

# 仏画における生身性について

— 五色糸と髮續

## はじめに

あたかも現前にいますようなホトケ、単なる仏像ではなく、意志を持つようなホトケ、直接的な御利益を与えてくれるホトケ。生身の定義は難しいが、通常のホトケ以上のなにかを持つホトケが生身のホトケであるようである。

彫刻においては、奥健夫氏が一連の論考の中で、耳孔や歯牙といった技法について詳細に述べ、味深く、単なる木彫ではない生身性を付加された作例について重要な点を示唆している<sup>(1)</sup>。近年では塩澤寛樹氏が『鎌倉大仏の謎』の中で、大仏の生身性について言及され<sup>(2)</sup>、古幡昇子氏も快慶が中心となって制作した、兵庫・浄土寺蔵の二十五菩薩面にも生身性を見出されるなど<sup>(3)</sup>、彫刻史では生身の観点からは重きポイントになっている<sup>(4)</sup>。

生身といえば、三国伝来（天竺・震旦・本朝）で梅檀瑞像とされ

仏画における生身性について

## 内田啓一

た京都・清涼寺の釈迦像や同じく三国伝来（天竺・百済・本朝）の長野・善光寺阿弥陀三尊<sup>(5)</sup>、因幡から橘行平を追って飛来したという京都・因幡薬師などが有名である。ともに鎌倉時代にはその姿の特徴をもって写され制作された模刻像が流行し、釈迦もしくは阿弥陀信仰そのものの隆盛があり、三国伝来の正統的な仏像であるという誇示に加えて生身という、二重の特筆すべき特徴をそなえたかたちとなって、造形的な継承がなされ、格段の信仰を得たことは周知であらう。

では、絵画における生身性とはなんだろうか。平安時代初期に空海が我が国にもたらした密教では観想が重視され、ホトケと一体となる入我我入観が実践された。ホトケを前にしてホトケの姿を觀じ、また、そのホトケの中に入っていくという。平安時代に描かれた美麗なる仏画は截金や彩色をもってホトケの身体を厳飾しているが、灯明でこれらの仏画を見れば、虚空に姿をあらわしたようにも見えるという<sup>(6)</sup>。高雄曼荼羅や小島曼荼羅、そして醍醐寺本の六字経

曼荼羅や大勝金剛曼荼羅、神奈川・龍華寺本愛染明王曼荼羅などの紺紙金泥や銀泥であらわされた仏画はある種のイリュージョンであり、幻影ともいえようが、これを生身のホトケと称することも可能であろう。その意では神護寺本釈迦如来画像（赤釈迦）などのように截金が多用されている平安仏画の諸作例もそうだろう。

しかし、それとは別に仏画対してなんらかの工夫が凝らされている作例がある。

例えば、鎌倉時代に隆盛した阿弥陀来迎図の阿弥陀の掌に五色の糸が括られている、もしくは括られていた痕跡を残す作例がある。京都・金戒光明寺本の山越阿弥陀が好例で、加須屋誠氏による詳細な論考がある<sup>(7)</sup>。この場合の阿弥陀如来は往生者にとつてはまさしく阿弥陀、生身仏であったと考えられるのである。また、禅林寺本の山越阿弥陀が結ぶ転法輪印の掌にも孔があり、糸の跡であろうと考えられている。いずれも山越阿弥陀である点と正面向きである点が注目される。

もうひとつの事例として、髪繡作例がある。基本的には描かれた仏菩薩の絵像なのであるが、仏菩薩の頭部だけを人毛をもちいて刺繡したもので、明かな意図をもって髪繡としていると思えるのである。

本稿では、法身と生身の関係や概念的な生身については言及せず、実査することができた作例の中でなんらかの工夫・装置を施された画像の中で五色の糸と髪繡について考え、純粹な絵画に付加された

装置を指摘し、絵画における生身性について言及してみたい。

## 一 彫刻における生身と装置

### 1 種々のしつらえ

彫像における生身性は耳穴の貫通・鼻穴の貫通、歯牙の取り付けであるいわゆる歯吹き、像内の五臓六腑、鈴などによる音声、着衣、植毛あるいは貼毛などが指摘されている。通例の彫像に一工夫がこらされており、人間と共通する特徴を部分的にでも備えたものである。耳穴・鼻穴の貫通作例は運慶作で真如苑の大日如来像や興福寺・無著世親像、東大寺の俊乘房重源像、奈良・大蔵寺の地藏菩薩像など類例多いようである。また、歯牙については奥健夫氏によって、様々な作例が論じられている<sup>(8)</sup>。筆者が調査した作例のなかでは広島・浄土寺の木像不動明王の歯牙取り付け（図1、2）の例が興味深い。鈴については同じく広島・安国寺の善通寺式阿弥陀三尊の阿弥陀像や個人蔵の阿弥陀如来像の像内に設置されている事例などが報告されている。

五臓六腑をそなえた事例で著名なのは、清涼寺釈迦像<sup>(9)</sup>であり、絹地で制作された五臓が像内に納入されていたものである。また、歯牙を納入し、瞳に黒曜石を嵌入するなど、人間に近づけようとする試みがなされている。南宋時代の神奈川県立歴史博物館蔵の観音菩薩像の像内にも五臓が納入されていたことで知られている。日本の

彫像にも像内納入の事例は多いが、像内を聖なる空間とみなしており、<sup>(10)</sup>五臓の類例はみられない。

着衣は奈良・伝香寺の地藏菩薩像や京都・広隆寺の聖徳太子像などが著名である。広隆寺像については、奥健夫氏によると、金剛三昧院本「太子生身供式」によって、供食や寒暖における対処法が規定されているといい、<sup>(11)</sup>まさに生きている聖徳太子に接するがごとく奉仕せねばならないのである。なお、広隆寺像には疑似聖遺物として、頭髮がある。祖師像のなかに着衣像が多いが、自らの宗祖の祖



図1 不動明王坐像 広島・浄土寺

仏画における生身性について

師を単なる木造と見なさない宗教上の格段の思いであろう。その場合、年中行事の中に衣替えもあり、我々と同様に庵断を感じるという意識がある。また、着衣同様にお身拭いも格段な信仰形態である。これも生身仏であるが故の仏事であろう。

