

平成10年度共同研究費研究成果報告の概要

1, 研究期間 平成10年4月1日～平成11年3月31日

2, 研究課題 宗教美術の総合的研究

3, 研究代表者

研究代表者名	所 属	職 名
近藤秀実	多摩美術大学共通教育（東洋美術）	教 授

4, 研究分担者

研究分担者名	所 属	職 名
秦 剛平	多摩美術大学共通教育（宗教学）	教 授
横田忠司	多摩美術大学共通教育（日本美術）	教 授
本江邦夫	多摩美術大学共通教育（西洋美術）	教 授
諸川春樹	多摩美術大学共通教育（西洋美術）	助教授
中森義宗		元多摩美術大学教授
辻佐保子		元お茶の水女子大教授
水野敬三郎	東京芸術大学美術学部	教 授
宮庄哲夫	同志社大学商学部	教 授
田辺勝美	古代オリエント博物館	研究部長
大西 薫	多摩美術大学共通教育（日本美術）	非常勤講師
渡辺健治	共立女子大文学部	教 授

5, 研究成果の概要

この研究発表は宗教美術研究1999 Vol.6に掲載されたものである。

今回は編集責任者に近藤があたり、研究発表は「日本中世における地方絵画についての基礎研究」として横田が、「キリスト教美術に見られるアンチキリストとその聖書的背景」と題し秦が担当した。また1998年11月14日には公開講座として「宗教美術における終末と再生」というテーマで早稲田大学の松原智美氏に「上生信仰と彌勒の造形」、本学の共通教育の諸川春樹氏に「終末論と絵画」と題する講演を行ないシンポジウムを開いた。

美術が宗教をどう表現するか、というのがこの研究のテーマであるが、文字で書かれた難しい教義を視覚により直接的に訴える宗教美術は、時には森厳で、時には分かりやすく、人々の宗教の魅力の更なる奥地に誘い込む要素を持っている。その成果を「宗教美術」と言う雑誌にまとめて公表してきた。また公開講座に参加し、活発な質疑応答をしていただく市民の皆様の支持があってこそそのものと思っている。

平成10年度共同研究費研究成果物

1, 研究期間 平成10年4月1日～平成11年3月31日

2, 研究課題 宗教美術の総合的研究

3, 研究代表者

研究代表者名	所 属	職 名
近藤秀実	多摩美術大学共通教育（東洋美術）	教 授

宗教美術研究

1998
Vol. 5

宗教美術研究会

多摩美術大学

宗教美術研究

1998 Vol. 5

目次

論文

木彫像の拡がりについての一考察……………長坂 一郎 1

——檀像崇拝から霊木崇拝へ——

布袋図・考——狩野正信筆『崖下布袋図』周辺(上)……………大西 薫 11

宗教美術研究会活動報告……………36

宗教美術研究会へのご案内……………37

布袋図・考——狩野正信筆『崖下布袋図』周辺（上）

多摩美術大学非常勤講師 大西 薫

はじめに

前々号に引き続き、狩野派の始祖・狩野正信（永享六年～享録三年・一四三四～一五三〇）の手になる作品について検討を加えてゆく。今回は、栗山家所蔵の重要文化財『崖下布袋図』（紙本墨画淡彩、一〇九・〇cm×四一・〇cm）（図1）を取り上げるが、この論考では、「布袋図」という画題についても考えてみる。その目的と手順の説明を兼ねて、以下、『崖下布袋図』のこれまでの研究史とその成果、並びに残されている課題等について確認する。



図1

研究史と問題点

『崖下布袋図』は、当時の代表的な五山僧・景徐周麟（永享一二年～永正一五年・一四四〇～一五一八）の賛を有し、その署名に「鹿苑周麟」とあることから、制作年代を周麟が鹿苑院主であった明応五年から九年までの間（一四九六～一五〇〇）と特定することができ、正信画の中でも非常に貴重な作例の一つである。朝岡興禎著『古画備考』（一九世紀半ば）の正信伝（巻下、狩野譜・一五九一頁）で紹介されている諸作例の中にも、本作品と思われる布袋図の情報が見出され、伝来の古さがうかがえる。

こうした知名度から本作品は、正信画の優品として、画集編纂や展覧会開催の度に公表され親しまれてきた。そのため作品解説の類はかなり充実しているのであるが、個別研究の対象となった機会は殆どなく、わずかに滝精一氏の「正信画の代表崖下布袋図に就て」（『国華』四三四号、一九二七年）が挙げられるのみである。しかし、この時期の正信研究は、生没年・享年を巡る論議に集中してい

たこともあり、瀧氏の論考にも、制作時期の判明する本作品を取り上げることで、延徳年間以降も正信が生存していたことの傍証とする、といった意図が強く反映されている。⁽²⁾ そのため、作品そのものに対する言及は微少であるが、その中で注目すべきは、「梁楷の洒脱なる画を見るとは同じからず、寧ろ馬氏の遺法に則ったかの如く思はれる。」と指摘されている部分である。おそらく氏は、梁楷筆として知られる著名な作例《図2》（後述）を想定された上で、その粗放で簡略な筆致による梁楷画と、正信画の明快な表現とが異質のものであることを指摘されたのであろう。また「馬氏の遺法」というのは、正信の「筆様」による制作を踏まえた上で、梁楷同様、「御物御画目録」に布袋図の筆者として記されている馬遠の「筆様」との関連を示唆したものであろう。

同様の指摘が、集英社『日本美術絵画全集』第七巻（正信／元信、一九七八年）所収の山岡泰造氏による解説にも見られる。氏は、「人なつこい、はにかんだような笑いの表情、謹直な衣紋線を始め隅々まで細かく描き込む手法、藍や代赭など彩色による装飾的効果」といった点を『崖下布袋図』の特色として挙げておられ、そうした画風につき、十四世紀前期の禅余画家である黙庵の布袋図と比べ「だいぶ様子が違っている」とされている。黙庵靈淵は、後述するように数種の布袋図の遺品があることも知られるが、その洒脱な表現と、正信の『崖下布袋図』の手の籠んだ表現とは、確かに異質な世界をつくり出していると言えるだろう。

従来より正信の『崖下布袋図』は、これら両氏の指摘に象徴され

るように、所謂「禅宗水墨画の好画題」として描き継がれてきた「それまでの布袋図とは異質のものである」という共通認識のもとに位置づけられてきたきらいがある。しかしその認識を、具体的な作品の比較検討によって裏付けるといふ作業は行われていない。

そうした状況の中、最近では大西廣氏が、「布袋という主題が古くから有していた二つの側面」という観点から黙庵画と正信画との懸隔を説明され、両者の対比はより明確化されることになった。⁽³⁾ 氏は、布袋図制作について、禅余水墨画のように「散聖」として布袋が描かれる場合と、民間の職業画家たちによって「福運の神」として描かれる場合との「二つの側面」を指摘され、前者に黙庵画を位置づけられている。禅僧による余技画は、技巧よりも精神性の高さ、布袋で言えばその相貌に表れる清らかな趣などによって評価されるものであり、南宋初頭の智融が創案した罔両画は、そうした余技画に一つのスタイルを与えるものであったが、この罔両画と密接な繋がりを持つと考えられる黙庵の布袋図は、確かに禅余水墨画としての布袋図の一面をよく伝えている。更に氏は、元代の職業画家であった顔輝の作風との関連や、正信の御用絵師としての立場を考慮された上で、『崖下布袋図』を後者、すなわち「福運の神」としての布袋図の系譜に位置づけられる。確かに、隅々までゆき渡った表現によって一種の礼拝像的な趣が醸し出されているし、最も目を引くグロテスクな笑いの表情からは、顔輝の伝称を持つ有名な『寒山拾得図』対幅（東京国立博物館）が直ちに想起される。『崖下布袋図』と禅余水墨画や罔両画のスタイルとは、確かに鮮やかな対比をなしている

のである。

しかし、正信の場合、少しずつ宗教的束縛から脱却しようとする動きが指摘できるとは言え、依然として禅宗社会が制作の場を取り巻いており、主にその指導下に活動は展開されていた。従って、御用絵師が描いたものであるからと言って、『崖下布袋図』と禅余水墨画とを全く切り離して考えることはできないのではあるまいか。黙庵画との懸隔は確かなものであるが、その懸隔を埋め立てる作品、両者を繋ぐ流れが意識されないのは、同じ禅林で受容された布袋図であることを考えると、逆に不自然なのではなからうか。

また、筆者には、布袋が当初から持っていたという二つの側面が、そのまま二種の布袋図へときれいに分化していったとも考えられない。正信画が顔輝風だからと言って「福運の神」としての側面だけが、或いは岡両画のスタイルを取っているものだからと言って「散聖」としての側面だけが、イメージとして画面に投影されているとは思えないのである。更に、布袋を「弥勒の化身」と見なす姿勢なども、布袋図制作の重要な契機として見直す必要があるだろう。禅林における図像化という文脈だけをすくい上げてみたとしても、布袋に対する解釈にはかなり多様な側面があったと考えられる。

