

公開・国際シンポジウム「礼拝像と奇跡 東西比較の試み」

仏教における「靈驗」 ——仏が感応する場と表象

長岡 龍作

はじめに

本稿では仏教における奇跡として「靈驗」をとりあげる。宗教的な奇跡は超越者からもたらされるものだが、それは何らかの表象を通して知覚される。ここでは、どのような表象によって「靈驗」は現れるのかということ、中国と日本の事例を通して考えてみたい。

日本の文献中で「靈驗」に相当する用語は古くは「驗」とのみあらわされ、神がおこなう誓約の証明という意味で用いられる。『日本書紀』神代上では、素戔鳴尊すさのおのみことは天照大神への邪心がないことを証明するために、大神とともに「天真名井」（天の井戸）・「天安河」（天の河）に向かって誓約する。剣や瓊たまをその中に散じ、生まれた子が男ならば潔白であり、女ならば邪心がある証拠だとした。この証拠が「驗」である。

また、「靈驗」自体の用例の初出も、仏教においてではなく神によるものである。『日本後記』延暦18年（799）5月丙辰条は、前遣渤海使の賀茂麻呂らが帰郷の日、夜に海中で漂泊したところ、遠くに火の光があり、その光を尋ね逐うと嶋浜に到ったという。これは、隱岐国智夫郡の比奈麻治比賣神の「靈驗」であり、商賈の輩が漂泊すると、必ず火の光を揚げ、これを頼って全きを得る者が多数いるという話を載せる。

つまり、「靈驗」とは、神が示す奇跡という意味が本来であり、それが次

第に仏教においても意識されるようになったものである。仏教における「靈驗」の問題を考えると、この点は極めて本質的だと考えられる。その理由の第一は、神仏習合という問題との関わりがあるからだが、より重要なのは、同様の現象がすでに中国において見られることによる。つまり、仏教における奇跡には、宗教上の「習合」が大きく関わっていると考えられる。したがって、本稿では、中国における宗教的奇跡がどのような状況の中で起きているかをまず確認した上で、日本の「靈驗」の問題へと論を進めたい。

1. 感応と山水

——仁寿舍利塔を例に——

中国における仏教的な奇跡は、唐代の、『統高僧伝』（貞観19年・645）、『広弘明集』（麟徳元年・664）、『集神州三宝感通録』（麟徳元年・664、以上道宣撰）、『法苑珠林』（総章元年・668、道世撰）などにさまざまに記録されている。そのような奇跡的現象は、「感通」あるいは「感応」という言葉で呼ばれる。「感通」と「感応」は同義語なので、ここでは「感応」という言葉でそれを代表させる。

仏教における「感応」を考えるに際して、最初にとりあげたい事例は、隋文帝による舍利塔建立だ²。これは、文帝の命によって、仁寿元年（601）、2年（602）、4年（604）の前後3回にわたり、中国全土百余州に舍利塔を建立したという大規模な事業で、一般には「仁寿舍利塔」として知られている。建立の目的は、第1回目の起塔に際して文帝によって出された詔勅「隋国立舍利塔詔」（『広弘明集』巻17、読み下しは『国訳一切経』護教部2による）の次の一節にあらわれている。

朕三宝に帰依し、重ねて聖教を興す。四海の内、一切の人民と俱に菩提を発し、共に福業を修め、当今現在と爰に來世に及ぶまでをして永く善因を作し、同じく妙果に登らしめんことを思ふ。

その目的は、自身と一切人民による現世と来世のための善因として、仏教的救済を願うものだ。また、この起塔に際しておこなわれるべき儀礼は、次のように詔が述べるとおり行道懺悔である。

僧多ければ三百六十人、其の次は二百四十人、其の次は一百二十人。若し僧少ければ、見僧を盡せ。朕・皇后・太子、広く諸王子孫等、及び内外の官人・一切民庶・幽顕生霊の為に、各七日行道並びに懺悔せよ。

起塔とその後の儀礼により、各地でさまざまな奇跡が起きた。『広弘明集』巻17は、1回目の起塔については、王邵による「舍利感應記」を、2回目の起塔については、安徳王雄らによる「慶舍利感應表并答」を載せ、その奇跡について報告している。それによれば、多くは、さまざまな色の発光、宝屑天花・金銀花などの降下、香気の発生などという超自然的な現象である。

1回目の起塔の後、文帝は、奇跡の報告に対して「豈に朕が微誠の能く感を致す所ならんや」と述べており、奇跡が誠の心により引き起こされるとされていることがわかる。このような奇跡が「感應」と呼ばれるのは、この上ない誠は何事にも感通する（「至誠は神の如し」『中庸』）という中国の伝統的な考え方を踏まえ、衆生が仏に対して「感」を致すことで、仏が「応」じるとされ、仏が応じたことの「証明」として奇跡が理解されているからである。これは、冒頭に述べた、日本の「驗」の意味が証明であるのと同じだ。

さて、この「仁寿舍利塔」において特に注目されるのは、文帝が塔を建立すべき立地に対して明確な意識を持っていたことである。それはの次の一節に示されている。

「隋国立舍利塔詔」

前件の諸州に往って塔を起てしむべし。其の未だ注せざる寺は、山水有る寺所に就き、塔を起つるは前山に依れ。旧く山無き者は、当州内の清静寺処に於いて、其塔を建立せよ。

まず、文帝は、自ら16州について説明を加え、塔を建てるべき寺を指示している。そして、文帝の指示がない場合は「山水ある寺所」が望まれ、さらに山がない場合は「清浄寺処」たることが望まれている。では、文帝にとっての「山水ある」とは、何を意味しているのだろうか。そのことは、まず、文帝が指示した寺の名を見ることによって推測できる。詔中に記された起塔地のうち寺名が付されているのは以下の17ヶ寺である。詔には文帝は16州について指示したとあるので、1ヶ寺が追加されているのだが、それがどれに当たるのかは現段階ではわからない。

岐州鳳泉寺 雍州仙遊寺 嵩州嵩岳寺 秦州岱岳寺 華州思覺寺
 衡州衡岳寺 定州恒岳寺 廊州連雲岳寺 牟州巨神山寺 吳州会稽山寺
 同州大興国寺 蒲州栖巖寺 蘇州虎丘山寺 涇州大興国寺
 并州無量寿寺 相州大慈寺 襄州大興国寺

さて、これらの寺のうち、大興国寺は文帝が各州に建てた寺であるために重視されたとすれば、他の寺の選定条件とは何かということが問題になる。すると、ここには、嵩岳寺（中岳嵩山）、岱岳寺（東岳泰山）、衡岳寺（南岳衡山）、恒岳寺（北岳恒山）、という名山・五岳のうちの四つに関わる寺に加え、会稽山という、神話的な聖王・禹を祀る著名な聖山の寺が含まれていることに気づく。他の寺院にも山・岳・巖というような地形にちなむ呼称が多く含まれていることからすれば、これらはいずれも、神聖視された山に付属する寺であるという見通しが立つと思われる。

この見通しは、この起塔によって起きた奇跡を見ることから確かめられる。その中では、岱岳寺で起きた、以下の奇跡が特に注目される。

「舍利感応記」

秦州は岱岳寺において起塔す。舍利州に至る。其の夜、嶽廟の内に鼓声有り。天、將に曉けんとするや、三重の門皆自ら闢く。或は三十の騎、廟よりして出ざるを見る。蓋し嶽神ならん。舍利、州より寺に之く。未

だ数里に至らずして、雲蓋、山頂に出ず。五色にして三重、白気虹の如し。来って舍利を覆ふ。散じて大霧と成って、人衣を沾湿す。其の状、垂珠の如し。其の味、甘露の如し。且より午に至り、霧気乃ち斂めて山に帰る。分れて三段と為る。乍ち来たり、乍ち往く、軍行の如く然り。蓋し亦嶽神の来迎なるらん。

舍利が州に到着すると、嶽廟に鼓の音がし、自然に開いた門から三十騎の騎兵が出、また舍利が寺に着くと、五色の雲蓋が山より下りて舍利を覆った。これらはいずれも嶽神によるとされている。つまり、舎利の到来によって嶽神による奇跡が引き起こされたと言われているのだ。

