慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	春日宮曼荼羅研究の現在 : 作品研究の成果と試論
Sub Title	The present state of Kasuga Shrine Mandala research : findings and new subjects
Author	白原, 由起子(Shirahara, Yukiko)
Publisher	三田哲學會
Publication year	2014
Jtitle	哲學 No.132 (2014. 3) ,p.191- 220
JaLC DOI	
Abstract	The Kasuga Shrine Mandala (Kasuga miya mandara) depicts the abode of the Kasuga deity, Mount Mikasa in front of Kasuga mountain range in Nara, with a bird's-eye view of the shrine landscape. This type of mandala was formulated under the kami-Buddha combination doctrine promoted by Kōfukuji temple in the late Heian period. They hung in a ritual setting was intended to provide worshippers with the same sense as an actual visit to the shrine. Recent studies led by a number of scholars have revealed the background of some mandala paintings. For instance, the Minamiichichō Jichikai version is regarded as a late 13th century work, created in the circle of the Wakamiya sub-shrine of Kasuga and the shuto (military Buddhist monks) supported by the Daijōin sub-temple of Kōfukuji. Additionally, this text presents two subjects studied by the author. A few mandala versions including the Hōryūji version were probably used in tandem with Buddhist statue(s)or relic(s)placed in front of the mandala. Further, in the late 13th century, the types of visitors to Kasuga Shrine diversified from court nobles to shuto and the local residents under the Kōfukuji sphere of influence, and this phenomenon was probably linked to the transformation of the sandō (shrine approach) representation in the Kasuga Shrine Mandala.
Notes	特集 : 論集 美学・ 芸術学 : 美・ 芸術・ 感性をめぐる知のスパイラル(旋回)#挿図
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000132-0191

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守し

てご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

春日宮曼荼羅研究の現在

――作品研究の成果と試論――

白　原　由　起　子*

The Present State of Kasuga Shrine Mandala Research: Findings and New Subjects

Yukiko Shirahara

The Kasuga Shrine Mandala (*Kasuga miya mandara*) depicts the abode of the Kasuga deity, Mount Mikasa in front of Kasuga mountain range in Nara, with a bird's-eye view of the shrine landscape. This type of mandala was formulated under the *kami*-Buddha combination doctrine promoted by Kōfukuji temple in the late Heian period. They hung in a ritual setting was intended to provide worshippers with the same sense as an actual visit to the shrine.

Recent studies led by a number of scholars have revealed the background of some mandala paintings. For instance, the Minamiichichō Jichikai version is regarded as a late 13th century work, created in the circle of the Wakamiya sub-shrine of Kasuga and the *shuto* (military Buddhist monks) supported by the Daijōin sub-temple of Kōfukuji.

Additionally, this text presents two subjects studied by the author. A few mandala versions including the Hōryūji version were probably used in tandem with Buddhist statue(s) or relic(s) placed in front of the mandala. Further, in the late 13th century, the types of visitors to Kasuga Shrine diversified from court nobles to *shuto* and the local residents under the Kōfukuji sphere of influence, and this phenomenon was probably linked to the transformation of the *sandō* (shrine approach) representation in the Kasuga Shrine Mandala.

* 根津美術館学芸部第一課長，慶應義塾大学非常勤講師

はじめに

〈春日宮曼荼羅〉（以下，宮曼荼羅ともいう）とは，一般に，奈良・春日山に鎮まる春日神への信仰に基づき，春日山や春日社の景観を主たるテーマとして描く礼拝画を指す[1]．春日信仰下の絵画は，礼拝画や説話画など数多くの遺例が知られているが，なかでも宮曼荼羅は群を抜く数の作例に恵まれ，絵画や厨子などに描かれたものを含めるなら，現存する作例は100件を下らない[2]．宮曼荼羅は，神仏習合思想によって制作された，いわゆる垂迹画の一翼を担うジャンルであるばかりでなく，伝統的なやまと絵の手法で描いた風景画であり，また春日の場合は，和歌に詠われた名所を描いた名所絵としても，絵画史上重要な作品群である．特に，春日宮曼荼羅には，精緻な描写や優美な彩色において優れた作風をみせる作品が少なくない．春日宮曼荼羅が，宗教，歴史，文学，絵画など多岐にわたる研究において取り上げられてきたことはいうまでもない[3]．

しかし，春日宮曼荼羅が何を表す絵画として描かれ，またどのように認識されていたのかという根本的な問いに関する実証的な議論が行われてきたかといえば，近年に至りやっとその段階にきたというべきかも知れない．その理由はいくつか考えられるが，なにより，宗教絵画研究の領域において，長く，垂迹画のジャンル自体が，仏教絵画の周縁的あるいは副次的な作品群と位置づけられてきたことと無関係ではないと思われる．尊像表現を主たるテーマとする仏教絵画は，基本的に尊像の意味や像容を規定する経典や儀軌に依拠する絵画であるが，垂迹画は，そうした像容を垂迹神の本来の姿として借用した絵画とみなされたからである．さらに宮曼荼羅に至っては，尊像でなく，自然景や建造物で構成された景観表現が主テーマである意味できわめて特異な宗教絵画である．これを仏画研究の範疇で考える自体，無理があるというべきあろう．しかしこの特異性にこそ宮曼荼羅の魅力があり，描かれた図様を解き明かすプロセスに，絵画研究の醍醐味がある．

1　本論文のアプローチと目的

春日宮曼荼羅は，春日社を絵画によって勧請する，つまり春日社へ参詣し，社頭の場で儀礼を行うための絵画と考えられる．宮曼荼羅は，いわば擬似参詣のための装置であり，それゆえ見る者にある程度の空間性や時間性を意識させる絵画であることに特徴がある．寿永三年（1184），藤原（九条）兼実は，奈良僧正と呼ばれた興福寺の僧・信円（兼実の異母弟）に「図絵春日御社一鋪」を京都に送らせた．沐浴や祓を行い，束帯を着けた兼実は，7日間にわたり，一族とともにこの絵の前で般若心経一万巻を転読し，神宝を添えて奈良にこの図絵を送り返すことで「御社渡御」を終えたという（『玉葉』五月十七日～二十四日条）．下って，正中二年（1325）の『花園天皇宸記』十二月二十五日の条には，近年，京の貴族は誰もが「図画社頭之気色」の「春日曼荼羅」を所持するようになり，その絵の前で社頭での儀礼を行い，供物を捧げると記されている．これらふたつの記述は，宮曼荼羅の懸用や儀式を記録した史料がきわめて乏しいなか，春日宮曼荼羅の機能や流布を考察するうえで貴重な史料である．このうち，正中2年の「春日曼荼羅」は，14世紀以降に，同じ図様構成を示す作例が近世に至るまで夥しく制作されたことからみて，その典型的作例である正安二年（1300）制作の湯木美術館本［図8］のような宮曼荼羅であった可能性が高い．

では，春日宮曼荼羅の図様はどのように生まれ発展したのか．宮曼荼羅の制作者は，自然景観や建造物，植物モチーフを構成することで，どのような春日の世界観を示し，また礼拝者は，絵の中にどのように春日の聖性や現実観を感じ，そして制作者と受容者の関係の中で宮曼荼羅はどのように機能し，変化していったのだろうか．

これまでも，春日宮曼荼羅の成立や発展に関する論考が発表され，傾聴すべき論説も少なくない．春日宮曼荼羅を含む垂迹画の研究は，明治～昭和時代，桜井秀，澤村専太郎，影山春樹各氏によりまずその存在や意義を

知らしめることから始まったといえる．作品群は類型的に分類・命名され，その共通項により春日宮曼荼羅の属性が定義づけられ，多くの宮曼荼羅作品が，亀田孜，近藤喜博，松村政雄，山口桂三郎をはじめとする諸氏の手により紹介された．春日信仰の絵画の成立や展開に関しては，1943年に永島福太郎氏が概要を示したことに始まり[4]，1979～80年代には中島博氏や川村知行氏，1990年代には行徳真一郎の論文がある[5]．特に川村氏や行徳氏による作品の詳細な観察の成果は，その後の研究の方向性に影響を与えたといえる．ただ，この段階で個々の作品の図様の特色や表現手法の考察は十分とはいいがたい．春日曼荼羅の現存作例の上限は鎌倉時代末であるとする永島氏などの見解にしばられ，ほとんどの宮曼荼羅は，14世紀以降のラベルが貼られることとなった．そして，このようなラベルや解説文が引用されてゆくことで，宮曼荼羅の通説は出来上がったといえるのである．

