侍的位置にあるものとは言えない。大日如来の本誓である二つの意志を象徴する五菩薩、五大明王は、一面では、大日如来の变现神として独立した内的意志と力をさすめる尊像の意味をもち、他面では、大日如来の中核に三身一体として統一され、大日如来の本誓に還元されるといふ意味をもち、ている。その教義上における三者の關係はよぶに大日如来を中核とする多元的統一といつてよい。

し、	に	部	尊	の	献	く	・	し	
獅子、	四天王、	神像、	弥勒如来像	群像があ	上びは興福寺	つている	菩薩諸像	く違つた意味	これに反し、
宝幢、	金剛力士	天人十二	像が中央	<small>(註39)</small> た。	中仏殿	群像の遺品	か集合して	がある。	顕教時代の
宝樹	かその	軀などが	に位置し、	この群像	に	ほとんどの	一つの統	。	の諸尊の
などの	周囲を	左右に侍	菩薩四	の構成は、	おける	ないか、	一的世界	。	統一には
荘嚴を	巡つて	り、さら	軀、	まず中	弥勒淨土		の仏		著
加えて	守護	ら	八				つ		
弥						文			

勒淨土をつくつてゐる。四軀の菩薩像は中尊
に對し脇侍として性格をもち、八部神像も本
尊の眷属的性格をもつて造らされてゐる。そ
の構成の原理は、中尊を中核とする主従的關
係にあるといつていい。また、西大寺弥勒堂
にもこれに近い淨土の構成があつたことが、
西大寺資財帳にみえてゐる。これら顯教時代
の群像構成を僅かでも類推させる遺例として
、東大寺法華堂諸尊の構成がある。本尊不空
羼索觀音像の左右に侍る日先・月先両菩薩像

は、像高、材質、表現などの相違から客仏と
 推定され、のこる梵天・帝釈天、四天王、仁
 王が本尊と一具のものであるとするのが定説
 のようである。(註40) これら諸尊の構成をみても、
 梵釈二天が本尊の左右に侍り、四天王、仁王
 が須弥壇四方を守護して、そこに本尊に對す
 る主従的關係を原理として統一的世界が構成
 されていると考えてよい。

このようにみると、顯教時代の仏浄土
 構成の原理が、本尊に對し諸尊が主従關係に

配置されるいわば一元的統一であるのに反し、東寺講堂諸尊における曼荼羅的構成の教義的意味は、まさに大日如来を中核とする多元的統一といふことができる。

(二)

顕教の淨土的構成と密教の曼荼羅的構成における教義的意味の相違、すなわち一元的統一と多元的統一との相違は、その教義にもとづいて規定される儀軌的形式の相違にも同様に指摘できる。それでは、東寺講堂諸尊にお

ける儀軌的形式の特色はどのようなものであ
ろうか。

大日五仏。須弥壇中央の大日五仏は近世の

補作であるが、創建当初の五仏も、如来の本

誓をあらわして慈悲円満な像姿であつたと推

定される。『東宝記』には、十四世紀ごろと

推定される五仏の像姿、印相を略記している

か(註4)それによると、智拳印を結ぶ大日如来を

はじめ五仏いずれも静かに結跏趺坐する姿に

あらわれ、印相は、先ず東北阿闍、東南宝

生、西北不空成就の三仏は左手を金剛拳とし
て臍前に置き、右手は施無畏もしくは触地印
の如たちとし、西南無量寿は阿弥陀の定印を
結んでいたことかわかる(註)。結跏趺坐の姿は本
末禅定を示すかたちとされており、その姿自
体著しく静的な形式であるといわなくてはな
らぬ。加えて、五仏の印相そのものも左右
均斉（大日、無量寿）か、若しくはそれに近
いかたち（他の三仏）にあうたされ、結跏趺
坐する静的な像姿に合致する形式をもつてい

般	顯	に	の	れ	し	は	の		る
に	教	ふ	か	る	て	尊	規	確	と
右	・	ふ	た	当	決	像	定	か	い
手	密	ふ	た	初	定	が	で	に	っ
施	教	わ	ち	の	了	具	あ	印	て
無	を	し	は	意	れ	体	り	相	い
畏	通	い	・	味	て	的	、	ほ	い
、	じ	か	そ	を	い	に	約	、	い
左	て	た	の	考	る	形	束	尊	い
手	、	ち	尊	慮	。	象	で	像	。
与	如	が	像	し	け	化	あ	の	
願	來	求	の	て	れ	さ	る	本	
を	像	め	も	み	ど	れ	。	誓	
基	の	ら	つ	る	も	る	そ	に	
本	結	れ	本	な	印	以	の	も	
の	ぶ	た	誓	ら	相	前	儀	と	
形	印	答	を	ば	が	の	軌	づ	
式	相	で	象	、	規	儀	の	く	
と	が	あ	徴	印	定	規	規	儀	
し	一	る	す	相	了	定	軌		

ていゝるのもそれが、左右均齊に近い構成をと
 っ、て、静寂さ、崇高さにつながらる性格をもち
 、同時に、そのかたちが仏の前に跪まずく者
 に対し慈悲を注ぐに似た印象を与えるために
 、如来の本誓である円満・慈悲を象徴するに
 ふさわしいと考へられたからである。(註)この
 ようにみてくると、尊像の結ぶ印相も、その
 尊像の本誓を象徴する、若しくは表示する儀
 軌の規定に従かうと共に、視覚的な次元にお
 いて、ちぎの作風を規定する形式的意味をにな

