

## 智光曼荼羅正本の復元的考察

高 間 由 香 里

和銅三年（七〇九）に生まれ、光仁帝の御世（七七〇～七八二）に入滅した智光は、元興寺流三論宗の学匠として名高いが、彼の感得と伝えられる智光曼荼羅関係説話は、二百年以上の寛和年中（九八五～九八七）になって、慶滋保胤撰『日本往生極楽記』に漸く登場する。すなわち、その大意は、「元興寺の智光と頼光（礼光）は少年時より同室で修学していたが、晩年の頼光は、数年に及び全く会話をすることなくなくなった。頼光入滅後二三月の間、智光がその受生の場所を案じていたところ、夢に頼光の住む極楽に至ったが、すぐ帰るように促された。そこで智光が往生の因縁を問うと、頼光は『人事を捨て言語を絶し、多年ひたすら阿弥陀の相好と浄土の莊嚴を觀じた功であり、汝の善根は微妙にして浄土の業因となすには不足である』と答えた。智光は悲泣やまず、頼光に伴われて仏前に詣で、この土の莊嚴は微妙広博で凡夫の心眼及ばぬことを哀訴すると、阿弥陀は右手を挙げ、その掌に小浄土を現じられた。夢覚めた智光は、すぐに

画工に命じて夢に見た浄土の相を図せしめ、生涯これを觀じて往生を得た」というものである。

智光曼荼羅「正本」は宝徳三年（一四五二）の火災で焼失してしまつたとされる（『大乘院寺社雜事記』尋尊大僧正記一）が、元興寺に現存する古本には、板絵本、厨子入本、軸装本の三件が著名で、『覚禪鈔』巻第七阿弥陀下所収の淡彩画も重要視されている。ただ、それらの図様に二種あり、『覚禪鈔』裏書には「普通本」の存在も記されていることから混乱を生み、諸先学の疑義の種となつてきた。<sup>(1)</sup>そこで本論では、この問題に終止符を打つとともに、「正本」の復元を試みたい。

まず、右に挙げた代表的遺例の概要を確認しておきたい。横長の板九枚を上下に連ねた板絵本（重要文化財）は、実測で縦二〇九・九cm、横一九二・三cmを示す大画面の着色画である。永年の礼拝による薫香が表面を覆っており、肉眼での觀察は難しいが、赤外線写真によって詳細な図様を確認することができると。すなわち、画面中央に阿弥陀三尊と菩薩衆を

配し、上方は宝楼閣と虚空、三尊の手前から下方は宝池とし、その中央と左右に露台を張り出して互いを橋で繋ぐ。注目すべきは中尊の印相で、両手の第一指・五指のみを合わせる、一見変わった合掌印を結んでいる。また、橋の上に智光と頼光の二比丘を描くのも、他の浄土図にはない特徴である。ちなみに、安嶋紀昭氏によれば、露台の縁を稲妻形とするなど、その形に変容を加え出すのは美術史における中唐期（七八一〜八四七）の特色で、すると板絵本の図様は智光在世時に遡らない。

これとほぼ図様を同じくする厨子入本は、描表具も含めて縦五三・〇cm、横五〇・四cmの額装で、高さ九二cm程の厨子に安置されている。『大乘院寺社雑事記』（尋尊大僧正記百七十一・百八十八）によれば、法橋清賢が明応六年（一四九六）九月六日から翌年六月二八日にかけて智光曼荼羅を制作しており、厨子入本がこれに当たると考えられている。

これらに対して軸装本は、縦二〇七・一cm、横一五六・三cmの一枚絹に描かれた縦長の着色画で、中尊は両手とも胸前で第一・二指を捻じる転法輪印を結び、二比丘も登場しない。また、左右対称の姿勢を取る両脇侍や、供物台上と天蓋に宝鳥を配するなどの表現が、高野山蓮華三昧院伝来の国宝阿弥陀三尊像と良く通じることが指摘されている。

さて、覚禅鈔本には次のような裏書がある。

智光曼荼羅正本の復元的考察（高間）

元興寺以極楽房正本図之。後白河院御宇。元興寺別当藩玄僧都自彼經藏進覽之件本。板図之。長一尺。広一尺。寸也。普通本。中尊合掌也。正本不然。

〔大正新修大藏經 圖像篇〕第四卷四七〇頁下段裏書一一五

これについて諸先学の見解は、覚禅鈔本は「(板絵なる)元興寺極楽坊の正本をもって図したもの」(註1②)であり、「後白河院の頃元興寺を訪れた覚禅がこれを拝する為に経藏から出して貰」った(註1③)という内容で概ね共通している。

