

絵画による空間の聖別

安嶋 紀昭

広島大学

はじめに

刀田山鶴林寺は、兵庫県加古川市加古川町北在家に所在する天台宗の古刹である。本堂には、応永四年(1397)銘の棟札がある宮殿に納められた、秘仏薬師三尊像を本尊として祀る。また「播磨の法隆寺」あるいは「刀田の太子さん」と親しまれているように、聖徳太子信仰の一拠点としても著名である。伽藍には国宝に指定されている太子堂、本堂をはじめ、重要文化財の常行堂、行者堂、鐘楼、護摩堂、県指定の仁王門、三重塔などが建ち並び、右の薬師三尊像の他、聖観音立像、十一面観音立像、二天王像、釈迦三尊像といった彫像類や、秘仏聖徳太子画像一面、聖徳太子二王子二天王画像一幅、聖徳太子絵伝八幅、慈恵大師画像一幅、阿弥陀三尊画像一幅などの絵画類、梵鐘、髹漆厨子などの工芸品、天蓋や扁額などの荘厳具等々、いずれも重要文化財指定の宝物が数多く伝来する。

しかしこれほどの大寺でありながら、その歴史について明確な記載ある文書はほとんど無く、それを取り上げた論考もこれまで発表されていない。幸い私は、御住職幹栄盛師をはじめ一山の方々の深い御理解と御協力のもと、太子堂内荘厳画の研究調査を始めたところであり、今回はその途中経過を報告する(付記参照)。

1 太子堂に関する説話

同寺に遺る文書で、大宝二年(702)沙門聖乗敬白の銘を持つ『播州鶴林寺聖霊院縁起』には、その由緒が次のように記載されている。

「用明天皇二年(587)、聖徳太子は母宮とともに当地に臨幸され、精舎建立を念願されたところ、俄に洪水が起こって材木が多数流れ来たった。歡喜の太子は秦川勝にその管理を命じ、国中の工匠を集め、霊木を用いて素願どおり三間四面の精舎を建立された。また自ら釈迦三尊四天王の像を刻まれ、内陣四本の柱に八大童子像を図絵された。住持には恵便法師が招かれたが、彼はその二年前に弓削氏や物部氏の悪逆のため山城国に流されていたところであった。

さらに太子は、五徳博士学阿を召して散華焼香し、三宝に祈誓して仏法興隆の立不立を占われたところ、仏法護持の多聞天が地より湧出し、両者は密かに言葉を交され、その日のうちに仏殿の左方の壁にその様子をやはり自ら図絵されたのである。伽藍の四辺には四天王の形像を埋めて、結界守護の誓いを示された。

一方、この地を刀田山と呼ぶのは、敏達天皇十二年(583)に百濟から来朝した日羅が、太子の慰留を圧して帰国しようとした際、太子がこれを阻止しようと神通力を現わされ、当地に数万

の刀を逆様に立て置いたことに由来する。日羅の申すには、太子の本地は救世観音である。

また寺伝に、

「欽明天皇二十六年(565)高麗から来朝した恵便法師が、排仏派の迫害を逃れてこの地に隠棲していた。これを聞いた七歳の聖徳太子は恵便を訪ね、木ノ丸殿を拵えて教えを受けられた。その後崇峻天皇二年(589)秦川勝に命じて三間四面の精舎を建立され、釈迦三尊と四天王を祀って四天王寺聖霊院と命名された。さらに養老二年(718)武蔵国の大目身人部春則が、太子の遺徳を顕彰するために七堂伽藍を建立して刀田山四天王寺と改名し、承和五年(852)には慈覚大師円仁が入唐への旅路の途中に立ち寄って、薬師如来を刻み国家安泰を祈願して以来天台宗に属した。後には鳥羽天皇(1103~56)の行幸があり、『鶴林寺』の扁額を下賜されたので寺号を改めた」

とも言われている。なお、文永五年(1268)銘『大法師某・左衛門尉平某浮面寄進状』では、大講堂(現本堂)は行基菩薩本願であり、薬師如来像もその自刻とする。

これらの縁起の成立がいつまで遡るものであるかは不明だが、現太子堂内陣四本の柱絵として八大童子しか掲げていなかったり、古式の数え方では一間四面となる筈のところを三間四面としていたりするなど、到底創建当初のものとも思われぬ(註1)。しかし、現存する建造物や寺宝類に鑑れば、平安時代後期には間違いなく大寺に発展していた。ここに取り上げる太子堂も、勿論その遺産の一つである。

2 従来の研究

宝形造り、栓皮葺きの太子堂は、本堂に向かって右やや手前に、南を向いて位置する。正面三間、側面四間のうち、正面側の一間は通り庇を付した礼堂として後に加えられたものである。明治三十四年(1901)特別保護建造物となり、昭和二十五年(1950)新法によって重要文化財と読み替えられ、昭和二十七年に国宝に指定された。内部の仏壇上には木造釈迦三尊像(重要文化財)と木造四天王像(重要美術品)を、東側には「植髪の子」と呼ばれる聖徳太子立像を納めた永享八年(1436)銘の木造髹漆厨子(重要文化財)および聖徳太子座像と二王子立像の木造三尊像等を安置していたが、いずれも現在は宝物館に移座されている。こうした彫像類が、すべて建立当初から太子堂に祀られていたものか否かは定かではない。

さて、太子堂内部に荘厳画が描かれていることは、参考文献一覽(註2)に示すとおり早くから知られている。まず若井富蔵氏が、来迎壁の表面に靈山浄土図、裏面に涅槃図、天井廻りに千体仏が窺い得るとし、たなかしげひさ氏が来迎壁の表面は恐らくは九品来迎図であり、表裏とも釈迦八相図等の抄出と考えている。また両者は、冒頭の縁起にいう柱の八大童子図は剥落のため何者も見え難く、厨子内は秘仏故確認できず信貴山縁起の一段に類するものかとも想像した。このように曖昧模糊としていた図様を、赤外線写真の撮影によって初めて把握したのが、当時鶴林寺宝生院の副住職を務めていた幹栄盛師(現在鶴林寺長吏兼宝生院住職)である。その後倉田文作館長はか奈良国立博物館のスタッフが調査を敢行し、いくつかの重要な論考が発表されたのも、同師の発見が契機となった訳である。何故ならば、太子堂内部は永年の薫香や灯明、添護摩等の煤煙が多量に付着し、一部には油の撥ね飛んだような痕跡もあり、黒化のた

め肉眼による識別はほとんど不可能な状態にあるからで、従って諸先学の努力にも拘わらず、いまだ全貌が明らかになったとは言い難い。しかし逆に、こうした煤煙等が保護膜の役割を果たし、画像を剥落から守ったことも見逃してはならない事実であろう。

ところで太子堂の建立年代については、大正八年(1919)の解体修理に際して屋根裏から発見されたという古い棟札の墨書を根拠に、若井富蔵氏(註2①)が「天永3年(1112)」と推定して以来これが通説となっている。その板は今のところ所在がわからないが、長さが約六尺、巾が一尺あまりということから棟札ではなく屋根の部材であったと思われる。若井氏のメモによれば、内容は下記のとおりである。

「鶴林寺法華堂修理、自太子御草蒼至于天永三年第三度注之、于次宝治三年(1249)修理之、其後相当于……／七十九年、正中三年(1326)丙_子修理之、已上第五度／(中略)／別当頼玄^{生年卅七}、自保延二年(1136)以来、至于当年百九十七年、十三代相伝之、／寺僧 法華堂一和尚覚明房阿闍梨^{伊勢和守}忠真生年六十八、(中略)／講堂一和尚^{安田}上総公、(後略)」

この墨書は保延二年の197年後、すなわち元弘二年(1332)に記されたらしい。従って鎌倉時代の末には、現在の太子堂は法華堂、本堂は講堂と呼ばれていたことが判じられるが、若井氏は「太子御草蒼」は単なる伝説に過ぎず、当堂の藤原末期造建は様式上絶対に動かないから、天永三年が太子堂の実際の建立年代として間違いないとする訳である。しかし虚心に読めば、天永の修理はあくまで第三度であり、仮に創建を第一度に数えたとしても、第二度について全く触れていないことは不審と言わざるを得ない。いずれにしろ若井氏の説は、建造物そのものの様式を綿密に検討した結果ではなく、単に一点の墨書銘からの類推に過ぎないことに、留意するべきであろう。

