

異色の弥勒菩薩画像

— 弥勒図像の一系譜 —

泉 武 夫

はじめに

古く奈良時代からの信仰をもつ弥勒像は、様々な像容が案出された。菩薩であると同時に未来における仏陀（如来）であるため、菩薩形と如来形が並立したこともそれを助長した。その多様な図像を数多く収載しているものに、仁和寺の『弥勒菩薩画像集』（平安末期）があり、そこにはいずれも二臂像で、菩薩形十種、如来形六種、宝冠如来形一種の計十七種の図像が収められている。『慈氏菩薩念誦法』に説かれる特殊な三十臂像を除けば、日本に残る平安時代以降の彫像画像のほとんどがこの中に網羅されているといえる。¹⁾ところが、最近京都国立博物館の所有となった新出の弥勒菩薩画像（京博本と略称）は、これに当てはまらないもので、しかもその図像は孤立したものではなく一定の流布を見たものであった。新出本の詳しい紹介とあわせ、その図像の流布状況について論述してみたい。²⁾

一 菩薩像（京博本）

この画像は絹本着色で、縦九七・四センチ、横四二・九センチの絹一枚に描かれている【図版1】³⁾。画幅は全体に賦彩が薄めな上、朱や白色以外は剥落が著しいものの、輪郭はかなり明瞭に残されている。中央に菩薩形、向かって左に僧形、右に俗体風の老人形という三体から成る風変わりな三尊像である。一面二臂の天尊はとりあえず尊名未詳だが、僧形と老人形は見当がつく。表現法を見ながら図様を眺めてゆこう。

はじめに僧形【図版8】。定印を結んで牀座に坐す姿である。肉身は白色で薄く朱の暈をほどこし、頭頂に白群をかけている。肉身は細い墨線やかたどられるが、線質はやや固い。衲衣は茶地に濃茶の暈をかけ、袈裟は田相に朱や青緑で雲文をあしらった上に墨の点線を引いている。牀座の前に杵を描くが、かなり図式的である。秀で

た頭頂や横に長い眉は、この僧形が智証大師円珍であることを示している。

対する老人形は、胡牀に半跏する姿で右手に経巻、左手に錫杖を持つ【図版8】。肉身は褐色で、やはり細い墨線の描き起しだが、顔の皺の描写などには打込みのある線描が見られる。着衣は上衣が濃褐色、袴や腹帯は白をぼかしてかけている。背凭れから胡牀全体にかかる坐具は、内側は朱や白を点描的にあしらった絨毯風の素地を表し、外側の縁飾りは群青の暈をかけている。その足下の敷物も同じ様な形状を示す。この老人形は、園城寺本をはじめとする種々の新羅明神像に一致することは、いうまでもない。

では中尊はどうだろうか。

形と表現から見てゆこう【図版7】。蓮華台座上に結跏趺坐する菩薩の肉身は白色に表され、朱線で描き起こされる。肉身の暈は確認できない。顔容は、鼻梁線のない伝統的な描法になり、丸顔の端正な容貌を示す。鎌倉時代仏画によく見かける目尻の上がつた意志的な表情はここにはなく、むしろ平安仏画風の優美な顔だちに仕上げられている。頭上に戴く五智宝冠は、本像が天部ではなく格の高い菩薩であることを示す標識である。宝冠全体は、金の裏箔などなんらかの金彩が施されていた可能性があるものの、下地の表現は不明である。現状では五智如来の月輪の白色しか確認できない。なお、これは臂釧・腕釧・瓔珞などの装身具部の下地にも同様のことが指摘できる。菩薩の左手は腹前で仰掌し、右手は唐扇の柄を執っている。

着衣は、上半身には両肩を覆う襦袢衣(羯磨衣)をまとう。肘部にはフリル状の白い緒飾りと吹き流しのように尾を引く縁飾りが見え

る。群青の袖がそこから伸びる。襦袢衣は暗赤色地に朱の段暈を施し、さらに緑青で二重の円文様と雲気文を加えている。腹部の着衣の描写はやや錯綜しており、下半身の裳の上から腰帯を結んでいるが、裳の折り返しの内側に、暗青色の襯衣が腹部を覆うように立ち上がっている。裳の表現は橙っぽい赤色に朱の段暈をかけ、その上にさらに簡略な瑞鳥文を加えている。平安後期から鎌倉時代の装飾経に見かけるような形式のものだが、形はやや崩れている。截金文様はまったく見られない。

菩薩の坐す蓮華座の蓮弁は、縁を二重線できくり、内部に小円を中心として三弁花をあしらった文様を置く。ただし、弁花は平安仏画風のやわらかさを失い、細く鋭い形になっている。蓮華座中央のみ、群青の蓮弁だが、それ以外は群青と緑青の蓮弁を交互に配している。台座の敷茄子部には釈迦如来台座などにしばしば見かける獅子の姿が三体見える。これも中尊の尊格の高さを示すものである。

菩薩の頭上の天蓋は、下から仰ぎ見る格好だが、蓋頂および中心部に補絹が入り、形がわかりにくい。現状では剣頭文風の縁飾りと、総角の結び目を持つ垂飾が九旒ほど確認される。また、台座の前の花鉢のようなものは、青緑色系の瑠璃杯と思われ、そこに唐花が盛られている。

本作品の中尊に見るような、着衣その他に截金文様をまったく用いず、装飾的要素を彩色文様のみにとどめ、線描を主体とする作風は、鎌倉時代の天台仏画、なかでも園城寺系仏画にしばしば見受けられるものである。たとえば園城寺本「不動明王八大童子像」や「尊星王像」、京都国立博物館本「閻魔天曼荼羅」などがそうである。この作風の特色は、本作品の両脇侍が園城寺ゆかりの尊像(円珍は園城

寺の中興祖、新羅明神は園城寺の守護神)であることと矛盾しない。本作品は鎌倉時代の園城寺系仏画であるという推測がますます強まってくる。

さて、その尊名であるが、この変った像容と持物をとる中尊と一致する作例を他に求めていくと、われわれはボストン美術館の「弥勒三尊像」、さらには京都嵯峨清涼寺釈迦如来像の胎内に納入された高文進原画「版画弥勒菩薩像」があることに思い至る。^⑥ 順次眺めてゆくことにしよう。

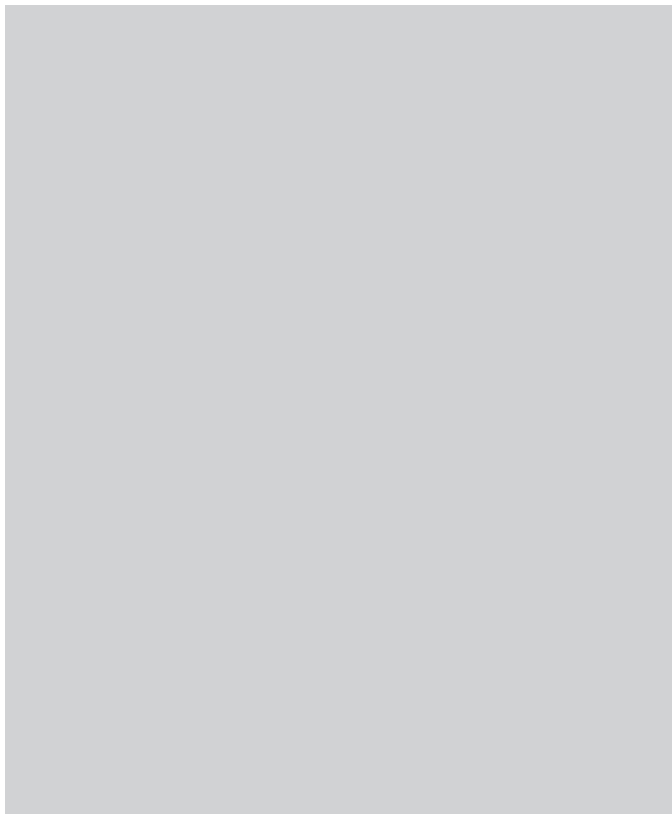
二 弥勒三尊像(ボストン美術館本)

ボストン美術館所蔵の画像(以下、ボストン本と略称)はすでに知られている作品であるが、^⑦ 図版が提示されたのみで、その作風や様式についての詳しい検討はまだなされていない。こちらも改めて論述してみたい。

ボストン本はビッグロー・コレクション中の一本で、やはり絹本着色の掛幅装、画面の大きさは縦一一・五・八、横五一・七センチである【図版2】^⑧。外題はなく、尊名の由来は表装背後に貼付された英文ラベルによる。蓮華台座に結跏趺坐する菩薩を中心とし、毘藍座に立つ二脇侍を両側に配し、さらに天蓋状のものが中尊の頭上に懸かるという図様である。

菩薩の肉身は、白色にわずかに朱色を混ぜた白肉色で、朱線の描き起こしになる。顔容表現は伝統的手法によるが、^⑨ 目尻が上がって意志的な表情になっているところには、鎌倉時代の特色が表われている【図版9】。また細かいことだが、通常眉の描写は上層に墨、下

層に群青を引くのに対し、本作品では群青にかわって緑青が用いられている点に気付く。加えて、眼窩線が目元でいったんとぎれている点も注意される。眉の下層に緑色を用いるのは、仁和寺の「孔雀明王像」(北宋)【挿図1】や知恩院の「阿弥陀浄土図」(南宋)の脇侍など、宋仏画によく見られる手法である。^⑩ 眼窩線を目元ではっきり離すのも、やはり「孔雀明王」に見られ、宋画との技法的関連を予想させよう。五智宝冠は、緑青の蔓飾りや群青の宝珠飾りをあしらった華やかなもので、そこに五仏を配する。五仏はいずれも銀泥の舟形光背を負い、中央仏のみが智拳印で、他は着衣の中に両手を収めている。菩薩の右手の持物は、前出の京博本と同じく唐扇であるが、朱纒綯や紫纒綯の宝珠飾りが付いて、より一層美麗である。なお、



挿図1 孔雀明王像 部分 顔周辺 仁和寺

こちらは唐扇の長い柄を左掌が腹前で受ける形になっている。

着衣の輪郭線は墨線だが、肘部に見える白地の吹き流し風の縁飾りには確かに下描きの線と描き起こし線が認められるものの、大部分は描き起こした形跡がない。当初の線をそのまま仕上げ線として扱っている。軽い打込みと抑揚のある素晴らしい線描がそこには見られる。着衣の形式は、京博本とかなり類似しており、やはり通肩の襷襦袢衣を基本とする。群青地の胸当状の上衣をつけるところはやや異なるが、肘部にあるフリル風の縁飾り、吹き流し風の縁飾りなど、ほとんど同じ形状を示す。ただ目につく違いは、ボストン本の場合、肩を覆う丹地の雲肩（肩帔）¹¹を付けていることで、これは金剛峯寺本「善女龍王像」（一一四五年）や東京芸術大学の「吉祥天厨子絵」（二二二年）中の弁才天など、宋画の影響を受けた画像にしばしば見受けられる服制である。

