

# 兜率天往生の思想とそのかたち

平成23年4月

研究代表者 泉 武夫

**【概要】**

研究種目	基盤研究 (B)
研究課題	兜率天往生の思想とのかたち
課題番号	19320021
研究経費 (直接経費)	平成19年度 3,900千円
	平成20年度 1,900千円
	平成21年度 1,900千円
	平成22年度 2,500千円

**【研究目的】**

本研究は、古来より信仰があった弥勒の造像造画活動のなかでも、弥勒上生信仰とその造形との関係に焦点をしぼり、とくに兜率天曼荼羅図(弥勒上生経変)の図様形成と兜率天説法の弥勒図像との関係、ならびに兜率天往生思想との教学的関連を探ることを目的とする。なかでも未解明な兜率天曼荼羅の形成過程、ならびに曼荼羅と往生思想とがどのようにリンクしているのかという問題をメイン・テーマとし、中国・朝鮮半島から日本におよぶ兜率天の弥勒菩薩像の展開と、それに関連する弥勒造像状況の分析をサブ・テーマとする。これらを有機的に関連づけることによって、兜率天往生の思想・信仰と新たなかたちの展開を研究・考察する。

## 【研究組織】

### 研究代表者

泉 武夫 東北大学大学院文学研究科教授

### 研究分担者

長岡 龍作 東北大学大学院文学研究科教授

シュワルツ・アレナレス ロール

お茶の水女子大学准教授

井上 大樹 東北大学大学院文学研究科助手（19年度）

### 研究協力者

海野 啓之 東北大学大学院文学研究科助手

原 浩史 東北大学大学院文学研究科

塚本麻衣子 東北大学大学院文学研究科

高橋沙矢佳 東北大学大学院文学研究科

柴橋 大典 東北大学大学院文学研究科

深沢麻亜沙 東北大学大学院文学研究科

河岸 朋美 東北大学大学院文学研究科

## 目 次

序 .....	泉 武夫	
本文編 .....		1
〔総論〕		
兜率天弥勒と兜率天宮図の系譜 .....	泉 武夫	3
〔各論〕		
兜率天往生の思想と表象 .....	長岡龍作	51
弥勒彫像荘嚴具にみる平安後期・鎌倉時代の弥勒信仰 - 醍醐寺三宝院弥勒菩薩像光背における空間的位相 .....	海野啓之	71
Le Ciel des Dieux satisfaits (Tusita) - Une entrée par l'Occident	Laure Schwartz	97
TABLE DES MATIÈRES		
日本語サマリー .....		135
資料図版編 .....		139

## 序

本研究は、日本における兜率天往生の思想とその造形表現のありかたを中心的テーマとし、さらにその淵源と広がりをも東アジア全般に探り、四年間にわたって調査研究したものである。

本報告書は、その結果得られた知見を四編の論文としてまとめてある。あわせてこれまでまとめたかたちで公刊されることのなかった日本中世の兜率天曼荼羅の画像を資料図版として掲載した。

総論として挙げた「兜率天弥勒と兜率天宮図の系譜」(泉武夫)は、インドから西域・中国さらに日本にまでおよぶ兜率天弥勒とその浄土(兜率天浄土・弥勒浄土)の視覚表象を通史的に眺め、また中世の兜率天曼荼羅図の遺品について包括的に論じたものである。扱う領域が広範にわたったため、個々の作品論が不十分な感が否めないものの、これまでまとめて論及されることの少なかった兜率天曼荼羅図の系譜研究に一定の役割を果たすことを期するものである。

各論のうち、「兜率天往生の思想と表象」(長岡龍作)は、古代中国・朝鮮半島・日本の兜率天往生思想を、造形遺品と銘文から分析するとともに、日本の平安時代後期の状況とも比較して、兜率天の表象の性格を論じたものである。古代東アジアでは、救済の空間構造の認識のありかたとして、兜率天から極楽へという回路があったという提言はきわめて興味深い。そこに『法華経』信仰がからんでいるというのは総論でも触れていることと同調し、総論での簡略な記述がより詳しく論じられている。平安後期以降は兜率天が目的地と化する現象を、願文や経塚遺文から探っている。

「弥勒彫像荘嚴具にみる平安後期・鎌倉時代の弥勒信仰 - 醍醐寺三宝院弥勒菩薩像光背における空間的位相」(海野啓之)は、快慶作として著名な醍醐寺三宝院蔵弥勒菩薩坐像をとりあげ、その光背の構成を復元的に考察したものである。金剛界大日が光背頂上に安置されている意味を、当時代の類例や事相書から探り、密教的な弥勒信仰における入れ籠状の複合的思想体系の解析を試みている。安置仏の厨子の構成も含めた立体的空間としての仏像の把握という姿勢は、今後の研究の指針を提供するものである。

「Le Ciel des Dieux satisfaits (Tusita) - Une entrée par l'Occident ; TABLE DES MATIÈRES」(シュワルツ・アレナレス ロール)は、欧米における弥勒信仰の研究動向と仏教学の最近の成果をまとめたフランス語の論文である。本研究の成果が海外に発信される意義は大きく、学术交流の端緒になれば幸いである。

各年度の主な調査先一覧

平成19年度

〔アメリカ〕 フリア美術館（ワシントン）、メトロポリタン美術館（ニューヨーク）、ボストン美術館、アーサー・サックラー美術館（以上、ボストン）

〔国内〕 京都国立博物館、東京国立博物館

平成20年度

〔中国〕 敦煌莫高窟、敦煌西千仏洞、敦煌東千仏洞、榆林窟、文殊山石窟千仏洞・万仏洞、馬蹄寺石窟北三十三天窟、金塔寺東西窟、甘肅省博物館（以上、甘肅省）

〔国内〕 神奈川県称名寺金沢文庫

平成21年度

〔中国〕 靈隠寺、飛来峰石仏、雷峰塔、浙江省博物館、慈雲嶺資延寺、烟霞洞、六和塔、通玄観、上天竺寺・下天竺寺（以上、杭州）、柯岩弥勒仏、会稽山寺、禹廟（以上、紹興）、阿育王寺、延慶寺、天一閣（以上、寧波）、紫竹林、潮音洞、普濟寺（以上、普陀山）、開元寺跡、台州博物館、黄岩博物館、黄岩靈石寺塔（以上、台州）

〔国内〕 琵琶湖文化館

平成22年度

〔韓国〕 断石山、仏国寺、石窟庵、慶州国立博物館（以上、慶州）、弥勒磨崖仏（金泉市）、開泰寺、灌燭寺（以上、公州）、扶余国立博物館、定林寺（以上、扶余）、瑞山磨崖仏、白華山磨崖仏

〔国内〕 岐阜市歴史博物館、

資料図版掲載にご快諾いただいた諸所蔵家に深く感謝いたします。

# 本文編

# 兜率天弥勒と兜率天宮図の系譜

泉 武 夫

はじめに

- 第一章 経説の兜率天弥勒
- 第二章 インド・中央アジアの兜率天弥勒像
- 第三章 中国早期の兜率天弥勒像
- 第四章 敦煌の弥勒浄土変と兜率天
- 第五章 浄土信仰における兜率天と変相図史料
- 第六章 宋と西夏の兜率天弥勒と弥勒浄土変
- 第七章 日本古代の上生信仰と兜率天の造像造画
- 第八章 平安時代の上生信仰と兜率天の位置
- 第九章 中世前期の上生信仰
- 第十章 中世の兜率天弥勒と兜率天曼荼羅図

おわりに



はじめに

鎌倉時代の仏教説話集『沙石集』巻二に「弥勒行者の事」という項がある。日本中世の弥勒信仰の状況を示す種々の事例が記されているのだが、その冒頭に唯心房という僧のふるまいが以下のように語られる。

「近比、八幡の清水という所に、唯心房の上人として、貴き眞言師聞えき。廣澤の保壽院の流れを傳へて、彌勒の行者にて、内院の上生を願ひ、如法修行の上人なりけり。道場の中に、兜率の内院現じけり」

すなわち、唯心房は保壽院流の眞言僧であるが、篤い弥勒信仰を持ち、臨終後は弥勒のいる兜率天浄土への往生を願っていた、というものである。しかも、兜率の内院を修行道場に現出させるということも行っていたという。いったい彼は、どのようなかたちの兜率天浄土を観想していたのだろうか。

平安時代後半以降、阿弥陀信仰中心の浄土教が隆盛する中、古代からある弥勒信仰も浄土教的側面を發展させ、死後に弥勒の浄土に生まれ変わることを願う信仰も根強く継続していた。中世になってからは、造形的方面でも兜率天にいる弥勒菩薩を新しい姿で表すことや、弥勒の浄土つまり兜率天を描くことが、一定の盛り上がりを見せる。中世以降の遺品としていくつか残されている兜率天曼荼羅がその足跡である。こうした浄土図のかたちはどのような特色を持っているのか、また兜率天弥勒の新しい姿とはなにかなどの点について、古代からの兜率天の表象史をたどり、弥勒信仰のありかたとも連携させながら考察してみるのが本稿の意図である。

## 第一章 経説の兜率天弥勒

釈迦が入滅したのち、この世に次に出現する如来として期待されたのが弥勒菩薩である。如来＝仏陀となるための修行をほとんど終わり、あと一度生まれ変わることで修行は完成すると位置づけられることから一生補処の菩薩ともいう。五十六億七千万年後にこの世に出現して悟りを開くまでは、兜率天にいとされる。

遠い未来のことながら、いまわれわれが生きている現世の延長線上に間違いなく存在することから、弥勒に対する信仰は早くに普及し、裾野の広い支持を集めた。末法到来観にともなう浄土教の隆盛によって阿弥陀信仰がクローズアップされる前は、仏教信仰者の来世にかける願い＝昇天の希望を一身に受けとめていた観すらあった。

将来仏としての弥勒を説く経典には、『増一阿含経』巻第二結禁品、『賢愚経』巻第十二、『長阿含経』第六経「転輪聖王修行経」など、さまざまなものがある。ただ弥勒信仰を支えていた経典は六部に代表させることができ（弥勒六部経）<sup>1</sup>、なかでも主な経説はほぼ三部経に集約されるとみなされている<sup>2</sup>。すなわち、鳩摩羅什訳『弥勒下生成仏経』一卷（以下、『下生経』と略称）、鳩摩羅什訳『弥勒大成仏経』一卷（『成仏経』と略称）、それに沮渠京声訳『観弥勒菩薩上生兜率天経』一卷（『上生経』と略称）である。いずれも五世紀の訳出になる。その弥勒信仰は、大きく下生信仰と上生信仰のふたつに大別され、『下生経』『成仏経』が前者、『上生経』が後者の典拠となった。下生信仰は、未来に弥勒が兜率天よりこの世に下生し、やがて成長した後に竜華樹の下で成道（悟りを開く）をはたし、三度の大規模な説法（三会）を行い多数の帰依者たちを救済する、という預言を核としている。弥勒の信仰者は、みずからの死後、なんとか弥勒の出現時にこの世に再生し、その説法にあやかりたいと願った（竜華会値遇）。いっぽう上生信仰は、未来の弥勒の下生を待つのではなく、現在兜率天にいる弥勒菩薩の浄域に生まれ変わろうとする信仰である。その兜率天には、数多くの天宮があり、内院と外院にわかれ、内院では弥勒菩薩が常に説法しているとされる。『上生経』に説かれる兜率天宮の有様を以下に略記しておこう。

〈世尊ははじめに集まった会衆に対し、その中のひとり弥勒が十二年後に死没し兜率天に生まれ変わる（往生）ことを予言し、兜率天の様子を語る。兜率天には五百万億の天子（男性の天人）がおり、未来の仏陀となるべき一生補処の菩薩すなわち弥勒に対し、供養のために身に帯びた栴檀と摩尼珠の宝冠を脱ぎ、弥勒の仏国土を莊嚴することを誓願する。これらの宝冠はたちまち五百万億の宝宮となる。各宝宮には七宝からなる七重垣があり、各宝からは五百億の光明が出され、各光明中には五百億の蓮華、さらに各蓮華は五百億の七宝並木（行樹）となる。各樹葉は宝の色を帯び、各宝色は五百億の黄金の光明をもち、各光明の中に五百億の天の宝女が現出し、樹下にとどまって無数の瓔珞を手に妙なる音楽を奏する。その響きの中に不退転の法輪の説法が聞こえてくるであろう。この垣のまわりには五百億の龍王が取り巻き、多くの七宝の並木を雨ふらせている。

この宝宮に牟度跋提という大神がおり、弥勒菩薩のために善法堂なる殿宮を建てる誓願を起こす。と、自然に額上に五百億の宝珠が現れ、宝珠の光明が空中をめぐる四十九重のすぐれた宝宮となる。一々の欄楯は万億の摩尼宝からなり、欄楯の間から九億の天子と五百億の天女が化生する。各天子の手には多数の七宝の蓮華が現れ、蓮華上に無量の光明が立ち上がり、その光明中に楽器が出現して自然に妙音を奏でる。天女たちも楽器を手にして歌舞する。宝宮の園の中には八色の瑠璃の渠があり、各渠には五百億の宝珠があって八功德水をたたえる。水は梁と棟をめぐる、四門の外に四の華を現出し、一々の華の上に二十四の天女がいて宝器をささげ、宝器中には甘露が充満する。

また七宝でできた（弥勒のための）大師子座があり、黄金と無数の宝石で飾られ、四隅の頭には四蓮華が生じる。蓮華は百宝からなり、各宝は百億の光明を放ち、その光は微妙に化して五百億の宝石と多数の花とで飾られた宝の帳となる。百千の梵天王は宝の鈴を帳にかけ、小梵天王たちは羅網で覆う。そのとき無数の天子や天女は宝華を師子座の上に敷き、その蓮華から五百億の宝女が現れ、手に白い扠子を持って帳内に侍立する。また殿宮の四隅には四つの宝柱が立つ。十方の無量の諸天は、死後みな兜率天に往生したいと願うであろう。

さらに、宝幢・華徳・香音・喜楽・正音声という名の五大神がおり、それぞれに奇瑞を現して弥勒の徳を讚歎するであろう。〉

途方もない数字や過剰なまでの豪華さが顕著である。これは観想のよりどころとしての形容であると指摘されており、日常的世界から観念の世界に高めるための手段とみなされる。宮治昭氏はこうした兜率天の叙述の特色を要領よく三点にまとめている<sup>3</sup>。第一に、宝珠の光が化して宮殿・垣・並木となり、さらには天子・天女が現れるというように、満ち溢れる光がその根源となっている。第二に、五百万億の宝宮があり、その中心に四十九重の宮殿・欄楯があると語るように極めて建築的ヴィジョンに富む。第三に、天子・天女が大勢現れるが、とりわけ美しい天女が無数に現れ、楽を奏するというように、大層官能的であることとする。ほか第四として、宝宮の中にいる牟度跋提神が現した奇瑞の中に四十九重の宝宮ができるなど、建築群のヴィジョンが入れ子構造であること、第五として園池があることなども、特色として指摘できるかもしれない。

さて、めくるめくような兜率天は、仏教の世界観の中ではじつはさほど上位の世界ではない。欲界・色界・無色界からなる三界のうちのもっとも低位の欲界に属している。つまり人間界とつながっているのである。欲界には六つの天（四天王天・三十三天・夜摩天・兜率天・化乐天・他化自在天）があり、下から四番目が兜率天である。渡辺昭宏氏によれば、兜率天（トウシタ天）は仏教と同じ社会的基盤をもつジナ教の世界観にもしばしば登場し、仏教以前の民間信仰に起原があるという<sup>4</sup>。

つぎに、その兜率天を主宰する弥勒菩薩の姿について『上生経』ではどのように説かれているだろうか。

〈弥勒はこの世の生を終えると舍利を遺し、兜率天の七宝台の摩尼宝殿上の師子座にたちまち化生する。蓮華座上に結跏趺坐し、身は閻浮檀金色のごとく、長さは十六由旬、三十二相八十種好を具えている。頂上に肉髻があり髪は紺瑠璃色で、さまざまな宝石で天冠を飾り、その冠には百万億の色があつて、一々の色に無数の化仏がいる。もろもろの化菩薩を侍者とし、よそからきた菩薩たちも自在に天冠に住する。弥勒の眉間には白毫相の光があり、多くの光明を發し、天子たちが八万四千の光明雲中の花座にそれぞれ坐り、昼夜不退轉の法輪の行を説くであろう。〉

建築描写の過剰さに比較すると落ち着いた描写であるが、長大な身体と三十二相を具えた戴冠姿である点はその特色といえる。じつは『法華經』卷第八普賢菩薩勸發品にも簡略ながら兜率天弥勒の姿が記されており、同じく三十二相を説いている。

〈法華經を受持読誦し、その意義を理解すれば、命終の時、千仏は手を授けて兜率天上の弥勒菩薩のもとに往き一弥勒菩薩は三十二相ありて大菩薩衆に圍繞され百千万億の天女の眷属がいる一すなわち中において生まれん〉

こうした兜率天に往生するにはどのようなことが求められるかについて、『上生經』に説かれる要諦は持戒ということのようである。「応に五戒八斎具足戒を持し、身心精進し、断結を求めず、十善法を修し、一一に兜率天上の上妙の快樂を思惟すべし」と説かれる。また「繫念して佛の形像を念じ、弥勒の名を称すべし」「諸業を淨くして、六事法（護戒・敬塔・供養・等持・誦經・読經）を行へば、必定して疑なく當に兜率天に生まれ彌勒に値遇す」ともいわれる。持戒・誦經・称念などの善行が必要だったということである。

ではつぎに、こうした兜率天弥勒が実際にどのように造形化されたのかを辿ってみよう。

## 第二章 インド・中央アジアの兜率天弥勒像

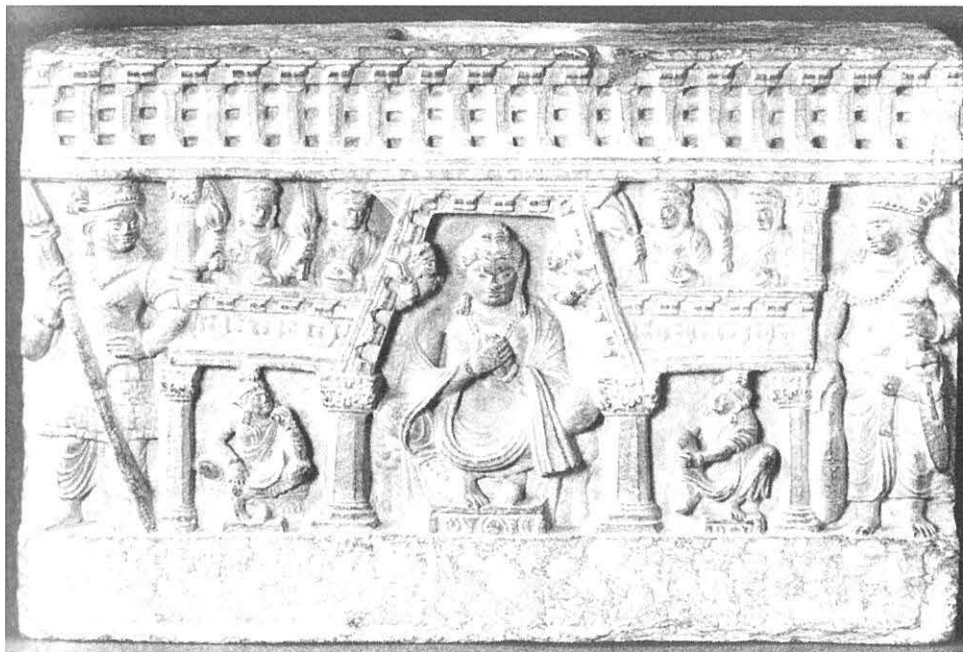
マトゥラーヤガンダーラでは早くから単独像、釈迦三尊像の脇侍、過去七仏の末尾像として弥勒像が造られることがあった。像容としては観音菩薩と類似し、しばしば尊名を決めかねる場合もあるが、弥勒と判明する像は左手に水瓶を持つことが多かった<sup>5</sup>。そうした中で、兜率天上の弥勒菩薩を表わす遺例も登場する。ガンダーラやカーピシー（アフガニスタン）出土の三ないし四世紀の造像例がそれであり、いずれも宮殿内に坐す菩薩像を周辺の人物が供養、讚歎する浮彫像である<sup>6</sup>。その中のヨーロッパ個人蔵のものは交脚倚坐像の弥勒で、中央アジアから東アジアで流布する交脚弥勒像の先駆形式がすでにみられ、ギメ美術館蔵のショトラク（カーピシー）出土像には交脚スタイルの弥勒像の左右に半跏思惟の原型ともみなされる人物がいることも注意される【挿図1】<sup>7</sup>。ギメ美術館像では、転法輪印を結ぶ弥勒の背景は、樓閣宮殿を思わせる梯形破風となっており、台形の龕形はのちの中国の弥勒像に多く踏襲されてゆく兜率天宮の原型でもある。龕のすぐ下に扠子や団扇を持った半身像がみえるのは化生の天人像であり、左右の欄干上方に供養者を配置する様子も、多重宮殿のごく初期的な表現として留意される。また、アフガニスタン・カーブル博物館に所在した同じショトラク出土の兜率天上の弥勒菩薩像浮彫では、アーチ龕形の上に欄干上の区画を設け、讚歎する天子・天女群を表わしている。次第に重層化した天宮の表現をめざす傾向を示しているようである。なお、これら初期の兜率天弥勒は、水瓶を持つタイプと転法輪印を結ぶタイプがある。

弥勒信仰と兜率天弥勒の図像は、中央アジアを経由して中国に伝わっていった。中央アジアに遺された足跡は、先年大部分が破壊されたバーミヤーンの壁画とキジル石窟壁画にうかがうことができる。こ

の分野で卓越した成果を挙げた宮治昭氏の研究をもとに概観しておこう<sup>8</sup>。

パーミヤーンの西大仏の天井壁画は、中央の大菩薩像と楽女、それをコの字形に取り巻く菩薩形の神々から構成されている。アーチや梯形列龕の下に坐る神々の座所を区切る柱頭からは、天子天女が供養讃歎する姿を現わす。またアーチや列龕の上方部には銃眼壁・城塞・垣根などの建築モチーフが描かれている。これらは仏教の天上世界、なかんずく弥勒の兜率天を表わしている可能性が高い。兜率天宮を暗示する建築モチーフに混じって、城塞や欄楯の背後に樹木が描かれているのも、『上生経』に説かれる七宝の垣と七宝の行樹を彷彿とさせる。菩薩形の神々は兜率天の天人であり、それが菩薩形で表わされるのは、前掲した『法華経』の「弥勒菩薩は三十二相ありて大菩薩衆に圍繞され」という所説によるのではないかと宮治氏は推測する。天井に「兜率天上の弥勒菩薩」、さらに側壁に「千仏」という図像構成がパーミヤーンの壁画の規範とみなされるようで、西大仏以外の坐仏龕や祠堂窟でも踏襲されている。弥勒菩薩の図像としては、右手を胸前に挙げ、左手に水瓶を持つものと【挿図2】、両手で転法輪印を結ぶタイプの二種があったとみられ、下半身はほとんどが交脚風坐勢であったようだ。ただ、戴冠・装身具姿の弥勒は、インドの行者風の弥勒から変質しており、そこに王者的なイメージへの変容を読み取ることができるという。またインドでは明瞭な表現とはいえなかった仏教的天上世界、浄土的な表現の萌芽がみられることも重要であろう。ただパーミヤーンではこうした情景的浄土表現が発展することではなく、むしろ曼荼羅を思わせる幾何学的構図に収斂されてゆく。

いわゆる西域北道のほぼ中央に位置するキジル石窟群は、年代判断の確証に乏しいものの、様式的観点から二期に大別されている<sup>9</sup>。そして第一、二期の双方にわたって兜率天弥勒の図像が継承されているのを確認できる。第一期のヴォルト天井窟においては、弥勒信仰をもつ禪定僧・禪観僧が山中で修禪する有様を表し、彼らが死後兜率天に往生することを願って「兜率天上の弥勒菩薩」の図像が表された。禪観と弥勒信仰の関係は『上生経』には直接説かれていないのだが、仏陀跋陀羅訳『観仏三昧海経』、鳩摩羅什訳『禅秘要法経』ほかの数種の禅三昧類の經典に、命終の後は兜率天に生じることが記されており、中央アジアにおける禅観法の高まりと兜率天往生信仰との特異な結びつきが想定される<sup>10</sup>。第一期の兜率天上の弥勒の図像は、七六・七七窟天井下縁にみられるように、欄干上に弥勒菩薩を中心にし



1 兜率天上の弥勒菩薩 ショトラク（カーピシー） ギメ美術館

て梵天・帝釈天を脇侍とし、樂天・供養天に  
 圍繞される構図が一般的であったようだ【挿  
 図3】。こうした欄干上の樂天のモチーフは  
 ガンダーラにはなかった図様で、簡素ながら  
 天上界を可視化する具体的仕組みが中央アジ  
 アで絵画的に成長していることを示唆する。

天井下縁という狭い場所に枠付けられてい  
 た「兜率天上の弥勒菩薩」は、やがてより広  
 い場所に大きく表わされるようになる。キジ  
 ル第二期に盛行したヴォールト天井をとる中  
 心柱窟では、奥壁に涅槃図、主室前壁入口上  
 部の半円形区画に「兜率天上の弥勒菩薩」を  
 描く例がたいへん多い。ベルリン所在の二二  
 四窟前壁画はその一例で、中央には左手に水  
 瓶を執り、交脚倚坐する弥勒菩薩を配し、両  
 側には讚歎する天部を描いている【挿図4】。  
 半円形区画の上端は建築の持送りモチーフで  
 埋められ、天宮内の情景であることを象徴し

ている。三八窟前壁壁画も同様だが、半円形区画すぐ下の壁面左右端に、カーピシー出土の浮彫（ギメ美術館）と同じく半跏思惟像が二体みられるのは注意される【挿図5】。こうした第二期の「兜率天上の弥勒菩薩」の構図はほぼ定型化しており、中央に交脚の弥勒、左右に一段あるいは二段に天部達が讚歎する様をあらわす。画面の上方には、弥勒の頭上にしばしばアーチ龕があり、上部に建物の持送り装飾が描かれ、その上端には城壁を象る鋸歯文が表される。兜率天の宮殿を表現したものである。第二期の弥勒菩薩の図像は、水瓶を持つタイプと転法輪印を結ぶタイプとがあるのだが、奥壁の涅槃図と呼応する構成となっており、釈迦滅後の法の継承は弥勒に託されていることを視覚的に表示する結果となっている。宮治氏は、キジル美術は全体として釈迦信仰を中心とする小乗系の仏教美術だが、救済的な色彩の濃い中央アジア仏教美術の特色が看取される、と総括する。

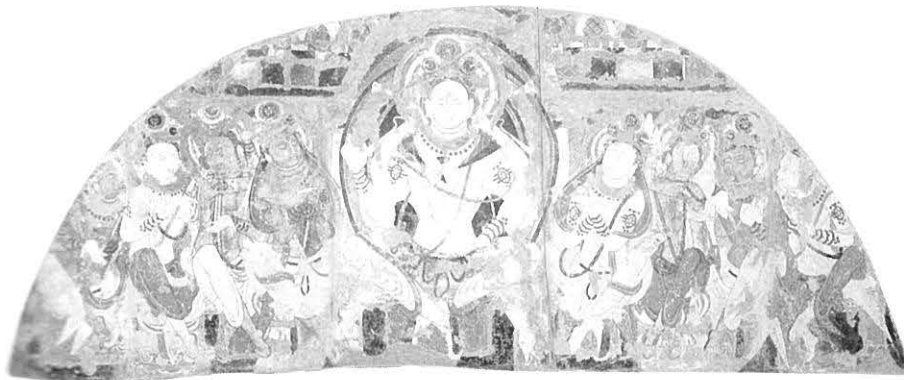


b  
 同  
 弥勒菩薩（線図）

2 弥勒菩薩（線図） バーミヤーン坐仏K窟（330窟） 天井  
 宮治昭『涅槃と弥勒の図像学』より転載



3 兜率天上の弥勒菩薩 キジル七七窟右廊右壁 天井下縁



222 第224窟 主室前壁上部 弥勒说法图 (MK III 8836)

4 兜率天上の弥勒菩薩 キジル二二四窟主室前壁上 部 ベルリン国立美術館



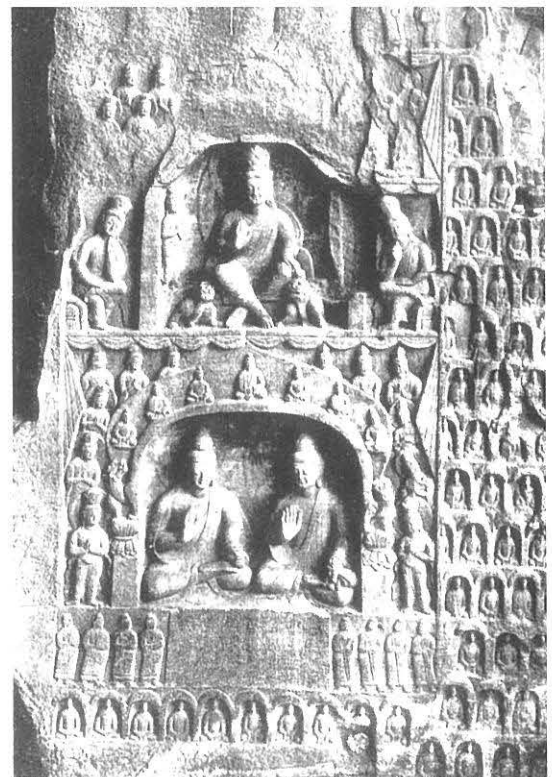
5 兜率天上の弥勒菩薩 キジル三八窟主室前壁上 部

### 第三章 中国早期の兜率天弥勒像

中国における弥勒菩薩像は、敦煌を擁する河西地区や雲崗石窟などに早期の造像例をみることができ、菩薩としての弥勒であれば、理屈としては兜率天の弥勒菩薩か、あるいは下生した後に悟りを開くまでの修行中の弥勒という位置づけになるが、そうした理論的な背景が合理的に意識されていたかどうかは不鮮明である。

雲崗石窟開鑿（四六〇年頃）以前の河西地区での北涼期の石塔遺品には、過去七仏と併置されるかたちで交脚菩薩像が造られており、これが弥勒菩薩の早い遺例となる。酒泉出土品のなかには願文中に「値遇弥勒」の句を含むものもみられ、尊名が確認できる。こうした交脚の弥勒菩薩像は中央アジアの図像を継承したものとみなされ、雲崗石窟以降に豊富な遺例が観察される<sup>11</sup>。雲崗石窟で特徴的なのは、上方に梯形龕（楣拱帷幕龕）入りの交脚弥勒菩薩像を置き、下方に龕入り二仏並坐像を配するという形式が多いことである。これは中央アジアとは異なる中国的な特色であろう。北魏太和一三年（四八五）銘の雲崗第一七洞にある像はその典型例で、釈迦多宝の二仏と弥勒であることが銘文から確認できる【挿図6】。左右に半跏思惟像を伴う点も、インド・中央アジアからの継承とみなされる。石松日奈子氏は、ほかの交脚菩薩像もそのほとんどは弥勒と考えてよいとする。また、雲崗石窟の中では、太和一八年（四九四）の北魏の洛陽遷都頃を境とした様式変化が指摘されており、これに伴い交脚弥勒菩薩像の形式にも違いが認められるという。手印についてみれば、前期では転法輪印式、または施無畏印・持水瓶式が多いのに対し、後期では施無畏印・膝上伏、および施無畏・与願印の二形式にまとまり、転法輪印や持水瓶は姿を消す。いっぽう宝冠の化仏は、前期に多く、後期に入って減少する<sup>12</sup>。転法輪印式や持水瓶式の減衰は、インド・中央アジア方式から中国方式へと転化したことを示すと思われる。交脚弥勒像が造像区の上方に位置する傾向が強いのは、兜率天の天上世界を意識しているせいであろう。ただ、梯形龕のすぐ上の矩形区などに飛天の浮彫が多く付随し、なかには楽天の姿もみられたりするのは<sup>13</sup>、兜率天上の供養飛天や楽天を意図している可能性もあるものの、明確に兜率天の図様を表現していると考えられるものはまだ見受けられない。銘文でも弥勒下生を望む文句はあるが、兜率天に生まれ変わる上生信仰はさほど意識的ではない。

交脚の弥勒菩薩は、太和一八年の洛陽遷都以前から造営が開始された龍門石窟でも造像がなされ、特に古陽洞に集中してみられる。手印は転法輪式や持水瓶式はみられず、右手施無畏印、左手膝上伏式または与願印の中国式がほとんどである。また太和年間末期（四九三～四九九頃）の弥勒龕では、雲崗にみられたように、弥勒菩薩光背の外側、龕の縁にそって童子形の楽天の姿が表される例もある<sup>14</sup>。しかし、やがて龍門北魏窟では交脚の弥勒像が急減し、数は少ないながら結跏趺坐の弥勒菩薩像が現れる<sup>15</sup>。いっぽう、久野美樹氏は五世紀後半から六世紀初期にかけての麦積山初期石窟一六九窟にも交脚弥勒菩薩像がみられ、一六五窟には兜率天宮と天女を描いたと思われる壁画残片も残っていると述べている<sup>16</sup>。もしそうだとすれば、隋唐の敦煌莫高窟壁画に先立つ弥勒浄土としての兜率天の表現の先駆といえるかもしれない。



6 弥勒菩薩交脚像・二仏並坐像 太和一三年 雲崗一七洞

北魏代におけるこうした弥勒像の図像的不安定さは、兜率天を本格的に描写した経典『上生経』の成立が、中国早期の弥勒像の造像と時期的に交錯していることとも関連する。『上生経』は記述したように五世紀の漢訳であり、しかも西域付近での撰述の可能性が指摘されている。訳者の沮渠京声は健康に四五四年に来て訳経事業を始めており、『上生経』はその年か翌年の漢訳とみなされている<sup>17</sup>。原本は高昌で入手したとされる（『高僧伝』巻二、大正蔵50-337a）。これに先立つ北涼の経塔（四二八～四三六の年記を持つ）の交脚弥勒には冠に化仏を持つ像があるのだが、『上生経』の訳出以前にすでにこうした図像が形成されていた<sup>18</sup>。石松氏は、宝冠の化仏や兜率天の描写などの観仏的要素は未だ現れていないものの、『増一阿含経』などの小乗思想の中からも初期の弥勒が図像化されていった可能性がある、と述べている。あるいは、先にながめたようにキジル石窟壁画には数多くの交脚弥勒菩薩像が登場している。キジルは、『上生経』の原本があったという高昌（トルファン）近くにあることを考えれば、そこで早くから形成されていたであろう交脚弥勒菩薩の図像が、『上生経』の訳経以前に造形情報として伝播していたのかもしれない。

一連の中国早期の弥勒造像発願者の意識を銘文等から一瞥してみると、下生信仰・上生信仰ともその萌芽はあるものの、阿弥陀浄土信仰ともからんで漠然としたものであったことが推測される。造像目的はほとんどが近親者および七世父母など祖先の追善であり、「亡者生天」「亡者上生天上」といった近親者の追善の願いの文句には兜率天を明示するものは少なく、中国に以前から存在した天の信仰と混淆していたと理解される<sup>19</sup>。弥勒像の銘文中には阿弥陀の西方浄土「妙楽国土」への託生を同時に願う場合もあり、ふたつの理想境への往生が明確に区別されていなかったようだ。

#### 第四章 敦煌の弥勒浄土変と兜率天

河西地区は、中央アジアから中国へ仏教が伝播する際の主要な通路であり、弥勒信仰もこの地域で盛り上がりを見せた。唐代になってからは中国本土では全体として弥勒信仰が阿弥陀信仰にとってかわられ、五代から宋にかけて相対的に下火になるが、河西地区では吐蕃占領時代などもあったせい、かなり後代まで弥勒信仰が残っていた。

こうした背景から、敦煌には弥勒信仰をかたちとして表した壁画が豊富にある。主な弥勒関係経典もすでに訳出された後であり、経典変相図（経変）という形式で絵画化されている。いわゆる弥勒浄土変（弥勒経変とも）である。北魏や西魏時代の敦煌莫高窟壁画には、一部に兜率天を暗示した図像の可能性もあるものの、弥勒浄土変とみなされものはなく、隋唐以降になって顕在化する。従来、莫高窟壁画の弥勒浄土変はほぼ弥勒下生図（下生経変）であるとみなされていたのだが<sup>20</sup>、近年の研究では下生図の上方に上生場面、つまり兜率天宮図（弥勒上生経変<sup>21</sup>）が含まれている例が多いことが確認されている。その図様を分析した尾崎直人氏は、三段階に分けて整理している<sup>22</sup>。尾崎説に従い特徴を列挙しよう。

##### I、第一期（隋代）

四一七・四一九・四一六・四二三・四三三・三三八窟

天井は後部が平天井、前室部が人字披形式で、人字披西側や奥壁（西壁）の本尊の上方に表される。宮殿を大きく表し、その中央で菩薩形（多くは交脚で坐す）の弥勒が説法をおこなっている。しばしば維摩文殊大問図・千仏図を伴う。基本的には北魏の雲崗・龍門石窟にみられる形式を受け継いだものと考えられる。

##### II、第二期（初唐・盛唐）

三四一・三二九・三三一・一二三・四四五・一一三・一四八・二三・一一七窟

伏斗式天井をもつ方形のプランで窟がつくられ、ほぼ北壁いっぱい弥勒浄土変が表される（西壁、



まれに南壁もあり)。大部分は竜華三会を表す下生経変であるが、上方に描かれた上生経変と併在する形式が多い。図様は一つとして同じものはなく、場景配置や人物・建物の表し方にさまざまな変化があり、多様で豊かな内容をそなえた唐代絵画の特色を發揮している。

### Ⅲ、第三期（中唐以降）

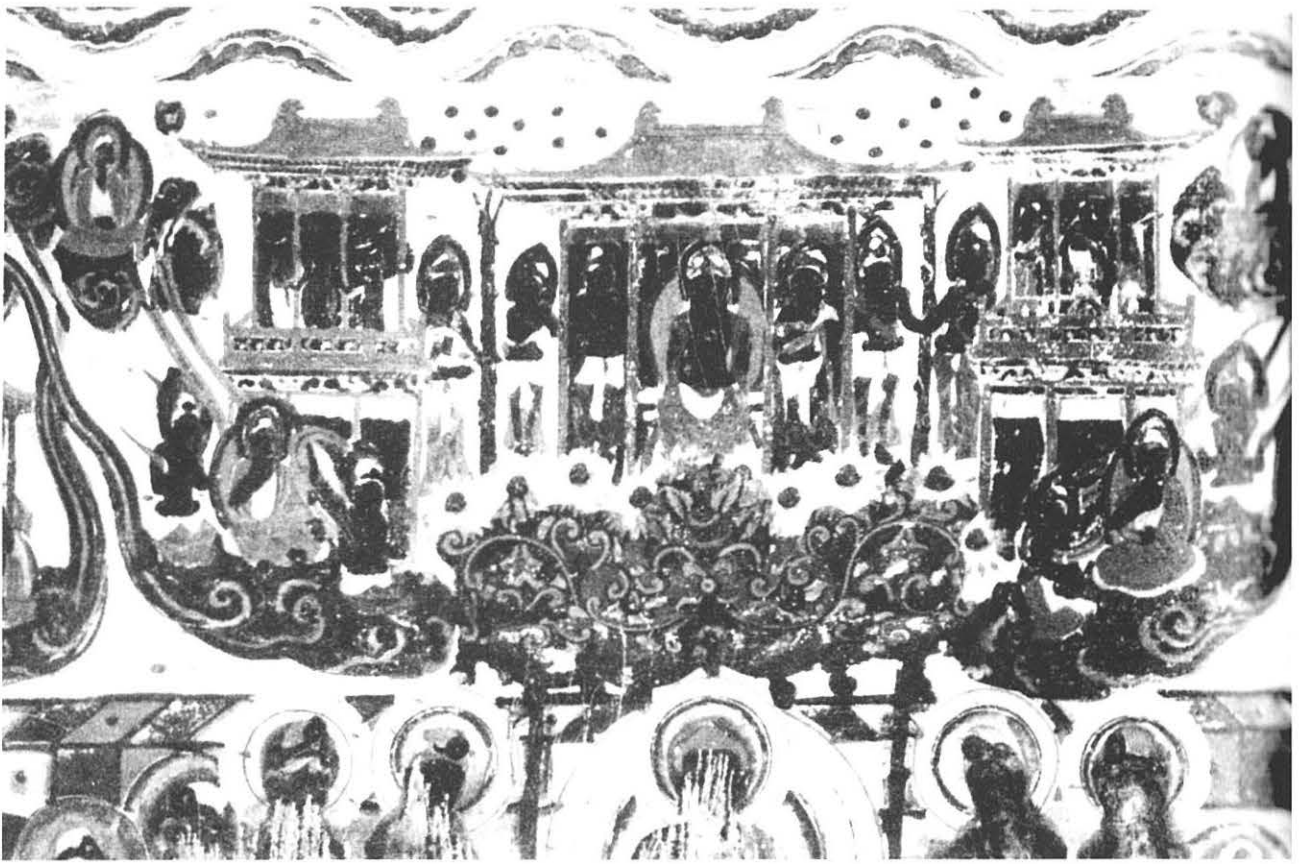
一五九・二三一・一五四・三六一・二〇五・一〇七・一五六・一二・一三八・九八・六一・一四六窟  
側壁に屏風型の区画を設け、主要部に下生経変を表し、上端に上生経変を表すために、構図的にはかなり窮屈である。内容や表現の上で共通する特徴があり、画面構成は変化に乏しく単純である。

概要はこの通りであるが、尾崎氏が挙げたほかに上生経変の画像例としては、Ⅱとして二一五窟（初唐）【挿図7】、三三窟（盛唐）【挿図8】、Ⅲとして九窟（晩唐）【挿図9】、四五四窟（宋）、五五窟（宋）などを付加することができる。いくつか説明を補足しておこう。

まず隋代のⅠ類は、兜率天宮図の萌芽といえる段階にある。対称的構図で宮殿を描いた中に、弥勒菩薩が坐す様を表すのだが、場景はほぼ水平視した単純な捉え方がなされる。比較的整った四二三窟人字披の兜率天宮図を例にあげれば、大殿の中央に交脚弥勒が坐し、両側に二体の菩薩形が侍立する【挿図10】。大殿舎の両翼に三層の樓閣（層樓）があり、供養天や樂天が菩薩を讚歎する。その外側の樹木下に供養菩薩（あるいは供養天）の群像があり、上空には左右から各三体の飛天が供養を捧げている。壁面の両端にやや大きめの半跏思惟像とその眷属の姿もみえる。規模は異なるが、ほかの例でも中央の大殿と両翼の層樓という構成は類似する。四一九窟では両端の半跏思惟像まで共通する。この形式は建物が複数の別棟になっていることを除けば、中心に弥勒菩薩、両翼に重層中の讚歎者を置くガンダーラ・カーピシー出土の「兜率天上の弥勒菩薩」浮彫などと基本的に同じであり、インド以来の構成が意外にも保持されている。また、坐勢は交脚か並脚の倚坐のどちらかで、交脚が古様ということになる。手印はほとんどが施無畏・与願印風であるが、なかにはインド以来の持水瓶形式（四一九窟）もみられる。石松氏は、河西地区においては初期的な弥勒菩薩の図像も隋代まではよく踏襲されていると指摘する。

隋代の兜率天宮図は天井や人字披の区画などを利用して描かれるが、天宮全体を湧雲で支持するなり、包んだりする表現はまだない。兜率天を描く空間は、側壁より上の建築構造的に区分された場所にあり、これが天としての観念的な境界を示しているとみなされる。また、四一九窟後部天井の兜率天宮図では弥勒の両側に四天王が侍立する点が留意される<sup>23</sup>（本書の長岡論文挿図6）。四天王の居場所は兜率天より下位の四天王天であり、兜率天を記述する『上生経』には出てこない。ただ『法顕伝』には、師子国（セイロン）での天竺道人の誦経中に、弥勒下生の時は釈迦の遺した仏鉢を四天王が奉持して弥勒に献じるといふ所説があり<sup>24</sup>、弥勒と関係づけられていた可能性もある。

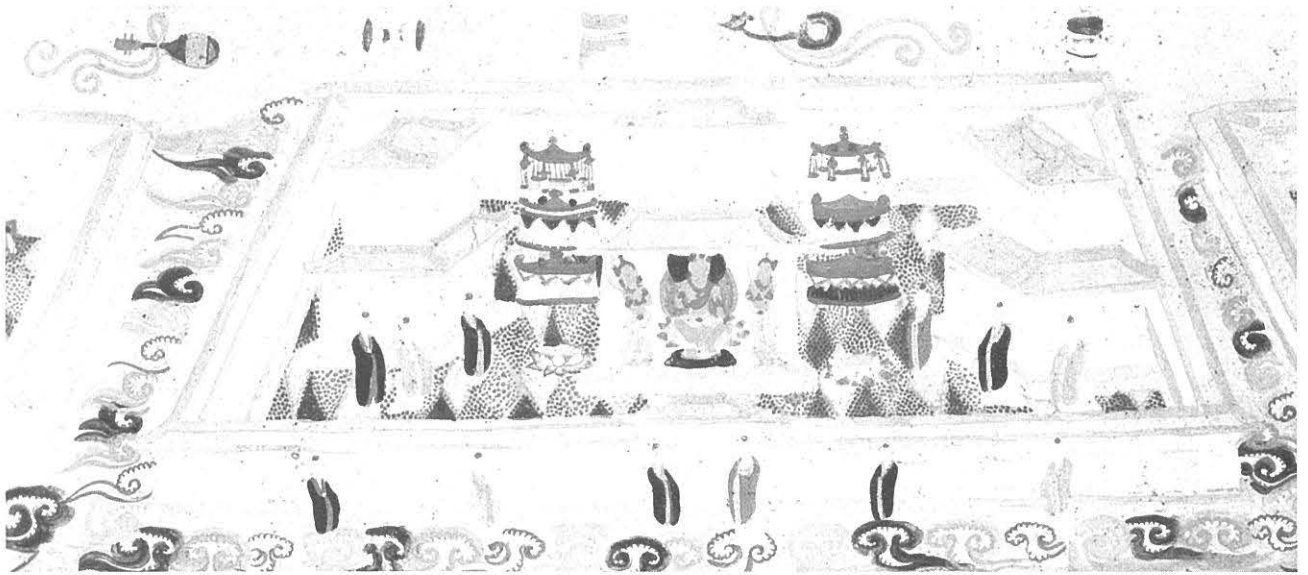
つぎに初唐・盛唐期のⅡ類は、弥勒経変の上端に兜率天宮場面が表されるようになり、同一壁面に下生図と併在するためか、湧雲で囲む、または下辺を湧雲で支持する形式が現われる。これはインドや西域では見かけない表現で、中国化に伴う新たな演出といえるのではないだろうか<sup>25</sup>。建築群は隋代のように水平視で描くのではなく、透視法や俯瞰視で描くようになり、立体感と奥行きが表されるようになる。ただ、景観の図様は典型的ではなく、かなりヴァリエティーに富んでいる。中央に弥勒菩薩の大殿、左右に層樓または配殿という左右相称構図は共通しているが、三四一窟北壁上部のように大殿から左右に長い回廊が延びて、樂天が讚歎するタイプがある一方、三二九窟北壁のように下生の場面に挟まれるような場所で、大殿のかわりに天蓋のみとするタイプもある。種々の樹木を表す三三八窟西壁のような例もある【挿図11】。盛唐期の一四八窟（七七六年）南壁上部の弥勒経変上端に幅広く描かれる兜率天宮図（「兜率陀天宮」の短冊形がある）では、やや規模の大きな建築群が横方向に展開しており、図様の成熟度を明示する【挿図12】。この一四八窟では湧雲上の兜率天宮の下辺りに、雲上の蓮台に乗って



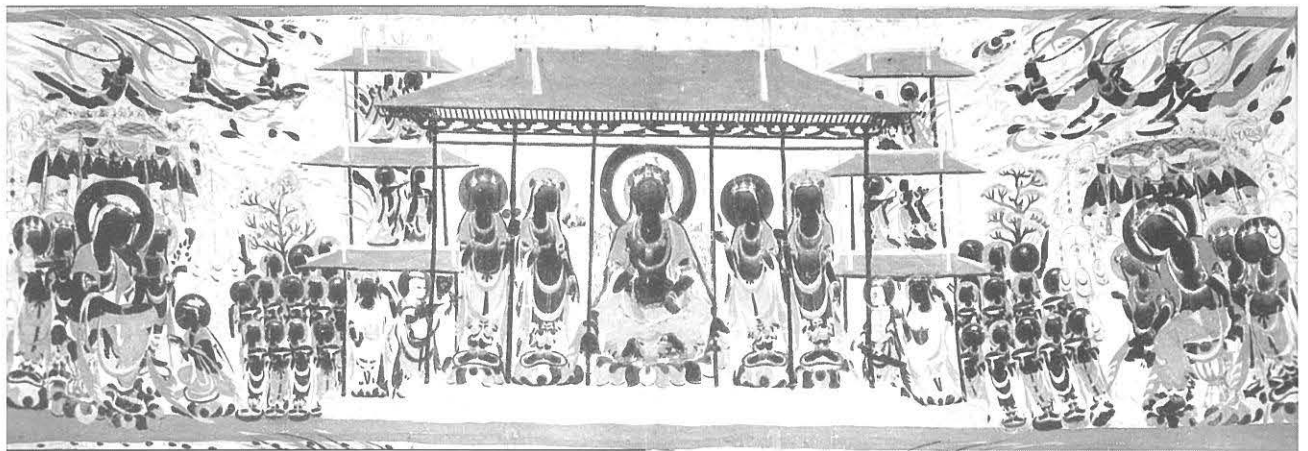
7 敦煌莫高窟二一五窟 弥勒经变 初唐



8 敦煌莫高窟三三窟 弥勒经变 盛唐



9 敦煌莫高窟九窟 晚唐

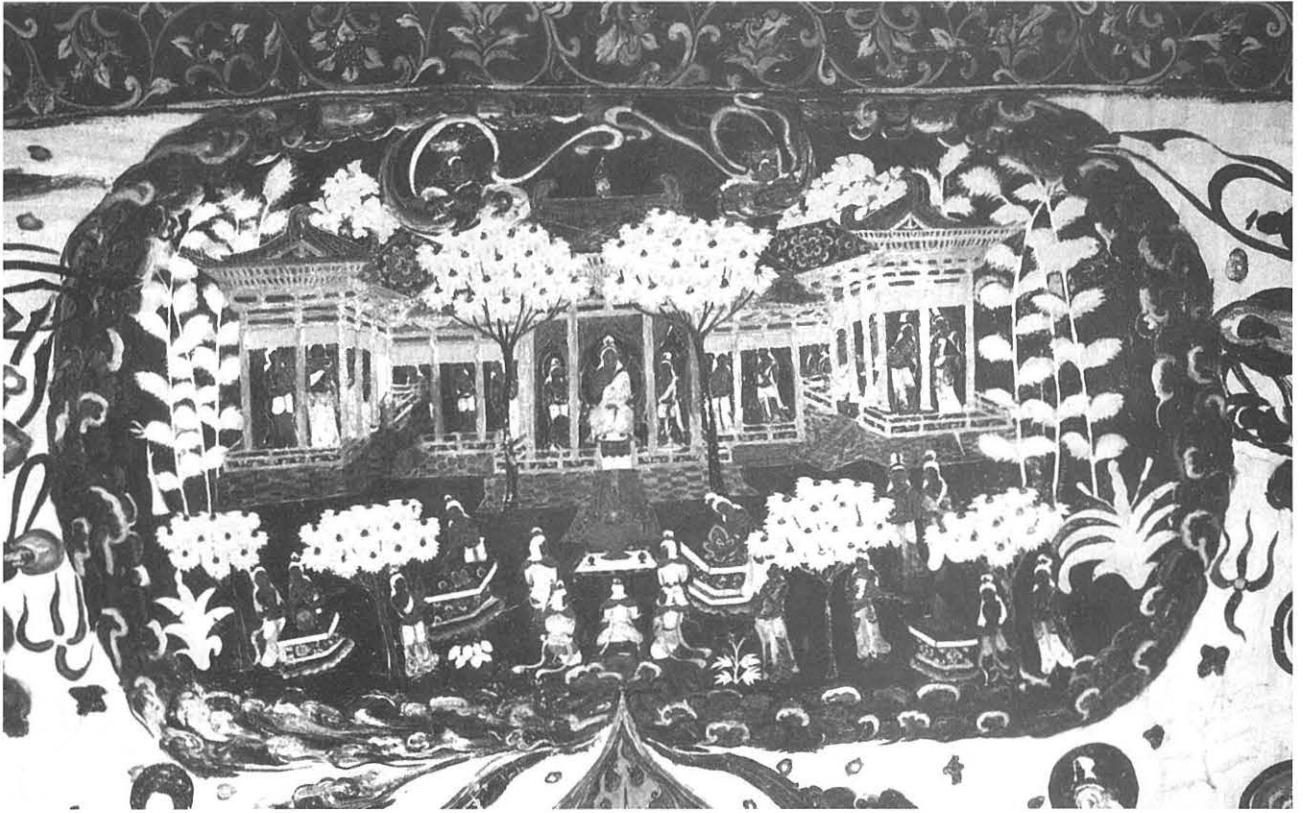


10 敦煌莫高窟四二三窟 弥勒经变 隋

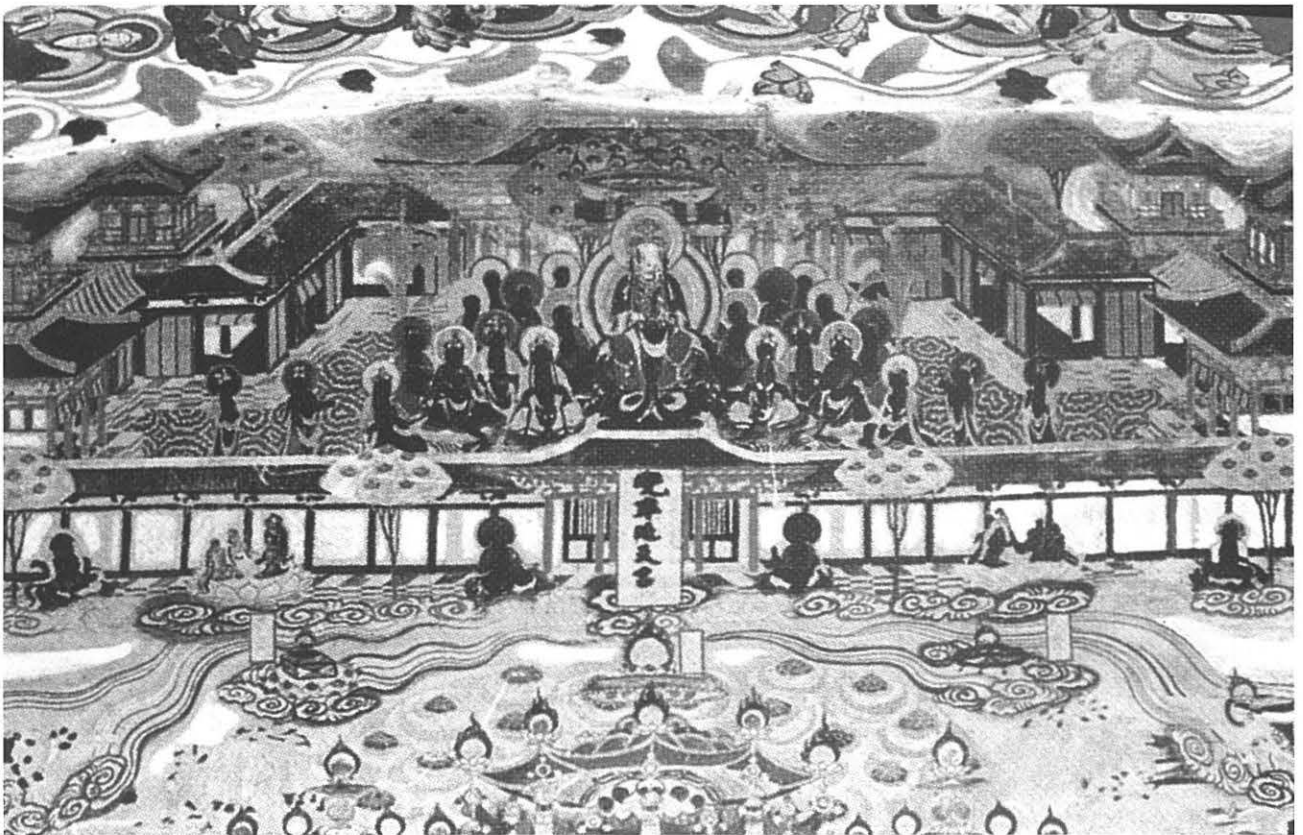
兜率天の中央門に向かうグループが描かれている。兜率往生者のようであるが、引率されている姿は俗形や僧形のままである。現世の姿のままで兜率天内に生じる様子は、のちの日本の兜率天曼荼羅の特色の一つであるが、その伏線がすでにここに見出せる点は留意したい。

弥勒菩薩の坐勢は、交脚と並脚が併在するが、下生図の弥勒如来の並脚倚坐形式に引きずられるように、次第に交脚形式は劣勢となるようである。手印は、持水瓶は姿を消すようで、施無畏・与願印風のほか、少数ながらインド以来の転法輪印が再登場する（四三三・三二九窟）。

また、図様の上で注意されるのは、盛唐期の二三窟西壁上部の弥勒经变である。唐代の弥勒经变には須弥山が描かれるようになると指摘されているが<sup>26</sup>、これは中唐以降に顕著になると思われる。ただ二三窟弥勒经变では、主要部をなす下生図の弥勒如来の頭上背後に漏斗型を二段重ねた山岳表現があり、それぞれの山頂に小楼閣が描かれている。漏斗型の山岳は須弥山を意図した表現だが、上段の山岳の中央には三つの楼閣が乗り、その両側の空中にそれぞれ三楼閣が湧雲上に表されている。須弥山上の三楼閣は雲に乗っていないので、山上にあるはずの三十三天（善見城）とも考えられるかもしれないが、次の中唐期の弥勒上生经变ではこのような三群の建物の構図が主流となるので、やはり兜率天と考えたほ



11 敦煌莫高窟三三八窟 弥勒经变 初唐



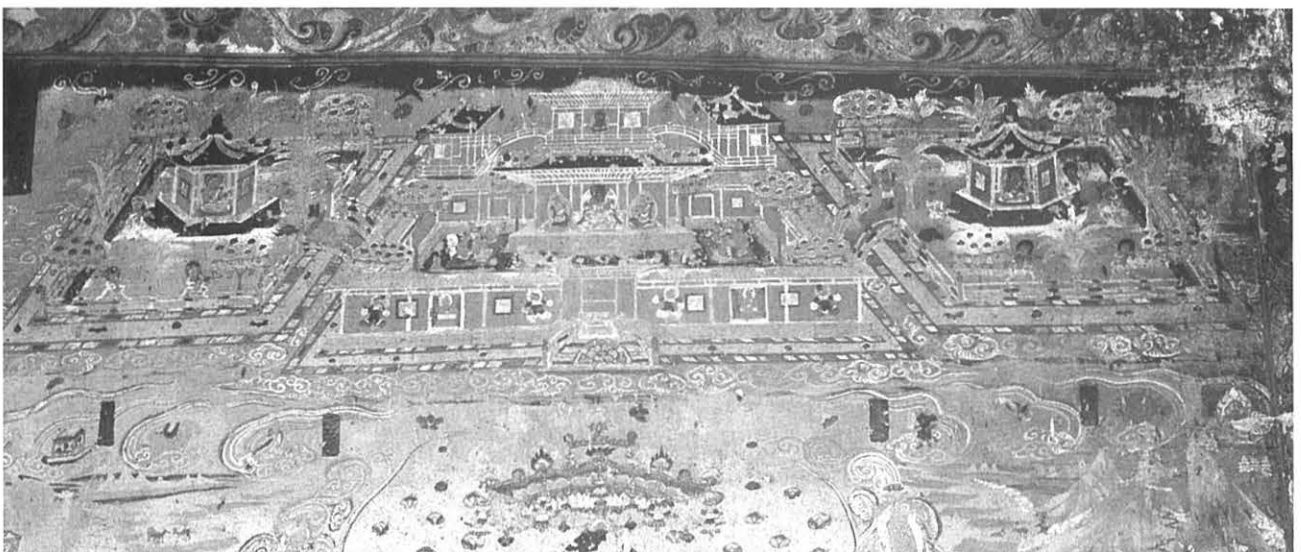
12 敦煌莫高窟一四八窟 弥勒经变 盛唐

うがよい。兜率天は、阿弥陀極樂浄土や薬師瑠璃光浄土などのように、水平方向に隔絶した場所にあるのと違い、この世の中心をなす須弥山のすぐ上にあり同じ欲界の中に属していた。そうした垂直方向の近接性という観念が、こうした図様の成立を促したのかもしれない。

つぎの中唐期以後の皿類は、吐蕃による占領期（七八一～八四八）を挟んでいて、中原からの絵画情報は入りにくくなっていることを考慮する必要がある。この時期においては、縦長の屏風風区画の中に弥勒経变が当てられ、その上端に上生経变が描かれるという形式が多くなり、そのため建築図様が類型化する。回廊で囲まれた院が中央と左右に並ぶ横列三院形式と呼ばれるものがそれであり、各院内には複数の殿舎や層楼が置かれる<sup>27</sup>。横列三院形式は、盛唐期の一四八窟に早い例があったもので、この場合は三院が連結していたが、後のものは分離するようになり、それが次第に固定化していったとみなされる<sup>28</sup>。『上生経』に四十九院ともいわれる兜率天の重畳たる建築群の連なりを表すには、最低限度三院が必要であり、与えられた空間の中にそれを表明しようとした結果がこうした横列三院形式ではなかっただろうか。そのなかで中唐期の二三一窟北壁東側の弥勒経变上部の兜率天宮図は、類例中では優美な景観表現をもっている【挿図13】。中院は大殿内に弥勒菩薩が坐し、手前には讚歎者の集う内庭があり、大殿の左右後方にも虹橋の懸かった楼閣がある。中院の両側には、六角楼を中心とした園林があり、中院とは橋で繋がっている。回廊はなく四周を欄干で囲んでいるので、正確には三院ではなく一院二園林なのだが、構図的には横列三院と同じ形式である。豊かな樹木は初唐期の三三八窟のそれを継承するもので、こうした園林表現は上生経变にしか見かけない。兜率天描写の特色のひとつである。

