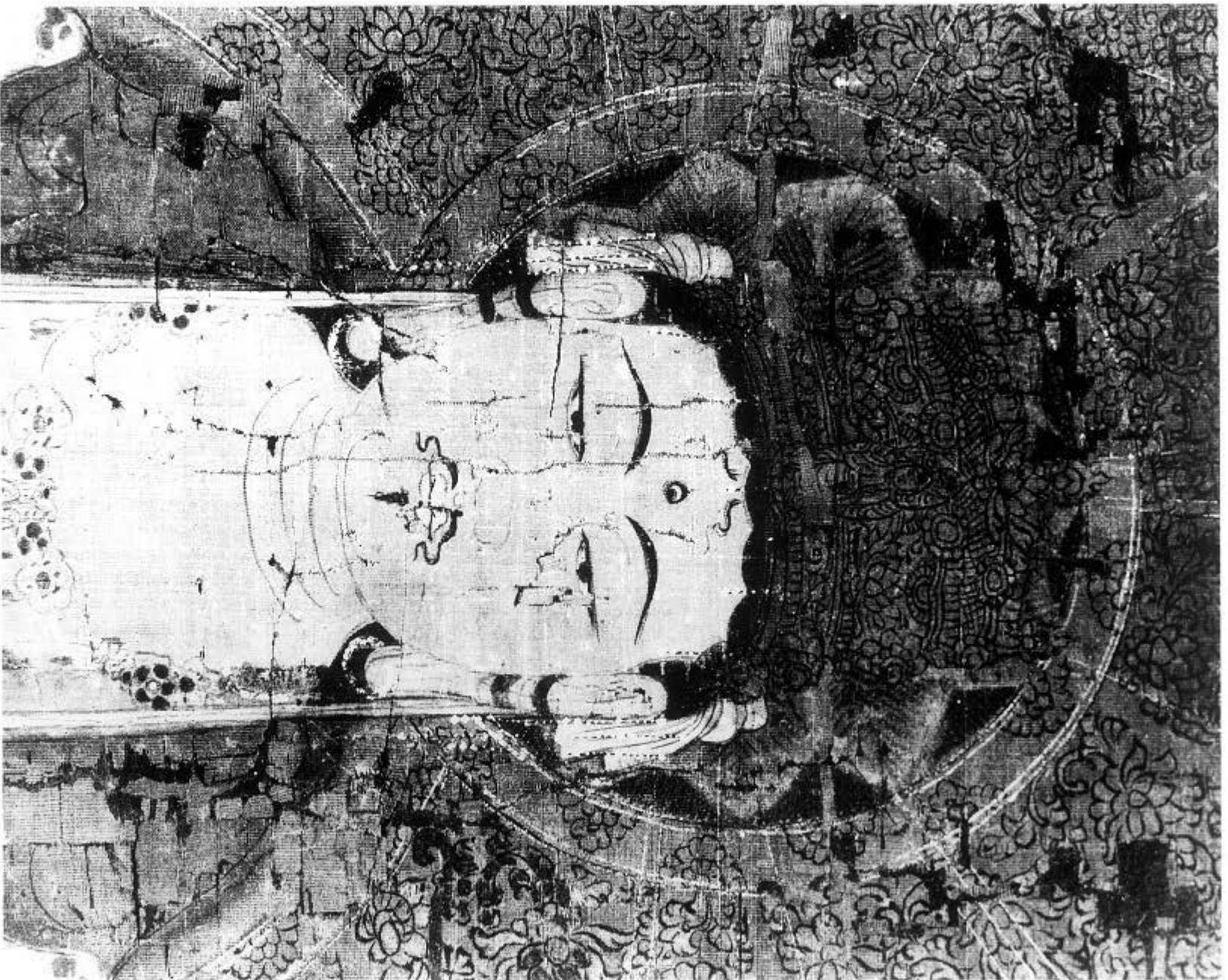




口絵1 不空絹索観音像 奈良国立博物館



口絵2 不空羅索観音像 (赤外線写真) 奈良国立博物館



口絵3 不空絹索観音像（赤外線写真） 奈良国立博物館

奈良国立博物館蔵 絹本着色不空羼索観音像

谷 口 耕 生

はじめに

本稿は、平成十二年度に当館の所蔵となった絹本着色不空羼索観音像（以下奈良博本と略す）を取り上げ⁽¹⁾、その紹介をかねて若干の考察を加えるものである。奈良博本は、当館に入る以前の詳しい伝来を欠き、これまで紹介される機会にも全く恵まれなかった。しかし、後述するとおり、制作年代が平安末期まで溯る可能性があつて、現存最古の不空羼索観音画像と見なされるうえに、不空羼索観音の姿は、古来霊像として厚い信仰を集めてきた興福寺南円堂の本尊像に基づいており、図像についても極めて興味深い特徴をそなえている。以下こうした点を念頭におきつつ、考察を進めてゆきたい。

一、図様および表現技法

(一) 概要

奈良博本（口絵1・2）は、絹本着色で一副一鋪の掛幅装。法量は縦七四・五センチ、横四四・九センチ。画絹は経約四十本（二本引き揃え）、緯約五十二本と比較的目の詰んだものである。左右端で若干

の切り詰めがあるほか、絹の痛みの激しい余白部分に補絹が認められ、さらに全体に黒っぽい汚染があるため細部の図様がやや見にくくなっている。しかし画絹の切り詰めや欠損は図様を大きく損なう程ではなく、補筆や補彩もほとんど認められない。よつて、概ね当初の図様をよく残していると見てよい。

