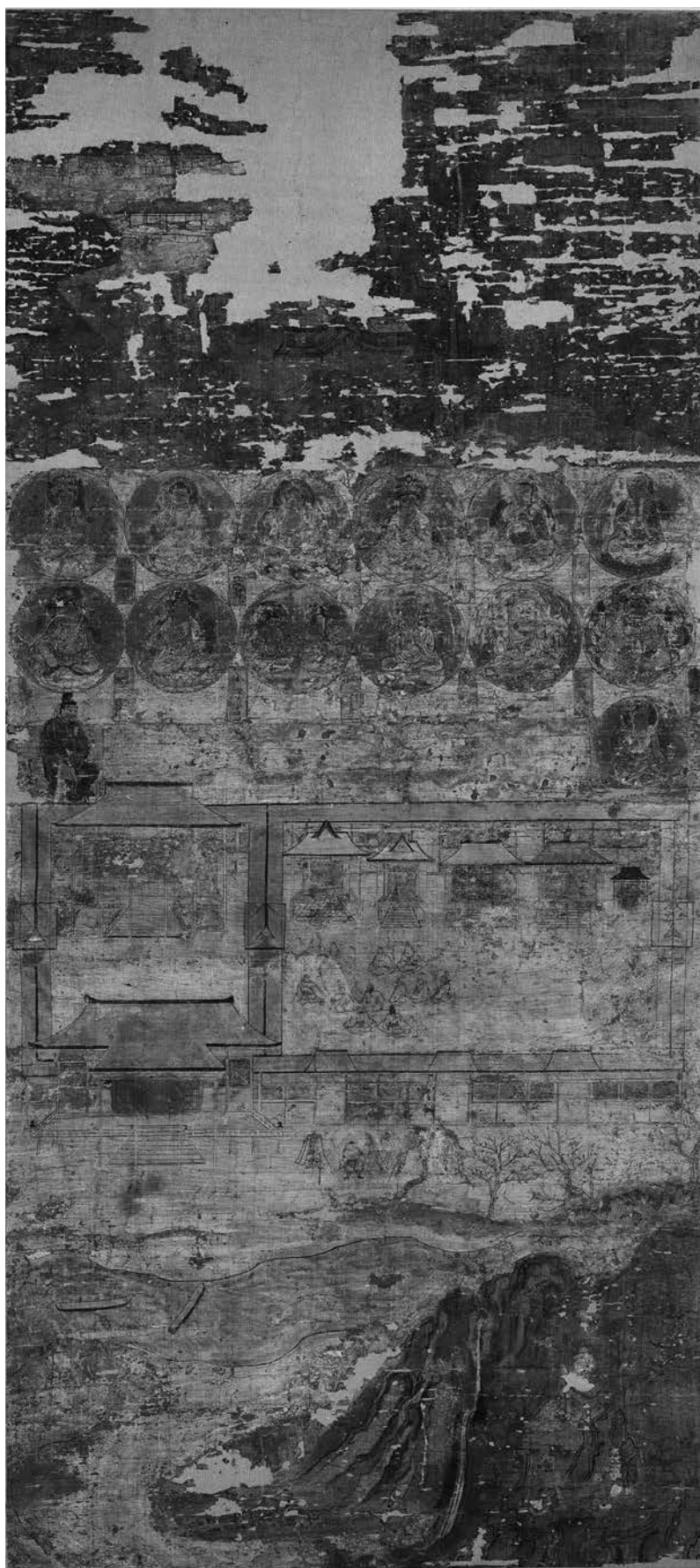




口絵 2 熊野宮曼荼羅 京都・聖護院



口絵3 熊野宮曼荼羅 京都・聖護院（近赤外線写真）

聖護院所蔵「熊野宮曼荼羅」 — 修理に伴う知見を中心に —

谷 口 耕 生

はじめに

熊野三山、すなわち本宮（熊野本宮大社）・新宮（熊野速玉大社）・那智（熊野那智大社）の熊野三所権現に対する篤い信仰をもとに中世を通じて盛んに制作された熊野曼荼羅は、現存作例が四十点以上にのぼるとされ、図様も多岐にわたる⁽¹⁾。しかしその大半は、三山や摂社の祭神あるいは祭神の本地仏の形像によって構成される垂迹神曼荼羅、本地仏曼荼羅、本迹曼荼羅のいずれかに分類されるものであり、三山の社殿など社頭景観によって構成される宮曼荼羅の現存作例は必ずしも多いとはいえない。

本稿で取り上げる聖護院所蔵の熊野宮曼荼羅（口絵2・3）は、熊野本宮の社殿とその祭神である熊野十二所権現の本地仏をひととき大きく描くことから、宮曼荼羅と本地仏曼荼羅の双方の要素を併せもつ稀有な作例として、熊野曼荼羅に関連する先行研究や展覧会でも繰り返し取り上げられてきた⁽²⁾。しかしながら、経年の劣化による損傷や顔料の剝落・変色等によって図様や表現の観察が極めて困難だったこともあり、本図がもつ絵画史上の意義が十分に明らかにされてきたとはいえない。

幸い、公益財団法人出光美術館の助成によって行われた本図の本

格修理が昨春完了し⁽³⁾、以前より各段に明るく損傷が目立たない画面に回復したことで、これまで不明瞭だった図様や彩色表現を詳細に観察することが可能となった。さらに修理の過程で実施した高精度デジタルカラー撮影、近赤外線撮影、蛍光X線分析等の光学調査を通じて得られた知見により、肉眼では観察することが困難だった細部の図像や絵画技法の特徴が明らかになったことで、室町時代（十四世紀）とされてきた本図の制作年代についても再考の余地が生まれる⁽⁴⁾。つつあるように思われる。

そこで本稿では、はじめに今回の修理によって面目を新たにした聖護院所蔵熊野宮曼荼羅の図様について概要を紹介した上で、その図像上の特徴を明らかにするとともに、光学調査を通じて得られた絵画技法・材料に関する知見をもとに制作年代について考察を加え、最終的に本図がもつ絵画史上意義について私見を述べてみたい。