これ以降では、横列三院形式の中院と左右院は、階段や虹橋で連結されている場合と、湧雲で隔られている場合との二種がある。後者は中院が須弥山の上に雲の支持なしで直に置かれる図様となっており、晩唐から宋にかけての例が多い（一五六・一三八・四五四・五五・六一窟）【挿図14】。これは盛唐期の二三窟の表現がより発展したものとみなされる。左右院が雲上の楼閣として表すことによって、天上の世界であることを明示する一方、中院が山岳つまり須弥山に載っている楼閣として表すことによって、現世を含む欲界の一部であることを表明していると解釈する。

ここでの須弥山は逆三角形の漏斗型をしており、側壁がしばしば複数色で色分けされている。これは須弥山が東西南北で金銀瑠璃玻璃の別材からなるという説（『俱舍論』）の造形表現で、キジル石窟の一



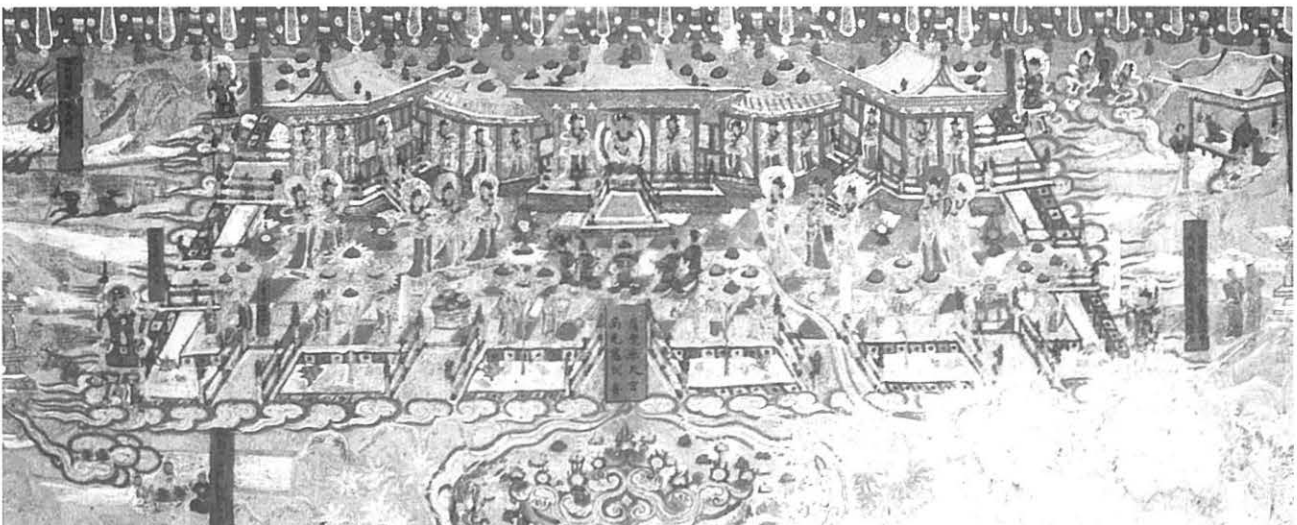
13 敦煌莫高窟二三一窟 弥勒経变 中唐

一八窟右壁に原型が認められ、西域方式を取り入れたものとみなされる<sup>29</sup>。なお五代の七二窟北壁の上生経変（榜題「南无慈氏菩薩兜率天宮」）のように、三院形式からはずれる例もある。ここでは回廊はなく四周を湧雲が囲む形式を取るのだが、四隅に四天王が侍立している点が注意される【挿図15】。前述の二一窟でも中院回廊の前壁に四体の神将形があって四天王と思われるほか、宋代の六一窟では横列三院形式の中院外側前列に四天王が坐す確かな例がある<sup>30</sup>。経説にはなくとも四天王は弥勒と関連づけて描かれるようだ。

弥勒の坐勢は倚坐が主流であるが、五代の七二窟では蓮華座上に結跏趺坐するタイプが出てくる。石松氏は、龍門石窟において北魏末ころから交脚菩薩が急速に減衰し、並脚倚坐に移行するとともに、結跏趺坐の弥勒菩薩が現れることを指摘し、これを中国化の一端として捉えている。河西の敦煌地区ではかなり後まで交脚と並脚の弥勒が併在するのだが、結跏趺坐の出現は同じく中国化とみなしてよかろう。手印は施無畏・与願印風が多いようだが、左手を腹前に置くものもある。服制は菩薩形ではあるが、上半身を覆う羯磨衣も次第に見られるようになる。結跏趺坐の坐勢や羯磨衣の服制はいっそう中国化が進



14 敦煌莫高窟六一窟 弥勒経変 宋



15 敦煌莫高窟七二窟 弥勒経変 五代

んだことを意味しよう。また、兜率天宮の群像では六一窟の場合のように、王公のような俗形者、女人形、僧形の人物が院内に侍立しているのが確認できる例があり、生前の姿のまま兜率天に生ずるという特色が図様として観察される。これも阿弥陀浄土などとは異なる点である。

以上、敦煌壁画の状況を概観してみたが、兜率天宮についてみれば第一期の隋代では大殿二層楼形式が主流で水平視された景観であるのに対し、第二期の初唐・盛唐期では回廊をもつ一院形式や三院形式など構図が複雑化するとともに多様になり、景観も俯瞰や透視法を組み合わせられて捉えられる。第三期の中唐期以降では俯瞰視された横列三院形式に固定化する、というのがおおまかな変化のありかたといえよう。第三期の図様の固定化は、中原からの造形情報途絶による敦煌画全体の衰微と連動しているようである。弥勒菩薩の図像については、交脚または並脚の倚坐像がほとんどであるものの、結跏趺坐像も第三期に登場するようになる。共通した特色として見逃せないのは、弥勒のいる大殿や中院はすべて正面から捉えられており、天宮全体の構図も左右相称、という点である。後の日本中世の作例と異なるので留意されたい。

また尾崎氏は、上生経変を含めた弥勒経変が、初期には維摩変や千仏としばしば隣接していること、のちには阿弥陀浄土変と対のような位置に配されたりすることなどを指摘し、弥勒経や維摩経、阿弥陀経など、個別の根拠となる經典群の背後に、『法華経』の存在があったのではないかと推測している<sup>31</sup>。『法華経』は諸経の王のような大乘經典で、東アジアにあまねく信仰が広がった。既述のように『法華経』「普賢菩薩勸発品」には法華経信者に対して兜率天往生のことが記され、また「薬王菩薩本事品」には安楽世界阿弥陀浄土への往生の功德があることが説かれている<sup>32</sup>。法華経信仰の土台のうえに弥勒信仰・阿弥陀信仰があったとする見方は、重要な提言であろう。

## 第五章 浄土信仰における兜率天と変相図史料

中国早期の弥勒菩薩造像といい、弥勒浄土経変の造画といい、背後には弥勒信仰の展開があり、その中に上生信仰すなわち兜率願生が含まれていた。ただ、交脚弥勒菩薩造像の箇所でもながめたように、造像造画の発願者自信が明確にそれを意識していたかどうかは必ずしもはっきりしない。祖先や近親者の「生天」は造像目的として明示されていても、上生信仰の内容を理解していたどうか心もとない。また隋以降の敦煌壁画では制作目的や発願者の意図を示す材料に乏しい。そのいっぽう、記録の上では上生信仰の展開があり、それを担った人物もある程度認知されている<sup>33</sup>。その状況を瞥見しておくとともに、兜率天のイメージ形成に寄与する文言にも触れておきたい。

北魏の道安（三一四～八五）とその門下生および周辺の人々（法偶、竺僧輔、曇戒など）が早く弥勒往生信仰を自覚し、兜率願生者であったことは『高僧伝』巻五の道安伝などにうかがえるところである<sup>34</sup>。曇戒などは安養往生（極楽浄土）ではなく明確に兜率往生を求めていた。やや後の法顕もまた、北インドの陀歴国で巨大な弥勒菩薩の木仏霊像に感動し、師子国で天竺道人から弥勒経講説を受けるなど、弥勒への信仰が強かったことがわかる。木仏は昔羅漢が巧匠をして兜率天に上らしめ、姿を移したものと語っている（『法顕伝』）。学僧の間では兜率天の性格付けが早くからなされていたことを推測させる。しかし、中国浄土教は弥勒信仰から阿弥陀信仰に次第に移るようになる。南朝では道安の弟子慧遠、北朝では曇鸞がそれを鼓舞発展させ、隋唐の道綽・善導・迦才へと受け継がれて一大活況を呈するのである。道綽・迦才さらに善導の弟子懐感らは阿弥陀浄土と弥勒浄土を比較して前者が優れていることを盛んに唱える。いっぽうこれに対し、唐の玄奘やその門下慈恩大師基は弥勒信仰に篤く、とくに玄奘は臨終時に兜率往生を切望したことで知られている。玄奘の弥勒信仰は、渡天の眼目でもあった『瑜伽師地論』が弥勒から無著に伝持されたものであることや、その無著も兜率往生者であった（『大唐西域記』）

ことなどから鼓舞されている。持戒・誦經・称念などの聖道門を堅持する兜率願生者の面目躍如たるところであった。基はこれを承け上生經疏（『觀弥勒上生兜率天經贊』）を作成するなど、阿弥陀浄土優越論に対抗している。こうした状況は、後に日本において玄奘を宗祖とする法相宗で弥勒信仰が継承される起点にもなっている。

そうした中、阿弥陀浄土優越論からの発言ながら、兜率天の捉えられ方を考える上で興味深い材料がある。たとえば迦才は『浄土論』巻下において、「兜率は是れ天宮といへども女人あるに由つての故に之を名づけて穢となす、極樂は是れ地界といへども女人なきに由つての故に之を号して浄となす」「兜率には男女雜居し極樂は唯男のみにして女なし」（大藏經47-100b）と述べているように、兜率天では極樂のように女人が變成男子する必要がなく、そのままの姿でいることができた。兜率天宮図で、俗形者や女人・天女などの姿がみえるのはこれを反映している。さらに注意されるのは、兜率を「天宮」、極樂を「地界」として対照させていることである。同じ浄土と呼ばれていても、兜率天は垂直軸の天上にあると意識されているのに対し、西方十万億土を隔てる極樂は水平軸（地界）にある仏国土と認識されている。同書の他の箇所でも、「西方に往く」のに対し「兜率に上る」と表現されており、垂直軸と水平軸いいかえれば〈縦〉と〈横〉の違いが明瞭である。

こうした縦軸の兜率と横軸の極樂という構図の認識は、隋唐の教学家の間で明確化されたものと想定され、それ以前の北魏、しかも教学家ではない一般の信仰者の間では漠然としたものであったと考えられる。ただ龍門石窟の銘文などを観察すると、天への託生については「上る」「生じる」と記されるのに対し、安養ないし妙樂（極樂と同義）へは「生じる」とはいつても「上る」とはほとんど表記しないようで、意外に縦横のイメージは早くから感じられていたようにも見うけられる。これは今後の課題である。

つぎに、史料上に現れる兜率天宮の造画例についてはどうだろうか。とりあえず唐までに限ってみると、すでに道安伝には、前秦の苻堅が結珠の弥勒像とともに金鏤の繡像・織成像を道安に送り、法会の際に尊像が羅列されたと記される（『高僧伝』巻五）。弥勒の繡仏とみなされるが、天宮内弥勒像であったかどうかはわからない。玄奘伝では、「俱胝画像弥勒像各一千幀」を造ったとされ（『大慈恩寺三蔵法師伝』大藏經52-277a）、こちらは兜率内院への決定往生を確かなものにする意図であろうから、すでに上生經變の要素が入っていた可能性は十分にある。いっぽう『歴代名画記』においては、唐長安・千福寺の塔院に韓幹筆「弥勒下生變」画壁、洛陽・敬愛寺の仏殿に樹下弥勒菩薩塑像、および同寺西禪院の東西兩壁に「西方弥勒變」（西方浄土變と弥勒浄土變）があったことが記され（巻三）、能画の人名の部で隋代の董伯仁に「弥勒變」が画蹟として挙げられている（巻八）。敦煌の弥勒浄土變をながめると、下生經變が主体であってもその一部に上生經變を含むものが多いことを考えれば、こうしたものの中に兜率天宮が図示されていた例があったと想定される。

その他、松本氏が指摘した白居易の讚のある大和八年（八三四）および開成五年（八四〇）制作の「弥勒上生幀」があり（『白氏長慶集』巻六一・七〇）、これは兜率天宮図とみなして間違いない<sup>35</sup>。以上、わずかであるが中原においても弥勒浄土變が大寺院の壁画ほかに表され、兜率天宮も図示されていたことが確認できる。

## 第六章 宋と西夏の兜率天弥勒と弥勒浄土變

五代から宋にかけての上生信仰や造像状況についてにはわかには判明しないが、造画についてはいくつかの記録が残る。郭若虚『図画見聞誌』（一〇七四年序）では五代の富玫に「弥勒内院図」の画蹟があり（巻二）、『宣和画譜』（一一二〇年序）では宋の周文矩に「兜率宮内慈氏像」があったとされる（巻七）。また、上生經變ではないが、五代の王仁寿には相国寺文殊院に「浄土弥勒下生」の二壁があり（『図



画見聞誌』卷二)、あるいは兜率天宮図も含んでいたかもしれない。そうした中で注目されるのは、『図画見聞誌』卷六に収載された「近事」中の「慈氏像」という項目に記された以下の出来事である。

〈景祐年中(一〇三四～三七)、画僧が市中で旧功德(古い仏画)一幅を見つけた。慈氏菩薩像(弥勒)だった。左辺の一人は手に炉を執り、幞頭をかぶり、衣は中央の服。右辺は一婦人で花盤を捧げ、翠鳳宝冠を頂いていた。衣は珠絡で、泥金広袖である。画法が精密で気品があり、画僧はついに求めた。あとで筆者が高文進とわかって驚いた。〉

この逸話が重要なのは、寛和二年(九八六)に宋から帰朝した奄然が将来した清凉寺釈迦如来像の胎内納入物のひとつとして、高文進の原画になる弥勒菩薩像が版画として残されており、しかもその図様がこの逸話と関連する可能性があるからである【挿図16】。「版画弥勒菩薩像」について詳しくは既発表の別稿に譲るが<sup>36</sup>、図様の概略を述べると、三鈷杵帯で縁取られた縦長画面の中央に蓮華台座上で結跏趺坐する弥勒菩薩を安置し、両脇侍として扠子を持つ天女形、手前に岩座上の火焰輪宝を置いている。菩薩の頭上には宝天蓋がかかり、宙空に二飛天が舞う。画面下端に奥ゆかしくやや文様化した湧雲の雲頭をあしらっているのは、ここが兜率天上であることを示している。つまり本像は兜率天弥勒にほかならない。菩薩手前の輪宝は、兜率内院で昼夜にわたって弥勒の説法が行われていることを象徴している。弥勒は五仏宝冠に雲肩と羯磨衣(襠襦衣)を着し、右手に塵尾扇らしき唐扇を執っている。これもまた中国における講説のスタイルである。敦煌壁画の兜率天弥勒図像では、唐を下降するに従い偏袒右肩から羯磨衣ないし覆肩衣が多くなり、また坐法においても五代には結跏趺坐が登場することを眺めた。結跏趺坐は中原においてはより早くから弥勒の坐勢として現れてもいる。インド・西域スタイルから完全に中国化された弥勒像といえる。双環の飛仙髻に結び扠子を執る天女は、『上生経』で「五百億の宝女が手に白扠を執って帳内に侍立す」と説かれるのに対応したものであるが(大蔵経14-419b)、両脇侍は入れ替えが可能だったようだ。さきほどの『図画見聞誌』の逸話では、天女の代わりに戴帽・持香炉の人物と翠鳳宝冠・持花盤の女人であったという。しかもこの人物は、章聖像(真宗の諡号の略)と章憲明肅皇太后像(その妃劉后、正しくは章献明肅后)であるとする<sup>37</sup>。その当否はともかく、貴顕の兜率願生者を弥勒の侍者として描き込むことが可能と認識されていたことを示している。

原画作者の高文進は、太宗の時に画院待詔となった画家で、画面内の刊記から雍熙元年(九八四)開板と知られる。顔や着衣の襞の描写、台座蓮弁の形式など、仁和寺の「孔雀明王像」や台北・故宮博物院の「千手千眼観音像」といった宋仏画に通じる趣があり、制作時期の特色を確かに示している。周文矩の兜率宮内慈氏像の図様もこうしたものだったかもしれない。宮廷画家が兜率天弥勒を描いており、その仏画(あるいは模作)が巷間に出回っていたことは、上生信仰が継続していたことを語るとともに、高文進の兜率天弥勒の図像がかなりの規範力を持ち得ていたことを暗示していよう。元時代と思われる張掖の大仏寺蔵の版経「薬師経第十一」の見返絵に「弥勒菩薩」と銘記された図像が、高文進様と同じ団扇を執るのもそれを証明している【挿図17】。また、ボストンのサックラー美術館にある金銅菩薩坐像は、持物こそ欠けているが唐扇を持っていたとすれば、服制・手印とも高文進様に酷似する【挿図18・19】<sup>38</sup>。キャプションでは唐から五代(九～一〇世紀)となっているが、北宋の可能性もある。高文進様に先んじてこうした弥勒の像容が形成されていたとすれば、高文進はそれに基づいてさらに洗練させたということになる。今後の課題である。

ところで、高文進よりややのちの河西には、西夏時代(一〇三二～一二二七)の弥勒経変が残されている。酒泉文殊山石窟万仏洞壁画がそれである。砂山に囲まれた一帯の高台に穿たれた中心柱式の石窟で、開鑿は北涼に遡るが、西夏期に重修され東壁全体が兜率天宮図に当てられている【挿図20】。これ



16 版画弥勒菩薩像 高文進原画 清凉寺釈迦如来胎内納入物のうち 清凉寺



17 藥師經卷十一 見返絵部分 弥勒菩薩 甘肅省 張掖・大仏寺



18 金銅菩薩坐像 全体 サックラー美術館

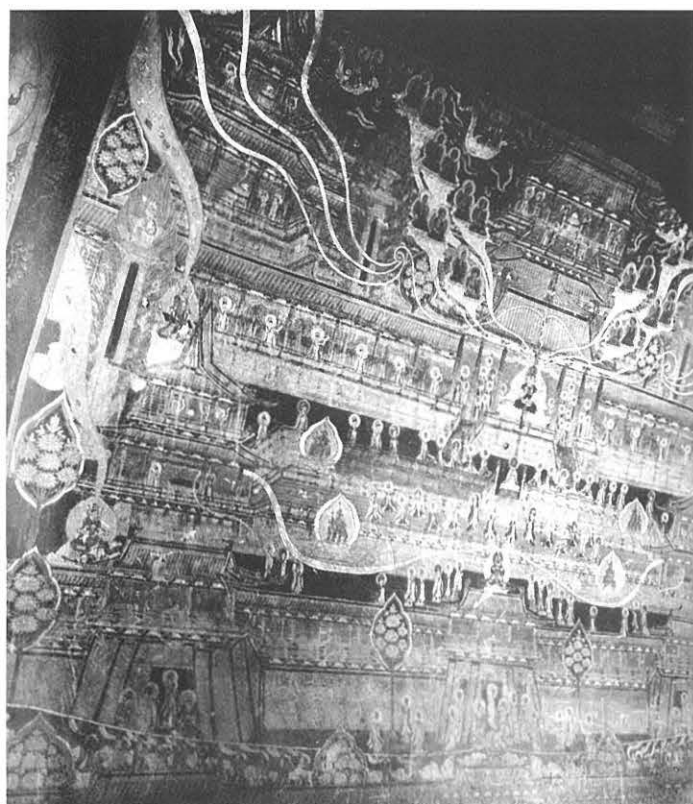


19 同 部分

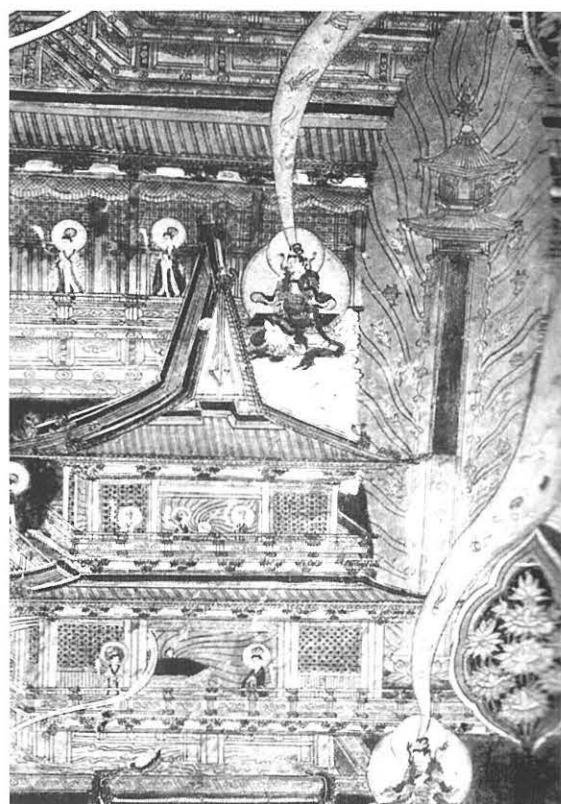
ほど規模の大きい上生経変は稀であり、河西地域には弥勒信仰が根強く残っていたことを示している。画面の情景が天上であることを示すのは、壁面の下縁に描かれた奥ゆかしい湧雲の雲頭表現で、これは高文進画と同じ手法である。下段には楼門と門壁を廻らし、その内側に兜率内院の幾重にも重なる宝殿と楼閣を置いている。中央の宝殿には羯磨衣を着した弥勒菩薩が蓮華座上に結跏趺坐し、右手は第一・二指を捻じて胸前に挙げ（説法印）、左手は腹前で白蓮華を持つ手印とする。持物は異なるが、両手の動きは唐代以降の兜率天弥勒のほとんどに共通する施無畏・与願印風の構えである。矩形の上框四隅に蓮華を置くのは高文進様と同じで、「座の四角の頭に四蓮華を生じる」（大蔵経14-419b）という経説に基づく。弥勒菩薩の周辺には戴冠の俗形者風の天子たちが讚歎侍立し、菩薩の手前にひととき大きな戴冠の俗形者が後姿で坐している。壁画の発願者を意識した表現にみえる。俗体のままで往生できるのは、極楽と異なる兜率天の特色で、現世との繋がりが強くにじみ出ている。その手前両側には楽天が控え、その左右両端と上段両側に四本の巨大な宝幢が立つ【挿図21】。これは「持宮の四角に四宝柱あり」（同419b）を図示したものである。上段には天女の姿もみえる。種々の楼閣の中央には宝珠が置かれ、そこから波状光が放たれて、エネルギーが空間中に充満している印象をあたえる。各段の宝殿下には水流が表され、蓮台上に生まれた往生者の姿とみなされる描写があり、幼児の形で、あるいは女性の群像の形で華台上に浮かぶ様子も表されている【挿図22】。

表現に稚拙味が漂うにしても、宮殿や楼閣の界画的描写は闊達で、榆林窟第三窟の観無量寿経変などの西夏壁画と共通する特色をみせている。上生経変としては緻密であり、当時の中原の経変画をしのばせる貴重な作例といえよう。

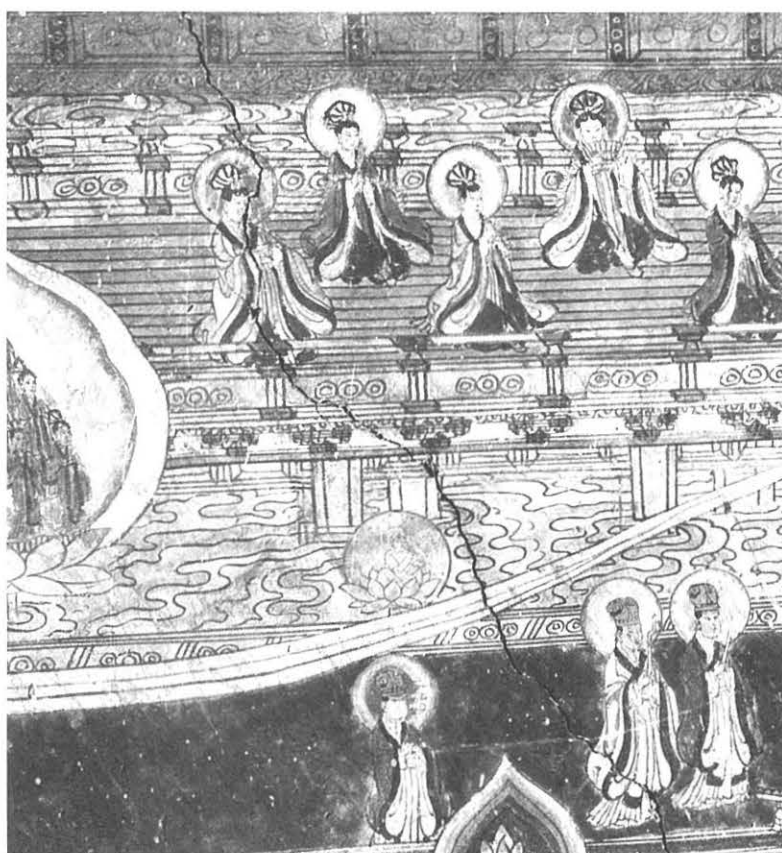
ここで中国の事例から離れ日本に目を移したい。



20 文殊山石窟万仞洞 弥勒经变 部分 西夏 甘肃省



21 同 部分



22 同 部分

## 第七章 日本古代の上生信仰と兜率天の造像造画

日本古代の仏教信仰を考えるには、当然、朝鮮半島の情勢を眺める必要がある。仏教伝来の早い段階から朝鮮にも弥勒信仰が流入し、一時活況を呈したことは、百濟益山の弥勒寺、新羅の甘山寺の主尊弥勒像などの造頭や、新羅の花郎現象、半跏思惟像の弥勒菩薩への同化と流行などによっても明らかである<sup>39</sup>。ただ、上生信仰がどのように造形として現れたかという点については判然としない。たとえば慶州近郊の断石山神仙寺磨崖仏（六世紀）などは<sup>40</sup>、高地（八二七メートル）に顕わされた巨大な弥勒如来立像と脇侍菩薩、それに半跏思惟像を含む浮彫像群が、いかにも天からの下生を意識したかのような山中浄地の位置取りで、兜率天のイメージを内在している可能性があるだろう。しかし上生信仰の造像そのものとはいえない。半跏思惟像も下生後の弥勒菩薩とみなすならば、朝鮮半島では造形化の点では下生信仰関連のほうがはるかに重みを占める印象が強い。時代を降っても高麗仏画などで兜率天宮を絵画化したような例は見うけられない。高麗から朝鮮時代に流行する戴帽の弥勒如来巨像の造頭も、やはり下生の姿である<sup>41</sup>。これは今後の考察にゆだねよう。

ところで、日本における上生経変または兜率天宮を表した現存遺品は、中世以降に限られる。古代については史料から概略をたどることにしたい<sup>42</sup>。

日本においても初期の仏教信仰が弥勒像と強い関係があったことは、百濟から弥勒石像がもたらされて蘇我馬子邸に安置されたことや（五八四年、『日本書紀』）、元興寺・崇福寺・三井寺などの古代寺院が弥勒を主尊としたこと、笠置寺に弥勒如来の大磨崖仏が造頭されたことなどからも明らかである。すでに藤原鎌足（六一四～六九）の時点で、明確に兜率往生をめざす意識があったとされており（『家伝』）、また追善的性格のものとして、長屋王願経の願文（神亀五年〔七二八〕）では亡親の霊が「上天に往生し弥勒に頂礼」することを祈った例や、石川年足が天平二年（七三〇）亡父のために書写した弥勒経十部で「願わくはかならず都史多天に往生し、慈氏に仕え正法を聴聞し覺りを得る」ことが願われた例などを挙げることができる（『寧楽遺文』）。鎌足の場合、その家伝には孫の仲麻呂の意向が反映されているようだが、兜率願生は観音の引導を期待していることが注目される。観音菩薩と弥勒菩薩の信仰の併在は、北魏から隋にかけての造像、および朝鮮半島の高句麗の遺品や百濟瑞山磨崖仏などにも見受けられるものであった。観音に兜率天への引導を願う根拠は不明だが、『請観音経』で「一心に観音の呪を誦持すれば現身に観世音を見、一切の善願が成就し、のちに仏前に生じることができる」と説くことによるかもしれない（大蔵経20-35c）。また長屋王の場合、兜率往生とともに阿弥陀浄土への遊戯をも願っていることも留意したい。こうした信仰は、いずれも經典内容からはずれるものだが、隋以前の民間信仰やそれを承けた朝鮮半島の信仰事情を反映しているようである<sup>43</sup>。それはともかく、速水氏によれば、奈良時代末頃までは弥勒信仰はほとんどが兜率上生信仰であり、三会値遇を祈る下生信仰は認めることができない、とされている<sup>44</sup>。これは中国初期の弥勒信仰の展開を後追いしているものとみられよう。

こうした背景の下、弥勒浄土変が早くから制作されていた<sup>45</sup>。まず、聖徳太子のためにその妃橘大郎女が発願した「天寿国繡張」は主題をめぐって諸説あるものの、弥勒上生経の内容を含むという見解が有力である<sup>46</sup>。ただ断片が残るのみなので、天宮図のかたちを想定するまでには至らない。いっぽう史料の上では、上生経変を図示または造像した可能性のあるものとして、以下のようなものが挙げられる。

- (a) 薬師寺西院正堂の「弥勒浄土障子」（醍醐寺本『諸寺縁起集』、『扶桑略記』）
- (b) 興福寺中金堂の「弥勒浄土」二具（『興福寺流記』、護国寺本『諸寺縁起集』）
- (c) 興福寺五重塔初層の北方「弥勒浄土変」天平二年（七三〇）（同前）
- (d) 西大寺弥勒堂の群像 宝亀二年（七七七）（『西大寺資財流記帳』、『続日本紀』）
- (e) 唐招提寺法載住房の和尚御本尊「繡弥勒万ダラ」（醍醐寺本『諸寺縁起集』）

(f) 東大寺南阿弥陀堂の「障子弥勒浄土一枚」(『東大寺要録』)

a fが絵画、b c dが彫像、eが繡仏の例であるが、このうち図様や構成が推測できるa～dについて補足しておこう。

aは、『扶桑略記』によれば天武九年(六八一)に皇后(のちの持統天皇)の病平癒のために描かれたとされるものの後世の付会のように、天平の初め頃とする亀田孜説が妥当だろう<sup>47</sup>。それはともかく、西院正堂の中心に安置され、北面に玄奘三蔵影障子を立ててこれらを「良玉花殿様」と称していた。玉花殿はおそらく玄奘晩年の翻経所となった玉華寺(玉華宮)を指すことから、玄奘の兜率願生を反映していたと思われ、「弥勒浄土障子」は兜率天宮を主体とした浄土図と想定されている(亀田説)。薬師寺は法相学の拠点であり、玄奘の思想信仰が色濃く影を落としていたことを考えれば、ここに上生経変があってもおかしくない。

bは、興福寺中金堂に新古二具の弥勒浄土変があったとされる記録で、当初のほうは養老五年(七二一)藤原不比等の一周年忌に夫人橘三千代と光明子が造営したものである。不比等の兜率往生を願う追善の意図から出ている。『諸寺縁起集』によれば弥勒仏像を中心に、「菩薩八軀、羅漢像四口、四天王像、天人像十六軀、金剛力士二軀、八部神像、師子二頭、薄山火爐一具、玉宝頂三具、菩提樹二根、宝(幢)二株、花樹四根(各栖鸚鵡、鳥形二翼)」「(く)内は割行)などからなっていたとされる。複雑な構成だが、天人が含まれていることから下生経変ではなく兜率天を表した上生経変であると推測される。『流記』の記載では宝殿珠宮が中央に設けられたほか、天人は楽天であることがわかり、これを傍証する。

また新しい一具のほうは『流記』に「延暦加記」として「正体弥勒一口」や、脇侍菩薩二軀、羅漢二口、夫人形、宝樹二基のほか、楽器を持つ童形菩薩六軀、「牢度跋提神一口」がここに加えられている。正体弥勒像には鏡一面が附属していたという。牢度跋提神は『上生経』で弥勒菩薩のために善法堂を建て、四十九重の宝殿を化作する役割を果たす神であり、兜率天宮の様を造形化する意図が明確である。四天王が兜率天の場に表されるのは敦煌壁画でも観察された現象である。八部衆がいる根拠は、『上生経』において釈迦が「比丘・比丘尼・優婆塞・優婆夷および八部衆等が、もし弥勒菩薩の名を聞いて恭敬礼拝すれば、命終後、彈指の間に往生することができる」と説くことによる(大蔵経14-420ab)。鎌倉初期の「興福寺曼荼羅図」(京都国立博物館)の当該箇所では、弥勒仏を中心に坐像の楽天群像がその前に控え、四天王・八部衆ほか侍立する様子が描き出されている【挿図23】。本図に表された安置仏の状況が、創建時の様子を留めている保証はないにしても、兜率天浄土の大規模な造頭例として貴重である<sup>48</sup>。

同じ興福寺のcは光明子の発願で、『流記』『宝字記』によれば「弥勒像一軀、菩薩六口」、さらに「延暦記」によれば「脇侍菩薩像二軀、毘盧菩薩四軀、羅漢像四口、天人形十二人(延暦記云、楽天形十人、合掌天一二口、牢度跋提神形一人、持花神形二口)、薄山火爐一具」といった構成だった。ここでも楽天や牢度跋提神が登場している点が、上生経変の確証として留意される<sup>49</sup>。藤原氏は鎌足以降、兜率願生の信仰が継承されていたようで、氏寺興福寺での弥勒関連造像にそれが現れている。

dはその名も「兜率天堂」(『続日本紀』)と呼ばれた弥勒金堂で、発願目的は明確でないもののbと並ぶ本格的な彫像の上生経変であった。その構成を略記すると、「弥勒菩薩一軀、拳身光一基、脇侍菩薩二軀、拳身光各一基、水精弥勒菩薩像一軀、六角漆殿一宇、敷褥一床、漆牙床、音声菩薩廿二軀、二軀立、羅睺羅像二軀、羅漢像一軀、天女像十軀、天人像十軀、牢度跋提神像一軀、神王像五軀、龍王像六軀、胡人四口、金剛鼓一面」となっている。中尊弥勒菩薩の宝冠および脇侍二体の宝冠には鏡が着いていたことや、水精弥勒を安置する六角漆殿内に円鏡一面があったことは、興福寺の場合と同様で留意したい。この中の音声菩薩は坐像で楽器を持つ楽天形であることや、牢度跋提神が細注で「放光中に四

十九重殿を現ず」とあるなど、『上生経』の特色を示している。この神は興福寺中金堂および五重塔でも造顕されていたが、西大寺像では四十九重殿が放光中に化作されている様を表しているとされ、後世までも一大奇観だったようだ（『七大寺巡礼私記』）。また天女像が細注で「各おの白払を持つ」とあるのは、『上生経』の所説に対応したものである（大蔵経14-419b）。神王五体は兜率天宮にいる五大神（宝幢・花徳・香音・喜楽・正音声）を、龍王六体は五百万億の宝宮が持つ七重垣を圍繞する五百億の龍王を意図したとみられる。金銅鼓は、懺法に用いたためではないかという亀田氏の指摘も興味深い。天平時代後半において、このような詳細な兜率天浄土が制作されていたのは画期的であり、彫像による弥勒浄土変として最大の成果とみなせよう。

なお、eは「和尚」の御本尊とされる繡仏で<sup>50</sup>、『唐大和上東征伝』にいう鑑真将来品中の「薬師弥陀弥勒菩薩瑞像各一軀、同障子」とみえるものに関連するかもしれない（天宝十二年〔七五三〕十月条）。鑑真の念持仏であったとすれば鑑真に弥勒信仰もあったことがうかがえる。兜率往生の基本は持戒なので戒律を旨とする鑑真にはふさわしい信仰かもしれない。

日本古代における兜率天の表象というテーマを考えると、伽藍自体が兜率天宮の反映であるという語りかたがあったことも無視できない。『大安寺縁起』（寛平七年〔八九五〕）冒頭の文言によれば、中天竺の祇園精舎は兜率天宮をもって範とし、唐の西明寺はその祇園精舎を、さらに本朝の大安寺は西明寺を範として造営された<sup>51</sup>。完好な姿とされた大安寺金堂釈迦像を生身の釈迦とみたと、その説法にふさわしい場を大安寺が提供しているという主張に兜率天宮のメタファーが活かされている。三国伝来の正統性のその先に、神話レベルの兜率天が設定されている構図である。亀田氏によれば、興福寺もまた唐の大慈恩寺にならって兜率天宮をうつして建てたという伝承があったという<sup>52</sup>。大慈恩寺と西明寺は、熱烈な兜率願生者であった玄奘が止住した寺院であり、また薬師寺の弥勒浄土障子が規範としたらしい玉華寺もまた玄奘の示寂の場所であった。兜率天の表象の網目に、玄奘の存在が浮沈していることの意味は今後さらに考察の対象になると思われる。



23 興福寺曼荼羅図 部分 中金堂西 赤外線写真



## 第八章 平安時代の上生信仰と兜率天の位置

平安時代に入り、上生信仰は貴族や専門僧に継承される。詳細は速水氏、平岡氏の高著にゆだねるとして<sup>53</sup>、三論・真言の醍醐寺の聖宝（八三二～九〇九）、天台宗無動寺の相應（八三一～九一八）、天台座主尊意（八六六～九四〇）、醍醐寺座主壺定（～九四七）らの高僧が兜率の内院への往生を心がけていた。清凉寺釈迦を宋からもたらした齋然（九三八～一〇一六）も弟子とともに後生を兜率内院に託した<sup>54</sup>。説話としては村上天皇が内院往生を遂げたとされ（『古今著聞集』）、金峯山道賢（日藏）は承平四年（九三四）内院に入ったと伝える（『扶桑略記』）。また後の史料ながら、子島寺真興（九三五～一〇〇四）は兜率天に昇り弥勒に会ったという評判がたち、一条天皇を前にして左右に兜率の内院を現した話もある（『元亨釈書』第十一、『子嶋山観覚寺縁起』）。

ここで気づくのは、一連の兜率往生が内院を重視していることである。既述のように兜率天宮には内院と外院とがあるのだが、この時期にその差がどのように認識されていたのだろうか。源信の『往生要集』はおもに阿弥陀の極楽浄土を讃歎する内容ながら、兜率天浄土についても触れている。両浄土の優劣を論じる箇所、兜率内院は不退であるが外院は有退であるのに対し、西方は悉く無退、と説く（大蔵経84-47a）。つまり兜率往生といっても外院では退転のおそれがあり、内院往生でなければ実質的救済にならなかった、という意識が平安時代には浸透していったとみることができる。こうした極楽兜率優劣論は隋唐時代から盛んであり、退不退論は伝統的論点であった。極楽優位論は兜率天が退転することを非難するのに対し、慈恩大師基は兜率の不退性を主張した<sup>55</sup>。源信の説明は、唐の懐感の『釈浄土群疑論』にもとづいているのだが（大蔵経47-53）、原典の兜率劣位論の趣旨から少しずれて、内院往生ならばかまわないという兜率許容論をもたらしめている。じっさい『往生要集』において源信は極楽を賞揚しながら、最終的に極楽・兜率のどちらでもよいとせざるをえなくなっているのである<sup>56</sup>。

阿弥陀と弥勒の信仰の交差は、藤原道長（九六六～一〇二七）の金峯山埋経において顕著になる。この供養は天台宗の慈覚門徒によって執行されたのだが、道長の経筒銘文には「仰ぎて願くは慈尊成仏之時に当たり、極楽界自り仏前に往詣して、法華会の聴聞を為し成仏の記を其の庭に受けん」と記されている。本人の浄土願生は阿弥陀の極楽であったのだが、弥勒の下生の時に値遇したいと述べていて、極楽往生思想と弥勒下生信仰が並存しているのである。埋経は法華経開結、阿弥陀経、弥勒三部経、心経であったのだが、主格は『法華経』であり、これを弥勒下生の時まで正法を伝えたい意図がある。極楽往生と弥勒信仰が『法華経』に併在するのはすでに述べたとおりで、ふり返ってみれば極楽往生と竜華会値遇の願いの併存は、北魏や高句麗の造像でもみられたことなのである<sup>57</sup>。ただ北魏期では思想的整理がないままに、願望が生のままに表明されたとみなされるのに対し、道長の時期にはなんらかの根拠があったと考える。

『往生要集』がそのヒントになる。先ほどの極楽兜率優劣論のくだりで源信は「極楽に往生すれば、昼夜思いのまま、兜率の宮にも往来し、やがてはこの世に帰って竜華会で弥勒の説法の相手となる」（大蔵経84-47c）と説いているからである。遡って懐感の『釈浄土群疑論』に当たると、「阿弥陀の誓願として、阿弥陀の仏国土の衆生は五通を得る。見るも聞くも百千万億諸仏国土に至ることができる。いっぽう兜率天では飛翔往来はできるが兜率の境界を越えることはできない」（大蔵経47-53b）とあり、同じ趣旨が見出せる。「五通（五神通）」の中には往来自在な神足通も含まれるのである。さらに『上生経』には「弥勒を敬礼すれば罪が消え、たとえ生天できなくとも未来に竜華菩提樹の下で弥勒に値遇できる」（大蔵経14-420b）と、上生信仰よりも下生信仰すなわち三会値遇の容易さを説いている点も、こうした極楽往生と弥勒下生の信仰併存に拍車をかけていると思われる。

この種の併存現象は、道長以降に追隨者を生み出したようで、平岡氏は『江都督納言願文集』から十一例を挙げている<sup>58</sup>。興味深いのは、嘉承三年（一一〇八）の故博陸殿（関白）の妻が亡夫のために供

養した自筆法華經の願文に「横には彌陀に逢ひ、豎には兜率に往かん」と見えることで（同『願文集』第五）、迦才の『浄土論』に出てきた水平軸（「地界」）としての西方浄土と垂直軸としての兜率（「天宮」）という位置関係が認識されていることである。道長の場合も寛弘二年（一〇〇五）大江匡衡に作成させた浄妙寺供養願文の末尾で「上は兜率に征き、西は彌陀に遇はむ」と謳っているように、〈縦〉の兜率、〈横〉の極楽という考え方はかなり定着し、両信仰が併在する場合は縦横の使い分けという図式で捉えられていたのである。あるいは縦横の位置認識が可能なおかげで、両信仰を併存させやすかったといったほうがいいかもしれない。それを可能にしたのはやはり極楽・兜率の両往生を説く『法華經』の信仰基盤があったためであろう。

〈縦〉の兜率という視点は、天に近い場所に弥勒の下生地を設定するという思考も生み出す。道長の埋経地の金峯山は、平安中期から弥勒浄土とみなされたために、そこが選ばれた。空海が奥院に入定して弥勒の下生を待っているという平安後期以降の入定信仰も、そこが山上の浄地であるために生じた考え方である。三重の朝熊山や平泉の金鷄山、その他日本各地の山上または丘陵上に数多く営まれた経塚は、この〈縦〉の思考を反映したものとみなすことができる。金峯山や笠置寺には兜率内院への回路があり、験者は往還が可能とする信仰も次第に固まっていた。

平安後期に入っても、貴族社会において上生信仰は継続されていた<sup>59</sup>。後朱雀天皇（一〇〇九～四五）、堀河天皇（一〇七九～一一〇七）、藤原師通（一〇六二～九九）、藤原宗忠（一〇六二～一一四一）ほか、兜率願生者は絶えていない。僧侶側でも天台僧儒胤が天治元年（一一二四）に『観兜率記』を作成しており、兜率往生の研鑽が行われていることが知られる。その中には阿弥陀の九品往生に倣って上々品から下々品にいたる九品の行いの階梯が示されており、「兜率に生ぜん」と欲するものは、まさに慈氏像を造りて真身の相好を観ずべし」と、造像を勧める文言も各所に見られる<sup>60</sup>。ただ、平安中期以降の阿弥陀浄土教の隆盛を受けて、相対的に往生の場所としての優位性は極楽に譲らざるをえなかった。むしろ両浄土への信仰を併在させる例が多いことは前述した通りである。

そのいっぽう、社会のより下層の人々にとって上生信仰はほとんど消滅し、かわって下生信仰つまり竜華三会への値遇を願う向きが増加していることを速水氏は指摘している。上生信仰に比較した場合の下生信仰の容易さが広く浸透していったとみられる。三井寺（園城寺）や笠置寺で開始された竜華会（それぞれ康平五年〔一〇六二〕、寿永二年〔一一八三〕）はその下生信仰の現れで、「園城寺龍花会縁記」をみると、参会者一同、弥勒の初会にあずかることを期するとともに、それまでは念仏力によって極楽往生を遂げ、慈尊出世の折に面拝したい、と阿弥陀・弥勒の両信仰を表明している（『本朝続文粹』第十一）。法会の豪華な荘嚴のさまを、兜率天の境界のようで感涙を止めることができないと記すのは、修辭法ではあるが兜率天への憧憬も滲ませている。

また、この時期の信仰の変化として気づくのは、密教經典の『八名普密陀羅尼經』が賞揚されていることである。この經は、八名の陀羅尼（功德宝蔵・莊嚴象耳・善勇猛・勝諦雲・成熾然・微妙色・嚴飾・金剛）を聞くと、命終の後は悪趣に墮ちることなく兜率陀天に生じ、弥勒下生の際はそれに随行する、という思想を含んでいる。兜率往生を保証する陀羅尼はこれのみであることから、兜率願生者にとってたいへん頼れる經典と映ったに違いない<sup>61</sup>。師通は寛治二年（一〇八八）の金峯山詣にこの經典を加えているし、宗忠も元永二年（一一一九）日野の弥勒堂で五女の追福のため弥勒画像を供養しており、「理趣分八名經」の題名僧六人を請じているのは、この經典であろう（『中右記』）。寿永二年（一一八三）ころに始められた笠置の竜華会でも、八名の陀羅尼經を誦し弥勒の宝号を唱導することを例とした（『弥勒如来感應抄』第一「笠置寺弥勒殿毎日仏供事」）。じつはこの經典も玄奘が初訳なのである<sup>62</sup>。弥勒信仰に玄奘が占める位置は無視できないものがある。

それでは、平安時代における兜率天浄土ないし兜率天弥勒の造形化の状況は、どうであったのだろうか

か。仁和寺蔵の「弥勒菩薩画像集」(康和三年〔一一〇一])は平安後期の弥勒造像の様態をうかがわせる図像であるが、兜率天との繋がりには弱い。史料の上では上生経変とみなせる兜率天を造形化した例はほとんど見られない。ただし、兜率往生を願い弥勒像を描く、という例が散見される。『中右記』の作者藤原宗忠は特に熱心で、承德元年(一〇九七)に亡父が兜率天に往生したことを知人の夢で知り、「弥勒慈尊之像を図絵し、兜率天之上生之業に廻向」している(九月五日条)。元永二年(一一一九)には前述したように亡女子の追福のため日野にて弥勒画像を供養してもいる(十二月九日条)。これよりさき、嘉承二年(一一〇七)七月には、兜率願生者であった堀河天皇が崩御一週間前に丈六の弥勒像を内大臣源雅実(よしのり)に依頼して造らせ、さらに没後の九月十七日には慈尊像を図絵していることが知られる(『殿暦』)。

平安後期の弥勒菩薩の唯一の遺例が高野山の麓にある慈尊院の画像である【挿図24】。善無畏訳『慈氏菩薩略修愈識念誦法』(慈氏念誦法と略称)の持誦本尊真言法品に説かれる像容で、大円輪内に五仏宝冠を戴き、定印上宝塔を置いた姿である。宝塔内には金剛界大日が安置される。大日即弥勒の密教観を示したものだ。これ自体は兜率天の弥勒ではなく密教的観想の本尊なのであるが、背後の舟形光背中に兜率四十九院を示す四十九体の化仏が表されている。また、白銀色の大円輪は雲母を用いている点も注意される。兜率天のイメージが反映している画像として認知されたい。

こうした中、奮然がもたらした梅檀积迦像胎内に高文進原画の版画弥勒像が、兜率天弥勒菩薩であったことは前述した通りである。その図像が平安後期に流布した形跡はいまのところない。ただ、類例として十二世紀の図像集『覚禅鈔』の一本に兜率天宮の弥勒図像があることは注目したい【資料図版4】<sup>63</sup>。愛知・万徳寺本の巻五十に収載されたもので、湧雲が左右から囲む中、宮殿を背に戴冠・羯磨衣の弥勒菩薩が蓮華台座に結跏趺坐し、両脇侍菩薩(または天女)が侍立する図様である。その手前には華盤を捧げる俗形者、持笏の俗形者、宝珠らしいものを捧げ持つ女人がたたずみ、最下辺の蓮池がこれらの人物の兜率往生を示唆する。弥勒は高文進様とまったく同じ唐扇を執っていて、この図像が宋本であることは疑いない。既述した『図画見聞誌』の逸話では(第五章)、高文進の慈氏像には、持香炉の皇帝と捧華盤の皇太后が描かれていたというが、本図像のような構成ではなかったか。宋画の兜率天弥勒の図像を知るうえで貴重な遺例である。



24 弥勒菩薩像 和歌山・慈尊院

## 第九章 中世前期の上生信仰

鎌倉時代に入ると、われわれはようやく日本の兜率天弥勒およびその天宮図（兜率天曼荼羅、あるいは上生経變）の実作例に出会うことができる。それは中世初期における貞慶、明恵、宗性など顕密仏教側の上生信仰の一時的隆盛が関係しているとみなされる。作品の記述の前に信仰状況を概観しておこう。

平安時代後期に、弥勒上生信仰は貴族社会や顕密寺院において持続しているいっぽう、民間で下生信仰が広がっている傾向は速水氏によって指摘されていた<sup>64</sup>。浄土教全体の中では、阿弥陀信仰が弥勒信仰をかすませる勢いで末法における救済を提唱していたわけであるが、法然の浄土宗の出現がそれをさらに先鋭化させ、阿弥陀の本願のみに頼ることを是とするに及んで、聖道門を許容する顕密側と易行門を唯是とする新興宗派が対立する事態に至った。教学論争が起こる中、顕密側でも真摯な信仰を求める人々が輩出し、あらためて釈迦の弟子たることの自覚と、救済の場としての兜率天がクローズアップされる。釈迦の遺法は未来仏たる弥勒によって成就されるべきだったからだ。

その代表的存在が貞慶（一一五五～一二一三）である<sup>65</sup>。藤原通憲（信西）の孫で、法相宗興福寺で研鑽を積み、壮年のおり弥勒磨崖仏を本尊とする笠置寺に移り、海住山寺で示寂した。戒律に厳格で、易行ではない持戒を旨とする兜率往生に篤信した。法相宗の起点としての弥勒という意義付けも内包されている。貞慶の信仰内容は、数度にわたって撰述した『弥勒講式』に現れている<sup>66</sup>。「懺悔罪障」「帰依慈尊」「欣求内院」「正遂上生」「因円果満」の五段からなるように、兜率の内院を求めて上生をとげ、やがて弥勒下生にしたがって龍華三会に値遇し悟りを得ることを目指していた。ちなみに、貞慶が建仁元年（一二〇一）に弥勒講を始めた元興寺玉華院は、治承の兵火を免れた弥勒古像を主尊とし、玄奘の玉華院の遺風をしたって復興された弥勒堂だった。貞慶は大般若経書写でも兜率上生を願い、『法華講式』では阿弥陀と弥勒の両所を得ることができる功德を述べ、『春日権現講式』では明神の本地を弥勒とするなど、諸所に上生の祈願をうかがうことができる。

その貞慶は、兜率上生の手段として『弥勒值遇奉唱敬白文』に十一の項目を挙げている。その第八に「形像を造立すること〈絵図なども同じ利益がある〉」と、弥勒関連の造像造画を奨励しているのが注意される<sup>67</sup>。同敬白文では兜率天の構造を明示する箇所があることも無視できない。すなわち、兜率天は内院・外院・外天の三重構造をなし、一の内院は四十九重摩尼宝殿、二の外院は五百億宝宮、三の外天は諸天の所住である。内外の両院は牢度跋提神の化作であり、諸仏賢聖が常に華池樹林に來会するところで、その様は十方浄土と変わらず、ここに往生する者は不退転の境地に致る。対して、外天は欲楽を捨てておらず生死を免れない。たとえば内外両院は王宮、外天は氏戸のようなもので、よくよく勝劣を弁えるべきである、とする。内院のみならず外院も不退転の境地とし、外天を設けたところが特色である。観想や造形上の目安とすれば簡潔明瞭である。また既発表論文で触れたことがあるが<sup>68</sup>、その著『心要鈔』に以下のような文言がある。

「念佛の相は、鏡を以て知るべし。道場の中に一明鏡を懸け、繪木佛像を以て鏡前に對すべし。鏡は行者の自心たり。佛の影像是兜率の佛身たり。心鏡若し淨かなれば佛の影像必ず浮ばん。淨と雖も若し動ずれば影を見るに正しからず。設い善心と雖も属（たまた）ま散亂有れば觀心正しからず。明了寂靜の念佛ならば方に成ぜん。若し佛土を觀ぜんと欲さば、畫圖障子等、或は莊嚴可愛なる小塔形等を以て鏡前に向かわすべし。衆相普く浮ぶこと歴然として觀ずべし。若し三身を觀ぜんと欲さば鏡を以て佛の法身と爲し、其の中の光を以て報身の智慧と爲し、其の上の影を以て化身の相と爲さん。或は鏡の體は報身、影像是化身、二中空義は法身佛たり」（大正蔵71-59c）

すなわち弥勒の繪像彫像を鏡を用いて観想することを具体的に示している。とくに「仏土」を觀じよ

うとするときに、画図障子または小塔形を鏡前に置いて観想するのがよい、と語るのが注目される。これは弥勒浄土図すなわち兜率天曼荼羅を指しているに違いなく、いまに残る遺例の使いかたの一例がわかるとともに、その制作目的の一端も判明するのである。

貞慶のいた笠置寺には、藤原定家が追善のため『法華経』『上生経』を供養し、後鳥羽院も御幸して弥勒に帰依するなど、貴顕の支持が多かった。ちなみに貞慶の最晩年は臨終時に観音来迎を求めたとされる（『観音講式』）。ただ藤原氏には兜率往生に観音の引導を願うことがあり、また『観音講式』には釈迦の霊山浄土、弥勒の兜率内院を現身に見る功德も説かれているなど、弥勒信仰が払拭されたわけではない。

貞慶と同じく法然に論駁を試みた明恵（一一七七～一二三二）は、華嚴と密教を神祇信仰も加味しながら立体的に統合しようとした特異な顕密僧である。明恵の場合は、臨終時の弥勒来迎希求と兜率願生の次第が明らかである<sup>69</sup>。諸行を実践してゆく中で、若い時から兜率往生にこころを懸け、インド巡礼を断念する契機となったとされる春日明神の託宣の逸話でも、来世の兜率往生は疑いなく、弥勒像を中央に、春日住吉両明神の画像を左右にかかげて祀るよう明神から勧められている<sup>70</sup>。明恵は笠置寺貞慶から舍利をもらうなど、弥勒信仰を同じくする者としての同朋意識があったようだ。明恵作とされる『弥勒講式』には、先述の貞慶作の講式の影響が指摘されている。高山寺には、かつて明恵の臨終本尊である快慶作の弥勒像が十三重宝塔内にあった。弥勒来迎図と伝える鎌倉前期の画像が現存するほか、明恵自筆の注記のある「弥勒菩薩画像」（現ボストン美術館）が伝来することなど、弥勒関連の造像とゆかりが深い。宋画を積極的に摂取した環境の中で、弥勒の新来の図像の受け手であった可能性も考慮に入れる必要があろう。

貞慶の跡を追い、古来からの弥勒信仰の記録の集大成ともなる『弥勒如来感応抄』五巻をまとめた東大寺宗性（一二〇二～七八）は、慈恩大師の信仰にたちかえり、大師著『西方要決釈疑通規』に基づいて弥勒浄土思想を捉えなおし、釈迦もかつて兜率天で修行したこと、兜率天のほうが極楽よりも欲界に近い浄土であることを主張し、南都の人々に釈迦回帰と弥勒への帰依を説いたとされる。天福元年（一二三三）九月の『感応抄』草稿起草にあたっては白檀の弥勒如来形像を造立し（『感応抄』奥書）、また同年十一月の『弥勒如来指示抄』の抄出に際し、弥勒絵像を懸けて清浄心を保持したという<sup>71</sup>。天台僧儒胤の『観兜率記』に注目したのも宗性である。南都の碩学が支持していた弥勒信仰は、法相宗の根拠地が南都にあることとも重なって、根強い基盤を想定させる。

いっぽう密教僧の間では、弥勒を本尊とする行法としては現身に弥勒にまみえることを建前としていた。教義として兜率往生が唱えられるわけではないが、実際には兜率上生を願う例がしばしば見受けられる。醍醐寺三宝院の快慶作弥勒菩薩坐像と関係の深い勝賢（一一三八～九六）の臨終本尊は袈裟を着した「深秘」の弥勒であり、勝賢自身、兜率願生者であった<sup>72</sup>。高山寺に残る「鏡弥勒像」の発願者玄朝は、『慈氏念誦法』の書写奥書（貞応元年〔一二二二〕）に兜率往生への希求を記した金剛仏子玄朝と同じ人物と目されている（大正蔵20-600欄外注）<sup>73</sup>。また元興寺蔵「木造弘法大師坐像」の像内には発願者珠禪の願文が納められ、来世は都率内院に生まれて弥勒菩薩にあい、空海とともにこの世に戻ることを願う内容が記されている。密教に限らず、像内納入に兜率往生と竜華会値遇を望む例はほかにも相当数ある。

ただ、兜率願生の本尊のあり方や作法が、諸流を超えて整えられ、まとまりをみせたという形跡は見当たらない。速水氏は、貞慶に代表される中世初期の上生信仰の高まりは、貴族社会の枠を超えられなかったという限界を指摘している<sup>74</sup>。造形的にはそれがどのように現れているか、つぎに作品に即して眺めてみたい。

## 第十章 中世の兜率天弥勒と兜率天曼荼羅図

ここでは鎌倉・南北朝時代の兜率天弥勒と兜率天宮図に関連する実作例を眺めてみる。弥勒菩薩の単独画像はいくつかの種類があり、密教的画像の中には兜率往生の行のための本尊だったものもあるかもしれないが、兜率天弥勒そのものの姿であるとは限らないので、兜率天弥勒に限って取り上げることにする。

### 第一節 兜率天弥勒

鎌倉時代の作品で、兜率天弥勒を描いたと思われる例が、ボストン美術館本「弥勒菩薩像」(ボストン本と略称)である【資料図版1】<sup>75</sup>。縦一一五・八、横五一・七センチの絹本掛幅でビゲローの収集になるが、それ以前の伝来は明らかでない。中央には五仏宝冠を戴いた弥勒菩薩が六角台座上の蓮華座に結跏趺坐し、右脇侍には扠子を持つ双環飛仙髻の天女、左脇侍にはやはり扠子を持つ巾形冠の童子風人物を配している。弥勒の持物は清凉寺の「版画弥勒像」と同様の唐扇を右手に持ち、その柄先を腹前の左手で受ける姿で、両臂から後方になびくフリル状の鱗飾りも含め、高文進様の弥勒といえる。平安時代には流布を確認できなかった宋の新しい弥勒図像が、鎌倉時代に十全な姿を顕すのを眺めることができる。両脇侍が菩薩でなく天女や童子形であるのは兜率天浄土の特色で、西夏の万仏洞壁画弥勒浄土変でも弥勒の近辺は俗形の天子や天女で固められていたことと通じる。脇侍が扠子を持つのは、奈良時代の西大寺弥勒堂の弥勒浄土変で天女の持物が扠子とされていたことや、「版画弥勒像」の脇侍と同じく、『上生経』の所説に基づいている。右脇侍はとくに版画に近い姿といえる。注意を引くのは、菩薩の天蓋がわりに浮かぶ蓋状湧雲で、金泥地に四十九の小楼閣が雲中に置かれている。こうした図様は、西大寺弥勒堂の牟度跋提神の記述で「放光中に四十九重殿を現わす在り」とされていたことを想起させる(『資財流記帳』)。『上生経』の中で、弥勒菩薩のために善法堂をつくり四十九院を化作するのが牟度跋提神である。現存作例がないので確認はできないが、ボストン本の蓋状湧雲の形はこういったものから来ていると思われる。このように本作品は「版画弥勒像」の図像を用いながら、諸所に独自の改変を加えて図様が形成されている。万徳寺本覚禅鈔の弥勒浄土図像(兜率天宮図)【図版4】からは、高文進様が清凉寺版画とは別の経路で日本に流入していることがわかるので、そのような宋画の図像情報をもとに成立したものであろう。先に眺めたサックラー美術館の金銅菩薩坐像【挿図18】がもし弥勒であるとすれば、台座の形式も含めてこれに酷似する点も銘記されたい。

菩薩の引き締まった体軀、目尻の上がった凜とした表情、寒色系を主調とし清新な画趣にまとめた美意識は、宋風を積極的に受け入れた鎌倉仏画の特色を示す。十三世紀前半の制作とみられ、しかも高山寺の仏画との親和性を感じさせる。明恵上人の信仰とかかわりがあるのではないだろうか。なお、ボストン本には江戸時代の摸本として神戸市摩耶山天上寺の「弥勒三尊像」がある【図版2】。縦一〇七・二、横五一・四とほぼ同じ大きさで、図柄も同一である。ボストン本の脇侍着衣などに用いられた截金技法は金泥描に替えられているが、比較的精妙な作風を保っている。伝来が不明ながら、この種の図像が転写されていた事実を確認できる点で、資料的価値が高い。

高文進様の兜率天弥勒に基づく鎌倉仏画の別の例は、京都国立博物館本「弥勒菩薩像」(京博本)である【図版3】。弥勒菩薩坐像を中尊とし、右脇侍に円珍像、左脇侍に新羅明神像を置いている。いずれも三井寺(園城寺)ゆかりの尊像で、弥勒は金堂に安置された一連の秘仏弥勒像と関連がある。京博本の弥勒菩薩はボストン本よりもさらに「版画弥勒像」の図像に近く、高文進様の流布が本格的であったことを示しているようだ。また、高文進様では脇侍が交換可能であったことは、同じ高文進様として「版画弥勒像」の脇侍、『図画見聞誌』の逸話での真宗・劉后を脇侍とした画像の存在、覚禅鈔の図像【図版4】などから明らかであるが、その属性に乗じて円珍・新羅明神が配されていると考えられる。線描