さて、耳孔や歯牙、植毛、あるいは着装など、視覚的な面で特別なしつらえが加えられ、そして広島・安国寺の阿弥陀三尊像のように、頭中に鈴が籠められ、聴覚的な点でも工夫がなされていることを考えれば、ある種の装置を施すことによって仏像に生身を求めたものとも考えられそうである。通常の彫像には備えられていない装置によって、対する者にとって意識の異なる礼拝仏となるようである。

## 2 迎講本尊

装置という点では、建仁元年（一一〇一）、快慶作の兵庫・浄土

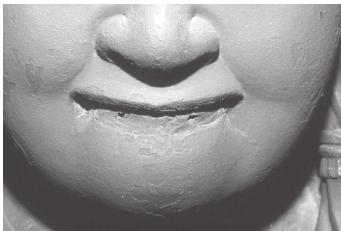


図2 不動明王坐像 口 広島・浄土寺

寺の阿弥陀裸形阿弥陀如来立像は迎講の時、本堂の阿弥陀堂から娑婆堂まで行道する像として知られている。裸形の阿弥陀如来で像高二六・五センチという行道像として大型であり、しかも着装像である。迎講に集会した衆庶は現実の衣を着した阿弥陀如来を直視することで自らの迎接を現実のものとして実感したに違

いない。

關信子氏がその一連の論考で明らかにされた、岡山・弘法寺、<sup>12)</sup>講阿弥陀像は人間が阿弥陀像を装着する仕組みとなっている。木彫とはいえ、内刳を最大限に施し、超軽量なものとし、内部には人間が肩の箇所で担ぐことができるように横棒を前後に渡した仕組みがある。いわば阿弥陀如来の着ぐるみなのである。この阿弥陀如来像を着した阿弥陀如来が迎講で浄土から娑婆へと動くという姿を参集した人々は目の当たりにするのである。今そこに現前する生身の阿弥陀如来を自らの臨終に際して来迎する阿弥陀如来のイメージと重ね合わせて往生を確信するのである。

關氏はこの他にも広島・米山寺の阿弥陀如来立像に人間が中に入る可能性を指摘され、岡山・誕生寺にはかつて同様な像があり、迎講で用いられていたものであることを明らかにした。本堂の本尊像は本堂内陣の安穩で聖なる場に安置され、人に触れられることもない。本堂像は静かに礼拝されるだけである。それに対し迎講像は担がれ動かされることで、転倒やなかに接触による損壊、また、悪天候などを含めて劣化や破損の可能性は数段高かったことと思われる。したがって現存作例は稀少であるが、迎講像は思いの外多く造像されていたであろう。普段は本堂の中央奥に安置され目に触れる機会もないのであるが、迎講像は法会場で公開される。登場することで衆目に触れるのであり、数年に一度行われる秘仏の御開帳に近いものがあると思われる。通常の仏像は当然ながら清浄なる造作

物であり、礼拝者側から法会や講を通じて働きかける。しかし、生身仏の場合は視覚的もしくは聴覚的に礼拝者へと働きかけるのである。

さて、彫刻作例ではないが、空海の入定信仰は生身信仰の最たるものである。石山寺淳祐が高野山奥の院にて入定した空海に触れ、その香りがいつまでも消えずに残るといった伝承や丹生明神と高野明神を従え、都率にいて、弥勒の下生とともに現世に戻るとの信仰は今に生きているという空海に対する生身信仰である。また、四国八十八箇所巡礼において、遍路が着する白装束に記された「南無大師遍照金剛」とともにみえる「同行二人」の文言は空海と二人という意であり、空海が今に生きているからこそ記される象徴的なものである。同行二人であるが故に辺路を無事に巡礼できるといふ安堵である。

## 二 絵画における装置 五色糸

### 1 来迎と五色糸

迎接図（来迎図）が迎講や臨終行儀の一連の浄土教儀礼のなかで本尊画像として奉懸されたことは良く知られている。頭北面西の臨終行儀における横臥姿勢と西方極楽浄土から来迎する様をあらわした阿弥陀聖衆来迎図の左斜めの構図との関連は大串純夫氏が指摘され、<sup>13)</sup>日本美術の右から左へと物語が展開し、右から左へと進んで行

くことは過去から現在、そして未来へと時間が推移するとの大前提をふまえ、阿弥陀如来迎が時空と逆行する左からの動きに着目したのが神原悟氏の興味深い見解である。<sup>14</sup>これは信貴山縁起絵巻の延喜加持の巻に登場する護法童子が左端から雲上にて虚空を疾駆する構図にもいえることであるという。

さて、赤・青・緑（黒）・黄・白の五色で構成される糸は臨終本尊の彫像や画像と臨終者が結ばれた証となる。法然上人絵伝などでもしばしば描かれているものである。法然上人絵伝では臨終本尊として、乗雲の阿弥陀如来迎図と五色糸によって結縁し、まさしく往生を遂げようとしている場面を多くみることができ、それは僧俗や貴賤の区別もない。巻一の漆時国臨終や巻十一の公継臨終での往生者は烏帽子を被り、狩衣を着た俗体の姿であり、巻四十三の湛空臨終や、信寂臨終、巻四十四の隆寛臨終は端坐、或いは横臥した僧侶の姿である。そして心寂臨終は雪の積もる寒々しい日にもかかわらず、粗末な小屋で筵を敷いただけの上に端坐合掌という富裕とはいえない僧・心寂の臨終場面である。しかも、阿弥陀如来画像はどうみても絹本著色ではなく、紙本淡彩のしかも紙表装で簡素なものである。それでも極楽への往生を遂げることができるという主張が法然上人絵伝にはある。

また、法然上人絵伝の中で、巻三十七の法然臨終の二週間前の儀礼では彫像と結縁している場面が描かれている。諸往生伝に記される臨終行儀では彫像の阿弥陀如来立像との五色糸による往生もしば

しばみられるのである。『栄花物語』<sup>15</sup>に記される藤原道長臨終ではみずからが建立した法住寺九仏堂で丈六阿弥陀に五色糸を結びつけて往生したのであり、権力者のなせる力業であるが、『法然上人絵伝』にみられる法然も悉皆金色の木造阿弥陀如来を臨終本尊としている。しかし、彫像を臨終本尊とすることができない場合は絵画なのである。