21世紀に入る頃より，春日信仰の絵画研究は新たな段階に入る．美術史から清水健氏や谷口耕生氏，史学から藤原重雄氏，春日社の信仰史から松村和歌子氏など，様々な研究分野から春日宮曼荼羅の作品を論じた報告が提出された．垂迹画を展示する展覧会も多く開催されたことで，宮曼荼羅の認知度は高まり，作品を観察する機会も増えた[6]．近年の研究は，個々の作品の植物や建物モチーフやその表現描写に光をあて，他の作品との比較により作品の特色を浮かび上がらせるという実証的研究を，具体的に示したものといえる．そしてそのうえで，個々の作品の制作時期を再考し，作品の制作環境や意味を究明しようとする．筆者もまたこの視点から作品研究する者のひとりである．

本論文は，春日宮曼荼羅のうち，先に述べた湯木美術館本以前，すなわち12～13世紀の初期春日宮曼荼羅の建物モチーフや社頭景観の構成に焦点を絞り，近年の研究者諸氏の作品研究が究明されたところをまとめ（第3節），また筆者が現在考えている試論（あるいは見通し）を述べるもので

ある（第4節）．春日宮曼荼羅の図様を確認するに先だち，煩雑さを厭わず，春日信仰や春日社の発展を概述することから始めたい．

2　春日信仰の発展[7]

奈良・平城京の東端に連なる神奈備の山・春日山への信仰は古い．この地に鎮まる神を氏神とした藤原氏が，山麓で遥拝や祭祀を行ったことは，この地で詠われた和歌から知られる．春日山系の西峰，伏せた鉢のかたちを見せる御蓋山の山裾に，四柱の祭神を祀る春日社が創建されたのは，8世紀半ばと考えられる（『古社記』によれば，創建は神護景雲二年［768］）．すなわち，藤原鎌足の子・不比等が，氏寺である飛鳥・厩坂寺（もとは京都・山科の山階寺）を平城京に移して興福寺と改め，不比等の孫の永手が，興福寺の東側にあたる御蓋山西麓の地に春日四神を祀る春日社を建てたことにより，以来千年以上にわたり政治の中枢にあった名門貴族藤原氏の信仰の拠点が成立した．

外来宗教の仏教を，日本固有の神への信仰と融合させる神仏習合の思想は，各地で，日本の神々が，仏法を護る善神とする考え方に始まったといえ，興福寺では〈春日神は興福寺が修学する法相宗の教えを擁護する神である〉と説くことで，春日社との習合関係を推し進める．春日神への法楽として，春日社頭で興福寺僧による法華八講の法会が始まるのは，天暦元年（947）である[8]．以来，興福寺にとっての春日社は，春日社の神威を称揚する大義名分により勢力拡大を図るためのパートナーとなり，一方の春日社にとっての興福寺は，興福寺が所有する絶大な政治力や荘園の経済力に庇護された安泰と繁栄という，共存共栄の道を歩むことになる．

11世紀後半より，興福寺に藤原北家の子弟が相次いで入室したことで，興福寺は摂関家出身の僧侶が住持する付属寺院（院家）をもつ，門跡寺院となる[9]．院政期の春日社は，興福寺が大和国内に所有する膨大な荘園の力を背景に，天皇の行幸や摂関家の人々の春日詣に彩られた一大隆盛期を

迎え，やがて春日は，伊勢，石清水と並び，国家祭祀を行う神社の高い社格を有するに至る．11 世紀末に本格化し，中世を通じて行われた「神木動座」とよばれる強訴は，春日社と興福寺が一体となり，宗教の名のもとに行われた政治活動である．

仏教のほとけを本来の姿（本地仏）とし，各地に鎮まる神がそれぞれのほとけの権（かり）の姿（垂迹神）であるとする本地垂迹関係（本迹関係と略す）が成立し，またその絵画化が始まったのもこの時期であったと思われる．本迹関係の根幹をなすのは，摂関家の礎を築いた藤原北家の，藤原冬嗣が創建した南円堂の主尊・不空羂索観音像を，春日社一宮・武甕槌命の本地仏とする本地仏と垂迹神の関係である[10]．この本迹関係を記した史料は，安元元年（1175）の『大中臣時盛春日御社本縁等注進文』に記された「一宮　鹿嶋武雷神　不空羂索観音」が初出であるが，これに遡る永久元年（1113）に，藤原忠実が春日社に神宝を奉納し，その五日後に社殿が震動したため，さらに春日神への供養のために不空羂索観音経を書写，またその図像を描いて供養したとする記述（『殿暦』永久三年七月五日，十日条）があることからすれば，両者を結びつける関係やその礼拝のあり方は，十二世紀も早い頃にはすでに成立していたといえる．また，この本迹関係の絵画化を記す史料としては，『維摩会并東寺灌頂記』養和元年（1181）十月十五日条にみえる「奉書三笠山并南円堂形像，為本尊，常為奉謄礼也」が最も古い．その図様は，不空羂索観音像を中尊とする南円堂の諸尊の上方に御蓋山を組み合わせたものであったことが推測される[11]．

京都に住む藤原氏にとって古里の春日に鎮まる氏神であった春日神は，やがて大和国を鎮める国神として奈良一円に信奉者の層を広げてゆく．その要因のひとつが，南都仏教に大きな影響を与えた治承四年（1180）平重衡による南都焼討であることはまちがいない．壊滅的な打撃を受けた興福寺の再建に尽くし，南都の教学復興に専心した法相宗僧貞慶（1155～1213）は，釈迦への信仰を推進したことで知られるが，春日信仰

を称揚するうえにおいても，一宮・武甕槌命の本地仏は不空羂索観音でなく釈迦如来であることを喧伝した[12]．鎌倉時代前半期における，解脱房貞慶や，春日神を熱烈に信奉したことの知られる華厳宗の僧・明恵房高弁（1273〜1232）による活動は，春日信仰を釈迦信仰や舎利信仰に結びつけることで，広い階層に春日信仰を浸透させたといえる．またこの時期，それまで多様な解釈がなされていた垂迹諸神の本地仏は，一対一の本迹関係の成立へと向かう．それゆえ現在する大半の春日宮曼荼羅が示す本社四神と若宮の本地仏は，一宮＝釈迦，二宮＝薬師，三宮＝地蔵，四宮＝十一面観音，若宮＝文殊である．春日社の社頭をこの世の浄土とみなす，いわゆる社頭浄土観の成立は，13世紀後半とされる[13]．

春日信仰の流布のもうひとつの要因は，もともと興福寺の下級僧侶であった在地領主層出身の衆徒，国民と呼ばれる人々が，武士団化し，貴族層の弱体化にしたがい，次第に興福寺内で勢力を伸ばしていったことである．鎌倉時代中期になると，彼らは春日社の祭祀を掌握し，興福寺が所有する膨大な荘園を管理する荘官に就き，大和一円を実質的に支配するに至る[14]．衆徒や国民が在地に春日信仰を伝え，その儀礼や絵画をもたらしたことが，春日宮曼荼羅の図様の形式化や量産化につながった．

3　社頭景観の変遷と宮曼荼羅の図様——近年の研究成果

モチーフの考察[15]

本地垂迹信仰を推進する仏寺が，垂迹神との関係性を図示する絵画を創始したことは，春日社・興福寺の関係においても例外でない．特に，春日社の場合は，興福寺衆徒の政治力と財力により，春日社の殿舎の改築や造営を実現して，景観をかえていったことは重要である．それゆえ，春日社の社頭を描いた宮曼荼羅は，春日の信仰世界を表象する宗教画であると同時に，あるいはそれ以上に現実的な次元で，社殿の造営や運営に関わった興福寺側の表現であり主張とみることができる．いいかえれば，描かれた