岱岳寺におけるこの奇跡がもっとも典型的だが、他の寺院でも同じように神仙思想に由来する奇跡が起きている。それを別表に一覧で示した。

ここには、神仙雲気の像、仙人、群仙などの出現のほか、紫芝つまり仙薬の出現も伝えられている。神仙思想による奇跡に加え、神亀や麒麟の出現と

【別表】仁寿舍利塔における神仙思想による奇跡

	所載	寺名・地名	奇跡の内容
①	舍利感応記	岐州鳳泉寺	是より先、寺僧、群仙降集し、赤繩を以て地を量り、鐵楯にて釘して之を記すと夢む。
②		并州無量寿寺	無量の天神有り。
③		定州恒岳寺	異翁有り。白龍の淵忽ち東流して過ぐ。
④		泰州岱嶽寺	(本文参照のこと)
⑤		牟州巨神山寺	二大紫芝、数ち道に現ず。
⑥		隋州智門寺	基を掘って神亀を得たり。
⑦		呉州会稽山寺	紫芝高さ二尺余なるを獲たり。
⑧		衡州衡嶽寺	融峯上に白雲有り。闊さ二丈余、基だ整にして直ちに來たつて基所に臨み、右旋三匝して乃ち散ず。
⑨	慶舍利感応	番州靈鷲山寺	既にして坑内に、神仙雲気の像有り。
⑩	表并答	徐州淨道寺	舍利の石函の蓋は、四月五日、磨治し訖る。遂に變じて、仙人二、偕四人、居士一人、麒麟一、師子一、魚二を出す。自余並びに山水の状に似たり。
⑪		鄧州	仙人麒麟等有りて出づ。
⑫		慈州	既にして坑内に、神仙雲気の像有り。

いう、いわゆる祥瑞思想に基づくものもある。以上を踏まえれば、仁寿舍利塔の起塔地は、神仙思想による奇跡が起こることを期待された場所だったと理解できる。したがって、文帝の指示の中にある「山水ある」との概念にも、神仙空間という意味が含まれているとみることができるだろう。奇跡は、そ

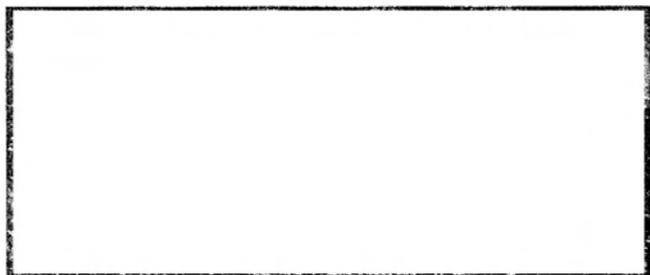


図1 雍州仙遊寺址 陝西省

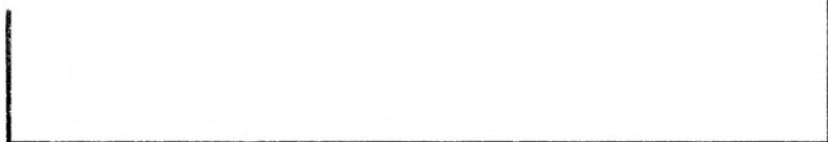


図2 青州勝福寺址 山東省



図3 宜州神徳寺址 陝西省

れを起こす原因となる聖遺物（ここでは舍利）とともに空間が重要な条件となっていると見ることができる。

では、このような意味を与えられていた空間は具体的にはどのようなものだったのだろうか。ここで紹介したいのが、雍州仙遊寺（第1回、陝西省周至県³）、青州勝福寺（第1回、山東省青州市）、宜州神徳寺（第3回、陝西省県耀州市⁴）の3ヶ所の景観だ（図1, 2, 3）。これらはいずれもたいへんな景勝地である。このうち仙遊寺地と神徳寺地では、塔は、非常によく似た景観の中に建てられた。両者は、両側から伸びる尾根に囲まれた、主山から降りてくる尾根が平らになる場所⁵がその起塔地である。また、勝福寺でも塔の立地は同じ条件を具えている⁵。これは「山水有る寺所に就き、塔を起つるは前山に依れ」とする詔勅の指示に対応していると見ることができる。ここから、宗教的な奇跡は単に土地の意味と結びつくだけではなく、景観すなわち自然の視覚的な「かたち」と関わっていることが導かれる。つまり、「山水ある」空間（＝神仙空間）とは、景観を意識するものだったことになる。そのことは、そのような景観を再現すること、すなわち山水画の問題へとつながるといえるだろう。

2. 『画山水序』と仏教

隋代に、文帝によって意識されていた「山水」の意味を考える上で、まず参照すべきは最初の山水画論として知られる宗炳（375-443）の『画山水序』である。よく知られている通り、宗炳は、義熙8年（412）頃、廬山の慧遠（333-416）のもとに行き、その教えを受けた⁶。そして、晩年に近い元嘉9年（432）頃、何承天（370-447）から加えられた批判に応えるかたちで、仏教を擁護する論文『明仏論』を書く。廬山入山を契機として仏教に深く傾倒した宗炳の思想的立場を踏まえたとき、『画山水序』は仏教と関わりのある著作として読まれる可能性を持っている。しかしながら、美術史では、例えば長広敏雄氏は宗炳の芸術哲学者としての一面を示すとし、マイケル・サリヴァン氏は道教思想を見いだすに留まっている⁷。

一方、志村良治氏は、中国文学の立場から、慧遠や支遁（314-366）の著作を参照しつつ『画山水序』を哲学的に解釈し、そこにこめられた仏教思想を的確に指摘している。本稿では、志村氏のこの見解を支持する立場から、『画山水序』が位置づける山水の意味をあらためて確認してみたい。

宗炳にとっての山水の意味は、以下のふたつの文によって明らかになる。

『画山水序』¹⁰

(a) 聖人は道を含んで物を暎らし、賢者は懷を澄ませて像を味わう。山水に至りては、質は有にして趣は靈なり。

(b) 夫れ聖人は神を以て道を法として、而して賢者は通じ、山水は形を以て道を媚にして、而して仁者は楽しむ。亦に幾からずや。

(a) においては、聖人が照らす「物」、賢者が味わう「像」として「山水」が位置づけられ、それはかたちあるものだが、靈妙な精神性を具えていると述べられる。そして、(b) においては、聖人が「神」により「道」（真理）を規範化することと比較しつつ、山水は「形」により「道」を美しくあらわすとする。ここで問題となるのが、宗炳が述べる「聖人」と「道」の意味だ。志村氏はここに仏教的な意味があると指摘しているが、そのことは、『明仏論』の以下の部分と比較することでも明らかとなる。

『明仏論』¹¹

(c) 夫れ常に無なる者は道なり。唯、仏は則ち神を以て道を法とす。

(d) 夫れ仏とは他に非ず、蓋し聖人の道なり。

(c) の傍線文は、『画山水序』(b) の傍線文中の「聖人」を「仏」に置き換えたものだ。したがって、この場合の「道」は仏教的な真理、すなわち「悟り」（泥洹）という意味になる。また、(d) では、仏は聖人の道と端的に

述べられる。このことを踏まえれば、『画山水序』(a) (b)における「聖人」と「道」はそれぞれ、「仏」と「悟り」という意味で理解しなければならないことになる。

また、宗炳は『明仏論』の次の一節において「神」を「法身」とする。

『明仏論』

之を損し又損し、必ず無為に至り、欲情無欲にして、唯神のみ独り照せば、則ち生に当たる無し。無生なれば則ち無身、無身にして有神、法身の謂なり。

(知識を減らしまだ減らし必ず無為に至ったならば、欲を欲する情もなくなり、ただ、神のみがかがやくようになり、生にあたるものはなくなる。生がなくなれば身もない。身はなくて神があるもの、それこそが法身にほかならない。)

宗炳にとっての「神」は、現象界を絶したもので、不生不滅の永遠のことわりである。つまり、宗炳にとって山水は、仏教的真理を示すものとして存在している。このことは、『画山水序』を読むための重大な前提になると考えられる。では山水は、宗教的実践とどのようにかかわるのだろうか。それを宗炳は、以下の一節に示す。

『画山水序』

余れ廬衡に眷恋し、荆巫に契闊し、老の将に至らんとするを知らず。氣を凝らし身を怡らぐる能わざるを愧じ、石門の流に跼まるを傷む。

廬山(江西省)、衡山(湖南省)、荆山(湖北省)、巫山(四川省)とかつて登った山々を列挙した上で、彼自身はまだ、「氣を凝らし身を怡らぐる」存在、すなわち神仙にはなれず、単なる「石門の流」すなわち隱者に留まっていることを嘆く。これにより、宗炳は神仙になることを目指していることがわかる。これに関連して、山に入った道教・儒教の聖人たちが『画山水

序』には示される。

『画山水序』

是を以て、軒轅、堯、孔、広成、大隗、許由、孤竹の流も、必ず崆峒、具茨、藐姑、箕、首、太、蒙の遊び有り。又た仁智の楽しみと称す。

※軒轅：五帝のうち黄帝。堯：五帝のうち唐堯。孔：孔子。広成・大隗：黄帝の師。

許由：堯のときの高士。孤竹：伯夷・叔斉、五帝の虞舜のときの高士。

そして、ここに見られる五帝について、『明仏論』では「既に以て夫の大乗菩薩の化見して生まれたる者に類す」と評し、菩薩の化現したものとみている。これを踏まえるならば、宗炳は、仏教的な悟りへの階段の途上に神仙を位置づけていると考えられる。