主体の装飾性を排した画風は、鎌倉時代の三井寺仏画と共通する特色で、十三世紀後半の制作だろう。『園城寺伝記』一之二には、本尊の生身弥勒を塵尾（首尾）を持つ菩薩形弥勒木像の中に籠めたという記事があり、この図像が中世の三井寺で受容されていたことを証明する。

また、南都では薬師寺や興福寺などの法相宗寺院で法相曼荼羅図が制作されていた。法相唯識学の祖である無著が天上の弥勒菩薩から空観を伝持されたという伝説によるが、興福寺本・薬師寺本など中世南都の作例は、戴冠の菩薩形で塵尾ないし唐扇を持つ高文進様由来とみなされる図像が多いのである。中世前半に南都では貞慶や宗性など弥勒信仰を持つ碩学がおり、彼らの導入したであろう新しい宋画の図像情報が反映していると想像する。興福寺大乘院持仏堂本尊であった厨子入りの木造弥勒菩薩坐像は、鎌倉前期の宋風撰取の例であるが、服制や手勢からあるいは高文進様の変形であるように思われる<sup>76</sup>。

最近、海住山寺本「法華経曼荼羅図」（鎌倉初期）の序品の場面に塵尾扇をもって立つ菩薩の姿が、未来仏の弥勒菩薩であると指摘されている<sup>77</sup>。だとすれば高文進様の弥勒図像は中世の早い段階から流布し始めたと考えられ、無視できない材料である。やや時代が下降するが、南北朝時代とされる高野山成福院本「弥勒菩薩像」は、羯磨衣や幡袖の形式など服制が高文進様と酷似するが、手印は右手施無畏、左手蓮華莖上宝塔（『慈氏念誦法』による）となっている<sup>78</sup>。これも高文進様が浸透する中で、それを基に図像的改変を行った例と考えることができる。

## 第二節 兜率天曼荼羅図

兜率天上の弥勒菩薩を中心とした景観を表した一連の絵画を、兜率天曼荼羅図あるいは弥勒浄土図と呼んでいる<sup>79</sup>。代表的なものを列举してみよう（寸法は縦×横）。

- ①兜率天曼荼羅図 一幅 絹本着色 京都・興聖寺 鎌倉時代 一八二・一×二一〇・三
- ②兜率天曼荼羅図 一幅 絹本着色 大阪・延命寺 鎌倉時代 一七五・四×一二〇・六
- ③兜率天曼荼羅図衝立 一基 板地著色 東京国立博物館 南北朝時代 一五〇・九×一〇〇・六
- ④兜率天曼荼羅図 一幅 絹本着色 滋賀・成菩提院 南北朝時代 一六〇・二×一一三・四
- ⑤兜率天曼荼羅図 一幅 絹本着色 岐阜・誓願寺 南北朝時代 四五・二×二七・〇
- ⑥兜率天曼荼羅図 一幅 絹本着色 愛知・密蔵院 南北朝時代 一五二・九×四二・三
- ⑦弥勒浄土図 千体地藏等扉絵八面のうち 板地著色 個人蔵 鎌倉時代 一〇四・五×三八・八

これらは構図上、①②の斜め型とそれ以外の正面型に分かれる。中国における兜率天宮図はすべて正面型であり、それが伝統的な構図である。斜め型はむしろ新しい趣向とみるべきであろう。③は五大虚空蔵曼荼羅図と表裏をなす。⑦は八面一具の扉絵のひとつである。それ以外はすべて単独画像とみてよい。順に作品の梗概を述べてみよう。

### 一、興聖寺本（重要文化財）

①興聖寺本は、類品中もっとも早い作例で最優品である【図版5-1】。外題と裏書では解脱上人貞慶の所持本とされている<sup>80</sup>。五枚の絵絹を継いで横長画面とし、左上の区画に弥勒のいる主殿とその前庭、および群衆が参集する回廊に囲まれた院（ここでは中院と呼ぶ）を表し、右上にそれに隣接する州浜と池を持つ院（仮に東院と呼ぶ）を置く。これらの院の手前には回廊と水流を挟んで二つの別院が描かれる。画面下辺は兜率天宮の外城壁と正門に当てられる。斜方視することによって、宮殿群が左右にどこまでも連なっていることを想定させ、四十九院といわれる兜率天の宝殿の重なりを巧みに表現する構図といえる。

中院の主殿となる善法堂には、宝帳内に弥勒菩薩が戴冠・雲肩・羯磨衣を着して師子のいる台座上に結跏趺坐し、その周りを扨子を持つ七天女が囲む【図版5-2・6】。天女が帳内で扨子を持つのは経説どおりであるが、弥勒は右手に塵尾、左手でその柄をうける図像で、高文進様のボストン本や京博本とほぼ同図像である【図版5-7】。鎌倉時代の新しい要素とみなせる。弥勒のみが金泥身で、ほかは前庭の群像も含めて彩色身に墨線描き起こしとしている。着衣や地文様には截金文様を用い、前庭はさらに金泥を掃く。供養の諸天は頭光を伴うが、舞天楽天は頭光がない。中院は菩薩への讃歎場面に費やされているのに対し、東院は兜率天の愉楽場面を強調する。蓮池に鶴首の舟を浮かべて遊ぶ、あるいは楼閣周囲を逍遙する、楽を奏でるといった天上の遊楽場面がそこかしこにみられ、中には僧形もまじる。蓮池には兜率往生者の化生の様と、頭光をもつ菩薩形に対面する情景が複数みられる。右上隅には、西夏の文殊山万仏洞でながめたような大型の宝幢があり、経説通り小宮殿を載せている。不定形に入り組んだ池の汀のかたちや、左右対称を破る楼閣群が特徴的である。汀も含めた東院の白色系の地には、諸所に金泥地截金文様の州浜型が置かれ、複雑な様相を呈している【図版5-3】。すでに論じたように、本作品全体には白色系の地に雲母が多用されており、この点は新しい試みとして注目される<sup>81</sup>。光が映発する兜率天の情景を、これまであまり使用されてこなかった雲母の輝きで表現したかったのかもしれない。手前には鳳凰堂を思わせる建物と池があり、水流にも蓮華上の化生人がみえるほか、内院に向かう王公風人物もみられる。ただし頭光をいただく尊像は、内院に限られるようである。外城正門の両側には六神将形が控える【図版5-4】。天女、天子、僧形、俗形者などがそのまま天上に往来するのは兜率天の特色で、天平時代の彫像による弥勒浄土変の尊像構成とも通じるところが多い。また善法堂の上空や画面上部の空中には、乗雲の仏菩薩や天衣を付けた楽器（飛楽器）が舞う。

表現の傾向として截金文様・截金線を駆使する点には平安仏画以来の装飾感覚が残っており、また尊像表現は細密画を思わせる丁寧さが認められる。いっぽう細身の体軀表現や、輪郭の明快さは宋風を受けた鎌倉仏画らしい特色である。こうした作風は鎌倉初期から前半にかけてみられるもので、十三世紀前半ころの制作と考える。制作時期は、所伝にある貞慶の活躍と近接し、この点も検討する必要がある。

## 二、延命寺本（重要文化財）

②真言宗の延命寺本は①に次ぐ斜め型の例で、こちらは巾広の絵絹一枚による縦長画面である【図版6-1】<sup>82</sup>。中段左方に善法堂を中心とした中院を大きく表し、その右方と後方に隣接する脇院を描いて、幾重にも宝殿が連なる様子を表現する。中院は院廊が二重になっており、その手前には蓮池を挟んで外城壁が置かれ、武将神が守護している。

諸尊は白色身を主体に墨線で描き起こされているが、菩薩形や天女には赤茶色の線が載っており、当初は朱線だったのかもしれない。善法堂内諸尊は弥勒と両脇寺菩薩それに天女などからなる【図版6-2】。弥勒は、唐の上生経変以来の施無畏・与願印風の手印である。善法堂前庭の構成は興聖寺本に近く、蓮池に懸かった舞台を中央に、供養菩薩、天子天女と楽天舞天などが参集する。蓮池には往生したばかりの化生童子が多数描かれる。ほとんどの参集者が頭光を持つのだが、弥勒のすぐ前の階段下にいるのは頭光のない女人であり、発願者の性格を反映している可能性がある。善法堂の上階には放光宝珠がぎっしり詰まっており、文殊山万仏洞弥勒浄土変の宝珠のエネルギー表現を想起させる。中院外側右端に立つ宝幢は、興聖寺本の画面右上にあったものと同じである。

後方の脇院（後院と呼ぶ）は地色が中院と同じ緑青だが、右後方の院（東北院と呼ぶ）は乳白色地、右側の院は群青地と、地色を変化させている。東北院は、興聖寺本の東院と類似する池と小楼閣からなる院で、建築が左右非対称である点も共通している【図版6-3】。後院とすぐ右側の脇院（東院と呼ぶ）は、興聖寺本の画面下方にあった外側の院をここに移動したと考えれば、堂内空間の便宜などのため横



長から縦長に替える必要が生じ、構成し直したと解釈することができる。東北院の地には、興聖寺本同様に雲母が使われている可能性が高い。また上空も緑青と雲母の地色に銀泥輪郭の雲をあしらっている。これら外院には菩薩形のほか、天子天女、僧形、俗形者、童子など兜率天特有の多彩な人物像がみられ、にぎやかである【図版6-4】。また各門前には王公風人物が多い点も留意される。外城壁の大小の楼門にはそれぞれ六神将、四神将形が控える【図版6-5】。また善法堂の上空や画面上部の空中には、乗雲の仏菩薩や楽器が舞う。

本作品も細密描写がなされ、截金技法を多用する荘厳性豊かな画調であるが、興聖寺本に比較すると尊像表現や景観描写に硬さがみられる。色調は群青の発色が鮮やかで、全体に鎌倉時代後半の仏画の色感を漂わせている。一枚の絵絹は鎌倉後半の観経変や「早来迎」などに見うけられるもので、本作品の絹の組織は聖衆来迎寺本「六道絵」に近い。こういった点から制作は十三世紀末期から十四世紀前半にかけてと考えられる。弥勒の図像こそ興聖寺本と異なるが、図様は意外に類似する部分が多く、共通の祖本があったと思われる。

### 三、東京国立博物館本（東博本と略称）

③東博本は衝立表に描かれた板絵で、もと真言宗の広島明王院五重塔（一三四八年創建）に所在したとされる<sup>83</sup>。裏は五大虚空蔵曼荼羅図が描かれる。裏面の下端は巾13センチほど素地が露出しており何らかの壇に接合していたものようだ。その場合は兜率天側が裏面となろう。

図はほぼ左右対称の正面形式をとり、中央に弥勒菩薩と両脇侍菩薩を中心とした供養讃歎者の群像を壇上に表す【図版7-1】。弥勒菩薩自身の殿宮の描写はない。弥勒菩薩のいる宝壇の前後左右には宝楼阁を表し、それぞれの閣内にも菩薩坐像を安置する。こうした図様は阿弥陀浄土図からヒントを得ていると思われる。弥勒は右手施無畏印、左手与願印風の伝統的手印を執る。諸尊は金泥身に截金文様の着衣という皆金色で表され、手前の蓮池は金泥、州浜は銀泥とするなど、金銀彩を多用する。楽天も含めてほとんどの参集者が菩薩形と天女形で占められており、僧形は見当たらない【図版7-2】。蓮池では舟遊びをする天女たちがいるが、蓮華上の化生人は描かれない。州浜が左右対称を破っているのは日本的感覚といえよう。男の俗形者は右下の汀に二人佇んでいるのが確認できるくらいである。画面上方の虚空には、雲母を使用したと思われる白い雲帯の中に、四十九院を象徴する小宝塔を四十九箇描いている【図版7-3】。その周辺には飛天と飛楽器がみえる。

保存状態が芳しくなく印象を損ねているが、皆金色表現と泥描を駆使した豪華な板絵である。筆描は細勁で尊像はやや形式化した点が認められ、十四世紀前半ころの制作と考える。裏面の五大虚空蔵も同時期であろう。五重塔の創建期との関係は不明であるが、相前後する年代のように思われる。

### 四、成菩提院本（滋賀県指定文化財）

④成菩提院本は正面型で、延命寺本と同じく巾広の一枚絹からなる【図版8-1】。天台宗の延暦寺別院に現存する例で、「浄土曼陀羅」と伝称されていた<sup>84</sup>。主殿とそれに続く楼阁群を背景に、前庭で弥勒菩薩と脇侍菩薩が蓮華座に坐し、その周囲を供養菩薩、讃歎する天子天女、歌舞を奏する楽天舞天が参集する図様である。弥勒は右手が第一・二指を念ずる説法印、左手は腹前に置いている。これは文殊山万仏洞壁画の弥勒の印に近く、兜率天での常住説法を意味しているのだろう。周辺の供養菩薩は印を結ぶか、蓮華形が先端についた如意のようなものを持っている。「~」型に曲がった持物は、万仏洞壁画の天女たちが持っていたものと形が似ている。弥勒菩薩の手前には後ろ向きの菩薩形が礼拝する姿がある。主殿の上層には平座が設けられ、菩薩の出を待つ坐形の貴人たちと女人が表されている。前庭両端には兜率天宮特有の宝幢がみえ、上部は宝殿を載せているのだが、その周囲に湧雲上の化人をそれ

ぞれ男女四人ずつ描いている（右が男）。宝幢のそれぞれ外側にわずかながら蓮池がのぞき、化生人の姿もそこにある。画面下方は楼門が置かれ、蓮華のある水流と架橋が描かれている。俗形者や僧形、神将形は見当たらない。上空には乗雲の菩薩たちと飛樂器がかなり目立つ大きさで表されている。

主尊の弥勒と脇侍は金泥身に朱線で描き起こし、他の諸尊はほぼ白色身に朱線描き起こしとする。伝統的な手法である。着衣文様、楽器や建物に金泥を用いるが、截金文様は使用しない。図様全体を眺めると、建物群の視角が一定しておらず、主殿や円形楼閣の軒下が無造作に描かれているなど、古様な祖本に基づいていることを感じさせる。参集者も比較的ゆったり配置されており、この推測を裏付ける。ただ描写は穏やかで、筆描に転写からくる曖昧さが見うけられる。絹目も詰んでいないなど、制作は南北朝時代前半に降ると思われる。

## 五、誓願寺本（岐阜市指定文化財）<sup>85</sup>

⑤浄土宗の誓願寺本は正面型の小幅の例で【図版9-1】、個人的用途のものともみなされるが、伝来は不明である<sup>86</sup>。中央に兜率天宮の弥勒菩薩を大きく表し、両脇侍菩薩および供養菩薩群を左右に従える。その手前には塵尾および払子を持つ天女形が侍立し、香炉台を挟んで坐像五体が礼拝する。この坐像は性別が難しいが、天女ではなく天子らしい。画面下方は舞台が設けられて天女による歌舞が行われ、最下段は蓮池に浮かぶ竜頭鶴首の舟に幼童たちが楽をたのしむ様子が描かれる。奏樂する童子形は、興福寺中金堂の新院弥勒浄土変で楽器を持つ童形菩薩の例があり、また童子の乗船は興聖寺本でも見られた図様である。僧形はいない。弥勒菩薩の背後には池水と州浜を挟んで、主殿とその両側の楼閣および回廊からなる単純な建築が描かれる。これらは俯瞰視された比較的合理的な透視法によっており、成菩提院より整理されている。上空には七つの湧雲上に各七つの小宝楼閣が乗っており、これが兜率四十九院の表現となっている。

弥勒は条帛をつけた通有の菩薩形で、右手は施無畏、左手は蓮華茎を執り華台上に宝塔を載せる。これは密教の『慈氏念誦法』による像容で、弥勒菩薩の図像としてしばしば用いられた。兜率天宮の弥勒に密教図像が転用されたとみられる。諸尊は弥勒も含め、白色系の身色に朱線描き起こしとし、着衣文様は金泥描で表す。いっぽう壇上は截金文様を施し、場所によって文様を変える。州浜は銀泥、汀は金泥でほかすなど、金銀彩も豊富に用いる。全体として仏画の伝統的な表現手法が用いられ、小画面のせいもあって締まった構成感覚をもたらせている。その反面、表現が形式化している点も否めない。作風からは南北朝時代の制作とみられる。

## 六、密蔵院本（愛知県指定文化財）

⑥天台宗の密蔵院本は、兜率天宮図としては珍しくかなり縦長の画面である<sup>87</sup>【図版10-1】。画面中ごろから上方に弥勒菩薩と参集者のいる宝壇を設け、その手前に大小三つの方形の樂舞壇を橋渡して連続させて蓮池上に敷設している【図版10-2】。州浜を挟んで画面下端に兜率天の正門と回廊を表す【図版10-3】。弥勒菩薩の後方には、宝樹列を間に置いて大きな宝塔と回廊を描く。この大宝塔は円形塔部と方形基壇を組み合わせた形式で、扉の内側に五輪塔を思わせる小塔を安置する。屋根の上に五つの宝幢を立て、波状光を放つ様子を表す。上空には二飛天が舞う。画面両端は五ミリほど補絹補彩で補われているが、当初の図様の判別には支障がない。

彩色の剥落があるため諸尊の図像ははっきりしない点もあるが、弥勒菩薩は左手は五指を伸べて覆膝し、右手は蓮華茎を執り、華台上に宝塔を安置する。誓願寺本とは左右逆である。覆肩衣に偏袒右肩の袈裟を着するのは、鎌倉時代からしばしば弥勒彫像で見かける形式である【挿図25】。肉身は金泥とし、朱線で描き起こし、細かい着衣文様を彩色で施している。その周囲は頭光をもつ合掌の菩薩坐像と天部

が坐し、外側に頭光のない阿修羅ほかの八部衆が六体坐す。興福寺中金堂の弥勒浄土変にも登場したように、『上生経』では八部衆にも兜率往生を推賞しているので不自然ではない。弥勒のいる宝壇手前には王公風人物と天女、さらに舞台上にも楽舞の天女がいる。これらはいずれも頭光を付けない【挿図26】。僧形は見当たらない。大宝塔内安置の小塔は釈迦の舍利塔と考えれば<sup>88</sup>、釈迦の正法を継ぐ未来仏という意味が込められていることになる。

参集者や天子天女の着衣の細線はきわめて綿密なほか、建築には細かい彩色文様が精緻に施され、練達した画技をうかがわせる。大宝塔の波状光に銀泥地截金線を用いる以外は金泥描を中心とし、建物の屋根・勾欄は金箔地、画面手前の楼門後ろの州浜に銀泥、汀に金泥をあしらうなど、装飾性も豊かである。弥勒菩薩のいる宝壇の地は、墨線の雲文を加えるほか、白銀色の地暈と白群の地暈を交互にあしらうなど、きめ細かい表現がなされている。白銀色部は雲母を用いている可能性がある。これまでの兜率天宮図とは別系統のもので、宋画の祖本を基に、改変を加えたものと推測する。彩色や表現の密度、さらに絹目がそれほど粗くないことなどを考え合わせれば、南北朝時代前半の制作とみる。



25 兜率天曼荼羅図 部分 密蔵院



26 同 天女

## 七、個人蔵本

⑦は現在は四曲一双屏風装に仕立てられている八面一具の扉絵のひとつで、法成寺関連の扉絵という伝承があった<sup>89</sup>【図版11-1】。千体地藏二面、興福寺曼荼羅・春日宮曼荼羅・釈迦浄土・薬師浄土・阿弥陀浄土・弥勒浄土各一面からなり、いずれも黒漆地に下地をつくり精密な彩色描写がなされている。画題の組合せから南都の春日興福寺関係の遺品であったらしく、とくに春日地藏像安置厨子扉の可能性が想定されている。保存状態の関係で図柄は見えにくく、図様の判別は赤外線デジタルカメラでの確認作業となった。

弥勒浄土図（兜率天曼荼羅）は、中段に善法堂と翼楼、それに続く回廊でコの字形をつくり、弥勒菩薩と両脇侍、供養台を挟んだ天女立像を中心とし、頭光のある坐像の供養菩薩たち、楽天たちを左右に配する【図版11-2】。両脇侍の外側には兜率天宮特有の大きな宝幢がみえる。宝地の中程に蓮池と舞台が設けられているが、弥勒前の供養台と舞台の間に王公風の俗形者たちが礼拝する姿がある。中央の人物は後ろ姿の王公である。画面下方には宝樹を伴う楼門と門壁があり、その外側手前にはさまざまな服装の俗形者が門を目指して歩行している【図版11-5】。下方はあまり図様がはっきりしないが、池のほとりに種々の草花、樹木が植えられた園林が描写されているようで、興聖寺本の東院や延命寺本の脇院にあった表現と同じ趣向と思われる。その州浜の上には俗形者の姿がみえる。画面上段に目を転じると、善法堂の上空に大型の天蓋がかかり【図版11-4】、雲帯を設けた上に幾筋にも立ち上がる湧雲上の小宝塔群を表している。四十九院の表現だろう。

弥勒菩薩は、右手を施無畏、左手は蓮華茎上宝塔を執る。これは誓願寺と同じ『慈氏念誦法』による弥勒像である。技法としては宝壇の地に七宝繋ぎ文・石畳文・斜格子文などの截金文様がいていねいに施されていることが注意される。歩行する俗形者たちのほっそりした形姿も的確に表されている。弥勒や諸菩薩は伝統的な仏画の手法で描かれ、やや形式的であることや、両眼の間隔が開き気味である点などは、年代が下降することを示しているものの、鎌倉時代後半に遡るように思われる。制作時期の判断は、他の面の考察も含めて行われるべきであろうから、ここでは仮りに鎌倉後期に設定しておくことにする。

### 第三節 関連諸作品

兜率天宮の描写は含まないが、弥勒浄土あるいは兜率天弥勒に関連する作例があるので、それに触れておこう。

鎌倉・称名寺金堂の仏後壁（本尊は弥勒立像）には弥勒来迎図とその裏面に弥勒浄土図（二四四×三一七センチ）が表されている。最近あらたに浄土図の断片が発見されて話題を呼んだが、制作年代をめぐって十三世紀後半説と十四世紀前半説が並立し、なお議論が続いている<sup>90</sup>。蓮華台座上に五仏宝冠を戴き定印上宝塔（五輪塔）の姿で坐す弥勒菩薩を中心とし、両側に各二体の菩薩形および四天王を配し、さらに上空左右に別の乗雲上の尊像を各二体ずつ描いている。四天王のうち向かって左端（増長天）は半身が欠けているほか、上空の乗雲像も顔以上を欠いていて、もとはさらに大きな画面であったことがわかる。これが兜率天を表すかどうかは、天宮の表現を欠いているほか、弥勒菩薩が醍醐寺三宝院の密教的な弥勒坐像とほぼ同じ図像であることや<sup>91</sup>、『上生経』には現れない四天王が描かれていることなど、考慮すべき問題がある。ただ、弥勒来迎図と表裏をなすことや、上空に乗雲の諸尊がいることを考え合わせると、やはり兜率天の観念に裏付けされた図様といえるのではないだろうか。四天王は、すでに眺めたように敦煌莫高窟の弥勒上生経变ではその守護神として登場していたことを思えば（四一九・七二・六一窟）、不自然とまではいいきれまい。

平安時代の金峯山の日蔵（道賢）が兜率天内院に入った逸話があることは記述したが、鎌倉時代の「北野天神縁起」にもそれが天神説話に組み込まれ絵画化された例がある。日蔵は金峯山の蔵王菩薩の窟に

入り、大政威徳天（道真の霊）に会って、都率天（兜率天）・閻魔王宮・地獄・六道めぐりをするというくだりである。天神縁起諸本ともこれらをすべて描くわけではないが、十三世紀後半とされるメトロポリタン美術館本「北野天神縁起絵」巻四には兜率天の光景がみられる。雲に囲まれて宝樹が立ち上がる中、山伏姿の日蔵が三人の合掌する菩薩に出迎えられ、その先に楽を奏したり歓談したりする菩薩たちがなごやかな雰囲気を醸し出している。弥勒菩薩や殿宮はなく、兜率天の点景を描くのみであるが、宝樹列や楽天は兜率天曼荼羅の各本にみられたものと類似する表現で、イメージの連関が想定される。須賀みほ氏によれば、承久本の白描本にも宝樹列と天女・童子が描かれた兜率天の描写がみられるとされる<sup>92</sup>。

#### 第四節 中世の兜率天弥勒と兜率天宮図の特色

以上、諸作例を概観してみたが、ここで中世の兜率天弥勒と兜率天曼荼羅図の特色を簡単にまとめてみよう。

まず、兜率天弥勒とみなされる画像が鎌倉時代に登場する点が重要である。おそらく高文進原作の「版画弥勒像」の図像がその淵源である。本論ではこの宮廷画家が図像形成に大きく貢献したであろうことから、これを「高文進様」として記述してみた。密教的五仏宝冠を戴きながら、経説にはない羯磨衣と唐扇を持つのがその特色である。吹き流しのような広袖があれば、さらにそうと限定される。兜率天弥勒は脇侍が代替可能で、持仏子の天女像が本来であるが、宋の皇帝・皇后、あるいは寺院ゆかりの祖師・守護神であったりする。法相曼荼羅の中尊にもその図像が採用されていることは、代替可能性がそれを促進したとみられる。

日本中世の画像は高文進様をそのまま模倣することはなく、脇侍以外にも台座や天蓋など種々の改変を加えるのが常である。これには図像の伝播の際にその都度工夫がほどこされたことが想定され、密教図像のような儀軌への厳密性は求められなかったと考えられる。また高文進原作の版画には、天上であることを示す湧雲の表現が下辺にあり、優れた象徴性を保っていたが、日本中世の例はすべてこれを捨て去っている。下端の湧雲は、平安仏画以来の本尊画像の形式には馴染まなかったとみなされる。また高文進様は、南都、天台、それにボストン本（高山寺系か）と、宗派を超えて浸透しており、特定の寺院や教義には固定されていなかったことが特色である。

つぎに兜率天曼荼羅は、弥勒菩薩のいる善法堂を中心に讚歎供養する菩薩や天人、楽天、舞天が配され、宝楼阁群および蓮池と水流、外城壁と楼門、空中の飛天や飛楽器などによって構成される。他の浄土図にない特色としては、天女、僧形、俗形者が登場することが挙げられる。これは中国絵画や天平時代の彫像による弥勒浄土変の構成とも共通する点であり、欲界に連なる親近感を与えることになったと思われる。宝樹以外の園林園池が描かれる場合があるのも同様で、愉楽の情景をその中に表す点が独特である。観音の補陀落山、釈迦の靈鷲山、文殊の清涼山といった此土の浄土を除き、諸浄土図で園林表現がみられるのは兜率天のみである。ちなみに、正治二年（一二〇〇）供養の仁和寺蓮華光院は安置仏として阿弥陀如来・弥勒菩薩・不動明王があり、柱に五仏と四波羅蜜、八葉九尊を描く仏堂であったが、その仏後壁に「極楽都率曼荼羅」が描かれていた（『鎮壇記』）<sup>93</sup>。極楽と兜率天が一對で表されていた例として、この時期の貴顕における阿弥陀と弥勒信仰の併在が象徴されている。そこでも構成諸尊は対比的に描かれていたと想像される。

兜率天曼荼羅は構図的に斜め型と正面型のふたつの形式があった。先行する中国の諸作例では、兜率天に限らず浄土図はすべて左右対称の正面型で表されていた。正面型の諸作例はその伝統に従ったとみなされるが、斜め型の先行例はない。斜め型は興聖寺本と延命寺本であるが、全体が左右対称を破っているのみならず、興聖寺本の東院・延命寺本の東北院の建築構成および園林園池もやはり左右非対称な

のである。興聖寺本と延命寺本の間には、横長と縦長の別があるものの、図様の間接的関連が想定できる。園林のある興聖寺本東院と延命寺本東北院の左右非対称のポリシーは共通しており、この手本を中国に求めることはできない。平安時代に営まれたいわゆる浄土庭園の審美感が投影しているとみたい。また、中国の例では天宮全体が湧雲に囲まれているのが通常だが、日本ではあまり重視されない。

斜め型構図の祖本の有無の問題は重要である。鎌倉時代半ば以降に一般化する垂迹関係の宮曼荼羅にこの斜め構図が多く採用されている。聖域の景観描写の形式として、兜率天曼荼羅が斜め型形式を創始し、それが垂迹曼荼羅に及んだというみかたは、さほど不自然ではない。兜率天が欲界として繋がっているという認識が、寺社の浄域表現に親近感をもたらしたのではないだろうか。ただそれが日本独自かといえば、慎重にならざるをえない<sup>94</sup>。中国での例としては、敦煌莫高窟の五台山図（六一窟）が斜め型の建築群を描くものの、全体としては左右対称的なので先例にならない。ただ画卷類では、北宋の「清明上河図」（上海博物館）や、宋代の原画に基づくと思われる「閘口盤車図」（上海博物館）などにおいて、斜め型の建築描写が当然のごとく用いられている<sup>95</sup>。こうした中国画の構図からヒントを得て、浄土図としては独創的な斜め型を採用したと考えるのが妥当であろう。

興聖寺本は類例中、群を抜く秀逸な作風であり、貞慶所用という伝来もあながち付会とのみいえない。海住山寺本「法華経曼荼羅」は、貞慶が晩年止住した寺院に伝わるもので、様式的に鎌倉初期の制作と判断されることから、貞慶と深い関係にあると想定されている作品である<sup>96</sup>。両作品とも大画面でありながら尊像描写は細密画的という点で共通する。また田多井説に従えば「法華経曼荼羅」には興聖寺本と同じ唐扇を持つ弥勒菩薩の図像が採用されている。高文進様の弥勒図像が登場する兜率天曼荼羅は興聖寺本のみで、特異性が際だっているのである。興聖寺本が貞慶の没年（一二一三年）に遡るかどうかは、さらに検討しなければならないが、貞慶存命中か没後まもない内に制作されたと考える。

兜率天曼荼羅の構図形式・図様と宗派との関連はなんらかの法則性を認めることができない。弥勒の図像は、施無畏・与願印ないしその変形が多く（延命寺本・東博本・成菩提院本）、これらは隋唐以来の伝統的手印を採用しているといえる。そのいっぽう、『慈氏念誦法』による左手に蓮華莖上小宝塔という平安時代以来の密教的像容もあり（個人蔵本・誓願寺本）、左右逆の密蔵院本もその仲間といえ、これらは別の意味で中国の伝統とは異なる構成法といえる。同じ正面型でも、成菩提院本や誓願寺本のように古様な祖本によったと思われるものがあるいっぽう、密蔵院本のように宋画的なものもあり、それぞれ個性豊かである。この多様性は、弥勒信仰が阿弥陀信仰のような組織だった展開をみせなかったことと関係しているに違いない。制作年代の比較的早い作例中に僧形や王公風あるいは貴女風人物などが描かれているのは、信仰の担い手が持戒の僧侶、または社会の貴顕たちであったことに対応している。ただ南北朝時代の作例からは僧形が消えてしまう。上生信仰の教学的先導者がいなくなったことと関連しているのではないだろうか。兜率天曼荼羅の図様の規範は形成されないまま、それぞれの信仰基盤でめいめいの図様を成立させたと解釈するほかない。

おわりに

これまで兜率天弥勒と天宮図の歴史をインドから日本まで辿ってきた。その過程で、東アジアにおける救済の構図として、〈横〉の阿弥陀=極楽と〈縦〉の弥勒=兜率の構図が浮かび上がった。〈縦〉には上方ベクトルの上生信仰（兜率天往生）と、下方ベクトルの下生信仰（竜華会値遇）があった。初期には〈縦〉の上方ベクトルと〈横〉は混淆しているか、または通じているとみなされたようだが、やがて学術的な極楽兜率優劣論の展開のなかで整理され、浄土信仰としては〈横〉の極楽往生が優位を占めてゆく。そして、〈横〉の極楽往生で完結する信仰もあるが、〈横〉の場合でも最終的には弥勒の下生に値遇すること、つまり〈縦〉の下方ベクトルを救済の完結点とみなした。また極楽往生は一方通行、兜率往生は現世との往復という考え方も一時あったが、逆に極楽往生者は兜率天とも往来することができ、兜率往生者はその天内の移動にとどまることが明示されるようになった。〈横〉の優位性の確保といえる。そして〈横〉は易行、〈縦〉の上方ベクトルは難行という図式は変わらず、持戒や作善を継続できる人々だけの限定的信仰にとどまった、というのが日本中世までの状況である。

〈縦〉の難行性は重力がからむ普遍的問題に違いない。重力に逆らう上方ベクトルは巨大なポテンシャル・エネルギーを要するのに対し、重力に従う下方ベクトルは負のエネルギーで足りるわけで、その余剰エネルギーが竜華会の値遇者に分かち与えられるという構図なのであろう。

それはともかく、〈縦〉の上方ベクトルすなわち上生を遂げる手段の要諦のひとつが兜率天を観じる上生観であり、そのために本尊像や兜率天宮図が表され、日本中世では各種の兜率天曼荼羅図として結実するに至った。その中では、中国の作例が厳密な左右対称性を保持したのに対し、日本の作例ではことさら左右非対称を是とする趣向があつて注目される。これは日本的審美感を考えるときに重要な点である。

本稿の「はじめに」で述べた唯心が、道場に現出させた兜率内院のイメージは、こうした兜率天曼荼羅に描かれたような情景だった。もともと兜率往生をうながす『上生経』は禅観経典と関わりが深く、経典中の釈迦の言葉にも「このように兜率天を観じるものを正観とし、他の観をなすものを邪観となる」（大正蔵14-420c）とあるように、観想を重視する内容をもつ。子嶋寺真興も一条天皇の前で兜率内院を左右に現出させたとされるが、「観」に託された感応力に期待する信仰が伏流していたことをうかがわせる。こうした奇瑞の先例を求めるならば、慈恩大師の上生経疏に、「玄奘・文備・神泰法師などは皆彼業（上生経の観）をなして上生の靈感があつた。或は身に現相在るあり」（大蔵経38-277c）とあるものがそれに当たるだろう。

「観」の重視という点と関連して注目したいのが、鏡との関係の深さである。天平時代の興福寺中金堂の弥勒浄土変では、新院の正体弥勒に鏡一面が付属していた（『興福寺流記』）。西大寺の弥勒金堂の弥勒菩薩と脇侍菩薩双方の宝冠に鏡が着されているし、水精弥勒を納める六角漆殿内部にも円鏡が装着されていた（『西大寺資財流記帳』）。経説にはないこうした鏡の仕立ては、入れ子状に増幅する兜率天の摩尼宝殿と光の映発するありさまを、見る者に具体的イメージとして提供すると同時に、鏡面に映る相を観じて兜率上生観をなしてほしいという意図があつたのではないだろうか。この思想は時間を超えて持続し、高山寺の「鏡弥勒像」に鏡の機能を活用した現存例を輩出する。阿字観と五輪塔を表裏にもつこの像は、現身に弥勒にまみえるとともに、行者が阿字=弥勒=大日を感じし即身成仏を目指す密教的観想の本尊だが<sup>97</sup>、弥勒菩薩である点が鏡との接点を強固にさせている。また、貞慶が兜率上生観をなすにあたり、弥勒の姿を念じる「念仏」の時には、道場に明鏡を懸けて菩薩の絵像や木像をそれに映すこと、また兜率天浄土を観じる時には障子絵や荘厳された小塔を鏡の前に置くことを指示しているのは、同じ趣旨である。想像をたくましくすれば、平安後期の慈尊院本「弥勒菩薩像」の光背に雲母地がみられること、興聖寺本「兜率天曼荼羅図」の浄土の宝地に粗密を変えて雲母地が豊富に用いられてい

ること、密蔵院本「兜率天曼荼羅図」の弥勒の宝壇にも雲母地と思われる表現がみられることなど、雲母の使用がしばしば見られるのも、鏡面効果を促したからと考えたくなるのである。鏡に映ったかのような影像を観ることが奨励されたと解釈したい。

元久元年（一二〇四）の「沙門貞慶等敬白文」に「内院之月」、宗性撰『華嚴宗香薫抄』に「兜率之月」とあるように、兜率天は月のメタファーがよく似合う<sup>98</sup>。極楽のような黄金の光輝ではなく、鏡のごとく、あるいは月影のごとく清冽な反照が、中世の兜率にふさわしいようだ。



## 【注】

- 1 『弥勒来时経』（失訳）、『弥勒下生経』（西晋、竺法護訳か）、『弥勒下生成仏経』（後秦、鳩摩羅什訳）、『弥勒大成仏経』（鳩摩羅什訳）、『弥勒下生成仏経』（唐、義浄訳）、『観弥勒菩薩上生兜率天経』（北涼、沮渠京声訳）
- 2 松本文三郎『弥勒浄土論』（丙午出版社、一九一一年。『弥勒浄土論・極楽浄土論』に再収、平凡社東洋文庫、二〇〇六年）、渡辺照宏『愛と平和の象徴 弥勒経』（筑摩書房、一九六六年）
- 3 宮治昭『涅槃と弥勒の図像学』（吉川弘文館、一九九二年）五六〇頁
- 4 注2参照
- 5 宮治昭「ガンダーラ・インドの弥勒菩薩像」（『日本の美術316 弥勒像』至文堂、一九九二年）、同『涅槃と弥勒の図像学—インドから中央アジアへ—』吉川弘文館、一九九二年）、伊東史朗『日本の美術316 弥勒像』本説。なお本章は、宮治氏の著作に多くを負っている。
- 6 注5『涅槃と弥勒の図像学』第二部第三章付論「ガンダーラ・インドの「兜率天上の弥勒菩薩像」の図像について」参照
- 7 宮治氏は、交脚倚坐という独特の坐勢は、遊牧民の王者像の形姿であったものを弥勒像に転用した、と推測している。『涅槃と弥勒の図像学』三一〇頁。
- 8 注6第三部参照
- 9 ドイツ隊のヴァルトシュミット説によれば、第一期は五〇〇年前後、第二期は七世紀とする。また中国の宿白説では異なる見解が提示されている（「キジル石窟の形式区分とその年代」『中国石窟 キジル石窟一』、平凡社、一九八三年）。
- 10 注6、四五三～四五六頁。仏陀跋陀羅訳『観仏三昧海経』（大正蔵15-656b、664b）、鳩摩羅什訳『禪秘要法経』（大正蔵15-254c）、『思惟略要法』（大正蔵15-298c）、曇摩蜜多訳『五門禅経要法』（大正蔵15-332c）参照
- 11 石松日奈子「中国交脚菩薩像考」（『佛教藝術』一七八号、一九八八年）、同「弥勒像坐勢研究—施無畏印・倚坐の菩薩像を中心に—」（『MUSEUM』五〇二号、一九九三年、双方とも『北魏仏教造像史の研究』に再収、ブリュッケ、二〇〇五年）
- 12 宝冠の化仏は通常、観音菩薩の指標とみなされているが、これは隋唐以降にあてはまる特徴で、早期の菩薩像では弥勒に付随することが多い。前述した『上生経』の「その冠には百万億の色があって、一々の色に無数の化仏がいる。」という経説がその根拠とみなされている。
- 13 雲崗第一窟南壁第三層西側、第一三窟東壁第三層中央（『中国石窟 雲崗石窟二』平凡社、一九九〇年、図九五・一一七）など
- 14 『中国石窟 龍門石窟一』（平凡社、一九八七年）図八一・八三
- 15 注11
- 16 久野美樹「中国初期石窟と観仏三昧—麦積山石窟を中心として—」（『佛教藝術』一七六号、一九八八年）
- 17 注2 渡辺書、二四六頁
- 18 注11石松論文の注15参照
- 19 塚本善隆『支那仏教史研究』（弘文堂書房、一九四二年、一九六九年三版）。また長岡龍作氏は、中国早期の信仰には、兜率天から極楽へという回路が想定されていたという新たな解釈を提示している（本書所収の「兜率天往生の思想と表象」）。
- 20 松本栄一『敦煌画の研究』第一章「弥勒浄土変相」（一九三七年）
- 21 『上生経』による上生場面を描く変相図を、一般に上生経変と呼ぶ。

- 22 尾崎直人「敦煌莫高窟の弥勒浄土変相」(『密教図像』二、一九八三年)
- 23 『中国石窟 敦煌莫高窟二』(平凡社、一九八一年) 図八四解説
- 24 『高僧法顕伝』(大蔵経51-865c)、速水侑『弥勒信仰—もう一つの浄土信仰—』(評論社、一九八〇年) 三六頁。また渡辺昭宏氏によれば、チベット訳のみ伝わる『聖弥勒発願経』では、下生後の弥勒の説法を四天王が率先して讃歎するというくだりがあるとされる(注2、一三〇頁)。
- 25 湧雲の多様な展開については、肥田路美「『変』と雲—大構図変相図の成立と意味へのアプローチ—」(『国際交流美術史研究会第一六回シンポジウム 東洋美術史研究の展望』、一九九七年) 参照
- 26 趙聲良『敦煌壁画風景の研究』(比較文化研究所、二〇〇五年) 二八頁
- 27 蕭黙「莫高窟壁画にみえる寺院建築」(『中国石窟 敦煌莫高窟四』、一九八二年) 二〇四頁
- 28 横列三院形式は兜率天宮のみの特色ではなく、盛唐期末の一四八窟(七七六年)が初出とされる天請問経変の上にも表される例がある。ただし、これは弥勒上生経変の天宮図を引用しているように見受けられる。
- 29 注3書、四一九頁の図二三七b。宮治・石松・趙聲良氏は須弥山上の人物群像を兜率天上の弥勒菩薩たちとみる。いっぽう檜山智美氏は、これを三十三天の帝釈天たちとみる。同氏「キジル石窟一一八窟(海馬窟)の壁画主題—マーンダートリ王説話を手掛かりに」(『美術史』一六八号、二〇一〇年) 挿図3
- 30 各神将形に添えられた短冊形に「南方天王……」「西方天王……」「東方天王供養」などとみえる。
- 31 注22、また塚本善隆「龍門石窟に現れたる北魏仏教」(注19塚本書)第六章も参照。なお千仏と弥勒像との関連については、その千仏が弥勒に直結するかどうかわからない場合も多い。千仏が弥勒信仰とからむ理由については、キジルの例について『下生経』の転輪聖王信仰と関連すると推測する宮治説(注3書)、龍門古陽洞について『法華経』普賢勸発品の「千仏授手」に根拠を求める塚本説がある(注19第六章第一節)。
- 32 岩波文庫『法華経(下)』二〇四・三二八頁
- 33 注2松本書、注19塚本書、平岡定海「日本彌勒浄土思想展開史の研究」(『東大寺宗性上人之研究並史料』下、臨川書店、一九六〇年)第二章第二節参照
- 34 「安、毎に弟子法偶等と彌勒の前に於て誓を立て兜率に生ぜんことを願う」(大正蔵50-353b)
- 35 松本栄一『敦煌画の研究』九五頁
- 36 泉武夫『仏画の尊容表現』(中央公論美術出版、二〇一〇年)第三部第一章「異色の弥勒菩薩像—弥勒図像の一系譜—」
- 37 Heping Liu, "Empress Liu's Icon of Maitreya: Portraiture and Privacy at the Early Song Court", *Artibus Asiae* LXIII, No.2 (2003) p129-133
- 38 Bodhisattva Padmapani Seated on a Lotus Throne, Bequest of Hervey E. Wetzel, 1919.105
- 39 大西修也「阿弥陀・弥勒信仰の実態と図像—菩薩半跏像=弥勒像説へのアプローチ—」(『論叢仏教美術史』、吉川弘文館、一九八六年)。また新羅の元暁、憬興は弥勒経の注疏を作成しているなど、教学的な展開もあった。
- 40 黄寿永『韓国仏像の研究』(同朋社、一九七八年)一九一頁、斉藤忠『古代朝鮮・日本金石文資料集成』(吉川弘文館、一九八二年)四五頁
- 41 菊池章太『弥勒信仰のアジア』(大修館書店、二〇〇三年)、崔聖銀「高麗初期の石像菩薩像について」(『佛教藝術』二八八号、二〇〇六年)
- 42 日本の古代・中世の弥勒信仰の軌跡については、注24速水書および注33平岡論文に多くを負っている。学恩に感謝したい。また弥勒像史の概略については注5伊東書を参照されたい。

- 43 注39、兜率往生での観音の役割については石田尚豊氏も言及している（「飛鳥・白鳳時代の小金銅仏」『奈良の寺7 法隆寺 小金銅仏』岩波書店、一九七四年）。
- 44 注24書六四頁
- 45 亀田孜「奈良時代の弥勒浄土」（『古美術』一四二号、一九四二年）、同「弥勒浄土像」（『文化』二〇-二号、一九五六年、どちらも『日本仏教美術史叙説』再収、学芸書林、一九七〇年）
- 46 最近では三田覚之「天寿国繡帳の原形と主題について」（『美術史』一六四号、二〇〇八年）
- 47 注45
- 48 小林祐子「興福寺北円堂と中金堂の弥勒像」（『日本宗教文化研究』二七号、二〇一〇年）参照
- 49 塔の初層に弥勒浄土を表した例として、ほかに元興寺、法隆寺などが知られている。ただ上生経変とは確認できない。
- 50 「又和尚御本尊納繡弥勒万タラ、藏北有三間房、和尚之弟子法載住處云、」（護国寺本『諸寺縁起集』、『校刊美術史料 寺院篇上』）
- 51 長岡龍作『日本の仏像—飛鳥・白鳳・天平の祈りと美』（中公新書、二〇〇九年）六六頁。『扶桑略記』天平元年（七二九）条にも、祇園精舎が兜率天内院を規模とし、大唐西明寺は祇園精舎を規模としたことが語られる。
- 52 注45「弥勒浄土像」
- 53 注24・33
- 54 清凉寺釈迦胎内納入の齋然・義藏の天禄三年（九七二）願文に、「興隆釈迦之遺法、然後第二生必共生兜率内院見仏聞法、第三共生随弥勒下生閻浮聞法得益」とある。
- 55 注33平岡書四五七頁
- 56 注24速水書一二〇頁
- 57 注39
- 58 注33平岡書五四八頁
- 59 注24一六五～一七〇頁
- 60 『弥勒如来感応抄』第一所収、注34平岡書二四七～二五九頁
- 61 密教で修法や造像に用いられる『慈氏菩薩略修愈識念誦法』（上下二巻、善無畏訳、大正蔵20）は、現身に弥勒の説法を聞くことができるとされるが、兜率往生を直接意味するものではなく、あくまでも行法の効能として説かれている。「往生」の語も用いられていない。
- 62 同本異訳に北宋・法賢訳『仏説秘密八名陀羅尼経』がある。ただ、玄奘訳が兜率往生に加えて弥勒下生の時の随行も説くのに対し、法賢訳は兜率往生のみを説く。両者とも兜率天宮の描写はない。
- 63 仏教美術研究上野記念財団研究報告書『図像蒐成Ⅳ』六一頁。金沢文庫本『覚禅鈔』にも類例がある。
- 64 注24
- 65 注24・33
- 66 山田昭全・清水宥聖編『貞慶講式集』（山喜房仏書林、二〇〇〇年）参照
- 67 「八、造立佛像（繪圖等亦同）」（宗性撰『弥勒如来感応抄』第一所収、注33平岡書二二六頁）
- 68 注36
- 69 中野玄三「明恵上人と鏡弥勒像」（『学叢』四号、一九八二年）、阿部龍一「密教儀礼と顕密仏教—明恵房高弁の入滅儀礼をめぐる—」（今井雅晴編『中世仏教の展開とその基盤』、大蔵出版、二〇〇二年）
- 70 『明恵上人資料』第一（東京大学出版会、一九七一年）二三九～二四一頁
- 71 注33平岡書六七六・六七九頁

- 72 海野啓之「醍醐寺三宝院弥勒菩薩坐像についての一解釈－弥勒の図像をてがかりに－」（『美術史』一六三号、二〇〇七年）
- 73 真鍋俊照「貞応三年銘の鏡弥勒像と百光遍照観」（『國華』一〇九五号、一九八六年。『密教図像と儀軌の研究』に再収、法蔵館、二〇〇〇年）。当論文には「鏡弥勒像」に込められた多層な密教的意義が詳細に解析されている。ただ厨子側面頂部の雲形は密教だけでは解説が困難で、やはり兜率天の象徴的意味が託されていると考える。
- 74 注24
- 75 注36に詳述
- 76 『奈良六大寺大観 興福寺二』（岩波書店、一九七〇年）「弥勒菩薩坐像」解説参照
- 77 田多井さやか「海住山寺蔵法華経曼陀羅図に関する一考察－解脱上人貞慶の関与を中心に－」（『美術史研究』四五冊、二〇〇七年）
- 78 高野山霊宝館展覧会目録『高野山の菩薩像』（一九九五年）図四一
- 79 概説的なものとして岡崎譲治『日本の美術四三 浄土教絵画』（至文堂、一九六九年）がある。
- 80 箱書「兜率天曼陀羅 唐吳道子畫 □□興福（聖に書き消し）寺什物」  
外題「兜率天曼陀羅 解脱上人所持之後當山開□□□□焉 □□圓通寺興聖禪寺什物 石梯代重裱補焉」  
裏書「笠置解脱上人御所持都卒曼陀羅一幅  
貞享四〈丁卯〉年（1687）冬修補之畢 願以此 「洛北圓通寺興聖禪寺〈常住〉」  
功德待値遇於慈尊龍華早拜聖容矣 石梯叟」  
なお興聖寺は禪宗寺院で、本作品が当寺に納入された経緯は明らかでない。
- 81 泉武夫「輝色表現の一異種一仏画における雲母使用一」（『美術史学』二七号、二〇〇七年。注36『仏画の尊容表現』に再収）
- 82 「延命寺蔵兜率天曼荼羅 解説」（『美術研究』六九号、一九三七年）参照
- 83 注79岡崎書によれば、明王院には享保年間の模写が伝わっている。
- 84 箱書 蓋表「浄土曼陀羅一幅 柏原成菩提院什物」 蓋裏「當寺第二十八世普寂僧正代修補之」  
外題「浄土曼陀羅 近州坂田郡柏原 成菩提院什物」  
裏書「寶永五戊子（1708）載二月／彼岸中勸化之砌修／補之 願主 眞乘院圓鏡和南」
- 85 岐阜市歴史博物館展覧会目録『美濃の仏教美術』（二〇〇五年）
- 86 箱書 蓋表「詩画禪龕所藏」 蓋裏「古畫曼陀羅」  
外題「古畫曼荼羅 詩画禪龕所藏」
- 87 『春日井市史 資料編4』（春日井市、一九七三年）、『愛知の文化財』（愛知県教育委員会、一九八〇年）参照
- 88 弥勒菩薩の蓮華莖上宝塔の先端付近と、大宝塔内の五輪塔風の小塔の先端には補彩がある。五輪塔形が当初からの形だったかどうかは不明瞭である。
- 89 『垂迹美術』（角川書店、一九六四年）、関口正之『日本の美術二七四 垂迹画』（至文堂、一九八九年）、奈良国立博物館展覧会目録『春日信仰の美術』（一九九七年）参照
- 90 弥勒立像が造顕された建治三年（一二七七）前後とする説と、金沢貞顕が称名寺を整備した文保から元亨二年（一三一七～二二）ころとする説がある。近年の議論については向坂卓也「新出の称名寺壁画断片とその諸問題について」（『金沢文庫研究』三二三号、二〇〇九年）、神奈川県立金沢文庫特別展目録『称名寺の庭園と伽藍』（二〇〇九年）を参照されたい。

- 91 注72
- 92 須賀みほ『天神縁起の系譜』研究・資料編（中央公論美術出版、二〇〇四年）一四二～三頁
- 93 富島義幸『密教空間史論』（法蔵館、二〇〇七年）一九〇頁
- 94 注82においてこの問題が提起されている。
- 95 ちなみに根津美術館蔵の「聴颿楼集宋元画冊」は元から清時代の合冊であるが、その中の「李龍暝早朝大明宮圖」とある紙本墨画団扇図は、宋画の原図に基づくと思われ、斜め型構図でしかも兜率天浄土の宮殿図と共通する景観モチーフが認められる。
- 96 注77
- 97 海野啓之「弥勒彫像荘嚴具にみる平安後期・鎌倉時代の弥勒信仰－醍醐寺三宝院弥勒菩薩像光背における空間的位相」（本書所収）参照
- 98 それぞれ『弥勒如来感應抄』第一（注33平岡書二三二頁）、および大蔵経72-131a

### 【挿図出典】

1・2：宮治昭『涅槃と弥勒の図像学』（吉川弘文館、一九九二年）、3～5：『中国石窟 キジル石窟 一～三』（平凡社、一九八三～八五年）、6：伊東史朗『日本の美術三一六 弥勒像』（至文堂、一九九二年）、7：『解説敦煌 中世紀建築画』（華東師範大学出版社、二〇一〇年）、8：趙聲良『敦煌壁画風景の研究』（比較文化研究所、二〇〇五年）、9：『敦煌石窟芸術 莫高窟第九窟・第一二窟』（江蘇美術出版社、一九九四年）、10～15：『中国石窟 敦煌莫高窟一～五』（平凡社、一九八〇～八二年）、16京都国立博物館展覧会目録『藤原道長』（二〇〇七年）、20～22：『中国美術全集 絵画編一七』（人民美術出版社、一九八七年）、23：京都国立博物館『興福寺曼荼羅』（一九九五年）、24：京都国立博物館展覧会目録『王朝の仏画と儀礼』（一九九八年）

# 兜率天往生の思想と表象

長岡龍作

はじめに

第一章 兜率天往生の意義と祈願

- (1) 兜率天の意義
- (2) 雲岡石窟の兜率天
- (3) 古代日本の兜率天

第二章 兜率天を表象する

- (1) 弥勒像と空間
- (2) 兜率天に見立てる

第三章 兜率天に往く

- (1) 『法華経』と兜率天
- (2) 兜率天の意味の変容
- (3) 兜率天と経塚

おわりに

はじめに

古来、兜率天は、阿弥陀の浄土である極楽浄土と並び、弥勒の浄土として往生信仰の対象であった。この二者を比べたとき、兜率天往生信仰の方がより古く、より広範な地域に拡がっていることは夙に指摘されてきた<sup>(1)</sup>。また、一概に弥勒信仰といっても、上生信仰である兜率天往生信仰は、弥勒下生信仰とは明確に区別されるものであることも指摘されるとおりである<sup>(2)</sup>。

兜率天往生信仰のこのふたつの側面は、兜率天に関わる美術を考える上でも基本的な観点となる。すなわち、極楽浄土が美術においてさまざまに表象されているのに比して、兜率天自体はどのように表象されているのかという問題と、「兜率天に到る」弥勒上生信仰にとって、美術はどのような役割を果たしているのかという問題である。

本稿はこれらの問題に即して、いくつかの事例を示しながら考察を加えるものである。

## 第一章 兜率天往生の意義と祈願

### (1) 兜率天の意義

まず、後者の「兜率天に到る」というテーマから考えてみよう。そもそもなぜ兜率天に到ることが求められるのだろうか。その回答を、弥勒上生信仰の基本経典である『観弥勒菩薩上生兜率天経』(弥勒上生経)<sup>(3)</sup>に求めるならば、以下の一節にゆきあたる。閻浮提において、諸功徳を修し、塔を供養し、諸三昧を修し、経典を読誦し、弥勒の形像を念じ、弥勒の名を称した者は、命終の後速やかに兜率天に往生できるとした後、経は次のように説く。

応声即礼。礼已諦観眉間白毫相光、即得超越九十億劫生死罪。是時菩薩隨其宿縁為説妙法、令其堅固不退転無上道心。

(声に应じて即ち礼し、礼已って眉間の白毫相の光を諦観すれば、即ち九十六億劫の生死の罪を超越するを得。是の時菩薩は其の宿縁に随つて為に妙法を説き、其を堅固ならしめ、無上道心を退転せざらしむ)

これを踏まえれば、往生者が兜率天に到ることの第一の目的は、弥勒菩薩に値遇し、滅罪と不退転の無上道心を得ることにあることだとわかる。その後、経典は次のように説く。

如是等衆生若浄諸業行六事法、必定無疑当得生於兜率天上。値遇弥勒亦隨弥勒下閻浮提第一聞法。於未来世値遇賢劫一切諸仏、於星宿劫亦得値遇諸仏世尊於諸仏前受菩提記。

(是の如き等の衆生、若し諸業を浄くして、六事法を行へば、必定して疑なく当に兜率天上に生れることを得。弥勒に値遇し、亦弥勒に随つて閻浮提に下り、第一に法を聞いて、未来世に於て賢劫の一切諸仏に値遇し、星宿劫に於ても亦諸仏世尊に値遇することを得て、諸仏の前に於て菩提の記を受くべし)

すなわち、諸行をなした衆生は、兜率天で弥勒菩薩に値遇した後、弥勒に随つて閻浮提に下り、竜華三会の第一の説法を聞き、未来世においては賢劫諸仏に、星宿劫(未来劫)においても諸仏に値遇し、菩提の記を受くとするのである。

一般に、兜率天に上生する意義については、その後期待される竜華三会の説法に立ち会うためまでの時間を過ごすことと説明される場合が多い。しかしながら、『弥勒上生経』は、竜華三会の説法の後の諸仏への値遇についても説くのであり、授記はその段階において実現するとしていることにより注意



を払う必要があるであろう。仏教徒の最終的な祈願が彼岸に到ること（到彼岸）であるとすれば、『弥勒上生経』の設定する最終的な到達地点は、授記を実現する未来世における諸仏との値遇である。

したがって、兜率天往生は、その過程において意味づけられることになる。すなわち、弥勒菩薩に値遇し、滅罪と不退転の無上道心を得ることは、授記に到るまでの道程を進むための条件となっていると見る必要がある。『弥勒上生経』に基づけば、兜率天は単に下生を待つ場ではなく、そこで弥勒に値遇すること自体に意味がある場なのである。

『弥勒上生経』は、『出三蔵記集』第二<sup>(4)</sup>に宋孝武帝時（452～464年）に沮渠安陽侯が安陽郡で訳出したと伝えられている。ここに確認した経意が造像に反映している可能性を想定しつつ、以下、中韓日の願文を見ながら兜率天に対する意識を検証する。

## （2）雲岡石窟の兜率天

まず北魏の雲岡石窟を見たい。雲岡石窟第十一窟東壁最上層の、太和七年（四八三）銘「邑義信士女等五十四人」造像【挿図1】は長文の銘文を伴う、「邑義」が造像した初期の事例として知られている<sup>(5)</sup>。この造像の銘文には次の一節がある<sup>(6)</sup>。

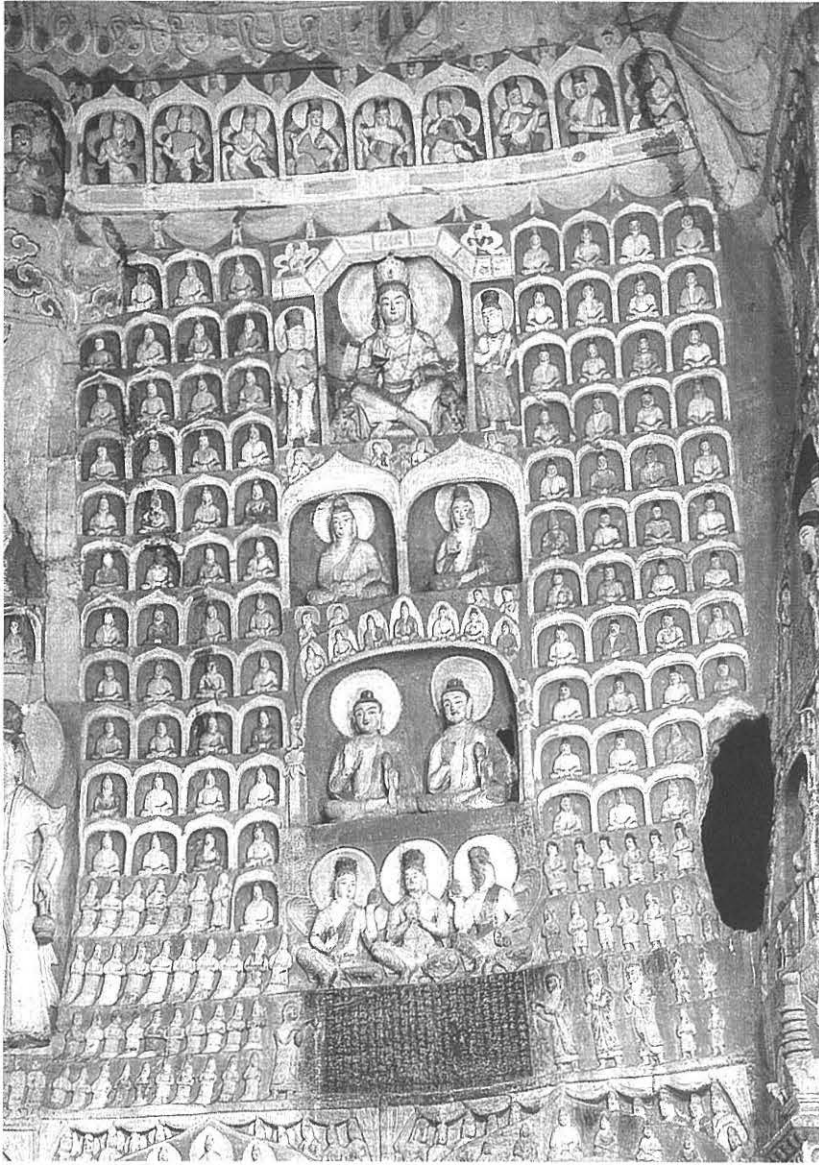
又願義諸人、命過諸師、七世父母、内外親族、神栖高境、安養光接。託育宝花、永辞穢質。證悟无生、位超群首。若生人天、百味天衣、随意漁服。若有宿殃、墮洛三途、長辞八難、永与苦別。

（また願わくは、義の諸人・命過ぎにし諸師・七世の父母・内外の親族は、神は高境に栖みて、安養の光は接じ、宝花に託育して、永く穢質（汚れた本質）を辞し、无生（空、生滅を離れた絶対の真理）を證悟して、位は群首を超えむことを）

この一節に出る「義の諸人」は、造像主体者である「邑義信士女等五十四人」に相当する。ここには、造像者自身とともに「命過ぎにし諸師」・「七世の父母」・「内外の親族」の「神」の行方が明示されている。「神」とは「たましい」の意であるから、これは人々の死後に関わる内容である。ここでは、最終的に神が「无生を證悟」する、すなわち悟りに到ることが願われているが、注目すべきはそこに到る道程である。神が第一に到るのは「高境」であり、そこから「安養の光」に接せられて「宝花に託育」する。「安養の光は接じ」が極楽からの引接を、「宝花に託育する」が極楽への往生を意味していることは明らかである。したがって、重要なのはその前に到る「高境」の意味である。ここがどこかは、太和七年銘造像の最上部に交脚菩薩龕【挿図2】があらわされていることで了解される。すなわち、「高境」は、弥勒菩薩である交脚菩薩の居処、兜率天に相当すると見なされる。

