

聖徳太子信仰と三国仏教史観（上）

—— 一幅本三国菩薩・高僧・先徳・太子連坐像の成立構想に即して ——

早 島 有 毅

一 はじめに

親鸞とその門流における本尊とは、末代のすべての人々を現世で救済に導く弥陀如来の誓願とその功德が内在する「敬信」の対象として、親鸞によって名号に性格づけられた概念である。別に見たように、本尊という言葉は、元来インドの密教の行法に起源があり、九世紀の日本に空海により中国から請来された密教の概念である^①。中世社会において、この概念は密教の実修作法、いわゆる事相での親見の対象として機能するだけでなく、顕密寺院で祈祷や祈願の対象、さらに浄土教の自力得悟の対象にまで用途を拡大して展開したのである。こうした本尊には、古代からの仏・菩薩の彫像だけでなく、密教の伝来から明王などの画像も加わり、鎌倉時代になると寺院や僧房だけでなく、村落の草堂や村堂に安

置されるようになっていた。親鸞の名号本尊は、こうした顕密仏教の本尊が蔓延する状況のなかで、それらの本尊の機能を否定するのではなく、それら聖道の本尊も弥陀如来の誓願へ誘引する権方便の教えを示すと考え、その役割について認める立場にあったのである。換言すると、名号本尊を頂点にして、それまでの礼拝の対象となっていた本尊をも含めて、末法世の衆生総体を救済する新たな地平を示したのである^②。

ところで、こうした親鸞門流の本尊のなかに、聖徳太子の絵像を描いた一群の連坐の御影がある。十四世紀中頃の存覚の『袖日記』には、名号を中心とした本尊、影像を基軸とした本尊、さらに阿弥陀絵像の本尊の三類型が記載されているが、太子像を含む連坐の御影は、名号と影像の類型のなかに確認しうる^③。名号の類型に属する太子と連坐の御影は、光明本尊や十字名号の図様、さらに九字名号に付随する双幅に、副次的

な構成要素として描かれている。影像の類型に属する太子と連坐の御影の場合、いずれも構図の主要な構成要素として描写されている。その構図は、太子の立像とそれを囲む六人か四人の侍臣の礼拝坐像で構成されており、最大の特色は、太子の髪形が頭髪の先端を長く二筋で垂下した垂髪の様態に描かれていることである。太子の像容は、こうした髪形だけでなく、着衣に袍と袴の上に沓を履き、袈裟あるいは横被を纏って、両手に柄香炉を持った正面向きの立像である。背後に通例、蕨手のある屏障、台座は方形に描いている。

このような垂髪太子像を含む連坐像の形態には、四つの様式が東北、関東、甲信越、東海などの地域に伝来している。料絹とそれぞれの様式から判断すると、いずれも十四世紀初頭から十五世紀後半にかけての制作と想定しうる。これには、一幅構成のインド・中国・日本の菩薩・高僧・先徳・太子連坐像（一幅本と略称）、そこから分立したと考えられるインド・中国の菩薩・高僧連坐像と日本の先徳・太子連坐像の双幅構成のもの、さらに一幅のインドの菩薩像を除いた中国・日本の高僧・先徳・太子連坐像、双幅構成の連坐像から一幅に再構成された日本の先徳・太子連坐像、そこから独自化した垂髪太子の独尊立像に区分しうるが、そこで高僧と先徳の配置が構図的に変貌しても、太子と礼拝する侍臣の構図は、侍臣の六人制と四人制があるものの、基本的に変化が見られない^④。いってみれば、いずれの様式にあっても、太子と侍臣の礼拝構図が必ず連坐像に描かれるのは、確かなことといえてよい。

問題となるのは、三国の菩薩、高僧、先徳の連坐像だけで弥陀如来の誓願の功德を体現した本尊として充分であるにも関わらず、そこに垂髪太子の立像と侍臣の構図を描く必要性があったのかにある。中世の太子信仰は、平安時代末期に成立した御廟叡福寺を中心に南都の西大寺、法隆寺、難波の四天王寺などを拠点とした律僧や沙弥、ヒジリなどに担われ、畿内から東海、関東、東北、甲信越などに拡大していったといわれるが、そこで本尊として崇敬されたのは、彫像を含めて髪を美豆羅に結った孝養太子の立像であり、次いで幼童の南無太子の合掌像といえてよい。まれに講讃太子の坐像も見られるものの、こうした垂髪太子の立像を含めた連坐の御影は、管見の範囲で親鸞門流でしか確認しえない。それだけでなく、中世太子像の造立の論拠となる『聖徳太子伝暦』(『伝暦』と略す)や、それを基盤に制作された『聖徳太子絵伝』にも、このような像はいまのところ見出せない^⑥。このことは、要するに垂髪太子の立像と菩薩や高僧、さらに先徳像を連坐させた本尊が、中世の太子信仰の彫像や絵像総体から見ると、例外的な影像群であったといえてよいだろう。

しかしながら、こうした像容の太子像は、本尊でないものの、真宗寺院に伝来する『聖徳太子略絵伝』(以下『略絵伝』と略す)にも見られる。『略絵伝』とは、『伝暦』に基づく太子の事跡のなかから、いくつかの場面をとりあげて、豎幅様の一軸とした簡素な形式のものであって、垂髪太子像を収載しない『聖徳太子絵伝』と異なる性格にある。これに

は十点ほど確認しうるが、そこでの事跡の場面は、(一)二歳の南無太子の合掌像、(二)十二歳の日羅の太子敬礼、(三)十六歳の守屋討伐、(四)三十五歳の勝鬘経講讚などが、そこに収められている。これに源空、親鸞と先徳の連坐像を加えて描き、その中の一本に中段に弥陀、釈迦の発遣の二尊を描くものも見られる。垂髪太子の立像は、侍臣を伴うものと、そうでないものがあるものの、(三)の守屋討伐の場面に描かれており、像容は連坐像の立像の絵相と基本的に変化がない。源空、親鸞と先徳連坐像が上部に描くことや、太子の事跡を下部から描くことなどから判断するとき、親鸞門流での太子連坐像の制作意趣と基本的に異ならない^⑦、と考えてよいだろう。

