

浄瑠璃寺九体阿弥陀中尊像の光背飛天像に関する一考察

高橋 知可

はじめに

京都、浄瑠璃寺の九体阿弥陀如来坐像は、その安置形式において唯一の現存作例であり、定朝様を色濃くあらわす優れた像である。しかし、その成立については多くの研究が重ねられているものの確実な年代は未だ示されておらず、近年では中尊像が脇仏に先立つ成立との見方がある⁽¹⁾。さらに中尊像は、天喜元年(一〇五三)の平等院鳳凰堂阿弥陀如来坐像の像容に近似していることから、その成立を十一世紀後半に遡らせる見解も唱えられている⁽²⁾。こうしたなか、平成三十年(二〇一八)度から五カ年にわたって行われた九体阿弥陀像の保存修理事業は、前回の明治四十二年(一九〇九)の修理から凡そ一一〇年ぶりであったため、何らかの新発見が期待された。しかし、令和五年(二〇二三)三月の修理完成に際して新発見の報告は得られなかった。

ところで、中尊像の現存光背は江戸時代の後補だが⁽³⁾、その光背周縁部に配された四軀の飛天像は、井上正氏や⁽⁴⁾、田中義恭氏の研究によって⁽⁵⁾、造像当初乃至それに近い頃の作との見解が示されている。これは、中尊像と飛天像が同時に制作された可能性を示すものであり、中尊像の成立を考察するうえで極めて興味深い問題である。しかし、これまで光背の飛天像について論じられることは殆どなかった。

そこで本稿では、この四軀の光背の飛天像に着目し、加えて浄瑠璃寺旧蔵と伝わるメトロポリタ

ン美術館に收藏される飛天像をあわせて検討し⁽⁶⁾、その造形特徴から光背飛天像の性格と制作意図について私見を述べてみたい。

第一章 中尊像の光背飛天像

浄瑠璃寺九体阿弥陀像のうち、中尊像の光背は二重円光で頭光は八葉蓮華、周縁部に化仏七軀、飛天四軀を配し、正面全体に凡そ千軀の小化仏をあらわす漆箔の千仏光である(図1)。脇仏八軀の光背は、二重円光に頭光は八葉蓮華、周縁部に宝相華や虫、鳥(鳳凰)などが刻出された板光背である。中尊像の光背は、寛文八年(一六六八)に千仏光として新造されたことが二重円相部の背面に銘文として印刻されており、脇仏も一号像光背の背面に、文正元年(一四六六)新造の次第が墨書されており⁽⁷⁾、九体阿弥陀像は全ての光背が後補であると明らかにされている。しかし、中尊像光背の周縁部に配された四軀の飛天像、脇仏光背の頭光八葉蓮華、およびその光脚の一部については、当初もしくはそれに近い頃の制作であることが指摘される⁽⁸⁾。

すなわち、中尊像の光背の飛天像(以下、中尊飛天像とする)について、井上氏は、「飛天四軀は当初光背に付していたものであり、胎藏界大日如来を頂に、左右に六軀ずつの計十三軀で構成されており、藤原式飛天光背の飛天としては古様な形式をもつずば抜けた出来栄えの作」との見解を示されている⁽⁹⁾。また田中氏は、「像容の検討から飛天は中尊像の造像年乃至それに近い頃のものであり、当初の光背は胎藏界大日如来を中心とした飛天光であった可能性」を井上氏と同様に指摘される⁽¹⁰⁾。右の見解に従えば、現存の飛天像四軀は当初の光背から取り外され、寛文八年の光背新造に際して新造の化仏と共に荘嚴されたものということになる。加えて、この時に飛天像が四軀

しか用いられなかった理由は、新造以前の中尊像光背は劣化が甚だしく、十二軀程度あった飛天像も損傷、もしくは散逸していたため保存状態の良い四軀が新造の光背に残されたものと想定される。そこで、まずこの中尊飛天像について詳しくみていくことにしたい。

中尊飛天像は、像高は二八cm前後に整えられており⁽¹¹⁾、頭から足下の雲までを桧の一材でつくり、黒漆の下地に漆箔仕上げである⁽¹²⁾。いずれの飛天像も頭体と雲坐は漆箔の剥落が著しく、下地の黒漆が多く露出する。一方、天衣と雲坐の尾の一部は漆箔の状態がよく、彫口も鋭く残されていることから新造時の後補とみられる。以下、各飛天像を識別するため、光背に向かって右上方の飛天像を北1号、下方を北2号、左上方を南1号、下方を南2号と呼び、順に検討していく(図2)。

まず北1号像は、体に比べて頭部が大きい姿にあらわされ、体軀は抑揚の少ない瘦身につくられる。服制は、左肩から右脇に条帛をかけ、腰で二段の折り返しをつけた裙を纏い、天衣を翻して渦を巻く霊芝雲の上に安坐する。

次に細部をみていくと、頭部は後補と思われる金属製の宝冠に覆われて観察しづらいが⁽¹³⁾、地髪はまばらに粗目の毛筋彫に梳られており、髻は高く結い上げた垂髻である。

顔部は、丸顔で、眉は大きく弧をえがき鼻梁につづく。目は切れ長で伏目につくられ、上瞼は眼球を覆って豊かに膨らみをみせる。鼻は鼻梁をほとんどあらわさない小づくりであり、唇は上唇を山型にして、口角の端をわずかに上げる。顎は丸く、心持ち上向きに突きだしてかたちづくられる。耳は顔部に比して大きく、耳朵に環状をあらわす。丸顔に眉と目が大きくあらわされ、顎を明瞭につくるところは中尊像の相貌に近似する。

ついで体幹部は、三道を明瞭に刻み、胸の抑揚はなく平板である。肩から上腕にかけては丸みのあるなで肩につくられる。右手は上方に高く伸ばし、左腕は屈臂して胸前におく。軽く握った手指

の様子からは、棒状の物を執っていたようである。恐らく幡の柄を両手で高く捧げていたか、バチで打ち鳴らす鞆鼓を持物としていたと考えられる。

脚部は、膝張りは狭く、右脚を前にして足裏を正面にむけた緩やかな安坐に組まれる。足裏は踵を上、つま先を下にした特徴的な坐法にあらわされており、五指の関節、指先の丸い肉づきまで克明に刻む。裾は写実的とはいえない直線的な襷で形式的に刻まれる。

