

報告番号	甲 乙 第	号	氏 名	津 田 徹 英
主 論 文 題 名 :				
<h2>平安密教彫刻論</h2>				
<p>(内容の要旨)</p> <p>日本に本格的に密教が導入されたのは大同元年(806)の空海帰朝を俟ってのことである。密教との邂逅は、密教美術、ひいては、密教彫刻という分野を日本の宗教美術のなかに花開かせることとなった。ただし、平安時代はおよそ400年にわたる長大な期間であり、その間の彫刻様式・技法の変遷と同じく、密教図像にもとづいて彫像でこれを再現するありようも、400年間、全く同一であった訳ではない。本論ではおよそ400年にわたる平安密教彫刻の動向を、以下の枠組みを設定することで、その特色を明らかにしようとする。すなわち、</p> <ol style="list-style-type: none"><li>(1) 密教図像をそのまま直模的に彫像で再現しようとする動向、</li><li>(2) 密教図像を経典・儀軌の所説と照合させ、図像の表現(印相、持物、体勢等)と相違がある場合は、経典・儀軌の所説に則り図像表現を改訂して彫像で再現する動向、</li><li>(3) 既知・既存の密教図像を取り込みつつ、印度・中国にも存在しない、わが国独自の密教像を創出してゆく動向、</li></ol> <p>の三つである。このうち、(1)は、約400年にわたる平安時代における密教造像の基底をなす。そして、おおよそ十世紀初頭頃から(2)の動向が目立ち始める。その際、経典・儀軌による照合を通じ、図像の適否の判断、さらにはその改訂を推進したのは、造像を主導した密教僧であった。詰まるところ、密教図像の適否の判断、および、改訂は密教僧の見識に委ねられていた。そして、そこに恣意的な判断が強くはたらくとき、インド、中国にも先行作例をみない異形像の出現に結びつくこととなる。その傾向が顕著となるのは、おおよそ10世紀末頃からであり、以後、(1)と(2)の動向と並走するかたちで以後、12世紀に及ぶ。すなわち、この三つの動向の重層性にこそ、平安密教彫刻の多様性が示されるというのが筆者の考える「平安密教彫刻論」のアウトラインである。</p> <p>本論は、この三つの枠組みを適用しながら3部18章構成で論を進めてゆく。</p> <p>第1部、図像受容のあり方と木彫像による再現</p> <p>9世紀、空海をはじめとする「入唐八家(最澄、空海、常暁、円行、円仁、慧運、円珍、宗叡)」によって、未知の密教図像が次々ともたらされた。それらは曼荼羅としての群像であったり、そ</p>				

の一尊を抽出したものであったりと、実に多様であった。これを彫像で再現してゆく方向で、平安密教彫刻という分野が成立してゆく。その出発点にあつては、新たな尊格を請来された図像にもとづき、彫刻で忠実に再現してゆく方向で平安密教彫刻は展開したとみられる。

この平安密教彫刻を論じる際、出発点は承和 6 年 (839) に開眼をみた東寺講堂の諸尊像をもって論じるのが一般的であり、研究の蓄積がある。ただし本論では、同じく空海が直接関与した高野山金剛峯寺旧金堂の七尊像を最初に取り上げる。「第 1 章 高野山金剛峯寺旧金堂所在 焼失七尊像」がこれに相当する。かの金剛峯寺旧金堂の諸尊は昭和初年 (1926) に焼失し、ガラス乾板紙焼きモノクローム写真に面影を留めるばかりである。中尊像に至っては嚴重な秘仏であったため、写真すら存在しない。しかし、既知の空海遺文を丹念に読み進めることにより、その造像は天長末年から承和初年 (832~34) 頃とみて大過ない。それは東寺講堂諸尊の開眼より、少なく見積もっても 6 年は遡ることになる。とすれば、空海が関与した金剛峯寺旧金堂における造像を、同じく空海が関与した東寺講堂の諸尊像との関係性においてどのように捉えるかは、日本彫刻史研究において避けて通ることのできない問題のはずである。そこで、いまだに解明に至っていない旧金堂安置の七尊の構成について、いずれも当初からの尊像構成を変更することなく図像表現が踏襲されていたことを指摘し、それらが『金剛頂瑜伽中略出念誦經』と、これにもとづく空海請来の金剛界八十一尊曼荼羅 (逸亡) から、仏・菩薩・明王に及んでの抽出であったことを推定する。最近、東寺講堂諸尊の典拠が、やはり『金剛頂瑜伽中略出念誦經』にもとづく空海請来の金剛界八十一尊曼荼羅にあったことが指摘されるに至っている。仏・菩薩・明王という尊像構成ともども、先蹤を金剛峯寺旧金堂七尊像に求め得ることは重要であろう。加えて、高野山金剛峯寺旧金堂安置の金剛薩埵・金剛王菩薩の両像にあらわれた肉感表現は、東寺講堂諸尊のうち、五大明王像や梵天像への継承が窺えることも見過ごせない。