ここで簡単に全体の構成を概観しておく、画面中央に蓮花座上に結跏趺坐する不空羼索観音をひときわ大きく描き、その四隅に一回り小さく四天王を配している。四天王のうち、向かつて右下の持国天と左下の增長天は不空羼索観音の蓮華座の一部を隠すように手前に配され、逆に左上の広目天と右上の多聞天は蓮華座および光背により体の一部が隠れるように奥に配されている。こうした各尊の前後関係を意識した配置は、別尊曼荼羅のような幾何学的構図とは異なり、実際に堂内において本尊を中心に四天王が四隅を取り囲んでいるかのような、一種の三次元空間を現出している。

次に細部の図様および表現技法を概観していくことにしよう。

(二) 不空羼索観音

不空羼索観音（図1）は、一面三目八臂の姿で、宝冠を被り、頭光と身光に加え頭部から四方に九条の光明を放射し、蓮華座上に右足



図1 不空羅索観音像(赤外線写真 部分) 奈良国立博物館

を上にして結跏趺坐する。八臂の手勢および持物は、左右第一手を胸前で合掌し、第二手はともに肘を屈し上方に挙げて左に紅蓮華、右に錫杖を執り、第三手はともに組んだ足の上に垂下して左に索、右に払子を執り、第四手は左右ともに斜め下に伸ばして与願印を示す。

小さく、人中をU字形に表す。口唇は朱に塗り濃墨で界線を入れる。頭上に戴く円筒形の宝冠は、裏箔を押し、墨で頂に火焰宝珠、表面に菊花形と蓮華、正面中央に合掌する化仏を描き起こす。宝冠の左右から垂下する細長い白色の冠繪は、腕さらには台座の蓮弁にまでかかる。装身具類は、耳飾や腕釧などの金具類に金箔を押し、瓔

肉身は微細な淡墨線で下描きされ、白色の下地の上から黄をかけて黄色身とし、朱線で描き起こす。輪郭線が細く暈も一切施さないためやや平板な印象を受けるうえに、体軀に比して八臂が細く小ぶりなため、全体に華奢に見える。

顔の輪郭は丸く(口絵3)、やや伏し目がちの沈着な表情を浮かべる。ウエーブを連ねる髪際は朱線で輪郭し、眉は太くカーブする濃墨線の下に群青線を重ねて二層とし、髭は濃墨のみで表す。抑揚を抑えた切れ長の目は、上瞼および目尻を濃墨、下瞼を朱線で輪郭し、瞳孔に濃墨を入れてその周囲をグレーでくくり、目頭・目尻にもグレーをさしており、朱で眼窩線を引く。ただし額中央の第三眼は丸く輪郭されているため、あたかも白毫のごとく見える。鼻は鼻梁線を引かず小鼻の張りも

珞に切箔、臂釧のリボンや花形の胸飾は朱・白・群青を用いて描く。

次に着衣について見ていこう。両肩を覆い左右第四手に端がかか
るように纏う天衣は、画絹の損傷が著しいため表地の当初の彩色を
確認することは極めて困難な状態であるが、その縁を銀泥で暈かし、
裏地を白色としている点は確認できる。左肩から右脇腹にかけて纏
う条帛は、薄茶地に縁を銀泥で暈しており、その左脇に垂れる端の
部分に獣の顔が描かれることは、経軌に不空羅索観音が着けると説
く鹿皮衣として表したことを示すと考えられる。上裳は、損傷が著
しいため現状では地色が焦茶色を呈しているもの、右膝頭周辺に
白と朱による団花文の痕跡が認められ、縁をめぐる薄茶地部分に花
文を散らし、鱗状の裾に銀泥を掃いている。裾が左右で蓮台に垂れ
懸かる下裳は、表を暗赤色の地に金泥の衣文線に沿って一段明るい
朱の暈を施し、紫地の縁に金泥で巴文を描く。裏は焦茶地に薄茶の
暈を施し、縁に金泥で団花文を描いた上から銀泥を掃く。

光背は、二重円相光とし、周縁部に剣先形の裝飾板を十一枚付け
る特殊な形式である。頭光、身光ともに内区を銀泥地に塗っており、
頭光の内区に稜形を連ねて表される八葉部は銀泥線で葉脈を引いた
上から金泥で暈し、外区は二重の截金線で輪郭した内側に花葉形を
散らす。周縁部の剣先形裝飾板は、裏箔に表から墨線で宝相華文を
描き起こす。さらに頭部中央からは、截金線と金泥の暈しを交互に
配して一条とする光明を九条放射する。

蓮華座は、蓮台の下に上框、反花、敷茄子、小蓮台、下框、反花
を順に重ねる。蓮台から見っていくと、密に引き並べた朱線の先端に
白を丸く点じて蓮肉部の薬を表し、蓮弁は裏箔に表から縁を銀泥で
暈かす。上框は入角丸形で、側面を四弁の花文と菱形を交互に配し

て裝飾し、上面は茶地に白で四弁の花文を散らす。反花は裏箔を施
して表から銀泥で縁を暈かし、上面には赤色の花弁を重ねて、頂き
に銀色の宝珠が載る。敷茄子は楕円形を二つ並べた特殊な形態で、
裏箔を押し、朱地の内区を設けて金色の開敷蓮華を配す。その下は
小さい蓮台で、朱を塗り縁を銀泥で暈かす。下框も上框同様入角丸
形で、側面に四弁の花文と菱形を交互に配し、上面には銀と朱によ
る七宝文を描いており、上框を支える柱状の裝飾と蓮花に乗る銀色
の宝珠を交互に載せている。

(三) 四天王

画面向かって右下に持国天(図2)、左下に増長天(図3)、左上に
広目天(図4)、右上に多聞天(図5)を配しており、いずれも火焰付
きの頭光を着け、足下に邪鬼を踏み、さらに框座にのる。各尊の身
色は、増長天が赤色、広目天が朱暈を施した肉色、持国天と多聞天
については損傷が著しいためはつきりしないものの、現状では焦茶
色を呈す。

