

序章 平安時代の仏画

はじめに

仏画はあゝまいさを嫌う芸術である。描かれるべき尊像の顔の目鼻だちや肉身、身につけた衣の形、腕や指の構え、持ち物などから、果ては着衣の文様に至るまで、明瞭な輪郭をもつことを要求される。もちろん、密教では尊像の姿をある程度言葉で規定する「儀軌」が存在し、それが形の明瞭化を促している点も、その一因ではある。しかし、仏画の形の明瞭さは、儀軌の規定以前のより根本的かつ全面的な性格である。それは、たとえば水墨画のような表現形態と較べてみるとわかりやすい。一筆描き風に描いた単純な衣文の表現が、細部の衣の襷や形などわからないながらも、衣の全体的な姿を浮かび上がらせたり、あるいは近寄って見ると意味不明の墨点の集まりに過ぎないものが、離れて鑑賞すると見事な山岳の叢木だったりする。こういった、いうなれば表現主義的なやり方は、仏画には似つかわしくない。仏画においては描かれたものは、近くから見ようが離れて見ようが細部まで形と意味が一定して明瞭でなければならなかった。あるいはそれを目指したのである。

あゝまいさを嫌う性格、それは輪郭線を主体としていた古代絵画の一般的性格を超えて、なお仏画的なものと考えるが、どうしてそうなのか。おそらく、あゝまいさは宗教的信仰の欠如に結びつきかねないものと思われていたのではないか。尊像を可能な限りすぐれた姿に描くこと、しかも手抜きなく描くことが宗教行為の一環と捉えられていたためではなかったか。仏教の法則に従って造像や写経をする場合、沐浴または精進潔斎するなど、禁欲的な準備が課せられたことも、精神的な領域であゝまいさを排除する傾向を助長しているといえよう。

結果的にこういった性格は、仏画に隙のなさや密度の高さをもたらした。仏画の魅力として単純に精神性を掲げるのは危険である。むしろ

る美的な密度の高さ、それで充分のように思える。一つのジャンル全体が高密度を誇るといふのは驚異に価する。一つの画幅がもつ情報量の多さといつてもいいだろう。そして、平安時代の仏画はその中でも、形・色彩・荘厳しやうげんいずれの面でも稀にみる高密度な美の世界を築き上げたといふことができる。完結する輪郭線、豊麗な色彩、細緻な截金きりかね文様、華やかな装飾文様など、細部に至るまでの充実感と徹底した描き込みは、美の一つのあり方として充分に存在を主張できるのではないだろうか。

一 平安仏画への視点

平安仏画の見方にはさまざまなものがあるが、いま仮に様式史的諸現象をできるだけ単純なモデルに還元して解釈しようとした場合、その一つに次のような視点があり得よう。すなわち、平安仏画の表現の歴史は、描かれる尊像の「現実性」と「理想性」の双方をどのように実現させるか、その拮抗関係の上に成り立っている、という視点である。尊像は無形ではなく人間の姿態をもっているため、そこに示現しているかのように現実的に表現されなければならない。「現実性」の究極は写実、または「写真」であるが、これは中国絵画の独壇場であったからそこまで言わずとも、尊像の四肢あるいは多面多臂を現実性を帯びるように表わしたり、肉身・着衣の立体感を出そうとするなど、「現実性」への意図（ゆるい写実というべきか）が一方において汲み取れる。いきいきとした生命感も、この「現実性」表現に含めて考えておこう（ここでいう「現実性」表現は、西洋美術史などという自然主義とは意味が異なる。自然主義の概念を平安仏画に適用するのは有効なやり方ではない）。しかし、もう一方で、尊像は人間的姿態をとってはいても、聖なるもの、崇高なもの、超越的なものである。その聖性を表わすためには、できる限り理想的な造形的装いをまとうことが求められた。理想の観念的な中身については時代により変化しただろうが、とにかく理想的な顔容・形姿・色彩・厳飾ごんじやくを目指した。儀軌がある場合でも、すでに言葉による形の規定の中にそうした意図が込められていたし、実際に尊像を具現化させる段階でも画作者はおおいに「理想性」に向けてその技を振るう必要があったのである。

ところで、「現実性」表現の究極である写実こそが「理想性」表現に直結するという仏画のあり方も可能であったかもしれない。しかし、平安仏画はその方向には進まなかった。現実性表現は、技法上の限界もあってか、ある段階に留まり、むしろ理想性表現が絵画素材の平面性に沿って展開していったきらいがある。極端な例を挙げれば現実性表現の究極の姿として、唐代写実の技を見せつける空海請来の不空像



図2 普賢菩薩像 部分 豊乗寺



図1 真言五祖像のうち不空像 部分 東寺

(東寺)を置く〔図1〕。その対極に理想性表現の極まった一つのあり方として平面的な厳飾に覆われた普賢菩薩像(豊乗寺)を置いてみる〔図2〕。こうすると、ここでいう現実性と理想性は拮抗する二つの極性であることがより明快になろう。平安仏画はこの両極の間で展開される。そして平安仏画においては、ある地点までしか進まなかった現実性表現と、平面性に沿って順調に成長していった理想性表現とが、ある時点で調和ある均衡点に到達し、そこを過ぎても、後者はそのまま前進を続け、やがて自らの逸脱に気づいた時には、すでに新しい時代の波が押し寄せていた、という様相を見せているのである。その均衡点こそ、平安仏画の完成期であり、最高傑作と呼べる作品が生み出されていた時代であった。

ほぼ四百年に及ぶ平安時代の絵画の歴史を概観するに際し、寛平六年(八九四)の遣唐使中止を境に前期と後期に分けるやり方や、近年提示された前期(九六九年の安和の変まで)・中期(一〇八六年の白河上皇による院政開始以前まで)・後期の三区分法などの時代区分があるが、ここでは便宜上、世紀ごとに代表的作品を取り上げて平安仏画の歴史を見てゆくことにする。実年代の多少のゆれはあるにしても、世紀ごとの区分が存外仏画の変化の様相と符合すると考えるからである。

二 九世紀―新しい密教絵画の請来と受容

九世紀は、最澄・空海による天台宗・真言宗の新宗開創が仏教美術にも大きな衝撃を与えたことから始まる。延暦二十三年（八〇四）遣唐使として共に入唐し、一、二年後相次いで帰朝した両者は、奈良時代にもたらされた初唐・盛唐期文化とは異なる唐代後半の新しい文物を請来した。中でも密教は、半世紀前にインドから中国に伝えられたばかりの異国臭の強い新仏教であり、中国的消化と完成をみた直後に間髪を容れず日本に移植されたものである。空海はその正統を青竜寺の惠果より受け継いで真言宗を立て、最澄もまた天台宗の二大支柱の一つに密教を据えた。それに伴う法文類や尊形類は、奈良時代に一部知られていたとはいえ、空海がその宏大多岐にわたる密教文化を体系的にまとめること請来し開陳した時には、造形の分野に限っても一つ別の宇宙が出現したかのような驚異を覚えさせたに違いない。両者に続いて、真言宗から常暁・円行（八三八―八三九年入唐）・惠運（八四二―八四七）・宗叡（八六一―八六五）、天台宗から円仁（八三八―八四七）・円珍（八五三―八五八）らが遣唐使船や商船で唐に渡り、主に密教の摂取に努めた。これらの諸師は入唐八家（にっとうはつけ）と呼ばれているが、その請来した中唐・晩唐の法文類に含まれた画幅や図像類が、日本の密教美術の基本を形造ってゆくのである。

彼らは、多数の見慣れぬ尊像を未知の形式に配列した曼荼羅や独尊像・祖師画像などを、彩色本または白描図像として請来した。その過程で、空海と宮廷画家李真、円仁と画工王惠、円珍と宮廷画家刁慶、常暁と宮廷画家李全（金）といった中国画家との接触が知られる例もあり、また円仁は廷臣で画工でもあった粟田家継・良枝朝生らに唐土で祖師像を写させたことがその日記から窺える。密教絵画が中国画そのものないしその模写から始まったことは容易に想像がつく。中でも東寺（教王護国寺）に伝来する真言五祖像は空海請来の原本であり、比較的保存のよい不空幅は唐代絵画の「写真」の技を見せつけるものである。

ところで、空海は弘仁十二年（八二二）に請来の両界曼荼羅が傷んで来たため転写本を作り、併せて竜猛・竜智の真影を制作させているが、この二祖像は幸い東寺に現存し、平安仏画の最古例になっている。五祖像の善無畏・金剛智の図像に基づいて作成しており、五祖像に較べると筆線が和らぎ迫真性も失われているが、強い朱の暈（うま）を施した肉身と体軀は堂々たるもので、唐画の気宇の大きさをよく保っている。密教の根本本尊であった両界曼荼羅は、空海請来の原本を失っているが、これに基づき赤紫色の綾に金銀泥を用いて描いたものが神護寺

に残され、高雄曼荼羅と呼ばれている。淳和天皇御願の灌頂堂に懸けるため天長年間（八二四―八三四）後半に制作されたとみられ、四メートルを越す大画面に整然と配された多数の尊容はきわめて格調が高い。紫に金銀泥というのは、七宝を以て仏に供養する思想の表われと思われ、素材自体に聖性表現の意図が込められているようだが、各尊容自体、これで充分と言わんばかりの一つの理想的な姿形を見せている。原本の素晴らしさに依るのだろうか、それを写し得た日本の画技にも注目したい。

九世紀の遺品としては次に西大寺の十二天が挙げられる。鳥獣座に乗り脇侍を従える形式は、伝空海請来の十天形像図像に類似するものだが、十二天修法を完備させた宗叡の頃（九世紀後半）の制作とするか、十二天内の図像的な重複から制作年代をもっと遡らせるか、諸説は一定していない。着衣の段暈（だんぐま）（衣褶に沿って段階的に暈をかける凹凸表現）が新しい技法として注意されるものの、朱と緑を主調とする色感
は古代的で、形の上でも細部に捉われない鷹揚さを示す。特に鳥獣は形が単純ながら、いかにも蠢くような現実的生命感を訴えてくる。理想的姿形よりも現実性表現が露わに出た快い画調である。生命の躍動感を直接伝えるような表現が唐画にあって、その余映をとどめたものであるう。こうした感覚は以後の日本仏画からは失われてゆく。

両界曼荼羅の彩色本の最古例としては、東寺の伝真言院曼荼羅がある。『東宝記』に記された東寺西院の彩色本に当たると考えられるもので、最近、元慶三年（八七九）清和天皇の落飾の際に戒師となった宗叡が、円珍請来本系の両界図に基づいて制作したものとする新説が提出されている。図像的には空海系の高雄曼荼羅とは別系で、造形的にも大きめの円顔に強い暈取（くまどり）を施し、長い眉目、小さな鼻唇など、異国的相貌が目立つ。大人の姿態をもつ高雄曼荼羅に対し、こちらは童子的姿態が主調で微笑の表情が多くなる。彩色は豊麗そのもので、具（ぐ）色（しよく）（白色を混ぜた絵具）や白線の使用も見受けられ、さらに紺丹緑紫の纏網彩色（うんげんざいしよく）（青系と赤系、緑系と紫系の段階的な色帯の組合せ）や照暈（てりぐま）（衣の盛り上がった先端部にかける白色のぼかし）の原型的手法など、後の平安仏画の特徴的表現法のほとんどが、先駆的な形でここに窺えることは銘記すべきである。高雄曼荼羅との差異は、原本の時代様式の差、つまり本図が晩唐様式に依るせいと思われるが、一つの完成態であった高雄曼荼羅の姿形とはこれほど違った異国的姿形が半世紀ほどで現われてくる点については、中国の原図制作時点におけるインド色の濃度の違いなども考慮しなければなるまい。制作期を九世紀後半のどこにおくか決め手はないが、宗叡造顕説は充分にあり得る。

次に円珍感得像（仏の超自然的な出現を感じ得ること）として著名な園城寺の黄不動も、九世紀の作とされる。この魅力的な画像については、本書第二編第一で詳しく論じておいた。伝説では円珍入唐以前に制作されたことになるが、当時の不動画像としてはあまりに破格であ

り、やはり入唐後の円珍の造形的体験に基づく図様とみるべきではなからうか。その制作に当たっては円珍請来の図像類や、伝空海請来の仁王經五方諸尊圖像写本にある金剛到岸菩薩のような図様が画作者の念頭にあったと思われる。しかし本図の特色は鏡像を見るような平面性にある。裳に薄墨の段暈による起伏の表現こそあれ、像全体は尊像の輪郭を余すところなく明快に表わそうとする意図が主導権を握っている。姿形の理想性からは程遠いものの、この意図は尊像の聖性表現と結びついている。平面性に沿って聖性または理想性表現が展開してゆく日本的仏画の出発点におきたい。古朴で素直な迫力を湛えた像である。

九世紀の作例としては他に板材に描いたものがいくつか残されている。東寺御影堂の不動明天蓋の八供養菩薩、岡寺如意輪観音板光背の飛天、室生寺金堂の伝帝釈天曼荼羅板壁画、同金堂の伝釈迦如来立像・地藏菩薩立像の板光背などである。東寺以外は奈良の地にあるせいもあって、奈良時代様式を留めるものもあり、また室生寺彫像の板光背では輪郭線に黄や白線を用いるようになるなど、後の仏画に引き継がれる新しい傾向を示すものもある。さらに仁和寺の宝相華時絵宝珠箱納入の四天王の板絵小像も九世紀に遡る可能性をもっている。

最後に画家たちの動勢を簡単に見ておくと、前代以来の公的な画工の組織は、大同三年（八〇八）の官制の変更に^{えだくゑあつか}画工司が廃止、内匠寮へ併合されて大幅に縮小されることになる。その直前の延暦二十四年（八〇五）には最澄が勅によって毗盧遮那像や大曼荼羅等を画工上^{かみのもり}一首等二十余人に図せしめた記録があり、画工たちの活躍の一端を知り得る。

一方、世襲の画工とは別に、円仁の入唐に同行した粟田家継のように廷臣で画技に秀でる者の名が表われ始め、武官であった百濟河成（七八二―八五三）と神泉苑監であった巨勢金岡の両者は後世に画名を轟かせるほどの作行を誇ったようである。が、その作風は想像するのみで明らかにできない。

三 十世紀 — 日本の仏画の形成

九世紀末の遣唐使廃止（実際には承和五年〔八三八〕が実施の最後）は公的な場での唐文物輸入の中止を表明したもので、文化全般に大きな影響を及ぼした。仏画においても規範となる新様式が外から入ってこなくなった以上、意識するとしなやかかわらず日本的な変容を余儀なくされたものと思われる。文学の方面では日本で作られた仮名が公的に認知され、最初の勅撰和歌集である『古今和歌集』も十世紀初

頭に成立し、いわゆる国風文化の確実な礎が築かれる。その意気は文化全般に波及していったろうが、これまで常に渡来文化に權威を求めてきた仏教美術の世界では、そこから離れて一世を風靡するようなまとまった様式を築くには百年以上の年月を要したようである。十世紀はその過渡期とみてよい。

十世紀仏画の少ない遺品の中で、醍醐寺五重塔板壁画は天曆五年（九五二）竣工当時のものとして貴重な基準作である。五重塔初層内の心柱覆板や四天柱・連子窓板などの東半分は金剛界、西半分は胎藏界の諸尊を彩画し、両界曼荼羅を立体的に構成している。さらに腰羽目板には真言八祖（七祖に空海を加えたもの）、四方扉には護世八方天を表わしていた。図像的には高雄曼荼羅とは別系である。諸尊の肉身に朱の暈、着衣に段暈が加えられ、肩張りや胸の厚さには九世紀的な充実した姿形を見せるが、描起しの朱線は柔らかいものになり、顔の目鼻立ちも異国風のところがなく自然に見える。概して九世紀の密教画に漂っていた奥深い晦渋さが抜けて明快な印象を与える。これを和様化と呼んで差し支えないだろう。背景の地に八ツ目菱の截金文をおく点も、莊嚴に傾きやすい嗜好を覗かせ、また天鼓雷音如来の衲衣に加えられた墨線の斜格子文は、後の截金文様に通じる細緻さを見せている点で見逃せない。なお、同じ板画として当麻寺の板光背群があることも付記しておく。

次に有志八幡講十八箇院の五大力菩薩像を挙げておきたい。もと東寺にあったもので、護国の經典である旧訳の仁王經に基づき、仁王会の本尊として制作された画像と思われる。五幅のうち金剛吼・無畏十力吼・竜王吼の三幅が現存し、菩薩とはいえその容貌魁偉な明王形が三メートル近い巨幅に表わされた様は壯観である。三幅とも作風が異なり、金剛吼が整然とした古様さを示すのに対し、他の二幅は打ち込みのある筆線や天衣の描写に動的表現を見せる。竜王吼は他幅に較べややデッサン力が劣る。この三幅については制作期を十一世紀に下げた見解がある。確かに肩張りがなだらかになっていることや、着衣文様に中間色が用いられていること、金具類に金の裏箔を用いるなど新しい傾向が認められるものの、文様中の暗色の用い方は古風であり、さらに本作のもつスケールの大きさと、力を凝縮させて叩き上げたような重厚さは、九世紀的なものと造形的に近い場所ではか生まれないと考える。古画に基づくものには違いないが、十世紀に遡る可能性は捨てがたい。

密教画の遺品の他に、文献からは延長五年（九二七）叡山西塔常行堂内に描かれた極楽浄土図、天慶八年（九四五）藤原忠平が山階寺に送った九品往生図、同じ年に仏師定豊が描いた西方浄土図など浄土教画制作の例も知られる。中でも寛和元年（九八五）『往生要集』の著述に

より天台浄土教を完成させた源信（九四二—一〇一七）は、自ら「弥陀来迎」像を図し、あるいは平維茂の臨終時に「極楽迎接曼荼羅」を贈ったと伝えられるなど、十世紀後半から十一世紀初めにかけて浄土教絵画の流布の端緒を開いたことが特筆される。その具体相は残念なことに不明であるにしても、やや後の作品ながら、第一編第一で紹介した浄嚴院の阿弥陀来迎図、および同編第二で取り上げた安楽寿院の阿弥陀聖衆来迎図などは、その解明の有力な材料たりえよう。

画作者の名としては、巨勢金岡の次世代の相覧（おうみ）、その次世代の公忠・公望（公茂）兄弟、飛鳥部常則（九九九以前の没）らが残る。『源氏物語』「絵合（えあわせ）」の巻では、相覧と常則の絵の間に時代的流行の差があることが示され、後の『古今著聞集』では、公忠と公望の間に同様の違いがあると述べられている。さらに『栄華物語』には、十世紀末から十一世紀前半に活躍する巨勢広貴（弘高）の作風からすると常則すらも古めかしい、と記されるところを見ると、十世紀の間でも二転三転と様式的な変化があったらしい。それは鑑賞する側の好みの変化を伴っていたはずであり、仏画の様式にも当然何らかの影響を与えていたと想像される。また、元興寺金堂の浮彫十二神将の図像を描いた飛鳥寺の玄朝（源朝、十世紀後半の活躍）は、僧籍にあつて絵を描く画僧ないし絵仏師と思われ、著名な青不動頭部と同図様の図像が転写本として伝わっている。

四 十一世紀—日本の仏画の完成

十一世紀は、唐様式の直接的かつ全面的影響から離れざるを得なかった日本の仏画が、長い生成の期間を経て、一つの完成された様式を築き上げる、いわば日本的仏画の最盛期と見なされる。政治的には摂関政治の最盛期に当たり、藤原道長の法成寺造営（寛仁四年（一〇二〇））、や頼通の平等院造営（天喜元年（一〇五三））に象徴されるように、大がかりな堂荘厳が展開される一方、法華八講や法華三十講など、天台法華信仰に基づいた華麗な法事が頻繁に執り行なわれた時期であった。こうした気運が仏教美術の各分野を活気付けていたのである。年代の知られる作例から見ると、まず十一世紀初頭のものとして子鳥寺の両界曼荼羅と総持寺の線刻蔵王権現鏡像が挙げられる。前者は紺の綾地に金銀泥で描いたもので、子鳥曼荼羅と呼ばれる。長保年間（九九九—一〇〇四）に一条天皇から子鳥寺の真興に下賜されたと伝えられるものだが、空海請来系の両界図像とは、中台八葉院・虚空蔵院・蘇悉地院などの構成で異質な要素が認められる。醍醐寺五重塔

壁画に比してさらに姿形は唐風から離れているが、同じ金銀泥描の高雄曼荼羅に較べると、尊容の外輪郭が単純化する一方で細部の裝飾に意を注ぐ傾向が明らかだ。色彩を用いなかった分だけ、よけいに線による莊嚴の方向に向いたのだろうが、後の日本の仏画の行方を暗示するものがある。いわば巨大な細密画というべきか。

蔵王権現鏡像は仏画ではなく線刻像だが、明王形ながらきわめて均整のとれた、しかも柔らかな体軀表現が見事である。背後の眷属群も表情に富む。裏面に長保三年（一〇〇一）の銘があるが、スムーズな曲線を主調に理想的な姿形を作ることにかけては、すでに十一世紀初頭に確固たる基盤ができていたことを証するような仕上がりにてよい。

次に平等院鳳凰堂の扉絵がある。これは天喜元年（一〇五三）に頼通が造立した阿弥陀堂で、西方極楽浄土の様を地上に現前させたかと疑うばかりの豪奢さを誇っていた。「ほとけの本様」と謳われた定朝作の阿弥陀を本尊とする堂内の板扉・側壁・柱・仏後壁には彩絵が施され、そのうち五箇所扉絵が創建当初のまま残っている。『観無量寿経』に基づく九品往生観と日想観をテーマとし、往生者のいる屋形に阿弥陀と諸聖衆が雲に乗って来迎する様を表わす。背景の山水は四季の表現を伴う日本の風景そのもので、なだらかな山谷や水流、笠形の松や優雅な枝ぶりの樹木など、十分熟成された倭絵の景観が展開される。来迎の聖衆はその点景のように扱われているが、阿弥陀の体軀はまろやかな撫肩で、四肢も無駄のない、かといって痩せすぎでもないふっくらと均整のとれた体付きをしている。目鼻立ちは、醍醐寺壁画の胎藏大日の容貌を引き継ぐものだが、各部の大きさのバランスが自然で、なだらかな眉や目の表情もいかついところが全くない。また剝落のためわかりにくいのが、中尊の衣や光背を截金文様（金箔を細く切って文様を構成する）で覆う装飾法が初めて登場する。こうした姿形は、存在の奥深さや蠢動する生命感こそないが、肩肘張らず無理のない調和感を湛えており、日本の様式の完成をここに認めることができる。もちろん、像の大きさの変化による来迎聖衆の遠近感表現やその図様まですべて日本の独創であるとは考えられない。だが、その顔容・姿形は日本の画作者によって練り上げられたものである。背景の山水表現ともども、日本の美意識の浸透の表われとして評価できよう。後代の説話集には、為成という絵師がこの扉絵用に描いた下図を頼通に叱責される話がある（『古今著聞集』）。為成かどうかはわからないが、聖衆の表情に非仏画的要素も感じられ、おそらく当時の一流の宮廷絵師がこの扉絵制作に携わったものだろう。なお、建築装飾の彩画からは、紺丹緑紫の縹細彩色の組合せと、色区をくくる白線の使用が確立していることが窺える。

年紀のある次の作例は、本書第三編第二で論述を試みた金剛峯寺の仏涅槃図である。ちょうど白河上皇が院政を始めた応徳三年（一〇八



図3 聖徳太子及天台高僧像のうち善無畏像
一乗寺

い（聖性付与の造形上の現われが理想性である）。その技法は日本の発明ではなかったが、本図における截金と彩色の組合せは美的効果の点で完璧といえよう。白・黄・朱・丹（橙）・茶紫・群青・緑青のほか、白緑・白群・桃色・白茶といった中間色をまじえた、落ち着きのある豊麗な色調も見事で、紺丹緑紫の縹彩色に加え、薄青や桃色の縹も登場する。それらはすべて白線でくくられ、白色の量も多用されて、色彩の対立が和らげられている。こうした白色の使い方は、中国に例があるとはいえ、それを全面的に推し進めて温かい色彩調和に到達しているのは平安仏画の優れた感覚のなせる技であるという説が最近提出された。卓見である。また悲嘆にくれる群衆の表情は、写実性からは程遠く、むしろ諧謔味の一手手前に踏み留まっている印象さえ与えるが、不思議に人間的感情が素直に表明されている。画面の大きさ、色彩、筆線、荘嚴、群像表現、どの面でも卓越した技倆を發揮した日本的仏画の最高傑作である。

仏涅槃図に見るような色彩に対する意識は、一乗寺の聖徳太子及天台高僧像（図3）においてより顕著に現われる。天慶九年（九四六）橘在列が着賛した延暦寺東塔法華三昧堂壁画の天台祖師影に倣ったかと推測されるものだが、白群・白緑・朱具・丹具などの中間色や白線使用に加えて衣文にまで彩色線・色暈を用い、着衣文様も彩色文とするなど、徹底して彩色中心で、金銀色は銀線を用いるのみである。銀

六の銘が画中にあり（ただし後の転写か）、『大般涅槃経』および天台の灌頂撰『大般涅槃経疏』などに基ついて、入涅槃の釈迦とそれをとりまく群像を大画面に描いたものである。宝台に横たわる巨大な釈迦の肉身は白色顔料の上に透明感のある藤黄をかけ、伸びやかな朱線で描起す。白地の衣には髪に沿って淡朱色の暈をかけ、その上に截金技法による卍繫ぎ・七宝繫ぎや菊の団花文を置く。この組合せは句い立つような効果を放つ。截金文様はその尊像の崇高性、聖なる性格を金色の荘嚴という形式で表現するものであり、尊像の理想性表現の一つといってい

線は十二世紀仏画に多く、奥ゆかしい効果をもつ平安仏画の一特色と考えるが、彩色画の衣文線に登場する早い例となる。涅槃図よりなお厚ぼったい色彩の交響がここに繰り上げられるが、祖師たちの姿態と表情はさらに個性的だ。無心に経巻をいたたく善無畏、毅然と佇む慧思、合掌する湛然など、親しみ深くユーモラスでさえある。涅槃図にもそうした要素はあったが、こちらはより明瞭である。画題からして制作する側に諧謔味への意図があったとはとても思えないが、表現上の写実性がほとんど脱落した後に、こうした人間味を湛える別の次元での現実性を持つに至ったというプロセスは、きわめて日本的な特色ではなからうか。あたかも近世の木喰上人の彫刻がもつユーモラスな表情が、深い宗教的心情の発露を感じさせるのと同じであるかのよう。

このような表現が生まれる背景には、十世紀末の花山院や十一世紀の天台僧義清阿闍梨にまつわる機巧（からくり）の絵画の説話、ことばを換えれば絵画における「遊び」の感覚の成長という現象と、どこかで繋がっているように思えてならない。勸戒性とか權威性とかから絵画を解き放ったところに自然に滲み出てきた人間味であるという見方は、思い込みが過ぎるだろうか。

十一世紀には、同じ天台系の仏画として重要なものがいくつもある。青蓮院の青不動、東京国立博物館の十六羅漢図、来振寺きぶりじの五大尊、京都国立博物館の釈迦金棺出現図などである。

青不動は、台密（天台密教）の安然が撰した「不動十九観」に基づく最初の本格的画幅である。飛鳥寺玄朝筆として伝わる不動図像の頭部と同形だが、不動と二童子の体軀のデッサン力は秀逸で、構図的均衡感、肉身の程よく無理のないふくよかさ、着衣や衣帯の自然な垂下の仕方など、きわめて均整のとれた理想的姿形を示す。さらに肉身や着衣の暈取、装身具類の白いハイライトによる立体表現など、現実性をも強く帯びており、理想性と現実性とが絶妙なバランスを保った第一級の傑作である。中間色や白線はまだ使用頻度が少ないところから、仏涅槃図より遡る十一世紀前半から中頃にかけての制作と思われる。背後の炎は、白地に朱・丹・墨により七体の迦楼羅かろうら（神聖な鳥）をあしらったものだが、この横向きの鳥を炎に見たて、図様が日本の絵師の発想とすれば、日本絵画の平面的傾向を逆手にとった革命的手法といえる。火炎中に鳥形を埋め込む作業は、火の聖性表現にほかならないが、この火炎は、そこに鳥形を見なくとも強い現実性をもっており、ここでも聖性（あるいは理想性）と現実性のハイレベルな統合が見出せる。

十六羅漢図は聖衆来迎寺旧蔵で、裏彩色・裏箔（絵絹の裏から色や箔を置く）を用い、表からは薄めに賦彩して下描の線描をそのまま生かす工夫がされている。金銀泥描も一部にあるが、明るい原色を主体とし、中間色を補助的に用いた彩色中心の作風である。色紙形の書風が

鳳凰堂扉絵のそれに近く、色調からも十一世紀中頃の制作とみられる。

来振寺の五大尊五幅は、円珍請来様の図像に基づくもので、天台系仏画と判断される。近年、降三世じょうさんぜの画幅から寛治二年（一〇八八）、軍荼利から同四年の年紀銘が発見された。他の画幅もそれぞれ作風を異にするところから何年かの間に五尊を整えていったようである。青不動に較べると主尊も脇侍も撫肩で一層ほっそりした体軀になっている。肉身の暈取、着衣の段暈・色暈に加えて、着衣に白のハイライトすなわち照暈が登場し注目される。天台高僧像や金棺出現図に類例があり、この時期から十二世紀に流行する手法である。この手法の原型は伝真言院曼荼羅胎藏界の東方仏などにすでにあるが、白色でより積極的に表現したものが照暈であり、温かい色調に一層拍車をかけることになる。大威徳・烏芻沙摩の頭髮に金線が置かれる点や火炎光背が渦文様化する点など、十二世紀仏画に繋がる要素をもつが、概して截金をあまり用いない彩色中心の作風である。ただ青不動と同じ世紀の作例でありながら、降三世の画幅などは、肉身・着衣も岩座もまるで草花のような柔らかい植物的質感に覆われており、現実性への志向が減退してなよやかな美的嗜好に移りつつあることを物語っている。

釈迦金棺出現図はその点まだ程よいバランスを保った作品である。本書第三編第三で論述したように『摩訶摩耶経』による釈迦の再生と説法を主題とするが、多数の群像の向きと視線が中央に集約する構図は、仏涅槃図よりも動的な感情の昂りをもたらさず。截金文様は中尊のみならず仏母摩耶夫人や供養する菩薩にまで拡大され、金箔と銀泥文が多用される一方、色暈・段暈・照暈・彩色線使用など色彩も豊富で特に明るい中間色による娑羅樹花の表現は温和な色彩感覚の真骨頂を示す。筆線の張りは涅槃図に較べるとやや見劣りするが、仏鉢の包みと仏衣を象る線かたどに肥瘦のある墨線が用いられ、強いアクセントとなっている。これは宋画の線描に倣った早い例とみられているが、賦彩の後の描起し線であるという伝統的性格も持っており、のちの鎌倉仏画に顕在化する宋画的な肥瘦線とは一線を画している。截金と彩色が均衡を破らず、荘嚴も豊かながらモチーフの材質感も現実的に表現しようとしており、充実した内容をもった画幅である。やはり十一世紀末頃に位置付けたい。

ちなみに宋文物は、清凉寺の奄然（九八三入宋、九八七帰朝）や延暦寺の成尋（一〇七二入宋、宋にて没。弟子は帰朝）の他、時々来舶した宋商人などによって部分的にもたらされていたと思われるが、具体的な流布状況はわからない。本書第二編第三で論及した仁和寺の孔雀明王像はその種の遺品と思われる、平安後期には仁和寺に施入されていたと推定されるものである。だがこうした宋仏画の色彩感や美意識が、本格的に日本仏画に採り入れられ、共感されるようになるには、鎌倉仏画の新様式の成立を俟たなければならなかった。第一編第三で扱った

十体阿弥陀像はその一例である。そこには少なくとも一世紀以上の時間差があるように思えてならない。

この他、十一世紀の作例としては、金色を全く用いず原色主体に賦彩した薬師寺の慈恩大師像、頭髮や着衣に金を多用したボストン美術館の大威徳明王などが代表作として挙げられる。

五 十二世紀——爛熟と変容

十二世紀は平安仏画の爛熟と変容期に当たる。政治上は院政時代で、前世紀以来の造寺造仏熱はますます昂じ、皇室御願の六勝寺や白河上皇による鳥羽離宮の造営を始め、各種の法会や講などを通じて、夥しい量の仏像・仏画が制作されていった。そうした中で、十一世紀に調和のある完成された様式を生み出した日本の仏画は、一層洗練の度を深め、造形的な力や強さよりも繊細さや優美さに価値を見出し、ゆく。そのような嗜好を耽美主義と呼んでいるが、結果的に截金文様・彩色文様を多用した装飾性の強い様式をもたらした。だが、この装飾性ととも、仏画制作の意図の下に眺めれば、聖なる尊像を厳飾しその聖性・超越性を理想的に表現する手段であったという側面は消し去ることができない。そして装飾の領域は、造形上の現実性表現と理想性表現が調和のある均衡に到達した後、それを継承しながらなお一層聖性を付加するために残された唯一の地平のように見えたのではなかったか。ともあれこの傾向は着実に進行し、遂に調和を逸脱するまでに至るのだが、その一方ではこの世紀の半ば以降に別の傾向も出始める。抑揚のある線描を用いたり、下描きの線をそのまま生かす線描重視、あっさりした淡白な賦彩、温和というより鮮烈な配色、あるいは寒色を主調とする地味な配色といった傾向で、これらは単独ではなく複合的に現われたり、装飾性主調の中に混入・併立して現われたりする。こうした新傾向は、全てではないにしろ概ね宋画の影響と考えられる。十世紀末以降に宋商人や入宋僧などによって日本にもたらされていた宋画の作風が、少しずつ着目され摂取されたのであろう。その裏には単なる色彩調和や「美麗」至上主義に飽き足らなくなり、新たな現実性表現に目覚めつつある美意識の変化があったに違いない。これらは後の鎌倉仏画に継承される要素でもある。見方を変えれば、この世紀後半の作風の多様性は、十一世紀仏画がもっていた種々の側面が多元的に放散し、宋画や一部奈良仏画とのアマルガムを通じてさまざまな定着をみたことの現われでもあろう。

十二世紀仏画は遺品に恵まれているので、代表作のみいくつか取り上げて、その情勢を見ることにしたい。この時期の仏画には、金銀を



図4 普賢菩薩像 東京国立博物館

一切用いない東寺の敷曼荼羅や、截金文を用いず金箔と彩色による曼殊院の黄不動、金泥線以外はほとんど彩色による東大寺の俱舎曼荼羅など、箔・截金・泥による金銀の使用の仕方に幅が出てくるが、主流をなすのは截金文様を彩色と併用するものである。

京都国立博物館にある東寺旧蔵の十二天と東寺の五大尊はその代表例である。ともに宮中真言院における正月の後七日御修法ごしちのひのしほに懸けられた

もので、大治二年（一二二七）にそれまでであった長久元年（二〇四〇）制作本が焼失したため新写したものである。ところが、十二天は初め宇治の御経蔵の大師様本に基づいて描いたところ鳥羽院より「疎荒」との叱責があり、再び仁和寺円堂壁画を手本にして作ったと『東宝記』に記される。疎荒の内容については、鳥獣座であったためとか、速筆と彩色からなっていたためとか、種々の説が出されているが、結論をみない。当時の仏画の様式にいかにか貴顕の嗜好が関与していたかを知る好例である。十二天は、蓮華座に坐る梵天を除き、すべて甕鉢座に坐る。梵天と風天、水天と火天以外はそれぞれ作風に小差があるが、全体に中間色や照暈、彩色線、白線を多用し、截金文様と彩色文様を併用した豊潤な装飾美に満ちている。様式的には仏涅槃図を継ぐものだが、賦彩の厚さはむしろ来振寺の五大尊に近い。截金文様と彩色団花文の併用も目新しい荘厳である。生命の蠢動感とは対極にあるその静謐で温雅な美意識は、仏涅槃図が持つ特色の一つの側面を推し進めたものだ。梵・風の二幅のみは作風が他と隔っていることから、これを古様と見て長久本に当てる見解もあるが、だとすると青不動の制作期前後に遡り、現状では両者の様式的な整合が難しい。また大師様本は鳥獣座と考えられ、長久本焼失後すなおに大師様本を求めた事は、長久本も鳥獣座であったと判断されるので、この点も問題が残るだろう。

なお、同じ十二世紀初期前後の遺品として、彩色仏画ではないが、第四編第一に紹介した現存最古の法華経宝塔曼荼羅や、同編第二で筆者分類を試みた中尊寺経（清衡経）見返絵は、この時期の数少ない絵画資料として貴重である。

院政期仏画の繊細さの極致は東京国立博物館の普賢菩薩像〔図4〕に現われている。条帛や裳を覆う截金文様は細緻極まりないので、裝飾上の飽和状態を示す。着衣や彩色文様の花卉にまで銀泥を用いるのも洗練された趣味を感じさせ、細身の体軀、妖艶な表情、微妙な肉身の暈取など、奥ゆかしい細心な表現を見せる。ただ、彩色は中間色が減退してむしろ原色主体となり、着衣の照暈や片ぼかしの手法に写実を思わせるような現実性表現が現われてくるなど、新しい傾向も窺える。細緻な截金文様、銀使用の増加、中間色の減退、現実性表現の付加などの点では、第二編第二で詳述した東京国立博物館の虚空藏菩薩像もこれと共通する特色を示す。銀使用の見事さでは、むしろ虚空藏画像の方に、より熟達した技法と完成された美意識が窺えるほどである。裝飾性を進めながら内容に変化が認められる十二世紀中頃から後半にかけての作例と考えられる。ともに日本仏画の傑作というに価しよう。

こうした裝飾性と現実性表現とが二極分解した例も出てくる。竜光院の伝船中湧現観音は全身黄色地に截金文で覆われ、現実感のない全く別世界の像容表現に見える。これは截金の過飽和である。一方、久安元年（一一四五）の定智筆善女龍王像は、線描を生かした新傾向の仏画で、きわめて強い現実性表現が見られる。

線描という点では、仁平三年（一一五三）銘の持光寺の普賢延命像も注目される遺品である。四頭の象上に立つ四天王の衣文線に肥瘦のある墨線が見られ、新時代の萌芽を見せる。また必ずしも肥瘦線ではないが、三宝院の訶梨帝母像やフリーア美術館の普賢菩薩像なども、最初の線描をそのまま生かすよう彩色を淡白なものにしており、線描重視の一群に入ろう。

平安仏画の特色の一つに、白線使用による色彩融和があることを述べたが、その白線が後退して奈良仏画のような朱線の輪郭に変わるものが中頃から後半にかけて出てくるのも、様式の変容をものがたる。既出の虚空藏、普賢延命のほか、ポストン美術館の如意輪観音像、心蓮社の阿弥陀三尊来迎図などがそうで、白線使用の場合と違いめりはりの効いた色調になる。

最後に十二世紀後半の大作として、有志八幡講十八箇院の阿弥陀聖衆来迎図に触れておこう。比叡山安楽谷にあったと伝えられる大画面の仏画である。阿弥陀と二十九菩薩、化三尊からなる来迎衆を正面から描いているが、おそらく当時「極楽迎接ごうしやく曼荼羅」と呼ばれたものに当たり、これを前に「往生の観」をなしたり、講会などの本尊としたのだろう。中尊のみ截金文様で厳飾し、他を彩色と箔で表わすやう方は仏涅槃図を受け継ぐものだ。だが、こちらはより分極化し、中尊は伝船中湧現観音のように着衣を截金で覆う非現実的な理想性表現に徹しているのに対し、諸聖衆は肉身のぬくもりと着衣の素材感において現実性をもつ。これは現実性と理想性の統合ではなく、分立である。

彩色は、照暈はあるが中間色を主体とする温和な色の組合せは影をひそめ、白と赤系の色との鮮烈な対比を主調とする。輪郭線も白線とともに朱線を多用する。また尊像の表情は、十二世紀前半の優婉な眼差しではなく、明眸皓齒といった澄明さを湛えており、種々の面で新傾向を見せる。しかし何といても主導的なのは、山水を背景とした来迎雲上でさまざまな姿態をとる来迎群像の現実感であり、耽美主義から離れた新しい生命感の獲得を目指しているように思われるのである。そこに一種のきこちなさが表われるのは、一つの様式からの脱却を目指す場合、やむを得ないところだろう。

おわりに

——平安仏画における美的創造力の可能性——

日本仏画の美的創造力を抽出することは、研究者にとっての強い願望である。日本の仏教絵画は常に大陸、特に中国からの圧倒的な影響下にあり、大きな様式上の変革はその時々新たな文物の請来とその模倣から出発していた。それが模倣の域を脱して、中国にない別の美的価値を持つ様式を日本仏画が築き上げた時期があったとするならば、それは平安後期（いちおう十一、十二世紀とする）以外にない。もちろん唐代中原の本格的仏画がほとんど伝世しない今日、その遺風を伝える点だけでも平安前期の作品群はそれ自体の価値を持つ。しかし、こと獨創性に関しては多くを望めまい。

では日本独自の美的創造力はある得るのか。可能性としては、(一)日本独自の表現技法や形式を生み出した、(二)日本独自の表現の質を生み出した、の二つの側面が考えられる。第一の面については従来、截金文様の技法が挙げられていたが、近年中国から類例が発見されて獨創性の座を降りた。今後も第一の面で日本独自の重要な要素を見出せる可能性はあまりない。やはり第二面が問題だろう。

この面で、技法的には中国に源がありながら、平安後期仏画がそれを撰択的に取り上げ、多彩で温雅な色彩調和をもたらしたという白線使用の意義が最近主張された。貴重な指摘であり、平安後期仏画の表現の本質的側面を衝いている。ただ本稿ではより概念的な次元で表現の質の再評価ができないものか考えてみたかった。それを単に「和様」「和風」と言ってしまうのは解決にはならない。和様という概念が両義的なものだからである。すなわち、和様は一方において中国絵画の技法面での不徹底、表現面での未消化という否定的側面をもち、もう一

方で(あるとするならば) 日本独自というに価する積極的な側面を内包するはずの概念であるからだ。

そこで筆者は平安仏画の素晴らしい世界を概観した時、中国絵画の未消化と否定的に見られがちな、平安仏画の平面的傾向をむしろ肯定的に見直すことから出発してみた。なぜなら、姿形の端整さ、彩色の豊潤さ、装飾のはなやぎだけをもってしても、描かれる尊像の崇高性や、描く側の宗教的な敬虔さは十分に表出されていると思うからである。仏画制作の原点が尊像の尊さ、崇高さ、聖性の表出にあるとするならば、それは必ずしも深みのある立体表現や写実的表現を必要条件とはしていない。もちろん写実性を排除するものでもないが、写実を伴わない崇高さの表現もあり得るはずである。筆者は、平安仏画はそれを達成していると信ずるものだが、その非写実的傾向を基盤にして表出される造形の質を「理想性」と呼んでみた。尊像の聖性を表わすために可能な限り理想的な姿形と荘嚴を与える、という意図の下に現われた表現の総体を意味したつもりである。それはある時は美しい色面の組合せとして現われたり、ある時は着衣の起伏とは無関係に全体を覆う截金文様として現われたりする。それらは描かれた対象の現実感にあまり頓着することなく、ほとんど平面的な拡がりを見せる。だがこうした傾向は、尊像の聖なる存在感を薄めもしなければ邪魔もしない。むしろ崇高感を際立たせるのである。截金技法自体は、元來彫刻や工芸など立体的造形の表面を装飾する手段だったと思われる。中国の遺品中、彫刻の截金使用はしばしば認めることができるのに対し、絵画の使用例がほとんど見当たらないことが、それを傍証している。中国の絵画にとっては、截金のような平面的媒体は、描かれた対象の再現性を妨げるものと捉えられたらしい。日本仏画における截金使用は、立体的造形の装飾手段を「荘嚴」の名のもとに積極的に絵画に応用したという意義をもつのである。

すぐれた作品を生み出す基盤というものを考えた場合、究極的には写実に繋がる「現実性」表現と、こうした「理想性」表現とが、緊張を孕みつつ均衡状態にあること——それが傑作を生み出す条件のように思われる。だが日本独特の価値を見出せる可能性は、ここにいる「理想性」表現にあるのではないだろうか。特に、造形上は末梢的なものに思われがちな装飾性は、平安仏画においては色彩とともに、聖なる「荘嚴」に荷担するものであったことは再認識すべきであろう。

第一編
浄土教の絵画

第一 浄厳院蔵阿弥陀来迎図

—平安時代来迎図の一遺例—

はじめに

〈来迎〉の美しいイメージほど、平安時代の人々の信仰心をかきたてるものは、そうそうなかっただろう。はるかかなたの西方極楽浄土から、巨大なまばゆいばかりの阿弥陀如来と諸聖衆が雲に乗って往生者のもとにやってくるという構想は、信仰者に対してのみならず、それを具体化する役目を与えられた画作者に対しても、はなはだしく想像力を喚起するものであったに違いない。来迎の図様自体は、中央ア



図5 版本『観無量寿仏經』見返絵 部分
南宋 紹興22年(1152) 銘

ジアの出土品や、敦煌莫高窟壁画の観経变相图中、はたまた宋代の版本経典見返絵(図5)などに窺えるように、日本の独創ではもちろんないが、夢幻的かつ多様な作品を生み出し、今にそれを伝えているという点では、中国大陸や朝鮮半島に見られない豊かさを持っている。その日本においては、当麻曼陀羅原本(奈良時代)の失われた九品往生図を除けば、来迎の図様は十世紀末頃に形成されたと思われる。しかし、初期来迎図の具体相については、遺品に乏しいため、よくわからないのが実情である。そういった中で、問題視されるのが浄厳院本と安楽寿院本である。まず浄厳院本から考察してゆこう。

この滋賀県浄厳院に伝来する阿弥陀来迎図は従来知られる事がなかったが、平安時代に遡る数少ない貴重な遺例であるとともに、掛幅来迎図の最古作としても重要な意義をもつ作品である。

一 全体の図様と表現

この浄厳院本阿弥陀来迎図は、箱書に、

「二十五菩薩圖 恵心筆」

とあるもので、法量が縦一〇二・八センチ、横六二・九センチ。絹巾四三・二センチの絹一幅半から成っている〔図版一〕。残念なことには、いたみはなはだしく、画面右上隅、左端部など大きく補絹がなされ、その上補修時の絹片配置のミスが多い。しかし、さいわいに当初の明るい色彩はよく保たれており、原状をさほど損ってはいない（ただし図版で見ると、絹裏に加えられたかすが、いがかなり目立つため、補絹と間違えやすい）。

まず全体の図様を見ると、阿弥陀如来を中心に四体の菩薩形と二体の比丘形が如来を先導・包囲し、五体の奏樂する菩薩が付き従って、対角線的に來迎する場面である。その行先には、疎らな樹木に囲まれた板葺の粗末な家屋が見え、中空にはリボンを結んだ樂器が舞う。上端には、二区に分けられた色紙形が置かれている。

いわゆる斜め來迎図の類に入るのだが、図像的にも尊像構成の点からも珍しい特徴を見出す事ができる。

主尊の阿弥陀は二重円光を負い、蓮華座上に半跏する。天蓋は見当らない。その印相を見ると、両手とも第一指と第二指を捻じ、右掌は腕を屈して施無畏印風に構え、左掌は伸腕して上から被せるように左膝上に置いている。つまり、左手が通常の來迎印と違って手首を反していないのである。この印を結ぶ阿弥陀像は、鎌倉時代の來迎図まで視野を拡げても、阿日寺本阿弥陀來迎図に認められるぐらいで、かなり珍しいものである。^{〔補註〕}

蓮華座に跪坐し金色の蓮台を捧げる先頭の菩薩は、冠に化仏があることから観音とわかる。これに続く菩薩は、蓮華座上に結跏趺坐し、右手は胸前に置いて第一指と二・三指を捻じる印、左手は左膝上に垂下して掌を外に向けるという特異な印相だが、冠上に水瓶が描かれて

いたようで、辛うじて勢至菩薩と判別できる。⁽¹⁾

次の菩薩は、右手を上向きにして胸前に置き、左手には梵篋と思われるものを捧持している。もう一体は合掌印である。この二尊は、それぞれ文殊と普賢である可能性が高い。梵篋を捧持する像容は、阿弥陀八大菩薩図の図像中に「普賢」と添え書きされて登場するものもあるが、むしろ異例に属する。また勢至がすでに認定されている以上、合掌印は普賢来儀図の合掌形普賢と結び付けざるを得ず、したがってもう一方の菩薩は、梵篋を持物とする事の多い文殊と見るのが穏当ではないだろうか。

阿弥陀の左脇には比丘形が二体、姿を見せえている。下方の比丘は、左掌に宝珠を捧げ持ち、右手は施無畏印風に構える。上方の比丘は合掌印を結ぶ像容である。これらは、高野山聖衆来迎図の例からみても、それぞれ地蔵と竜樹の二菩薩である事は明らかである。

以上の菩薩群をAグループ、奏樂する菩薩群をBグループと呼んでおくと、Aグループは六体となる。こうしたAグループの構成は、他に例のない独特のものであるが、弥勒がない点を除けば、源信の『往生要集』臨終行儀の段に出て来る観音・勢至・普賢・文殊・弥勒・地蔵・竜樹という七菩薩の構成に近いことは留意しておきたい。

奏樂する菩薩は五体。Aグループの菩薩と同様、全て頭光を負い、蓮華座に坐っている。横笛・箏・太鼓を奏する三体は比較的図様がわかりやすい。横笛の左の菩薩は左手で措鼓かひを支え持ち、右手で上から覆うようにしている。その上の横向きの菩薩は、両手で箏を持つ姿である。

すなわち、全部で十一菩薩から構成されているわけだが、台座を見ると、観音・勢至以外は赤蓮・青蓮と一尊置きに交互に彩られた反花かえりばなに坐っている事に気付く。やはり、阿弥陀三尊とは区別して扱われているのである。

表現という点で最初に目に入るのは、主尊の他を庄するような大きさや堂々たる威容であろう。頭部螺髪がほとんど欠落し、両肩が本来の位置からかなり落とされているため著しく尊容が損なわれているけれども、きわめて豊かな体軀を誇っている。諸菩薩の肉身も実にふくよかである。

さらに、来迎の動きが驚くほど静かで、ゆったりとした情緒を強く印象付けられる。この点、平安末から鎌倉にかけての来迎図に現われてくる速度感のある表現とは全く対照的であり、制作期を考える手掛りともなっている。以下、順を追って見ていこう。

二 阿弥陀

阿弥陀を含め、諸尊の肉身の彩色は、墨線で下描きしたのち着彩し、朱線で描起す^{かまむ}という通常の手法を用いている。肉身は白地に朱の暈が加えられ、わずかに紅潮したような温かみがそこにある。その効果は、裏彩色^{うらざいしき}の手法によるものと考えられる。

主尊の肉身線は、最も力が籠っている。細い中にも自然な抑揚があり、特に鼻から口にかけて、及び左掌を描く線の張りの強さには、眼を見張らされる。

顔容は円顔に近いが、おだやかというより、迫力のある強い顔立ちである。上下の両眼瞼を朱線で象った後、双方に墨線が引かれているのも、この印象を強めている（通常、下眼瞼は朱線を引く）。他の聖衆もこの点では共通しているが、補筆も入っていると見られるため、当初から下眼瞼に墨線が引かれていたか問題になる。筆者は、少なくとも拈鼓を奏する菩薩の齒を象る墨線を当初と認め、これと横笛を吹く菩薩の下眼瞼の墨線を同質と考え、この手法を当初からのものと判断したい。ちなみに、この珍しい手法は、著名な高野山仏涅槃図（応徳三年（一〇八六）や京都国立博物館蔵十二天画像（大治二年（一一二七）中の伊舎那天脇侍にも見られる。

眉は、朱線を引いてから、まず群青を引き、次いで上層に墨を引いて、二層に描写している。瞳は朱線の輪郭の上に墨を点じ、眼尻には群青を注している。鼻孔にも墨点を添え、朱の唇の合い際には、弾みのある墨線を引いてひき締めている。ところで、鼻梁から鼻孔に続く線を見ると、一度喰い込んでから角立つように引き戻されているが、この描写法は割合珍しく、応徳涅槃図の地藏菩薩に見られるぐらいである。

白毫は、朱線の輪郭に白色。螺旋はほとんど顔料が残っていないが、群青が塗られていた。髪際は細かく鱗状に描かれるが、その表現法は釈迦金棺出現図（十一世紀末）の如來のそれによく似ている。また、鎌倉時代の仏画になると髪際線に緑青を用いるようになるのに対し^こ、本図では平安仏画に特有の朱線が用いられている点も、制作期が鎌倉以後に降らない事を示している。

如來の衣は、左肩より紐で吊るす吊袈裟形式で、赤色に着彩された上から、団花文が描かれ、それ以外の全面に亘って四ツ目七宝繋ぎの截金文様が置かれる。さらに衣褶線も截金で表わされる。赤色は一部補彩、吊紐にも補筆が入っている。両肩部に見える衣の縁は、白地に



図6 阿弥陀来迎図 阿弥陀如来下半身（赤外線写真） 浄厳院

緑色をかけていたらしい。その上に素朴な点花文（現在褐色）を置いている。緑の輪郭線が、朱線の上に截金を置いているのも華やかさを添える。截金の衣褶線は惜しくもくすんでしまっているが、きわめて流麗なものであり、中でも吊紐で引き上げられた衣の襞が、微妙な巾の変化を見せながら左右に流れる様は素晴らしい（図6）。

次に、截金文様を見ると、これはことさら古様を湛えている。その理由として、文様が大ぶりである事、構成が単純である事の二点が挙げられよう。十一世紀後半頃に様式的完成を経た曲線截金文様中の七宝繋ぎは、輪形が重なったところに、接点どうしを結ぶもう一条の線が入り、中子も米字や九ツ目が入って装飾効果を高めているのが普通であるのに対し、本図ではその一条線もなく、中子も四ツ目という簡単な構成なのである。曲線を意図するにしても十二世紀のものに比べるとややこちなく、古様と言うより他はない。なお、団花文はわずかに白色が残るのみで、当初の様子はよくわからない。

半跏の左足は華足付きの蓮華座によって受けられている（華足上の左足指は補筆と思われる）。この形式の台座はすでに法隆寺壁画に登場



図7 旧日野原家の千手観音画像 部分

しており、古くからあったものだが、来迎図関係でも、朝熊山経ヶ峯経塚遺物中の二面の線刻阿弥陀三尊鏡像（十二世紀後半）や西米寺の阿弥陀四聖像、安楽律院の阿弥陀来迎図（鎌倉時代）など、数は少ないながらも目にする事ができる。台座蓮弁の着彩は大きく三区に分けられ、外区と内区は緑色系の四段纏縷で最後が墨色に終わるもの、中区は赤色系の二段纏縷で複弁状に切り込みが加えられている。緑色系・赤色系纏縷のみの組合せは古様な色彩感覚を感じさせる。十二世紀の仏画にはほとんど類例が見当らず、かえって高野山の五大力菩薩（特に金剛吼）や醍醐寺五重塔壁画など、十一世紀以前の作例により通じるものが見出される。

光背は頭光・身光とも三重円からなり、最外周は共通、内側の二周は頭光・身光とで彩色順が逆になる。ただし、当初の色調はわからない。外周には、金・銀の切箔による唐草風の文様が置かれている。一見、雑然としているが、仔細にみると蔓状の截金線が入っており、その動きに沿って配されているのがわかる。この文様は、鳳凰堂扉絵下品上生図の光背や、松尾寺普賢延命（十二世紀前半）、ポストン美術館の普賢延命（十二世紀後半）、醍醐寺焰摩天（十二世紀後半）の光背と形式を同じくするものであり、まさしく平安仏画の特徴と言える。ただし、円形に配置した花卉文を比べると、その中心の蕊が、上述の諸作例では三片の切箔から成っているのに対し、本図では一片のみという単純な構成になっている。また、主尊の大きさとバランスを見ると、比較的大ぶりで、素朴な印象を感じさせる。これらの点で共通する作例として旧日野原家の千手観音画像（千手観音像胎内納入物、十二世紀）が見出せる事は重要であり、様式的な同時代性を看取する事ができよう〔図7〕。

最後に、家屋に射し込む二条の白毫光は、墨線の下描きの上に朱線を引き、さらに截金線を置いていたようだが、ほとんど剝落してしまっている。

三 諸 聖 衆

諸聖衆のうち、Aグループの菩薩は表情が厳かであるのに対し、Bグループの奏樂する菩薩は人間味豊かである。中でも筆筆を吹く菩薩の、白い蘆舌を銜んだ愛らしい表情や、措鼓を持つ菩薩の、唄わんとするが如く白い歯の咲きこぼれる様は、興味尽きない〔図8〕。字義通りの明眸皓齒と言うべく、素朴で生き生きとした造形感情の息吹きが感じられる。



図9 阿弥陀来迎図 勢至菩薩 浄敝院



図8 阿弥陀来迎図 措鼓を奏する菩薩 浄敝院

さて、その像容表現に眼を移すと、菩薩はほぼ一様な表現がなされているので、観音と勢至(図9)をもつて代表させることにしよう。⁽³⁾

顔容の描写は如来のそれに準じ、鼻はより簡略に描かれ、額髪が加わっている。条帛と裳は赤色で衣褶には截金^{せきご}が加えられる。照暈^{てりくま}は確認できない。着衣彩色が赤色系を主体とする点も本図の特色の一つである。その上から加えられた華文は、当初のものかどうか疑問である。また、観音の腰衣には、白地に細かく縦筋の入った氍毹^{くゆざ}座風の縁飾がついている点も見逃せない。胸には、赤・白・紫・青・切箔等で瓔珞が描かれ、華やいだ雰囲気醸し出す。この胸飾の両肩より、切箔を綴る装身具が、一つは上腕部に流れ、一つは腹部の箔押し^{はくおし}の輪宝に連なり、さらに下半身に広がって行く(ただしこれを繋ぐ墨線は補筆が多い)。

観音の持つ蓮台は、金箔を用いている。六重に見える丈高い構成は、おそらく来迎図の蓮台中でも最も豪華なものに属しよう。蓮台の中心線が絵絹の継目に当たっているため、形を崩してしまっている点が惜しまれる。

翩翩と風を受けた天衣のゆるやかな動きは、温雅な趣きを醸し出している。この天衣の表は青緑色系の顔料で彩られた上に、短い蔓のある華文が描かれていたらしい。裏は二種類の扱いがなされ、観音の方は、白地にまん中の二本線から外暈風に桃色^{ももいろ}が加えられ、その上に朱色の点花文が付される。これは、鳳凰堂屏絵や応徳涅槃図の摩耶夫人、

松尾寺普賢延命にも見られる表現で、十一世紀から十二世紀にかけての仏画ではポピュラーなものである。勢至の方は、桃色に対して緑色の暈が付されている。残りの菩薩にはこれが大体交互に現われ、寒暖二色の変化が付けられていたようである。

宝冠は、赤色・青緑色に彩られた花卉と弁葉から構成される優雅なものだが、特に観音の宝冠には注意したい（他の尊の冠は絹の欠損のためほとんど形状がはっきりしない）。というのは、化仏の後ろに頭髮面に沿って後ろに斜行したのちその先端を前方に翻えす弁葉状のものがあり、これが宝冠の形状を主導している、という特徴が見られるからである。このような宝冠を、筆者は斜行反転型と仮称し、その成立事情および流行を考えた事がある。⁽⁴⁾ その際、このタイプの冠は、東京国立博物館の普賢菩薩、高野山の阿弥陀聖衆来迎図、伝船中湧現観音など、十二世紀仏画に流行し、その先蹤が応徳涅槃図にある事を指摘しておいた。本図の冠は、これらとの同時代性を示していると言える。

来迎雲の表現は全く独特である。まず、雲の尾が短いため、一体ごとに来迎雲に乗っている印象が強い。また、下書き以外の輪郭線を省き、白色の外暈のみで形を浮かび上がらせる手法を用いることによって、雲の質感を見事に表現している。これは、ほとんど「たゆとう」雲である。

仔細に見るとこの雲は少なくとも、A…紫色、B…黄褐色（当初は薄緑か）、C…青色の三種類の色彩が認められ、A Bに対しては白色の外暈を併用、Cは通常の内暈（便宜的呼び方で表現する）という、こまやかな描写がなされていることに気付く。これに近いものを探すとすれば、竜光院の伝船中湧現観音（十二世紀後半）の雲が思い浮かぶ。彩色はないが白色の外暈をもち、静かにたゆたうような表情に共通点が認められよう。彩雲という点については、法隆寺本屋曼荼羅（十二世紀）の羅睺・計都両星の下半身に、数色に彩られた雲が見られ、平安仏画にも存在する事が確認できる。しかし、これらに比しても本図の来迎雲は、より優雅な趣きを湛えていると言える。

ところで、楽器群の多くはポピュラーなものだが、拮鼓⁽⁵⁾が含まれている点に注意したい。これは答臘鼓⁽⁶⁾ともいい、横にして左手で下面から支え、右手で上面を措^すって鳴らす楽器で、敦煌画にも登場するものである。切畑健氏は「浄土教絵画にあらわれた楽器」の中で、これを奈良時代に唐より伝えられたが平安後期にはすでに用いられなくなっている楽器のうちに含めている。ところで、氏の詳細な表からもわかる通り、鳳凰堂の上品下生図や高野山聖衆来迎図にもこれが登場し、また安樂寿院本および松尾寺本など、古い図様を留め、しかも本図同様、楽器数の少ない作例中に見出せる点は、古様な要素の一つとして意に留めたい。本図の右手のように、実演を見たかのごとく奏法が明快に描写されている場合は、特にそうである。

四 家屋と自然景

家屋は、現在脱色したような淡黄色を呈しており、輪郭線も補筆の疑いがあるなど、あまり明確に当初の倣を伝えているとは言えない状態である。板葺で半部を上引き揚げ、来迎する方角の板扉を開け放した図様に描いている。往生者は、絹が欠損しているため、残念ながら確認できない。

家屋の周りには二種類の樹木が描かれる。一つは松で、もう一つは、淡青色と濃青色を用いて葉が描かれている樹木である。

松は日頃見慣れているせいか、来迎図中にも描き込まれる事が多いが、『覚禪鈔』阿弥陀の項にこれに関して面白い記載がある。すなわち、阿弥陀大呪の裏書、宝樹観に触れた折に、

松勝餘木。春夏秋餘木緑也。至寒冬餘木葉尽松緑サカリ也（中略）……弥陀悲願此様也。末世利益殊勝也（大正蔵図像④—460）

と述べている条である。四季の移ろいの中にも変わらぬ松の姿に、阿弥陀の本願の常在性をシンボライズさせていると言えるだろう。末法到来を含む、抗しがたい時の流れの中の常なるものは、確かに頼もしい存在であったに違いない。この記述は、日本の仏教者の捉えた松のイメージとして興味深く、また、本図の松に寄せる懐いも同じではなかったかと想像するのである。

これらを支える地面および草木の表現は、特筆に価する。写真ではわかりにくいのが、家屋の床下から観音の背後を通り勢至の左手にかけてと、勢至の来迎雲の下辺、それに画面の右下隅の三箇所に、互いに斜交はすかいになるようにして、淡褐色の霞状のぼかしを加えて地面を表わしているのである。ようやく気が付く程のぼかしの淡さは、奥ゆかしくさえある。



図10 阿弥陀来迎図 来迎雲と草木 浄厳院

さらに、このぼかしの縁辺に、細かな草木が描かれる〔図10〕。これらが相俟って醸し出す雰囲気は、まことに情趣豊かなものである。

来迎図にこのような描写がなされる例としては、高野山聖衆来迎図が挙げられるかもしれない。ここでは、中幅の最下辺部、汀あたりに風にそよぐような草花の描写が見られ、あるいは欠絹はなはだしく不明瞭だが、地景を表わすばかりもあつた可能性がある。しかし、ぼかしのより直接的な類似としては、密教両部大経感得図（藤原宗弘筆、保延二年（一一三六）、藤田美術館蔵）のうちの善無畏金粟王塔下感得図が想起される。土坡とは異なって輪郭を意図的に示さず、白色を多く混えた地景のぼかしは、本図のそれと同感覚のものである。

一方、本図の草木表現は、輪郭をとっていねいに描き込んだ高野山聖衆来迎図とは形式が異なり、線描風に、平行線的に立ち上がるもので、扇面法華経や平家納経譬喩品表紙などにも見受けられるが、本図に比べると、仏画と装飾経の性格の違いを考慮に入れても、かなり表現が固い。それよりも、より類似するのは、和漢朗詠抄巻下残卷（太田切本、静嘉堂蔵）や、蝶鳥下絵法華経、色紙法華経（金剛峯寺蔵）など、十一〜十二世紀の書跡の下絵の草木表現であろう。くも手形叢などの描写形式はほとんど同じで、下絵の表現が仏画に入り込んだとさえ思わせる。ただ、本図の叢は、全て薄緑色と薄青色を一筋ずつ交互に用いるという独特の念の入った手法で、こまやかな表現感覚を感じさせている。

なお、背景に描かれた散華は、やや大きめの菱形の金銀箔を置いた上に、その一端を赤または青で彩り、墨線でくくるといふ単純なものだが、墨線はやや唐突な印象を与える。

五色紙形

色紙形は、尊像部と同じ絹だが、繋がりには全く絶たれており、本来の位置かどうか分からない。中央から二区に分けられ、左側は薄緑色、右側はやや青みがかった緑色（それぞれ白緑と緑青か）に賦彩されている。右区には大きい金・銀の切箔が置かれ、白色線で散華が描かれている。文字が書かれていた形跡はない。

六 制作年代

ここまで本図の表現上の特色を個別に考察してきたが、様式的にみて、諸尊の肉身のふくよかさや、温雅な彩色、主尊の截金文様や光背の文様、台座の彩色法、来迎雲の静かな趣きや草木表現などの点に、平安仏画として相応しい要素を充分兼ね備えたものである事が認められるであろう。

ただし、その制作年代の上限を考える時、阿弥陀の尊顔に、眼球のふくらみの表現がある事は見逃せない。これは普通、斜め向きの顔容において、向う側の輪郭を描く時、その輪郭線は眼の部分で切れる訳だが、そこに眼球のふくらみを示すため、目蓋の輪郭線を球状に加える手法である。⁽²⁾ 中村興二氏によると、この手法は応徳涅槃図を最も早い例とし、京都国立博物館蔵の十二天中の羅刹天・梵天・風天脇侍をはじめ、それ以降の仏画によく用いられて行く。

中村氏のいうように、これはこの時期の新しい表現法であるとすれば、本図も応徳涅槃図(一〇八六)以前に遡る事は難しいと考えざるを得ない。既述のように、菩薩の宝冠についての考察も、この見解を支持しているのである。

また、阿弥陀が半跏である点も注意したい。鳳凰堂扉絵や、鶴林寺板壁画、高野山聖衆来迎図や心蓮社本など古い来迎図の遺例は、全て阿弥陀が結跏趺坐している。それが基本となり、変化形として半跏坐が現われて来ると考えるならば、現存する来迎図中、最も古い半跏形である朝熊山経ヶ峯第三経塚出土の二面の阿弥陀三尊来迎鏡(鏡の入っていた経筒は、平治元年(一一五九)銘)を遠く離れるのは、不自然なるだろう。その上、この鏡面線刻画に見られる穏やかでしかも素朴な情趣は、本図と類似するところが多いのである。

では、絵画の遺例ではどうかというと、筆者は旧日野原家本千手観音画像(現、奈良国立博物館)との様式的類似性を重視したい。主尊光背の截金文様の類似が第一であるが、頬張った顔の輪郭などにも共通点が見られよう。ただし、両者を比較すると、顔の輪郭や肉身の暈取などの点で、本図の方がより柔和であり、形式化していない古様な要素が多いと考える。千手観音像は様式的に見て、十二世紀半ばから後半にかけての作例と思うが、本図はそれより少し遡る時期のものだと判断する。

以上のような事から、本図の制作年代を、十二世紀初期ないし前半に位置付けたい。

そこで問題となるのは、阿弥陀三尊の図像であろう。通常の来迎三尊の図像と異なり、阿弥陀は左手首の反しが逆、勢至は合掌形を採らない点である。浜田隆氏は一連の論考の中で、来迎印像の記録上の初見を、寛徳二年（一〇四五）敦明親王が六条邸内に造立した阿弥陀像におき、『扶桑略記』、その造像の盛行は十一世紀の末頃からと想定している。

鳳凰堂扉絵（一〇五三）にはすでに来迎印阿弥陀および合掌形勢至が登場し、また『江都督納言願文集』には、嘉保二年（一〇九五）藤原通家が造立した来迎形の阿弥陀三尊の脇侍は、蓮台を撃ける観音と合掌の勢至であると明確に述べられているところを見ると、この像容が少なくとも十一世紀後半には定着していた事を想定させる。すると、本図は、この通有の像容が定着する以前の異例の一つを伝えている可能性をもっている。

浜田氏は、『白宝口抄』に則り、来迎印阿弥陀像は定印阿弥陀像に基づき日本で考え出された可能性が強いとし、また、来迎阿弥陀像造立の重要な契機として、『往生要集』の欣求浄土門「聖衆来迎楽」、および別時念仏門「臨終行儀段」の所説を挙げている。ところで、その来迎引接を述べた条には、

時に大悲観世音、百福莊嚴の手を申べ、宝蓮の台を撃けて行者の前に至りたまひ、大勢至菩薩は無量の聖衆とともに、同時に讃嘆して手を授け、引接したまふ。（傍点筆者）

と見える。これを素直にとれば、「手を授け」るのは勢至であり、その点、本図の勢至菩薩の像容にかなりマッチする事に気付く。想像を逞しくすれば、本図の阿弥陀の印相は、むしろ古式の説法印ないし転法輪印から変化したもので、阿弥陀の左手・勢至の左手双方とも、往生者に差し出される形勢を示しているものと思うのである。

古い図様を伝えると言われる安楽寿院の正面形式の来迎図（鎌倉初期）において、阿弥陀を囲む七尊が、前述の『往生要集』臨終行儀段に出てくる七菩薩（観音・勢至・普賢・文殊・弥勒・地藏・竜樹）に基づいているとするならば、弥勒以外の六尊が一致する本図の図様は、安楽寿院本のような図様から変化したものと捉えられるのではないだろうか（本書第一編第二参照）。阿弥陀と観音以外の聖衆が全て結跏趺坐しているのも、図様の古さを物語っている。

七 絵画史上の意義

浄厳院は、滋賀県蒲生郡安土村にあり、正平年間（一三四六—一三七〇）、当時の領主佐々木氏頼が母大江氏追福のため、この地に堂宇を創建し慈恩寺と号したのが始まりである。以後、代々佐々木氏の菩提寺であったが、応仁、元亀の両度にわたる羅災のため荒廃していたところ、織田信長が安土城に移ってから浄厳院として再興がなされた。浄土一派の本寺に格付けされ、名高い安土宗論の舞台ともなった名刹である。現在でも阿弥陀来迎図や二十五菩薩図が什宝として伝わり、その幾つかは鎌倉時代にまで遡る。

このような寺院に伝来する平安時代の来迎図となると、土地柄から言っても、また信長が再興に関っている点からも、比叡山との繋がりを予想させて、はなはだ興味深い。

のみならず、上述の制作年代推定が認められるならば、最も古い掛幅阿弥陀来迎図という事になり、きわめて重要な意義を持っていると言わざるを得ない。

さらに、本図中に往生者の家屋が描かれているのも、来迎図の歴史を研究する時、見逃せない点である。掛幅仕立の来迎図は、通常、正面形式と斜め形式に大別され、前者は画面内に往生者が描かれない事から、その機能を平安時代主流であった観想念仏の対象と考え、それは、後者のうちでも鎌倉初期までの、往生者およびその屋形の描かれない斜め来迎図にも及んでいると見られている。往生者やその屋形が描かれるのは鎌倉以降であり、それは観想の対象という機能ではなく、説明的・絵解きの性格のもと説明される事が多い。しかし、本図のように平安時代に屋形の見える斜め来迎図が存在すると、掛幅ではないが、同じく往生者の屋形を伴う来迎三尊が刻された十二世紀後期の朝熊山経ヶ峯経塚出土の鏡とも脈絡がとれ、上述の見解は再検討を迫られる。

また、一幅仕立の来迎図の展開は、鳳凰堂屏絵や鶴林寺太子堂壁画の九品往生図とは別箇に考えられる事が多いけれども、この区別を促す主な理由の一つに、正面形式・斜め形式の別にかかわらず、一幅仕立の古い作例には往生者が描かれず、したがって既述のように機能上、異質である点が挙げられている。しかし、少なくとも本図には当てはまらない。鳳凰堂屏絵のような著名な作例が、図相の上で後の斜め形式の来迎図に影響を与えなかったとは考えにくく、本図はそのような区分けに関連性を与える布石となり得よう。

この見方をこれ以上敷衍させるわけではないが、本図の粗末な家屋は、九品の階位に照らすとそれほど高くない事を物語っているように思う。それが願主の宗教意識を表わすものか、社会的地位を示すものかはわからないけれども、そこに往生を願う人の心の翳がほの見えるような気がする。

註

- (1) この印相に合致する典拠は見出せないが最も近いものを挙げれば、『陀羅尼集経』(唐、阿地瞿多訳)巻第二、阿弥陀画像法中の、
 ……其佛左邊(阿弥陀を指す)。大勢至菩薩結跏趺坐。左手覆掌於左髀上。右手屈臂節拄右髀上。豎臂向上。以大指捻無名指甲上。頭指中指小指。揲豎掌側當前。(大正藏18—800c)。
 という記述であろう。
- (2) 『大和古寺大観』「法華寺・秋篠寺・不退寺・海龍王寺」(岩波書店、一九七八年)柳澤孝、法華寺阿弥陀三尊解説。
- (3) 観音の右眼は全く絹が脱落。勢至の右眼も補筆が入る等、著しく表情を損ねている。また、赤外線写真で見ると、梵篋を持つ文殊の唇だけは、他と違った発色を示している。
- (4) 泉武夫「応徳涅槃図小論」、『佛教藝術』一一九号、一九八〇年、本書第三編第二参照。
- (5) 岸辺茂雄「唐代楽器の国際性」『敦煌画に現われた音楽資料』(東洋音楽会編『唐代の楽器』所収、一九六八年)。
- (6) 『研究発表と座談会 浄土教美術の展開』(仏教美術研究上野記念財団助成研究報告書一、一九七四年)所収。
- (7) 中村興二「東寺旧蔵十二天画像と応徳涅槃図」(奈良女子大学文学部『研究年報』二二号、一九七九年)。
- (8) 浜田隆『極楽への憧憬』(美術出版社)、「定印阿弥陀像成立史考(上・下)」、『佛教藝術』一〇〇・一〇四号、一九七五年)、「立像阿弥陀来迎図成立史考」(同二二六号、一九七九年)。
- (9) 何らかの阿弥陀浄土図の祖本に依っているとされる西禅院阿弥陀浄土図(十二世紀後半)や蓮華三昧院阿弥陀三尊(十二世紀末)の勢至を見ると、右手の印相が、西禅院本では第一、二指を捻じ、蓮華三昧院ではこれにさらに三、四指も屈している。これらの像容から左手を「授け」るように変形させようとすれば、本図の勢至の像容に近づく事も、付記しておきたい。
- 〔補註〕 この珍しい印相は、その後吉原忠雄・光森正士・宮島新一諸氏の研究により、鎌倉時代の堺市北十萬本阿弥陀三尊来迎図、神奈川光明寺本浄土五祖絵伝中の阿弥陀独尊来迎像など、いくつか例のあることが判明し、孤立したものではなくなった。光森正士『日本の美術二四一阿弥陀如来像』(至文堂、一九八六年)、吉原忠雄「堺市北十萬の阿弥陀三尊来迎図について」、『堺市博物館年報』一九八七年)、宮島新一「阿弥陀二十五菩薩来迎図の成立と高野山阿弥陀聖衆来迎図の伝来について」(『芸術の理論と歴史』所収、思文閣出版、一九九〇年)参照。

第二 安楽寿院蔵阿弥陀聖衆来迎図

— その古様な図様と作風 —

はじめに

京都の安楽寿院に伝来する阿弥陀聖衆来迎図〔図版2〕は、いわゆる藤末鎌初、つまり平安時代末頃から鎌倉時代初めにかけての制作ではあるが、古様さを留める作品として、来迎図の歴史の研究に欠かせない材料を提供する。第一編第一で取り上げた浄嚴院本阿弥陀来迎図が「斜め来迎図」の初期作例であるのに対し、この安楽寿院本は「正面来迎図」の初期的形態をとどめている作例として注目されるのである。しかし、どのように「古様」であるかという点については十分な議論がなされて来ているようには思えない。そこで本論では、ほぼ同図様をもつ奈良松尾寺本阿弥陀聖衆来迎図も参考にしながら、図像的な問題も含め、様式史的な観点から改めて古様さの要因について整理してみたい。

一 図像上の問題

本図は、阿弥陀如来とそれを取り囲むように配された七体の菩薩、その後方に舞い踊り楽器を奏する八体の音声菩薩が雲に乗って来迎する姿を正面から捉えた図様に表わされる。松尾寺本もこれと全く同じだが、本図にはその下方両側に不動明王と毘沙門天の二尊が加えられる。阿弥陀とその周囲の七体の菩薩は一段と大きな体軀をもって他から区別されており、胎蔵曼荼羅中台八葉院の諸尊配位に似るところか

ら曼荼羅的配置などともいわれるが、これらを使用上、単に「七菩薩」と呼んでおこう。図像上の問題は主にこの七菩薩をめぐって展開する。

1 阿弥陀

阿弥陀は第一・二指を相捻じて両掌を正面に向ける転法輪印を結ぶ。掌と足裏に輪宝文、胸に卍を朱で表わす。いうまでもなく転法輪印の阿弥陀は広隆寺講堂の彫像(平安前期)に代表されるような奈良時代以来の伝統に根ざしているが、両腕の間はかなり広がっている。『覚禅鈔』阿弥陀法の裏書には、安養房芳源阿闍梨(増蓮の付法で恵什の師、十二世紀前半の活躍か)の口伝として、広隆寺像とほぼ同じ印相(ただし第一・三指を捻じる)を小呪印として掲げ、「是彌陀迎接印也」と記しているから(大正蔵図像④—462頁)、この当時転法輪印を迎接印と認知する例があった事を文献上にも確認できる。ちなみに来迎仏が転法輪印を結ぶ最古例は、天永三年(一一二二)の鶴林寺太子堂壁画の九品往生図中にみられる。

2 七菩薩

七菩薩のうち、蓮台を両手で捧持する菩薩をaとし、時計まわりに各尊を順次b〜gに配当しておこう。この七菩薩は、源信の『往生要集』「臨終行儀」の段に出て来る観音・勢至・普賢・文殊・弥勒・地藏・竜樹の七尊に相当すると一般に考えられている。⁽²⁾筆者もほぼこれに従うが、fとgの尊名比定に若干の変更を加えたい。

阿弥陀の両脇侍のような位置にあるa・bを、観音・勢至とするのは問題ないだろう。肉眼では見にくいだが、赤外線写真ではaの宝冠中に観音の標幟である立像化仏が確かに認められる。bは右手で蓮華茎をとり左手の掌でその端を押さえている。蓮華茎を持つ勢至像は、横川常行堂のいわゆる浄土教阿弥陀五尊(阿弥陀・観音・勢至・地藏・竜樹)と関わりのある一乗寺の阿弥陀五尊像(十三世紀)や、『覚禅鈔』所載の阿弥陀五尊曼荼羅図に見られるのを始め、諸所に散見されるものである。⁽³⁾ただ、来迎図中の勢至像は合掌形が一般的で、本図は稀な例に属する。しかし、胎蔵図像や現図系図像などの胎蔵界蓮華部院中の勢至像を尋ねれば、蓮華茎を持つ像容がむしろ本来的である事が知られ、⁽⁴⁾この辺にも古様さを暗示するものがある。掛幅来迎図の最古例と考えられる浄厳院本の勢至も合掌形ならぬ特異な印相を執り、合掌

形に定着する以前は流動的であった事も思い併されよう。

cは左手に梵篋、右手に蓮華茎を持つ。梵篋から文殊菩薩である事は疑いない。赤外線写真を見ると、頭髮が五髻状になっている事がわかる。密教では蓮華上に金剛杵を置く像容が一般的だが、『金剛頂経曼荼羅五字心陀羅尼品』や『念誦結護法普通諸部』には左手に青蓮華、右手に梵篋をとる像を説き、また現図胎藏文殊院には本図同様、左梵篋・右青蓮華の五字文殊像が見られる。

ところで本図の文殊の蓮華を見ると、通常の開敷・未開敷蓮華の形ではなく、全体が扇を半ば閉じたような格好をしている事に気付かれよう。密教の事相書類では、胎藏界中台八葉院か文殊院の文殊かの別を問わず、『秘藏記』『諸説不同記』以下ほとんどものが、文殊持物としての蓮華を「青蓮華」と規定している。その源は『大日経』にあるわけだが、その註釈書である一行撰『大日経疏』具縁品には、

畫文殊師利。身鬱金色。頂有五髻童子形。左持泥盧鉢羅。是細葉青蓮華。……(中略)青蓮是不染著諸法三昧。以心無所住故。即見實相。(大正藏39—635a)

と見え、文殊の蓮華は細葉青蓮華である事が記されている。さらに写音の「泥盧鉢羅」についても、同書秘密曼荼羅品では西方蓮花には鉢頭摩・優鉢羅・俱勿頭・泥盧鉢羅・分荼利迦の別があるといい、泥盧鉢羅の割註に、

此華從牛糞種生極香。是文殊所執者。目如青蓮亦是此也。更有蘇健他迦花。亦相似而小花。(大正藏39—734a)

と、文殊との関係を強調する。一方、胎藏旧図様や現図の中台八葉院・文殊院の文殊の持蓮華を見ると、本図と同じ扇形をしており、まさしく泥盧鉢羅すなわち細葉青蓮華の形状と認められる。各種の三昧耶形圖像についても同断であり、本図に見る文殊蓮華の形状には密教圖像の伝統を強く負っている事が認知されるのである。

蓮華をめぐるもう一つの注意事項は、蕊が二重に盛り上っている点である。多重の蕊のある華文の例は、醍醐寺五重塔楣長押の建築裝飾文様の開華文に登場し、同形のもは教王護国寺の伝真言院曼荼羅を始めとする各種両界曼荼羅一印会の裝飾文にも見られるポピュラーなものだ。⁽¹¹⁾しかし、上述の細葉青蓮華に蕊を二重にする例は胎藏圖像、旧圖像、現図いずれもなく、実作品中にもあまり見ない。その稀な例が醍醐寺蔵「叡山本大悲胎藏大曼荼羅」二巻中に見出せる。上巻奥に永暦元年(一一六〇)密藏院本を写したとあり(現本はその転写本、高田修氏によって、「十一世紀から十二世紀前期における台密の胎藏図とその解釈を示す」と認定されたこの圖像巻を眺めると、「持青蓮華」と記された文殊院諸尊や多羅菩薩などの蓮華形は、そのほとんどが二重の蕊に表わされる事に気付く(大正藏圖像②—616—618・668)。加えて



図 11 阿弥陀聖衆来迎図 菩薩の
持物 安楽寿院



図 12 阿弥陀聖衆来迎図 菩薩の
持物 松尾寺

現図系の文殊や文殊院諸尊の青蓮華の細葉（または花卉）先端は鋭く尖る場合が多いのに対し、叡山本図像と本図の花弁は菊花のように紡錘状であるという共通点も存し、古朴な味を漂わせている。これのみで速断はできないが、ここに台密の両界図像との親近性が浮かびあがることも留意すべきであろう。

ちなみに唐代（九世紀）の開法寺藏板彫阿弥陀曼荼羅の八菩薩は、『八大菩薩曼荼羅經』による観音・慈氏・虚空蔵・普賢・金剛手・文殊・除蓋障・地藏と考えられているが、各尊の尊名比定は決着がつかないままになっている。同経でも文殊の持蓮華のみは青蓮と説かれており、それをこの曼荼羅中に探せば左下の菩薩しかない（板裏の後世の銘は普賢）。注意して見ると右手には梵篋らしいものを持つし、また青蓮の上に二段の円形があるのは、二重の蕊の可能性があり、左右手逆ながら本図の文殊と同様の図像と判断できるのではなからうか。

の竜樹にも認められ、ここでは竜樹説を採っておく。

問題は f・g の二菩薩である。f は左手を腹前、右手を胸前にて五指を伸ばすのみで、持物はない。g は左手に蓮華茎を持ち、右手は胸前にて第四指を屈する（第五指は見えない）。華上に火炎を負う物があるが（図 11）、これを宝塔とみなし、g を弥勒、f を七菩薩のうち残った普賢とするのが従来の見解であった。しかし、宝塔の輪郭は認められず、松尾寺本（図 12）では赤色を呈している事からも、これは舌形（如来舌）とするのが正しいと思われる。

次に、右手で火炎宝珠を捧げる d（左手は腹前に置く）と合掌する e の二体の比丘形は、浄厳院本や高野山の阿弥陀聖衆来迎図の例からしても地藏と竜樹とみてよい。ただ e については、定型的比丘形とはやや異なった現実的表現がなされ、何らかの歴史的人物を意図した可能性も払拭できない。その際、胸部に見える毛皮状の防寒衣が同定のポイントになるだろう。が、毛描きの眉や鬚髭の剃り痕などの表現は、一乗寺藏阿弥陀五尊像

蓮華茎上の舌形を持物とする尊像には、通例、如来舌と金剛語菩薩がある。如来舌は胎藏圖像では遍知部、現図では釈迦院に位置し、蓮上舌を左手に持つ像容に表わされる。舌中に三鈷あるいは独鈷杵を置く場合もある。金剛語菩薩は金剛界阿弥陀四親近菩薩（法・利・因・語）の二で、胸前に右手で如来舌（舌中に三鈷杵）、または蓮華上舌を持つ像容に示される。

ところが、台密の事相書である『行林抄』（静然撰、仁平四年（一一五四））には蓮華上舌を持物とする阿弥陀曼荼羅の八菩薩の事が記されているのである。すなわち、曼荼羅の「畫圖」として上述の八大菩薩中の普賢の圖像を、

巽。普。寶冠。白肉色。左持蓮花莖。花上有舌形。有光焰。舌中有三古形。如胎藏如來舌之所持也。右手仰掌。地水屈著掌中。而如寶生佛羯磨印勢。

といい、また類似する別本を「或畫圖」として、

巽。普。髮髻冠。身色同前圖。但舌形無光並三古之文。右手仰掌當右乳。火風並申指端向下。地水屈著掌中。空押水初節側。

と叙述する（大正蔵76—41bc）。一つは左手蓮華茎・華上に火炎を負う舌・舌中に三鈷杵のあるもの、もう一つは同型で三鈷杵と火炎のないものである。gは舌中三鈷こそないものの、ここに説かれる持物と同じと考えてよい。さらに、本図の右手の印相も、前者にいう、掌を仰がせて地水（第五・四指）を屈するという記述とほぼ一致し、まさしくこの普賢菩薩に比定できるのである。

同様の内容は『阿婆縛抄』にもあり、これが「成菩提ニ云ク」として、同じく台密事相書『成菩提集』（永範撰、嘉保の年紀のあるものを含む）から引用されたことを示す文言が冒頭にある（大正蔵圖像⑧—1093bc）⁽¹³⁾。ただし現存する成菩提集の残巻にはこの種の内容は見当らない。また、こうした記述は東密系の事相書には登場せず、台密の『行林抄』『阿婆縛抄』のみで、しかも如来舌を持物とする普賢の像容は阿弥陀曼荼羅の八大菩薩の一としてしか出て来ない。とすると本図の普賢圖像は台密系であると考えられ、ここに台密との明確な関連を指摘できるのである。

残るfは持物・標幟らしきものがないが、gが普賢である以上、こちらを弥勒と考えざるを得ない。如来形の弥勒には通仏印として圖像集にもよく見られる印相である⁽¹⁴⁾。

以上の尊名比定が正しいとするならば、『往生要集』臨終行儀の段で一心に念ずべしと説く七菩薩の順序（観音・勢至・普賢・文殊・弥勒・地藏・竜樹）が、本図においてa・b・g・c・f・d・eと阿弥陀をめぐって手前から左右交互にきれいに配列されていることになり、

その妥当性を支持するのではないだろうか。

3 その他の諸尊

背後の音声菩薩は、前段両端に舞菩薩、内側に横笛・笙、後段に右から措鼓・銅鉦子・風琴を奏する菩薩を配する。後段左端の菩薩は舞菩薩と間違えられやすいが、これは腰鼓を奏している姿である。手の指で鼓面を措^する措鼓が古い来迎図や浄土図に多く用いられるものである事は、以前にも触れておいた〔本書第一編第一〕。

不動・毘沙門の二尊は、いうまでもなく横川中堂の、観音を主尊とし、この二尊を両側に置く配位法に端を発する天台宗独特の守護神の組合せである。ちなみに、『溪風拾葉集』では鎌倉初期の天台僧慈円の言として、不動は大日の正法護持者、毘沙門は釈迦の正法護持者であり、顕密二法を守るとする見解を載せている（大正蔵76―629c）。なお、不動の図像については中野玄三氏が指摘するように、醍醐寺蔵不動図巻中の円心様不動図像に一致する⁽¹⁵⁾。

二 図様と表現の特色

1 肉 身

阿弥陀と諸聖衆の肉身は、黄白色を呈している。墨線下描き・賦彩・朱線描起しの基本に則り、裏彩色を併用する。頬、額、三道、胸部に朱の暈^{くま}を加えるが、阿弥陀と観音・勢至のみは賦彩がより厚く暈は薄めで、この三尊の扱いがやや違う。松尾寺本も同様である。ちなみにX線写真に依るとこれらの肉身部は不透過で（特に三尊）、白色顔料として鉛白系の鉛化合物を用いていると想像される。なお竜樹は赤肉色を呈する。

頭髪は群青、顔容の眉は墨と群青の二層とし、上眼瞼は墨のみ、下眼瞼は朱線を引く。X線撮影で髪際に沿った部分がより不透過なのは、緑青を加えているためかと思われる。額毛は全体にかなり太い。白毫は白色を点じて朱線でくくる。眼窩を表わす朱線は阿弥陀、観音と舞菩薩に見られるのみで、他は眼窩線を加えない。松尾寺本も同様で、このため顔の立体感がやや乏しくなっている。他は定型的手法に依る

が、ここで注意されるのは両眼の形状であろう。如来の眼は平安後期仏画の切長で優婉な雰囲気を湛えつつ、眼尻を少し上げるところに鎌倉仏画の特色をのぞかせる。一方、菩薩のそれは眼瞼線がより太く波を打ち、眼尻も明快に上がってかなりアクセントの効いたものになっている。また文殊の両眼のみ眼尻の上がない流線形をしているのは、具縁品に微笑相と説き、⁽¹⁶⁾また両界曼荼羅中でも文殊のみは顔容表現を別にするという伝統に則るものと判断される。金剛峯寺の応徳涅槃図の文殊の眼が上向きの流線形になっているのもこうした伏線があったためではないだろうか。ひるがえって松尾寺本を見ると、文殊と他の菩薩の眼の違いはあっても、如来と菩薩、文殊のニュアンスの差が不明瞭であり、より形式化している感は否めない。

2 着衣と天衣

着衣の輪郭や衣文線はより太く抑揚のある墨線を用いる。松尾寺本が金泥線を加えるのに対し、本図は金泥を用いず、着衣の地色が赤色または褐色系の場合、緑青の彩色線を加えるなど（地色が青緑色系のものについては未確認、なお護法の二尊には彩色線がない）表現が異質であり、この時期の仏画として珍しい手法である。衣褶に彩色線を用いる例としては十一世紀の釈迦金棺出現図や一乗寺の天台高僧像が想起される。

着衣の賦彩は変色のためわかりにくい。阿弥陀の衲衣は褐色を呈し、右肩部は群青、衲衣裏に緑青、裳裙部に群青を塗り、さらに段暈を加えている。菩薩の方は、裳は朱と現在濃茶色のもの（X線に透過、有機系顔料か）の二種を交互に用い、条帛に現在褐色のものと群青または緑青と朱、天衣の表に緑青と群青のほか褐色と朱を用いて変化をつけている。着衣に文様がない点も古様な要素である。

着衣の形式では、袋状の裳が特色ある表現として注意される。この種の例は宋画写しの長香寺本観經十六観变相図の他、十二世紀の經典見返絵に多見するが、天永三年（一一二二）造立の鶴林寺太子堂仏後壁の九品往生図にも認められ、天台系来迎図の中で存在が認められる。真寂（八六六～九二七）撰の『諸説不同記』には、胎蔵界中台八葉院の四菩薩の項に、「或圖」（宗叡請求本とされる）は「裙纏レ脛坐二」一「裙纏二右脚一」二「裙纏レ脚坐二」（大正蔵図像①—30～32）と記されている。これが袋状に裳裙を処理する事だとすれば、曼荼羅の古作にその例がある事になる。⁽¹⁷⁾

また、文殊菩薩が条帛をせず如来同様に腹衣を腹帯で留める形式に表わされるのも特異である。平安仏画にその類例はほとんど見当らな

いが、中国の敦煌画を見ると八世紀末頃から十世紀初めにかけてのものにこの形式が散見され、⁽¹⁸⁾ 齋然請來の釈迦像胎内納入品中、版画普賢・文殊像（北宋、十世紀）にも認められる事から、この頃の中国画を範としているものと想像される。

次いで、最も特徴的なのは天衣の処理であろう。天喜元年（一〇五三）の鳳凰堂扉絵に初めて登場して以来、來迎聖衆の天衣は平安後期の洗練された嗜好を反映して優雅に、軽やかに風に舞うことを目指し、より細くあるいはより薄手に、はたまた軽さの極限として透明にさへなつてゆく傾向があつた。しかし本図の天衣はそれに逆行してピロードのような重厚感がある。加えて天衣先端が紡錘形に膨らみ、両側から縊れが入る点にも特色がある。このような衣端処理をもち、衣帯にも波打ちや屈曲の多い形式は、応徳年銘仏涅槃図の金剛力士や諸天部の衣帯に認められ、さらに類例を求めれば、『別尊雜記』所載の円心様五大明王図像、十、十一世紀の高野山五大菩薩中の無畏十力吼・竜王吼像を経て、空海請來図像の転写本とされる仁王經五方諸尊図（醍醐寺、教王護国寺藏）⁽¹⁹⁾に遡る事ができる。本図の天衣もこの系統に属するものである事は疑いあるまい。ただし同じ形式とはいへ、応徳涅槃図のそれが、前述した平安後期仏画の傾向を持ち、より典雅な動勢とまろやかな形を示すのに対し、本図はより重々しく、むしろ五大力菩薩に近い趣きがあり、この感想は赤外線写真を見る時一層強まって来る。こうした事から本図の天衣は、仁王經五方諸尊図に窺えるような唐代後半の表現形式の類からさほど隔たらないところに原型があつたものと考えるのである。

ともあれ、來迎に伴う風の動きを表わす天衣ではあるが、その重々しい質感が無文様の着衣とともに豪壯で古風な印象をもたらしている点は留意すべきであろう。惜しむらくは筆線に張りが乏しく、形式化の弊を免れていないのが転写の限界といえる。

3 光 背

光背は、阿弥陀が頭光と身光の二重光背、他は頭光のみに表わされる。

阿弥陀は頭光・身光とも大きく三区に分けられ、中区は地色を薄くして墨線や彩色線を細かく幾層にも重ねて表現するのに対し、内・外両区はほとんど線を入れず、群青または緑青を地塗りしていたものと思われる。内・外区では色違いにし、さらに頭光と身光の内・外区どうしも色を交換していたものと想像されるが、明瞭ではない。ただ頭光に限っては、内区では内側から外側に、外区では外側から内側に色をばかして彩色していたとみられる。

七菩薩の頭光はやや簡略化され、内・外区の二区からなる。内区は地色が薄く、外区は群青か緑青を塗っていたようだ。両区とも周縁部に細かく線を重ねるが、外区にある青緑色系の太めの彩色線は、前段の観音・勢至が緑青、後段の普賢・文殊が群青と、交互に色を違えている。外区の地色もおそらく段によって変化させていたのだろう。その背後の音声菩薩の頭光は単円に表わされ、周縁部に若干の彩色線を加えているようだ。また、阿弥陀以下すべての光背の外側は、丹の彩色線によって縁取りされる。

なお、頭光の大きさを比較すると、七菩薩のうちでも後方の段に移るに従って、漸次小さく描かれており、これによって遠近感を表現しようとする意図が汲み取れよう。

4 蓮華座

菩薩の乗る蓮華座は扁平な反花^{かへりばな}で、各蓮弁は内外二区に分けて彩色される。松尾寺本を見ると、燻染のためわかりにくいが一弁置きに二種の賦彩がなされており、頭髮などに残る顔料の色目と比較すると、群青と朱、緑青と現在褐色（当初紫か）の縹縹彩色の組合せが認められる。すなわちいわゆる紺丹緑紫という平安仏画以来の彩色原理を踏襲するもので、菩薩の前後の配列に応じて内区と外区の色を交換する配慮も見せる。剥落のため確認できないが、本図も同様の彩色の組合せがなされていたのだろう。ただし前後の配列に応じた内外区の変化はない。

ところで蓮華座に反花を用いる例は、鳳凰堂扉絵を始め平安後期から鎌倉時代にかけての仏画にも散見されるが、その多くはふっくらと柔らかい厚みのある蓮弁がほとんどで、本図のように扁平で先端の尖った形式は稀である。この種の表現は平安後期仏画にはふさわしくなく、むしろ法隆寺金堂壁画や東大寺大仏蓮弁の毛彫といった奈良時代の仏画、あるいは敦煌画でいえば初唐から盛唐にかけての遺例に多見するものである。また、浄土図の古本に基づいた西禅院本や奈良国立博物館本阿弥陀浄土図に登場する事なども、発想の源が古作にある事を物語っているよう。ちなみに法華寺本阿弥陀三尊および童子像の二菩薩の反花蓮弁も、色調は鎌倉風ながらこの種の例に数えていいのではないだろうか。



図13 阿弥陀聖衆來迎図 菩薩の冠
松尾寺

5 装身具と宝冠

菩薩の璽珞、宝冠等の装身具に眼を移すと、ともに朱線の輪郭を残して賦彩が脱落し、絹の地肌の現われている部分がほとんどである。しかし拡大鏡では金箔の断片が諸所に認められ、赤外線写真には下描きの墨線、X線写真には仕上げの朱線の描起しが明瞭に現われているから、金の裏箔を多用していた事が知られる。観音の捧持する蓮台も同様の技法に依るが、後世の修理の際に裏箔は絹裏から剝離してしまったのだろう。松尾寺本の方は金銀箔をよく残すから、これによって本図の当初の様子もある程度想像できる。冠の形状は両本ほぼ同じとみてよく、向かって左上隅の腰鼓を奏する菩薩の冠(図13)に、平安後期に流行した斜行反転型の構成が認められ(松尾寺本による。本図は絹が脱落)、諸所にあしらわれた植物質の花弁の断片が平安仏画風の華やかさを添える。しかし、それ以外は、直立型の三面頭飾ないしは三山冠型の古風な形式を基本とするのである。

