

# 知恩寺所蔵重要文化財善導大師像について

高 間 由 香 里

はじめに

一人の僧侶が右斜め半身を見せつつ露台上に立ち、虚空を仰いで静かに合掌している(図1)。背景はやや沈んだ青色で塗り込め、遠山文と梅花文を散らす袈裟や、大理石模様をあしらう七宝の宝地も基調は青で、僧侶の淡紅色の肉身と、內衣の一種である金色の僧祇支とを一際鮮やかに浮かび上がらせている。画面の四周には、これもまた青地の描表具を廻らせるが、宝相華唐草文様をあしらう上下の縁のうち、上側中央には大きな色紙型を二枚並べ、以下の讃文を記して、この僧侶が唐代浄土教の大家善導和尚(六一三―六八一)であることを示す。

「唐善導和尚真像／四明傳法比丘曇省讚／善導念佛 佛從口出／信者皆見 知非幻術／是心是佛 人人具足／歛必善導 妙嚴純熟／心池水靜 佛月垂願／業風起波 生佛法廻／紹興辛巳二月一日」

四明すなわち中国寧波の比丘曇省が、南宋の紹興辛巳(一一六一)に撰述したとするこの讃文に、「善導が念仏を唱えると、口から仏が出現する。信者たちは皆それを見たのであるから、幻術などではないことが知られる」とあるように、画面上部右側、善導の視線の先には僅かながら金泥が残っていて、制作当初は、舟形光背を負って蓮華座に乗る五体の化仏が、虚空に漂っていたものと推察できる。

こうした図様の知恩寺所蔵重要文化財善導大師像は、明治三十三年には旧法により国宝に指定され、『國華』をはじめ図版解説類にはしばしば紹介されるものの、遺例に即した美術史的考察を試みた論文は未だ見当たらない<sup>1)</sup>。そのような状況下、私は先年、広島大学安嶋研究室が実施した本図の詳細な調査に研究員として参加を許され、透過軟X線・赤外線・顕微写真等といった光画像計測法により得られた資料の分析をも担当できたので、ここにその検討結果を報告し、併せて日中絵画史上ならびに浄土宗史上における知恩寺本

の意義について考察を加えたいと思う。

## 一 現状

本図は、実測で縦一四三・一(四・七二)、横五五・一(一・八二)cm(尺)の一枚絹からなる着色画である。善導の頭頂部から左足底までの像高は八九・三cmで、図版で見ると意外と大きな作品であることにも驚かされるが、像高がほぼ三尺を示すのも、後述のように甚だ興味深い。

画絹の組成は、一平方cm内の平均で経三五本、緯二七越、これらの交点である組織点は九四五点を数える。組織点九〇〇点台の画絹は、早くは乾元元年(一三〇二)の軸木銘を有する金剛寺所蔵重要文化財如意輪観音像の九一〇点や、十四世紀第二四半期の金戒光明寺所蔵重要文化財地獄極楽図屏風の九八六点、降つては応永年間(二三九四―一四二八)頃における園城寺所蔵重要文化財焰魔天曼荼羅の九三六点を挙げ得るなど、鎌倉後期から室町初期にかけての使用例が散見される。

一方本図の現状は、虚空の化仏の他、裳裾や描表具の切金文様も大分薄れているが、これらはいずれも地の顔料の表層が剥落したためである。それでも、画絹自体の露出がさほど顕著でないのは、群

青の賦彩が極めて厚塗りであったことを示している。同様に袈裟の条部は、粗い粒子で濃い緑青地を拵えていたものが、文様の上塗りで保護された箇所を除いて剥落している。また、向かつて左辺には、上部からほぼ等間隔に大きな画絹の損傷が五つあるが、画面の中央付近で唐突に終わっており、本図が巻かれた状態を想定しても何が原因であるのか俄には判じ難い。この損傷部分の補絹に、群青を補っているのも珍しい。しかし、これら以外の保存状態は概して良好で、特に印象を損なう補筆や補彩が無いのは幸いである。

## 二 表現と技法

善導の肉身は、まず若干の抑揚あるための墨線で下描きした後、鉛系白色顔料に朱を僅かに混ぜた淡紅色を画絹の表裏から塗っている。如何にも血色の良い明るい肌色であるが、透過X線写真によれば裏彩色をかなり厚く施しているにも拘らず、下描きが消えてしまふほど絹表からもたつぷりとこれを載せている点は注目される。裏彩色を併用する場合、絹表からは全く塗らないか、もしくは糸が染まる程度に抑えるのがむしろ一般的な技法であるから、この彩色方法はかなり特徴的と言えよう。

