

如意輪観音画像考 — 新出の平安仏画 —

泉 武夫

はじめに

一、図様

如意輪観音像の彩色画像としては、平安時代後期に溯る例としてアメリカのポストン美術館本とフリーア美術館本が知られており、それに鎌倉時代初めの滋賀・法蔵寺本くらいが早い例として挙げられるにとどまる。しかし、ここに紹介する個人像本は、保存状態に難はあるものの、数少ない平安の遺例のひとつに加えることのできる作品と思われる（図版1・2）。

この画像は、一九九八年秋に京都国立博物館で開催された特別展覧会「王朝の仏画と儀礼」で初公開された作品で、それ以降、諸研究者からご意見を頂戴した。ただ詳しい作品紹介は未提出のままだったため、この場をかりて鄙見を提示させていただき、識者のご教正を仰ぎたいと考える。

海中であろうか、水波のめぐる岩座に六臂の観音が右膝を立ててゆったりと坐している。六臂のうち右第一手は屈腕して頬に置き、頭指を頬に触れるような動きを示す。いわゆる思惟する様である。右第二手は胸前で小蓮台を捧持し、蓮台上には三箇の火炎宝珠、いわゆる三弁宝珠が置かれる。右第三手は垂下して数珠を持つ。いっぽう左第一手は伸腕して岩座の上に置く。左第二手はやや曲げて掌を正面に向け、蓮華茎を持つ。左第三手は上方に屈腕し、なにかの法具を指先で捧持する。法具の半分以上が摩滅しているため、形はつきりしない。また、宝冠には観音の表徴である坐化仏の姿が見える。岩座は凹凸のある複雑な形状をしているようだが、観音の正面足元には、突起した岩のひとつに瑠璃杯らしい透明な器が置かれ、ゆたかに開いた花々が盛られている。

画幅は比較的稠密な組成の絵絹からなる縦長画面だが、はなはだしい燻染のために画面上端部の様子がよくわからない。観音の頭光・

身光からは光芒が放たれている痕跡があるのだが、頭上の空間に天蓋等があったかどうかは不明である。ただ現在暗黒色に見える背景の絹は、意外にも補絹ではなく、当初の絹地がかなり残存している。

六臂の如意輪を説く経軌は、菩提流志訳『不空羂索経』巻九、金剛智訳『観自在如意輪菩薩瑜伽法要』（以下、『瑜伽法要』と略称）、不空訳『観自在菩薩如意輪瑜伽』（金剛智訳本の異訳）などがあるが、六臂の持物は後二者に合致するようである。すなわち、右第一手は頬に当てて有情を哀愍することを示す思惟の相を表わし（「思惟手」、右第二手は一切の願を満たす如意宝珠を捧げ（「如意珠手」、右第三手は生類の苦を濟度せんとする意を表わす念珠を持つとされる（「念珠手」）。左第一手は何事にも動じない意志を表わすため腕を伸ばして光明山を按じるとされ（「光明山手」、左第二手は諸の非法を浄化する蓮華を持ち（「蓮華手」、最後に左三手は無上の法輪を転じる働きを示す輪宝を捧持する（「金輪手」、と記されている¹⁾。この六臂はそれぞれに六道に遊化し、衆生救済の大悲心を具現するのである。

挿図1 如意輪観音像 ポストン美術館
Photograph© Museum of Fine Arts, Boston

挿図3 如意輪観音像 フリーア美術館

挿図2 如意輪観音像 滋賀・法蔵寺

本画像と比べた際、左第一手が光明山を按じると説かれている点について、十二世紀のポストン本（挿図1）や十三世紀初めの法蔵寺本（挿図2）ほか、通常の如意輪像ではパンケーキ状の小岩塊を別に設けてこれを押さえる姿勢に表わすのが一般的である（金泥や金箔で聖別する）。本画像の場合は燻染のため、そのあたりの形状が明確でない。また、左第三手について、諸本では輪宝を横から見ただけで、輪宝だったのかどうか判別しがたい。こうした問題点はあるが、全体としては『瑜伽法要』系の所説に従っているとみていいだろう。

二、細部の技法と表現

本画像は細部描写が精密で、しかも燻染を受けているため、通常の見視では当初の状態を想像するのがなかなか困難である。やや羅列的になるが、赤外線写真やX線写真撮影といった材料を加味しながら、当初の表現を想定してみたい。

a、肉身部

本画像の画師は、墨線による下描き、賦彩、描き起こし、という通常の仏画制作の三段階過程を踏んでいる（図版3）。肉身部は、現在白褐色に見えるが、菩薩の肉身表現として通有であった白色または黄白色であったと考えられる。X線写真（焼付け）では一様やや不透過な状態なので（図版5・6）、鉛系の白色鉛化合物（ここでは「白鉛」と略称）を用いていたよう²だ。平安後期の如来・菩

薩像では、白鉛を下地とし、そのうえに染料の藤黄（ガンボージ）をかけることが多いとされている。奥行きのある黄白色がこれによって現出する。『瑜伽法要』では、如意輪の肉身は「身金色」と説かれていたので、それを表わす黄白色であった可能性が高い。鼻の隆起部や眼窩の外側など、X線写真ではほかしのような反応があり、場所によって薄い朱の暈をかけていたのかもしれない。肉身の描き起こしは朱の細線で、X線写真には不透過の濃い線で現われる。六臂の指先まで神経のゆきとどいた見事な線描である³。

斜め向きの顔容は、うつすらと開けた切れ長の眼、ゆるやかな眉、すつきりとした鼻梁と人中、小さくまとまった唇、額の白毫などからなる。きわめて優美な顔立ちである。半眼というよりもさらに目蓋が降りた眼は、眼球をやや厚く白鉛を塗り（X線写真に強い不透過）、墨色で瞳孔を描き、目尻・目頭に群青の暈をほどこしている。上眼瞼は墨線、下眼瞼は朱線とし、眉は墨と群青の二層とするのは、仏画の常套手法である⁴。唇は朱の厚塗り⁴で、合わせ目に焦墨線を入れてい⁴る。白毫は白鉛を注し朱線で描き起こす。眼窩線はX線でも確認できないのだが、フリーア本如意輪観音像（挿図3）や細見美術館本普賢菩薩像（旧益田家本）、奈良国立博物館本普賢菩薩像など、十二世紀後半から末期にかけての菩薩像に眼窩線を描かない例があるので、本画像も当初から略していたようだ。眼窩線をなくすると、やさしい顔立ちの印象が強まることも付記しておきたい。

b、着衣

着衣は、条帛・腰衣・裳・領巾・冠繪など、通常の菩薩の服制に従った構成になる。そのうち条帛表と裳表の地は、絵絹が同じよう

な重度の傷み具合を呈している。ほかの彩色の有り様から想像すると、これらの部位は丹地だった可能性がある。条帛表には、この地色の上に金色の残片があり、なんらかの文様が施されていたようだ。条帛裏は左肩部などに比較的よく残っており、白緑地に丹と思われ小振りな彩色点花文を加えていた。こうした点花文は着衣の裏地文様としてよく見られるものであり、たとえばフリーア本の如意輪画像でも条帛裏（白茶地に緑青の点花文）や下裳裏（白地に茶色の点花文）に観察することができる。

