

「出山釈迦」と「草座釈迦」

——釈迦図像をめぐる二三の問題——

板 倉 聖 哲

苦行の果てに痩せこけ、苦行によって成道できぬことを悟って、下山した直後の釈迦の姿を描いた「出山釈迦図」は、北宋時代以降、禅宗教団を中心に盛んに描かれたとされる。現存作品からしても、南宋時代には禅宗画の典型的な主題として定着しており、それらは Helmut Brinker 氏らによって早くから論じられている⁽¹⁾。

一般的に知られる伝では、釈迦は六年の苦行の末、肉体を苛むことの無益さを悟って山を出たとされている。しかし、それなら何のために単独の画題として「出山釈迦」は描かれたのであろうか？ この故事の中で、特にどの場面が描かれているのであろうか？ という問いが生まれる。実際、大乘仏教で釈迦一代記として定着している「釈迦八相」の場面としては「苦行」「出山」は採用されず、外されていることも事実である。

まず『過去現在因果経』等、絵画化の対象となった故事の記述を見てみよう。釈迦は阿羅邏・迦蘭の二仙人と生老病死に関し問答したが、満足は得られなかった（「問答二仙」）。続いて摩竭提国、前正覺山近くの苦行林に入り、尼連禪河で一日一食、七日一食と絶食し、身体が枯れ木のようになるまで苦行を六年間続けた（「苦行六年」）。その厳しさたるや断食のあまり背骨と腹の皮がひっつく程で、後に「私ほど厳しい苦行をした修養者はいないし、今後も現れないだろう」と語った。釈迦は、いくら体を痛めつけても悟りは得られない、そう感じて苦行の山を降りた。尼連禪河で身を清めた釈迦に、牧牛女が乳糜を献じた（「棄捨苦行」）。この時から太子は菩薩（吉祥菩薩）の姿で表されるが、歩くと地が振動し、五百の青雀が飛び回った。そして、帝釈天の献じた吉祥草を敷いて菩提樹下に結跏趺坐し瞑想に入ったのである（「菩提樹下」）。その後「降魔」、そして「成道」の場面が続いていく。

苦行する釈迦のイメージが積極的に受け入れられるには、「苦行」の肯定が前提となるはずである⁽²⁾。インドの經典や伝の多くが苦行は「無益である」と知るといふ否定的な記述があるのに対し、例えば、二世紀頃に漢訳されたと想定される『修行本起経』には、六年の苦行が否定されず、苦行によって第三禪が成就し、その後第四禪を得てから成道したとされ、成道直後に眉間から光を放って魔衆を調伏する。

於是菩薩坐娑羅樹下，便為一切志求無上正真之道。諸天奉甘露，菩薩一不肯受，自誓日

食一麻一米，以續精氣。端坐六年，形體羸瘦，皮骨相連，玄精靜莫，寂默一心，內思安般——一數、二隨、三止、四觀、五還、六淨——遊志三四出十二門，無分散意，神通妙達，棄欲惡法，無復五蓋，不受五欲，眾惡自滅，念計分明，思視無為，譬如健人得勝怨家，意以清淨，成三禪行。（大正藏3卷469頁b）

菩薩心自念言：『今當降魔官屬。』即放眉間毫相光明，感動魔宮。魔大惶怖，（後略）（大正藏3卷470頁c）

三世紀に漢訳された支謙訳『瑞心本起經』は『修行本起經』を踏まえて改作した仏伝經典だが、ここではさらに明確に苦行が成道と直結している。六年の苦行によって第一禪から第四禪に到り、魔衆を追い払って成道する。

菩薩即拾藁草，以用布地，正基坐，又手閉目，一心誓言：『使吾於此肌骨枯腐，不得佛，終不起。』天神進食，一不肯受。天令左右，自生麻米，日食一麻一米，以續精氣。端坐六年，形體羸瘦，皮骨相連，玄清靖漠，寂默一心。內思安般，一數、二隨、三止、四觀、五還、六淨，遊志三四，出十二門，無分散意。神通微妙，棄欲惡法，無復五蓋，不受五欲。眾惡自滅，念計分明，思想無為，譬如健人得勝怨家，意以清淨，成一禪行。心自開解，却情欲意，無惡可改，不復計視，念思已滅。譬如山頂之泉，水自中出，盈流於外，谿谷雨潦，無緣得入。恬惓守一，欣然不移，成二禪行。又棄喜意，唯見無姪，外諸好惡，一不得入，內亦不起，心正身安，譬如蓮華根在水中，華合未開，根莖枝葉，潤漬水中，以淨見真，成三禪行。棄苦樂意，無憂喜想，心不依善，亦不附惡，正在其中；如人沐浴潔淨，覆以鮮好白氈，中外俱淨，表裏無垢，喘息自滅，寂然無變，成四禪行。譬如陶家和埴調柔，中無沙礫，在作何器，精進開發，無所不能，以得定意；不捨大悲，智慧方便，究暢要妙，通三十七道品之行。（大正藏3卷478頁c-479頁a）

