

仏像光背の研究——飛天光背と板光背の変遷についての考察——

松 本 彩

一、はじめに

仏像光背は、仏身より発する光明を具体的に表現したものであり、仏像彫刻の一部として意味深い存在でもある。インドで聖者を示す光背が釈迦牟尼像にとりつけられて以来、インド、西域、中国、朝鮮と時代や地域を経て展開し、わが国には飛鳥時代に伝来する。そして、断続的な大陸との交流によってその様式を受容しつつも、わが国独自の発展を遂げてきた。

このようなわが国光背の歴史のなかで、和様の大作といわれる藤原時代の平等院鳳凰堂本尊・阿弥陀如来坐像の飛天光背は、日本仏像光背の一様式を築いた代表的遺品である。しかし、ほぼ同じこの時期、この光背の完成形ともいべき平等院鳳凰堂本尊光背の対局には、奈良地方を中心として製作された板光背と呼ばれる形式があり、これもまたわが国光背の研究の上では欠かすことのできない遺品群として注

目される。そしてこの二つの光背様式は、以後の光背の形式に大きな影響を与えることとなる。本論ではこの二つの光背に着目し、その源流や成立、背景となる仏教史をもふまえながら、その展開について考察していきたいと思う。

二、飛天光背の成立について

— 輸入様式としての飛鳥・飛天付光背
から和様・平等院本尊飛天光背へ —

和様彫刻の代表作と言われる平等院鳳凰堂本尊（図版二—一）は、大仏師・定朝の作とされ、後に「定朝様」として一世を風靡した、藤原時代の仏像彫刻の中心作品である。⁽¹⁾ まず、このうちの飛天光背に注目してみよう。

『長秋記』長承三年（一一三四）四月十日条に「定朝佛多飛天光也、可然歎、仰、定朝以後、近代吉佛者、皆作飛天光」と記されているこ

とや、実際、藤原期以後の多数の飛天光が現存することから、飛天光が定朝仏に多く用いられ、光背の様式として広く流布していたことが知られる。しかし、この飛天光は定朝創案のものとしてとらえるのではなく、定朝の時代に完成されたと考えるべきであろう。そこで、この飛天光背の成立要因を探ることで、仏像光背の一つの様式の変遷について考えてみたい。まずその原形的存在として、法隆寺金堂釈迦三尊像光背（周縁の飛天は現存していないが、光背の縁におそらく飛天を差し込んだと考えられる柄穴がある。図版一一）や東京国立博物館の法隆寺献納宝物・甲寅年銘光背（図版一二）をはじめとする飛鳥時代の作例をみていくこととする。

（一）飛鳥時代の飛天付光背まで

飛天光とその源流については大口理夫氏の注目すべき論文がある。⁽²⁾ その中で氏は、これら飛鳥時代にみられる飛天付光背を飛鳥式飛天光と呼び、その源流を中国・北魏時代とされている。この飛鳥時代の飛天を付す光背が、果たして定朝によってその姿をみた「飛天光」の範疇に入るかどうかは問題を残すところであるが（私は、ここでは定朝の時代に完成されたものを飛天光背、飛鳥時代のものは飛天付光背として区別した）、これらが中国・北魏時代の遺品と関係深いことは、仏像様式の様々な面が北魏時代のものと同連すること等とあわせ、考慮に入れる必要がある。メトロポリタン美術館所蔵の正光五年（五

二四）銘の弥勒仏立像光背（図版一一四）同じく永熙三年（五三四）銘一光三尊仏立像光背などの遺品がそれを物語る。では、このような光背を成立させた要因は何であろうか。

仏像誕生の地・インドにおいて、光明表現はまず何の装飾もない円形の頭光背を取り付けることから始まった。その後、周縁に連珠文や半円文の装飾を施すようになるが、これらに飛天光背を見出すことは難しい。光背の外に供養仏を配す例もみられるが、それはむしろ光背とは離れた別の存在と考えるべきであろう。またここで、光背の形式を考える上で注目しておきたいことは、グプタ朝（四〜六世紀）には頭光の中心に単弁、さらに複弁に作った八葉蓮弁をおき、その周囲に連珠文や唐草文を配すことがなされ始めていたことで、これは西域を経て、中国、朝鮮、そして日本へと伝播する間、基本的に変わっていない。これはわが国の飛天光背にも見受けられるから、光背頭光の中心の形はすでにインドで整っていたとみてよからう。また、西域から中国にかけては石窟や石造彫刻が盛んであったが、ここで表わされる“龕”の形がいわゆる舟形拳身光背の形をつくる要因となり、いわゆる龕形式の仏像彫刻が、光背を装飾化する原動力となったと考えることもできる。⁽³⁾

石窟や石造仏の造像は、西域でも、そして中国でもかなり盛んに行われる。中国における金銅仏や石造仏について、雲岡や龍門の石窟開鑿以前のものの光背と、以後のものとの光背とを比べると、以後のもの

のは光背に施されている裝飾文様が多様化し、その表現方法が発達して絵画的色彩が濃くなる。雲岡開鑿―四六〇年頃―以前の北魏太安元年（四五四）銘石造仏坐像（藤井有鄰館）や北魏太安三年（四五七）銘石造釈迦坐像（個人蔵）、雲岡開鑿以後の北魏皇興五年（四七一）銘石造弥勒交脚像（陝西省博物館）、龍門開鑿―四九四年頃―以後の北魏景明元年（五〇〇）銘石造三尊仏像（個人蔵）、太和三年（四九九）銘石造弥勒仏立像（クリーブランド美術館）や北魏正光六年（五二五）銘石造三尊仏立像（山東省博物館）など、大石窟の開鑿時期を基準に時代を分けて比べると、そこに配される化仏や飛天等の位置に変化がみられ、それぞれの文様表現には、次第に動きがあらわれて豊かになっていくことに気づく。例えば北魏太安三年銘のものは頭光中心部に蓮弁をおき、その内側から外側へ飛天帯、礼拝者帯、化仏帯、火焰帯をめぐらす。これに対し、北魏景明元年銘石造三尊仏像のものは頭光を中心部の蓮弁部とその外側の化仏帯で構成し、化仏帯の外側にさらに一本の紐帯を下方にのばして（身光部をつくる）、その中に化仏をおき、最も外側に天衣をひるがえして飛遊する飛天を表わしている。雲岡、龍門の石窟造営の間に、化仏は仏の身分的存在として光明の中に表現されるようになり、飛天は仏に従するものとして光明の最も外側、さらには光明外へと表現される位置が変化している。これは明らかに飛天と化仏に対する概念の変化とみてよからう。そしてこの変化には、金属や木材に比べて、規模も大きく、表現可能な平

面が大きい石材（特に石窟や石造仏）が造像の素材対象であったことが、ただ尊像を造るだけでなく、脇侍や化仏、飛天等の彫刻・彩色を可能にし、仏の世界を荘嚴にし、飛天と光背の結び付いた、いわゆる「北魏様」の飛天光背を創ったともいえよう。

ところで、ここで問題とする飛天付光背の形式は、中国・北魏正光年間頃のものに源流を求めることができよう。中でも、山東省博物館の正光六年（五二五）銘石造三尊仏立像の光背や、メトロポリタン美術館の正光五年銘金銅弥勒仏立像の光背などは、最も飛鳥時代の飛天付光背に近い形式を示している。これらをそれまでの炳靈寺石窟像や太安三年銘石造弥勒交脚像、さらに雲岡石窟のいくつかのものとは比べると、前述の通り、飛天や化仏の配し方に大きな違いがある。法隆寺金堂釈迦三尊像光背や、北魏正光年間頃のその種の光背が、飛天を光背外に、化仏を火焰部に配すのに対し、それ以前のものには、飛天や化仏を頭光部・身光部に一つの圈帯として配している。この点、よくひきあいに比較される雲岡石窟第二十洞大仏のものは、飛天が身光火焰外に配されている点では注目できるが、やはり化仏が圈帯として組み込まれている。又、飛鳥期飛天付光背の頭光の形が円形で、身光部が頭光部の幅程度で小規模に表わされ、それを包む火焰部が大きく表わされているのに対し、雲岡石窟第二十洞大仏の光背を含めた雲岡以前のものは、頭光の形は円形か火焰形で、その中に化仏圈帯をもち、身光は化仏圈帯を含むいくつかの圈帯で頭光部を包み込むような形で、全