腰衣は白群地に重ね立涌の截金文様を施す。膝頭部あたりが腰衣と裳の分かれ目だが、わずかにひるがえって腰衣の裏地を見せる箇所では、毛氈風に群青の筋目を入れている。なお、腰衣の結び目から二本の帯が長く垂下する。裳は条帛と同じく截金文様の残滓はあるが、当初の形がわからない。

ほかに、両肩から腕にかけて透明な領巾（天衣）がかかっている。衣文の輪郭は截金線であるが、領巾本体は銀泥と思われる暈で透明感を表わしている。こうした領巾表現は、東京国立博物館（以下、東博と略称）の普賢菩薩像や豊乗寺の普賢菩薩など、十二世紀の作品ではよく見受けられるものである。

衣文線はすべて截金線で表わされている。これは冠繪以外のほかの着衣も同様である。截金の材料となった金箔の純度が高かったせいか、金彩の輝きが賦彩部よりも衰えておらず、全体に浮いているように見える。しかし古い仏画の金彩では、こうしたことはよく見掛けられるので、不自然ではない。なお、冠繪（冠両側から垂下する細帯）のみは截金の輪郭を用いない。白の彫塗りとし、輪郭には有機系の色料を使っているようである。

c、冠・装身具

群青の髪は、三面頭飾風の冠に覆われている。その飾りの弁葉弁花は朱・群青・緑青などの縹縷で処理され、中央に拱手した坐化仏が安置される。ただ額中央と化仏の位置が若干ずれており、図式性を感じさせる。現状では、冠の宝玉のみが目立つものの、全体の形状ははっきりしない。

装身具は、胸飾・臂釧・腕釧などからなる。縹縷による花卉・列弁をあしらった花飾りが付属している。その形式は院政期仏画では通有のものだが、本画像で注意を引く点があたつある。ひとつは、左右三つずつある腕釧（手首部）には列弁が添えられている点である。列弁の彩色は腕ごとに変化させており、右腕の場合、第一手（思惟手）が青色の列弁、第二手（如意珠手）が紫弁（現褐色）、第三手（念珠手）が朱弁となつているのだが、左腕も同様に第一手（光明山手）が青弁、第二手（蓮華手）が紫弁、第三手（金輪手）が朱弁、と右三手に応じた配色になつている。これは儀軌に説かれた六臂の左右の対応関係を認識していることを示すとともに、こまやかな彩色感覚の一端をうかがわせる。

もうひとつは、臂釧からU字形に垂下するリボンの彩色法である。このリボン（蓮華手がわかりやすい）は緑青・群青・朱の縹縷からなるのだが、よく観察するとそれぞれの色帯のうちもっとも濃い色の層に微細な三箇の白点が等間隔に加えられている点に気づく。縹彩色の最濃色層に三つの白点を置く装飾法は、平等院の建築装飾などに見られるが、それが絵画の装飾法にも応用されたとみえて、東博本普賢菩薩像の臂釧リボンにも同種の趣向が見受けられる（挿



挿図4 普賢菩薩像 臂釧のリボン 東京国立博物館

図4)。微細なことだが、当時の賦彩の装飾法を熟知していたことをものがたっている。

また、瓔珞の宝玉には紺丹緑紫の縹縷彩色をそれぞれ個別に用いていることも付記しておきたい。

d、持物
つぎに持物で

あるが、如意珠手の三弁宝珠はかなり描写が細かい。小蓮台の蓮弁はもと紫かと思われる白っぽい色で、各弁先端はさらに白の暈をかけている。蓮弁のみならず、蓮肉の楕円輪郭と宝珠の底辺の凹曲面の輪郭にわざわざ截金線を用いる点が、並々ならぬ表現の密度を示す。宝珠自体は群青の縹縷で、これに朱の火炎が伴う。

念珠手の数珠は白鉛で小円を連ねて表わす。下端付近に大きめの母珠を配し、二旒の房を垂らす。数珠の先端は裳がかかった岩座に触れているらしく、垂直に垂下するのではなく、穏やかにゆったりとカーブしている。

蓮華手は施無畏印風に構え、大指と頭指で蓮華茎を執っている。その茎は緑青の上に金彩を置いていたようだが、ほとんど摩滅している。左肩の条帛の上に乗るような場所に荷葉が金箔で表わされている。その先に蓮華本体が残存しているのだが、蓮弁は朱のぼかしで輪郭も朱線、蓮肉は三弁宝珠の場合と同じく、輪郭を截金線でかたどっている。蓮弁と蓮肉の間には、丹（条帛裏の点花文と同色）で蕊を扇形に描写している。

金輪手（左第三手）の持物は、形の意味がよくわからない。現存する残片のほとんどは光背外側の空間上にあるので、補筆の可能性もある。

e、岩座と水流

観音の坐す岩座は出入りの多い複雑な形状で、洞の間から勢いよく水流が迸る。岩の側面には苔や滋草が表わされ、幽谷かと思紛う奥深さを演出している。これは『華嚴経』入法界品などで有名な、南海にあるという観音の補陀落山浄土を象徴したものとみなされる。岩座の細部はやはり形が不明瞭なのだが、表現としてはポストン本に見られるようなものではなかったか。平安後期仏画の岩座では、あまり特徴のない草表現を伴っているのが通常だが、本画像ではどこどころで万年青のような形と赤い花のようなものが描かれている点が個性的である。

水流は、ポストン本ですでにかなり速い流れの例に出会うことができるが、本画像ではさらに動勢表現が増している。太い水の流れは、十二世紀の信貴山縁起絵巻のうちの尼公の巻冒頭を想起させるほどである。興味深いのは、目視およびX線撮影写真ではあまり波

の形状がわからないのだが、赤外線撮影で現われた下描きの墨線と
思われる描写を見ると、流れがぶつかる箇所では波頭を蕨手風にてい
ねいに描いていたことがわかる（図版4）。X線写真では、さらに
飛沫を表わしていたこともわかる。

ところで平安後期仏画に見る波頭は、概して穏やかで、唐草文様
の蔓部先端を切り取ったかのような優雅な形に表わされるのが通常
である。ポストン本もフリーア本も水流表現は各別でも、波頭は相
似形といってよい。では、本画像のような波頭表現の類例はどこに

求められるので
あろうか。その
材料は、不動画
像のほうにある
ようだ。

十二世紀から
十三世紀にかけ
て、不動画像の
ジャンルでは岩
座に水流をめぐ
らす傾向が生じ、
やがて画面の背
後の大部分を海
波で覆うような
作例も登場する。
そのうち鎌倉時
代初期頃と思わ

下向きに触手のように重ねる手法（画面左下端）などが本画像と共
通する（挿図6）。

この波頭の形式の初期的な形態は、保延二年（一一三六）藤原宗
弘筆の密教両部大経感得図（藤田美術館）に認めてもよいかもしれ
ない。二図のうちの龍猛南天鉄塔相承図の画面右下にやや速度感の
ある水流描写があり、その波頭の大部分は優雅な蔓状なのだが、一
部には上から下に畳みかけるような触手風波頭の萌芽が観察される
のである。本画像の波頭表現はこうした初期的形態を脱しており、