一 図様

本稿で取り上げる聖護院所蔵熊野宮曼荼羅（以下、本図ないし聖護院本Bと呼ぶ⁽⁴⁾）の本紙は、絹継のない縦長の絵絹を用いており、修理を経た現状で縦九〇・五センチメートル、横四〇・六センチメートル

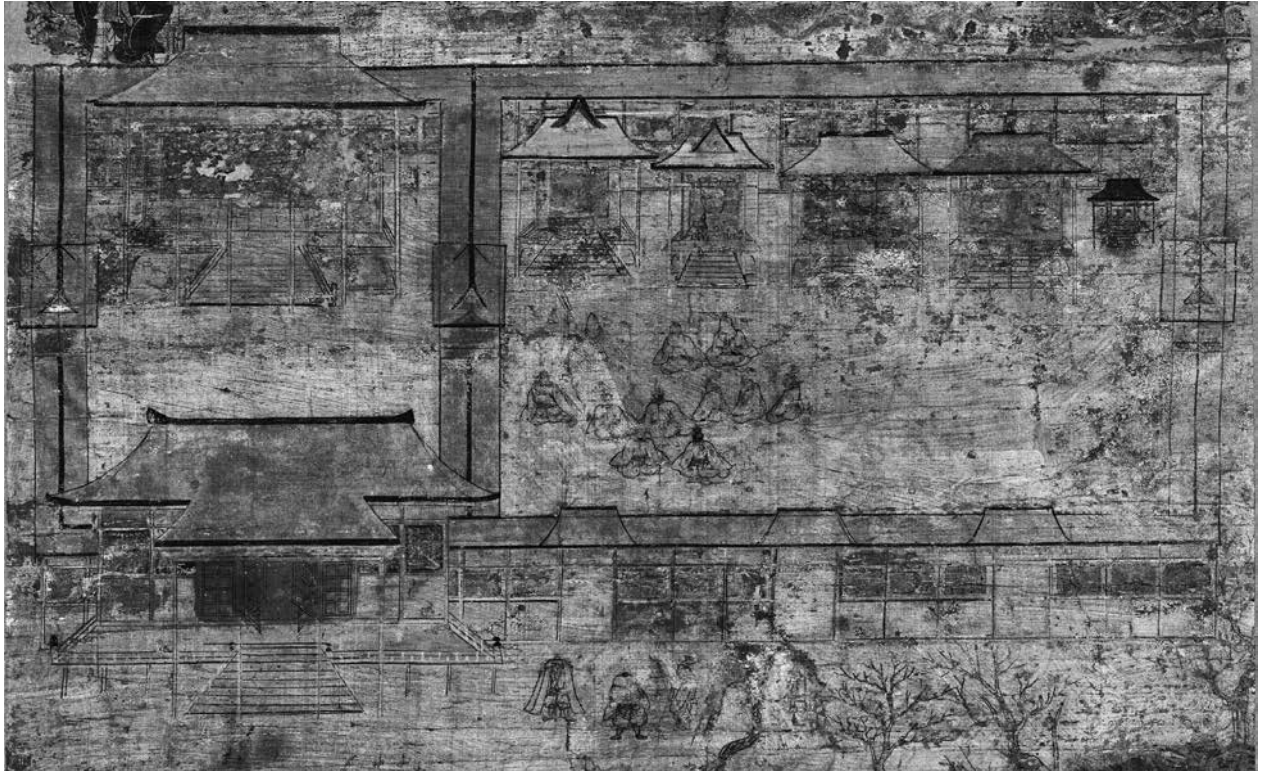


図1 聖護院本B 本宮社殿部分（近赤外線写真）

ルを測る。画面は上下大きく四つの部分から構成されており、中央下段に熊野本宮大社の社殿、中央上段に熊野十二所権現を中心とする祭神の本地仏・垂迹神が並び、上部に熊野那智大社の社殿と飛瀧神社御神体の那智滝、下部に熊野川の流れと役行者が坐す大峯とみられる山岳景が配される。

修理後の現状においても、画面上部を中心に料絹の欠損や顔料の剥落・変色が著しく、目視では図様の確認が難しい箇所が少なくないことから、近赤外線写真を適宜用いながら個々のモチーフについて詳細を観察していくことにしよう。

（一）本宮・那智の社殿

画面中央下段に配される熊野本宮の社殿（図1）は、定規引きによる謹直な墨線を用いて、廻廊に囲まれた東西（左右）に並ぶ六棟の檜皮葺社殿を丁寧に描出している。

最も西（左）側に配される廻廊で囲まれた一回り大きい社殿は、那智の主神・熊野夫須美大神を祀る第一殿「西御前」と新宮の主神・速玉之男大神を祀る第二殿「中御前」をあわせた相殿で、その手前に大きな屋根をもつ礼殿がある。廻廊を挟んで東隣には本宮の主神である家都美御子大神を祀る第三殿「証誠殿」、天照大神を祀る第四殿「若宮」の入母屋造りによる社殿が並び、以上の第一～四殿が上四社と呼ばれる。さらに東に並ぶ三つの社殿は、五所王子のうち「禪児宮」・「聖宮」・「児宮」・「子守宮」を祀る中四社、「一万宮十萬宮」・「米持金剛」・「飛行夜叉」・「勧請十五所」の四所明神を祀る下四社、摂社「満山護法」である。

以上のような本図の本宮の描写を特徴づけているのは、各社殿の

正面観を強調した構図である。すべての社殿は真正面を向き、低い水平の視点から描かれており、東西（左右）に延びる廻廊を真横からの視点、南北（上下）に延びる廻廊を真上からの視点で描くことによって、社景全体の正面性が一層強調されている。各殿の屋根の庇が左右に大きく張り出し、正面の階段の幅も下段に行くほど極端に大きく広がり、さらに第三殿・第四殿の入母屋造りの上部の切妻部分を高く表すという誇張著しい描写も、真正面から社殿を礼拝することを強く意識したものと考えられる。

ここで注意したいのは、各殿正面の葺戸部分に描かれる金箔で荘厳された円相の存在だ。これらは各殿の正面に掛けられた祭神の本地仏を表す御正体を描いたものとみて間違いなく、後述するとおり、社殿の upper に並ぶ円相内の本地仏と対応するものと考えられる。つまり、本図の本宮社殿が正面観の強い構図で描かれるのも、各殿の正面に配される御正体の存在を強調することが意図された結果だったのではないだろうか。