つてゐると考えられる。

五仏の儀軌的形式は、完全に左右均沓の智
 拳印を結ぶ大日の四方に、結跏趺坐といふ静
 的な像姿と、左右均沓に近い印相を結ぶ四仏
 が配され、これらが相互に関連して最高至上
 の大日如来とその親近仏にふさわしいおだや
 かな儀軌的形式にあらわされてゐるのである

須弥壇上、右（東）方に配される五菩薩は
 大日五仏の慈悲的意志を説く本誓にふさわし

く、円満な菩薩形にあらわれ、蓮華上に静かに結跏趺坐している。金剛頂經には、金剛波羅密をのぞく四菩薩は大日五仏の親近の菩薩であることとを説き、さらに大日如來を巡る四仏の定徳を示すため、円満慈悲的な相にあらわすべきことが規定されている。(註44)これらのこととあわせて、四菩薩像は靜かに結跏趺坐するおたやかな姿態につくられるのである。五体の菩薩像は、各菩薩の本誓にもとづいて規定された印相を結んでおり、その点、五体

の間に著しい違いがある。まず東北方金剛薩
 埵(図版29)菩薩は右手に五鈷を握って胸にあて、左手
 は五鈷鈴を把って膝の上に置いていゝ。西北
 方金剛業菩薩(図版30)像、および東南方金剛宝菩薩像
 は左手を胸前で上に向け、右手は、前者は拳
 けて施無畏のかたちとし、後者は左膝におろ
 して与願印とする。また西南方金剛法菩薩像
 は右手に五鈷を把って胸前に拳け、左手は与
 願印を結ぶ姿である。このように各菩薩像が
 それぞれに違う印相を結ぶのは、いうまでも

なく新らたに伝えられた密教教義に規定されるもので、特定の印相と持物により各菩薩の名称とその本誓を象徴するという密教の曼荼羅的性格にもとづくものにほかならないが、いま、各菩薩像の複雑な印相のかたちを、さうした密教的象徴の意味をばなれて造形的形式の面から考慮するとき、そのかたち自体が、天平時代の諸尊の印相の静的な形式とは著しく違つて、動的な形式をもっていることも見のがせない。顯教時代の諸尊の結ぶ印相は

基本的には右手施無畏、左手与願のかたち
 で、第一指と第二指を捻じたり(註45)、またいすれ
 かの指を僅かに曲げるといふ変化はあ(註46)た。
 そのほか好んで用いられたものに、説法印や
 合掌印がある。これらはいずれも左右均斉か
 あるいはそれに近く、それでなくても両臂
 と身体にほぼ密着させて作風上における静的
 優美な要素に深くつながる形式的意味をも
 っていた。それに反し、東寺講堂の四菩薩像
 の印相のかたちは、左右均斉が破られ、両臂

は広げられて外へ向う動性を生み、さらに両手は胸前で交叉させるかたりに近く、五菩薩像の形式に著しい動的要素をおよぼしている。加えてこれらの印相のかたちには名状し難い呪術的な気分もある。その複雑な印相は、各々の菩薩像のもつ無限の呪術力を暗示しているようである。ことに金剛薩埵像は両臂を張って持物を構え、いままに激しく打ちふるかと思わせる緊張と呪術力がある。このようにみていると、五体の菩薩像は、

一方では、柔和な慈悲相にあらわれ、禅定の状態を示して結跏趺坐するおだやかな姿でありながら、他方では、禅定の静けさを破る複雑な印相のかたちをもつていゝ。その意味において、この像の図像的形式には静的な要素と動的な要素との相反する要素を内在していゝといつていい。

五菩薩の形式に指摘された静と動との二要素の内在は、五大明王像においても指摘することかできる。五軀の明王像は、正法の化導

に従わぬ衆生を折伏するといふ本誓をおび
てしずれも忿怒形にあらわされるのであるが
、像姿の上では五体の間にまじまじの違いが
ある。中央不動明王(図版31)像は瑟瑟座上にゆったり
と結跏趺坐する姿で、右手に剣をたて、左手
は肘を屈して索を握っている。それに反し、
四体の明王像は多面多臂の非常相であらわさ
れ、まじに超自然的であり、怪奇的ですらあ
る。不動明王の西北方に配される大威徳明王(図版32)
像は水中に跨る六面六臂六足の像で、各面と

も三眼をもち、六足のうち左第一足を半跏の
 かたちで水牛の背にのせている。東北方金剛
 夜叉像は、三面六臂で、本面のみ五眼、左右
 の脇面は三眼の相好である。また東南方降三
 世明王(圖版32)像は四面で各三眼、西南方軍荼利明王
 像は一面三眼で、水牛に跨る大威徳とのぞく
 三明王はいずれも腰を落して両足をふんばり
 、軍荼利と金剛夜叉は二つの蓮台を踏みわけ
 、降三世明王は自在天とその妃烏摩の胸を
 踏み压え、激しい運動的な姿にあらわされて