これら最初期の漢訳仏伝は禪宗史書を含む中国の仏伝に大きな影響を与えたと考えられる。⁽³⁾

文献としては禪僧たちの語録・文集に「出山釈迦図」がしばしば登場している。まず北宋末に活躍した禪僧、覚範慧洪（1071～1128）の「釈迦出山画像贊并序」（『石門文字禪』巻18）は以下の通り。

釋迦出山畫像贊（并序）

秦越人之於醫、望見知死生。老潘之於墨、摸索知精粗。蓋其不傳之妙、無地寄語默也。歐

陽文忠公曰：「小字《遺教經》、雖不著書者之名、然非羲之莫能作也。」予閱錢樂道家所蓄「釋迦文佛出山像」、雖不主名、然非道子莫能作也、以其筆意之著也。樂道人品甚高、鐵書血食之後、其沉信痛敬所致。像之寄寓、決非苟然。拜手稽首贊曰：

遍大海味、具於一滴。盡法界身、足於纖埃。佇思則燈王之座、不能入毗耶之室。斂念則彌勒之門、彈指即開。惟我鼻祖、釋迦和尚、初出雪山、即示此像。以百千億微塵數身、九十七大人之相、頓入毫端三昧、而幻此幅紙之上。垂手跣足、頂螺額絲、超然靜深、出三界癡。如浩蕩春、寄於纖枝、如清涼月、印於盆池。鏤冰琢雪、我作贊詞。關空鎖夢、夫子其牢蓄之。

(四庫全書本)

慧洪が記述するのは(伝)唐・呉道子「釈迦文仏出山像(出山釈迦図)」だが、実際、覚範が呉道子の真作を見たとは考えられない。賛の記述から、紙本墨画で、釈迦が「初出雪山」の場面、釈迦の姿は「垂手跣足、頂螺額絲」であったことがわかる。これらの記述は、複数の現存作品と重なるようなイメージがこの時点で既に成立していたことを示している。この他、

南宋・大慧宗杲(1089～1163)『大慧普覺禪師語録』讚仏祖

釈迦出山相

正覺山前折却本。三七日内心頭悶。却來鹿苑討便宜。好與拽翻椎一頓。

南宋・北磻居簡(1164～1246)『北磻和尚語録』賛

出山相

脱屣金輪只等閑。六年癡坐碧潺顔。出山弗了些兒事。何似當時莫入山。

南宋・虚堂智愚(1185～1269)『虚堂和尚語録』仏祖賛

離雪山像

弊衣纏瘦骨。衰髮覆蒼顔。世上底時節。剛然要出山。

出山古像

金鐘夜擊九重城。六載歸來改瘦形。待得衆生心眼活。雪山依舊碧峻嶒。

南宋・石溪心月『石溪心月禪師語録』讚佛祖

出山相

道無修證。入山何為。法無去來。出山何之。黃金屋宅草離離。天上人間說向誰。六載入山緣底事。復緣底事出山來。毒心毒行人難見。但見春風笑臉開。

南宋·希叟紹曇『希叟紹曇禪師広録』贊

出山相

六年雪凍不死。見明星便說悟。走出山來一窖無。被人喚作赤鬚胡。半夜逾城。六年栖雪。餓得眼花。凍得骨折。死仗窮時走出山。兒孫開眼被渠瞞。

南宋·偃溪廣聞『偃溪廣聞禪師語録』佛祖讚

出山相

逾重城為何事。悟明星自欺謾。試問出山。何似入山。含元殿裏。猶覓長安。

南宋·兀菴普寧 (1197~1276)『兀菴普寧禪師語録』仏祖贊

出山相

入山出山。何異何別。六年所成。一時漏泄。那堪滿口嚼冰雪。

南宋·西巖了慧 (1198~1262)『西巖了慧禪師語録』贊仏祖

出山相

夜半見明星。山中添冷話。脚未出山來。此話行天下。我觀一切衆生。成佛多時。只有你這老子。猶欠悟在。

元·古林清茂 (1262~1329)『古林清茂禪師語録』真讚

釈迦文仏出山相贊

麻麥無功。金輪失位。入山出山。自倒自起。碧螺旋髮具萬德之莊嚴。彩電橫眸運四生之悲智。名不得狀不得。強而言之曰天人師佛世尊。取亦非捨亦非。然燈佛無法可傳。是真實語。