着衣の彩色技法はきわめて精妙なもので、裏彩色や色暈などを併用しながらこまやかに描写している。たとえば、袖・裳部は白の裏彩色を施したあと、表から緑青をかけ、彩色文様を加えたものと思われるし、フリル風の縁飾りは白の厚い裏彩色に、表から同じく緑青をかけている。裳の彩色文様や胸当の金泥文様は、かなり細かいものだったようだが、残念ながら剝落のため形がわからない。ただ、原状がよく残っている腰衣は当初の着衣表現がどのようなものだったかを示してくれる。ここは白下地（おそらく裏彩色）の上に茶色（紫か）を塗彩し、銀泥によるこまやかな唐草文様を加えたあと、さらに金泥の照暈を加えるという入念な描写になる【図版3】。観者には視認不能といふべきこのような細緻さと泥描による文様表現は、仁和寺の「孔雀明王像」の着衣表現に通じる感覚があり、平安仏画の伝

統からではなく、やはり宋画の影響とみたい。また、金泥の暈は腰衣のほかに天衣裏にも用いられているが、泥暈の積極的活用は鎌倉仏画の特色といつてよい。¹²

蓮華座蓮弁は白を基調とした清新な色調で、蓮弁内区には白の裏彩色に緑青、群青、金泥を薄く塗彩するといった入念さを見せる。この白蓮花を支える支柱は形が変わっていて、反花ならぬ反葉と青い宝珠の乗る受け葉を組合わせ、蓮肉に相当する部分を金泥としたのち、雲気形（銀泥地に白線を入れる）で蓮華座を支えている。この支柱部はさらに金泥暈による波形の放光を伴っている。蓮葉をイメージしたものであろうか。その下には六角框と反花および宝珠飾りかなる六角台座がくるが、台座の賦彩は青緑色系の色彩が中心で鎌倉仏画風の冷たい配色を示す。鎌倉時代半ば頃の大坂護国寺本「般若菩薩像」の台座や知恩寺本「十体阿弥陀像」台座などにこうした配色の例があるが、これも宋画の色調の日本的な受け止めかたの現われと思われる。平安仏画の配色原理といふべき「紺丹緑紫」の組合わせは、まったくといっていいほどここには見られない。

両脇侍は天女形で、ともに払子のついた幢をとり、右脇侍は頭髪を双環状の飛仙髻とし、左脇侍は卍形冠を戴く姿である。¹³肉身は白色で、淡い朱の暈を施し、薄い朱線で描き起こす。顔容表現は中尊に準じているが、特に右脇侍は端麗な顔だちに仕上げられている【図版4】。着衣の襷襦袢衣の表現は、中尊と同じく截金を用いずに彩色と泥描のみによる。表現の精妙さも同様であって、たとえば右脇侍の蔽膝衣を見ると、全体に丹をかけ大ぶりの牡丹・蓮花唐草文を描いたのち（花弁は白や薄朱で、丹線でくくる）、織物の質感を出すために暗色の点線を細かく入れている。さらに入念なのは左脇侍の裳の表

現で、まず全体に白の裏彩色を施し、絹表からは色をかけずに団花文部を残して金泥の麻葉文のみを描く（麻葉文様部は半ば絹目が露出することになる）【図版5】。団花文部は銀泥地とし、そこに彩色文様を加えている。裏彩色のみで、表からは色をかけないこうした手法が生みだす効果は微妙なもので、いまのところ他に例を知らない。中尊の着衣も含め、表現の精妙さが強く印象付けられる。

最後に天蓋を見よう。天蓋といったがじつは湧雲中の樓閣群であり、金泥地の上にさまざまな色合いの二層建築が描かれている【図版6】。壁は白、柱は朱・丹・燕脂色、屋根は群青・緑青を使うなどして、まことに多彩である。数えると四十九個あることから、兜率天弥勒浄土の内院にあるとされる四十九院を意図したものであることは疑いない。この点は後にも触れるが、ポストン本が弥勒菩薩に密接な関係をもつことを示す重要な要素である。

しかしポストン本が弥勒菩薩である第一の根拠は、高文進原画の「版画弥勒菩薩像」との図像的一致に求められよう。

三 版画弥勒菩薩像（清涼寺本）

寛和二（九八六）年に宋から帰国した裔然（九三八—一〇一六）は、三国伝来という梅檀釈迦瑞像を請来した¹⁵。清涼寺に現存する釈迦如来像がそれであるが、その胎内には数多くの文物が納入されていた。そのひとつが「版画弥勒菩薩像」である¹⁶。

図像を見ると、中央に蓮華台座上に結跏趺坐する弥勒菩薩、その左右に侍立する天女形を配し、画面上部に天蓋と宙を舞う二天人、画面下部中央に岩座上の法輪を描いている【図版10】。弥勒は、右手

は腕を屈して唐扇を執り、左手は腹前で仰掌する図像である。すでに眺めてきた京博本およびポストン本と同じ持物であることに気が付こう。冠は虫喰いのため下半中央に一化仏が見えるのみだが、位置からすると五仏宝冠（五智宝冠）だったと考えてよい¹⁷。さらに着衣の服制は、やはり襴褸衣で、腹部の一部が露出していることを除けば、肘部のフリル状の罽飾りといい、吹き流し風の縁飾りといい、まったく両本と同じものをここに見出すことができる。

光背の形式は三者三様だが、台座を見ると京博本はこの版画のそれとほとんど同じ形態である。緊密な関連があることは疑いない。一方脇侍に目を移すと、京博本は比較対象外であるが、ポストン本の両脇侍は服制や持物が共通するうえ、特に右脇侍が版画の天女形と酷似している。双環状の飛仙髻に結び、襴褸衣に雲肩をつけ、高い位置に胸帯を結んで垂れるなど、まったく同一の服制である。左脇侍の方も、冠と結髪以外はほぼ同じといってよい。つまり、この版画は、京博本とポストン本の尊名および図様の意味を解明する鍵となる遺品なのだ。すると次に版画の由来と図像的根拠が問題になる。

画面内に設けられた四種の短冊型の刊記等によれば、この版画は待詔高文進の原画に基づいて越州僧知礼が彫板し、甲申歳十月に永充が供養したものと知られる¹⁸。甲申歳は裔然入宋中の雍熙元年（九八四）とみてよい。原作者の高文進（生没年不詳）は蜀の出身で、北宋の太宗朝（九七六—九九七）に図画院に入り待詔となった人である（『聖朝名画評』『図画見聞誌』）。版画には「待詔高文進畫」とあって、高文進が待詔になってからの原画制作と知られるから、原画と彫板の時期はさほど隔たらないことになる。鈴木敬氏によれば、高文進

に関する諸記録をみても画風の特色ははっきりわからないとしながらも、ただ版画弥勒像と原画の間には大きな差異がなかっただろうと想定している。²⁰ いずれにしろ、北宋の第一線級の宮廷画家が手掛けた仏画がどのようなものであったかを偲ばせる重要な遺例であることは疑いない。現存する北宋仏画としては仁和寺本「孔雀明王像」があるが、蓮台蓮弁の形式や着衣縁の波打つ表現などには、たしかに版画弥勒像と共通する意趣が認められ、原画のイメージがある程度つかめよう。

次にこの画像が弥勒菩薩像である根拠はどこに求められようか。

弥勒の様々な図像を規定する経軌類には、本画像に相当するものは残念ながら見出せない。尊名の依りどころは、やはり僧仲休の讃文である。²¹「雲離兜率」の兜率とは、弥勒菩薩がいる兜率天のことを指しているし、「惟阿逸多」の阿逸多は、『法華経』随喜功德品その他の弥勒の別称として登場する名前なのである。²²

果たして本画像が弥勒菩薩像に間違いなくとすれば、図像の構成要素の意味もいくらか明らかになってくる。兜率天にある弥勒浄土は周知のように、阿弥陀浄土や他の諸浄土と違って天女がいる点に特色がある。ポストン本にも共通していることだが、菩薩の脇侍に天女が配されているのは弥勒菩薩にふさわしい構成であり、両天女が仏子を持つのも『観弥勒菩薩上生兜率天経』（沮渠京声訳、弥勒上生経と略称）に、兜率天にある諸蓮花から自然に生じた宝女が「手に白朶を執り帳内に侍立す」（大正新修大蔵経一四一四一九り、以下大蔵と略称）とあるのを承けていると考えることができる。版画で天人が空中を舞うのは、浄土表現に通有のものである。肝心の弥勒の尊容について経典では、「兜率陀天七宝台内の摩尼殿上に師子床座忽然とし

て化生し、蓮華上に於いて結跏趺坐す。身は閻浮檀金色の如し。長さ十六由旬。三十二相八十種好、皆悉く具足す」（同四一九c）とあり、蓮華台座に結跏趺坐する版画の図様の妥当性を示すが、持物など具体的な記述はない。むしろ台座に関し、別の箇所では兜率天にある七宝大師子座について語る条りがあって、「高さ四由旬。閻浮檀金無量衆宝を以て莊嚴を為す。座の四角の頭に四蓮華生じ、一一の蓮華、百宝所成す」（同四一九b）と記す。これは版画および京博本の台座が四角形で、台座上面の四隅に小蓮台上宝珠が置かれていることと関係しそうである。

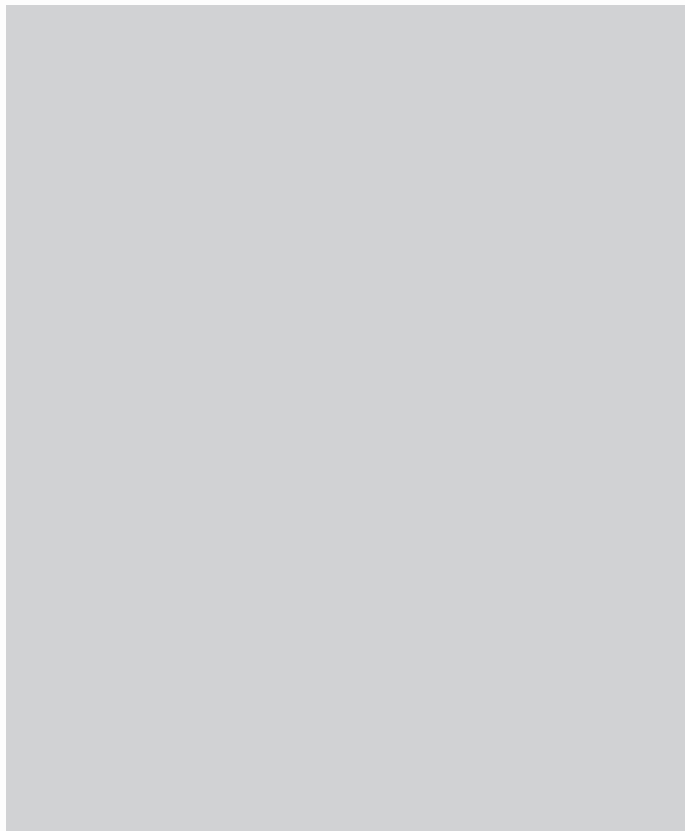
また画面下端に雲を横にたなびかせているのは、画像に描かれた空間が天上にあることを暗示する効果的表現である。たとえば敦煌莫高窟三三八窟（初唐）西壁の弥勒上生経変や、一三二窟（中唐）北壁の弥勒経変中の上生場面にある兜率天宮は、全体が雲に包まれていて、いかにも天上の光景であることが巧みに表わされている【挿図6】。版画下端の雲の存在はこうした天宮表現の伝統に通じるものがある。菩薩台座手前の岩座上に置かれた輪宝の意味は確信が持てないが、弥勒が兜率天上で昼夜にわたり常に説法を続けていることを示したのではなからうか。『弥勒上生経』には「晝夜六時、常に不退轉地法輪之行を説く」（大蔵一四一四二〇a）とあり、法輪を転じるメタファーが用いられている。こうしたことから、弥勒の間断なき説法の象徴として輪宝・法輪を描いたものと考えられるのである。このように本版画は尊名表示こそないものの、従来いわれてきた通り弥勒菩薩像に間違いはなく、しかも兜率天宮における説法の弥勒の姿を意識していることが明らかになった。同じ図像をもつ京博本とポストン美術館本についても、弥勒菩薩像であることが確認で