春日社殿群の壮観は，工事を推進した興福寺僧や衆徒にとって，春日社への貢献の証であり，春日社に及ぼす興福寺の威力を象徴するものとしてたち現れてくるのである．彼らにとって重要なモチーフの現状をそれらしく描き込むことが，宮曼荼羅を介して制作者と享受者が共有する現実感であったと考える．とはいえ，宮曼荼羅に描かれた建築モチーフを建築図面のように検討することは危険であるし，描かれた図様が実際の紙型となって描き継がれることで，現実と絵画が乖離してゆくことも考慮しなければならない．

この点で，図様が形式化し，量産化される以前の段階にあると考えられる初期春日宮曼荼羅（次項の挙げる6作品）は，建造物の表現に明らかな差異が認められ，また描写が精巧であることにおいて，実際の殿舎の状況との直接的な関係が看取されることが注目に値する．本節では，おもな建造物ごとにその変化を述べ，先学諸氏の見解や筆者の意見をまとめておくことにする．

本社と若宮社

御蓋山の西麓に，南向きに建つ本社の四殿は，かつては端垣で囲まれ，鳥居を構える簡素な景観であったが，12世紀初期，端垣の外側の南面と西面に，興福寺僧が神前読経などの仏教儀礼を行うための御廊と呼ばれる建物と，中門が建てられる[16]．これにより本社四殿は，L字型の細長い建物に囲まれることになる（なお御廊で囲まれた空間を内院とよんでいる）．中門の外は，奉幣や祭事を行う空間（中院）．この中院の周囲にも端垣が巡らされ，その南面に一つ，西面に三つの鳥居を構えていたが，承保二年（1075），南面の鳥居は四脚門の形式に改められる．さらに治承二年（1178）8月には，興福寺側が強行に押し切るかたちで，中院の四面に土壇を築き廻廊を巡らす工事が始まり，翌年（治承三年）2月，端垣は廻廊に，また南門は四脚門から二階建ての壮麗な楼門へと大きく姿をかえる．

これにより，御廊に囲まれた本殿は，さらに外周南北約65メートル，東西81メートルの規模の，廻廊と楼門に囲まれ，本社の空間は扉で閉じられることになる．

この改築を画期として，春日宮曼荼羅の図様は，治承三年（1179）の〈以前〉と〈以後〉の二様に大別される．〈以前〉の社頭景観を表す作例は，根津美術館本，ボストン美術館本，春日大社本の三本である（以下，それぞれ根津本，ボストン本，春日本と略す　図1～4）．根津本について，筆者は改築前に制作された可能性を論じたことがあるが[17]，後者の二本は，現段階では，改築後の13世紀以降に描かれた作品とみなされている[18]．そしてこの三本以外の作例はみな改築〈以後〉の景観だが，そのなかでも初期の作例は，十三世紀の法隆寺本，南市町自治会本（以下，南市町本と略す），次いで第一節にも触れた，軸裏墨書により正安二年（1300）に制作されたことの知られる湯木美術館本（観舜筆，以下湯木本と略す）の三本である（図5～8．なお，春日本と法隆寺本は，現在，画面全体が茶褐色となり図様が判別しにくい状態であるため，赤外線写真とその部分図を掲載した[19]．

次に，摂社の若宮社は，保延元年（1135），本社の三宮の天児屋根命と四宮の比売神の間に生まれた御子神・天押雲根命を祀るため，本社南側の山裾に創建された．端垣で囲まれたこの社は本社の社殿と同じ規模だが，山を背にした西向きに建つことが，南向きに建つ本社と異なる．若宮社の創建は，春日社に活動の拠点を求めた興福寺側の長年の悲願であり，翌年に始まる春日若宮祭は，神事以外の祭礼を興福寺僧の手で執り行われた．

根津美術館本と法隆寺本は，本社を南向きの本社の正面観に表し，その下方に若宮社を組み込むが，構図は不統一である．このうち，視点を低くとり，本社の正面の様子を表す根津本は，四殿の間の御間塀に，神人が神馬を曳く図や牡丹に獅子の図を描いており，現在に至るこの絵の伝統性を示す唯一の作例である．根津本と法隆寺本以外の4本は，東側から春日社

全体をとらえることで，実際の地理にほぼ即した位置に本社と若宮社を表す．本地仏に注目すると，根津本では，本社四殿の上方に配し，若宮の本地仏は表さず，現状の法隆寺にも本地仏は見出せない．春日本と南市町本では，若宮の本地仏を社殿の上に示すが，本社四殿が斜め向きに描かれているため，社殿と本地仏の関係はわかりにくくなる．さらに湯木本では，本社と若宮に対応する五尊が春日山系の上方に等間隔に並んでおり，これによれば本地仏が対応するのは，もはや個々の社殿でなく春日社の神域全体というべきである．そしてこの湯木本の図様が，以降の宮曼荼羅に通有のものとなる．

本社・若宮社の基壇

近年，松村氏の指摘により注目されるようになった建造物は，本社と若宮社の基壇の状況と，工事によるその変化である[20]．史料から知られるのは，興福寺僧の主導により，本社の基壇に切石を整然と立て並べ，その上に建つ廻廊の改修工事が完了したのが貞応二年（1223）頃であり，と同時に，若宮社では，鳥居の内側に，三段の自然石を積む工事が行われたことである．その後，寛喜四年（1232）には，貞応二年時と同じ興福寺僧の沙汰により，若宮社にも切石を使った高い基壇が設けられる．基壇をもちあげたことで若宮社の鳥居の内側は平坦になったため，鳥居内に設けた三段の石段はなくなるが，その代わり基壇の外側に五段の石段が付けられた．

法隆寺本は，本社基壇の切石を細やかな筆線と賦彩で丁寧に描いており，すでに貞応二年以降の景観を示している．一方，この図に描かれた若宮社は，鳥居内側に自然石の石段を表す寛喜四年以前の状態である．南市町本や湯木本の本社・若宮社は，寛喜四年の工事を経た状況である．

本社南側の水流

春日山から流れる水は，春日社の境内を潤し，興福寺へと流れ，猿沢池

へと流れこむ神水である．谷口氏が述べるように，春日宮曼荼羅にとって水流は，春日社と興福寺を繋ぐきわめて重要なモチーフである[21]．また春日社参詣にとって，この水流に架かるいくつもの橋は，それらを踏み越え神域の深部に進むことを示す境界であり，道標でもある．さらに松村氏は，社頭の水路が，春日社中の管轄地域を示す境界であったことを指摘しており[22]，ここにも宮曼荼羅における多様な意味，聖と俗の両面の役割をみることができる．

このうち，本社の南側を流れる水路は，かつて南門の前に架かる橋の下を，東から西へ流れていたと考えられ，その様子は根津美術館本や春日大社本の図様に見ることができる．この水流は本社の南西に位置する摂社・榎本社の手前で岩場を落ち（榎本瀧），参道にかかる瀧本橋の下を流れ，香盧谷（後に地獄谷）と呼ばれる深い谷を落ちていた．文永四年（1267），本社の北側を流れる水谷川を分水し，本社東側より本社内に導水し，南側に流し出す工事が始められる．この工事は春日社側の抵抗にもかかわらず興福寺衆徒が強行に行ったもので，途中で水路を変更するなど紆余曲折を経たことが知られるが，ほどなく完成したらしい（完成年は不詳）．本社の南側に流された水は，かつて榎本瀧を流した岩場を落ちて（青龍瀧），瀧本橋，香盧谷のルートをたどる．一方，かつて南門前を通っていた水路は，コースを南へ移し，本社から若宮社に向かう御間道にかかる布生橋の下を流れ，語合橋を経て，香盧谷で青龍瀧の水流と合流するようになる（工事の時期は不詳）．松村氏は，かつては南門前を流れていた水流，後には布生橋，語合橋を経て香盧谷に至る水流が，本社と若宮社の管轄地の境界であったことを論じている．

これを他の宮曼荼羅にみると，法隆寺本では，本社の南側にあたる画面のほぼ中央に，瀧を落とす岩組をひときわ大きく描かれ，画面下方に広がる春日野を縫って水が流れる様子が，細やかに表される．ただ本社南面部分は絵絹の傷みがひときわ激しく，岩組に至る水の経路は判然としない．

