



図1 善光寺式阿弥陀三尊像 徳川美術館蔵



図4 徳川本 観音菩薩 面貌部分



図2 徳川本 阿弥陀如来 面貌部分



図3-2 徳川本
阿弥陀如来 裳裾・大衣裏文様部分



図3-1 徳川本
阿弥陀如来 編衫袖・大衣文様部分



図5 徳川本 勢至菩薩 天衣・条帛・腰布文様部分



図6 徳川本 勢至菩薩 裳文様・腰帶部分



図7 徳川本 観音菩薩 臂釧部分



図10 徳川本 光背 唐草部分



図8 徳川本 光背 化仏部分



図9 徳川本 方座 上面部分

善光寺式阿弥陀三尊絵像に関する試論

——徳川本を起点に——

緒言

一 徳川本の詳細

二 絵像の作例と図様概要

① 中世の作例

② 図様の概要

三 光背にみる絵像の系統

四 月蓋長者夫妻像

① 月蓋長者夫妻像の意味

② 根津本縁起絵の検討

③ 札類における月蓋長者夫妻像成立の試論

④ 徳川本

五 善光寺信仰における絵像の位置付け

結語

緒言

安藤 香織

信濃国善光寺は長野県長野市に所在する大寺院である。その本尊で秘仏とされる阿弥陀三尊像は、天竺の月蓋長者が、現前した阿弥陀如来の姿を写し鑄た生身仏であり、百済を経て日本へ最初に伝来した三国伝来の本師如来であるという縁起とともに、鎌倉時代以降、篤く信仰された^①。この善光寺信仰の拡大には、善光寺本尊の靈験を各地で説いて回った聖の伝道活動があつたと考えられており、聖が笈に収めて持ち運び、あるいは各地に建立された新善光寺の本尊となすべく、善光寺本尊の模刻、いわゆる善光寺式阿弥陀三尊像が造顕された。聖の活動と深い関わりを指摘されている浄土宗・浄土真宗・時宗もそれぞれ善光寺信仰を取り込み布教したことが知られている。善光寺信仰の流行と広がりには、全国に約六百件の模刻が存することからもわかり、数は少ないものの、絵像の作例も報告されている^{②③}。

本稿では徳川美術館に伝来した絵像(以下、「徳川本」と略称する⁽⁴⁾／図1)一幅を取り上げる。徳川本は、現存する数少ない中世の絵像であり、山本泰一氏によって、根津美術館の所蔵する掛幅の善光寺縁起絵(重要文化財。以下、「根津本縁起絵」と略称する)とともに簡潔に紹介された⁽⁵⁾。山本氏は根津本縁起絵に画中本尊として善光寺式阿弥陀三尊像が描かれることを指摘し、その製作年代を鎌倉時代と断じた一方で、徳川本については製作年代を十五世紀半ば過ぎ頃と結論付けられた。その他、絵像に関する論考は展覽会図録の作品解説等にとどまり、模刻に比べて研究が遅れている⁽⁶⁾。根津本縁起絵については山本氏の後、内田啓一氏によっても研究が発表された⁽⁷⁾が、あくまでも大幅の縁起絵であり、他の絵像とは製作意図が異なるため、両者を一括りに論じるには注意を要しよう。

本論では、徳川本の図様を細部にわたって紹介するとともに、他の絵像とも比較して、絵像をできる限り系統立てて捉えられるよう検討する。また絵像に加えられる月蓋長者夫妻像を取り上げ、その成立について試論を提示するとともに、善光寺信仰における絵像の位置付けについて追考する。

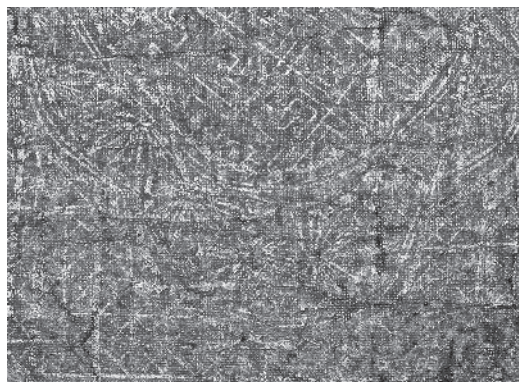
一 徳川本の詳細

本図は、一光三尊形式の阿弥陀三尊を描いた絹本着色の掛軸である。表装は中廻・風帯を萌黄地牡丹唐草文金欄とし、上下を茶地波文銀欄とする。軸首は寸切で、魚々子地に蓮華文様が彫られた金銅製である。絹地は一鋪からなり、縦七九・六糎、横三五・〇糎(総縦一四三・九糎、総横四九・四糎)である。画面の上端は図様からの推測が困難であるが、左右お

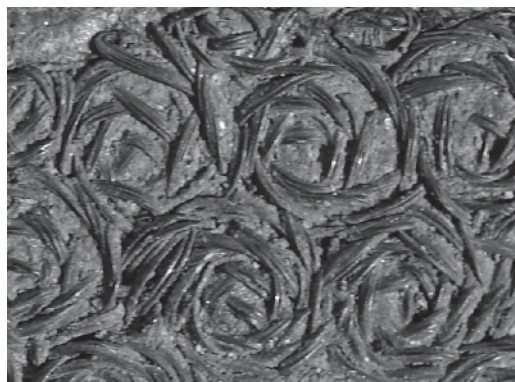
よび下部は図様が途中で切れているため、伝来の途次で切り詰められたと考えられる。

三尊は立ち姿で、中央の阿弥陀如来が像高三四・八糎、左右の脇侍菩薩は像高各二六・〇糎である。いわゆる皆金色像で、肉身は金泥、肉身線は肥瘦のない褐色の鉄線描、衣は、現状では黄褐色を呈する地に、太めの截金線で衣襷を表し、細い截金線によって多様な文様が施される(図2・3)。截金は擦れて剝落している部分も多く、膠とみられる線が露出し、光沢のある淡い褐色を呈している。三尊ともに頭髮には髪繡が用いられる。また、三尊の唇、両脇侍の瓔珞・腰帯などには朱・白・緑などで彩色が施されているが、剝落が進んでおり、現状では絹地のヤケを手掛かりに図様を追うしかない部分もある。

中尊から像容の詳細をみていきたい。阿弥陀如来は、善光寺式の典型的な印相で、右手は施無畏印、左手は第二・三指を伸ばす刀印を結ぶ。螺髪は髪繡で、二・三本の髪を束ね、纏り繡の繡い目を重ねて螺髪状に表す(挿図1)。肉髻珠を朱の彩色で表す。面相はやや面長である。白毫は剝落のため定かには確認できない。眉は張りの強い弓形、眼は切れ上がり気味で虹彩を褐色とする。鼻梁線を表す。唇には朱を差し、口髭と渦を巻く顎鬚を描く。三道を表す。服制は、右肩に編衫を付け大衣と裳をまとう。衣に施された截金文様は、大衣は卍字繫で裾は唐草文(蓮華か)、翻った裏面は斜め格子文、編衫は麻葉繫で裾は半切の立涌文、裏面は斜め格子文、裳は格子と斜め格子文の組み合わせ、裾は剝落のため不明瞭だが、段に分けられ異なる文様が配されているように見える(図3・2・挿図2)。同じく剝落により不明瞭であるが、僧祇支を表しているようである。阿弥陀の立つ台座は蓮肉に返花が二段で、黄褐色の地に截金で蕊と葉脈を表す。最下段



