

《論文》

# 斜め構図の兜率天曼荼羅図を考える

——延命寺本と根津美術館本を中心に——

山本陽子

〈要約〉根津美術館の展示で同館所蔵の兜率天曼荼羅図を見る機会を得た。畳一畳分ほどの大型画面に華麗な彩色と截金を以て、弥勒菩薩の兜率天の楼閣群を斜めからの視点で俯瞰し、多くの菩薩や天女や僧侶や俗人男女を精緻に描き込んだものである。近似する図様の兜率天曼荼羅は大阪の延命寺にも伝わるが、このような左右対称でない斜めの構図は、弥勒浄土図にも阿弥陀浄土図を含めても極めて稀という。なぜこのような斜め構図が生み出されたのか、本論では弥勒浄土を描いた障子絵が原図と想定し、大画面が複数枚並ぶ障子絵からの転写に拠ったため、斜め構図になったと考察する。

## 1) 弥勒信仰と弥勒浄土変

弥勒は釈迦の次に悟りを得るとされる菩薩で、釈迦の滅後五十六億七千万年後にこの世に現れ悟りを開くという<sup>1)</sup>。それまでの間、弥勒は六道の天道のうちの兜率天<sup>とそつ</sup>に在り、修行や説法を行っている<sup>とされる</sup>。仏教の本来の目的は悟りであるが、それが叶いそうもないと嘆く者たちのうちに、弥勒がこの世に生まれて人々を救済する時を期待する弥勒下生信仰と、自分の死後は兜率天に昇りともに修行をしつつ弥勒の悟りを待つ弥勒上生信仰とが生まれる。

弥勒の兜率天の様子は、弥勒三部経の一である『仏説観弥勒菩薩上生兜率天経』(以下、『上生経』と略す)に詳しい<sup>2)</sup>。聴衆中の弥勒について釈迦が弟子の問いに答える形で、弥勒が釈迦の次に悟りを開くことと、それまでの居処が兜率天である旨を語ると、兜率天の五百万億の天子が弥勒を供養するために宮殿を作る。すなわち五百万億の天子が供えたおのおのの宝冠が五百万億の宝宮となり、それぞれの宮の七重の垣の七宝はそれぞれ五百億の光明を出し、一の光明に五百億の蓮華があり、各蓮華は五百億の七宝の行樹を、その葉の五百億の宝色の一に五百億の閻浮檀金の光があり、その各光中より五百億の諸天宝女を出し、一の宝女は樹下に立ち百億の宝の無数の瓔珞を執って妙なる音楽を出す。さらに<sup>ろどぼつだい</sup>牟度跋提なる神が弥勒のために善法堂を造り、法幢・花徳・香音・喜楽・正音声の五大神が音楽・花蓋・香・如意珠・音声を出現させて宮殿を荘厳するという。しかし、記述が具体的であっても数量が五百万億の二乗に五百億の数乗と膨大で、光のほか視覚化できない音楽や香までも登場する『上生経』をそのまま絵画化できるわけではない。どの部分をいかに絵画とするかによって、多様な変奏が想定される。

兜率天を描く弥勒浄土変は敦煌では隋時代に遡り、尾崎直人によれば当初の『上生経』に基づくものから、初唐期には上に『上生経』、下方に『仏説弥勒下生経』を表すものへ変化する<sup>3)</sup>。折山桂子はその描写が時代に從って変化し、隋代の「水平視による平面的な情景表現」から、初唐期には「俯瞰視を用いた空間把握や奥行きを意識した人物表現により複雑化」するという<sup>4)</sup>。

尾崎は内容の異なる『上生経』と『下生経』が同一画面に併存する理由を、当時その優劣が争われた阿弥陀浄土図と弥勒浄土図がしばしば並んで描かれることから、双方に共通する法華経信仰の関与を考える。一方、折山は上生・下生信仰が一体として広まっていた中原で「同時期の西方浄土変流行の影響を受け、信仰内容を図化した弥勒経変が制作され」、敦煌にもたらされた可能性を挙げる。阿弥陀浄土図からの影響も、後出の蓮華化生に見られるように無視できない。

また泉武夫(注1③参照)は弥勒浄土変の特色に、女人は男子に変生しなければ往けない極楽浄土と違い「生前の姿のままて兜率天に生ずる」兜率の内院に王公のような俗形や女人や僧形が描かれること、中国の浄土図全般に共通する特色として「弥勒のいる大殿や中院はすべて正面から捉えられており、天宮自体の構図も左右対称」であることを挙げる。これについては、日本の斜め構図の兜率天曼荼羅を考察する上で注目したい。

## 2) 日本の弥勒信仰と兜率天曼荼羅

死後は兜率天に生まれたいと願う弥勒信仰と、西方極楽浄土に生まれることを希求する阿弥陀信仰とは、中国において初唐時代には弥勒信仰に玄奘が、阿弥陀信仰に道綽と善導が現れ、その優劣がしばしば論じられてきた。

日本では弥勒信仰に遅れて伝わった阿弥陀信仰が平安後期に大いに流行するが、それでも弥勒信仰は無視できない存在として、源信の『往生要集』「大文第三 極楽の証拠」には「兜率に対す」の項目が立てられている<sup>5)</sup>。ここで源信は兜率天に対して極楽浄土の優位性を説きながらも、その末尾では兜率天を「もし別縁あらば余方もまた佳し。およそ意業に随ふべし」といい、善導の弟子懐感の言を引いて、

兜率を志求する者は、西方の行人を毀ることなかれ。西方に生れんと願ふ者も兜率の業を毀ることなかれ。おのおの性の欲に随ひ、情に任せて修学せよ。相是非することなかれ。

と、弥勒信仰そのものは否定しない。

弥勒信仰が再び注目されるのは鎌倉時代で、法然や親鸞の説く易行の阿弥陀の本願力により極楽浄土に往生することを願う阿弥陀信仰に対し、戒律復興を志す貞慶や明恵らは、あえて自らの勤行精進によって悟りを目指す難行を選択し、その一過程として弥勒の兜率天への往生を目指す<sup>6)</sup>。この兜率天の様相を表したのが兜率天曼荼羅である。

現存する兜率天曼荼羅として、泉武夫の「兜率天弥勒と兜率天宮図の系譜」(注1③参照)には以下の7点が挙げられ、さらに泉の「兜率天曼荼羅の斜め構図をめぐって」<sup>7)</sup>には、近年見出された作として根津美術館本が追加されている。

