

高野山不動堂の八大童子像と運慶

伊東史朗

はじめに

- 一 不動堂の創建
- 二 八大童子の凶像
- 三 作風について（I）
- 四 作風について（II）
- 五 構造と彩色
- 六 納入品
- 七 運慶作品の中での八大童子像
おわりに

はじめに

高野山の金堂、根本大塔、西塔などの中心伽藍の東側に東向きに建っている不動堂は、一心院谷から明治四十一年に移築されたもので、純粹な和様による、住宅風のくつろいだ感じの仏堂である。後に述べるように、その創建を建久九年（一一九八）と記す文献があるが、建築史の側からはその建立時期をさらに下げる見解もある。^{注1}

かしの堂内に伝えられた、本尊不動明王坐像およびその眷属八大童子立像は当堂創建期またはそれ以前に溯るもので（但し、八大童子像のうち二軀は後補と考えられる）、前者は藤原風の繊細な美しさを見せ、後者にはいかにも鎌倉時代初めの慶派仏師の作らしい、潑刺とした作風を窺うことができる。

本稿ではこの八大童子像のうち当初像六軀に焦点を当て、その表面上の諸問題を中心に論じ、併せて構造や納入品などの問題点をも含みつつ、考察を加えたい。^{注2}

一 不動堂の創建

高野山一心院谷に建てられた不動堂は、鎌倉時代末に編纂された史書『帝王編年記』^{注3} 卷二十三に

同八年丁巳五月廿八日、高野山一心院不動堂供養、陰明門院
藤麗子、土御門院后、御願、行勝上人建立也
太政大臣頼実公女、

とあるとおり、建久八年（一一九七）に供養され、陰明門院の御願、行勝上人の建立と知られる。しかし、享保四年（一七一九）の編纂に

なる『高野春秋編年輯録』^{注4}（以下『高野春秋』と略称）巻七の建久九年の条に

月日院譜失春行勝上人来自吉野笹窟、結住草庵於一心院
谷住山也（中略）五坊結構而後剏造伽藍如左、不動堂願主
女院、不動明王者上人自作、二童子運慶作、八大童子願主
亦同刻也、被命頼朝卿、有庄園之寄附状、（下略）

とあるように、この堂が建久九年にできたともとれる記事となり、さらにその願主が八条女院となっている点が前の史料と異っている。同書の他の記事は、いかにも高野の山内でできた記録らしく内容が具体的で、本尊不動明王像は行勝上人の自作、二童子像・八大童子像が運慶の作であること、頼朝より荘園の寄附があったことなどについても言及している。

また、天保十年（一八三九）に完成した『紀伊統風土記』^{注5}には、
不動堂

（中略）

本尊不動明王

行勝上人自作、脇士の二童子并八大童子、共は八条女院鳥羽院の彫刻

御願に依て、明寂上人の所創なり、建久九年の冬落慶す、導師

は行勝上人なり、院御所頼朝公に命せられ、若干の荘園を寄賜

て燈供の料とす其料今は廃絶、寄附状今尚存す（山史意）

とあり、『高野春秋』とほぼ同じ内容の他に、同堂が明寂上人の所創で、建久九年冬に落慶、導師は行勝上人などという別の要素も入っている。

以上の諸記事についてももう少し詳しく検討を加えてみたい。まず最初に、『帝王編年記』と他の二書との間に、創建の年次に一年のずれがあることについてである。『高野春秋』の記事は一応建久九年の

条に入れられているが、その初めに「院譜（五坊寂靜院譜）失・春月日故」と注記されるように、同書の編纂時には、五坊関係の造営の正確な時期は判らなくなっていたらしい。ところが、別の資料に拠ったらしい『紀伊統風土記』は前述のように不動堂の落慶を建久九年冬と明記し、さらに引き続いて、

文明院家記には、不動堂明寂建立安置上人骨と云、是も五院の例に倣ふて知るへし、院跡考に、旧史云願主八条女院鳥羽院頼朝公被寄附庄園建久九戊午年再営之落慶導師行勝上人務之云々と、不動堂の「再営」を建久九年とする「旧史」を引いている。

これらはいずれも比較的後世の文献なので一概には決め難いが、これらのことから、同堂が建久九年に何らかの形で興されたことに根拠のあったことを推測させる。『高野春秋』の五坊関係のすべての記事が同年の条に入れられていることも、あるいは不動堂供養の年次に合わせたものとも想像されるのである。

一方、建久八年の供養を記す『帝王編年記』の記事は、他にこれを傍証する資料がないけれど、決して無視できない内容である。しかし、八条女院御願、建久九年建立の不動堂があったことが推定されるとすれば、願主も供養年次も異なるこの堂は、また別のものであった可能性も考えなくてはならない。

『紀伊統風土記』に依れば、一心院谷にはもう一字の不動堂があり、さらに護摩堂もあつたことが知られる。前者には、錘揉不動と俗称せられる伝大師作の不動明王像が安置され、後者は伝役行者作の大峯笹窟赤不動像および行勝上人自刻の俱利迦羅が祀られていたとい注6い、後者の赤不動像は行勝が常に持念するものであつた。この行勝所持の赤不動と俱利迦羅を本尊とする不動堂（護摩堂）が、別に建久

八年に建てられたと推測することも不可能ではない。そうだとすれば、建久八・九年と相次いで行勝関係の不動堂が一心院谷に建立されたことになる。

このように考えれば、史料に二人の願主の名が現れることも異とするに当たらない。しかし、『帝王編年記』のいう陰明門院（藤原麗子）は、文治元年（一一八五）の生れで、建久八年にはわずか十三歳、もちろん入内前であるという不審はなお残っているのである。一方、『高野春秋』などに記す八条女院（藤原暲子）は保延三年（一一三七）に生れ、翌四年内親王、久安二年（一一四六）准三后となり、保元二年（一一五七）落飾、応保元年（一一六一）に院号定があり（『女院記』）、建久九年には六十二歳であった。不動堂が供養された年次が大幅に動かない限り、高齢で、しかも当時相当の権力を握っていた八条女院の発願であることに不都合な事情はないといえよう。

この不動堂には、行勝上人自作といわれる不動明王像の他に、運慶作の童子像が安置されていた。近世の両記録は、肝心のこの部分がどのような資料に拠ったかを書いていないが、現存の八大童子像のうち当初像は、この記事どおりいかにも運慶らしい作風を示していることは後に詳述する。

この両書の記事は二童子と八大童子を分けて、あたかも十鉢の童子像があったような書きぶりである。しかし不動堂に伝存する像は八大童子であるし、他の絵画・彫刻の遺例に照しても、不動明王の眷属は矜羯羅・制吒迦の両童子、またはこの二童子を含む八大童子がほとんどであり、十童子を従える例はないといつてよく、何かの間違いであろう。強いて理由を考えれば、不動明王の眷属として代表的な矜羯羅・制吒迦の二童子と残りの六童子とを分けて書き、さ

らに後者には「八大童子」という、いわば定着した呼称を用いたのであろうか。

本尊不動明王像を自刻したといわれ、不動堂の供養にもかかわつたと推定される行勝上人は、『本朝高僧伝』に依れば、心覚阿闍梨に伝法灌頂を受け、和州笠置窟に居し、不動使者法を修し、後に高野山寂靜院に來住したという。その示寂は建長六年（一二五四）四月二十八日、八十八歳の時だったというが、『紀伊統風土記』の編者が訂正しているように、建保五年（一二二七）五月七日の誤りであろう。また彼が、制吒迦・矜羯羅二童子の化身といわれた随力・得善の二待者を従えていたことは、不動堂八大童子像との関連で特に興味深く読まれる。

一方、不動堂を創めたと『紀伊統風土記』のいう明寂上人は、同じく『本朝高僧伝』に依れば、天永年間（一一〇一―一三三）の初めに高野山に登り、天治年間（一一二四―一二六）に没した僧である。不動堂を彼が創建したことが確かであれば、同堂は行勝よりもかなり前から存在していたことになる。

先に掲げた『紀伊統風土記』所引の『旧史』に、不動堂が建久九年に「再営」されたと書かれることからすると、同堂はこの時に再興されたとも解釈できるのであつて、不動明王の行者であつた行勝年来の念持仏不動明王像に（この像の製作が明寂時代に溯るかどうかは別問題として）、八条女院発願の八大童子像を加えて、供養を行ったのがこの年であつたとも推測される。

近世編纂の両記録は、源頼朝が同堂に莊園を寄進したことを記している。これは他の史料には現れないことであるが、行勝の没後、一心院谷の五坊寂靜院を頼朝の息貞暁が相伝していることや（『仁和

寺諸院家記)、高野山関係の所領の調停を多く行った頼朝にしてみれば、大いにあり得ることと考えられる。

以上のように記事の内容を検討してみると、『高野春秋』と『紀伊続風土記』は近世の記録ではあるが、不動堂関係の記載の多くは信ずべき内容を含んでいるように考えられる。しかし高野山以外の資料による傍証がないため、断定できないことはいうまでもなく、八大童子像を運慶作とする記事も何に基いているのか不明なのは残念である。

二 八大童子の画像

八大童子像の画像上の特質を窺うに当って、まず不動堂像の形状の記述を行っておきたい。また後補とされる阿耨達童子、指徳童子の二像の形状についても簡単に触れる。(彩色や文様については後に節を改めて述べる。)

恵光童子像(図1) 髪を後へ垂れ、花冠を着け、面は眉根を寄せ、瞋目し、左前方を直視する。条帛を懸け、裳(二段折返し)を着し、腰布を腹前で結び、その両端を膝辺まで垂らす、胸飾および腕・臂・足釦をつける(着衣、装身具については、指徳童子像と清浄比丘像以外は、以下省略し、異なる点についてのみ記す)。左手は左腰前で月輪を載せる蓮華の茎(後補)を執り、右手屈臂し、右胸前で三鈷杵を執る。腰を左方へ少し捻り、右足を休めて立つ。台座は岩座・框(方形、隅足付)より成る(台座については以下省略)。

恵喜童子像(図2) 筋兜を被り、両耳後から縷を背面に垂らす。面は眉根を寄せ、瞋目し、少し開口して歯を見せ、右前方を直視す

る。左手屈臂し、左胸前で手を仰ぎ、掌上に宝珠(後補)を載せ、右手は三叉戟を執る。腰を左方へ少し捻り、右足を休めて立つ。

阿耨達童子像(後補) 髻を結び、天冠台を着け、面は菩薩相で、前方を視る。胸飾、釧等はない。左手屈臂して蓮茎を執り、右手は右腰前で持物(欠失)を執る。左足を屈し、右足を垂下し、竜の背に乗る。竜は左前脚を上げ、前方へ歩む姿をあらわす。

指徳童子像(後補) 兜を被り、着甲し、天衣を懸ける。面は眉根を寄せ、瞋目し、前方を直視する。額に一目をあらわす。左手屈臂して、掌上に輪宝を載せ、右手は三叉戟を執る。腰を左方へ少し捻り、右足を休めて立つ。

烏俱婆説童子像(図3) 髻を結び、花冠を着け、髻前方の頭上に五鈷杵をあらわし、髻の後と両耳の前後に炎髪をあらわす。面は眉根を寄せ、瞋目し、右前方を直視する。左手屈臂し、左胸前で独鈷杵を執り、右手は右腰脇で拳をつくる。腰を右方へ少し捻り、左足を休めて立つ。裳の裾が膝の上までめくれる。

清浄比丘像(図4) 円頂、瞋目し、上歯列で下唇を噛む(唇の両端に下出する牙をあらわす)。わずかに右前方を直視する。裳を着し、左肩から袈裟を懸け、右肩を露わす。左手は左腹前で手を仰ぎ、経巻を執り、右手は屈臂し、右胸前で三鈷杵を執る。直立する。

矜羯羅童子像(図5) 髪を結わずに周りに垂らす。面は瞋目、閉口し、左前方を直視する。右肩から左手臂に天衣を懸け、その両端を両体側に垂らし、腰布は右腰脇で結ぶ。両手は胸前で合掌し、両手の第一・二指の間で独鈷杵を水平に執る。腰を左方へ少し捻り、右足を休めて立つ。

制吒迦童子像(図6) 五髻を結び、面は瞋目、閉口し、左前方を

直視する。条帛は着けないが、肩巾を懸け、釧は腕釧のみをつける。左手屈臂して手を仰ぎ、三鈷杵を執り、右手は右腰脇に宝棒を執る。腰を左方へ少し捻り、右足を休めて立つ。

後補の二像も当初像の形姿を承けついでいるとすれば、清浄比丘・阿耨達童子・指徳童子の三像はそれぞれ比丘形・菩薩形・天部形をあらわし、余の五軀はいわば明王形というべきものであって、いずれもそれらの基本的な形姿の上に童子らしい表情と体格を与えている。

よく似た姿の明王形像五軀の間では、互に着衣法や動勢において類似しながらも、全体の調子を破らないでいどに小変化があり、さらに矜羯羅・制吒迦兩像に至つてその着衣法が目立つて変つていくことが判る。すなわち前者は天衣を懸け、腰布を右腰脇で結び、後者は条帛をせずに肩巾に懸けるといふように、余の三軀の明王形像の衣の着方とは大きく異つているのである。

八大童子を説く經典は『聖無動尊一字出生八大童子秘要法品』(以下『秘要法品』と略称)である。ここに説かれる八大童子各尊の像容は次のとおりである。^{注10}

- 慧光之形、少忿怒、著天冠、身白黄色、右手持五智杵、左手蓮上置月輪、袈裟瓔珞種種莊嚴
- 次慧喜菩薩、形似慈面、現微笑相、色如紅蓮、左手持摩尼、右手持三股鉤
- 阿耨達菩薩、形如梵王、色如真金、頂戴金翅鳥、左手執蓮華、右手持獨股杵、而乘龍王

指徳菩薩、形如夜叉、色如虚空、而有三目、著甲冑、左手持輪、右手三叉鉞

烏俱婆識、戴五股冠、現暴惡相、身如金色、右手執縛日羅、左手作拳印

清浄比丘、剃除首髮、而著法袈裟、於左肩結垂、左手執梵夾、右手當心持五股杵、右肩現露、於腰纏赤裳、其面貌非若非老、目如青蓮、其口上牙於下顯出

次矜羯羅、形如十五歲童、著蓮華冠、身白肉色、二手合掌、其二大指與頭指間、橫挿一股杵、天衣袈裟微妙嚴飾

次制吒迦、亦如童子、色如紅蓮、頭結五髻^{一結頂上之中、一結額頂後、表}、左手縛日羅、右手執金剛棒、瞋心惡性之者、故不著袈裟、以天衣纏其頸肩

この像容を不動堂像のそれと較べると、まず服制・持物などの形式の上では、

(『秘要法品』)

(不動堂像)

恵光童子 右手持五智杵 右手に三鈷杵を執る

烏俱婆識童子 身如金色 肉身部は濃い茶褐色

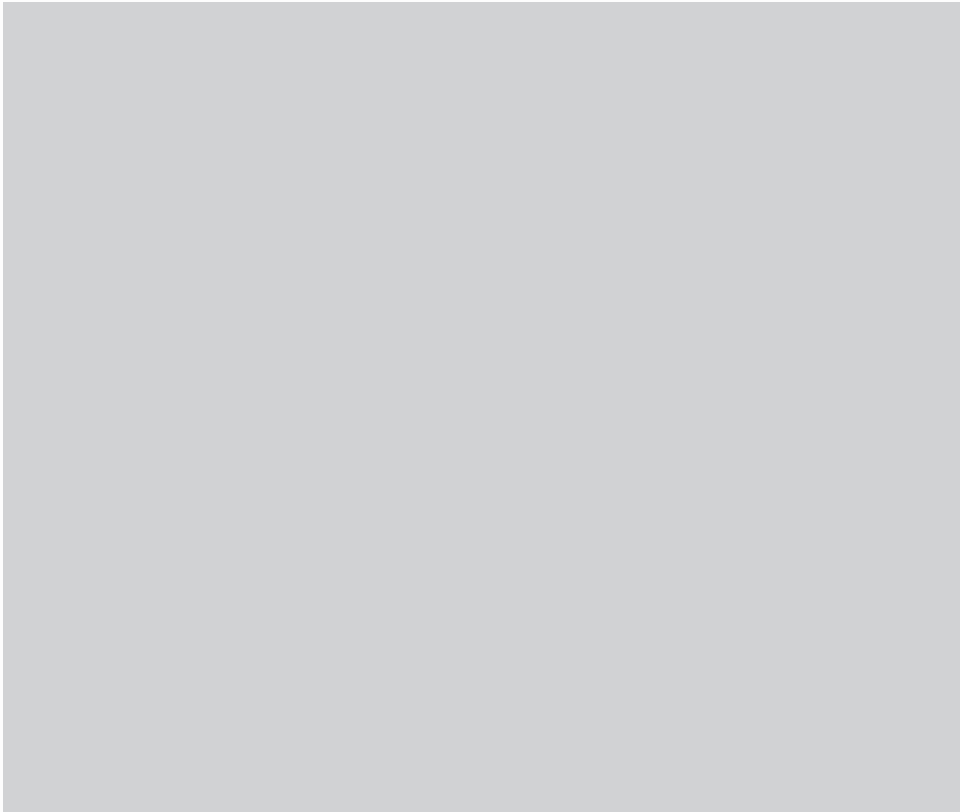
清浄比丘 右手當心五股杵 右手は胸前で三鈷杵を執る

矜羯羅童子 著蓮華冠 冠を着さない

などの相違が見られるが、概ねは經典に説くところに忠実といえよう。顔の表情の上では、恵光童子の「少忿怒」、烏俱婆識童子の「現暴惡相」、清浄比丘の「其面貌非若非老、目如青蓮、其口上牙於下顯出」、矜羯羅童子の「形如十五歲童」などの特徴はよく再現されているようであるが、「形似慈面、現微笑相」といわれる恵喜童子が忿怒