雲坐は、リズムカルな膨らみをつくりながら渦を巻く靈芝状である。輪郭を稜線で刻み雲形にあらず部分と、面取りにて雲をかたちづくる部分が組み合わされた複雑なつくりである。

次に、北2号像をみていく。頭体と顔の像容、及び服制、雲坐のつくりについては北1号像に近似するものである。同様に後補と思われる宝冠と瓔珞を着す。

頭部の垂髻のつくりについて、(図3)を参照されたい。北1号像では確認できなかったが、高く結い上げた髻の結び目から髪を輪状に束ねて左右にたらししていることが看取される。加えて天冠台を着し、前方に宝冠らしきものを付していることも窺える。北1号像との顔のつくり、地髪のあらわし方の近似に鑑みれば、垂髻の形状、及び加飾については中尊飛天像四軀に共通するものであらう。

相違点は、腕のつくりと坐法である。両腕は肘を屈臂させて左右に開き、手首を腹前に位置し、掌の指を揃えて心もちそらし気味に前に突き出す。このポーズから窺える亡失の持物は、掌で打ち鳴らす腰鼓などであろう。判然としないが裾の返し布の中心付近に釘穴のようなものが二点みられることを付記しておく。脚部は、雲上で膝を揃えて跪坐し、その足先まで裾の裾で覆う。

南1号像は、像容、服制ともに北1号像に近似する。四軀の中では造作が最も明瞭に残っており、とりわけ下唇から顎にかけて抑揚と量感が注目される。顎には頤唇溝をつくり、これは中尊像にもみられる特徴的なつくりであり、よく似た造形といえよう。

両腕は屈臂して、胸前で左手を上にして持物をささえるポーズをとる。心持ち俯き加減にして伏した目の視線はその手元に向けられており、こまやかな動きをみせる指の造作からは尺八のような縦笛を奏でるようである。雲上でやや膝を崩して跪坐する。裙は跪坐した足先までを覆っており、脚に沿って流れるように襷を柔らかく刻み、薄い布の質感が窺える。

最後に南2号像である。両手を屈臂して脇をしめた姿につくられる。指先で小さなものをつまむようにして軽く握るところから、亡失した持物は銅拍子か饒鉞であろう。

坐法については、右脚付近に亀裂と欠損があり雲坐とともに補修の痕が窺われるため判じづらいが、裙の下に膝頭が窺われ、他の飛天像に比して裙が左右に大きく張り出してつくられていることからみて、両足を大腿部の外に置く割坐に近い緩やかな跪坐と思われる。

さて、ここまで中尊飛天像四軀を観察してきた。四軀の飛天像は、一様に体軀より頭部が大きいバランスにつくられており、童子のような愛らしい印象を与える像である。加えて、楽器を執る姿と、伏目で口角を上げて微笑むような相貌からは温和な菩薩が思われ、中尊像を供養する性格を帯びた飛天像であることは疑いのないことである。

さらに、弧を描く眉と上瞼をふつくとつくる大きな切長の目、頤唇溝をつくる顎の造作といった飛天像の相貌は、中尊像のそれに近似するものであり、平安時代後期にみえる定朝様の特徴を顕著にあらわす。加えて、結い上げた髪を輪にして左右に垂らす垂髻の形式は、同様に平安時代後期の特徴をみることができ⁽¹⁴⁾、先述した井上氏、田中氏による中尊飛天像の制作年代とも合致するものである。すなわち、これら四軀の飛天像は中尊像と同じ時期につくられた飛天光に配された当初像として大過ないものである。

ところで、この中尊飛天像と同様に、中尊像の光背に付されていたと伝来する飛天像がメトロポリタン美術館に二軀収蔵されている。この飛天像については来歴が曖昧なためか、これまで中尊飛

天像との関連については詳細な検討がされてこなかった。そこで、次章ではこれを詳しくみていきたい。

第二章 伝浄瑠璃寺旧蔵飛天像

ニューヨーク・メトロポリタン美術館に収蔵されるバーク・コレクションの飛天像二軀は、政治家で作家としても著名であった小泉策太郎（小泉三申）の所蔵品を収録した、大正十五年（一九二六）出版の『柯蔭精舎真鑑』に「元浄瑠璃寺光背二十五菩薩ノ一」として画像と共に掲載される⁽¹⁵⁾。目録には「二体とも、もとは京都の浄瑠璃寺の阿弥陀仏の中尊に付随していたもので、様式からして、一一世紀から一二世紀にかけて制作されたもの」とされる⁽¹⁶⁾。その後の来歴は不明ながら、一九八七年に飛天像一軀はバーク・コレクションに収められ、もう一軀の飛天像も一九九二年に、ドイツ・ベルリンの個人コレクションであったものが、杉本博司氏によってバーク・コレクションに収められた⁽¹⁷⁾。

右の、「阿弥陀仏の中尊に付随していた」とする記述を踏まえるならば、おそらく寛文八年に中尊像の光背が新造された際、もしくは明治元年（一八六八）の神仏分離政策による影響で浄瑠璃寺が無住となっていた頃に流出したものである⁽¹⁸⁾。現在のバーク・コレクションの飛天像は、円盤の上に二条の天衣を盛大に翻した懸仏として荘厳されており、これは先に述べた大正十五年の『柯蔭精舎真鑑』の画像でも同様に確認される（図4）。メトロポリタン美術館の調査報告によれば⁽¹⁹⁾、この円盤、天衣、雲坐の尾部は懸仏に加工する際の後補であるとされ、飛天像の頭体幹部と続く雲坐のみが当初像ということになる。

では、これを踏まえて、まずバーク・コレクションの飛天像について詳しくみていきたい。識別のため、左手に顔を向ける飛天像を1号像、正面を向く像を2号像とする(図5)。

法量は、1号像が像高二八cm、2号像が二七・五cmで、頭から足下の雲までを桧の一材でつくり、漆箔仕上げである。剥落が顕著にみられ、下地が多く露出する。両像ともに体部から雲坐にかけて縦に走る大きな亀裂や欠損部があり、補修される以前は相当な損傷を受けた姿であったと窺われる。