続いて、空海の警咳に触れ得た門弟による造像を「第 2 章 承和期真言密教彫刻の展開」の標題のもと、観心寺如意輪観音像、神護寺五大虚空蔵菩薩像、広隆寺阿弥陀如来像 (講堂所在) のを取りあげる。それらの造像時期について、文献の検討により、観心寺如意輪観音菩薩像は承和 10 年 (844) 頃までに、広隆寺阿弥陀如来像は承和 14 年 (847) から 天安元年 (857) 頃までに、神護寺五大虚空蔵菩薩像は嘉祥 3 年 (850) の開眼であるとの私見を示したうえで、密教図像の彫像による再現のありようを考える。その際、二次平面の図像からは得られない尊容にかかわる情報を、関連の經典・儀軌の所説に拠って補強していることは留意したい。これらのうち、観心寺如意輪観音像、神護寺五大虚空蔵菩薩像が純然たる密教像であるのに対して、広隆寺阿弥陀如来像が説法印を採用して、奈良時代以来の伝統的な阿弥陀図像を継承する点は、いささか異質であることは注意を要する (後述)。

「第 3 章 室生寺金堂本尊私見」では、従来、天台系の薬師如来立像と考えることで定説化した感があった金堂安置の中尊像についての尊名再考をまず促す。この室生寺において奈良時代以来形成されていた祈雨の伝統が『仁王護国般若波羅密經 (いわゆる仁王經)』にもとづくことを

史料より指摘し、金堂創建当初より安置されていたとみられる伝釈迦三尊像（金堂内に現在も伝えられる伝釈迦如来立像、十一面観音立像、および、三本松中村区的地蔵菩薩立像）が、『仁王経』に説かれるところの「百仏・百菩薩・百羅漢」を基本とする、釈迦三尊の図像に則った造像であることを指摘する。そして、造像についての手がかりは、室生寺研究の根本史料である『一山年分度者奏状』において、貞観 9 年（967）、龍王に神階五位の叙位があった際に、あわせて龍王に「善女龍王」の神名と「龍王寺」の寺号が詔により与えられたと明言しながらも、奏状の冒頭で「興福寺別院室生山寺」を名乗っていることに求める。かの「龍王寺」は特定の堂宇に付与された寺号と考えるのである。ちなみに、寺院内の既存の一堂に別に寺号が詔勅により与えられる同時代の例に、真雅建立の貞観寺があることが参考となる。とすれば、室生寺内の一堂にあって「龍王寺」の名が与えられるに相応しいのは金堂を以て他にはなく、「龍王寺」の寺号が与えられた貞観九年（967）には、既に釈迦三尊像の造立が完了し、金堂内に安置され、堂宇として機能していたと考える。ちなみに、図像選択にあって『仁王経』にもとづく、奈良時代以来の釈迦三尊の図像を基本にすると考えるとき、このことは、九世紀後半の真言密教系の造像である仁和寺阿弥陀三尊像が、中尊に金剛界曼荼羅に由来する定印阿弥陀の図像を採用しながらも、三尊構成において、中尊を坐像として両脇侍に立像を採用した点、あるいは、慈尊院弥勒仏像において光背に密教由来の月輪の表現をとめないながらも、尊容に如来形を採用した点に、奈良時代以来の図像を密教造像のなかで再生して行く志向を認めるとするとき、その先蹤を前章で言及した広隆寺阿弥陀如来像に求めることが可能となろう。