- ① 興聖寺所蔵 兜率天曼荼羅図 絹本着色（鎌倉時代）
- ② 延命寺所蔵 兜率天曼荼羅図 絹本着色（鎌倉時代）
- ③ 個人蔵 弥勒浄土図（千体地藏等扉絵八面のうち）板地著色（鎌倉時代）
- ④ 根津美術館所蔵 兜率天曼荼羅図 絹本着色（南北朝時代）
- ⑤ 東京国立博物館所蔵 兜率天曼荼羅図衝立 板地著色（南北朝時代）
- ⑥ 成菩提院所蔵 兜率天曼荼羅図 絹本着色（南北朝時代）
- ⑦ 誓願寺所蔵 兜率天曼荼羅図 絹本着色（南北朝時代）
- ⑧ 密蔵院所蔵 兜率天曼荼羅図 絹本着色（南北朝時代）

制作時期は鎌倉時代から南北朝時代と比較的短期間に集中しているが、その図様は一律でなく、①②と④は兜率天の建築群を斜めから見た構図で、他は真正面から見た左右対称の構図である。

左右対称の兜率天曼荼羅はそれぞれ図様が異なり、③の扉絵には下方に宮殿に向かって歩む唐装の俗人たちが描かれ、⑤の東京国立博物館本は上方の雲中に兜率の四十九院らしき小塔が表され、⑥の成菩提院本は各楼閣の視点がまちまちであるのに対し、⑦の誓願寺本は俯瞰の視点で整理され、⑧の密蔵院本は弥勒の後方に小塔を納めた宝塔が表されている。これら正面観の兜率天曼荼羅は図様の特徴や構成が異なり、共通の祖本に基づくものと考え難い。泉は多様性の理由を「弥勒信仰が阿弥陀信仰のような組織だった展開を見せなかったこと」に求め、「兜率天曼荼羅の図像の規範は形成されないまま、それぞれの信仰基盤でめいめいの図様を成立させた」ためと解釈する。

### 3) 斜め構図の兜率天曼荼羅

これに対して斜め構図の①②と④は、画風が異なりながら図様の共通点が多い。三点とも他の兜率天曼荼羅に比べて大型で、②と④は昼一昼程の縦型、①の横は②と④の二倍程の横長である。いずれも堀と並木のある石垣の向こう側に、四角い中庭を囲んで門のある回廊で繋がる複数の建築群が左上方から俯瞰した構図で表され、菩薩形や唐装や僧形の人物は比較的小さい。

①の興聖寺本は現存する兜率天曼荼羅の中でも最大で、泉は「もっとも早い作例で再優品」とする。北沢菜月によれば、巻留部外題と表背裏書に貞慶所持本として伝来したことが記され、興聖寺の記録にも慶長年間に海住山寺からもたらされたとある<sup>8)</sup>。海住山寺所蔵のほぼ同寸法の阿弥陀浄土図の軸木に「安養（阿弥陀浄土）知足（兜率天）両復之曼荼羅修復之」と記され、両者が一対として海住山寺で作られたことが判り、北沢は貞慶の十三回忌頃の作と見る。

興聖寺本と他の②と④とでは、形状以外にも興聖寺本中央楼閣の背後に建築群がなく堀の手前にある、右側の州浜のある区画が大きいなど構図の違いや、中心の弥勒が羯磨衣かつまゑを身に着け、周囲に扨子を持った天女たちが侍すこと、興聖寺本の彩色が異なり雲母が使われていることなど主要な点で相違がある。それにもかかわらず、申団子状に描かれた宝樹や、中心となる三層の楼閣や他の小楼の形、中島のある四角い池や小宮殿を発する法幢や、石垣上の宝樹の並木のように、各所の細部の形状に共通性が見られる。それでも三層の楼閣の弥勒と侍者の持物と形状、階段右下で弥勒を拝する後ろ姿の人数、池中の舞台で舞う天女の人数のように、②と④に似た図様ながら決定的に相違する箇所があることに注目したい。

一方、②の延命寺本(図1)<sup>9)</sup>と④の根津美術館本(図2)は時代も画風も異なり<sup>10)</sup>、延命寺本の人物はやや細身(図3-1)で根津本は頭が大きく丸顔(図3-2)だが、図様はほぼ一致する。中央の三層の楼閣、上方の小仏たちの乗雲、それぞれ異なる形状の楼閣やその内で説法する菩薩形、散在する天女たちの位置と数と向き、中央の池に咲く蓮華のつぼみの数から蓮華化生の童子の数と向き、下方の堀に浮かぶ楽人たちを載せた船の形、門外の俗形人物や僧侶たちの数や向きまで同じである。各区画の地面に施された截金の文様の種類も、延命寺本では剥落箇所が多いものの概ね一致する。

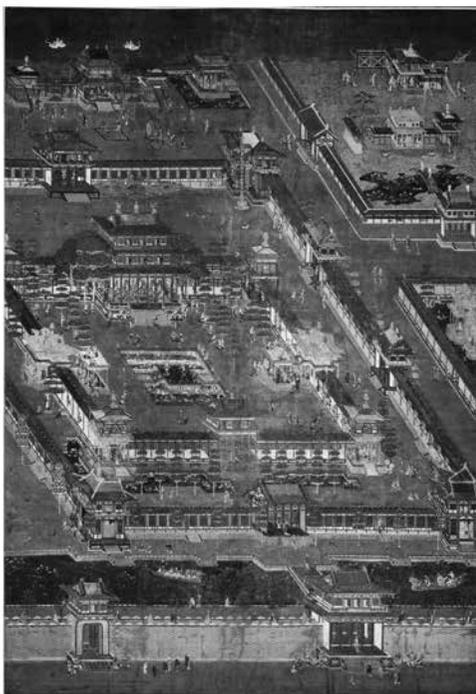


図1 ②延命寺所蔵 兜率天曼荼羅図(全図)



図2 ④根津美術館所蔵 兜率天曼荼羅図(全図)



