

智光曼荼羅小考

山口 唯

〔抄録〕

奈良元興寺に伝わる智光曼荼羅は、正本が焼失したが、模本が三系譜存在する。模本の絵相は系譜ごとに全く異なり、智光曼荼羅に関する説話や文献も様々な違いがあったため正本の姿を曖昧にした。制作年代や図様などから正本の姿をひくと考えられ出したB系譜、特に軸装本に焦点を当てた結果、古様をのこしつつも正本そのままというわけではなく、時代由来のオリジナリティや模本ごとの多様性が増えられているため、B系譜でも正確な正本の姿を示していないことが読みとれた。加えて、正本は切金がない

など軸装本よりもさらに目を見張る要素が少なかったことが考えられる。目立つことなく秘蔵されて人の目につかなくなり、失われてしまっても正本の姿を伝えたいと作られた模本の数々、これらはどれも智光曼荼羅の存在が広く知られ、見たい、信仰したいと考えた先人達の意識によってつくられたものである。

キーワード 智光曼荼羅、元興寺、正本、B系譜、軸装本

一、はじめに

智光曼荼羅は、八世紀に元興寺を中心に活躍した三論宗の学僧であり、日本最初の本格的浄土教研究者として知られる智光が感得した浄土変相図といわれ、当麻曼荼羅、清海曼荼羅とならんで浄土三曼荼羅の一つに数えられる。

智光曼荼羅には絵相の異なる模本が多く存在しているのだが、『大乘院寺社雑事記』によれば、宝徳三年（一四五二）に大和地方の土一揆が理由で正本は焼失した^①という。正本に関しての正確な記述がある文献がほとんどないため、現在において明確な正本の姿は把握しがた^②い。正本が失われた今のこる模本はいくらもあるのだが、それらは図様から大きく三系譜に分類できる。長らく正本系だと考えられていた、

中尊阿弥陀如来が未開敷蓮華合掌といわれる特異な合掌印を結び二比丘の姿が描かれたA系譜、転法輪印を結び二比丘の姿がないB系譜、江戸時代に発生した袋中良定の創作とされているC系譜の三つである^③。どの系譜も正本だと考えられたことのある歴史が存在する。本論は、今はなき正本の姿を推察することを目的とし、三系譜の模本についても整理した後、正本の流れを汲むと近年考えられているB系譜の中でも現在も元興寺に伝わる軸装本「図1」を中心に考察していく。これまでは、三系譜を通した智光曼荼羅の歴史的背景を究明する研究の比重が大きかったため、それら先学の成果をふまえた上で軸装本の図像に着目していきたい。モチーフや建築群が正本において如何様に表現され役割を果たしていたかを読み解くため、空間配置についても論究



【図1】 智光曼荼羅軸装本

していく。本稿は研究ノートの名目で智光曼荼羅に関する先学の研究を整理し、今後継続していく研究の礎としたい。

二、模本三系譜の概略

まずは成立時代が明らかに異なるC系譜について述べたい。寛永四年（一六二七）に描かれた絹本着色の檀王法林寺本や、念仏寺本（袋中開板本）などが挙げられるが、これは、浄土宗僧である袋中良定が智光感得の曼荼羅として紹介したことを初見とし、江戸時代末期の浄土宗の曼荼羅研究僧大順によって正本だと記された^④。C系譜は阿弥陀浄土図と阿弥陀聖衆来迎図との二要素があるため非常に縦長な構図となっている。念仏寺本にある七七七字の縁起の矛盾や、阿弥陀浄土図部分だけとって見ても後に述べるA・B系譜の図像とは全く異なるのに、あえてこのC系譜を智光曼荼羅とよんだ理由は法然教団による絵説き事情があったからのようだ。しかしここから、江戸時代になって智光曼荼羅に対する羨望や信仰が根深く、新しい系譜をつくりあげてしまうほどに智光曼荼羅の影響力が強かったことがうかがえる。

次にA系譜についてであるが、ここには板絵本や厨子入り本、『覚禅鈔』所収本などが属する。先述のように、中尊阿弥陀が特異な合掌印を結ぶという点以外のA系譜の特徴として、説話にのこる智光、頼光と考えられる二比丘が描かれていることがあげられる。これが長い間A系譜が正本の姿をひくと考えられていた要因である。智光と頼光に関する説話は十世紀末頃の『日本往生極楽記』に初めてみえる。智光と元興寺で同室修学していた頼光が入寂し、智光が夢の中で頼光の

所に行く、そこは極楽浄土であった。仏は智光に観想での往生の方法を教え、右手の掌に小さな浄土を示した。夢から覚めた智光はその浄土を画工に描かせ、生涯これを見て往生を全うしたという内容である。この智光感得の浄土変を暗示するような説話は、以後『今昔物語集』『扶桑略記』『往生拾因』『水鏡』『元亨釈書』などにも収載されており、最初に智光頼光説話が現れた『日本往生極楽記』からその後掲載された説話集により少しずつ内容が肉付けされていつている。しかし、九世紀初めにできた『日本霊異記』にも、九世紀中頃の承和年間頃までには成立したといわれる元興寺の説話を集めた『日本感霊録』にも見当たらない⁸⁾。そのため、説話の発生時期から、A系譜の画像自体の制作年代も九世紀以前にはならないといえる。

覚禪がのこした『覚禪鈔』巻第七「阿弥陀下」に、智光曼荼羅の略図と裏書がある。そこには、正本は方一尺余りの小型であること、普通本と呼ばれる模本の中尊が合掌で正本が異なることが書かれている⁹⁾。奈良時代は大画面の浄土変相図が盛行していたといわれているが、智光が夢で見た阿弥陀仏の掌中に現れた図様のため、この大きくなったのである。夢の阿弥陀仏の大きさ如何の問題はあるが、丈六の仏像が当時既に存在しており、その掌から考えると妥当な大きさといえる。さらに普通本と正本の記述の違いから、一二〇〇年頃にはすでに中尊が合掌印ではない印相の正本（原本）と、中尊が合掌印の普通本（流布本）が存在していたということが理解できる。