さらに、「普通本中尊は合掌なり。正本は然らず」とあるのを踏まえ、前述の二種の図様のうち、いずれが正本系統なのかという議論が行われてきた。覚禅鈔本が正本を写したにも拘わらず、中尊は明らかに両手を胸前で揃えているからである。そのため、「裏書に言う通り、両掌の間を離して(中略)注意して描いた」(註1②)とか、「覚禅鈔本の認識には誤認がある」として、転法輪印を結ぶ軸装本を正本系統と見做す(註1⑧)など、様々に混乱を来している。

しかし、ここで虚心に裏書を眺めれば、その冒頭部は「元興寺は、極楽房正本をもって之を図す」と読むのが正しい。つまり、「之」とは覚禅鈔本ではなく、覚禅が直接見て写した元興寺制作の転写本を指しているのである。次に、「進覽」とは「すすめて御覧に供する」意の尊敬語であるから、覚禅が自らに用いるのは如何にも不都合で、「後白河院の御時に、

元興寺別当範玄僧都が、極楽房正本を経蔵から取り出して院の御覽に供した」と解釈しなければならぬ。要するに覚禪は正本を見ていないのであるから、諸先学が問題とする印相に関する矛盾は、それ自体が初めから生じない道理で、覚禪鈔本は、文字通り普通本の写しであると結論付けられる。

ここで、板絵本、厨子入本、軸装本の制作年代について触れておこう。

板絵本中尊の三道に認められる柔らかく穏やかな線質は、建久六年（一一九五）頃の蓮華三昧院本と相通じるが、彼図が持つしなやかさが、板絵本では弱さへと移行しつつある。一方で、嘉祿三年（一二二七）を下限とする根津美術館所蔵重要文化財八十一尊曼荼羅（金剛輪寺旧蔵）のような、萎縮した硬さは未だ認められない。すなわち板絵本の制作年代は、十三世紀第一四半期とするのが最も蓋然性が高いと考えられる。周知の通りこの時期の極楽房は、百日念仏講の流行に伴って何度も僧房の改造が行われており、画面に付着した燻煙の厚さに鑑みれば、板絵本がその本尊として制作された可能性は甚だ大きいと見なければならぬ。

次に厨子入本は、先に触れた絵仏師清賢唯一の基準作例として、長祿二年（一四五八）の裏書を有する植槻八幡宮所蔵春日赤童子画像と比較し得る。彼図と厨子扉絵の四天王像は、打ち込みや抑揚を付ける割には立体感に欠けるおとなし

い線描が良く共通する一方で、生動感の表出と張りにおいて植槻本が遙かに勝れるという時代差を免れないが、約四十年の隔たりを考慮すれば、むしろ同一画家として差し支えなからう。

むしろ問題は智光曼荼羅そのもので、尊像ばかりか衣文線まで、極めて細く消え入るような弱さのみが看取され、到底清賢の筆とすることはできない。線質に鑑みるに、恐らく十七世紀以降の模本であろうが、その場合でも図様は親本に忠実と思われる。

また、四天王像の線描に認められたおとなしさに加え、張り付けたような硬さも持ち合わせる軸装本は、厨子扉絵よりやや降る十六世紀第一四半期に置き得る。ただ注意すべきは、板絵本にしる厨子入本にしる、その時代の一流の絵仏師を起用しているのに対し、軸装本は顔料の質も画家の技量も決して高いとは言いがたく、また尊像の肉身を、朱ではなく墨で描き起こすのも異例で、これらとは制作背景が異なっていることが窺われる。

ところで軸装本には、蓮華三昧院本との強い関連が指摘されていることは既に触れた。彼図に関してはすでに発表の機会を得ているので、本論では要点のみに控えるが、例えば中尊左膝下大衣の三角状の皺や、鋭角に屈曲する薬、階段状に迫り出す二重框、押し潰したような天蓋の垂幕と内部の蓮弁

など、立体感や奥行き表現において、一瞥の限りでは不可解な箇所が散見される。そこで原因を考察した結果、彼図の直接の典拠たる親本が、長谷寺所蔵国宝銅板法華変相図の如きレリーフであったためであることが判明した。されば、彼図と図様に共通点が多い軸装本の源流にも、同じ親本の存在が想定されてしかるべきであるが、軸装本にはレリーフ的要素が全く認められない。例えば、二重框の間にはもう一段、敷き茄子様の框を加えるなど、原本を共有しつつも、軸装本は積極的に絵画的要素を加味した図を親本としている。