いる。このように、結跏趺坐する不動明王像の静的な姿に対し、大威徳明王とのぞく三明王像は激しく運動的な姿である。

面相と臂の構成からいっても、不動は一面二臂の静的な通常相であるが、四体の明王像は三面・六面、六臂・八臂などの超現実的な面相と臂の構成をもっており、著しく動的な姿とわいてい。また大威徳明王は運動を圧えて水牛に跨る姿ながら、反面、面相と臂の構成では三面、八臂の複雑な構成をもち、相

反する二つの要素とそこに内在している。

このように、儀軌に規定された五大明王像の図像的形式には、静的な要素と動的な要素、おだやかな要素と荒々しい要素という相反する幾つもの要素が複雑に入り交っていることとわかる。その際、五体の明王像の配置の特色をみると、静的な形式をもつ不動明王を中にして、周囲に複雑な形式をもつ四体の明王を配して、静と動の相反する要素は不動明王において多元的に統一されるのである。

須弥壇東端に安置され、仏法守護を本誓と

する梵天像は、(図版34)四羽の鳩鳥の背負う蓮座に坐

る四面四臂の像で、本面のみ三眼である。奈

良朝以前、すなわち顕教時代では、梵天像は

一面二臂の像で、よろいの上から衣をまと

姿がふつうであった。それに比べると、この

像は空海将来の密教図像にもとづく全く新し

い形式であることがわかる。(註4)面相の構成は、

本面の左右に二つの脇面をつけ、さらに宝髻

部の上に仏頂面一つをいたしている。四

臂の構成は、左右均斉を破って複雑なかたち
 で、四手いずれも違った印相を結び、あるい
 は持物をもっている。まず第一手は左膝に伸
 して施無畏の印とし、第二手は肘で曲げて掌
 を内につつむかたちとしている。それに反し
 、左第一手は左胸前に曲げて持物を把り、第
 二手は左下方に伸して第一指と第二指を捻ず
 るかたりに近く、第三指以下はかたく握って
 いる。これら四臂が構成する空間には複雑な
 動性を含んでいようである。とくに右臂第

一手と左第二手は膝の構えよりもさらに遠くに
に広げられており、そこにこの像のどっしり
した重心の低さと、外への動性を生む形式的
意味をもっている。蓮座上の脚の組み方も特
異で、右脚を崩して蓮華座の外に突き出し、
足のうらとみせる姿にも均衡を破る動性を志
向している。それに反し、須弥壇面に配され
、同じく仏法守護を本誓とする帝釈(図版35)天像は白
象にまたがる二臂の像で、右手に独鈷杵を把
って胸前に捧げ、左手は拳を握って腰に構え

ている。その姿態と印相の上で、この像は、
 梵天像に比して静的な形式といふことができ
 (註48)
 よう。

四天王像の図像的形式はなによりも動的で
 ある。まず相好は護法神としての本誓を示し
 ていずれも猛々しい忿怒の相で、その姿態も
 忿怒の相に合致した荒々しい運動的な姿にあ
 らわされていゝ。まず持国天は腰を低く構へ
 て二匹の邪鬼を踏み压之、右手は頭上にかざ
 して三叉戟を把り、左手は腰に当てて剣を握

っている。增長天も同じく二匹の邪鬼を踏み
压之、右手は槍をとって立て、左手は腰に当
てて剣を構えている。後世の補修が著しいと
推定されている。広目天(註49)像も、形式の上では上
述二像に近い動性をもっているといっている。

さて大日如来をはじめとする五菩薩像、五
大明王像、梵釈二天像、四天王像など、これ
らさまざまの形式へその形式は儀軌によって
規定されているものに外ならないが、ともつ

群像が、東寺講堂諸尊という一つの曼荼羅的
 統一を構成する際に、どのような構成上の特
 色が指摘できるのであろうか。まず中央に智
 拳印を結ぶ最高至上の大日如来を安置し、そ
 の周囲を、禪定を示すにふさわしいおだやか
 な姿と、左右均斉に近く、かつ各像の間で変
 化の少ない印相を結ぶ四仏が巡って静的な大
 日五仏を構成している。一方五菩薩、五大明
 王の群像は、静的な要素と動的な要素の相反
 する要素を内在し、先ず各群像が独自の形式

的統一を示しつつ、ついで、静的な大日如来
と中にして左右に配された。そしてその
東西両端を、動的な形式の梵天と、より静的
な形式をもつ帝釈天とが対象的に配置され、
さらに、この上なく荒々しく動的な形式の四
天王がそれら諸尊を守護しつつ須弥壇四方に
配されるのである。このように、儀軌に規定
された形式の面では、東寺講堂諸像は、静的
な形式をもつ大日如来を中心として、二つの
相反する要素を複雑に内在しつつ、一方では

各尊像自体が一つの完成した図像形式として、他方ではそれら尊像を集合してできる群像の諸形式が相互に関連し合っており、そこに一つの多元的統一の世界が成立しているといふことができる。

このような図像的形式における多元性は、それら諸尊を背後から成り立たせている神としての本誓の多元性を根柢としていゝ。各々の尊像は、大日如來の変現神として独立した意志と力をもつものであり、必然的に他の諸

