



口絵1 釈迦靈鷲山說法図 奈良国立博物館

靈鷲山への道

—奈良国立博物館所蔵「釈迦靈鷲山説法図」をめぐって—

中 島 博

一、はじめに

釈迦説法図は、仏教絵画の中でも古くから、また常に描き続けられた、重要な主題の一つであった。壁画や掛幅の大画面に、また絵巻や経巻見返のような小画面にも、尊像の性格が強いものから、説話性の強いものまで、内容も様々に変化しながら、数多の作品を遺している。ここに紹介しようとする奈良国立博物館本「釈迦靈鷲山説法図」(口絵1)は、掛幅画であり、かつて村山龍平氏の收藏品として存在は知られていたもの⁽¹⁾、長く消息不明になっていた作品であるが、近年再び世に出て、博物館に収蔵されるところとなった。画面の横折れや裏打ち紙の接着力低下により、損傷の進行が懸念されたため、早速修復が施され、保存に万全を図ると同時に、損傷部分を目立たなくすることもでき、良好な状態で観照することができるようになった。⁽²⁾以下では、図様の特色を確認することに努め、あわせて類品と比較しながら美術史上の位置を探ることも試みたい。

二、伝来

本図の表装背面には、文暦元年(一二三四)から享保三年(二七一八)まで、五度にわたる銘文を墨書した紙片(図1)が貼り付けられていた。⁽³⁾

まず初度分はこうである。

「奉修復／靈鷲山釋迦如来像 巨勢金岡筆／文暦元年甲午二月吉日／自往昔相傳之長眞誌／開眼師權僧正承圓記」

これによれば、文暦元年(一二三四)に修復を行ったことが判り、またその時点で「往昔よりこれを相伝す」と言っていることから、本図の製作は文暦元年を下限とするのみならず、それよりかなり遡ることになる。なお、文暦改元は十一月五日であるので、「二月吉日」は疑問で、写し誤りがあるかと思われる。相伝の記の下に「長眞誌」とあるのと、左端に「開眼師權僧正承圓記」とあるのとの関係がはっきりせず、疑問を生じるが、あるいは転写時に混乱を生じたのかもしれない。「長眞」については、管見では資料を見出し得ない。開眼師の承圓は、若くして天台座主に就いた高僧の承圓(二一八



図1 釈迦霊鷲山説法図 背面銘文

六)に逝去した時は無官であつたとみられる。したがって、文暦元年(一二三四)には「前僧正」と称するべきであるのに、「権僧正」となっている点に疑問がある。「権僧正」を尊重するならば、「開眼師」の一行が、文暦元年の修復銘とは本来別であつたものを、転写の際に混同してしまった可能性を考えねばならない。その場合は、建永元年から建保二年の間の承圓による開眼が製作時のことかとも思われるものの、そのわずかに二十年前に修復され、しかもその時点で「往昔より相伝」というのは多少不自然な感がなくもない。このように色々と疑問を残しつつも取りあえずは、承圓の名から、おそらく本図がもとと比叡山ないしその周辺に伝来していたと考えられることを認めておきたい。なお、「巨勢金剛筆」は特に取り上げるまでもない伝承であろう。

〇(一二三六)と考えられよう。承圓は、建永元年(一二〇六)十月に権僧正

に任じ、建保二年(一二二四)十一月にそれを辞した。

承久元年(一二二九)四月には僧正に任じたものの、翌年十二月にそれも辞した。

さらにその翌年、一時座主を辞して大原に籠居した後再任していた座主も辞し、勅許を得て再び大原に籠居

し果せ、嘉禎二年(一二三

次の銘文はこうなっている。

「奉／靈山尊形 金岡筆／文安四年丙寅佛誕生日修復裏付畢／日輪院法印長瑜記之」

文安四年(一四四七)の修復銘であるが、文安四年の干支は正しくは丁卯で、三年ならば丙寅であり、写し誤りとみられる。なお、日輪院の法印長瑜という名は、奈良国立博物館本「山王宮曼荼羅」の背面墨書銘(後世の写し)の中に、「天正二年甲戌十月十九日修幅裏付畢 開眼師法印長瑜^{七十五歳}日輪院」と見え、「修復裏付畢」という語句の一致も見逃せない。しかし、天正二年(一五七四)に七十五歳であつた人が文安年間(一四四七)に生存したはずはなく、どちらかの年記が誤っていることになる。この「山王宮曼荼羅」は、横川鶏頭院の嚴覚という僧の所持品であつたと知られるが、先の修復銘の上には「文安四年甲子卯月日書之 自西塔西谷相伝之」ともあり、比叡山の西塔西谷から相伝したというが、この干支も正しくなく、甲子ならば文安元年(一四四四)にあたる。本図裏書との関係からは、文安と長瑜とが結びつけば好都合なのであるが、「山王宮曼荼羅」裏書における現状の位置関係からは難しい。また別の資料として、天台寺院である和泉国の松尾寺が天正九年(一五八二)に織田信長軍に破却された事件を記録する「松尾寺破滅之事」(松尾寺)には、「日輪院法印長瑜八十一歳」という筆者の署名がある。長瑜は、当時色々な宗派の僧侶がいた松尾寺で、子院の一つ日輪院に住み、真言密教の伝法灌頂を司っていたとされ、弘法大師像の台座銘の中に名が見え、また十二天像の天文十六年(一五四七)の修復銘にも開眼師として名を残している⁽⁵⁾。この「破却記」と「山王宮曼荼羅」の銘文を照らし合わせると、年齢に一歳のずれはあるものの、ほぼ符合する。そして、それらに

おける長瑜と同一人物であるならば、本図の修復銘の「文安四年丙寅」は誤りということになる。しかし、天正の前後で「文安」あるいは「丙寅」と写し誤った元を探っても、適当なものを見出しがたく、年記と内容の関係が転写時に混乱したのではないかと思われる。このように、年記について疑問の多い資料ではあるが、同一人物に関わる可能性のある資料が、いずれも比叡山との縁を示す点だけは注意しておきたい。

その次の銘文はこうである。

「奉修復靈山會釋迦像／巨勢大納言金岡卿筆／天文三甲寅九月吉辰／探題法印大僧都豪仁」

これも修復銘で、天文三年（一五三四）とあるが、「天文三甲寅」は、「天文二十三」または「甲午」のどちらかを写し誤ったと思われる。「豪仁」という僧の経歴は明かでないものの、同人に関すると考えられる資料がある。個人蔵の「山王垂迹神曼荼羅」⁽⁶⁾は、一部に淡彩を施した白描模本であるが、背面の銘文であったと思われる次のようなものを図の上部に配している。「金岡筆／覚舜／奉修復／日吉山王二十一社／探題法印権大僧都豪仁記之／弘治三丁己天九月二日／佐々四郎兵衛写之」⁽⁷⁾弘治三年（一五五七）の修復銘であり、豪仁の僧位が権大僧都となっているのは、天文三（または二十三）年の大僧都と照らして疑問を生じるが、同人の可能性があらう。山王曼荼羅の修復に関わっていることから、豪仁は比叡山の僧と推定できる。

次の銘文はこうである。

「靈山會尊像巨勢金岡筆／寛永三 初夏奉修復畢／秦氏認之」
寛永三年（一六二六）の修復銘であるが、「秦氏」について手掛りがなく、詳細は不明。

最後の銘はこうである。

「靈山會釋尊巨勢金岡筆／享保三己戌佛誕生良辰日／長等峯法輪房義舜／記之」

これもおそらく修復銘であろうか。享保三年（一七二八）の干支は正しくは戊戌であって、己戌という干支は存在しない。この銘は転写ではないと見受けられるが、不可解な誤りである。「長等峯」とは、有名なところでは所在地の長等山を山号とする園城寺を指すとも思われるが、ここではそうでなく、同じ長等山を山号としていた、比叡山東塔の無動寺のことと考えられる。⁽⁸⁾義舜に関する資料として、『日吉山王権現知新記』巻上に所載の、「山王垂迹神曼荼羅」というべき図の銘文に、「日吉山王廿餘社神影以梵豪筆奉謹寫之 享保七年壬寅孟夏吉祥日 山門無動寺法曼陀羅院所化法輪房義舜書」とあって、義舜は無動寺の僧であることが明らかになり、さらに法曼陀羅院という所属もわかる。よって、享保三年には本図が比叡山の中でも無動寺に伝来していた可能性が高い。

以上のように本図背面の墨書は、転写の際に多々誤りを生じているとみなされるため、細かい点で正確を期しがたい憾みがあるとはいえ、全体として、本図がもとは比叡山に伝来したものであることを指し示すのはほぼ確実であらう。文暦元年（二三三）の修復がおそらく初度と思われる、製作がそこからどれくらい遡るかは明かでないものの、可能性の一つとしては、承圓が権僧正であった、建永元年（一二〇六）から建保二年（一二二四）の間という時期を挙げることができよう。そして最後の享保三年（一七二八）には、山内の無動寺に伝わっていたと考えられる。

なお、保存箱⁽¹⁰⁾には、復古大和絵派の絵師、冷泉為恭（一八二三～六四）による箱書（図2・3）がある。

（蓋表）「靈山會場諸尊影 金岡大納言筆 三幅一鋪」

（蓋裏）「箱表文字式部少丞為恭書之」

「式部少丞」という呼称は、安政二年（一八五五）から文久二年（一八六二）頃までの落款に見られるものとされる。⁽¹¹⁾ 為恭は、古画の学習に勤しんだことがよく知られ、諸大寺の所蔵品に接する機会も多かったため、無動寺との関係を示す資料も、おそらく存在することと
思うが、この点については調査が全く行き届いていない。ただ、無動寺と縁の深い葛川明王院に關わる例としては、為恭筆の「相応和尚染殿皇后御加持図」⁽¹²⁾や、「普賢延命像」⁽¹³⁾、「普賢十羅刹女像」⁽¹⁴⁾が明王院に伝わっている。また、無動寺と何らかの関連を有していたと推測される園城寺⁽¹⁵⁾との関係では、弘化四年（一八四七）の「不動明王像（黄不動）」の模写が園城寺に伝わっており、また同年、聖護院に伝わる「新羅明神像」を模写した際、原本では不明の部分について、園城寺所伝図を参照したことも知られる（聖護院所蔵模写裏書）。こ



図2 釈迦靈鷲山說法図 保存箱蓋表

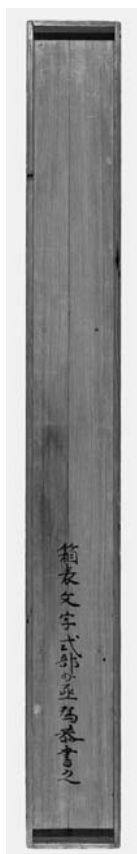


図3 釈迦靈鷲山說法図 保存箱蓋裏

のように無動寺の周辺でも活躍していた為恭が、おそらく当時無動寺に所蔵されていた本作品に、箱書を行うことがあったのだと理解される。

三、図様と表現

本図は絹本着色で、縦百六十・〇センチメートル、横八〇・一センチメートルあり、三幅一鋪で、中央一幅の左右に半幅を継ぎ、向かって右から十六・八、四十五・七、十七・六センチメートルである。左右の端近くに位置する像が、わずかに画面の枠で切れたところがあるので、画面の左右には若干切り詰めがあると見受けられるほか、下端部も図様の切れ具合から見て多少切り詰めの可能性があるかと思われるものの、全体としては、ほぼ当初の全容を保っていると言って差し支えないように思われる。全面にわたって、画絹の小さい欠損が多数生じてはいるが、おそらく彩色が画絹の保護に役立ち、幸いにも図様に關わる部分はほとんど失われておらず、彩色も剥落や汚損があまりなくて、きわめて良い保存状態といえる。

図様は、かなり広い山水の風景の中に、如来を中心とする群像を配したものである。概ね上中下の三部分に分かれ、上部には横に連なる山並みの風景、中央部にはほぼ左右対称に整然と居並ぶ群像、下部には山や溪流など変化に富む風景が表されている。

（一）中央部の情景

① 如来

まず中央部に配された、多数の像からなる情景を見ることにする。



図4 釈迦霊鷲山説法図 部分（釈迦如来）

その中での上部中央に位置し、他の諸像よりも格段に大きく表されて、視線を集めるのは、七重蓮華座上に正面向きに結跏趺坐する如来坐像（図4）である。両手を胸の前に挙げ、各第一・二指を捻じて近付ける、転法輪印を結ぶ。この印相は、釈迦の初転法輪に由来するが、阿弥陀など他の如来像にも見られる通仏相として、これのみで尊名は特定し得ない。肉身は白肉色に彩り、鮮やかな赤の線で描き起こす。頭部は、顎の方がわずかにすぼまる、単純な卵形の輪郭をもち、髪際部は、宋風の形式の一つとされる、带状に施されていた緑の彩色がほとんど剥落しているものの、露出した下描き線によれば、額の中央部が少し下がっている。眉は円弧状で外側がやや高く、眼は細く目尻が吊り上がっている。眼窩の線は、眼の上部では絵絹の欠損のため明かでないが、目頭から下瞼に近接して曲がり、短く途切れる。鼻は小さい小鼻が左右に離れ気味に付き、鼻孔は筆を軽く触れる程度で平たい形をなす。口は鼻より幅が狭く、薄い上

唇とそれより短い下唇とで、小さく結ばれる。全体的に、造作は顔の中央部によりがちで、引き締まって厳しい印象を与える。この顔立ちに近いものを探すと、桜池院本「薬師十二神将像」⁽¹⁷⁾や、安楽寿院本「阿弥陀聖衆来迎図」⁽¹⁸⁾など、平安時代末期から鎌倉時代初期頃に類品を見出すことができる。体部は、円味をもって下がる肩や、長い胴、厚みがなく貧弱な膝など、細身で柔らかい肉付きを感じさせ、胴部から脚部へと滑らかな曲線でつながる。このような体部は、斑鳩寺本「釈迦三尊十六羅漢像」⁽¹⁹⁾の中尊と似ている。衲衣は白紅地に白橙色の暈を施し、青緑と白による団花文を配し、縁取りは青、その裏は緑など、各部を丁寧な彩り、輪郭と衣文線には截金を施している。比較的単純な彩色のせいもあり、截金線が目立って、その滑らかな曲線が体軀の柔らかさを強調しているように見える。衣端が台座の蓮弁に懸かって垂れる様子の描写は精細である。像の頭部から、二本組みと三本組みが交互になった截金の光線を七方へ放射し、淡青色の二重円相光背を負っている。台座の各部は細かく区画して文様を付し、暈綯をまじえて多彩に彩る。下端の框の下に角ごとに付く脚の様な部分は特徴的な形をしているが、鎌倉時代前期の作と考えられる一乗寺の「阿弥陀五尊像」⁽²⁰⁾に相似のものが見られる。

像の彩色はすべて画絹の表から施されたものであり、今回の修復で肌裏紙を除去した際に、裏彩色は認められなかった。なお、裏彩色が行われていないことは、この像に限らず本図の全体にわたったことであり、仏画としては有名な作品にも類例がないわけではな⁽²¹⁾いが、かなり珍しく、本図の彩色における技法上の特徴といえる。