きるのである。

四 制作年代

ここで京博本とボストン美術館本の制作年代について考えてみよう。

京博本に見られる簡素な作風、すなわち截金を用いず、白の照暈もなく、装飾を彩色文様のみに限定するという作風が、鎌倉時代の園城寺仏画に通じる特色であることは前述した。加えて、弥勒菩薩の裳の衣端の処理に、円珍系画像にしばしば現われる特徴が見られることも興味深い。縄がくねったようにジグザグに波打つ表現がそ



挿図2 五大尊のうち不動明王像 部分 来振寺

れである。この種の衣端表現は、来振寺本「五大尊像」のうちの不動幅(十二世紀初め)【挿図2】および園城寺本「不動明王八大童子像」(十二世紀末)など、円珍請来図像による不動明王画像の裳に見受けられる特徴であり、近年発見された同じく天台系の法蔵寺本「如意輪観音像」(鎌倉初期)の裳にもうかがうことができるものである²³。これは京博本が円珍系画像に連なるものであることを造形的に裏付ける意味合いを持つ。

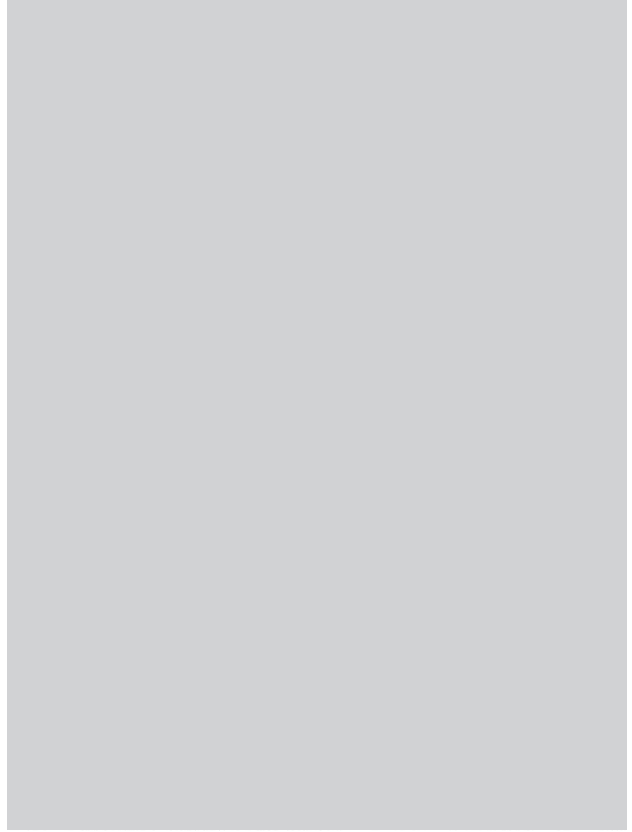
ところで、截金のない簡素な作風は園城寺仏画だけのものではなく、ある種の南都仏画にもその傾向があったし、鎌倉時代仏画の新様式の一種という広い裾野のもとに捉らえることができる性格のものである。園城寺仏画の範囲内で制作年代を考えるのは無理がある。このように視野を広げた場合、京博本の線描の質と賦彩とのバランスや、形体表現の形式化の度合などが問題になってくる。

京博本は、簡素であるとともに線描を主体にする傾向があり、賦彩はそれを妨げない程度にかけられている。前述したように菩薩の肉身部などは描き起こしを行なうが、大部分は下描きの線をそのまま仕上げ線として扱い、彩色はその線をよけるように施される。このような手法はフリーア美術館本「普賢菩薩像」(十二世紀末)などを早い例とし、鎌倉仏画に継承されてゆくものだが、京博本にはフリーア本のような形のやわらかさはない。菩薩の顔容と肉身には平安仏画風のふくよかさがまだ見られるものの、脇侍の体軀はポリュームがなく、円珍の沓や新羅明神の顔容にはすでに形式化がうかがえる。また線描もなお緊張感を失ってはいないが、弾力的ではなく、固さが見られるきらいがある。こうした傾向は、鎌倉時代も前半ではなく、やや下った頃の特徴と考えられる。たとえば、安楽寿院本「普

賢菩薩像」(鎌倉時代半ば)などが近接する作風の仏画として挙げられるのではないか【挿図3】。宋画の図様に依拠したと思われるこの画幅は、やはり線描主体の作風で、描き起しが限定的にしか行なわれず、やや固い線質なども含めて、京博本に通じる要素が多いのである。

こうした点から、京博本は鎌倉時代も半ばすぎ、十三世紀後半の制作と位置付けたい。図像的には清涼寺版画のような宋画に基づいていることは疑いないにしても、様式的には宋画の直模ではなく、日本的な受容を経た後の作風であると解釈される。その背景には鎌倉時代の園城寺仏画の作風の伝統があったのではないだろうか。

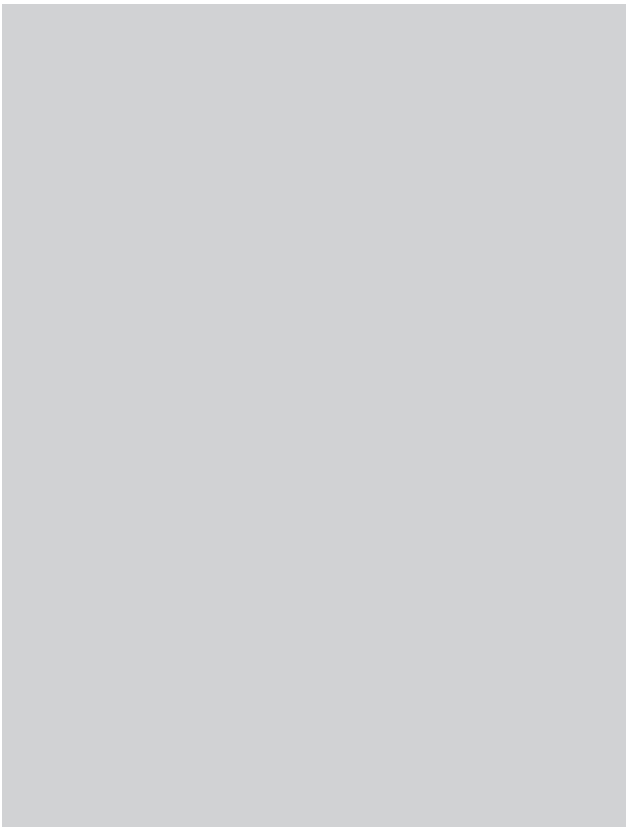
では次にボストン本の方はどうか。こちらは清新な色調と裏彩色を駆使した繊細な彩色技法、および截金によらないしかも緻密



挿図3 普賢菩薩像 部分 安楽寿院

な装飾性に作風の特徴がある。白色主体の清新な色調というのは、宋画の影響を受けた鎌倉仏画の新様式のひとつといってよく、たとえば高山寺本「仏眼仏母像」(一二〇〇年前後)などに通じる特色である。また面長で両眼の目尻が上がった意志的な表情をもつボストン本の弥勒の顔容の特徴も、やはり「仏眼仏母像」に近い。高山寺には明恵上人周辺で制作された絵画に宋画の影響を留めるものが多いが、「華嚴海会諸聖衆曼荼羅図」(鎌倉前期)の諸尊の肉身の清新さや、きりつとした明快な容貌表現は、ボストン本の脇侍と共通する要素が感じられる。これは高山寺仏画だけでなく、東京芸大本「吉祥天厨子絵」(一二二二年)の弁才天扉絵諸尊にもうかがえる要素で、宋風の濃い鎌倉絵画の特色とみてよからう。

緻密な装飾性は、先に仁和寺の「孔雀明王像」のような宋画の手



挿図4 十体阿弥陀像 部分 知恩寺

法を想起させると述べた。截金を使わないこのような緻密さは、ボストン美術館本「毘沙門天像」(鎌倉初期)、禅林寺本「山越阿弥陀像」(鎌倉前半)、知恩寺本「十体阿弥陀像」(鎌倉半ば)【挿図4】、さらに宝山寺本「春日曼荼羅」(鎌倉後半)諸尊の着衣など、鎌倉仏画のうちでも平安仏画とは異質の表現感覚を示す作品にしばしば見受けられるものである。それらのすべてが宋画に由来するとはいいきれまいが、十体阿弥陀像や春日曼荼羅の作風にはかなり宋風が色濃く感じられる²⁴。しかも山越阿弥陀像以外は、すべて金泥銀泥暈を併用する手法を用いているのは興味深い。特にボストン本弥勒像、十体阿弥陀像、春日曼荼羅の三者は同じ様式の流れに属すると思われる。ただボストン本弥勒像の場合は他の作例に比しても、装飾的手法が、着衣の質感表現や、素地に対する文様の浮び上がりかたのバランスなどにおいて、現実主義的效果を求める意識がはるかに強いことが

挿図5 普賢十羅刹女像 部分 根津美術館

印象付けられる。そこには斬新な「手法」を獲得した画師の創作の喜びすら感じられるのである。同じ流れに属するとはいえ、このような生命感に富んだ表現は、制作時期が早いことを示唆しているのではないだろうか。そういった意味で、ボストン本は「十体阿弥陀像」に先行する位置にあると考える。