自身の位置と老いを自覚した宗炳は、次に、山水を描くことの意味について論を進める。

『画山水序』

(e) 是に於いて象を画き色を布き、茲の雲嶺^{うづ}を構せり。

(f) 況んや身の盤桓する所、目の綢繆する所にして、形を以て形を写し、色を以て色を貌るをや。

(g) 夫れ目に応じ心に会するを以て理と為す者は、之に類して巧を成せば、則ち目も亦た同じく応じ、心も亦た俱に会す。応会して神を感じずれば、神は超え理は得らる。

これらの記述を通し、宗炳は、自身で体験した山水を描くことにこそ意味があると強調し (f)、目と心を通して得られる境地を真理とする者は、巧みな画に対しても、同様な境地に至ることができるとする (g)。そして、目と心を通して、山水の「神」(法身)と感応すれば、「理」(真理)が得られ

ると述べる (g)。つまり、山水画の「神」と自身の「神」とが一体となることで、仏教的な悟りに至ることができるとするのである。山水画は悟りに至るために彼の前にある。そして最後に宗炳は、そのような山水画の前でのおこないについて言及する。

『画山水序』

是に於いて、間居して気を理め、觴^{さかずき}を払って琴を鳴らし、図を披^{ひそや}いて幽かに対えば、坐ながらにして四荒を究め、天厲の繫^きを違らずして、独り無人の野に応ず。峯岫は崑崙たり、雲林は森眇たり、聖賢は絶大に曠^{かがや}き、万趣は其の神思に融す。余れ復た何をか為さんや、神を暢ぼすのみ。神の暢ぶる所、孰^{まど}れか先るもの有らんや。

宗炳が山水画の前でおこなうことは、飲酒と弹琴である。そのことによって、現実の山水の中にいるのと同じ境地に到達することができる^{と述べる}。飲酒は無論、仏教では戒に障る行為だが、すでに述べたとおり、宗炳が目指すのは神仙であるから、そのことは許容されていると見るべきだろう。そして、このおこないによって、「暢神」という至上の境地が得られるとしている。「神」を「法身」ととらえる宗炳にとって山水画は、あきらかに求道のために使われるものである。

以上のように、宗炳の画論が示すのは神仙思想と仏教の習合的な世界である。仏教的な世界観の中に神仙世界を位置づけるというこの構造は、すでに見た、仁寿舍利塔において、仏の感応が神仙的な空間の中で起きたことと共通する。言い換えると、仏教という新来の思想を受容する基本的なフレームを、中国古来の神仙思想による世界観が提供しているということができる。ここから、宗炳が述べる山水画の表現には、重大な思想的意味があると想定されてくる。宗炳は以下の一節において、山水画の表現論を展開する。

『画山水序』

且つ夫れ崑崙山の夫と瞳子の小と、目に迫づること寸を以てすれば、

則ち其の形は観る莫きも、^{とお}適^とぎくるに数里を以てすれば、則ち寸眸に^{いよ}囲むべし。誠に之を去ること^{ようや}稍^{ひら}く潤ければ、則ち其の見ゆる^{いよ}弥いよ小ききに由る。今納素を張りて以て遠く^て映らせば、則ち崑閩の形、方寸の内に^{いよ}囲むべし。豎劃三寸は、千仞の高さに当り、横墨数尺は、百里の^{いよ}適きを体す。是を以て^{そこな}画図を^{おも}観る者は、徒だ類の巧ならざるを^{いよ}患い、制小にして其の^{そこな}似を^{おも}累うと^{いよ}以わず。此れ自然の勢なり。是くの如く^{いよ}んば則ち崇華の秀、玄牝の^{いよ}靈も、皆な之を一^{いよ}図に得べし。

山水画は、巨大な山をも、それを遠望することによって、一図の中に収めることができるところに偉大な機能があると論じるこの一節中に、宗炳は、崑崙山を巨大な山の例として登場させている。このことが特に注目されるのは、遙かに眺められる崑崙山というイメージに、仏教的な意味があると想定されるからだ。宗炳は、『明仏論』の中で、次の1ヶ所においてのみ崑崙山に言及する。

『明仏論』

然らば則ち稟聖奉仏の道は、固に其の絶する所をば謝し、其の^{いよ}応ずる所をば^{いよ}餐ずべし。渴者の如き^{いよ}んば河を^{いよ}飲むに、^{いよ}洪流を^{いよ}掬みて以て己に^{いよ}盈たすのみ。豈に^{いよ}須らく源を崑山に^{いよ}窮むべけんや。

聖人を敬い、仏を奉じる道は、かけ離れた所からは去り、現実に現れているものを食べることであり、それは、渴いた者は川の水を汲んで満たすに過ぎず、崑崙山にその源を窮める必要がないことと同じだと宗炳は述べる。かけ離れた存在つまり仏法の比喩として、崑崙山を登場させているのである。

宗炳の述べる通り、仏教とは、知覚できる現象の世界の背後に、真理を想定する思想である。そうすることで、現世を巧妙に相対化し、真理に到達するための発想と行動を、現世において実現するように導く。このことを踏まえるならば、『画山水序』における山水画の表現論に、宗炳は明確な意図をもって崑崙山を登場させた^{いよ}と考えるべきだろう。中国古来の神仙的な山を

回路として仏教的な思想を表現するという方法がここにはある。遙かな崑崙山というイメージには、中国的な山水世界の背後にある、遙かな真理という意味が重ねられていると考えられる。

以上の議論をここで一旦まとめておきたい。

- ①仁寿舍利塔の事例から、仏の感応が起きる場として山水ある空間が想定されていることが確認できる。
- ②宗炳の『画山水序』から、仏教的な求道のために、山水画を用いることが確認できる。
- ③これらにあらわれた「山水」は、中国古来の神仙世界を意味しており、それが仏教と習合していると捉えられる。

3. 崑崙山と須弥山

1. 玉虫厨子の須弥山図

次に、中国で確認できた仏教と神仙思想の習合状況が日本ではどのように理解されているかを見たい。仏教的世界の中に組み込まれた神仙世界という構造の意味を、もっとも明瞭に示すのが、飛鳥時代（7世紀）の作例である玉虫厨子¹²だ。よく知られているとおり、須弥座背面に描かれた須弥山図（図4）には、神仙が描かれている。須弥山の中腹には、跳躍する仙人と覚しき者が、上方には、鳳凰に乗って飛翔する仙人（図5）がそれぞれ描かれる。

仙人がいることと関連して、次に注目されるのが、須弥山の左右にある太陽と月（図4）だ。これらの天象の中には、それぞれ三本足の鳥（三足鳥）、兎と樹木のようなものが描かれている。太陽と月にこのようなモチーフを描くことも、中国の神仙思想に由来する。それゆえ、樹木は中国思想で月にあるとされる桂樹だと考えられる。

中国古来の世界観において、太陽と月が頂上の左右に配置される山は崑崙山である。また、鳳凰は崑崙山の上方にいる天帝の使者とされるので、崑崙山の山頂付近にいるのがふさわしい。このことを踏まえると、玉虫厨子の須

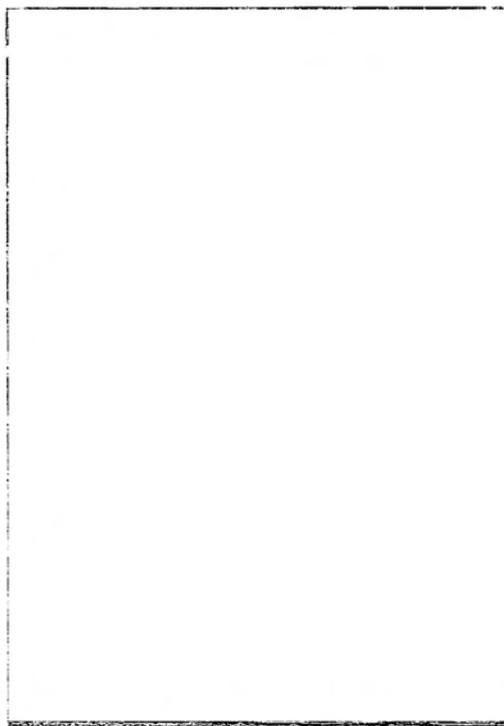


図4 《玉虫厨子須弥山図》 飛鳥時代

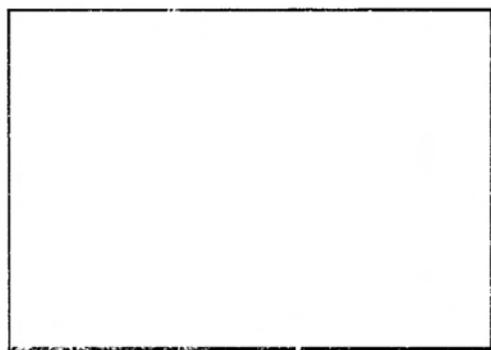


図5 同 仙人部分

弥山には、崑崙山のイメージが重ねられていることがわかる。

崑崙山は、中国から見て西北方向の極遠の地にあり、そこには大地の軸があるとされた、大地の中心を象徴する山だ。そこが北極星と対応して、天と地が結びつき、地上の秩序もその中心軸を通してもたらされるという観念があった。¹³ 一方、須弥山は一世界の中心に聳え、世界を秩序づける地上の存在である。世界の中心の山という意味で、もともと須弥山と崑崙山とは共通する意味を持っている。前秦（351-395）の王嘉があらわした『拾遺記』には、「崑崙山は西方にては須弥山という」と述べられており、中国では古くから崑崙山と須弥山を同一視していた。つまり、玉虫厨子の須弥山図は、仏教美術にこの考え方が持ち込まれた具体的な事例である。それは同時に、仏教的世界を中国的世界観を用いて理解するありようを示している。