尊の本誓や形式とは全く別個な圖像形式を自由
に獲得することができるのである。そして
教義的意味の層で、これら大日如來の分身と
しての諸尊が大日如來の本誓に還元統一され
るように、圖像的形式の層でも、一面では各
尊像は静と動との諸要素をそれぞれ独自の仕
方で統一しつつ、他面では大日如來の靜的な
形式を中心にして東寺講堂諸尊の形式として
多元的に統一されているのである。

これに反し、顯教時代の群像の形式を正確

に知るための遺品は殆んどなく、僅かに前述
 の東大寺法華堂諸尊を挙げうるにすぎない。
 これら群像の形式は、一様に直立するか、若
 ししくはそれに近い姿であらわれ、手印も梵
 釈二天は僅かに両手を前方に下し出して軽く
 握るおだやかなかたち(図版 37)（梵天は左手に巻物を
 握っている）であり、四天王、仁王像も守護
 神の本誓を示して忿怒形につくりながら、運
 動的な姿は殊更に避けるようである。また興
 福寺に現存する六軀の十大弟子像および八部

衆八軀は、天平六年（七三四）の建立になる
興福寺西金堂の釈迦如来像の脇侍群像の一部
に相当すると推定されるが、^(註5)それらの像姿も
、法華堂諸像に似て、各像は一様に直立する
姿で、個別性に乏しい類型的な姿にあらわさ
れている。これは構造上、直立か、若しくは
それに近い形式につくるのが最も適志すると
いう脱活乾漆造りの技術的性格によることも
あろうし、^(註4)また当時、この像を含めて官寺の
殆どどの仏像を制作した造東大寺司の制作組

織が、総じて画一的で、制作された仏像の形
 式にも、表現の特色にも類型化を結果し易か
 ったという理由を考慮する必要か(註 5)。しか
 しより本質的なことは、これらの群像が釈迦
 仏の左右に侍る脇仏であり、その中尊釈迦
 の崇高さや威厳をそなうことのない姿態に
 つくることか強く求められたこと、また主従
 関係を基本とし、観る者の視線を本尊に向
 けて集中させることかによりも重要であつた
 浄土的構成では、脇侍の姿か、本尊へ集中す

る視線を乱すことのない姿態、すなわち直立
するか、若しくはそれに近い静的な形式が強
く要求されたことに拠っていると考えねばな
らない。印相の形式もこのことに従って静的
に規定されていると解されよう。そこには、
教義的意味の層で本尊を中核とする主従関係
が存在するように、圖像形式の層でも本尊の
形式を中核として、それに類似する形式をも
つて脇侍諸尊がつくられているといえるよう
である。

その意味において、圖像的形式的側面でも、
 顯教的群像か一元の統一であるのに反し、東
 寺講堂諸尊の形式的構成は多元的統一である
 ということかできる。

(三)

ところで仏像の表現は、その尊像の神とし
 ての本誓へいやは意味の層と、その本誓を
 象徴、若しくは表示するために儀軌にもとづ
 いて規定された圖像へいやは形式の層を場
 として具体的に成り立っている。仏像の形象

化において、これら諸要素が造形的に調和を
得ていなくては秀れた宗教美術とはいえない
。東寺講堂諸像は、その点、どのような表現
を獲得しているであろうか。この問題は、残
念ながら後世補作・補修の像を除いて、創建
当初の造立と推定されている十五軀の仏像に
ついてのみ考察しなくてはならない。^(註53)
五菩薩のうち、中尊金剛波羅密とごく四
菩薩像。その相好の表現はどうであろうか。
眼は切れ長のかたうとえかた、ややまくれる

ように結んだ唇は両端を引手つめて頬に力を
 入れ、神秘的な微笑を浮かべている。頬は四体
 とも充実した張りをみせ、とくに金剛薩埵は
 その頬の輪郭と表面には若々しい緊張をたた
 えている。静かに微笑を浮かべる相好のあらわ
 し方は、まさに大日如来のもつ慈悲の意志
 を形象化するにふさわしいおだやかな表現と
 いっていい。しかし反面、その同じ静かな微
 笑と、頬の輪郭表面との張りにはいよいよの
 ない独特の感覚的な情感を秘めることも見逃

了れてはならない。奈良時代初期の制作と推定される薬師寺金堂薬師三尊像の相好の表現にも若々しい緊張感を指摘できる。けれどもそこには、単純化されたモデリングにおける明晰な輪郭と表面の構成をおこなって明快で清澄な気分をたもたせていた。また、奈良盛期の東大寺法華堂日光・月光画像の相好の表現も、一面では、たしかに薬師寺薬師三尊像の相好に指摘された明晰な構成は後退し表面の細部に拘泥したモデリングに傾きながら、そ

れでも対象のもつ現実的なかたろと崇高的・理想的なかたろにまで昇華させる古典的意志の横溢はみのかすことかできないのである。

体軀のあらわし方も、相好の表現に通ずる感覺的傾向がある。体部各部の比率プロポーションのとり方

では四体の菩薩像に多少の相違がある。西北方金剛業、西南方金剛法両菩薩像は胸部がやや細く、それに比して膝と強く張っている。

一方東北方金剛薩埵、東南方金剛宝菩薩の胸部から胴部への厚味は太く、とくに東南方像

の胴部は円筒形にちかい厚味をもち、四体のうちで最も重量感に富むという違いはある。けれども、体軀の量感のあらわし方には、共通して内部に充突する堅い張りとし、その張りの強い輪郭と表面の構成を通じてかもしだされるどっしりした重みがある。そしてこの量感の張りの強さとしりした重量感のうちには、独自のなまめかしさともいえる感覚的気分もあるようである。このなまめかしさは、相好の微笑と頬の堅い張りに指摘された

