



口絵 2



口絵 1



戒壇院庭繪
以原本寫
末有傳本能

口絵3 東大寺戒壇院扉絵図(奈良博掛幅本)第一幅



口絵 4 東大寺戒壇院扉絵図 (奈良博掛幅本) 第二幅

奈良国立博物館所蔵「東大寺戒壇院扉絵図」について

谷口耕生

はじめに

国家仏教の庇護もと多くの大寺院が建設された奈良時代には、堂宇の荘厳や仏教儀礼の本尊となる仏画の制作が盛んに行われ、それに伴う画工司や造東大寺司に所属した絵師たちの多岐にわたる活動の様子も正倉院文書などの文献によってうかがうことができる⁽¹⁾。しかしこうした記録に残る奈良時代の絵画作品の大半は長い歴史の中で失われてしまい、今日その具体的な姿を知ることが極めて困難といわざるを得ない。

そうした中で、東大寺戒壇院にかつて安置されていたという華嚴経厨子の扉絵については、奈良時代の制作経緯や関与した画家の名前が正倉院文書等の記録によって推察することができる上に、平安時代末期の戦乱の過程で扉絵原本そのものは焼失してしまったものの、焼失前にその図様を詳細に写した白描図像が現存することから、失われた原本の姿を復元的に考察することができる稀有な事例となっている⁽²⁾。

この東大寺戒壇院扉絵については、平安時代後期における東大寺の教学復興の気運の中で成立した俱舎曼荼羅の図像上の出典となつたこともよく知られており、筆者はかつて俱舎曼荼羅制作の際に戒

壇院扉絵という東大寺ゆかりの天平絵画の図像が復古的に採用された背景や意義について論じたことがある⁽³⁾。戒壇院扉絵の図像に内在する天平復古のイメージは鎌倉時代以降にも継承されて行き、明治時代には天平期に取材した日本画や洋画のイメージ源泉として改めて本図像が再評価されるに至るのである。

このように奈良時代に成立した図像が後世に繰り返しその価値が再発見され、新たな絵画制作の典拠ともなってきた東大寺戒壇院扉絵については、すでに述べたとおり、失われた扉絵原本の姿を写し伝える白描図像が極めて重要な存在となっている。こうした東大寺戒壇院扉絵図像は、平安時代末期から鎌倉時代初期にかけて写されたとみられる数本が知られており、その最古本と考えられる高山寺旧蔵の卷子本一巻は、長らく個人所蔵だったことから大変著名な作品でありながら研究者の目に直接触れる機会が少なく、研究を行うには主に大正時代に刊行されたコロタイプ複製を利用する他なかったが、平成二十年(二〇〇八)に奈良国立博物館の所蔵するところとなり、その全体像を把握することが可能となった。

さらに、同じく高山寺旧蔵の掛幅本二幅も、『大正新脩大藏経』図像部第七巻に掲載されるなど研究者にはよく知られた作例ではあったものの、長らく所在不詳となっていたが、近年その存在が改めて

確認され、令和三年(二〇二二)二月に奈良国立博物館の所蔵に帰すこととなったのである。

以上のように、高山寺を離れて百年以上の時を経て、近年相次いで奈良国立博物館の新しいコレクションに加わるといふ形で再会した二件の「東大寺戒壇院扉絵図」について、本稿では基礎データを提示しつつ現状を報告するとともに、調査によって得られた新知見に基づきながら、本図像がもつ絵画史的意義について考察して行きたい。

第一節 奈良博卷子本「東大寺戒壇院扉絵図」

(口絵1・2)

東大寺戒壇院扉絵図像には鎌倉時代以前にさかのぼる数本の写本が知られるが、その最古本と目されるのが現在奈良国立博物館に所蔵される「重要文化財 紙本墨画東大寺戒壇院扉絵図 一卷」(以下、奈良博卷子本)である。

奈良博卷子本は、江戸時代まで白描図像の宝庫として名高い京都・高山寺に伝来し、安政四年(一八五七)の鵜飼徹定による跋文をもつ模写本(個人蔵)⁽⁵⁾が制作されるなど、江戸時代末期にはすでに上代仏画の図相を伝える重要作品として注目を集めていたようだ。明治時代に入ると天平古画の名品としての評価が確立する中で早くに高山寺を離れたとみられ、近代における日本・東洋美術蒐集の先覚者としても知られる井上馨(一八三六―一九一五)が入手している⁽⁶⁾。

大正八年(一九一九)には大村西崖編『仏教図像集古』「戒壇院扉繪」(コロタイプ複製)が刊行されており、松田福一郎氏の所蔵を経て、

昭和十七年(一九四二)に重要美術品に登録された当時の所蔵者は洪井清氏であった⁽⁸⁾。その後所在不明とされていた時期が長かったが、平成十八年(二〇〇六)に再発見されて二年後の平成二十年に奈良国立博物館の収蔵品に加わったこと⁽⁹⁾で、改めてその価値が広く認識されるようになった。その翌年七月十日には早くも「紙本白描東大寺戒壇院扉絵図 一卷」として重要文化財に指定されている⁽¹⁰⁾。

後述するとおり、奈良博卷子本の成立は平安時代後期(十二世紀)に遡るとみられるが、その成立から近代に至るまでの伝来過程は、本巻の制作背景や図像伝播の経緯を解明する重要な鍵となることから、以下の考察の中で折に触れて検証して行くこととする。

(一) 現状

紙本墨画の卷子装。柿渋染めの表紙(図1)、巻末の軸付紙、軸端

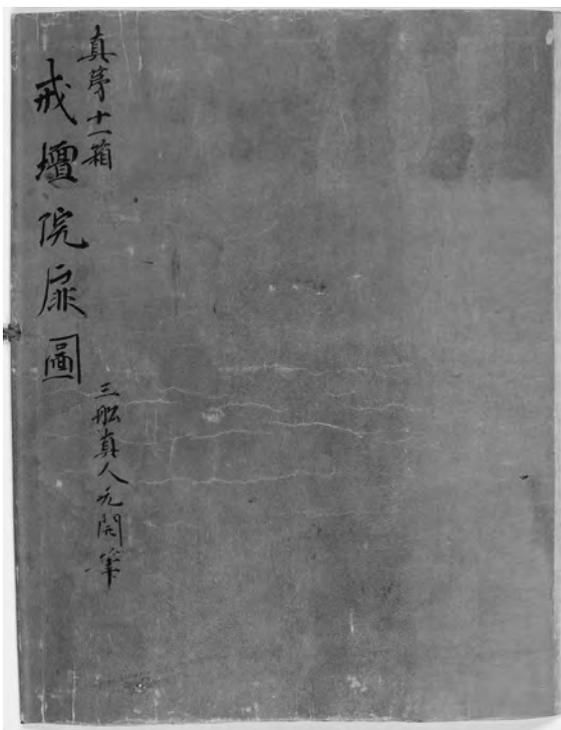


図1 奈良博卷子本・表紙

に螺鈿の花弁をあしらう軸木、木製印籠箱が附属しており、江戸時代以前に高山寺に伝来した過程で整理・修理の折りに施されたものと考えられる。縦二八・九センチメートル前後、一紙長五三・〇センチメートル前後の楮紙を二十一枚継いで、総長一一・四・〇センチメートルを測る本紙に、巻頭方向（向かって右）を天、巻末方向（左）を地とする形で九十度右に回転させた白描画像十六図を墨のみで描き連ねる。

高山寺の聖教整理の際に墨書されたとみられる表紙外題「真第十一箱 戒壇院扉図 三船真人元開筆」、本紙第一紙紙背の端裏書「東大寺戒壇院扉繪圖」、巻末識語「此一巻 東大寺戒壇院扉繪圖也云々」により、本巻が東大寺戒壇院に関わる建造物あるいは厨子の扉絵を写したものであることを明示している。表紙に凶像の筆者として名が記される「三船真人元開」は、奈良時代後期に皇族出身の貴族として活躍した淡海三船（七二二〜七八五）のこと。東大寺戒壇院の創建に深く関わった唐僧鑑真に親しく接し、鑑真の事績を記す『唐大和上東征伝』を撰述した人物であることから、本凶像の伝承筆者に比定されたのだろう。第二十紙紙背に朱書される「天平勝宝七年九月□」の年記は、『東大寺要録』「諸院章第四」戒壇院条の「壇四角内銅四天王立像者。同（天平勝宝）七年九月造畢。」という記述を想起させ、天平勝宝七歳（七五五）十月十三日に落慶供養がおこなわれた東大寺戒壇院の造営と本凶像との密接な関連を示唆するものである。