そもそも寛和二年（九八五）に源信が著した『往生要集』中之末<sup>16</sup>「第二臨終行儀者」では、『四分律鈔』を引用して、

其堂中置一立像。金薄塗之。面向西方。其像右手拳。左手中繫一五綵幡。脚垂曳地当安病者。在像之後。左手執幡脚。作從仏往仏淨利之意。

とあり、堂中に仏像を安置し、五色の幡を左手に繫ぎ、病者、すなわち往生者の左手に幡の橋を繋がせるといふ。このことはさらに永延二年（九八八）に源信が撰集した『横川首楞嚴院二十五三昧式』<sup>17</sup>にも、

佛像向西方。病人亦從後。佛像右手中繫五色之幡。授病者左手。將令執幡脚。當令成從佛往生之思。

と、往生を実感させるために仏像と繋いだ五色の幡を用いることが繰り返して規定されているのである。幡といってもそれほど幅広のものではないものらしい。彫像の阿弥陀如来を現実の阿弥陀如来として想定し、『往生要集』でいうところの「作從仏往仏淨利之意」、『横川首楞嚴院二十五三昧式』でいうところの「成從佛往生之思」

となり、極楽往生を体現させるのである。

その他、密教事相書で臨終儀礼をみてみると、興然『五十巻抄』<sup>(18)</sup>第六「臨終行儀」に、

花嚴經探玄記四云。依西国法。有欲捨命者。令面向西臥。於前安一立像。亦面西。以一幡頭掛象手指。令病人手握幡脚。口称

仏名。作随仏往生淨土之意云々

と、唐代にて華嚴經学の大成者として知られる法藏撰『華嚴經探玄記』<sup>(19)</sup>を引用して、五色ではないが、やはり彫像の手指に幡を掛け、その末端を持ち、念仏を称えると浄土に往生するとしている。

ところで、彫像に何かを装着して修法本尊とした事例に愛染明王像の左第三手に修法目的に応じて何かを握らせたことが想起される。

『瑜祇經』<sup>(20)</sup>第五品に説かれる愛染明王の像容が六臂の持物については「左下手持彼 右蓮如打勢」とのみ記されているだけである。

右手の蓮華が打つような勢いであらわされるのにもかかわらず、「持彼」との曖昧な文言しかないことから、平安時代後期の事相僧の間では解釈が拡がり、息災・増益・敬愛・降伏などの修法目的に  
応じて持物が異なるということになった。息災法には日輪、増益法には宝珠、敬愛法には人頭もしくは蓮華、そして降伏法には独鈷と持物を違えて修法に臨むのである。<sup>(21)</sup> 絵画の愛染明王の場合は「持彼」の場合に応じて換えることが描かれている以上、物理的に不可能であるので、それぞれの持物が描き込まれている。細見美術館本

の愛染明王画像は日輪、根津美術館本では宝珠という具合である。しかし、彫像の愛染明王像の左第三手は軽く握った拳として、持物がない場合が多く、拳の中にそれぞれに応じたものが握らされるのである。

これら彫像の場合でも五色糸が結ばれた阿弥陀如来像や手になにかを持たされた愛染明王像はその時点で意識的には生身の尊像となると思われる。もちろん仏像は入魂の時点で広義の意で生身となり、礼拝対象となるのだが、改めて付加的なものが添えられることによって、より一層の生身性が増長すると思われる。ここでの五色の糸もある種の装置と考えても良いかと思われる。

## 2 山越阿弥陀図と五色糸

絵画作例のなかで、五色糸が繋がっていた違例としてよく知られている画像には禅林寺本や金戒光明寺本の山越阿弥陀図がある。<sup>(22)</sup>

山越阿弥陀の大きな特徴は正面構図という点であり、正面構図であると往生者とまさしく向かうのであり、往生しようとする者と迎接する阿弥陀の相互の意志を確認しあうような意図があるようである。法然上人絵伝の湛空や信寂が掲げた臨終本尊阿弥陀来迎図は独自の左斜め構図である。このような斜め構図の阿弥陀来迎図に五色の糸が残る中世前期の作例は残念ながらみあたらない。

さて、山越阿弥陀としては名高い禅林寺本や金戒光明寺本の他にも栃木・現聲寺本や個人蔵の山越阿弥陀などが知られている。



図3 山越阿弥陀図 栃木・現聲寺

ここで注目したい現聲寺本(図3)は、絹本着色、縦一〇一・〇、横六十六・二の法量で、絹継ぎは右から、十三・三、四十・一、十二・八となっている<sup>(23)</sup>。やや目の粗い絹に画面下方に山と雲を描き、その山を越えて転法輪印の正面向き阿弥陀如来の胸上を画面一杯にあらわしたものである。阿弥陀如来の大きさはほぼ等身大である点注目される。阿弥陀如来の衣には宝相華文や卍繋ぎ文、麻の葉文等があらわされ、衣裏には編み目文が統一してみられ、丁寧な仕上がりである。やや退色著しいが、観察すれば山には松樹が描かれ、下方には水波があらわされ(図4)(図5)、清浄なる場としていることがわかる。画絹や描法、そして彩色から判じて十四世紀後半と判じられる作例であるが、山越という、それほど類例多くはないもの

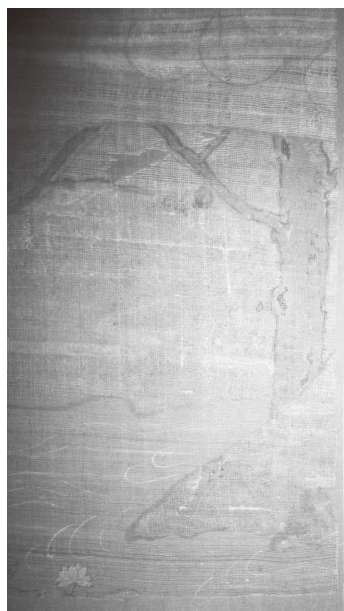


図5 山越阿弥陀図 部分  
水波(赤外線)  
栃木・現聲寺



図4 山越阿弥陀図 部分  
松樹(赤外線)  
栃木・現聲寺

であること、そしてさらに第一指と第二指の間には五色糸の跡が残されている(図6)点で注目される。さらに阿弥陀とともに湧き出る雲は山を越えたかのように向かって右から出ている。つまり北方から流れているのであり、往生者が阿弥陀と対峙すれば、頭上から雲が出ているようにあらわされているのであり、本図は明らかに臨終本尊と知られ、注目されるのである。