こうした二つの事例からすると、本尊としての太子の連坐の御影と『略絵伝』は、親鸞門流での太子信仰を表象化した貴重な絵画史料と断定してよいのではないか、と思われる。この二つの史料群の検討を通して親鸞門流での太子信仰の実態を解明し、中世の太子信仰のなかで位置づけることこそ、本来の重要な課題となるであろう。だが、を試みる前に基礎的な問題が山積している。先にその一つとして、絵画様式論の観点から「一幅本三国菩薩・高僧・先徳・太子連坐像の成立と聖徳太子信仰」を上梓したことがある^⑧。だが、こうした太子像と侍臣の構図を、三国の菩薩・高僧・先徳の連坐像に組み入れた、親鸞門流自体の構想の検討から追究しえなかったのである。とりわけ、一幅本に見られるように、なぜインド、中国、日本という広義の東アジア世界の菩薩、高僧、

先徳の連坐像を含めて描く必要性があったのか、宗教史的に言及しえなかったことにある。いってみれば、一幅本に墨書された上下の讚文と三国の菩薩、高僧、先徳の諸像との関連を検討せずに、絵画様式論のみで論究したことである。本稿での課題は、一幅本にどうして垂髪太子の立像と侍臣の構図を描く必要性があったのか、改めて三国の菩薩、高僧、先徳連坐像の意味との関連で追究し、親鸞門流での太子信仰の実態の一端を明らかにしたい。

一幅本についての研究は、遺憾ながら日下無倫氏の口絵解説、私見による「総説」と先の論考しか、管見の範囲で知り得ない^⑨。このことは、詰まるどころ一幅本が四幅しか伝来していない状況をそのまま投影し、研究の素材として関心を呼ばなかったのではないか^⑩、と思われる。だが、この四幅のなかには、後述するように太子の立像と侍臣の構図が、光明本尊や日本先徳・太子連坐像で定式化された位置に描かれない二幅が含まれている。さらに、高僧や先徳として描かれる像主とその座配も、やはり規則的に描かれていない二幅もある^⑪。いってみれば、これら一幅本の形態は、双幅本や日本の先徳・太子連坐像だけでなく、光明本尊や九字名号を中尊とした三幅一舗の本尊以前の原初の古態を示しているのか、かろうか。とすれば、一幅本とは、親鸞門流の三国菩薩、高僧、先徳の連坐像に太子立像と侍臣の構図をどうして組み入れたのか論究しようとするとき、重要な絵画史料群の一翼を担っている、といってもよいだろう。

以下にあっては、まず一幅本の絵画様式の特徴を検出し、中世絵画史

のなかでの位置を確認する。次いで、垂髪太子の立像と侍臣の構図に焦点を絞り、この構図の淵源からの転移過程と垂髪太子の正面向き立像の意味を論証し、そこでの宗教史的構想を検証する。最後に、こうした太子の構図と三国の菩薩、高僧、先徳諸像との宗教史的連関性を追究し、一幅本の本尊としての宗教的役割を措定したい。こうした基礎的な作業を通してこそ、親鸞門流で展開する光明本尊や、九字名号を中尊とした三幅一舗の本尊などの成立問題に、一石を投ずることになろう。

註

- (1) 早島有毅「中世仏教における本尊概念の受容形態」(『日本仏教の形成と展開』、法蔵館、二〇〇二面)
- (2) 早島有毅「本尊としての十字名号の宗教的立場とその成立意義」(『親鸞門流の世界―絵画と文献からの再検討―』、法蔵館、二〇〇八年)
- (3) 早島有毅『親鸞門流の本尊と中世社会』序章、未刊
- (4) 早島有毅「九字名号を中尊とした三幅一舗の本尊の成立意義―岡崎市妙源寺本を中心素材にして―」(『藤女子大学紀要』四十四号、二〇〇七年)
- (5) 西口順子「磯長太子廟とその周辺」(『太子信仰』、雄山閣出版、一九九年)
- (6) このことは、例えば、「聖徳太子絵伝」(『真宗重宝聚英』第七卷、同朋舎出版、一九八九年)を検索すると、収載二十四本全てで確認しうる。ちなみに、このことについて言及するのは、本書に収録された平松令三「総説 聖徳太子絵像」だけである。
- (7) 宮崎圓遵「聖徳太子略絵伝」(前掲『太子信仰』)
- (8) 早島有毅「一幅本三国菩薩・高僧・先徳・太子連坐像の成立と聖徳太子信仰」(『アリーナ』第五号、人間社、二〇〇八年)

- (9) 日下無倫『真宗史の研究』、平楽寺書店、一九三二。早島有毅「総説」(『真宗重宝聚英』第八卷、同朋舎出版、一九八八年)
- (10) このような研究として、近年では山田雅教「中世の真宗における和朝の連坐像」(『同朋大学仏教文化研究所紀要』二四、二〇〇五年)、「中世の真宗における天竺・震旦の連坐像」(『親鸞門流の世界―絵画と文献からの再検討―』、法蔵館、二〇〇八年)がある。これらの論考は、こうした事実を無視しており、これを踏まえた観点から改めて考えなおすべきでなからうか。
- (11) 前掲『真宗重宝聚英』第八卷、「震旦和朝高僧太子先徳連坐像」No.4 勝蓮寺本、No.5 淨誓寺本などがそれである。いずれも十四世紀後半の制作である。

二 一幅本三国菩薩・高僧・先徳・太子連坐像の構図の様式と仏教画での位置

一幅本のインド、中国、日本三国の菩薩・高僧・先徳・太子連坐像は、現在まで四幅が伝来している。茨城県銚田市無量寿寺に蔵するA本、茨城郡烏山町慈願寺旧蔵のB本、岩手県東和町平野昌氏蔵のC本、愛知県岡崎市満性寺蔵のD本がそれである。この四幅の制作年代は、絹地と像主の描き方から判断すると、A本が十四世紀初頭、B本が十四世紀中頃、C本が十五世紀に近い十四世紀後半、D本が十五世紀初頭でないか、と想定しうる。この他に、形態が不明なもの、『袖日記』に延文二年(一二五七)茨城県大子町開田の一幅本について、「開田本尊二両聖人、信空、聖覚、恵心、太子(眷属四人)、七祖、三菩薩ヲ一舗二図シタル」