元·無見先睹 (1265~1334)『無見先睹禪師語録』真贊

出山相

六年苦行。一麻一麥。餓得面皮黃。凍得眼睛白。夜半睹明星。無端揚醜惡。累及後代兒孫。個個無繩自縛。鬚頭跣足出山來。一任天下人貶剝。

元·月江正印『月江正印禪師語録』仏祖讚

釈迦仏出山相

六年如兀復如癡。麻麥如何療得飢。成道時當三十歲。脩行知歷幾僧祇。乳糜奉供先牛女。御服輕將質獵師。示現凡夫世間相。故教金步混塵泥。

入山耐得雪霜寒。出得山來眼界寬。還了六年麻麥債。黃金殿上草漫漫。

元・曇芳守忠 (1275~1348) 『曇芳守忠禪師語録』 仏祖真贊

出山相

午夜明星。換却眼睛。摩竭掩室。法出姦生。

元・愚菴智及 (1311~1378) 『愚菴智及禪師語録』 讚語

釈迦出山相

明星瞥見便抽身。鼻孔依前搭上唇。殃及兒孫無了日。直將北斗作南辰。

といったものが挙げられる。

現存作品でも、南宋・元時代には既に複数の「出山釈迦図」が認められている。

南宋・松源崇岳 (1132~1202) 賛 東京国立博物館所蔵木挽町狩野派模本 (挿図1)

夜半踰城。龍章

鳳姿。放憨放癡。

尊貴不知。不耐

飢寒出山日。強謂

六年成道時。

靈隱比丘崇岳拝賛

南宋・北磻居簡 (1164~1246) 賛 (伝) 牧谿・個人蔵本 (挿図2) (賛は『語録』に収載)⁽⁴⁾

脱屣金輪只等閑。六

年癡坐碧潺顔。出山

弗了些兒事。何似当

時莫入山。

北磻

南宋・癡絶道冲 (1169~1250) 賛 クリーヴランド美術館本 (挿図3) 淳祐4年 (1244)⁽⁵⁾

入山太枯瘦。

雪上带霜寒。

冷眼得一星。

何再出人間。

淳祐甲辰八月二日

太白后山道冲賛



挿図1 江戸・木挽町狩野派模本 南宋・松源崇岳賛「出山积迦図」(東京国立博物館)



挿図2 南宋・北磻居簡賛、(伝)牧谿「出山积迦図」(個人)



挿図3 南宋・癡絶道冲賛「出山积迦図」(1244年 クリーヴランド美術館)

南宋・癡絶道冲賛 MIHO MUSEUM 本(挿図4) 淳祐6年(1246)

雪嶺六年。本體成
現。絶見明星。為物
所轉非物轉。略為
群機通一線。淳祐
丙午春 靈隠道冲賛

南宋・西巖了慧賛 フリーア・ギャラリー本(挿図5) (賛は『語録』に収載)⁽⁶⁾

夜半見明星。山中添冷
話。脚未出山來。此話行
天下。我觀一切衆生。成
佛多時。只有你這老
子。猶欠悟在。
太白西巖了慧

元・中峯明本(1263~1323) 賛 畠山記念館本(挿図6) (左から)⁽⁷⁾

出山入山。元是你
喚作你兮。還不是



挿図4 南宋・癡絶道冲賛「出山釈迦図」（1246年 MIHO MUSEUM）



挿図5 南宋・西巖了慧賛「出山釈迦図」（フリーア・ギャラリー）



挿図6 元・中峯明本賛「出山釈迦図」（畠山記念館）

釈迦老子来也。
 呵呵々。瞬眼海濤
 千万里。
 幻住明本拍手

現存作品を通観すると、これらの作例は基本的に水墨で描かれ、頭頂部の肉髻、大耳、大足といった釈迦の身体的な特徴が明示されている。向きは左右一定しないが、北礪賛の個人蔵本を除いて全身像であり、釈迦が歩みを止め直立しており、拱手しているようだが、その手は衣に隠されている点で共通している。これらは一見して一つの型の存在を示しており、南宋時代において既に定型化が進んでいることが確認される。もちろん、その前提には禅僧の修行があり、それと重ね合わせた格好でもある。上方にある画賛を読んでいくと、既述の仏伝テキストに従えば「明星出時、霍然大悟」、つまり、明星（金星）輝く夜の出山の場面を描写したものが主流である。語録類には「明星が出た時に悟った」から進んで「明星を見て悟った」としたものも複数登場している。絵画表現としては判別しにくいですが、画賛でも両者が見受けられる。釈迦が直立しているのは悟りの場面を示しているからで、やや前傾姿勢になっているのもそのためと理解することが出来る。

これら中国の禅宗画では頭光を伴った釈迦は見受けられないが、日本では「高山寺」印のあるシアトル美術館本（挿図7）や白雲慧暁（1223～1297）賛のある栗棘庵本（挿図8）といっ



挿図7 鎌倉・「高山寺」印
「出山釈迦図」(シアトル美術
館)



挿図8 鎌倉・白雲慧曉贊
「出山釈迦図」(京都・栗棘
庵)