3 太子堂内部荘嚴画の図様

(1) 研究の方法

太子堂の内部は、前述のように荘嚴画の表面を煤煙が覆い、肉眼ではほとんど認識することができない。そこで、堂内の一体何処に何が描かれているのか、まず全貌を確認することが先決事項となるが、その調査には周知の通り赤外線透過力を応用するのが最も有効である。そこでルミナス製の赤外線ビデオカメラSV-3にニコン製60ミリマイクロレンズを取り付け、拾った動画の情報を三つに分配し、一つはシャープ製液晶テレビLC13C1Bにつないで構図や焦点を定め、一つはソニー製ハンディカムTRV10での録画用とし、一つはアイオーデータ製USB-MPGを通して静止画としてパソコンに入力するという作業を同時に行った。この方法は、現像してみなければ何が写っているか判らない赤外線写真に対し、構図や焦点をその場で確認できる長所を持つ一方、解像度が低い短所をも有する。また四天柱のように画面が曲面の場合、光源の照射角度によっては無用な反射を起こすことが問題となる。

さらに、こうして得られた画像の線描は、必ずしも仕上げのための描き起こしとは限らないことにも注意せねばあるまい。

(2) 概要

礼堂から太子堂内陣を臨むと、中央に一間四方の一段高い仏壇を設え、四天柱はその四隅を突き抜ける格好である。仏壇四周の羽目板を飾る格狭間には、一面に一体ずつ獅子などの動物を墨一色で表わしているが、現状では剥落のためほとんど確認できない。もっとも、制作当初の刳型を大きくいびつに削り広げ、白土あるいは胡粉を塗った上に描いており、それらは後補と知られる。羽目板は一辺が一枚からなる重厚なもので、東側の板の裏面には格狭間の下地と同じ顔料で「安永四年(1775)」、「法華堂」などと記され、手を入れた年代が判明する。

目を上方に転じれば、四天柱筋の小壁には散華の飛天や天衣を結んだ楽器がぐるりと取り巻いて、仏壇上の本尊を供養讃嘆する。また四天柱各々の上部には横長方形に別材を埋め込んだ箇所が二つずつあり、元来は側柱との間に虹梁を繋いで化粧屋根裏を見せる形式であったものを、後世繋虹梁を切除して小組格天井に作り替えたことが判明する。一方、礼堂側から見ると繋虹梁筋が残っているにも拘らず、繋虹梁の通った痕跡が側柱筋の小壁には認められない。少なくともここに描かれている千仏は、改装後に加えられたものと思われる。

後方二柱の間は板壁で塞ぎ、表に九品来迎図、裏に仏涅槃図をそれぞれ画面一杯に表わしている。その縦は実測で一六七・七糎、横は一八六・五糎を示す。表面を槍鉋で仕上げた縦巾三八・三～四三・九糎程度(表側左端二枚目以下)の横長の板五枚(但し、一番上の板はほとんどが天井長押に隠れている)を上下に重ねるが、接合部は矢筈に切って、つまり下側の板を三角形に出張らせ、上側の同じく三角形の凹みをこれに埋め込んで、ずれないように組み合わせている。さらに槍鉋で接合部を均し、白色顔料を塗って下地を調べてから描くのである。三浦博士の調査によれば、この長押も繋虹梁を切除した後に加えたものである。四天柱はやはり槍鉋仕上げとし、仏壇から長押までの縦が各々約一七〇糎、円周が約八五糎で、全面に数多くの聖衆を重なり合うように配する。

ところで東壁の礼堂寄りには厨子を設け、聖徳太子の壁画を秘仏として祀る。内部の板壁は二重になっており、すなわち現状では最初の壁を画像の部分のみ切り出し、内側に持ち送りして新しい外壁を付けている。壁画には、仏後壁と同様に矢筈に切って接合している隙間から雨水の滲み出した痕跡があるが、本来外壁であったかどうかは不明と言わざるを得ない。画面は縦一七九・五糎、横一九〇・三糎、厚さ三・六糎を測り、一枚の縦巾は三七・七～四〇・二糎程度(左端二枚目以下)である。厨子左右の側柱から方立までの壁や格狭間などは取り外せないため、扉を開放しても画面四周は遮られてしまい、直接見えるのは縦一一三・八×横一一・二糎のほぼ正方形の範囲に限られる。

(3) 来迎壁表面

さて来迎壁表面の九品来迎図については、すでに岡崎讓治、倉田文作両氏(註2④⑤)によって詳細な検討がなされているので、ここでは概略を説明するに留めたい。本図を仮に上中下の三段に分ければ、山や川を背景にして、上段から中段にかけては九つの来迎の様子を、中段から下段にかけては俗世の善悪の行ないを表している。

まず左上(以下、原則として画面に向かっての左右)は、戒律を守り大乘の經典を読誦し、六念を修行した行者が今まさに上品上生の迎撰叶う場面である。阿弥陀如来は一際大きな月輪中

にあつて、胸前に両掌を見せて第一・三指を捻じる来迎印を結ぶ。その前で蓮台を持つのは観世音菩薩、左膝を立てて合掌するのは大勢至菩薩であろう。彼らを先頭にして如来を囲む菩薩衆は、比丘形二体と菩薩形八体から構成され、華籠を捧げたり楽を奏したりしつつ、雲に乗って降下する。簡略ながら軽妙な筆致で、ふくよかな菩薩や個性豊かな比丘の有様を的確に描写しており、この画家の並々ならぬ技倆の高さを感じさせる。

またその右方、山の向こうに隠れ行くのはいわゆる還り来迎の場面で、すでに迎え摂られた比丘を先頭に、阿弥陀三尊といずれも菩薩形の五菩薩が斜め後ろから描かれている。平等院鳳凰堂扉絵や比叡山坂本弘法寺本、故吉川英治氏愛蔵本や瀧上寺本など、還り来迎は未開敷蓮華中に往生者の魂を込めて運ぶのが一般的であるが、本図は比丘にだけ頭光がないことでそれと示す珍しい図様と言える。岡崎氏(註2④)はこれを中品中生、柳澤氏(註2⑨)は上品中生に当てたが、後述のように比丘形よりも菩薩形の多い本場面は、後者を表すものと考えられる。

次に壁面上部ほぼ中央では、象徴的な夕日を山岳の中腹から観じるが如き様子をした比丘を迎えに、阿弥陀三尊と四菩薩(いずれも菩薩形)が霞に半身を隠しながらやって来る様子を、画面上部右端では、天衣を長く棚引かせて阿弥陀三尊と四菩薩(いずれも菩薩形)がまっすぐに降下した様子を、それぞれ描いている。彼我に顕著な差異は、前者の阿弥陀が月輪中にあるのに対し、後者は頭光と身光を負う程度であるが、左から右へという順序に照らせば上品下生、中品上生の場面に比定できよう。

ところで菩薩形の代わりに比丘形の多い来迎は、恵心僧都源信の創案した来迎図を想起させる。その理由を源信は、自分は下品往生を望むからだと言ったことが覚超撰『首楞嚴院廿五三昧結縁過去帳』に記載されている。本図の中段左端の来迎は、蓮台を捧持する観世音を先頭に菩薩形三体と比丘形四体が、阿弥陀を囲んで山間を縫うように下降している。本図の場合、さらに来迎の尊数が少ない図様があるので、これまでとは一段階下がった中品中生と見ることが妥当であろう。中品下生は阿弥陀三尊のみが、下品上生は三化仏が飛来する。平等院鳳凰堂扉絵や高野山有志八幡講十八箇院本阿弥陀聖衆来迎図などに見られる三化仏は、化仏とはいえ一仏二菩薩の姿をとっており、本図のように三体とも月輪中の如来形で表現するのはやはり珍しい。

