

静嘉堂蔵 金銅十一面観音菩薩坐像および春日厨子について

大沼 陽太郎

はじめに

本稿で紹介する金銅仏と厨子は一具として長く館蔵されてきたものだが、図像的に奇妙でごく小作であるためか、これまで紹介されてこなかった。しかしながら金銅仏・厨子ともに十四世紀に遡る作と考えられ、厨子の絵画描写などは特に精緻で、またそれぞれに注目すべき特徴を有する。

金銅仏は、頭上に十一面を戴きながら、腹前で定印を組みその上に五輪塔を載せて坐す。定印を組み五輪塔を載せるのは、醍醐寺三宝院の弥勒菩薩坐像に創始された弥勒の図像に見られるものだが、本像は頭部に十一面を戴くことから十一面観音であることが明らかである。加えて光背背面には数珠を執る出家者の姿が描かれ、その上部の色紙型に墨書が残る。

厨子はいわゆる春日厨子で、厨子内側の背面壁および側面扉に春日の社景、正面扉に不動明王と愛染明王を描く。不動・愛染を左右に配置する春日厨子は内部に舍利を安置することが多く、本作はその列に加わる新出作例となる。なおかつ本厨子背面壁の春日社景は、春日宮曼荼羅の古例として知られる根津美術館本と共通する、一宮から四宮の社殿を正面から描く図像を用いている。

この金銅仏と春日厨子がもともと一具であったかは定かではない。本稿では、本作の現状を確認した上で像と厨子それぞれについてその様式や図像を分析し、一具性を含めて検討したい。

一、概要

金銅十一面観音菩薩坐像 法量(単位:cm)

〈本体〉

総高(光背含む)八・三 像高 四・〇 髮際高 二・九

頂―額二・一 面長〇・七 面幅一・〇 面奥一・一

坐奥一・六 膝張二・九 五輪塔高〇・七

〈台座〉

総高三・四 最大張四・六 最大奥四・七

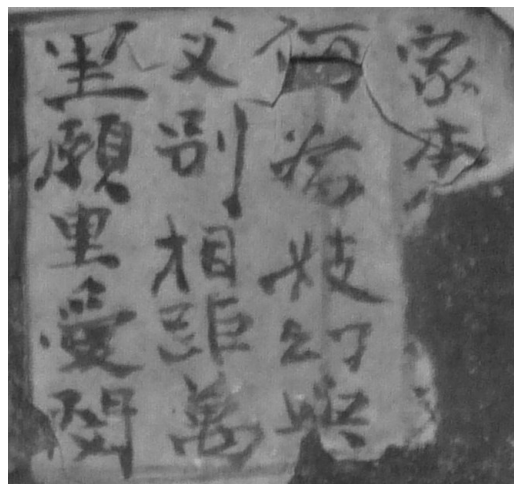
〈光背〉

高六・六 最大幅四・六

〈金銅仏の形状〉

頭上の円形台座上に頂上面を表し、その下に全周に渡り均等に十一面を配す。頂上面には肉髻、髮際線、両耳、鼻が表され、十一面にも髮際線が表現される。本面の頭髮は額上中央に分け目をつくり、左右各三束の髮束を形成し、その上に毛筋彫りを施す。面部は、瞑目し閉口する。両耳の下端を表し、耳朶不貫とする。袈裟を着け、覆肩衣を着ける。腹前で禪定印を結び、その上に五輪塔をのせる。五輪塔は後方まで丸彫状に表され、底面および後方地輪付近の小突起によって本体と連続する。脚部は趺坐形とし、左右膝下から台座にかけて衣を垂下する。

台座は、蓮台、敷茄子、反花、框からなる。蓮台の花弁にはそれぞれに細かく筋が表され、反花は複弁で内区に魚々子地が細やかに施される。框にも



挿図1 光背背面色紙形墨書(赤外線写真)

精緻な魚々子地の上に花葉文が表される。

光背は、正面に七つの円区を造り、その内部に化仏を描く。化仏は七体ともほぼ同図様で、髪は青色、肉身は肌色、衣は朱色、台座(蓮華座)は緑色である。光背背面には白土地の上に、緑色に白縁を表す上畳の上に左斜め向きに座る人物を描く。人物は、白い頭巾を被り、薄青色の環袈

裟を着、右手に数珠を握る。人物の上方には緑色と赤色の色紙型を配す。赤色の色紙形には「家本□□□□／何為妓幻與／父別相距萬／里願里受閔」と読める墨書が確認できる【挿図1】。

〈金銅仏の構造〉

構造は、頭頂から敷茄子以上一鑄、反花以下一鑄とし、底部から方形の軸で固定する【口絵8】。頂上面は接合部が非常に細いため、別鑄・後付けの可能性もあるが、十一面部分は頭部と本体・一鑄で、五輪塔も本体と一鑄である。光背も一鑄で、光背背面下端で上下二つの円頭鋏により敷茄子部分に固定する。

〈金銅仏の状態〉

状態は、本体、台座、光背表面は全体に黒ずみ、やや摩耗するが、大きな欠失部分は見られない。光背正面の化仏および背面の絵画は、ほとんどの化仏の台座部分や背面の緑色の色紙形全体や人物の左手付近をはじめ、剥落箇所が多い。

春日厨子 法量(単位:cm)

全高一四・〇 全幅一一・三 全奥九・七
屋蓋部 高一・三 幅一一・三 奥九・七

軸部 高一・五 幅八・五 奥七・〇
基壇部 高一・四 幅一〇・七 奥九・二

〈厨子の構造〉

厨子は宮殿形で、屋蓋部、軸部、基壇部からなる。

屋蓋部は、上から露盤様の方形の段、照り起りのある屋蓋、二段の上框からなる。屋蓋および上框の四方には隅金具が施される。

軸部は正面に観音開きの扉が二枚、側面に各一枚の扉が開く。扉はそれぞれ外側から上下二つの蝶番で留められる。正面扉、側面二扉にはそれぞれ掛け金具が付く。また正面扉の縁には、四つの飾り釘が打たれる。

基壇部は二段の下框と一段の基壇からなり、それぞれ四方に隅金具が施される。

現状、屋蓋部は軸部の四方柱の上端に設けられた丸柄により接合されており、取り外しが可能である。軸部の背面板も、両側と屋蓋部に切られた溝で受ける形式で、屋蓋部を外せば上方から取り外すことができる。奈良・不退寺蔵五輪塔象嵌舍利厨子など、背面板を慳貪式とし取り外すことができる例は存在する。しかし不退寺の例は背面板両面に絵画が描かれ、それを取り外して転換することに意味があると思われる。本厨子の場合には背面板には外側には絵画が描かれず、また屋蓋を外さなければ背面板を外すことができないため、なぜこうした構造としたのかは不明である。