こうした本図に見られるような、屋根の庇を左右に大きく広げ、入母屋造りの切妻部分を大きく立ち上げる誇張著しい表現によって正面観を強調し、正面に掲げられた御正体の存在をクローズアップする社殿の描写は、鎌倉時代に制作された根津美術館本春日宮曼荼羅、京都国立博物館本石清水宮曼荼羅、栗棘庵本石清水宮曼荼羅、大和文華館本日吉山王宮曼荼羅（図2）など、古式とされる宮曼荼羅にしばしば認められるものである。⁽⁵⁾ とりわけ先行研究において鎌倉時代（十三〜十四世紀）にさかのぼる現存最古の熊野宮曼荼羅として評価されてきた聖護院本D（図3）⁽⁶⁾ に描かれる熊野本宮も、同様に正面観の強い構図で社殿が描かれており、その図像がこれまで見てき



図2 山王宮曼荼羅（大和文華館）



図3 聖護院本D

た聖護院本Bの社殿と極めて近いことは一見して明らかだ。

熊野三山の社景を詳細に描く作例としては、正安元年（一二九九）成立の一遍聖絵第三巻第一段や鎌倉〜南北朝時代（十四世紀）成立のクリーブランド美術館本熊野宮曼荼羅⁽⁷⁾が著名だが、ここに描かれる熊野本宮の社殿は（図4・5）いずれも右上から左下へと引かれる斜線を基本とする順勝手の斜投象的構図で統一されており、こうした

洗練された高い俯瞰の視点から描かれる斜め構図は、室町時代末期に成立する那智参詣曼荼羅に至るまで熊野三山の図像に定型として継承されていくものである。これに対し、本図および聖護院本Dに描かれる正面観を強調した本宮の社殿は明らかに古様を示しており、鎌倉時代初期（十三世紀初頭）に成立したとみられる熊野宮曼荼羅の最初期の姿を踏襲している可能性が高いように思われる。

なお、本宮の中庭には奉幣する裏頭の僧や社人が集まり、さらに廻廊の手前には市女笠に虫垂絹を着けた人物など多くの参詣者の姿が描き込まれるのも本図の特色とされ、後世の参詣曼荼羅を準備する要素として注目をされてきた。しかしこうした参詣者の姿は、一遍聖絵やクリーブランド美術館本熊野宮曼荼羅においてもほぼ同じ

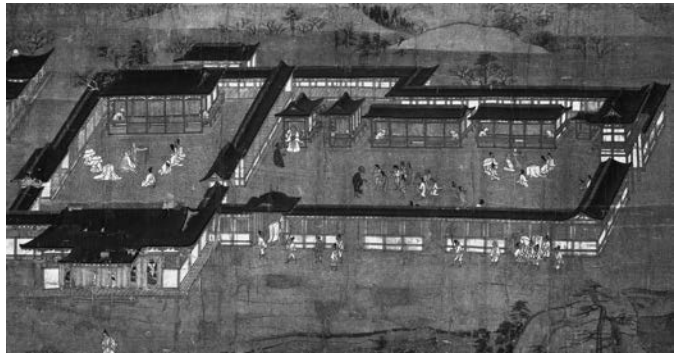


図4 一遍聖絵第三卷第一段（清浄光寺） 本宮部分



図5 熊野宮曼荼羅（クリーブランド美術館） 本宮部分
Mandala of the Three Shrines at Kumano THE CLEVELAND MUSEUM OF ART John L. Severance Fund 1953.16

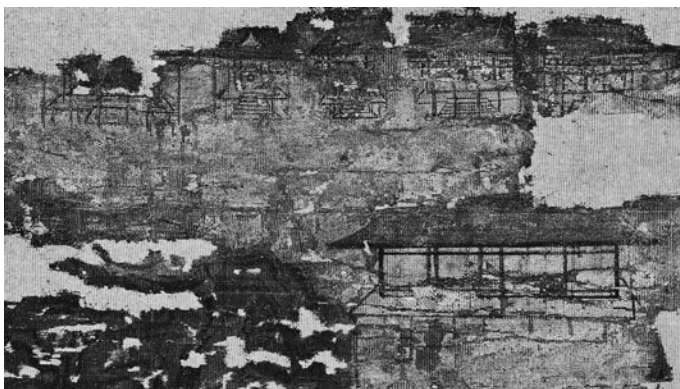


図7 聖護院本B 那智社（近赤外線写真）

配置と姿形で描かれており、鎌倉時代の熊野宮曼荼羅においてすでに定型として描き込まれていたことが確認できる。

さて、画面上部は絵絹の欠損が著しく、失われた図様も少なくないとみられるが、垂直に落ちる那智滝（図6）の姿が描かれることから、熊野三山のうち那智を描いていることが明らかである。滝のすぐ左脇に配される二棟の建物は滝見堂とみられるが、本図ではこのうち右の建

