

## 宮曼荼羅の成立

行徳, 真一郎

<https://doi.org/10.15017/2328474>

---

出版情報 : 哲學年報. 52, pp.249-266, 1993-03-25. 九州大学文学部  
バージョン :  
権利関係 :

# 宮曼茶羅の成立

行 徳 真 一 郎

はじめに

一 実景絵画の系譜

二 仏教浄土図の触発

むすび

はじめに

垂迹曼茶羅とよばれる絵画は、本地垂迹思想にもとづいて、平安時代末期以来中世をつうじて図絵された礼拝画である。一五〇点をこえる現存作品の図様を概観すると、仏教絵画の影響を明瞭にしめすものがある一方、根津美術館所蔵那智瀧図や陽明文庫所蔵春日鹿曼茶羅図のように、仏教的モチーフは描かず、目にみえる現実の対象を克明に描写することで、仏教絵画とことなる垂迹画の特色を、象徴的によく表現する作品もある。その両者の間にあって、神社の社頭の実景を荘厳化して描く宮曼茶羅は、垂迹曼茶羅の特性をもっとも特徴的に表現するものである。現存作品

数においても宮曼茶羅は、垂迹曼茶羅全体のなかで約半数をしめている。そして一般に本地仏曼茶羅や鹿曼茶羅と称される作品群の図様の実質も、つきつめると宮曼茶羅の範疇に包摂される。宮曼茶羅は垂迹曼茶羅の中心であるともみなしうる。

本稿はこの宮曼茶羅の成立に関する、絵画的観点からの試論である。考察の視点は以下の二点である。一つは、宮曼茶羅の実景描写は、絵画史上どのように位置づけられる性格のものか、ということ。二つめは、その実景にほどこされた荘厳は、仏教浄土図の触発によるものではないか、ということである。対象とする時代は、絵画的および信仰史的背景からみて、鎌倉時代を中心とする。ただし取り扱う作品と史料は、春日、熊野、日吉、八幡の各社におよぶため、徹底を欠くおそれは否めないが、垂迹画の個別作品研究の基礎をかんがえることがまず不可欠であると思っている。作品と史料の豊富さにより、春日宮曼茶羅が主たる考察の対象となるであろう。

#### 一 実景絵画の系譜

宮曼茶羅は、特定の神社の社頭景観すなわち実景を描写対象とする。中世絵画史のなかで、宮曼茶羅を大きく特徴づけている点である。しかし宮曼茶羅における実景表現は、勿然として出現したわけではない。そこで、宮曼茶羅に先行する、実景の描写を目的とした絵画の系譜をとりあげ、その系譜と宮曼茶羅との比較検討を行なう必要がある。ここでは、実景絵画の四つの系譜をかんがえる。それらとの比較検討を通して、宮曼茶羅の実景表現の特徴と意義があきらかになると思われる。

まず奈良時代よりみられる、実景を描いた絵画は、実用的目的を以て制作された古絵図類である。これを第一の系譜としてとりあげたい。古絵図という分類にふくまれる絵画には様々なものがあるが、社寺領の四至の榜示を明示するために実際の景観を描いた、社寺領榜示絵図などがとくに問題となる<sup>(1)</sup>。奈良時代八世紀に制作された正倉院の

東大寺山堺四至図は、そのもつとも古い例である。三笠山麓の四角い枠内には「神地」の墨書があり、神祇の祭祀区域が明示されている<sup>(2)</sup>。

以後も多くの古絵図が現存するが、鎌倉時代の作品として、建永二年（一二〇七）の嵯峨舎那院御領絵図や、天福二年（一二三四）の出雲神社領勝示絵図などがよく知られている。これらはその領地の四至をしめすために、寺社の境内のみでなく、周囲の自然景観もまた描写し、風景表現が画面の多くを占めている。ただしその表現をみると、彩色は淡彩で、樹木や山肌の描写は、実用的目的にかなう程度の簡素なものである。しかし中には、中世の風景表現の展開とふかく係わる作品もあらわれている。文永十年（一二七三）の春日若宮影向図や正安二年（一三〇〇）の湯木美術館本春日宮曼茶羅図においては、三笠山の輪郭の内側が種々の樹木で埋められている。この山容表現の先鞭は、中島博氏が指摘されるように、寛喜二年（一二三〇）の高山寺寺領勝示絵図の、山肌に皴法を用いず樹木を隙なく描きつめる表現形式にもとめられる<sup>(3)</sup>。しかし制作目的が規定する簡略な描法による素朴な画趣は、技巧をつくす着彩画にみる風景表現とは大きくへだたる所がある。とくに社領勝示絵図に関して言うと、社頭の景を描写する点は宮曼茶羅と共通しているが、神が鎮まる土地としての聖域性を表現する趣向は、明確には見出しがたい。つまり古絵図類には、社頭の景を莊嚴化して描く意識と技術は欠如している。そうした古絵図と対比するとき宮曼茶羅には、参道や諸殿舎などを、実景であるとの認識をそこなわない範囲内で、実際とは変更をくわえて整然と配するという特徴がある。礼拝画として観照するにふさわしい、ととのった画面構成を宮曼茶羅は求めていることが理解される。