との記述がある^②。これをE本とすると、これまでのところ、五幅の一幅本の存在が確認しうる。

ところで、こうした各本の像主の配置様式について、詳細に検証するとき、二つの特性が確認しうる。その一つは、聖徳太子立像の構図を除くと、菩薩、高僧、先徳諸像が国ごとに集約され、インドから中国を経由して日本に至るとの時系列的な配置で、下部から上部へ向けて描かれていることである。この理由については、改めて考える必要があるものの、仏教的世界では、インドのヒンズウ教や密教と異なり「時間」を重視するとの指摘があるので、それを踏襲していたと考えるよいだろう^③。

もう一つは、先徳像のなかに源空の門弟聖覚と信空を描く構図と両像を欠いて描く構図が存在することである。聖覚については、東国の門流集団で『唯信鈔』の著者として、親鸞在世中から知られていた^④。だが信空の場合、その行跡はほとんど知り得なかったといつてよいのでなからうか。聖覚と並んで信空の存在が知られるようになるのは、永仁三年（一二九五）十月、本願寺覚如によって『親鸞伝絵』が著され、それが東国の門流のなかで伝写されて以降でないか、と思われる。いつてみれば、覚如によって高僧化した親鸞像のなかで、聖覚だけでなく源空の念仏の継承者信空も、信不退の座に座り、親鸞の念仏の正統性を認めた^⑤こと、東国の門流で知られるようになってからであろう。

このような特性から一幅本総体の類型化が許されるとすれば、時間的配列については、共通するものの、像主の配列に限定すると、二つの系

列に識別しうるといってよいだろう。第一の類型に属するのは、聖覚と信空の両像を描くことのないA本とC本である。しかも、この系列では太子立像の構図の位置は、後の図一と図二で示されるように、聖覚と信空両像を含む連坐像と相違して、定まっていないのである。このような事例は、一幅の中国・日本の高僧連坐像、さらに光明本尊として現存最古の酒田市浄福寺本でも確認できるので、例外的な構図とは言い切れない^⑥と思われる。第二の類型には、信空と聖覚を描くB本とE本があり、さらに両者の位置に別な像主を入れた、D本が含まれるといつてよい。親鸞門流の光明本尊、三幅の妙源寺本、さらに日本の先徳・太子連坐像には、こうした聖覚と信空の両像が、太子立像の構図を伴って必ず描かれており、それらは、この第二の類型が定式化してから継承された^⑦、と考えるよいだろう。

このような一幅本について、以上のように二つに類型化し得るとすると、第二の類型は、遅くとも十四世紀中頃に制作されていた、とE本の記述から断定しえよう。これに対し、第一の類型の制作は、いつ頃のことであったのであろうか。この時期については、明言しえないものの、A本の場合、後に述べるように、親鸞の十三首の『浄土和讃』^⑧（以下、「十三首和讃」と略す）を文献的基盤として制作された可能性が高く、A本の属する第一類型は一幅本の古態を留めていた、と見てよいだろう。C本については、A本より年代が降るものの、やはり後述するように、古態を基本的に継承していた、と考えられる。とするならば、一幅本総

体の構図様式の仏教画での位置を推定しようするとき、なおのことA本を中心の素材として検討していかねばならない。

周知のようにA本の現状形態は、全体的に剥落が激しく、像主の像容は輪郭と若干の彩色だけしか確認しえない。だが『袖日記』の記述によると、貞治三年（一三六四）冬、存覚は鳥巢蓮浄房の本尊銘を書いたとある。この本尊とA本とが同一である確証はないものの、像容の輪郭と「上 両上人以下手継先徳等、中 唐土三祖鸞・緯・導、三菩薩、下 太子眷属等、如此」という記述があり、原本と詳細に対比して見ても、A本と重複する構図構成にあるので、存覚の記述は、やはりA本の形態を指しているのではなかったか、と思われる。

このようなA本の構図様式について、改めて像主の銘から示すと、以下のようである。

図一—A本の形態

	(不明)	親鸞	道綽	世親	妹子	馬子	
	(不明)						日羅 讚
上	唯仏	源信	曇鸞	大勢至	太子	惠慈	下
	信海	源空	善導	龍樹	学智	阿佐	

『袖日記』によると、この構図の上部に、源空、親鸞、源信の讚文、

さらに「聖徳太子御廟記文」があり、下部に曇鸞、道綽、善導の讚文、世親、大勢至、龍樹の論釈が墨書されていた、という。A本の現状の法量から見ると、これら全文を載せるには無理があるが、A本には上下左右を切り取った痕跡があるので、存覚が拝見したとき、かなり大きな形態でなかったか、と思われる。

こうしたA本の像主の配置様式の特徴は、『袖日記』によれば、二つの点に求められる。その一つは、「□唐土三祖並三菩薩衆等、太子和漢錯乱之間、銘文雖記思惟、以光明本之躰、存略儀歟之由推量」、との記載である。要するに、垂髮太子の立像と侍臣の構図が、最下段に描かれたことについて、存覚のそれまでに見た様式と相違して「錯乱」しているのでないかというのである。このとき存覚の脳裏にあったのが、E本の上段に先徳と太子、中段に七高僧、下段に三菩薩を配置する様式を指すのは、疑う余地がない。要するに、先に確認した第二類型こそ、一幅本の基本の構図様式と見ていたのである。だが、先の一冊の中国・日本の高僧・先徳・太子像にあっても、太子立像と侍臣の構図が最下段に描かれており、A本を「錯乱」というのは、存覚の偏見とあってよい。しかも、第一類型に属するC本においても、太子立像と侍臣の構図は、以下の位置に描写されていたのである。

図二—C本の形態

(不明)	(不明)	源空	道綽	(銘文)	
					馬子
					日羅
					大勢至
					世親
					曇鸞
					太子
					阿佐
					信願
					信願
					親鸞
					源信
					善導
					学哥
					(銘文)
					惠慈
					龍樹

このような事例からすると、太子立像と侍臣の構図を最下段やインドの三菩薩と中国の高僧の間に描くのは、第二類型のB本やE本で定式化する以前の表現様式にあった、といつてよい。ただC本の場合、第二の類型へ移行する段階にあったのかも知れない。