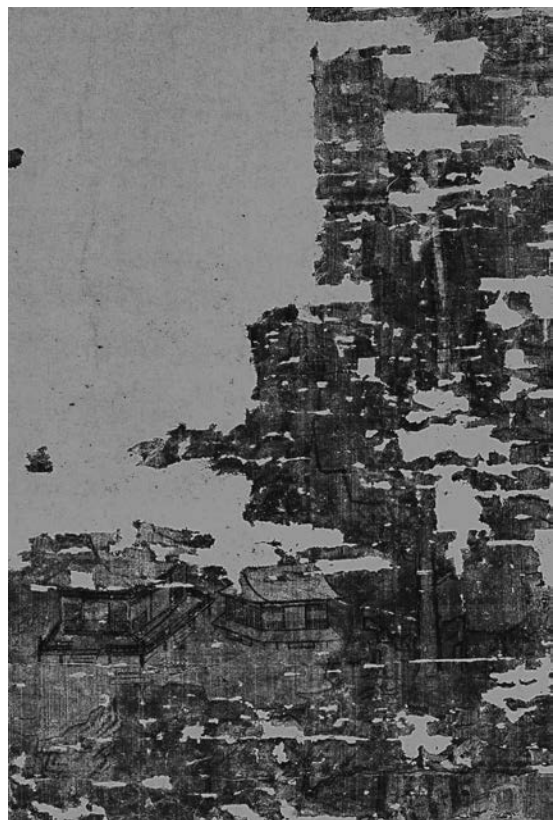


図6 聖護院本B 那智滝（近赤外線写真）

物を逆勝手、左の建物を順勝手と二つの構図を混在させており、さらにその左上に配される熊野那智大社の社殿(図7)はすべて真正面向きに描かれる。これは滝見堂・熊野那智大社をはじめすべての建物を順勝手で統一して描く一遍聖絵第三巻やクリーグランド美術館本熊野宮曼荼羅の那智の構図とは大きく異なるものであり、本図では基本的に、すべての社殿が正面観を強調した構図で統一されているのである。本図の滝見堂の建築描写に見られる順勝手と逆勝手の混在も、根津美術館本をはじめとする定型が確立する前の初期の春日宮曼荼羅に見られるものであり、本図が古い熊野宮曼荼羅図像を踏襲していることの証左となる。

なお、画面下方には、参詣の舟が浮かぶ熊野川の雄大な流れの対岸に、二段の滝が流れる深い山岳景が大きく配されており、その山中に前鬼・後鬼を従えた役行者が錫杖をもって岩に腰掛ける姿(図8)が描き込まれていることから、役行者によって開かれたと伝えられる大峯に続く山脈とみられる。



図8 聖護院本B 役行者(近赤外線写真)

(二) 本地仏

画面中央上段に三列にわたって十三の円相が並び、その中には本宮および本宮の摂社に祀られる十三の祭神の本地仏が描かれている。このうち上二列に配される十二尊は熊野十二所権現(三所権現+五所王子+四所明神)の本地仏、三列目右の円相には摂社・満山護法の本地仏、左には束帯姿で片足を踏み下げて坐す神像が配される。こ

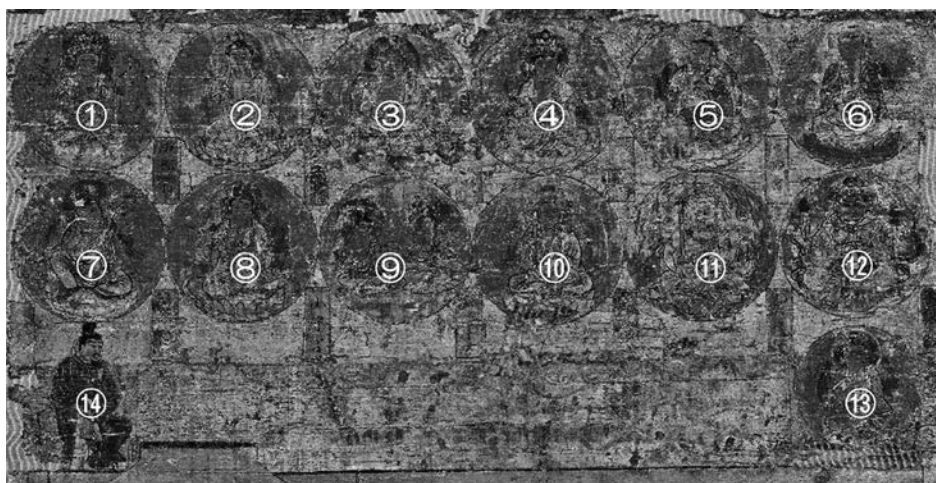


図9 聖護院本B 本地仏(近赤外線写真)

れら本地仏を描く円相の列と、その下方に並ぶ本宮の各社殿は、ほぼ同じ比重で画面中央の上下に配されており、各殿の祭神と一対一の対応関係にある本地仏こそが中心的な礼拝対象であることを、本図は視覚的に明示しているのである。

ここに描かれる十三の本地仏の坐像および貴紳形の神像については、熊野三山本地仏の初見史料である『長秋記』長承三年(一一三四)二月一日条や、十四世紀末頃の成立とさ



③証誠殿 阿弥陀如来



②中御前 薬師如来



①西御前 千手観音



⑥聖宮 龍樹菩薩



⑤禅師宮 地藏菩薩



④若宮 十一面観音



⑨一万宮・十万宮 文殊菩薩・普賢菩薩



⑧小守宮 聖観音



⑦児宮 如意輪観音



⑫米持金剛 毘沙門天



⑪飛行夜叉 不動明王



⑩勧請十五所 釈迦如来



⑭新羅明神



⑬満山護法 弥勒如来

れる『修験指南鈔』巻八「十二所権現御本地之事」などを参照しつつ、①から⑭の番号順に近赤外線写真の細部の画像を観察した結果(図9)、以下のように尊名を同定することができた。

〈三所権現〉

①西御前 千手観音

十一の頭上面と四十二大手の持物をすべて描き分ける。

②中御前 薬師如来

右手は施無畏印を表し、左手は腹前で薬壺を執る。

③証誠殿 阿弥陀如来

腹前で定印を結ぶ。

〈五所王子〉

④若宮 十一面観音

右手は与願印を表し、左手に蓮華を挿した水瓶を執る。

⑤禅師宮 地藏菩薩

僧形で、右手に錫杖、左手は胸前で宝珠を執る。

⑥聖宮 龍樹菩薩

僧形で合掌する。

⑦児宮 如意輪観音

右第一手は頬に当て、同第二手は如意宝珠、同第三手は数珠を執り、左第一手は地に触れ、同第二手は未開敷蓮華、同第三手は輪宝を執る。

⑧小守宮 聖観音

右手は第一・二指を捻じ、左手は腹前で未開敷蓮華を執る。

〈四所明神〉

- ⑨ 一万宮・十万宮 文殊菩薩・普賢菩薩

左方の文殊は右手に剣、左手に経巻を執り、右方の普賢は合掌する。

- ⑩ 勧請十五所 釈迦如来

胸前で転法輪印を結ぶ。

- ⑪ 飛行夜叉 不動明王

火炎光を負い、頭頂に七沙髻を結び、右手に三鈷劍、左手に索を執り、瑟瑟座上に坐す。

- ⑫ 米持金剛 毘沙門天

甲冑を着け、右手に宝棒、左手に宝塔を執る。

〈撰社〉

- ⑬ 満山護法 弥勒如来

右手は施無畏印を表し、左手は膝前に垂下する。

〈貴紳形神像〉

- ⑭ 新羅明神

衣冠束帯を着け、両手で尺を執り、左足を踏み下げて坐す。

ここで、以上のような本図に描かれる本地仏を、ほぼ同一の尊像構成をとるクリーブランド美術館本熊野宮曼荼羅の本地仏（図10）と比較・検討することで、本図の本地仏表現の特徴が一層明らかになるように思われる。