図6 山越阿弥陀図 部分 栃木・現聲寺

ここで興味深い点は阿弥陀如来の螺髪（わかげ）の周囲が金泥によって縁取られ、さらに頭光の内側にも金泥が刷かれていることであろう（図7）。これは眼前において、阿弥陀如来そのものを浮かび上がらせる効果的な技法とされるのである。現聲寺本同様に頭部を浮かび上げる工夫は和歌山・善照寺本の阿弥陀・

十一面・勢至三尊画像の阿弥陀如来頭部や滋賀・浄厳院本阿弥陀二十五菩薩来迎図、栃木・宝厳寺阿弥陀三尊来迎図等にもみられる。善照寺本の三尊は正面向きで脇侍に聖観音ではなく、十一面観音を配する点で特異な作例であり、十一面観音に対して格段の信仰があった者による画像と思われるが、十一面や勢至の頭部にはこの技法が用いられておらず、浮かび上がるのは阿弥陀如来の頭部だけである。また、浄厳院本の場合も二十五菩薩には施されておらず、阿弥陀の頭だけである。現聲寺本は阿弥陀如来だけの画像であり、その阿弥陀如来頭部に金泥がめぐらされているので、より一層鮮明に

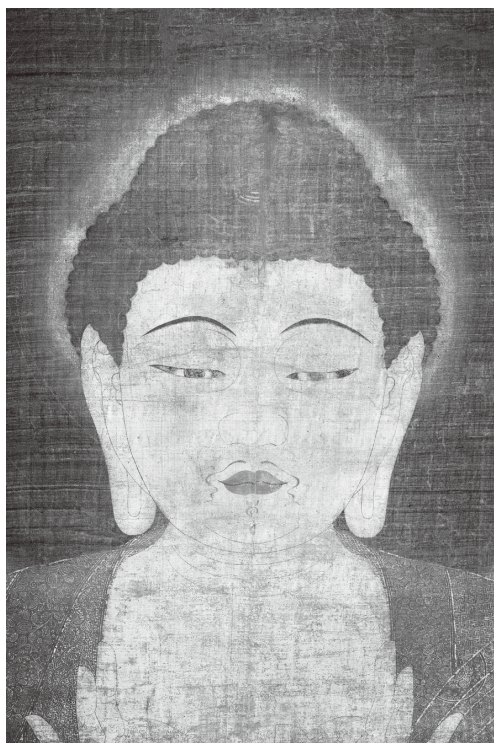


図7 山越阿弥陀図 部分 栃木・現聲寺

浮かびあがることだろう。この点は後述するが、個人蔵の阿弥陀如来画像にもみられる創意工夫であり、尊像が涌现するような視覚的效果を期待できるものと思われる。しかも本図の場合、阿弥陀如来が等身大であるので、往生者に親近感が覚えさせるものと思われる。なお、螺髪は現状では茶褐色に変色しているが、もともと通例の黒や群青ではないものと思われる。緑青など金属変化によって焼けた感があるが、当初どのようなものだったのか不明である。五色糸は結縁のためのいわば法具とでも言ってもよさそうであるが、なによりも阿弥陀画像を真の阿弥陀であると認識せねば意味がない。絵像としての阿弥陀如来画像に五色糸が括られ、往生者と結ばれた瞬間に生身としての阿弥陀如来が形成されるのである。



## 二 絵画における装置 髪繡

### 1 繡仏と髪繡

染織作例のなかに刺繡によって仏菩薩の姿や曼荼羅などを作成した繡仏がある<sup>(24)</sup>。中将姫伝説をもつ蓮糸綴れ織り当麻曼荼羅が著明であるが、古代にも多く制作され<sup>(25)</sup>、中世においては阿弥陀如来図や阿弥陀三尊来迎図、さらには阿弥陀三尊種子などの繡仏作例が知られており、思いの外作例は多い。また、繡仏は俗に女性の発願者が作成したともいわれるが、そこ点については再考すべきかも知れない。また、繡仏の作例に種子が多いことは文字の力という意味を含めて考えねばならない点である。また、種子曼荼羅などについても同様であろう。

さて、そのなか刺繡によって尊像を表現した繡仏には人毛を用いた髪繡作例が多くある。①繡仏の絹糸の一部に織り交せて人毛が混入されている場合と、②種子曼荼羅の種子が髪繡である場合、そして③仏菩薩などの頭髪にまさしく人毛が用いられている例がある<sup>(26)</sup>。②の種子に頭髪という作例はも多く、またこれも改めて考えるべき問題であるが、ここでは触れない。③の釈迦や阿弥陀の如来形の場合、身体や衣などはいわゆる色絹糸によって形成されるが、髪繡は螺髪として渦巻き状に整えられていることも注目しておきたい。作例として、徳川美術館蔵阿弥陀三尊来迎図<sup>(27)</sup>や滋賀・宝厳寺蔵阿弥

陀三尊来迎図、神奈川・龍華寺蔵伝十三仏図などがある。繡仏の制作目的は故人の追善供養である場合が多く、その人毛も故人の毛髪が用いられ、故人の遺徳を偲びながら一針一針の造仏作善を行うものと考えられている。伊藤信二氏も『繡仏』の巻末に「付論髪繡について」と特別な論を設けているので、今後注目されるものだろう。中世において毛髪が故人を偲ぶ形見であったことは、例えば鎌倉時代末期から南北朝時代の動乱を描き出した軍記物語『太平記』<sup>(28)</sup>巻第二に後醍醐天皇による鎌倉幕府倒幕の謀として知られる元弘の変をみてみたい。首謀者として六波羅探題に捕縛され、護送された鎌倉にて日野俊基の処刑が記された「俊基誅せらるる事ならびに助光が事」で、斬首ののち家臣の助光が京にもどり、奥である北の方に会うという内容のなかに、

いかにや、弁殿（俊基）はいつ頃に御上り有るべしとの御返事ぞ、と問ひたまへば、助光はらはらと涙をこぼして、はや斬られさせたまひて候ふ。これこそ今はのきはの御返事にて候へ、とて鬢の髪と消息とを差し上げて、声も惜しまず泣きければ……と亡き主君の毛髪と手紙を形見としている。さらに髪を形見した物語として、を同じく『太平記』の巻第三に記されるもので、後醍醐天皇が都を脱出し、南山城の笠置寺に籠もり、謀反としたが、あつけなく幕府軍に陥落され、後醍醐側の諸人が次々と処刑されていく「笠置の囚人死罪流刑の事 付けたり藤房卿の事」では、常陸国に流される藤房が今生ではもはや逢うことのできない左衛門佐局とい