体の拳身光をつくっている。そして、その最も外側に、圈帯くらいの幅の火焰部（一つの圈帯と考えるべきか）をおく。即ち、飛鳥期飛天付光背の火焰部が光背全体の面積に占める割合が大きいのに対して、雲岡以前のものはその割合が小さい。この火焰部の割合が大きくなるのは、元嘉一四年（四三七）銘金銅仏坐像、延興五年（四七五）銘金銅仏立像などのように金銅仏の光背の方が早い、これは石と金銅という素材の装飾性の違いにもよるのであろう。

石造仏で火焰部の成長が見られるのが、龍門石窟開鑿期以後である。クリーブランド美術館の太和三年銘石造弥勒立像の光背には、早くもその傾向がみられる。しかし、この像や龍門石窟のものは、まだ化仏を一つの圈帯として扱っている点、飛鳥期飛天付光背とは異なる。が、以前のもののように、圈帯を三重、四重と重ねて一つの光背を構成するのではなく、圈帯といえるべきものは頭光部と身光部の最も外側だけで、その内部は少し幅広の帯を二、三本配し、その外部に大きく火焰を配す構成となっており、雲岡以前の光背様式と龍門の光背様式は明らかに区別できる。このことは石造仏においてもはっきり認めることができ（例えば、皇興五年銘石造弥勒交脚像の光背と、正光六年銘石造三尊仏立像）、その間に龍門石窟様式の及ぼした影響は多大である。

同時に雲岡石窟においても、飛鳥期飛天付光背の成立を考える上で注目すべきことがある。飛天に対する概念の変化である。雲岡初期に

おける飛天は円光背をもち、一つ一つの飛天の身体の彫刻は全体的に表現が立体的で、天衣や裳はむしろ付加的な線刻である。ところが雲岡後期に入ると、円光背がなくなり、下半身は胴衣と下裳で包まれて天衣の弧を描くような飛動が強調される。雲岡初期の飛天が一つの仏として考えられ、それ自身、浮彫的・立体的にとらえられていたのに対し、雲岡後期の飛天は天衣、裳の動きが重視され、仏としてよりはむしろ仏に付する従者的存在になっている。この概念の変化は、前述通り、飛天が光背中にあるか、光背外にあるかの違いの上にも表われている。この影響はおおよそ石造仏の光背にも表われており、飛天は光背に付す莊嚴の一部、化仏は光背の光明表現の中に表わす仏という区別は、雲岡期に育ち、成立したようである。以上の考察から、やはり飛鳥期飛天付光背の直接の原形を北魏正光年間頃成立した光背とし、その源流としては、雲岡様式と龍門様式が融合した接点と考えてみた。ところで、この形式の光背の日本への伝播には、朝鮮半島が介在するであろうか。確かに、一光三尊形式は朝鮮半島にも存在する。が、金銅仏をみれば、飛天付光背の例がない。但し、法隆寺献納宝物甲寅年銘光背が五三四年又は五九四年に朝鮮半島で造られたとする説もある。一方、石造仏をみれば、年代が降るが、慶州南道出土の癸酉銘（六七三か）全氏阿弥陀仏三尊仏像の光背がこの種のものに属す。年代的問題はあるが、これの前例の存在を全く否定することも出来ない。これらより、日本の仏教美術伝播時に、朝鮮半島に飛天付光背

の存在する可能性も残している。

このように、日本仏像光背のおよそ出発点にある法隆寺金堂釈迦三尊像やそれに類する飛鳥時代の飛天付光背は、中国・北魏正光年間頃に整った形をほぼそのまま受けているとみることが出来る。しかし以後、それらの形式を受容、消化した仏像光背の発展があるのであり、平等院鳳凰堂本尊の光背はその大成の位置にある。そこで次に、平等院鳳凰堂本尊光背の立場から、その成立に至る諸要因を考えてみたい。

(一) 平等院鳳凰堂本尊光背の成立要因

平等院鳳凰堂本尊の光背は、円形の頭光と身光を重ねた二重円相部と、蓮弁形の輪郭に造った周縁部、五枚の蓮弁を二重にした光脚部から成る。⁽⁵⁾頭光・身光は共に八葉蓮華を中心に置き、二条の紐帯及び連珠文の紐帯で界して、その周りに飛雲文の圈帯を巡らし、最外縁に列弁帯を置く。これらは彫出か、別に造ったものを貼り付けて表現している。光脚部の蓮弁には宝相華文を彫出する。その全体の形は中央部を高くして左右になだらかに低くなる山型である。二重円相部及び光脚部の裏面は、貼り付けの飛雲文や連珠文を省略するが、表面に準じた様子としている。周縁部は、透彫飛雲を九区に分けて造り、その最上区に大日如来像、左右の各四区にそれぞれ六体の飛天を取り付ける。(但し、大日如来像及び飛天六体は後補。)

先に私はこの飛天光の原初的存在として、飛鳥時代の法隆寺金堂釈

迦三尊像光背や法隆寺献納宝物甲寅年銘光背を想起し、その源流を考えてみたわけだがこの種の光背は、その後日本ではあまり造られなくなったようである。その原因の一つとして、飛鳥、白鳳と時代が進むにつれ、日本では等身大前後からそれ以上の大型の木彫像が増えたということが考えられよう。飛鳥時代の仏像及び光背は、石窟像や石造仏、金銅仏で展開してきた大陸の影響をほとんどそのまま受けたものだが、日本では石窟や石造に適する材料はなく、金銅造も数例を除けば小像に限られ、豊富な材料ではなかった。従って、ほとんど間もなく豊富な木材が主流になっていく。まず像の大型化という点で、像と共に光背も大型化するものであり、飛天を光背に付することは重量的に無理がある。加えて、木材でこのことを行えば、この部分は弱く損傷が激しかろう。従って、荘嚴的性格の強い飛天をわざわざ光背に付することは、次第になされなくなっていくのではないかと推察される。

しかし現存はしていないが、法隆寺金堂釈迦三尊像光背(この光背に付していた飛天の亡失時は明らかにし難い。天智九年(六七〇)の火災時に光背先端が損傷した可能性もあり、その時に飛天も亡失したとも考えられるが、文献等によって判明できない。)以降のもので、飛天付光背の例がある。薬師寺金堂本尊の光背である。このことについては、足立康氏の研究がある。⁽⁶⁾文献によれば、まず『薬師寺縁記』(長和四年—一〇一五年頃のものか)に、「其堂中安置丈六金銅須弥座薬師像一軀、円(縁の誤字)光中半出七佛薬師佛像、火災間刻造無数

飛天也」とみえ、又、大江親通の『七大寺巡礼私記』（保延六年—一一四〇）には「中尊金銅丈六葉師像須弥座、身光刻付半出七佛葉師像、又緑光彫飛天十九躰」と記されている。この史料をもとに、造立当初の光背が飛鳥時代にみられる飛天を付す形式のものであったと考えられるのである。従って、藤原時代の飛天光成立時にも、飛鳥時代の飛天付光背の様式を受け継ぐものが存在していたと考えられ、やはりこのことは度外視すべきではなからう。

では、平等院本尊の飛天光背の細部については、どのような考察ができるであろうか。順次、主要素の各部分を考察してみたい。

まず二重円相部である。光背に二重円相を備えることは、定朝の頃にはほとんど定着したものであるが、飛鳥時代からのものではない。時代を遡る程、現存作品の数は少ないので、一概には言えないが、現存作品の実情から考えて、おそらく二重円相が仏像光背に用いられるようになるのは、奈良時代半ば頃と思われる。

飛鳥時代の法隆寺金堂釈迦三尊像の光背の場合、頭光部が八葉・射光圏帯・重圏帯・連珠文帯・唐草文（忍冬）帯など、いくつかの文様で構成されているのに対し、身光部は唐草文（蓮華）帯のみで作られ、頭光の外周をつくる覆輪の紐がまっすぐ下方にのびて身光部の外周の覆輪を作る。頭光の幅と身光の幅が同じであるという形式は、法隆寺献納宝物の一光三尊仏立像（一四三号）光背、甲寅年銘光背（一九六号）、一九七号光背、法隆寺戊子年銘釈迦像にも共通する。この形式

は、中国では北魏頃に現れた形で、それまでの圏帯をいくつか重ねて頭光を包むようにしていた形から、圏帯が少なくなつて身光部の表現がそれを示すに要する程度のものとなつたのが北魏後半頃のものであり、この形は唐時代までみられる。又、中国と日本を介する朝鮮半島でも、一光三尊形式の光背に頭光と身光を同じ幅とした形式のものがあり、中国のものより、より日本のもものにその構成や形が類似している。この形式のものに飛天が付していないとはいえ、やはり法隆寺金堂釈迦三尊像などの飛鳥仏に、朝鮮半島の形式が介在していることは無視できない。このように、飛鳥から白鳳時代にかけてみられるこの形式は、やはり北魏頃の影響によるものであると考える。