図3-1 延命寺本三層楼閣の弥勒菩薩



図3-2 根津本三層楼閣の弥勒菩薩

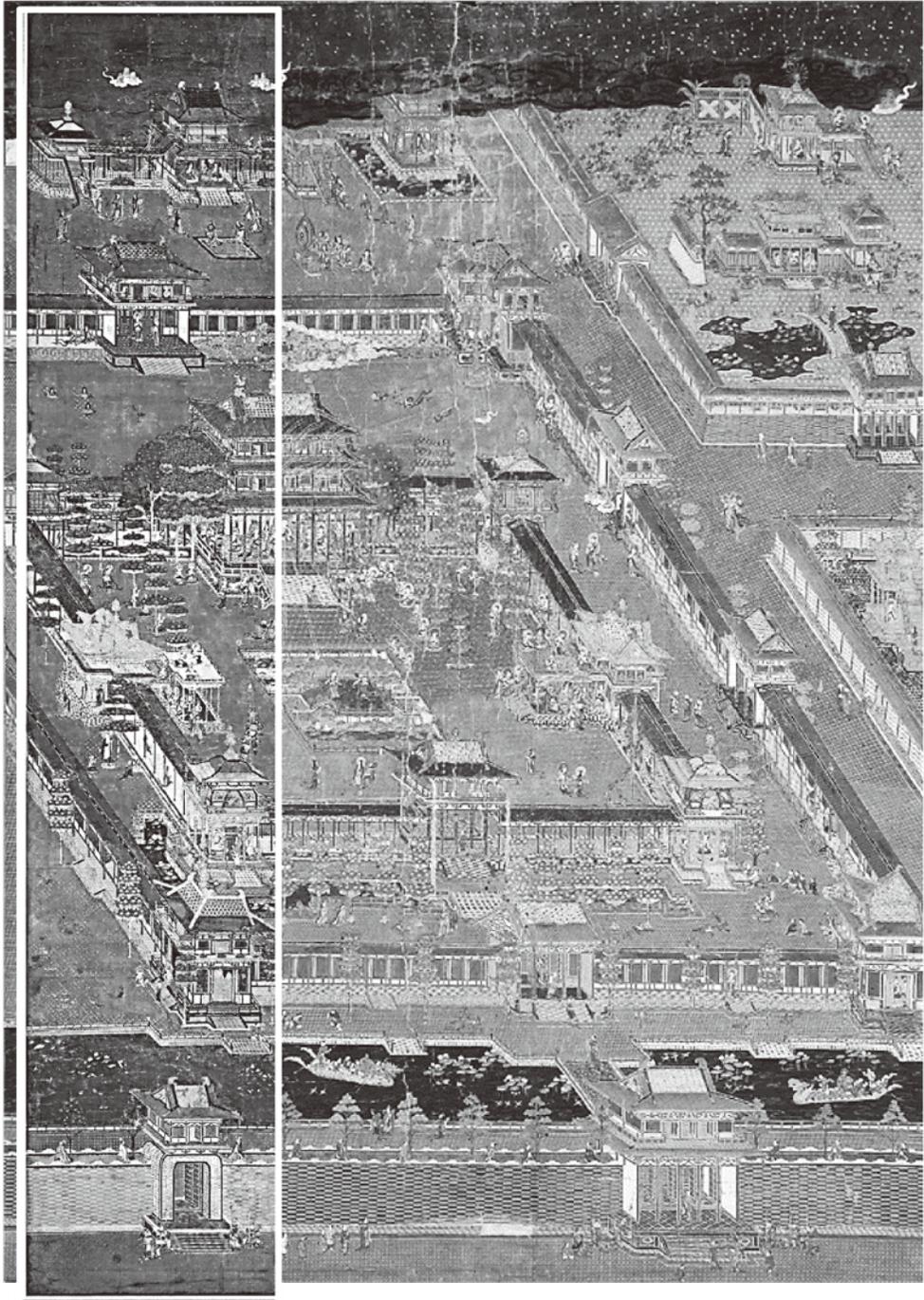


図4 延命寺本と根津本を重ねてみる (白枠内が延命寺本部分)

そこで時代が若い根津本に、延命寺本の構図の敷き写しである可能性が浮上する。延命寺本の右側の一部にある墨の付いた跡も、この想定に加担する。もっとも延命寺本は175.4×120.6cm、根津本は170.5×123.6cmと、延命寺本の縦は根津本より約5cm大きく、横幅は約3cm小さい。しかしこの両者の構図を見比べると、現状では延命寺本の左側で塀の柱間一つ分ほど数cm切れ、根津本は下方右の門前のひざまずく人物の下方が数cm切り縮められている<sup>11)</sup>。両者の写真図版を三層の楼閣に大きさと位置を合わせて重ね合わせてみる(図4)と、それぞれの回廊の角度と幅や高さ建築群の間隔、主要な建築や人物群の位置もほとんど重なる。根津本の構図は、延命寺本または共通の原本にあたる作例の輪郭を重ね写したものに基づいたと考えられる。

ただし彩色に関しては、根津本は延命寺本とは異なる。例えば三層楼閣の屋根の中央部分の瓦が延命寺本では青の濃淡に塗られているのに対し、根津本では青や緑や赤や紫や丹と多色で彩られ、その上方の蓮華や宝相華の天蓋においても同様の相違がある。また中央の弥勒の腰布が延命寺本では薄青、供物台の掛布は緑であるが、根津本では赤の腰布で掛布は黄がかかった丹である。菩薩や天女たちの円光も、延命寺本では外側の色が中心にゆくほど白くぼかされているが、根津本では明快な単色に彩られている。形状は忠実に写しても、細部の色彩までそっくり再現したわけではない。

#### 4) 延命寺本と根津本の図様

ここで両者の兜率天曼荼羅の図様を、延命寺本を中心に根津美術館本で補いつつ見たい。最下部の高い石垣に大小の門があり、小門の前に甲冑の天王形が4体、大門前に6体、床几に坐る(図5)。その前を歩く唐装の俗人男性主従が二組、門扉はいずれも開かれ貴人が大門に入ってゆき従者が跪く。塀上には樹木が並び、各樹下に金色の冠を付けた唐装の男性が坐す。『上生経』の、兜率天の垣牆を五百億の龍王が圍繞し「一一の龍王は五百億の七宝の行樹あめふに雨らして垣の上を莊嚴す」の記述に相応する。

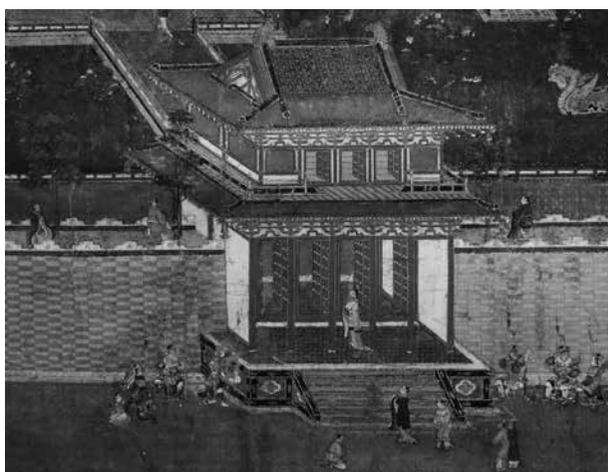


図5 石垣と大門(延命寺本)