相に近い顔つきとなつて異なるところが異なる点として指摘でき、また制吒迦童子は「瞋心悪性之者」であるはずだが、本例では凛々しい風貌を見せている。

『秘要法品』の規定と不動堂像との関係は以上のような具合である。他に矜羯羅・制吒迦両童子だけを説く經典・儀軌があり、そこ



挿図1 不動曼荼羅（『四家鈔図像』 醍醐寺

にはさらに醜悪な相の二童子が説かれているのであるが、ここでは八大童子像としてあらわされた場合の表現に着目して、他の遺例、とりわけ白描図像などとの比較に進みたい。

八大童子の図像は、その図様から見て次の三種に大別できるものである。第一は、『四家鈔図像』のうちの不動曼荼羅に代表されるもので、『秘要法品』の所説に基くと思われる。他に、醍醐寺本『五大尊図像（甲本）』のうちの不動曼荼羅、^{注12}『別尊雜記』卷三十二所収の不動明王八大童子像^{注13}なども同じ原図に拠るものである。また一尊づつを描いた『覚禪抄』卷七十八所収の八大童子像^{注14}もこの系統の図像といえるが、着衣法や持物に小異が見られる。

この系統の図像のうちで古様を見せる『四家鈔図像』の不動曼荼羅を窺うと（挿図1）、五鈷杵を持つよう經典に規定された恵光童子と清浄比丘の持物が、三鈷杵らしくあらわされ、蓮華冠を被るはずの矜羯羅童子が何も被らず、さらに「形似慈面、現微笑相」の恵喜童子が多少忿怒の気味があるというように、『秘要法品』の所説との間に多少の違いがある。しかし、ここでさらに注目すべきは、この図像と經典の所説との相違が、先に見た不動堂像と同經典との間のそれと軌を一にしていることである。言い換れば、不動堂像はこの系統の図像を典拠にしたと考えて間違いないだろう。

これに対し、田中本『不動儀軌』^{注15}、東寺本『不動明王図像』^{注16}にそれぞれ収められる八大童子像は別の系統を思わせる。すなわち、恵光・恵喜二童子は菩薩形に近くあらわされ、阿耨達童子は竜の上に立ち、制吒迦童子が宝棒を下向きに構えるなど、第一の形式と異なる点が多い。

この両図像集はこれに続いて特異な八大童子像を載せており、第

三の形式といえる。それは四臂鳥俱婆譏童子を中心に、余の七童子が周囲をとり囲むという構図で、その最も大きな特徴は、騎獅子の矜羯羅童子と、馬に乗る姿の制吒迦童子注17である。

以上三種の形式の図像を念頭に置いて、現存の絵画・彫刻の遺例を見てみると、文化庁蔵の不動明王八大童子像画像が、大幅な表現上の改変を含みながらも、第三の系統の図像に属すると考えられること注18の他は、岡山・長福寺の画像は第一の系統と推考され、東京・世田谷観音寺の彫像（康円作、内山永久寺旧蔵）も、恵喜・制吒迦二童子が坐像になるといった変化があるが、大きくいって、同じく第一の系統に含まれるだろう。そして高野山不動堂像は先ほど述べたように、この系統の図像に全く一致する遺例なのである。

運慶の孫に当たる康円作の世田谷観音寺像が、立像のはずの二軀を坐像に変え、しかも全体に誇張の激しい表現により、不動世界の荒々しさと群像としての動きをあらわしているのに較べると、不動堂像は、『秘要法品』の所説や、第一の系統に属する図像の形式とよく一致し、あまり儀軌の規定の枠から外れることのない、まとまりのよい像である。しかし、むしろこの像の作者の最も力を注いだところは、この系統の図像を紛本としながらも、不動明王の眷属としての忿怒の相の中に、こどもらしい活発な面持ちと体つきをいかにあらわすかにあったと云ってよいだろう。従って本像の見どころは、経典や図像の形式に則りながらも、なおその中に豊かに盛り込まれた表現の側にあるといえる。

二 作風について（I）

八大童子像六軀を通観してまず気づくことは、少しづつながら各像に作風の違いがあることである。ここではその作風の相違に着目して、各像を分類し、さらに他の類似の像との比較に進みたい。

明王形とも称すべき五軀の像のうち、着衣法などの形式面から、矜羯羅・制吒迦二童子像が他の像よりも異なる面を多くもつことは先に述べたが、表現の上でもこの二像は、忿怒を含んだ他の像と違い、凛々しく端嚴とした面持ちが強調される。ことに制吒迦童子像を見ると、『秘要法品』で「瞋心悪性之者、故不著袈裟、以天衣纏其頸肩」として、その特殊な着衣法の理由とされた「瞋心悪性」を、活発な少年の相に置き替えているのである。

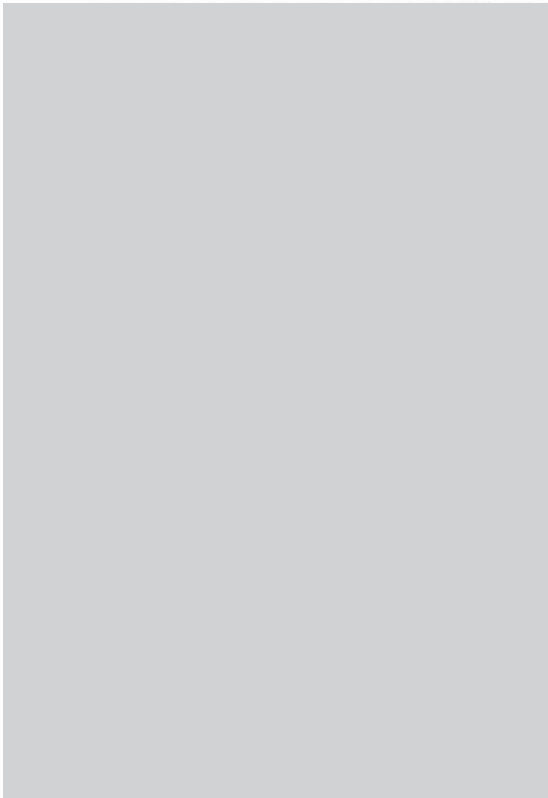
生まじめそうな矜羯羅童子像に、元気の良い制吒迦童子像を配して対比を計りつつ、的確な形態把握や力強い張りを表現する中で、ともに少年のもつ清らかな心情をも躍動的に伝える造型から、鎌倉時代初めの運慶一派の作風上の特徴を強く感じさせる。矜羯羅童子像の条帛の結び目、体から離れて背を横切る天衣、制吒迦童子像の肩巾の結び目、および両像の腰布の結び目とその先端など、着衣の複雑な箇所に見られる、写実味ある立体感もこのことを証している。また両像が八軀の中で中心となる像であることや、次に述べる余の像よりもはるかに充実した造型を行っていることなども考慮に入れると、この二像はこの群像をつくるに当たっての指導的な仏師の作と推定され、『高野春秋』などのいうとおり、運慶作という説はあながちに無視できないものと考えられる。

この二像を運慶の他の作品と較べてみよう。若き運慶が父康慶の指導のもとに製作した円成寺の大日如来像(安元二年(一一七六)のもの、みずみずしく脹らむ体の張りに近いものがあるが、本像はそのような張りの上に、一段と落着いた肌合いを出している。また、彼の老年期の興福寺北円堂無着・世親像(建暦二年(一一二二))に見られる、像主の性格までをも表現し分ける写実性、身体各部の立体感豊かな構成力と同質のものを、この二像においてすでに見出すことができる。運慶の作風上の変遷といっても一様でないことはもちろんであるが、このように大掴みながら、本像を彼の作品の展開上に置いても異質な要素のないことからすると、運慶作という所説は、この両像に関する限り可能性の強いものと私考される。

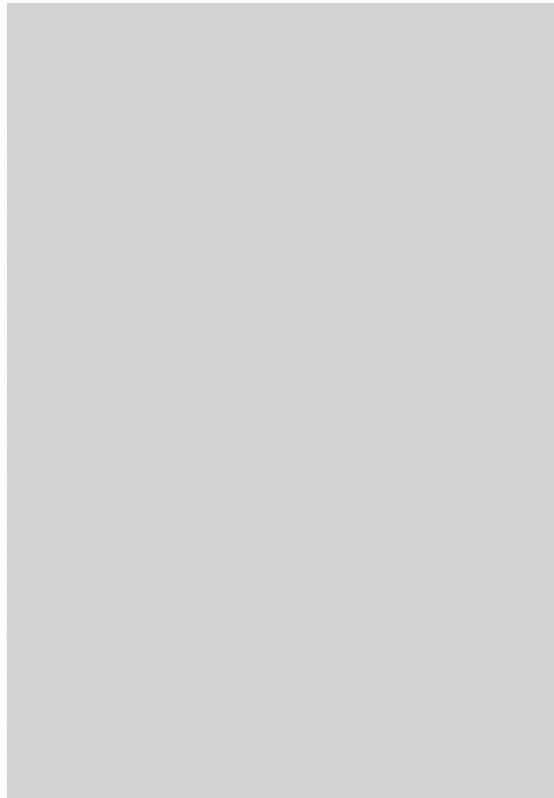
これに対し恵光童子像は、細身の体格にもかかわらず腰を大きく捻り、それにやや鬚りを帯びて厳しい表情を加え、全体に小づくりな気持の感じられるものである。よく似た動勢の制吒迦童子像と較べると、同像の腹部を前へ突き出した、張りの強い肉付けからは明らかに控え目な体つきになっていることが容易に看取されよう。これは、群像の中心となる制吒迦童子像よりも少し退いた表現にしたことにも依るのであるが、明らかに小振りとなる目鼻口などをも考慮に入れると、やや異なる感覚の像といえよう。

この像のつくりと比較的近いものが清浄比丘像である。比丘形の姿の上に忿怒形の面相という珍らしい像容であるが、醜悪な感じにはならず、抑揚の少い細づくりの体軀、小さい目鼻口という、繊細な気持の加わるところが両像ともよく似ており(挿図2)、矜羯羅・制吒迦の二像とは明らかに一線を画するものであろう。

このような、恵光童子・清浄比丘二像のおとなしく小振りの像容



挿図3 不動明王像 面相部 醍醐寺



挿図2 清浄比丘像 面相部 金剛峯寺

は、快慶の作風に通ずる面があるといえる。例えば快慶作の三宝院不動明王坐像（建仁三年へ二〇三銘、挿図3）の、おだやかな忿怒の相や、上歯列で下唇を噛む口もとから頬にかけてのつくりが清浄比丘像の面相部に似ていることなどが理由として挙げられる。しかしこれ以外積極的に証することもできないので、今は全体の運慶調の統一感の中の快慶的要素を指摘するに留めたい。

鳥俱婆譏童子像は忿怒を露わにあらわす唯一の像である。群像全体の調子の中で、制吒迦童子像が「動」を、矜羯羅童子像や清浄比丘像が「静」をそれぞれあらわすとすれば、本像は「動」のつくり近づけながらやや型に嵌った硬さが感じられる。制吒迦童子像とちよほど反対のポーズをとりつつも、腰の捻りが大きく、力みが感じられるところから、逆に忿怒の情が薄められているようである。

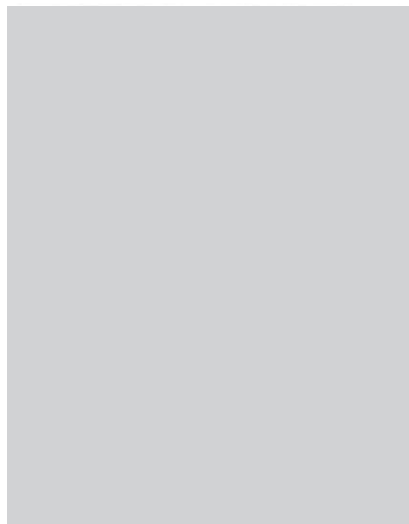
恵喜童子像は六軀の中で最も異質な印象を与える。体はやや胴長となり、あまり腰を捻らずに立ち、裳は翻らずに長く垂れる。顔も面長で、目鼻口などの造作も大づくりなことは否めず、耳や足指のつくりも他と全く異なるものである（挿図4・5・13・14）。全体に動きが少く、重い感じの像といえる。

以上のように各像の作風を辿ってみると、（一）矜羯羅童子・制吒迦童子両像、（二）恵光童子・清浄比丘両像、（三）鳥俱婆譏童子像、そして（四）恵喜童子像というように、大きく分けて四つの作風を窺うことができるようである。これら四作風がそのまま担当仏師の存在と対応関係にあるかどうかは即断できないが、これらの像の造頭を、『高野春秋』などのいうとおり運慶が行ったとすれば、彼を大仏師として、その下に幾人かの小仏師がいたことは充分想像されるところで、作風上の相違もそのような事情を反映しているためと見

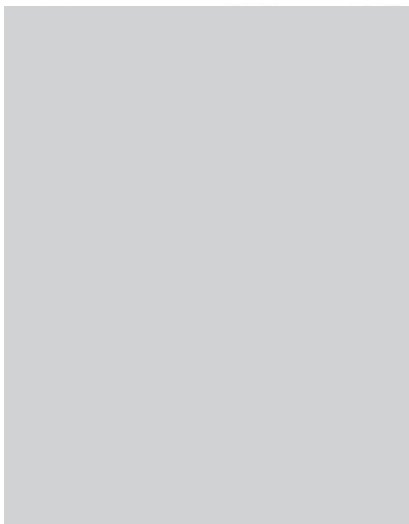
ると、一応納得がいく。そのように考えれば、矜羯羅童子・制吒迦童子二像は先に述べたように運慶作である可能性が強く、余の像は別の仏師が担当したものであろう。

しかし、数人の仏師が当たったとしても、どの像も、こどもの肉体と忿怒の情を無理なく調和させ、しかも群像としてのまとまりを見せていることからすると、大仏師と推定される運慶の全体的な計画と強い指導があつたことを思わせる。

試みに、先ほど分類した四作風がそれぞれ四人の仏師の個性を反



挿図4 制吒迦童子像
面相部 金剛峯寺



挿図5 恵喜童子像
面相部 金剛峯寺

映するものとするれば、恵喜童子像と烏俱婆誡童子像の各担当仏師は、今は失われた阿耨達童子像と指徳童子像のいずれか一軀づつを製作したとも想像でき、全体で四人の仏師が各二軀ずつの造立を行ったともいえる。そうとすれば、鎌倉再興期に慶派仏師の携った東大寺大仏殿四天王像、両脇侍像、同・南大門二王像、あるいは運慶発願の地藏十輪院の四天王像などの造頭を、いずれも四人の仏師が分担したことが思い合わされる。

以上、少くとも矜羯羅童子・制吒迦童子二像が運慶自身の製作である可能性について考察したが、次に、やはり運慶作の願成就院の同じ尊像（文治二年（一一八六）銘の納入木札がある）と比較し、両者における製作意図の違いについて若干考えてみたい。願成就院像の木札の年紀は製作の開始時期とも考えられ、高野山不動堂の供養された年次と推定される建久九年（一一九八）より十二年前になる。運慶の出生を仮に仁平元年（一一五二）前後とすれば、願成就院像は三十六歳頃、不動堂像は四十八歳頃である。

願成就院の矜羯羅童子像（像高七四・四センチ 挿図6）は、髪を長く肩まで垂らし、条帛を懸け、裳と腰布を着け、わずかに腰を右方へ捻って立つ像で、両手の構え（左手肘より先と右手首先は各後補）や、現在の持物（後補）から考えて、現状どおり両手で蓮茎を執っていたと考えられる。一方の制吒迦童子像（像高八三・五センチ 挿図7）は、乱髪を後に垂らし、肩巾を懸け、裳と腰布を着け、左手で肩巾の結び目あたりを把み、右手は宝棒（後補）を持ち、腰を右方へ大きく捻って立つ像である。^{注19}

