

(論文)

## 金剛宝戒寺所蔵「仏涅槃図」の図像と制作背景

A Study of the Nirvana Painting in the Kongohokai-ji Temple

山本 聡 美

## はじめに

大分市上野丘に所在する金剛宝戒寺に、鎌倉時代後期の作例と目される仏涅槃図が伝来している(図1)。絹本着色、六副を縦に継ぎ一鋪とし、縦二二・六cm×横二二・六cmのほぼ正方形で、涅槃図の中でも大幅の部類に入る。

本作の図像的特徴の一つは、宝床に横たわる釈迦の目が半眼に開かれていた点にある。涅槃図に描かれた釈迦は、目を閉じて入滅の状態を表すのが一般的であるが、開目する例として、奈良・新薬師寺本、滋賀・石山寺本、大阪・藤田美術館本、福井・剣神社本などがある。谷口耕生氏はこの特異な表現について、『大般涅槃経』などいわゆる大乗涅槃経に説く「如来常住」の思想に基づき仏身の永遠性が追究された表現と解釈し、貞慶(一一五〇―一二一三)の『舍利講式』に基づく涅槃儀礼の中で重視された南都所縁の図像である可能性を指摘する<sup>2)</sup>。本作が伝来する金剛宝戒寺の創建は古代に遡ると伝えるが、徳治二年(一一三〇七)頃、大友貞宗(生年不詳―一三三三)の発願によって、大和の西大寺末寺として復興された歴史があり、本作も鎌倉時代の南都で起こった釈迦信仰や舍利信仰の影響下に制作された可能性は高い。

また、本作のもう一つの図像的特徴として、釈迦の入滅に参じた

会衆中、釈迦と対面する位置に地藏菩薩が描かれている点が挙げられる。同様の図像は、京都国立博物館本、三重・西念寺本、鹿児島・龍巖寺本「釈迦八相涅槃図」などにも確認されるが、比較的珍しい特徴ある表現である<sup>4)</sup>。釈迦と対面する位置に地藏菩薩が描かれる理由として、中野玄三氏が既に浄土教との繋がりを指摘しているが<sup>5)</sup>、本作制作における西大寺流関与の可能性を前提に考えた場合、地藏の持物でもある宝珠を舍利と同体のもものと見なす、観尊(一二〇一―九〇)周辺で行われた信仰のあり方に思い至る。本作が、制作当初から金剛宝戒寺什物であったかどうかに関する史料の裏付けはないものの、同寺には清涼寺式釈迦如来像、南無仏太子像など、観尊にはじまる西大寺流の釈迦信仰あるいは舍利信仰の影響を窺わせる鎌倉時代の仏像が伝来しており、復興時に西大寺主導の大規模な造像が行われたことを物語る。十四世紀の金剛宝戒寺をめぐるこのような状況を、本作の制作背景にも敷衍して論じることには十分な意義があろう。

さらに、本作には、鎌倉時代の日本の涅槃図に大きな影響を与えた、宋代涅槃図、特に南宋時代の制作と見なされる京都・長福寺本<sup>7)</sup>から継承された図像を数多く指摘することができる。これは、鎌倉時代の涅槃図に広く看取される要素でもあるが、本作は長福寺本との共通点がとりわけ多い。この点は、本作の制作背景や絵師の問題を考える上でも重要な視角となる。

以下本論では、図像的特徴の精査を通じて、金剛宝戒寺本の制作時期及び西大寺流との関係、また長福寺本系涅槃図像の継承や絵師の問題について考察する。

## 一 画面構成と図像

日本の涅槃図に新旧二種の形式があるとする中野玄三氏の分類に則れば<sup>10</sup>、本作の画面構成(図1)は、いわゆる第二形式に属する。同氏は、現存涅槃図の最古例である応徳三年(一〇八六)の金剛峯寺本をはじめとする平安時代及び鎌倉前期の作例を第一形式とし、その特徴として、釈迦が両手を体側に付け、体を真っ直ぐに伸ばし宝床上に仰臥あるいは横臥、その足下から見た構図すなわち宝床の右側面が見えるように描く特徴があると指摘、その源流は唐時代絵画にあるとする。これに対して鎌倉時代になって宋時代絵画の影響下に現れた涅槃図を第二形式と分類、画中で釈迦が占める割合が小さくなり、会衆や動物の数が増加、釈迦が宝床上で右手枕し右脇を下に足を曲げて横臥し、その頭側から見た構図すなわち宝床の左側面が見えるように描くという特徴を指摘する。金剛宝戒寺本にもこれらの特徴が全て備わり、その制作時期を第二形式の涅槃図が定型化してゆく鎌倉時代後半以降に位置づける指標となる。

次に画面全体の構成を確認しておく(図1、図1-2)。画面中央では、跋提河のほとり沙羅双樹の下で涅槃に入る釈迦如来が宝床上に横たわっており、中心線上には月が懸かる。向かって左上方からは阿那律に先導された摩耶夫人が三人の侍女とともに飛来する。宝床の周囲には会衆として菩薩形三体(1)3、僧形二十一体(1)2、ただし2は地藏菩薩、天部形十四体(A)N、金剛力士二体、天女形六体(イ)H、俗形男女十九体(あ)⑦、その他動物や昆虫などが四十三種(つがいも含まれており総計五十四体)描かれている。モチーフの数は総計百二十五体に及ぶが、第二形式の涅槃図としては平均的内容である。尊名を記した傍題は本作にはなく、画中全ての尊格を厳密に比定することは困難であるものの、所依經

典と涅槃図の図像的伝統に照らして概略を把握することが可能である<sup>11</sup>。以下では細部の図像を確認していく。

### 釈迦如来

画面中央には向かって左側面を見せて宝床が描かれ、床上に横臥する釈迦は右手枕し両膝を曲げ両足を上下に重ねる(図2)。錫杖は沙羅双樹の一本に立てかけるようにして描かれ、釈迦の遺品である仏鉢の包も結びつけられている(図3)。釈迦の肉身及び着衣に截金や金泥による賦彩は確認されず、白色の下地に黄色を重ねることで金色を表している。肉身と衣が皆金色とされているが、これは滋賀・正法寺本、和歌山・長保寺本、京都・南禅寺本、滋賀・長命寺本、京都・興聖寺本(宝徳三年(一四五二)銘)など第二形式の涅槃図には多く類例がある。さらに顔貌をくわしく見ると(図4)、ひとときわ大きく表される肉髻珠は、涅槃図に限らず宋代・鎌倉時代の仏画に多く見られるものである。また釈迦が目を半眼に開き会衆の方へ視線を向けている点が本作の特徴として注目されることは冒頭でも述べた。谷口氏が指摘するように、これが貞慶の『舍利講式』に基づく涅槃儀礼の中で重視された南都所縁の図像であるならば、本作と南都との繋がり、金剛宝戒寺の復興にあたった西大寺流を介して理解することも不可能ではない。この点は、釈迦と対面する位置に描かれる地藏菩薩の図像からも指摘可能である。