う女房に対し、

中納言（藤房）鬢の髪を少し切つて、歌を書きそえてぞ置かれける。

黒髪の乱れん世までながらへばこれを今はの形見とも見よ

この女房立ち帰り、形見の髪と歌を見て、読みては泣き、泣きては読み：

と、藤房は自らの手によって鬢の髪を切り、和歌をしたためて形見としている。身体の一部であり、また、腐敗もしないという条件もあつただろうが、毛髪はまさしくその人であり、故人の代用品であり、偲ぶべきものだったのである。したがって、繡仏に毛髪が縫い込まれた髪繡は追善供養となるのである。

髪を繡仏にしたことについては『吾妻鏡』<sup>30</sup>第十六の正治二年（一二〇〇）正月十三日の条に源頼朝一周忌に際して、

十三日庚子。晴。入夜雪下。殆盈尺。垸飯。土肥弥太郎沙汰也。

迎故幕下將軍周闕御忌景。於彼法花堂。被修仏事。北条殿以下

諸大名群集成市。仏。絵像釈迦三尊一鋪。阿字一鋪以御台所御陰髪被奉繕之。

とあり、雪の積もる寒い日であつたようだが、法華堂において仏事が営まれ、仏として釈迦三尊画像と阿字のそれぞれ一幅が供養された。その阿字は北条政子の髪をもって刺繡されたものである。追善供養の本尊として繡仏が用いられ、故人の縁友である妻の毛髪が使用されている。

次いで、先にみた『太平記』だが、天正本『太平記』卷第二「俊基朝臣誅戮の事」に、俊基の女房が追善供養をすること、

七日七日の追善志を尽くし、涯分の御弔ひ哀れなりし日数の程

もなく、四十九日にもなりしかば、今は誰をか頼み、いつを待

つべき身ならねば、しばしの露の命をかく経で、草の緑だにあ

れども尋ぬべきにあらずとて、いまだ盛りにもならぬ花の御姿、

墨の衣にやつし替へ、御髪にては自ら三尊一幅の来迎の象を縫

はせ、御座せし仁和寺の傍らに柴の庵をかりそめに、結ぶとも

なき閑居をして、一両の伴侶を設け、二六時中の行業には、過

去幽霊、出離生死、頓証菩提と祈つては：

とあり、俊基の七七忌の追善供養として、尼となつて、自らの髪にて阿弥陀三尊来迎の繡仏を制作させ、仁和寺近くの庵にて菩提供養の作善を重ねている姿を知ることができる。この場合、亡者の髪ではなく、自ら落飾した出家の髪が用いられている。故人にせよ、自らにせよ、髪を用いる、という点が重視されるのかもしれない。と、いうようりも、『吾妻鏡』や『太平記』をみる限りでは、追善を営む側の問題であるのかもしれない。いずれにせよ、菩提を弔うために繡仏が制作されたことが理解される。しかも『太平記』という歴史物語で、多くの人に親しまれた内容の一文に髪を混せて繡仏としたことが記されているのは、髪繡が人々に浸透した造仏作善であり、中世の人々に納得されるものであつたことが考えられる。<sup>32</sup>

しかし、その一方で、しばしば、指摘されることではあるが、

『法苑樹林』<sup>33</sup> 第四十には、三種舍利として、骨舍利と髮舍利、そして肉舍利があるのであり、<sup>34</sup> 髮繡には格段の意があると思われる。形見であり、そのものであり、聖なる舍利であるという、多面性をもったものであろう。

## 2 絵画における髮繡

絵画と髮繡という点で、神奈川県立歴史博物館の金剛界曼荼羅図や静岡・伊豆山神社の法華曼荼羅図は描かれた種子曼荼羅に種子の部分だけ髮繡という興味深い作例で、絵画における髮繡の定義にあてはまるが、先述のように種子曼荼羅については改めて考えてみたい。絵画における髮繡作例についてもいくつかの作例を見出すことが



図8 涅槃図 広島・浄土寺

できる。

尾道・浄土寺に伝来する涅槃図は釈迦の涅槃の様子と集会した菩薩や羅漢、王族、そして様々な動物が描かれた図の周囲に、あたかも当麻曼荼羅の周辺形式を借用したかのように区画を設け、阿闍世説話や明恵撰『涅槃講式』の一部を盛り込んだ興味深い作例である(図8)。その中心である涅槃に入り、宝床に横臥する釈迦(図9)の羅髮には人毛が用いられている(図10)。発願者関係の故人の毛髪を用いたことも想像され、追善供養の意味ももちろん想定せねばならないが、この場合は生身性をみいだしたい。二月十五日に奉懸



図9 涅槃図 釈迦 広島・浄土寺

する涅槃図という公開性の高い絵画の場合は、当然、衆目に触れる機会が多いはずであり、故人の追善という極めて個人的な作善よりも、髮繡によってなにかを



図10 涅槃図 釈迦頭部  
髮繡 広島・浄土寺



図11 阿弥陀如来来迎図  
愛知・宝国寺

顕示・教唆する目的があると思えるのである。特に浄土寺本の制作背景には鯨井清隆氏によると、西大寺流の律僧の活動が考えられるのである<sup>(35)</sup>。西大寺は周知のように叡尊によって鎌倉時代中期に復興された寺院である。涅槃会もしくは涅槃講という衆庶の仏事参集が顕著となる鎌倉時代という時代性を考慮しても、西大寺流の貴賤をとわない作善勸進が目され、髪繡に格別なる意図を見出すべきと思われるのである。

さて、ここで興味深い作例として、愛知・宝国寺本の阿弥陀如来来迎図(図11)を紹介してみたい<sup>(36)</sup>。蓮糸綴れ織りで制作したとされる、奈良・当麻寺の中将姫の生髪が用いられているとの伝承をもつ点も面白い。中世において当麻曼荼羅そのものに対する信仰とその転写本の作成は縮小本を含めて隆盛したが、それが中将姫の極楽往生の説話をともなうものである。