南市町本では，水谷川から本社へ引水する様子が見出せないものの，本社南側から出た導水や，その上に置いた石蓋が描かれており，工事後の状況とわかる．湯木本では，瀧本橋へと流れる瀧の水は描かれるが，この瀧に至る水流が見られず，ここでは図様が省略されている．

西御塔と東御塔

永久4年（1116），一の鳥居をくぐった参道の北側に，関白・藤原忠実が発願した五重塔（西御塔または殿下の御塔とよばれる）が建ち，保延6年（1140）には，この塔の東隣りに，鳥羽上皇の寄進した五重塔（東御塔または院の御塔）が建立された．院政後期の春日社は，一の鳥居越しに朱塗りの二塔が並び建つ壮観をみせていたはずである．しかし，それから40年後の治承四年（1180），平重衡による南都焼討により，二つの塔は焼失してしまう．まもなく建保五年（1217）に東御塔（五間四面で裳階付きの五重塔）は再建されるが[23]，西御塔（三間四面，裳階なし）の再建は遅々として進まず，ようやく寛元四年（1246）に九輪を揚げた[24]．おそらく，これよりそう隔たらない宝治年間（1247～8）の頃に，二つの塔は再び並び建ち，それぞれの塔を囲む廻廊・築地塀も完成したと考えられる．ところが応永18年（1411）の雷火で二塔は再び失われ，再建されぬまま現在に至っている．

東西二塔は，法隆寺本，南市町本，湯木本の画面左下方に描かれる．法隆寺本は，東御塔の下層を霞で覆い，西御塔は全容を見せる（ただし塔身部分は絹の欠損が著しく細部はわからない）．西御塔を囲む廻廊・築地塀の周囲には，切石が散らばり，廻廊・築地塀に周囲には木柵が巡らされ，これによれば西御塔は未だ建設中ということになる．木柵の横木が杭から外れている表現によれば，長期におよんだ再建工事が，ようやく完成間近であることが看取される．また，ほとんどの宮曼荼羅が，法隆寺本や湯木本のように，東御塔の下層を霞に隠すのに対して，南市町本だけが二塔の

全容を見せ，その規模の違いまでも克明に描き出すことは特筆される．なお，再建後の東西二塔は，13世紀半ばから応永18年まで実在したが，焼失後も，春日社の由緒や格式を物語るシンボルとして，宮曼荼羅中に描かれた可能性は十分に考えられる．

法隆寺本・南市町本・湯木本に関する近年の見解

ここまでに述べた図様の特色をもとに，治承三年後の社頭を描く三本に関する最新の見解を示しておく．

法隆寺本は，大画面に春日野の自然景の中に，春日社の建造物を精緻に描く，堂々たる優品である．赤外線写真にみる表現描写は，特に本社とその周辺の殿舎群において，他に類例をみないほど細かく，初発性を感じさせる自在な筆致が特筆される．上端の絵絹は傷んでいるが，御蓋山とおぼしき山裾の描線が確認される．春日野の自然景観は，変化に富んだ樹木の枝ぶりや，土坡のおおらかな筆線に優れ，表現にも破綻がない．そして若宮社をはじめとする摂社・末社の配置やその古拙な描写を勘案するならば，本図の様式は，13世紀も半ば以前がふさわしい[25]．そのうえで筆者が注目する図様は，本社基壇が貞応二年以降の形を示し，また西御塔が完成直前の状況を表していることである[26]．それゆえ，法隆寺本の制作は，西御塔の完成に近い，およそ宝治年間（1247～49）頃の制作と筆者は推測する．なお宝永六年（1709）の修理銘によれば，本図は法隆寺聖皇院の毎日講に使われたことが知られるが，制作環境や当初の使用法は不明である．

南市町本は，鮮やかな彩色と精緻な描写を今に伝える貴重な遺例であり，春日宮曼荼羅の名品である．春日山系や樹木は，湯木本にみるようなパターン化した山容や形式化した樹木の表現にまだ至っておらず，また本地仏五尊を社殿近くに表す古様な表現からみて，その制作時期は，まず湯木本以前に置かれるべきである[27]．建造物は，現実の社殿の柱数までも正

確に写しており，卓越した描写力や破綻のない表現に特色がある．（本社内に引いた水を）本社南側に流す様子を描いており，この図の制作時期は文永四年に始まる分水工事の完成年以降の13世紀後半となる．谷口氏は，若宮社の端垣の内に初代若宮神主の中臣祐房を祀る通合神社を描くことや，若宮社の拝殿内に俗形の男性と若宮神とおぼしき童子（なお，これを巫女とみる考え方もある）を描くことで，若宮社をことさら重視する図様であることや，本社の中門前に6名の俗形が参拝者を描き込むこと，さらに東御塔の全容を見せることに注目する[28]．中世の南市が興福寺の院家・大乗院の近くにあり，その支配下で経営され，大乗院門跡が東御塔の検校職を継承されていたことから，本図が大乗院の周辺で制作され，若宮神主家や興福寺衆徒が関与したことを推測し，制作時期としては13世紀第三四半期を想定された．さらに最近の研究報告は，二の鳥居をくぐった参道北側に位置する着到殿が，弘安六年（1283）に桁行六間から七間に拡張されたことを指摘し，桁行七間の着到殿を表す南市町本の制作時期の下限を弘安六年とする説を示している[29]．

湯木本は，数ある春日宮曼荼羅の中でも，制作年や作者，制作背景が知られる唯一の作品であり，幻夢的な雰囲気を漂わせる美作である．その表現は，御蓋山が形式化した表現となり，社頭を彩る樹木や霞の表現がパターン化していることや，本地仏五尊を春日山上に等間隔に配することからみて，1300年にはすでに春日宮曼荼羅は図様を整え，その転写による制作であったことが看取される．以降の作品が本図とほぼ同じ図様を表していることから，湯木本は定型の曼荼羅とも呼ばれる．本作品については行徳氏が詳述されるように[30]，表具の背面に貼られた押紙の銘文から，正安二年に藤原宗親が施主となり，南都絵所の絵師観舜法橋が絵を描き，御衣絹加持を白毫寺の制心上人，供養の導師を興福寺の静兼が行ったものと知られる．なお色紙形の賛文は亀山上皇の筆によるものとみてよいだろう．大覚寺統，持明院統の両皇統に外戚関係を結んでいた五辻家におい

て，亀山上皇の近臣であった藤原宗親の娘が，大覚寺統の後宇多天皇の第一皇子との間に生んだ皇子（後の邦良親王）は，宗親にとって大覚寺統の外祖父となるための孫であり，亀山上皇にとっては皇位獲得の候補となる皇子の誕生を意味する．本図の供養には，皇子の立坊やそれによる繁栄というきわめて現実的な願いが込められていたのである．また絵師の観舜は，「観」の字をもつ絵師を抱える芝座（興福寺の院家・一乗院に所属する絵所のひとつ）の絵師と考えられる．

4　春日宮曼荼羅の図様発展と諸相に関する試論

前節までに述べたことを踏まえ，図様の発展や諸相へと考察を進めよう．まず，初期の春日宮曼荼羅諸本の図様の違いを，正面性の強い社殿図から，斜めから俯瞰する社頭景観図へと並べ，抽象的表現から現実的表現へ発展した[31]と理解することは難しいと考える．斜めからの俯瞰で表す春日本とボストン本は，治承三年以降の制作とみなされ，確かに建物の立体感や空間表現に鎌倉時代以降の進んだ時代感覚が看取されるが，しかし改築以前の社殿や水路の状況をこの構図に表すことがなければ，現存する二本の制作はありえないだろう．治承三年以前の図様に，根津本，春日本，ボストン本にみる構図の図様が存在していることは，行徳氏や藤原氏が述べるように，宮曼荼羅の初期的段階において，複数の図様があったと考えるべきである[32]．現存作例が少なく，しかもそれぞれが個性豊かな宮曼荼羅を，時系列の単線上に並べることに無理があるというべきかも知れない．

むしろそれらの相違の意味を考える視点として，現在の筆者が注目するのは，社頭での礼拝儀礼や春日社への参詣のあり方である．春日宮曼荼羅の図様は，礼拝儀礼に適う図として成立し，継承・改変された．その図様は，表現描写において発展し，また異なる図様との間で影響し合う．そして礼拝者層の変化や，それによる春日社への意識や礼拝のあり方の違いを