### 地藏菩薩

宝床左側には、釈迦に向かつて合掌する三体の菩薩(図5)が描かれるが、いずれも尊名を特定する標識はない。ところが本作にはこの三体とは別に、画面中央の宝床前面で釈迦の視線と向かい合う

ような位置に僧形<sup>21</sup> (図6) の地藏菩薩が描かれている。あたかも他の僧形<sup>1</sup>、<sup>20</sup>の一員のように描かれてはいるが、手にした錫杖と火焰宝珠によってこれが地藏菩薩であると分かる。涅槃の場面に地藏菩薩が参会したと説く経典はないものの、涅槃図中に地藏菩薩が描かれる事例は、金剛峯寺本、新薬師寺本、和歌山・浄教寺本など第一形式の涅槃図以来しばしば見られる。ただしこれら第一形式の事例では、他の菩薩衆と一群のものとして地藏が描かれており、また左手に火焰宝珠を持つものの錫杖は持っていないという大きな違いがある。本作のように、釈迦と向き合うような特別な位置を占める鎌倉時代の事例に、冒頭に述べた京都国立博物館本、三重・西念寺本、鹿児島・龍巖寺本「釈迦八相涅槃図」があり、この他南北朝時代から室町時代にかけての事例として三重・大樹寺本、奈良・唐招提寺本 (天文十八年 (一五四九) 銘) がある。ちなみに大樹寺本は宅間栄賀、唐招提寺本は芝琳賢筆と伝える。また唐招提寺本と同じく琳賢筆と伝える、愛知・妙伝寺本にも、宝床向かって左側面に寄り添うように、他の菩薩衆と離れて単独でたたずむ地藏菩薩が描かれている<sup>12</sup>。

こうして概観すると、鎌倉時代以降、涅槃図の造形語彙の中に、宝珠と錫杖を持ち釈迦と向かい合う地藏菩薩という図像が確かな位置を占めていることが明らかとなる<sup>13</sup>。この図像については、これまで「あたかも釈迦が死んでから地獄に堕ちないように、見守っているかのように見える」と、浄土教との関わりを指摘する中野氏の説が踏襲されている<sup>14</sup>。しかし先に列挙した鎌倉時代の諸事例のうち、西念寺本と唐招提寺本は南都で制作された可能性の高い涅槃図であり<sup>15</sup>、鎌倉時代の南都で興隆した釈迦信仰と舍利信仰を前提に考えるならば、地藏菩薩が手にした宝珠にこそ大きな意味があったので

はないだろうか。釈迦と対面する地藏菩薩の登場と呼応するように、鎌倉時代以降の涅槃図で、宝床側面の格狭間に宝珠を描く例が増加する。特に第二形式のものに顕著で、愛知・甚目寺本、大阪・長宝寺本、京都・興聖寺本他、多数の事例を挙げることができる。

舍利と宝珠を同体のものと説く経典に曇無讖 (三八五〜四三三) 訳の『悲華經』があり、日本では空海 (七七四〜八三五) の遺戒を伝える『御遺告』にも同様の思想が窺われる。平安時代後期以降の醍醐寺及び周辺の真言寺院 (小野流) では、舍利法や宝珠法が盛んとなっており両者を同体視する考え方が進展した。醍醐寺に学んだ叡尊にも舍利信仰は顕著に受け継がれており、西大寺に伝わる叡尊寿像内に『悲華經』が納入されているなどの点からも、叡尊においては舍利と宝珠を同体視する信仰が持たれていたことは明らかである<sup>16</sup>。では、舍利信仰が涅槃図に結びつけられた経緯はどこにあるのだろうか。

谷口氏は、南都において舍利信仰と涅槃会が結びついた事例として、十五世紀後半に興福寺で行われていた常楽会 (涅槃会) を取り上げる。『大乘院寺社雜事記』長享二年二月十四日・十五日条から、同日興福寺の常楽会では、涅槃図が懸けられ涅槃仏供が行われるとともに、貞慶作『舍利講式』を用いた舍利講が営まれていたことを明らかにしている<sup>17</sup>。南都における涅槃会と舍利信仰の接点を確認できる事例といえよう。金剛宝戒寺本の制作背景を考える上で、興福寺の事例は後世のものではあるが、冒頭に述べたように、金剛宝戒寺の本尊が、胎内に舍利を奉納されて「生身像」とされる場合が多い清凉寺式の釈迦如来立像であること、聖徳太子が二歳の二月十五日に東方に向かって合掌し「南無仏」と唱えると掌中から舍利がこぼれおちたとの伝説に基づく、南無仏太子像が伝来することなど

から、鎌倉時代に遡って金剛宝戒寺で舍利信仰が盛んであったことは明らかである。他に類例の少ない特徴ある地藏菩薩が本作に描き込まれた背景には、宝珠と舍利を同体視することによって、涅槃図に舍利供養の機能をも付与し、宝床上に横たわる肉身を持った釈迦のみならず、舍利・宝珠に象徴される永遠性を獲得した存在としての釈迦をも讃嘆するという意味合いがあったのではないだろうか。

### 摩耶夫人の飛来

画面左上の上空からは、阿那律に先導され三人の侍女を伴った摩耶夫人が雲に乗って降下する(図7)。仏母摩耶夫人が釈迦の涅槃に参じたことは『仏母経』『摩訶摩耶経』などに説かれ、金剛峯寺本以来、広く採用されているモチーフである。ただし、摩耶夫人の一群が画面右上方から飛来する作例が多い中で、本作では左上方からの飛来となっている点が注目される。中国元時代の作例である愛知・中之坊本に左上方からの例がある他、暦応三年(一三四〇)銘の岐阜・正法寺本やこれと画面構成をほぼ同じくする大分・蓮華寺本と明德三年(一三九二)銘のケルン市東洋美術館本、貞治三年(一三六四)の修復銘を持つ京都・誓願寺本<sup>18</sup>、また先に地藏菩薩を描く作例としても指摘した三重・大樹寺本などに同様の表現がある。ここに挙げた年記作例を見る限り、左上方から摩耶夫人が飛来するという表現は十四世紀に集中して現れている。本作の制作年代を考える上での一応の目安とできるのではないだろうか。また、正法寺本は宅間良賀、大樹寺本は宅間栄賀の作と伝えられており、両本とも宅間派の様式の範疇で捉えうる作品であることが、藤元裕二氏によって検証されている<sup>19</sup>。左上方から飛来する摩耶夫人という構図は、宋元時代の中国絵画を手本として、それを受容した宅間派において定着