ひとまわり大柄な制吒迦童子像は喧嘩腰のように半身はんみに構え、相



挿図7 制吒迦童子像 願成就院

挿図6 矜羯羅童子像 願成就院

手を威嚇する顔つきで左上方を睨み据えるのに対し、矜羯羅童子像はやわらかなもの腰で立ち、^{あが}崇めるような眼差しを上方へ向けるといふように、この二像の間にはいわば剛と柔との対比が窺え、さらにそこに粗野な力強さのある中尊不動明王像を加えて、三尊としての構成上の均衡を見ることができるのである。

元来この両童子は、仏に仕える奴僕という性質を有しており、ま

た不動明王の本誓を示して、その分身といふことのできるものである。二童子を説く經典には、その奴僕らしい醜悪さが具体的に述べられており、そのような表現の根拠を窺うことができる。例えば、唐の金剛智訳『不動使者陀羅尼秘密法』^{注20}には

此神作小童形、有兩種、一名矜羯羅、恭敬小心者是、一名制吒迦、難共語惡性者是、猶如人間惡性在下雖受驅使、常多過失

とあり、下卑な中にも両者の性質の違いが的確に述べられ、「恭敬小心者」と「難共語惡性者」が遺品に見られる両者の風貌と対応しているようである。

『阿婆縛抄』第一一六^{注21}では不動三尊の鼻の表現について、

一平鼻事

帖云、使者、卑賤之形、平鼻、孔頭露画^レ之^{〇〇}、如^二不動

明王二使者等^一也、故亦不空羅索^下欵^下說^二呪神之形^一中、云^二

其使者平鼻^一

のように、上を仰いで鼻孔の開いた平鼻を特に卑賤の形として言及している。画像や彫像の中にもこの平鼻の例は一般的で、やはり賤しい下僕の特徴のひとつとして、重要な表現手段であったことが推定される。

願成就院の両像は平鼻には依っていないけれど、小肥りで長髪、目の寄り気味の、賤し気ともいえる奴僕らしい顔つきはやはり、經典・儀軌の規定に基くものであり、さらに不動明王の「其身卑而充満肥盛」(『大日經疏』)といわれる風貌上の特徴が、強弱を異にしなから反映されており、この両像が不動明王の分身的存在であることを明瞭に物語っている。しかもその上に、特に制吒迦童子像において顕著なように、粗野なほどの逞しさや精悍な覇気が強く感じられる

ことは、一般の不動三尊の表現とは大いに異なる点であろう。

これに較べて不動堂像には醜悪さが全くないだけでなく、先に第一の系統と考えた画像上の特徴に基きながらもそれを越えて、いずれも颯爽としている。

この作風上の相違は、二童子と八大童子とでは背景となる經典や儀軌が異なることにも拠るが、もうひとつの理由として、各像を造頭するに当たっての願意が違ふことも挙げられるであろう。すなわち願成就院の諸像は、源頼朝の奥州藤原氏征伐の祈願の意に即して、その義父北条時政が願主となって造立したもので、これらの像に見られる、武を強調したかに思える荒けずりなほどの力強さは、このような外敵調伏という発願の事情が色濃く反映していることは、かつて論じたことがある^{注22}。一方の不動堂像はどうであろうか。その端正さは、堂堂中尊不動明王像の藤原風のいかにも繊細なつくり調子を合わせたことにも拠るであろう。しかしさらに別に、願主が八条女院であることも考えに入れる必要がある。建久七年(一一九六)正月、高齡の女院が重病に罹った時、その広大な所領の大部分が故以仁王の王女に伝えられたことなどを併せて考えると、この病気が原因となったとはいえないけれど、晩年の女院の心情が不動堂像発願の背景にあるように推測せられ、本像の端嚴とした都ぶりもあるいは願主が女院であることに拠るのかも想像せられる。

言い換れば、不動堂像造頭の大仏師であったと推定される運慶は、同じ尊像をつくるにも、所依の經典に基きながら、さらに願主の意向をも充分造型上に反映させていることが推定されるのである。

四 作風について（II）

次に、不動堂像にかかわる二、三の問題点について個別に考えてみたい。

(1) 次のような銘記が認められるものがある。

一、清浄比丘像の岩座上面の前方に、向つて右から左へ「四 伍

陸 □」と、素地面に直接書かれた墨書がある。

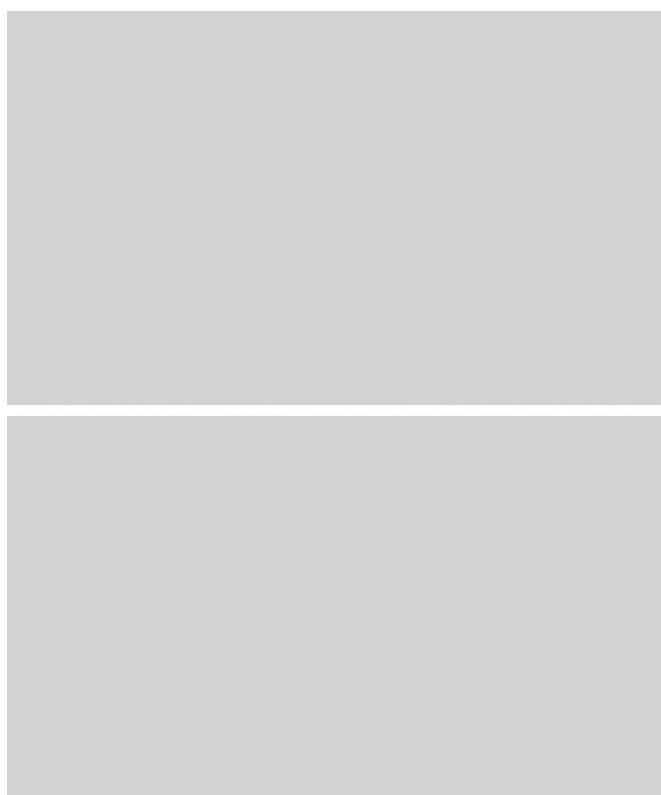
二、惠喜童子像の右足柄の内外面に「観」の墨書がある。

三、惠喜童子像の台座框座裏面に、ベンガラ風の顔料で書かれた意味不明の落書。

一は素地に直接書かれており、彩色の剝落により露れたものであることから考えると、材の木取りの際の心覚えのようなものかも知れない（挿図13）。

二の「観」の墨書は造立当初に溯ると見られる筆跡で、重視しなければならぬが、何分一字のみで、何を意味するかは推測による他はない（挿図8）。この字からまず思い浮ぶのは、八条女院の出家後の法名を「金剛観」と称したことであるが、像の足柄に、しかも一軀だけに、女院の法名が略称で書かれる可能性はまずないであろう。また像の尊名にも関係しないとすれば、女院以外の人名ということになるが、人名を一字のみ符牒のように書く銘記の例はあまりないといえよう。結局よく解らないのであるが、六軀の中で特異な作風を示す惠喜童子像にこの銘が見られることからすると、製作にかかわる人名とも憶測される^{注23}。

(2) 第二の問題は玉眼についてである。十二世紀半ば頃に現れ始



挿図8 惠喜童子像 足柄（上は内側 下は外側）
赤外線写真 金剛峯寺

め、鎌倉時代以降広く行われるようになったこの技法は、現実感のある目の効果を狙ったものであることはいうまでもない。

本例に使用された玉眼は、少年の面影を強く宿すこれらの像に、活き活きとした躍動感を与え、まことに効果的であった。実際の目に近い感触の玉眼が、若々しく活発な気分を盛り上げているといえる。

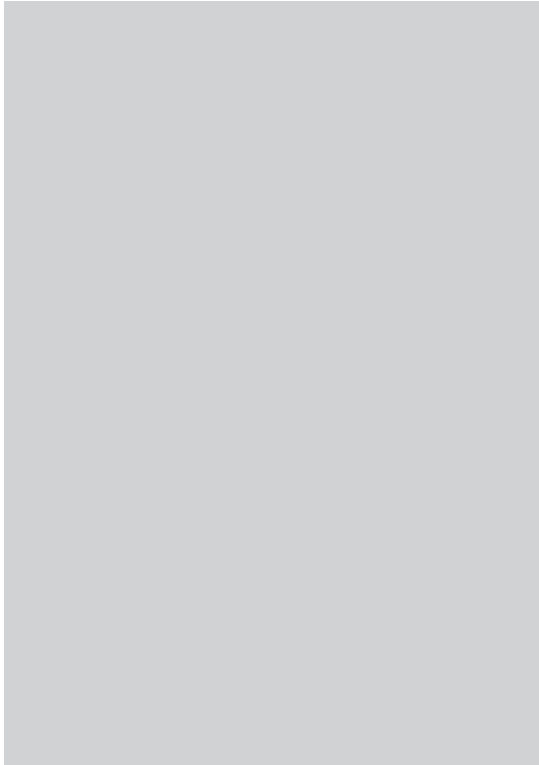
各玉眼の黒目の部分の表現は、次のように虹彩とその周縁部とかわらなる。

	(虹彩)	(縁取り)
惠光童子像	墨	朱
惠喜童子像	墨	朱・墨

烏俱婆譏童子像 墨 朱・緑青・墨
 清浄比丘像 墨 朱・墨
 矜羯羅童子像 墨 朱・墨
 制吒迦童子像 墨 朱・墨

虹彩の周縁部を朱と墨で括るのが普通のようなのだが、恵光童子像の分は墨の括りがなく、烏俱婆譏童子像の分は三重の縁取りとなる。また恵喜童子像分は虹彩自体が少し小さく、清浄比丘像のは墨の縁取りがやや太目であるなどの、あまり目立たない変化があり、いずれも像のもつ雰囲気にニュアンスを与えている。

運慶が玉眼使用について一定の指針をもっていたことはすでに指摘されている。^{注24}すなわち現存の彼の作品を見ると、円成寺大日如来像を唯一の例外として、玉眼嵌入は如来・菩薩像には行われず、天部・明王あるいは肖像などにこれが見られ、逆に彫眼は如来・菩薩像にのみ行われている。後者はさらに、虹彩部を彩色であらわすも



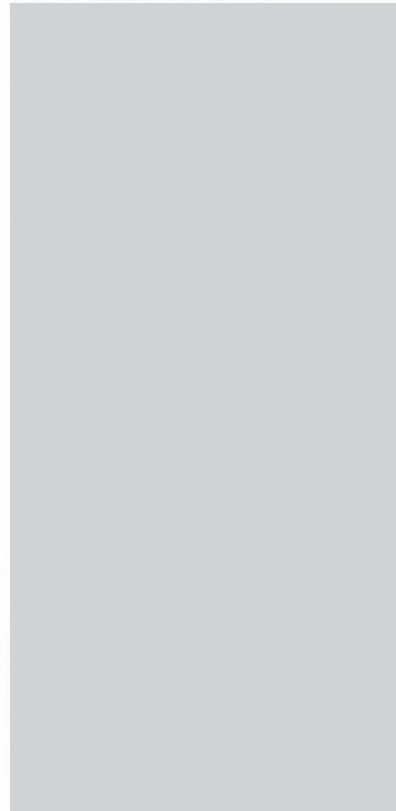
挿図9 制吒迦童子像 面相部 金剛峯寺

のの他、これを一段高く彫り残す例(東大寺南大門二王像)と、伏碗状にまるく盛ったように彫り出す例(北円堂弥勒仏像)などがあり、この二例は、虹彩部に黒石などを嵌入する天平時代の技法に倣っていることは明らかである。

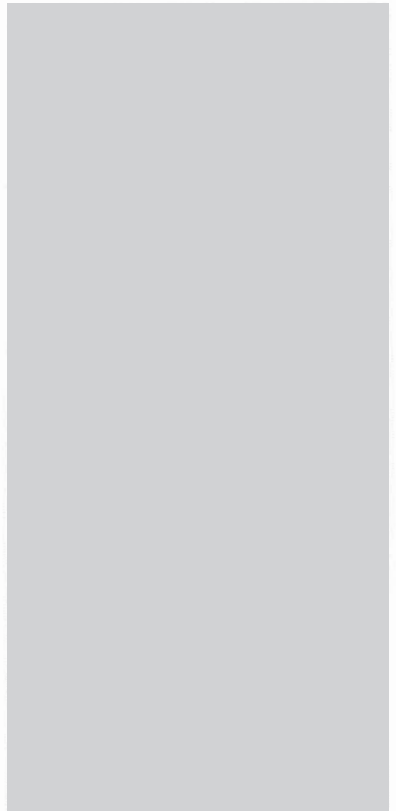
運慶の作品に見られる、以上のような目の表現方法の使い分けが、どのようなことに基いているのかについては種々の解釈があり得る。すなわち生なま生なましい感じの玉眼が、如来や菩薩といった至上の存在にふさわしくなく、その尊厳を減ずる恐れがあるのに対し、逆に、仏格としては人間界に近い存在である天部・明王、あるいは実際に生きた人間をあらわす肖像などには、かえって現実感を与えらるという各理由による違いと、一応は考えられる。しかし、願成就院中尊像に玉眼嵌入の痕跡があるとされ、また滝山寺梵天・帝釈天像や東大寺南大門二王像などの天部形像が彫眼であることから判断するように、必ずしも原則どおりにいかないところもある。

八大童子像のうち最も目の効果が生きている制吒迦童子像について見ると(挿図9)、目を思い切り大きく見開き、知的な輝きのある眼差しが、経典や図像の規定を越えて、像に清潔で利発そうな面影を添えていることが感じられる。このように、玉眼が彫像自体のもつ雰囲気を決める重要なポイントとなっていることは看過できない事実であろう。

このようなことから考えると、この像の製作者と推定される運慶は仏格による彫眼と玉眼の使い分けという基本に則りながらも、玉眼の効果が有効に生かされる大きさで、しかも忿怒形などの感情の動きの激しい像には、積極的にこれを使っていることが推定できる。像のもっている雰囲気や感情を、玉眼によってさらに活き活きと引



挿図10 矜羯羅童子像
背面 金剛峯寺



挿図11 弥勒菩薩像
背面 ポストン美術館

き出せるような像にこれを使い、造型上の決め手としたともいえるだろう。^{注22} 本像は玉眼が効果的に使われた良い例である。

(3) 次に、着衣(特に天衣)の翻りの処置について考えたい。

袈裟をまとう清浄比丘像を除くと、残りの五軀は上半身を裸形とし、肩巾を懸ける制吒迦童子像の他は、いずれも条帛を着け、さらに矜羯羅童子像はその上に天衣をも懸け、下半身には各像とも裳の上に腰布を巻いている。これらの着衣をどの像も破綻なく写実風に表現しているが、ことに複雑な着方をする矜羯羅童子像を見ると、

衣の上下関係を明快に表現している他に、背面に廻る天衣が、本体とは別材の薄板で彫出され、体から浮いた状態をあらわしていることは注目される(挿図10)。背面の条帛と天衣とがX字状に交叉するため一方を浮かせたとも解釈できるが、重さのないといわれる天衣をこのように浮いた状態にあらわす方法は、鎌倉時代になってにかに多く行われるようになるのであり、そのような背景をも考えに入れなければならない。

この種の表現の流れを簡単に辿ってみると、絵画や浮彫にとつては技法的な困難がないので、比較的よく見られる。八世紀に溯るものとしては、飛天の類を除けば、風に大きく翻る天衣があらわされる正倉院の麻布菩薩像、橘夫人念持仏の後屏の菩薩像などがあり、またやや重い感じのものに東大寺大仏殿前銅製八角燈籠の火袋扉の音声菩薩像などがあるが、丸彫像では東大寺法華堂の塑造執金剛神像を挙げなくてはならない。銅線に塑土を着せて空中に翻る様をあらわす法華堂像の天衣の形式に、鎌倉時代、矜羯羅童子像に行われた天衣表現の祖形のひとつを見出すことは不可能ではない。

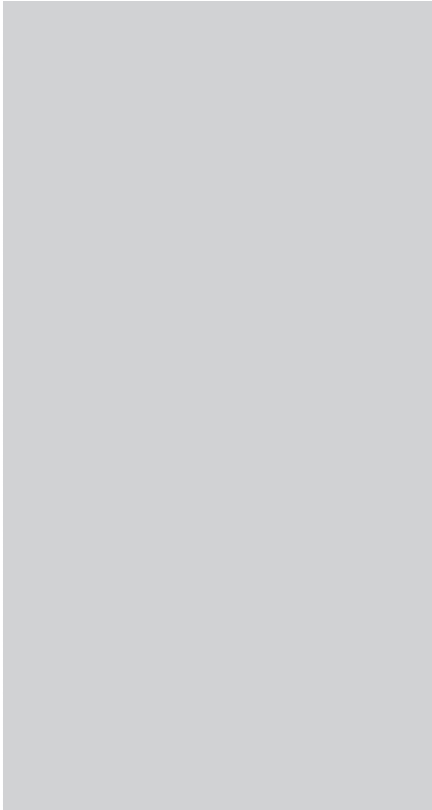
平安時代になると、来迎図などの絵画ではもちろんこのような表現を見ることができ、彫刻では、丸彫り木彫が盛行したという技法上の理由もあって、天衣を後方に翻えさせる像はあまり現れない。しかし平安時代後期に至り、蓮華王院本堂の千体千手観音立像などでよく窺えるように、体の前面膝前にU字状に垂下する天衣を別材製の薄板でつくって矧ぎ付け、一種の軽さをあらわそうとした像が、十二世紀頃を中心に散見できることは、この表現の流れの中では注意すべき事柄である。