本図に描かれる十三の本地仏は、クリーブランド美術館本熊野宮曼荼羅に描かれる十三尊と尊像構成および図像がほぼ一致するものの、両者を一つ一つ比較してみると、総じて本図の各尊が面貌描写



図10 熊野宮曼荼羅（クリーブランド美術館） 本宮部分

き分けるのに対し、クリーブランド美術館本では持物は省略されている。また⑤禪師宮・地藏菩薩の錫杖を執る右手や⑧小守宮・聖観音の胸前に挙げた右手の印相を結ぶ右手は、しなやかな指先まで描き分けるのに対し、クリーブランド美術館本では指先の描き分けは一切行われない。さらに本図の各尊の面相は表情まで克明に描き分けるのに対し、クリーブランド美術館本では目鼻口を線や点で簡略に表すのみで表情の描き分けは一切ない。着衣の表現についても、本図では複雑に衣褶線が表されるのに対し、クリーブランド美術館本ではごく簡略に衣文線が引かれるのみである。

こうした表現の差は、本図の画家が密教図像への正確な理解を持

や着衣形式、印相や持物、装身具、蓮弁の形式に至るまで精緻な筆致で詳細に描き分けるのに対し、クリーブランド美術館本の各尊は省略や写し崩れが進んでいることが一見して明らかである。

例えば、本図では①西御前・千手観音の四十二大手持物を詳細に描

ち、本地仏図像が確立してからあまり時を隔てない時期に写された
と解すことができるのに対し、後者の画家は何度も写し継がれる過
程で写し崩れや省略化が進んだ本地仏図像を採用した結果、生じた
ものだろう。クリーブランド美術館本が鎌倉時代末期から南北朝時
代にかかる十四世紀の作例とみなされることを前提とすれば、本図
の本地仏表現はこれに大きく先行する鎌倉時代後期にまでさかのぼ
る可能性がある。

そうした年代観を図像的に裏付けるものとして、ここでは本図の
本地仏各尊が坐す蓮華座の蓮弁の表現に着目したい。本図に描かれ
る本地仏の蓮華座蓮弁は、赤、青、白など諸色に塗り分けられてい
るが、一枚一枚が全体に細く、先が鋭く反り返るといった特徴を備え
ている。こうした形態の蓮弁は、知恩寺本十体阿弥陀像や、東京国



図11 春日宮曼荼羅（奈良国立博物館） 一宮本地仏

立博物館本春
日本地仏曼荼
羅および奈良
国立博物館本
春日宮曼荼羅
に描かれる本
地仏（図11）な
ど、十三世紀
後半にさかの
ぼる作例に特
有のものであ
り、本図の制
作年代を考察

する上で極めて重要な指標となる。

続いて⑭新羅明神に着目してみたい。向かって右を向き、衣冠束
帶姿で笏を執り、椅子に坐って左足を踏み下げるといふ、一見して
大織冠像（藤原鎌足像）に一致するその像容については、もし新羅明
神の形像が失われたら大織冠像のごとく造れと命じたという、園城
寺の寺誌に引用される智証大師円珍の言葉を根拠に、熊野とも関わ
りの深い園城寺の守護神である新羅明神を描いたものとする見解が
示されている⁽⁹⁾。さらに興味深いことに、園城寺の末寺である聖護院
の配下にあった和歌山・粉河寺には、伝銀帝王像と呼ばれる鎌倉時
代後期にさかのぼる大織冠像とほぼ同図像の画像が伝来しており
（図12）、粉河寺が熊野修験とも深く関わる寺院であったことから、
この画像についても新羅明神像である可能性があるというのだ⁽¹⁰⁾。

この粉河寺伝来の画像を本図⑭と比較すると、その姿形はもちろ
んのこと、両目を見開いた瞋怒の表情を浮かべるといふ大織冠像に
は見られない特徴まで一致しており、両像が同一の神格であること
は明らかである。すでに指摘されているとおり、本図⑭は園城寺末
寺である聖護院も重視した新羅明神像とみて間違いないだろう。さ



図12 新羅明神像（粉河寺）

らに粉河寺近隣の和歌山・福琳寺にも、鎌倉時代末期から南北朝時代の作とみられる粉河寺像および本図⁽¹⁴⁾とよく似た瞋怒相を表す大織冠形の画像が伝来していることから、⁽¹¹⁾こうした熊野修験に関わる地域で、特に鎌倉時代後期という特定の時期に限ってこの画像が流布した可能性があることは注意しておきたい。

二 彩色技法

本図の本格修理では、修理方針の決定に資するデータを得るとともに、文化財の基礎情報蓄積を目的として、修理前・修理中・修理後を通じて顔料や絵絹に関するさまざまな光学的調査を実施した結果、一部については本図の絵画技法の解明につながる貴重な所見を得ることができた。中でも令和二(二〇二〇)年度に修理を着工して間もなく実施した、蛍光X線分析装置を用いた顔料調査では、室町時代の作とされてきた本図の制作年代観を覆すデータが得られたので、以下に紹介したい。⁽¹²⁾

まず、修理の過程で肌裏紙をすべて除去したところ、絵絹裏面のうち、画面上部の熊野那智大社の境内から中央の本宮本地仏・本宮境内、下段の熊野川流域にかけて、山岳景観をのぞく全面にわたり白色顔料が塗り込められており、さらに山岳景部分のうち上部の那智滝と下部の山中に落ちる二段の滝部分の裏面にのみ、同様に白色顔料が塗られていることが確認された。これらの白色顔料を蛍光X線分析器で調査したところ、鉛(Pb)が明確に検出されたことから、那智および大宮の神域や本地仏に関わる部分にのみ丁寧に鉛白の裏彩色を施したものと判断される。