石垣内の大きな堀には蓮華が咲き、童形の楽人たちを乗せた竜東鷄首の船が二艘浮かぶ。堀の外側に唐装の女性たち、内側には枝下に羅網を結び付けた宝樹の並木と踊る童子たちや孔雀が描かれ、

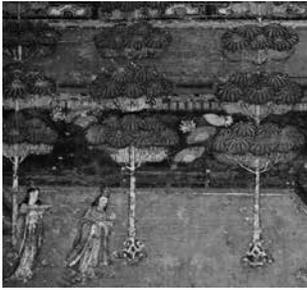


図6 蓮華から生じた宝樹  
(延命寺本)

大門から続く橋を渡って盛花の鉢を持つ唐装女性たちが外側回廊の門中へ入ってゆく。門内には蓮華の咲く堀と宝樹の並木と、唐装女性たちや宝鳥があり、各宝樹が青蓮華から生じている(図6)のは、『上生経』で兜率天の五百万億の天子が弥勒を供養するため莊嚴して「一一の蓮華は五百億の七宝の行樹を化作す」を表すと思われる。この区画の四隅には金色の宝幢が立ち、上部からは多くの小楼閣が、下方からは小さな天女形たちが雲乗して出現する(図7)。「上生経」の「宮<sup>きま</sup>を<sup>ま</sup>持<sup>も</sup>つ<sup>つ</sup>る<sup>る</sup>四<sup>よ</sup>角<sup>かく</sup>に<sup>に</sup>四<sup>よ</sup>の<sup>の</sup>宝<sup>た</sup>柱<sup>ちゆう</sup>有<sup>あ</sup>り。一一の<sup>の</sup>宝<sup>た</sup>柱<sup>ちゆう</sup>に<sup>に</sup>百<sup>ひゃく</sup>千<sup>せん</sup>の<sup>の</sup>楼<sup>ろう</sup>閣<sup>かく</sup>有<sup>あ</sup>り(中略)時<sup>とき</sup>に<sup>に</sup>諸<sup>しよ</sup>の<sup>の</sup>閣<sup>かく</sup>の<sup>の</sup>間<sup>ま</sup>に<sup>に</sup>百<sup>ひゃく</sup>千<sup>せん</sup>の<sup>の</sup>天<sup>てん</sup>女<sup>にょ</sup>有<sup>あ</sup>り」の表現であろう。

この中央の区画のみ回廊が二重に廻るが内側の回廊に扉や壁はなく、吹放しの門内へ唐装の貴人男性が入ってゆく。地面は黄緑色で全体に七宝繋ぎ文の截金が施されている。内外の回廊の間には、頭光と踏割蓮華を持つ菩薩形や孔雀の他に、頭光も踏割蓮華も持たない唐装女性や僧侶も描かれる。左下方の宝樹の下に立つ菩薩形は、二人の僧に説法しているようである。回廊四隅の楼閣の一階では蓮華座に坐して説法する菩薩形と聴聞する者たちが、二階には主のない蓮華座のみが描かれる(図8)。右下の楼閣の外に跪いて菩薩を拝する俗人の一行があり、左上の楼閣の二階は御簾が降りて中が見えない。

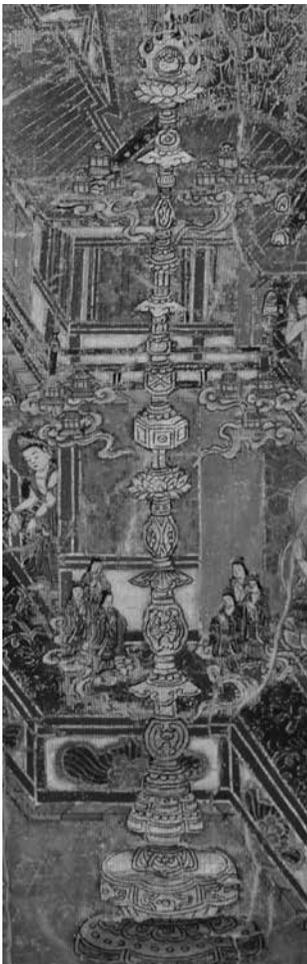


図7 宝幢から出現する  
小楼閣と天女(根津本)

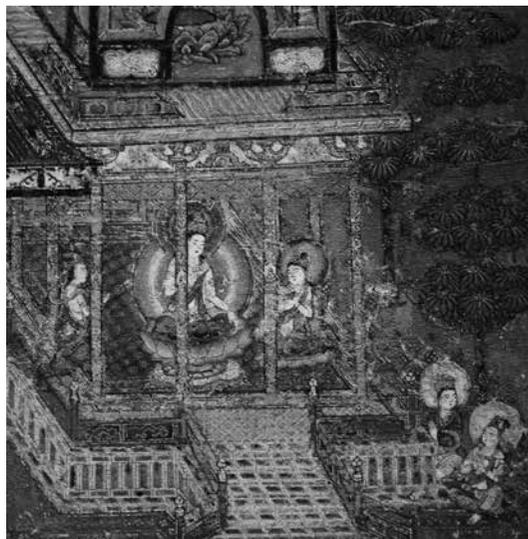


図8 四隅の楼閣で説法する菩薩形と聴聞の者・上階の空の蓮華座  
(延命寺本)

二重回廊の内側左右にある、金色の破風を四方に持つ楼閣前の二層の舞台では、それぞれ菩薩形の天人たちが楽を奏し、中央の四角い池の中島の四角い舞台で菩薩形の二人が向き合って舞う(図9)。『上生経』で牟度跋提なる神が弥勒の宮殿のために出した宝珠から生じた五百億の天女が「自然に衆の樂器を執り、競い起ちて歌舞す」る場面であろう。この池の欄干に宝珠が光り、池水が横に八色に分かれているのは、『上生経』の「時に諸の園中に八色の瑠璃の渠あり(中略)一一の渠の中に八味の水有り、八色具足す」に基づくと考えられる。一方、池に咲く様々な色の蓮華から童子たちが生まれる例は『上生経』になく、阿弥陀浄土図の影響が考えられる。ただし池の右上脇で見守る三人の菩薩形は、『上生経』の「若し兜率天上に往生すること有らば、自然に此の天女の侍御を得ん」を意味する可能性がある。