ところで、図像の受容と彫像における再現という観点から密教彫像を眺めるとき、10 世紀初頭頃から経典・儀軌の所説に拠って、図像を改訂する動きが顕著となる。これは「入唐八家」ほか、様々な機会において新たな密教図像がわが国にもたらされ、それらが蓄積されていった結果、同一尊の図像に異図が存在するようになったことで、図像研究が深化したためであったように考える。真寂（886～927）が大著『諸説不同記』を撰述して、空海請来の「現図」と真言系の「或図」、さらには天台系に伝わった「山図」に及んで、胎蔵曼荼羅にあらわれた諸尊を逐一、その微妙な違いについて明らかにしようとしたこととも符合する。

本論では、これに関わる事例として「第 4 章 醍醐寺 如意輪観音像考」において、上醍醐清龍宮伝来の如意輪観音像を取り上げる。造像は 10 世紀初頭に遡り、作風上、仁和寺阿弥陀三尊の造像系譜に連なることを様式的見地から指摘する。あわせて、拳をつくるようにして頬で当てた右第一手の印相が、『大日経疏』の所説に則ったものであることを明らかにし、真言系における『大日経疏』の本格的な研究が醍醐寺観賢（854～924）によってなされていることに着目し、その関与を指摘する。

「第 5 章 滋賀・神照寺 千手観音菩薩像」では、10 世紀前半の比較的早い頃の作風を示す長浜市神照寺板彫り千手観音像について、その造頭に際して、両体側に放射状態に抜けられた大手の臂数が、左右ともに内側に各十手、外側に八手を上・下に配し、合計三十六手となっており、こ、

れに胸前の合掌手腹前の宝鉢手、両脚外側に垂下する左右手を加えると 42 臂となることに着目する。臂数が 42 となることは、一見すると通例の千手観音像の脇手の総数と何ら変わりがない。ただし、この 42 臂とは別に頂上仏面の背後から開掌した右手の五指が覗くことは見過ごせない。通例、わが国の千手観音造像においては「化仏手」と「頂上化仏手」は一对で両肩付近において左右対称にあらわされる傾向にある。しかしながら、神照寺像の場合、42 手のうちに「頂上化仏手」は認め難い。当該手は、頂上仏面の背後において五指を伸ばすことで、文字通り「頂上化仏手」とすべく見立てられたと考える。とすれば、この「頂上化仏手」を頭上にあらわすにもかかわらず、合掌手以下、両側に広がる大手の総数が 42 臂となっており、通例より脇手の数が 1 手多いことになる。ここで千手観音の持物を説く諸經典類を眺めてみると、不空訳『千手千眼観世音菩薩大悲心陀羅尼』が唯一、通例の脇手に加えて、もう一手（「甘露手」）を説くことから、これに配慮しての造像であったといえるであろう。神照寺板彫り千手観音像は、関係の千手經典のほとんどすべてに及んで、その所説をとりこみながらの造像であったとみなし得る。

「第 6 章 醍醐寺 五大明王像（霊宝館所在）の伝来とその造像」では、当該の五軀が、上醍醐に所在した観賢の私房であった中院に当初安置されていたことを確認する。あわせて、その図像表現の検討を通じ、造像に際して空海構想の東寺講堂五大明王像の存在に注意が払われたものと思われるが、五大明王像にみる図像表現にはそれらの直模的再現は認め難い。むしろ、それらは関係の經典・儀軌の文言に則っての再現であることを明らかにする。10 世紀初頭の真言系の造像にあつて宗祖・空海ゆかりということだけでは、もはや図像が権威を持ち得なかったことを示唆する。このことは造像に関わった醍醐寺観賢をして、不動明王の頭上に蓮華を戴くことを説いた空海撰述の『納涼房次第』に対して「此れ頗る謬（あやま）りたるべし（原文読み下し）」と断じたことにも垣間見ることができる。かくして、図像の受容と彫像による再現は、10 世紀初頭に至って、密教図像を直模的に再現する方向性ととも、經典・儀軌によって図像情報を整理し、図像に反映させ、適宜、改変をおこないつつ彫像で再現をはかる方向性が加わり、並走することとなったといえる。