垂迹曼荼羅において社殿等の神域にのみ白色の裏彩色を施す例としては、十四世紀初めの作とみられる奈良国立博物館本春日社寺曼荼羅があり、清浄な神域を荘厳する技法として鎌倉時代後期には用いられていたと考えられる。

次に取り上げたいのは、画面中央上段に並ぶ本地仏が表された十三の円相部分(図9⁽¹⁾~⁽¹³⁾)である。本地仏の円相が画中に占める割合は非常に大きいため、本図における中心的な礼拝対象として、制作当初は極めて目を引く存在だったに違いない。しかし現状では円相部分全体に掃かれた顔料の黒変が本地仏の尊容にも及んでいるため、墨線による輪郭が黒変した顔料と同化してしまい、肉眼では図様の識別が困難な状況に陥っているのだ。

このような円相部分の黒変した顔料について蛍光X線分析器を用いて調査した結果、鉛白に由来するとみられる鉛(Pb)とともに、すべての円相から微量ながら銀(Ag)が検出されたのである。この所見に基づけば、本地仏を表す円相は当初、鉛白を用いて白色に塗り込めた上で、銀泥の暈かしを施していた可能性が高く、その銀泥が硫化もしくは経年の劣化により表面が黒変するに至ったのだろう。

垂迹曼荼羅において本地仏を表す円相部分から銀(Ag)が検出された例としては、鎌倉時代(十三世紀)にさかのぼる作とみられる奈良国立博物館本春日宮曼荼羅を挙げることができる。奈良国立博物館本に描かれる本地仏(図11)は、都ぶりの端正な尊容に加え、摂関家が篤く信仰した南円堂本尊と同じ八臂の不空羅索観音を春日一宮本地仏とするなど、制作地も京都であることをうかがわせる優れた特徴を備えている。しかし、画面上部に配された本地仏を表す五つの円相の内部は、本図と同様に黒く変色が進んでいるため、残念な

から各尊の姿は暗く見えにくい状態に陥っている。

この奈良国立博物館本春日宮曼荼羅の黒変した円相部分の顔料について、蛍光X線分析器を用いて調査を実施した結果⁽¹³⁾、やはり微量の銀(Ag)を検出したことで、本図の円相部分と同じく表面に銀泥が掃かれていた可能性が高まり、鎌倉時代における垂迹画の本地仏表現として銀が積極的に使用されていた状況が浮かび上がってきた⁽¹⁴⁾。

そもそも中世の垂迹美術を支える本地垂迹説において、浄土にいる本地仏は太陽に准えられる強い光を和らげながら垂迹神として現世の神域に現れると考えられており、垂迹曼荼羅に表される本地仏は、月光のような弱く銀色に輝く光の中に表されるのが本来の姿なのかもしれない⁽¹⁵⁾。しかし現存作例を見る限り、本地仏が表される円相の多くは白色に塗られるのみで、銀泥を用いたことが明らかな作例は極めて珍しい。さらに本図および奈良国立博物館本に描かれる本地仏の円相部分を詳しくみていくと、いずれも銀泥を施した円相の輪郭を、金箔の精緻な截金線で華麗に荘厳していることに気付く。奈良国立博物館本春日宮曼荼羅は、その洗練された描写や春日一宮本地仏の選択に至るまで、鎌倉時代の京都の貴族が所持した礼拝画像だった可能性を強く示唆するものである。そして、これと同様の本地仏表現を採用する本図も、やはり都の貴族たちの求めに応じて、都の絵師が絵筆を執った鎌倉時代の作例である可能性が高いといえるだろう。

三 絵絹の組成

基準作に恵まれない仏教絵画の研究において、本紙に用いられる

絵絹の組成の特徴こそが制作年代を特定する極めて重要な指標となりうることを、近時公刊された泉武夫氏の大著は明確に示している⁽¹⁶⁾。

ここでは、泉氏が提示した平安時代から室町時代の仏画作品に用いられる絵絹の組成に関する膨大な基礎情報とその編年に全面的に依拠しながら、修理中・修理後に撮影した近接写真をもとに本図に用いられる絵絹の組成の特色を明らかにし、この基底材に関する情報をもとに本図の制作年代を解明する手がかりを得たい。

絵絹の組成は経と緯からなり、通常はやや太い緯一越に対し、経二本が交互に引きそろえられるのを基本的な組成とする。泉氏が行う絹目の比較には、一センチメートル四方における経と緯の数を数値化することが必須となるが⁽¹⁷⁾、筆者も試みに、デジタルカメラを用いて本図の近接撮影を実施した結果、粗々ながら絵絹の組成に関する数値を得ることができた。

今回の調査で本図絵絹の組成情報が得られたのは七箇所と少ないが、具体的には上部の那智の社殿周辺から二箇所、中央の本宮の社殿周辺から二箇所、下部の熊野川周辺から三箇所のデータを得ている。その結果、画面上部では経四二本×緯三九〇越、中央では経四四〇四六本×緯四三越、下部では経四二〇四八本×緯五五〇六四越という数値を示し、経の数は各部分で大きな差は認められなかったものの、緯は上部に行くほど少なく、下部では六〇越を超える数字を示すなど、その差は極めて大きいものになっている。

このような画面の上部と下部の組成の違いは画面の損傷状態に由来するとみられ、上部の那智付近では料絹の欠失が著しいため、絹目が緩んだりほつれたりした結果が緯の少ない数値として表れたと考えられる。これに対して画面下部では損傷が少なく、鉛白の裏彩



図13 聖護院本B 絵絹（下部）

という数値をもとに本図の絵絹組成の特色を論じてみたい。

泉氏が提示した仏画作品に用いられる絵絹の組成データのうち、本図から得られた経四二～四八本×緯五五～六四越という数値に極めて近い値を示す作例として、以下の四点を挙げることができる。