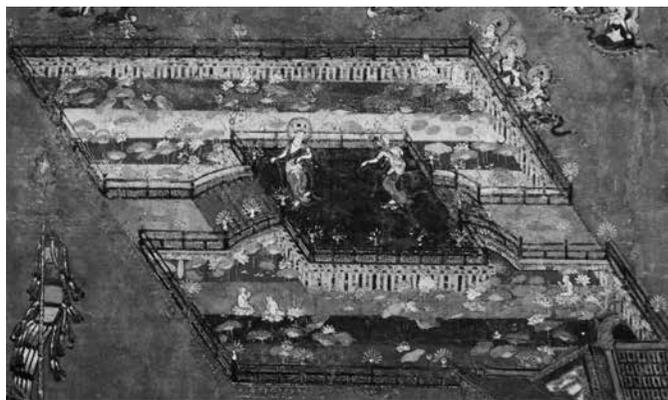


図9 中央の八色の池と舞う天人と蓮華化生(延命寺本)

二重回廊の中央の三層楼閣は、牟度跋提が弥勒のために化作した『上生経』の「善法堂」に該当しよう。上層では扉ごとに置かれた宝珠が波打つ条光を発している。この楼閣を含め入母屋型の屋根中央部の瓦と庇部分の瓦の色を変える表現は、当麻曼荼羅などの阿弥陀浄土図にはなく、説話画で異国の建築を表す時にしばしば見出されるものである。

堂中にやや大きく描かれた弥勒(図10)は施無畏与願印に近い手の形で持物はなく、羯磨衣の興聖寺本と違い条帛を斜めにかけて菩薩形で、根津本(図3-2参照)では宝冠の前面に五輪塔が確認され、頭部から周囲に金色の条光を発している。弥勒の左右に施無畏与願印で半跏踏み下げの菩薩、その外左右に二菩薩が坐し、背後左右に天女が立ち、いずれも頭光があり合掌する。

楼閣の階段下右端に、跪いて合掌する女性の後ろ姿(図11)がある。頭光はなく、着衣は金の羯磨衣か胴着のようで、根津本では金の小札こざねを連ねた胴鎧こごりに描かれる。その下方左右にも二人ずつ、頭光がある同様の装束の女性たち(図12)が跪いて合掌し、何らかの物語が想像されるが『上生経』にはない。異装の女性では『妙法蓮華経』「提婆達多品」に、龍女成仏の逸話がある。『平家納経』見返絵では羯磨衣を着た龍女が宝珠を捧げる後ろ姿だが、平安後期の装飾経絵には、男子に変生して成仏する経説と異なり、合掌し女性の姿のまま往生する例もあるという<sup>12)</sup>。異類の女性としては『妙法蓮華経』「陀羅尼品」の十羅刹女も羯磨衣に描かれるが、女性たちの人数と一致せず、正体は判らない。ただ、『上生経』には「比丘・比丘尼・優婆塞・優婆夷・天・龍・夜叉・乾闥婆けんたつば・阿脩羅あしゅら・迦



図10 堂中の弥勒菩薩たち(延命寺本)



図11 跪いて合掌する女性(根津本)



図12 その下方の女性たち(根津本)

樓羅・緊那羅・摩睺羅伽等、是の諸の大衆」が弥勒の名を聞き礼拝すれば往生を得るとあるので、俗人女性や龍や夜叉のような異類が描かれても矛盾はない。左右両側にはさらに宝樹が並び、樹下には頭光を持つ菩薩形たちが蓮華に坐して並ぶ。

二重回廊の内側区画内には、行き交い立ち話をする菩薩形や唐装の女性や僧侶も散在する。菩薩形には頭光があり足下に踏割蓮華が描かれるが、僧侶と唐装女性には踏割蓮華がなく、頭光は唐装女性の一部に限られる。三層楼閣の右横、二重回廊の外側の門から雲乗の如来形三尊が入りつつあり、三層楼閣後方の門の上階で奏楽が行われ、門脇の壁には空に舞う天人と樹木が白描で表され、唐装女性二人がこれを拝している(図13)。



図13 門脇の壁画と拝する女性たち(根津本)

三層楼閣上方の虚空に浮かぶ蓮華と宝相華と雲からなる大きな天蓋(図14)は、『上生経』の五大神第二の花徳が「身より衆花を雨らして宮牆を弥覆し、花蓋を化成」したものに該当しよう。その左右には楽器が浮かび飛天が舞い、雲上に坐す小さな如来形が数体、左右から飛来する。

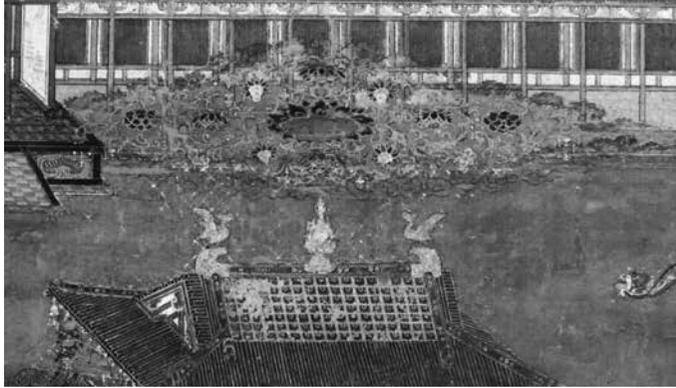


図14 三層楼閣上方の天蓋（延命寺本）

二重回廊区画の右側には、通路を隔て回廊に囲まれた二区画がある。通路では僧形や菩薩形や唐装男性が二三人ずつ語り合う。地面の色は二重回廊と道の黄緑に対し、右側区画はそれぞれ金褐色と紺青と異なり、一面に截金が施されている。右は絵の端で断ち切れ、その先に弥勒の四十九院の拡がり暗示される。下方の紺青の区画の回廊は石垣状の壁で、金色の二層楼閣の下には菩薩形が坐し、上には空の蓮華座があり階段の前に唐装の二女性がいる。隅の地面では唐装女性たちが坐して音楽を奏でている。

上方の金褐色の区画の回廊はやや高い石垣上にあり、廊下には仏具等が並ぶ。州浜形の池に蓮が咲き太鼓橋がかかり、唐装男性の主従が渡ってゆく。奥に翼廊を持つ二棟の楼閣は、いずれも左右非対称である。手前の楼閣に菩薩形が三体、奥の楼閣には一体坐し、雲乗の三体の如来が飛来する。周囲に菩薩形と唐装女性たちが描かれ、後者の一部には頭光がある。この区画には宝樹や宝相華でなく桐や芭蕉、牡丹や菊らしき植物が描かれる。