周知の通り、禅林における布袋図制作には、長い歴史がある。その歴史を通観し、布袋の解釈や図様の変容といった推移がある程度ふまえた上で、更に日本中世における布袋図制作の諸相を整理し、改めて『崖下布袋図』の歴史的位置づけを行う必要があるのではないだろうか。

更に、日本においては、布袋は七福神の一人に数えられ盛んに図像化されるに至るといふ特殊事情がある。従って、「布袋図」という画題が、禅林における「散聖」や「弥勒の化身」としての解釈を越えて、「福運の神」としてのヴィジュアル・イメージを獲得してゆくまでの「過程」にも注目しなければならないであろう。⁽⁴⁾『崖下布袋図』が描かれた時期が、布袋が「福運の神」となり七福神の中に組み込まれてゆく「過程」とどのように関連しているのかを明らかにすることで、『崖下布袋図』の特色並びに制作背景は、より明確なものとなるのではないだろうか。

以上の観点に従って、本小論においては、まず、布袋の存在と「布袋図」という画題が、禅林においてどのように語り継がれ描き継がれていったのかを確認するところから始める。論考の(上)においては、十四世紀まで(中国においては南宋・元時代、日本においては鎌倉から室町時代前期まで)を対象として、主に図様の整理を行いたい。(下)においては、室町時代後期、すなわち十五世紀以降の日本を対象として、中世の布袋図制作の諸相を考察し、あわせて『崖下布袋図』の位置づけを試みてみたい。

〔注〕

(1) 『崖下布袋図』関連の文献のうち、本文で言及するもの以外で主要と思われるものを掲げておく。

□一九六七年 至文堂『日本の美術』第一三号・松下隆章編『水墨

画』

□一九七八年

講談社『水墨美術大系』第八巻、学習研究社『日本美術全集』第一六巻

□一九七九年

東京国立博物館『狩野派の絵画展』

□一九九六年

京都国立博物館『室町時代の狩野派―画壇制覇への道―』展覧会図録

(2) 正信の没年については、『専門画家家譜』『狩野五家譜』『京都府下画家墳墓記』などに、延徳二年(一七九〇)、享年三七との説が示されている。

(3) 毎日新聞社『禅林画賛 中世水墨画を読む』(一九八七年)所収の同氏による詳細な図版解説を参照。

(4) 中国の福神信仰については、道教からの影響を考慮する必要がある。『福運の神』としての側面を、布袋が当初から持っていたイメージと見なすのにはやや無理があると思う。これについては那波利貞『支那に於ける福の神の俗説』(『民族と歴史』第三巻第二号、一九二〇年)参照。また日本でも、山本時亮が寛政十一年(一七九九)に著した『七福神伝』の中で「布袋を以て福神とする事其の説、明證なし。」と言っているように、布袋を福の神と見なすようになった理由は、江戸時代になっても明らかにされていないのである。尚、この布袋と福神信仰との問題については、次号で言及するつもりである。

第一章 布袋図の諸相 (十四世紀まで)

布袋図には様々なヴァリエーション、すなわち図様の種類が豊富にあることはよく知られている。しかしそれらの図様の典拠や、成立時期、相互の関係などに関しては、判然としていない部分が多い。

現存作品についても、元時代になると、南宋期の罔両画の淡墨を主調とするスタイルから脱して、濃墨による衣紋線や抽象的な形態把握など、表現技法上に新しい志向が現れ始めたことなどが従来より指摘されているのみで、布袋がどのような姿態で表されており、それが図様としては古様なのか新しい時代のものなのか、といった点についての考察は殆ど行われていない。これは、『水墨画の好画題』として、画僧と呼ばれる人々により「墨戲」という感覚で、或いは士大夫的な立場から自由に描かれるのが、禅余水墨画としての布袋図の本来のあり方であると考えれば、寧ろ当然のことである。⁽⁵⁾しかし、たとえば布袋像が仏事の際に用いられる場合など、制作の場に絵仏師など専門家が関与していると考えられるケースは少なくない。⁽⁶⁾そのような場合には、用途や制作背景に即して図様の考察や選択といった作業が行われていたと推測され、禅僧が語録の中に残している布袋史料にも、そうした性格のものが含まれていると想定すれば、禅余水墨画への影響をも鑑みた上で、図様の種別を行うことも無駄ではないだろう。描き手の性格の問題は、ここではひとまず問わないこととする。

そこでまず、布袋に関する伝記史料を中心に、布袋図が描かれる前提としてどのようなイメージが形成されていたかを再確認する。次に、布袋図制作が最も盛んであったと考えられる南宋時代、元時代において、どのような図様が何を典拠に成立し、どのようなヴァリエーションが生み出されていたのかを、各種の僧伝に載る布袋伝や、禅僧の語録に見られる仏祖賛などの文献史料に基づいて確認す

る。あわせて、請来画を中心として現存主要作品の図様ごとの種別を試み、十四世紀までに日本にもたらされていた布袋図の諸相を概観する。同時に、それらと正信の『崖下布袋図』とをどのような観点からとらえなおすべきであるか、といった点についても指摘してみたい。

一、布袋の基本イメージ―肥満体、袋、杖、笑いの要素―

布袋の存在は、中国禅林において、どのように語り継がれていたのか。その際、五山禅僧の読書の対象としても重視された僧伝の類が、布袋に関する様々な情報を禅僧たちに提供する媒体となり、そのイメージ形成、並びに図様形成に大きな働きをなしたと考えられる。布袋に関する何らかの言及部分が見られる僧伝は数多くあるが、まとまった布袋伝が確認できる最も古い時期のものは、北宋の贊寧の編になる『宋高僧伝』⁽⁷⁾（太平興国七・九八二年開始、端拱元・九八八年完成）であろう。その巻二十一に載る叙述はよく知られるところであるが、後の布袋伝の根本資料と考えられるので、全文を掲載する。

「釋契此者、其詳氏族。或四明〔浙江省寧波〕也。形裁臞臞蹙蹙、頰皤腹、言語無恒、寢臥隨處。常杖荷布囊入鄞肆。見物即乞、至于醢醬魚菹、纔接入口、分小許入囊、號為長汀子布袋師也。曾於雪中臥而身上無雪。人以此之奇。

有偈云、弥勒真弥勒、時人皆不識等句。人言、慈氏〔弥勒菩薩〕垂迹也。又於大橋上立、或問和尚在此何為。曰我在此覓人。

常就人乞啜。其店即物售。袋囊中皆百一供身具也。示人吉凶、必現相表兆。亢陽即曳高齒木屐、市橋上豎膝而眠。水潦即係湿草屨。人以此驗知。以天復中〔九〇一―九〇四〕終於奉川〔奉化〕。鄉邑共埋之。後有他州見此公。亦荷布袋行。江浙之間多圖画其像焉。」

《底本Ⅱ『大正新修大藏經』卷五十一所收本、

〔Ⅰ〕内は筆者の注記。》

便宜上区切ってみたが、まず前半部分に見られる素性不明、容姿の不体裁、奇行といった要素は、後世の文献にも語り継がれることになる、布袋の「散聖」としての基本イメージである。そして後半部分には、人に乞食するといった行状と共に、布袋を「慈氏垂迹」つまり弥勒菩薩の化身と見なす記述が見られる。つまり、単なる世捨て人としての「散聖」ではなく、別に「応化聖賢」と呼ばれる場合のような、神秘的な意味合いが付加されているのである。

本書よりやや遅れて編纂された、禅宗専門の史伝書である『景德伝灯録』⁽⁸⁾（景德元・一〇〇四年）の巻二十七には、更に詳しい布袋伝が載る。禅僧の経歴等を明らかにすることよりも、その語句を伝えることを眼目とするという本書選出の目的にもよると思われるが、⁽⁹⁾『宋高僧伝』と比べると布袋の言行が多く収録されているのが特徴である。たとえば次のような叙述が見られる。

「一僧在師前行。師乃拊宋背一下、僧迴頭。師曰、乞我一文錢。曰道得即與汝一文。師放下布囊叉手而立。白鹿和尚問、如何是布袋。師便放下布袋。又問、如何是布袋下事。師負之而去。

先保福和尚問、如何是仏法大意。師放下布袋叉手。保福曰、為只如此為更有向上事。師負之而去。師在街衢立。有僧問、和尚在遮裏作什麼。師曰、等箇人。曰來也來也、帰宗柔和尚別云、帰去來。師曰、汝不是遮箇人。曰如何是遮箇人。師曰、我乞一文錢。”