挿図9 東明慧日(1309年来日)贊
南北朝時代「出山釈迦
図」(群馬・長楽寺)

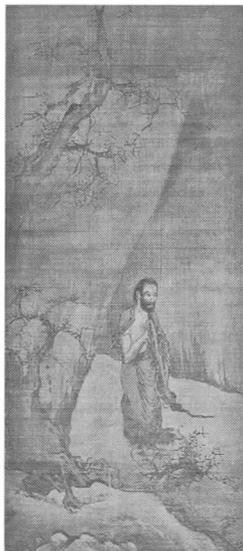
た鎌倉時代の作例に既に見られ、東明慧日⁽⁸⁾(1272~1340 1309年来日)贊のある群馬・長楽寺本(日本・南北朝時代 挿図9)のように、それ以後も、ほとんどの作例において釈迦が頭光を伴っていることが確認される。日本で頭光が付加されたと考えられることも可能であるが、成道のイメージが直結して頭光を伴った「出山釈迦」の画像が既に宋時代にあり、それが日本に伝来して定着したという可能性も設定すべきである。

これら中国の作例における描写をよく見ると、他の禅宗画題とは異なり、表現も典型的な「面貌細筆、衣紋粗筆」の簡略なものがほとんど見受けられない。それどころか、むしろ、淡彩を併用したり(クリーヴランド美術館本・癡絶道冲贊)、濃墨で隈取を加えたり(フリーア・ギャラリー本・西巖了慧贊)と着色画を思わせるものが複数認められる。

そこで、着色画に眼を転じれば、文献としては北宋時代を代表する文人、蘇軾の「題王靄画如来出山相贊」(『蘇文忠公全集』卷10)がある。

頭鬚髻，耳卓朔。適從何處來，碧色眼有角。明星未出萬家閑，外道天魔猶奏樂。錯不錯。
安得無上菩提，成正等覺。(四庫全書本)

北宋時代末、文人たちの間で、五代~北宋時代初期の道釈人物画家、王靄の「出山釈迦図」が鑑賞されていたことになる。北宋時代の道釈画における王靄の存在は大きかったと考えられる



挿図10 南宋・梁楷「出山釈迦図」(東京国立博物館)



挿図11 元時代「出山釈迦図」(個人)



挿図12 元~明時代「出山釈迦図」(ベルリン国立博物館アジア美術館)

が、残念ながら作品は現存していない。その記述から、この画自体、着色画であったと推測できる。南宋時代中期に活躍した宮廷画家、梁楷「出山釈迦図」(東京国立博物館 挿図10)は現存する着色の「出山釈迦図」中の代表作とされるが、その前提にこうしたものがあったと考えるべきであろう。

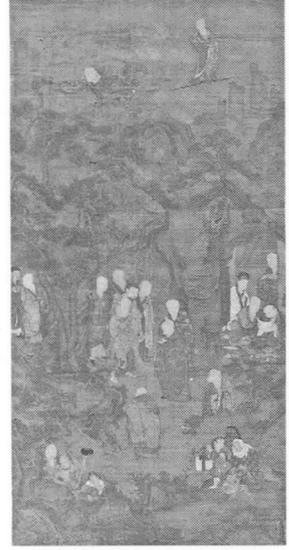
現存作品としては、元時代と見なすことが出来る全身像の「出山釈迦図」(京都・個人 挿図11)⁽¹⁰⁾、元~明時代とされる半身像の「出山釈迦図」(ベルリン国立博物館アジア美術館 挿図12)が挙げられるが、両図に登場する釈迦も共に拱手したポーズで頭光の表現が確認できる。つまり、先に指摘した、頭光を伴った出山釈迦の図様は、日本で生まれたものではなく中国絵画が起源であったことがわかる。この他、元~明時代の「出山釈迦図」(静岡・MOA美術館 挿図13)には別の要素が入り込んでおり、⁽¹¹⁾「十六羅漢図」「五百羅漢図」にも「出山釈迦」と同様の格好をした羅漢が複数登場している。南宋時代末~元初の制作とされる京都・泉涌寺本「釈迦十六羅漢図」(挿図14)、ボストン美術館本「釈迦十六羅漢図」(挿図15)は画風が近似しているが、両図は共に十六羅漢の他に、「出山釈迦」と同様な姿で羅漢に向かって説法している人物が描き込まれている。泉涌寺本では頭光が円を描く輪郭の内側にうっすらと透けるように白色が賦されており、この人物が釈迦であることが了解されると共に、頭光の表現がさらに宋画に遡り得ることを示している。⁽¹²⁾ 釈迦の説法に耳を傾けるのは三羅漢、その他、画面下方には天台山を思わせる石橋を渡る羅漢、虎に乗る羅漢、中程には坐禅や看経する羅漢、舍利塔を持つ羅漢、