挿図2 徳川本 阿弥陀如来 大衣裾・裳文様部分



挿図1 徳川本 阿弥陀如来 髪繡部分



挿図3 徳川本 勢至菩薩 面貌部分



挿図4 徳川本 観音菩薩 髪繡部分

の框座は剝落が激しく、詳細を確認したいが、二カ所の入隅が表され、区画が分割された内に文様があり、甲面には緑青が残留している。

両脇侍はほぼ同様の形式で描かれている。いずれも胸前で左右の掌を重ねる梵篋印を結ぶが、向かって右の観音は左手が上、左の勢至は右手が上で描かれ、左右対称になっている。山形の宝冠は絹表からの金切箔押しで、墨線によって描き起こされており、観音菩薩は阿弥陀の化仏、勢至菩薩は水瓶を戴く(図4・挿図3)。頭髮は髪繡で、中尊と同様に二・三本を束ね、纏り縫いで表す(挿図4)。耳の後ろから白い冠帯を肘下まで垂らす。面相は面長で、白毫を表し、阿弥陀と同様に、眉は張りの強い弓形で、眼は切れ上がり気味に描かれ、瞳の虹彩は褐色とする。鼻梁線を描き、唇に朱を差す。服制は、天衣・条帛・腰布・裳からなる。天衣は両肩を覆い、腹前を通って腕にかかり垂下する。条帛は左肩から右脇にかけて付け、胸前で交差させる。腰布は両腿を覆う長さで、裳を付けた姿である。衣の截金文様は、天衣・条帛は斜め格子文、腰布は唐草文(蓮華か)、裳は格子と斜め格子文の組み合わせで、裾は剝落で不明瞭だが流線文とみえる(図5・6)。腰帯は剝落が激しく定かではないが、一部に緑青が残るのに加え、下地のヤケの具合から、もとは腰から垂れた二条を膝前で結び、足元まで垂らす形で、緑青で賦彩されていたと考えられる(図6)。胸飾・臂釧・腕釧を、宝冠と同様に金切箔押しに墨線描き起こしで表す。胸飾の中央と両肩付近からは瓔珞が長く垂れ、腹前の輪宝に一度集約され、さらに左右の足元まで達している。瓔珞は大方が剝落して墨の下描き線が露出しているが、一部にやや厚みのある彩色の跡が黒化して残っているのが認められる。臂釧には花形裝飾に細帯が付属しており、腰帯と同じく緑青で描かれていたようで、その痕跡が一部にみられる(図7)。腕釧は二重

で素文である。台座は前面に二カ所入隅のある蓮肉と、返花一段からなり、黄褐色の地に截金で蕊と葉脈を表している。

三尊の光背は舟形で、白地に切箔・墨線描き起こしによって頭身光・化仏・雲烟などを描く。まず、中央の阿弥陀の頭光・身光は、二条の帯二本を間隔をとって巡らし、圈帯を表す。内部は剝落しているものの、緑青を塗りこめていたとみえる。圈帯外周の帯に蓮華唐草を絡ませる。両脇侍には、一条の帯で頭光が配される。阿弥陀の上方から左右にかけて蓮華唐草の蔓が伸び、七体の化仏の坐す開敷蓮華に結ばれる。化仏七体は、それぞれ通肩の衣に拱手する姿で、頭身光の周囲には蓮弁形の裝飾帯が巡り、頭光の頂点はやや尖頭形になっている(図8)。光背周縁部には雲烟が表され、雲脚は外縁・上方に向かって伸びる。光脚には蓮弁を表す。三尊を安んずる方座は、上面は赤色で、花文が描かれた白色の痕跡が十数カ所確認される(図9)。散華というよりは図案化された文様のようであり、褥を表現しているかと思われる。方座側面は墨色で、上框を表し、束によって三分割され、それぞれに格狭間が設けられる。各束の上部には黄褐色で金具が表され、束の両脇には朱線で縁取られた白い柱状の裝飾が描かれる。格狭間は朱線で縁取られ、内部は無文で現在では明るい褐色を呈している。

三尊の表現方法は、鎌倉時代以降に盛行した皆金色像のほぼ通例通りと言ってよい。皆金色で表された像は、乾元元年(一三〇二)の銘記がある東京・金剛寺蔵の如意輪観音像が初例であるが、その形式化した表現から、皆金色の技法自体は十三世紀後半頃には完成し、十三世紀末には定着していたとみられている⁽⁸⁾。三尊の鼻梁線を表す宋風の顔立ちや、衣に使用される文様の種類も、鎌倉時代以降の特徴を示している。また髪繡は、記録の上では『玉葉』文治四年(一一八八)年五月二十九日条が古く、実際の遺例

も、鎌倉時代以降の作例が多数知られている^⑨。本図のように髪繡を尊像の頭髪部分のみとする用法、および二―三本の髪を束ねる技法、螺旋などの繡い方は、鎌倉時代以降、中世の繡仏の通例であるという^⑩。このように、表現方法における特徴はいずれも鎌倉時代に遡るが、全体的に形式化した用いられ方をしており、時代は降ると考えられる。ただし、前述の山本氏の見解による十五世紀半ば過ぎ頃の製作とするのはいささか降り過ぎの感がある。絵絹の織目が比較的詰んでいることからしても、南北朝時代十四世紀頃の作とするのが妥当ではないかと推察されるが、製作年代についてはひとまず置いておき、論を次に進めたい。

伝来については、山本氏の述べられた寛政三年（一七九二）より遡って判明した部分があるため、簡単に紹介する^⑪。本図のもともとの伝来は不明であるが、明和五年（二七六八）、それまで御小納戸向（御側御道具）であった本図を含む仏像・仏画類が、一括して尾張徳川家の菩提寺である建中寺に預け置かれた。その後、寛政三年にこれらを改めて城下の浄土宗五カ寺に配分するにあたり、本図は尾張徳川家初代義直の生母お亀の方（相応院）のために建立された相応寺へ移された。文化十四年（一一一七）、これらの仏像・仏画類は尾張徳川家へ戻され、まもなく一括して建中寺・相応寺に次ぐ寺格の曹洞宗寺院である万松寺へ収められた。明治八年（一八七五）には再び尾張徳川家へ移され、昭和六年（一九三二）に設立された財団法人尾張徳川黎明会に寄贈されて、現在に至る。

二 絵像の作例と図様概要

① 中世の作例

これまで知られている掛幅の絵像のうち、鎌倉時代から室町時代までの成立とみられる作例を通覧すると次の通りである^⑫。

- | | | |
|------------------------|------|-------|
| ・ 本覚寺本（滋賀県甲賀市） | 絹本着色 | 南北朝時代 |
| ・ 徳川本 | 絹本着色 | 南北朝時代 |
| ・ 長野市立博物館本 | 絹本着色 | 室町時代 |
| ・ 善光寺大勧進本（長野県長野市） | 絹本着色 | 室町時代 |
| ・ フリーア美術館本（米国・ワシントンDC） | 絹本着色 | 室町時代 |