まず1号像は、頭部が体に比して大きく、体軀は腰を細く絞った瘦身につくられる。頭部は地髪をまばら彫りにし、髻を高く結び上げて毛先を左右に分ける垂髻につくり、天冠台と花卉状の宝冠を着す。

顔部は、丸顔に眉は弧を描いて長く引き、目は切長に刻まれており、わずかに首を右に捻るため右下方へ視線が向けられる。鼻は細い鼻梁で、小鼻の膨らみを刻線であらわす。唇は口角を僅かにあげて微かな笑みを浮かべる。頬から顎にかけては肉取り豊かであり、顎には頤唇溝がつくられる。耳は頭部に比して大きく肉厚につくられており、耳朵に環状をあらわす。額の中心には白毫の痕跡のような窪みがみられる。

体幹部は、首に三道を刻み、胸から腹にかけては平板である。丸い肩から垂下して屈臂する腕へと続くが、手は瘦身の軀に比してアンバランスに太く、指も太く長い。顔、体幹部の抑揚控えめなつくりに比して肉感豊かで写実的な彫刻である。加えて漆箔の金色が他の部位よりも赤味が強く、剥落もわずかであることからすると、肘から手指にかけては後補であろう。その手には銅拍子を執るが、拇指と人差し指でつくられた隙間に銅拍子の紐を挟んでいるためその打面は内側に向けられる。先述の『柯蔭精舎真鑑』の画像では拇指と人差し指で紐を摘むため、銅拍子の打面は外側に向けられており、こちらの姿態が正しいと思われる。

脚部は、右腰のあたりから右足先にかけて欠損しているため判別し難いが、左脚を前に組む安坐につくられていたようである。その左足先を裾の裾から出して足裏を正面に向け、踵を上にして爪先を雲坐に押しつける姿は特徴的である。

服制は、左肩から右脇腹にかけて条帛を着し、その先は胸下で条帛に通して腹前に垂らす。裾は腰で二段の返しをつくり、前の返しは大きく三角形に整えられて安坐した脚の間に垂らす。裾の襷は、内側に包まれる脚の形、動きを無視した形式的な線で刻まれる。

雲坐は、霊芝雲で渦巻状に膨らみを繰り返すかたちである。渦巻の輪郭を稜線であらわす雲と、螺旋状の渦を段階に分けて面取りであらわす雲を組み合わせて雲坐につくられる。

つづいて、2号像をみていく。頭部、体幹部の像容、服制、雲坐については1号像に近似する。顔部は、丸顔で1号像に比して小顔につくられており、弧を描く眉と、まなじりを微かに下げながら伏せる切長の目が、顔に比して大きなバランスである。鼻は眉根から細くくつきりと刻まれて鼻梁へとつながり、小鼻の膨らみをつくる。唇は小作りで口角を上げ気味に引結ばれる。伏した目と、口角を上げた口元によって微笑みを含んだような優しい相貌をみせる。

両腕は屈臂して、胸前で持物を捧げるような手指につくられており、持物は笙であろう。右手首が体幹部の亀裂上にあるため手先は後補の可能性がある。

脚部は、膝張が広く、裾を膨らませて、右脚を前に足裏を正面に向けた緩やかな安坐で雲上に坐す。足裏は大きく、足の指は克明に刻まれる。足指が軽く開いており、リラックスした姿である。さて、バーク・コレクションの飛天像二軀の像容を検討してきた。右のように、丸顔に大きくつくられる目や明瞭にかたちづくられる顎の造作は定朝様を窺わせ、左右に髪束を垂らす垂髻のつきりからは、中尊飛天像と同様に平安時代後期の制作と考えられる。

中尊飛天像と比較していくと、法量はいずれも概ね二八cm前後であり、頭から雲坐までを一材で

つくる。像容は、頭の大きな頭体のバランス、定朝様を窺わせる相貌、微笑むような柔和な表情、雲坐のつくりなど、その造形は極めて近似するといえよう。さらに、雲上に坐して楽器を執る姿態表現も共通するところである。保存状態の違いによると思われる剥落などの表層の状態や、後補とみられるそれぞれの部位における相違には慎重を期すべきであるが、このように、法量、像容、姿態表現が極めて近似することからすれば、すなわちバーク・コレクションの飛天像二軀はその伝来の通り、浄瑠璃寺九体阿弥陀中尊像の光背に荘厳されていた飛天像であつたとして大過ないと思われる。

これにより、中尊像の飛天光に配されていた当初像の飛天は、中尊飛天像の四軀にバーク・コレクション飛天像の二軀を加えた合計六軀（以下、浄瑠璃寺飛天像とする）となり、井上氏が指摘したように当初の飛天光が十二軀の飛天像を荘厳したものならば、ここにその半数の飛天像の姿が明らかとなる。

そこで、浄瑠璃寺飛天像の特徴を改めて確認しておきたい。まず、六軀はいずれも楽器もしくは幡を持物とする姿につくられる。失われた六軀の飛天像の姿を窺い知ることとはできないが、飛天光の統一された造形意識に鑑みれば、全ての飛天像が楽器などの持物を執る姿にあらわされていたことは疑いないことであろう。

加えて、注目すべきは、中尊飛天の北1号像、バーク・コレクション飛天の1号像、2号像の三軀に共通してみられる、片方の足裏をみせて緩やかに安坐するという特徴的な坐法である（図6）。それぞれの坐法を今一度注目してみると、中尊飛天北1号像とバーク・コレクション飛天2号像は、右脚を前に安坐し、裾の裾で踵付近まで覆い、その足裏を前方に向ける。両像ともに足裏、踵の肉取りは豊かでふくやかであり、五指はきれいに揃えられて、関節と指先の丸い肉付きまでも克明に刻まれる。次に、バーク・コレクション1号像は、左脚を前に安坐し、踵の膨らみ、土踏まず

の窪みといった筋肉の抑揚が豊かであり、雲坐に押しつけられたつま先から伝わる緊張感が足裏全体にあらわされた優れた造形である。

右のように、三軀の飛天像の足裏は、他の部位よりも細やかで克明な造形につくられており、そこには強い意識が感じられる。周知の通り、仏像の姿、造形が尊格や經典に記された意味を有していることに鑑みれば、この特徴的な坐法にも何らかの意味を理解することができるとはなからうか。