〈厨子の絵画〉

厨子内側には、背面板に春日社景を描き、両側面壁にもその社景が連続する。この春日社景については後述する。正面扉には向かって右側に不動明王坐像、左側に愛染明王坐像を表す。

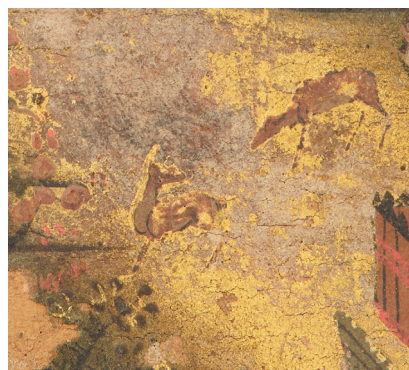
不動明王坐像は向かって左を向き、右手で三鈷剣を執り、左手には絹索を握る。頭上に頂蓮を頂き、巻髪とする。面部は両目を見開き、口をへの字に曲げて閉じ、下の両牙を上出する。瓔珞、臂釧、腕釧、足釧、条帛、裳を着ける。このうち条帛には界線と文様、裳にも円文が金泥で施され、衣文も墨描で表現される。火炎光背を負い、瑟瑟座に座す。彩色は、唇は朱、肉身お

よび裳の裏側を黒色、巻髪地の部分と条帛、裳を赤褐色とし、頭髮、眉毛、瓔珞、臂釧、腕釧、足釧、三鈷劍の三鈷部分、絹索の先端、条帛の界線および文様、裳の文様を金色で表す。頂蓮、三鈷劍の劍部分、絹索のロープ部分は暗褐色の盛り上げ彩色とする。勢いよく立ち上がる火炎光背は、中央部を明るい茶色とし、そこに金色と赤色を織り交ぜ、高くのぼる火煙を表現する。瑟瑟座は、界線を金色とし、藍色、肌色、青色、赤色で構成し、内区縁部に淡い緑を界線内側に施し、内区中央部に水平に金色で点を打つ。

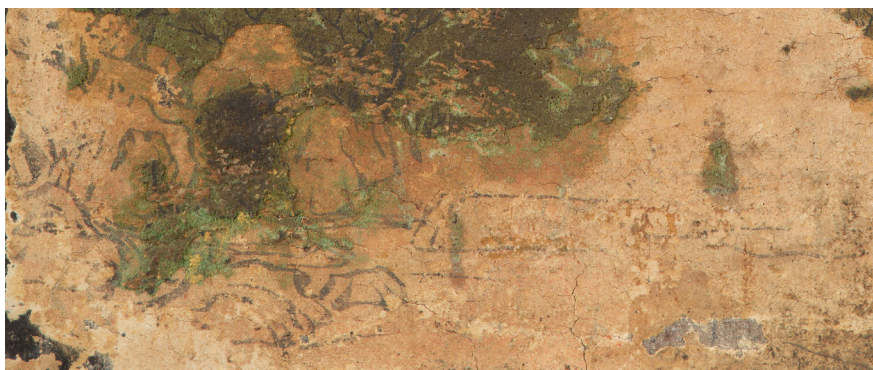
愛染明王は正面向きで、頭光、身光、熾盛輪に包まれて蓮華座、宝瓶の上に座す。頭上には獅子冠を着け、炎髪とする。三目とし、瞋目、牙上出とし、開口する。三道を表し、瓔珞を着ける。腕は六臂とし、第一手は左に三鈷鈴、右は大きく屈し胸前で三鈷杵をとり、第二手は左に二本の矢、右に弓をとる。

第三手は左手に何もとらずに五指を曲げて握り、右手に一本の未敷蓮華をとる。各腕には臂釧および腕釧を着ける。宝瓶は、反花、框の上に乗る、瓶の肩部に帛布が結ばれる。宝瓶には蓮華文ほか、微細な文様が施される。宝瓶周囲には向かって右下に三弁宝珠が一つ、左右奥に火炎宝珠が各一つ確認できる。彩色は、炎髪の下地および身色を鮮やかな赤色とし、熾盛輪内区、宝瓶に結ばれる帛布の片面、反花をやや暗い赤色とする。獅子冠、条帛を灰色とする。炎髪の毛筋、瓔珞、臂釧、腕釧、三鈷鈴、三鈷杵、弓、条帛および裳の文様、頭光、身光外縁の炎、熾盛輪の界線、蓮華の界線、宝瓶、宝瓶に結ばれる帛布の界線、反花の界線、各宝珠の火炎を金色で描く。頭光、身光の内区や裳の裏側、宝瓶に結ばれる帛布の内側、框、宝珠を黒色で表す。

背面板に描かれた春日社景は、最上方を群青とし、向かってやや左側に金色の円相、春日山、御蓋山を描く。その下に一宮から四宮の社殿を正面やや右斜め向きに描き、その社頭から斜め下方へ続く金色の道の先に若宮の社殿を向かって左向きに描く。金色の円相は月の如く見えるが、梅沢恵氏などの先行研究をふまれば^(註1)、場合によって月のイメージを重ねられることもある春日の日輪を表すものと考えられる。春日山は、濃い緑色で中央のなだらかな山容、および向かって左手に小突起をなす一つの端山(高山か^(註2))、向かって右側にも一つの山影を表す。春日山の樹叢を濃い緑色の上に淡い緑色の線を横に細や



挿図2 背面壁(部分)



挿図3 背面壁(部分)

かに引き表す。御蓋山は、濃い緑を淡い緑で縁取る魚鱗状の形状を重ねる。このような日輪、なだらかな春日山、魚鱗状の御蓋山という組み合わせは、興福寺のある西から見た、実景に近い春日社景の定型といえる。しかしながら、その下に表される春日社殿は正面向き、すなわち南向きに表されており、ここに空間的な齟齬、九十度の捻れが生じている。

御蓋山の下には、濃い霞が群青で引かれる。社殿の後背には杉が数本高く聳え、その樹葉が金泥で表される。社殿の向かって右にも、低い広葉樹の樹影のほか三本の杉とみられる高木が見える。

一宮から四宮の社殿は切妻造の身舎に庇(向拝)を付け、朱色の勾欄付きの縁と木地色の階段を表す。千木、切妻屋根、庇を暗い赤色で表し、千木の先端、鯉木、軒と庇の垂木飾、破風内部の懸魚を金泥で表す。身舎正面に暗緑色の翠簾を垂らし、縦に数条金泥線を引く。身舎に備えられた黒塗地の机を描き、その縁を金泥で描く。四殿の周囲には正面と向かって左側面に朱色の瑞垣を廻らし、正面中央に鳥居を立てる。瑞垣と社殿の間の地面は群青で塗り込める。