以上に加え、鎌倉時代初頭に成立した『覚禪抄』（勸修寺蔵）所収の善光寺本尊の図像、鎌倉時代十四世紀の成立とされる根津本縁起絵の画中本尊が絵画作例として知られており、中世以来発行され続けた善光寺式阿弥陀三尊像を印刷した札類も視野に入れておく必要がある。

② 図様の概要

善光寺本尊の像容の実際は秘仏であるため不明であるが、先行する模刻の研究では、一光三尊の光背で返り花座に立ち、中尊の印相は右手が施無畏印、左手が刀印で、脇侍は梵篋印であること、脇侍は筒形冠か山形冠を戴くこと、中尊は一尺五寸（約四五糎）、脇侍は一尺（約三〇糎）の大きさであること、そして金銅仏であることが推定されている。

これに対し、中世の絵像から大よその共通項を抽出すると、以下の通りである。

- ① 一光三尊の光背で、返り花座に立つ。
- ② 中尊の印相は右手が施無畏印、左手が刀印で、脇侍は梵篋印である。
- ③ 脇侍は山形冠を戴く。
- ④ 中尊の像高は三五糎前後、脇侍は二五糎前後の大きさである。

⑤皆金色像である。

⑥方座は側面に三カ所格狭間を配し、甲面に赤地の褥を表す。

⑦三尊の足元に、月蓋長者および夫人像が描かれる。

以上のうち、④については、光背に配された雲烟・唐草の形状に共通性のみられる群があり、次章で詳述する。

⑧・⑨に注目すると、善光寺大勧進本・フリーア美術館本(挿図5)は、

挿図5 善光寺式阿弥陀三尊像
フリーア美術館蔵

挿図6 善光寺式阿弥陀三尊像 本覚寺蔵
画像提供：滋賀県立琵琶湖文化館



挿図8 善光寺縁起絵 第三幅
画中本尊部分 根津美術館蔵

挿図7 善光寺式阿弥陀三尊像
長野市立博物館蔵

いわゆる刀印ではなく、左手を屈臂し胸前まで上げている。この印相は元禄五年(二六九二)から宝永三年(一七〇六)に行われた善光寺出開帳の際、開帳先の寺院へ配布された木版著色の絵像である莊嚴寺本(熊本県八代市)・正覚寺本(福井県越前市)と類似している。また、脇侍が山形宝冠ではなく、三面頭飾を戴くことも、この二例と共通している。莊嚴寺本・正覚寺本は、出開帳を主導した大勧進方の指導する図像であったかと推測されてお

り、善光寺大勧進本・フリーア美術館本も同様の製作背景が想定できようが、まずはこうした一群があることを確認しておく。

④の像高は、根津本縁起絵を論じた内田氏によって初めて指摘され、追って長野市立博物館本が紹介された¹⁴。それによると、根津本縁起絵は中尊の像高が約三五糎、脇侍が約二五糎、長野市立博物館蔵本は中尊が三六・〇糎、脇侍が二七・〇糎である。徳川本も先に記した通り、中尊が三四・八糎、脇侍が各二六・〇糎で、これらはほぼ一致していると言える。絵像における共通性を認めたいところではあるが、例えば、本覚寺本は作品全体の法量が縦一二九・〇糎、横五四・五糎の大型の作品であり、各尊の像高も徳川本等に比べ高いことは必定である。像高における規範性の有無については、他本の調査結果を待ち改めて論じたい。

⑤の皆金色像については、様式の細かな差異はあれ、先に示した中世の絵像すべてに共通する。肉身・衣を金泥または黄とし、衣を截金文様で埋め、徳川本・長野市立博物館本などでは瓔珞など一部に彩色が施される。像全体が金色を呈するイメージは金銅造の模刻と共通するが、現存する善光寺式阿弥陀三尊の模刻をみると、そのほとんどが三尊とも衣を無文としている。絵像は、当時の絵画における皆金色の様式を採り入れることで、善光寺本尊の絵画による具現化と荘厳に努めたと考えられる。

⑥については、比較的古い鎌倉時代の模刻において当初の方座が残っておらず、善光寺本尊を推し量るには、絵像および札類にみられる方座の図様が要となる。本覚寺本(挿図6)が格狭間を一カ所とし大きく獸面を配する以外、諸本で格狭間を三カ所とするが、格狭間の意匠は蓮華や鳳凰など一致をみない。甲面の褥とみられる表現は、徳川本の他、長野市立博物館本(挿図7)、根津本縁起絵の画中本尊(挿図8)にみられ、長野市立博物館

本には唐草文様が表される。

⑥の月蓋長者および夫人像は、模刻には例がなく、絵像および札類に多く描かれており、その図像の意図と成立の背景が注目される。これについては章を改め詳しく述べる。

三 光背にみる絵像の系統

徳川本の光背の詳細は先述の通りであるが、ここで三つの部分に絞って諸本との比較を試みたい。

I 雲烟

徳川本では光背の化仏と唐草の間を埋めるように雲烟が配されている。それぞれの雲烟は、渦を巻く先頭部から雲脚が上方へ向かうだけでなく、角度も急で、より上方への動きが強調されているように感じられる。加えて、二菩薩の頭上に配された雲烟が真上に伸びる縦に長い形態で表される



挿図9 徳川本 菩薩上方の雲烟部分

ことに注目したい(挿図9)。この徳川本の雲烟の形状・位置ともに大よそ一致するのが、本覚寺本である。長野市立博物館本は上方が切り詰められているものの、現存部分においては徳川本とはほぼ一致している。ただし、雲烟がやや痩せ気味になり隙間が広がって、地色の部分が多くなっている



挿図10-2 善光寺御影札 妙法寺蔵
画像提供：栃木県立博物館



挿図10-1 善光寺勸進札 奈良国立博物館蔵
画像提供：奈良国立博物館
(撮影 森村欽司)



挿図11 根津本縁起絵 画中本尊
菩薩周辺の雲烟部分

点では変化がみられる。フリーア美術館本も隙間が広がっているが、徳川本と大まかには一致している。ただし二菩薩の頭上の雲烟は横向きに描かれている。善光寺大勸進本は、光背の外周に雲烟を並べ、脚部が上方に向かっていく形式であり、これは先にも紹介した江戸時代の莊嚴寺本・正覚寺本と共通しており、のちに詳述する奈良国立博物館蔵の善光寺式阿弥陀三尊像勸進札(以下、「奈良博本勸進札」と略称)や、妙法寺蔵茨城県桜川市の善光寺式阿弥陀三尊像御影札(以下、「妙法寺本御影札」と略称)などにもそれに類する表現がみられる(挿図10)。根津本縁起絵の画中本尊は、諸本に比べ隙間がより狭く、雲烟の形を化仏や尊像に沿わせるように細かく変化させており、先頭部は必ずしも渦状に表さない(挿図11)。また、二菩薩の頭上の雲烟は表さない。