玉虫厨子須弥山図により、神仙世界は仏教世界のどこに位置付けられているかが明確にわかる。須弥山は、その中腹に四大王衆天、頂上には帝釈天をその主とする忉利天がある天の世界だ。玉虫厨子は仏教的天の世界を神仙の世界として表現している。この構造は、宗炳が想定した神仙の位置と共通する。六道の中のひとつの人界にとって、天界は仏界により近い位置にある。神仙世界を天界と習合させたとき、神仙世界は仏界と人界との間に存在することになるのである。

崑崙山へ昇仙した人々は歌舞や遊戯に溢れた世界で暮らすという死後観が中国にはある。¹⁴ ここから、死後、須弥山へ登ることが崑崙山への昇仙と同じ意味であったことが想定されてくる。須弥山の両側には、須弥山の頂上を目指して跳躍する者たちが描かれている。須弥山を崑崙山と重ねることは、この人物たちが昇仙していることを意味する。

玉虫厨子須弥山図のもうひとつの注目点は、そこに「彼岸」が表象されている可能性のあることである。須弥山図は、海中の龍宮から須弥山の頂上までを主なモチーフとして描いているが、須弥山は地居天と呼ばれる地上の天の世界である。つまり、ここに描かれた世界は、畜生・人・天がおりなす現世である。彼岸を現世の背後に想定するのが仏教思想だが、ここでそれはどのように表現されているのだろうか。そこで注目されるのが、須弥山の両側

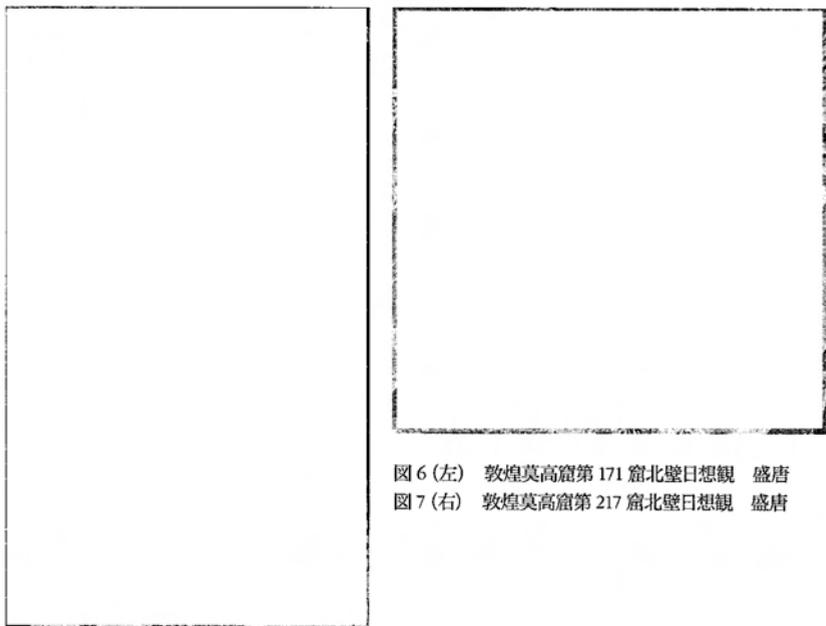


図6(左) 敦煌莫高窟第171窟北壁日想観 盛唐

図7(右) 敦煌莫高窟第217窟北壁日想観 盛唐

の太陽と月だ。三足鳥のいる太陽と兎のいる月は、重ねられた横線の上の乳首のような小さな突起とともに描かれるが、横線は水平線を、小さな突起は遠山をあらわしている。

この表現の意味を考える上で参照されるのが、敦煌莫高窟の唐代の観無量寿経変相図である。莫高窟では、韋提希が現世から阿弥陀浄土を観想するという日想観の場面を、山水の中にいる韋提希と遠山の向こうの太陽を対照させて描いている¹⁵ (図6,7)。このことは、山水が此岸と彼岸をつなぐ回路となっていることを示している。第171窟北壁や第217窟北壁には、重ねられた横線の上の遠山と三足鳥のいる太陽という玉虫厨子と同様の表現がある。つまり、玉虫厨子と日想観はともに、神仙思想に由来する天象モチーフと山水表現を用いて、彼岸すなわち仏の世界を、遙かな世界として表現していると見なされる。

宗炳の場合は、遙かな崑崙山が仏教的真理つまり仏の世界をあらわしてい

たが、仏教的真理を山水表現に投影するという意味では、玉虫厨子と日想観の用いている方法も同じだ。宗炳が確立した方法が広い時空へと継承されたことが窺える。

2. 忉利天・兜率天と神仙世界

須弥山と崑崙山の同一視は、天界と神仙世界とを重ねることを意味する。そのことは、『大般若経』巻第 267（神亀経）（神亀 5 年・728 根津美術館）の次の願文によっても確認できる。

神亀五年歳次戊辰五月十五日、仏弟子長王、至誠發願、奉写大般若経一部六百卷、其経乃行行列華文、句句含深義、誦誦者錫耶去悪、披閱者納福臻榮、以此善業奉資

登仙二尊神靈、各隨本願、往生上天、頂礼弥勒、遊戯浄域、面奉弥陀、並聽聞正法、俱悟无生忍。¹⁶（後略）

『大般若経』は、長屋王が両親の為に発願したものだが、両親（二尊）の神靈が「登仙」したとされていることが特に注目される。その上で、神靈が「上天に往生し、弥勒に頂礼せむ。浄域に遊戯し、弥陀に面え奉らむ。並に正法を聴聞し、俱に无生忍を悟らむこと」が願われている。「上天」は弥勒に出会う場所であり、「浄域」は阿弥陀に出会う場所だ。まずここから、「浄域」は阿弥陀の極楽浄土を意味していることがわかる。では、もうひとつの「上天」とは何か。これについては、『淮南子』地形訓の次の一節が参照される。

崑崙の邱、或し上ること之に倍すれば、是を涼風の山と謂う。之に登れば不死となる。或し上ること之に倍すれば、是を果圃と謂う。之に登れば乃ち靈なり。能く風雨を使う。或し上ること之に倍すれば、乃ち維れ上天なり。是を太帝の居と謂う。

「上天」とは、崑崙山の遙か上方に存在する太帝（天帝）の住居である。願文はそこに弥勒がいると述べるので、この場合の上天は兜率天に相当する。つまり、この願文は仏教的天の世界を神仙思想を踏まえて描写しているのである。したがって、両親の霊が始めに「登仙」する場所は、上天の下方の崑崙山の頂上に相当すると考えられる。上天を兜率天とすれば、その下方にあるのは須弥山の頂上の忉利天である。このように、この願文は、玉虫厨子と同様、崑崙山の頂上を忉利天とみていることがわかる。忉利天に登ることを「登仙」と称しているのだ。

登仙の後、神霊は上天に往生して弥勒に頂礼し、淨域に遊戯して弥陀に出会う。両親への願意の最後には「並に正法を聴聞し、俱に无生忍を悟らむことを」とある。「无生忍」は「真理を悟ったやすらぎ」のことなので、このふたつの場所で願われていることは、仏の説法を聴いて悟りを開くことである。



図8 《刺繍釈迦如來說法図》
奈良国立博物館 唐または奈良時代

近年、稲本泰生氏は、現在、奈良国立博物館に所蔵される刺繍釈迦如來說法図（図8）の、特色ある背障を伴った座に倚坐する釈迦の図様が、龍門石窟の優填王像に完全に一致することを示し、これが、母摩耶の為に忉利天にあがった釈迦による、忉利天説法図であると指摘した。この稲本説はたいへん説得的であり、稲本説のとおりこの繡帳が忉利天をあらわしているとするれば、この上部にいる神仙の図像（図9）もまた、忉利天への登仙という意味を示していると考えられるだろう。