二重回廊の上方は回廊のない広場で、ほぼ左右対称の翼廊を持つ二層楼閣がある。下層には菩薩形の三尊が坐すが、上層は供物台と青蓮華の台のみで奥は見えない。左右の樓の階段を唐装女性が供物を捧げて上ってゆく。その前には奏楽や四角い絨毯上で舞う唐装女性たちが、端には唐装男性が三人描かれる。右の四角い蓮池中の二層楼閣には冠を着けた通肩の衣の菩薩が坐し、僧侶や女性が拜している。

上方には渦を巻く青雲が拡がって一部は楼閣の屋根にかかり、左右から雲乗の三尊が飛来する。虚空に楽器が浮遊しているのは、『上生経』で五大神第一の宝幢が雨らした宝珠の化成した無量の楽器が「空中に懸処し、鼓せずして自ずから鳴」ることの絵画化、雲中に色とりどりの蓮弁が舞う表現は、『上生経』で第三の大神の香音が出ず海此岸梅檀香が「雲の如く百宝の色を作し、宮を廻ること七匝」にあたるが、表現自体は阿弥陀浄土図に拠ったと思われる。

延命寺本も根津本も、大画面に比して建築や樹木や人物は小さく細部まで精緻に描かれ、豊かな彩色と截金が全体に施され、極めて華やかである。三層楼閣の善法堂も中の弥勒菩薩も、大きさが他の楼閣や人物とそこまで極端に違わないので、阿弥陀浄土図ほどには主尊に視線が集中しない。多くの菩薩形の他に、中央区画から外部まで至るところに唐装女性や僧侶や唐装男性が散在して描かれる。兜率天には「比丘・比丘尼・優婆塞・優婆夷・天（中略）、是の諸の大衆」が往生できるの

で当然ではあるが、菩薩の礼拝や聴聞ばかりでなく、行き交い各所で立ち話をしているのは、あたかもテーマパークや仮想空間を訪れて珍しげに見回る観光客のようである。

## 5) 斜め構図への言及

泉武夫が指摘するように、中国の浄土図は弥勒浄土も阿弥陀浄土も左右対称の正面観の構図に表されていた。日本においても中国の影響下に描かれた阿弥陀浄土図のみならず、中世の兜率天曼荼羅の多くも正面からの構図である。その中でなぜ、興聖寺本と延命寺本、根津美術館本のみが斜め構図に描かれたのか。

興聖寺本を最初に紹介した『日本国宝全集』解説<sup>13)</sup>では、興聖寺本と延命寺本の「諸堂宇を斜に見」る構図を「絵巻風」と呼び、「弥陀の浄土曼荼羅が常に、正面する宝殿を中心とし、他を左右対称に配するのと較べて、興味深」という。そして「絵巻に於いて奥行を現はす斜線は通常向かって右上より左下へ引かれるのに対し、此図が右下より左上へ向ふ」逆勝手に描かれることに注目し、観者の注意をまず弥勒菩薩に向ける意図と解す。

同年の延命寺本解説（注9①参照）において、豊岡益人はその構図を「浄土曼荼羅に対応する意味の弥勒浄土図として伽藍図、或は垂跡曼荼羅等の堂舎描写に想を借つて図様の搜索を見たかとも考へられる」とする。また岡崎譲治は「両本ともに斜め構図にすることによって左右を省略し、なお両側に多数の宝楼閣（四十九院）の存在を予想させるという巧妙な手法」<sup>14)</sup>と見る。

これらを受けて泉は「兜率天曼荼羅の斜め構図をめぐる」（注7参照）において、平等院鳳凰堂仏後壁前面画も斜め構図であると指摘する。中央の集会や画面右上の「極楽浄土の略式伽藍」がともに斜め構図に描かれることを「説話的要素が強いという理由にもよるかもしれないが、斜め構図を許容する、あるいは斜め構図を好む画者の指向性が示されている」と見る。また天治2年（1125）写という『僧妙達蘇生注記』<sup>15)</sup>で下絵の僧内永が「兜率天に生ぜん。戊亥の隅に金銀の瓦葺の屋立てり。その上に坐せしむべし」と往生に「兜率天のわざわざ偏った位置を指定」すること<sup>16)</sup>から、「兜率天について非対称的イメージが平安時代にすでに形成されていた」可能性を挙げ、「由来がどうであれ、そこには造形一般に対する日本人の好みが反映され」た「日本の個性・特殊性」と考える。さらに同じく斜め構図を持つ春日宮曼荼羅や高野山水屏風に、兜率天曼荼羅からの影響を見ている。

## 6) 障子絵と斜め構図

興聖寺本の解説が言うように絵巻には古くから斜め構図が使われ、天文14年（1545）の『二月堂縁起絵巻』で実忠が訪れる兜率天も斜め構図に描かれている。垂迹美術の宮曼荼羅や寺院の境内図にも聖域を斜め構図に描く例は少なくない。しかし景観を斜め構図に表すものは、絵巻や境内図に限らない。ここではより古い現存作例のある障子絵（襖絵）に注目したい。

1069（延久元）年秦致貞筆の東京国立博物館所蔵聖徳太子絵伝は、もと法隆寺東院絵殿の障子絵で、屏風に改装されているがそのまま10面が残る<sup>17)</sup>。大画面に山岳風景が広がる中に太子の事績が

ちりばめられ、宮殿や寺院はすべて斜め構図で描かれている(図15)。

また旧内山永久寺真言堂の旧障子絵に、保延2年(1136)藤原宗弘の筆になる両部大経感得図があり<sup>18)</sup>、山水風景が連なる中に金粟王塔、南天鉄塔とも斜め構図で表される。同時期の旧内山永久寺真言堂障子絵とされる真言八祖行状図8幅<sup>19)</sup>も、四季絵として4幅ずつ背景と季節が連続した山水中の建築はみな斜め構図である(図16)。伝記や説話を主題とし大画面を連ねたこれらの障子絵が斜め構図に描かれた要因は、いずれも礼拝の対象としてではなく、大画面を前に説明を聞き絵を追って移動しながら観ることを想定したためと考えられる。



図15 東京国立博物館蔵 聖徳太子絵伝(部分)



図16 出光美術館蔵真言八祖行状図(空海)

兜率天曼荼羅の斜め構図の起源としてこれらの障子絵に注目する理由は、寸法にある。興聖寺本は182.1×210.3cmの横長、延命寺本は175.4×120.6cm、根津美術館本は170.5×123.6cmの縦型で、他の兜率天曼荼羅に比して大型で、多少切り縮められている可能性はあるものの、三本の縦の寸法は近く、興聖寺本の横幅は他の約二倍である。