ここから、この銘文は、死後の神はまず兜率天に到り、そこから極楽へと往生して、最終的に悟りに到るという道程を想定していることがわかる。これは、『弥勒上生経』が説く、兜率天は滅罪と不退転の無上道心を得る経由地であるという意味を正しく踏まえたものとして理解できよう。この造像には、竜華三会の説法は意識されていない。造像者が望むのは悟りへの到達なのであり、それゆえに、授記を実現する未来世における諸仏との値遇の場こそが望まれた。この造像ではその場を極楽として想定しているのである。

銘文は、この後の部分で、一切衆生の救済を目指す菩薩となるという造像者の誓願をあらわしている。『法華経』見宝塔品に基づけば釈迦如来、多宝如来、十方諸仏の役割は、釈迦の滅後に『法華経』を護持することを誓う者の誓願を聞き届けることである。すでに別稿で述べたとおり<sup>(7)</sup>、太和七年銘造像の供養者像には靈鷲山上の虚空会において誓願を發する菩薩という意味が、釈迦・多宝如来と諸仏には造像者の誓願を聴き届ける者という意味が込められていると考えられる。造像者は、『法華経』に登場



1 雲岡石窟第十一窟東壁最上層  
「邑義信士女等五十四人」造像  
太和七年（483）



2 同 交脚菩薩龕

する者に自らを擬し、『法華経』の護持、すなわち菩薩道の実践を誓っているのである。

したがって、造像者は、現世、兜率天、極楽と段階する悟りへの道程を、『法華経』への帰依によって果たそうとしていることがわかる。しかしながら、造像には兜率天までの世界しかあらわされていない。ここから、授記される場としての極楽は、造像の外部に想定されていることが導かれる。このことは、悟りへの遙かな道は発菩提心を起点とするという意識の表れとして理解できよう。表現されるべきは発心する者の姿であり、それにより第一に到達すべき地点なのである。

兜率天は、『弥勒上生経』において確認したとおり、弥勒菩薩に値遇して滅罪と不退転の無上道心を得る場である。したがって、最上部にいる弥勒菩薩には造像者を悟りへと導く役割があり、造像に表現されている世界の先にも悟りへの道は続くことが暗に示されているとみることができるであろう。

では、釈迦・多宝如来と弥勒菩薩をあらわす他の造像の造像者の意識はどのようなものだろうか。第十七窟明窓東壁太和十三年（489）銘比丘尼惠定造龕【挿図3】と第十一窟明窓東壁太和十九年（495）銘龕【挿図4】の銘文にそのことを確認してみよう。

第十七窟明窓東壁【挿図3】の銘文では、次の一節に着目したい。

願現世安隱。戒行猛利。道心日増。誓不退転。以此造像功德。逮及七世父母。累劫諸師。无边衆生。咸同斯慶。<sup>(8)</sup>

（願わくは現世安隱にして、戒行猛利にして、道心は日に増し、誓ひて退転せざらむことを。この造像の功德をもって、七世父母、累劫の諸師に逮及し、无边の衆生は、みなこの慶を同じくせむことを）

この造像は、比丘尼惠定が、自身の病をきっかけとして発願し、釈迦・多宝・弥勒の三像を造ったものだが、この部分は、造像後の実践と、造像の功德を七世父母、累劫の諸師、あらゆる衆生に廻向することを誓願する内容である。造像は、上段に弥勒菩薩と下段に釈迦・多宝の二仏並坐像をあらわし、その下方の左右に四体ずつの比丘像を配している。比丘像はやや顔を仰向け、正しく釈迦・多宝龕の方を向いている。造像者をあらわす比丘像は強い意志で菩薩の誓願を発する者、二仏はそれを聞き届ける者として表現されていると見られよう。弥勒菩薩は誓願を発した造像者が次に会う者であり、すでに述べたとおり、その役割は造像者に滅罪と不退転の無上道心を授けることにあると考えられる。そのことは、銘文の「誓ひて退転せざらむ」という銘文の一節に正しく符合している。

第十一窟明窓東壁【挿図4】の銘文では、「呂涸昏の七妻周」と名乗る造像者が、亡父、亡息、亡女のために、釈迦如来と弥勒の二像を造ったとする記述に続く次の一節に着目しよう。

又為亡夫亡息亡女。生々値慶。遭三宝。弥勒下生。、、道。若墮三途。速洽解脱。問法解之。悟无生忍□時。一切普三有。同福慶。所願如此。<sup>(9)</sup>

（また亡夫亡息亡女の為に、生々慶に値い、三宝に遭い、弥勒の下生、、、道。若し三途に墮さば、速かに<sup>あまね</sup>洽く解脱せむ。法を問ひこれを解し、无生忍を悟る□時、一切を三有に普くして、福慶を同じくせむ。願う所は此の如し）

「生々慶に値い、三宝に遭い」には未来世における仏道の実践への意志が、「法を問ひこれを解し」には『法華経』の教義を理解しようとする意志が、「无生忍を悟る□時、一切を三有に普くして、福慶を同じくせむ」には菩薩道の実践者たらんとする意志が明示されている。造像は、上段に弥勒菩薩、下段に釈迦如来、釈迦の両側に宝塔中の二仏を、その下方には、左右にそれぞれ二体ずつの比丘と俗人の供養者像をあらわしている。ここにおいても、供養者像は銘文に見える意志を誓願する造像者にあたり、



3 第十七窟明窓東壁比丘尼惠定造龕 太和十三年（489）



4 雲岡石窟第十一窟明窓東壁龕 太和十九年（495）

宝塔中の二仏はそれを聞き届ける者である。「无生忍を悟る」と銘文が述べるように造像者は最終的に悟りを目指している。したがって、この場合も弥勒菩薩のいる兜率天は、悟りへの道程において、第一に到る場所であると見ることができる。

### (3) 古代日本の兜率天

次に古代日本の兜率天イメージを探ることにするが、その前提として、まず三国時代の韓半島の事例を一瞥したい。辛卯銘如来三尊像（571年、金東鉉氏蔵）【挿図5】は、善知識那婁、賤奴阿王阿歡ら五人によって作られた無量寿仏像である。この像の銘文中には次の願文がある。<sup>(10)</sup>

願亡師父母、生生心中常値諸仏、善知識等値遇弥勒。所願如是。願共生一処、見仏聞法。

（願わくは亡師父母、生生心中に常に諸仏に値い、善知識等は弥勒に値遇せむことを。願う所は是の如し。願わくは共に一処に生じ、仏に見え法を聞かむことを）

この願文が最終的に望むのは、造像者及び亡師父母が皆、一処すなわち極楽において見仏聞法することである。これは無量寿仏像の造像による祈願としては自然なものであるが、この願文で注目されるのは、ここに弥勒への値遇もまた願われていることである。ここからは、極楽に到るためには弥勒に値遇することも望まれるべきであるという意識を窺うことができよう。これは、雲岡の例に見たのと同様、弥勒への値遇の場、兜率天への上生を極楽往生の前提とする意識に基づくものである。北魏の雲岡と三国時代の韓半島には共通する兜率天観のあったことがわかる。

古代日本の兜率天イメージを知るためには、特に写経に付された願文を見るのが適切である。まず、長屋王の発願による神亀五年（728）の『大般若経』巻第二百六十七（神亀経）の願文をみる<sup>(11)</sup>。この中には以下の一節がある。

登仙二尊神霊、各随本願、往生上天、頂礼弥勒、遊戯浄域、面奉弥陀、並聴聞正法、俱悟无生忍。

（登仙の二尊の神霊は、おのおの本願に随ひて、上天に往生して、弥勒に頂礼し、浄域に遊戯して、弥陀に面へ奉り、並びに正法を聴聞し、俱に无生忍を悟らんことを）

ここには、死後登仙した両親が、その後、「上天」で弥勒に頂礼することと、「浄域」で弥陀に面え、最終的に悟りに到る願意が示されている。弥勒に会う「上天」が兜率天を、阿弥陀に会う「浄域」が極楽を指していることはあきらかである。

この銘文において特に注目されるのは、兜率天が「上天」と称されていることである。上天とは崑崙山の上にある天帝の居処であり、この願文は仏教的天の世界を神仙世界に重ねて描写している。それゆえ、両親の神霊が登仙したと述べられていることも同じ意味として理解できる。崑崙山に登ることを意味する「登仙」という用語が使われているのは、崑崙山の頂が、須弥山の頂上にある切利天になぞらえられているためである<sup>(12)</sup>。したがって、両親の神霊が最初に到る場所は切利天であることがわかる。

このように、両親の神霊は、切利天へ登った後、兜率天、極楽と辿って悟りへ到ることが願われている。この場合の兜率天の位置付けは、これまでにみた雲岡第十一窟東壁の太和七年銘造像、韓半島の辛卯銘如来三尊像の場合と共通している。

次に、天平十五年（743）の光明皇后御願『超日明三昧経』<sup>(13)</sup>の願文には次のようにある。

二親尊靈、帰依浄域、曳影於観史之宮、遊戯覚林、昇魂於摩尼之殿、次願七世父母六親眷属、契會真如、馳紫輿於極楽、薫修慧日、沐甘露於徳池、通該有頂、普被無邊、並出塵區、俱登彼岸。

(二親の尊靈、浄域に帰依し、観史之宮に曳影し、覚林に遊戯し、摩尼之殿に昇魂せむことを。次に願くば、七世父母六親眷属、真如に契會し、紫輿を極楽に馳せ、慧日を薫修し、甘露を徳池に沐し、有頂に通該し、普く無邊を被い、並に塵區を出で、俱に彼岸に登らむ)

写経の功德により、両親には兜率天への往生を、七世父母・六親眷属には極楽への往生を願い、いずれもその後彼岸に登ること、すなわち悟りに至ることを願っている。往生の後に第一に到る場所が兜率天とされていることは、これまでに見た例と共通する。

天平二年(730)の『瑜伽師地論』卷二十一(石山寺蔵)<sup>(14)</sup>は、飛鳥寺僧賢證が七世父母六親眷属のために書写したもののだが、その願文には、次の一節がある。

仰願現在之身停於千秋之林、心神凝於万春園、而六度輕舫設三會之津。四无量梶貫、而八弟子人覺為左右舵取。八正道分為水手、而法音輪大妙相二柱菩薩船主。分段生死之海度、而願與群生共速登无上覺也。(仰ぎて願くは、現在の身は千秋の林に停め、心神は万春園(園カ)に凝らして(専心して)、六度の輕舫(小さな舟)を三會の津に設けむ。四無量の梶を貫きて、八弟子人は覺めて左右の舵取となさむ。八正道(理想の境地に達するための八種の實踐徳目)は分けて水手とし、法音輪・大妙相の二柱の菩薩は船主たらむ。生死の海度を分段して、願くは群生と共に速かに无上覺に登るなり)

写経の功德によって到るのは「千秋の林」「万春園」と呼ばれる場所である。ここが兜率天であることは、「輕舫を三會の津に設ける」や「法音輪・大妙相の二菩薩を船主とする」という内容のあることから推定できる。つまり、賢證は兜率天に昇った後に、悟りへと到ることを願っているのである。

また、天平十年(738)の『仏説弥勒上生經』一卷(高山寺蔵)は、石川年足が弥勒菩薩像一鋪とともに写経したものである。この願文には、以下の一節がある。

伏願、契道能仁、昇遊正覚菩提枝下、聞妙法之円音。兜率天中、得上真之勝業、通該有頂、普被無辺、並泛慈航、同離愛網。

(伏して願はくは、道を能仁(釈迦)に契り、正覚菩提枝の下に昇遊し、妙法の円音を聞かむ。兜率天中において、上真の勝業を得て、有頂(色界第四天の色究竟天)に通該し、普く無邊を被ひ、並びに慈航を泛べて、同じく愛網を離れんことを)

ここにおいて年足は、造像と写経の功德によって、釈迦のもとで説法を聞き、兜率天に上って勝業を修め、生存界へと戻ってそれを弘めた後に悟りへ到りたいと願っている。以上の二つは、兜率天に到った後に赴くべき場所は明示されていない例であるが、兜率天が悟りへの途上にあることは明確に示されている。

以上のように、古代日本の願文を概観するならば、兜率天は、悟りへの道程の途上にある場所として認識されていることを見て取ることができるであろう。

さらに、雲岡第十一窟太和七年銘造像、韓半島の辛卯年銘像、長屋王の願文と並べてみるならば、いずれにおいても兜率天の後に極楽への往生を想定していることが共通している。ここからは、極楽への往生のためには兜率天で弥勒に頂礼することが必要であるという意識があったことが窺えよう。この意識は、『弥勒上生經』が説く、兜率天で滅罪と不退転の無上道心を得た後に諸仏所に到るという経説を

踏まえていると考えられる。つまり兜率天は、諸仏所において授記される最終的な救済のための準備の場であると位置づけることができよう。そしてこれは、古代の東アジアにおいて普遍的に認識されていた兜率天のイメージであるといつてよいであろう。



5 如来三尊像 辛卯年（571）金東鉉氏蔵

## 第二章 兜率天を表象する

### (1) 弥勒像と空間

では次に、冒頭にあげた観点のうちの前者、すなわち兜率天はどのように表象されるのかという問題に移ろう。先に見た雲岡の事例はいずれも、宝帳の下に獅子座に坐す交脚菩薩像を大きくあらわしている【挿図2・3・4】。交脚菩薩の両側には菩薩立像、宝帳の上には天人がいるのも、いずれの場合も共通している<sup>(15)</sup>。

『弥勒上生経』は、弥勒菩薩が兜率天に往生したとき、天人と牢度跋提が化作した宮殿の様子をたいへん詳細に描写している。それらは、垣、宝樹、宮殿、園、渠などによって構成され、多くの天子・天女がいる場である。兜率天が浄土空間として表象される典拠は十分にあると考えてよいだろう。

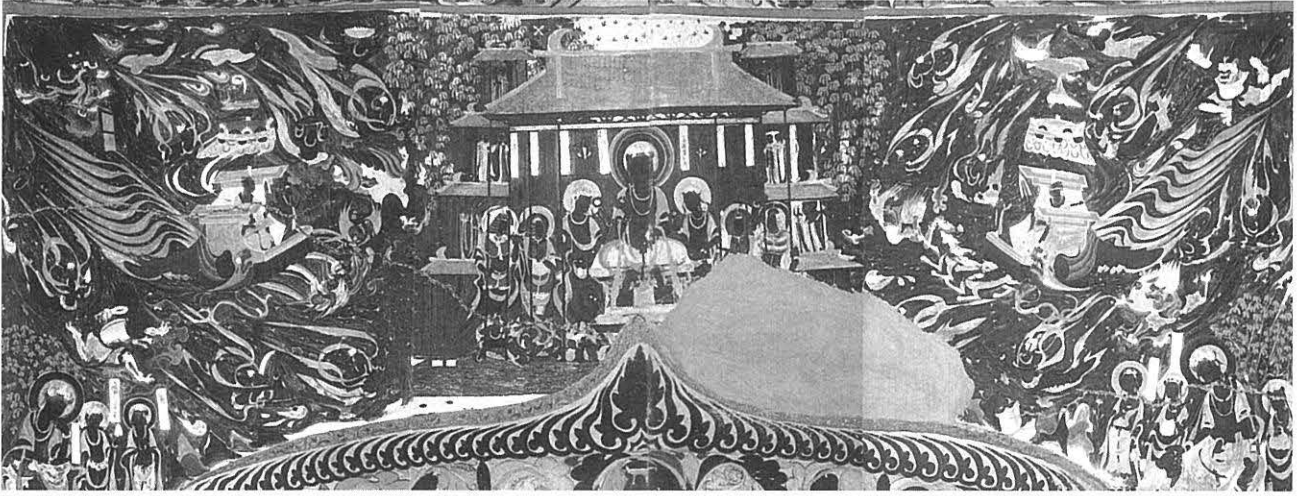
しかしながら、雲岡においては、宝帳の下に獅子座に坐している弥勒菩薩をあらわすだけで、モチーフはきわめて限定的である。宝帳と獅子座は、牢度跋提が化作した莊嚴具に含まれる。ここには、兜率天を表象する要素は、弥勒に直接付属するこの莊嚴具だけでよいとする意識があらわれていよう。すでに見たとおり、兜率天への往生はそこで弥勒菩薩に出会うことがその目的である。雲岡のこれらの事例は、弥勒菩薩に出会う場としての兜率天という意味が卓越しているために、菩薩を中心としたわずかなモチーフで兜率天を表象していると考えられる。

一方、敦煌莫高窟の兜率天表現としては初期の例である、第四一九窟後部天井の弥勒浄土变相(隋)【挿図6】では、交脚の弥勒菩薩は楼閣の中で獅子座に坐している。弥勒の両側には菩薩立像、その外側には四天王が二体ずつ従っている。主殿の両側には三層の楼があり各階には二体ずつの天人がいる。雲岡の兜率天表現に比してモチーフは増えているが、増えたモチーフの中で特に大きな意味を持っているのが楼閣である。三田覚之氏が天寿国繡帳の内区の主題を兜率天と見る根拠としてここに「四重宮殿」(『太子曼荼羅講式』)があらわされていたことを重視しているように<sup>(16)</sup>、兜率天にいる弥勒を表象するときは、牢度跋提が化作した善法堂の中にいる姿としてあらわすのが適切であると考えられるからである。この例では空間・場所をあらわすモチーフを付属させることで、弥勒が兜率天にいるという意味を顕在化させているのである。

古代朝鮮半島と古代日本では、弥勒菩薩は半跏思惟像としてあらわされた。この形式の仏像は両地域には多数残されている。上述したことを踏まえるならば、これらの半跏思惟像を考える上で重要なことは、そこに「兜率天にいる弥勒」という意味を指示するモチーフが付随しているかどうかということであろう。しかしながら、現存する半跏思惟像の多くは当初の設えがそのまま伝えられていないため、弥勒菩薩のいる場所のイメージがどのように作られていたのかを確認することはたいへん困難である。

そのような中で注目されるのは、法隆寺献納宝物第159号の菩薩半跏像(東京国立博物館)【挿図7】である。榻座に坐す半跏思惟像であるこの像が、他の例と同様弥勒菩薩であることは疑いないが、この像が際立っているのは、台座下部、反花の上に山岳文が描かれているからである【挿図8】。山岳文が地上の表象であることを踏まえれば、これには菩薩が地上の遙か上方にいることを暗示する意味があると考えられる。兜率天は、須弥山の頂上である切利天の上方二四万由旬(一由旬は7.2km)にある天である。つまり、第159号像は台座下部に山岳文を描くことでこの菩薩が兜率天にいることを示していると考えられる。弥勒菩薩に場所を指示するモチーフが付随している貴重な例といえるであろう。





6 敦煌莫高窟第四一九窟後部天井弥勒淨土变相 隋時代



7 菩薩半跏像（法隆寺献納宝物第159号）東京国立博物館 七世紀



8 同部分

## (2) 兜率天に見立てる

弥勒菩薩のいる場を史料中に窺うことができる例が西大寺弥勒堂である。ここはまた、兜率天堂とも呼ばれていた<sup>(17)</sup>。

『西大寺資財流記帳』（宝亀十一年（780）十二月二十五日）には、弥勒堂の設えが詳細に記されている。ここには、いずれも乾漆像の弥勒菩薩坐像（高八尺）、脇侍菩薩坐像（高五尺五寸）二軀、菩薩像（高五尺）十軀のほか、いずれも塑像の音声菩薩坐像（高二尺五寸）二十二軀、音声菩薩立像（高五尺）二軀、羅睺羅坐像（高一尺）二軀、羅漢像（高二尺）一軀、天女立像（高七尺）十軀、天人坐像（四尺五寸）十軀、牢度跋提神坐像（四尺八寸）一軀、神王像（高六尺）五軀、龍王坐像（四尺六寸）六軀、胡人坐像（高一尺）四口がいた。

このうちでまず注目されるのは、牢度跋提神像である。この像は放光中に四十九重殿を現ずる様を付随させ、兜率天の善法堂を化作した様子を再現している。次に注目されるのは、計二十軀の天人・天女像である。天人・天女は、莫高窟第四一九窟の弥勒浄土变相では楼閣中に立っていたように、善法堂に付随するモチーフである。これらの像の存在は、兜率天堂とも呼ばれた弥勒堂が、弥勒の善法堂そのものに見立てられていることを導くであろう。高八尺の弥勒菩薩坐像はその中にいるのである。この堂は兜率天での弥勒への頂礼を擬似的に体験する場だったと考えられよう。

寛平七年（895）の「大安寺縁起」には、「中天竺舍衛国祇園精舎は兜率天宮を以て規模と為す。大唐西明寺は彼の祇園精舎を以て規模となす。本朝大安寺は、彼の西明寺を以て規模となす。」という一節がある。大安寺は、西明寺—祇園精舎—兜率天という転写関係の中で、兜率天を写したという意味を持たされていることがわかる。

また、『続日本紀』天平勝宝元（749）年二月二日条は、行基が建立した畿内の道場が四十九処だったと伝えている。この四十九という数字が牢度跋提神の化作した四十九重殿を下敷きにしていることは間違いないであろう。

これらの例からは、古代の日本には、現実世界に兜率天を再現する志向のあったことを見て取ることができよう。天上遙かにある兜率天を地上のものとするためのレトリックがさまざまに工夫されたのである。

以上から古代の日本では、弥勒菩薩像を多数造り、また兜率天を現実に再現しようとしていたことが見て取れる。兜率天の意味が単に死後に赴く浄土というだけであれば、このような現象は起きないはずである。これらは、古代の人々が弥勒への値遇という体験を積極的に求めていたことを反映している。彼らの意識は、兜率天へ往生するという以上に、弥勒への値遇によって滅罪と不退転の無上道心を得ることを求めていたと考えられるのである。

## 第三章 兜率天に往く

### (1) 『法華経』と兜率天

次に、兜率天に到るための方法という観点から検討を加えてみよう。雲岡石窟に見たとおり、兜率天への往生思想は『法華経』信仰と深く関わっている。おそらくそれは、『法華経』「普賢菩薩勸発品」が、『法華経』に基づく実践を三段階に分け、その違いに応じて死後に往ける世界には三通りあるとし、そのひとつに兜率天をあげていることと関わってよう。

「普賢菩薩勸発品」が説く実践の第一は、『法華経』を受持・読誦・憶念し、義趣を解って説の如く修行することであり、その場合は無量無辺の諸仏所に往くことができ、そこで深く善根を種えれば、諸の如来の手をもって頭を摩でられるという。第二は、『法華経』を受持し読誦し、その義趣を解ることであり、その場合は命終わるとき、千仏が手を授けて恐怖せず悪趣に墮ちないようにし、兜率天上の弥勒

菩薩所に生れることができるとする。第三はただ書写することであり、その場合は死後忉利天の上に生れ、八万四千の天女は衆の伎樂をなしてこれを迎え、その者は七宝の冠を著し、采女の中において楽しみ喜ぶという。

このように「普賢菩薩勸発品」は、死後の世界として無量無辺の諸仏所、兜率天、忉利天の三所をあげる。「普賢菩薩勸発品」によれば、これらの場所の違いは、そこで出会う者の違いである。往生者はそれぞれ、諸仏所では如来、兜率天では弥勒菩薩、忉利天では天女と采女と出会う。出会う者の違いは、得られる功德の違いに帰結する。兜率天での弥勒菩薩との出会いは、すでに述べたとおり、滅罪と不退転の無上道心を得ることを実現する。諸仏所は、そこで深く善根を種えることによって如来に頭を摩でられる、つまり授記される場である。したがって、悟りに到ることを最終的な目的とする往生者は、諸仏所を目指さなければならない。『法華経』の経説に照らしても、兜率天はその途上に位置していることになる。

さて、「普賢菩薩勸発品」に基づけば、兜率天へ往生する方法は、『法華経』を受持し読誦し、その義趣を解ることである。すでに見た、雲岡の第十一窟太和十九年銘龕の銘文中で造像者は「法を問ひこれを解し」という願意を発していた。これは「普賢菩薩勸発品」の経意を踏まえ、それが兜率天へ到る方法であると認識していたことの反映であると考えられる。

平安時代の日本においても同様の意識は窺える。『大日本国法華経験記』卷上五「叡山無動寺の相応和尚」（長久年間・1040～1044）<sup>(18)</sup>には、兜率天の内院に到り弥勒に見えて、供養礼拝したいと願っていた相応の話が出ている。相応はその願を果たすために明王に祈願したところ、明王は、我には行者の所念に違わず奉仕する願があるから、汝の心に随おうと述べ、和尚を率いて兜率天に昇った。それに続く下りは次の通りである。

外院を過ぎ過ぎて、内院に向ふ時に、門を守る天人、遮り止めて入れず。諸天告げて言はく、希有の沙門、明王の本誓の力に依りての故に、この処を過ぐることを得む。然りといへども、沙門いまだ内院に到るべき善根を具せず。所以は何とならば、沙門いまだ妙法華経を読誦することを得ず。四種三昧を修行することあたはず。何をもてか業となして、内院に入ることを得む。沙門早く本居りしところの国に帰りて、法華経を読誦し、妙恵を思惟し、その善根をもて、当にこの天に生ずべしといへり。和尚所願を果さずして、即ち天より下ることを得たり。涙を流し骨を摧きて、法華経を読まず一乗を修行せざりしことを、慚愧発露せり。老後に臨みて始めて法華経を読み、一乗に信帰せり。乃至、定恵の薫修、顕密の修行に依りて、最後に念のごとく所念を成就し、慈氏尊に見えて、円寂に入れり。

明王の導きで兜率天の外院までは到達できた相応だが、法華経を読誦することを得ていないために、内院には入ることができなかつた。内院に到り弥勒に見えるためには法華経に帰依することが必要であるという前提がこの説話からも窺うことができる。

しかしながら、雲岡石窟の銘文との大きな違いは、この説話が老後に臨み法華経に帰依した相応が最後に弥勒に見え入寂したところで締め括られている点にある。ここにはもはや、兜率天をその先の道程のための準備の場とする見方はない。兜率天が目的地と変じている事態をここに見ることができるであろう。

## （2）兜率天の意味の変容

同様の意識を、兜率天往生に言及する平安時代の願文に見よう。大江匡房の願文集である『江都督納言願文集』には、以下のような事例がある<sup>(19)</sup>。

①「堀河院周忌追善供養願文」(第一卷ノ八、嘉承三年(1108)七月十八日)

勝蓮華をも願は不、浄瑠璃をも願は不、安養の上生を唯願ひたてまつる。色究竟を期た不、楽變化をも期た不、偏に兜率の内院をのみ期つ。十万億刹を過ぎ、蓮眼菓唇の後に随順し、戒定慧の力に依り、梅咀梨耶まいとりやの前に親近したまへ。(中略)出離を長夜に憶へば、定めて等覺を転じ妙覺に入り給はむ。

※旧臣が阿弥陀三尊の造立と金字・墨字法華經の書写によっておこなった堀河院の周忌追善の願文

②「白河院金峰山詣願文」(第二卷ノ一、寛治六年(1092)七月十三日)

十善重く薫れば、兜率の内院疑ひ無く、一称捨てたまは不は、慈氏の下生豈に隔らむや。

※白河院が金峰山へ行幸した際の願文

③「清原定子天王寺舍利供養願文」(第五卷ノ五、天仁三年(1110)十一月)

此の功德を以て、二世に廻向し、華報の到る所、兜率に詣で慈氏に奉り、実果の期つる所、寂光を生じ、遮那に等しからむ。

※清原定子が四天王寺舍利を供養し、法華經・無量義經・觀普賢經・阿弥陀經・転女成仏經・般若心經を書写した際の願文

④「後二条北政所全子奉為所天自筆法華經供養願文」(第五卷ノ十一、嘉承三年(1108)六月二十八日)

願はくは、十界十如是の功德を以て、翻して三藐三菩提の因縁と為し、横には弥陀に逢ひたてまつり、豎には兜率に往きたまへ。娑婆の旧室を捨て不、必ず解脱の新床に迎へたまへ。

※北政所全子が藤原師通の周忌追善のために自筆法華經を供養した際の願文

以上の事例は、まず兜率天往生がどのような作善によって実現するとされていたのかを伝えている。法華經の書写は、②以外のいずれにも含まれている。②は金峰山参詣自体の功德が兜率天往生を実現すると見なされた例だが、それは金峰山がそもそも弥勒下生の地と見なされていたことから導かれた意識と考えられる。

これらの事例でより注目されるのは、兜率天往生の意味づけられ方である。①においては、「蓮眼菓唇」すなわち阿弥陀の後に順って弥勒に親近することが期されているように、阿弥陀の来迎を得た後に兜率天へ到ることが意識され、②においては竜華三会の説法を待つ場としての意味が卓越している。③には大日と一体となる行を修する場という意味があり、④には横方向にある極楽に対比され縦方向にある場としての意識が見られる。

『往生要集』大文第三「極楽の証拠」には、「なんぞ、終焉の暮に即ち蓮の胎に託することを願はずして、しかも悠々たる生死に留りて竜花会に至ることを期せんや。いかにいわんや、もしたまたま極楽に生ぜば、昼夜、念の隨に都率の宮にも往来し、乃至、竜花会の中に、新たに対揚の首とならんこと、猶し富貴にして故郷に帰らんが如し」(岩波文庫)との一節があり、極楽からは兜率天へも龍華三会の場へも到ることが可能という説明がある。極楽と兜率天の優劣を論じる立場からのこのような説は、雲岡石窟や奈良時代の願文に見た、兜率天から極楽へと授記に到る単線的な道程を構想する考え方とは無縁である。

③にはなお、最終的な救済のための準備の場という意味は保持されてはいるものの、兜率天は、選ばれるべき浄土のひとつという位置づけに転じたのであり、それゆえ、阿弥陀に導かれて兜率天に到るといふ①のような意識も成立することが可能となった。そして、④のように極楽と兜率天を横と縦といふ

二つの方向において意識する考え方が生じたと考えられる。後者は、大江匡衡「為左大臣供養浄妙寺願文」(『本朝文粹』卷第十三)に「願共諸衆生、上征兜率、西遇弥陀」とあるのと同じ表現であり、西と上という方向を言い換えたものである。

以上のような状況は、これまでも指摘されてきたとおり<sup>(20)</sup>、極楽と兜率天の混在と評価されるべき事態ではあるが、より本質的には、最終的な救済を彼岸に求めるといった心性が失われたことを示していると思われる。ここに至り、現世を離脱し浄土に到ることこそが往生思想の最終的な目的となったのである。

### (3) 兜率天と経塚

法華経への帰依が兜率天往生へとつながるという意識からおこなわれた実践と見ることができるが、法華経の埋経である。経塚の造営は一般に弥勒の下生に立ち会うことを願うものとして理解されているが<sup>(21)</sup>、その中であって、兜率天往生をも願う事例が含まれていることは注目される。

その例として、山形立石寺の『立石寺如法経所碑并序』(天養元年・1144)【挿図9】<sup>(22)</sup>を取り上げてみよう。

『立石寺如法経所碑并序』は、昭和二三年に、慈覚大師像頭部、一体分の火葬骨、三体分の非火葬骨が納められていた金棺が発見された入定窟【挿図10】の上方に建てられた碑文であり、「真語宗」の入阿大徳が同法の五人とともに法華経を書写し、霊窟に奉納したことを記している。入阿等は「大師の護持」を仰ぎ、「慈尊の出生」を期して法華経を霊窟に奉納し、以下の願を立てた。

願わくば、この地に参詣するの輩をして、必ず此の経を礼拝するの縁因を結ばしめ、一見一聞により、溶巨の益をあわせ、上はすなわち知足(兜率天)の雲に遊び、西はすなわち安養(極楽)の月を翫ばんことを。

入阿等はこの地への参詣者がこの経を礼拝することを通して兜率天と極楽往生を果たすことを願っている。彼らは自らのためではなく他者の為の行為としてこの埋経をおこなっている。そして、この善行の先に、彼ら自身が慈尊つまり弥勒如来の出世に立ち会い、記別(授記)を受けることを願っている。

ここに見られる、兜率天と極楽への往生を同時に願う願意は、先の願文に見たものと同一である。経塚がその意識の中において営まれていることは、経塚の造営地点が、上方向の兜率天と横方向の極楽の両方とつながる場所であるという觀念の存在を導くだろう。そしてそこは同時に、遠い将来の龍華三会の説法場でもある<sup>(23)</sup>。現実の空間と想像上の浄土を結びつけるイリュージョンが経塚をめぐって形成されていることがわかる。

粉河産土神社の経塚【挿図11】も同様の意識の中で営まれたものである。出土した銅経筒【挿図12】の銘(天治二年(1125)九月五日)には「是依為靈驗所奉埋粉川宝前也。願以此善根生兜卒内院、結縁衆相共值遇慈氏尊」の一節がある。生身の観音の靈驗所である粉河寺<sup>(24)</sup>に経塚を営むことで、兜率の内院への往生が期されている。この地もまた、上方向の兜率天につながる場所と觀念されたのである。



9 立石寺如法經所碑并序（天養元年・1144）立石寺



10 立石寺入定窟



11 粉河寺産土神社経塚



12 銅経筒（産土神社経塚出土）  
天治二年（1125）粉河寺

おわりに

以上、兜率天それ自体の表象と、兜率天に到るための思想と表象について検討を加えた。『弥勒上生經』に即せば、兜率天は救済の場所そのものではない。到彼岸を最終的な救済とする仏教の原義からすれば、兜率天はその準備の場所である。これは、極楽もまた成仏のための行をなす場所である（『觀無量壽經』）ことと基本的には等しい。つまりこの両者はいずれも「行為の場所」である。それゆえ、その場を現実のものとするためにさまざまな表象が求められたのである。極楽の儀を移したとされる平等院鳳凰堂もまた行為のための場所であった<sup>(25)</sup>。

しかしながら、平安時代も進み院政期に到れば、兜率天はそこへの往生こそが望まれる浄土という意味が卓越してくる。兜率天を現実のものとするための表象を求める以上に、兜率天に到るための作善が重ねられた。経塚もまた兜率天へ到るための作善であり、それは同時に、兜率天を現実空間に結節させる装置でもあった。可視的な空間の先に兜率天は具体的に想定されたのであり、兜率天に到るための場も現実空間の中に構想されたのである。



## 【注】

1. 松本文三郎『弥勒浄土論』（丙午出版社 1911年）。後に『弥勒浄土論・極楽浄土論』（東洋文庫 平凡社 2006年2月）に再録。
2. 同前
3. 『大正新修大藏經』14卷418-420頁、読み下しは『国訳一切經』經集部二による。
4. 釈僧祐撰『出三藏記集』中華書局 1995年11月
5. 本銘文以下の雲岡石窟の銘文については、拙稿「「奉為の造像」論—主体・祈願・表現」（『科学研究費補助金基盤研究（B）研究成果報告書「奉為の造像」研究』 2010年3月）においても検討を加えた。
6. 水野清一・長廣敏雄編『雲岡石窟』（京都大学人文科学研究所、1952～1956年）。佐藤智水「中国における初期の「邑義」について（中）—銘文編一（北魏孝文帝・宣武帝期）」（『仏教文化研究所紀要四六』 2007年 龍谷大学）により校訂を加えた。
7. 前掲注5 拙稿
8. 前掲注6 水野・長廣『雲岡石窟』
9. 前掲注6 水野・長廣『雲岡石窟』
10. 久野健『古代朝鮮仏と飛鳥仏』 東出版 1979年7月。秦弘燮編著『韓国美術史資料集成（一）』 一志社 1987年3月
11. 『古写經—聖なる文字の世界—』 京都国立博物館 2004年10月
12. 拙稿「仏教における靈験—仏が感応する場と表象」『死生学研究』第12号 2009年10月
13. 『寧楽遺文』巻中 618頁
14. 『寧楽遺文』巻中 611頁
15. 中国の交脚菩薩像の作例は石松日奈子「中国交脚菩薩像考」（『仏教藝術』178 1988年5月）が網羅的に紹介している。
16. 三田覚之「天寿国繡帳の原形と主題について」『美術史』164 2008年3月
17. 『続日本紀』宝亀二年（771）条
18. 『往生伝・法華験記』 日本思想大系7 岩波書店 1974年9月
19. 山崎誠『江都督納言願文集注解』 塙書房 2010年2月
20. 平岡定海「平安時代における弥勒浄土思想の展開」『日本弥勒浄土思想展開史の研究』 大蔵出版 1977年2月。速水侑『弥勒信仰—もう一つの浄土信仰—』 評論社 1980年11月
21. 前掲注20平岡論文
22. 『平安遺文』（金石文篇）三〇一 東京堂出版 1965年3月。
23. 拙稿「みちのく・肖像の風景」『東北人の自画像』 東北大学出版会 2010年2月
24. 拙稿「靈験と観音像」『美術フォーラム21』第22号 2010年11月
25. 拙稿「救済の場と造形」『講座日本思想史』第一巻 ぺりかん社 未刊

**【挿図出典】**

- 1 『中国石窟彫塑全集第三卷雲岡』 重慶出版社 2001年3月、2～4 水野・長廣『雲岡石窟』（注6）、
- 5 『古代朝鮮仏と飛鳥仏』（注10）、6 『中国石窟敦煌莫高窟二』 1981年6月 平凡社、7・8 東京国立博物館『法隆寺献納宝物金銅仏Ⅰ』 大塚巧藝社 1996年3月、12. 奈良国立博物館『経塚遺宝』 東京美術 1987年11月

弥勒彫像莊嚴具にみる平安後期・鎌倉時代の弥勒信仰  
—醍醐寺三宝院弥勒菩薩像光背における空間的位相

海野啓之

第一章 三宝院像光背の概要と来歴

第二章 「通身宝光」の造形—定印弥勒画像における光輝表現のバリエーション

第三章 光背化仏の比定

①弥勒曼荼羅との関わり

②頂上の金剛界大日如来像

附 弥勒像厨子における空間的位相

## 第一章 三宝院像光背の概要と来歴

平安時代後期から鎌倉時代における弥勒信仰とそれに基づいた造形について考察するにあたって、弥勒彫像の荘厳具、とくに光背や厨子は有益な考察対象となる。光背は台座とともに仏像と一具をなす、いわば仏像をめぐる空間の基本単位であり、他方、厨子は仏堂内などの礼拝空間を分節する装置という一面を想定することができよう。両者とも仏像を取り巻く空間を意味づける重要なものであり、そこにあらわされた意匠を理解することで、造られた弥勒像への期待を明らかにできると考える。

本報告は、そのような問題意識のもとに、かつて論じた醍醐寺三宝院弥勒菩薩坐像の光背を中心に考察を進めていく<sup>(注1)</sup>。弥勒像厨子については本論の末で、今後の研究展望として提示することにした。なお、この問題を考えるうえで、仏画や白描図像なども含め幅広く比較対象としたが、その際には伊東史朗氏によってまとめられた弥勒像の通史を参照した<sup>(注2)</sup>。

醍醐寺三宝院弥勒菩薩坐像の光背【挿図1・2】は、二重円相光で、頭光は中心に八弁二重の蓮華をあらわす。頭光・身光の圈帯部に金銅製飾りを取り付け、光脚部は表裏に蓮弁をあらわす形式である<sup>(注3)</sup>。周縁部は九区画の雲烟文透彫りからなり、沸き立つ雲に化仏九体があらわれる。化仏は、蓮弁を重ねた形式の光背を負い<sup>(注4)</sup>、蓮華座に坐す。このうち頂上、本尊から見て左の上から四番目、右の三、四番目（以下、頂上、左四、右三、右四と記す）の四体が当初像と、ほか五体が後補像とみなされている<sup>(注5)</sup>。以下、当初像を中心にその特徴を抽出してみたい。

まずその頂上に、宝冠を戴いて智拳印を結び蓮華座上に結跏趺坐する、通有の金剛界大日如来像【挿図3】



1 弥勒菩薩像 京都・醍醐寺三宝院



2 光背 弥勒菩薩像 醍醐寺三宝院

をあらわすことが挙げられる。そして残り八体のうち七体が羯磨衣を着す菩薩像であることも注意される。その中で当初像三体【挿図4～6】の図像を書き出しておく、いずれも単髻を結び、やや大ぶりで特徴的な頭飾を付けている。それぞれの印相について、左四は、左手で未敷蓮華を執り、右手掌を前に向け立て、一・三指を相捻じる。右三は、左手掌を胸前で前に向け、右手掌を上に向け、おそらく持物を載せていたからであろう。右四は、左手一・四・五指を相捻じ（二・三指を伸ばすか）、右手は膝上で掌を伏せ置く。古くは飛鳥時代から伝統的に、光背や宝冠にあらわされる化仏一般は、胸前で両手を結び衣にくるむ形式、いわゆる拱手につくることが多い。画像にせよ彫像にせよ、単純にその小ささや本体像の従属的性格に故の省略という面も考えられるが、本体像を讃歎供養する姿勢と認識されていた可能性もあろう。いずれにせよそのような没个性的な化仏一般としてではなく、三宝院像光背は明確な尊名を与えられた存在であったと思われる。

ここで一度、三宝院像の来歴を確認しておく、建久三年（1192）に醍醐寺座主勝賢が願主となり、安阿弥陀仏すなわち仏師快慶が造立した仏像であることが、像内の銘記からわかる。義演（1558～1626）の『醍醐寺新要録』によれば、もとは勝賢の住房であった上醍醐の覚洞院（岳東院）に安置された像で、そこには後白河院御追善護摩堂があったことがみえる。すなわち建久三年に崩御した院追善を契機とした造仏である可能性は高く、そのような由緒に足る見事な出来映えを今に伝えている<sup>（注6）</sup>。義演によれば、いつの時代からか覚洞院を移り、歴代座主の遺骨を埋葬する墓堂的性格を有した菩提寺にあり、さらに金剛輪院に移安したという。金剛輪院は現在の三宝院にあたり、豊臣秀吉の援助を受けて義演によって再興された。義演による古仏の移安、修理、新造の様相は、『義演准后日記』などを詳細に追った副島弘道氏の論考に詳しい<sup>（注7）</sup>。以下、とくに弥勒像の設えに関わる事項を取り上げておこう。

慶長三年（1598）十二月に、金剛輪院灌頂堂と護摩堂が建ち、弥勒像は翌年五月に護摩堂が道場として利用され始めたのを契機に移されたという。移安後、大壇（下醍醐金堂に現存）、脇机、礼盤、灯台（そのうち二本が三宝院護摩堂に現存）が順次設えられた慶長五年（1600）までが第一期整備とすれば、光背の修補と台座の新造は、期間を空けて寛永二年（1625）、義演の最晩年になって行われた。後補とみなされる化仏五体は、「仏師大□」によるこの時の補作だと考えられている。

他方、造立当初から菩提寺に移るまでの中世の受容についても、少ないながらも、史料上に散見する記事を辿っていくことができる。後述する『白宝口抄』や『宝寿抄』などの事相書からは、覚洞院勝賢の教学を体現する弥勒像として、三宝院流の深秘を伝える像として受容されていたことがうかがえる<sup>（注8）</sup>。前稿では、こうした受容の実態を手掛かりに、三宝院像のかたちと設えが、『慈氏念誦法』を典拠とした密教思想に基づいた、願主の勝賢の構想のもとに造形化されたというありようを提示した。光背頂上の金剛界大日の化仏は、その密教的な性格を色濃く反映した要素としてまず挙げられるが、最近、富島義幸氏は、いわゆる「大日光背」に注目し、その成立と展開、意義について論じられた<sup>（注9）</sup>。本報告においては、そのような研究動向に目を配りながら、より三宝院像固有の弥勒信仰に即して考察し、前稿の補足を加えることにしたい。



3 光背化仏（頂上）醍醐寺三宝院



4 光背化仏（左四）醍醐寺三宝院



5 光背化仏（右三）醍醐寺三宝院



6 光背化仏（右四）醍醐寺三宝院

## 第二章 「通身宝光」の造形—定印弥勒画像における光輝表現のバリエーション

光背は、一義的には仏の発する光を造形化したものと位置づけられるから、まず儀軌に記された定印弥勒の放光の様相を参照しよう。典拠となった『慈氏念誦法』巻下第五「画像品」<sup>(注10)</sup>には次のようである。

復次更説入三莽地。省略一尊慈氏之像。取一幅絹画円明。於円明中心画本尊慈氏如来、結跏趺坐如入三莽地形。有兩臂又從手掌持一宝蓮華台。於蓮華台上画脛嚙左曩仏塔。於仏塔上画大日如来。通身宝光、皆從光中又化出諸仏世尊。如鉢羅二合譚仏母菩薩像。以諸仏為光。上下莊嚴一如前。同対像持誦速得悉地也。

三摩地（禪定）に入るすがたの弥勒如来で、定印の上に蓮華台に載せた仏塔（中に大日如来）を持つことが説明される。これに基づいた画像の光輝表現を通覧すると、「通身宝光」という記述に則って、放射状に放光し化仏をあらわす形式が大半である。以下に白描図および絵画作例を概観しよう。

康和三年（1101）成立の仁和寺本『弥勒菩薩画像集』には、諸儀軌に則る十図および実際の彫像の写し七図が載せられる。このうちほとんどの像の光背は、二重円相で頭光と身光をあらわす簡潔なものであり、二臂定印像<sup>(注11)</sup>【挿図7】における十三の化仏を放射状にあらわす形式は、とくに意識的にあらわされたことがわかる<sup>(注12)</sup>。化仏は蓮華座に坐し、蓮弁型の光背を負う。印相は拱手につくる。

他方、勸修寺本『覚禅鈔』にも二臂定印像<sup>(注13)</sup>【挿図8】が載るが、『弥勒菩薩画像集』とは趣を異にし、放射状の形式をとらない。弥勒像の両肩口から宝相華文が上方に伸び、供養華を捧げる飛天を二体ずつ配し、頭上に化仏をあらわす。印相は判然としないが、両手とも胸前に仰ぐ説法印のようにつくる。化仏からはさらに上方に雲が湧き、左右に流れ、三弁宝珠を三つ並列し、天蓋の体をなしているようである。ただし、同じ『覚禅鈔』でも金沢文庫本の場合、二重円相光の中に放射状の光線をあらわす形式をとる。『四家抄画像』ほかの図像集においても『弥勒菩薩画像集』の形式は踏襲されており、この「通身宝光」の規範性を物語っている。

実作例に目を移してみよう。十二世紀末にさかのぼる絹本著色画像である慈尊院本【挿図9】は、円相内に舟形光背を、その中に四十九体の化仏を放射状にあらわす。化仏は蓮華座に坐し二重円相光を負い、その印相は両手を胸前に仰ぐ説法印のようになみえ、この点は勸修寺本『覚禅鈔』に描かれた弥勒の頭上にあらわされた一体の化仏と共通すると言えるかもしれない。また画面四隅には、金剛界曼荼羅中の内四供養菩薩（嬉・鬘・歌・舞）の種字があらわされており、この画像が密教修法に用いられたことを推測させる。化仏の四十九という数は、言うまでもなく兜卒天内院四十九院に因んだものと考えられ、この弥勒画像が兜卒天上生への回路として認識されていた可能性も指摘できよう。

ボストン美術館所蔵の白描図【挿図10】は、仏画の下絵と推定されるもので、同じく高山寺に伝来した「鏡弥勒像」との関連も指摘されている。この白描図の左下方には、明恵筆と推定される<sup>(注14)</sup>図像に関しての注文が書き込まれている。これによれば、①定印を直すべきこと、②宝塔の下に蓮華を描くべきこと、③化仏を少し小さく描くことの三点に言及している。①は明らかな間違いへの訂正であり、③は構図上の微調整のようにも思えるが、②からは儀軌の記述により正確に従おうとする意図がみえる<sup>(注15)</sup>。ただし一方で、化仏が描き入れられるべき十五個の円相は、中尊から湧き立つ雲から出現するという表現をとっている。すなわち、儀軌に言う光から出現するというイメージから、湧雲をともなってあらわれるという質的転換をここに見出すこともできよう。

ここまでをまとめておこう。定印弥勒像に関する儀軌の規定である「通身宝光」は、放射状の光輝表現の形式として、画像作例に特徴的にあらわれた。ただし、慈尊院本における四十九院の象徴や、ボス

トン美術館本における湧雲など、個々にバリエーションが生み出されてもいた。他方、彫像である三宝院像光背において、画像にみられるような形式がただちに結びついたことは認められない。彫像光背には則るべき彫像光背としての固有の形式を前提としており、その上で儀軌の規定に基づいて造形化する、あるいは絵画的表現を立体に翻案するというありようが想定されるからである。これより化仏の構成を中心に検討していき、造立当初の意図から、受容における解釈の展開に至るまでを、この像をめぐる弥勒信仰の所産として見通してみたい。





7 二臂定印像 仁和寺本『弥勒菩薩画像集』所収



8 二臂定印像 勸修寺本『覚禅鈔』所収



9 弥勒菩薩像 和歌山・慈尊院



10 弥勒菩薩白描図 ポストン美術館

### 第三章 光背化仏の比定

亮尊による『白宝口抄』卷第八十七「弥勒法上」<sup>(注16)</sup>には、三宝院像に関する次の記事が載る。

覺洞院勝賢僧正造立等身袈裟衣弥勒。身色黄金。著宝冠。法界定印上安水精五輪塔。光居金剛界四波羅蜜。謂金色。法界定印胎藏大日也。光安四波羅蜜。金剛界大日也。故以兩部不二為弥勒内証義也。但以此弥勒為秘佛。著宝冠者俗形也。著袈裟衣出家義。是亦表真俗二諦不二尊也。又付袈裟衣有神秘習。是入壇之時受者威儀也。謂弥勒等覺菩薩。是灌頂地尊也。故說住灌頂地以陀羅尼形示現仏事。是大日如来住因位灌頂地。撰化利生尊也。因位一切衆生体仏果根本因故。灌頂者無始生死本有水体。浴之成其体性。故諸仏金剛灌頂義。乃至已成如来体性云々。是只指一切衆生本有薩埵体。弥勒大日因位云之。故一切衆生悉灌頂地菩薩也。入壇夜受者著袈裟衣。僧形著宝冠形也。

これによれば光背化仏は、金剛界大日とその眷属である四波羅密菩薩と認識されていたことがうかがえる。そして、法界定印であることが胎藏界大日をあらわし、合わせて兩部不二を体現する弥勒像として理解されている。このような構想が造立当初のものか、後代の解釈に過ぎないのかは措くとしても、羯磨衣の化仏を金剛界四波羅密菩薩と比定する一定の根拠となり得よう。

#### ①弥勒曼荼羅との関わり

この羯磨衣の菩薩に関して検討する上で気掛かりな文言が、先ほど挙げた二臂定印像の規定の中にある。「通身宝光」の光中から出現する化仏が、「鉢羅<sub>二</sub>合譯<sub>一</sub>仏母菩薩（般若仏母菩薩）」の如き姿だというのである。般若菩薩は、胎藏界曼荼羅の持明院中にあり、現図では六臂だが、醍醐寺本などの別尊曼荼羅では二臂像であらわされ、羯磨衣を着ける。ところが、先にみた弥勒画像作例などを参照する限り、化仏はいずれも如来形であらわされている。いずれにせよ、この種の服制の化仏が採用されるためには、別の積極的な理由を求める必要があるだろう。ここからは、すでに副島氏の指摘<sup>(注17)</sup>にある、弥勒曼荼羅の構成との関わりについて検討していきたい。

弥勒曼荼羅の典拠もまた『慈氏念誦法』に求められ、先ほどの卷下第五「画像品」と卷下第六「曼荼羅品」で二種類説かれている<sup>(注18)</sup>。前者の尊像構成を今ここに書き出してみよう。

大円明を描き、中を「井」に分け、十二の金剛と塔形で内を仕切り、中心と上下左右に五つの円明を配し、四隅に半月を描く。中心は弥勒菩薩で、五仏宝冠を戴き、蓮華座に結跏趺坐する。左手は蓮華を持ち、蓮華上に塔形（法界塔印）を載せ、右手は説法印につくる。本尊（に向かって）右に事業波羅密多菩薩、左に七宝波羅密多菩薩、前（下）に法波羅密多菩薩、後（上）に金剛波羅密多菩薩を描く〔以上、四波羅密菩薩〕。東北隅（本尊に向かって右上）に花波羅密多菩薩、東南隅（左上）に燈波羅密多菩薩、西北隅（右下）に焼香波羅密多菩薩、西南隅（左下）に塗香波羅密多菩薩を描く〔以上、外四供養菩薩〕。大円明右下に降三世明王を半月円の中に描く。身色は青、三眼四牙、四臂とする。大円明左下に不動明王を三角形内に描く。七沙髻、左目開き、右目を眇める。二明王の間に香炉を描き、修愈譏者を描く。大円明の上に七宝の傘蓋を描き、左右に雲に乗り散華など仏を供養する首陀会童子を描く。

このように弥勒菩薩を中心に、四方の金剛界四波羅密菩薩と四隅の外四供養菩薩からなり、方位は画面上が東にあてられる。下方の不動・降三世の組み合わせと、上部の傘蓋と供養天（首陀会天）<sup>(注19)</sup>という組み合わせは、言うまでもなく尊勝曼荼羅の構成に通じるものである。

他方、「曼荼羅品」の説では、こちらもまた中心に大円相を描いて九の区画に分けるが、その各円相をさらに九分し、また外側に第二院、第三院をつくり、弥勒を中心に、諸仏菩薩を配置するという。「画像品」に比べて多くの尊で構成される複雑なものである<sup>(注20)</sup>。内四供養菩薩が登場することは、先に挙

げた慈尊院本の四隅の種字との関連も想定できるだろう。また、第二院の上部中央に毘盧遮那仏、すなわち大日如来が配置されることも注目される。弥勒像の背後の光背の頂上に大日如来を置くという構造上の類似を指摘できるかもしれない。

しかしながら、実際に描かれた画像で確認できるのは前者の形式に限られる。東京・霊雲寺本、醍醐寺本【挿図11】の二例は、どちらも鎌倉時代前期にさかのぼるとみられる絹本著色画像で、各尊のすがたは『別尊雑記』所収の図像【挿図12】と大略一致する。四波羅密菩薩は、金剛界曼荼羅のそれとは異なって羯磨衣を着けず、筒型宝冠を戴き、条帛・裙・腰布を着ける通有の菩薩形をとる。一方で、勧修寺本『覚禅鈔』所収の弥勒曼荼羅【挿図13】では、羯磨衣を着け、金剛波羅密以外は蓮茎を持ち、華上に三摩耶形を載せており、金剛界曼荼羅中の図像に比較的近いが、印相など完全に一致する訳ではなく、やはり筒型宝冠を戴くなどの相異がみられる。儀軌においては中尊の弥勒と下方の二明王以外に、その印相など具体的な姿形が記されないためか、八菩薩については図像の制約を受けない傾向が看取される。

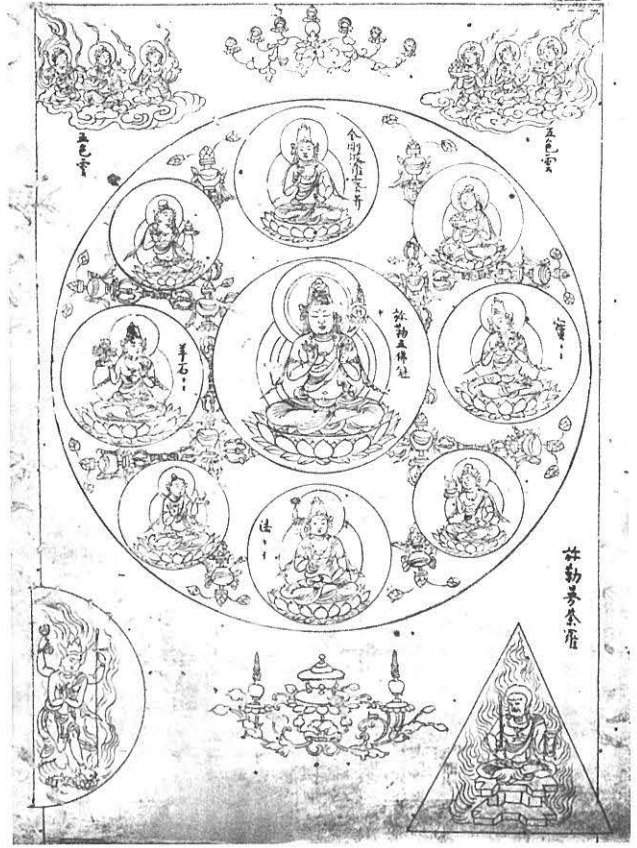
三宝院像光背に目を向けたとき、羯磨衣を着ける像が七体もあることをどう説明したらよieldろうか。これは後補像の図像的整合性にどこまで信をおくのかにも関わってくるため、実証的な考察には限りがあるだろう。もはや推測の域を出ないことを断った上で私見を述べれば、弥勒曼荼羅に登場する四波羅密菩薩、外四供養菩薩からなると想定したうえで、その八体の菩薩はともに、羯磨衣を着す姿で統一されていた可能性が高いと考えている。『慈氏念誦法』において、曼荼羅中四隅の供養菩薩が「金剛□菩薩」という通称でなく「□波羅密多菩薩」と四波羅密と区別なく呼称されることや、先述したように「般若菩薩の如し」という化仏の記述などを鑑みれば、羯磨衣の図像で揃えたと考える余地はあろう<sup>(注21)</sup>。

また、弥勒曼荼羅の立体化という観点からは、不動・降三世を厨子扉絵に描く事例が想起される。先にふれた高山寺の鏡弥勒像【挿図23】は、円形厨子の扉を開けると、向かって右の扉裏に三角形内の不動明王像が、左に半月内の降三世明王が描かれ、中の定印弥勒像と三尊を形成する体に設えられる。これに関連する例として、永仁六年（1298）の像内銘記を有する山形・本山慈恩寺本尊像がある。弥勒を中心に釈迦・地藏・不動・降三世を配する珍しい五尊構成で、その二明王像もまた、弥勒曼荼羅との関係が指摘されている<sup>(注22)</sup>。称名寺光明院に伝来した黒漆塗りの厨子【挿図25】は、十四世紀前半の作とみられ、今は安置仏を失っているが、向坂卓也氏の考察に従えば、弥勒像を納めた厨子であった可能背が高いと考えられている<sup>(注23)</sup>。扉絵の二明王は、曼荼羅とは左右逆に配置され、三角形と半月形は描かれず、さらに持国天・多聞天の二天があらわされる。氏によれば、「東」と「北」の方位にあらわれるこの二点との組み合わせが、両界曼荼羅における弥勒の方位である「東北」と矛盾しないこともその根拠に加えられるという。

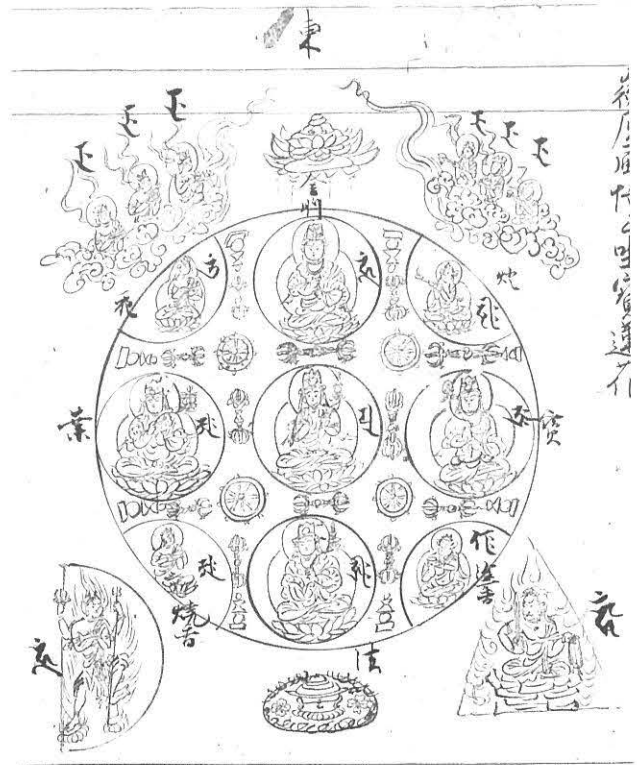
以上の考察を踏まえれば、三宝院像光背を弥勒曼荼羅の立体的翻案と考えることに、一定の蓋然性を認めることができるだろう。光背化仏を曼荼羅中の諸尊として性格づけるという意味では、院政期に東寺講堂大日如来像にならって造られた、一連の大日如来像の光背との関連が指摘できる。原像たる東寺講堂像の当初光背はすでに失われているが、記録には、金剛界三十七尊を化仏として取り付け、頂上の大日のみ三摩耶形である宝塔であらわしたことが認められる<sup>(注24)</sup>。このいわゆる「金剛界三十七尊光背」を踏襲した十二世紀の遺例として、例えば大阪・金剛寺金堂大日如来像【挿図14】が挙げられるが、周縁部を雲烟文透彫りにつくり、頂上の宝塔以下に蓮華座上に坐す金剛界諸尊が配置されるという点で、三宝院像光背との構成上の類似を認めることができる。ほかに興味深い例として、栃木・光得寺大日如来像【挿図15】の厨子奥壁に取り付けられた三十六尊化仏が挙げられる。山本勉氏は、この雲に乗って本尊像に向き供養する姿形に注目し、三十六尊化仏の飛天化と位置づけ、これを極楽浄土と密厳浄土を同一視する覚鑊の思想と関連づけている<sup>(注25)</sup>。また、先に挙げたボストン美術館白描図の化仏も湧雲から出現していた。雲をともなって現れ出るという表現が多用される時代的傾向を認めることができるかもしれない。



11 彌勒曼荼羅圖 京都・醍醐寺



12 彌勒曼荼羅 仁和寺本『別尊雜記』所収



13 彌勒曼荼羅 勸修寺本『覺禪鈔』所収



14 大日如来像 大阪・金剛寺金堂



15 厨子入り大日如来像 栃木・光得寺

## ②頂上の金剛界大日如来像

上古より伝統的に光背頂上には、宝塔や宝珠といった意匠があらわされてきた。その意味を明確に論理づけた研究は未だ成らないが、いずれも舍利に関わるモチーフであり、仏教的真理を象徴する意匠とみなされる<sup>(注26)</sup>。したがって、かりそめの偶像に過ぎない仏像の背後にあって、その聖性（いわゆる像の「生身」性）を保証する機能を有したと言えるのではないだろうか。言い換えれば、現前の仏像への祈りの先にある、無形の真理（「法身」）を暗示するという構造であったと考えられる<sup>(注27)</sup>。以下に検討する光背頂上の大日化仏の問題も、このような前史を踏まえる必要がある<sup>(注28)</sup>。