《底本》『大正新修大藏經』卷五十一所収本

布袋の白鹿和尚、保福和尚との問答や、“我に一文錢を乞へよ”という言行を紹介する部分は、“常に人に就いて乞い啜う”という表現にとどまっている『宋高僧伝』の叙述に比べかなり現実味を帯びている。これは、布袋が実在した禅僧であるという事実を強調するための、禅宗の側からの新解釈と言えるだろう。一方本書の末尾には、布袋が詠んだという長文の歌を載せると共に、『宋高僧伝』では部分的な紹介にとどまっていた偈を“弥勒真弥勒、分身千百億、時時示時人、時人不自識”と全文掲げ、これを岳林寺の東廊下の磐石に端座して説いた遺偈であるとし、布袋を弥勒の化身として一層神秘化する部分も見られる。

禅林においては、おそらくこの二書、特に『景德伝灯録』の布袋伝が根基となつて、儀軌にとらわれず自由奔放に生きた実在の禅僧である布袋を、同じ禅僧の立場から憧憬の眼差しでとらえるという姿勢が定着していったのであろう。後に、布袋と同じような容姿や奇行が伝えられ、布袋和尚の再出と見なされた禅僧もいることは、周知の通りである⁽¹⁰⁾。また同時に、布袋は弥勒の再来とも見なされ厚く信仰された。筆者は実見していないが、中国では“弥勒仏”とし

て布袋像が仏殿の真正面を飾っている例が少なくないと言う。また現存する布袋図の賛文や語録に載る布袋賛にも、布袋と弥勒の関係を意識して作られたものが多く見出せる点については言を俟たない。実在した禅僧と弥勒の化身—布袋は、常にこの二つのイメージを⁽¹¹⁾抱合しながら、後の僧伝にも語り継がれてゆくことになるのであるが、その存在は、禅林でも北宋時代から造像の対象となり、後述する布袋図に関する史料の多さからして、南宋、元時代にその最も盛んな時期を迎えたと考えられている。そしてその際、“形裁腰^{ふし}腰”⁽¹²⁾に杖をもつて布囊を荷う”という容姿についての形容が、図様を決定づけたことは言うまでもない。実際に、肥満体に杖と袋を携えていれば一見して布袋と分かるスタイルが、変わることなく描き継がれている。

ところで、布袋のトレード・マークとして忘れてはならないものに「笑い」があるが、前掲二書並びにそれらの内容を引き継いだ後世の布袋伝にも、布袋が“笑った”という具体的なシチュエーションについては記されていない⁽¹³⁾。しかし、禅僧の語録には、「笑い」というヴィジュアル・イメージと布袋を結びつけて言及しているものが早々に見出せる。たとえば、破菴祖先（一一三六—一二二一）は、以下のような布袋に関する偈頌を残している。

“散誕不拘儀軌街頭走到街尾逢人大笑呵呵那個知渠肚裏”

—『破菴祖先禪師語録』（『已統藏經』所収）

そして後世の布袋賛や、現存作品の賛文に“開口笑”“冷笑”“笑満腮”“咲破”といった語句を多数拾うことができるように、また、

それらの布袋図の多くが笑いの表情を含んでいるように、「笑い」は、布袋の図像化に際して重要な位置を占めていたと言える。

しかし、『閻浮樹下笑ふこと呵々』(圖悟克勤『碧巖錄』第十四則)、『世尊拈花、迦葉微笑』(同九十八則)等を引用するまでもなく、「笑い」のイメージが布袋特有のものでないことは明らかである。更に各種經典にもしばしば登場する「笑う」というシチュエーションが包蔵する意味内容には様々あり、とても特定の図様との関係で限定できるものではない。

ただ、実際の図像化に際して、「笑い」の要素が取り込まれる何らかの契機があったと考えれば、布袋同様、水墨画に描かれる機会の多かった寒山拾得の図様との関連が想定できるのではなからうか。彼らも「笑い」を重要な要素として図像化されている点や、それぞれ文殊・普賢の化身と見なされている点は、布袋の場合と酷似する。更に「二人臂を連ね笑い傲んで寺を出づ」(『宋高僧伝』卷十九)「二人、舞を作し、哭笑して出づ」(『景德伝灯録』卷二十七)など、「笑い」のシチュエーションが伝記の段階で明示されており、それに応じて北宋時代には既に「寒山が経を持ち、拾得が天を指さして笑う」といった図様が成立していたと言う。⁽¹³⁾ 同様に頃描かれ始めた布袋図の図様にも、何らかの影響を与えた可能性があるだろう。^(補注1)

また、その第一〇図「入鄺垂手」に布袋風の人物が描かれることで知られている、北宋末期の郭庵師遠による「十牛図」との関連も考えたい。郭庵の頌には「土を扶で灰を塗り笑い腮に満つ」、和には「胡言漢語、笑い腮に盈つ」とあって「笑い」のイメージが明示さ

れている。「十牛図」は周知の通り、修行と悟りの経過を連結する一〇枚の絵と偈頌などによって表したもので、その第一〇番目は、諸法実相を知った人物が、慈悲の手を垂れて衆生救済のために街中に入ることを示したものであるが、その発想には、胸を露わし足を跳にして鄺に入る⁽¹⁴⁾ という頌にも象徴されるように、出山釈迦のイメージと共に布袋のイメージが重ね合わされていると言われている。宋版を復刻した五山版の「十牛図」(京都大学人文科学研究所、松本文庫)を見ると、確かに、瓢を差し出しながら微笑みかける布袋の姿が描かれており、「十牛図」の文脈の中では、布袋は「笑い」を重要な要素として図像化されていたことがわかる。単独で描かれる際にも、自然と同じ要素が採用されたのではなからうか。

このように、僧伝の記述に基づき、当時の禅林で行われていた他の造像事業とも密接に関わりながら、布袋の基本イメージは形成されていった。その中で重要な要素となったのが、肥満体、袋、杖、笑いである。以下、それらを基本要素として、南宋時代、元時代には、どのような図様が生み出されていたのかを、文献史料と実作品に基づき確認する。尚、例示する実作品の表現技法上の特色については、先述した通り個別研究の中である程度言及されているのでここでは触れず、純粹に図様の種類を整理するのみにとどめたい。

二、南宋・元時代の布袋図の諸相と日本における受容

(1) 基本要素に基づく図様

禅僧の語録に拾える布袋に関する史料の数量がにわかに増えるのは、南宋に入つて以降であるが、その頃の布袋贊には、実際の作画造像に対するものとしての具体性は希薄である、というのが全体的な傾向である。従つて、贊文に何らかのヴィジュアル・イメージが提示されているものでも、図様との関連で例示するのは控えなければならぬ。しかし十三世紀以降、南宋末から元にかけての頃になると、図様を想定しうる仏祖贊を少しずつ拾い上げることができるようになる。中でも希叟紹曇（？～一二六九？）の語録（『希叟紹曇禅師廣録』卷七、『正統蔵経』所収）に載る布袋贊は、冒頭に図様、またはその前提となりうるヴィジュアル・イメージが付されていることで知られているが、その一部を以下に引用してみよう。

“布袋握杖”

握藤枝駝布袋、轉腦回頭、使些奉化、逢人謾說覓文錢、乞兒乞兒敗缺了也”

“靠袋睡”

自與塵勞交輓、肚裏千機万変、雖然布被頭、疑你睡得未隱
弄盡千般死伎、布袋全身靠倚、尋思總是虛花、不如打覺瞌
睡”

“靠布袋常思惟”

赤骨律窮、单靠布袋、子細思量、大有事在、平地要昇兜卒
天、你這漢是顧是駸”

冒頭の題を図様に置き換えれば、「布袋握杖」は贊文にもあるように、布袋が袋を引っ提げた杖を握る姿を、「靠袋睡」「靠布袋常思惟」

は袋に寄りかかつて眠る（或いは思惟する）姿を描いたもの、ということになる。前者は、先に確認したように、『景德伝灯録』で言え
ば「常に杖を以て一布囊を荷ふ」といった布袋の行状をストレート
に表現したものであり、後者は、「寝臥は處に随ふ」或いは「市橋上
に膝を竖てて眠る」といった叙述から連想されるものであり、いず
れもテキストに基づいた図様と言える。

特に「握杖」といった姿態による無背景の単独像は、布袋のイメ
ージを最も簡明にヴィジュアル化できる図様、つまり布袋図の最も
典型的なパターンとして、おそらく禅林における布袋図制作の長い
歴史の最初期を飾ると共に、その後も長く描き継がれていたものと
考えられる。たとえば、厲鶚撰『南宋院画録』（康熙六〇・一七二
一年自序、『画史叢書』第四冊所収）卷七に、馬遠筆の絹画布袋図に
ついて、「一胖僧将布袋挂在校上肩之、露其腹、笑傲觀天而行」とあ
るのが挙げられる。また請来画の中では、梁楷筆として名高い大川
普済（一一九七～一二五三）着賛の布袋図（香雪美術館）（図2）が
直ちに想起されるが、この作品が、『御物御画目録』に布袋図の筆者