この形から脱皮していくものが、奈良時代半ば以降、雑密の影響のもとに造像された、東大寺三月堂不空羂索観音像光背（図版三一四）や唐招提寺金堂盧舎那仏像の光背（図版三一）、同業師如来像の光背（図版三一）などであろう。特に唐招提寺像のものは、二重円相を示している。盧舎那仏像光背はいわゆる千仏光背であるが、注意してみると、頭光・身光を共に円形に作り、重ねている。葉師如来像光背は、頭光部と身光部が当初からの一具のものと考えられないという問題点をもつ。問題となるのは身光部であるが、技法の面で見ると、全面に麻布を貼り、その上に薄く錆下地黒漆塗りを行ない、特に外周の列弁文の部分は、木部に彫りを加えないで木屑漆だけで成形しているが、貼付けの透彫唐草文様が天平風である点、材が桂材で盧舎那仏

や千手観音菩薩像の光背と同一である点、また、外縁部に乾漆を用いている点から考えれば、この身光部も天平頃のものと考えてよからう。さらに、この像の肩の部分を幅広くし、下方をすばめていくという身光の形は、唐時代の敦煌莫高窟（例えば三三八窟本尊光背）、天竜山石窟等や、朝鮮半島ではその影響下にあった新羅の、例えば慶州甘山寺の阿弥陀如来像光背等に見られるもので、同じ唐の文化圏にあったわが国の天平時代にこの形が存在していたと考えてもよいと思う。

おそらく二重円相の形は、西域や中国の石窟寺院の彩色壁画の中で完成された形と考えられるが、日本でも奈良時代に入って、東大寺盧舎那仏坐像台座蓮弁毛彫、当麻曼荼羅図（当麻寺）、釈迦説法図（ボストン美術館）など、絵画的なものには定着しており、他に頭塔石仏や正倉院の押出仏などにも見られ、唐文化の影響とあわせ、この時代に仏像彫刻にも定着し始めてきた形と考えることができる。

この二重円相の形と共に、藤原期飛天天光を構成するものとして光脚部を忘れることはできない。

光脚部の発生も奈良時代後半と考えられる。飛鳥・白鳳期には、光脚といえるものは光背に付していない。天平期に入ってからのもでは、東大寺三月堂不空絹索観音像の光背にはなく、聖林寺十一面観音像光背、唐招提寺金堂盧舎那仏光背、同薬師如来像光背には光脚がみられる。聖林寺十一面観音像光背と唐招提寺如来像光背の光脚は類似しており、二等辺三角形の形に藻文等を刻んだ奈良時代独特な意匠を

示す。そして、唐招提寺の盧舎那仏光背の光脚は帯状の低めのものでそれに蓮弁が刻まれており、次の貞観時代にみられる光脚の先駆的なものと考えることが出来る。その貞観時代のものとして、教王護国寺御影堂不動明王像光背（図版二一四）や勝常寺薬師如来像光背の光脚は、その上部がほとんど一文字になり、光脚両端が大きく外側へ伸び、弁が下側へ垂れる。この形は、平等院本尊光背の光脚が中央に大きく山形になるように美しくまとめている形とは異なり、貞観期の光脚の典型とみることが出来る。光脚の形がより平等院本尊のものに近づいてきたものとしては、仁和寺阿弥陀如来像光背の光脚があげられる。その形は、蓮弁形が山形に中央を高くして平等院本尊光背の光脚に近い形となっているのに対し、両端は下方に垂れるという貞観期の様を示し、両時期の過渡的なものと位置づけられる。

次に、平等院本尊光背の技法的特徴として、緑光部にみられる透彫りと、刻出されたり貼付られている文様や飛天の立体性をあげる必要があろう。

現在の平等院本尊光背の周縁部は後補であるが、定朝以後の飛天天光は緑光部に透彫りを施すのが通例で、特に、定朝仏をそのまま写したといわれる程類似した像容をもつ法界寺阿弥陀如来像の光背が、緑光部を透彫りにしていることなどから、平等院本尊光背の緑光部も透彫りであったことは間違いない。

光背に透彫りを施す技法は、奈良時代のものに見出せる。法隆寺楠

夫人厨子本尊の光背、東大寺三月堂不空絹索観音像光背、唐招提寺金堂下手観音像光背（図版一―三）などはその代表である。貞観期には、光背に透彫りを施すことは現存作品でみる限りはなされておらず、光背の装飾技法としては、彫出か彩画であったと考えられる。そしてこの傾向を一転して、再び光背に透彫りを施すようになるきっかけとなったのが、九八七年、入宋僧奝然がもたらした清涼寺釈迦如来像の光背（図版二―三）ではなからうか。

清涼寺釈迦如来像の光背の現存の姿は、文明四年（一四七二）の修理以来のものであるが、この姿は藤原後期に当初のものにならって新しく作られたもので、もとのものに忠実な修理がなされている点、また、奝然が入宋した頃（宋初期）、江南地域では光背に透彫りを用いていた例がある（浙江省金華方仏塔塔基発掘の数体の金銅仏などがその例。清涼寺釈迦像は台州開元寺で模刻されたが、台州は浙江省で江南地域である）点を考え、清涼寺像の光背が現在の姿と同様に透彫りを施していた可能性は大きいと考えるのは、単なる憶測に過ぎぬであろうか。清涼寺釈迦如来像は、日本において、多くの模刻作品が造られたものであり、私の考えが的をえているなら、定朝が仏像を造る際にこの像の存在を全く知らぬことはなく、透彫りの新鮮さを自分の彫刻に取り入れたと考えることも不自然ではないと思う。

一方、彫刻の立体性は、貞観からの特色を受け継いでいる。頭光と身光中央の八葉蓮華、その周りの圈帯に貼り付ける飛雲文、そして縁

光の飛天は、法界寺阿弥陀如来像光背のそれらが、幾分平面化する様をしめしているのに対し、平等院本尊光背のそれらは、かなり立体的で細部に手を抜かない。これらは明らかに、前時代の新薬師寺薬師如来像光背、勝常寺薬師如来像光背などの立体的な彫刻表現を受け継いでいるものである。

以上、平等院鳳凰堂本尊の飛天光背の重要な要素と思われる点についてその流れを主として考察してきたが、これらをまとめてみると、仏像光背の主流となった定朝様飛天光背は、飛鳥以来、各時代の主流に位置する仏像彫刻に付属する光背の様式をうまく取り入れ、一つの形として完成した姿と言えよう。中国・北魏に源流をもつ飛鳥時代の飛天付光背の存在をもとに、奈良時代以来の各意匠（光脚や二重円相部）を一つの完成の形とし、彫刻的作風は前時代（貞観）以来の立体的作風の伝統を受け継いでいるのである。そしてその姿が、当時の浄土信仰にふさわしく、人々が求める所の姿であったので、大いに流行するものとなったのであろう。

この飛天光が、京都を中心に展開した主流的存在であるのに対し、地方流派として奈良を中心として展開した板光背がある。両者の存在地域が近いことで互いの影響も考えられるのであるが、それ以上に、奈良（大和）という地に板光背が生まれ伝わっていくことに、板光背について解明の意義があり、興味をそそる。いろいろ問題は残ると思うが、板光背について、私の考えの及ぶ限り、考察を試みてみたい。

三、板光背の成立と伝播

板光背に関しては、既に久野健氏の論文がある⁽⁸⁾。板光背の遺品を集めて、その分布や制作年代について検討しておられ、参考とする所が多い。板光背について論じるとなれば、その成立についての考察は不可欠なものであり、まずは現存例からその考察を試みたい。ここでの考察をすすめるにあたってその対象とした板光背の遺品を取り上げておく。

薬師如来像光背	一面	奈良・東明寺
釈迦如来像（伝薬師如来像）光背	一面	奈良・室生寺
地藏菩薩像光背	一面	奈良・室生寺
曼荼羅堂発見の板光背		
完形なもの三二点、断片二十数点		奈良・当麻寺
十一面観音菩薩立像（薬師如来脇侍像）光背	二面	奈良・新薬師寺
二面		奈良・法隆寺
三面		奈良・靈山寺
聖観音菩薩像光背	二面	奈良・法隆寺
普賢延命菩薩像光背	一面	奈良・法隆寺
十一面観音像光背	一面	奈良・法輪寺
聖観音菩薩像光背	一面	奈良・融念寺