II 唐草

徳川本の中尊の頭身光の外周に設けられた圈帯には唐草の蔓が巻き付き、そこから七化仏が坐す蓮華座に枝分かれする。頂上付近に注目すると、圈帯に絡まり上方まで到達した唐草は、中尊の頭光上に配された蓮華へと集約され、そこからさらに上方と左右へ蔓が伸び、頂上および左右二段目の化仏に至る(図10)。このように阿弥陀頭上の蓮華に唐草が集約される形式は、本覚寺本と共通しており、『覚禪抄』所収の善光寺本尊圖像でも類似する表現がみられるほか、奈良博本勸進札でもこの集合部を表している。長野市立博物館本は切り取られており不明、善光寺大勸進本・フリーア美術館本および根津本縁起絵では集合部を表さない。

Ⅲ 二菩薩の頭光

徳川本の二菩薩には一重の円光が配されている。しかしながら、これは他本にはみられない特徴である。

I・II・Ⅲを通観すると、Ⅲには特異性がみられるものの、全体として徳川本の光背にみられる特徴は、特に本覚寺本、さらには長野市立博物館本と共通項が多いことがわかる。ここで、鎌倉時代の模刻の作例に類似性が見出せるかどうか確認してみたい。⁽¹⁵⁾製作当初の光背が残っている例は少ないが、文永八年(一二七二)銘の円覚寺像(神奈川県鎌倉市・重要文化財)、文永十一年銘の安国寺像(広島県福山市・重要文化財)、永仁三年(一二九五)頃造立の石造十三重塔納入品である個人蔵の小像、嘉元二年(一一三〇)四銘のいわき市像(福島県いわき市・重要文化財/挿図12)、ほかに龍華寺像(神奈川県横浜市・松江善光寺像(島根県松江市・重要文化財)・園城寺像(滋賀県大津市)などが知られている。模刻の最古例は建久六年(一一九五)銘の甲斐善光寺像(山梨県甲府市・重要文化財)であり、その後、十三世紀半ば以降には模刻造像が数多くなり、南北朝時代には現存作例が減じるため、ここに挙げた

作例はその興隆期に製作された像であることを確認しておく。⁽¹⁶⁾

順にみていくと、I雲烟について、徳川本と類する形式を示す模刻は、安国寺像・個人像・いわき市像・龍華寺像がある。いずれも渦を巻く先頭部から雲脚が上方へ伸びる形で表され、隙間が広く地のみえる部分が多い。雲烟の位置・数は一致しないものの、二脇侍の上方に真上へ向かう縦長の雲烟が配されていることは共通する。円覚寺像も雲烟の形態は類似するが、両菩薩の頭上の雲烟は雲脚が斜め上方に向かう形である。松江善光寺像・園城寺像は雲烟各々が独立しておらず、光背全体が覆われるように表される。次にII唐草については、円覚寺像・安国寺像・個人像・龍華寺像・園城寺像の唐草に集合部がみられ、いわき市像・松江善光寺像もこれらに類する表現を採るが、左右二段目の化仏へ至る蔓の伸び方に違いがみられる。Ⅲについては、松江善光寺像が二菩薩に頭光を表すが、二重円相で外周には火炎を表すなど、徳川本とは趣が異なっている。

こうして模刻も含めてみると、Ⅲはやはり特異な形式であるようだが、

挿図12 善光寺式阿弥陀三尊像 いわき市蔵
画像提供：東京国立博物館
Image: TNM Image Archives

I・IIに関しては、徳川本は鎌倉時代十三世紀半ば以降の模刻の様式と共通性があると言える。ここで再び各模刻の雲烟に注目したい。先に共通性を指摘した模刻のうち、小像である個人像を除き、雲烟は一つ一つ独立して作られて光背に留められている。この種の独立した雲烟の形をもとにして絵画化されたのが、徳川本ないし本覚寺本系統の雲烟の形だったのではないかと推察される。また中尊頭上の唐草の集合部についても、ほとんどの模刻にみられる形式を、変容も少なく留めているのが本覚寺本・徳川本系統であると考えられよう。

前章冒頭で絵像の特性①②③を通覧した際、善光寺大勧進本・フリーア美術館本は印相および二菩薩の宝冠が通常と異なることを確認し、また本章においても本覚寺本・徳川本とは共通性に乏しいことを指摘した。現段階において、絵像は本覚寺本・徳川本・長野市博物館本系統と、善光寺大勧進本・フリーア美術館本系統とに分けられ、特に前者は隆盛期の模刻の形式を採り入れた図像がもとになっており、善光寺本尊の模造として正統的に描こうとする姿勢が看取できる。なかでも徳川本は、第一章で述べた通り入念に彩色が施されて装飾性が高く、像容も品格がある。本章で論じた図像の特性を考え併せても、徳川本の製作年代は南北朝時代十四世紀とするのが妥当であろう。

四 月蓋長者夫妻像

①月蓋長者夫妻像の意味

次に模刻には例がなく、絵像・札類に共通してみられる月蓋長者夫妻像について論じたい。後に詳述する通り、現状からみて徳川本には月蓋長者

夫妻が描かれておらず、この図像の意味を探ることが徳川本への理解を深めることに繋がると思われる。

月蓋長者は善光寺信仰の根幹にかかわる人物である。縁起によれば、天竺で国中に病が流行し、月蓋の娘も病床に臥した。月蓋は釈尊に救いを求め、阿弥陀如来を念じたところ、阿弥陀三尊が現前し、娘はもとより国中から病が去ったという。そこで月蓋はこの生身の阿弥陀三尊(本仏)を閻浮檀金によって写し鑄て、新仏が成った。この新仏が日本へ渡来して善光寺本尊となったという。

根津本縁起絵の画の中本尊を論じた内田氏は、月蓋長者夫妻像が配される理由は三国伝来の強調であるとし、かつ夫人は女人救済の具体的なイメージであり、女性の参詣促進の上で必要であったと述べられた^①。また根津本縁起絵が絵像および札類の形式の初出であるという観点から、夫人の図像は、根津本縁起絵の、善光寺如来が鑄造される場面に描かれた合掌する夫人の姿が採り入れられた可能性を示唆された。月蓋長者夫妻が三国伝来および女人救済を象徴するという点には異論なく賛意を表するが、この図像が根津本縁起絵で成立したとするのは疑問である。主となる尊像とともに供養者を描き込む図様は、善光寺式阿弥陀三尊の絵像に特有ではなく、古来比較的良好にみられる形式である。では月蓋長者夫妻像の成立にはどのような可能性が考えられるだろうか。まずは根津本縁起絵を起点にして再考してみたい。

②根津本縁起絵の検討

根津本縁起絵は三幅対で、天竺の月蓋長者の発願により阿弥陀三尊を写した像が出現し、その後、新仏が百済へ渡るまでが第一幅、日本へ渡った



挿図13 根津本縁起絵 第三幅

新仏の受難が第二幅、善光による信濃への勧請とそれ以降の靈驗譚が第三幅に描かれる。画の中本尊は第三幅に、下三分の一を占める善光寺の伽藍とともに表される(挿図13)。