## 第 2 部 造像と規範

第 2 部は、第 1 部で設定した「図像受容のあり方と彫像による再現」という視点を継承しつつ、第 1 部が専ら時代の規範となり得た作例を考察の中心に据えるのに対し、第 2 部では、規範性を持ち得た作例を受容して再現をみた遺例について検討を行い、規範となった彫像、もしくは、その図像表現をどの様に捉え、再現をみたかを考察する。扱う時代は、第 1 部を承けて、10 世紀後半から 12 世紀末に及んで時代順に注目すべき 6 作例をとりあげる。

「第 7 章 書写山田教寺根本堂伝来 滋賀・舎那院蔵 薬師如来坐像をめぐって」では、長浜市舎那院に伝来した 10 世紀後半の作風を示す等身の金色薬師如来坐像について、その像底に記され

た銘文から、本来は播磨国円教寺根本堂に本尊として伝来し、造像・安置に開山・性空（生年不詳～1007）が関与したことを明らかにする。その造像は、性空が離山する長徳三年（997）以前に遡るが、根本堂の規模が「礼堂庇」を有し、山内の講堂と同じ「三間四面」堂に統一されていることに着目するとき、寛和3年（永延元年、987）十月の講堂供養を上限として、同時期もしくはさほどこれを隔てないころの堂宇改築にあわせての造像であったと考える。ちなみに、講堂の尊像構成に比叡山延暦寺の西塔伽藍の中心をなす釈迦堂（講堂とも）の尊像構成との近似性が認められる。このことを手がかりにすると、性空は規模を同じくする根本堂と講堂を書写山内に建立することで、この二つの堂宇をもって比叡山延暦寺の中心伽藍である東塔・一乗止観院根本中堂と西塔・釈迦堂に照応させ、比叡山の宗教空間を書写山内に再現していこうとする構想があったとみななければならない。もとより、延暦寺一乗止観院根本中堂の本尊・薬師如来像は立像であったが、10世紀後半の天台系の造像にあつては、立像であらわすことで一乗止観院根本中堂像に結びついて行こうとする一方で、金色の坐像をもってあらわし、その像容が西塔釈迦堂本尊像に通じることで、西塔釈迦堂本尊像が、東塔一乗止観院根本中堂本尊像と同体視されていたことにより、そこから一乗止観院根本中堂本尊像へと結びついて行こうとするものであったとみられる。舎那院像はその好例として理解すべきである。

「第8章 滋賀・錦織寺 不動明王立像の周辺—不動明王彫像の額上髪にあらわれた花飾り—」は、10世紀末頃から額上髪に花飾りをあらわす不動明王彫像が急増することについて、『大日経疏』に説くところの、不動明王の頂髪にかかわる「莎髻」が、伝写過程で「莎髮」と伝えられたことが造形に反映させたものであることを、近年、筆者が見出した11世紀初頭の造像とみられる滋賀・錦織寺像を通じて明らかにする。