した表現と見なすことも可能ではないだろうか。金剛宝戒寺本を手がけた絵師の画系を考える上でも注目すべき要素といえよう。

### 八部衆

本作に描かれる天部形[A]、[N]は、十四体と数が多いが、その中には八部衆と四天王の図像が含まれている<sup>20</sup>。宝床向かつて左側から時計回り[A]、[G]、[J]、[L]、[M]には、異形の天部が描かれている。宝床向かつて左に象冠と巻貝型の冠をかぶった二体の天部がおり(図8)、両者とも尊名を定かにする出典はないものの、涅槃図中にはしばしば描かれる。象冠の天部[A]は、興福寺の八部衆像にもあり近世以降は「五部浄」と呼称される。また金棺出現図中にも同様の図像が認められ、ここには「大力夜叉」と墨書されている。多面多臂の[L](図9)は阿修羅である。その他、[C]、[G]、[I]、[M]の天部に関して尊名を窺う標識はなく総計十体ともなるが、これら異形の天部は八部衆を意識したものであろう。

### 四天王

画面右方には、甲冑を付けた四天王の一群が描かれる。僧形に混じって描かれる二体[H]、[I](図10)と、鳥獣冠の[K](図11)、緑色の甲冑を纏う[N](図12)である。各々四天王のうちいずれに該当するか定かではないが、鳥獣冠の四天王は金棺出現図にも描かれておりここでは「広目天」と墨書されている。

### 天人

八部衆、四天王とは別に、画面左方に天人の一群が描かれており[イ]、[ハ](図13)、これは『摩訶摩耶経』に、釈迦入滅の時、摩耶夫人

と共に諸天女が降下したと記すことに拠る。第一形式では、和歌山・浄教寺本に乗雲して梵天と帝釈天が降下する例があり、新薬師寺本にも会衆の中に梵天及び帝釈天と思しき二天が描かれている、また上空で飛天が舞う兵庫県立歴史博物館本などもあり多様である。一方、第二形式では他の会衆に混じって悲哀の表情を示す天女として表される場合が多く、本作でもこれを踏襲している。ただし、本作では天人<sup>20</sup>が三目に表されており、浄教寺本の帝釈天、新薬師寺本の天部形中の梵天と帝釈天にも通じ、南都に多く見られる表現であることが指摘されている<sup>21</sup>。

### 金剛力士

画面下方の左右に、金剛力士が二体描かれている(図14)。これは『仏入涅槃密迹金剛力士哀悲経』などに、釈迦の入滅を悲しむあまり金剛力士が金剛杵を投げ捨てたとあることに由来する。本作の図像は、中国宋代末頃の作例と見られる京都・長福寺本に源流を持ち、鎌倉時代の日本の涅槃図特に第二形式の作例にしばしば継承されたものと等しい。すなわち、画面向かって左側の金剛力士は右手を地面に付けて体を支え、左手を顔にあて嘆きを顕わにしている。本来、傍らに投げ捨てられた金剛杵が描かれるべきであるが本作には無い。また、左手の親指と人差し指で頬をつまむ格好をしているが「鼻をかむ」という泣きの仕草とも見える。さらに、右側の金剛力士は左手で金剛杵を抱え、右手の甲で目を覆って泣く。長福寺本の図像は鎌倉時代以降の涅槃図で広く継承されており、文永十一年(一二七四)の広島・浄土寺本、嘉暦三年(一二三二)の福井・本覚寺本、応永十五年(一四〇八)の京都・東福寺本など年記のある作例がある<sup>22</sup>。本作に描かれた左右の金剛力士も、姿態や着衣、装身

具の細部に至るまで長福寺本に極めて忠実な図像である。本作には他にも長福寺本と一致する図像が多くある。例えば、先に見た八部衆のうち象冠の天部<sup>23</sup>が長福寺本における同様の位置に描かれ、四天王も長福寺本のほぼ同様の位置に近い図像で表されている。さらに、僧形や俗形の者にも多く同一図像があり、この点は後に見る。長福寺本と金剛宝戒寺本は、一見すると釈迦の姿勢や摩耶夫人の降下の有無など重要な要素において相違が大きい、その一方で細部の図像継承の度合いは比較的高いといえよう。日本における長福寺本図像の継承については、基本的な図像が継承されつつも、代表的な涅槃経典の内容や、それに忠実に描かれることの多い先行する日本の涅槃図像にしたがって部分的に変更が加えられる特徴がある点が指摘されている<sup>24</sup>。本作においても、釈迦の姿勢や摩耶夫人の降下など信仰の根幹に関わる要素には変更が加えられつつも、登場人物の中で比較的重要度の低い会衆については長福寺本系の宋本図像がそのまま継承されたものと思われる。本作を長福寺本継承作例のバリエーションの一つと捉えることは可能であろう。

### 僧形

宝床を取り囲む最前列には、慟哭する僧が多数描かれており、その数は二十体を数える。いずれも人間味のある表情で悲しみを大げさに表しており、長福寺本、中之坊本、あるいは陸信忠筆の奈良国立博物館本など中国の涅槃図からの影響が色濃い要素である。例えば、胸を叩いて慟哭する僧形<sup>25</sup>(図15)は、法隆寺五重塔初層塑造涅槃群像のうちにも見られる古様な表現でもあるが、日本における第一形式の作例にはあまり受け継がれておらず、前述の中国の作例に共通して見られる図像である。長福寺本には本作とほぼ同様の位

置に描かれている。その一方で、釈迦入滅を知り気絶する阿難尊者②に、阿窠樓駄①が冷水を濯ぐ(図16)という図像は、第二形式の作例には広く採用されているものであるが、その源流と思しき長福寺本はじめ中国の涅槃図には阿難の姿が描かれるのみという違いがある。阿難の卒倒は『大般涅槃經後分』に拠っており、同経には阿難の卒倒が二度説かれる。一度目は釈迦の最後の説法を聞いて悲歎のあまり卒倒、二度目は入滅を知り卒倒した阿難に阿窠樓駄が冷水を濯ぐとある。中国の涅槃図では前者が表され、日本の第二形式の涅槃図では後者の表現へと変更が加えられたものと推定される。変更の理由については不明であるが、第二形式の涅槃図が中国の作例を下敷きにしつつも、制作に関わる信仰形態にあわせて臨機応変に図像に変更を加えてゆくという基本的制作態度がここからも明らかとなる。