A本の構図様式について、重要なのは「座次左右参差、但就欠時年憚書之了」との記載が、見られることである。後半の記述を写真版で確認しても、裏の文字と混じって判読ができなく、前半の文意との関係が定かとならないが、「左右参差」の文字は、かすかに読みとれる。左右参差とは、三つあるいは二つのものが、中心のものを軸に左右に入り交じる様相をいう。実際、A本の構図の様式が、画面上下の中軸の像主を核にして、インドの三菩薩、中国の三高僧、日本の三先徳が左右参差で描かれていたのは、図一で見た通りである。C本でも、図二で見ると、大勢至を中心に世親と龍樹、曇鸞を核にして善導、道綽が左右参差の様

式を基本に構成されており、A本の様式を継承していたのである。ただ先徳像で、源信と源空が対座する意味は、定かにしえない⁹⁾。第二類型の場合、図示しないものの、B本ではインドの三菩薩、中国の六高僧が曇鸞と法照を核にして二高僧、先徳では、源信を核に聖覚と信空、源空を中心に親鸞と性信が、左右参差の方式で表現されていたのである。このように一幅本総体が左右参差の構図様式で表現されていたのは、疑問の余地がない。とすれば、こうした左右参差で影像を描く絵画の表現様式は、中世絵画史のなかで、どのような位置を占めていたのであろうか。

このことについて、岡崎讓治氏は十四世紀中頃室町時代の「十三仏」の垂迹画の様式に着目し、こうした技法は三聖一具の左右相称式にある、と指摘している。この三聖一具の左右相称とは、先に存覚が指摘していた左右参差の配置様式と全く同じといつてよい。左右相称式の由来について、岡崎氏は言及していないものの、この技法が、垂迹画とくに本地仏曼茶羅の表現様式に、その一端を確認することができる。本地仏曼茶羅とは、神々の本地仏を著すことを目的した垂迹画で、十二世紀中頃から春日信仰、熊野信仰、日吉山王信仰などの寺社に多く伝来するが、なかでも山王本地仏曼茶羅の表現様式は、山王上七社の本地仏七尊を密教の曼茶羅のように「整然と配置する」様式が多い¹⁰⁾、といわれる。整然とした配置とは、具体的に述べていないが、おそらく天台密教(台密と省略)系の別尊曼茶羅とくに理趣経曼茶羅に、幾何学的に整然と時間を超えた諸尊格を配置する形式¹¹⁾があり、この配置様式こそ、岡崎氏の指摘し

た三聖一具の左右相称式の淵源にある、と見てよいのでなからうか。

このことを具体的に示唆するのは、滋賀県延暦寺蔵の十三世紀初頭の山王本地仏曼荼羅である。¹³ F本として、像主の名を記すと、以下の形態にある。

図三―F本の形態

千手観音	弥陀如来	不動明王(立像)
葉師如来	釈迦如来	地藏菩薩
普賢菩薩	千手観音	毘沙門天(立像)

この構図様式は、山王本地仏曼荼羅のなかで、最も古い形態にあるといわれている。群青色の絹地に、山王上七社の尊格と大行事社の毘沙門天と早尾社の不動明王だけを右のように配する素朴な画像であり、この指摘は、確かに当を得ている、といつてよい。

画面の構成は、中段の大宮の釈迦如来を囲むように、弥陀如来と十一面観音、上段に葉師如来を核に千手観音と普賢菩薩、下段に地藏菩薩、さらに毘沙門天と不動明王を対の立像で描き、各段三聖一具を基本に左右相称の表現にある。この構図様式の特徴といえば、全ての像主がなによりも蓮華台上に坐した菩薩形で描かれ、その配置は時間を超えて配置されていることである。像容は頭上の宝冠や衣褶線、蓮弁の葉脈などに細

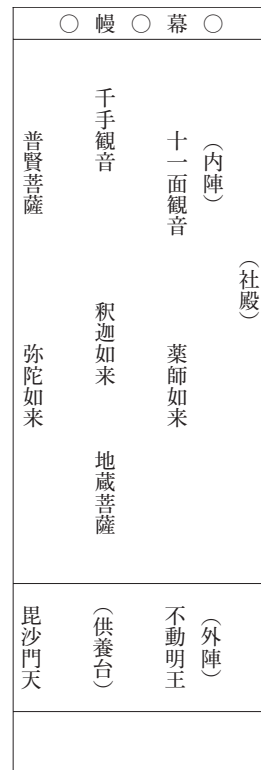
やかな截金を施し、像主の背後に光輪を描く、密教画の菩薩像の表現形式にある。こうした三聖一具の表現様式の別尊曼荼羅は、鎌倉時代前期かと目される東密の京都大覚寺蔵や、醍醐三宝院蔵の理趣経曼荼羅などの内院の金剛薩埵と八菩薩の配置様式に確認しうるが、F本の原形となる台密での理趣経曼荼羅は、もとより定かにしえない。このような本地仏曼荼羅は、中段の主尊が葉師如来であるものの、滋賀県生源寺にも同じ形態の一本が伝来している。¹⁵ とすれば、十三世紀当初の本地仏曼荼羅の構図様式は、こうした理趣経曼荼羅の三聖一具の左右相称の表現法を踏襲し制作されていた、と想定してよいのでなからうか。

このことを示唆するのは、台密の「一大円教」を基盤にした伝統的な曼荼羅の捉え方である。それは台密の教学を大成した安然によって打ち出された見解で、曼荼羅の画像構成が「従本垂迹」と「修因向果」との論理を基盤に表現されている。¹⁶ というのである。従本垂迹とは、仏から個々の衆生への働きかけとして諸尊が方便として現れており、修因向果とは、個々の衆生が悟りである中台つまり内院に向かっていくことを意味する。ここにおける曼荼羅とは、もとより胎藏界曼荼羅を指しており、金剛界九会曼荼羅の一会を担う理趣経曼荼羅と同一に理解しえない。だが、台密と東密の修法において、平安時代末期からその区分が見られなくなり、別尊曼荼羅自体、密教絵体の修法として目的ごとに独自に機能していく、との指摘がある。台密での理趣経曼荼羅の遺存については確認しえないが、京都大覚寺や醍醐三宝院にそれが伝来することを想起す