さらに下品中生は観世音菩薩一体のみが登場し、下品下生が日輪の如き金蓮華のみの来迎とは『観経』の説くとおりである。特に後者の場面は、家屋の中で口を開けて横たわる臨終の男が、その妻女であろうか傍らの女に見取られる一方、枕元で右手に数珠を持つ僧侶は左手で日輪の浮かぶ上空を指さしており、男に死際の十念を勧めた善知識が来迎の奇瑞に往生の確定を安堵する様子と知られる。他に俗形二人と僧形六人が居合わせるが、うち一人は小坊主である。しかし一步屋外に出れば、そこには鎧に身を包んだ冥府の使者が生前の罪状を記す銘札を掲げ、三匹の鬼が今にも死者を捕えて火車で連行しようと迫っていたところであった。

こうした九品往生の場面とともに、本図では人間の善悪の行状についても例示する。米や衣服を貧者に施す善業や、仏堂への放火、仏塔の破壊といった悪業が描写され、また徒者に獲物を持たせた狩猟帰りの騎馬武者、舟を操る鶴飼、網を引く漁師のような殺生の様子など、当時の世相を反映した情景が広がるのである。物語的内容や岩肌・樹木など風景表現は、本図の画家の得意分野であったらしく、各所に習熟した筆使いが認められる。

(4) 四天柱筋小壁

この画家と同一の筆に帰すると思われるのが、四天柱筋小壁の飛天や楽器の類である。薫煙等が籠るためか特に煤が厚く、赤外線も透過しにくいのが、豊かな頬をした飛天の大きな表現が確認できる。飛天は南側を除く三面に各二体が宙を舞うが、北側の一体のみ正面向きで琴を爪弾き、他はいずれも華を盛った華籠を奉じて仏殿上の諸尊を供養賛嘆する。また四面とも蓮弁が降ったり、天衣を結んだ楽器が自然と奏でる妙音を表したりしている。

(5) 来迎壁裏面(図1~12)

来迎壁裏面は、激しい流れを呈するクシナーラのアジタヴァティー河のほとりで、宣字型の枕を北にして宝台に横たわる釈迦如来を、画面中央に一際大きく描き出す。釈尊は両腕を延べ、仰向けになってうっすらと開いた眼差しを右上の摩耶夫人に投げかけ、これに視線を返す摩耶は今や、娑婆世界での息子に別れを告げて忉利天に戻ろうとするところと思われる。涅槃図に登場する摩耶夫人というと、短絡的に忉利天から下界に降りる姿と説明されるが、本図では身体が画面の外側に向い、顔だけが釈尊の方を振り返る様子で、明らかに天上界への進行を示している。『摩訶摩耶経』巻下に、「悲嘆に眩れる生母のために大神力をもって起き上がった釈尊が、仏は滅すれども法僧宝は常住である旨を説き聞かせると、摩耶は漸く安らかな慰めを得て、顔色も蓮華が花開くように悦びの表情となった」とあり、本図はその後の場面を写すものであろう。

釈尊の眉は、その頭髮に照らせば群青と墨の二色で表わしていたものと類推され、唇は合わせ目の線を朱で引いてから、両端にのみ墨線を重ねてアクセントを付ける。また面貌の輪郭などには輪郭線に沿った筆の刷毛目が明瞭に判じられ、釈尊の肉色は白色顔料を下敷きとした藤黄による透明度の高い黄色であったことがわかる。胸の卍花文相は赤外線写真では見出し難かったが、この度の調査では明瞭となった。こうした肉身はまず墨線で下描きし、彩色を施した後に朱線で描き起こすという、仏画に通用の方法で描かれているようで、足の指の輪郭には墨線よりも長く引かれた朱線を認めることができる。いずれにしる線描は暢達しており、細いながらも張りのある、のびやかな美しさを保っており、表面の九品来迎図とは、別の主任画家の存在を想像させる。

釈尊の法衣には、点描に似た花の文様が数多くあしらわれているが、仔細に検するに単なる点描ではなく、同系色の濃淡を二段あるいは三段用いた花卉とわかる。これを三重の同心円状にするが、地が寒色系の場合は花文を暖色系に、逆に地が暖色系なら花文を寒色系にというように変化を付けている。また小さな点描円文や、暖色系の花卉と寒色系の罽とを組み合わせた大振りの団花文も認められる。

ところで本図と、応徳三年(1086)銘金剛峯寺所蔵仏涅槃図(応徳涅槃図)とが、良く似た構図を取ることは周知のとおりである。宝台の向こう側の衝立の存在は大きな相違点の一つと言えようが、その主要部の巴文、周縁部の花卉を幾重にも開いた八重花文や点描による円文といった、本図の文様を代表する三種類の文様は、実は応徳涅槃図にも多用されることは興味深い。宝台の四方には、それぞれ二株ずつの沙羅が茂り、釈尊に安らかな木陰を献じる。『大般涅槃経疏』に四株は枯れ四株は栄えると説き、応徳涅槃図が栄枯の区別を忠実に描くのに対して、本図ではいずれもが蓮華のような花を着けている。注目されるのは北側の双樹で、釈尊の旅を助け

た錫杖を立て掛けるのは応徳涅槃図と通じるが、風呂敷のような包みとともに、紐で結んだ独鈷杵と五鈷杵とを振り分け荷物のように下げていて甚だ密教的な情景と言える。

さて釈尊の枕頭では、合計6体の菩薩が静かに無常の顕現を見守っている。応徳涅槃図の短冊形に記された名称を参照すれば、釈尊入滅の56億7千万年後に成道を果たす弥勒が釈尊の宝台に手をかけて深い縁を想わせ、地藏がその後ろに控えて、無仏時代の衆生救済を誓う。すなわち『大般涅槃經』の「聖行品」と「光明遍照高貴徳王菩薩品」に、「釈尊はかつて雪山童子であった時、施身聞偈という求法の結果、十二劫の時間を超越して弥勒菩薩よりも早く成道したが、釈尊の出現したのは西に三十二恒河沙の仏国土を過ぎた先にある無勝世界であった。この娑婆世界を清浄にするのは実は弥勒如来である」とあり、また『地藏菩薩本願經』で釈尊は、切利天で摩耶夫人のために説法した際、地藏菩薩に弥勒出世までの期間の衆生救済を命じているのである。

迦葉童子は、姿こそ子供ながら『大般涅槃經』「壽命品」に菩薩位を得ていることが明記される。虹彩には釈尊の口唇と同じ濃度が検出され、朱を彩っていることが認められ、またまるで回転する車輪のよう角髪は、淡墨の地に太い線と細い線とを交互に引き揃えた細かな描写と知られる。沙羅双樹の向こうで目を伏る普賢菩薩は、一転して簡略な筆使いながら哀悼の表情を見事に演出しており、殊に眉間の一本の皺が効果的である。衝立の陰から顔を出す菩薩が観音であることは、宝冠の化仏から明らかなことであるが、その化仏もまた小振りながら、豊かな頬とたっぷりとした肩巾に膝張りのバランスも良く、大らかな雰囲気をも漂わせている。観音の右目を見れば、輪郭を瞳で一旦途切らせており、鼻梁線と人中を繋げる顔側面の描法とともに、古様な印象を与える。衝立の前で釈尊を合掌礼拝する菩薩の姿は応徳涅槃図に見られず、一概に尊名を比定することはできないが、文殊、高貴徳王、無辺身のうちいずれかであるとすれば、『大般涅槃經』における重要度から推して文殊菩薩である可能性が最も高い。「一切大衆所問品」において釈尊が方便の病を現じる際、正法を付嘱するのがこの文殊だからである。

なお、宝台の東西で釈尊を守護するのは、帝釈天と梵天である。帝釈天は額に第三眼を有することで、また梵天は頂に火炎宝珠を置き、花卉や蕨手を象る大振りの金具飾りを付す宝冠を戴くことで、それと知られる。特に宝冠の意匠は、のびやかな線描の力によっていずれも生き活きと描かれ、画家の技倆の程を偲ばせるのに十分である。