また、これらの輪郭線に朱線(X線に不透過)を多用することも注意したい(松尾寺本では墨線だが、台座蓮弁に朱線を用いる)。墨線以外の輪郭線として平安後期仏画においては白色線が主体であり、対比的色の組合せでさえも白を間に挿むことによってそれを和らげる緩衝的役割を果たしていた。⁽²¹⁾ 逆に朱線は、奈良時代絵画以来の伝統的な輪郭線であり、古本に基づく西禅院本や奈良博本阿弥陀浄土図はもとより、平安末期前後における一部の復古的傾向の絵画に朱線の輪郭線が再び登場するという傾向が認められる。こうした奈良絵画の手法が南都周辺において平安時代を通じて途絶する事なく伝統的に用いられていたかどうかはここで問わないが、平安仏画的な白線使用の画面の中に朱線が入り込んで併存する早い例として高野山の阿弥陀聖衆來迎図があることを指摘しておきたい。本図の朱線の輪郭も、古例ないし原本の手法に倣ったため生じたものと解釈する。

6 音声菩薩

背後に従う八体の音声菩薩は坐形を基本とするが、中に天衣を両手にたゆませて踊る二体の立ち姿の舞菩薩が含まれている点に気付かれ



図 16 阿弥陀聖衆来迎図 菩薩の顔 安楽寿院



図 17 綴織当麻曼荼羅 勢至菩薩 当麻寺



図 14 阿弥陀聖衆来迎図 舞う菩薩 安楽寿院



図 15 敦煌莫高窟 112 窟 金剛經変相 部分 中唐

よう〔図14〕。来迎聖衆に舞菩薩を含む例は、鳳凰堂扉絵を始めとする平安時代の遺品には意外に見当らず、本図を除けば鎌倉初期の清凉寺の迎接曼荼羅正本（来迎聖衆はすべて立像）が早い例と思われる。古い来迎図では聖衆が坐形であったため、舞う姿はなじみにくかったせいでらう。そこで、この特色ある舞菩薩の図様の源を尋ねて行くと、やはり敦煌に残る唐代各種の浄土变相図に描かれた伎楽会中の舞菩薩に逢着する。三二〇窟北壁の観經变相（盛唐）、一一二窟南壁西側の金剛經变相（中唐）〔図15〕その他類例に事欠かないが、重要なのは、すでに中村興二氏も示唆するようにそれが観經变相図周縁部の九品往生図に由来するものではなく、变相図主部たる浄土図の一景に基づくと考えられる点である。伎楽会両側にて坐奏する菩薩と舞菩薩を組合せれば、本図の音声菩薩群が成立する事は、この図様形成の背景を示しているといえよう。なお蛇足ながら、大きさが違いすぎてやや無謀だが、綴織当麻曼荼羅（奈良時代）中、保存のいい勢至菩薩〔図17〕と本図の腰鼓を奏する菩薩の顔〔図16〕が、太めの眉、大きな眼など表情が似るのも偶然とは思えず、古様な相貌を伝えると考える。⁽²³⁾

7 来迎雲

来迎雲の表現は、本図と松尾寺本ではやや様子が異なる。松尾寺本の方は、白、赤、緑または青など数色を用い、蛸足渦文風の輪郭に沿って外暈状に塗彩している。外暈を伴う彩色雲は、十二世紀前半を降らない浄嚴院本阿弥陀来迎図や、十一世紀の聖衆来迎寺旧蔵の十六羅漢図（東京国立博物館蔵）第十三尊者幅にも見られるが、この場合敦煌画に多見する彩雲表現との近似性が印象付けられる。「大陸的な趣」と評される所以であるが、一方本図は彩色はなく白色（または白茶色）のみで、雲の最外部の輪郭を除いた、内部の雲の皴に沿ってのみ外暈風に塗彩している。現在のところ、この種の例は他に見出していない。

8 不動と毘沙門

最後に不動と毘沙門について簡単に触れておくと、来迎聖衆本体とは異なって図様や表現上に古様な要素は何も認められない。衣褶に彩色線が加えられることもなければ、装身具に朱線を用いることもない。その点、来迎図主部と一線を画する事は明らかであり、元来原図にはなかったものを、本図制作時に描き加えたと見てよい。するとこの二尊は、制作年代を示す重要な指標になり得る。その特色は、やや弾力的な抑揚ある墨線とそれを生かすような控えめの賦彩にあらう。こうした抑揚ある筆線を下描き線のまま生かそうとする傾向は、十二世

紀中頃から現われて来るものだが、中でも仁平三年（一一五三）銘の持光寺本普賢延命菩薩像中の象頭に描かれた小さな四天王像は、本図の二尊、特に毘沙門天の墨線の性格に類似することに気付く。ただし墨線の張りといい、天衣や衣帯の翻りの動勢といい、持光寺本はより生き生きと精彩に富んでいるのに対し、本図はやや表現に固さがあり、多少形式化している感は拭えない。しかし持光寺本からほど遠からぬ所に位置しているように思われる。

三 図様の成立背景と制作年代

本図における阿弥陀の近侍の菩薩が、観音蓮台、勢至合掌という来迎図の定型成立以前の様相を示し、蓮華茎を持つ曼荼羅的な図像と配位の特徴をもつ事、それらが源信の『往生要集』臨終行儀の段に出る七菩薩に相当する事はほぼ定説となっていた。が、今回まず図像学的に考察し、観音背後の菩薩は従来考えられて来たような宝塔を持つ物とする弥勒ではなく如来舌を持つ物とする普賢であり、普賢背後の菩薩が弥勒と考えられる事を明らかにした。さらにこの普賢の図像は台密系のもので、しかも阿弥陀曼荼羅に登場する普賢のそれである事は、従来の密教との関連説をより決定的にすると同時に、本図が天台系来迎図である事を再認識する事になった。文殊持物の青蓮華の形状や、他の菩薩の表情と区別された微笑相を呈しているところにも、密教図像の伝統が看取される。ただし曼荼羅的配位とはいえ、先頭の観音勢至から後段に行くに従って少しずつ頭光の径と像容を小さくし、遠近感を表現する工夫がなされている点も見逃せない。

次に、本図に見られる特色ある表現や図様を抽出し、そこに浮かび上る古様な要素について検討してみた。無文の着衣や天衣の形式、文殊の服制、装身具・宝冠の朱線使用、冠の形式、蓮華座反花の扁平な蓮弁、舞菩薩の姿態等の諸要素を挙げてみたが、これらの要素の形式上の原型を探す時、遡り得る年代の中をそれぞれに持っており、本図の古様さ全体が指し示す一つの年代を特定するのはそう簡単ではない。そこで、それらの諸要素がともに肩を並べられそうな時期を想定するに当たり、遡り得る年代の最も遅そうな要素として天衣の形式を筆者は重視したい。既述のように、仁王経五方諸尊図にみるような唐代後半の表現に淵源しながら、そこから派生したと思われる高野山五大力菩薩像や醍醐寺伝扉絵八大菩薩図像（原本は十〜十一世紀か）の天衣の表現に近い和風化された形式をそこに見る。そしてこの天衣の重厚な感触は、天喜元年（一〇五三）の鳳凰堂扉絵九品往生図の来迎聖衆が纏う軽やかな天衣より以前の時代の産物と考えたい。すなわち十世紀

ないしそれからあまり遠からぬ時期を指し示していると解釈するのである。

その場合、阿弥陀近侍の七菩薩が『往生要集』に基づくものとすれば、それが完成した寛和元年（九八五）より遡る訳にはゆくまい。一方、須藤弘敏氏は安楽寿院本系の祖型が登場する文献的背景として、『小右記』治安三年（一〇三三）五月二十八日条の法成寺阿弥陀堂における藤原道長の逆修法事の記事に注目している。⁽²⁶⁾ 四十九体の等身阿弥陀如来像を懸けたとする中に、「但中一幅尊像七尺許欵、加鬘観音・勢士并天人音楽像、等身無勢士、……」⁽²⁷⁾と記されるもので、四十九体の真中の一幅中に観音勢至の二菩薩と奏楽の天人像が描き加えられていた事になる。須藤氏の解釈通り、これは正面構図と考えるのが自然であり、貴重な指摘といえよう。この時点で本図の祖型が成立していたとすれば、図様の古様さが指し示す年代ともさほど違わない。こうした点を踏まえれば、十世紀末から十一世紀初め頃にかけてという、本図の原図の成立年代が導き出されるのではないだろうか。

すると日本における来迎図の草創期に近づくため、原図成立の構想をめぐる問題は、来迎図の発生とも関わって俄然複雑な様相をおびて来る。そのうち古様さをめぐる問題に限定して考えれば、古様な要素として挙げた中で、舞菩薩の姿態や反花の扁平な蓮弁（あるいは朱線輪郭も加わるか）などは、天衣の形式よりもさらに原型が遡る印象を与える。そうした点に原図成立の素材となったものの残影を認めたい。⁽²⁸⁾ 源豊宗氏は早くに、宋代もかなり古い頃の原本を臨模したものと見る見解を提出している。宋代における九品往生図の制作は文献的にも確かめられるから、⁽²⁹⁾ 今にしてなお単純に退けられない意見であるが、むしろ中村氏のいうように西方浄土変、それも唐代後半の浄土変がその素材になっていると考える。円仁建立の東塔常行堂（八五一年）の四方壁に九品浄土図（内容については諸説あり）が描かれたことや、円珍が帰朝後に則天武后縫繡極楽浄土変一鋪を送付させていることなども思い併されよう。

ところで、こうした一連の古様な性格とは逆に、優美ながらも眼尻が少し上って凜とした表情の阿弥陀の顔容や、音声菩薩の冠の一部には明らかに平安後期仏画を経過して来た表現を見せ、不動・毘沙門二尊の描法には、本図制作時点での同時代性が表われている。その時期を十二世紀後半から十三世紀前半のどこに置かかという点については決定的材料を欠く。が、古様な画体に影響されているとはいえ、護法二尊の賦彩が平安仏画的な温かみに乏しいこと、持光寺普賢延命像の四天王に萌芽的状况を認め、やがて普及して行く抑揚ある筆線がこの二尊ではすでにややぎこちなくなっていると思われることなどから、本図の制作は鎌倉時代に入ってまもない頃と筆者は考える。仏菩薩の髪際に緑青を加えるのも鎌倉仏画の手法と言えらる。⁽³⁰⁾

おわりに

本図の図様の成立背景を探ることは、来迎図の成立事情を考察することに直結し、制作目的、用途、教理的背景など、多様な問題点を含んでいる。それについては諸先学の多彩な論考がすでにあり、なおかつ短時日では結論の出ない問題も多い。そこでこの小論では古樣さに焦点をしばって整理してみた。その延長上で松尾寺本との図様上との関係についても簡単に触れておきたい。

松尾寺本（もと法隆寺弥勒院什物）と本図との主な相違点は、a…不動・毘沙門の二尊が描かれていないこと、b…ほとんどの衣褶線に金泥線を重ね、わずかに文様を加えること、c…来迎雲を彩雲とすること、d…空中に散華を描くこと、などである。⁽³¹⁾ aについては下方の絹が截ち切られているため不明である。⁽³²⁾ bは、截金を避けて金泥を用いる鎌倉仏画の一傾向と同調するものとみる。c、dは、本図と松尾寺本との間に直接の転写関係が成り立つものではなく、共通の祖本の存在を示唆するものと思われる。しかし、こうした相違点よりも、本図において阿弥陀と文殊とそれ以外の菩薩の眼の表現が、微妙にニュアンスを異にして三者三様に描き分けられているのに対し、松尾寺本では文殊の微笑相はかろうじて識別できる程度のもthingになり、阿弥陀と諸菩薩には差がなくなっている点を重視したい。こうしたニュアンスの喪失は転写の回数が増すことによって生じる事態であり、本図に比べると松尾寺本は様式的になめざれていると言えるのではないだろうか。彩雲の輪郭が歯車状になって、本図より柔らかさを失っているところも制作年代が若干遅れる要因と見る。ただし鎌倉時代前半より降るとはあるまい。

最後に如来舌を持つ普賢について考える時、その典拠は現在のところ「成菩提伝」とする『行林抄』と『阿婆縛抄』の記載以外にないが、この図像が金剛界阿弥陀四親近菩薩中の金剛語菩薩にほぼ一致する事は注意を引く。密教においてはここに登場する七菩薩のうち、観音は金剛法、文殊は金剛利、弥勒は金剛因菩薩と団体とされており、これに金剛語が加われば阿弥陀四親近が揃うことになるからである。『往生要集』に説く七菩薩は横川常行堂の浄土教的阿弥陀五尊（阿弥陀・観音・勢至・地藏・竜樹）を基にしているといわれるが、最初に建立された東塔常行堂では阿弥陀と四摂または四親近菩薩という密教阿弥陀五尊であり、常行堂が普及する初期段階ではこの形態がとられていた事も想起される。普賢と金剛語を団体とする説は見出していないが、あるいは阿弥陀四親近の性格を重ねた七菩薩の構想であったのかもしれない。

れない。

註

- (1) 絹本着色一幅。縦一一・五・六、横七四・三センチ。最大絹巾四六センチ。画面下端に絹巾分、縦一一センチの欠落がある。大正十五年三月の修理。
- (2) 中村興二『浄土教絵画』本文(京都国立博物館編、一九七五年)、浜田隆『極楽への憧憬』(美術出版社、一九七五年)、奈良国立博物館特別展目録『浄土曼荼羅—極楽浄土と来迎のロマン—』(作品解説96・97(一九八三年)、中村興二『阿弥陀来迎図の展開(来迎美術史研究序説・その四)』(『佛教藝術』一四九、一九八三年)、中野玄三『来迎図の美術』(同朋社、一九八五年)等参照。
- (3) 『覚禪鈔』阿弥陀法の裏書にも、
惠什云。造彌陀三尊普通説。觀音左持蓮花。勢至右持蓮花。以之為差。但佛師同方令持蓮花者。以頂上可見。
と述べる条がある(大正蔵図像④—458c)。
- (4) 石田尚豊『曼荼羅の研究』研究篇三二頁参照(東京美術、一九七五年)。
- (5) 拙稿「浄厳院本阿弥陀来迎図について—平安時代来迎図の一遺例—」『MUSEUM』三七〇号(一九八二年)参照。本書第一編第一。
- (6) 註(4)『曼荼羅の研究』研究篇二六頁・一四六頁参照。
『大日経』具縁品に、
持眞言行者 次至第三院 先圖妙吉祥
其身鬘金色 五髻冠其頂 猶如童子形
左持青蓮華 上表金剛印 慈顏遍微笑
坐於白蓮臺 妙相圓普光 周匝互暉映
- (7) とある(大正蔵18—8a)。秘密曼荼羅品にも関連記述がある(同18—35b)。
- (8) 中村元『佛教語大辞典』(東京書籍、一九七五年)「蓮華」の項には、
普通にはパドマ (padma 鉢頭摩、紅蓮華)・ウトパラ (utpara 優鉢羅、青蓮華)・クムダ (kumuda 拘勿頭) (ともに赤白の二種あり)・ブンダリーカ (pundarikā 芬陀利、白蓮華) の四種をいうが、またニーロートバラ (nitōtrāra 泥盧鉢羅、青蓮華) を加えて五種とすることもある。単に蓮華というときには、主としてパドマまたはブンダリーカをさしている。
と述べられる。
- (9) 胎蔵図像の中台八葉院文殊の蓮華のみ異なる形をしている。この図像が石田氏の説通り『一字仏頂輪王経』『不空罽索経』に依るとすれば、そこでは「青優鉢羅華」と別種の青蓮華を想定しており、その差違が理解できよう。註(4)、二四頁参照。
- (10) 文化財保護委員会編『醍醐寺五重塔図譜』図54・55(一九六一年)。解説の中で森政三氏はこれを菊花文とし、「図中の菊花の莖が三段に飛び出しているのは不思議な着想で、わずか尺餘の文様に過ぎないが、じっとみていると何かしら人の心を現実を離れた別の世界へ誘うような趣がある。」と述べている。
- (11) 敦煌出土の千手千眼観音菩薩図(ニューデリー国立美術館、九世紀)にも登場する事から、中国に源がある事が確められる(『中国美術』1、図76、講談社、一九七三年)。
- (12) 高田修「台密の両界曼荼羅について」『田山方南先生華甲記念論文

集』所収（一九六三年）、『日本仏教宗史論集』3「伝教大師と天台宗」再収（吉川弘文館、一九八五年）。

(13) 成菩提云。畫圖云也。成菩提出之

中。阿。寶冠著袈裟。金色住三定印。④以花鬘各絡右左肩。如灌頂。自餘同上。

東。虛。寶冠白肉色。左掌持寶當胸。右拳安腰。⑤同上。但右五指當向。外。

異。普。寶冠白肉色。左持蓮花。上有舌形。⑥無光焰菩薩云舌。有光焰。舌中有二。

三古。甲本異本曰。形如胎。右手仰掌。地水屈著掌中。而如寶生佛。藏如來舌所持也。

羯磨（以下略）

(14) 『覺禪鈔』（大正藏圖像⑤—35）、仁和寺本『弥勒菩薩画像集』（同⑥—46）など。

(15) 註(2)参照。

(16) 註(7)参照。

(17) 大英博物館蔵の敦煌画樹下説法図（八世紀初）の脇侍菩薩には、この種の表現の原型が認められる（『西域美術』1、図7、講談社、一九八二年）。

(18) 敦煌莫高窟一五九窟西壁の普賢・文殊像（中唐、『中国石窟 敦煌莫高窟』4、図80・81、平凡社、一九八二年）、大英博蔵の四観音文殊普賢図の文殊（咸通五年（八六四）、『西域美術』1、図23）、弥勒下生経变相図の脇侍（唐末〜五代、同2、図12）、普賢・文殊菩薩像（唐末〜五代、同2、図13・14）など。

(19) 拙稿「応徳涅槃図小論」（『佛教藝術』一二九号、一九八〇年）参照。

(20) これについては註(19)の論文参照。

(21) 有賀祥隆『日本の美術二〇五 平安絵画』至文堂、一九八三年参照。

(22) 『中国石窟 敦煌莫高窟』4、図4、40、48、62、71、83、147、153、158など。

(23) ちなみに当麻曼荼羅の伎楽会の舞菩薩は坐像に表わされ、もとより

本図との図様上の影響関係はない。

(24) 註(5)参照。

(25) 註(2)『浄土曼荼羅——極楽浄土と来迎のロマン——』作品解説。

(26) 須藤弘敏「迎接の夢——平安時代阿弥陀来迎図考——（下）」（『佛教藝術』一五八号、一九八五年）、註38参照。

(27) 今日禪閣於法成寺行送修佛法事、（中略）阿弥陀堂、懸等身阿弥陀如来像四十九鉢、但中一幅尊像七尺許、加蓋觀音・勢土并天人音樂像、等身無勢土、每前立机、上燈燃、御明二燃燈、亦有佛供用樣器（下略）（『大日本古記録』所収本）。

(28) 源豊宗「来迎の芸術」（『仏教美術』二五号、一九二五年）。

(29) 『仏祖統紀』（志磐撰、宋咸淳五年（一二六九）成立の自序あり）の「浄土立教志」部に、錢唐の沈銓とその妻施氏が元照律師（一〇四八—一一一六）を請じて觀經に依り九品往生図を描いた記事がある（『浄土宗全書』続16、一九四頁）。

(30) 柳澤孝「法華寺阿弥陀三尊及び童子像」解説（『大和古寺大観』5、岩波書店、一九七八年）参照。

(31) 中島博氏の御教示によれば、松尾寺本は絹地に赤色系の顔料を塗ったか、あるいは、染料で染めている可能性がある。

(32) 註(2)奈良国立博物館特別展目録は観音蓮台下に火焰の跡があると報告するが、確認できない。中野氏は註(2)の著書で法隆寺と真言宗との結び付きから、松尾寺本の下方に不動・降三世明王が描かれていた可能性を指摘する。なお、中野氏は両本とも阿弥陀が転法輪印を結び、胸に卍、手足に輪宝が表わされることから、法華寺阿弥陀画像に見られるような南都系が混在しているものと考え、その史料裏付けを探っている。胸の卍や輪宝は『往生要集』の觀察門にも説かれており、また南都系が踏襲している奈良時代よりの伝統的要素が、本図制作時点で混入したのか、原図成立の段階で規範とされたものか判断に迷うため、ここでは留保したい。

第三 十体阿弥陀像の成立

はじめに

京都百万遍の知恩寺に伝来する「十体阿弥陀像」〔図版3〕は鎌倉時代来迎図の異色作である。しかし、その構成諸尊については、阿弥陀以外の尊像が入り込んでいる疑いが示唆されつつも、伝承を否定または肯定する積極的材料が提示されないままになっていた。今回新たに、本作品は伝承どおりすべて阿弥陀仏から構成されているという新知見を得る事ができたので、その根拠を明らかにし、図の成立背景などについて考察を加えてみたい。その考察を通じて、初期来迎図の諸様相とはちがった意味で、日本的来迎図の形成過程の特色が浮かび上がるであろう。

一 十体阿弥陀像の図様

図は向かって右上方より飛来する雲に乗って、十体の如来像が来迎する様を描いている。うち四体が正面向き、それ以外は向かって右向きで、全体としてくの字型の動勢を示す。左上方を起点とする事の多い斜め向き来迎図の中では、小童寺蔵阿弥陀二十五菩薩来迎図や東京芸術大学蔵弥勒来迎図などとともに少数派に属する。

各尊は、円形ないし多角形の框座を持つ多重の蓮華台座上に結跏趺坐し、両手に印を結んでいる。台座はすべて表現を異にしており、可視的な多様さを求める意識が汲み取れるが、着衣や光背を見るにつけても、ますますその感が強まって行く。着衣は通肩ないし遍袒右肩が

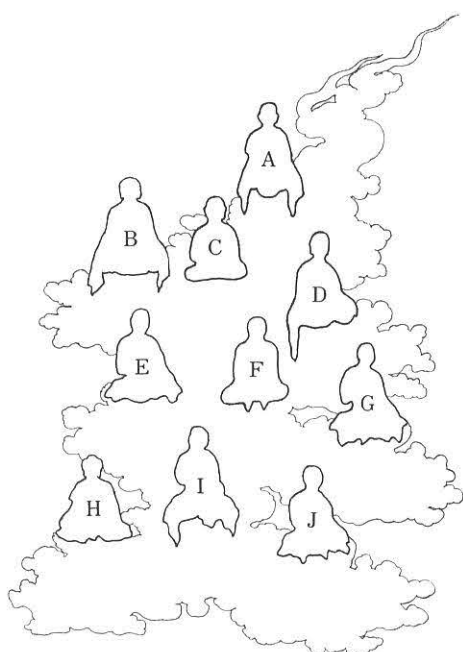


図18 十体阿弥陀像略図 知恩寺

ほとんどで、条袈裟や吊袈裟型を諸所に交えるなどさまざまである。ただし、図18に示したCの如来が一体だけ右肩片肌脱ぎである点は留意したい。光背はそれぞれ頭光・身光からなる透明な二重光背が多い中、後屏に宝相華文を伴う頭光をもつもの（B）、雲気文を伴う二重光背（I）、半透明の渦文を伴う二重光背（D）といったように、バラエティーに富む。

諸尊の配置は、画面上に均等に広がる正面的構図をとるが、上下・左右に位置をずらして変化を付ける点にも画家の配慮が感じられる。また来迎雲の動勢を見ると、上・中・下の三段に水平方向への広がりが見られ、AとD、EとG、HとJがそれぞれグループをなしているように思われる。

なお、補絹があるものの、本図に背景が描かれていた痕跡はない。

二十体の印相

十体の印相はすべて異なる。図19の描起しを参照しながら、以下に略述してみよう。

- A、左右両手とも第一指（親指）と第二指を捻じ、胸前に置く。左右第一指の背を合する。いわゆる説法印または転法輪印。
- B、両手とも第一指と第三指を捻じ胸前に置く。両手はやや離す。説法印または転法輪印。
- C、腹前にて定印を組む。第二指を立てて背を合する。いわゆる阿弥陀の定印（力端定印）。
- D、両手とも第一指と第四指を捻じ、右胸前と左膝前に左右引き違えて、掌を外に向ける。
- E、両手とも第一、三指を相捻じ、右手は施無畏印風に胸前に構え、左手は掌を上にして腹前に置く。

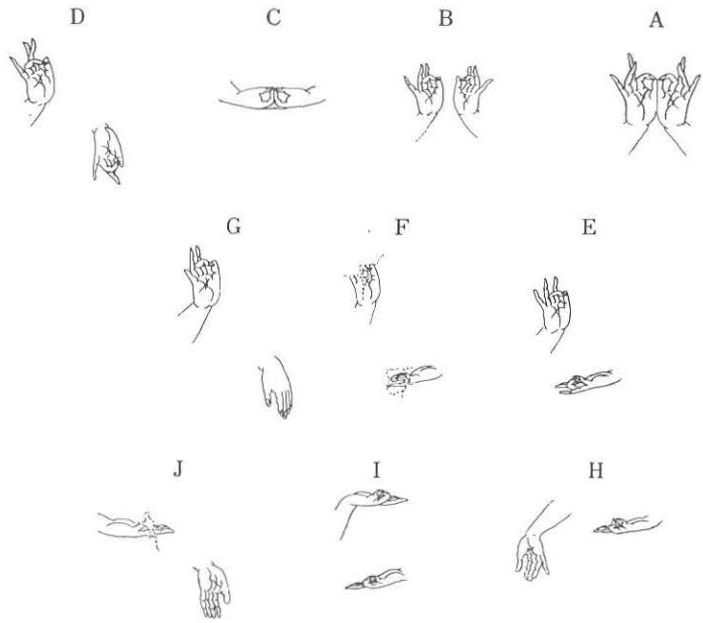


図 19 十体阿弥陀像の印相 知恩寺

F、両手上端部に絵絹の欠損があつて見えにくいだが、赤外線写真によって細部を確認する事ができる。それによると、右手はEに同じ。左手はEと同じく腹前に置くが、第一指と第四指を捻じる。⁽²⁾

G、右手はEと同じ。左手は左膝を覆うようにして五指を伸ばす。

H、右手は右膝前に置き、掌を外に向けて五指を伸ばす。左手は掌を上にして腹前に置き、第一、二指を相捻ずる。

I、両手とも第一、二指を相捻じ、右手は胸前に掌を上に向けて置き、左手も同じく腹前に置く。

J、右手は腹前に掌を上に向けて置く。五指を伸ばすようであるが、絵絹の欠損があり明瞭ではなく、第一、二指を捻じていた可能性もある。左手は膝前に置き、掌を外に向けて五指を伸ばす。

このうちDは来迎図に通有の来迎阿弥陀であるし、Cは現図曼荼羅に由来する定印阿弥陀として一般的像容である。A・Bの両説法印についても、捻ずる指の種類、両手を合わせるか離すかの違いをとりあえず留保すれば、広隆寺講堂の阿弥陀如来彫像を始め、法華寺の阿弥陀画像、鶴林寺の太子堂板壁九品往生図（天永三年（一一二二）、安楽寿院および松尾寺の阿弥陀聖衆来迎図その他に出て来る説法印阿弥陀と同系と認められよう。またEとFのような腕の構えは、平等院鳳凰堂扉絵のうち創建当初よりやや時代が降る中品中生図の阿弥陀や、興福院の阿弥陀聖衆来迎図の本尊と同工である。このほかHについては、立像ではあるが南宋時代の知恩院本阿弥陀浄土図、同じく清浄華院本阿弥陀三尊像、といった大陸の新様に通じるところがあるし（ただし左手は第一、三指を捻じる）、Gについては左右手逆になるが、宋元画に基づいた長宝寺本観経座仏会図（観経序分義曼荼羅図）の本尊に近いと見る事もできる。

類似する印相を結ぶ阿弥陀の例を探せば以上のような結果になるが、捻じる指の違いや立像・坐像の別、来迎仏か否かの性格の違いを無

視しなければ類例を拾い切れない状況であり、それでも十体の印相における統一の関連性は導き出せない。さらにIに至っては全く他に例を見ない印相であり、このような個々に類例を求める方法では尊名比定上、限界があったのである。

ところが、従来さほど注意を惹かれなかった図像の中に、これら尊名比定の問題を一挙に解決できる材料が見出せる。「惠雲僧都請來」といわれる「九品往生曼荼羅」がそれである。

三 九品往生曼荼羅と十体阿弥陀像

この図像についての記述は、まず恵什撰の『図像抄』(十二世紀前半)に出て来る。すなわち卷二阿弥陀の項に、密教には二種の曼荼羅があると、一つは儀軌所説の中央に阿弥陀、その周囲の八葉に八大菩薩を配するものであり、もう一つは「惠雲僧都請來九品曼荼羅」であると述べる。それは中台に八葉開敷蓮花を置き、中央に上品上生の阿弥陀、その周囲の八葉に上品中生から下品下生に至る八品の阿弥陀を配し、内院四隅に四親近菩薩(法利因誥)、第二院に十二光仏と四撰菩薩・外四供養菩薩、第三院に一方が六菩薩ずつの二十四菩薩を置く三重構成のもので、第三院の二十四菩薩と内院の法菩薩を合わせて二十五菩薩になると述べられる。⁽³⁾ただし、実際の図像は『図像抄』にはなく、心覚の『別尊雜記』(仁和寺本)に初めて登場する。その図は九品の阿弥陀と十二光仏だけからなる二重構成の曼荼羅であり、八葉蓮弁も他の諸尊も描かれていない。⁽⁴⁾

内院の九品仏はすべて結跏趺坐し、右回りに順に配するところは曼荼羅の常套的配位だが、その印相を見ると十体阿弥陀像と強い関連がある事に気付く。

『別尊雜記』の図では印相細部までの照合に限界があるが、幸い同じ心覚撰とされる旧東寺観智院本『諸尊図像』にも同じ図が「九品往生曼荼羅」として収載されており、こちらは各尊の添書によって印相が確定できる(図20)⁽⁵⁾。順次述べてみよう。

一、上品上生……「二手空風相捻相向」。すなわち両手とも第一、二指を相捻じて向かい合わせにする(地水火風空の五輪を小指から親指に向けて順次配当する指名法)。

二、上品中生……「前印空火」。前の印と同じだが第一、三指を相捻じる。

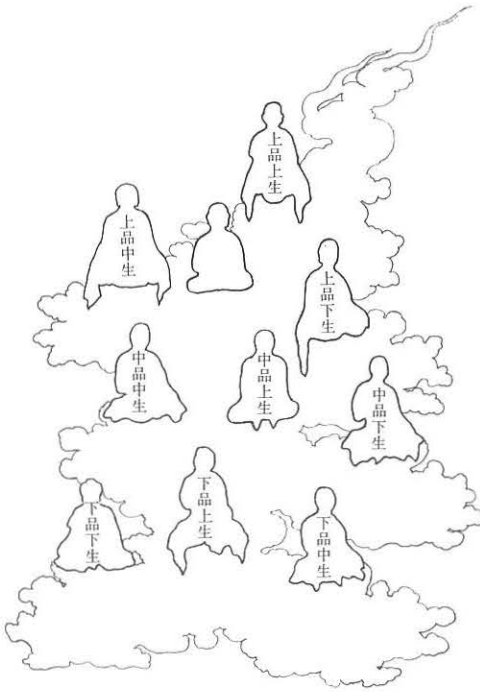


図21 十体阿弥陀中の九品配位 知恩寺



図20 『諸尊図像』のうち 九品往生曼荼羅 MOA美術館

- 三、上品下生……「前印空水」。前印と同様に第一、四指を捻じる。ただし図では左手は膝上に掌を外に向けて置く。
 - 四、中品上生……「左空水合横前 右如持花空火相捻」。左は第一、四指を捻じて前に横たえる。右は花を持つように第一、三指を捻じる。
 - 五、中品中生……「右上火空合 左横安前」。右は上にして第一、三指を合する。左は前に置く。左の指の指定がないのは右に準ずる意と思われるが、図では一、二指を捻じている。
 - 六、中品下生……「右如上 左伏安膝以大捻火水」。右は前と同じ。左は膝の上に伏し、第一指（大指）と三、四指を捻じる。
 - 七、下品上生……「二手当胸右上左下如重相去俱空風合」。両手胸の前に、右上左下に隔てて重ね、ともに第一、二指を捻じる。
 - 八、下品中生……「二手下品上生 右如前左仰安膝」。前印のようにし、右は前と同じ位置、左はあおむけ（掌が外に向く）膝に置く。
 - 九、下品下生……「如前下品中生左右返上」。前印のようにして左右手を取り換える。
- 以上の印相と十体阿弥陀を比較する時、上品上生（上・上）

II A、上・中II B、上・下II D、中・上II F、中・中II E、下・上II I という関係が成り立ち、残りの三品についても膝前に垂下する方の手がすべて指を伸ばすように変化している点を除けば、中・下II G、下・中II J、下・下II Hと認定できよう。すなわちC以下の九体阿弥陀は重複する事なく九品往生の阿弥陀である事がここに確認されるのである。

それを表示してみると、曼荼羅の配置とは異なり、上中下品が三段に表われ、それぞれのグループでは上生仏が中央に置かれている事に気づく〔図21〕。これはすでに述べた、来迎雲の動きに示されるグループ表示とも一致し、一種整然とした配列になる事からも、この比定は支持されるだろう。

Cの問題は後述に譲るとして、では比定の根拠となる九品往生曼荼羅とは何かという点について次に考えなければならない。

四 九品往生曼荼羅の由来

この曼荼羅は古来より謎の多いものであった。請来者とされる恵雲僧都とは誰か、典拠となる經典・儀軌は何か、というのが主な問題点である。以下に整理しつつ所見を述べてみたい。

前者についてまず疑義を提示したのは『別尊雜記』の心覚である。その裏書で「恵雲僧都は安祥寺恵運僧都（七九八―八六九、入唐八家中の真言僧、ただし最終位は少僧都）か。しかし請来目録中にこの曼荼羅は見当たらない。『僧綱補任』延暦十七年の条に恵雲律師が登場し、ある説に大唐人であるからこの人の請来かもしれない。だが僧都には任じられていない」と述べている（大正蔵図像③―47）。

これは『覚禪鈔』の裏書にも引き継がれ、その記述から当疑義が心覚の師、自證房覚印（二〇九七―二六四）に端を発する事が知られる。そして覚禪自身は、所持本の恵運請来目録の内題が確かに「恵雲」と記されている点を示し、覚印の疑義を退けている（大正蔵図像④―84^b）。

これ以降の『白宝口抄』（亮禪口・亮尊撰、十三世紀末―十四世紀前半）や、台密の図像集『阿婆縛抄』（十三世紀後半）では、はじめから入唐八家の恵運請来に当てられるのである。

心覚が示した『僧綱補任』延暦十七年の恵雲律師とは、『七大寺年表』中、同年に律師に任じられた人物を指すのだろう。^(c)この恵雲は天

平末年から天平宝字にかけて正倉院文書に登場する持経法師惠雲と同一人物とされ、天平宝字二年（七五八）九月二十三日の大般若経および道嚴経の送り状には「唐僧惠雲」の自署もある（『寧楽遺文』下）。しかし、もしそうだとすれば、空海が唐より帰朝する大同元年（八〇六）よりも半世紀以上前に来朝している事になり、その時期にこの曼荼羅が存在していたとは考えにくい。

ひるがえって、安祥寺惠運とするのを覚印・心覚等がためらうのは請来目録中にないためであるが、早く小野玄妙が指摘したとおり、請来品関係の目録中に「諸曼荼羅図一卷」という品目が見出せ、九品曼荼羅の収載をそこに予想して、惠雲僧都を安祥寺惠運と同定する見解も無視できないものがある。

もう一つ、この曼荼羅は六十一尊、三重構成からなると記されるのにもかかわらず、『別尊雜記』『諸尊圖像』いずれも二十一尊、二重構成の図しかない点も問題となる。『白宝口抄』には、六十一尊の構成を示した後、「印契持物等皆圖書之。可見彼曼荼羅也。」（大正蔵圖像⑥—362a）とあるから、この時点で全図が存在していた事は間違いない。これに関して、大正大蔵経所収本以外の金沢文庫本『覚禅鈔』等と四親近、第三院に二十四菩薩と四摂、外四供の六十一尊からなっており、二十四菩薩には身色の添書を伴っている。⁽¹²⁾『白宝口抄』が依った図もこれに類似するものだろうが、九品曼荼羅についての記述および心覚の図と比較すると、やや異同がある事に気付く。それは内院四隅の四親近（法利因語）が第二院の内四供（嬉鬘歌舞）と入れ替わっている事、第二院にあるべき四摂（鈎索鎖鈴）外四供（香花燈塗）が第三院に配されている事である。また九品仏の印相は不明確ながら、上品上生仏のそれが当麻曼荼羅中尊のように左手の掌を内に向ける説法印である事、下品上生仏の両手の掌が向かい合う事、下品中生、下品下生どちらも膝前に片手を垂下させない事、十二光仏のうち、無辺光と無対光の尊名が入れ替わる事など、心覚の図とはややかけ離れた要素を持つ。九品仏の印相のみについて見れば、旧久原本圖像（平安末期、大東急記念文庫蔵、大正蔵圖像④—70）にも登場し、流布の一端が知られるが、下品上生の特異な印相は正確に伝わらず、両手並列に変化している例がある。覚禅鈔図の内院における印相の変化もこのような転写過程に生じたものと考えられよう。しかし、四親近四摂内外八供養菩薩すべての位置の変更は、単なる転写上の変化と考えるには無理がある。そこで筆者は、心覚の時点では九品仏と十二光仏から成る図像しか元来存在せず、それが六十一尊という記述と齟齬するため、『覚禅鈔』に至る段階で阿闍梨または圖像家の解釈が加わりつつ想像復元され、そうしてできたものが金沢文庫本に残されているのではないかと推測するのである。仁和寺本『別尊雜記』の図の添書中、「六十

一尊」の「六十」の傍に「廿也」と付記するのも、そうした意味では暗示的であろう。

次に後者の儀軌に関してみれば、この曼荼羅の典拠について、いかなる言及もなされたものがなく、究明は極めて困難と言える。ただ、金剛界阿弥陀の眷属である四親近、別尊曼荼羅のレギュラー・メンバーともいふべき四摂・八供養菩薩と阿弥陀の二十五菩薩が、上述のように、曼荼羅としての体裁を整えるため後から付加されたもので、基本的には九品仏と十二光仏から成っていたとするならば、その背景となり得る経典が一つ、浮かび上がって来る。それは『九品往生阿弥陀三摩地集陀羅尼經』一卷（『九品往生經』と略称される）である。

大正藏密教部と続蔵には、建久四年（一一九三）の寛超書写本を原本とする享和元年（二八〇二）の長谷寺開板本九品往生經が収載されている。⁽¹³⁾そこではまず、無量寿国には上品上生真色地から下品下生楽門地に至る「九品淨識三摩地」があり、その内に「十二大曼荼羅大円鏡智宝像」すなわち、無量光から超日月光仏に至る十二光仏が坐していると説かれる。そして、もし衆生がこの九品淨土に往かんとするならば、十二円妙を觀じ九品淨土と十二光仏の名を日夜稱讚すべしという。さらに真言が提示され、この經を書写誦持する者は業障を免れて福智を増し、極樂界会九品淨土に往生するだろうと説かれて短い經文を終える。九品阿弥陀こそ明記されないものの、それを予想させる九品境界の存在と、曼荼羅配位と読める十二光仏の登場は、經典名とともに九品往生曼荼羅との関連を想起させずにおかない。

九品往生經は不空訳とされ弘法大師請來の伝えもあるが、長西（一一八四—一二六六）の『淨土依憑經論章疏目錄』ではすでに偽妄部に入られ、牧田諦亮氏の『疑經研究』で日本撰述の疑經と断が下された。同時に牧田氏は、鎌倉後半の仏教書にこの經典名や經文の引用が見られる事から、古くからの流布である点にも注意を促している。⁽¹⁴⁾管見によればこの經の存在はより遡り、三善為康（二〇四九—一一三九）撰の『拾遺往生傳』巻下に取り上げられた弘瀬寺円空上人伝の中に、九品往生經を人に読ませたと記されるのが早い例になる。円空は長暦三年（二〇三九）八月没といい、これによると十一世紀前半にはすでに成立していた可能性がある（淨土宗全書統17—89）。内容について触れたものとしては、恵什の説を前出の覚印が筆録した『勝語集』アミダの項（保延元年（一一三五）十二月の問書）に、左右の第一、四指を相捻じて各々に当てるといふ小呪印は「此印、九品往生陀羅尼經より出るか」と記するのが早い（大正藏78—210a）。

この他、鎌倉から南北朝にかけての諸書に引用されるが、その引用文を見ると大正藏所収本や龍谷大学本中になく要素も見受けられ、日本撰述といわれるように經典として正本の確立度の弱いものであった事が推測される。中でも『勝語集』をはじめ、東密の『白宝口抄』、台密の光宗撰『溪嵐拾葉集』（十四世紀前半）といった密教書中にはすべて、この經典に印相が説かれているような書き方がなされている。

特に『溪嵐拾葉集』が、当麻曼荼羅の中尊の印に触れて、「此印を能く能く礙するに、九品往生経の中に、十印、彌陀を説く、即ち下品中生の彌陀の印なり」(大正蔵76―788c)と記す条は、それを明確にするとともに、十体阿弥陀との関係でも注目するに価しよう。

以上の考察から、九品往生曼荼羅と九品往生経との間に何らかの繋がりを想定する事ができるのではないだろうか。両者とも恵什以前つまり十二世紀以前における存在が確認され、經典の方は十一世紀前半にすでに成立していた事が示唆されている。おそらく、不空訳に擬されたこの經典の撰述を受けて、それを補強するような形で「九品淨識真如境」の担い手としての九品阿弥陀と十二大曼荼羅としての十二光仏から成る九品往生曼荼羅が創出され、阿弥陀の十甘露真言(根本陀羅尼)の請来者としても知られる恵運僧都に仮託されたのではないかと筆者は考えるのである。さらに、これのみでは曼荼羅の体裁が整わないため、やがて尊像が増加して六十一尊とされるようになり、經典の方も印相記述などが加えられて幾つかの増広本を産出していったように思う。ただその場合でも、經典の九品淨土、曼荼羅の九品阿弥陀の成立の底流には觀經の經意がある事はおそらく疑いがなく、濱田隆氏の「これらは唐代浄土教の異常な流行を背景に、觀經の經意にもとづいて九品の阿弥陀を密教の曼荼羅として構成したものと推測」する見解は、なお有効である。⁽¹⁷⁾平安時代における九品往生印に統一的規範がなかったのは周知の事であり、現存最古の掛幅来迎図と思われる浄嚴院本の阿弥陀の印も、通有の来迎印と異なるなど、古い時代における非定型性が印象付けられている。十一世紀には普及していたであろう定印阿弥陀が、この曼荼羅には登場していない事とも併せ、九品仏の印の多様さが本曼荼羅成立の古さを物語っているようである。

五 十体阿弥陀像の様式と制作年代

この辺で再び十体阿弥陀像にたち戻り、絵画様式上の特徴について考えてみよう。⁽¹⁹⁾

本図の如来の肉身は、一様に黄色身で、朱線による描起しがなされる。目鼻立ちの描法は通有のものだが、山型の眉、眼尻の上があった両眼、締まった頬など、いわゆる理智的な風貌を呈し、紛れもない鎌倉仏画の特徴を持つ(図22)。髮際に緑青を加えるのも宋画の影響を受けた鎌倉仏画の手法の一つだが、髮際に即して細長く帯状に緑青を塗るものが多いのに対し、これは髮際から頭髮に向けて暈をかけるように施されている。南宋時代の知恩院本阿弥陀淨土図(淳熙十年(一一八三)の年紀がある)の中尊などを見ると、こちらの方がむしろ本来の

あり方に近く、髪が生え際の薄く見える状態を表わそうとする目的に、より合致していると思われる。

肉身線が一樣な細線による一方、衣文線は少し抑揚のある墨線を用いる。ただ、どちらも線の質が硬めで、張りに欠ける嫌いがある。着衣の文様に截金を一切用いず、彩色文様と泥描の文様のみからなっている点も、平安仏画と一線を画する。

伝統的な縹縹彩色による紺丹緑紫、すなわち青色系―赤色系、緑色系―紫色系（通常褐色化している）の組合せも一部に見られるが（たとえば中品上生仏の台座蓮弁など）、特に赤色系の縹縹は鮮紅色から桃色へと推移するもので、平安仏画の温雅な彩色対比とは質が異なっている。さらに従来ならば白色の照量が付されるはずの衣や衣褶のふくらみの部分に、白色ならぬ金銀泥の暈を多用して華美な味わいを加えているのは、さわめて個性的な表現として銘記されたい。

ところで、本作は宋風が著しいと指摘されている⁽²⁰⁾。その具体的要素を筆者なりに整理してみると、まず服制の点が挙げられる。上品三生と下品上生の四体の衣の両袖は、台座両側に深く垂れているが、これは南宋の建長寺本釈迦三尊像、やや降るが元の二尊院本釈迦三尊像、宋画の影響が色濃い祥雲寺本釈迦二声聞像（鎌倉時代）などにも見られ、中野氏の指摘どおり宋風スタイルである。また上品下生仏の右袖部には、着物を透かして腕が見える表現（銀泥を用いていると思われる）がなされている。これも知恩院の阿弥陀浄土図、祥雲寺の釈迦二声聞像、宋元画風の長宝寺本観経座仏会図（鎌倉時代）の中尊に見受けられる。

中品中生仏の右腕が袋状に衣に包まれるのも珍しい。南宋時代普悦筆の清浄華院本阿弥陀三尊の中尊が、右腕を屈曲すればこの形態に近づくと思われ⁽²¹⁾、現に兵庫大覚寺の下山釈迦像（元時代）がその形式をとる。上品中生仏の右肩から袖の衣の縁に、細かい花文帯があるのも注意される。右片側の衣のみに花文帯を設けるのは、知恩院の阿弥陀浄土図の両脇侍がそうであり、元時代の大慈寺本阿弥陀浄土図⁽²²⁾の中尊にも見られ、やはり宋画に由来するものだろう。

衣文表現の点で宋風が顕著なものは、下品下生仏である（図22）。衣端が繩を含んだようにして小刻みに屈曲する表現は、北宋時代の仁和寺本孔雀明王を始め、清浄華院本阿弥陀三尊、知恩院本阿弥陀浄土図に見られるところであり、加えて台座の蓮弁と蓮肉との間に、蕊頭を魚々子状に配するのも宋風と考えてよい。

この尊の衣文の屈曲は、上下すべての衣端に及んでいるが、同様の例は金剛峯寺蔵の元時代と思われる如来像（重文）により徹底した用法を認める事ができる。



図 24 十体阿弥陀像 下品中生仏 知恩寺



図 22 十体阿弥陀像 下品下生仏 知恩寺

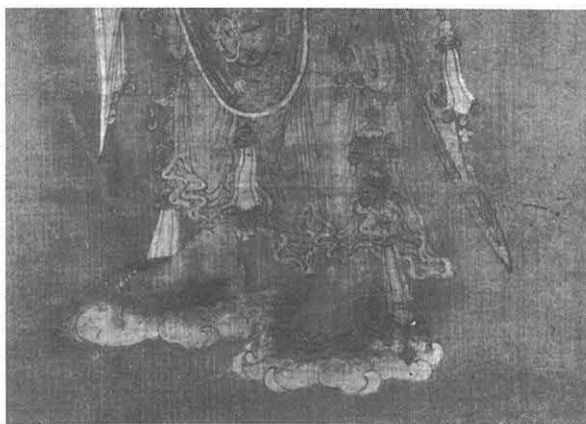


図 25 阿弥陀三尊像 観音蓮台 清浄華院



図 23 阿弥陀三尊像 阿弥陀 清浄華院

台座の構成物に眼を転じると、まず下品中生仏台座の上框上に乗る赤蓮の反花は、先端が鋭く反り返っているが〔図24〕、これはたとえば清浄華院本阿弥陀三尊の観音の踏割蓮台などに見られ〔図25〕、宋風の一要素である。また上品中生・中品上生仏台座の框の角に置かれた火炎宝珠は全体として団扇型を示す。この形状も二尊院本釈迦三尊像や満願寺本伝法華經宝幢曼荼羅図（ともに元時代）に見出せるものである。

さらに、上品上生・中品中生・下品上生仏台座の敷茄子部に蕨手状の構成物が配されるが、これは知恩院本阿弥陀浄土図の中の化生者を乗せた蓮台下部に見られるようなものを原型にしていると思像される。

この他、全体として寒色系の賦彩を主調とする事や青緑色系の中間色と隣接するように配される赤の用い方（袖部や台座の框上面など）が、同じく知恩院本に通じる趣をもつ点も挙げられよう。

ところで、本図の表現技法の特色をなす金銀泥の暈についてはどうか。これに関して有賀祥隆氏のご教示を頂いたが、宝山寺蔵の春日曼荼羅にきわめて近い例を見出す事ができる（註20参照）。これは春日の十体の神像とそれぞれの本地仏から構成されるもので、特に本地仏は宋風を感じさせる。その着衣に金泥・銀泥の暈が多用され、本図の定印阿弥陀Cのような金泥地に銀泥の暈を付ける特異な手法も、そこには認められる。⁽²³⁾のみならず両者の類似性は、諸尊の童子的な容貌や湧雲の表現にも及んでいる。宝山寺本は十四世紀前半頃のものと考えられるが、本図に比べると全体の表現がより平板であり、本図の制作はこれより遡るだろう。いずれにせよ、宋風の漂う仏画に金銀泥の暈が用いられる事は、宋画に基づく表現である可能性をもつ。

以上、本図における宋風について縷々述べて来たが、これらの事から本図が宋画（一部元画）の形式や表現をその基礎にしている事が知られよう。

だが、中品上生・下品中生仏の衣全面を、金泥の田字格子で覆うところなどは日本の感覚であるし、紺丹緑紫の彩色原理も変質しつつ踏襲されている。

さらに、宋画の微妙な暈を用いた深みのある写実性と細部にわたる徹底した描写に欠け、宋画の直模と考えるよりは、一段階、日本的消化を経過した様式をもつと判断する（宋画の直模とすれば、恵雲請来九品曼荼羅の図像が中国で忠実に踏襲され、再び宋画として請求された事になるが、これは上述の議論も含め、極めて考えにくい案である）。

その制作期を考えるに当たり、同じく宋画の色彩感覚の影響を受けている禅林寺本山越阿弥陀図を引用したい。肉身部の表現は異なるものの、着衣文様には共通した感覚が漂う。たとえば中尊の袈裟の田相部は、白色がかった地色に白色線で三角形の雷文繫ぎを施すが、これは上品中生仏の袈裟の文様（白地に白色線の雷文繫ぎ）に通じる。

また観音、勢至の腰衣に付された金泥の卍繫ぎ、雷文繫ぎは、上品中生仏や上品上生・下品中生仏〔図24〕の金泥田字格子文の感覚に近い。勢至の裳に付された細かい金泥による団花文の形式は、下品上生仏の衣の金泥団花文とほとんど同じであるし、勢至の裳の地文様の形式も、下品下生仏の衣の地文様とよく似ている。さらに、白色地に巧みな暈（当初紫か）を付けた来迎雲の表現形態も、基本的に近似した印象をもたらす。ただし、画面全体に広がる本図の来迎雲は、あたかも水中に投げられた絵具が多彩に変化流動する一瞬を捉えたようであることに素晴らしい。

技法と表現の細部における類似性は、この場合、別系統に属する肉身部の表現の差を超えて、同時代の感覚を表明している。だが、その場合でも、表現の初々しさはやはり山越阿弥陀図に一、二歩譲らざるを得ない。山越阿弥陀図は、十三世紀半ば頃と考えるが、本図の制作期はそれより遅れる十三世紀後半と判断する。

六 残る一尊の意味と十体の構想

これまでの考察から、十体阿弥陀像のうち九体は、九品往生曼荼羅による九品の阿弥陀である事が判明した。つまり、この十体は九品仏プラス一仏なのである。本図について従来より幾つかの解釈が提示されているが、それらの解釈は九品の性格を内包しているとは言いがたい。この線に即して新たに考える必要がある。⁽²⁴⁾

残りの一仏とはC、つまり定印阿弥陀を指す〔図26〕。これは言うまでもなく真言系の現図両界曼荼羅の阿弥陀像に依拠するもので、定印とは阿弥陀仏が禪定に入った状態を表わし、また阿弥陀が世界の真実の姿を観じる時の印であるとされ、妙觀察智印とも呼ばれる。平安前期には真言密教において用いられたが、やがて天台密教にも受容され、十一世紀以降、天台浄土教の至尊としても多く造顕されるに至った。⁽²⁵⁾



図 26 十体阿弥陀像 定印阿弥陀 知恩寺

さて、本図における定印阿弥陀の位置を見れば、上段の上品三生仏に囲まれた場所にある。九品仏の配置法から言えば、定印仏がここに入っただけに上品上生仏が右上に少し位置を変えたと考えられるほど、かなり中心的な役割を果たしていると思われのである。服制の点でも、これのみ右肩片肌脱ぎであるのもその感を強くしよう。これは何か、と考える時、真言系思想をもって浄土教を解釈した覚鑿（〇九五―一四三）の阿弥陀観がヒントとして浮かんで来る。

すでに著名な語句であるが、その著『五輪九字明秘釈』の冒頭に、

顯教^{ニハ}釋尊^ノ之外^ニ有^リ彌陀^ノ密藏^{ニハ}大日^即彌陀^{極樂}教主^{ナリ}當^レ知^ル十方^{淨土}皆^レ一^佛化土^{一切}如來^悉是大日^{毘盧}彌陀^{同體}異名^{極樂}密嚴^名異^{ニテ}一處^{ナリ}妙觀察^智神力^{加持}大日^{體上}現^{彌陀}相^{大正}藏⁷⁹―¹¹ a)

と述べ、弥陀は密教の教主大日如來の異名に他ならない事、極樂浄土と大日の密嚴浄土は同じであると説く。また、極樂往生は弥陀即大日の命題を通じて密教の説く即身成仏と同義であると解釈される。ここに、密教において諸如來・諸菩薩等すべての存在がそこから派生するという根本仏、法身大日如來と阿弥陀が同体であると説かれる事により、根本仏としての阿弥陀とでもいべき存在の可能性を予想しはしないだろうか。

覚鑿の真言系浄土教思想は明遍、禪林寺静遍等に継承されて行くが、一方法然門下の浄土教において別の側面からこのような阿弥陀の根本仏的性格を敷衍したのは西山派祖、証空上人（一七七一―二四七）である。それは阿弥陀の遍在性の強調となつて現われる。たとえば、その著『觀經定善要義積觀門義鈔』に、

此則彌陀佛界身。入一切衆生心中故也。……佛心已遍法界。佛身亦周遍見法界機悟之。……經說法界身。其法界身相難知。心遍法界相易知。相相應此心一身。釋成身法界也。（大日仏全55―268・269）

というように、一切心、一切方法中に遍満する弥陀法界身觀を唱え、

真言の即身成仏、天台の中道の理、禪の一心等皆阿弥陀の三字中に収められ、一切衆生草木国土、八万諸教、三世諸仏等一切が弥陀理性、法界身以外のものではないことを主張した。⁽²⁶⁾「法界衆生界を全うする心遍身遍無障碍の弥陀としての法界身」(石田充之氏)という所に、超越的遍在性が尽くされるだろう。これも根本仏としての阿弥陀観という事ができ、なおかつ「身」の文字を離れない点において形ある姿を持ちつつ同時に遍在者でもある阿弥陀の性格が期待されるのである。

さて筆者は、九品阿弥陀の向こう側に、このような根本仏としての阿弥陀の概念を措定したいのだが、両者はどのような場で出会えるのだろうか。それには、この時期における九品解釈の新しい傾向に着目する必要がある。すなわち、観経に説く九品とは元來人間界を対象とするものであったのに対し、九品を九界に配当する見方が現われて来るのである。

まず証空の付法で西山西谷派祖、淨音(二二〇―二二七)が西山派の教義を記した『西山口決伝密抄』に、

九品者標ニ九界ニ義也。……九品者九界表也。其故上輩菩薩乘。中輩者二乘。中下人天界。下三品地獄餓鬼畜生修羅等是也。佛界十三定善面也。定善佛界。九品衆生向來迎也。(大正藏83―120)

と、九品と九界の対応が明確に述べられる。同じ西山派ながら真言系浄土教の秘密念仏思想をとり入れた竹林寺の顕意(二二三―二三八―二四〇)の『竹林鈔』に、

浄土聖衆還來穢國ニスル時。九界ノ形ヲ現スルハ別ノ事也。……九界トハ三乗ト六道ト也。三乗者。菩薩・緣覺・聲聞乘也。此九界ニ佛乘ヲ加テ云三十界ニ也。(同83―146)

といい、九界に応じた來迎の姿がある事、仏界を加えて十界とする事が述べられる。さらに淨音の法孫覺隔(二二四―二二五)撰の『浄土口決集』にも、観経十六觀中、十三觀までの定善は仏界、十四から十六觀の散善にいう九品には九界に相当すると記されるのである(大正藏83―520)。

一方、東密の『白宝口抄』にも「九品佛、九界佛性也。」(大正藏圖像⑥―376b)と見え、十三世紀後半から十四世紀にかけて、この解釈が流布して行った事を推定させる。それがさらに整然とした序列をもって現われるのは、恵心僧都に仮託された『決定往生縁起』であろう(『恵心僧都全集』第一卷所収)。

この書は「決定往生臨終十念縁起」ともいい、極楽往生は菩提心の行と阿弥陀の願の二つに依り、一切法は皆仏法であり、一切法即ち十

界は皆仏身と知るべき事、そのためには「十界弥陀」の名号を唱える十界念仏を修すべき事を説く。その名号とは、「南無仏法界阿彌陀仏」に始まり、菩薩法界・縁覚法界・声聞法界・天道法界・人道法界・修羅法界・畜生法界・餓鬼法界の弥陀号を経て「南無地獄法界阿彌陀仏」に終わる十号である。さらにその意義を解釈するに当たっては真言の五智の教理を主体にし、

此佛界與三九界。同名三法界阿彌陀佛。……經曰。心佛及衆生。是三無差別。依之十界共云三法界阿彌陀佛。²⁷

と述べる。ここに至って十界阿彌陀が明確に成立している事を知らされるのである。

恵心僧都全集所収の『決定往生縁起』は天正七年（一五七九）慶秀書写の真如藏本で、その原本末には文永三年（一二六六）校了の年紀をもつ。仏教学の方では内容的により時代の降るものと見ているが、既出の長西（二一八四―二二六六）撰の『浄土依憑経論章疏目錄』には、「決定往生臨終十念縁起」巻「覚超」とあり、同書が覚超に仮託されてこの時期に存在していた可能性も保持されるのではないだろうか。^{〔補註〕}

以上のような動向を踏まえて、筆者は九品阿彌陀と定印阿彌陀を一つの場に統合できるのは、九界と仏界からなる十界の阿彌陀という考え方である事を提示したい。仏界の阿彌陀とは、定善の阿彌陀であり、九界のそれは散善の九品阿彌陀である。そして仏界阿彌陀は、その前史として覚鑿の大日即阿彌陀の説、および証空の法界身観といった根本仏的性格の阿彌陀観を持ち、九品を九界に配当する説の成長に従って十界のトップの位置に収まった。それは『決定往生縁起』の十界念仏にも明確な形で現われて来る。かつ、こうした考え方が、十体阿彌陀像が制作された十三世紀後半頃に興って来る事も、うまく符合する。その際、九品曼荼羅には登場せず、密教起源のしかも当時広範に流布していた定印像を仏界阿彌陀の図像として採用するのは、きわめて自然な成り行きであったに違いない。なお九品曼荼羅の図像が、どのような経路で十体阿彌陀像に摂り入れられたのかは想像の域を出ない。ただし九品を九界に対応させる考え方が、真言系浄土思想の影響の強い西山派に顕著に現われるところを見ると、²⁸ そういった真言家との交流を通じて浄土側に摂取されたのではないかと考えるのである。

おわりに

最後にこれまでの議論をまとめておこう。本論ではまず十体阿彌陀像の印相を調べ、そのうち九体が、「恵心僧都請來九品往生曼荼羅」に登場する九品阿彌陀に一致する事を明らかにした。さらに、十体阿彌陀像における九品の位置も、上・中・下品の三体がほぼ三段に配さ

れ、それぞれの段では上生仏が中央に来るように整然と配置されている事がわかった。

次いで、九品往生曼荼羅の由来を調べ、元来は九品仏と十二光仏だけで構成されていたものと推測し、その經典上の裏付けとして日本撰述の『九品往生経』を指定した。かつ、九品曼荼羅も日本で成立し、安祥寺惠運の請来に仮託された可能性が強いと考えた。想像を逞しくすれば、文献などから考えて両者とも十世紀頃に成立していたのではなからうか。

次に、十体阿弥陀像の様式について検討し、宋風の要素が多いものの宋画の直模と考えるより日本的消化を經ていると考えた方が妥当であるとし、十三世紀後半の制作と判断した。さらに十体のうち残る一体の問題を考え、それが密教由来の定印阿弥陀である事から、この段階で「十体阿弥陀像」の伝承の正しさが初めて証明された。また定印仏と九品仏が両立できる教理的背景を探り、前者は覺鑊の大日即阿弥陀説に淵源する根本仏的阿弥陀觀を負い、後者は十三世紀後半の西山派の教義に顕著な九品九界説に即するものと見て、九界プラス仏界の十界阿弥陀を表わすという見解を提示したわけである。

真言、天台、華嚴、浄土などが複雑に交渉して教理を形成して行く鎌倉の浄土教を把握するのは門外漢の筆者にとって不可能事であるが、可能な限りでの説明を試みた次第である。九品曼荼羅の依拠經典と考えた『九品往生経』の内容と十界阿弥陀との教理上の結び付きを導き出せないのは残念だが、九品往生経に十印阿弥陀を説くという『溪嵐拾葉集』の言葉は何らかのヒントになるかもしれない。

ともあれ、後世への影響はほとんどないと思われていた九品曼荼羅が十体阿弥陀像に歴然と影を落とし、その存在が再認識された意義は決して小さくないだろう。濱田氏は、保延二年（一一三二）落慶の鳥羽勝光明院の造像が唯一の影響例かもしれないと述べるが、この点についても改めて考え直してみたい。来迎図の古例である浄嚴院本の主尊の特異な印が、『諸尊図像』の九品往生曼荼羅に規定される中品下生印に近い事や、来迎印である上品下生印が、上品上・中生の説法印からの変化である事を示唆するなど、来迎図の歴史を考察する上で九品曼荼羅の提供する材料は無視できないものがあると考ええる。

十体阿弥陀像の造形的な魅力は、一見しただけではわからない細部の文様表現に至るまで入念に描かれ、充実した尊像莊嚴を現出している事、多彩な配色が優美さをもたらすにもかかわらず、寒色系の色彩を主調とするため、一種清らかな空気の吹き抜けるような情趣が漂う点にある。制作期は、すでに仏画の退潮期に入っているが、なお進取の造形性を宿す作例としても認知しておきたい。

註

(1) 絹本着色。額装一幀。縦一・二三・六、横八〇・三センチ。最大絹巾四七・五センチ。これまで幾度かの修理を経て来ており、背景の地の部分にかなりの補絹が認められるものの、尊像と来迎雲の描かれている部分は割に状態がよく、当初の図様を考える上で、さほどの支障はない。

なお現在、裱背には次の墨書がある。

「 甲第壹號

惠心之筆十鉢弥陀

大本山百萬遍

知恩寺藏

明治廿八年四月修覆

(2) 中野玄三氏の著書『来迎図の美術』（同朋社、一九八五年）に、本図に関して初めて詳細な解説が施された。内容は図像、表現技法から教理的背景にまで及んでおり、本論を作成する上でも大いに参照させていた。そのうち印相についてみれば、Fに関して中野氏は両手とも第一、二指を捻じると報告する点が筆者と異なっている。

(3) 「中台有八葉開敷蓮花。々臺上有上品上生阿彌陀佛。周匝八葉安八品阿彌陀。内院四隅法利因語。第二院十二光佛四攝外四供。第三院二十四菩薩。一方有六菩薩。合二十四尊也。但加内院法菩薩爲二十五菩薩云々」（大正蔵図像③―9b）。

(4) 付図には以下のような添書がある。

「惠雲和尚傳來 九品曼荼羅 六十一尊 九品内外八供四攝四親近十二光仏廿四并但前四親近中法廿也并加之廿五尊也」

(5) 図全体の添書は以下の通り。

「九品
往生曼荼羅 六十一尊 中臺八葉合九尊中臺上品 内院四隅四親近

第三 十体阿弥陀像の成立

第二院十二光佛四攝内外八供 第三院廿四菩薩一方六并加内院法并爲廿五并

是惠雲和尚傳云々（大正蔵図像③―680）。

(6) 東寺に現存する延文三年（一三五八）榮濟書写の「惠運請来目録」一卷の内題には「惠雲律師書目録」（傍点筆者）とある。

(7) 大日本仏教全書「伝記叢書」所収。永万元年（一一六五）惠珍書写本。惠雲の割注に「正月十四日任。或本大唐人云。」とあり、延暦十七年より二十一年まで律師である事が確認される。

(8) 竹内理三・山田英雄・平野邦雄編『日本古代人名辞典』（吉川弘文館）に依った。

(9) 小野二楞「惠運僧都請来の九品曼荼羅に就て」（『東洋哲学』二四編三号、一九一七年）。

(10) 『惠運律師書目録』に「諸曼荼羅圖一茶」（大正蔵55―1091c）、安然撰『諸阿闍梨真言密教部総録』「録外秘密曼荼羅」の項に「諸曼荼羅圖一卷連」（同1132a）とある。

(11) 中野玄三「密教阿弥陀像から浄土教阿弥陀像へ」（『MUSEUM』三八六号、一九八三年）。金沢文庫本『覚禅鈔』「阿弥陀法」一卷は元応三年（一三二一）、浮雲土無二書写。中野氏はこの他、万徳寺本、無量寿院本にも同図が収載されていることを指摘している。

(12) この二十四菩薩は『十往生阿弥陀仏国経』に出る二十五菩薩のうち、筆頭の観自在を除いた諸尊である。

(13) 大正蔵19―79、続蔵2―677。なお高山寺聖教類の中にこの原本になったと思われる建久四年の奥書をもつ書写本一帖があり、そこには「寛紹之本」とある（『高山寺経蔵典籍文書目録』3―917参照）。

(14) 牧田氏は『疑経研究』（京都大学人文科学研究所、一九七六年）第十五章「松誉嚴的の疑経観」の中で、頼瑜（一一二六―一三〇四）の『阿弥陀大心抄』や了慧（一一四三―一三三〇）の『論註拾遺抄』、実

恵の『摧邪興正集』などに引証されている、と指摘する。

また、大正蔵所収本の奥書には、阿弥陀小呪のみがあつて、本来あるべき大呪とその効能の文が欠けているとし、完本を待つと結ばれているが、牧田氏の紹介する正徳五年（一七一五）板行の松誉所持本（龍谷大学蔵）にはその経文が含まれており、大正蔵本より完本に近い。ただし、用字や語句などにかんがりの異同が認められる。さらに、この大呪と効能文の条が、不空訳『無量寿如来観行供養儀軌』の一節（大正蔵19-71c）とほとんど同文である事も注意を要する。

- (15) 牧田氏の指摘の他、浄土教関係の述作では持阿良心（一三三四没）撰『撰撰決疑抄見聞』（浄全7-77）、妙観良山（一二九三—一三七二）撰『略論裏書』（浄全統6-59）、道教顕意（一二三八—一三〇四）撰『竹林鈔』（大正蔵83-472c）、密教関係では東密の『白宝口抄』（大正蔵図像⑥-377b、ここで「高野本」を引用）、台密の光宗撰『溪嵐拾葉集』（十四世紀前半）などに登場する。

- (16) 「一。當麻寺曼荼羅習事亦號極（中略）此意中台彌陀印結給也。此印能破ルニ九品往生經中。十印彌陀說。即下品中生彌陀印。（下略）」
 (17) 濱田隆『極楽への憧憬』（美術出版社、一九七五年）一二四頁。
 (18) 本書第一編第一、および中野玄三『来迎図の美術』参照。
 (19) 各尊の表現技法については中野氏（前掲書、図版解説）の詳細な報告に譲る。

- (20) 奈良国立博物館特別展目録『浄土曼荼羅——極楽浄土と来迎のロマ
ン——』（一九八三年）図版解説109（有賀祥隆氏）、中野氏前掲書など。
 (21) 奈良博特別展目録『ブツタ積尊——その生涯と造形』（一九八四年）、
 絵画72参照。

- (22) 註(20)『浄土曼荼羅』絵画67参照。
 (23) 静嘉堂文庫には、宝山寺本と同じ図柄で上下に春日の諸景を配した鎌倉後期の春日曼荼羅があるが、このような特徴はほとんど見受けら

れない。

- (24) 従来の提言として次のようなものが挙げられる。岡崎説…十方浄土への往生を願ったもの、または地獄の十冥王に対応して、庶民救済に遺漏なきを期したもの（岡崎譲治『日本の美術四三 浄土教画』、至文堂）。有賀説…『往生阿弥陀仏国経』に西方極楽浄土に往生するに十種の法があると説かれるのにより、十体の阿弥陀の異相を示したものと考えられる（註20）。中野説…知恩院本阿弥陀浄土図の頭上光変中に如来・二十菩薩・十四比丘が描かれる事に着目し、長香寺本観經变相図の十三雜想観の図様との類似性から『観無量寿経』「雜想観」を典拠とするものと解釈し、十体阿弥陀も、そこに説かれる阿弥陀の十方国変現の姿を描いたものと考え（註2）。一概に否定はできず、特に中野説は魅力的だが「九品」性を内包しないところが欠点である。

- (25) 濱田隆『極楽への憧憬』同「定印阿弥陀像成立史考（上・下）」『佛教藝術』一〇〇・一〇四号、一九七五年）。
 (26) 石田充之『日本浄土教の研究』第三篇第二章参照。
 (27) 『仏書解説大辞典』では恵心流五重相伝の流行時（室町初期以降）のものと考え（二宮守人氏）、八木吳恵氏も『恵心教学の基礎的研究』（一九六二年）でわずかに言及し同じ見解を述べている。
 (28) 西山派に真言系浄土思想の影響が濃く、真言家との交流があった点については、櫛田良洪『真言密教成立過程の研究』一二二頁参照。
 (29) 註(17)参照。

〔補註〕なお、佐藤哲英氏は、その高著『叡山浄土教の研究』（百華苑、一九七九年）第五章第五節の中で『決定往生縁起』に言及し、源信や覚超の著作とみることはできないが、漠然たる推測ながら十一世紀末葉頃の成立ではないかと述べて、成立年代をかなり早く設定している。

第二編 密教絵画の意味するもの

第一 画像の力

——黄不動尊の造形的環境——

はじめに

密教絵画は、浄土教の絵画や仏伝などの顕教関係の絵画と異なり、画像の細部まで経典・儀軌によって規定される点で、仏画の中でも特異なジャンルを成している。儀軌への忠実性が求められる半面、密教家本人の画像形成に対する獨創性（いそぎ「意業」）が尊重されるという二面性も持っている。画像とそれを規定する言葉、それに宗教者の獨創性という三者は、しばしばダイナミックな相関関係を見せ、特に日本密教の草創期にはそれが著しい。この種の問題を考えるに当たっての好材料が黄不動尊である。

密教請求以来、不動明王がその信仰の主役の一つになったことは、いまさら言うまでもない。園城寺の黄不動画像は、信仰上の理由から、その造形的詳細がベールに包まれたままになっている著名な秘仏である。しかし戦後になって幾度か学者の眼に触れるようになり、すぐれた論考が輩出された。⁽¹⁾近年では、一九九〇年（平成二年）開催の三井寺秘宝展において一七年ぶりに衆目に触れ、さいわい筆者もその威容を眼の当たりすることができた。もちろん、科学的調査が許されておらず、立論に限界がある現状で、これについて論じることは、諸先学の著論に屋上屋を重ねる嫌いがある。が、ここで黄不動画像が成立した造形的環境を筆者なりに整理し、成立背景についていくつか仮説を提示しておく、将来の研究に資することを期したい。

一 黄不動伝説

まず、円珍の黄不動感得を語る根本史料、すなわち三善清行（八四七—九一八）撰述の『天台宗延暦寺座主円珍和尚伝』（以下、『円珍伝』と略称）から、該当文を引用しておこう。

承和五年冬月、和尚、昼、石龕之間にて坐禪する也。忽ち金人有り。形を現して云く。汝、当に我が形を図画し慇懃に帰仰すべし、と。和尚問いて云く。此化来之人、方に以て誰たる乎、と。金人答えて云く。我は是れ金色不動明王也。我、法器を愛念す。故に常に汝の身を擁護せん。汝、須らく早く三密の微奥を究め、衆生之舟航たるべし、と。爰に熟に其の形をみるに魁偉奇妙、威光熾盛なり。手に刀剣を握り、足は虚空を踏む。是に於て和尚頂礼し、意之に存す。即ち画工をして其の像を図写せしむ。像、今猶之有り⁽²⁾。

この伝説の中で疑えない事実は、「像、今猶之有り」の文くらいだろう。つまり『円珍伝』撰述の延喜二年（九〇二）十月には少なくとも画像があった。それが現存する園城寺本に当てられているわけである。では、この伝説が事実であった可能性はどのように判断すればよいのであろうか。そのためには『円珍伝』の素材の扱い方、および神異性に対する撰述者の一般的態度を考慮する必要がある。

前者の点について所功氏は、清行が用いた素材をおおよそ四種に分けている。⁽³⁾ (1)弟子が円珍から直接聞いた記憶、(2)弟子が見た円珍に関する記憶、(3)円珍が自ら書き遺した文書、(4)円珍の事蹟に関する文書、である。このうち黄不動伝説は(1)に相当すると所氏という。撰者が直接円珍から聞いた素材ではないこと、口頭による伝承である点に注意しておきたい。所氏は、清行の叙述が、こうした素材をできるだけ生のまま用いるところに『円珍伝』の迫力の由来を見出すが、他方「その素材を精選し、それを効果的に配列し、それに簡潔な文飾を加えたのは、やはり清行自身であった」と結論づける。感得伝説にこれを当てはめるならば、清行の文飾は「魁偉奇妙、威光熾盛」といった簡にして要を得た形容句がそうではなかったか。⁽⁴⁾ また、円珍の問いに対し、金人は「我は是れ金色不動明王」と答えているが、不動尊が自らの色彩を名乗るはずはなく、これも清行の文飾か、素材伝承のどこかの段階で混入した客観化の痕跡であろう。清行当時、「金色」不動明王」という名称が成立していたことを示唆する。

一方、『円珍伝』の叙述法に、先行する中国諸書の定型を襲う傾向があることも指摘されている。佐伯有清氏は、円珍の誕生や幼年期の

記述に『晋書』劉聰伝、『北齊書』帝紀、『隋天台智者大師別伝』などと共通する奇瑞・吉相が織り込まれているという。⁽⁵⁾ 古今の漢籍に通じていた文章博士清行にしてみれば、こうした諸家伝の素材を引用することは容易であつただろうし、自然なことでもあつたに違いない。そうした観点から黄不動伝説を読む時、先行する素材を指摘できるものが確かにある。「金人」がそうだ。すでに後漢の明帝の時、西方から渡来した仏教は「金人」によって告知されたものだった(『後漢書』「西域伝」)。現に『円珍伝』後半の部分で、「円珍は西域金人之教を伝える」という沈懽作の題記が引用されている。また日本の僧伝でも、『上宮法王帝説』の聖徳太子伝、『日本往生極楽記』の空也伝などと一般的に用いられる形象だったのである。一見、孤高の神異を記述しているようでいて、このように既存の型を使用している点は注意しなければならぬ。

次に、神異性に対する清行の態度、スタンスの取り方はどうだったか。結論から言えば、清行は神異・奇瑞などへの関心が格別深かつた。所氏が「超人的予見力に対する彼の関心は、晩年の著作『善家秘記』に最もよく現われている」と言うように、神異を肯定的に評価し、それが自然であるかのように記述することがしばしばであつた。たとえば『政事要略』九五所収の『善家秘記』(異記ともいう)逸文に取材してみよう。

父(三善氏吉)が淡路守として赴任し、貞観四年、急に危篤となつた。時に、鬼が見えて人の死生を知るといふ阿波国の老媪がいた。媪がいうには、父の臥処に裸鬼が向かつているが、一人の丈夫がいて一夜に五六度その鬼を追い払っている。この丈夫は三善の氏神だから、すぐに氏神に祈念せよという。ほどなく媪は、丈夫が鬼を鳴渡の向こうに追い落としたのでもう心配ないといったとたん、病が癒えた。六年後、また病に伏し、媪を再度呼んだが、今度は、臥処にて丈夫が「この人の運命は尽きた」と悲泣していると語るばかりであつた。父は数日して没した。
(「巫覡鬼を見て徴驗ある記」)

この種の話は、陰陽師の予見力を賞した「弓削是雄式占に徴驗ある事」、枸杞くきこの威力を嘆じた「服薬駐老驗記」にもあり、清行はほとんど疑問を持つことなく超自然の力を事実として記述するのである。彼の神異に対する関心は晩年にいたつてその度を増すが、『円珍伝』はその晩年にかかつた著述である。円珍を師友と崇めた清行は、円珍にまつわる神異的素材をむしろ積極的に撰取していった可能性が高い。

以上の考察から、『円珍伝』の黄不動伝説を史実として受け入れるには、越えるべき垣根がいくつかあることが浮かび上がつてきた。弟子の伝聞に基づいていること、若年期の叙述に先行する諸家伝の形式を模倣する傾向があること、当該の記述自体に「金人」という既存の

型が用いられていること、神異性を肯定的に評価する傾向があったことなどである。この問題には後で立ち帰ることにして、次に画像に視線を転じてみよう。

二 古式の不動尊

—— 円珍入唐以前 ——

右手に劍、左手に素を持ち、すつくと虚空に佇立する黄不動。その図像的特異性は数ある早期の不動像のうちでも群を抜く⁽⁶⁾。巻髪で、しかも弁髪がないこと、口の両端に上向きの利牙を持つこと、上半身に条帛をつけないこと、童子の体型ではなく成熟した筋肉質であること、立像で足下に台座がないことなどである。これらの特徴がいかに異様であるかという点について、諸先学の研究に基づき、円珍が出会うことのできた不動図像の変遷を眺めながら、再認識してみよう⁽⁷⁾。

密教は奈良時代から一部わが国に請来され、造像も行なわれていた。しかし、忿怒尊としての明王像は未だ実現されなかったようだ⁽⁸⁾。空海による体系的請来とともに忿怒尊としての不動尊が日本で初めて造像される。空海時代の不動図像は、さいわい実作品や転写本図像によって知ることができる。①高雄曼荼羅の不動尊、②東寺講堂の彫像、③「仁王經五方諸尊図像」(転写本) 中方幅の不動尊、④「十天形像図像」(転写本) の四臂不動尊、⑤「四種護摩本尊並眷属図像」中の未詳曼荼羅(尊勝か)の不動尊などがそうである⁽⁹⁾。③④⑤は実際に造像された可能性は薄いものの、円珍以前に存在した図像であることは確かである。

このうち特殊な④を除けば、すべて両眼開目で、髪は流れるような総髪にし、左に弁髪を作ること、上齒で下唇を噛み、二牙が下方に伸びること、童子身で上半身を右に振ること、条帛をまとうこと、といった特色を共有していることがわかる。なかでも①②は九世紀の実作例で、②は①の彫像写しと言ふべきものであるから、①が空海時代の不動図像として最も重要であった。円珍に対しても強力な規範となつて覆い被さっていたはずだが、さてその図像の根拠はどこに求められるのだろうか。

①の高雄曼荼羅の不動尊(図27)の場合、もちろん『大日經』(善無畏訳)とその注釈書『大日經疏』(一行述)である。前者は簡単にしか尊像を述べないが、不動使者と呼び、頂髪を左に垂らすこと、威怒身で猛焰を負うこと、充満する童子身であることなどをすでに説く。一



図 27 不動図巻のうち 高雄曼荼羅様不動 醍醐寺

方後者は、不動尊を初めて「不動明王」と呼び、尊様をより詳しく述べ、併せて各特徴ごとに教理的意味づけを行なっている。⁽¹⁰⁾ これを図像と比較すると、弁髪や童子身の表現は經典に忠実であり、条帛の着用も經軌に記されていないにせよ、如来使あるいは如来の教令輪身として聖なる尊格を持つ以上、当然描かれるべき要素だった（ただし、いずれの特徴も黄不動には備わっていないことを留意されたい）。ところが、①に代表される空海様図像と、經軌の規定とは大きく食い違っている特徴がある。眼の扱い方がそうだ。『大日經』に「一目、『經疏』に、「細く左目を閉じる」とあり、眇すかめに近い記述であるのに対し、図像は両眼を開いている。眇的な規定は、立印軌・底哩軌・使者法など他の漢訳不動經典にも説かれているし、さらにインド後期密教の図像テキスト『サーダナマラー』中にも「斜視で、かつ牙で唇をかむ」と記されているのを見ると、かなり本源的な特徴だったと考えられる。この面相に奴隸的出自を想定するのも無理ないところであろう。

このほか、口や頂髪の扱い方にも經軌との小異があるが、眼の違いは空海様不動が必ずしも經典に忠実ではないことを象徴するものだ。

①の高雄曼荼羅様は空海様不動の根本像と呼ぶべきもので、それが見せる經典との差異は、後輩の密家に奇異の念を抱かせた。後述するように、開目相は実は空海入唐当時の一般的尊様を採用しただけらしいのだが、後輩にとっては空海の「意樂」と受け止められたに違いなく、行者の宗教的創造力の重要さを認識させる結果になったはずである。

意樂を重んじる密教とはいえ、平安初期においては、入唐せずして新しい不動尊様を編み出せる能力者はいなかった。たとえば、特異な不動信仰の担い手だった相応和尚にして、独自の尊様を残していないことにもそれが現われている。空海以後の尊様の

展開を見る場合、とりあえず入唐家に注目すれば充分ということになる。円珍以前に不動図像を請来した人物としては、天台の円仁と真言の恵運がいる。

円仁の不動図像は宗実本「八大明王図像」に二図挙げられている。頭頂に何も置かないことを除けば、空海様とさしたる違いはない。対して、恵運請来様のほうは、不動尊様の展開にとって重要な変化があった。莎髻しやくげいの登場である。安然撰の『八家秘録』に恵運の録外請来として「不動尊曼荼羅一禎（割書）運、尊有黒髻」とあり、さらに同著『広撰不動明王秘要訣』第二に「慧雲阿闍梨唐本幀。像頂に黒髪之七髻を安んずる也」とある。これは前掲の『大日経疏』（台密では『義釈』）の「莎髻を結ぶ」という記述に忠実な、我が国で確認し得る最初の図像記録であり、やがて青不動に通じる点で注目される。恵運の不動尊様の全体像については、残念ながらそれ以外は知り得ない。

円珍以前の入唐家で不動尊様を伝えている痕跡は以上だが、もう一つ「叡山本両界曼荼羅図像」の不動にも注意を払っておきたい。これは円仁系か円珍系とされる台密の両界図像で、空海様とくらべると髪が巻髪で頭頂に小冠と莎髻を持つ点が異なる。巻髪不動の初例で、黄不動や青不動の髪型に影響を与えた可能性がある。無視できない図像だが、原本が円珍以前のものかどうか判明しないうらみがある。

さて、入唐以前の円珍が見ることのできた不動尊様としては、以上の諸例が確認できる。もちろん宗門以外の遣唐使などによる図像の伝播も可能性としてはあるが、師資相承による密授を建前とする密教において、そうした部外者の請来品は効力を持たなかったと想像されるから、考えに入れなくとも大過あるまい。全体として、特殊な四臂不動以外、高雄曼荼羅不動に代表される空海様がいかに強力な規範を提示したかが痛感される。頂花・莎髻の別、総髪・巻髪の違いこそあれ、肥満体の童子身で、眼を開け、下方に伸びる二牙を持ち、条帛を着けて上体を右に振る、という大勢は変わらない。開目相を除けば、すべて黄不動と相違する特徴ばかりである。空海による密教請来から半世紀しか経ていない時期に、円珍がいかに霊的能力にすぐれていたといわれるにせよ、入唐以前の不安定な修行時代に、これほど図像的にかけ離れた尊様を不動明王として打ち出せたものだろうか。宗教的営みにおける靈感喚起の存否について軽々しく判断することは慎まねばならないが、素直に考えて疑問の残るところである。

だが円珍の入唐以後となると、事態はがらりと変わる。それを次に見てみよう。

三 古式の不動尊

—— 円珍入唐以後 ——

入唐により円珍は、密教において先輩の円仁や空海と同等の体験基盤を獲得することになる。その唐での不動尊像はいかようであったか。唐の不動像としてはアメリカ・フィールド博物館の浮彫像のほか、最近では西安大安国寺址出土の青石・白石二体の彫像が知られるようになった。⁽¹²⁾ いずれも八世紀の作とされ、空海入唐直前の状況がある程度わかるようになった。像はすべて坐像で条帛をまとい、弁髪を持つ開目像と思われる。これによって経軌に合わない空海様の開目相は、むしろ唐では通有で、経軌通りの眇相のほうが珍しかったことが想像される。さらにほとんど上体を振らない正面像ばかりである点も留意されたい。この状況が、九世紀以降に急変したわけでもなさそうなことは、遼時代の浮彫像からも推測される。⁽¹³⁾

空海様の原形となったような、しかも経軌通りではない細部のヴァリエーションを備えた古式の不動像たちに円珍も遭遇したであろうことは、想像に難くない。ちょうど現代の我々が初めて中国を訪れ、その山岳を眼の前にして、中国山水画が決して架空の風景を描いていたのではないことを納得して安堵するように、円珍もまた得心するものがあつたに違いない。

円珍の入唐記は断片しか残されていないので詳細は不明だが、請求図像などから、かなり独特の尊様をもたらしていることが知られる。⁽¹⁴⁾

① 不動明王三童子五使者像、② 胎藏旧図様（転写本）中の不動尊、③ 胎藏図像（転写本）中の不動尊、④ 智証大師請求様尊勝曼荼羅図像（『別尊雜記』所収）中の不動尊がそれである。

①は空海の「五方諸尊図」に対抗して、円珍が提示した新しい仁王経護国思想の造形的表現「五菩薩五忿怒図像」『別尊雜記』その他に収載）中の方尊である。安然の『八家秘録』の録外請求にある「不動曼荼羅」はその彩色本だったと見られる。その尊様については来振寺本・園城寺本などの現存例から推し量ることができる。不動尊本体については、髪に冠をつけ頭頂に何も無いこと、迦楼羅炎ではなく通常の渦卷炎であることを除けば、空海様に近いものである。④も同様で高雄曼荼羅様とほとんど異なるところがない。①に代表される円珍様不動の独自性は、三童子五使者が付属することのほうに求められる。

不動尊をめぐる、円珍のおかれていた図像的環境のおおよそが以上の考察からつかめたことと思う。ここであらためてそうした環境の中の黄不動図像の特異性とその由来について考えてみよう。

感得伝説の当否はともかく、円珍がまったくの無からこの図像を生み出したとは考えられない。なんらかの造形的素材を基にしていることは疑いない。佐和隆研氏が「仁王經五方諸尊図」のうち不動尊と同族の金剛到岸菩薩図像との類似を指摘したのは慧眼であったし、最近では紺野敏文氏が「胎藏図像」との近似性を提言している。特に紺野氏は要素ごとについていねいな考察を展開しているが、いま氏の論法を踏まえながら筆者なりの考えを加えることにする。

まず、経軌に合わない開目相である点だが、これはすでに唐における一般的特徴だったことが明らかとなった。しかし、巻髪であることや筋肉質の体軀といった点では、この時期の不動図像にはほとんど類例がなく、むしろ忿怒形の完成された成形とも言える金剛到岸菩薩像のような図像を基盤としていることは疑いない。たとえば、「叡山本両界曼荼羅」の不動が巻髪であることは、これが円系か円珍系かを問わず、黄不動・青不動のような巻髪不動を形成する素地が台密にあったことを証明するものとして興味深いものの、これ以外に黄不動との積極的類似性は見出したい。一方、金剛到岸菩薩とは言えば、火炎光背の形式や膝頭を露出する短い裳の形式などの点でも黄不動と共通する特徴が多い。だが、前者の体毛表現が後者にはないことや、利牙の有無、臂釧の形式など異なる点もあり、田中一松氏が言うように「両者が直結するとはいい切れない面がある。むしろ成形としては最も近い図像と理解すべきであって、造形的素材を図像的環境の中でより広く探索する努力も必要であろう。」

黄不動の上出の利牙に関して、中野玄三氏は東寺の兜跋毘沙門天の邪鬼の例、紺野氏は「胎藏図像」の羅食神・震動神の例を出されたが、これはもう少し高い尊格で考えたい。『不動使者法』には「口の両辺に微に少牙を出す」とあり、『立印軌』にも「利牙を現す」とあるが、古式不動では高雄曼荼羅の下降式が圧倒的に多かった。上出牙相の不動の例は空海請来の「十天形像図像」中の四臂不動に見出されるのみだが、これは安鎮法本尊の図像で多少性格が異なる。

一方、不動尊の限定を離れば、たとえば「五方諸尊図」西方幅の金剛利菩薩・北方幅の金剛葉叉菩薩や、「四種護摩本尊並眷属図像」(「四種護摩」と略称)の冒頭の諸尊、現図曼荼羅五大院の降三世・勝三世明王、円珍請来「五部心観」微細会中の一切如来曼荼羅慧印の忿怒尊(大正藏図像②―120参照)などに、閉口して上出牙を持つ、黄不動とまったく同じ例が見られるのである。古式の忿怒形では一般的な特徴



図29 四種護摩本尊並眷属図像の尊名未詳尊 醍醐寺

だったことが認知されよう。逆に、下降牙相は忿怒形としては珍しく、不動尊独特の表徴だったと思われる。これは明王部への不動尊の編入が、唐代に入ってから、一行禪師の時までずれ込んだこととも関係するかもしれない。おそらく下降牙相は、〈不動〉という字面が象徴するように大盤石（ヒマラヤのような巨大な山系を指すという説もある）に坐す安定した権能を示すための、密教家の作為だったのではないか。これに対し、上出牙相は動的権能と姿態を持つ忿怒尊、特に明王にふさわしい力動性と上昇性を秘めている。虚空に立つという、非地上的な性格を読み取れる黄不動にはふさわしい表徴と言える。

次に、特異な形状の装身具についてはどうか。紺野氏は、黄不動の装身具が空海系の図像とは傾向が違うことに注目し、先端を

巻き込む臂釧の形式や鈴型胸飾などが「胎蔵図像」金剛部眷属諸尊に類似すること、さらに臂釧は大日如来像に近いことを指摘している。筆者もまったくこれを支持する。特に、黄不動の特色たる非対称の臂釧が、円珍請来図像、それも空海以前の様態を示す図像に見出せることは重要で、黄不動図像がかなり古式の図像的素材から成り立っていることを暗示するものである。ただし、空海様図像にはこうした傾向がまったくなかったわけではなく、「四種護摩」の冒頭諸尊にも、黄不動に通じる巻き込み型の非対称臂釧や、鈴型か玉型飾のついた腕釧・脚釧が見出せることを付記しておきたい。いずれにしても、古様であることには変わりがない。

上半身に条帛をつけない、つまり裸形である点も特異である。名著『不動明王』を上梓した渡辺照宏氏は、黄不動の上半身に肝心のウパヴィータ（聖紐）を欠いているのは台密の弱点を露呈したもの、と非難しているが、はたしてそうか。⁽¹⁷⁾ 紺野氏は、金剛到岸菩薩および「胎蔵図像」の赤身金剛菩薩・怒身金剛菩薩の例を提示するにとどめているが、このほかにも「五方諸尊図」中、金剛到岸と同位の金剛手（東）、金剛葉叉（北）、金剛利菩薩（西）、⁽¹⁸⁾ さらに再び「四種護摩」諸尊を加えることができる。なかでも「四種護摩」冒頭諸尊（図29）は、

「胎藏圖像」と同じくインド的官能性に満ちた初期密教尊の姿をとどめるもので、「胎藏圖像」の不動尊が上半身裸形であることと考え合わせる。古式の忿怒尊にはあり得た要素と見なければならぬ。ちなみに、より普遍的に考えられる裸形は「(自身を現わす)」という図像的な力を持っている場合がままある。「十体阿弥陀像」(知恩寺蔵、十三世紀)において本身的性格を持つ中心仏のみが右上半身裸形である例や、「大理国梵像図卷」(台北故宫博物院蔵、十二世紀)の諸観音中、「真身」観音が同じく上半身裸形である例などがそうである。黄不動の裸形は古式を踏まえると同時に、そうした本身示現の意味を託されている可能性がある。

しかし、黄不動の特異性の中で最も注目すべきは、それが正面像に表わされていることではないだろうか。入唐の前後を通じ、円珍を取り巻く図像的環境において、正面の不動に出会う可能性は特殊な四臂不動と唐における彫像くらいであった。⁽²⁰⁾ 四臂像を除外すれば、描かれたものの中に正面像があった形跡はない。円珍請来圖像と言えども、すべて上半身を右に振るものばかりである。⁽²¹⁾ 意楽と言えはそれまでだが、正面に向け変える際、右振り様圖像の規範力に対抗する労力は無視できないものがあつたに違いない。入唐前と入唐後とは、その規範力を受け止める時の強弱の度合が圧倒的に違うのは前述した通りである。空海様より根源的な不動圖像を實現し、また正面像の彫像に触れられる環境にあつた入唐時の円珍には、その種の変更も容易であつたはずだ。

これまであまり論じられることはなかったが、正面像が与えるインパクトは、右振り像とはかなり異質なものである。ゴンブリッジは、指を真つ向から突き出した正面向きの軍人顔を描いた「新兵募集のポスター」(アルフレッド・リット作)を取り上げて「通行人の一人一人に、キツチェナー卿本人(ポスターの人物)が語りかけているような感じを与えた」といつている。⁽²²⁾ これは、ある種の肖像画が持つ生命感について論じる際の材料としたものだが、仏画の場合にもこうしたことが当てはまる。正面画像が、行者または観者に及ぼす力は、右振り像にくらべて直接的であることはいはうを俟たない。真つ向から対観者を見つめる体勢は、画像と対観者の強い結びつきを喚起するのである。本尊の顔を真直にするという圖像の変更は、特殊な意義が込められた例として、やや後代になるが、天皇の息災を祈る台密の長日如意輪法本尊が想起される。『門葉記』第四九には、正安三年(一三〇一)、長日如意輪法の本尊を絵仏師頼尊に描かせる際、如意輪の顔が傾いているのは、嘆く形であつて憚りがあるとし、真直に描かせたことが記され(大正蔵圖像①-855)、現に青蓮院には直立した顔を持つ珍しい世の画像が伝えられている。ついでに、この時の修法用に制作された不動画像は、同じく左が閉眼では憚りがあるとされ、開目相に指定されている(同856)。王者(天皇)に対しては、傾いた顔や閉じた眼などでは不都合で、望月の如く欠けることのない真直な顔が要求されたと

理解する。また、寛弘三年（一〇〇六）道長によって造立された法性寺五大堂の中尊に当たるとされる同聚院不動坐像は、円珍請来の五菩薩五忿怒図像に基づき、これを正面像に変えたものであることが近年明らか⁽²³⁾にされた。この変更の裏には同様の意図、すなわち王者（道長）の尊像に対する歪みのない造形性が求められたと解釈したい。

正面像の意義は一律でないにしろ、欠けることのない完存性を印象づけ、特に画像の場合、時により「語りかけるような」生命感を与えることがあるのは、黄不動の正面性の意義を考える時に、ある種の材料を提供する。完存性効果は、上半身裸形と同じく本身示現の意味に通じるし、語りかけるような生命感は、感得伝説を惹起するほどに効果的であるからである。

さて、以上の考察から、黄不動はかなり古式の図像的素材を用いていることが明らかになった。金剛到岸菩薩との類似性はもとより、膝を露出する古様さ、非対称の装身具に見られる「胎藏図像」「四種護摩」との類似、上半身裸形や上出牙相が古式図像にまま見られることなどがそうであり、正面向きであることも唐代八世紀の不動彫像の形式を踏まえている可能性が高い。いずれも高雄曼荼羅様不動よりも古様な素材がほとんどであることに気が付こう。円珍は意図的に空海以前に遡る古様な図像を請求しているが、この黄不動図像はそれと符節を合わせるように古式なのである。こうした図像は、やはり入唐後にしか形成されなかったのではなからうか。

五 表現の諸相

現状において、黄不動画像の表現と技法に関して確信できることは少ない。そのなかで幾つか注意したい要点のみ掲げておこう。

まずこの画像の表現には、細部描写における初発性と、全体的形体における図式性の奇妙な混交が見られる。

前者としては、たとえば次のような特徴を挙げることができる。(一)巻髪の手法は、墨・茶・金泥線の三層からなる。この渦形の描写が画一的な同心円ではなく、一箇の渦形内で中心を随時ずらした不定形の楕円曲線からなっているため、うずくような蠢動感が付与されている。(二)不動が持つ剣の刀身部には鎧線に沿って白群の外暈が加えられているのに気がつく。この暈がきわめて薄く精妙なものであることや、刃の輪郭の墨線が剃刀のように細く鋭いことなど、かなりデリケートな表現が見られる。(三)赤茶色の裳に加えられた薄墨の段暈がやはりきわめて薄い上、杏仁形からなる十字形四弁団花文がcaろうじて判別できる濃度で描かれている。その淡い表現感覚は、西大寺十二天の文様表

現、たとえば火天膝部からのぞく豹皮文などと共通する。さらにこの団花文は、曼殊院本とも異なり、平安後期以降にはほとんど見られない形状である。四眼や眉、特に細い墨線による眉がこまやかな手法になる。それでいながら、通常の仏画にくらべて眉と上眼瞼の間が極端に狭められていることや、眉全体がある種の野性的な太さと形状を持っている。このうち(二)と(三)は、考えようによっては顔料の剥落のせいもあるが、それを考慮に入れてもなお表現の微妙さは厳然として残るものがある。

一方、後者の特徴としては、(一)腕の筋肉の隆起の形状や肘・膝の描法など、肉身の輪郭が形式的である。(二)上半身の中心線に比して下半身の中心線が右にずれていて、デッサンに乱れが生じている。また下半身の左右の均衡が崩れているのは、「五方諸尊図」の立像不動のように両足をただたんに広げるのではなく、右足を一步前に出した動きのある姿勢に表わそうとして、左足をやや高い位置に描いたせいである。短縮法を知る由もない日本の画工にとってはこの破綻は無理からぬところかもしれない。⁽²⁴⁾(三)平安前期の他の画像にくらべて、首が細くすわりが悪い。ただし、顔が大きめである点は、童子風の特徴を残しているものと思われる。

後者の図式性は、この画像を感得伝説という承和五年(八三八)まで遡らせることに抵抗を感じさせるものであると同時に、黄不動画像が、感得といった超自然的現前からの直接的造形化ではなく、転写を含む他の図像的素材からの引用から構成されていることを強く示唆するものである。それに対して、前者の初発性は、それにもかかわらず画像が平安前期より下ることはないことを示す。肩張りの強さや画面いっぱいの像容にも、平安前期の特色が露わである。つまり遅くとも『円珍伝』が書かれた延喜二年(九〇二)には、画像が存在していたと考える。田中一松氏や紺野氏が指摘する「五部心観」の筆線との共通性は賛同できないが、佐和氏など諸先学が指摘する西大寺十二天像の着衣の描法との様式的近似性は、平安前期制作ものがたる材料として支持したい。