反映する宮曼荼羅は，やがて典型的図様の成立に向かったと考えられるが，その一方で，伝統的な画像もまた継承された．この視点に立ち，先学の研究成果を踏まえつつ，前節までに述べた初期宮曼荼羅の図様に関する２つの試論を述べる．

法隆寺本にみる宮曼荼羅の一機能

あらためて法隆寺本をみてみる．本図は，上方に堂々とした本社を置き，参道を左脇に寄せ，右端に若宮社を置くもので，礼拝画としてきわめてバランスを欠いた構図といわざるを得ない．画面下方の大部分は，茫洋とした春日野の樹叢である．南市町本や湯木本も，参道の右側にほとんど建物を表さないことからすれば，法隆寺本はその先型にあるといえるかもしれない．しかし極端なまでにアンバランスな構図から想像されるのは，法隆寺本が，その前に尊像や舎利のような立体の礼拝対象を置くことで儀礼空間を完成させるような，儀礼空間の背景に掲げられていた絵画ではなかったか，ということである．このことついては，すでに藤原氏が論文に言及され，筆者も論文中に触れたことがある[33]．法隆寺本の画面が幅広く，大きいサイズであることも，壁画に掲げる背景画としての機能にふさわしいように思われ，あるいは具体的に使用する空間に関わる大きさなのかもしれない．さらに，求心性を欠く，あるいはバランスを欠くとみられる宮曼荼羅を求めると，法隆寺本のほかにも，東京国立博物館が所蔵する１本（13 世紀）がそうであり，またボストン本にも同じ印象がある．後者の２件については，これまでも，画中に本地仏を描かないことや，礼拝画としてあまりに穏やかな作風であることが指摘されていたが，その理由が，本地仏を表す必要のない，求心性をむしろ必要としない絵画であったとすれば，納得がゆく．そして，背景画としての宮曼荼羅の機能の伝統は，舎利厨子にみることができる．東京国立博物館や個人が所蔵する舎利厨子の奥壁に描かれた春日宮曼荼羅が，その証左となる．春日宮曼荼羅の一部に，

背景画の機能をもつ一群があったことは確かなことと思われる．

さらに春日宮曼荼羅のこうした使用法の淵源を考えるときに想起されるのは，12世紀の藤原氏が，興福寺南円堂の不空羂索観音に対して行っていた礼拝儀礼である．渡辺里志氏が述べるように，12世紀に入る頃より，南都・興福寺南円堂の本尊・不空羂索観音の模刻像や絵画が制作され，それに対する礼拝や供養が行われたことが，藤原氏の日記に散見する[34]．数例をあげれば，天永二年（1111）七月，藤原全子は息子忠実のために，三尺の不空羂索観音像と四天王像を作り，それを八角形の帳の中に安置することで，南円堂の様子を京に移し（「是被移南円堂様」），興福寺から招いた導師により不空羂索経と大般若経を供養したという（『中右記』）．天永元年（1110）五月，藤原忠通は，自身の病気平癒のために，興福寺僧を招き，不空羂索観音を表した図絵の供養と不空羂索経の書写を行った（『殿暦』）．永久元年（1113）に，この忠通が春日社に参詣し，その神威により不空羂索観音像を描かせ供養したことは，第2節に述べたところである．このような南円堂・春日社に対する礼拝や意識にしたがえば，養和元年（1181）の史料にみえる，不空羂索観音と御蓋山を組み合わせた礼拝画の登場（第2節参照）はきわめて自然なことであり，さらにいえば，この礼拝形式のひとつが，法隆寺本に想定したような模刻像と絵画の組み合わせによって行われた可能性も十分に考えられるのである．

以上の考察をふまえ現存する春日宮曼荼羅をみると，画面の上方に春日社の景観，下方に興福寺南円堂の不空羂索観音，あるいは興福寺諸堂の尊像群を描きこむ作例が多く，それらは現在，画面を占める春日社・興福寺の比重により，春日宮曼荼羅，春日社寺曼荼羅，興福寺曼荼羅の名でよばれる（図9, 10）．興福寺の尊像群の場合は，現実の伽藍と同じ位置に配され，多くの場合，尊像の一部を重なり合うように表すことに特色がある．泉武夫氏は，「興福寺曼荼羅」（京都国立博物館所蔵）を論じる中で，尊像群の表象が，概念としてのホトケそのものではなく，それをかたちに表し

た彫像であることを指摘された[35]．このことは描かれた諸尊が，実際の興福寺尊像を描き写したことを意味すると思われるが，筆者はさらに，現実の尊像とこの種の宮曼荼羅をつなぐのが，12 世紀初めに始まる彫像や絵画を使った儀礼方法であり，興福寺尊像を描く宮曼荼羅はこの儀礼形式を簡便化したものとして成立したのではないかという，仮説を提示したい．彫像と絵画を使った儀礼空間が，実際どのようなものであり，またそうした儀礼がいつ頃まで行われていたか，筆者の研究は進んでいないが，しかし少なくとも 13 世紀に制作された法隆寺本や東京国立博物館本は，彫像と絵画による礼拝儀礼が行われていたことを示す遺例とみていいように思われる．初期段階における春日宮曼荼羅の機能のひとつと考えたい．

図様変化の意味と目的――参詣をキーワードとして

寿永三年（1184）九条兼実は，7 日間にわたり，〈図絵春日御社〉に向かい，般若心経一万巻を転読した（第 1 節参照）．この「御社」とは，抽象的な祭神ではなく，藤原氏が論じられたように現実的の社殿であったと考えられ[36]，とすればその図絵は，根津本にみるような，社殿を正面観に表した図様であったのかもしれない．ちなみに春日社で，春日神への恒常的な神前読経を行うため，本殿直前の位置に御廊が建立されたのは 12 世紀初期のことである（第 3 節　本社と若宮社）．社殿の真方に本地仏の種子を表し，厳粛な雰囲気を漂わせる根津本が，治承三年以前の社頭の様子を伝える図様であることはまちがいなく，筆者はその制作時期においても，十二世紀後半に遡る可能性を論じたことがある[37]．この時拙論で指摘したことのひとつは，根津本が，藤原氏や興福寺僧が通常使用する本社西側の門や鳥居を描かず，南側の南門のみを表していることである．南門は，天皇や上皇の御幸，藤原氏のなかでも氏長者が春日詣を行う際に使用する特別な門である[38]．それゆえ南門のみを図中に描く根津本が，南門を通ることの許された高位者のため礼拝画であった可能性を論じたのである．

こうした見解に至る発端となったのは，やはり治承三年の改築以前の社頭の景観を，斜め向きの俯瞰構図で表す春日本やボストン本が，どのような意図で描かれたかを考えたことにある．治承三年以前の社頭景観を西側からの俯瞰で表す理由として，現段階の筆者が考えるのは，この構図をとることによって示される正面性は何かということである．限られた参詣者が使う南門に対して，藤原氏の人々や興福寺の僧たちは，自身の出自や身分によって，本社西側の三門（南から慶賀門，清浄門，内侍門）のいずれかをくぐって参詣した．藤原氏の人々にとっての参詣路は，二の鳥居をくぐり，着到殿の手前から北側の道に進み，藤鳥居をくぐり，西側の三門に至るルートである．この見方にしたがえば，春日本やボストン本の図様は，参詣者の視線を参道の上方へと向かわせ，彼らが正面にみる参詣門へとスムーズに向かわせるものとして現れてくる．つまり，多くの藤原氏にとっての現実感は，南門からの参内路を描く根津本ではなく，西門のいずれかをくぐって社殿に至る，春日本やボストン本に描かれた春日社だったのではないだろうか．宮曼荼羅図様の違いやその意味を考えるための一視点として述べておきたい．

治承三年後の社頭景観を表す最古本の法隆寺本は，礼拝対象としての春日山と正面観の本社を組み合わせる構成において，根津本の延長線上に位置づけられるが，先に述べた南門と藤鳥居を図中に水平に並べることや，一の鳥居を起点とする広い社頭の中に東西御塔や参道をおさめることに，法隆寺本独自の工夫がある．社殿をとらえる視点はきわめて高い．表現手法からいえば，御廊・廻廊・楼門に囲まれた小さな四殿を表すために，必然的に上方から見下ろす構図にしなければならなくなる．この法隆寺本に対して，南市町本の図様は，春日本やボストン本にみた斜めからの俯瞰図の発展型であり，さらに一の鳥居に始まる社頭全体を，現実の地勢や建物を考慮した統一感のある構図に表す．ただし，南市町本の図様を，景観実景描写への志向の結果とみなすことについては，慎重であるべきといいた