薬師如来像光背	一面	奈良・南明寺
釈迦如来像光背	一面	奈良・南明寺
不空羼索観音菩薩像光背	一面	京都・広隆寺
菩薩立像光背	一面	京都・広隆寺

(一) 板光背成立についての考察

現存する板光背のうち古いものは和歌山・慈尊院弥勒仏光背（弥勒仏袈裟裏面に寛平四年・八九二年の墨書銘があり、光背もこの時期に造られた当初のものと考えられる）（図版五―二）、室生寺釈迦如来立像光背（図版六―二）、同地藏菩薩像光背（図版六―一）、当麻寺板光背のうちの一号光背（図版四―二）が九世紀中頃より後半の作品と考えられている。これらのうち、制作年代が確定できるのは一点であり、この中のどれが最古作品であるかは明言できぬが、室生寺金堂釈迦如来像（伝薬師如来像）の光背が、平安絵画の遺品としても中でも優れた作品であり、久野健氏は、板光背像としてその初発性を豊かにもっているものであるとされている。そこでまず、この室生寺金堂釈迦如来像、そして地藏菩薩像の光背に関して、板光背発生という観点から室生寺の立場を考えてみたい。

久野健氏の論によれば、板光背像は、おおよそ一〇世紀頃から一三世紀にわたって、奈良を中心とする西国文化圏に拡がっていて、それらは決して一流派といえるものではないとされる。ここで注目したい

のは、文化の中心が京都にある時に、奈良地方にその作例が多く、又、それがいわゆる諸大寺といわれる所ではなく、中規模以下の、それも奈良の中心・北大和の盆地の外周辺に存していることである。

では、板光背が制作される時期、奈良地方はどのような情勢にあつたらうか。平安初期、京都（北京）に天台・真言の密教が興起した頃、南都仏教はそれに対して法相宗が力を強めていたという宗教事情であったが、空海が東大寺別当になったことを契機に、次第に密教化の傾向を強めていった。この宗教事情を背景とした室生寺の成立は、⁽⁹⁾板光背の成立を考える上で把握しておく必要がある。

室生寺の創建は、天心元年（七八一）から延暦二年（七八二）までの三年間のある時期に、桓武天皇の御旨により、僧賢璟が行う。その後、賢璟に協力して堂塔の創建事業を進めた修円に受け継がれる。賢璟、修円共に興福寺で法相教学を学び、その権威となった人であり、また共に、天台宗開祖最澄と関わりがあった。特に修円は延暦二年（八〇五）に、最澄から三昧耶戒を受けて弟子となり、密教を修得した上で、室生寺創建に力を注いでいる。賢璟と修円による創建時、室生寺は法相宗や興福寺に代表される官大寺、それに当時国家仏教になりつつあった天台密教と結びつき、山林修行の場¹¹「興福寺別院」としての個性的な基礎を築いた時期であった。

一方、おそらくは修円がまだ室生山寺にある時、真泰が高野より入山してくる。『東寺観智院文書 一』にみえる書状等によれば、真泰

は空海の高弟八人中の一人である。彼は、元来興福寺僧であった叡山の義真との親交関係により、室生寺入山の機を得たと考えられ、彼の入山によって、室生寺の宗教内容に真言密教が加わったことに注目すべきである。

続いて承和元年（八三四）、円修一派が入山する。修円入滅（承和二年）の一年前である。円修は、天台座主義真の後継者とされていた程の人物であったが、結局は円澄との座主争いに敗れ、承和一〇年（八四二）頃、弟子堅慧を同伴して、入唐求法の旅に出る。これに関して、園城寺唐院に秘蔵されている智證大師関係古文書のうちの『大唐国日本国付法血脈図記』一卷に記事があり、それによれば、会昌四年（八四四）日本年号では承和十一年）二月九日の日付で、入唐した円修と堅慧は、天台宗禅林寺の衆僧に「日本天台四葉」の血脈に対する信認を求め、僧如静以下の証明を得たとある。ここに表われる「日本天台四葉」とは、最澄―義真―円修―堅慧の血脈で、要するに、日本天台の血脈の正統が叡山を離れて室生山に移っていることになる。又、彼らの入唐（八四三年頃～八五〇年）前後に、寺の中心堂宇として薬師堂（現在の金堂）が建てられたと思われることも見逃してはならぬ。帰朝後、円修は「山雲寺」（山雲寺か）に移り住んだが（但し、全く室生寺との交渉がなくなつたとは考えられない）、堅慧は生涯室生山寺に住し、嘉祥三年（八五〇）には室生の南の地・赤埴に仏隆寺を建立し、一層室生山寺の内容を充実させた。この円修、堅慧の果た

らした室生天台は、貞観一六年（八七四）に「血脈図記」が円珍に渡されたことで終焉をつけることになる。

このように、賢璟から堅慧に至るまで、室生寺草創期が特色ある時代であったことを確かめることができる。即ち、教学的には法相・天台・真言を取り入れて、さらに天台正統血脈を伝え、その内容を豊かに充実させ、人材的には等しく興福寺出身僧で、かなり高名な僧たちが在住して寺を確立していったのである。

堅慧の死後、室生山は真言密教勢力の流入をみる。その端緒は、真泰の入山であろうが、『室生寺中興』とよばれた東大寺戒壇院の円照門下である忍空が住持となつて、確定的なものとなる。堅慧以後、しばらくの間宗教内容は明らかではないが、室生台密の衰えに伴い、真言密教が勢力を伸ばしたことがうかがえるのである。と同時に、興福寺との本来の関係も続いていく。

この室生寺の歴史の中にあつて、金堂の本尊・釈迦如来像の制作年代を正確には押さえ難い。この問題については意見の分かれる所であるが、金堂創建と思われる八五〇年前後から、「竜王寺」なる号が与えられ、室生寺の整備が完成される貞観九年（八六七）（小林剛氏、毛利久氏は金堂釈迦如来像の造立年代をこの頃にしばつておられる）、室生寺天台が終焉を告げる貞観一六年（八七四）を経て、おそらく、徐々に真言勢力が強くなりつつある九世紀末年内の制作であることは諸先学の論ずる所である。よつてこの釈迦像の光背も、ほぼこの時期

の制作と考えるわけであるが、では、この時期にこの室生寺像の光背が成立する要因は、どのようなものに求められるであろうか。

金堂釈迦如来像（伝薬師如来像）について、毛利久氏はその天台の性格論じておられる。⁽¹⁰⁾氏は、薬壺を持たぬ姿、左手と右手の印相、衣文線（漣波式衣文）とそれに施された截金、法衣に施された朱の彩色から、本尊の天台的要素を指摘しておられる。また光背は、周縁部の輪郭が蓮弁形をなす挙身光で、頭光・身光の圈帯が一続きになつた長楕円形を示し、宝相華文の光脚を描く。頭光の中心に八葉蓮華を配し、頭光、身光の圈帯には団花文を並べ、圈帯内側は無文、外側に列弁文をめぐらす。周縁部には先端が火焰化した唐草文を描き、その間に化仏坐像七軀（当時、天台宗で流行した七仏薬師信仰に基づくか）を配し、周縁部外縁に火焰文を描く。像と光背のこれらから、本尊が天台系の薬師如来像として造られたものであると考えられる。ただこの板光背の成立についてを、天台美術のみに限定するには私は疑問点が残るのであるが、室生寺の成立事情から、やはり、密教美術との関連について検討すべきである。

明らかに密教の影響を受けたと思われる作例が、九世紀末の作である慈尊院弥勒仏像の光背である。この光背は、外形が大きな円形を示す円光（密教でいう日輪を表わす）で、その表面に二重円光とその周縁に火頭唐草文が描かれている。二重円相内には亀甲文もみられ、光脚は花頭形である。このような形の光背は曼荼羅図に描かれる尊像の

光背と共通で、密教図像の影響を受けていることは間違いないからう。また東寺御影堂不動明王坐像の光背は、いわゆる板光背の範疇に入っていないが、現在残っている二重円光のこの光背には、覆輪の部分が漆箔になっている以外、全て緻密な彩色文様を施した彩色光背である。頭光、身光とも内側圈帯に靈芝雲、外側圈帯に唐花を彩色している。このように、圈帯に彩色文様を施して光背を装飾している点で、後述の岡寺如意輪観音像の彩色光背と共に板光背といわれるもの以前の作品として注目してよい。慈尊院、東寺は共に真言密教寺院であることを指摘しておきたい。