ところが、以上のように鎌倉初期から前半の作例との共通性をみせる一方、ボストン本の表現には、形式化とみなされる要素もある。台座下框に乗っている火炎宝珠の文様化した火炎や、菩薩の頭部背後から発する放光の明快な表現などがそうだ。傘状の放光の表現は、根津美術館本「普賢十羅刹女像」のような鎌倉時代も早い時期の作品にも見受けられるが、放光自体は画面背景の空間の中に融け込んでゆくような表現がなされている【挿図5】。これに対し、静嘉堂本「普賢菩薩像」(鎌倉後半)にうかがえるように、制作期が下降するにともなって放光の傘形が露見する傾向が認められる。この種の要素は、ボストン本が鎌倉初期までは遡らないことをものがたっているように思われる。

こうした比較を通じてボストン本の制作期を考えると、京博本よりはやや早く、十三世紀前半に位置付けるのが妥当ではないだろうか。すでに述べた眉や眼窩の手法にみる宋画の影響も含め、様式的には京博本とは違って宋風が顕著であり、清涼寺版画のような白描本ではなく宋の彩色本を原画としている可能性がある。ただし図像的改变の形跡から判断しても、宋画の直摸とはいいたい。それにしてもボストン本の様式は、色調といい、截金のない緻密な装飾といい、平安仏画とは不連続とさえいえる程まったく違った美意識を表明している。鎌倉仏画の特色を示す作品と位置付けられよう。

五 図像の由来

すると次に問題になるのは、こうした持物を持つ弥勒の姿がどのようにに生じて来たのかという点である。

經典や儀軌の上で弥勒に關係の深い持物や標識といえ、搭や水瓶などであって、本図像のように団扇風の持物ではない。もっとも近い記述を挙げるとすれば、興然の『図像集』に、『菩提場所説一字頂輪王經』卷二に云くとして「仏の左辺に慈氏菩薩を画く。手に白払を執る云々」と引用するものであるが(大藏図像④—三三三b)、唐扇と払子では性格が違い、本図像の典拠とするわけにはいかない。經軌に直接の典拠を見出せない以上、他の方面からアプローチしなければならぬが、まず唐扇を持つ意味を考えてみたい。

福井文雅氏は「講經儀式における服具の儀礼的意味」において、扇類を持つことの意味と由来を論述している。⁽²⁵⁾ それによれば、講經のとき扇を持つ方式は、『善見毘婆沙』卷一などの記述からインド起源と見られ、中国では扇の一種である塵尾を多用することになった。⁽²⁶⁾ 六朝以降においては、俗人における清談や仏教における講經など、講論の発言者は塵尾その他何かを手を持つのが原則であったとする。その好例は、円仁の『入唐求法巡礼行記』の記述である。開成四年(八三九)一月二二日条の赤山院講經儀式の中で、講師は施主の名を挙げる時や、質問を受ける時、さらには問いに対する解答を発する時、塵尾を掲げていると記されている。⁽²⁷⁾ こうした諸事例から福井氏は、塵尾などの扇使用の意味は、講經者ないし説法者の権威や役割を象徴するのが第一義であると結論づけている。

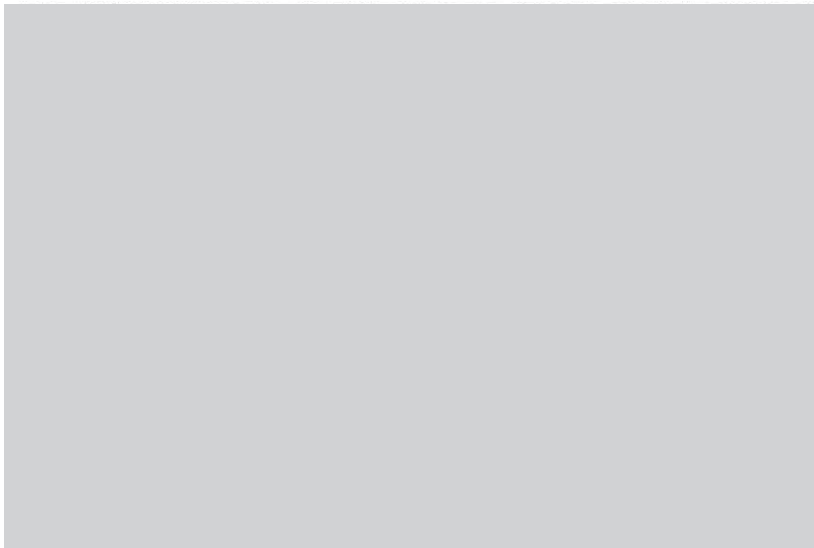
これに対し王勇氏は「塵尾雜考」の中で、塵尾自体は漢以前に中国中原地帯で発生し、清談家によって広められ、それが仏教の談義にも摂り入れられたもの、と異説を述べている。唐宋以降、仏教の力が圧倒的に強くなるにつれ、塵尾が次第に仏具としてのみ考えられるようになったとする。⁽²⁸⁾ ただ、王勇説の場合でも、塵尾が清談家に珍重されるにつれて、実用から離れ、儀礼的機能を持つようになる点では、福井説とさほど差があるわけではない。「塵尾を執ることによって、他を教える、導く、率いる」という意味がイメージ化される(王氏)といい、やはり講説者の権威の象徴であったことを明確に指摘している。

翻って版画弥勒像系の持物を見てみよう(本稿では「唐扇」と呼んでいるが、これはあくまでも便宜的な呼称である)。その形状は中心に団扇様のものがあり、周縁に羽根のようなものが植込まれている。既出の塵尾扇というのは、通常底辺が平たく、頂が円形をしているもので、敦煌壁画の維摩經変中の維摩像の持物に見ることができる。これに対し、版画弥勒像の場合は「羽扇」とでも呼ぶべきものかもしれない。⁽²⁹⁾ ただし、たとえ塵尾扇ではなくとも扇であることには変わりなく、機能という点では上述の講經儀礼における扇の役割、すなわち講經者または説法者の権威の象徴と考えてよいように思う。たとえば日本の絵画に描かれた例でいえば、東大寺本「華嚴五十五所絵」(平安末期)中、善財童子に教えを説く善知識たちは、しばしば右手に唐扇を持つのが見られるし、高山寺本「華嚴縁起」(鎌倉初期)義湘絵卷二中、義湘に講説する至相大師もやはり右手に扇(塵尾か)を持つ姿である。こうした事情を考慮に入れば、版画弥勒系図像における唐扇は、弥勒菩薩の兜率天宮における常時説法を象徴する意

味で、持物として描かれたと解釈されるのである。

しかし、唐扇を持つ弥勒の姿がなんの手がかりもなしに宋代に突然案出されたわけではあるまい。筆者はその形の前史として、唐代からの弥勒浄土変相における兜率天説法弥勒の系譜が横たわっていると考ええる。

敦煌莫高窟壁画には隋唐時代の弥勒変相が描かれていることは周知の通りである。その画面の多くは、弥勒が兜率天からこの世に下生し、菩薩ではなく如来の姿をとって説法する様を中心になっている



挿図6 敦煌莫高窟231窟 弥勒経変 上生場面

るため、従来「弥勒下生経変相」と呼ばれていた³¹。ところが近年、尾崎直人氏などによって、そういった中に兜率天宮における弥勒菩薩を画面上端に併在させるものや、兜率天弥勒のみを描くものがあることが明らかにされた³²。既述の三三八窟の弥勒上生変や、三三一窟の弥勒経変中の上生場面【挿図6】というのも、そのひとつである。それらの図様はほかでもなく『弥勒上生経』に基づいている。つまり画題としての「弥勒上生経変」の存在が注目されているのである。さらに弥勒下生変相といわれてきたものの大部分は上生変を伴うため、名称を「弥勒浄土変相」と変えざるをえなくなっている。

ところで、版画弥勒像を視野に置きながら、敦煌画弥勒上生変の弥勒像を見ると、いくつかの特色または現象に気付かされる³³。まず第一点は印相について。四三三窟（隋）三二九窟（初唐）に見る転法輪印のような例外はあるものの、多くの場合、弥勒の右手は屈して施無畏印または説法印のように構え、左手は仰掌風に膝前ないし腹前に置いている点である。この通仏風の印相は兜率天における弥勒の説法者たる性格の表現と思われる。図版に限界があるので詳細な検討は出来ないが、いずれも持物はないようで、版画弥勒像とは差異があるものの、右手に扇さえあればそのまま版画の図像に結びついてゆく。扇が説法者の象徴的性格を持っているとする福井説が正しいとすれば、印相の意味の上でも扇を加えることは、さほどの抵抗を感じなかったのではないか。つまり、版画に見る扇を持つ図像の両手の動きは、この隋唐以来の上生変の弥勒像の印相を前提として形成されたという推測が成り立つのである。

第二点は服制についてである。隋から初唐にかけては、上半身に条帛だけの一般的菩薩形に表わされるが、一四八窟をはじめ盛唐

期以降になると、版画弥勒像に見られるような、両肩を蔽う襴襜衣（肘部に鱗飾りが付く）に移行するという現象が認められるのである【挿図7】³⁴。この点もやはり版画弥勒像の前提を提供していると考ええる。

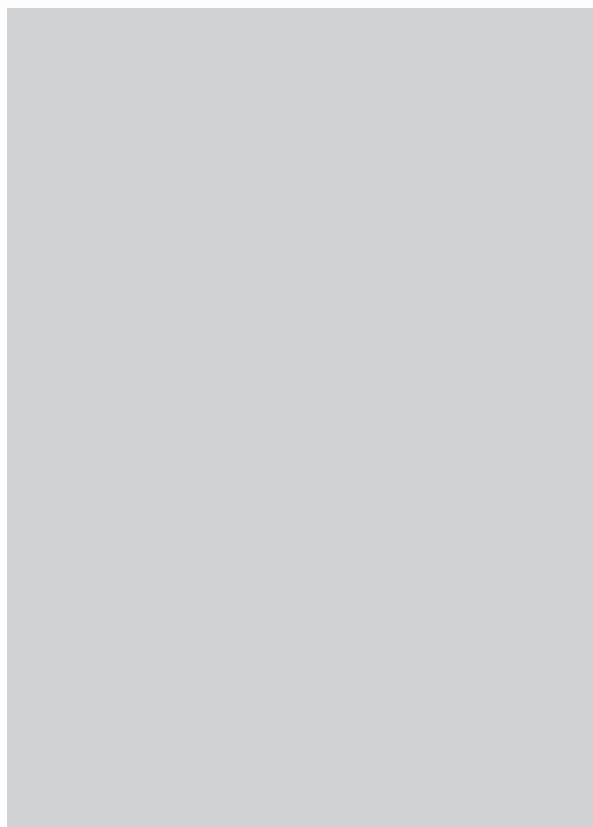
この種の弥勒像が敦煌のみのものでなかった例として、西夏期（一〇三六―一二二七）の酒泉文殊山石窟万仏洞東壁「弥勒経変図」を挙げることでしよう【挿図8】³⁵。そこでの兜率天宮弥勒の図像は、蓮華座に結跏趺坐し、右手は屈して胸前に置き、左手は腹前で仰掌し