挿図13 元～明時代「出山釈迦図」(静岡・MOA美術館)



挿図14 南宋～元時代「釈迦十六羅漢図」(京都・泉涌寺)



挿図15 南宋～元時代「釈迦十六羅漢図」(ボストン美術館)

上方には錫杖に乗って飛来する羅漢、といった具合である。これに対して、ボストン美術館本を見ると、周囲の羅漢の仕草が説話性を帯びている点では共通しているが、釈迦を取り囲むのが五僧で、それ自体、成道後、鹿野苑で阿若憍陳和ら五人の比丘（修行者）に最初に説法した初転法輪の場面を念頭に置いたものと見なすことができる。⁽¹³⁾

実際、禅宗史書の中の伝では、ただ単に苦行後に悟り、その後、初転法輪を行ったと説かれている。『景德伝燈録』では以下の通り。

釋迦牟尼佛（賢劫第四尊）姓刹利。（中略）於是夜子時有一天人。名曰淨居。於窓牖中叉手白太子言。出家時至可去矣。太子聞已心生歡喜。即逾城而去。於檀特山中修道。始於阿藍迦藍處。三年學不用處定。知非便捨。復至鬱頭藍弗處。三年學非非想定。知非亦捨。又至象頭山同諸外道。日食麻麥經于六年。故經云。以無心意無授行而悉摧伏諸外道。先歷試邪法示諸方便發諸異見令至菩提。故普集經云。菩薩於二月八日明星出時。成佛號天人師。時年三十矣。即穆王三年癸未歲也。既而於鹿野苑中。為憍陳如等五人轉四諦法輪而論道果。說法住世四十九年。後告弟子摩訶迦葉。吾以清淨法眼涅槃妙心實相無相微妙正法將付於汝。汝當護持。并勅阿難副貳傳化無令斷絕。

（大正藏51卷 205頁 b - c）

とすれば、画中の人物は、苦行後の姿で初転法輪を行っている姿を意識したものと解釈することも可能であろう。

頭光を伴った出山釈迦のイメージの成立がさらに五代・北宋時代まで遡り得ることを窺わせる文献がある。つまり、敦煌変文中の「降魔変文」の一節である。祇園精舎の取得とコーサラ国での布教の公認をめぐる、波斯匿王の前で、仏の「最も若年の弟子」である舍利弗と既得権益をもつ六師外道の労度叉との神通力合戦の物語。話は舍利弗の勝利で終わるのだが、王の前で須達が語った仏のイメージは、

如来生在南天竺國、長在迦毗羅城、從生至死、從死復生、無事不作、無事不成、無所不曆(歴)、無所不經。長在淨梵(飯)王宮、號曰悉達之名。年過十九、二十未滿、騰越宮城。菩提樹下、不染俗情、勤苦累歲、瘦損其形。月食麻麥、引曰偷生。鳥鵲巢頂、養子得成。頭如蓬窠、項似針釘。肋如朽屋之椽、眼如井底之星。身體羸劣、狀餓鬼形、積功累徳、菩提道成。身長丈六、項背暉盈、胸題萬字、了了分明。廣長舌相、額廣能平、師子王臆、毛螺旋生。
(潘重規編『敦煌變文集新書』文津出版社 1991年)

とある。仏教経典を読み物化したもので、以前は降魔変文の序文に玄宗皇帝(在位712~756)を称えた文言があることから、唐・玄宗朝頃の成立とされてきたが、現状のような形になったのは年記が確認できる十世紀とする説が提出されている⁽¹⁴⁾。この釈迦に対する記述は仏典から引用した4字・6字から成っており、瘦せさらばえた釈迦が出山した姿、「項背暉盈」は光背輝く様を想起させよう。それが王薊の活躍した時期に流布したことも偶然ではあるまい。

又、着色の「出山釈迦図」には、もう一つの異なる系譜が確認される。三重・西来寺に伝来する元・(伝)張思恭「出山釈迦図」(挿図16)で、釈迦は有髪有髭、朱衣を纏い、放光しながら歩行している。兵庫・大覚寺にも同図様の「出山釈迦図」(挿図17)が伝存しており、木挽町狩野の模本中にも同様の図様を確認できる(挿図18)⁽¹⁵⁾。文献では、湯允謨『雲煙過眼録続集』に、「祝君祥永昌」の収蔵品として、南宋・趙伯駒(款)「釈迦仏行像」が含まれている。

趙千里「釈迦仏行像」一、下有細字云:「臣伯駒奉聖旨画」。其像:広目深眉、螺髪大耳、耳垂二大金環。螺髻而虬鬚、頂有肉髻、左眉放光一道。衣紋腹腿、隱隱可見。筆法極佳、宛然西域一胡僧。
(画品叢書本)