絹本着色、掛幅装で縦一〇六・九、横三九・一センチ、阿弥陀如来像自体は九十七センチ弱という法量で、いわゆる三尺阿弥陀である<sup>(37)</sup>。

踏割蓮華に立ち、乗雲の正面向き阿弥陀来迎図である。飛雲の尾は右後ろに流れており、正面構図ではあるが、左からの来迎、つまり西方極楽浄土からの来迎を示す形式である。像容は悉皆金色で来迎印を結び、衣には網文や二重斜め格子文、雷文をみせ、袈裟の田相部に卍繫、条部に蓮華唐草など多彩な文様をみせる点でも同時期の阿弥陀来迎図と変わらない典型的な作例なのであるが、髪繡である点が大きな特色である(図12)。

一見したところ繡というよりも髪を数本束ねて右旋として貼り付けているようにもみえるが、詳細に観察すれば、纏い繡で縫いつけているのがわかる(図13)。毛髪に特に撚りはない。いまひとつ特徴的な点は面長の顔をみせる阿弥陀如来の目は明らかに下方へと視線を投げかけていることで(図14、15)、本図に対峙するというよりも、崇拜し扱ひ所とする観者を捉えている表情となっている。本図は明らかに往生せんとする者を迎接する姿であると考えられよう。

加須屋誠氏によって諸往生伝にみられる往生本尊が整理されているが、そこでは彫像や曼荼羅、絵像など様々である。このような独尊阿弥陀来迎図は法然上人絵伝などから推察すれば、臨終本尊として奉懸される画像である。法然上人絵伝についても、加須屋氏が臨終場面を詳細意に観察・分類されており<sup>(38)</sup>、それを参考にすれば、阿弥陀来迎図が臨終儀礼で用いられる事例は多い。

一方、繡仏における髪繡は追善供養として故人の遺髪が用いられる場合があるようであるが、臨終本尊であるならば、髪繡は追善供

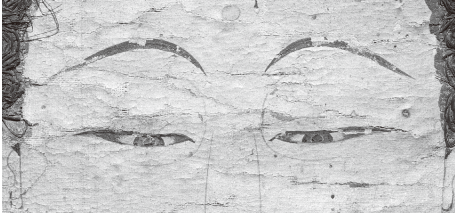


図 15 阿弥陀如来来迎図 愛知・宝国寺



図 16 阿弥陀如来来迎図 愛知・宝国寺



図 12 阿弥陀如来来迎図 愛知・宝国寺



図 13 阿弥陀如来来迎図 髪繡  
愛知・宝国寺

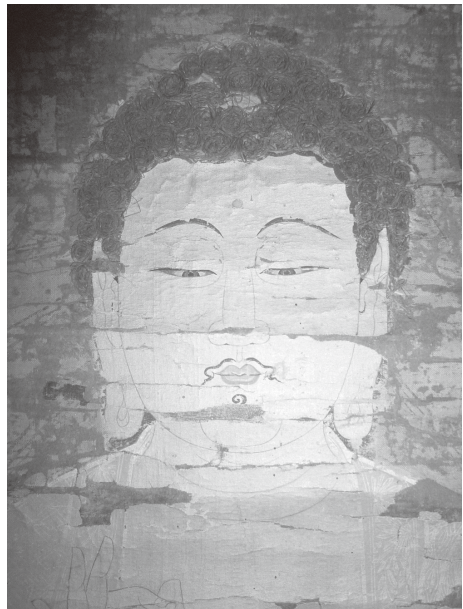


図 14 阿弥陀如来来迎図 (赤外線)  
愛知・宝国寺

養ではありえない。阿弥陀来迎図が生前供養の逆修本尊とも考えられるが、それならば頭髪を髪繡とし、視線を下方に投げかけている意味はより不鮮明となる。

また、本画像は剥落によって定かではないが、阿弥陀如来本体の周りを数センチづつ群青により輪郭塗りをしており、その他は淡い色を配することによって阿弥陀如来を一層浮かび上がらせているような効果的色彩が施されているのである(図16)。技法は異なるが、先にみた現聲寺本の山越阿



図 17 阿弥陀如来来迎図  
(裏面) 愛知・宝国寺



図 18 阿弥陀如来画像  
個人蔵

弥陀図と同様な目的が想定されよう。視覚的に阿弥陀如来像を虚空に涌现するかのようにならわし、悉皆金色で光り耀き、羅髪は人毛によって黒光りを呈示する。臨終本尊の装置としては巧妙に工夫が凝らされた作例と考えられるのである(図17・裏面)。

ここで個人蔵のさらに興味深い阿弥陀如来画像について注目してみたい(図18)。現在は額装となつているものだが、当初は掛幅装であったらう。<sup>39)</sup> 絹本着色、縦八九・七、横三七・六センチで、前述の宝国寺本よりも一回り小型である。



図 19 阿弥陀如来画像 個人蔵

鎌倉時代後期の作例である。髪繡であることは宝国寺本と同様だが(図19)、頭光内部を除去し、身光の通常種子があらわされる円光も除去されているのである。これが近世もしくは近代に入ってから



図20 阿弥陀如来画像 個人蔵



図21 阿弥陀如来画像 個人蔵

は前後するが、現聲寺  
本や宝国寺本の涌現化  
をさらに進化させた工  
夫である。

ら削除されたことも想定されるが、後世になつての補筆や補彩はしばしばみられるが、削除はあまりに激しい改変であるので、少々考えにくいものである。しかもやや粗雑に切除されており、やや火急的な状況での切除とも思えるのである(図20、21)。

さらに注目されるのは、来迎印を結ぶ両手の頭指と大指には明らかに補修の跡が認められ(図22、23)、これが五色の糸を結びつけていた痕跡であることは容易に想像されるのである。頭光や身光の一部を削除してある点はおそらく背後から光を照射し、阿弥陀如来時代を浮かび上がらせるための装置であると想像される。制作年代