すると、これまでは軸装本の親本から宝楼閣や宝地等を省略して、蓮華三昧院本が構成されたと言われてきたが、むしろ逆に、軸装本の方が他の浄土図から様々なモチーフを援用して作成されたとしなければならぬ。つまるところ、蓮華三昧院本こそ、レリーフ、すなわち板に図した親本の構成を、より忠実に保っていると考えられる訳である。

さらに、蓮華三昧院本で、供物台前方の開敷蓮華が高所から俯瞰して奥側の蓮弁も欠くの比べ、蓮池の開敷蓮華は視点が低く、薬や蓮肉も丈高いばかりか蓮弁もぐるりと一周廻っている。すなわち、彼図中、下部の蓮池にだけはレリーフの影響がないことから、親本には表されていなかった蓮池を、敢えて付け加えたことが判じられる。三尊は、紫雲に乗って札拜者に向かってきているから、この蓮池は極楽浄土

の宝池ではなく娑婆世界の蓮池であり、見方を変えれば、蓮池が存在しない親本には、移動性を強調する紫雲は不要ということになる。蓮華三昧院本の親本は、阿弥陀三尊とこれに付随する天蓋、供物台、その前方の開敷蓮華という、極めて単純な構成であったと知られ、画面もさほど大きい必要はない。

蓮華三昧院本において、上辺から開敷蓮華下までの縦の法量は一二七・七cmであるのに対し、横巾は一三四・六cmで、仮に縦を一尺に換算すると、一尺とんで五分となる。覚禪鈔本裏書にある「長一尺。広一尺<sup>マ</sup>寸也」との符合は、もはや単なる偶然とも思われない。また、「之を図す」板は、現存する板絵本に惹かれ、漠然と木の板に筆で描いたものという先入観に囚われがちであるが、軸装本とモチーフを共有する蓮華三昧院本に、レリーフの要素が色濃く残っている以上、保胤も覚禪も実見していない正本が、長谷寺本のような「銅板浄土変相図」であったとしても、特段の不思議はない。

従来、智光曼荼羅の合掌については「未敷蓮華合掌」と呼ばれるなど、一般的な合掌印とは異なると認識されてきた。その原因の一つに、覚禪鈔本裏書の誤解があったことは紛れもないが、果たして本当に特殊な印相なのであるうか。

まず、実際の合掌手を正面から観察すると、はつきりと全体を確認できるのは第五指と手の甲に過ぎず、これに第四指

の側面がおよそ半分、第三指のそれがさらにその半分という具合に、次第に手前の指の陰に隠れてしまうことがわかる。そこで、各指を一本ずつ明瞭に示そうとすれば、仁和寺所蔵国宝孔雀明王像に見られるように、指先を合わせたまま親指側を開かざるを得ず、自ずから掌は大きく膨らむことになるのである。

覚禅鈔本はラフ・スケッチとはいえ、第二、五指が親本にきちんと表されている事実を重視したものと考えられる。また厨子入本は、五指全てを描こうとして、親指側を全開にしってしまったのであろう。最も詳細な描写が見られるのは大画面を誇る板絵本であるが、第一指と第五指、二本の指先のみを付け合わせ、他の三本を交互にやや開いている。覚禅鈔本等と大きく異なる特徴は、その結果、指同士に奥行きを示す間隙が生み出され、縷網相を描き込むことが可能となった点と、本来なら決して見えない第一指をも、違和感なく表せる点である。それこそ、合掌表現におけるこの画家独自の工夫であり、また、百日念仏講の参加者を悉く救済する象徴であったかも知れない。いずれにしろ、これら普通本の印相は、絵画としての表現上の相違こそあれ、いずれも通常の合掌印と認めて差し支えないものと判断できる。