挿図6 不動明王二童子像 岩座と波 大阪・法楽寺

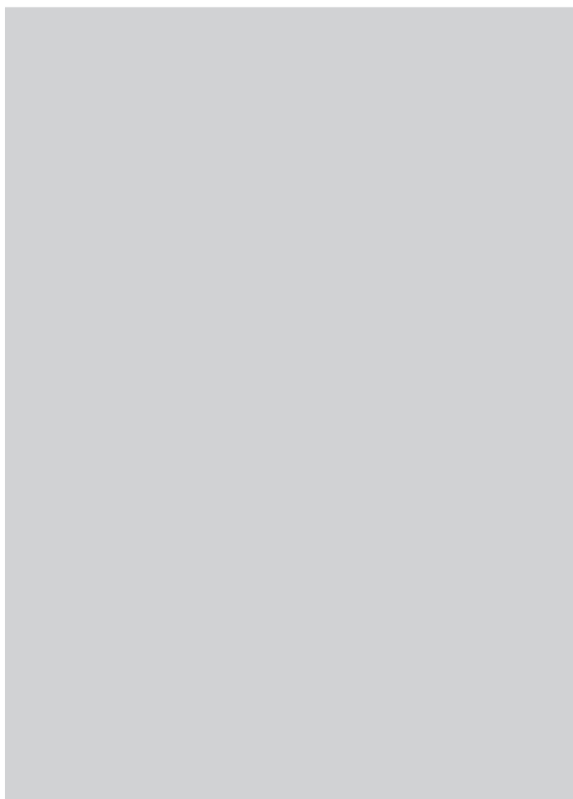
れる醍醐寺本五
大尊像のうちの
不動画像（挿図
5）や、瑠璃寺
本および法楽寺
本不動明王二童
子像などにみる
波頭には、本画
像との形式的類
似性が認められ
よう。とくに、
醍醐寺本の波頭
描写は、蕨手風
の先端と飛沫を
表わす点が本画
像と相通じ、法
楽寺本のそれは

挿図5 五大尊像のうち不動幅 岩座と波 京都・醍醐寺

鎌倉初期の不動画像のそれに向かう過渡的形態と位置づけても差し支えない。

f、盛花器

本画像は如意輪像としては珍しく、盛花器が描かれている。器自体は瑠璃杯を意識したらしく、銀泥のほかしによって透き通った表現がなされている。平安後期から鎌倉初期にかけて、こうした瑠璃杯を供物として表わす例には、聖衆来迎寺旧蔵の十六羅漢図（東博）中の半託迦尊者幅（挿図7）や、鎌倉初期の醍醐寺本孔雀明王図像などがある。ただ、いずれも縁が丸い形をしているのに対し、本画像の場合は長曲坏のように縁が入れ込みを持っている。花は朱丹、葉は緑青などで彩られているが、その形は宝相華に類した架空のもののような。たとえば真ん中の花の形式は、十一世紀末の釈迦金棺出



挿図7 十六羅漢図のうち半託迦尊者幅 瑠璃杯
東京国立博物館

現図（京都国立博物館。以下、京博と略称）に見られる復活した沙羅樹花（「□提尊者」と添書きされた人物の顔の上下にある花）にきわめて近い（挿図8）。この花の形式は醍醐寺本の瑠璃杯の下方に描かれた花にも通じている。また、本画像では盛花の上辺に蕾が扇状に配されているのだが、こうした表現法は、十六羅漢図半託迦尊者幅の盛花により簡略な形を見出すことができるものである。



挿図8 釈迦金棺出現図 開花した沙羅樹花
京都国立博物館

h、光背・背景

頭光と身光の二重光背は、内側から色をぼかして表わした簡略な表現である。縁の内側は絹が顔料のせいで傷み、ほとんど残っていない。

その外側の背景空間は現在暗青色を呈している。これが群青でないことは、X線撮影であまり不透過の反応がでないことから明らか

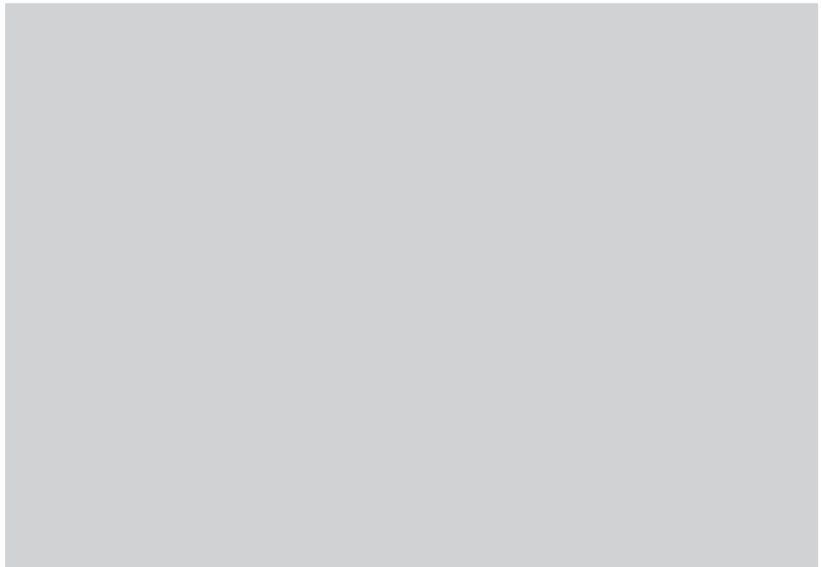
である。藍や薄墨のようなものを使っている可能性がある。ただ、平安後期から鎌倉にかけての背景空間の扱いとして、濃色を塗彩する例はほとんどない。この時期における背景空間表現についてはあまり研究されておらず、今後の研究の進展に俟つところが大きいのだが、はつきりと背景色をかける早い作例としては院政期の聖徳寺本釈迦十六善神像や、鎌倉初期の法華寺本阿弥陀三尊并に持幡童子像などが想起される程度であり、しかも濃色ではない。こうした状況を考えると、本画像の暗色の背景は後世の加筆がかなり入っているとみなさざるをえない。

三、図像上の問題

a、図像の流れの中での位置

如意輪観音の像容については井上一稔氏によって要領よくまとめられたものがあり、また六臂像の図像的変遷については林温氏による確な論述がある。⁶⁾ それらを参照しながら本画像の図像についておおまかな位置づけを最初に行なっておきたい。

林氏によれば、日本における平安前期の六臂如意輪の図像は、高雄曼荼羅様（現図曼荼羅といってもよい）ないし西院曼荼羅中のものが流布していた。その共通する特色は、顔を正面に向け、頬に掌を当てるというもので、両足裏は重ねることが多く、また左第二手の蓮華手の位置はあまり下がらない。ただ、左第三手の輪宝を支える指の形には、人差指のみで支えるか第一・二指を捻じるようにして支えるという若干の違いがあった。平安中期から後期になると、頬に手の甲を当てる例、左第二手の蓮華手の位置を下げる例、足の



挿図9 紺絹金泥胎藏界曼荼羅 如意輪 山形・上杉神社

論を参照していただくことにして、こうした流れの中では、本画像は斜め向きである点や、左の蓮華手の位置が低いこと、両足裏をあわせないことなど、平安後期に現われてくる如意輪の特徴を持っているということが出来る。そのいっぽう、無視できない問題もいくつか見出せる。