情感と響きあってこの像に独自の感覚的な気分をつくりだしている。

四菩薩像の身体をおおう衲衣のあらわし方も著しくおだやかである。ひだの彫りは円味ある波形で、稜線もゆるやかな曲線と之かい脚部を包み蓮華座に流れている。

このようにみると、四菩薩像の表現の特色は、一面では、結跏趺坐する静的な姿態と、円満な相好、厚味を压えた膝部、およびそれに合致する衲衣の処置など、これらの表

現か有機的に関連しておだやかな表現をつく
つているのであるが、他面には、それとも
に、複雑な印相のもつ動性と神秘的微笑、お
よび相好と体軀の量感のとらえ方にかもし出
される感覚的な情感があり、これらさまさま
の諸要素が複雑に内在して、この四菩薩像に
独自の重々しい表現をつくりだしているのだ
ある。そこには、大日如来の正法輪身として
の慈悲的な本誓と、精神的・崇高的な次元に
おいてでなく、むしろ肉体的・感覚的な次元

でとらえようとする新しい意志の横溢かみられるようである。天平彫刻の、いわば理想的・古典的作風とは全く対照的な新しい創造といふことかできよう。

五大明王像については、まず不動明王像をのぞく四体の明王像について考察したい。四体の明王像はいずれも多面多臂の非常相にあらわされていゝ。その六臂（大威徳、金剛夜叉）、八臂（降三世、軍荼利）はほぼ左右均斉に構成されているものの、臂は身体から離

して大きく広げられ、肘で強く屈折し、周囲に広い空間をつくらせて、正法の化導に「からう衆生を悪魔的な呪力で折伏する」という明王の本誓にふさわしい荒々しい動性をかもしだしている。天平時代にも多臂像の例は多くあった。東大寺法華堂不空絹索観音像も八臂の像である。けれどもこの場合、八臂の構成は厳格に左右均斉であり、その上、つとめて身体に密着させるかたちに近くまとめられ、周囲の空間を乱す運動性は避けられていた。お

たやかな多臂の構成にともなう静寂さがある。それほとりもなおす観音の崇高的な本誓にふさわしい表現ではあるが、同時に対象のかたちと、均衡とおだやかなうちにとらえる天平的作風の静的性格を物語っているといっている。

四体の明王像の相好の表現には、他の忿怒像とは比較を絶したデニッシュな怪奇さがある。焰髪は波うって天をつき、眼は眼球をひきたすばかりに見開き、歯牙を噛みだし

額や頬には力を入れて筋肉を盛りあげ、激しく怒っている。とくに金剛夜叉の相好は、二層に重なる四つの眼と縦につく額の眼を大きく見開いておどろおどろしい忿怒を示している。先の法華堂本尊も額に縦の眼をもつ三眼の相好であるが、このかたろが半眼に近く目立たぬかたろにつくられて悪魔的な荒々しさに陥ることとをさけるのとは全く対照的である。本面の左右に、本面とかわらぬ大ささの脇面とつけへ降三世、金剛夜叉、大威徳、さら

に頭上に幾つもの小面を盛りあげるかたちで構成するものへ大威徳と奈良彫刻と対照して重々しく動的である。

腰にまとう裳のあらわし方も同様である。

裳は太く重い腰部と上肢をおおうのであるが

、腰を落して体をひねる運動的な姿態に合致するどっしりした重味と厚味をもち、ひだの

稜角も鋭角的な彫りで、裳の裾も強く左右に

跳ね激しい動性をあらわすのである。それに

反して大威徳明王像は水牛に跨るために運動

を伴わず、その静的な姿態にあわせて、裳
は円味ある襜をたんで膝を包み、稜線も中
るやかな曲線をえかいて水牛の背に流れてい
る。このように裳のあらわし方におけるひた
の彫りと稜線の処置は、像の運動のあらわし
方に合致するよう考慮されていると考えてよ
い。

身体の量感のあらわし方はどうだろうか。
四体の明王像の肉身は豊満ともいえる円味あ
る張りをもっている。いま降三世像の肉身の

表現にその特色を検討してみよう。四明王像の技法は、体軀の基本部を一木から彫成し、腕と肩で矧ぎ、その矧ぎ目に厚く乾漆を盛って細部のモデリングを整えている。特にこの像の上半身、頸部から肩、肩から胸部にかけての肉づけ、上膊部、下膊部の量感の表わし方は、単純化された円味の輪郭と表面の構成をもち、内部に向って堅く充実する張りへ五菩薩像のような一ではなく、むしろぼってりと重い豊満さの張りを作っている。このこと

は、腰の裳から露れた脚部についてもいえる
・胸前で複雑な印を結ぶ指（降三世）、持物
を握る数々の指の、関節を全く示さない因や
かな表現にも、このことは指摘されてよい。
この身体の量感のとらえ方における因味あ
る輪郭と表面の構成には、生々しく筋肉の盛
り上りを誇張する他の念怒像（註54）とは全く違った
やり方ではあるが、内から溢れる力の充実が
あるようである。それは、豊饒さともいえる
力の充実である。猛々しさに通ずる力ではな