ところで、表現をめぐる問題としても二点挙げておきたい。一つは、暗色の背景が左にややずれていることである。松下隆章氏は、この暗色という背景効果について、後世の修理の際、像身に白紙、背景に紺紙の裏打紙を使用したためと解釈しているが、⁽²⁵⁾視認ではそうとも言えず、確認できていない。作画工程の未完成さからくることも考えられ、⁽²⁶⁾将来の調査に俟ちたい。

もう一点は、画像を裏見すると身色は黄色には見えず、赤肉色を呈していることである。これは筆者のみが持つ疑問ではなく、すでに土田杏村氏が指摘していることである。⁽²⁷⁾最終的には顔料分析によって黄色色料がかけられていたか否かの判断を俟たねばならないが、現状では地色が肉色に見える事実是否定できない。すると、この画像はほんとうに「黄不動」であったのか、あるいはいつからそう呼ばれている

のか、といった問題に導かれていく。

六 「黄不動」名称の成立

『円珍伝』では、この不動に対して「金人」または「金色不動明王」としか呼んでいない。『園城寺伝記』など後世の史料でも、この不動の基本的名称は金色不動明王となっている。十二世紀初期成立の『今昔物語』の円珍関係説話でも同様である。管見によれば「黄不動」の名が確認できるのは、平安末期の図像集からである。大東急記念文庫蔵「諸尊図像」（旧久原本、岩座に立つ姿、平安末期）、ポストン美術館蔵「諸尊図像」（図像はなし、平安末期・鎌倉初期）、および『覚禅鈔』（岩座に立つ姿）がそれである。このうち勸修寺本『覚禅鈔』（鎌倉初期の写本）には田中氏が紹介したように興味深い添書が認められる。すなわち、この図像は三井の尊覚法印の持仏をもって図したこと、さらに小野秘書に「真言院黄不動は雅慶僧正が造立し未だ供養していない仏である」と記されているのである。⁽²⁸⁾

三井の尊覚は二人いる。一人は源経頼の子の尊覚（二〇〇九—一〇六四）、もう一人は藤原師通の孫の尊覚（二一七六没）である。田中氏は前者に当て、亀田孜氏は後者に当てているが、法印になったのは後者の尊覚で、『兵範記』『尊卑分脈』、覚禅とも同時代であるから、おそらく後者が正しい。後白河上皇の出家の際に剃髪を勤めたほどの高僧で、実弟の道勝は三井長吏になった。尊覚が黄不動を持仏としていたというあたり、すでに円珍との個人的な結びつきを離れていた証拠であるが、画像であれば十二世紀半ばと思われる曼殊院本（図30）に近いものだっただろう。

一方の雅慶（九八五—一〇二二）は勸修寺大僧正と呼ばれた真言宗の高僧で、長保四年（一〇〇二）七月から寛弘八年（一〇一一）三月まで僧正位にあった。一条天皇の寛弘二年三月に初めて宮中真言院で修善に奉仕しているが（『御堂関白記』、注目されるのは仁海撰『灌頂御願記』（長暦三年（一〇三九）頃、大日仏全所収）の真言院関係記事に、当時、一条院御願の「御等身金銅不動明王」が大般若経・朱漆厨子とともに真言院に奉獻されていた、とある記載である。⁽²⁹⁾）しかも、その後には但書きがあり、これらの仏経を供養する燈油・仏供については宣旨を被っていないこと、それは故雅慶大僧正が催奏しなかったためであることが記されている。つまりなんらかの不幸によって一条天皇御願の不動が完全な供養を行なえないままになっていたらしい。

これと関連するのは、『御堂閑白記』寛弘二年（一〇〇五）八月七日条であろう。夜、道長の元に天皇の使いが来て、明日丹生・貴船に立つが修善（中宮彰子のためのもの）のことはどうなったのか、忘れたのか、と聞いた。道長は、忘失していたことと不動壇は後日をもって始めるべき由を奏せしめ、あわせて雅慶僧正の元に連絡した、とある。その後、この修善の形跡は辿れないが、おそらく忘れられた修善とは不動供養ないし不動修法であり、この齟齬が解決されないまま雅慶のせいになされてしまったらしい。すなわち、勸修寺本『覚禪鈔』にいう雅慶造立の真言院の未供養の黄不動とは、『灌頂御願記』にいう一条院御願の等身不動と同じものと考えられる。しかもこの当時、等身大の金銅铸造像は一般的ではなかったことを思うと、「御等身金銅、不動明王」ではなく「御等身金色、不動明王」であった可能性が高い。この不動がいわゆる黄不動であったとすれば、東密小野流の雅慶が供養するものもおかしく、雅慶にとってもあまり気乗りのしないまま閑却されたのかもしれない。それを押しつけたのは道長ということになるが、これは今は想像の域を出ない⁽³⁰⁾。

黄不動は十一世紀、おそらく寛弘二年造立の真言院像によっても、その像容が門外に流出していたことは疑えない。ただし、ここでも「黄不動」とは呼ばれなかった。やはりこの名称は十二世紀以前には遡らないことが知られる。

ではなぜ黄不動と呼ばれたのか。曼殊院本を見ると確かに身色は黄色で、黄不動の名にふさわしくなっている。ただ岩座のほかに原本とは違った特色も加味されていて、この身色は必ずしも原本に忠実だとは限らない。原本に黄不動と呼ばれる要素があるとすれば、眼球の金

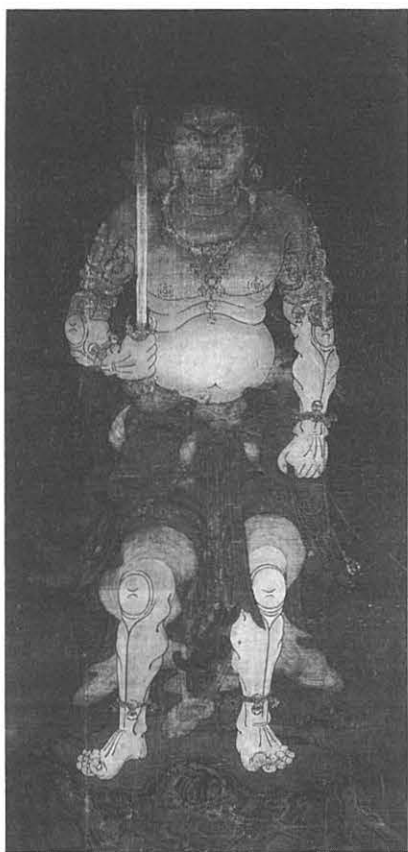


図30 黄不動 曼殊院

色であろう⁽³¹⁾。それと金色不動明王という名称からくる金と黄との類縁によると見るのが妥当である。また、金色不動明王と言われながら、原本の身色が肉色である理由としては、たとえば早期の曼荼羅の如来像が黄金色と規定されているにもかかわらず、肉身そのものは肉色に表わされることが多く、『秘藏記』末など、「伝真言院曼荼羅」や建久本現図曼荼羅のように装身具などを含めて全体として金色のような輝ける像に描いていた例が思い合わされる。速

断は避けたいが、金彩が効果的に用いられ、全体としてそういう印象をもたらせばよかったのであり、身色まで金色あるいはそれに近い黄色にこだわる必要はなかったと想像される。一方、曼殊院本の制作された十二世紀においては、如来の肉身を白色鉛化合物の上に藤黄（ガシボーシ）をかけて黄金色身表現する手法が確立していた。曼殊院本はそれに従ったと見られよう。

最近、有賀氏は、黄不動・黄金剛童子・一切念誦行事勾当像など、円珍関係の美術に「黄色」が多いことに関して、〈調伏〉の色つまり青に傾いた空海に対し、意図的にこれを避け、〈増益〉の黄色を打ち出した、と興味深い提言をされている。⁽³²⁾だとすると、その円珍の黄色は増益志向が世間に浸透していくうち、元来「金色不動明王」であったものが「金色」の代わりに「黄」の字を冠せられて呼ばれるにいたったのではなからうか。

七 円珍の不動信仰と黄不動伝説の意義

さて、第四節で黄不動の図像を検討していくうち、その図像的素材となっているものが、空海様不動より古様な要素の多いことが明らかになったことと思う。紺野氏は筆者とは別の観点から、黄不動図像の形成には明王系と金剛系の未分化の様相が汲み取れるとし、その古様さを指摘している。またそれゆえに、その制作が入唐以前に遡る可能性は薄いと述べる。筆者もまったく同感である。根源的な図像を求めた態度は円珍の一つの大きな特色であり、それは入唐によって初めて現実的なものとなった。空海様不動という既存図像の規範力から自由になったのは、入唐体験を経た後である。諸先学のほとんどは、画像の様式から判断して承和五年（八三八）に遡るのは難しいと述べているが、円珍がこの図像を不動明王として打ち出せる環境の熟成という観点からいってもそういう結論にならざるを得ない。『円珍伝』の撰述者、三善清行の神異に対する積極的評価がその感得伝説を素直に拾い上げてしまったと見るべきである。

この仮説の上に立って円珍の行跡を眺めた時、大変気になる出来事が唐の地で起きている。大中九年（八五五）、長安大興善寺にて不空より三代の智慧輪阿闍梨に逢い、その道場で異形不動と対面していたらしいことである。すなわち、『些些疑文』上に「大中九年冬至日、道場を参拝せし時、不動尊を見奉る。此土には未だ彼の様有らず云々」とある（大日仏全、智証大師全集第3—1042a）。本書は、後世の写本しか伝わらないが、『円珍疑問』とは広略精粗の相違があるのみで、「上智慧輪三蔵書」中の「疑集」に該当するかも目されているものであ

る。⁽³³⁾この冬至日に智慧輪の道場に参入して壇像を拝したことは『行歴』『円珍伝』その他諸書にも記されているし、⁽³⁴⁾後述のように帰国の後、智慧輪に対して不動尊像を請うていることから、不動をめぐる智慧輪と円珍との結びつきが存在したことは確かだ。

不動尊の尊像に対する円珍の関心の跡は、ほかにも見出せる。袈裟上に画像を描く理由や、腹が大きいことの典拠を聞いたり〔此些疑文 1043 a・1063 b〕、金剛界不動尊の身像を尋ねたりしている〔円珍疑問 1008 a〕。いずれも智慧輪に対する質問であるが、円珍請求不動には欠けている七髻や閉目の意義に関する疑義が含まれていることは、興味深い〔円珍疑問 1017 b、〔此些疑文 1063 b・1043 a〕。さらに注目したいのは、帰国後の元慶六年（八八二）、長安の智慧輪に宛てた書状「上智慧輪三藏書」（園城寺蔵）⁽³⁵⁾中、「今請うもの」のリストの末尾に「不動使者様」が見られることで、これは大中九年に智慧輪の道場で円珍が出会った異形不動の尊像を指す可能性が高い。⁽³⁶⁾この返答は、一般には得られなかったとされているが、⁽³⁷⁾円珍の心中におおまかな尊像がとどめられていたことは十分に予想される。伝世の円珍様不動のうち、「胎蔵図像」「胎蔵旧図様」などの曼荼羅内図像、帰国時の請求がわかる彩色の「不動曼荼羅」（不動三童子五使者像）を省けば、残るのは黄不動と尊勝曼荼羅の不動くらいであり、しかも後者は異形ではない。「此土（日本）に彼の様なし」という異形の尊像は、黄不動であってもおかしくない。もし、円珍がこの大中九年の記憶をもとに黄不動の尊像を編み出したとすれば、その極端な特異性と、幾つかの図像素材から組み立てたような像容表現も納得される。蓋然性のある仮説として提起しておきたい。すると黄不動は、円珍が不動使者様を智慧輪に請うた元慶六年（八八二）から、『円珍伝』成立の延喜二年（九〇二）の間が原本制作の目安になるのではなかろうか。

残る問題は、黄不動伝説が生まれた理由と意義である。

近年、木内堯央氏は「円珍度縁」付載の「公験印信」⁽³⁸⁾の内容から、円珍が実は遮那業（密教）の年分度者ではなく止観業（法華）のほうであったというショッキングな事実を指摘された。⁽³⁹⁾佐伯有清氏もこれを支持し、入唐以前の籠山中に「止観業よりも遮那業のほうに力をそそぎ、そのため後年、円珍はみずから遮那業の年分度者であったかのように言いなした」という。円珍はそうした記録の改変を後年に行たるまで時々行っていた。ところで『円珍伝』によれば金色不動明王は円珍に対し「はやく三密の微奥を究め、衆生の舟航となれ」と語ったという。つまり密教の勧めである。木内氏は、これを契機に遮那業の修学を心に期するようになったと見るが、筆者は別に考える。後年になって、若い頃からの密教修学資格取得、すなわち遮那業の年分度者であったと言いなし、それを正当化するためにこの感得伝説が生み出されたのではないだろうか。奇しくも、承和五年は円仁入唐の年に当たる。円珍がこれにより、師兄円仁と同じか近い時点にまで自分

の密教修学の出発点をもっていきかたつと解釈するのは、考えすぎであろうか。⁽¹⁰⁾

おわりに

『円珍伝』の末尾近くに、「われ少年より金剛薩埵に帰依し、以て本尊となす」という円珍の台詞がある。黄不動が若年よりの念持仏と考えられがちであるが、この一文のほうが真相を語っているように思われる。黄不動は後年の護身仏と見たほうがよい。

では画像制作に際し、感得といった超自然的契機がまったくなかったかという点、そこまでは否定できない。念持仏の金剛薩埵は、夢や「念定」の間に「現形」したというし、『円珍伝』、靈感に富む円珍であつてみれば、記憶像であれ何であれ意識の奥に潜むイメージがならかの形をとつて心のスクリーンに投射されることは充分あり得る。ユング派心理学者が提供するマンダラ夢などはその典型だろう。

また、ウパヴィータの欠如など黄不動の図像的な不備を非難する向きもある。しかし、たとえ誤りであつたにせよ、それはたとえ唐代の一行禪師が『大日経疏』において「不動尊」を「不動明王」と誤読したのと同様、既存のテキストあるいは尊像に対する〈創造的誤読〉⁽¹¹⁾といふべきものであらう。

「図像」(尊像)はただ形の伝播の跡を事実として示すだけのものではない。それは、えてして強い規範力を後代に及ぼし、あるいは神聖視され、あるいは乗り越えられるべき対象ともされた。さらに図像に示された形自体に力動的な流れを読み取ることができるとのである。本論ではこの視点から黄不動の尊像をとらえ、それが空海様図像の規範力から解放された地点で生み出されたという仮説を提示してみた。図像解釈の一つの試みである。

註

- (1) 亀田孜「園城寺黄不動抄」『密教研究』九八号、一九四四年)、松
 下隆章「黄不動拝観記」『国立博物館ニュース』六一号、一九五二
 年)、佐和隆研「不動明王の研究」『密教美術論』便利堂、一九五五
 年)、田中一松「園城寺黄不動尊の画像」『国華』八二七号、一九六
 一年)、中野玄三『画像不動明王』(同朋舎出版、一九八一年)、紺野
 敏文「密教図像と造像―円珍感得の園城寺黄不動明王画像につい
 て―」『哲学』八九号、一九八九年)など。
 (2) 清行撰『円珍伝』には旧曼殊院本系(統群書類従所収)のものと、

東寺古写本系のものがあるが、この感得伝説の条はほとんど差がない。東寺古写本系のものには佐伯有清『智証大師伝の研究』（吉川弘文館、一九八九年）に収録。なお、類似の伝説を記すものに『祖記雜篇』（大日本仏教全書〈大日仏全と略称〉、智証大師全集第四所収）があるが、佐和氏が指摘したように史料の価値が低く、ここではとらな

- (3) 所功「『円珍和尚伝』の素材と構成」『仏教史学』一四号、一九六八年。
- (4) 『円珍伝』の他の箇所には、夢で出会った一異人について「光彩煥炳」と言ったり、円珍の有徳性を「慧光照耀」と言ったりしており、清行が光の隠喩を好んだ風が垣間見える。
- (5) 佐伯有清『人物叢書 円珍』（吉川弘文館、一九九〇年）。
- (6) 黄不動尊の図版は、『国華』八二七号（一九六一年）、『秘宝園城寺』（講談社、一九七一年）、『三井寺秘宝展図録』（京都国立博物館ほか、一九九〇年）などで見ることができ
- (7) 註(1) 諸論のほか、庄子晃子「不動法と不動明王像」『文化』四一巻一、二号、一九七七年、伊東史朗「不動明王像の古例とその形式」『密教図像』三号、一九八四年）などを参照。
- (8) 浜田隆「奈良時代雑密像序説」（町田甲一先生古希記念会編『論叢 仏教美術史』、一九八六年）。
- (9) このほか後述のような註24 立像不動もある。しかし、空海時代に遡る様式を示す具体的転写本を欠いている。
- (10) 頼富本宏『庶民のほとけ―観音・地藏・不動―』（日本放送出版協会、一九八四年）。
- (11) 頼富本宏「後期インド密教の不動明王」『総覧不動明王』法蔵館、一九八四年）、同「インドの不動明王」『日本の美術』二三八 不動明王』至文堂、一九八六年）。

第一 図像の力

- (12) 程学華「唐貼金画彩石刻造像」『文物』一九六一年第七期）。なお、両手の欠失した忿怒尊坐像も不動尊である可能性が高い。伊東史朗『新編名宝日本の美術八 神護寺と室生寺』（小学館、一九九二年）、有賀祥隆『日本の仏像大百科三 明王・曼荼羅』（ぎょうせい、一九九〇年）参照。
- (13) 鳥居龍蔵『遼の文化を探る』。佐和隆研『密教美術論』にも収載。なお、黎方銀・王熙祥「大足北山佛湾石窟的分期」『文物』一九八八—八八号）には、五代期の第四七窟に不動明王の存在が報告されている。像容の詳細は不明。
- (14) 円珍の請来品については、石田尚豊「円珍請来目録と録外について」『智証大師研究』一九八九年）に詳しい分析結果が示されている。
- (15) 石田尚豊『両界曼荼羅の研究』（東京美術、一九七五年）。
- (16) 註(12)の有賀氏著書。
- (17) 渡辺照宏『不動明王』（朝日新聞社、一九七五年）。
- (18) 南方幅の金剛宝菩薩のみ条帛をつけているが、この図像は平安末期に北方の金剛葉叉（蛇索を上半身まとう）を基に作られたことが、錦織亮介氏によって論証されている（『御筆本仁王経五方諸尊図考』『哲学年報』三三三号、一九七四年）。後世の密家は上半身裸形にすることの意義をすでに理解できなかったことになろう。
- (19) 泉武夫「十体阿弥陀の成立」『佛教藝術』一六五号、一九八六年）。本書第一編第三。
- (20) 正智院の彫像のような正面像が、より早い時期に造像されていたとすれば、それも視野に入れるべきであるが、今のところ確証はない。伊東氏註(7)文献でまとめて紹介しているように、唐の板彫曼荼羅の下辺に不動の正面像を伴うものがあるが、これは板という形状から限定されている要素が強く、本格的な絵画作品の規範になった可能性は薄い。

- (21) 右に振る理由はと言えば、それは『大日経』に「真言主(大日如来)の下、涅槃底(南西)の方に依つて不動如来使あり」という記述に依ると考えられる。東方を上位とする胎藏図にあっては、南西位から如来の方角を向くためには体を右に振る必要があったのである。その右振り様は高雄曼荼羅によって定着したわけだが、それがいかに強い規範力を及ぼしたかという点については、東寺講堂の不動がそれを遵守するあまり、講堂の中尊大日に対してすら、顔を背ける結果になつてしまつた一事をとつても想像がつこう。
- (22) E・H・ゴンブリッジ『芸術と幻影』(瀬戸慶久訳、岩崎美術社、一九七九年)一六九頁。
- (23) 山岸公基「同聚院(旧法性寺五大堂) 不動明王の造立とその意義」『美術史』一二八号、一九九〇年。
- (24) これに関連して、醍醐寺の「不動図像巻」(鎌倉時代)には、空海様として、腰を捻つて右足を一步前に出した立像が載せられ、同寺の彩色画「六字経曼荼羅」中にもそれが登場する。ただ、かなり動的な姿態を破綻なく表現しているため、空海時代に遡る図像とするには抵抗がある。
- (25) 註(一)の松下氏論。
- (26) こちらの場合の仮説については、泉武夫「黄不動尊私見」『清風会会報』八一号、一九九〇年)参照。
- (27) 土田杏村「三井寺の研究―寺門派台密に於ける黄不動尊像の意義を中心として―」『東洋美術』六号、一九三〇年。
- (28) 「三井以尊覚法印持仏図之。彼寺黄不動云々。使者軌文相叶仍載之。作現図二无弁髮。小野秘書云。真言院黄不動ハ雅慶僧正造立未供養仏也云々」(大正蔵図像⑤―180)。
- なお、この添書は金沢文庫本・万徳寺本・西南院本『覚禪鈔』には登場しない(醍醐寺本は未調査)。雅慶が小野流であることから、小野流の勧修寺のみの口伝かもしれない。
- (29) 平安中期における真言院の動向については、栗本徳子氏の「平安時代の宮中真言院と五大尊・十二天画像」『文化史学』一九八五年十一月号)を参照した。
- (30) 道長造立の旧法性寺五大堂不動もまた円珍様だったことが想起される。
- (31) 現状では瞳孔に金箔、眼球輪郭に金泥が用いられている。瞳孔の金箔は後補の可能性があるが、曼殊院本の瞳孔にも金泥が用いられており、なんらかの形で当初から金彩があったと推測される。
- (32) 有賀祥隆「密教の諸尊」『図説日本の仏教二 密教』新潮社、一九八八年)。
- (33) 『些些疑文』は一般に江戸期の写本が用いられているが、高野山宝寿院にはこの抄本と思われる保元三年(一一五八)一月二十五日書写校了の『些些疑文略抄』一帖が伝えられており、そのなかに「又大中九年冬至日参拜道場時奉見不動尊像此土未有彼様請賜一本」という記述が見出される。こうした古い写本の存在は、当該記述の信頼度をより高めるものとして注目されよう。
- (34) 小野勝年『大唐求法行歴の研究』(法蔵館、一九八二年)上巻二四三頁以下、および下巻四六六頁。
- (35) 大日仏全、智証大師全集第四―133^a、および遊方伝叢書第一―299^a。
- (36) すでに佐和氏はこの記事を紹介し、不動三童子五使者像との関連を示唆している。しかし、円珍は帰国時に不動三童子五使者の尊様をすでに請来しており(録外請来の「不動曼荼羅」、あらためて智慧輪に求める必要はなかったはずである)。
- (37) 小野勝年 註(34)書下巻四六八頁。
- (38) 木内堯央「円珍―天台教団の方向づけ―」(藺田香融編『天台宗』小学館、一九八六年)。

(39) 佐伯有清『智証大師伝の研究』(吉川弘文館、一九八九年)一八七

頁、同『人物叢書 円珍』一六頁以下。なお、この後に刊行された小

山田和夫『智証大師円珍の研究』(吉川弘文館、一九九一年)には、

これについて触れるところがない。

(40) この時期円珍は、師義真を亡くし、師兄円仁の活躍を耳にしながら
の籠山で不安な心境にあったことを、小山田氏は指摘している。

(41) ここでの「誤読」の概念は、ハロルド・ブルーム著『カバラーと批
評』(島弘之訳、国書刊行会、一九八六年)、および『アゴーン』(高

市順一郎訳、晶文社、一九八六年)に負っている。

〔追記〕 本編脱稿後、安嶋紀昭氏の論文「金色不動明王画像の研究——根

本像と曼殊院本——」(『東京国立博物館紀要』二九号、一九九四年)が

発表された。黄不動尊画像をめぐる詳細な論考で、新出資料『宝秘記』

の紹介も含めて、啓発されるどころ大である。安嶋説は画像の制作を筆

者と同じく円珍帰朝後の晩年とするが、制作の契機を寛平三年(八九

一)における愛弟子に対する伝法阿闍梨位灌頂の催行に求めている。

第二 国宝虚空蔵菩薩像とその信仰背景

はじめに

密教美術の独特な図様は、両界曼荼羅や不動明王をはじめとする忿怒尊に求められようが、如来や菩薩などの独尊像の分野でも個性的な造形を生み出している。その一つとして虚空蔵菩薩像がある。虚空蔵といえば、入唐以前の修行中の空海が一沙門からこれを本尊とする求聞持法もんじを授けられたことで有名であり、それはまた奈良時代後半以来の自然智宗と呼ばれる流れに属する信仰であったことが指摘されている。平安初期前後に虚空蔵の彫像例が多いのはそうした背景によるうが、絵画の現存例となると平安後期まで降りて来ざるを得ない。だが幸運なことに、その最古例こそ平安仏画の中でも名品の誉れの高い東京国立博物館（東博）蔵の国宝虚空蔵菩薩像にほかならない（図版4）。本論ではこれまで詳しい報告がなかったこの作品の技法的特色も含めて様式史的な検討を行ない、あわせて平安初期とは変質した平安後期の虚空蔵信仰についても考察を試みたい。

一 作品の技法と表現

稠密な絵絹を用いた三副一鋪のこの画像は、⁽¹⁾磐上の蓮華座に坐し、右手は施無畏印、左手は胸前に置き三箇火炎宝珠を捧持する菩薩の姿を描く（縦一六三・〇、横八四・八センチ）。頭には五智宝冠を戴き、背後に透彫り風の飾りをつけた二重光背を負い、さらに透明な大円光に包まれている。頭上には華奢な天蓋がかかり、また磐の下方には水中に立つことを表わす暗色帯がある。画面下端に補絹があり、画幅の左

右辺ともわずかずつ截ち切られていると思えるほかは、概ね当初の状態をよく伝えている。

1 肉身部

菩薩の肉身は白色を塗り薄い朱の暈を肌理こまかに施す。眼窩から頬にかけてや首の三道、掌腹などの薄い暈は、さりげなく人肌の温かさとふくらみを表わす様が心にくい。この白色はX線撮影から白色鉛化合物と判断され、また下地風に全身に地塗りするのではなく、あらかじめ下描したのち肉身部にのみ塗られていたことがわかる(図版7・8)。ただ平安仏画として意外に絹表からかなり分厚く塗彩されているため、裏彩色は確認できない。だが裏彩色を併用していると考えて間違いあるまい。描起しは朱線。

顔容は、眉を群青と墨の二層で表わし、上眼瞼は墨線のみ、下眼瞼は朱線のみを引く。目の虹彩は群青、眸子は墨を点じ、目頭・目尻に群青の暈をさす。眼窩のくい込みは浅い。寄り目がちで瞑想的な表情が、切れ長の眉で引き締められる格好になる。鼻梁のあたりは暈のみで立体感を表わし、鼻頭と人中を描く。小振りな唇は朱で地塗りし、焦墨線を唇の合わせ目と上唇頭に引き、唇両端にくぼみの線を加える。この鼻から唇にかけての描起し線が連結せず、全て離れている点が本画の大きな特色の一つである。この点についてはまた後で触れたい。白毫は銀泥をさし朱線でくくる。髪は群青で、髪際に沿って細い白群の帯をめぐらす。

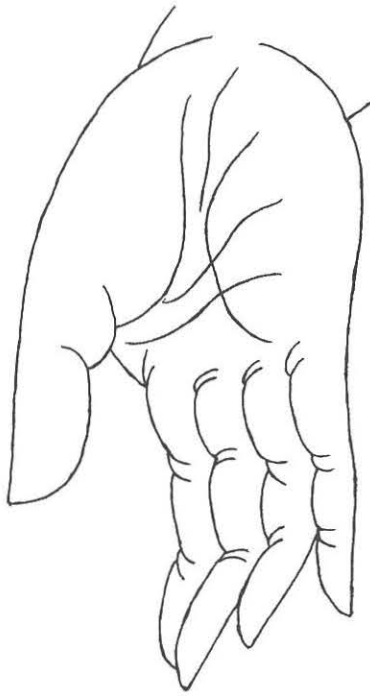


図31 虚空蔵右手 描起し

体軀と四肢は、均整のとれた伸びやかさに溢れているが、特に右手指の描写はすばらしい(図版5・図31)。人差指から小指に至る四指が自然な屈曲を見せて伸びた上、各指の関節を示す二条の線が、湾曲の方向と巾を多様に変化させながら、関節ごとのふくらみを絶妙に表現しているのである。四指の自然な伸び具合ということのみを取り上げれば、たとえば金剛峯寺の国宝仏涅槃図の地藏など、他に類例はある。しかし、こうした肌理細かい関節描写は他に例を知らない。創意工夫に満ちた表現であり、画家の並々ならぬ〈眼〉を感じさせる。細部にこだわるようだが、画像全体の造形意識のありかたを象徴する重要な要素と考える。

2 宝 冠

冠は五智宝冠で、五仏は金箔を置いた上に墨線で描起し、衣に茶を塗る。ただし墨線は補筆が多く、補絹もあって五仏周辺は図様が判別しにくい。金箔地の部分には茶色の点を打つが当初からの表現かどうか、問題がある。

冠の基部は三面頭飾風に金箔による半円形を置き、列弁文・弁花文で飾る。また五仏の周辺にも華やかな弁花文を配する。これらの花卉は全て縹細彩色によるが、最も大きな中央の弁花文を見る限りでは、花卉の内区と外区の配色がいわゆる「紺丹緑紫（青系―赤系、緑系―紫系）ではなく、青系―紫系（茶色に変色）、緑系―赤系という組合せになっている。『紺丹緑紫』は平安仏画の配色の基本であるが、ここにはその基本からの逸脱が見られよう。

また冠全体の周辺部に配された菊花文は、花卉に銀箔、蕊に金箔を置いたていねいな造りである。さらに冠の両側に蕨手状の步揺を截金で表わし、金銀の切箔飾りを付ける。菩薩の額にも三筋セットの切箔飾りを垂らす、その精緻さは吹けば揺らぐかと思わせるほどである。

3 着 衣

菩薩の着衣は、上半身の条帛、下半身の腰衣と裳および裳の下着（裙衣と呼んでおく）および冠繒から成る。これらの衣文線は冠繒を除きすべて截金線で表わされているが、それぞれの着衣の外輪郭には截金線の外側にさらに銀泥線を走らせている点に注意される。

(1) 条 帛

まず条帛表は現状では暗色地に截金文様のみが目立つ。だが当初は、何らかの地下塗りをし銀泥を掃いた上に截金線の衣褶に沿って群青の暈がかけられていたものと思われる。つまり現在のような平板な印象ではなく、より明るく起伏のある表現であったはずである。その効果は、たとえば平家納経勸持品見返絵中にみられる銀泥地に群青の暈をかけた雲などによって推し量ることができよう。麗美ではあるが押えの効いた雅びな表現である。截金文様は四ツ菱入り三重襷文^{みかさ}。ただし、この截金文様には円形にとぎれている所が数箇所あり、もとは彩色の団花文が描かれていたと思われる。条帛表の縁は、朱地に銀泥で田字入り七宝繋ぎ文を描く。

条帛裏は白地に四ツ目七宝繋ぎの截金文様。

(2) 腰 衣

腰衣は緑青焼けのため絵絹の脱落が多い。表は緑青地に、二条線と一条線の立涌文を山が交互になるように組合せた截金の重ね立涌文様を置く。裏はスペースが少ない割には手がこんでいて、白地に五条の群青線で斜め格子を形作り、銀泥で輪郭をとった四ツ菱をその間に配している。

(3) 裳

裳は茶色を呈している。これを地色とし、わずかに赤みがあった茶色を截金の衣褶線に即して段暈風(3)に加えている〔図版6〕。さらに衣の端や膝の内側に衣文に沿って白色の照暈(てうぐま)を表わす(X線写真で黒く不透過に見えるところ)。注意されるのは、この照暈が地色から浮き上がらぬよう薄くかけられていることと、この照暈の上からもさらに段暈が加えられていることである。地色・段暈・照暈の三者が微妙にからみあっているために、茶色から白茶色そして白色に至る複雑な色相の変化を目のあたりにすることになる。一見気がつかないようなところに、デリケートで多様な美的変化を内包する点は本画像の大きな特色である。

衣褶線も流麗なものだが、膝頭付近に同心円的な図式性が現われているのは惜しい。裳全体を覆う截金文様は九ツ目七宝繋ぎ文で、ところどころに金の切箔による菊団花文を置いている。

表の縁は群青地であったと思われるが、外輪郭の銀泥線を残してほとんど絹が脱落している。

裳裏は白地に微塵格子(みじんこうし)の截金文様。ただし裙衣の微塵格子截金と隣接する部位(連弁に懸かるところ)については、まぎらわしくないよう繁菱風(しげびし)な処理を加えたようである。

(4) 裙 衣

蓮華座の連弁に垂れ懸かる裙衣は、暗黒色に截金が浮き上がって見える。だが当初の地色は条帛同様、銀泥を掃いた上に群青の暈をかけてあったものである。さらに截金の微塵格子と切箔の菊団花文を置く。

菩薩の左腹部にのぞいている裙衣の裏は、白地に銀泥の点花文をほどこす。

(5) 冠 繪

冠繪は白色に墨線で描起す。冠の左右から二条ずつ垂下したものが腋あたりで一度リボンを結び、分かれて左右の下膊部にかかる形態で

ある。冠繪は肩の後方に降ろすことが多いが、前方に降ろすこともままあり、途中でリボンに結ぶ形式も西禪院本阿弥陀浄土変相図などに例がある。だが垂直に垂下させるのはきわめて稀で、まっすぐに降りた繪がハラリと二条に分かれて靡く様は、いい知れぬ氣品と感興をもたらし。

4 持物と装身具

左手で捧持する三箇火炎宝珠は、通常の花台の下に、蓮肉と反花のついた蓮台を二つ重ねた重層的な構成をもつ。宝珠は群青の縹緗で、中心部は銀を塗って朱でくくる。さらに三箇宝珠全体を茶(紫)、白緑、群青で囲み、朱の火炎を表わす。蓮弁も種々の縹緗でいろどられるが、本体の花台蓮弁の内区と外区の組合せは赤系―茶系(紫系)となっており、ここでも、紺丹緑紫の彩色原理の崩れがみられる。

装身具のうち、胸部の瓔珞は截金のリングに斜方六弁花と大小の蓮花ロゼットをあしらったもの。全体的に形が小さく華奢なのは、持物の火炎宝珠と競合しないようにという画家の細かい配慮の現われである。

これに対して臂釧は大ぶりで豪華である。三方に斜方六弁花を配し、中央に列弁文のあるリボン抜きを置く。ここにも縹緗彩色が豊富に用いられるが、六弁花の内区と外区は緑色系―茶色(紫)系縹緗、列弁文の花弁のそれは青色系―赤色系縹緗の組合せで、ここでは「紺丹緑紫」に則っている。また六弁花と列花文に挿まれた地の部分や、止め輪の中央部、さらに臂釧下方から垂れるリボンの裝飾点などに銀泥を用いることも注意したい。

腕釧は茶色(紫)の列弁文のある截金のリングと小花文をあしらったリングとで、小綺麗にまとめる。

また胸飾から垂下する瓔珞は金銀の切箔で表わされ、いったん腹部の八輻輪(截金)に集まった流れが、そこから末広がり蓮台に拡散する。有機的な動きである。

5 蓮台

蓮台は一重のみの平易な構成だが、これは半身光の月輪内に収める必要があったからと思われる。

それぞれの蓮弁は、内区に弁花弁葉からなる裝飾区を設け、外区は白地に弁脈のみを表わす。内区は金箔を押しした上に弁花弁葉を描いて

いたものだが、金箔が剥落し下描き線と補彩が露出しているためほとんど原状を留めていない。金箔地の部分は、冠部と同様に茶色の点を魚ななこ々子のように散らしていたらしい。これは後補の疑いも起きるが、釈迦金棺出現図（十一世紀末）の金棺底部にみる表現、つまり金箔地に丹の点を散らす表現を想起させ、必ずしも唐突な手法ではないことを知る。平板な印象を避ける当初からの表現であったと思われる。弁脈は銀のように見えるが金の截金線である。一方、二条の外輪郭線はまぎれもなく銀截金を用いている。

ところで本画のように、白蓮華でしかも外区を弁脈のみ、内区を花葉飾りとした蓮弁表現は、十二世紀半ばから後半にかけての仏画にくつか見受けられる。⁽⁴⁾外区に見られる表現感覚は、個人蔵の准胝仏母像や鎌倉初期の高山寺本仏眼仏母像のように全体を弁脈のみにした白蓮華表現にやがて帰着するものであろう。一方、従来の平安仏画の蓮弁表現は、縹緗彩色と弁葉弁花の飾りを併用するスタイルが本流であり、その傾向は本画の内区にのみ保持されている。試みに、伝統的な平安仏画の表現を汲むと思われる峯寺本聖観音像の蓮弁内区と、宋画の色感に影響されたと思われる仏眼仏母像の蓮弁外区を組合せれば、本画の蓮弁に近いものが生まれる。そうした点から、本画の蓮弁は平安後期的表現から鎌倉的表現へ移行する過渡的様相を示しているといえよう。

6 光背と天蓋

光背は頭光、身光、举身光の三つからなる。頭光・身光は同じ構成で、円形の内区と透彫り風の宝相華文をあしらった外区からなる。こうした区分けのある文様光背は、神護寺の釈迦如来や、峯寺の聖観音、日野原家の十一面観音など十二世紀の諸作品に見ることができ。

内区には截金の四ツ菱文を置き、金銀の截金線で三重の円周を設ける。縁にある楔形文様は神護寺の釈迦像と全く同工のものである。また円光全体には薄い銀泥暈を施していたようで、それは外区の文様区にまで及んでいる。

外区は石榴花入りの宝相華文様で、截金線やかたどる。花葉部に見える黒化した暈は銀泥の酸化によるものである。⁽⁵⁾この形式に最も近いのは神護寺の釈迦像であるが、技法的な違いもあるものの、釈迦像の典雅さに対しより細緻で華奢な趣きを加えている。ただX線写真でもわかる通り、花葉部に用いた截金線は蔓部に用いたもの⁽⁶⁾のよりも巾が広く、意図的に変化をつけている点は見逃せない。これについては後述する。

月輪型の举身光は截金線で輪郭をとり、銀泥の内暈を施す。

天蓋は、光背の宝相華文と同工であるが、石榴花のない弁葉主体の文様とする。また蔓は截金線であるが、弁葉部は墨線輪郭に緑青の暈としている。このわずかな違いは、天蓋の存在感を光背よりも少し弱めて奥ゆかしいものにする効果があっただろう。さらにこの天蓋は、大きさをほぼ正確に頭光の径に合わせているために、大変バランスがよい。

光背と天蓋の透彫り風の表現形式は類例があるとはいえ、本画のそれは内区外区を含めた全てがフィルターに描かれた絵をみるような透明感を湛える点に特色がある。かすかで、しかも確かな存在感の表出と呼べいいのだろうか、それを表現できる技術と美意識は並のものではあるまい。

7 岩 座

岩座は墨皴に加えて緑青・群青の暈を施すほか、上面や側壁懸崖の突起部に銀泥暈を多用する。懸崖には緑青の草が見え、また中央部を深くえぐって滝水を表わす。この水流は銀泥に群青を加えたものと思われる。輪郭を描起すと、岩座上面は井桁のように張り出し、青不動の瑟瑟座を連想させるが、皴法や筆線はむしろ柔らかい趣きをもつ。

こうした中央に洞を穿ち井桁状に成型した台座は、フリーア美術館・ボストン美術館の如意輪観音像（十二世紀）にも見られ、この時期の流行であったのだろう。ただ台座を囲む海水と思われる部分は、本画の場合、銀泥を掃いたのちに群青をかけて表わす。その効果は、条帛の項で述べたように平家納経見返絵などで推し測ることができようが、二つの如意輪像に比べると静かで抽象的とさえ言える押えた表現である。これには、観音像の場合、補陀落海のような具体的イメージが付属しているのに対し、虚空蔵にはそれがなく、露わな水波の描写を避ける美意識が働いたという二つの理由が考えられる。

二 作風の特徴と制作年代

以上、技法と表現について細かく眺めてみたが、本画の作風の特徴となるものをまとめてみよう。

1 「銀」使用について

まず一つには、従来から指摘されているように、豊富な「銀」の使用があげられる。条帛と裙衣の銀泥掃き、着衣の緑や裏地の銀泥文、着衣外輪郭の銀泥線、蓮弁輪郭の銀截金、臂釧基体部の銀泥、宝飾の銀切箔、光背の花葉、举身光の銀泥暈、さらには岩座や海水部の銀泥暈・銀泥掃きに至るまで、銀を重要な表現手段としていることが窺えよう。

平安仏画における銀泥線の使用についてはすでに青不動（十一世紀前半）の頭髮に見られ、着衣の外輪郭に銀泥線を用いるのも、一乗寺の天台高僧像（十二世紀後半）中の善無畏幅の下衣に先例がある。また大治二年（一一二七）の東寺本五大尊中の大威徳幅には台座外輪郭に銀截金線を用いる例があるし、寛治二年（一一〇八）の来振寺本降三世明王像には銀箔・銀泥のかなり効果的使用が認められる。こうした前史を受けて十二世紀の諸作品には程度の違いはあれ部分的な銀の使用が一般化してゆく。だが本画のように「金」による荘嚴と拮抗するほどに「銀」を駆使したものは、十二世紀前半までの仏画にはない。特に着衣主要部に銀を掃く表現はこれを嚆矢とし、そこには従来の銀使用法からの質的転換を想定してよいように思われる。この傾向を推し進めると、平安末頃の廬山寺本普賢十羅刹女像のような全く銀荘嚴



図32 普賢菩薩像 裳 東京国立博物館

主体の作風に行き着くと思われる。本画はそこまで至らないが、他にこうした銀使用の質的転換を偲ばせる作品として東博の普賢菩薩像があることに着目しておきたい（図32）。そこには朱色の裙衣の緑に銀泥と思われる暈があるほか、その団花文を構成する花卉の一つ一つを銀泥でくくるといふ、新しい感覚の銀使用が認められる。この作品は本画と近い時期のものと思われるが、銀使用に関して符節を合わせたように新傾向を示す点は留意すべきである。

本画の銀使用の近似例を他に求めるとするならば、前述したように長寛二年（一一六四）の平家納経見返絵が想起される。勸持品には銀泥の上から白緑や群青を塗る麗美な着衣表現がみられるし、如来神力品には懸崖や崖の上

面に銀泥暈を用いる表現がみられ、本画の着衣や岩座との共通性を見出せる。平家納経にはこの他、妙莊嚴王本作品のように全体を銀泥地にしておいて登場人物の着衣はその銀泥地を利用しながら色を重ねて表現したり、薬王本作品のように洲浜の銀泥地の延長上に着衣を表わすなど、かなり自在な銀使用がみられる。絹絵と紙絵の素材の違いや、「莊嚴」そのものをメインテーマとして来た裝飾経とのジャンルの差もあるものの、本画に窺える銀使用のさらに発展した姿を平家納経に認めてもよいのではないだろうか。

2 纏縹彩色と朱線

平安仏画の豊かな色彩調和の一翼をになう纏縹彩色は、当時「紺丹緑紫」と呼ばれたように、青系―赤系／緑系―紫色という配合をもっていたことは諸先学によって指摘されている。この色彩配合は盛唐期の中国画に由来すると思われるが、日本では十一世紀頃に定着し、平安後期仏画の彩色原理と呼べるほどほとんどの作品に踏襲されている。本画でも胸飾の六弁花や臂釧の六弁花にその配合がみられる。しかしたとえば冠中央の六弁花は青―紫／緑―赤の配合だし、持物の蓮台は赤―紫であるなど、目立つ部位の纏縹の配合が従来の法則から逸脱しているのである。それが微妙な色調の違いをもたらしめている。

さらにこれらの纏縹彩色の区分けや輪郭に白線ではなく朱線が用いられる点も留意しなくてはならない。平安後期仏画の優美な色彩調和を論じる上で、白色・白線の果たす役割がいかに重要であるかについては、有賀祥隆氏の卓れた指摘がある⁽⁸⁾。対立する色相をやわらげ温かな色調をもたらず白線の採用は、有賀氏のいうように平安時代の美の享受者の繊細な感覚を示すものであろう。本画においても確かに冠の花飾りに白線が見受けられる。しかしそれは一部に留まり、主役は白線から朱線に移っているのである。

このことは本画の纏縹彩色内部における白色の後退とも連動している。というのは通常の纏縹では段階状に色を変えたうちの最も明るい層、つまり白色部はきちんと白色顔料を塗り直すのであるが、本画の場合、持物の蓮台にしろ瓔珞・臂釧・腕釧の花弁にしろ、その部位を見ると地色となる肉身の白色をそのまま利用する。「白ヌキ」に依っているのである。これは本画全体の賦彩に具色⁽⁹⁾（白色をませた中間色）が少ないこととあわせて、「白の後退」と言ってもよい。

白線主導に変わる朱線・主導型の作例は、ボストン美術館本如意輪観音、持光寺本普賢延命（一一五三）、西禅院本阿弥陀浄土変相など十二世紀後半の仏画にいくつか出現して⁽⁹⁾くる。この傾向は従来の平安仏画の色感に満足せず別な色感を求める美意識が働いたためと解したい。

縷綯に朱線の輪郭を用いるのはもともと奈良時代絵画以来の伝統的手法である。それがこの時期に再び採用されるのであるが、ただそれは平安末期における南都を中心とした奈良様式の復興とは直接関係しないように思われる。おそらく従来の仏画の色感にはない感覚を求めた時に、古来の手法が参考例となったという事情ではなかったか。朱線は白線と違って対比的な色調をもたらす。本画にはその颯爽とした効果が現われているが、同時にその効果は十分に抑制された「隠し味」であることも忘れてはなるまい。

3 裳の暈

着衣のうちでも重要な裳の立体感表現について、段暈と照暈を複合的に組合せた描法が本画にみられることは前述した。私見ではこれは十二世紀半ばから後半にかけての特色を示していると考ええる。

衣の起伏を表わすため衣褶に加えられる段暈は、平安後期仏画では地色との配合の美しさを考慮して色が選ばれる。応徳涅槃図（一〇八六）の仏衣における白地に淡朱色の段暈や、京都国立博物館（京博）の十二天（二二七）諸尊にみる丹地に朱色の段暈などがそれである。ところが十二世紀も前半から半ば頃にかけての仏画になると、地色と段暈の色彩配合ももちろん考慮するが、両者の色相の差が僅少になり、その微妙な差を好むような傾向が認められる。緑青地に群青の段暈をかけた松尾寺本普賢延命・旧日野原家本十一面観音の裳や、青緑色系の地色に群青の段暈をかけた東博本准胝観音の裳などがそうであり、東博本孔雀明王や普賢菩薩もそうした特徴をもつ。特に孔雀明王の裳は、白群から白に至る種々の色を地色・段暈・照暈として自在に用いているため、どれが地色の色相なのか判らないほどである。

さて、本画ではこれに白色の照暈表現が加わる。だがそれはたとえば京博本十二天の水天の裳にみるような、明瞭な「白」でしかも膝部や脛部に単純化されてかけられた照暈とは、かなり表情を異にする。本画での照暈は、地色との差がわずかしかなく、しかも段暈が照暈の上にもかかってくるため、地色・段暈・照暈の三者が混然一体となった様相を呈しているのである。これに近い感覚を示すのはやはり東博の孔雀明王であろう。

“微妙な差”を意識するこうした感覚は、院政期仏画の洗練された色彩感覚が、一層繊細化の方向に向ったことの現われと思われる。本画の暈の表現は、その意味で十二世紀半ば頃に達成された複雑性を帯びていると考えるのである。

4 截金表現

本画の截金文様の豊麗さと緻密さは、陶酔感さえ覚えるほどであり、まさに莊嚴の粹を尽くしたものと見てよい。たとえば十二世紀前半の京博本十二天像の截金文様と比較しても、文様の単位はより小振りになっていて、十二天の截金に窺えたような典雅さ・まろやかさは後退し、繊細さが前面に押し出されている。また、十二世紀前半でも半ばに近い頃の旧日野原家本十一面観音の菊団花文と本画のそれを比較すると、前者が肉太の豪華さを持つのに対し、後者はもっぱら華奢な趣きを持つと見なされる。十二世紀仏画の諸作品の中にあっても、本画の截金文様は相対的に「繊細」な度合がきわめて高い。これに匹敵するのは同じ東博の普賢菩薩像ぐらいなものだろう。この点でも両者の同時代性を予想させるが、これは十二世紀前半にはまだ現われない特徴とみたい。

ところで本画の截金を細かく観察すると、そこに三つの異なる様相があることに気付く。すなわち、

- ①金の発色を完全に保持している截金部位
- ②金が銀化したように見える截金を含む部位
- ③赤金風の截金部位

である。①は、条帛表・裙衣表の截金文、および頭光・身光外縁の楔形の截金文がこれに当たる。③は、光背外区の宝相華文様中の蔓部、および光背の同心円周に用いられた截金線。②は、①③を除く截金で、本画では最も広範囲にみられるものである。

②は平安仏画の截金によく見受けられる現象である。これには金に不純物が含まれているためという考え方も成り立つ。しかし、本画の場合、金の層が一挙に剝落しているケースが多く、截金に用いられた箔自体が層状になっているものと思われる。これは田口栄一氏が平等院鳳凰堂扉絵の截金表現で指摘されたように、⁽¹⁰⁾銀箔と金箔を重ね合わせたいわゆる仏師箔を用いているせいとみるのが妥当であろう。重ね合わせる理由は、不確かながらやはり金の発色を良くするためであろうか。

このことは①の場合とも関連する。というのは光背楔形文様を除いて、①に該当する条帛・裙衣の截金双方とも、衣自体に銀泥引きがなされているのである。①の截金が②に比べて金色の保存度が格段にいいのは、この銀泥引きのせいかもしれない。おそらく①の場合は金銀箔の重ね合わせを行わず、金箔のみにより、下地となった銀泥引きと併せて、結果的に重ね合わせと同じ効果をもたらすことになったと

想像する。

これに対して③の様相は以前にも述べたように、宝相華文様の花葉部と蔓部とで箔を使い分けたことが推定されるケースである。ただ、こうした青金・赤金の使い分けは、まだ他の平安仏画にも特定できておらず、この表現の絵画史的位置付けは今後の課題として残される。〔補註〕いずれにしても、本画の截金表現は、一律的なものではなく、下地の性格や文様の形態に応じて多義的使用がなされていることは明らかであり、形の上での繊細さのみならず用法の上でも細かい配慮がなされたことに驚かされるのである。

5 顔容描写

尊像の顔をどのように描くかは、仏画の作者にとって画竜点睛ともいうべき中心的な関心事である。たとえ注文者が言葉で指図しようとも、表情の細かいニュアンスには実際に筆を下す作者の個性が滲み出てくると考えるのが自然である。そうした意味で、本画の目・鼻・口の描き方には独特のクセがあり、興味深い問題を提起する。

そのクセというのは前述した通り、鼻から人中および口にかけての輪郭線が全て離れていることである。たとえば神護寺の釈迦像と比較すると一目瞭然であろう。釈迦像では鼻と人中のU字形が近接し、上唇と下唇の閉じ目に入る焦墨線が隙なく締まって、そのまま左右の口角の窪みを表わす小湾曲線に接続している〔図34〕。単純ではあるが、この部分の顔の造作を端的に表わす見事な表現である。これが平安仏画の正統的な描法と考えて大過ない。一方、本画の描法はと見ると、鼻と人中の線は離れ、唇の合せ目の焦墨線は上唇頭の突起を表わす線によって分断され、それらが接することはない。さらに口角の小湾曲線とも互いに離れている〔図33〕。見ようによってはバラバラともいえる。また、釈迦像がほぼ完璧な左右相称性を示すのに対し、本画では鼻の位置がやや左にずれ、唇も左右相称性に関して甘さが認められる。これは決して仏画の正統的な描法とはいえない。

その点では眼瞼の描法も気になる。本画では下眼瞼を朱線のみで表わす。このやり方は奈良時代の法隆寺壁画や平安前期の伝真言院曼荼羅など例がないわけではない。が、平安後期仏画では、下眼瞼は朱線を引いたのち両端から墨線を短く重ねるのが常套で、本画の例はむしろ珍しいのである。

一方で右手の指関節の描写に驚嘆すべき造形感覚を見せながら、他方で顔容描写に仏画としては馴染みが薄く造形的にも不自然と思える

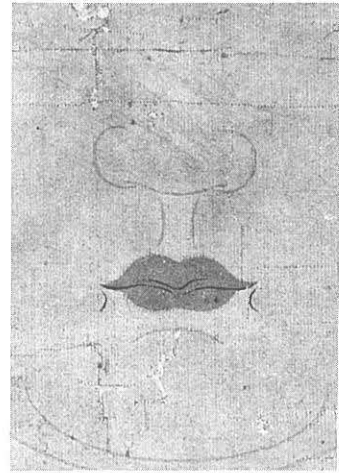


図 33 虚空蔵菩薩像 口 東京
国立博物館

ような描法を窺わせるのは何故だろうか。これは本画の作者が、仏画の顔容描写には不慣れだった人物、つまり想像を逞しくすれば絵仏師ではなく宮廷絵師のような立場にある人物ではなかったかという疑念が生じてくる。

平安後期において仏画を制作する場合、その専門家たる絵仏師のほかに宮廷絵師も手がけることがあったことは十分に推測される。⁽¹¹⁾だが実際の遺品の中でそれを選別するのはきわめて難しい。この時代の絵師と絵仏師の仏画制作における力量の差が不明なためである。そうした困難な状況の中で絵師の関与が想定されているのは、長保三年（一〇

〇一）銘の線刻蔵王権現像と鳳凰堂扉絵九品往生図（一〇五三）であろう。前者については有賀氏が「春蚕糸を吐くような」線描の性格から巨勢広貴のような絵師を下絵の作者として予想した。⁽¹²⁾後者については為成という絵師が下絵の描き手として後世の逸話に登場するほか（『古今著聞集』）、何といっても頼通造頭という背景により当代随一の絵師の作として従来より考えられているものである。⁽¹³⁾両者の共通点は、洗練された作風と抜群の画技ということになるうか。

ところで鳳凰堂扉絵の描き手を宮廷絵師とするならば、絵師らしい特徴を尊像表現の中に探した時、それが見出せるのは顔容描写であると筆者は考える。阿弥陀の表情の優美さもさることながら、つき従う諸聖衆の表情が特に親しみやすく、そのまま絵巻物の世界に移行しても不自然ではない。これは仏画にとつての常套手法である眼高線が聖衆には表わされず、そのため厳めしさが消えていることと、童顔の造りであることが原因している。

このような〈顔容表現における非仏画的性格〉を絵師の描く仏画の一特色とみなすのはいかがであろうか。もちろん、非仏画的性格が見出されなければ、それらは全て絵仏師作の仏画とみるのではない。ある仏画にそうした強い要素があれば、絵師の手になる可能性を検討する必要があると考えるのである。

その意味で、本画の顔容表現の描法はまさしくこのケースに該当しよう。本画の作者の画技の高さは、十二世紀の諸作品と比較しても当

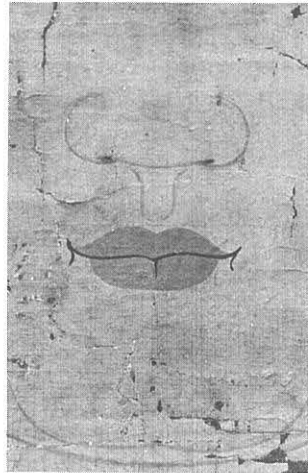


図 34 釈迦如来像 口 神護寺

時第一級のものであったことは疑いない。にもかかわらず、顔容に破綻とはいわないまでも不首尾な点があるのは、仏画を専門としない宮廷絵師の手になるせいではなかっただろうか。ただし、そう断定するには、着衣部の見事な仏画的手法との関係を明らかにしなければならず、なお材料不足であるため、問題提起にとどめておく。

6 制作年代と絵画史上の位置

作風の特徴を論じる過程で、それが平安後期仏画の様式史の中で占める位置についても同時に考察して来たが、ここでそれをまとめてみよう。

まず銀使用の問題では、十一世紀後半から十二世紀前半にかけての仏画では部分的使用にとどまるのに対し、本画では金と拮抗するまでに重用され、東博本普賢菩薩像の銀使用とある意味で共通する質的転換を示していることをみた。次に縹縹彩色の問題では、平安後期仏画の配色原理から逸脱する傾向が認められること、同時に平安後期仏画の色彩調和に重要な役割を果たした白色線が減り、代わって朱線が復活していることを観察した。朱線が多くなる例は、十二世紀半ばから後半にかけての仏画に登場して来る。白色を混ぜた具色（中間色）が減退し、「渋く落ち着きのある色が基調」（柳澤孝氏）となっていることもこれと関係する。これらは従来の仏画様式からの変質に属する諸要素である。

その一方で、従来の様式的傾向を踏襲しそれを一層推し進めた局面も認められる。色彩の微妙な差を好み、複雑化した着衣の暈、繊細化し箔の使い分けまで行なったと思われる截金文様などがそれである。暈の複雑化は十二世紀半ば頃に到達した様相を示していると思われる、また截金文様の繊細さは再び東博本普賢菩薩との同時代性を推測させた。

本画の作風は、総体としては、十二世紀前半からの耽美主義的傾向に属することはいうまでもあるまい。ただ、本画の表現法には、平安後期仏画の様式から変質する局面と、継承し先鋭化する局面とが並存している。いわば過渡の様式を示しているのである。以上の考察から、本画の制作年代を十二世紀半ばにおく定説を筆者も支持したい。⁽⁴⁾

ところで、このような様式的変質または先鋭化が平安仏画の自律的展開にすべて帰されてしまうとは考えにくい。当然、宋画の影響が問題となるわけだが、その点筆者は本画の光背の透明感に着目したい。頭光・身光・拳身光とも本画は銀泥と思われる薄い暈を下地がわりに

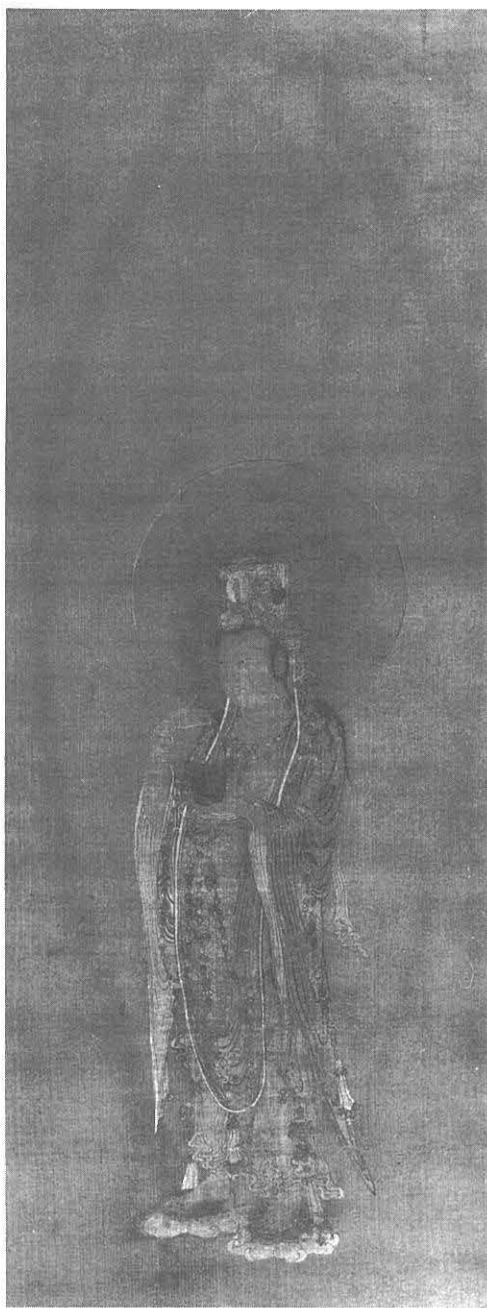


図35 阿弥陀三尊像のうち 観音 清浄華院

用いるだけである。神護寺の釈迦像に形式的に類似しながらも、この抜けるような透明感では明らかに一線を劃している。もちろん透明な光背表現そのものはこれまでもあるわけだが、本画ほど複雑化した形態で透明感をもつものは珍しく、松尾寺の普賢延命像に、より単純な先例があるくらいのものであろう。さらに透明な举身光に至ってはこれ以前に例がない。この举身光は密教の月輪と考えられるものだが、透明表現を宗教的理由に帰すことはできない⁽¹⁵⁾。

そこで想起されるのは清浄華院蔵の普悦筆阿弥陀三尊像である〔図35〕。その光背表現の特徴を戸田禎佑氏は次のようにいい尽くしている。

本図で何よりも注目しなければならないのは、朦朧とした画面の「ぼかし」の効果であろう。画家、普悦は仏像とそれを取りまく空間を一体のものとして把握しており、朧な蓮華光背や踏みわり蓮華のわずかな前後の開きが、幽かで柔らかな光に包まれた奥深い空間の表出に大きな力を及ぼしている。蓮華光背のあまりにも淡い影は、その技法を探ろうにも、とらえどころがないほど微妙なものである⁽¹⁶⁾。南宋仏画の代表作とされるこの画幅において、ぼかしを用いた举身光（蓮華光背または舟形光背）が見られることは、本画の透明な举身光

の発想の源を考える材料になりはしないか。むしろ本画の挙身光は截金の輪郭線によって外の空間とは隔てられており、「仏像とそれをとりまく空間を一体のものとして把握」する高度な視角はない。だが程度の差こそあれ、本画の三つの光背がもつ透明表現は、そこに否応なく空気あるいは空間の存在を意識させることになる。こうした発想は阿弥陀三尊像の挙身光によって現出される空間表現と何かしら共通の基盤をもつように思われるのである。¹⁷ 本画との差は、戸田氏の言葉を借りれば阿弥陀三尊像では「自然主義的イリュージョン形成」をめざして光背表現を行なったのに対し、本画の光背ではあくまでも「莊嚴」という宗教的意義が優先された点にあらう。その意味で本画の光背は、院政期仏画の本来の志向というべき截金による莊嚴への意図と、宋画に影響された「ぼかし」を軸とする空間表現との融合の産物といえる。

光背に宋画の影響を認めるとすれば、具色の減退と「渋い」色調への変化も宋画の影響に基づく可能性がある。ただ暗色に見える相当部分は銀の酸化によるものであり、当初は像全体が「白銀」のような穏やかな光に満ちていたことを考えると、色調における宋画との関連はなお留保すべきだろう。

莊嚴の緻密さと気品の高さの双方において、本画に匹敵するのは東博の普賢菩薩像あるのみである。それがともに十二世紀半ばに生み出され、しかも一過性の様式であった理由は、耽美主義を基調とする像莊嚴の密度がこの時期にほぼ限界に立ち至ったためと思われる。「繊細化」とそれは呼ばれているが、その内容は截金文様の細密化のみにとどまらない。本画の裳の暈に窺われた色彩の微妙な差への意識、光背と天蓋との間のわずかな表現の差、その光背の透明感の表現いかえれば幽明な存在感への志向、右掌の指節にみる微細な箇所での入念な描写など、一見気がつかない微妙な差異、あるいはかすかなもの、かそけきものに意を用いる表現意識もまた「繊細化」の重要な要件をなすものではなかっただろうか。

三 圖像の解明

— 松下説の検討を通じて —

1 虚空蔵の経典

虚空蔵菩薩 (Akāśagarbha または Gaṇapati) は、虚空のような廣大無辺の功德を包蔵している菩薩といわれる。純密請来以前から造像・信仰されているが、密教ではその名称の意義付けを『大日経疏』十一によって説明する。すなわち、「虚空は破壊できず、何ものもそれに勝つことができない。ゆえに（そのような徳力をもつために）虚空等力と名づける。また蔵とは、大宝蔵をもつ富者がいて欲しい人々に施し貧窮者がいなくなるように、如来虚空の蔵から衆生を利益する一切の真実の宝が発出して竭きることがない。ゆえに虚空蔵と名づく」（意訳、大正蔵39—697a）という。圖像集や事相書のほとんどが引用するこの記述は、虚空蔵という菩薩の性格が抽象的で把握しにくいことを象徴しているように思われる。「虚空」という実体のないものを本体ないしは表徴とするため、無限の力を秘めている可能性をもつ一方、具体性に乏しい感が否めない。こうした抽象性が、後述するような多種多様な効能（混乱とさえいえる）を招いたと思われる。

ところで、虚空蔵関連の経典は、顕密あわせて十種にのぼるものがすでに奈良時代から書写されていたことが指摘されている。石田茂作氏の調査を發展させた紺野敏文氏の研究によれば、(a)虚空蔵菩薩経一卷（仏陀耶舎訳）、(b)観虚空蔵菩薩経一卷（曇摩蜜多訳）、(c)虚空孕菩薩経二卷（閻那崛多訳）、(d)虚空蔵菩薩神呪経一卷（曇摩蜜多訳）、(e)大集大虚空蔵菩薩所問経八卷（不空訳）、(f)虚空蔵菩薩能満諸願最勝心陀羅尼求聞持法一卷（求聞持軌、善無畏訳）、(g)仏説虚空蔵陀羅尼経一卷（法賢訳）、(h)虚空蔵菩薩問七仏陀羅尼経一卷（失訳）、(i)虚空蔵菩薩問陀羅尼経一卷、(j)虚空蔵菩薩問持幾福経一卷の十種がそれであり、(k)虚空蔵菩薩説陀羅尼句経抄一卷という注疏の書写もある。さらに書写記録ではなく所蔵記録を含めると、このほか大安寺蔵の経典として(1)虚空蔵四弘誓呪経を加えることができる⁽¹⁸⁾。

ひるがえって後世の密家の『覚禅鈔』を見ると、「本書」として挙げている経典類のほとんどは奈良時代以来のものであり（上述の書(a)～(f)）、早い時期から顕密の主要経典が伝えられていたことが再認識される。ただし、新しく不空訳の(4)大虚空蔵菩薩念誦法一卷（大虚空蔵軌）が加わる点は重要である。また数多い「本書」のうちでも密家の立場から「儀軌」と認定しているのは、この大虚空蔵軌と求聞持軌の

表1 虚空蔵の主な図像

出典	左手	右手	身色	冠・頭頂	備考
ア、虚空蔵菩薩経（仏陀耶舎訳） イ、虚空蔵菩薩神呪経（失訳） ウ、虚空蔵菩薩神呪経（曇摩蜜多訳） エ、観虚空蔵菩薩経（曇摩蜜多訳） オ、虚空蔵求聞持法（求聞持軌、善無畏訳） カ、大虚空蔵菩薩念誦法（大虚空蔵軌、不空訳） キ、虚空蔵経（宝思惟訳、現失）	手に如意珠王をとる	与願印。五指伸	金色	頂上如意宝珠 頂上如意宝珠 頂上如意宝珠 三十五仏	種々変化身 19-649,650 13-657c 13-663b 13-677c 20-602a
ク、不空罽索神変真言経（菩提流志訳） ケ、一字頂輪王経（菩提流志訳） コ-1、大日経 一、具縁品（善無畏・一行訳） コ-2、大日経 三、転字品 サ-1、大日経疏 五（一行述） サ-2、大日経疏 十三 シ、撰大軌（輪婆迦羅訳） ス、青龍軌（法全集）	枝花葉をとる 胸に当て花をとる 刀を持つ。炎光を生ず 手に羯伽を持つ 蓮花、花上に大刀印。刀 印上炎光を生ず 大刀を執る 刀を持つ。光焰を生ず 大恵刀印を持つ	掌宝 如意珠をとり、右髀上に 仰がす	白色 白色	白衣。白宝口抄には右手不分明とある 18-8b 18-23c 39-635c 同右 同右 白衣 18-74c 白衣。覚禪鈔では右手不分明とある 18-156a 19-514b 20-675b 19-610c 18-906c	20-270c 19-230c 18-8b 18-23c 39-635c 39-713c 18-74c 18-156a 19-514b 20-675b 19-610c 18-906c
その他の諸経典 セ、仁王護国般若念誦儀軌（不空訳） ソ、八大菩薩曼荼羅経（不空訳） タ、理趣釈（不空訳） チ、念誦結護法（金剛智述） ツ-1、大日経義釈 四、具縁品（一行記） ツ-2、大日経義釈 十、転字品 ツ-3、大日経義釈 十一、秘密曼荼羅品	手に金剛摩尼（金剛如意宝） 宝を持ち心上に安んず 施（願）。無量宝を流出す 施 願 施無畏 蓮花、花上大刀印。刀印 上遍く焰光を生ず 大刀	金剛宝 青蓮花、花中紅頰梨宝	白色 紫色 白色	五 仏	日本撰述か 鮮白衣 新纂統蔵 23-328a 白衣 新纂統蔵 23-428a 新纂統蔵 23-467c

(表1つづき)

出典	左手	右手	身色	冠・頭頂	備考
テ-1、秘藏記	開敷蓮華を持つ。華上に如意珠玉宝	宝剣	肉色		虚空藏院 ①-13b
テ-2、秘藏記	蓮華、華上如意宝	白払			釈迦院 ①-13b
ト-1、現図胎藏界虚空藏院	蓮華茎を持つ。華台上三箇火炎宝珠	剣、炎あり			
ト-2、現図胎藏界釈迦院	蓮華茎を持つ。華上宝珠	払子			
ナ、十巻抄	白蓮華、華台式宝珠	与願印	黄金色		求聞持軌に同じ、とあり ②-22a
ニ-1、別尊雜記 成蓮院説	如意宝	与願印			③-307a
ニ-2、別尊雜記 成就院説	左乳に当て頭指・大指を捻じる。あるいは上に如意宝珠	与願印	黄金		③-307b
又、覚禪鈔	如意宝	宝剣	赤黄		③-41c
ネ、阿婆縛抄	如意珠	施願	金色		⑨-263c
ノ、要尊道場観(淳祐撰)	如意宝珠	施願	金色		78-51c
ハ、別行(寛助撰)	左乳に当て頭指・大指にて宝を捻じる。あるいは如意宝珠	与願勢	黄金		78-158b
ヒ、伝受集(寛信撰)	如意宝	宝剣	赤黄		78-228b
フ、秘鈔(守覚撰)	如意宝珠	施願	金色		78-537a
ヘ、薄双紙(成賢撰)	如意宝珠	施願	金色		78-636b
ホ、師口(栄然撰)	仰掌、如意宝珠	施願			78-852c

註 備考欄の数字は大正新修大藏経の巻数を示す。

二書だけであることも銘記されたい。

2 虚空藏図像のタイプ

しかし、具体的な像容ということになると、それを説くのは密教系の經典儀軌に限られてくる。表1にそれをまとめて掲げておいたが、如意宝珠および剣が主な持物になるとはいえ、左右手持物の入れ換えも含めてかなりばらつきのあることが認められよう。一方、白描図像



図 36 『別尊雑記』のうち 虚空蔵 現図様
仁和寺

類に登場する像容は、松下隆章氏がいうように三つの代表的スタイルがある。⁽¹⁹⁾

A、蓮台上に趺坐し、左手には蓮華茎、蓮台上に宝珠、右手には剣を持ち、五仏宝冠を戴く姿〔図 36〕。

B、大円相中の有茎蓮台上に趺坐し、左手に宝珠を置いた蓮華茎を持ち、右手は与願印とする姿。背後には放射光を伴う。

C、持物と印相はBと同じだが、より簡素で放射光もなく、蓮華台座も有茎ではない姿。

Aは現図胎蔵界虚空蔵院中の像容で『秘蔵記』に記されるものだが、直接の所依經典はない。

Bは、(f)善無畏訳の求聞持軌に依拠する著名な像容で、翩翩とひるがえる豪快で複雑な天衣表現にその特色がある。この図像の初出は『別尊雑記』だが、その添書には護命および空海の求聞持法の本尊であったといい、また鎌倉初期の写本と思われる醍醐寺の図像には入唐僧道慈(七四四没)所伝の図像である旨の添書があって、その起源の古さを示唆する。⁽²⁰⁾

求聞持法とは、虚空蔵菩薩を本尊として聞持聡明の智、つまり記憶力の増大を求める修法であるが、入唐前の空海は「一沙門」よりこの法を伝授され阿波や土佐の深山幽処で修得に勤めた話は有名である(『三教指帰』序)。

実はこの修法は、空海以前の奈良時代から勤修されていたことが指摘されており、これをわが国に伝えたのは道慈と考えられている。

だとすると、道慈所伝の求聞持図像というのもあるが有り得ないことではない。結論からいえば、この図像の原本は道慈の生きた奈良前期にまで遡ると思えないが、重層的な衣褶や蛇頭のような天衣の動きに、空海請来本の転写といわれる仁王経五方諸尊図(醍醐寺・東寺)に近い感覚が認められ、空海時代の原図に基づいている可能性は高いと考える。ただ実際の作画例では平安のものではなく東博本・ボストン美術館本・円覚寺本・旧団家本(在アメリカ)・板絵の細見家本など鎌倉仏画に秀作が多い。空海前後における求聞持法とその造像についてはすでに諸先学の論考があり、彫像ともから

表2 虚空蔵の修法

名 称	所 依 の 経 典	修法の目的	訳出者
一、虚空蔵菩薩法	大虚空蔵菩薩念誦法	福德・智慧・音声	唐・不空
二、五大虚空蔵法	五大虚空蔵菩薩速疾大神驗秘密式法	増益・息災・所望	唐・金剛智
三、虚空蔵求聞持法	虚空蔵菩薩能滿諸願最勝心陀羅尼求聞持法	求聞持	唐・善無畏

註 園田香融「古代仏教における山林修行とその意義」より。

持法に出づ」とあり(大正蔵図像③-22a)、Bと同じ求聞持軌に基づくようである。しかし、求聞持法の本尊であった形跡はなく、一般的な虚空蔵の像容として、求聞持軌の所説が転用されたものらしい。

3 松下説の検討

ところで国宝の東博本の像容はABCいずれにも合致しない。その点東博本の機能に関して、たいした根拠もなく求聞持法の本尊に比定していたそれまでの説を改め、福德法の本尊であるとした松下隆章氏の説は、大きな前進であった。⁽²¹⁾そして現在これが定説となっている。

園田香融氏が簡潔にまとめたように、「虚空蔵」を本尊とする修法には、福德法としての虚空蔵菩薩法と前述の求聞持法、それに増益・息災の五大虚空蔵法の三種がある(表2)。⁽²²⁾五大虚空蔵法はここでは直接関係しないので省くとして、松下説は残る二種のうち(Ⅲ)大虚空蔵軌に依る福德法に本画を結びつける。この經典は奈良時代にはなく、空海が初めて請来したもので、この教法を修すればあらゆる業障がなくなり世間出世間の財宝を皆獲得することができる、とその効能を説く(大正蔵20-603a)。松下氏はこの經典中の「羯磨印」が根拠となつて、『別尊雜記』中の成蓮院説(表1-1ニ1)や成就院説(表1-1ニ2)が生まれたと推測し、特に成就院説は妙高山(須弥山)上の月輪内尊像を説くことから、本画の像容に直結する像容規定として注目するのである。

松下氏は簡単にしか述べていないが、その羯磨印というのは厳密には尊形記述ではなく、虚空蔵と同体と観じる時に修行者が結ぶべき印契である。が、『十卷抄』以来、尊形記述に準じるものとして諸書に引用される。羯磨印の内容は、「左手は心に当て掌を仰ぎ、大指頭指を捻じて宝形にかたどり、右手は掌を仰ぎ前に向けて施願の勢いにする」というものである。⁽²³⁾それに対し『別尊雜記』の成就院説は、「五仏宝冠を戴いて宝蓮花上に半跏にして坐し、右手は与願の勢、左手は左乳に当てて頭指大指で宝を捻じ、かまたは上に如意宝珠を持す」とい

めて論じるべき大きな問題だが、ここではBタイプ
の図像が求聞持虚空蔵の正統的な図像として
流布していた事実を指摘するに留めたい。
Cは、たとえばその図を載せる『十卷抄』を
みると、それに相当する記述の部分には「求聞

う。⁽²⁴⁾前者の「宝形をかたどる」が「宝を捻じる」または「如意宝珠を持す」に変化しているものの、左手の頭指大指の動きと右手の与願勢が共通することから、確かに松下説のように大虚空藏軌の羯磨印と成就院説とは関係があるようだ。ちなみに成蓮院(房)説は右手与願印、左手如意宝というものである。

ところで『別尊雜記』の「虚空藏」巻の構成は、虚空藏・五大虚空藏・求聞持の三部からなり、『覺禪鈔』『阿婆縛抄』になると増広してそれぞれ独立の巻仕立てになる。上述の成蓮院と成就院の二説は最初の項にあるもので、この項には他に必ずしも修法の本尊とは限らない図像も入っているが、二説は福德法としての虚空藏像を意図したとみていいだろう。そして成就院説にある妙高山と月輪が、東博本に密接に繋がることも確かである。

しかし松下説には、自らも述べているが、(1)成蓮院説・成就院説は字句のみで伝わり図像が伴わない、という弱点と、(2)この種の像容の成立は成蓮房兼意や成就院寛助(十一世紀後半から十二世紀初頃の頃)の時代である、とする点に問題がある。

4 東博本に結びつく道場観の成立

(2)の方から考察しよう。『別尊雜記』の成蓮院説・成就院説は、厳密には儀軌の尊形規定ではなく道場観(密教修法において本尊の道場を建立する観法)である。そこでまず図像集のみならず事相書の虚空藏の道場観をも尋ねてその起源を探らなければならない。すると成就院よりはるか以前の石山寺淳祐(八九〇—九五三)撰『要尊道場観』に次のような注目すべき記述が見出せる。

観。地上に八功德水あり。水中に宝山あり。山頂に宝楼閣あり。楼閣中に八獅子座あり。座上に満月輪あり。月輪上に七宝蓮花台あり。花台上に字あり。字変じて宝珠と成る。宝珠変じて虚空藏菩薩と成る。其身金色。首に五仏宝冠を著す。右手施願手。左手如意宝珠を持つ。無量の眷属前後を圍繞すと云々⁽²⁵⁾

この道場観は、仁和寺守覚撰『秘鈔』(大正蔵78—536a)や醍醐寺成賢撰『薄双紙』(同78—636b)にほとんどそのまま受け継がれ、『秘鈔』に註釈した『白宝口抄』には、「水中の宝山」を釈して「須弥山頂観」道場二也」と述べている(大正蔵図像⑥—755a)。とすると、この道場観は成就院説と同じ構造をもつばかりか、成就院本では不明だった東博本の水海が、須弥山をかこむ八功德水であることを明示する点で、さらに本画に接近するのである。

淳祐の『要尊道場観』は、台密の安然考案とされる「不動十九観」という道場観を含み、それが青不動の図像を生み出したことで著名である。道場観が図像に結びつく場合もあるという好例だが、その意味で東博本虚空蔵の図像の原形の成立が、平安前期に遡ることを示唆する点で重要である。成就院説は要尊道場観の直系ではないにしろ、その流れを汲むものであることは疑いない。

次にこの道場観の由来が問題となる。まず冒頭にある八功德水中の須弥山と山上の宝楼閣の観想は、道場観一般がもつ器界観・楼閣観・曼荼羅観の前二者に当たる。器界観とは地水火風空の五輪世界とその上の大海八功德水・金龜・須弥山・七金山寺等を観じるもので、その後須弥山上に諸仏の住処たる宝楼閣を觀じ、さらにその中に曼荼羅を觀じてゆくのである。⁽²⁶⁾ 曼荼羅観に相当するのが、満月輪以降の部分になるろう。しかし、肝心の尊形になると、同じ道場観を掲げる『白宝口抄』においても、「今の道場観の尊、何れの経軌に依るか」という亮尊の問いに対し、「儀軌に図像を説かず。求聞持軌に依るか」と亮禪が答えるように、典拠は不明なままなのである。

こうしたあいまいさはおそらく、福德法の本軌である大虚空蔵軌に、観法の印契は説かれていても本尊の図像が説かれていないことに大きな原因があると考ええる。もちろん顕教系經典にも具体的な尊形規定はない。そこで他の経説が応用、ないし混入する素地が造られたのだろう。求聞持像とは思えないが求聞持軌を応用した前述のCタイプの図像も、こうした背景で生まれた福德法の虚空蔵である可能性が生じてくる。

5 東博本に結びつく図像の存在

さてこの問題は後述するとして、ここで(1)の問題つまり、成蓮院・成就院説は字句のみで図像が伴わないという問題に立ち帰ろう。松下氏は、東博本に結びつく成就院説のような尊形が図像として伝わらないとしたが、実はかなり近いものがある。

まず平安後期におけるABC以外の異像を挙げると、金剛峯寺蔵の中尊寺経（清衡経、十二世紀前半）中の「大方等大集経虚空蔵品」見返絵に、虚空蔵と思われる定印の菩薩坐像がある。⁽²⁷⁾ また中尊寺大長寿院の「金光明最勝王经金字宝塔曼荼羅」第二塔夢見金鼓懺悔品（十二世紀後半）には、右手に劍、左手に胸前で蓮台上的宝珠らしいものを持つ虚空蔵の例がある。⁽²⁸⁾ だがどちらも東博本には結びつかない。一方、『別尊雜記』にはABCとは別に、左手に三箇火炎宝珠、右手は腕を屈して施無畏風にする異像があり、より東博本に近づく。松下氏は氣付いていないが、これは五仏宝冠を除けば同書忿怒部に所載の智証大師請來様の虚空蔵に合致するもので、現図金剛界四印会の金剛宝菩薩



図38 四家鈔図像のうち 虚空蔵 醍醐寺



図37 伝扉絵 八大菩薩図像のうち 虚空蔵 醍醐寺

(虚空蔵と自体とされる)に通じる像容である。これらは左手持物は東博本に等しく、右手にやや難がある。

それに対し、醍醐寺の伝扉絵八大菩薩図像中の虚空蔵は、立像である以外は東博本に一致することで注目される(図37)。図像そのものは鎌倉時代の転写本だが、原本は十世紀に遡るとみていいだろう。^(補註)この八大菩薩の尊名と持物は全て不空訳『八大菩薩曼荼羅經』

に合致するもので、この虚空蔵図像は「左手宝を持ち心上に安んず。右手施(願)。無量宝を流出す」という経説を图示したものと考えて大過ない。修法と関わりのない扉絵・堂荘嚴にこうした図像が登場する点は留意されよう。

すると次に八大菩薩を含む曼荼羅中の虚空蔵が問題視されて来る。案の定、『別尊雜記』『阿弥陀曼荼羅』中の虚空蔵や(大正蔵図像③-99)、興然撰『曼荼羅集』『尊勝曼荼羅』二種中の虚空蔵(同④-206・207)に、左手火炎宝珠(ただし一箇)、右手与願印の坐像の図像が見受けられる。⁽²⁹⁾

そしてさらに、心覚集ともいわれる『諸尊図像』(観智院旧蔵、MOA美術館)⁽³⁰⁾およびそれと関係の深い『四家鈔図像』(醍醐寺)には、右手与願、左手胸前で三箇火炎宝珠を持ち蓮台上に坐すという、東博本と全く同じ図像が見出せるのである(図38)。また三昧耶形の表記から、花台上の三箇火炎宝珠が「如意宝」を表現したものであることも知られる(大正蔵図像③-117・843)。両

図とも内容は同じで、やはり八大菩薩中の図であるが、八尊の尊名から前とは異なって『理趣経』所説の八大菩薩であることがわかる。ただその図像を説くのは不空訳『理趣釈』上巻だが、ここでは左右手を逆に説いている。⁽³¹⁾ おそらく、八大菩薩としての虚空蔵については『八大菩薩曼荼羅経』に依拠した図像が広く普及していたため、理趣経系の虚空蔵といえどもその影響を蒙ったのではないだろうか。

6 道場観の根拠

ひるがえって『要尊道場観』に戻ってみると、この道場観に述べる由来不明の像容は、『八大菩薩曼荼羅経』の所説を参考にした可能性が大である。つまり、この道場観は大虚空蔵軌による福德法の本尊を意図しながら、この儀軌の尊形規定のあいまいさのため像容を他の儀軌から引用せざるを得なかった。しかし虚空蔵の本軌として唯一具体的尊形を記す求聞持軌の所説は、目的が違以上採用するわけにはいかない。そこで八大菩薩曼荼羅経を引用した、と筆者は推定する。道場観に説かれる「如意宝珠」が、三箇火炎宝珠として図示されてもおかしくないことはすでに述べた通りである（この如意宝は、万宝を流出する源であり、衆生の希求を満たす福德の表徴である）。するとこの道場観の流れの中から東博本の像容が生み出されたと考えて間違いない。本画の岩座や海水に銀泥が用いられているのも、こうしてみると「宝山（妙高山）」「八功德水」といった山と水の聖性を表現する莊嚴機能をになっていたためと想像される。また松下氏が抱いたもう一つの疑問、すなわち妙高山を描いた虚空蔵図像がないという疑問については、この箇所は道場観の器界観であること、『別尊雜記』の虚空蔵以外の尊像とその所説を検討してもわかるように、道場観の器界観・樓閣観を図像で図示することはほとんどないこと等の事実が、理由になろう。ただ本画のような実作例において、道場観をとり込んで絵画化した点は、確かに制作に関わった阿闍梨の「意樂」といえよう。

7 機能の問題

さて、本画の図像的背景については以上で明らかになったと思うが、その機能の問題は未解決である。福德法の道場観に基づいて描かれたといっても、たとえば『覚禅鈔』にはその効能として、福を得る・智恵と美声を得る・破戒の人を救う・業障を除く・種々の病を癒す・他国からの侵略を防ぐ・大臣の謀叛を防ぐ・賊難を除く・安産を祈る・女身から男身に転生する・臨終の時に来到する等々、夥しい項目が挙げられているのである。福德法といってもこれでは多機能すぎて焦点が定まらない。また、密教の儀軌あるいは道場観に基づく仏画であ

つても、それが修法の本尊用に制作されるとは限らない。追善や逆修用に密教画が作られる例も、平安後期には事欠かないからである。そこで筆者は、本画の制作された十二世紀前後における虚空藏信仰の動向を探ってみた。すると、この世紀の中頃に一つの突出する動きのあることに気が付いた。それは本画の制作時期とも一致し、何らかの関係が予想されるのである。以下に試論の形でそれを述べてみたい。

四 高陽院の虚空藏講

——東博本の信仰背景試論——

1 『今昔物語』の虚空藏譚

『今昔物語』本朝仏法部には平安時代の人々が仏菩薩に寄せる種々の信仰靈験譚が収められている。その巻十七に「比叡山の僧、虚空藏の助けに依りて智を得たる語」がある。叡山の若い天台僧が嵯峨法輪寺の虚空藏に詣でて、自らの無学懈怠さを歎く。帰山の途中で泊った宿の女主に恋情をいだいて添寝しようとするが、女主は法華経を暗誦し立派な学生（がくしよ）になったら妻になると約束する。僧はその女を得たい一心で勉学に励み、評判の学生となって女と添い遂げる。その女は実は虚空藏の化身で、僧の色欲を利用して智を得させたものだった、という内容である。法輪寺虚空藏は、空海の弟子道昌が求聞持法を修した時、袖に現前した菩薩の像容を写し取った靈像といわれるが、『今昔物語』の靈験譚は求聞持の修法とはあまり関係なく虚空藏信仰が民間に波及していたことを示している。中村雅俊氏が紹介したように、藤原宗忠が『中右記』承徳二年（一〇九八）五月十九日の条で、この夜法輪寺に参詣し、法華経をかたときも忘れないようになること、臨終の時正念に安住し極楽に往生できることの二点を祈願している事実は、『今昔物語』の内容が当時の信仰を素直に反映させたものであることを証明している。

とはいえ、菩薩靈験譚を集めた巻十六・十七の内訳からみると、観音三十九話、地藏三十二話、文殊・普賢各三話、弥勒二話であるのに対し、虚空藏は先の一話のみと最も少なく、世相全体の中ではいかにその信仰が振るわなかったかが推し量れよう。⁽³³⁾（補註3）
ところで、平安後期における虚空藏関係の信仰・仏事の全般的低調の中において、それが史料に集中的に現われる一時期がある。高陽院の「十齋講」がそうである。

2 高陽院の十齋講

高陽院（一〇九五―一五五）は、関白藤原忠実と右大臣源頼房の女師子との間に生まれた泰子のことで、鳥羽上皇の後宮に迎えられ皇后となった。院号宣下は保延五年（一三九）で、二年後に出家、正親町東洞院の土御門殿を居所とし、同所にて久寿二年に崩御している。高陽院は同じく皇后の待賢門院とは異なって、鳥羽上皇からの寵愛は薄かったとされ、その一方、仏事にはきわめて熱心であった。⁽³⁴⁾

その高陽院が晩年に至って熱心に行なった仏事に十齋講がある。十齋とは一ヶ月のうちから十日を選んで女犯・酒肉を避ける齋戒を持ち仏事や法会を催すもので、日毎に信仰の対象となる仏菩薩が違っていた。高陽院の場合、『兵範記』や『台記』によると仁平二年（一一五二）を初出とし、久寿二年（一一五五）に崩じるまでの四年間に四十回余りの催行が確かめられる。その日並と仏菩薩は次のようになる。一日…定光仏、八日…薬師、十三日…虚空蔵、十四日…普賢、十五日…阿弥陀、十八日…観音、二十三日…不明、二十四日…地藏、二十七日…大日、二十九および三十日…釈迦となる⁽³⁶⁾。行なわれた場所は居所土御門殿と考えてよい。

ところが十三日虚空蔵講に限って『兵範記』には「十一齋講」と記されている。これは中村雅俊氏の指摘通り、通常の十齋仏に虚空蔵が附加されたと考えるほかないのである。⁽³⁷⁾ どうして附加されることになったのだろうか。十齋の問題については、民俗学の立場から論述した桜井徳太郎氏および中村氏の好論があるが、美術史的立場からさらに補強すべき事実も多いので、以下両氏の論を参照しながら述べてゆくことにする。

3 十齋仏

表3 日記に表われた高陽院十齋講の催行曆表

日並	講名	仁平二年 月	同三年	久寿元年	同二年	回数
一日	定光仏講	六	六・七・八	六・九		6
八日	薬師講	二・六	三・七・八・十			7
十三日	虚空蔵講	二・四・十	六	六	七	5
十四日	普賢講	七・十	二			3
十五日	阿弥陀講	二・七・九・十	六・七			6
十八日	観音講		一	二		2
二十三日	不明		六			1
二十四日	地藏講	四	四・五			3
二十七日	大日講		一			1
二十九日	釈迦講	三・五	一・三・四・六・九	五		7
三十日	釈迦講		七			2

註 『兵範記』『台記』による。

まず十齋仏の前史を眺める必要がある。

十齋日はインドの民間信仰で一般的だった六齋日にさらに四齋日を加えたもので、中国撰といわれる『地藏菩薩本願経』如来讚歎品がその典拠とされる。そこには「月の一日八日十四日十五日十八日二十三日二十四日二十八日二十九日乃至三十日の十齋日に仏菩薩諸賢聖の像前において是の経典を読めば、罪業と災難から脱することができる」と説かれる(大正蔵13-783b)。この十齋日の仏が十齋仏ということになる。中国では『仏祖統記』卷三十三に実際に十齋が行なわれたことを示す記事があり(同49-318c)、唐末頃から流布していったと考えられている。

日本では『続日本紀』等に六齋日の記事はあっても十齋日はなく、天元五年(九八二)七月十三日に奄然が渡宋する時、母のため「十齋仏菩薩」および弥勒・文殊・梵天・帝釈像各一幀を図した記録が、十齋の早い例である(『本朝文粹』十三)。その後『小右記』には三十日を「釈迦仏日」といったり、「十齋大般若経読経」を催す記事が見られ、次第に定着してゆく様子がわかる⁽³⁸⁾。こうした伏線の下に著名な法成寺十齋堂の造立が行なわれるのである。

藤原道長の営為のもと、寛仁四年(一〇二〇)閏十二月に落慶したこの堂の内部には大日・弥陀・薬師・釈迦・普賢・勢至・地藏・定光・観音・薬王の十体の彫像が安置され、堂内には地獄絵が描かれていた⁽³⁹⁾。この十齋仏の尊名は『本願経』には説かれず、日本撰述と疑われる『地藏菩薩発心因縁十王経』に出て来る。しかし実は十齋仏と地獄絵は密接な関わりがあり、十齋仏それぞれが特定の地獄に堕ちないことを祈願する対象であったこと、その典拠は『十王経』ではなく敦煌出土の『地藏菩薩十齋日』『大乘四齋日』などの大陸系経典に求められることを、精緻な論考で明らかにしたのは大串純夫氏である⁽⁴⁰⁾。

ところで大串氏は気付かれていないが家永三郎氏の提出した史料中に、この大陸系経典に説かれる十齋仏と地獄を結び付ける信仰が、すでに十世紀に伝わっていたことを示す重要な証拠がある。それは源為憲が天禄元年(九七〇)に撰した『口遊』である。その十齋日の項と敦煌経の内容を較べれば、その類似は一目瞭然であろう⁽⁴¹⁾。

これによって、十齋仏と地獄との関係を説く大陸系信仰が十一世紀までに日本に流入していたとする大串説が傍証されるとともに、法成寺の十齋仏と敦煌経とは尊名に若干のくい違いのあった点が、完全に合致する裏付けを得るのである(表4)。同様の内容は、勸修寺寛信(一〇九五―一五三)撰『伝受集』(大正蔵78-236a)や、洞院公賢(一二九―一三六〇)撰『拾芥抄』下にも踏襲されており、『口遊』の

表4 十齋仏

	『地蔵十王經』	『地蔵十齋日』	『口遊』	高陽院 十齋講	法成寺 十齋仏
一日	定光	定光	定光	定光	定光
八日	薬師	薬師	薬師	薬師	薬師
十三日	賢劫千仏	賢劫千仏	普賢	虚空蔵	普賢
十四日	阿弥陀	阿弥陀	阿弥陀	阿弥陀	阿弥陀
十五日	地蔵	觀音	觀音	觀音	觀音
十八日	勢至	大日	勢至	?	觀音
二十三日	觀音	地蔵(地獄菩薩)	(地蔵か)	地蔵	勢至
二十四日	大日	阿弥陀	毘盧遮那	地蔵	地蔵
二十八日	薬王	薬師上・薬王薬上	薬王	大日	大日
二十九日	薬王	薬師上・薬王薬上	薬王	大日	大日
三十日	积迦	积迦	积迦	积迦?	积迦

考えなければならぬ。

4 虚空蔵の救済仏的性格

十齋仏造願の目的を探ると、尙然の場合は母のための逆修、法成寺の場合は道長の滅罪生善⁽⁴³⁾、鳥羽法皇は故太皇太后の追善、下野敦季は修善、といったように追善・逆修を主とする修善の営みであることが知られる。なかでも『口遊』や法成寺十齋堂の地獄絵の存在から、滅罪と地獄に堕ちないように祈願することが、その信仰の具体的な核となったと想像される。高陽院の場合も例外ではあるまい。

こうした中に虚空蔵が付加される理由について、中村氏は十齋日が『地蔵菩薩本願經』に説かれること、同經の第十三、囑累人品に地蔵とともに虚空蔵が現われることに注目し、ここに虚空蔵の利益を述べることが根拠になったと推測する⁽⁴⁴⁾。示唆的意見ではあるが、囑累人品に説かれるのは実際のところ地蔵菩薩の利益のみで、虚空蔵は釈尊の対告衆に過ぎず、根拠としてはやや弱い。筆者は、虚空蔵関係經典に直接説かれる滅罪・不堕地獄の利益こそが、十齋仏と虚空蔵を結ぶ鍵だと考える。

智恵の仏としてのイメージが強すぎて陰に隠れることになったが、虚空蔵には実は滅罪の効能が綿々と流れている。たとえば前章に示し

説は日本の十齋仏信仰の本流となったことが窺われる。

法成寺十齋堂造願以降も、承德二年(一〇九八)九月に藤原師実が十齋講を行なったことや、『中右記』承德二年九月二十四日条、久安三年(一一四七)十一月に鳥羽法皇が故皇太后の追善のために白川小御堂に十齋仏を供養したこと、『本朝世紀』、左近将曹下野敦季が十齋堂を建立して各仏の講演を修めたことなど(『外往生記』)、十齋関係の仏事の痕跡が続いてゆく。

しかし表4に見られるように、これらの十齋仏の諸説や造願の中に虚空蔵が登場することはない。高陽院の十齋講だけが例外なのである。ではどのような根拠から虚空蔵が加わったのかを次に

た(a)虚空蔵菩薩経は経文に依ると別名「懺悔尽一切罪陀羅尼経」ともいい、虚空蔵の名を聞き形像を造って供養する人は諸災患に会わないこと(大正蔵13―654b)、臨終時にその名を称えれば種々の変化身をもって現われ悪趣(地獄・餓鬼・畜生道など六道のうちの悪い場所)に墮ちるのを救済すること(同655b)、虚空蔵の陀羅尼を称えて懺悔すれば重罪や悪業が焼尽して清浄仏国に往生できること(同656a)などを説くのである(c)(d)はこの別訳)。前述の藤原宗忠が法輪寺虚空蔵に往生極楽を祈願した根拠もここにある。また(b)観虚空蔵菩薩経では、三十五仏名と大悲虚空蔵の名を称えれば虚空蔵が現前して滅罪せしめること(同677b)、その陀羅尼によって一切地獄中に苦痛を受けないこと(680b)など、地獄救済の性格がより具体的に説かれていることに注目したい。密教経典になるとこうした要素は薄まるが、大虚空蔵軌では「業報等の障、皆尽く消除す」(同20―603a)といい、かの求聞持軌といえども「一切の苦患、皆尽く銷除し、常に人天に生まれ悪趣に墮せず」(20―601c)と滅罪的効能を引きずっているのである。

こうした虚空蔵諸経典に説かれる滅罪の利益、なかでも不墮地獄および地獄救済の効能が、虚空蔵を十齋仏に組み入れる根拠となったのではないだろうか。

5 教団的背景

十齋仏に虚空蔵を付加するという異例の仏事を行なったほかに、虚空蔵画像を白川御所に供養したり(註33④)、没後に供養されたりするなど(同⑦)、高陽院が虚空蔵に特別な信仰を寄せていたことは疑いない。ではそれらの仏事はどのような教団的背景を負っていたのか。

『兵範記』に十齋講の導師や請僧として名の挙がるのはわずかに、尊願・良明・源光(源幸)・信恵・玄重・教縁のみである。このうち尊願・良明・源幸の三僧はこの時期の記録に頻出する僧名で、同じ法会に列席することが多かった。たとえば仁平二年(一一五二)十月十二日の高陽院羅漢供で、有観を導師とし源慶・尊願・兼智・良明・源幸ら五僧が供奉している。導師有観・兼智は寺門、源慶は山門僧であり、源幸についても久安三年(一一四七)五月二十日に源慶の解文によって阿闍梨宣旨を受けているから『本朝世紀』山門僧と考えられる。⁽⁴⁵⁾ いずれも天台僧であり、そこに列なる尊願・良明もその可能性が強まってくる。

良明はこの他、久安五年(一一四九)十一月十五日に女院阿弥陀講の導師、保元二年(一一五七)正月には大乘会講師、同十二月二十五日

には已講として登場するが、『兵範記』、これは『三井統燈記』第一に出てくる智寂房流の祖良明に相当しよう。桂園院範守に師事し、弟子の良慶の没年（建久二年、八十五歳）から十二世紀後半の活躍と見られる。