筆者としては、智光が夢に見たのに自分が描かれている変相図を見て往生を全うしようと思えるのかということは疑問である。また、頼

光とおぼしき比丘は阿弥陀を見つめ、智光とおぼしき比丘は頼光を見つめるといふ視線の違いはあるものの、すでに往生している頼光と対になるように往生していない智光が浄土にいるのは矛盾しているだろう。したがって、二人の比丘が描かれているA系譜は智光の没後、元興寺復興のために説話に基づいてつくられたものか、智光が浄土にいると考えた弟子たちの創作か、いずれにしても正本が作成された後、智光の没後につくられたものといえる。つまり平安時代後期に存在していた二種の智光曼荼羅のうち、A系譜は普通本にあたるのである。

智光曼荼羅といえ、以上のA系譜の智光曼荼羅ばかりが目立ってきて、これから紹介する中尊が転法輪印のB系譜は近年まで研究対象とされてこなかった。しかし、浄土宗僧西誉が著した『当麻曼陀羅疏』に智光曼荼羅の説話と正本を見たときの様子が記されており、三段について「弥陀三尊、儀式粗不^レ違^ニ当麻曼陀羅^一」と、モチーフを詳細に見て「宝樹宝林宝地宝池皆有^レ之又虚空^空、莊嚴雖^レ不^ニ微細^{ナラ}此曼陀羅^一」と述べている。絵相の内容についてはこの程度であり、智光曼荼羅の説話を知りながらA系譜の重要要素である比丘形については言及していない¹⁰⁾。したがって当麻曼荼羅と同じように、智光曼荼羅の正本の中尊阿弥陀仏の印相は合掌印ではなく転法輪印であること、そして比丘の姿はないことが想定され、『当麻曼陀羅疏』を根拠とするならば、正本の姿はB系譜に近かったと考えられる。B系譜の智光曼荼羅は、軸装本（元興寺本）、能満院本、文化庁本が挙げられる。

軸装本は十五世紀に絹本着色で描かれたものである。縦長ではあるが、A系譜などと比較しても左右両端の図様の窮屈さが感じられるた

め、元々は正方形で完成されていた図像の左右を切りとったような構図となっている¹¹。元興寺内では智光曼荼羅として伝来しているが、寺外では智光曼荼羅に不可欠なモチーフだと考えられていた二比丘の存在がなく、中尊阿弥陀仏が転法輪印を示すところから、長らく伝智光曼荼羅と称されてきた。しかし、原本焼失と堂の復興に関連があると考えうる制作年代と、桃山時代頃の制作で当初は軸装本の前方両脇に配置されていたと推測される智光、頼光坐像の存在により、軸装本が正本の姿をひくと考えられ始めた¹²。両像は、現在極楽坊本堂の尊寛開板本模写（A系譜）の両脇に安置されており、智光法師坐像は初老の姿で合掌印を表すが、頼光法師坐像は老年の姿で外縛印を表すという表現の違いがみられる。印相に関しては『元興寺極楽院図絵縁起』（一七〇一年）の記述と一致することから、この二像を見て書かれたのであろう。

奈良長谷寺能満院本は、こちらも十五世紀に制作された絹本着色の智光曼荼羅であり、法量、様式、制作年代ともに軸装本とほぼ同じといえる¹³。廃仏毀釈により各地に点在した什物を集めたうちのひとつだと伝えられる。舞台床の切金文様、宝樹になる花の個数や位置、台座の模様が少し異なる以外は図様もほぼ同じ様相を呈していることと、箱書きから元興寺本を含む五幅一緒に元興寺極楽坊に伝来していたことが読み取れる。

文化庁本は、B系譜でのこる中でも最古の十四世紀のものである。絹本着色で他のB系譜よりもさらに縦長となっている。『國華』にて河原由雄氏が、A系譜が広まった後でB系譜を和様化してつくられた

智光曼荼羅だと紹介したもののだが、伝来の詳細は不明である¹⁴。基本構成は軸装本に類似しているが、二比丘を舞楽段橋上に配し、虚空段など全体的に空間が広々と描かれている。

B系譜は文献にもほとんど記述がないのだが、現存するB系譜の図像を調べることと、現在は亡失した智光曼荼羅の正本のより正確な姿を推測することができるはずである。今回はB系譜の中でも現在も元興寺に伝わっている軸装本を中心に述べていきたい。

三、智光曼荼羅軸装本の図様

軸装本の図様を詳細に見ると、阿弥陀三尊は三尊それぞれを中心に他の尊像が囲んで円形になった形式をとっており、盛唐以後の浄土經変に多くみられる表現である¹⁵。中尊阿弥陀仏は左掌を内に向け右掌を外に向けともに第一指二指を捻じる転法輪印を示している。日本における転法輪印相の阿弥陀如来像は、当麻曼荼羅中の阿弥陀仏など奈良時代に多くみられることが知られる。他にも法隆寺の金堂壁画や、坂廃寺磨崖仏などが例としてあげられ、古様の印相だといえる。転法輪印を結びながら左足を上にして結跏趺坐する降魔座という坐り方は中国で南北朝後期から現れ、初唐頃に一般化したもので、日本では白鳳時代からみられるものである¹⁶。中尊の顔は法隆寺六号壁や勸修寺繡帳、当麻曼荼羅などと比較すると面長である。三白眼ではないようだ。赤色の肉髻珠があるが、日本では平安時代以降に認められるものだという¹⁷。頭光は同心円と火焰、光背は同心円と宝相華で構成されている。両脇侍の姿勢は結跏趺坐ではなく足を崩して坐し、ともに持物は持つ

ていない。中尊に向かつて内側の手は掌を前に向けて膝上に伸ばし、外側の手は胸前に上げ、左右の菩薩で相称の形を取っている。脇侍と周りの十四体の菩薩は光背をもたず同心円の頭光をもつ。童子の姿も確認できる。