### 俗形その他

諸王を始めとする老若男女の俗形人物について見ていく。画面向かって左方の会衆中で飯碗を奉る人物㉔(図17)は純陀である。クシナガラに住人である純陀は、釈迦の涅槃に赴き供物を捧げる。涅槃図には広く描かれる主題で、多くの場合本作と同じように高盛飯を捧げている<sup>24</sup>。また釈迦の足に触れる老女㉕(図18)は、元來釈迦の涅槃に遅れて来た大迦葉が描かれるべき部分で、第一形式の涅槃図では基本的にそうなっている。ところが、第二形式の涅槃図では本作と同じく老女に置き換えられている場合がほとんどである。これは『長阿含經』で、大迦葉が釈迦の足の色の変化に気付き、阿難にその理由を尋ねたところ、迦毘羅国の老女<sup>25</sup>が悲しんで涙を落としたためと記述されることによる。第二形式の源流となった中国の

涅槃図に老女で表す作例はなく、日本の涅槃図の特徴である。その他、画面下方には龍王など諸国の王が従者とともに描かれる㉖㉗(図19)。また画面右下には童子形㉘(図20)が描かれ、これは涅槃に際して釈迦に問いを発する加葉童子であろう。この他、釈迦の足下に描かれた老若の女性㉙㉚(図21)のうち、㉙は優婆夷であろう、㉚は降下した摩耶夫人が再び描かれていると解釈できる。これらの俗形の中にも長福寺本と共通する図像は多く、背中をまるめて嘆く人物㉛(図19)や加葉童子㉜(図20)、その右上の道士のような黒い帽子を被った人物㉝(図22)、優婆塞と思しき頭巾を被る人物㉞などが一致する。また、画面左方に描かれた俗形㉟(図23)は、同様の位置にある長福寺本の図像を参照すると、会衆に混じって描かれた供養者であると判断できる。例えば、第二形式の涅槃図である愛知・甚目寺本の同様の位置には尼僧が描かれ傍らの短冊形に「施入檀那」と記されている。本作において、これが特定の人物を意図したものとは見なしがたいが、施入者の図像が形骸化して継承されたものであろう。俗形㊱(図24)は白髪に金冠という異例の姿をしている。その属性は判断しかねるが、中国、あるいは朝鮮半島で十四世紀末頃に制作されたと考えられる香川・極楽寺本に、千手観音の眷属である婆薮仙を老翁の姿で表して描き込む例があり<sup>26</sup>、俗形㊲もこのような事例に倣ったものの可能性がある。

### 動物・昆虫

画面下部には、獣・鳥類・昆虫が描かれる(図25～28)。向かって右から順に、鶴の雌雄、鷺一、蛇一、龍一、鷺鳥の雌雄、鴨一、鶏一、猪一、鷹の雌雄、鴛鴦の雌雄、鹿の雌雄、亀一、栗鼠一、馬一、猿一、猫一、狸一、木菟一、狐一、獅子一、熊一、犬二、駱駝の雌

雄、サイ一、山羊一、トカゲ一、百足一、像一、蝶一、蛙一、鳥一、鳩一、トンボ一、雀の雌雄、雉の雌雄、虎一、豹一、燕の雌雄、インコの雌雄、迦陵頻伽鳥一、孔雀一、鳳凰の雌雄、水牛一がいる。計四十三種五十四体を数える。

### 沙羅双樹と跋堤河

最後に、釈迦が涅槃に至ったクシナガラ風景を見ておく(図29、30)。沙羅双樹の、根本を共有して上方で二股に分れるという「双樹」の意味は失われ、ここでは独立した八本の沙羅の木が描かれている。向かって左の四本が常緑に、右の四本が枯葉になっており、釈迦入滅に際し、沙羅の木さえもが悲しみの余り刻々と白変した場面を表す。沙羅双樹林の奥には跋堤河がゆるやかに流れる様子が表される。

## 二 絵画様式と宅間派制作の可能性

本作における、肥瘦のある伸びやかな線は特徴的であり、水墨画技法の確かな技量を物語っている。着彩は、沙羅双樹林や跋堤河が大きく描かれることによって、緑青や群青といった寒色の印象が強いが、部分的に朱色をバランス良く配置し、また黄土や朱具、白緑といった中間色の使用も随所に見られることで落ち着いた統一感ある色調となっている。截金の使用は確認できないが、会衆の着衣の文様や宝冠に部分的に金泥を用いることで華やかさも加わっている。さらに、画面上方の靈芝雲には、染料と思いき透明感のある色素が確認され、紫がかったピンク、藍色、茜色といった変化のある着色が施されている。

釈迦如来は、白色顔料の上から黄色を重ねる。肉身部などに絹の破損箇所があるが、そこから白色顔料を裏彩色として施していた痕

跡が確認できる。また絵具の剥落によって、所々下描きの墨線が現れている。頭髮は群青で表し髪際部を緑青で塗り分け、朱色の肉髻珠の中央には黄色い宝珠形の文様が入っている。赤い肉髻の表現は、鎌倉時代後期から南北朝時代頃までの作品に多く見られ、本作の制作時期を同じ頃に置く手がかりの一つとなろう。白毫は白色顔料、眉は濃墨と群青で上下を塗り分ける。眼窩の上下を朱線で、上下の瞼と眼球は墨線で表す。朱線で鼻梁と向かって右側の小鼻を描き、鼻の穴は墨で点じる。唇は朱。口ひげは墨の輪郭線の中を緑青で塗っていたようである。以上の技法は、いずれも仏画の軌範に忠実なもので、本作が仏画の制作に通じていた絵師の手になるものであることは疑いない。また菩薩は、墨線で輪郭線が表され朱でほんのりと隈が施されているものの、肉身部にはほとんど着色の跡がない。会衆の群像は線を主体に表現されているのである。

本作におけるこのような描線の巧みな使用について、本論では平安時代末期以降、線描による仏画の新様式を確立し、鎌倉時代を代表する流派となった宅間派の制作である可能性を考えてみたい。特に着目したいのは、左上方からの摩耶夫人の飛来、長福寺本系図像の継承、宝珠を持ち釈迦と向き合う地藏菩薩の存在という多くの点で本作と共通する要素を持つ、大樹寺本の存在である。その画中には「詫磨法眼栄賀筆」の落款と「栄賀」の印章があり、南北朝時代に活動した宅間栄賀の作品であると知られる。釈迦や菩薩衆、会衆の表情などには金剛宝戒寺本と大樹寺本で一定の開きがあり、両者を完全に同じ絵師のものとすることはできないが、天衣の翻り、筋肉の線、樹木の幹の躍動感ある輪郭には近しさが認められる。また、藤元裕二氏は、正法寺に伝来する涅槃図を宅間派の作例と位置づける際、正法寺本にしばしば見られる二重円の四方に一重円を配する