「第9章 滋賀・錦織寺天安堂 毘沙門天像と天台系所伝『北方毘沙門天王随軍護法真言』」は、宝塔を持物としない、腰に手を当て、戟を執る毘沙門天の像容を説くものとして、『北方毘沙門天王随軍護法真言』が知られるが、11世紀の造像とみられる錦織寺天安堂像は、同儀軌が説くところと左・右の手勢を逆にしてあらわされている。しかし、天台系の事相書『阿婆縛抄』が引用する『北方毘沙門天王随軍護法真言』では、まさしく左・右の手を逆に説いている。それはまさに錦織寺天安堂像と合致しており、そのように説かれた天台系所伝の『北方毘沙門天王随軍護法真言』の存在が浮かびあがる。その錦織寺天安堂像では、下唇を上歯で噛むという、毘沙門天の面相としては稀有な表現をとまなう。もとより『北方毘沙門天王随軍護法真言』では「其の毘沙門天の面、甚だ畏る可き形（原文読み下し）」と説くのみである。しかし類似の標題をもつ『北方毘沙門天王随軍護法儀軌』には「口を噛む」と説かれており、造形化にあたって、これを援用したとみなされる。現在知られる平安・鎌倉時代の託腰型の毘沙門天像のなかで右手を振り挙げて戟を執り、左手を腰に当てる作例は左右の手勢を逆にする毘沙門天像ほど多くはないが、平安時代を中心に託腰型の毘沙門天像の作例の一群を形成している。興味深いのは、称名寺本『仏像抄』（神奈川県立金沢文庫保管）には二軀あったという鞍馬寺本尊・毘沙門天像の一尊が、まさ

しく右手で戟を執り、左手を腰に当てていたと伝えている。そうとみると、錦織寺天安堂像は鞍馬寺本尊に倣った造像の可能性が浮かびあがるであろう。

「第 10 章 飛天光背の展開」では、11 世紀以降の丈六定印阿弥陀如来像の光背荘嚴として重んじられた飛天光背の 12 世紀に至る受容と展開を実作例から明らかにする。長承三年（1134）、鳥羽・勝光明院阿弥陀像の造立に際し、光背は「飛天光」と定められた（『長秋記』）。名称は光背周縁に飛天を配したことに由来するが、定朝以降の阿弥陀光背は専ら飛天光であったとも『長秋記』は伝えている。その飛天光背の光背頂には大日如来があらわされたが、阿弥陀の光背に何故、大日が伴うのかこれまで説得力をもって明かされることはなかった。ちなみに、天喜元年（1053）の平等院鳳凰堂像の光背頂には補作ながら金剛界大日をあらわす。その鳳凰堂像の像内に納置される心月輪に記された阿弥陀大呪・小呪の典拠である『無量寿如来観行供養儀軌』には、阿弥陀の観想直後に「如来拳印」を結び、その印の威力により密嚴世界を極樂浄土に変え、阿弥陀聖衆の集會にまみえると説く。この如来拳印こそ金剛界大日の智拳印に他ならない。光背に大日をあらわす根拠も、定印阿弥陀の出自が金剛界曼荼羅にあることを思うと、阿弥陀の観想に際し、金剛界大日が密嚴世界を極樂浄土に変じる役割を担った点に求められる。鳳凰堂像の光背頂に当初より金剛界大日があらわされた可能性は高い。ところが、以後の丈六阿弥陀像の作例では、11 世紀末の滋賀・浄巖院像の光背頂には補作ながら胎藏大日をあらわし、13 世紀に至る作例を視野に入れても光背頂の大日は胎藏が主流であった。12 世紀の『覚禅鈔』には僧兼意の説を掲げ、金剛界法で阿弥陀を観想し、道場観では大日が妙觀察智門に入ることによって密嚴世界を極樂世界に変えんとする。阿弥陀の定印が妙觀察智印であることを思えば、腹前で両手を重ねる胎藏大日は定印阿弥陀と合体視されていたことが窺える。この点に光背頂の大日を胎藏とする根拠が求められよう。一方、飛天にも変遷があった。鳳凰堂像の当初の飛天は、長跪または胡跪とし、雲中供養菩薩が安坐や立像を伴うことと区別する。これに対して浄巖院像の飛天では安坐があらわれ、さらに、滋賀・西教寺像では立像を伴う。その姿に雲中供養菩薩像の受容が認められる。加えて、浄巖院・西教寺両像の飛天には眦を下げた咲形がともなう。咲形は同時代の迎講の菩薩面、高野山有志八幡講阿弥陀聖衆来迎図の乗雲奏樂菩薩に見出せることから、両像の飛天には阿弥陀来迎に伴う奏樂聖衆の性格付与がなされていたことが明らかになる。