この二体の天部を挟んで菩薩衆と反対側、つまりほとんどが釈尊の足許を囲むのは十五体の比丘衆である。本図の画家は、菩薩衆とは対照的に深い悲嘆の淵に沈む比丘の何人かを沙羅双樹に見え隠れさせ、奥行きある構図を工夫する。応徳涅槃図よりも一体多く、姿勢も位置も菩薩衆ほどには似通っていないため、各々の僧名の比定は難しい。柳澤氏(註2⑨)は、左下方で仰向けに倒れつつ号泣する一体を後補とするが、顔の表情は他の比丘と良く共通する。

ところで比丘衆の表現上の特徴は、異国的風貌が顕著な上に、それぞれの個性を強烈にアピールしている点に求められる。例えば嘆きの表情一つとっても、号泣する者もあれば下唇でしっかりと口を塞ぐ者もあり、鼻を摘む者や鼻の下を押さえる者、目を擦るもの等々、様々である。指も鋭い爪のように細い者や、ややふっくらとして爪に何らかの色を付けた者、眉もピンと上がった者や垂れ下がった者などの他、鼻にまで垂れる程長い者もいるが、その眉毛はほぼ一耗間隔で引き揃えるという卓越した筆遣いも見られる。また体毛の濃い者はこれを手控えずに腕

にまで密生させ、剃り上げた頭髪をつむじの向きに従って点を繋いだり、縮毛であることを強調したりと、過度とも言える現実味の追求が顕著に認められる。こうした嗜好が、応徳涅槃図をはじめとする日本の院政期の遺例に、果たして求め得るであろうか。

それはともかく、次に画面左下から中央にかけては、俗形衆七体が配されている。迦葉童子の傍で変わった冠を被り、供物を捧げ持つ老人は眉も鬚髯も長く、応徳涅槃図に照らせば「毘舍離城大臣長者」すなわち維摩居士であろうか。その前方に唯一登場する優婆夷は後宮夫人、釈尊の左肩近くで頭頂に大きな花冠を戴き、袖で涙を拭いているのは耆婆大臣であろう。彼は単なる王宮の大医というばかりではなく、悪逆非道の阿闍世王に入信を勧め、沙羅林での釈尊の説法に預からせてとうとう菩薩道への精進を発心させた、凡夫にとって善知識の象徴ともいべき存在である。その背後にあって、袖で覆った両手に布包みを抱える人物は応徳涅槃図に「純陀子」として登場している。するとその後方、画面の最も左下隅で口を開けながら釈尊を仰ぎ見るのは、表情や姿勢、服装から純陀本人とも解釈できなくもないが、本図の場合西側の沙羅双樹の手前で、跪座しつつ慎しやかに椀飯を捧げる人物がそれに比定できることから、むしろ釈尊最後の弟子であり、『大般涅槃経後分』『憍陳如品余』で自ら焚死を遂げたとされる須跋達羅と考えるべきなのであろう。梵天の後方、顔が半ば樹幹に隠れている男性は、威徳無垢称王と思われる。

さらに右端には、金剛力士一体がその逞しい身体にも拘わらず、あられもなく泣きくれているが、その衣や鎧にも本図で支配的な巴文や八重花文をあしらった華麗な装いを呈している。右下隅で右前足を目に当てて号泣する獅子は、仰向けに腹をさらけ出して悶える。このように本図は、釈尊一体を中心として、合計三十四体の衆生が画面一杯に取り巻いているのである。

(6) 四天柱

A 西柱

四天柱の図様は、礼堂側の二本つまり東柱・南柱と、来迎壁の付いた二本つまり西柱と北柱との二つのグループに分けられるが、画家は四本とも仏涅槃図と同一と考えられる。

便宜上西柱から述べれば、太子堂のちょうど西北に当たる曲面のほぼ天地一杯を用いて、蓮台上に直立して火焰に包まれる三鈷柄剣に巻き付き、これを切先から呑み込まんとする勢いの龍の姿が描かれる(図13~15)。龍は、根が一つで中途から二本に分かれる角を生やし、丸い両眼で剣の切先を見つめ、長い牙と鋸歯の如く並ぶ上下の歯を剥き出す。鱗のある脚からは渦を巻くように毛が密生し、がっちり刃を把む鉤爪は先端が深い屈曲を示す。その尖鋭な様を、的確な筆使いと張りのある熟達した線描によって見事に表現する画家の力量は、高く評価されなければなるまい。

この俱利伽羅龍剣に従う眷族は合計五体で、そのうち最も来迎図寄りの一体は四臂の立像である。頭頂部は禿頭とするが周縁部には勢い良く渦を作る毛髪を生やし、太い鎖で鉢を巻いて額上に大きな五稜形の飾りを付ける。額中央には皺を重ね、ぎょろりとした両眼で上目遣に俱利伽羅龍を見上げ、鼻は大きく、頬骨は尖り、そして上唇から上の歯を出して舌を嚙むという奇怪な表情でありながら、両側の顛顛のあたりには可愛らしい小なりポンを結び、一種の諧謔味をも呈している。左第一手は藤を巻いた弣の部分だけが外側に出張った弓を垂直に立てて

握り、右第一手は鏃を狩臑と腸袂の尖根とした二本の矢を、第一・二指で摘むように持つ。また左第二手の五鈷杵は中鈷の鋭さもさることながら、一旦窄めながらさらに先端を伸ばす脇鈷の描写は武器としての本来の性格を強く感じさせる。何も持たない右第二手は胸前に伏せて軽く指を曲げているが、この指の背に膨らみがなく、関節で突然に屈曲するような印象を与える特徴ある筆線は、後述する聖徳太子画像における妹子や馬子の外耳にも見出される。腕釧は一重なのに対し足釧は重厚で、巾広の側面に巴をあしらう円文を巡らせるが、この意匠はやはり、来迎壁裏面の仏涅槃図や聖徳太子画像に共通する。

その足下付近に右膝を立てて跪く一体は二臂で、膝横に降ろした左手に細身の宝棒を握るが、右手はリボン製の腕釧を着けた手首から先が膝に隠れて見えない。厚い脛をどんぐりのように開き、その奥の瞳から斜め上を仰ぎつつ何かを叫ぶように口を開け、歯と舌を見せる。また頭の周縁部にだけ、まっすぐな毛を伸ばしている。

この童子と視線を合わせるもう一体の童子(図16)は、頭頂のやや後ろに金具飾りを付け、その前方から両脇にかけて次第に濃く巻髪を生やす。眉間を寄せ、両眼を見開き、下唇を人中にかかる位まで持ち上げるが、上歯を隠し切れずに両側から見せている。さらに特徴的なのは持物の武器の物々しさで、左手の木製の金剛杖には幾本もの鋭い刺があり、第二指を伸ばしたまま胸前で右手に握る五鈷杵(図17)には、脇鈷に大きく鋭い三日月形を付している。

一方俱利伽羅龍の向かって左には、金剛合掌する童子と蓮華を持つ童子とが、一体ずつ上下に重なり合うように配されている。前者は、仏涅槃図の方に頭を差し出しつつ斜め下方から俱利伽羅龍を見上げ、やはり頭頂部のみ禿頭としながら他の部分はふさふさとした巻髪を獅子の鬣のように靡かせ、上げた鼻の大きな孔を膨らませて吠えるように口を開ける。この躍動感溢れる童子に対して、後者(図18)は直毛を所々で束ね、口も緩やかに結び、大きな目で穏やかに真横を見る。面長な面貌の向く先には掲げた左手があり、第二指のみ伸ばして余指で握る蓮華の茎は頭上まで達し、開敷、未開敷の二花を付けるのである。