つぎに、古絵図につづいて第二の系譜として、名所絵を問題にしたい。家永三郎氏、千野香織氏らによるすぐれた研究にしたがい<sup>(4)</sup>、平安時代の名所絵の特徴を述べると、名所絵は名所の名を詠みこんだ和歌と共に鑑賞される絵画であり、その画面と名所和歌とを結びつけるものは、特定の土地と結びついた景物や景観、すなわち歌枕である。当時の名所歌枕とは、千野氏によれば、「和歌表現のための存在であり、現実の土地とはほとんど無関係であったと

言つてよい<sup>(5)</sup>」ものであり、名所絵に要求される内容は「名所の名と結合した特定のイメージ」、「特定の景趣」であった。そして歌枕を通して土地の名を了解しあう「見立て」が図様形成の原理であり、その歌枕すなわち特定の景物や景観の描写は、伝承されてきた絵様にもとづくものだった。したがって本来名所絵は、実景そのものとは関係のうすい、観念的性格のつよいものだったといえる。

ところが、承元元年（一一〇七）の後鳥羽院の最勝四天王院の障子絵制作において、上述の名所絵の性格に変化が生じる。度々論じられる周知の事例だが、概略を「明月記」<sup>(6)</sup>によって述べると、このときの絵師の一人兼康は、絵様などによって名所は描きたい、明石、須磨は遠くないので現地へ赴いて実景を見て絵様を書きたいという希望を、この障子絵制作を指揮した藤原定家に申出る。定家は許して、兼康を現地へ向わせる。このとき定家は、「尤可恐糺繆」といった。名所絵は実景として描かれるべきだとかんがえる定家の意向があらわれている。それまで実景とは関係の希薄であった名所絵だが、ここではその制作の過程で、実景を見ることが意識されている。それまで実景

千野氏が「兼康の申し出は、むしろ逆に、伝々説によって絵を描くことが当然であり、自然であった一般的情况を示すものとみななければならない」と述べられるように<sup>(6)</sup>、このとき兼康が描いた明石・須磨の景が、伝々説にもとづいて描かれた他の名所絵と、どの程度異なるものであったかは問題である。しかし、実景をふまえて描くという制作態度は、見立てを伝統としてきた上代の態度と比較すると、新しい時代の志向に支えられていることは明白である。つまり鎌倉時代初期、名所絵において実景描写の意識が胎動しているのである。

こうした名所絵と関連して、宮曼茶羅の祖型となった一群の社頭図が、第三の系譜を形成したとみられる。春日宮曼茶羅は南都絵所で描かれることが多かったと推察されるが、最勝四天王院の名所絵制作に参加した絵師の一人に、のちに南都にくだつて南都絵所の松南院座をおこした尊智がいた<sup>(7)</sup>。この尊智が、先述の兼康あるいは定家の意向に触れていたことは当然想像される。春日宮曼茶羅の祖型とみなしうる図絵は、「玉葉」寿永三年（一一八四）の記

事に、「図繪春日御社」と初見している(ま)。絵仏師尊智の存在をかんがえると、濫觴期の春日宮曼茶羅の制作に、「尤可恐紕繆」という絵画思潮が影響をあたえていたと想定することは不可能ではない。

さらに名所絵の伝統と宮曼茶羅との係わりを示唆する興味ぶかい史料もある。「維摩会并東寺灌頂記」養和元年（一一八一）の記事に(8)、

予私相語絵師、奉書始三笠山并南円堂形像、為本尊、常為奉膳礼也。（傍点筆者）

とある。春日曼茶羅の初見とかんがえられる記事である。その図様は、多くの春日曼茶羅にみられるように画面上部に三笠山、月輪などを配するもので、その下方に興福寺南円堂本尊の不空羼索観音像を描いていたと推測される(9)。三笠山という春日社を象徴する景観を描くことで、春日社の社頭であることを認識させる、見立ての論理にもとづいた図様である。その意味で図様の実質は、宮曼茶羅ともみなしうるものである。春日曼茶羅の最初期に、名所絵の見立ての伝統に立脚する図様をもつ作品が制作されているのである。濫觴期の春日曼茶羅が、その頃の名所絵と深い関係をもっていたであろうことがうかがえる。そして尊智という絵仏師の存在もかんがえあわせるならば、繰り返しになるが、「尤可恐紕繆」の意識が、その濫觴期の春日宮曼茶羅にも影響をおよぼしていたであろうことは、十分に推測できることである。