瑞垣の周囲には金泥で道が廻らされ、その道は内院の鳥居から斜め下の若宮社殿まで直線的に続く。鳥居の右下には群

青の霞がたれこめ、左下の大きな空間には緑色の霞が掛かる。群青の霞の手前には桜と松が描かれ、若宮手前の金色の道には二頭の鹿が、一頭が草をはみ、一頭が振り返る姿で描かれる【挿図2】。緑色の霞がかかる左下の区画には、霞から樹木の上部がのぞく。桜が多数と一本の梅、および広葉樹とみられる樹木がいくつか確認できる。左下には橋あるいは岩場が描かれる【挿図3】。

向かって左扉の内側には、背面板と同様に最上部には群青が引かれ、その下中央にM字形の山、およびその奥に小さな一山を金泥で描く。山体は暗緑色地の上に金泥で峻と山の外形を描き、上縁に截金を施す。金色の山の右には背面板から春日山の端が続く。その下には左右から群青の霞が濃くたれ込め、杉や桜が樹上のみを現す。中央左端から金色の道が下まで続き、下端に鳥居が描かれる。

向かって右扉の内側に描かれる景も同様の構成で、群青が引かれ中央に金色の大きな山と左右に小さな山を金色で表す。また中央の山の前方に小さな山が描かれ、その小さな山の上に二本の金色の線が表される。金色の山の下には春日山の端を描き、群青と緑色の霞が交互に表され、杉や桜が繁茂する。下部中央には二頭の鹿が駆ける様子が描かれる。下端には左方から斜めに続く金色の道と、柵付きの鳥居を表す。鳥居の向かって右脇の柵の奥には、

さらに一頭の鹿が確認できる。

〈厨子の状態〉

厨子外側の小豆色の漆は塗り直しによるものと見られ、屋蓋内側の一部に黒色の当初の漆が残る。厨子底部や屋蓋部に銘は見られない。厨子内側底面には、長方形に隅取を施した漆非塗装箇所がみられる【挿図4】。また屋蓋部内側には中央に小さな剝ったような痕跡および複数の小打撃痕が確認できる。また厨子



挿図4 厨子内部漆非塗装箇所

底面には、中央に縦書きでおそらくは四文字記されていた朱字を削り消した痕跡が確認できる【口絵16】。

厨子内側の絵画の状態は、背面壁では上端部および下端部に白土地が露出しており、春日山、御蓋山の一部および下半向かって左の緑色の霞がかかる部分に剥落が見られる。向かって左の扉内側では、中央部と下半の左右に剥落がある。向かって右の扉内側には大きな剥落箇所はない。両正面扉では、上端部が剥落し黒い下地が露出するが、像にはかからない。以上のように剥落箇所があるが、総じて状態は良いと言え、各部に描かれた絵画はその小ささを感じさせないほど精緻で、色鮮やかに残る。

二、年代と図像

二―一、金銅仏の年代と図像

〈年代〉

本像の年代を推定するにあたって、まずは服制を確認したい。

本像は膝側面から蓮華座へと左右に衣を垂下している。このような服制は法衣垂下式と呼ばれ、十三世紀後半以降、室町時代にかけて流行する。しかしながら南都においては文治四年（一一八八）の興福寺南円堂不空羅索観音坐像に早くも確認できる。また建長三年（一二五二）の京都・蓮華王院千手観音菩薩坐像、十三世紀後半の奈良・不空院不空羅索観音坐像、正和五年（一三二一）の京都・法金剛院十一面観音坐像にも同様の特徴が見取れる。これら奈良・京都の法衣垂下式観音菩薩坐像は、十三世紀後半以降法衣垂下式が特に流行した東国の像と比べて、蓮華座前面には法衣が掛からず、左右のみが控えめに出る点の特徴である。本像においても法衣は蓮華座前面にかからず、左右に出ているのみであり、こうした南都北京の観音菩薩坐像の流れの上にあると言える。これらの中で興福寺南円堂の不空羅索観音坐像は孤立して早く、その影響力の大きさは無視できないながら、実際にこうした法衣垂下像が多く造られるのは十三世紀後半以降と考えるべきだろう。

また本像は、袈裟と覆肩衣を着している。この如来像と共通する服制は、

観音菩薩像であるとするならば神奈川・東慶寺の水月観音坐像など、十三世紀末以降の水月観音の図像の影響を受けた像と類似する。また弥勒菩薩像であるとすれば、弘安元年（一二七八）の神奈川・称名寺弥勒菩薩立像や、本像と同じく腹前に禪定印を組み五輪塔を載せる永仁六年（一二九八）の山形・本山慈恩寺弥勒菩薩坐像などが同様の服制をとる。

それを踏まえて体軀表現を見ると、正面観では肩は角張っておらずゆるやかな丸みを帯びて、室町時代の作とは考えにくい。また胸の厚みが自然に表されている点も、鎌倉時代に近い時代の作風といえる。ここから、本作の製作時期は、十三世紀末から十四世紀の範囲に収まると推定できる。

ただし本像の顔貌を見ると、眼瞼にカーブを付けず静かに瞑目し、顔の輪郭は丸みを帯び、あたかも平安後期の像のようである。これは、本像が特定の古仏を写した可能性も考えられるが、それよりは、鎌倉時代においても懸仏や小金銅仏ではこうした瞑目相をとるものが存在するため、法量の問題であると考えたい。

次に光背裏面の絵画について考えたい。ここでその様式について委細に分析する力は筆者にはないが、肥瘦のある顔の輪郭線や衣文線、穏やかでおおらかさを感じさせる顔貌表現は、十四世紀前半のシカゴ美術館蔵「融通念仏縁起絵巻」の画中人物などと類似するところがある。しかしながら小像であることもあり、明確な推定を行うことは難しい。十三世紀末以降、室町時代までの製作と考えたい。

像と、その台座部分に鋳で留められる光背部分が必ずしも当初から一具であったと確定しうるわけではないが、両者の年代に大きな懸隔がないようであれば、一体と考えるほうが合理的である。本像の製作年代は、光背を含んで十三世紀末から十四世紀と考えられる。

〈図像〉

本像は、頭上に十一面を表しながら、禪定印を結びその上に五輪塔を置く。前者は十一面観音菩薩の図像、後者は建久三年（一一九二）に勝賢が願主となり快慶が製作した醍醐寺三宝院の弥勒菩薩坐像に創始される弥勒菩薩坐像の図像としてよく知られるものである。これらは通常共存しえないが、本像に

おいて像本体は持物を含んで一鑄であり、いずれかが後補とは考えられない。さらに本像の後背には七体の化仏が表されるが、これは釈迦如来、薬師如来や善光寺式阿弥陀如来の光背化仏の数であり、観音や弥勒では十二化仏が多い。このように、本像は不可解な図像の組み合わせによりなり立っており、その造像意図を図像から読み解くことは困難である。