尊願（聖人・阿闍梨）の主な事歴は、仁平二年（一一五二）四月二十九日鳥羽法皇が安楽寿院に百日念仏を始め迎接曼荼羅を供養した際の導師、同十二月九日高陽院が白川御所寢殿に七日修善を催し、その四日目に等身虚空藏画像を供養した際の導師、翌三年五月五日平信範女房が知足院にて七日追善を行ない、その六日目に弥勒菩薩と法華經一部を供養した際の導師といったところだが、『兵範記』、所属寺院は明確ではない。ただ注目されるのは、久安三年（一一四七）十一月十八日、鳥羽法皇が故太皇太后のため十齋仏を供養し、白川小御堂に十日間の仏事を催した際、忠春・珍兼・尊願の三導師名が挙げられていることである（『本朝世紀』）。忠春・珍兼いずれも山門派の天台僧であり、⁽⁴⁶⁾上述の高陽院羅漢供の供僧列名ともあわせて、尊願もまた天台僧であったことは間違いないだろう。

残る三僧のうち、教縁已講は興福寺僧で、高陽院十齋講のうち仁平三年（一一五三）七月一日定光仏講に尊願・良明とともに講僧となっている。つまり法相と天台の合行である。信恵・玄重は同年八月一日定光仏講に天台僧源幸とともに請僧名として出てくるが、出身は不明である。

以上のようなことから、高陽院の十齋講は諸宗合行の場合があるにせよ、天台僧が主導的地位を占めていたといえるのではなからうか。鳥羽法皇の十齋仏供養が天台僧によって行なわれていることもこれを傍証する。すると問題は、十齋仏の中に「十三日虚空藏」という一項を加えるような宗教的背景が天台宗側にあるかどうかという点に移ってくる。

6 十三日と虚空藏

虚空藏と〈十三〉という数との関わりは、中世に成立した十三仏信仰の最終仏であることや、近世の十三参りによって普く知られている。高陽院の虚空藏講は、日本において十三日と虚空藏が結び付くかなり早い例である。しかしその典拠は明らかでない。

この種の例としては中村氏もいうように『拾芥抄』の「三十日仏名号」が知られている。月の一日から三十日まで念仏すべき仏菩薩を示すもので、その中に「十三日虚空藏」が登場する（表5）。三十日仏の初出は、一般に『虚堂和尚語録』巻十にある戒禪師所編の「毎月念仏之図」と考えられている。⁽⁴⁷⁾わが国においては、大治四年（一一二九）に没したという上総国国分寺講師平明がこの仏事を行なっていたと

表5 日並仏比較表

一 日	定光仏	三十日仏名号 (西念供養目録)
二 日	燃明仏	三十日仏名号 (拾芥抄)
三 日	多宝仏	十五尊転輪 (門葉記)
四 日	阿闍梨	高陽院十齋仏 (兵範記)
五 日	弥勒菩薩	宗忠五齋日仏 (中右記)
六 日	二万燈明仏	
七 日	三万燈明仏	
八 日	葉師如来	
九 日	大通智勝仏	
十 日	日月燈明仏	
十一 日	歡喜仏	
十二 日	難勝仏	
十三 日	虚空蔵仏	
十四 日	普賢如来	
十五 日	阿弥陀如来	
十六 日	陀羅尼仏	
十七 日	龍樹仏	
十八 日	觀世音仏	
十九 日	日光仏	
二十 日	月光仏	
二十一 日	無尽意仏	
二十二 日	施無畏仏	
二十三 日	得大勢仏	
二十四 日	地藏仏	
二十五 日	文殊師利仏	
二十六 日	葉上菩薩	
二十七 日	盧遮那仏	
二十八 日	大日如来	
二十九 日	葉王仏	
三十 日	釈迦牟尼仏	

第二 国宝虚空蔵菩薩像とその信仰背景

する『後拾遺往生伝』巻中の記事が早い。実作品の上でも、保延六年(一一四〇)以前に遡る京都市小松町出土の西念の「紺紙金字供養目録一卷」(東博蔵)中に「一安置隨身三十日仏名目録」として凶像を伴った三十日仏名があり、これが院政期にすでに成立していたことは確実である。⁴⁸⁾宗忠の五齋日講仏や高陽院の十齋講仏が三十日仏名とほぼ一致することも、持斎の日と齋仏との組合せがこの時期に固まりつつあったことを示唆する(表5)。

西念は叡山に法衣・供米・写経等を施入しているところから天台僧である可能性が強く、石田尚豊氏はこの三十日仏名説自体、中国ではなく叡山で成立した可能性があるとする。その当否はともかく、十三日と虚空蔵を結びつける三十日仏名が天台宗と深い関わりがある点は留意すべきである。

ところで天台宗にはこれと別に虚空蔵を十三日と結び付ける仏事がある。『門葉記』第九十から九十三にある白河本坊大懺法院の十五尊転輪新仏開眼行法がそれである。これは釈迦から阿弥陀に至る十五の仏尊を一ヶ月の二日ずつに割り当てたもので、一日毎に礼拝対象仏を変えて毎日催した(表5)。その式次第は法華懺法・西方懺法・阿弥陀行法の次にその日の新仏開眼法を行ない、次に法華経の一品と心経・阿弥陀経を読み、新仏と法華の講釈が続く、といったものだった。

た(大正蔵図像⑫―25)。この十五尊はしかも毎月各々二鋪ずつ新図され、毎月一体「真言儀則」に従って開眼供養されたという(同⑫―5)。式次第からは天台法華と天台浄土教を支柱としていることが明らかだが、そこに真言儀則が入るとなれば、法華・浄土・台密の三者を兼ねた天台宗らしい行法であることが浮かび上がる。十五尊と日並との対応を眺めると、ある程度十斎仏を意識していると思われる、十三日はやはり虚空蔵が当てられていて注目されるのである。

『門葉記』によれば、この行法は慈円(一一五五―一二二五)が始めたもので、その廻向文と発願文には「保元以後乱世の今」怨霊が一天に満ちているため、その怨霊、なかでも崇徳院の聖霊と知足院(関白忠実)の怨霊を宥めて国家の安穩を祈る趣旨のことが記されている(⑫―5c、12c)。いずれにしても高陽院十斎講から半世紀も隔たらぬ時期に十三日に虚空蔵の画像供養を規定する行法が天台宗に存在したことは重要である。

この時の虚空蔵の講釈文を見ると、十三日の方では台密で用いる『大日経義釈』を引用した後、一切罪業を消除する功德を怨霊に廻向することを祈請し、二十二日の方では怨霊が虚空蔵の福智に預り護法の善神となることを祈請している。やはり滅罪と悪趣からの救済が期待されているのである(大正蔵図像⑫―29・32)。十斎仏に虚空蔵を組み入れたのと同じ動機がここに見出せよう。

先に高陽院の十斎講は天台僧によって主導されたと推測したが、それと近い時期に虚空蔵を十三日と結び付ける背景が天台宗側にあったことは上述のことで明らかである。しかもそれが密教儀則による画像供養⁽³⁰⁾を伴っていた点も示唆的である。

7 本章のまとめ

十斎仏の造頭については、倉然のように画像の場合もあれば、法成寺のように彫像の場合もある。高陽院の十斎講ではどのような本尊を用いたかの具体的記録はない。が、彫像だとすると常設の仏堂が必要になろう。しかし講が催されたのは高陽院の居所土御門殿であり、そこに十一体(あるいは十体⁽³²⁾)の彫像が安置されていたとは考えにくい。画像だったとみるのが自然である。

おそらく本尊を前に、講式に基づいて懺法を伴う行法と講説が催されたのだろう。鳥羽法皇による十斎仏供養同様、それは主に天台僧によって主導された可能性が高い。しかも十三日に虚空蔵講を設けるといふ高陽院の特色は、西念の三十日仏名目録、および慈円が保元の乱後に三条白川坊で始めた十五尊転輪新仏開眼行法の中にも見出され、十二世紀の天台宗にすでに何らかの教理的あるいは慣習的裏付けが存

在したことを推測させる。

高陽院の十齋講中に虚空蔵が付加されたことと、慈円の十五尊転輪仏に虚空蔵が含まれていることは、ともに滅罪・不墮惡趣という虚空蔵の効能を根拠としている。高陽院の場合はおそらく高陽院個人の修善・逆修的色彩が濃いのが、慈円の場合は怨靈を鎮めて国家の安穩を企むという違いがある。しかし仏前に懺悔して一切罪障の消除を祈る点では共通するものがある。慈円の場合、行法全体は法華・浄土教が主導的でありながらも画像供養は密教式である。これは高陽院の場合でも、像供養あるいは像制作そのものが密教式であったとしても何ら不自然ではないことを意味する。

以上のようなことから、筆者は高陽院の十一齋虚空蔵講で用いられたのは、東博本のような画像ではなかったか（もちろんそのものは断定できない）と考えるのである。十二世紀中頃の制作年代と、平安後期における虚空蔵信仰史の突出点である高陽院の十一齋虚空蔵講の定期的な同一性が、偶然の一致になるとは思えない。高陽院に関係する等身虚空蔵画像供養（註33④⑦）も含めて、高陽院の虚空蔵信仰の鼓舞が東博本制作の背景にあったと想像する。

その場合、問題が一つある。先に第三章で東博本の図像は、東密石山寺淳祐の『要尊道場観』に出る道場観の系統を引くものと結論づけた。一方、高陽院の十齋講は天台宗の主導によると推測される。すると台密にこうした道場観ないし図像があるかどうか疑念が起ころるのである。

この疑念は台密の図像集『阿婆縛抄』虚空蔵法の道場観を見ることによって氷解する。そこには八功德水と妙高山を説く器界観こそないものの、楼閣観に始まって月輪中の三箇火炎宝珠が変じて、五仏宝冠を戴き右手施願・左手如意珠を取る虚空蔵の姿が説かれている。⁽⁵³⁾本尊の像容については『要尊道場観』と全く一致する内容であり、これをもって天台宗にも東博本の図像的担い手となる資格ありとすべきであろう。

おわりに

最後に、これまでの考察を簡単にふり返っておこう。

本論では、まず東博本の絵画史的考察を通じて、本作品が十二世紀仏画の耽美主義的傾向の流れに属しながら、一層繊細化の様相を見せていること、一方その内部に平安後期仏画様式からの変質・離脱の要素を含むことを眺め、制作年代を十二世紀中頃に位置付ける定説の妥当性を改めて確認した。

次に図像的考察では、定説化している松下降章説、すなわち本画は密教修法の福德法の本尊とみなされ『別尊雜記』所載の成就院説および成蓮院説の道場観（どちらも十一世紀末から十二世紀にかけて活躍）などが基になって図像が形成されたとする説を再検討した。その結果（一）この図像を導き出す道場観はすでに平安前期の淳祐の『要尊道場観』に、より合致性の高いものが見出せ、この道場観の系統から本画の図像が生まれたと考えられること、（二）その道場観中の本尊の尊形は、福德法の儀軌の尊形規定があいまいなため『八大菩薩曼荼羅經』の説が流用されたと考えられること、（三）図像の遺品からもそれが傍証されること、が明らかになった。また、確かに求聞持法ではなく福德法の道場観が図像的根拠となっ**て**はいるものの、福德法の目的・効能はあまりに多岐にわたっていること（つまり求聞持法による智慧の獲得以外の全ての効能がこれに含まれる）、密教画だからといって修法の本尊であるとは限らないことを指摘した。

次に、この問題意識に沿って平安後期の虚空蔵信仰史を眺めた時、全般的な低調の中にあつて高陽院の十斎講を核とする虚空蔵信仰の発揚が光彩を放つことに注目した。そして（一）高陽院の十斎講の場合にのみ、意図的に虚空蔵が付加されたこと、（二）付加の契機は、十斎仏が不墮地獄の祈願の対象だったことからみて、虚空蔵の滅罪・不墮地獄の効能だったこと、（三）高陽院の十斎講は天台僧によって主導されていたと考えられること、四十三日に虚空蔵を設定する類例として「三十日仏名」、および天台の慈円が保元の乱後始めた「十五尊転輪新仏開眼行法」が挙げられること、を述べた。

そして、これらの考察を踏まえて、高陽院による虚空蔵信仰の発揚と東博本の制作年代との時期的な一致から、東博本は天台宗によって促された高陽院の虚空蔵信仰の影響の下に生み出されたのではないか、という仮説を提示したのである。^{（補註4）}本画の図像的根拠となった淳祐系の道場観は『阿婆縛抄』によって台密にも流入していたことが推定されるし、その道場観が福德法のものであることと、十斎講中の虚空蔵の尊形にその道場観が影響を与えたこととは何ら矛盾しない。十斎講中の虚空蔵に期待された滅罪・不墮地獄（不墮悪趣）という効能は、福德法の多様な効能の一つでもあるからである。また、こうした修法以外の仏事でも、密教図像が用いられることについては、慈円の十五尊転輪新仏開眼行法において画像供養のみは「真言儀則」に従う事例があることを銘記されたい。

先に本画が宮廷絵師によって描かれた可能性について触れたが、この点については検討の余地を多分に残しているものの、いずれにせよ本画にみる至上なまでの品格の高さ、洗練された画趣は、だれしもが宮廷貴族関係の発願者を想定させるところであった。高陽院に關係があったとする筆者の想定は、仮説ではあるがそれをより具体的に示したことになる。

同じ図柄をもつ鎌倉時代の醍醐寺本とは、この点で際立った対照をみせる(図39)。醍醐寺本は明快な色彩対比を主とする作風をもち、東博本とは様式上ほとんど何の影響関係もないことは一目瞭然である。なかでも挙身光の表現は、醍醐寺本の場合、曼荼羅から抜け出したような白色の円光に表わしており、こちらの方が本来の密教的〈月輪〉表現を意図している。淳祐系道場觀の忠実な絵画化といえ、これこそ密教修法たる福德法の本尊ではなかったか。醍醐寺では成賢(一一六―一一三)が淳祐系道場觀を受け継いでおり『薄双紙』、それとの関連が予想されよう。これに対して東博本の挙身光は、同系統の道場觀に根差しながらも、ゆるやかな解釈に基づいて表現されているといえる。それは発願者の洗練された嗜好に依ったのか、修法の本尊ではなかったために道場觀をゆるやかに解釈する余地があったかの、どちらかに依る(両方もありうる)ものと思われる。

さて、論を終えるに当たり、高陽院の虚空藏講が虚空藏信仰史上に占める位置について最後に触れておきたい。



図39 虚空藏菩薩像 醍醐寺

高陽院の十齋講に虚空藏が組み入れられた根拠は、滅罪・不墮地獄を旨とする救済仏的効能であると推測したが、この救済仏的性格はむしろ平安後期では地蔵や觀音が担っていた権能だった。しかしそれ以前においては、それぞれの菩薩の役割分担が未発達だったらしく、他の諸菩薩から明確に区別される虚空藏の個性的権能は自然智の獲得祈願以外にないように思われる。ただ奈良時代から平安前期の虚空藏の造像記録を見た時、しばしば地蔵または觀音と対になって造顕されているのは興味深い。

たとえば東大寺講堂の光明皇后発願になる虚空蔵・地蔵の脇侍対（本尊は千手）や、求聞持法で有名な道昌発願になる広隆寺講堂の虚空蔵・地蔵の脇侍対（本尊は阿弥陀）がそうである。加えて地蔵經典の注釈書『十輪経略抄』を著わした護命が虚空蔵信仰の徒であったことや、空海の弟子真済が神護寺五大虚空蔵の前で虚空蔵経と十輪経を転読していることなどの史実から、わが国の初期地蔵信仰は虚空蔵信仰と共通の場において受容されたか、あるいは虚空蔵信仰の徒によって展開されたときえいわれるのである。⁵⁴このペアーは何に依拠するのか正確にはわからないが、『地蔵菩薩本願経』第十三に虚空蔵が釈迦の対告衆として登場することや、『地蔵十輪経』第十に虚空蔵が本經典の流布者として登場するためとみられている。『観虚空蔵経』では虚空蔵が比丘身で顕われることも説かれており、この点でも地蔵との近親性が高い。

一方、観音との対は、中尊毘盧遮那、脇侍如意輪観音・虚空蔵という東大寺大仏殿の例が著名である。その虚空蔵は『観虚空蔵経』に説く三十五化仏を戴く像であったようだが、観音とのペアーの根拠はこちらもわからない。ただ『覚禪鈔』には宝思惟訳の虚空蔵経は観音と同じ虚空蔵の三十三変化身を説くといひ、仏陀耶舎訳『虚空蔵経』系經典にも種々身への変化が説かれるなど、元来観音に近い権能を持っていたようだ。なお大仏殿にみる三尊の組合せは平安時代宮中の御齋会の本尊にも踏襲されてゆく。

これらの事例は、各菩薩信仰の初期的状況における性格的なオーバーラップを物語るものだろう。その後の法華・浄土信仰や六道思想の展開に伴って観音と地蔵の両者は、地獄抜苦あるいは往生浄土といった救済仏的性格を明確化させていたのに対し、虚空蔵の方は智や福といった末法思想の中ではあまりインパクトをもたない方向に性格付けされていったと思えるのである。求聞持法以外の信仰の低調さの原因はそこにあるろう。

だが元来は滅罪と不墮惡趣、地獄抜苦を祈る対象でもあったことは何度も述べて来た。奈良時代の国家仏教の下では、薬師悔過や吉祥悔過と同じく虚空蔵悔過が行なわれてもおかしくないほどである。⁵⁵称徳天皇の時、宮中内道場で催された「虚空蔵菩薩会」はあるいはそういうものだったと想像される（『経国集』第十）。こうした権能は平安時代に入ると求聞持の陰に隠れた伏流水となったのだろう。藤原宗忠が法輪寺虚空蔵に臨終正念を祈ったのも、浄土信仰の拡がりの中で改めて虚空蔵の救済仏的性格に着目した表われの一つである。そして高陽院の虚空蔵講こそはこうした伏流水をもう一度表面に呼び戻し、地獄抜苦の権能を顕在化させた画期的な儀礼ではなかったかと筆者は考えるのである。

虚空蔵信仰者に対する臨終時の来りや往生浄土の役割は経典的な裏付けがありながら、浄土信仰者の往生行儀に撰取されその一翼を担っていったという形跡はその後もないようだ。だが十三仏信仰として六道思想の中に組み入れられてゆく。これは十三数との関係からいっても、高陽院の虚空蔵講の精神を受け継ぐものとみてよい。何故虚空蔵が「十三」かという解答は出ないものの、高陽院によって顕在化した権能のポピュラーな形態をそこに見ることがができる。その意味で、高陽院の虚空蔵講は虚空蔵信仰史における一つの結節点といえるのである。

註

- (1) 本画像は、もと井上侯爵家から三井合名会社を経て国有（東京国立博物館）に帰したものである。国宝指定は一九五一年六月九日。
- (2) X線写真はすべて東京国立博物館提供の資料によった。データは、距離・80センチ、出力18キロボルト、5ミリアンペア、60秒。
- (3) 地色および段暈の茶系色彩は、紫の褪化したものである可能性を拭きとるわけではないが、拡大鏡で見ると、冠や持物部の縷網彩色に見られる紫の褪化した部位とは別種の色彩と思われる。この点の疑問はX線撮影では解決が望めず、蛍光X線分析等の精密な分析に俟たなければならない。
- (4) フリーア美術館の如意輪観音像、東京国立博物館（東博）の千手観音像、高野山の阿弥陀聖衆来迎図など。
- (5) 弁葉の一部には茶色を呈している顔料の量もある。
- (6) 蔓部は黒化しているが、拡大鏡で明らかに金色が認められ、X線写真には不透過であることから、截金線と判断される。
- (7) 田中生「井上家の虚空蔵菩薩」『国華』三〇五号、一九一九年、『日本国宝全集』四四輯「虚空蔵菩薩像」解説（一九三二年）、松下隆章「虚空蔵菩薩像」解説（『美術研究』一四八号、一九四六年）など。ただし、それらにおいても糸帛や裙衣の銀泥引きを見逃すなど、必ずしも考察が十分ではない。
- (8) 有賀祥隆『日本の美術二〇五 平安絵画』（至文堂、一九八三年）、同「平安仏画小論」（奈良国立博物館特別展目録『平安仏画―日本美術の創成―一九八六年）。
- (9) 十二世紀の仏画のうちでは大治二年（一二二七）の十二天像（京博蔵）中の羅刹天脇侍に先例がある。
- (10) 田中栄一「鳳凰堂九品来迎図調査報告―両側壁画の現状と来迎聖衆の図様及びその表現（上）―」註（46）『佛教藝術』一四一号、一九八二年。
- (11) 長保元年（九九九）八月二十三、二十六日に、宮廷絵師巨勢広貴が不動尊像を描いた記録が『権記』にある（宮島新一「巨勢派論―平安時代の宮廷絵師」参照、『佛教藝術』一六七・一六九号、一九八六年）。また、長承三年（一一三四）四月、待賢門院発願の法金剛院の壁画に、絵仏師応源のほか絵師信茂が参画した記録が『長秋記』にある。さらに柳澤孝氏は「大和永久寺真言堂障子絵と藤田本密教両部大経感得図―その製作年代と作家―」（『美術研究』二二四号、一九六二年）の中で、宮廷絵師が仏教説話を描いた例として両部大経感得図を取り上げ、「同じ絵様を絵師・絵仏師の別なく受持っている」当時の画壇の実状

を浮き彫りにしている。

- (12) 有賀祥隆「鑄銅刻画蔵王権現像雑攷」『国華』一〇九四号、一九八六年。
- (13) 宮島新一氏は鳳凰堂扉絵の下絵は為成が描いたと解釈している(註11論文)。
- (14) 田中生「井上家の虚空蔵菩薩」『国華』三〇五号、一九一九年)ではこれを院政時代初期とし、『日本国宝全集』四四(一九三一年)の解説では藤原末期、松下降章「虚空蔵菩薩像」『美術研究』一四八号、一九四六年)では十二世紀中頃とした。柳澤孝「仏画の展開」『原色日本の美術七 仏画』、小学館、一九六九年)も同時期とし、以後、十二世紀中頃制作説が定着している。
- (15) 本画と同図様の醍醐寺蔵虚空蔵菩薩像(十三世紀)では、月輪を白色で埋めている。月輪表現としては醍醐寺本の方がむしろ本来的である。
- (16) 戸田禎佑「南宋における『金』の使用について」『国華』一一一六号、一九八八年)。
- (17) ちなみに時代はやや降るが、宋末元初とされる京博蔵の羅漢図には、上段の羅漢の円形頭光に金泥暈、中段の羅漢の円形頭光に本画と同じような銀泥暈が施されている。水墨主体の中での金銀使用の例であり、装飾的性格の強いものだが、虚空蔵の挙身光と同じ手法が中国画に見出せる点は留意される。
- (18) 紺野敏文「虚空蔵菩薩像の成立」(上)『佛教藝術』一四〇号、一九八二年)。なお(a)~(e)は大正蔵第13大集部、(f)(g)は同20、(h)は同21密教部に収められている。(i)は(h)と同じものを指すか)。
- (19) 松下降章「虚空蔵菩薩像」解説『美術研究』一四八号、一九四八年)。
- (20) 醍醐寺本の首題と添書は次の通り。
- 〈首題〉
「求聞持法根本尊像也 相傳入唐道慈律師大安寺善議大徳 勳操大□慶本」
- 〈添書〉
「此像、先年以或人本圖之。其後仁安元年初冬比於中川見守朝已講正本之像、蓮莖長如此。下、以墨如野筋引之、件正本、興福寺中院有之。以木造月輪、其中圖云々。件木、桂也云々。或人云楓也云々。仁濟記之」
- 守朝は興福寺僧で、承平頃の生まれ。天延二年(九七四)から寛和元年(九八五)にかけての活躍が知られる。興福寺は大安寺と同じ法相宗であり、興福寺にも求聞持法の相承があったことが想像される。守朝已講の正本があったという「中川」は、勧修寺流中川方の祖実範(一一四四没)が開いた大和中川寺を指すと思われる。実範は勧修寺徹覚に就く以前、興福寺で法相を学んでいることから、その繋がりが出て来る。全文を記した仁濟(一一〇四没、松下氏は「仁幡」とする)は、初め尊海ともいい、勧修寺寛信・念範に就いたのち勧修寺流仁濟方の祖となった。こうしたことから、この図像自体は中川実範を交点に、興福寺法相から勧修寺真言へと伝えられたものといえる。
- (21) 註(19)参照。
- (22) 藺田香融「古代仏教における山林修行とその意義」特に自然智宗をめぐって」『南都仏教』四号、一九五七年、同氏著『平安仏教の研究』に収載)。
- (23) 「次結羯磨印。以止羽(左手)當心仰掌。以智力(左手の大指頭指)捻。反三屈力度、如寶形。以觀羽(右手)仰掌。向前作三施願勢。結此契、已作是思惟。我身即同虚空蔵菩薩。」(大正蔵20—604 a、返点は『五十卷抄』による)。
- (24) 「妙高山上有毘字。成七寶樓閣。此寶宮殿中有獅子座。々々上有

字。成_二八葉蓮花。々々上有_二羽字。成_二淨月輪。月輪中有_二或_三或_三或_三字。放大光明_二遍_二照十方世界。其中有情遇_二此光無_レ不_レ消滅_二罪障_一。增長福壽。此_二文變成_二摩尼寶劍_一或_二摩尼寶變成_二虛空藏菩薩_一。身色黃金。容顏殊妙。首載_二五佛寶冠。項背有_二圓光。寶蓮花上半跏而坐。右手與願勢。左手當_二左乳。頭指大指捻_レ寶意寶珠_一。如_二及八供養四攝等無量聖衆前後圍繞。如是觀已_二云々_一」(大正藏_二圖像_三③—307b、返点筆者)。

(25) なおこの記述は成就院寛助撰『別行』巻四にそのまま見出せること
によって、その説が確かめられる(大正藏78—158)。
原文以下の通り。

「_一虛空藏菩薩道場觀 定印
觀地上有_二八功德水。水中有_二寶山。山頂有_二寶樓閣。樓閣中有_二八師子座。座上有_二滿月輪。月輪上有_二七寶蓮花臺。花臺上有_二五字。字變成寶珠。寶珠變成_二虛空藏菩薩。其身金色。首著_二五佛寶冠。右手施願手。左手持_二如意寶珠。無量眷屬前後圍繞_二云々_一」(大正藏78—51c)。

(26) 不空訳『金剛頂蓮華部心念誦儀』(大正藏18—303b)、空海『秘藏記』の「密教觀想道場」(同圖像①—11)に詳説される。『秘藏記』によると、八功德水とは須弥山を囲む「内海」で、「一甘。二冷。三爽。四輕。五清淨。六不_レ臭。七飲時不_レ損_レ喉。八飲已不_レ傷_レ腹也」の八功德を具するといふ。道場觀については、梅尾祥雲『秘密事相の研究』(梅尾祥雲全集Ⅱ、臨川書店) 六三・八〇・三四七頁参照。

(27) 高野山靈宝館展覧会目録『経絵の美術』図7(一九八七年)。図中、四体の鬼形は、虚空藏が撃破する陰魔・煩惱魔・死魔・天魔の四魔を表わしたものか(大正藏13—705c参照)。

(28) 須藤弘敏氏の御教示による。

(29) この種の圖像が『八大菩薩曼荼羅經』に依ることは、久原本圖像(大東急記念文庫)中に同じ圖像を取り上げ、「八大并曼荼羅様 不

空」と添書されていることによって傍証される(大正藏圖像④—73)。なお曼荼羅形式のほかの立像の阿弥陀八大菩薩圖像がいくつか伝わっているが、その中の虚空藏は左右の持物を求聞持軌と同じくするものが多い。

(30) この圖像自体は、書風が平安の遺例に比べてやや固く、鎌倉時代前半のものと考ええる。

(31) 「_一虛空藏菩薩。背月輪。右手持金剛宝。左手施願。半跏而坐。」(大正藏19—610c)。

これに合致する圖像は、興然撰『曼荼羅集』の理趣積に依る虚空藏曼荼羅中尊に見出せる(大正藏圖像④—181・236)。

(32) 中村雅俊「十三仏信仰の成立について—空海の入定と虚空藏求聞持法—」(『御影学論集』六号、一九八〇年、同氏『虚空藏信仰の研究』(御影史学研究会・民俗学叢書1)に収載、一九八七年)。

(33) 平安後期における虚空藏造頭の關係記録は管見ではわずかなものである。以下に主なものをいくつか列挙してみる。

①承暦二年(一〇七八)二月十二日。六角小堂に阿弥陀・觀音・勢至・虚空藏・不動の五仏と法華経を供養(『大府記』)。

②長治二年(一一〇五)七月十五日。大江匡房が逆修のために釈迦・葉師・弥陀・普賢・文殊・觀音・弥勒・勢至・地藏・虚空藏・宝達・葉王・龍樹・毘沙門・天台大師各一体を図絵す。二像ずつ七日に亘り毎日供養(『江都督願文集』第三)。

③大治四年(一一二九)十二月二十四日。待賢門院が故法皇の追善のため等身弥勒・虚空藏と千部経を本所に供養、導師延暦寺忠尋(中右記)。

④仁平二年(一一五二)十二月九日。高陽院が白川御所寢殿にて七日追善を行ない、その四日目に等身虚空藏一鋪を供養、導師尊願阿闍梨(『兵範記』)。

⑤仁平三年（一一五三）五月二日。平信範女房が知足院で前妣の追善のための七日追善を行ない、その三日目に虚空蔵一休（画像か）を供養（『兵範記』）。

⑥久寿二年（一一五五）二月二十七日。安樂寿院不動明王堂に半丈六不動・三尺二童子・二尺五寸五部夜叉・三尺五寸虚空蔵各一休を供養、仏師康助法橋（『兵範記』）。

⑦同年十二月二十九日。故高陽院の二十七日に等身虚空蔵一鋪、三尺大日一休を供養（『兵範記』）。

⑧仁平元年（一一六六）九月一日。東山（法住寺か）に等身虚空蔵一休を供養（『兵範記』）。

⑨同月二日。比丘尼蓮道、先公の霊の為に六條殿にて三尺虚空蔵一休を供養（『兵範記』）。

このうち①と⑥以外は追善・逆修などの修善を目的とした造頭である。うち④⑦は後述の高陽院に関わるもの。また①六角堂、⑤知足院、⑥安樂寿院いずれも天台宗にゆかりの深い寺院であるほか、②③も天台系の仏事と思われ、『今昔物語』の譚とあわせて天台の傾向をもつ点にも特色がある。一方、修法方面では、求聞持法などは密教僧の個人的な色彩が強いで記録に現われにくいと思うが、福德法はその限りではない。しかし虚空蔵福德法を行なった記録は今のところ見受けられない。

(34) 秋山光和・柳澤孝・鈴木敬三『扇面法華経の研究』（東京国立文化財研究所、一九七二年）中の柳澤論文。

(35) 『兵範記』久安五年（一一四九）十月十五日条に「女院例講如常」、十一月十五日条に「女院阿弥陀講如常」とあるのは、高陽院の「例講」と思われるが、この時点では阿弥陀講のみを指し、十齋講はまだ催されていなかったと考えられる。

(36) 二十九日と三十日両日は同じ釈迦講だが、二十九日に釈迦講がある

のは小月、三十日に釈迦講があるのは大月に限られており、同月に連続して行なわれることはない。すると高陽院の場合は月の末日に釈迦講を行なったことになる。後述の藤原宗忠が天仁元年（一一〇八）に始めた五齋日講において、「晦日、釈迦」と記すのもこれを傍証する（『中右記』天仁元年六月十五日条）。

(37) 中村雅俊「十三仏信仰の成立について」（『御影史学論集』六号、一九八〇年）および「虚空蔵信仰と十三参り」（『仏教民俗学大系』第六卷、一九八六年、ともに後の『虚空蔵信仰の研究』に収載）。この中で、平安後期以降、虚空蔵信仰の中に浄土教的色彩が濃くなって行くという中村氏の指摘は、重要である。なお桜井徳太郎「高陽院十齋講について」（小葉田淳教授退官記念『国史論集』、一九七〇年）はこのテーマに関するまとまった論考だが、虚空蔵の付加性については触れるところがない。

(38) 『小右記』長保元年（九九九）十一月三十日条に釈迦仏日とある。また十齋大般若統経は、寛弘八年（一一〇一）七月一日、長和二年（一一一三）七月一日、治安三年（一一〇三）閏九月二十九日、万寿二年（一一〇五）七月一日条に見える。

(39) 法成寺十齋堂造営については、家永三郎「法成寺の創建」（『美術研究』一〇四号、一九四〇年）、杉山信二「藤原氏の氏家とその院家」（『奈良国立文化財研究所学報』一九号、一九六八年）参照。

(40) 大串純夫「法成寺十齋堂の地獄絵」（『美術研究』一七六号、一九五四年）。大串氏は註の中で高陽院の十齋講にも触れているが、虚空蔵の付加については言及がない。

(41) 註(39)家永論文。

(42) 『口遊』と『大乗四齋日』の所説を以下に対照させておく。

『口遊』

『大乗四齋日』

一日。童子下。念定光佛。除四劫罪不墮刀山地獄。	一日。童子下。念定光如來佛除(持か)齋除罪四十劫。不墮刀槍地獄。
八日。太子下。念藥師佛。除五十劫罪不墮糞地獄。	八日。太子下。念藥師琉璃光佛除齋除罪三十劫。不墮粉草地獄。
十四日。司命下。念普賢菩薩。除百卅劫罪不墮鐵湯地獄。	十四日。司命下。念賢劫千佛除齋除罪一千劫。不墮鑊湯地獄。
十五日。道將軍下。念阿彌陀佛。除千劫罪不墮寒水地獄。	十五日。五道大將軍下。念阿彌陀佛。除齋除罪二百劫。不墮寒水地獄。
十八日。閻羅王下。念觀世音菩薩。除九千劫罪不墮劔林地獄。	十八日。閻羅王下。念觀世音菩薩。除齋除罪九十劫。不墮劔樹地獄。
廿三日。天帝將軍下。念得大勢菩薩。除一萬劫罪不墮鐵鋸地獄。	二十三日。天大將軍下。念盧舍那佛。除齋除罪一千劫。不墮我鬼地獄。
廿八日。察命下。念毗盧遮那佛。除三萬劫罪不墮拔苦地獄。	二十八日。天帝釋下。念阿彌陀佛。除齋除罪一千劫。不墮鐵鋸地獄。
廿九日。四天王下。念藥王菩薩。除四萬劫罪不墮摩々地獄。	二十九日。四天王下。念藥王藥上菩薩。除齋除罪七千劫。不墮磔磨地獄。
卅日。大梵天王下。念釋迦牟尼佛。除五百劫罪不墮阿鼻地獄。	三十日。大梵天王下。念釋迦牟尼佛。除齋除罪八千劫。不墮寒水。

(統群書類従三十二輯上)

(大正蔵85)

(43) 『采花物語』「うたかい」の巻に「又は十齋の仏を等身につくらせ給(中略)これらみな滅罪生善のためとおほしめす」とある。

(44) 註(37)参照。

(45) 有観は興福寺本『僧綱補任』長承三年(一一三四)条に「園城寺」、『兵範記』保延七年(一一四一)三月十日条に「寺」(寺門)とある。兼智は『僧綱補任殘闕』寿永三年に「寺(寺門)明王院 近江」とある。なお『寺門伝記補録』十六によると有観は平治元年(一一五九)八十歳卒、兼智は文治五年(一一八九)八十一歳卒。源慶は『僧綱補任』保延六年(一一四〇)条に「山」(山門)と朱書されている。

(46) 忠春は『兵範記』保延七年(一一四一)三月十日条に「山」(山門)とある。東陽房忠尋の付法。珍兼は同書仁平三年(一一五三)八月二十六日条に「阿闍梨珍兼 山」とある(史料大成本の句読点はおそらく誤り)。尊珍の付法。

(47) 「楊御藥奉聖旨。請跋毎月念佛圖 毎月念佛之圖。戒禪師所編。自初一定光佛爲首。三十日。至釋迦世尊。終而復始。(下略)」(大正蔵47-1059c)。

(48) 「院政時代の供養目録」(『帝室博物館学報』第四冊、一九二四年)、石田尚豊「西念の三十日秘仏圖像について」(『大和文化研究』七一―二、一九六二年)。

圖像遺品としては「三十日秘仏」として観智院本と旧久原本圖像中に伝えられている(大正蔵圖像④-72、⑤-745、鎌倉時代)。三十の尊名は小異あるもののほぼ等しい。ちなみに、ここに登場する虚空蔵圖像はいずれもCタイプである。

(49) 行法の道場となった大懺法院は、『門葉記』割註から元來甘露王院といひ、初めは三条白川坊にあり、後に十樂院に移されたことが知られる。この三条白川坊は青蓮院の前身に当たり、当初同じく甘露王院

とも呼ばれていた。慈円がここに入ったのは仁安二年（一一六七）頃とされる（杉山信三『院の御所と御堂―院家建築の研究―』奈良国立文化財研究所学報第十一冊、八六頁以下、一九六二年）。だがこの房（坊）は元暦二年（一一八五）に地震で倒壊し、喜禎二年（一二三六）に再建される。その間、慈円は三条白川房を後鳥羽上皇に譲り、近くの吉水房に元久二年（一二〇五）大徳法院を造立している。すると慈円がこの行法を始めたのは、仁安二年（一一六七）から元暦二年（一一八五）までの間か、元久二年（一二〇五）ということになるが、『門葉記』がわざわざ甘露王院の名を出していることや、元久二年時点では「乱世」と呼ばないと思われることから、前者つまり一一八〇年前後と考えていいのではないだろうか。

(50) 平安後期の造仏造画供養には「真言供養」と「顕教供養」の二種が認められる。前者の例は『中右記』永長元年一月八日条・十二月二十六日条など、後者の例は同書嘉承二年八月二十五日条など。

なお、『門葉記』の記述からは、毎日一鋪画像供養を行なったのか、毎月二鋪行なったのか必ずしも明瞭ではない。

(51) たとえば『兵範記』仁平三年七月八日条によると、平信範は早且勝功德院に参じたあと土御門殿に帰参し、仏経供養ののちそのまま十齋講に移っている。

(52) 高陽院の十齋講では、大小月の晦日（三十日と二十九日）に釈迦講を行なったとすれば、元来二十九日の齋仏であった薬王菩薩は省かれた可能性がある。十三日に虚空蔵が入ったための処置かもしれない。

(53) 原文以下の通り。

「想壇中有三寶樓閣。一内有三葉開敷蓮花。上有二月輪。々中有三平字。或羽釋迦院或平轉。或羽藏之金。寶珠。或寶藏院。變成三虚空蔵并。其身金色。髻上有三佛。放金色光。并右手作三施願印。左手取三如意宝珠。眷屬圍繞。」（大正蔵図像⑨―

263c）。

(54) 速水侑「日本古代貴族社会における地藏信仰の展開」『北海道文学部紀要』一七一、一九六九年、浅井和春「平安前期地藏菩薩像の研究」『東京国立博物館紀要』二二一一、一九八七年、四九頁、および註(37)中村雅俊氏の諸論考。

(55) 『仏弘明集』第二十八には陳文帝作の「虚空蔵菩薩懺文」が収められ、中国六朝時代に虚空蔵悔過のような儀礼がすでに催されていたことが知られる（大正蔵53―333c）。

〔補註〕

(1) 平安仏画における金箔色の使い分けという問題については、その後の調査により、ポストン美術館本馬頭観音像光背にもその例が確認できた。光背外縁部の透彫り風宝相華文様のうち、蔓ないし莖部に用いられた金箔は、弁花弁葉の金箔に較べて、より赤色がかった金色を呈している。拙文「仏画にみる金銀使用」（仏教美術研究上野記念財団助成研究会報告書第25冊『研究発表と座談会 変革期の仏教美術』、一九九五年）参照。

(2) 醍醐寺の八大菩薩図像については川村知行氏の新知見が提示されている。それによると、これは醍醐寺蓮蔵院多宝塔の扉絵の図像であり、のちに報恩院に移されたとされる。そして塔扉絵の成立は、蓮蔵院多宝塔が供養された保安五年（一一二四）、図像そのものは報恩院に移された以降の鎌倉後期と結論づけている。さらに塔扉絵の図像の原型は十世紀ごろに成立したものと見通しを立てておられる（文部省科学研究費補助金成果報告書『醍醐寺の密教法会と建築空間に関する総合研究』三二頁以下、一九八九年、および「塔扉絵図像と報恩院多宝塔」『醍醐春秋』二二号所収、一九九三年）。

(3) 追記で触れる林温氏の論文（東京国立博物館保管虚空蔵菩薩画像

に関する若干の考察―八大菩薩圖像と関連して―』『MUSEUM』四七五号、一九九〇年)には、より多くの事例が報告されているので参照されたい。ただし、虚空蔵信仰が全体としては低調だったという見解に変わりはない。

(4) 林氏は補註(3)の論文の中で平安後期の逆修供養における虚空蔵の登場例を概観し、虚空蔵信仰が天台宗系によって盛んにされたとはいえない、と疑問を呈しておられる。筆者はこの点に関して次のように考える。平安後期における逆修や追善は雑修的傾向が大変強く、統一的な信仰の理念や法則をそこから抽出する事例にはなりにくい。信仰の強度という視点から眺めると、逆修などでの尊像信仰は分散的なものである。その点、高陽院の十齋講は、より整然とした体系に基づいており、虚空蔵に対する信仰の強度としては並み並みならぬレベルを持つように思われる。もちろん、平安後期の虚空蔵信仰はすべて天台宗側の鼓舞によってもたらされたと考えことはできないが、もし筆者が推測するように高陽院十齋講における虚空蔵信仰が天台宗系によるとするならば、それはかなりの重みを持つといえる。

(追記) 本稿発表後(初出は『学叢』一一・一二号、一九八九・一九九〇年)、林温氏より異論が提出された(「東京国立博物館保管虚空蔵菩薩画像に関する若干の考察―八大菩薩圖像と関連して―」『MUSEUM』四七五号所収、一九九〇年)。林説は東博本と醍醐寺蔵八大菩薩圖像中の虚空蔵像、および醍醐寺の彩色本との画像的共通性に最も重点を置く。まず、八大菩薩圖像は元來勝寛(一一二九没)が供養した蓮蔵院多宝塔の扉絵の圖像だったとする川村知行氏の新知見から出発し、多宝塔と八大菩薩との組合せから、東密の小野流・醍醐三寶院流で行なわれた如法尊勝法という修法に着目する。如法尊勝法は国主の除災と増福のために修されるもので、その修法の本尊とすべき多宝塔に鳥羽院が八大菩薩を

描かせたり、醍醐寺で八大菩薩を含む不空軌所依の尊勝曼荼羅を懸用するなど、八大菩薩との関係が深かった。以上のことから、東博本のような虚空蔵圖像は、こうした如法尊勝法あるいは尊勝曼荼羅に対する信仰を背景としており、その上に虚空蔵菩薩自体の修善的性格に対する評価が加わって、八大菩薩の中から抽出されたと考ええる。最後に林説は、東博本の制作母体を鳥羽院周辺とし、院のなんらかの法会に際して供養されたものと推定している。

林氏の仮説は、東博本の背景に高陽院の虚空蔵信仰の介在および天台の虚空蔵信仰を想定した筆者の仮説とは全く違った結論になっているが、従来看過されて来た如法尊勝法の流行および、その本尊たる多宝塔と八大菩薩像との連繫を明らかにしている点など教えられることが大である。林説の長所は、東博本と醍醐寺の八大菩薩圖像中の虚空蔵、および醍醐寺彩色本との画像上的一致を如法尊勝法に関連させて統一的に解釈する点にある。ただし、林氏も述べているように如法尊勝法のような修法において八大菩薩の独尊像を用いる例はなく、直接的に画像と如法尊勝法とを関係させることができないという短所をもつ。八大菩薩から虚空蔵が抽出される有機的契機と、それがもし鳥羽院周辺ならば、画像が供養されるべき法会の具体例が提示される必要があるように思われる。また、立論の出発点となっている、蓮蔵院多宝塔扉絵であったとされる八大菩薩圖像と小野・醍醐系の如法尊勝法とを繋ぐ教義上の鍵は、不空訳の尊勝軌(不空軌)であるが、蓮蔵院多宝塔における八大菩薩の配列は不空軌では解釈できないという弱点があることも指摘しておきたい。

これに対し泉説の長所は、虚空蔵の単独像を用いた具体的な信仰の場を提示できるという点にあり、短所は醍醐寺の彩色本および八大菩薩圖像との一致を有機的に解釈できない点にある。画像的一致に対する泉説の立場は、すでに本文中に述べているが、東博本と醍醐寺彩色本との様式的な径庭を重視しつつ取って共通の信仰基盤を抽出せず、この画像の

根拠となった道場観は東密のみならず台密にも流布していた点に注目する、というものである。いずれにせよ、現時点ではこの画像についての

専門的研究が緒についたばかりであり、今後の考察にゆだねられるところが多い。

第三 仁和寺の孔雀明王像

はじめに

權威ある密教圖像が後世の尊像制作に与える影響を「規範力」と呼ぶならば、日本の孔雀明王画像は、その規範力がかなり強く働いていたように見受けられる。この場合の權威ある圖像とはほかならぬ弘法大師様と推定され、孔雀経法の秘伝性も手伝ってか、第二編第一でなされた不動尊像の場合のような規範力からの逸脱現象はほとんど起こらなかった。本編第四にそのことを述べるつもりであるが、全く異なる出自をもつ請来画像の場合はまた事情が違ふ。まず本章で仁和寺と請来画像との結び付きを取り上げておこう。

一 仁和寺と孔雀明王画像

「孔雀経法は広沢無双の大秘法なり」(『追記』) というように、仁和寺と孔雀経法とは強固な結び付きがあった。修法の目的は、(一) 祈雨、(二) 天変を祓う(彗星、日蝕など)、(三) 治病(悪霊による病など)、(四) 産生などが主なものだった。しかもその修法は、一部の例外をのぞいて歴代門主ないし法親王が独占的、秘伝的に行なつた。その際の本尊は曼荼羅ではなく孔雀明王の独尊画像であり、御室の大法の時は弘法大師御本尊画像を懸けたという。仁和寺に現存する『孔雀明王同経壇具等相承起請文』はこれに関連するもので、冒頭の仁平三年(一一五三) 高野御室の起請文に依れば、かつて喜多院に收藏されていた大師本尊を公家(こうけ)の修法のために寺外に持ち出したことがあったが、今後はどんなことがあつても持ち出しを禁ずる、とある(本編第四)。この文書の中では代々の門跡もそれを追認しており、本尊画像の扱いが

いかに秘伝的であったかが推察されよう。ただ、空海以来の画像はいつの時期にか失われたらしい。

しかし、仁和寺僧による孔雀経法は寺内での修法に限られたわけではなく、寺外でも頻繁に行なわれていた。当然、本尊となる画像も複数あったわけである。そうした中には請来画像も含まれていた。

二 道長施入の唐本画像

その請来画像に関する記録で注目されるのは、藤原道長が仁和寺に唐本を施入した記事である。これは覚印の『勝語集』に出てくるもので、道長が惟憲大式から献じられた唐本孔雀明王一幅を、仁和寺僧正済信に奉った、という。さらに陽明院（陽明門院か）の時この画像を本尊として孔雀経読経が行なわれたが、「尋阿闍梨」の不注意で焼亡してしまった、と記される。この記事は『別尊雜記』にも引用されるが、「尋阿闍梨」は「尋縁阿闍梨」に変わっている。

ここに登場する藤原惟憲は、道長のとりまき（縁辺の人）だった人物である。大式は太宰大式のこと、惟憲は治安三年（一〇三三）に着任し、長元二年（一〇二九）に任を終えて帰洛している。一方、唐本画像を最終的に受け取った仁和寺済信は、惟憲帰洛後翌年の長元三年（一〇三〇）に没している。すると、惟憲から道長、道長から済信へという唐本画像の受け渡しは、治安三年から長元三年までの間に行なわれたと見ねばならない。

ところで、『小右記』には惟憲帰洛の状況を伝える興味深い記事がある。長元二年七月一日条に「昨夕惟憲の妻が一足先に入京参内して、惟憲が数しれない珍宝を携えて明後日に帰洛するといった。九州の物は底をはらって奪取し、唐物もまた同じという。已に恥を忘れるに似たり。近頃は富者をして賢者とする」と皮肉たっぷり述べているのである。惟憲は大式着任中、宋商人の来航を朝廷に知らせないまま唐物（舶載品）の独占を企ったりもしていた。それはともかく、こうした唐物収集の中に唐本画像が含まれていることは容易に考えられる。つまり道長が仁和寺に施入した唐本は、惟憲が太宰府において宋商人から入手した可能性が高いのである。「唐本」という呼称は、舶載の画像全てを指し、宋本も当然含まれる。中国は当時北宋期に当たっており、このことをもってしても、十一世紀前半の仁和寺にれっきとした北宋の孔雀明王画像が施入される環境は十分整っていたとしなければならぬ。

さて、この画像についても少し追跡しておくと、『勝語集』によれば陽明門院（二〇一三—一〇九四）の時に焼失したという。陽明門院は延久頃から応徳頃まで仁和寺内の円宗寺においてしばしば大御室に孔雀経修法を依頼している。一方、焼失した責任当事者としての名の挙がる尋縁は、これまでのところ唯一、治暦四年（二〇六八）二月二十三日の賀陽院における天皇御葉御祈の孔雀経法の伴僧中への名のみえる人物である（『御室相承記』第三）。この唐本の焼失を傍証する記録は他にないが、以上のことから、焼失したとすればその時期は一〇七〇年代から一〇八〇年代にかけての頃と想像する。そしてこのことは、唐本画像が確かに修法の本尊として用いられた事実を示す点でも重要である。

三 現存の請来画像

—その作風—

宋仏画の名品とされる孔雀明王像は、巾一〇二・六センチの大きな一枚絹からなる（図版9）。画像全体の特色は、細く締まった体軀と威厳に満ちた顔の表情、落ちていた沈んだ色調と寒色主体の賦彩、精妙な暈による立体感と写実的表現、といった点が挙げられる。が、細部の技法に目を向けるといくつかの興味深い点に気づく。

まず眉と眼について、平安仏画の場合、墨と群青の二層の色帯で表わすのを通例とするのに対し、ここでは眉が群青と白緑の二層、両眼が墨線の引き重ねで表わされている。肉身線は朱線の形跡は見当たらず、墨線の描起しとみてよい。写実性を支える精妙な暈は、肉身・着衣ともすべて地の色と同じ色かまたは同色系を用いている。これは装飾的傾向のある平安仏画の暈とは異質であり、きわめて合理的な配慮である。このことは着衣の線についてもいえよう。たとえば薄朱（朱具か）の裳の衣褶を朱線で描起したり、白色（鉛白系）の腰衣の衣褶は描起しを行わず、下描きの墨線が白色を透かしてほのかに見えるままにしているのがそれである。前者は〈赤い衣の輪郭は赤い〉とでもいえるべき合理的表現であり、着衣以外でも孔雀の青羽根や蓮台反花の群青の輪郭線にも当てはまる。後者は、白色の着衣の輪郭の場合、どうすれば自然に見えるかを考えた手法であろう。こうした合理性に向けての色彩効果に対する配慮は、この画像の大きな特色の一つである。ちなみに彩色線が平安仏画に意識的に用いられるようになるのは十一世紀後半からである。



図40 孔雀明王像 顔(赤外線写真) 仁和寺

一方、この画像の装飾のない荘嚴的要素も見逃せない。截金線や截金文様・金銀箔こそまったく用いられていないものの、冠・装身具・持物・着衣文様・孔雀の羽根などさまざまな部位に金泥線が多用されている。なかでも腰带部と、孔雀の乗る台座の反花部に描かれた牡丹唐草の金泥文様は、かっしりと締まった格調の高さがすばらしい〔図41〕。さらに注意してみると、着衣部はほとんどが金泥文で埋められていることに気づく。すなわち朱地の条帛部に弁葉風の植物文、白

地の腰衣部に果花文、薄朱地の裳部に雲気文または波文風の文様がある。素文の着衣は冠繪だけである。また明王が座る蓮台の蓮弁は、画像全体のなかでは際だった装飾的形式を示している。こうした蓮弁は本格的な宋仏画の中ではむしろ類例が少なく、台北故宫博物院の千手千眼観世菩薩像(絹本)や清涼寺釈迦如来胎内納入物中の北宋雍熙元年(九八四)の銘をもつ版画弥勒菩薩像(高文進原画)などが挙げられるにすぎない。

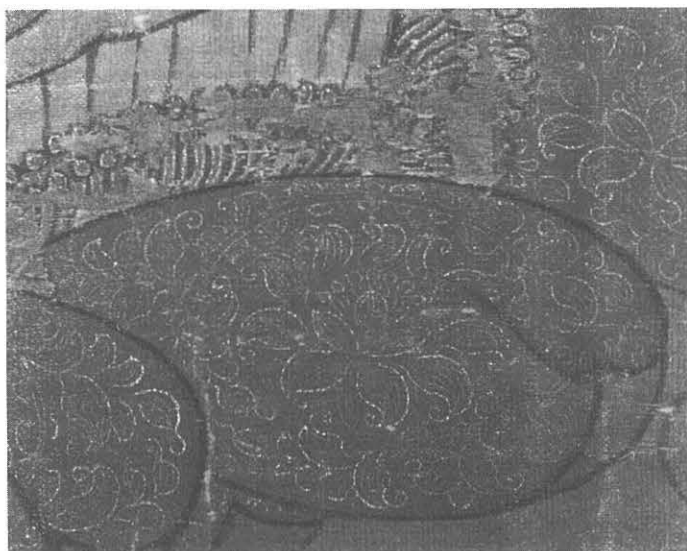


図41 孔雀明王像 孔雀の乗る蓮台の反花 仁和寺

この章の前半で述べた、精妙な暈による立体感表現、写実性、合理性をめざす色彩効果への配慮といった諸特徴は、自然主義的という言葉に包括されると思う。その一方で、こうした仏画としての装飾主義的側面も兼ね備えている点は無視できない。しかし、たとえば派手な飾り蓮弁が全く浮き上がって見えないのは、尊像自体のほうに強烈な迫真性があるためだろう。

ただ面白いのは、赤外線写真で描起しの墨線を観察したとき、上唇や腰帯の衣褶のよじれ、飾り蓮弁の輪郭線など、いくつかの場所ですら乱れたような筆描が見られることである〔図40〕。これは描起し線が造形の質を決定する平安仏画の観点からすると意外である。この絵の画家は、むしろ線と賦彩との兼ねあい、その仕上りの効果を最も重視するような意識を持っていたように感じられる。

では制作年代はどこに置けばよいのか。比較材料があまりに乏しすぎるが、たとえば顔の表情をみると、知恩院の阿弥陀浄土図（一一八三）や永保寺の千手観音像などの南宋仏画に比べるとはるかに厳しく、色調もより深味のある沈んだ色調を呈している。清浄華院の普悦筆阿弥陀三尊像（南宋前半か）はその点、より本図に近いが、表情の厳しさの差はなお歴然としている。

同様のことは衣の裾の震えるような描き方についても認められる。阿弥陀浄土図では「品」字形のように類型化されているのに対し、阿弥陀三尊像では複雑ではあるにしても類型的ではなく、さらに本図では類型化とは無縁の自然さがある。この点で近いのは版画弥勒像であろう。版画ではあるが飾り蓮弁の形式も似ており、両者の共通性は看過できない。一方、絹目を拡大して比較してみると、本図の絹（経は箴目^{せきめ}二つ入り、緯は二本の引きそろえて一越^こをなす）は緯の間隔が稠密で、南宋諸仏画より北宋の清凉寺十六羅漢像の絹目に近い印象を与える。以上のことから、諸先学が指摘されたように、本図は北宋時代の制作、それも後半に降る要素は今のところ見当たらず、北宋前半に遡らせて位置付けたい。前章で述べたように、十一世紀前半には仁和寺に北宋画が施入される環境が整っていたことを鑑みても十分あり得るのではないだろうか。

四 三面六臂について

最後に本図の図像について触れておこう。周知のように本像は三面六臂（左右第一手一合掌、左二一弓、左三一金剛杵、右二一二箭、右三一戟）である。孔雀明王に関する儀軌は、散佚本も含めて十種余りあるが、一面四臂を通例とし他に二臂像もあるものの、六臂像や三面像は

出て来ない。いかに本像が特異であるかが知られよう。

ただ六臂像は日本の事相書類のなかに口伝として触れられることがあった。万徳寺本『覚禪鈔』の記述はその好例で、仁和寺宮から蓮華王院経蔵に施入された「唐本」孔雀明王曼荼羅の天尊は六臂だったと記す〔資料〕。ここでも仁和寺と唐本との関わりを再確認することになるが、その六臂のうち左右第一手が合掌であることや右第三手が独鈷に似た棒形である点など、本像に近い点もある。曼荼羅の天尊であれば尊名認定に誤りのあろうはずもなく、六臂の孔雀明王が唐本に確かにあった証拠になる。六臂像は日本では「極深秘」の扱いを受けたが、その裏には六臂に対する儀軌がないことへの密教家のためらいと、説明不可能なゆえの秘伝化といったプロセスが想定されるのではないだろうか。

だが、三面像は事相類にも登場せず、わずかに敦煌画に二例あるのみである。大英博物館の千手千眼観音菩薩像（九世紀）中の「孔雀王」の短冊を持つ三面四臂像と、ギメ美術館の同じ千手観音像（九八一年銘）中の「孔雀王菩薩助会」の短冊を持つ三面六臂像がそれである。本像と持物は一致しないものの、特に後者は北宋期の遺品であり、儀軌にあわない異形像がこの時期に存在したことを示す。ただ両側面が忿怒相になる例は、永保寺の千手観音像や大東急記念文庫の応現観音図像など、むしろ宋画または宋本系の観音図に求められ、その背景に関する研究が今後に俟たれる。

一方、チベット仏画の孔雀明王の類例を見ると、こちらは三面六臂か八臂が主流となっており、持物中に弓箭も登場する。こうした図像の形式がどれぐらいまで遡れるのか現時点では不明だが、場所と時間を越えて本像と遠く繋がっているとみるのは考えすぎであろうか。

チベット仏教の源はインド後期密教であるが、これは北宋初期の太宗時代に中国に流入する。法賢、天息災、施護らの訳経事業がその現われであり、新訳の密教経典には多面多臂の仏菩薩像が頻出する。この新来のインド後期密教は中国に根付かなかったといわれるが、何の影響も与えなかったとするわけにもいかない。まったく想像の域を出ないが、仁和寺本の三面六臂という図像は、北宋期に伝来した新しい密教経典かまたは図像によって生み出された可能性を考えてみたい。

〔資料〕

万徳寺本『覚禪鈔』孔雀明王の項より

「六臂像事 無本文

蓮花王院經藏有^二唐本^一 仁和寺宮進 彼中尊像六臂左右^二一手合掌右一手執^三孔雀尾^三茎^二一手持^レ棒^{棒形} 似^二古^一 左一手持^三菓子^形 如^二桃形^一 或云有^二唐本像^一具^三六臂^{四臂} 如^レ常 右手持^三日輪^二左手安^レ心執^三梵篋^二 云々日輪表大日梵篋表尺迦云々尺迦即表^レ為^二大日化身^一義云々私云梵篋表^レ弘母義^一欽 賢覺法眼抄云範俊僧正授^二申勝覺僧正^一云孔雀明王普通四臂像今^二一臂相副具^三六臂^二為^二極深秘^一 彼一手持^三日輪^二一手執^三梵篋^二 云々 (返点筆者)

第四 孔雀明王像の一遺例

はじめに

孔雀明王の画像としては、前章で触れた北宋の仁和寺本や、平安後期の東京国立博物館本（以下東博本と略称）を始めとする名品がいくつか伝えられている。ここに取り上げた個人蔵本は、鎌倉前期を降らない制作と思われるもので、保存状態もよく作行もすぐれており、紹介かたがた日本の孔雀明王画像と図像との関係等についていくつか考えてみたい⁽¹⁾。（図版10）。

一 大師相伝の画像・経典の扱い

孔雀明王像は、天変・兵禍・鬼害・病魔などの一切の災難を払う孔雀経法の本尊として懸用された。日本では空海が仁王経・守護経などとともに、仏母明王経（孔雀経）を護国経典として取り上げたことから重要度が加わり、東寺長者や仁和寺歴代門跡などの高僧が手掛けるべき秘法として喧伝された。特に広沢流（御室仁和寺）では「無双の大秘法」（守覚撰『追記』）とされ、その具体的効能として祈雨・攘災天変・治病・産生などが謳われるに至ったのである。

こうした事情から、仁和寺と画像との結び付きは、とりわけ深かったことが記録の上でも確かめられる。藤原道長が宋画と思われる孔雀明王画像を仁和寺済信に奉ったことや（寛印撰『勝語集』、本編第三参照）、空海相伝の画像および空海自筆の『孔雀経』が修法に用いられていたことなどである⁽²⁾。なかでも、後者すなわち空海相伝の画像と経典は、仁平三年（一一五三）八月の覚法法親王の起請文起草を期として



図 42 孔雀明王同経壇具等相承起請文 第一通 仁和寺

門外不出扱いとなった〔図42〕。その背景について、これまで必ずしも明らかでなかったが、新たな知見を加えながら前後の経緯をたどっておこう。

覚法の起請文（孔雀明王同経壇具等相承起請文）第一通の趣旨は、昔門徒の中に件の仏経つまり空海相伝の画像と經典を喜多院（北院）から持ち出した者があるといい、その前例をもってこれを持ち出さんとする申請があるが、爾今以後これを禁ずる、というものである⁽³⁾。

寺外への持ち出しに関しては、『東宝記』第五に、永保二年（一〇八二）七月東寺長者信寛が東寺で孔雀経法を修した際、雨が降らなかつたので、仁和寺宮（性信）に依頼して大師御持経孔雀経を借り、めでたく効験があつた、という事例がある。これは門跡の許可による貸出だが、こうした事例がその後何度かあつたのだらう。ただ、覚法の起請文起草にはより直接的動機があつたと考えられる。それは、仁平三年八月二十一日から二十八日にかけて禁中にて行なわれた仁和寺寛暁による孔雀経法である。

『兵範記』同年八月二十一日条によれば、近衛天皇の不豫を治癒するため、禁中にて孔雀経法を修する際、仁和寺北院御経蔵の「大師御本尊御経、并に孔雀尾等」を寛暁に渡すべき旨を、鳥羽院から仁和寺五宮（覚性）に申し送つたところ、その仏経は御封と号され開出しがたいという断りがあつた。そこで、やむなく本房（寛暁の房か）の仏経を用いたとされる。一方、覚法の起請文はその直前の八月十九日の日付を持っており、明らかに当代門跡として寛暁による持ち出しを忌避する意図があつたものと思われる。寛暁の修法は公事であるが、それをも断る理由は何だつたのか。

時の仁和寺門跡覚法（一〇九一—一一五三）は白河天皇の子で、この年の十二月に没する。次の門跡は、同じ皇族とはいっても堀河天皇の子寛暁（一一〇三—一一五九）ではなく、鳥羽天皇の子で覚法の法嗣覚性（一一二九—一一六九）であつた。ところが寛暁は覚性より年長で

あるうえ、すでに前年の仁平二年に護持僧となっており、かなりの力があつたと想定される。老いさき短いと自覚した覚法にとつて、ここで大師相伝の仏經の持ち出しと使用を寛暎に対して認めることは、次代の門跡覚性の地位を脅かすことにつながると判断したことは充分に考えられる⁽⁵⁾。そこで寛暎の公事使用を拒否し、これを期して門外不出とするともに、大師相伝の仏經の扱いを改めて歴代門跡の専權に帰せしめたのではなかったか。覚法起請文末尾の「仏子覚法」の側に「信法」(覚性の別名)の名が連署されているのは、起請文の趣旨が覚法から覚性へ正しく伝えられていたことを示しているよう。この空海相伝の画像および自筆經と称されるものは、道深による「孔雀明王同經壇具等相承起請文」第四通が記された寛元四年(一二四六)までは存在したことがわかるが、それ以後の成行きは不明である⁽⁶⁾。

もちろん空海相伝の画像・經典を用いた孔雀經法が、絶大な權威と信賴を寄せられるものであつたにしろ、それは最良のケースであつて、孔雀經法史のすべてではない⁽⁷⁾。造画造像を伴うその他の例をいくつか挙げておくと、仁和寺と並んで頻繁に早くから修法が行なわれた東寺では、治安三年(一〇三三)十二月に孔雀明王曼荼羅を懸けて読經をした記録がある『小右記』同年十二月十四日条。通常の孔雀經關係仏事としては独尊像による修法が一般的だつた中で『秘鈔問答』等、懸曼荼羅制作の確かな例として見過ごせない⁽⁸⁾。また、永保元年(一〇八二)大御室性信による弘徽殿での修法は三尺木造の新仏を壇中に安置するやり方をとつた『仁和寺御伝』。降つて大治四年(一二一九)三月十日には白河院のために仁和寺宮覚法が孔雀明王および新寫經を造進、さらに同年五月二十七日には待賢門院の安産祈願のため仁和寺宮の沙汰の下、女院の衣を絵仏師に与えて図繪させた百体の孔雀明王画像が供養されている(『長秋記』)。特に、こうした仁和寺關係の造画造像では、空海相伝の画像が図像的規範になつたであろうことは想像にかたくない。

二 作品の図様と技法

さて、孔雀明王の図像には二臂・四臂・六臂像などがあるが、日本の絹絵の場合はすべて不空訳『大孔雀明王画像壇場儀軌』の所説に基づいた四臂像になる。その図様は柳澤孝氏の分類に従つて三つのタイプに分けられる。第一類は東博本・安楽寿院本・松尾寺本・井上家本・智積院本・東京芸大本・聖護院本ほかほとんどのものがこれに入る。第二類は法隆寺本のみ、第三類は柳澤氏が紹介した某家本のみで



図44 孔雀明王像 顔 (赤外線写真)



図43 孔雀明王像 安楽寿院

ある(註1参照)。ただし、第一類の中に、正面向きの孔雀ながら、翼を法隆寺本のように上にはね上げるものがある。常盤山文庫本や近世の仁和寺本などがそれである。これを第一類乙種としておこう。さて、ここに紹介する作品は、そのうち第一類に相当し、なかんずく安楽寿院本(図43)に酷似する図様をもっている点が注目される。

画像を見てみよう(掛幅装、縦九三・八、横五四・六センチ)。孔雀明王は孔雀の背上の青蓮華座に坐し、頭光身光を負い、広げられた孔雀尾が光背のように体軀を覆う姿に表わされる。肉身は白肉色で朱の暈を施し、細い朱線で描起す。肉身部には裏彩色の技法が用いられていると思われ、かなり柔らかい肌合を印象づける。顔は卵形のおだやかな円顔で、眉は墨と群青の二層とするが、上の縁に沿って白線の外暈を加え、微妙にめりはりを効かせている。上眼瞼は墨線でかたどり、眼球に青緑系の色を塗って、下眼瞼を朱線で閉じる。鼻は梁線のない伝統的描法で、鼻孔に墨をさす。唇は朱を平塗りしたのち、合わせ目に焦墨線を入れて引き締めている(図44)。白毫は白色に朱の輪郭線。四臂の持物は、右第一手が開敷蓮華茎(花弁は白色系)、第二手が白群または白緑の円形果実(俱縁果、左第一手が胸前で白緑の円形果実(吉祥果)、第二手が孔雀の羽根(一茎だが眼状斑文四個を伴う)となっている。

着衣部はすべて白地とし、銀泥で文様が描かれ、金泥の輪郭線で仕上げられている。文様は、条帛表に重ね菱形の格子文、裏に変形唐草文、腰衣表に四つ菱入り七宝繫ぎ文、裏に三弁花飾り入り変形格子文、裳の膝部に卍繫ぎ、欄部に菊花入り亀甲繫ぎ文、裾部に雷文繫ぎなどを配している。総白地の着衣表現は、『儀軌』に「白繪輕衣を著す」と記されているのに従ったものだろう。

宝冠と装身具には金泥を塗るが、この金泥は補絹の上に乗っている孔雀尾の金泥線と質が似ており、一部後補の疑いがある。宝冠の形状は儀軌類に指定がないせいにか、決まった標幟がない。東博本では湧雲文繫ぎの円筒形で特に標幟めいたものはない。その形状は鎌倉後期の智積院本に引き継がれる。安樂寿院本・松尾寺本はやはりおなじタイプだが、これに三箇宝珠を加えている。本作品の宝冠は、その形までは変えられていないとすると、松尾寺本の冠にきわめて近い。金泥を彫り塗風に絹表から塗る手法も同じである。ちなみに安樂寿院本では、宝冠・装身具に裏箔を用いており、この点のみは本作品と表現が異なっている。

明王の乗る蓮華台座は『儀軌』の「白蓮華上あるいは青緑花上に結跏趺坐す」に従って群青による青蓮華に表わす。

台座を支える正面向きの孔雀は、図式的ともいえるべき通常の形姿で、翼の羽根を白・赤・緑・青の四種に表わす。首の付け根に赤い羽根の小帯があるが、これは安樂寿院本でも同じである。翼は左右を切り詰めた印象を与えるが、両端は縦に長く補絹があり、本来はもうすこし伸びていたらしい。頭に三茎の小孔雀尾形をのせるものの、これも補絹が多く当初の形状ははっきりしない。光背形に広がる眼状形斑文の孔雀尾も、細かく補絹が入っていて、金泥の毛筋線がその上に引かれるなど、原状を損ねているうらみがある。ただし、両足は褐色を薄く塗ったのち弾力のある墨線で描起され、当初の練達した筆描をよくとどめている。

四隅の宝瓶の有無は絹が断ち切られているため確認できない。

こうした細かい後補があるにせよ、さいわい画像全体を著しく損ねるようなことはなく、特に顔容部は当初の入念な画技を披瀝している。

三 大師様の規範力

ところで、第一類の画像は、鎌倉時代のものが四隅に宝瓶を欠く傾向をもつとか、左第二手の孔雀尾の茎の数とかに小異があるもの、ほぼ同じ図像に表わされている。また図像集類に登場する図像は、『別尊雜記』など一部を除いてすべて第一類であることを考えてみても、

きわめて強い規範力をもっている画像であったことが明らかである。¹⁰柳澤孝氏は第一類の最優品である東博本の画像について、宝冠・臂釧飾り・宝瓶の形式などを取り上げて、空海時代の古い画像の特色を留めていることを指摘し、第一類が多いのも大師様であったためと述べている。筆者も同じ意見であるが、この大師様画像の規範力を示すひとつの材料を提示しておきたい。

それは、左第一手の前膊部に掛かった条帛の形式である。これは肩上で折り返された条帛がその裏を通ってもう一度左腕にかかり、前に垂れる様子を表わしたものであるが、これが異様に長い。この長さが必然的でないことは第二類、第三類など、その他の遺品の条帛が短くまとめられている点を見ても明らかである。美的に優美であると感じられなくもないが、なにも優美な型が画一的であるはずはない。にもかかわらず、第一類ではその奇妙な型が遵守されてゆくのである。これは画像の規範力ないし権威のせいと考えるほかはない。ちなみに、こうした長い条帛を腕に懸けて流す型は、平安後期以後の仏画では珍しいのに対し、空海が制作に携わった高雄曼荼羅などでは、胎蔵中台八葉院の文殊や金剛手院諸尊などにまま見かけるものである。¹¹古様な要素とっていいだろう。

こうした奇妙なまでの規範力は、その画像が大師様であったからこそと思われ、また孔雀経法の秘法性が画像のヴァリエーションの生成を制限する圧力として働いたため、第一類という単一な画像への集中を招いたと考えられる。その大師様は、前節で述べたように仁和寺画像が根本とされたに違いない。¹²ただし、こうした制限下にあっても画像そのものの流伝は、先述したように門外不出になる前の早い機会での根本画像の持ち出しや、仁和寺門跡による寺外での新しい画像供養などの機会を通じて、ほそぼそと行なわれたと想像される。

最後に本画像の制作年代について考えておこう。

この画像は、画像はもとより、手法や表現にいたるまで鎌倉前期の安楽寿院本(図43)に酷似していることは、いうを俟たない。特に着衣に裁金を用いず、白地に銀泥の着衣文様、さらに金泥の衣文線という手法は、文様の形の小有を別にすれば驚くほどの類似性を示す。こうした手法は、高山寺の仏眼仏母像や武藤家旧蔵の大日如来像、ボストン美術館の一字金輪像(11・c36)など、鎌倉初頭から前半にかけての仏画にみられるものである。着衣文様中の「繫ぎ」が平安後期仏画に多い曲線正ではなく直線正であることも、時代が鎌倉に入っていることを示す。さらに、顔容描写のやわらかい肌合表現に平安仏画風の趣きを残す一方、目尻のゆるやかな立ち上がりや、上眼瞼の波打ちが入った意志的風貌には、仏眼仏母に通じる鎌倉時代の新様式を認めることができる。ただし、賦彩の温和さには、鎌倉時代もさほど降らない特徴が現われているとっていいだろう。このようなことから、本画像の制作年代は十三世紀初め頃に位置づけたい。

註

(1) 孔雀明王画像については、渡辺「孔雀明王に就いて」『美術研究』五三号、一九三六年)、神山登「和泉松尾寺の孔雀明王曼荼羅図について」『佛教藝術』一四号、一九七七年)、柳澤孝「異色ある孔雀明王画像」『美術研究』三二二号、一九八二年)などの諸論を参照した。

(2) 註(1)柳澤論文参照。『長秋記』天承元年(一一三二)八月二日条、および仁和寺文書「孔雀明王同経壇具等相承起請文」第一通仁平三年(一一五三)覚法法親王起請文など。なお『性霊集』巻七によれば、空海は弘仁十二年(八二二)に一丈の仏母明王(孔雀明王)を図絵させている。

(3) 『仁和寺大観』(法蔵館、一九九〇年)中の解説(下坂守)参照。

(4) 正確には「仁平三月十九日記之」とあり、「三」と「月」の間に



図 45 敦煌莫高窟 205 窟 甬道天井 孔雀明王像 五代

「季八」の二字が挿入されている。

(5) ちなみに『兵範記』によれば、或人からの伝聞として、五宮(覚性)は覚法からの付属を蒙った後、まだ孔雀経法をしたことがなく、そうした時点で大師相伝の仏経を他人に借与するのは不適当だとして渡さなかったのだという記載がある。

(6) 仁和寺には空海自筆とされる平安前期の「孔雀経」中・下二巻が伝えられているが、これは後代に入ったもののようである。

(7) もちろん最良のケースといえども、仁和寺門跡による孔雀経修法が常に成功していたわけではない。たとえば久安元年(一一四五)四月に出現した彗星が六月に入っても消えなかったため、台密の熾盛光法・七仏薬師法と並んで仁和寺法親王覚法も孔雀経法を修したが効験はなかった。頼長は『台記』の中で、弘法・慈覚の両門地に墮ちる世かと慨嘆している(六月二十日条)。

(8) 孔雀経修法では独尊の本尊のほかにも敷曼荼羅を用いることはあっても、懸曼荼羅を用いる記録はきわめて少ない。註(1)神山論文で紹介された鎌倉時代の懸曼荼羅(松尾寺蔵)の遺品との関連が検討される。

(9) 現代人の眼からすれば漫画的とも見えるこうした孔雀の図様が、当時のひとにどう見えていたかを示すひとつの材料が、『台記』久安四年(一一四八)条にある。この日、仁和寺法親王覚法が去年に引続き新院に孔雀を献じているが、日記の筆者頼長はそれを見し、その孔雀尾が頗る「画孔雀」に似ると感心している。この「画孔雀」は特に言及がないところを見ると、宋画のような写実的表現の花鳥図ではなく、修法の陪席でよく目にしたであろう一般的な孔雀明王画像(たとえば東博本のような)の孔雀を指すと思われる。普段見慣れないものに関して、こうした図式的な描写でも十分な形似性を認められたのであるし、それどころか「絵画をもとに現実を視る」姿勢さえ、ほの

めかされているように思われる。

- (10) ちなみに敦煌莫高窟二〇五窟甬道天井にある五代期の孔雀明王図は、日本の第一類に近い四臂像だが、持物の形や服制は違う(図45)。いかに日本の第一類への集中が極端な現象であったかが推し測れる。

- (11) 胎蔵界金剛手院の金剛宝持・忿怒持金剛・虚空無辺超越・大輪菩薩

など。

- (12) 参考までに、仁和寺には北宋の画像のほかに、近世の作が三点現存している。いずれも第一類に属し、一点は第一類乙種である。条帛が長いのはもちろんである。

第五 新出の如意輪観音画像

——法蔵寺蔵——

はじめに

観音信仰は、華嚴經入法界品、法華經普門品、浄土教系經典など、はば広い信仰基盤に支えられて来たことは今さらいうまでもない。密教の分野でも同様に重視され、多くの変化観音を生み出した。特に六観音信仰は台密・東密双方が担い手となり、浄土教の六道抜苦思想もこれに加わって、平安時代には盛んに造像された。本作品は制作期こそやや降るものの、台密の如意輪観音像と推定されるもので、月輪内尊像といういかにも密教的な形式をもっている。六観音の一つだった確証はないが、その可能性は高いだろう。

一 像 容

変化観音の一種で、六観音のうちにも数えられる如意輪観音は、衆生に財宝を雨ふらす如意宝珠の福德と、衆生の苦を救う法輪の智徳を体現した菩薩とされる。密教では持宝金剛ともいい、胎蔵曼荼羅蓮華部院に位置している。六観音が成立し、これを六道抜苦の菩薩に配する説が行なわれるようになってからは、六道でも最上界の天道に当てられるという典雅な性格の菩薩である。

その像容については、『覚禪鈔』に「二臂・四臂・六臂・十臂・十二臂像を説くように、かなり多様であったが、最も一般的だったのは六臂像である。その遺品として、彫像では著名な観心寺本尊や醍醐寺像をはじめとする密教彫刻の名品群、画像でもフリーア美術館本やボス

トン美術館本などの平安後期仏画の優作を挙げることができる。

ところで滋賀県中主町所在の法蔵寺に伝わる一本も、その六臂像の一例である。当寺の宝物整理に際して見つかったもので、発見当初は表装の傷みが相当ひどかった。しかし、本像はおそらく鎌倉時代も早い時期に遡る仏画で、美術史的価値も高いと思われる〔図版11〕。

本像は縦一二三・九センチ、横九一・八センチの比較的目のつんだ絵絹に描かれている（絹巾約四八・九センチ）。蓮台上に片膝を立て、顔をすこし右にかしいで坐る姿で、光背および月輪を負う以外、背景には何も描かれない。

六臂像は、菩提流志訳『不空羂索經』巻九や金剛智訳『観自在如意輪菩薩瑜伽法要』、不空訳『観自在菩薩如意輪瑜伽』に説かれているが、内容はほぼ同じで、後二者は同本異訳である。なかでも本画像に合致するのは瑜伽法要（または如意輪瑜伽）であろう。

それによると、身金色にして冠に自在王（阿弥陀）が坐す。六臂は、右第一手が右頬にあてて思惟する様で、これは有情を哀愍することを表わす。第二手は如意宝珠を捧げ、一切の願を満たす働きを、第三手は念珠を持ち、生類の苦を濟度せんとする意を表わす。左第一手は腕を伸ばして光明山に按じ、何事にも動じないことを、第二手は蓮を持ち、諸の非法を浄める働きを、第三手は輪宝を持ち、無上の法輪を転じる働きを表わす。しかも六臂はそれぞれ六道に遊ばせることができるという。さらに行者は、月輪中に坐すこと、光背に円光があること（頭光と身光）を観ずべしと説かれている（大正蔵20—213b・208c）。月輪のみで無背景の本画は、身色を除いてこの所説に全く合致するといつてよい。

二 技法と表現

技法と表現についてみてみよう。

まず、肉身は白に薄朱を加えたやわらかな白肉色に表わされる⁽¹⁾。描起しの朱線は流暢なもので、かなりの画技を感じさせる。眉は墨と群青の二層とし、鼻孔と唇の合わせ目に濃墨を用いて引き締める。髪は群青を塗り、髮際は群青のぼかしとする。顔は円顔にちかいが、大変均整のとれた上品な目鼻だちで、十二世紀仏画の優婉な趣を残しながら清新な明るさも持ち合わせている。

宝冠は、金箔を押し墨線で描起すが、化仏部は箔をくりぬいて色彩で描く。拱手する化仏の阿弥陀坐像は朱衣に金泥描起したが、金泥は

補筆の疑いがある。冠頂には宝珠が描かれている。

すらりとした腕は充分伸びやかで、指の動きもきめがこまかく優美でさえある。ただ膝張りが薄く、下半身のデッサンが若干弱いのは、写し崩れとみてよい。臂釧・腕釧などの装身具類は金箔地に墨線で描起す。なかでも左耳瑠璃は形が締まっていて素晴らしい。これに縷網彩色による瓔珞や珠飾りが華やかさを添える。

着衣は文様がなく、彩色のみで表わされる。条帛は中央部を茶色（もと紫か）とし、縁に緑青のぼかしを施していたようだが、補絹補彩があつて原状を損ねている。腰衣は白茶地（もと紫か）にうっすらと白の暈くまをかけている。裏は白地に薄朱の段暈。裳は朱地に白っぽい照暈を施すが、その手法は注意を引く。通常の照暈は、膝頭や裳縁などの輪郭に沿ってぼかしがかけられる。本画においても裳縁などはそのやり方で、あるかなきかのデリケートな彩色変化は絶妙である。ところがより重要な脛部の照暈は、衣文に沿うのではなく中心から外側に向かつてやわらかくぼかすというやり方をとっている。こうした手法は、むしろ照暈表現の早い時期の制作、つまり寛治二年（一〇八八）の来振寺本降三世明王像や大治二年（一一二七）の京都国立博物館本梵天像の裳の表現を思い起こさせる。照暈の慣用的手法を見慣れた目には、みずみずしい表現に映る。

一方、衣文線は冠のリボン以外、すべて金泥で表わされるが、脛部の衣文など筆勢の弱いところが多々見受けられる。細かくみると、この金泥線が補絹部に乗っている箇所もあり（条帛右腹部や腰衣左脛部）、後世に加筆されているものと思われる。しかし、赤外線ファインダーでみる限りでは、この金泥線の下に墨の下描き線が確かに認められ、衣文の輪郭自体は当初から大きく変更されているようなことはないと考えられる。ちなみに、腰衣から垂れる帯の先端部などには、当初のままの流れるような金泥線が見られる。

衣文表現で特徴的なのは、両足の裳裾部に蛇がからみつような波うつ衣端描写がとられていることである。この珍しい描写の類例は、十二世紀初め頃の来振寺本五大尊中の不動明王像および十二世紀末の園城寺本不動明王八大童子像に見出せる。本画をこれらと比較すると、特に左足のところはそのまま写したと思えるほどだが、右足の方はあまり成功していない。やはり写し崩れであろうか。いずれにしろ、類例を提供する来振寺本・園城寺本不動態像のどちらも智証大師円珍请来図像に基づく台密画であり、この如意輪画像の出自を推測する上で重要な材料となろう。

台座蓮弁はすべて同じ構成をとる。各弁は五段の色層からなり、最内層は白群の輪郭、二層目は白地に桃色の暈をつけて桃色線の輪郭、

三層目は白茶（紫）に白群の暈で白群の輪郭、四層目は白地に桃色の暈で白緑の輪郭、最外層は白茶（紫）に白緑の暈で白色線の輪郭とする。白色および具色を強調するところは、平安仏画の色感の余映を感じさせ、温和な情趣がたただよう。

背後の月輪は、白を塗り濃茶線（当初紫か）でくくる。残りは群青を塗り、抽象的な空間に仕立てあげている。

三 制作年代

本画のもっとも大きな様式的特色は、文様を一切用いない（素文）非装飾性にある。これはどういう流れに属するのだろうか。平安仏画の豊かな装飾性とは別の美意識をみせる宝山寺本弥勒菩薩像がまず思い浮かぶ。これは鎌倉前期の南都系仏画の代表作で、奈良時代様式の復興と新時代のさわやかな感覚とが融合した作風を示す。² 着衣はすべて素文で、暈などほとんど目立たない肉身表現も、本画との同時代性を印象づける。しかし一方では、延暦寺や園城寺など鎌倉時代の天台宗仏画にもこうした素文的傾向があるのも見逃せない。前述の不動明王八大童子像もそのひとつで、截金文様の華やかさはなく、文様表現はかなり抑制されている。特異な衣端表現が円珍請求様に基づくらしいことを考え併せると、本画の素文性はむしろこの天台仏画的傾向に棹さすものと考えた方が自然である。

ちなみに法蔵寺は、慶長年間、安土浄厳院の清閑が開創した浄土宗寺院だが、寺宝には天台彫刻と思われる平安末期の毘沙門天像（重文指定）があるほか、開創者のいた浄厳院にも最古の天台系掛幅来迎図が伝わるなど、天台仏画が入り込む環境は十分あったのである。³ では制作年代はいつ頃におけるのか。

数ある平安、鎌倉の如意輪画像の中で最も本画に近いのは、京都個人蔵本（奈良国立博物館編『観音菩薩』絵画8図）であろう。藤末鎌初とされるこの画像は、素文でこそないものの平安仏画の趣きを残した温和な画風をもち、まろやかな顔容や自然な手足の動きなど、法蔵寺本とは形の上でかなり共通した感覚が認められる。また、本画が肉身表現の平明さという点で宝山寺本弥勒像と類似することは、鎌倉時代に入ってから制作であることを窺わせる。それでいて、具色の多い蓮弁表現の温雅さや、裳の照暈の絶妙さに、院政期仏画にみられる繊細な美意識の余韻を見てとることができよう。以上のようなことから、筆者は鎌倉前期、十三世紀初頭を降らない時期の制作と考える。

本画が天台仏画であることは疑いがないと思われるが、裳の衣端表現ははからずも円珍請求様との接点を浮かび上がらせた。もしそうだと

して、この糸をたどって行くと、われわれは文献の上で円珍请来仏画中に「観世音如意輪菩薩像 一巻」(福州開元寺にて取得)があることに行き当たると。しかもこれは円珍请来品のうち数少ない菩薩部関係の仏画なのである。三井寺法輪院像として伝わる二臂の如意輪図像はおそらくこれに依拠したものでろうが(大正蔵図像¹²—825・846)、如意輪菩薩像巻に収載された図像がこの一種に留まるというわけでもあるまい。いまは全く想像にすぎないが、この如意輪画像の祖本が円珍请来図像であった可能性はおおいに考えられることである。

註

(1) 修理の時、絹裏から観察した限りでは、裏彩色は認められなかった。

一九九一年) 参照。

(2) 吉田典代「宝山寺蔵弥勒菩薩画像について」『美術史』一二九号、

(3) 本書第一編第一参照。

付篇 園城寺境内古図の制作年代

はじめに

黄不動尊で有名な園城寺（三井寺）は、天台宗寺門派の総本山として数多くの宗教美術を擁している。そのひとつ「園城寺境内古図」五幅（重要文化財、紙本着色）は、当寺院の伽藍を描いた最も早い時期の絵図としてのみならず、諸寺社に伝来する社寺絵図の中でも優れた筆技をみせる点で重要なものである。しかし、絵図に描かれた伽藍が中世園城寺の姿を示していることまではわかっていても、その具体的な制作年代となると、鎌倉時代説と室町時代説とがあり、いまだ定説をみていない¹⁾。しかもどちらの説も判断の基準となる根拠を提示しているわけではない、というのが現状である。そこで本稿では可能な限り制作年代の判定となる材料を提出し、筆者なりの見解をまとめてみたい。

一 形態上の特色

この絵図は、園城寺の境内を「北院」「中院」「南院」「三別所」「如意寺」の貼紙小題をもつ五幅に分けて表わしている（図46～50）。各幅とも堂社の景観が鳥瞰視したように統一的に捉えられており、背景となる樹林や山岳表現も巧みで、一見して絵画作品としても充分鑑賞に耐えうる絵図であることが知られよう。五幅の区分けのうち、北院・中院・南院は中世園城寺における三つの統治ブロックで、北院は新羅善神堂を中心とする北部地域、中院は金堂を中心とする中央部、南院は三尾社などの南部地域を統治範囲としていた。三別所とは、園城寺

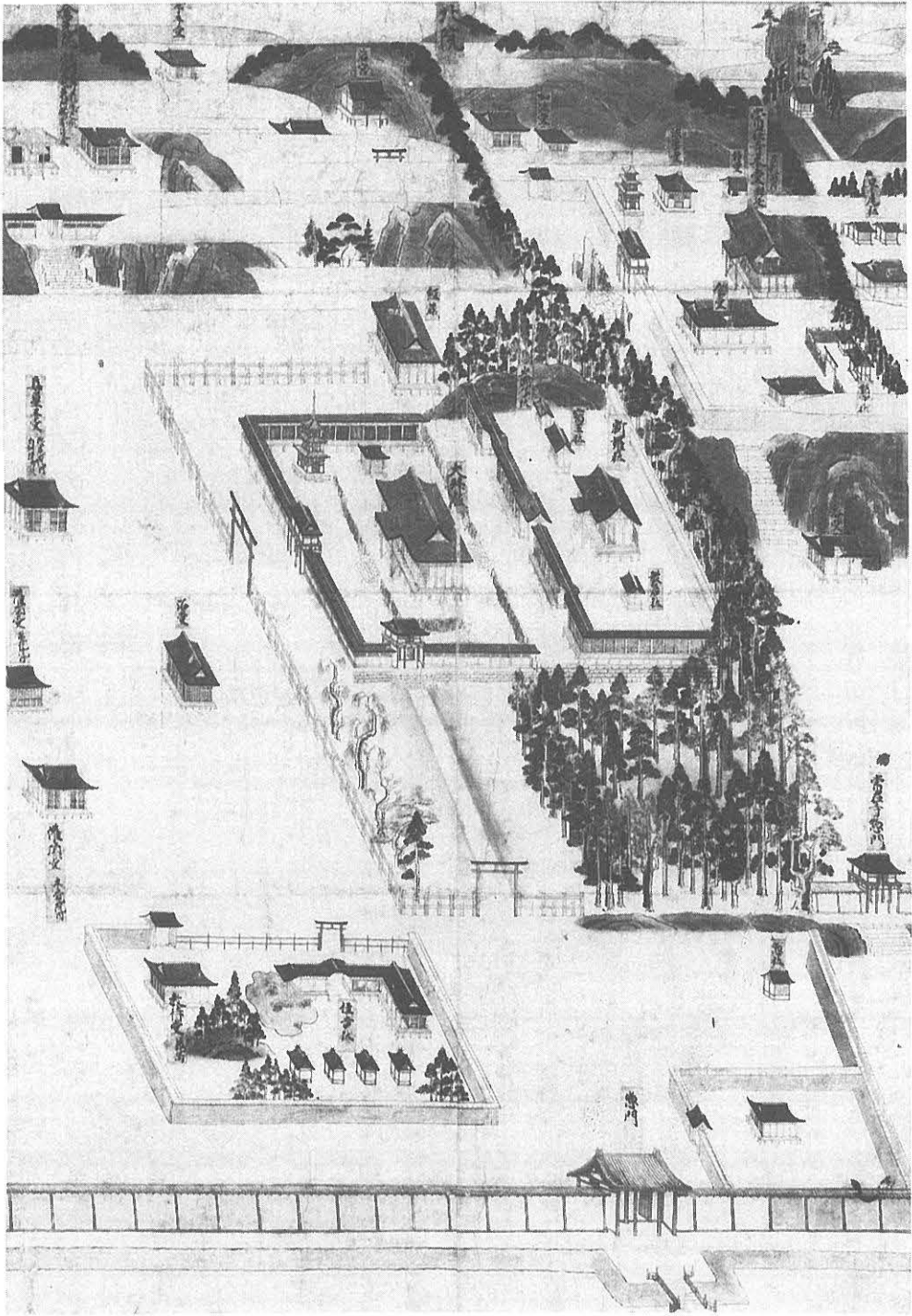


图 46 園城寺境内古図 北院幅 園城寺

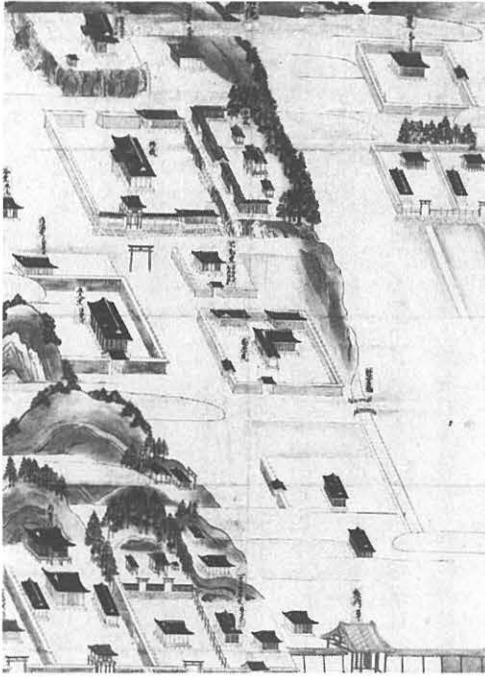


図48 同 南院幅

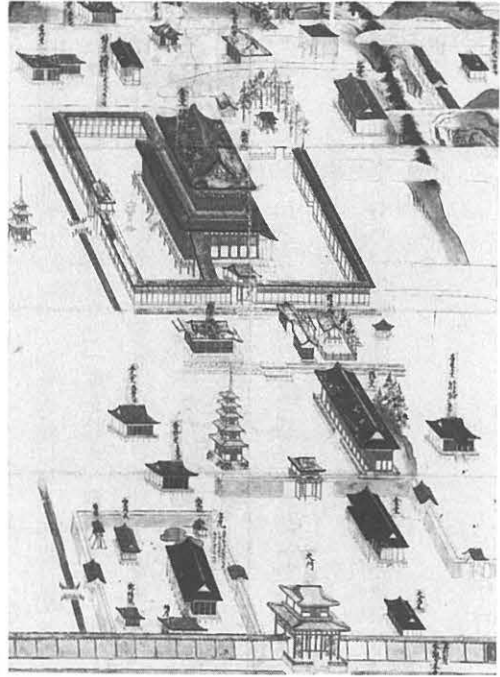


図47 同 中院幅



図50 同 如意寺幅



図49 同 三別所幅

五別所のうち、長等山麓に位置する近松寺・尾藏寺・微妙寺を指す(園城寺の南に当る)。この幅には近在する世喜寺(関寺)も描かれる。残りの二別所、すなわち常在寺と水観寺は、それぞれ北院・中院幅に合わせて描かれている。如意寺は、旧園城寺領であった京都東山の如意ヶ岳山腹に位置していた寺院で、その寺域にあった大慈院や宝厳院などとともに一幅に表わされている。

各幅に描かれた堂社・子院の草創と沿革については煩雑になるだけなので、後述するように本絵図の制作年代判定の材料になるもの以外、すべて本稿では省き、まずは本絵図の形態上の主な特色を簡単に列挙しておこう。

①五幅とも、縦約三一・七センチ、横四七・六と四八・〇センチ位の紙一〇枚を、二列五段につないで一画面としている。⁽³⁾

②各幅の上端中央にはその幅の主題、下端中央には方角を記した短冊形を置く。

③堂社名は貼付された短冊形に墨書されるが、中院幅の「預房」、如意寺幅の「稻荷社」のみは画面に直接記される。また如意寺幅の短冊形のいくつかには、その下に別筆と思われる字で堂社名が記されている形跡がある。

④短冊形の墨書はすべて同筆と思われる(ただし画面に直接記された墨書は別筆)。

⑤絵図は五幅とも同一作者の手になると考えられる。これについては後により詳しく述べる。

⑥堂社の屋根の顔料について、如意寺幅以外の四幅は褐色の同一顔料(代赭と思われる)を用いるのに対し、如意寺幅は、如意寺の門と回廊・鐘楼および新羅社など一部を除き、別の灰褐色を呈した混ぜ色の顔料(墨と丹を混ぜたものか)を用いている。同じく他の四幅には堂社の建築部材に金泥が多用されるのに対し、如意寺幅ではほとんど見受けられない。これは北・中・南の三院および三別所を描いて行くうちに顔料が不足してきたための現象と考えられ、絵図制作の順番を示すものとみてよい。

⑦各堂社の描かれた方角については、各幅下端に示された方角表示と一致することが史料等から確かめられる。ただし、如意寺幅のうち、上端部を占める如意寺主部のみは史料と方角が合わない(この幅全体の方角指標は下方が西になるが、如意寺伽藍についてのみは史料による限りでは下方を南として描く)。

これらの特色のいくつかは解決すべき問題を孕んでいるが、以上のことから少なくともこの五幅は当初から一具のものとして制作されたことが認知される。

二 伽藍史料との対照

次に伽藍史料と、絵図に描かれた堂社とを比較対照してみよう。さいわい中世園城寺に関しては二種のまとまった史料が残されている。一つは『寺門伝記補録』（慶恩院志晃撰）巻九所収の「三院図説」「如意寺図説」および五別所の堂塔記述である。『寺門伝記補録』二十卷（大日本仏教全書〈大日仏全と略称〉⁴）は、序文によると寺の草創以来天智元年（六六二）から応永四年（一三九七）までの七百三十六年間の史伝や雑録を載録したものである。その撰述年代は、これまで序文の内容からしばしば応永年間（一三九四—一四二八）とされて来たが、卷十の智証大師略譜に応仁元年（一四六七）尊通撰の智証大師年譜を参照していることや、序文末尾に付された引用書目中に同じく尊通撰の『授決同童稚抄』が挙げられていること等から、尊通（一四二七—一五一四以降）が活躍した十五世紀後半以降の年代と改める必要があるだろう。⁵それはともかく、筆録された内容は応永四年（一三九七）までを対象としているから、卷九の堂塔記述は室町初期以前の当寺のありさまを記述しようと意図したものと考えて大過あるまい。この点で絵図との比較史料になり得る。

もう一つは尊通撰『三井統燈記』巻八所収の「三院五別所堂社事并用脚員数事」である。『三井統燈記』十卷（大日仏全³）は、序文によると平治元年（一一五九）から文明年間までの三百余年にわたる僧伝や史料を載録したものである。『統燈記』には文明十五年（一四八三）二月の自序と、延徳四年（一四九二）七月の奥書があり、著述年代は問題がない。

この二つの伽藍史料と絵図との主な相異点を整理したのが表6である。まず『補録』（寺門伝記補録の略）巻九との異同からみてゆこう。『補録』九は「諸堂記目録」と題され、この中に「三院図説」と「如意寺図説」が含まれている。三院図説は中院・北院・南院の順に堂塔やそれにまつわる略縁起、著名な遺跡とその由緒などをていねいに叙述したもので、「初圖」中院者、「次圖」北院者、「次圖」南院者」という句があるところを見ると、何らかの絵図があつて、それを文章で説き記したものと考えられる。如意寺図説は三つの部分からなり、如意山（現在の如意ヶ岳）の山東伽藍、山西、山南の順に述べるが、山南部冒頭に三院図説と同じく「次圖」山南者」という句があり、やはり絵図形態を念頭に置いている事は確かである。また『補録』九には、如意寺以外の五別所に関する堂塔記述が三院図説の前に置かれている。そこには「図説」を示す句はないが、記述形式は図説とほとんど同じであり、全で一連のものという見方が成り立つ。

表6 伽藍史料と絵図との異同

如意寺幅	三別所幅	南院幅	中院幅	北院幅	
なし	同 中門四足	微妙寺如法堂	金堂階層不明 金堂回廊六十四間	西蓮房(金光院東下) 如法堂(龍華院西山)	『寺門伝記補録』巻九所収、 『三院図説』如意寺図説等
如意寺浴室 西方院本堂左右廊各三面	廻廊 楼門二階三間八足	法花堂に当たるか	唐院経蔵一間四面 (桁行三間) 唐院の門の左右に回廊 築地三面三町 宝蔵一間瓦葺 水観寺廻廊(楼門付属物か) 水観寺惣門八足瓦葺	なし	『三井統燈記』巻八所収、 『三院五別所堂社事』
なし	『統燈記』に一致	なし、但し二字あ つて左側の一字は 如法堂の誤りか	二重七間または一 重裳階付き 八十間以上に見え る 桁行五間梁間三間	なし	園城寺境内古図
左右廊なし		楼門左右のみ回廊、 『統燈記』に一致	『統燈記』に一致 一間松皮葺 回廊ではなく築垣 八足松皮葺	桁行五間梁間四間 桁行五間梁間五間 松皮葺	