さて、「尤可恐紕繆」という定家の言葉に代表される鎌倉時代初期の実景への志向は、春日宮曼茶羅においてのみみられたことであつたのだろうか。熊野宮曼茶羅の事例をつぎに検討したい。熊野宮曼茶羅とみなしうる図絵の文献上の初見は、「後鳥羽院宸記」建保二年（一一二四）の記事である(史4)。

四月八日、壬寅天晴、…今日熊野三御山御宝殿並御正体等令図絵之、…廻廊以下悉模之、一無違之、

毎月十八日の奉拝のために、熊野三山の景観と社殿とを精密に描写し、これに本地仏を描き添えた画図を図絵させている。とりわけ「廻廊以下悉模之、一無違之」という図様の記述は、一二〇七年の定家の「尤可恐紕繆」という言

葉と対応している。先の最勝四天王院が後鳥羽院の勅願寺であったこともかんがえあわせると、このふたつの記録は、当時の絵画制作の中心となったひとびとにおける実景描写への傾斜を明示していて、軌を一つにしている。

さらに石清水八幡宮の場合をみると、嘉禄元年（一二二五）の「法印宗清勸進帳」<sup>（史5）</sup>のなかに、

御山乃図一鋪

件の図は、あしたゆふべに和光の月をも、らいはゐしたてまつり、ゐてもふしてもすいじゃくのつゆをながめんがため、青巖のいきおひをうつして紫庭のかたちをかきたてまつらむとす

とある。のちに石清水八幡宮曼茶羅の定型は、「貞和感得乃図」とよばれ流布するが、宮地直一氏は、この宗清の発願した御山乃図がその祖型となった可能性を示唆されている<sup>10</sup>。春日、熊野とならんで石清水八幡においても、社頭とその周囲の風景を描いた、宮曼茶羅の祖型とみなしうる図絵が、おなじく鎌倉時代の初期に発生している。鎌倉時代初期に胎動した実景描写への志向が、寿永三年（一一八四）の「図絵春日御社」、建保二年（一一二四）の「熊野三御山御宝殿並御正体」、さらに嘉禄元年（一二二五）の「御山乃図」についての記録がしめすように、宮曼茶羅の母胎というべき一群の絵画に反映している事情がわかる。

さて、これまでもにも風景表現の面から、宮曼茶羅の実景描写の成立についてかんがえてきたわけだが、社頭の景の絵画化においては社殿の描写もまた重要である。社殿は神の鎮座を象徴するモチーフだからである。社寺の建築を描写する絵画作品としては、おもに各種の社寺縁起絵巻などがあげられるが、なかでも正安元年（一二九九）完成の一遍聖絵は、社寺建築の描写において画期的な成果をしめている。佐々木剛三氏は、つぎのような推測を述べられている<sup>11</sup>。一遍聖絵を制作した工房は、全国各地の社寺の実情を描いた粉本を有し、おもに社寺曼茶羅の制作に携わっていたのではないか、という推測である。一遍聖絵においては社頭の景と同様、寺院の境内とその周囲の風景、つまり寺頭の景も多く描かれているのである。

そのことを念頭におくと、寺頭の景を描いた礼拝画と宮曼茶羅との関係が問題になる。寺頭の景は寺頭の景に触発されて成熟したともかんがえられる。そこで実景絵画の第四の系譜として、寺頭の景を描く絵画がとりあげられる。

寺頭の景を一幅の礼拝画として描く例としては、鎌倉時代末期制作の大和文華館所蔵笠置曼茶羅図があげられる。摩崖仏をふくむ寺頭の景を実景的に描いている。宮曼茶羅にたいして寺曼茶羅とよぶるものである。すでに一三世紀後半における寺頭の景の成立をしめす興味ぶかい作品として、福岡市博物館所蔵の弘法大師像がある。弘法大師をはさんでその上下の区画に、古様な技法によって、高野山の寺頭の景を実景的に描写している。この画面形式は、鎌倉時代末期の金剛峯寺所蔵問答講本尊図と共通するものである。問答講本尊図の場合、高野山の鎮守社である天野社の寺頭の景が実景的に描かれており<sup>(12)</sup>、その点のみに着目すると、問答講本尊図は一種の宮曼茶羅ととらえることもできる。その先蹤となつてゐるのが、一三世紀の弘法大師像であるとかんがえられる。寺曼茶羅という言葉は、大乗院尋尊の「本尊目六」に「三井寺万多ラ一鋪」とみえてゐる<sup>(史6)</sup>。こうした寺曼茶羅とよぶる絵画が、いつごろから制作されたのかは不明だが、たとえば治承二年(一一七八)には絵仏師頼源が、九条兼実のために三井寺御幸供養の絵様をかいてゐる。また高野山水屏風の例も想起される。つまり宮曼茶羅とならんで、寺頭の景を実景描写する寺曼茶羅的な一群の絵画の存在がかんがえられる。先に最勝四天王院の障子絵制作に際して、定家と兼康の実景描写への志向に尊智がふれていたのであらうと述べたが、「本尊目六」の三井寺曼茶羅図の筆者として、この尊智があらわれていることも、社頭図と寺頭図の関連を示唆するように思えて興味ぶかい。礼拝画における実景への志向は、宮曼茶羅のみにみられたものではなかつたのである。