図23 阿弥陀如来画像 左手 個人蔵



図22 阿弥陀如来画像 右手 個人蔵



図24 阿弥陀如来画像 個人蔵

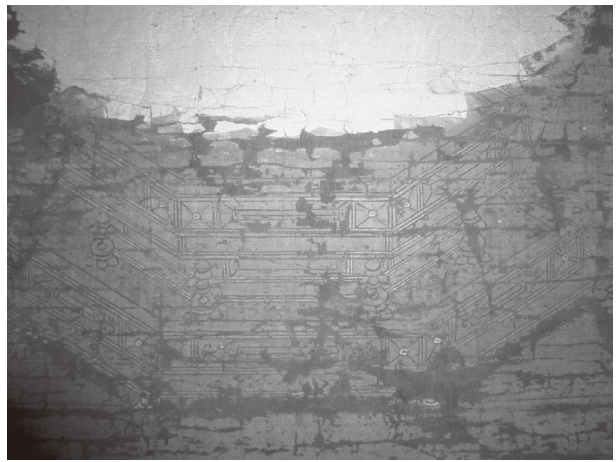


図25 阿弥陀如来画像（赤外線）個人蔵

化したように思えるが、いまひとつ明らかではない。

いずれにせよ、髪繡でしかも背後からの光によって輝く阿弥陀如来として浮かび上がる仕組みになっている画像であり、描かれた阿弥陀如来が演出によって生身の阿弥陀如来へと変容するものと思われる。

その他髪繡の作例は室町時代の作例であるが、岡山・定光院本、香川・金刀比羅宮本などが知られているが、実査していないので、今後の報告としたい。また、中世において髪繡作例は多いと思われるので、さらなる考究が必要と思われる。

### おわりに

もうひとつ注目したいことは、本図の特色は来迎雲に踏割蓮華ではなく、蓮台の下方に六角框が描かれている点である（図24、25）。阿弥陀如来独尊であると、多くは乗雲にあらわされ、あたかも極楽浄土から迎接しているかのような姿に描かれる。それによって自らの往生の確約となるのだから、来迎形は当然であろう。しかし、本図の場合は框が配され、彫像写しのようなものとなっている。これは先述したように、臨終本尊として、彫像との五色糸による結縁が多くみられるが、本図の場合も寺院本尊を意図的に絵画

以上、来迎図、とくに山越阿弥陀図にみられる五色糸と阿弥陀来迎図にみられる髪繡作例、そして阿弥陀如来を涌现させるような技法について、中世仏画のなかから現聲寺本山越阿弥陀図、宝国寺本阿弥陀来迎図、個人蔵阿弥陀如来図を手がかりに考察してみた。

五色糸は往生者との関わりであり、髪繡も人毛という生身の人間との関わりである。涌现は視覚の問題であるが、観者だけが体感す



ることのできるものである。

彫像という立体物に対して平面の絵画ではそれほど工夫を凝らすことは難しい。江戸時代になって、浮絵と称される3D絵画やからくり絵といったトリックのような絵画が制作されるが、それは絵を楽しむためのものであり、絵画は鑑賞の対象物であり、中世の仏画のように絵画が生身となるものではない。

彫刻で生身とされる歩行や歯吹きは絵画にあってもそれは生身とされない。歩行は文殊菩薩や普賢菩薩、大威徳明王のいわゆる走り大威徳が描かれても、ある形式でしかない。歯吹きも阿弥陀二十五菩薩来迎図の奏楽菩薩や維摩などみられるが、これも生身ではない。絵画における生身についてはあまり論じられることもなく、<sup>34</sup> 作例もそれほど多いとは思えない。しかし、五色糸も髪繡も数度の改装によって補修され、現状では判断しにくい場合もある。現聲寺本の掌にはわずかな孔を確認するだけであり、浄土寺本涅槃図の釈迦頭部の髪繡も毛髪はかなりの本数が脱落しており、地色の紺がみえている状態である。

僧侶や修行者に求められるホトケの観想や阿字観、また、常行三昧など高度な修練と経験を必要とすることだろう。ホトケを観ずることは凡夫には難しく、まして生身仏にまみえることは凡夫にはおおよそ不可能なことである。それゆえ逆に靈験譚などを加え、なん人もまみえることのできる生身仏としての本尊が喧伝される場合もあるだろう。誰しも生身仏に逢いたいのである。

## 仏画における生身性について

本稿でみた、五色糸や髪繡、そして涌現を可能にする技法はおそらく凡人でも生身仏をまのあたりに体感できるものだったのでなかろうか。装置を備えた、方便とでもいえる仏画であると思われる。

### 注

(1) 奥健夫

「裸形着装像の成立」(『MUSEUM』五八九号、二〇〇四年)

「生身仏像論」(長岡龍作編『講座日本美術史4造形の場合』所収、東京大学出版会、二〇〇五年九月)

「仏像の生身化について―裸形着装像を中心に―」(『説話文学研究』四十三号、二〇〇八年七月)

(2) 塩澤寛樹「鎌倉大仏の謎」(歴史ライブラリー二九五、吉川弘文館、二〇一〇年五月)

(3) 古幡昇子「兵庫・浄土寺菩薩面の制作者と造像背景―快慶・迎講・精進信仰」(『佛教藝術』三〇六号、二〇〇九年九月)

(4) そのほか彫刻史では

① 長岡龍作「古代日本の『生身』観と造像」(『美術史学』二十九号、二〇〇八年三月)

② 紺野敏文「仏身と造像―法身・生身・カミ」(『哲学』一二七号、二〇一一年三月)

③ 山本勉「生身仏―仏教美術における生の意味と造形」(『清泉女子大学キリスト教文化研究所年報』十九、二〇一一年三月)

などがある。

(5) 『佛教藝術』三〇七号、善光寺特集各論文参照(二〇〇九年十一月)

(6) 真鍋俊照「邪教立川流」(筑摩書房、一九九九年一月)

(7) 加須屋誠「仏教説話画の構造と機能」(中央公論美術出版、二〇〇三年)