改めて先行研究を確認しておく、根津本縁起絵の画の中本尊について、山本氏は、本尊がなくとも礼拝できるよう描かれたとし、また鎌倉時代後期には善光寺式阿弥陀三尊の模造が絵画で行われる例が少なくなく、それが縁起絵中に採り入れられたと論じられた⁽¹⁸⁾。この指摘は示唆に富むが、現存作例をみる限り、絵像は南北朝時代以降にみられ、数も少なく、再考の余地がある。続く内田氏は、根津本縁起絵が鎌倉時代十四世紀初頭の成立であると述べた上で、後世になって描かれた絵像および札類の形式の初出であり、根津本縁起絵の画の中本尊が後の絵画形式の規範になっていることを示された⁽¹⁹⁾。製作年代には同意できるものの、前章で述べた通り、二系統とみられる絵像の各様式は、いずれも根津本縁起絵とは近似性が希薄であり、根津本縁起絵が絵像の規範になっているとは考え難い。また、

善光寺式阿弥陀三尊絵像に関する試論

初出とする点についても、現存作品だけを対象とすればそうなるが、後述する通り、札類はこれに先行すると思われる。

ここで、縁起絵ならではの構成に目を向けたい。善光寺の縁起を題材とした善光寺縁起絵また善光寺如来絵伝は、根津本縁起絵のほか、中世に遡る古例として、本證寺本善光寺如来絵伝(愛知県安城市・鎌倉時代・重要文化財)・妙源寺本善光寺如来絵伝(愛知県岡崎市・南北朝時代・重要文化財)・満性寺本善光寺如来絵伝(愛知県岡崎市・南北朝時代)・淵之房本善光寺如来絵伝(長野県長野市・室町時代)・太子堂本善光寺如来絵伝(滋賀県高島市・室町時代)などが知られている。いずれも大画面の掛幅形式であり、二〜四幅対で、絵解きに用立てられたことは周知の通りである⁽²⁰⁾。根津本縁起絵にみられるような画の中本尊は、他の作例では採用されていないが、天竺から話が始まり、最終幅に善光寺の伽藍を配する構成は共通する。

言うまでもなく、絵解きはその場に居合わせる多数の人々に絵を用いて縁起・教義を説き、教化することを目的としており、善光寺縁起絵・善光寺如来絵伝も順に語られることによって善光寺信仰の正当性が強調されていく内容である。その最後に配された善光寺伽藍は、縁起の結びにあたる善光寺建立の場面であり、絵解きはこの大団円を迎えるが、さらに実際の絵解きの場では、話は絵伝の内容に留まらず、教化へ向けて多様な論を展開していく⁽²¹⁾。根津本縁起絵に表された画の中本尊は、絵解きの語りが阿弥陀如来の靈驗、ひいては仏教の功德にまつわる多様な展開をみせる間、民衆の視線と意識を一処に集めていたと考えられるのである。

こうして縁起絵という前提に立ち返ると、仮に根津本縁起絵の画の中本尊において月蓋長者夫妻像が成立したとした場合、根津本縁起絵には第一幅において月蓋長者の功德を解く場面が存在し、これについて解説された上

で、第三幅の画の中本尊を拝するのであって、ことさらに月蓋長者夫妻を描き添える必要はないことに気付く。根津本縁起絵においてこの図様が成立したと考えるには、必然性に欠けると言わざるを得ない。むしろ山本氏説のように、製作の時点で、すでに月蓋長者夫妻を含む定形化した図様が成立しており、それが採り入れられたと考える方が自然である⁽²²⁾。

③札類における月蓋長者夫妻像成立の試論

それでは、この図様の成立はどこに想定され得るのだろうか。ここで注目したいのが、印仏・摺仏の札類である。尊像を摺り表した札類は、使用目的に応じて分類されている。善光寺に関わりが深いのは、堂舎の造営や造像のための勧進を目的に配布された勧進札、そして結縁の証として現在も各地の善光寺で発行されている御影札である。これらの札類は広く庶民に配布される性格から、製作年代の早い実例は少ないが、現在のところ唯一、鎌倉時代に遡るとみられているのが、奈良博本勧進札である。印文には「善光寺」「六万鉢内」「本願主賢暁」「^(勸)進成阿弥」とあり、いつの、何を目的とした勧進か明確でないものの、「賢暁」なる人物を本願主(発願)とし、六万体の配布、すなわち六万人の結縁を目指して「成阿弥」が勧進を行ったことがわかる。

善光寺の勧進聖が広く活動したことはよく知られており、一般に善光寺聖と呼ばれている。⁽²³⁾中世の善光寺隆盛の起点と考えられている、治承三年(一二七九)の火災で焼失した伽藍の、源頼朝による復興においても活動が確認できる。『吾妻鏡』文治三年(一一八七)七月二十七日条には、信濃国の御家人に、善光寺造営の土木人夫を出して助成する旨を命じた下文が記録されており、一味同心して勧進上人に与力するよう記されている。まさに

この時、勧進聖によって勧進札が使用されたかは定かでないが、度々火災などに見舞われた善光寺の復興に、こうした勧進札が用いられた可能性は高い。⁽²⁴⁾

勧進札がいつごろから使用されていたかについて、他寺院の勧進札を参照すると、印文の年紀から製作年代が判明する作例は、十三世紀半ば頃から確認される。⁽²⁵⁾十三世紀半ばというと、善光寺本尊の模刻の隆盛期の始まりに符合しており、⁽²⁶⁾善光寺聖の活発な勧進活動によって善光寺信仰が全国に広められ、各地で模刻が造顕された頃であって、勧進札もこの頃には使用されていたことが想像に難くない。このことから、勧進札を用いた善光寺聖の活動は、遅くとも十三世紀後半には拡大・定着していたと推定できよう。御影札もこれに準ずると察せられる。

月蓋長者夫妻の図像は右のような勧進札において成立したと考えたい。というのも、善光寺聖による勧進は三国伝来・生身仏・本師如来そして女人救済というキーワードからなる縁起を説くことで行われたが、その際に配る札に、これら善光寺如来の由緒を象徴する月蓋長者夫妻が描かれていれば、より効果的に伝わったことは想像に難くないからである。そしてこの二者の図様の成立について、本尊とともに描かれる必然性を考えたとき、多くの説話的要素を描き込むことが可能な大画面の縁起絵ではなく、限られた大きさの画面に限定されたモチーフを描き込む必要のある勧進札がより相応しいと理解されよう。すなわち、勧進聖の活動が活発化するなかで、善光寺信仰をより効果的に広めるために、縁起の根本である月蓋長者夫妻を三尊に添えた図様が成立し、それがまた勧進聖によって広められ、各種の札類・絵像・縁起絵にも取り込まれていったと想定できるのである。