また、第一紙表面の冒頭部分に捺される朱文方印「高山寺」は、本巻がかつて高山寺に伝来したことを明示するものであり、表紙外題に「真第十一箱」、第五紙の表面と紙背に「真第十一」、第十四紙



図2 奈良博卷子本・料紙裏面番号「二三」

紙背に「真第十一箱」と墨書されるのも、後述するとおり、本巻が高山寺の経蔵において「真第十一」と分類されて伝わってきたことを示している。

各料紙の裏面隅には漢数字が小さく墨書されており（図2）、一部文字の欠失があつて判読しにくい箇所があるものの、第一紙「一一」、第二紙「一二」、第三紙「一三」、第四紙「一四」、第五紙「一五」、第六紙「一二」、第七紙「二二」、第八紙「二三」、第九紙「二四」、第十紙「二五」、第十一紙「三一」、第十二紙「三二」、第十三紙「三三」、第十四紙「三四」、第十五紙「四一」、第十六紙「四二」、第十七紙「四三」、第十八紙「四四」、第十九紙「欠」、第二十紙「四六」、第二十一紙「欠」と読める。これらの数字は、第一紙から第十四紙までは各料紙紙背の右下隅に上下反転して（卷子下辺を上）記されており、第十五紙から第二十紙は紙背の左上隅に上下正しく（卷子上辺を上）記されている。

②二奏樂菩薩



第三紙
一一三

①二奏樂菩薩



第二紙
一一二

第一紙
一一一

⑤二供養菩薩



第八紙
一一三

④二供養菩薩



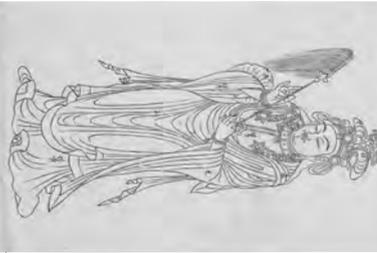
第七紙
一一二

⑨二奏樂菩薩



第十三紙
一一三

⑧帝釈天

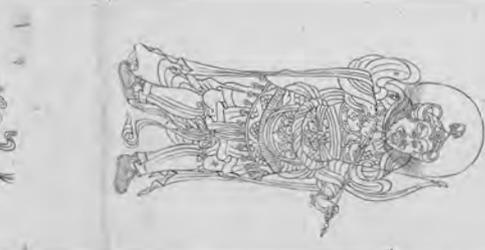


第十二紙
一一二

⑦梵天

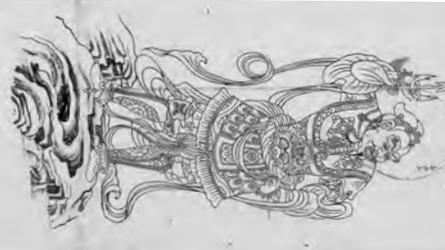


⑭広目天



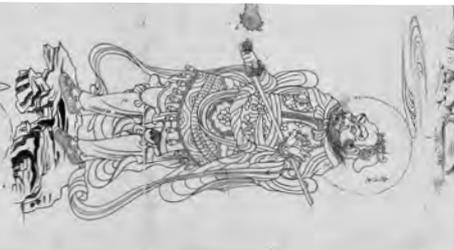
第十九紙
欠

⑬増長天



第十八紙
四四

⑫持国天



第十七紙
四三

図3 東大寺戒壇院扉絵図 (奈良博卷子本)

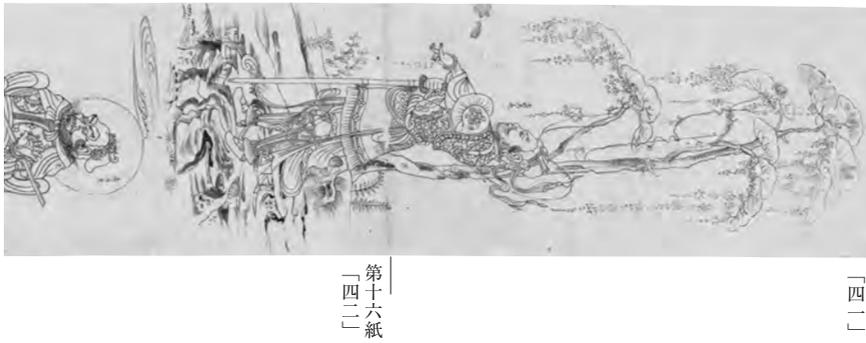
③二奏樂菩薩



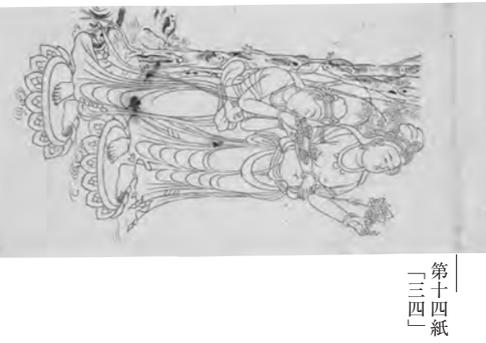
⑥二奏樂菩薩



⑪多聞天



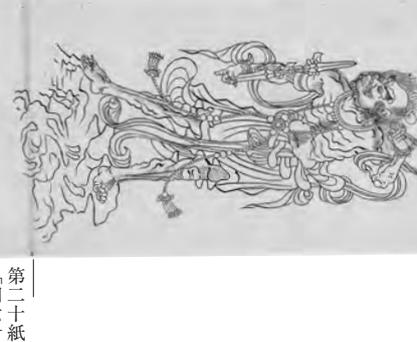
⑩二供養菩薩



⑬金剛力士（阿形）



⑭金剛力士（吽形）



(二) 図像

奈良博卷子本の全図を図3に掲げ、各料紙の紙継・裏面番号、全十六図の白描図像①～⑬の尊名を付した。以下に一図ずつ持物、背景、諸尊の向きに留意しながら図像を確認していく。なお現状では各図像は巻頭方向(向かって右)を天、巻末方向(左)を地とする形で九十度右に回転した状態で描かれているが、以下の記述における「上」「下」「左」「右」は図像を正対させた状態での観察に基づくものである。

① 二奏楽菩薩

藤様蔓植物がかかる松様樹木の下に、半身裸形の二菩薩が楽器を演奏し(右…拍板/左…太鼓)、それぞれ池上に開花した蓮華上に立つ姿を配す。二菩薩は右を向き、背後には荒々しい皴をもつ岩や薄様の植物、足下に水の流れが描かれる。

② 二奏楽菩薩

藤様蔓植物がかかる楓様樹木の下に、半身裸形の二菩薩が楽器を演奏し(右…笙/左…銅鉦)、それぞれ池上に開花した蓮華上に立つ。二菩薩は左を向き、背後には荒々しい皴をもつ岩や百合様の植物、足下に水の流れが描かれる。

③ 二奏楽菩薩

藤様蔓植物がかかる宝相華の下に、半身裸形の二菩薩が楽器を演奏し(右…琵琶/左…横笛)、それぞれ池上に開花した蓮華上に立つ。二菩薩は左を向き、その足下に水流の波文を表し、宝相華上に裸形

の二童子が踊る姿を配す。

④ 二供養菩薩

藤様蔓植物がかかる宝相華の下に、半身裸形の二菩薩が花を盛った皿を捧げ持ち、それぞれ開花した蓮華上に立つ。二菩薩は左を向き、その足下に水波を表す。

⑤ 二供養菩薩

藤様蔓植物がかかる宝相華の下に、半身裸形の二菩薩が花枝(右)と花を盛った皿(左)を捧げ持ち、それぞれ池上に開花した蓮華上に立つ。二菩薩は右を向き、その足下に水波を表す。