るとき、台密でも理趣経曼荼羅が従本垂迹と修因向果の両面で表現されていたのでないか、と想定しうる。とするならば、F本の画面構成において、全ての像主が菩薩形で描写されていたのは、内院の構図構成を基本的に継承し、台密の修本垂迹と修因向果の構想を基盤に表現されていた、と見てよいのでないか。

山王信仰での曼荼羅の初見は、『玉葉』元暦二年（一一八四）十二月二日条に、「尊忠僧都、持来日吉社御正体図絵一舗、被示可書銘之由、即馳筆了¹⁷」、という記述である。「御正体」とは、神格自体を指すが、ここでは、山王上七社の自然景観を主体に神格としての猿を描いた獨創性に富んだ垂迹画でなかったか、といわれる。実際、十四世紀に入ると神域の全容のなかに猿に替えて如来形の本地仏を個々に描く東京都霊雲寺本や滋賀県百濟寺本、神域の地形に沿って個々に社殿を描き、その正面の円相状に本地仏を描く奈良県大和文華館本など、多彩に展開するが、F本の系譜に連なる本地仏曼荼羅は、管見の範囲で、早い時期のものが確認しえない。こうした状況のなかで、十四世紀中頃に至って、F本の三聖一具の左右相称式を踏襲し、山王垂迹曼荼羅の出発となった一本が現存する。それは、かつて滋賀県観音寺に伝来し、個人蔵からやがて滋賀県延暦寺に入った山王本地仏曼荼羅である¹⁸。それをG本として像主の配列を示すと、以下の形態にある。

図四―G本の形態



この画面構成の特色は、F本の構図と比較すると、二つの点が新たに検出できる。その一つは、F本の像主の像容が、いずれも菩薩形で表現されるのに対し、G本に至って如来は如来形で、菩薩は菩薩形として描写されていたことである。このような像容の変貌は、霊雲寺本や百濟寺本において、自然景観のなかに配置された像主の像容に確かに見られる。さらに大和文華館本には、像主を個々の社に安置し、狛犬や神猿を随伴させた俯瞰画法の本地仏曼荼羅でも確認しうるので、十四世紀に入って、山王信仰の本地仏曼荼羅の三聖一具の左右相承式の密教的絵画表現が、仏教画の像容描写に変わったことを示していた。もう一つは、F本が尊像のみの画面構成であるのに対し、G本では構図構成の要素として、画面全体に社殿を描き、そこに像主を時間の制約なくそれぞれ配置させたことにある。これは、どういった意味を示唆していたのであろうか。

このことの解明の鍵は、先に見たF本の像主の配置が理趣経曼荼羅の

内院に淵源する、との想定に立ち、その意味をどう理解するかにある。

この曼荼羅は、内院と外院とで構成されているが、内院とは、金剛薩埵を主尊に、眷属の八菩薩が集会する「場」として表現される。この外院に外院があり、そこにも八菩薩が描かれるのが基本である。この構成において、内院では金剛薩埵が衆生・元來持っている欲望を否定することなく、救済への大きな慈悲の原動力に転換する方法について眷属の八菩薩に説き、菩薩衆がその説法を讃歎する「場」として描かれているのである。外院の八菩薩は、その説法を聞き、歓喜して供養するために、時間の制約を超えて配置されるのである。G本において、社殿の内陣に釈迦如来を中心に、二如来と六菩薩を三聖一具で配置し、外陣の幔幕に三つの円相に山王二十一社の本地仏種子を書し、回廊に不動明王と毘沙門天の立像を左右相称で配置するのは、社殿の内陣を内院に、幔幕と外陣を外院に見立てたのでなからうか。換言すると、内院と外院の画面構成を社殿の内陣と外陣として模倣・踏襲することによって、内陣と外陣に從本垂迹と修因向果を基盤とした機能を持たせ、釈迦如来がわが国の個々の衆生を台密の「一大円教」の教えに誘い、現世での得脱に導くために、本地仏曼荼羅の絵画表現様式が確立した、と想定しうる。

こうした山王本地仏曼荼羅の絵画表現様式は、中世の仏画表現の垂迹画のなかで、どういった位置を占めるのか、文献的に明らかとしえない。しかしながら、十四世紀中頃からの熊野信仰や春日信仰、さらに八幡信仰の垂迹画のなかに、山王本地仏曼荼羅の表現様式の影響を承けた本地

仏曼荼羅や春日社寺曼荼羅などが、数点確認しうる。それだけでなく、山王垂迹画の展開のなかで、『耀天記』『山王事』での本地垂迹説の骨格、「隱本垂迹」論¹⁹⁾に基づいてた、神格主体の山王垂迹曼荼羅にも、G本のような三聖一具の左右相称式の表現様式が、例えば滋賀県正源寺本や西教寺本などに、確実に見て取れるのである。十五世紀に入って十三仏の垂迹画や、白山信仰の垂迹画に三聖一具の左右相称式の絵画表現で描写されていることを想起するとき、この表現様式が、少なくとも十四世紀中頃から垂迹画の表現を示す方式として確実に定着していたのである²⁰⁾。

ここに至って、台密の理趣経曼荼羅の内院の構図構成の影響化に出发した山王本地仏曼荼羅の絵画表現様式が、仏画表現の垂迹画のなかで、確固たる位置を占めるに至ったといつてよいだろう。とすると、A本のような一幅本総体が、どうして山王本地仏曼荼羅の三聖一具の左右相称方式を取り入れて描写されたのであろうか。このことを検証するために、まずA本のような第一類型の一幅本自体の構想基盤となる文献を確認しておく必要がある。

A本の構図構成は、すでに見たように、下段に垂髮太子の立像と六侍臣、中段にインドの勢至菩薩と左右に龍樹、天親の両菩薩、中国の曇鸞和尚を中心に道綽と善導の両禪師、上段に源信和尚を核に源空聖人と親鸞聖人、さらに信海などの先徳像が、国ごとの時間的流れで、左右相称で描かれていた。これらの像主を列ねた文献は、これまで親鸞の著述のなかで検索しようとしても、文明版『高僧和讃』の本文終了後の二首の