図9 同 仙人部分

3. 須弥山石

このように、古代の日本では、神仙世界はまず切利天つまり須弥山世界と習合したと見られる。すでに見たとおり、中国では、神仙的な空間が仏の感応を引き起こした。では、日本のこのような須弥山＝神仙世界では何がおこなわれたのだろうか。

そのことを考える時に注目すべきなのが、明治35年（1902）に飛鳥の石神遺跡で発掘された須弥山石（図10）である。須弥山石は、翌年、同じ遺跡から発掘された石人像ともに、7世紀半ばの斉明朝における石造文化を代表する造形として注目されてきた。これらは、『日本書紀』に登場する誓約と饗宴の場、「飛鳥寺の西」に付属するモニュメントと見なされる¹⁸。

この飛鳥寺の西では、まず大化元年（645）に槻木の下で誓約がおこなわれる（『日本書紀』大化元年・645 6月乙卯条）。この誓約が「天神地祇」に対しておこなわれていることから、この槻木は「天神地祇」が降臨する依り代として意識されていることがわか

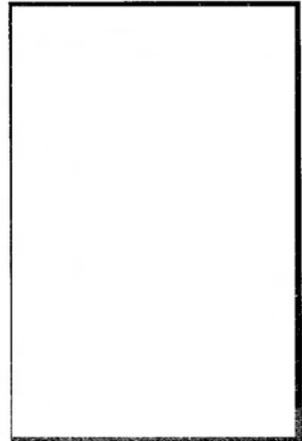
図10 《須弥山石》 石神遺跡出土
東京国立博物館 飛鳥時代



図11 三輪山 奈良県桜井市

る。このような誓約の早い事例に三輪山に向かっておこなわれたものがあるが(『日本書紀』敏達天皇10年・581 閏2月条)、ここでは、天神地祇と天皇霊が誓約の対象となっている。典型的な神体山である三輪山(図11)が、神祇と天皇霊の降臨する場とされているわけだ。

そして、飛鳥寺の西には、斉明天皇3年(657)に須弥山の像が造られた(『日本書紀』斉明天皇3年7月辛丑条)。須弥山像が造られたその日は、朝に盂蘭盆会が、暮れには観貨邏人との饗宴がおこなわれた。盂蘭盆会は、餓鬼道に堕ちた母の苦しみを除こうとして目連が始めたのが起源と伝える(『盂蘭盆経』)、死者の苦しみを救うための仏教儀礼だから、須弥山の前でおこなわれるのにふさわしい。それに対し、もう一つの饗宴は、むしろ崑崙山という意味に結びつくことに気付かされる。崑崙山へ昇仙した人々は歌舞や遊戯に溢れた世界で暮らすという中国の死後観が思い起こされるからだ。

そのありさまは、正倉院の金銀平文琴(「乙亥之年」、唐開元23年・735にあたるか)(図12)に描かれる神仙世界(図13)からも窺われる。この琴の表面の上部には平文による方形の区画があり、そこに仙人を描く。山中の仙人たちは酒を飲み奏楽し、その上方には鳳凰を御す仙人が飛んでいる。この飛行する仙人は玉虫厨子須弥山図の者とよく似ている。また、この方形区画の下には延々と続く水波が描かれている。この二つのモチーフは、ここが崑崙山であることを導く。崑崙山へ昇る途中には、鳥の羽さえも浮かばない渡るのにたいへん困難な川である弱水があり、それは龍によって越えられ

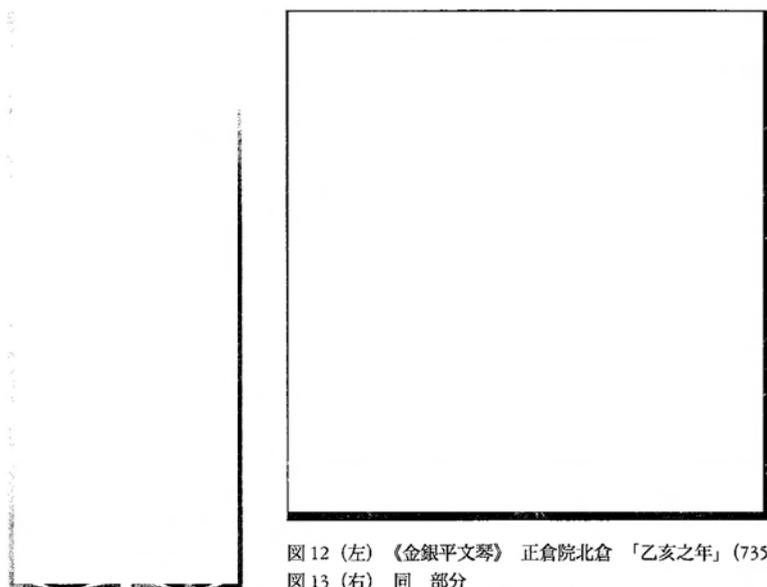


図 12 (左) 《金銀平文琴》 正倉院北倉 「乙亥之年」(735年)

図 13 (右) 同 部分

る。この水波はその弱水だろう。この場面のちょうど裏側には上方へ向かって飛ぶ龍が描かれているからだ。琴は表裏一体で崑崙山への昇仙という意味をあらわしていると考えられる。

飛鳥寺の西の須弥山像もまた、玉虫厨子の須弥山図と同様、須弥山と崑崙山というふたつの意味が重ねられていたと考えられる。それによって、その前では、この二つの意味に対応する性質の違う行事をおこなうことが可能となった。この山は、盂蘭盆会ときには須弥山、饗宴ときには崑崙山という意味を担ったのである。

このように飛鳥寺の西という場には、天神地祇を降臨させる槻木、仏教的天の住居たる須弥山、神仙の居場所たる崑崙山がともに存在した。これらのモニュメントは、帰属の違う超越者をその場に召還するために働くものだったといっている。

4. 天を召還する場

『日本書紀』天智天皇 10 年 (671) 11 月丙辰条は、大友皇子と蘇我赤兄らが、内裏西殿の織の仏像の前で、天皇への忠誠を誓う光景を伝えている。ここで彼らが誓いの対象としているのは、四天王、三十三天、天神地祇の 3 種だ。この誓いに違約したとき、大友皇子は天罰を被つてもかまわないといい、蘇我赤兄らは、四天王と天神地祇に懲罰されてもかまわず、三十三天はこの誓約を見届けるようにと述べている。

織物の仏像とあるから、これは仏画というべきものだ。誓約の内容から、ここには四天王、三十三天、天神地祇がともに描かれていたことがわかるが、本来の帰属の違うこれらの者をともに画面に同居させるためには、これまで見てきたように、場所に複数の意味合いを与えることが有効だ。四天王、三十三天は須弥山の住人だから、ここには須弥山が描かれていたことがまず導かれる。そしてそこに天神地祇もいる。

『日本書紀』天武天皇 8 年 (679) 5 月乙酉条は、「吉野の会盟」として知られる誓いの風景を伝える。天武天皇は 5 月 5 日に吉野宮に行幸し、翌日に皇后 (後の持統天皇) と八皇子とともに、天神地祇と天皇 (靈) に対して誓約する。この光景で注目されるのは、庭に向かつて誓いが立てられたことだ。庭には、天神地祇を降臨させる意味があったことが窺われる。天神地祇は、古くは、先述のように三輪山や槻木を依り代として降臨したが、庭に降りてくる天神地祇というありようは、別な文脈を想起させる。つまり、前漢武帝の太液池がその典型であるように、仙人を招く場という意味が中国の苑池には伝統的にあることだ。¹⁹ 吉野宮に比定される宮滝遺跡からは苑池遺構が発見されており、誓約がこの苑池に向けられたとすれば、神仙思想が関わっていた可能性が生じる。

吉野は、『万葉集』巻 3-358 に「仙媛」が歌われ、『懷風藻』の藤原不比等の詩に「漆姫、鶴を控いて挙り、柘媛、魚に接して通ず」や「靈仙、鶴に駕して去り、星客、^{いかだ} 査に乗りて^{かえ} 遶る」と詠まれるように、仙人のいる神仙境とされた。「吉野の会盟」を道教的な儀礼とみる見解もあるように、ここで²¹

降臨が願われた天神地祇は吉野にいる中国的な神仙であった可能性が高いだろう。

『日本書紀』齊明天皇元年（655）5月条は、「空中にして竜に乗れる者有り。貌、唐人に似たり。青き油の笠を着て、葛城嶺より、馳せて胆駒山に隠れぬ。午の時に及至りて、住吉の松嶺の上より、西に向ひて馳せ去ぬ」として、住吉の神を神仙のイメージで捉えているが、これも同様の觀念の存在を示すものだ。ここから、「天神地祇」という呼称に、日本古来の天神地祇に加え中国的神仙という意味が含まれるようになったことが窺われる。