い．若宮社の存在や若宮信仰を強調する表現や，東西御塔を精緻に表すことなどに，制作者の主張を反映する恣意的な図様であることは，前節（法隆寺本・南市町本・湯木本に関する近年の見解）に述べたとおりである．

最後に参道に注目したい，法隆寺本の参道は，道標であり境界でもある橋のモチーフを象徴的に置くが，屈曲するというより形をなさない道の表現は観念的で意味をもたない．これに対して南市町本の参道はほぼ垂直である．金色に賦彩された道の上に太い帯状の霞が重ねることで，参道の長さを短縮する役割を果たす，つまり参道の距離感を意識していることがわかる．荘厳された参道の表現は，社頭をこの世の浄土とみなす概念の成立時期と重なるものといえよう．湯木本になると，参道の長さを表すことがさらに重視され，それゆえ画面のプロポーションまでもが縦長になる．垂直に伸びる参道は，宮曼荼羅の主軸であり，その先は御蓋山であり，社殿群は参道の左右に整然と配されるようになる．

春日宮曼荼羅の図様が一の鳥居を起点とするようになった理由は，なにより13世紀半ばに再興された東西御塔の存在ではないかと思われるが，さらに考えておきたいことは，やはり参詣のあり方である．公家の参詣が，二の鳥居前で車を下り（車舎は二の鳥居の外側に位置する），そこから徒歩で本社に向かったことは，宮曼荼羅において，二の鳥居を起点とする境内を描く作品群にみることができる．一方，鎌倉時代中期より興福寺の運営が，衆徒や国民と呼ばれる在地領主の人々の手に移り，春日信仰が彼らが管理する所領の住民へと広がっていったことは第2節に述べたところである．彼らにとっての春日社参詣とは，一の鳥居から続く長い参道を徒歩で進む行為そのものをも含んでいたと考えられる．13世紀における衆徒や国民層への春日信仰の広がりが，春日社参詣の現実感を反映する宮曼荼羅の図様にも変化をもたらしたことは十分考えられるだろう．13世紀後半に成立したとされる説話集『撰集抄』には，西行に仮託した春日社参詣の紀行文が収められており，その記述はきわめて興味深い．以下に引

用し，社頭の景観や建物に関する部分に傍線を引いてみる[39].

春日の御社にまいり侍れば，春日野のけしき，二基の塔の有様，まだしの橋を足もとゞろに踏けむ，若紫のゆかりあれば，すみれ摘なる小篠原，玉ざゝの上には玉あられつもり，ひろはむことも片岡の松のみどりは君の為に，千世の色をやこめつらむ．立寄，とりてみむとすれば，萩の下露，袂に落る色は紅なり．尾華くず花露散て，山たちのぼる月影の，千里をかけて照すに，入唐した仲丸が，ふりさけ見けんことの葉思出て，殊に哀になむ．漸分入ば，杉村高くしげりて，六の道わかれたり．六道のちまたにこれをぎせり．正き道や是ならん．善趣の橋を過ぬれば，御社も漸近く．四御殿，三の廊，二階の楼門そばたてり．よくゝ社壇にたゝずめば，般若理趣分のこゑすごく，しばゝ宝前にさすらへば，瑜加唯識声たえせず侍り．貴事詞に難述侍る．

これによれば，春日社（一の鳥居）に着いた参詣者は，二基の塔（東西御塔）の壮観を眺め，馬出橋を踏み越える．春日野の草花に和歌の趣を感じ入り，御蓋山にかかる月影に，遥か唐の国でかの有名な和歌を詠んだ安部仲麻呂に思いを馳せる．高く茂る杉木立のランドマークを過ぎ，参道が六つに分かれ，それゆえに仏教の六道に擬せられる分岐点から正しい道に歩を進め，善趣橋（＝馬止橋）を過ぎると，ようやく本社が近づいてくる．四つの本殿，西・東・北の三廊からなる御廊，二階建ての楼門．この社壇に佇むと，神前読経の声や，教説を説く声が聞こえてくる．

この記述からうかがわれるのは，長い参道を歩み，橋を渡り，目に入る春日野の自然や社頭の建物に春日社の由緒や物語を思い起こしつつ，楽しみながら本社に向かう参詣者の姿である．東西御塔が再興なった13世紀半ばより，参詣者の広がりにともなう参詣の現実感は宮曼荼羅の図様に大きな変化をもたらし，その結果が湯木本以前の13世紀末までにはおおよそ形式を整えた宮曼荼羅の図様ではなかったかと考えている．

結びにかえて

春日宮曼荼羅は，春日信仰に基づく聖地を表す絵画と定義されるが，実際には，現実世界の状況や政治的な主張を映す俗的な側面をもつ絵画でもある．現実の状況を反映した殿舎の描写は，社頭に現実味を与える表現であると同時に，春日社に及ぼす興福寺の力の表象でもある．春日社を水源とする水流の図様は，春日社と興福寺を繋ぐ聖水であり，春日社内の実務的な管轄区域を示す境界でもあるのである．春日宮曼荼羅の今後の研究は，この絵画が示す多義性を究明することで，さらに多くの見方を示してくれるだろう．

初期春日宮曼荼羅の図様の成立や発展については，少なくとも治承三年以前の段階で，複数の図様が成立していたと考えるべきであり，また現存する初期宮曼荼羅の作品をひとつの時系列の上に並べることは不可能と思われる．個々の作品を，宮曼荼羅という漠然とした座標軸上のどの位置に置くべきかという検討は，始まったばかりといえよう．そしてこの作業のためには，個々の作品研究において，描かれたモチーフを考察し，その集積として作品を考究することが重要であることはいうまでもない．建造物の表現が示す景観年代を参考にすることは，初期宮曼荼羅において有効な手がかりであり，今後も，有益なチェックポイントが見出され作品研究が深まることが期待される．

そのうえで筆者は，教典や儀軌をもたない宮曼荼羅の成立や変化が，礼拝儀礼や参詣のあり方に緊密な関係をもっていたとする視点から，以下の試論を提示する．まず法隆寺本やボストン本の求心性を欠く構図の特色は，このタイプの宮曼荼羅が，立体の礼拝対象を置く儀礼空間の背景に懸けられていたことを示しており，宮曼荼羅のこうした機能は，興福寺南円堂像の模刻像を使った儀礼形式と，春日社の景観と興福寺の尊像を組み合わせた春日社寺曼荼羅を繋ぐものとして位置付けられる．また，根津本と春日本・ボストン本の構図の違いは，南門と西門という，参詣ルートの違

いによるものである．さらに法隆寺本・南市町本・湯木本にみられる参道表現の変化は，13世紀半ばに東西御塔が再興されたことに併せ，興福寺衆徒や国民，在地の人々へと春日信仰が浸透した結果として，彼らによる一の鳥居を起点とした参詣のあり方が，宮曼荼羅に反映されたと考えるものである．

春日宮曼荼羅を含む春日信仰の絵画研究のさらなる進展を期すとともに，拙論に対する大方の批判を仰ぐ次第である．

註

[1] 春日信仰に基づく礼拝画の多くが，中世以降「春日曼荼羅」の名でよばれる．もともと密教教理の本質，悟りの世界を表す絵画であった「曼荼羅」の語が仏教絵画中に広く使われるようになり，春日信仰の本質や世界観を表す礼拝画をさすようになったと考えられる．現在は，図様の主題により，便宜的に春日宮曼荼羅，春日社寺曼荼羅，春日南円堂曼荼羅，春日鹿曼荼羅，春日本地仏曼荼羅などに分類され，本論文もこの呼称を使う．

[2] 行徳真一郎『春日宮曼荼羅図の風景表現―仏性と神性のかたち―』（『MUSEUM』541, 1996年）の註2で行徳氏は作品数を90件と記している．近年確認された作品を加えれば，作品数は優に100件は越える．