註
絵図には名称不明の建物があるため、文献史料との対照表は名称が明らかなのか、
または少なくとも一目瞭然のものについてののみを扱っている。

『補録』序文末尾の「正伝輯書」(正伝部を記すのに用いた記録)中に「三井圖説」なるものがあるから、三院図説を始めとする巻九の堂塔記述は全てこの三井圖説に含まれていたものと想像することが可能である。

さて、「境内古図」と『補録』九の記述を較べると、かなりの程度一致する。「境内古図」には名称を記した短冊形のない建物もあるため全てを対照させることはできないが、短冊形のある分については簡単な縁起記述も含めて「境内古図」との共通点が多い。ただし表6に示したように少異がないわけではない。これらの少異のうち、「図説」にある建物が絵図には描かれない例(北院の西蓮房、如法堂など。この他にも池泉や水流、盤石などの類がある)については、単に絵図において省略されていると考えられることもでき、こうした事実をもって図説と絵図を別のものとすることはできない。ただ金堂の回廊の間数が違うことは気懸かりである(図説は六十四間、絵図は八十間以上。この場合、後述するように金堂の階層が重要なポイントになるはずだが、残念ながら図説にはその記述がない)。また如意寺図説では、如意寺の堂塔が三図から成っていたかのような記載がしてあることなども、『補録』九と「境内古図」そのものを直接結び付けることに問題を投げかける。

次に『統燈記』(三井統燈記の略)巻八の「三院五別所堂社事」と絵図との比較に移ろう。

こちらの記録は、巻八冒頭目録に「修造用脚員数事」との付記があ

り、何らかの修理造営に関するものであることが知られる（用脚は必要経費の意）。それは本文中の三院五別所の見出しの下に、各堂社別に要する費用の小計、および最末尾にその合計を記してあることから明らかである。その記述は『補録』の「図説」とは異なって堂舎名を羅列するだけのものだが、建物の規模を示す割註が所々にあり、建築物については『補録』よりも詳しい内容になっている。これと絵図との異同は表6に掲げた通り。一見すると『補録』よりも相違点が多く見えるが、これは『補録』には堂舎規模の記述が少ないためで、金堂および回廊や唐院の囲い・三尾社囲い・尾蔵寺中門の結構など、『補録』より正確に一致する点もかなり含まれている。ただ絵図と『続燈記』を較べた場合、北院経蔵・教待堂・中院唐院経蔵の三件の建物について、『続燈記』の方が規模を縮小した記載になっているのは顕著な違いである。絵図に描かれた伽藍の姿は『続燈記』八の記とも合わないということにならざるを得ない。

では『続燈記』八の堂舎記述はいつの時期のものなのか。中世園城寺の伽藍のありさまを知る上で重要な史料ながら、この問題も従来未解明なままになっていた。実はそれを窺う恰好の手掛りが園城寺文書中に見出せる。「園城寺三院五別所如意寺造営功程事」というのがそれである。⁽⁷⁾この文書は、後述する建武三年（一一三三）の戦乱による園城寺焼亡以降、南北朝期における足利尊氏を檀越とする復興造営の進捗状況に関するもので（功程ははかどりがあいの意）、貞和三年（一一三三）四月の年記をもつ。その中に、北院・中院内の堂舎毎に要する費用が詳記されているわけだが（南院・五別所分は欠）、『続燈記』に記された経費（用脚員数）と対照させると、北院の総経費「二萬五千九百八十六貫文」と中院の総経費「十萬一千八百七十三貫文」が一致する。すなわち、この文書こそ『続燈記』の三院の必要経費の後に「細記在別」と記された「細記」の一部に相当すると判断されるのである。これをもって『続燈記』の堂塔記述は貞和三年（一一三三）時点のものと考えて大過あるまい。

しかし、注意しなければならないのは『続燈記』に記された堂塔が、そこに記された規模で貞和当時林立していたかという点、実情は全く逆であったようだ。これは貞和三年当時における理想的な復興プランを示すとみた方がよい。たとえば「造営功程事」を見ると、新羅社に要する費用一万七千八百七十六貫文のうち、この時点で実際に調達済だったのはわずか百十四貫文にすぎない。⁽⁸⁾また『補録』七に、足利将軍家による復興のための度重なる庄園寄進にもかかわらず、建武以降延文年間（一一三六―一一三六）に至るまで二十余年、「尚未大功を成さず」と記されるのは、復興が遅々として進まなかったことを示しているよう（大日仏全一―三二頁）。

では理想プランであるにもかかわらず、その堂塔規模が絵図に較べてなお縮小傾向にあるのはなぜか。絵図自体の方も架空のものを描い

ているという可能性を今の時点で排除できるわけではないが、やはり南北朝の動乱期における資金調達の困難さを見越して計画規模そのものが縮小されていると解釈する方が自然であろう。すると絵図の伽藍は南北朝期の再興計画より以前の姿を表わしているという想像が生まれてくるが、それには景観年代の設定が可能かどうかを調べる必要がある。

三 景観年代の設定

園城寺は古代末期から中世を通じて山門との争いや兵火等、幾度も火災に見舞われている。⁽⁹⁾ その伽藍は受難続きといっているほどだが、当面ここでは絵図の制作年代に関わる鎌倉時代から南北朝時代までの罹災の歴史を概観しておこう。

① 建保二年（一二二四）四月十四日（または十五日）

十四日の日吉祭での神供備進の怠りを発端に、延暦寺衆徒蜂起して園城寺を襲い、金堂以下堂舎等百二十九宇を焼く⁽¹⁰⁾（『後鳥羽院宸記』『仁和寺日記』『吾妻鏡』等）。

② 文永元年（一二六四）五月二日

延暦寺衆徒、園城寺に戒壇を建立するのを怒り、園城寺を攻めて金堂以下の堂塔を尽く焼払い、梵鐘を奪う。三・四両日、三別所並びに関寺を焼払い。如意寺のみ焼亡せず（『天台座主記』『五代帝王物語』『帝王編年記』等）。

③ 文保三年（一二一九）四月二十五日

同月十八日に園城寺の金堂供養と戒壇建立を聞き、延暦寺衆徒が攻め入り、園城寺の堂塔を一字残らず焼払い（『花園天皇宸記』『文保三年記』『元徳二年日吉社并叡山行幸記』等⁽¹¹⁾）。

④ 建武三年（一三三六）正月十六日

南北朝の兵乱で、園城寺が足利方についたため、足利方の細川定禅を新田義貞・北畠顕家らが園城寺に攻め、当寺を焼き払い。同二十七日如意寺西方院、月輪院等残らず灰尽となる（『梅松論』『園城寺伝記』『太平記』等）。

以上は全山規模の罹災であるが、この他、

⑤ 正元元年（一二五九）三月一日

園城寺門徒、戒壇が建立されないので恨み、自ら唐院を焼く『百鍊抄』『帝王編年記』『三井統燈記』等）。
などという不祥事も引き起こしている。

これに対し、それぞれの罹災後の復興状況はどうだったのかというと、①に対しては將軍家源実朝が全面的に後援し、翌建保三年（一二二五）に唐院から造営にかかっている（『補録』七）。②③に対する復興はあまり手掛りがないが、『統燈記』五によれば、建治頃（一二七五―一二七八）は八百十房、弘安八年時（一二八五）には八百四十三房あったというから、この間の復興ぶりは順調だったのだろう。¹²同五に唐院のことについて建保以降「永久（文永の誤か）、文保兩度、同じく五千貫の用脚を付して一伽藍の造功を遂げらる」（大日仏全山―一九三頁）とあるのを見ても、③以降の復興が裏付けられる。④に対しては足利尊氏の全面的な後援を受けて復興が行なわれたものの、前述した通りなかなかはかどらなかつたらしい。

ひるがえって絵図を見た場合、図中に描き込まれた堂舎の中に、中世に創立されたものがいくつか含まれていることが注意を引く。それは以下のものである。

a 尾蔵寺三重塔……弘長三年（一二六三）二月十三日、房順が供養（『統燈記』九）〔三別所幅〕。

b 北院亀丘の住吉社……文永五年（一二六八）秋、降弁が創立（『補録』五、『統燈記』九）〔北院幅〕。

c 勸学院……正和元年（一二三二）八月、房海が創立（『統燈記』五・九）〔南院幅〕。
すなわち絵図に描かれた建物の中で、最も新しいのは南院幅の勸学院である（図51）。

もしこの絵図が、特定の年代の伽藍の有様を描いていると仮定すれば、その景観年代の上限は勸学院創立の正和元年（一二三二）ということになる。ではこの仮定を推し進めた場合に、景観年代の下限を知る手掛りは何か。それは金堂の結構である。

というのは、建保三年の兵火による焼失後、尊氏の援助によって復興した金堂は、文録

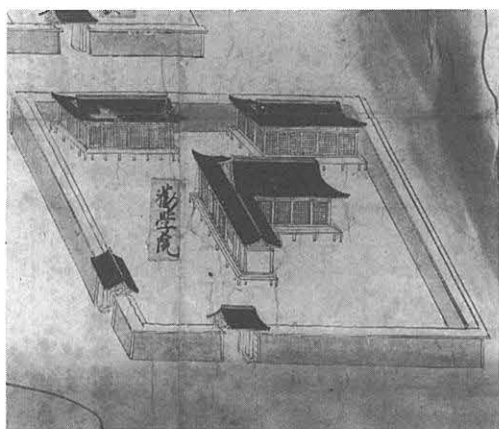


図51 園城寺境内古図 南院幅 勸学院

表7 中世における園城寺金堂の沿革

年号	西暦	事項	出典
建保二	一一二四	四月十四日、延暦寺衆徒により金堂、同四面回廊、中門等焼失	天台座主記、後鳥羽院宸記、吾妻鏡等
同三	一一二五	源実朝による再興開始	補録七
文永元	一一六四	五月二日、延暦寺衆徒により金堂以下焼失	天台座主記、五代帝王物語等
徳治元	一一〇六	(三月、金堂を供養し戒壇を建立)	統燈記九
文保三	一一一九	四月十八日、金堂を供養し戒壇を建立	花園天皇宸記、文保三年記等
同	同	四月二十五日、延暦寺衆徒により金堂以下焼失	花園天皇宸記、文保三年記等
建武三	一一三六	この間、再建か	梅松論、園城寺伝記等
文保四	一一三五	一月十六日、新田義貞勢により焼失 夏、金堂にて五字講を行なう	統燈記十

はいつの時のものが次に問題になる。それにはまず中世における園城寺金堂の沿革を概観する必要がある。表7にそれを整理しておいた。このうち勸学院創立の正和元年(一一三二)以降的をしぼれば、文保三年(一一三九)四月に焼失した金堂か、建武三年(一一三六)正月に焼失した金堂のどちらかにならざるを得ない。⁽¹⁶⁾

一方、金堂の規模についての記録は、『今昔物語』巻十一第二十八話に、二階裳層付と述べるのが早く(智証大師初門徒立三井寺語)、次いで長承三年(一一三四)造立時のものが、金堂檜皮葺三間四面、同廻廊六十四間という記録と『園城寺伝記』七之八、『補録』七、貞和三年(一一三四)時の理想プランたる金堂二階七間、廻廊八十八間『統燈記』八、『三院五別所堂社事』などわずかなものにすぎない。鎌倉期の規模を推測できる材料は、十三世紀末頃の制作とされる「天狗草紙」園城寺之巻があるぐらいである。そこに描かれたのは桁行五間の建物で(階層不明)、長承と貞和のちょうど中間規模になる。これは画中に記された「三院會合僉義」の内容から、園城寺念願の戒壇設立許可の官符が下されたものの山門の圧力によって召し返された正元二年(一一六〇)正月後の寺門衆徒の様を描いたことがわかり、理屈の上では文永元年(一一六四)に焼失する建保時金堂を意図したものと知られる。しかし、絵巻制作時点の金堂を写したかもしれないので、文永元年以降文保三年(一一三九)以前の金堂の可能性もある。⁽¹⁷⁾ いずれにしろ、文保、建武両度の焼失時点の規模は正確にはわからない。ただ、

四年(一一九五)に延暦寺西塔に移建されて以来、釈迦堂(転法輪堂)として現存し、しかも絵図とは異なって桁行七間(梁間七間)裳階なし、重入母屋造の堂宇なのである。昭和三十四年の修理報告書によれば、この金堂は註(7)の園城寺文書をもとに貞和三年(一一三九)頃か、それ以降あまり年月を経ずして再建されたものとみてよく、建築の様式技法もよくその頃の特徴を示している、という。⁽¹⁴⁾ ただし、貞和三年の経費の調達ぶりからみて、完成はもっと遅れたと思われる。金堂再建の確かな記録は『統燈記』十の、文和四年(一一三五)夏金堂で五時講を行なう、というものであり、完成時期は文和頃まで降るのではなからうか。⁽¹⁵⁾

すると、絵図に描かれた桁行七間二重かまたは一重裳階付きの金堂の姿

貞和時の理想プランは建武焼失時の規模を踏襲している可能性が大である。建武以降貞和頃までは金堂がなく、しかも再興された金堂は一重であったから、絵図の金堂は遅くとも建武三年正月以前のものと⁽¹⁸⁾なる。

つまり、景観年代があるとすれば、上限は正和元年（一三二二）八月、下限は建武三年（一三三六）正月ということになるのである。

この景観年代の推定につき、絵図中に名称入りで描かれた他の堂舎の存立時期や、短冊形の書き込み内容と矛盾する材料は、今のところない。この時期に明らかに存在しなかった堂舎が描かれているとか、同一時期には並行するはずのない堂舎群が描かれているとかいうことはない。つまり景観年代としては齟齬を来たさないのである。しかし、それは限られた史料の範囲内での話であり、この景観年代の時期に、絵図に描かれた景観が全て事実であったかどうかという保証はない。焼失してしまった堂舎も描き込んでいる可能性もある。すなわち、この段階での景観年代の設定は、制作年代の目やすにはなるが、そのまま結びつくものではない。ただこの絵図の制作が勸学院創立の正和元年（一三二二）以前には遡らないことは確実である。制作年代の判断は絵図の作風や技法といった様式史的検討を俟たなければならない。

四 作風の特徴と制作年代

本絵図は縦長画面を巧みに使った斜め構図をとり、建物は一つの方向から立体的に捉えられている。全体の景観を描く視点としては描きにくい構図であるにもかかわらず、遠近法上の破綻がほとんどないのに驚かされる。

堂塔などの建築物は謹直な細線で描いたのち、朱・代赭などで着彩され、塔の相輪や屋根の垂木などには金泥が加えられる。屋根瓦や築地の薄墨は質感表現にも長けていることを示す。これらの堂塔表現は抜群に緻密であり、たとえば金堂の軒下の建築部材の描写や、北院新羅社の指を切りそうな瑞籬^{みずがき}、同本殿の部材に金泥を多用して一段と荘嚴さを増す手法などに出色の筆技を見せる。この緻密さは、実際に伽藍を見て描いたか、あるいはそうした下絵ないし原図がないと描けない、という印象を強くする。なお、三別所幅微妙寺鐘堂にはいったん描いた屋根を消して小さくした跡、南院浴室には築垣の一部を白色で消して門を描き加えた跡がある。

場景の連結はやまと絵風の霞を主体とするが、北院幅の上部の霞の入れ方などはかなりの巧みさを見せる。このほか南院幅の下方、惣門と万日護摩堂の間に入った斜めの線や、上方の灌頂堂を囲むし字形の線などは、建造物間の地面を省略した表示と思われ、本絵図独特の省

略法である。

背景となる土坡や山岳はやや太めの線で輪郭をとり、岩皴や太い側筆の皴を加えたのち、緑青を塗り所によって群青の暈くまをかける。簡潔ながら整った表現である。また中院五重塔基壇の岩や、北院住吉社の池の組岩など、堂塔に付随する箇所では建築物と同様の緻密で見ごたえのある岩峻描写が見出せよう。樹木表現も入念で、特に北院幅には、惣門手前に位置する枝振りのいい近景の松から、新羅社周辺の中景の樹林、遠景の笠形の樹木まで、種々に変化する多様な描写が見られる。また三院幅は右上にわずかに空を覗かせる構図をとり、波形の輪郭をした雲霞を表わしている。三別所・如意寺両幅でも上方だけに細かく波打つ雲霞を表わしているところをみると、霞と區別した雲を意図した可能性があろう。雲霞には薄い群青がぼかしてかけられており、各所の参道を表わす緑青の外暈とともに、彩色技法も一定の水準に達している。

五幅の作風を比較した場合、建物の緻密性では三院幅の方が他の二幅より優っているものの、それほどの差があるわけではなく、作者を區別する必要はない。たとえば中院幅金堂前の燈籠と、三別所幅世喜寺本堂前の燈籠は形・筆線の質とも同一だし、北院幅住吉社の池の輪郭線の質および組岩の綿密さは、世喜寺本堂前の池の描法と同等である。¹⁹⁾背景の山岳描写は、岩皴を丹念に描き込んだ線的構成からなる岩盤表現と（北院の岩神社や南院の正法寺基壇など）、やまと絵風のなだらかな輪郭をもつ面的構成からなる山岳表現の二つの面がある。このうち山岳の皴を表わす際、への字形を“M”形に交差させる手法が南院幅五大堂左の山岳や三別所幅、如意寺幅にも登場する。この画作者のクセと呼んでよい。注意すると、このクセは北院岩神社の岩盤表現にも見られよう。以上のようなことから、第一章で述べたように五幅は同一作者の手になると判断されるのである。

では制作年代はいつ頃に置けるのか。ここでは雲霞と樹木表現を取り上げて考察を試みたい。たとえ絵図が写しであった場合でも、こういう面には時代性が現われると考えるからである。

周知のように、絵巻を始めとするやまと絵系絵画においては、南北朝から室町へと時代が降るに従って、霞表現は類型化する傾向がある。霞頭かすみがしらは半円のように整い、霞脚かすみあしは直線的に伸び、また色も青を平板に塗るとともに、輪郭に沿って白線を加えるという画一的手法に向かう。たとえば永和四年（一三七八）を前後する時期の制作とされる東寺本弘法大師行状絵詞には、すでにこの形態の霞が現われている。しかしこれに対して本絵図の霞は、霞頭が鏡餅の断面のように下方が突き出した楕円形をしており、なかには一度窪んで再び盛り上がる二山形



図53 松崎天神縁起 巻1 防府天満宮

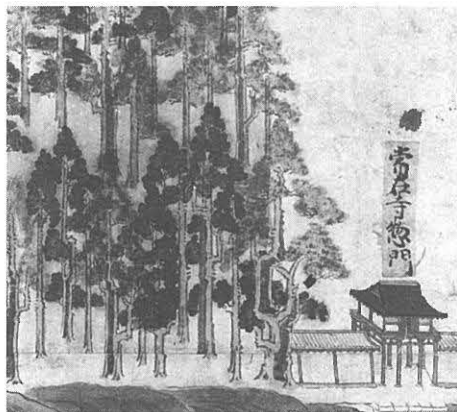


図52 園城寺境内古図 北院幅 樹林

のものもある。さらに霞脚も直線ではなく、ゆるやかに波打つという特色をもつ。こうした餅形の霞頭は、融通念仏縁起（シカゴ美術館、クリーブランド美術館、鎌倉時代十四世紀）や松崎天神縁起（応長元年（三二二））、石山寺縁起（正中年間（三三四—三三六）本文成立、絵は十四世紀後半）、慕婦絵（観応二年（三五一））など、鎌倉後半から南北朝にかけての作例に多く見られるものである。二山形の霞頭も同じく、そこに登場し、松崎天神縁起では幾重にも盛り上がる霞頭も見かける（巻二冒頭）。ただ霞脚の波打ちは、融通念仏縁起では絵図と同じような形状が頻繁に見られる（特に下巻の墨線の輪郭）のに対し、作品の制作年代が降るに従って、波打が少なくなるように見えるのは、絵師の違いによるばかりではあるまい。この点、絵図の霞は十四世紀後半ではなく、前半に遡る要素をもっている。

絵図にはこれとは別に、ここで便宜的に「雲」と呼んだ細かい波状の雲霞表現がある。この「雲」は、松崎天神縁起巻二第五段や巻三第七段、石山寺縁起巻一第一段の細かく波打つ雲霞と同根のものと思われ、やはりこの時期の雲霞表現の一種とみていいだろう（雲霞の区別は他の作例では意図されないようだが）。

一方、樹木表現の方はというと、霞ほど比較できる材料はもっていない。が、たとえば北院新羅社周辺の樹林に見るウロを穿った直立するような樹木表現は、松崎天神縁起巻一末尾の立木（図53）や巻四冒頭の祠横の立木に同工のものが見出せる。なかでも巻一末尾の立木と新羅社樹林群右下端の大木（図52）は枝振りにも共通した形式が看取される。さらに北院経蔵左上には、種類の異なる立木を組合せたシャレた一群があるが、この組合せ方や右端の樹木の描写法は、同じく松崎天神縁起巻三第二十二紙目の立木群と似た感覚があろう。また三別所幅と如意寺幅の山岳には笠形樹木の他に、まばらな立木を描いている。各所で二本を交差させるのも気がきいているが、この立木群が大変柔らかな筆法による温和な趣きを湛え

ており、これもあまり時代が降らない要素の一つではなからうか。

このように雲霞・樹木表現の検討から、本絵図の制作は十四世紀も後半までは降らないという印象を強くするが、ここに両者の表現上、より近似する作例を提示することができる。高野山地蔵院の六巻本高野大師行状図絵がそれである。そこに描かれた雲霞は、餅形あるいは二山形の雲霞、ゆるく波打つ霞脚から細かく波打つ「雲」に至るまで、本絵図と全く同じ表現感覚を示している（たとえば巻六大師号事の場）。さらに三別所幅・如意寺幅にみられる柔らかな立木表現を始め、遠景の笠形の樹林の趣きまで、描写が極めて近い。地蔵院本は、十三世紀中頃に成立した原本に基づいて鎌倉末期から南北朝初期にかけて制作された、温雅なやまと絵の伝統的味わいを伝える作例と考えられている。⁽²⁰⁾ 絵図全体の作風と地蔵院本を比較すると、絵図の方がよりキビキビした筆法を見せ、潑刺とした造形感覚があるのは、絵図が初発性をもつのに対し地蔵院本が写しであるせいかもしれない。しかし、地蔵院本は絵図との同時代性を強く訴える作例であることに違いない。

以上の考察から、本絵図の絵画様式は鎌倉末期から南北朝初期に位置付けても差しつかえないと思われる。前章で筆者は本絵図の制作が正和元年（一一三二）を遡り得ないことと、景観年代の下限は建武三年（一一三六）であることを明らかにしたが、様式的的に見てもほぼこの時期に該当すると見ることができるのである。このことは、絵図の短冊形の中に建武三年以降の足利尊氏による復興を示唆する文章が皆無であることも符合する。すなわち制作年代は正和元年（一一三二）を上限とする鎌倉時代末期から南北朝初期と結論づけられよう。

五 類品の存在

類品についても簡単に触れておきたい。園城寺伽藍を描いた絵図としては、本絵図五幅本のほか円満院旧蔵の十二幅本、実相院旧蔵の六幅本がこれまで知られており、これに滋賀県個人蔵の六曲一隻本を今回付け加えることができる（園城寺梅村敏明氏のご教示による）。

円満院本（現文化庁）は北院・中院・南院各二幅、三別所・如意寺・各三幅からなる紙本著色の遺例で、金雲表現などから桃山時代最末期の制作と思われるものである。⁽²¹⁾ ただしその内容は建物の配置や図様、添書まで園城寺本と同じで、園城寺本における名称不明の堂舎もそのままになっている。背景の山岳が横方向に拡げられているもの、円満院本は園城寺本を基に作られたと考えられる（細部の写しく

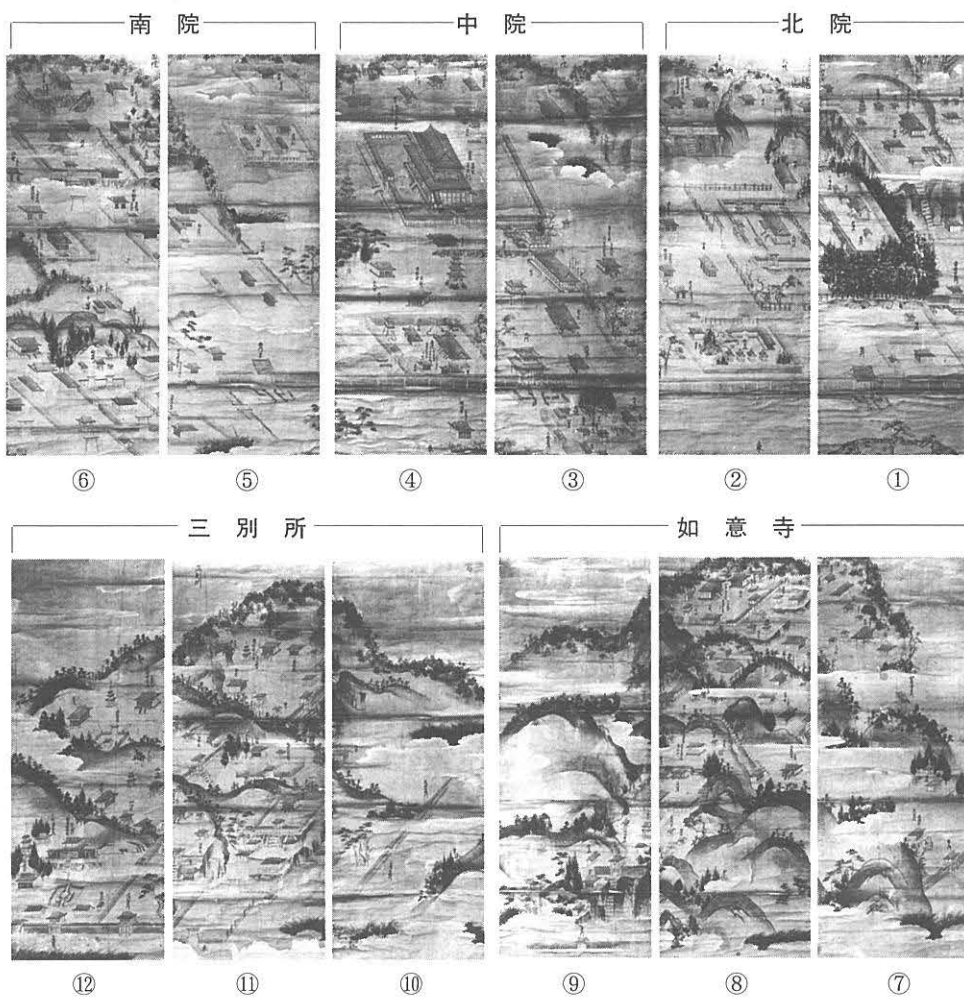


图 54 園城寺境内古図 文化庁

ずれはあるが」ところでこの十二幅本は元来六曲一雙の屏風であつたらしい。図54はそれを復原した形で配列したものだ。もと屏風と考えた理由は、(1)図様が連続すること、(2)十二幅のうち図54の①⑥⑦⑫の両端に位置する四幅のみ巾がせまいこと、(3)屏風形態にした場合、前に折れ出る面の端に、長い間そうして使われたことを示す手指の跡がついていることである。注意されるのは、如意寺の場景が三別所よりも右側にくることだが、これはこの六幅の八双裏に「五別所一」から「五別所六」とあるのを数字順に並べた結果であるから配列に疑いはない。絵図が近世に屏風仕立てで用いられた事を示す例である。

旧実相院本（所在不明）は、園城寺の五幅本を写したものに、もと園城寺別院であつた大雲寺や実相院など岩倉周辺の場景を一幅分加えて六幅としたものである。写真を見る限りでは近世の制作になる。屏風であつた可能性は薄い。

個人蔵の六曲一隻本（紙本淡彩）は絵図を小屏風に改装したと思われる近世の遺品だが、こちらは旧円満院本を縮小して写したものと考えられる。というのは、中院上端の「毘沙門堂」の「毘」字はもともと原本に欠けている、とか、如意寺大慈院の創建略記が末尾の行を欠くのは原本にもととないためだ、といった図中の添書が、旧円満院本の現状に合致するからである。

これらの類品の堂舎景観は、全て園城寺本と同じである。景観年代と制作年代は必ずしも合致しない好例でもあり、様式史的考察の重要性を改めて痛感させられる。また園城寺の古い伽藍の様を伝える図様として、現在知られる限りこの一種の系統しかなかったことは、「境内古図」が権威のある絵図であつたことを示すと同時に、これが三院五別所を含む包括的な園城寺絵図として作られた最初のものであつたという結論に導びかれる。

おわりに

以上、園城寺境内古図の制作年代を鎌倉末期から南北朝初期と結論付けたわけであるが、ここで残された問題を整理しておこう。

まずは如意寺幅のうち如意寺中央の伽藍のみが、文献史料つまり「如意寺図説」による限り図中に示された方角と合わない点である。これには二つの考え方ができる。まず一つ。如意ヶ岳所在の伽藍群は東西に伸びる形で点在していたことが明らかにされているが、これを縦長画面に描こうとする場合、上下方向を東西に当てた方が都合がよい。絵図が下方を西とした訳は実際上伽藍が位置する高さに合致するた

めである。しかし如意寺図説による限り、東面する伽藍配置をもつ如意寺主部については、下方西を蔽守すると本堂その他の堂舎は裏側しか描けなくなる。そのため便宜的にこのみ九十度ひねって描いた、という考え方である。もう一つは、如意寺図説の方が誤りで、絵図は正しいとする考え方である。梶川敏夫氏のご教示によれば、現地調査に依る限り、本堂や講堂は南面したことが確実で、だとすると図説の記載誤りということになる。現時点では後者つまり梶川説が有力である。⁽²³⁾

次に『補録』の「三院図説」「如意寺図説」と絵図との関係である。この一連の図説中に含まれる最も新しい建物は絵図と同じく正和元年（一一二二）造立の勸学院であり、図説の成立もこれ以降となる。絵図と近似していながら、直接結び付かせることへのためらいは、前述したように金堂廻廊の間数が合わないことと、如意寺全体の伽藍が山東・山西・山南と三図からなっていたかのような書き方がされているためであった。⁽²⁴⁾ まず後者については、読み方によっては、三図ではなく単に如意寺を捉える三方の視点を記したにすぎない可能性もあることを指摘しておこう。次に前者については、図説の六十四間というのは、長承三年（一一三四）造立時の金堂廻廊に一致するもので、廻廊間数として史料に挙げられる数字は、この他には貞和三年時の理想プランである八十八間があるのみである。これだけの材料ではどうとも解釈できるが（絵図の描き違い、あるいは図説の書き誤り、など）、園城寺の古い伽藍図が一系統しか現存しないことを考えると、図説と絵図との密接な繋がりは否定しがたいのではないだろうか。今後の課題として残される点である。

ではこの絵図の制作目的は何だったのか。人物や動物が皆無で、季節表現を伴わないことからみても、境内の伽藍とその配置を絵画的に表示することを主目的としていることは明らかで、下坂守氏のいう通り、寺外の信者への配慮から作られたのではなく寺内の必要から作成されたとみてよい。⁽²⁵⁾ これはおそらく『寺門伝記補録』五に出る「三井図絵」に相当するものに違いない。⁽²⁶⁾ 寺内の必要とは、素直に考えれば当時の境内の記録ということだが、一説として建武三年の罹災直後に足利尊氏に復興の理想図を示す意図で作られた可能性も考えられないわけではない。しかし主要な堂舎があらかた焼失した状態で、絵空事でこれほど精密に描けるとは想像しがたく、ここではやはり建武三年の大罹災以前の伽藍を記録する意図で描かれたと解釈しておく。ただその場合でも、この時代に頻繁に罹災している事を思えば、部分的に復原して表わした堂舎がまぎれ込んでゐるのは大いに有りそうなことである。

最後にこの絵図の絵画史上における意義について述べておきたい。

園城寺境内古図を絵画的に見た場合の大きな特色はその構図である。縦長場面に斜投影によって表わされた堂舎は、上下左右無限に延

長し得る平行線の構図をもつ。この構図法は辻惟雄氏が指摘するように、後の洛中洛外図の構図法を先取りするものの一つである。⁽²⁷⁾こうした手法は他の絵図には例がない。辻氏は類例として高野山水屏風（鎌倉時代）を挙げ、その祖型として敦煌莫高窟の五台山図（五代）などを掲げておられる。本絵図の構図法が五台山図に見られるような中国の伽藍の描写法に淵源することに疑いないが、筆者はより身近な例として兜率天曼荼羅に着目したい。兜率天曼荼羅の古い遺品は興聖寺本（十三世紀中頃）と延命寺本（十四世紀前半）の二本がある。この両本とも絵図と同じ平行線構図をとり、しかも絵図の三院幅同様いわゆる逆勝手の斜投影で堂舎が表わされるのである。興聖寺本は平行線構図法を用いた日本における最も早い作例であろうし、延命寺本は絵図と同じ縦長画面でこの手法を用いる点が重要である。この構図法は、四十九重の宝宮があるという弥勒菩薩のいます兜率天浄土（いわゆる兜率内院四十九院）の様を表わすのには好都合で、宝宮が四方に延々と連なる姿が合理的に表現される。兜率天の聖なる伽藍を表わすのにこうした手法がすであつたとすれば、同じ聖なる霊地としての寺院の境内伽藍を表現する際にそれを手本とすることは大いにあり得よう。奇しくも園城寺金堂本尊は天智天皇相伝と伝える弥勒菩薩であり、創立時の建築構造にも兜率天に結びつける意味付けを行なつたと寺伝にはある。⁽²⁸⁾深読みの嫌いはあるが、弥勒を本尊とする園城寺の境内を、兜率天曼荼羅の構図法に倣つて浄土的伽藍として表現するような意識がなかつたとはいひ切れまい。

『園城寺伝記』七之八には、当寺の伝統的な学問技芸として、和歌や能書とともに「画図」の文字が見える。⁽²⁹⁾想像を逞しくすれば、園城寺境内古図の作者は、こうした画技習得の伝統を汲み、やまと絵の技法にもかなり習熟した園城寺の絵仏師ではなかつただろうか。

註

- (1) 鎌倉時代説をとるのは、春山武松「園城寺の絵画」『園城寺之研究』所収、園城寺、一九三一年）や、京都国立博物館特別展覧会図録『古絵図』（一九六九年）、『重要文化財23』「書跡・典籍・古文書VI」（毎日新聞社、一九七五年）など。室町時代説をとるのは、京都国立博物館特別陳列目録『社寺絵図とその文書』（一九八五年）。
- (2) 『新修天津市史 中世 第二卷』第四章第三節の下坂守「庄園の崩壊」参照（一九七七年）。
- (3) 五幅の法量は以下の通り。（縦×横、単位センチ）
- | | |
|-----|------------|
| 北院 | 一五四・一×九五・四 |
| 中院 | 一五四・六×九五・一 |
| 南院 | 一五四・九×九五・五 |
| 三別所 | 一五四・三×九四・七 |
| 如意寺 | 一五四・三×九四・七 |
- (4) 『国史大辞典』（吉川弘文館）等。
- (5) 撰者の志晃については知るところがない。（ちなみに『寺門高僧記』巻四末尾には宝永七年（一七一〇）沙門志晃謹書の奥書がある。

同名異人なのかどうか、にわかには判断しがたい。引用書の作者尊通は『三井統燈記』の撰者だが、これも従来生没年は未詳だった。だが、『昭和現存天台書籍総合目録』（法蔵館）を見ると、応仁二年（一四六八）に円珍撰『阿字秘釈』に朱点を加えたこと以来、永正十一年（一五一四）に『声句記』の自序を記したことまでの活躍が知られる。しかも『声句記』には「尊通八十八歳撰」とあるから、尊通は応永三十四年（一四二七）生まれ、永正十一年以降の没と知られる。相当な長命であるが、その著作は文明年間が最も多い。

(6) 『寺門伝記補録』の文章形式は、序に記されるように「正伝」と「補録」からなる。「補録」というのは各項の記載の後に「補シテ曰ク」で始まる文を指す。「補録」部には応仁や文明年間の記述も含まれているが、「正伝」部は序の内容からして応永四年までの事跡を扱ったものと解釈できる。

(7) 『滋賀縣史』第五卷（一九二七年）、一七六頁所収。以下に全文を引用しておく。

〔裏端書〕造營功程

園城寺三院五別所如意寺造營功程事、

一北院

新羅社一萬七千八百七十六貫四百文

此外堂社八千十貫文

已上二萬五千九百八十六貫四百文

一中院

五千二百六貫四百文

金堂三萬二千三百三十九貫文

講堂一萬五千二百八十七貫六百文

五重塔一萬五千七百貫文

食堂二千八百貫文

付篇 園城寺境内古図の制作年代

唐院七千貫文

大門六千貫文

三院築垣一萬四百三十貫文

九千四百五十貫文

此外堂社一萬二千五百七十七貫四百文

已上十萬一千八百七十三貫文

新羅社已沙汰分

十二貫五百文番匠手代等食

十三貫八百文材木上車力

七貫八百文番匠作新

三十貫文假屋搏葺破挽釘等代

八貫文事始立柱等

五十貫文事始礎居立柱

已上七十二貫百文材木代

百十四貫百文

右所記如件、

貞和三年四月 日

(8) 『滋賀縣史』第二卷第二章第七節では、このことにつき、「然し、實際当時の功程は予定の十分の一にも達していないので、其々諸国の料所を割当てている。例えば金堂は遠江・淀関所に、講堂は石見・伊勢に、唐院は伊勢に、新羅社は安芸に、三尾社は近江・越前に、西方院は越前に之を宛てている」とし、続けて延文元年（一三五〇）十月の幕府下知状に園城寺造營料木の関などにおける無条件通行が指示されていることや、明德四年（一三九三）二月に幕府が園城寺内の要木は当寺修理用たるをもって山門（延暦寺）大講堂への調達を禁止する執達があることなど、復興には手篤い保護が加えられたことを紹介している。なお尊氏周辺による復興のための庄園寄進については同書六六

七〇六七三頁に詳しい。また魚澄惣五郎「園城寺と足利尊氏」『園城寺の研究』所収、一九三一年）も参照されたい。

- (9) 『吾妻鏡』建保二年（一一二四）四月二十三日条には、同月十五日の罹災以前に山門による園城寺焼失が已に五度あったといひ、承保元年（二〇七四）六月九日、保安二年（一一二二）後九月二日、保延六年（一一四〇）後五月二十五日、長寛二年（一一六四）六月九日と記されている。このうちの承保元年は永保元年（一〇八一）の誤りである。このほか『寺門伝記補録』巻二十等によれば、治承四年（一一八〇）六月十一日にも平氏入寇による三院焼亡があったという。

- (10) 『天台座主記』巻三によると、焼失状況を実検しに来た官使の注進状に以下のように記すという。

「北院ノ内本覺院南明院雞足坊常喜院並ニ房舎七十二宇
中院ノ内金堂同四面廻廊中門左右登廊關伽井屋、神社一字同拜
殿二字教待和尚堂、鐘樓、大門、食堂、大講堂、法華堂、常行
堂、阿彌陀院堂、唐院ノ神社一字同拜殿、鐘樓、四足門、眞如
院、桂園院、平等院並ニ坊舎廿二字

南院内青龍院 大寶院、聖願寺並ニ房舎三十五宇」（『増補校訂天台座主記』一五九頁）。

- (11) ①②③は寺門と山門の抗争によるものだが、その内容については福尾猛市郎「慈覚門徒と智證門徒の抗争について」『園城寺之研究』所収）や『新修大津市史』第二巻第一章第三節「山門・寺門の相克」などを参照されたい。

- (12) 弘安八年時、八百四十三房の内訳は以下の通りである。南院百四十四房、中院七十四房、北院百二十四房、尾蔵寺八十七房、微妙寺八十一房、近松寺百十房（関寺を加える）、北別所六十六房、新別所四十九房（大日仏全山一八五頁）。

- (13) 『統燈記』五には勸学院談義を始めるに当たって、故北条貞時の善

提に捧げた正和元年八月三日の諷誦文が収められ、同九「当寺年表」にもその創立が記されている（大日仏全山一九四・二五〇頁）。勸学院については高橋俊乗「勸学院の研究」『園城寺の研究』所収）を参照。

- (14) 滋賀県教育委員会事務局社会教育課編『重要文化財延暦寺転法輪堂（釈迦堂）修理工事報告書』四・七八頁（一九五九年）。

- (15) 先に貞和三年時における復興の理想プランと認定した『統燈記』八の「三院五別所堂社事」では金堂は二階七間となっている。これがやがて経費の関係から一階七間に変更されたと想像される。

- (16) 文保三年四月二十五日焼失の金堂は、その直前の四月十八日に供養されたもの。文保以前の記録では表7に示した通り徳治元年の金堂供養が挙げられるが、これは『統燈記』のみに出てくる記事で、他の史料の裏付けがとれない。徳治の金堂がいつ焼失したかも記録がない。また文保三年に焼失して以降建武まで、金堂再興供養の記事はどこにも見当たらないが、建武三年正月の時点では金堂は存在していたと考えるのが自然であろう。

- (17) 「天狗草紙」園城寺之巻には、唐院から講堂、金堂、鐘堂にかけての景観が背後に描かれている。これと「園城寺境内古図」中院幅と較べると、金堂の規模のほか若干の違いがあり、景観の時期は異なると思われる。

- (18) 近畿大学の櫻井敏雄先生のご教示によると、建築史の立場からこの金堂の図様を見た場合、以下のような感想を持つとのことである。

①絵図からは二重（重層）なのか一重葺階付きなのか判断ができない。②堂背面に孫庇が付き基壇が見えるから内陣は土間と考えられること、さらに縁が背面にまわり込んでいないことの二点は、天台系仏堂の特色をよく示している。③上層（便宜的呼称）の部材のうち斗栱を支える柱の上端に円面をとること、中備が間斗束であることなどは、

和様でしかも鎌倉時代的な古様を留めている。④上層の建具が全て板扉いたひらになっていて連子窓がないのは不自然。⑤屋根角下に尾垂木おたれぎが三本出ているように見えるのは不自然で、本来は二本だろう。またここから、斗拱は少なくとも尾垂木付おたれぎまわ二手先か三手先さんてまきの構成であるとわかる。双斗状に見えるのは尾垂木の描写省略のためであろう。②③は実見描写を示唆し、④⑤は絵空事が入り込んでいる可能性を示しているよう。

⑤については、一般に尾垂木の数が多くいすなわち手先が多いほど仏堂の荘厳さが増すと考えられていたから、「描きすぎ」かもしれない。また①については、もし二重だとすると天台系仏堂としては珍しいが、中世天台寺院において主堂を二重にする例としては、円教寺講堂(二重七間、永享十二年(一四四〇))が現存し、史料上でも建武二年(一二三三)に二階九間に改築した一乗寺講堂があり『峯相記』続群二八上―二八九頁)、これらは中心堂宇であったからこの時期に有り得ないことではない、との事であった。

(19) 正安元年(一二九九) 奥書の「一遍聖絵」巻七には関寺(世喜寺) 本堂前の池の中島で念仏踊りをする僧たちが描かれている。池水の格好は絵図と同じだが、絵図にあるような舞台はない。さらに本堂は造営途中らしくかなり粗末である。文永元年(一二六四)の焼亡以降、復興途中の姿と思われる。

(20) 梅津次郎「地藏院本高野大師行状図画」(『美術研究』八三号、一九三八年)、『絵巻物叢考』所収。なお奥平英雄『絵巻』(一九五七年)、および『重要文化財』 絵画Ⅲ(毎日新聞社、一九七四年)、京都国立博物館展覧会目録『高僧伝絵』(一九八四年)では鎌倉時代の制作とする。また『日本古寺美術全集一三』金剛峯寺と吉野・熊野の古寺(一九八三年)宮次男氏の解説では室町時代初期を下らぬ、としてやや含みをもたせている。

(21) 狩野博幸氏のご教示による。

(22) また、現状では本紙の折れ具合が連続して通っているから、屏風形式のあと、各扇が繋がれてめくりの状態におかれた時期があると推測される。なお鬼原俊枝氏は滋賀院蔵「比叡山三塔図」を紹介し、十四世紀頃の原図に基づいて近世に屏風とした作例と想定しているが『フィロカリア』三号、一九八六年)、旧円満院本はこうした具体例を提供することになる。

(23) 『古代文化』第四三卷六号(一九九一年)の如意寺特集号参照。なお伽藍配置については、一九八九年六月十三日の如意寺研究会における京都市埋蔵文化財調査センター梶川敏夫氏の発表に基づいている。(24) ちなみにこの三分分の仕方は、旧円満院本の如意寺三幅分の区分法とも一致しない。

(25) 『社寺絵図とその文書』概説「社寺絵図の分類」。

(26) 『補録』五、南院新宮権現祠の項で、この宮祠の名称につき「三井図絵」が「新日吉社」と題していることを述べている部分(大日仏全127―193頁)。絵図の短冊形と一致する。

(27) 辻惟雄「洛中洛外図と唐美人図―日中比較美術史の視点からの二題」(国際交流美術史研究会第四回シンポジウム報告書『東洋美術における風俗表現』所収、一九八五年)。

(28) 『園城寺伝記』一之二に、「(上略)被造立金堂一事皆有_レ趣。柱與_レ椀うだ五十六間表五十六間分間表四十九間」
於四十九間表四十九間

とある(大日仏全127―128)。五十六億は弥勒がこの世に現われるまでの五十六億七千万年にちなむ数、四十九は兜率内院四十九院にちなむ数である。

(29) 「一當寺有道條々事」

顯宗 密宗 俱舍 修驗 能説 能讀 聲明 和歌 文士 武勇
能書 畫圖 圍碁 觀慶都率往生人(大日仏全127―177)。

第三編 釈迦図をめぐるって

第一 新出の円通寺蔵釈迦誕生図

はじめに

平安時代以降、仏教美術全体の中で、釈迦像に対する関心の払われ方は、前代に比較して相対的に低下したように見受けられる。天台宗による法華経信仰こそ、釈迦を教主とする造像の伝統を引き継いでいたが、造像の主役は大日如来や明王像など密教の諸尊、はたまた阿弥陀を中心とする浄土教諸尊などに、ともすれば奪われがちだった。しかし一方において、釈迦の入滅を悼む涅槃儀礼は宗派を超えて次第に諸寺院において励行されてゆくようになるし、院政期に入ると『今昔物語』天竺部のような完好な仏伝文学が編まれ、仏伝美術に対する関心も増して来る傾向が認められる。厭離穢土、欣求浄土をとなえる浄土教思想の契機とばかり見なされがちな、永承七年（一〇五二）末法到来説も、逆に釈迦信仰の復活を静かに促がした点がないとはいえない。高野山仏涅槃図（応徳涅槃図）、釈迦金棺出現図という仏伝絵画の二大傑作が生み出されるのは、この直後の十一世紀後半なのである。それは後章にゆだねるとして、釈迦信仰が本格的に復活したのは鎌倉時代に入ってからであり、釈迦の画像もそれに伴って多様化してゆく。ここではその中から釈迦誕生図の一例を紹介したい。

一 現状と伝来

二月十五日の涅槃会を過ぎれば、仏伝にまつわる次の行事として当来するのが四月八日の灌仏会である。釈迦誕生を祝って諸花をあしらひ花御堂を設けることから花祭とも呼ばれるこの行事が、万物の萌え出る時節になされることは啓示的である。しかも一年の廻りの中で仏

涅槃から程遠からぬ時期に設定されている。ここにあるいは仏教徒が、教義に含まれていない死と再生のサイクルを意識の水面下でなぞっていたと想像するのは筆者だけではあるまい。

さて、この折、仏伝の二龍灌水に倣って人々は甘茶や香水を仏の像に降り注ぐ。その像は誕生仏と呼び親しまれ古来より多数彫像として造顕されて来たが、絵画の方に誕生仏の姿が現われる遺例は数少ない。

本稿に取り上げた高野山円通寺蔵の「釈迦誕生図」は、一つの画面に仏伝中のいくつかの場面を描き込むのではなく、画幅が灌仏の情景だけで占められる稀な例である。

図は誕生釈迦像を中心として、その両側に菩薩形または天部形の諸尊、宮女形等を配し、下方に貴顕や狩猟を営む俗形者、獅子や象の群、蓮池などを表わしている〔図版12〕。樹木の根元には鬼神のような姿も見える。上部には釈迦に水を灌ぐ二龍、雲に乗り楽を奏する天人や護法神、上端に雲上の宮殿が描かれる。

法量は現状では、縦一一・五・六、横八二・四センチであるが、近年の補修時に大幅な補絹が施されており、特に天人や二龍、宮殿のある画面上部は元の画絹がほとんどなく、当初の図様であるかどうか注意を要する。また最大絹巾も測れない。しかし最下端部を除くそのほかの尊像部の画絹はさいわいにして保たれ、特に釈迦とその周辺の群像は当初の色彩がよく遺されている。

この画幅には、大正八年（一九一九）の年紀を伴う「平安朝末葉佳作也」とする大村西崖の書付が添えられており、また、この書付が収められている封筒の差出人は神奈川県逗子在住の個人で、その宛名は横浜市の真言宗東福寺となっている。個人の所有であったものが東福寺に寄贈され、さらに高野山円通寺に納められたと推測されるが、これ以前の伝来は明らかにし得ない。

二 図様の解明

藍毘尼園の無憂樹の下で摩耶夫人の右脇から生じた釈迦すなわち悉達太子は、たちまち自力で七歩をあゆむ。次にいわゆる「天上天下唯我独尊」の獅子吼を行ない、さらに龍の灌水を受けたと仏伝にはいう。これらの事蹟を一般に、誕生・七歩・獅子吼・灌水と呼び慣わしているが、この言い方に従えば本図は獅子吼と灌水の場面を重ね併せて描いたものという事ができる。

1 太子右脇の群像

図を見ると、右手で天、左手で地を指しながら獅子吼する太子を挟んで、静然と佇立する五体の菩薩形または天部形と三人の宮女形がまず目に入る。これは何の諸尊であるかが最初の問題となる。多少繁雑になるが、それを考察するためには、經典叙述および中国、日本の遺例を概観する必要がある。

太子が誕生した時、近侍していた諸尊について經典に尋ねてみると、代表的なところでは『修行本起經』(後漢、竺天力、康孟詳訳)に「釋梵四王、其官屬諸龍鬼神閻叉健陀羅阿須倫と與に皆來りて侍衛す」(大正藏3-463c)、『太子瑞應本起經』(吳、支謙訳)に「梵釋神天、皆下りて空中に侍す。四天王、金机上に接し置く」(同3-473c)、『過去現在因果經』(劉宋、求那跋陀羅訳)に「時に四天王、即ち天繪を以て太子身に接し、寶机上に置く。釋提桓因手に寶蓋を執る。大梵天王又白拂を持ち、左右に侍立す」(同3-625ab)、『方廣大莊嚴經』(唐、地婆訶羅訳)に「是時、帝釋及び老婆世界主梵天王、恭敬尊重し躬を曲げて前む」(四天王釋梵等及び餘諸天衆、躬を曲げて盡く圍遶す」(同3-553a, 554c)とある。以上を見ると梵天、帝釈天と四天王はほぼ共通に登場しているが、この他の經典でもほとんど同様である。⁽²⁾

次に、実際の作画、造像例を尋ねてみると、中国の絵画ではまず敦煌第二九〇窟天井画に北周代の仏伝図があり、誕生、七歩、灌水の場面が認められるものの、近侍する諸尊の尊名は推定し難い。⁽⁴⁾一方、やや時代が降るが、スタイン・コレクションの敦煌幡画中にはより図様の明瞭なものが数点見出せる。Waleyの目録に基づいて上野アキ氏が用いた番号でいえば、八九、九一、九九号(以上、大英博物館蔵)、五〇九号(ニューデリー国立博物館蔵)の仏伝幡画がそれで、九世紀半ばから十世紀にかけての制作とされる。このうち八九、九一は一連のもので、誕生、獅子吼、灌水の景を簡略に描いているが、近侍するのは灌水では冠をつけた二婦人(仏母摩耶と姨母摩訶波闍提と思われる)、獅子吼では二婦人と俗形の一男子のみである。⁽⁵⁾彩色の豊かな九九号では、同じく獅子吼と灌水の景があり、婦人は五人が増えるが前者と同様俗形者のみからなる。⁽⁶⁾これは五〇九号についても当てはまる。すなわち敦煌幡画においては、摩耶夫人を含む婦人像が近侍するもの主体となり、時に俗形男子が加わるという素朴な構成を認める事ができよう。

一方、彫刻の例では五世紀後半の雲岡石窟第六洞方柱龕傍に刻された仏伝浮彫が著名である。⁽⁷⁾ここに誕生、独歩の吟、灌水の景が表わされるが、灌水は二龍が侍するのみ、独歩の吟では、敦煌第二九〇窟の天井画のように奏樂する者がいるだけである。『雲岡石窟』p. 204 A.

⑤。誕生の景では、摩耶夫人の右脇から生まれ出る太子を受けるため、布を両手に持って跪く高髻の人物と、摩耶の背後に頭光と冠を負う二体の尊像が見える(Pl. 201)。「雲岡石窟」解説では、摩耶の右隣の尊像を摩訶波闍波提と推定し、他は不明とするが、無理からぬところであろう。太子を受けとる人物が、インドの仏伝美術においては帝釈天である場合と四天王である場合(同じ形姿の尊像が四体並ぶ)がある事を考えると、この高髻の人物は帝釈天である可能性もある。これに対し、北魏太安三年(四五七)銘の石造仏坐像光背背面の仏伝浮彫において太子を受ける尊像は、同じ形姿が三体並ぶところから四天王と推察される例である。⁽⁸⁾しかし、この他の五、六世紀の石仏光背や台座に刻された仏伝浮彫類、麦積山石窟第一三三号第一〇号造像碑の誕生の景などにおいて、摩耶夫人とそれを扶持する摩訶波闍波提、灌水する二龍以外に尊名の確定できそうな例はほとんどない。

以上のように現在入手できる中国の資料は大部分尊名が曖昧なままに残されざるを得ない。

ひるがえってわが国の遺例では、仏伝美術として有名な奈良時代制作の「絵因果経」に誕生から灌水までの景があったはずだが、残念ながら今に伝えられていない。これ以外の作例は鎌倉時代以降のものになってしまふ。釈迦の伝記を一幅ないし数幅に描いた「釈迦八相図」、および同じ趣向だが涅槃図を中心とし、その周辺に仏伝を描いた「八相涅槃図」と呼ばれるものがそれで、前者には大福田寺本、MOA美術館本、根津美術館本(ただし誕生の景は欠)、久遠寺本(同上)、常楽寺本(七幅、涅槃図は欠)、後者には龍巖寺本、劍神社本などの鎌倉時代の作例が挙げられる。このうち当該の尊名の比定問題で留意されるのは、龍巖寺本とMOA美術館本である。

龍巖寺本の右外縁部中に、山水を背景とした誕生と灌水の景が描かれている。誕生の景は宮女達や俗形男子で構成されているが、灌水の景は、龍と頭光を負う四体の近侍者からなり、服制から考えて太子両脇の二尊は梵天と帝釈天、その外側の二尊は四天王のうちの二体と思われる(持物ははっきりしない)。MOA本は、元来「八相涅槃図」の外縁であったものを四幅仕立てにしたと考えられている。龍巖寺本同様、誕生と灌水の景が隣接して描かれ、灌水の景では二尊のみが近侍する。太子ともども光背はないが、明らかに襠褌衣を纏った天部の服制であり、しかも向かって左の尊像は弘子のようなものを持ち、右の尊像は天蓋を差しかけているところから、『因果経』や『今昔物語』にいう梵天、帝釈天の姿と判断されるのである(劍神社本は龍巖寺本に近似するようだが未確認である)。なお大福田寺本と常楽寺本の灌水の景での近侍者は、敦煌幡画と同じく宮女群が主体となっているが、常楽寺本は特に五代南唐期の江蘇省撰山棲霞寺舍利塔基壇釈迦八相図浮彫中誕生の景の侍者の構成に共通するところがある事を付言しておく。⁽⁹⁾

すなわち、少なくとも鎌倉時代においては、誕生ないし灌水の図様中に梵天、帝釈天、四天王（のうち二天）の登場が確認できるのである。

さて、以上のような背景を考慮に入れば、円通寺本の太子右脇の五体の諸尊は梵天、帝釈天を含む諸天を意識して描かれたものと考えられるのが穏当であろう。このうち太子に最も近い尊は天蓋を持ち、その他は盤のようなものを捧持している。天蓋そのものは補絹部分に描かれている恨みがあるが、図様は自然である事から、元来の図様もこれに近いものであったと考えたい。とすると、『因果経』にいう帝釈天の形姿となる⁽¹⁰⁾。同経によれば梵天は扠子を持つが、本図には見当たらず、帝釈天と並ぶ最前列の尊像が梵天と目されよう。梵釈を含む諸天という解釈は、画面右側の宝台上的短冊形冒頭に「梵釋」とあるのを見ても肯んじられるものであり、前掲の『太子瑞応本起経』の「梵釋神天。皆下於空中侍。」や『方广大莊嚴経』の「四王釋梵等、及び餘の諸天衆、躬を曲げて盡く圍遶す」という記述の意を体したものでろう。ただ一つ気懸りなのは、服制が襜褕衣や甲冑形ではなく、上半身は条帛のみ、下半身は裳と腰衣を着し天衣を纏ういわゆる菩薩形スタイルのものを天部としてよいかという点である。これについては京都国立博物館の「十二天画像」（二二七年）中の日天、醍醐寺の焰摩天（十二世紀）、東寺の「十二天図屏風」（一一九二年）の諸天などがこの服制である事を想い起せば、必ずしも不都合ではない。

2 太子左脇の宮女群と四天王

敦煌幡画を始めとして、大福田寺本や常楽寺本「釈迦八相図」などの獅子吼、灌水の景は、ほとんど宮女群に占められており、誕生の場合になるとさらにその例が増す。本図に宮女群が登場するのは異色ではない。大福田寺本では天蓋または幡をかかげる四人の宮女、常楽寺本では両側に数名ずつ天蓋や翳、華籠などを持つ宮女を配しているが、後者の図様は本図の宮女のそれに近い。このうち高い冠を頂いた、太子に最も近い宮女形を摩耶夫人と考えていいだろう。

その右下に坐形で控えるのが四天王である。甲冑に身を固め、全て太子に向かって合掌する形姿をとる。持物は斧と三叉戟が見えるだけで北方天特有の宝塔は見当たらない。だが、顔色を赤（一番手前の真横向きの尊）、緑（三叉戟を持つ尊）、白肉色（斧を持つ尊）、濃青と描き分けているところを見ると、尊名意識が無かったとはいいいがたい。

尊名比定の手懸りが身色のみに偏るのでやや論拠に弱みがあるが、これと同じものは十二世紀の東京国立博物館本准胝観音画像中の四天

王に見出せ、緑―持国、赤―増長、白肉―広目、濃青―多聞天という組合せになる。同じ十二世紀のボストン美術館本普賢延命画像もこれに近く、また鎌倉時代の浄教寺本仏涅槃図の四天王も同様のものと考えられる。儀軌の上では金剛智訳の『般若守護十六善神王形体』に身色の典拠を見出せよう。⁽¹¹⁾

いずれにしろ、以上のようなことから三叉戟を持つ尊が持国、これにより右回りに増長、広目、多聞と配したものと考える。方位の点でも破綻がない。なお斧を持物とする四天王の図像は極めて珍しく、高山寺蔵の華嚴海会諸聖衆曼荼羅圖（鎌倉時代）中央部の「毗沙門夜叉王」はその稀な例だが、その係累を問題視しつつ、本図の尊名比定では四身色と方位配置の自然さを優先させておく。

3 七歩蓮華と金机

太子が誕生後直ちに七歩歩んだ事は諸経典に述べられ、本図でも太子足下に七つの反花蓮華を描いてこの事を示している。前掲の仏伝図の諸例でも同様であるが、それらが誕生の景から灌水の景までを異時同図風に表わすためもあって七箇を一行のみ描くのに対し、本図では両側に二列配されるところが特色である。

これは七歩の歩みが四方ないしそれ以上に向けてなされた事を絵解きしたためである。経典の上では『衆許摩訶帝経』（劉宋、法賢訳）や既出の『仏本行集経』（隋訳）、『方広大莊嚴経』（唐訳、四方に上下二方が加わる）、『今昔物語』（四方四維上下の十方に拡大）など、訳出または成立年時が新しく、七歩にも次第に大乘仏教的な意味付けをして来るものに説かれている内容である事は、留意すべきであろう。⁽¹²⁾

また、四天王の右下に金箔を施した台のようなものが描かれている。これは四天王が太子を抱持してその上に置いたという金机または宝机を表わしたものと恐れ、『太子瑞応本起経』『異出菩薩本起経』『因果経』などに見える。⁽¹³⁾ただこれらの経典ではこの金机の上で太子が灌水を受けるように述べられている。中国の灌水の景のほとんどが机状のものの上に太子を表わすのはこれに即するものだが、日本では蓮台に乗る例が多い。橋本明穂氏は東魏武定元年（五四三）の石造造像碑を除いて中国および中央アジアに獅子吼と灌水を同一場面に表わす例はないと指摘しているが、日本では逆にこちらの方式が普及し、金机上ではなく獅子吼時の蓮台のまま灌水を受ける図様になっているのである。

4 種々の瑞応

釈迦誕生前後にはさまざまな瑞応が現われる。三十二相『修行本起経』『太子瑞応本起経』『方广大莊嚴経』とも三十四相『因果経』ともいわれているが、本図の下半部の図様はその中からいくつか選んで描写したものである。なお三十一(三十四)相の内容と順序は、『方广大莊嚴経』を異色とする他、三經典はよく似ている。

まず金机の下に七箇の大きな蓮華が描かれているのは、三十二相のうち五番目の、陸地に車輪の如く大きな宝蓮華が生じた瑞応を表わしたものである⁽¹⁴⁾。

次に五象と五獅子が描かれているのは、第二十一、二十二の五百の白象と五百の獅子が現われて城門の前に集まったことを示している(『因果経』では二十一と二十三、『方广大莊嚴経』では八と十)⁽¹⁵⁾。獅子群左上の短冊形に、

「山中五百^{挿筆カ}百」 「羅陀城門无所持」

とあるのもその証左となる。奈良時代の「絵因果経」には経文に五十人の比丘とあるところを絵では五人の比丘を描いて示す箇所があり、本図もこのような例に基づいているのだろう。五象の方も五百象を示したものとすれば、嚴密にこれに該当する經典は『修行本起経』と『瑞応本起経』である。

象群の左隣りには、狩猟と漁労の道具を置いて合掌している漁獵の俗人達が見える。これは第三十の、漁獵など殺生を生業とする者も一時生類を慈しむ心が生じたという瑞応を示している⁽¹⁶⁾。この場合も「諸悪律義」と抽象的に述べる『因果経』よりも、「漁獵怨悪」と具体的に記す『修行本起経』と『瑞応本起経』の方が本図様にふさわしい。

上方に眼を転じて獅子群の上の樹林の根元を注意して見ると、半身を覗かせて合掌している三体の逆髪の鬼神形がいる事に気付く。これは第三十二の樹神が現われ首を垂れて礼拝した事を表わす⁽¹⁷⁾。ここでは『方广大莊嚴経』の記述が最も妥当する。ただ短冊形に残る「一切……」「現首礼……」という書入れは前者が『因果経』、後者が『修行本起経』または『瑞応本起経』に依っており、単一經典を特定できない事に改めて気付かされる。樹神の類例として、「釈迦金棺出現図」(京都国立博物館蔵)の左端上方に「藜林神」と添書きされた異形の神像もあるが、むしろ雲岡第六洞の仏伝浮彫(方柱南面下層、東拱柱内面、『雲岡石窟』P.122B)に見られる逆髪の樹神像が本図に近い。ただし雲

岡では太子誕生前に樹神が登場するので、『普曜経』に依っているのだろう。

太子の下方に控える貴顕達は、『因果経』に三十三番目の瑞応として見える「三十三者、諸餘の國王、各々名寶を齎し同じく來りて臣伏す」(大正藏3—025c)に対応するものと思われる。『方广大莊嚴経』には三十二瑞応とは別に、「四方諸國王、同時に皆慶賀す」(同3—555a)と記されている。

象群の右隣りの水波を湛えた四箇の立体は何だろうか(ただし水波はかなり補筆が多い)。六番目の瑞応として述べられる、地中に蔵された宝物が悉く自然に出て来た事を描いたとする解釈も可能である。が、筆者は、太子誕生後、前後に八功德を具えた香水の出る「四井」が生じ、摩耶夫人とその眷属がそこで洗漱したという所説を表わしたものと考える。同様の事は『仏所行讚』にも述べられている¹⁸⁾。

獅子群下方の蓮池の景も典拠に迷うところである。諸種の花樹が一斉に花開くという奇瑞があった事は諸経典に述べられているが、ここはより具体的な典拠があるべきだろう。可能性としては、『仏本行経』(劉宋、釈宝雲訳)に「淵池青蓮、開目して視るが如し」という奇瑞がある。あるいは『普曜経』の中で、梵志衆が釈迦降誕を泥中に生じた蓮華にたとえているのを図示したとも考えられることを示唆するに留めたい。

これ以外の画面上部の図様は、ほとんど補絹の上に描かれているが、短冊形に残る文字などから考えると、太子を讃頌する樂天や天人が描かれていた事は間違いない。常樂寺本には、太子頭上に本図と同じく乗雲の二龍と、合掌または奉樂する坐形の天人達が表わされており、この図様が当初のそれからさほど逸脱していない事を推測させる。ただ上端の天宮は不明で、太子降誕前の居所である兜率天宮かと思われるがなお要領を得ない。

5 所依経典

以上、羅列的ながら図様の説明を試みて来たが、所依経典という観点からみれば、『修行本起経』や『瑞応本起経』『因果経』など早い時期の漢訳経典の所説を骨子とし、これに『方广大莊嚴経』のような大乘仏典的性格の濃い新しい漢訳経典が加味されて描かれたという以外、特定の単独経典を指示する事はできない。

亀田孜氏によって「修行本起経」と認定された北周代の敦煌第二九〇窟天井画、『歴代名画記』に記された寺院壁画中の「本行経変」、

奈良時代の「絵因果経」といった単独經典に依拠する仏伝図の前例はある。が、しかしすでに九、十世紀の敦煌仏伝図幅において、上野氏は所依經典の複数性とその意味での自由で柔軟な制作態度を指摘し、それは「この種の作品の先蹤が数多く作られた中で、次第に養われて行った氣運だったと推測できる」と述べている。『今昔物語』の仏伝をとってみても同様の事がいえるのであり、円通寺本もこのような傾向を受けた作画態度を取ったと見るのはきわめて自然であろう。ただ本図のように釈迦誕生に伴う瑞応を数多く描いた遺例は鎌倉以前になく、入手できる資料としては敦煌第二九〇窟天井画「修行本起経絵」があるに過ぎない。それとても画面形式が異なる上、十景内外の瑞応のうち本図と共通するものは極くわずか（象と獅子の登場）であり、ほとんど比較材料にならない。むしろ本図では、『過去現在因果経』の方がより強い骨子になっていたと想像される事を考え併せると、「絵因果経」の冒頭部分の図様が今日に伝えられていないのはまことに残念である。

三 表現と技法

まず全体の構図を見ると、画面の中心に太子を配して両側に近侍する諸尊、そのほかの空間に種々の瑞応を充填する、ほぼ左右相称的構図をとっている。画面下半を占める瑞応の配置は、碁盤の目状とまで言わなくとも、水平方向に二段の区切りを設けて並列させた感すら与える。敦煌第二九〇窟の天井画や「絵因果経」のような古い仏伝図の連続する横長画面形式の名残りを留める点であろうか。ただ本図はそれぞれ二つの人物群、動物群、蓮華どうしが隣り合わせにならないように布置し、人物、動物の向きと視線が画面の中心線に集まるように描いて、変化と統一を企っている。

個々の尊像は、むしろ細長で引き締まった体軀を持ち、平安時代仏画にみるふくよかたっぷりした像容とは一線を画している。尊像の大きさも、画面全体の相当部分を占める傾向にあった平安仏画に比べるとかなり小振りで、描き込まれた構成物間の地の部分が広がっている。図柄のせいで背景主体といえないまでも、背景を含めた全体の姿を描こうとする態度は、鎌倉時代に入った涅槃図や来迎図などの傾向と共通するものがある。

筆線は、樹木にやや太めの線が用いられる以外、肥瘦のない謹直な細線で、諸尊や俗形者の肉身部には朱線、衣文には墨線という通有の



図 55 釈迦誕生図 太子の顔 円通寺

次に着彩を中心に個々の表現を見て行こう。

1 太子と七步蓮華

踏割蓮台上に立つ太子は、小さい像容ながらきわめて丁寧に描かれている。上下の腕の伸ばし方を巧妙に描き分け、手首から臂へのふくらみや、腹部と裳の膝元をしぼって、胸部の広がりと下腹部から大腿部へのふくらみを的確に表現する所には、確かな画技が感じられる。この点について、以前に挙げた龍巖寺本や常楽寺本、MOA本「釈迦八相図」中の太子像の諸例と比べると、大きさの違いもあるが、抜群の作行を示している。

肉身は白肉色で、螺髪に群青を塗る。裳は薄茶色に金泥で雷文繫ぎが付され、腰帯も薄茶色で、互いに目立たない地味な彩色構成である。尊顔は、眉、上眼瞼に墨線、唇の中心線に墨線を引き、瞳にも墨を点じるほかは、朱線やかたどられる〔図55〕。顔容が凛然として理知的な表情を湛えるのは、長めの円顔に眼尻を上げて描かれたため、これは鎌倉仏画に共通する特徴である。ちなみに、本図では太子は左

手法に従っている。天衣や腰帯、衣褶の描写に窺える一種の硬さは、筆線が与える印象と同じ性格のものであり、制作年代を考える上での重要なポイントになるだろう。

賦彩の仕方は、下描きをしてから着色し、描起しの線を加えて仕上げる伝統的仏画の手順を踏んでいる。しかし着色はさほど厚ぼったい感じがなく、着衣の文様も彩色文と金泥文のみで截金は用いられていない。これは十二世紀仏画の豊饒な装飾性を半ば固定的に継承する一流とは別の流れに棹さすものである事を示している。なかでも諸尊の肉身や獅子、象、蓮華などの白色を主体にした色感が映え、画面全体にさわやかな清涼感が吹き抜ける感じを与えるところは本図の大きな特色であろう。その点、鎌倉初期の高山寺本仏眼仏母像や広隆寺本准胝仏母像など新傾向の仏画と共通するものがある。

右とも第二指のみを伸ばしているが、田中義恭氏は誕生仏彫像についての論考の中で「中世以降の作品の大部分が第二指一本のみを立てている」と述べているのも留意される¹⁹⁾。

太子頭上より両肩を経て足元まで流れる灌水は幾筋かの銀泥線で示される。当初の銀線の輝きはいかにも「清浄水」(『因果経』)にふさわしく涼しげであったことだろう。一般的な白色による水波の描法とは区別して別種の素材を用いた点、すぐれた表現と認めたい。

反花で表わされた七步蓮華は、太子が乗る踏割蓮華を除いて両側に七箇配される。蓮弁は四色あり、群青、赤色(かなり脱落している)、白緑、現在褐色のもの順に並ぶ。褐色のものは紫が変色したものと思われ、そうすると紺丹緑紫という平安仏画の彩色原理が踏襲されている事に気付かれよう。太子の踏割蓮華も白緑と紫に分けている。それぞれの蓮弁は先端部により具色(こゝろ)がかつた色で暈(ぼ)をかけ、さらに白色線(くろくろ)でくる。この手法は平安仏画に一般的であった事も付言しておく。

2 近侍の諸天衆

梵天帝釈を含むと思われる諸天衆は、正面像以外ほとんど同じ形姿で表わされる(図56)。腰を前に出して反り気味に立つ点が眼を引くが、トレースすると全く同形反復ではない事がわかる。



図56 釈迦誕生図 諸天衆 円通寺

肉身および顔容表現は太子像と同様であるが、衣服の彩色にはカラフルな変化がつけられていてまことに美しい。まず天蓋をもつ帝釈天らしい尊像は、天衣に緑青、条帛は現在薄褐色、腰衣腰帯に褐色、裳に薄橙色を賦す(腰衣下半と裳裙以下補絹)。さらに腰衣腰帯には金泥の雲文、裳には白色線で車輪風の円花文を象った上、花卉に相当する部分に薄青を点じている。その手前の梵天と考えられる尊像は、天衣が現在薄茶色(当初紫と見られる)、条帛が赤、腰衣腰帯が緑青、裳は青緑色を呈しているが下半部は補絹である。天衣と条帛には白色線で蔓のついた花卉文を象り花卉に薄青を点じた文様(か)が加えられる。その他の尊像も寒色系暖色系とりまぜた多彩な配色がなされている。

丸型の三弁花を三方に配し、中央に大きい弁葉状のものを置く冠の形状は、十二世紀仏画に原形が求められるものである。小さいながらも弁葉と弁花はいわゆる紺丹緑紫の彩色原理を踏襲しているが、赤色系は桃色がかっており、やや内容が変質している。

なおこれらの諸尊が杵を履いている点は注意すべきである。菩薩像で杵を履く例は管見では見当たらず、梵天帝釈、吉祥天など襍裾衣姿の天部に見られるのみである。これもこの諸尊を天部とする解釈を補強するものである。

3 宮女と俗形者

人物像の表現は、諸天衆で詳しく見た手法と賦彩に準じているため略述するに留めたい。

ゆったりとした着衣の宮女群は、肉身が白肉身、頭髮は墨で描かれる。摩耶夫人は特に当代の絵巻物の貴女像を想起させるふっくらとした顔容をもつ。着衣は群青、緑青、白群、白緑、薄茶、褐色などの寒色系彩色を主とし、赤や橙の鮮やかな暖色を対比的に賦彩している。

諸国王、漁獵者の賦彩もほぼ同様で、より簡略化されている。髪際が墨のぼかしに毛描きを加えているのは気が利いている。文様は、諸国王右端の人物の着衣に付された金泥描の連珠文風の文様と、漁獵者のうち最も手前の右肩にみえるC字型を組合せた金泥文以外は、後補の疑いが強い。

服制の上で、特に変わった点はない。冕冠が略画化されたような冠を頂き、紺袖のある着衣に、帯端を背部で挟む貴顕の姿は、すでに十二世紀の中尊寺経絵（「大般若経」巻第二百六十一など⁽²⁰⁾）を始め、中尊寺の「金字宝塔曼荼羅」、平安末から鎌倉初期の海住山寺蔵「法華経曼荼羅図」、東大寺の「華嚴五十五所絵巻」などにポピュラーに見られるものである。また、仏画に登場する漁獵者といえは近年発見された鶴林寺太子堂壁画（一一二二年）の九品往生図が想起されるが、それが日本の服制であるのに対し本図は中国式で描かれる違いがある。本図に似るのはむしろ中尊寺経絵中の「大般若経」巻第二百七十四に見るような中国式の漁業者の風俗である。補絹部にかかるが四ツ手網が登場するところも両者に共通している。

4 四天王と樹神

四天王と樹神のみは肉身線に墨線を用いる。四天王の眼球は白色、瞳には墨を点じ、唇は朱を施す。配色には特に変化はないが、甲冑や

獸皮は褐色を主にし、甲冑縁には鮮やかな赤が用いられて賑やかな雰囲気が漂う。

一方、三体の樹神は、上の方から緑、赤、青と身色が分けられ、逆髪は墨線と金泥線で描写されている。

四天王の方にはかなり細かく文様が描き込まれており、赤色地の甲冑縁には白色線による唐草、小花文、弁花文、広目天の桃色地の袖部には同じく円花文が描かれる。また持国天の裳縁、多聞天の袖縁、增長天の腹部の甲冑縁には、褐色地に金泥文様を加えられる。このように見て来ると本図全体を通じて、着衣文様には白色線によるものと金泥線によるものとの二種があり、暖色系の地色には前者、その他には後者が用いられている事に気付く。

また後者の場合でも当初からと認められる金泥文の地色は、褐色系に限られる点も見逃せない。これはあまり自立たないむしろ控えめなやり方であり、装飾性を抑えた本図全体の意趣と呼応するものと考ええる。

5 その他の構成物

象と獅子も体軀は白肉色で、軽い打ち込みをもつ伸びやかな墨線でかたどられる。象の並列的配置と獅子の集合的なそれが好対照を見せ、五体の配列にも確かなセンスが感じられる。それぞれの図様は当時の仏画に多見する常套的なものだが、象は六牙ではなく二牙であり、しかも子象に見える。これは経典に「白象子」または「白象之子」と記されるのを意図的に描写したものと考えられ、ここにも作者の技倆が顔をのぞかせる。獅子は「白獅子子」と記すほかに、「白獅子王」(『因果経』)とするものもあり、成獣幼獣のどちらを意図したか判断がつかない。

金机は比較的手の込んだもので、上面は金箔、その縁は赤色地に白線の小花文、側面は変色していて不明だが白っぽい布がかけられ、赤色地の縁がつく。さらに上縁から金泥描の紐飾りを垂らす。側面の衣の下辺には、小弁花の周りに白緑と群青で二重に大弁花をかたどり、その内部に宝珠のようなものを配した半輪の大弁花文を描く。

四井は、四辺と柱部は茶褐色、羽目板に当たる部分が緑、格狭間は白色で金泥の輪宝文が入る。これに白色線で水波を加えるが、全体に補筆が多い。

金机下方の宝蓮華と獅子群下方の蓮池風の蓮華は全く別の表現形式をとる。

七箇の宝蓮華は各花卉が二区に分けられ、内側は濃く、外側にゆくほど白色の量が強くなる。配色は、上下の四箇が桃色（内区）―白群（外区）、中の三箇が紫色（内区、ただし変色している）―白緑（外区）という組合せで、変質しながらもいわゆる紺丹緑紫の配色原理の踏襲が窺える。花卉は朱線でくくられる。

獅子下方の蓮華は、白色を主体とし、没骨風に白緑および白群によって花卉の形を描出している。茎は墨線の上に緑青がかけられる。この種の表現は、十三世紀の聖衆来迎寺本六道絵のうちの「優婆塞戒経所説念仏功德図」中、地獄の釜の中に咲いた蓮華に最も近い感覚が看取されよう。

ところで七歩蓮華を含めると三様の蓮弁の表現が認められた訳だが、このうち最後の描法は現実の蓮池の姿に近く、鎌倉的な自然描写を覗かせたものと考えたい。問題は、残る二種の蓮華表現法に、一方は白線、他方は朱線の輪郭線が用いられている点である。

前述したように蓮弁や花卉を白線でくくるのは、平安後期仏画では一般的な描法であった。紺丹緑紫といった配色の纏纏彩色または暈染を伴うような場合、色調の異なるものが隣接する事を避け、豊かで調和のとれた配色の妙を保証する役割を果たすのが白色の区分線と輪郭線だったのである。こういった白色線主導型の中に、朱線の輪郭がいつ頃から入り込むのかという疑問は、花卉文様まで含めて考えなければならぬ大きな問題だが、ここでは十二世紀後半の高野山本阿弥陀聖衆来迎図に確かな先蹤がある事を提示しておきたい。

最後に樹木について触れておこう。樹幹は濃褐色で、枝の先の方まで墨線でかたどられる。これに白線の点苔を施す。樹葉はほとんど剥落しているが、獅子上方の樹木には濃淡の変化をつけた緑色で、手風の葉群が見える。反対側の葉群に先端部には赤色が所々に残っており、当初は果花を含んだ華やかなものであった事が偲ばれる。

四 制作年代

以上のような考察を通じて、本図は平安後期仏画の表現法を踏襲する面がある一方、形、構図、賦彩、表現感覚など諸々の面でこれとは性格の異なる鎌倉仏画の新しい傾向を帯びている事が明らかになった。では鎌倉時代のいつ頃かというのが次に問題になるが、それにはさまざまな傾向を見せる鎌倉仏画のうちで様式的に本図に最も近似する作例を見出すのが良策と思われる。



図 58 華嚴海会諸聖衆図 諸聖衆 高山寺



図 57 華嚴海会諸聖衆図 毘盧遮那如來の顔 高山寺

その意味で注目すべきものが、これまで部分的に登場した高山寺蔵の「華嚴海会諸聖衆図」である。これは新訳の八十卷『華嚴経』に基づき、画面上段中央部に中尊毗盧遮那如来と二脇侍、二王の五尊を置き、その他の部分を基盤の目状に区切り六十一尊を配したものである。⁽²²⁾ さて本図と見比べると、まず筆線の性格が似ている事に気付かれよう。諸聖衆図の線描は、肥瘦の変化のない細線で、速度を抑えて描いたようなきわめて謹直なものであるが、それが形体上にも反映し、やや硬い印象を招いている点も本図に近い。さらに中尊同士の顔を容を比べれば、吊り上がり気味の眼尻や、薄く小さめの口唇、理知的な表情など、酷似するほどである〔図57〕。二王の眼や眉に見る簡略な描法と人間的な表情も本図の四天王のそれに共通するものがある。また諸聖衆図の文様表現は、中央五尊にのみ見られるという控えめなもので、それも彩文だけである。装飾性を抑える傾向も同様のものだが、少ない文様のうち観音着衣の円花文は本図の諸天衆の裳や天蓋をもつ宮女の袖部に付されたものと同工であり、二王の裳の赤色地に白色の小花文というやり方は、同じ形式で本図の四天王の甲冑縁に登場する。加えて諸聖衆図の構成諸尊はいくつかのパターンが繰り返されており、しかも菩薩形は腰の反り返った図様をもつが、本図の諸天衆も同じような特徴を備えている点でも類似性が指摘できる〔図58〕。これほど共通する要素があると、かなり似かよった制作背景を想像したくなるのも無理からぬところであろう。

さて、諸聖衆図は高山寺明恵上人と深い関わりがあり、明恵の晩年（貞永元、一二三三没）か、または示寂後まもない頃の制作と指摘されている。⁽²³⁾ さらに石

田尚豊氏は、諸聖衆図は各種の宋画をもとにして合成したようなところがあり、図像の形式において宋画の影響が多い事を指摘しているが、筆者もこの見解を支持したい。ところで、本図と諸聖衆図を比較して今度はその差を考えた場合、本図の清新な画趣や諸尊の理知的な表情などに宋画に遠因するものを感じしても、諸聖衆図の図像に現われた宋画の影響のように直接的なものではなく、なお間接的といわざるを得ない。逆に本図の方が賦彩がより豊かで、輪郭線と文様線に白色線が部分的に用いられている点や、変質はしているものの纏綿ないし暈染法を伴った紺丹緑紫と呼ばれる彩色原理の踏襲が見受けられる事など、平安仏画的な要素をより多く遺していると判断される。諸天衆が菩薩形に杳を履く点を除き、宮女や俗形者、動物群の図像に前代に比べて目新しい要素がない事もこういった一面を支持するものだろう。以上のような考察から、本図の制作年代は諸聖衆図よりやや遡る十三世紀前半と考えるのである。

おわりに

冒頭にも触れておいたが、日本の仏伝図の中で本図のように灌水の景のみ（獅子吼と二重映しにはなっているが）で一画面が構成される例は極めて稀である。大福田寺本、MOA美術館本、常楽寺本などの「釈迦八相図」にしろ、龍巖寺本、劍神社本などの「八相涅槃図」中の灌水の景にしろ、必ず同一画面ないし区画の中に、無憂樹下にて摩耶夫人の右脇より誕生する景と、灌水の景とが七歩蓮華によって連結した図様に表わされている。一幅の中でこれができるだけ大きく扱う点では、七幅仕立て（涅槃幅欠）の常楽寺本が、形態上最も本図に近い。しかしそれでも、一幅中に樹下誕生・灌水・試芸の三場面が入っているし、この前に下生托胎を描いた画幅が来る。つまり、本図のように灌水の景に一つの画幅を用いる方式のまま、鎌倉時代の「釈迦八相図」の通例に見合うものを構成しようとするならば、少なくとも十数幅を要するのである。これはやや不合理であろう。一つの考え方は、きわめて重点的に仏伝中よりいくつかの景を取り出して描いたうちの一つとする解釈である。その場合、他の画幅にも本図同様細かい短冊形が多数ちりばめられる事になるが、それが自然かどうか問題になる。ここではもう一つの考え方、すなわち、元来本図は単一の画幅であった可能性を敷衍しておきたい。

本図の様式的考察を進める中で、奇しくも高山寺蔵「華嚴海会諸聖衆図」との類縁性を見出すに至った。この画幅には「明恵上人樹上坐禅図」の筆者と目される恵日坊成忍筆とする袂背墨書があり、また『高山寺縁起』には三重塔の四柱に俊賀筆「華嚴海会諸聖衆曼荼羅」、

西面持仏堂南壁に「華海聖衆曼荼羅」が描かれたと記すことなどから、その制作に明恵が強く関与しているのは確実である。

明恵は鎌倉初期において西大寺叡尊と並び釈迦信仰の復興を鼓舞した華嚴宗の碩学であり、その著『四座講式』が後の諸宗寺院における涅槃会の普及を招いたのは著名な事実である。ところが涅槃会を始めた建保三年から十年後の元仁二年（二二五）四月八日、明恵五十三歳の晩年に至り、仏生会式を作製してこれを始めたことが、諸種の伝記に述べられている。⁽²⁴⁾この折に用いたと言われる『仏生会講式』⁽²⁵⁾の写本一卷が大谷大学図書館に蔵されている。

これは、「華嚴經文を案ずるに云々」「帝網重々事々相即之極説」などという句によってもわかるように華嚴教学を主とする立場から草されたものであり、形式的にも四座講式にきわめて近く、しかも全篇にわたって釈尊恋慕の哀切たる情感が漂う名文から成る。明恵上人作とするにふさわしい講式である。⁽²⁶⁾五段に分けられた第一段の「降神誕生ノ瑞相」に誕生、七歩、獅子吼、灌水の様が述べられるが、その内容は簡略ながら『過去現在因果経』を骨子とし、これに『今昔物語』と同じく十方に拡大した七歩が新しい要素として加わっている。⁽²⁷⁾すなわち、本図の図様と比べた時、背馳するのは弘子を持つ梵王がいない点ぐらいで、これは他の経典でも事情は同じであった。すると本論で想定した様式年代にも近い事から、制作背景上、重要な関連があったのではないかと疑われて来るのである。^(補註)

四月八日の仏生会（灌仏会）では、彫像の誕生仏に参会者が香水を手ずから灌ぐのを通例とする。画像を懸けたという史料は未だ寓目していない。しかし、釈迦誕生時の瑞相を彷彿させようとするならば彫像のみでは限界があり、画像の助けを借りる事もあり得よう。小規模な講の形態では大きな画幅を必要とせず、本図のような大きさでも充分有意義である。すなわち本図の制作目的は、涅槃会における涅槃会と同じような役割を、仏生講において果たすものを要請されたためであったという提言をしておきたい。また、たとえ仏生会に用いられたものでなくとも、明恵によって敷衍された釈迦信仰の拡がりの場の中で、その影響の下に制作された可能性は高い。本図が依拠した図像は諸天衆を除いて特に目新しい要素はないが、一種でみずみずしい画趣は、背後に清廉な精神的基盤があつて初めてもたらされるものではないだろうか。

註

(1) 全文は次の通り。

「佛誕圖

畫佛誕而具種々瑞應之相如比圖者
未曾見之觀其畫風而察之蓋平安

朝末葉佳作也

大正己未中春 無記齋主人大村西崖

〔印図〕

(2) その他の經典叙述を以下に掲げる。

・『普曜經』(西晋、竺法護訳)

天帝釋梵忽然來下。雜名香水洗浴菩薩。(大正藏3—494 a b)

・『異出菩薩本起經』(西晋、聶道真訳)

四天王即來下作禮。抱持太子。置黃金机上。(同3—618 a)

・『仏本行集經』(隋、闍那崛多訳)

菩薩初從母胎出時。時天帝釋。將天細妙幡戶迦衣。裹於自身。於

先承接。……大梵天王。於先勸請如來說法。……

菩薩初從右脇生時。四大天王。抱持菩薩。(同3—687 a)

・『仏所行讚』(北涼、曇無讖訳)

天王金華手 奉持床四足 (同4—1 b)

なお、『今昔物語』卷一にも、釈迦が右脇から生まれた時、「諸ノ天人魔梵沙門婆羅門等、皆悉ク樹ノ下ニ充テ満テリ、七歩歩んだ後、

「四天王天ノ繪ヲ以テ、太子ヲ受ケ奉テ、宝ノ机上ニ置奉ル。帝釈ハ宝蓋ヲ取り、梵王ハ白拂ヲ取テ左右ニ候フ」とある。

(3) 亀田孜「絵因果経からみた仏伝の美術」(『日本絵巻物全集一六 絵

因果経』所収、角川書店、一九六九年)、上野アキ「敦煌本幡画仏伝

図考」(『美術研究』二六九・二八六号、一九七〇・一九七三年)、松

本栄一「敦煌画の研究」(一九七三年)、百橋明穂「中央アジアにおけ

る誕生と涅槃」(『誕生と涅槃の美術』上野記念財団助成研究会報告書

第七冊所収、一九八〇年)、高田修「仏教説話図と敦煌の壁画」(『中

国石窟 敦煌莫高窟二』所収、平凡社、一九八一年)、肥塚隆「イン

ドにおける仏誕生の図像」(『美術史』九〇—九二号、一九七一年)、

同「インドにおける誕生と涅槃」(『誕生と涅槃の美術』上野記念財団

助成研究会報告書第七冊所収、一九八〇年)などの著論を主に参照した。

(4) 『中国石窟 敦煌莫高窟一』図176。亀田氏はこれを隋代壁画とし、

七歩の場面に登場する諸尊中に、阿修羅や緊那羅などの樂神が奏樂している、と指摘している(註3論文)。

(5) 『西域美術I』図31(講談社、一九八二年)。

(6) 同右、図32。

(7) 水野清一・長広敏雄「雲岡石窟」Ⅲ・Ⅳ(京大大学人文科学研究所、一九五三・一九五五年)。

(8) 松原三郎「増訂中国仏教彫刻史」図15(吉川弘文館、一九六六年)。

(9) 関野貞「支那仏教史蹟」第四輯図7(一九二六年)。

(10) 宝亀十一年(七八〇)の『西大寺資財流記帳』の「佛菩薩等像」の項に灌仏調度としていくつかの品名が挙げられているが、その中に、

捨帝釋像二軀各高一尺三寸
 とある。この宝蓋は帝釈天本体にかかるものではなく、本図のように

持物としてあったものではないだろうか。

(11) 有賀祥隆「准胝観音像について」(『国華』一〇三〇号、一九八〇年)参照。

(12) 敦煌幡画中、八九号の獅子吼図には三方に一箇ずつ蓮華が見えるが、

四方七歩を意識していたかどうかは不明である。

(13) 因果経の記述は本文中に前出。

・四天王接置金机上。以天香湯。浴太子身。(『太子瑞應本起経』、

大正藏3—473 c)

・四天王即來下作禮。抱持太子。置黃金机上。和湯浴形。(『異出菩

薩本起経』、同3—618 a)

・菩薩初生時。諸天等持於金床。與菩薩坐。坐已。菩薩澡浴其身。

(『仏本行集経』、同3—687 c)

(14) ・五者陸地生三寶蓮花。大如三車輪。〔因果經〕同3—625 b)

『修行本起經』(同3—464 a)、『瑞応本起經』(同3—473 c) もほぼ同じ。

(15) ・二十一五百白象子。自然羅住殿前。二十五白師子子。從雪山出。羅住城前。〔修行本起經〕同3—464 a、『瑞応本起經』同3—473 c)

・二十一者無數白象子首戴蓮花。列住殿前。……二十三者五百白師子王。從雪山出。息其惡情。心懷歡喜。羅住城門。〔因果經〕同3—625 c)

・八者從雪山中。無量師子之子來遶迦毘羅城。歡躍震吼各守城門。……十者五百白象之子。來自雪山至王殿前。〔方廣大莊嚴經〕同3—551 c)

(16) ・三十漁獵怨惡。一時慈心。〔修行本起經〕同3—464 a、『瑞応本起經』同3—473 c)

・三十者諸惡律義一時慈悲。〔因果經〕同3—625 c)

なお『仏所行讚』にも「凶暴衆生類 一時生慈心」(同4—1 c) とある。

(17) ・三十二樹神人現。低首禮侍。〔修行本起經〕同3—464 a、『瑞応本起經』同3—474 a)

・三十二者一切樹神。化作人形。悉來禮侍。〔因果經〕同3—625 c)

・三十二者娑羅樹神出。現半身。合掌恭敬。〔方廣大莊嚴經〕同3—552 a)

(18) ・前後自然忽生三井。其水香潔具三功德。爾時摩耶夫人。興其眷屬。隨所欲須。自恣洗漱。〔因果經〕同3—625 b)

・淨水清涼井 前後自然生 中宮姝女衆 怪歎未曾有 競赴而飲浴 皆起安樂想 〔仏所行讚〕同4—1 c)

(19) 田中義恭『古代の誕生仏』概説(奈良国立文化財研究所飛鳥資料館図録第五冊、一九七八年)。

(20) 『中尊寺経絵』図135(大和絵同好会、一九三八年)。

(21) 同書、図48。

(22) 石田尚豊「明恵上人をめぐる華嚴変相図」『国華』八七九号、一九六五年)。

(23) 柳澤孝「転法輪筒とその絵画」『美術研究』二二二号、一九六四年)。

(24) 施無畏寺本『高山寺明恵上人行状(仮名行状)』(『高山寺資料叢書』第一冊、「明恵上人資料 第二」四九頁)、報恩院本『高山寺明恵上人行状(漢文行状)』(同、二〇一頁)、高山寺本『梅尾明恵上人伝』(同、四二一頁)。

(25) 『仏書解説大辞典』による。謙順撰『諸宗章疏録』巻二にも明恵上人作として「佛生會講式一卷」が挙げられる。

当該写本の奥書は、
「御本云

爲東寺西院御影堂御講書之畢

延文五年正月十八日 權少僧都景教」

となっている。『東宝記』に依れば東寺金堂の灌仏会とは別に西院御影堂で仏生講が行なわれており、涅槃講とともに始行年次は不分明と記す。

(26) 冒頭部にみえる

案ニ華嚴經文ニ云欲令衆生歡喜故出現於世欲令衆生憂悲感慕故示現涅槃云々。

という句は、註(24)に掲げた施無畏寺本および報恩院『高山寺明恵上人行状』の仏生会始行の記述中にそのまま見出せる。

(27) 第一段は降神誕生瑞相、二段は出家成道儀式、三段は誕生出家遺跡、

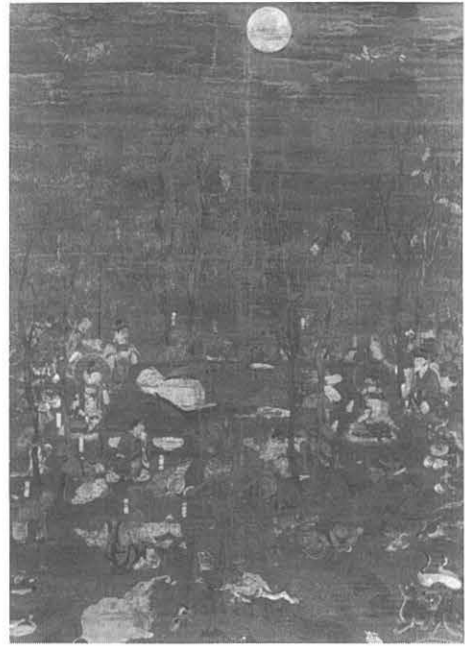


図59 仏涅槃図 高山寺

四段は大恩之徳、五段は発願廻向となる。以下に第一段の全文を掲げる。

第一舉^{クト}降神誕生瑞相^ヲ者菩薩在^テ兜率天^ニ満足定壽四千歲^ヲ以^テ四月八日^ノ曉^ニ星出^ル時^ヲ化^シ乘^リ白象^ニ從^テ摩耶右脇^ニ入^リ住^ス母胎^ノ間^ニ說^キ法利^ニ生^キ更^ニ無^シ障^ハ礙^ヲ晨^ニ朝^ニ爲^シ色界諸天^ノ說^キ法日^中爲^シ欲界諸天^ノ說^キ法晡^ノ時^ニ爲^シ諸鬼神衆^ノ說^キ法於^テ夜^ノ三時^中說^キ法利^ニ生^キ亦復如^シ是遂^ニ則^チ以^テ四月八日^ノ初^ニ出^ル時^ヲ於^テ藍毗尼^ノ園^ニ樹^ノ下^ニ從^テ夫人右脇^ニ生^ル自^ラ擧^テ右手^ニ於^テ十方^ニ行^ク七步^ヲ大師^ノ子^ト吼^キ唱^フ言^ハ天^ノ上^ノ天下^ノ唯^ニ我^ト獨^ニ尊^ト云^フ々々^ヲ面^ヲ兒^ト怡^シ悅^シ梵^ノ音^ヲ哀^シ雅^シ寶^ヲ華^ヲ承^テ足^ヲ四^王接^シ身^ヲ帝^釋執^リ蓋^ヲ梵^王持^リ拂^キ龍^吐

靈^ノ水^ヲ温^ク涼^ク分^リ味^ヲ八^部滿^テ虛^空ニ^テ伎^樂列^レ音^ヲ當^テ此^時生^キ死^ノ海^中立^テ解^脱之^橋梁^ヲ煩^ノ惱^ノ病^ノ之^床雨^ニ般^若之^良藥^ヲ歡^喜悅^豫可^ク唱^フ伽^陀行^ヲ禮^拜頌^曰

人中尊導現生已 遊行諸方各七步
觀察一切衆生類 无碍法門覺一切

南無大恩教主釋迦牟尼如來生々世々值遇頂載

また第三段中にも次のような関連記述がある。

至^テ藍^毗尼^園有^シ釋^種浴^池澄^清皎^鏡雜^華彌^滿其^北二^十四^五步^有無^憂華^樹今^已枯^悴昔^昔薩^誕生^處也^吹東^有卒^都婆^二龍^浴太^子所^也乃^至帝^釋接^太子^四王^抱太^子二^龍踊^出地^摩耶^浴河^隣次^在之^下略

〔補註〕 本稿初出後に出版された『図説日本の仏教四 鎌倉仏教』（新潮社、一九八八年）第四章「釈迦追慕と弥勒信仰」の中で、宮島新一氏は高山寺の涅槃図（十三世紀）〔図59〕と本図とを併載されている。両図を見比べると共通点が多く注目される。明恵周辺の美術と本図とのつながりを想定する本稿の立場を補強する材料といえよう。また本図上端の補絹部の図様が、涅槃図と酷似しており、全く根拠のないものではなかったことが証明される。

また漆紅氏の「釈迦誕生モチーフにおける中国的変容の指標を求めて―灌水場面の雲に着目して―」（辻惟雄先生還暦記念会編『日本美術史の水脈』所収、ベリかん社、一九九三年）では、瑞雲の取り扱いに關してインドと中国との興味深い差異が指摘されている。