すると最後に問題となるのは、普通本では何故、中尊の印相までも合掌としたのか、その改変の意味である。

合掌が本来意味するところは、仏菩薩等への帰依や、行者等への敬意とされるが、それでは普通本の阿弥陀如来は誰に對して合掌しているのであろうか。

ここで、智光と頼光、二比丘の存在に注目したい。覚禅鈔本では、向かって左側の比丘が、顔の右側面の目・鼻・頬・耳を見せる後ろ姿で中尊に向っている。一方、阿弥陀の顔や視線は、これに応えるように比丘を見つめているのである。加えるに向かって右側の比丘も、明らかに左の比丘へと合掌している。板絵本では、中尊は念仏講の人々を意識してか正面向きとなるが、二比丘の有様は左右反転するも同じである。例えば童子でさえも視線を的確に捉え、登場人物相互の有機的な連繫を表す技量を持つ覚禅は、スケッチに親本の意図を十分に反映させたと言えるべきであろう。

すなわち、最初の智光曼荼羅普通本は、正本の如き個人的な観想念仏の縁でも、阿弥陀が右掌上に現じた小浄土でもなく、また智光感得説話の絵画化ですらない。阿弥陀の教えに従い、多年ひたすらその相好と浄土の莊嚴を觀じた善根によって漸く往生を遂げた智光を、阿弥陀や頼光が合掌して出迎える、言うならば往生譚変相として成立した図であり、これを礼拝する者は、往生の先達としての智光を崇敬し、結縁を願ったのであろう。

普通本成立の時期は、法事に智光曼荼羅を懸用したという

『時範記』康和元年（一〇九九）や、極楽房に智光曼荼羅が安置されているという『七大寺日記』嘉承元年（一一〇六）などの記事から推せるように、元興寺が智光曼荼羅を宣揚して復興を図る、十一世紀末頃と考えられる。

その後、百日念仏講の隆盛とともに、阿弥陀が大勢の参加者を掬い取る大型の板絵本が持えられ、正本焼亡からおおよそ半世紀を経て、図様は普通本であるにも拘わらず、大きさは正本に近い厨子入本が制作される。ここには、普通本を正本と見做す積極的な意図が汲み取れるが、西誉聖聡が拝見したという秘仏正本（『当麻曼荼羅疏』巻四）も、焼失以前の応永三十四年（一四二七）の事項ながら、「中尊弥陀は小宮殿の中に在す」との特徴は厨子入本の図様を彷彿とさせる。厨子入本は板絵本に比しても三尊段の奥行きに乏しく、主殿内部と宝地を同じ金泥で彩るため、暗い室内では内外の区別がつき辛いのである。また、大きさも「一尺二寸量」と覚禅鈔裏書に異なるとすれば、焼けた「正本」とは、智光所持の銅板図からすでに普通本へと替えられていたことも想定せねばなるまい。

- 1 智光曼荼羅に関する主たる論文および解説類は、以下の通り。  
①望月信亨「元興寺智光の浄土曼陀羅」（『寧楽』一〇、一九二九年七月）。  
②亀田孜「智光変相拾遺 付智光伝及び智光

智光曼荼羅正本の復元的考察（高間）

曼荼羅関係資料」（『東北大学文学部研究年報』二、一九五一年十二月）。  
③濱田隆「智光曼荼羅について——元興寺極楽坊板絵本を中心として——」（『美術史』二五、一九五七年七月）。  
④岩城隆利「第四章 智光曼荼羅の歴史」（元興寺仏教民俗資料刊行会編集『智光曼荼羅』学術書出版会発行、一九六九年三月）。  
⑤岡崎讓治『日本の美術43 浄土教画』（至文堂、一九六九年十二月）。  
⑥河原由雄『日本の美術272 浄土図』（至文堂、一九八九年一月）。  
⑦岩城隆利「第一章 浄土三曼荼羅の歴史 第一節 智光曼荼羅と庶民信仰」。⑧藤澤隆子「第二章 三曼荼羅の図像的研究 第一節 智光曼荼羅図像の系譜とその成立——正本・流布本・異相本——」（⑦⑧ともに元興寺文化財研究所編集『日本浄土曼荼羅の研究』中央公論美術出版発行、一九八七年十二月）。なお、紙幅の都合上、図版等は別途参照されたい。また、本論で引用した古文獻の原文は、④⑦⑧所収文献に詳しい。

- 2 安嶋紀昭「西禅院所藏阿弥陀浄土図について」（『仏教芸術』第一六九号、一九八六年十一月）参照。
- 3 高間由香里「蓮華三昧院所藏阿弥陀三尊像について」（『密教図像』第二七号、二〇〇八年十二月）。

〈キーワード〉 智光曼荼羅、浄土三曼荼羅、極楽、合掌手

（大阪教育大学講師・博士（文学））