② 菩薩

如來の左右に九体ずつ、合わせて十八体の菩薩(図5・6)が、いずれも蓮華座上に坐りやや内を向くという、画一的で動きの乏しい姿勢を示している。像容は、条帛・裳・腰衣・肩衣をまとい、宝冠・胸飾・臂釧・腕釧を着ける、菩薩として通例の形姿で、着衣の彩色に変化があるのを除いてはすべて共通で、宝冠に標幟はない。像の個性は持物および手勢に表され、向かつて左(以下本稿における左右は、基本的に図に向かつてのものである)の最前列から順に、華籠、柄香炉、合掌、華籠、合掌、合掌か(前の菩薩の頭光に半ば隠れる)、蓮華、合掌、華籠、また右の前から、合掌、華籠、合掌、華籠、合掌、蓮華、合掌、香炉か、合掌となっている。総じて、尊名を特定するに足るほど特徴的なものではなく、恭敬および供養と総称できる種類の、一般的な形と言えよう。例えば『法華經』の「法師品」に、「…この經卷を敬い視ること仏の如くにして、種々に華・香・瓔珞・抹香・塗香・焼香・繪蓋・幢幡・衣服・伎樂を供養し、乃至、合掌し恭敬せば、⁽²²⁾」とあるような内容である。

十八体で一組をなす菩薩を描く作品は非常に珍しいと思われるが、『法華經』「序品」の冒頭近くには、菩薩名を十八、列挙する箇所がある。釈迦が靈鷲山に滞在していたとき、共にいた者が多くある中に、八万人の菩薩・摩訶薩が挙げられている。その菩薩の具体名として、文殊師利菩薩以下、十八の菩薩名が列記され、「かくの如き等の菩薩・摩訶薩、八万人と俱なりき」と記されるのである。すなわち、十八人の菩薩はそれだけで独立し一群をなす存在ではなく、あくまでも八万人の一部に過ぎない。したがって、經中でそれらを指して「十八菩薩」とは称していない。



図6 釈迦靈鷲山說法図 部分(菩薩、左)



図5 釈迦靈鷲山說法図 部分(菩薩、右)

しかし、梁の法雲撰述『法華義記』⁽²³⁾の巻第一においては、この箇所注する中に、「其名曰此下是第五略列十八菩薩名也」という語句があるように、十八という数が意識されることもあったことが認められよう。浅学にして十八菩薩の例を他には見出し得ないことと、それが他ならぬ『法華經』であることから、この箇所を本図の菩薩像の典拠としてほぼ間違いないかと思われる。ただし、本図の十八像の個々を、像容からそこに挙げられた諸菩薩のうちどれかに該当させる材料はなく、あくまでもこれらは八万の菩薩等を代表するものとして、あえて一般的な形で描かれていると考えられる。なお十八菩薩について以上のことが認められるならば、先に見た中尊が釈迦如来となることは言うまでもない。

釈迦說法図に聴聞の菩薩衆を表す場合、その数はどうなっているか、日本での作例を概観してみると、飛鳥時代の法隆寺金堂壁画のうち「釈迦浄土図」は釈迦の印相が說法印ではないが参考となるのはじめ、奈良時代の東大寺法華堂伝来「釈迦靈鷲山說法図」〔法華堂根本曼荼羅〕、ボストン美術館）および「刺繡釈迦如来說法図」〔奈良国立博物館〕、平安時代から鎌倉時代にかけて経巻見返や掛幅など種々の形態で描かれた法華経絵、また経絵の一種として平安時代後期の中尊寺大長寿院の「金光明最勝王經金字宝塔曼荼羅」十図のうち大半の左右上部などに配される靈鷲山說法図、さらに宋仏画の図様を伝えるものとして、寛和二年（九八六）に奄然が宋から請来した、清凉寺の「釈迦如来立像」納入品のうち版画「靈山變相図」や、宋の嘉定元年（一二〇八）開版の図に基いて日本で正嘉元年（一二五七）に製作された「觀音經絵卷」（メトロポリタン美術館）の巻頭の図も含め、おしなべて菩薩の数は多くなく、両脇侍のみのものから六

体までがほとんどである。例外的に多いものとして、平安中期から後期頃と見られる本興寺の紺紙金字本「法華經」の見返絵があり、巻によって一定しないが、四体から十二体くらいまで数えられる。それと図様が近似し、先行する平安時代初期の作と見られる、延暦寺の紺紙銀字本の見返絵も、失われた部分が多いため明確ではないが、それに類する数の菩薩を描いていたかと思われる⁽²⁴⁾。その中にある、本図の十八体は全く異例で、図様の系統を知り難く、『法華經』から直接に導き出した独自の図様ではないかと推察される。

像の表現を見ると、体軀は、極端な撫肩でほっそりと伸び上がるような、華奢な上半身に特徴があり、厳島神社に数本ある「法華經并開結」のうちの一部や、妙蓮寺本「法華經并開結」など、平安時代末期の経巻見返絵に近いものが見いだされ、奈良国立博物館本「普賢菩薩像」など平安時代後期の彩色仏画にも似た例がある。また相貌については、ふくよかな輪郭に小振りの目鼻を配する点で、平安時代後期の仏画に一般的な形式にならっている。中では目尻がかなり吊り上がった鋭い眼が特徴的であり、このような眼は、奈良国立博物館本「虚空藏菩薩像」など鎌倉時代の作品に散見するが、心蓮社本「阿弥陀三尊来迎図」や東寺伝来「十二天像」〔京都国立博物館〕のうち「羅刹天」の脇侍像など、平安時代後期の作品にも時折見られる。

なお、左右の二群で作風に相違が認められ、異なる絵師が分担して製作したらしく思われる。右側の相貌は、輪郭が眼の部分ではつきりと括れて、頬を大きく膨らませ、目鼻の表情は穏やかなのに対し、左側はやや単純な輪郭に厳しい表情を示し、脚部は右側が輪郭と衣文線で円味を強調するのに対し、左側はより扁平であるなど、

細部の形式に相違が認められ、同じ工房に属する絵師たちの間での、異なる個性が表れていると見受けられる。

③ 比丘

如來の下辺には、比丘形像十体(図7)が左右に五体ずつ分かれて坐り、いずれも持物はなく、おおむね合掌して如來を仰ぎ見る姿勢をとっている。上掲の『法華經』「序品」の菩薩の箇所の前には、釈迦と共にいた者の最初に、「大比丘衆万二千人」が挙げられる。それは「阿羅漢」であるとも言い、阿若憍陳如をはじめとする二十一人の名が記されている。これらも菩薩の場合と同様に、多数の代表として挙げられるに過ぎず、二十一という数に特に意味があるわけではないと思われる⁽²⁵⁾。二十一人の中には、釈迦十大弟子のうち優婆離を除く、摩訶迦葉・舍利弗・大目犍連・摩訶迦旃延・阿菟楼駄(阿那律)・富楼那弥多羅尼子・修菩提・阿難・羅睺羅の九人が含まれている。優婆離が洩れている理由は明かでないが、ほぼ十大弟子を含むと称してよいであろう。その他十二人も、大方は仏弟子として名が知られるものである。

靈山說法図に表される仏弟子の数も、主な作例について見ると、「法華經」見返などに比較的小さく描く図においては、まれに十数体の例もあるが、二体から六体程度が多い。それに対し、法隆寺金堂壁画をはじめ大きく描かれる作品においては、十大弟子を表す十体が多く、それに次いで多いのは、十六羅漢を表すであろう十六体である。この点で、本図の比丘形像の数は通例に倣い、特色を示すものではないといえる。

像の表現について見ると、本図の十人は顔立ち・肌の色・着衣が



図7 釈迦靈鷲山說法図 部分(比丘)

に坐る像は、羅漢図から得たままとは思われず、自在に形を変えて描いた趣がある。小さい像であるに拘わらず、天真寺本「十六羅漢像」や妙心寺本「十六羅漢像」など、宋風を模した鎌倉時代の羅漢図諸本に劣らずという以上に、より緻密に行っているとさえ思われ、本図の諸像の中でも際だって生彩がある。なお、左右二群の間には、目立った作風の相違が見られない。

様々で、老若の別も見て取られ、意識的にそれぞれ個性的に描き分けている。しかし、それによって個々の像の尊名を比定することは難しいであろう。仏弟子たちの個性的描写は、法隆寺金堂壁画以来伝統的に行われてきたことであり、目新しくはない。しかし本図における、細い描線と柔らかい暈し彩色などによる、柔軟な姿勢と的確な立体感の繊細な表現は、菩薩像における画一的な固めの表現とはつきり異なった印象を与えることは確かであり、凹凸のある頭部の輪郭や、彫りの深い顔立ち、清涼寺本「十六羅漢像」をはじめとする、宋から請来された羅漢図諸本に近似すると認められよう。しかし、ほとんどが横向きないし斜め後ろ向き

④ 四天王

十大弟子の左右下に二体ずつ分かれて立つ神将形像(図8・9)は、四天王と思われる。『法華経』『序品』冒頭に会衆として、諸菩薩の次に記される一群中に、「また名月天子・普光天子・宝光天子・四大天王ありて、その眷属三万の天子と俱なり」とあるうちの「四大天王」にあたろう。いずれも邪鬼または岩の台座を踏まえず地面に直接立つのは、儀軌に従う尊像としての正確さよりも、情景に溶け込ませることの方を重視したもので、釈迦說法図などにおいては珍しいことではない。



図8 釈迦靈鷲山說法図 部分
(四天王、右)



図9 釈迦靈鷲山說法図 部分
(四天王、左)

向かって右端の像は、右手で三叉戟を突き立て、左手には塔を捧げ持っており、『陀羅尼集経』等に説かれる多聞天に相違ない。左から二番目の、右手に筆、左手に巻紙を持つ像は、『般若守護十六善神形態』に説かれる書写の勢の広目天と認められる。以上、北方守護と西方守護の二尊の位置からして、四像を方位に従って並べたとは解し得ず、残り二像の尊名を位置から決めることはできない。

多聞天の隣の像は、大きい金色の兜を着け、鎧の上に、赤地に緑の円文、裏は淡青の合羽で肩から背を足元まで覆うという、特徴的な着衣である。合掌する両肘に剣を挟み持つ。この形の像は、南宋時代および高麗時代の仏画や写経の見返絵に見られ、また我が国でも鎌倉時代以降に見受けられる、韋駄天とみなされ、韋駄天は増長天眷属の八将の一であることから、本図においては増長天の代わりに、あるいは増長天として描かれたのではないかと思われる⁽²⁶⁾。増長天の形像は諸経により一定しないものの、持物が刀剣である点については共通し、持ち方はともかく、持物としては本図の像と齟齬しない。広目天の隣の像は、右手に剣を持ち、左手は第四指を曲げ他の四指を広げる特徴的な印を結ぶが、この形から尊名の特定は難しく、上述のように三像が決まるとすれば、残る地国天にあてられることになる。地国天の諸形像の中にも、刀を持物とするものは少なくない。

表現については、右側の二像は細く滑らかな墨線による象形が平板でおとなしいのに対し、左側二像の方は墨線に抑揚があつて躍動感に富み力強いという、明かな相違がある。

⑤ その他の天部等

十大弟子の下辺に、左右に分かれて五体ずつ、非常に変化に富む像容を示すが、総じて天部かと見受けられる一群がある。

右側(図10)の内寄りから順に見て行くと、まず、宝冠を着け緑色の衣に白い帯を締めた男性が身を屈め、捧げ持つ盤状の容器に盛ったものは、上部が欠損しており詳細不明ながら、青い玉が三つほど認められる。青緑色の龍が背後から男の肩に足を掛けてのし掛かり、



図10 釈迦靈鷲山說法図 部分（天部等、右）

男性像と一緒に、墨に銀の暈を付すと見られる涌雲に足元を埋めて表されている。一般的に龍王と称されるものであろう。

その後の像は、墨線の間金泥線を入れた巻き毛の頭部に、顔面を取り巻くように灰緑色の蛇を何重にも巻き付け、右手でその尾を

掴むらしく、左手は指を屈して前に向け、大袖と鰭袖の衣の上に肩鎧を着け、裳に重ねて腰衣を着け、肩布を首の前で結び、領巾を肩に掛け、爪先に上向き突起がある沓を履いて立つ。衣の各部を橙や青や緑などに塗り分け、暈を施したり、連珠文を施したりと、細かく彩色している。蛇を巻き付ける点から、蛇の神格化とされる、八部衆のうちの摩睺羅伽と考えられる⁽²⁷⁾。

その右下に立つ像は、頭部が鶏形であることから、やはり八部衆のうちの迦楼羅であろう。大袖と鰭袖の衣に、肩衣・領巾を着けている。赤い鶏冠や、やはり墨線に金泥線を配する後頭部になびく毛の鮮やかさに加え、橙地に赤い暈の衣に、一旦橙を塗った上に重ねて塗り直した青い縁取りなどの配色が華やかである。

迦楼羅の上の像は、宝冠を着けた女性で、着衣は大袖・鰭袖・肩蔽・領巾である。特徴は、胸前に抱えた細長い包みにあり、白点を赤の円で囲む文様を橙地に施した、筒状の袋かと見られるものの両端を垂らしている。この持物は、中国や日本の絵画にしばしば見ら

れる、隠者ないしその従者が持つ包み⁽²⁸⁾との相似から、琴を表すと考えられる。大長寿院の「金光明最勝王經金字宝塔曼荼羅」は、この形の包みを描く日本での古い遺例であるが、第三塔では、宝王大光照如来が説法する宝莊嚴という仏国土へ向かう男性が、また第五・九塔では、釈迦が説法している塔に向かって歩む男性が、それぞれ従者に、この包みを胸前に捧げ持たせているところから、説法を聴聞する際に携えるものの一つという認識があったことを確認することができ、本図と意味的に関連するものとして注意されよう。本図の女性像に戻って、この持物から直ちに特定できる尊名を思い付かないが、この像の姿に類似するものとして、本興寺本「法華經曼荼羅」⁽²⁹⁾第一幅で、靈山説法の場面に表された多数の会衆の中に、唐装の女性が袋に入れた琴らしいものを胸前に捧げ持つて坐る像が見出されるのが、本図と主題が共通する点で注目される。本興寺本の像の隣には毘沙門天と龍王が並ぶが、その他周辺に居並ぶのは、鉢様のものを捧げ持つ女性や、比丘尼、童子、そして官人風の男性などであり、この琴を持つ女性が天部か、在家の信者すなわち優婆夷か明確ではない。いずれにせよ、側の女性の持つ鉢が供養具とみなされることとの関連から、琴は奏樂供養を表すと解されうるであろう。その背後に立つのは、笏を構えた唐装の官人であり、頭頂部に戴いた青色の小さい花形のような袋様の帽を顎に廻した紐で結びつけている。淡紅の大袖の衣に鰭袖の付いた緑衣を重ねる着衣は他の諸像と基本的に共通するが、背中に、彩色が剥落しながらも下描きの墨線で、腰帯から上へ膨らむ曲線を描くのが確認され、革帯^{かわたい}の上手部分を表すとみなされるのは、唐風の官人の装束を詳細に描写するものとして見落とせない。本興寺本「法華經曼荼羅」の上掲の女性

の左隣にも、同様に革帯を着けた官人が笏を構えて坐る姿がある。本図の男性も、靈山說法に参じた在家の信者、優婆塞を表すと解してよいと思われる。『法華經』「序品」冒頭部の会衆の中には、諸天部の後に、優婆塞の代表として挙げられたと思われる、韋提希夫人の子の阿闍世王が記されていることから、この像をそれに当てることができるかもしれないが、冠の簡素さは王にふさわしくないと見られる。⁽³⁰⁾