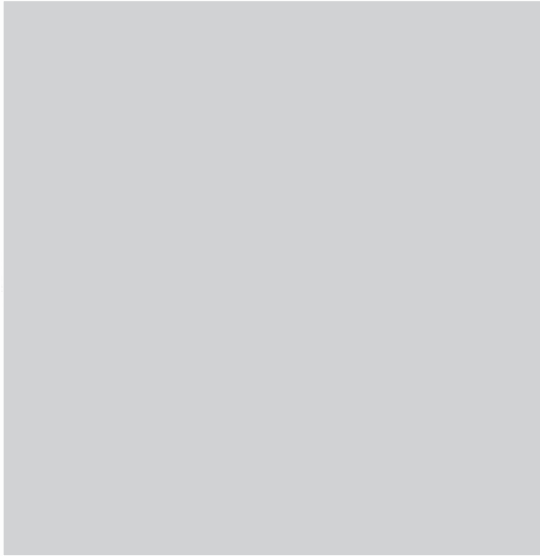
b、蓮華座の問題

本画像には、通常の菩薩画像とは異なる図像的特色がいくつかあ

裏を重ねない例などが現われ、さらに顕著な変化として顔を斜め向きに表わすようになった。こうした例としては、ボストン本・フリーア本のほか、上杉神社本の紺絹金泥胎藏界曼荼羅中の如意輪も挙げられる（挿図9）。諸作例間の細かい差異等については林氏の緒

る。ひとつは、眼窩線を表わさない点であるが、これは既述のとおり、少ないながらも平安後期から末期にかけて類例が存在するの問題とするには当たらない。より重要なのは、X線写真や赤外線写真などを観察しても蓮華座らしきものが見当たらないことである。これは本画像が擬古作である疑いが持たれる問題点のひとつであるが、はたしてそうであろうか。

観音の図像として蓮華座を伴わない例はたしかに稀である。しかしここで注意したいのが、平安後期からすでに日本にも流入してきた水月観音の図像である。水月観音は唐の周昉が描いたのが初見とされる。その最初期の図像は伝わらないものの、敦煌画の中に五代から宋にかけての作例がかなり見出され、やがて高麗仏画の水月観音（楊柳観音）図にもその図像が敷衍し、日本の中世水墨画の白衣観音像へも影響するなど、広範囲に普及していったものである。日

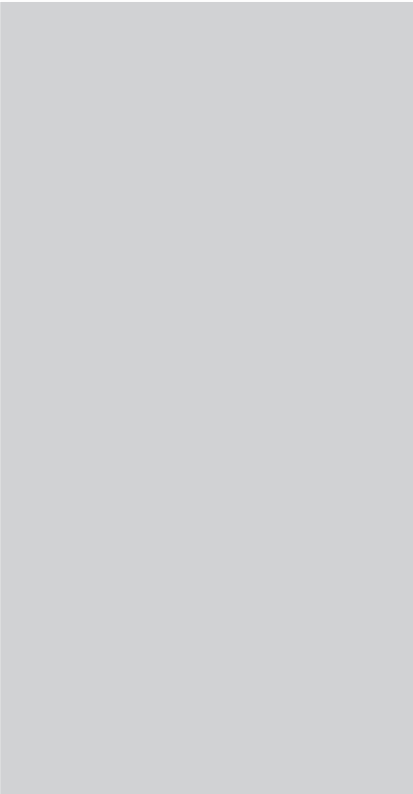


挿図10 線刻水月観音鏡像
清涼寺釈迦如来像胎内納入品 京都・清涼寺

本への流入の早い例としては、文献上では常暁請求目録中に水月観世音菩薩一軀が見当たるとの現存しない。遺品としては尙然請求の清涼寺釈迦如来像（雍熙二年へ九八五）の胎内に納

入されていた線刻水月観音鏡像が挙げられる（挿図10）。簡略な図様であるが、観音の住居補陀落山を仙境風に表現しているとみられるもので、海中の岩座上に二臂の観音が坐している。その安楽坐風の坐り方といい、左腕が体を支えるように岩座につけているらしい格好といい、如意輪観音の図像との関連を強く示唆している。石田尚豊氏は、補陀落山の如意輪観音信仰が『華嚴経』入法界品の観世音菩薩に浸透し、六臂変じて二臂の華嚴系補陀落観音を現出した、と捉えておられるが卓見であろう。そして、注意すべきことに、この観音は蓮華座なしに直に岩座に坐っているのである。

これに続く水月観音の図像流入例は、十二世紀後半成立の『別尊雜記』中の二図に認められる。どちらも蓮華座なしで直に岩座に坐す例だが、太湖石のようなみごとな岩塊を描くほうの着色図像の題賛には寛治二年（一〇八八）の供養年記があり、平安後期にたしかな足跡を残していたことがわかる（挿図11）。また、大東急記念文庫の玄証本応現観音図は、平安末期の転写本とみなされるものであるが、原本は十世紀末頃の宋本で、その上端左右に水月観音系の岩