富島氏によってその重要性が提唱されたいわゆる「大日光背」は、平安時代後期において、阿弥陀如来像光背にいち早くあらわれたと考えられている<sup>(注29)</sup>。史料上確認される初見は、保延二年（1136）に供養された鳥羽勝光明院阿弥陀堂における本尊光背で、頂上の大日如来と阿弥陀の光を象徴する十二光仏を配した飛天光背であったことがうかがえる<sup>(注30)</sup>。富島氏によれば、光背に十二光仏を取り付ける形式がまずあり、その頂上にあらわされた阿弥陀本仏が大日に読み替えられた、という経緯が想定できるという。これ以降の現存作例を通覧すると、十二光仏は省略され、周縁部頂上に大日を、その左右下方に飛天（雲乗の供養菩薩）を配置する形式がその典型となる【挿図16】。この形式の光背は、十二世紀後半頃から、弥勒のほか多様な尊像の光背に広まったことが確認できる。富島氏は、この「大日光背」の中世的展開として、釈迦・弥勒・薬師に顕著にあらわれることを確認したうえで、阿弥陀を含めた、顕教のいわゆる四方四仏が、大日を中心とする密教的世界の中に組み込まれたことをあらわすと位置づけている<sup>(注31)</sup>。

弥勒像に「大日光背」が採用された例を確認しておく、三宝院像以外で鎌倉時代までにさかのぼるとみなされるものに、次の三例が挙げられる。奈良・当麻寺金堂弥勒仏像【挿図17】の平安末・鎌倉時代初めにおける補作の光背、弘安十年（1287）に復興された奈良・唐招提寺講堂本尊弥勒仏像【挿図18】、それから先ほど挙げた黒漆塗り厨子とも関連が指摘されている称名寺光明院弥勒菩薩像【挿図24】の、中世に補作されたと考えられている光背である。これらはいずれも頂上に通有の胎藏界大日をあらわし、飛天（あるいは最下部のみ迦陵頻伽につくる例も含む）を従える、いわゆる典型例と言ってよいだろう。

ところで、「大日光背」遺品の多くが胎藏界大日である点はもっと考慮されてよい。金剛界大日を配する光背としてまず頭に浮かぶのは、平等院鳳凰堂阿弥陀如来像光背【挿図19】であるが、現状は江戸時代の補作とみなされており、富島氏は「大日光背」であることを否定し、飛天像も後代に転用されたものとみている<sup>(注32)</sup>。次に愛知・七寺阿弥陀如来像が挙げられるが、昭和二十年に戦災で焼失し、今では写真で確認するほかない。したがって現存最古例は三宝院像光背なのである。近い時代で挙げられるのは、やや特殊な二例である。浄土寺阿弥陀如来立像（上半身裸形像）【挿図20】では、金剛界大日種子を頂上にあらわしている。また、承元三年（1209）の墨書がある根津美術館釈迦如来図【挿図21】は、画像であるが、来迎する清凉寺式釈迦の光背頂上に智拳印を結ぶ如来形像があらわされる。通肩に袈裟を着し、宝冠を戴かない特殊な図像であるものの、金剛界大日である可能性が高いと考えられている<sup>(注33)</sup>。その他、応永二十九年（1422）の神奈川・覚園寺薬師三尊像のうち日光菩薩が金剛界を、月光菩薩が胎藏界をあらわす例や、天正十三年（1585）の奈良・伝香寺釈迦如来像などが挙げられるが、南北朝時代以降を見渡しても散見するにとどまる。

このように偏った遺品分布をみると、金剛界大日を採用する積極的な理由を想定したくなる。とくに三宝院像光背の場合、ここまで関連づけてきた弥勒遺品の中に、金剛界大日との関わりを見出すことができるのではないだろうか。

そもそも定印弥勒像は、その持物が大日如来を中に描いた塔と規定されていることから分かるように、『慈氏念誦法』が説く「慈氏即大日」の理念を体現する尊像であったとみなされる。慈尊院本、ポスト

ン美術館白描図をみれば明らかなように、塔内に坐しているのは金剛界大日如来像である。彫像の持物でそのような造作が可能であったかどうか、造立当初の持物が残る例がないので確認はできないものの、前掲『白宝口抄』によれば、三宝院像は水精製五輪塔（現状は金銅製五輪塔）であった可能性が高い。前稿では、光背頂上に金剛界大日を配置したことについて、本来は持物によって表象するそれをより象徴的にあらわす意図を想定した。光背の残りの化仏で弥勒曼荼羅を構成するという想定は、その考えをさらに補強するであろう。すでにみたように、弥勒曼荼羅が尊勝曼荼羅ときわめて親しい構図をとることは、それぞれの中尊である弥勒と金剛界大日を同一視するという考え方に基づくと考えられるからである<sup>(注34)</sup>。

因みに、ボストン美術館白描図の制作工程において、大日金輪像からの引き写しを想定した柳沢孝氏の指摘があり<sup>(注35)</sup>、同じ法界定印を結ぶ胎蔵界大日のすがたに、文字通り重ねられたという認識が認められる。これなど踏まえれば、前掲『白宝口抄』における金胎不二を体現するという三宝院像への理解<sup>(注36)</sup>は、十二世紀末、十三世紀初め頃の密教系弥勒信仰とその造形の中にすでに内在していたと考えてよい。そして、そのような構想における主体者こそ、願主の勝賢であったのだろう。

ここまでの考察を踏まえ、三宝院像光背意匠についての解釈は、以下のように整理されよう。

雲烟文透彫りにつくる本光背周縁部には、その頂上に金剛界大日如来を、以下四波羅密菩薩、外四供養菩薩に性格づけられた化仏を配置したという復元案が想定される。その構想は、『慈氏念誦法』を典拠とした真言密教における弥勒信仰に基づくものである。画像で表現されたような「通身宝光」の光輝表現には縛られず、同儀軌に説かれる弥勒曼荼羅の構成を取り入れ、かつ「慈氏即大日」の思想を視覚化することに主眼をおいたものと位置づけられる。前者については東寺講堂大日如来像光背にならった「金剛界三十七尊光背」と、後者についてはいわゆる「大日光背」との関連が指摘でき、密教理念を光背意匠に翻案した一例としてその系譜に連ねることができるだろう。

ところで、引用した『白宝口抄』の後半部分には、弥勒像が袈裟を着ける理由を、伝法灌頂を受ける行者のすがたに重ね合わせて解釈している<sup>(注37)</sup>。その中で弥勒と大日の関係を次のように説明する。弥勒は等覚の菩薩、すなわち次にさとりを得て如来となる身であるから、灌頂地にあって仏事をあらわす尊であるという。大日如来は因位、すなわち仏果を成ずる以前に、その灌頂地にあって衆生を済度する尊であったとして、両者の関係を「弥勒は大日の因位」と関係づけるのである。この解釈を敷衍すれば、像前の行者は、弥勒を「因」の存在として自身のすがたに重ね、光背頂上の大日化仏を「果」の表象としてまなざすという構造を読み取ることができる。これはすなわち、あらゆる尊を大日と同体視する密教理念が、より普遍的な仏教理念である「因果」の理で説明され、礼拝者と像、そして光背頂上という奥行きで結ばれるという点で重要である。

そして、本像にみた空間的位相は、また別のかたちでも読み取ることができる。本報告の結びとして、弥勒像を納めた厨子について取り上げ、それぞれの意匠構成の意味を概観してみたい。



16 阿弥陀如来像 滋賀・金胎寺



17 弥勒仏像 奈良・当麻寺

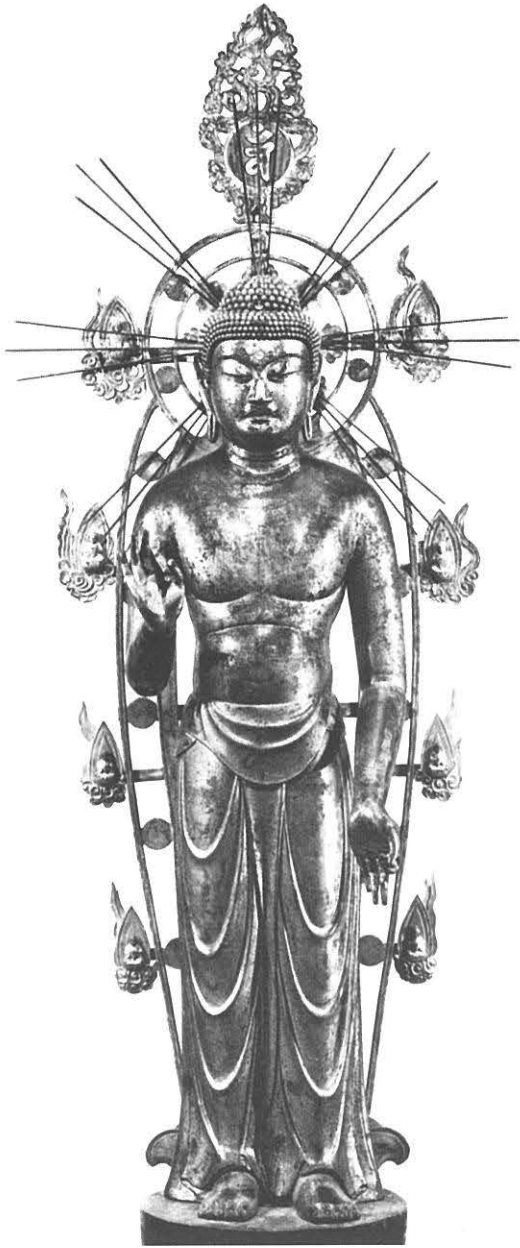


18 弥勒仏像 奈良・唐招提寺講堂

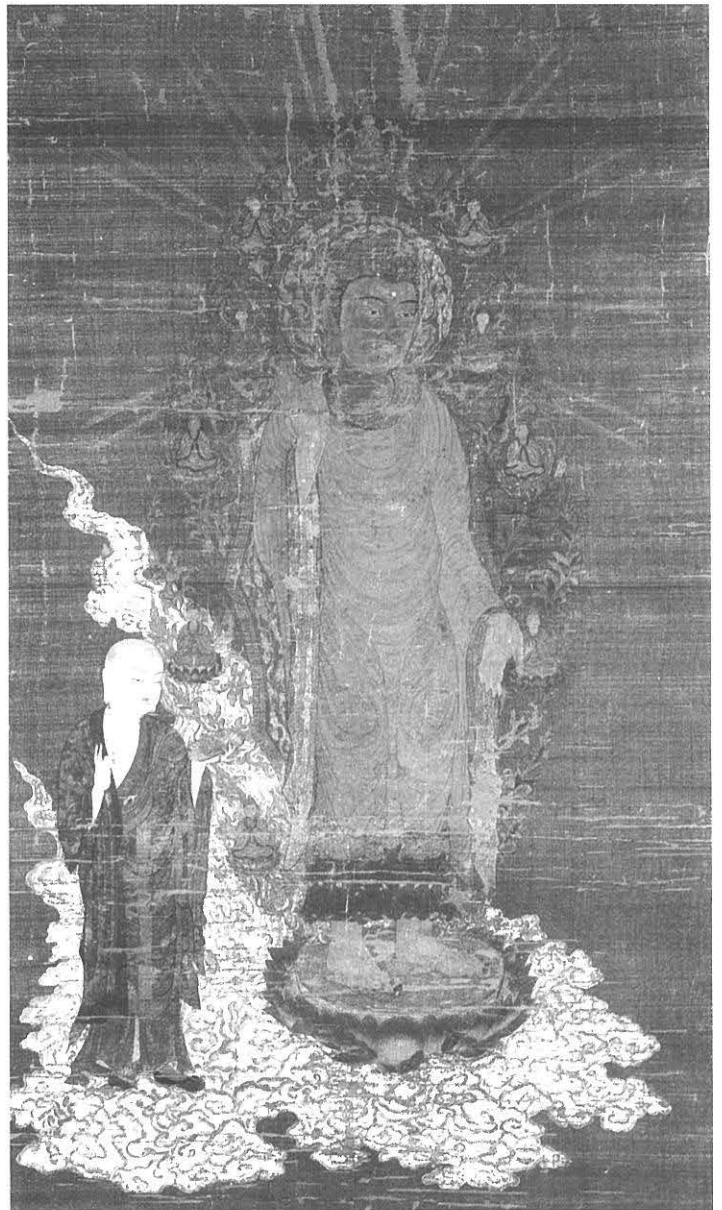




19 阿弥陀如来像 京都・平等院鳳凰堂



20 阿弥陀如来像 兵庫・浄土寺



21 釈迦如来来迎図 東京・根津美術館

## 附 弥勒像厨子における空間的位相

『白宝口抄』によれば、覚洞院弥勒すなわち三宝院像もまた秘仏となっていたことがうかがえ、堂内の厨子に納められていたことを想像させるが、現在の設えは十七世紀初頭の義演の復興期を経ているので、当初の様子は確認できない。それはともかく、先にも挙げた高山寺鏡弥勒像と称名寺光明院弥勒菩薩像という、像高が十センチ前後の小像とそれを納めた厨子二例を取り上げてみたい。

瀬谷貴之氏によれば、『三宝感応要略録』巻下第十四に載る釈詮明が造った三寸弥勒檀像の靈驗譚が、鎌倉時代中期に弥勒信仰を鼓吹した宗性の『弥勒如来感応抄』に所収されるなど、弥勒小檀像には特別な信仰が寄せられていたという<sup>(注38)</sup>。例えば、興福寺北円堂の鎌倉再興像中尊の頭部に納入された弥勒菩薩立像【挿図22】もその一系譜として位置づけられよう<sup>(注39)</sup>。厨子内にも納められた奉籠願文によれば、この像は北円堂造営に際して勧進をつとめた専心(菩提山上人)が年来所持していた「白檀三寸弥勒像」であり、その「首中」に「招提寺仏舍利一粒」を籠め、中尊の弥勒仏像に納めたという。そして、「今生父母師匠仏堂造営間結縁衆生乃至七世四恩」とともに、弥勒下生の際にこの弥勒菩薩像を拜見したいと願っている。この黒漆塗りの筒型厨子は、前後を板彫り五輪塔に挟まれ、宝篋印陀羅尼經を添えるという形式で納入されていた。このような設えは、釈迦とその遺骨である舍利と弥勒とを一体視するという貞慶周辺の弥勒信仰<sup>(注40)</sup>に基づいていると考えられている。

それでは本報告が主対象とする定印像二例に話を戻して、その意匠構成と信仰の関係を検討していきたい。

### ①高山寺鏡弥勒像—密教修法の視覚化

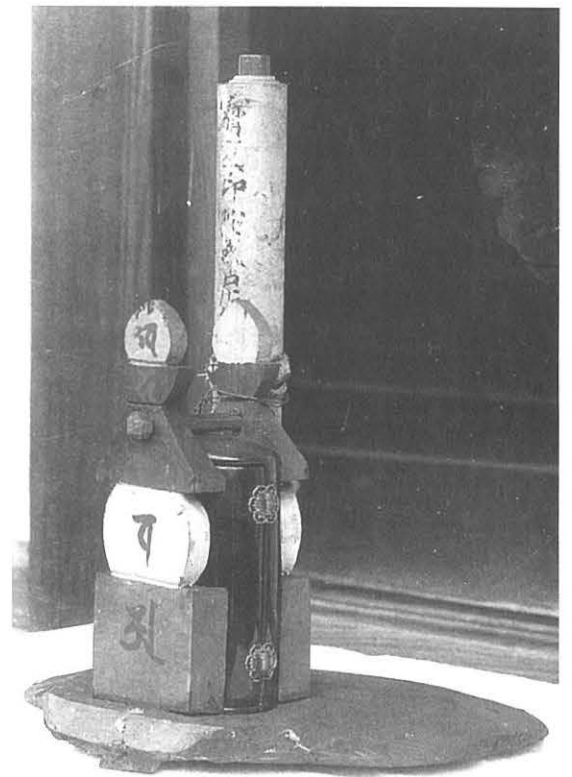
ボストン美術館白描図と密接な関係を持ち、また弥勒曼荼羅に基づく三尊構成の設えという点で先に挙げた鏡弥勒像【挿図23】は、中野玄三氏によって明恵上人の弥勒信仰との関わりが指摘され<sup>(注41)</sup>、さらに真鍋俊照氏によって各意匠における密教思想の解析が深められた<sup>(注42)</sup>。

本厨子の場合、円形の本厨子そのものが月輪を象っている。扉のつく厨子正面に蓮台上の阿字をあらわし、厨子背面に蓮台上の五輪塔をあらわす。厨子側面の頂部に雲文を、左右以下には蓮弁を散らされている。扉を開けた厨子内部には鏡板が嵌め込まれ、放射状に八十八字が針書きされており、これは『大日経』に基づく百光遍照観が表現されたものと指摘されている。そこに安置された定印弥勒像は、二重円相光を負い、その圈帯部分に大日如来報身真言をめぐるせている。弥勒像背面は平らに浚われ、そこに銘文と梵字二十二字が墨書されるが、これは胎藏法の十二真言王と金胎五仏のそれに相当すると指摘されている。左右扉裏には不動明王、降三世明王をあらわす。

各意匠の詳細な解釈は真鍋氏の論考に委ねるとして、本報告で注目すべきは、おもての阿字・中の弥勒・うらの五輪塔という階層的構造を通して、大日如来と一体化する観想のプログラムを視覚化しているということである。前稿においても指摘したように、三宝院像とその光背からなる正面観と相通じる構造をここに見出すことができよう。また、この阿字・卒塔婆(五輪塔)・弥勒という関係は、弥勒法の道場観の手順に他ならない。鏡弥勒像においては扉の開閉という行為そのものが、儀礼の一手順として重要な意味を有したことが想像される。



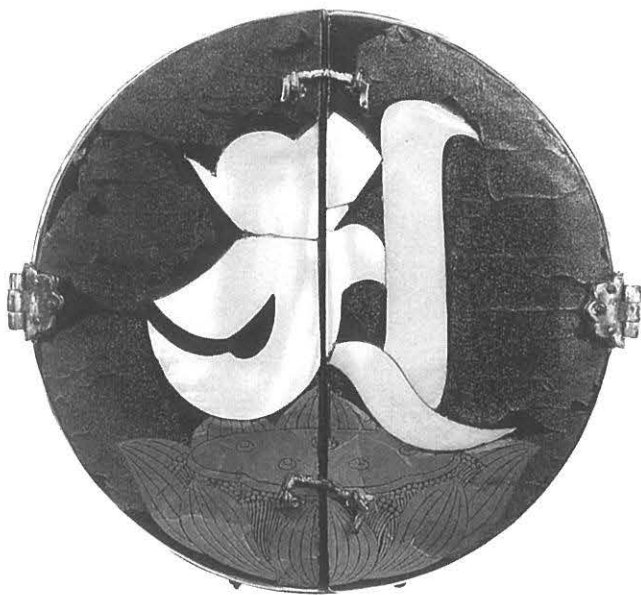
22-1 厨子入り弥勒菩薩像 (弥勒仏像納入品) 奈良・興福寺北円堂



22-2  
厨子および宝篋印陀羅尼經  
(弥勒仏像納入品)



23-1 厨子入り弥勒菩薩像（鏡弥勒像）京都・高山寺



23-2 厨子正面 鏡弥勒像



23-3 厨子背面 鏡弥勒像

## ②称名寺光明院弥勒菩薩像と舍利信仰

一方、称名寺光明院に伝来した厨子入り弥勒菩薩像【挿図24】は、平成二十年の修理の際に像内から舍利が発見され、中世真言律宗における舍利信仰を背景としていたことが瀬谷氏によって報告されている<sup>(注43)</sup>。

像自体は、平安前期頃にさかのぼる小檀像であるとみなされ、当初から弥勒であったかは確定できないものの、先述したように、鎌倉時代には弥勒小檀像の古像として認識されていた可能性が高いと考えられている。発見された舍利は、その包み紙から東寺と室生寺に伝来した弘法大師将来の舍利であったことが認められる。すでに挙げた胎蔵界大日を頂上に配する飛天光背と金泥塗りの像の表面仕上げは、鎌倉時代に舍利納入とともに設え直されたと考えてよいだろう。

現状の厨子は台座とともに近世の補作とみなされているが、同じ称名寺光明院には中世にさかのぼる前掲の黒漆塗厨子【挿図25】が伝来していた。向坂氏が指摘するように、弥勒像を安置していた可能性は高く、本弥勒像がもともとの安置仏にあたる可能性も十分に考えられるだろう<sup>(注44)</sup>。古像への舍利納入が契機となって、厨子をはじめとする荘厳具が装いをあらたに設えられたと想定することで、その可能性は一層高まるように思われる。

というのも、向坂氏もすでに示唆しているように、不動明王と降三世明王の組み合わせという点で、中尊に舍利を安置する厨子が参照されるからである。至徳四年（1387）の奈良国立博物館所蔵の首掛駄都種字曼荼羅彩絵厨子【挿図26】は、扉を開けてみえるのは中板で、蓮台上の円相内に阿字（胎蔵界大日種字）をあらわし、舍利と金剛界四仏種字を墨書した紙片を籠めている。中板うらに金剛界曼荼羅を、中板を取り外した奥壁に胎蔵界曼荼羅が描かれている。すなわち舍利を両部大日に見立てて中尊としており、それと二明王が組み合わされる。内藤栄氏は、この構成について、尊勝曼荼羅を本尊とする宝珠法である如法宝珠法との関連を指摘し、西大寺叡尊の舍利信仰を基盤としていると位置づけた<sup>(注45)</sup>。定印弥勒像と大日如来が同一視されたというここまでの検討を鑑みれば、称名寺光明院弥勒小檀像と黒漆塗厨子の組み合わせは、この舍利厨子と同一の構造を持つ、中世真言律宗における舍利信仰の所産として正しく位置づけられるのではないだろうか。

以上、弥勒彫像の荘厳具である光背と厨子に着目してきたが、大日如来を頂点とする密教的世界観や舍利信仰との関わりなど、弥勒像を媒介とする多様な信仰の一端をうかがうことができた。各意匠は信仰に基づいて、礼拝者との奥行きの関係の中で、階層的に、入れ籠状にあらわされたのである。このような空間的位相を明らかにすることは、像の前の礼拝者が祈りの先にまなざしていたものを理解することに繋がると思われる。

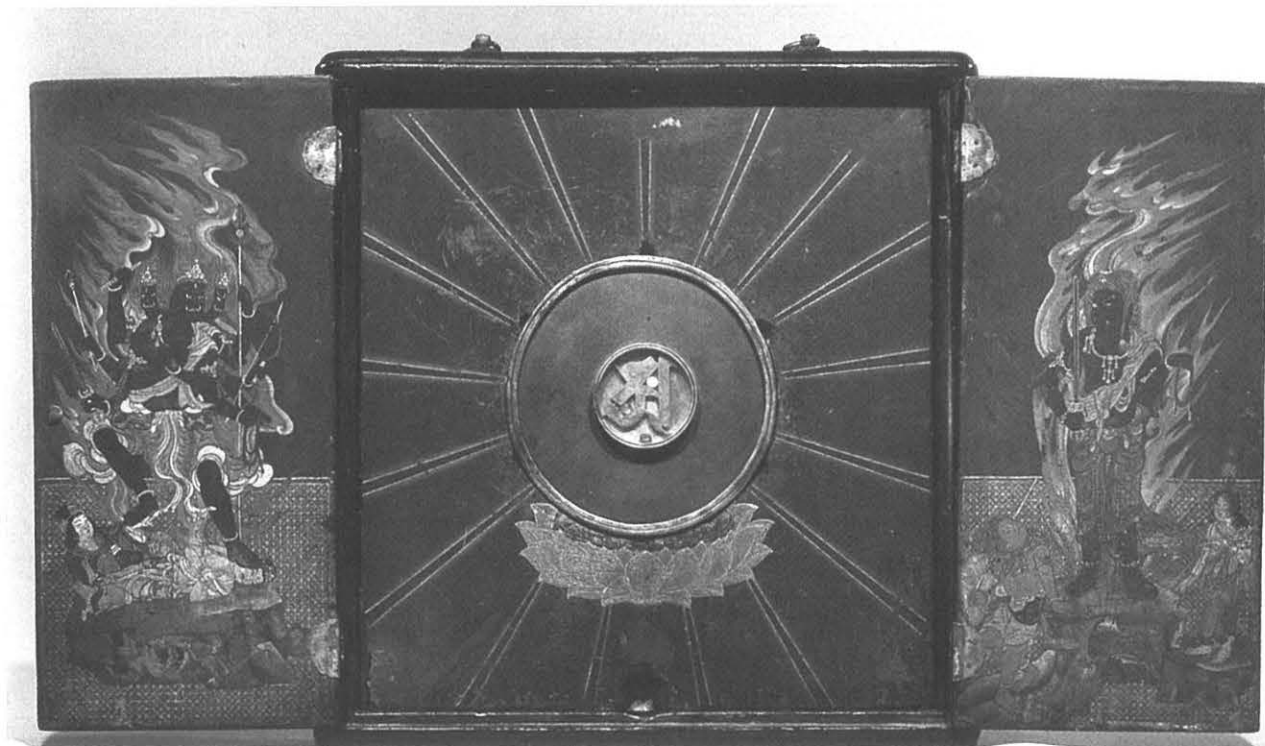
なお、本報告は弥勒信仰をひとつの題材にとりまとめたが、仏像とその荘厳具をめぐる研究において、光背については平成二十一年度に鹿島美術財団から賜った研究助成の成果の一部でもある。また厨子については平成二十二年より採択された科学研究費補助金<sup>(注46)</sup>として、現在研究を進めていることを付言しておく。



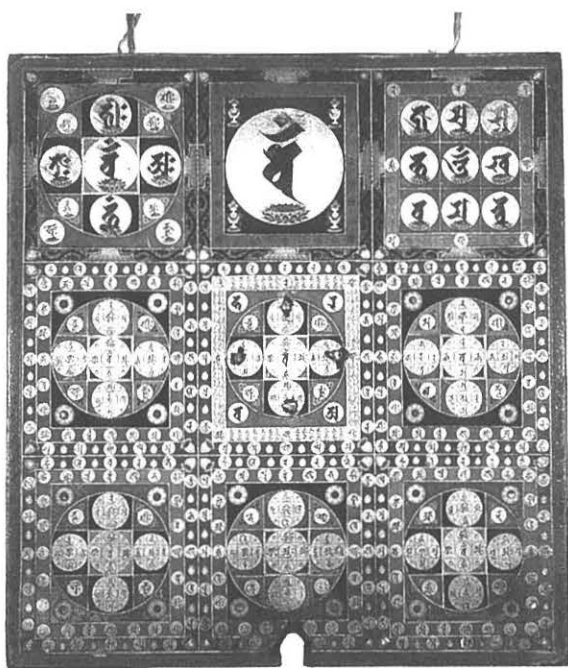
24 厨子入り弥勒菩薩像 神奈川・称名寺光明院



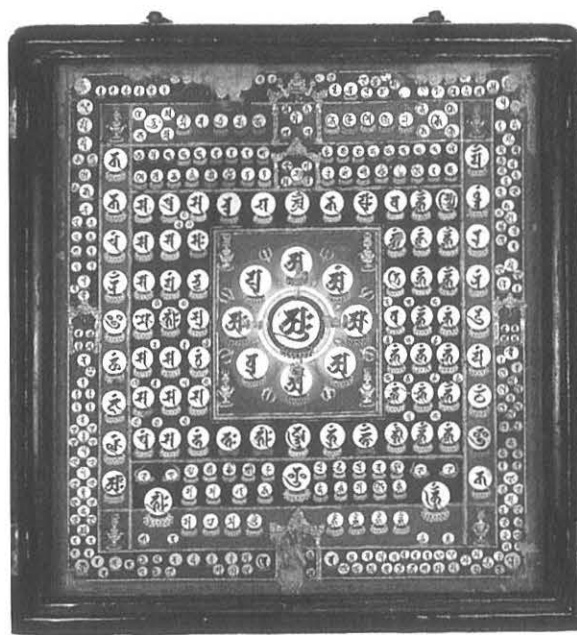
25 黒漆塗厨子 神奈川・称名寺光明院



26-1 首掛駄都種字曼荼羅彩繪厨子 奈良国立博物館



26-2 金剛界曼荼羅 中板うら面



26-3 胎藏界曼荼羅 厨子奥壁



## 【注】

- 1 拙稿「醍醐寺三宝院弥勒菩薩坐像についての一解釈—弥勒の図像をてがかりに」『美術史』163、2007年。以下「前稿」とする。
- 2 伊東史朗『日本の美術316 弥勒像』至文堂、1992年
- 3 平安後期から復古的にあらわれた宝相華光脚に対して保守的な形式であると指摘されている。  
礪波恵昭「初期慶派における古代の仏像荘嚴の影響」、平成十二～十四年度年科学研究費（基盤研究（B）（2））、課題番号12410022、研究代表者鷲塚泰光）報告書『日本上代における仏像の荘嚴』奈良国利博物館、2003年
- 4 化仏に付いた光背については、頂上の大日のみ四重に、ほか八体分は三重に蓮弁を重ねた形状である。現存数の限りもあるが、ほかにあまり見ない形式で、浄土寺阿弥陀如来立像（上半身裸形像・図20）の化仏の光背に近い形式として想起される。浄土寺像光背は、同じく快慶による造仏であるほか、頂上に大日種字をあらわすという点で、広い意味での「大日光背」として位置づけられることは興味深い。ただしその保存状態の判定は留意すべきであろう。
- 5 副島弘道「醍醐寺 弥勒菩薩像」『日本彫刻史基礎資料集成 鎌倉時代 造像銘記篇一 解説』中央公論美術出版、2003年  
副島氏の解説を参照しつつ、以下、化仏の形状を略記する。  
頂上 宝冠、条帛、智拳印。金剛界大日如来像。  
左一 髻、宝冠、羯磨衣・条帛、胸飾り、左手宝珠、右手未敷蓮華（両手とも胸前）を執る。後補像。  
左二 髻、宝冠、羯磨衣・条帛、胸飾り、両手拱手（衣にくるまず）。後補像。  
左三 髻、宝冠、袈裟を偏袒右肩に着け、左手は拳を左脚上に降ろし、右手は膝上で掌を仰ぐ。後補像。  
左四 単髻、宝冠、羯磨衣・条帛、胸飾り、左手未敷蓮華（後補？）を執り、右手一・三指を相捻じる。当初像。  
右一 髻、宝冠、羯磨衣・条帛、胸飾り、左手宝珠を載せた蓮茎、右手は膝上で掌を仰ぐ。後補像。  
右二 髻、宝冠、羯磨衣・条帛、胸飾り、左手経巻を執り、右手胸前で掌を前に向ける。後補像。  
右三 単髻、宝冠（三又の葉状の頭飾）、羯磨衣・条帛、胸飾り、左手胸前で掌を前に向け、右手掌上に向ける（持物を載せていたか）。当初像。  
右四 単髻、宝冠（頭飾の形状は右三に近い）、羯磨衣・条帛、胸飾り、左手一・四・五指を相捻じ、二・三指を伸ばすか。右手は膝上で掌を伏せ置く。当初像。
- 6 『報物集』には、その出来映えの素晴らしさから装身具の盗難を恐れるエピソードがある。
- 7 副島弘道「座主義演と醍醐寺金剛輪院の仏像」『美学・美術史学科報』30、2002年
- 8 吉田典代「称名寺金堂壁画の検討」『金沢文庫研究』302、1999年
- 9 富島義幸①「阿弥陀如来像の大日光背について」『仏教芸術』301、2008年
- ②「阿弥陀堂と九品曼荼羅—平等院鳳凰堂・三千院本堂にあらわれた密教要素の一解釈」『仏教芸術』303、2009年
- ③「大日光背の展開と中世仏教的世界観」『仏教芸術』309、2010年
- 10 『大正新脩大藏経』（以下『大正藏』）20、596c
- 11 『大正新脩大藏経』図像部（以下『大正図像』）6、35
- 12 第十三図の康尚作関寺弥勒仏像には七化仏が付いている。
- 13 『大正図像』5、20b
- 14 中野玄三「弥勒図像と鏡弥勒像」、仏教美術研究上野記念財団『研究発表と座談会「ボストン美術館の仏画と絵巻』1984年

- 15 逆に三宝院像の場合、意図的に蓮台を省いたことが史料上確認できる。  
『図像集（興然集）』卷第三（弥勒）（『大正図像』第四卷、333 b-c
- 16 『大正図像』6、806 b
- 17 副島氏、前掲注4、注6
- 18 『大正蔵』20、595 b・596 c
- 19 興然の『曼荼羅集』などでは、首陀会童子は「飛天」と記述される。その性格から総称されたと思われるが、例えばいわゆる「飛天光」の飛天が、古代的な飛天形の意味を継承しつつ、密教的な意味をも重ねられていたと理解する余地もあろう。このことはまた平等院鳳凰堂の雲中供養菩薩における多義的な性格を考える上でも興味深い。
- 20 『密教大辞典 改訂増補』（法蔵館）第五卷「弥勒菩薩曼荼羅」の項参照。
- 21 八体の内訳は、例えば、左四、後補像ではあるが左一、右一などは、蓮茎を持つ四波羅密にあてられ、また右三や後補の右二は、片手を仰ぎ供養具を捧げ持つ姿形と考えて、供養菩薩と考えるのも一案ではないだろうか。
- 22 伊東史朗氏、前掲注1
- 23 向坂卓也「称名寺光明院新出黒漆塗厨子について」『金沢文庫研究』306、2001年
- 24 『東寺金堂講堂灌頂院本尊座位』「花蔵院之図」に「光有卅七尊但大日三昧耶形也有最上」、『東宝記』「講堂」に「光中有卅七尊。但最上无大日形像。安宝塔」とある。
- 25 山本勉「足利・光得寺大日如来像と運慶」『東京国立博物館紀要』23、1987年
- 26 長谷川誠「法隆寺金堂釈迦三尊像の莊嚴意匠について」『駒沢女子大学研究紀要』1、1994年
- 27 浅井和春「飛鳥～奈良時代の仏像莊嚴と「瑞像」思想」、平成十二～十四年度年科学研究費（基盤研究（B）（2））、課題番号12410022、研究代表者鷲塚泰光）報告書『日本上代における仏像の莊嚴』奈良国利博物館、2003年
- 28 拙稿「仏像光背と祈りの構造—平安後期「飛天光」と平等院鳳凰堂」『美術史学』30、2010年、  
拙稿「平安時代後期から鎌倉時代における仏菩薩像光背に関する研究」『鹿島美術研究』年報26号別冊、2009年、
- 29 富島氏、前掲注9①
- 30 「鳥羽勝光明院供養」（『本朝続文粹』卷第十二願文上）  
「奉安置金色一丈六尺阿弥陀如来像一体。光中彫刻大日如来像一体。十二光仏。二十五菩薩像。鏡面書写梵字阿弥陀小呪一遍。天蓋顯飛天像八体。四柱図絵胎藏金剛兩部諸尊像。四面扉図絵極樂九品往生并迎攝儀式。四面廂造。顯二尺五寸普賢菩薩。文殊菩薩。虚空蔵菩薩。弥勒菩薩。地藏菩薩。海恵菩薩。維摩居士等像各一体。二尺諸大菩薩。及龍天部像二百三十三体。像後壁表裏図絵二十五菩薩像。并極樂九品變像。二階上安置金色七尺五寸金剛法利因語等菩薩像。彩色四尺五寸伎樂菩薩像三十二体。」
- 31 富島氏、前掲注9③
- 32 富島氏、前掲注9②
- 33 長谷川稔子「根津美術館蔵釈迦如来画像について」『仏教芸術』191、1990年、  
富島氏論文、前掲注9③
- 34 『秘鈔問答』卷第十「弥勒法」には、「問。何故以不動三世為脇士乎。答。私云。慈氏大日同一體故。以大日教令輪為脇士歟。例如尊勝曼荼羅為本尊故。不降二尊脇士矣。」とあり、尊勝曼荼羅と関連づけて述べられる。
- 35 柳沢孝「弥勒如来下絵（解説）」『在外日本の至宝』第一卷仏教絵画、毎日新聞社、1980年

- 36 禅意（?～1305）の口伝である『宝寿抄』第二卷「弥勒」には以下の記述がある。  
 「弥勒ヲハ初重ニハ台ノ大日 第二重ニハ両部不二ノ大日ト習フ 先ツ其故ハ ミロクノ塔ヲ持スル  
 ハ自證ノ大日ヲ顕ハスト云々（中略） 醍醐ノ覚洞院ノ弥勒 祖師勝賢僧正ノ臨終本尊 両部不二ノ  
 大日己證セラル 仍三宝院ノ門流殊ニ此師伝深秘トス云々」（吉田氏論文、前掲注8より引用。）
- 37 『大宝抄』「弥勒法雑集」（『大正図像』10、942c）にも同様の解釈が認められる。
- 38 瀬谷貴之「金沢称名寺における予言と調伏のかたち—弥勒と愛染—」仏教美術研究上野記念財団  
 『研究発表と座談会「予言と調伏のかたち」』2010年
- 39 水野敬三郎「興福寺北円堂の鎌倉再興造像と運慶」『日本古寺美術全集第五巻 興福寺と元興寺』  
 集英社、1980年（『日本彫刻史研究』中央公論美術出版、1996年再録）  
 ここでは詳述しないが、厨子内部の意匠は、奥壁に薬師如来、地藏菩薩、不動明王の三尊が左右扉  
 絵に鑑真和上と弘法大師が描かれ、各尊の頭上に対応する位置に金剛界五仏種字が墨書される。  
 また三寸檀像の事例としてほかに、東大寺所蔵貞慶筆「某僧逆修願文」における初日の本尊が「白  
 檀三寸弥勒如来像」とする例などが挙げられる。また、三寸ではないが、弥勒小像の例として、文治  
 四年（1188）に沙門観俊が、笠置念仏道場に三尺蒔絵の入った宝篋印塔一基を施入し、その塔内に七  
 寸白檀弥勒菩薩像を入れたという事例がみえる。
- 40 平岡定海「日本弥勒浄土思想展開史の研究」『東大寺宗性上人之研究並史料』下巻、臨川書店、  
 1960年
- 41 中野玄三「明恵上人と鏡弥勒像」『学叢』4、1982年（『日本仏教美術史研究』、思文閣出版、1984  
 年再録、『来迎図の美術』、同朋社出版、1985年再録）
- 42 真鍋俊照「貞応三年銘の鏡弥勒像と百光遍照観」『国華』1095、1986年（『密教図像と儀軌の研究』上、  
 法蔵館、2000年再録）
- 43 神奈川県立金沢文庫図録『釈迦追慕—称名寺釈迦如来像造立七〇〇年記念』2008年、瀬谷氏前掲注38
- 44 向坂氏論文、前掲注23
- 45 内藤栄「首掛駄都種字曼荼羅彩絵厨子（解説）」奈良国立博物館特別展図録『仏舎利と宝珠—釈迦  
 を慕う心』2001年
- 46 平成二十二年度科学研究費補助金（研究活動スタート支援、課題番号22820003）「仏像を納める荘  
 厳具〈厨子〉に関する調査研究—古代・中世の仏像観を主眼に」  
 なお本報告作成中、上記研究に基づいて、称名寺光明院弥勒像と同院黒漆塗り厨子を実見調査する  
 機会を得た。ご許可いただいた神奈川県立金沢文庫、およびご指導いただいた同館学芸員向坂卓也、  
 瀬谷貴之両氏に感謝申し上げます。

## 【挿図出典】

- 1～6 『日本彫刻史基礎資料集成 鎌倉時代 造像銘記篇一』中央公論美術出版、2003年
- 7 『大正図像』6
- 8・13 『勸修寺善本影印集成7 覚禅鈔七』親王院堯榮文庫、2002年
- 9 京都国立博物館『王朝の仏画と儀礼』至文堂、2000年
- 10 『在外日本の至宝』第一巻仏教絵画、毎日新聞社、1980年
- 11 『醍醐寺大観 第二巻 絵画（古代・中世）』岩波書店、2002年
- 12 『大正図像』3
- 14 『実践女子大学 美学美術史学』20、2006年
- 15 『新編名宝日本の美術一三 運慶・快慶』小学館、1991年
- 16 『日本美術全集六 平等院と定朝』講談社、1994年
- 17 『大和古寺大観 第二巻 当麻寺』岩波書店、1978年
- 18 『奈良六大寺大観 第一三巻 唐招提寺二』岩波書店、1972年
- 19 『別冊太陽 平等院王朝の美 国宝鳳凰堂の仏後壁』平凡社、2009年
- 20 奈良美術館編『阿弥陀仏彫像』東京美術、1975年
- 21 『仏教芸術』191、1990年
- 22 『日本彫刻史基礎資料集成 鎌倉時代 造像銘記篇二』中央公論美術出版、2004年
- 23 『日本彫刻史基礎資料集成 鎌倉時代 造像銘記篇三』中央公論美術出版、2005年
- 24 仏教美術研究上野記念財団『研究発表と座談会「予言と調伏のかたち」』2010年
- 25 神奈川県立金沢文庫特別展図録『曼荼羅 つどうほとけたち』2008年
- 26 奈良国立博物館特別展図録『仏舎利と宝珠—釈迦を慕う心』2001年

## Le Ciel des Dieux satisfaits (Tusita) - Une entrée par l'Occident

### TABLE DES MATIÈRES

#### INTRODUCTION GÉNÉRALE

#### I ÉNONCÉ, ORIGINES ET OBJECTIFS DU PROJET

#### II PRÉSENTATION DES PRINCIPALES OEUVRES EXAMINÉES

A) Oeuvres conservées au Japon / B) Peintures et sculptures conservées en Chine, Région du Gansu/

C) Oeuvres conservées aux Etats-Unis (Musée de Boston) /

D) Sculptures liées au culte de Miroku en Corée (Gyeongju, Gimcheon, Gongju, Puyo)

E) Documents, sources écrites

#### III MIROKU ET LA PENSÉE DU TOSOTSUTEN – VUES D'OCCIDENT –

##### INTRODUCTION

A) ENTRÉE EN MATIÈRE (textes : B. Frank & J. Giès)

B) LA CONTRIBUTION PIONNIÈRE DE NOËL PÉRI

C) RECHERCHES FONDATRICES EN EUROPE (Demiéville/ Lalou / Baruch/ Filliozat)

D) RECHERCHES RÉCENTES

##### ORIENTATIONS THÉMATIQUES ET BIBLIOGRAPHIQUES –

1 Le culte de Miroku en Extrême-Orient – diffusions, circulations, caractéristiques

\* Un ouvrage de synthèse / \* Orientations bibliographiques

2 Le culte de Miroku au sein des recherches sur le contexte religieux,  
les rituels et l'iconographie du Japon médiéval

3 Culte de Miroku et spatialités – géographies sacrées, cosmographie religieuse –

#### IV CONCLUSIONS, PERSPECTIVES COMPARATIVES

##### Liste des extraits de textes :

- ① Bernard Frank, “ Miroku Bosatsu, le bodhisattva Maitreya, Buddha de l'avenir ” (Cf pp.110-111)
- ② Jacques Giès, “ Le Bouddha Maitreya et sa Terre Pure ” (Cf.pp.111-113)
- ③ Noël Péri, “ Matsumoto Bunzaburō : Etude de la Terre-Pure de Maitreya ” (Cf.pp.114-118)
- ④ Paul Demiéville, “ La *Yogācārabhūmi* de *Sangharaksa* ” (Cf.pp.118-121)
- ⑤ Marcelle Lalou, “ Les chemins du mort dans les croyances de Haute-Asie ” (Cf.pp.121-122)
- ⑥ Willy Baruch, “ Maitreya d'après les sources de Sérinde ” (Cf.pp.122-123)
- ⑦ Jean Filliozat, “Maitreya, l'invaincu” (Cf.p.124)
- ⑧ André Bareau, *Maitreya, the Future Buddha*, éd.Alan Sponberg et Helen Hardacre (Cf.pp.125-126)
- ⑨ James Ford, “Competing With Amida A Study and Translation of Jōkei's Miroku Kōshiki ” (Cf.p.127)
- ⑩ Karen Mack, “The Phenomenon of Invoking Fudō for Pure Land Rebirth in Image and Text ” (Cf.p.128)
- ⑪ Dorothy C. Wong, “ The Mapping of sacred Space Images of Buddhist cosmographies in Medieval China ” (Cf. pp.130-132)

**Le Ciel des Dieux satisfaits (Tusita) - Une entrée par l'Occident -  
Laure Schwartz –Arenales**

INTRODUCTION

“ L’iconographie médiévale de l’échelle céleste se nourrit ainsi d’une cosmologie et d’une topographie spirituelle, d’une histoire du monde, et d’une réflexion sur la place que l’homme est appelé à occuper dans cette géographie et cette histoire. Parce qu’on ne peut en séparer la forme et le sens, l’analyse de ces images, et de leur rapport à une pensée du ciel et du Salut, enrichit à son tour l’histoire des idées”.  
(Christian Heck, *L’échelle céleste, une histoire de la quête du ciel*, 1999)

En tant que membre associée au projet de recherche intitulé “Renaissance dans le ciel Tusita (j.*Tosotsuten*) - représentations et croyances”- ( 兜率天往生の思想とそのかたち/ Rebirth in Tusita Heaven (j.*Tosotsuten*) - Forms and Thoughts ”) conçu et dirigé par le Professeur Izumi Takeo (泉武夫) (Univ.Nat Tôhoku, Sendai), j’ai eu la possibilité pendant quatre ans, de revenir d’un point de vue comparatif sur les recherches consacrées à cette thématique en Europe et aux Etats- Unis.

A l’invitation du professeur Izumi, et en compagnie des membres de ce projet, le Professeur Nagoka Ryûsaku (長岡隆作), Inoue Taiki (井上大樹) et de plusieurs doctorants du département d’histoire de l’art asiatique de l’Université du Tôhoku (東北大学東洋・日本美術史研究室), j’ai également pu prendre part à de nombreux séjours de recherche (visites de sites bouddhiques, musées et collections particulières) qui, dans le but de mettre en évidence les sources et les caractéristiques des oeuvres associées à cette iconographie, telle qu’elle s’est manifestée en particulier à travers la représentation du Tosotsuten-mandara dans le Japon de l’époque Kamakura, furent organisées non seulement au Japon, mais aussi en Chine, en Corée ou encore aux Etats-Unis.

Parmi les vingt-huit cieux de la cosmologie bouddhique, les six premiers ( 1) le ciel des Quatre rois célestes, 2) les Trente-trois cieux, 3) le ciel Suyāma, 4) le ciel Tusita, 5) le ciel Nirmānarāṭī, 6) le ciel Paranirmitava śavartin) superposés verticalement au-dessus de l’axe central formé par le mont Sumeru appartiennent à la sphère des désirs (j.*yokkai*) et relèvent donc de notre monde impur. Associé aux renaissances les plus fortunées et à un séjour particulièrement heureux, le ciel des dieux satisfaits (Tusita) est la dernière demeure des bodhisattva avant que ceux-ci n’aillent renaître dans le monde des hommes pour mener à terme leur carrière bouddhique. Il comprend deux palais, l’un dit de la Cour intérieure (*naiin* 内院), terre pure (*jôdo* 浄土) où prêche parmi les dieux le bodhisattva Maitreya, et l’autre dite de la Cour périphérique (*gein* 外院) terre encore impure, souillée par l’illusion et la souffrance (*edo* 穢土). Si en ce qui concerne les oeuvres et les croyances dont elles sont l’expression, la Terre Pure d’Amida (*Amida Jôdo*), les Six Destinées (*roku-dô*) et les Enfers en particulier, constituent au sein de la pensée bouddhique, des

champs et des territoires anciennement et largement sondés au Japon mais aussi dans une relative mesure en Occident, par contre en tant que destination au séjour certes particulièrement réjouissant mais qui, sur la voie de la non-rennaissance, demeure une étape transitionnelle, le Tosotsuten, situé du point de vue de la cosmographie bouddhique sur un plan vertical, demeure des dieux et quatrième des six cieux de la sphère des désirs, est à bien des égards aujourd'hui un "lieu" peu exploré, voire oublié. A la différence d'autres images bouddhiques et en particulier des mandala de la Terre Pure d'Amida (*Gokuraku jōdo* 極樂淨土 / *jōdo hensō* 淨土變相), traditionnellement définis selon trois types (淨土三曼荼羅 : *Chikō-mandara* 智光曼荼羅 / *Taima-mandara* 當麻曼荼羅 / *Seikai-mandara* 清海曼荼羅), le *Tosotsuten-mandara* offre une multiplicité de représentations résistant aux tentatives de catégorisations. Tout juste est-il d'usage de différencier d'un point de vue de l'espace pictural, deux grands groupes: dans le premier, les oeuvres caractérisées par une composition frontale et verticale très influencée par les images de la Terre Pure d'Amida, distinguent clairement, fidèles aux sūtra, la cour périphérique de la cour intérieure avec ses nombreuses architectures palatiales au centre desquelles siège Miroku tandis que dans le second celui-ci trône parmi des palais tous situés et alignés sur le même plan, représentés dans une perspective cavalière, à vol d'oiseau. Juxtaposant au sein de l'espace pictural, différents lieux (notre monde terrestre, Mont Sumeru, ciel Tusita), différents états (impur, pur), temporalités (passé, présent, futur) et personnages (Nyorai, bosatsu, divinités, patriarches de sectes, croyants – hommes et femmes -), articulés autour d'arbres (*ryūgeju* 龍華樹) et d'architectures palatiales, chaque oeuvre liée à la figuration du buddha du Futur est en elle seule une véritable exégèse souvent profondément ancrée dans son contexte de création local; traduisant non seulement les attentes focalisées autour de Miroku mais aussi les croyances dévolues aux sites sacrés, elles témoignent, pour reprendre les mots de Heck à l'encontre de l'iconographie médiévale occidentale de l'échelle céleste, "d'une cosmologie et d'une topographie spirituelle".

Confirmant et soulignant la complexité, la richesse, et la nouveauté d'une thématique demeurée pratiquement vierge au sein des recherches consacrées à l'art bouddhique japonais, l'examen des oeuvres et des textes liés à l'élaboration et aux croyances du *Tosotsuten-mandara* en particulier, a donc ainsi permis de frayer de nouvelles perspectives à l'égard des études relatives au culte et aux représentations de Miroku. Par ailleurs, l'utilisation d'un matériel photographique très sophistiqué (Canon:EOS-1D II N / caméscope infra-rouge Sony:HDR-SR1) ainsi qu'à la participation à ce projet de photographes professionnels a hautement contribué à la réalisation d'un inventaire iconographique inédit composé d'illustrations de très grande qualité.

En complément aux résultats issus de cette recherche, tels qu'ils sont précisément exposés dans le présent rapport par les membres de ce projet, et en remerciant vivement le Professeur Izumi pour les très précieuses réflexions et séjours d'étude exceptionnels dont j'ai ainsi pu bénéficier, je souhaiterais présenter les trois principaux points suivants :

- 1- Présentation de l'énoncé, des origines et des caractéristiques du projet tel qu'il a été conçu par le professeur Izumi Takeo :
- 2 - Présentation du contenu et des caractéristiques principales des oeuvres liées à cette thématique examinées à l'occasion des divers séjours de recherche auxquels j'ai pu participer.
- 3 - Présentation de Miroku et du Tusita à travers les études telles qu'elles ont été menées en Europe et aux Etats-Unis : sélection bibliographique, extraits de textes et mise en relief des thématiques qui leur sont liées (cosmographie bouddhique/ influences et circulations iconographiques, artistiques et religieuses en Asie / Pensée du Mappô / contexte religieux et rituels de l'époque de Kamakura/ mouvements messianiques / Gender/ Perspectives comparatives).

### I ÉNONCÉ, ORIGINES ET OBJECTIFS DU PROJET

En se penchant plus particulièrement, au sein de l'histoire des représentations artistiques associées aux croyances au buddha du Futur, sur le tournant majeur qu'a constitué l'époque de Kamakura à l'égard des croyances et des oeuvres traduisant les aspirations à renaître auprès de Miroku, "le Bienveillant" au ciel des Dieux satisfaits (s. *Tusita* / j. *Tosotsuten*), le quatrième des six cieux relevant de la sphère des désirs (j. *yokkai*) (弥勒上生信仰), ce projet de recherche vise à interroger la nature des liens susceptibles de relier la genèse iconographique du *Tosotsuten-mandara* (兜率天曼荼羅図) d'une part aux illustrations de Miroku Bosatsu prêchant au Tusita (兜率天說法), d'autre part aux espérances des croyants de renaissance dans ce ciel. En tant que thème principal a donc été abordée la question encore irrésolue du processus à l'origine de l'élaboration iconographique du *Tosotsuten-mandara*, et des liens que ce dernier entretient avec les aspirations des croyants à la renaissance; en tant que thèmes connexes et dérivés, ce projet s'est également attaché à analyser de manière comparative les développements et les circulations affectant l'iconographie du Boudha Miroku et plus particulièrement les représentations de la Prédication au Ciel Tusita, depuis leurs manifestations en Chine et en Corée jusqu'au Japon. C'est à partir de ces mises en parallèle et des réflexions qui en sont nées que les membres de ce projet ont tenté d'étudier et d'interpréter les nouvelles tendances qui se font jour à l'époque de Kamakura au sein du culte voué à Miroku.

En tant que successeur du buddha Sâkyamuni et buddha salvateur des temps à venir, Miroku bosatsu est l'objet depuis les premiers temps du bouddhisme d'un culte central qui s'est maintenu de manière constante en Extrême-Orient. En Chine, depuis l'époque des Dynasties du Nord et du Sud (439-589), puis durant les époques Sui (581-618) et Tang (618-907), il figure avec Amida comme l'un des buddha les plus vénérés. Et c'est également le cas dès les premiers temps de la transmission du bouddhisme en Corée, à l'époque des Trois Royaumes, et au Japon, durant les périodes d'Asuka et de Nara, où son culte se diffuse très largement conjointement à celui des buddha Sâkyamuni, Yakushi ou Amida. En tant que support d'une double croyance, la pensée propagée autour de Miroku présente en effet des contenus, qui quoique perméables, doivent être interprétés différemment selon



que la croyance s'exprime dans le désir des croyants de renaître après leur mort, auprès du bosatsu Miroku monté au ciel Tusita (*jōshō* 上生), comme les buddha du passé l'avaient fait avant lui, pour préparer sa descente vers notre monde, ou que cette croyance soit dirigée vers un futur lointain où Miroku Bosatsu descendu du ciel Tusita (*geshō* 下生), renaît parmi nous pour devenir, après l'obtention de l'éveil (成道), dans un avenir incommensurable, le nouveau buddha régnant sur notre monde ainsi régénéré. Développée et mûrie en Chine, la distinction entre ces deux pensées, reliant le sort du monde comme la destinée individuelle à l'intervention salvatrice du buddha Miroku, se fait en fait l'écho de deux sūtra principaux, le Sūtra de la renaissance de Miroku au ciel Tusita (弥勒上生經 / j. *Miroku jōshō kyō*) et le Sūtra de la Naissance ici-bas de Maitreya (弥勒下生經 / j. *Miroku geshō kyō*). Alors que le premier texte tend à souligner l'importance de la montée et de la prédication du buddha au Tosotsuten ainsi que les conditions et les bienfaits associés pour les croyants à leur renaissance auprès de lui dans ce lieu, considéré par comparaison aux Terres Pures (*jōdo* 淨土) des autres buddha et au sein de la cosmologie bouddhique, comme relativement proche du nôtre, le second texte quant à lui met l'accent sur la dimension messianique du buddha reposant sur l'espoir pour les croyants d'une renaissance, dans un temps certes infiniment éloigné, mais qui aura lieu dans notre monde, après avoir bénéficié des trois grandes prédications (ou Trois Assemblées 三會 / j. *San-e*) faites par le bosatsu sous "l'arbre aux Fleurs de dragon" (竜華樹 / j. *ryūgeju*), un frangipanier, sous lequel il atteindra lui-même l'éveil et sauvera ainsi le reste des êtres qui n'aurait pas encore obtenu la délivrance. Ainsi d'un point de vue iconographique, ces croyances focalisées autour de Miroku se manifestent au sein de l'ensemble des "entités vénérés du bouddhisme" (j. *shoson* 緒尊) - pour reprendre ici la terminologie traduite par Bernard Frank - par la représentation des deux catégories distinctes :

1 celle du bosatsu, "Être d'Eveil", correspondant à la montée et au séjour de Miroku au *Tosotsuten* ainsi qu'à son séjour dans notre monde avant l'obtention de l'éveil

2 celle de Nyorai, l'"Eveillé", correspondant à son obtention de l'éveil sous l'arbre aux fleurs et à aux trois premières prédications salvatrices

On note ainsi que dans certains cas, lorsque le contexte religieux ayant motivé la création de l'oeuvre n'est pas connu, et que le lieu représenté n'est pas explicite (notre terre/ le ciel Tusita), il peut être difficile, voire impossible de trancher sur la signification des images figurant Miroku dans sa condition de bosatsu.

Dans le Japon de l'époque de Heian, en particulier à partir de la seconde moitié de la période, marquée par la prospérité des croyances dans les Terres Pures, la renaissance au Tusita est perçue comme une sorte de voie auxiliaire, voire une étape intermédiaire menant vers la renaissance au Paradis de l'Ouest sur lequel règne le buddha Amida (*gokuraku-jōdo*). Par ailleurs, parallèlement au développement de la croyance de l'entrée dans "l'immobilité définitive" (*nyūjō* 入定信仰) au Mont Kōya du patriarche de la secte Shingon, Kōbōdaishi, dont

la cessation d'activité en 835 est liée à sa volonté d'attendre la venue du Futur buddha dans notre monde, c'est également vers le milieu de l'époque de Heian qu'intervient la sacralisation du Mont Kimpusen, haut lieu de pèlerinage situé dans la préfecture de Nara, reliant les routes de Kumano à Yoshino et que l'on considéra alors comme la Terre Pure de Miroku (*Tosotsu Naiin* 兜率内院), c'est-à-dire le lieu associé à l'obtention de l'éveil de Miroku bosatsu, à la délivrance des êtres réunis à l'occasion des trois assemblées de l'Arbre aux fleurs de dragon et à la régénérescence de notre monde.

Comme l'a très clairement récapitulé et mis en évidence l'ouvrage de référence sur le sujet publié sous la direction du grand spécialiste de l'histoire des religions folkloriques japonaises, Miyata Noboru (宮田登編『民衆宗教史8弥勒信仰』1984), la pratique telle qu'elle fut inaugurée par Fujiwara Michinaga en 1007 au Mont Kimpusen - qui consistait, à l'approche et à l'entrée de la période troublée de la fin des temps, dite du Mappô, "ère terminale de la Loi bouddhique", censée débiter en l'an 1052, à édifier, comme marque de salut en prévision de la parousie, des tertres à sùtra (*kyôtsuka* 経塚) permettant de conserver intacts, enterrés dans des contenants cylindres (*kyôzutsu* 経筒), les copies des textes sacrés jusqu'à la venue du futur buddha - , exprime certes l'attente et le désir de rencontrer Miroku lors de son séjour dans notre monde mais est également liée aux espérances de renaissance dans le ciel Tusita. De même que les croyances en la renaissance dans la Terre Pure du buddha Amida ont suscité, dans le climat de désespoir accompagnant la diffusion de la pensée du Mappô, la production d'une grande variété d'oeuvres sculptées et peintes dont témoignent en particulier les nombreuses sculptures d'Amida, les représentations d'Amida s'en venant accueillir le fidèle pour le guider dans sa Terre Pure (*Amida raigô-zu* 阿弥陀来迎図), les "neuf Descentes du buddha Amida" (*kuhon raigô-zu* 九品往生図), on sait par le recueil iconographique du religieux Kakuzen, (1143 -?) le *Kakuzenshō* 『覚禅鈔』 que durant la fin de l'époque de Heian fut également conçue l'image de la Descente de Miroku s'en venant accueillir (*Miroku raigô-zu* 弥勒来迎図). Tout en héritant de ces différents courants, l'époque de Kamakura engendre toutefois une nouvelle phase concernant les formes de croyances et l'art associés à la dévotion de Miroku que révèlent en particulier la création du *Tosotsuten-mandara*, s'attachant à décrire la Terre pure de Miroku, ainsi que la circulation d'iconographies associées à la Prédication de Miroku au Ciel Tusita. L'idée de montée et de descente du buddha étant au fondement de la pensée et des croyances liées à la conception du *Tosotsuten-mandara*, on peut supposer que la genèse de cette iconographie se soit largement inspirée des mandara de la Terre Pure qui ont très tôt illustré la large diffusion des aspirations à la renaissance au Paradis d'Amida.

Ce sont les peintures chinoises des époques Tang et Sui telles qu'elles sont conservées à Dunhuang en particulier, dans les figurations de Miroku (弥勒経变), qui constituent les sources et les références du mandala japonais de la terre Pure de Miroku. Si ces diverses représentations ont été toutefois à l'origine interprétées comme des traductions picturales de la pensée religieuse centrée sur la foi en la descente du buddha du Futur, Ozaki Naoto (尾崎直人) dans un article paru en 1983 consacré à l'analyse de cette iconographie, 「敦煌莫高窟の弥勒浄土变

相 (『密教図像』 12、1983) ], en montrant qu'au sein de ces représentations de descente figuraient également des évocations de croyances liées à la montée du buddha au ciel Tusita, nous conduit à re-examiner ces images à travers une grille d'ensemble permettant de saisir et de souligner le sens de ces ramifications.

De plus comme le responsable du présent projet de recherche l'a mis en évidence dans un article consacré à l'analyse d'une peinture de Miroku Bosatsu datée de l'époque de Kamakura conservée au Musée National de Kyoto (泉武夫「異色の弥勒菩薩画像」『学叢』 19、1997) , outre les caractéristiques communes qui les unissent aux images des Totsosuten mandara, les scènes représentant Miroku prêchant au Tusita sont porteuses d'une iconographie exceptionnellement riche dont on peut situer les commencements avec l'estampe bien connue de Miroku Bosatsu (984) datant de l'époque des Song qui fut découverte, avec trois autres estampes, parmi les nombreux objets insérés (*nōnyū-hin* 納入品) à l'intérieur de la sculpture du buddha Sâkyamuni du Temple Seiryōji de Kyoto. Rapportée de Chine par le moine de Nara, Chōnen 齋然 (938-1016), au milieu de l'époque de Heian, elle fut réalisée d'après une oeuvre de Gan Wenjin peintre des Song du Nord actif à la fin du Xe siècle; on trouve des prolongements nombreux et variés de cette iconographie à l'époque de Kamakura, par exemple, dans le Mandara de la secte idéaliste Hossō (法相曼荼羅) à travers la représentation du personnage principal, Miroku bosatsu, vénéré par l'ensemble des patriarches de la secte, ou encore dans la peinture de Miroku du temple Onjōji de la secte Tendai.