① 禅林寺本山越阿弥陀図

経四五～四九本×緯四七～六六越⁽¹⁸⁾

② 京都国立博物館本山越阿弥陀図

経四四～四七本×緯五九～六二越⁽¹⁹⁾

③ 奈良国立博物館本当麻曼荼羅

経四三～四八本×緯四八～六四越⁽²⁰⁾

④ 藤田美術館本春日権現影向図

経四一～四三本×緯五四～六四越⁽²¹⁾

色もしつかり塗り込められた状態が保存されているため、ある程度制作当初の絵絹の組成を保っている可能性が高い（図13）。よってこの下部から得られた経四四～四八本×緯五五～六四越

上記の四点の制作年代は、①禅林寺本山越阿弥陀図が十三世紀半ば、②京都国立博物館本山越阿弥陀図と③奈良国立博物館本当麻曼荼羅が十三世紀後半、藤田美術館本春日権現影向図が正和元年（一三二二）といずれも鎌倉時代中期から後期とみなされる。これら四点の絵絹の組成に関する泉氏の所見はいずれも共通しており、⁽¹⁹⁾経緯の間隙度が少ない比較的密な絵絹、この時代の作例としては緯の越数の数値が高い、緯が通常より細く経との太さに差がない、というものである。こうした①から④の鎌倉時代後期作品に見られる絵絹の組成の特徴は、本図に用いられる絵絹とも共通するものであり、組成の数値の近似がそのことを証明しているといえよう。つまり本図に用いられる絵絹は、鎌倉時代後期の作品の中でも特に珍しい、非常に緻密で良質な織り組織をもつと評価することができる。

ここで、先行研究において鎌倉時代（十三～十四世紀）の作とされ、現存最古の熊野宮曼荼羅と目されてきた聖護院本Dの絵絹について検討してみると、一センチ四方の絹目の組成データは持ち合わせてはいないものの、絵絹が不揃いで、経が細く、緯が極めて太いことは、目視でも十分に確認することが可能である。こうした経緯の差が大きい絵絹の特徴は、鎌倉時代末期以降、特に南北朝時代に顕著となる⁽²⁰⁾ことが明らかにされており、さらに装身具の荘厳に金泥の彫塗り、着衣に金泥文様を多用するなど、総じて鎌倉時代末期から南北朝時代にかかる時期の作例に近い表現をとっている。また、画面上部に本地仏として両界曼荼羅を描き、社殿内に垂迹神を配するなど、垂迹曼荼羅としては極めて観念的で理想化が進んだ図様となっていることも、聖護院本Dの制作年代が十四世紀に下ることの強い根拠となる。

つまり本図と聖護院本Dは、ともに正面観の強い古様な図像を踏襲しながらも、従来の研究では常に聖護院本Dが先行する作とみなされてきたが、両者の図様や顔料、絵絹の特色を比較すると、本図が聖護院本Dに先行する作であることは明らかであり、本図の制作年代そのものは十三世紀後半までさかのぼりうると私考する。そして、本図の図様が一定の流布を見た結果、遅れて成立した聖護院本Dの図様に採用されるに至ったのではないだろうか。

結 び

以上、聖護院所蔵熊野宮曼荼羅について、修理で得られた知見も紹介しながら図様・彩色技法・絵絹の問題を中心に取り上げ、三節にわたって考察を加えてきた。その結果得られた知見を列記すると次のようになる。

第一に、社殿の正面観を強調した構図については、御正体の礼拝を前提とするもので、古式の宮曼荼羅に共通する形式として、熊野宮曼荼羅の初期的な姿を伝える可能性がある。

第二に、中央上部の円相内に配された本地仏の描写は、精緻かつ詳細を極めるものであり、十四世紀の作であるクリーブランド美術館本の本地仏表現と比べると明らかに先行する。

第三に、本地仏とともに画面中央に並ぶ大織冠形の神像は、大織冠と同じ姿とされた園城寺の守護神・新羅明神であり、こうした特殊な図像が流布するのは鎌倉時代後期のごく限られた時期である可能性が高い。

第四に、蛍光X線分析器を用いた顔料分析の結果、熊野三社の神

域を表す部分に塗り込められた白色顔料の裏彩色からは鉛白(Pb)、本地仏を表す円相部分から銀(Ag)が検出されており、鎌倉時代後期における垂迹画と共通する荘厳として注目される。

第五に、経緯の太さがあまり変わらない比較的目的が詰んだ絵絹の組成が、鎌倉時代後期の作例と近似する。

以上の考察を通じて明らかになったのは、本図の制作年代が従来考えられてきたような室町時代(十四世紀)まで下るものではなく、鎌倉時代(十三世紀)までさかのぼりうる、現存最古級の熊野宮曼荼羅とみなされるということである。特に本地仏および御正体を礼拝の中心に据えるために採用されたとみられる正面観を強調した社殿の構図や、御正体図像を銀泥で荘厳する彩色技法は、宮曼荼羅の成立期にさかのぼる本地仏を礼拝の中心に据えた古式の表現を踏襲している可能性があり、熊野三山の社殿を核とする社頭景観と御正体図像を一図に描いたという熊野宮曼荼羅の初見史料である『後鳥羽院宸記』建保二年(一二一四)四月十八日条との関係が大変注目される。

今後は本図の図像や礼拝形態が、こうした初期の宮曼荼羅史料といかに結びつくのかについてより具体的に分析を進め、従来判然としなかった熊野曼荼羅の成立背景の解明に少しでも近づけるよう心がけていきたい。