⑥ 二奏楽菩薩

藤様蔓植物がかかる宝相華の下に、半身裸形の二菩薩が楽器を演奏し(右…尺八/左…笙篳)、それぞれ池上に開花した蓮華上に立つ。二菩薩は右を向き、その足下に水流の波文を表し、宝相華に二童子(てっぺんで躍る/茎をよじ登る)を配す。

⑦ 梵天

楯状の飾板をもつ宝冠を戴き、唐装を着け、右手は胸前に挙げて第一指と第二指で輪をつくる印相を表し、左手に団扇を執る。右を向き、大袖をもつ唐装を身にまとい、大きな円盤状の耳璫、胸飾、腹飾、臂釧などの豪華な装身具を付け、爪先が反り返って花形の形状をもつ履をはく。背景は表さない。

⑧ 帝釈天

梵天と同様の楯状の飾板をもつ宝冠を戴き、両手で払子を捧げもつ。梵天と左右対称の姿形で左を向き、唐装で胸甲を着け、鱧袖を表し、耳環、臂釧などの装身具を付け、爪先が反り返った履をはく。背景は表さない。

⑨ 二奏楽菩薩

上半部の描写が省略された樹木の下に、半身裸形の二菩薩が楽器を演奏し（右…腰鼓／左…腰鼓）、それぞれ池上に開花した蓮華上に立つ。二菩薩は左を向き、その足下に水波、背後に土坡や小花をもつ植物を表す。

⑩ 二供養菩薩

上半部の描写が省略された樹木の下に、半身裸形の二菩薩が花枝（右）と香炉のような金属器を載せた皿（左）を捧げ持ち、それぞれ池上に開花した蓮華上に立つ。二菩薩は右を向き、その足下には水波、背後に土坡や小花をもつ植物を表す。

⑪ 多聞天

藤様蔓植物がかかる松様樹木の下に、冠を戴き甲を着ける神将形が、鞘に収まる大刀の柄を右手で握って鞘尻を地に着け、前方に伸ばした左手の第一指と第三指を捻じ、その肘を大刀の柄頭上に載せ、左を向いて岩座上に立つ。平安時代後期（十二世紀）成立の俱舎曼荼羅（東大寺蔵）に描かれる四天王のうち多聞天が本図像を踏襲することから、これも多聞天を描いたものと考えられる。背後には荒々し

い皴をもつ岩や薄様の植物、水の流れが描かれる。

⑫ 持国天

冠を戴き、外套をまとして甲を着ける神将形が、胸前に挙げた左手の掌を外に向けて開き、右手に執った大刀を胸前で斜めに構えてその峰を左手首に当て、左を向いて岩座上に立つ。俱舎曼荼羅に描かれる四天王のうち持国天が本図像を踏襲することから、これも持国天を描いたものと考えられる。背景は表さない。

⑬ 增長天

冠を戴き甲を着ける神将形が、右手に三叉戟を執り、左手を腰に当て、右を向いて岩座上に立つ。俱舎曼荼羅に描かれる四天王のうち增長天が本図像を踏襲することから、これも增長天を描いたものと考えられる。背景は表さない。

⑭ 広目天

兜を被り甲を着ける神将形が、左手に執る弓に右手で箭をつがえて立つ。俱舎曼荼羅に描かれる四天王のうち広目天が本図像を踏襲することから、これも広目天を描いたものと考えられる。足下の岩座や背景は表さない。

⑮ 金剛力士（吽形）

裸形で天衣を翻し、口を結ぶ金剛力士が、右掌上に金剛杵を立て、振り上げた左手の掌を開き、左を向いて岩座上に立つ。背景は表さない。

⑯金剛力士(阿形)

裸形で天衣を翻し、口を開いて牙を見せる金剛力士が、振り上げた右手で拳をつくり、左掌を開いて外に向け、正面を向いて岩座上に立つ。背景は表さない。

以上の十六図を通して見るとき、いずれの図像も肥瘦の無い、細く謹直な墨線によって諸尊が丁寧に描出されており、原本となった図像を正確に写し取ろうとする慎重な筆致が顕著に認められることは重要である。

こうした原本の図像情報を正確に記録しようとする描写態度は、帝釈天および四天王各図像の着衣部分に小さく記された「白」「緑」「赤」「紺青」「赤肉色」「朱」「丹」「エン(臘脂)」「緑青」等の色注や、樹木の樹叢部分(①)、菩薩足下の蓮華座蓮弁(⑨)、岩(⑮)、着衣の文様(③・⑥・⑪・⑬)、甲冑の小札(⑩)などに見られるように、輪郭線のみを簡略に引いて図様の一部だけ描く表現にも表れている。こうした彩色の注記や文様等図様の一部のみを簡略に記録する図解的な描写は、善女龍王図像(醍醐寺蔵)や八大菩薩図像(醍醐寺蔵)、唐本北斗曼荼羅図像(東京藝術大学蔵)など、典拠となった彩色本画像の存在が明らかな白描図像にしばしば認められるものである。奈良博卷子本の作者が鑑賞性よりも、原本となった東大寺戒壇院厨子扉絵の図像および彩色・文様の情報を正確に図示することに重大な意を注いでいたことは間違いないだろう。

さらに図像の省略に関してもう一点留意すべきは、背景となる樹木の上半部分や尊像の天衣上端が、裁ち落とされたように大きく描写が省略されている図の存在である(⑨・⑩・⑮)。特に⑨二奏楽菩

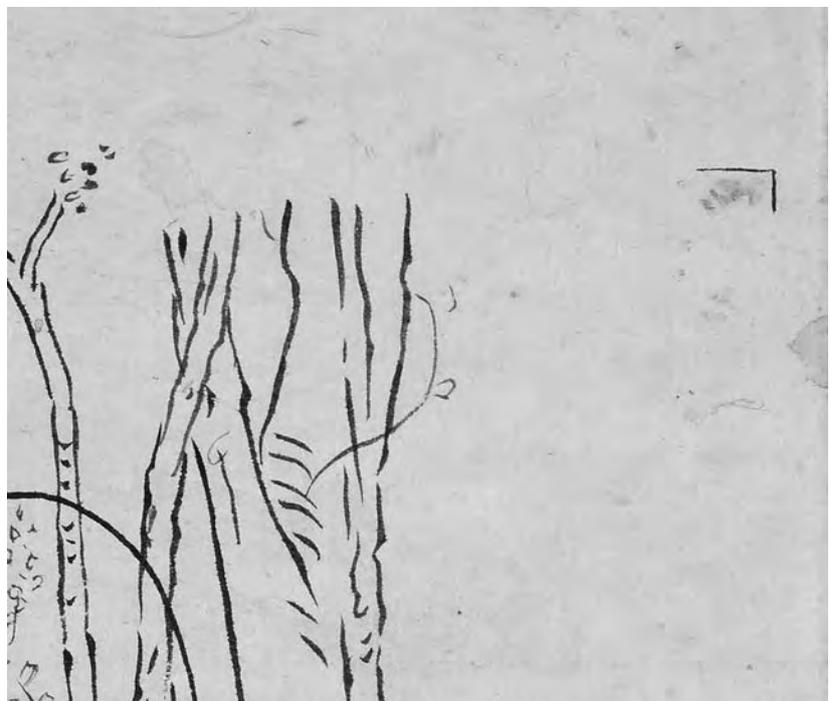


図4 ⑨二奏楽菩薩図・トンボ様目印

薩図には、図の四隅にカギ括弧および横棒による目印が墨で付されており(図4)、これら四つの目印どうしを結ぶ方形区画の上辺(図を正対させた状態での上辺)が、図の上半分を裁ち落としたように省略される境界線と一致することは大変注目されよう。恐らくこの目印は、例えば印刷物を作成する際、多色刷りの見当あわせのために版下の天地左右に付されるトンボのようなものであり、本巻に転写された原図粉本の料紙四隅の位置を示しているのではないだろうか。この目印どうしで区画される長方形の寸法は、長辺で縦約四一七