挿図11 水月観音図像
『別尊雜記』所収 京都・仁和寺

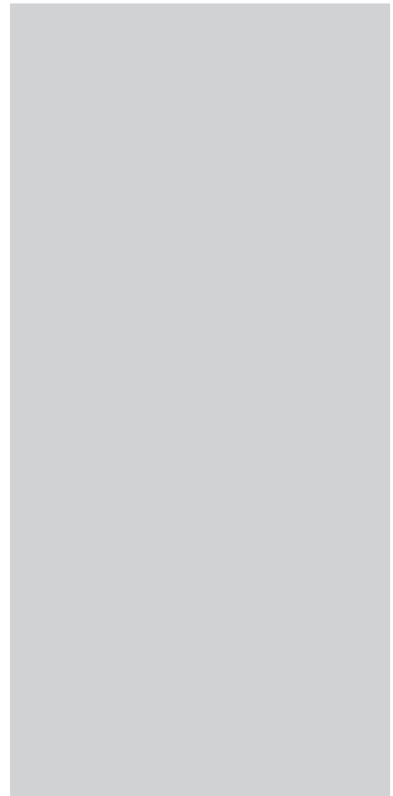


挿図12 応現観音図 玄証本 部分 東京・大東急記念文庫

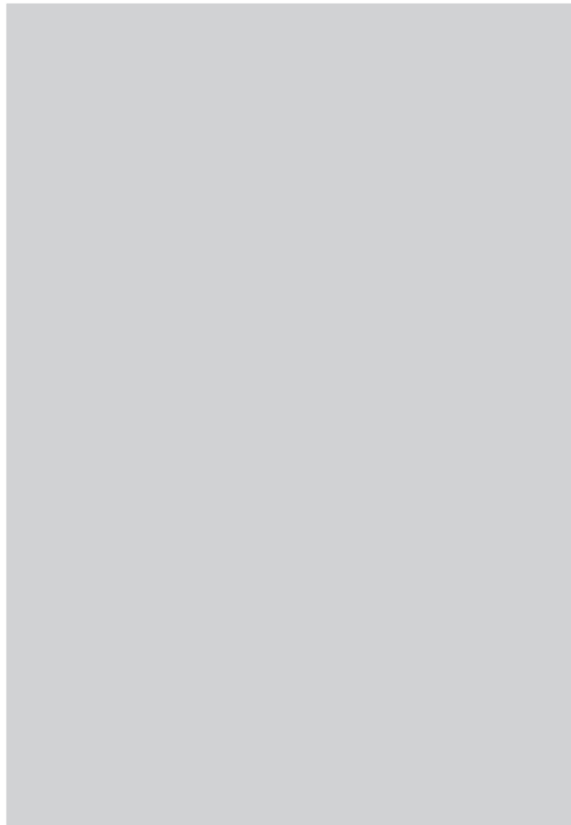
座に直に坐す二臂観音二体が見出せる(挿図12)。同じく同文庫の平安末期頃の『諸尊図像』(久原本図像)にも、蓮華座なしの水月観音図像が収録されている⁽⁹⁾。高麗仏画などの水月観音系の諸作例でも、蓮華座なしで直に岩座に坐るか、草茵座・繩床座のような自然に近い

い坐具を用いるものが多い。

これとは別に石山寺の二臂如意輪観音というものがある⁽¹⁰⁾。本来の像は天平時代の塑像だったようだが焼失し、その像容を踏襲したとみられる左足踏み降ろし形式の十世紀末とされる木造如意輪観音半跏像(旧前立とされる)が遺されている。台座まで本体と同木とされているのだが、やはり蓮華座のない岩座である。これは前掲の大東急記念文庫本『諸尊図像』に収められている「石山御鉢」の図像でも確認できる(挿図13)。さらに目下の問題で注目されるのは、



挿図13 石山寺観音図像
『諸尊図像』所収
東京・大東急記念文庫



挿図14 木造如意輪観音坐像 大阪・大門寺

大阪・大門寺の秘仏である木造如意輪観音坐像の存在である(挿図14)。これははれつきとした六臂像で、平安時代の六臂如意輪彫像の遺品としては珍しい岩座であり、しかも蓮華座なしで岩座に直接坐しているのである⁽¹¹⁾。制作時期の目安としては、同寺旧蔵の一切経(奈良西方寺蔵)の書写が開始された承徳三年(一〇九九)頃以前

とされており、平安後期には蓮華座のない如意輪像が実際に制作されていた証拠を提供する。

このように、水月観音の諸例や石山寺観音・大門寺如意輪坐像の例の存在を考えると、岩座の上に蓮華座を伴わないという特徴は、必ずしも不自然とはいきれないことがわかる。水月観音において岩座に直接坐するという形式が普及した理由は、その坐り方が仏画本来の厳格な坐法ではなく、最初からリラックスしたともいえるべき、より自然で肩肘のはらない姿勢を与えたことと関連しているに違いない。それはインド由来の造形から脱して中国的な造形に変化させたといってもいいかもしれない。中国の自然的文化的環境に応じた変化観音とでもいえようか。そうした試みが、六臂如意輪図像にも波及し、蓮華座のない如意輪観音を輩出させたことと捉えることができる。本画像はその一例ではないかと考えるのである。

c、光明山手の表現の問題

図像的に問題となりそうな点がもうひとつある。左第一手すなわち光明山手の表現である。六臂像の場合、この腕は「光明山を按じる」と経典に記される。この表現について高雄曼荼羅様・西院曼荼羅様をはじめ、ボストン本・法蔵寺本などの単独画像においても、パンケーキのような小さな岩盤（別石）を岩座の上に配置し、これを掌を下にして押さえるという図像になっている。別石は金彩を加えて通常の岩塊と区別している。しかし、本画像ではそのようなモチーフを描いた形跡はない。

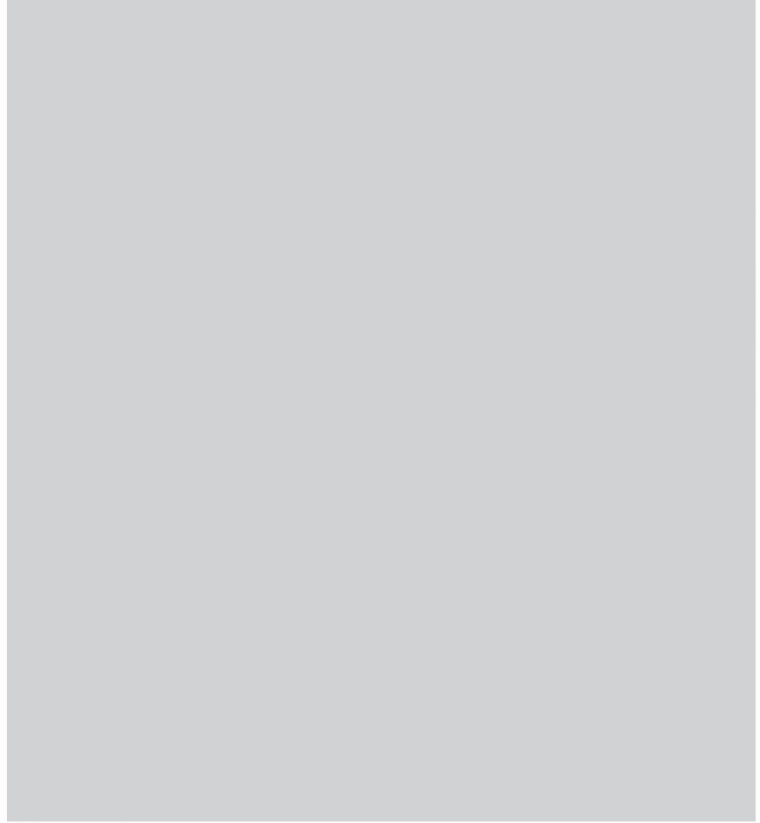
光明山を按じるのは、観音の大悲心が不動であることを示す意味とされる。では光明山とはなにか。これは『華嚴経』入法界品の漢

訳諸本のうち、古い六十華嚴では観音の居所に辿り着く様を「漸漸に遊行して光明山に至る」といい、新訳の八十華嚴では「此の南方に山有り。補怛洛迦と名づく」といつているように、補陀落山を指す。¹³⁾『覚禅鈔』でも「光明山者。補多落山也」とあるように、日本での認識は同じである。¹⁴⁾