「第 11 章 神奈川・宝樹院 阿弥陀三尊像へのまなさし」では、久安 3 年（1147）に造立をみた横浜市宝樹院阿弥陀三尊像について考察を加える。この三尊像がことのほか注目されるのは、定印坐像の阿弥陀に立像の観音・勢至の両菩薩がともなう点で仁和寺像以来の阿弥陀三尊の図像表現を継承するが、その両脇侍は、左右対称性を破って同じ手勢にあらわされている点にある。諸記録から平安時代にあつては、そのような観音・勢至がともなう事例が知られるが、現存作例では宝樹院像が現存唯一である。これは阿弥陀三尊の像容を説いた『阿唎多羅陀羅尼阿嚕力經』の所説を、改めて両脇侍像の図像表現のうちに取り込むことで密教性の加味を目指した造像であったとみなされる。

「第12章 茨城・五大力堂 五大力菩薩像（治承二年銘）」では、木彫であらわされた五大力菩薩五軀を完備する現存唯一、かつ、最古の作例ということになる桜川市五大力堂の本尊・五大力菩薩像を取り上げる。かの五大力菩薩像は、中尊像を半丈六の坐像とし、これと一具をなす脇侍四軀は等身に近い立像であらわす。五大力菩薩彫像の本格的作例とみてよい。ただし、そこにあられた中尊は通例と異なり左脚を上結跏趺坐するとともに、右手を開掌とする。また、五尊ともに二眼を彫出して、額中の一眼を墨描とすることも見過ごせない。これらのうち、中尊像にみる左脚を上にする足の組み方は、「降魔坐」と称される坐法であり、中尊像が右手を劔印とせず五指を開掌としたことも、それが「施無畏」印であったことを思うと、文字通りの「畏れるところの無い」という意味合いを、手印に認めての改変と考える。もとより、12世紀においては数多くの五大力菩薩が出現をみた。心覚撰『別尊雜記』、あるいは、大東急記念文庫本『諸尊図像』に収載される白描の五大力菩薩の諸図像に、その一端を窺うことができる。それらの白描図像の遺例は、必ずしも五大力菩薩図像の継承に厳格性が求められていたのではなく、先行図像をもとに改変もあり得たことを示唆する。本五軀が二眼のみを彫眼であらわしたこともそのためであったと思われるが、一方で、造頭にあたって五大力菩薩像の本格作例（絵像等）において、三眼をもって各尊があらわされたことへの配慮・反映が、各像の額中に一眼を墨描としたことに示唆されるようにも考えるのである。

「第3部 異形の顕現」では、10世紀末頃から顕著にあらわれはじめる上述（3）の動向を具体的な作例研究を通じ明らかにする。

すなわち、「第13章 北斗曼荼羅の展開と「星宿之明鑑」」では、平安後期の密教美術にあつて一つの分野を形成し、彫刻群像としても顕現するに至った北斗曼荼羅を取りあげる。その出現は、おおよそ10世紀中頃に嚆矢が求めることができ、11世紀を通じて本格化し、天台・山門の円形北斗曼荼羅、真言・仁和寺（広沢）流の方形北斗曼荼羅が相次いで出現した。尊像構成は、関係の内典・外典による裏付けがなされていたとは言いながらも、多分に造像を主導した密教僧の恣意的な解釈に拠るところが大きい。そのことは以下の各章で論じる尊星王、白衣観音、六字明王といった尊像の出現にも通じる。ただし、その一方で、それらに比して絵画作例を中心に遺例が確認できることを思えば、平安密教美術にあられた尊像における正統と異端の分岐点とは、北斗曼荼羅における根拠となった「星宿之明鑑」のごとく、図像の由緒と儀軌的な根拠を如何にして担保するかであったように考える。