和讃と七高僧や聖徳太子の列名しか想定しえなかったといつてよい。²¹このことは、要するに親鸞の和讃についての書誌学的研究が、進展していなかったことに起因する。だが、このような状況のなかにおいて、打開への一石を投じていたのは、宮崎圓遵氏の『正像末和讃私記』である。

この書は、昭和五十五年（一九八〇）年度安居副講の講本であるが、安居という教理主体の講筵とほど遠く、「正像末和讃」の成立過程について、小部の草稿和讃や書写本を駆使し、精緻な実証による新たな成果を世に問う性格にあった。この書のなかで宮崎氏は、大谷大学図書館蔵の影写本『宗祖御筆跡集』所収の十三首の『浄土和讃』に着目し、その影写の筆跡に親鸞の筆格がかすかに見られるので、親鸞の『正像末和讃』としてまとまる過程の小部の草稿本の一つでないか、と想定している。

この十三首和讃については、さらなる厳密な考証を要するとしても、一幅本の制作構想の基盤を探ろうとすると、注目に値しよう。²²

十三首和讃は、親鸞八十五歳の康元二年（一二五七）頃の成立といわれるが、内容は、『御草稿和讃』所収の「正像末和讃」からの十一首、「別和讃」五首からの二首で構成され、弥陀讃二首、勢至讃二首、釈迦讃三首、三朝浄土大師讃一首、弥勒等同讃三首と時間の流れで叙述され、太子讃二首で終結されている。このうち三朝浄土大師讃には、個々の僧名が記されていない。だが、文明版『高僧和讃』末尾第一首の「五濁悪世の衆生の／選択本願信ずれば／不可称・不可説・不可思議の／功德は行者の身にみてり」の付属として、その行者にインドの龍樹、天親の両

菩薩、中国の曇鸞和尚、道綽・善導の両禪師、日本の源信和尚と源空聖人の名を挙げており、この列名が三朝浄土大師を指しているであろうことは、容易に想像しうる。²³この和讃の特色は、弥陀讃の次ぎに勢至讃二首、終わりに太子讃二首を配し、十三首和讃の構想が、五濁悪世の末法下の衆生救済への役割を強調する構成に求められる。とくに十三首目の「上宮太子方便シ／和国ノ有情ヲアワレミテ／如来ノ悲願弘宣セリ／慶喜奉讃セシムヘシ」は、観世音菩薩の示現としての聖徳太子を賛嘆した内容にある。これは詰まるところ、『正像末和讃』に至って勢至と観世音の両菩薩が、源空と聖徳太子となって示現し、末世の衆生を救済する役割にある、との主張の原形が、粗削りながらこの和讃で垣間見られたといえよう。

晩年の親鸞が、このように末法世の教主としての聖徳太子に深く傾倒していくのは、建長七年（一二五五）に『皇太子聖徳奉讃』七十五首を草してから、正嘉元年に『大日本国粟散王聖徳太子奉讃』百十四首を制作し、さらに同年五月に『上宮太子御記』を編纂するまでの過程であった、²⁴といわれる。このような親鸞の太子観の深化は、なにかきっかけとなったのであろうか。これは、建長七年前後から表面化した東国常陸の鹿島郡、北郡、奥郡などでの在地での領家・名主による念仏弾圧、それに伴う鎌倉幕府引付方への訴訟が、大きな契機となった、と見てよいだろう。事件の発端は、よく知られるように、建長三年（一二五一）頃に、常陸国北郡や奥郡などで生じた造悪死罪という信仰問題にあった。だが、

この解決のために派遣された親鸞の子息善鸞の行動によって、門流集団の混乱に一層の拍車が掛けられ、念仏弾圧と訴訟に至ったのである²⁶。事件の経緯を通して真相を知った親鸞にとって、こうした現実には、物部守屋の仏教への毀謗を追想させ、「仏教弘興ノ上宮皇」の重要性が、改めて脳裏に蘇ったのである。十三首和讃は、その構成から考えるとき、弥陀如来の誓願からの念仏相承の展開のなかで、聖徳太子の占める位置を先の和讃のように示すために、小部ながら草されたのである。

こうした十三首和讃と一幅のA本やC本の構図様式との関連性を示す直接の文献は、遺憾ながら見あたらない。だがA本の場合、図一のように、最下部に太子と侍臣の構図を配し、勢至と世親、龍樹の三菩薩、曇鸞と道綽、善導の三高僧、源信と源空、親鸞の三先徳、さらに親鸞門流の先徳諸像を、上部へ向けて時間的配列で描く様式にある。この絵画表現において、太子立像の構図は、上部の菩薩・高僧・先徳諸像と異なる点が、一つ確認しうる。それは、上部の主要像主が三聖一具の坐像で国ごとの歴史に沿って示されるのに対し、太子が垂髪の髪型で正面向きの独尊の立像で描写され、『太子伝略』での時間的著述に関係なく侍臣一同が、その立像をそれぞれ仰ぎ見る状態で表現されている。上部の諸像については、経・論・釈の抄文が、上下の讃に墨書されており、十三首和讃との関係から見るとき、勢至菩薩からの念仏相承のあり方について表象していよう。それに対して太子立像の場合、「聖徳太子御廟記文」が、銘文として墨書されていた²⁷。内容は、要するに中国の衡山から仏教

弘宣のため日本に生まれた聖徳太子が、仏法を毀謗した物部守屋を倒して、仏教の威徳を顕したとの抄文である。太子立像の構図は、この時間を超えた化身説の記文を基盤にして、十三首和讃の上宮太子の方便示現の文を表象化した、といつてよい。A本のこうした二つの構図の関連性については、後に詳述するが、A本は十三首和讃の観世音菩薩の示現した聖徳太子の構図を制作の主眼として構想されていた、といつてよいだろう。