光背裏面の赤色の色紙形には「家本□□□□／何為妓幻與／父別相距萬／里願里受閔」と墨書される。前半部分は欠失のため読解困難であり、緑色の色紙形に文が続く可能性もあるが、可読部分は以下のように読むことができる。

家本□□□□何為れぞ妓幻父と別れ相距ること萬里。
願わくは里に閔れみを受けん。

文意をとると、どうして「妓幻」は「父」と別れ、あい隔てることしまつたのだろうか。願うことには、「里」においてあわれみを受けんことを。となるだろうか。この文言の典拠となる経典や史料は管見の限りみあたらず、とくに「妓」の字の人名としての用例を見出すことはできない。この点なお検討の余地があるが、右のように読めば、「妓幻」あるいは「父」が亡くなり、その道行き（里）においてあわれみを受けてほしいとの願意が読みとれる。

光背裏面に描かれる人物を見てみよう【口絵5】。この人物は、白い頭巾を被り薄青色の袈裟を着るが、白い頭巾は胸元で大きくはだけているように見える。また顔はふくよかで若々しく描かれており、唇には微かに紅がささ



挿図5 遊行上人伝絵巻(東京国立博物館蔵) 下巻第五段

れている。薄青色の袈裟と白色の頭巾という服装は、「天狗草紙」伝三井寺巻B（個人蔵）、「一遍聖絵」（清浄光寺蔵）、「遊行上人伝絵巻」【挿図5】に描かれる時宗の尼僧の服装に類似する。しかし時宗では環袈裟を用いないため、律宗あるいは禅宗の尼の服装と推定できるが、例えば永祿元年（一五五八）の當麻寺中将姫坐像など、時代が下

れば浄土宗の尼僧像でも環袈裟は用いられる。頭巾を被り袈裟を着るという特徴を有する人物といつてまず浮かぶのは伝教大師最澄や天台大師智顛であるが、彼らの定型的な図像ともこの人物像は異なっている。前述の衣服の色ややわらかな面相、上置に座す点も踏まえ、この色紙形に記される人物は出家した女性であると考えたい。そして赤い色紙形の墨書をふまれば、この女性が「妓幻」に当たるとも考えられる。亡くなった「妓幻」を「父」が追善供養せんがために造られたのが本像であつたのではないか。

一方、この銘の「父」は「慈父」すなわち釈迦を指し、在世の釈迦から「万里」を隔てた「妓幻」が、「里」にあわれみを受けることを願っている可能性も考えられよう。

いずれにせよ墨書から確たる願意を理解するのは困難だが、像の奇妙な図像の組み合わせは、「妓幻」の兜率天への道行きを期待しつつ、その過程を助ける十一面観音を表したものともし考えられよう。

二二二、厨子の年代と図像 〈年代〉

春日厨子については、久保智康氏が屋蓋の照り起りの変遷に注目して様式分析を行っている(註3)。本厨子には基壇が存在せず格狭間飾りなどもないため、同様に屋蓋の照り起りが年代推定の基礎となる。本厨子と類似する屋蓋



挿図6 般若寺蔵 密観宝珠嵌装舍利厨子

の照り起りを有する厨子として、筆者は未見であるものの、奈良・般若寺蔵の密観宝珠嵌装舍利厨子【挿図6】があげられる。本厨子は、般若寺の厨子と比較して屋蓋四隅の軒反りがやや弱く、屋外頂部の方形の段が低いもの、同様の厨子のなかで

は最も類似する。般若寺の厨子について、河田貞氏は般若寺の文祿の修理記録の「覚」に、慶長元年(二五九六)の地震の際、建長五年(二二五三)に造られた十三重塔の十三重目から移されたと記される舍利殿一基がこの厨子に該当し、その製作年代を十三重塔造立の建長五年と見た(註4)。一方で久保智康氏は、内部に安置される蓮台と火炎宝珠を支える三鈷杵の形式がそこまでは遡りえず、屋蓋の軒反りが強い点にも新様であるとして、十四世紀前葉・鎌倉末期まで下降するとした。久保氏の分析は、例えば奈良・金剛山寺の密観宝珠嵌装舍利厨子など、現在十四世紀の作とされている厨子に屋蓋の照り起りが少ない作品が複数確認できることを鑑みると、より多くの作例を踏まえ、たより網羅的な年代観の構築が必要であるとは思われるが、般若寺の厨子が十四世紀前葉まで下る可能性のある点は妥当である。久保氏の年代観に従うと、本厨子は般若寺の厨子よりもやや照り起りが浅いため、それよりやや早い時期の作とも見ることができよう。ここでは本厨子の年代を広くとって十三世紀後半から十四世紀前葉までに収まると見、絵画の分析に移りたい。

正面扉に不動・愛染を描いた厨子を集成した内藤栄氏の研究によれば、鎌倉時代の作例は向かって右扉に不動を、左扉に愛染を描くことが多く、これが本厨子のように逆の配置となるのは現在確認されている作品では南北朝時代以降であるようだ(註5)。ただし現存自体が少なく、ここから時代を判断することは難しい。

背面壁と左右扉に描かれる春日社景のうち、背面壁上方の日輪と春日山、御蓋山の山景は、西の興福寺方から見た実景に基づく定型的な春日宮曼荼羅と共通する。そのため、その山容からある程度年代を推定することが可能である(註6)。本厨子の春日山の山容は、基本的にはお椀を伏せたような形状で、向かって右に端山のピークが小さく出る。十三世紀の作と考えられている東京国立博物館本や奈良・南市町自治会本【挿図7】では、春日山の山容はまだ不定形で凹凸の多い形状を呈している。お椀を伏せたような春日山の山容は、正安二年(一一三〇)銘のある大阪・湯木美術館本【挿図8】や、以降の十四世紀と推定される作品で定型化する形式である。また御蓋山の樹叢が鱗型に描かれるのは、十三〜十四世紀の作と推定されている奈良国立博物館蔵



挿図7 南市町自治会蔵 春日宮曼荼羅



挿図8 湯木美術館蔵 春日宮曼荼羅

の春日名号曼荼羅に見られる。加えて日輪に暖色系の暈を施さないのも、十四世紀以前の作風と言える。以上の特徴から、厨子に描かれる社景は十四世紀の作と推定でき、厨子と一体であることから、そのなかでも十四世紀前葉に製作されたと考えられる。

〈厨子全体の図像の組み合わせ〉

本厨子の正面扉には不動明王と愛染明王が描かれている。この正面扉を不動・愛染とする厨子は、内藤栄氏の指摘するように、中尊を宝珠、舍利あるいは如意輪観音とするものが確認でき、西大寺や般若寺といった西大寺流の真言律宗寺院に多く遺る(註7)。「東長大事」(群馬・慈眼寺蔵【挿図9】)によれば、醍醐寺三宝院の流祖・勝覚は、五輪塔の水輪に二顆の舍利を入れて中尊