次に、輪郭や目鼻立ち等を淡墨線で描き起こし、これに沿って地

図2 善導大師像（部分）化仏 赤外線写真  
知恩寺

図3 善導大師像（部分）僧祇支文様 知恩寺

図4 善導大師像（部分）宝地文様 赤外線写真  
知恩寺

← 図1 善導大師像 全図 知恩寺

色とあまり見分けがつかないほどつすらと朱具の暈を入れる。ほんのりとした彩色の微妙な変化によって肉身の凹凸を表現する技法は、例えば十二世紀中葉の仁和寺所蔵国宝孔雀明王像<sup>3</sup>や、一二一〇（三〇）年代の二尊院所蔵重要文化財浄土五祖像<sup>5</sup>など、南宋仏画に類例を見出すことができる。ちなみに前者の肉身は、鉛系白色顔料の厚い裏彩色に加え、絹表からはそれを淡く施し、さらに藤黄の濃淡で暈取り、肌色が載って薄れた下描きに合わせて朱具で描き起こすのである。また、後者も白色の用法は同様で、絹表のそれには濃淡の藤黄や臙脂類をかけ、薄れた下描きの墨線をそのまま仕上げとして活かしている。

このように南宋仏画には、描く対象を線ではなく、微妙な色合いの変化によって浮かびあがらせようとする意識が強い。その点では、本図の善導も多少の影響を受けていることは間違いないのである。が、南宋では色彩の重ね塗りによる繊細なグラデーションによって立体感を醸し出すのに対して、単純に具色を塗ってしまう本図には、もとよりその効果は求め難い。

さらに問題なのは描き起こしの墨線の有様で、入念な賦彩を全て終えた後に、わざわざ淡墨線を用いて仕上げていることである。控え目な線描という結果は同じでも、肌色を重ねた必然として薄れる南宋様式とは技法が決定的に異なる。本図は従来、曇省の讀文に引かれてか請来原本の忠実な模写と説かれるが、こうした表現が上辺

の模倣に留まっている限り、南宋仏画を直接の親本はおろか、祖本とすらしていない可能性を検討する必要性に迫られよう。

それにしても、善導の肉身線には、ある程度の太さを維持して均一に引こうとする意識が強く働いている。その意味では肖像画よりも、理想型を追求する尊像画の範疇に納まる性質を有しているものの、画面に対して筆先を垂直に立てるのではなく、起筆の時点からすでに側筆を押し付けて、屈曲の度合いに合わせて手首を捻りながら引いていく。およそ尊像画らしからぬ描法であり、かと言って絵巻物などにも類例を見出し得ぬ、非常に特殊な線質を示している。その由縁に関する疑問は一先ず措くとして、続けて面貌表現を見ておこう。

両眼は、まず黒眼全体にベンガラを施し、その輪郭と瞳孔に濃墨を置いて虹彩にだけベンガラを残す。次に、白眼に絹表から厚く鉛系白色顔料を塗るが、この際黒眼との境界を更なる白線で整形している。彩色の段階で輪郭をなぞり、形状を整えるのは本図の画家の癖であるらしく、X線写真によれば上下の歯や衣服、欄干の縁など、随所に見出すことが出来る。それはともかく、目尻と目頭には臙脂や蘇芳のような赤紫色の有機色料を差して充血を表わし、最後に上下の脣を濃墨線で仕上げるが、特に上脣のそれは二重に引き重ねて太く拵えている。

口脣は歯を避けて全体に朱を彩るが、上脣の下縁のみを淡く暈か

し、喉の奥には淡墨で影を付ける。しかし、歯と言えば上下とも白で一文字に塗り、各先端側の輪郭と歯同士の境界に墨線を入れるのみで、極めて機械的であるが故にまるで入れ歯のような趣を呈している。こうした平板な表現もまた、本図の至る所に窺われる特徴の一つである。

両眉は、うっすらと淡墨を掃いた上に太細二種類の墨線と白線とを重ね、白髪混じりの様子を表す。目尻の先に畳む小皺や、小鼻の上から刻む頬肉の皺線もまた、老相を示す要素なのであるが、そうした皺の原因となるはずの肉の弛みが全く描かれなため、血色の良い肌艶ばかりが目立つ違和感は、如何とも拭い難い。この独特の印象は、例えば前述の二尊院本の善導像と比較すると一層明らか