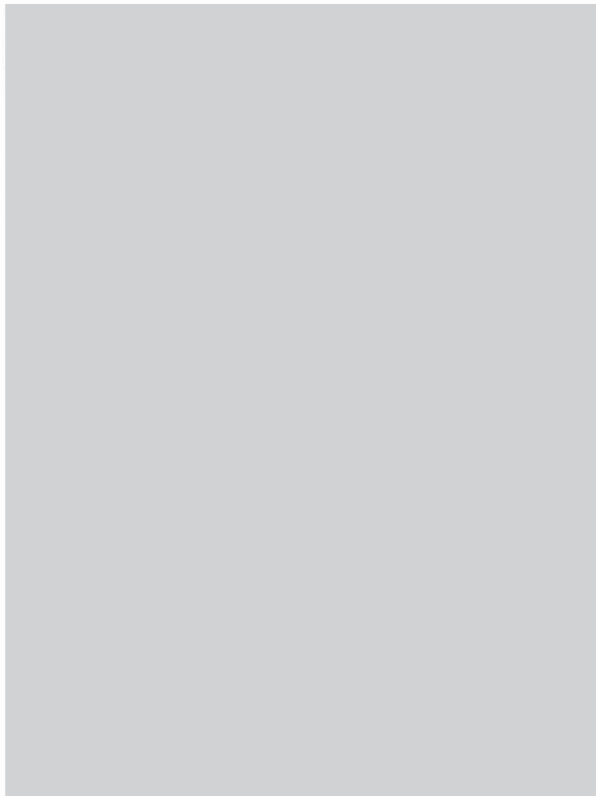
画像に表わされた観音の岩座を含む背景自体が補陀落山であるから、その岩座の上に光明山（補陀落山）の記号的な形象¹⁵⁾別石を置くというのとは、同語反復のようなものであるが、古来からの如意輪の図像ではそれが一般的だった。たとえば高雄曼荼羅や西院曼荼羅（いずれも平安前期）、叡山本両界曼荼羅図像（原本は平安前期）の如意輪をはじめ、岡山安養寺経塚出土瓦の線刻像（平安後期）、『十卷抄』中の如意輪像（原本は平安後期）など、いずれもその特色を持つ。彫像の場合は後補の問題がからんでくるので一概にいえないが、蓮華座に接地する面より左第一手が少し浮いている場合が多く、園城寺の木造坐像（十世紀末頃）や山形・金峯神社の銅像坐像（十二世紀）などは別石が残っている。さらに眼を中国大陸に向けてみても、西安・法門寺出土の八重宝函のうちの線刻像（九世紀）や、茨城・小松寺の木造像（挿図15）、大英博物館の敦煌画千手千眼観音図中の如意輪像（九世紀）、やや降って大理国梵像巻中の如意輪像（十二世紀）（挿図16）など、広範囲に及ぶ規範的モチーフだったことがわかる。

こうした規範は日本の鎌倉時代の如意輪画像にも及ぶのだが、いっぽうこの規範から脱する動きが出てくる。まず十二世紀後半のフリーア本の場合は、蓮華座上に別石を置くのではなく、蓮華座が載っている岩座の背後を伸ばすようにし、そこに左手を直に触れるように

表わしている。小さいようだが大きな変化である。続く鎌倉時代の前半では如意輪の遺品自体にあまりめぐまれないので、法蔵寺本や京都個人蔵本など伝統的な図像を継承する作品しか見当たらないが、奈良博本（旧日野原家本）（挿図17）・東京金剛寺本（乾元元年へ一三〇二〃銘）・滋賀宝厳寺本など、鎌倉半ばから後半にかけての遺例を見ると、左第一手の光明山が別石形式にはなっていないことに気づく。それにかわって、観音背後の岩山から突起のようなものが迫り出し、左手はそれを押さえる形式に変化している。そして手と接する周辺だけが金泥を塗彩されて聖別されているのである。この



挿図15 木造如意輪観音坐像浮彫 茨城・小松寺



挿図17 如意輪観音像 部分 奈良国立博物館



挿図16 大理国梵像巻のうち如意輪
台北・故宮博物院

形式のほうが、従来のものよりも不自然さが無い。「按光明山」つまり補陀落山を按じる、という本来の趣旨が、画面背景となつてゐる補陀落山景の一部を押さえる構図になり、図様上の自然さが達成されているといつてもよい。

この変化は文献によつても確認できる。『門葉記』第四九「長日如意輪法一」には、三壇御修法のうちの如意輪法に関する記録が収められている。十一世紀後半の後三条天皇代から清涼殿に伺候して護持僧が行なつてゐる如意輪法・普賢延命法・不動法を三壇御修法と呼ぶのだが、その折の如意輪画像について興味深い記事がある。正安三年（一一三〇）の修法用に、画像制作を依頼された絵仏師頼尊はまず紙形（下絵）を提出するのだが、それにクレームがつく。

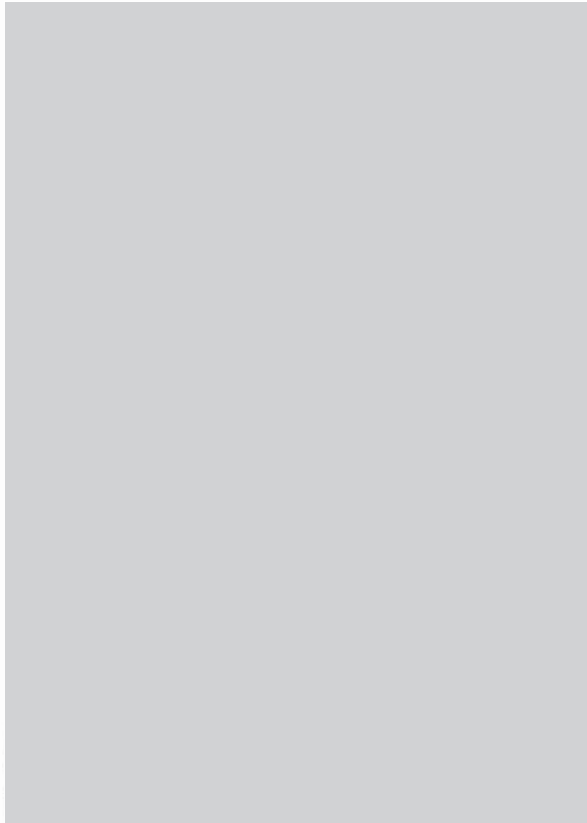
常ノ如意輪像ハ頭ヲ傾カ令メ給フ。是ハ然ラズ。御頭ハ直ニテ思惟。御手ヲハ普通ノ如ク手杖ニ突カ令メ給フ。又金山御手ニハ別石ヲ押サ令メ給フ之様、之有リ。此儀然ル可カラズ。只御座石ヲ御後自リ書キ出シテ、御手ニテ押サ令メ給フ之宜シキ也。仍リテ此定ニ仰セ合ワサレ了ンヌ（傍点筆者）

つまり「通常の如意輪画像の左第一手の扱いは別石を押さえるように表わすのだが、それは正しくない。体の後ろから座石を迫り出すようにし、それを御手が押さえるように表わすのがよい」といつてゐるのである。三壇御修法の場合の特殊な図像という性格はあるが、光明山手についての指示は、鎌倉時代の実際の如意輪画像における表現の変化との相似を物語つてゐるのである。

いっぽう、六臂如意輪像から転じたとされる二臂像の華嚴系補陀落山観音というのがあり、これが水月観音図像にも投影されている様子を前節で述べた。二臂のうちの左手は地を按じる場合が多い。

清涼寺釈迦像胎内納入の線刻鏡像の例では左膝によつて隠れてゐるものの、別石を設けている形跡はなく直に岩座を按じてゐるし、大東急記念文庫本応現観音図中のもの、建長寺の高麗仏画も同様である。また鎌倉前期の東大寺本華嚴海会善知識図は宋画に基づいてゐるが、その中の二臂観音図も同じく岩座を直に按じてゐる（挿図18）。