年代の近い内山永久寺旧障子絵の寸法を見ると、両部大経感得図が各幅177.8×141.8cm(注18参照)、同時代の真言八祖行状図が各幅172.5～173.4×110.8～111.2cm(注19参照)であり、両部大経感得図の横幅がやや広いのは、正方形に近い両界曼荼羅の裏面に描かれたためと思われる。これらを兜率天曼荼羅と比べると、特に後者は延命寺本・根津美術館本と縦横の寸法がかなり近く、興聖寺本は障子二面分の大きさということになる。これら斜め構図の兜率天曼荼羅がいずれも大型である理由は、障壁画を敷き写したのものをもとに原寸大で描いたことに求められるのではないかと。

しかし、弥勒の浄土や兜率天が障子絵に描かれることは、現実により得たのか。弥勒浄土の障壁画としてはまず、四方四仏の浄土の一として表された、法隆寺金堂壁画第9号壁が挙げられる。ただし弥勒は如来形で悟りを開いた後の弥勒浄土であり、弥勒も圍繞する菩薩も正面向きで背景はな

い。泉が文献資料として挙げる上生経変を表した可能性がある上代絵画（注1③参照）に、薬師寺西院正堂の「弥勒浄土障子」（護国寺本『諸寺縁起集』・『扶桑略記』）と東大寺南阿弥陀堂の「弥勒浄土障子一枚」（東大寺要録）があるが、いずれも現存せず図様は判らない。

泉によれば、平安時代には兜率天を造形化したと思しき史料はほとんどないという。ただし鎌倉初期の貞慶が『心要抄』で弥勒を観想する手段を語る中に、その仏土を観ようとするのであれば「画図障子等」あるいは小塔形を以て鏡の前に向かうべく指示していること<sup>20)</sup>を指摘し、「仏土を描く画図障子というのは（中略）おそらく兜率天曼荼羅にほかあるまい」という<sup>21)</sup>。この障子こそ、斜め構図の兜率天曼荼羅の原図にあたるのではないだろうか。

観想の対象が画図である場合は多いが、障子が用いられることは珍しい。『大正新修大蔵経データベース』<sup>22)</sup>で「障子」を検索すると44件該当するが、観想に用いたと思しき例はこれ以外にない。貞慶が観想の対象にあえて障子を加えたのは、現実に観想の対象となりうる兜率天図の障子を知っていたからではないだろうか。『心要抄』は冒頭に「笠置沙門貞慶草」と署名があり、貞慶が笠置に隠遁していた時期の作である<sup>23)</sup>。当時の笠置寺は焼失前の「弥勒磨崖仏」がある弥勒信仰の聖地で、笠置の龍穴から実忠が兜率天に行ったともされる地なので、このような兜率天を描いた障子絵の存在は聖地の近辺に想定し得るであろう。

それでは観想の対象となりうる弥勒の「仏土」の障子絵とは、どのような図様であったのか。弥勒の「仏土」としては、悟りを開く以前の居処である兜率天と、五十六億七千万年後に悟った後の弥勒浄土があり、法隆寺金堂壁画の弥勒浄土図は後者だが、貞慶が『心要抄』で指すのは前者、『上生経』に基づく兜率天である。

それが障子の複数枚連なる大画面であれば、図様はどのように展開されていたのか。『上生経』には複数の場面があり、釈迦が弥勒や仏弟子たちを前に弥勒の将来を語る場面、兜率天が弥勒のために荘厳されてゆく場面、現在の弥勒が減して兜率天に生まれるという予言の場面がある。その複数の場面が展開するように描かれたのか、あるいは最大の見処となる兜率天の四十九院が延々と表されていたのかは判らない。いずれにしても説話的要素の下に展開する内容なので、障子絵には動きのある斜め構図で描かれても不自然ではない。それらの中の弥勒菩薩の善法堂の場面を表す障子の図様が原寸大で写し取られ描かれたものが延命寺本と、原本あるいは延命寺本を模写したものが根津美術館本、阿弥陀浄土図との対幅とするべく横長に変化が加えられたものが興聖寺本と考えられる。

同一の構図で延命寺本と根津美術館本という複数の大型の兜率天曼荼羅が比較的近い時期に作成されていることから、原本となった作品に、当初は障子絵であったものがそれ自体が礼拝の対象となる存在とされような、何らかの特殊な状況が、この時期に起こったことが想像される。

## 7) 斜め構図の受容

しかし、兜率天曼荼羅の構図が障子絵に基づいたものであるとしても、通常は正面観で表される礼拝画に、このような斜め構図の図様がなぜ単独の礼拝対象として許容され得たのだろうか。

建築物が斜め構図で描かれることは、絵画の中の時間と関係している。たとえば絵巻物の場合、

横長の画面が右から左へと繰り広げられる中で物語が展開してゆく。そこに左右対称の正面性の強い建物が現れると、絵巻に流れていた時間は止まってしまう<sup>24)</sup>。物語の時間を停滞させないためには、建築物を斜め構図とすることが必要だったのである。また障子絵では連続する山水風景が、しばしば四季の変化とともに描かれる<sup>25)</sup>。平等院鳳凰堂のような仏殿の障壁画にも異なる季節が見出され<sup>26)</sup>、もと障子絵の真言八祖行状図も四季絵となっている。複数枚の障子絵上を流れるように季節が移ろい、それを妨げぬよう建築は斜め構図に表されるのである。

一方、兜率天も時間と深く関わっている。阿弥陀如来の場合ならば、無量寿とも称されるように寿命に終わりはなく、その浄土は輪廻転生する六道の外に想定されて永遠に続く。また『仏説無量寿経』に「無四時春夏秋冬」と説かれるように季節の変化もなく、阿弥陀浄土には時間的な要素は存在しない<sup>27)</sup>。これに対し、弥勒菩薩は常に時間にまつわる形で語られる。すなわち『上生経』において、弥勒は十二年後の二月十五日に滅し兜率天に昇るといふ。その兜率天は六道の天に属し、弥勒が五十六億七千万年後に下生して悟りを開くまでの期間を過ごす、有限の世界である。

また『二月堂縁起』において、実忠は笠置の龍穴から兜率天に至って見た十一面悔過の行法を人間界でも行おうとして、聖衆に「此所の一昼夜は人間の四百歳にあたる（中略）更修かたし」とたしなめられ、「勤行の作法をば急にし千返の行道をは走りて数を満へし」として東大寺の修二会の「走り」の行法を始めたとされる。この物語にも時間という要素が大きな役割を果たしている。