左側(図11)に移って、最も内寄りの像は、宝冠を着け、白い肉身の上半身に、白橙地に赤い暈と青の点文の条帛と、緑の天衣を掛け、淡青の裳と淡緑の腰衣を着け、足の下には緑の蓮肉に赤い花弁の蓮華座を有する菩薩形で、白点を橙の円で囲む文様を赤地に施した袋に入った、琵琶を抱えている。琵琶を持つ物とする菩薩形の像として

は、現図系胎藏曼荼羅に表される弁才天があり、また二十八部衆中の一体、あるいは阿弥陀に伴う二十五菩薩のうちの一体もあるが、⁽³¹⁾いずれもその琵琶を袋に入れる例は知られない。右の群の女性が琴を袋に入れるのと関連していよう。なおこの菩薩形像は、柔らかな



図11 釈迦靈鷲山說法図
部分(天部等、左)

身のこなしで頭部だけ後へ振り向けている点に注意しておきたい。

その後立つ像は、宝冠を着け、大袖・鰯袖・肩蔽・天衣などの着衣で、右手に独鈷杵を構え持ち、左手は胸前に仰向けて、頭光を

負っている。像容を諸作例に照らして、帝釈天と認められよう。

その背後に半ば隠れて立つ像も同様の着衣で、異なる形の宝冠を着ける。橙色の地に赤の暈しを施し白と青で円形の文様を配し、青の縁取りを施した衣が鮮やかである。把手のあるらしい円盤状のものを右手に持ち、左手にも、前の像の頭光の陰になりながら、同形のものに向かい合わせの形に持つと見られるところから、持物は樂器の鐺鉢かと見受けられる。鐺鉢を持つ物とする像には、二十八部衆中の神母天とされる一体があるが、作例を見ると本図とは結びつき難い。⁽³³⁾前に立つ像との服装の相似や、この像も同じく頭光を負うことから見て、前の像と組になっている感じがあるところから、神母天という特殊なものよりは、持物に疑問はあっても、梵天として描かれていると考えるのが穏当ではないかと一応考えておく。

その左下の像は、赤身に三面四臂で、金髪は逆立ち、左右第一手に弓矢を執り、挙げた第二手に日月を捧げ持って、毘藍座上に立つ。六臂でなく四臂である点に疑問はあるものの、持物などその他の特徴を、蓮華王院の「二十八部衆」中の像などの作例に照らして、阿修羅とみなされる。⁽³⁴⁾細身の長身で、裳を短く着け脚を出す姿は、若々しさを感じさせる。橙地に赤い暈と青の三星文を配した条帛や、青い天衣、赤地に青と白による団花文を配した裳、緑の腰衣など、華やかな彩色がよく残っている。先に見た八部衆中の諸像が光背を有しないのと異なり、この像も八部衆の一でありながら、帝釈天など直前の二像と同じ青い頭光を負うことにより、それらと特に関係があることを表している。

帝釈天と阿修羅とを認めた上で、それらを振り返る姿によって関連があることを示唆する、琵琶を持つ像に戻ると、『金光明最勝王

經⁽³⁵⁾「大弁才天女品第十五之一」の頌において、弁才天を種々讃歎するに続けて、「阿蘇羅^(阿修羅)等の諸天衆、咸く共に其の功德を称讃し、乃至千眼帝釈主も、殷重の心を以て觀察す」と、弁才天と阿修羅(阿蘇羅)および帝釈天(千眼は帝釈の異称)の関連を記すところから、この像はやはり弁才天とみなすのが適当と思われる。ただし琵琶を袋に入れる点はお疑問として残るが、これについてはまた後に触れることがある。

最も手前に立つ像は女性で、冠を着け、緑の大袖・赤の肩蔽・淡褐色の領巾、淡青の裳などの着衣は、右側の琴を持つ女性と同種の姿であるが、やや差し出した右手の先が欠損していることもあり、特徴に欠ける。とりあえず形からは、高貴の女性としておくほかない。右側の優婆塞と対を成す優婆夷、すなわち在家の女性信者に当てることができるであろうか。なお『法華経』「序品」は、優婆夷については固有名詞を挙げていない。

以上繁雑になったが、十体について見てきたところを整理すると、一部不確定な像もあるものの、天部の代表といえる梵天・帝釈天、広範に信仰された弁才天、次いで八部衆のうち摩睺羅伽・迦楼羅・阿修羅・龍王、そして優婆塞・優婆夷などであり、『法華経』「序品」に会衆として最後に記される天部たちと、加えて在家信者を、代表的なものによって表すとみなされよう。

これらに類する像を、靈山說法図の主な例について見ると、まず宋画では、清凉寺釈迦像納入の版画「靈山變相図」には、二菩薩と十大弟子の外側を囲んで二十体の様々の像が描かれる中に、龍王二体・阿修羅・摩睺羅伽・乾闥婆が認められるが、その他異形の像の

多くは尊名が不詳で、日本の諸作とはかなり様相を異にする。雲龍院の宋版「法華経」見返絵には像に名札が付いており、四天王・阿修羅・乾闥婆・龍王・迦楼那(迦楼羅か、鳳凰を負う神将形)・梵王など多数含まれ、阿闍世王ほか男女も列する。また宋版に基づく鎌倉時代の「法華経絵巻」(メトロポリタン美術館)巻首の釈迦說法図には、神将形六体・阿修羅・龍王・矢や戟を持つ三面六臂像などが見られ、天部ではないかもしれないが、華籠を持つ女性像も二体混じり、前には王など俗形の男性が多く居並ぶ。

平安時代の例では談山神社の「法華経宝塔曼荼羅」には、塔の下部のほか左右の説話図の中にも、靈鷲山說法の場面が多く描かれているが、会衆に含まれる天部は神将形に限られ、数は一体もないものから八体まで一定しない。大長寿院の「金光明最勝王経金字宝塔曼荼羅」においては天部がほとんど見られないが、第一塔の右上部分に、馬頭・鶏頭・象頭の像が認められ、緊那羅・迦楼羅等と思われる⁽³⁶⁾。鎌倉時代初期の海住山寺本「法華経曼荼羅」では、釈迦の左右下に分かれて居並ぶ中に、本図に似た形の龍王や、阿修羅・摩睺羅伽が見いだされる他、神将形の天部が多く、前には王侯貴族の風俗の優婆塞・優婆夷たちが供人を伴って参集している。大福田寺の「釈迦八相図」中の靈鷲山說法の場面では、画絹の損傷のために不明瞭な部分があるが、四天王・二王・阿修羅などが見られ、その他女性形の像も数体混じり、宝珠などの持物も認められる。

総じて、八部衆を揃えるなど体系的な描写は行わないのが普通で、かなり自由に選択して描かれるが、中では四天王などの神将像や阿修羅・龍王などの頻度が比較的高く、本図の場合もその傾向から大きく外れるところはない。

⑥ 構成

改めて中央部全体を見ると、諸像は与えられた空間に比して小さめに表され、やや多すぎとも見えるほど十分な間隔をとって配されている。そのため、会座に参じているかのような陶醉の感覚を見る者に与える、情景の迫力は備わっていない。ここにあるものは、靈山説法という事象を客観的に眺める、冷静な視点である。

ここで、釈迦を囲む菩薩衆と十大弟子が坐像であるのに対し、四天王および天部等十体の像は、立った姿で、しかも少し離れた位置に表されていることに注意したい。『法華経』「序品」には、聴聞の四衆を列挙した後、「各、仏足を礼し、退いて一面に坐せり」と記されるので、それを正確に絵画化するならば、すべて坐像でなければならぬ。もちろんその通りに表す図が古来あり、『法華経』見返絵「靈山説法図」のほとんどすべてや、談山神社本「法華経宝塔曼荼羅」の第五・六幅および開結両経幅の下端部、鎌倉時代後期の本法寺本「法華経宝塔曼荼羅」第一・六幅、本興寺本「法華経曼荼羅」の当該部分などを例に挙げることができる。その一方で、清涼寺本尊納入の版画「靈山変相図」や、談山神社本「法華経宝塔曼荼羅」のうち上に挙げた以外の六幅の下端部、大福田寺本「釈迦八相図」などのように、釈迦の両脇に密集する諸衆のほとんどを立像とし、前で拜する若干の衆だけを坐像で表す図も少なくない。³⁷⁾その中にある本図は、釈迦に近い位置で取り巻く菩薩と十大弟子は坐像、それより下部の諸衆は立像という組み合わせになっているのが異例であり、特別の意図があることを思わせる。上の諸衆が釈迦に注目しているのに比べると、下の諸衆のうち特に中の十体は向きがまちまちで集中性に欠けるのも、立った姿勢に依拠している。これは、説法

の場に到着はしたものの、未だ聴聞の態勢に入っていない状態を示すのではないだろうか。先に疑問として残しておいた、このうち二像の持物、琴と琵琶が袋に包まれていることも、彼らがここまで移動して来たところを表すと考えれば自然な形と受け止められ、表現意図を体して行き届いた描写とみなされる。これら天部等諸衆の動的な表現は、観者を説法の場合へ導き入れるための媒介の役割を果たす構成要素でもあるといえよう。

また、この部分の地に目を向けると、全体が均一ではなく、右下隅を低い三角形に占める部分と、その少し上に左から楔状に伸びる部分、上端部の左右一杯などに、明るい灰緑色をあまり厚くなく塗って周囲を暈しており、草地を表すとみなされる。その他の白っぽい部分の絹目に嵌って光っているものは、銀泥と見受けられ、擦りつけるように淡く塗られて、地面に明るい輝きを控えめに付与していたと思われる。これらの彩色によりこの空間は、観念的に莊嚴され超越性を帯びた仏の世界とは異質な、人間界と同じ具体性を帯びている。もちろんこれは『法華経』に、釈迦は常に娑婆世界にあつて教化するとあるのにふさわしい表現である。また、地の彩色が不相称であるゆえに、諸像配置の相称性が引き起こしがちな堅苦しさを和らげる効果もある。なお、この部分における地の彩色については、下の部分との関係で後に再び触れることがある。

(二) 上部の風景

① 靈鷲山

中央の説法場面を挟んで、上と下の二部分に分かれて、自然の風景が表されている。どちらも山を主とし、色調も共通するので、上

下合わせて中央部分を包み込む効果もあるが、上下それぞれ異なる役割も負っているよう。

まず上部には、左右一杯に山が連なり、その裾を隠して帯状の霞が層をなして立ち籠める。霞は、縁に青を濃く暈し塗りし、内部の青が淡い部分は絹の焼けたような褐色を呈している。山峰は五つ数えられ、概ね左右対称で、中の峰ほど高く、中央の峰は特に高くまた大きくて、集中的な構成になっている。

中央の峰（図12）のあたりには絹の細かい欠損が集中しているために、形態を確認しにくいのが、墨の輪郭線と青および緑などの暈し彩色で表された峰の形を、赤外線写真（図13）や修理途中の裏面から

の観察も援用しながら見ると、頂上部は円く、向かって右の

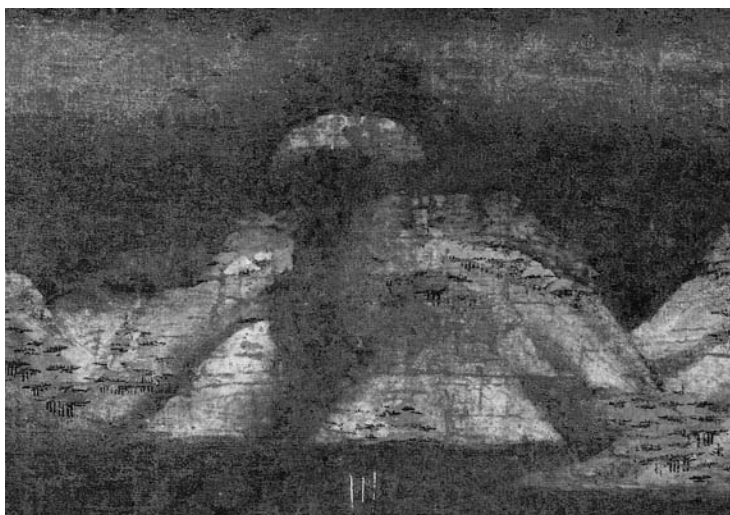


図12 釈迦霊鷲山説法図 部分（霊鷲山）



図13 釈迦霊鷲山説法図 部分（霊鷲山） 赤外線写真（修復前）

肩部は、稜線が急角度で下りかけたあたりで画絹が欠損しているため、明確ではないものの、欠損部の上下に認められる滑らかな曲線が連続するかと見られ、途中で輪郭の縊れなど目立った変化を生じるほど欠損部の広さはないと思われる。この突出した峰部の下に、より緩やかな傾斜の曲線で形作られた、大きい膨らみをもつ山腹部があり、峰部を受けている。頂部の左も稜線が急角度の曲線で下りかけるが、その先の、損傷が激しいあたりには、稜線の延長にあたる線や青緑の彩色を、見出すことができない。少し下の、内側に引っ込んだ位置に、やや膨らみをもつ縦に伸びる輪郭があり、その下方で左へ張り出した膨らみを作り、ゆっくりと内側へ戻って行く。この部分は損傷が甚だしいが、残存する画絹に褐色の彩色があり、岩の露出した崖面を表すと見られる。この部分と同じ彩色の断片が頂部の左下一帯に散在するところから、この崖は上部で左方へ張り

出して、頂部を受けるかと推定されるけれども、両者の接続部の輪郭は損傷のため確認し難い。上述の縦の輪郭部分の陰に交わる形で、左へ緩やかに下る尾根があり、また張り出した部分と交わる形でも、やはり左へ下るもう一つの尾根がある。突出した峰部の左右に取り付くこれらの低い山の部分は、緩やかにうねる比較的単純な曲線で柔らかい膨らみを描き、その内部には、裾から切れ込む谷を左右に設け、それらの谷に沿った側筆の掃き付けも裏面から認められて、凹凸に富み量感のある山を形作っている。以上のような描写から、この中央の峰は、鷲が頭部を左方に向けて立て、胸を張り、左右に翼を広げた雄偉な姿とみなされ、

『法華經』はじめ諸經に、釈迦如来が住し説法する場として説かれる「王舎城の耆闍崛山」、通称「靈鷲山」を表すとみてよいであろう。

靈鷲山の形については、依るべき決まりがあるわけではなく、我が国の古代仏教絵画の母体としての中国の状況を反映する資料として常に取り上げられる、敦煌莫高窟壁画においては、靈鷲山とみなされる場面のどれをとっても、峰は鷲形に描かれておらず、⁽³⁸⁾宋版本の靈山説法図の遺例にも鷲型の峰は見出だされないの、中国には靈鷲山を鷲形に表す図像がなかったと考えてよさそうに思われる。

我が国の遺品でも、飛鳥時代から平安時代初期頃までは、鷲型が見られず、⁽³⁹⁾鷲形の靈鷲山が初めて見られるのは、十一世紀前半の作とみなされる金剛証寺本「紺紙金字法華經并無量義經・般若心經」のうち「法華經卷第一」の見返絵あたりであると思われる、鷲形の靈鷲山の定型は、十一世紀半ばころに成立したと考えられる。以後は、平安・鎌倉時代の経巻の見返絵など諸遺品に見られる通り、靈鷲山は、呼称に即して峰が鷲の頭部形に突き出るという、かなり非現実的な形に描かれることが普通であり、本図の場合もその一例に過ぎない。⁽⁴¹⁾

彩色は、主となる明るい緑を、褐色の谷の部分を少し暈して残しながら、厚く塗った上に、概ね尾根部分に青を暈して重ね、一層の量感を表している。その上にさらに重ねて量感を強調する要素として、松を表すとみなされる叢林を所々に配するが、笠形が重なるような茂りは山に施された緑よりも深い緑で、また並列する幹と短く出る枝は墨で描いて、大きいかたまりをなしている。左右の尾根の上部はこの叢林で覆われ、また剥落の進んだ頂部にも、同じ種類の