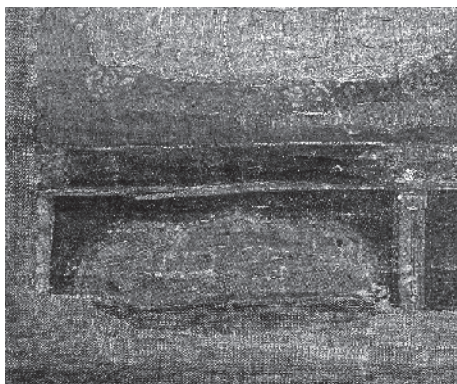
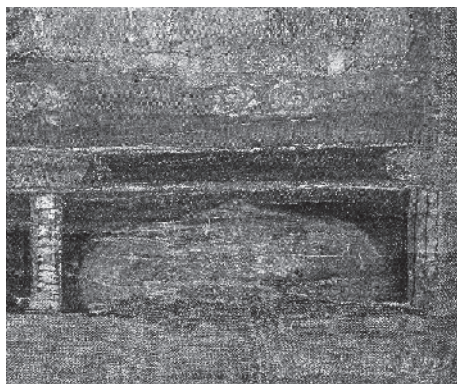


図14-2 徳川本 方座(左方)部分



挿図14-1 徳川本 方座(右方)部分



挿図15-2 根津本縁起絵 画中本尊夫人部分



挿図15-1 根津本縁起絵 画中本尊月蓋長者部分

改めて奈良博本勸進札(挿図10-1)に視線を戻すと、この図には月蓋長者夫妻は配されず、二者が図様に現れる以前の古態を留めた図様とみなされている。⁽²⁷⁾ 現存する月蓋長者夫妻が描かれた札類は、南北朝時代の妙法寺本御影札(挿図10-2)まで降るが、先述の通り実際には、十三世紀後半には善光寺聖の発行する勸進札が定着していたと考えられるため、そう遠くない時期に月蓋長者夫妻像の成立が想定されるのではないだろうか。

④徳川本

徳川本については、山本氏の紹介された通り、画面下端に絹切れがあり、現状では月蓋長者らが描かれていたかどうかは確認できない。本稿では、この部分をもう少し掘り下げて考えたい。本図の下端は、方座の側面が途中で切れている状況である(挿図14)。ただし、格狭間の上部を火灯形、下部を椀形で表す形態に注目すると、下辺へ向かう左右の曲線までは確認できる。上框と対称に下框が配されていたとしても、方座下端までに現状とかけ離れた距離があったとは想定し難い。

ここで再び根津本縁起絵の図様に注目してみると、唐風の装束で描かれた月蓋長者と夫人はともに坐し、鑑賞者には背を見せる格好で阿弥陀三尊を拝する(挿図15)。月蓋長者は笏をとり合掌する姿で観音の下方に、夫人は華籠を掲げる姿で勢至の下方に描かれる。それぞれ脇侍の蓮華座に

頭部が掛かる位置に配されており、従って方座にも二者の図様が重なっている。長野市立博物館本・善光寺大勧進本・フリーア美術館本・妙法寺本御影札をはじめとする諸本でも、二者の位置がやや下方へずらされることはあるが、大よそ同様の位置に描かれている。⁽²⁸⁾これを定型とすると、徳川本の該当位置には月蓋長者と夫人の描かれた痕跡は確認できない。同じく、本覚寺本でも現状では二者が描かれていた痕跡が窺えない。ここで、徳川本と本覚寺本の図様の特徴について振り返ると、これらは基本的な像様はもちろん、光背に至っても鎌倉時代の隆盛期の模刻の形式と共通項が多かった。善光寺本尊の模造として古様をとどめていると言える。先述の通り、月蓋長者夫妻は、善光寺本尊の縁起を象徴する効果的な説話的モチーフとして、札類・絵像の図像に加えられたとみられる。徳川本・本覚寺本に当初からこの二者が描かれていなかったとすると、奈良博本勧進札について言われるように、徳川本・本覚寺本も、そうした説話的モチーフが描かれない原初的な表現をとどめた図と捉えられよう。

五 善光寺信仰における絵像の位置付け

最後に、善光寺信仰における絵像の位置付け、役割について概観し稿を終えたい。山本氏は徳川本については全般に優美な趣が認められ、地方作的なかけりが全くみられないこと、かつ徳川本の髪繡から、絵像は都の高貴な夫人の発願になると推定された。⁽²⁹⁾また降幡浩樹氏は善光寺大勧進本を解説する中で、「善光寺の阿弥陀如来は彫像の模刻物だけでなく絵画としても描かれ、私宅などに掛けられてその普及に利用された」と述べられた。⁽³⁰⁾両者の説で示された、絵像を個人的な発願に結び付ける向きを、今少

し明確に示したい。

これまでに述べてきた通り、絵像は札類・縁起絵と図様の点で近い間柄にあるが、札類は広範に頒布が企図されて量産され、縁起絵は民衆へ向けた絵解きのために大幅として製作されたのであり、絹本に皆金色で入念に莊嚴を施された像高三五糎前後の絵像とはいずれも製作背景に隔たりがある。では模刻はというと、こちらも絵像とは相容れない製作背景がある。冒頭で述べた通り、善光寺式阿弥陀三尊の現存作例は、これまでおよそ六百件が報告されており、そのほとんどが模刻である。⁽³¹⁾先述の通り模刻は建久六年銘の甲府善光寺像を最古例とし、その後十三世紀半ば以降に造頭が増え、現存作例からして造像の最盛期は鎌倉時代であることが指摘されている。⁽³²⁾これに比べ絵像の現存作例は圧倒的に少なく、製作年代が遅れることからしても、模刻と絵像とは別の造像背景を考えるべきである。その最も重要な観点として、善光寺信仰において、善光寺本尊の模造は彫刻によるべきであるという強い規範があったことが挙げられる。

平安時代末期に成立した『扶桑略記』所収の「善光寺縁起」では、善光寺本尊は、天竺の月蓋長者の発願により現前した阿弥陀三尊を金銅で鑄写した像であるとしていた。一方、時代とともに内容に豊かな肉付けがされ大部となった縁起の一つ、『続群書類従』所収「善光寺縁起」(応安三年(一二七〇)～応永三十四年(一四二七)頃成立)には、釈迦如来と、「本仏」と称される来現した阿弥陀如来の靈験によって、目連尊者が龍宮から持ち帰った閻浮檀金が溶け、印が与えられて、本仏と少しも違わぬ「新仏」が顕れたとある。また文安三年(一四四六)成立の『塏囊抄』に抄録された「善光寺縁起」では、「其時仏 (閻浮提金) 此金ヲ以 鑄師ノ鑪ヲ造リ 壬午ノ日 湯ニ成テ 鑄湯ニサツト入給テ 一光三尊ノ弥陀ヲ現シ給ヘリ」とあり、鑄造の

様子が一層具体的に描かれている。時代を経ても鑄造の過程を示し、一貫して金銅仏での造像を説いていることから、金銅仏であることは善光寺本尊の模造における根幹であったと言える。ここに絵像が本尊として本流たりにえない要因がある。

善光寺本尊の模造が金銅仏で行われるのが常であったとすると、絵像の造頭には特殊な環境が想定されるべきであり、確かに私的な空間に用いるための個人的な発願とする説も首肯される。ここで徳川本に用いられた髪繡に注目したい。髪繡は、鎌倉時代以降に興隆した繡仏のうち多くの現存作例で用いられていることが指摘されており、その製作目的は追善にあつたとされる⁽³³⁾。徳川本の髪繡が故人の追善を意図して施されたとするれば、絵像が私的な空間で用いることを目的として造像されたとする説の傍証にもなる。