釈迦の姿は螺髪・大耳・髻・鬚・肉髻といった記述の後、「左眉放光一道」とある。これは、成道直後の「放眉間毫相光明」(『修行本起経』)を表したものとすべきであろう。とすれば、「出山釈迦」の図様は共に、瘦せこけた容貌の「苦行釈迦」と同じ姿で、出山直後の姿ながら、成道後の説法や放光といったイメージを想起させるものであったと見なすことが出来る。



挿図16 元・(伝)張思恭「出山积迦図」(三重・西来寺)



挿図17 元時代「出山积迦図」(兵庫・大覚寺)



挿図18 江戸・狩野雅信摸 元・(伝)張思恭「出山积迦図」(東京国立博物館)

さらに、「出山积迦」と関連する図像として、草座に坐した有髭の积迦の姿を表した所謂「草座积迦」図像を挙げる事ができる。現存する中国絵画としては、明時代前半の画風を示す「积迦如来図」(鎌倉国宝館 挿図19)⁽¹⁶⁾、それに続く明時代中後期に制作されたと考えられる「草座积迦図」(東京・個人 挿図20)、現所在不明ながら(旧伝)北宋・李公麟(1049~1106)「草座积迦図」(川崎家旧蔵、狩野安信(1614~1685)外題)⁽¹⁷⁾などが、又、江戸時代の摸本として(旧伝)元・顔輝「草座积迦図」(京都・泉涌寺)がそれに相当する。この図像は「成道」直後から「梵天勧請」までの数日の禅定の姿を表したものである可能性も指摘されており、とすれば、有髭で表される「草座积迦図」は「出山」と関連した場面を表したものと見なせよう。⁽¹⁸⁾

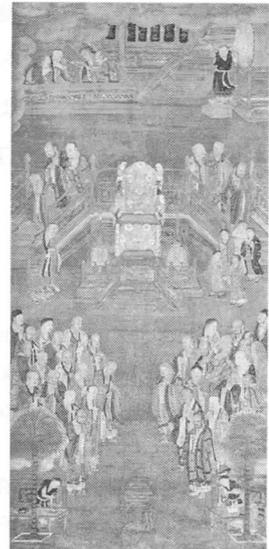
积迦の生涯に関わる行事として、降誕会の4月8日、成道会の12月8日、涅槃会の2月15日の「三仏会」があるが、その内、毎年12月8日(臘月八日)に催される成道会は积迦が菩提樹下で成仏得道された記念日として、宋代以降に定着した。北宋時代前期の淮北と三京では浴仏を行い(『积氏要覧』巻中「浴仏」、南宋(金)時代、北地では成道節に属する「臘八」に浴仏を行っていたとある(僧法雲編『翻訳名義集』(1143年)巻三「林木篇第三十一」)。これに対して、南宋時代の江南地域の寺院内では上堂に設齋、外では五味粥を配布することが一般的であったことが『入衆須知』(1263年)などから窺える⁽¹⁹⁾。上堂とは、住持が法堂の須弥壇に昇って説法し、修行者は立って聴法するもので、禅宗において重要な教育手段として独自に発展した。おそらく「羅漢図」の一幅として、上堂の場面を絵画化した、南宋~元時代の「上堂図」(個人



挿図19 明時代「釈迦如来図」(鎌倉国宝館)



挿図20 明時代「草座釈迦図」(個人)



挿図21 南宋～元時代「上堂図」(個人)

挿図17) が現存している⁽²⁰⁾。何時から、その際に「出山釈迦図」が掛けられるようになったのかは明確ではないが、古い文献の例として、15世紀末に成立した大安寺蔵『回向并式法』に「成道釈迦」を掛けたことが記されている程度に止まる⁽²¹⁾。但し、「出山釈迦図」に関するそうした機能の前提となる理解はそれ以前からあったはずで、「出山釈迦図」それ自体の表現と密接に関わっていることは確かである。事実、禅宗語録などを見ると「臘八上堂」をめぐる法語と「出山釈迦図」の画賛、両者の語彙には密接な関わりが確認されることから⁽²²⁾、涅槃会における「涅槃図」の使用と同様に、「出山釈迦図」が南宋時代から既に成道会の際に使用された画像である可能性も指摘できよう。

その意味では「草座釈迦」も成道会に懸用可能であろう。中峰明本(1263~1323)『幻住庵清規』(1317年刊)、沢山一咸編『禅林備用清規』(1331年刊)、省悟編述『律苑事規』といった、元時代における禅教律それぞれの規則集(清規、事規)によれば「六年苦行」と「歴却進修」の因果により成道したと認識されており、それ自体、成道会に「出山釈迦」「草座釈迦」といった「苦行釈迦」のイメージが適していたことを示している傍証と見なすことが出来る。同時に、この姿は僧侶の清浄性を維持するための自恣儀礼との関わりが指摘されている⁽²³⁾。九十日門外不出で修行する安居期間を終えて行かう自恣は、僧が安居中の反省をし、罪を告白懺悔する儀礼で、これで僧団は清浄となり、僧はその状態で寺を出て教化や修行活動が許されることになる。自恣では、「草座」そのものが重要な仏具で、僧は草座や草座聖僧像に対して偏袒右肩で胡跪合掌などをするという。