叢林の痕跡があり、裏面からは、頂部の輪郭に重なって一杯に並んだ幹や、高く盛り上がる茂りがよく確認された。この様に豊かな樹叢によって、観念的な形の峰の輪郭が柔かくぼかされ、自然な感じに整えられている。

なお、この峰の左側の尾根部の上に、取り付くように小さく配された、淡い緑色の小さい突出部にも注意したい。現状ではかなり見えにくくなっているが、赤外線写真により輪郭線が明瞭に見られ、その形は、左下から軽く波打ちながら斜めに上った稜線が、頂を過ぎたところで急に落ちて行き、尾根に到っている。その内部には、輪郭に沿う形に側筆を掃き付けて、立体感を与えている。その先にもう一つ同形反復的に重なるものを加えているのも認められる。この様に尾根に取り付く感じの白っぽい岩は、「信貴山縁起」⁽⁴²⁾（朝護孫子寺）の山景描写に多用されており、中でも「延喜加持卷」の第十九紙のはじめにあるものは、輪郭も本図とよく似ている。

中央の峰以外にも眼を向けると、より低い峰が左右に二つずつ、しかも外ほど小さく配されて、左右相称性を示し、ひときわ大きい中央の峰への求心的な構成になっている。「法華堂根本曼荼羅」の靈鷲山が、中央部を大きく占める主峰に加えて、左右に谷を挟んで脇の山を配しているのをはじめとして、靈鷲山は単独でなく、複数の峰の集合として描かれるのが普通である。「法華經」見返絵の諸例にあたってみると、十二世紀半ば頃の百済寺本「法華經」あたりまでは、左右の峰の数が異なるなど形式に変異が多く、平安時代最末期に到って、左右対称性が定型化するように思われる。

左右の各峰の表現は、中央の峰の両翼部に準じる。柔らかいが

所々に変化を含み単調に陥らない曲線で輪郭を形作り、内部には裾から中腹まで伸びる谷を一二刻むか、前に低い山を一つ重ねる程度の単純な形式で、彩色は緑を主とし、その一部に青を重ねて量感を生み出し、また変化をつけるため小部分に褐色および白っぽい部分を配して、穏やかな山並みが表されている。面的なまとまりをもつ密集した松の叢林を所々に、特に山の輪郭に重なる位置に多く配することにより、輪郭を和らげ、かつ量感の増幅に資している。この叢林の配し方は、例えば「信貴山縁起」が、空間展開の躍動感を尊重し、山の輪郭を損なわないよう主に輪郭の外側に帯状に並べて少なめに施すのとは異質であり、山そのものの描写と併せて、風景の表現を温雅にしている。

盛り上がりを目立つ山の形態は、天喜元年（一〇五三）の平等院鳳凰堂扉絵「九品来迎図」および「日想観図」の中景部分の山に、叢林の配し方も含めて相似し、彩色法も基本的に共通する。相違点を挙げるとすれば、鳳凰堂扉絵の方が懸崖部を多く含み、また前後の重なりを積極的に表しており、本図の方がより柔らかみを示し、また五峰が横一列に並ぶことよって、空間を平板にすることである。保延二年（一一三六）に宮廷絵所の藤原宗弘が製作した「両部大経感得図」（藤田美術館）でも、近景ないし中景とみなされる部分に、本図に近い形の山が見られるが、前後の重なりをかなり極端に表しているのは、鳳凰堂扉絵の表現が形式化したものとみなされよう。十二世紀前半と推定される「源氏物語絵巻」のうち「関屋図」（徳川美術館）の山も近景から中景に属するものであるが、形態や並列的な構成法は本図とよく似ており、濃厚な彩色法も基本的に共通している。また一方で叢林に関しては、形式や山の輪郭に多く重ねられ

る配し方が、十一世紀後半と見られる東寺伝来「山水屏風」（京都国立博物館）の遠景におけるものと明かな共通性を示すものの、本図の方が量が多く、山を覆う度合いが強いため、山を近く見ているように感じさせる効果があると思われる。また、「法華経」見返絵における霊鷲山は、幾層もの深い霞の上に山頂部ばかりを断片的に覗かせて、かなり遠い感じに表すことが多いのに比べると、本図の場合は、全体が横に連なる一つの山脈として描くため存在感が強く、また霞は二三層が重なるもののほとんど一条に見える単純なもので、それを挟んだ下の説法会場と山があまり離れた感じにならない。つまり、本図の霊鷲山は会場のすぐ後に屏風のように広がっており、それ以上奥へ視線を導くものがないため、本図の空間全体を近く感じさせる要素になっていると言えよう。

② 空

山の上に広がる空は三層に彩られ、下から順に、白っぽい青の顔料による彩色が見られるが現状では褐色に近い部分、顔料は確認しがたいが白っぽく見える部分、青い顔料の彩色があり下の部分よりは黒っぽい褐色に見える部分が、それぞれの境目を柔らかく暈されている。鳳凰堂扉絵や東寺伝来「山水屏風」、さらには「源氏物語絵巻」の「柏木二」（徳川美術館）の画中屏風絵山水図に到るまで諸遺品を見ると、唐朝絵画の伝統を引く空の表現は、下部を白っぽく、上部を青くする二層で、境を暈して彩るのを常としているように思われる。そして鎌倉時代になると、天空は下が白、上が青の二段に、しかも形式化し画然と分けて彩られることも多くなる。それらの中であって、本図のように三層をなすのはかなり異例といえよう。下

の青い部分は、山裾を籠めて三段ほどの帯をなして棚引く霞と色が共通することから、空そのものの色というよりは、山際に漂う霞を表すというべきであろう。鳳凰堂扉絵の場合、天空の下方部分は白下地上に何段かに藍を淡く刷っていたとされ、それはおそらく霞のかかったような空気の感じを微妙に表現するものと思われる。なお、空の最下層に霞を配することは、時代の降る例として、室町時代初期ころの個人蔵の板絵「春日宮曼荼羅（裏面仏涅槃図）」や奈良国立博物館本「春日宮曼荼羅」などにも見られ、この後も伝統として一部で受け継がれたことがわかる。本図の場合、そのような古様な表現法を採りながらも、微妙さを失い形式化が進んでいるために、空の色がかなりはつきりと三段に変化するかのような様相を呈している点に、若干時代の下降が窺われ、かつ各層を画然と塗り分ける段階よりは前に位置すると認められよう。

なお、空に付加された要素として、左上の上空部に、鮮やかな赤に彩られた帯が飛んでいるのが認められる(図14)。墨で輪郭線の間にもう一本線を引くという丁寧な描写をしており、損傷のため全形は明確でないが、翻転する数個の断片が見られる。その少し左下に、



図14 釈迦霊鷲山説法図
部分(飛ぶ帯)

同様の形の痕跡があるようにも見え、赤い顔料がわずかに存在するが、帯を表していたかどうか明確でない。構図の均衡上、右方の空にもあつてしかるべきかと思われるが、画絹が細かく損傷しているため、それらしく見える痕跡がな

くもないものの、明らかに確認し難い。霊山説法図の上空に飛ぶものといえ、天衣をまとう飛天、または結びつけられた帯を翻らせる楽器がある。例えば清凉寺の版画「霊山変相図」にはその両方が表されており、また本興寺本「紺紙金字法華経」巻第一見返絵には奏樂飛天が見られることから、それら両者は親密な関係にあるといえよう。延暦寺本「紺紙金銀交書法華経」をはじめとする法華経見返絵の多くには、単純な棒に近い形の笛を主とする、帯付きの楽器が飛んでいる。本図の場合は、形から見て楽器の方にあたると思われるものの、その周辺の絵絹が細かく損傷しているために、楽器の存在は確認しがたい。霊山説法図ではないが本興寺本「紺紙金字法華経」八巻のうち巻第四見返絵には、釈迦・多宝二仏が並坐する宝塔の上部左右に、蝶結びの帯のみが飛ぶ様が描かれているところからすれば、この図の場合も、帯のみという可能性がなくはない。いずれにせよ、仏の説法を讃歎供養する要素には違いないであろうが、小さく控えめな表現と思われ、殊更に空間を荘厳する意図は窺えない。

(三) 下部の風景

以上見てきた上部の風景は、霊鷲山として、霊鷲山説法図には付きものの要素であり、中央部の諸像と合わせて、一般的な図様を形成するのに対し、それよりも下部に風景を配するのは、それほど一般的ではない。しかも本図においては、下部が全体の三分の一強も占めており、そこに負わされた意味は小さくないであろうと思われる。下部の風景も、やはり中央部とは霞で隔てられて展開する。構成の概略は、左右に山の一部が現れ、中間にはなだらかに起伏する平

坦地があり、右の山陰から流れ出た水が、下端部を左端まで流れ、途中に橋が架かって、下端にわずかに覗く手前の岸と、平地部分とを結んでいるというものである。

まず左手の山(図15)を見ると、一番高い部分から急な稜線が右へ下り、二重に棚引く厚い霞に没する。その山との関係が明確ではないが、右側に、ごつごつと屈曲した輪郭で縦長の岩塊が霞に見え隠れしており、山裾は右下へなだらかに伸びる。岩塊の中央辺に重なって立つ二本の喬松は、淡茶色の幹に明るい緑と白茶色による苔を付し、墨の裳枝と緑の葉部からなる茂りをまとわせる。その山下の平坦部の上端の輪郭は緩やかにうねり、筆の腹を用いた軽い筆触もその流れを強調するように施されている。この部分は、明るい白茶色の彩色も与って目立っている。その手前に裾をなだらかに引く山は、先の稜線にほぼ同形で重なる急な稜線から、霞で途中を隠されながら続いて下るようであり、奥の山との間にやや広い谷間を作っている。さらにその手前に重なる、ごつごつした凹凸のある輪郭の



図15 釈迦霊鷲山説法図 部分(下部山水、左)

急な斜面は、そのまま平地まで達する。斜面の途中には、明るい緑と肌色による複葉を付けた樹木が一本立ち、また裾近くには灰色の細長い笠塔婆が一基建つ。以上の山全体として、前後に重層する形を描き、その層ごとに緑を塗る部分、その上に青を重ねて暈し塗りする部分、そして緑褐色とする部分と、彩色に変化をもたせ、立体感を強調する表現になっている。その前後にわたって、上部で見た霞と同様に彩色された霞が四層をなして配され、奥行きの効果を高める。なお、山の背後に廻る霞の量は少なく、諸像の配された空間との間に距離は感じられない。また、うねる土坡の右方部の輪郭より上の部分は、緑の混じる褐色を呈し、その上に棚引く霞の隙間から見える部分には、中央部分の地の一部に見たと同じ、明るい灰緑色が施されており、会場の地面の続きが見えているとみなされる。つまり、土坡を越えたところはもう会場の始まりなのである。

右手の山(図16)は、左と同じ程度の高さながら、図中でその位置をかなり低くして、手前に位置することを表し、両山の間には空間の奥行きを作り出す。山は左と同様の輪郭や襞の畳み方を示すが、最も手前の塊には鋭く尖る部分や洞窟状の窪みも配し、変化を増している。一番奥の稜線の陰から、瀧とも称しうる溪流が五段をなして流れ下り、最後は、山の裾にある岩塊の陰に注ぎ込み、そこから水は岩塊の左方へ回り込んで、下部の水面につながる。瀧は各段とも二三本の帯に分かれ、白っぽい青に塗られた帯の中には白線が平行状に細かく並んで、空隙部と外縁部を黒褐色にした上に浮き立っている。このような段をなす瀧の表現は、古くは「楓蘇芳染螺鈿槽琵琶」の捍撥画「騎象奏楽図」や「麻布山水図」など正倉院宝物に見



図16 釈迦霊鷲山説法図 部分（下部山水、右）

られるのをはじめとして、鳳凰堂扉絵のうち「上品下生図」にも見られる伝統的形式に従っているが、「信貴山縁起」の「尼公巻」の絵の冒頭部や、保延二年（一二三六）の作と考えられる「真言八祖行状図」〔出光美術館〕の「二行」幅⁽⁴⁴⁾など、平安時代後期の作品や、鎌倉時代初期と考えられる神護寺の「山水屏風」⁽⁴⁵⁾においては、本図と一層共通する、各段の水流をはっきりと二三本の帯に分け、暗い背後空間の上に際立たせるといふ、形式化の著しいものが見られる。瀧の周辺の地形は、墨線を生かした「信貴山縁起」の奔放さや、「真言八祖行状図」の堅固な構築性に比べると、本図では温雅で端正に整え

られた印象が強い。瀧の急流と周囲の地形に有機的な関連が乏しいということもできるであろう。瀧の節部分に、奈良時代の作品にはある、水の湧き返る様な形が認められず、細い線状の白いしぶきのみを表しており、簡略化と見受けられるのも、それと同調している。

なお、山の上端近くの斜面に、左の山裾に配されていたのと同形と見られる、笠塔婆が一基立っている。このように霊鷲山図の中に塔婆を配する例としては他に、性海寺の「彩絵舍利厨子」側面扉絵や、常楽寺の「釈迦八相図」第六幅があり、また形式の異なる塔婆であるが、法隆寺金堂の阿弥陀如来像台座の上座右側面板絵も類例にあげられよう。この種の塔婆描写の意味については、『法華経』「如来神力品」中の「若しくは山・谷・曠野にても、是の中に皆応に塔を起てて供養すべし」に相当するのではないかとする、渡辺里志氏の説がある。⁽⁴⁶⁾すなわち、他の様々な場所と同様に山谷中でも、法華経が存在するところでは、塔を起てて供養することを表すと見られる。

手前の岩塊の上に小振りの松が三本立ち、青と緑で鱗状に葉叢を描くが、裳枝は表さない。右端に高い松ものぞいている。その奥の斜面の裾部には背の高い樹木が一本立ち、細かく分かれた枝先に放射状に付いた緑の広葉の中央に、青く彩られた子房形の先端に淡紫のような色の房の付いた花が、三つずつ束をなして付いている。ほっそりとした樹形と共に、東京国立博物館本「十六羅漢図」、東寺傳來「山水屏風」、金剛峯寺本「仏涅槃図」、「両部大經感得図」など、唐風を引く平安時代の諸作品に見出される花木の類型に属し、樹種を特定できる類のものではない。中でも「吉備大臣入唐絵巻」（ボス



図17 釈迦霊鷲山説法図
部分（落花）

トン美術館）第一段の高樓の左に櫻と並んで立つ木の花が、色こそ子房形も房も赤くて異なるものの、本図とよく似た形を示している。注意したいのは、この木の下に地面に落花が多く見られることである。（図17）木の根本のほか、少し離れた水辺近くにも散在させることにより、水に流れることまで想像させる、細やかな気配りの窺われる描写である。人気のない山中にひそやかに散る花によって、閑寂の感が増すと思われる。