さて、ここで考えておきたい点が二点ある。第一点は、本尊の造立時、室生寺に力を尽くしたのは入唐僧円修と堅慧であること。第二点は、本尊及び地藏菩薩像の光背が、非常によくまとまった作品であることである。

第一点について考えられるのは中国美術による影響である。このように光背を彩色で装飾した作品は、室生寺の板光背に先行する東寺御影堂不動明王坐像の光背を含め、中国から最澄、空海がもたらした密教に介された中国美術の影響によるものではないかと考える。このことは東寺が入唐した空海と結び付くのと同様、室生寺においても円修、堅慧は入唐僧であり、また真泰を初めとして他にも入唐経験のある僧がいたことが考えられる。

光背を彩色画で装飾することの発源地は、中国・敦煌に求められよ

う。敦煌は四世紀に開鑿され、以後、一一世紀初め頃まで続いた石窟で、仏教美術史上、重要な位置を占める。その壁画などが様々なものに影響を及ぼしたことは、周知の通りである。

唐時代の敦煌壁画は、各変相図を中心として、大画面に種々のものを表わし、敦煌壁画の成熟期を迎える。唐の国力は充実し、領土拡大、一般の生活も富裕になり、唐都長安や洛陽には寺院の建立が相次ぎ、その内部を壁画が飾っていた。この寺院の壁画は、この時期造窟が急速に進んだ敦煌の唐代壁画とその様相が似ている。室生寺像の光背のように、圈帯や縁光部に彩色文様を描くことはもちろんみられるし、唐草文、団花文、宝相華文等、いずれも通ずるものがある。このような光背の彩色装飾を入唐僧が洛陽や長安の寺院で見ることがあっても不思議ではなく、敦煌壁画の影響を唐の中央寺院を仲介として、入唐僧が日本にもたらしたのではなからうか。それ故に、古い彩色を施した光背が密教寺院に存在することも納得できる。

第二点については、室生寺像の光背に先行する板製彩色光背が奈良に存在したことである。その作品として次の二つの作品をここであげる。一つは全くの板光背ではないが、岡寺如意輪観音像の彩色光背(図版四一)、もう一つは東明寺薬師如来像の板光背(図版五一)である。岡寺像光背は、現在、円形の頭光と長楕円形の身光からなる二重円光のみとなっているが、身光部の外縁に柄孔の痕跡があるので、その周囲にさらに何らかの装飾があった可能性がある。この光背を板

光背の先駆的存在として取り上げたのは、身光部外区の左右に二体ずつの飛天が、また内区には尊名を明らかにし難いが、如来形が描かれていて、彩色装飾の光背として注目できる。この光背に関しての論述はここで詳しくは行わないが、岡寺が奈良時代の僧・義淵と深く関わった歴史をもつことや奈良時代の写経記録（正倉院文書）に岡寺が登場することから、岡寺の創立は八世紀初め頃ではないかと考えられ、塑像の本尊については同じ塑像の石山寺本尊や東大寺大仏脇侍像とを参考にして検討すれば、八世紀後半中には造られたと思われる。これらを踏まえて光背について考えると、栄山寺八角堂の装飾画の飛天図との比較（隈取りのある彩色法など）から、奈良末から平安初期の間と時代をしぼることができ、飛天図の描かれた作品として知られる東寺御影堂不動明王像の天蓋よりは前の作品とみてよい。また身光部の肩の張った形式は、唐招提寺薬師如来像光背の形式に類似し、次時代への過渡的位置にあるとも考えられる。

東明寺薬師如来像光背は、近年赤外線撮影の結果、黒描文様が明らかにした作品で、宝珠形の頭光部とややしっかりふくらんだ身光部、そして光脚部からなる。全体的に躍動感のある重厚な印象を受けるが、それは頭光・身光共に外区に施された宝相華唐草文様が円を描くように旋回し、交錯している様による。この文様は天平時代の東大寺法華堂不空羅索観音像や唐招提寺像の光背に通じる。またこの光背については、頭光部が宝珠形をしている点に注目したい。これは板光背の大

きな特色であると考える。それも古い形であるものほど、頭光の宝珠形を重視して身光とは区別し、身光にもふくらみがある。板光背が少し発展してくると、頭光部の宝珠形は具体的に表わされなくなるが、身光部との飄型のくびれがその痕跡と認められる。室生寺金堂地藏菩薩像の光背はその顕著な例で、当麻寺の板光背等、その多くは頭光部を宝珠形として、頭光の基本形としている。当時、仏像彫刻界の中心をなす諸像の光背が、二重円光、新舟形光背という形式になりつつあるのに対し、板光背は、執拗に頭光部に宝珠形を用いている。板光背の一つの特色とみるべきであろう。

宝珠形の頭光は、飛鳥・白鳳時代、立身像の光背として多く用いられている。法隆寺夢殿救世観音像（図版一—三）、法隆寺百済観音像、中宮寺半跏思惟像、法隆寺献納宝物中の光背等がその代表である。この宝珠形の頭光背が、板光背以前では、どこまでその姿を留めているかを現存例で検討してみると、天平時代の作例、唐招提寺金堂の盧舎那仏像と千手観音像の光背にその形をとらえることができる。

盧舎那仏像の光背は、いわゆる千仏光背といわれるもので、数十体の小化仏を一つの火焰化するブロックとして光背全体に取付けているが、この光背は、頭光部と身光部に分かれうる。即ち、二重円光の頭光部の円と身光部の円の接する所にも化仏のブロックがあり、頭光を囲む化仏ブロックは、頂上にあるものが最も縦長で、盧舎那仏の肩に隠れる部分のものになると、縦の長さが短くなっており（偏平にな

る)、頂上のブロックの火焰からその頭光の外周線をたどると明らかに宝珠形なる。また下手観音像の光背は、周縁の透彫りが損傷していて完形ではないが、残っている部分から、その頂上は明らかに宝珠形のとがりを示すもので、残りの部分の火焰は頂上のもので、とがっていた様子ではなく、頂上のとがりから下る線は上部でやや湾曲した円を描き、全体としては宝珠形の頭光背だったとみられる。さらに、唐招提寺像以前のものでは、同じく天平時代の作品である東大寺三月堂不空羂索観音像の宝冠化仏の光背も頭光部が宝珠形となっている。

このように、頭光部自身を宝珠形という一つの独立した形で強調することは、京都を中心とする主流派の間では、二重円光が定着するに従って、頭光部と身光部とが一体化してなくなっていくようで、平安時代に入るとみられなくなる。にもかかわらず、板光背では基本的に頭光部を宝珠形としているのであり、この点を考察することも、板光背の発生、または飛天光背との分かれ目への手がかりになるのではあるまいか。このことに関する私の考察は、結論には至らないと思うが、二つの場合を考えている。一つは、やはり中国の影響である。飛鳥・白鳳時代の宝珠形頭光部は、もちろん大陸からもたらされた形であり、天平時代も大陸の影響から脱し切れず、この板光背に至っては、前述通りその発案が、入唐僧らにより大陸からもたらされたものとすれば、当然、光背の形への影響も考えられる。加えて、中国において、宝珠形の頭光背は根強い形で、唐時代にもかなりみられる。天龍山石窟な

どはその例で、宝珠形の頭光だけでなく、それに身光部を加えていて、室生寺の地藏菩薩像光背の形に通ずるものもみられる。

しかし一方、日本の中の奈良という地で、この板光背を発生させる基盤的な要素があったことである。宝珠形の頭光背は、既に法隆寺から唐招提寺にかけての前例をみる。まず光背先端の火焰化した唐草文様で、この文様は東大寺三月堂不空羂索観音像の宝冠化仏の光背、唐招提寺金堂下手観音像の光背が、その前例としてあげることができる。光脚の宝相華は、聖林寺十一面観音像光背、唐招提寺薬師如来像光背が前例といえよう。また文様の色、彩色法、彩色顔料の使い方など、盛唐様式と雑密のもとで華々しく展開していった天平時代の意匠を受け継いだものが多い。これらの点を考えれば、一言に直接的な中国の影響とたたづけられるものではなく、むしろ、その発案においては中国の影響を密教美術や入唐僧を介して受けたとしても、各意匠の様式をみれば、わが国における前例を踏襲して成立した感が強い。(室生寺金堂釈迦如来立像光背は、頭光部と身光部の圈帯が一続きとなった形であるが、この例は中国にみることはできず、むしろ、法隆寺釈迦如来立像光背の頭光と同じで、その覆輪は唐草文様で裝飾しているものの例や、東大寺三月堂不空羂索観音像光背、同二月堂本尊光背の形を前例としているのではないか。)ここで、板光背がわが国で育ちつつあった様式を踏襲しているとすると、先に論じた飛天光背もその流れから生まれたものであって、板光背と飛天光背は、ある点で、それ