金泥文様に着目し、これが大樹寺本や京都国立博物館所蔵の宅間栄賀筆「釈迦三尊・羅漢像」に共通してあることを指摘している<sup>27</sup>。これを踏まえて金剛宝戒寺本に目を向けると、完全に一致するものではないものの、同趣の文様が随所にあることに気付く(図31)。栄賀の生没年は未詳であるが、栄賀印を持つ常盤山文庫所蔵「柿本人麿像」に、東福寺第四十三世の性海靈見(一三一五〜九六)が八十一歳との年齢を着賛しており、これが応永二年(一三九五)の作と判明する。この作例を基に推定される栄賀の活動時期は十四世紀の半ば以降、南北朝時代から室町時代初頭にかけてである<sup>28</sup>。金剛宝戒寺本の絵師を栄賀周辺とするにはやや制作時期が降り過ぎるよう思うが、あるいはその一世代前の宅間派絵師による制作の可能性を考える余地は十分あるように思う。この点に関しては、比較作例の精査などを踏まえて改めて論じるべき課題としたい。

### 三 修復銘から見た近世の金剛宝戒寺

最後に修復銘から、近世における本作及び金剛宝戒寺の有り様を考察する。本作紙背には、慶安四年(一六五一)と寛政七年(一七九五)の修復銘が以下のとおり墨書されている<sup>29</sup>(図32)。

豊之後洲大分郡笠和郷金剛寶戒寺常住物

涅槃像修補成就之事

大守日根野織部正藤原吉明公

右毎年涅槃會者如例式其外各三季

折々掛之拂蚕魚不可令破壊者也依

命粗記焉<sup>而</sup>

慶安辛卯曆初夏吉祥日

當寺住持職吉祥院沙門實筭

記者惣社山圓壽靜光院堅者法印豪春

#### 再修補

大願主從五位下松平長門守源朝臣近儒公

寛政七年癸卯年二月吉祥日

當寺住持職吉祥院三十五世尊秀

記者摩尼山福壽院第九世上人了義

#### 慶安四年(一六五一)、日根野氏と円寿寺

慶安四年の修復銘には、府内城主・日根野吉明(一五八七〜一六五六)の名が記され、その発願による修復であることが分かる。吉明はこれに先立つ寛永十七年(一六四〇)に金剛宝戒寺の山門を再建するなど、戦国期に荒廃した同寺の復興に大きな関心を寄せている。修復銘には続けて、金剛宝戒寺住持實筭と、同じ上野丘に位置する円寿寺の僧侶豪春の名も記されている。円寿寺は、荏隈郷にあった岩屋寺を前身とし、これも金剛宝戒寺と同じく大友貞宗によって、徳治年中(一三〇六〜〇八)頃、現在の所在地上野丘六坊に移建され、天台宗寺院の総社山円寿寺と改められたと伝える<sup>31</sup>。その後大友氏の菩提寺・祈願所として寺勢を増し、近世以後も歴代為政者の保護を受けている。先の修復銘に名を残す日根野吉明も、その墓所を円寿寺に置いており、吉明にとって最も縁の深い寺院であった。寛永十一年(一六三四)、府内城主となった吉明は、領国経営にあたって、治水や灌漑など土木事業の他、寺社の造営や儀式の整備にも特に力を入れ、城下の発展に尽力している。この修復銘にも「毎年の涅槃会は例の如く式で、其の外、各三季折々に之を掛けて蚕魚を拂う」



とあり、吉明の治世下で金剛宝戒寺の涅槃会も毎年滞りなく行われ、寺宝がよく保管されている様子が窺われる。

該当時期の円寿寺と金剛宝戒寺の関係性には不明な部分が多いが、両寺はいずれも大友貞宗の時代に現所在地に移築されている。上野丘には、大友氏の守護所が置かれていたとも推定されており<sup>32</sup>、両寺の再興には、この地を豊後統治の拠点として整備する目的があったのであろう。再興開山として、円寿寺には比叡山延暦寺から道勇が、金剛宝戒寺には南都海龍王寺から幸尊が招かれており、これらの寺院には、在地と中央とを結ぶ外交や情報収集の役割も期待されていたものであろう。慶安四年の修復銘は、上野丘における両寺の重要性を、近世の領主日根野氏も意識していたことの証左となる。

#### 寛政七年（一七九五）、大給松平氏と福寿院

寛政七年の修復は、豊後府内藩主である松平近儔（一七五四～一八四〇）の発願による。松平氏の支配は、慶安四年の修復銘に名を残した日根野吉明の後、後嗣がなく改易された日根野氏に代わって府内藩主となった松平忠昭（一六一七～九三）に始まる。忠昭は、三河国加茂郡大給（現在の愛知県豊田市）を根拠とする、大給松平氏の一族で、その豊後入りは、九州の要地に譜代大名を配置し支配体制の確立を目指す、徳川家光時代の政策によるものである。近儔はその六代藩主にあたる。修復銘には続けて、金剛宝戒寺住持の尊秀に加え、福寿院の住持了義の名が記されているが、この福寿院とは、現在大分市荷揚町に位置する高野山真言宗寺院を指す<sup>33</sup>。そもそも福寿院は、寛永十一年（一六三四）に、丹波亀山藩から豊後に転封となった忠昭が、翌年その居館を置いていた大分郡中津留に創建した松平氏ゆかりの寺院である。その後、忠昭の居館の移動に伴い、

寛永十九年（一六四二）には大分郡高松へ、そして忠昭が府内城主となった万治元年（一六五八）には府内城内に移され、現在に至っている。幕末まで府内藩主として続いた松平氏の祈願所として、五穀豊穡や雨乞い祈祷を行った。

慶安四年の円寿寺に代わり、寛政七年の修復銘で福寿院が登場していることは、中世大友氏にはじまる政治的・軍事的要衝としての上野丘の役割が、近世も半ば過ぎたこの時期には終焉し、平城である府内城を中心とした藩政へと完全に移行している様子が垣間見える。近代に入り、金剛宝戒寺は福寿院と同じ高野山真言宗寺院となって現在に至るが、時代の変化に即応しつつ古代から現在まで営まれてきた金剛宝戒寺の歴史の一端が、この修復銘には写し取られているのである。