三尊の後ろには巨大な樹木の表現がみられる。三尊段の背後に樹葉をめぐらせており、隋時代に隆盛した樹下説法図のような趣を感じさせる。木の幹の文様が上部と下部とで異なっており、上部は花文が細かく、下部は波線のように描かれ、上の幹の花文を象形化したものかと考えられる。また、幹は葉がしげり出す直前部分で表現が変化し、樹皮がむけるように外に広がっており、法隆寺伝橘夫人念持仏厨子光背の柱と類似している。三尊の背後には宝幢が二本、宝樹に重なるように描かれるが、『観無量寿経』に「四柱宝幢」と示される宝幢であろう。残り二本は描かれていないが、画面外に存在していると読み取るべきであろうか。

舞楽会では、A系譜にあった橋上の二比丘の姿は前述の通り存在しない。河原氏は「浄土曼荼羅図」で、B系譜に属するが比丘形が存在する文化庁本について敦煌浄土図（大英博物館蔵）などの唐本浄土図を基に、左右の橋の上で合掌して向かい合う二人の蓮華化生童子を二比丘形に置きかえたのではないだろうかと指摘している。²⁰確かに比較例として挙げた敦煌浄土図は古本ではあるが図様が大きく異なるため、筆者はこれと比較することは困難だと考え、脇をしめて合掌している二菩薩がA系譜の合掌する智光頼光の二比丘のもとになったと想定している。なお、A系譜ではこの位置で合掌する菩薩はおらず、華籠を

持った二菩薩が配置されている。A系譜で二比丘を橋の上に配置したのは印象づけるためと、浄土を思い描く説話内容から三尊段にはおけなかったからではないだろうか。二比丘の代わりに特徴的だといえるのはA系譜にない向背菩薩の存在であるが、敦煌莫高窟第二二〇窟南壁や榆林窟第二五窟南壁、日本では当麻曼荼羅などにみられ、智光曼荼羅独自のモチーフではない。

背景について見ていくと、床の文様は板絵本と異なり、遠近法が用いられていない。島部分のみ文様の角度が変えられており、遠近法に歪みがある。虚空段には三尊坐像や飛天、雲に散華などが処狭しと描かれており、空間を見ても当麻曼荼羅と比べると虚空段が圧迫されているようである。宝池や楼閣など浄土の風景を中心とした図様ではなく阿弥陀三尊を目立たせるため、余白をできる限り少なかった構図といえる。建築や遠近法についての詳細は後述したい。宝池段には『無量寿経』と『観無量寿経』に説かれる蓮華化生童子、『阿弥陀経』に説かれる迦陵頻伽がみられる。舞楽菩薩も同心円の頭光をもっている。宝樹にみえる花の文様はいくらか存在する。上部の花はマンゴー系花樹に、脇侍宝蓋の花は花弁の数が多く六弁花の宝相華文に類似している。下部の花は、五弁の中に四弁を配す形で特徴的である。類似として中に四弁を入れる形に唐招提寺金堂天井支輪板や東大寺金銅八角燈籠火袋羽目板などにみえる花文様がある。どれも室町時代に作られた軸装本よりも前から使用されている花文様であり、正本からの文様の受け継ぎが考えられる。

切金は装身具、頭光、光背、衣文、床の文様、背景などに多用され

ているが、瓔珞など金具に切金を用いる表現は天平時代にも存在したため、正本にもいくらかの切金の使用はあったかもしれない。しかし、軸装本にみられる衣のひだの線に切金を置くなど、切金の多用は平安後期からの表現であり、天平時代の正本ではとられていなかった方法であろう。そこから、軸装本は正本焼失後に製作されたこともあり、正本を完全に写したものをまた写したといったことはなく、正本から多少のオリジナリティを加えたものであると想定される。