以上みてきたように、上代の古絵図において潜在し、鎌倉時代初期に顕在化した実景描写への志向を基盤とする宮曼茶羅は、以後実景を写す礼拝画として、寺曼茶羅などとも関連しつつ、固有の表現の形成へとむかう。そして鎌倉時代後期、少なくとも正安二年(一一三〇)の大阪・湯木美術館本春日宮曼茶羅図のような、宮曼茶羅の定型となる

作品となつて結実する。しかしその固有性が端的にあらわれている点は、実景を荘嚴化して描く点であろう。そこで章をあらためて、つぎにこの荘嚴という特徴についてかんがえることとする。

## 二 仏教浄土図の触発

前章において、宮曼荼羅成立の重要な基盤として、鎌倉時代初期における実景への志向があつたことを述べた。しかし宮曼荼羅は礼拝画であり、そこに描かれた社頭の景は神々の鎮まる神域である。したがつて宮曼荼羅の成立は、実景描写という側面のみでは語りえない要素、すなわち理想の地としての神域の神々しさをいかに絵面化するかという課題を内包していた。その絵面化にあつて大いに影響をあたえたのは、仏教浄土図であつたかんがえられる。その様相を作品にもとづいて具体的にみていくこととする。

仏教絵画において、とりわけ多くの浄土図において、唐代絵画にみるように理想の地として浄土を描く伝統が古くからあつた。奈良時代八世紀のボストン美術館所蔵靈山說法図では、浄土が奥深い広大な風景で表現されている。ただしこの場合の風景は、現世の特定の土地を実景として描写してはいるわけではない。以後多く制作された西方浄土変における極楽浄土の情景もまた同様である。ところが平安時代末期から鎌倉時代にかけて、少なくとも一二世紀後半から一三世紀において、神と仏の習合した絵画が制作されたことが記録にみえ<sup>(史1:2:2)</sup>、しかもその一部に、浄土思想と結びついたものあつたことが現存する作品より推察できる。

まず来迎図の形式にのつたものとして、鎌倉時代一四世紀制作の大英博物館所蔵地藏菩薩来迎図があげられる。その画面上方に三笠山と春日社の本地仏五体が描かれていることから、ここでの地藏菩薩は春日社第三殿の本地仏であることがわかる。また山越阿弥陀図の形式にのつたものとして、おなじく鎌倉時代一四世紀の京都・檀王法林寺所蔵熊野権現影向図がある。これは熊野本宮証誠殿の祭神の家津御子神が、その本地である阿弥陀仏の姿で影向す

る様を描いたものである。さらに鎌倉時代一四世紀の長谷寺能満院所蔵の春日浄土曼茶羅図においては、春日社の社頭の景の上方に、西方浄土変に通例の形式で極楽浄土を表現している。これらの作品はすべて一四世紀のものであるが、おそらくその源流が一三世紀にさかのぼるものもあることは、表現にすでに模写による形式化した点がみとめられることから想定できる。

この能満院所蔵の春日浄土曼茶羅図においては、浄土の五尊に春日社および若宮社の本地仏五体をあてている。そして春日社第三殿の本地仏である地藏菩薩が、社殿からたちのぼる飛雲にのって、往生者を浄土へと引導している<sup>13</sup>。「除貧苦令得富樂、然後暫送垂迹之本國、生貴家令飛花軒、終迎本地之浄土、遊宮殿令坐蓮台<sup>史</sup>。」という記述のよりに、ここでの春日社の実景は、社頭を、現世と極楽浄土とを媒介する、此岸の浄土と観じる信仰にもとづいて描かれていることがわかる。この社頭即浄土観については後述するが、本図にみられる実景による春日浄土は、同時代の多くの宮曼茶羅における社頭の景と共通する性格のものであるとかがえられる。しかもそうした実景表現のなかの極楽浄土に描かれている洲浜形の舞台表現は、京都・清涼寺所蔵の迎接曼茶羅図や、東京・中村庸一郎氏所蔵の阿弥陀浄土曼茶羅図などと共通する、和様化された浄土表現であることも注目される。