#### おわりに

大分県下に伝わる涅槃図は数点が確認されているが、中でも金剛宝戒寺に伝来した本作は、中央での制作が窺われる優品として注目されてきた。本論では、開目する釈迦、宝珠を持つてこれに対面する地藏菩薩という要素から、舍利供養と結びついた南都における涅槃儀礼を前提に制作されたものである可能性を指摘した。また、長福寺本系の図像を継承する涅槃図のひとつであることが確認でき、日本における中国絵画受容を考える上でも重要な事例であることが改めて浮き彫りとなった。制作時期については、主に図像的特徴から十四世紀前半と位置づけたが、これは従来指摘されてきた金剛宝戒寺復興時の制作という見方とも一致する。絵画様式については十四世紀宅間派様式の範疇で捉える見方を提示したが、この点に関しては今後さらなる検討を加えたい。

<sup>1</sup> 画絹は向かって右から、三四・五／三八・三／三八・〇／三七・九／三七・〇／三四・五 cm で、絹継部分は二・五／六・〇 mm 程重なっている。左右両端の絹が四 cm 程度切りつめられているがそれ以外的大幅な改変の跡はない。また随所に絵具の剥落や画絹の欠損があるものの、補絹や補筆は確認されない。なお本作は大分県の指定文化財であり、二〇〇六年に大分県立歴史博物館で開催された「み仏の美とかたち―大分の仏教美術―四〇〇年の輝き―」展にも出品され、図録にカラー全図が掲載されている。

<sup>2</sup> 谷口耕生「新薬師寺所蔵仏涅槃図考―中世南都の涅槃儀礼及び舍利信仰との関係を中心に―」（『佛教藝術』二五一、二〇〇〇年）。

<sup>3</sup> 当初は豊後国荏限郷五町津留（現在の大分市古国府五町津留付近）に置かれていたことが考古学的調査によって確認されており、旧所在地からは寺名を記した平安時代の瓦が発見されている。『大分市史（上巻）』（大分市、一九五五年）一六五―一六六頁参照。鎌倉時代の復興については、近世の編纂物ではあるが『豊後国志』『豊後旧記』『雉城雜記』などの地誌類に、徳治二年（一二三〇）貞宗の発願によって、笠和郷律院村（現所在地の大分市上野丘）に移して再興されたと記されている。『大分市史（下巻）』（大分市、一九五六年）六五二―六五四頁参照。さらにその際、中興開祖として南都海龍王寺の興尊（幸尊）が招かれたこともこれらの地誌類には記されている。ここに現れる幸尊とは、西大寺を拠点に戒律復興を推進した叡尊高弟の一人で、金剛宝戒寺再興への関与は、同寺に伝来する大日如来像胎内銘に、文保二年（一一三二）の年記とともに願主としてその名が記されていることから裏付けられる。田辺三郎助「大分・金剛宝戒寺大日如来像と仏師康俊」（『佛教藝術』一九九、一九九一年）、奥健夫「金剛宝戒寺大日如来像と

仏師康俊」（『戒律文化』三、二〇〇五年）参照。ただし、大分側の地誌類が伝えるとおり、幸尊が金剛宝戒寺に常住していたかどうかについては、それが西大寺や海龍王寺側の史料には見えず慎重な検討が必要である点、吉良國光「金剛宝戒寺の再興と大日如来像について」（『戒律文化』三、二〇〇五年）で指摘されている。<sup>4</sup> 京都国立博物館本に関しては、『涅槃図の名作』（京都国立博物館、一九七八年）図版一六、西念寺本に関しては『西教寺と天台真盛宗の秘宝』（大津市歴史博物館、一九九四年）図版七九、龍巖寺本に関しては『祈りのかたち―中世南九州の仏と神―』（鹿児島県歴史資料センター黎明館、二〇〇六年）図版六二を参照。<sup>5</sup> 中野玄三『涅槃図』（『日本の美術』二六八、至文堂、一九八八年）。<sup>6</sup> 内藤榮「『仏舍利と宝珠』展概説」（『仏舍利と宝珠―釈迦を慕う心』奈良国立博物館、二〇〇一年）、中尾堯「中世の勧進聖と舍利信仰」（吉川弘文館、二〇〇一年）参照。<sup>7</sup> 長福寺本を日本製とする見方もかつてはあったが、中野氏前掲<sup>5</sup> 著書で中国南宋時代末の作例と位置づけられて以降、武田和昭「香川・常德寺の涅槃変相図について―その成立と長福寺・涅槃図との関係を中心として―」（『佛教藝術』一九六、一九九一年）でもこれが支持されている。

<sup>8</sup> 前掲註<sup>1</sup>の「み仏の美とかたち―大分の仏教美術―一四〇〇年の輝き―」展でも長福寺本が比較作例として取り上げられている。さらに、同展図録の作品解説では、肥瘦の利いた筆線や、寒色を主体とする色調などの点からも、金剛宝戒寺本における宋代涅槃図の影響の強さが指摘されている。

<sup>9</sup> 叡尊を中心とした西大寺流の活動と造形に関しては美術史学において関心の高いテーマの一つであり豊かな研究史を有するが、中

でも『佛教藝術』六二号（一九六六年）で「西大寺の美術」、『佛教藝術』一九九号（一九九一年）で「叡尊と西大寺派美術」特集が組まれ、特に後者では東国や九州への伝播にも目が向けられた。特に、金剛宝戒寺を含む九州の西大寺末寺に伝来する作例に着目した論として、八尋和泉「九州西大寺末寺の美術遺品」（『佛教藝術』一九九、一九九一年）がある。

<sup>10</sup> 中野氏前掲註5著書。

<sup>11</sup> 所依経典に関しては、泉武夫『高野山仏涅槃図―大いなる死の造形』（平凡社、一九九四年）、望月良晃『大乘涅槃経入門』（春秋社、一九九八年）、古谷優子「石山寺藏涅槃図考」（『美術史』一六一、二〇〇六年）を主に参照。図像的伝統に関しては、画中に傍題の記される、金剛峯寺本、京都国立博物館所蔵「釈迦金棺出現図」、奈良・宗祐寺本、奈良・達磨寺本、京都・興聖寺本が参考となる。  
<sup>12</sup> 唐招提寺本、妙伝寺本に関しては、渡辺里志「芝琳賢の涅槃図と図像の源流」（『美学美術史研究論集』二〇、二〇〇二年）参照。

<sup>13</sup> ただし唐招提寺本や妙伝寺本では錫杖を持たない。

<sup>14</sup> 中野氏前掲註5著書。

<sup>15</sup> 西念寺本には応永七年（一四〇〇）の修復銘とともに「南都押小路興北寺御本尊」との墨書があり、文永二年（一二六五）に興福寺の別院として創建された興北寺什物であったことが判明する。