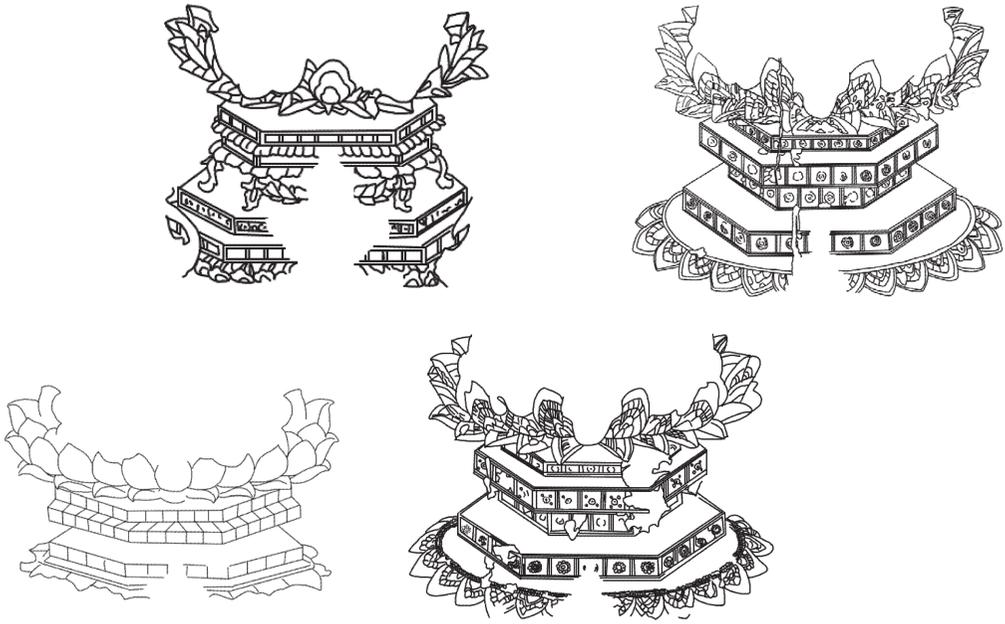
四、B系譜と蓮華三昧院阿弥陀三尊像との比較

先行研究では智光曼荼羅軸装本と蓮華三昧院蔵阿弥陀三尊像（以降、蓮華三昧院図と表記する）との図像的類似が指摘されており、蓮華三昧院図の中尊の印相や、両脇侍の手の形、台座や天蓋など類似点が多く存在している²³。さらに軸装本を阿弥陀三尊、中尊宝蓋、供物台のみにした姿は蓮華三昧院像に図像的にきわめて近いことが明らかである²⁴。この蓮華三昧院図は明遍の思想を想定したという見方がこれまでに挙げられ、明遍と智光の関係から蓮華三昧院図はB系譜の智光曼荼羅が図像の典拠だとされる²⁵。したがって、軸装本で十五世紀、現存するB系譜で最も古いとされる文化庁本でも十四世紀の作であり、蓮華三昧院図が典拠としたであろうものより古い図がB系譜に存在したといえる。軸装本のもとなつたB系譜の図像は蓮華三昧院図に影響するほど、この時代はB系譜が智光曼荼羅として知られており、信仰の対象となつていたことが理解できる。

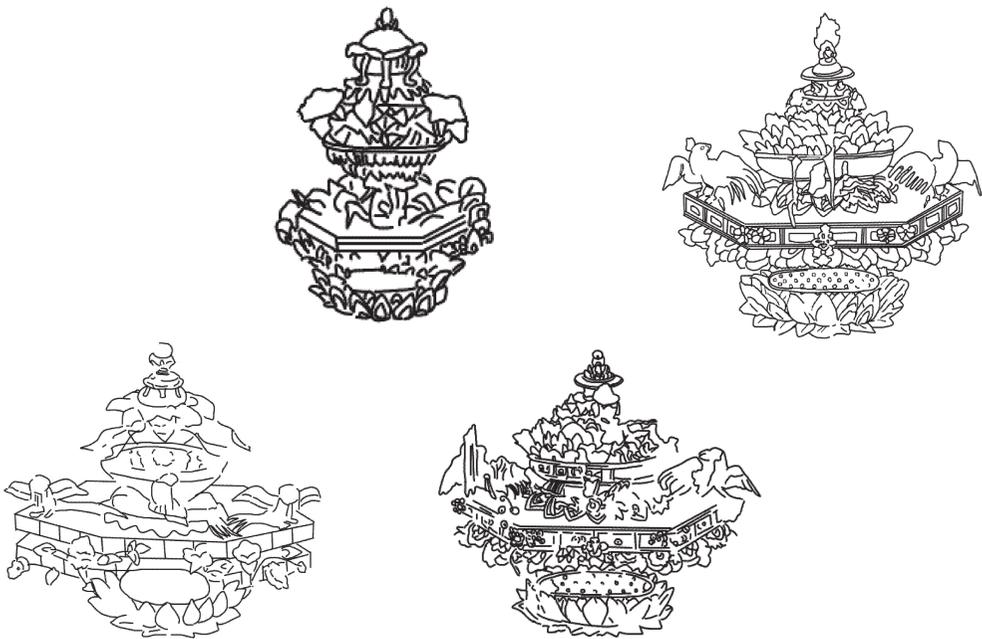
高間由香里氏は、軸装本と蓮華三昧院図について「同じレリーフの

原本から派生した同系統の絵画²⁶」と述べ、軸装本は蓮華三昧院図よりもより絵画的に表現されていることを指摘している。ただ、この説によると蓮華三昧院図の六角台座の框がおす不合理な部分などはレリーフ状の原本を写したための崩れで、軸装本でそこが自然に表現されているのはレリーフから絵画的要素を加えたためとしているが、それだけでは軸装本も同じレリーフから発生したことの説明がなされていない。確かに蓮華三昧院図にみられる隙間の代わりに、文化庁本では華足と開敷蓮華を框間にはさみ、軸装本や能満院本では厚めの框を増やす対応をしていて統一感がない。「図2」そのため、智光曼荼羅正本にも框間に隙間など何らかの問題があつた可能性は否めない。もし、智光曼荼羅正本の台座が合理的に描かれていなかったとしても、小さなレリーフであれば隙間をわざわざつくり難いし、現に長谷寺銅板法華説相図は框の隙間がない。埋まつた隙間の框を含む台座を平面に描き起こすならばそのまま描くであろう。逆にレリーフから正本が制作されたとしても同様である。いずれにしても、どの過程で蓮華三昧院図に写し崩れがあつたとしても、それは智光曼荼羅正本があるいは軸装本がレリーフから影響を受けたことの証明にはならない。

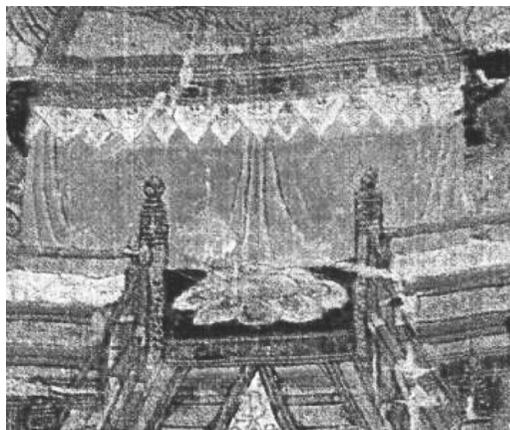
供物台も、先行研究により蓮華三昧院図との類似が指摘されている²⁸。「図3」華籠の上から香炉まで、蓮華三昧院図では円錐状の華籠に小ぶりの花や蓮華、荷葉が少量みえる。軸装本では平たい華籠に奥が見えないほど多量の宝相華の花弁のようなのがみえるなど多少異なるものの、他浄土教絵画と比較しても類を見ない三羽の鳥と六角框は非常に特徴的な類似点である²⁹。三羽の鳥と六角框は他B系譜にも存在す



【図2】各台座比較
(上から軸装本、能満院本、文化庁本、蓮華三昧院阿弥陀三尊像)



【図3】各供物台比較
(上から軸装本、能満院本、文化庁本、蓮華三昧院阿弥陀三尊像)