落花の描写は、本図のような唐風の花の場合をいま例示し得ないが、「源氏物語絵巻」（徳川美術館）の「竹河（二）」に櫻、また「真言八祖行状図」の「恵果」幅や「空海」幅に梅・櫻、また「粉河寺縁起」（粉河寺）や「鳥獣人物戯画」（高山寺）甲巻には灌木であるが萩の場合が見られ、平安時代後期には風景表現における慣用的手法であったことがわかる。しかし、それらよりも前の遺品で、唐絵の古い形式をより伝えているとみなされる、東寺伝来「山水屏風」には見られないところから想像するに、大和絵における情趣表現として始まったもので、後に本図のような唐絵に類する内容の図にも波及したと考えることができるかもしれない。なお、「真言八祖行状図」の「龍猛」「龍智」などの幅や、平等院鳳凰堂の仏後壁表面画、金剛峯寺の「阿弥陀聖衆来迎図」、また「信貴山縁起」の飛倉・延喜加持両巻や、「葉月物語絵巻」（徳川美術館）第六段の画中障子絵などにおける、紅葉の散り敷く様子も、落花と類似の表現と言えよう。

なお、その木の根本の右側に、尖った山形に剥落し残った明るい

緑の彩色があり、左側には不規則な形に残った白っぽい彩色が認められる。共に植物の痕跡かと思われ、さらに景趣を加えていたかと推察されるが、明確でない。

左右の山の間の部分には、本図の中で比較的大きな絹の欠損が生じている⁽⁴⁷⁾。その左方は、山裾に平地が広がっており、右方は、瀧の四段目を受ける位置の岩塊の左裾に付いた低い岩が損傷部に掛かっており、その下部の水面もやはり欠損部に掛かり、もとはもつと左方へ入り込んでいたであろうと思われるが、それ以上に大きい地形の変化がこの欠損部にあったように思われる。左右の山の間の白茶色の平地は、現状で感じられるよりも少し狭く、屈曲しながら左下から右上へ斜めに伸びる感じをもっていたであろう。

左の山の下方は何もない平坦地であり、左下隅には滑らかに曲がる汀線があり、水面との間に少し立ち上がった部分は淡い赤色に彩られる。水面は染料系の青で彩り、墨による緩やかな波の曲線を並べるのがかすかに認められ、それに重ねて白線で、岸に打ち寄せる波が、長く緩やかな波状線の先を巻き込む形で描かれている。汀線は右へ向かってすぐに消え、岩がちの岸辺が、墨描を透かす程度に緑青を暈し塗りして表される。中央部下端にわずかに、緑に彩られた対岸が覗き、両岸の間に橋が架かっている。（図18）こちら側の岸は、現状では少なすぎて余裕がなく、おそらく画面の下端部が若干切り詰められたのではないかと想像される。橋脚は、細かく変化する輪郭線と茶色の彩色に白緑と白茶色による苔を付して、黒木によることを表し、三本一組に並び、橋の裏が見える上側の岸近くと中央辺の、二箇所を表されている。橋桁も橋脚と同様の材で三列に渡



図18 釈迦霊鷲山説法図 部分（橋・水面）

されるのが裏側に見え、その上に丸太の橋板が並び、中央部は橋板を描かず白っぽくして、土が盛られた様子を表す。欄干もない素朴な構造の橋であり、用材によっても、架けられた場所が、町中ではなく自然の中であることを示している。

そして、川をこちらから橋で越えることにより、一段と閑寂の地へ入って行くことが表現されているのであろう。このような橋の用法は、仏教絵画に限らず、あるいはむしろ本来的には、隠棲を主題とする山水画において、慣用される要素である。⁽⁴⁸⁾ この橋を渡って図中に進入し、左右の山の間の狭い平地を、曲がりくねりながら、上部の土坡へ到るという、道筋の表現がこの部分に成されている。

橋の右方に広がる水面は、左方と同様の描写と思われるが、より明瞭に窺われる。青の彩色地に、細い墨線で山の低い「へ」の字形を長く連ねて描き、密に並べた上に、岸に寄せる白線の波を重ねている。二種の異なる波の重なりは、描写の混乱を生じている。この寄せる波の形式は本来、「鳥獣人物戯画」乙巻や、「仏

あるいは安貞二年（一二二八）銘の「住吉時絵手箱」（輪王寺）などにおけるように、頻波形とは併用せずに描かれることが多いかと思われ、穏やかな水面を表す頻波と連続的に組み合わせ描くのは難しそうに思われる。「真言八祖行状図」の龍猛幅においても、二種の波が本図とよく似た組み合わせ方を示しており、また「吉備大臣入唐絵巻」（ボストン美術館）においては、山が尖らず左右に連続する曲線による頻波を重ねて、長く尾を引きながら逆巻く波が同じく墨線で描かれているように、平安時代後期には、細部におけるこの程度の描写の混乱は、気にされていなかったようである。

改めて下部全体の構成を見渡すと、橋の架かる位置と方向が明瞭に表示する通り、この図の空間への入口に当たるであろう下端中央から、左上へと進入路が設けられ、橋を渡ったところで右上方へ向きを変えて、左右の山の間に開けた平地を進み、低い土坡を越えて、説法会場へと入って行く。土坡の上に層を成す霞は、上部の一層が右から出て頭を真ん中あたりで止め、左方に空間を開くことにより、視線を左上へ導いている。その流れは、会場の地の下部に配された草地二つの間に生まれた、白く輝く道につながって、左下から右上へと伸び、右端で左へ折れて、釈迦の前まで到らせてくれる。つまり下部の風景は、山中に位置する中央部の会場への導入部を表現しているに他ならない。この部分が会場の手前にあることによって、説法との直接的な対面の感覚が薄れるのは否めないが、その不利な面は顧みず、道を辿って会場へと確実に到達することができるという点の方を重視した表現と言えるであろう。

また、自然の表現法の面に眼を向けると、山は、曲線主体の柔らかな輪郭を細い線で、また内部の襞を側筆で少なく描いた後、彩色でそれらをほとんど覆うように、岩山と谷を白っぽくしつつ、大部分には緑を施して基調とし、その所々に青を重ねて調子を付けており、穏やかで且つ明快な装飾性を示している。重なる山を左右両端に配して、山中という空間の設定を行ってはいいるが、その間に白っぽい平地を広く配する点に特徴がよく表れているように、総体的には空間は平明であり、そこに配される景物の数が少ないため、ややさびしくさえ感じられる風景である。このような作風に似通った遺品としては、平安時代後期の様式を留めながら鎌倉時代初期頃に製作されたと考えられる、神護寺の「山水屏風」が挙げられよう。山の表現は、屏風の図の方がこの図よりも、描線による襞の表現が多少目立ち、岩山の嶮しさを強調するところが一部にあるものの、山や丘の間に平坦な空間をたっぷりと置いた空間のゆったりした雰囲気は、この図の下部の空間と共通性が高いと思われる。この「山水屏風」は、純然たる日本の風俗を表す作品であり、その環境として描かれた自然景も、日本の普通の山水景観と見られていることに疑問はない。日本と印度の相違を超えて両者の山水の表現が等質であることは、そこに負わされた意味の共通にもつながるものであろう。すなわちこの風景は、都会の喧噪を離れ、修行に打ち込むのにも適した、閑静な土地を表現していると考えられるのではないだろうか。⁽⁴⁹⁾瀧が段をなして流れ落ち、落花が地に敷くなど自然の風情に富むこの場所は、土橋によって都会からの遠隔を示し、笠塔婆によって信仰の行き渡った地であることを示されて、釈迦の説法の会座へと人を導き入れるのにふさわしい雰囲気醸成しているのである。

四、霊鷲山への道

前章で奈良国立博物館本「釈迦霊鷲山説法図」の構成を見てきたが、そこで明らかになったことは、本図は釈迦の霊鷲山における説法を表す図であることは勿論であるが、それに加えて、そこへ行く道を表すことも重要な要素となっていることである。このような内容の図は、決して特異で偶発的なものではなく、類例が時折見出され、本図を含めた諸作品の間に、ある程度の流れも見出すことができるように思われるので、概観しておこう。

(一) 香川県歴史博物館本「法華経」

まず最初に挙げたいのは、香川県歴史博物館本（以下では香川県本と略称する）「法華経」の巻第一および第六の見返絵である。⁽⁵⁰⁾この「法華経」の製作時期については諸説あり、千百二十年代前半とする江上綏氏の説⁽⁵¹⁾、十二世紀中葉の作とする梶谷亮治氏の説⁽⁵²⁾、平安時代末期ないし鎌倉時代初期とする白畑よし氏の説⁽⁵³⁾など幅があるが、いずれにせよ十二世紀と考えられる。

巻第一（図19）では、「序品」に説かれる霊山説法会の情景を表すが、画面の上部約三分の二が霊山会場にあてられるのに対し、下部は山で隔てられた別の空間となっている。下端右寄りに斜めに流れ降る川があり、右下の地面と左上の地面を隔てており、それらを繋ぐ一本の土橋が架かっている。青緑系に彩色された山や土坡と区別して銀色に塗られた部分は歩くことができる地面を表すらしく、右から橋を経て左へ辿ると、左端部で階段となり、少し上ったところ



図19 法華経 卷第一 見返 香川県歴史博物館

の脇に白い石幢が一基立ち、その前に坐って礼拝する人物らしいものが認められる。さらに上って行くと、左端の山塊の胴部に大きく開いた洞窟の中までも階段は続いて行き、剥落が甚しい中に、人物と思われる彩色の断片が洞窟の入口など三箇所認められ、そのうち最も上のものは、赤い衣の左下へ流れる部分などの形が、釈迦の左下に居並ぶ後姿の人物と共通し、階段をさらに上り行く姿と見られる。この部分について白畑氏は、「方便品」の偈に「石幢を起^たてる者の仏道に成ずる」というのに当たるとはならないかと考えているが、「岩屋に通ずる階段の道」の意味には触れていない。「方便品」の当該部分と思われる箇所には、万億種の塔を起^たてることはたしかに記されるものの、その場所には言及しておらず、その行為と並んで「曠野の中において土を積みて仏廟を成す」ことが記されるばかりで、洞窟という特殊な地形を説明する文言はその前後に見出だし難



図20 法華経 卷第六 見返 香川県歴史博物館

い。図様に即して見る限り、洞窟中の階段は右上の説法会場の方に向いており、山の向こう側はもう会場なので、洞窟はそこへの通路と解されるのではないだろうか。

巻第六(図20)では、「如来寿量品」に説かれる常住説法を表す描写は、上部二分の一弱に押しやられ、それより手前の風景部分が下部を大きく占めており、意図が一層明らかになった。その部分は、面積が大きい分だけ巻第一よりも複雑ながら、基本的に同一の構造を持っている。右の山から落ちる瀧の近くに架かる欄干のある木橋には、丁度渡り終えようとする、従者を伴うと見られる人物が配されている。そこからすぐ階段が始まり、曲がりながら延々と続いて、図の中央辺に突出した山塊に開いた洞窟へと入って

行き、橋上の二人のうち前の人物と同種類の二人物が、洞窟の中の階段を上って行くところが、剥落しながらも認められる。道の途中の脇に、塔婆が目立つ描かれ方をしているのも注意される。塔婆は、渡辺里志氏⁽⁵⁵⁾が他の作品について説くように、「如来神力品」に記される起塔供養を表すかとも思われるが、「神力品」が含まれる巻第七でなくこの巻の見返に描かれる点で、経意の描写としては疑問がある。むしろ、塔婆を含めた諸構成要素から、洞窟を擁する山の形態にいたるまで、巻第一と酷似する点から、両図共に決まった型に倣って描かれていることが明白である⁽⁵⁶⁾。釈迦の膝前に直行させるかのような、洞窟の位置とその中の階段の向きは、会場への通路という意味を、巻第一よりも一層あからさまに表しているよう。

一図ごとの山水構成の変化を重視するとみられる本作品において、巻第一と巻第六に、両者の間にやはり変化の工夫があるとはいえ、基本的に同一構図が繰り返されるのは、それが負う意味に重大な関心があることを示している。そして、巻第一が法華経見返絵の通例に倣い、全巻の代表として説法会を大きく取り上げるといふ制約の下で描かれているのに対して、巻第六では説法会の情景が図中に占める割合が低く、むしろその手前の道の方に重点を置いたような構成が行われているのは、表現意図のより率直な表れと考えられよう。また、以下に取り上げる諸作と比べて、この「法華経」における図様の特徴の一は、霊山会場と手前の空間とを連絡する部分が、洞窟となっていることにある。結節点として顕著な形態を有し、それを挟んで空間の性格が変わることを明確に示す働きを果たすものである。しかしその反面、やや記号的で、風景の自然さを多少損なうところがあることも否めない。巻第一・六両図に共通して、洞窟を

擁する山の輪郭が、背が高く右へ少し傾いていることや、山の輪郭にほぼ沿って洞窟が開き、弓形になっていることという形式的特徴は、正倉院の「麻布山水図」や東大寺金堂鎮壇具の「銀製鍍金狩獵文小壺」など、奈良時代の遺品に見出だされるものに相似するのが注意され、観念性の強さから、きわめて古様な山水の要素と理解される。ただし奈良時代の素朴な山水構成を行う作品では、空洞の意味が明瞭に意識されておらず、性格が曖昧なままに用いられているのに対し、ここでは、別の空間への通路として明確に位置づけられるという、はっきりした相違があり、成熟した山水表現の要素として用いられていることは言うまでもない。そして、このように古様な形式を留めていることは、この「法華経」の製作時期を十二世紀の中でも早い方に位置付ける一つの要素となるかもしれない。

(二) 浅草寺本「法華経」

浅草寺本「法華経」は、金切箔撒き地に金銀泥絵という特異な技法と、図様も類品がないことから、位置づけが難しい作品であり、十一世紀頃と見る説や、千四五十年前後から十二世紀第三・四半期ごろと見る説などかなり幅がある⁽⁵⁷⁾。詳細な検討を加えたわけではないが、唐風山水表現の展開の中で捉えうる山塊構成の堅実さと、余白の多いゆったりした構成から、「平家納経」よりは早い、平安時代後期の作と捉えておく。

巻第一の見返絵(図21)は、右下隅に土坡があり、その上に広がる平地かと思われる余白を経て、左上に図の主要部を成す山景が配される。上端に鷲の峰があり、その裾の霞に包まれて、説法する釈迦が台座上に坐し、それを取り巻く十人余の会衆はすべて、頭頂に載



図21 法華經 卷第一 見返 浅草寺

せた小さい帽を頸に紐を廻して着けた、俗形の男である。手前に重畳する峻しい山塊の間の道の二箇所、会衆と同じ種類の男たちが、従者を伴いなどして山中へ歩み入る姿が見られる。山陰に消える道の先は、山が左右に開いて会場へ導き入れる形になっていることからも、これらが靈鷲山の説法へと参ずる人々を表すことは明かであり、霞に籠められて遠くに感じられる会場よりも、この部分の方に力点が置かれているとさえ見える。⁽⁵⁹⁾ 右下の広い空間は、靈鷲山への道程の長さを強調するような効果を挙げているといえよう。つまりこの図には、説法会そのものよりも、むしろそこへの道の方が主と

して描かれているのである。会場と手前の道の間が、やや単純な図式性を有するものの、洞窟のような目立った要素のない、自然な地形に描かれている点に、香川県本「法華經」との相違を見ることができる。

(三) 大長寿院本「金光明最勝王經金字宝塔曼荼羅」

中尊寺大長寿院の「金光明最勝王經金字宝塔曼荼羅」は、十二世紀中葉の製作とする説や、十二世紀の半ばより遡ると見る説があり、概ね十二世紀半ば頃と考えられる。⁽⁶⁰⁾

十図の各左右上端部などには、靈山説法の場面が配されているが、そのうち第九塔の左辺や第十塔の右辺(図22)においては、会場で釈迦を菩薩と声聞たちが取り囲み、前に俗人たちが坐り、そして土坡を挟んで少し離れた位置に、会場へ向かって歩を運ぶところとみなされる数人の俗人が描かれている。第九塔では、そのあたりの風景は低い土坡と樹林ばかりで、会場のすぐ近くという感じに表されているが、第十塔では、歩む人々の周辺にそれよりやや高くちよつとした崖面を伴う土坡や、洲浜が広がり、長い道程を思わせる表現になっている。さらに、海を隔てた下部にも、山景とその麓を歩む数人の人物があり、構図上これらも上の靈山説法と結びつくかと思われ、そうであればさらに遙かに遠い道のりが表されていること