ンチメートル、短辺で約二八・五センチメートルを測り、これが原図となった粉本の料紙一枚の寸法である可能性が高い。

そこで各図像の総寸法を計測してみると、短辺は最大で約二八センチメートル前後、長辺は、図様の省略が全く無い七図(①～⑥・⑪)の平均で約八〇・〇センチメートル、背景の上半部分が省略されていたり無背景の九図(⑦～⑩・⑫～⑯)の平均で約四二・七センチメートルを測り、前者が想定される原図の料紙寸法(長辺約四一センチメートル・短辺約二八・五センチメートル)を短辺で二紙継いだ寸法、後者が一紙分の寸法にほぼ相当することが判明する。つまり本巻に描かれる図像原本の寸法は、最大で長辺が縦八二センチメートル前後、短辺二八・五センチメートル前後だったと推定されるのである。

(三) 料紙裏面番号

本節(一)で確認したとおり、本巻各料紙の裏面隅には第一紙から第二十紙まで順に「一一」～「一五」、「二二」～「二五」、「三二」～「三四」、「四一」～「四六」の漢数字が墨書されている。この料紙裏面番号については、「一一」～「二五」を第一グループの第一～五紙、「二二」～「二五」を第二グループの第一～五紙、「三二」～「三四」を第三グループの第一～四紙、「四二」～「四六」を第四グループの第一～六紙であることを示したものと解すると、第一グループの料紙に描かれるのが①二奏楽菩薩・②二奏楽菩薩・③二奏楽菩薩の三図、第二グループの料紙に描かれるのが④二供養菩薩・⑤二供養菩薩・⑥二奏楽菩薩の三図、第三グループに描かれるのが⑦梵天・⑧帝釈天・⑨二奏楽菩薩・⑩二供養菩薩の四図、第四グルー

プに描かれるのが⑪多聞天・⑫持国天・⑬増長天・⑭広目天・⑮金剛力士(吽形)・⑯金剛力士(阿形)の六図となり、各グループ間で尊像の内容や持物、向き、背景となる樹木や宝相華などのモチーフに一定の対応関係が認められることは注目に値する。

例えば、第一・第二グループ間では、図①・②が樹下の二奏楽菩薩図、図④・⑤が宝相華下の二供養菩薩図、図③・⑥が唐子が立つ宝相華下の二奏楽菩薩図で、各二図の二菩薩どうしが向かい合うように配されている。第三グループは、図⑦梵天と図⑧帝釈天、図⑨二奏楽菩薩図と⑩二供養菩薩図がいずれも一対で向かい合う構図が強調されている。第四グループについても、図⑪～⑭の四天王、図⑮・⑯の金剛力士はいずれも左右対称に配される尊格であることは言うまでもない。

特に第四グループの料紙裏面番号が巻子上辺を上にして右上に天地正しい方向に記されていることが、第一～第三グループの料紙裏面番号が卷子下辺を上にして天地反転して墨書されるのは全く逆となっていることの原因については、次のように考えられるのではないだろうか。

すなわち、現状の卷子装では十六図全ての図像の天が巻頭方向(向かって右方向)を向くように料紙が継がれているが、仮に全ての料紙裏面番号の位置を第四グループと同様に巻子上辺を上にして右上にそろえた状態で料紙を継いだ場合、第一～第三グループの各図像は上下左右反転して天が巻末方向(向かって左方向)を向くことになり、第一～第三グループの①～⑩の図像十図と第四グループの⑪～⑯の図像六図の間では、鏡像のように反転した何らかの対称関係が想定できるのである。

さらにこのように料紙裏面番号の位置をそろえる場合、第一〜第三グループの料紙は左方向（巻末方向）から右方向（巻頭方向）に向けて「一一」〜「三四」の順に配置され、料紙「三四」が巻頭第一紙に位置することになる。そのことを証明するかのようになり、現状の卷子装で第三グループ末尾の第十四紙に相当する料紙「三四」の裏面末尾部分に上下反転した状態で記される「真第十一箱」の墨書は、料紙裏面番号の位置を第四グループと同じ位置にそろえた場合には卷子上辺を上に対した状態となり、箱の整理番号を端裏書として墨書したものであることが理解されるのである。同様の箱番号は第一グループ末尾の料紙「一五」にも墨書されていることから、第一〜第四グループの図像がそれぞれ一定のまとまりをもって整理されていたことは明らかだろう。

このように料紙裏面番号によって本巻の図像十六図は第一〜第四グループの四つに分類できるとみられるが、この四つの図像グループ間の対応関係は、原本となった扉絵の配置と密接に関わるものとして転写の過程で付された可能性があり、奈良時代の東大寺戒壇院厨子扉絵を復元的に考察する際の重要な手がかりになると考えられる。

（四）制作年代

以上に見てきたとおり、奈良博卷子本の各図像の写し崩れの少ない慎重な筆致や、彩色および文様の図解的な注記、本巻の直接の底本となった粉本の料紙寸法をトレースしたとみられる目印、扉絵原本の配置と密接に関わる可能性がある料紙裏面番号の存在は、原本となった東大寺戒壇院扉絵の図像情報を正確に写し取り、記録しよ

うとする描写態度を顕著に示すものといえるだろう。

特に⑨二奏楽菩薩図に付されたトンボ様目印の存在は、東大寺戒壇院厨子扉絵の原本から直接写し取った第一転写本の図像情報がそのまま本巻にトレースされている可能性を大いに示唆するものであり、むしろ第一転写本をもとに写し換え、一巻の卷子装による図像集として整理したものと云えるのではないだろうか。つまり本巻は原本である東大寺戒壇院厨子扉絵から図像を直接写したのとはほぼ同時代、つまり扉絵原本が治承四年（一一八〇）の兵火で焼失する前の平安時代末期に遡る作である可能性が極めて高いと言えるだろう。

原本の図像を忠実に写そうとする、起筆の打ち込みや肥瘦を抑えた細く謹直な墨描は、平安時代に遡る白描図像に共通する特色といえる。

さらに縦二八・九センチメートル前後、一紙長五三・〇センチメートル前後という本巻の料紙寸法に着目すると、一紙の縦横寸法の比率は平均で一・一・八三となる。平安時代の古文書は縦長で縦横比が一・一・七程度であり、鎌倉時代以降になると次第に縦横比が小さくなるという指摘を踏まえるとき、本巻料紙の縦横比はこれよりやや大きく縦長であり、古様を示すものといえる。特に白描図像に用いられる料紙の縦横比率で本巻に近い作例を挙げると、久安四年（一一四八）書写の大悲心陀羅尼并四十二臂図像（個人蔵）が一・一・八四、承安三年（一一七三）頃書写の玄証本曼荼羅集（大東急記念文庫蔵）が一・一・八六、建久五年（一一九四）書写の胎藏図像（奈良国立博物館蔵）が一・一・八三を示す。さらに白描図像以外にも視野を広げると、永暦元年（一一六〇）成立の芦手和尚朗詠抄が一・一・八四、十二世紀後半の成立と考えられる信貴山縁起絵巻が一・一・

八四であり、総じて本巻に用いられる料紙の縦横寸法の比立は平安時代末期の作例と共通するものであることが理解されるだろう。

以上の検討から、奈良博卷子本の成立は治承四年（一一八〇）の兵火で東大寺戒壇院厨子扉絵原本が焼失する以前の、平安時代後期に遡るものであることは疑いない。

（五）高山寺への伝来過程

第一紙冒頭に捺される「高山寺」の朱印の存在から、かつて京都梅尾高山寺に伝来したことが判明し、さらに表紙外題の「真第十一箱」、第五紙の表面・紙背それぞれに記される「真第十一」の墨書、第十四紙紙背の「真第十一箱」の墨書により、本巻が建長三年（一一五二）に高山寺を創建した明恵の高弟長真の編纂となる『高山寺経藏聖教内真言書目録』⁽¹⁶⁾に「真第十一」と分類される聖教類のうち「東大寺戒壇院扉絵図一卷」に相当することはつとに知られている。鎌倉時代初期における聖教・図像の蒐集センターの役割を担っていた高山寺にあって、高山寺を開いた明恵や弟子の定真らが集めた貴重な聖教を記載する建長目録には、白描図像を示すと思われる記載が思いの外少ない中で、重書として記載のある本巻が、早くから高山寺内で権威ある図像とみなされていたことを示しており大変興味深い。

高山寺に伝来した白描図像といえ、高野山西谷月上院の玄証が平安時代末期から鎌倉時代初期にかけて収集したいわゆる玄証本が質・量ともにその中核を占めるものとして著名である⁽¹⁷⁾。玄証本聖教の多くは高山寺内において法鼓台経藏に収蔵されていたと考えられており、『高山寺経藏聖教内真言書目録』と同じく建長年間に編纂さ