挿図7 敦煌莫高窟148窟 弥勒経変 上生場面

宝塔ないし宝珠のようなものを持っている。右手に扇が加わるといふ版画弥勒像とは違い、こちらの場合は左手に持物が加わっているが、両手の動きは隋唐以来の兜率天弥勒像の印相を前提としているのである。さらに服制が襴襜衣で雲肩も加えられているのは注目してよい。³⁶

以上の事情を勘案しながら版画弥勒図像の形成基盤について考えてみると、次のような仮説が成り立つ。すなわち、敦煌壁画の弥勒経変を見る限り、兜率天宮弥勒像は盛唐期頃から襴襜衣形が定着し、宋代に向かうにつれ、右手胸前・左手腹前または膝上という基本的な両手の動きをもとに、持物が加えられるなどして、いくつかの変種が生みだされた。そのひとつの現われが、版画弥勒図像だったのである。



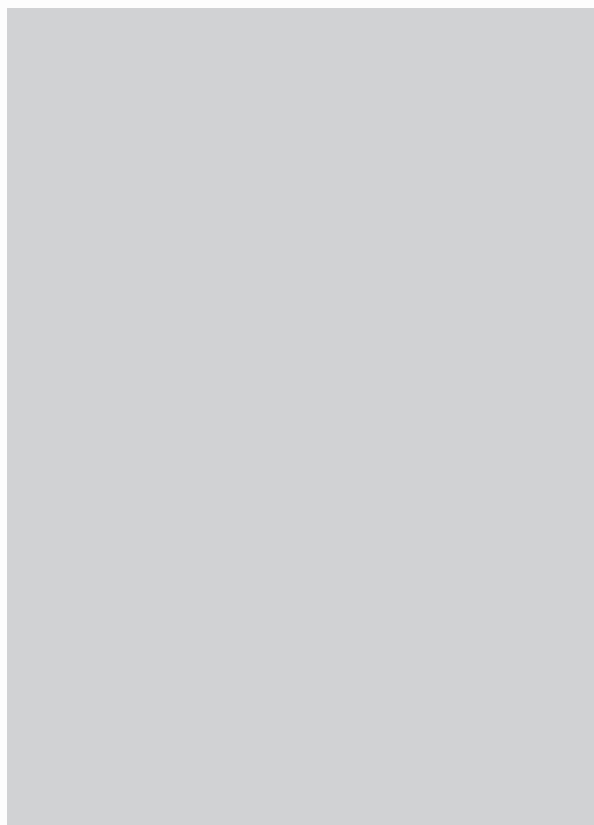
挿図8 酒泉文殊山石窟万仏洞東壁 弥勒経変 部分

六 日本における異色の弥勒図像の流布

中国における版画弥勒図像の前身と、類似図像の流布状況を眺めてきたが、さて日本においてはこの変った系統の図像はどのように流布していたのだろうか。すでに見てきたように、京博本・ボストン本は、ともにこの図像の流れを汲んでいる事実が確かめられた。他の例を見てみたい。

a 法相曼荼羅の弥勒像

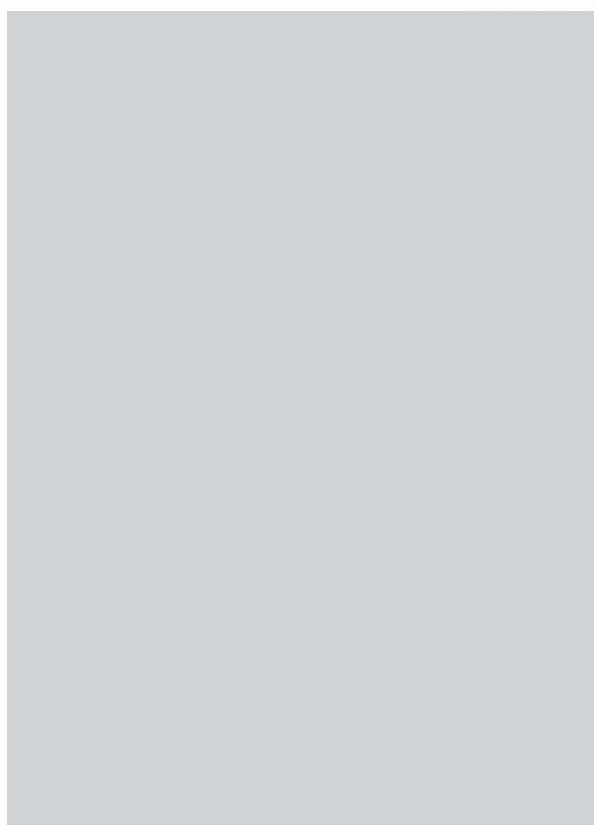
まず想起されるのは、主として鎌倉時代以降に南都で制作された「法相曼荼羅図」の弥勒菩薩である。法相曼荼羅には定まった形式はないが、いずれも弥勒を中尊としている。その理由は、法相の初祖無著が兜率天上の弥勒菩薩に面して大乘空観を授かり、生前しばし



挿図9 法相曼荼羅図 部分 中尊 興福寺

ば兜率天に登って大乘義を受けたという伝えに基づく（『婆薮槃豆法師』）。そのうちの興福寺本（室町前期）では、弥勒菩薩を中心に十六人の祖師を四周に配する文字どおりの曼荼羅の構成だが、弥勒の像容は襴褡衣で右手は屈腕して唐扇を持ち、左手は腹前で仰掌し唐扇の柄を受ける図像である【挿図9】。冠が五智宝冠でなく一化仏のみ認められる点や、背障をもつなどの小異はあるものの、図像系統としてはまさしく清涼寺版画弥勒の流れに属するといつてよい。肩掛けに雲肩を着けるのは、ボストン本と同じであるし、襴褡衣が腹部を覆い切らず、一部露出しているところは、むしろ版画の服制に近くさえある。

一方、薬師寺本（鎌倉後期）は弥勒菩薩と八祖師からなり、祖師たちは弥勒の台座の周りに集められるという自然な構成である。弥勒はやはり襴褡衣で、ボストン本などと同様に五智宝冠を戴く【挿図10】。



挿図10 法相曼荼羅図 部分 中尊 薬師寺

いわゆる壬生形光背を負って、右足を踏み降ろす半跏坐である。持物は、塵尾風の唐扇を左手に持ち、右手は五指を伸ばしたまま仰掌気味に膝前に降ろす図像で、唐扇の持ち手が上述の諸例と異なっていることに気が付く。すでに『奈良六大寺大観・薬師寺』³⁷の解説者は、左右手の持物が入れ替わっているものの、この種の図像は清涼寺版画弥勒像の系統に属すると考えているが、これは妥当な見解である。唐扇を持つ弥勒図像の系統はこれひとつしかなく、しかも服制には版画にうかがわれるような宋風の特徴が表われるなど、他の図像系統とは歴然とした差があるからである。

興福寺には上述の法相曼荼羅のほかに、厨子入りの弥勒菩薩彫像があり、厨子の扉絵に法相の祖師を表わしたいわば立体的な法相曼荼羅が伝来する。扉絵は本尊（鎌倉前期）より時代が降ると見られ、当初からこうした形態だったか不明ながら、弥勒彫像の図像はやはり版画弥勒の系統と何らかの関係があるように思われる。興福寺本とは逆に左足を踏み降ろして、獅子の居る蓮華台座に坐し、やはり襴褸衣に雲肩を着けている。右手は屈腕して施無畏風に構え、左手は膝の上に仰掌して第三・四指を自然に曲げる印相である。銅製の冠飾中央に宝塔が表され、これが弥勒の標識となっている。当初持物があったかどうかははっきりしないものの、右手に唐扇がないことを除けば、服制も含めて清涼寺版画とかなり近く、造像意図としても版画図像と同じ兜率天説法の弥勒像をここに認めることができる。厨子内に、本尊と同じ制作時期の天人像が六体ほど吊り下げられているのも、兜率天を表したものであることは一目瞭然であろう。持物が当初からなかったとすれば、むしろ版画弥勒像の原型となった隋唐以来の兜率天宮弥勒の伝統に忠実であったことになろう。

南都の法相曼荼羅の中尊がすべてこの図像系統であるとは限らないが、上述の三例には清涼寺版画図像との近親性が看取されよう。ところで南都における弥勒信仰および造像は、奈良時代から盛んであったことが史料からうかがえる。³⁸後述のごとく、その中にボストン本の天蓋の意味を解く材料もあるのだが、しかし上述の法相曼荼羅中尊の弥勒像の服制を見る限り、宋風の特徴ともいえる雲肩を着けることなど、宋代美術との関連が顕著である。つまり法相曼荼羅三例の弥勒像については、奈良時代以来の南都における弥勒図像の伝統から生まれてきたのではなく、清涼寺版画のような宋風図像の摂取によるものと解釈されるのである。³⁹アン・モース氏は、南都仏画の制作態度に関し、先行する様々な作品からモチーフを引用し新しい絵画を構成する意識的な選択を明快に指摘している。⁴⁰法相曼荼羅における宋風図像の選択もその種の例とみなされる。周知のように、版画を請来した齋然は、東大寺出身でもあることから彼と南都との関係は深く、この種の弥勒像がなんらかの形で齋然周辺から南都に直接もたらされた可能性もあろう。

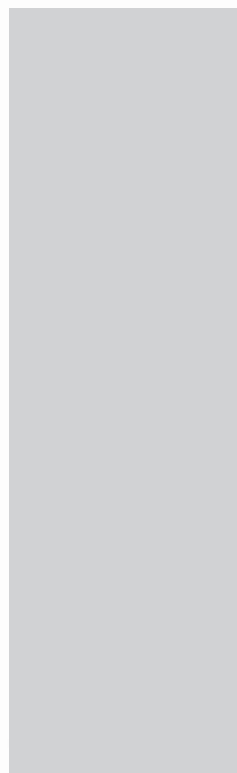
b 兜率天曼荼羅の弥勒像

先に敦煌壁画の弥勒上生変について触れたが、日本では『弥勒上生経』に基づいて兜率天浄土を表わしたものを「兜率天曼荼羅」の名で呼んでいる。摩尼宝殿中の弥勒菩薩と、四十九院といわれる延々と連なる楼閣群を斜めないし正面構図に描くのが特色で、遺品としては、鎌倉時代の興聖寺本・延命寺本・成菩提院本、南北朝時代の東京国立博物館本（旧広島明王院本）・春日市密蔵院本【挿図11】などが知られている。⁴¹鎌倉期以降のものばかりだが、そこに描かれた弥勒菩薩の姿を見ると、やはり版画弥勒像と類縁関係にあることに気