各尊の手勢および持物を列挙すると、持国天は屈臂して肩先に持
ち上げた右手に火焰宝珠を載せ、腰脇に据えた左手で銀色の剣を執
る。増長天は上方に高く挙げた右手で三叉戟を執り、腰脇に据えた
左手で剣を持ち腹前に構える。広目天は屈臂して肩上に持ち上げた
右手で索、腰脇に据えた左手で三叉戟を執る。多聞天は腰脇に据え
た右手で三叉戟を執り、屈臂して肩先に持ち上げた左手に宝塔を載
せる。以上の持物および手勢は、多聞天の持物が左右逆であること
以外ほぼ忠実に『陀羅尼集経』に基づいている。よってその身色も
『陀羅尼集経』に則り、増長天の赤色、広目天の肉色に加え、現在

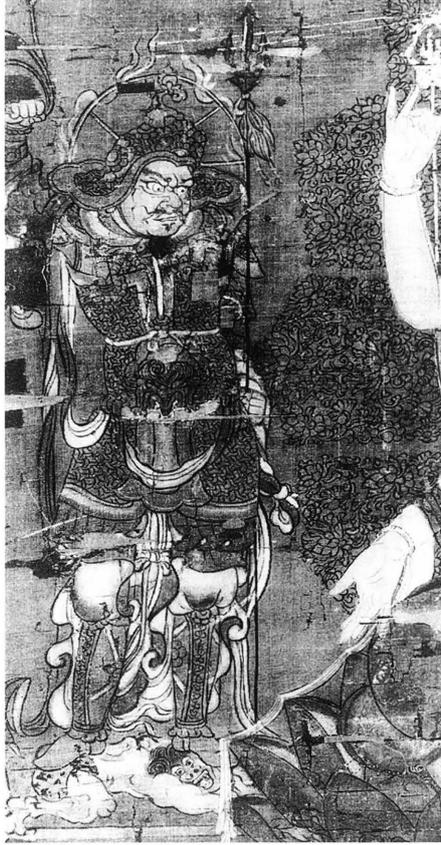


図4 不空羂索観音像
(赤外線写真 広目天部分)

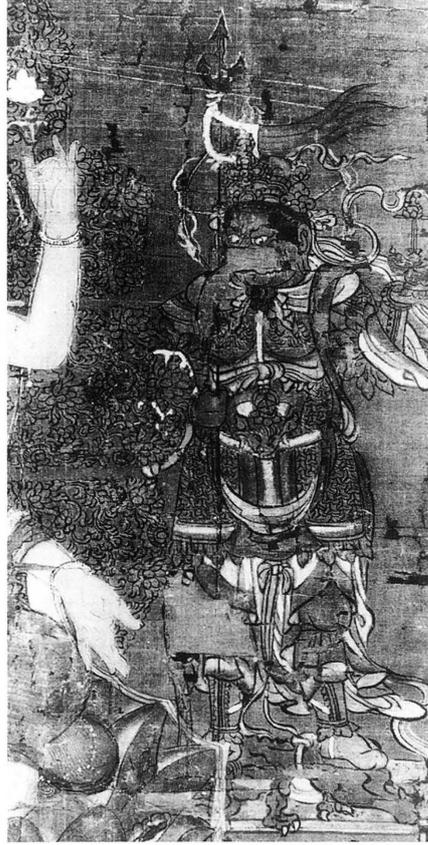


図5 不空羂索観音像
(赤外線写真 多聞天部分)



図3 不空羂索観音像
(赤外線写真 増長天部分)



図2 不空羂索観音像
(赤外線写真 持国天部分)

は焦茶に変色する持国天と多聞天も当初はそれぞれ緑色、青色であった可能性がある⁽²⁾。
次に甲冑の形式や表現について特徴的な点のみ列挙していく。各尊とも、表甲を裏箔に墨で描き起こして金鎖甲に表し、朱地に截金で輪郭したベルトを着ける。持国天は、縁に波頭状の装飾をつける冑を被り、両肩および腹前に獅噛、胸甲に菊座をつけ、前楯の下端を三山形に作り、袴の撓んだ部分に銀泥の暈を施す。増長天は、

三面宝冠を被り、両肩に獅噛、胸甲に菊座をつけ、前楯の下端を雲頭形とする。広目天は、頂に宝珠を載せる冑を被り、腹前に獅噛をつけ、前楯の下端を三山形に作り、袴の撓んだ部分はいずれも銀泥の暈を施す。多聞天は、山形の宝冠を被り、腹前に獅噛をつけ、前楯の下端を三山形に作り、胸甲の下縁や前楯の縁、下甲の裾に銀泥の暈を施す。
足下の邪鬼の身色は、持国天が赤茶色、増長天が焦茶色、広目天

が赤色、多聞天が焦茶色。邪鬼を載せる框座は、側面を朱で塗り上面は白地に茶で団花文を散らす。

二、制作年代

こうした現状を踏まえ、以下に奈良博本の制作年代について考察してゆきたい。

まず図様については、蓮台左右から下裳が垂れ下がるいわゆる「裳懸座」の形式を取る点が注目される。同形式は平等院鳳凰堂扉絵の阿弥陀如来像をはじめ、ボストン美術館本馬頭観音像や神護寺本釈迦如来像、東京国立博物館（以下東博と略す）本虚空藏菩薩像、東博本普賢菩薩像など院政期の仏画代表する作例に認められるもので、優美な表現を好む当時の貴紳の美意識が反映されたものと考えられている。⁽³⁾

