

## 日本上代彫刻史における天平後期彫刻の位置

清 水 善 三

- 一、問題の在り方
- 二、天平的作風の特色
- 三、天平後期の作風展開
- 四、総括的考察

### 一 問題の在り方

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ごろ、インドの釈迦族の浄飯王（じょうぼんのう）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、ブッダガヤーの菩提樹のもとで大悟成道し、仏教を興した。それは、インド古来の禪定の法や、苦行によってではなく、釈迦独自の沈思冥想によってであったという。梵悩解脱の法を覚ると、すなわち覚者となる（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づく原因をみきわめ、その苦悩を克服し解脱するための真理を覚ること、いいかえると、さまざまな梵悩をもつ現実の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——俗人時代の悉多太子<sup>しつたたいし</sup>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充分に表現されていくてはすぐれた宗教芸術とはいいい難いのである。

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、ストウバ（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）とはいえない。仏像は、紀元後一、二世紀になって、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ってはじめて制作される。古代インド人にとって、超越的人格者である仏陀の姿を、限らない梵悩になやむ人間の形姿であらわすことは、その神聖の冒瀆にすぎると考えられたに違いない。

したがって、人間的形態とそれに付随する現実的諸要素（具象的諸要素）をかりながら、それ自体のうちに、人間的・現実的次元を超越した仏の本性を表現しなくてはならないこと、このことが、宗教芸術としての仏像に課せられた必須の二元性といってよく、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らない多様化と、その歴史的展開が結果すると考えうるだろう。

仏像は彫刻である。絵画がキャンバスという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、お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に対して、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（塊の立体としての視覚的感じ）と量感（塊のもつ量の視覚的感じ）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、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は、この彫刻に独自の空間それ自体において探らなければならない。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、彫刻を他の造形芸術から区別する基礎的概念——三次元的空間を基本的場として成り立っている彫刻の本質を規定する概念、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、対象理解の仕方を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え、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ちじる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、人生の梵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つ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ともなって、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った事実に背をむけるわけにはゆかない。仏像の作風は、したがって、それらさまざまな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え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。

以下、天平時代の後半期のひとびとが、かれらの理想とする仏陀の姿を、いかなる彫刻として、見出したかという問題に焦点をあてて考察する。

## 二 天平的作風の特徴

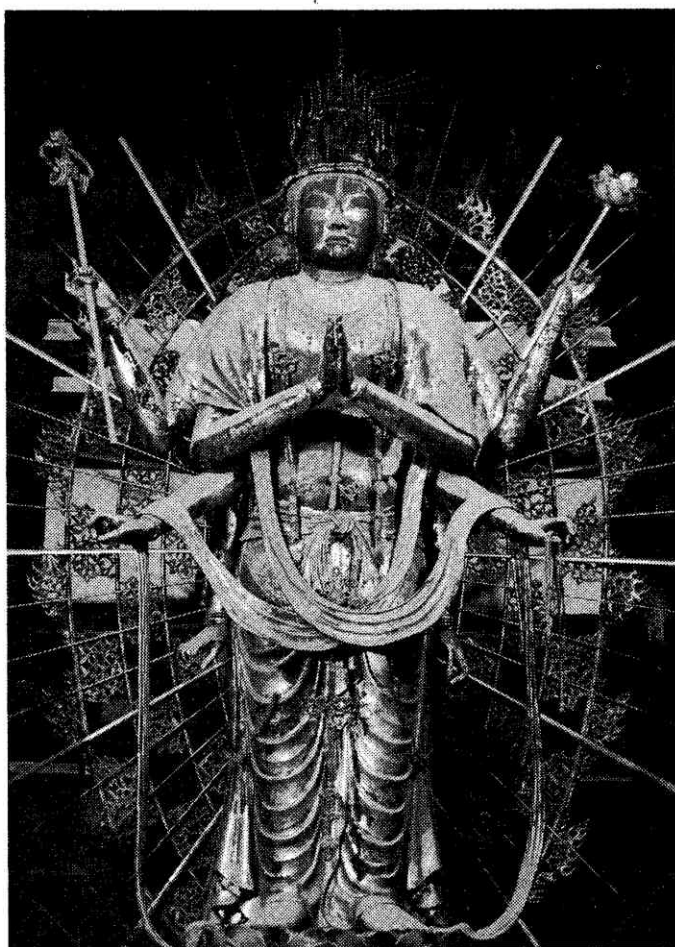
天平時代（和銅三年の平城京遷都より延暦十二年の平安京遷都までをいう）の制作になる彫刻のなかで、天平的性格をもっとも顕著に示している作例として、養老年間（七一七—七二四）の制作が推定される薬師寺薬師三尊像を挙げうるだろう。薬師三尊像の表現的特色は、人間的形態とそれに付随する現実的諸要素を、調和と均斉の原理によって統一するといふ独自の仕方を通じて、人間的形態とそれにとまらぬ現実性そのものを超越する、仏の存在を見事に見出したところにあるといえてよい。