<sup>16</sup> 前掲註6参照。

<sup>17</sup> 谷口氏前掲註2論文。

<sup>18</sup> 加藤善朗「鎌倉末期における涅槃図像の変容―誓願寺本を中心として―」（『密教図像』二二、二〇〇三年）。

<sup>19</sup> 藤元裕二「正法寺所蔵『仏涅槃図』の制作とその周辺―北畠氏、醍醐寺、金剛王院実助、宅磨派―」（『哲学会誌』三〇、二〇〇六年）。

<sup>20</sup> 涅槃図中の天部形に八部衆の図像が用いられていることは、泉武夫「本論 釈迦金棺出現図」（『国宝 釈迦金棺出現図』、京都国立博物館、一九九二年）で委しく検討されている。

<sup>21</sup> 武田和昭「和歌山・浄教寺藏涅槃図考―明恵上人との関係をめぐって―」（『MUSEUM』四九〇、一九九二年）、谷口氏前掲註2論文。  
<sup>22</sup> 中野氏前掲註5著書では、長福寺本が日本における第二形式の涅槃図発生に重要な位置を占めると指摘する。

<sup>23</sup> 井手誠之輔「陸信忠考―涅槃表現の変容―（下）」（『美術研究』三五五、一九九三年）。

<sup>24</sup> 純陀供養場面の図像のバリエーションや作例については、古谷氏前掲註11論文参照。

<sup>25</sup> 鬱波戸女とも。興聖寺本の画中墨書には「毘舍離城老女」とある。

<sup>26</sup> 井手誠之輔「香川 極楽寺所蔵 仏涅槃図」（『美術研究』三四六、一九九〇年）参照。

<sup>27</sup> 藤元氏前掲註19論文。

<sup>28</sup> 宅間派に関しては平田寛『絵仏師の時代（研究編）』（中央公論美術出版、一九九四年）参照。

<sup>29</sup> なお現表具の破損箇所から別の墨書が確認できるが、判読できる部分から慶安四年の修復銘と同文と推測される。

<sup>30</sup> 寛政七年の干支は乙卯、銘文中の「癸卯」は誤記であろう。

<sup>31</sup> 『豊後国志』など。『大分市史（下）』（大分市、一九五六年）六四四―六四七頁参照。

<sup>32</sup> 渡辺澄夫『増訂豊後大友氏の研究』（第一法規出版、一九八二年）参照。

<sup>33</sup> 福寿院及び松平氏との関係については『大分市史（下）』（大分市、一九五六年）六七四―六七五頁参照。