に感取される。また、二尊院本の場合には眉に下地の淡墨面がなく、淡墨線の毛筋に濃墨線のそれを描き足す方法を採用が、この相違は古く円珍の録外請求画像である大中九年（八五五）の園城寺所蔵国宝五部心観の完本と、これを平安時代後期に我が国で模写した前欠本とも見出され、中国と日本との現実性の具現化に対する姿勢は時代を問わず一貫していることが判じられて面白い。

一方、色味としては目立たないが、鼻と耳は大きいことで各々の存在感を強調している。特に耳は、まるで頭部側面から見たところをそのまま貼り付けたよう

る上に、内耳の様子をも露わに見せている。注意すべきは、下描きでは耳殻内側上部から入り込む線が示されているにも拘らず、描き起こしではこれを無視して縦の蛇行線に変えていることである。耳殻下側の厚みを意図したのであろう耳朶の短い弧線も、耳殻外側と気脈が通じていないために甚だ中途半端な描写と言わざるを得ない。

さらに、この耳の角度も問題となろう。本来、人の耳を横から見た場合、頂部から耳朶へ降りるほど、顔面との間隔が窄まる角度に付いている。ところが、本図の善導の耳は、むしろ顎から遠離るよう

に開いて表されているのである。すなわち、逆にこの耳の角度から類推すれば、善導の顔面はほぼ垂直でなければならぬ。同様の指摘は、首の長さ

と角度についても言い得る。顎を上げて虚空を見つめるのであるから、後頭部が背中に近接して後ろの首筋は隠されねばならないところ、本図の善導はこれを残す分、余計に喉頸が伸びてしまっているのにまして喉仏も無く、取って付けたような円筒形と化している。肌着や内衣の襟にも、自然な胸の起伏を感じさせるような膨らみが無いので、その印象が余計に増長されるのであろう。こうした造形上の破綻は、一体何に起因するのであろうか。後述のようにその説明は、本図成立事情の考察にあたって重要な示唆を与えてくれるものと思われる。

加えるに、合掌する手指も作り物のように扁平で、赤外線写真に

現れた指の下描きは親指を除いて五本あるものを、仕上げの段階で修正している。両手全体の輪郭に齟齬は無いので、単純な不注意も取れるが腑に落ちない。両手に掛けた長い数珠は、鉛系白色顔料を有機色料で染めた淡い紫色だけで彩っている。光の反射を示す白点や、手や衣服の起伏に併せた屈曲も無いため、球体としての立体感に乏しい憾みが遺る。同じく両手首は、白色の肌着と濃紺色の內衣を重ねた袖先から出ているのであるが、筒状であるはずの袂が鋭くV字型に折れ返されていて、大分固い印象を受ける。

ここで、善導の衣裳に目を移してみよう。善導は、まず肌着と內衣、および金色の袖の長い僧祇支を順に羽織り、濃紺色の裳を穿いてから袈裟を纏っている。袈裟の裾は、背中から左肩に掛けて胸前に廻す紐、あるいは合掌手に隠れている態の紐の先に結んだ環で吊り、余りを右腕に掛ける。最後に右肩の袈裟をはずして偏袒右肩とし、僧祇支の右袖を引き出すのである。ちなみに、衣裳全ての輪郭と皺には、太目の切金を置いている。

その彩色法はさほど複雑ではなく、白色、金色、濃紺色の三色を基調とするが、X線写真によればいずれも画絹の表裏に極めて厚く施している。

まず、肌着の表裏、內衣・僧祇支・裳の各裏、沓の一部には、鉛系白色顔料だけを塗る。また、とりわけ長く垂らした金色の僧祇支には、淡い橙色とした丹具地に切金文様をあしらう。その地文様は、

斜め格子文と卍繋ぎ文を組み合わせたいわゆる変わり卍繋ぎ文で、そこに団花文を規則的に配するが、それが小振りでも数多いところに特徴がある。団花文自体も、二重の輪郭を持つ円の中心に原則として一つの宝相華を据え、周囲に同じ宝相華を鎖状に繋げた環を作り、隙間を二三枚の葉のモチーフで埋めるといふ、珍しい意匠である(図3)。

日本の古い仏画に普通に見られる団花文は、円の中央に真上からみた花を一輪置き、その上下左右に真横から見た花を添え、残る斜めの四方向には花や蔓草などを宛って、整然と対称的かつ平面的な文様を形成する。これが南宋画では、典型例が登場する二尊院本の場合のように、各々の花を少し斜めに傾けることで奥行きを表し、球の中心で絡み合った茎が表面に伸びて開花したような、あるいはちょうど花をあしらう手鞠の如き立体感に富む団花文とする。このように日本でも南宋でも、二次元的か三次元的かの違いこそあるが、基本的な構成は中心から外側へと広がっていくのに対し、本図のようにループ状を意識した団花文は、管見の限り類例がない。