が付く。

まず印相が、版画図像の原型ともいえる隋唐以来の兜率天弥勒の両手の動き、すなわち右手は屈腕して胸前、左手は仰掌して腹前か膝前という形勢を示す点である。菩薩の姿が割に大きいため印相の明瞭な成菩提院本（十四世紀前半）の場合は、右手は說法印で持物をもたず、左手は版画と同じように腹前に置く。延命寺本（十三世紀末頃）は、右施無畏印・左与願印で、東博本もほぼ同様である。⁴⁴注目されるのは遺品中もつとも古い興聖寺本（十三世紀半ば頃）で、成菩提院本と同じ形勢ながら、右手に墨線で表わされた柄のようなものを持っており、柄の下端を左手が腹前で受けている【挿図12】。つまり版画弥勒図像系のポストン本と同じなのである。柄の上端は天井から垂れる斗帳に隠れているため、仏子なのか唐扇なのか確認できないが、版画図像にきわめて近いといえよう。⁴⁵なお近侍する天女たちが仏子をもつのは版画と同様であることも付記しておく。

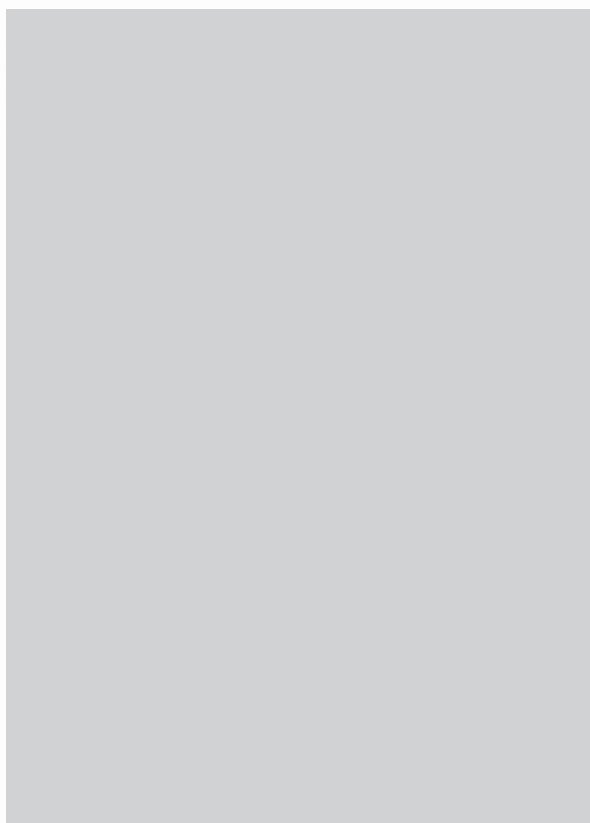
つぎに服制を見ると、上半身は条帛のみを着ける通有の菩薩形が多い。しかし興聖寺本はこの点でも異色である。襜褕衣に雲肩をつけ、京博本のような高い宝冠を戴いている。さらに台座を注視すると、蓮華座の下に矩形の框があり、その四隅には小蓮台まで見える。上框と下框の間を蓮弁をあしらった支柱が支える点まで含めて、版画図像および京博本の台座にきわめて近い。敷茄子部に獅子を置く



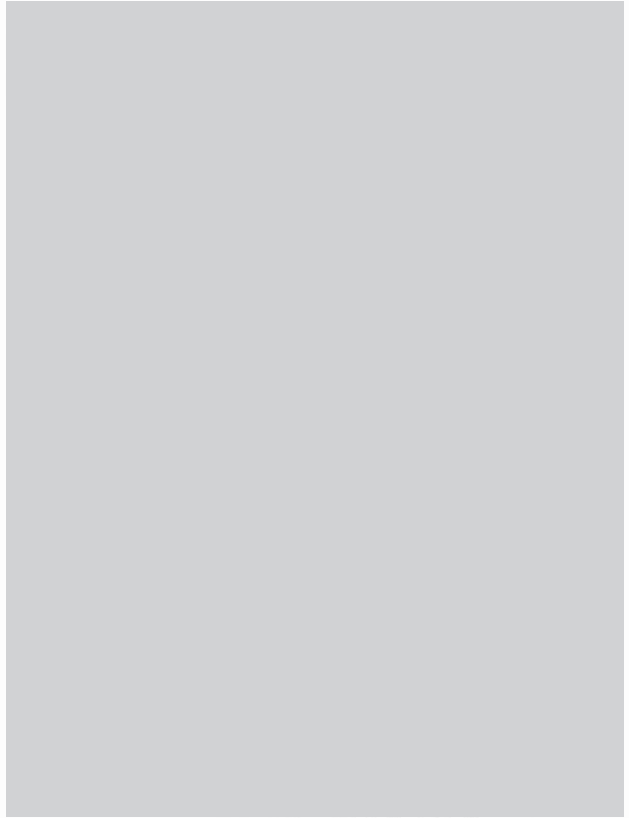
挿図11 兜率天曼
茶羅圖 密藏院

のも京博本に等しい。これはいずれも前述した『弥勒上生経』に説く「七宝大師子座」（大蔵一四一四一九b）の記述に基づいているためと解釈されるが、それにしてもこれほどの形の類縁性を見れば、版画系図像と興聖寺本との間にはなんらかの関係が想定されるのである。

このように眺めてくると、日本の兜率天曼茶羅の弥勒像は隋唐以来の弥勒上生変の弥勒像の系譜を引くことが、まず明らかである。版画弥勒像もそこから展開したものとする本稿の見解からすれば、両者は兄弟関係にあるといえる。なかんずく興聖寺本の弥勒の場合は版画系図像と直接的関係を持ち、服制からしても宋代弥勒図像の影響を留めているとみなされる。興聖寺本の右手の持物がもし唐扇であるとすれば、版画図像の弥勒がすでに弥勒上生変にあったことを示唆する材料となろう。



挿図12 兜率天曼茶羅圖 部分 興聖寺



挿図13 『覚禪鈔』より 弥勒浄土図像 万徳寺

両者をつなぐ材料をもうひとつ提供しておこう。万徳寺本『覚禪鈔』巻五〇弥勒菩薩法の紙背に描かれた弥勒浄土図像（弥勒上生変とみなされる）【挿図13】がそれである。⁴⁶ 四十九院を示す楼閣を従えて、中央に弥勒菩薩が坐る図様で、天宮らしく湧雲を伴っている。その弥勒は雲肩のある襜褕衣を着し、右手に唐扇、左手はその柄を受けるといふ姿に表わされている。まさしく版画系弥勒図像が、弥勒上生変の弥勒として登場している事例であり、しかも興聖寺本の弥勒とも同系である。この弥勒浄土図像の原本は宋画と思われるが、清涼寺釈迦胎内納入品の版画とは別の経路で流入したことは疑いない。

七 図像的問題の解決と制作背景

版画弥勒系の図像は、意外に日本の鎌倉仏画にも一定の流布を見ている事実が明らかとなったが、次に京博本およびポストン本の未解決の図像的問題を検討しておきたい。

まず、ポストン本の天蓋について。湧雲上の四十九の楼閣からなるこの天蓋は、版画図像とは違った特色である。兜率天の四十九院を表現したもののだが、この発想はどこから来るのか。『弥勒上生経』によると、兜率天に牢度跋提という神がいて、弥勒菩薩のために善法堂を造らんとする誓願を起こす。するとその額から自然に宝珠が出現し、宝珠から発した摩尼光が空中を旋回し「化して四十九重の微妙なる宝宮と為る」という（大蔵一四一四一九a）。どうやら、このイメージが天蓋の形と関係しているらしい。

じつはこの牢度跋提神は、日本でもすでに奈良時代から造像されていたことが文献からうかがえる。『興福寺流記』によれば、天平年間造営の五重塔北方に安置された弥勒浄土変群像中に、天人形十二人があり、そのひとつが「牢度跋提神形一人」であった。また『西大寺資財流記帳』によれば、弥勒堂内の群像中に、白払を持つ天女像十軀、宝冠を持つ天人形十軀などと共に「牢度跋提神像一軀」があった。しかも、神像の付属物として放光があり、光中には四十九重殿が現れていたと記されている。⁴⁷ 神像が異様と受け止められていたことは、平安後期の『七大寺巡礼私記』からもわかる。⁴⁸ そこには「跏趺合掌して背より奇妙を放つ」とあり、この背より放つたものが『上生経』に説く四十九重宝宮の現出した放光だったのである。

ボストン本の天蓋は、本来この牟度跋提神の天蓋状放光だったものが引用されたとして考えられない。それが誤解に基づくものか、それとも兜率天宮を象徴する好材料として意図的になされたものなのかは、想像するほかない。ただ、ボストン本全体を見ると、版画弥勒像のような宋本の直接的影響を蒙っていると判断されるにもかかわらず、台座を変形させたり、左脇侍の冠や服制に変化をもたせたり、脇侍の払子の形を変えたりと、意識的に独自性を発揮させようとしているように思われる。

一方、京博本の問題は、弥勒と脇侍との関係がなにを根拠にしているかということである。まず円珍は天台宗寺門の祖、新羅明神は円珍および園城寺の護法神であり、画像としても両者はしばしば対として扱われていた。園城寺内の後白河法皇の持仏堂上壇に新羅明神と智証大師の御影を懸けていたというし、『園城寺伝記』七之八⁴⁹、現存例としても傷みがはげしいものの鎌倉後期を降らない一対の画幅が園城寺に伝来している⁵⁰。さて脇侍同士の関係は明瞭でも、これと弥勒菩薩はどのように関わるのか。新羅明神の本地は文殊であるし、円珍が特に弥勒上生信仰を持っていたという形跡はない。すると園城寺の本尊が弥勒であるという点においてのみ、関係が見出せるのである。

園城寺金堂の本尊弥勒はまったくの秘仏であるが、寺伝によればもと中国の南岳大師のもとに示現し、のち百済に渡り、用明天皇の時わが国にもたらされたものという。園城寺では「生身弥勒」と呼ばれる絶対の霊像だった。金堂にはこのほか推古天皇以下、関白藤原道長に至る歴代の天皇・大臣・高僧による六体の弥勒仏が安置されていたとされる⁵¹。そうした中で、注目される記事が『園城寺伝記』

一之二の冒頭に見出される。すなわち、いつのころか弥勒の木像を造り、本尊たる「生身弥勒」をその中に籠め奉ったこと、また「生身弥勒」は仏形（如来形）であるが、木像は菩薩形で、しかも「首尾」（塵尾）を持っていたと記されている点である。塵尾扇を持つ木造弥勒菩薩像の存在、これはまさしく京博本の図像——持物が厳密には塵尾扇ではなく唐扇であるとはいえ——に結びつく記事なのである。