論述が迂回することになったが、本画像の光明山手の表現を考える過程で、はからずも六臂如意輪像の図像の変化を浮かび上がらせることになった。すなわち「按光明山」を表現するに当たり、十二世紀後半のフリーア本では別石形式を避けて体背後の岩座の一部を押さえる新しい形式をとる。別石を設けるのが不自然と考える早い例と位置づけられよう。規範から逸脱してより自然な表現を目指す動きが出てくるのである。遺品に限りがあるため鎌倉前期の状況ははっきりしないのだが、後期には背後の岩塊から迫り出す、いわば



挿図18 華嚴海会善知識図 二臂観音 奈良・東大寺

自然主義的図像に変化していく。またいっぽう、はじめから図像の規範を持たず、自然な姿態を志向したと想定される水月観音系の図像では、もとより直に岩座を押さえる表現をとっていたとみなされる。ひるがえって、本画像において左第一手の下に別石が設けられた形跡がないというのは、フリーア本と同様、規範的図像からは逸脱であるが、新たな図像形式を試行する過渡期的様相をその一部に反映したと見ることができるとは必ずしも致命的な図像的破綻、ひいては擬古作たることの傍証ということは妥当ではないと考える。

四、表現の特色

つぎに本画像の表現の特色についてまとめてみよう。

月並みでない方になるが、まずバランスのよい洗練された形態表現が挙げられる。顔と上半身、およびすなりと伸びる六臂のバランスは理想的といってよい。なで肩はやさしく、首の太さと長さ、および顔の位置もずれやゆがみがない。なかでも指先の動きは官能的とさえいえる。本画像と比較するとボストン本の六臂の指先ですらややたく力強すぎと感ぜさせる。本画像のそれはむしろフリーア本のように華奢でなめらかである。まさに洗練された形というべく、一連の院政期仏画の表現との共通性を感じさせる。さらに、顔の表情、とりわけ両眼は深い瞑想的な表情を湛えている。目尻が切れ長で、ほとんど水平に伸び、半眼よりもさらに目蓋を降ろした顔の表現は、東博本普賢菩薩像・豊乗寺本普賢菩薩像・持光寺本普賢延命像(仁平三年八一五三銘)・東博本虚空蔵菩薩像・廬山寺本普

賢十羅刹女像など、十二世紀半ばから後半にかけての諸作例と共通する特色である。

賦彩は、残念ながら燻染による損色のため、きわだった特色を導きにくい。だが、修理中に判明した裏彩色技法については看過できない。平安後期以降の仏画ではほとんどの場合、絹裏から色をかける裏彩色を併用している。本画像においても肉身体などに平塗り風の裏彩色があつたことが確認されている⁽¹⁸⁾。注意しなければいけないのは、条帛や裳などの箇所からは裏彩色が確認されないことである。その理由は、筆者がこの時期の裏彩色の用い方と考えている技法とおそらく関係がある。たとえば京博本釈迦金棺出現図の場合、裏彩色を多様しているのだが、表側から金箔を押す予定の場所、あるいは截金文様を施す予定の箇所には裏彩色を行っていない。金箔で覆ってしまう場合は裏彩色は効果がないためと思われる。ほとんどむらなく截金文様をかける場所も同じように捉えられていたとみなされるのである⁽¹⁹⁾。釈迦金棺出現図のみならず、筆者が修理中に瞥見する機会のあつた平安・鎌倉仏画の多くが、そうしたやり方をとっていた。本画像の場合、条帛表や裳は現状では磨滅が激しいが、截金文様で覆われていたと思われる。こうした場所に裏彩色を行わないのは、当時の仏画の常套的な手法なのである。

その截金表現であるが、平安後期仏画の一般的特色が截金文様・截金線の多用という点にあることはいまでもない。ただ院政期中でも、十一世紀末から十二世紀前半にかけては、着衣の面全体に対する截金文様の密度や截金の衣文線の密集度はそれほど高くない。ところがさきほど挙げた十二世紀半ばから後半にかけての作例になると、裝飾性をいっそう推し進め、過剰なまでの細かい截金文様や

截金線を駆使する傾向が出てくる。文様のかたちが少し画面から離れると判別しにくくなり、まるで光の霧や霞をかけたように見えるほどになるのである。こうした傾向はおそらく、当代貴族が共通に持ち合わせていた装飾性のレベルでの「過差」行為であると同時に、作善を尽くすことがそのまま功德に繋がると考えていた当時の信仰のあり方を表徴しているとみなされる。²⁰ 本画像の截金文様はまさにこの時期の密度と同等であることを強く印象づける。截金による衣文線も幾重にも畳みかけるように重層しており、濃密な装飾性を湛えているのである。

以上の諸点を考え合わせると、本画像は院政期それも十二世紀後半の様式的優美さ、いわゆる美麗主義を体现している作品といわざるをえない。

いっぽう、優美さのみでは包みきれない特色もある。海波を表わす際の粘りのある波頭の形、進むような水流の速度表現などからは、平安後期絵画の水波表現が持っていた穏やかさとは別の美意識に向かおうとしている動きが感じられる。また、観音の蓮華座を描かず、直に岩座と接する格好にしていることや、光明山手の表現も別石を設けず岩座を直接押さえる形式にしていることなども、より現実的な表現を模索していると解釈でき、これは平安末期の他の作例とも共通することが示された。つまり、院政期仏画の美麗主義を主調としながら、それから脱却する新たな動きも副主題のように融け込んでいるという性格を持っている。そして、程度こそ違え、十二世紀後半の仏画の諸作品は大なり小なりそうした複合的な性格を持っていることを想い合わせれば、本画像はまさに十二世紀後半に位置づけるのが妥当と考えるのである。

おわりに

ここまで新出の如意輪観音画像について、その図像および技法と表現について論述してきた。その中で、蓮華座の省略や、左第一手の別石（光明山すなわち補陀落山の象徴）のないこと、水流表現が新しいこと、岩座の草木描写が珍しいこと、左第三手の輪宝の形が不審であることなどの問題点について考察してみた。だが、それらはいずれも瑕瑾といふべきものではなく、当代作品に類似した例を見出せるか、ないしは後補（輪宝）と考えるべきものであり、本画像を院政期仏画と位置づける上でなんら問題はないと思われる。むしろ、截金表現が密にある箇所では裏彩色を行なわないなどといった、かつての仏画の技法を知悉したものしか採用しえない表現があることなどは、積極的に評価すべきであろう。²¹

さて、『覚禅鈔』第四九如意輪下には、如意輪を本尊とする修法の効能が列挙されている。増益・敬愛・息災の三種に通じるほか、除災鬼難、降雨、止雨、安産、求子、現身成仏、極楽往生をはじめとして、多種多様な内容が掲げられている。その平安後期における実施状況はいかなるものであっただろうか。十一世紀後半から開始された三壇御修法の如意輪法（延暦寺が担当）は玉牀の護持を目的とする長日の修法で、これはもつとも格の高い如意輪法といえよう。いっぽう藤原宗忠は、しばしば夢に如意輪を見たことを日記に記しており、そのひとつでは、如意輪観音の小さな絵像を見たといい、これはわが本尊であるとも語る。²² ほかに如意輪九尊曼荼羅を夢見した例もあり、²³ かなり篤信していたようすがうかがえる。続いて藤原