それぞれの流れに分かれることになる。これが、飛天光背に代表される主流派と、一方、板光背の辿った地方流派であろう。そしてその分岐点は、両者を論じる上で重要であった、唐招提寺金堂諸像の光背になると考えている。即ち、都の中心が京都へ移ることで、仏像彫刻の中心も京都へ移るが、奈良には残存した仏師らがかなりいたものと思われる。平安時代に入って、奈良の官大寺は、仏像修理等においても京都から仏師をよんだらしいが、奈良に残存しながらも、官大寺等の仕事からあぶれた仏工達が、室生寺をはじめ諸寺の仕事にたずさわったことは、十分に考えられる。

以上、室生寺像板光背を基点にその前に位置する作品を考え、成立要因を考察してみたが、飛鳥時代以来の伝統が残る奈良の地であるから発生したといえる点もあることが理解できる。即ち、天平時代に整っていた形式を受け継ぎ、奈良の地に残存していった様式が木製の平面な板に彩色等で意匠を工夫した板光背であったと考えるのである。唐招提寺像光背を分岐点に、一方は京都で飛天光背へ発展する様式へつながり、もう一方は奈良の地で東明寺、室生寺、当麻寺といった板光背へつながったと考えてみた。

(二) 板光背の伝播と様式変化

さてこのような事情から発生した板光背は、どのように伝播しているのだろうか。この伝播が、存外、真言密教の流布と関連している

のではないかと思われる。

現在、板光背像を存している寺院（奈良、京都地方において）の多くは真言密教系寺院である。このことは、その寺院の設立年代や歴史の推移などの諸事情が異なるので、一概には片づけられることはできないが、以下、主要な寺院と思われる所について検討してみる。

多くの板光背が見つかった当麻寺は、周知の如く当麻氏の氏寺として、七世紀後半に設立されたものである。⁽¹⁾ その当麻寺が「弘法大師年譜」第八に録されている記事によれば、弘仁一四年（八三三）八月、空海が当麻寺に参じて曼荼羅を拝したというのであり、これを契機に中之坊実弁が空海の弟子になり、当麻寺は三論宗に改宗し、以後、源信の『往生要集』以来高揚する浄土信仰の波及まで、真言密教の寺院となる（その後、全く密教との関係がなくなるわけではない）。板光背の制作年代は、九世紀後半頃から一二世紀頃まで幅広く、いくつかを除けば、文様にも動きのあるものから形式化していくという時代的な流れが認められることも考え、ほぼ同一工房の手になる一連の作品かと考えられる。これらの板光背が当麻寺においてどのように用いられたかなどの詳細は全く不明であるので明確には言えぬが、当麻寺が真言密教寺院となっていく時期と、板光背の古いものの制作時期が一致することは、消極的ながらも、両者の関係を全く否定できない。

法隆寺の場合、奈良時代以降、寺院勢力があまり重視されなくなり、他寺の僧をむかえるようになっていくが、平安中期に興福寺の勢力下

に入る以前、奈良時代には三論宗を通じて元興寺との接触を保っていたが、元興寺三論宗が東大寺にまとめられるに従い、法隆寺も東大寺の支配下に属し、東大寺が空海の別当就任とともに密教化していくと、法隆寺でも東大寺で真言宗を専攻した仁和寺系の僧の別当補任が実現するのであって、真言密教の浸透がみられる。その後、興福寺の勢力下に入るが、室生寺の事情でも知られるように、真言密教と関係のあった興福寺であり、法隆寺と真言密教との関係から、金堂に安置されていたという客仏的存在の板光背像即ち普賢延命像、聖観音像などが、真言密教という宗教的關係から他所より伝来したものと考えられる。この法隆寺と関連して、聖徳太子関係寺院として、京都の広隆寺も真言密教化しているし、又、法輪寺も法隆寺と関係深い。

その他、新薬師寺十一面観音像も真言密教関係の岩淵寺からの移安が考えられるし、奈良の板光背像をもつ寺院や、奈良文化圏に入る海住山寺、神童寺はいずれも真言密教寺院である。さらに、板光背の先駆的な彩色光背である不動明王像光背が東寺に存在し、又、慈尊院も真言宗であり、板光背と真言密教の関連がうかがえるのである。奈良文化圏においては、その伝播と真言密教との関連を見出すことができると思われる。

伝播に伴って、その様式も変化をみせる。それはやはり、京都中心の主流派様式の板光背への影響である。それが、南明寺釈迦如来坐像光背（図版六一三）、靈山寺薬師三尊像光背（図版六一四）に表われ

てくると考える。治暦二年（一〇六六）の作と考えられる靈山寺薬師三尊像の光背は、延久元年（一〇六九）作の融念寺観音菩薩像の光背と比べると、明らかにその影響を認めることができる。即ち、融念寺観音菩薩像光背が、板光背としての古様（頭光部は宝珠形の類型化した形を示し、身光部との区別が明らかである）を示すのに対し、靈山寺像光背は二重円相部が明確に表われ、わずかに光背の輪郭に瓢型気味のくびれが認められるが、全体に舟形光背の形に近くなっている。即ち、靈山寺像光背の方が融念寺像光背にわずかながら先行すべき存在であるはずなのに、様式的には融念寺像光背の方が古様を伝えているのであり、どうやら同じ奈良文化圏内で、発生、発展していく板光背ではあるが、板光背本来の古様を伝え、制作していく南大和地方と、板光背に主流派の光背様式を取り入れていく京都文化圏と接する北大和地方の、二つの流れを歩むようである。南明寺釈迦如来像の光背は、飛天を浅く浮彫し彩色を加えた板光背であるが、まさに、主流派飛天光背と板光背の接点である。この光背は、定朝の飛天光背に先行するかどうかで問題になるが、同寺の薬師如来像の光背が靈山寺像光背よりはやや古様を示していて、輪郭の頭光と身光のラインの境がかなりはっきりわかるのに比べ、釈迦像光背は、おそらく全くの舟形の光背であり、このことより、板光背としては薬師如来像光背より新しく、九世紀代のものとは考えがたい。やはり、主流派飛天光背を受けて成立したものであろう。

このように、徐々に飛天光背を代表とする主流派様式が南都へ押し寄せてくる。この影響はやはり強く、板光背が地方流派だったという立場は、間もなくの鎌倉時代の南都仏教復興に伴い、板光背の存在が小さくなり、やがて一三世紀を境に姿を消していく（主流派に吸収されてしまう）ところにも強く打ち出されている。

四、終わりに

本稿において私は、結局の所、仏教彫刻界の流れを光背について追ったということになる。中国の雲岡と龍門の各様式の融和した接点を源流、北魏正光年間頃に成立する飛天付光背を祖型とするのが国の仏像光背の出発点・飛鳥時代の法隆寺金堂釈迦三尊像光背から、白鳳時代、そして天平時代の唐招提寺金堂諸像を経て、一方の流れは京都へ移り、貞観様式を経て和様・平等院鳳凰堂本尊光背に代表される飛天光背となつて流行し、一方は奈良に残り、室生寺金堂釈迦如来像光背に代表される独特な板光背をつくり、やがては姿を消していくのである。このわが国の二つの光背の変遷をとらえるのに、私なりの考え方でかなり多方面から考察してみた。

もともと仏像について興味を持ちながら、その莊嚴について考えるところとなり、さらにその様々な意匠について調べているうちに仏像光背を卒業論文の研究テーマに選んだが、一つの光背の問題から次々

に問題は広がり、その複雑性を改めて感じ、その取捨選択に悩んだ結果、このような形でまとまった。反省点、問題点はかなりある。しかし、「仏像光背の研究」というテーマにそつて、未熟ながらも、わが国の光背の立場、その様式の展開、そして主流派様式としての飛天光背とその支流の地方派・板光背の二つの流れの存在を認識し、次なる問題点も提起できたことは、今後の自分の研究のためにも収穫であったと確信したい。加えて、仏像光背は研究を加えれば興味深い部分はかなりもっていると感ずる。