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を、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

第一図 薬師寺薬師三尊像のうち薬師如来像





第二図 東大寺三月堂不空羅索観音菩薩像

くてはならない。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、著衣の襷はまるみある波形の断面をみせ、衣文線（襷の線の流れ）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わなくてはならない。相好の表現でもそうである。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

日本上代彫刻史における天平後期彫刻の位置

第三図 東大寺三月堂月光菩薩像



の表面の処理でも、ブロンズという材質を生かして、不必要な抑揚と変化を抑え、張りのある面と単純な輪廓線をつくり、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ふかく関係する著衣（身体をおおう衲衣、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っている。著衣は、仏像の身体部の表面をおおって、礼拝者の視線に直接うったえる部分が大きいという意味で、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わな

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ながらも、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つくり、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、それにともなう人間的感情を見事に超越した。

このようにみると、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を、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ろう。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が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羂索観音像、および同堂伝日光・月光菩薩立像においても、なお基本的に指摘できるだろう。

(第二圖)

不空羂索観音像は、その儀軌によって、一面三眼八臂という非常相の形態をとっ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ち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、できるかぎり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つ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、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、後年の飄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、平安初期木彫の飄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・感覚的作風への一志向として指摘されうることに疑問はないだろう。

伝日光・月光菩薩像においても天平的作風が顕著である。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、ゆるやかな曲線をえがく衣文線、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、調和と均斉の現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・八部衆像、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されながら、調和と均斉を基調とする天平的作風の特色をつよく示して、静的でおおらかな忿怒像として表現されている。

### 三 天平後期の作風展開

ところで、天平後期（ここでは、七五〇年前後以降を考える）に入ると、前述薬師寺三尊像において成立し、東大寺三月堂不空羼索観音像、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、それに代って、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ゆかない。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た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、やはり推定される唐招提寺講堂に安置の木彫群（薬師如来像、伝衆宝王菩薩像、伝獅子吼菩薩像）を挙げることが定説である。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たしたという事実を否定することはできないだろう。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、平安初期彫刻という次代の作風を生み出す契機となりえたことの背後には、やはりそれを可能にした、いわば史的必然性ともいふべきものが、天平時代から平安初期にいたる彫刻史自体のうちに準備されてい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、不空絹索観音像、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たしたものが、ほかならぬ後述する天平後期の諸像ではなかったかと考えたいのである。

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なくてはならない。

天平後期における彫刻作風の新しい展開は、つぎの三つの志向として整理することができるだろう。

(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、高山寺薬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ふ独自の仕方で豊満な量感を強調し、その量感の大きさ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。

(第四図)

唐招提寺盧遮那仏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って構成されている。その身体をつつむ著衣の処理も、まるみある波形の襷をたたみ、衣文線のつく

第四図 唐招提寺金堂盧遮那仏





第五図 聖林寺十一面観音菩薩像

る曲線も、自然らしさを失わず、おだやかな曲線をつくって、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、人間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なくてはならないだろう。

それにもかかわらず、他面では、それらの特色とはいちじる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その特色がみられ、上半身にまとう衲衣を大きくひろげて胸部をあらわにし、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。相好のあらわし方に

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、切れのながい眼形、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、そこにも、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の特徴は、聖林寺十一面観音像において、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、変化のつ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

日本上代彫刻史における天平後期彫刻の位置

第六図 高山寺薬師如来像





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は極端にほそく、さらに腰部にかけてふたたび強く張る肉どりの特色は、固い充実した量感としてではなく、むしろ、ややぼつとりとふくらむ、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、自然らしさを失なわぬ、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、斜めにかかる条帛、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、調和と均斉から生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、右の二像に指摘された作風の特色を、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ところに特色がある。まず相好の表現では、頬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ずん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、ぼつた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ない。

高山寺薬師如来像（第六図）の制作年代を推定する文献記録もないが、上述の作風の特色から推して、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。

このようにみると、(一)の系譜に属する諸像の作風の特色は、人間的形態とそれに付随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生れる肉体的な力、物質的な力の大きさそのものに、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ってまとめることを通じて見出した、限ら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中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、また独自の仕方ですばらしい仏の存在を見出したといえてよい。