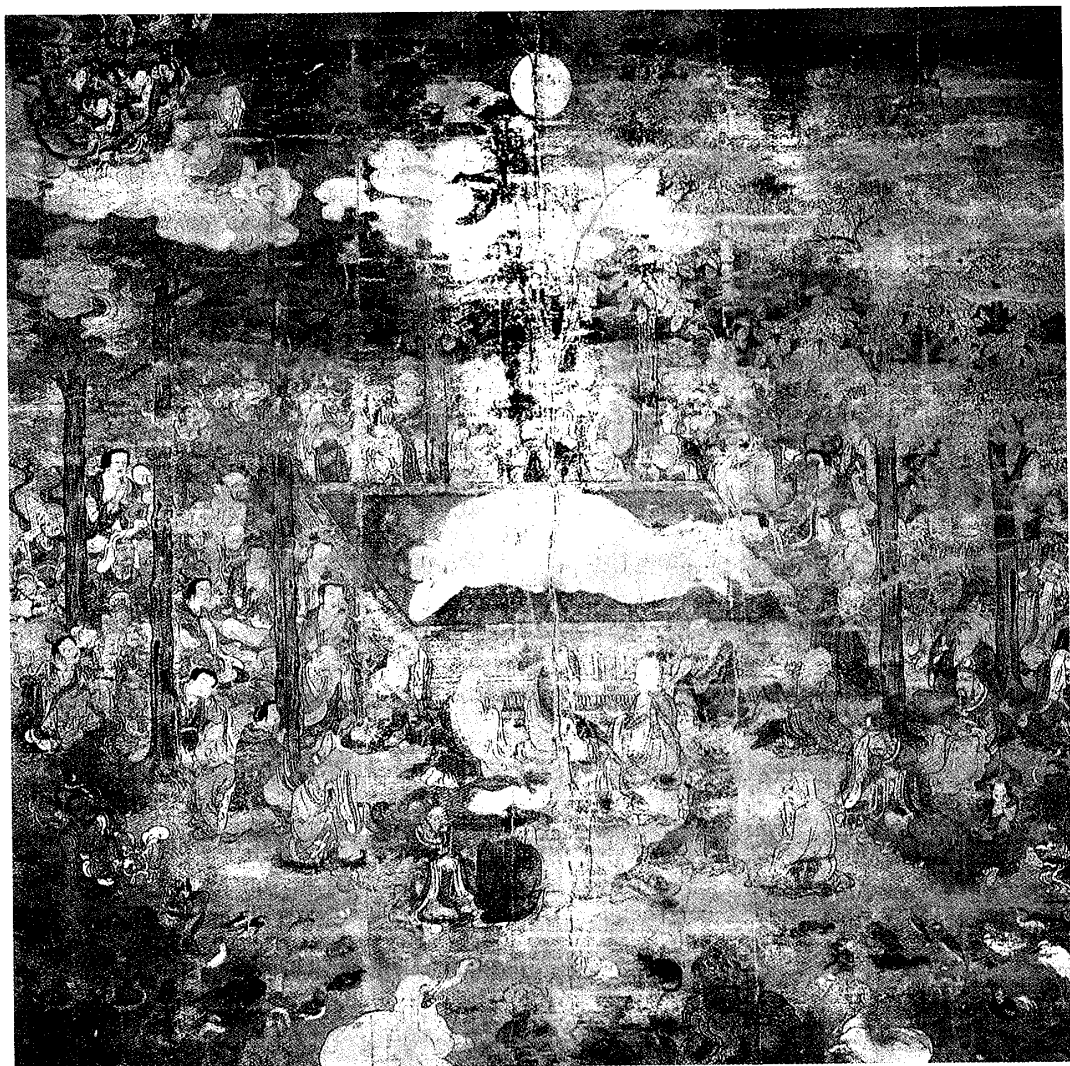


图1 金剛宝戒寺本 全图



图 1-2





図5 菩薩形三体 1 ~ 3

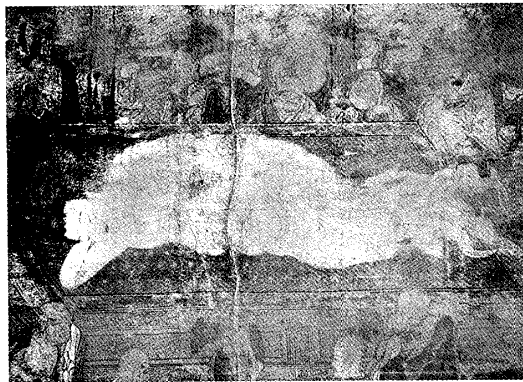


図2 宝床に横臥する釈迦如来



図6 地蔵菩薩 ②



図3 錫杖と仏鉢包



図7 阿那律に先導される摩耶夫人



図4 半眼に開いた目



図8 象冠、巻貝型の冠を被る天部 A B



図 13 天人 □□～□□



図 9 阿修羅 □

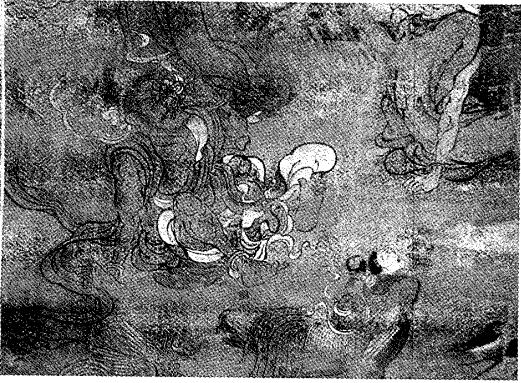


図 14 金剛力士 (左下)



図 10 四天王二体 □□



図 15 胸を叩き慟哭する僧形 ⑮



図 11 鳥獸冠の四天王 □



図 16 卒倒する阿難②に水を注ぐ阿菟樓駄①



図 12 緑色の甲冑を付ける四天王 □



図 21 老若の女性 (い) (う)



図 17 純陀 (え)



図 22 黒帽の男性 (か)



図 18 迦毘羅国の老女 (あ)



図 23 供養者 (つ)



図 19 諸王と従者 (部分、(さ) ~ (そ))

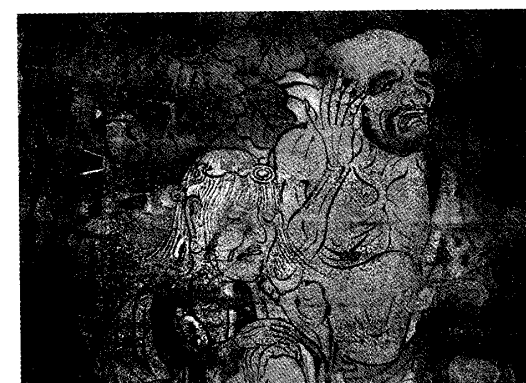


図 24 婆薮仙? (て)



図 20 加葉童子 (き)



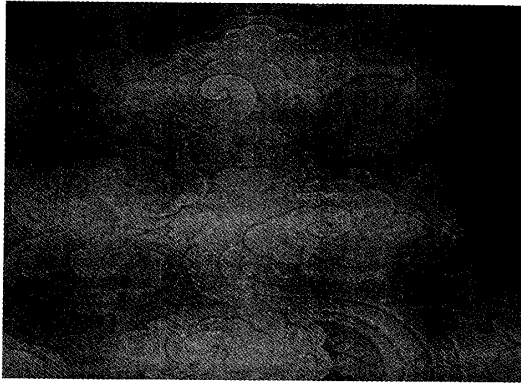


図 29 霊芝雲



図 25 動物 (画面右下)

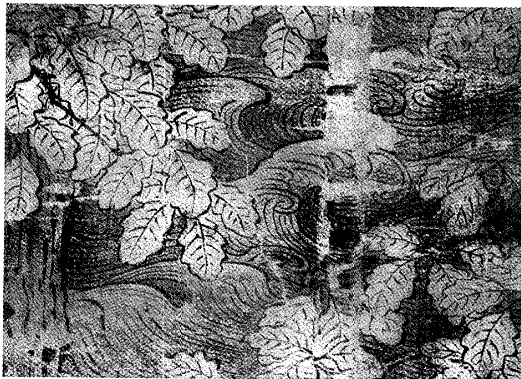


図 30 跋堤河

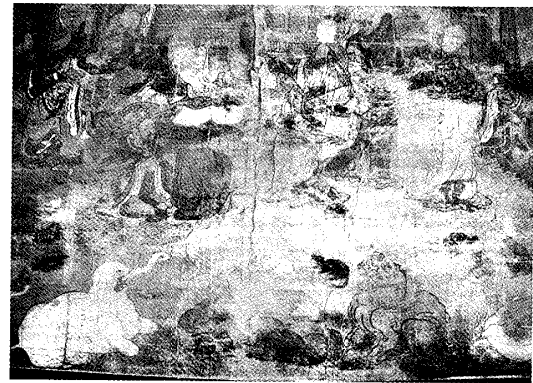


図 26 動物 (画面中央下)



図 31 金泥文様

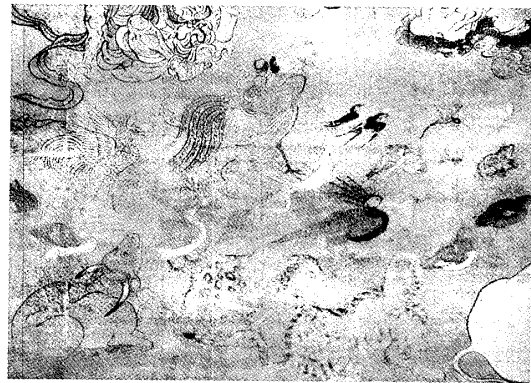


図 27 動物 (画面左下)

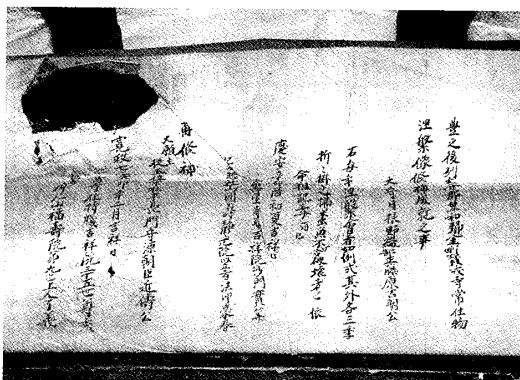


図 32 修復銘



図 28 動物 (部分、トンボ・雀・燕・インコ)