そして鎌倉時代に至り、前代の軽さを強調した天衣の表現を受け、

また他方では天平時代の翻る天衣を参考にして、新たな天衣の形式が模索されたのである。その現れのひとつが、不動堂の矜羯羅童子像と、快慶のポストン美術館弥勒菩薩像(文治五年(一一八九)、挿図11)であろう。

前者の天衣がいかにも重さがないもののように、緩やかに空中に漂いながら、体からあまり離れないのに対し、後者のそれはあたかも風を孕んだかのように、充分脹らんでいるというのは、両作者の古典に対する解釈の違いとも推測される。すなわち、前者は法華堂執金剛神像の、風は少し当っているようであるが、あまり勢いのない、幅狭の天衣のように思われ、後者は、正倉院麻布菩薩像や東大寺八角燈籠音声菩薩像に見られる、風に煽られた感じで、幅広のそれを連想させる。

快慶の場合はさて置き、運慶の他の作品の天衣を見てみよう。正治元―三年(一一九一―二〇二)の運慶・湛慶の作と考えられている滝山寺聖観音・梵天・帝釈天各像^{注25}の背中を横切る天衣も(挿図12)、不動堂像と同じく、重さのないものらしく、揺蕩^{たゆた}いながら体にまとい



挿図12 梵天像 背面 滝山寺

付く、幅狭のそのようにあらわされている。東大寺南大門二王像(建仁三年(一一〇三))の天衣は、風を受けたかのように大きくくねりながら像の背後に廻っているが、これは二王像として伝統的な表現であり、そのもとは天平時代の形式に基くものといえる。他方、浄楽寺阿弥陀三尊のうち観音・勢至像の天衣が背中から離れないのは、如来の脇侍という性質上、自由な動きをつくりだすことができないため、やむを得ないといえる。

東大寺南大門像は古典復興という立場上、特殊な例外であるが、以上のような事情から考えると、滝山寺像に見られる、仏身から遊離する天衣は、天平時代の法華堂執金剛神像のそのように、あまり強い風を孕むようではなく、むしろ軽く空中に浮び、体からあまり離れないような感じを狙ったもので、八大童子像と同質の表現をしているといえ、やはり共通の製作者の手を感じさせる。

遊離する天衣という表現としては、この時代には他に、阿弥陀聖衆来迎の彫像があり、^{注26}ここでは聖衆の懸ける天衣は風に流されて大きく翻っているものであり、また前述の快慶作の例のように、像自身はほとんど静止に近い状態でも、天衣は風を受けている例がある。このような状況の中で、運慶の表現した天衣は全く別のものだったといえよう。

五 構造と彩色

不動堂八大童子像のX線透視写真(図7-12)などを参照しながら、その構造と彩色の主要およびその特徴について言及したい。

いずれもヒノキ材、玉眼嵌入、彩色仕上げとする。各像の頭・体

表1 構造と木取り

制吒迦 童子像	矜羯羅 童子像	清淨比丘像	烏俱婆説 童子像	惠喜童子像	惠光童子像	構造	
						正面	側面
頭体根幹部一材。 耳後 ₁ 体側の位置で前後 に割矧。割首柄差。	右目 ₁ 体の正中の位置で 左右に二材を寄せる。 (割首せず)	頭体根幹部一材。 耳後 ₁ 体側の位置で前後 に割矧。割首柄差。	頭体各別材か。 頭部は耳の辺りで前後に 割矧、体部は背板風に背 面に別材を寄せる。 首は柄差。	頭体根幹部一材。 左目 ₁ 体の正中の位置で 左右に割矧。割首柄差。 体部背面に別材を寄せる。	頭体根幹部一材。 耳後 ₁ 背面裾内側の位置 で前後に割矧。割首柄差。	板 約二十九 cm (腰で)	板 約二十九 cm (腰で)
板 約二十九 cm (腰で)	板 約二十六 cm (腹で)	板 約二十五 cm (腰で)	板 約二十四 cm (膝で)	板 目	板 約二十五 cm (腰で)	板 約二十七 cm (腰で)	板 約二十三 cm (腹で)
板 約二十九 cm (腰で)	板 約二十三 cm (腹で)	板 約二十二 cm (腰で)	板 目	板 約二十四・五 cm (腰で)	板 約二十五 cm (腰で)	板 約二十七 cm (腰で)	板 約二十三 cm (腹で)

部に肉厚を充分残しながら内割りを施し、体部内割り内に月輪形の
納入品が認められる(納入品の詳細については次節参照)。
各像の頭体の根幹部の構造と木取りについては表1のとおりであ
る。この主材よりも外へ張り出す腰部、裾先あるいは足部などには
別材を寄せ、他に頭髮の一部、両手部、条帛・肩巾・腰布などの先

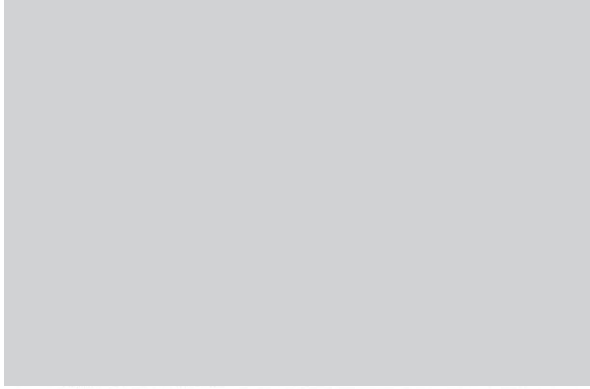
端、臂釧・足釧の結び目なども別材を矧ぐ。また材の寸法はX線写
真によつて測定したため、いく分少な目に見なければならず、また
若干の誤差も考える必要がある。
この表から判断されるように、頭体の根幹部を一材から彫出し、
割矧造を基本とするものが多い。すなわち、惠光童子・清淨比丘・

表2 持物・装身具の材質(*印は後補)

持物	臂釧	腕釧	足釧	胸飾
(三鈷杵) 銅製 木製	別材製 (曲げ物)	銅製	銅製	銅製
(独鈷杵)	手と共木	銅製	足と共木	銅製
(經卷) (三鈷杵)	木製	銅製 (左方 欠失)	銅製	銅製
(独鈷杵) (頭上の五鈷杵)	手と共木	銅製	足と共木	銅製
(宝珠) (三叉戟)	木製	銅製	別材製 (曲げ物)	銅製
(蓮華上の月輪) (三鈷杵)	手と共木	銅製	足と共木	銅製

制吒迦童子²⁶の三像が頭体一材で、前後に割矧ぎ、恵喜童子像が同じく頭体一材で、左右に割矧ぐ他は、矧羯羅童子像が頭体が左右別材矧ぎのように思われ、烏俱婆譏童子像は不明な部分もあるが、頭体各別材で、それぞれ前後に割矧ぐものと推定され、他と若干異なる構造である。

材の木取りに関しては、木表に彫刻できるように、正面板目、側面板目が原則のようであるが、矧羯羅童子像だけは正面板目、側面板目となり、割首をしていない。この像だけ他と異なる木取りをした理由は不明だが、割首をしないのは、左右二材矧寄せという木寄せから、内割りが容易であったためとも想像される。材の大きさは二十五センチ前後の厚みのものを使っており、運慶の他の作品の用材とほぼ同じ規格である。^{注27}板目の側の幅が板目の側のそれよりも少し長めである。



挿図13 清浄比丘像 台座 金剛峯寺



挿図14 恵喜童子像 台座 金剛峯寺

次に、持物・装身具に銅製のものや曲げ物であらわされたものがあることに注意される。それらを整理したのが表2である。独鈷杵、三鈷杵などの法具をあらわす持物に木製と銅製があり、臂釧と足釧に曲げ物^{注28}を貼ったものと手や足と共木のものがある(いずれも結び目は別材製)。腕釧と胸飾はすべて銅製で、後者の一部は後補と見られるが、当初も恐らく銅製であったのだろう。

本来銅でつくられる密教法具を、木彫像の持物にも当てはめるところはいかにもこの時代らしい現実主義を見る思いがあるが、袈裟の環を体部と共木で彫り出す清浄比丘像のつくりは、これらの中ではやや特異といえるべきであろう。

岩座は、岩盤をあらわす中心部と、その周りに小岩をあらわす朽木を配する式のもので、中心部は横木一材製であるが、恵喜童子と烏俱婆譏童子の二像分は材を上下二段に寄せている。中心部はザングリと粗く彫られ、周囲の朽木によって岩の感じを出しているが、恵喜童子像分だけは中心部が大ぶり、朽木が少く、しかもこの中心部に直接岩肌^{注29}の感じを彫刻しているところが他と異っている(挿図13・14)。

框座は、恵光童子・矧羯羅童子・制吒迦童子の三像分が前後二材矧ぎ、烏俱婆譏童子・清浄比丘の二像分が前後三材矧ぎであるのに対し、恵喜童子像分は一材製である。

このように恵喜童子像の岩座と框座が、その技法と表現において他と異っていることは、前節で述べたように、像本躰の作風がやはり他より異質であることと考え合わせると、興味深い事実である。

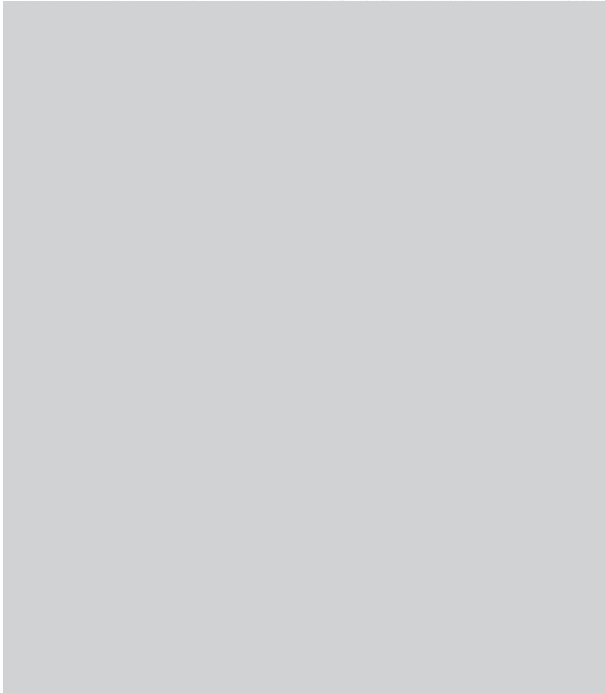
彩色はいずれも錆漆塗、白色下地を施した上に行われ、保存は良

表3 文様一覧

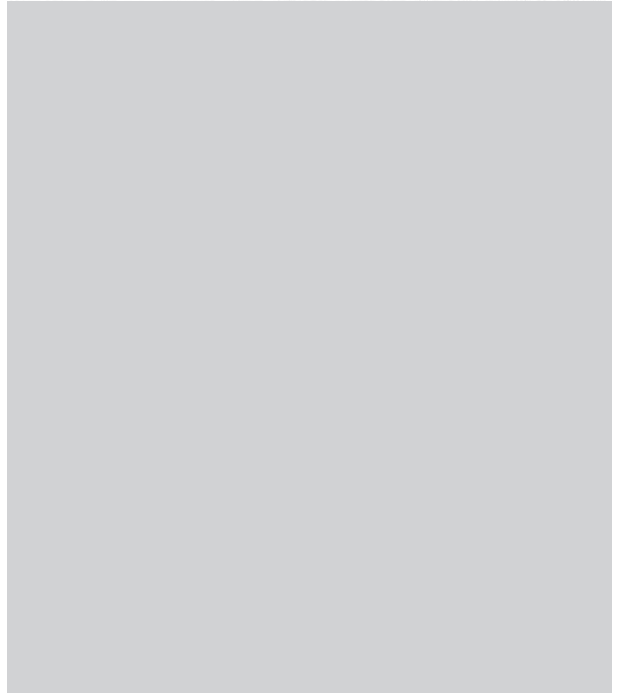
その他	腰布		裳		条帛	
	裏	表	裏	表	裏	表
	(不明)	(不明)		四ツ目菱入り変り七宝 繋ぎ文を地に、六弁花 丸文。 縁は牡丹唐草文帯。 (挿図15)	(不明)	恵光童子像 菱形雲文。
	(不明)	(不明)	(不明)	田の字入り二重斜格子 文を地に、団花文(側 面形蓮華二、斜面形蓮 華二)。 縁は花入り七宝繋ぎ文 帯。	雲文。	恵喜童子像 花菱。
	無文か。	無文か。	形文。	亀甲繋ぎ文(内区を相 似形で埋める)を地に、 八弁花丸文。 縁は花蔓唐草文帯。 (挿図16)	※形文。	烏俱婆誡童子像 花菱。
	(袈裟・条葉)四目菱入 り三重亀甲繋ぎ文。 (同・田相)花入り辻飾 り五重斜格子文。 (同・裏)無文。			四弁と宝珠形による花 菱。 縁は四弁花入り辻飾り 三重斜格子文帯。		清浄比丘像
	(天衣)無文。	(不明)	(不明)	六弁花文。 辻飾り斜格子文(内区 に点による円文を入れ る)を地に、団花文。 縁は蓮唐草文帯。	(不明)	矜羯羅童子像 花蔓文。
	(肩巾)小丸文。		花菱文。	便化四ツ目菱入り七宝 繋ぎ文を地に、五花に よる団花文(正面形四 弁花一、斜面形蓮華四) と四弁花丸文。 縁は雲唐草。		制吒迦童子像

い。肉身部の彩色は、白(恵光童子像)、朱(恵喜童子像、制吒迦童子像)、濃い茶色(烏俱婆誡童子像)、肉色(清浄比丘像、矜羯羅童子像)に分けられ、目の周りや鼻の脇などの凹所には具色の暈が入れられているようであるが、制吒迦童子像にはそれがあまり顕著でない。頭髮は、朱の上に截金の粗い毛筋をあらわす烏俱婆誡童子像と、剃髪部に薄墨を塗る清浄比丘像の他は墨彩。二段にあらわされる臂釧は、上段が緑青、下段が朱で、足釧は恵光・恵喜・矜羯羅三童子像分は上下の色が逆となるが、烏俱婆誡童子像分は臂釧と同じ配色で、しかもこの像の臂・足釧には截金の界線が入る。

着衣部の文様は表3のとおりである。各像の裳の表および清浄比丘像の袈裟部に主な文様が集中する。その構成は、七宝繋ぎ文、亀甲繋ぎ文、斜格子文を地文とし、そこに花丸文、団花文を配する形式のもので、縁には、恵喜童子像の七宝繋ぎ文の他は雲または植物による唐草文である。文様の基本は平安時代後期に行われた仏像や仏画のそれを踏襲したものであるが、それをさらに複雑化した感がある。しかし文様に各種の変容を見せる割には、動きがなく、重々しい気分が強い。幾何学文、雲や植物による文様だけで、ここに鳥や獣などの別の要素を加えるという変化のないことも、この感じを助



挿図16 烏俱婆譏童子像 着衣部 金剛峯寺



挿図15 恵光童子像 着衣部 金剛峯寺

長しているであろう。

截金は、衣端の界線など以外ではほとんど見られず、代って金泥などの太い線が使われる。恵光童子像の裳が、薄い朱塗りの上にさらに朱で地の文様が描かれるところは、粉溜地に截金を施すのと同じような効果があり、いかにもこの時代らしい嗜好が窺われる。

緑系や赤系の多い色調で、中間色があまり用いられていないところも単調であり、前述の文様構成上の特徴とともに、微妙なニュアンスに欠けるともいえるが、一方では男性的な彫刻の作風にあるていど応じているものとも推測される。

六 納入品

X線透視写真によって明らかのように、造立当初の六軀の像内には、月輪形の木札が、月輪部が胸のあたりに来るように、納入されている(図7-12)。いずれも蓮華に乗る月輪をあらわし、蓮華下方には長い柄がつく。蓮華部を横から見ると、最外側の蓮弁は面取り風に斜外側を向いているらしい。

写真から判断すると、月輪はほぼ正円、径は約一〇センチ強、蓮華の張りも同じくらいの大きさで、月輪と蓮華部の厚みは一・一・五センチ。柄の幅は五・六センチ、その長さは、清浄比丘像で見ると約四十五センチである。