（第七図） 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」という言葉が適切だろう。この像は、なによりもその



第七図 東大寺三月堂梵天像

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さの印象をかもし出しているといわねばならない。

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状態が変化にとぼ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できるだけ抑えて、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、著衣の処理でも、立体感と量感の特色に合致するように、胸前にかかる衲衣の襟の線が単調な平行線をえがいて腹部まで垂下するやり方、さらには、平板な前掛状の著衣を下半身脚部の前におおやり方などが、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、顔面の大きさに比して小さな眼、鼻、唇などが配され、ここでも人間のもつ個々の感情——よろこび、悲しみといった現実的感情——を超越した普遍的ともいえる茫洋たる表情をつくって、その前に立つものの一切をつみ込む無限の大きさがある。

(第八図)

三月堂仁王像、および四天王像の作風の特色も、まったく同様である。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。腹活乾漆造は、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（漆と木くそをまぜて、粘土状にしたもの）を盛っ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、木枠を組み入れて完成させる技法をいっている。白鳳時代後半ごろから使用されるようになった技法で、天平時代が全盛であった。この技法の特色は、内部に組み入れる木枠が、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応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、個別性にとぼ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上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を抑えた姿であらわされている。二王像二軀でも、両臂をはり、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って、身体の量感のとらえ方に、いっそう抑揚と変化にとぼ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、紐で結ばれたやや細い胴部にかけての抑揚の処理、さらに腰部のひろがりにもかう抑揚と変化は、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リ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。

第八図 東大寺三月堂四天王寺のうち多聞天像



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

(第九図)

千手観音立像(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、両肩から胴部をへて腰部、脚部にいたる身体構成に、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であらうとする単調さが目立つところにある。加えて量感のととのえ方でも、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き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たんで、ここでも単調さが強調されるのである。ただ、背に負う千手の円形をいちじるしく大形にかたちどるることによって、この像の立体感と量感の把握における単調さ・平板さにわずかながら変化をつけ、この像を鈍重さに落ちいることから救っている。

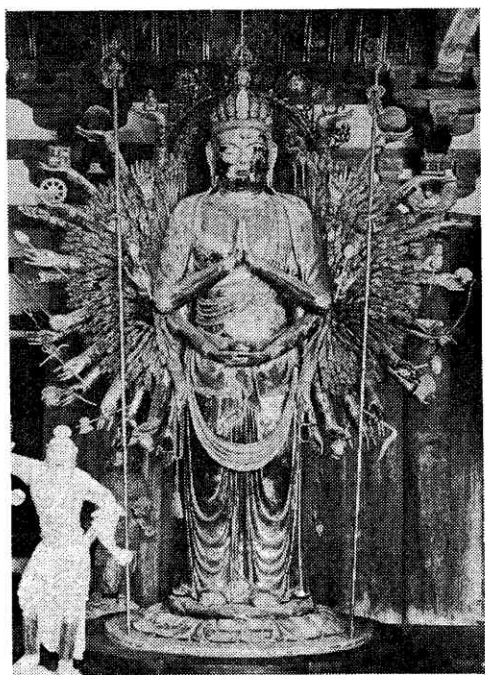
このようにみると、(一)の系譜に属する諸像の作風的特色は、像の外形的形態をまず巨大なものとしてつくりつつ、あわせて、像のもつ人間的形態と現実的諸要素を単調ともいえる立体感と量感の把握という特殊な彫刻的処理によって統一することを通じて、そこに生れる、人間的次元を超越した茫洋とした大きさと、無限のひろがりのうちに、仏の存在を新たに見出したといえるだろう。

(第十図)

(三) 新薬師寺十二神将像、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って、また新らしい仏の超越性の表出を意図した。新薬師寺十二神将についても、制作年代を推定する文献資料はない。ただ因陀羅大将像の台座に「天平」といういくつかの墨書があることから、天平年間(七二九―七四八)、もしくは「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

日本上代彫刻史における天平後期彫刻の位置

第九図 唐招提寺金堂千手観音菩薩像





第十図 新薬師寺十二神将のうち伐折羅大將像

それぞれにもつ独自性を強調するのである。

像の立体感の把握には、なお調和と均斉のとれたプロポーションを基調とするといえ、その量感の整え方では、頭部から胴部をへて腰部にいたる肉どりの抑揚につよい変化をつけて、姿態の激しい運動性に適合する動性をもし出している。身体部は胄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、胄の表面が、前述三月堂仁王、四天王などにみた固い質感とその実在感を失って、肉身部の肉どりの柔軟さを、いっそう顕著に見るものにうったえる結果となっ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る。