- 二月)
- (8) 前掲奥論文注1
- (9) 長岡龍作「清涼寺釈迦如来像と北宋社会」(『國華』一二六九号、二〇〇一年十二月)及び奥健夫「清涼寺釈迦如来像」(『日本の美術』No.五二三、至文堂、二〇〇九年二月)
- (10) 拙稿「仏教版画の聖なる造形と納入空間の一特色」(拙著『日本仏教版画史論考』所収、法藏館、二〇一一年二月)参照
- (11) 前掲奥論文注1
- (12) 關信子「迎講阿弥陀像考I~IV」(『佛教藝術』二二二号、一九九五年七月、二二三号、一九九五年十一月、二二四号、一九九六年一月、二二八号、一九九六年九月)
- (13) 大串純夫「来迎芸術」(法藏選書二十一、法藏館、一九六三年三月)
- (14) 榎原悟「日本絵画のあそび」(岩波新書五七四、岩波書店、一九九八年八月)
- (15) 『新訂増補国史大系』
- (16) 『恵心僧都全集』第一
- (17) 『恵心僧都全集』第一
- (18) 『真言宗全書』二十九卷
- (19) 『大正新脩大藏經』第三十五卷、No.一七三三
- (20) 『金剛峯楼閣一切瑜伽瑜祇經』(『大正新脩大藏經』第十八卷、No.八六七)
- (21) 根立研介「愛染明王」(『日本の美術』No.三七六、至文堂、一九九七年九月)及び拙稿「愛染明王画像二題―根津美術館本とMOA美術館本」(『佛教藝術』二六八号、二〇〇三年六月)
- (22) 中野玄三「悔過の芸術」(法藏選書十三、法藏館、一九八二年四月)
- (23) 絹目経緯 経三十二本 緯四十四本(一センチ四方)
- (24) 小笠原小枝「染織(中世編)」(『日本の美術』No.二六四、至文堂、一九八八年五月)
- (25) 古代の繡仏については、肥田路美「勸修寺繡仏再考」(『佛教藝術』二二二号、一九九四年一月)、同氏「繡仏研究 七、八世紀の二つの作品を中心に」(『鹿島美術研究年報』第十一号別冊、鹿島美術財団、一九九四年十一月)及び沢田むつ代「法隆寺献納宝物の金銅灌頂幡と繡仏」(『MUSEUM』五五四号、一九九八年六月)を参照。
- (26) 伊藤信二「繡仏」(『日本の美術』No.四七〇、至文堂、二〇〇五年七月)
- (27) 山本泰一「来迎繡仏の一遺例 徳川美術館阿弥陀三尊図繡仏」(『金鯢叢書』第四輯、一九七七年三月)
- (28) 前掲伊藤著書注26
- (29) 山下宏明校注『太平記』一(『新潮日本古典集成』、新潮社、一九七七年十一月)
- (30) 『新訂増補国史大系』
- (31) 長谷川瑞校注『太平記』一(『新編日本古典文学全集』五十四、小学館、一九九四年十月)
- (32) この「三尊一幅の来迎の象を縫はせ」との文言は天正本『太平記』(前掲注31)にのみみられるもので、その他では、慶長八年古活字本を底本とした、山下宏明校注『太平記』一(前掲注29)や流布本としての元和八年製版本を底本とした、岡見正雄校注『太平記』一(角川文庫、角川書店、一九七五年十二月)では記述がない。例えば、前者には、  
四十九日と申すに、形のごとくの仏事営みて、北の方様をかへ、こき墨染に身をやつし、柴のとほその明け暮れは、亡夫の菩提をぞとぶらひたまひける。  
となっており、俊基の七七忌に仏事を営んだとしか記されておらず、また、北の方も出家したが、仁和寺近辺に庵を構えたことも記されていない。阿弥陀三尊来迎図の繡仏制作についてもみあたらない。
- (33) 『大正新脩大藏經』第五十三卷、No.二二二一
- (34) 『覚禪鈔』(『大正新脩大藏經図像部』第五卷)第二百二十八舍利には次のように記されている。  
三種舍利

珠林四十云。舍利有三种。一骨舍利。其色白也。二髮舍利。其色黑。三是肉舍利。其色赤也云々

そのままの引用であるが、髮舎利の色は黒であるという。髮繡の人毛は当然だが漆黒である。

- (35) 鯨井清隆「広島浄土寺所蔵仏涅槃図再考」(『美術史』一七一号、二〇一年十月) 鯨井氏は旧軸木の墨書銘「文永十一年粉河寺僧随覚房生年四十七也七月十日」より随覚房鏡恵に着目し、西大寺のなかで、叡尊の高弟であることや西大寺と粉河寺との関係、そして周辺区画の引用と特色について明らかにした。

- (36) 本図には明治二十四年(一八九一)の次のような監査状が付属する。  
監査状

第五九〇八号 愛知県下 宝国寺

一 弥陀如来繡像 伝中将姫生髮ト云 絹地 縦三尺五寸五分 横二尺二寸九分 一幅

右美術工芸上ノ參攷トナルヘキモノト認定ス  
明治二十四年八月一日

臨時全国宝物取調局臨時監査掛 赤塚 輯 印

臨時全国宝物取調局臨時監査掛 山名貫義 印

臨時全国宝物取調局書記兼臨時監査掛 小杉温邨 印

臨時全国宝物取調掛正七位 黒川真頼 印

臨時全国宝物取調委員從四位 濱尾 新 印

臨時全国宝物取調委員長正三位勲二等 九鬼隆一 印

全国宝物調査が始まり、早期に価値ある文化財と認められたようである。

- (37) 絹目経緯 経四十本、緯三十八本(一センチ四方)

- (38) 前掲加須屋著書注7

- (39) 次のような墨書がある。

巨勢公持筆 天元年中ノ人

絵師を天元年中(九七八〜九八三)の巨勢公持とされており、もとより画師比定としては不可能であるが、恵心僧都源信が『往生要集』を

著し、市聖空也が活動し、浄土教と極楽浄土が人口に膾炙しはじめた時期に相当させている点が面白い。

- (40) 絹目経緯 経四十四本、緯五十二本(一センチ四方)

(41) 絵画における生身を論じたものに、梅澤恵「羅漢図における『生身』性とその図様」(『アジア遊学』一二二号、日本と《宋元》の邂逅―中世におしよせた新潮流―、二〇〇九年五月)がある。宋代絵画にみられる現実性をおびた画像について述べ、羅漢画像の生身性について言及されている。しかし、それは宋代絵画と鎌倉絵画の問題を含めて、我が国には波及しなかったものであるらしい。

#### 付記

調査及び図版掲載については、柴田全順氏、桑原弘善氏、関隆氏、秋元雄史氏に格段のご配慮を賜り、栃木県立博物館本田諭氏と茨木恵美氏には調査にて協力を賜った。ここに記して厚く御礼申し上げます。なお、宝国寺本、個人蔵、現聲寺本の調査及び写真撮影にあたっては鯨井清隆君の協力を得た。