この論文は、故毛利久先生に御指導頂いて書き上げた卒業論文を加筆・訂正したものです。先生には研究についての直接の指導は言うまでもなく、そこに至るまでの史料についての細かい助言を頂きました。このことは未熟な私にとつて、この上ない御指導であったと思います。改めて先生に感謝の意を表します。

(昭和五八年度文化財学科卒業)

〔註〕

- (1) 倉田文作「平等院鳳凰堂本尊の光背」(『MUSEUM』二四三号)
- (2) 大口理夫「飛天光とその源流」(『画説』四三三号)
- (3) 山本智教『仏教美術の源流』
- (4) 水野清一「飛鳥・白鳳仏の系譜」(『仏教美術』四号)
- 水野清一「中国における仏像のはじまり」(『仏教美術』七号)

水野清一「北魏石仏の系譜」(『仏教芸術』二二号)

松原三郎「中国仏教彫刻史研究」

京都大学人文科学研究所「雲岡石窟」

鎌田茂雄「中国仏教史」

(5) 『日本彫刻史基礎資料集成 平安時代 造像銘記篇六』

(6) 足立 康「薬師寺金堂本尊と七仏薬師光背」(『建築史』一〇二二)

(7) 毛利 久「清凉寺釈迦像変遷考」(『仏教芸術』三五号)

(8) 久野 健「板光背像について」(『美術研究』一九九号)

久野 健「室生寺金堂諸尊と板光背像」(『日本古寺美術全集 六』)

(9) 遠目出典『室生寺史の研究』

(10) 毛利 久「室生寺金堂釈迦像の性格」(『史窓』二〇〇)

(11) 当麻町教育委員会『当麻町史』

(12) 平岡定海「真言密教の南都寺院への進出」(『日本寺院史の研究』)

(13) 奈良市教育委員会『奈良市史』

このほか以下の文献及び図書を参考にした。

倉田文作『仏像のみかた』

久野 健『平安初期彫刻史の研究』

石田茂作「仏像光背の種類と変遷」(『考古学雑誌』三〇の二)

足立 康「仏像光背の基本形式について」(『建築史』二一ノ三)

丸尾彰三郎「板御光から飛天光へ」(『画説』一三)

堀池春峰「南都仏教史の研究」

蘭田香融「平安仏教の研究」

吉村 怜「中国仏教図像の研究」

小学館『原色日本の美術 3 奈良の寺院と天平彫刻』

小学館『原色日本の美術 5 密教寺院と貞観彫刻』

小学館『原色日本の美術 6 阿弥陀堂と藤原彫刻』

岩波書店『奈良六大寺大観 東大寺二』

岩波書店『奈良六大寺大観 唐招提寺二』

岩波書店『奈良六大寺大観 法隆寺二』

岩波書店『大和古寺大観 第二卷 当麻寺』

岩波書店『大和古寺大観 第六卷 室生寺』

奈良県教育委員会『国宝当麻寺本堂修理工事報告書』

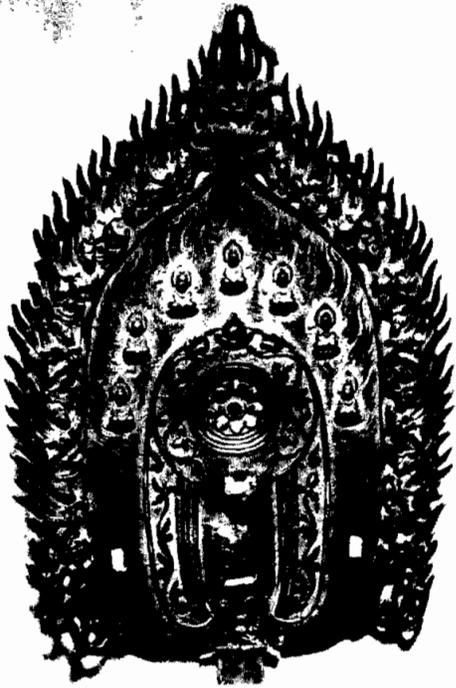
中央公論社『日本彫刻史基礎資料集成 平安時代 造像銘記篇一』

中央公論社『日本彫刻史基礎資料集成 平安時代 造像銘記篇二』

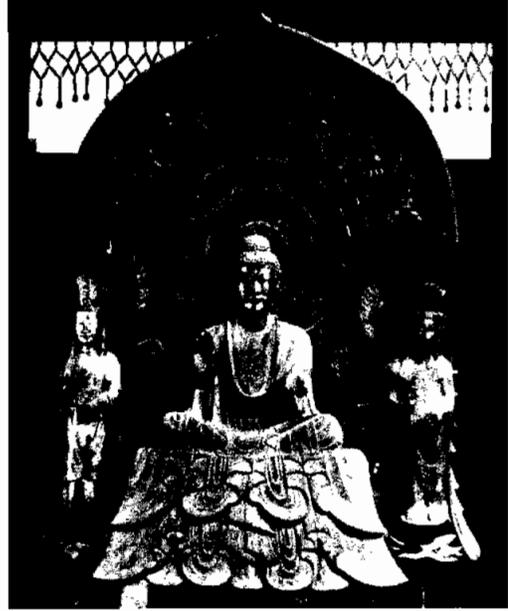
中央公論社『日本彫刻史基礎資料集成 平安時代 造像銘記篇四』

平凡社『中国石窟 敦煌莫高窟 一、五』

東京国立博物館『法隆寺献納宝物』



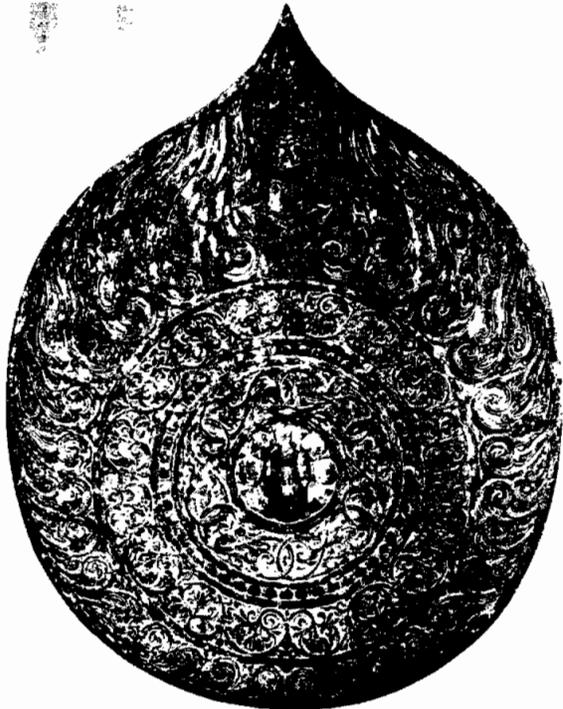
2. 甲寅年銘光背 (法隆寺献納宝物)
(東京国立博物館)



1. 釈迦三尊像 (法隆寺金堂)



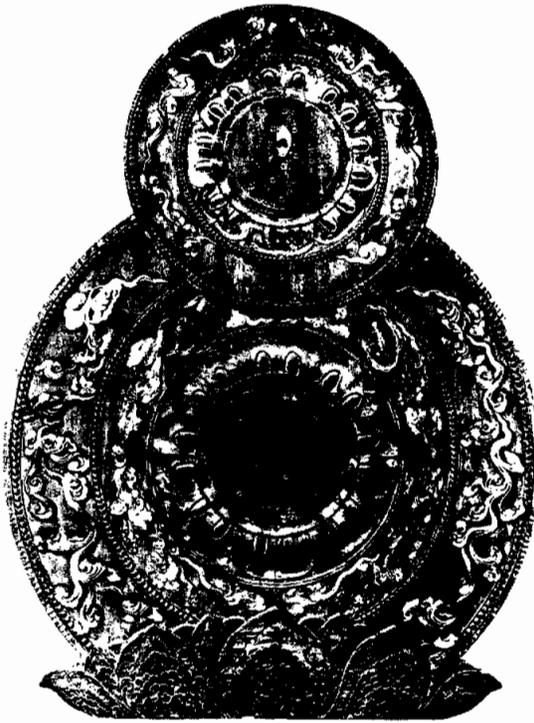
4. 正光五年銘弥勒仏立像
(メトロポリタン美術館)



3. 観音菩薩立像光背 (法隆寺夢殿)