図2

として記されている梁楷の筆とされている点と併せて鑑みれば、日本における布袋図制作に重要な契機を与えた作品と見なすべきであろう。黙庵画の中では定評のある月江正印（十四世紀前期）着賛の



図3



図4

布袋図（個人図）（図3）なども、大まかに言えばこの系統に入るものである。

また「靠袋睡」に相当する古例では、「善阿」の館蔵印がある京都国立博物館所蔵の布袋図が挙げられ、「靠布袋常思惟」としては、元画と推定されている清拙正澄（一二七四～一三三九）賛の布袋図（北九州市・開善寺）（図4）などがある。⁽¹⁶⁾ この手の図様は、他にも袋そのものを引く姿、袋を傍らに置いて杖のみを握る姿など、袋と杖の扱いに合わせて布袋の姿を様々に描き分け、多くのヴァリエーションを生み出していったものと思われる。⁽¹⁷⁾

一方、同じ単独像でも、布袋の容姿、中でも「蹙^{しむ}頰^{よせはな}」（景德伝灯録）と記された外見上の特色を、半身像によって強調した図様も知られる。言うまでもなく、伝牧谿筆の布袋図（個人蔵）（図5）がこれに相当するが、本作品が、日本における熱烈な牧谿信仰を背景に、足利將軍家の御物として珍重された他、茶席用の掛け物としても重用されたことなどは今更指摘するまでもない。また『実隆公記』の明応七年（一四九八）四月廿六日の条に「半身布袋 牧谿 簡翁



図5

賛 武家累代重宝 号百貫布袋 俗号腹摩布袋」とあり、「百貫布袋」つまり値段がつけられないほど価値の高い布袋図、と見なされていたことも周知の通りであるが、その図様や賛から「腹摩布袋」という俗称まで生まれ、広く親しまれていたという点は重要である。⁽¹⁸⁾ 伝牧谿画はほぼ正面から布袋をとらえたもので判断しづらいが、梁楷に学んだとされる李確の落款がある偃溪黄閨（一一八九〜一二六三）着賛の「布袋図」（妙心寺）は、斜め後ろから描かれた布袋の左手が、大きく突き出た腹にあてがわれるという図様を持つ。賛文による図様の説明はないが、「腹摩布袋」が偶然の産物ではないことが理解されるだろう。

こうした、袋や杖を省略し、肥満体の象徴である大きな腹や、笑いの表情を大きくクローズ・アップした半身像といった図様も、牧谿の存在やその作品が日本の禅林や水墨画壇に及ぼした影響の大きさを考えれば、布袋図の重要なスタイルの一つとして認識されていたことは疑いない。これら当時としては第一級品と目された、牧谿や先の梁楷らの伝承作品と、『崖下布袋図』との影響関係については、改めて見直す必要があるだろう。

以上に確認した、僧伝に載る布袋の行状や基本イメージから説明することのできる、比較的理解しやすい図様に対し、やや趣向の異なる図様の布袋図も同時期に描かれていたらしい。先に引用した希叟紹曇の語録には、更に以下のような布袋賛が収録されている。

「靠布袋看髑髏不開口咲

笑不露唇、見不透脱、布袋靠得雖牢、髑髏枯眼再活、若要活奉化、肚腸盡情拈却”

「布袋浴江湖

柳烟霏霧浪紛紛、脱體無依尚染塵、輓得通身是泥水、小兒戲劇誑誰人

無端平地鼓波瀾、揭露娘生赤肉團、瞞得嬌癡兒女子、溪頭楊柳樹難瞞”

「肩袋過水布袋

這漢一生弄險、愛向風波裏輓、肩个布袋載流、脚下不知深淺、劈箭機先、路通一線”

「布袋浴江湖」以外は、図様と断定することはできないものの、布袋図はこの時期、実に様々なヴィジュアル・イメージのもとに描き分けられていた可能性が知られる。以下、この希叟の布袋賛を起点として、その類型と考えられる賛や現存作品にも言及しながら、元時代までに成立していたイメージや図様を分別してみたい。

(2) 「指をさす」「見上げる」という姿態を巡る図様

希叟の「靠布袋看髑髏不開口咲」の類例としては、虚堂智愚（一一八五〜一二六九）にも「布袋回頭笑髑髏」と題された賛があるのが知られており、⁽²⁰⁾ 布袋と髑髏を結びつけるヴィジュアル・イメージは、南宋後期には成立していたことがわかる。こうした図様の遺例を禅宗水墨画の中に指摘することはできず、同時代の図様として一般的であったとも考えられないが、元または金時代のものとは推定さ



図6

れているパルマ中国美術館所蔵の布袋図(弥勒大士図)などはこの類型と考えてよい(図6)。破れた袋から宝珠、金錠などと共に髑髏が露出し、右手でそれを指さす布袋の頭部からは化仏が生じているといった図様には、布袋を弥勒菩薩の化身と見るイメージがかなり明確に投影されていると言えるだろう。更にパルマ本は、拓本として残されており、摺物として民間にも出回っていた可能性がある。これが「江浙の間多くその像を図す」(『宋高僧伝』「四衆競つて其の像を図す」(『景德伝灯録』)とされ、民間へと拡がっていったとされる布袋図の図様の一つであるとすれば、希叟や居堂の賛に同様のヴィジュアル・イメージが投影されているように、禅林で受け入れられた布袋図と民間で描かれていたそれとを、画然と区別する必要がないこともまた理解されるであろう。

こうした図様の直接的な典拠とは言えないが、『宋高僧伝』『景德伝灯録』に続く時代のものであるとして、まとまった布袋伝を載せる志磐著『仏祖統記』(咸淳五・一二六九年)に、以下のような一節があるのが参考となるだろう。

「(上略)或於人中、打開袋、出鉢孟木履魚飯菜肉瓦石等物、撒下云、看看。又一拈起云、者个是甚麼、又以紙包便穢云、者个是弥勒内院底。(下略)」

《底本》『大正新修大藏經』卷四十九所収本

ここでは、布袋の袋は弥勒菩薩が住むという兜率天内院の象徴として明確にとらえられており、打開した袋の中身を「看よ看よ」と人に示してみせたという行状は、そのままパルマ本の図様へと繋がる。こうした図様との関連で言えば、無準師範の法嗣の一人である門無関(無関普門、南宋末)の筆と伝えられる布袋図(畠山記念館蔵)(図7)などは、画面左下に袋の結び目と思われるものが描かれ、やや方向にずれがあるものの、布袋がそれを右手で指す恰好に



図7



図8

描かれているので、これは袋のみを描いて、鬚髯や珠寶の表現を省略した図様と解釈できなくもないだろう。²³

このように布袋が何かを指している、という布袋の姿態から図様を分別すると、まず平石如砥(？)(一三五七)着賛の伝黙庵筆『布袋図』(個人蔵)(図8)や、了庵清欲(一二八八)(一三六三)着賛の黙庵筆『布袋図』(MOA美術館)などが想起される。前者は布袋が右手を掲げて指をさし、その指先の空間に小さく仏(弥勒仏か)²⁴が配されるという図様のもので、弥勒との関連から布袋をとらえた、布袋賛としては極めて常套的な賛の内容と連動するかたちで、布袋の弥勒の化身としてのイメージを強調していると言える。この「仏を指さす布袋」については、西巖子慧(一一九八)(一二六二)の語録(『正統藏経』所収)に「布袋指空中仏」と題された布袋賛が見出されるように、南宋後期には成立していたヴィジュアル・イメージであったことがわかる。一方MOA美術館本のように、化仏は描かれず、布袋が指を天空に向けて指し出すのみの図様もあるが、これは先に触れた「(寒山が背立し)拾得が空を指さして笑う」といった図様にも共通する。この「指をさす」という動作にも「笑い」同様、様々な禅的な意味が盛られていたと考えられるが、布袋図の場合は、^(補注2)化仏という具体的な対象物を伴う図様が、弥勒との関係を端的に象徴するものとして描かれたのではなからうか。

この他に、南宋期には「翫月」「仰視横杖」といった注記を伴う賛が作られているように、布袋が何かを「見上げる」というヴィジュアル・イメージもあつた。たとえば先の開善寺本(図4)も、全体と

しては「靠布袋常思惟」の図様を取るが、布袋の瞳は画面外、遙か上部の一点を見つめるように描かれている。そこに託されたイメージは、清拙の賛に「仰望兜率天」とあるように、「(弥勒の住む兜率)天を仰視する布袋」なのであろう。このように対象物を描かないものから、鬚髯、袋の中身、化仏、月などの事物を描き込んだもので、「指をさす」「見上げる」といった図様にも、多くのヴァリエーションがあつたことが想像できる。先の「握杖」「靠袋」のヴァリエーションとの組み合わせも考えれば、布袋図には既に無数の図様が存在していたと言えるだろう。