く、むしろ肉体的・具体的なもの、の豊かさに
 通ずる力の大きさである。そくには、明王像
 の忿怒神としての本誓と、豊饒な力の充実に
 見いださうとする感覚的な意志の存在がうか
 かえるのである。こうした豊饒さの表現は、
 明王像の他の多くの部分に指摘される感覚的
 な動作にも直接連らなつて行くものをもつて
 いる。金剛夜叉の右脚、親指をつともらあげ
 るかたち、水牛に跨る大威徳明王像の三本の
 右脚と二本の左脚、その脚の指がくだいに強

く跳ね上つてゆくかたちにもいい知れぬなま
めかしい情感があるようである。

明王像が成立した根柢には、ヒンドゥー教
の諸神の性格が強く引きつけられていたりとい
れる。ヒンドゥー教諸神の特色は、仏教神が
崇高的精神的な性格に特色があるのに反し、
むしろ巨大な力をおびるところにあり、多く
の明王像が多面多臂の形式をとって成立して
来る根柢も、その力の内容を具体的な形で象
徴する必要さにあつたとされてい(註55)る。そして

る力の表現の仕方を多分に残していると考え
 れるのも、これらヒンドゥー教諸神像におけ
 るいえる豊満、とびまめかし、の要素が指摘さ
 れて成立する明王像の肉身表現に、豊饒とも
 いる。ヒンドゥー教諸神の性格を強く引きつ
 らぬヒンドゥー教諸神の表現の根拠となつて
 産する力、それらを具現するところが、ほかな
 る^(註56)物質(自然)を破壊する、創造する、生
 むしろ物質的、物理的のものと考えられてい
 、その力の内容は、精神的なものではな
 く、

てよいであらう。

このようにみて来ると、四体の明王像の表
現には、一面では、激しく運動する姿態と動
的な多臂の構成、怪奇的な相好、およびそれ
らに合致する荒々しい装のあらわれ方などが
相互に肉連し合って、この上なく猛々しい怪
奇的な力を形象化するのであるが、他面では
、肉身の円味のある輪郭と表面の構成に指摘
された豊饒さを通じて形象化される物質的な
力の大きさもみのがすことかできない。猛々

しい力と豊饒な力とが相互に結びついて、大日如来の折伏的意志を説く明王像にふさわしい表現が成立していると考えられることかである。

不動明王像の表現の特色は、四体の明王像の特色とは著しく違っている。不動は瑟瑟々座に結跏趺坐して、やや顔を左方にむけ、身をそらして胸をほり、右手は剣をとって立て、左手は索を握っている。その姿はなにもものにもゆるぎない静けさに充たされている。身体

各部の比率のとり方は、^{プロポーション}肩幅を中々たりと張り、それに対峙して膝張りも強く構えて像の重みをあらわし、膝の厚味を低く這うようなかたちにつくって、不動のもつ気宇の大きさを示している。胴部の奥行きは驚くほどの厚味をもち、この像の悠然たる大きさと重さも、この厚味ある胴部の表現があつてこそ成り立っていることかわかるのである。

相好も、不動の本誓にもとづいて忿怒の相であるが、そのあらわれ方は、眼はやや大

く見据え、歯牙を僅かにみせるばかりで激情
 を誇張することほ努めて避けるようである。
 むしろ、頬から顎部にかけての肉づけに、筋
 肉の細部の描写に拘泥しない大らかな輪郭と
 表面をつくって、かえって内面に緊張する念
 怒をあらわし、不動の無限の力を形象化する
 のである。^(註5)

体軀の量感のあらわし方もさうである。肩
 部はゆつたりと張り、肩から胸へ、胸からや
 や実さだす腹部にかけての肉づけもゆつたり

した輪郭と表面をつくり、かえって端的に、
不動の悠然たる大まさととらえるのである。
この身体の表現は講堂諸像のなかでも独特で
ある。四菩薩像の、内部に堅く引きしめる張
りでもなく、四体の明王像や、後に触れる梵
天像の豊饒さの張りでもない。むしろその両
者の性格を巧みに調和させ単純化した輪郭と
面をつくって理想的な不動を形象化している
ようである。

下半身をおおう裳のあらわし方も、悠然と

坐る姿と、厚味を抑えた膝のかたち
 に合致するよう、太くはあ
 るが浅いひだ、たまた
 みの彫りも円味ある稜角
 をつくってゆるやかに
 に膝をつつんでいる。

このようにみて来ると、
 不動明王像の各部の表
 現はいずれも五大明王の
 中尊として悠然と坐する
 不動の姿にふさわしい同
 質的な落ちつきある要素
 をもち、それらの諸要素
 が有機的に調和して明晰
 な統一体をつくっている

怒りを内面に緊張させる
 ことによつて、不

動の本誓である力の大きさを、静寂と重々
しとのうちに形象化する独自の表現が創造さ
れているといっている。

須弥壇東端に配置される梵天像。この像の

相好の表現も独特である。本面は、(註58)二重瞼の

眼をやや上方に彎曲させて微妙な曲線をえが
き、上瞼はぼけてりとふくらみ、伏眼かちの
鋭いまなぶしをつくっている。小さい唇は両
端を引きつめ、頬から顎部にかけて独特の輪
郭線と表面を構成して名状し難い重々しさと