そこで、次章では九体阿弥陀中尊像と同時代で、平安時代後期の代表作例である平等院鳳凰堂阿弥陀如来坐像の飛天光に配された飛天像に着目し、浄瑠璃寺飛天像の特徴的な姿態を踏まえながら比較検討をおこないたい。

第三章 平等院阿弥陀如来坐像の光背飛天像との比較検討

平安時代後期の飛天光については、天喜元年（一〇五三）定朝作の平等院鳳凰堂の阿弥陀如来坐像（以下、鳳凰堂像とする）がその嚆矢とされ、これを規範とする旨が『長秋記』長承三年（一一三四）条の勝光明院造営の仔細にみられる²⁰。この鳳凰堂像の飛天光の造形、意匠については、小泉賢子氏が「定朝が大安寺の釈迦如来像を模刻したとされる薬師寺八角堂の本尊光背に、その意匠の原点が見出される」と指摘されている²¹。また、皿井舞氏は平等院阿弥陀像の飛天光にいたる光背意匠の変遷の中で、飛天が導入された理由を「供養菩薩及び飛天は仏の現前時に出現し、また仏の真容を保証する役回りを演じており、その機能が期待されたがため」と述べられる²²。つまり、定朝による鳳凰堂像の飛天光は、古典の継承に基づきつつ、阿弥陀仏の真容をあらわすこと

を意図して荘厳された造形であったということになる（図7）。

ところで、鳳凰堂像の光背周縁部が後補であることは周知のとおりだが、その周縁部に配される十二軀の飛天の内の六軀（図8）は当初の光背飛天像とされる²³。浄瑠璃寺飛天像との比較検討にあたり、まずこの北1、北2、北4、北5、南2、南4の当初飛天像を詳細にみていきたい。（各飛天像の識別名称は書名の資料に準じる）

鳳凰堂飛天像六軀は、像高を四四・一～五〇cmの間につくられ、頭頂から雲坐までを一材で成す。頭部は、地髪まばらに毛筋彫りにし、髪束を左右に垂らす垂髻に結って天冠台を着す。

顔は、卵形の輪郭で面長につくられ、弧を描く眉を長く引き、目は、まなじりを吊り上げて鋭い切長の目にあらわされる。眉根から続く鼻梁は明瞭に刻まれ、唇は薄く控えめである。頬の張りは強く、顎は小作りにまとめられる。総じて顔の造作は鋭い彫口で、吊り気味の目と相まってクールな印象を受ける表情をみせる。鳳凰堂像にみる円満な顔に眉尻を下げ、幾分垂れた大きな目を配した穏やかな表情とは大きな相違がみられる。

体幹部は、胸、腹の隆起に張りがあり、腰は引き締められており、体の抑揚が強調される。腕は長く、肘、手首、指先の動きが躍動的である。北1像は繞跋を両手に執り、北4像はバチ状の棒を握る姿で鞆鼓などの持物を執っているとみえる。残りの四軀の飛天像は指の形状からみて持物は執っておらず、腕と手はしなやかに舞うような姿につくられる。

脚部は、六軀全てが裾で足先までを覆い、北1、北4像は跪坐、北5像は割座に近い跪坐であり、北2、南2、南4像は右膝を立てた片跪坐につくられて各々雲上に坐す。雲坐は、その輪郭を鋭い彫口で稜線として際立たせ、雲の流動を表現している。強い風に乗り勢いよく飛ぶ様が、天衣の翻りと共に躍動的である。

服制は、左肩から右脇腹にかけて条帛を着し、裾は長い腰紐で結ばれて膝上まで折り返す。条帛、

裾は体に張り付くような薄さにつくられており、体軀の抑揚が解るほどである。

さて、右のように、平安時代後期の飛天光の規範ともいえるべき鳳凰堂飛天像を観察してみると、先にみた浄瑠璃寺飛天像とはその造形意識に格段の隔たりがあることが看取される。

まず、鳳凰堂飛天像は、クールな相貌と頭体のバランスの良さ、加えて抑揚を強調した張りのある体軀に長い腕のダイナミックな動きが、精力的で大人びた印象である。一方、浄瑠璃寺飛天像は頭が大きく、体は抑揚のない瘦身につくられた童形で、動きもおとなしくまとめられており、その印象の違いは明らかである。また、浄瑠璃寺飛天像が全て持物を執るのに対して、鳳凰堂飛天像は持物を執らない姿の像がある。何よりも、浄瑠璃寺飛天像にみられる足裏をみせる特徴的な安坐の姿態は、鳳凰堂飛天像には一軀もみられず、これは大きな相違といえよう。

したがって、中尊像は鳳凰堂像を意識した定朝様を瑞々しくあらわす像であるが、光背に配された飛天像についてはそれを模範としなかった可能性が指摘される。一方で、浄瑠璃寺飛天像の樂器を執り、足裏をみせて坐す特徴的な姿態に類似する作例が、同じ鳳凰堂に荘嚴される雲中供養菩薩像の内には認めることができる。これは、浄瑠璃寺飛天像の制作意図を検討する上で極めて興味深いことである。よって、次章では雲中供養菩薩像をはじめとして、類似の坐法をみせる作例について検討し、その姿態が意味するところと浄瑠璃寺飛天像の性格について考察を進めたい。

第四章 足裏をみせる坐法

浄瑠璃寺飛天像にみられる坐法に類似する作例として、平等院鳳凰堂雲中供養菩薩像と即成院阿弥陀迎接像が同時代作例として挙げられる。そこで、両作例の姿態を中心として詳細な検討してい

く。

(一) 平等院鳳凰堂雲中供養菩薩像

先述したように、鳳凰堂像の光背飛天像は浄瑠璃寺飛天像とは異なり、安坐や足裏をみせて坐す姿はみられなかった。しかしながら、天喜元年に鳳凰堂像と共に成立し、鳳凰堂の長押上の壁面に莊嚴される雲中供養菩薩像には、足裏をみせる坐法の像を数軀指摘することができる(図9・各菩薩像の識別名称は同図の資料に準じる)。