以上、布袋が指し示す、或いは視線を投じるといった図様の可能性を巡って、やや煩雑な考察を行ったが、特に、弥勒仏と思われる化仏と共に布袋が描かれるといった図様が選択される場合には、布袋を弥勒の化身と見る信仰の強い働きかけがあつたと考えられる。布袋が弥勒と不可分な関係として語り継がれている以上、こうした図様との関連にも着意しつつ、布袋図制作の重要な一契機として、禅林における所謂「弥勒下生信仰」のあり方をとらえなおす必要があるだろう。それによつて、『崖下布袋図』の制作背景も明らかにになると思う。

(3) 布袋以外の人物を描き入れた図様

さて、先の希叟の賛が、冒頭の題にあるように「布袋浴江湖」という絵画作品に対するものであつたことは明らかである。この図様の典拠としては、先に触れた「仏祖統記」の布袋伝に以下のように

あるのが注目される。

『上略』郡人蔣摩訶、每與之遊。一日同浴於長汀。蔣見師背眼撫之曰、汝是仏。師止之曰、勿説與人。師常教經蔣念摩訶般若波羅蜜。故人間呼為摩訶居士云。(下略)〃

つまり、布袋と共に長汀に水浴した蔣摩訶が、布袋の背中に眼があるのを見たという故事である。これは『宋高僧伝』『景德伝灯録』には掲載されないもので、『仏祖統記』が初出であるとする、こうした布袋に関する新しいテキストが出来上がるや否や、その中の新しい説話が直ちに絵画化されていたことになる。日本にもやや遅れて、この新図様がもたらされたことは、伝因陀羅筆『禅機図断簡』のうち根津美術館本(図9)によって明らかである。この作品が蔣摩訶とのやりとりを絵画化したものであることは、楚石梵琦(一



図9

三一〇〜一三八二)の賛から判明する。

花街鬧市恣經過、喚作慈尊又是摩、背上忽然楷双眼、幾乎驚殺蔣摩訶〃

図様じたいは、柳下に二人の僧侶がさり気なく表現されているだけで、賛の助けを借りなければ、場面や登場人物を特定することさえ難しいが、そうした曖昧な表現にとどまっている点にこそ、禅余画家による水墨画の特性があるのだろう。このような図様が、当時の程度一般化していたかは不明であるが、『疎石梵琦禅師語録』巻一四(『正統蔵経』所収)には因陀羅画の賛と酷似する布袋賛が収録されている他、蔣摩訶の存在を意識したものとしては、希叟と同じ頃、了堂惟一(一二〇二〜一二八一)の語録(巻二、『正統蔵経』所収)にも拾うことができる。

蔣公無事趣憨僧、背上何曾有眼晴、盡謂長汀出粥勒、至今流水洗難清〃

こうした内容の賛が掲げられるとすれば、その図様は、『禅機図』の場合のように布袋以外の人物を描き込んだり、必要に応じて環境設定が行われたものであってもよいはずであろう。

この「布袋と蔣摩訶」の他に、布袋以外の人物を描き入れた図様について考えてみると、たとえば、曇芳守忠(一二七五〜一三四八)や恕中無愠(一二三〇九〜一三八六)の語録(いずれも『正統蔵経』所収)には、以下のような布袋賛が載る。

守個破布袋、下生是幾時、手面弄光影、街頭嚇小兒〃(曇芳)
布袋十八子

抛却兜率陁天、輾入小兒羣隊、只蒼牢把牢、不知打失布袋、稽首弥勒世尊、何曾得大自在、回頭轉腦可憐生、他家自有通人愛”(恕中)

特に後者からは、その冒頭にあるように、十八人の小児を伴った布袋、といった図様を想起しうる。こうした「布袋と小児」の図様が生まれた典拠についても、北宋期の僧伝には求められないが、先の『仏祖統記』には、その冒頭部分に「常以拄杖荷布袋遊化塵市見見物則乞。所得之物悉入袋中。有十六群兒譁之、爭掣其袋」とあるのが知られている。これにやや遅れて編まれた『禪林類聚』(大徳十一年・一三〇七年刊)などにも同様の記述が見られる他、布袋の独立した伝記として有名な元末明初の曇噩著『明州定応大師布袋和尚伝』(一四世紀中頃、刊行は清、道光一七・一八四七年。以後、『布袋和尚伝』と略称する)³⁰にも、「毎以錫上布袋自隨、且有十八小兒謹逐之、然亦不知小兒何從來也」と記されている。「十八小兒」というのが恕中の「布袋十八子」の直接的な典拠であるとすれば、「布袋と小児」も「布袋浴江図」「布袋と蔣摩訶」の図様同様、伝記類に追加された新しい説話が、新しいヴィジュアル・イメージを生み出す契機となったと言えるだろう。

僧伝の叙述において、このような新展開が促されたのは、時代が下るにつれて、布袋が実在した僧であったという実感が薄れるのに伴い、そこに当初のイメージ以外の様々な要素が入り込む余地が生まれたためであろう。また、小児を伴う或いは小児と戯れる姿というのは、同じ恕中の『山庵雜録』(巻上)に、墨葡萄の名手として

も知られる元代の僧日観につき、その姿を見れば小児達が集まってきたなどと伝える行りがあるのが知られるように、その人物の狂逸な言動を象徴するヴィジュアル・イメージの一つであったのかも知れない³¹。いずれにせよ、そうした新しいイメージに基づく新しい図様が、十四世紀の日本にも波及していたことは、一三二九年に来朝した明極楚俊(一二六四〜一三三六)の『題布袋和尚図』なる詩にも小児と戯れる布袋の姿が読み込まれていることや、可翁筆として京都の長福寺に伝存している布袋図に、二人の小児が描かれていることからうかがえる。また、虎関師練(一二七八〜一三四六)の『済北集』(『五山文学全集』巻一所収)には、以下のような布袋賛が載っているのが知られる。

「布袋 前二有小兒後ハ山崖」

尋常鬧市却懸崖、老大身心伴小兒、為見長汀風色好、健忘觀史多時、瞻部漚生海、率陀塵在空、杖頭市擔子、吾囊未曾充冒頭の注記によれば、これは「前に小児が、後ろに山崖が描かれた布袋図」ということになる。こうした図様は、当時としては一般的ではなかったかも知れないが、伝因陀羅画同様、中国で描かれ始めた新奇な図様が、日本の布袋図にもいち早く取り入れられていることがわかる点や、先の「布袋と蔣摩訶」の図様にもその可能性があったように、背景を伴う図様が既に描かれていたと推定できる点は重要であろう。無背景の典型的パターンとして描かれた黙庵画も、環境描写において饒舌な正信画の懸隔も、こうした図様の作品によって埋められるのではなからうか。

(4) 背景を伴う図様

ここで、布袋以外のモチーフとして、蔣摩訶や小兒といった人物ではなく、背景やそれを構成する要素が取り込まれた図様の成立時期について、二、三指摘しておきたい。先に触れた「十牛図」の第一〇図として描かれる布袋図には、多くの場合地面や樹木など背景が伴っている。それは円窓のみを描く第八図を除く他の八図の図様との関連を考えれば当然のことであるが、単独で描かれる場合の布袋図は、前述したように無背景のものが圧倒的に多い。特に「余技画」としての禅余水墨画の性格を考えればこれも当然なのであるが、天童如浄（一一六三—一二二八）の語録（『正統蔵経』所収）には、以下のような布袋贊がある。

「聴松風布袋」

松風鳴側耳聴捫腹而笑、賊精賊精嘆、千古万古得人憎³⁴

この前後には、釈迦の「出山相」や「四睡図」「円覚図」といった画図に対する仏祖贊が収録されているので、これを絵画作品を前提とした贊と見なすこともできるだろう。そして冒頭の「聴松風布袋」という題と贊文から推察するに、「松風に耳をそばだて、大きな腹を捫でて笑う布袋」ということになるうか。そうした布袋の行状を布袋伝に確認することはできないが、「聴松」と言えば、六朝時代の道士である陶弘景の故事が知られ、『寒山詩』にも「微風幽松を吹き、近く聴けば声愈々好し」という詩があり、それが『碧巖録』にも収録されるなど、禅僧たちにとって身近なテーマであったことは周知の通りである。それが所謂「聴松図」なる画題同様、「聴松風布袋」