B 北柱

西柱と来迎壁を挟む北柱は、やはりちょうど北東の方角に当たる曲面に、火焰光を負い、岩坐上に立って左を向く不動明王が描かれる。頭頂に髪で七つの輪、いわゆる七莎髻を拵えて中心に頂蓮を置き、他の巻髪のはきは流し放ち、左下に弁髪を垂らして先端付近を金属らしい花飾りで括る。その毛筋はほぼ一耗間隔で平行線的に引き重ねられており、ここにも画家の卓抜した技倆を認めることができる。面貌表現は赤外線透過力でも全てを明らかにし難いが、額に皺を刻んで両眼とも見開き、右の瞳は目頭に寄り、左のそれは中央にあって斜め下を睨む形相を作る。への字に結ぶ口に右牙は見えないが、左は捲れた上唇から歯茎ごと突き出る上牙が下唇を噛む。三道にはかつて施した濃い暈取りの痕が明瞭に窺え、肉厚の足の甲もはっきりと判じられる。また臂釧は、厚みのある花形の金具を、長さも巾もたっぷりと余裕あるリボンで結びつけており、かなり大振りな印象を受ける。

不動尊の持物は、左手で腹前に絹索を握り、右手は腰のあたりで宝剣の三鈷柄を執るが、その剣の周縁に火焰が這うことに注目したい。何故ならば経軌でこの火焰を説くのは、『慈氏菩薩

略修愈識念誦法(慈氏軌)』(円仁・恵運・円珍・宗叡請来)のみであるが、現存遺例では醍醐寺本八大明王図像(円仁)、仁和寺本別尊雜記所収尊勝曼荼羅図や同じく不動明王三童子五部使者像(いずれも円珍)に見られ、本図の不動明王も三童子に加えて、大分不鮮明ではあるが五部使者をも眷族としているらしいからである。

すなわち不動尊の左手側を見れば、まず額上で左右対称的に渦巻を作るという変わった髪型の童子が目につく。やや右を向き、大きな両眼の上瞼中央を少し凹ませて視線を心持ち下方に落とし、口を真一文字に結ぶ沈痛な表情をして、右肘を曲げ胸前に三鈷杵を持つ。その三鈷杵の真下には、逆に上瞼中央を極端に吊り上げて正三角のような形の眼をした童子が、右上を向いて静かに両手を胸前で組み、左右それぞれの第二・五指を立てつつ余指に独鈷杵を挟んでいる。臂釧には菱形に花卉の重なる金具飾りを、腕釧にはりボンを用いる。この童子の視線のすぐ先には、肩まで伸ばす髪を頭頂で左右に分けた童子が、反対に左向きの姿勢を取る。眉も眼も極端に垂らし、下唇で上歯を噛み、今にも泣き出しそうな表情である。

以上の三童子より下部は画面状態が甚だしく悪いが、ちょうど不動尊の羅索の横の辺りに頭頂で左右に分けた髪が見出されるのをはじめ、跪坐する臀部の形を留める裳など幾体かの衣服も確認されることから、上記の推測が成り立つのである。前述の縁起に照らせば四天柱の画像は八大童子であるが、本図の場合は三童子とその他との大きさが異なり、扱いの上で明確な差があることを考慮すべきであろう。あるいは西柱の五童子と北柱の三童子とを合わせ、八大童子と呼んだものであろうか。それにしても、三童子の描写を来振寺本や延暦寺本、園城寺本といった同種の遺例と比較するならば、本図の特殊性が一層際立つに違いない。

ところで北柱の上方、最も仏涅槃図寄りには、一体の孔雀明王が描かれる。孔雀は羽根を広げ、脚を縮めて先も丸めており、明王の天衣が風を孕んで翻っているところを見ると、たった今飛来してきたかのような印象を与える。明王は頬の豊かな面輪に鋭い眼光を秘めた厳しい顔付で、一種の焦燥感すら漂わせており、孔雀は顔を背けるかのように長い頸を傾げて仏涅槃図とは反対側を向く。明王は胸前の左掌上に宝珠を載せ、膝元の右手に宝剣を執るが、管見にして不動、孔雀の両明王を同じ柱に組み合わせる教義的理由を私は知らない。いずれにしろこうした諸尊が、北柱の円周のうち九品来迎図側のおよそ四分の一を除く面に、窮屈にさえ感じられる程集中的に描かれる構図には、作者の何らかの意図を感じずにはおれない。

C 東柱

東柱のおよそ下半分は灯明油が撥ねて固まったらしく、水泡のように粒立った汚れで覆われており、その部分は赤外線も全く透過しない。この柱を便宜上、北東面から時計回りに眺めることとする(○数字下の方角等は、柱における画面のおおよその位置を示す)。

①北東上段。頭光を負い宝冠を被り、蓮台上に趺坐する菩薩形で、斜め右を向く。柱の菩薩の服制はいずれも上半身に条帛と天衣を纏い、下半身に裳と腰衣を着るものようで、足先は裳に隠して見せない。この菩薩は少し口を開き、下歯と舌を見せ、両手を固く縛りつつ何か言葉を発する模様である。三道は示さず、一本線で頸を示す。／②北東中段。頭の鉢に、四稜花形の飾り金具を付す帯金を巻く神将形。汚損のため、確認できるのは面貌の左半分に限られる

が、眉も顎髭も濃く長く、眼の周囲に幾本もの皺を刻む。耳の横に持物の柄が通っており、これを辿ると先端には旗のような布が翻っているが、あるいは矛や戟の類であろうか。／③東上段。右向きの菩薩形で、第一指と余指の間を少し離しつつ合掌する。口を閉じ、上下の唇の境に雁金型の墨線を一本入れるが、その屈曲が深いのも本図の画家の特徴である。／④東上段。華やかな花葉の装飾をあしらう宝冠を着し、五指を揃えて合掌する菩薩形。眼窩の弧線を引かず、上瞼のすぐ上に平行線的に一本の線を添えたり、小さな鼻孔を黒く塗り潰したりと人間的な表現が目立つが、三道はしっかりと三本の弧線を用いて表す。／⑤東中段。眉間をきつく寄せて眉部分の筋肉を異様に盛り上げたり、小鼻を大きくして鼻の中を広くしたり、鋭角の頬骨を前方に突出したりと、殊更凹凸を強調した面貌表現である。奥に引っ込んだ両眼も丸い眼球を飛び出させて瞳は上方を睨み、長く弧を描くように頭上にかかる眉毛や、顛顛から顎にかけてぐるりと密生する毛も逆立てた、恐ろしい忿怒の形相である。やや右を向き、左耳の横を通る柄の先には、細長くまっすぐな諸刃と段違いに取り付けた短い二つの逆様の諸刃とがあり、戟と知られる。特徴的なのは額の上部から輪を積み重ねたような頸が伸びて、大きな眼球と太い嘴を持つ鳥頭を載せていることで、薬師如来に随従する十二神将のうち西神か。残念ながら面貌より下は、水泡状の損傷でほとんど判別できない。／⑥南南東中段。額に山型の皺を三筋刻む。その下は不明だが、宝冠正面に太く長い耳を持つ動物を戴く神将形で、卯神と考えられる。／⑦南上段。蓮台上でやや右を向きながら第一・五指のみを合わせ余指を離す、いわゆる初割蓮合掌の菩薩形。／⑧南南西中段。胸前で、籠手をはめた右手第一・二指で矢筈を握む神将形。面貌は全く見えないが、宝冠に角を二本生やした羊のような動物を戴いており、未神と比定できる。／⑨南西上段。両眉根を寄せ、悲しげな表情を呈する菩薩形。蓮台上に坐して、合掌しつつ前方に突き出すような手勢を取る。／⑩南西下段。面貌は不明ながら、揉上から頸にかけて密生していると考えられる毛が認められる。／⑪西南西中段。目頭に縦線を入れる大きな両眼、正面を向く鼻孔、上下の歯と舌を見せるほど開く口などの異相を示しながら、宝冠上に蛇身が確認され巳神と推定される。／⑫西上段。やや右を向き、前方をまっすぐに見つめつつ蓮台上に坐す菩薩形。右を上にして指を交互に重ねる、いわゆる婦命合掌を基本としながら第一・五指のみ腹を合わせる。／⑬西北西上段。右下方を向く菩薩形。／⑭西北上段。右下方を向き、堅実心合掌する菩薩形。／⑮北北西下段。眉間に皺を寄せ、顔や身体はやや左向きながら瞳は右を見る。両眼とも目尻の方を縦に大きく開き、驚鼻で、閉じた口から舌を長く出し、眼の周囲や瘦けた頬には幾筋もの皺を刻む異相を呈する。乾闥婆か。