Exprimant et prenant en charge une part des résistances ressenties par les sectes ésotériques et exotériques à l'égard de l'essor des nouvelles tendances du bouddhisme et au succès du culte amidique qui accompagnent l'entrée dans l'époque de Kamakura, on sait que le culte de Miroku tel qu'il sera promu et enrichi par les grands érudits Jōkei 貞慶 (1155- 1213) et Sōshō 宗性 (1202-1278) va connaître une nouvelle étape (voir en particulier à ce propos les travaux de Hiraoka Jōkai 平岡定海 『東大寺宗性上人之研究並史料』 1988), mais on ne s'est par contre pas encore suffisamment penché sur les influences ou au contraire sur les écarts éventuels dont font état par rapport à ces courants religieux aussi bien les oeuvres peintes et sculptées relevant du Shingon, et celles du Daigo-ji en particulier, que celles de l'Ecole du Tendai, en premier lieu celles du temple Onjōji.

Au vu du contenu et des motivations à l'origine du présent projet de recherche, nous souhaiterions résumer à présent, ci-dessous, quels en furent ses principaux objectifs :

- 1) Examiner les *Tosotsuten-mandara* conservés au Japon, en faire un rapport détaillé, documenté et illustré, et proposer une analyse approfondie des principales thématiques mises en jeu.
- 2) Examiner en tant que sources du *Tosotsuten-mandara*, les peintures chinoises qui représentent, dans le cadre de figurations du buddha Miroku, des scènes de la montée au Ciel Tusita; les comparer avec les éléments picturaux du *Tosotsuten-mandara* japonais afin de réfléchir au processus d'élaboration de cette iconographie. De ce point de vue, dans certains cas, la comparaison avec les représentations de Terres Pures autres que celle de Miroku s'avère également nécessaire.

3 Afin de réfléchir au problème du développement iconographique des images représentant la Prédication de Miroku au Tusita, ce projet de recherche a choisi de concentrer son examen sur les oeuvres artistiques et les sources iconographiques de l'époque de Kamakura.

4 Etudier les textes renvoyant au développement de la pensée de la Renaissance au Tusita, depuis la fin de l'époque de Heian jusqu'à l'époque de Kamakura. Outre le *Shasekishū* (*Collection de sable et de pierres*, 沙石集), ouvrage rédigé par le moine Mujū Dōkyō (無住道曉) entre 1279 et 1283, ce projet a visé à réunir toutes les traces liées au culte de Miroku, depuis les ouvrages théoriques, les traités pratiques révélant aux croyants des méthodes et exercices de méditation permettant la visualisation et la réalisation dans ce monde de la Terre Pure de Miroku ou encore les recueils de récits (setsuwa 説話) à caractère bouddhique.

## II PRÉSENTATION DES PRINCIPALES OEUVRES EXAMINÉES

Avant de présenter la liste telle qu'elle fut définie à l'origine de ce projet, des principales oeuvres directement liées à notre sujet d'étude dont les professeurs Izumi et Nagaoka fournissent dans ce rapport une analyse picturale et iconographique approfondie, nous souhaiterions indiquer brièvement les visites et séjours de recherche auxquels nous avons pu prendre part et qui nous ont permis d'avoir un accès direct à l'art et aux textes relatifs au culte de Miroku en Extrême-orient.

- Parmi les *Tosotsuten-mandara* aujourd'hui conservés au Japon - tous postérieurs à l'époque de Heian- outre les deux plus anciens exemples provenant respectivement des temples Kōshō-ji (Kyôto), et Myō-in (Hiroshima) (Cf.liste : 1~ 2), nous avons également eu la possibilité d'examiner le *Tosotsuten mandara* du Jōbodai-in, dans la Préfecture de Chiga, (Cf.liste : 4) ainsi que le *Tosotsuten-mandara* peint sur un support de bois, conservé au sein de la Collection de Kōzō Yabumoto (Cf.liste : 6); probablement destinée à décorer une paroi ou une porte d'un autel abritant une sculpture de Jizō, cette image fait partie d'un ensemble d'une exceptionnelle richesse iconographique auquel appartiennent également 6 autres peintures représentant, sur des supports d'une longueur de 104.5 cm pour une largeur de 38.5m, la Terre Pure d'Amida, la Contrée de Pur de béryl (東方淨瑠璃世界; *Jōruji-sekai* terre Pure de Yakushi-Nyorai), le *Kōfukuji-mandara*, le *Kasuga-mandara*, les mille Jizō (千体地藏) ainsi qu'une image de Nyorai (Sākyamuni?) prêchant dans une pagode de treize étages (十三重塔). Les surfaces picturales étant très obscurcies et endommagées, les photographies prises à infra-rouge lors de leur examen ont pour la première fois permis d'en faire une analyse précise ; témoignages éloquentes d'une "topographie spirituelle" déployant différents lieux et assemblées, purs, impurs, terrestres et célestes, paysages sacrés et paradis, ces images reflètent bien toute la complexité des croyances au sein du Japon médiéval. La comparaison avec d'autres oeuvres liées au culte de Miroku à l'époque de Kamakura pourrait nous permettre de progresser dans la compréhension des liens entre les différents sites et dimensions de cette cartographie religieuse.

- A l'occasion de ce projet nous avons également pu, à l'automne 2007 (11.22 ~27), lors d'un séjour aux Etats-Unis examiner les oeuvres datant de l'époque de Kamakura en relation avec le culte de Miroku actuellement

conservées au Musée des Beaux Arts de Boston (Cf. liste : 30 ~34) .

- Durant l'été 2008 (08.25 ~ 09.02) , nous avons pris part au séjour de recherche organisé dans la région du Gansu (Cf. liste : 28, 29). A Dunhuang, parmi les peintures des grottes- sanctuaires « d'une hauteur inégalee »(Mogaoku 敦煌莫高窟), outre quelques-unes des grottes majeures de ce site telle que la grotte 158 du milieu de l'époque Tang abritant sculpture d'un buddha couché entouré du buddha du Passé et du buddha du Futur, ou les grottes 57 et 220 décorées d'images de Terres Pures remontant au début de l'époque des Tang, nous avons en particulier examiné les peintures murales représentant Miroku telles que celles des grottes 156 et 158, des grottes occidentales des "Mille bouddhas (*Qianfodong* 敦煌西千仏洞) ou encore des grottes 3 et 25 de Yulin (敦煌西千仏洞榆林) peintes durant la dynastie des Xia occidentaux (1038-1227). Dans le Gansu également, près de Zhangye (Ganzhou), le long des chaines montagneuses du massif du Qilian, nous avons visité différents sites bouddhiques tels que la Montagne de Monju sous influence tibétaine (grottes des "Mille bouddhas" et des "Dix mille Bouddhas" 文殊山石窟千仏洞), située à 15 kilomètres au sud de la ville de Jiuquan (酒泉) et dont les premières édifications remontent à l'époque des Seize Royaumes - probablement aux Liang du Nord (401-433) ; de même, nous avons pu visiter les grottes du temple de la pagode d'or (金塔寺東西窟) et celles du temple Matisi édifié sous la dynastie des Yuan (1271-1368), en particulier la grotte du Ciel des Trente-trois Dieux (馬蹄寺石窟北三十三天窟). Enfin nous avons visité les collections d'art bouddhique du musée provincial de Lanzhou. Tout en ayant bénéficié à l'occasion de ce séjour d'un accès direct à des sites et des oeuvres d'une importance majeure du point de vue de la genèse du Tosotsuten-mandara, nous avons également pu constater, à travers les peintures et les sculptures de ces différentes grottes sanctuaires non seulement la prospérité mais aussi la persistance du culte de Miroku dans cette région du corridor du Hexi et ce y compris sous la dynastie Song, période associée au déclin des relations entre le pouvoir central et cette région du Gansu.

- Enfin, à la fin de l'été 2010 (09.17 ~ 09.22), nous avons pris part à un séjour de recherche organisé en Corée du sud autour des villes de Gyeongju (慶州) , Gongju (慶州), Gimcheon (金泉) et Buyeo (扶余) correspondant aux régions et capitales des anciens Royaumes de Silla et de Baekje (Cf. liste : 35~ 43). Outre les riches collections des musées nationaux de Gyeongju et de Buyeo conservant de nombreuses statuettes et sculptures de Miroku, nous avons en particulier examiné plusieurs sites abritant des statues monumentales ainsi que des sculptures creusées dans le roc liées au culte de Miroku, depuis le VIIe siècle, durant l'époque du Silla Unifié jusqu'à la fin du XIVe siècle correspondant au royaume de Goryeo. L'examen des statues monumentales de Miroku nous a permis d'une part d'observer le rayonnement d'un art et d'une iconographie spécifiques, à caractère régional, imprégnés des croyances locales, et d'étudier d'autre part les liens entretenus entre ces oeuvres et leur contexte topographique ; la prise en compte de leur localisation géographique à l'intérieur des temples ou des sites isolés, sur les hauteurs, nous a permis de réfléchir sur le rôle et le sens du paysage et de la géomancie à l'égard de l'expression sculpturale des croyances relatives à la parousie de Miroku et aux conceptions du ciel Tusita.

A ) Oeuvres conservées au Japon

\* PEINTURES, RECUEILS ICONOGRAPHIQUES

- 1 *Tosotsuten-mandara*, Début époque de Kamakura, Kôshô-ji (Kyôto), Musée Nat. Kyôto (兜率天曼荼羅図 京都府興聖寺 )
- 2 *Tosotsuten-mandara*, Myôo-in, Hiroshima, Fin de l'époque de Kamakura ~ époque Nanboku-chô, Musée Nat Tôkyô (兜率天曼荼羅図 広島明王院旧蔵)
- 3 *Tosotsuten-mandara*, époque Nanboku-chô, Seigan-ji, Gifu-ken, Musée d'histoire de la ville de Gifu (兜率天曼荼羅図 岐阜県誓願寺 岐阜市歴史博物館寄託)
- 4 *Tosotsuten-mandara*, époque Nanboku-chô, Jôbodai-in, Chiga-ken, Musée de la préfecture de Shiga – Biwako bunkakan (滋賀県成菩提院 兜率天曼荼羅図 琵琶湖文化館寄託)
- 5 *Tosotsuten-mandara*, Mitsuzô-in, Aichi ken, époque Nanboku-chô (兜率天曼荼羅図 愛知県密蔵院)
- 6 *Tosotsuten-mandara*, Collection particulière (Coll.KôzôYabumoto), Hyôgo-ken, Amagasaki-shi, Mukonosô (個人所有の板絵兜率天曼荼羅 尼崎市)
- 7 *Miroku bosatsu*, époque de Kamakura, Musée Nat. Kyôto (弥勒菩薩像)
- 8 *Miroku bosatsu*, ép de Kamakura, Kôzanji, Kyôto, Musée Nat. Kyôto (弥勒菩薩像 京都府高山寺伝)
- 9 *Miroku bosatsu* (Estampe chinoise), Seiryôji, 984, Kyôto (版画弥勒菩薩像 京都府清凉寺)
- 10 *Miroku bosatsu*, Jôfuku-in, Mont Kôya, Wakayama ken, Epoque Nanboku-chô (弥勒菩薩像 和歌山県 高野山 成福院)
- 11 *Miroku bosatsu*, Hôsan-ji , Nara-ken, époque de Kamakura, (弥勒菩薩像 奈良県 宝山寺)
- 12 *Miroku bosatsu*, Jison-in, Wakayama-ken, Fin de l'époque de Heian (弥勒菩薩像 和歌山県慈尊院)
- 13 *Miroku bosatsu*, Daigôji, Kyôto, époque de Kamakura (弥勒菩薩像 京都府醍醐寺)
- 14 Recueil d'images de *Miroku bosatsu*, époque de Heian, Kôzanji, Kyôto, Musée Nat. Kyôto (弥勒菩薩画像集 京都府 高山寺)
- 15 Terre pure de Miroku / Descente de Miroku s'en venant accueillir, peintures murales, Shômyô-ji, Kanagawa ken, autour de 1276, ( 弥勒来迎図・弥勒浄土図壁画 神奈川県称名寺)
- 16 Descente de Miroku s'en venant accueillir, *Miroku raigôzu*, époque de Kamakura, Université des Beaux arts de Tôkyô (弥勒来迎図 東京藝術大学)
- 17 Descente de Miroku s'en venant accueillir, *Miroku raigôzu*, Yakuô-ji, Fukushima-ken, (弥勒来迎図 福島県 薬王寺)
- 18 *Hossô-mandara*, Yakushiji, Nara-ken, époque de Kamakura (法相曼荼羅図 奈良県薬師寺)
- 19 *Hossô-mandara*, Tôdaiji Nara-ken, époque de Kamakura (法相曼荼羅図 奈良県東大寺)

\* SCULPTURES :

- 20 *Kagami Miroku*, Kôzanji, Kyôto, Musée Nat Kyôto (鏡弥勒像 京都府高山寺)
- 21 Sculptures taillées dans la roche – *magaibutsu* – Tôkôji, Miyagi ken (磨崖仏 宮城県東光寺)
- 22 Sculptures taillées dans la roche – *magaibutsu* – Ooya, Tochigi ken (磨崖仏 栃木県大谷)
- 23 Miroku bosatsu, Daigoji, Kyôto, oeuvre de Kaikei, Ere Kenkyû, An 3 (1192) (弥勒菩薩像 京都 醍醐寺 快慶作 建久三年)
- 24 Miroku bosatsu, époque de Kamakura, Kôfukuji, Nara (弥勒菩薩像 奈良 興福寺)
- 25 Miroku bosatsu, Shômyôji, Kanagawa-ken, Ere Kenji, An 2 (1276) (弥勒菩薩像 神奈川県称名寺 建治二年)
- 26 Miroku bosatsu, Jion-ji, Yamagata-ken, Ere Einin, An 6 (弥勒菩薩像 山形県本山慈恩寺永仁六年)
- 27 Statuette de Miroku en pierre (assis) retrouvée parmi le tertre à sûtra découvert à Hachigatamine, île d'Iki, Nagasaki-ken, Musée National de Nara, Datée An 3 de l'Ere Eikyû (1071)  
(長崎県壱岐鉢形嶺経塚出土品のうち 石造弥勒如来坐像 永久三年 奈良国立博物館)

B) Peintures et sculptures conservées en Chine. Région du Gansu

28 – Dunhuang ; Représentations de Miroku:

- \* grottes- sanctuaires «d'une hauteur inégalée» (*Mogaoku* 敦煌莫高窟) :
- No 338, No341 (paroi nord), No 329 (paroi nord), début de l'époque Tang
  - No 445 (paroi nord), No 148 (paroi sud; partie supérieure), Milieu de l'époque Tang
  - No 159 (paroi sud), No 231 (paroi nord) , Milieu de l'époque Tang
  - No 156 (plafond) , Fin de l'époque Tang
- \* grottes sanctuaires des Mille bouddhas (*Qianfodong* 敦煌西千仏洞)
- \* grottes sanctuaires de Yulin, Période des Xia occidentaux, Nos 3 et 25 (敦煌西千仏洞榆林).

29 - Autres sites bouddhiques du Gansu, entre Dunhuang et Lanzhou, relatifs au culte de Miroku :

- \* Montagne de Monju : grottes des “Mille bouddhas” et des “Dix mille Bouddhas” (文殊山石窟千仏洞 / 万仏洞 弥勒経变)
- \* Grottes du temple Matisi ; la grotte du Ciel des Trente-trois Dieux (馬蹄寺石窟北三十三天窟)
- \* Grottes du temple de la pagode d'or (金塔寺東西窟)

C) Oeuvres conservées aux Etats-Unis (Musée de Boston)

- 30 Miroku bosatsu, époque de Kamakura (弥勒菩薩像)
- 31 Miroku Nyorai, époque de Kamakura (弥勒如来像 南北朝時代 皆金色)
- 32 Miroku bosatsu, encre monochrome, Kôzanji, ép de Kamakura, (白描弥勒菩薩像高山寺伝来)
- 33 Hossô-mandara, époque de Kamakura (法相曼荼羅図)

34 Miroku Bosatsu, sculpture, bois, oeuvre de Kaikei, ép de Kamakura (木像弥勒菩薩像 快慶作)

#### D) Sculptures liées au culte de Miroku en Corée (Gyeongju, Gimcheon, Gongju, Puyo)

\* Gyeongju (慶州) :

35 - Sculptures gravées sur le roc; Sunseonsa (Danseoksan Trésor nat 199) ; début du VIIe siècle; sculpture principale : Miroku (斷石山神仙寺摩崖仏像群)

36 - Grotte de Seokguram / Temple Bulguksa (石窟庵、仏国寺)

- Musée National de Gyeongju (慶州国立博物館)

\* Gimcheon (金泉市)

37\* Sculpture de bosatsu gravée sur le roc ; Maae Banga Bosalsang (Eungi-ri, Gimcheon), Rocher: Haut: 4 m / Larg: 8 m; Goryeo période (金泉市 磨崖半跏菩薩像)

\* Gongju (公州)

38- Triade bouddhique, Gaetaesa Ocheung Seoktap, (開泰寺 石造三尊仏立像)

39 - Statue de Miroku, 18 mètres de hauteur, Gwanchoksa, (灌燭寺 弥勒菩薩立像)

\* Buyeo (扶余)

40 – Sculpture, buddha assis, pagode, Temple Jeong nimsa (定林寺五重石塔)

41- Sculpture de Miroku, Daejosa temple, (林川大鳥寺 弥勒石仏)

42- Sculpture de Miroku, debout, Songburam, Yeonsan-ri, Période Goryeo

43- Musée National de Buyeo

#### E) Documents, sources écrites

44 Recueils de Jōkei, *Miroku Kōshiki, Shinyōshō* (貞慶撰 『弥勒講式』 『心要鈔』 )

45 Ecrits de Myō-e (明恵) , recueils de Sōshō, *Miroku Nyorai kannō-shō* (宗性撰 『弥勒如来感應抄』 )

46 Mémoires sur les moines éminents de l'école Jimon du Tendai (*Jimon kōzō ki* 『寺門高僧記』 )

47 Principaux recueils iconographiques (図像集) contenant des images de Miroku : *Besson-zakki* 『別尊雜記』 / *Shoson zuzō* 『諸尊図像』 / *Kakuzenshō* 『覺禪鈔』 / *Asabashō* 『阿娑縛抄』

48 Textes relatifs au culte de Miroku extraits de différents récits (*setsuwa*) :

“Collection de sable et de pierre”(Shasekishu 沙石集) entre 1279- 1283 / “Choix de [Récits] sur les Dix Préceptes“ (*Jikkishō* 『十訓抄』 ) 1252 / “Choses remarquables entendues jadis ou maintenant” (*Kokonshomonshū* 『古今著聞集』) 1254

### III MIROKU ET LA PENSÉE DU TOSOTSUTEN - VUES D'OCCIDENT -

#### INTRODUCTION

En complément aux résultats issus de ce projet de recherche, tels qu'ils sont principalement exposés dans le présent rapport par Izumi Takeo et Nagaoka Ryūsaku et afin de pénétrer la richesse et la complexité de notre thématique,



nous avons choisi de revenir dans le cadre de ce rapport, et à travers la citation de textes particulièrement éclairants, sur la manière dont Miroku et le Ciel Tusita, ont été définis et interprétés en Occident, en particulier au sein de l'histoire des recherches sur le bouddhisme et de l'art bouddhique. Si en effet de même qu'au Japon, l'iconographie du Tosotsuten-mandara tel qu'il a été conçu et produit à l'époque de Kamakura en particulier, n'a fait l'objet de pratiquement aucune étude, la pensée et les croyances focalisées autour du Tusita, par contre, depuis plusieurs décennies en Europe, dans le cadre des premiers travaux de philologie et de l'histoire du bouddhisme, et plus récemment également aux Etats-Unis à travers les recherches consacrées en particulier à la pensée du Mappô, au culte des reliques et aux nouvelles tendances et aspirations religieuses de l'époque de Kamakura, ont stimulé des études précieuses et approfondies. A travers la question de la définition du Tosotsuten en particulier, nous espérons resituer notre thématique au sein de l'histoire des recherches occidentales sur le bouddhisme, et mettre en évidence les principaux axes de réflexion pivotant autour des croyances et de l'art qui lui sont associés et que l'on peut récapituler comme suit :

- la situation "cosmographique" particulière et les caractéristiques de la Terre Pure de Miroku au sein de la cosmologie bouddhique (verticalité, rapport temporel, relative accessibilité, gender)
- la diffusion du culte et de ses représentations artistiques depuis l'Inde jusqu'au Japon (influences, circulations, différences)
- les nouvelles tendances du bouddhisme de l'époque de Kamakura
- les liens avec le culte et l'iconographie de la Terre Pure d'Amida (point communs, rivalités)
- la complexité et la diversité de son iconographie mettant en jeu et rapprochant une multiplicité de "lieux" (monde impur, Terre Pure, monde purifié) et de "personnes" (Miroku Nyorai, Miroku bosatsu, autres Eveillés et Etres d'éveil, divinités, rois de science, patriarches de sectes, laïcs)
- les liens entretenus avec des grands maîtres du bouddhisme (Xuanzang, Kūkai, Myōe, Jōkei...)
- le culte de Miroku dans les croyances populaires
- les tentatives comparatives avec la pensée et la religion occidentale (croyances messianiques liées à l'Apocalypse et au Purgatoire)

## A) ENTRÉE EN MATIÈRE

A titre d'introduction, nous avons choisi de citer des extraits de deux textes relativement récents offrant un condensé lumineux et pénétrant des principaux axes de réflexion et des contextes de recherche cités ci-dessus. Présentant deux oeuvres japonaises de l'époque d'Edo liées au culte de Miroku - une petite chapelle en bronze et une statuette de Hotei, incarnation populaire chinoise de Maitreya - le premier, rédigé par le grand spécialiste du bouddhisme japonais, Bernard Frank (1927-1996), qui fut comme on le sait à l'origine d'un renouvellement majeur des études iconographiques, en Europe comme au Japon, est un historique de l'iconographie de Miroku

bosatsu extrait du catalogue “Le panthéon bouddhique au Japon –”, dans lequel l’auteur classe et analyse les six catégories d’êtres vénérés (*j.shoson*) appartenant à la collection d’Emile Guimet.

① Bernard Frank, Miroku Bosatsu, le bodhisattva Maitreya, Buddha de l’avenir, “Le panthéon bouddhique au Japon –” RMN, Paris 1991, p 106-107

“ Ainsi qu’on l’a précédemment rappelé, la Communauté bouddhique s’était tôt préoccupée, après le nirvâna, de remédier à la solitude d’un monde devenu désormais “sans buddha”. Elle l’avait fait d’abord par la seule entremise du culte du stûpa, lieu de contact avec des reliques qui apportaient, par leur propre présence une continuité tangible de celle du Maître, en même temps que celle de son action salvatrice. Plus tard elle s’y essaya par une autre voie qui était, celle-là, résolument tournée vers l’avenir : de même, disait-on, que Sâkyamuni avait été en des temps très anciens précédé par d’autres buddha, il aurait dans un âge, certes extrêmement lointain, mais prévisible, un successeur qui viendrait régénérer toutes choses. Ce sauveur, ce “nouveau Sâkyamuni”, était déjà connu par son nom, Maitreya (l’“Amical”, le “Bienveillant” – j. *Miroku*, d’après une transcription à l’histoire particulièrement compliquée). On racontait comment, à son tour, il obtiendrait l’Eveil sous un arbre. Mais, présentement, il n’était, comme autrefois son prédécesseur, qu’un bodhisattva qui attendait dans une condition céleste l’heure de sa dernière renaissance. Il demeurerait parmi des dieux que leur existence agréable, mais vouée comme tout autre à la cessation, avait fait nommer les “Satisfaits” (*Tusita*, j. *Tosotsuten*).

On le représentait donc, ainsi que les dieux et leurs répliques humaines que sont les rois, trônant au sein d’une cour, tiare sur la tête et le corps couvert de parures : tel avait été Sâkyamuni lorsqu’il était dans la même condition céleste. Et tel, encore, il avait été, dans la jeunesse de sa vie ultime, avant qu’il se résolut à quitter la demeure princière de son père pour embrasser l’état d’un ascète. Voilà pourquoi, à la différence des Buddha, figures d’ornements, (sauf lorsqu’il s’agit d’exprimer des conceptions bouddhologiques, apparues par la suite, qui feront appel au symbolisme de la royauté universelle), les bodhisattva seront toujours, normalement, représentés parés et couronnés.

A la différence de la croyance en la Terre pure de l’Ouest, avec laquelle elle se trouva plus tard en concurrence, et qui mit avant la solution d’un salut obtenu ailleurs, celle en la venue de Maitreya annonçait une régénérescence en ce monde même. Aussi devint elle le ferment dans divers pays, particulièrement en Chine – mais aussi au Japon, quoique dans des conditions tout à fait différentes -, de mouvements messianiques qui n’allèrent pas sans inquiéter les autorités. Indépendamment de ces répercussions sociales, le thème de l’attente de Maitreya peut être considéré comme l’un des plus féconds de l’histoire de la dévotion bouddhique.

Très populaire en Corée, le culte du bodhisattava avait été apporté dans l’archipel japonais dès avant la fin du VI<sup>e</sup> siècle. Célèbre est le beau type iconographique, poussé à un haut degré de raffinement artistique et spirituel par les imagiers de la péninsule, descendants immigrés au Japon et leurs continuateurs locaux, du Miroku assis, une

jambe repliée, la tête pensivement appuyée sur la main (*hanka-shiyuizô*), dont l'un des exemples les plus achevés est celui vénéré à Kyôto, au Kôryûji. Florissant au VIIe siècle, ce type tendit à disparaître ensuite. En revanche, se maintint beaucoup plus longtemps une autre sorte de représentation, au départ moins fréquente, qui figurait le bodhisattva, par anticipation, sous la forme d'un Buddha, le tathâgata Maitreya (*Miroku-butsu*, ou *Miroku-nyorai*). Mais avec le bouddhisme ésotérique, c'est encore une autre forme – forme de bodhisattva ayant pour attribut caractéristique un stûpa – qui devait prendre de l'importance – sans, pour autant, s'imposer comme exclusive, tant l'iconographie du personnage est variée.

[...]

Le moine chinois Butai (j.*Hotei*), ou “Sac de toile”, est un personnage qui aurait réellement vécu, vers la fin de l'époque des Tang. Enorme et hilare, il allait portant toujours sur son dos un gros sac de toile qu'il disait rempli de trésors à volonté. Il se faisait passer pour une incarnation de Celui qui devait rapporter le bonheur dans le monde, Maitreya. [...]

Attestée depuis, au moins, le IXe ou le Xe siècle, l'association des deux personnages a conduit à imposer largement en Chine et dans l'ensemble du monde de civilisation chinoise (ainsi au Viêtname), une représentation du buddha du futur sous les traits du moine au gros ventre. Les porcelaines l'ont fait depuis longtemps connaître en Europe où, par son intermédiaire, les deux notions de Buddha et d'obésité semblent s'être liées à jamais.

[...] Introduit de la Chine des Ming au XVIIe siècle par l'Ecole Ôbaku de la secte Zen, le type au gros ventre est vénéré dans tous les lieux de culte de cette école, à commencer par le grand monastère Manpukuji, d'Uji, au sud de Kyôto, sous le nom de Miroku.

[...] Sous le nom même de Hotei, le moine hilare au gros sac s'est trouvé intégré au Japon dans le joyeux groupe des “Sept divinités du Bonheur (Shichifukujin), popularisé par les artistes d'Edo, souvent de la façon la plus leste, et où il est ordinairement figuré tenant, outre son sac, un éventail ».

De Jacques Giès, spécialiste de la peinture chinoise bouddhique, le second texte est un préambule explicatif à la notice d'une peinture de Dunhuang conservée au musée Guimet, représentant le buddha Maitreya et sa Terre Pure (Musée Guimet, E0 1135), parue dans le catalogue de la grande exposition internationale sur l'art bouddhique *Sérinde, Terre de Bouddha – Dix siècles d'art sur la Route de la Soie* – organisée à Paris en 1995 aux Galeries nationales du Grand Palais dont il fut avec Monique Cohen (Bibliothèque Nationale) l'un des Commissaires généraux.

② Jacques Giès, “Le Bouddha Maitreya et sa Terre Pure ” In : *Sérinde, Terre de Bouddha – Dix siècles d'art sur la Route de la Soie* – 1995, RMN, Paris, p.346

“ Le culte du futur Bouddha Maitreya (*Mile* 彌勒) en Sérinde fut à la mesure de l'ancienneté de la doctrine afférente aux Bouddhas successifs : et celle-ci, comme nous l'avons vu, tant par les sources littéraires que par les

témoignages iconiques, remonte dans l'Inde comme dans le Nord-Ouest gandhârien aux époques premières de ces traditions bouddhiques respectives. L'objet ici n'est pas de revenir sur le nom, la filiation (*gotra*) qui lie Maitreya à tous les Bienheureux, mais sur les traits religieux, mystiques et spéculatifs touchant ce "Buddha des temps à venir", et notamment la particularité du culte qui lui est adressé, à savoir deux images distinctes qu'il revêt : soit en qualité de bodhisattava, l'Être à Eveil régnant au ciel *Tusita* – les plus fréquentes icônes - , soit en celle d'un bouddha "advenu" dans ce monde ici bas. Entre ces deux "manifestations" on aura compris qu'il n'est aucunement question selon la doctrine de "qualités d'être" distinctes, mais bien plutôt d'écoulement de temps : du temps qu'il faut, dans le kalpa actuel ou futur et tel qu'il est indiqué dans le Sûtra de Maitreya, lorsque les hommes jouiront d'une longévité de 80 000 années, au Jambudvîpa, et le sauve à nouveau.

[...]

" Ce qui par la suite est en question dans ces iconographies, est la ressemblance qu'elles entretiennent avec les représentations des autres Champs de Bouddha (*Buddha ksetra*) et singulièrement, ceci est encore plus vrai de la peinture du British Museum (Stein Painting 11), avec la *Sukhâvatî* d'Amitâbha. Or, s'il ne fait aucun doute que telle est la visée de ces icônes s'agissant de Maitreya, l'évocation de sa Terre mérite quelque explication à la lumière de ce que nous savons du Tathâgata, et particulièrement sur ce point : cette Terre Pure représentée anticipe spirituellement par rapport au présent de l'oeuvre, comme du nôtre aujourd'hui, sur son avènement ; ceci à raison de l'occurrence temporelle précitée, où Maitreya doit se réaliser en tant que Bouddha, temps non encore advenu, et dans une fuite infinie du temps, si l'on considère les préalables de la doctrine mises à son avènement. D'autre part, contrairement aux Terres Pures des buddhas transcendants, tels Amitâbha et Bhaisajyaguru, situées mystiquement hors du Triple monde que connaît la cosmologie traditionnelle, le Champ de Maitreya – les textes notamment ceux qui ont pour thème la "descente" du Bouddha (*Taishô*, Nos 453, 454 et 455) sont explicites et insistent dans ce sens – n'a d'autre lieu que le Jambudvîpa (*Yanfudiwang*), ce bas-monde qui appartient à la sphère du Désir (*Kâma-dhatu*), transfiguré, sublimé par la présence du Tathâgata des temps futurs, en des termes comparables à ceux qui qualifient, par exemple la Terre Heureuse de l'Ouest. Mais distinctement de celle-là qui est pure en son essence, l'avènement de ce Champ de Bouddha s'effectue par l'alchimie d'une purification : "dans la cité de Ketumati (nom futur de Bénarès). Il ne restera plus la plus infime particule [du Monde du désir] : uniformément pur (sans mélange), le sol en tous lieux, se composera de sable d'or" (*Taishô*, N.454, p 424 a, *Mile xiasheng jing* 彌勒下生經, *Sûtra de la Naissance ici-bas de Maitreya*, (*Maitreya-vyâkavana*?).

[...]

Le credo maitreyen, commun aux deux Véhicules, est cependant bien plus complexe en son articulation du fait qu'il prend appui, d'un côté, sur la doctrine des Bouddhas successifs : "chacun pour chaque temps" (notion empreinte de son origine hînâyanique), et qu'il a trait, de l'autre, à un "au-delà" : soit à un plan mystique, qui s'établirait dans la continuité temporelle où les renaissances, dès après la mort, sont heureuses. La complexité survient du fait même de "cette intention d'un autre temps", nécessairement contenue dans la Terre Pure du Bouddha "à-venir" ; point sur laquelle portera la controverse en Chine, aux VI-VII siècles. Or seul peut

satisfaire à cette concordance au temps actuel, le ciel des “ Satisfaites ”, *Tusita* (*Duoshuaitian* 兜率天) où séjourne le bodhisattava Maitreya ; ciel au sens de la cosmologie classique sur la verticalité mystique. C’est-à-dire en termes bouddhiques, qu’il appartient dans un continuum, certes plus éthéré, au Monde du Désir, plus précisément à la sphère du Monde des Dieux (*devaloka*), dont Maitreya n’est pas le Souverain. Il n’y a donc aucun point commun avec un “ailleurs”, qui est propre aux champs de Bouddhas transcendants du Grand Véhicule. La croyance a surmonté ce dilemme, en envisageant un tel Champ dans la perspective messianique de Maitreya en Bouddha réalisé dans ce monde-ci, et a supposé de créer un lien entre le présent et ce lointain futur.

Tel est le sens généralement renvoyé par les inscriptions dédicatoires que l’on trouve sur les ex-voto aux images, le plus souvent, de Maitreya Bodhisattva, dès l’époque des Wei du Nord (Ve siècle), en Chine. C’est le sens à nouveau, qui donne la créance au voeu formulé par le grand moine Xuanzang, la veille de sa mort en 664, de “renaître au *Tusita* et de descendre avec Maitreya sur la terre”, au temps assigné où le bodhisattva atteindra l’Eveil sous le frangipanier, l’arbre *Nagapuspa* “aux fleurs de dragon” (le *Longhuashu* , 龍華樹 des textes chinois) , pour y recevoir – comme toute la suite des êtres renés dans ce ciel en *deva* – la prédiction de sa propre bouddhité future. Mais, trait digne d’être souligné, se préparant à passer, Xuanzang fit réciter des prières non au bodhisattva du *Tusita*, mais au Tathâgata, au Bouddha Maitreya, en sa “réalisation” lointaine dans ce monde.”

Ajoutons que, dans le même catalogue, on trouve les oeuvres suivantes accompagnées d’explications reliées à notre thématique :

\* La Terre Pure du bouddha Maitreya, Dunhuang, 5 eme année de l’ère Tianfu (940)

Peinture, couleurs sur soie, Paris, Musée Guimet, E0 1135 / Catalogue exposition : N.255 (p.347)

\* Apothéose de la descente de Maitreya, Chine septentrionale, datée 504

Stèle votive, Pierre, Paris, Musée Guimet, MG 26314 / Catalogue exposition : N.201 (p.262)

\* Le bodhisattva Maitreya debout, Turfan, VIe, début VIIe siècle

Peinture murale, Saint-Pétersbourg, Musée de l’Ermitage / Catalogue exposition : N.202 (p.264)

\* Le Bodhisattva Maitreya au ciel *Tusita*, Kucha, - milieu VIe, VIIe siècle ?

Sceau bouddhique, Bibliothèque Nationale de France, Pelliot, Koutcha 512 / Cat expo : N.203 (p.265)

\* Les Sept Bouddhas du Passé, Chine, Xian, fin VIe siècle

Bronze doré, Paris, Musée Guimet, MG 15080 / Catalogue exposition : N.117 (p.163)

## B) LA CONTRIBUTION PIONNIÈRE DE NOËL PÉRI

Dense d’une vingtaine de pages, le compte rendu annoté et détaillé de l’ouvrage japonais de Matsumoto Bunzaburô sur la Terre Pure de Maitreya, paru en 1911 - année même de parution de l’ouvrage au Japon – publié dans le Bulletin de l’Ecole française d’Extrême-Orient, par Noël Péri (1865- 1922), prêtre des Missions étrangères

ayant longuement séjourné au Japon et éminent spécialiste du canon bouddhique, est sans conteste un écrit pionnier à l'égard des recherches telles qu'elles se sont ensuite développées sur ce sujet en Europe et aux Etats-Unis. A travers la présentation de cet ouvrage de référence au Japon, celui dont l'étendue et l'importance des études menées dans le domaine de l'histoire de la religion et de la littérature japonaises en font l'un des grands fondateurs de la japonologie française fournit ainsi pour la première fois en Europe une explication approfondie du contexte religieux et des sources iconographiques liées à la Terre Pure de Miroku, au sein des courants du Petit et du Grand Véhicule. Fondateur, lors de son séjour au Japon, en 1898, de la revue *Tenchijin* ("Le Ciel, la Terre et l'Homme") dans laquelle se manifestait déjà son grand intérêt pour les questions d'ordre philosophique et cosmogonique, et organisateur dès 1904, de la publication des *Mélanges* qui fut pendant sept ans la principale revue étrangère consacrée au Japon et dans laquelle il fit lui-même paraître de nombreux articles intitulés « *Bukkyo seiten* – Les livres sacrés du bouddhisme », Noël Péri était donc particulièrement bien préparé à la lecture de cet ouvrage japonais ; ce compte rendu fut édité dans le bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient, dont il fut nommé membre en 1907 et à laquelle il apporta une contribution extrêmement riche et féconde.

De ce texte, nous citons ci-dessous les premières lignes exposant l'articulation générale de l'ouvrage de Matsumoto ainsi que deux extraits très évocateurs des évolutions de la pensée la Terre Pure à travers les différents courants de l'école du Grand Véhicule et de la "double croyance" dont le culte de Miroku a fait par ailleurs l'objet.

③ Noël Péri "Matsumoto Bunzaburō : Etude de la Terre-Pure de Maitreya". In: Bulletin de l'Ecole française d'Extrême- Orient 11, 1911. pp. 439-458.

“ M. Matsumoto, doyen de la jeune et active faculté des Lettres de l'Université de Kyoto, est sans contredit l'un des plus distingués historiens du bouddhisme que possède en ce moment le Japon. Les deux volumes qu'il a publiés cette année méritent de retenir l'attention. Le premier surtout offre un intérêt particulier en ce qu'il aborde un sujet assez mal connu et peu étudié jusqu'à présent : le culte de Maitreya, ou mieux, l'idée maitreyenne, si l'on me permet ce néologisme, dans le bouddhisme. Il est en quelque sorte la suite, ou la contre-partie si l'on préfère, de l'« Etude sur la Terre- Pure Sukhâvatī », *Gokuraku jōdo ron* 極樂淨土論 publiée antérieurement par le même auteur.

L'ouvrage est divisé en neuf chapitres suivis d'un appendice. Le premier forme l'introduction. Le second est une sorte de bibliographie des ouvrages du canon chinois traitant de Maitreya ; elle compte 37 numéros dont quelques-uns d'ailleurs représentent des ouvrages perdus, ou des apocryphes déjà notés comme tels par d'anciens catalogues, et d'autres, assez nombreux, de doubles traductions. A la suite de chacun d'eux sont réunis et critiqués les renseignements fournis par les divers catalogues. Les trois chapitres suivants sont consacrés à l'étude du contenu de ces ouvrages, ouvrages mahâyânistes (ch. III) et spécialement le groupe des « six livres maitreyens » 弥勒六

部經典 (ch. IV), et ouvrages hīnayānistes, c'est-à-dire extraits des Āgama (chap. V). Puis, après avoir établi que la notion d'un buddha futur ne dut pas exister au temps de Çākya Muni, ni même à une époque immédiatement voisine de la sienne (chap. VI), M. M. cherche à déterminer approximativement à quel moment et sous quelles influences l'idée de Maitreya buddha futur dut faire son apparition (ch. VII). Les ouvrages canoniques étudiés plus haut ne lui semblent pas primitifs : il pense qu'ils ont dû être précédés de quelques oeuvres plus anciennes, plus simples, qui auraient été le germe, le point de départ de tout le développement postérieur ; et ces oeuvres il en trouve le type dans les trois premiers chapitres de la Ve section, *Pârāyanavagga*, du *Sutta-nipāta* : *Vatthugāthā*, *Ajītanavapucchā* et *Tissametteyamānavapucchā* (ch. VIII). Enfin (ch. IX) il fait, en juxtaposant les textes qui en traitent, une comparaison curieuse et fort intéressante du Sukhāvati et du Tusita, paradis d'Amitābha et de Maitreya, comparaison dont il précise les résultats en critiquant les opinions de quelques auteurs chinois, Tao-tch'o 道綽 et Kia-ts'ai 迦才, sur ce sujet. L'appendice rapporte et critique en plus celles de Ki-tsang 吉藏, de Houai-han 懷感 et de Yuanhiao 元暲. Ce ne sont là d'ailleurs que des types en quelque sorte, car incidemment ou ex professo, la question a été traitée par plusieurs autres.

Telle est l'ordonnance générale de cet ouvrage très neuf et très suggestif. Si la part de l'hypothèse reste nécessairement assez grande en certains passages, du moins il faut savoir gré à M. M. d'avoir débrouillé et classé ce qu'on pourrait appeler la littérature canonique maitreyenne. Ce point me paraît assez important pour que les chapitres qui lui sont consacrés méritent d'être résumés ici.”

[...]

p.444

“Voici d'abord un résumé du *Mi-lei tch'eng fo king* (弥勒上下經) . Sur une demande de Çariputra, provoquée par une stance en l'honneur du Buddha futur que vient de réciter le Buddha, celui-ci expose les conditions auxquelles on obtiendra de voir Maitreya et de renaître dans le monde où il paraîtra, *Mi-lei fo kouo* (弥勒仏国) . Ensuite il décrit ce monde en grand détail : les eaux des quatre océans seront diminuées de 3.000 *yojana*, la terre sera « plate comme un miroir », le Jambudvīpa aura 10.000 *yojana* de long et autant de large (1) ; la terre sera fertile, les villes nombreuses et si rapprochées que de l'une à l'autre s'entendront les chants des coqs et les aboiements des chiens. Il y aura une grande ville appelée *Tch'e-t'eou-mo* 翅頭末, en chinois *Miao-tch'ouang* 妙幢 (2) longue de douze *yojana* et large de sept (3) où se trouveront les sept joyaux ordinaires des *Cakravartin*. On y verra un nāgarāja nommé *To-lo-che-ye* 多羅尸葉 et un grand *yaksa*, *Pa-to-po-lo-chö-sai-kia* 跋陀婆羅睺塞迦, en chinois *Chan-kiao* 善教, chargé de la garde de la ville. Il y aura 84.000 villes plus petites. Les délices de ce monde seront supérieures à celles des jardins d'Indra 超於帝釋歡喜之園; les hommes y seront purs et s'aimeront les uns les autres ; ils ne seront plus sujets qu'à trois infirmités. La vie humaine y durera 84.000 ans, et la taille de l'homme atteindra 16 *tchang* 丈. C'est l'observation de la doctrine du Buddha actuel qui donnera d'y renaître, 由今佛種大善根-行慈心報俱生彼國. Ceux qui y auront vécu iront pour la plupart renaître après leur mort dans le ciel de Brahma devant les buddhas, 命終多生大梵天上及諸佛前. Alors régnera un roi *Cakravartin* du nom de Çankha 穰佉 (4), ayant les 32 marques du mahāpurusa, père de mille fils et possédant les sept joyaux classiques. Et la description se

poursuit avec le luxe de détails précis ordinaire à ces sortes d'ouvrages. C'est dans cette ville que naîtra Maitreya, d'un brahmane nommé Subrahma 修梵摩 et de sa femme Brahnavati 梵摩拔提 (5) ; il aura les 32 marques du mahâpurusa et son corps sera doué de vertus extraordinaires.

La vue du monde plongé dans la souffrance, à cause des cinq passions excitera sa pitié, et il se résoudra à quitter sa famille. Le roi Çankha, ses fils, les grands et le peuple lui offriront tous leurs trésors qu'il distribuera en aumônes aux brahmanes ; après quoi, récitant la fameuse stance sur l'impermanence que dirent tous les buddhas du passé, il quittera définitivement le monde et ira s'asseoir sous le bodhidruma *long-houa* 龍華, où il atteindra à l'illumination parfaite. Suit le récit des actes et des discours de Maitreya, de l'entrée en religion du roi Çankha avec 84.000 des grands de son royaume, de quantité de personnages dont les noms sont donnés, accompagnés chacun de 84.000 collègues, et parmi eux de la fille de Çankha, *Che-mi-po-ti* 舍彌婆帝 avec 84.000 suivantes, et de 999 des fils de ce roi, un seul restant dans le monde pour en assurer le gouvernement, le tout entremêlé de prodiges. Dans les «trois assemblées» connues sous le nom de *long houa san houei* 龍華三會, Maitreya convertit successivement 96, 94 et 92 *koti*, 億, de personnes. Puis il se rend à la montagne où Kâçyapa attend sa venue; celui-ci, arrosé d'huile parfumée par les dieux Brahma, revient à la vie au son des conques, remet à Maitreya le sahgâti de Çakya Muni comme il en a reçu l'ordre, et entre dans le parinirvâna en accomplissant des merveilles extraordinaires. Enfin le Buddha exhorte ses disciples à pratiquer ce qu'il a enseigné, afin de mériter de voir Maitreya et les mille buddhas du bhadrakalpa.

(1) ces chiffres offrent naturellement quelques différences selon les traductions

(2) la traduction de Dharmaraksa a seulement la transcription 翹頭; celle de Yitsing donne la traduction 妙幢相

(3) Ces chiffres se retrouvent dans tous les textes. Ce sont d'ailleurs, on le sait, des chiffres sacrés ou au moins symboliques, d'usage fréquent, et les facteurs du nombre 84

(4) Yi-tsing écrit 佉餉

(5) Nous ne reproduisons pas ici la note détaillée discutant du nom de la mère de Maitreya, dont Matsumoto, propose la restitution, inexacte selon Péri, de "Brahmavadhû"

[...] p.446

“ Le dernier des ouvrages de cette série fait faire un nouveau progrès à l'idée maitreyenne, mais ce nouveau développement sort beaucoup moins logiquement que le précédent des prémisses posées antérieurement ; il s'effectue dans un plan différent pour ainsi dire, et comme sous la poussée d'idées nouvelles. Dans une nombreuse assemblée, au milieu de laquelle se trouve Maitreya, Upali interroge le Buddha: « Autrefois vous avez enseigné dans le vinaya et les sûtra qu'Ajita devait être le buddha futur... Dites-nous en quelle terre il doit renaître après sa mort. » Le Buddha répond qu'il va exposer la manière dont « le bodhisattva mahâsattva Maitreya » obtiendra l'illumination. Il doit mourir dans douze ans et renaître au ciel Tusita. Suit la description de ce ciel, de ses habitants, de ses palais, de ses délices. « Les innombrables dieux des dix directions font tous le voeu d'y renaître après leur mort. » Mais, ajoute le Buddha, ce n'est là qu'un résumé sommaire; la durée d'un kalpa ne suffirait pas



à exposer la beauté et les délices de ce ciel ; et il conclut en indiquant la voie à suivre pour mériter d'y parvenir. A une nouvelle question d'Upali, le Buddha répond par des explications de plus en plus précises. Maitreya doit passer quelques millions de siècles au Tusita, exposant la loi six fois par jour et convertissant tous les dieux 天子; après quoi, il renaîtra en ce monde « comme il est dit dans le *Mi-lei hia cheng king* », 如彌勒下生經說. Vient enfin le passage capital qui couronne cette série d'ouvrages, et qu'il faudrait citer en entier, car c'est une véritable exposition de la doctrine du salut par secours extérieur et du culte de Maitreya. Fussent-ils coupables de tous les crimes, 犯諸禁戒造衆惡業, ceux qui entendant le nom de Maitreya se seront prosternés et se seront repentis, seront immédiatement purifiés, 速得清淨. Ceux qui l'auront honoré, lui auront élevé des statues, offert des fleurs, de l'encens, des ornements, à l'heure de leur mort verront Maitreya sous l'aspect du mahâpurusa avec la touffe de poils blancs entre les sourcils, accompagné de tous les dieux, venir à leur rencontre sous une pluie de fleurs de *mandâra*, et obtiendront immédiatement la naissance au Tusita. Ceux qui prendront refuge en Maitreya éviteront le recul dans la série des existences 得不退轉 ; ceux qui l'honoreront, l'invoqueront, prononceront son nom seront délivrés des conséquences des fautes commises pendant des millions ou des milliers de kalpa, 50 kalpa pour ceux qui, entendant son nom, auront joint les mains et l'auront vénéré, 但聞彌勒名合掌恭敬 此人除卻五十劫生死之罪. Alors toute la foule des disciples se leva et vint se prosterner aux pieds du Buddha et de Maitreya.

La « terre de Maitreya » était évidemment bien lointaine, et on ne pouvait espérer d'y parvenir qu'au terme d'une longue série d'existences ; de plus elle ne représentait elle-même qu'une existence terrestre, longue, pure, heureuse il est vrai, mais qui pourtant n'assurait pas la « non-renaissance ». Peut-on voir dans cette nouvelle forme de l'idée maitreyenne un effet du désir de mettre le salut plus à la portée des hommes? Ou l'auteur a-t-il subi l'influence des conceptions qui produisirent la doctrine d'Amitâbha et a-t-il voulu les adapter à Maitreya? La seconde hypothèse au moins paraît à peu près sûre : le Tusita, avec ses apsaras, ses oiseaux merveilleux, sa musique céleste, ses eaux aux huit vertus, le sable d'or de ses rivières, etc., ressemble trop au Sukhâvatî, la puissance salvifique de Maitreya et de l'invocation de son nom rappelle trop celle d'Amitâbha, pour qu'on n'y reconnaisse pas les effets de conceptions identiques.

Nous avons ici la seconde forme du culte de Maitreya, celle qui a pour but dernier la naissance au Tusita. Ce fut la plus répandue, celle que Tao-ngan 道安 et ses compagnons s'efforcèrent de propager. Elle ne réussit pas à constituer de secte spéciale ; elle fut pourtant longtemps en faveur dans l'Inde, en Chine et au Japon; tout comme on le racontait d'Asanga, de Vasubandhu et de Buddhasimha (1), Hiuantchouang concevait la vie future sous la forme de la naissance au Tusita (2). Le pèlerinage du Wou-t'ai-chan, les statues des grottes de Long-men et des temples de Nara, etc., attestent la popularité du culte de Maitreya qui ne disparut que devant celui d'Amitâbha (3).

(1) Julien, *Mémoires sur les contrées occidentales*, I, p. 270 sqq

(2) Julien, *Histoire de la vie de Hiouen-thsang*, p. 117

(3) M. M. reproduit en tête de son ouvrage une photographie d'une des grottes de Long-men contenant une statue

d'un buddha entouré de deux çramanas et de deux bodhisattvas. Les murs de la grotte sont couverts d'un très grand nombre de petites statuettes reproduisant exactement la principale. Cette similitude et l'inscription suivante gravée à l'entrée de la grotte, font croire que la statue principale, elle aussi, représente Maitreya. Le groupe central de cinq statues est reproduit dans Chavannes, Mission archéologique dans la Chine septentrionale, pl. CLXXXIV n° 308) ”

### C) RECHERCHES FONDATRICES EN EUROPE

Héritières de la tradition orientaliste ainsi que des recherches et des fouilles archéologiques entreprises entre la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle en Europe par de grands savants tels qu'Eugène Burnouf, Sylvain Lévi, Louis de La Vallée-Poussin, Alfred Foucher, Edouard Chavannes ou Paul Pelliot, c'est à partir de la seconde moitié du XXe siècle, dans le cadre des études développées dans les domaines de l'histoire des religions, de la bouddhologie en particulier et de la philologie représentés entre autres par les travaux de Paul Demiéville, Jean Filliozat, Paul Mus, Etienne Lamotte, Louis Renou, Rolf Stein, André Bareau ou Edward Conze, que sont publiés des écrits majeurs relatifs au culte de Maitreya. A défaut de citer l'ensemble de ces recherches, nous avons choisi de présenter ici quatre textes particulièrement importants à l'égard de notre sujet, aussi bien du point de vue de l'étude des sources écrites que de l'analyse du patrimoine artistique.

④ Paul Demiéville, “La *Yogācārabhūmi* de *Sangharaksa*”, In : Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient, Tome 44, N°2, 1951, pp.339-436.

Au sein des ouvrages occidentaux fondateurs relatifs aux origines du culte de Maitreya et à l'égard de notre thématique sur la pensée du Tosotsuten en particulier, la longue étude extrêmement rigoureuse, d'une centaine de pages précisément annotées, consacrée à la version composée par Sangharaksa (j.Sôgarasetu) du *Yogācārabhūmi* (j.*yugashiji-ron* 瑜伽師地論), - traité majeur de l'école bouddhique du Yogôcara exposant les pratiques et les étapes spirituelles conduisant à l'obtention de l'Eveil - publiée dans le Bulletin de l'EFEO par Paul Demiéville, en 1951, dans le cadre de ses recherches sur la doctrine du Dyâna et de la diffusion du bouddhisme indien en Chine, constitue très certainement une référence majeure et incontournable (cf: les chapitres 3 et 4 : “Maitreya l'inspirateur pp 376~ 387 / “Le Paradis de Maitreya”pp.387 ~395).

Fruit de sa traduction en français de nombreux textes sanskrits et chinois, cette analyse du *Yogācārabhūmi* (traduit par l'auteur comme “la terre de la pratique du Yoga”) – au sein de l'école bouddhique du Yogôcara dont la fondation est attribuée à Maitreya, Asanga et Vasubandhu - et sur laquelle, il convient de le souligner, se sont également les premiers penchés S.Levy, L.La Vallée-Poussin et E Lamotte - revient en particulier sur le contexte historique et religieux des différentes traductions, et sur la signification, la réception et la transmission du traité en Chine, depuis sa genèse en Inde dans la première moitié du IVe siècle.

Nous reproduisons ici la table des matières de cette étude ainsi qu'une note extraite du chapitre intitulé “le Paradis

de Maitreya” dans laquelle l’auteur revient sur la définition du Tosotsuten telle qu’elle est proposée par “K’ouei-ki” (Kuiji 632-682) (窺基 j.Kiki), l’éminent disciple de Xuanzang et auteur du “Commentaire du Sûtra de la contemplation du Bodhisattva Maitreya monté naître au Tusita” 『觀弥勒上生兜率天経贊』. Visant à valoriser les infinis mérites à renaître dans la Terre Pure d’Amida, la Sukhâvatî, Kuiji fait en effet apparaître, par comparaison, certaines des caractéristiques du Tusita, lieu qui jugé trop proche du nôtre est souillé par les passions humaines, et dont le séjour, associé à une situation instable, encore marquée par la disparité, la différenciation sexuelle, demeure par définition impur sans cesse en proie à la régression spirituelle. Notons par ailleurs, dans cette énumération des principaux aspects du Tosotsuten, la remarque concernant l’accueil réservé aux croyants au moment de renaître : (“ 9. Lorsqu'on meurt pour renaître au Tusita, personne ne vient vous accueillir. De Sukhâvatî, toute l'assemblée des saints vient à votre rencontre.”) ; l’existence de l’image de la Descente de Miroku s’en venant accueillir (*miroku raigô-zu* 弥勒来迎図), comme le témoigne le recueil *Kakuzenshō* 『覺禪鈔』 cité plus haut, illustre bien les tendances à l’alignement iconographique et culturel qui se fait jour dans le contexte religieux de la fin de l’époque de Heian entre croyances amidiques et aspirations à la renaissance dans le paradis de Miroku.

## TABLE DES MATIÈRES

### LA YOGÂCÂRABHUMI DE SANGHARAKSA

Introduction p.339

I. — Titre de l'ouvrage p.342

II. — Les versions chinoises p.343 1. Version de Ngan Che-kao (148-170 p.C.) p.343 / 2. Version de Dharmaraksa (284 p. C.) p.347 / 3. L'appendice mahâyâniste de la version de Dharmaraksa p.351

III. - Sangharaksa p.363 1. Biographie de Sangharaksa p.363 / 2. Arhat et Bodhisattva p.369 / 3. Maitreya l'inspirateur p.376 / 4. Le paradis de Maitreya p.387 / 5. Conclusions. p.395

IV. – Analyse du texte p.397

Chapitre I. — Assemblage et dispersion p.397 / Chap. II. — L'origine des cinq *skandha* p.399 / Chap.III. —

Les caractéristiques des cinq *skandha* p.400 / Chap.IV. — Discrimination des cinq *skandha* p.400 / Chap.V —

Constitution et ruine des cinq *skandha* p.400 / Chap.VI — La *maitrî* p.401 / Chap.VII — L'élimination de la

crainte p.402 / Chap.VII — Discrimination des caractéristiques p.403 / Chap.IX. — Efforts de l'esprit p.405 /

Chap.X. — Écarter les méprises p.405 / Chap. XI — Comprendre ce qu'est la nourriture p.406 / Chap.XII—

Maîtriser les sens p.406 / Chap. XII— La patience / p.406 / Chap. XIV — Renoncer à faire le mal p.407 / Chap.

XV. — L'oeil divin qui voit tout p.407 / Chap.XVI — L'oreille divine p.407 / Chap.XVII. — La commémoration

des existences antérieures p.407 / Chap.XVIII — La connaissance de la pensée d'autrui p.408 / Chap.XIX. — Les

enfers p.408 / Chap. XX. — S'encourager au contentement p.408 / Chap.XXI. — Pratiquer le vacuité p.408 / Chap.

XXII — Les bases de la thaumaturgie p.409 / Chap.XXIII — La respiration comptée p.412 / Chap.XXIV. — La

contemplation p.419 / Chap.XXV. — La terre de *saiksa* p.420 / Chap.XXVI. — La terre d'*asaiksa* p.421 / Chap.

XXVII — l'*asaiksa* p.422 / Chap.XXVIII — Les pratiques des trois catégories de disciples p.423 / Chap. XXIX.

[...]

“Le paradis de Maitreya”, p.389 (note 4)

A propos des Commentaires de Kuiji relatifs au “Sûtra de la contemplation du Bodhisattva Maitreya monté naître au Tusita” 『觀彌勒上生兜率天經贊』 :

[Note 4 [...]]

“ K'ouei-ki institue dans l'introduction de ce commentaire, *loc. cit.*, 277a-278, un long parallèle entre la renaissance en *Sukhâvatî* et la renaissance au Tusita, du point de vue de leur « facilité » respective; comme il convenait à un bon élève de Hiuan-tsang, il préconise dans cet ouvrage la renaissance au Tusita. Du reste K'ouei-ki, nous le savons par sa biographie, fit effectivement le voeu de renaître au Tusita, et on rapporte que dans ce but il avait l'habitude de réciter une fois par jour le Prâtimoksa des Bodhisattva devant une statue de Maitreya.

C'est sur la demande de Maitreya lui-même, à la suite d'un rêve, qu'il passait pour avoir composé son commentaire du Sûtra...de Maitreya monté... (Song kao teng tchouan, T. 2061, IV, 726 a-b). Il existe cependant un autre ouvrage de K'ouei-ki dans lequel il compare également les mérites respectifs du Tusita et de la *Sukhâvatî*, en se prononçant en faveur de cette dernière. Cet ouvrage est intitulé : « Jugement sommaire sur la *Sukhâvatî* », avec ce sous-titre : « Règles générales pour résoudre les doutes » (*Si fang yao kiu che yi t'ong kouei* 西方要決釋疑通規 T.1964). L'attribution de ce petit traité à K'ouei-ki a naturellement été mise en doute (cf. G. Ono, *Bussho kaisetsu daijiten*, IV, p. 21), mais je ne sais pas que la question ait été jusqu'ici définitivement tranchée. De toute manière, ce texte montre comment le problème se posait en Chine. Il discute quatorze points douteux, dont le septième, par exemple, est le suivant (T. 1964, 106 c) : « La *Sukhâvatî* est loin d'ici, tandis que le Tusita se trouve présent dans le *kâmadhātu*. Pourquoi ne pas souhaiter naître en *Sukhâvatî*, et s'orienter au contraire vers le Tusita, renonçant ainsi au facile pour rechercher le difficile ? N'est-ce pas faire mauvaise route ? » En réponse, l'auteur énumère dix différences :

1. Au Tusita, la vie n'est que de 4. 000 ans. En *Sukhâvatî*, elle est de cent milliers de myriades de koti de *nayuta d'asamkhyeya-kalpa*.

a. Au Tusita, si l'on a beaucoup de *karman* de *Prajñā*, on naît à l'intérieur [dans la « cour intérieure »], où l'a fait personnellement le service de Maitreya; mais, si l'on a plus de *punya* que de *prajñā*, on naît à l'extérieur, là où l'on ne voit pas Maitreya. En *Sukhâvatî*, il n'y a ni intérieur, ni extérieur, et tous y sont des saints, quel que soit leur *vipâka*.

3. Si l'on naît dans la cour intérieure du Tusita, là où est l'assemblée des saints qui voient Maitreya, on peut y produire des causes de pureté: mais, dans la cour extérieure, avec ses fleurs parfumées, ses terrasses à étages, sa musique, on n'a que des pensées souillées. En *Sukhâvatî*, au contraire, oiseaux et arbres, eaux, filets et musique, tout cela, en touchant les six organes des sens, ne fait qu'accroître le *tao*. En d'autres termes, le Tusita est impur (穢), la *Sukhâvatî* est pure (淨).

4. Au Tusita, qui est un ciel, la rétribution normale est celle des deva : hommes et femmes y sont différenciés ; ils éprouvent encore un impur attachement mutuel, qui fait obstacle à leur *karman* de tao (à leurs oeuvres religieuses). Quiconque naît en Sukhâvatî est homme (*purusa*), et l'on y est pur et sans souillure, à l'égard de soi-même comme à l'égard d'autrui.

5. Au Tusita, les passions en germe et les passions manifestes agissent toutes deux. En Sukhâvatî, elles n'existent qu'à l'état de germe.

6. Il y a au Tusita beaucoup d'hommes et de femmes dont la *prajñâ* est mince, et qui n'évitent pas la régression. Lorsqu'on naît en Sukhâvatî la *prajñâ* se renforce, tout désir est tranché, et l'on ne peut qu'avancer dans la culture (religieuse de soi-même).

7. Le Tusita, étant du *kâmadhâtu*, est exposé aux calamités cosmiques, par exemple à être brûlé par le feu (à la fin d'un *kalpa*). En Sukhâvatî, on a quitté à jamais les trois *dhâtu*, et l'on est donc à l'abri de tout dommage dû à l'eau, au feu, au vent, etc.