「第14章 寺門の尊星王」では、寺門の尊星王を取り上げる。もとよりその尊容は、寺門の祖と仰がれた円珍がわが国にもたらした仏眼曼荼羅の、水曜星の図像を像容の基本におきつつ、さらに、いくつかの先行図像および儀軌を参考にして、それらの特徴を取り込みつつ北辰を尊格化すべくわが国で創造された新たな密教尊であった。それは、同じ北辰の性格を内包しつつ、参酌

した先行図像の面影をすぐには認識できないほど尊容は創造の域に踏み込んでいた。同じ星曼荼羅の範疇に属しながらも、尊星王図と北斗曼荼羅が同一に論じ難い点もそこに起因すると考える。なお、その出現は十世紀末の天台宗内における寺門と山門の抗争・分裂を背景に、山門の大法である熾盛光法に対抗すべく、遅くとも11世紀初頭までに顕現をみた。このような異形の尊格は一宗の本尊にはなり得なかったが、自流の優位性を誇示するうえで他流にない独自の尊格として信仰が打つ出される傾向にあった。

「第15章 千葉・東光院本尊 伝「七星七仏薬師」坐像の図像表現」では、新たな密教尊像の在り地での造像として注目すべき事例といえる千葉市東光院秘仏本尊であり、薬師如来と北斗七星との習合が伝承される「七星七仏薬師」坐像について図像の成立過程を考察する。その尊像構成にあつては、一仏六菩薩によって構成される点に、仁海案出になる六字経曼荼羅の一仏六菩薩の受容が認められ、その比類のない新たな尊格の出現は、中央における尊星王の出現とほぼ同時期に起こり得た。しかも、そのうち二菩薩の頭上には頂上仏面のみをあらわすが、11世紀初頭にあつて次章で明らかにするように十一面観音の頂上仏面に除災の機能があることが注目されたこととも無関係ではない。本七軀は千葉氏祖・平常将ゆかりの尊像であり、千葉氏の妙見信仰の中心となり得た点でも貴重である。

「第16章 十一面観音像が戴く異形の頂上仏面」では、福島・法用寺本尊である2軀の十一面観音像が戴く異形の頂上仏面に注目し、それがいずれも玄奘訳『十一面神呪心経』の頂上仏面の記述を反映させたものであるとともに、造形化にあつては比叡山の講堂と唐院に安置されていた異形の頂上仏面をもつ十一面観音像が参考となったことを指摘する。あわせて、その異形が頂上仏面の表象にとどまったことについて、11世紀初頭において、格別、十一面観音の頂上仏面に除災の効能に関心が集中したことと無関係ではない。このことを、長元3年(1030)5月23日付で五畿内七道諸国司宛に太政官が発給した官符の記述から指摘する。

「第17章 白河・鳥羽両院の白衣観音信仰とその造像」では、白河・鳥羽両院が信仰した白衣観音像が、図様の基本を、中国・北宋の白衣観音図像に求め、原本のもつ趣を損ねないよう配慮しつつ「印鑰(または印)」を垂持する像容に改変されていることを指摘する。その白衣観音像が手に垂持する「印」と「鑰」について、前者は「本朝帝王印」であり、後者は、院の執務を行う院庁の門扉の鍵を意味して、院庁の専有を象徴していたことを明らかにする。白河・鳥羽両院の信仰にかかわる「印鑰(または印)」を垂持する白衣観音像は、まさしく院の王権を象徴する表象であつた。

「第18章 六字明王の出現」では、11世紀末頃に出現をみた六字明王が、寺門(園城寺流)で信仰された尊星王の図像にもとづくものであり、それは真言系勧修寺流の範俊が、白河院の庇護のもとで完成させたことを明らかにする。あわせて、洛東・白河の地に所在した白河院の発願寺院である法勝寺薬師堂に進出をみたことにひとつの意義を見出す。すなわち、院政政権の示威ともいべき法勝寺にあつて、密教の中心的尊格であつた金剛界と胎藏の五仏に及んでその巨像が