結 語

以上、尾張徳川家に伝来した善光寺式阿弥陀三尊絵像について、その図様の詳細を紹介するとともに、現在確認されている絵像全般について図様を確認・分類し、月蓋長者夫妻の図様の成立について考察した。

徳川本の表現方法は、十三世紀末には定着していたとみられる皆金色像のほぼ通例通りであり、宋風の顔立ちや、衣に使用される文様の種類、また髪繡の用法・技法についても鎌倉時代に遡る特徴を示している。全体的に形式化されているものの、南北朝時代十四世紀頃まで製作年代が遡る可能性を述べた。

次に、現存する中世の作例を基軸に絵像の図様の特徴について確認し、

特に印相と二菩薩の宝冠および光背の形式から、絵像は現段階では本覚寺本・徳川本・長野市博物館本系統と、善光寺大勧進本・フリーア美術館本系統とに分けられ、特に前者は十三世紀半ば以降の鎌倉時代における隆盛期の模刻の形式を取り入れた図像がもたっていることを論じた。また徳川本の製作年代は、この隆盛期の模刻の図像を変容も少なく留めている点を考え併せても、南北朝時代とするのが妥当であろうと指摘した。

絵像に共通する月蓋長者夫妻像については、根津本縁起絵において成立したとする説が提示されていたが、絵解きのための大画面形式の絵伝において二者を描きこむ必然性は低く、勧進聖の用いた小画面の勧進札において、三国伝来と女人救済という縁起の根本を象徴する必要最小限のモチーフとして採り入れられ、それが絵伝や絵像にも流用された可能性を論じた。善光寺聖の勧進札を用いた活動は遅くとも十三世紀後半には拡大・定着していたと推定でき、月蓋長者夫妻像もそれから遠くない時期に成立したのではないだろうかと指摘した。そして徳川本及び本覚寺本に月蓋長者夫妻像が描かれていない可能性が高いことから、両者は説話的要素を描かない、模造として原初的な表現をとどめた図であると論じた。

最後に、絵像の役割を考察するため、平安時代から室町時代までの縁起を概観し、善光寺本尊を模造する際には金銅仏であることが重視されていたことを改めて確認した。そして髪繡が追善を目的とする個人的な造像に用いられたとされることから、髪繡を用いる徳川本は、絵像を私的な空間で用いたと考える説の傍証とも捉えられることを述べた。

絵像の作例は少なく、全般を論じるには情報が不足しており、推論に推論を重ねた感が否めない。諸本に関するより充実した報告と、新たな作例の発見により、本稿が是正されることを期待したい。

註

- (1) 現存する善光寺縁起諸本については倉田治夫・倉田邦雄「善光寺縁起研究(一)」「善光寺縁起」の諸本と月蓋説話(『説話』第九号 説話研究会 平成三年三月三十一日)が詳しい。
- (2) 善光寺聖に関する主要参考文献は以下の通りである。
 - ・五来重『増補 高野聖』 角川書店 昭和五十年六月二十五日。
 - ・五来重『善光寺まいり』 平凡社 昭和六十三年五月二十日。
 - ・金井清光「善光寺聖とその語り物」(『時衆文芸研究』 風間書房 昭和四十二年十一月三十日)。
 - ・金井清光「善光寺参詣の旅」(『時衆文芸』と『遍法語』—中世民衆の信仰と文化— 東京美術 昭和六十二年二月二十五日)。
- (3) 古幡昇子「善光寺式阿弥陀および脇侍像現存作例一覧概要」(『仏教芸術』三〇七号 毎日新聞社 平成二十一年十一月三十日)。この一覧は、それまで発表された諸氏の調査結果の集大成であるが、徳川本をはじめとするいくつかの作例は掲載されていない。
- (4) 以下、絵像および絵伝の作品名は特に註記することなく所蔵者名を冠して「〔本〕」と略記する。個人・寺院の場合、適宜()中に所在を註記する。
- (5) 山本泰一「善光寺縁起絵と善光寺如来画像―根津美術館蔵善光寺縁起絵に描かれた如来像をめぐって―」(『金鯢叢書』第三輯 徳川黎明会 昭和五十一年三月三十日)。
- (6) 絵像に関わる主な調査・研究報告・目録・展覧会図録は次の通りである。

〔調査・研究報告〕

 - ・たなかしげひさ「信濃善光寺如来原像の銅造等身説―付・善光寺式如来像分布一覧表および在銘該像年表と今昔物語の日本寺名索引―」(『仏教芸術』八十二号 毎日新聞社 昭和四十六年十一月五日)。
 - ・前掲註(5)山本氏論文。
 - ・『日本自動車振興会補助事業による 前近代における地方間文化交流の研究調査報告書』 元興寺文化財研究所 平成十年三月三十一日。
 - ・内田啓一「根津美術館蔵善光寺如来縁起絵」(『仏教芸術』三〇七号 毎日新聞社 平成二十一年十一月三十日)。

〔目録・展覧会図録〕

 - ・前掲註(3)古幡氏論文。
 - ・『全国善光寺如来展』 長野県信濃美術館 昭和四十二年四月十日。
 - ・『善光寺絵伝展』 長野県信濃美術館 昭和四十八年四月八日。
 - ・『滋賀県指定文化財―美術工芸品―図録』 滋賀県琵琶湖文化館 昭和六十二年十月。
 - ・『女たちと善光寺』 長野市立博物館 平成二十一年三月三十一日。
 - ・『善光寺御開帳記念 いのりのかたち―善光寺信仰展』 長野県信濃美術館 平成二十一年四月四日。
 - ・『長野市立博物館収蔵資料目録 歴史14 善光寺信仰関係資料』 長野市立博物館 平成二十六年三月二十八日。
- (7) 前掲註(6)内田氏論文。
- (8) 泉武夫「仏画の身体表現―皆金色表現をめぐる試論―」(『研究発表と座談会 仏教美術における身体観と身体表現』 仏教美術研究上野記念財団助成研究会 平成十四年三月三十一日)。
- (9) 伊藤信二「髪繡について」(『日本の美術』第四七〇号 至文堂 平成十五年七月十五日)。
- (10) 前掲註(9)伊藤氏論文。
- (11) 安藤香織「春日曼荼羅の一遺例」(『金鯢叢書』第四十二輯 徳川黎明会 平成二十七年三月三十日)。
- (12) これまでに報告されている室町時代以降の作品は次の通り。
 - ・来迎寺本(青森県八戸市) 松岡北翠筆 紙本着色 江戸時代
 - ・信州善光寺本(長野県長野市) 海北友水筆 紙本着色 江戸時代
 - ・個人蔵本(大阪府大阪市) 絹本着色 江戸時代
 - ・莊嚴寺本(熊本県八代市) 紙本版本着色 宝永元年(一七〇四)