僧祇支の縁には蓮華唐草文を飾るが、細長く尖った、蓮弁とも唐草の葉とも取り得るモチーフを幾枚も蔓草から生やしたり、横から見た大振りの蓮華の形にまとめたりしている。まとめる際に、中央の蕾に擬した一枚の上部を、左右から伸びる二枚で蟹の鎌のように覆うのが殊更に興味を惹く。

ちなみに僧祇支の右袖裏は、全身を斜め左に振る状態では隠れてしまわずであるが、袂を大きく開いて内側の衣褶線まで表している。背面へと回り込む袈裟の裾裏も、下から覗き込まない限りは見えない箇所であろう。

これら以外の內衣、裳、袈裟の表裏、沓の主要部には、地色として一様に群青を用いる。袈裟の条部の色調が異なるのは、この地色の上からさらに緑青を斑に施して寒色系のグラデーションを拵えていたものを、経年とともにその緑青の剥落が進行しているからである。条部には、金泥で遠山文、白色で五弁の梅花文を散らし、梅花文の周りには刺し子の表現と見なし得る白点を巡らしている。幾筋もの細長く伸びる線で起伏を表す遠山文も、刺し子様の同心円状の白点も、南宋の陸信忠筆とされる相国寺所蔵重要文化財十六羅漢中に同様の例が認められるが、梅花文は中国の現存遺例には見当たらず、今のところ仏画では、明王院所蔵重要文化財不動明王二童子像（赤不動尊）における中尊条帛の類例を挙げ得るに過ぎない。柳澤孝氏は赤不動尊の梅花文を後補とするが、<sup>6)</sup>断定の決め手は無く、むしろ彼図の制作年代そのものが南北朝時代に下降を検討するべきであろう。

また、袈裟の葉部は表面に淡くベンガラを掃いて紫色としてから、僧祇支の縁と同じ蓮華唐草文を切金であしらい、袈裟の裏は、群青地の全体に緑青一色を重ねている。

裳は、現状では群青の地色以外ほとんど見えないが、切金による雷文繫ぎを全面に施していたことが、所々の痕跡から推測できる。縁には恐らく、僧祇支の縁や袈裟の葉部と同じ意匠の蓮華唐草文を廻らしていたものであろう。裳に比して袈裟の葉部の切金文様の残りが良好なのは、群青表層の剥落をベンガラの層が抑える役割を果たしているためと思われる。その規則的に畳む裳裾の襞に膨らみが全く無く、襞同士を密着させているのは、一例を挙げれば園城寺所蔵国宝智証大師座像（中尊大師）に典型を見る如く、絵画遺例よりも彫刻にしばしば見出される表現と言える。

衣服の彩色法における単純な原則は、実は本図全体に及んでいる。例えば大理石模様の磚を敷き詰めた宝地は、袈裟の条部と同様に画絹の表裏から群青を塗り、絹表から適宜緑青を載せ、墨線と白線で流水とも雲ともつかぬ文様を描いて金泥で暈かす（図4）。縁石の青色は、下から白群、白色を混ぜた群青、群青の順で塗り重ねる縹縹様彩色で、白群帯中央には白線を引く。交互に置く緑色もこれに準じるが、いずれも上層の濃い部分の剥落により、現状では明るい印象を得るのである。

その上に立てる欄干の金色部分は、僧祇支と同様に表面を金泥で仕上げ、輪郭に切金を施すが、下地は丹具ではなく鉛系白色顔料で作る。擬宝珠は独鈷杵の根に緑青で蓮華をあしらい、華脈等をやり切金で飾っている。変わった意匠ではあるが、南宋画とされる誓

願寺所藏地藏十王図にも登場し、これも大陸の影響と言えるかも知れない。欄干の上段は虚空を透かし、下段は緑青による羽目板で塞ぎ、その縁を鉛系の白色と朱で紅白に塗り分ける。上段の華奢な麻手状裝飾の繋がり具合も不合理で、欄干全体と善導との大きさにも整合性が無い。要するに、善導がそこに立つ現実性とは遊離した象徴的な背景であって、芝居の書割の如き平面性をも勘案すれば、本図の制作時に殊更付け加えられた要素としか考えられまい。