第二 応徳涅槃図の図像と表現

はじめに

釈迦誕生図がまれな例であるのに対し、釈迦入滅の風景を映し出した仏涅槃図の遺品は数多く残されている。しかし、平安時代以前に遡るものは十指に満たない。その中でも金剛峯寺蔵「仏涅槃図」（「応徳涅槃図ともいう」）は、このジャンルでの最大作というに留まらず、日本の仏画中、最高峰に位するものとして人口に膾炙されている。だが、本作品の研究となると多方面からのアプローチが必要であろう。そこで本論は、図像と表現形式の問題を中心に考察し、伝統踏襲的な要素と新しい要素、中国絵画との関連や本図独自の特徴等の点を、幾分なりとも明らかにすることに努めたい。

一 会衆とその構成

この図は、くしなじやう拘尸那城の力士生地、ありらばつだい阿利羅跋提河の辺、あまろふ娑羅双樹の間における釈迦入滅の風景を描いたものである⁽¹⁾。釈迦は画面中央にあって、宣字形宝床上に北枕をとり右脇を下にして横臥している。その枕頭には菩薩衆が会座し、宝床の周囲に仏弟子衆、その外側に諸王諸大臣その他の俗形者、諸天、八部衆、獅子等が位置している。画面上部には背後の山水が表現され、右上方より仏母摩耶夫人の降天する姿が描かれている。また宝床をかこむ四方双樹のうち西方の一株には仏鉢の包みが、東方の一株には錫杖が掛けられている。

本図が、大乘『だいほつねはんぎやう大般涅槃經』および『だいほつねはんぎやう大般涅槃經後分』〔後分〕と略称⁽²⁾を主依經典としていることは従来より明らかであるが、図を構



図60 仏涅槃図(応徳涅槃図) 全図 金剛峯寺

成する尊像の数、名称等の点について整理されているとは必ずしもいいがたい。そこで今、釈迦以外の尊像を列挙してみよう。

- …… 『大般涅槃經』および『後分』の両經に登場するもの
- ◎ …… 『大般涅槃經』に登場するもの
- …… 『大般涅槃經』の挿話中に登場するもの
- …… 『後分』に登場するもの

〈菩薩衆〉

- 1 「慈氏菩薩」、2 「地藏薩埵」、3 「普賢大士」、4 ◎ 「文殊大聖」、5 「觀自在菩薩」、6 ◎ 「高貴德王并」、7 ◎ 「無辺身并」、8 ◎ 「迦葉童子」

〈仏弟子衆〉(十大弟子は、尊名下にその能所を掲げる)

- 1 ● 「阿泥楼豆」(阿那律)「天眼第一」、2 ● 「侍者阿難」(多聞第一)、3 「佛子羅雲」(戒行第一)、4 ○ 「須菩提」(解空第一)、5 「富楼那」(說法第一)、6 ◎ 「離波多」、14 ○ 「俱絺羅」、15 ○ 「周梨槃特」、16 ● 「須跋達羅」
- 8 ◎ 「薄俱羅」、9 「劫賓那」、10 ◎ 「難陀比丘」、11 「迦留陀夷」、12 ◎ 「憍陳那」、13 ○

〈俗形者〉

- 1 ◎ 「迦旃延」(論義第一)、7 ○ 「優波離」(持律第一)、8 ◎ 「薄俱羅」、9 「劫賓那」、10 ◎ 「難陀比丘」、11 「迦留陀夷」、12 ◎ 「憍陳那」、13 ○ 「離波多」、14 ○ 「俱絺羅」、15 ○ 「周梨槃特」、16 ● 「須跋達羅」
- 陀子」、8 ◎ 「純陀眷屬」

〈天部〉

- 1 ● 「釈提桓因」(帝釈天)、2 ● 「梵天」(西方樹下の人物)

〈八部衆〉

- 1 ◎ 「難陀龍王」、2 ◎ 「緊羅那」(緊那羅)、3 ◎ 「摩睺羅」(摩睺羅伽)

〈仏母一行〉

1「摩耶夫人」、2「勝音天子」

〈その他〉

●金剛力士 ◎獅子

すなわち、菩薩八、仏弟子十六、その他の人物十六、動物一の計四十一体となる。尊数で問題となるのは、阿難と難陀の存否であるが、亀田孜著『国宝涅槃図』解説、中野玄三著『涅槃図の名作』図版解説は、宝床中程にいる袖を眼に当てた人物を阿難とし、難陀が欠落しているとする。すると四十体となる。しかし、袖を眼にやる人物と釈提桓因との間には、明らかに僧袈裟の丘状の盛り上がりが認められ、これこそが地に俯せる阿難の姿であり、手前を難陀と見るべきである。涅槃の場における阿難の懊悩の様は、諸経典に特に激しく記され、この図の演出もそれを踏まえていると考えられる。つまり、短冊形に記された尊名はすべて描かれており、計四十一体となるわけである。尊名比定の点で注意すべきものは、阿泥楼逗（仏弟子衆一）と梵天（天部二）である。

宝床上辺にて、指頭を相叉えて合掌する人物の短冊形上端には、「阿」字がわずかに見え、これが阿那律であることは亀田氏によって明らか⁽⁹⁾にされている。ただし「阿」字が短冊形のかなり上端に位置しており、少なくとも四文字以上の尊名であると推測されること、『後分』においてこの尊者は一座を主導する重要な役割を果たすが、そこには「阿泥楼逗」と記されること等から「阿那律」ではなく「阿泥楼逗」の名称を用いたものと思われる。

次に、西方双樹下の人物は短冊形の剝落がひどく、これまで尊名未詳尊として扱われて来た。亀田氏は、これを摩耶夫人の地上に降り立った姿であると推測される⁽¹⁰⁾。しかし、この人物には鬚鬚の表現が認められ、少なくとも女性像ではないことが知られよう。ところで本図と図様が近似する鶴林寺板壁の涅槃図を見ると、やはり西方樹下に類形の人物があり、長い柄の払子を持っていることに気づく。また、本図と同系と思われる達磨寺の涅槃図の画面左下方には、後ろ向きながら袖を頬に当てる本図と似た図様の人物が認められ、これには「尸棄梵天」の添書がなされている。もしこの三者が同体尊（梵天）であるとすれば、鶴林寺像の払子のみが唯一の持物——標幟となり得るが、さいわい高山寺本十二天形像中に、払子を持物とする梵天像（大正蔵図像⑦—387）が見出せ、達磨寺本の添書と違背しない。構成上の点からも、梵釈二天が、本図と鶴林寺本は宝床を挟む位置⁽¹¹⁾に、達磨寺本では相対する宝床の両角付近に対峙する自然な形になる。さらに、東洋美

図61 仏涅槃図 年紀銘 金剛峯寺



図62 仏涅槃図 年紀銘 金剛峯寺



図63 仏涅槃図 尊名 金剛峯寺

術研究会編輯の『仏教美術資料』（大塚巧芸社）の本図の写真（No. 11）から、短冊形の上半部に「尸」と「棄」の上部が残っているのが見て取れる。⁽¹²⁾ ちなみに、梵釈二天の呼称は『大般涅槃經』では「大梵天王」「釈提桓因」であるが、『後分』では梵天が「尸棄大梵天王」の名で登場している。

以上のことから、西方双樹下の人物は尸棄大梵天であり、宝床東辺の釈提桓因と対峙する形でここに描かれたものと判断されるの^(補註1)である。

ところで、本図には『大般涅槃經』ないし『後分』に登場しない尊も図示されている。このうち慈氏（弥勒）は、涅槃部經典中『中陰經』に登場するが、釈迦仏の後を継いで未来に仏陀となる一生補処の菩薩であるという特別な性格だけを考えても、ここに描かれることは不自然ではない。地藏、普賢、観音の三体の菩薩は、特別な理由を考えるまでもなく、顕密を問わず著名な尊であり、菩薩衆の代表として図示されたものだろう。仏弟子についても事情は同じである。十大弟子中の羅云、富楼那は言うをまたず、劫賓那、迦留陀夷の両者は『摩訶僧祇律』『四分律』『法華經』（序品、五百弟子受記品）『阿弥陀經』に登場し、前者はその他『無量寿經』『無量義經』等のポピュラーな經典に登場する尊者であり、仏弟子衆の一員として本図に描かれても不思議ではない。

摩耶夫人の降天については、亀田氏が『摩訶摩耶經』と伝恵心僧

都作『涅槃講式』に典拠が求められることを指摘されている。だが「勝音天子」の出典は未詳である。⁽¹³⁾

なお、年紀銘についてもここで付言しておきたい。本図右下隅には「應徳三年^{丙寅}四月七日^{甲午}奉寫已畢」という書込みがなされ、平安時代の仏画中、数少ない年紀の知れる基準作の一つとして扱われている〔図61〕。その書風は、画中短冊形の尊名のそれと近似しているが、しかし仔細に検討してみると、各字の中心線が一貫せず、全体的に筆致がたどたどしい。ちなみに「應徳」の「徳」〔図62〕を、尊名の「高貴徳王井」「威徳無垢稱王」「善徳優婆塞」の「徳」〔図63〕と比較するならば、「イ」の第二画の起筆部が、後三者は右横に入圧させるのに対し、前者は下方に入圧させていることに気付く。また、第三画が、後三者は外側に張り出す勢をもっているのに対し、前者は逆に内側に彎曲しようとする。さらに「心」の第二画において、後三者は、起筆部から反転部にかけて筆圧が大きく増大するのに対し、前者はそれが充分でない。これは「應」字の「心」についても当てはまる。このような差異は、字形の類似にもかかわらず、筆者の相違を示していると考えられるのである。

ところで、平安時代の仏画中、本図以外に年紀の記されているものとして、来振寺の五大尊中の降三世と軍荼利明王、持光寺の普賢延命像の三例が知られている。⁽¹⁴⁾だがこれらの書入はいずれも画面には直接顕さない裏書という形式を取っており、この点からも本図の記入場所の不自然さが浮かび上がって来る。

すなわち、この年紀銘は、尊名墨書との字形の類似、尊名との筆者の相違、記入場所の不自然さという三つの様相を持っているのである。これらを説明するには、本図の制作当初、裏書または箱書等の形式で、尊名筆者と同一の手になるこれと同文の年紀銘が存在し、後代の修理・修復時に何らかの理由からそれを現在の場所に写し書きしたものと考えるのが妥当ではないだろうか。

二一 画像の問題と菩薩尊名

画像の点で問題にしたいのは、釈迦の服制、慈氏の宝冠、地藏の形制の三点である。

釈迦は全面に截金文様を施された衣を纏うが、これは上衣と下衣から成っている。ところで、上半身より膝下までの躰の大部分を覆う上衣の左肩部には、紐帯の結び目が認められ、袈裟を着用していることに気付く。平安仏画の如来像は、紐帯や条線のない衲衣を着するのが

普通であり、紐帯のついた袈裟を着する如来像としては、十二世紀の宝楼閣曼荼羅圖（フリア美術館）本尊、高野山の阿弥陀聖衆來迎圖本尊、それに本図と同系の鶴林寺板壁仏涅槃圖等が挙げられるに過ぎず、応徳以前には全く見られない。

その淵源を辿ると、中国におけるこの種の吊袈裟の如来形の例は彫刻の方が早く、唐代顕慶年間（六五六―六六〇）の歴城神通寺諸像中にそれが見られる。⁽¹⁵⁾一方、敦煌画におけるこの種の例は、盛唐期に遡ることができる。三二〇窟北壁觀經變相圖中の左下方の如来形がそれである。⁽¹⁶⁾この服制は、盛唐期の一七二窟の觀經變相圖本尊、ニューデリー美術館の葉師浄土圖本尊⁽¹⁷⁾（八世紀末）、大英博物館の葉師浄土圖本尊⁽¹⁸⁾（八九世紀初）、中唐期の一一二窟、五代の一四六窟諸經變中の如来、五代の六一窟諸經變の如来、ニューデリー美術館の持鉢釈迦圖等にも窺え、中国では唐宋を通じ、如来服制の一つとして比較的ポピュラーに用いられたことが知られる。尙然が寛和三年（九八七）に請來した清涼寺釈迦胎内納入物中、版本「靈山變相圖」「金剛般若經」見返絵中に同じ服制を見出せるのもこれを背景としたものだろう。

日本では鎌倉以降にこの服制の普及を見るものの、平安仏画には稀であり、しかも最も早い例であることを考えると、本図の吊袈裟形式は、中国仏画に範を取った可能性が大きい。

慈氏圖像で注目すべき点は、五智宝冠を戴いていることである。五智宝冠を戴く慈氏は善無畏訳『慈氏菩薩略修瑜伽念誦法』二巻に典拠が求められ、上下巻双方に二臂像が説かれている。⁽²⁰⁾左掌を頬に、右掌を宝床上に置き、毘鉢^{くみび}座上に立膝姿をとる自由な姿態の応徳図慈氏像は、当然これらと印相・持物を異にする。しかし、五智宝冠は密教圖像の指標と云うべきものであり、そこには明らかに密教の影響が看取されるのである。

次に地藏像は、日本仏画において比丘形として登場する最も早い例となる。反花の蓮華座に坐し、右手は施無畏印、左手は花台上三箇火炎宝珠をとるという特異な形制に表わされている。地藏の像容は、顕教系の地藏関係經典には明確な規定がないものの、『大方広十輪經』八卷（北涼代訳出）にすでに声聞形として説かれ、宝珠様のものを持つことが暗示されている。敦煌画にも九〇十世紀の地藏画に、宝珠または火炎宝珠をもつものがあり、特にギメ美術館の一点は本作品の地藏の形に近くなる。日本でも、広隆寺講堂像、秋篠寺像、朝田寺像、宝生寺像、その他多くの九〇十世紀の地藏像に、宝珠様のものを持つ比丘形像を認めることができ、⁽²¹⁾また、矢田寺地藏（十世紀）のように、ギメの地藏図同様、応徳図に近い形のものも見出せる。⁽²²⁾

一方、密教經典で地藏を比丘形とするのは善無畏訳『地藏菩薩儀軌』と不空訳の同名書であり、前者に二種、後者に一種の圖像が説かれ

ている。そのうち前者の一種すなわち、(左手…盈華形を持す。右手…施無畏。声聞形にて袈裟を着し、蓮花座に坐す) (大正蔵20—652 a) という規定が、応徳図の地藏に近い点で注意を引く。

密教図像類中、比丘形地藏は『圖像抄』(十二世紀前期、恵什撰)に一図(大正蔵圖像③—No.51)、『別尊雜記』(平安末、心覚撰)に三図(大正蔵圖像③—31以下)掲載されている。就中、『別尊雜記』の一図には、左手の持物として初めて三箇火炎宝珠が登場し、右手も施無畏印に示され、応徳図地藏とほとんど同じ形が見られるのである。さらに、旧観智院本「諸尊圖像集」中のこれと同じ図に当たるもの(大正蔵圖像③—14)に、その三昧耶形として、応徳図地藏の持物と全く同図様の花台上の三箇火炎宝珠が描かれているのは、注目すべきであろう。その典拠については知り得ないが、最も近いのは前掲の善無畏軌の一説であり、特に、その中の左手盈花形の意味が明確でなかったらしいこと(24)や、地藏と宝珠との結び付きの強さを考えると、盈花形が花台上火炎宝珠に転化することも有り得たものと思われる。

このように、応徳図地藏の図像は顕密双方に近似物を見出せる。しかし、細部まで一致するのは明らかに密教図像中のそれであり、何らかの形で善無畏軌系地藏図像の影響があったと想像されるのである。

次に、菩薩尊名について検討しておこう。

本図の文殊、普賢、地藏に、「大聖」(だいしょう)「大士」(だいじ)「薩埵」(さつた)なる特殊な称号が付されていることは早くから注意され、春山武松氏は、「大聖」(25)「大士」が中国式の呼号であると推測している。筆者は今、これらの菩薩とその呼称との結び付きが、偶発的なものではなく何らかの背景に基づくものと予想しつつ、その用例を探ってみると、まず「文殊大聖」は不空の文殊信仰と強い関連のあることが浮かび上がって来る。

不空(七〇四—七七四)が、自らの国家仏教的実践思想の中で特に強調したのは、文殊菩薩信仰であった。とりわけ不空の『表制集』によって知られる晩年の文殊弘通運動には、その志の熾烈なものがある。そして、問題の「大聖」という呼称がここに頻出するのである。たとえば、大暦二年(七六七)の「請臺山五寺度入抽僧制一首」には、五台山清凉寺を「為大聖文殊造閣已畢」(大正蔵52—835 c)とあり、さらに同四年の、天下の食堂において賓頭盧の上座に文殊を安置させようとした制一首にも「大聖文殊師利菩薩」(大正蔵同837 b)の語が再三見られる。この後、同七年には天下の諸寺院に、「大聖文殊師利菩薩院」(同841 c)を置くことを願出、示寂の前年には大興善寺翻経院に「大聖文殊鎮国閣」(同842 b)を修造せんとするなど、「大聖文殊」(26)の語が多見され、弟子恵暁の上表文には「文殊大聖」(同859 b)の語も

見られる。

なかでも、彼がその造立に異常な情熱を傾けた五台山の文殊像造立は唐代以降の文殊信仰の中心となる点において重要である。しかも、五台山諸寺の文殊に接した円仁は、『入唐求法巡礼行記』において、ほとんどすべての場合、「大聖」の語を付して呼び（単に「大聖」と呼ぶことも多い）、また『広清涼伝』（宋、延一編）も「文殊大聖」（大正蔵51―114c）「大聖文殊」（同1125b）と呼んでいる。さらに、奮然請来の清涼寺釈迦像胎内納入物の版本「文殊騎獅図」には五台山文殊の姿が描かれ、その銘文中に「文殊大聖」の語が見られる。しかも、銘文後半の五字真言功德の文は、やはり不空訳の『金剛頂超勝三界經説文殊師利菩薩秘密心真言』に依っているのである。

一方、平安末から鎌倉にかけての諸密家の図像集・事相書類の文殊関係の項には、不空の訳経、信仰に基づいたと思われる「大聖」の使用例の他に、『心地観経⁽²⁶⁾』に依る三世仏母としての性格を持つ、「文殊師利大聖尊」なる名称が散見される。しかし訳出年次が不空以後になるし、その名称は、五台山文殊のような強い個性のある信仰上の核を構成しない。逆に、台密系の『阿婆縛抄』などは、五字文殊行法の項において、『心地観経』に説く仏母としての性格を憶念しつつも、その観想の際は五台山文殊を観するのが最も便がある（大正蔵図像⑨―²³⁹）と指示する例も見受けられる。

以上のようなことから「文殊大聖」の呼称は、不空が種子を播き、やがて五台山文殊として開花した当代の文殊信仰を背景として生まれて来たものであると推察されるのである。

次に、「普賢大士」「地藏薩埵」の二つは数は少ないながらも諸書に散見することができる。⁽²⁷⁾ そのうち、他の呼称と互いに相伴って登場する点で注意すべきものが三つある。

一つは、前掲の「文殊大聖」の語の見える「文殊騎獅図」と対になって清涼寺釈迦胎内に納められた版本「普賢騎象図」であり、その銘文中に「普賢大士」の語を認めることができる。これは、少なくとも応徳年間から一世紀程遡る時代の中国において、すでにこの二つの呼称が用いられていたことを示している。

二つ目は、東密小野流の醍醐の勝賢（一一三八―一九六）の記を基に守覚（一一六〇―一二〇二）が撰した『秘鈔』の中の、普賢法、文殊法、五字文殊法、地藏法の発願句に、「普賢大士」「大聖文殊」「地藏薩埵」の語が見出せることである（大正蔵78―539b、540b、544c⁽²⁸⁾）。ただし、勝賢が師事した実運や心覚の諸尊法を、実運撰『諸尊要抄』『秘蔵金宝抄』『玄秘抄』、心覚撰『別尊雜記』の中の諸家所伝に關して

もこれと相違し、またこの期前後の事相書類にも同じ用例が見出せないため、今のところ勝賢以前にこの呼称法を遡らせることができない。三つ目は天台家の恵心僧都周辺に現われるもので、恵心作といわれる『普賢講作法』並びに『地藏講式』²⁹⁾の中に、「普賢大士」「地藏薩埵」の語が再三にわたって登場している。³⁰⁾ 恵心作の『極楽六時和讃』にも「普賢大士」「地藏大薩埵」の語が見られることを考えると、たとえ両書が恵心真撰でなくとも、周辺作であることが認められるならば、横川浄土教家周辺でもこの呼称法が用いられていた可能性がある。さらに、『往生要集』に心地観経から「文殊師利大聖尊々」の文が引用されている（『恵心僧都全集』一一五二）ことや、嘉承三年（一一〇八）に源信の流れを汲む叡山の一学徒によって撰せられたと推定される『諸仏菩薩本誓願要文集』にも「大聖文殊」という呼称が用いられていることも看過できない。³¹⁾

以上の考察を通じて言えることは「文殊大聖」「普賢大士」の呼称は確かに中国式ではあるが、日本における用例の存在から、春山氏の言うように、これが直ちに渡来の粉本と結び付くわけではない。また、慈氏菩薩の画像から密教の影響が明らかにされたが、「文殊大聖」と不空―五台山文殊との繋がりにそれが指摘できる。さらに、三体の特異な菩薩呼称の併出する場を求める時、真言、天台の双方に見出せるが、十一世紀後半にすでに存在していたという条件を満たすものとして、『涅槃講式』を撰述したといわれる恵心僧都周辺が浮かび上がることは銘記すべきである。

三 表現形式

1 釈迦

インド以来の涅槃仏の伝統に準じ、仏身は驚く程の長身に表わされる。仏顔は、体部のプロポーションにかかわらず円形に近い相好を持つのが通例であるが、本図ではかなり面長に描かれている。これを引き締めるように、髪際線が富士額状に示される。この形式は平安仏画中ではきわめて珍しく、写本で伝わる円珍請来の「胎藏圖像」「胎藏旧図様」の南方仏、平安末の長谷寺阿弥陀聖衆来迎図本尊に見られるぐらいだが、本図の額中央の垂下部の鋭さは群を抜いている。耳鬘の複雑さも、面長であることからたらされたものであろう。その表現は全く類例を見ない。

眼窩を辿る朱線は、途中で筆を継いで眼尻の方に深く喰い込ませている。この形式は平安仏画には少なく、むしろ八世紀の法華堂根本曼荼羅の小さな菩薩に例が求められる⁽³²⁾。鼻の表現を見ると、両小鼻をかたどりつつ鼻梁線を描き込んでいる。一方、天喜元年（一〇五三）の鳳凰堂扉絵、松永記念館旧藏釈迦金棺出現図（十一世紀末）、日野原家旧藏十二面観音図（十二世紀前半）等を見てもわかる通り、平安仏画における四六の斜め向きの顔容では、鼻を正面向きに表わし鼻梁を描かないのが普通である。本図のような形式は、奈良時代の法隆寺壁画や転写本で伝わる東大寺戒壇院扉絵に認められるもので、古様な形式と言えよう。^(補註2)

2 菩薩衆

菩薩の顔容表現においてまず注目されるのは、眼瞼線である。一般に、奈良平安の仏画において、肉身を朱線でかたどる場合、上眼瞼を墨線、下眼瞼を朱線で処理するのが普通である。ところが本図では上・下眼瞼とも弾力のある墨線を用いており、明快な形の強さが印象付けられる。やはり応徳以前には例がない。

次に、鼻梁と人中を見ると、驚くことにすべてが意図的に少しずつ表現を違えて描かれている。たとえば、文殊と高貴徳王は鼻梁と人中を連続させるが、前者は二本の人中線をもU字形に連結し、後者は人中槽で筆を止めている。観音は鼻梁とU字形人中を離す。他の諸尊も鼻孔表現や人中の凹凸を変えて、多様な変化を生み出しているのである。

このうち、鼻梁と人中を連続させる手法は摩耶夫人にも見られ、従来より特色ある描法として注目されている。松本栄一氏は、特に八世紀以前のコータン地方に見られる手法であることを指摘している⁽³³⁾。日本の遺品では、京都国立博物館（京博）本十二天中の梵天側顔と右脇侍、蓮華三昧院本阿弥陀三尊脇侍、その他数点に見出せるものの、一般的描写形式ではない。一方、請来図像中、仁王経五方諸尊図中幅の帝釈にも同じ手法が用いられているから、これは大陸仏画の形式に基づいていると考えられるのである。

だが、その他の描写形式も取り入れ、一画面内でこれほど多様性をもたせるのは前後に例を見ず、本図独自の特質と言えよう。

同じことが額髪についても指摘できる。菩薩衆の額には、ほぼ一尊置きに髪際付近より波状に垂下する額髪が描かれており、そこには額髪の生え際が左右相対するもの（観音、慈氏）と、双方とも上向きのもの（普賢、高貴徳王）の二つの形式が用いられているのである。ちなみに、平安後期仏画の額髪は、京博本十二天中梵天幅に見る特殊な例を除き、ほとんどが後者の形式をとる。前者の類例は見当たらない。

本図には、これまでの彩色仏画になかった肉線を墨線とする菩薩が、朱線の菩薩と一尊置きに並んでいる。これは黄色と白色の肉身を交互に配列させたことと対応するものだが、上述の、額髪を一尊置きに描いたこと、しかもそれを二様に描き分けたこと、鼻梁と人中表現をすべて違えたことともども、単調さを避けて造形的な変化と豊かさを与えようとする意識がそこに現われているものと見たい。

なお、文殊の頭髪も釈迦と同じ富士額に、しかも中央から振分けたスタイルに表現されている。この髪型を日本や大陸の仏画に求めることは困難で、菩薩の頭髪としてはほとんど例を見ない⁽³⁵⁾。ひるがえって日本の彫刻の中では、八世紀の呉女面（法隆寺献納宝物、東博保管）に、中分けの富士額の例がある。文殊には鬚髭が描かれないことや、二重脣に表現される等、きわめて女性的な印象が強い。この髪型も、おそらく、絵巻類に窺える当時の貴族女性の垂髪の影響と見るべく、日本的な演出ではなかっただろうか。

3 仏弟子衆

仏弟子衆の兀々とした肉身には抑揚のある墨線が多样されている。その顔容表現で最初に気付くことは、唐画を基にしたと思われる東京国立博物館（東博）本十六羅漢図（十一世紀）との類似である。なかでも感情表現の激しい第九戎博迦尊者像はよい比較材料となる。その開口の形状や口辺、額から眼尻にかけての皺の畳み方等の点に、応徳図と近似する描写形式を認めることができる。ただし応徳図では、口唇の歪みや皺に複雑さが加わり、しかも線の抑揚が顔面に喰い込むような表情を与え、より劇的な感情表現を成し得ている。

一方、鶴林寺板壁の涅槃図には、宝床の南辺から西辺にかけて、鼻を異様に隆起させた仏弟子の姿が多く見られる。また、仏足の傍の仏弟子の上半身には、ピッシリと長い体毛がうねるように描かれている等、異形の相をもつものが多いことに気付く。おそらく、原形となつたであろう中国の涅槃図においては、インドの仏弟子衆は当然異形の相に描かれたはずであり、そこには胡貌梵相を写すと言われた羅漢画の表現の伝統があったと想像される。顔の皺の描写形式上に現われた、東博本羅漢図と応徳図仏弟子像との類似も間接的にそれを示している。だが鶴林寺本には応徳図の劫資那や優波離、俱絺羅像と同形と思われる姿も認められる。敦煌画に残る多くの仏弟子像と比較する時、むしろ鶴林寺本の方が、このような原形の異相的要素をより多分に保持していると思われる⁽³⁶⁾。これに対し、応徳図ではこの異相さが後退し、より自然で纏りのある相貌に改変されていると考えられるのである。これは平安仏画における和様化の内容の一つに数え挙げられて然るべきものであろう。

また、仏弟子衆の身色は、三種（白肉色のもの、現在黄褐色のもの、絹地のままに近いもの）程にバラエティーを持たされているが、この意想はすでに法隆寺金堂壁画1号壁釈迦浄土図の十大弟子像に見出せる。そこには、白肉身のものとは異様な相貌をもたず、しかも釈迦の近くに位置する傾向が窺える。応徳図においても、仏顔付近の者達が白肉身に自然な顔容を持ち、他方、仏顔から遠い宝床南辺、西辺の者達が、実は軟化された異相の顔容であることを思うならば、仏弟子の身色と相貌、その配置の仕方といった点においても、意外に唐代絵画の形式を踏んでいることが浮かび上がって来るのではないだろうか。

4 その他の会衆

ここでは、摩耶夫人について述べた後、本章のテーマである表現形式から若干逸脱するが、風俗に現われた中国的要素、日本的要素という点を中心に考えて行きたい。

摩耶夫人は華やかな花冠を著し、金銀の璣珞を帯した襜褕衣姿に描かれている。顔容の表現形式は菩薩像のそれに準じてはいるが、菩薩像にも増す豊満な顔立や頬紅の表現には、奈良時代の薬師寺吉祥天画像、正倉院樹下美人図に通じるものがあり、唐代美人画がその母体となっていることを強く感じさせる。

中国風俗との関連は、まず勝音天子や迦葉童子の双童髻の形状について、見出すことができる。前者は、大英博物館蔵の天復十年（九一〇）銘の敦煌画観音画像中の童子形、それに平等院鳳凰堂扉絵押縁下落書の唐風童子像に近いものが認められる。後者は、神護寺模本等から判別できる東寺の唐画真言五祖像恵果幅の侍童の髻に酷似している。また、勝音天子の持つ墜尾も、前掲の東博本十六羅漢図第一尊者の持物に近似する。いずれも唐画に原形のあることを予想させるものである。

次に、純陀一族と須跋達羅の頭上には、透かし文様の入った頭巾や冠が置かれているが、このうち純陀子と眷属の冠は、唐代日常の冠である幘頭（まきかぶ）に相当すると思われる。幘頭は北周に始まり唐代に一般化したものだが、頭後に二本の帯（後脚）（ごあし）があつて垂下し、また別に二帯（前脚）（まへあし）があつて頷下に結び、用事のない時はこれを頂上髻前に結び置いていた。さらに、この後脚に硬柔の二種があり、唐初では天子以外は軟製で常に垂下していたが、唐中葉以後、一般人の後脚もややはね上がるようになり、五代から宋に至って平直に張り出すようになることが、文献、遺品の上から確かめられている。（47）純陀眷属の冠はほぼこれらの説に合致し、後脚がやや下方に張り出す点においても、敦煌

一四窟供養人物像や、大英博物館（大英博）の敦煌画四観音と文殊普賢菩薩図（八六四年）の供養像に同じ形状のものを見出すことができ、唐中葉以降の服制をとどめていると考えられる。純陀子の冠は、細紐が領下に、二帯が頭上に結ばれているが、後頭部からは彩色ある飾り帯が垂下している。やや上の説と異なるもののはやはり幞頭の一種と思われる。須跋達羅の冠は何に相当するか不明で、耳の辺より後脚らしきものが垂下する例は見当たらない。なお、五味充子氏は、毘舍離城大臣長者の冠と、華嚴五十五所絵巻の無厭足王の冠との酷似を指摘し、唐制の冕のくずれの一種とされる。⁽³⁹⁾ おそらく、俗形者の冠も、唐画や画像粉本類に見る冠を基にして形造られたと想像され、そのため一部に形のくずれを来たしたものでだろう。

以上のような、唐代風俗の反映に対し、一方では明らかに平安時代の風俗を反映している要素がある。女性形の髪形の鬢がそれである。これは鬢批びんせきといって、当時女性が両側の頬の毛を頭の分け目より二尺程下で切り揃える風習があった。その鬢批された髪束を「下端さかりば」と呼ぶ。⁽⁴⁰⁾ この風習は上下を問わず行なわれたが、鈴木敬三氏によれば、鬢批の有無は未婚既婚の別に対応していたらしい。⁽⁴¹⁾ いずれにせよ、平安後期から鎌倉にかけての絵巻を見てもわかる通り、下端は垂髪の一要素となっていた。ところで、応徳図の後宮夫人の髪形は垂髪形式とは異なるものの、その鬢の形状は、この種のものが大陸の彫像、絵画類に全く見られぬ以上、当時の女性の下端形式を摂取したものとして考えられない。勝音天子の鬢も（性別は措くとして）これと同様のものだし、摩耶夫人の鬢の形式も、きわめて短いものだがやはり下端形式から導かれたものである。この鬢の形式は、仏画、画像中でもきわめて稀であり、鶴林寺板壁の摩耶夫人に類例を見出せるに過ぎない。

5 娑羅双樹

四方の双樹の樹幹はそれぞれ根元近くで合せられ、繖形葉の樹葉の先端には、車輪状の華、三箇の鐘形華、石榴状の果等、多種多様な花果が結ばれている。ところで、応徳図以外の日本の涅槃図では、『大般涅槃経』寿命品、ないし『後分』応尽還源品に説く娑羅樹木の白変化の叙述に依り、⁽⁴²⁾ 変化葉群と常態葉群とが娑羅樹木全体を大きく左右に二分するように描かれるのが一般的である。しかし応徳図では、四方それぞれの双樹のうちに、二種または三種の群葉が同居している。さらに注意して見ると、剝落のためよくわからない西方樹を除く三方の双樹では、それぞれの向かって右側の一株は、葉に襲のない緑葉群をもち（東方双樹は幹が交差しているから逆になる）、左側の一株は、緑に襲のある枯葉のような褐色葉群をもっていることに気付く。仏頭上の、明らかに白変した様を表わしている北方樹右株の群葉でも、形の

上では左株の鬚のある一群とは異なり、右株の一部を占める緑葉群に等しい。つまり、少なくとも三方の双樹が、右株と左株に、緑葉と枯葉のように性質の異なる樹葉を区別して配しているのである。

その典拠を求めるならば、すでに林良一氏が、花果の形状の面から応徳図との類似を指摘された章安大師灌頂撰の『大般涅槃經疏』の記述が想起される。すなわち、その巻一に、

娑羅雙樹者。此翻堅固。一方二株四方八株。悉高五丈。四枯四榮。下根相連。上枝相合。相合似連理。榮枯似交讓。其葉豐蔚。華如三車輪。果大如餅。(大正藏38—44b、傍点筆者)

とある。ここで、娑羅双樹を、一樹が枯れると対になっている一樹が生ずるといふ交讓(41)の木に喩えられている点からも、本図の図相との一致が見られるのである。

この娑羅樹の表現形式の先例を未だ見出すことはできないが、『大般涅槃經疏』に依拠していると思われる。

6 宝冠と衣文処理

応徳図の宝冠と衣文処理には、特色ある形式が見出せる。しかも、その形式の由来する所を考察することは、本図が依拠したであろう原本の制作年代を考える上で、何らかの指針になると思われるから、やや詳しく述べてみたい。

(1) 宝冠

菩薩衆、梵天、善徳優婆塞等が頂いている豊麗な冠は独特のもので、応徳以前の日本仏画には見られない形式をもつ。筆者はその特質として次の三点を挙げたい。

a 宝冠中央部の動きが、単に垂直に盛り上がるのではなく、頭髪面に沿って後方に伸びて行くこと。

b 宝冠中央の弁葉の先端が、前方にひるがえっていること。

c 冠が、弁葉文、弁花文によってほぼ覆われていること。

ここでは、このような特質をもつ宝冠がどんな流れの中から生まれて来たのかという点について考察して行こう。まずaについて。

一般に、奈良仏画の冠は、三面頭飾またはその拡大型が主流であり、平安時代に入っても、高雄曼荼羅、伝真言院曼荼羅、高野山五大力

菩薩像などに、五智宝冠その他の豊かな形の宝冠が加わるものの、そのほとんどが垂直方向に盛り上がる動きを持つ点では変化がない。

だが、この種のものに混じって、明らかに頭髮面に沿った斜行の動きを示す冠が認められる。奈良時代の稀な例としては大仏蓮弁毛彫の中の菩薩が挙げられる。⁽⁴⁵⁾平安以後は主に画像の転写本に頼らざるを得ないが、早い所では、「四種護摩本尊并眷属画像」（原本は空海請来、智泉写）中の堅牢地神（大正蔵画像①―158）に、額中央から後方に向かう魚尾状の冠装飾が見られる。また、「胎藏画像」（原本円珍請来）には多様な冠が見られるが、そのうち帝釈（大正蔵画像② No. 186）、持明仙人侍者（No. 187）その他（No. 190 192 197 206 など）に三面頭飾を基体としつつ、魚尾状の装飾物が付加されているのを見る。同型のもものは、鳳凰堂扉絵上品中生図の菩薩や、「別尊雜記」「諸尊画像集」にも散見されるが、数はさほど多くない。

これに対し、同じく斜行型ながら、その装飾物の先端を反転させるタイプがある。早いものでは、「仁王経五方諸尊図」（原本は空海請来といわれる）中方幅の帝釈、東方幅の普賢の冠（図64）にかなり発達、整備した形で登場する。「諸観音画像」の中の白身観音（大正蔵画像⑩―1026）の冠にも略筆ながら同じタイプが認められ、傍に原図が円仁請来であることを示す「前唐院」の添書が見える。発生史的には、この反転型は前の単純な斜行型から発展したものであろうが、十二世紀の画像類には反転型がきわめて多く、この種の冠をもつ画像が広範に普及していたものと思われる。たとえば、『画像抄』の馬鳴（大正蔵画像③ No. 53）、阿摩鉢（No. 77）、妙見菩薩（No. 132）等々、『別尊雜記』の降三世（大正蔵画像③―129）、弁才天（③―51）等々が挙げられ、実際の遺品の上でも、東博本普賢画像、高野山阿弥陀聖衆来迎図、伝船中湧現観音、フリア本およびボストン本如意輪観音とその例は多い。

一方、敦煌画にこの種のを求めてみると、初唐期の二〇九窟南壁下方の菩薩群中に「四種護摩」の堅牢地神の単純斜行型冠に酷似するものを見、次いで初唐から盛唐にかけての三一窟天井下の壁画に、反転型の冠を見出せる。同じく前掲した盛唐期の一七二窟観経変にも窺えるようだ。だが数量的には僅少に過ぎる。ところが、中唐期の吐蕃占領時代に入るとこの種のものが見られるようになり（たとえば、一五八、⁽⁴⁸⁾一五九窟、大



図64 仁王経五方諸尊図 東方幅
普賢 東寺



図65 敦煌莫高窟158窟東壁 菩薩の冠 中唐

英博藏葉師浄土变相図等⁵⁰、特に一五八窟の諸経変では、さまざまタイプの斜行型、斜行反転型の冠が、垂直上昇型の冠を量的にも凌駕する勢を示している。なかでも東壁左方の経変中の右脇侍の冠⁵¹〔図65〕は、「五方諸尊図」の普賢、帝釈の冠にきわめて近くその形状が中唐期の所産になることを暗示している。晩唐から五代、宋にかけての敦煌画にも、これらの系統を引くと思われる冠を多見することができる。

日本の図像類中に現われた斜行型冠は、おそらく中唐期またはこれ以降における中国仏画の冠の形態の側面を反映しているものであり、応徳図の冠のa b両特質も、このような流れの中から生まれて来たものと考えられる。斜行反転型の冠図像の多くが、花卉あるいは弁葉状のものを含んでいる点で応徳図と共通することからも、この推定の妥当性が裏付けられる。また、反転した弁葉の先端が三花形になる点も、すでに五方諸尊図の冠以来の共通する特徴である。

ただし、応徳図の冠は、これらに比して格段に複雑なものであり、さらに、冠全体が花卉または弁葉文から成っているという特質cを持っている。そこには、冠の「植物化」とでもいべきもう一つの潮流があるものと見たい。奈良時代の法隆寺壁画や大仏蓮弁には、冠に花を添えたものがあるものの、その主体は金属質、鈿物質であり、平安に入ってから各種両界曼荼羅その他の密教画においても、この基本は変わらない。ところが、九世紀の室生寺金堂伝帝釈天曼荼羅の本尊と両脇侍には、明らかに非金属質の、縵縵彩色のある弁花文を主体に構成された冠が登場して来る。また、絵画の遺品ではないが、鳳凰堂の飛天群中にも花卉や弁葉等の植物質のものを主体とする冠が多見され(北14、南17、20、21等)、特に南17は、aの特質をもち、南20はbの特質を持っている。類例が少ないものの、このような植物質化の傾向が、応徳図冠の発生する一前提となっていると思われるのである。

すなわち、応徳図宝冠は、中唐期以降に顕著となる冠の斜行化、ならびに中央弁葉の反転化傾向と、これとは必ずしも同一でない全面的



図 67 仁王経五方諸尊図 西方幅 東寺



図 66 仏涅槃図 金剛力士 金剛峯寺

植物質化傾向の二つの流れを汲みつつ、おそらく建築装飾等に用いられる宝相華文を大幅に組み込んで拡大増殖させた所に生まれたものと考えるのである。なかでもその全面的植物質化は敦煌画に認められないものであり、当時の人々の温雅さを志向する美意識が、物性の面にも顕れた現象であると解釈したい。この冠が、十二世紀仏画における、やや単純ではあるが a b c の特徴をもつ斜行反転型冠の普及の先駆となったものであることは、想像するに難くない。

(2) 衣文、特に衣帯先端の処理

金剛力士の天衣、腰帯、結髪帯の先端を見ると、全体としては紡錘形をとりつつ、最も膨んだ部分の両辺を内側に縊らせて裏地を見せるという手法を用いている〔図66〕。また、衣帯の波打ちにも縊れや屈曲が多い。梵天、八部衆、摩耶夫人等の天衣先端も同じように処理されている。注意して見ると、この〈形〉(両辺が縊れた紡錘形)は、大きさ、複雑さ、柔らかさを変えて諸所に登場していることに気付く。たとえば、後宮夫人や緊那羅の袖口先端、橋陳那、俱絺羅の肩に掛かった袈裟の先端、梵天、純陀、須跋達羅等の地に引いた裳先の部分など、さまざまな部位に同じ〈形〉が認められる。

このような衣帯先端の処理法は、高雄曼荼羅、その他多くの平安仏画に見るような、衣帯を中央より魚尾形に二分する処理法と

は異なっている。その類例を探せば、十(ないし十一)世紀の高野山五大菩薩中の無量力吼、竜王吼の衣帯の一部、原図成立は十世紀頃と思われる醍醐寺伝扉絵八大菩薩図像の天衣に見出すことができる。(補註3) 縊れや屈曲が多いという共通点があることも見逃せない。さらに、応徳図と近接する時期のものとしては、いわゆる円心様図像が挙げられ、特に『別尊雜記』所載の五大明王図では、応徳図同様、衣帯先端のみならず、裳先等の他の衣の部分にまでこの描写形式が波及しているのを見る。

ところが、この種の表現を中国に求める時、我々は再び「仁王經五方諸尊図」に逢着する(図67)。そこには、天衣といわず裳裙といわず、多種多様な部位に、両辺に縊れのある紡錘形が出現している。しかもこれが、複雑で動的な、屈曲の多い衣帯の表現形式と密接な関係をもって現われているのである。円心様明王図像の裳の表現の原形をここに見取することは容易であるし、伝扉絵八大菩薩像の天衣表現についても同じである。⁽⁵³⁾ そして、応徳図金剛力士の衣帯の蛇頭を思わせる強いうねりも、より鋭い形態でここに見出すことができるのである。応徳図諸尊の衣文表現は、総じて激しいものでは決してない。梵天や八部衆の天衣にしても、八大菩薩像にすでに認められる一種穏やかな趣を受け継ぎつつ、なお一層の柔らかい曲線性が感じられる。そこに、和様化の進展と十一世紀仏画の時代的特徴を見て取ることができよう。しかし、その衣帯の表現形式自体は、前掲の一群の作品同様、「五方諸尊図」に窺えるようなおそらくは中唐期仏画の衣文処理法に準拠しているものと推測されるのである。

おわりに

従来より、応徳涅槃図が唐代絵画の余風を留めていることはたびたび指摘されて来たが、いかなる点でという、個々の内容についての考究は必ずしも十分であったとは言えない。筆者はこれまで本図の表現形式について考察して来たが、その中から、奈良仏画や敦煌画、請求図像等を通じて直接間接に知られる唐代絵画との類縁性の具体的様相が、一部分ながら浮かんで来たように思われる。

主要要素を列挙すれば、一、吊袈裟形式の如来形は平安仏画には稀で、本図を初出とするのに対し、敦煌画には比較的ポピュラーであり、その形制は盛唐期まで遡れること、二、菩薩形・摩耶夫人の鼻梁・人中の特異な描写形式が大陸画や請求図像転写本「仁王經五方諸尊図」に見出せること、三、仏弟子衆と唐代羅漢図の表現形式の間に強い関連があること、摩耶夫人についても唐代美人像との関連が予想される

こと、四、迦葉童子の髻や俗形者の冠の原形が唐画に見出せること、等となる、さらに五として、応徳図の菩薩宝冠が、敦煌画に窺える中唐期以降の冠の形式に基づいており、「五方諸尊図」にもそれが見られること、六、天衣や衣端の処理に關し、その原形を再び「五方諸尊図」に見出せることの二点は重要であり、そこに中唐期（八世紀末～九世紀前半）仏画の表現形式の色濃い余映が認められると言っているのではないだろうか。ただし、比較材料に乏しいながらも、同じく中唐期の遺品として残る敦煌一五八窟の涅槃図（図68）と比べる時、その群像の過密性と喧騒感に対し、応徳図の群像配置の悠容とした寛厚さが強く印象付けられ、また、仏母の眷属が一体、八部衆も三体のみといった点に代表される尊数の少なさも、古様さを感じさせる。これらの点から、応徳図の図相そのものは、中唐期よりやや遡る時期のものではないかと想像するのである。

しかし、その一方では、文殊の富士額や女性髮形の下端（かみもと）に、当時の風俗の反映が見られるし、菩薩の額髪や鼻梁・人中表現には、個々の描写形式は唐画の手法に拠りながら、これを多彩に組合せることによって、豊かな変化を創り出そうとする独自の特徴も看取される。同じ志向は、菩薩身色と肉身線の色の組合せ、仏弟子その他諸尊の身色と肉身線の抑揚の組合せ、娑羅樹の華果と樹葉表現の多彩さ等にも窺え



図68 敦煌莫高窟158窟 涅槃図 中唐

よう。しかし、この多様性志向は、原図にあったであろう異様な要素を低減させ、自然で調和ある造形を求めようとする動きを伴っていると思われる節がある。鶴林寺板壁に比して仏弟子衆の相貌が穏やかであること、鶴林寺本や敦煌一五八窟涅槃図の図様、『入唐求法巡礼行記』大華嚴寺涅槃相の記述等に窺える「閻絶倒地」といった極端な感情表現を持つ尊像が応徳図に見当たらないこと等はそれを示唆するものであり、そこに尊像の取舍選択と像容の改変が行なわれた可能性を見る。天衣や衣帯表現の穏やかさへの変容、宝冠や甲冑表現に現われた植物的質感への志向も、自ずと当代の美意識を反映したものであると考えられる。また、本論では扱わなかったが賦彩に中間色が多用される点（仏枕には中間色主体の縹縹彩色も見られる）も新しい傾向であり、そこには宋代絵画の色感との対比という問題が

残されているよう。すなわち、本図は、表現形式の点で唐代絵画のそれを色濃く留めている一方、諸所において同時代的な新しい表現感覚が披瀝されているのである。しかも形の崩れや曖昧さがほとんどなく、形式化とは無縁のいきいきとした造形表現を成し得ている点は、正しく日本の仏画の完成期にあたる十一世紀にふさわしい価値ある内容をもつと言えよう。

最後に、図像的観点からの考察を整理すると、本図は全体として大本『大般涅槃經』『大般涅槃經後分』を主依經典とし、摩耶夫人の降下、娑羅双樹の図様に『摩訶摩耶經』『大般涅槃經疏』が加わっているのを認めることができる。さらに、慈氏と地藏の像容には密教図像からの影響が看取され、また、「文殊大聖」なる呼称は唐代密家の不空の信仰に淵源のあることが明らかとなった。しかし、これが東密系か台密系かという点については未詳である。史料的に見れば、従来不確定であった十一世紀後半における高野山涅槃会の存在が『高野雜日記』中の記事によって初めて確かめられたもの⁽⁵⁴⁾、涅槃図に関する記載は見当たらない。一方の天台宗においても、十世紀後半以降、比叡山ほか諸所の寺院で涅槃儀礼が始行される現象が認められる。このように東密、台密双方とも本図の制作母体となる条件を備えており、現時点では判断を留保せざるを得ない。

註

- (1) 法量、縦二六六・五センチ、横二七〇・五センチ。
 (2) 『日本名画譜 仏画篇』第参刊、解説(便利堂、一九三〇年、ただしその中の『大般涅槃經』の文は、実は『大般涅槃經後分』のものである)。亀田孜「仏涅槃図」〔『東洋美術』二三号、一九三六年〕。
 なお、大般涅槃經には、四十卷本(北本)と三十六卷本(南本)、それに同本異訳の『仏説大般泥洹經』六卷とがあり、これら大乘涅槃經と称している。
 (3) 迦葉は童子形だが、大般涅槃經では重要な役割を果たす菩薩である。
 (4) 須跋達羅は僧服を着ていないが、釈迦最後の仏弟子であるから仏弟子衆に入れておく。
 (5) 威徳無垢称王と善徳は、ともに大般涅槃經中、諸優婆塞の上首として登場し(大正蔵12-366b)、そのため、図でもこの両者が隣接して描かれている。
 (6) 『日本の仏画』I-5(学習研究社、一九七六年)。
 (7) 京都国立博物館編(一九七八年)。
 (8) たとえば、
 ・ 閻絶壁⁹⁰⁵地、猶如⁹⁰⁵死人。寂無氣息冥冥不曉。〔後分〕大正蔵12-905b
 ・ 阿難見⁹⁰⁵佛臥已⁹⁰⁵隱⁹⁰⁵於⁹⁰⁵佛⁹⁰⁵後⁹⁰⁵。悲泣流淚極大苦惱。〔摩訶摩耶經〕大正蔵12-1011a、傍点筆者
 なお、亀田氏は「仏涅槃図」〔『東洋美術』二三号〕の方では、この袈裟のみの人物を阿難とされている。私はこちらの見解を採る。

- (9) 亀田孜『日本の仏画』I—5 「国宝仏涅槃図」解説。
- (10) 中野玄三氏は、はじめ『涅槃図の名作』（一九七八年）でこの亀田説を承けていたが、のちの「宗祐寺仏涅槃図について」（『学叢』一〇号、一九七九年）では、尸棄梵天説に変更している。
- (11) 鶴林寺板壁画では、宝床の向側中央、娑羅樹間より顔を覗かせる三目の尊像が帝釈天と推測される（柳澤孝氏のご教示による）。
- (12) 亀田氏はこれを「釈尊」と読み、「釈尊母后」とでも記されていたのではないかと推察されているが（註9）、これは「尸」を「釈」の略字「尺」と読まれたのであろう。
- (13) 亀田氏は註（9）論文において、この名称を『方等般泥洹經』の四童子菩薩のうち、南方菩薩の徳を表わす勝音という語に関連付けられている。「所信所生輒勝音」（大正蔵12—118b）がそれと思われるが、ただしこれは南方菩薩の出す三十余種の音を表わす一つに過ぎず、なお考究の余地を残している。
- (14) 三点いずれも絹裏に、
寛治二年十月十日奉開眼供養了（来振寺降三世）
寛治四年六月一日甲始自乙開眼丙（来振寺軍荼利）
延命像仁平三年四月廿一日供養（持光寺普賢延命）
とある。なお、有賀祥隆『来振寺本五大尊像より再出の紀年銘』（『美術研究』三一〇号、一九七九年）参照。
- (15) 関野貞「山東省に於ける南北朝及び隋唐の彫刻」（『国華』三〇八号、一九一六年）に写真掲載。
- (16) Mission Pelliot: Les Grottes de Touen-houang. 1920-24. Paris (以下PGと略称) Pl. CCCHII, (P139A, C126) <ペリオ窟番をD謝稚柳『敦煌藝術叙録』一九五五年、上海、に用いる張大千窟番をCとして併記する>、松本来一『敦煌画の研究』（一九三七年）付図六a、『中国石窟 敦煌莫高窟四』（平凡社、一九八二年）図4。
- (17) 『世界の美術館9 ニューデリー美術館』（講談社）図133。
- (18) 『中国美術—絵画I』（講談社、一九七三年）図67。
- (19) 註（17）図135。
- (20) ・慈氏菩薩白肉色。頭戴五智如来冠。左手執紅蓮花。於蓮花上畫法界塔印。右手大姆指押火輪甲上。餘指散舒微屈風幢。種種寶光。於寶蓮花上半跏而坐。（大正蔵20—591a）
・本尊慈氏菩薩。首戴五如来冠。左手持蓮華。於華上置法界塔印。右手作說法印結跏趺坐。（大正蔵20—395c、傍点筆者）
- (21) 河原由雄「敦煌画地藏図資料」（『佛教藝術』九七号、一九七四年）参照。
- (22) 久野健『平安初期彫刻の研究』（一九七四年）二四七—二五七頁参照。
- (23) 毛利久「地藏菩薩像の形相」（『佛教藝術』九七号）において指摘。
- (24) 『図像抄』には、盈花形の傍註に「未敷花カ」とある（大正蔵図像③—23b）。
- (25) 春山武松『平安朝絵画史』（一九五〇年）。春山氏は、これを以て応徳図が渡来の粉本によっている証左とする。
- (26) 『大乘本生心地観經』八卷。唐般若訳。訳出年代は貞元六年（七九〇）、元和六年（八一二）の二説あり。
- (27) 「普賢大士」は、六十卷華嚴経卷三（大正蔵9—414a）、無量寿経卷上（大正蔵12—265c）、大阿弥陀経卷上（大正蔵12—327b）、空海の『性靈集』卷八（岩波日本古典文学大系本三三四頁）、永観の『往生拾因』（大正蔵84—92a）、平康頼の『宝物集』大日本仏教全書（147—408下）等に出て来る。
- 「地藏薩埵」は、日本の地藏説話に影響を与えた常謹撰『地藏菩薩像靈驗記』（端拱二年（九八九）、大日本統感経第一輯第二編乙第二二套第二册12上）、『覚禪鈔』（大正蔵図像⑤—125a）に出て来る。

(28) 勝賢の付法正嫡である成賢撰の『薄双紙』にも同じ呼称(ただし、地蔵は「地藏菩薩」になる)が用いられるし、一方、同じ守覚撰ながら広沢流の所伝を經めた『沢鈔』『沢見鈔』にはこれが見当たらぬことから、この用法は勝賢系のもつと判断される。

(29) 両書とも『恵心僧都全集』巻第五に収められている。八木吳恵氏は、これらを恵心真撰とすることに特別な疑義を提さず(『恵心教学の基礎的研究』一九六二年、四三九頁)、渡辺最昌氏は『普賢講作法』を真撰と認め(『佛書解説大辞典』)、真鍋広濟氏は『地藏講式』を恵心撰とする(『地藏菩薩の研究』一九六〇年、一四七頁)。兩者共、西方往生の素懐を孕んでおり、浄土教的雰囲気濃厚であるとされている。

(30) 前者の例は、

南無周遍法界普賢大士十反(恵心僧都全集五―五二三)

南無普賢大士證誠大願七反以上(五三三九)

敬禮常住三寶我今歸依 釋迦彌陀 普賢大士 一切三寶……(五四〇)

四〇)

後者の例は、

南無地藏薩埵永離諸惡趣(五八八)

南無地藏薩埵拔濟三途苦(五八九)

南無地藏薩埵法界衆生平等利益(五八九)

等と出る。

(31) 佐藤哲英「諸仏菩薩本誓願要文集について」(『奥田慈應先生喜寿記 念仏教思想論集』所収、一九七六年)参照。

(32) 柳澤孝「十一面觀音像(日野原家)」解説(『日本の仏画』II―9、学習研究社、一九七八年)参照。

(33) 松本栄一「和闐地方の仏画に見る一特殊性とその流伝」(『東方学報』東京第二冊、一九三一年)。

(34) フリア美術館の普賢画像、旧益田家蔵普賢画像、篠田家の釈迦如来

像(柳澤孝「藤原時代普賢菩薩絵像の一遺列」参照、『美術研究』二二〇号、一九六二年)、桜池院葉師十二神將図等が挙げられる。

(35) 一九七九年の「中華人民共和国シルクロード文物展」の陳列品中、開皇四年(五八四)の銘のある董欽造金剛阿弥陀仏一具(西安八里村出土)の左脇侍に、富士額が見られる。きわめて稀な例であるが、中分けではない。中国の婦人像中にも稀に富士額様の髪際を見るが、中分けのものは今のところ見出されていない。

(36) 『原色日本の美術 仏画』(小学館、一九七九年、増補) 鶴林寺板壁解説(柳澤孝)参照。

(37) 原田淑人「唐代の服飾」(一九七〇年)七一頁以下、一四八頁以下。五味充子「華嚴五十五所繪卷の服飾史的考察」(『新修日本繪卷物全集』25、角川書店、一九七九年)参照。

(38) Pg. pl. XIV (P. 6, C. 10) 中唐期。

(39) 註(37)に同じ。

(40) 『源氏物語』空蟬、乙女の巻、『枕草子』卷八などに出て来る。

(41) 鈴木敬三「初期繪卷物の風俗史的研究」(一九六〇年)一五三頁参照。

(42) ・爾時拘尸那城娑羅樹林。其林變白猶如白鶴。(『大般涅槃經』寿命品 大正蔵12―369b)

・其樹即時慘然變白猶如白鶴。(『大般涅槃經後分』応尽還源品、大正蔵12―965a)

(43) 林良一「仏教美術の裝飾文様3 聖樹2」(『佛教藝術』九六号、一九七三年)。

(44) 唐代の李善注本『文選』所収の、晋の左思が作った「蜀都賦」に「交讓」の語が見られ、その注には、「交讓、木名也、兩樹對生、一樹枯、則一樹生、如是歲更終不俱生俱枯也」とある。これにより、『大般涅槃經疏』の「四枯四榮」という記述は、一雙樹内に榮枯の二

株を持つことを意味すると判断される。

- (45) 前田泰次・露木恵子「東大寺蓮弁毛彫の図柄及び表現技術についての考察」『国華』九八二号)の中の番号では、第11蓮弁の①⑩⑫⑳、第12蓮弁の①⑫など。

(46) PG, pl. CLVII (P. 77, C. 260).

(47) PG, pl. CCLXXXVII, CCLXXXIX (P. 135c, C. 115).

(48) PG, pl. LI-LXI (P. 19 Bs, C. 301).

(49) 鄧健吾『敦煌への道』一四二頁。

(50) Aurel Stein and Laurence Binyon: *The Thousand Buddhas*, 1921, pl. I, II, 註(18)図67。

(51) PG, pl. LIII.

(52) 『別尊雜記』所載の円心筆様の五大明王図(大正蔵図像③—423・433・441)、醍醐寺本不動明王図像中の円心筆様の図(大正蔵図像⑥—181~183)等。

(53) 特に、観自在(大正蔵図像⑥—2)の右大腿部付近にある、鋭く折れた天衣の表現が、仁王経五方諸尊図西方幅の曼殊室利、北方幅の摧一切魔怨菩薩の天冠帯等にも見出せることは留意すべきであろう。

(54) 金剛峯寺に関する平安時代の諸記録を集めたもの。神笔法寿氏蔵本の写しが大倉精神文化研究所に保管されており、解題には鎌倉初期成立とある。このうち、延久四年(一〇七二)の「金剛峯寺寺家年中毎月所役不可闕意事」と、永久二年(一一一四)の常楽会に関する注進状とから、延久年間以降における涅槃会の存在が確認される。

(55) 多武峯、愛宕補陀洛寺、真正極楽寺等。これらの史料の紹介は後の機会に譲りたい。

[補註]

(1) 本稿初出『佛教藝術』二一九号、一九八〇年三月)では、中野玄三氏の論文「宗祐寺仏涅槃図について」『学叢』一号、一九七九年三月)において、西方双樹下の人物の短冊形が「尸棄梵天」とあった可能性を指摘していることについて触れることができなかった(中野論文が収録された『学叢』二号は、一九七九年三月の奥付を持つが、実際に刊行されたのはかなり遅れてからだ)。尸棄梵天説は筆者より中野氏の方が先であることをここに改めてお断りしておきたい。また問題の人物が鬚鬚を持った男性であることを最初に発表した論文は中村興二「東寺旧蔵十二天画像と応徳涅槃図」(奈良女子大学文学部『研究年報』二二号、一九七九年三月)である。

(2) その後の岡墨光堂における修理の際、絹裏から斜め向きに描いた下描き線が発見された。それについては高野山文化財保存会編『国宝応徳涅槃図の研究と保存』(東京美術、一九八三年)、および拙著『絵は語る2 仏涅槃図』(平凡社、一九九四年)等を参照されたい。

(3) この図像については、川村知行氏の新知見を参照されたい(『塔扉絵図像と報恩院多宝塔』『醍醐春秋』二二号所収、一九九三年)。

(4) 補註(2)の拙著参照。

第三 釈迦金棺出現図

はじめに

もと京都市長法寺に伝わり、現在京都国立博物館（京博）の所蔵となっている国宝「釈迦金棺出現図」は、平安仏画の傑作として早くから知られている（図版13）。同時に、その画題は仏伝のひとつでもあり、同じ仏伝を扱った応徳三年（一〇八六）銘をもつ金剛峯寺蔵国宝「仏涅槃図」（応徳涅槃図）とは時代・画題の点でも、また大画面である点でも近接した特色を持つことから、仏伝絵画ないし仏教説話絵の双壁として並び称されてきた。ただ、涅槃図は仏画としては通常の画題で類例にも事欠かないのに対し、本作品と同じ画題を扱ったものは、敦煌壁画など大陸の仏伝図シリーズ中の一図として登場する例や、鎌倉時代のいわゆる八相涅槃図の一場面として登場する例がわずかに挙げられるのみであり、まして本作品のようにその一景を大画面一図に表わした例は他にないという独自の価値を持っている。文字どおり天下の孤本である。

しかし、他の平安仏画の傑作に較べて本作に関する研究は決して多くない。それはおもに画題の特殊性と、制作背景の究明の難しさによるものだろう。その事情は今も変わらないが、さいわい昭和六十年から六十三年度にかけて国庫補助による修理が施され、面目を一新するとともに、いくつかの新しい知見も得られた。それらも含めてここでまとめておくことは、将来の研究の進展を期するうえで有益であると信じるものである。

一 研究史

釈迦金棺出現図の美術史的価値に言及した早い例は、明治三十一年刊の『日本帝国美術略史稿』（丸鬼隆一序、農商務省、後掲の文献1）であろう。「釈迦再生説法図」の簡単な解説の中で、筆致と彩色の妙を称揚し、これを藤原時代初期から中期に移る頃に位置づけている。ただし構図に関しては、「配景布置自然に背く」として、この作品独自の長所を評価しなかった点が惜しまれる。ついで、明治三十九年刊『日本名画百選 上』（審美書院、文献2）の大村西崖による解説は、本格的な美術史的論及を加えた初めてのことで、今日の評価のレールを敷いた点で画期的といえる。大村氏は本作品の図様が『摩訶摩耶経』に依拠していることを初めて指摘し、寺伝にいう伝教大師請来説を否定して、日本仏画と断定する。絵画史上の位置づけに当たっては、肥瘦線が宋画の影響を示すこと、その一方樹木の画法にようやく「和絵」風の特徴もきざしていること、文様には藤原時代の特色が見られることなどから、平安時代の早期ではなく藤原時代の初葉とし、さらに「藤原盛代の優美文弱の風に化せざる希有の逸品」と賛辞を述べる。今日的年代観とは必ずしも一致しないが、線描に新しい宋風を認める一方、院政期の装飾的傾向を帯びる以前の作例と捉える点は、慧眼といわざるを得ない。また図中の人物名の墨書を後世の書き込みとする説を提示している点も留意される。

これ以降しばらくは、この作品についての見解で大村説から発展するものがあまりない。その中で、明治四十二年刊『国華』二二五号（国華社、文献4）の解説において浜田青陵氏が藤原初期から中期にかけてとし、応徳三年銘の仏涅槃図とその画趣・手法が同じとしているのは、制作年代をすこし下げて、比較作品をより具体的に示した洗練された見解といえようか。また、大正八年刊の前田香雪の随録『後素談叢』（文献6）は、この作品の登場人物を六十七人とし、一部に誤りはあるが三十数人の図中の名称を初めて紹介した。ちなみにフェノロサの没後一九一二年（大正元）に上梓された *Epochs of Chinese and Japanese Art*（文献5）、日本語訳『東亜美術史綱』大正十年、文献9）では、これを唐時代、九世紀の作として寺伝をそのまま用いたかっこうになっている。

ついで、大村氏は大正八年刊『絶代至宝帖』（精芸出版合資会社、文献8）においても一度解説を加え、制作年代を恵心僧都と同時期か、やや降った頃に置いている。さらに画中の肥瘦線を取り上げて、最古の詫磨派の作とし、前説からの展開をみせる。

この作品の構図について言及するのは大正十三年『日本国宝全集』第三輯（日本国宝全集刊行会、文献11）の作品解説からであろう。藤原後期に位置づけつつ、釈迦を中心に対角線状にのびる複雑で緊縮した構図を指摘し、登場人物の視線の集中性を評価している点が注目される。

その後の作品解説の多くが、藤原後期または中期に位置づけているのに対し、藤原前期まで遡らせるのは、昭和九年の源豊宗氏による京都大学文学部講義である（『源豊宗著作集 日本美術史論究四』所収、昭和五十七年同朋舎、文献19）。源氏は「藤原時代の仏画」の項で、これを十世紀後半を降らない藤原前期におく。その主たる理由は「画面の著しい塊量的な空間の感覚」であり、天平以来の彫塑的空間様式に通じるものとした。制作年代に関して異説を唱えたわけであるが、凝縮した構図と内面的な充実感を重視して積極的に年代論に結びつけた点が、その特色である。さらに、群衆の配置に一種のぎこちなさを見て唐画の原本を移したものとする点や、天部の相貌に長保三年（一〇〇一）銘の線刻蔵王権現鏡像との類似を指摘する点も重要である。源氏は昭和十五年の『日本美術史図録 改訂版』（星野書店、文献24）でも藤原初期説を唱えたが、他の研究者には支持する向きが少ない。

これに対し、昭和十三年の『日本美術資料』第一輯（美術研究所編、文献23）解説は、簡潔ながらもっとも時代を下げて、応徳涅槃図よりやや後の院政時代頃とした。また、これより先、昭和十二年刊の『敦煌画の研究』（東方文化学院東京研究所、文献21）において松本栄一氏は敦煌画伝図の中に見られる再生説法図の例を紹介し、本作品が孤立した画題ではないことを明らかにした。

ついで昭和十八年、矢代幸雄氏は『日本美術の特質』（岩波書店、文献25）の中でこの作品を取り上げ、その求心力のある構図を賞賛して「あらゆる東亜仏画中の最大構図と呼ぶに躊躇しない」と喝破する。制作年代論はないが、芸術的意義について卓越した論評が加えられており、傾聴させられるところが多い。構図に対する評価はこれをもって定まったといえる。

翌十九年の『美術研究』一三四号（美術研究所編、文献27）では、松本氏の論を承けてこの画題と同じものが唐から五代にかけての敦煌壁画中に二図あることを指摘し、画中の墨書を後補としている。

こののちしばらくは目立った議論が展開されていなかったが、昭和二十七年『美術研究』一六八号の「絵因果経・紫式部日記絵巻・金棺（出現図のX線による鑑識」（文献33）において、秋山光和氏は科学的方法を用い、釈迦の肉身部は鉛白に藤黄をかけたものと考えられることや、描起しの朱線の一部が加筆されたものであることを初めて明らかにし、本作品の光学的研究の先鞭をつけたのが注目される。

ついで、昭和三十二年の『日本の古典 絵画篇五 釈迦金棺出現図』（美術出版社、文献35）に付された田中一松氏の概説は、この作品について述べられた初めての本格的な作品論であった。田中氏はこれまで提出されている知見を総合するとともに、敦煌画の類例の存在から請求唐本を参酌しつつ作成された作品と性格づける。さらに截金文様の技術・様式が応徳涅槃図と京博本十二天像の中間にあるものとし、十一世紀末から十二世紀初頭に位置づける。注意されるのは、これまで新しい宋画の影響とされていた肥瘦線に関して、必ずしもそうは考えられないと慎重な姿勢を示す点で、本作品の肥瘦線は太い運筆にまだ習熟していない性格のものであり、こうした運筆は平安初期の請来画などの中に含まれていた先駆的作風の仏画にすでに見られたものではなかったかと推定している。つまり新来の宋画の直接的影響とすのではなく、宋画の新傾向を先取りした唐画の感化とする点に特色が認められる。なお、田中氏はこの時点では画中の尊名を後世の書き込みとしたが、のちの昭和四十一年『日本絵画史論集』（中央公論美術出版、文献46）、さらに昭和五十二年『日本の仏画 第二期五 釈迦金棺出現図』（学習研究社、文献57）に加筆再録した段階では、「後世の書き入れとも断じ難い」と修正している。

制作年代を十一世紀末から十二世紀初めに置く見解は、昭和十三年の『日本美術資料』第一輯解説（文献23）で提示された説、つまり応徳涅槃図よりやや後の院政時代頃とする、というのを踏襲したとみられるが、西暦で表現したものは、これより先の昭和二十九年『世界美術全集一五 日本二 古代末・中世』（平凡社、文献34）の田中一松氏概説・亀田孜氏解説が早い。前掲の田中氏の詳論によってこの制作年代説が決定的になった感があり、その後の代表的な解説は多少表現に差はあるものの、十一世紀後半ないし末頃から十二世紀初めの範囲に収めている。たとえば、昭和三十二年『図説日本文化史体系五 平安時代 下』（小学館、文献36）の秋山光和氏概説（十一世紀末から十二世紀初め）、同三十四年『日本美術全史 上』（美術出版社、文献39）の柳澤孝氏概説（二一〇年前後、同四十年『日本文化史二 平安時代』（筑摩書房、文献45）の藤田経世氏解説（十二世紀初期頃）、同四十五年『日本絵画館三 平安二』（講談社、文献51）の濱田隆氏概説（十一世紀末葉）、同四十九年『ブック・オブ・ブックス 日本の美術九 仏画』（小学館、文献53）の柳澤孝氏概説（十一世紀後期）、同五十三年『涅槃図の名作』（京都国立博物館特別陳列目録、文献59）の中野玄三氏概説（十一世紀末期）などがそうである。定説化したといっていいたらう。

制作年代論はひとまずおき、その後の作品研究で進展した事項・着眼点を拾い上げてみよう。

まず、柳澤孝氏は昭和四十四年『原色日本の美術七 仏画』（小学館、文献50）の概説「仏画の展開」の中で、本作品の着衣に施された照暈に着目し、この立体感をあらわす手法は十一世紀後半の一乗寺感天台高僧像にもみられるが、十二世紀仏画に頻出する装飾的傾向の強い

照暈とは質的に異なることを指摘している。いわゆる院政期仏画以前に位置づける根拠の一つを提示している点が注目される。柳澤氏は続いて同四十九年『ブック・オブ・ブックス 日本の美術九 仏画』（文献53）の解説において、着衣に色線を用いて絵画的な効果を高めていることを指摘し、この手法が十一世紀後半の来振寺蔵五大尊以前にはなく、これ以降に普及してゆくことから、制作年代の目安となることを提示している。絵画技法の観点から上限下限を考察する重要な指摘である。

様式論ではないが、昭和五十五年度上野記念財団助成研究報告書七『研究発表と座談会 誕生と涅槃の美術』の「中央アジアにおける誕生と涅槃」（文献63）において百橋明穂氏が大陸にある再生説法図として敦煌画に三例、中原に一例を指摘しているのも貴重な資料である。また同書の「日本の涅槃図」（文献64）において中野玄三氏は、本作品の山水表現に着目し、大画面に大和絵山水を描くのは天台系仏画の特色なのだろうと推定している。これより先の昭和五十三年、真保亨氏が『仏伝図』（毎日新聞社、文献61）において、本作品は幾本かまとまった揃い物の釈迦八相の一部であると想定していることも付記しておきたい。この説は昭和六十一年『日本の美術二四三 釈迦如来像』（至文堂、文献73）の田辺三郎助氏によっても支持されている。

百橋氏の研究を発展させたのが、昭和五十六・五十七年に発表された安田治樹氏の「唐代則天期の涅槃変相について 上・下」（成城大学大学院文学研究科編『美学美術史論集』二・三、文献66）である。安田氏がこの論文で則天武后期における再生説法図造像例を紹介し、大陸における先例の詳細な研究を提供したことは、本作品の研究にとって大きな意義があった。

つづく昭和五十八年『文化庁月報』一七七号（文献68）において中島博氏は、この作品の宗教的意味を、釈迦の説法により摩耶夫人が安慰を得る点に求め、女性の好尚の反映をそこに見出そうとしている。この見解は平成二年『日本国宝展』（東京国立博物館展覧会目録、文献81）の有賀祥隆氏の解説も同様で、背後に高貴な女性が存在する可能性を示唆している。中島説に共感するところの多い平成二年吉原忠雄氏の「京都市立博物館蔵釈迦金棺出現図について」（『芸術の理論と歴史』所収、思文閣、文献79）では、会衆の構成をていねいに見ながら、従来いわれている求心的構図のほかに、観者の視線を会衆に即して、一巡するように導く循環運動があることが提唱されている。

これより先、昭和六十三年『日本の美術二六八 涅槃図』（至文堂、文献78）において、中野玄三氏が本作品の制作年代を、従来の見解よりやや下げて十二世紀前半としているのも注意を引く。

最後に、平成三年朝賀浩氏の「釈迦金棺出現図をめぐる」（『美術史学』一三三号、東北大学美学美術史研究室編、文献85）に触れておかねばな

らない。これは田中一松論文以降、本作品を主題とした包括的な論文としてはひさびさのもので、興味深い問題点を数多く挙げ、その解決を試みている。吉原説にもあった構図における円環性や、顔容表現における「俗っぽい表情」の指摘などであるが、なかでも注目されるのは、本作品の思想的背景に初めてメスを入れている点である。朝賀氏は、まず本作品の典拠とされる『摩訶摩耶經』における再生説法場面の意義について、僧祐撰『釈迦譜』への本經典の引用と撰者の解釈を紹介しながら、釈尊不滅の明確化がその意義であったと論証し、さらに金棺出現図の中心の主題は釈尊不滅を謳歌することにより末法超克の願いを表明することにあつたと推論する。さらに朝賀氏は、試論と断わりながら、その考察を歴史的背景に伸ばす。末法突入期にあたる十一世紀半ばから院政期にかけて、末法克服のための思想的依り所として王法仏法相依論が盛行するなか、その思想との関連で「釈尊再出」「釈尊之重来」などの言葉が院政期の諸文献に散見されることを指摘し、本作品と王法仏法相依思想との深い関わりを想定する。そして、そうした言葉が示すような釈迦再出のイメージ化が本作品の意図と見なせる可能性を提起している。試論とはいえ、かなり説得力のあるもので、他に対論のない現状では重要な問題提起であろう。

二 伝 来

本作品はもと京都乙訓郡の長法寺（現長岡京市）に伝来した。明治三十年「国宝保存法」により国宝に指定されたのち、戦後の昭和二十六年「文化財保護法」により新たに国宝指定を受けたが、昭和三十一年に寺外に流出、やがて松永安左衛門氏の手を経て財団法人松永記念館の有するところとなった。⁽¹⁾昭和五十五年一月同財団の解散により国に寄贈されたのち、同年五月京都国立博物館に移管され、その所蔵となつて現在に至っている。

本作品は、寺伝ではもと比叡山にあったものが、戦国時代の織田信長による比叡山焼討ちの際、長法寺にもたらされたものとされる（田中論文参照、文献35）。しかし田中氏も述べているようにこれには何の根拠もなく、伝聞にとどまるという。

本作品が長法寺に所在した確かな記録は、朝賀氏が指摘したように、江戸時代以前には遡らない。最も早いのは正徳元年（二七一）刊、釈白慧撰『山州名跡志』第十である（後掲の資料3）。その長法寺の項に「唐筆の涅槃像あり」として「釈尊入涅槃の後、再び金棺より出て光明を照し玉ふ」図柄であると記載されている。絹地で「竪七尺ばかり横四尺五六寸」とあるのは、縦横の寸法を逆に取り違えたものと思

われるが、これ以降に出てくる釈浄慧著『山城名跡巡行志』第五(宝暦四年刊、資料4)、秋里籬島著『拾遺都名所図会』第三(天明七年刊、資料5)、『京華要誌』(明治二十八年刊、資料7)など、その間違いを踏襲していることが多いのは『山州名跡志』によったためだろう。ただし、文久三年(一八六三)刊の『文久改正 京羽津根』第五(資料6)のみは「縦七尺横七尺五寸」と別の寸法を記載している。

ひるがえって、長法寺(山号清巖山)についてみると、寺伝では平安時代の延喜または天曆年間に天台僧千観(九一八―九八三)によって開かれたというが、確証はない。⁽²⁾長法寺のある乙訓は、応仁の乱の時戦禍を受け、一説によれば近在の海印寺は一字を残して焼け、長法寺の堂塔や古い記録もすべて焼失してしまったという。⁽³⁾そののち息つく暇もなく、永禄十一年(一五六八)の織田信長入洛後、山城国一揆の中心的勢力であった乙訓郡の神社は再び戦火に見舞われたとされる。元龜二年(一五七二)の信長による比叡山焼討ちはその直後であるが、その前に長法寺一帯はすでにかなりの荒廃に至っていたと考えられよう。⁽⁴⁾

記録の上で長法寺が確認できるのは、貞享三年(一六八六)刊の『雍州府志』第五(資料1)で、そこに「もとは天台宗、今は浄土宗僧がこれを守る」とある。つづく正徳元年(一七一一)刊の『山城名勝志』第六(資料2)には、割書きのみで「長法寺村裏に正観音を安置した草堂があるのは長法寺の旧跡である」と記している。これらによれば、長法寺は戦国期の荒廃以降、一時天台僧以外の管理を受けていた期間があり、その後さらに無住の状態にまで衰退したことになる。「旧跡」とまでいわれては、すでに廃絶していたとも受け取られる。ただし、正徳元年は前述の『山州名跡志』が刊行された年でもあり、そちらには金棺出現図が涅槃図の名で長法寺に所蔵されていることを述べるのみで、荒廃の現状にはまったく触れられていない。いずれが正徳時点での実情を示すものかわからないが、少なくとも往時のような通常の寺の経営が成り立つ状況ではなかったことだけは確かである。その後も、隆盛を取り戻した形跡はない。

さて、長法寺は比叡山延暦寺末といわれるが、実際上どこの系統に属していたのだろうか。それが明らかにされれば、金棺出現図の比叡山よりの流入説に、より具体的な展望を与えることが可能になるう。

長法寺の本末関係を示す記録は天明三年(一七八三)の『比叡山延暦寺本末帳』(資料9)で、そこには乙訓郡宝菩提院末とあり、さらに朱書で「正覺院法流」と記されている。⁽⁵⁾また、同書の乙訓郡宝菩提院の項を見ると、山号のところに「佛華林山願徳寺 比叡山正覺院兼帯」とあり、末寺二箇寺の内一箇寺は廃寺という添書、⁽⁶⁾さらに長法寺同様に「正覺院法流」の朱書がある。これにより、江戸時代において長法寺は比叡山の正覺院の法流に属し、乙訓郡の宝菩提院末という位置づけであったことが知られる。

すると長法寺の本寺に当たる宝菩提院、さらにその本山たる正覚院が次に問題になる。まず著名な国宝菩薩半跏像を有する宝菩提院から簡単にみてゆくと、昭和に入ってから現在地の勝持寺近辺に移っているが、もとは乙訓郡寺戸村に所在し最初願徳寺と称した。創建は白鳳期に遡るといわれ、一時衰微した後、南北朝期に台密西山流の祖澄豪が中興、宝菩提院の院号も開始した。『阿婆縛抄』を撰した承澄はその師で、院第一祖になる。しかし、文明の兵火で堂宇はほぼ全焼、元龜の兵火にも逢い荒廃していたところ、天正年間に至り正覚院豪盛によって再興されたという。⁽⁷⁾このように宝菩提院は天台の名碩を輩出していた寺院である。ただ当院関係の諸史料には、本尊の如意輪観音〔菩薩半跏像〕をはじめ貴重な什物名がいくつか登場するものの、金棺出現図らしいものはまったく見当たらず、本作品が宝菩提院に所在した可能性は薄い。

次に正覚院についてみよう。前掲の『比叡山延暦寺本末帳』によれば、当院は近世において比叡山東塔東谷の諸院の筆頭に位置し、末寺四十三箇寺を統べる役目を果たしていた。その草創は信長による比叡山焼討ち直後と思われる、比叡山探題法印の地位にあった豪盛（一五二六一―一六一〇）⁽⁸⁾が一世だった。豪盛は、焼討ち後の比叡山にあって根本中堂再興の勸進帳疏を作成し、再興の論旨・令旨を得て諸大名に接するなど、詮舜・全宗とともに比叡山復興の立て役者となった人物である。⁽⁹⁾このような有力な天台僧が、長法寺の本寺すなわち宝菩提院の再興を手掛けた事跡がある点は無視できない。長法寺と宝菩提院とは同じ郡内であり、本末関係にある限り本寺の再興者豪盛が末寺の後見者たる資格も持っていたであろうことは十分に想像がつく。もし、寺伝のように本作品が信長焼討ちの際比叡山から持ち出されたものだとすれば、この豪盛がその采配をふるった人物として最もふさわしいのではなからうか。

いずれにしろ、応仁の乱および比叡山焼討ち前の信長による兵禍で長法寺の堂塔は相当な打撃を受けていることを勘案すると、本作品のような大作が最初から長法寺にあって、これらの戦火を免れたとは考えにくい。いまのところ想像に過ぎないが、もと比叡山所在という寺伝を検討した場合、時の有力僧豪盛を介して比叡山とつながる具体的なルートが想定される以上、その寺伝はかなりの妥当性を帯びて来よう。

三 図 様

1 構図と画面構成

本作品は、釈迦が跋提河ぼだいがのほとり、娑羅双樹のもとで涅槃に入ったおり、その訃報を聞いた母の摩耶夫人が、切利天せうりてんより降下して慨嘆していたところ、釈迦が神通力をもって復活し、母のために説法をするという場面を描いたものである。別名「再生説法図」ともいう。まず画面中央には、横長の巨大な金棺より上体を起こした釈迦を配し、右下で跪く摩耶に向かって体を傾ける姿勢に描く。釈迦の背後には放射型の大きな円光背が表わされる。金棺の正面には、供物を載せた卓を置き、その手前に釈迦への捧物を受け取ろうとする人物を描く。供物の左手には、より高い机があり、その上に仏衣ぶつぎ（僧伽梨衣そうがらゐ）が置かれる。その左上の包は、娑羅樹に掛けられた仏鉢である。これら中央の構成物を中心として、その周囲におびただしい会衆を描き込むが、右上端部には空間を残し、跋提河の河岸と河波、空中に二体の飛天を表わしている（図69）。

構図を考えるに当たってまず気になるのは、現在見られる画面が当初の画面のすべてであったかどうかという問題である。本作品の場合、注意して画面を観察すると、画面右端（特に断らない限り画面に向かって）上部の河波を描くあたり、および金剛力士が位置するあたりの右端部に当初からのものと思われる縦に引かれた墨線が残っている。これは他の仏画にもまま見受けられる、画面を区画するための界線であろう。同様に左端を観察すると、最下端の人物の着衣の一部を裁断するように縦の界線が引かれているのを認めることができる。だとすると、画面の左右は現状のまままで問題がないことになる。⁽¹⁰⁾上下についてはどうだろうか。界線の残存は確認できないが、下端は人物の衣端が横一線に並んでおり、これ以上画面が続くとすれば間延びせざるを得なくなる。たとえ断ち切られていたとしてもごくわずかであろう。上端についても、飛天の位置を考えればそう大きく上方に画面が続いていたとは想像しにくい。現在の画面は当初の状態をほぼ保っているのみでよいだろう。

全体は、中央の釈迦を中心とした左右相称的構図ではあるが、左方の会衆の密集度が圧倒的に高く、見た目にはやや左に重心が傾いた構成といえる。それを補正するのは右方の摩耶夫人の存在で、釈迦と視線を交わす、その視線の〈重み〉が、左右の均衡を回復させている。⁽¹¹⁾

ただ左右の空間表現の違いは消えないわけで、左方はいかなれば閉じられた空間、右方は開かれた空間といえる。この対照性が、画面に動的な潜勢力を与えている点は無視できない。

構図の動きを決定しているのは、いうまでもなく金棺の水平な線と釈迦光背の円形で、これらが構図に安定感とまろやかな動きをもたらしている。ただし、この円形はコンパスによる真円ではなく、フリーハンド風の輪郭をもつ。光背の放射形の筋光明も、根は一点に収斂し

ない。このように幾何的な技法を用いていないにもかかわらず、歪みも気にならず自然にみえるという特色がある。会衆の配置には円環的な運動をみてとる説も出されているが（文献79・85）、見方を変えれば、会衆は釈迦を中心とした大きな菱形の外側に配置されたともいえよう。ただ、こうした議論は主観論に陥りやすいので深入りは避けたい。

さて、諸先学も指摘するとおり、これらの会衆の視線が釈迦に向けられることにより、求心的で緊縮な画面構成を生み出していることこそが、本作品のもっとも強調すべき特徴である。例外は供物を受け取ろうとする釈迦の正面の人物と、礼拝のため顔を伏せる二、三の人物、空中の飛天ぐらいで、ほかの七十余体すべてが顔を真正面から中央に向け、あるいは真正面でない場合には瞳の動きを加えることにより中央に集中させている。涅槃図その他の群衆描写を伴う仏画は数多しいえども、これほど徹底して求心的なものはなく、傑出した演出というほかあるまい。

2 説話

図様の根拠となる釈迦の再生説法を説く経典は、敦煌本の偽経『仏母経』^{ぶつちもきょう}などを除けば『摩訶摩耶経』^{まかまげきょう}（摩耶経と略称）のみであり、これを本作品の典拠とみて間違いはない⁽¹²⁾。この経典は上下二巻からなり、肅斉代（四七九―五〇二）の曇景訳とさ

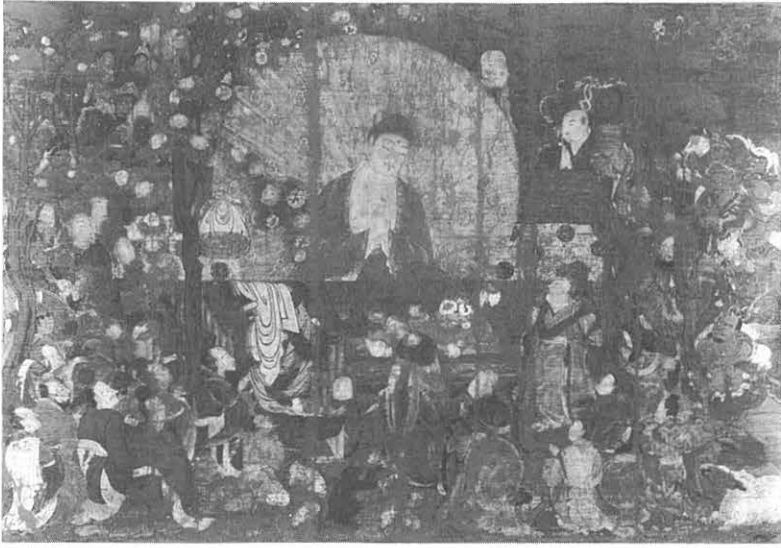


図69 釈迦金棺出現図 全図 京都国立博物館

れているが、実際は中国撰述經典とみられている。

再生説法の場面はその巻下に出てくる(資料10)。すなわち、切利天上で悪夢と五衰相を見た摩耶は不吉な予感にさいなまれるが、切利天に昇ってきた仏弟子阿那律あなりつによる入涅槃の告知で予感の中を知る。摩耶は切利天より降下して娑羅双樹の間に至り、天曼陀羅花・摩訶曼陀羅花・曼殊沙花・摩訶曼殊沙花を棺上に散らす。画面手前の供物卓上の可憐な花々はこれらの花を想定したのである。ついで、摩耶は釈迦の遺品である「僧伽梨衣」(仏衣)および「鉢多羅」(仏鉢)を見、さらに右手に仏の錫杖を執って左手で頭を拍ち、身を地に投げて慟哭する。画面の摩耶夫人が右手に錫杖を持つのはこれによる。そして、その直後に釈迦の再生の段が来る。

その時世尊、大神力を以て、故に諸棺の蓋をして皆自ら開發せしめ、便ち棺中より合掌して起きる。師子王の初めて窟を出る時の奮迅之勢いの如し。身の孔中より千の光明を放つ。一々の光明に千の化仏有り。悉く皆合掌して摩訶摩耶に向かう。

「諸棺」とは、『摩耶経』にいう金棺・銀棺・銅棺・鉄棺の四重棺を指し、金棺のみの本図とはやや異なるが、それ以外は細部まで図柄が一致することに気付かれよう。金棺より身を起こした時の「獅子奮迅の勢い」は、今孔雀が羽を広げたばかり(中野玄三氏)と見紛う放射状の大光背によってももの見事に表現されている。釈迦以下、すべての化仏が摩耶を向いて合掌するのも經典の通りである。

次に、釈迦は母のために偈を説いて説法し、摩耶はそれを聞いて心が慰撫され、「顔色、漸く悦ぶこと蓮花敷の如し」と顔色も回復する。本図の摩耶夫人の容貌は、再生に立ち会った瞬間の驚愕よりも、この慰撫された様を表わしていると思えてならない。

さらに經典では、悲嘆のはなはだしかった仏弟子阿難が起き上がり、釈迦に対して、後世の衆生にこの出来事をどのように伝えたらよいのか、と聞く。釈迦は答えていう。摩耶が来下して「金棺」の所に至った時、如来は「後の不幸な諸衆生の為なるが故に、『金棺』より」出現し偈を説いたというべし、と。このくだりは、先の段の繰り返しであるが、再生した処を「諸棺」といわず「金棺」とだけいう点が異なる。おそらく、ここで經典作者は諸棺つまり四重棺の省略のつもりで象徴的に金棺のみを述べたのであろうが、本図の図様作者はそれを字面どおりに受け取って金棺のみを图示したのかもしれない。

ところで、この再生説法説話はどのように流布していたのであろうか。

『摩耶経』經典自体はすでに日本の奈良時代から書写され、経疏も作られていたことが知られる。また『摩耶経』以外でも正倉院文書中に『仏母経』『仏在金棺上 囑累造経像』¹³⁾という再生説法に關係ありそうな名の經典が見出せるなど、この説話が日本に流入していた

ことは疑いない⁽¹⁴⁾。ただ、その流布となると経典書写のみではなく、仏教関係の説話集などを考える必要があるが、『日本霊異記』や『三寶絵詞』などには未だ完好な仏伝そのものがなく、やはり『今昔物語』(十二世紀初期)まで俟たなければならぬ⁽¹⁵⁾。その天竺部中、『摩耶經』の所説が入涅槃前後の叙述にしっかりと組み込まれて登場して来る。すでにこの時点で再生説法説話がある程度一般化していたことの証拠となるが、『今昔物語』のこのくだりは実は『摩耶經』から直接取材したのではなく、諸經の仏伝を集成した『釈迦譜』(梁、僧祐撰、六世紀初頭の成立)に依拠しているという見解が本田義憲氏によって提出されている⁽¹⁶⁾。本田氏は、『今昔物語』の本文が『釈迦譜』のほとんど逐語訳であることを説得力ある論旨でもって示しており、院政期における仏伝説話の重要な源の一つとして無視できない。

すでに朝賀氏は別な観点から『釈迦譜』を本作品に結び付く可能性ありとして注目しているが、それは後述することとして、いまこの『釈迦譜』を起点に中国における再生説話の流布についても概観しておこう。

『摩耶經』の再生説話が中国撰述の仏書に引用されるのは『釈迦譜』巻四および『経律異相』(宝唱撰、五二六年序)巻四が早く、唐宋の仏教史伝や百科全書類などにも受け継がれて行く⁽¹⁷⁾。さらに先に挙げた敦煌本『仏母經』や同じく敦煌本『浄土五会念仏誦經観行儀』巻中(唐、法照撰)涅槃讚にもこの説話が摂り入れられている⁽¹⁸⁾。本田氏が述べるように「仏陀の追慕や信仰に幻想的構図をもって母子の情緒を織るからか、ひろく東アジアで鍾愛された」とみてよい。ただここで気になるのは、中国側の説話には再生後の釈迦の説法が、閉じられた金棺の上で行なわれたと解釈しているような記載をそのまま見かけることである。たとえば、敦煌の『仏母經』『浄土五会念仏誦經観行儀』二書では、金棺が開いたあと千葉蓮花台上に坐して説法することになっている⁽¹⁹⁾。敦煌地方ではこの系統の内容がひろまっていたらしいことは、造像例でも確認できる。窟内に唐の聖曆元年(六九八)銘の碑文を有する敦煌莫高窟三三二窟南壁涅槃変相中の再生説法図は棺上に坐す形式であるし、同じく大曆十一年(七七六)銘の碑文を有する一四八窟西壁の涅槃変相中の再生説法図(後掲)・北宋統和元年(九八三)頃の六一窟涅槃変相中の再生説法図はさらに棺上の蓮台上に坐す形式をとっているのである⁽²⁰⁾。朝賀氏がいうように奈良時代に書写されていた『在在金棺上囑累造経像經』も字面から判断してその系統のものだったのだろう。

このように再生説法説話は、いくつかのヴァリエーションを伴いながらも東アジアにおいて一定の流布をみていた。だが、説話の造像例となると日本では本作品が嚆矢であり、中国では後述のように則天武后期が初出のようである。

3 会衆の構成と尊名墨書

本作品に登場する会衆は、釈迦以外の尊像が七十体、動物が六体確認できる。ただし画面左上端の鷲頭と竜頭はどう数えてよいかかわらないので、一体または二体がこれにプラスされる。つまり都合七十七体以上というおびただしい会衆から構成されるのである。その類別を試みれば、摩耶・立像人物各一、菩薩形四、比丘形九、比丘尼形二、仙人・婆羅門形三、女人形五、俗形者十二、天部形三十一、金剛力士一、飛天二、像・獅子・猿各一、鳥三、鷲頭と竜頭といった具合になろう。

さて各尊像にはほとんどの場合、尊名の墨書が添えられている(図70)。よく知られているように平安・鎌倉時代の涅槃図の例では、金剛峯寺本(一〇八六年)・宗祐寺本(鎌倉前期)など尊像の傍らに短冊形を設けて尊名を書き入れるものがある。それ以外に、達磨寺本(平安末期)のように短冊形なしで尊名を墨書するものもあり、本作品のようなやり方は有り得ないことではない(表8参照)。しかし、達磨寺本の尊名墨書は書風が優美で、平安から鎌倉時代にかけての写経の書風などと通じる要素があって、絵の制作時期と同時あるいはさほど隔たらない時期と認められるのに対し、本作品の墨書はそうした要素がなく、とても制作当初のものとは考えられない。尊名表記を頼りにするのは限界があると見なされる。だがその一方、書き入れた時点ではなんらかの手掛かりに基づいて行なったせいであろう、尊名が全くでたらめとも思えないのも事実である。とりあえずそれを参考にしながら問題になりそうな尊像について考察してみたい。

(1) 立像人物

本作品の中で、着衣に截金文様を施されている尊像は釈迦・摩耶・立像人物の三体のみで、最も重要視された尊像である。供物卓の前で供物の受渡しを行なう立ち姿の人物は何者だろうか。

尊名墨書は絹の脱落部にあつたらしく、残っていない。供物を捧げているほうの人物は、釈迦に最後の供養を行なった純陀に間違いないが、涅槃関係の諸経典には純陀の供養を釈迦が直接受けることになっていて、その受渡しをした菩薩あるいは人物は全く登場しない。服制が通常の菩薩より複雑で摩耶夫人なみである点を考えると、摩耶に付き従って切利天から来下した天人の一人という考え方も成り立つ。ただその場合、純陀が供養する時期と天人の来下の時期が大きく食い違う矛盾をきたす。⁽²³⁾

手掛かりになりそうなのは、石山寺本の仏涅槃図(鎌倉前期)に見られる、よく似た姿の尊像であろう。石山寺では延暦二十三年(八〇

表 8 釈迦金棺出現図および仏涅槃図諸本の尊名対照表

金棺出現図	金剛峯寺本	達磨寺本	宗祐寺本(三幅村)	金棺出現図	金剛峯寺本	達磨寺本	宗祐寺本(三幅村)
摩耶夫人 高貴徳王菩薩 師子孔菩薩 海徳井	摩耶夫人 高貴徳王菩薩	摩耶夫人	摩耶夫人	□提尊者 海意比丘尼 善徳居士 □徳優婆夷 安忍仙人	善徳優婆塞	純陀	比丘尼阿羅漢〔右〕
②				③⑥ ⑤ ③② ④⑦ ①⑤ ③⑥			
慈氏菩薩 地蔵薩埵 無辺身菩薩 普賢大士 文殊大聖 觀自在菩薩	(地蔵) 普賢 文殊		諸佛世界菩薩〔右〕 普賢菩薩 文殊師利大聖	跋陀羅外道 (純陀) 純陀家人 威徳無垢王 妙力王	須跋達羅 優婆塞純陀 純陀子 純陀眷属 威徳無垢称王	純陀	諸神〔仙人〕〔右〕
迦葉童子			阿難	⑦ ⑬ ⑭ ⑮			
侍者阿難 阿□□□ 難陀比丘 離波多 離波多 離波多 離波多 須菩提 富楼那 迦旃延 優波離 薄俱羅 劫賓那 迦留陀夷 橋陳那 俱絺羅 周梨槃特	阿難	阿難	阿難	④ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳ ㉑ ㉒ ㉓ ㉔ ㉕ ㉖ ㉗ ㉘ ㉙ ㉚ ㉛ ㉜ ㉝ ㉞ ㉟ ㊱ ㊲ ㊳ ㊴ ㊵ ㊶ ㊷ ㊸ ㊹ ㊺ ㊻ ㊼ ㊽ ㊾ ㊿	後宮夫人 耆婆大臣 毗舍離城大臣長者 耆婆		阿闍世王 □□□王 (諸王夫人)〔右〕
周陀尊者 善現尊者			摩訶物絺羅	廣目天 增長天	帝釈眷属等〔右〕 帝釈眷属等〔左〕		
⑲ ⑲				⑱ ⑲			

(表8つぎ)

金棺出現図	金剛峯寺本	達磨寺本	宗祐寺本(三幅対)	金棺出現図	金剛峯寺本	達磨寺本	宗祐寺本(三幅対)
好行天 妙行天□ 切利天女			諸天女等	伊羅鉢龍神 火雷神 水雷神			(主雲雨神) [左] (四方風神) [左]
39 49 50				34 41 42			
難陀龍王 迦樓羅 健達婆 緊那羅神 摩睺羅 阿修羅 大力夜神 菴林神 巖谷神	(龍王) 緊羅那 摩睺羅		諸龍王等 [右] (緊那羅王) [右]	青面夜叉 堅手夜叉 迦羅夜叉 達夜叉 監縛祀女	45 27 45 56 48	勝音天子	法界處□等 □鬼王 [右] 諸羅刹等 [左]
55 58 61 43 62 59 60 30 32						勝音天子	