挿図9 『東長大事』(群馬・慈眼寺蔵)

観尊は『如意輪不動愛染三顆宝輪華秘宝』を著している。内藤栄氏の指摘するように、醍醐寺の不動・愛染を脇侍とする如意輪法が、観尊により西大寺において「如意輪宝蓮華法」として文応三年(一二六〇)以後西大寺で毎年行われるようになったことが、不動・愛染を脇侍とする厨子が西大寺流寺院に多く遺る所以と考えられる(註8)。

こうした不動・愛染を正面扉に配する厨子の中で、本厨子のように背面壁に春日社景を表す例は、東京国立博物館蔵の春日宮曼荼羅彩繪舍利厨子【挿図10】(以下、東博厨子)を除いて現存しない。東博厨子は総高五六・六cmと本厨子と比べ大型で、基壇裏の銘により、奈良・眉間寺において文明十一年(二四七九)に造立された「舍利殿」であることが分かる。正面壁内側には向かって右に愛染明王坐像、向かって左に不動明王坐像が描かれ、各観音開きとなる側面壁には四天王が、背面壁には春日社景が描かれる。不動・愛染の図像は不動明王が正面を向く以外は本厨子と同様である。春日社景は、本像とは逆に社殿は描かれず、日輪、春日山、御蓋山、その左右に緑色の若草山と高円山を描き、その下には本像とは逆に社殿を描かず、一の鳥居と社頭の風景のみを描く。

とし、その右脇侍に五指量(指五本分の幅)白檀製の愛染明王坐像、左脇侍に三寸白檀製の不動明王坐像を安置したという。また同書によれば勝賢は、如意輪観音を中尊として左右に不動・愛染を配して安置したという。

不動・愛染を中尊とする厨子は西大寺や般若寺など、西大寺の末寺に多く遺る。鎌倉後期に西大寺を復興した観尊は興福寺の僧侶の家に生まれるが、その後醍醐寺に修行している。また『西大勅諭興正菩薩行実年譜』によれば正玄元年(一二五九)に



挿図10 東京国立博物館蔵
春日宮曼荼羅彩繪舍利厨子

東博厨子の内底部は漆塗となっており、何かが設置されていた痕跡は確認できないが、銘文には「舍利殿」とあり、当初は舍利が安置されていたと考えられる。春日社と舍利の結びつきは、建保三年（一一二五）に造られ、文明十二年（一一八〇）に焼失した興福寺四恩院の十三重塔にみられる。『大乘院寺社雑事記』文明十三年正月四日条には以下のようにある。

件十三重塔ハ、建保三年（乙亥）十一月十日述供養也。（中略）本尊春日御本地尺迦像、葉・地・観・文各像四塔内、柱絵在之、障子十六羅漢、後戸春日浄土相云々、同面春日御本地来迎相、各座像、五体之外二弥勒在之、希有絵也、八枚戸平法華万タラ、仏壇青貝纓洛等在之、又塔内二一千粒舍利在之（後略）

四恩院十三重塔の本尊は春日一宮の本地である釈迦の坐像であり、四塔の内他の四社の本地仏である葉師・地藏・観音・文殊像が安置され、塔内には一千粒の舍利があった。そして後戸には「春日浄土相」すなわち春日宮曼荼羅と、春日本地仏五体および弥勒の来迎図が描かれていた。この興福寺四恩院十三重塔の影響は、河田貞氏が指摘するように、厨子を前後開閉式とし、前面に舍利容器を、後面に春日宮曼荼羅を描く二点の作品、および春日神鹿形の舍利容器を納める舍利厨子などに影響している（註9）。

以上のように、不動・愛染を左右に配する舍利厨子は醍醐寺三宝院主により創始され、観尊により広められた如意輪法の影響を受け、その後背に春日宮曼荼羅を配するのは興福寺四恩院の十三重塔に代表される、春日一宮と釈迦を結び付ける舍利信仰に基づくことが分かる。東博厨子は明治の廃仏毀釈により廢寺となった眉間寺で供養されたことが銘文から分かる。眉間寺は聖武天皇佐保山南陵の前に移置する東大寺戒壇院末の律宗寺院であり、西大寺末の元興寺小塔院の僧が眉間寺で葬送儀礼を行うこともあったことが松尾剛次氏により指摘されている（註10）。

本厨子についても、西大寺流の律宗の影響下で、何等かの形で春日信仰が混淆したと考えるべきだろう。本厨子の本来の安置物を推測し、厨子全体にどういった形の春日信仰が反映されているのかを確認するために、次節では本厨子の春日社景を詳しく見ていきたい。



挿図12 若草山景(平城宮跡より撮影)



挿図13 高円山景(平城宮跡より撮影)

本厨子背面壁のように、春日社の一宮から四宮までの社殿が正面を向くように描く例は、根津美術館本と法隆寺本のみである。このうち法隆寺本は社殿を囲む回廊や諸摂社および西方の社景を広く描くもので本作とは描かれる範囲が異なる(註11)。根津美術館本【挿図11】は、五社に加えて下方に水谷神社や三十八所神社を描き、各社殿の上に描かれる円相内に不空羅索観音菩薩以下の種字を表す(註12)。その一宮から四宮まで社殿(いわゆる内院)の描写は、低い角度から描く点を含めて本作とよく類似する。ただし細部においては、各社殿両側部の獅子や神人が描かれない点、社殿の破風内部の構造の差異、千木、鯉木、懸魚および垂木先端が金色で表される点など相違は多い。垂木先端等を金色で表すのは、十四世紀以降の春日宮曼荼羅によく見られる表現である。加えて本厨子と根津美術館本の重要な相違として、



挿図11 根津美術館蔵 春日宮曼荼羅

本地仏が表されない点、および画面上方に日輪および春日山と御蓋山を定型的に表す点がある。つまり本作は、南市町自治会本や湯木美術館本にみられるような春日宮曼荼羅の定型から上方の山岳景を借用し、その下に根津美術館本と酷似する一宮から四宮の社殿を表したものであると言える。

このように、本厨子の構想者が内部の絵画の図像構成を行うにあたって、立体的な空間構成を意識しながら様々な図像を切り貼りして配置する様は、両側面扉の絵画を見るとさらによく分かる。

左右扉の絵画は、春日山の山の端が背面壁から連続するため、三枚で一つの画面を構成していることが明らかである。春日山の左右に金色の山を表す例は、山容のごく一部が描かれるのみだが南市町自治会本にみられ、若草山と高円山に比定されている(註13)。ここで本厨子左右扉の山容を実景と比較してみた。若草山は御蓋山と混同して三笠山とも呼ばれるように、三つのピークがある。本厨子左扉に描かれるM字型の二つのピークと奥の一つの山影は、実景【挿図12】と比べると険しすぎるが、数は合う。高円山は、一つの大きな主峰の手前に端山があり、左右にも山が覗く点が、よく実景【挿図13】と一致する。またこちらも実景よりは険しく描かれている。