さらに、丸い輪郭、秀麗な眉、抑揚を抑えた切れ長の目、張り出しの小さい小鼻といった特徴をもつ不空羅索観音の顔立ちも、鳥羽院政期の美意識を強く反映するとされる東博本孔雀明王像に通じるものがある。⁽⁴⁾ 細く華奢な八臂についても、大治二年（一一二七）の東寺本五大尊像や十二世紀半ばの奈良博本千手観音像（像内納入品）が同様の多臂表現をとるほか、八臂の持物を極めて小ぶりに描く点も、東寺本五大尊像やこれと同時期に制作された京都国立博物館本十二天像に認められる特徴である。

蓮華座は、上框と下框を繋ぐ蓮台に載った柱状の装飾がボストン美術館本馬頭観音像と近い表現をとり、同じく下框の上面に蓮台に載る銀色の宝珠をめぐらす形式も、奈良博本十一面観音像や東博本

准胝観音像をはじめとする十二世紀半ばの作例に広く認められる。敷茄子の下に紅蓮華による小蓮台を配す形式についても、東博本千手観音像や根津美術館本大日如来像など、同じく十二世紀半ばから後半にかけての作例に散見する。他方、上框と下框がいずれも入角丸形で、上面に七宝文を描き、反花に花卉を重ねて銀宝珠を載せるという形式は、鎌倉初期の宝山寺本弥勒菩薩像に見られるものである。このように奈良博本に描かれる台座の形式は、平安から鎌倉への過渡的な特徴を示すものと考えられよう。

次に線描および彩色技法について見ていこう。不空羅索観音の肉身は細く伸びやかな朱の鉄線描で輪郭される。しかし一方で、四天王の着衣には肥瘦の強い比較的自由な墨線が用いられており、線描にもやはり平安様式から鎌倉様式への過渡的な傾向が見て取れる。

彩色技法については銀泥の多用が特筆される。不空羅索観音の天衣や条帛の縁、裳裾、台座の蓮弁や反花の縁、四天王の表甲や袴の縁など、随所に銀泥の暈かしを施している。こうした銀の使用については、東博本普賢菩薩像や東博本虚空藏菩薩像など十二世紀の半ばの作例を境として多く見られるようになり、長寛二年（一一六四）の平家納経を経て、平安末の廬山寺本普賢十羅刹女像のような銀荘厳主体の作風に行き着くとされる。⁽⁵⁾ 奈良博本における銀泥の多用は平安末期の銀主体の傾向に合致するものといえ、特に青味がかかった銀泥の発色は、唐招大寺本大威徳明王像や京都・個人蔵本孔雀明王像、奈良博本普賢延命菩薩像など平安末から鎌倉初めにかかる時期の作品に顕著に認められる特徴である。

截金は頭光や二重円相光背に用いられるが、着衣には一切使用されず、金彩の文様は裳裾に金泥の巴文が見られるのみである。この

ような金泥文様主体の装飾も、院政期の仏画の特色である截金文様主体の作風とは異なるもので、細見美術館本普賢菩薩像やボストン美術館本大威徳明王像（立牛形）など平安末から鎌倉初めの作例に認められるようになり、鎌倉時代以降一般化する。ただし奈良博本の金泥文様は非常に柔らかい筆致で描かれており、未だ平安期の余韻を残している点は留意されよう。

以上のように奈良博本は、図様や彩色技法いずれを取っても、院政期仏画に見られる貴族好みの優美な表現を色濃く残しつつ、鎌倉様式への萌芽も認められる過渡的な様相を呈している。よってその制作時期は、十二世紀の第四四半世紀にかかる平安時代最末期頃に置くことが可能と思われる。この制作年代の比定が認められるならば、奈良博本は日本における不空縹索観音の画像としては現存最古の作例となり、その価値は極めて高いといえよう。

三、画像の特色

本稿の冒頭でも述べたとおり、奈良博本における図像上の最も重要な特徴は、不空縹索観音の姿が興福寺南円堂本尊不空縹索観音坐像（以下に南円堂像と略す）の像容に基づいているということである。以下、その点を中心に検証していくことにしよう。

興福寺南円堂は、弘仁四年（八三三）に藤原北家中興の祖冬嗣によって建立され、創建当初の南円堂像も北家の祖である房前の夫人、牟漏女王のために天平十八年（七四六）に造立された講堂本尊像を移座したものと考えられている。⁶⁾このような藤原北家との極めて深い関係から、南円堂像は北家に連なる撰関家を中心に尊崇を集め、

藤原氏の氏社である春日社の一宮本地仏としても厚く信仰された。そのため、当初の天平像が治承四年（一一八〇）の平重衡による兵火で堂もろとも焼失した際も、関白九条兼実の沙汰により、時を経ずして文治五年（一一八九）に仏師康慶の一門の手で再興されている。治承の兵火焼失以前における南円堂像の像容については、保延五年（一一三九）頃成立とされる『十卷抄』⁷⁾をはじめ、『別尊雜記』や『覚禪抄』にもほぼ同文を引用する形で次のように記述される。

三目八臂。冠中有立化仏。於眉間白毫上豎有一目。左右二手合掌当胸。左次手持蓮花。次手於膝脛上持縹索。第四手作与願印。右第二手持錫杖。第三手於跏上持白払。第四手作与願印。垂諸指仰掌。左右相对作同印不持物。二足以左安右上。不着袈裟。

右の記述を現南円堂像（図6）の像容と比べると、持物、手勢、坐勢など細部に至るまで悉く一致することがわかる。さらに現南円堂像のシンボルともいうべき周縁部に剣先形の裝飾板を巡らす特殊な形式の光背についても、右の記述には見えないものの、治承の兵火



図6 不空縹索観音坐像
奈良・興福寺南円堂



図7 不空羅索観音図
 (『別尊雑記』所載)

描かれており、旧像から受け継いだものであることがわかる。復古的な造像を特色とする興福寺の鎌倉復興造営にあって、特に藤原北家の守護神として厚く信仰された南円堂像は、焼失以前の天平当初の姿を忠実に踏襲する形で再興されたと見られるのである⁽⁹⁾。