れた『法鼓台聖教目録』には現存する玄証本図像とみられる書名を確認することができる。

『高山寺経藏聖教内真言書目録』に記載される聖教は、『法鼓台聖教目録』や『方便智院聖教目録』など高山寺内の真言書目録と重複して記載されることはなく、同日録に記載される「東大寺戒壇院扉絵図一卷」は、高野山月上院から移入した玄証図像の多くとは全く別に高山寺内で扱われていたと考えられるのである。

ここで『高山寺経藏聖教内真言書目録』において真第一から真第十五までの十五合の箱に納められた聖教類を概観すると、例えば真第八箱や真第十二箱には明恵の師でもある勸修寺興然から伝授した口決・次第類、真第十三箱には興然の師にして勸修寺流の祖である寛信の本が多く納められていたことが確認できる。真第十一箱の聖教がどのような経緯でまとめられたのかについて、詳しい経緯は全く不明ながら、「東大寺戒壇院扉絵図一卷」も寛信・興然から伝授された勸修寺流聖教としてここに納められた可能性は決して小さくないように思われる⁽¹⁹⁾。

第二節 奈良博掛幅本「東大寺戒壇院扉絵図」

（口絵3・4）

紙背に捺された朱文方印「高山寺」により、奈良博卷子本と同様、江戸時代まで京都・高山寺に伝来したことが知られる。明治初年に高山寺外に流出したとみられ、考証家として名高い田中教忠氏の所蔵を経て、昭和七（一九三二）（三四）刊行の『大正新脩大蔵経』⁽²⁰⁾図像第七巻に収められた当時の所蔵者は奈良・玉林要之輔氏、

昭和十六年（一九四一）九月二十四日付けで重要美術品に認定された当時の所蔵者は松田福一郎氏である。⁽²¹⁾

その後所在不明とされていた時期が長かったが、平成二十六年（二〇一四）に再発見されて七年後の令和三年（二〇二一）に奈良国立博物館の収蔵品に加わった。⁽²²⁾

（一）現状

紙本墨画の掛幅装二幅。本紙寸法は各縦一一・二センチメートル、横七二・四センチメートル、表具は各縦二一四・七センチメートル、横八八・一センチメートルを測る。各幅とも一紙長五五・〇センチメートル前後の楮紙と五〇・〇センチメートル前後の楮紙を組み合わせた合計九枚の料紙を縦使いに継ぎ、縦長の画面をつくっている。

鑑賞を目的として現状の掛幅装に改められたのは、明治時代以降に高山寺外に出てからのことと考えられる。各画面には、縦二本、横三本の折れ痕や、これを挟んで対称となる位置に対となる虫損が認められることから、掛幅装に改められる前は、それぞれ横三つ折り、縦四つ折りに畳んだ状態で高山寺に伝わっていたとみられる。

各幅の右上隅に「戒壇院扉絵 以原本写之了 東大寺得業能恵」と墨書される旧端裏書が貼付されているが、高山寺に伝来していた当時は、外題として紙背に記されていたものを、掛幅装に改めた時点で切り離して反転させ、現状のように表を向くことになったのだろう。

各幅の紙背には一顆ずつ朱文方印「高山寺」が捺されており、掛幅装にしたときにこの印影が見えるよう、表装裏打紙の当該部分に

小窓を開けた状態で仕立てられている。また左幅の左下隅、右幅の右下隅に残る白い縦長の区画は、修理銘の紙片を貼り付けていた痕跡とみられ、その紙片の一部が別置保存されている。その修理銘には「奉修補之 沙門慧友護」とあって、江戸時代後期に高山寺の聖教文書を補修した事績で知られる慧友僧護⁽²³⁾（一七七五～一八五三）が本品の修理にも関わったことが知られ、高山寺に伝来していた江戸時代の当時も重要な白描図像と認識されていた状況をうかがい知ることができる。

（二）図像

図は、各幅に梵天・帝釈天・四天王の合計六尊の天部を三尊ずつ向かい合うように濃墨線で描く。墨線の一部が墨をはじいているのは、図像の転写が容易となるよう料紙の透明感を高めるために表面に塗布された油の影響とみられる。

六尊は、梵天・帝釈天の像高が七三センチメートル前後、四天王の像高が六八センチメートル前後を測る雄大な姿であり、各尊の体軀の一部が互いに前後に重なるように立つため、あたかも立体的な空間の中に配されるかのような視覚効果を生んでいる。

左幅中段に立つ梵天は団扇、右幅中段に立つ帝釈天は払子を持つとし、いずれも唐装に表される。四天王は尊名の注記はないものの、四隅に配される位置との対応から、右幅の右下が持国天、右上が多聞天、左幅の左下が増長天、左上が広目天に比定される。それぞれ甲冑を身に着け、鞘に収めた大刀（持国天）・三叉戟（増長天）・弓矢（広目天）・大刀（多聞天）を持つとするが、柄や刀身・鞘など各持物の一部が省略され描かれていない。また各尊の着衣に施される文様

も、原本の図様の一部を省略して写している箇所が多い。

以上のような梵天・帝釈天・四天王六尊の像容については、「戒壇院扉絵 以原本写之了 東大寺得業能恵」という旧端裏書の内容に加えて、第一節で平安時代後期の成立であることを明らかにした奈良博巻子本に描かれる六天と像容がほぼ完全に一致することから、東大寺戒壇院厨子扉絵の六天を写したものであることは明らかである。本品とほぼ同図様の白描図像が高山寺にもう一具伝わったことが知られており、奈良博巻子本と併せて、一連の東大寺戒壇院扉絵図像がいずれも高山寺内で写し継がれていたことは特筆されよう。

ただし本品に描かれる諸尊の胴体が不自然に長いのに対して、頭部はアンバランスに大きく、奈良博巻子本に見られる均整のとれた頭部と比べると、転写を重ねて写し崩れが著しく進んだ結果であることは間違いない。むしろ東大寺戒壇院扉絵図像のうち、特にこの六天像のみが繰り返し写し重ねられてきたことの何よりの証しと言える。

なお、左幅に描かれる斜め向きの十一面観音頭部図像(図5)につ



図5 奈良博掛幅本・十一面観音頭部

いては、平安仏画の代表作とされる国宝十一面観音像(奈良国立博物館蔵)の図像研究において比較作例として取り上げられるなど、南都ゆかりの十一面観音図像として重視されてきた。ここでは特に頭上面の数が平安時代後期以降において一般的となる十一面ではなく、頭上十面とされていることや、頭上十面のうち後頭部に配されるため本来表すことが難しい暴悪大笑面が、本図像では本面が斜めを向くことで、その存在を強調するかのようになりひととき大きく描かれている点に着目してみたい。

こうした頭上十面の十一面観音像の作例として、「東大寺印蔵像」すなわち東大寺二月堂修二会の本尊となる秘仏「小観音」の存在を見出したのが、真言宗勧修寺流の祖にして東大寺別当を務めた寛信である。寛信は自ら編纂した図像集である『類秘抄』十一面に、「東大寺印蔵像」の頭上面について「本面を加えて十一面有り、異常本云々」と記しており、勧修寺興然の弟子である覚禪が編纂した『覚禪鈔』「十一面上」の裏書は、この『類秘抄』の記述をほぼそのまま引用した上で、続いて「暴咲面有後、戒壇三牀之内一牀全同也」と記しており、頭上面のうち暴悪大笑面(暴咲面)が後頭部にある十一面観音像の作例として東大寺戒壇院安置像を挙げている。

同じく東大寺戒壇院ゆかりの白描図像である本品に描き込まれた十一面観音頭部が、暴悪大笑面を強調した姿であることは決して偶然であると思われず、本図像があるいは厨子扉絵とともに東大寺戒壇院に伝わった十一面観音像の姿を表しているのかもしれない。