検討を要するのは、こうした一幅本の表現様式が、垂迹画の山王本地仏曼荼羅の三聖一具の様式を踏襲して制作されたことにある。解明の鍵となるのは、一幅本の構想基盤となった方便という仏教概念について、山王本地仏曼荼羅の表現様式の従本垂迹説と宗教的連関性のもつてどう捉えられるかであろう。そもそも方便とは、インドの龍樹の『中論』での世諦と第一義諦という二諦観に由来し、仏・菩薩が衆生を救済するときに用いる巧みな方法や手段を指している²⁸。親鸞の場合、この二諦観を承けて「般若とは如に達するの慧の名なり、方便とは権に通ずるの智の称なり」と方便とはあらゆる現象へ向かい、その種々相を捉える智慧の働きをいい、「智慧と方便と、あひ縁じて動じ、あひ縁じて静なり」というごとく、この二つは互いに縁じあうとの意味で理解している²⁹。この観点から『高僧和讃』源空讃十一首で「諸仏方便ときいたり／源空ひとりとしめしつ／無上の信心をしへてそ／涅槃のかどをばひらきける」といい、末法世でのみの特異な現象として、諸仏方便を説いている。だ

がそのことは、『浄土和讃』大経意十三首で「諸善万行ことごとく／至心発願せるゆゑに／往生浄土の方便の／善とならぬはなかりけり」と述べるように、あくまで弥陀如来の十八願の教えに転入させ、往生浄土を因らせるための智慧の方法として捉えられていたのである。いってみれば、親鸞の場合、聖道の教えのみならず、浄土教の自力得悟などの教えも、弥陀如来の誓願へ至らせるそうした方便のなかで考えていた³⁹⁾。先の十三首和讃での太子の方便とは、まさしくこの意に基本的に即していたといつてよい。

これに対し、台密の従本垂迹説の基盤となる方便とは、龍樹の『中論』に連なるというより、『大日経』「住心品」の、衆生救済の方法としての「菩提心を因とし、大悲を根本とし、方便を究竟となす」に直接の淵源があった。これは、要するに現実を重視し、如来の一切智智が大悲によってあらゆる現実世界で即応して顕れ、衆生を救済する方法こそ、究極の価値がある、との意味にある⁴⁰⁾。方便をこのように価値づけるのは、大日経の世界では、現実の世界が、そのまま時間的な制約を超えて、大日如来の世界を構成している、と考えるからである。だから従本垂迹とは、現実には垂迹した仏・菩薩の諸尊が大日如来そのものを表象しており、そこにこそ方便としての究極の価値があるという。このような考え方は、九世紀日本に密教とともに入り、顕密仏教の骨格として醸成され、従本垂迹のような考え方に到達した。やがて鎌倉時代になると、「大聖ノ方便、国ニヨリ、機ニ随ヒテ定レル準ナシ」との観点に立ち、わが国では

「出離ノ道、偏ヘニ和光ノ方便ヲ仰グ外、別ノ行業ナシ」といって、現実社会に鎮座する日本の神々の力を用いる以外に、仏教の弘通教化とそれに伴う成仏への途がない⁴¹⁾、との主張に連なるのである。

以上のように本地の仏・菩薩が、末法の現実社会に化身あるいは垂迹して衆生を救済するという考え方において、方便という語彙を媒介にすると、親鸞と台密との間に内容が異なるにしろ、関連性があるのは否めない。実際、一幅本の古態を示すA本には、先に確認した太子立像の構図が、観世音菩薩の方便として描写されており、その意味からすると、山王本地仏曼荼羅の表現方式を、確かに踏襲していたといえる。だが、図四—Gの山王本地仏曼荼羅の表現様式は、三聖一具左右相称に配置された像主自体が、大日如来の方便として時空を超えた形で描写されており、一幅本の太子立像の方便とは、明らかに異なっている。それは、G本のような密教経典に記される像主でなく、歴史的に実在した太子を方便示現として捉えていたからである。さらにいえば、G本の表現様式に做うとすれば、一幅のA本の三菩薩、三高僧、三先徳も、弥陀如来の化身として描かれなければならない。しかしその実体は、方便示現として描かれたのでなく、後述のように、勢至菩薩の「智慧の念仏」をどう理解して相承したのかを、表現していたに留まっていた。この事実について、どのように考えるべきであろうか。

この問題については、仏教や密教の教理に疎い者にとって、困難極まりという心境であるが、敢えていうとすれば、方便の捉え方の違いに

由来する、といってよいだろう。G本のような山王本地仏曼荼羅の場合、現実世界が大日経の世界であるという時空を超えた方便観に立脚し、その世界の仏・菩薩や神々を大日如来を中心に観想すれば、上記の山王本地仏の世界が、構図構成の通りに顕現する、という理解にある。画面の構成において、現存の山王二十一社を包括する社殿を描き、その内部に垂迹した像主が描かれるのは、この曼荼羅を観見する人々にとって、願いが個々に成就するためであった。だから山王信仰の本地仏のすべてを、大日如来の示現として時間を超えて三聖一具の表現で示す必要があったといつてよい。これに対し、一幅のA本の場合、方便とは、現実世界に

歴史的事象のなかで常に機能するが、とりわけ、正法、像法、末法という三時観のもと、衆生の根機が劣悪となり、弥陀の本願だけがひとり盛んな末法時るとき、弥陀如来の智慧と連動し、上記のように現実の世界の衆生を極楽往生させる方向で示現する。いってみれば、現実世界のなかで衆生を利益させるのでなく、浄土へ衆生を向かわせるなかで、全きの救済を確約するとの意味に方便がある。だから末法時の歴史的に実在した太子の立像には、念仏を勧める像容で描き、三菩薩、三高僧、三先徳自体、浄土への念仏の教えを歴史的に説いた念仏者として描写し、弥陀如来の誓願への信仰を求めたのである。

以上、一幅のA本の構図様式が、十四世紀に入って垂迹画の一形態として描かれるようになった、山王本地仏曼荼羅の構図様式を踏襲し、念仏の教えの観点から太子立像の構図を新たに挿入するなかで、制作され

たことを確認してきた。この構図様式で描かれた一幅本は、やがて日本やE本のような定式化する様式に展開し、そこから光明本尊などを生みだしていくが、中世の仏教絵画のなかで、どのような位置を占めるか、措定するのは困難である。この理由として指摘しうるのは、すでに垂迹画という領域が、美術史のなかで確立し、それが本地垂迹思想を基盤とした絵画表現として定着しているからである。そこで、一幅本の位置については、浄土教の絵画の一形態とするに留めて、次節においては、ここで検証しなかった太子立像と侍臣の構図に焦点を絞り、改めて描かれた宗教史的構図について、論究することにした。