さて、奈良博本に描かれる不空羅索観音像の姿についてはすでに概観したが、先に掲げた『十卷抄』の記述や現南円堂像の像容と比べると、一面三目八臂の坐像であること、八臂の手勢や持物、そして何よりも周縁に剣先形の裝飾板を付ける極めて特殊な形式の光背をもつ点などが共通している。また、その肉身を黄色に塗って金色身として表し、光背および蓮台にも裏箔を施すことで、皆金色の南円堂像を模した表現となっている。さらに奈良博本に描かれる四天王の姿についても、かつて南円堂に不空羅索観音像と一具の形で安置されていた現興福寺中金堂の四天王立像⁽¹⁰⁾と、持物や形勢、邪鬼を踏む点などがほぼ一致する。加えて、四天王の足下の邪鬼が框座に乗ることは、善峰寺本大元帥明王像⁽¹¹⁾や根津美術館本壬生寺地藏菩薩像⁽¹²⁾など実在の彫像を絵画化した作例の特色と考えられ、実際、南円堂像を描いたと見られる大阪・個人蔵本春日社寺曼荼羅⁽¹³⁾や興福寺本黒漆舍利厨子絵(図8)にも同様の描写が認められるのである。以上

以前に成立した『別尊雑記』に「南円堂不空羅索」として所収される図像(図7)にすでに

の考察から、奈良博本が不空羅索観音像を本尊とする南円堂諸像を描写していることはほぼ間違いないと考えられる。

南円堂像については、撰闋家を中心とする厚い信仰を背景に不空



図8 黒漆舍利厨子絵 奈良・興福寺



図9 不空羅索観音像
 兵庫・一乗寺

羅索観音像を造像する際の規範とされ、彫像に限らず画像としても盛んに模作が行われたことが、『殿暦』の天永元年(一一一〇)五月二十一日条を⁽¹⁴⁾はじめとして文献上からうかがえる。しかし、従来紹介されてきた南円堂像を描く現存作例はすべて鎌倉時代以降に制作されたもので、兵庫・一乗寺本(図9)に代表されるように、着衣や台座の形式など細部に至るまで現南円堂像の像容を忠実に踏襲するものがほとんどである⁽¹⁵⁾。ところが新出の奈良博本は、すでに考察したとおり平安末期の制作

と推測されることから、文献上からのみ知られていた十二世紀における南円堂像の模作の実体を伝える可能性のある、極めて重要な作例と見なされるのである。

奈良博本の図像をさらに詳細に見ていくと、基本的には創建当初の南円堂像を忠実に再興した現南円堂像の像容と一致する一方で、部分的に重要な図像上の相違を指摘できることも見逃せない。具体的には主に以下の点を列挙しよう。

- ① 現南円堂像が透彫による山形宝冠を被るのに対し、奈良博本は円筒状の宝冠を被る。
- ② 現南円堂像が条帛を着けないのに対し、奈良博本は鹿皮の条帛を着ける。
- ③ 現南円堂像が左足を上に半跏趺坐するのに対し、奈良博本は右足を上に結跏趺坐する。
- ④ 光背の剣先形裝飾板は、現南円堂像が十五枚付けるのに対し、奈良博本は十一枚とする。
- ⑤ 旧南円堂安置の現興福寺中金堂多聞天像が右手に宝塔、左手に三叉戟を執るのに対し、奈良博本に描かれる多聞天では持物が左右逆。

このうち①から③に挙げた奈良博本の特徴については、『十卷抄』巻第六の不空羅索観音の項において、興福寺南円堂本尊像の形姿を詳述した直後に掲載される図像（以下本稿では十卷抄様と呼ぶ）が直接の典拠となった可能性がある。数ある『十卷抄』の写本のうち、建久四年（一一九三）頃書写された現存最古の京都・醍醐寺本に掲載される十卷抄様（図10）は、一面三目八臂であることや手勢、持物が一致するだけでなく、円筒形の宝冠、鹿皮の条帛、右足を上に

組む坐勢など①から③の奈良博本の特徴をそなえている。さらに注目されるのは、図の下に朱書きで「此像南円堂本也不着袈裟着鹿皮也」と記されていること⁽¹⁶⁾で、ここから十卷抄様をもって南円堂像の像容と見なすことがあったことが確認できる⁽¹⁷⁾。すなわち奈良博本は、基本的に「南円堂本」と称された十卷抄様に依りつつ、さらに南円堂像のシンボルである周縁に剣先形裝飾を配した特殊な光背を描き加えることで、南円堂像を象徴的に表現したと考えられるのである。それにしても何故に、実際の南円堂像とは着衣形式や坐勢など部分的に姿が異なる十卷抄様が、「南円堂本」の名で呼ばれ、奈良博本の図像にもあえて採用されることになったのだろうか。



図10 不空羅索観音図（『十卷抄』所載） 京都・醍醐寺

ることは、菩提流志訳『不空羂索神變真言經』巻第一や不空訳『仏説不空羂索陀羅尼儀軌經』巻第一に説かれるとおり、⁽¹⁸⁾この尊格を特徴づける重要な属性であるが、南円堂像の場合、鹿皮衣は左肩から体の背面を通って右脇腹に掛かり、両端も天衣で隠れてしまうためほとんど体前面に出ず、極めて控えめな表現となっている。⁽¹⁹⁾ところが十巻抄様の場合、鹿皮衣は左肩から体の前面を通って右脇腹へと掛かる条帛として表されるために非常によく目立ち、さらにその表面に鹿子文様を入れ、縁を毛描きするために鹿皮であることが明確に表示されている。⁽²⁰⁾すなわち十巻抄様は、不空羂索観音のシンボルである鹿皮を視覚的に強調した図像と見なされよう。