・正覚寺本(福井県越前市) 紙本版本著色 江戸時代

・浄真寺本(東京都世田谷区) 絹本着色 未詳

・個人蔵本(東京都八王子市) 未詳

・保志仏教美術館(福島県) 未詳 江戸時代

・報恩寺本(岡山県) 未詳

・宝性寺本(愛知県) 未詳

・興隆寺本(滋賀県) 未詳

このうち莊嚴寺・正覚寺の二件は、元禄五年(一六九二)から宝永三年(一七〇六)にわたって行われた善光寺出開帳の際、開帳先の寺院へ配布された、牛王の御印文と本尊阿弥陀三尊の小御影を押印した木版著色の絵像の実例であることが報告されている(前掲註(6)『日本自転車振興会補助事業による前近代における地方間文化交流の研究調査報告書』)。絵像と札類の融合した新しい形式が成立していたことを示している。

(13) 前掲註(6)『日本自転車振興会補助事業による前近代における地方間文化交流の研究調査報告書』。

(14) ・前掲註(6)内田氏論文。

・「作品解説 阿弥陀三尊像(善光寺式)」(前掲註(6)『長野市立博物館収蔵資料目録 歴史14 善光寺信仰関係資料』)。

(15) 以下、模刻の作品名は特に註記することなく所蔵者名を冠して「像」と略記し、適宜()中に所在を註記する。

(16) 倉田文作「善光寺如来考」(『國華』八六六号 國華社 昭和三十九年五月一日)。

現存作例の年代別にみる遺例は、前掲註(3)古幡氏論文によると、鎌倉時代の製作とわかる作例が百九十九件、南北朝時代が十九件、室町時代が六十九件と報告されている。

(17) 前掲註(6)内田氏論文。

(18) 前掲註(5)山本氏論文。

(19) 前掲註(6)内田氏論文。

(20) ・吉原浩人「〔翻刻〕岡崎市満性寺蔵『善光寺如来伝私考』」(『絵解き研究』第二

号 絵解き研究会 昭和五十九年九月三十日)。

・吉原浩人「〔台本翻刻〕岡崎市満性寺蔵『善光寺如来伝』」(『絵解き―資料と研究』三弥井書店 平成元年七月二十日)。

・吉原浩人「『善光寺如来絵伝』の絵解き」(『語り紡ぐ 絵解きのふるさと信濃』笠間書院 平成十二年四月十五日)。

(21) 延享二年(一七四五)成立の絵解き台本である『善光寺如来伝(満性寺蔵)によると、この後、源頼朝・武田信玄ら著名人の名とともに中世の善光寺本尊の靈験が語られ、更に三国における仏法そのものの利益や、邪魔に対する優越性などにも言及がある(前掲註(20)吉原氏翻刻)。昭和五十七年の絵解きにおいても、やはり絵伝に従って縁起が語られた後、善光寺関係の説話を交えながら仏教そのもののありがたさが説かれている(吉原浩人「現行絵解き 善恵寺今井祐成師『善光寺如来絵伝』絵解き」『絵解き―資料と研究』三弥井書店 平成元年七月二十日)。

(22) 伽藍の上方に本尊を配する構図は、内田氏が指摘する通り、宮曼荼羅を想起させる(前掲註(6)内田氏論文)。宮曼荼羅は平安時代末期には文献に現れ、鎌倉時代十三世紀に数例が確認でき、十四世紀以降は作例も増え定型化がみられる。宮曼荼羅からの直接の影響とは考えにくい、伽藍の上方に諸尊を描く意識が当時の社会にはあり、その一端が根津美術館本にも表れたとも考えられる。

(23) 前掲註(2)参照。

(24) 内田啓一「日本仏教版画史論考」法蔵館 平成二十三年二月二十日。

(25) 前掲註(24)内田氏論文。

(26) 前掲註(16)倉田氏論文。

(27) 前掲註(6)内田氏論文。

(28) 時代は降るが、個人蔵本(大阪府大阪市)では、月蓋長者と夫人の図様がさらに引き下げられ、二者の頭部が方座の下端にかかる程度の位置に描かれている。この絵像は阿弥陀三尊の上方に天蓋を配するため、縦長の構図に合わせて二者の図像を下方へずらし、構図のバランスを取ったと考えられる。また御影札には二者を表さない場合も散見される。

(29) 前掲註(5)山本氏論文。

(30) 降幡浩樹「阿弥陀三尊像」(前掲註(6)『女たちと善光寺』)。

(31) 前掲註(3)古幡氏論文。

(32) 前掲註(16)参照。

(33) 繡仏・髪繡に関する主要参考文献は下記の通り。

- ・石田茂作「日本仏教と繡仏」(『繡仏』 角川書店 昭和三十九年四月十日)。
- ・前掲註(9)伊藤氏論文。

伊藤氏は、髪繡に関する最も早い記録として、九条兼実の日記『玉葉』文治四年(一一八八)五月二十九日条に、女房三位の局が小善を修するなかで、亡者の遺髪をもって阿弥陀の種子を繡ったという記事を挙げられた。また『吾妻鏡』や『沙石集』にも亡くなった他者の供養のために遺髪や発願者の毛髪を用いて梵字を繡ったという記事があることを述べ、このような追善の意図は、種子を表す以外の作例でも基本的には同様であったと推察された。

なお、内田啓一氏は「仏画における生身性について―五色糸と髪繡」(『早稲

田大学大学院文学研究科紀要』第五十七輯第三分冊 早稲田大学大学院文学研究科 平成二十四年二月二十六日)において、髪繡を絵像における生身性と解されたが、善光寺如来に關してだけ言えば、生身性は縁起によって確立されている(長岡龍作「高清水善光寺阿弥陀如来像と中世の生身観」『仏教芸術』三〇七号 毎日新聞 平成二十一年十一月三十日)。従って、髪繡で生身性を表出する必要はないと思われる。ただし個人的に造顕した絵像が、後世にどう見られるかはまた別の問題であり、その段階で生身性が見出されていたと考えることはできよう。

〔付記〕 本稿執筆にあたり、諸先学に御指導・御教示いただきました。根津美術館には作品調査の貴重な機会を頂戴しました。また図版掲載につきましては、各御所蔵者ならびに関係諸機関の御高配を賜りました。この場を借りて感謝申し上げます。

(美術館 學藝員)

金鯨叢書 第四十四輯 [年一回刊行]
—史学美術史論文集—

平成二十九年 三月 三十日 編集
平成二十九年 三月 三十日 印刷・発行

編集者

竹内 義 誠
徳川 崇

発行者

〒171-0031 東京都豊島区目白三ノ八ノ十一
公益財団法人 徳川黎明会
電話(3950) 〇一一二番(代)

〒171-0031 東京都豊島区目白三ノ八ノ十一
徳川林政史研究所
電話(3950) 〇一一七番(代)

〒461-0023 名古屋市東区徳川町一〇一七
徳川美術館

電話(935) 六二六二番(代)

制作所

〒605-0089 京都市東山区元町三五五
株式会社 思文閣出版
電話(533) 六八六〇番(代)

印刷所

〒600-8805 京都市下京区中堂寺鍵田町二
株式会社 図書同朋舎
電話(361) 九一二二番(代)