註 作表に当たっては、中野玄三氏の論文(本文註12)を参照した。数字は二七〇頁図81中の番号を示す。「右」は向かって右幅、「左」は左幅。

四)に涅槃会が始修されており、この涅槃図は古い唐画のおもかげを留めているとされる(文献78)。石山寺本では受け取ろうとする供物が花である点を除けば、本作品の人物との類似は明らかで、しかもこの尊像は図様からいって菩薩としか考えられない(図71)。残念なことに、本作品同様、標幟や持物を欠いているので尊名は明確でない。『摩耶経』を重視すると、卷上に登場する文殊菩薩という可能性も高いではない。だが、卷上は涅槃とは直接関係がない。あえて推測すれば、釈迦の後に来る如来という立場にある弥勒菩薩が最も可能性が高いのではなからうか。

金剛峯寺本仏涅槃図では、釈迦の枕元の最も重要な位置に慈氏菩薩(弥勒)が配されている。涅槃の場における弥勒菩薩の登場に関しては、唐代の道世著『法苑珠林』第十二涅槃部の記述が参考になる。ここでは『菩薩処胎経』を引用して「弥勒菩薩及び十方の諸神通菩薩」が釈迦の前にいるという説を述べており、弥勒の登場は唐代の涅槃変相ですでに形成されていたことが知られる(大正蔵53―372a、12―1015b)。

尊、「離婆多」^{りはた}「羅睺羅」^{らうらう}「周陀尊者」と読める。ほかに釈迦正面の「阿難」と墨書された僧形⁴、光背縁左上に顔だけ見せた「提尊者」⁵⁰、菩薩衆の後ろにいる「善現尊者」²²の三体もこの一群と考えられる。

阿難は、釈迦の入滅まで常に付き従ってきた仏弟子で、再生説法説話の中では『摩耶経』の意義を釈迦に問う重要な役割を果たす。釈迦に対面する僧形を阿難とするのは妥当であろう。阿泥婁豆（阿那律・難陀・離婆多は『大般涅槃経』に出て来る仏弟子、羅睺羅（羅雲）は釈迦の子で十大弟子の一人である。ところが周陀尊者という名称は涅槃経典にはなく、『法華経』五百弟子受記品に登場する尊名であり、善現尊者についても同様で、この名称に最も近いのは六十卷『華嚴経』入法界品第十二の善現比丘という尊名である。

図様からは尊名を判断できないが、難陀⁵⁴と羅睺羅⁵⁹が若年相に表わされるのは金剛峯寺本と同じであるなど、必ずしも尊名が恣意的とは限らない²⁵。金剛峯寺本の仏弟子衆には『法華経』の影響が指摘されていることを考えると（文献72）、本作品が涅槃経典以外の経典所説を摂り入れていてもおかしくない。

(4) 比丘尼形二

画面左下の俗形者群の中に「海意比丘尼」¹⁵「優婆難陀比丘尼」¹⁴の尊名がある。後者は男の老比丘形と違い、肌を白く、髭もなく、齒の抜けたいかにも老比丘尼風に描かれている。両尊名とも『大般涅槃経』に由来する。

(5) 仙人・婆羅門形三

金棺の右下（西南隅）に、痩せ細った比丘のような老形が二体重ねて描かれている（52、53）。金の瓔珞と条帛を付けているのが比丘と違うところで、仏門以外の仙人ないし婆羅門らしい。手前のみ「因忍仙人」と読めるが、いずれにしろ尊名の出典は不明。形の上でも比丘形との差を際立たせるため、腕を長く、顔も現実離れた容貌に表わしている。

釈迦の正面、阿難の背後にいる老相形⁵も婆羅門に含めておく。腰が曲がり、杖で体を支えるきわめて個性的な人物像で、「跋陀羅外道」と墨書されている。これは釈迦入滅直前に仏弟子となった梵志（外道）「須跋陀羅」のことであろう。『摩耶経』以下諸経典に登場し、百二十歳という高齡だったとされる。涅槃図諸本では最高齢者に表わす工夫が種々なされるが、本図でも老いの特徴は戯画的なまでに活写されている。

(6) 女人形五

摩耶夫人の手前の一群はすべて女人と思われる(⑦)(⑧)。これらの五体には「三界妙夫人」「忉利天因」「徳優婆夷」「天人」「妙行天□」と墨書されている。『大般涅槃經』巻第一には会衆中の諸王夫人の代表として「三界妙夫人」と「愛徳夫人」の名が挙げられており、髪に白い簪を挿した二人の貴女(⑨)(⑩)がそれに該当するとみられる。摩耶の右下の冠を戴く尊像(⑪)は「忉利天」とのみ読めるが、その後に一字続いていたようで、忉利天(場所名)から摩耶に従ってきた人物を意味するならば「忉利天女」とあるべきである。ちなみに『摩耶經』では、「諸天女」が摩耶に従って降下したと記す。冠を戴くもう一体(⑫)は最初の一字が欠けているが、『大般涅槃經』において優婆夷を代表する「壽徳優婆夷」のつもりではなかったか。頭上に髻を結っている残り一体(⑬)は、必ずしも女人の図様ではないが、服制やこの一群のまとまりからやはり天女の一人と考えたい。本作品の尊像構成には、グループごとに配置するという意識が強く、それが多様な群衆を視覚的に統一する役割を果たしているからである。

(7) 俗形者十二

俗形者の一群は、大きな三角形を形作るように画面左下に収められている。衆盛を差し出す人物とその侍者は、釈迦に最後の供養を捧げた「純陀」とその係累とみてよい。それ以外は国王・大臣・長者であり、尊名の判読できる「威徳無垢王」(⑭)「妙力王」(⑮)「善婆大臣」(⑯)「月光長者」(⑰)「護法長者」(⑱)「護世長者」(⑲)は、妙力王を除くとすべて『大般涅槃經』から取られた名称である。ほかに「王」の字のみ読める人物(⑳)、巻髭の口を開けた人物(㉑)、髪が垂幕状に垂れ下がる人物(㉒)、樹の陰にいる「善國居士」(㉓)がいる。善徳も、『大般涅槃經』において威徳無垢王とともに優婆塞(居士)の代表として挙げられる尊名である。王号を記された三体は、他の俗形者がどこか誇張されたある種の滑稽な容貌を持つのに対し、確かに気品のある秀逸な容貌に表わされており、特に「威徳無垢王」の表現は優れて風格がある。尊名表記が必ずしも不当でないことを示す。

一方、長者三体は『大般涅槃經』において大臣長者の代表とされる三人の長者名を当てはめたものである。ただ、鬼のいる三日月冠を戴いた人物(「護法長者」)は月光長者とあるべきところで、これは誤りだろう。

(8) 天部形三十一

a 四天王

四天王の尊名があるのは、金棺北側菩薩群のすぐ下にいる二体の天部形のうちの一、および金棺東南隅仏弟子群のすぐ外側にいる二天

部形のうちの一体である。前者は「廣目天」¹⁸、後者は「增長天」¹⁹と墨書されている。仏弟子群側の二天部のうちの残る一体²⁰は、宝塔を捧持していることから多聞天とわかるが、これらの四天部形のうち尊名が明確なのはこれのみである。

この四体は他の天部とは離れ、しかも菩薩や仏弟子など仏教的に高位の尊格の傍らに位置している。金棺北の二天は鳥獸冠、東南の二天は兜を戴くという違いはあるが、釈迦を挟んで対峙する場所において、四天王である可能性は高い。その前提で身色を見ると、暗青色―多聞天、赤色―「增長天」、白色―「廣目天」、赤褐色―無記名尊²¹となるが、無記名尊を除けばこれはおおむね金剛智識『般若守護十六善神王形体』の所説に近く、平安後期から鎌倉前期の例などからもこの墨書尊名は妥当とみなされる²⁶。

『摩耶経』においては四天王は重要な位置を占める。涅槃以前に釈迦が忉利天に昇って母に会うくだり（仏昇忉利天為母説法）を述べる卷上では、諸難を除くため呪と四天王の名を呼ぶことを母に勧め、四天王の威神力が賞揚されるのである。古い涅槃図で四天王が登場するのは珍しいが、この四体が四天王であるとすると本作品に描かれた理由はこの辺にあらう。

b 八部衆

金棺の南側、仏弟子衆と金剛力士に挟まれた場所には阿修羅その他の天部八体が集まっている（図版14）。この一群は従来、補絹上に間違って描かれた図像や尊名墨書の混乱のせい、格別のグルーピングは意識されないうままであったが、これは全体で八部衆（天・竜・夜叉・乾闥婆・阿修羅・迦楼羅・緊那羅・摩睺羅伽）を意図したものでなかったかという新知見を述べておきたい。

八体の墨書は「難陀龍王」⁵⁵「□達夜叉」⁵⁶「不明」⁵⁷「迦楼羅」⁵⁸「阿修羅」⁵⁹「大力夜神」⁶⁰「健達婆」⁶¹「摩睺羅」⁶²となっている。まず「迦楼羅」はこれまで頭部中央を縦断するように補絹が入り、奇妙な顔が描かれていた（図72）。今回の修理でこれを除去したところ、初めてこれが鳥頭人身の図像であったことがわかり（図73）、尊名墨書とも一致することから迦楼羅であることが判明した²⁷。修理の成果の一つである。多面多臂の阿修羅、竜冠を戴く竜王（難陀竜王）、蛇を頭に巻き付ける摩睺羅（摩睺羅伽）については、尊名比定上さして問題がない。問題なのは獅子冠を戴く「□達夜叉」と、馬頭人身の「健達婆」、および釈迦光背左上縁に顔をのぞかせる「緊那羅神」の墨書をもつ天部形⁴⁸（図74）の図像と尊名との関係である。

獅子冠の天部は、迦楼羅（金翅鳥王）²⁸や阿修羅などとともに早くからキジル壁画や敦煌画にしばしば登場している。そのうち敦煌九八窟窟頂東南隅持国天像（五代）中に獅子冠天部がいて、短冊形に「一切乾闥婆神」を支配する旨の賛が記される例は、これを乾闥婆と認知し



図 73 金棺出現図 鳥頭人身の図様
京都国立博物館



図 72 金棺出現図 修理前の迦楼羅頭部
京都国立博物館

ていた証拠となる⁽²⁹⁾。日本でも法隆寺金堂九号壁画や五重塔塔本塑像、興福寺八部衆中にもあり、これらは乾闥婆であることが指摘されている⁽³⁰⁾。奈良国立博物館蔵辟邪絵（平安後期）の中の梅檀乾闥婆像や智積院蔵童子経曼荼羅（鎌倉前期）の中尊乾闥婆など、平安から鎌倉にかけての仏画に見かける獅子冠の天部が乾闥婆である例もいくつか挙げることができる。ところが金剛峯寺本仏涅槃図では同じ姿の天部が

「緊羅那⁽³¹⁾」と記されており、これらとは一致しない。これはおそらく乾闥婆と緊羅羅双方とも楽神であることから混乱を来たしたもので、元来は乾闥婆とするのが正しいと考える⁽³¹⁾。以上の諸例を鑑みても、本作品の獅子冠の天部に「□達夜叉」と墨書しているのは誤りで、乾闥婆とすべきところである。

すると次に問題となるのは、本作品で「健達婆」（乾闥婆）と墨書された馬頭神の尊名である。馬頭人身像は仏教においては大変珍しく、キジルや敦煌の八部衆には出てこない。むしろ早期密教の図像である「胎蔵図像」「胎蔵旧図様」「四種護摩本尊並眷属図像」に緊羅羅として登場するもので⁽³²⁾、歌舞を能くするために楽器をもつ姿に表わされる⁽³²⁾。「慧琳音義」第十一「真陀羅」（緊羅羅の別字）の項でも、「緊羅羅には男女があり、男は馬首人身」と記されるから（大正蔵54—374c）、本作品の馬頭神は「緊羅羅」でしかあり得まい。ただ一方において、興福寺八部衆中の三目一角形の緊羅羅像のように別の姿があったことも確かで、本作品において左上の二角鬼面の天部が「緊羅羅神」と墨書されているのはこうした事情による誤記ではなかったか⁽³³⁾。

残る二体は尊名比定が難しい。「大力夜神」と墨書された象冠の天部は、古様な要素を留める浄教寺本仏涅槃図（鎌倉前期）や、最近南宋画ではな



図74 金棺出現図「緊那羅神」の墨書をもつ天部形 京都国立博物館



図75 胎藏図像 緊那羅 奈良国立博物館

いかと問題提起されている長福寺本系の諸涅槃図にも登場するほか、変わったところではポストン美術館の毘沙門天像（鎌倉初期）の眷属中にも見受けられる。類名として密教経典や図像には大力夜叉・大力衆・大力使者・大力神などの名称をそのまま見かけるが、いずれも象冠には結び付かない。だが、興福寺の八部衆には童顔ながらよく似た象冠をかぶる尊像があり、近世以降は五部浄と伝称されている。一方、大阪個人蔵の千手観音曼荼羅図（鎌倉前期）の二十八部衆中にも象冠の天部が見出せ、こちらには「焰魔羅天」の尊名短冊が付属している。⁽³⁴⁾ 善無畏訳『千手観音造次第儀軌』によるとこの天部は二十八部衆の第十二「五部浄居炎摩羅」とされており、興福寺象冠像の伝称名「五部浄」との繋がりが想定されよう。本作品の象冠天部が焰魔羅かどうかはわからないが、いずれにしろ興福寺像との類似からやはり八部衆

の一体として描かれていると考えられる。

最後の高鼻の天部形は墨書も脱落し、特定の標幟もなく尊名はわからない。しかし、この場所の一群八体のうち七体までが八部衆であるとするならば、八部衆八体の数合わせとして描かれた可能性がある。元来、八部衆のうち「天」および「夜叉」の二天部は特定の尊名ではなく一般名称であるため、表現しにくいものだったと考えられる。諸涅槃図においても、これ以外の八部衆は明確な場合でも、天・夜叉のみは認定されにくいのが常態である。乾闥婆に付された夜叉号はむしろこの天部に記されるべき名称だったのではないだろうか。

以上のように、二天部は尊名不詳としても、「□達夜叉」⁵⁶を乾闥婆、「健達婆」⁶¹を緊那羅の誤りとして尊名を正せば、これらの八天部形が八部衆を意識したものであったと結論付けてさしつかえあるまい。迦楼羅と緊那羅など、珍しい獣頭人身の八部衆図像が平安後期に採用されていたかどうか、という疑問も起きようが、これについてはいわゆる中尊寺経見返絵（十二世紀初期）が好例を提供する。金剛峯寺蔵紺紙金銀字一切経のうち、最も早い永久五年（一一一七）の年紀を含む八十華嚴の見返絵には釈迦説法図が描かれ、その背後に八部衆が表わされる。そこには阿修羅などとともに、まぎれもなく鳥頭人身の迦楼羅、および馬頭人身で腹鼓を擁する緊那羅が認められるのである

〔図76〕⁴⁵。

c その他の天部



図 76 八十華嚴 中尊寺経の見返絵 卷3 5年 (1117)

単に述べるだけだが、『大般涅槃經』では、八部衆のほか羅刹王・樹林神王・持呪王・貪色鬼魅・天諸姝女・諸鬼王など異形の会衆名が詳しく述べられており、この三角地帯の諸天部はそれを意識したものとみられる。ただ、それらの尊像はたとえ尊名墨書があったとしても尊名の特定できないものが多い。またははじめから尊名を明確に意識して描かれたものかどうかも疑問である。その中で、いくつか尊名の由来と図像が検討できそうなものを拾い上げることにする。

三角地帯の右半分は鬼面の天部がほとんどを占める。このうち「火雷神」（火雷神、たんに雷神ともいう）「水雷神」（水雷神、雷神とも）の尊名は千手観音二

十八部衆中に出て来るもので、いわゆる雷神風神の原型に関連する尊像と考えられる⁽³⁶⁾。本作品では娑羅樹幹から覗く赤ら顔の天部⁽⁴¹⁾に「火雷神」と墨書されているが、これは誤りで、雷神の連鼓が描かれている位置からして左下にいる一角の天部⁽⁴⁰⁾にこの墨書が添えられるべきである。「水雷神」⁽⁴²⁾はその標幟となる風袋がないが、形が火雷神と一対となることから妥当性はある。ただし、宗祐寺本仏涅槃図の風神雷神形の短冊形で中野氏が指摘したように、ここは『大般涅槃經』に従い「主雲雨神」「四方風神」とあるべきかもしれない。

青黒色の鬼面で髪を炎そのままに表わされた天部⁽⁴³⁾は、本作品中最も特色ある尊像のひとつで、類似する図像はいまのところ見出せない⁽³⁷⁾。その炎髪の上に「伊羅鉢龍神」の墨書、そして顎の左下に判読不明の「 神」という墨書がある。どちらがこの天部の尊名のつもりかは明確でない。ちなみに「伊羅鉢」の名称は『大方等無想經』や『四童子三昧經』など他の涅槃經典に出るが、二十八部衆にも「伊鉢羅」⁽³⁸⁾として含まれており、後者の場合はある程度図像が知り得る。すなわち観智院本『二十八部衆形像』の第二十四に「娑伽羅龍伊鉢羅」として「面は極忿怒、開口。頭に龍を戴く。青黒色也」とされるものと(大正蔵図像⑦—481 a・504)、前出の個人蔵本千手観音曼荼羅図に先の尖った特異な怒髪で鬼面風に表わされた「伊鉢羅」(短冊形の尊名)像である。尊名筆者は本作品の天部の炎髪を極忿怒の表現とみて、伊羅鉢龍神を当てた可能性はあろう。

この天部の真上の老女のような尊像の墨書に「監(藍)縛祀女」⁽³⁹⁾とあるのは、『大般涅槃經』の天諸姪女として登場する「藍婆女」または「藍婆尸女」に由来する尊名であろう。さらに左端の娑羅樹の陰の異形神に「蒙林神」⁽⁴⁰⁾、その右隣の異形神に「巖谷神」⁽⁴²⁾とあるのは、それぞれ同經典の「樹林神王」「諸山神」に対応するものと思われる。ほかに判読できる墨書は「墜手夜叉」⁽⁴⁷⁾「青面夜叉」⁽⁴⁴⁾「迦羅夜叉」⁽⁴⁵⁾など夜叉号ばかりである。これ以外にこの一郭には、フクロウ形⁽⁴²⁾ミミズク形⁽⁴¹⁾の天部、樹枝を戴く天部⁽³³⁾など、きわめて個性的な図像の尊像が多いが、そのモチーフから山林神を表わしていることが推定されるのみで、残念ながら参考図像を欠く。

(9) 金剛力士一

金剛力士には問題がない。左下に金剛杵が描かれているのは、『仏入涅槃密迹金剛力士哀悲經』などに説かれるように、入滅を悲しむあまり金剛力士が金剛杵をなげ棄てたという話を踏まえているとみられる(大正蔵12—116b)。日本の古い形式の涅槃図では、本作品のように動物などと隣接して右下に描かれることが多い。

(10) 飛天二

涅槃変相に飛天が登場するのは、キジル第一窟後廊奥壁の例や、敦煌二九五窟（隋代）の涅槃図以降の諸例など、中央・東アジアの涅槃図に通例となっている。盛唐の敦煌一四八窟の再生説法図についても同様で、飛雲に乗った二飛天が確認できる。日本の涅槃図では石山寺本・宗祐寺本・浄教寺本など古様な作例に飛天が登場する。中野氏は、飛天が舞う形式は古いと指摘するが、その通りであろう。

ただ、注意してみると、本作品の飛天の形には他の涅槃図にない特色がある。それは、二飛天とも片方の膝を折り畳み、伸びたもう片方の脚を弓なりに湾曲させ、結果的に両脚で弧線を描くような図式性が認められることである。体勢的に無理とでもいえるこのような飛天図像は、実は胎蔵曼荼羅虚空蔵院両端に位置する千手観音・金剛蔵王菩薩に付属する飛天の特色である。たとえば伝真言院曼荼羅（東寺蔵、九世紀）の例を見てみるとよくわかる。どの飛天とも片膝を深く折り曲げるが、千手観音左上の飛天・金剛蔵王左上の飛天は特に両脚全体の動きを弓なりにまとめようとする点で、本作品の飛天と同じ傾向を窺わせる。本作品の方がより図式的なのは時代の下降によるものだろうが、曼荼羅の飛天図像の影響を受けていることは疑いない。

上述の考察から、本作品はおびただしい数の群像を扱うに当たって、きわめて整然としたグループングを行なっていることが知られる。再生説法説話に関係の深い尊像をまず釈迦の正面におき、菩薩群は涅槃図の枕頭に当たる場所つまり左側、仏弟子をはじめとする比丘衆を画面右上、俗形者群を左下、女人群を右下、四天王を右と左の対極的位置に、八部衆を右側、異形の天部群を左上に配置するという方法で、多様性の中にも一定のまとまりをもたせているのである。これは尊像構成上の統一感をもたらし、雑然とした散漫な印象を避ける意味で大変効果的であるといえよう。

また、尊名墨書に関しては『摩耶経』を中心としながら『大般涅槃経』その他の諸経から取材されていることがわかる。それらのいくつかは参考になるが、尊名の正しさを検証できないものが多い。さらに八部衆や諸天部の尊名では明らかに誤りと考えられるものがあり、やはり制作当初の書き入れであるとは思えない。うがった解釈をすれば、制作当初の法会が廃絶し作品の意味が失われてしまった中世以降に、絵解きに用いられるために加えられたものではなかったか。

次に技法と表現の特色を探ってみよう。

四 技法と表現

1 像 容

釈迦の尊容は、おだやかな円顔で、金剛峯寺本仏涅槃図とよく似たゆるやかな撫で肩に表わされる。合掌した腕の動き、手の位置とも全く力みがなく、写し崩れや形式化とは無縁な自然さにあふれている。すこし斜めに傾いた顔容は、鼻梁線を表わさない平安仏画の如来像の定型的手法によって描かれる（後世の肉身線の加筆や、肉身部の補絹で、当初のあてやかな印象が損なわれているものの、さいわい大きな形の変更はない）。表情を抑えた静かな眼差しが摩耶夫人の悲嘆を慰撫する効果を最大限に發揮しているのも、この定型の力に依るものだが、仕上げの段階で、下描きの時に較べ眉をより上に配し、小鼻をすこし広くして寛厚な印象を強め、唇は厚めに狭めて端正に整えるなど、細かい配慮がなされていることも見逃せない。眼は部分的に補彩の疑いもあるが、虹彩に群青、瞳孔に墨を点じ、目尻と目尻に群青を注すのは当初からと思われる。これは仏の姿を表わす三十二相の第二十九真青眼相に対応するものだろう。肉身をかたどる朱線は細く伸びやかなものだが、こまかく後世の加筆が入っているため（文献33）、現状のままでは線質を判断するわけにいかない。ただし、肉身に朱線を用いる尊像が釈迦に限定されている点は、本作品の求心的性格を示す材料の一つである。釈迦の顔容には、会衆の顔にややもすると見られる形のクセのようなものもなく、見事に調和がとれており、当然のことながら全登場人物中でも抜群の筆の冴えをみせている。

摩耶夫人は会衆中随一の豊満な体軀に表わされるが、金剛峯寺本でも同様で、これは古い涅槃図の伝統であろう。眼の中心部の絹が脱落して表面が損ねているが、小鼻の横に頬の輪郭線を入れて頬張りを強調した顔容に描く。東京国立博物館（東博）本の十六羅漢図（十一世紀半ば）第八尊者幅の婦人像に似た描き方だが、摩耶の場合、眼と眉を仕上げの時に上にあげたせいもあって、顎と頬が強調されすぎたきらいがある。朝賀氏が指摘したように、この顎が広めになる傾向は他の会衆にも共通しており（文献85）、本作品を手掛けた画師のクセと呼べるものである。特に横顔を表現する際にこれが著しく現われる。

会衆の特色としてはまず、異形の天部はともかくとしても比丘衆といわず俗形者といわず、高い鼻の顔容が多いことが挙げられる（①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺など）。有賀氏はこれを総持寺の線刻蔵王権現鏡像（長保三年、一〇〇二）の眷属や鶴林寺太子堂仏後壁画仏涅槃図および柱絵（天永

三年、一一二二と共通する特色と指摘している。⁽¹¹⁾なかでも、本作品と太子堂壁画との類似性は見逃せない。太子堂壁画は天台寺院の涅槃図とはつきりわかるものでは最も古く、そこに描かれた高鼻の顔容が本作品と共通することは、天台絵画にこうした図様の継承があったことが偲ばれて注意される。粉本に備わっていたであろう異形性を色濃く留めていることを意味しよう。

会衆の顔容に多様性をもたせることに意識を払うのも本作品の特色で、たとえば左下の俗形者群(8)(18)などは、鼻の高低・曲がり具合、口髭の有無、頬の輪郭の入れ方、唇の結び方などを種々変化させ、一つとして類似する顔がない。「跋陀羅外道」(5)開口の俗形者(9)「護法長者」(12)などは戯画すれすれの誇張された容貌に表わされるなど、きわめて表情豊かである。仏弟子衆の老若の対照性、老比丘尼(14)の顔など年齢表現も意識しており、会衆全体の顔の描き分けに画師が相当腐心していることがわかる。⁽¹²⁾

2 技法

(1) 肉身

釈迦の肉身は、絹裏から白の裏彩色を施したあと、絹表からも薄く白色(鉛化合物)を塗り、透明度の高い黄色の有機顔料(ガンボージ、藤黄)をかけている(文献33)。こうした技法は平安後期仏画の如來の肉身表現に通用の手法で、仏の三十二相中の金色相ないし『大般涅槃経後分』にいう「紫磨黄金色身」を表わしたものであろう。この技法も釈迦のみに限定されている。さらに目元や顎、三道、手の甲などに淡朱の暈を施して、肉身のやわらかいふくらみを描き出している。

摩耶夫人や菩薩衆の肉身は、白の裏彩色に絹表からも白色(鉛化合物)をかけ、朱の暈を施したのち、墨線で描起す。他の会衆は、白色から褐色、赤褐色、群青色などさまざまな身色であるが、白色系の場合ほとんどが鉛化合物の顔料(X線に不透過)を用いている。さらに肉身線はすべて墨線描起しである。

注意を引くのは眼の表現で、会衆の眼球の白色は鉛化合物を用いていることが多いが、興味深いことにその瞳孔のほとんどが、眼球部よりさらにX線に強い不透過を示している。たとえば、俗形者(8)(9)(11)(20)「阿修羅」(59)「大力夜神」(60)金剛力士(54)など、枚挙にいとまがない。これは、白色鉛化合物と墨を混ぜた具墨のような色料を用いているか、朱ないし朱墨(茶色)をさしたのちに墨をかけているせいではないかと思われる。念入りに表現するために通常の墨色よりも輝きを別にする意図があったのではないだろうか。逆に、釈迦・摩耶夫人・立像

人物の三者の瞳孔は際だった不透過を示しておらず、後補の疑いのもたれるところである。また、虹彩に群青を用いる手法は、釈迦以外では摩耶と菩薩衆に見られ、仏弟子や俗形者など通常の人物にはほとんど見られない⁽⁴³⁾。これは仏の真青眼相を菩薩衆も踏襲したものと考えられるが、興味深いことに異形の天部には再び群青の虹彩が登場する。青眼は異相であることの表明である。

(2) 線

会衆の肉身の描起し線には、菩薩衆や女人像などの細い墨線から、金剛力士などの抑揚を伴った墨線までいくつかのヴァリエーションがある。菩薩・女人の細線や比丘・俗形者のすこし厚めの墨線は、金剛峯寺本仏涅槃図に見られる弾力性に富んだ流暢な筆線と較べると、よりおだやかなもので、むしろ東博本の十六羅漢図(十一世紀半ば)に性格が似ている。金剛力士の筆線なども、加筆かと疑われるほど筆速を抑えた線描であるが、積極的に加筆と断定できる証拠はなく、こうした柔らかな抑揚が持ち味であると解釈しておく。素直な筆線の冴えは、かえて象の描起しや、釈迦背後の化仏に窺われよう。象の体軀には軽い打ち込みのある伸びやかな線描が見られるし、光背外輪郭以外ほとんど補筆のない化仏は生き生きとした墨線によって活写されている。いずれも下描きにあまり頓着していないことが、よい結果に繋がっているといえる。

しかし、本作品の線の特徴は諸先学が指摘するように、仏鉢包と僧伽梨衣の肥瘦線にあり、これが絵画史上の位置の考察にもかわる重要なポイントとなっている。この肥瘦線は俗形者の着衣にも用いられているが、なんといっても前二者の見事な線描にはおよびない。とりわけ、僧伽梨衣の肥瘦線はたつぷりと弾力があり、衣の起伏をえぐり出すような迫力と重々しい質感が強く印象付けられる。田中一松氏は、鎌倉以後の肥瘦線と比較して筆速を抑えた肥瘦描と形容しているが(文献³⁵)、仏鉢包のほうにはそれが当てはまるとしても、僧伽梨衣のほうは適度な筆速と思ひ切りの良さが感じられ、自らの筆技への自信さえ伝わって来る。これは赤外線写真に現われているように、仏鉢包のほうが下描き線をかなり忠実になぞっているのに対し、僧伽梨衣のほうはあまり下描きの衣褶線にこだわらず、自由に描起した結果である。釈迦の遺品を強調する効果としては申し分ない。

日本の仏画で肥瘦線を用いるのはこれが最初の作品である。これ以降のものとしては、大治二年(一一二七)の京博本十二天像中の帝釈天幅両脇侍衣文に見る肥瘦線や風天天衣・梵天着衣に見る強い抑揚をはらんだ鋭い墨線があり、やがてボストン美術館の普賢延命像(十二世紀後半)中の四天王の肥瘦線や、建久二年(一一九二)の東寺蔵の詫間勝賀筆十二天屏風の肥瘦線の出現につながってゆく。周知のように、

その淵源となる中国の作例として従来から知られている北宋の清凉寺本十六羅漢図のほか、近年、大中祥符六年（一〇一三）の蘇州瑞光塔四天王画像が紹介され、宋代仏画における肥瘦線の使用の実態が明らかとなった。だが、すでに指摘されているように鎌倉以降の肥瘦線ないし北宋の四天王の肥瘦線と、本作品のそれとは異質なことも確かである。田中氏が、本作品の線の源を慎重に考えて、宋画に直接結び付けるのではなく、宋画以前に肥瘦線の先駆が晩唐画にあったと想定し、入唐八家の請来画中にこうした要素の萌芽をみようとするのはそのためだろう。一概に無視できない意見である。

さて、この異質性はなにに原因するかといえば、勝賀画や宋画の四天王像の肥瘦線は、下描きを省略したり線をよけて彩色を施すなりして、ダイナミックな筆勢がそのまま生かされる工夫がなされた本来の肥瘦線であるのに対し、本作品の肥瘦線は、あくまでも賦彩の後の仕上げ線、すなわち伝統的な工程の上にある描起し線という性格を出ない点にあると考える。前者に比して筆速が抑えられているのも当然である。これは京博本十二天像でも基本的に変わらない。ところで十二天像の場合、粉本となった仁和寺円堂本にしる参考とした大師様本にしろ、そこに肥瘦線があったはずはなく、帝釈天幅の肥瘦線や風天・梵天幅の鋭い抑揚線はその画幅を担当した画師の嗜好によるものである。つまり、十二天の画師たちは十二天の粉本からではなく別の源からその技法を摂取したのであり、その淵源は宋画以外には考えられない。⁽⁴⁵⁾ 本作品においても事情は同じであろう。たとえ粉本があったにせよ、そこに肥瘦線が用いられたとは考えにくい。やはり、十二天⁽⁴⁶⁾の画師たちと同様に別の宋画の手法に学んだと解釈すべきである。さきの異質性は、粉本の違いに根ざした差ではなく、摂取する側つまり日本の画師の理解の仕方の時代差と捉えるべきものだろう。

(3) 賦 彩

本作品は平安仏画の中でも、稀にみるほど色彩豊かな作風を誇る。朱・丹・茶・群青・緑青・白群・白緑・白をはじめとして、具色ないし中間色、さらに金銀彩を加えた豊麗な色調でいろどられる。着衣には片ぼかしや段暈^{だんえん}などの色暈が施され、やわらかいさまざまな調子の色の組合せが生じている。特に、俗形者の帛帯は白地の上に施された各種の色暈の効果が映える箇所だが、その表現は青蓮院本青不動（十一世紀前半）の衣帯の色暈に近い感覚を見出すことができる。また平安後期の纏縹の彩色原理でもある紺丹緑紫の組合せも、娑羅樹花を中心に用いられるが、金剛峯寺本仏涅槃図に見るような桃色や薄青の新しい感覚の纏縹はなく、むしろ丹を主体とした明るい色の配合を繰り広げる。



図 77 月光長者 現出 京都国立博物館

この裳の配色と手法は「純陀家人」^⑦の袍にも当てはまるが、この白の片ぼかしの扱い方によりまるで没骨のようなやわらかい表現効果もたらされているのである。

このように衣褶線にまで彩色線が使用されるのは、諸先学の指摘通り本作品の大きな特色である。その種類は多く、丹線（純陀の袴、「優婆難陀比丘尼」^④の上衣裏、「妙行天」^⑧の領中、金剛力士の天衣裏など）、群青線（純陀家人^⑦の半臂、「難陀龍王」^⑤の窄袖など）、緑青線（護世長者^⑩の肩衣、金剛力士の天衣など）があるほか、銀泥線（優婆難陀比丘尼^④の襯衣）も見受けられる。もちろん通常の墨線も用いられるわけだが、これらの彩色線が一層華やいだ効果をあげている。

衣褶に墨線以外の線を用いる前例としては、青蓮院本青不動に金泥線の使用を認めることができる。ただ彩色線の本格的な使用例は、本作品や一乗寺の天台高僧像（十一世紀後半）を俟たねばならない。一乗寺本は天慶九年（九四六）に橘在列が賛した比叡山東塔法華堂の三十二祖師影壁画と関連するものといわれるが、彩色線の使用が十一世紀の同じ天台仏画に共通することは注意される。ひるがえって、中国画にその例を求めると、敦煌の絹絵では唐代から赤色の衣褶線がかなり一般的に用いられていたことが窺われる。^⑬ いまのところ赤色系の線に限られているが、彩色線の素地は中国画にあったとみてよい。^⑭ ともあれ、こうした彩色衣褶線は十二世紀以降になると再び使用頻度が落ちてしまう。これほど規模の大きい彩色線使用は、本作品に限られた現象である。色彩に対する並み並みならぬ意識が看取されよう。

賦彩のうち、使用頻度の高い白色顔料についても触れておこう。

白色は、少なくとも、X線に不透過を示す鉛化合物（塩基性炭酸鉛つまり鉛白、ないし塩基性塩化鉛）と、X線により透過する白土のような色料の二種がある。^⑮ 本作品中、肉身部を白色地とする尊像には白色鉛化合物を用いるのがほとんどで、特に明度の高さを要求される眼球に

配色の様子をたとえば「月光長者」^①に窺ってみよう（図77）。上半身にまとう袍は味わいのある群青色で濃淡による暈をつけ、薄い銀泥の文様を加えている。衣褶は抑揚のある墨線でくっきりと描き出すが、帛帯は白地に群青線と丹線で描起し、袍の割れ目からのぞく半臂は緑青線で描起すといったふうに、この尊像だけですでに四色もの線が見られるのである。さらに、裳は丹地に朱の段暈とし、衣褶を白線とするが、この白線は直ちに白の片ぼかしに連続していて、描起し線といふべきかどうか躊躇するほど微妙な手法といえる。

は例外なく鉛化合物が使われている。着衣のうちにも、釈迦の衣の裏、僧伽梨衣の主部、仏鉢の包、純陀の頭巾、「三界妙夫人」⑤の領巾、金剛力士の髻帯など、鉛化合物を用いている箇所が認められる。象や鳥類などの体軀もやはり鉛化合物が用いられている。

一方、着衣には補助的に白土を用いるところが多い。たとえば、摩耶夫人の白い広袖は、肉身部の白に較べて透過性があり白土と思われるし、上腕部の白衣部も同様である。天部の頭巾④もはつきり白土とわかる例である。また後述の照暈は、全てではないにしろ白土を用いていると思われるところがある。釈迦の光背も、肉身部の白色下地とはX線の透過度が異なり、白土であろう。

白色鉛化合物と白土の使い分けは、概して諸尊の肉身や仏衣など重要な部分には鉛化合物を用い、着衣や照暈、あるいは仏光背など、やや補助的と思われる部分には白土を用いるという傾向がある。これには高価で質のよい白色鉛化合物を効果的に用い、安価な白土を補助的に使用するという経済性を満たすとともに、白色にも変化をもたらす効果があったと推察される。

他に、特色ある賦彩としては机に懸けられた僧伽梨衣が挙げられよう。濃茶に見える茶葉は朱墨と思われ、紫がかった茶色のような色調だったらしい。また田相部は丹具を塗り、衣褶に沿って丹の色暈をかけ、さらに曲線に繋ぎの截金文様を加えている。現状でこそ地味な印象を与えるが、当初はより鮮やかなものに映ったはずである。なお、阿難の袈裟の茶葉も墨色を呈しているながらX線に不透過を示す点ではこれと同様であり、やはり混ぜ色と考えられる。釈迦の衣（僧祇支）の黄茶色も特異な色だが、こちらは当初の色調が残念ながらわからない。

(4) 裏彩色

絹裏から彩色を施し、表からの賦彩と相応じたやわらかい色の効果をねらう技法が裏彩色である。本作品の場合、裏彩色は、修理中の観察および顕微鏡撮影などによって、かなり広範囲に施されていたことがわかった。たとえば、「善國居士」④の上衣の絹裏からの写真は、裏から見える顔料層が表から裏ににじみ出たものではなく（この辺りの絹目は特に細かい）初めから裏彩色であったことを示している。また獅子冠の天部⑤の上衣部絹裏からの写真は、表側の濃い群青とは別の淡い群青が裏側に塗彩されている状態を示し、裏彩色の存在は疑いなしと思われる。応徳三年（一〇八六）の仏涅槃図では、裏彩色の技法は確認されていないが、十一世紀後半の東博本十六羅漢図ではかなり厚めの裏彩色が施されている⁽⁵¹⁾。十一世紀にすでにこの技法が確立していることは明らかで、この作品に多用されていても何ら不自然ではある



図 78 金棺出現図 金棺側面の文様（赤外線写真）
京都国立博物館

まい。

反対に、裏彩色がなされない箇所もある。まず、絹表に金箔や銀泥など金銀彩が用いられているような箇所には、ほとんどの場合裏彩色がない。諸尊の冠部や金棺側板部などがそうであり、さらに金箔で表わした天部の甲や獣皮部も同じである。これは、たとえ裏彩色を施したあとに金銀箔や泥を置いたとしても、色料と違って金属質の重い輝きを呈する金銀彩の場合は裏彩色を遮断することになるので、あまり効果的ではないと判断したのであろう。いずれにしても、金銀彩を使う箇所は、裏彩色の作業に先だって決められていることになり、きわめて計画的に金銀を用いたことが窺える。また、釈迦の肉身には裏彩色

があるものの、意外なことに着衣（僧祇支）には裏彩色が確認できない。この他、摩耶夫人の襦袢衣・裳や机上の僧伽梨衣など、截金文様を施された箇所にはいずれも裏彩色がないことに気付く。すると截金という金属質の装飾は、金銀彩の場合と同様に、裏彩色の効果が薄いとみなされたことが明らかである。

(5) 文様表現

截金を除いた文様の特色は、着衣に銀泥文様が多用される点にある。落ち着いた装飾的效果を持っているが、こうした手法は十一世紀の東博本十六羅漢像にすでに先例がある。なかでも第十三尊者の膝を覆う袈裟の条葉には、薄い銀泥の唐草文様が見られ、「月光長者」①の袍に加えられた奥ゆかしい銀泥文様と相通じる意趣が感じられる。金棺側板の宝相華文様も雅致のある形を示す。特に正面側板は、赤外線写真でわかる通り、下描きにこだわらず描かれたせいか伸び伸びとした動きがあるが、こうした文様をフリーハンドで描いた筆技には驚かされる〔図78〕。

截金文様は、釈迦の僧祇支、僧伽梨衣とその机上面、摩耶夫人および立像人物の着衣に限られ、ここでもこの絵の求心的性格を覗かせて

いる。種類を列挙しておく、九ツ目七宝繋ぎ文、米字格子入り七宝繋ぎ文、曲線卍繋ぎ文、菊団花文、菊唐草文、網目格子文、斜格子文、目入り石畳文（二条と一条線を交互に配する格子文、一条線の交点に菱形を四箇置く）、細長い菱形による截金格子文などであり、それぞれの衣褶線や釈迦光背の筋光明も截金で表わされる。光背の化仏の金箔よりも截金の筋光明のほうがX線にはるかに不透過であるところに窺えるように、これらの截金は合わせ箔を用いていることが明らかである（文献82）。このうちに時代性が現われているとすれば、曲線卍繋ぎ文であろう。たとえば京博本十二天と比較すると、截金巧者の帝釈天幅の卍繋ぎはもちろんであるが、ほかの幅の卍繋ぎでも「卍」の腕が巴文を思わせるほど曲線化するのに対し、本作品においては「卍」の腕が「く」の字形に湾曲する傾向を維持しており、曲線化の初期段階からさほど距離をおかない様相を示している。十一世紀の文様でも、一乗寺本天台高僧像の竜樹幅の彩色曲線卍繋ぎ文は、この十二天の卍繋ぎに向かう姿勢が感じられる。しかし、本作品の卍繋ぎは、どちらかといえば金剛峯寺本仏涅槃図のそれに近いものである。また有賀氏は、截金文様と彩色団花文が組合せて用いられる形式を、十一世紀末頃から十二世紀に入ってからの特徴とみるが（文献72）、本作品にはその種の形式は見られない。つまり本作品はそれ以前の古い形式に則しているといえる。

(6) 金銀の手法

前述したように金銀彩は、裏彩色なしで用いられるのを基本としているが、天部形の金箔の冠（①②③④⑤）など、下地を厚めに整えてから金箔を置くものもある。こうした場合、金の発色がよい。金棺底部も地は金箔であるが、X線写真では通常金箔部よりかなり不透過であり、やはり厚めの白色下地が施されている。

また、菩薩衆の金箔の宝冠を注意してみると、X線写真にも表われているとおり、宝冠を構成する弁葉形には群青・緑青など彩色の暈があったことがわかる。これは、その上方に位置する天部たちの金箔冠や俗形者の冠（⑩⑪）にも当てはまる。金箔の冠は現状ではややもすると金属的で平板な印象をもつが、当初は色暈によってより立体的に見えたはずである。同じことは、俗形者の捧物についてもいえる。現状では黒化した銀泥のみが目につくが、銀の上に適宜彩色が加えられていることに気付く。金銀彩の上にさらに彩色を施すやり方は、仏画としては比較的珍しい手法であろう。肌理のこまかい表現感覚といえる。

裏箔は裏彩色と違ってほとんど用いられていない。ただ、大変興味深いのは、木に吊された仏鉢に部分的に金の裏箔が試された箇所があることである（文献82）。結局その裏箔は放置されたまま最終的に表箔に変更されているため、これまでは気付かれなかった。絹裏にはそ

のほかに裏箔の痕跡がなく、ここが最初の試金石であったと想像される。裏箔は十一世紀半ば頃の東博本十六羅漢図をはじめとして、これ以降の仏画に多く用いられてゆくが、本作品の作者もその手法を知らないわけではないことは確かである。おそらく初め裏箔を試してみたが、大画面ではその落ち着いた輝きは効果が不十分と判断されたのではないだろうか。

(7) 照 暈

着衣のハイライトともいえる白の照暈は、特に十二世紀仏画の常套手法となったものだが、本作品は来振寺本五大尊像や一乗寺本天台高僧像などとともに、その早い用例として認知されている。たとえば釈迦の僧祇支は、地色には濃淡の変化をつけず淡い照暈を施すことでふっくらとした感じを表わしているし、「護世長者」⑩「護法長者」⑪の襟・肩・膝元の照暈は控え目でほのかな情趣が漂っている。

ところで来振寺本五大尊中、寛治二年（一〇八八）銘の降三世像の照暈表現を窺うと、五使者の膝元に現われているように、ごくわずかに白のほかしをかけるやりかたで、十二世紀の京博本十二天のような目立った表現にはなっていない。降三世中尊のふくらはぎ部のやわらかい照暈にしても、十二天の梵天のふくらはぎのそれと比較すれば、抑えられた表現である。ここでは着衣描写にアクセントを付けるような補助的役割に留まっている。天台高僧像や本作品の照暈は、降三世像よりも若干顕著になってはいるが、浮き上がって見える程ではない。柳澤氏が指摘するように、十二天を始めとする十二世紀仏画の照暈がかなり装飾的になってはいるのに対し、これら十一世紀の作品ではなお立体感表現の補助的手法という機能性を保っているといえるのではないか（文献⁵³）。

そのなかで、天台高僧像と本作品の照暈表現の比較となると、判断が難しい。竜樹幅や慧文幅の照暈などは、白の発色も強く、装飾的性が加わりつつある印象を持つ。しかし、一方において照暈を全く用いない画幅があるし、本作品の「跋陀羅外道」⑤のように着衣の外縁全体を照暈で囲むような図式的な表現は、天台高僧像にはない。どちらかといえば、本作品の方が照暈の扱い方は十二世紀の手法に近付いているといえよう。

3 群像表現

本作品の群像表現の素晴らしさは従来より高い評価を得ている。しばしば同じ大作の金剛峯寺本と比較され、彼がゆったりとした静的表現、此が密集した動的表現という好対照をみせるとされる。金剛峯寺本の群像も魅力にあふれたものだが、いまは本作品の群像表現の特色

と由来について考えておきたい。

先に吉原氏や朝賀氏が群衆の円環性を想定したように（文献79・85）、釈迦を取りまく群衆は、横向きの俗形者群から右斜め向きの天部群へ、さらに光背を隔てて左斜め向きの比丘衆・八部衆群から斜め後ろ向きの女人群へと、整然と統一をもって配される。俗形者群と天部群との間には、横向きと斜め向きの尊像を並立させた菩薩衆を置き、また八部衆と女人群の間には横向きの仙人と体を開いた金剛力士を介させることによって、群衆の向きの自然な移行を支えているのである。とりわけ本作品の特色となる密集性は、画面左半分なかんずく左上方の天部衆の効果によるところが大きい。ここで、その配置の理由を考えてみよう。

元来、涅槃図では左上は仏の枕頭に当たるため菩薩衆が占める空間となっていて、天部衆は釈迦から遠い位置にいるのが通常である。天部を増やすに当たって、そのための余白を捻出するとき、金剛峯寺本・東博本・宗祐寺本などを見てもわかるように、たいてい左右上方は空いており、右上に配してもおかしくはない。なぜ左上に置いたかという点、ひとつには密集する群衆を効果的に配置しようとする場合、まず釈迦の体が向く方を開放空間に当て、その反対側を群衆で埋めるのが自然かつ妥当と判断したのであろう。もうひとつには、娑羅樹の

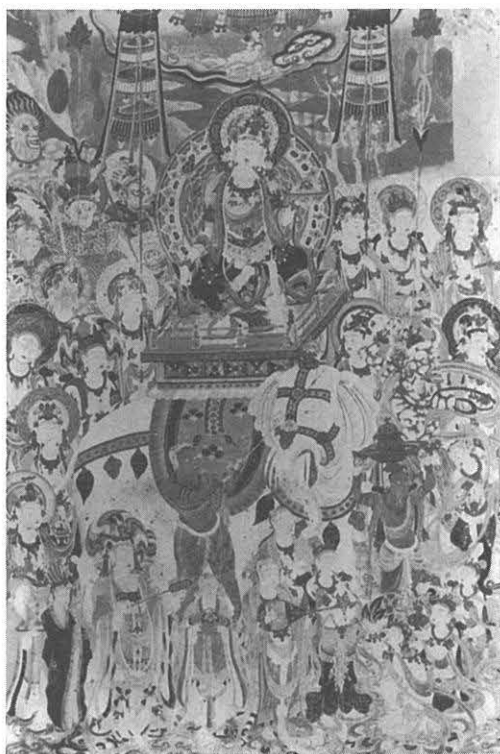


図 79 敦煌莫高窟 159 窟西壁 普賢菩薩像 中唐

花葉の間から顔を覗かせる群衆として、樹林神や山谷神その他の鬼神がふさわしいと考えたのではないか。天部衆の布置にはそうした図様と尊像の性格両面からの必然性が感知されるのである。

ところで、天部群衆の〈累積的〉ともいえる密集表現の先例は、線刻蔵王権現鏡像（二〇〇一年）⁽³²⁾に窺える。有賀氏がいうように、この作例は当代第一級の筆技を披瀝するとともに、密教図像などをもとに日本の尊像を形成している点でも重要なものである。本作品の天部群の表現を成立させる素地がすでに用意されていたことを意味する点で銘記すべき作例だが、ただ一方においてこれは小画面であるという限定が付いている。より

大画面の密集群像を求めると、やはり敦煌画を参考にしなければならない。敦煌画において単なる静的な群像ではなく、ダイナミックな群像表現が完成された様態を見せる例としては、初唐期とされる三二一窟南壁の法華経变相が注目される。⁽⁵³⁾そこには説法する釈迦をぐるりと取り囲む仏弟子・眷属・供養者の群像が表わされ、しかも八部衆を含む二十体あまりの眷属群は、それぞれさまざまな動きのある姿態を取りながら全体の統一がとれているという、大変高度な群像表現が展開している。金棺出現図の場合の動的性格は、群衆全体として求心的である点に根ざしており、個々の尊像の姿態はさほど動的なものではない。複雑な群像表現という点では三二一窟の方がより高度であり、唐代のかなり早い時点で群像の表現法が完成していたことを窺わせる。画面の枠の中に群像を重ね上げる本作品のような表現は、むしろ中唐期一五九窟西壁の普賢・文殊菩薩像〔図79〕や同一三二一窟北壁の弥勒浄土变相などに認められるのではないだろうか。⁽⁵⁴⁾本作品の粉本は、こうした密集的表現を承けたものだったのだろう。

さらにもう一つ、本作品の天部群の〈累積的〉表現が成立する要件として考えられるのは、視点の相対的な低さと、対象との距離の短さ、すなわち視点の近接性があるように思う。金棺の底が表わされて俯瞰視されたように見えこそすれ、本作品における実際の視点は画面の中心くらいにあり、しかも対象と充分近いため画面上方の尊像は観者を見降ろすような態勢になる。この視点の位置のせいで、画面上端まで群像を重ね上げても不自然にならなかったのである。こうした視点の近接性は古い涅槃図に共通の特色であり、宋画の影響を受けて高い視点と対象からの距離を大きく取るようになる鎌倉時代以降の涅槃図とは性格を異にしている。その意味でも、本作品の成立基盤には古い形式の涅槃図があったことが示唆される。

五 絵画史上の意義

本作品のような仏画の価値を考える上で最も大切なことは、その作品の創造性をどのように査定するかということであろう。日本の仏画を対象にする場合、常に問題となるのは原画が中国に存在する可能性を、しかもほとんど同一の図柄のものが存在する可能性を念頭におかなければならないことである。ある仏画についてその素晴らしさを讃えるとき、その評価が実は原画（粉本）の素晴らしさに負っていることが多いとみなさなければならぬ。いつも問題にしなければならないのは、その素晴らしさはその作品だけの創造性によるものなのか、

それとも原画のせいなのかという判断である。たとえば、釈迦の孔雀尾のような光背、緊密かつ求心的な図様構成など、どこまでが本作品の独創なのか。現実問題としては原画そのものが失われてしまった以上、その作品から原画に負う要素を明確に区分けすることなど、不可能に近い。しかし、それをさまざまな材料を用いながら推測することが必要不可欠となる。それをしなければ日本仏画の特色も浮かび上がってこないのである。こうした問題意識のもとに、まず本作品の図様の形成について考察してみよう。

1 図様の形成

本作品に先立つ中国の再生説法図造像については、すでに諸先学の研究がある⁽⁵⁵⁾。それに基づいて改めて列挙しておく、天授三年（六九二）の大雲寺涅槃變相碑像（山西省博物館⁽⁵⁶⁾）、聖曆元年（六九八）の敦煌莫高窟三三三窟南壁涅槃變相図、大曆十一年（七七六）頃の同一四八窟西壁涅槃變相図（図版16・17⁽⁵⁷⁾）、統和元年（九八三）頃の同六一窟涅槃變相図、それに唐末から北宋にかけて（十世紀）とされる報恩寺藏諸尊仏龕などがこれまで知られている作例である。特に安田氏は、中国における再生説法図造像が則天武后期（六九〇—七〇四）の仏教的環境に密接に関係していることを精細な論考の中で明らかにした（文献66）。安田氏は、再生説法図が表わされていることが則天期涅槃變相の著しい特徴であると述べ、その造画造像は則天期に始まることを指摘している⁽⁵⁹⁾。

さて、こうした中に、本作品の粉本となるような図様の要素を見出そうとすれば、それは群像表現であろう。まず摩耶夫人が釈迦の正面から見上げるのはどれも同じで、早くからこの形式が成立していたことがわかる。初唐則天期の二例では会衆の数が二十数体程度に限られているが、盛唐の一四八窟になると諸菩薩・比丘衆・諸国王・在俗信者・天部衆など百余体を数えるまでに会衆が膨れ上がっている様子が窺える（図版17）。菩薩衆が相当多い点は本作品と異なる傾向として留意され、菩薩衆と比丘衆は説法する釈迦と同じく摩耶夫人たちに対座する体の動きを示しているものの、それ以外の群像は釈迦の方を向くという求心的構成がおおむね形成されている。会衆の数も涅槃變相中の涅槃の場景（図版16）より圧倒的に多く、規模の大きい群像表現を再生説法図の中に繰り広げる素地がすでに盛唐期にできていたことを示唆する。

だが、一方において、これら中国の諸例と本作品には大きな隔たりが存在することも確かである。まず、これらはいずれも涅槃周辺の出来事をいくつか連続して表わす変相中の一図であるということ、敦煌画の諸例は再生後の釈迦の説法が金棺上の蓮台に坐した姿で行なわれ

ていること、また朝賀氏が指摘したように棺を「覆瓦式」の不等辺形の形式で表わしていることなどの点において、本作品の図様とは異なる。敦煌画における金棺上説法の図様は、敦煌出土の『仏母経』や『浄土五会念仏誦経観行儀』涅槃讚に説かれる敦煌地方の伝承に基づくものであることは第三節で述べた通りである。⁽⁶⁰⁾ほかに未紹介の敦煌本『大般涅槃摩耶夫人品経』(後掲の資料12)も同様の所説であることを付記しておく。⁽⁶¹⁾加えて、求心的構成を見せる一四八窟涅槃変相などでは、金棺を斜め上方から捉えた立体的な視点が採用され、本作品の水平的視点より高度な表現がなされている。

さらに、再生した釈迦を合掌形にするのは報恩寺仏龕のみで、大雲寺涅槃変相像のように棺から出現した瞬間を表わすものでも、敦煌画の三例同様、説法印らしい図像に示す。『摩耶経』によれば出現の瞬間は合掌であるから、中国の諸例は出現の瞬間よりも再生後の「説法」に重点をおいた捉え方といえよう。四方双樹が描かれないのも特色で、これは再生説法図が連続場景の一つであるため、四方双樹を描いた涅槃の場景を繰り返す必要を認めなかったせいだろう。これらの相違点から、本作品の図様を、現存する中国の再生説法図と直結させることには躊躇せざるを得ないのである。^(補註1)

ならば視点をかえて、しばらく個別の表現要素を検討してみよう。図樣的効果のきわめて高い釈迦の放射光背は本作品の独創かどうかという問題だが、こういう大きな表現要素はたいてい中国にあると考えなければならぬ。たとえば同じ敦煌一四八窟南壁の文殊・北壁の普賢像および同窟東壁觀経變相図十三観中の放射光背や、⁽⁶²⁾なによりスタイン・コレクション中の乾寧四年(八九七)銘の熾盛光仏并五星図の光背が中国における原形を提供する。これらの筋光明は、根元が一点に収束することのない自由な放射線である点も本作品と共通する。こうしたものから発想を得て本作品の図様が形成されているに違いない。効果的表現要素である肥瘦線も、図様の系譜とは別に宋画から摂取されたものと考えられる。だが、これらの要件は部分的であるに留まり、全体の図様の根柢を示す材料とはなりにくい。

これに対し、本作品と日本の早期の涅槃図との共通性は歴然たるものがある。金棺の水平構成は涅槃図の釈迦の宝台の描き方によつたとみられるし、純陀の供養や、四方双樹をきちんと描き込むのもそうである。会衆の構成と配置も涅槃図の影響を受けている。なかでも古様な形式を留めているとされる石山寺本との類似性が強い。供物台と僧伽梨衣の机を設置すること、純陀と思われる人物からの供養を受渡す菩薩がいること、菩薩衆が少ないこと、地蔵が登場しないこと、異形の天部が多いこと、動物が比較的少ないこと、飛天が舞うことなどであり、さらに画面右上にのぞかせる跋提河の土坡の形式が本作品と酷似する点も挙げられよう(図80)。近世にこの金棺出現図が「涅槃

「図」と呼ばれていたことは前述したが、それが自然であると思われたように、本作品はなによりも涅槃図をもとに図様が形成されたものであり、涅槃図の展開形と考えてしかるべきであろう⁽⁶³⁾。ちなみに本作品では、釈迦の再生に伴って、白く枯変したはずの娑羅樹花も再開花する様が劇的に表現されている。足元の樹は枯死したままに残し、枕頭の北娑羅樹からはなばなく開花させて時間的な動きを現出させているが、これは經典には説かれていないきわめて創造的な図様といえる。これも涅槃図の図様を踏襲したために実現した表現であると思う。

以上のことを考え併せると、次のような仮説が想定される。つまり本作品の粉本は、中国から伝えられた涅槃図周辺の場景を連続して表わした涅槃変相中の一図といった性格のものであった。その粉本は田中一松氏がいうように唐画であろう。そこには大規模な群衆や求心的構成はすでに見られたが、必ずしも大画面ではなかったのではないか。これを単独の大作に描く際、石山寺本の原画となったような古い涅槃図（唐画またはその模本）をもとに図様の大綱を決めたのではないだろうか。図様の細部については、たとえば飛天図像が涅槃図ないし仏伝図の伝統の中からではなく、曼荼羅の飛天の形式からとられているところを見ると、他の尊像も手本そのままというのではなく、密教の眷属図像などから取材したことも充分考えられる。千手観音二十八部衆に由来する火雷神や水雷神などはその現われであろう。中国画の直模ではなく、眷属図像を日本的に改変した例として蔵王権現鏡像がすでに十一世紀初頭にある。そこには小規模な空間ながら充実した、しかも完成された像容表現が実現されている。これを見ても日本の画師の創造性（創造的応用力というべきか）を過小評価する必要はない。本作品の個性ある天部群像も日本の画師がさまざまな手本をもとに独自に作り上げたと考えてもよいのではないだろうか。

2 制作年代と表現の独自性

制作年代は結論からいえば、十一世紀末頃という現在の定説を変更する必要はない

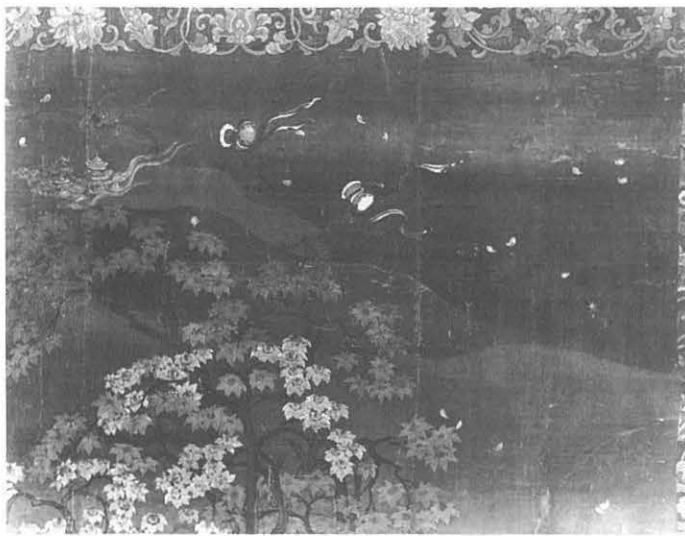


図80 仏涅槃図 部分 石山寺

いと考える。前述したように、照暈の表現が十二世紀仏画ほどには裝飾的な性格を帯びておらず、自然な立体感の補助的手段になっていることがまず挙げられる（文献53）。明確な照暈は寛治二年（一〇八八）の来振寺本降三世像から登場するが、応徳三年（一〇八六）の金剛峯寺本仏涅槃図の摩耶夫人左膝にも照暈らしい表現がある。ただし他の尊像にないところをみると、この時期周辺を嚆矢とすべきだろう。肉身線が十一世紀半ばの東博本十六羅漢図に似た穏やかな線描であることや、卍繋ぎの截金文様がなお古様であること、彩色線の多用が十一世紀後半の一乗寺本天台高僧像に共通することなどの点も、本作品の十一世紀説を補強する。さらに截金文様と彩色文様の併用がまだみられないことは、十一世紀的な特徴であることが有賀氏によって指摘されている。十二世紀初期の彩色画の基準作例がない事情にもよるが、制作年代を十二世紀に下げるべき要因は特にない。

ただ、問題なのは、金剛峯寺本との関係をどう考えるかということであろう。同じ仏伝を扱った大作でありながら、様式的にはかなり異なる作風を示している。金剛峯寺本の発願者は比叡山か高野山かはっきりしないが、天台宗鶴林寺太子堂仏後壁の涅槃図とは図様も線描も類似することから、宗派による作風の別を想定することは難しい。ただ、一ついえることは、金剛峯寺本はおそらく当代の最高度に洗練された様式を示している。たとえば、本作品や鶴林寺本の尊像に漂う異国的風貌は、金剛峯寺本ではほぼ完全に払拭されている。八部衆の扱いにしても、阿修羅などの極端な異形尊は意図的に省かれた可能性が高く、描かれた八部衆にしても異形性を意識させないような姿態で表現されている。その質の高さは宗派の別を超えたもののように思われるのである。それに対し、本作品は天台高僧像との技法的な類似、十六羅漢図との線描の類似、鶴林寺本との異国的風貌の残滓の類似など、十一世紀の天台絵画との共通性を感じさせる要素がある。戯画的とさえ思えるような個性的人物の登場も、見ようによっては天台高僧像の人間味のある表情とどこか通じるものがあると思うのは、筆者だけではない。つまり本作品の方が、宗派（この場合天台宗）の中における〈形〉の伝統を継承している側面を印象づけるのである。

次に、本作品の独自性、すなわち粉本にはなく本作品の画師が独自に行なった表現はどういったところに認められるだろうか。まず何度もいわれてきたことだが、やはり図様の求心的構成である。その基本は唐画において形成されたことは前述したが、会衆のグループごとの整理された配置法や、グループの向きの変化の自然な転換法、群像の極度に圧縮された布置、凍結したような極端な視線の中央集中などで、構成の具体的諸様態は作品独自の価値と認めねばなるまい。源氏は「著しい塊量的な空間の感覚」と形容したが（文献19）、まさにその通りで、空気遠近法とは無縁な明快かつ凝縮した空間把握が、造形的な力強さとして見る者に直接伝わってくるのである。次にこの図様の求

心的構成に合わせて技法上の中央集約的統制がなされている点も高く評価できる。柳澤氏は「彩色は中心から遠ざかるにつれてはなやかな色調を落としていくという、心にくいまでの注意を払って」いると述べているように(文献43)、中心部に截金・金箔を多く用いて輝きを高めている。朱の肉身線や藤黄を用いた肉身表現など釈迦だけ技法を凝らしていることも、技法的な求心性を狙ったものである。肥瘦線の応用もこの求心性の下にある。白地に墨の肥瘦線という最も効果的な手法を中央の仏鉢・仏衣に用い、周辺の会衆の着衣の一部、下地との色の組合せや肥瘦の強さをトーン・ダウンさせた抑揚線を用いる。このことにより、強調すべき中心が盛り上がるように浮き立つのである。このように全体の表現効果を計算しながら細部の表現を統制する造形意識は、粉本ではなく本作品の画師の力量に帰すべきものである。復活する娑羅樹花の見事な演出も、かなりの程度までこの画師独自の構想力によるものではなかったか。⁽⁶⁵⁾

最後に画面周辺部にみる銀彩の使用についても付記しておきたい。会衆の着衣文様に銀泥が多用されることは前述したが、ほかに冠および会衆の捧物に銀彩が数多く認められる。瑠璃瓶に挿された銀の花形、瑠璃壺の中の銀の珊瑚形、金器に載せた山海の銀の珍物、瑠璃器に載せた銀の山形など、ほとんどの捧物は瑠璃器か金器に盛られた銀の品として表わされている。これは図樣的に近い石山寺本ほかの涅槃図諸本にもない表現で、時代の嗜好が反映されていると解釈する。

道長・頼通の時代に仏事が豪華さを増し、形あるものには賛美を尽くす傾向が生まれる。「美麗過差」なる修善の営みが信仰表明とさえ見なされる価値観を育むが、これを受けて仏事における各種の捧物も金銀を多用した華美なものになって行く。たとえば、正暦元年(九九〇)一月円融寺御幸の際、天皇が瑠璃香炉・純金の念珠宮とともに金の紅梅作枝に鷲を据えた作物を奉り、寛仁二年(一〇一八)十二月道長の法華八講の五巻日には宮々による金銀の山形・孔雀・象形、銀の別盤・施食盤のほか、北方と高松殿によるすべて銀を用いた捧物が供され、万寿二年(一〇二五)三月の藤原彰子の仏経供養には銀の飯・餅および金銀の机・燈台が供されたりしている『小右記』。もちろんこの傾向は仏事に限られたものではなく、長和二年(一〇一三)中宮の御養産にあたり銀巖石形・銀器・銀宮が捧げられ、万寿四年(一〇二七)八月の頼道方達え先の章任宅では銀雉付き銀枝や銀鯉を納めた銀の折櫃が献じられている『小右記』。こうした例は当代の作物や風流の盛行とあわせて枚挙にいとまがない。寛治元年(一〇九三)以降にはついに再三にわたって風流の禁止令が出されるほど、白熱していた様相が窺える。

涅槃の場における会衆の捧物は、元来は山海の珍物であり、他の涅槃図ではそのように表現されるし、粉本においても同様であったはず

である。ところが本作品では、その捧物が山海の珍物そのものではなく、それをあたかも銀の作物に置き換えたかのような表現なのである。画師の意識の中では山海の珍物のイメージと金銀の捧物の価値がオーバーラップしていたのだろう。これは上述した当代の仏事の修善のありかたを反映していると思えない。銀彩の捧物は粉本にはない本作品独自の表現として銘記したい。些末的なことと思えるかもしれないが、平安後期仏画において銀彩は金彩よりも抑えられた表現として、様式が洗練され繊細化するほど使用頻度が高まってゆく傾向がある。銀使用度が洗練（あるいは爛熟）の指標となる場合もあり、あながち無視できない。その意味で、本作品は銀の多用の先駆けとしても意義づけられる作品である。

六 宗教的環境

最後に本作品の宗教的背景の可能性を探っておきたい。

再生説法を単独の画面に描いた現存作例は本作品ただ一つであることから、その背景がさまざまに推測されて来た。しかし制作目的や制作環境は未だに明らかでないのが現状である。そうした中で、一九九一年三月提出された朝賀氏の論文は、一歩踏み込んだ解釈を示すものとして注目される。はじめにそれを要約して紹介しよう。

朝賀氏はまず、『摩耶経』成立直後に撰述された『釈迦譜』の引用部に、再生説法は釈尊不滅を示したものとすする撰者僧祐の私見を重視し、これが中国における末法意識と深く関わっていることを述べる。一方、日本における末法到来は永承七年（一〇五二）とされたが、ちょうどこの頃から末法を克服する思想的依り所として王法仏法相依論が展開しはじめる。仏法は王法に対して護国仏教を提供し、王法は仏法を厚く保護するというものである。十一世紀後半、白河天皇がその理念のもとに造営した法勝寺金堂の造営記には、その威容に人々が「釈尊再出」となしたという表現があること、さらにこれより先、後三条天皇御願によって始められた円宗寺最勝会での表ひょうびや白にも「釈尊之重来」なる言葉が見られることに注目する。これと並行して当時の諸文献には「仏法中興」「仏日再出」という表現が散見され、こうした事実から末法超克のための解決策として「釈迦再生」復活」という観念があったことが知られる。以上のことから朝賀氏は、本作品が末法の克服を意図して制作されたと推定するのである（文献85）。

釈迦再生に結び付くこうした用語の存在は、美術史ではまったく等閑視されてきた。金棺出現の意義を当時の仏教的環境の中で具体的に位置づける仮説としては、これが今までのところ唯一のものである。ただし一方、中島氏や有賀氏のように仏母に対する慰撫という意味を重視し、女性の好尚あるいは高貴な女性の存在を背後に想定する見方も捨て難い(文献68・81)。釈尊の再生に力点をおく朝賀説は、王法仏法相依論という体制的視野の思想に根ざしており、説話の女性的意義を受け入れる余地はない。また、両者が結び付き得る歴史的環境も、目下のところ見出しにくい。そこが今後の課題となろう。

ここでしばらく『摩耶経』を取り巻く末法思想と女性との関係を検証しておこう。『摩耶経』には母性に対する肯定的評価がなされていることはいうまでもないが、『摩耶経』と同じく法滅尽を説く早い經典に『法滅尽経』がある。(66)この經典には「法が滅せんとする時、女人は精進して恒に功德をなし男子は懈怠にして法語を用いず」(大正蔵12-119a)という女性信者に傾いた表現がある点で注意される。中国で末法説が流布し始める隋代になると、『大集経』をはじめ『摩訶摩耶経』『法滅尽経』『涅槃経』等に説かれる仏滅後の個人・社会の濁悪化や仏法漸衰の説が注目を引く(67)ようになり、一方において末法説を全面に押し出した三階教が信行によって唱えられる。その委曲は矢吹慶輝氏の名著『三階教之研究』に尽くされているが、『摩耶経』『法滅尽経』両経とも三階教で重視された涅槃經典であった。また隋訳の涅槃經典『蓮華面経』には「摩耶夫人は是れ大福德」(大正蔵12-1073b)と説くなど、法滅思想に裏付けられた經典には、なにほどこ女性的意義が織り込まれているのを散見する。こうしたことが初唐則天期の再生説法の造像の伏線となっている可能性はある。

さて則天期の涅槃変相とその中の再生説法の造像は、いずれも則天武后の仏教政策と密接に関係していることが安田氏の論によって明らかにされている。それによれば、武后を弥勒の下生として捏造した『大雲経』とその疏文において、「武后の前生とされる浄光天女が大涅槃経を聞いた功德によって国土の王となることが記されており、涅槃変相の造像は武后のこうした好尚に左右されたものではないか」とする。そして「涅槃図それ自体は、弥勒と釈迦涅槃を結びつけ、これに深い関心を示す武周の仏教的環境において著しく発展を遂げた」と推定する(文献66)。涅槃変相造像に対する武后の関心がこれによって見事に説明されるに至ったが、『摩耶経』所説を涅槃変相中に造形化する必然性はなお論じ尽くされていないように思われる。摩耶に対して、武后の女性としての関心と共感が当然そこに働いていると考えられるが思想的な論証はできない。

ところで、則天期における再生説法の造像と、平安後期における本作品の制作には仏教的環境において共通する側面がある。それは、す

ぐ前に末法思想の高揚がある点である。中国では一般に五五二年を末法第一年とするが、末法仏教を首唱した三階教は隋の開皇年代（五八一—六〇二）を末法に入った時期とした。則天期（六九〇—七〇四）とは約一世紀の隔たりである。一方、日本における末法第一年は永承七年（一〇五二）であるから、本作品とは半世紀の隔たりになるが、そこに相同性を認めてもよいのではないか。武后の場合の末法の克服は、自らが聖君主転輪王であるとともに当来の弥勒であるという牽強附会によって成り立っている。⁽⁶⁹⁾ 本作品の場合の末法克服が、釈尊「再出」「重来」の期待に基づいている（朝賀説）のとはやや意義を異にするが、末法克服への取り組み方としては共通するものがある。

このように、末法説が流布しその克服が問題とされた時期の造形的な現われとして、則天期の再生説法図造像と平安後期の本作品制作はかなり近い位相にあるように思えるのである。しかし、武后の場合、自らが女性であるため『摩耶経』との結び付きはなかなば当然のこととして問題にならないが、本作品の場合はそれが問題にならざるを得ない。『摩耶経』を始め、末法説の根拠として用いられた法滅尽を説く涅槃経典類に女性的意義が織り込まれていることを考えれば、朝賀説の通り末法の克服こそ本作品の主題であったとしても、制作にまつわる女性的契機（発願者が女性であることや、亡母の追善供養をかねることなど）が副主題として併立しているはずと考えるがいかがであろうか。いずれにしろ、この問題はこれ以上踏み込まず、後考に俟ちたい。

おわりに

敦煌写本の中に、唐時代、五会念仏という音楽的な引声念仏を始めた法照（八世紀後半の活躍）撰の『浄土五会念仏誦経観行儀』三巻中の二巻が伝えられている（大正蔵⁸⁵）。五会念仏は彼の円仁が五台山より比叡山に持ち来たり「山の念仏」として喧伝されるとともに、天台淨土教の温床となる阿弥陀信仰を胚胎せしめた重要な法儀だった。⁽⁷⁰⁾ その儀典書として日本には一巻本の『五会法事讚』が伝えられるのみだったが、これは略本で、実は敦煌の三巻本がその広本であった。⁽⁷¹⁾ その広本の涅槃讚は、前述した通り仏母摩耶夫人の降下と再生説法のくだりが要領よくまとめられたものである。讚の句ごとに「双林裏」「涙落如雲雨」の泛声（はやし）が挿入され、哀情を吐露していた様子が如実に窺える。塚本善隆氏によれば、敦煌の古写本には唐時代に俗文学、特に仏教的俗文学が勃興流行していたことを示すものが多く、この涅槃讚も唐時代に広く知られた仏教説話を歌った通俗文学の一種と考えてさしつかえない、とされる。敦煌ではこの再生説話が『仏母経』

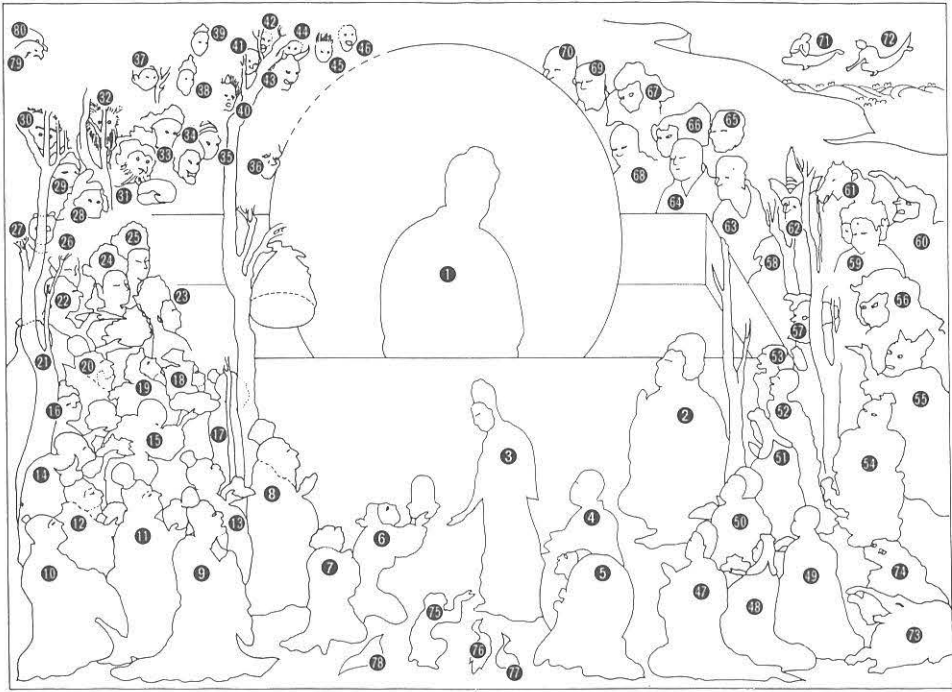
『大般涅槃摩耶夫人品經』『五會法事讚』広本あるいは『如来在金棺囑累清淨莊嚴敬福經』などの偽經の中に変容しつつ敷衍していったようである。

東アジアの東西両端にありながら敦煌と日本の古代仏教は時々予想外に近い様相を見せる。敦煌の十斎日説が源為憲撰『口遊』や法成寺十斎堂地獄絵に見出せること⁽⁷²⁾、敦煌の『仏母經』や『摩耶夫人品經』の所説が宗祐寺本仏涅槃圖に反映されていること、奈良時代写経記録に経名のみ残る『仏母經』『仏在金棺囑累造經造像經』が敦煌の『仏母經』『如来在金棺囑累清淨莊嚴敬福經』と関わりがあるらしいことなどの事例がある。さらに川口久雄氏が、日本の物語形成の地盤の一要素として、敦煌偽經類の説唱が平安朝上下社会にも投影していることを挙げているのも参考になろう⁽⁷³⁾。こうした事情を考慮すれば、敦煌における再生説法説話の流布が、日本の平安時代の仏教圏にも影を落としていたとしてもおかしくはない。それは、どちらも唐代中原の仏教信仰を反映させていたはずだからである。十二世紀初期の『今昔物語』の再生説法のくぐりたるは直接の典拠が『釈迦譜』であったとしても、その背後には東アジアにおけるこの説話の浸透があったものと解釈したい。

円仁請来の『五會法事讚』略本では、残念ながら摩耶夫人への再生説法を主題とする広本の涅槃讚は略されてしまっているが、唐時代後半には通俗的に親しまれていた説話であったことが上述のごとく推測される。こうした素地はたとえ文章として形になったものを請来しなくとも、次第に浸透してゆくものではなかったか。巨視的に見れば、天台の入唐僧・入宋僧の周辺にこういった再生説法説話が浸透する環境の熟成があり、その環境の中から本作品が生まれ出て来たものと考えられる。

平安仏画の最盛期の作例として、優美な賦彩とこれほどの求心力をもつ大作が残されているのは僥倖といわざるを得ない。しかもそれがこの種の画題を単独の画幅として扱った唯一のものとなれば、なおさらである。しかし、主観にすぎないかもしれないが、本作品には不思議にも復活(再生)の驚愕はあっても歓喜のような宗教的感情は読みとれない。あくまでも釈迦の死からくる喪失感を慰撫するという哀切の念にみちている。西洋画におけるキリストの復活が勝利にも似た儼かな喜びを喚起するのは対照的である。たとえ制作意図がどうあろうと、本作品に接した人々は、金棺の傍らに跪く摩耶の姿をわが身におきかえて、教主との対面を夢想したに違いない。いずれにせよ、用途、思想的裏付けなど、制作をめぐる問題は多く、今後の課題として残されている。

図81 釈迦金棺出現図構成尊像略図



- | | | | | | |
|----|-----------|----|---------------|----|-----------|
| 1 | 【釈迦】 | 28 | 【幞頭をかぶった人物】 | 55 | 【難陀龍王】 |
| 2 | 【摩耶夫人】 | 29 | 【頭巾をかぶった人物】 | 56 | 【□達夜叉】 |
| 3 | 【立像人物】 | 30 | 【叢林神】 | 57 | 【高鼻の天部形】 |
| 4 | 【阿難】 | 31 | 【嘴のある天部形】 | 58 | 【迦楼羅】 |
| 5 | 【跋陀羅外道】 | 32 | 【巖合神】 | 59 | 【阿修羅】 |
| 6 | 【純陀】 | 33 | 【赤ら顔の天部形】 | 60 | 【大力夜神】 |
| 7 | 【純陀家人】 | 34 | 【伊羅鉢龍神】 | 61 | 【健達婆】 |
| 8 | 【俗形者】 | 35 | 【蛇を戴く天部形】 | 62 | 【摩睺羅】 |
| 9 | 【俗形者】 | 36 | 【□提尊者】 | 63 | 【阿泥婁豆】 |
| 10 | 【護世長者】 | 37 | 【童女風の天部形】 | 64 | 【難陀】 |
| 11 | 【月光長者】 | 38 | 【監縛祀女】 | 65 | 【老僧風の仏弟子】 |
| 12 | 【護法長者】 | 39 | 【好行天】 | 66 | 【多聞天】 |
| 13 | 【妙力王】 | 40 | 【頭上に一角を持つ天部形】 | 67 | 【增長天】 |
| 14 | 【優婆難陀比丘尼】 | 41 | 【赤ら顔の天部形】 | 68 | 【離婆多】 |
| 15 | 【海意比丘尼】 | 42 | 【水雷神】 | 69 | 【羅睺羅】 |
| 16 | 【俗形者】 | 43 | 【緊那羅神】 | 70 | 【周陀尊者】 |
| 17 | 【善婆大臣】 | 44 | 【青面夜叉】 | 71 | 【左の飛天】 |
| 18 | 【廣目天】 | 45 | 【迦羅夜叉】 | 72 | 【右の飛天】 |
| 19 | 【天部】 | 46 | 【青い鬼面の天部形】 | 73 | 【象】 |
| 20 | 【威徳無垢王】 | 47 | 【□徳優婆夷】 | 74 | 【獅子】 |
| 21 | 【善國居士】 | 48 | 【□夫人】 | 75 | 【猿】 |
| 22 | 【善現尊者】 | 49 | 【妙行天□】 | 76 | 【鷲鳥】 |
| 23 | 【高貴徳王菩薩】 | 50 | 【切利天因】 | 77 | 【小さな鳥】 |
| 24 | 【菩薩】 | 51 | 【三界妙夫人】 | 78 | 【猿の後ろの鳥】 |
| 25 | 【師子孔菩薩】 | 52 | 【閼忍仙人】 | 79 | 【鷲頭】 |
| 26 | 【海徳并】 | 53 | 【横向きの老仙人】 | 80 | 【龍頭】 |
| 27 | 【醫手夜叉】 | | | | |

註

- (1) その経緯は『長岡町二千年』(長岡町史編集委員会、一九七〇年)に詳しい。
- (2) 吉川民二『乙訓郡誌』(乙訓郡誌編集会、一九四〇年)に詳しい寺伝がある。その中に、応和二年(九六二)夏、大旱があった時朝廷は祈雨の詔勅を当寺に下し、修法を行なった結果霊験があったので、さらに造営した記録があるという。これに近い史伝は、『元亨釈書』巻四の千観伝であるが、この史伝では、応和二年に千観に祈雨を勅した時、千観は摂州箕面山にあり、たちまち効き目があったとする。さきの寺伝は、開創者が千観であることから、この史伝が長法寺に引き寄せられて都合よく形成された可能性が高い。
- (3) 註(一)書五九頁、京都市編『京都の歴史三 近世の胎動』(学芸書林)三三〇～三三一頁参照。
- (4) 信長入洛時、畿内のほとんどは間接支配に依らざるを得なかったが、乙訓郡西岡(京都市西京区、向日市、長岡京市)は家臣細川藤孝を通じて数少ない直接支配を及ぼせる領域だった『新修大津市史 近世前期編』七三頁参照)。入洛直後のこの地区の土一揆については『京都の歴史四 桃山の開花』(学芸書林)七八頁参照。
- (5) 『統天台宗全書 寺誌一』(一九八五年)所収。元本は宝暦九年(一七五九)成立で天明三年に一部加筆。なお、和綴本の『乙訓郡村誌』(京都市総合資料館本、成立年次不詳)にも寺戸村宝菩提院末とある。
- (6) 宝菩提院末の二箇寺の内、廃絶した一箇寺というのは乙訓郡長法寺村の本明院である(『比叡山延暦寺本末帳』廃寺の項)。
- (7) 文明の兵禍については豪憲作文明十一年(一四七九)九月付け「勸進鑄鐘造楼疏」(『天台霞標』三之三)、天正の豪盛再興については正徳元年(一七一二)刊『山城名勝志』および宝暦四年(一七五四)刊『山城名跡巡行志』参照。
- (8) 『天台座主記』慶長五年(一六〇〇)の条に、探題権僧正豪円が「正覚院第二世」とある。同書で豪盛は天正十一年(一五八三)から「正覚院探題法印豪盛」を名乗っているから、一世であることが知られる。裕慈弘『天台宗史概説』(大蔵出版、一九六九年)によると、豪盛が正覚院住持となったのは天正十三年(一五八五)、没年は慶長十五年(一六一〇)八十五歳とする。なお、近世における正覚院の位置については、武覚超『比叡山三塔諸堂巡拝記』(叡山学院、一九八七年)四二頁の図を参照されたい。
- (9) 『天台霞標』三之三に豪盛作成の再興縁起等が収録されている。上杉文秀『日本天台史 正・統』(国書刊行会、一九七二年)によると焼討ちの際、豪盛は甲斐の武田信玄を頼り、その時知り合った天海に恵心流の奥秘を伝えたという。豪盛の活動については、ほかに『新修大津市史 近世前期篇』参照。
- (10) 現在の画幅は縦一五八・五、横二二九・四センチで、絵絹を縦に五枚つなぎにしている。つまり五副一鋪である。各絹の寸法は向かって左から四五・〇、四六・四、四七・〇、四六・五、四四・五センチ。
- (11) 朝賀論文(文献85)参照。
- (12) 日本の涅槃図にこの『仏母経』を典拠とするものがあることについては、中野玄三「宗祐寺の仏涅槃図について」(京都国立博物館編『学叢』一号、一九七九年)参照。
- (13) 正倉院文書一七一・一九・一二一。
- (14) 文献85参照。『仏母経』は正倉院文書一九一五、「仏在金棺上囑累造経像経」は正倉院文書七一九三、二三三―二三八。
- (15) 黒部通善「今昔物語天竺部考」巻一第一話癸丑ノ歳ノ七月八日云々を中心として(『池上洵』編『日本文学研究大成 今昔物語集』所収、国書刊行会、一九九〇年)参照。

- (16) 本田義憲「今昔物語集仏伝の研究」『叙説』一〇、奈良女子大学文学部国文学研究室、一九八五年。
- (17) 唐の道宣撰『釈迦氏譜』、道世著『法苑珠林』卷二二、宋の志盤撰『仏祖統紀』卷四、唐王勅撰・宋道誠撰『釈迦如来成道記註』など。
- (18) 註(16)論文参照。
- (19) 『仏母経』(大正蔵85—1463b)、『浄土五会念仏誦経観行儀』卷中(大正蔵85—1264a)。
- (20) 文献63・66・85参照。敦煌一四八窟に関してはこれまで明瞭な図版を欠いていたが、James Lo & Larry Lo氏提供の写真「図版17」によって図様が判明する。
- (21) 涅槃図の尊名墨書については文献78がもっとも詳しい。
- (22) ちなみに有賀氏は文献83で、この尊像を単に「婦女子」としている。
- (23) 純陀の供養は再生以前の出来事なので、ここに描かれること自体すでに時間を無視していることになるのだが、天人であるとすればさらに齟齬をきたす、という意味である。それとでも、仏画の時間の扱い方としては許容範囲であるが。
- (24) 大乘經典の『大般涅槃経』には北涼曇無讖訳の四十卷本(北本)と宋慧嚴等訳の三十六卷本(南本)とがある。これに同本異訳の法顯訳『仏説大般泥洹経』を併せて大乘涅槃経と呼ばれることがある。
- (25) 金剛峯寺本における難陀比丘の比定については、拙稿「応徳涅槃図小論」『佛教藝術』一二九号、毎日新聞社、一九八〇年)および本編第二参照。
- (26) 有賀祥隆「准胝観音像について」『国華』一〇三〇号、国華社、一九八〇年。
- (27) 文献82参照。修理中における鳥頭人身像の発見は筆者の指摘による。
- (28) キジル一七五・一七八・二二四窟(『中国石窟 キジル石窟三』図17・39・20、平凡社、一九八五年)、スタイン・コレクション敦煌画
 葉師浄土变相図 (Stein painting 36)・毘沙門天像 (Stein Painting 38)、
 敦煌莫高窟九窟東壁文殊図(晩唐)・一三八窟東壁報恩経变相・維摩
 経变相(晩唐)『中国石窟 敦煌莫高窟四』図179・192・193、平凡社、
 一九八二年)その他多数。
- (29) 『中国石窟 敦煌莫高窟五』図1(平凡社、一九八二年)。
- (30) 亀田孜「法隆寺金堂の壁画」『法隆寺 壁画と金堂』所収、朝日新聞社、一九六八年)、柳澤孝「法隆寺金堂壁画」(岩波書店、一九七五年)参照。『覚禅抄』にも乾闥婆を獅子冠とする記載がある(大正蔵図像4—739b)。
- (31) 乾闥婆が楽神であることについては石田尚豊『両界曼荼羅の研究』(東京書籍、一九七五年)一九四頁参照。
- (32) 註31)石田著書一八九頁参照。現図曼荼羅においては、図様と尊名が錯綜し、この緊那羅図像は鳩槃荼となり、人面の楽神の図像が緊那羅と呼ばれるように変化している。
- (33) 『奈良六大寺大観七 興福寺一』(岩波書店、一九六九年)の八部衆像解説(水野敬三郎)では、「人に似て一角がある」と説く『注維摩詰経』卷一および『妙法蓮華経文句』卷二の説を紹介し、興福寺緊那羅像の典拠に関連させている。
- (34) 奈良国立博物館特別展目録『観音菩薩』(一九七七年)絵画20図。
- (35) 『金剛峯寺蔵中尊寺経を中心とした中尊寺経に関する総合的研究』(昭和六十三年度・平成元年度科学研究費補助研究成果報告書、代表 上山春平)参照。
- (36) 脇坂淳「風神・雷神の図像的系譜と宗達筆『風神雷神図』」(『大阪市立美術館紀要』四号、一九八四年)参照。
- (37) 密教の忿怒形に「炎髪」といういい方があるが、これは通常逆立った怒髪を形容したもので、髪自体を火炎で表わすのは稀である。ただし、北周隋唐代とされる表積山第七八窟壁画残片には髪を火炎に表わ

した力士形（火頭明王とされる）が見られ、発想の源は中国にあることが推察される（『中国石窟 麦積山石窟』図14、平凡社、一九八七年）。

- (38) 「伊羅鉢龍王」〔『大方等無想經』、大正蔵12—107⁸c〕「伊羅鉢」〔『四童子三昧經』、12—941a〕「伊那鉢龍王」〔『菩薩処胎經』、12—105⁸a〕「伊隸鉢龍王」〔『仏説方等般泥洹經』、12—922b〕。
- (39) 『中国石窟 キジル石窟三』図171。
- (40) 関口正之「仏の表情と眼差し—平安の仏教絵画」〔『日本美術全集七 曼荼羅と来迎図』所収、講談社、一九九一年）参照。
- (41) 有賀祥隆「鑄銅刻画蔵王権現像雜攷」〔『国華』一〇九四号、一九八六年〕、および朝賀論文（文献85）。
- (42) 朝賀氏は斜め後ろ向きの人物の顔の描法に、絵巻物の人物像との共通性をみる興味深い視点を提示している（文献85）。戯画的描法も含めて世俗画の手法を参考にしている可能性はあろう。
- (43) 摩耶夫人の眼は絹の脱落があるが、虹彩にはわずかに群青を塗彩した痕がある。立像人物の虹彩は茶色だが、これは後補の疑いが強く、元来は群青ではなかったかと思われる。
- (44) 京博本十二天像十二幅のうち、風天・梵天二幅は年代が遡るといふ説もあるが、ここでは一具のものとして扱っておく。『十二天画像と山水屏風』（京都国立博物館編、一九八八年）所収の拙論参照。
- (45) もし十二天の粉本に肥瘦線が用いられていたとするならば、十二幅全体にそういう傾向が認められなければならないが、現状ではそういう事実はない。
- (46) 田中一松氏が想定したように、入唐八家の時代の作品に肥瘦線の先駆的使用を示すものがあつたとしたら、請来の原画または写本等で伝えられる絵画・図像類にそうした傾向のものがなければならぬ。しかし、残念ながらそうした例は今のところ見出せず、立論に無理があると思われる。

と思われる。

- (47) たとえばスタイン・コレククション中の二点の引路菩薩像（唐、OA 1919. 1-1. 047 [Ch. Iv.ii. 002]・OA 1919. 1-1. 046 [Ch. Iv.ii. 003]）や観音像（五代、九一〇年 OA 1919. 1-1. 014 [Ch. Iv. 006]）など。
- (48) 有賀氏はこれに関して、染織品の勸修寺釈迦説法図繡帳（九世紀）にすべて色線が用いられることに注目し、その元となった絵画（中国画）があるとすれば、そうしたものが発想の源となつたのではないかと推測している（文献67）。
- 一方、仁和寺の孔雀明王像（北宋）には、赤色の着衣や青色の羽根・蓮弁などにそれぞれ赤色線・群青線の輪郭線を用いる手法が見られる。こうした宋仏画の手法も手本となつた可能性が考えられる。ただし、本作品における「描起し」としての彩色線と、孔雀明王の彩色の輪郭線とは、その表現意識にかなりの隔たりがあり、両者の関係を想定するにしても、その関係のあり方には慎重な考慮が求められる。
- (49) 白色鉛化合物については東京国立文化財研究所光学研究班編『光学的方法による古美術品の研究 増補版』（吉川弘文館、一九八四年）二四〇頁、山崎一雄「透過法による鑑識」参照。
- (50) 修理を手掛けた岡墨光堂の指摘による。
- (51) 文献83、二六頁参照。
- (52) 文献19および註(41)論文参照。
- (53) 『中国石窟 敦煌莫高窟三』（平凡社、一九八一年）図53。
- (54) 『中国石窟 敦煌莫高窟四』（平凡社、一九八二年）図80・81・100。
- (55) 百橋論文（文献63）、安田論文（文献66）、朝賀論文（文献85）参照。
- (56) 水野清一・日比野丈夫『山西古蹟志』（京都大学人文科学研究所研究報告、一九五六年刊）図71—195。
- (57) 一四八窟は盛唐の大曆十一年（七七六）の銘のある李太賓の碑文を

有するが、晩唐の乾寧元年（八九七）および宋代に重修された。西壁涅槃塑像背後の涅槃変相について日本側の研究者はかつて晩唐としたが（文献63・85）、近年の敦煌文物研究所の報告では開窟時の盛唐としている（『中国石窟 敦煌莫高窟五』付篇「敦煌莫高窟内容総録」一九八二年、平凡社、および「敦煌莫高窟内容総録」一九八二年、文物出版社）。また段文傑氏は「唐代前期の莫高窟芸術」（『中国石窟 敦煌莫高窟三』所収）の中で、一四八窟の開窟を大曆六年（七七二）まで遡らせ、涅槃変を大曆年間（七六六～七七九）と位置づけている。さらに、弘前大学の須藤弘敏氏を通じて敦煌文物研究所の賀世哲氏に直接問い合わせたところ、この涅槃変相は盛唐期のものとして間違いないとの回答を得た。以上のことから、ここでは盛唐として扱っておく。

(58) Pelliot: "Les Grottes de Touen-Houang" Plate 214.