ここで想起されるのが、藤原氏の氏社である春日社の一宮本地仏との関わりである。一宮本地仏は、同じく藤原氏とゆかりの深い南円堂本尊である不空羂索観音とする説が平安末期以降盛んに唱えられた。注目すべきは、その過程で、不空羂索観音が鹿皮を着けることと春日大明神が鹿を乗り物とすることの一致が盛んに謳われるという事実である。例えば鎌倉時代に書写されたと見られる『春日御社御本地并御託宣記』には次のように記される。⁽²¹⁾

一殿 不空羂索、(中略) 不空羂索観世音并着鹿皮袈裟御故、一鹿子悲事、三千大千世界一切衆生以子悲為一對、彼観音令衆生利益、強藤氏慈悲給事如悲鹿子、表此給故、現大明神御時、以藤原姓為氏、以鹿御乗物者為表此欵、(後略)

春日社一宮に祀られる武甕槌命は、鹿に乗って春日山麓に影向したとされていることから、鹿は古くから春日明神を象徴する存在として神聖視されて来たが、南円堂本尊の不空羂索観音が春日一宮本地仏としての信仰を集めるに従い、鹿という存在を介して次第にそ

の着衣である鹿皮衣の存在も重視されるようになったと考えられる。十巻抄様が南円堂像の姿と見なされるようになった背景には、春日一宮本地仏の象徴である鹿皮衣を纏う姿が求められたことが大きく影響したと考えられよう。

一宮本地仏を不空羂索観音として描く春日曼荼羅の作例のうち、東博本春日本地仏曼荼羅をはじめ、パーク・コレクション本春日宮曼荼羅やMOA美術館本および静嘉堂本春日曼荼羅などに十巻抄様が採用されているという事実は、以上の推論を裏付ける。しかも大変興味深いことに、東博本春日本地仏曼荼羅(図11)やMOA美術館本および静嘉堂本春日曼荼羅に描かれる不空羂索観音をよく見ると、体の正面に垂れる鹿皮の条帛の端が明確に鹿の頭部として表されているのである。これは鹿皮衣を纏うという経軌に説かれる不空羂索観音の属性を超えて、一宮本地仏であることの象徴である鹿という存在をより視覚的に強調した結果と見られる。こうしたことから、南円堂像の図像として十巻抄様が用いられる積極的な理由が、この鹿皮の描写にあったことはほぼ間違いないと考えられる。

さて、奈良博本の不空羂索観音が身につける鹿皮の描写に目を向



図11 春日本地仏曼荼羅(部分)
東京国立博物館

けると、すでに述べたとおり左脇腹付近に垂下する舌状の先端部分に小さく目や口をはっきりと見ることができ(図12)、明ら

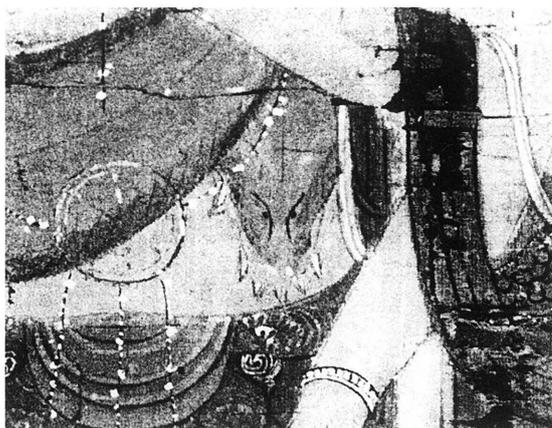


図12 不空羅索観音像(赤外線写真 部分)

表現をとることにより、南円堂本尊不空羅索観音坐像を春日一宮本地仏としての側面を強調する形で絵画化したもの、と見なすことができるのである。

おわりに

以上、表現技法および図像を中心に奈良博本の概要を述べてきたが、最後に本画像の制作環境について若干の私見を述べておきたい。

南円堂像と春日神が同体であるという考え方は十二世紀のはじめにすでに見えるといひ、平安末期以降、春日一宮本地仏として確定されていったことはすでに述べた。この一宮不空羅索観音本地説は、特に文治五年(一一八九)の鎌倉再興像完成直後から盛んに鼓吹されるようになり、再興像を忠実に写す不空羅索観音の画像もそれ以降

数多く描かれるようになる。⁽²⁶⁾

しかし鎌倉再興像完成以前については、南円堂像の披見が簡単にはかなわなかったためか、南円堂像の模作と称しながら実物とは図像的に齟齬が生じる場合が往々にしてあったようである。⁽²⁷⁾ そもそも南円堂像を描く画像は、春日曼荼羅と同様、京に住む貴族たちが実際に参詣する代用として身近に礼拝されたものと考えられており、奈良から離れた京の地にあつては実物を直接写すのではなく、「南円堂本」とされた十卷抄様や『別尊雜記』所収の「南円堂不空羅索」図像のような絵様を介しての制作を余儀なくされたことだろう。

奈良博本は、作風や絵画技法など平安貴族の好みを強く反映した院政期仏画の余韻を色濃く残していることから、京の地で制作されたと見てよい。特徴ある光背の剣先形裝飾が本来は十五枚であるところを十一枚としたり、多聞天の持物が入れ替わっているという齟齬も、実物を見ていない京の画家が描いていることをうかがわせる。その図像に十卷抄様が採用されている理由については、一つには右のような状況において絵様を使用せざるを得なかったという事情もあろう。しかし決してそれだけではなく、奈良博本が制作された平安末期は、春日一宮本地を不空羅索観音とする説が文献上に初出する時期にも相当しており、すでに述べたとおり春日一宮本地仏を象徴する鹿皮を強調した図像としてある程度積極的に十卷抄様が選択された可能性が高い。すなわち奈良博本は、京在住の貴族が身近に礼拝することを目的に、南円堂像を春日一宮本地仏とわかる形で制作させた画像と結論づけることができる。