[3] 春日宮曼荼羅に関する研究論文や図録については，東京大学史料編纂所の藤原重雄氏が作成した「文献目録」の南都関係中の文献リストが役立つ．http://www.hi.u-tokyo.ac.jp/personal/fujiwara/biblio.html

[4] 永島福太郎「春日曼荼羅の発生とその流布」『美術研究』133, 1943年．

[5] 本論文の執筆にあたり参照したおもな論文をあげる．

中島　博　・「宮曼荼羅の成立と発展」『美術史』102, 1977年
　　・「宮曼荼羅の成立について―文献の検討による―」（清水善三研究代表『本地仏の総合的研究―成立と展開―』（昭和55･56･57年度科学研究費補助金研　究成果報告書），1983年

川村知行　・「春日浄土と春日曼荼羅」『美術史研究』17, 1980年
　　・「春日曼荼羅の成立と儀礼」『美術史』110, 1981年

渡辺里志　・「不空羂索観音像の描かれた春日曼荼羅図―徳川美術館本春日曼荼羅図について―」『金鯱叢書』16, 1989年

行徳真一郎・「湯木美術館所蔵〈春日宮曼荼羅図〉」『デアルテ』8, 1992 年
「宮曼荼羅の成立」『哲学年報』52, 1993 年
・註 2 前掲論文
清水　健　・「根津美術館所蔵春日補陀落山曼荼羅小考」『美術史学』25, 2005 年
藤原重雄　・「『玉葉』の「図絵春日御社」参詣をめぐって―夢告に注目して―」『巡礼記研究』6, 2009 年
・「垂迹曼荼羅の環境・景観描写ノート」津田徹英編『仏教美術論集 2　図像学 I―イメージの成立と伝承（密教・垂迹）』竹林舎, 2012 年
松村和歌子・「春日曼荼羅に見える聖性の源流」根津美術館編『春日の風景―麗しき聖地のイメージ―』2011 年（以下,『春日の風景』展図録と略す）
・「春日社廻廊と御廊成立をめぐる事情―春日宮曼荼羅と社記を中心に考える」『寺社勧進をめぐる唱導・修造をめぐる唱導文芸に関する文献学的研究』平成 20 年度科学研究費補助金基盤研究（C）報告書, 2011 年
・「春日社興福寺の中世的確立―毎日一切経転読の開始と東西御廊の成立を中心に」『立命館文学』624, 2012 年
・「春日宮曼荼羅と社頭景観の史料」『根津美術館編紀要 此君』4, 2013 年
梅沢　恵　・「春日におけるイメージの変相」『春日の風景』展図録, 2011 年
谷口耕生　・「南市町自治会所蔵春日宮曼荼羅試論」林温編『仏教美術論集 1 様式論―スタイルとモードの分析』竹林舎, 2012 年
白原由起子・「概説　春日の風景―麗しき聖地のイメージ―」および「春日宮曼荼羅　図様の諸相と展開」,『春日の風景』展図録, 2011 年
・「根津美術館所蔵 春日宮曼荼羅考―図様の成立と制作時期」林温編『仏教美術論集 1　様式論―スタイルとモードの分析』竹林舎, 2012 年
・「法隆寺所蔵春日宮曼荼羅考―春日宮曼荼羅の図様展開に関する試論」『根津美術館編紀要 此君』4, 2013 年.

[6] 春日宮曼荼羅を収載する展覧会図録のうち，近年の刊行書をあげておく.
『興福寺国宝展　鎌倉復興期のみほとけ』朝日新聞社, 2004 年
『おん祭と春日信仰の美術』奈良国立博物館, 2006～2013 年
『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, 2007 年

『春日の風景―麗しき聖地の風景―』根津美術館，2011年
『ボストン美術館　日本美術の至宝』東京国立博物館・名古屋ボストン美術館・九州国立博物館・大阪市立美術館・ボストン美術館・NHK・NHKプロモーション，2012年.

7 花山院親忠監修・田中真知郎写真『豪華写真集　春日大社』大阪書籍，1984年
上田正昭編『春日明神』筑摩書房，1987年
松村和歌子　註5前掲2011年報告書・2012年論文.

8 『大乗院寺社雑事記』応仁元年四月十四日条.

9 高山京子『中世興福寺の門跡』勉誠出版，2010年.

10 八田達男「不空羂索観音信仰の特性について―興福寺南円堂を中心に」御影史学研究会歴史学叢書3『霊験寺院と神仏習合―古代寺院の中世的展開』岩田書院，2003年.

11 13世紀以降の作品にも，下方に不空羂索観音像，上方に春日社の景観を描く愛知・徳川美術館本（図9）や，南円堂の諸尊と春日社を組み合わせる大阪・細見美術館本が知られる．こうした作例によれば，南円堂を重視する本迹関係を示す図様の継承が推測される.

12 高橋悠介「貞慶の春日信仰―称名寺聖教を通して」『解脱上人貞慶―鎌倉仏教の本流』奈良国立博物館，2012年.

13 註2前掲論文.

14 註6前掲図録『おん祭と春日信仰の美術』の2013年版（清水健「おん祭と春日信仰の美術」，幡鎌一弘「大和士の歴史とつとめ」所収）は，興福寺衆徒と結んで大和国支配を行った在地領主層「大和士」の中～近世の活動をとりあげる.

15 宮曼荼羅に描かれた建造物の位置や名称は，「春日宮曼荼羅各部名称」（註6前掲2011年図録所収）を参照されたい.

16 松村　註5前掲2012年論文.

17 白原　註5前掲2012年論文.

18 春日本について，鴈野佳世子氏は赤外線写真をもとに図様を描き起こし，図様や表現の特色を考察しており，制作時期を13世紀半ばを下らない時期と想定されている.
鴈野佳世子　ポスターセッション「春日大社所蔵『春日社寺曼荼羅』の研究―トレース図作成を通して―」文化財保存修復学会第35回大会，2013年7月21日，於東北大学
管見の限り，ボストン本に関する本格的研究の成果はまだ発表されていない．制作時期は，かつて室町時代15世紀とされていたが，近年の図録では南北朝

時代 14 世紀と表記されている.
東京国立博物館・京都国立博物館編『ボストン美術館所蔵日本絵画名品展図録』1983 年および註 6 前掲 2012 年図録.

[19] 6 作品のデータを記す（材質はすべて絹本着色，法量は縦×横，単位はセンチメートル）．春日宮曼荼羅の図様はきわめて細かく，仮りにここにモノクロの部分図を掲げても，細部の表現描写は見えない．註 6 にあげた展覧会図録や註 5 の論文にあげた，カラーや赤外線写真を参照してほしい.
・重要文化財　春日宮曼荼羅　一幅　東京・根津美術館　65.0×28.5
・春日社寺曼荼羅　一幅　奈良・春日大社　80.7×33.2
・春日宮曼荼羅　一幅　アメリカ・ボストン美術館　146.3×90.5
・春日宮曼荼羅　一幅　奈良・法隆寺　124.0×78.2
・重要文化財　春日宮曼荼羅　一幅　奈良・南市町自治会　183.3×106.3
・重要文化財　春日宮曼荼羅　一幅　正安二年（1300）　観舜筆　大阪・湯木美術館　107.9×41.2.

[20] 松村　註 5 前掲 2011 年『春日の風景』展図録論文・2013 年論文.

[21] 谷口　註 5 前掲論文.

[22] 松村　註 5 前掲 2013 年論文.

[23]『大乗院日記目録』建保五年七月二十九日条.

[24]『門葉記』寛元四年六月十九日条.
足立康「春日西塔と興福寺塔との関係　一・二・三」『考古学雑誌』第 22 巻 3・4・6, 1932 年.

[25] 中島博氏の作品解説は示唆に富むもので，制作時期については鎌倉時代中期頃を推測された.
グラビア解説「春日宮曼荼羅」『聖徳』186, 2005 年.

[26] 白原　註 5 前掲 2013 年論文.