ただこの左右の山を若草山と高円山と仮定しても、その下に鳥居が描かれる例はなく、若草山および高円山から西方に該当しうる鳥居は管見の限りでは見当たらない。また、向かって右扉の鳥居は左右に柵があり、これは春日社の二の鳥居に特徴的な形状である。加えて金色の道が左斜め上から続いているのも、南市町自治会本に描かれるような、藤鳥居から続く斜めの道を表しているとも考えられる。さらに向かって左扉の鳥居に続く道が、群青の霞を過ぎるところで屈曲しているように見えるのは、谷口耕生氏が南市町自治会本について指摘するように、一の鳥居から真つ直ぐに伸びる参道が馬止橋周辺で大きく屈曲する様を表している可能性もある(註14)。

一方で、背面壁と左右扉の景色をつなげてみると、金泥で描かれた道が繋がっており、背面壁と左右扉全体で実景を描いているようにも見える。しかしながらそのように見ると、若宮社の南に柵付きの門が、四宮社殿の側方から伸びた参道の先に鳥居があることになる。前者の存在は管見の限り確認できず、後

者は内院から藤鳥居あるいは一の鳥居に至る過程を霞により省略したとも考えられるが、無理がある。

以上の検討から、左右の扉絵下方には、南市町自治会本に近い絵様によって、一の鳥居と二の鳥居周辺の図を描いていると考えられる。

本厨子においては、背面壁上方の山景が西から見た景を描くのに対し、社殿は南から見た正面観を描いており、すでに空間的不整合が生じている。このような自由な図像の組み合わせは左右扉においてさらに顕著になり、本来一の鳥居から二の鳥居へと、縦に繋がるべき絵様を横に配置していることになる。また右扉には鹿が描かれるが、これは同じく鹿を描く背面壁へと空間的に続くことを示唆しているのかもしれない。このように本厨子の春日宮曼荼羅は、いくつかの絵様を立体的空間を構成する厨子内部の絵画という事情もあつてか、实景における齟齬を気にせず自由に組み合わせ用いている点に特徴がある。

二―三、一具性の検討

金銅仏と厨子は、ともに十四世紀に製作されたと考えられ、一具であつても問題がないように見える。しかし問題は、厨子の底面に、金銅仏の底面とは形状が合致しない長方形の漆非塗装箇所が存在することである【挿図4】。



挿図14 根津美術館蔵 春日補陀落山曼荼羅

この箇所は、以前存在した何らかの安置物を剝がした痕跡である可能性が高く、その場合最も有力なのは舍利容器である。

この痕跡がなければ、像と厨子は一体で、法衣垂下式の観音菩薩半跏像を補陀落山上に頂く根津美術館蔵の春日補陀落山曼荼羅【挿図14】のように【註15】、春日四宮の本地十一面観音への信仰のなかで成立した作品とも考えられよう。

あるいは五輪塔は『東長大事』に記録される醍醐寺三宝院の祖・勝覚が造った五輪塔形舍利容器と不動・愛染の組み合わせを意図したものとも考えられる。像がもつ五輪塔が舍利容器としての役割を担うとすれば、本像の奇妙な図像の特徴は、興福寺四恩院十三重塔に見られるような、春日社の各本地仏と弥勒への信仰のうち、一宮釈迦への信仰を基底として、四宮十一面観音と弥勒への信仰が複合した結果であるとも考えられよう。

しかしながら、現状の痕跡を無視することはできない。本稿では像と厨子は一具ではない可能性が高いと判断する。

ただし像の製作年代が厨子よりやや遅れるとも考えられるため、像が厨子に合わせて造られた可能性は、低いながら排除しない。

三、春日厨子における図像選択の意義

〈本地仏としての舍利〉

社殿を含む社頭図像を神の象徴として描くことは、阿部泰郎氏が指摘するように「融通念仏縁起絵巻」において伊勢・熊野・八幡・春日などの神々が社頭図で表される様に確認できる【註16】。さらには栗棘庵蔵「八幡宮曼荼羅」のように、社殿のみをその正面性を強調して描く例も存在する。このような背景をふまえると、本厨子で根津美術館本春日宮曼荼羅の正面性が強い社殿図が選択された要因としては、まず第一に社殿自体が神の象徴として観念された事が考えられる。

さらに、厨子の中央部に舍利容器が安置されていたと仮定した場合、その奥に描かれる一宮と二宮の社殿、あるいは四社前方の鳥居正面の空間が舍利と重なる【註17】。一宮の本地は貞慶により釈迦如来とされ、舍利信仰の拡が

りのなかでその観念は強まっていった。先述した建保三年(一一二五)に造立された興福寺四恩院の十三重塔はその象徴的作例と言える。本作において定形的な山岳景の下に正面向きの社殿が描かれたのは、同様の舍利信仰に基づき舍利と一宮本地の釈迦を重ねるためであったとも考えられる。また本地仏が描かれたいのは、社殿に重なる舍利がそれを代替したものとも考えうる。

〔左右扉の山岳表現―白毫寺にさす光条〕

若草山を金色に描くことは、若草山(葛尾山)の山焼きが鎌倉時代にはすでに行われていたことを示す記録が残ることから(註18)、実景表現とも考えられる。一方の、向かって右側に高円山を金色で描く例は、南市町自治会本のみであり(註19)、同本の高円山はなだらかな円形を小さく一つ表すのみである。また本厨子の右扉では、高円山の山腹中央の岡が描かれる部分に、二本の短い金色の線が引かれている【挿図15】。左右扉の山岳の他箇所を見れば、これは峻の表現などではないと考えられる。こうした二本の金色の線がより長く伸びたものは、鎌倉時代以降の絵巻や来迎図において、往生者へと来迎する諸尊から指す光条の表現として定型的に用いられるものであり、本厨子においても同様の光条を表現している可能性がある。その光条が本厨子において指している、高円山手前の岡には、山号を高円山とする白毫寺が存する。筆者は、高円山を金色で大きく描き、光条を入れて山容を具体的に描く本厨子の特徴は、その麓に位置する白毫寺が叡尊教団あるいは西大寺流の重要な拠点

であったことに関連する可能性が高いと考える(註20)。

本厨子のように正面扉に不動・愛染を配する厨子は、西大寺や般若寺といった叡尊教団の中心的寺院に多く遺ったことは先述の通りである。建武二年(一一三五)に記された『白毫寺一切縁起』(註21)によれば、白毫寺を中心とした高円山麓域は、奈良坂の般若寺と同様、戒律の清浄力に依拠して死穢を



挿図15 右扉内側(部分)