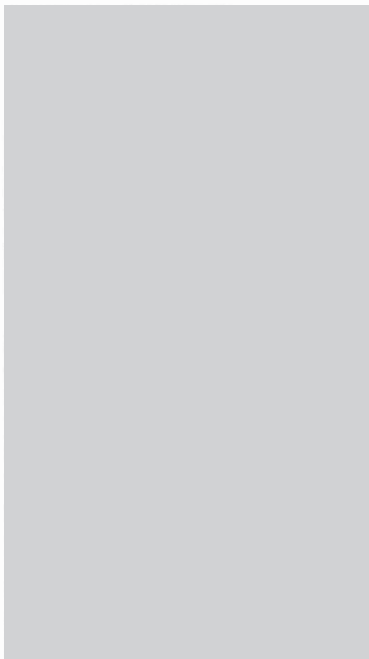
全体に彩色が施してあるらしい。蓮弁に筋目が引いてあり、弁間の蕊しほも彩色であらわされるのが判る。これらを太く縁取っているものもあり(矜羯羅童子像分)、極めて入念なつくりが予想される(挿図17-19)。

仏像の像内に月輪を納入することは、現在のところ密教の広く行われたわが国にだけ見られる現象のようで、平等院鳳凰堂の阿弥陀如来像に納められた、阿弥陀大小呪を輪書した月輪を現存の初例とする。しかし、像内内割り面に直に種子を書く例は、天慶九年(九四六)銘の岩船寺阿弥陀如来像、寛弘九年(一〇二二)銘の広隆寺千手観音像などにすでに見られるところで、月輪納入を留意する前段階はかなり以前からあったといふべきである。^{注29}

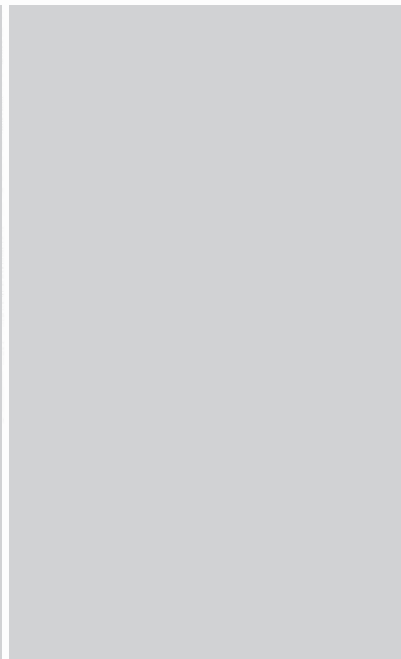
その後も文献によれば、康和四年(一一〇二)に供養された尊勝寺東西塔仏(法眼円勢作)は、御仏中心に月輪が安置され(『尊勝寺供養記』)、天承二年(一一三二)の法成寺塔の御仏には、長さ一尺余の蓮華の茎の上に径三寸余の月輪を立て、これに種子を墨書したものが納入され(『平知信記』)、仁平二年(一一五二)、鳥羽法皇五十の賀のための等身釈迦如来像(法印賢円作)には、その中に蓮実面に月輪を立て、種子を書いたものを納め(『兵範記』)、同四年、鳥羽殿の金剛心院の釈迦三尊像(法眼康助作)と九体阿弥陀像(法印賢円作)には月輪種子が奉籠^{注30}されていたこと(『兵範記』)などが知られる。

実際の遺例から見ると、蓮華王院本堂千体千手観音像(長寛二年(一一六四)創建時分)、浄楽寺阿弥陀三尊・不動明王・毘沙門天像(運慶作、文治五年(一一八九)、大念寺阿弥陀如来像(仁治四年(一一四三))、仁和寺悉達太子像(建長四年(一一五二))などの像内に、種子をあらわし、柄(または茎型柄)の付く木製月輪が納入される。また中尊寺一字金輪像の像内には、後補の疑いもあるが、種子入り銅製月輪二枚が打ちつけられ、さらに、岐阜・円鏡寺観音菩薩立像(平安時代後期)の像内の内割り面には、種子入り月輪が墨書されている。

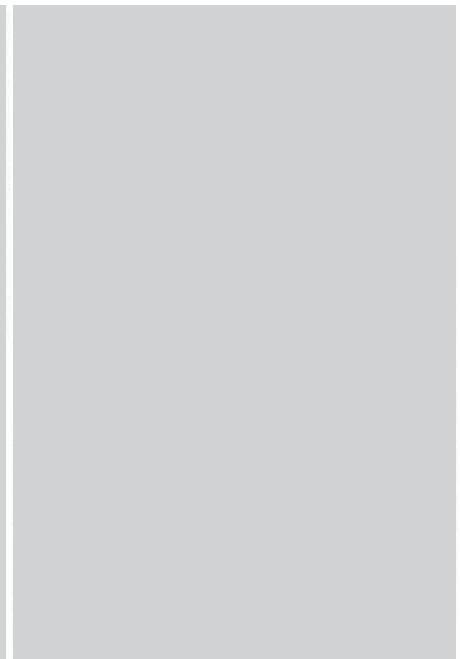
他に、鏡面を月輪に見て、種子を書き付けた鏡を納入する例も少



挿図19 月輪 側面
制吒迦童子像納入 金剛峯寺



挿図18 月輪 矜羯羅童子像納入
金剛峯寺



挿図17 月輪 制吒迦童子像納入
金剛峯寺

くない。^{注31} また仏像以外では、裏面部部に種子入り月輪が朱漆であらわされた福井・加多志波神社追儺面（鎌倉時代）などが挙げられる。

像内にその尊像の梵字種子を直接書き付いたり、あるいは月輪形や鏡面に種子を書いて納入する風は、平安時代後期に現れ始め、十二世紀に盛行するに至り、それは鎌倉時代にも受け継がれたかのようである。^{注29}

このような月輪納入の思想的背景についてはどのようなことが考えられるであろうか。高田修博士は、鳳凰堂本尊納入の月輪に輪書された阿弥陀大小呪が、空海の『無量寿次第』に述べられているように、阿弥陀の観法に基くものであることを詳論され、さらに月輪は、本尊観想の一過程である月輪観に基くものであることを明快に説いておられる。^{注32} この説のとおり、月輪種子は純化された抽象的な尊像を意味するのであって、観想の極みに行者はこれと一体化し、自己を開顕するのである。言い換れば、尊像の内部に納入された月輪種子は、行者の心中の月輪と交感するための象徴的存在といつてよい。従って、八大童子像にそれぞれ月輪形が納入されることは（後補の二像も当初は納入されていたと推定される）、一軀づつが観想の対象となりうべく造立されたものといえることができる。世田谷観音寺の八大童子像（康円作、文永九年（一一七二））に比較すると、一軀一軀が修法の本尊ともいえるかのように堂々としているのもこのような理由に基くためであろう。

運慶の作品で、月輪の納入されたものは、浄楽寺阿弥陀三尊・不動明王・毘沙門天各像（文治五年（一一八九））、および興福寺北円堂弥勒仏像（建暦二年（一一二二））が知られている。前者の分は、蓮華と長い柄のつく月輪形木札で、素地の上に、月輪部に各尊の種子、柄に

梵文宝篋印陀羅尼と年紀・願主等が墨書される。後者は、水晶珠を木製蓮華の上に銅線で固定し、この蓮華下部に横に柄を出して、像内背部の孔に差し込んで留めたもので、これは水野敬三郎氏のいわれるように、^{注33} 心月輪をあらわすものであろう。

浄楽寺像納入の月輪形木札の柄に書かれた梵文宝篋印陀羅尼経の最後には、大願主和田義盛、芳縁小野氏、大仏師運慶、小仏師十人などの名前が、文治五年（一一八九）の年紀の次に列記される。宝篋印陀羅尼経の奥書風な書き方のこの部分は、従来いわれているように造像に関する記名とはいえず、和田義盛や運慶らがこの月輪と同経に結縁し、同時にこれを納める尊像にもまた結縁したことを意味するものと推考される。阿弥陀三尊の像内内割り面に書かれた宝篋印陀羅尼経が木札の同経と同筆と考えられているので、^{注34} 月輪の納入は、像の仕上げ工程に近い時期であったと思われるが、この時運慶は、製作者という立場を離れて、義盛らと共に、信仰者としてこれらの像に結縁したものと推定されるのである。

他方北円堂像の像内内部に固定された水晶珠は、前述のように心月輪に相当するもので、いわば清浄な仏心をあらわして、観想の象徴的な対象となるものといえる。その納入は、関白、氏長者で、北円堂再興にもかかわっていた近衛家実の沙汰によるものと考えられている。これとは別に、本像には、木造弥勒菩薩立像一軀と願文一卷を納める厨子一基、宝篋印陀羅尼経一卷、板彫五輪塔二枚が頭部内に納入されており、これらは勧進上人専心の意向によるものと推定される。従って、同像の納入品に関する限り運慶が直接にかかわった形跡は認められないのである。

月輪納入に、運慶自身が関与したことのわかる浄楽寺像、運慶の

参加の可能性は少ないと思われる北円堂像の二例を参考にすると、八条女院の発願と考えられる不動堂像の納入月輪の場合はどうであろうか。本来月輪は造像銘を記すべき対象ではなく、信仰に関する造形物であることから常識的に推定すると、本像の大仏師と推定される運慶がこの月輪納入にかかわったかどうかは、彼が製作者としての他に、施主あるいは結縁者としても造像に加わり得たかどうかには掛っている。

七 運慶作品の中の八大童子像

運慶は生涯のうちで、文治、建久という十二世紀末の約二十年間に、非常に精力的な活動をしていることに気づかれる。彼の三十歳から四十歳代にかけての、いわば壮年期ともいえる時期である。東国における願成就院・浄楽寺の諸像の造立、南都の内山永久寺正願院および興福寺・東大寺での造像、そして京都の神護寺・東寺での造像と修理など、まさに目ざましいものが窺える。高野山不動堂諸像の造立に彼がかかわったとすれば、京都における真言寺院の造像と修理に携っていた時期とちょうど相前後し、あるいは重なっていたかも知れない。

今、この頃までの遺品を列挙すると、次のようになる。

安元二年（一一七六） 円成寺大日如来像

文治二年（一一八六） 願成就院阿弥陀如来・不動明王二童子・毘沙門天各像

子・毘沙門天各像

文治五年（一一八九） 浄楽寺阿弥陀三尊・不動明王・毘沙門

天各像

この後、建久九年（一一九八）の高野山不動堂八大童子像が推定され、ひき続いて、正治元―三年（一一九九―一二〇二）の滝山寺の聖観音・梵天・帝釈天各像があり、さらに文献的な確証はないが、文治五年の興福寺南円堂諸像（特に四天王像や、建久年中の同寺西金堂旧本尊頭部などにも運慶がかかわった可能性は強い^{注22}）。

八大童子像のような童子形の忿怒像を造顕するに至る造形上の変遷を窺うには、同形の像が少いので詳細に辿るのは無理であるが、大掴みに見れば、同像は、願成就院の不動三尊像・毘沙門天像のもつ荒々しい覇気や、同・阿弥陀如来像の力強い量感よりは、むしろ明王形像ではないが、端正な整いと豊かな張りのある円成寺像に造形的には近く、また興福寺西金堂旧本尊頭部もこの感じに似ているといえる。

いってみれば、この時期の運慶の作品には、このような荒々しさと端正さという二種の対照的な作風が見られるのである。この相違は、願主側の要請や寺院個々の事情などが絡んで、そのような異った表現が採られたのであるが、運慶個人の資質の中にもこの二種の作品の中には、願成就院像に見られるような逞しく力強い作風と、円成寺像などのように、整った像容・充分な張りのある作風とが、強弱を異にし、また混在しながらも窺えるのである。このように見れば、八大童子像はまさに後者に相当し、運慶の青・壮年期の作風の一面をよく反映しているといえる。

文治・建久頃までの作品は、そのような作風上の両特徴がはっきりと現れているが、晩年期の彼の作品には、それらの各長所を生かしながら、同時に融合もし合う様を見ることができるといえる。雄大な構成と

力強い量感のある東大寺南大門二王像には前者の、落着いて渋味のある興福寺北円堂像には後者の各特質がはっきりと前面に押し出されつつ、しかもそれぞれ破綻なく、絶妙の効果を發揮しているのである。

おわりに

以上述べてきたように、主に作風の上から、矜羯羅・制吒迦二童子像は運慶作の可能性の最も濃いものであり、余の像も彼の指導下に製作されたものと考えられる。構造や納入品は直ちに製作者の比定を支持するものとはいえないが、少くとも否定的材料ではない。詳細は将来の納入品取出しの時期を待たなければならぬが、作風上の特色や、近世の諸地誌類の記事などをも考慮に入れると、現時点では最も妥当な考え方であろう。

八大童子像をどのような表現として製作するかという問題は、願主八条女院やその周辺の意向に添いつつ、また施主、仏師らの考えも種々絡み合いながら決定されたものと推測される。本稿では様々な角度からそれらを探り、同像の造型上の特質を中心に照明を当ててみた。

最も重要なことは、経典や図像の所説に基きながらも、像の造立に当っては少年らしい潑刺とした感情が強調して盛り込まれたことである。そのような表現にしようという意図をだれがもっていたのかは残念ながら不明であるが、それを十分に体現できる製作者として、運慶はまさにふさわしい人物であったといえよう。

〔法量 単位＝センチメートル〕

	恵光 童子像	恵喜 童子像	烏俱婆 童子像	清浄 比丘像	矜羯羅 童子像	制吒迦 童子像
像高	九六・四	九九・二	一〇三・八 (髻頂から)	九七・六	九五・七	一〇三・四 (髻頂から)
頂一顎	一六・三	一八・〇	二二・二	一四・八	一五・三	二三・一
面幅		一〇・七	一〇・八	一〇・二	一〇・一	一〇・五
面奥	一三・八	一三・八	一四・六	一三・七	一三・九	一四・三
耳張	一三・四	一三・三	一三・七	一二・五	一二・三	一三・一
胸厚右	一三・七	一四・七	一六・一	一四・三	一三・一	一七・一
腹厚	一六・八	一七・二	二〇・二	一七・九	一五・六	一八・〇
肘張	三八・八	三七・三	四二・二	二九・七	二七・八	三七・三
岩座高	一〇・四	八・五	一〇・七	一〇・八	一〇・四	九・八
框座幅	五五・五	四九・三	四六・三	四六・七	四六・二	四六・五
框座奥行	四九・二	四〇・九	四八・九	四二・七	四八・八	四二・〇

〔注〕

- 1 浅野清「高野山の文化財建造物」(『仏教芸術』五七 昭和四十年)
- 2 本像についての基本的な記述を行ったものに、渡辺一「不動明王及八大童子像」(『美術研究』五四 昭和十一年)がある。
- 3 『国史大系』
- 4 『大日本仏教全書』一三一
- 5 『紀伊統風土記高野山之部』(統真言宗全書刊行会 昭和三十七年)
- 6 天保七年(一八三六)の『金剛峯寺諸院家析負輯』には次のようにある
(『統真言宗全書』三四)。
不動堂中壇明王像、寂静院赤色不動、竝上人常所持念
前者は現存の不動堂不動明王像であり、後者は護摩堂安置の大峯笠窟赤
不動像のことである。
- 7 所茂「不動堂本尊並脇侍造像考」(『密教文化』六七 昭和十三年)には、
『高野伽藍院跡考』に依るとして次のような引用をしているが、この書の
詳細については不明である。(傍点筆者)

五坊、考行勝上人者吉野籠_二坐窟_一、一千日_二憊_三修不動明王護摩_一供、日以繼_レ夜、有_二隨力得善_一之神童、常隨給仕焉、千時建久五甲子年春千日護摩畢、來_二住干当山一心院谷_一補_二治不動堂_一、自本有_二行基作之本尊_一、仍俱利伽羅毘伽羅制多迦八大童子者令_二仏工運慶彫_一刻之、為_二協侍_一。

8 特殊な構成の不動明王および童子像としては次のようなものがある。

(繪像)

不動明王三童子像(五坊寂靜院、万徳寺)

不動明王三童子五部使者像(延暦寺、園城寺、来振寺)

不動明王四童子像(太山寺)

不動明王三十六童子像(宝光寺)

(白描圖像)

不動明王三童子像(仁和寺)

俱利伽羅三童子像(石山寺)

9 貞暁は源頼朝の三男に当る。彼は高野の丈六堂本尊に頼朝の鬢髪を奉納したといわれるが(『紀伊統風土記』など)、同じく頼朝の「御鬢落齒」を納入したといわれる愛知・滝山寺聖観音像(『滝山寺縁起』)との関連で興味深い。