D 南柱

同じく、北東面から時計回りに記述する。

①北東上段。蓮台上に坐す斜め左向きの菩薩形で、両手の指を付けて揃える堅実心合掌をする。／②北北東中段。斜め右向きの唐装の女神形で、若干開いた口中は黒く塗られている。大きな丸い胴に長い頸を付け、蓋の部分に宝珠を象る水瓶のようなものを胸前に捧げる。／③北東中段。眉毛の一本一本を、面貌の外側に向けて斜めに上から下へと引き、全体に反りの少ない横一文字の形とする。このため、表情がとても悲しげに見える。この女神形は、上瞼の上に

短い線を添わせた切れ長の眼が殊に美しい。髪には、小さな横長の飾りを数多く装う。合掌した形の両手を袖に隠し、胸前で長四角の経管のようなものを抱え持つ。／④北北東下段。盛り上がった眉の筋肉、真円に近い両眼、前に突き出たような鷲鼻、尖った頬骨、開いた口の両端から上へと伸びる牙、いずれの要素を取っても恐ろしげな面貌の頭上からは、長い胴体をS字状に屈曲させて口を開ける蛇が鎌首をもたげている。すなわち天衣を纏って跪坐する摩睺羅伽は、右手を拳に握って右眼の下に当てている。／⑤東中段。斜め右向きの女神形で、髪を頭上に高く結び上げて耳を見せる。左手は腹前で掌を伏せ、右手は胸前に細い巻物を持つ。／⑥東下段。濃い眉に杏仁形の両眼と鷲鼻を持ち、への字に結んだ口には髭を、顔の周囲には鬚を蓄えている。厳めしい武将を髣髴させる面貌表現ではあるが、その頭上には、左右三本ずつの指に生えた鋭い鉤爪で額に把まり、長い胴体を頭に巻き付けた龍が牙を剥き出して、明らかに龍王と判じられる。左右の手は、胸前で四角い板のようなものをしっかりと握っている。／⑦東南上段。蓮台上に斜め左向きに坐す菩薩形で、胸前の合掌手は内を若干膨らませたいわゆる虚心合掌とする。／⑧東南中段。横一文字の眉尻を若干下げて、今にも泣き出しそうな表情の女神形である。髪の方には四稜花を組み合わせた大きな飾り金具を装い、両手で豪華な胸飾りを捧げ持つ。／⑨東南下段。頭部は不明ながら、左手で腰に差した宝剣の柄を握り、防具に固めた右足を前に胡坐する神将形。／⑩南西中段。斜め左を向き、胸前で堅実心合掌をする女神形。横一文字の眉をし、瞳の周りには若干の空白を設けて平行線的に一本の線を添える。／⑪西北西上段。髪に円盤状の大振りな飾り金具を装う女神形。斜め右を向き、四稜形の盤に乗せた脚付きの香炉を胸前に捧げる。／⑫西南西上段。髪に細く横長い飾りを装う女神形。斜め左向きで、鼻をつんと上に向け、下唇を山型に強く結んで、嗚咽を堪えるような仕種を表す。右手は胸前に立て、同じく面脇に立てた左手からは雲が上っている。／⑬西中段。斜め左向きの女神形。右手を袖に隠し、肩まで掲げた左手に太い棒状の持物を握る。持物は頭部の三倍ほどの長さで布に包まれており、両端の余った布を円盤状の飾り金具の中心に穿った穴に通して留めている。／⑭西南西中段。宝冠上に髻を風に靡かせた馬の首を戴くが、その他は不明。しかし十二神将中の午神と考えられよう。／⑮西北上段 他の女神に比べると髪も房を作らず揉上も短く、やや男性的な姿をとるが、優しい顔立ちの女神形である。いわゆるおちよぼ口で、一見すると微笑んでいるかのようにも感じられるのは、閉じた唇の両端を無理に上げているためである。斜め右向きで、左手は不明ながら右手に握る独鈷杵を肩口にまで掲げている。／⑯西北中段。横一文字の眉をした斜め右向きの女神形で、左手は胸前で蓮台を捧持し、右手は胸前に指を伸ばして立てる。／⑰西北下段。三面で、主面は斜め左を向く。左右第一手を肘をほぼ直角に曲げて上方に掲げ、球を一つずつ掌上に乗せるが、左の球中には三本脚の鳥が明瞭に認められて阿修羅と判じられる。

以上を概括すると、現在確認できるだけで東柱は菩薩形八体、神将形五体、八部衆一体、南柱は菩薩形二体、女神形十体、神将形二体、八部衆三体となる。ここでは柱の縦を試みに上中下三段に分けてみたが、菩薩形は全てが上段に描かれているのに対し、神将形や八部衆は中・下段に集中している。本図の画家が対象の尊格に応じて描く場所を区別していることは明らか

である。かつて菊竹淳一氏(註2⑥)は、東柱の根元部に白象の一部らしいものが描かれているとして普賢菩薩に当てたが、この原則に従えば可能性は低いと言わざるを得ない。

しかし、菊竹氏が九人まで確認された南柱の女神形を、十羅刹女としたことには賛同するものである。本図と『阿婆縛抄』(名称〈持物〉)記載の持物を比べてみれば、②黒齒〈軍持・刃〉、⑤無厭足〈経籍〉、⑧持瓔珞〈瓔珞〉、⑪曲齒〈香花〉、⑫毘藍婆〈括衾・風雲〉、⑬阜諦〈独鈷・囊〉、⑮藍婆〈念珠・独鈷〉、⑯華齒〈花盤・花戯〉が辛うじて相通じ、残る③と⑩は前者が舎那院本や廬山寺本で拱手する多髪に、後者が『類雑集』で合掌とする奪一切衆生精気に比定できよう。

すると、一見何の脈絡も持たないこれらの画像が、どのような意図で一堂に表されたのかが問題となろうが、元来法華堂であったとされる太子堂は、三七日を期した法華三昧の道場であった。この機能を考慮すれば、四天柱と仏後壁裏側とは、行道という円運動によって有機的に結び付くことに気付かれる。聖なる空間である須弥壇の周囲を右繞、つまり時計回りに歩くことで行者は、涅槃を現じる釈迦如来とこれに参集する諸々の尊像が繰り広げる、一大パノラマを目の当りにする仕掛けなのではなかろうか。そう考えることによって、例えば一般的な図には相応しからぬ十羅刹女の悲しげな表情や、十体の菩薩・十二神将・十羅刹女・八部衆・不動明王三童子五部使者・孔雀明王・俱利伽羅龍劍五童子といった諸尊の集合にも、納得できる理由を得られるのである。さらに、「鶴林」寺という寺名の由来が堂内一杯に広がるこの一大涅槃図であるならば、太子堂が元来講堂と呼ばれていた現本堂よりも、むしろこの寺の中心的存在であった時期があることも推測される。

また九品来迎図については、『拾遺往生伝』巻上に「沙門清海者。(中略)初於此砌。修法華三昧。正曆(990~995)之初。勸進自他。修七日念仏。所謂超昇寺大念仏是也」とあって、清海曼荼羅の感得で名高い沙門清海(?~1017)が、超昇寺で法華三昧を修しつつ七日念仏をも始めたという記事が想起されよう。『妙法蓮華経』薬王菩薩本事品に、「若有女人。聞是經典。如説修行。於此命終。即往安樂世界。阿弥陀仏。大菩薩衆。圍遶住所。生蓮華中。宝座之上」とするのは、法華経護持が女人往生の善因となることを示し、法華堂に来迎図が描かれることに不思議はない。