を生み出したとすれば、それは布袋と共に、松風を象徴する松樹が描かれた図様ということになるう。

これに関しては、無準師範（一一七八—一二四九）の自画贊と伝える請来画に、布袋と共に松樹の一部が描かれているものや、伝馬達筆「松下布袋図」（泉屋博古館）のように、数本の松樹を含め背景が積極的に描かれているものなど、数種を指摘できなくもない³⁵。これらの実例については制作年代など尚検討の余地があるが、布袋のみを典型的なパターンで描き出した図様と平行して、積極的な環境設定の見られる図様は、南宋時代以前から描かれていた可能性はあるだろう。「十牛図」の一貫としての布袋図をも含めれば、かなり本格的なものが制作されていたとしてもおかしくはない³⁶。

つまり、繰り返しになるが、布袋以外の情景描写が細やかであるという点が従来特筆されがちであった「崖下布袋図」についても、全く新しい傾向というわけではなく、こうした禅林内における布袋図制作の前例や伝統を引く一面があった、と考える方が自然なのではなかろうか。

(5) 他の画題の図様との関連を示唆する図様

次に、先の希叟の贊のうち「過水布袋」について検討してみる。このヴィジュアル・イメージからは「布袋浴江図」が想起され、典故としては布袋の出身地である四明の長汀溪との関連が推察されるが、「過水」という行状については、布袋伝の中に確認することはできない。但し希叟の贊の他に、「過水」のヴィジュアル・イメージが

投影されているものが幾つか知られる。たとえば、物初大観（一二〇一〜一二六八）や絶岸可湘（無準師範門下、南宋末）の語録（いずれも『卍統藏経』所収）に載る、次のような布袋賛である。

過水布袋

深則厲、浅則揭、七十二汀、無風浪起（物初）

破布袋甚奇特、背負肩駝不肯拋擲、只知入水去求人、争奈脚

跟浮逼逼 過水（絶岸）

これらの図像化に関しては、時代は下るが狩野一溪著『後素集』

（元和九・一六二三年自跋）に、二種のみ載る布袋図の種類のうち、

「渡水図」に「布袋ふくろを頂きに乘せ、つゑをつきうちを持、

川を渡る」とあるのが参考となろう。また『古画備考』巻上の釈門

の項には、蘭溪道隆（一二一三〜七八）の筆として、「布袋を被テ立

ツ」という図様の布袋図が紹介されている。達磨や羅漢以外で、「過

水」「渡水」といった図様に描き出された禅宗人物画は他にもある

が、布袋図の場合には、「袋を頭に乗せる」という行為に描くこと

で、像主を象徴したものと考えられる。

さて、この「過水布袋」なる図様の成立事情については、所謂「渡

江達磨」「渡海羅漢」「渡水僧」なる図様との関連が考慮されるべき

であろう。中でも、羅漢図の図様との影響関係については、『南宋院

画録』巻五に、次のような記述があるのが注目される。

（上略）梁楷布袋羅漢図、紙画一大卷、紙墨如新、画法老蒼、

識三字「梁楷作」。前有徐髯仙題「尊者」二字、後有杜樾兩

跋、觀于蘇白歸希之家、吳其貞書畫記。（下略）



図 10

梁楷の作品は、大がかりな著色画であった可能性もあるが、画像制作において布袋は羅漢の一人として認識され描かれることがあった、ということになる³⁶。また彫像制作においては、たとえば浙江省杭州市にある中国十刹の一つ、靈隱寺の飛來峯に、宋代に造像されたと伝えられる布袋石像（弥勒菩薩像）があるのが知られているが、これは周囲に僧体の羅漢風の小像を取り巻き、大笑する姿で表現されたものである³⁷。また、寒山拾得の逸話が残る地としても有名な天台山の方広寺の裏手に、五百羅漢と共に、布袋や寒山拾得の像があつたことを示す元時代の記事も知られている³⁸。このよ

うに布袋と羅漢とは、布袋と寒山拾得同様、禪林における造像事業の中で、かなり近い関係にあったことがうかがえる。その中で双方のヴィジュアル・イメージが錯綜し、布袋図の側に「過水布袋」のような新しい図様が成立したのであろう。

このように、他の画題の図様やイメージとの交流によっても、布袋図の図様には様々なヴァリエーションが生み出された。「過水布袋」はその一例に過ぎず、実際にはもっと多くの図様が成立していたと考えられる。たとえば東明恵日（一二七三―一三四〇）の語録に「面壁布袋」なる布袋贊があるように、³⁹図像化されれば所謂「面壁達磨」からの直接的な図様の転用と言えるものも、十四世紀には生み出されつつあった。

こうした露骨な転用の仕方にも象徴されるように、元時代以降の布袋図は、布袋の基本イメージや僧伝に載る説話の図像化、といった通り一遍の概念ではとらえきれない、複雑な面を秘めつつ、更に多くのヴァリエーションを産出してゆくことになったと考えられる。たとえば、「噴嚏（くしゃみ）布袋」「欠伸布袋」といった贊が作られ、それらが実際に図像化されているように、⁴⁰制作者や依頼者の布袋に対する個人的な思い入れなど、より自由な解釈のもとで布袋図は描かれるようになったのである。

日本においても、たとえば栄賀（？―一三五―一三九五？）の筆と伝えられる布袋図（個人蔵）《図11》は、「滝見布袋」とも呼ばれるように、背景に岩と滝とを伴っているが、これは海老根聰郎氏や井手誠之輔氏らによって、白衣観音図からの図様の借用であろうと



図11

指摘されている。⁴¹こうした絵仏師の関与が推定できる作品ならば尚更、彼らが多く仏画制作をこなす中で、複数の画題の図様を意識的に配合するといったことも行われたであろう。その作画記録から絵仏師的な性格を引き出すことのできる正信もまた、自らの経験を生かして布袋図制作に携わったと考えられる。『崖下布袋図』についても、画題相互のイメージの交流といった点からとらえなおしてみるべきであろう。

以上、希叟紹曇の布袋贊を起点とし、南宋、元時代において描かれ、鎌倉時代から室町時代前期の日本にもたらされたと考えられる布袋図の図様の種類と、その成立背景や典拠等について、現存作品の種類と平行して長々と述べてきた。以下にそれをまとめておく。

一、肥満体、杖、袋、笑いを基本要素とし、『景德伝灯録』など北宋期の僧伝で語られるところの行状をヴィジュアル化したものが、布袋図のオーソドックスな図様として成立し、受容されたと考えられる。

二、その中には、布袋が化仏を指さすといった図様のように、弥勒

下生信仰との関連から考察しうる図様もある。

三、また布袋図は必ずしも無背景でのみ描かれていたのではなく、何らかの環境設定を伴う図様が南宋期から成立していた可能性がある。

四、南宋末期以降には、『仏祖統記』など新しく編纂された布袋伝に基いて、蔣摩訶や小兒を伴うといった新しい図様の布袋図が描かれるようになった。

五、過水布袋などのように、他の画題との交流によっても新しい図様が生まれたが、そうしたテキストにこだわらない自由な解釈のもと、十四世紀以降には布袋図は更に多くのヴァリエーションを産出していったと考えられる。

これらとあわせて、正信の『崖下布袋図』を考察するに当たり、考慮すべき点も提示しておいたが、これは正信画に限らず、当時の日本における布袋図制作の実態を読み解く上でも有効な観点として、論考（下）において再度検討する。

概括的にとらえれば、布袋のヴィジュアル・イメージとそれに基づく図様は、南宋末期から徐々に多様化し、元時代には描き手や受容者の志向に従って、オーソドックスなものから新様と言えるものまで、布袋図は様々な図様に描き分けられていた。その傾向は、室町時代前期の日本の布袋図制作にも波及し、それによって、「布袋図」という画題の分類概念も、「禅宗水墨画の好画題」という枠組みも、徐々に取り外されることになる。これは、美術史にとつての室町時代を特徴づける際の「ジャンルの再編の時代」「多様化の時代」「和

漢融合の時代」といった語り口からも説明できるものであろう。「布袋図」も、「散聖」「応化聖賢」としてのイメージを一方で継承しつつ、この時期の再編、多様化、融合といったダイナミズムの中に引き込まれ、結果的には、禅林という制作の場からも開放されて、民間信仰との混交が進む中で、「七福神図」という新しいジャンルの中に生まれ変わることになるのである。次号においては、そのちょうど過渡期に当たる十五世紀、また室町時代末期の十六世紀の日本における布袋図制作の諸相を探り、改めて『崖下布袋図』の位置づけを行ってみたい。

〔注〕

〔5〕 横田忠司「室町水墨画における画僧の制作意識について」とくに右慧愚恵のそれを中心にして」（『多摩美術大学研究紀要』第二号、一九八五年）、同氏「室町水墨画における画僧について―その性格と役割―」（『宗教美術研究』第一号、一九九四年）などを参照。

〔6〕 日本の史料であるが、『布袋點眼』といった記事が、語録の中の「小仏事」の条に見出せる。白雲慧暁（一二三三～一二九七）の『仏照禪師語録』巻二（『大正新修大藏經』巻八〇所収）参照。