さらに記事は以下のように続く。「此の故に本寺の三宝を図し奉る時、或いは弥勒を仏形に書き、或いは菩薩形に絵くこと、何れも相違なき也。是等、皆久我家の日記に見えたり。仍て符合する也。今秘する所の弥勒は宝冠の尊也⁵²」と。これは中世における弥勒画像の制作を物語る点で、きわめて重要な記述である。園城寺関係の弥勒画像としては、他にボストン美術館の「弥勒如来二侍者像」（十三世紀）がよく知られている。如来を中尊とし、僧形（教侍和尚か）とやはり新羅明神という園城寺ゆかりの二尊を脇侍とするが、これは如来つまり上記のいう仏形の弥勒画像に相当する。いまここに京博本が加わることによって、菩薩形の弥勒画像がそろったことになり、仏形・菩薩形両方の画像が作られていたという『園城寺伝記』の記事がはからずも裏付けられる結果になったのである。秘伝の像が宝冠弥勒であったという条まで京博本に符合するとすれば、この記述とまったく矛盾せず、本作品が園城寺の足下で制作された傍証にもなろう。塵尾扇の木造弥勒菩薩像が実在したかどうかはともかく、その姿を画像に描き出したことは確かである。画像を作る際、宋の図像を参考にした可能性があるし、木造弥勒造像そのものが宋本に依拠していることも仮説として成り立つ。いずれにしろ、京博本はその画像のひとつにはかならないと結論付けられる。

八 結 語

本稿では、尊名未詳の京博本が、ボストン本弥勒三尊像や清涼寺版画弥勒像と同じ図像系統に属する弥勒菩薩像であることをまず明らかにし、様式史的考察から、京博本を十三世紀後半、ボストン本を十三世紀前半に位置付けた。さらにそれを出発点に、弥勒図像の由来や流布について考察してきた。その結果、隋唐以来の敦煌壁画弥勒上生變の弥勒像の伝統を引く図像であることが判明し、鎌倉時代の南都仏画や兜率天曼荼羅にも同じ系統の弥勒像の流布が確かめられた。清涼寺版画弥勒像と法相曼荼羅の弥勒像の関係については従来も指摘されていたが、そのみに留まらずこうした広範な流布状況があったことを明らかにした。清涼寺版画弥勒像の變った像容は、孤立した図像ではなかったのである。

法相曼荼羅の弥勒像については、齋然と南都との結びつきから、清涼寺版画との直接的影響関係を想定してもおかしくない。だが、図像の流布の媒介者を、高文進原画の版画に限定するのは無理であろう。京博本の中尊は、たしかに清涼寺版画と図像的に酷似しており、しかも賦彩に宋画の影響が表われていないのは、彩色本を手本としたのではなく、版画ないし白描図像に依拠していることを示している。^⑤『寺門高僧記』巻四によれば、承徳一年（二〇九八）に園城寺隆明が清涼寺釈迦像を模刻して三室戸寺に安置しており（現存作に比定）、これが鎌倉時代に流行する模刻像の先鞭となっている。^⑥版画弥勒像がいつ胎内に収められたのか不明な以上、あるいはこの折ならかの形で版画系図像が園城寺に流入した可能性もあるし、ある

いは齋然とは別の経路から入手された宋版画などに基づいた可能性も考えられる。^⑦一方、ボストン本のほうは、図像のみならず作風的にも宋画に学んだ形跡が顕著であるから、やはり宋の彩色本に基づいていると考えた方が自然である。それは高文進作の原画が中国で一定の流布を見、彩色本としても制作されていたことを暗示する。万徳寺本『覚禅鈔』の弥勒浄土図像の存在は、その傍証となろう。ただ、手本が宋版画ないし宋画であったにしろ、京博本は作風および脇侍との組合わせの点で、ボストン本は図様の点でそれぞれに改変を加えていることは、日本の画像制作におけるモチーフの選択および独自性のありかたを考察する上で好材料を提供するものと考えられる。

最後に、この頃の弥勒信仰との関係に簡単に触れておきたい。兜率天への往生を希求する弥勒上生信仰は、奈良から平安時代にかけて隆盛したのに対し、平安後期になると末法思想とともに下火になり、代って弥勒下生信仰が優勢になることはよく知られている。^⑧ところが鎌倉時代に入ると、高山寺明恵や笠置寺貞慶、東大寺宗性など、顕密体制の一翼を担う高僧たちによって再び弥勒上生信仰が鼓舞されるに至る。ここでは弥勒の尊容や兜率天浄土を観想したり、造像することが平安時代と同じように引続き尊重されている。たとえば、貞慶作の『弥勒講式』中の「第三欣求内院」の条（大蔵八四一八八八c）や、同『心要鈔』の「第六念仏門」（大蔵七一五八以下）などの記述がそうである。特に後者では、念仏（弥勒の姿を念じる）のための手段として、鏡の前に弥勒の「絵木仏像」を置くこと、同じく仏土（兜率天浄土）を観じるために「画図障子等」或いは小塔形を鏡の前に向かわせるように指示している。^⑨鏡を自心に見たてて、衆

相が普ねく心に浮ぶ様を想うように、と記されている。仏土を描く画図障子というのは、これまで見過ごされて来たが、おそらく兜率天曼荼羅にはあるまい。弥勒造像と兜率天曼荼羅が同じ信仰圏内で共存していた具体的な証左となる。こうした画像の尊重は、東大寺宗性の場合も同じで、宗性の『弥勒如来感応抄』中「兜率天生因」の第八に、形像(弥勒像)を造立することが挙げられ、絵図なども同じ利益がある、と記されている。⁵⁷

鎌倉に入ってからこのような思潮が、本稿で扱った弥勒画像の時代背景になっている。⁵⁸ 角度を変えていえば、鎌倉時代に再生した弥勒信仰がそれを体現する姿として新しい宋画の図像を摂り入れた作例ということになるのである。

制作母体をよりしばって考えようとした場合、京博本は、園城寺周辺ということがはつきりしていて問題がない。ただ注意したいのは、上生信仰による兜率天宮菩薩像が図像の基礎になっているとはいえ、脇侍との組合わせや供養花杯を見ると、園城寺諸尊に対する崇敬のために描かれた印象が強いことである。いわば限定的性格を持つ弥勒画像といえる。それに対してボストン本のほうは、顕密体制の中で育まれた弥勒上生信仰を真正面から担っている想定される。つまりまさしく上生信仰による兜率天宮弥勒菩薩の尊容として描かれたということである。より普遍的性格を持つ弥勒画像といえる。その制作母体は残念ながら後考に俟つほかないが、想像を逞しくすれば、宋画の摂取に熱心で、しかも春日神信仰などを通じて南都と結び付きのあった高山寺明恵周辺の可能性を検討すべきであろう。

〈註〉

1 代表的な弥勒菩薩の遺品のうち、宝山寺本や薬王寺本の画像など、『弥勒菩薩画像集』収載図像に当てはまらないものもある。彫刻を含めた主な弥勒の像容については伊東史朗『日本の美術三二六 弥勒像』(至文堂、一九九二年) 参照。

2 本稿の論旨は、国際交流美術史研究会第一四回シンポジウム報告書『仏教美術研究における「図像と様式」(一九九六年三月)中に既発表の拙文「清凉寺版画弥勒図像と二つの彩色弥勒画像」と重なる。ただ字数制限などの関係から、前稿では意を尽くしていないのでここに詳述する次第である。前稿は本稿の要約とみなしていただければさいわいである。本作品が収納されている新造の箱には「拾壹面観音像」というラベルが貼付されているもの、おそらくは便宜的に付けた呼称である。
3 眉は墨と群青の二層、上眼瞼は朱線。虹彩は朱で、瞳孔に墨を注す。白毫は白色に朱線のくくり。小鼻を朱線で描いたのち、鼻孔にわずかに墨を点じる。人中はU字形。唇は朱で平塗り、合せ目に焦墨線を入れる。

4 瑞鳥文の頭部から体部は群青色、翼には細い白線が見える。

5 ボストン美術館の弥勒三尊像が清凉寺の版画と同じ図像であることは、宮島新一氏が指摘している。宮島新一「釈迦追慕と弥勒信仰」(『図説日本の仏教四 鎌倉仏教』所収、新潮社、一九八八年) 参照。

6 『在外秘宝 仏教絵画、大和絵、水墨画』解説編四〇頁参照(学習研究社、一九六九年)。

7 Mikoku Trinity, William Sturgis Bigelow Collection, No.11.6182°

8 なお絹継はなく、やや巾広の絵絹を用いている。

9 眉は墨と緑青の二層。髭や額毛も同じ手法による。上眼瞼は墨、下眼瞼は朱線。虹彩は朱で、瞳孔に墨を注す。白毫は白地に朱線のくくり。唇は朱で、合せ目に焦墨線を入れる。人中線はない。

10 「孔雀明王像」の眉の場合は、上層に墨ではなく群青、下層に緑青を引いている。「阿弥陀浄土図」は南宋画ではなく、高麗画とする説も出されているが、本稿では南宋画として扱う。

11 名称は、黄輝著『中国古代人物服式与画法』(上海人民美術出版社、一九八七)四五頁に従う。なお、井上曙生「経典と図像と仏像―襴褸衣を中

心にして―(『密教図像』五、一九八七年)でもこの種の肩衣を雲肩と呼んでいる。

12 孔雀明王の着衣は、ほとんどが金泥文様(弁葉文、果花文、雲気文など)で埋められているが、きわめて細緻なため、視認が難しい。拙稿「孔雀明王像」(上野記念財団助成研究会報告書一八「仁和寺の仏教美術」、一九八九年)参照。

13 金泥の暈はボストン美術館の「毘沙門天像」(鎌倉初期)の天衣などに早い例がある。金銀泥を照暈風に用いる手法は、神光院の「仏眼曼荼羅」(平安末期)を嚆矢とし、延暦寺の「文殊菩薩像」や知恩寺の「十体阿彌陀像」など十三世紀の諸作例に受け継がれる。

14 左脇侍は頭髮が短く、童子を意図した可能性もある。卍形冠はきわめて珍しいが、ブリティッシュ・ミュージアム所蔵の敦煌画「仏伝図」(八〜九世紀初、Stein Painting 97)には出家以前の釈迦が卍形の髻を戴いている例がある(講談社刊『西域美術』一三八四)。冠と髻では性格が違うが、形状は全く同じで、ボストン本の冠はむしろもともと髻の形であったものを冠に流用または誤解したのかもしれない。

15 その経緯については、『塚本善隆著作集七 浄土宗史・美術篇』(大東出版社、一九七五年)第四〜六章参照。

16 胎内納入の版画図像としては、この他に普賢菩薩騎象像一枚、文殊菩薩騎獅像一枚、靈山變相一枚がある。ただし、納入物の注文リスト「入瑞像五臓具記捨物注文」には靈山變相だけが見え、弥勒を含む他の三枚は最初の計画には入っていなかったらしい。『日本彫刻基礎資料集成 造像銘記編一』参照。

17 五智宝冠は密教由来のものだが、版画の外周部に三鈷杵、天蓋や頭光に三鈷形(柳澤孝氏の「教示による」)があることから、密教思想が本版画に流入していることは明らかである。

18 ボストン本・版画とも脇侍は払子をもつ。ただし版画の脇侍の払子は、柄と払子本体の接合部分があいにく脱落してはつきりしないが、柄の先端から払子が垂れていたものと考えられる。一方ボストン本の脇侍持物の払子幢は、払子が柄の先端からではなく、先端近くから垂れる形をとる。このような払子が実際にあったかどうか疑わしい。画師の想像かもしれない。