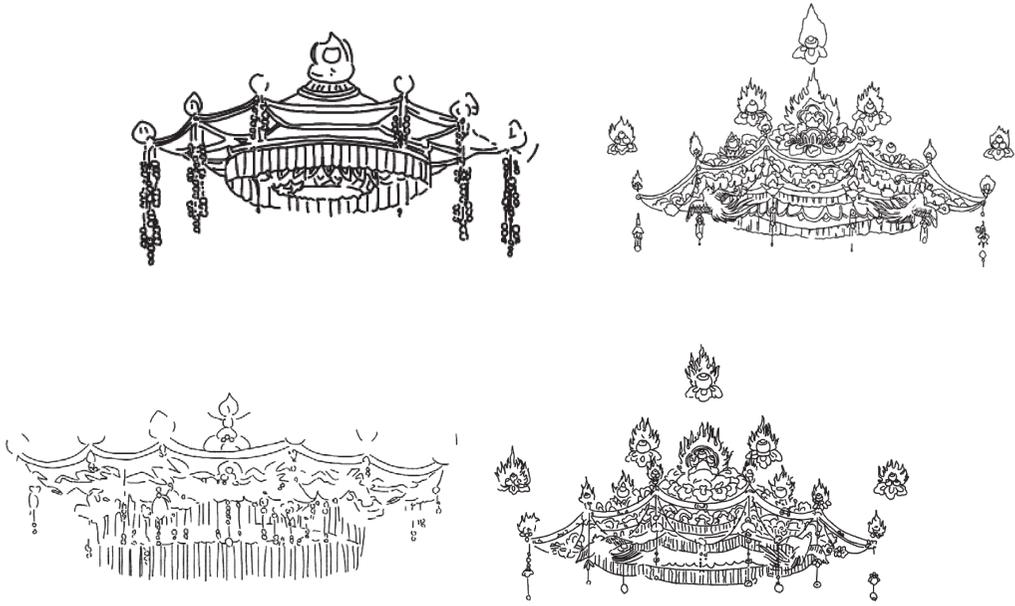
〔図4〕大英博物館所蔵の観経変相図
(Stein painting 70. Ch. Xxxiii. 003)
の供物台と開敷蓮華

表現になっている」と述べている通り、六角座の下框の前面を隠すようにびったりとはりついたように表現されている。しかし、智光曼荼羅B系譜では開敷蓮華の蓮弁が台の奥からのぞいており、実際に開敷蓮華は供物台の手前に置かれておりと解釈でき、蓮華三昧院図でも写し崩れはあるものの軸装本のように手前にあった開敷蓮華を描いたと考えられよう。B系譜の三尊の台座の最下部が反花であることから、供物台の最下部が反花で、開敷蓮華とは分離していると解釈する方が自然ではないだろうか。そのような例はあまり存在していないのだが、大英博物館所蔵の観経変相図 (Stein painting 70. Ch. Xxxiii. 003) にみえる、供物台が載せられた台の下部手前に平たく描かれている開敷蓮華〔図4〕と意味としては同一の存在なのではないかと考えてい

る。この供物台の一番下部を構成すると考えられている開敷蓮華は蓮華三昧院図では、大西磨希子氏が「六角座一重目の側面に密着するように描かれているために、六角座の前面に位置しているかのような不可解な

る。あまりに平面的な蓮華で床面の文様かとも見紛うが、他に同じ蓮華は床面に描かれていないこと、その開敷蓮華の下部の階段や、さらにその手前のせり出しに描かれた蓮華とは装飾性で一線を画していることから、文様ではなく何らかの意図を持ったモチーフであると読み取れる。ただ、この意図については明確な理由があげられないため、これからの研究の課題としたい。

天蓋は以上のモチーフほど類似はしていないがやはり蓮華三昧院図との近似点が指摘されている。³¹〔図5〕手前から仰ぎ見ているように垂飾を描き、反り返った傘状とその頂点と中心部の火焰宝珠や先端から垂れる瓔珞、さらには鳥が二羽描かれている点が共通している。³²逆に文化庁本には鳥の存在はない。また、蓮華三昧院図は虚空に天蓋があるよう描かれるが、B系譜は樹木の手前に天蓋が吊られているような表現となっている。そして、軸装本や能満院本はさらに中央宝珠を三角形で取り囲むように三つの火焰宝珠を配置している。その底辺宝珠の斜め下に蓮台上に載った宝珠を一つずつ描き、傘の一番外側の斜め上には三弁宝珠が一つずつ配され、より豪華絢爛な天蓋となっている。脇侍の天蓋は、蓮華三昧院図にはないが、軸装本には宝相華の下から珠と、その珠と珠の間に結ばれた紐状のものがみえる。B系譜の脇侍天蓋は全て宝相華をもっており、中尊のものは全く異なるタイプの天蓋をしている。なお、A系譜板絵本は中尊と脇侍の天蓋は類似しているが、当麻曼荼羅も清海曼荼羅も中尊と脇侍の天蓋は異なるため、中尊と脇侍の天蓋の異同は問題とする点ではないだろう。しかし、蓮華三昧院図と軸装本、能満院本に描かれた中尊天蓋の鳥が文化庁本



【図5】各中尊宝蓋比較
(上から軸装本、能満院本、文化庁本、蓮華三昧院阿弥陀三尊像)

にはないことは正本の姿を比定する上では看過できない問題である。元々文化庁本は二比丘の姿が加えられていることからA系譜に影響を受けていることは確かで、その上で蓮華三昧院図と軸装本、能満院本の図像の一致から、軸装本、能満院本のモチーフの図様が正本に近かったと想定する。これらの相違点からも疑問が起るよう、文化庁本は正本の姿をどれほどひいているのか、あるいは軸装本や能満院本がどれほど正本から意匠を加えているのかということは今後大きく取り上げていかねばならない。