図22 金光明最勝王經金字宝塔曼荼羅 第十塔 部分 大長寿院

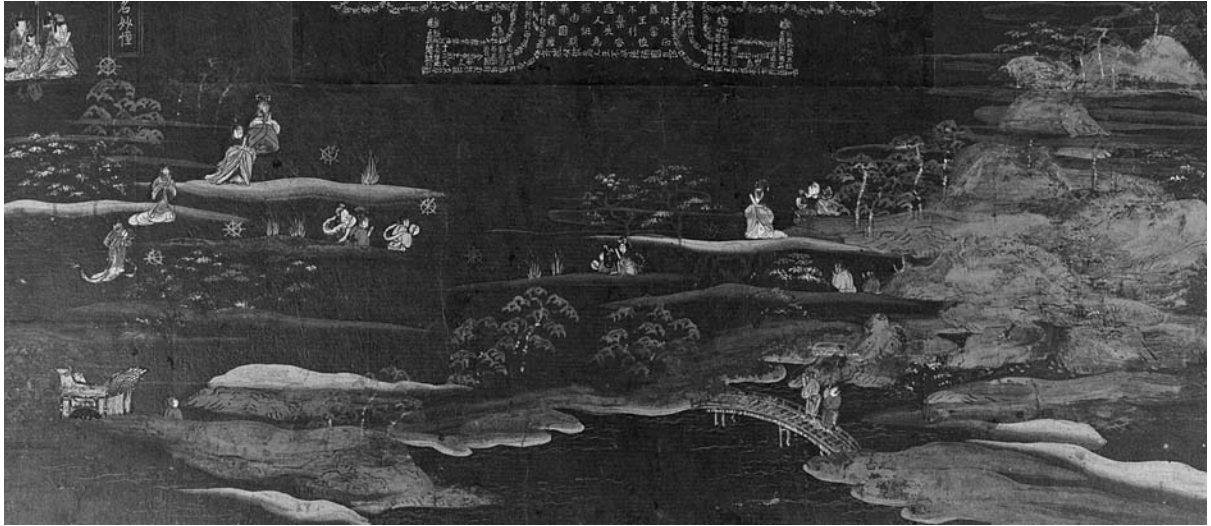


図23 金光明最勝王經金字宝塔曼荼羅 第八塔 部分 大長寿院

になり、浅草寺本「法華經」とも近い構成が、より広い画面において、ゆったりとした構図で描かれているといえよう。⁽⁶²⁾

この「金光明最勝王經金字宝塔曼荼羅」については、塔の下部における、塔中で説法する釈迦の前に参じる人々の描写にも、靈山説法図ではないながら、触れておくべきであろう。塔より下の左右一杯という、この図の中ではかなり大きい割合を占める部分を使って、十図に変化はつけているものの、概ね同様の構成を行い、山や土坡、洲浜などからなる、総じて平坦な印象の

ある広大な山水景觀の中に、ある者は車や舟などで来り、徒歩で会場に向かう多くの男女を配する。この部分の会衆は、第六・十塔のみ、象頭・馬頭などを含み八部衆を表すかと思われる八体の天部が描かれるほかは、俗人ばかりであり、主眼が彼らにあることは明かである。同種の画面構成を行う談山神社および立本寺の「法華經宝塔曼荼羅」が、同部分を釈迦説法図および種々の説話描写にあてゐるのに比べても、在俗信者の説法会場への参集という主題に深い関心のあることが理解される。さらに、この部分に展開する変化に富む風景の中に、橋を描き込むものが、第一・三・七・八(図23)・九塔の五図も含まれるのが注意される。第一塔では塔の直前に近い位置へ架かり、第三・七・八塔では画面外に近い右下隅から中央上部へ向かうように架かる。第九塔では、左下へ向いて架かることと、橋の両側にそれぞれ橋の方へ歩む人々を配することのために、意味が曖昧になつてはいるが、右下隅に乗用の車を休ませている点から、橋は前の三図と同じ位置づけであることが解る。つまりこれらの橋は、香川県本「法華經」における橋と同じ役割を負う構成要素なのである。⁽⁶³⁾以上、下部の描写をも含め、「金光明最勝王經金字宝塔曼荼羅」における、会場に到る道は、香川県本や浅草寺本よりも穏やかで、自然な感じを備えており、道程は長くとも支障なく到り着くことができそうに見える表現になつていえると言えよう。

(四) 談山神社本「法華經宝塔曼荼羅」

談山神社本「法華經宝塔曼荼羅」は、平安時代末期の作と考えられる。⁽⁶⁴⁾十図のうち、巻第一図の下辺部に表された靈山説法の場面で、釈迦の前に居並ぶ俗人の男たちと同種の像が、会場とは土坡で軽く



図24 法華經宝塔曼荼羅 觀普賢經 部分 談山神社

隔てられた手前の、中央下端に二体立っているのは、上の説法と結びつくのか、左右の六道描写と結びつくのか、今ひとつ明確でない。

一具のうち開經の無量義經図もこの部分に靈山説法を表すが、左右一杯を占めて、会場が山に包まれる様子を描き、山中に勢いよく流れ落ちる瀧や深い凹部もあるなど、峻しい山容を示す。その下端部は中央辺から右端にかけて、緩やかな起伏の地面が続く。閉ざされた左方と異なるこの地形は、画面外と山中の会場とを繋ぐ通路のように見える。結經の觀普賢經図(図24)でもやはりこの部分に説法の場面が描かれ、靈鷲山ではなく毘舍離国大林精舍重閣講堂におけるものであるが、左右一杯に描かれる景観は、寺院の伽藍ではなく、鷲の峰こそないものの、山によって会場がほとんど囲まれる構成になっているのは、無量義經図に準じると言える。下端部の地形も似ており、その部分の右寄りに表されている、左方へ歩む姿の男性二人は、釈迦の前に比丘と混じって居並ぶ男性たちと同種と見られるので、会場へ向かうところと解されよう。これと照らし合わせることで、無量義經図の下端右半部も、会場への道を表すことがより明らかになる。さらには巻第一図の下端部の描写も、人物の右方に、やや険しい小山の手前に緩やかな起伏のある地面が右端まで続いているという地形の類似からしても、同じ意味と考えることができる。これらにおける類型化した描写は、会場への道を表現することの、定着ぶりを示すものであろう。そして、下端部の道と会場とが、土坡一つを越えるだけであるという構成は、奈良国立博物館本「釈迦靈鷲山説法図」に極めて近いといえる。

(五) 法隆寺金堂「阿弥陀如来像台座」板絵「靈鷲山図」

法隆寺金堂の「阿弥陀如来像台座」のうち上座は、貞永元年(一二三二)に供養を遂げた新造の阿弥陀三尊像の中尊のために作られた

とみなされ、鎌倉時代前期の絵画の基準作として重要なものである。右側面の板絵は「靈鷲山図」(図25)である。説法の場合は表されず、山谷だけであるのが珍しく、奈良国立博物館本「釈迦靈鷲山説法図」ととはやや異なる種類の図になっているが、主題的には親密な関係にある。他の面との統一性のため背景に水面が配されるのも靈鷲山図としては異例で、鷲型の峯から、中腹に棚引く霞を挟んで、下部の峻しくそそり立つ山崖に連なる。山裾には崖下を回り込むように奥へ続く道があり、手前へ辿ると、山から流れ出す川を渡る橋があり、左下隅に配されたこちら岸から、童子を伴った唐装の一男子が、峰を仰ぎながらまさに進み入ろうとしている。道の途中、崖の陰には塔が建っており、その上方の崖面に、それと同様のものと思しい台座のみが霞から覗いている。山中の諸処に配された櫻など

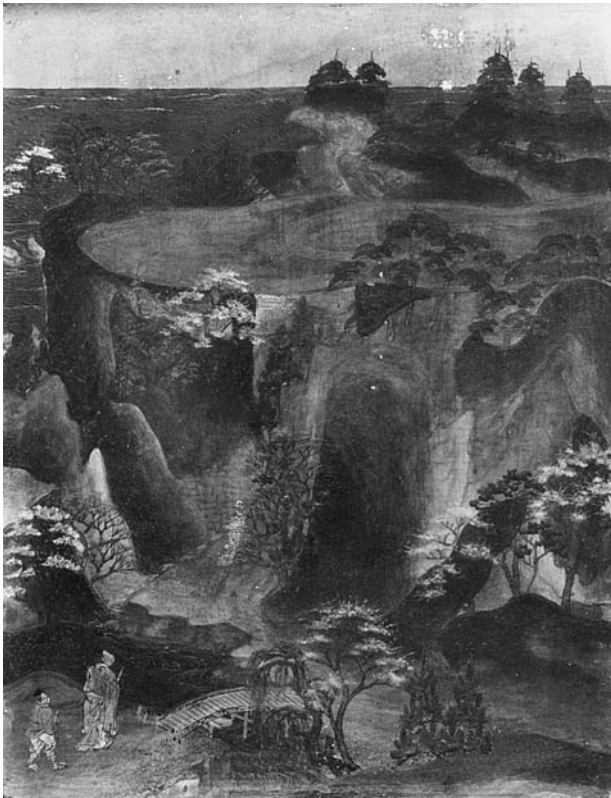


図25 阿彌陀如来像台座 上座側面(靈鷲山図) 法隆寺

の花木が華麗な彩りを添える。人物と鷲の峰とを結ぶ線が構図の骨格を成していることから直ちに理解されようが、この図の主眼は、ここには描かれていない釈迦の説法ではもちろんなく、釈迦に帰依する人が説法の場合と向かう道筋そのものの表現にある。その途中に配される二つの塔は、あたかも信仰の道標の役割を果たすかのようにも見られる。なお、上座正面には、海辺にそびえる補陀落山が表され、そこにも山下に川・橋・道という同種の要素が用いられているが、道筋の表現がやや曖昧になっており、類型的な応用にすぎないとみなされよう。それは取りも直さずこの型が定着から形式化に傾きかけていることを示すものに他ならないだろう。

(六) 性海寺「舍利厨子」扉絵「靈鷲山説法図」

性海寺の「舍利厨子」は、鎌倉時代中期ないし後期の作と考えられている。⁽⁶⁵⁾ 仏伝を表した扉絵のうち一面に「靈鷲山説法図」(図26)がある。上部約五分の三に説法場面を描き、下部に山・川・橋・塔婆などからなる風景が配されている。⁽⁶⁶⁾ 下部は、山の稜線によって上部と劃されるに加え、中腹以下を隠すように棚引く幅広い霞が、最



図26 舍利厨子 扉 (靈鷲山説法図) 性海寺

下部の空間と奥との距離感を生み出している。香川県本「法華経」に通じるところもある構成であるが、格段に単純化されている。小さい厨子の扉絵という制約もあり、総じて簡略な描写を行う作品ではあるものの、橋のこちら側の道が下端部では極端に細くて通路とは見えぬほどであったり、また霞のために橋の向こうの進路が絶たれてしまうような印象があるなど、下部の描写の意味が理解されていないかのような表現が見受けられるのは、形骸化とみなされねばならず、製作時期が鎌倉時代もあまり上らないことを示すものでもあろう。

(七) 常楽寺本「釈迦八相図」

常楽寺の「釈迦八相図」は、伝統的な大和絵様式のかなり整理が進んだ表現から見て、鎌倉時代末期頃の作かと思われる。その第六幅(図27)は、上半部に霊山説法の場面を表し、下半部には、山頂付近に深い雲霞がかかる険しい山景に、川・橋・塔婆を配し、山中の二箇所で塔婆を礼拝する人物のほか、山中へと道を進む多くの人物や、右下に控える車・象・馬などを、賑やかに描き込んでいる。このうち主に、説法の場合への貴人の往詣を表すと見られる描写により、この図は仏伝のうち「頻婆娑羅王帰仏」を表すとされることもあるが、図様の上でこれと非常に親密な関係を示す、持光寺本「釈迦八相図」の第七幅について、頻王帰仏に限定せず、初転法輪や靈鷲山説法など数々の説法教化場面を集約的に表す表現であるとされるのを、常楽寺本にも適用することができると思われる。いずれにせよ、霊山説法図の枠組みの中で、しかも霊山への道を伴う図の形式を用いて描かれた図であることは間違いない。



図27 釈迦八相図 第六幅 常楽寺

画面が大きいせいもあって、下部の自然描写が、一見したところ他の諸作よりはるかに複雑であるが、骨格は異なっていない。右下から入る道が、岩を回り込んで橋へ掛かり、渡った先で上って行き、山陰に消える。その先が雲霞に閉ざされ、上部の会場との関係が明確でない点は、性海寺の厨子扉絵と共通するが、ここでは道が図の外方に向けてさらに山中へ入り行くために、上部の会場との結びつきが弱いと言えるかもしれない。下半部の意味が十分に理解されていないのではないかとという疑念をも抱かせるところに、製作時期の下降が感じられる。

(八) 持光寺本「釈迦八相図」

持光寺の「釈迦八相図」は、やや散漫な構成と、山水における水墨表現の強い作風から鎌倉時代末期ないし南北朝時代頃の作と思われる。⁽⁶⁹⁾その第七幅(図28)には、上端に靈鷲山を配し、涌雲を挟んで手前に、釈尊の説法の情景が描かれている。頻婆娑羅王の帰仏を表



図28 釈迦八相図 第七幅 持光寺

すとする説もあるが、それはともかく、図様としては靈山說法図の形式に倣っている。会場は上半部にまとめられ、諸々の会衆の中でも釈迦の前に居並ぶ俗形の人々の多さが目立つ。霞を介した下半部には、峻しい山を右に寄せて配し、ここが山中であることを表示する。山下に会衆のうちの貴人たちの従者とみなされる男たち、車とそれを引いていた象、乗用の馬を描き、左端にはわずかに覗く山の裾に川と橋を配して、この場への入口を示す。左右の山は上下の隔

てとならず中央部が大きく開けており、会座の部分と従者たちの部分とは、霞によって仕切られてはいるが、平地として連続しているように見える。構成要素が今まで見てきた諸作とほぼ共通し、図様の伝統を踏まえていることは確かであるのかかわらず、諸要素の扱いが異なるため、表される空間は靈鷲山に限られ、そこへ到る道の表現がほとんどなくなっているのは、図様の意味が見失われているためであろう。靈鷲山への道という主題が、鎌倉時代末期には衰退していたことを示唆する作例となる。

五、おわりに ― 時代の中で

最初に見た、奈良国立博物館本「釈迦靈鷲山說法図」の表装背面の銘文の中から、図の題名だけを抜き出してみると、「靈鷲山釈迦如来像」「靈山尊形」「靈山会釈迦像」「靈山会尊像」「靈山会釈尊」と、すべて少しずつ異なりながらもほぼ同一の内容といえ、伝来した寺院においては、きわめて当然のこととはいえ、「靈鷲山の会座における釈迦如来像」という理解で一貫していたことがわかる。

箱書の題名「靈山会場諸尊影」は、釈尊に加えて参集の諸尊にも配慮しており、画家らしく図様に一層即した呼称ではあるが、会場の範囲を出ておらず、尊像を主としているという意味で、背面銘文の呼称と根本的な相違はない。