厭わず葬送に従事した叡尊教団の重要な拠点であった(註22)。

現存する彫刻や絵画からも、最もあの世に近い、墓域における叡尊教団の拠点としての性質を見てとることができる。白毫寺には鎌倉時代の阿弥陀如来坐像、地藏菩薩立像、閻魔王、太山王像、司命・司録像、および叡尊坐像がある。このうち太山王像には造像の主導者と考えられる教尊の銘が遺り、康円により正元二年(一一五九)に造られたことが分かる。従来指摘されていないが、この教尊および施主の一人として銘に記される尼・妙観は西大寺叡尊坐像納入の『法華経』第八卷末や、『西大寺有縁過去帳』に名を残す叡尊教団に属する人物と考えられる(註23)。

他に白毫寺、および本厨子に関連する重要作として、正安三年(一一三〇)に観舜により描かれたことが軸木裏銘より判明する湯木美術館蔵の春日宮曼荼羅がある。この春日宮曼荼羅は、『西大寺光明真言過去帳』に所住と房名が載る白毫寺の制心房によって絵絹加地が行われており、上部の色紙形には亀山天皇筆の『悲華経』大般若経跋文が記され、そのいずれもが叡尊に係が深い文言であることが行徳真一郎氏により指摘されている(註24)。

なぜ春日宮曼荼羅の製作に律僧が関わるのだろうか。船田淳一氏は、貞慶にはじまり覚盛、叡尊に結実する南都の戒律復興運動の中で、春日神が戒律の守護神として信仰されたことを指摘する(註25)。同氏は、叡尊の自伝『感身学正記』や言行録『興正菩薩御教誡聴聞集』などに、嘉禎二年(一一三二)の自誓受戒時をはじめとして、叡尊らにとって重要な日、および自恣(夏安吾の最終日に行われる布薩・懺悔儀礼)を如法に行うことができた日、夢に春日神が現れる記事が散見されることを指摘する。さらに室町初期の『聖誉鈔』には、夢中に影向した春日神が明確に戒律の守護者として記されており、こうした南都律僧の春日信仰は、春日神の夢告を受けて笠置に遁世した貞慶に淵源するという。自誓受戒の日や、自恣の日における春日神の夢中への影向は、戒律の獲得に必要な好相・宗教的ヴィジョンに近い、如法なることの成功の明徴として観念された。夢想と託宣の神である春日神は、少なくとも叡尊、覚盛以降の南都律僧には、如法なることを証明する戒律の守護神として信仰されたものと考えられる。

さらに叡尊教団において、春日神は叡尊自身と重ねられるものでもあった。西大寺蔵『光明真言会縁起』には「彼上人。釈迦文殊両聖化身。春日五社第一御殿云々」とあり、同様の見方は金春禪竹の『明宿集』に「律八興正菩薩ノ律儀。御入滅ノ実否不知。秘伝ニ云、春日ノ一ノ御殿ニ入給フト云々。然バ翁ノ用身也」とあるように後世にも引き継がれている。このように叡尊を釈迦を通じて春日一宮と同一視するのは、そもそも叡尊最晩年以降の西大寺流では、叡尊を釈迦に重ねるところがあったためと考えられる。以前拙稿で指摘したように、『西大勅諭興正菩薩行実年譜』によれば弘安八年（一二八五）に叡尊は三輪社の神に「肉身釈迦」として迎えられており、西大寺の叡尊坐像が叡尊八十歳時に造られたのも、八十歳で入滅した釈迦を重ねる意図があった可能性が高い（註26）。叡尊教団においては、貞慶の釈迦ニ春日一宮信仰は、南都の戒律復興運動の中で高まった春日信仰の上に、叡尊を釈迦に重ねる思惑もあつてより強固になっていたと考えられる。

本厨子において高円山が描かれ、そこに光条が指す表現がなされるのは、本厨子が白毫寺に關係の深い叡尊教団に属する人物によつて製作されたためと推定される。白毫寺は十三世紀後半から十四世紀前半にかけて叡尊教団の葬送活動拠点であり、高円山に指す二本の光条は、春日神の来迎を表している可能性がある。ただし、春日神の来迎あるいは影向に阿弥陀如来のような来迎表現が用いられる例は管見の限り見当たらない。春日社の本地仏、なかでも春日野の下にあると信じられた春日地獄の救済者・地藏菩薩の来迎や、律僧が葬送を行う墓域であつたことを踏まえれば阿弥陀聖衆の来迎という可能性も考えられよう。今後の検討課題としたい。

おわりに

以上に述べてきたことをまとめる。

十一面観音坐像の製作時期は光背を含んで十三世紀末から十四世紀と考えられる。光背背面には環袈裟を着けた女性出家者像が描かれる。光背背面の色紙形にある銘文は、片側（緑色部分）が失われていることもあり意味をとり

にくい。文中の「妓幻」を人名とすれば、「妓幻」と「父」が遠く隔たったことを嘆き、「里」にあわれみを受けることが願われているように読める。その場合「妓幻」は光背に描かれる女性をさし、「父」は実父あるいは慈父¹¹釈迦を指すと考えられるが定かではない。文意を明らかにすることは難しいが、遠く隔たるものがあわれみを受けるといふ全体の願意からすれば、本像の奇妙な図像は、弥勒の兜率天浄土への道行きを期待しつつ、その過程を助ける十一面観音を表したものである可能性も考えられよう。

厨子は、十四世紀前葉の製作と考えられる。背面壁と左右扉の春日社景は、中央に根津美術館本と同様に一宮から四宮の社殿が正面を向く図像を配しつつ、南市町本に代表される春日曼荼羅の定型をその周囲に空間的整合性を気にせずに配置したものと考えられる。背面壁中央で根津美術館本の図像が使用されているのは、その前面に安置された舍利を春日一宮の社殿と重ねる意図がある可能性が高い。厨子の右扉には高円山が金色で描かれ、白毫寺のある辺りに二条の光条が指している。これは、本像が叡尊教団の葬送活動の拠点であつた白毫寺に關連する人物によつて製作されたためと考えられる。金銅仏と厨子は、厨子内底部の漆が剥がれた痕跡が像底部の形状と合わないため、当初から一具であつた可能性は低い。ただし像が厨子にやや遅れる可能性は低いながら排除しない。その場合、本像は興福寺四恩院十三重塔に見られるような舍利と春日各社本地仏と弥勒への信仰に基づき、一宮釈迦への信仰を基底として、四宮十一面と弥勒への信仰が複合した可能性も考えることができる。

以上、像については不明点が未だ多く残されるものの、厨子は根津美術館本と類似する図像を、おそらくは社殿を舍利容器と重ねる意図のもと選択し、高円山を光条表現と共に描く、南都律宗の春日信仰という面からも注目すべき作例であると言える。