そうした記録と作品からみて以下のことがいえる。平安時代末期から鎌倉時代にかけて神と仏の習合した絵画が制作され、そのなかには浄土思想とふかく結びついたものが少なくなかった。そして浄土図と垂迹画の表現形式には、それらの事例でみるかぎり、共通する面が多かった。こうした流れのなかで、神々の社頭を仏の浄土でもあるとする絵画、すなわち宮曼茶羅の祖型となる一群の社頭図が成立していたとかがえられるのである。そこで、その重要な契機となった社頭即浄土観が形成される背景について、つきにかんがえてみる。

この社頭即浄土観の形成のひとつの素地は、平安朝貴族の浄土信仰のあり方に求められる。藤原道長の法成寺無量寿院、頼通の平等院鳳凰堂にはじまる阿弥陀堂の建立はその一例である。その偉観は、道長の無量寿院については

「大鏡」に「極楽浄土のこのよにあらはれけるとみえたり<sup>(14)</sup>」と記され、頼通の鳳凰堂については、「扶桑略記」に「爰造弥陀如来之像。移極楽世界之儀<sup>(15)</sup>」と贅えられたように、荘嚴な極楽浄土の有様を、現実にあるかたちにおいて観ようとしたものだった。その阿弥陀堂における観想修行を通して、浄土往生を果たそうとしたのである。現実の社寺を浄土と見立てて参詣する種々のもの詣でもまた、観想的性格のつよかった平安朝貴族の浄土信仰の所産である。遠日出典氏は一〇世紀以降の平安朝貴族の浄土信仰について、以下のように論じられた<sup>(16)</sup>。都においては、人工的につくりあげた浄土たる浄土教寺院のなかに、あらゆる信仰要素を集約させて、観想を中心とした浄土信仰に重点をおいた。それと同時に、自然の山野に諸仏菩薩の浄土を求めて、盛んにも詣でを行なった。遠氏の指摘されたこうした浄土信仰の伝統が、神社の社頭を浄土と観じる信仰態度の形成にとつて、重要な素地をなしていたのである。この社頭即浄土観は、鎌倉時代初期、一三世紀初頭にいたって、一層明確な内容をもつようになる。たとえば春日における社頭即浄土観が、明恵と貞慶の春日信仰に多くを負って成立する。明恵は永年の願いであった天竺の巡礼を、建仁三年（一一〇三）の春日明神の託宣によって思いとどまり、その託宣にしたがい春日社に詣でる。そのときの様子が「高山寺明恵上人行状<sup>(17)</sup>」に記される。

詣社壇、坐宝前之間、欬然睡眠、如不弁前後、同法恠之、彼熟眠間、社壇忽変、成靈鷲山、本師尺尊并諸大眷属、炳然而現夢中、悲喜相交瞻仰礼拜、（傍点筆者）

春日社の社頭が靈鷲山に変ずる様を、明恵は夢中に感得したのである。これは春日社第一殿の本地仏を釈迦とする信仰にもとづく認識で、同書にさらに、

此明神者、是五濁惡世之教主、釈迦如来垂跡也、誠一々行儀皆示釈尊権化之縁、凡大明神御降臨事、末代奇異我国勝事也

と述べられている。この第一殿釈迦説は、貞慶の「別願講式<sup>(18)</sup>」にもあらわれている。明恵と貞慶における春日信

仰は、「春日神<sup>19</sup> 釈迦仏との本地垂迹的釈迦信仰」という共通した性格を有していたのである。貞慶の春日信仰については、川村知行氏による考察がある<sup>(20)</sup>。貞慶は、春日明神は仏菩薩の権化神であり国土にあって利益をほどこすが、その本地は仏菩薩であるから、神が鎮座する社域は浄土であると認識し、神仏二重の救済を主張した、というものである。つまり、平安朝貴族の浄土信仰に潜在していた社頭即浄土観は、鎌倉時代の初頭に、明恵、貞慶という傑出した高僧において春日社則釈迦浄土という明確な内容をもたって顕在化したのである。

さきに浄土図と垂迹画の表現形式は、元来共通する面の多かつたことを述べたが、以上みてきた鎌倉時代初期における社頭即浄土観の成立という背景のもと、仏教浄土図の浄土が、社頭という特定の実景と結びつくことによって、宮曼茶羅という特定の、つまり荘厳される実景という表現形式が形成されていったと推察される。つまり宮曼茶羅の絵画史的形成とは、鎌倉時代初期に胎動した実景描写への志向を基盤として、仏教浄土図の介在をへることによって実現するにいたったのである。