まず、南24号像は、像高六二・四cm、頭部から幅一mに及ぶ長い雲坐までを一材で彫る⁽²⁴⁾。頭部は、地髪をまばら彫りにし、垂髻に結って髪束を二束に振り分けて垂らし、天冠台と宝冠を着す。顔は、丸顔で、額に白毫をあらわし、眉を弓形に引き、目は瞼を伏せて細く閉じる。鼻は小さくつくられ、口はわずかに開けて唄うようなかたちが特徴的である。右腕の肘先は欠失しているため持物については確認できないが、左の掌が軽く何かを叩くような指先につくられており、腰鼓などを右脚の上に乗せていたと思われる。坐法は、左膝を軽く浮かせた安坐で右の足裏を正面に向け足指は大きく開かれて、力のこもった緊張感がその足裏にみられる。雲上には蓮華坐がおかれ、菩薩はその上に坐す。服制は、左肩から右脇腹に条帛を掛け、裙は一段の折り返しをつけて細い腰紐で結ばれる。丸顔に笑みを含んだ穏やかな相貌と高く結い上げ髪束を垂らす垂髻、服制については雲中供養菩薩像に共通する像容であり、浄瑠璃寺飛天像とも類似するものである。

南26号像は、像高六〇・九cm、頭から雲坐までを二材で剥ぐつくりである。頭部は明治期の後補とされる。手には繞跋を執り、右腕を上にして打ち鳴らすポーズをとる。坐法については、右脚は膝を立てて正面に爪先をみせる半跏にし、左脚は緩やかに安坐に組む。左脚は足首まで流れる裙の

裾からふつくらとした肉付きの良い足裏を覗かせており、指は克明に刻まれる。羽衣のように薄く流麗な裾の彫刻が見事な像である。

北1号像は、像高五六・七cm、頭体を一材で成す。南24号像と同様に口を開いて唄うような表情である。脚上に乗せる持物の琴は後補だが、つまびく指先は繊細な動作が見事にあらわされる。坐法は、左脚を前に安坐に組み、足裏を前に向けて踵で琴を支える。琴の下から覗く左の足裏は細づくりで、指も細やかな彫口で整えられる。

右のように、三軀の雲中供養菩薩像は、樂器を奏する姿態で、足裏をみせる坐法にあらわされる。唄うように口を開き、雲上に蓮華坐を構えるなどの相違はあるものの、穏やかな相貌、垂髻のつくりや服制といった像容においては浄瑠璃寺飛天像との類似が確と認められるところである。

もとより雲中供養菩薩像の彫刻の細やかさや、姿態の動性表現の優れた出来栄えについては、法量の異なりを差し引いても浄瑠璃寺飛天像との技量差は歴然たるものである。しかしながら、こうした姿態表現の類似に鑑みれば、浄瑠璃寺飛天像はその制作にあたり鳳凰堂像の光背飛天像ではなく、むしろ同じ堂内に荘嚴された雲中供養菩薩像を強く意識してその造形に倣ったとみるべきであろう。

(二) 即成院阿弥陀迎接像

ではもう一例、浄瑠璃寺飛天像に姿態表現が類似する作例をみていきたい。京都市東山区の即成院に安置される阿弥陀迎接像である（以下、即成院像とする）。周丈六の定印を結ぶ阿弥陀如来坐像を中尊に、観音、勢至菩薩像を脇侍として、あわせて二十五軀の菩薩像が階段状に並び安置される。

即成院像の来歴については、『中右記』元永二年（一一一九）条に⁽²⁵⁾、藤原頼通の三男である橘俊綱が建立した伏見にあった別業臥見堂（伏見寺）に「迎接之体」として安置されていたことが記される。西川杏太郎氏⁽²⁶⁾、井上大樹氏によれば⁽²⁷⁾、二十五菩薩のうち観音像をはじめとした十軀は、俊綱の卒年となる寛治八年（一〇九四）に成立した当初像であるとされる。臥見堂における当初の様子は移坐の経緯もあり明らかではないが、「迎接の体」すなわち二十五菩薩を立体的に安置し、阿弥陀聖衆来迎を視覚化していたものと考えられる。なお、西川氏は中尊像について「彫刻様式からみて後補もしくは他寺からの移坐像であろう」と指摘される。

さて、即成院像の当初像には、浄瑠璃寺飛天像と同様に足裏をみせる坐法にあらわされた菩薩像がある。そのうちの右2大自在菩薩像、右6宝蔵菩薩像、左5徳蔵菩薩像の三軀をみていきたい（図10・各菩薩像の識別名称は書名の資料に準じる）。各像ともに寄木造り、彩色仕上げである⁽²⁸⁾。

まず、右2大自在菩薩像は、像高八五・五cm。頭部は、髪束を左右に垂らす垂髻にあらわし天冠台を着す。額に白毫をあらわし、目を伏せて唄うように口を心持ち開く。両腕を左右に開き、五指を広げて掌で何かを打ち鳴らす姿につくられており、持物は腰鼓であろう。服制は、条帛を左肩より右脇腹に掛け、裙は腰で二段の折り返しをつけ、前の返しは舌状にかたちづくり組んだ足の間に垂らす。迎接像であるが雲上に坐す姿ではないため、天衣は翻らず両肩から垂下する。坐法は、右足を前にして胡坐に組み、裙の裾を踵までかけ、つま先を反らせた足裏を前に向ける。

右6宝蔵菩薩像は、像高八三・九cm。腕は屈臂して横笛を執る姿につくられる。脚部は膝張りが広く、右2大自在菩薩よりも緩やかに組まれる安坐である。右足を前にしてその足裏をみせる。

左5の徳蔵菩薩像は、像高八六・四cm。両腕を屈臂して顔前に両手を掲げて笙を執る姿につくられる。右足を上にして胡坐を組み、踵まで裙をかけた足裏をみせる。

右のように、三軀の即成院像はいずれも楽器を執り、右脚を前にして安坐乃至胡座に組み、その

足裏を前方にみせる姿につくられる。即成院像はその体軀の抑揚、相貌、姿勢、動性のいずれについても極めて写実的であり、一切の破綻がみられない優れた出来栄である。中でも注目される三軀の足裏の造形は、五指を丁寧につくり、拇指の丸い膨らみまでもあらわし、土踏まずのアーチをつくって足裏にかかる緊張感を克明にあらわしており見事である。

ここで注意したいのは、この特徴的な坐法につくられる浄瑠璃寺飛天像、雲中供養菩薩像、即成院像が、一様に樂器などを持つ物としていことである。つまり、その坐法と樂器を執る姿態との関係が、特定の尊格や性格を意味づけているのではなからうか。