(三) 制作年代

奈良博掛幅本に描かれる六天の図像は、いずれも像高七〇センチ

メートル前後を測る雄大な体軀を誇りながらも、転写を重ねたために写し崩れが著しく進行しており、頭体のバランスに欠ける描写が顕著に認められることを先に指摘した。こうした描写は、戒壇院厨子扉絵原本から直接写した第一転写本制作から間もない時期に描かれたとみられる奈良博卷子本と比べると、扉絵原本からの隔たりが大きく、東大寺戒壇院厨子が治承四年（一一八〇）の兵火で焼失し、扉絵原本を直接参照することが不可能となって以降の成立と考えるべきだろう。

しかし一方で、諸尊を描き出す墨線は打ち込みや肥瘦が小さく、太く柔らかいものであり、鎌倉時代以降に一般的な肥瘦の大きい、固く硬直した線描とは明らかに異なっている。さらに用いられる料紙の縦横寸法を計測すると、縦三〇センチメートル前後、横五五センチメートル前後という横長であり、その縦横の比率は一・一・八三と、先に見た奈良博卷子本に用いられる料紙の縦横比率とほぼ同じ値を示していることは重要である。こうした比率の料紙を白描画像に用いることは平安時代末期から鎌倉時代初期にかかる時期の作例に顕著に認められる特色であり、特に料紙の寸法や打紙を施した平滑な表面の質感に加え、打ち込みや肥瘦が少ない謹直な濃墨線の特色が、建久五年（一一九四）成立の胎藏図像（奈良国立博物館蔵）に酷似していることから、本品もこれに近い時期の作と考えられる。

（四）高山寺への伝来過程

奈良博掛幅本の各幅に付された「戒壇院扉絵 以原本写之了 東大寺得業能恵」という旧端裏書から、ここに描かれる梵天・帝釈天・四天王の六天の図像は、東大寺僧能恵が扉絵原本から直接写し

たものとする伝承が付加されていたことが確認できる。

この能恵は平安時代末期の東大寺に実在した華嚴宗の僧。東大寺文書には保元三年（一一五八）の能恵による自筆の書状が収められており、仁安四年（一一六九）に四十五歳で没していることから、おおよその活躍期が判明する。また『東大寺統要録』供養編「能恵得業大般若経供養書写」によれば、能恵が発願書写した大般若経を宝治二年（一一四八）に供養した際に、能恵が尊勝院院主であったことの因縁により尊勝院院主華嚴宗長者が供養導師をつとめることになったとあり、能恵が東大寺尊勝院に住んだ有力な華嚴宗学侶と認識されていたことがうかがえる。

こうした華嚴宗学侶である能恵が直接写し取ったと伝えられる東大寺戒壇院扉絵の六天図像は、華嚴宗の総本山たる東大寺においてはもちろんのこと、華嚴宗復興の道場として明恵が建立した高山寺においてひととき重視されていたことは明らかだろう。高山寺の聖教類には明恵やその弟子たちが東大寺華嚴宗の本所である尊勝院で書写したものが少なからず含まれており、あるいは本品もそうした東大寺ゆかりの図像として、明恵周辺の人物が東大寺において直接転写したものである可能性が高いように思われる。

第三節 東大寺戒壇院厨子扉絵原本の復元

（一）戒壇院扉絵原本の絵画様式

奈良博卷子本および奈良博掛幅本の図像の原本となった扉絵が描かれていた厨子は、『東大寺要録』「諸院章第四」戒壇院条に「花嚴経四部 三部八十経絵厨子一基 一部六十経」と見える三部の八十

卷本華嚴經を納入した「絵厨子」に相当し、もともとは鑑真の来朝を契機に建立された東大寺戒壇院に天平勝宝七歳（七五五）九月頃に安置されたものと考えられる。鑑真が日本への来朝に際して八十卷本華嚴經を携えてきており、この鑑真将来經を本經として鑑真とその一門が新たに写經を發願していることから、⁽²⁷⁾あるいは東大寺戒壇院厨子に安置された八十卷本華嚴經三部も鑑真将来經を底本とした写經だったのかもしれない。

本厨子の扉絵に関しては、ちょうどこの時期の正倉院文書に戒壇院に関わるとみられる「戒堂所」および「厨子所」での活動が確認できる造東大寺司所属の画家・上楯万呂がその制作に従事した可能性が指摘されており、その図像を最も忠実に写しているとみられる奈良博卷子本諸図像が伝える原本の高い画格からは、奈良時代を代表する官営工房の絵師として名高い上楯万呂その人が絵筆を振るった可能性は高いように思われる。

このように、東大寺戒壇院厨子扉絵原本は治承四年（一一八〇）の兵火で戒壇院もろとも厨子が焼失してしまったため、現在では焼失前に写されたとみられる奈良博卷子本が唯一往時の姿を現在に伝える存在となっており、数少ない天平絵画資料としても比類なき価値を有しているのである。奈良博卷子本からうかがえる東大寺戒壇院扉絵原本の絵画様式についてはすでに多くの研究者によって言及がなされているとおり、鑑真来朝によってもたらされた唐代の新様式がそこに色濃く投影されていることは明らかである。⁽²⁹⁾

例えば、二奏楽菩薩図や多聞天像にみられるような樹下に人物を配する画面構成、樹木や岩の形態・皴法などが、天平勝宝四年（七五二）から天平勝宝八歳（七五六）の間に描かれたことが判明する鳥毛

立女屏風（正倉院宝物）に描かれるものに近く、奏楽・供養菩薩の面貌描写や足下に踏む蓮華の形態は、天平宝字四年（七六〇）頃に造東大寺司の関与のもとに描かれたとみられる栄山寺八角堂内陣装飾画や、天平宝字六年（七六二）頃の製作といわれる東大寺二月堂光背の線刻画に酷似したものを見出すことができる。

また、四天王の姿形や身に着ける甲冑・衣、梵天・帝釈天が戴く宝冠の形式などが、天平宝字年間（七五七～七六五）を中心とする時期に制作された唐招提寺講堂安置伝持国天像・伝增長天像や法隆寺食堂安置梵天・帝釈天立像に酷似していることが明らかとなっており、⁽³⁰⁾さらに供養菩薩の背後に描かれる宝相華が、天平宝字二年（七五八）に始まる東大寺大仏殿の堂内彩色に用いられた可能性がある造花様（続々修正倉院古文書第四十六帙第四卷所収）と細部まで表現が一致するなど、総じて本品は鑑真来朝によってもたらされた新様式が投影された扉絵原本の姿を忠実に写していることが理解できるだろう。

（二）戒壇院厨子扉絵の配置復元案

従来の研究における東大寺戒壇院扉絵図像に関する言及は、以上に示したとおり、鑑真の来朝に伴ってもたらされた絵画・彫刻・工芸の新しい図像形式を明らかにするうえでの重要な比較作例という位置づけに終始してきたように思われる。それは天平古画を忠実に写す白描図像が担うべき極めて重要な要素であることはいまでもないが、第一節で明らかにしたとおり、奈良博卷子本には戒壇院扉絵原本が華嚴經厨子に収まっていた当時の姿を復元する上で極めて有用な情報が含まれていることを改めて想起すべきだろう。

先の考察で、奈良博卷子本の料紙裏面番号に基づく分類により、全十六図の図像が第一〜第四の四つのグループに分けられることを明らかにした。これによって第一・第二グループは、二奏楽菩薩図ないし二供養菩薩図が三図ずつ並んで互いに対をなしていること、第三グループは梵天・帝釈天と二奏楽菩薩・二供養菩薩がそれぞれ一對をなすこと、第四グループは四天王と金剛力士が左右対称の配置でならび、第一〜第三グループの各図像とは鏡像のような何らかの対称関係を結ぶ可能性があることを指摘した。上記の知見を踏まえて、以下に戒壇院扉絵原本の配置復元案を考えてみたい。

先行研究において東大寺戒壇院厨子扉絵の配置復元案を唯一提示しているのが濱田隆氏である。⁽³¹⁾ 濱田氏によれば、戒壇院扉絵十六図を扉一枚に一図ずつ配当し、厨子各面に扉二枚がはまり、扉絵が全て内側に描かれていることを前提として、八角形式の厨子が想定されるという。そして同じく十六図からなることが知られる天平勝宝四年（七五二）に東大寺大仏殿内に安置された六宗厨子の復元案を参照しつつ、厨子の正面扉二面に金剛力士、背面二面に梵天・帝釈天、左右四面に四天王、その間に位置する各二面ずつ合計八面に奏楽・供養菩薩八図を配置するという復元案を提示している。