さて、これまで述べてきた鎌倉時代初期における絵画史的形成の過程をへて、宮曼茶羅はその成立期をむかえる。成立の時期は、現存する作品よりみて一三世紀後半であり、具体的には正安二年（一三〇〇）制作の大阪・湯木美術館本春日宮曼茶羅図で定型にいたっている。この宮曼茶羅の成立は、一三世紀後半における社頭即浄土観の成熟と対応するものである。この時期に、春日に限らず日吉、熊野、八幡においても、社頭即浄土観が定型的な内容ともなっており、一般にもひろく行なわれるようになる<sup>(史9・10・11・21)</sup>。さらに延慶二年（一三〇九）の春日権現験記絵巻に「社壇あに浄土にあらざや<sup>(史14)</sup>」と述べられるにいたっている。これにともない、宮曼茶羅もその表現形式を成熟させていったとみられる。湯木美術館本について具体的に述べると、参道や土坡に金泥を掃く、随所に満開の桜樹を描く、三山や諸殿舎および参道などの種々のモチーフを、美的に整然ととのえて配する、などの趣向を凝らして、社頭浄土として観照するにふさわしい荘厳にとめていいる。またこの湯木美術館本は、春日宮曼茶羅全体のなかでも重要な位置

をしめる。一二世紀末期に、その祖型となる社頭図の制作が開始された春日宮曼茶羅は、定型にいたらない複数の図様が併存していた時期をへて、一三世紀後半にその定型が成立したとかんがえられる。一三〇〇年の湯木美術館本は、約四〇点におよぶ春日宮曼茶羅の現存作品のなかで、定型成立時の図様とすぐれた絵画的趣向を典型的にしめしている<sup>(22)</sup>。

また、曼茶羅という名称自体も、一三〇九年の春日驗記巻四に「世の中にひろまりたる垂跡の御躰の曼陀羅<sup>(史13)</sup>」<sup>(23)</sup>とみえ、正中二年(一三二五)の「花園天皇宸記」に、「以春日曼茶羅、図画社頭之気色、以是号曼茶羅、近年每人所持物也<sup>(史15)</sup>」と記されていて、少なくとも一四世紀の初頭には、曼茶羅という名称が定着し、図絵自体もひろく流布していた状況がわかる。つまり一三〇〇年の湯木美術館本の時点で、曼茶羅という名称と、それに対応する定型的な図様がすでに成立している。

そこでこの湯木美術館本と、定型成立以前の図様をとどめるとかんがえられる一三世紀制作の根津美術館本をくらべてみると、両者には重要な相違点がある。湯木美術館本にみられた景観の荘厳化が、根津美術館本にはみられない。土坡などに金泥を掃くという手法は、平安時代の紺紙金字経典見返絵以来、風景の装飾化のために伝統的に用いられてきた手法だが、湯木美術館本に限らず、大和文華館所蔵の山王宮曼茶羅図などをはじめ、一四世紀以降の多くの宮曼茶羅に共通してみられる。それが根津美術館本にみられないのである。そのことは、もとより垂迹画の領域に限ってみられるのではなく、たとえば一三世紀の東大寺所蔵十一面観音来迎図において、浄土の荘厳として補陀落山の山容表現にこの手法が用いられている例などがある。すなわち、社頭即浄土観の成熟と対応して、宮曼茶羅の定型が成立する時期、実景による社頭浄土は荘厳をもとめていたのである。

以上みてきたように、湯木美術館本のような成立期の宮曼茶羅は、現実の対象を写すということと、その対象を荘厳化して描くという、相対立する両面をふくんでいる。実景描写と荘厳という二律背反的な緊張のなかで成り立って

いた、とかんがえられる。この異なる二つの志向の間の緊張を基盤とする新しい風景表現のあり方こそが、中世絵画史において宮曼茶羅のしめる独自の領域をつくったのである。

### むすび

宮曼茶羅の母胎となる一群の社頭図が、鎌倉時代の初頭に胎動した実景描写への志向を基盤として、さらに仏教浄土図の触発をうけて、各社において制作されるようになった。その形成の時期をへて、一三世紀後半に宮曼茶羅は成立するにいたった。宮曼茶羅は社頭の実景を、浄土として表現するものであるが、それはたとえば名所絵のように、また伝統の浄土図のように、伝承化され理想化された風景表現によらず、実景描写である点で独自の世界たりえている。その根底には、鎌倉絵画のひとつの特色、つまり現実の対象を写すという、新しい絵画表現の志向がはたらいている。また一方で、社頭即浄土観の成熟と対応して、社頭浄土として観照するにふさわしい荘嚴がほどこされた。宮曼茶羅の絵画史的成立とは、この実景描写と荘嚴の間の緊張の成立を意味していた。鎌倉絵画が追求した現<sup>うつ</sup>の表現は、名所絵や浄土図に絵画表現の骨組みをかりながら、宮曼茶羅において神々しくもかつ現実的な、新しい風景表現の世界を造りだしたのである。