10 『大正新修大蔵経』二一

11 『大正新修大蔵経』圖像三 八六一頁

12 『大正新修大蔵経』圖像六 一三三頁

13 『大正新修大蔵経』圖像三 四一六―七頁

以上三例とも同じ構図であるが、『別尊雜記』(注13)は仁和寺本よりも東寺本の方が、注11・12の図に近い。『四家鈔圖像』(注11)と『五大尊像(甲本)』(注12)に各所収の図には中尊不動明王像は描かれず、岩盤上に、前者は「中尊如常」、後者は「梵字カーン」と書かれる。

14 『大正新修大蔵経』圖像五 一八七―一九六頁

15 『大正新修大蔵経』圖像二二 一〇九三―一〇二頁

16 『大正新修大蔵経』圖像六 二二五―二三三頁

17 この姿の二童子像は『圖像集』巻四に次のようにある(『大正新修大蔵経』圖像四)。

〔制吒迦像〕不動尊二童子法云、画像法、其像乘白馬作驟勢、頂下懸

鈴子、童子頂有五髻、身著緋衣、形如十五歳兒也、現喜怒相、執裘状云、

〔矜羯羅像〕二童子法云、其像形如喜見童子、作慈悲貌、頂有蓮花、左手持杵、右手執蓮花、或行者作降魔時、童子即作瞋形、額現皺文、左手執索、右手把劍、大体如聖尊、而乘師子王、影向壇前云、

18 中島博「不動明王八大童子像について」(『仏教芸術』一四四 昭和五十七年)

19 同じ形の二童子像を他に求めると、絵画ではほとんど例がないが、これに似た像容としては、(1)左手に独鈷杵、右手に蓮茎を執る矜羯羅童子像、(2)左手で肩巾の端(結び目でない)を把み、右手に持つ棒を下に構える制吒迦童子像の例などがあるので、あるいは願成就院像の持物や形勢は後世の改変によるものかとの疑問も生ずる。

(1)MOA美術館の降三世様不動明王二童子像、法楽寺の不動明王二童子像、醍醐寺の白描圖像不動図巻のうちの二童子像など。

(2)MOA美術館、法光院、恵光院の各不動明王二童子像など。しかし目を彫刻に転ずると、次のように本像と同じ像容のものが二三見られる。従って、現在の形が当初と異なる必要があるまいだろう。

茨城・不動院、滋賀・正法寺、同・玉蓮寺の各二童子像(いずれも平安時代)。

20 『大正新修大蔵経』二一

21 『大正新修大蔵経』圖像九

22 拙稿「運慶」(『日本美術史の巨匠たち』上 筑摩書房 昭和五十七年)

23 観の字が名前の上に付くこの頃の仏師は次のようである。

観明 正治二年(一一〇〇)、七仏葉師像を造立(『門葉記』)
観賢 建保六年(一一二八)、舞鶴・万願寺の十一面観音坐像を造立(銘)

またこの頃観阿弥陀仏なる人物がいたことも確かめられる。

24 西川杏太郎「運慶の作例とその木寄せについて―木彫像技法研究ノートから―」(『仏教芸術』八四 昭和四十七年)

25 小山正文「滝山寺と運慶・湛慶」(『史迹と美術』四九五 昭和五十四年) 同「再び滝山寺の運慶作品について」(『史迹と美術』五一六 昭和五十六年)

- 松島健「滝山寺聖観音・梵天・帝釈天像と運慶」(『美術史』一一二昭和五十七年)
- 26 平安時代後期から鎌倉時代にかけて、阿弥陀聖衆来迎の彫刻で、後方に、空中に靡く天衣を木彫で表現する例が現れる。遺例は次のようなものがある。
- 京都・常照皇寺阿弥陀三尊像(各坐像、十二世紀)
- 京都・盧山寺阿弥陀三尊像(各坐像、十三世紀)
- 奈良・洞泉寺阿弥陀三尊像(各立像、十三世紀)
- 和歌山・光台院阿弥陀三尊像(各立像、快慶作、十三世紀)
- 奈良・北室院阿弥陀三尊像(各立像、十四世紀)
- 27 西川前掲論文(注24)に載せられている、運慶作品の用材の寸法と大きく隔るものではない。
- 28 渡辺前掲論文(注2)は、この釧を紙製としておられる。
- 29 田辺三郎助「像内納入品」(『重要文化財』別巻一・二 毎日新聞社 昭和五十三年)
- 30 水野敬三郎「院政期の造像銘記をめぐる二、三の問題」(『美術研究』二九五 昭和四十九年)
- 31 代表的な例を次に挙げる。
- 滋賀・福寿寺千手観音立像 梵字(キリク)を墨書する鏡を納入。
- 長野・大平区千手観音立像 鏡が像の中心にくるように、鏡置とともに納入。
- 奈良・興福寺旧食堂千手観音立像 木製蓮華の蓮肉面に直立するよう鏡を埋め込み、納入。
- 32 高田修「鳳凰堂本尊胎内納置の梵字阿弥陀大小呪月輪考」(『美術研究』一八三 昭和三十年)
- 33 水野敬三郎「興福寺北円堂の鎌倉再興造像と運慶」(『日本古寺美術全集』五 座右宝刊行会 昭和五十五年)
- 34 久野健「浄楽寺の仏像と運慶」(『美術研究』二〇四 昭和三十四年)