19 画面右上端に「待詔高文進畫」、左上端に「越州僧知禮雕」、右中ほどに「雲離兜率 月滿娑婆 稽首拜手 惟阿逸多 沙門仲休讀」、左中ほどに「甲申歲十月丁丑朔十五日辛卯雕印普施永充 供養」の刊記がある。

20 鈴木敏「中国絵画史上」(吉川弘文館、一九八一年)三〇四頁以下参照。讃の読みは必ずしも明確ではないが、「雲は兜率を離れ、月は娑婆に満つ。稽首拜手。惟(こ)れ阿逸多」(筆者意訳…兜率天を隠していた雲が離れ行き、月が娑婆世界に満ちてすべてがあらのままに見える。稽首拜手せん。これこそ阿逸多すなわち弥勒の尊容である)と訓じておく。識者の「教正をまちたい」。

21 阿逸多(アイツタ、Aśita)は、阿氏多・阿夷多などとも表記し、『法華經』『平等覺經』『注維摩經』などでは弥勒と同一人として扱われている。一方、『賢愚經』『中阿含經』その他では、別人として登場し、もともとは別人だったとするのが正しいとされる。ただし日本では、『太平記』

22 卷一五、三井寺合戦の段でも金堂弥勒のことを「阿逸多といえ共叶わず」と語るように、阿逸多は弥勒の別称とする見方が根強かった。

23 泉武夫「新出の如意輪觀音画像」(滋賀県立琵琶湖文化館研究紀要)八、一九九〇年)参照。

24 泉武夫「十体阿彌陀像の成立」(『佛教藝術』一六五、一九八六年)参照。

25 日本仏教学会編『仏教儀礼』(平楽寺書店、一九七八年)所収。

26 中国では古来「扇」といえば団扇を指し、その団扇の周縁に「塵」という名の小鹿の一種の毛を植込んだのが塵尾扇であるという。

27 東洋文庫本『入唐求法巡礼行記』二〇二頁。

28 王勇「塵尾考」(『佛教藝術』一七五、一九八七年)。なお、塵尾についてはこのほか平子鐸嶺「塵尾考」(『仏教藝術の研究』所収、一九二三年)、星山晋也「聖德太子勝鬘經講讃図の塵尾と塵尾を執らない講讃像」(町田甲一先生古稀記念会編『論叢仏教美術史』所収、一九八六年)等を参照された

29 羽扇の用例として、たとえば陸機(二六一—三〇三)の「羽扇賦」(『北堂書鈔』)が挙げられる。

楚懷王、会於章台之上、諸侯在焉。宋玉、唐勒侍、皆操白鶴之羽為扇、諸侯掩塵尾而笑。

ここでは白鶴の羽でつくったものが羽扇で、羽扇と塵尾が区別されている。

30 解脱長者、自在主童子、明智居士、寂靜音海主夜神など。

31 弥勒菩薩は、五十六億七千万年後に兜率天からこの世に降り(下生)、竜華樹のもとで悟りをひらいて仏陀となるとされる。弥勒信仰は、現在弥勒が菩薩として修行している兜率天に往生しようという上生信仰と、未来における仏陀としての将来を待つ下生信仰の二種に大別される。

32 尾崎直人「敦煌莫高窟の弥勒浄土変相」、『密教図像』二二、一九八三年)および『中国石窟・敦煌莫高窟』(平凡社)二一四参照。

33 図版で見られる兜率天宮の弥勒像(上生変)は、隋代の四一九窟後部天井・四二三窟人字披西側・四一七窟人字披西側・四三三窟人字披西側、初唐期の三三八窟西壁龕頂・三四一窟北壁・三二九窟北壁、盛唐期の四四五窟北壁・一四八窟南壁上部、中唐期の一五九窟南壁東側・二三一窟北壁東側、晩唐期の一五六窟窟頂西面などである。『中国石窟・敦煌莫高窟』二一四参照。

34 例外として、初唐期の三三八窟や三二九窟の上生変兜率天宮弥勒では、如来衣に宝冠を戴く菩薩・如来折衷形の弥勒像も見られる。弥勒が菩薩であるとともに将来仏であるという二重の性格を表したものであるう。

35 『中国美術全集・絵画編一七』(人民美術出版社、一九八七年)一三五図。ちなみに同じく西夏期の玉門昌馬石窟下窖一窟の菩薩像(同前註、一三〇図)も、右手に塵尾扇を持つ点だけが文殊山石窟と異なる像で、弥勒像の可能性がある。だとすれば版画弥勒図像ときわめて近い。

37 岩波書店、一九七〇年。

38 『奈良六大寺大観 興福寺一』(岩波書店、一九七〇年)の解説参照。そこでは、本尊は鎌倉前期を降らないとし、厨子と扉絵は鎌倉末期頃と推定している。本尊と版画弥勒像との類縁性は、註1の伊東史朗「弥勒像」でも指摘されている。

39 亀田孜「弥勒浄土像」『奈良時代の弥勒浄土』(『日本仏教美術史叙説』所収、学芸書林、一九七〇)参照。

宋風服制における雲肩の例については、林温「旧浄瑠璃吉祥天厨子絵

諸尊をめぐる問題」(『佛教藝術』一六九、一九八六年)参照。ただし林氏は雲肩の呼称は未使用。

41 ここで問題となるのは、法相曼荼羅という形式がいつ成立したのかということである。『台記』久安六年(一一五〇)十二月二十四日条に、藤原忠実が玄縁已講を招じて唯識論を転読したのち「法相曼荼羅」を供養したという記事が見え、十二世紀での存在が確認される。この前後に東大寺の「俱舍曼荼羅」が制作されていることを思えば、南部において仏菩薩を中尊に祖師像を配するこのタイプの画像形式は、十二世紀中ごろに形成された可能性が高い。中尊の画像はたいていの場合、新旧とりまぜ既存の画像からの引用から成り立っている。吉田典代「ボストン美術館本法相曼荼羅成立の意図」(『國華』一二二、一九九六年)も参照されたい。

42 アン・ニシムラ・モース「伝統の創出―南都仏画試論」(『日本美術全集九縁起絵と似絵』所収、講談社、一九九三年)。

43 春日市密蔵院本兜率天曼荼羅については、愛知県教育委員会編「愛知の文化財」(一九八二年)参照。なお、称名寺金堂壁画の「弥勒浄土図」(鎌倉時代)は特殊な形式なので、ここでは対象から省く。

44 延命寺本は、中央の主宝殿中と、上方の小宝殿中の二箇所に弥勒と思われる尊像があり、両者とも結跏趺坐し、右手施無畏、左手与願印を結ぶ(石川知彦・朝賀浩両氏のご教示による)。なお、密蔵院本は、右手は塔を置いた蓮花茎を執り、左手は伸腕して膝を覆う勢いである。

45 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)の解説では、右手に蓮茎を執るとなっているが、おそらく誤りである。

46 巻五〇は永徳二年(一三八二)の書写奥書を持つ。この画像は大正新修大蔵經所収本にはない。仏教美術研究上野記念財団研究報告書「画像寛成IV」六一頁参照。

47 『奈良六大寺大観・西大寺』(岩波書店、一九七三年)史料一三二頁。万徳寺本「覚禪鈔」弥勒法の巻にも「西大寺に朗度跋提形有り、土を以て作る也。等身にして甲冑を著し、額より雲を出す。雲上に四十九院を現わす。銘在りと云々。尋ぬ可し」とある(仏教美術研究上野記念財団研究報告書「画像寛成」IV参照)。

48 亀田孜「奈良時代の弥勒浄土」(『日本仏教美術史叙説』所収) 参照。
49 『園城寺伝記』は成立年代が不明だが、鎌倉末期頃までの伝説や記事を
各項目ごとに集めたものである。

50 現在唐院本として伝わる。新羅明神の図版は『秘宝・園城寺』(講談社、
一九七二年) 四〇四図に掲載。

51 宇野茂樹「園城寺の彫刻」(前註『秘宝・園城寺』所収) 参照。

52 大日本仏教全書本、二頁。そこでは、「或繪菩薩形」の句が二度繰り返
されているが、意味が要領を得ないので本稿では一度のみに省いた。
久我家の日記としては久我具通の『具通公記』が思いあわされるもの
の、当該記述は見出せない。また『園城寺伝記』では、当該記述のあ
とに「後上乘院説」という傍書がある。弥勒像に関するこの条が後上
乗院なる僧からの口伝であることを示している。『昭和現存天台宗書籍
目録』によれば、無動寺本『與支度作法』奥書に「後上乘院僧正御房
乗伊」と見え、乗伊という僧だったことがわかる(同書五〇四頁)。乗伊
は暦応二年(一二三九)書出しの真如藏本「如法十種供養」に名が出て
くるため、南北朝頃の活躍と推測される。参考までに、『尊卑分脈』に
よれば寺門の乗伊は、藤原伊頼(弘安六年(一二八三)、六十二歳没)の
猶子としてその名が見えるほか(増補国史体系本一一二一〇)、藤原盛季
の孫としても名が挙げられ、これらには上乘院という添書がある(同
一一三四五)。後者がここであるという乗伊に当たる人物だろうが、尊卑分脈の
頭注でも示唆されている通り、藤原伊頼の猶子と同一人かもしれない。
毛利久「清涼寺釈迦像変遷考」(『佛教藝術』三五、一九五八年) 参照。

53 たとえば入宋僧成尋などが考えられるかもしれない。成尋は園城寺と
関係の深い石蔵大雲寺の僧であった。その入宋日記『参天台五台山
記』によれば、杭州宝乘寺で比丘形二体を脇侍とする弥勒像に出会っ
ている。

54 速水侑「弥勒信仰—もう一つの浄土信仰—」(評論社、一九八〇年)、平岡
定海「平安時代における弥勒浄土思想の展開」(宮田登編『弥勒信仰』所
収、雄山閣、一九八四年) 等参照。なお速水氏は、院政期貴族社会にお
いては振るわなかったといえ上生信仰が存続したことを指摘している。
高山寺明恵上人には「鏡弥勒像」が残されているが、鏡を用いる点で
発想がこれと似ている。中野玄三「明恵上人と鏡弥勒像」(『学叢』四、

57 一九八二年) 参照。
平岡定海「東大寺宗性上人の研究並史料下」(臨川書店、一九八八年) 所
収。

58 南都の弥勒信仰と弥勒画像については以下の諸論がある。宮島新一「釈
迦追慕と弥勒信仰」(『図説日本の仏教四 鎌倉仏教』所収、新潮社、一九八
八年)、林温「薬王寺所藏弥勒来迎図について」(『金沢文庫研究』二八三、
一九八九年)、内田啓一「弥勒菩薩画像の図像的考察—宝山寺本を中心
として」(『密教図像』七、一九九〇年)、吉田典代「宝山寺藏弥勒菩薩画像
について」(『美術史』一二九、一九九一年) など。