(第十一図)  
興福寺北円堂四天王は、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って、当初は、延暦十年（七九一年）大安寺で制作されたものであることがわかる。四軀いずれも腰をびねり、足下の邪鬼を

ろ天平時代の末期ごろまで下げるもの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moiの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的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らしい志向を見出したところにある。いずれもおどしい忿怒相であらわされ、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を内面に充満させる。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、体をつよく屈折して身構えるもの、十二軀すべて異った相好と、異った姿態につくって変化をもたせ、十二人の神将が





第十一図 興福寺北門堂四天王のうち広目天像

この像の制作年代は天平時代の最末期に当たっている。したがって、前述新薬師寺十二神将で指摘された運動的姿態から生れる動性の表現は、天平末年、さらに平安初期に入って、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、運動的なポーズ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ちに、人間的・現実的次元を超越する仏の存在を新ら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。天平彫刻の限ら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、新らたに見出したのである。

#### 四 総括的考察

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

日本上代彫刻史における天平後期彫刻の位置

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、像全体にずんぐ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、姿態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ったといわねばならない。

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、それを、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価いするだろう。

飛鳥彫刻の作風的特色は、人間的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、人間的・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。たとえば、推古三十一年（六二三）の造立が推定される法隆寺金堂釈迦三尊像では、像の立体感、量感の把握の仕方に、自然性・現実性に対する模倣的意識は否定され、身体を扁平な立体感でとらえ、量感の把握でも、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かたちなどにつくって、むしろ幾何学的な輪廓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りなり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され、如来像の螺髪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ちだん大形の三角形、さらに、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されない絶対不動のかたちを実現するのであり、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、かえって生き生きとした現実感をもっ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った仏陀といえども、当初は、われわれ人間と同じ梵悩になやむ存在であり、それを、不屈の意志と不断の修業によって克服し、成仏するにいたったということ、そして、われわれ現世の人間も、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らうし、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う、より重要な意味をもつことによるのであらう。したがって、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びとが願い求めた仏の理想的な表現であるとはいいいえても、仏像彫刻としては、なお多くの可能性をの

こすものであったと考えることはできないか。飛鳥時代以後の彫刻史の課題は、仏の超越性を、人間的形態と現実的要素それ自体のうちにいかに見出すかという課題、いいかえると、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）を、いかに回復するかという課題を追求する過程であったといつてよい。

白鳳彫刻、たとえば、法隆寺宝藏安置の夢違観音と俗称される観音菩薩像の作風的特色は、相好の表現では、眼、鼻、唇の造作に、なお、抽象的・図式的形態をのこし、その点、飛鳥彫刻に指摘された作風的特色の残存を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、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を表現するのである。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逃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ったといつてよい。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って統一することを通じて、限らない気宇の深さと、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に、すなわち、具象性それ自体のうちに、人間的・現実的感覚（視覚）にもとづいて見出された原理なのである。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つてよい。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、限らない梵悩になやむ現世的人間すらが、なお成仏しよう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。天平彫刻を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なくてはならない。

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を、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っとも顕著に示す作例として、神護寺薬師如来像をあげうるだろう。延暦年間（794-804）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がって、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を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著衣の処理の仕方も独特で、深く荒い、鋭角的な襷を刻み、襷のつくる衣文線も、複雑な曲線とひるがえりをつくって、そこに激しい動感をももたし出す。相好の表現でも、彫りの鋭い、切れ長の眼形、細く高い鼻、つき出した唇、固くむ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誇張し、峻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をアンバランスな仕方で誇張し、変形することを通じて、人間を威圧し、圧倒するほどの重厚で森厳な力の強さを実現し、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の特色を上述のように規定しうるならば、すでに、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た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が、そのいずれもが、調和と均斉の原理によって創造された天平彫刻の超越性を克服する過程であったといつてよい。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う仕方で、またあるものは、形態の「単調な巨大さ」という仕方で、また他のあるものは、運動的な姿態を強調するという仕方で、というちがいはあれ、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の特色、いいかえると、人間を圧倒するほどの重厚で、森厳な力の大きさそれ自体のうちに

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ためるだろう。その意味では、天平後期の諸彫刻は、天平中期彫刻の特色である古典的作風の、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られると思われる。

（付記）小論は、昭和四十一年度文部省総合科学研究費（代表者、井島勉、課題「諸芸術における基礎概念の研究」）による研究（分担課題、「彫刻における基礎概念」）の成果の一部である。

（京都大学文学部研修員、大手前女子大学非常勤講師）