頼長も如意輪供、如意輪護摩などを行なわせているが、久安六年（一一五〇）に養女の多子を近衛天皇の後宮に入れるにあたり、その前に入内・立后のために如意輪法を修させた。⁽²⁴⁾ また中山忠親の日記によれば、治承二年（一一七八）高倉中宮（平徳子）の懐妊の祈りのために種々行なわれた修法の中に如意輪法があった。⁽²⁵⁾ なお高倉院没後、生前に図写していた如意輪・不動の真像各一鋪を供養した記録などもある。⁽²⁶⁾ 少なくとも院政期には篤い信仰を集めていたことは間違いない。

このうち、三壇御修法の如意輪の図像については『門葉記』に口伝があり、頭を傾けない独特の姿であったとされる。⁽²⁷⁾ 天皇に対して哀愍することは憚りがあるためである（傾首の意味は衆生への哀愍）。平安時代からその姿であるとすれば、本画像を含めて現存する平安仏画に該当する例はない。それ以外では、本画像の制作用途を判断するのに直接結びつくような考察の材料はない。ただ、本画像・ボストン本・フリーア本の三本とも背景を丹念に描きこむ図様からして、六観音セットのひとつではなく、単独の如意輪像として制作されたことは疑いないだろう。

以上、画像制作の状況の把握は今後の課題として、ここではこの個人蔵如意輪観音像が平安仏画の遺例に加えることのできる貴重な作品であることを提言して筆を擱きたい。

〈注〉

- 1 六臂の別称は、『覚禪鈔』裏書四二三に従った（大正新脩大藏經へ以下、大正蔵と略称）図像部四一八六一。
- 2 鉛系の白色顔料としては、塩基性炭酸鉛（いわゆる鉛白）と塩基性塩化鉛の少なくとも二種類がある。X線写真だけではその区別はできないので、白色鉛化合物と総称している。ここでは便宜上、「白鉛」と略称しておきたい。
- 3 研究者の中には本画像が擬古作であると考え意見もある。だがこの朱線の描き起しだけを取り上げても、その見解には論者は同意できない。なお、X線写真については『王朝の仏画と儀礼』（至文堂、二〇〇〇年）にも収載されているので、ご参照いただきたい。
- 4 なお、右眉の上辺と左眉の下辺に、地よりも白くぼく見える箇所がある。これは、白地の月輪に黒色の梵字を描いたばあい、溶剤などの化学変化のせいで梵字のまわりだけ白くかたどったように見える現象（鎌倉前期の高野山円通寺本両界種子曼荼羅図など）と似たような例か、あるいは眉を整形するために顔料を外暈風にかけたのか、はつきりしない。
- 5 この作品と同じく旧内山永久寺にあった真言八祖行状図（出光美術館、十二世紀）にも、類似する波頭がある。ただ中世の加筆もあるので、参考例に留めたい。
- 6 井上一稔『如意輪観音像・馬頭観音像へ日本の美術三一二』（至文堂、一九九二年）、林温『京都松尾寺蔵如意輪観音像をめぐって』（国際交流美術史研究会第十四回シンポジウム『仏教美術研究における「図像と様式」、一九九六年）。
- 7 水月観音の図像については、林進「高麗時代の水月観音図について」『美術史』一〇二（一九七七年）、石田尚豊『華嚴経絵へ日本の美術二七〇』（至文堂、一九八八年）、山本陽子「水月観音図の成立に関する一考察」『美術史』一二五（一九八九年）、林温「建長寺蔵水月観音画像をめぐって」『佛教藝術』二二〇（一九九三年）、潘亮文「水月観音像についての一考察（上・下）」『佛教藝術』二二四・二二五（一九九六年）、清水健「瀧の彼方にみえるもの―根津美術館本那智瀧図の

- 意味をめぐって―』『美術史学』二四（二〇〇三年）等を参照した。
- 8 大正蔵図像三一・二六八・二六九。
- 9 大正蔵図像四一七六。
- 10 石山寺の二臂像が如意輪観音と考えられていたことが確認できるのは、平安時代半ばの『三宝絵詞』からである。
- 11 大正蔵図像四一七六。
- 12 『院政期の仏像』（岩波書店、一九九二年）図二〇および伊東史朗解説、井上一稔『如意輪観音像・馬頭観音像へ日本の美術三二二』（至文堂、一九九二年）三七、四〇頁参照。
- 13 大正蔵九一七・一八a、大正蔵一〇一三六六c。
- 14 大正蔵図像四一四七六a。ほかに、『厚造紙』に「又按光明山者補陀落山也。彼山樹花常有光明。表大悲。南印度之南有此山云々」（大正蔵七八一・二八〇c）、『秘鈔』に「按光明山者。補陀落山也（下略）」と同文がある（大正蔵七八一・五二五a）。
- 15 三壇御修法については数多くの論考があるが、湯之上隆「護持僧成立考」（『金沢文庫研究』二六七、一九八一年）、阿部泰郎「宝珠と王権」（『岩波講座東洋思想 日本思想』二、岩波書店、一九八九年）、拙著「王朝仏画論―儀礼と絵画―」（『王朝の仏画と儀礼』、至文堂、二〇〇〇年）などを参照されたい。
- 16 大正蔵図像一一八五五c。
- 17 平安後期の如意輪画像として、岡山・安養寺裏山出土の方形瓦に如意輪像を線刻した例がある。ここには蓮華座を載せる岩座がないのだが、左第一手は蓮華座をはみ出して後方に伸び、水中から迫り出したような小さな岩（ただし水波はない）を押さえる形式になっている。これもフリーア本のそれに感覚が近い。
- 18 修理を担当した岡墨光堂の技師、ならびにその間に観察する機会があった筆者の共通見解による。
- 19 拙著「釈迦金棺出現図」（京都国立博物館編『国宝釈迦金棺出現図』、一九九二年）七四頁「裏彩色」の項参照。
- 20 遠藤基郎「過差の権力論―貴族社会的文化様式と徳治主義イデオロギーのはざま」（服藤早苗編『王朝の権力と民衆―学芸の文化史』講談社、一九九八年）、および拙著「王朝仏画論―儀礼と絵画―」（京都国立博
- 21 物館編『王朝の仏画と儀礼』至文堂、二〇〇〇年）等を参照されたい。こうした裏彩色の技法の法則は最近になってはじめて明らかになってきている事柄であり、近世以前にこの伝統は途絶えている。なお、本画像の修理を担当した岡墨光堂の技師の見解として、修理作業上で本画像の技法や過去の修復の痕跡、表装のあり方など、なんら不自然な点には遭遇しなかったと語っていることを付記させていただきたい。
- 22 『中右記』大治五年（一一三〇）七月二十四日条。
- 23 同前、長承三年（一一三四）十二月十八日条。
- 24 『台記』久安四年（一一四八）六月十六日条・七月二十八日条、久安六年（一一五〇）二月十二日条など。
- 25 『山槐記』治承二年（一一七八）六月二十八日条（ただし七星如意輪供、十月四日条など）。
- 26 『玉葉』寿永元年（一一八二）二月十三日条。
- 27 注16参照。