（付記）なお二〇二五年二月に行われた藤岡様氏らによる蛍光X線分析により、金銅十一面観音坐像のうち台座の蓮華座は錫を含む青銅であるのに対して、反花以下の部分はほぼ純銅とみられることが判明した。また、厨子の蝶番には砒素が含まれることが判明した。

- (註1) 梅沢恵「春日におけるイメージの変相―山の端の円相をめぐる―」(根津美術館「春日の風景―麗しき聖地のイメージ―」,二〇一〇)、谷口耕生「春日曼荼羅の成立に關する覚書」(『国宝 春日大社のすべて』奈良国立博物館,二〇一八)
- (註2) 松村和歌子「聖地としての春日山とその信仰」(『奈良学研究』二二、二〇二〇)
- (註3) 久保智康「春日形厨子の系譜における木村定三コレクションM616『黒漆厨子』」(愛知県美術館「研究紀要」二五号,二〇一九)
- (註4) 奈良国立博物館編「仏舎利の荘嚴」同朋舎出版,一九八三、三三五頁上段
- (註5) 内藤栄「密観宝珠形舍利容器について」(『鹿園雜集』四号、奈良国立博物館、一九九九のち内藤栄「舍利莊嚴美術の研究」青史出版、二〇一〇所収)
- (註6) ただし、本作の図像構成に顕著にみられるように、春日宮曼荼羅はその製作意図に応じ、絵様を組み合わせて製作される場合が多いと考えられることには注意が必要である。
- (註7) 前掲註5内藤論文
- (註8) 前掲註5内藤論文
- (註9) 河田貞「日本の美術 No.280 仏舎利と経の荘嚴」六六〜六八頁
- (註10) 松尾剛次「中世の都市と非人」法蔵館、一九九八
- (註11) 白原由紀子「法隆寺所蔵春日宮曼荼羅考」春日宮曼荼羅の図様展開に関する試論―(『此君』根津美術館紀要)四、二〇一〇)
- (註12) 根津美術館本およびその風景描写に關しては、以下を参照した。
根津美術館学芸部編「春日の風景―麗しき聖地のイメージ―」根津美術館、二〇一〇
白原由紀子「春日宮曼荼羅―図像の諸相と展開―」(『春日の風景―麗しき聖地のイメージ―』根津美術館、二〇一〇)
- (註13) 岡崎有紀「根津美術館蔵「春日宮曼荼羅」についての一考察」(『美術史』一九二、二〇二二)
- (註14) 谷口耕生「南市町自治会所蔵春日宮曼荼羅試論」(論集・東洋日本美術史と現場)見つめる・守る・伝える』竹林舎、二〇二二)
- (註15) 根津美術館本春日補陀落山曼荼羅と南都の観音信仰については以下を参照。清水健「根津美術館所蔵春日補陀落山曼荼羅小考」(『美術史』二五、二〇〇四)
- (註16) 阿部泰郎「神道曼荼羅の構造と象徴世界」(桜井好朗編『大系 仏教と日本人』神と仏―仏教受容と神仏習合の世界)春秋社、一九八五のち阿部泰郎「中世日本の世界像」名古屋大学出版会、二〇一八所収)また谷口耕生氏は阿部氏を引いて同様に述べ(前掲註1谷口論文)、根津美術館本について岡崎有紀氏も同旨の見解を述べる(前掲註12岡崎論文)。

- (註17) 一宮社殿と舍利容器が重なることは、最初清水健氏よりご指摘いただいた。
- (註18) 『興福寺略年代記』(『続群書類類』二九下、一六二頁)
- (註19) 前掲註1谷口論文
- (註20) 本稿では「観尊教団」を観尊本人および彼に生前接した弟子周辺に対して用い、「西大寺流」を観尊本人との関連が薄い人々に対して用いる。
- (註21) 『西大寺関係史料(一)』奈良国立文化財研究所、一九六八
- (註22) 前掲註10松尾著書 船田淳一「春日神に抗う南都律僧―死穢克服の思想―」(船田淳一「神仏と儀礼の中世」法蔵館、二〇一〇) 船田淳一「死穢を超越する神―中世南都律僧の春日信仰に向けて―」(『差別と宗教の日本史』シリーズ宗教と差別第2巻)、法蔵館、二〇二二)
- (註23) 該当箇所はそれぞれ、太山王像墨書(『日本彫刻史基礎資料集成 鎌倉時代 造像銘記篇9解説』中央公論美術出版、二〇一三、一二九頁)、観尊坐像納入『法華経』(『日本彫刻史基礎資料集成 鎌倉時代 造像銘記篇14解説』中央公論美術出版、二〇一八、一七七頁上段)、西大寺有縁過去帳(『西大寺観尊伝集成』奈良文化財研究所、一九七七、三五二頁下段)。なお奥健夫氏は教尊を東大寺戒壇院僧として複数の史料に載る人物に比定している(前掲資料集成 鎌倉時代9解説)。太山王像墨書については「西大寺有縁過去帳」でも近い位置に名が載る妙観と共に記されるため観尊教団関係の教尊である蓋然性が高いと考えるが、この両者が同一人物であるか否かは今後の検討課題である。
- (註24) 行徳真一郎「湯水美術館所蔵「春日宮曼荼羅」」(『デアルテ』八、一九九二)
- (註25) 船田淳一「南都戒律復興における受戒儀礼と春日信仰の世界」船田淳一「神仏と儀礼の中世」法蔵館、二〇一〇)
- (註26) 大沼陽太郎「生身」を「模写」すること―西大寺釈迦如来立像と観尊坐像の像内文書に見える「模写」について―(『美術史学』四五、二〇二四)
- 《図版の出版》
口絵全て、挿図2、4、15…佐々木香輔氏撮影
挿図1、12、13…筆者撮影
挿図5、10…Colbase (<https://colbase.nich.go.jp/>)
挿図6…奈良国立博物館編「仏舎利の荘嚴」同朋舎出版、一九八三、一五二頁より転載
挿図7…根津美術館学芸部編「春日の風景―麗しき聖地のイメージ―」根津美術館、二〇二二より転載
挿図8…湯水美術館提供
挿図9…奈良国立博物館編「仏舎利と宝珠 釈迦を慕う心」奈良国立博物館、二〇一〇、九五頁より転載
挿図11、14…根津美術館提供

《謝辞》

工芸・絵画・彫刻と幅広い領域にまたがる本稿をなすにあたり、清水健、藤原重雄、長岡龍作、川瀬由照、本田諭、松井美樹、小池寧々をはじめとする各氏、および同僚の吉田恵理、藤田紗樹氏に貴重なご助言をいただきました。なかでも清水健氏には厨子や春日宮曼荼羅に関する基礎知識をはじめとして多大なご教示をいただきました。ここに深く感謝いたします。

また根津美術館様、湯木美術館様、南市町自治会様、般若寺様、慈眼寺様には、所蔵品の掲載をご快諾いただきました。末筆ながら御礼を申し上げます。