(7) 聖徳太子画像

画面左側の背屏の前はかなり高さのある礼盤を置き、その上にやや前屈みになって、ゆったりと胡坐する聖徳太子(574~622)を描く。太子は顔も身体も斜め左を向き、右手は第五指のみ湾曲させて余指を伸ばし、左手はその前で第三・四指だけを曲げ、両手を胸元で若干交差させる。角髪を結った童子形をとるが、面貌の描写は眼光も鋭く口も引き締まり、理知的で強い意志を有した青年を想わせる。太子は、現在赤茶色を呈する袍衣を纏い、袈裟を重ね、横被で右の肩から手首までを覆っている。また、礼盤の側面には格狭間を設け、その手前には頂上に蓋付きの香炉を乗せる宝棒一基を立てる。同じような香炉は太子の左肩付近、ちょうど左手の第一・二指の延長線上にも存在するが、周囲の剥落が多いとは言え、その下に背屏の点描入り小円文がはっきり見られるにも拘わらず、香炉を支える宝棒はおろか何らかの台も認められない。従って、ここは孝養像のように柄香炉を持す場面と考えるべきなのであろうが、赤外線写真によっても太子の両手には何も確認できず、今のところ不可解と言わざるを得ない。

格狭間の前には、束帯姿の二人の侍臣が向かい合うようにして坐す姿を、斜め後方から描く。いずれも顎髯を生やし、袍を着して冠を被り、笏を把る。左の人物の腰には石帯を締めているのが、右の人物は俯きつつも口を開いて何事かを発言している様子が、それぞれ確認できる。法隆寺や斑鳩寺に伝来する聖徳太子勝鬘經講讃図中の短冊形の書入れ文字に照らせば、左は小野妹子、右は蘇我馬子(?~626)と推定される。また礼盤の正面、ちょうど太子と向き合う位置には、やはり冠を着けた一侍臣が、左手で長方形の平たい木箱を捧げている。通常の講讃図であれば、百濟五経博士覚智に比定すべき人物であり、現在の時点では私もそう考えておきたい。

覚智の向う側、すなわち画面での上方には、僅かに右目とこれにかかる長い眉毛が残り、さらにその右上方に顎髯の一部と思われる毛描きが見られる。こうした剥落著しい人物達の右側には、岩坐上に立つ大きな武将神が、太子と同じようにやや左向きの姿勢で表わされている。残念ながら頭部は剥落しているが、その部分だけ板壁の地色の変色具合が違うので、大方の位置だけは判じられるのである。岩坐は妹子や馬子の腹の高さのあたりに、頭部は厨子の天井付近までという巨軀である。右手は宝剣の柄をしっかりと握り、仰向けて前方に差し出した左の掌には蓮弁が認められて、恐らく宝塔を載せていたものと思われる。先端が長く反り返る鱗袖や、翻る天衣が印象的な多聞天である。

以上が、扉を開放した時にはほぼ直接目にすることができる情景であるが、図様は勿論その周囲にも広がっている。すなわち、太子の背後には少なくとも三人の童子が控えて各々翳を持つ。例えば鶴林寺の聖徳太子二王子二天王画像のような孝養像や前述の講讃図を参看すれば、このうち赤い袍を着る一童子は山背大兄皇子ともできる。しかし同じ翳は太子の前方上側にも二本あり、今は剥落してしまっているがかつての二童子の存在が推測され、本図における童子は合計五体以上数えられるのである。一方多聞天の右には、その足下近くに冠を被るさらなる一侍臣が坐している。

こうした登場人物達に取り巻かれた聖徳太子は、彫刻にしる絵画にしる他に類例を見ない。すると俄に想起されるのは、第二章で述べた鶴林寺の縁起説話である。殊に太子が、地より湧出した多聞天と言葉を交わし、しかも仏堂左方の壁にこれを自ら図絵したという内容は、本図の図様にぴたりと当てはまる。説話と絵画とどちらの成立が早いかは、稀な図様の特異性に鑑れば、説話に合わせて画像が生み出されたとする方が自然であろう。とすれば、覚智の向う側の二人は、講讃図に参加している高麗僧惠慈と説話に登場する惠便、多聞天の足下の侍臣は秦河勝かと推定される。

本図は、寺伝では孝養像とも勝鬘經講讃図とも言われてきたらしいが、このように分析すると尤もなことと首肯できる。すなわち本図は基本的には講讃図に則りながら、太子十四歳の出来事を表すために孝養像の太子像に入替え、さらに説話に登場する諸要素を加えた独特の構図を採用した類例皆無の図様ということができる。

おわりに

前章において、鶴林寺太子堂内部荘厳画の図様について縷述したが、それは前記のように堂内全体が煤煙により黒化し、赤外線透過力を利用しなければ到底把握不可能であるのと、厨子内の聖徳太子画像は私仏であって通常拝観ができないからである。こうした図様の確認が整ってこそ初めて、これらの画像の図像学的考察や表現・技法といった様式上の検討を踏まえ、本図の制作年代を含めた歴史上の位置付けを論じることができるのである。しかしその際、天永三年という従来の通説に拘泥することなく、本図そのものを読み解くことを心掛けねばなるまい。今後の課題である。

註

- 1 古建築を専門とする三浦正幸博士(広島大学大学院教授)のご教示によれば、鶴林寺太子堂正堂のような建造物における間・面の表記法は、四天柱の内側一間の周囲に庇が付属していると見做して一間四面堂とするのが正しく、この形式を三間四面と数えるようになるのは文献上応安年間(1368～1371)以降にしか見られないとのことである。
- 2 鶴林寺太子堂に関係する主な参考文献は、次のとおりである。
 - ① 若井富蔵「鶴林寺太子堂考」(『史迹と美術』158号、史迹・美術同友会、1944年2月)
 - ② たなかしげひさ「鶴林寺法華堂の壁画」・「鶴林寺法華堂の壁画と柱絵」(『日本壁画の研究』総芸社、1944年11月)
 - ③ 鶴林寺本堂修理委員会『国宝鶴林寺本堂修理(屋根付葺替)工事報告書』(1969年7月)
 - ④ 岡崎譲治「鶴林寺太子堂の壁画―奈良国立博物館調査概報―」(『月刊文化財』153号、第一法規出版、1976年6月)
 - ⑤ 倉田文作「鶴林寺太子堂の来迎壁について」(『文化庁月報』94号、ぎょうせい、1976年7月)
 - ⑥ 菊竹淳一「図版解説 鶴林寺太子堂の柱絵」(『美術史』104号、美術史学会、1978年3月)
 - ⑦ たなかしげひさ「鶴林寺法華堂の壁画と柱絵」(『日本壁画の研究―補遺―』総芸社、1979年5月)
 - ⑧ 大阪大学文学部国史研究室「鶴林寺文書および史料目録」(『大阪大学文学部紀要』20巻、1980年3月)
 - ⑨ 柳澤孝「鶴林寺太子堂壁画」(『改訂版 原色日本の美術 7 仏画』小学館、1980年11月)
 - ⑩ 幹覚盛ほか「古寺巡礼 西国4 鶴林寺」(淡交社、1981年8月)
 - ⑪ 有賀祥隆「鑄銅刻画蔵王権現像雑考」(『國華』1094号、國華社、1986年6月)
 - ⑫ 安嶋紀昭・井筒信隆「国宝仏涅槃図―応徳三年銘―」(高野山靈宝館、1999年7月)
 - ⑬ 有賀祥隆「金剛峯寺蔵仏涅槃図(応徳涅槃)」(『國華』1263号、國華社、2001年1月)

付記 本稿は平成13年11月、国際日本文化研究センター第十八回国際研究集会「聖なるものの形と場」において口頭発表した内容に即している。脱稿以後、屈曲自在の赤外線ランプの開発やソニー製サイバーショットDSC-F707を利用した500万画素のデジタルデータの収集等、著しい調査方法の進展を見たが、その成果を加え得なかったことを遺憾に思う。別稿を期したい。