造頭をみた。それが寺域の南側を占有した金堂と、八角九重塔内における安置であった。そこに正統な密教空間の現出をみると、寺域の北側の薬師堂内において、本来安置されていた丈六の金色七仏薬師如来坐像とは別に、丈六の立像であらわされた六字明王像七軀のほか、白衣観音像といった異形の尊像が堂内を占有していた。その光景こそ、400 に及ぶ歳月のなかで、わが国独自の尊格を作りあげ、正統な密教像との共存を象徴するものであったといえよう。

かくして、3部18章の考察を通じ、およそ400年にわたる平安時代の密教造像のありようを眺めつつ、白河院発願の法勝寺内における、密教諸尊像の安置のうち、空海がわが国に密教をもたらして以来、平安末期に到達し得た密教造像のありようの象徴をみた訳である。それは、請来図像の直模的再現からはじまった密教造像は、遂には、わが国独自の密教尊像を創造するまでになった習熟度を示すものであろう。しかしながら、その遺例の少なさと、以後の密教造像にその痕跡が認められないことは改めて注意すべきである。

そこで「結語 平安密教彫刻の地平」では、独自の尊格まで創造できるようになった密教造像のその後の消長について及ぶ。すなわち、平安後期の密教僧たちによって非難・揶揄されてきた密教以外の神道や陰陽道に軸足を移すことで、多様なわが国独自の尊格は、以後も出現をし続けたことを、牛頭天王像、妙見神像、飯縄権現、刀八毘沙門天、將軍地藏といった彫刻作例をもとより、絵画作例にまで視野を広げるならば、吒呌尼天曼荼羅、荒神、天河弁財天曼荼羅といった事例に求め得ることを指摘する。

その一方で、平安初期以来の密教造像において培われた作風が鎌倉時代の彫刻界を牽引した運慶において、ことに建久8年(1197)に一門を率いて東寺講堂諸尊像の修理を通じて以後、晩年に及んで確かに受け継がれたことを、建保4年(1212)の運慶作であることが知られた横浜市称名寺光明院大威徳明王像に指摘する。すなわち、光明院大威徳明王像は、像底を朱とすることや、銅製打ち出しの胸飾に、東寺講堂五大明王像のなかに類似性が明らかになされているが、重要なのは、それらが東寺講堂大威徳明王像に収斂するものでないことである。そうとみると、光明院大威徳明王像の奥行の厚みをともなった造形について、それは通例、鎌倉彫刻の特徴として理解されるのが一般的であるが、東寺講堂の不動明王像の側面観によく通じていることは注目すべきである。すなわち、東寺講堂五大明王像のエッセンスが、光明院大威徳明王像の造形のうちに反映されていたとみるならば、平安密教彫像の現存最古の作例である東寺講堂の諸尊像が、時を隔てて鎌倉時代の彫刻界を牽引した運慶の晩年の造像に及んでいたことになろう。このようにみると、平安時代の密教彫像は、単なる一時代を画した特色にとどまらない広がりや波及性を持ち得たことがここに指摘できるのである。





priests conducted this process and the production of related sculpture, and were entrusted decisions about the appropriateness of iconography and its revisions.

Times when these decisions were strongly arbitrary in nature can be linked to the appearance of Japan's unique forms of Esoteric sculptures, namely variant sculptural forms. This trend was most striking around the end of the 10th century, and thus encouraged trend 3). Over the course of the 12th century this trend 3) ran in parallel with trends 1) and 2).

The first section takes as its subject well-known Esoteric Buddhist sculptures dating from the beginning of the 9th through the beginning of the 10th centuries.

Section 2, through its study of works that were re-creations of the standard examples and thus became norms in their own right, considers how that iconographic expression was understood and how it was reproduced as sculpture. This section discusses materials from the latter half of the 10th through the end of the 12th centuries.

Section 3 clarifies trend 3), which began to be strikingly apparent around the end of the 10th century, through a consideration of specific examples. The dissertation concludes with a discussion of how the diversity of Heian period Esoteric Buddhist sculpture was a result of the co-existence of these three trends over the course of the four centuries of the Heian period.

(Translated by Martha J. McClintock)