- (1) 石川知彦「熊野をめぐる宗教美術」(『国文学 解釈と鑑賞』八七四、至文堂、二〇〇四年)、中野照男『日本の美術 四六五 山岳信仰の美術 熊野』(至文堂、二〇〇五年) 参照。
- (2) 本図に言及する主な先行研究・図版解説は以下のとおり。
 - ・鈴木昭英「熊野曼荼羅と修験信仰」(『仏教芸術』六六、一九六七年)
 - ・中野照男「熊野曼荼羅考」(『東京国立博物館紀要』二二、一九八六年)
 - ・黒田智「新羅明神と藤原鎌足」(『仏教芸術』二三八、一九九八年、『中世肖像の文化史』再録)
 - ・石川知彦『役行者と修験道の世界―山岳信仰の秘宝―』特別展図録・図一九三解説(大阪市立美術館編、一九九九年)
 - ・山田伸彦『祈りの道―吉野・熊野・高野の名宝―』特別展図録・図八九解説(大阪市立美術館編、一九九九年)
 - ・石川知彦「熊野をめぐる宗教美術」(『国文学 解釈と鑑賞』八七四、至文堂、二〇〇四年)
 - ・中野照男『日本の美術 四六五 山岳信仰の美術 熊野』(至文堂、二〇〇五年)
 - ・大河内智之『熊野―聖地への旅―』特別展図録・参考図二一解説(和歌山県立博物館、二〇一四年)
 - ・石川知彦『聖護院門跡の名宝』特別展図録・図一五解説(龍谷ミュージアム・京都文化博物館、二〇一五年)
 - (3) 公益財団法人出光美術館・美術品修復事業助成による「聖護院所蔵絹本着色 熊野宮曼荼羅 一幅 保存修理事業」(令和二―三年度)。
 - (4) 以下、熊野曼荼羅の現存作品の略称については、注2前掲の中野一九八六・二〇〇五、石川二〇〇四に従った。
 - (5) 中島博「宮曼荼羅の成立と発展」(『美術史』一〇二号、一九七七年)、古川攝二「大和文華館所蔵『日吉山王宮曼荼羅図について』」(『大和文華』一四〇、二〇一二年)。
 - (6) 聖護院本Dについては以下を参照。注2前掲中野二〇〇五、中島博『神仏習合―かみとほけが織りなす信仰と美』特別展図録・図一五八解説(奈良国立博物館、二〇〇七年)、石川知彦『聖護院門跡の名宝』特別展図録・図一六解説(龍谷ミュージアム・京都文化博物館、二〇一五年)、竹嶋康平『文化財よ、永遠に』特別展図録・図SK・一八解説(泉屋博古館編、二〇一九年)。
 - (7) クリーブランド美術館本熊野宮曼荼羅については以下を参照。有賀祥隆『在外日本の至宝』第一巻「仏教絵画」・図九七解説(毎日新聞社、一九八〇年)、谷口耕生『日本美術全集 第八巻 鎌倉・南北朝時代Ⅱ 中世絵巻と肖像画』図一三六解説(小学館、二〇一五年)、シネード・ビルバー「熊野宮曼荼羅図」(『国華』一一四三三号、二〇一六年)。
 - (8) 注2山田一九九。
 - (9) 注2黒田論文、石川知彦『聖護院門跡の名宝』特別展図録・図一二解説(龍谷ミュージアム・京都文化博物館、二〇一五年)。
 - (10) 注2石川二〇一五。
 - (11) 特別展図録『西行―紀州に生まれ、紀州をめぐる―』(和歌山県立博物館、二〇一八年) 図六六。
 - (12) 本図に関する蛍光X線分析器による顔料調査は、令和二年(二〇二〇)八月四日、奈良国立博物館光学調査室において鳥越俊行氏(当時奈良国立博物館保存修理指導室長、現東京国立博物館保存修復課調査分析室長)ならびに安藤真理子(奈良国立博物館修理指導室研究員)が実施し、同調査データに基づく顔料の所見について鳥越氏からご教示を得た。使用機器は可搬型蛍光X線分析装置(SII社製SEA200、管球は銀、測定条件：出力50kV・最大200 μ A。測定箇所から約5mm離し、直径約3mmの範囲を100秒間測定 およびハンディ蛍光X線分析装置(アメテック社製SPECTRO xSORT Combi XHH03、測定条件：出力50kV・最大50 μ A。測定箇所から約1cm離し、直径約1cmの範囲を約5秒間測定、管球はロジウム)。
 - (13) 奈良国立博物館本春日宮曼荼羅の円相部分に関する蛍光X線分析器による顔料調査は、令和四年(二〇二二)十二月二十三日、奈良国立博物館調査室において荒木臣紀(奈良国立博物館保存修理指導室長)が実施し、同調査データに基づく顔料の所見について荒木から教示を得た。測定機器はハンディ蛍光X線分析装置(アメテック社SPECTRO xSORT Combi XHH03、管電流0.5 μ A、管電圧50kV、測定時間5秒、距離1mm、管球はロジウム、メソッドはスタンダード)。
 - (14) 銀泥の使用が平安時代後期(十二世紀後半)から鎌倉時代(十三世紀)の仏画の重要な特色であることは、泉武夫氏『仏画の尊容表現』(中央公論美術出版、二〇一〇年)第五部「莊嚴に込められた思想」所収各論文参照。

- (15) 月輪を銀色で表現することは古代中国から日本の中世やまと絵に至るまで定式化されていた。板倉聖哲「唐宋絵画における夕・夜景表現―その素材の関わりについて」(『美術史』一三四、一九九三年)、玉蟲敏子「日月のかざり物語―室町時代日月屏風の基礎をもとめて」(『日本の美学』一四、一九八九年)。
- (16) 泉武夫『古代中世絵絹集成―基底材の美術史―』(中央公論美術出版、二〇二二年)。
- (17) 注16泉著書・五頁。
- (18) ①④の四点の絵絹組成に関する基礎データを掲載する注16泉著書の図版番号を()内に表記した。
- (19) 注16泉著書において①④作品の絵絹組成に関する所見は二九・三一・三三頁に示されている。
- (20) 注16泉著書・四一―四七頁。
- (21) 注5中島論文、谷口耕生「春日曼荼羅の成立に関する覚書」(特別展図録『国宝 春日大社のすべて』、奈良国立博物館、二〇一八年)。

〔挿図転載出典〕

- 図2…特別展図録『神仏習合―かみとほとけが織りなす信仰と美』(奈良国立博物館、二〇〇七年) 図一五九
- 図13…特別展図録『国宝 粉河寺縁起と粉河寺の歴史』(和歌山県立博物館、二〇二〇年) 図12

〔付記〕

御寺宝の写真掲載に御高配を賜りました聖護院様、粉川寺様、清浄光寺様に心より御礼申し上げます。

(たにぐち こうせい／奈良国立博物館学芸部教育室長)

奈良国立博物館研究紀要

鹿園雑集

第二十五号

令和五年三月三十一日発行

編集発行 奈良国立博物館

〒630-8223

奈良市登大路町五〇番地

印刷・製本

株式会社天理時報社
天理市稲葉町八〇番地