しかし森下和貴子氏による近年の研究で、⁽³²⁾ 六宗厨子は正面と背面を長辺とする長方形型の厨子であり、扉の数は濱田氏はじめ多くの研究者が想定してきた十六枚ではなく、経巻を出し入れするため正面と背面に尊像を三軀ずつ描く二組四枚の大きな扉が付き、両側面にも四天王を描く二組四枚の小さい扉が取り付けられていたことを明らかにしている。森下氏の研究は、文献史料から得られる六宗

厨子の棚の配置や形状、奈良時代の一切経厨子の規模や經典の安置状況などを詳細に分析した所見に基づく極めて説得力に富むものであり、ここに示される六宗厨子の復元案は、同じく十六図の扉絵をもつ経厨子である東大寺戒壇院厨子の復元にも極めて重要な示唆を与えてくれる。

六宗厨子の正面と背面に取り付けられた二組四枚の扉にそれぞれ尊像を三図ずつ配当する森下氏の復元プランは、奈良博卷子本紙背裏面番号から導き出される東大寺戒壇院扉絵の第一グループと第二グループに、それぞれ奏楽・供養菩薩図が三図ずつ配当されることを想起させるものである。また同じく第四グループとした四天王・金剛力士像六図についても三尊ずつ左右対称の配置が想定されることから、三図を一つの単位として扉に配当するプランは東大寺戒壇院厨子復元案にも極めて有効であると考えられる。さらに厨子左右の短側面に二枚一組の小さい扉四枚を配するという森下氏の想定も、同様に東大寺戒壇院厨子復元案に有効と考える。

ただし森下氏による復元案は、あくまで全ての扉絵が厨子の内面に描かれていたことが史料より判明する六宗厨子に関するものであり、戒壇院扉絵が全て厨子の内側にのみ描かれていたものか、あるいは外面にも描かれていた可能性があるのかは、奈良博卷子本の情報だけでは判断できない。例えば、東大寺戒壇院扉絵との近似がたびたび指摘される漆金銀絵仏龕扉（正倉院宝物）のように扉の両面に金銀泥で天部諸尊・僧形・鬼神などを描く作例もあるが、⁽³³⁾ これは金銀泥絵であればこそ漆塗扉の外面に描くことも可能なのであり、顔料を用いる彩画を厨子外面に描く作例は全く知られていない。よって彩画だったことが明らかな東大寺戒壇院扉絵は、全て厨子の内面

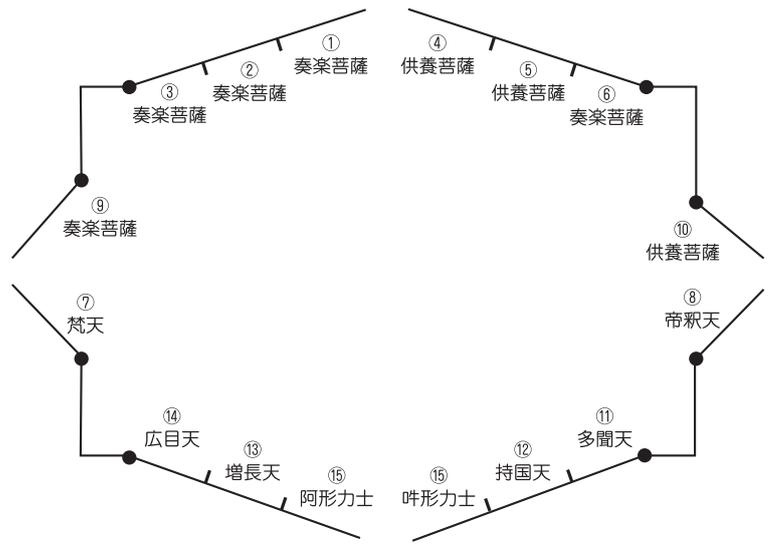


図6 東大寺戒壇院厨子扉絵復元配置案

に描かれていたと
みるべきだろう。

以上の考察を踏
まえて、森下氏が
提示した六宗厨子
扉絵の配置復元案
を参考に、同じ十
六図からなる東大
寺戒壇院厨子扉絵
の配置を復元した
ものが図6である。

この私案では、
厨子の背面に第一
グループ奏楽菩薩
図の三図と第二グ
ループ奏楽・供養

菩薩図の三図をそれぞれ配した二枚一組の扉、両側面に第三グル
ープ梵天・帝釈天・供養菩薩図の四図を配した四枚二組の扉、正面に
第四グループの四天王と金剛力士を三図ずつ配した二枚一組の扉が
取り付けられていたと考えた。このように配されたとすると、正面
扉絵と背面扉絵は鏡像関係のように相対する形で配置されることに
なり、奈良博卷子本に図像を転写した際に生じたとみられる第一
第三グループと第四グループとの間で図像が反転するという対称関
係は、上記のような戒壇院厨子内における扉絵の配置関係に由来す
るものと解したい。

結び

以上、三節にわたって近年奈良国立博物館の所蔵となった卷子本
と掛幅本の「東大寺戒壇院扉絵図」二件について考察を加えてきた。
特に扉絵原本の姿を極めて忠実に伝えると思われる奈良博卷子本を
奈良時代の絵画情報を伝える極めて重要な遺品と位置づけ、奈良時
代の戒壇院厨子扉絵の配置について私案を提示できたことは一定の
成果だったと考えている。

奈良博卷子本の制作に当たり、平安時代末期における俱舎曼荼羅
制作が重要な契機となったこと、また奈良博卷子本や奈良博本掛幅
本を含む戒壇院扉絵図諸本の多くが高山寺に伝来したことを踏ま
え、本図像が華嚴宗復興道場として創建された高山寺において華嚴
教守護の図像として重視された可能性については、すでに前稿にお
いて詳しく考察を加えている⁽³⁴⁾。奈良博卷子本が高山寺に伝来するに
至った経緯としては、法華堂根本曼陀羅の修理を担い、俱舎曼荼羅
の制作にも深く関与した可能性が高い勸修寺流の祖である東大寺別
当寛信が、俱舎曼荼羅制作の一環として描かせた奈良博卷子本を入
手し、勸修寺流聖教の一つとして最終的に高山寺に伝わるに至った
可能性を想定している。

また、鎌倉時代前期に南都周辺で描かれたとみられる釈迦十六善
神像(奈良国立博物館蔵)⁽³⁵⁾に奈良博卷子本持国天像のうち持国天像、
勸修寺本『覚禅鈔』「金剛力士法」および貞応元年(一二三二)以前成
立とされる成身会八葉時絵厨子(金剛峯寺蔵)の扉絵に同じく金剛力
士像の図像が踏襲されているなど⁽³⁶⁾、本図像が中世を通じて一定の権

威をもちながら伝播流布していた状況がうかがえるのであり、こうした事例は今後も新たに見出される可能性が高いが、今回十分な考察を行うことができなかった。

さらに江戸時代末期以降、本図像が天平古画としてその価値が再評価され、明治時代に入ると天平美術の様式観形成にも大きな影響を与えることになるのであり、こうした近代における本図像の受容・評価の問題も今後の課題としたい。

注

- (1) 平田寛「上代の画工と画師」(『絵仏師の時代』中央公論美術出版、一九九四年)
- (2) 東大寺戒壇院厨子扉絵に関する主な先行研究は以下のとおり。
 - ・松田福一郎「戒壇院扉絵と吉祥天扉絵」(『実験仏教芸術の鑑賞』不空菴出版部、一九二八年)
 - ・松田福一郎「戒壇院扉絵図巻について(吉祥天厨子扉絵との比較)」(『芸苑巡礼』第一冊、一九三三年)
 - ・内藤藤一郎『日本仏教絵画史 奈良朝本期篇』(政経書院、一九三四年)
 - ・亀田孜「奈良時代の祖師像と俱舎宗曼陀羅図」(『日本仏教史叙説』学芸書林、一九七〇年)
 - ・濱田隆「鑑真をめぐる天平絵画の動向―戒壇院扉絵を中心として―」(『南都仏教』第一五号、一九六四年)
 - ・谷口耕生「俱舎曼荼羅と天平復古」(『仏教美術論集 第一巻 様式論―スタイルとモードの分析』竹林舎、二〇一二年)
 - ・谷口耕生「俱舎曼荼羅と俱舎三十講」(ザ・グレイトブッダ・シンポジウム論集第十一号『論集 平安時代の東大寺―密教興隆と末法到来のなかで』東大寺、二〇一四年)
- (3) 注2谷口二〇一二年・二〇一四年
- (4) 「戒壇院扉繪」(大村西崖編『仏教図像集古』仏書刊行会、一九一九年)
- (5) 本模写本の跋文が養鸕徹定の詩文集『古経堂詩文鈔』第五巻に収めら