そこで、この写実性に優れた即成院像の造形を手がかりとして、樂器を奏でる身体表現を考察してみたい。

まず、右2大自在菩薩像に着目すると(図11)、組んだ脚の上に腰鼓を置き、両手の指を細やかに操って打ち鳴らしている様がみてとれる。その腰鼓を奏でる動きをイメージしてみると、まず脚の上で腰鼓を固定することが求められる。これを叶えるには、脚は腰鼓を乗せる空間を作るために緩やかな胡坐に生まれ、すなわち片足は自然と前に出る。そして、腰鼓を確と支えるために前に出た足の踵が支えの役割を担う。さすれば必然的に足裏が前方を向き、支える足に力が込められ、足裏、指先には緊張が伴われたアーチ状に反る姿になる。

一方、横笛を吹く右6宝蔵菩薩像では、脚には持物をのせていないが緩やかな安坐の姿である。横笛を吹く体勢は、節に合わせて調子をとるべく上半身は左右に揺れており、その揺れる上半身の体幹を支えるために、下半身には安定した重心が必要となろう。揺れをサポートする姿勢を保つべく、尻を据え、腰を落として脚は広く緩く組むことが求められ、必然的に足裏は上乃至前に向けられる。

このように、緩やかに脚を組み、片脚の足裏をみせる坐法とは、樂器を奏でるための身体的な必

然がもたらした姿態の表現であることが示された。すなわち、その姿態表現に相応しい尊格とは、樂器を奏で樂の音で供養、讃嘆する奏樂菩薩に違いなく、翻って、その坐法は奏樂菩薩をあらわす造形様式とすることが可能であろう。したがって、浄瑠璃寺飛天像はその坐法によつて奏樂菩薩であることと認められ、中尊像の当初飛天光は奏樂菩薩の莊嚴を意図して制作されたものと理解できるのである。

おわりに

本稿では、浄瑠璃寺九体阿弥陀中尊像の現存光背に配された当初像と目される飛天像四軀と、浄瑠璃寺旧蔵と伝わるメトロポリタン美術館収蔵のバーク・コレクション飛天像二軀に着目し、両像に共通する特徴的な姿態表現からその性格を検討した。

まず、中尊飛天像の四軀は樂器などの持物を執る姿態表現が特徴である。そして、顕著な定朝様を面貌や垂髻にあらわすことから、十一世紀半ば以降の平安時代後期の制作と考えられる。加えて、バーク・コレクションの飛天像二軀は、中尊飛天像との法量、像容に加えて樂器を執る姿態表現の近似から、中尊飛天像と同時期の一具の制作で大過ないものと認められる。こうした六軀の飛天像が確認できることから、中尊像の当初の光背は飛天光であったことは疑いないであろう。さらに、浄瑠璃寺飛天像のうち三軀にみられる「足裏をみせて安坐する」という極めて特徴的な坐法は、同時代の類例と比較検討すると、樂器を奏でる身体的な必然がもたらす姿態表現であった。すなわち、浄瑠璃寺飛天像は、奏樂菩薩であると認められるのである。

そこで最後に、浄瑠璃寺飛天像の制作意図を考えるべく、奏樂菩薩の性格について及んでおきた

い。先述した奏樂菩薩である雲中供養菩薩像について、富島義幸氏は「鳳凰堂はその堂内空間の荘厳によって阿弥陀聖衆来迎が立体的に表現されたものであり、壁面の雲中供養菩薩像は阿弥陀聖衆来迎の二十五菩薩である」との見解を示されている⁽²⁹⁾。一方の即成院像は「迎接之体」とされる通り、阿弥陀聖衆来迎を二十五菩薩で立体的に顕現したものである。さらに、津田徹英氏は、滋賀、浄厳院の阿弥陀如来坐像（十一世紀末～十二世紀初）の光背飛天像について「光背飛天に付与された性格も雲中供養菩薩群像のそれを取り込んでいた可能性がある」として阿弥陀聖衆菩薩であるとされる⁽³⁰⁾。つまり、これらの同時代作例に照らせば、奏樂菩薩の性格とは、すなわち阿弥陀来迎に伴う阿弥陀聖衆菩薩となる。したがって、浄瑠璃寺九体阿弥陀中尊像は阿弥陀聖衆菩薩がその光背に荘嚴されていたこととなり、中尊像の制作意図は阿弥陀聖衆を伴う阿弥陀来迎の姿を視覚化することであった可能性が極めて高いのである。

もとより、中尊像は来迎印を結ぶ阿弥陀如来坐像であることからすれば、その成立に浄土信仰が反映されていることは自明である。さらに、十一世紀半頃の浄瑠璃寺を取り巻く信仰環境には強い往生思想が展開されていたことも窺われており⁽³¹⁾、阿弥陀の迎接に格別の信仰を想定することも容易である。これについては考察を重ねて稿を改めたい。

【註】

(1) 井上英明「浄瑠璃寺九体阿弥陀像の制作年代について」『帝塚山大学大学院人文科学研究科紀要』4、二〇〇三年。造像様式から中尊像を十一世紀後半～十二世紀初、脇仏を十二世紀半ば制作とする。

佐藤有希子「京都・浄瑠璃寺四天王像に関する一考察―浄土思想との関係を視野に入れて―」『図像学2 イメージの成立と伝承』仏教美術論集／竹林舎、二〇一四年。嘉承三年（一一〇八）条の開眼供養の本尊を中尊

像と毘沙門天像であるとする。

- (2) 肥田路美『日本の古寺美術 浄瑠璃寺と南山城の寺』保育社、一九八七年。中尊の澁刺とした迫力は法界寺像（十二世紀初）に先立ち、『浄瑠璃寺流記事』嘉承二年（一一〇七）条の「西堂」本尊の可能性を認め、これより早い時期とする。

浅湫毅「浄瑠璃寺の九体阿弥陀と四天王像をめぐる」『南都と南山城をめぐる僧と造仏』公益財団法人佛教美術研究上野記念財団、二〇一五年。肥田氏の論に加え、様式から一〇七〇年代頃に遡る造像の可能性を示し、制作仏師に定朝第三世代頼助を比定する。