8. Il y a au Tusita des différences non seulement de sexe, mais de beauté. Les corps, en Sukhâvatî, sont également dorés, également beaux, également pourvus des signes de *purusa*.

9. Lorsqu'on meurt pour renaître au Tusita, personne ne vient vous accueillir. De Sukhâvatî, toute l'assemblée des saints vient à votre rencontre.

10. Pour exhorter à naître au Tusita, il n'y a que le texte du *Sûtra*... de Maitreya monté... , qui n'est pas fort pressant et n'enseigne qu'assez grossièrement à faire du *karman*. Très nombreux, au contraire, sont les *sûtra* et *sâstra* qui exhortent à naître en Sukhâvatî, et ils sont fort saints et d'une grande urgence. . .”

⑤ - Marcelle Lalou, “Les chemins du mort dans les croyances de Haute-Asie” In : Revue de l'histoire des religions, tome 135 n°1, 1949, pp. 42-48.

En éminente tibétologue, Marcelle Lalou analyse dans cet article concis et éclairant à l'égard de la définition et des caractéristiques du ciel Tusita, un manuscrit tibétain appartenant au précieux ensemble rapporté de Dunhuang en France par Paul Pelliot, collection conservée à la Bibliothèque Nationale, dont elle assura entièrement le classement. Nous citons ici un extrait soulignant, au sein des aspirations sotériologiques, le positionnement moral et cosmographique occupée par le Tosotsuten, situé sur un axe vertical régi par le Mont Meru.

“ Un manuscrit tibétain rapporté de Pelliot (Inventaire des manuscrits tibétains de Touen-houang conservés à la Bibliothèque Nationale, I, n° 239) reflète un intéressant état des croyances relatives aux “ chemins ” du mort. L'aspect du manuscrit est également intéressant. Son écriture présente des caractéristiques d'ancienneté. Par sa provenance, le document est daté de 800 environ à 1035, mais les traits archaïques de son écriture permettent de le considérer comme un des plus anciens documents tibétains trouvés dans la cachette du Tsien-fo-t'ong.

[...]

Ce texte, comme beaucoup d'autres d'ailleurs qui traitent d'un sujet analogue, montre le mélange de deux notions qu'il m'a toujours semblé étonnant de rencontrer accouplées : le Jugement des morts par un dieu et l'automatisme du karma. Ici, le mort peut échapper au Jugement, comme à l'automatisme grâce au poids de sa pensée. C'est après qu'il a évité ou qu'il est sorti des trois mauvaises directions et « qu'il est parvenu au sommet du Meru, qu'il est devenu un homme-dieu, qu'est noté un tri fait par Indra. Ce n'est généralement pas à Indra qu'est dévolu ce rôle et, de plus, le tri ne comporte pas de sanctions bonnes ou mauvaises " Le Jugement des morts est ici extrêmement réduit et la loi karmique est sérieusement entamée.

Parvenu au paradis de Maitreya, le mort est supplié de ne pas se complaire dans les voluptés de ce séjour délicieux, mais de retrancher les désirs afin d'aider les êtres à atteindre le Parinirvâna. Ce paradis de Maitreya apparaît comme un lieu de perfectionnement et tandis que, d'habitude, l'épuisement des tourments infernaux ou des béatitudes divines est affaire karmique, ici, c'est à la volonté dirigée du mort qu'il est fait appel. Il est possible que cette invite à l'aide pour atteindre le Parinirvâna implique la renaissance dans le monde des hommes qui n'est pas mentionnée parmi les « chemins » du mort. En effet, sous le Jambudvîpa s'empilent les trois mauvaises directions : enfer, monde des prêtres, monde des animaux et au nord ou au-dessus du Jambudvîpa, le Meru. Le plan cosmologique axé sur le Meru, est vertical. Le transmigrant peut aller du plus bas : l'enfer, au plus haut : le paradis de Maitreya. Le schéma de ce voyage, qui est peut-être sans retour corporel, s'inscrit dans une ligne verticale. Tout autre est celui qu'on peut tracer d'après le Livre des morts tibétain : il forme un cercle fermé, comparable à la Roue de la Vie, dont la seule issue est le Nirvana.”

⑥ - Willy Baruch, “Maitreya d'après les sources de Sérinde” In : Revue de l'histoire des religions, tome 132 n°1-3, 1946, pp. 67-92

Dans cette étude souvent citée en référence au sein des premiers travaux occidentaux sur le culte de Miroku, le Tosotsuten est défini par l'auteur, aussi bien à travers les sources écrites dont il propose certaines traductions, que par la présentation du patrimoine artistique à travers en particulier la description d'œuvres d'Asie centrale rapportées en Europe au cours des différentes missions du début du siècle. Nous citons ici un passage évoquant les significations des sculptures votives chinoises figurant Maitreya.

“ Jusqu'à l'installation de l'Islam dans un Carrefour d'hommes et d'idées tel que le bassin du Tarim, avec ses vieilles routes de la soie, son double chapelet de cités d'oasis, constamment bouleversé et troublé, le culte de Maitreya, enrichi par les idées apocalyptiques et eschatologiques venant de toutes parts et spécialement de l'Iran, devait trouver son grand épanouissement. Les sources, parvenues à notre connaissance, datent des différentes missions anglaises, allemandes, françaises, japonaises, russes, qui ont travaillé dans cette Sérinde depuis la fin du dernier siècle jusqu'en 1914. Elles sont multiples : statues et fresques, textes historiques, documents de fondation de temples et de monastères, formulaires de donations, textes purement religieux et littéraires, comme l'est la Maitreya-samiti, confessions de péchés, hymnes à Maitreya, enfin fragments manichéens.

[...]

Une riche documentation nous est parvenue des grottes des mille Bouddhas près de Touen-Houang. Parmi les séries de fresques et de peintures sur bannières de soie que M. Pelliot a pu rapporter au Musée Guimet et Sir Aurel Stein au Musée britannique, on retrouve maintes fois la représentation du bodhisattva Maitreya au ciel Tusita, entouré de devaputras. Sur certaines fresques découvertes par Sir Aurel Stein au même endroit, le paradis de Maitreya porte une bande marginale consacrée à l'illustration du Maitreya-vyākaranasūtra.

La mission Pelliot a publié dans l'ouvrage du même nom des illustrations de multiples statues du Sauveur futur provenant de 22 grottes. On y voit le bodhisattva Maitreya faisant le geste soit d'anjali-mudrâ, soit celui de dharmacakra-mudrâ, ou celui d'abhaya-mudrâ. Quelquefois, il est assis à l'européenne. Edouard Chavannes, en 1907, a trouvé des quantités de statues du même genre dans les grottes de Yun-Kang et de Long-men. On peut y distinguer deux groupes : l'un figurant le bodhisattva Maitreya avec usnîsa et aiguillère, debout ou assis, les jambes, soit croisées, soit repliées en paryanha, soit pendantes, mais croisées en forme d'x, les mains faisant différents gestes de mudrâ ; l'autre, le bouddha Maitreya, soit assis à l'européenne, la main gauche ou les deux mains ouvertes reposant sur ses genoux ou faisant le geste de la dhyānamudrâ, soit assis, mais les jambes en ligne droite retombant sur le sol, soit enfin debout, la main droite en abhaya-mudrâ.

Ce qu'il y a de plus précieux, c'est que toutes ces statues portent des inscriptions en grande partie datées, telles que nous les montrent les estampages publiés par Edouard Chavannes, dans sa Mission archéologique dans la Chine septentrionale (Paris, 1909-1915). La formule la plus simple est comme suit : « le 2<sup>e</sup> jour du 2<sup>e</sup> mois, de la 6<sup>e</sup> année de la période Yen-hsing (12 -3-476), Tso-šan a créé, plein de respect une statue de Mi-lo (Maitreya) ». Telle autre plus développée (comme l'est le n°311) indique ceci : « dynastie Ta-Wei, période Tchêng-Kouang, 4<sup>e</sup> année, dont le signe cyclique est Koueimao, 9<sup>e</sup> mois, dont le premier jour est Kia-chen, le 9<sup>e</sup> jour (3 oct. 523). La Chiksumî Fa-tchao fait cette donation pour ses père et mère, pour les moines qui étaient ses maîtres et pour toutes les créatures des 10 directions. Pleine de respect, elle fait cette statue de Mi-lo » (les 2 derniers caractères sont illisibles, mais se laissent reconstituer par analogie).

[...]

Bien entendu, l'acte méritoire ne consiste pas dans la confection de la statue et de son inscription : tâches qui incombent à des tailleurs professionnels, mais dans le paiement du prix demandé. Il y en a qui disent expressément que leur « oeuvre méritoire » leur aurait coûté tant de pièces d'argent (cf. estamp. 431). Donc, toutes ces statues représentent non pas des objets de culte ou d'adoration, mais des donations en vue d'un profit pratique. Cette richesse d'inscriptions s'explique par les conceptions matérielles d'une religion populaire, expression de l'hétérosotérisme du Mahâyāna. Naturellement, à côté de cette marchandise, il y a aussi des oeuvres d'une haute valeur artistique et d'un contenu religieux, ce qui prouve qu'il s'agit de véritables offrandes ou images de culte. Jamais Maitreya n'est expressément signalé comme bodhisattva ; mais on l'indique comme tel en mentionnant qu'il s'agit d'un « Maitreya qui descend pour renaître ». Par contre, lorsqu'il s'agit du Bouddha, on n'oublie pas de l'ajouter. Dans une de ces inscriptions qui date de 670, on dit de la statue qu'elle serait faite « selon la vraie

image au ciel Tusita », expression qui fait penser à la légende relatée par Fa-hien et Hiuen-tsang. On croyait donc posséder sur terre une image authentique de Maitreya, et on s'efforçait de la reproduire fidèlement.”

⑦ Jean Filliozat, “Maitreya, l'invaincu”, in : Journal Asiatique , 1950, p. 145-149

De même que ses contemporains, Sylvain Lévi et Jean Przyluski, le grand indianiste Jean Filliozat, s'est penché sur la figure de Maitreya dont, d'un point de vue comparatif et linguistique il a examiné les diverses dimensions salvatrices au sein de la culture asiatique. Nous le citons ici, brièvement, avec les premières lignes de son article intitulé “Maitreya, l'invaincu” :

“ L'épithète d'Ajita, proprement “l'Invaincu”, ou, comme on traduit d'ordinaire “l'invincible”, est le nom personnel du futur Buddha dont le nom de famille est Maitreya. Ces désignations du messie bouddhique évoquent tout à la fois le Mitra indien et le Mithra iranien dont le sol Invinctus a été dans le monde romain une appellation courante (I Pierre Cumont, *les religions orientales*, 1929, p 229). Jean Przyluski (*La croyance au messie dans l'Inde et dans l'Iran*, RHR, t.C, n1, juil-août 1929, p.10; *Un dieu iranien dans l'Inde*, RO, VII, 1931, p1-9) et Sylvain Lévi (« Maitreya le Consolateur», *Mél.Linossier*, Paris, 1932, t.II, p360)) ont reconnu là, avec la plus grande vraisemblance, l'indice d'une influence iranienne et plus proprement mithriaque sur l'Inde.”

#### D) RECHERCHES RÉCENTES – ORIENTATIONS THÉMATIQUES ET BIBLIOGRAPHIQUES –

A travers la présentation de quelques textes et références bibliographiques, nous souhaiterions à présent pour finir, indiquer certaines des orientations liées à notre thématique telles qu'elles se font jour depuis une vingtaine d'années en Europe et aux Etats-Unis.

##### 1 Le culte de Miroku en Extrême-Orient – diffusions, circulations, caractéristiques

###### \* Un ouvrage de synthèse

Publié en 1988 en langue anglaise sous la direction d'Alan Sponberg et Helen Hardacre, l'ouvrage collectif intitulé *Maitreya, the Future Buddha* constitue assurément la contribution relativement récente la plus importante au thème qui nous occupe. En tant que synthèse tentant de faire pour la première fois le point sur le culte de Miroku tel qu'il s'est développé en Asie à travers ses multiples dimensions, religieuse, artistique, iconographique, sociale, populaire et politique, cette publication offre de nouvelles pistes de réflexion dont découlent très directement nombreuses des études actuelles sur ce thème, aussi bien dans le champ de la bouddhologie que dans le domaine de l'histoire de l'art et de l'histoire comparée des religions. Nous reproduisons ci-dessous la table des matières



de l'ouvrage ainsi que deux extraits d'un compte rendu rédigé en 1990 dans la Revue de l'histoire des religions (Volume 207, Numéro 1, p 85-87) par l'éminent historien du bouddhisme, André Bareau.

⑧ Maitreya, the Future Buddha, ed. A.Sponberg et H.Hardacre, Cambridge Univ Pres, 1988, 23.5cm, 304 pages, 23 illustrations.

Table des matières :

Introduction : Alan Sponberg

Part I. Maitreya and the History of Religions: 1. The many faces of Maitreya: a historian of religions' reflections, Joseph M. Kitagawa

2. The meanings of the Maitreya myth: a typological analysis, Jan Nattier

Part II. The Core Tradition and its Subsequent Variation

Section 1. Maitreya in South Asia: Introduction, Alan Sponberg:

3. Stages in the Bodhisattva career of the Tathāgata Maitreya, Padmanabh S. Jaini

Section 2. Maitreya in China, Korea, and Vietnam: Introduction, Alan Sponberg:

4. Wōnhyo on Maitreya visualisation, Alan Sponberg

5. Messenger, savior and revolutionary: Maitreya in Chinese popular religious literature of the sixteenth and seventeenth centuries, Daniel L. Overmyer

6. Maitreya in Korea, Lewis Lancaster

7. Perfect world and perfect time: Maitreya in Vietnam, Hue-Tame Ho Tai

Section 3. Maitreya in Japan: Introduction, Helen Hardacre:

8. Types of Maitreya belief in Japan, Miyata Noboru

9. The pensive prince of Chūgūju: Maitreya cult and image in seventh-century, Christine M. E. Guth

10. Awaiting Maitreya at kasagi, Karen L. Brock

11. Mt Fuji as the realm of Miroku: the transformation of Maitreya in the cult of Mt Fuji in early modern Japan, Martin Colcutt

12. Maitreya in modern Japan, Helen Hardacre

Epilogue: a prospectus for the study of Maitreya, Alan Sponberg / Index.

Premières lignes du compte rendu d'André Bareau sur cet ouvrage :

“ C'est un ouvrage collectif, dont les différentes parties ont été rédigées par divers spécialistes éminents, américains, japonais et indien. Le plan en a été établi par deux d'entre eux, Alan Sponberg et Helen Hardacre, qui enseignent à l'université de Princeton et c'est là qu'en ont été réunies les différentes parties, lors d'une conférence qui s'y est tenue. L'intérêt de cette entreprise est évident pour plusieurs raisons. D'abord, Maitreya, le prochain futur bouddha, est une figure très importante du bouddhisme ; ensuite sa situation dans l'avenir, l'attente qu'il

suscite depuis deux mille ans et le culte qu'il reçoit rappellent le messianisme et le millénarisme chrétiens, ce qui pouvait donner lieu à des comparaisons fort intéressantes; enfin, aucun ouvrage d'ensemble en une langue occidentale n'avait encore été publié sur ce sujet. Dans une introduction très brève mais dense, Alain Sponberg définit clairement le problème posé par Maitreya (p1-4). ”

Extrait du compte rendu sur les chapitres du livre relatifs au Japon :

“Cinq chapitres sont consacrés à la place de Maitreya au Japon, précédés d'une courte introduction par Helen Hadacre (p174-174). Miyata Noboru traite d'abord des différents types de culte et de la croyance dont Maitreya fut l'objet au cours de l'histoire du Japon (p175-190) : ses rapports avec l'ancienne noblesse et avec le système impérial comme avec les révoltes de paysans, avec le culte des montagnes et les tremblements de terre, avec des divinités locales et le calendrier traditionnel. Christine M.E Guth recherche l'origine de la célèbre statue conservée au Chûgû-ji de Nara et remontant au VIII<sup>e</sup> siècle et elle montre ce que l'iconographie peut nous apprendre sur la dévotion au futur bouddha à cette lointaine époque (p.191-213). Le culte rendu à Maitreya à partir d'une monumentale statue de celui-ci conservée à Kasagidera et représentant ce bodhisattva en train de recevoir la toge du Bouddha Sâkyamuni des mains du saint arhant Kâsyapa est l'objet du chapitre rédigé par Karen L.Brock (p214-247). Dans le suivant, Martin Colicutt montre comment le culte adressé au futur bouddha s'est greffé, au XVIII<sup>e</sup> siècle, sur celui qui est rendu au Fujiyama (p.248-269). Helen Hadacre traite de la place occupée par Maitreya dans le Japon moderne (p270-284), plus précisément dans le groupe de laïcs bouddhistes du Reiyûkai Kyôdan, et comment celui-ci pense et vit sa dévotion au futur bouddha.”

#### \* Orientations bibliographiques

Parmi les articles en langue occidentale consacrés au culte de Miroku en Extrême-orient, nous signalons ci dessous quelques uns d'entre eux particulièrement reliés aux thématiques de ce projet :

- Gregory Henderson and Leon Hurvitz, “ The Buddha of Seiryôji: New Finds and New Theory ”, In : *Artibus Asiae* Vol. 19, No. 1 (1956), pp. 4-55
- Jean-Pierre. Drège, “ De l'icône à l'anecdote : les frontispices imprimés en Chine à l'époque des Song (960-1278) ” In : *Arts asiatiques*. Tome 54, 1999, pp. 44-65
- Kôsei Andô, « Des momies au Japon et de leur culte ». In : *L'Homme*, 1968, tome 8 n°2. pp. 5-18.
- Léon Vandermeersch, “ A propos des Maitreya pensifs du musée Guimet ”, In : *Arts asiatiques*. Tome 53, 1998, pp. 112-118
- Françoise Wang-Toutain, “ Le bol du Buddha. Propagation du bouddhisme et légitimité politique ”, In : *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*. Tome 81, 1994, pp. 59-82

- Kim, Inchang *The Future Buddha Maitreya: An Iconographic Study*, New Delhi: D. K. Printworld, 1997
- Dinh Hong Hai Hyi, *Maitreya Images in Asian Buddhist Fine Arts*, Harvard-Yenching Institute, Working paper series, 2009
- Puay-Peng Ho, “Housing Maitreya: Depictions of the Tusita Heaven at Dunhuang” In : *Journal of Inner Asian Art and Archaeology*, Brepols Publishers. Issue Vol 2 / 2007, pp 69-76
- Jean Pierre Berthon, *Omoto, Espérance millénariste d’une nouvelle religion japonaise*, Ecole Pratique des Hautes études Ve section, Paris, 1985
- François Berthier, “ Genèse de la sculpture bouddhique japonaise ”, *Mikkyō-bijutsu taikan*, Tokyo, Asahi-shinbun, IV, 1984, pp.54-59

## 2 Le culte de Miroku au sein des recherches sur le contexte religieux, les rituels et l’iconographie du Japon médiéval

Depuis une vingtaine d’années, on constate, principalement aux Etats-Unis, la parution d’un certain nombre de recherches et de réflexions menées sur le culte de Miroku au sein du Japon médiéval, plus particulièrement dans ses liens avec le contexte historique, les pratiques rituelles, la pensée du Mappô et l’essor des sectes amidiques. Parmi celles-ci, nous souhaiterions mentionner deux articles récents dont les problématiques, abordant les nouvelles tendances religieuses et iconographiques de la fin de l’époque de Heian et de l’époque de Kamakura, sont directement associées au présent projet de recherche sur la genèse du Tosotsuten-mandara ; nous en indiquons ci-dessous les références accompagnées du résumé de leur contenu :

⑨ James Lowry Ford : *Competing With Amida A Study and Translation of Jōkei's Miroku Kōshiki*  
Monumenta Nipponica, Vol 60, N 1, Spring 2005, pp. 43-79, Published by Sophia University

“ Buddhism takes place not only in the sutras, commentaries, and doctrinal debates that promote one or the other of the prominent divinities, but also in ritual ceremonies featuring them. An example can be seen in the liturgical literary genre known as *koshiki* 講式 popular during the late Heian and early Kamakura period. *Koshiki*, translated by one scholar as “Buddhist ceremonials,” are liturgical texts that, by promoting devotion to a particular buddha, bodhisattva, or patriarch, seek to generate a karmic link (*kechien* 結縁) between the ritual participants and the object of devotion. Jokei 貞慶 (1155–1213), a prominent Hosso monk best known for his critique of Honen’s 法然 movement and for his precept-revival efforts, authored as many as thirty such texts. Among them is the piece considered here, *Miroku koshiki* 弥勒講式. Written and performed in the context of the more popular aspiration for Amida’s Pure Land that typifies the latter Heian and Kamakura period, this work aimed to foster devotion to the future buddha, Miroku (Sk. Maitreya). A translation of the text follows this introduction and analysis. ”

⑩ Karen Mack, *The Phenomenon of Invoking Fudō for Pure Land Rebirth in Image and Text* in *Japanese Journal of Religious Studies* 33/2: 2006 pp -297–317 Nanzan Institute for Religion and Culture

“ Invoking the esoteric Buddhist deity Fudō for rebirth is a lesser known aspect in the development of Pure Land worship. Fudō was invoked by reciting his incantation as a deathbed practice to attain proper mindfulness at death allowing rebirth into the Pure Land, particularly Miroku’s Heaven, from the late Heian into the Kamakura period. The association of Fudō and Miroku’s Heaven extends back to the Tendai monk Sōō (ninth century), and invoking Fudō for rebirth was practiced by such notables as Emperor Shirakawa and the Kegon monk Myōe. Fudō was incorporated into Miroku Raigō paintings from the end of the twelfth century into the fourteenth century, probably as a last recourse by the traditional schools of Buddhism to the rising popularity of Amida worship and easy access to Amida’s Pure Land through the nenbutsu. Invoking the esoteric Buddhist deity Fudō for rebirth is a lesser known aspect in the development of Pure Land worship. Fudō was invoked by reciting his incantation as a deathbed practice to attain proper mindfulness at death allowing rebirth into the Pure Land, particularly Miroku’s Heaven, from the late Heian into the Kamakura period. The association of Fudō and Miroku’s Heaven extends back to the Tendai monk Sōō (ninth century), and invoking Fudō for rebirth was practiced by such notables as Emperor Shirakawa and the Kegon monk Myōe. Fudō was incorporated into Miroku Raigō paintings from the end of the twelfth century into the fourteenth century, probably as a last recourse by the traditional schools of Buddhism to the rising popularity of Amida worship and easy access to Amida’s Pure Land through the nenbutsu.”

Dans ce même courant de recherches, on peut également citer les publications suivantes :

- Richard K Payne, *Re-Visioning“ Kamakura” Buddhism*, Honolulu: Kuroda Institute/ University of Hawai’i Press, ed. 1998
- Jacqueline I. Stone, *Original Enlightenment and the Transformation of Medieval Japanese Buddhism*, University of Hawai’i Press, 1999
- James L. Ford, “Jokei and the Rhetoric of ‘Other-Power’ and ‘Easy Practice’ in : Medieval Japanese Buddhism.” *JJRS* 28:1–2 (2002), pp. 67–106
- Niels Guelberg, “Buddhist Ceremonials (Koshiki) of Medieval Japan and Their Impact on Literature.”, in : *Annual of the Institute for Comprehensive Studies of Buddhism* 15 (1993), pp. 66–81
- Stephen F. Teiser, *The Scripture on the Ten Kings and the Making of Purgatory in Medieval Chinese Buddhism*, Honolulu: University of Hawai’i Press, 1994
- Stephen F. Teiser, *Reinventing the Wheel: Paintings of Rebirth in Medieval Buddhist Temples*, Seattle: University of Washington Press, 2006
- Bernard Faure, *Visions of Power: Imagining Medieval Japanese Buddhism*, Princeton University Press, Princeton, 1996, xvi, 329 pp.

En ce qui concerne les analyses d'écrits japonais relatifs au culte de Miroku au sein du bouddhisme de l'époque de Kamakura, mentionnons également deux traductions pionnières publiées en France : il s'agit de "Collection de sable et de pierres" (*Shasekishū* 沙石集) d'Ichien Mujū, Ed.Gallimard, 1979) et du "Journal des rêves" de Myōe, (*Yume no ki* 夢紀 *Un Moine de la Secte Kegon à l'Époque de Kamakura, Myōe (1173-1232) et le "Journal de ses Rêves"*, Pub École Française d'Extrême-Orient, 1990), respectivement traduits, préfacés et commentés par Hartmund Rotermund et Frédéric Girard. Ces deux textes du Japon médiéval ont fait également, plus récemment, l'objet de traduction en langue anglaise (Robert E.Morrell, *Sand and Pebbles (Shasekishū) : The Tales of Mujū Ichien, A Voice for Pluralism in Kamakura Buddhism. Albany: State University of New York Press 1985 / George Joji Tanabe, Myoe the Dreamkeeper, Harvard Univ Council on East Asian,1992)*

#### 4 Culte de Miroku et spatialités – géographies sacrées, cosmographie religieuse

Parallèlement à ces traductions et à ces études sur l'iconographie et les rituels du Japon médiéval basées sur une fine analyse des textes et des oeuvres conduite en étroite collaboration avec les spécialistes japonais de l'histoire de l'art et du bouddhisme, nous souhaiterions également mentionner un courant relativement innovant, parmi les historiens de l'art chinois et japonais, consistant à interpréter l'iconographie bouddhique, les mandala et les terres pures en particulier, en insistant sur leurs dimensions spatiale et "cartographique". Ainsi, l'historienne de l'art bouddhique, Elizabeth ten Grotenhuis (Harvard Univ), dans son ouvrage *Japanese Mandalas: Representations of Sacred Geography* " (Univ of Hawai'i Press, 1998), dont on peut trouver un compte rendu détaillé dans la revue *Monumenta Nipponica* (54: 4, Winter 1999, pp. 565-568) , fut l'une des premières à fournir en langue occidentale une présentation d'ensemble des mandala japonais, du VII au XVIIe siècles (mandala de traditions ésotérique, amidique, shinto-bouddhique) en tant qu'expressions visuelles et spatiales du sacré et imagerie issue de la fusion opérée au Japon entre l'héritage bouddhique, indien et chinois, et les croyance Shintō. Basée sur l'analyse des sources écrites et la prise en compte des liens unissant l'image à la spécificité d'un milieu, c'est cette approche historico-géographique, voire paysagère du sacré, qui nourrit également le travail de l'historienne de l'art japonais, Mimi Hall Yiengpruksawan (Yale Univ) comme en témoignent nombreuses de ses publications et conférences (*Hiraizumi: Buddhist Art and Regional Politics in Twelfth-Century Japan. Harvard Univ Press, 1998 / "Amitabha's Ecosystem : Pure Land Geographies from Dunhuang to Kyoto," Univ of Michigan, Sept 2005 / "The Psychomental Complex of a Japanese Buddhist Landscape," Sand, Stone, and Stars : Nature in the Religious Imagination, Yale Univ, Apr 2006* ).

On peut également, dans le champ de l'histoire des religions, signaler les recherches d'Allan Grapard sur les croyances et les pratiques religieuses dans leur inscription au sein du territoire et du paysage japonais (voir par ex : " Geosophia, Geognosis, and Geopiety: Orders of Significance in the Japanese Representation of Space." In *NowHere : Time, Space and Modernity*, eds. D. Boden and R. Friedland. Berkeley : University of California Press,

1994).

Expression graphique du sacré, mais aussi tentative de saisie cognitive du monde, le mandala peut être analysé, et c'est le cas dans l'étude de Dorothy C. Wong (Univ of Virginia) intitulé "The Mapping of sacred Space Images of Buddhist cosmographies in Medieval China", comme un rendu cosmographique issu de la conception visuelle et de l'expérience spirituelle des sphères, profane et religieuse. Spécialiste de l'histoire de l'art bouddhique chinois dont elle a étudié les développements à travers différents articles consacrés aux peintures de Dunhuang, (mentionnons particulièrement en relation avec notre thème : "Maitreya Faith and the Origin of Maitreya's Paradise in Dunhuang's Murals" 彌勒信仰與敦煌彌勒變的起源, Proceedings of the 1987 International Conference on Dunhuang Grottoes. Archaeology vol. Shenyang : Liaoning Art Press, 1990, pp. 290–313), D.Wong, propose un schéma d'analyse stimulant à l'égard de nos réflexions sur le Tosotsuten, liant la genèse et les caractéristiques picturales des images à la visualisation "cartographique" de deux systèmes cosmologiques bouddhiques distincts, " the single-world " et " the multiple-world systems ", régions habitées de différents "lieux" ( " localities "), - montagnes, océans, terres impures et paradis, dont fait partie le Tosotsuten.

① Dorothy C. Wong "The Mapping of sacred Space Images of Buddhist cosmographies in Medieval China" in *The Journey of Maps and Images on the Silk Road* (Chapter3) Edited by Philippe Forêt and Andreas Kaplony , *Brill's Inner Asian Library*, 21, 2008

"The philosophical concept of a "cosmos " transforms the chaos of our experiential world through the structures of space and time and, as W. Randolph Kloetzli notes, "it must not be understood primarily as the physical universe, but rather as structured reality at every level, whether physical or spiritual." (*Buddhist Cosmology: Science and Theology in the Images of Motion and Light*. M 1983, Delhi: Motilal Banarsidass). In his investigation of perspective construction and the relationship between art and science in the Western tradition, Martin Kemp remarks, "Naturalistic painting and science both present models of the world. Both kinds of model rely upon discovery and invention, and upon some form of systematic recreation of the investigator."(Kemp, Martin. 1990. *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven: Yale University Press). The underlying assumption of this observation is that the mode of perception that informs naturalistic painting is based on epistemology, namely, science. In Chinese Buddhist paintings of the medieval period (ca. sixth to tenth century), certain depictions of Buddhist cosmologies (especially pure land cosmologies) also achieve a remarkable degree of spatial realism comparable to that achieved in Renaissance and classical traditions in the West, and underscore a rational perception and ordering of the universe. Rather than being based in Western science, this specific mode of perception and representation corresponds to Buddhist cosmological conceptions or, more specifically, the Chinese interpretation and mapping of certain Buddhist cosmographies .

[...]

This chapter includes discussion of both the single-world and the multiple-world systems of Buddhist cosmologies

and the images associated with each category. It also discusses the transmission, reception, and transformation of Buddhist images of cosmologies in China, most of which pertain to the single-world system of pre-Mahāyana Buddhism. When examining the images of Mahāyāna Buddhist cosmologies that prevailed in China from the seventh century onward, I argue that the introduction of Buddhist cosmologies impelled Chinese artists to find new ways to visually represent the novel ideologies. For example, Chinese artists attempted the representation of illusionist three-dimensional space on plane surfaces in the pictorial arts of the Han dynasty (206 bce–220 ce) through the use of a parallel orthogonal perspective. Incorporating this indigenous perspective with the compositional principles of Buddhist imagery, which emphasize symmetry and frontality, they arrived at a convergent multiple-point perspective that portrayed deep recessional space, in images of pure land cosmologies in particular. ”

A propos de la première catégorie cartographique, dite “single-world cosmology ”, que définit précisément l’auteur (p.54) et dont relève, la représentation du Tosotsuten, le commentaire suivant souligne les effets de cette organisation cosmographique sur les choix picturaux des oeuvres, en revenant en particulier sur l’origine et le sens de leurs compositions spatiales.

“ Since Buddhist cosmology is an ethicized universe that has moral bearings, the single-world system presents the higher forms of heavens at the top and the lower forms of hells at the bottom, against the backdrop of Mount Meru as the world axis. Thus in addition to the wheel of life, which presents a scheme of salvation in cyclical cosmic time, another soteriological scheme exists that involves ascending or descending on a vertical path, with the stratified universe providing a field within which a being travels in stages on the long journey toward salvation in a vertical/temporal dimension. Joseph E. Schwartzberg notes, “The implication of this, from a cartographic perspective , is that the visual representation of the multi-dimensional universe in a two-dimensional image [i.e., a conventional map surface] sees it extended along a vertical rather than a horizontal plane.”(cf.“Cosmography Mapping.” In *Cartography in the Traditional Islamic and South Asian Societies, The History of Cartography* vol. 2, book 1, ed. J. B.Harley and D. Woodward. Chicago: University of Chicago Press, 332–387, 1992). This vertical format usually revolves around Mount Meru as its axis. A relatively late example is a fifteenth-century Buddhist map painted in Japan, which illustrates this cosmology diagrammatically (fig. 3.1a–c: Upper map of a Buddhist map; Arthur M.Sackler Museum, Harvard Univ Art Museum, Hofer coll). The illustrator uses a bird’s-eye view and a level view alternately to depict the geographical features and buildings of this universe. When reaching the formless realm, the illustrator simply uses geometric circles to indicate the four heavens. Similar examples abound in Thailand and other cultures where Theravāda Buddhism predominates.”

A propos de la représentation du Tosotsuten (p.61):

“ Images of Maitreya ensconced in the palatial architecture of Tusita Heaven appear in Gandhāran sculpture of the

third and fourth centuries, and such images were transmitted to China along the Silk Road, with examples found in the cave-chapels of Kyzil and Kumtura. When these images reached China, however, the Indian architectural forms with an arch and columns were interpreted in local architectural terms. For example, a relief sculpture of Maitreya Bodhisattva in Dunhuang Cave 275, dating to the fifth century, shows the bodhisattva in his typical crossankled seated position, enshrined in a niche marked by *que* gates to suggest the palaces in Tusita Heaven. *Que* gates denote palatial or funerary compounds in Han architecture, and this adjustment to employ a local architecture symbol is another example of the acclimatization of foreign images ”.

#### IV CONCLUSIONS, PERSPECTIVES COMPARATIVES

Si parmi la variété des *Tosotsuten-mandara* remontant aux époques de Kamakura et Nanboku-chô aujourd’hui conservés, certains d’entre eux sont inscrits à l’inventaire japonais des Biens culturels importants (重要文化財), la plupart n’avait toutefois pas encore fait l’objet de recherches et ce, sur des questions essentielles concernant aussi bien l’interprétation de leurs motifs, la genèse de leurs thématiques et de leurs sources iconographiques. De manière générale donc encore très peu exploré, le champ d’étude consacré à l’étude picturale de ces oeuvres s’est trouvé considérablement enrichi et stimulé par l’intervention d’une réflexion orientée sur l’histoire des courants de pensée et la prise en compte du contexte religieux mettant en jeu les multiples visages du culte de Miroku. Afin de souligner en particulier la nature des liens unissant l’existence de ce mandala au thème religieux de la Prédication de Miroku au Tosotsuten, ce projet s’est attaché à définir un vaste corpus d’oeuvres entrelaçant, autour de cette image, diverses croyances et iconographies. Tout en contribuant ainsi par cette analyse d’ensemble, à fournir d’importantes avancées à l’égard des recherches sur l’histoire du culte de Miroku, ce projet a également pu dégager de nouvelles perspectives sur des problématiques diverses liées au contexte d’élaboration et de diffusion de cette iconographie au sein de la culture extrême-orientale, au Gender et à la représentation du lieu dans l’art bouddhique ou encore aux particularités des nouvelles croyances et pratiques religieuses de l’époque de Kamakura. Enfin, afin d’accompagner les orientations privilégiées par Izumi Takeo, nous avons pour notre part tenté d’en indiquer les principaux contenus tout en essayant de proposer une “entrée occidentale” dans un sujet dont l’importance et la complexité ont suscité de nombreuses et riches études en Europe et aux Etats-Unis.

Si à de nombreux égards, comme cela a été souvent souligné, le culte de Miroku par son caractère messianique, peut être comparé aux croyances eschatologiques et aux espérances de salut de la chrétienté occidentale, certaines particularités manifestes dans les images relatives à fin des temps et à la parousie, témoignent également, particulièrement en ce qui concerne le rapport spirituel et topographique à la cosmographie sacrée, d’écarts et de visions différentes.

Comme nous le signalions dans l’énoncé de ce projet, Miroku bosatsu présente la caractéristique troublante d’appartenir à deux régions différentes, terrestre et céleste, d’une même sphère, la nôtre, encore souillée par



les désirs ; cette double appartenance régie par l'écoulement de temps incommensurables, génère une imagerie multiple dans laquelle l'évocation des lieux, impurs, purs, régénérés, joue nous semble-t-il un rôle essentiel. A défaut de Miroku bosatsu, dont l'apparence "corporelle" en tant qu'être d'éveil ne diffère pratiquement pas, qu'il séjourne dans le palais du ciel Tusita ou sur terre, avant son Eveil sous l'arbre aux fleurs de dragon, ce sont ces lieux, multiples, connexes parfois mixtes, espaces picturaux, voire espaces paysagers et géomantiques associés à l'image peinte ou sculptée qui nous renseignent sur le sens des iconographies mises en jeu. Souvent complexes et sujettes à de multiples interprétations, le contenu mais aussi parfois l'identification de cette géographie sacrée vont de paire avec un réel travail d'exégèse.

Distinct en cela de l'imagerie centrée autour d'Amida Nyorai dont la Terre Pure est située dans un ailleurs, un champ fondamentalement distinct de notre monde, l'iconographie du Tosotsuten - que la situation cosmographique et la présence de Miroku bosatsu rendent relativement proches et accessibles - inspire de multiples interférences avec notre région terrestre. A ce titre, davantage que les images des sectes amidiques - généralement restreintes à l'expression de deux espaces radicalement différents, éventuellement parfois reliés par la représentation de la Descente (*raigô* 来迎) ou des exercices spirituels des croyants destinés à visualiser et contempler la Terre Pure (*kansô jôdo-zu* 浄土観想図) - l'iconographie liée au *Tosotsuten-mandara*, par la multiplicité de jonctions topographiques qui la caractérise, peut nous semble-t-il donner matière à une réflexion extrêmement stimulante sur le problème essentiel de la représentation et du sens du lieu au sein de la peinture bouddhique. Et sur ce point, la comparaison avec l'iconographie chrétienne peut s'avérer instructive.

Les conceptions de salvation des êtres et de régénération du monde, communes aux Trois Premières Prédications de Miroku sous l'arbre aux Fleurs de dragon d'une part, au Jugement Dernier selon l'Apocalypse de Saint Jean, d'autre part, mais aussi, les transformations corporelles des deux "messies" manifestées par l'obtention du corps d'Eveillé de Miroku et la révélation du Corps de Gloire du Christ ressuscité, laissent entrevoir des rapprochements saisissants sur lesquels d'un point de vue iconographique il conviendrait de se pencher en profondeur.

Une voie possible pour tenter de progresser dans une démarche comparative touchant à une thématique aussi complexe pourrait être d'analyser la question de l'évocation du lieu - ou des lieux - associé (s), dans un cas comme dans l'autre à l'image de la parousie. Alors que dans les illustrations des textes maitreyens, du fait même des circulations et perméabilités spatiales et temporelles que nous venons de mentionner, on peut dans certains cas se poser la question de l'endroit où est représenté Miroku bosatsu - séjour céleste au Tusita ou terrestre avant l'obtention de l'Eveil -, dans les textes et les scènes bibliques, si les éléments du paysage terrestre sont le plus généralement investis d'une forte charge religieuse et symbolique, leur situation à l'égard de la topographie spirituelle, s'exprime clairement, sur le plan iconographique tout au moins, renvoyant aux trois principales régions escatologiques et cosmographiques de l'univers: - monde angélique gouverné par la grâce divine / Paradis

terrestre, ou “Jardin de vie” / mondes de chute, Purgatoire et Enfers, où l’humanité égarée, se désaisissant de l’esprit, rétrograde dans des sphères obscures et matérielles. Comme dans la Parousie de Miroku, c’est à l’endroit même de notre monde que selon l’Apocalypse, s’opère la régénérescence; mais cette purification ne s’accomplit qu’au prix d’un véritable cataclysme dont les effets redéfinissent entièrement l’organisation de la cosmologie chrétienne. Comme le représente l’image du Christ dit “ Pantocrator ”, les êtres sauvés, renés, après le Jugement dernier, évoluent désormais éternels, vêtus d’un corps de gloire, “sous d’autres cieux, dans une autre terre ”— devenue “Paradis terrestre”, tandis que la Jérusalem céleste accueille resplendissante les élus siégeant au côté de Dieu. Ainsi, autant par les convergences que les différences dont elles sont l’expression, l’étude et la comparaison des relations - telles qu’elles se présentent à nous par exemple dans les images du Christ transfiguré du Mont Tabor ou de Miroku prêchant dans la cité de Ketumati - entre l’évocation des lieux - bibliques, bouddhiques - et la manifestation des corps saints associés à ces lieux - corps de l’incarnation / corps de gloire/ bosatsu/ buddha - pourraient probablement contribuer à ouvrir de nouvelles perspectives dans la saisie et l’interprétation des iconographies liées aux croyances dans le ciel Tusita.

天の梯子を描いた中世の図像は、ある世界観や「精神風景」(仏語: *topographie spirituelle*、英語: *spiritual topography*)、世界のある歴史観、そして人間がこの土地、この歴史の中で占める位置についての考察によって生まれたものである。図像の形態と意味は切り離せないものであるから、こうした図像と天国や救済の思想との関係を分析すること、思想の歴史より豊かにすることである。(Christian Heck, *L'échelle céleste, une histoire de la quête du ciel*, 1999) (クリスチャン・エック著 『中世美術における天の梯子-天の探求のイメージ』)

「阿弥陀浄土」や「六道」、そしてとりわけ「地獄」といった概念を表現として使う宗教や美術品は、日本、またある程度西洋でも古くから広く仏教思想の領域において研究されてきた。一方、仏教的世界観において欲界における六欲天の第四の天部であり諸天の住まう兜率天は、仏教的世界観では地上と垂直に位置し、悦楽の地でありながら涅槃への過渡的な段階であり、今日多くの点であまり知られていない場所である。

兜率天曼荼羅は、これと近似した阿弥陀浄土曼荼羅をはじめとする他の仏画とは異なり、その表現は多様で、類別を困難にしている。未来仏を描いた作品はそれぞれに、その絵画空間の中に様々な場所(地上、須弥山、兜率天)、状態(不浄、浄、再生)、時間(過去、現在、未来)、人物(如来、菩薩、諸天、各宗派の祖、男女様々な信者)を並列させ、それらは風景や宝殿の周りに配置されており、多くの場合制作された場所に深く根ざした一つの教義解釈を図の中に表すものである。また兜率天曼荼羅は、弥勒菩薩への待望のみならず、聖なる場所、聖なる風景への信仰を表し、天の梯子を描いた中世の図像に対するエックの言葉を借りれば、「ある世界観と精神風景“*spiritual topography*”」を示しているのである。

この点で、浄土が他の場所、つまり地上とは根本的に異なる次元に位置する阿弥陀如来図とは異なり、兜率天の図は、その空間の配置と弥勒菩薩の存在により比較的近づきやすいものであり、実際、人間の住む地上と多様な形で混じり合っている。例えば、時として「来迎」や「浄土観想図」によって結び付けられることはあっても、通常は全く異なる二つの並行する空間の表現に限られる浄土教よりもさらに、兜率天曼荼羅の図像は、その特徴である多様な次元の連結によって、仏画における場所の表現と意味についての重要な問題について極めて刺激的な考察材料を与えてくれるものに思われる。この点において、キリスト教の図像との比較は有意義である。

人間の救済と世界の再生という考え方は、弥勒が竜華樹のもとで開く3回の法会である「竜華三会」とヨハネ黙示録の説く最後の審判に共通するもので、また弥勒菩薩の成道、キリストの復活という二人の「救済者」の身体的変化と共に、両者の明らかな近似を垣間見せてくれるものであり、図像学的な観点から掘り下げてみるべきであろう。このような複雑なテーマに関する比較研究を進めるうえで一つの方法として、双方の「再臨」のイメージにおける、ある場所—あるいは複数の場所—の表現を分析することが挙げられる。弥勒上生信仰の経文に描かれる図の中では、今述べたような時間と空間の流動性という事実からも、弥勒菩薩が描かれる場所—成道する前の住処である兜率天—が問題となる場合があるのに対し、聖書の中のシーンでは、地上の風景に見られる諸要素は大抵の場合宗教的、象徴的意味を大きく担っているが、「精神風景」という点でのそれらの位置関係は、少なくとも図像学的には、終末論や宇宙誌に基づく主な三つの場所に従って明確に表される。つまり、神の恩恵が支配する天上の世界、地上の楽園、そして迷える人間が、心を捨て、薄暗い物質的次元へと落ちていく煉獄と地獄という世界

である。

弥勒菩薩が下生成仏する時と同様、黙示録によると「再生」が行われるのは人間の住むこの地上（現世）においてであるが、こうした浄化はキリスト教の世界観を全て再編成するような真の大変動を伴ってしか達成されない。全能の主であるキリストの図が表しているように、最後の審判の後に救われ、生まれ変わった人間は、栄光の身体を得て、「地上の楽園」となる「新天新地」に永遠に生きるものとなるが、一方で「新しいエルサレム」は神の横に座するために選ばれた者を迎え入れる。例えばタボル山でのキリストの変容とケートゥマティで説法を行う弥勒菩薩の図にそれぞれ見られるような、聖書と仏教の經典における場所の表現、その場所と関連した身体の現出—受肉した身体、栄光の身体、菩薩、如来—といった比較と研究は、そこに見出される相違や一致を通して、兜率天信仰に基づく図像の理解と解釈に、新たな展望を開いてくれるはずである。

泉武夫教授（東北大学）率いる「兜率天往生の思想とのかたち」と題する研究プロジェクトのメンバーとして、筆者は4年間に渡り、比較研究的な視点から欧米におけるこのテーマに関する研究に着目してきた。泉教授の招きで、長岡龍作教授、井上大樹氏をはじめ、東北大学東洋・日本美術史研究室の研究者ら本プロジェクトのメンバーと共に、数々の調査滞在（仏教遺跡、美術館、個人コレクションの訪問）に参加させていただいた。とりわけ日本の鎌倉時代における兜率天曼荼羅の表現に見られるような、兜率天に関する美術作品の原資料と特徴を明らかにすることを目的に、こうした調査滞在は日本のみならず中国、韓国、アメリカにも及んだ。今回の貴重な調査滞在を体験させていただき、新たな考察を得ることができたことを泉武夫教授に心から感謝し、この報告書に掲載されている本プロジェクトのメンバーによる研究成果の補足として、筆者は以下の三つの点を紹介することにした。

1. 泉武夫教授が構想した本プロジェクトの内容、動機、特徴の紹介
2. 筆者が参加した様々な調査滞在の際に検証された、本テーマに関係する作品の解説付きリスト
3. 欧米で行われてきた研究を通して見る弥勒菩薩と兜率天の紹介：参考文献、テキストの抜粋、弥勒菩薩や兜率天に関連したテーマの紹介（仏教の世界観／アジアにおける図像、芸術、宗教の交流や相互への影響／末法思想／鎌倉時代の宗教的、儀礼的背景／メシアニック・ムーブメント／ジェンダー／比較研究的観点）



1 「天国への階段」イコン シナイ山 聖カタリナ修道院 12世紀後半（『天国への階段』はヨアネス・クリマコス579年-649年主著である。）写真：Rosa Giorgi, Angès et démons, Ed.Hazan, 2003, p.141



2 「神の幕屋」黙示録7：9～17 黙示録のタピスリー アンジェ城 フランス14世紀 写真：L'Apocalypse de saint Jean illustrée par la tapisserie d'Angers, P.Amblard, Ed.D. de Selliers, Paris, 2010, p.112



3 兜率天 敦煌 敦煌西千仏洞 後晋 天福五年 (940) 縦76.5横53 パリ、ギメ美術館 (E0.1135) ポール・ペリオ 収集 写真：Catalogue d'exposition : Sérinde, Terre de Bouddha - Dix siècles d'art sur la Route de la Soie - 1995, Ed.RMN, Paris, p.346



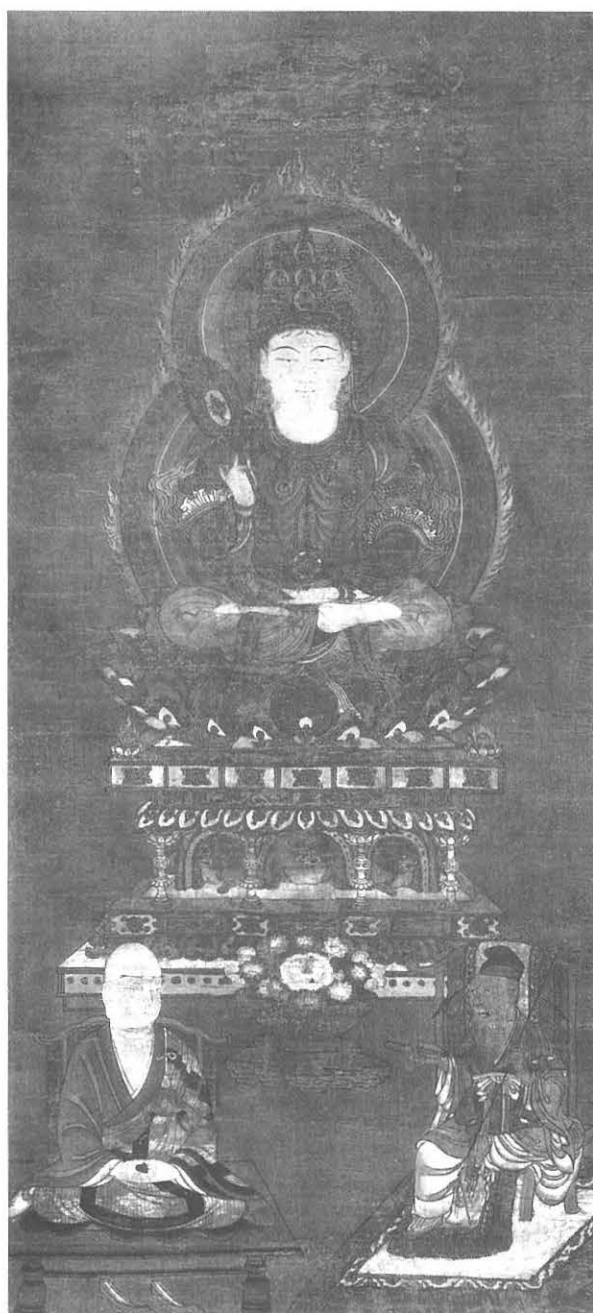
4 弥勒菩薩下生 中国、山西省 (?) 石造像碑 正始元年 (504) パリ、ギメ美術館 (MG 26314) 写真：Catalogue d'exposition : Sérinde, Terre de Bouddha - p.262