註

- (1) 早島有毅「総説」『真宗重宝聚英』第八卷（同朋舎出版、一九八八年）。日下無倫『真宗史の研究』（平楽寺書店、一九三二年）口絵。
- (2) 『存覚上人一期記・存覚上人袖日記』（龍谷大学、一九八二年）。ちなみに開田とは、『茨城県史料』中世編Ⅱ（茨城県、一九七七年）解説久慈郡吉成文書より想定した。
- (3) 平川彰『インド仏教史』下巻第五章秘密仏教第三節大乘仏教より密教へ（春秋社、二〇〇一年）
- (4) 『御消息集』第八通、聖典第四十一通（『浄土真宗聖典』、本願寺出版部、一九八八年）など。
- (5) 東国での『親鸞伝絵』の流布状況についての研究は、あまり見られない。だが専修寺本を中心に、康永本など門流集団で伝写されていたのは、確かである。少し古い日下無倫『総説 親鸞伝絵』（史籍刊行会、一九五八年）は、その領域の最高峰の労作である。ちなみにこの他に、専修寺本を伝写した甲斐の源誓門流の一本がある。元亨元年（一二三二）九月に、源誓に書写されたものである。絵中詞

- だけの写本のみが現存し、専修寺本の絵中詞と照合すると、ほぼ合致する部分が多い。しかも、専修寺本で錯綜した段の絵も、当初の姿を留めている。現在の専修寺本の古態が原本かも知れない。
- (6) 『真宗重宝聚英』第二巻(同朋舎出版、一九八九年) No.7。聖徳太子と侍臣の構図が、向かって左のインドの三菩薩の下に描かれ、最上段に源信と源空が対座する、右側に三高僧、その上に親鸞と先徳像を描く。聖覚と信空を配置してなく、一幅のA本とC本と同様な古態に属するのは、いうまでもない。
- (7) こうした事実を踏まえて、光明本尊の研究は、平松氏などの論究を越えて新たな論究を重ねて行く必要がある。
- (8) この和讃とその書誌学的位置は、宮崎圓遵『正像和讃私記』(永田文昌堂、一九八〇年)が、唯一の文献である。これまでの和讃史研究では、あまり顧みられた形跡がない。
- (9) 前掲(6)の光明本尊と同じ対座の構図があるが、その意味は現状では定かにしえない。
- (10) 岡崎讓治『浄土画』—日本の美術(至文堂、一九六五年)
- (11) 関口正之『垂迹画』—日本の美術(至文堂、一九八九年)
- (12) 林温『別尊曼荼羅』—日本の美術(至文堂、二〇〇二年)
- (13) 『比叡山と天台の美術』(朝日新聞社、一九八六年)、No.85。
- (14) 前掲(11) 参照
- (15) 前掲(13) No.185参照
- (16) 大久保良峻『日本天台の教学と美術』(『最澄と天台の国宝』、読売新聞社、二〇〇二年)
- (17) 『玉葉』(国書刊行会、一九〇六年)
- (18) 前掲(13) 参照
- (19) 『耀天記』(『神道思想集』—日本の思想十四、筑摩書房、一九七〇年)
- (20) 行徳真一郎「天台系の垂迹画—山王曼荼羅の世界」(前掲『最澄と天台の国宝』)
- (21) 『高僧和讃』(前掲『浄土真宗聖典』)
- (22) 十三首和讃の全文は、宮崎氏の前掲(8)に、掲載されている。
- (23) 前掲(21) 参照。

- (24) 宮崎圓遵前掲(8) 参照
- (25) 宮崎圓遵前掲(8) 参照
- (26) 早鳥有毅「本尊としての十字名号の宗教的立場とその成立意義」(前掲前掲(2))。鎌倉幕府への訴訟先は、建長元年(一二四九)十二月九日に新設された引付方であったと想定しうる。その論拠として、『血脉文集』第四通に、親鸞のところへしむの入道が尋ねたことにある。しむの入道とは、引付方二番の奉行人「進士次郎藏人」の一族と推定されるからである。この設置理由については、佐藤進一『鎌倉幕府訴訟制度の研究』第二章 身分制に立脚する訴訟制度の成立(岩波書店、一九九三年) 参照。
- (27) 近年の聖徳太子伝承については、藤井由紀子『聖徳太子の伝承—イメージの再生と信仰』(吉川弘文館、一九九九年)がある。力作で学ぶべき点があるが、遺憾ながら、この記文の成立問題や太子の絵画的表現には、触れていない。大きな問題であろう。
- (28) 平川彰『インド仏教史』下巻第四章後期の大乗仏教(前掲(3))
- (29) 『教行信証』証卷。(前掲『浄土真宗聖典』)なお、親鸞の方便説の概略については、島義厚「親鸞教学における『方便』の考察」(『真宗研究』四十六号、二〇〇二年)が分りやすい。
- (30) 星野元豊『教行信証』の思想と内容」(『親鸞』、日本思想大系十一、岩波書店、一九七一年)
- (31) 平川彰『インド仏教史』下巻、第五章秘密仏教(前掲(3))
- (32) 『耀天記』(前掲(19))
- (33) このことについて、前掲(11)で、関口正之氏は、「序—神々と菩薩」のなかで、垂迹画の定義を、本地垂迹説に基づいて描かれた絵画である」と措定している。だがそれだけで、垂迹画の範疇とするには、こうした方便示現の絵画の存在があるので、どうすべきか苦しむところである。

執筆者紹介

早島 有毅

(北海学園大学講師)

吉田 一彦

(客員所員 名古屋市立大学大学院教授)

塩谷 菊美

(神奈川県立茅ヶ崎高校教諭)

飯田 真宏

(特別研究員)

高橋 良政

(日本大学教授)

高橋 大樹

(仏教大学大学院博士後期課程)

鎌谷 かおる

(神戸女子大学非常勤講師)

郡山 志保

(神戸女子大学大学院博士後期課程)

同朋大学佛教文化研究所紀要 第二十九号

平成二十二年三月二十五日 印刷

平成二十二年三月三十一日 発行

名古屋市中村区稲葉地町七―一
編集者 同朋大学佛教文化研究所

所長 小島 惠昭

電話 ○五二―四一―一三三三

発行所 同朋大学佛教文化研究所
印刷所 株式会社 一誠社