- (3) 「国宝文化財修理解説書〈浄瑠璃寺・木造阿弥陀如来坐像その5（中尊）〉」公益財団法人美術院、二〇二〇年度 浄瑠璃寺九体阿弥陀中尊像 光背 二重円相部背面印刷

「奉造立供養中尊之圓光并弥陀之尊像一千佛／往生極樂上品蓮臺乃至自他同證佛果祈所如件領主／法印實乗後住弟子實真同實有同實運同市助丸／寛文八_申年三月十五日京四条大仏師道印同五兵衛」

- (4) 井上正「浄瑠璃寺九体阿弥陀如来像の造立年代について」『國華』通号八六一、一九六三年

- (5) 田中義恭『大和古寺大観 第七卷 海住山寺・岩船寺・浄瑠璃寺』岩波書店、一九七八年、八五頁

- (6) 『日本の美 一千年の輝き ニューヨーク・パーク・コレクション展』日本経済新聞社、二〇〇五年、六八頁、二二六頁

- (7) 前掲註(5)八五、八七頁

東京国立博物館・1089ブログ、「九体阿弥陀に込められた人々の願い」、二〇二三年

<https://www.tnm.jp/modules/rblog/index.php/1/category/142/>

- (8) 前掲註(5)八三、八七頁

- (9) 前掲註(4) 井上氏は、亡失した持物は、向かって右上の一軀は幡、右下は腰鼓、左上は尺八、左下は銅鉞とし、雲の尾部、天衣は後補とするが、左下の像が当初の状態に最も近いとする。

- (10) 前掲註(5) 田中氏は、四軀はいずれも檜材、漆箔で雲上に跪坐あるいは趺坐(左上方分のみ)とし、各々樂器等の持物(亡失)をとり天衣が後方に翻る形につくる。平等院像の光背飛天に比べ裳の衣文を彫出し丁寧仕上げるが、平等院像の動勢は減じおとなしくまとめられるとする。
- (11) 前掲註(3) 光背の法量と光背図より、縮尺換算によって飛天像の法量を算出。
- (12) 前掲註(3)
- (13) 西村公朝『仏像の再発見』吉川弘文館、一九七六年、「頭部の飾り」九一―一〇二頁
- (14) 前掲註(13)「髻」六八―七二頁
- (15) 『柯蔭精舎真鑑』大塚巧芸社、一九二六年。小泉策太郎(小泉三申・一八七二―一九三七)所蔵品目録「元浄瑠璃寺光背二十五菩薩ノ一」と表記されているが、光背に二十五菩薩を配した遺例は管見の限りは無く、数的根拠というよりは阿弥陀聖衆来迎の二十五菩薩という性格を意図した表記であろう。
- (16) 村瀬実恵子／MIYeko MURASE, *BRIDGE OF DREAMS, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2000*, pp. 50-51
- (17) 杉本博司『影老日記』新潮社、二〇二二年、一二二頁。杉本博司氏が古美術商を営んでいた一九九〇年代に、ニューヨークで飛天一軀を入手しメトロポリタン美術館に収めたとする。杉本氏は「この飛天が浄瑠璃寺像と同じ仏師による作行きであり、正面左の上から3番目の飛天だ」とする。
- (18) 『加茂町史 第三卷 近現代編』加茂町編さん委員会、一九九四年、「見なおされる文化」一九六―二〇八頁
- (19) 前掲註(16) p. 51
- (20) 『長秋記』長承三年(一一三四)四月十日条「(前略)又申云、御佛光化仏可被用何哉、飛天歟、又唐草歟、定朝佛多飛天光也、可然歟、仰、定朝以後、近代吉佛者、皆作飛天光(後略)」
- (21) 小泉賢子「薬師寺光背をめぐる二三の問題」『美術史研究』31、早稲田大学美術史学会編、一九九三年
- (22) 皿井舞「平安時代中期における光背意匠の転換」『美術史』一五二、二〇〇二年

(23) 『平等院・国宝阿弥陀如来坐像・国宝木造天蓋・修理報告書（図版編）』『同（本文編）』財団法人美術院、宗教法人平等院、二〇〇八年。当初飛天像とされるのは、光背正面向かって右の上から北1、北2、北4、北5像と、正面左上から南2、南4像の計六軀とされる。

(24) 『天上の舞 飛天の美』サントリー美術館、二〇一三年

(25) 『中右記』元永二年（一一一九）六月二十二日条 「早旦、從日野帰洛之次、見故伯耆守家光妻臥見堂、是迎接之体也、尤足随喜也、件仏故修理大夫俊綱所、作置也、而俊綱、家光二人不供養之处、家光妻初作堂舎、安置件仏供養也、誠可謂賢女也。」

(26) 西川杏太郎「即成院阿弥陀迎接考」『日本彫刻史論叢』中央公論美術出版、二〇〇〇年、九九―一一九頁。西川氏は、中尊像は後補もしくは移坐像であるとし、当初の中尊は迎接の印すなわち来迎印を結ぶ阿弥陀像であった可能性を指摘する。

(27) 井上大樹「即成院阿弥陀迎接像について」『美術史学』28、二〇〇七年、一―二一頁

(28) 『源信 地獄極楽への扉』奈良国立博物館／朝日新聞社、二〇一七年

(29) 富島義幸「阿弥陀聖衆来迎としての鳳凰堂」『鳳翔学叢』6、二〇一〇年

富島義幸『平等院鳳凰堂 現世と浄土のあいだ』吉川弘文館、二〇一〇年

(30) 津田徹英「第十章 飛天光背の展開」『平安密教彫刻論』、中央公論美術出版、二〇一六年

(31) 拙稿「迎接房教懐と小田原」『日本宗教文化史研究』27・2、二〇二三年

【図版出典】

図1・2・3・6（中尊飛天北1号像） 筆者撮影

図4 『柯蔭精舎真鑑』大塚巧芸社、一九二六年。奈良国立博物館主任研究員山口隆介氏撮影画像

図 5・6 メトロポリタン美術館ホームページ [THEMET Flying Apsaras (Hiten)]