れていることを、中野慎之氏からご教示いただいた。

- (6) 『井上侯爵家御所蔵品入札』売立目録(東京美術倶楽部、大正十四年十一月九日)に「番号二八九 東大寺戒壇院扉絵 一巻」として掲載。
- (7) 注2松田一九二八年
- (8) 『重要美術品』認定作品目録(日外アソシエーツ株式会社、二〇一六年) 四六頁。
- (9) 「収蔵品番号」一四二三 「部門番号」絵二七〇
- (10) 文化庁文化財部「新指定の文化財 美術工芸品」(『月刊文化財』五四九号、二〇〇九年)
- (11) 筒井寛秀編『東大寺要録』(国書刊行会、一九七一年) 九九頁
上島有「古文書の料紙について(一)―料紙の縦横の比率をめぐって―」(『古文書研究』第二七号、一九八七年)
- (12) 仏教美術研究上野記念財団助成研究報告書『図像蒐成Ⅷ』、二〇〇二年
- (13) 仏教美術研究上野記念財団助成研究報告書『図像蒐成Ⅵ』、二〇〇七年
- (14) 谷口耕生「信貴山縁起絵巻」研究序説(『信貴山朝護孫子寺蔵国宝信貴山縁起絵巻調査研究報告書―研究・資料編』奈良国立博物館・東京文化財研究所、二〇二〇年)
- (15) 宮澤俊雅「高山寺経蔵聖教内真言書目録」(高山寺典籍文書綜合調査団編『高山寺経蔵古目録』(高山寺資料叢書第十四冊)『東京大学出版会』一九八五年)
- (16) 濱田隆『日本の美術五五 図像』(至文堂、一九七〇年)、古川攝一「高山寺経蔵と白描図像―鳥獣戯画の移入をめぐって―」(特別展図録『国宝鳥獣戯画のすべて』東京国立博物館ほか、二〇二一年)
- (17) 石塚晴通「法鼓台聖教目録」(高山寺典籍文書綜合調査団編『高山寺経蔵古目録』(高山寺資料叢書第十四冊)『東京大学出版会』一九八五年)
- (18) 奈良国立博物館所蔵「胎蔵界大曼荼羅図」一巻(「収蔵品番号」一四二三「部門番号」絵二七〇)は高山寺旧蔵。表紙外題に「真十一箱/胎蔵界大曼荼羅圖」と墨書されており、『高山寺経蔵聖教内真言書目録』「真第十一」に「東大寺戒壇院扉絵図一巻」とともに記載される「胎蔵界大曼荼羅圖一巻」に相当する。
- (19) 注2亀田一九七〇
- (20) 『重要美術品』認定作品目録(日外アソシエーツ株式会社、二〇一六年)六一頁、松田福一郎『不空菴常住古鈔旧契録』(大塚巧藝社、一

- 九四三年)
- (22) 「収蔵品番号」一五五〇 「部門番号」絵二九四
- (23) 小宮俊海「慧友僧護について―高山寺典籍文書に基づく年譜資料―」(『現代密教』第二七号、二〇一六年)、同「慧友僧護の事績について―高山寺の活動を中心として―」(『智山学報』第六七卷、二〇一八年)
- (24) 『大正新脩大藏經』図像第七卷・五三五頁
- (25) 林温「南都仏画考三 文化庁保管十一面観音画像について」(『仏教芸術』二二二号、一九九五年)
- (26) 『大正新脩大藏經』図像第四卷・八一頁上
- (27) 榮原永遠男「鑑真将来経の行方」(『奈良時代の写経と内裏』塙書房、二〇〇〇年)
- (28) むしゃこうじみのる「上村主権万呂」(『天平芸術の工房』教育社、一九八一年)、梶谷亮治「東大寺の絵画―奈良朝を中心に」(『奈良時代の東大寺』東大寺、二〇一一年)
- (29) 注2濱田一九六四
- (30) 松田誠一郎「法隆寺食堂梵天・帝釈天・四天王像について」(『美術史』第一一八冊、一九八五年)、同「菩薩像、神将像の意匠形式の展開」(『日本美術全集第四卷 東大寺と平城京 奈良の建築・彫刻』講談社、一九九〇年)、三宅久雄「正倉院から唐招提寺へ―鑑真和上来朝と盛唐美術受容の一端―」(『仏教芸術』第二五九号、二〇〇一年)
- (31) 注2濱田一九六四
- (32) 森下和貴子「一切経の経厨子としての六宗厨子とその形状」(『南都仏教』第九六号、二〇一一年)
- (33) 三宅久雄「正倉院宝物漆金銀絵仏龕扉の復元的考察」(『正倉院紀要』第二〇号、一九九八年)
- (34) 注2谷口二〇一二
- (35) 特別展図録『天竺へ 三蔵法師三万キロの旅』(奈良国立博物館、二〇一一年) 図二九
- (36) 特別展図録『快慶 日本人を魅了した仏のかたち』(奈良国立博物館、二〇一七年) 図一三、特別展図録『高野山の名宝』(サントリー美術館、二〇一四年) 図二七

(たにくち こうせい／奈良国立博物館学芸部教育室長)

A STUDY OF THE ICONOGRAPHIC DRAWINGS IN THE COLLECTION OF THE NARA NATIONAL MUSEUM COPYING THE TŌDAIJI KAIDAN'IN DOOR PAINTINGS

TANIGUCHI KŌSEI

The paintings on the doors of the cabinet-like shrine (*zushi*) for the *Kegonkyō* (Skt. *Avataṃsaka sūtra*) at the Kaidan'in cloister of Tōdaiji temple are famed as superb examples of Tenpyō-era painting, but they were lost in fighting that resulted in the burning of the temple at the end of the Heian period (794–1185). It is well known that these paintings were the iconographic source for the *Kusha mandara* (Skt. *Abhidharma mandala*) that was produced late in the Heian period with the revival of Buddhist scholasticism.

I have previously considered the historical background and significance of the iconography used on the doors of the *zushi* at the Kaidan'in of Tōdaiji at the time of the creation of the *Kusha mandara*. The Tenpyō-revival imagery that emerged from this eighth-century iconography linked to Tōdaiji has lived on in Japan from the Heian period, through the Kamakura period (1185–1333) and beyond. Further, during the Meiji era, Japanese-style paintings as well as Western-style paintings turned to Tenpyō-era imagery as a wellspring of inspiration, and this trend resulted in a new appreciation for the *zushi* paintings.

As noted above, the original paintings on the doors of the *zushi* were lost early on. Their reputation as masterworks of the Tenpyō era survived in part thanks to the faithful ink monochrome (*hakubyō*) copies of the originals made prior to their destruction. There are multiple known copies of the paintings on the *zushi* doors made from the late Heian to the early Kamakura period. The earliest extant version is a handscroll formerly in the collection of Kōsanji temple. Another, which also comes from Kōsanji, is mounted as a hanging scroll. Both paintings are now in the collection of Nara National Museum. The former entered the collection in 2008 and the latter in 2021.

This study both provides basic information and reports on the present condition of the two versions of the *zushi* paintings. The two left Kōsanji over a hundred years ago, and in recent years they have entered the Nara National Museum collection. The paper concludes by presenting new research findings to consider the place of these works in the history of painting along with their meaning.

③その他

- ・奈良県文化財保護審議委員
- ・南京大学繆斯基基金芸術顧問

奈良国立博物館研究紀要

鹿園雑集

第二十四号

令和四年三月三十一日発行

編集発行 奈良国立博物館

〒630・8223

奈良市登大路町五〇番地

印刷・製本

株式会社天理時報社
天理市稲葉町八〇番地