(59) なお、『中国石窟 キジル石窟三』（平凡社）所収の丁明夷・馬世長「キジル石窟の仏伝壁画」一九一頁には、般涅槃を描くキジル壁画の中に、摩耶夫人が登場するもの、および「仏陀が三たび金棺から現出する内容を表現している」ものがあるとするが、中野照男氏によれば写真は公表されておらず、詳細はわからないとのことである。キジル壁画の仏伝図を扱った最近の宮治昭氏の諸論考にもこうした報告はなく、ここでは触れないでおく。

(60) 巻首のみ残っている敦煌本『如来在金棺囉累清浄莊嚴敬福経』残欠（大正蔵85-1361）も金棺（キツル）上（ト）に坐して涕涙する設定になっており、他の敦煌の伝承と共通するところがある。奈良時代に日本に伝えられていた『仏在金棺上囉累造経像経』は字面から判断してこの系統の経典だった可能性が高い。

(61) ベリオ収集、P二〇五五。この経典も別名「仏母経」というが、大蔵経八五に収録されているスタン本とは別本で、より経文の長いも

のである。奥書によると、翟奉達が亡き妻馬氏の追善のために書した一〇種の経典中の九番目に当たる。翟奉達については、最近二二〇窟から同光三年（九二五）銘の翟奉達による発願文が発見されており、おおよその年代が窺える（『莫高窟第二〇〇窟新発見の複壁壁画』『文物』一九七八―二二所収）。この経典にはスタン本『仏母経』同様、宗祐寺本仏涅槃図の図様の典拠となる憂波離の切利天昇天が説かれている点でも重要である。

(62) 『中国石窟 敦煌莫高窟四』図34・35・39。

(63) なお本作品は、大規模な釈迦八相シリーズの一本とする仮説もあるが（文献61・73）、もしそうであるならば、純陀は描かれるはずがない。純陀が涅槃の場景に登場しないかわり、再生説法の場景に登場することはあり得ないし、涅槃図と再生説法図に重複して描かれるものあり得ない。純陀供養が描かれていることにより、涅槃図と本図とは並立しないことが明らかである。本作品はやはり単独の画幅（補註）と思われる。

(64) 涅槃の際の娑羅樹の枯死は『大般涅槃経後分』巻上に叙述がある（大正蔵12-965a）。

(65) 遍明院本・自性院安養院共有本・浄土寺本・万寿寺本・大福田寺本・耕三寺本など鎌倉時代以降のいわゆる涅槃変相図のなかに再生説法図を描くものがあるが、それらの例でも、娑羅樹花の復活を時間的経過の中に表わしたものは見受けられない。鎌倉以降の涅槃変相図と本作品の図様は直接結び付かない。

(66) 『摩耶経』『法滅尽経』とも正しくは末法思想成立以前の経典である。正法・像法・末法の三時説に基づく末法思想が初めて登場するのは五六六年訳の『大集経月蔵分』からであり、六世紀の前半までは中国で末法説は行なわれていなかったとされる。山田龍城「末法思想について―大集経の成立問題―」（『印度学仏教学研究』八号、一九五六年）

参照。

- (67) 塚本善隆「唐中期の浄土教」第四章（塚本善隆著作集四『中国浄土教史研究』所収、大東出版社、一九七六年）。
- (68) 矢吹慶輝『三階教之研究』（岩波書店、一九二七年）。
- (69) 註(68)書、「大雲經と武周革命」。
- (70) 藺田香融「山の念仏」(『平安仏教の研究』所収、法蔵館、一九八一年)。
- (71) 塚本善隆「唐中期の浄土教」第三章、佐藤哲英「敦煌出土法照和尚念仏讚」(『西域仏教研究 第六』所収、法蔵館、一九六三年)参照。
- (72) 拙論「国宝虚空蔵菩薩像とその信仰背景 下」(京都国立博物館紀要『学叢』一二号、一九九〇年)および本書第二編第二参照。
- (73) 川口久雄『源氏物語への道―物語文学の世界―』(吉川弘文館、一九九一年)三〇四頁参照。その他、川口氏の諸著には敦煌文学と平安

朝文学が近い距離にあったことを示す論考が種々収録されている。

〔補註〕

- (1) 井手誠之輔氏は「陸信忠考―涅槃表現の変容(上・下)」(『美術研究』三五四・三五五号、東京国立文化財研究所、一九九二・一九九三年)の中で、十一世紀末頃の中国における金棺出現図浮彫の作例を紹介している。延安の黄陵千仏寺浮彫金棺出現図がそれで、蓋が開いたところから蓮華座に坐した釈迦が現われる様子を表わしている。しかし、やはり日本の釈迦金棺出現図に直接結びつく要素はあまりない。
- (2) 補註(1)の黄陵千仏寺浮彫金棺出現図は、井手氏が指摘するように、浮彫涅槃図と対になっている点で大変重要な作例である。しかし、この例を勘案しても日本の釈迦金棺出現図が涅槃図や他の仏伝図と一具であった可能性は、註(63)に述べた理由により、あまりないと考える。

資料

- 1 黒川道祐著『雍州府志』第五（貞享三年（一六八六）刊、『京都叢書』所収）
○長法寺 在西岡 本尊正觀音而元天台宗也 今淨土宗僧守之 寺僧傳言開山須伊俱波牟也 恐誤千觀者乎
大島武好編『山城名勝志』第六（正徳元年（一七一）刊、『京都叢書』所収）
○長法寺 「幻居山人隨筆」云 長法寺眞言西岡「今按在光明寺南」今爲「村名」則村裏有「草堂」安「正觀音」是長法寺舊跡」
3 釈白慧撰『山州名跡志』第十（正徳元年（一七一）刊、『新修京都叢書』所収）
○長法寺 法清そらテ可レ唱 在「光明寺」南西二町餘「以寺號」爲「村名」
「寺 東向」 宗旨天台 本尊 觀世音「坐像尺餘」 作不詳 開基 千觀法師
○當寺什物ニ唐筆ノ涅槃像アリ。其體絹地ニシテ豎七尺計 横四尺五寸。所レ圖釋尊入涅槃ノ後。再金棺ヨリ出テ。光明ヲ照シ玉フヲ。菩薩羅漢四衆鳥獸等群拜スル體也。按ニ此相ハ佛爲「母夫人」出現シ玉ヘル也。摩耶夫人經曰 阿那律升「初利天」 以告「摩耶夫人」摩耶自「天而下」 棺自爲「開」 世尊起合掌曰 遠屈「下來」 復語「阿難」曰 汝當「知」 爲「後世不孝衆生」故 從「金棺」出問「訊於母」。「佛祖統記卷四十一紙」
4 釈浄慧著『山城名跡巡行志』第五（宝暦四年（一七五四）刊、『新修京都叢書』所収）
○長法寺 在「當村」 天台宗 本尊觀音 假堂「宇東向民家ノ西五町計山中也」 開基 千觀内供 當寺什物ニ唐筆ノ涅槃像アリ「絹地也」 釋尊入涅槃ノ後チ再ヒ金棺ヨリ出テ光明ヲ照シ玉フヲ菩薩羅漢鳥獸等群拜スル體也「圖」摩耶夫人經之意」
5 秋里籬島著『拾遺都名所図会』第三（天明七年（一七八七）刊、『京都叢書』所収、角川書店刊『日本名所風俗図会』所収）
長法寺 粟生光明寺より三町ばかり南にあり 又村の名ともなづく天台宗にして本尊は觀世音坐像一尺餘開基は千觀法師なり 當時の什寶に唐筆の涅槃像あり 其形絹地にして豎七尺許横四尺五六寸 圖する所は釋迦涅槃に入り給ふ後再び金棺より出でて光明を照らし給ふを 菩薩羅漢四衆鳥獸等群拜する體相なり これは釋迦佛母夫人の爲に出現し給ふなり
「摩耶夫人經」に曰く 阿那律升「初利天」 以告「摩耶夫人」 摩耶自「天而下」 棺自爲「開」 世尊起合掌曰 遠屈「下來」 復語「阿難」曰 汝當「知」 爲「後世不孝衆生」故從「金棺」出問「訊於母」「以上佛祖統記」
6 「文久改正 京羽津根」（文久三年（一八六三）刊、『狩野文庫本』）
○長法寺「光明寺の南にあり」 宗旨天台宗 本尊觀音坐像一尺余 開基ハ三井の千觀法師 什寶に漢画の涅槃像あり 此図仏入涅槃の後御母夫人のため金棺より出現したまひ光明を放給ふを菩薩聖衆鳥獸まで拜する體相也 豎七尺巾七尺五寸絹地也
7 『京華要誌』（明治二十八年（一八九五）刊、『新撰京都叢書』所収）
長法寺「乙訓郡乙訓村字長法寺」 粟生の南三町はかりに在り。創造年月詳かならず。開祖は千觀内供「相模守橋敏貞の子 世に笑仏と称せり」にして、天台宗なり。本尊觀世音「座像尺余作者未詳」を

安せり。寺室に唐筆の絹本涅槃像〔竪七尺許、横四尺五寸強〕を蔵せり。釈迦牟尼仏涅槃に入りて後、再たひ金棺より出て、其母摩耶夫人に見ゆる所の図にして、千二百年以上のものなりといふ。

8 『京都府寺院明細帳』「乙訓郡 三」(明治十八年へ一八八五)長法寺

比叡山正覚院末

天台宗山門派

一本尊 十一面観世音菩薩

一 由緒 人皇六十代醍醐天皇延喜年中三井寺開祖智證大師ノ弟子内供奉者千観上人ノ開基ナリ 其初ハ一山十二坊有テ巨大藍

舎ナリシモ應仁ノ毒乱ニ坊舎残りナク兵火ニ罹リ爾來漸ク

一字ヲ残留シ余坊ハ総テ民間ニ下リ僅ニ其ノ古風ニ慣テ村

内一老ヨリ下十二人年寄ト称シ年中時々法式ヲ営ミ來レ

リ 其世代中興再建等ノ年月日事實詳ナラス

一堂宇 本堂庫裏兼用ス 梁行七間 桁行四間

一 境内 四百三十坪 管有地第四種

一 境内 堂宇貳宇

地藏堂

本尊地藏菩薩

由緒 明治六年村内處々ニ散祭スル處ノ石像ヲ集安ス

建物 棟行四尺 桁行三尺

観音堂

本尊観世音菩薩

由緒 明治六年村内處々ニ散祭スル處ノ石佛ヲ集安ス

建物 棟行四尺 桁行三尺

9 『比叡山延暦寺本末帳』(元本は、宝暦九年へ一七五九)成立、天明三年へ一七八三)加筆。『統天台宗全書 寺誌一』所収)

「比叡山末

……(中略)……

一 佛華林山願徳寺

比叡山正覚院兼帯 「(朱) 正覚院法流」山城國乙訓郡

寶 菩 提 院

末寺貳箇寺内一箇寺廢寺

……(中略)……

山城國乙訓郡 寶菩提院末 一箇寺

一 「(朱) 正覚院法流」山城國乙訓郡長法寺村

長 法 寺

10 『摩訶摩耶經』卷下より

時摩訶摩耶說此偈已。涕泣懊惱不能自勝。與於無量諸天女等眷屬圍遶作妙妓樂。燒香散花歌頌讚歎。從空來下趣雙樹所。到娑羅林中已。遙見佛棺即大悶絕不能自勝。諸天女等以水灑面。然後方穌。前至棺所頭頂作禮。垂淚悲惱而作此言昔於過去無量劫來。長爲母子未曾捨離。一旦於今無相見期嗚呼苦哉。衆生福盡。方當昏迷。誰爲開導。即以天曼陀羅花摩訶曼陀羅花。曼殊沙花摩訶曼殊沙花。用散棺上而說偈言。

今此雙樹間 天龍八部衆

惟聞啼哭音 不知何所說

譬鸚鵡亂鳴 不能解其語

充塞在於地 猶如折翮鳥

不能起飛趣 如來涅槃林

曠劫積恩愛 似遮迦羅鳥

今者無常風 吹散各異處

在苦諸衆生 稀望法甘露

猶如蘭提鳥 渴仰待天雨

何故便於今 而速入涅槃
潛身重棺中 知我來此不

爾時摩訶摩耶說此偈已。願見如來僧伽梨衣。及鉢多羅并以錫杖。右手執之左手拍頭。舉身投地如太山崩。悲號慟絕而作是言。我子昔日執著此等。廣福世間利益天人。今此諸物空無有主。嗚呼苦哉痛不可言。時諸八部及以四衆。見摩訶摩耶憂惱如是。倍更悲感淚下如雨。帝釋力故變成河流。

爾時世尊以大神力故。令諸棺蓋皆自開發。便從棺中合掌而起。如師子王初出窟時奮迅之勢。身毛孔中放干光明。一一光明有千化佛。悉皆合掌向摩訶摩耶。以梵軟音問訊母言。遠屈來下此閻諸提。諸行法爾願勿啼泣。即便爲母而說偈言。

一切福田中 佛福田爲最
一切諸女中 玉女寶爲最
今我所生母 超勝無倫比
能生於三世 佛法僧之寶
故我從棺起 合掌歡喜歎
用報所生恩 示我孝戀情
諸佛雖滅度 法僧寶常住
願母莫憂愁 諦觀無上行

爾時世尊說此偈已。摩訶摩耶小白安慰。顏色漸悅如蓮花敷。于時阿難見佛起已。又聞說偈。垂淚嗚咽強自抑忍。即便合掌而白佛言。後世衆生必當問我。世尊臨欲般涅槃時。復何所說云何答之。佛告阿難。汝當答言。世尊已入般涅槃後。摩訶摩耶從天來下至金棺所。爾時如來爲後不孝諸衆生故。從金棺出如師子王奮迅之勢。身毛孔中放干光明。一一光明有千化佛。悉皆合掌向摩訶摩耶。并又說於如上諸偈。阿難又言。當何名此經。云何奉持。佛告阿難。我於昔日忉利天上爲母說法。及摩訶摩耶夫人自有所說。今復在此母子相見。汝可爲後世諸衆生輩。次第

演說此經。名曰摩訶摩耶經。亦名佛昇忉利天爲母說法經。又名佛臨涅槃母子相見經。如是奉持。爾時世尊說此語已。與母辭別。

(大正藏12)

11 『今昔物語』卷三

佛入涅槃給後、摩耶夫人下給語第卅三

今昔、佛、涅槃入給^ハ阿難、佛ノ御身ヲ殯奉テ、即チ忉利天ニ昇テ摩耶夫人ニ「佛、既ニ涅槃ニ入給ヌ」ト告^フ。摩耶夫人、阿難ノ言ヲ聞テ泣キ悲^ム地ニ倒^レ。良久^ク有^リ諸ノ眷屬引將^テ忉利天ニ沙羅雙樹ノ本ニ下^リ至^リ給^ヒ。佛ノ棺ヲ見奉^ル亦、悶絶^シ地ニ倒^レ臥^シ。水ヲ以^テ面ニ灑^クミ、即チ、蘇^リ棺ノ所ニ行^キ泣々^ク礼^ス成^テ此^ノ言^ヲ成^サク、「我レ、過去ノ无量劫ヨリ以來、佛ノ母子ト成^テ未曾^レ難^シ奉^ル事^ヲ無^ク而^シ今^ニ既^ニ滅^ス度^シ給^ヒレ^ド相^ト見^テ奉^ラム事、永^ク絶^ス。悲哉」。諸ノ天人、微妙ノ花ヲ以^テ棺ノ上ニ散^シ奉^リ、亦、摩耶夫人、佛ノ僧伽梨衣及ヒ錫杖ヲ右手ニ取^テ地ニ投^ル、其ノ音、大山ノ崩ル^ル、如^シ。亦、摩耶夫人宣^{ハク}、「願^ク、我^ノ子、佛、此ノ諸ノ物ヲ空^ク主^ル事^ヲ無^ク幸^ニ天人ヲ度^シ給^ヘト。其ノ時^ニ、佛、神力ヲ以^テ故^ニ棺ノ蓋ヲ自然^ニ合^テ開^キ棺ノ中ヨリ起^リ出^テ給^ヒ掌ヲ合^セテ摩耶夫人ニ向^テ給^ヒ、御身ノ毛ノ孔ヨリ干ノ光明ヲ放^テ給^フ。其光ノ中ニ千ノ化佛坐^シ給^フ。佛、梵聲ヲ出^シテ母ニ問^フ宣^{ハク}、「諸ノ行ハ皆如此^シ。願^ク我^ノ滅^ス度^シテ事ヲ歎^キ悲^テ泣^キ給^フ事^ヲ無^ク」

其ノ時^ニ、阿難、佛ノ如此^ク棺ノ起^リ出^テ給^ル見^テ佛ニ白^シテ言^ク、「若シ後世ノ衆生有^リ、『佛、涅槃ニ入給時ハ何事ヲ説^キ給^ヒト』問^フ事有^ラバ、何^カ答^キト。佛、阿難ニ告^テ宣^{ハク}、「汝ガ可答^キ様ハ、『佛、涅槃ニ入給^ヒ時、摩耶夫人、忉利天ヨリ下^リ奉^リ給^ヒ佛、金ノ棺ヲ起^キ出^給マ、掌ヲ合^テ母ニ向^テ、母ヲ爲^ス及ヒ後世ノ衆生ノ爲^ニ個^ヲ説^キ宣^ヒト』可^ク語^シ。此^ノ佛臨^ニ母子相見^テ名^ヲ付^テ。此ノ事ヲ説^キ畢^リ給^テ後、母子別^レ給^ヒ。其ノ時^ニ、棺ノ蓋、本ノ如^ク被^レ覆^ルト云^フ語^リ傳^ヘト云^フ。

(日本古典文学大系本、岩波書店)

12 敦煌本『大般涅槃摩耶夫人品經』

大般涅槃摩耶夫人品經京安國寺大德安法師講

南无佛陀。南无達摩。南无僧伽。所以三稱三寶。三喚佛名。嗚呼哀哉。苦哉痛哉。舉手拍頭。搥胸大喚。何其如來臨般涅槃。余時如來臨。涅槃時。密跡力士阿難迦葉目連等。□相為言。我等大師今欲滅沒。无上慈父當般涅槃。我等徒眾奈何存活。我等徒眾當供養誰。異口同音。何其如來臨涅槃。時於其眾中。喚言。憂波離。憂波離。我今一生所有正法。今欲付囑於汝。一切經藏付囑阿難。清淨戒律。付大迦葉。迦葉來時。□吾不見。汝可昇天告我母知。阿難比丘今在何所。○梵波提如○國。合掌白言。世尊。我小弟子阿難比丘。今在娑林。羅外去此十二由旬。謂六万四千億魔之所連。遣入邪見。甚大苦惱。唯佛一人无能救者。余時世尊即於眾中命文殊師利喚言。文殊。汝今持我陀羅尼呪。往救阿難。余時文殊承佛聖旨敬諾而去。即到阿難之所。喚言。阿難持我陀羅尼呪故來救汝。汝可諦聽善思念之。吾嘗為汝分別解說。魔聞呪以退散還宮。余時阿難至世尊所。余時世尊謂。問阿難言。汝何謂魔所縛身體不能為○國。○國即國念大德世尊入般涅槃。益我愁惱。我今不用住世一劫。唯願隨佛入般涅槃。如是我聞。余時如來於拘尸那城拔提何側。二月十五日。倚臥雙林。告諸大眾。吾今背痛。不久涅槃。一切經盡付囑阿難。戒律文章悉付迦葉。次後即告憂波離。汝往昇天。告吾母知道。吾背痛不久涅槃。願母慈悲降下閻浮禮敬三寶。

余時摩耶夫人。正在種利天上歡喜園中。種種莊嚴受諸快樂。忽於其夜。遂作六種不祥之夢。一者夢見猛火來燒我心。二者夢見兩乳自然流。三者夢見須弥山崩。四者夢見大海枯竭。五者夢見。摩竭大魚吞噉眾生。六者夢見夜叉羅刹吸人精。氣作此夢已。愁憂不樂。須臾之間。即見告人。優波離形容憔悴。面无精光。无威德狀。似怯人。余時摩耶夫人喚言。優波離。汝更前著我共汝語。我昨夜作六種不祥之夢。汝從南閻浮提來時。知我悉達平安好在以不。余時憂波離。悲告言。

第三 积迦金棺出現

佛母佛國。余時如來。昨夜子時。捨大法身入般涅槃故。遣我來告諸眷屬。余時摩耶夫人聞此語已。渾撻自撲。如大山崩悶絕。地。如九人有一天女。名曰普光。將水灑面。良久乃甦。與諸天女鬘雲。國宜生娑羅林間。正見如來金棺銀槨。斂已訖。香木万束。以用身白疊千端。用將國遠。正見聲聞緣覺之類。金剛師子之流。咸以五體團傷。六精團楚。唯見鉢盂錫杖。□□樹間。僧伽梨衣團在棺側。余時摩耶夫人。手持此物。作如是言。我子在時。恒持此物。分身教化。和同人天。今捨我入般涅槃。此物无主。主去也。便即散髮。遠棺。三逆喚言。悉達。悉達。汝是我子。我是汝母。汝昔在王宮。始生七日。我便命終。姨母波闍長養。年歲踰城出家。三十成道。覆護眾生。今捨我入般涅槃。不留半句章偈。悉達。痛哉苦哉。余時如來。聞母喚聲。以神力。故金棺銀槨。團然自開。妙羅錦。團然而下。團身在七多羅樹間。此磨黃。金色身。坐寶蓮花。為母說法。喚言。慈母。慈母。一切眾生。會有團絕。一切羸林。會有摧折。一切江河。會有枯竭。母子恩愛。會有離別。說斯語已。還復沒矣。余時摩耶夫人聞教。勅已。心開悟解。哀憐憐。不轉女身。證阿羅漢果。將諸天女。還坐本宮。未到處所。半天之中空裏。百鳥皆作哭聲。痛哉苦哉。何其今日。母子分張。永不相見。去。

余時迦葉。在雞足山。寶鉢羅窟。流泉浴池。百鳥悲鳴。甚可愛樂。迦葉於中。遙禪觀見。如來有不祥之想。從禪起。則下山。而欲禮觀世尊。於其前路。遙見一外道。范志。手執白。花隨路而來。迦葉喚言。范志。汝從何。來把汝師花。范志報言。不是汝師花。我從拘尸那國來。此花。本是我許。迦葉報言。汝從。彼來。知我大師平安。已否。范志報言。不識。汝師。是誰也。迦葉報言。我大師十九出家。三十成道。无上大聖。瞿曇是也。范志報言。瞿曇沙門。入般涅槃。來已經七日。諸天雨花。我於彼處。拾此花來。迦葉聞。以悶絕。地。余時迦葉。於世尊所。見佛金棺。銀槨。赫然在地。千端白絲。以用纏身。殯斂已訖。余時迦葉。遠棺。三逆。即於棺前。國合掌喚言。大師。大師。知弟子來。已否。余時迦葉。兩手

棒」図作如是言。千輻輪相滿足。何時還我世」間所以如來現兩足者。謂今末世律法」奉行。

佛母經

為亡過家母寫此經一卷年周追福

願影好處勿落三塗之□災仏弟子

馬氏一心供養

〔奥書〕

弟子朝議園檢校尚書工部員外郎翟奉達為亡過

妻馬氏追福每齋寫經一卷標題如是

第一七齋寫无常經一卷 第二七齋寫水月觀音經一卷

第三七齋寫呪魅經一卷 第四七齋寫天請問經一卷

第五七齋寫閻羅經一卷 第六七齋寫護諸童子經一卷

第七^{マツ}齋寫多心經一卷 百日齋寫孟蘭盆經一卷

一年齋寫佛母經一卷 三年齋寫善惡因果經一卷

右件寫經功德為過往馬氏追福奉

請龍天八部救苦觀世音菩薩地蔵

菩薩四大天王八大金剛以作證盟一一領受

福田往生樂處遇善知識一心供養

文 献

- 1 『日本帝国美術略史稿』(帝国博物館総長九鬼隆一序、明治三十四年
 一〇一〇)七月、農商務省、解説
- 2 『日本名画百選上』(東京美術学校編、明治三十九年一〇〇六)八月、
 審美書院、大村西崖解説
- 3 『東洋美術大観』第一冊(明治四十一年一〇〇八)八月、審美書院
 『国華』二二五号(明治四十二年一〇〇九)二月、国華社、浜田青
 陵解説
- 5 Ernest F. Fenollosa: "Epochs of Chinese and Japanese Art"
 (Published by Frederick A. Stokes Company and William Heinemann
 in 1912) Chapter VIII, The large painting of Buddha preaching
- 6 前田香雪『後素談叢』卷三(明治三十一年一八九八)より 大正五
 年一〇一六)までに随録したもの。大正八年一〇一九)五月刊の
 芸苑叢書所収)
- 7 『尚美資料』第九編第四輯(大正六年一〇一七)四月、尚美会
- 8 『絶代至宝帖』(大正八年一〇一九)二月、精芸出版合資会社、大
 村西崖解説
- 9 フェノロサ著・有賀長雄訳『東亜美術史綱』(大正十年一〇二二)七月、
 フェノロサ氏記念会)
- 10 津田敬武『釈迦像の芸術史的研究』(大正十一年一〇二二)七月、
 言誠社)
- 11 『日本国宝全集』第三輯(大正十三年一〇二四)六月、日本国宝全
 集刊行会)
- 12 『彩雲慈光』(東京帝室博物館特別展覧会記念図録、大正十五年一〇
 二六)五月)
- 13 『仏教美術資料』第三帙 刊行年不詳
- 14 黒田鶴心『日本美術史概説五 藤原時代』(昭和二年一〇二七)九
 月、趣味普及会)
- 15 『世界美術全集一』(昭和四年一〇二九)十一月、平凡社、田中
 一松解説
- 16 『日本名画譜 仏画篇』第十六(昭和七年一〇三三)頃、便利堂、
 解説
- 17 『国宝美術集大成二 平安時代上』(昭和七年一〇三三)十二月 大
 鳳閣書房、秋山大解説
- 18 下店静市『京都美術大観 絵画下』(昭和八年一〇三三)十二月、
 東方書院)
- 19 源豊宗「藤原時代の仏画」(昭和九年一〇三四)京都大学文学部講
 義ノート、『源豊宗著作集日本美術史論究四』所収、昭和五十七年
 一〇三三)十月、同朋舎)
- 20 秋山光夫「金棺出現図礼賛」『星岡』七三号、昭和十一年一〇三
 六)十二月、木瓜書房)
- 21 松本栄一『敦煌画の研究』(昭和十二年一〇三七)三月、東方文化
 学院東京研究所)
- 22 内藤藤一郎「概説 日本古美術史」(昭和十二年一〇三七)九月、
 スズカケ出版部)
- 23 『日本美術資料』第一輯(美術研究所編、昭和十三年一〇三八)三
 月、解説

- 24 源豊宗『日本美術史図録 改定版』(昭和十五年(一九四〇)六月、星野書店)
- 25 矢代幸雄『日本美術の特質』(昭和十八年(一九四三)四月、岩波書店)
- 26 鈴木進「東洋画名作集一一 金棺出現図」『生活美術』三十四号、昭和十八年(一九四三)四月
- 27 『美術研究』一三四号(美術研究所編、昭和十九年(一九四四)、解説川勝政太郎「聖衆来迎と金棺出現図」)、『史迹と美術』一八六、昭和二十三年(一九四八)、史迹美術同協会
- 28 藤懸静也『日本美術図録』(昭和二十四年(一九四九)四月、朝日新聞社)
- 29 春山武松『平安朝絵画史』(昭和二十五年(一九五〇)九月序、朝日新聞社)
- 30 『史迹と美術』二一六号(昭和二十六年(一九五二)十月、史迹美術同協会、解説)
- 31 『国宝図録 第一集』(昭和二十七年(一九五二)三月、文化財協会)
- 32 秋山光和「絵因果経・紫式部日記絵巻・金棺出現図のX線による鑑識」(『美術研究』一六八号、美術研究所編、昭和二十七年(一九五二))
- 33 『世界美術全集一五 日本二 古代末・中世』(昭和二十九年(一九五四)八月、平凡社)、田中一松概説「宗教画」、亀田孜解説
- 34 『日本の古典 絵画篇五 釈迦金棺出現図』(昭和三十二年(一九五七)一月、美術出版社)、田中一松概説
- 35 『図説日本文化史大系五 平安時代 下』(昭和三十二年(一九五七)七月、小学館)、秋山光和概説「絵画」
- 36 田沢坦・大岡実編『図説日本美術史』(昭和三十二年(一九五七)十二月、岩波書店)
- 37 『平安時代の美術』(京都国立博物館特別展覧会記念図録、昭和三十三年(一九五八)五月、便利堂)
- 38 『日本美術全史 上』(昭和三十四年(一九五九)十二月、美術出版社)、柳澤孝概説
- 39 『日本美術体系三 古代絵画』(田中一松編、昭和三十五年(一九六〇)十一月、講談社)、解説
- 40 『日本の文化財』(文化財保護委員会監修、昭和三十五年(一九六〇)十二月、第一法規出版)、梅津次郎概説「平安時代の絵画」
- 41 『京都の国宝』(昭和三十六年(一九六一)三月、便利堂)、白畑よし解説
- 42 『世界美術全集五 日本 平安二』(昭和三十七年(一九六二)一月、角川書店)、柳澤孝概説「祈りと夢の絵画化」および解説
- 43 『国宝三 平安時代下』(文化財保護委員会、昭和四十年(一九六五)六月、毎日新聞社)
- 44 『日本文化史二 平安時代』(昭和四十年(一九六五)七月、筑摩書房)、藤田経世解説
- 45 田中一松「釈迦金棺出現図」(『日本絵画史論集』所収、昭和四十一年(一九六六)六月、中央公論美術出版、昭和三十二年刊『日本の古典 釈迦金棺出現図』に加筆したもの)
- 46 高崎富士彦『日本仏教絵画史』(昭和四十一年(一九六六)十一月、求龍堂)
- 47 『原色版国宝五 平安三』(昭和四十三年(一九六八)六月、毎日新聞社)、解説
- 48 谷信一『体系日本史叢書二〇 美術史』(昭和四十三年(一九六八)八月、山川出版社)
- 49 『原色日本の美術七 仏画』(昭和四十四年(一九六九)十一月、小学館)、柳澤孝概説「仏画の展開」、秋山光和解説
- 50

- 51 『日本絵画館三 平安二』(昭和四十五年(一九七〇)十一月、講談社)、濱田隆概説「日本の極致―藤原仏画」および解説
- 52 『日本美術名品選』(文化庁編、昭和四十九年(一九七四)三月、小学館)
- 53 『ブック・オブ・ブックス 日本の美術九 仏画』(昭和四十九年(一九七四)七月、小学館)、柳澤孝概説「仏画の様式的展開」および解説
- 54 『京の社寺名宝展』(京都国立博物館特別展覧会目録、昭和四十九年(一九七四)八月)
- 55 『松永耳庵遺愛品目録』(昭和五十一年(一九七六)十二月、松永記念館)
- 56 『日本美術史』(山根有三監修、昭和五十二年(一九七七)三月、美術出版社)
- 57 『日本の仏画 第二期五 釈迦金棺出現図』(昭和五十二年(一九七七)十一月、学習研究社)、田中一松概説
- 58 奈良康明「釈迦金棺出現のモチーフと仏伝」(『日本の仏画 第二期五』月報、昭和五十二年(一九七七)十一月、学習研究社)
- 59 『涅槃図の名作』(京都国立博物館特別陳列目録、昭和五十三年(一九七八)十一月)、中野玄三解説「日本における涅槃図の展開」および解説
- 60 『日本美術全集七 浄土教の美術 平等院鳳凰堂』(昭和五十三年(一九七八)八月、学習研究社)、中野玄三概説「藤原仏画」および解説
- 61 真保享「仏伝図」(昭和五十三年(一九七八)十二月、毎日新聞社)
- 62 『図説日本文化の歴史四 平安』(昭和五十四年(一九七九)九月、小学館)、田口栄一解説
- 63 百橋明穂「中央アジアにおける誕生と涅槃」(仏教美術研究上野記念財団助成研究会報告書七「研究発表と座談会 誕生と涅槃の美術」、昭和五十五年(一九八〇)三月)
- 64 中野玄三「日本の涅槃図」(仏教美術研究上野記念財団助成研究会報告書七「研究発表と座談会 誕生と涅槃の美術」、昭和五十五年(一九八〇)三月)
- 65 『週刊朝日百科 世界の美術二一〇 平安時代後期の美術二』(昭和五十五年(一九八〇)五月、朝日新聞社)、関口正之概説「仏教絵画」
- 66 安田治樹「唐代則天期の涅槃変相について 上・下」(成城大学大学院文学研究科編『美学美術史論集』二・三号、昭和五十六年(一九八一)九月・昭和五十七年(一九八二)六月)
- 67 有賀祥隆『日本の美術二〇五 平安絵画』(昭和五十八年(一九八三)六月、至文堂)
- 68 中島博「国宝鑑賞シリーズ二 釈迦金棺出現図について」(『文化庁月報』一七七所収、昭和五十八年(一九八三)六月、ぎょうせい)
- 69 『ブツ積尊―その生涯と造形―』(奈良国立博物館特別展目録、昭和五十九年(一九八四)四月)、河原由雄概説「仏伝図のいろいろ」および解説
- 70 文化庁監修『国宝一 絵画一』(昭和五十九年(一九八四)十二月、毎日新聞社)
- 71 『国宝大事典一 絵画』(昭和六十年(一九八五)五月、講談社)、濱田隆解説
- 72 『平安仏画―日本の創成―』(昭和六十一年(一九八六)四月、奈良国立博物館特別展目録)、有賀祥隆概説「平安仏画小論」、梶谷亮治解説
- 73 田辺三郎助『日本の美術二四三 釈迦如来像』(昭和六十一年(一九八六)八月、至文堂)
- 74 『メトロポリタン美術全集 別巻二 日本の美術』(昭和六十二年(一九八七)十二月、福武書店)、田辺三郎助解説

- 75 『平安の美術』（昭和六十三年へ一九八八）二月、大日本インキ化学工業、泉武夫概説「平安時代の仏画」および解説
- 76 『傳燈 最澄と叡山』（昭和六十三年へ一九八八）二月、比叡山開創一千二百年記念写真集刊行会、泉武夫解説
- 77 百橋明穂『日本の美術二六七 仏伝図』（昭和六十三年へ一九八八）八月、至文堂
- 78 中野玄三『日本の美術二六八 涅槃図』（昭和六十三年へ一九八八）九月、至文堂
- 79 吉原忠雄「京都国立博物館蔵釈迦金棺出現図について」（京都大学美学美術史学研究会編『芸術の理論と歴史』所収、平成二年へ一九九〇）三月、思文閣出版
- 80 『仏教説話の美術』（奈良国立博物館特別展目録、平成二年へ一九九〇）四月、梶谷亮治概説「仏教説話の美術」および解説
- 81 『日本国宝展』（東京国立博物館展覧会目録、平成二年へ一九九〇）四月、有賀祥隆解説
- 82 『美の修復』（京都国立博物館文化財保存修理所創設一〇周年記念報告書、平成二年へ一九九〇）十月
- 83 有賀祥隆『仏画の鑑賞基礎知識』（平成三年へ一九九一）五月、至文堂
- 84 『日本美術全集七 曼荼羅と来迎図 平安の絵画・工芸Ⅰ』（平成三年へ一九九一）六月、講談社、関口正之概説「仏の表情と眼差し―平安の仏教絵画」、林温解説
- 85 朝賀浩「釈迦金棺出現図をめぐる」（東北大学美学美術史研究室編『美術史学』一三号、平成三年へ一九九一）三月

第四編 經典と絵画

第一 法華經宝塔曼荼羅

はじめに

宗教思想と絵画との結び付きが、より直接的に表われるのは、莊嚴經のジャンルであろう。經文を記した經典に加えられる見返絵は、經典の内容をかなり具体的に絵解きする場合もあれば、より一般的な説法場面を描く場合もある。だが、どちらの場合でも何らかの形で經典の主旨を体现するものとして描かれた絵画である。さらに經文を通常の經典形式ではなく、宝塔の形に整え、その周辺に經意を反映したいくつかの絵を配するという複雑な形式が存在する。思想を帯した文字そのものが絵の媒質に変身するのである。これを「宝塔曼荼羅」と呼び慣わしているが、高度な莊嚴形態と言えらるだろう。日本におけるその種の最古例をここに紹介したい。

一 文字塔と説法図

經文を金字で塔形に書き表わし、周辺に經意絵をあしらった作例としては、中尊寺大長寿院の金光明最勝王經金字宝塔曼荼羅一〇幀、談山神社の法華經宝塔曼荼羅一〇幅、立本寺の同曼荼羅八幅、妙法寺の同曼荼羅一幅が知られている。いずれも平安末期から鎌倉時代にかけてのものであるが、遺品の数としては、まことに少ない部類に入る。ここに取り上げた個人蔵本は、一幅のみではあるが、これらと時代的にも近接し、遺品の欠を補う上でも貴重なものと思われる〔図版18〕。上述の諸作例については、宮次男氏の名著『金字宝塔曼陀羅』等に委細が尽くされており、本稿もそれを踏まえながら論述してゆくことにする。^{〔1〕}

一本作品は縦九六・二、横四六・五センチで、紺紙を三列、上下二枚継ぎにして画面を構成する⁽²⁾。经文は相輪先端を起点にし、最後は基壇右端の「妙法蓮華経卷第六卷」で終る⁽³⁾。後述のように周辺の経意絵からしても、八卷本法華経のうちの第六に相当することが明らかである。塔の前面に仏説法図を表わし、塔の左右両辺には第六からそれぞれ数場面を選んで図示し、適宜題辞を短冊形の中に書写している。図様を詳しく見ていこう。

文字塔は画面全体から著しく浮き立って見えるが、これは後世にこの部分だけが磨かれたせいと思われる。塔は端正な九層で、談山神社本・中尊寺本と同じく初層に裳階を設けているため一〇層のように見える。相輪の九輪は、中尊寺本・立本寺本が俯瞰的に楕円をなざるのに対し、談山神社本と同様、簡単な横向きを表わす。基壇部も、高欄や正面階段を設けない談山神社本に近いが、俯瞰視の度合が弱く、反花などの裝飾もない。諸本中、最も単純な形式を示している。初層には、側壁に銀泥の連子窓が表わされ、三列文字による扉を開いた中に、二仏並坐像が見える。二仏は框座上の蓮華座に坐す姿で、背後に銀泥の筋光明が表わされている。どちらも拱手しているらしく、釈迦・多宝仏の区別は明確でない⁽⁴⁾。ちなみに、上述の諸本のうち初層に二仏並坐を置くのは立本寺本・妙法寺本で、他は一仏を表わすにとどまる。

説法図は釈迦仏と六菩薩・四比丘から構成される。仏菩薩は蓮華座上に結跏趺坐し、釈迦仏は説法印、六菩薩はやや前傾姿勢で合掌する。肉身は金泥を塗り、唇に朱を注し、輪郭を墨線で描起す⁽⁵⁾。四比丘は、肉身を銀泥とし、おなじく合掌する姿である。これらの諸尊は全て頭光背を持ち、釈迦のみはこれに身光背が加わる。さらに釈迦の頭上には、羅網と瓔珞のついた宝相華の天蓋が描かれている。諸尊の顔容は剝落のためはっきりしない恨みがあるが、概しておだやかな表情で、釈迦の肩と膝のゆるやかな曲線や台座蓮弁のまるみなどからは、平安後期仏画に通じる温和さが印象づけられる。また同心円状の密な衣文表現は、上述諸本のほか、斑鳩寺の紺紙金銀泥釈迦十六羅漢像（平安末期）など、経典見返絵とは別種の金銀泥絵に共通する特色を示している。

宝塔の前面に説法図を配する形式は、談山神社本では一〇幅すべて、立本寺本では巻一幅と巻八幅のみに見られ、本図のように巻六幅に描くのは談山神社本と共通することが知られる。ただし、これほど大きく仏菩薩を表わすものは他に例がなく、しかも説法図の図様自体、最も単純な形式である点も留意される。

二 経意絵

背景の経意絵は、保存状態が芳しくないため、細部がわかりにくいものの、題辞などを基におおよその図様が判別できる。

まず宝塔右辺上端の場面では、屋根のある殿舎内に二人物があり、右の人物は臥している。その左の庭先では別の二人物が対面して坐し、左下に壺のようなものが見える。これは法華経卷六の如来寿命品第十六により、方便としての仏滅の意義を良医の妙薬の処方にとえた経意絵と思われる。談山神社本でもこれを扱っているが、図様は異なる。それに対し、立本寺本巻六幅で配置が違うものの（画面の右下端）、立木も含めてかなり近い図様であることが注意される。題辞の有無は右上隅に紙の欠失があるため確認できない。

その下の場面は岩屋が表わされているが、その内部の図様は判別できない。岩屋中に人物がいるとすれば、談山神社本のように分別功德品第十七から山中の庵舎で経を読む僧を表わしたとも考えられる。

岩屋の下には、二層の仏殿内に仏の姿が認められ、その下方に二人物がいるようである。さらにその右下に、背障のある坐具にすわった僧形らしい人物とその侍者、対面する左に三人の僧形らしい人物、その他俗体のような二人物が見られる。この図様は、仏殿の斜影視といい、坐僧の様子といい、やはり立本寺本（画面左下端）にきわめて近似している。すると、随喜功德品第十八より、仏堂前での法華経聴聞の喜びを表わした経意絵とみてとれる。

その下は題辞を伴った経意絵で、次のように読める。

髪白而面皺 齒疎形枯竭（岩波文庫本『法華経』、下巻八四頁に相当箇所）

これは随喜功德品の偈から採ったもので、談山神社本ではこの箇所題辞には諸人聴経の景、立本寺本では三人の老人を描く。本図ではこの下方に、数人の人物が表わされているものの、図様は判別しがたい。

宝塔左辺上端に目を転じると、やはり題辞がある。

象馬 車牛聲 鐘鈴螺鼓 聲 琴瑟箏篋 聲 簫笛之音聲（同、九六頁）

これは、経を受持、読誦、講説、書写する人の諸功德を述べた法師功德品第十九の偈から採られている。経意絵の方は、L型屋根のある

殿舎に三ないし四人の人物が案を奏している場面と、その右下に象馬牛らしい三動物がうづくまる場面とからなる〔図版19〕。この題辞とそれに伴う経意絵があるのは立本寺本のみで（画面左中辺）、殿舎の形体は別だが、三動物の様子などかなり図様が近似する。

岩塊をはさんで、その下にはまた題辞が記されている。

地獄衆〔苦痛種々〕 楚毒聲 餓鬼飢 渴逼求索飲食 〔聲〕諸阿修羅等（同、九六頁）

これは先の偈に続く少し後の部分に相当するもので、元来五言の句だが七言で区切っているため収まりが悪い。また「諸阿修羅等」の終句は、意味上、次の章句の始まりに当る。こうした題辞形式には、こだわりのなさが現われているが、他の諸本にもこの種の傾向はうかがえるため、特に問題視する必要はない。この題辞に対応する経意絵は、すぐ左の地獄の景と、岩塊をはさんでその下方に展開する阿修羅の景からなる。地獄景は、火に掛けられた鉄釜に長い棒を差し込む立ち姿の獄卒と、亡者らしい二三の坐った人物とからなる。一方、阿修羅景は、L型屋根のある殿舎正面に坐した大阿修羅と、その庭先に集う三体以上の阿修羅衆および地面に立てられた盾とからなる。談山神社・立本寺両本とも地獄景と阿修羅景を持つが、この場面は圧倒的に立本寺本に近く、特に獄卒や阿修羅王・支持棒のある盾の形状など、酷似するまでに共通する図様といつてよい。なお、左図上端からここまでの経意絵は、経の説法者が上は有頂天から下は地獄に至るまであらゆる音声聞き分けることができる、という一貫した趣旨を表わしたものである。

立本寺本では、法師功德品としてこの後に来る場面はないが、本図では阿修羅景の下に、三人物の姿が土塀ごしに見られる。この場面は未詳だが、談山神社本右上辺にあるような、持経僧に往詣する比丘を图示しているのかもしれない。

三 制作年代

次に、本図の図様上の特色をまとめてみよう。まず、文字塔の形式は談山神社本に近く、しかも諸本中最も単純な構成であるといえる。加えて、巻六に仏説法図が表わされるのは談山神社本と本図のみが持つ特色であり、とりわけ仏説法図の大きな扱い方は本図だけの特色である。その一方、経意絵の種類と図様は圧倒的に立本寺本との共通点が多い。各場面についてほとんど本末関係を想定できそうなほどである。ただし、画面内に占める各場面の位置は同じではない。立本寺本は場面数も多い上、それらが巻次に即した経意絵の順番通りに配置さ

れているわけではなく、かなり錯綜している。それに対し本図は場面数も少なく、しかも経意絵の順番が右辺上から下へ、ついで左辺上から下へというふうに整然と配されている。この並べ方は中尊寺本に等しい。

文字塔と経意絵との連結の仕方に着目すると、宮氏が指摘したように、これには二種あるようだ。談山神社・立本寺両本は、文字塔の左右が海に見立てられ、U字形の陸地の底辺部に塔が立ち、左右の場面は塔と地続きのように描かれる。他方、中尊寺本・妙法寺本ではそうした合理性がない。本図はと見ると、まず塔の立つ地面は水流によって左右の場面と隔てられており、説法場面と文字塔が地続きであるように見える。この要素は他本にはない。左右の場面と文字塔との接続については、図様の判別が難しいが、中尊寺本の方に近いようである。しかし、他の諸本が、図の上端に山岳や天空にふさわしいモチーフを配するのに対し、本図ではそういう配慮はなく、上端いっぱい殿舎を描くなど、図様の大きさと古様さが印象づけられる。さらに場面と場面の間に、かなり大きな岩塊を描いて区分けする形式も他本には見られない。場面数の少なさとあわせて、本図の図様構成の独自性がこうした点に顕著である。

表現様式についてはどうだろうか。まず注目したいのは岩の表現である。金泥の輪郭線に沿って少し間を開けて金泥量を塗り、さらにその内側に銀泥量をぼかすように加える手法になるが、他の諸本の岩の描写がまろやかな曲線輪郭を主体とする倭絵的山岳表現であるのに較べると、険しい岩塊の立ち上がりとかっこつした輪郭が目立つ表現となっている。この特色は十二世紀の經典見返絵などでもあまり見かけない。類例を求めるとすれば、十一世紀の浅草寺経見返絵の表現に連なるように思える。たとえば、浅草寺経巻第五見返絵中段の岩室の描写と、本図右辺上方の岩室のそれとは、角張った輪郭と帯状にぼかす泥量などの点でかなり近い形態表現を見せている。本図左辺中段の斜め矩形の形の岩塊など、秦致真筆の聖徳太子伝絵中のなだらかな土坡の間から時々顔を出す裸岩に同じ形状を求めるのは行き過ぎであろうか。

一方、樹木の表現を見ると、平安後期の絵画に頻出する笠形の樹葉をもつ樹木は、ほとんど登場しない。談山神社巻六幅の「正行六度」の題辞左の樹木や「廣爲他說」の題辞左上の樹木表現に見られるような、放射形の樹葉と非曲線的な幹をもつ樹木表現を主体としている。あまり日本的らしからぬ要素が多く感じられる。

さらに大柄な仏說法図は本図の大きな特色である。こうした規格正しい仏菩薩の描写法は、宝塔曼荼羅では例がない。本格的な画師の制作であることを示唆する像表現だが、たとえば本図のように頭が大きめで童子形のプロポーションを持つ如来像の類例を探すと、經典見返

絵の中では十二世紀初期の中尊寺清衡経中、大般若経卷三三二〜二六〇、四一一〜四三〇⁽⁸⁾の一群などが想起される。清衡経の中にも種々の如来像が並立しているが、見返絵においては十二世紀も時代が進むにつれて、このような童子形のスタイルは見られなくなる傾向が看取され、本図の制作年代推定の一材料を提供する。また、菩薩の顔容は引目鉤鼻を思わせる、目尻の上がった単純な描法になるが、この種のものは天永三年(一一二二)の制作とされる鶴林寺太子堂九品往生図の仏菩薩の顔容に見出せるし、ふんわりと衣文を揺るがせる天衣の表現も意趣がきわめて近い。なにより、総体として、温和でふくよかな表現感覚が、平安仏画に通じるといふ点は疑えまい。

以上の考察から、本図は、多分に十一世紀的な要素を残しながら、十二世紀も早い時期の作品に通じる要素を持っていることが浮かび上がって来た。比較材料に乏しいものの、本図の制作年代は様式的に十一世紀末ないし十二世紀初期に位置づけられるのではなからうか。⁽⁹⁾つまり宝塔曼荼羅の最古の作例となるのである。

四 絵画史上の意義

最後に、宝塔曼荼羅の絵画史に占める本図の意義について略述しておこう。

第二節で考察したように、本図の経意絵は立本寺本との共通性が高い。図様が確認できる場面は、すべて立本寺本にきわめて近い図様が見出せる。一方、説法図を配する点や文字塔の形式などは、より談山神社本に近い。ただ、後者の特色は時代が遡ることからくる古様な要素と考えたほうがよい。図様の系統としては立本寺本系と呼んでさしつかえあるまい。

ところで、宮氏は法華経宝塔曼荼羅の図様構成(図相)の変遷に関して次のような仮説を提示している。談山神社本(十二世紀後半)のよう⁽¹⁰⁾に場面数が多く密集的構成のものが先行し、立本寺本(十三世紀)のような場面数の少ないものは、たとえば妙法寺本(十一から十三世紀)のような元本を基に抄本風⁽¹⁰⁾に後から形成された、と。その密集的構成の由来として、談山神社蔵細字法華経見返絵のような高麗の金銀泥経意絵を挙げている。さらにそこで、肉身を泥で塗りつぶす技法が、日本の見返絵の伝統ではなく、高麗の見返絵によって説明されることもあわせて指摘している。しかし、宝塔曼荼羅の最古例になる本図は、場面数が立本寺本よりもさらに少なく、宮氏の仮説は再検討を迫られる。つまり、最初に本図のような簡略な構成をもつものがあって、やがて談山神社本の密集的構成に至るといふ考え方が成り立つので

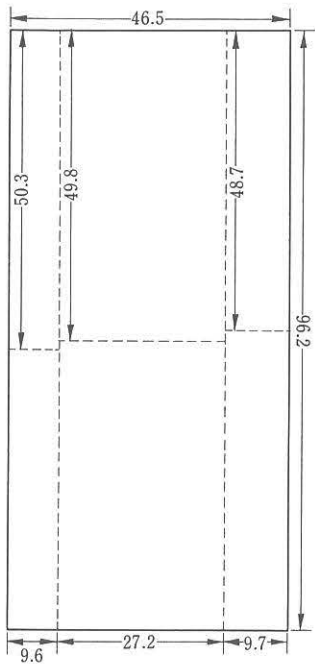


図 82 紙巾と紙継ぎ

註

(1) 宮次男『金字宝塔曼陀羅』(吉川弘文館、一九七六年)、同「妙法寺藏妙法蓮華經金字宝塔曼陀羅について」(『美術研究』三三七号、一九

あり、立本寺本はむしろ古様な構成要素を残していることとみなすことができるのである。

おそらく宝塔曼荼羅の図様形式は、先行する法華經見返絵や法華變相図などを参考としていると想定できる。すると最初の祖本となったものは、たとえば延暦寺銀字法華經見返絵(九世紀)のような、大柄なモチーフからなる經意絵だったと考えてもおかしくはない。建造物の大きな扱い方において、本図が延暦寺銀字經系の諸本(本興寺八巻本、仁和寺本など)に通じる要素を感じさせるのも示唆的である。細字法華經にうかがえる高麗經見返絵の周密な構成から、談山神社本の密集の図様が生み出されたとしても、その前段階により簡略な初期的図様をもった宝塔曼荼羅があったとみるのは自然であろう。これまでかなり完成された図様例しか確認されなかったため、図様の変遷を想定するに当たって無理が生じたと考える。そうした意味でも、本図は好材料を提供する貴重な遺例である。

また、本図自体の祖本については、宮氏が指摘する談山神社本と高麗經見返絵との共通性はきわめて示唆に富むものであり、樹法をはじめ本図における背景描写には顕著な日本の特色があまりないことを考えると、大陸の祖本によっていることは疑えない。高麗的な要素を残す談山神社本から、端正な構成をみせる立本寺本に至る過程を日本化と呼ぶのは妥当だろう。図様的には立本寺系であっても、様式的には談山神社本に近い本図はその日本化が始まる以前の作例であり、談山神社本よりさらに祖本に忠実な作風を留めているように思われる。

(2) 八七年)。これらの諸論の中で、中尊寺本は嘉応二年(一一七〇)頃、談山神社本は文治三年(一一八七)頃、妙法寺本は十二から十三世紀の交、立本寺本は十三世紀半ばに位置づけられている。

紙巾と紙継ぎは図82の通り。
なお本図には次のような裏書がある。

「高祖大聖御眞翰無疑爲文證令加判而已
卅正中山

寛文第四甲辰二月十三日 日速(花押)

正中山は中山法華經寺の山号。その第二十四世に真如院日速がいる。

寛文十年(一六七〇)七十六歳没。裏書筆者はその日速か。

(3) この計画的な終わり方は談山神社本と共通する。

- (4) 宝塔内の二仏が拱手する例は、西明寺三重塔内法華变相図壁画（鎌倉時代）にも見られる。
- (5) 宮氏が指摘する通り、この肉身表現は、延暦寺の金銀交書経などの例外はあるものの、日本の経典見返絵ではほとんど見られないもので、宮氏は高麗などの影響かと考えている。
- (6) 現状の画面は、上端横に銀泥の二条線と文様帯の一部が見え、これ以上場面が続くことはなかったことが明確である。
- (7) 東京国立博物館法隆寺宝物館蔵。延久元年（一〇六九）作。この作例は補筆が多く、参考とする場合注意を要するが、岩の形式と輪郭は十二世紀の諸例と一線を画するところがあり、ここで参照例として取り上げておく。
- (8) 『金剛峯寺蔵中尊寺経を中心とした中尊寺経に関する総合的研究』（研究代表者上山春平、一九九〇年）図45参照。
- (9) 『永昌記』嘉承二年（一一〇七）四月十一日条には、藤原為隆が「塔形一日法華経」を書写させた記事がある。これが文字塔形式を指すのか、一字蓮台経的形式を指すのかはっきりしないが、十二世紀前半に本作品のようなものが制作されていたことを示す史料である可能性が高い。
- (10) 近年、青島で発見された北宋慶曆四年（一〇四四）銘の紺紙金銀書法華経七巻の見返絵には、肉身を金銀泥で平塗りする手法が見られ、高麗画の特色とはいえ中国起源の技法であることが確かめられる。「青島発現北宋金銀書《妙法蓮華経》」（『文物』一九八八―八）参照。

第二 中尊寺華嚴経見返絵・表紙絵の筆者分類の試み

はじめに

藤原清衡（一〇五六―一二二八）発願の紺紙金銀字経は、奥州平泉文化を代表する莊嚴一切経であるが、そのほとんどは平泉から流出し、大部分が高野山金剛峯寺にあるほか、観心寺その他諸家に分蔵されている。紺紙に銀界を引き、金と銀を行を替えて交互に用いた経文はまことに平安の雅びを堪能させるものだが、各巻の巻頭におかれた宝相華唐草の表紙絵と、種々の画題を持つ見返絵も興趣にあふれたものである。これらは中尊寺経の名で親しまれている。¹⁾当初は全部で五千余巻あったと想像され、いくつかある奥書のうち永久五年（一一一七）が最古であり、それから八、九年のうちに全体が完成されたとみられる。

華嚴部經典は、中尊寺経（清衡経）の中でも最も早い時期の年紀をその中に含み、また経文が金銀交書に定着する以前の原初的形態を示している。金銀交書一切経は五部大乘経書写を起点として始まったと想定されているが、その開始状況を推測する上でも重要な經典群である。ここでは、華嚴部の中心をなすいわゆる六十華嚴・八十華嚴・四十華嚴の三種の經典を取り上げ、その見返絵と表紙絵の筆者分類について考察したい。この問題がひいては中尊寺経全体の開始状況を知る手掛りの一つになると思うからである。

一 三種の華嚴経

まず三種華嚴経の区別を記しておこう。

○六十華嚴……大方広仏華嚴經六十卷。東晋、仏駄跋陀羅訳。三十四品からなり旧訳華嚴經ともいう。(大正藏 No. 278)

○八十華嚴……大方広仏華嚴經八十卷。唐、実叉難陀訳。三十八品からなり新訳華嚴經ともいう。(No. 279)

○四十華嚴……大方広仏華嚴經四十卷。唐、般若訳。華嚴經のうち入法界品のみを漢訳したもの。(No. 293)

金剛峯寺蔵の中尊寺経中に含まれている三種經典の員数と欠巻および文字色は次の通り。

① 八十華嚴……七三巻。

本文首題末尾に「新訳」と記されているもの。欠巻は巻二四・二六・五五・六一・六三・六八・七二。経文文字色は全て銀字。ただし巻一〇は第一紙一〇行目まで金銀交書、以下銀字。

② 六十華嚴……三五巻。

欠巻は巻六・二二～四七・四九～五一・五六。ただし巻一五・一六・一七・一九・二〇の五巻は重複巻がある(甲・乙と呼んでおく)。また巻五〇は本文のみで表紙・見返は錯簡。文字色は金銀交書だが、重複巻に当たる巻一五甲は銀字、巻一七甲は第二紙まで銀字でのち金銀交書という変則的形態を示す。

③ 四十華嚴……二九巻

欠巻は巻一一～二〇・二四。文字色は巻一一〇が銀字、他は金銀交書。

これらの経巻は、六十華嚴巻五〇を除き、さいわい全て表紙・見返絵を完備している。表紙はいずれも宝相華唐草文、見返絵は釈迦說法図を中心とするもののいくつか変わった主題が入っている。ただその文様形態や見返絵の作風にはかなりのはばがあり、一見して複数の画師が携わったことが知られる。結論からいえば、三種華嚴経だけで一〇人あまりの画師が関与したと想定されるのだが、その判断基準をそれぞれの作風タイプについて略述し、その結果を概観することにする。

二 分類の規準

まず表紙の金銀泥宝相華唐草文様は形体上の違いが比較的是っきりしている。枠内における宝相華の大きさ、花葉と蔓莖の形状、輪郭線

表9 華嚴經表紙絵・見返絵の筆者分類

29	28	27	26	25	24	23	22	21	20	19	18	17	16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	八十華嚴	經典名・卷数						
a	a	a	a	a	a	a	a	c	c	a	c	a	a	a	a	a	a	a	b	e' (a 風)	b	a	a	a	a	a	a	a	表紙							
A	A	A	A	A	A	A	A	C	C	A	C	A	A	A	A	A	A	A	B	E	B	A	A	A	A	A	A	A	見返							
銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	文字色							
「新訳」を書き落とす																				欠		欠		永久五年四月八日、湛有										永久五年四月八日、湛有		備考
58	57	56	55	54	53	52	51	50	49	48	47	46	45	44	43	42	41	40	39	38	37	36	35	34	33	32	31	30	八十華嚴	經典名・卷数						
b	b	a	a	a	a	a	g'	e	e	e	a	a	a	a	a	a	a	k	k	k	k	k	k	a	a	a	a	a'	表紙							
B	B	A	A	A	A	G	E	E	E ₁	A	A	A	A	A	A'	A	K ₁	K ₁	K ₂	K ₁	K ₂	K ₁	A	A	A	A	A'	見返								
銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	文字色							
欠																										備考										

(第9表つづき)

8	7	6	5	4	3	2	1	80	79	78	77	76	75	74	73	72	71	70	69	68	67	66	65	64	63	62	61	60	59	八十華歳	經典名・卷数
f	f	f	f	f	f	f	f	e	b	e'	e'	b	b	e	b	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	d	b	b	表紙	
F	F	F	F	F	F	F	E	B	E	B	B	B	E	B	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	D	B	B	見返	
金銀	金銀	金銀	金銀	金銀	金銀	金銀	金銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	銀	文字色
	欠						永久五年二月十五日永昭								欠		欠									欠		欠			備考
52	51	50	49	48	47	~22	21	20	19	18	17	16	15	14	13	12	11	20	19	18	17	16	15	14	13	12	11	10	9	六十華歳	經典名・卷数
j	錯簡	l					j	i	i	i	i	i	i	i	i	i	g	g	g	g	g	g	g	g	g	g	f	f	表紙		
J	錯簡	L					J'	I	I	I	I	I	I	I	I	I	I	G	G	G'	G'	G'	G'	G	G	G	F	F	見返		
金銀	金銀	金銀					金銀	金銀	金銀	金銀	金銀	金銀	金銀	金銀	金銀	金銀	金銀	金銀	金銀	金銀	金銀	金銀	金銀	銀	金銀	金銀	金銀	金銀	金銀	文字色	
	欠	欠		欠				欠							欠											欠	欠	欠			備考

											六十華嚴 53																			
20~11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	60	59	58	57	56	55	54	53	四十華嚴											
			e' (a c 風)		e e e		e' (a c 風)		e' (a c 風)		b' j		j f		j f		j g		j j											
E E		B E		E E ₁ E ₁ E		E E' E ₁		B E		J J		J J		J J		J J		J J												
銀		銀		銀		銀		銀		銀		金銀		金銀		金銀		金銀		金銀										
欠											欠																			
											四十華嚴 21																			
40	39	38	37	36	35	34	33	32	31	30	29	28	27	26	25	24	23	22	21											
h h'		h h'		h h		h h		h h		h c		c c		c c		c c		c c		c c										
H H'		H H'		H H		H H		H H		H C		C C		C C		C C		C C		C C										
金銀		金銀		金銀		金銀		金銀		金銀		金銀		金銀		金銀		金銀		金銀										
											欠																			

の入れ方、葉脈の扱い、外周部の文様の形状の差をポイントとしていくつかのタイプに分けることが可能である。一方、見返絵の方もまた、構図法、モチーフの使い方とその描法、諸尊のプロポーション、筆致などの違いをポイントに、ある程度分類が可能である。この段階では表紙絵、見返絵とも当然分類があまりないものも残るのだが、双方の分類結果をつき合わせてみると、巻次順に見ていった場合の表紙絵のタイプの変り目と見返絵のタイプの変り目とがかなりの程度一致することに気が付く。

そこで改めて双方のタイプの別を連繫させながら総合的に判断してゆくと、全部とまではいかずとも相当部分まで筆者の別を想定することが可能になる。同時に、一つの経巻の表紙絵と見返絵を見較べる限りでは、主題があまりに違うため同一の画師かどうか判別しがたいが、華嚴経全体に当たって表紙絵と見返絵のそれぞれの分類が重なることは、その経巻を担当した画師は表紙絵・見返絵を双方とも描いたと考

えるのが合理的である。

その検討の結果は表9の通りである。見返絵はアルファベットの太文字、表紙絵は小文字でタイプの別を示しているが、大小にかかわらず同一アルファベットであれば同一筆者とみて大過ないだろう。以下にそれぞれのタイプの特徴を述べてみよう。

三 分類の具体相

(1) A a類〔図83・84〕

〈A〉

見返絵は例外なく正面形式の靈鷲山説法図。説法印の釈迦如来を中尊に、老居士形（維摩か）と僧形を両脇侍とする。下段には供養者を配し、楼閣を描く。楼閣は人物とのバランスの点では異様に小さい。また最下辺には池水を設け、水波と鷺を添える。枠は二条線を二重に重ねている。筆線はおだやかで、構図や図柄がさほど整理されておらず、おっとりとした古様な印象を与える。八十華嚴見返絵の大部分を占めるもの。なお卷二八の首題には「新訳」の文字がなく六十華嚴とまぎらわしいが、見返絵がA類であることから逆に八十華嚴の一卷であることが判明する。

〈a〉

宝相華文の文様単位は比較的小振りで文様の形に沿って明快な輪郭線をもつ。蕨手状の卷蔓は弁花弁葉の中にしっくり溶け込んでおり、ほとんど目立たない。十二世紀の裝飾経巻表紙絵文様の一般的傾向として、世紀の後半になるほど卷蔓が目立ち、魚の鱗状を呈して来ることをかんがみれば、これは古様といえよう。

(2) B b類〔図85・86〕

〈B〉

正面形式の説法図だが、脇侍は二菩薩形になる。背後の山岳は、靈鷲山を描く場合とそうでない場合があり、特に楼閣を大きく配したりする。説法印釈迦の頭上には、天蓋を描く時とそうでない時がある。下段の図様もまちまちで、水景にしたり立木のある山岳にしたりと多

様である。枠は二条線一重にして見返絵の面積を広くとる。構図や図柄はAに比してすっきり整理されており、筆致もより流麗である。図様のヴァリエーションを楽しむような印象を受け、概して筆技がこなれている。ただ図柄が左右相称ではなく左下り(向かって)になるのがこの画師のクセで、特に諸尊頭上の宝相華の配例の仕方にそれが如実に現われる。この画師は八十華嚴に少し顔を出す程度だが、大集経ほかの諸経典にも登場する。なお八十華嚴卷七八および四十華嚴経卷一・八は表紙絵がbタイプと若干異なるが、見返絵はB類とするのが妥当と思われる。

〈b〉

文様単位が大振りで、弁花卉葉の弁脈を細かく入れる。輪郭線は用いることは用いるが、あまり重要視されない。弁花卉葉と巻蔓の差が割合はつきりしている。ただし巻蔓同士が接触することはほとんどなく、おのおの小さく独立している。

(3) C c類〔図87・88〕

〈C〉

正面形式の説法図。両脇侍は僧形。頭上に宝相華と天蓋を表わすほか、背景は靈鷲山も山岳も描かず、なだらかな丘を描くのみとする。中尊前の供養台両側に二体の供養菩薩、その手前に後姿の俗形者を配する。如来の体軀は張りがあり、登場諸尊も大振りで図柄が整理されているものの、画一的で図様に動感が乏しい。宝相華の樹葉の強いくまどりにこの画師のクセが認められる。八十華嚴の卷一七・一九・二〇と四十華嚴を手掛けているが、八十華嚴の三卷は四十華嚴の同数巻との錯簡という可能性もなくはない。ただし高野山には四十華嚴の卷一一・二〇がなく、検討は後日を期す。

〈c〉

文様単位は小振りでa程度に密であるが、弁脈を細く描き込む。巻蔓はほとんど目立たない。外周に大きく丸文を表わすのも特徴的である。なお四十華嚴中の卷二二・二六はこの丸文の内部の描き方が他と違うが、一応同類としておく。

(4) D d類〔図版20、図89・90・91〕

〈D〉

このタイプは左右相称風の正面説法図形式を全く採らない。如來說法図ではあるが中心を左側に寄せ、諸尊の向きを自由に描く。斜め構

図とはいえないまでも、対角線の動きを意識した変則的構図である。同じ変則的構図・図様をもつタイプにJ類があるが、Jに較べると諸尊の扱いがかなり小振りで、背景をなす山水の中の添景のように見える。また筆致も、場合に依じた使い分けのあるもので、かなり筆がたつ。背景の草木も文様の要素が薄く、より絵画的に捉えられており、後世の水墨画を想わせるところがある。八十華嚴の卷六一〜七〇（六一欠）を手掛けた画師。

〈d〉

J・j類との違いはこの表紙絵に明快に表われる。dはむしろbに近く、文様単位が大振りなうえ、弁脈を細かく描き込む。ただbに較べて輪郭線がさらに軽視され、文様の形が銀泥の彫り塗によって決められる傾向が認められる。またbは外題の受け座が反花であるのに対し、dは通常の華座である点に違いがある。なおjとは特に卷蔓の扱いが全く異なる。

(5) E e類〔図92〕

〈E〉

全て正面形式説法図。華嚴経見返絵群の中では最も図式的作風の一群。尊像のプロポーションが一貫せず、特に中尊にそれが著しい。尊容も稚拙味を帯びる。両脇侍の光背がきわめて図式的なほか、供養者の着衣が袋状であること、宝相華が羅網も含めて球状をなしている点に特色がある。背景描写の未整理な点が多く見受けられる。練達した作風ではなく、地方的なニュアンスが感じられる。ただE類は作風のふれが大きく、一人の画師だけではないかもしれない。八十華嚴と四十華嚴に登場する。

〈e〉

e類の特徴的な文様は、b類のように文様単位が大振りなうえ弁脈を細かく表わす図様で、しかも弁葉弁花を反転させる、というものである。しかし、これだけではなくa、b、cなど他の宝相華文様をまねて描いたようなものもかなりある。これらはa・b・cの画師が手掛けたとするには作風からして抵抗があり、見返絵の傾向からみて未成熟な画師が他を手本にしたものと解釈しておく。

(6) F f類〔図93〕

〈F〉

正面形式の説法図。図様がすっきりと整理され、遠景の靈鷲山等の遠山は小さく描かれるなど、両面に奥行きさえ感じさせる。筆線は織

細なうえ、形体表現も確實で、地面の暈くまも大きく典雅である。かなり習熟した筆技を見せる。J類と作風が似るが、草木の描法や筆致に若干の違いがあり、一応ここではJ類と区別しておく。六十華嚴の巻一〇を手掛けているほか、大集経にも登場し、大集経では正面説法図ではなく変則的な図柄を採りあげている。

〈f〉

fは華嚴経表紙絵の中で最も文様単位が大きい。弁脈もほどほどに抑えられているうえ、弁葉弁花に張りがあり、しかも端正である。力に満ちた文様だが、ただ卷蔓はかなり目立つ。いずれにしろ、宝相華文様としては上出来の部類に属する。

(7) G g類〔図94〕

〈G〉

正面形式説法図。Eと同じく稚拙味を帯びた作風だが、形体表現はEとは別種。筆致はたどたどしく、奥行き感覚がほとんどない。背景に、二重三重に山並みを描く点や天頂にゆるやかな球面状の暈を付けるのが特色である。六十華嚴の巻一三〇を手に掛けている。そのうち巻一六・一七・一八は図様がやや他と異なるが、G類に含めておく。地方画師的印象が強い。

〈g〉

文様単位の大きさはcに似て小振りだが、弁脈描写はこちらの方がいいねいで、卷蔓もより目立つ。見返絵は没個性的だが、表紙絵文様は他のタイプと明確に区別をつく個性的形体表現を示す。

(8) H h類〔図95〕

〈H〉

正面形式の説法図。背景に山岳を表わさないので奥行きは不足がちだが、図様は整理されており、安定した構図をとる。筆致もののびやかで、まるみを帯びた体軀も張りがある。宝相華の樹葉が小気味よく伸び、宝相華が三角形に重なる点に特色がある。四十華嚴の三一〇四〇を手掛けている。

〈h〉

文様単位は小振りで、全体に密である。輪郭線を几帳面に用い、卷蔓はほとんど目立たない。その点a類に似るが、h類はよりめりはり

があり、形も整っている。

(9) I i 類〔図96・97〕

〈I〉

六十華嚴のうちの重複分に見られるタイプ。正面形式の説法図で、背景こそあっさりしているが、中尊のプロポーションは安定し、菩薩群の配置も奥行きを意識したたくみな群像表現を見せる。構図、図様ともにすっきりと整理され、筆致も確かである。説法図の見返絵としてはかなり進化したタイプであり、十二世紀中頃に完成するとされる経巻見返絵の定型に繋がる要素をもっている。

〈i〉

文様単位はどちらかという大振りで、巻蔓はほとんど目立たない。文様全体の流れが最もはっきりしており、バランスのとれた正統性を感じさせる。外周部に半円文ではなくS字形の雲唐草を描くのも独特。

(10) J j 類〔図版21、図98・99〕

〈J〉

説法図ではなく変則的図柄を描く一群。変則的ということではD類と共通するが、D類よりも主要モチーフの扱い方が大きい。菩薩説法図、宝台供養図、宝篋礼拝図、耕作図など図柄がおもしろいうえ、奥行表現も充分で、見ごたえがある。筆致は洗練されており、地面の暈も大きく雅致がある。華嚴経見返絵筆者の中でも出色の画師である。六十華嚴の巻五二一～六〇（五一は欠）を手掛けており、同巻二一もJ類と思われる。

〈j〉

文様単位が大振りで、弁脈を細かく入れ、巻蔓が目立つ点など、f類にきわめて近い。が、jの方が弁葉弁花がやや細身である。また外周部のうち、際外区がfでは天・地同じ巾にとるのに対し、jでは天を大きくとるなどの小異がある。一応ここではf類と区別しておく。

(11) その他の類

華嚴経には以上のタイプに当てはまらない少数グループがある。

〈K, k 類〉

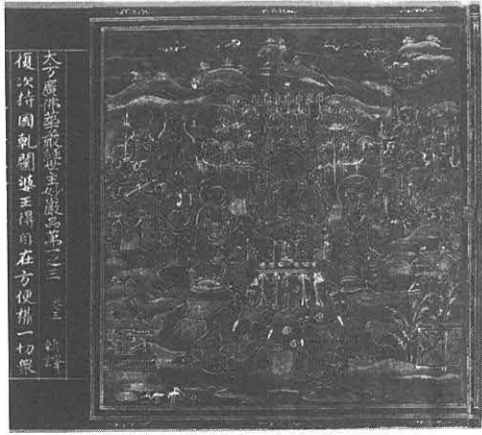


図 84 八十華嚴卷 3 見返

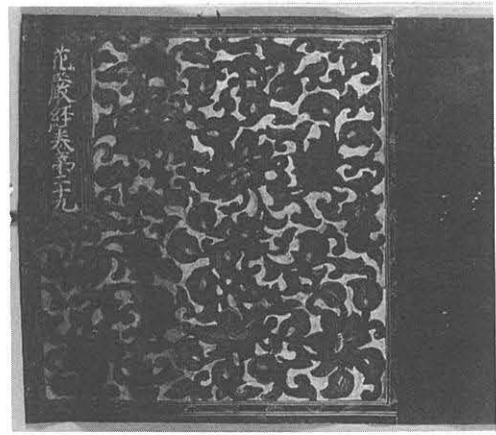


図 83 八十華嚴卷 29 表紙 金剛峯寺



図 86 八十華嚴卷 8 見返

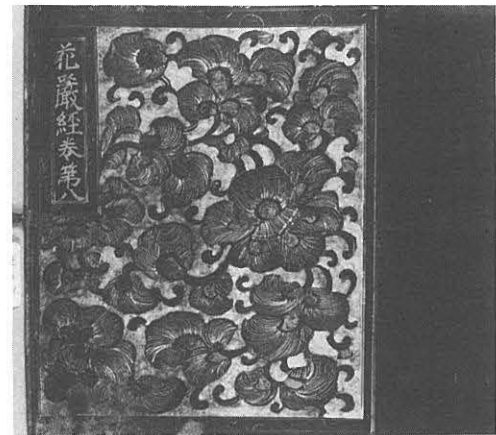


図 85 八十華嚴卷 8 表紙

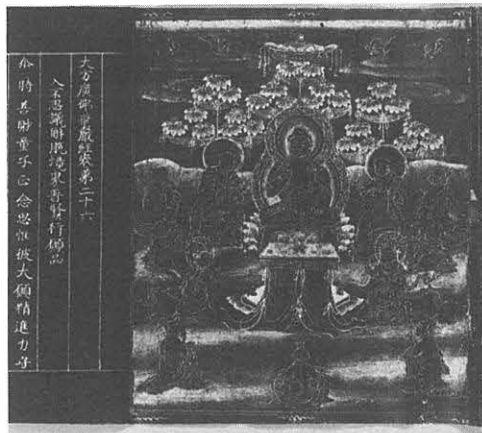


図 88 四十華嚴卷 26 見返

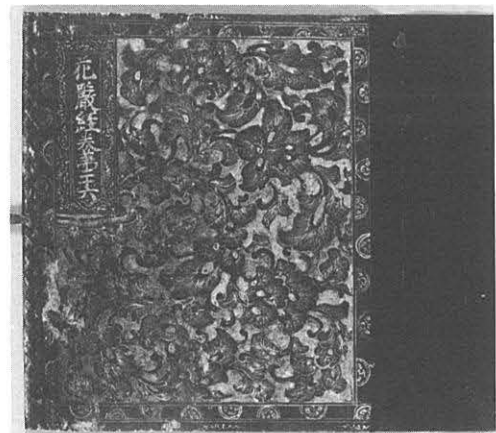


図 87 四十華嚴卷 26 表紙



図90 八十華嚴卷62 見返



図89 八十華嚴卷62 表紙



図92 八十華嚴卷80 見返



図91 八十華嚴卷64 見返



図94 六十華嚴卷17甲 見返



図93 六十華嚴卷5 見返



図 96 六十華嚴卷 17 乙 表紙



図 95 四十華嚴卷 34 見返

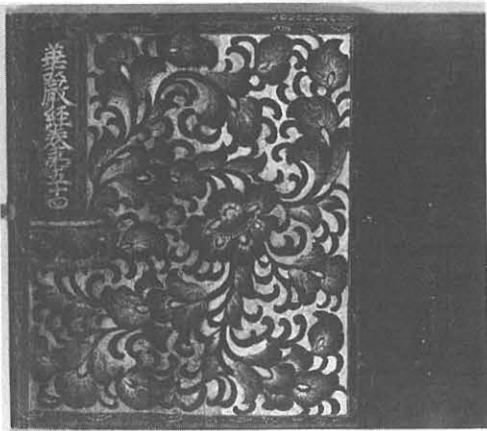


図 98 六十華嚴卷 54 表紙



図 97 六十華嚴卷 17 乙 見返



図 99 六十華嚴卷 54 見返

八十華嚴の卷三五・三七・三九・四〇のグループで、見返絵は正面形式の説法図。図様は未整理で、筆致もたどたどしい。山岳描写は輪郭線と内量が分離している。表紙絵は文様単位が大振りで動きがある。

〈K₂k類〉

八十華嚴の卷三六・三七。表紙絵はK₁類の表紙にかなり近いが、見返絵はK₁と違い諸尊が童顔童形を呈する。靈鷲山の扱日も大きい。K₁類と同一画師かもしれないが、ここでは区別しておく。

〈L₁類〉

六十華嚴の卷四八。楼閣の屋根と靈鷲山を背景にもつ正面形式説法図。諸尊のプロポーションは整っているが、筆致は速筆風。表紙絵は、弁脈が弁葉弁花の末端まで及ばず少しあきのある点が特色。六十華嚴の四〇巻台はこの一巻のみしか高野山にない。

四 画師の分担

以上の作風分類を一覧表にしてみても気が付くことは、まず第一に八十華嚴以外の華嚴経は、ほぼ一〇巻単位を基本に画師が変わるとい点である。しかも現状では、六十華嚴の画師と四十華嚴の画師は重複せず、それぞれの華嚴経の内部でも一〇巻単位の区分けを超えて再登場する画師はいない。一〇単位の基本は大集経にも当てはまるので、他の中尊寺経の筆者分類の重要な指針となろう。

次に八十華嚴については、画師の巻数分担がある程度まとまってはいても不規則で、かつA類の画師がほとんどを手掛けている。かなり変則的状况である。八十華嚴が全て銀字経であることを考え合わせると、制作方式が未確定であった開始段階の状況を示すという印象が強い。

しかし、問題になるのは年紀銘である。八十華嚴中、年紀のあるのは卷一・一〇の二巻で、いずれも永久五年（一一一七）四月八日の日付をもつ。ところが六十華嚴の卷二・一〇の二巻は予想に反してより早い二月十五日開始の日付をもつ。未整備な八十華嚴の方が少し遅い年紀を持つということは、井筒信隆氏が指摘するように八十華嚴と六十華嚴との制作集団間に意志統一がなされていないか、没交渉だったことを意味する。

これは六十華嚴に重複巻があることと関係するかもしれない。現状では六十華嚴巻一〜二〇の巻には重複が五巻（二五〜一七、一九・二〇）あるほか、巻一〜一四はGとIの画師が入れ子になっている。一つの考え方として、巻一〜二〇の巻は何らかの手違いから二つのグループが手掛けてしまい、その結果Gグループ（巻一三・一五〜二〇）とIグループ（巻一一・一二・一四〜一七・一九・二〇）の二種の経巻が遺される結果となった。Gグループの方に一部銀字経がまぎれ込んでいる（巻一五は全巻銀字、巻一七は第二紙まで銀字）のをみると、Gグループは八十華嚴制作集団と近いところに位置していたのであろう。Gの作風の稚拙味はAに通うところがある。

もう一つの考え方は、六十華嚴は二部存在していた、というものである。Iの見返絵が華嚴経見返絵全体のなかでかなり進化した様相を示すことから、Iグループの華嚴経は少し後の時期に作られたという想定も生まれる。諸家に散在する中尊寺経も含めた調査が終了しないことには何ともいえないが、現在のところこちらの考え方は可能性が薄い。八十華嚴と六十華嚴の制作集団間の連絡の悪さあるいは没交渉性が、六十華嚴の巻一〜二〇の制作分担の混乱に結びついているとみられるのである。

四十華嚴の銀字（巻一〜一〇）と金銀交書（二〜四〇）の混在についてはどうか。銀字経の見返絵を手掛けたE類の画師は、同じ銀字の八十華嚴に散発的に登場する画師である。しかも稚拙味を帯びている点は、六十華嚴中のG類（銀字経を含む）に似たところがある。すると見返絵と経文字色の関係をみる限り、銀字と深く関係するA（八十華嚴の主要画師）・G（六十華嚴）・E（四十華嚴）は、総じて古様かないしは稚拙味を帯び、図様が未整備の点で共通していることが浮かび上がる。

五 ま と め

以上の考察を簡条書きにまとめてみよう。

- ① 中尊寺の華嚴部には、銀字として写経を始めた八十華嚴の制作集団（甲）と金銀交書として始めた六十華嚴の制作集団（乙）との二つの集団が存在する。両者は全く出自を異にするか、連絡が不徹底だったかのどちらかである。
- ② やがて両集団は統合しない意志統一される。それは四十華嚴制作の後半あたりと思われる。
- ③ 画師群も甲乙それぞれに存在していた。なお六十華嚴に登場するGと四十華嚴最初に登場するEは、元来甲集団に属していたようだ。

- ④ 八十華嚴開始部を担当したA、六十華嚴開始部を担当したFは、甲乙両画師群のそれぞれのリーダーかサブリーダーだった可能性が高い。FとAは、それぞれの画師群のうちでもかなり上質な作行をみせている。
- ⑤ 乙の画師群は甲に較べてより洗練された作風を展開するのに対し、甲の画師群は概して古様ないし稚拙である。甲は地方画師、乙は中央画師と単純に区分けすることはできないが、多分にそうした傾向がある。

註

(1) 「中尊寺経」の通称の根拠は、天治三年(一一二六)藤原清衡作の「供養願文」であった。これは従来中尊寺総供養の願文とされていたが、最近これは中尊寺のものではなく、同じ平泉にあった第一期毛越寺の供養願文に相当するという見方が提出されている(須藤弘敏・岩佐光晴『日本の古寺美術一九 中尊寺と毛越寺』、一九八八年、保育社)。だとすれば、毛越寺一切経だった可能性が生じて来よう。ただ

し、文治五年(一一八九)以前にはすでにこの金銀字一切経は中尊寺経蔵に移封されており(『吾妻鏡』)、中尊寺経という呼称が全く妥当性を欠くわけではない。

(2) 高野山霊宝展『経絵の美術―国宝金銀字一切経―』(展覧会目録概説(一九八七年))。

成稿一覽

序章 平安時代の仏画（創業八〇周年記念刊行『平安の美術』大日本インキ化学工業株式会社、一九八八年二月）

第一編 浄土教の絵画

第一 浄厳院蔵阿弥陀来迎図——平安時代来迎図の一遺例——（原題「浄厳院本「阿弥陀来迎図」について——平安時代来迎図の一遺例——」
『MUSEUM』第三七〇号、東京国立博物館、一九八二年一月）

第二 安楽寿院蔵阿弥陀聖衆来迎図——その古様な図様と作風——（原題「安楽寿院蔵阿弥陀聖衆来迎図について——その古様な図様と作風——」
『学叢』第八号、京都国立博物館、一九八六年三月）

第三 十体阿弥陀像の成立（『佛教藝術』第一六五号、毎日新聞社、一九八六年三月）

第二編 密教絵画の意味するもの

第一 図像の力——黄不動尊の造形的環境——（辻惟雄先生還暦記念会編『日本美術史の水脈』ぺりかん社、一九九三年六月）

第二 国宝虚空蔵菩薩像とその信仰背景（『学叢』第一一号・第一二号、京都国立博物館、一九八九年三月・一九九〇年三月）

第三 仁和寺の孔雀明王像（原題「孔雀明王像」、研究発表と座談会『仁和寺の仏教美術』仏教美術研究上野記念財団助成研究会、一九八九年三月）

第四 孔雀明王像の一遺例（原題「孔雀明王像」
『学叢』第一五号、京都国立博物館、一九九三年三月）

第五 新出の如意輪観音画像——法蔵寺蔵——（原題「新出の如意輪観音画像——中主町・法蔵寺蔵——」
『滋賀県立琵琶湖文化館研究紀要』第八号、滋賀県立琵琶湖文化館、一九九〇年三月）

付篇 園城寺境内古図の制作年代（『金沢文庫研究』第二八四号、神奈川県立金沢文庫、一九九〇年三月）
第三編 釈迦図をめぐって

第一 新出の円通寺蔵釈迦誕生図（原題「円通寺蔵「釈迦誕生図」について」
『大阪市立美術館紀要』第四号、大阪市立美術館、一九八

四年三月)

第二 応徳涅槃図の図像と表現 (原題「応徳涅槃図小論」『佛教藝術』第一二九号、毎日新聞社、一九八〇年三月)

第三 釈迦金棺出現図 (『国宝 釈迦金棺出現図 京都国立博物館蔵』京都国立博物館、一九九二年三月)

第四編 経典と絵画

第一 法華経宝塔曼荼羅 (『國華』一一六九号、國華社、一九九三年四月)

第二 中尊寺華嚴経見返絵・表紙絵の筆者分類の試み (原題「華嚴経見返絵・表紙絵の筆者分類の試み」『金剛峯寺蔵中尊寺経を中心とした中尊寺経に関する総合的研究』京都国立博物館、一九九〇年三月)

あとがき

日本美術史を扱う場合、その本家といふべき中国美術との関係をいつも念頭に置かなければならず、平安仏画といえども例外ではない。奈良時代までの仏画は、法隆寺金堂壁画にしろポストン美術館の法華堂根本曼陀羅にしろ、日本仏画の傑作というよりも当時の東アジア文化圏の良質の遺品という性格を持っていて、そこに日本的な特色を求めるとはあまり意味がない。中国絵画史を再構成するに当たって、唐代仏画の欠を補う材料になるほどのものであろう。東アジア文化圏内での普遍的な様式を帯びているといつてよい。ところが、平安時代の仏画になると状況が変わってくる。高雄曼荼羅や伝真言院曼荼羅など、平安前期の一部の作例にはそうした汎東アジア的な傾向を残すものもあるが、次第に独自の様式的傾向を帯びてくる。その独自性の構造を分析するのが仏画史の重要な目標なのである。序章はその一つの試みであった。中国絵画史の視点に立てば、その独自の様式的傾向は中国的価値観からの逸脱であり、絵画の価値体系のゆがみということになるのかもしれない。しかしそれはそれで十分に存在意義を持つものである。

これをもう少し主体的に捉え直すと、平安の画作者たちは、手本となる中国の様式や価値観および具体的な表現技法を総体的に摂り込んだのではなく、意識するとなしにかかわらず選択的に摂り込み、それを自分たちの感覚でバランスを変えながら敷衍させていった、ということではないだろうか。たとえば中国において、彫刻や工芸といった立体物の装飾手段として出発したと思われる截金技法は、その平面的性格が画像の立体表出を損ねるがゆえに、絵画においてはきわめて限定的にしか用いられなかった。それが日本の平安仏画においては像荘嚴の主要な手法と化する。この截金表現の頻用などは、中国絵画の価値観からすれば局所的肥大のようなものであろう。しかし、そういう崇高性の表現もありえた。わたしが創造的誤読と呼びたいのはその辺にある。文学における仮名の発明などといった、明確な独自性の指標を持ちにくい絵画の領域では、なにをもって日本的と呼ぶかいつも頭を悩まされるが、要はバランスのありかたがその核心なのではないか。いつかそのバランス（平安仏画の美意識の構造といいかえてもよい）が解明できれば、と考えている。

また、今日の一般的な理解のしかたによれば、平安仏画とくに平安後期仏画は、中国からの影響を離れ日本独自の仏画様式を完成させた、

ということになっている。わたしもそう思う。ただ、日本独自の様式といってもその基盤は、結局ほとんどすべてといっているほど唐画のそれである。大局的に眺めた場合、平安後期仏画は、東アジア周辺地域における唐代絵画の理解と消化のありかたを示すもの、ということになりはしないか。そこには大雑把にいつて二世紀ほどの遅延がある。この時間差は重要だ。というのは、次代の鎌倉仏画の新様式は、宋仏画への理解と消化を示すものという位置づけが可能なのであり（もちろんそれがすべてではないが）、そこにはやはり二世紀ほどの遅延があるからである。宋画は十世紀末ごろから日本に請求されていたことが文献から知られるものの、宋画が模写されたり、その美意識や表現が本格的に摂り入れられるのは、鎌倉時代以降になるのである。中国絵画を日本が主体的に理解するには、二世紀の時差を必要としたということになるのかもしれない（これは奈良時代絵画における直模的な理解とは当然次元の異なる話である）。今は十分な展望がひらけていないが、東アジア文化圏における中心と周縁の時間差の問題にも結びついてこよう。将来の課題としたい。

本書は、仏画のジャンル別に応じるかたちで四部構成になっている。第一編は、筆者の発見になる最古の来迎図の紹介、古様な来迎図の分析、意味不明だった異色な来迎図の成立過程の解明など、浄土教絵画関係の論文からなる。第二編には、黄不動画像をめぐる図像の規範力に関する論述、虚空蔵菩薩像の様式研究と制作背景に関する新たな仮説の提示、および新発見の仏画二点の紹介など、密教絵画関係の諸論を収めた。第三編は、仏伝にちなむ絵画作品のうち、誕生を扱った新たな作品の紹介、および涅槃と再生説法を扱った大作二点の様式研究を試みた論文からなる。第四編は、経典と絵画との強い繋がりを示す二つの遺品に関する論考である。そして冒頭に、日本仏画の最盛期である平安時代仏画を概観する試論を序章として置いた。序章で提示した現実性表現と理想性表現の拮抗関係から仏画をとらえる視点は、不十分で単純すぎる見方かもしれないが、平安仏画の様式変遷の側面を浮び上がらせるには有効であると考えた。ただそれ以外の時代の仏画を対象にする場合は、さらに別な視点が必要になるだろう。

わたしの在職する京都国立博物館でかつて三井寺秘宝展が開催されたとき、土曜講座の講師として佐伯有清先生をお招きしたことがある。それ以来の先生とご縁を通じ、いままだ仏画について書いてきたものをまとめてみては、というお話を吉川弘文館の渡辺清氏から頂戴したのは一年半前のことである。若輩のわたしにとっては望外の喜びであると同時に、未熟な見解を披瀝することへの不安があった。しかし、将来満足すべき成熟した研究に到達できる保証があるわけでもなく、現時点での見解をまとめておくことにも、なにほどの意義はあろうとお引き受けさせていただいた。本書に収載した諸論はいずれも既発表のものが土台になっている。早い時期に書いた論文の中には全面改

訂したい誘惑に駆られるものもあったが、たとえそうした場合でも主旨自体が大きく変わるわけでもないので、出来るだけ補訂を加えるかたちでまとめた。

最後に、本書上梓のきっかけを作っていた佐伯有清先生、ならびに恩師辻惟雄先生に厚く感謝するとともに、御高配を賜った吉川弘文館社長吉川圭三氏、また編集の労をお取りいただいた渡辺清、上野久子両氏に深く御礼の意を表したい。

一九九五年五月十六日

泉 武 夫

索引

あ 行

青不動(青蓮院) 11, 101
『阿婆縛抄』 39, 57, 128
阿弥陀五尊像(一乗寺) 36
阿弥陀三尊鏡像 → 線刻阿弥陀三尊鏡像 朝熊山
経塚出土
阿弥陀三尊像(清浄華院) 61, 108, 143
阿弥陀四親近菩薩 39, 49
阿弥陀聖衆来迎図(安楽寿院) 8, 32, 35
阿弥陀聖衆来迎図(松尾寺) 35, 44, 49
阿弥陀聖衆来迎図(有志八幡講十八箇院) 15
阿弥陀浄土図(知恩院) 60, 143
阿弥陀来迎図(安楽律院) 26
阿弥陀来迎図(浄蔵院) 8, 21, 46
異形不動 89
石山寺縁起(石山寺) 171
裏彩色 11, 255
裏箔 11, 257
縹緗彩色 5, 61, 102
叡山本大悲胎蔵大曼荼羅 → 叡山本両界曼荼羅図
像(醍醐寺)
叡山本両界曼荼羅図像(醍醐寺) 37, 81
絵因果経 186
恵雲僧都請来九品曼陀羅 55
円心様 40, 42, 220
『円珍伝』 → 『天台宗延暦寺座主円珍和尚伝』
円珍様不動 89
往生者の家屋 29, 33
『往生要集』 23, 32, 36, 47
応徳涅槃図 → 仏涅槃図(金剛峯寺)
園城寺勸学院 167
園城寺境内古図(園城寺) 159
園城寺境内古図(文化庁) 172
園城寺金堂 168

か 行

拵鼓 28
覚印 57, 140
覚性 147
『覚禅抄』 36, 57, 86, 118, 144, 154

覚鏤 65
覚法 147
鶴林寺太子堂板壁画(鶴林寺) 31, 33, 36, 194, 205,
213, 250, 264, 292
雅慶 86
春日曼荼羅(宝山寺) 63
高陽院 120
寛暁 147
灌水 185
黄不動(園城寺) 5, 73
黄不動(曼殊院) 87
黄不動原本 → 黄不動(園城寺)
来振寺本降三世明王像 → 五大尊像(来振寺)
旧久原本図像 58
経意絵 289
教縁 124
『行林抄』 39, 49
截金文様 9, 25, 104
金棺出現図 → 釈迦金棺出現図
金銀 257, 265
金銀交書 295
金銀泥 288, 296
金銀泥の暈 61, 63, 291
金銀泥宝相華唐草 296
金人 75, 86
銀泥線 193
銀泥文様 256
緊那羅 245
「銀」の使用 101
空海様 79, 90
九界 66
孔雀経法 139
孔雀明王像(安楽寿院) 148
孔雀明王像(個人蔵) 146
孔雀明王像(東京国立博物館) 103, 146
孔雀明王像(仁和寺) 12, 139
孔雀明王像(松尾寺) 150
孔雀明王同経壇具等相承起請文 139, 147
『口遊』 122
九品往生 7
『九品往生経』 59

九品往生図 33, 48
 九品往生曼荼羅 55
 求聞持法 114
 群像表現 258
 『溪嵐拾葉集』 40, 60
 華嚴海会諸聖衆図 (高山寺) 197
 『華嚴經』 242, 295
 『決定往生縁起』 66, 70
 決定往生臨終十念縁起 → 決定往生縁起
 顕意 66
 顕教供養 136
 「現実性」表現 2
 源信 23
 乾闥婆 245
 迎接印 36
 豪盛 233
 『江都督納言願文集』 32
 『高野雜日記』 222
 高野山阿弥陀聖衆來迎図 → 阿弥陀聖衆來迎図
 (有志八幡講十八箇院)
 高野大師行狀図繪 (地藏院) 172
 五会念仏 268
 『五会法事讃』 268
 虚空蔵菩薩像 (醍醐寺) 129
 虚空蔵菩薩像 (東京国立博物館) 15, 94
 極楽迎接曼荼羅 8
 五大尊像 (米振寺) 12, 101, 156, 207, 258
 五大尊像 (東寺) 14, 101
 五大力菩薩像 (有志八幡講十八箇院) 7, 42, 220
 五菩薩五忿怒図像 79
 『五輪九字明秘釈』 65
 金光明最勝王經金字宝塔曼荼羅 (大長寿院) 287
 金色不動明王 86
 『今昔物語』 119, 237
 緋丹緑紫 61, 98, 102, 196

さ 行

彩色線 41, 254
 済信 140
 再生説法図 237, 261
 西念 125
 蔵王権現鏡像 → 線刻蔵王権現鏡像 (総持寺)
 下端 215
 『些些疑文』 88
 捧物 265
 娑羅樹 215, 263
 三十二相 250

三十日仏名号 124
 慈円 126
 『四家鈔図像』 117
 『四種護摩本尊並眷属図像』 76, 81
 熾盛光仏并五星図 262
 『地藏菩薩十齋日』 121
 七歩 188
 七菩薩 23, 32, 36, 47
 『寺門伝記補録』 163
 釈迦金棺出現図 (京都国立博物館) 12, 24, 212, 226
 釈迦誕生図 (円通寺) 183
 釈迦八相図 186, 198
 『釈迦譜』 237, 266
 斜行反転型冠 28, 218
 十一齋講 120
 十五尊転輪新仏開眼行法 125
 十三仏 131
 十二天像 (京都国立博物館) 14, 24, 31, 103, 156, 212, 258
 十二天像 (西大寺) 5, 84
 十六羅漢像 (東京国立博物館) 11, 46, 213, 256
 樹神 195
 朱線 44, 102
 守朝 132
 十界阿弥陀 67
 十界念仏 67
 十齋講 120
 十齋仏 121
 十体阿弥陀像 (知恩寺) 13, 52
 十天形像 5, 76
 純陀 214
 准胝観音像 (東京国立博物館) 187
 淳祐 115
 定印阿弥陀 64
 証空 65
 『勝語集』 59, 140
 莊嚴 17, 109
 浄蔵院 33
 成就院説 115, 116
 浄土教阿弥陀五尊 36
 聖徳太子及天台高僧像 (一乗寺) 10, 101, 254, 258
 『浄土五会念仏誦経観行儀』 262
 『成菩提集』 39
 正面像 83
 『小右記』 48, 140
 成蓮院説 115

『諸説不同記』 41
 『諸尊図像』 55, 209
 尋 緑 140
 真言供養 136
 真言五祖像 (東寺) 4
 瑞 応 189
 『図像抄』 55, 209
 図像の規範力 90, 139, 151
 説法印阿弥陀 54
 説法図 287, 300
 線刻阿弥陀三尊鏡像 朝熊山経塚出土 26, 31
 線刻蔵王権現鏡像 (総持寺) 8, 106, 250, 259
 千手観音像 (奈良国立博物館) 26, 31
 千手観音像 日野原家旧蔵 →千手観音像 (奈良国立博物館)
 草木表現 29
 則天武后 267
 尊 覚 86
 尊 願 124
 尊 通 163

た 行

『大孔雀明王画像壇場儀軌』 148
 醍醐寺五重塔板壁画 7
 大師様 150
 『大乘四齋日』 121
 胎蔵旧図様 79
 胎蔵図像 79
 『大日経』 37
 『大日経義釈』 126
 『大日経疏』 37, 110
 『大般涅槃経』 203
 『大般涅槃経後分』 203
 『大般涅槃経疏』 216
 『大般涅槃摩耶夫人品経』 262, 279
 高雄曼荼羅 (神護寺) 5, 76, 151
 段 量 97, 103, 253
 智恵輪三蔵 88
 中尊寺経 14, 295
 長 西 59
 長法寺 231
 綴織当麻曼荼羅 46
 照 暈 12, 97, 156, 258
 伝真言院曼荼羅 5, 249
 伝船中湧現観音像 (竜光院) 28
 天台高僧像 →聖徳太子及天台高僧像
 『天台宗延暦寺座主円珍和尚伝』 74

伝屏絵八大菩薩図像 (醍醐寺) 117, 136, 220
 転法輪印 36
 道 慈 113
 道場観 115
 唐 本 140
 兜率天曼荼羅 176

な 行

如意寺 162
 如意輪観音像 (法蔵寺) 154
 如来舌 39, 49
 仁王経五方諸尊図像 6, 42, 76, 113, 217
 涅槃会 199, 240
 涅槃図 238
 涅槃変相 237, 261

は 行

白 線 44, 103
 八大菩薩図像 →伝屏絵八大菩薩図像 (醍醐寺)
 『八大菩薩曼荼羅経』 38, 117, 118
 八部衆 244
 『八家秘録』 78
 八相涅槃図 186
 版画弥勒菩薩像 清涼寺釈迦如来胎内納入 142
 『比叡山延暦寺本末帳』 232
 『秘抄』 115
 肥瘦線 12, 252
 『白宝口抄』 32, 58, 66, 80, 115
 平等院鳳凰堂屏絵 9, 26, 106
 不空像 (東寺) 2
 福德法 114
 普賢延命像 (持光寺) 47, 102, 207
 普賢延命像 (ボストン美術館) 26, 188
 普賢延命像 (松尾寺) 26, 103
 普賢十羅刹女像 (廬山寺) 101
 普賢菩薩像 (東京国立博物館) 15, 107, 109
 普賢菩薩像 (豊乗寺) 3
 藤原清衡 295
 藤原惟憲 140
 藤原道長 84, 87, 140
 仏生会 199
 仏生会講式 201
 仏説法図 →説法図
 仏涅槃図 (石山寺) 241, 263
 仏涅槃図 (高山寺) 202
 仏涅槃図 (金剛峰寺) 9, 24, 31, 42, 103, 203, 264

仏涅槃図（宗祐寺） 238
 仏涅槃図（達磨寺） 205, 238
 『仏母経』 237
 不動明王八大童子像（園城寺） 156
 平家納経 101
 『兵範記』 120
 『別尊雜記』 42, 55, 113, 209, 220
 鳳凰堂扉絵 →平等院鳳凰堂扉絵
 宝相華文様 105, 256
 宝塔曼荼羅 287
 『法滅尽経』 267
 慕帛絵 171
 『法華経』 242
 法華経宝塔曼荼羅（個人蔵） 14, 287
 法華経宝塔曼荼羅（談山神社） 287
 法華経宝塔曼荼羅（妙法寺） 287
 法華経宝塔曼荼羅（立本寺） 287
 星曼荼羅（法隆寺） 28

ま 行

『摩訶摩耶経』 235
 松崎天神縁起 171
 末法思想 267
 摩耶夫人 187, 214, 234
 三井図説 164
 『三井続燈記』 163

見返絵 21, 295
 密教兩部大経感得図（藤田美術館） 30
 『御堂関白記』 87
 三善溝行 74
 弥勒菩薩 240
 文字塔 287
 文殊大聖 209
 『門葉記』 83, 125

や 行

山越阿弥陀像（禅林寺） 64
 融通念仏縁起 171
 『要尊道場観』 116

ら・わ 行

来迎印 32
 来迎雲 28
 羅漢像（京都国立博物館） 132
 『理趣釈』 118
 「理想性」表現 2
 兩界曼荼羅（子島寺） 8
 兩部大経感得図 →密教兩部大経感得図（藤田美術館）
 良明 123
 六観音 154
 和様 17

著者紹介
略歴

一九五四年 宮城県に生れる
一九七六年 東北大学文学部（東洋日本美術史専攻）卒業、同大学
院博士課程後期（美学美術史専攻）中退
一九七九年 大阪市立美術館学芸課学芸員
現在、京都国立博物館主任研究官

著書

『全集 日本の古寺7 京の密教寺院』（共著、一九八五年、集英社）
『国宝釈迦金棺出現図』（一九九二年、便利堂）
『絵は語る2 高野山仏涅槃図——大いなる死の造形』（一九九四年、平凡社）
『水墨画の巨匠7 白隠・仙厓』（共著、一九九〇年、講談社）

仏画の造形

一九九五年八月十日 第一刷発行

著者 泉 武夫

発行者 吉川圭三

発行所

株式会社 吉川弘文館

東京都文京区本郷七丁目二番八号

郵便番号 一〇一三

電話 〇三三三八一三一九一五（代表）

振替口座 〇〇一〇〇一五一二四四番

印刷 理想社

製本 誠製本

© Takeo Izumi 1995. Printed in Japan
ISBN4-642-07450-3

日本複写権センター委託出版物・特別扱い

本書の無断複写は、著作権法上での例外を除き禁じられています。本書は、日本複写権センター「出版物の複写利用規程」で定める特別許諾を必要とする出版物です。本書を複写される場合は、すでに日本複写権センターと包括契約をされている方も含め、事前に日本複写権センター（03-3401-2382）の許諾を得てください。