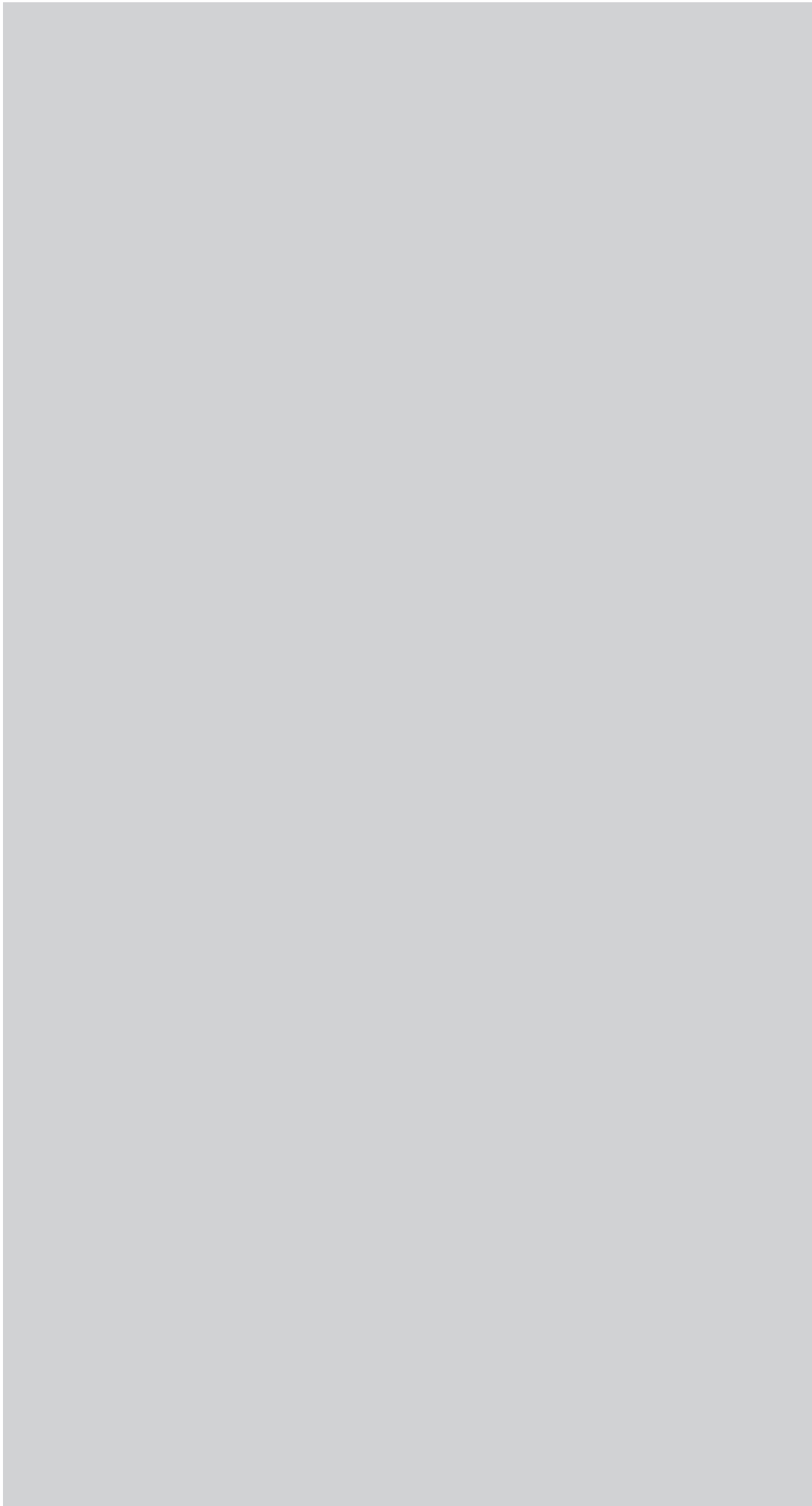


图 1 惠光童子像 金剛峯寺

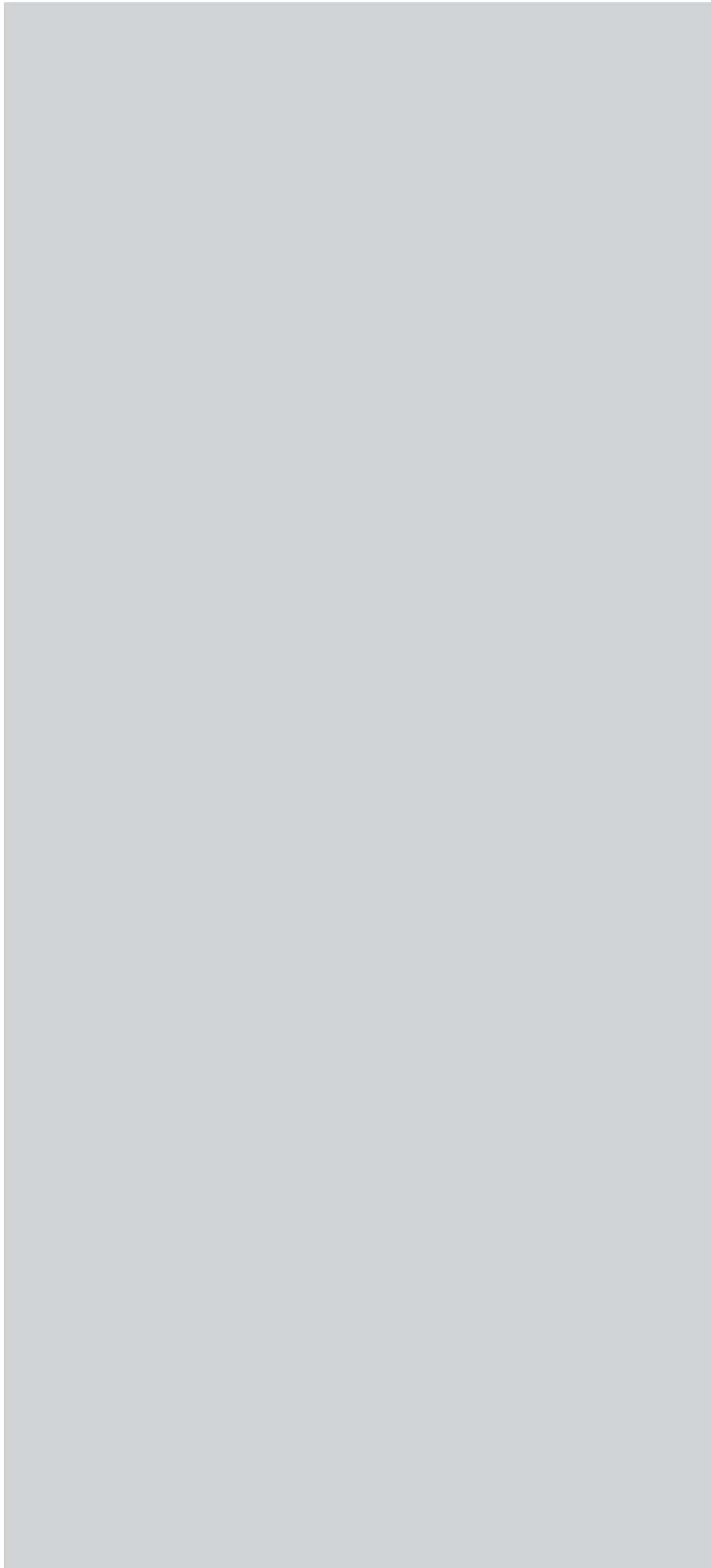


图 2 惠喜童子像 金剛峯寺

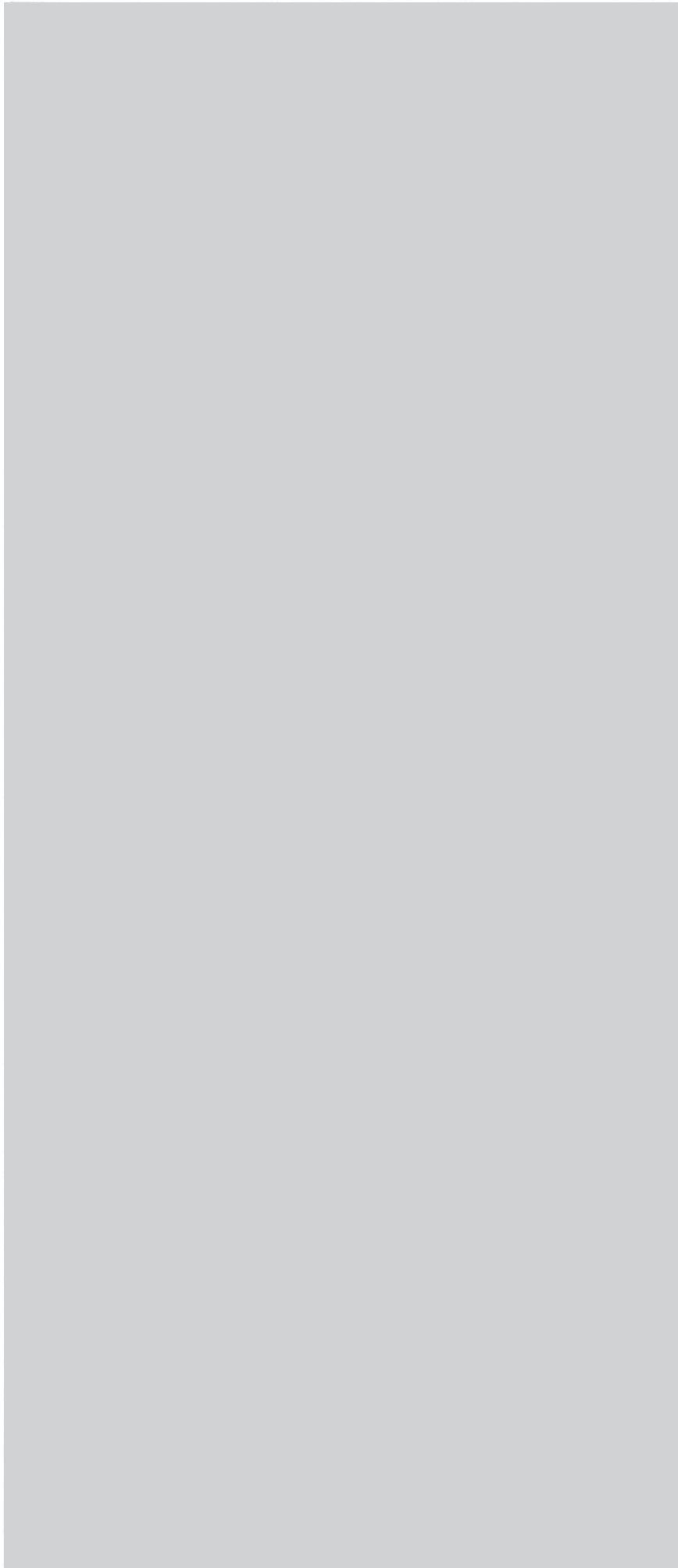


図3 烏俱婆譚童子像 金剛峯寺

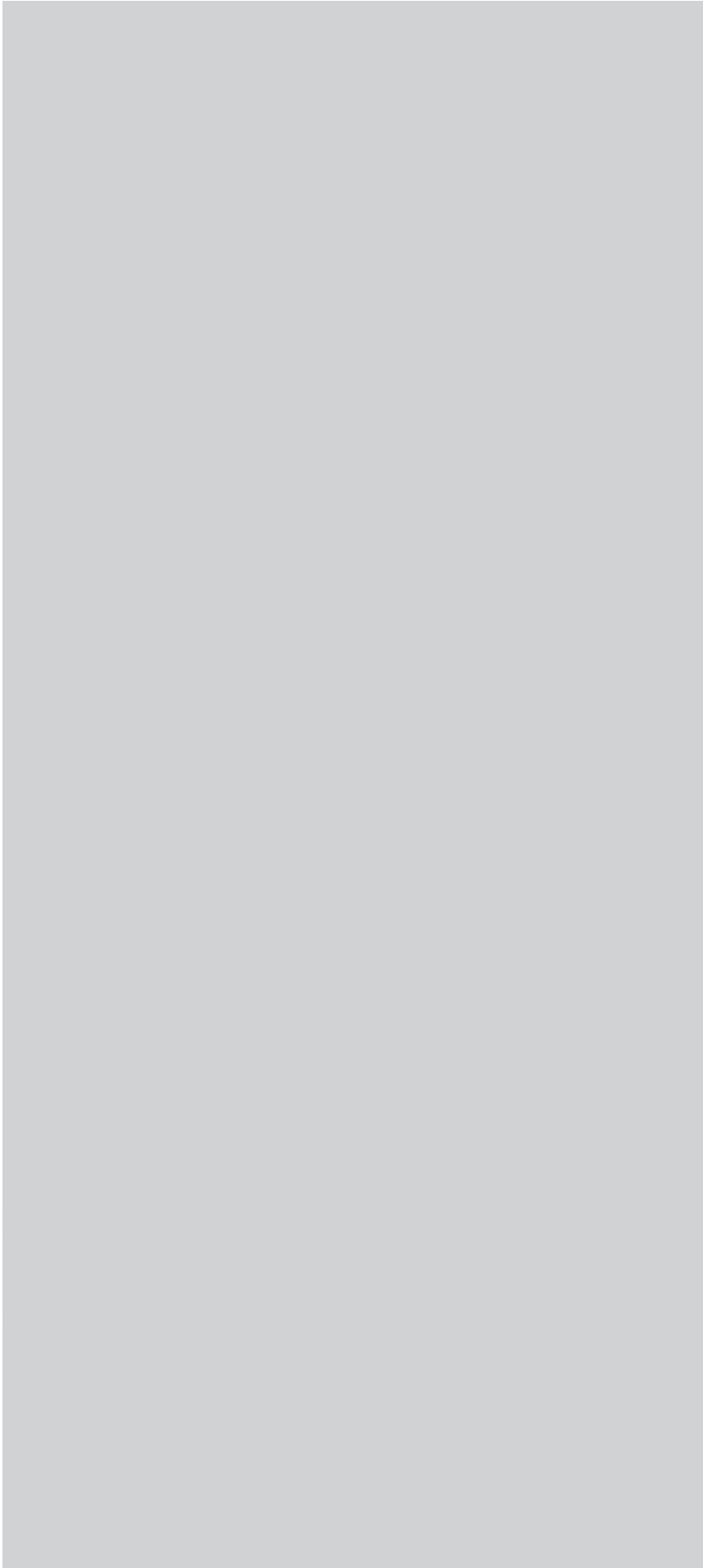


图4 清淨比丘像 金剛峯寺

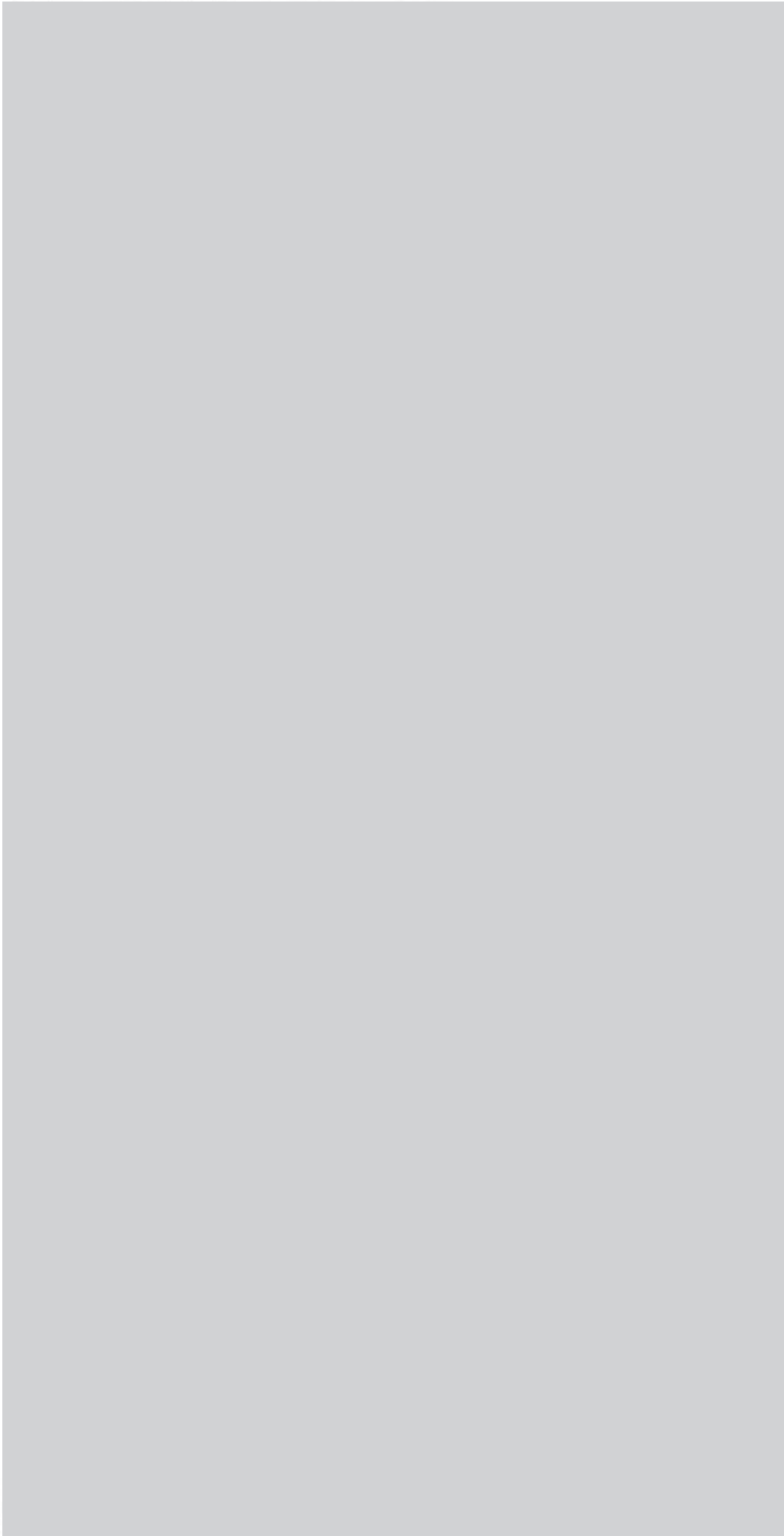


图5 矜羯羅童子像 金剛峯寺

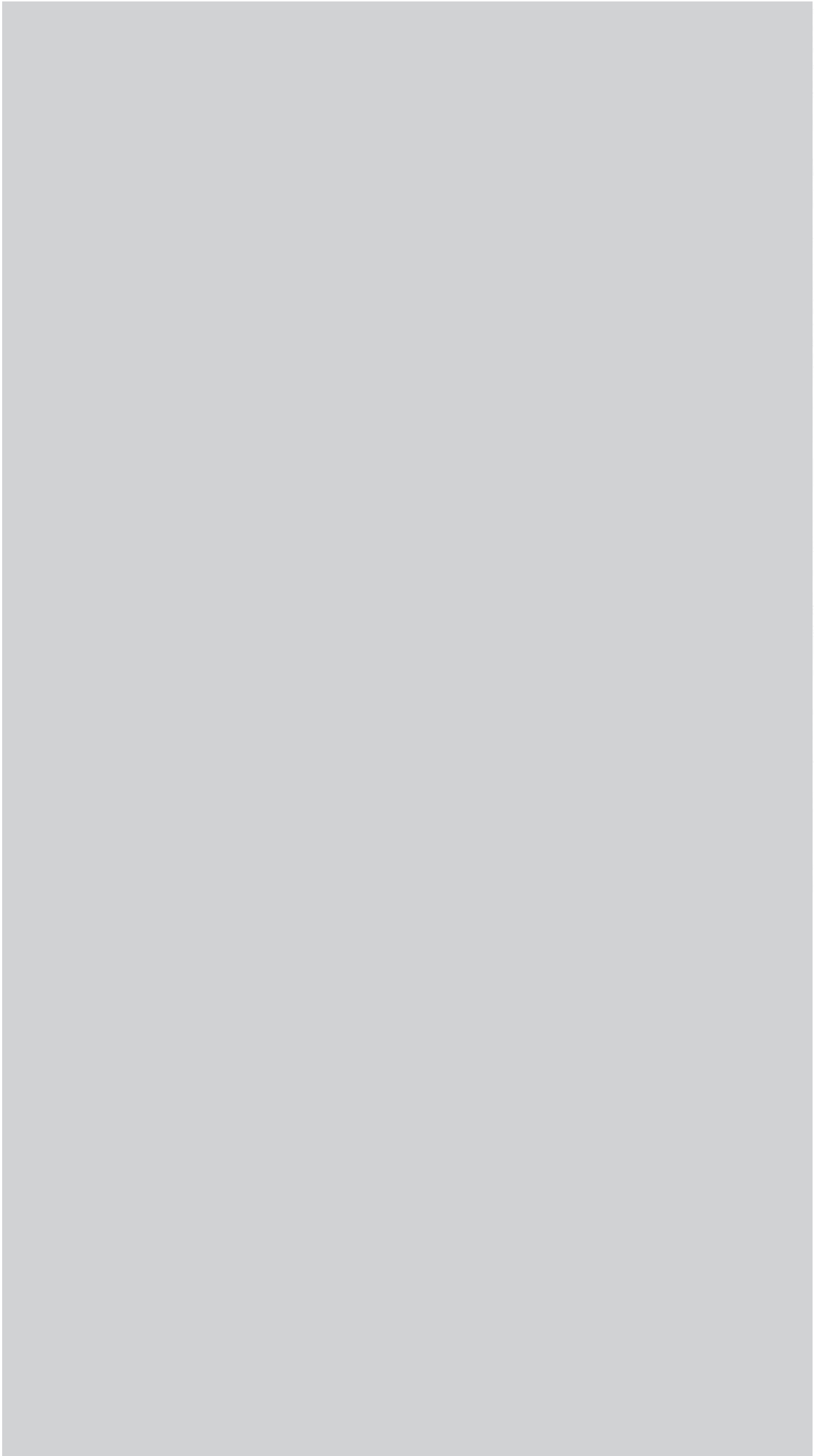


图 6 制吒迦童子像 金剛峯寺

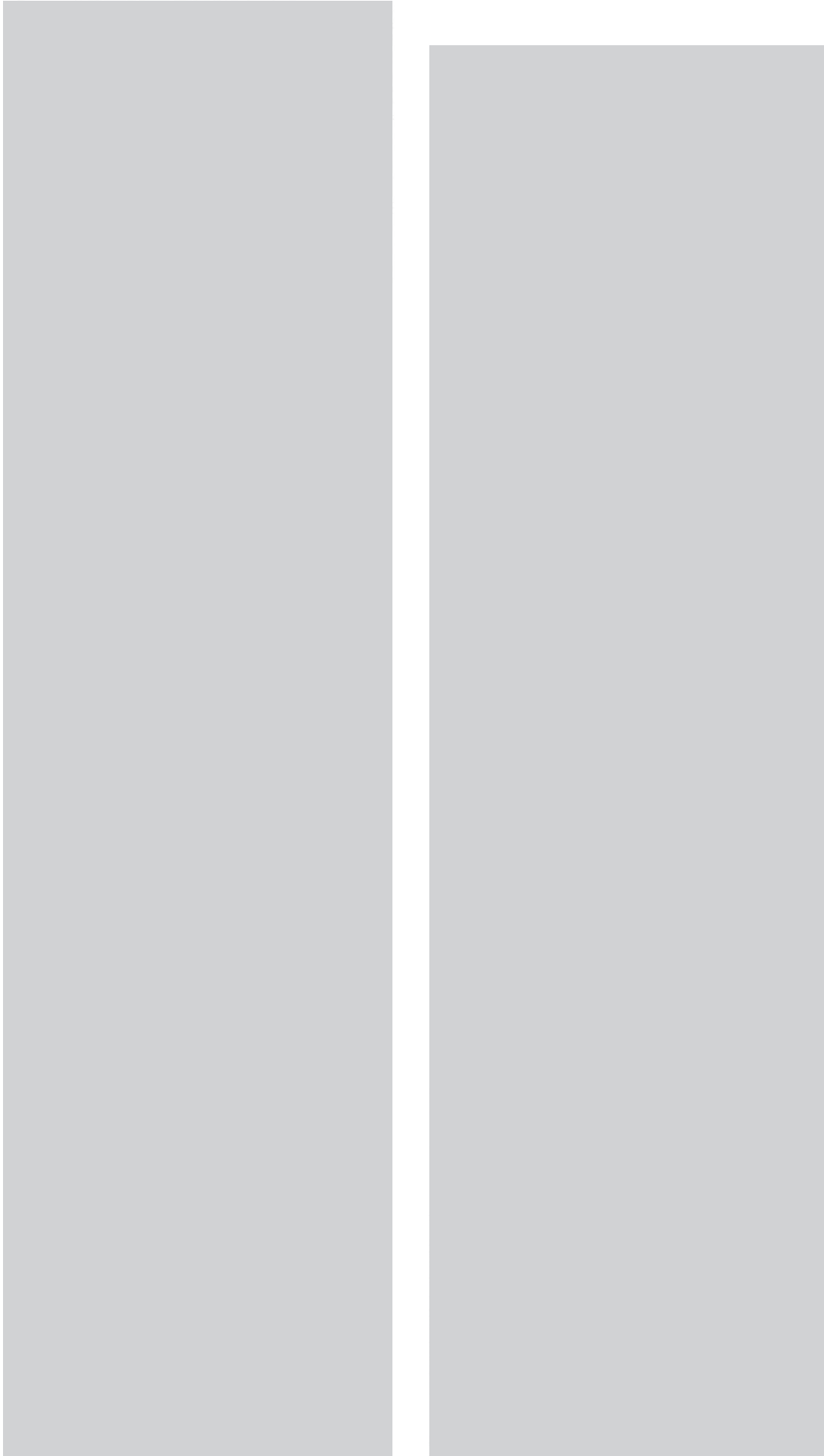