このように背面銘文と箱書から、鎌倉時代以来、伝来の過程では、靈鷲山における釈迦の説法の情景を表した図との認識に変化はないことが知られ、その点に何の問題があるわけでもない。

しかし、いわば公式の主題はその通りであるとしても、それだけ

ではこの図の内容を的確に示すことにはならないように思われる。

この図の構成上の特徴は、靈鷲山における説法の場面だけでなく、それとは霞で隔てられた手前の空間を、下部の縁取にしては多すぎる分量で、風景として見応えのある豊かな内容で描いていることにある。すなわち、何らかの意味を負わされているに相違ないと見られるだけの充実感を備えたこの部分は、上述の通り、靈鷲山への道を表すと考えられる。これがあることによって、釈迦の浄土である靈鷲山を、それだけで完結し独立する超越的な空間として画面に表すのではなく、画面の外、すなわちこの図を礼拝する者の属する世界と連続し、道を辿って行くことができるような、現実的な空間として表し得ていると言えるのではないだろうか。

同じ主題を扱う、平安時代後期から鎌倉時代にかけての緒遺品の中に置いて見ると、画風から鎌倉時代初頭頃の作と推定されるこの図は、主題が定着し、図様が整理された時期における、この主題を単独に扱う大作として、重要な存在とみなされる。

鎌倉時代初期に釈迦信仰を標榜した高僧の一人である解脱上人貞慶（一一五五～一二二三）が、釈尊常在の浄土とされる靈鷲山について、建久七年（一一九六）に草した『欣求靈山講式』において、靈鷲山は、極楽や兜率天と異なり、人間界である閻浮提の中にあることが述べられ、「山川遙かなりといへども、煙霞これ同じ」と、はるか遠隔の地ではあるものの、その煙霞すなわち風景は、我々の住むところと異ならないという理解が示されている。現実の宮殿を超越する壮麗な建築群によって構成される、阿弥陀浄土や弥勒浄土の光景とは全く異質な、目慣れた自然と等質の風景がそこには思い描かれ

ていると言い換えてよいであろう。同講式には、『智度論』を引いて「好き林水多く、聖人住处とす、また余国の精舍、平地多きゆゑ、雜人入出し、往来易きゆゑ、閑静ならず」と、他の釈迦の遺跡と異なり、靈鷲山は人里離れた深い山中で、山水の美に富み、閑寂なところであることも記されている。そのような言葉に従って導き出される靈鷲山の様子は、奈良国立博物館本「釈迦靈鷲山説法図」に表されたものと同じ種類の風景と言つてよいであろう。

同時期に釈迦信仰を鼓吹した一方の雄、明恵上人高弁（一二七三～一二三三）の遺品には、「大唐天竺里程書」（高山寺）と称される有名なものがある。超越的な仏ではなく現実に生きた師父としての釈迦を思慕するあまり、遺跡を訪問したいと願い、中国の長安からインドの王舎城までの徒歩旅行の日数を試算し記したもので、崇敬する春日明神の意向や病により旅行を断念してのちも、これを携帯していたという。王舎城は、言うまでもなく靈鷲山の所在する地である。この旅行計画は、明恵上人の個人的できまぐれな夢想だったのではない。上人が建仁三年（一二〇三）に草した『十無尽院舎利講式』には、その天竺旅行断念の一件の記述もあるが、全体を通じてやはり、数万里を隔ててはいるものの、天竺へは歩いて行くことができるという考えを踏まえて書かれている。たちまち広範に普及することになった講式の、「鷲峯山上、仏法花を説くの靈跡、猶ほ在り」などという文言によって、靈鷲山は現に実在する遺跡だという意識が、幅広い講の参加者たちに共有されていたのである。奈良国立博物館本「釈迦靈鷲山説法図」は、このような実感的で生き生きした思潮が人々の心に浸透していた世に、似つかわしい作品と思われる。

【注】

- (1) 『玄庵鑑賞』（大正三年六月、國華社）に、筆頭の有名な「涅槃図」に続いて、「靈鷲山說法図 筆者不詳」として掲載される。しかし、あまり注目はされていなかったらしく、『村山龍平伝』（昭和二十八年十一月、朝日新聞社）第二十四章「朝日新聞と美術・村山上野の趣味」に挿入された春山武松氏による「村山翁の絵画蒐集」には、十点ほど取り上げられるが、「靈鷲山說法図」は言及されていない。
- (2) 修復は平成十四・十五年度に奈良国立博物館文化財保存修理所で行われ、施工は株式会社文化財保存である。本稿をなすにあたって、文化財保存より調査記録写真等の資料を提供頂いた。
- (3) 初度のみが一紙、二度から四度までは初度と同質の紙で一紙、第五度が異質の紙で一紙。初度から四度までは同筆と見受けられ、第四度の修復時にそれまでの分を写して書き直したとみなされる。なお、今回の修復にあたり、背面貼り付け紙片が画面の保存に及ぼす影響を避けるため、新しい背面に貼り込むことをやめ、別途保存とした。
- (4) 覚深編の『日吉山王権現知新記』（『天台宗全書』所収）巻上において、「日吉山王権現二十一社御神影」を描き連ねた後に、「右山王二十一社画図一軸山門横川鶏頭院大僧都嚴覺所持也」とあり、それに続けて「裏書云」として、現在この図に付属している、文安四年から寛永三年にわたる旧裏書銘文が写されている。
- (5) 「和泉国松尾寺展―いま中世の風景が見えてきた―」企画展図録、和泉市いずみの国歴史館、二〇〇〇年二月。『和泉市史 第二巻』昭和四十三年五月、和泉市史編纂委員会
- (6) 企画展「天台を護る神々―山王曼荼羅の諸相―」展示解説図録（大津市歴史博物館、平成十八年十月）に、「紙本淡彩日吉山王垂迹神曼荼羅図 大阪・嵯峨井氏 A本」として掲載。
- (7) 『日吉山王権現知新記』巻上に、注4に挙げた二十一社神影の前に収められた、別の二十一社神影の後に、これとほぼ同内容の弘治三年の修復銘を記し、それに続けて、宝永元年（一七〇四）・享保七年（一七二二）・寛政元年（一七八九）に次々に転写された折の銘文も収載されている。
- (8) 寺島典人氏からの間接的なご示教により、園城寺と思いこんでいた誤解から離れ得た。氏は、企画展「回峰行と聖地葛川―比叡山・明王院の寺宝―」展示解説図録（大津市歴史博物館 平成十六年十月）の作

- 品解説19「絹本着色不動明王立像」（井深観讓師藏）において、無動寺と黄不動との結びつきを説く中で、園城寺との山号の共通にも触れている。氏によればこの山号は史料に頻出する由であるが、筆者が週目した例としては、『校訂増補天台座主記』（比叡山延暦寺開創記念事務局、昭和十年八月）の「序縁起」奥書に、「享保五年（一七二〇）庚子四月 長等山無動寺住持善坊中興第八世僧重華書」とあるのが、本図裏書の享保三年に近く、また明和四年（一七六七）の奥書がある『山門堂舎由緒記 明和本』（『天台宗全書』所収）には、「巻第一 比叡山延暦寺御由緒書」の「東塔」のうち「無動寺」の項に「天台別院故名南山^{旧名長等山}無動寺息障明王院^{今属東塔}」と記されている。
- (9) 注7の、三番目の記にあたる。
- (10) 今回の修復に際し、太巻き添え軸を新調したことに伴い、一回り大きい保存箱を新調したため、別途保存となった。
- (11) 松村政雄「為恭落款年譜」『国華』八四四号、一九六二年七月
- (12) 嘉永七年（一八五四）の作で、為恭と親交が深く、為恭に依頼して製作した仏画の遺品もある、比叡山で千日回峰行を満した高僧願海に贈られ、のち慶応三年（一八六七）に願海が隠棲した明王院へ奉納したものである。企画展「回峰行と聖地葛川―比叡山・明王院の寺宝―」展示解説図録、作品解説13
- (13) 安政二年（一八五五）の作と考えられている。「為恭落款年譜」
- (14) 安政六年（一八五九）の年記があり、のち慶応元年（一八六五）に願海が為恭の菩提のために奉納した旨の銘記もある。「為恭落款年譜」
- (15) 寺島典人氏（注8作品解説）によれば、葛川明王院やかつて無動寺の末寺であった百済寺などに黄不動尊画像が伝来していること、山号が共通すること、無動寺明王堂から下界正面に園城寺が眺められることなどが、無動寺と園城寺の関連を思わせる。
- (16) 柳澤孝氏によれば、平安時代の如来絵像には見られず、鎌倉時代の作品に広範囲に用いられている形式であり、おそらく宋画の影響によると考えられている。『大和古寺大観 第五巻』『阿弥陀三尊及び童子像』解説、一九七八年三月、岩波書店
- (17) 有賀祥隆氏は、平安末期から鎌倉初期（十二世紀）の作とし、「画趣は平安後期の繊細優美なものから脱し、明快な彩色を基調にした特徴あるもので、時代の新傾向がうかがわれる」とする。特別展「平安仏画―日本美の創成―」解説目録、奈良国立博物館、昭和六十一年四月、

各個解説 73

- (18) 有賀祥隆氏は、鎌倉時代(十三世紀)の作とするものの、「装身具、持物などの金具類に裏箔を用い、文様や衣文線に切金を使用しない線描と彩色によるいわゆる藤末鎌初(初)の天台仏画の作風を伝える」とする。

特別展「浄土曼荼羅―極楽浄土と来迎のロマン―」解説目録、奈良国立博物館、昭和五十八年四月、各個解説 96

- (19) 有賀祥隆氏は、平安時代後期(十二世紀)とし、「描線はやわらかく穏和で、すでに和様化がいちぢるしい。こうした画趣は、例えば談山神社の紺紙金銀泥法華曼荼羅にちかく、さらには当代にきわめて大量に制作された『法華経』をはじめとする紺紙金字経の見返絵との関係も考察されるべきであろう」とする。特別展「平安仏画―日本美の創成―」解説目録、各個解説 70

- (20) 有賀祥隆氏は、古い唐本画像に基づいて描かれたと考えている。特別展「浄土曼荼羅―極楽浄土と来迎のロマン―」解説目録、各個解説 92

- (21) 例えば、応徳三年(一〇八六)作の高野山金剛峯寺所蔵「仏涅槃図」は、裏彩色を用いず、専ら画絹の表からのみ彩色していることが、解体修理時の裏面の観察により確認されている。『国宝応徳仏涅槃図の研究と保存』高野山文化財保存会編、昭和五十八年二月

- (22) 『法華経(中)』岩波文庫、一九七六年改版 以下、『法華経』の引用は同書による。

- (23) 『法華経義疏』等とも称され、聖徳太子の『法華義疏』の本になった注釈書。『大正新修大藏経』第三十三に収められるが、その脚注によれば、東大寺に嘉禄三年(一二二七)および寛喜二年(一二三〇)の写本が所蔵されていることが知られ、鎌倉時代初期にも盛んに用いられていたと推察される。

- (24) 「法華経」見返絵等については、『法華経―写経と荘厳―』(奈良国立博物館編、昭和六十二年三月)を参照した。以下の考察においても同様。
- (25) 岩波文庫本『法華経』のサンスクリット語原典訳本では、同箇所(二)十七人の名が挙げられている。

- (26) 我が国に伝来した南宋仏画のうち、新知恩院本「六道絵」中の天道図においては、塔を捧げる毘沙門天をはじめ、弓矢を執る像、槍を執る像と並んで、武装形の四像の一つが韋駄天と見られ、四天王の仲間に入れられていると解することができそうに思われる。しかし一方で、満願寺本「諸尊集会図」においては、下半部の四隅の像が四天王と見

られ、左下隅近くの韋駄天と見られる像は、四天王の中に含まれていないようである。

- (27) 興福寺の「八部衆像」中、摩睺羅伽と考えられる像は、蛇を頭上から肩、胸へと巻き付けている。現図胎藏曼荼羅では、摩睺羅伽の脇侍の一角に蛇を巻く。

- (28) 日本の比較的古い例として、鎌倉時代後期の作と見られる醍醐寺の「山水屏風」では、主人公を訪ねて来る隠者と見られる老人に従う童子の一人が肩に担いでいる。

- (29) 旧裏書の安永七年(一七七八)の修復銘中にある、建武二年(一三三五)の年記が製作時期を示すと解される。奈良県田原本の薬田寺伝来。雲龍院の「細字法華経」は、「呂斌刀」という銘があり、宋版と見られるが、見返の釈迦說法図の多数の会衆のうち、釈迦の直前で舍利弗と向かい合って合掌し坐る像に「阿闍世王」という名札が付いており、高い冠を着けている。

- (31) 妙法院の彫像「二十八部衆像」のうち摩睺羅伽王は、菩薩形ではなく五目の忿怒相像であるが、上半身裸形という点では共通し、琵琶を持つ。常楽寺の彫像「二十八部衆像」中の摩睺羅伽王も、五目で頭上に蛇を戴くが柔和な相で、上半身裸形に琵琶を持つ。

- (32) 伝源信作「二十五菩薩和讃」(恵心僧都全集「第一所収」)において、各尊の持物を記し、その意味を説く中に、「光明王の琵琶の撥、無明のまよひを驚かす」とある。

- (33) 神母天は鬼子母神の別称とされるが、妙法院の「二十八部衆像」ではやや怒りを示す相で男性形と見え、宝冠を着け全身をほつそりと包む衣をまとい、鏡鉢を持つ。常楽寺の「二十八部衆像」の神母天も鏡鉢を持つが、着甲の武将形である。慈照院本「二十八部衆像」でも、鏡鉢を持つ像は武将形に描かれている。いずれも、本図の像とは持物以外に似るところがない。

- (34) 阿修羅は三面六臂が普通であるが、四臂の阿修羅とみなされる例としては、宋版に基く正嘉元年(一二五七)の「観音経絵巻」(メトロポリタン美術館)の巻首にある「仏說法図」の会衆中に、三面四臂で第一手は合掌し第二手は日月を捧げ持つ像があり、また北宋の雍熙二年(九八五)に造立された清凉寺の「釈迦如来立像」の納入品「靈山說法図」には、一面ながら四臂で、左右第一手は胸前に組んで曲尺状のものを持ち、第二手は挙げて日月を捧げ持つ像が見いだされる。

(35) 『大正新修大藏經』第十六卷

(36) 象頭像については、興福寺の八部衆像に象頭冠で五部浄と伝えられる像が含まれ、本来の尊名は明確ではないものの、八部衆の一には違いないと思われるので、この図の像も八部衆の一と判断される。

(37) 海住山寺本「法華經曼荼羅」では、釈迦の両脇に十六羅漢と六菩薩が立ち、それ以外の多数の衆は、釈迦から視線を外し対面して立つ天部形の二像を除き、坐して拝礼するという、類のない構成になっているが、立像と坐像の組み合わせの点では、この類に属するであろう。

(38) 秋山光和「法華堂根本曼陀羅の構成と表現」『美術研究』三二三号、一九八三年三月

(39) 比較的近い例として、「玉虫厨子」の宮殿部背面板絵の靈山浄土とみなされる図は、山頂部を奇怪な獸頭形に描いており、これを、平安期の紺紙金泥經に出現する靈鷲山の形式の先駆をなすものとする説もあるが、獸頭と鳥頭との相違については言及がない。林良一「奈良六大寺大観 第五卷 法隆寺五」「玉虫厨子（絵画）」解説、一九七一年九月