[27] 南市町本の制作時期はかつて，湯木本以降の鎌倉時代 14 世紀におかれていた．1991 年中島博氏は 13 ～ 14 世紀としたが，1998 年重要文化財に指定された際の作品解説では，鎌倉時代末期を下らない時期と記された（『月刊文化財』417, 1998 年）．13 世紀後半期の中で論じられるようになったのは, 2011 年（註 5 根津美術館図録）以降である．この作品もまた，固定観念の呪縛に囚われていたといえるかもしれない（本文第 1 節参照）.
一方，本論文の執筆中，有地芽浬氏のご教示により，本作品が 1910 年にイギリス・ロンドンで開催された日英博覧会に出品されていたことを知った．この時の『日英博覧会古美術出品目録』に作品の制作時期は表示されていないが，南市町本がこの時すでに神仏習合の絵画の名品に選ばれていたことを記

しておきたい.

[28] 谷口　註 5 前掲論文.

[29] 佐藤章　口頭発表「南市町自治会蔵春日宮曼荼羅再考―制作年代と制作背景」第 66 回美術史学会全国大会，2013 年 5 月 12 日，於関西大学.

[30] 行徳　註 5 前掲 1992 年論文.

[31] 中島　註 5 前掲 1977 年，1983 年論文.

[32] 行徳　註 5 前掲 1993 年論文，藤原　註 5 前掲 2009 年論文.

[33] 藤原　註 5 前掲 2012 年論文，白原　註 5 前掲 2013 年論文.

[34] 渡辺　註 5 前掲論文.

[35] 泉武夫「興福寺曼荼羅の図様と表現」京都国立博物館編『京都国立博物館蔵興福寺曼荼羅図』，1995 年.

[36] 藤原　註 5 前掲 2009 年論文.

[37] 白原　註 5 前掲 2012 年論文.

[38] 三宅和朗「古代春日社の祭りと信仰」『史学』第 71-1, 2001 年

[39]「春日社　俊恵美嘆事在之」『撰集抄』巻 5 第 14 話（安田孝子・梅野きみ子・野崎典子・河野啓子・森瀬代士枝校注『撰集抄上』現代思潮社，1985 年）.

図版出典

図 1, 4, 5, 6, 7　根津美術館編『根津美術館研究紀要此君』第 4 号，2012 年
図 2, 3　奈良国立博物館編『おん祭と春日信仰の美術』2011 年
図 8, 9, 10　根津美術館学芸部編『春日の風景―麗しき聖地のイメージ―』，2011 年

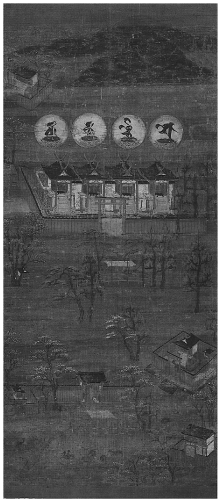

図１　春日宮曼荼羅
東京・根津美術館

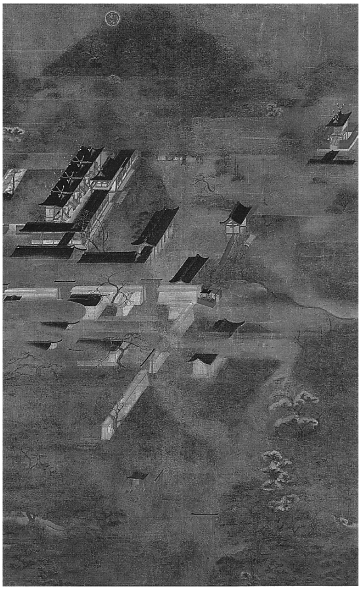

図４　春日宮曼荼羅
米国・ボストン美術館

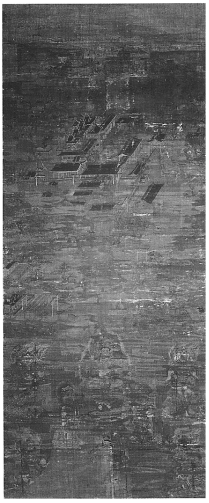

図２　春日社寺曼荼羅
赤外線写真
奈良・春日大社

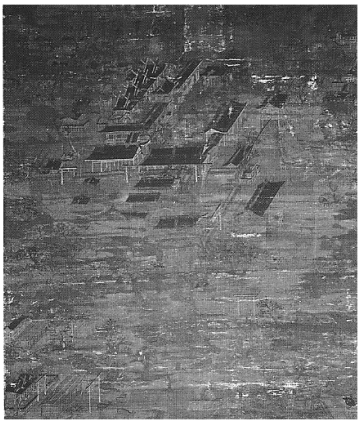

図３　図２の春日社部分

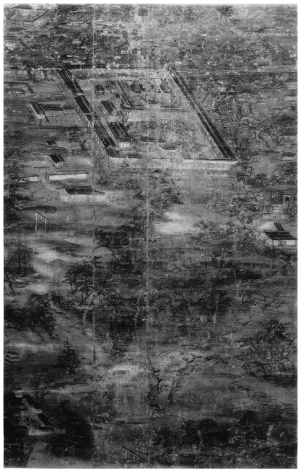

図５　春日宮曼荼羅　赤外線写真
奈良・法隆寺

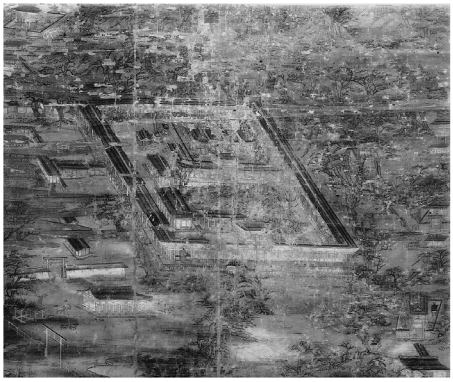

図６　図５の本社とその周辺部分

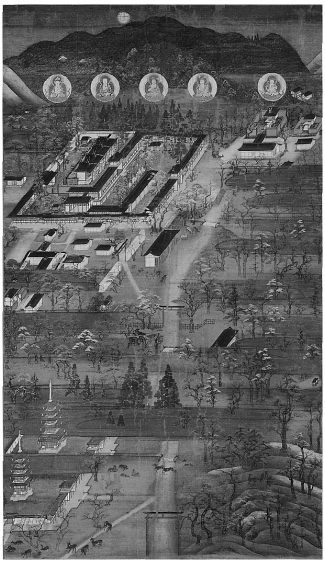

図７　春日宮曼荼羅
奈良・南市町自治会

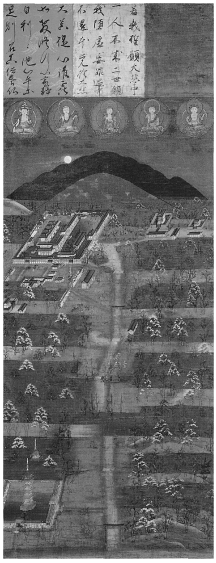

図８　春日宮曼荼羅
観舜筆　正安２年（1300）
大阪・湯木美術館

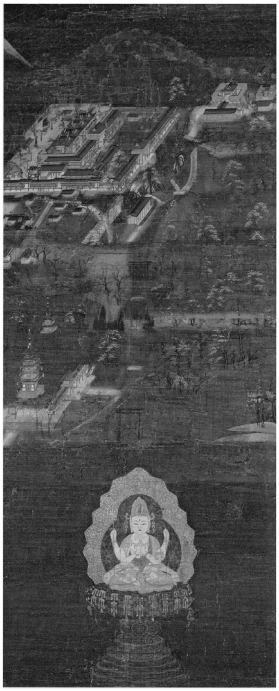

図 9　春日南円堂曼荼羅
愛知・徳川美術館

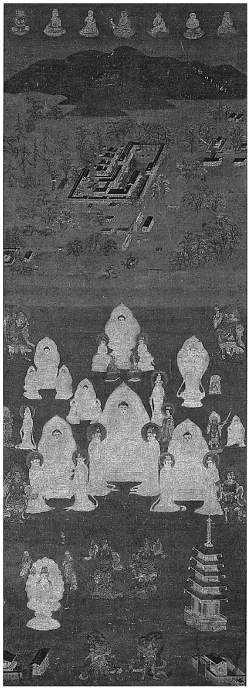

図 10　春日社寺曼荼羅
東京・根津美術館