このことを前提とすれば、内裏西殿の織の仏像に描かれたと想定される須弥山は、玉虫厨子や須弥山石のように、崑崙山と意味を重ねることで、仏教的天と天神地祇を同居させることを導いたと思われる。天のいる場所を多義的なものとするという方法によって、仏教的天、中国的神仙、日本の天神地祇が、同じ場で、同じように働くことを可能にしていたと考えられる。

4. 仏教的「靈驗」の場と思想

1. 吉野寺

以上のとおり、7世紀日本では、仏教と神仙思想の習合した造形が、仏教的天、中国的神仙、日本の神祇を召還する機能を果たしていたことを見た。そこで次に見なければならぬのは、仏菩薩の感応がどのような場で起きたかということだ。

この観点からまず注目されるのは、『日本書紀』欽明14年（553）条に載る吉野寺の放光仏である。河内の海に漂着した光を放つ樟を材料として、欽明天皇は二軀の仏像を造らせた。それは今、吉野寺に安置され、光を放っているという。仏像が光を放つというのは、典型的な仏教的奇跡である。それが吉野寺において起きていることに、大きな意味があると見なされる。すでに見たとおり、吉野は、古代日本における代表的な神仙境だからだ。『日本書紀』に登場する最初期の仏像が吉野に安置されたことは、その土地に対する意識と明確に連動しているとみるべきだろう。

2. 石山寺と補陀落山

それからしばらくたって、土地との結びつきがより深く意識された仏像が造られた。それが、天平宝字5年（761）に造立された石山寺の観音像である。石山寺の当初像はすでに失われたが、正倉院文書により、その制作過程が知られる。

『大日本古文書』15-236 天平宝字5年（761）

奉造埵観世音并一軀各高六尺
石座

宝字五年十一月十七日奉始、六年七月五日埵了

二月十五日舍利於御身奉入

七月八日奉始、八月十二日彩色了、

神王二柱並置坐 各高六尺
埵并彩色并共奉作了

この像の第一の特色は、磯座に坐すことだ。磯座とは岩座のことと考えられるが、現在の再興像（図14）が岩座の上に蓮華座を置く形式となっ

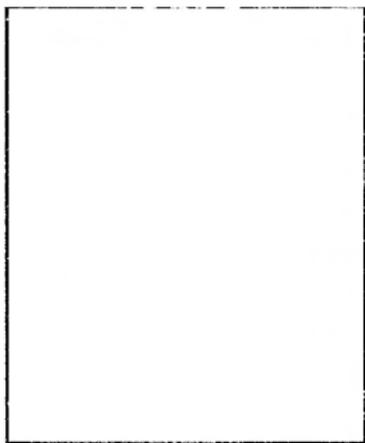


図14 《如意輪観音菩薩半跏像》石山寺本堂
平安時代後期

るのに対し、この文書では、単に「儀御坐」となっていることから、当初像は直接岩座の上に坐っていたと考えられる。通常は蓮華座に坐る観音像をあえて岩座に座らせたことには、造像者の明確な意図があろう。また、この像のもう一つの特色は舎利の納入である。これは、日本において仏像に舎利を入れた最初の例として知られている。舎利は「真身」と称される（王邵「舎利感応記」）ように、本質となる仏身に擬され、すでに仁寿舎利塔に見たようにさまざまな奇跡を引き起こす。した

がって、石山寺像は、像に舍利を籠めそれを岩座に据えることで、奇跡を期待した像と見ることができる。

では、石山寺の土地にはどのような意味が与えられていたのだろうか。十世紀末の『三宝絵』下巻「東大寺千花会」は、「近江ノ国志賀郡ノ河ノホトリニ、昔、翁ノ居テ釣セシ石アリ。其上ニ如意輪観音ヲツクリスエテ、禱リ行ナハシメ玉ヘ」と述べて、昔、翁が釣りをしていた石の上に観音を造り安置したと伝える。

この伝承の意味を解釈することは簡単ではないが、より後世の絵巻「石山寺縁起」（石山寺蔵、正中年間・1324～26、重要文化財）は、「後に山あり補陀落山のかたちをあらはすものなり」として、よりわかりやすくこの地を補陀落山に擬している。

ここで、天平時代に、観音の居場所がどのように意識されていたのかを確認しておく。それを考える上でまず注目すべきは、天平勝宝6年（754）に東大寺大仏殿に懸けられた、観音菩薩像を描く、東曼荼羅の銘文（『東大寺要録』雑事章第十之二）の一節である。

大仏殿東曼荼羅左右縁銘文

窃に以へらく、至道は無形にして、神通に縁じて萬域を利し、実相は測るに非ずして、方便に託して四流を濟す。是に以へらく、神を極楽之区に疑し、跡を補陀之岫に降す。

ここにおいて観音は、そのかたちなき「神」を極楽にあるものとされた上で、「跡」が補陀落に降っているとされている。補陀落山は、『華嚴經』入法界品に説かれるとおり、現世の南方に存する山だ。つまり補陀落山は、極楽の観音が現世に垂迹する場と観念されていることが窺える。

3. 東大寺法華堂

観音の居場所の意味を考える上でより重要なのが、承和13年（846）に

東大寺法華堂（図15）でおこなわれた法華会に際しての表白とみられる「東大寺桜会縁起」（『東大寺要録』巻8、辻憲男「東大寺桜会縁起を読む」により校訂）である。²² 法会に際して読まれる表白にふさわしく、この文中には、像、土地、建物などに対する賛嘆の言葉が続く。それらを確認することで、この場にどのような意味が与えられたのかを知ることができる。

「東大寺桜会縁起」（抄出）

(a) 莊落山宝殿。講鷲峯妙典。

(b) 為其像也、

立身丈余、徳円相滿、疑補陀之真儀。

青蓮眼、頻婆脣、似安養正軀。

其像雖就、未卜居処、後經数年。

京城東畔崇山麓、占定此地。

(c) 為其地也、

東即重巒龍從、兩耀所徹虧。西則都邑隱軫、八方所輻湊。

此処即浄名方丈、窮子草菴。

(d) 為其院也、

殿堂星羅、房舍雲重。

楊梅春花、椿柏冬葉。

是神仙遊処、復羅漢住処。

(e) 近処之天、紫雲覆於殿上。



図15 東大寺法華堂 奈良時代

遠敷之神、香水涌於堂辺。

皆是観音之徳、施主之福。

(f) 以知此处、自成劫始、成聖者所居。

法尔道理、為王種住処。

國中勝地、天下上所、有過此哉。

所以依止之人、名聞勝利、超於他人。

来修之人、福德智慧、過於自分。

禪礼念観、無諸妨難、

誦咒読経 靈驗易得。

(g) 然則御願遍照如来、影向照臨。

観音正聖、応現証誠。

「桜会縁起」はまず冒頭に、「落山宝殿」つまり補陀落山の宝殿を荘厳し、「鸞峯妙典」つまり法華経を講ずると述べる (a)。ここからこの法華堂が補陀落山の観音宝殿に擬されていることがわかる。また「補陀の真儀」と「安養の正軀」を対句としながら像を賛嘆する部分からは、やはり安養国つまり極楽の観音が補陀落山に垂跡しているというイメージを窺うことができる (b)。続いて、像を造立して数年を経て、都の東のほとりの崇山の山麓に占地したという安置の経緯を示す (b)。「崇山」という用語からはこの山へ与えられた神仙的なイメージが読み取れる。そして、対句表現を多用しながら、土地と堂を讃嘆する言葉を連ねる。それらは、「浄名方丈」、「窮子草菴」、「神仙遊処」、「羅漢住処」というものだ (c) (d)。「浄名」は維摩、「窮子」は『法華経』信解品に出る清貧の人物で、そのような存在が、神仙、羅漢とともにいる場と見なされている。そして、その土地に対して、「近処の天」は紫雲で覆い、遠敷の神が香水を生じさせたとする (e)。「近処の天」は人界に近い天という意味だから、須弥山の諸天を指している。つまり、法華堂という場は、補陀落山という意味を基本としながら、居士、清貧者、羅漢、神仙、天、神が行き交い集う場所というイメージの中にある。

そして、「桜会縁起」は、この場を「国中の勝地、天下上所、此に過ぎる

は有らん哉」として国内最上の勝地であると称えるに至り (f)、最終的にこの場の意味について言及する。それを示すのが、「禅礼念観、諸の妨難無く、誦呪読経、靈驗得易し」という一節だ (f)。禅定、礼仏、念仏、観想をおこなうに際しては妨げるものがなく、誦呪読経によって「靈驗」が得易いとしているのである。末尾の一節で、この場で期待されている靈驗の具体的内容を「桜会縁起」は示す (g)。それは、遍照如来つまり盧舎那如来が影向し光を発することと、観音が応現し誠を証明してくれることである。ここから、祈りをおこなう場が重大な条件となって、仏菩薩の顕現が期待されていることがわかる。