## 註

- (1) 古絵図の分類については、難波田徹『古絵図』（『日本の美術』七二号、昭和四七年五月、至文堂）によった。
- (2) この「神地」の性格については左二論文参照。
- (3) 宮地直一「春日神社の成立」（『神道論攷』第一卷、昭和一七年一月、古今書院）。  
花山院親忠「総論 春日社の創祀」（『春日大社』所収、昭和五九年五月、大阪書籍）。
- (4) 中島博「寛喜二年高山寺絵図——鎌倉時代の山水画における新様について——」（『研究紀要』第一号、昭和五五年二月、京都大学文学部美学美術史学研究室）。
- (5) 家永三郎『上代倭絵年表』（昭和一七年二月、座右宝刊行会）、同『上代倭絵全史』（昭和二二年、一〇月）。
- (6) 千野香織「名所絵の成立と展開」（『日本屏風絵集成』第一〇巻、昭和五五年三月、講談社）。
- (7) 註（4）千野論文、一一六頁。
- (8) 註（4）千野論文、一一九頁。平田寛「絵様と紙形」（『国華』一〇一五号、昭和五三年八月）。
- (9) 森末義彰「中世に於ける南都繪佛師の研究」（『美術研究』三九、四〇、四一、四二、四三、四四、四五）。
- (10) 亀田孜「興福寺の繪畫と繪所繪師」（『仏教芸術』四〇号、昭和三四年九月）。
- (11) 平田寛「鎌倉時代繪佛師研究史料（稿）」（『哲学年報』第五〇輯、平成三年三月）。
- (12) 現存作品では、奈良・長谷寺本や富山美術館本の春日本地仏曼荼羅図の図様に近いことが推測される。
- (13) 宮地直一「神社古図概説」（『神社古図集』昭和一七年八月、日本電報通信社）。
- (14) 佐々木剛三「歡喜光寺藏『一遍聖繪』の畫卷構成に関する諸問題とその製作者について」（『国華』九一二号、昭和四二年三月）。
- (15) 日沖宗弘『一遍聖繪』の製作とその繪畫様式」（『国華』一〇五六号、昭和五七年一〇月）にも同様の指摘がある。
- (16) 浜田隆「問答講本尊図（図版解説）」（『美術史』四三三号、昭和三七年二月）。
- (17) この場面に關する説話は、『沙石集』巻一の「和光ノ利益甚深ナル事」および「春日驗記」巻一六を参照。
- (18) 『大鏡』第五卷、太政大臣道長上。
- (19) 『扶桑略記』康平四年一〇月廿五日条。
- (20) 逸日典「平安朝貴族のものも——特に浄土信仰との関連に於いて——」（『長谷寺史の研究』所収、昭和五四年一一

月、巖南堂書店。

- (17) 「高山寺明恵上人行状」(上山本)、『明恵上人資料』第一所収、昭和四六年三月、東京大学出版会。
- (18) 平岡定海『東大寺宗性上人之研究並史料』(下)所収、昭和三五年三月、臨川書店。
- (19) 平岡定海「日本彌勒淨土思想展開史の研究」第三章第五節二の3、同右書(下)六三〇頁。
- (20) 川村知行「春日淨土と春日曼茶羅」、『美術史研究』一七号、昭和五五年三月。
- (21) この時期の社頭即淨土觀の広まりについては、松本公一「宮曼茶羅の成立についての思想的考察」(『文化史学』四四号、昭和六三年一月)参照。
- (22) 拙稿「湯木美術館所蔵「春日宮曼茶羅図」(『デアアルテ』八号、平成四年三月)。

### 第一章 関係史料

#### 1 『維摩会并東寺灌頂記』

養和元年(一一八一)

#### 2 『玉葉』

寿永三年(一一八四)

#### 3 『明月記』

承元元年(一一〇七)