〔7〕 『宋高僧伝』は周知の通り、慧皎の『梁高僧伝』、道宣の『続高僧伝（唐高僧伝）』に次いで、唐の貞観年間（六二七～六四九）から北宋の太宗（在位九六七～九九七）までの高僧の伝記を集めたものである。日本においては、平安時代末期のものと思われる書写本が現存するのをはじめとして、著名な『普門院経論章疏語録儒書等目録』にその名が見られる他、義堂周信の『空華集』にも言及されており、よく

知られていた。

- (8) 宣慈禪師永安道原の撰。唐代の『宝林伝』(正・統)、『真門聖胃集』、『祖堂集』などの後を受けて、達磨から始まる師資相承の機縁の語句を収録したもの。日本においては貞和二年(一三四八)、延分三年(一三五八)の五山版が知られる他、当時の五山僧の語録や日記の中に、多数その名を見出すことができ、関心の高さがうかがえる。
- (9) 道原は、ある禅僧についての叙述を省略する際、『無機縁語句不録(機縁の語句が無いので収録しない)』と注記している。
- (10) 臨安経山の了明禪師などがその代表例である。『続伝灯録』卷三十二参照。
- (11) 十七世紀の『僧伝排韻』卷三十四(『大日本仏教全書』史伝部十三卷所収)には、布袋伝を確認できる文献として、全部で十三件が掲げられているが、それらの多くは、『宋高僧伝』『景德伝灯録』の記載に基づいて編纂されたものである。
- (12) 菅見によれば、禅苑の紀譚教訓書として用いられた、金の錯庵志明編『禅苑蒙求』(雪堂徳諫詳注、正大二・一二二五年)の『布袋落魄』の項に、『布袋経年落魄疥狗、不願生天却笑雲中白鶴』とあるのが、布袋の「笑い」について言及した古例ではないかと思う。
- (13) 横田忠司氏による、前掲書(注3)掲載『寒山図』(MOA美術館)の図版解説を参照。
- (14) 上田閑照、柳田聖山『十牛図』(筑摩書房、一九八二年)参照。
- (15) 『御物御画目録』に載る梁楷筆の布袋図に関する記録は以下の通りである。

「偃溪賛 布袋 梁楷 腋 人形 自賛 牧谿
布袋 梁楷 脇 鳥 牧谿
布袋 梁楷 脇 竜虎 牧谿」

また、『玩貨名物記』(二六六〇年代)にも「東山御物踊布袋、賛大川、絵梁楷、尾張様」とあるが、この「踊布袋図」という俗称については、牧谿画がその図様から「腹摩布袋」と呼ばれたのは性質が異なる。次号以降に触れるが、これは、江戸時代に布袋が実際に扇子などを持つて踊っている姿を描く図様があつたことと関連する俗称だろう。吉田招欽『芸林臆断』16 所謂「踊布袋について問う」(『出光美術館館報』六十八号、一九八九年)参照。

- (16) 赤澤英二「清拙正澄賛 布袋和尚図」(『国華』一一〇八号、一九八七年)参照。

- (17) 南宋時代のもので、そうした図様が想定できるものとしては、『布袋 回頭拽布袋』(西巖了慧和尚語録『卷下』、『放主杖睡』(『虚堂智愚禪師語録』卷六)などの賛が挙げられる(いずれも『正統蔵経』所収)。

- (18) 別紙なので問題も残るが、簡翁居敬(南宋末)のものとしてされる伝牧谿画の図上の賛にも「大開笑口、以手撫胸」とあるように、布袋の動作が意識されているのがわかる。尚、そうしたヴィジュアル・イメージについては、先の西巖了慧の語録(注17参照)にも、図様を示す注記を伴う布袋賛四種に続き、「捫腹一咲」といった言及の見られるものが見出せる。

- (19) 他にも、図像化に関しては定かではないが、曾て雪中に雪に臥せども身沾れず(『景德伝灯録』)という行状が、「雪布袋」というヴィジュアル・イメージを生み出していたことが知られる。希叟の賛には見出せないが、たとえば鏡堂寛円(一二四四〜一三〇六)の語録(『五山文学新集』卷六所収)、日本においてはほぼ同時代の規庵祖円(一二六一〜一三二三)の語録(『大正新修大蔵経』卷八〇所収)などに載る、「雪布袋」と題された賛がこれに当たる。

(20) 虚堂の語録(注17参照)に載る。贊文には、「咄者髑髏荒草堆頭歛眉一笑萬壑雲收」とある。

(21) 鈴木敬監修『中国絵画総合目録』第二卷(図版番号E1005)などに掲載されている。

(22) 『仏祖統記』は、宝鑑の『釈門統記』、景遷の『宗源録』を規範とし、正史の体裁で編纂された本格的な仏教史書である。天台宗を中心とし、その正統伝灯を明らかにすると共に、仏祖歴代の紀伝を述べ、一般諸派の沿革史実にも言及している。その幅広い叙述故か、日本においても重要視され、將軍義政の意図で輸入されたことで知られる他、義堂周信・桃源瑞仙・亀泉集證・瑞溪周鳳らによって考證や抄出が行われている。

(23) 禅宗では、説法教科の一種としての結制(九旬安居の制を結ぶこと)が終わったことを、「布袋を開く」と言い、また如何に隠しても真実が露われることなどを「布袋裏に錐を盛る」と例えたりする。語録にもそうした袋としての布袋、についての言及が多く見られるが、これと禅僧の布袋との関係は勿論、袋の中身を打開するという具体的な図様との因果関係も明らかではない。

(24) 『嵩鶴画談』の布袋に関する言及部分には、「古玉図譜の中古玉器の面に布袋の坐像ありて、上に接引如来阿弥仏とあり。これも弥勒にあらずして阿弥陀仏とせり。又説有りや。元末に劉福通なるもの白蓮教を以て衆を聚め遂に大号を賛せり。愚民弥勒の下生なりと流言せり。たゞ後仏出世の事をとりてかく称せしにや、其よる所を知らず」と記されている。

(25) 贊文には、「主杖生根、布囊無底、悠々懶々、坐在這裏、待到弥勒下生也恐未説到你」とある。

(26) 贊文には「布袋没半边、烏藤欠一概、手指空中底、要且不是仏、是

什麼咄咄」とある。

(27) 無門道燦(？一二七二)の語録(『正統藏經』所収)には、「布袋月旣」

明皎皎暗昏昏、未曾拳首樂破面門、若更停機佇思、若哉弥勒世尊」とある。また、義堂周信(一二二五一三三八)の語録(『大正新修大藏經』卷八〇所収)にも、

咄長汀契此翁、何年別却率陀宮、合掌仰觀天上月、不知真月在胸中

とあり、その末尾には「合掌仰面看月」という注記されている。

(28) 「花衢柳巷任經過、虎穴魔宮不奈何、背上忽然揩隻眼、幾乎驚殺蔣摩訶」とある。

(29) 『禅林類聚』卷十二の「応化」の項に布袋に関する叙述が見られ、その中に、「有時布袋に倚りて終日愁睡し、或ひは起きて市肆間を行き小兒譁しく之を逐う、或ひは拄杖或ひは数珠を以て兒と戯る」と記されている。

(30) 岳林寺性徳刊。広如の後序によれば、布袋道場として知られる岳山寺が重建されるのを記念して、清の道光七年(一八四七)に刊行されたものである。夢堂疊壘による本文は十四世紀前期には完成し、十五世紀には既に日本で知られていたことが、岐陽方秀(一三六一一四二四)が布袋和尚について記す中で、「異蹟頗多、詳見夢堂所撰伝中」(『不二遺稿』五山文学全集第三卷所収)と言及していることによっても明らかである(次号で後述)。また禅僧の中には、友山士偈(一三〇一〜一三七二)のように入元後、疊壘に直接参禅している僧侶もあり、疊壘の叙述部分が、完成後それほど時間を経ずに導入された可能性も高い(友山の留学は一三二八〜一三四五年)。疊壘叙述部分は二五一四字の長文から成るが、前半では『仏祖統記』の記述に基づき

ながら、蔣摩訶、陳居士を始めとする他僧との様々な問答を詳解し、あわせて布袋が百姓宅に現れ靈驗を示したといった民間逸話を掲載する。後半では、布袋が示寂した場所とされる岳林寺の由来と、死後二〇〇年間に行われた布袋像造像に関する記録などを詳述する。先行諸書に比べ、布袋伝としてはかなり充実したものになっているが、その分、多分に恣意的な記述も含まれる点には留意せねばならない。

- (31) 『(上略) 凡到諸刹、臨別必索之錢、隨所得、詣屠沽家、沽酒独酌、余錢散與街坊小兒、令為前導、齊聲喝云、相公來、是故見之、輒追逐成群隊。(下略)』とある。この資料については、島田修二郎氏が詳解されている。同氏「日観と墨葡萄」(『美術研究』三三七号、一九八七年。島田修二郎著作集二『中国絵画史研究』所収) 参照。