(40) 『法華經一写経と莊嚴』作品五四

(41) 靈鷲山の形式的變遷の詳細については、次に述べる左右対称性も含め、紙数の都合で省略した。

(42) 描写された建造物の考証から、保元二年（一一五七）から治承四年（一一八〇）の間と考えられ、様式觀を加味して一一六〇年代と考えられている。秋山光和「信貴山縁起絵巻における伝統と創造」『平安時代世俗画の研究』昭和三十三年三月、吉川弘文館

(43) 『平等院大観』第三卷「平等院鳳凰堂絵画の研究」（風景表現は秋山光和氏執筆）第二章第一節等、一九九二年一月、岩波書店

(44) 柳澤孝「真言八祖行状図と廃寺永久寺真言堂障子絵（四）」『美術研究』三三三二号、一九八五年六月 瀧水の彩色は青ではなく、白縁による淡緑色と確認されており、唐代の技法の伝統を遺すと指摘されている。本図や神護寺「山水屏風」の瀧水が青く彩られるのは、その点で新しい傾向といえるかもしれない。

(45) 神護寺所蔵「山水屏風」の製作時期については、作風から推定するしかない、比較する適当な基準作にもあまり恵まれないが、鎌倉時代初期、十二世紀末から十三世紀はじめ頃という見解が一般に認められている。例、千野香織「神護寺蔵「山水屏風」の構成と絵画史的位置」『美術史』百六号、一九七九年二月

(46) 「仏伝図を描いた舍利厨子（性海寺蔵）」と二・三の携帯用舍利厨子について『美学美術史研究論集』（名古屋大学文学部美学美術史研究室）八号、一九九〇年八月

(47) 修復前は、この欠損部のうち左半分位の範囲に画絹の断片が貼り込まれていたが、修復時の調査により、輪郭と織斑の特徴から、四天王のうち右の二体の上辺の地面部分に生じていた欠損部の大半に該当すると判明したため、本来の位置に戻された。その部分には描かれた形ではなく、全体に淡褐色を呈するが、下部の山水の地面とは異り、中央部の地面に施されている銀泥の彩色が確認できる。

(48) 日本の遺品では、奈良時代の「麻布山水図」を早い例とし、鎌倉時代では聖衆来迎寺の「六道絵」のうち「譬喻經所説念仏利益図」、文永八年（一二七二）の「行基菩薩像」（唐招提寺）の画中水墨山水図、醍醐寺の「山水屏風」などに見られる。

(49) 神護寺「山水屏風」の性格については、筆者なりの理解を提示したことがある。「隠棲の風景―神護寺所蔵「山水屏風」とその周辺」『講座日本美術史 第三卷 図像の意味』二〇〇五年六月、東京大学出版会 巻第二にも靈鷲山説法が表されているが、会衆が少なく、端に寄っているなど、中心に据えられた巻第一・六とは扱いに相違があり、異種の図様とみなされる。

(51) 「浅草寺所蔵国宝法華經の見返し絵」『国華』一二八二号、二〇〇二年八月 天永三年（一一一二）作と考えられる西本願寺本「三十六人家集」よりもやや後で、色彩感覚や細密さへの好みが大治二年（一一二七）の「十二天画像」（京都国立博物館）に通じるものがあるなどとする。なお、本文も絵も白河天皇の皇女、禰子内親王（一〇八一―一一五六）の手になると推定している。またその作風については、「北宋から南宋にかけての中国の作品を連想させる所がある。特に、全体の色調、一部の山や木の形態感覚、人物が山水中に小さく描かれる点などに、それが見られる。様式は全く異なっているが、そのころの中国で行われていた青緑山水から想を得て、やまと絵的な伝統と融合させていると思われる」などと、「宋の影響」を見ている。

(52) 梶谷亮治「法華經一写経と莊嚴―「収録作品解題」九四、「平家納経雑感」『鹿園雑集』二・三合併号、平成十三年三月 長寛二年（一一六四）製作の平家納経に先行すると見る。後者の論文においては、本文の書写を出家後の建礼門院によると推定し、先に製作されていた見返

絵をそれに付けた、という特殊な成り立ちを考えている。

- (53) 「松平伯爵家藏法華經見返に就いて」『美術研究』一三七号、昭和十九年七月 「山皴や樹木の描法と共に、全体的にも」、「平家納経」や「中尊寺経（大般若経）」に比して、「写実味が加わり、少しく動的な趣が仄見えることと共に素樸味のある表現」から、同じ頃か或いは一歩降るとする。

- (54) 注53論文
(55) 注46論文

- (56) 白畑氏は注53論文において、本図の「高峰の連る態」を重視し、「法師功德品」に説かれる、『法華経』を説く者がその功德により見うる悉くの世界のうち彌樓山以下の諸山に当たるとするが、「橋を渡つて山洞に通じる階段があり、その間二三の人物を配する」部分に意味を認めていないのは不備であろう。

- 江上氏は注51論文に付した註44において、白畑氏の説に賛同し、それを補強するものとして、「窟の中に：経巻を置いた机らしいもののわきに、こちらを向いて立つ持経者：、それを訪ねる人物が、すぐ手前に一人跪き：橋の上を二人その方向へ進む」図様を挙げるが、洞窟中の図様については誤認があると思う。筆者の観察するところでは、洞中は、本経の巻第五見返絵にもあるような持経者の住まいに適用平坦な場所にはなっておらず、階段が洞中でも右上へと続いており、その段の一つを氏は机と見誤ったのではないかと思われる。持経者を立つ姿で描く伝統がないことにも注意すべきであろう。そこにいる人物は二人とも、衣の裾や領巾様の帯を曳きながら階段を上る、後ろ姿と見られる。なお、階段の途中の傍らの山腹で、塔婆の右側の樹木の根本に、人物らしいものの剥落した痕が認められ、歩む人々とは別種の、何らかの説話的表現があったかと思われるものの、明確でない。

- (57) 『法華経―写経と莊嚴―』収録作品解題33（見返絵等については梶谷亮治氏執筆） 山塊や土坡の柔らかな量感表現や、細く丈高い樹木の姿などから、平安時代中期（十一世紀）頃のやまと絵の展開期に、本文と同時に製作されたとみなしている。

- (58) 注51江上氏論文 平家納経とも関係の深い、宋画の影響を受けたとみなされる斬新な画風と、十二世紀初めか十一世紀とも見られうる古様な料紙装飾や書風という二面の見解の矛盾を解くために、古い経巻に新たに絵を加えたとしている。またその関与者を、香川県本「法華

経」と同じく禪子内親王とも想定している。

- (59) 江上綏氏（注51論文）は、「序品に述べられる説法会の有様を描く」図とし、「中景の山路を霊鷲山に向かつて歩を進める三人の人物は、数え切れない程の様々な会衆が集まったという記述を象徴的に表現する」と、下部の人物の意味を指摘しながらも、会衆の種類に触れていないため、解釈に不十分の感がある。

- (60) 宮次男『金字宝塔曼陀羅』文様帯の宝相華唐草文は、中尊寺経のうち、永久五年（一一一七）から元永二年（一一一九）の間に千部一日経が製作され、以後も続行された清衡経よりも、安元二年（一一七六）頃には書写が行われていた秀衡経に近似するとし、絵の表現については、宋風を指摘するものの、時期の特定には到らず、細部の形式で唐装束の女性の裳裾の形式が、保元三・四年（一一五八・五九）に行われた光景を描いたとされる「年中行事絵巻」の仁寿殿・内宴東庭における妓女の舞の場面に近いのが製作年代の参考になるとする。

- (61) 「新指定の文化財」『月刊文化財』四五三号、平成十三年六月 香川県本「法華経」見返絵と山岳表現などが相似し、文様帯の宝相華文は保延六年（一一四〇）の奥書がある基衡願経法華経の表紙と近似すると見る。

- (62) 宮次男氏（『金字宝塔曼陀羅』）は、右辺全体が捨身品にあてられていると見て、説法場面の下の二部分を、薩埵王子が山に入り捨身に到るまでの二場面としているが、そのためには人物の進む向きなど図様の流れに無理があり、また「捨身品」の題箋は上部でなく捨身の場面に付けられており、他の品の題箋の付け方を参照しても、その上の二部分を捨身品の描写とはみなし難い。

- (63) 第九図の右辺中ほどに表された、善生転輪聖王が山中の宝積法師を訪ねて行くという本生譚の場面で、道の始まりに近い位置に橋が架けられるのも、同趣旨であり、これが汎用性をもった要素であることを示している。

- (64) 宮次男氏（『金字宝塔曼陀羅』）は、十一世紀の高麗画を原本として、藤原時代の紺紙経見返絵の描法で、十二世紀末期に描かれたと考えている。ただし、一種の合理精神は藤原的というよりはむしろ鎌倉に近いとも言える。多武峯の末寺である紫蓋寺伝来と知られることから、それが創建されたと推定される文治三年（一一八七）と結びつく可能性も考えている。

- (65) 渡辺里志氏(注46論文)は、携帯用厨子として先駆的な構造や絵画の様式から、十三世紀に遡る作とみなしている。内藤榮氏は、厨子の金具が鎌倉時代後期の西大寺所蔵「大神宮御正体」などに似ることや、厨子の形態が鎌倉時代から南北朝時代の特徴を見せることから、鎌倉時代後期と推定している。特別展「仏舍利と宝珠―釈迦を慕う心―」目録、奈良国立博物館、平成十三年七月、作品解説⁸⁸
- (66) 渡辺里志氏(注46論文)はこの図について、常楽寺の「釈迦八相図」第七幅(仏伝の内容と、景物が示す四季の順から判断して、普通は第六幅とされているものを指す。特別展「ブツダ釈尊―その生涯と造形―」目録、昭和五十六年四月、奈良国立博物館)と同様に「靈鷲山説法図と険峻な山岳が大きく扱かれ、橋のかかる溪流や山中に幾本もの塔婆が立っている光景が描かれている」と記し、そのうち特に塔婆に注目して、『法華経』「如来神力品」の文章中、「若山谷曠野、是中皆応、起塔供養」に相当するとし、「塔婆の立つ山岳風景」と要約する一方、空間構成全体には眼を向けていない。
- (67) 特別展「ブツダ釈尊―その生涯と造形―」目録、各個解説(絵画) 49では、「頻王帰仏と成道観照」とするが、靈山説法を成道観照に当てる理由は示していない。
- (68) 特別展「ブツダ釈尊―その生涯と造形―」目録、各個解説(絵画) 48。百橋明穂『仏伝図』(『日本の美術』第二六七号) 六九頁、昭和六十三年八月
- (69) 百橋明穂氏(『仏伝図』)は、常楽寺本を鎌倉時代後期とした上で、持光寺本はそれよりさらに時代が下るとしながら、「裏書に永徳三年(一三八三)の修理銘があるため、その制作は十三末十四世紀はじめるであろう」と述べる。
- (70) 関口正之「尾道持光寺所蔵釈迦八相図について(三)」『美術研究』三二一号、一九八二年九月

奈良国立博物館研究紀要

鹿園雑集

第九号

平成十九年三月三十一日発行

編集発行 奈良国立博物館

〒630-8233

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

Light of the Victorious Kings in Gold Ink) at Daichōju-in and *Hokekyō kinji hōtō mandara* (Mandala of the Stupa of the Lotus Sutra in Gold Ink) at Tanzan Jinja the element of climbing the mountain has almost been completely eliminated, and the road to the location of preaching is gently sloping, giving the sense of leading the viewer on in a more gentle manner. As the Kamakura period dawned, in the images such as those on the wooden panels of the pedestal of the statue of Amida nyorai at the Kondō of Hōryūji, which is thought to have been created in 1232, and the images on the doors of the portable shrine reliquary from Shōkaiji, and the Eight Events in the Life of Śākyamuni (Shakamuni) at Jōrakuji and Jikōji, the bridge and mountain path have become fixed compositional elements, indicating that there was a tendency for their relationship with the site of Śākyamuni's preaching to become ambiguous. It appears that the significance of this portion of these images was gradually lost.

Nara National Museum painting can be seen in this way to be located within the stream of these types and fits therein on the basis of style, and it can thus be understood as a work from the early Kamakura period. The profoundly interesting historical background suggests at that time Vulture Peak was not understood as some conceptual Pure Land far removed from the real world, but was seen instead to be a site to which one might actually travel.

THE ROAD TO GRIDHRAKŪTA: REGARDING THE SHAKA RYŌJUSEN SEPPŌ-ZU IN THE COLLECTION OF THE NARA NATIONAL MUSEUM

NAKASHIMA Hiroshi
Nara National Museum

The scene of Śākyamuni (J. Shakamuni) preaching at Gridhrakūta (E. Vulture Peak. J. Ryōjusen), the mountain said to be his Pure Land, is a common theme, frequently depicted in a wide variety of Buddhist paintings; extant images on hanging scrolls and illustrated frontispieces to sutras are plentiful. The Nara National Museum painting has recently once again come to the attention of the public, and it is one of the largest in scale among the type and the iconography is unique.

In the upper portion of the painting a peak in the shape of a vulture, conforming to the standard iconography, rises in the center, and lesser promontories stretch to right and left, forming Vulture Peak. There are many figures concentrated in the central portion of the painting, and at the very center Śākyamuni is represented in the traditional manner, facing straight forward. Flanking him to the left and right are eighteen seated figures, which are not found in any other example of this type, but which are thought to be based directly on descriptions in the *Lotus Sutra*. Seated in the foreground are the ten major disciples of Śākyamuni, who seem to have been modeled on Song images of the Arhats. They are among the most vividly depicted groupings in the painting. The replacement of one of four Celestial Kings by Skanda (J. Idaten) is also thought to show the influence of Song paintings. The depiction of the two figures waiting among the standing Deva and lay believers directly before the Buddha is unusual as they carry a lute (*biwa*) and a koto in sacks in preparation for a musical offering. This is thought to represent the fact that they have just arrived on the scene.

Below this group is a landscape separated by mist. It conforms to the tradition of the Yamato-e style, which had developed from Chinese painting, and uses smooth curving lines to create explicit forms and bright colors, mainly a fresh green here. The impression of the quite stylized scenery is similar to the landscape screen at Jingoji, which is thought to have been produced at the start of the Kamakura period. There are few objects in the rather forlorn landscape, but when the locations of two erect stupas are discovered, one realizes the space depicted here is one suited to the practice of Buddhist austerities. At the bottom edge of the painting there is a bridge that serves as the entry-way from the viewer's point of view, crossing into the center of the painting. The road stretches into the distance between mountains on right and left, and finally reaches the location of the sermon on Vulture Peak.

There are several similar examples from the late-Heian to the Kamakura period of the imagery of the preaching at Vulture Peak whose composition includes, in this fashion, the road that leads there. Among the eight frontispieces of the 12th-century *Lotus Sutra* of the Kagawa Prefectural History Museum for example, there are two whose composition depicts the crossing of a bridge, climbing a mountain, and going through a cave to reach the place of the sermon. Since the people on the road appear to be the same type as those sitting before Śākyamuni, the significance of the depiction of the road is clear. In the case of one of frontispieces from the twelfth-century *Lotus Sutra* at Sensōji, the scene of preaching at Vulture Peak has been rendered in minuscule in a corner of the composition, and instead the empty space before it is emphasized as the main image. There are no contrived elements such as the cave included, and the end of the road, which is shrouded in shadows, soon opens to the site of the preaching in a naturalistic manner.

In the *Konkōmyō saishōōkyō kinji hōtō mandara* (Mandala of the Stupa of the Sutra of the Bright