4. 靈驗の場の思想

では、法華堂という場に与えられたイメージを視覚化したとするとどのような光景が想定できるだろうか。ここでまず想起されるのが、法華堂根本曼陀羅（ボストン美術館）（図16）である。東大寺法華堂でおこなわれた法華会にまつわると伝えられる本図は、その場のイメージをまさに伝えるものといえるだろう。周知のとおり本図は、靈鷲山に集う聖衆という光景を峨々たる山塊を中心にした山水とともに描いている。そして画面右上には、視線を遙かに導く平遠景が描かれていることがとりわけ注目されてきた。従来、この平遠景については表現上の特色が論じられることはあっても、その意味については考えられてきていない。しかしながら本稿では、ここに仏教的な意味が込められていることを想定したい。靈鷲山には、『法華經』巻6如来寿量品が以下のように説くとおり、久遠常住の法身の釈迦が、衆生の信心に応じて出現する現世という意味がある。

『法華經』如来寿量品（読み下しは『岩波文庫』による）

我仏を得てより来、経たる所の諸の劫数は、無量百千万億載阿僧祇なり。常に法を説きて、無数億の衆生を教化して、仏道に入らしむ。爾より来無量劫なり。衆生を度わんがための故に、方便して涅槃を現わすも、し

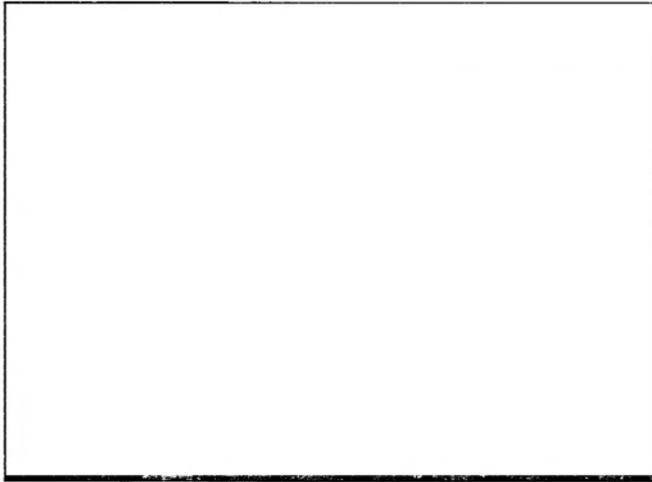


図 16 《法華堂根本曼陀羅（釈迦靈鷲山說法図）》 ポストン美術館 奈良時代

かも実には滅度せずして、常に此に住して法を説くなり。我は常に此に住すれども、諸の神通力を以て、顛倒の衆生をして、近しと雖もしかも見ざらしむ。衆は我滅度を見て、広く舍利を供養し、咸く皆、恋慕を懐いて、渴仰の心を生ず。衆生、既に信伏し、質直にして意柔軟となり、一心に仏を見たてまつらんと欲して、自ら身命を惜しまざれば、時に我及び衆僧は、俱に靈鷲山に出ずるなり。

つまり、靈鷲山の釈迦の背後には、かたちなき法身の釈迦が想定されいる。すでに、5世紀の宗炳の画論においては宗教的な真理が遙かな遠山を比喻として示され、また、8世紀敦煌の日想観では遠山と太陽が遙かな仏界を表象していたことを踏まえるならば、8世紀日本の仏画にあらわれた平遠の景にもまた仏教的な意味を読み取ることは、自然であろう。正倉院の騎象奏楽図（楓蘇芳染螺鈿槽琵琶第1号捍撥）の遠山が彼岸を表象しているのと同様、この平遠景は、永遠の真理を意味する、法身の釈迦を表象していると考えべきだろう。そして、釈迦がいる靈鷲山の光景は、それと対比される現世を

意味する。釈迦は、衆生の信心に応じて出現するという法華經の經説を踏まえれば、この現世は求道的な空間だ。法華堂に与えられたイメージは、まさにこの峨々たる山塊による山水が象徴しているといえる。

このように、仏教的な靈驗は、山水を伴った空間において起きるとされていたと考えられる。これは、仁寿舍利塔の例に見た、中国での山水空間への期待と共通する。また、仁寿舍利塔の山水空間とは、神仙空間と同義だった。玉虫厨子の須弥山図、須弥山石も、崑崙山と意味を重ねることで、神仙思想が支える仏教的現世という意味を担った。「桜会縁起」が構想する法華堂の土地もまた、補陀落山という意味を基本としながらも神仙思想がそのイメージを支えていた。これらの事例を通して、仏教的な靈驗は、神仙思想が支える現世において起きるといふ原則の存在を導くことができるだろう。

5. 靈驗の場をつくる

山水ある空間は、宗炳の山水畫論に見たとおり、山水畫によって再現することができる。したがって、山水を描いた繪画には、靈驗を起こすための祈りの空間を作る機能があったと想定されてくる。このように考えたとき、『東大寺献物帳』（天平勝宝8年（756）6月21日、『大日本古文書』4-121）に記載される「山水畫屏風」の存在があらためて注目される。

『東大寺献物帳』

御屏風壹佰疊 畫屏風廿一疊 鳥毛屏風三疊 鳥畫屏風一疊 英福六十五疊 圓繪十疊

山水畫屏風一具 兩疊十二扇

古様山水畫屏風六扇

山水畫屏風六扇

これらは、聖武天皇の「翫弄之珍」、「内司供擬之物」と称されるものであり、一般には、聖武天皇遺愛の品という以上の意味は考慮されない。しかしながら、山水が持つ宗教的な機能を重視し、それを描いた屏風を大仏に奉献



図 17 《山水屏風》 東寺伝来 京都国立博物館 平安時代後期

したということを踏まえるならば、「山水画屏風」はそもそも仏教と関わるものだったことが想定されくる。『東大寺献物帳』に記載される屏風群の機能についてはあらためて考え直す必要があるだろう。

また、ここまで論じてきたことは、平安時代に出現し、灌頂という密教儀礼に使用されるようになる「山水屏風」の問題へと自ずと行き着く。宮中で貴族の御座に用いられていた屏風が寺院に持ち込まれ、灌頂儀礼に「山水屏風」を用いることが定着したというのが、現在の定説である²⁴。ここでその問題に深く立ち入る余裕はないが、その最古例である東寺伝来の山水屏風（図 17）が、維摩居士とも、白楽天とも見なされてきた隠士を、遠景をとまなう山水の中に描いていることは、法華堂の空間に想定された意味との連続性を示し、仏教的な場で機能する山水画という条件を具えていると考える。寺院での灌頂儀礼に宮中の屏風が持ち込まれ使用されたことは事実としても、宮中での使用法に仏教との関わりがなかったとは言い切れないだろう。神仙的な山水壁画を備えた宮中清涼殿²⁵では、弘仁 14 年（823）12 月の空海らによる「大通方広法」を初例として、仏事が多く行われたこともそう考える可能性を傍証する。山水屏風は、当初から宗教空間を作り上げる機能を担って

いたと想定することができるのではないだろうか。

おわりに

最後に、「石山寺縁起」巻5に描かれた場面（図18）を見ながら、靈験と屏風の関係について一瞥し、稿を閉じたい。

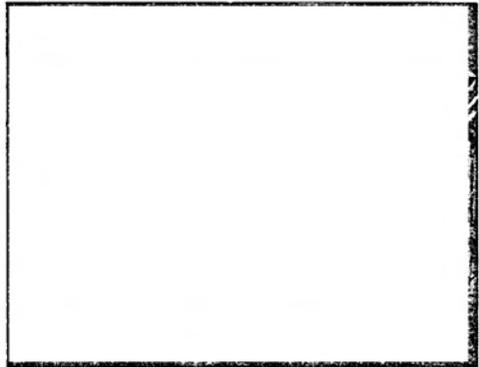
式部少輔藤原国能の妻は、貧しさのあまり夫と離別し、石山寺本堂で七日間の参籠をおこなった果てに、いささか微睡んだところ、帳の内より出現した観音から如意宝珠を授かる夢を見る。図は国能の妻が観音出現を夢見る場面である。覚めてみると手の中に一つの珠があり、それを持ち帰ることで夫とは復縁し、家は富み、男児を授かったという話がある。石山寺縁起にあらわされる靈験はいずれも夢の場面だが、多くは観音の化身の僧侶が出現するというもので、観音自身が登場するのはこの場面が唯一である。したがって、これは絵巻中もっとも重要な靈験の場面といえる。

眠る国能の妻の背後に浜松図屏風を立てるこの場面が示唆する問題は小さくないだろう。「法然上人絵伝」に見られるように、往生者の近くには浜松を描いた屏風や障子を立てることが多い（図19）。観音であれ、阿弥陀であれ、仏菩薩の顕現を期待する場面に風景を描いた絵が添えられることがまず注目される。景観が仏菩薩の出現を呼ぶという、古代以来の靈験の場への意