図7 恵光童子像（X線写真）正面 側面 金剛峯寺

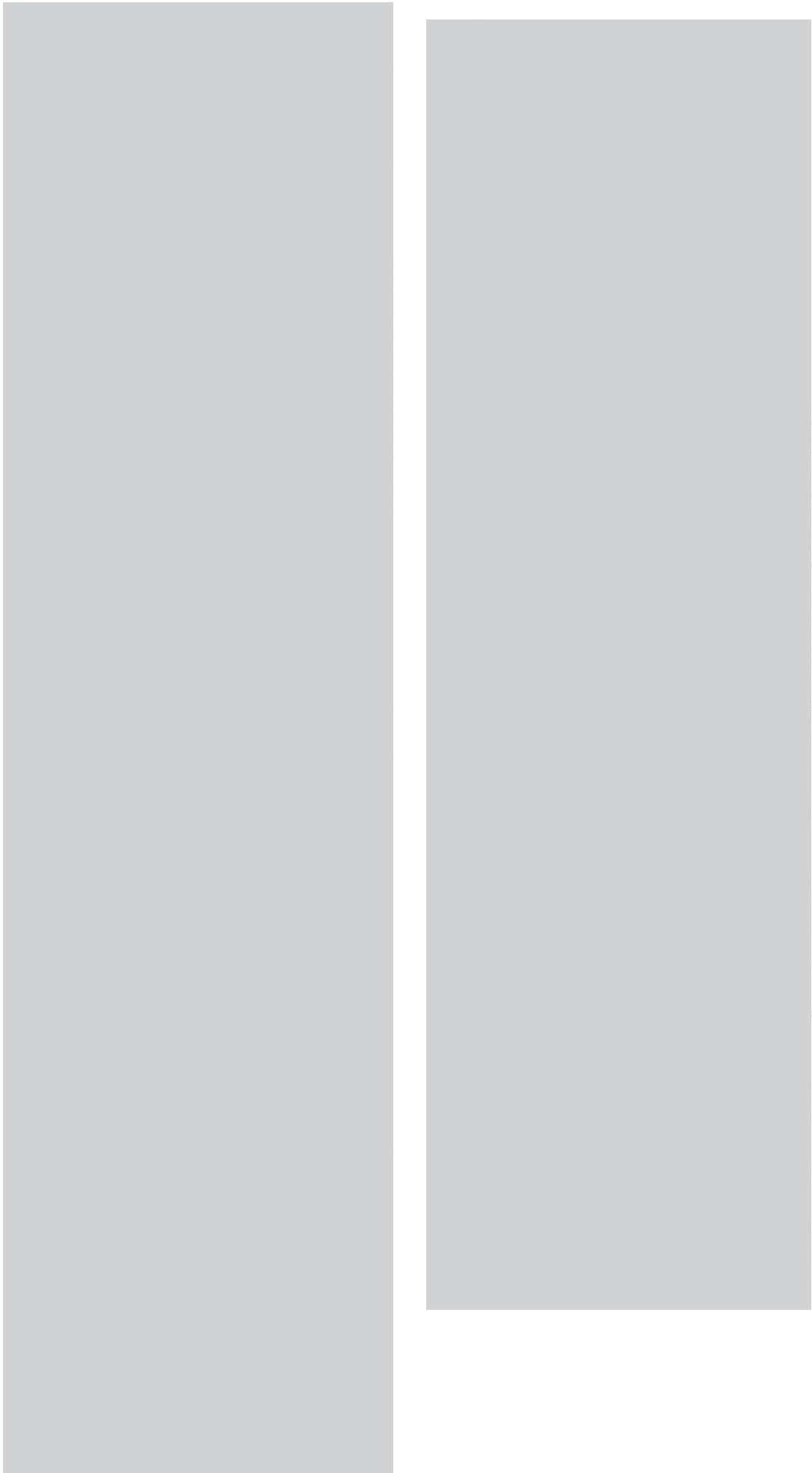


図8 恵喜童子像（X線写真）正面 側面 金剛峯寺

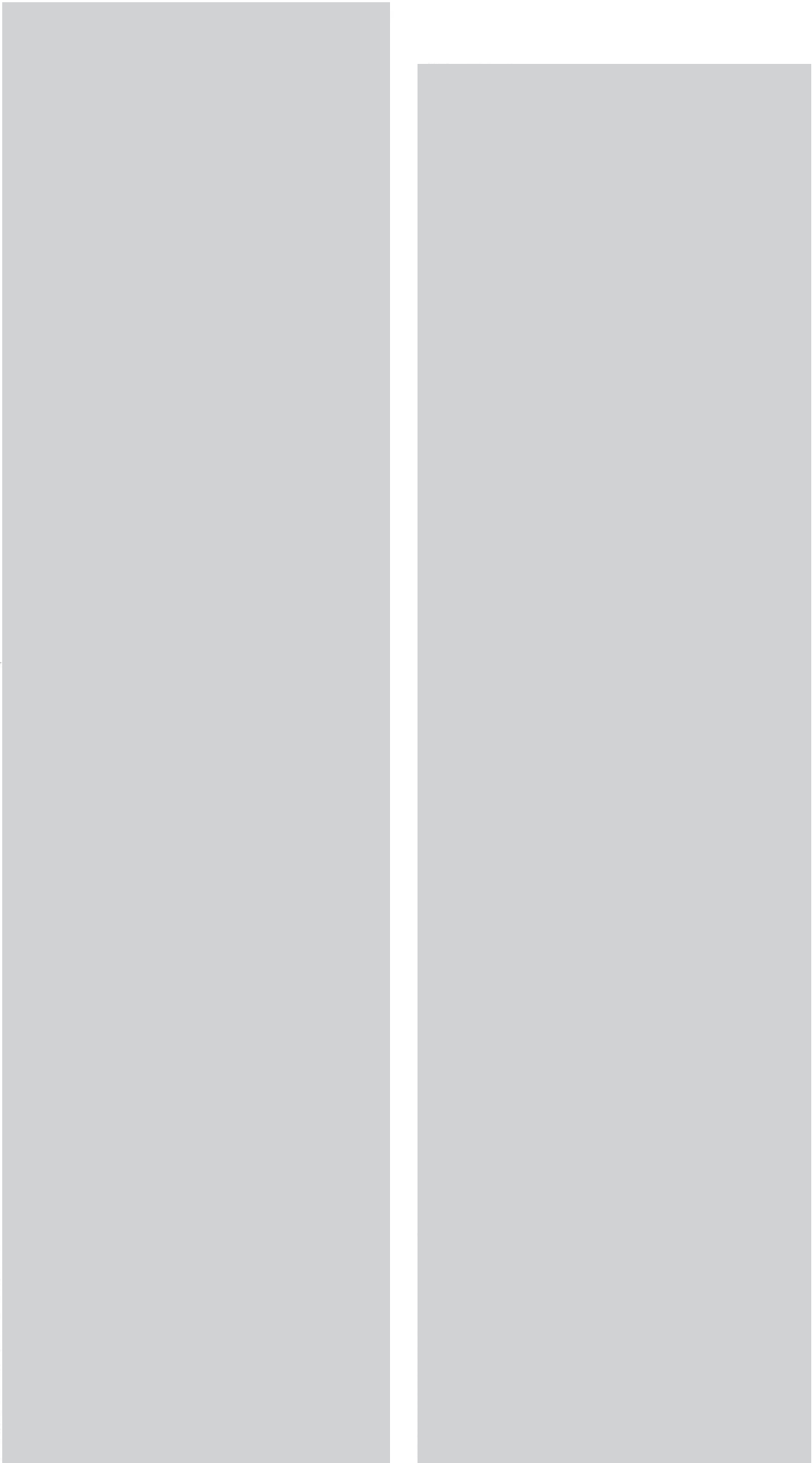


図9 烏俱婆譏童子像（X線写真）正面 側面 金剛峯寺

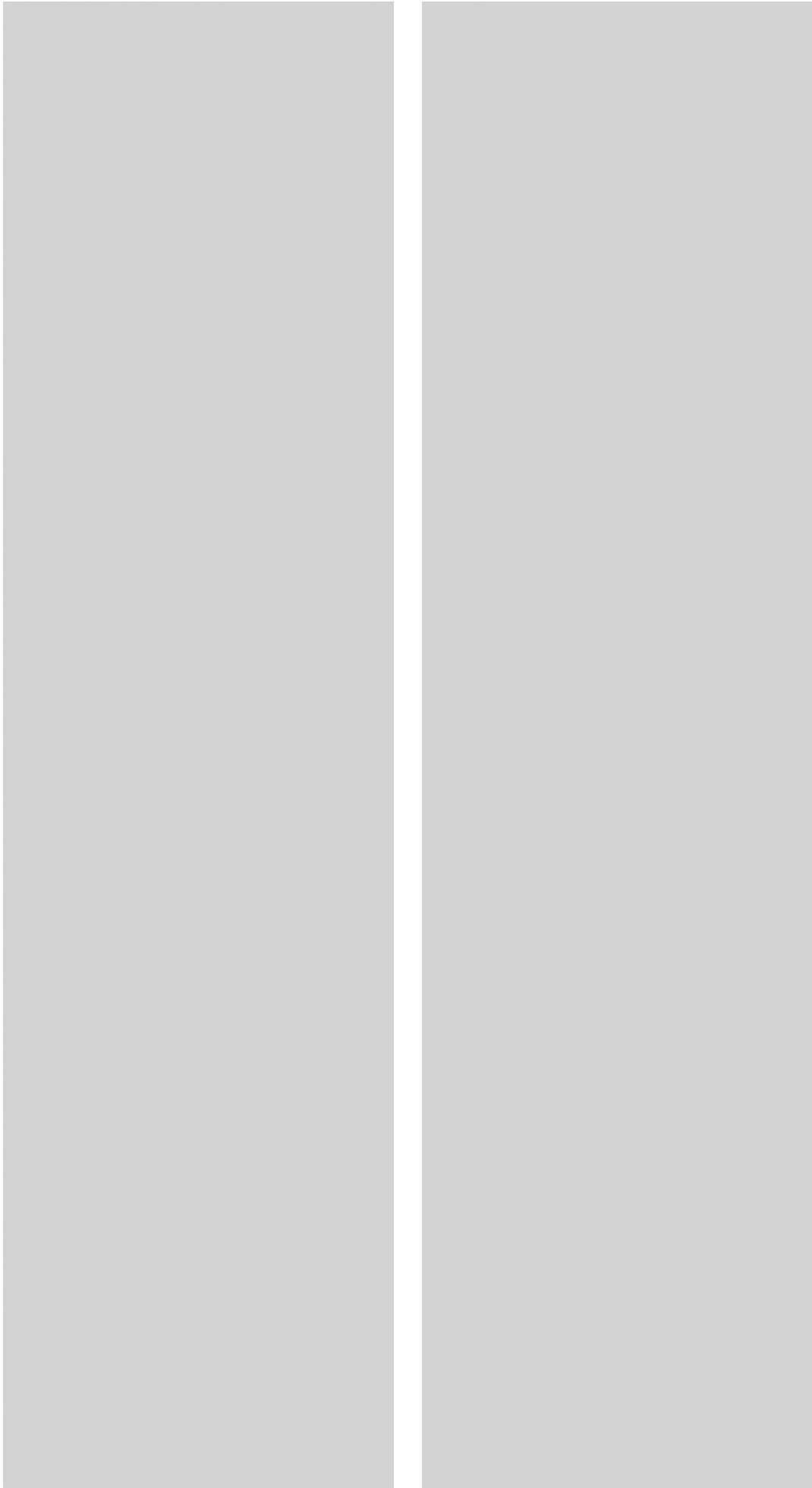


図10 清浄比丘像（X線写真）正面 側面 金剛峯寺

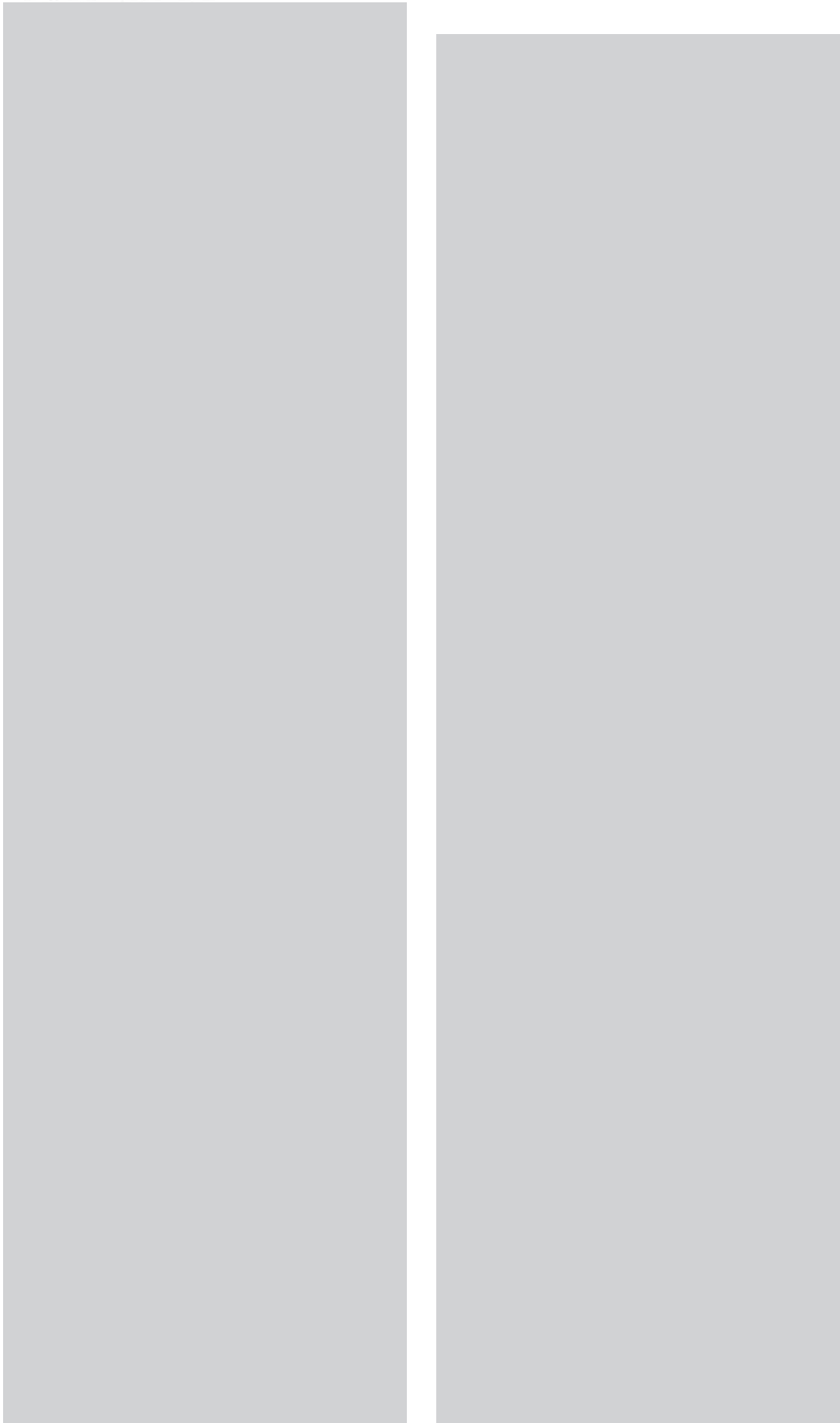


図11 矜羯羅童子像（X線写真）正面 側面 金剛峯寺

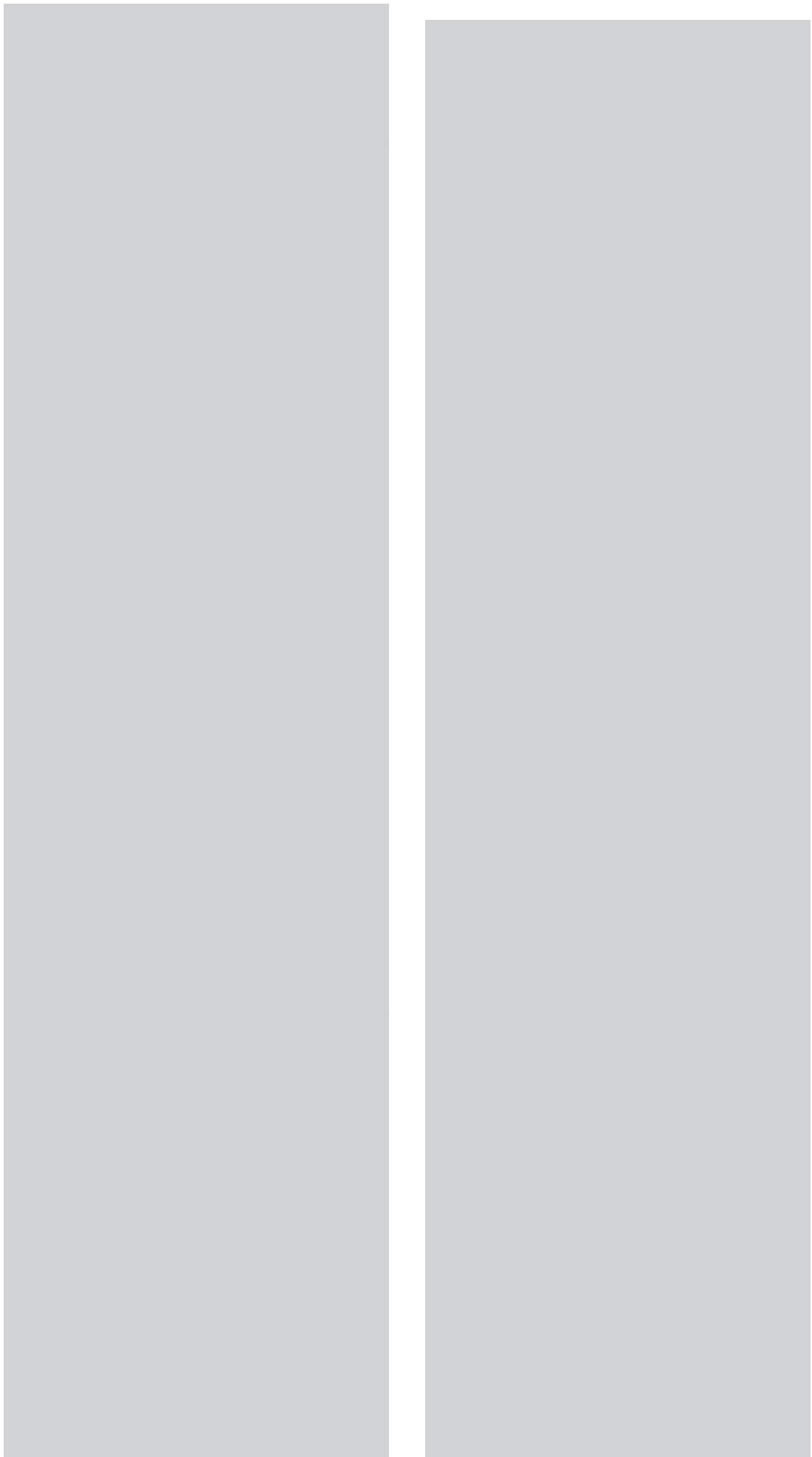


図12 制吒迦童子像 (X線写真) 正面 側面 金剛峯寺