今回の奈良博本の紹介を機に、以前から多くの議論が重ねられてきた南円堂像の模作の問題や、春日本地仏の問題について、今後さ

らなる研究の発展を期待したい。

註

- (1) 『奈良国立博物館蔵品図版目録 仏教絵画篇』、二〇〇二・三、図二三
- (2) 瀬谷貴之「興福寺四天王の再検討―その肉身色を手掛りとして―」
『美術史』第一四七号、一九九九・十
- (3) 向坂卓也「東京国立博物館本 国宝・虚空蔵菩薩画像について―その「色」と「形」が語るもの―」(『美術史学』第十七号、一九九六・三)
- (4) 吉村稔子「東京国立博物館保管孔雀明王画像試論―画像の継承と変容―」(『美術史』第一四一号、一九九六・十)
- (5) 泉武夫「国宝虚空蔵菩薩像とその信仰背景(上)」(『学叢』第十一号、一九八九・三)
- (6) 毛利久「興福寺伽藍の成立と造像」(『仏師快慶論 増補版』、吉川弘文館、一九八七・十一)、麻木脩平「興福寺南円堂の創建当初本尊と鎌倉再興像」(『仏教芸術』一六〇号、一九八五・五)。なお松島健氏は、平安初期の創建時の造立とする別の見解を提示している(『南円堂旧本尊と鎌倉再興像』『名宝日本の美術 第五巻 興福寺』、小学館、一九八一・五)。
- (7) 『大正図像』卷第三・二九頁。
- (8) 『大正図像』第三卷二八二頁。この『別尊雜記』所収の図像は、焼失前の南円堂像の姿を伝える資料として浅井和春氏(『日本の美術三八二不空羅索・准胝観音像』、至文堂、一九九八・三、五三頁以降)をはじめ多くの研究者によって取り上げられてきたが、持物や手勢、坐勢などが『十巻抄』の記述と一致せず、蓮華と錫杖を執る第二手が左右逆である点を心覚自身が図中に「今繪圖不審云々」と記しているところ、南円堂像の像容を全て忠実に写しているとは考えにくい。
- (9) 注6毛利論文、麻木論文参照。伝来状況から十二世紀前半に南円堂像を模刻した像である可能性が高い奈良・応現寺蔵不空羅索観音坐像が、現南円堂像とほぼ図像を同じくすることも、旧像と現南円堂像の図像に差のないことを証明してくれる(山本勉「奈良・応現寺不空羅索観音菩薩坐像」『MUSEUM』三八八号、一九八三・七)。
- (10) 藤岡穰「興福寺南円堂四天王像と中金堂四天王像について(上)(下)」(『国華』第一一三七・一一三八号、一九九〇・八/九)

- (11) 京都国立博物館特別展図録『王朝の仏画と儀礼』、一九九八・十、図二三
- (12) 『根津美術館蔵品選 仏教美術編』、二〇〇一・六、図六一
- (13) 奈良国立博物館編『観音菩薩』、同朋社出版、一九八一・六、図・絵画三九
- (14) 『大日本古記録 殿曆三』八九〜九〇頁
- (15) 南円堂像を描いたと見られる不空羅索観音の画像(南円堂像のみを本
地仏として大きく取り上げる春日曼荼羅を含む)の現存作例のうち、
奈良博本以外に管見に及んだ主なものを次に掲げておく。なおこの一
覧を作成するに際しては、渡辺里志「不空羅索観音像の描かれた春日
曼荼羅図―徳川美術館本春日曼荼羅図について―」(『金鯢叢書』第十
六輯、一九八九・十)を大いに参照させていただいた。
- ① 不空羅索観音像 鎌倉時代 京都・教王護国寺蔵(奈良国立博物館編
『観音菩薩』、同朋社出版、一九八一・六、絵画・図三二)
- ② 不空羅索観音像(厨子貼付) 鎌倉時代 個人蔵(佐野美術館特別展
図録『仏教美術入門』、一九八八・十、図一七九)
- ③ 不空羅索観音像 鎌倉時代 個人蔵(富山美術館特別展図録『佛教繪
畫 幽玄齋選』、一九八六・四、図六七)
- ④ 春日社寺曼荼羅 鎌倉時代 個人蔵(奈良国立博物館編『観音菩薩』、
同朋社出版、一九八一・六、絵画・図三九)
- ⑤ 春日社寺曼荼羅 鎌倉時代 奈良・春日大社(川村知行「春日曼荼羅
の成立と儀礼」、『美術史』第一一〇号、一九八一・三、口絵)
- ⑥ 春日曼荼羅 鎌倉時代 愛知・徳川美術館(『日本の美術三八二
不空羅索・准胝観音像』、至文堂、一九九八・三、図一六)
- ⑦ 黒漆舍利厨子絵 南北朝時代 奈良・興福寺(奈良国立博物館特別展
図録『仏舍利と宝珠』、二〇〇一・七、図七七)
- ⑧ 不空羅索観音像 室町時代 兵庫・一乗寺(東武美術館/京都文化博
物館特別展図録『西国三十三所―観音霊場の信仰と美術―』、一九九
五・九、図二五)
- ⑨ 南円堂不空羅索観音像 室町時代 東京・根津美術館(『根津美術館
蔵品選 仏教美術編』、二〇〇一・六、図八三)
- ⑩ 春日曼荼羅図(不空羅索) 室町時代 個人蔵(富山美術館特別展図
録『佛教繪畫 幽玄齋選』、一九八六・四、図九五)
- ⑪ 春日曼荼羅図 室町時代 京都・赤山禪院(京都国立博物館監修『神

道美術』、角川書店、一九七六・四、図三八)

⑫春日鹿曼茶羅 室町時代 奈良・興福寺(奈良国立博物館編『観音菩薩』、同朋社出版、一九八一・六、絵画・図四〇)