十月十五日、予私相語絵師、奉書始三笠山并南円堂形象、為本尊、常為奉膳礼也。

五月十六日、今日神齋、依明日可奉拜図絵御社也、

五月十七日、自奈良僧正許、被奉図絵春日御社一鋪、余早旦沐浴解除之後着束帶、帶剣如常、取幣帛、於御社宝前、両段再拜如常、其後乍着束帶、奉転読心經一千卷、：

五月十六日、天晴、入夜大雨、狭衣歌可書進由有仰事、未時、即馳筆秉燭持參、付清範、兼康来云、名所事以傳々説難書出、明石すま非幾路、罷向各見其所書進繪様、若有遅々

## 4 『後鳥羽院宸記』

建保二年（一二二四）

者恐乎、予云、此事雖片時可急事也、但云當時、云後代、尤可恐紕謬、揚鞭向其所、且為後代之談歟、何事在乎、畫小男令參、

四月八日、壬寅天晴、諸事如常、…今日熊野三御山御宝殿並御正体等令図絵之、於御正体者各奉造半出奉懸之、是為毎々月十八日奉祈念、乃今日令供養之、廻廊以下悉模之、一無違之…

四月十八日、壬子天晴、…熊野礼拝如常、新奉写熊野三御山、御正体奉礼之…修明門院以下精進女房五六輩奉拝之、…

## 5 『法印宗清勸進帳』

嘉祿元年（一二二五）

御山乃図一鋪

件の図は、あしたゆふべに和光の月をも、らいはるしたてまつり、ゐてもふしてもすいじゃくのつゆをながめんがため、青巖のいきおひをうつして紫庭のかたちをかきたてまつらむとす

## 6 『本尊目六』

大乘院尋尊筆

延徳二年（一二四九〇）

頃成立カ

三井寺万多ラ一鋪 尊智法眼筆

7 『百鍊抄』

安元元年（一一七五）

六月、蓮花王院惣鎮座、八幡已下廿一社其外日前宮、熱田、嚴嶋、氣比等社、本地御正体図繪像、

8 『高山寺明恵上人行状』

建仁三年（一一〇三）

詣社壇、坐宝前之間、欬然睡眠、如不弁前後、同法恠之、彼熟眠間、社壇忽変、成靈鷲山、本師尺尊并諸大眷属、炳然而現夢中、悲喜相交瞻仰禮拜、

9 『熊野山略記』

或此地号西方九品之淨域、一念称名之輩、遂往生極樂素懷、  
除貧苦令得富樂、然後暫送垂迹之本国、生貴家令飛花軒、終迎本地之淨土、遊宮殿令坐蓮台、

10 『耀天記』

所詮清淨ノ御宝前ニフレハフト、法性ノ無漏御体ニ近ヅキタテマツルガ、往生淨土ノ慥ナル因ト成ニ有ケレトゾ、ノノシリアヒタリケル、サレバ常ニ社頭ニ詣デテ、御殿ヲマボラヘ見アゲ奉ラム輩ハ、今生ノ榮花重職ヲバ其因トシ、巡次生ノ花王ノ仏果ハウタガヒナキ事也、

11 『八幡愚童訓』

然ば弥陀は大菩薩の御本地なる事うたがひなし、自心の信不によりて淨穢の差別をわく。遠く十萬億土をへずして極樂に到り、久く十二大劫をすごさずして弥陀に逢奉らん事は、八幡の社壇に参に有べし、  
参信心あらば、必仏を見奉らん事かたしとせんや、

12 「春日宮曼荼羅図」

大阪・湯木美術館

正安二年（一三〇〇）

正安貳年庚子十月被図之

大施主正二位藤宗親 繪師觀舜法橋

御書絹加持心上人 供養御導師權大僧都靜兼

銘太上法皇禪林寺殿 十一月十一日午時供養

（軸付別紙墨書）

13 「春日権現験記絵巻」

巻四 詞書

延慶二年（一三〇九）

すべてこの殿（普賢寺殿基通）は神通にかなひ給けるにや、春日の宝前にては鹿御かほをねぶりけり、又世の中にひろまりたる垂跡の御躰の曼陀羅もこの御夢におがませたりけると申しつたえたり。

14 同

巻二〇 詞書

なかなか流伝の凡夫としていま或現餘身の記道にあへることを随心淨所即淨土所なれば我神すでに諸仏也。社壇あに淨土にあらずや。しかれば淨瑠璃靈鷲山やがて瑞垣の中にあり、補陀落清涼山なんぞ雲海の外にもとめむ。

15 『花園天皇宸記』

正中二年（一三二五）

十二月廿五日、：此三四年、以春日曼荼羅、図画社頭之気色、以是号曼荼羅、近年每人所持物也、擬社頭之儀、致供物等諸々之儀、尊崇無他、

附記

本稿は、第三回日米大学院生会議（平成二年三月、鹿島美術財団）における口頭発表の内容にもとづくものである。