また小兒を伴う布袋図の古例としては、南宋の偃溪黄聞(本文参照)の賛を伴うもので、無住子の自題詩のある朝陽対月の対幅と併せ、三幅対として徳川黎明会に伝えられている布袋図が知られる。この作品は『古今名物類聚』(二七九七年刊)には牧谿筆として著録され、或いは元代の逸伝画家・胡直夫の筆とされるなど制作年代に關して不確定な部分が残されているが、布袋と共に袋の上になうづくまって眠る小兒を描くといった図様は、岡両画のスタイルによる布袋図の中では、新様を示すものではないかと思う。島田修二郎「岡両画」(『美術研究』八四・八六号、一九三八・一九三九年。島田修二郎著作集二『中国絵画史研究』所収) 参照。

- (32) 『明極楚俊遺稿』(『五山文学全集』卷三所収) 参照。

- (33) 無準師範の自画賛については、『画苑』八巻第一号に、伝馬達筆の布袋図については、『中国絵画総合目録』第四卷(図版番号JM一三一〇〇六二)に掲載されている。

- (34) 「十牛図」は、鎌倉期には円窓という画面、卷子や折本という形式

で描かれるのが一般的であったとされるが、掛幅一〇幅に描き分けられた作例も知られている。一三一〇年制作の「牧牛図」(個人蔵)は、一山一寧(一二四七―一三一七)の賛が語録に載る「和十牛図十首」の中の第五図のものと一致するため、十牛図十幅のうちの「牧牛図」であると考えられている。確認できない他の九図のうち、第十番目に布袋が描かれていたとすれば、「牧牛図」同様、大きな景観の中に人物がとらえられた図様であったと考えられる。「十牛図」の一貫として、その画題の啓蒙的な要素に寄与するために描かれたものは「布袋図」とは言えないが、図様の上での影響は考えておくべきかも知れない。海老根聡郎「一山一寧賛牧牛図」(『国華』一〇三〇号、一九八〇年) 参照。

- (35) 文殊渡海、六祖渡江、洞山渡水、等々が知られる。

- (36) また時代は下るが、魚翼撰『海虞画苑略補遺』(『画史叢書』第四冊所収)も、釈岳という清代の僧侶について以下のように記している。
「釈岳 字遼岳、住持白雀寺、清修自好。嘗繪水墨布袋羅漢像」
これによれば、水墨画においても布袋は羅漢の一人として描かれていた。

更に、チベットなどの西域では、十六羅漢に布袋と達磨を加えたものを十八羅漢また十六羅漢二祖師像として描く風習があることが知られている。中国においても、時代は下るが、明代後期の曹洞宗の僧侶である永覚元賢(一五七八―一六五九)が「十八羅漢賛為金仙庵題」とある仏祖賛の第十七番目の尊者として「負袋」を挙げ、賛文に「寛了肚皮、打開布袋、逢人乞一文錢」と、布袋図賛を思わせる語彙をそのまま用いるなど(『正統蔵経』所収「永覚元賢禪師廣録」参照)、布袋が十八羅漢の一人として描かれていた可能性が考えられる。実際に布袋らしき人物が描き込まれた五百羅漢図なども知られる。

るが、それらは布袋の基本図像に則ったただけもので、本当に布袋と言えるかどうか、描く側に布袋という認識があつたかどうか不明である。しかし、これら十六羅漢、十八羅漢との関係は、十六小兒或いは十八小兒に追逐されたという布袋のヴィジュアル・イメージを想起させるものがあり、興味深い。

(37) 常盤大定『支那仏教史蹟踏査記』(龍吟社、年)、また、Mary H. Fong『Dehua Figures: A Type of Chinese Popular Sculpture』(『Orientations』(Oriental Brones LTD、一九九〇年) 参照。

(38) 方山文寶(？〜一三三五)の語録(『正統蔵経』所収)に、『示衆、天台山中方廣寺裡、五百庇真、常在石梁橋上、捕風捉影、寒山拾得、倒跨虎獸、默地走出、布袋口拄杖頭、跛跛挈挈、各自散去、大衆、且道散去後、又作生、良久云、歸堂喫茶』とある。

(39) 横田忠司氏のご指摘による。

(40) 『噴嚏布袋』については、正念大休(一二二五〜一二八九)の語録(『大日本仏教全書』巻四八所収)に、

「腰腰形軀、儻侗肚皮、(中略)応身弥勒下生定是幾時、小兒一八箇相逐、藤蘿樹下座地、手把紙擦鼻、以恁強作惺惺、何如倒頭打睡」とあるのが参考となる。手に紙擦を把みて鼻を摘む、という行為が噴嚏(くしゃみ)に通ずるのであるが、こうしたヴィジュアル・イメージを実際に図像化したものとして、袋の上に腰を掛け、鼻を紙縋でつついているという図様で知られる楚石梵琦贊の元画の布袋図がある。五六億七千万年という、その下生までの月日の長さを噴嚏するようなものだ」と揶揄する贊の内容が、そのまま図様に応用されている。田山方南「くしゃみの布袋」(『古美術』五〇号、一九七六年) 参照。

また、『欠伸布袋』の例としては、元初の樵隱悟逸(？〜一三三四)の語録(『正統蔵経』所収)に、末尾に「松下欠伸」と注記を伴う布

袋贊が載る。実際に布袋が欠伸をする姿を描いた図様としては、日本にも雪村の描いたものなど数種が知られるが、これらユーモラスな布袋の図様については次号で触れたいと思う。

(41) 「可翁・黙庵・明兆」(講談社『水墨美術大系』第五巻、一九七四年)所収の海老根聡郎氏による第八五図図版解説、また「南北朝・室町の絵画Ⅰ／水墨画と中世絵巻」(講談社『日本美術全集』第十二巻、一九九二年)所収の井手誠之輔氏による第五〇図図版解説参照。或いは、希聖紹曇の語録には「靠布袋坐、聴嚴瀑笑、手把輪珠(下略)」という行のある布袋贊も見出されるので(但し図様を示す付記はない)、ヴィジュアル・イメージそのものは、南宋期にはできあがっていたとも考えられる。

(補注1) 「笑い」は、禅語では「笑面は慈悲に当り、苦心は惡毒を含む(笑っている顔は 慈悲行の代わり、慘憺たる心中は毒氣に満ちている)」「笑中刀有り(顔は笑っていても内心はぶつそう)」という比喻がなされるように、人の外面と内面のありようを辛辣に表現するための語彙でもある(入矢義高監修、古賀英彦編著『禅語辞典』参照)。衛藤駿氏が、栃木県立美術館「寒山拾得」展(一九九四年)の展覧会図録巻頭論文において述べられたように、寒山と拾得という一対の人物の「笑い」に、そうした人間の二面性が託されているとすれば、布袋の「笑い」には、人に乞食しながら市中を徘徊するという奇行と、その裏に隠された悟道の境地の双方が結晶しているとも言えようか。尚、こうした布袋や寒山拾得を始めとする、禅機画に特有の「笑い」の表現とその意味については、蓮実重康「黙庵筆 平石賛白衣観音図を中心として(上)(下)―特に黙庵の「笑」について―」(『国華』第八〇五・八〇六号、一九五九年)において言及されている。

(補注2) 「指」と言えば、「直指人心、見性成佛」(『伝心法要』卷十六)といった語彙の他、禅語では「東を指して西を劃つ」(『碧眼録』卷四)「東を指して西と作す」(同書卷十八)と言う時のように、その場しのぎでお茶を濁したりはぐらかしたりする行為をさすことがある。布袋の場合も、先に掲げた『景德伝灯録』に載る白鹿和尚や保福和尚らとの問答を読むと、布袋とは何かどの間に布袋を放下したり背負ったりするだけであったり、誰を待っているのかと尋ねられても、「我に一文の銭を乞へよ」とチグハグな答えを返すなど、その応酬は、禅問答らしく含蓄が多く、一瞬突き放されたかのような印象を与えるものである。他の禅宗人物画に共通する図様とは言え、布袋を「指をさす」という動作に描くことと、そうした布袋の行状を与える印象とは、一脈通じるものがある。

本論考(上)を執筆するに当たり、多摩美術大学教授・横田忠司氏、東京国立文化財研究所主任研究官・島尾新氏より、ご自身の蒐集された多くの貴重な史料を提供していただくと共に、それらの解釈に当たっても有効な御助言を賜った。論考(下)脱稿前ではあるが、両氏に厚く感謝の意を表したい。

尚、本文にて言及した作品のうち、何点かを図版として掲載させていただいたが、それらは、既存の画集・図録の類から複写したものである。