# 資料 図 版 編



1 弥勒菩薩像 ポストン美術館  
Photograph© Museum of Fine Arts,Boston

2 弥勒三尊像 兵庫・天上寺



3-1 弥勒菩薩像 京都国立博物館  
赤外線写真





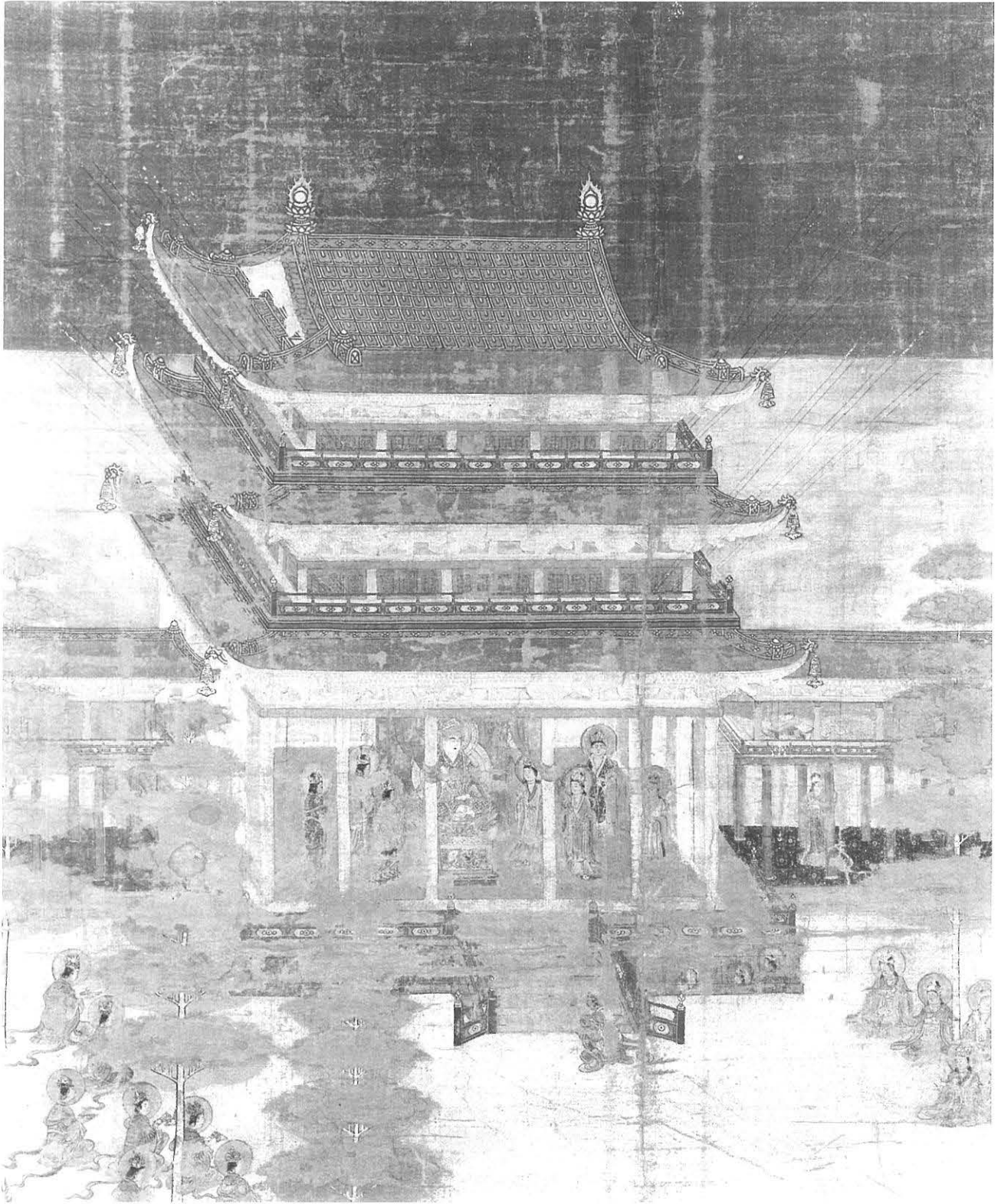
3-2 同 部分 赤外線写真



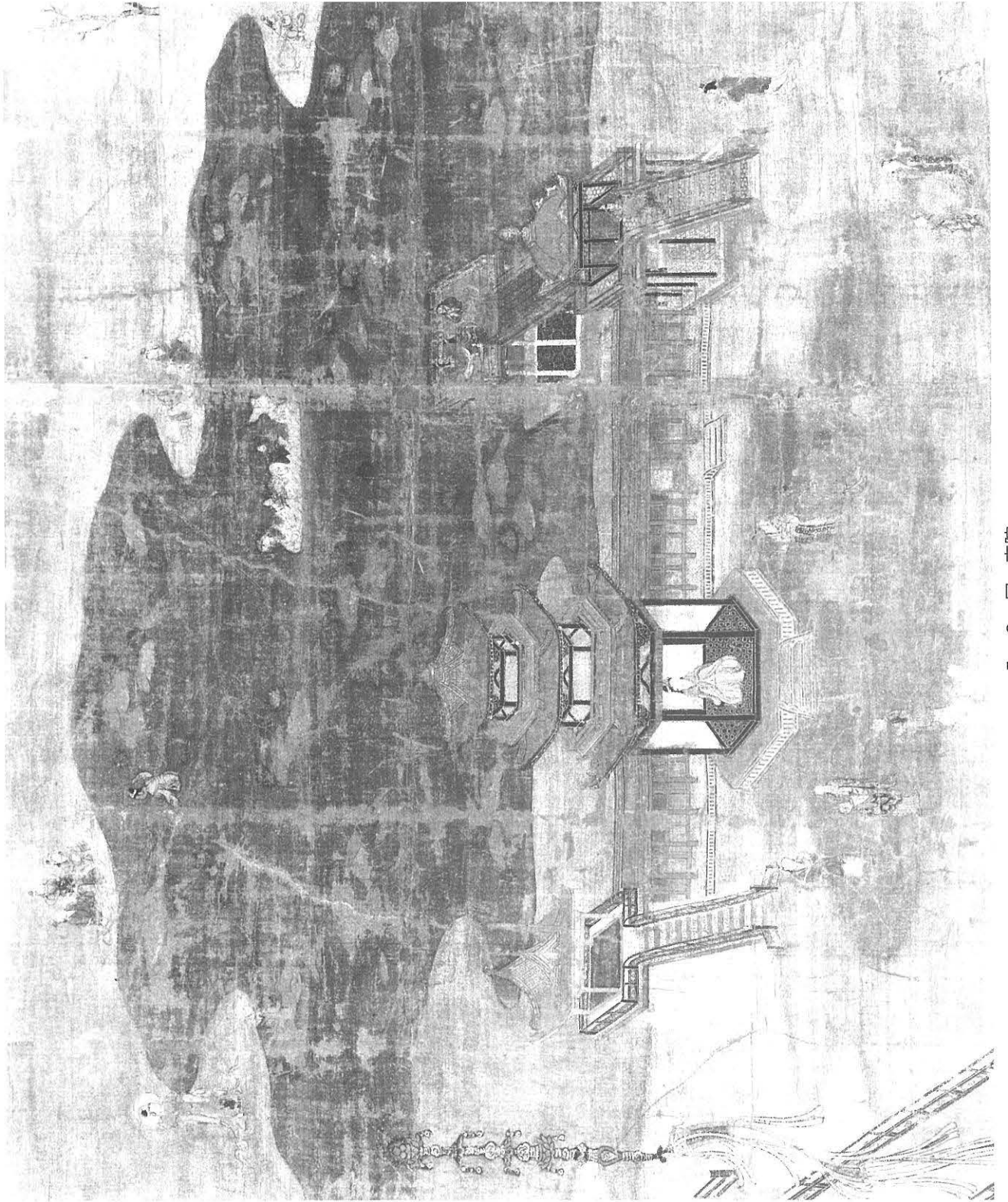
4 覺禪鈔 万徳寺本  
卷五十 弥勒菩薩法



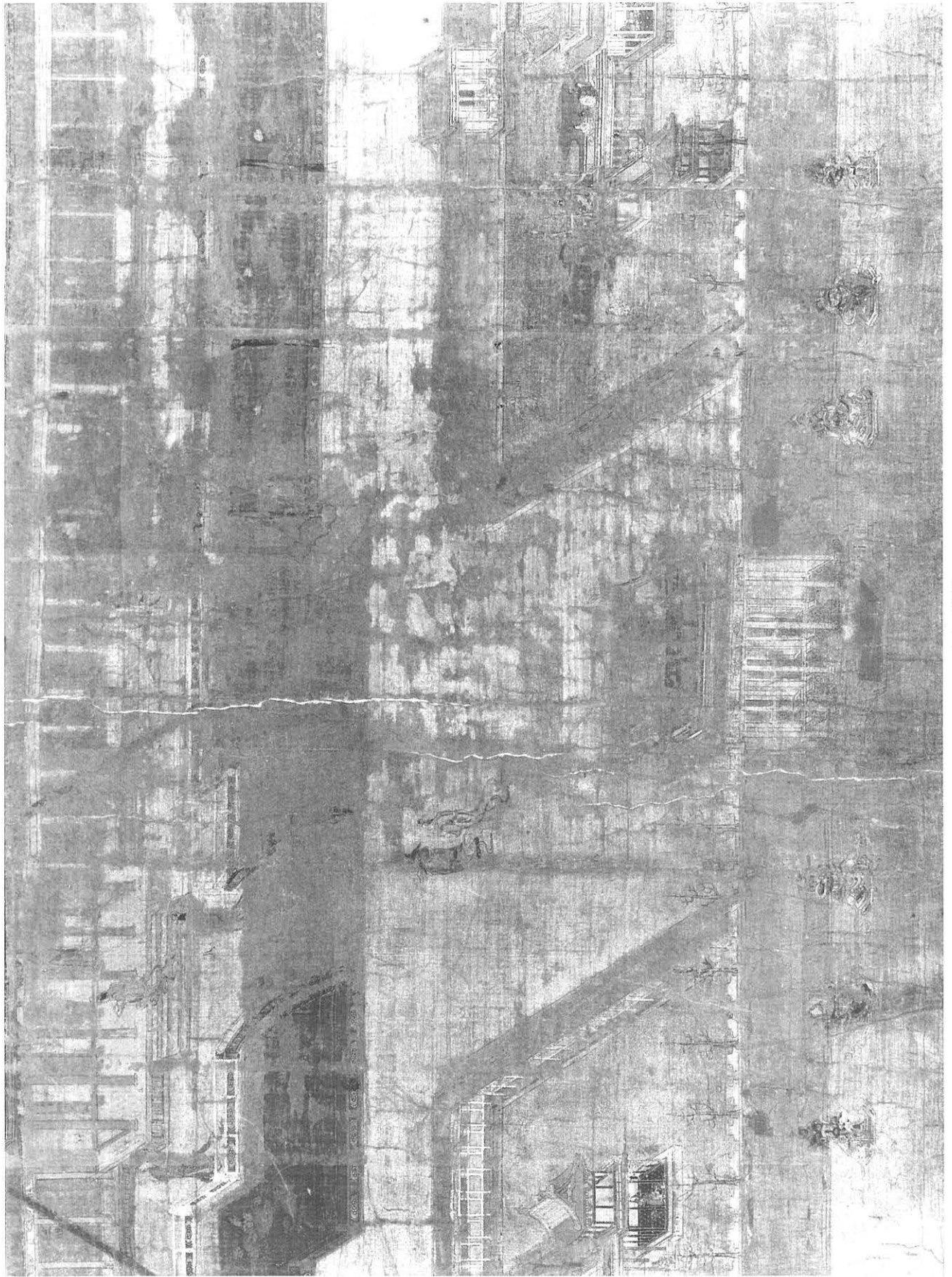
5-1 兜率天曼荼羅圖 全圖 興聖寺



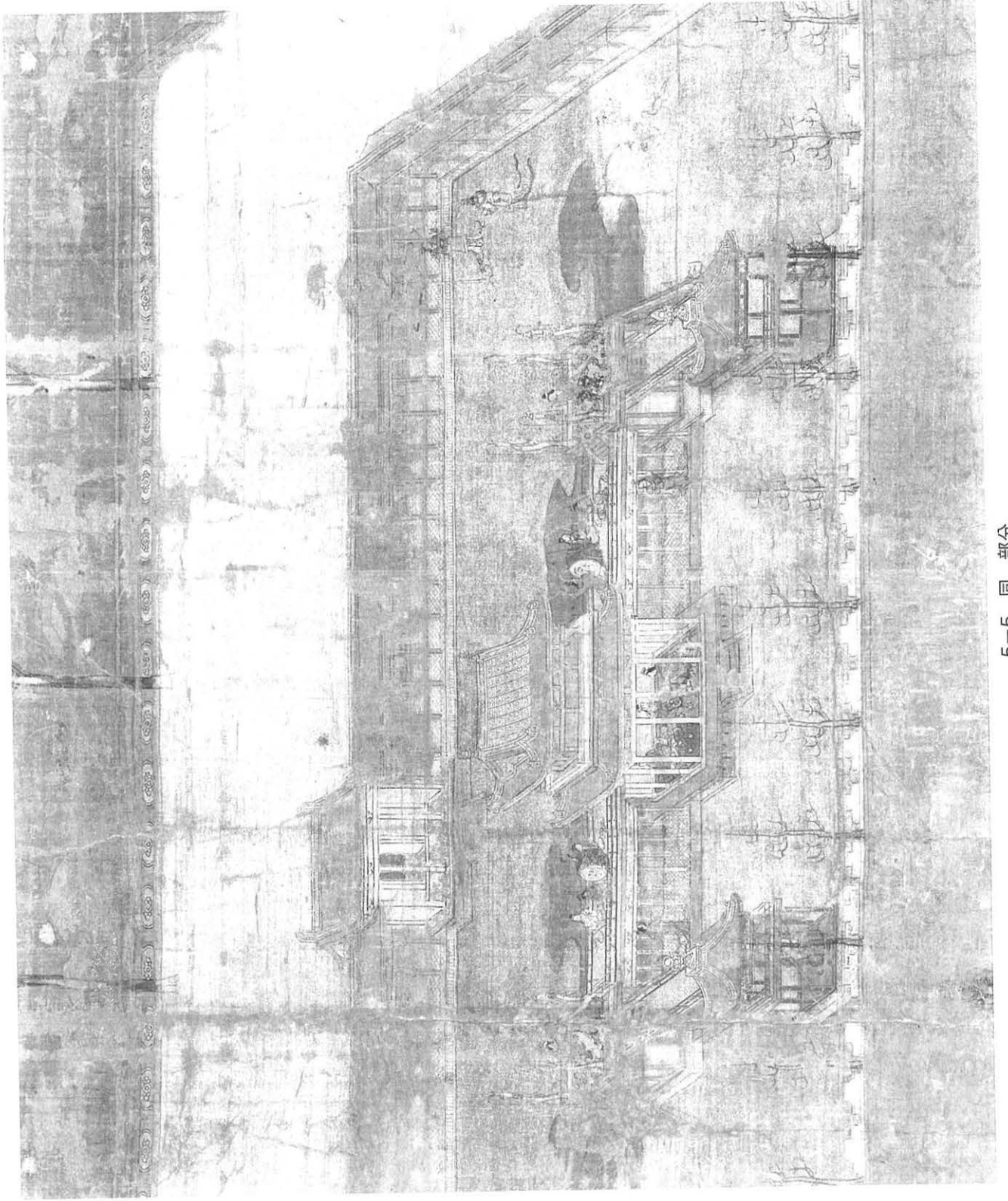
5-2 同 主殿



5-3 同 東院



5-4 同 外城



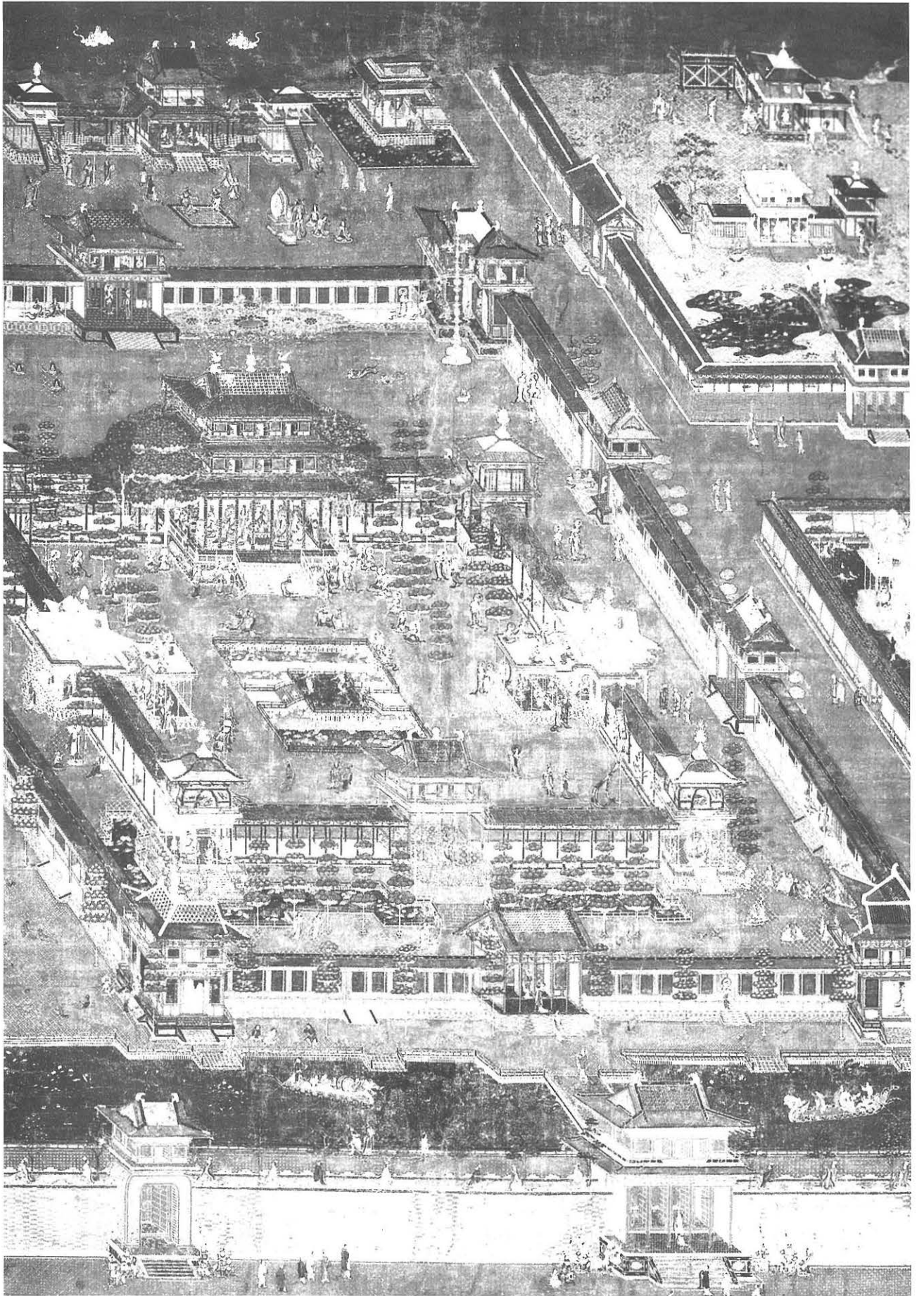
5-5 回 部分



5-6 同 弥勒周边



5-7 同 弥勒菩萨

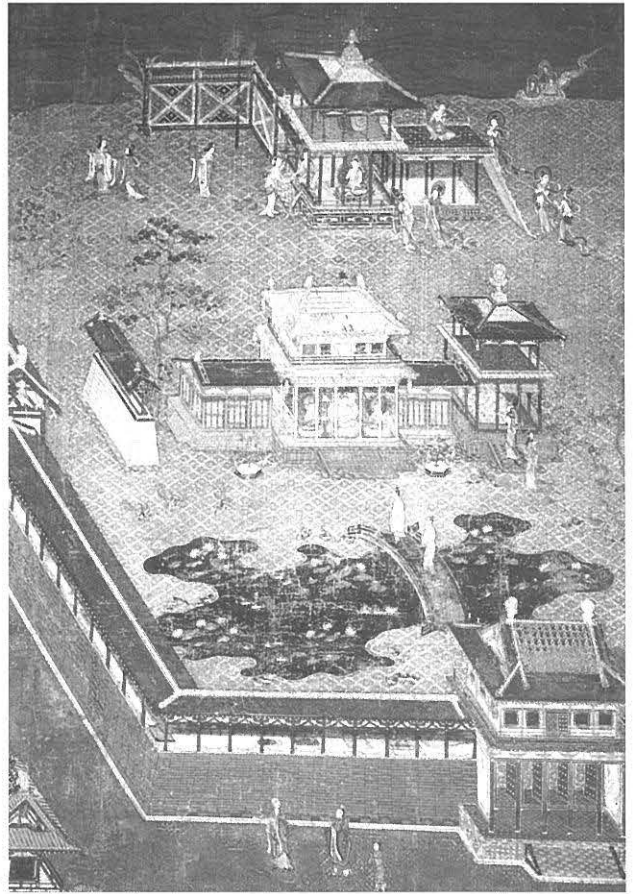


6-1 兜率天曼荼羅圖 全圖 延命寺

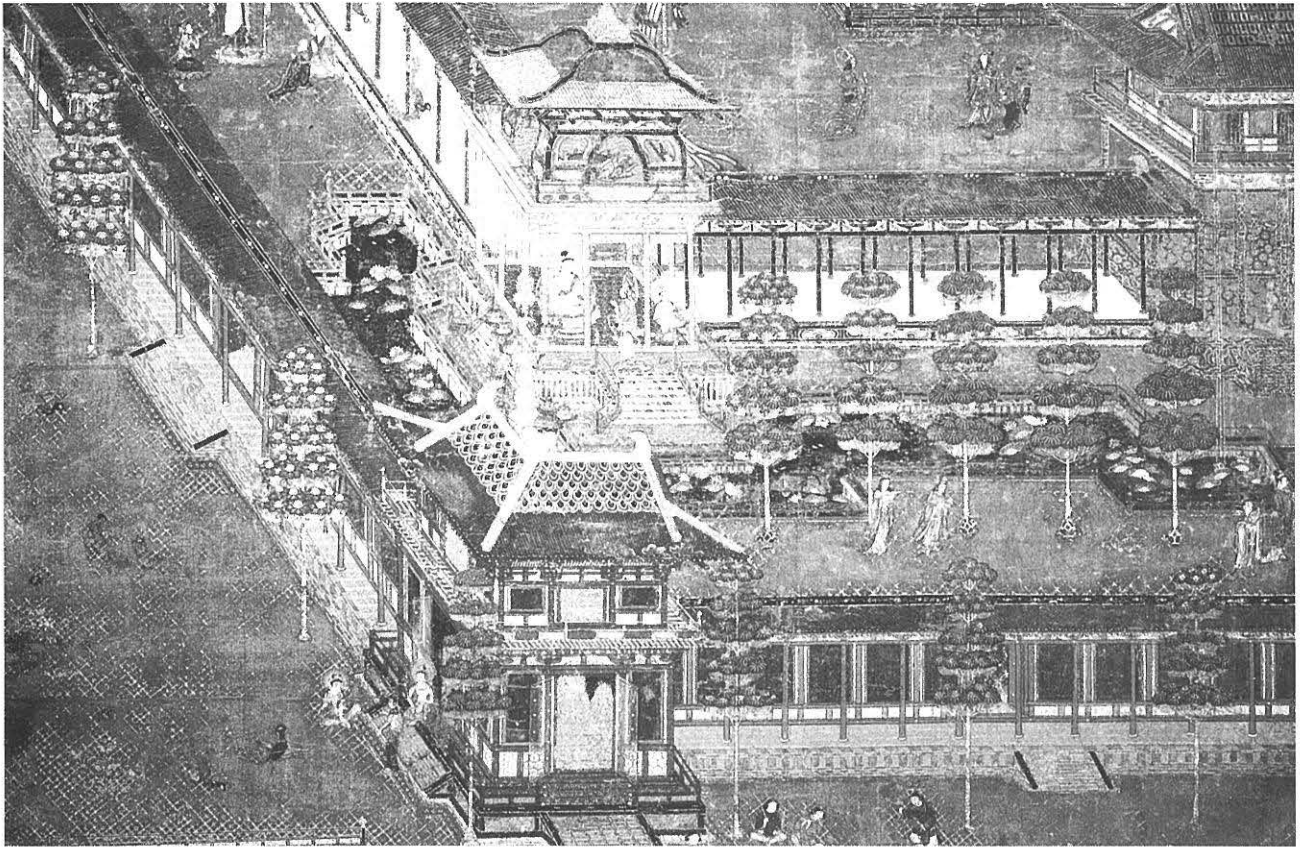




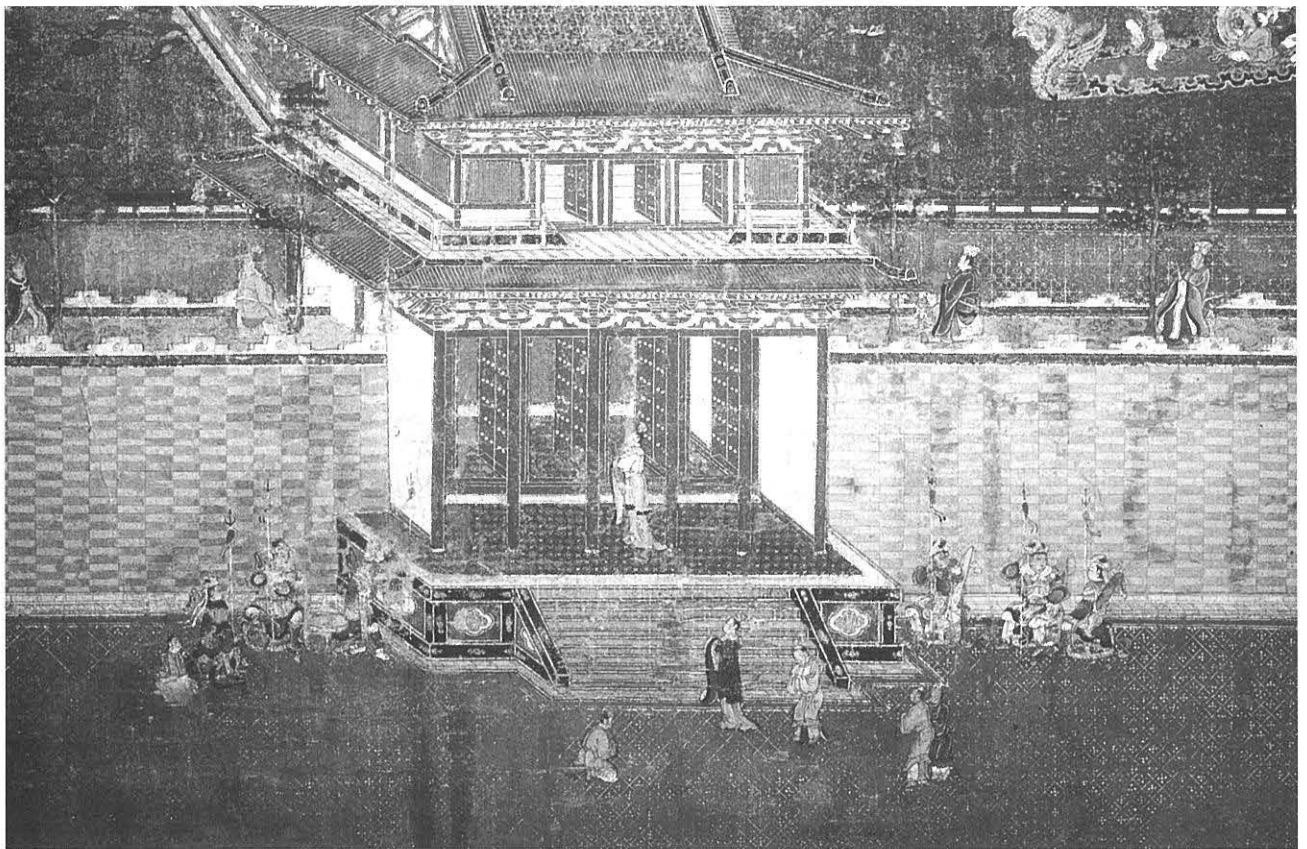
6-2 同 弥勒周边



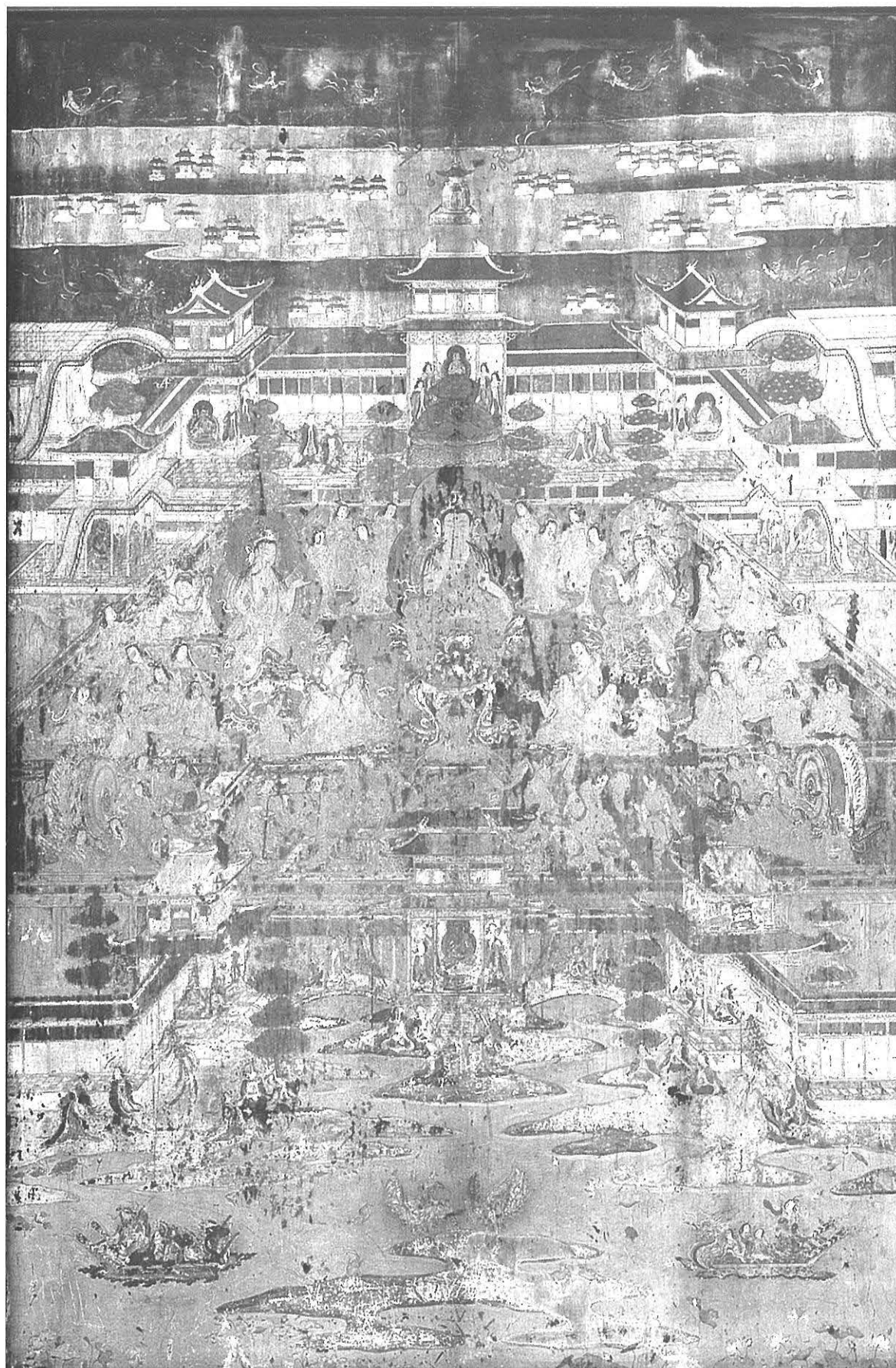
6-3 同 部分



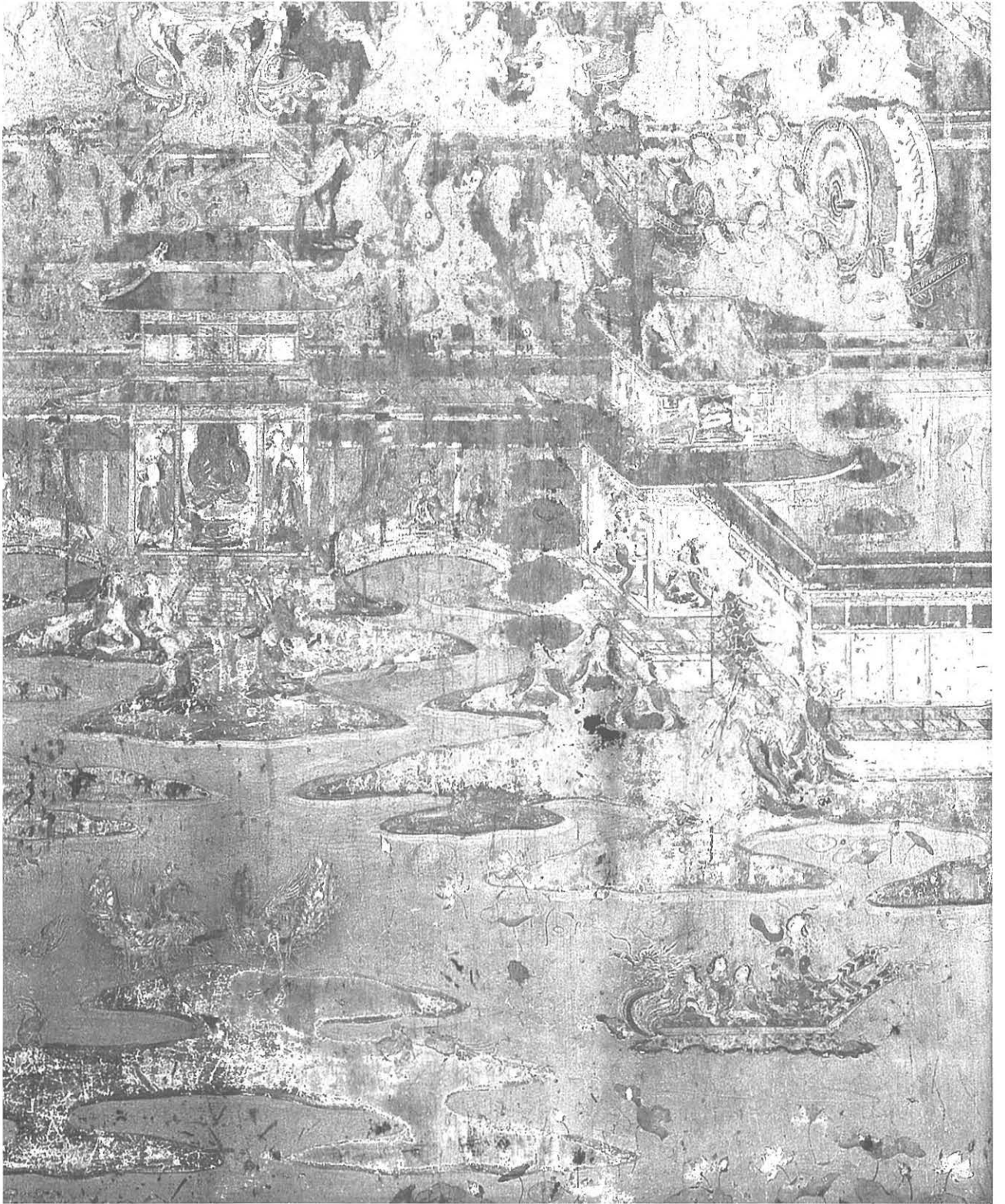
6-4 同 部分



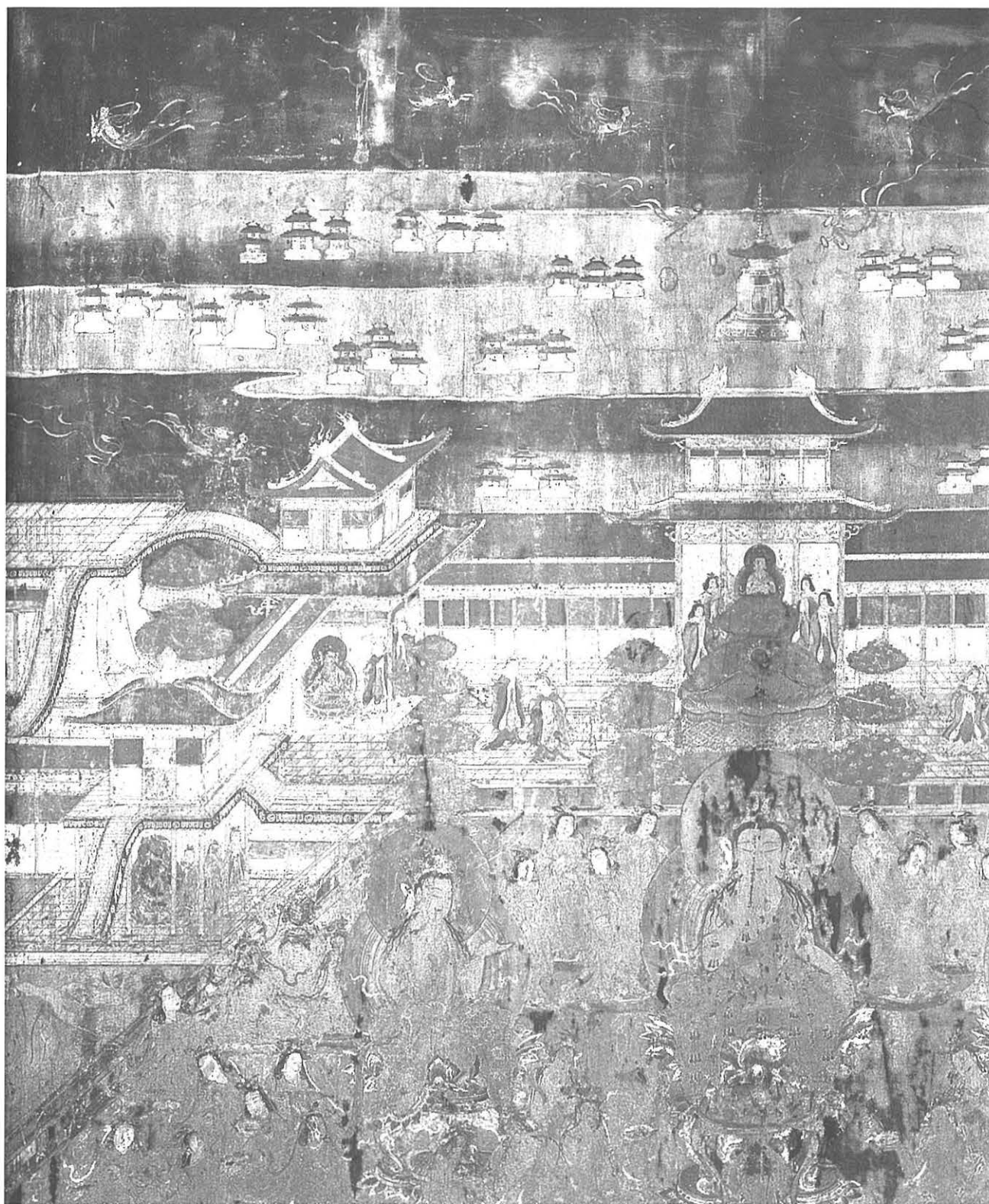
6-5 同 外城門



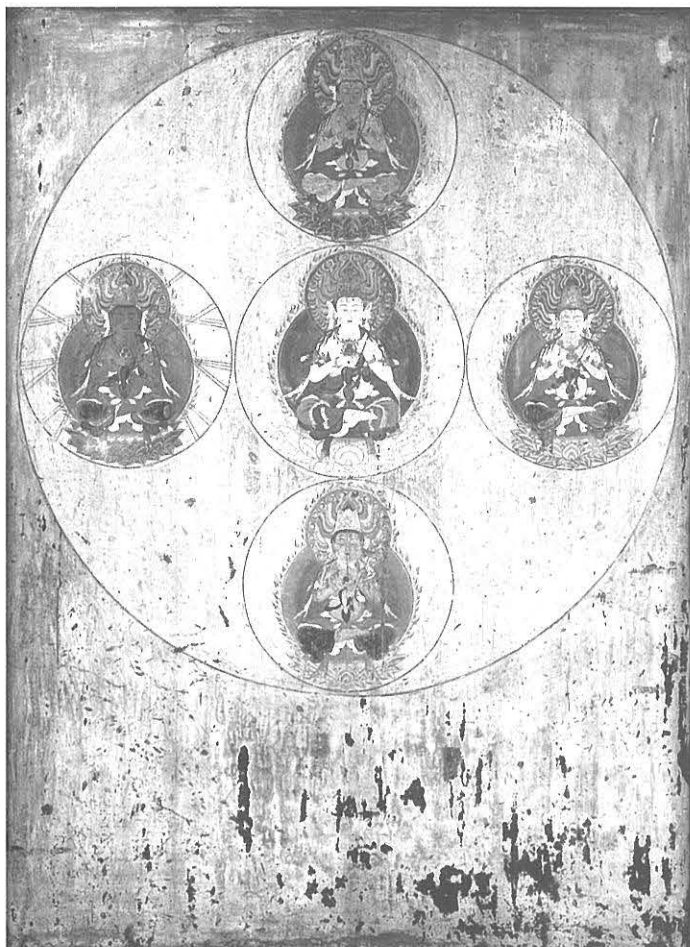
7-1 兜率天曼荼羅圖衝立 全圖 東京国立博物館



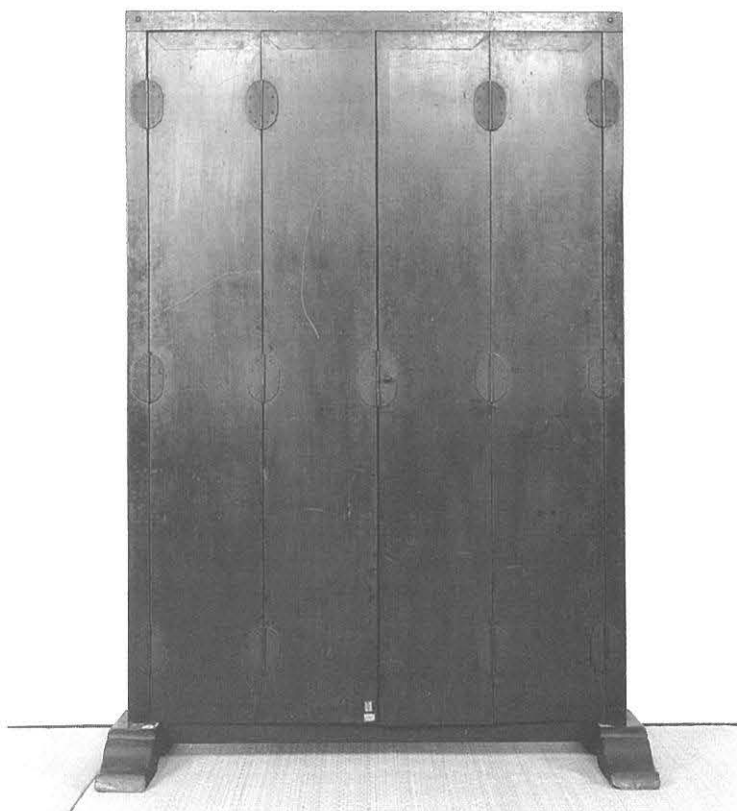
7-2 同 部分



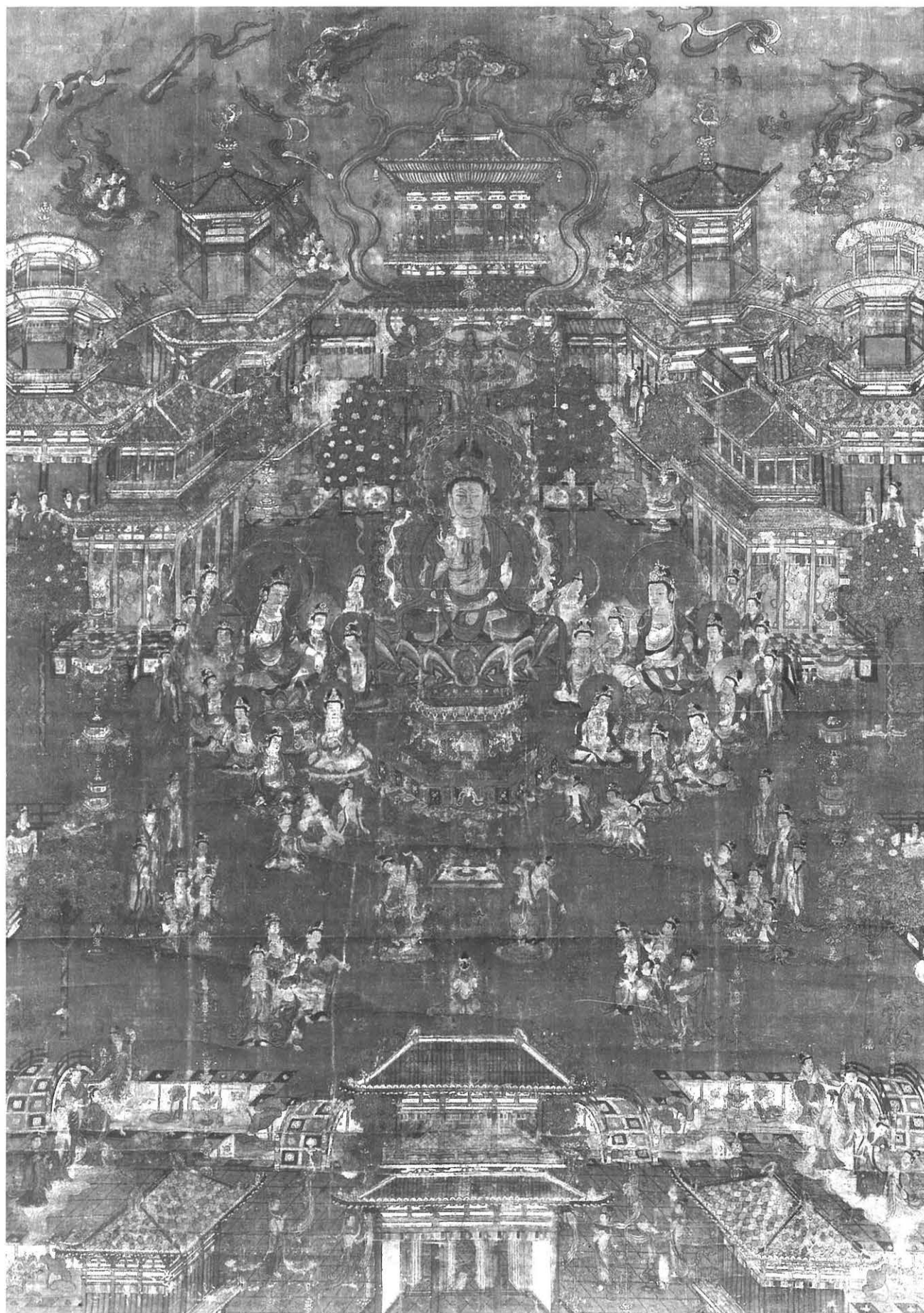
7-3 同 部分



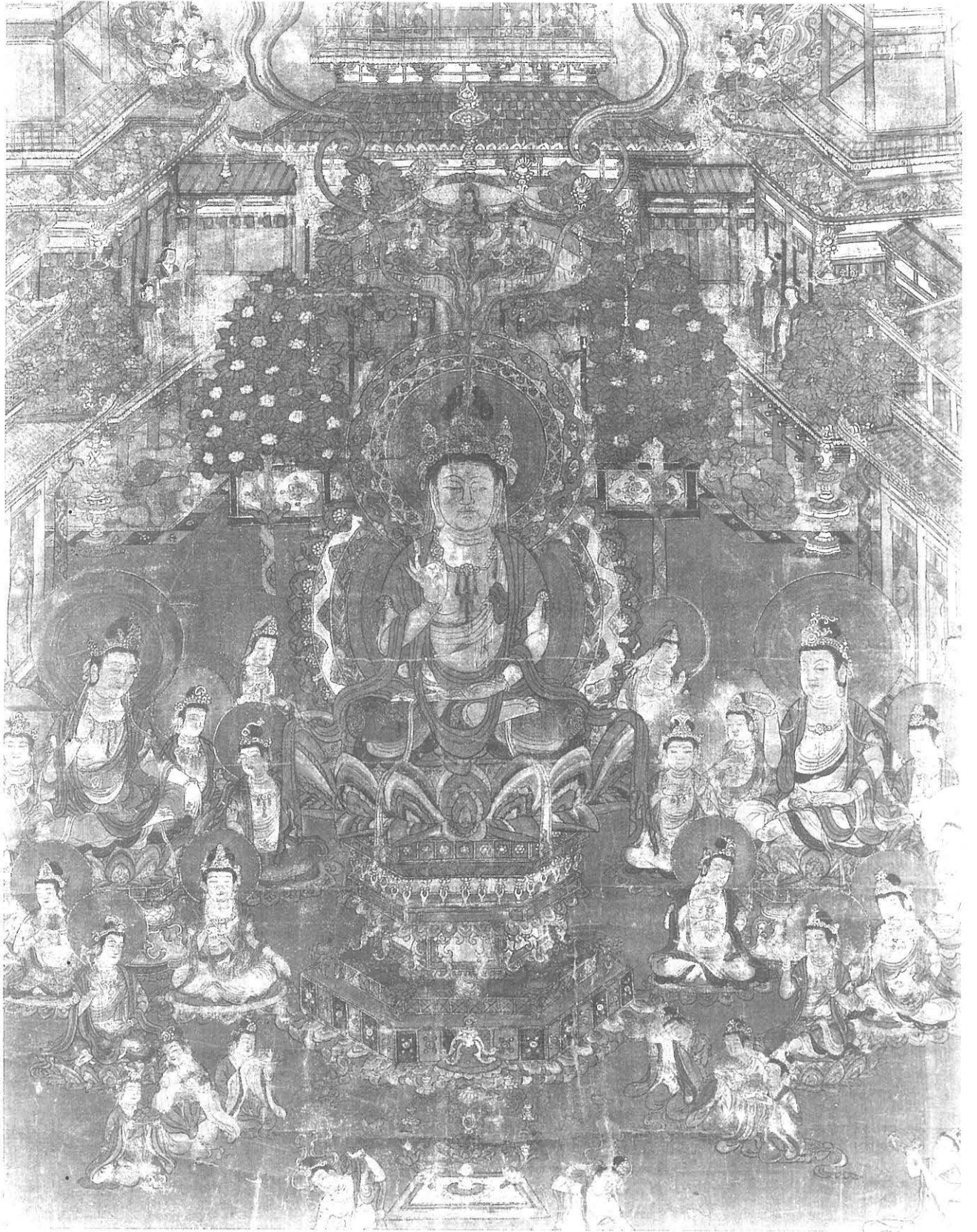
7-4 裏口の五大虚空蔵曼荼羅



7-5 衝立厨示

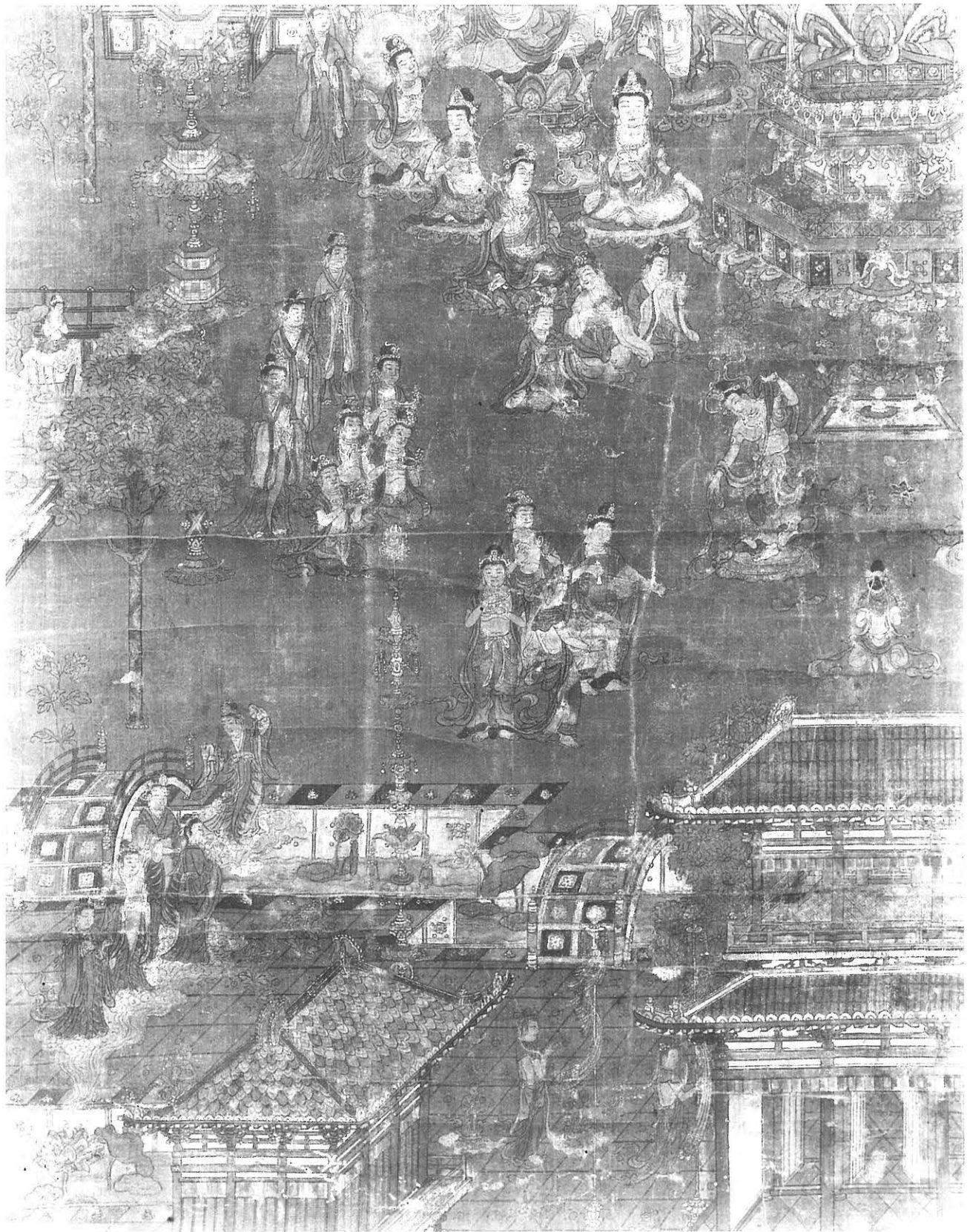


8-1 兜率天曼荼羅圖 全圖 成菩提院

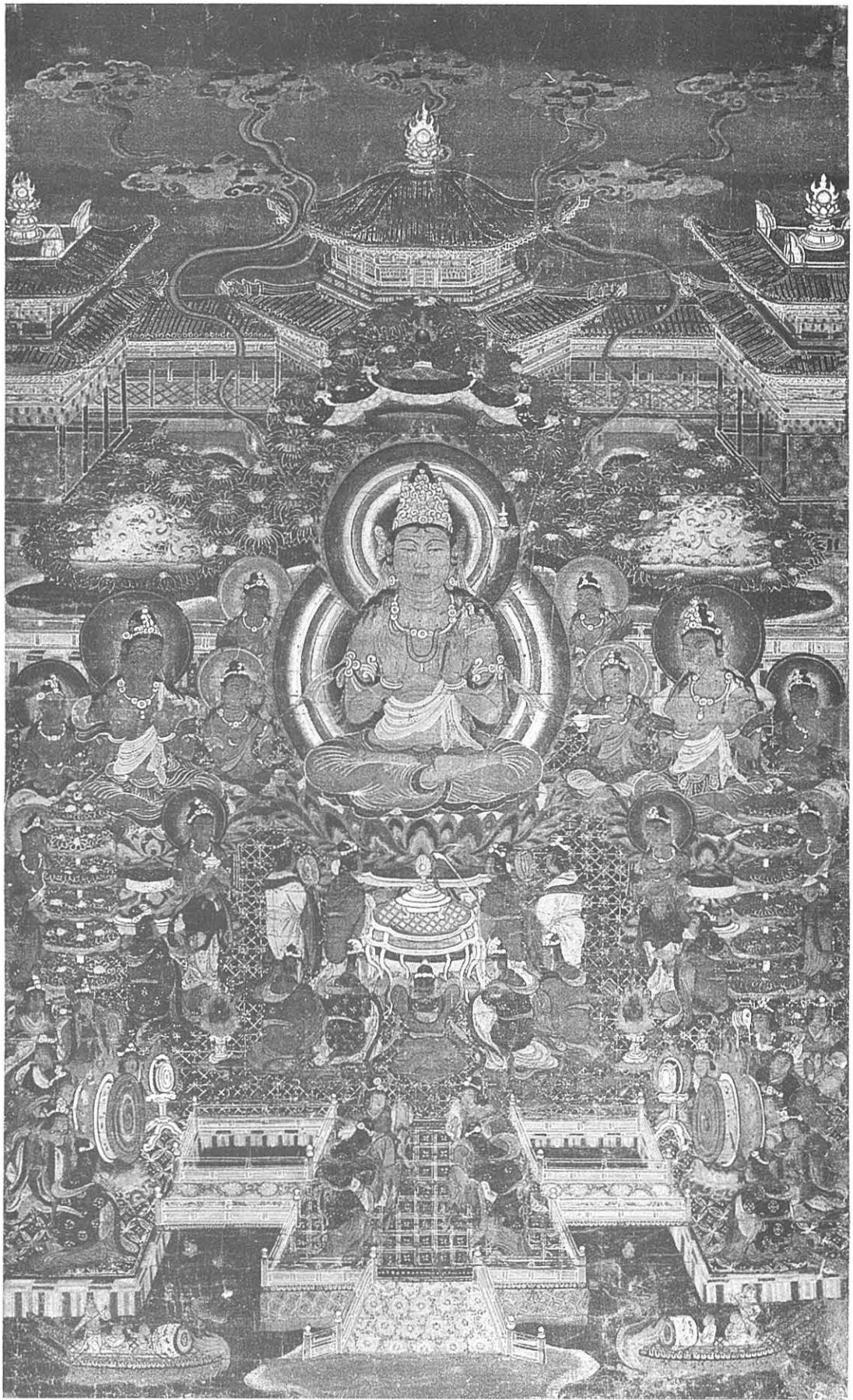


8-2 同 中央部

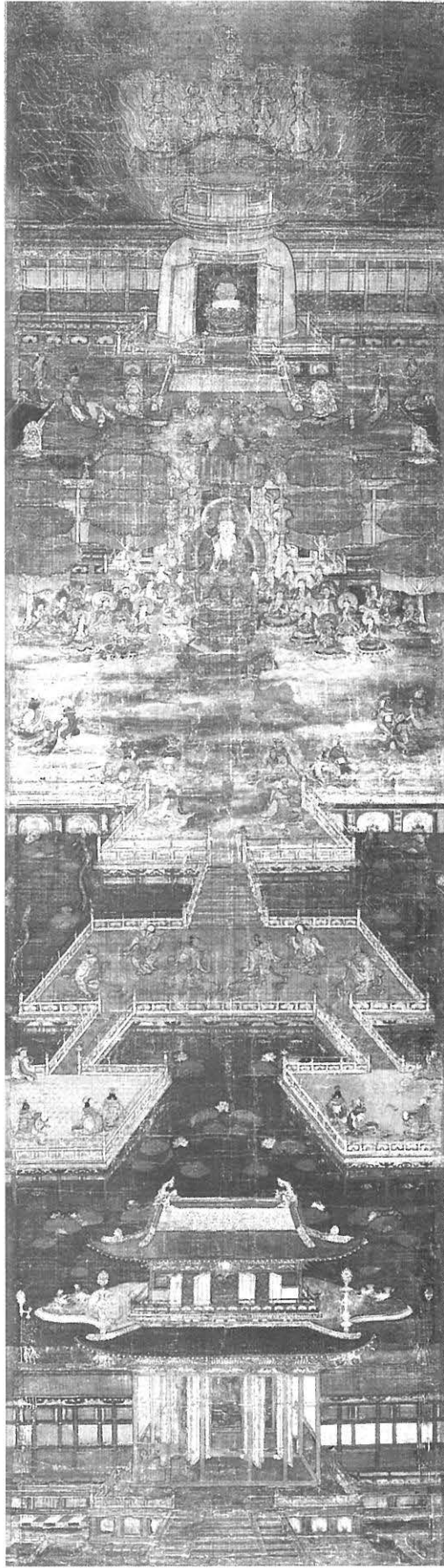




8-3 同 部分



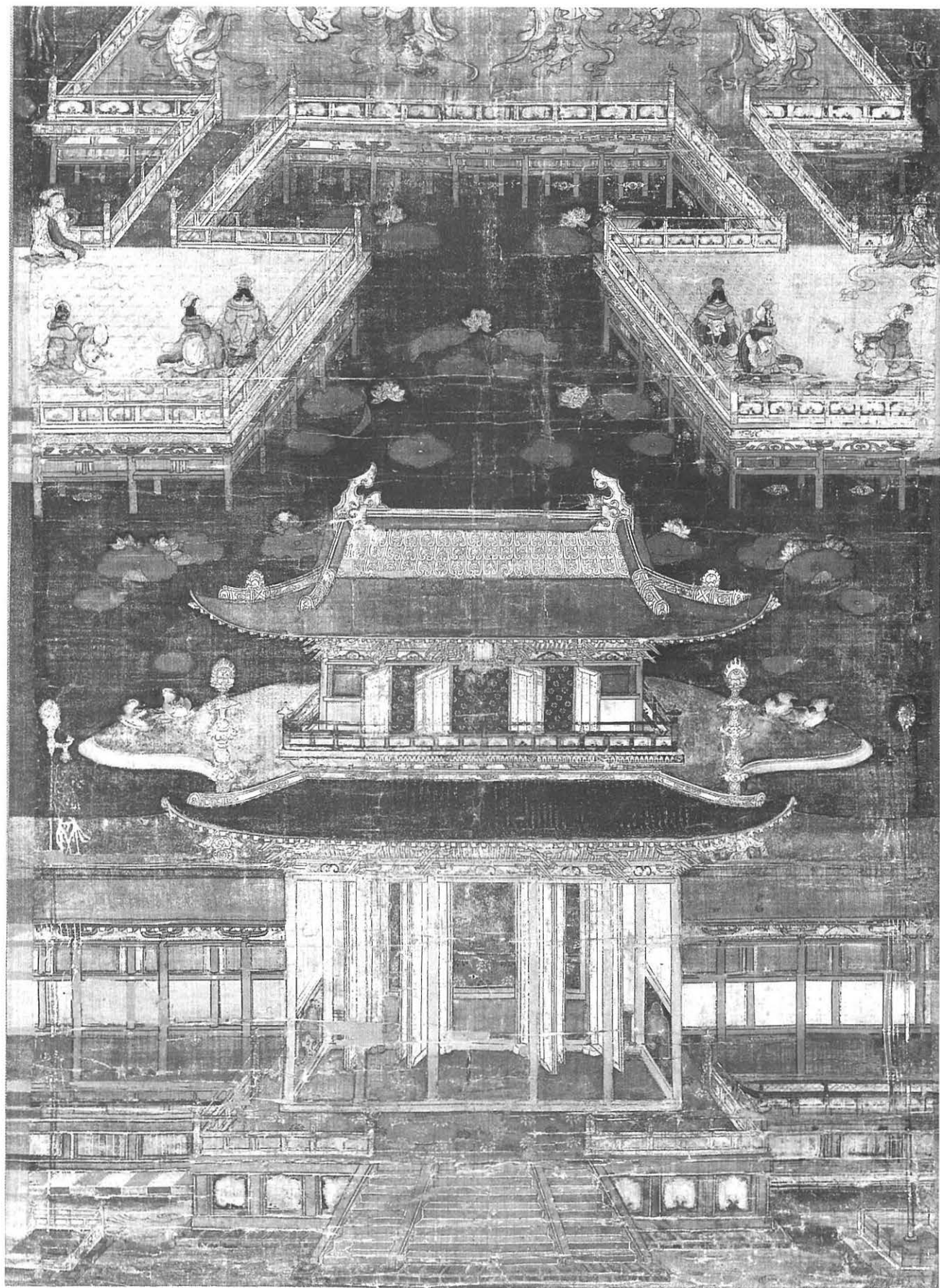
9-1 兜率天曼荼羅圖 全圖 誓願寺



10-1 兜率天曼荼羅圖 全圖 密藏院



10-2 同 部分



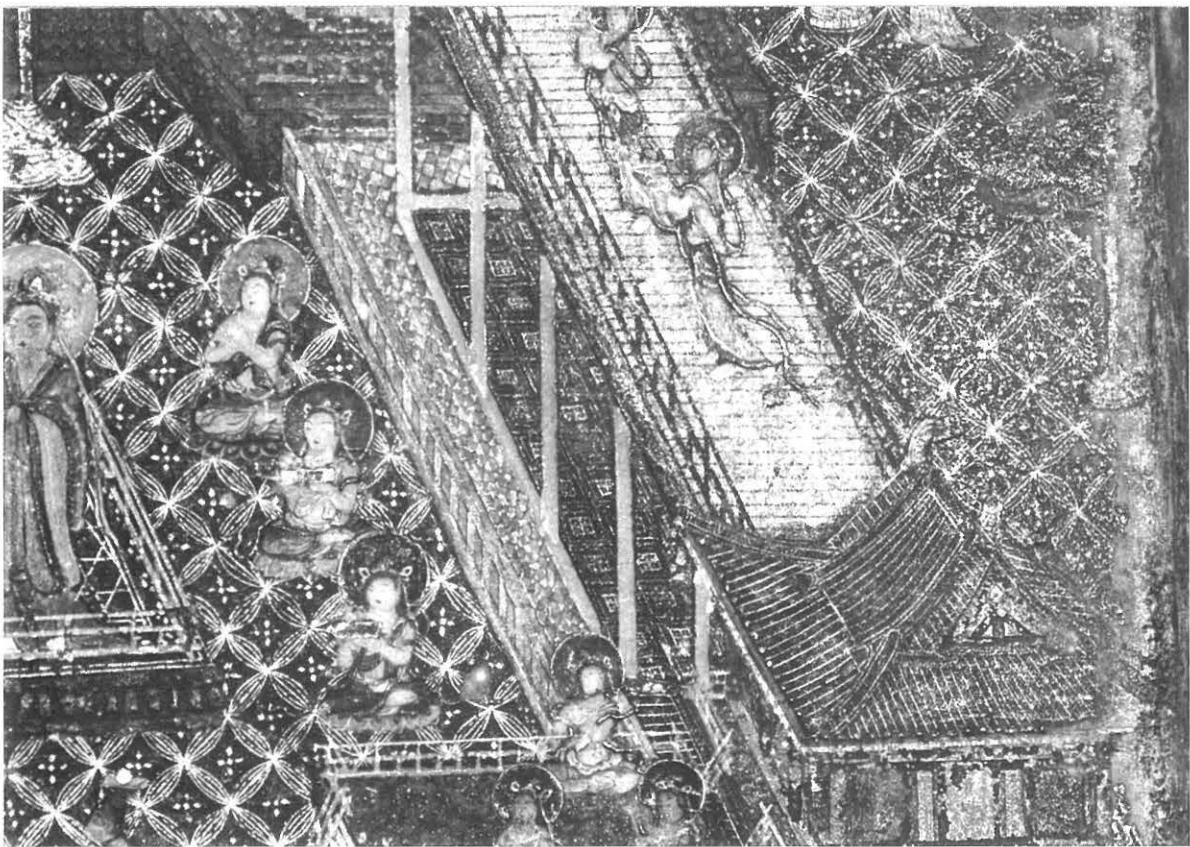
10-3 同 部分



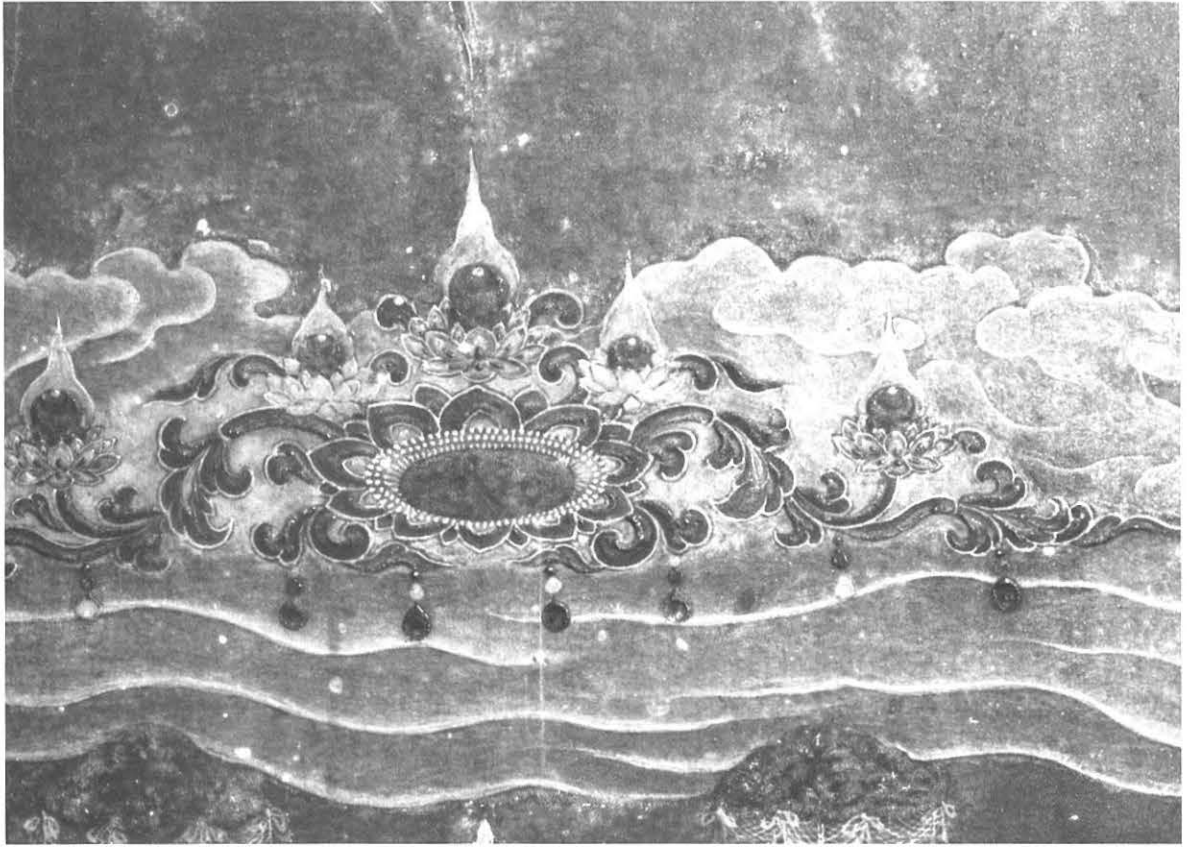
11-1 扉絵弥勒浄土図（向かって右）全図 撮影 森村欣司



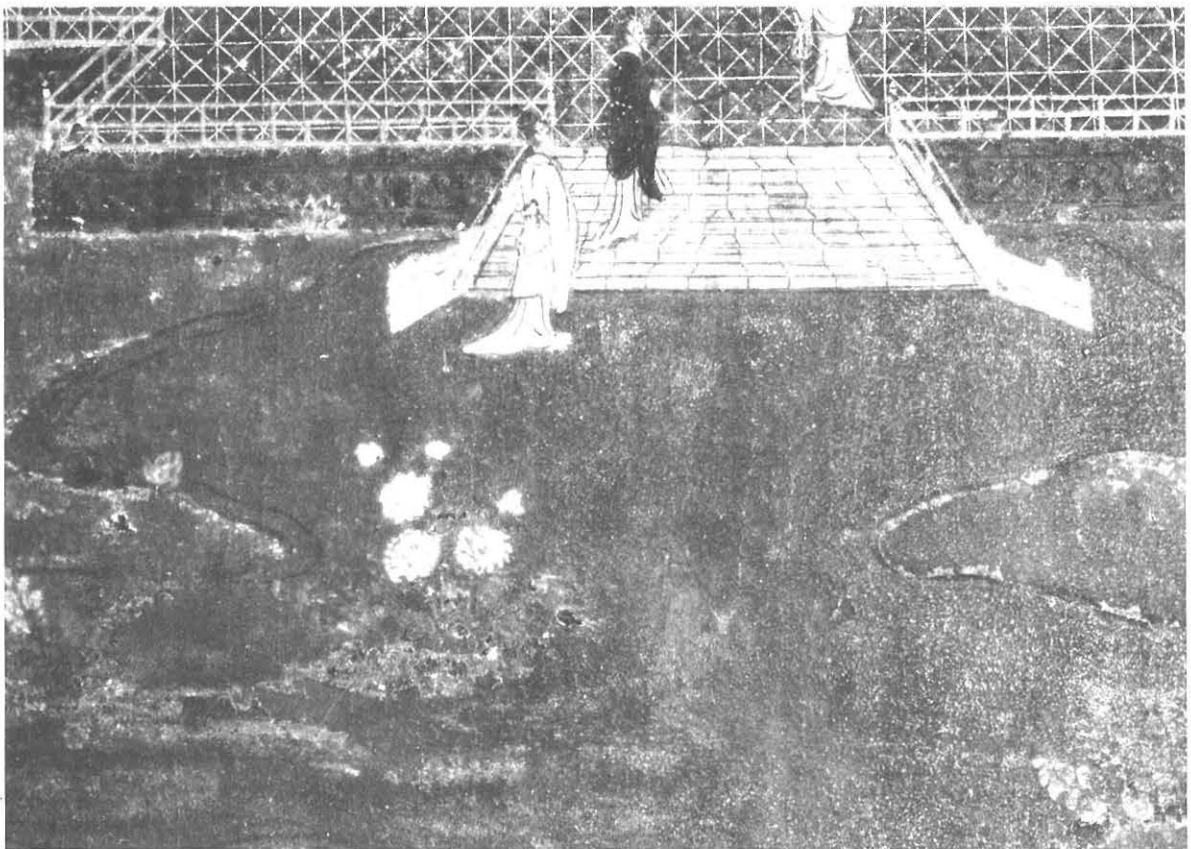
11-2 同 弥勒周辺 赤外線画像



11-3 同 部分 赤外線画像



11-4 同 部分 赤外線画像



11-5 同 部分 赤外線画像