以上のように、蓮華三昧院図と軸装本などB系譜と比較したことで、蓮華三昧院図で指摘されたようなレリーフ状のものがB系譜に影響を与えたことの確証はないこと、供物台手前の開敷蓮華は敦煌にもある表現で、正本が元にした図像の存在が垣間見えること、比較をしたことでB系譜の中でも相違点が如実に表れたことがあげられた。なお、軸装本と能満院本には鎌倉時代の手法である全体を黄土色に著彩する皆金色が用いられておらず、肉身の輪郭線は強弱の少ない細い墨線で、雲彩色も使われていない。賦彩における緑と朱の多用は仏画の形式として頻繁にみられたものであり、正本に近い賦彩法をとったのであろう。

五、B系譜の建築と鴟尾

「曼荼羅」の意味は広義や狭義で異なるため割愛するが、少ない尊数だけのモチーフで曼荼羅と表現された日本の浄土教絵画は極めて稀なケースである。浄土三曼荼羅のうちの当麻曼荼羅も清海曼荼羅も

多数の菩薩群や樓閣や舞台、島といった建築部分があり、当時敦煌でもそれが一般的な構成であったため、智光曼荼羅正本にも菩薩群や建築は存在したはずである。四章で蓮華三昧院図との異同について論じたが、以上の理由から智光曼荼羅正本は蓮華三昧院図のような三尊と他少ないモチーフだけの構成ではなかったと推測し、この章では正本に建築部分が存在したと仮定して論究を行う。三章で述べたように智光曼荼羅B系譜には全体の構図に歪みがある。建築部があるA系譜と比較してその様相を示し、どこに乱れがあるのか、何故歪みを残したのかを読み取った上で、正本の建築についても同様であったか如何様に描かれていたか考察したい。また、これまで建築群の中でも樓閣の頂上に聳えて目立つモチーフであったのにも関わらず注目されてこなかった鴟尾についての私見も述べたい。

五―一 建築

一般に敦煌画の建築を持つ経変では、全体比として小さく描いた尊像を床面が見えなくなるほど隙間なく配置したり、樓閣や床面、島部分のどこかを画面外まで続くように表現したり、宝池や虚空段を広く見せるなどして浄土が果てしなく続くという見せ方をしている。B系譜では尊像は比較的大きくゆったりとした空間をもって配置されている。三尊段では浄土は左右画面外に続くが、下端島部分は外側にも欄干をつけて宝池との境目を設けているために島部分が狭くなっている。また、三章で述べたとおり、三尊段のある床面が全体の構図の中で最も広く描かれ、虚空段や樓閣段、宝池が狭いことから、浄土は広大で

あることを示すはずがあまり広く感じられない。

盛唐以後に経変の建築は視点が統一されるよう描かれるようになるが、それまでは遠近法が写实的ではない浄土世界がほとんどである³³。その流れを汲んだのかA系譜もB系譜も全体を通したパースに歪みがある。唐代に流行したという魚骨的構成にも合致しない。以下、個々の部材において確認していきたい。

画面下方の橋でつながれた三つの島は、敦煌画では島部分の輪郭は集中遠近法を用いて八字形をつくる³⁵。A系譜B系譜ともにこれにならうが、両島部分とせり出しの島部分は平行に描かれてしまい、遠近感にずれが生じている。

B系譜は中央に大殿、両脇に二つの樓閣がある。三尊段の樹木によって遮られ、それぞれ何層あるかは明確ではない。文化庁本では三尊段の樹木の枝部から奥の樓閣の下端部が少しだけ覗いているが、全体像を把握できるほどではない。軸装本や能満院本ではそこを賦彩や切金によって塞がれているためにより知り難いものとなっているが、少なくとも三殿とも各二層以上はある建物となっている。三殿同士は可視部分においては回廊や橋などで結ばれてはいない。A系譜は、屋根や軸部は俯瞰視されるように、軒については仰瞰視されるように描かれている。一つの樓閣で二つの視点を有しているのは明らかにパースが破綻している。A・B両系譜とも島部分と同じく集中遠近法が用いられているようだが、先と同様に脇殿の二層の屋根がほぼ平行に描かれており、遠近法が成り立っていない。しかし、B系譜はA系譜にあるような二つの視点を用いて描かれた樓閣はなく、A系譜よりパー

スの概念が理解された構図であるといえよう。

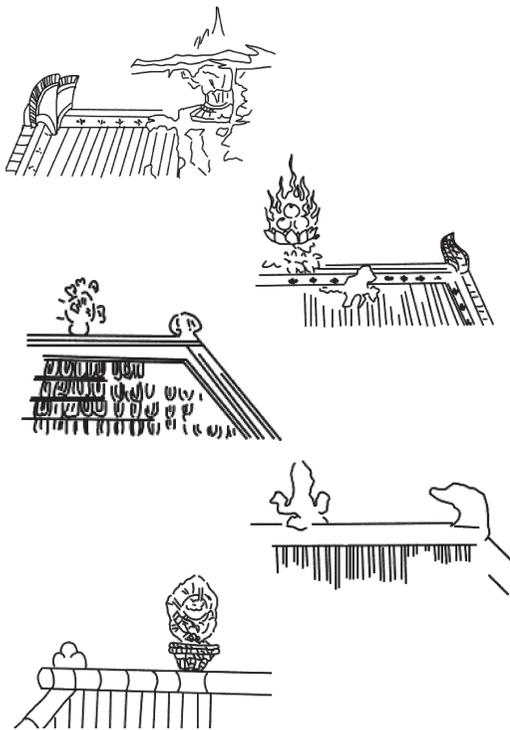
A系譜の特に板絵本は非常に装飾的な建築で、団花文や唐草を繰り返して装飾しており、楼閣では幕股はグラデーションになるような賦彩が施されている。一方B系譜は、軸装本と能満院本の楼閣壁部に円文がみられ、文化庁本の楼閣欄干下には二つ巴文がみられるもののA系譜と比較して装飾的な部材は少ない。