本来はそれが障子絵であったとしても、阿弥陀浄土図ならば許容されないのであろう時の流れを暗示する斜め構図が、礼拝対象としての兜率天の描写として受容された背景には、このような弥勒信仰における兜率天は時間の観念の下に成立する浄土であるという設定が深く関与していたものと考えられる。

## 注

- 1) ①松本文三郎「弥勒浄土と弥陀浄土」『弥勒浄土論』pp.191-230 丙午出版社 1911年、②『西本照真「弥勒三部経解題」』『新国訳大蔵経 浄土部三』pp.17-30 大蔵出版 2007年、③泉武夫「兜率天弥勒と兜率天宮図の系譜」科学研究費補助金基盤研究(B)研究成果報告書『兜率天往生の思想とそのかたち』pp.3-49 2011年、参照。
- 2) 『仏説観弥勒菩薩上生兜率天経』『新国訳大蔵経 浄土部三』pp.101-111 大蔵出版 2007年
- 3) 尾崎直人「敦煌莫高窟の弥勒浄土変」『密教図像』2号 pp.30-48 1983年
- 4) 折山桂子「敦煌莫高窟における初唐の弥勒経変相図の嚆矢をめぐって」『美術史』185号 pp.1-17 2018年
- 5) 源信著 石田瑞麿訳注「都率に対す」『往生要集(上)』pp.143-151 岩波書店 1992年
- 6) ①宮島新一「釈迦追慕と弥勒信仰」『図説 日本の仏教四鎌倉仏教』pp.253-328 新潮社 1988年、②西山厚「解脱上人貞慶の信仰と活動」『解脱上人貞慶—鎌倉仏教の本流—』pp.12-24 奈良国立博物館・神奈川県立金沢文庫・読売新聞社 2012年、参照。
- 7) 泉武夫「兜率天曼荼羅の斜め構図をめぐって」平成29(2017)年度-令和2(2020)年度科学研究費補助金基盤研究(B)研究成果報告書『弥勒造像史における「間-世界性」表現の系譜』pp.79-93 2021年
- 8) 北沢菜月「海住山寺に伝来した一対の浄土図—貞慶の浄土観に関わる新発見—」『解脱上人貞慶—鎌倉仏教の本流—』pp.201-204 奈良国立博物館・神奈川県立金沢文庫・読売新聞社 2012年
- 9) ①富岡益人「図版解説 延命寺蔵兜率天曼荼羅」『美術研究』69号 p29 1937年、②注1③、③注⑧、に解説と写真図版あり。
- 10) 双方の実物を近距離で見た泉武夫は、前者を13世紀末から14世紀初、後者を南北朝時代と判断してい

る(注1③・注7参照)。

- 11) 上方の空の部分は比較できる要素が少なく、切り詰めの有無は確認できない。
- 12) 北真樹「法華経「龍女成仏」図の諸相」『帝塚山大学大学院人文科学研究科紀要』2号 pp. 33-57 2001年
- 13) 「兜率天曼荼羅図」『日本国宝全集』74輯解説 pp.893-895 1937年
- 14) 岡崎譲治「兜率天曼荼羅(弥勒浄土变)」『日本の美術』43号浄土教画 pp.43-47 1969年
- 15) 『続々群書類従』第16雑部 pp.304-307国書刊行会
- 16) 三谷栄一によれば「戌亥の隅」は平安時代から蔵を建てたり忌んだり屋敷神を祀ったりする特別な「祝福をもたらす祖霊の方向と考えられていた(三谷栄一「日本文学に於ける戌亥の隅の信仰」『日本文学の民族学的研究』有精堂 1960年)ので、その影響が考えられる。
- 17) 菊竹淳一「法隆寺絵殿の聖徳太子絵伝」『日本の美術』91号聖徳太子絵伝 pp.40-49 1973年
- 18) 藤田美術館所蔵。寸法・解説は『美麗 院政期の絵画』(奈良国立博物館特別展図録 2007年)による。
- 19) 現状は掛幅装で出光美術館所蔵。寸法は『美麗 院政期の絵画』(奈良国立博物館特別展図録 2007年)による。
- 20) 貞慶撰『心要抄』『大正新修大蔵経』巻71 p 59 c
- 21) 泉武夫「異色の弥勒菩薩画像一弥勒図像の一系譜一」『学叢』19号 pp.25-46 1997年
- 22) 『大正新修大蔵経データベース』<https://21dzk.l.u-tokyo.ac.jp/SAT/ddb-sat2.php>  
ただし「畫図障子」では該当箇所は出ず、「畫図障子」となっている。
- 23) 楠淳證「貞慶撰『心要抄』の撰述年に関する一考察」『龍谷大学論集』474・475号 pp. 123-154 2010年
- 24) これを逆に利用したのが『信貴山縁起絵巻』「尼君巻」の尼君が一晩参籠したのち夢告を得る場面で、東大寺大仏殿が正面観で描かれている。
- 25) 武田恒夫「四季絵」『日本絵画と歳時』pp.49-56 ぺりかん社 1990年
- 26) 小川 裕充「壁画における〈時間〉とその方向性 - 慶陵壁画と平等院鳳凰堂壁扉画」『美術史学』9号 pp.51-64 1984年
- 27) ただし『仏説観無量寿経』によれば九品によって往生者の魂が入った蓮華が極楽の池で開くまでの時間差はある。阿弥陀浄土図で例外的に極楽浄土を斜めに表した九州国立博物館所蔵阿弥陀浄土図(所蔵番号 A80)は、浄土へのこの往生場面を描くものである。

本論の執筆において、延命寺本兜率天曼荼羅図は寄託先の大阪市立美術館が改修中のため、所蔵する延命寺より許可を頂いて石川温子学芸員撮影の写真図版を閲覧し、一部を参考図版に使用させていただいた。また根津美術館本兜率天曼荼羅は状態がよくないため展覧会以外での特別閲覧はできず、本田論学芸員の紹介で以前の「東北大学の調査チーム(代表泉武夫)」による撮影写真を閲覧し、一部を参考図版に使用させていただいた。結果として両者の細部写真を突き合わせて比較することができた。ここに記して関係者の皆様にお礼を申し上げます。

図版出典：延命寺所蔵兜率天曼荼羅図 大阪市立美術館石川温子学芸員撮影  
 ：根津美術館所蔵兜率天曼荼羅 「東北大学の調査チーム(代表泉武夫)」による撮影  
 ：東京国立博物館所蔵聖徳太子絵伝 ColBase  
 ：出光美術館所蔵真言八祖行状図『美麗 院政期の絵画』(奈良国立博物館特別展図録)  
 (いずれも原本はカラー写真で、モノクロでの視認性を高めるためコントラスト値を変更した)