図18 「石山寺縁起」巻5
藤原国能妻参籠の場面
石山寺、正中年間（1324～26）

図 19 「法然上人絵伝(知恩院)」巻 12
野宮左大臣公継臨終の場面
知恩院、14 世紀



識の継承をここに見ることができるからである。

しかしながら、より興味深いのはその画題である。ここに描かれるのは浜松図だが、靈験の場にやまと絵の代表的な主題が描かれることの意味は重要だろう。やまと絵的景観、つまり日本的景観が仏教と関係づけられていることを導くからだ。²⁶ 仏教的な靈験は、まず中国的神仙空間において意識され、しだいにそれは日本の空間へと拡がっていった経緯をここに認めることができるだろう。残念ながら、この現象を跡づける紙幅は最早ないので、それについてはあらためて論じることとしたい。

■註

- 1 本稿での議論は、以下に掲げる筆者自身の近年の成果を踏まえている。
 - ①長岡龍作「彼岸・因果・表象——仏教美術への開かれたアプローチとして」『日本仏教総合研究』6、2008年5月。
 - ②同「救済と表象——「中尊寺供養願文」寺院に投影された意味について」『季刊東北学』第16号、2008年8月。
 - ③同「古代日本の「生身」観と造像」『美術史学』第29号、2009年3月。
 - ④同『日本の仏像 飛鳥・白鳳・天平の祈りと美』（中公新書）、2009年3月。
 そのため、内容には、これらとの重複が一部あることを了解されたい。

2 仁寿舍利塔については、以下の論考を参照。

佐々木功成「仁寿舍利塔考」『龍谷大学論叢』283、1928年12月。

山崎宏「隋の高祖文帝の仏教治国策」『支那中世仏教の展開』清水書店、1942年10月。

小杉一雄「六朝時代仏塔に於ける舍利安置」『中国仏教美術史の研究』新樹社、1980年4月。

氣賀沢保規「隋仁寿元年（601）の学校削減と舍利供養」『駿台史学』111、2001年2月。

中村伸夫「仁寿舍利塔に関する一考察——羅振玉旧藏〈大隋皇帝梓州舍利塔銘〉をめぐって——」『筑波大学芸術研究報告 第45輯 芸術研究報』25、2004年2月。

冉万里「略論隨代的舍利瘞制度」『陝西歴史博物館館刊』11、2004年12月。

肥田路美「舍利信仰と王権」『死生学研究』11号、2009年3月。

また、次の拙稿においては、仁寿舍利塔の舍利莊嚴について、神徳寺舍利石函の図様を中心に論じた。

長岡龍作「隋唐期の舍利容器——かたちの変容と意味をめぐって」『シルクロード学研究センター課題研究報告書』21、2004年3月。

3 王殿斌『浮屠之秘』作家出版社、1999年6月。

劉呆運「仙遊寺法王塔の天宮地宮与舍利子」『収蔵家』45、2000年7月。

4 朱捷元・秦波「陝西長安和耀県発現的波斯薩珊朝銀幣」『考古』1974年2月。

5 2009年夏、陝西省岐山県龍泉寺（もと鳳泉寺）、河南省登封県嵩岳寺、浙江省紹興市大禹寺（会稽山寺にあたる）の立地を実査し、これらもまた同様の景観の中にあることを確認した。

6 宗炳ならびに慧遠については、以下の論考を参照。

梶山雄一「慧遠の報応説と神不滅論——インド思想との対比において——」『慧遠研究一 研究篇』、1962年3月。

木全徳雄「慧遠と宗炳をめぐって——その社会思想史的考察」同上。

福永光司「慧遠と老荘思想——慧遠と僧肇——」同上。

中村茂夫『中国画論の展開 晋唐宋元篇』中山文華堂、1970年6月。

村上嘉実『六朝思想史研究』平楽寺書店、1974年3月。

オギュスタン・ベルク／廣瀬寛訳「風景と近代の超克——宗炳の原理——」『思索』33、2000年9月。

7 長廣敏雄訳注『歴代名画記』2（東洋文庫311）平凡社、1977年7月。

- 8 マイケル・サリヴァン『中国山水画の誕生』（新装版）青土社、2005年11月。
- 9 志村良治「謝靈運と宗炳——「画山水序」をめぐる——」『集刊東洋学』35、1976年5月。
- 10 『歴代名画記』巻6「歴代の能画の人名を叙ぶ」宋・宗炳条。読み下しは、福永光司『中国文明選 第14巻 芸術論集』（朝日新聞社、1971年9月）による。
- 11 『弘明集』巻二、読み下しは『国訳一切経』護教部一による。また、解釈にあたっては、『弘明集研究』中（訳注篇上）（京都大学人文科学研究所、1974年3月）を参照した。
- 12 玉虫厨子の須弥山図と靈鷲山図の意味は、前掲注1④拙著第三章で検討しているのであわせて参照されたい。
- 13 小南一郎『中国の神話と物語り』岩波書店、1984年2月。
- 14 曾布川寛『崑崙山への昇仙』（中公新書）、1981年12月。
- 15 敦煌の山水表現については以下の論考を参照。
秋山光和「唐代敦煌壁画にあらわれた山水表現」『中国石窟 敦煌莫高窟 第5巻』平凡社、1982年12月。
勝木言一郎「敦煌壁画の観経日想観図にみる山水表現とその意味について」『藝叢』第11号、1995年3月。
宮崎法子『花鳥・山水画を読み解く——中国絵画の意味——』（角川叢書）、2003年6月。
趙聲良『敦煌壁画風景の研究』比較文化研究所、2005年1月。
- 16 『古写経——聖なる文字の世界——展』図録、京都国立博物館、2004年10月。
- 17 稲本泰生「優填王像東傳考——中国初唐期を中心に」『東方学報 京都』69、1997年3月。
奈良国立博物館『女性と仏教——いのりとほほえみ』（特別展図録）作品解説、2003年4月。
稲本泰生「奈良国立博物館蔵「刺繍釈迦說法図」の主題と図像」『正倉院宝物に学ぶ』思文閣出版、2008年10月。
- 18 今泉隆雄「飛鳥の須弥山と齋観」『東北大学文学部研究年報』41、1992年4月、後に『古代宮都の研究』吉川弘文館、1993年12月所収。
- 19 外村中「古代東アジアの「池と島の園林」と「池と築山の園林」」『仏教芸術』286、2006年5月。
- 20 『宮滝遺跡（遺構編）奈良県史跡名勝天然記念物調査報告書第71冊』奈良県教育委員

- 会、1996年3月。
- 21 福永光司・千田稔・高橋徹『日本の道教遺跡を歩く』朝日新聞社、2003年10月。
 - 22 辻憲男「東大寺桜会縁起を読む」『親和国文』33、1998年12月。なお、「桜会縁起」については、前掲注1①拙稿で言及したが、ここではより詳細に検討を加える。
 - 23 前掲注1①拙稿参照。
 - 24 山水屏風については、以下の論考を参照。
小林太市郎「山水屏風の研究」『大和絵史論』全国書房、1946年11月。
大串純夫「人麿像の成立と東寺山水屏風」『美術研究』164、1952年1月。
村重寧「灌頂用具としての山水屏風」『美術史』74、1969年9月。
鬼原俊枝「天台儀礼における座の屏風」『待兼山論叢美学篇』23、1989年。
中島博「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3巻 図像の意味』東京大学出版会、2005年6月。
 - 25 清涼殿山水壁画については、次の論考を参照。
小島憲之『上代日本文学与中国文学——出典論を中心とする比較文学的考察——』下、塙書房、1965年3月。
千野香織「信貴山の成立——風景表現の日本化について——」『名宝日本の美術 11 信貴山縁起絵巻』小学館、1982年4月。
 - 26 日本の景観の多様な意味については、太田昌子『絵は語る 9 松島図屏風——座敷からつづく海』（平凡社、1995年12月）が示唆に富む。

■ 図版出典

- 図4 上原和『玉虫厨子』吉川弘文館、1991年12月
図5 『奈良六大寺大観』第5巻、岩波書店、1971年9月
図6,7 『中国壁画全集 敦煌6 盛唐』天津人民美術出版社、1989年12月
図8,9 『女性と仏教展』図録、奈良国立博物館、2003年4月
図10 『飛鳥・藤原京展』図録、朝日出版社、2002年6月
図12,13 『正倉院宝物1 北倉I』毎日新聞社、1994年7月
図14 『観音のみてら石山寺展』図録、奈良国立博物館、2002年8月
図16 『美術史学』27号、2007年3月
図17 『聖と隠者展』図録、奈良国立博物館、1999年4月

図 18 『日本絵巻大成 18 石山寺縁起』中央公論社、1978年7月

図 19 『続日本絵巻大成 1 法然上人絵伝 上巻』中央公論社、1981年5月

(なかおか・りゅうさく 東北大学大学院文学研究科教授)