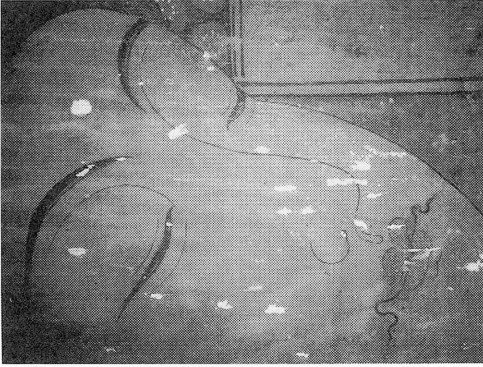


图1 鹤林寺太子堂 仏涅槃図 釈迦如来面部
(赤外線写真、以下同)



图2 同 摩耶夫人面部

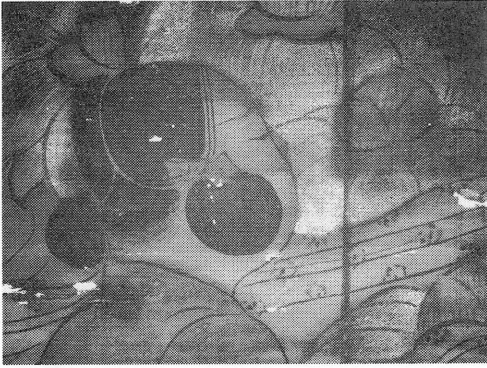


图3 同 勝音天子頭部

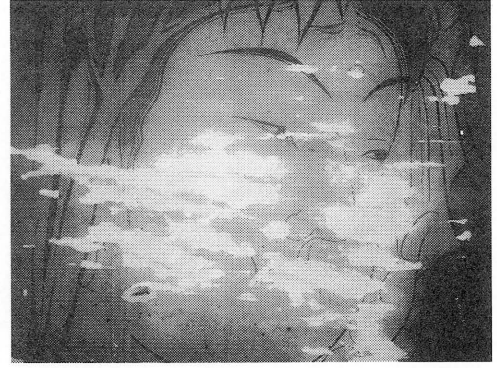


图4 同 弥勒菩薩面部

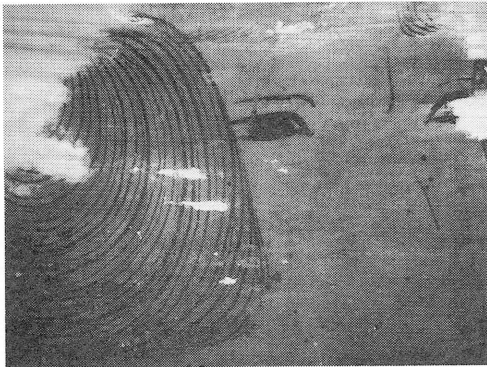


图5 同 迦葉童子面部



图6 同 地藏菩薩面部

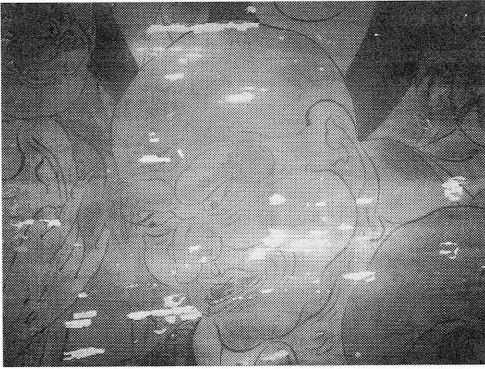


図7 同 一弟子面部



図8 同 一弟子面部



図9 同 一弟子頭部と左手



図10 同 金剛力士面部



図11 同 獅子獸王頭部



図12 同 阿利羅跋提河



图13 鶴林寺太子堂西柱 俱利伽藍龍頭部



图14 同 劍先



图15 同 爪



图16 同 一童子面部



图17 同 一童子持物



图18 同 一童子面部

【Abstract】

Sanctification of Space through Portraits
 – Decorating Figures of the Interior Kakurinji Taishido –

AJIMA Noriaki
 Hiroshima University

The Taishido of the Kakurinji (Hyogo Prefecture, Kakogawa City, Kakogawa town) faces south, and the front is three-gen, on the sides the canopy of the one-gen corridor on the front side is the four-gen reido (praying space). It has a jewel shape structure of roof, and has cypress-bark roof (designated as national treasure in 1952). Inside, there used to be the Sakyamuni statue with two attendants, and four Tenno statues on the Sakyamuni image dais, and the image of Shotoku Taishi which is called “Shokuhatsu no taishi (doll with hair)” on the wooden miniature at the eastern side, however at present all are moved in to the treasure house. It is not certain whether the sculptures were enshrined from the very first, yet it is believed that the numerous painted images enumerated below keep their original sublimity with respect to their expression and technique.

Inside is packed with all sorts of sacred images. On the wall behind the Buddha, on the front side there is the image of Amida Buddha coming to welcome the spirits of the dead in nine worlds (1), on its back side there is the image of the nirvana of shaka (2), at the four pillars supporting the heaven, there are Boddhisatva on the clouds, Tennyo (Goddess) figure, Doji (Child) figure, figures of eight guardian deities etc. on the eastern and southern pillars, there are Kurikararyuken and four children images on the western pillar, and there are Fudomyoo with three children and five messengers and Kujakumyoo on the northern pillar (3), on the narrow wall above the horizontal frame timbers of the Buddhist image dais, there are flying sky and musical instruments (4), on the narrow wall above the horizontal frame timbers of the inner sanctuary there are thousand Buddhas (5). The smoke of incense and torches used in praying has stuck on these over the long years, and partially there are signs of greasing, and it should be pointed here that images are almost impossible to distinguish with naked eye due to darkening. However, fortunately, it is possible to perceive the illustrations through infrared ray photographing and computers. Still more, on the southern side of the eastern wall of the inner sanctuary, there is an image of Shotoku Taishi (6) drawn, and as it was furnished in the palace in Kamakura period and kept as a hidden Buddhist idol, it evaded peel off on its cosmetics, and the degree of darkening on it is quiet light, closely resembling its original coloring. For that reason the whole plate surface is designated important cultural assets in 1977. (The front -reverse of the wall behind the Buddha reference)

On the other hand, what could be the intention behind setting these portraits that do not seem to have any logical connection at first sight to the same space? The taishido which originally was Hokke-sanmaido, and was the place for the continuous sutra reading that lasts 21 days. When this function it has is considered it is understood that the four pillars supporting heaven (3), and the back of the wall behind Buddha (2), are organically linked to each other by a circular motion. Surrounding the right hand side of the sacred place, the Buddhist image dais, that is to say to the ascetic walking clockwise, the Sakyamuni revealing nirvana and each icon assembling around this

would unroll. That is, he can see a big panorama commenced in front of his eyes. Furthermore, Shotoku Taishi stands at the end of that route, put in other words at the exit from the sacred place back to the workaday world. Does not it point to a will to connect the spiritual and worldly spaces to each other via intentionally placing Shotoku Taishi (574 AD -622 AD), the regent crown prince of Empress Suiko, and who was exceedingly erudite in Buddhism, on the sidewall? Besides, concerning the image of Amida Buddha coming to welcome the spirits of the dead (1), the article in the “Shuiojoden (gleanings of death)” that puts that Priest Seikai, or Chinhai (?-1017 AD) well known for his getting the image of Seikai mandala mystically, had studied Hokke Sanmai at Choshoji, and started seven-days prayer formula.

Concerning the erection of the Taishido, based on the fact that on the ridgepole placard that was found during the dismantle and repair works in Taisho era, the sentence of “Kakurinji Hokkedo repair, taishi ordered this on the third year of his inauguration” was written, and it is the main opinion to take third year of Ten’ei (1112 AD). However, when the sublimity of the Taishido is compared to primary works from eleventh century such as the Zao Gongen figure of incarnation of Buddha -a national treasure-, made in naishoryo of the Sojiji temple in the third year of Choho (1001 AD), or the nirvana of Buddha image in Kongobuji with the inscription of the third year of Otoku (1086 AD), or five Great Icons of the Kiburiji which are Important Cultural Assets, and dated to second to fourth years of Kanji (1088 AD-1090 AD), it seems there is room to debate whether or not the Taishido dates as back as the 12th century.

The style should be examined in a triple grouping (1) and (4), then (2), (3) and (6), and yet again (5).