三つの楼閣が三尊段を囲んだり背後で聳えたりするのは隋や初唐の浄土変で発生した建築プランで、盛唐以後は寺院内の内庭全体を描き出すなど複雑さを増すため、智光曼荼羅A・B系譜は隋時代から盛唐期までの古様なプランを示しているといえよう。正本に描かれていた楼閣もこれらの系譜に描かれていたように三殿が並ぶ構図だった可能性が高い。さらに以後の模本の流れからしても、正本が描かれたときにも鳥や楼閣といった建築に正しい遠近法が用いられていなかったことは明白である。B系譜はパースについての概念がA系譜以上に明確となっており、模本を描いたときに正本が持つパースの歪みを後世に伝えるためのこしつ、あまりに矛盾した部位は遠近感に修正をかけたのではないだろうか。

五―二 鴟尾

各々の鴟尾「図6」について確認していこう。A系譜板絵本の右脇殿の鴟尾は段も明瞭で、鰭が途中で頂部まで達せず中途で止まる初唐形式³²を示している。仔細には見難いが、胴部の装飾は施されていないと思われ、連珠文の姿は確認できないものの唐招提寺金堂を彷彿と

させる鴟尾である。大殿の鴟尾は剝落が激しく詳細が不明だが、大きな形状としては右脇殿の鴟尾の様相を示している。したがって、三殿すべて同じ形式の鴟尾が飾られていたと想定できる。また、三殿とも屋根の中央は剝落により明瞭には確認できないのだが、三叉状のものが飾られているようである。対して同じA系譜の厨子入り本には三殿とも鴟尾部分に宝珠が飾られている。脇殿には中央に宝珠はなく、大殿の中央宝珠も板絵本のそれにあつた三叉状のものではない。厨子入り本は建築も板絵本から比較すると非常に簡略化され、組木などは簡素な線で平面的に描かれているが、鴟尾と宝珠の違いは表現の違いなどではなく、板絵本と厨子入り本に菩薩の数以外にも明らかに異なる部分があることがここでも確認できる。対してB系譜の軸装本の



【図6】屋根部分比較
(上から軸装本、能満院本、文化庁本、板絵本、厨子入り本)

殿の鴟尾は鰭部と胴部が二重になっている部分が存在し、縦帯が基底部と連続する非常に珍しい形となっている。さらに、胴部の基底部は大棟と平行に鰭部から同一直線をつくるのが一般的のだが、これは弧を描くように形作られており、実際に使用する場合ならば安定感に欠ける作りとなっている。胴部に裝飾は施されていない。脇殿の鴟尾はいささか小振りではあるが、大殿の鴟尾とは異なりオーソドックスな形状で描かれている。こちらは同心円状の裝飾が胴部にあるが、これはあまり類を見ない表現となっている。また、B系譜は全て脇殿が両端まで描かれなため脇殿の中央部は場所状況ともに不明となっている。軸装本の大殿には屋根中央部に宝珠が飾られるが、破損しており形状などは把握できない。能満院本では同じ場所に三弁宝珠の姿が確認できる。ただしこちらの鴟尾は大きさ形ともに軸装本の鴟尾とは異なっているようであるため、宝珠の形状も軸装本と能満院本で同一とは限らない。文化庁本は三殿とも鴟尾部分が宝珠となっている。大殿中央にはこれまでと同様に宝珠が飾られている。軸装本と能満院本での鴟尾の違いは、切金や文様などの違いと同様に五幅同時につくる上で成された意匠の変更ではないかと推測でき、わざわざ特殊な形を呈示したのかもしれない。そのため、正本にはなかった鴟尾の形だった可能性が高いといえよう。

六、まごめ

智光曼荼羅はこれまで述べたように系譜によって姿が大きく異なるが、智光曼荼羅に関する説話や文献も各々様々な違いがあり、どれが

実際の正本を見て書いたものか曖昧な点が正本の姿をより不明にした原因であるといえる。

C系譜は時代差や矛盾点など明らかに正本の姿ではないことが理解できる。対して、広く知られたA系譜と寺内だけで智光曼荼羅と伝わったB系譜は、普通本と正本の姿をひく関係だと近年ようやく認められるに至った。今回も論じたが、軸装本の図像は樹下説法図の趣が強く感じられることと二比丘の姿を描いていないことなどから、近年の研究と同様に、A系譜の図像よりも前に完成されたと考えて良い。『当麻曼陀羅疏』や制作年代を考えるとB系譜がやはり正本系だと比定されるはずである。しかし、同じB系譜でも軸装本と能満院本、文化庁本の違いは大きく、正本の姿を完全には把握するには至らなかったため、これを今後の研究の展望としたい。

それでは、室町時代にできた軸装本こそが正本の姿をひくという明確な記述がなく、なぜB系譜が長らく軽視されてきたのだろうか。それには、正本が秘蔵されて人の目に触れることがなくなり、念仏講に使われていたA系譜が有名になってしまったことが挙げられる。さらに、板絵本をスケッチしたのである『覚禪鈔』が信用されて板絵本が正本の姿をひくと考えられてしまったこと、当麻曼荼羅に比べて小型で浄土図を囲む観経変や裝飾や縁起などが無い変相図であり、A系譜ほど特徴のある図像でもなかったゆえにそれほど多くの記述がなかったことなどがあげられよう。現在のこの軸装本は賦彩や印相など古様をのこしつつも正本そのままというわけではなく、構図や肉髻珠、切金、建築物などいくらか時代由来のオリジナリティや模本ごとの多

様性を加えているため正確な正本の姿をみることはできない。しかし、正本は切金がないなど軸装本よりもさらに目を見張る要素が少なかったことが考えられる。秘蔵されて人の目につかなくなり、焼失してしまっても正本の姿を伝えたいとつくられた模本の数々、これこそが正本であるとフィクションまで盛り込んで作られた異相の正本。これらはどれも智光曼茶羅の存在が広く知られ、それを見たい、信仰したいと考えた先人達の意識によってつくられたものである。智光曼茶羅が存在したからこそ、繁栄期も荒廃期もあつた紆余曲折を経て現在の元興寺極楽坊の姿があるのである。智光曼茶羅は正本がないからこそ世間に多大な影響を与えられたのだ。