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/53167>

図 7・8 『平等院・国宝阿弥陀如来坐像・国宝木造天蓋・修理報告書（図版編）』財団法人美術院、宗教法人平等院、二〇〇八年

図 9 宗教法人平等院より提供画像

図 10 『比叡山と天台の美術』展図録、朝日新聞社、一九八六年（右 2 大自在菩薩像）

『源信 地獄極楽への扉』展図録、奈良国立博物館／朝日新聞社、二〇一七年（右 6 宝蔵菩薩像、左 5 徳蔵菩薩像）

図 11 筆者作成

・図版掲載にあたり転載の許可、画像の提供をいただいた諸寺、諸機関にお礼申し上げます。

【謝辞】

本研究に際し、浄瑠璃寺九体阿弥陀像及び中尊像の光背飛天像の調査、撮影に多大なるご協力、ご高配を賜りました浄瑠璃寺住職・佐伯功勝様、ならびに、貴重史料『柯蔭精舎真鑑』の飛天画像と、BRIDGE OF DREAMSの当該資料のご提供を賜りました奈良国立博物館主任研究員山口隆介様に篤くお礼を申し上げます。



図 1

浄瑠璃寺九体阿弥陀如来中尊像

図 2 中尊光背飛天像

南 1 号像



北 1 号像



南 2 号像



北 2 号像



図 3 北 2 号像・垂髻



図 4 『柯蔭精舎真鑑』飛天図版

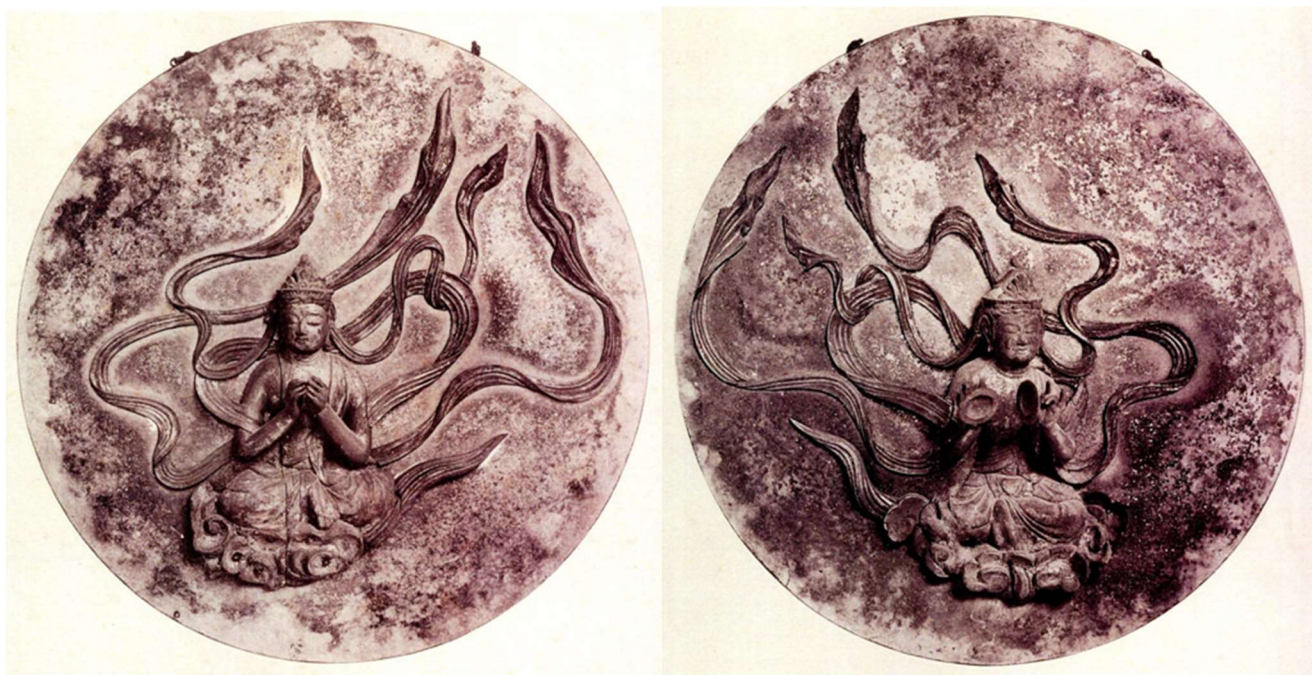


図 5 バーク・コレクション飛天像



2 号像



1 号像

図 6 足裏をみせる飛天像



バーク・コレクション飛天
2 号像



バーク・コレクション飛天
1 号像



中尊飛天 北 1 号像

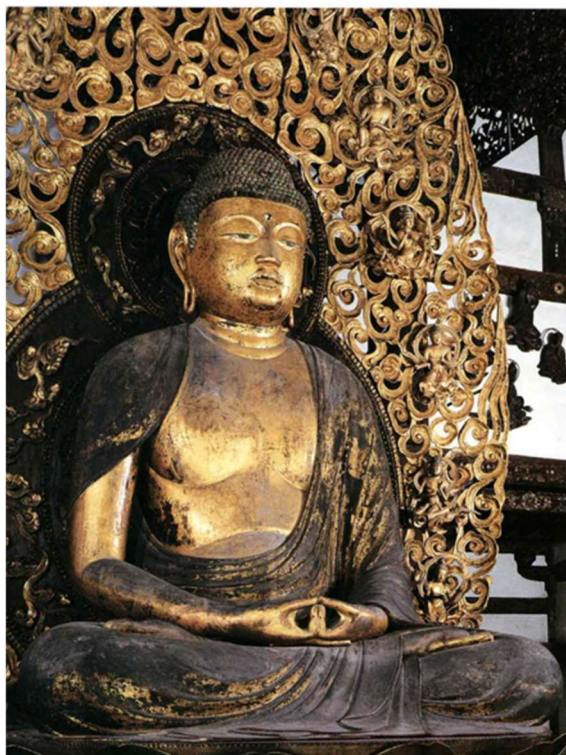


図 7

平等院鳳凰堂阿弥陀如来坐像

図 8 鳳凰堂光背飛天像（当初像）



北 4 像



北 2 像



北 1 像



南 4 像



南 2 像



北 5 像

図 9 鳳凰堂雲中供養菩薩像



北 1 号像



南 26 号像



南 24 号像

図 10 即成院阿弥陀迎接像



左 5 徳蔵菩薩像



右 6 宝蔵菩薩像



右 2 大自在菩薩像

図 11 楽器を奏でる身体表現