⑬春日南円堂曼茶羅 室町時代 奈良・長谷寺(奈良国立博物館特別陳列図録『春日信仰の美術』、一九九七・十一、図二〇)

(16) 同様の朱書は『大日本大日本仏教全書』図像部二に収録される嘉禄二年(一二二六)の書写本(『仏全』第五十二巻・図像部二、二八四頁)にも見られることから、醍醐寺本に書き込まれたのも書写されて間もない頃と考えるよからう。ただし『大正図像』第三巻に収録される延慶二年(一三〇九)頃の書写本には同様の朱書は見られない。

(17) 鎌倉中期の作と見られる奈良・不空院の不空絹索観音坐像(奈良国立博物館特別展図録『西大寺展』図八九、一九九〇・八)は、興福寺僧円晴が南円堂を模して創建した不空院本堂の本尊で、南円堂本尊と全く同じ印相の像として古来信仰されてきた。しかし現在見るその姿は、条帛を付ける点や坐勢に至るまで十巻抄様を忠実に踏襲しており、十巻抄様と南円堂像の像容が同じであるという認識が、実際の造像にも反映されていたことを裏付ける。村井古道著・喜多野徳俊訳注『奈良坊目拙解』(綜芸舎、一九七七・十)、二二〇～二二二頁参照。

(18) 『大正蔵経』巻第二十、二三三・四六三頁。

(19) 伊東史朗「不空絹索観音像の鹿皮衣」『美学美術史研究論集』第十四号、一九九六・十二

(20) 十巻抄様と同じ図像は、『十巻抄』以外にも『別尊雜記』巻第二十三(『大正図像』第三巻・二七六頁)や『諸観音図像』(『大正図像』第十二巻・一〇一八頁)など多くの図像集に掲載されているが、いずれも同様の鹿皮の表現を取る。

(21) 『神道大系 神社編十三 春日』(神道大系編纂会、一九八五・三)、三七頁。

(22) 『在外日本の至宝 第一巻 仏教絵画』、毎日新聞社、一九八〇・九、図九八

(13) MOA美術館本:『MOA美術館名宝大成 絵画』(講談社、一九八三・三、図三八)、静嘉堂本:Victor Harris, SHINTO THE SACRED ART OF ANCIENT JAPAN, Fig. 77, London: The British Museum Press, 2001

(24) 川村知行「春日曼茶羅の成立と儀礼」『美術史』一一〇号、一九八一

・三)、九二頁。

(25) 『玉葉』建久二年九月二十七日条および同五年七月八日条、『建久御巡礼記』など。

(26) 注15。

(27) 注8。

(28) 注15渡辺論文。

(29) 注21前掲の『春日御社御本地并御託宣記』に引用される承安五年(一一七五)三月一日の「春日大明神御躰本地事」と題する注進文に初出(『神道大系 神社編十三 春日』、神道大系編纂会、一九八五・三、四三頁)。

〔付記〕図版の掲載に際しては一乗寺、興福寺、醍醐寺、東京国立博物館、(株)飛鳥園の各位にご高配を賜りました。記して謝意を表します。

(たにぐち こうせい 当館研究員)

〔編集委員〕

内藤 榮

谷口 耕生

〔英文翻訳〕

マリサ・リンネ

〔写真協力〕

一乗寺

海龍王寺

興福寺

醍醐寺

東大寺

仁和寺

ボストン美術館

宮内庁正倉院事務所

東京国立博物館

独立行政法人文化財研究所奈良文化財研究所

根津美術館

(株)飛鳥園

(敬称略、順不同)

奈良国立博物館研究紀要

鹿園雑集

第四号

平成十四年三月三十一日発行

編集発行

奈良国立博物館
奈良市登大路町五〇番地

印刷

株式会社天理時報社
天理市稲葉町八〇番地

ON THE NARA NATIONAL MUSEUM'S BUDDHIST PAINTING *FUKŪKENSAKU KANNON*

TANIGUCHI Kōsei
Nara National Museum

This article introduces the Buddhist painting *Fukūkensaku Kannon* (*Amoghapāśa*), which became part of the Nara National Museum collection in the fiscal year 2000. Painted in ink and colors on silk, this work exhibits in both iconography and coloration the elegant tastes of the aristocracy during the Insei ("Cloistered Emperors") stage of the late Heian period (794–1185). At the same time, the painting contains transitional elements evoking the gestation of Kamakura-period (1185–1333) styles to follow. Such characteristics suggest that it dates to the last quarter of the twelfth century, at the end of the Heian period, making it the oldest surviving painted image of Fukūkensaku Kannon in Japan and an extremely valuable work.

The most important iconographic characteristic of the Nara National Museum painting is its similarity to the *Fukūkensaku Kannon* sculpture in the Nan'endō hall of Kōfuku-ji Temple, in Nara, which was the tutelary temple of the powerful Fujiwara clan. It is not, however, a faithful reproduction of the Nan'endō statue, appearing instead to draw upon a representation of the Nan'endō *Fukūkensaku Kannon* (*Nan'endō-bon*) included within a set of iconographic drawings known as *Jikkanshō* (*Notes in Ten Volumes*). The painting goes beyond the *Jikkanshō* imagery in its addition of a mandorla distinctive to the Kōfuku-ji sculpture.

Of special interest is the deerskin worn by the bodhisattva. Fukūkensaku Kannon is the *honjibutsu* (a Buddhist deity that is the true form of a Shinto god) of the Ichinomiya sanctuary of Nara's Kasuga Shrine—the tutelary shrine of the Fujiwara clan, for which the deer is a symbol. The portrayal of eyes and a nose on the deerskin in this painting would seem to be a visual representation of Fukūkensaku Kannon's association with the sacred animal.