〔注〕

- (1) 『大乘院寺社雜事記』「十月十四日、自小塔院火出、元興寺金堂悉以炎上了、(中略)極楽坊智光法師之西方万陀羅於禪定院焼亡了、(中略)火事号徳政土民蜂起故也」
- (2) 藤堂恭俊「異相智光曼茶羅の出現―中世以降浄土教における智光曼茶羅―」『智光曼茶羅』元興寺仏教民俗資料刊行会(一九六九年) p. 89
- ↳ p. 90
- (3) A系譜、B系譜、C系譜といった系譜名と各模本の分類は、元興寺文化財研究所『日本浄土曼茶羅の研究 智光曼茶羅・当麻曼茶羅・清海曼茶羅を中心として』中央公論美術出版(一九八七年)に拠つた。
- (4) 注(3)の文献 p. 53 江戸時代末期の浄土宗の曼茶羅研究僧大順によつて「當麻曼陀羅搜玄疏統説」で「世稱「智光変」者有_レ。其一觀徹上人就製_二台讚_一者。其一藏左_二南都念佛寺_一者」と指摘された。二つ存在する智光変の一方はA系譜のこと、もう一方が念仏寺のC系譜のことだと考えられる。さらに「二圖中以_二念佛寺所藏_一爲_レ眞」とつけ加えている。

- (5) 智光頼光説話の基本的な流れはどれも同じであるが、『当麻曼茶羅疏』にみえる説話は一線を画している。元々の説話では実際にできあがつた正本を描いたのが人間である画工であるのだが、ここでは化人である観音菩薩が蓮糸によって繡製したという大きな違いがある。また、『覚禪鈔』の記述に従うならば「板に図す」といった裏書きから、正本は板絵だと考えられるが、『当麻曼茶羅疏』巻第四によると蓮糸から作るという話が収録されている。C系譜の念仏寺本はこの記述をそのまま利用し、化人が作つた蓮糸製のものであるという刊記をつけている。ただし、そのC系譜はどれも蓮糸製ではなく、さらに智光直筆という矛盾ある記述をはらんだ更なる新たな話を展開している。これは智光曼茶羅の中將姫伝説に感化された伝説なのだろうが、実際当麻曼茶羅も蓮糸製ではない。

- (6) 註(2)に同じ
- (7) 一(8) 註(3)の文献 p. 24
- (9) 『覚禪鈔』裏書き「元興寺以極楽坊正本図之(中略)件本板図之、長一尺広一尺寸也、普通本、中尊合掌也、正本不然」
- (10) 註(3)の文献 p. 138
- (11) 一(12) 註(3)の文献 p. 125
- (13) 註(3)の文献 p. 126
- (14) 河原由雄「浄土曼茶羅図」『國華』國華社一〇一三号(一九七七年六月)
- (15) 註(3)の文献 p. 127
- (16) 趙聲良「敦煌壁画風景の研究」比較文化研究所(二〇〇五年) p. 96
- (17) 中村興二「西方浄土変の研究」⑧初期的な阿弥陀浄土変『日本美術工芸』日本美術工芸社第四九八号(一九八〇年三月)
- (18) 亀田孜「智光変相拾遺」付、智光伝及び智光曼陀羅關係資料抄『東北大学文学部研究年報』第二号 東北大学文学部(一九五一年三月)
- (19) 『佛説觀無量壽佛經』『大正藏』十二、三四三a 他經典にも示されるが、今回は浄土三部經に限って記載した(以降注(21)、(22)についても同様)。

- (20) 註(14)に同じ
- (21) 「七寶華中自然化生」『佛說無量壽經』『大正藏』十二、二七二b、「生於西方極樂世界於蓮華中」『佛說觀無量壽佛經』『大正藏』十二、三四四b
- (22) 「種種奇妙雜色之鳥。白鶴孔雀鸚鵡舍利迦陵頻伽共命之鳥」『佛說阿彌陀經』『大正藏』十二、三四七a
- (23) 濱田隆「蓮華三昧院伝来『阿彌陀三尊像』と明遍をめぐる浄土教」『仏教芸術』五七号毎日新聞社(一九六五年三月)、大西磨希子『西方浄土變の研究』中央公論美術出版(二〇〇七年)、高間由香里「蓮華三昧院所蔵阿彌陀三尊像について」『密教図像』第二七号(二〇〇八年十二月)
- (24) 註(23)大西氏稿 p.226
- (25) 註(23)濱田氏稿
- (26) 一(27)注(23)高間氏稿
- (28) 註(23)に同じ
- (29) 一(30)注(24) p.221 ~ p.223
- (31) 註(23)に同じ
- (32) 註(23)大西氏稿 p.223 ~ p.225
- (33) 註(16)の文献 p.104
- (34) 註(16)の文献 p.102 ~ p.103
- (35) 長廣敏雄「敦煌の浄土図と智光曼荼羅」『智光曼荼羅』元興寺仏教民俗資料刊行会(一九六九年) p.101
- (36) 蕭黙「莫高窟壁画にみえる寺院建築」『中国石窟 敦煌莫高窟 第4巻』(一九八二年)平凡社 p.196 ~ p.198
- (37) 大脇潔『日本の美術』392 鷗尾『至文堂(一九九九年一月) p.26
- (38) 岩城隆利『元興寺の歴史』吉川弘文館(一九九九年) p.213

【図版出典】

- 【図1】 野口武彦、辻村泰範『古寺巡礼 奈良 6 元興寺』淡交社(一九七九年)

【図4】 大英博物館『西域美術 大英博物館スタイン・コレクション 第1巻 敦煌絵画 I』講談社(一九八二年)トリミングを行っている。

【図2、図3、図5、図6】 筆者作成描き起こし図

(やまぐち ゆい 文学研究科仏教文化専攻博士後期課程)
(指導教員・安藤 佳香 教授)
二〇一三年九月三十日受理