感覺的な情感をかもしだすのである。

この相好の重々しさと独自の情感は、身体各部の比率のとり方、および量感のあらわれ方にも指摘されるものがある。肩幅は三面と四臂をもつ構造と、それに伴う像の均衡を考慮してか著しく張つており、肩から胸、胸から脇を経て背部にいたる量感もどっしりした厚味と重みを持ち、モデリングも細部にとられぬ大らかな輪郭線と表面をつくつて充実に張りの強さをあらわしている。その点で

は、四体の菩薩像（特に東南方像）の上半
身の輪郭と表面の構成に指摘された張りの強
さにつながるものをもっている。ただ四菩薩
像の量感のとらえ方には、張りの強さのうち
にも内面に引きしまる堅い張りをもつ点か相
違する。梵天像のそれは、むしろ外にふくら
むぼつてりした肉身の重さを強く志向してい
るようである。その意味では、四天王像の肉
身の表現に近い要素をもっているともいえる。

この上半身の特色は、膝部の肉づけと、下半身をおおう裳のあらわし方にも指摘されてよい。脚部の裳のつくるひだは、その稜角の彫り方に、やや明晰さが欠け、当初は乾漆を盛って細部を仕上げていたかとも推定されるが、それらの剥落したいまでさえ、もも、およびふくらみ、はぎの肉づけには円味ある表面を構成して柔軟な肉身を感覚的にとらえるのである。裳衣もおだやかなひだをたたんで、その脚部の表現を強調している。結跏趺坐する右

脚を崩して足のうらを見せるのかたちにも
いい知れぬ感覚的な情感がある。

さて、こうした梵天像の表現の特色は、一
方では静かに蓮華座に坐する姿にもかかわら
ず、四面四臂の非常相であらわれ、ことに
四臂の構成は左右均存を破り、像の周囲に動
的な空間をつくっていらだたしい気分をかも
し、右足を蓮華座からつぎだすかたちも
この動性を強調するのである。一方、それと
ともに相好のかたちと、肉身の量感の張りに

ぼつてりした重々しさをもち、脚部の量感の
 とらえ方も、これに通ずる柔軟な表面をつく
 っている。これらの諸要素は相互に結びつい
 て、護法神としてのこの梵天像の本誓を独自
 の重苦しい感覺的なかたちで形象化している
 のである。密教に特有なこの梵天像は、バラ
 モン教の神ブラーマーのもつ外道的な性格を
 直接に受けついで成立しているといわれ、こ
 の四面四臂の非常相の姿態と、著しく充実し
 た張りをもつ肉身の感覺的表現も、バラモン

敬神の物質的豊饒的力の性格を引きついでいるためであろう。

四天王像四軀のうち、北方多聞天は近世の補作であり、創建当初の造立である三体の四天王像も各部に補修が著しく、果してどの程度まじ原初の姿とどめているか疑問である。とくに西方広目天像は、持国増長二天に比べて小像であり、また幾つかの表現上の相違も指摘されて^(註59)おり、これら二像と一具のものとは考え難いので、小論では持国・増長二天

像をとりあげてその表現の特色を検討するこ
ととする。

像の各部の比率は頭部が小さく、下半身は
それに比して大きくあらわれ、したがって
像の重心が低く、それかこの像の重々しい表
現の一要素をつくつてゐる。相好は、荒々し
い運動的な姿態にふさわしく、頬の肉づけは
筋肉の細部の盛りあがりなまを生々しく誇張し、
口は叫び、眼は大きくむいて、持国天は二鬼
を見据え、増長天は前方の仏敵を凝視するの

である。体軀の量感の捉え方は、全身をよ
い、いで固めるため肉身を露出しな
い、が、下半身
は上半身に比して極度に太くつくり、な
か、でも侍国天の腰部は身をよじるこ
ともあ、てと
くに太く、二鬼を踏み据える力の充
実を巧みに
形象化するのである。衣文のあらわ
し方も
威嚇的な姿態と相好、およびたく
ましい体
軀に合致して、両袖は強く跳ねあ
がり、ひだ
も鋭角的な稜角を刻んで像の周囲
に動的な空間を構成している。背
面から下る裳も荒々し

く波うつつひだをたたんでそれを強調するのである。

四天王はいうまでもなく四方に配され武力をもちて仏法を守護する護法神で、その本誓にもとづいて威嚇的な忿怒形にあらわされるのかぶつうである。しかしこの講堂像ほどの荒々しさは前後に比較の例を絶している。天平彫刻の一典型としてしばしば指摘される東大寺戒壇院四天王像は、写實的な塑造の技法を効果的に生かして忿怒相のもつ微妙な表面

と輪郭をフクリフフも、怒りを内面に秘める
静的作風を逸脱することほなかつたし、東大
寺法華堂四天王像も、単純なモデリングを通
じて大らかな輪郭と面を構成して生々しい現
実的な描写を避け、茫洋たる大まかの作風を
つくっていた。それに反し、この講堂四天王
像の忿怒の相好とその体軀の表現には、この
上なく動的で威嚇的な力の形象化がある。そ
こに、この像が、新しく伝えられた儀軌図像
にもとづいてつくられたか、あるいは渡来の