1. 阿弥陀如来坐像（平等院）



2. 光背二重円相部（平等院、阿弥陀如来像付属）



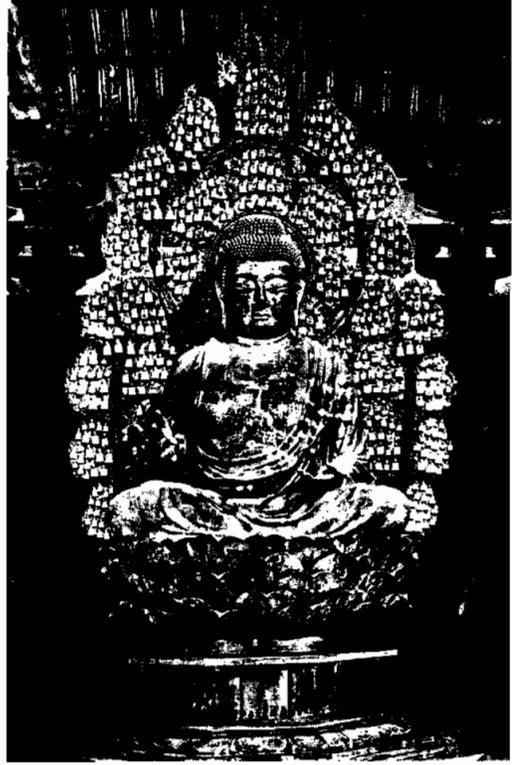
3. 释迦如来立像付属光背（清凉寺）



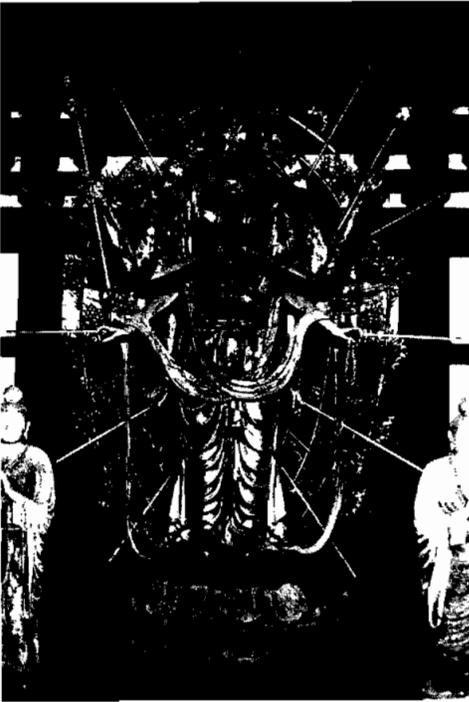
4. 不动明王坐像付属光背（东寺御影堂）



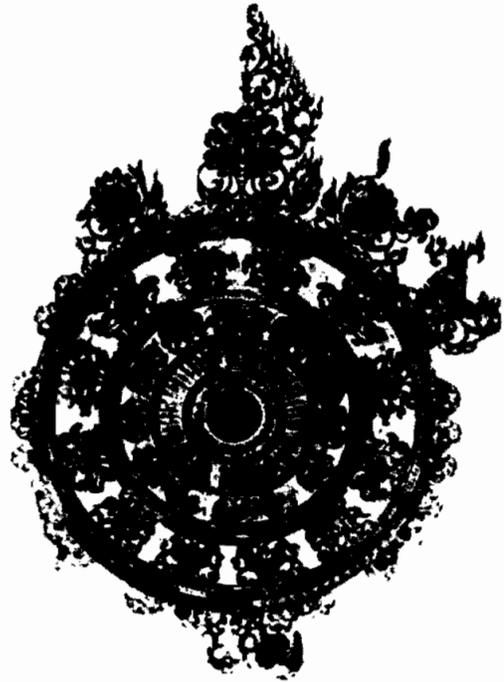
2. 藥師如來立像（唐招提寺）



1. 盧舍那仏坐像（唐招提寺）



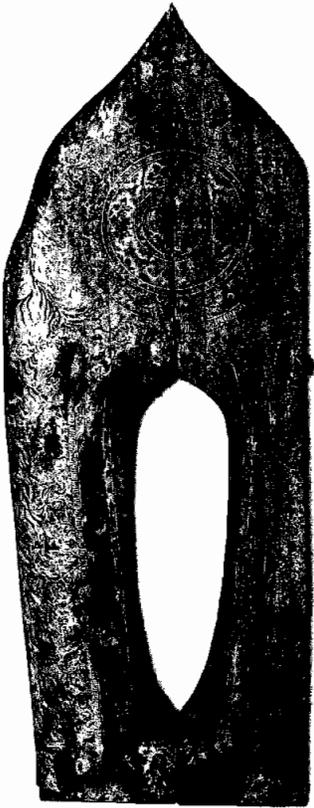
4. 不空羂索觀音立像（東大寺法華堂）



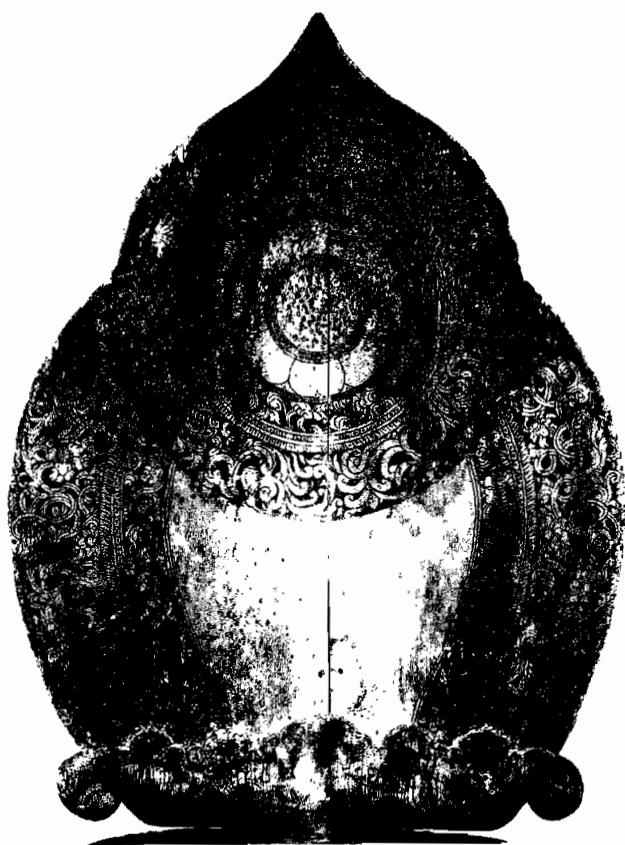
3. 千手觀音立像付属光背（唐招提寺）



1. 如意輪觀音坐像付属光背(部分)(岡寺)



2. 板光背1号(当麻寺)



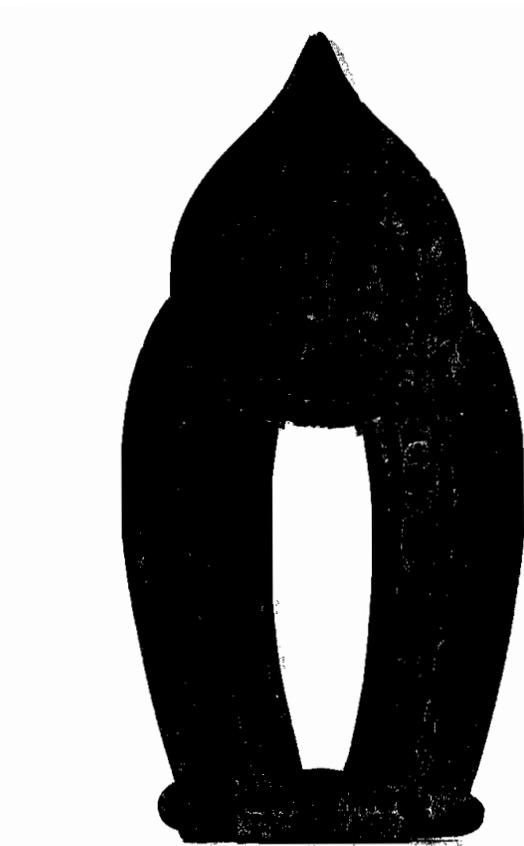
1. 葉師如来坐像付属光背（東明寺）（赤外線写真）



2. 弥勒仏坐像付属光背（慈尊院）



2. 釈迦如来立像付属光背（室生寺）



1. 地藏菩薩立像付属光背（室生寺）



4. 薬師如来坐像（靈山寺）



3. 釈迦如来坐像（南明寺）