日本に伝来した中・韓の仏教絵画は元々の儀礼(鑑賞)空間から一旦切り離され、日本のそれに移植されたものである。近年試みられている「宋式儀礼」の復元的考察は懸用された空間・儀礼を復元することによって、宋代仏画が受け入れられた当初、どのような形で用いられたかが明確になり、さらに日本における仏画と「場」の関わりの変容も浮き彫りにされることにもなる。

注

- (1) Helmut Brinker, 'Shussan Shaka in Sung and Yuan Painting,' *Ars Orientalis* vol.9, 1973.
- (2) Dietrich Seckel, 'Shākya munis Rückkehr aus den Bergen,' *Asiatische Studien* vols.18/19, 1965.
Howard Rogers, 'The Reluctant Messiah: "Sakyamuni Emerging from the Mountains",' *Sophia International Review* vol.5, 1983.
- (3) 河野訓『漢訳仏伝研究』皇學館大學出版部 2007年
- (4) 本図は上部の賛が切られているが、売立目録にその存在が確認される。画面下半に描かれているのは拱手する釈迦の半身像で、例外的だが、半身像の牧谿「老子図」(岡山県立美術館)を遡る作例として重要な存在といえよう。
拙稿「(伝) 牧谿 出山釈迦図」解説『南宋絵画—才情雅致の世界』展図録 根津美術館 2004年
- (5) Hui-shu Lee, *Exquisite Moments: West Lake and Southern Song Art*, China Institute Gallery, 2001.
Yoshiaki Shimizu, 'Sakamuni Descending the Mountain,' *Awakenings: Zen Figure Painting in Medieval Japan*, Japan Society, 2007.
Ju Hsi Chou and Anita Chung, *Silent Poetry - Chinese Paintings from the Collection of the Cleveland Museum of Art*, the Cleveland Museum of Art, Yale University Press, 2015.
- (6) Thomas Lawton, *Chinese Figure Painting*. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 1973.
戸田禎佑「出山釈迦図」解説 鈴木敬・秋山光和編『中国美術：絵画1』講談社 1973年
海老根聰郎解説 戸田禎佑編『水墨美術大系第3巻 牧谿・玉潤』講談社 1973年
- (7) Denise Patry Leidy, 'Buddhism and Other "Foreign" Practices in Yuan China,' *The World of Khubilai Khan: Chinese Art in the Yuan Dynasty*, Metropolitan Museum of Art: Yale University Press, 2010.
- (8) 星山晋也「出山釈迦図」解説 島田修二郎・入矢義高編『禅林画賛』毎日新聞社 1987年
- (9) 拙稿「梁楷「出山釈迦図」(東京国立博物館)をめぐる諸問題」『仏教芸術』344号 2016年
- (10) 『高麗仏画大展』図録 ソウル・国立中央博物館 2010年
- (11) 『MOA 美術館名品図録 中国絵画・日本絵画篇』MOA 美術館 1982年
- (12) 谷口耕生「羅漢図」解説『聖地寧波 日本仏教1300年の源流～すべてはここからやって来た』展図録 奈良国立博物館 2009年
西谷功「釈迦十六羅漢図—「苦行」の釈迦像と泉涌寺の宋式儀礼」『鴨東通信』2015年7月号
西谷功「釈迦十六羅漢」解説『國華』1458号「特輯 泉涌寺の美術」2017年
- (13) 小川裕充・拙共編『中国絵画総合図録三編第二巻 アメリカ・カナダ篇』(東京大学出版会 2014年) A66-226に図版が掲載されている。
- (14) 高井龍「“変”から“変文”へ」『アジア社会文化研究』11号 広島大学総合科学研究科 2010年
現存する絵解き画卷については、以下の論文を参照。
秋山光和「変文と絵解きの研究」『平安時代世俗画の研究』吉川弘文館 1964年