仏師によつて制作されたのではないか、と推
 定する論者(註60)の根拠がある訳であるか、いずれ
 にしろ、天平彫刻には絶えてなかつた激動性
 とどつしりした重量感の表現において、この
 四天王は新らしい生命の横溢を創造している
 といつてよい。

(四)

仏像の表現は、その尊像の神としての本誓
 (意味的層)と、その本誓にもとづいて規定
 された儀軌図像(形式的層)を場として形象

化されていゝ。東寺講堂諸像は、各々の尊像
かゝり、れも独立し個別的な本誓と形式をもつ
ており、したがつて作風においても、四菩薩
像、五大明王像、梵天、四天王の諸尊はいず
れも全く個別的な性格をもつてあらわされて
いた。

このように着しく個別的な東寺講堂諸尊の
作風群も、それを天平彫刻の作風的特色と比
較すると、一つの大きな枠で捉えることので
きる共通性をもっている。天平彫刻の表現の

特色は、均斉のとれたプロポーションと量感
 のあらしめ方、その量感にマツクする衣文の
 処置、おたやかな相好、それらの表現を通じ
 て平明で調和のとれた美を志向し、崇高的理
 想的な仏の姿を形象化するところにある。こ
 のいわば天平彫刻の古典的性格に反し、東寺
 諸尊は、明らかに動的、感覚的特色をもつて
 新たなる創造を果している。これはまた平安
 初期彫刻の作風的特色に通ずる一性格でもあ
 る。

けれども、ここでもより重要なことは、これら講堂諸尊が、天平彫刻に對し一つの作風の特色の粹でとらえられる共通性ともちながら、またそれぞれに個別的作風をもつて完結していることである。その具体的な内容と完結の仕方については、これまで各像を詳細に検討してきた通りである。この作風の多元性は、言い換えると、動的感覺的なものあらわれ方も実に多様であることとを物語っている。

講堂諸尊の多くのものが、ヒンドゥー教諸神

の肉体的・豊饒的な性格を直接に受けついで
 成立していることはすでに触れた通りである
 が、その際、各々の尊像のもつ本誓と、その
 本誓にもとづいて規定された図像的形式の如
 何によつて、実に多様な作風が成立しうるこ
 とが認められるのである。そこにこそバラエ
 ン教乃至ヒンドゥー教諸神の多様な性格があ
 るのであり、同時に、密教における諸尊か
 つ個別的性格の意味、すなわち曼荼羅的意味
 がある^と解すべきであらう。

東寺講堂には、このようにさまざま個別
的な作風をもつ諸尊が集合し、それらが、ま
た独自の有機的な群像（五菩薩、五大明王
、梵釈、四天王）をつくらせて大日如来を中核
とする曼荼羅的統一に参加するのである。す
なわら、講堂の各諸尊は、まず、静と動、お
だやかさと荒々しさ、女性的と忿怒的、柔軟
さと固さなどの多元的な諸要素を、単一の仕
方か、あるいは複雑な仕方かの相違はあれ、
独自の仕方ですべて完結した一尊像の作

風をつくり、さらにまた独自の仕方で各群
 像の作風とを構成し、最後に、これら群像の
 作風が相互に関連し合、て大日如来を中核と
 する「東寺講堂諸尊の作風」の世界が成立し
 ているのである。各尊像の作風も、各群像の
 作風も、それらが成立する際の主体となるも
 のは、動的・感覚的性格といっている。それ
 は逆にいえば、感覚的・動的性格の多元化と
 いえるものである。こうした各尊像の感覚的
 作風が曼荼羅的に統一し、「東寺講堂諸尊の

作風^レが成立してゐると考へることか
。それは不協和音的統一とでもい
えようか。
われわれが東寺講堂に一步足をふ
み入れると
、須弥壇前に立つて諸尊に向うと
き、
も身にせまる重圧感、一種独特の
いらだたし
くと重苦しきは、結局ここから
生れて来るもの
ではないだろうか。

最後に、このように各尊像の作風
が集合し、
大日如来を中心にして曼荼羅的
に統一し、
東寺講堂諸尊の作風^レの成立を可能
にさせてい

るものほなにか、か問題にされなくてはなら
 ない。結局、それは一つには、五菩薩像は大
 日如来の慈悲的意志を説き、五大明王像は同
 じく大日如来の折伏的意志を説き、梵釈、四
 天王はそれを守護するといふ大日如来を中心
 とする教義的、意味的層における統一性であ
 り、もう一つは、それにもとづいて規定され
 やはり大日如来の形式を中核として成立し
 ている図像的、形式的層における統一性がそ
 の背後から可能にさせているといわなくては

ばらない。

こゝに於いた東寺講堂諸尊における作風の統一の仕方とは、天平時代の統一の仕方とは著しく違つてゐる。天平時代の浄土の群像における統一は、教義的・形式的にも中尊と中核とする主従關係を主体とし、したかつて作風上において、脇侍像の作風は中尊と類似的な作風下であらわされておゝり、その点、中尊と中核とする靜的統一を指摘することかである。

東大寺法華堂諸尊の作風かその事實を僅かに

示してくれる。

顕教時代の群像における統一の仕方が一元
的統一であるのに反し、東寺講堂諸尊の統一
の仕方はまさに多元的統一ということがある
るのである。