- (15) 塚本志穂「出山釈迦図」解説『真盛上人遠忌五百回記念 西教寺と天台真盛宗の秘宝』展図録 大津市歴史博物館 1994年
「出山釈迦像」解説『特別展 ブッダ釈尊—その生涯と造形』展図録 奈良国立博物館 1994年
- (16) 拙稿「132 釈迦如来図」解説『聖と隠者 山水に心を澄ます人々』展図録 奈良国立博物館 1999年
- (17) 阪口覺編輯『長春閣藏品展観図録 神戸・川崎男爵家藏品入札目録』長春閣藏品図録刊行会 1936年
- (18) 西谷功、前掲「釈迦十六羅漢図—「苦行」の釈迦像と泉涌寺の宋式儀礼」
- (19) 伊藤俊彦「二祖三仏忌考(上・中・中下・下上)」『宗学研究』10~14号 1968~1972年
永井政之「三仏忌の成立と展開」『中国禅宗教団と民衆』内山書店 2000年
中村裕一「八日、臘八会」『中国古代の年中行事 第四冊 冬』汲古書院 2011年
- (20) 井手誠之輔「上堂図」解説『開館40周年記念特別展 宋元仏画』図録 神奈川県立博物館 2007年
梅澤恵「上堂図」『國華』1359号「特輯 新出逸品」2009年
芳澤勝弘「『禅宗上堂図』に見える茶具について—付・大徳寺蔵「五百羅漢図」に見える茶具」『花園大学国際禅学研究所論叢』5号 2010年
- (21) 丸岡宗男「苦行釈迦図」解説、前掲『禅林画賛』
尾崎正善「三仏忌について—成道会の儀礼について(一・二・三)」『宗学研究』46~48号 2004~2006年
- (22) 黄啓江「癡絶道冲禅師与南宋的禅文化」『九州学林』27号 2010年
- (23) 西谷功、前掲「釈迦十六羅漢図—「苦行」の釈迦像と泉涌寺の宋式儀礼」
西谷功、前掲「釈迦十六羅漢」解説
- (24) 西谷功「『南山北義見聞私記』の研究」東京大学東洋文化研究所附属東洋学研究情報センター研究成果報告書 2016年
『仏教芸術』344・345号「特集 宋元仏画と儀礼」毎日新聞社 2016年

(付記)

本稿は2015年12月9日に開催された立正大学法華経文化研究所の公開研究会「梁楷「出山釈迦図」をめぐる」の釈迦図像をめぐる議論を前提にして、加筆訂正したものである。既刊の拙稿「梁楷「出山釈迦図」(東京国立博物館)をめぐる諸問題」(『仏教芸術』344号 2016年)と重複するところがあるが、ご寛恕いただきたい。

本論をなすにあたって、ハイデルベルク大学のLothar Ledderose氏、蔡穂玲氏、泉涌寺宝物館「心照殿」の西谷功氏、東京大学東洋文化研究所の馬場紀寿氏、塚本麿充氏をはじめとする多くの方々から示唆に富む御助言をいただいた。末筆ながら記して感謝の意を表します。

Summary

The Iconography of Shakyamuni Emerging from the Mountains and Sitting on the Grasses

Masaaki ITAKURA

After the Northern Song (北宋) Dynasty and in the circles of Chan (禪 Zen in Japanese) Buddhism, “Shakyamuni emerging from the mountains” (出山釈迦) became a popular theme in painting. Judging from extant works, this theme was established as a paradigm in Southern Song (南宋) Chan paintings (禪宗画).

This paper re-confirms this Shakyamuni theme, before re-defining it in terms of its relationship with the court. According to the Tales of the Life of the Buddha (仏伝), after six years of asceticism, Shakyamuni came to realize that self-mortification with physical pains was not conducive to Enlightenment and he left the wild mountains. On the other hand, Indian Buddhist scriptures and the Tales of the Life of the Buddha contain many descriptions that asceticism is considered to be futile. Yet in contrast, in the earliest Chinese translations of the Tales of the Life of the Buddha, it is deemed that asceticism is a direct path towards Enlightenment, and this view of asceticism influenced ideas within the historical writings of Chan Buddhism. Among extant paintings, the Sennyū-ji (泉涌寺) version of the Sixteen Arhats (十六羅漢図) produced during the Southern Song Dynasty and the Yuan (元) Dynasty, and Shakyamuni and Sixteen Arhats (釈迦十六羅漢図) in the possession of the Museum of Fine Arts, Boston, are depicted to represent the scene of the Buddha preaching after he left the mountains. Moreover, it is assumed that the Buddha depicted in the two paintings of “Shakyamuni emerging from the mountains”, one in the possession of Seirai-ji (西来寺) in Mie prefecture and the other in Daikaku-ji (大覚寺) in Hyogo prefecture, represent Shakyamuni right after his attainment of Enlightenment, as recorded in the *Cāryānidāna*. It may be concluded that the iconography of “Shakyamuni emerging from the mountains” portrays not only One leaving the mountains, but also Enlightened One, the Buddha. It is well-known that the Chan Buddhism had the characteristic of state religion in Southern Song China.

The similar phenomenon can be found about the image of “Shakyamuni sitting on the grasses” (草座釈迦). The production of works on the above-mentioned themes has been linked to the performance of the Enlightenment ritual (成道会) in Jiangnan (江南) area temple society.