最後に、本図のかんりの部分を占める虚空に目を向けてみよう。虚空は濃紺一色とし、ほのかな淡桃色の肉身を絢爛豪華な衣裳で包む善導を、一際効果的に演出している。その口中から出現した化仏を彩る金色は現在ほとんど剥落し去り、辛うじて五体という数と、舟形光背や蓮華座の輪郭を示しているに過ぎない。

しかし、この度の調査で赤外線写真を撮影したところ、群青の厚い彩色を透過して下描きの墨線が明瞭に観察された。それによれば、善導の口付近から一筋の長い屈曲線を伸ばし、基本的には下段に二体、上段に三体の外郭だけを簡略に表している。その中で極めて注目に値するのは先頭の一体で、これにのみ、剃髪した比丘形が胸前で拱手を袖内に隠し、振り返りつつ座す姿がはっきりと描かれているのである(図2)。恐らく、他の四体は通常の如来形の化仏で仕上げれば良く、煩瑣を嫌って下描きを省略したのに対し、特殊な先頭の一体は間違いなく姿を変えるべく、あらかじめ施主の要請

があったものと思われる。

なお、描表具はすべて虚空と同じ群青地で、画面四周に巾三分から四分程度の一文字と柱とを切金の輪郭で示して天地を付す。縦巾は天が五寸四分、地が一寸程度であるが、後世の修理で切り詰められるのが普通であるから、制作当初はもう少し広がったであろう。天地にあしらう切金文様はいわゆる宝相華唐草で、花卉や唐草を緑青で彩る。鈴蘭の花のように膨れた薬は、前述の二尊院本における曇鸞の椅子の裝飾や、一〇〇年前後の石山寺所藏重要文化財財伝涅槃図を飾る描表具などにも認められるモチーフであるが、本図の薬は一際大きい上に、凹んだ部分には切金線を横に渡し、まるで巾着袋を縛ったかのような形状としている点には、形式化の進行が窺われる。この天に嵌め込んだ体裁の色紙形は、向かって右を鉛系の白色一色、左を朱具で塗り込め、所々に金泥で霞のような暈かしを入れ、切金をもつて界線を廻らせている。

### 三 半金色像の系譜

ところで、本図の図様上の特徴の一つに「半金色」を挙げ得るが、浄土宗には伝統的に下半身を金色とする、いわゆる「夢の善導」像がある。先学によってしばしば本図とそれとの関連が取り沙汰され



てきたが、未だ明確な結論に達していない憾みがあるので、ここで触れておきたい。

すなわち、知恩院所蔵国宝『法然上人絵伝』(四十八巻伝、勅修御伝)巻七詞書に「上人ある夜夢見らく」として、

①「雲の中より一人の僧出て、上人の／所にきたり住す。そのさま、腰よりしもは／金色にして、こしよりかみは墨染なり。(中略)我は是善導／なり、と。(中略)汝専修念仏をひろむること貴かゆへに／来れるなり、との給とみて夢さめぬ。画／工乗台におほせて、ゆめにみるところを／図せしむ。世間に流布して夢の善導／といへる、これなり」(句読点筆者、以下同様)。

とあり、続く絵には、五色の雲に乗って法然と対面する善導像を現している。その姿こそ半金色の「夢の善導」と称されるもので、まづ金泥を全体に掃き、腰から上のみ淡墨を重ねているらしい。

通説によれば『四十八巻伝』は、後伏見上皇が比叡山功德院の舜昌法印に勅し、徳治二年(一三〇七)から十年余をかけて制作されたものであるが、その根拠は遙かに降る忍徴(？)一七一)撰『勅修吉水円光大師御伝縁起』の記述に基づいており、甚だ心許ない。にも拘らず、宗門においてはこれを永く侵すべからざる聖典のように扱っている。中には矛盾や誤解が生じる場合もあるようである。

例えば前にも触れた裏辻氏(註(一)⑥)は、この説話の裏付け

として、『選択本願念仏集』第十六章に見られる、「願わくは夢の中に於いて、上の如きの所願の一切の境界諸相を見ることを得む。(中略)毎夜夢中に常に一の僧有つて、来つて玄義科文を指し授く」という件を掲げ、これが法然の夢中に善導が出現した述懐であると言い做す。

ところが、確かに『選択集』は法然自身の撰述として唯一確実な文献ではあるが、「此の『観経』に要義を出だして、古今を楷定せむと欲す」とある如く、該当の箇所は善導が『観無量寿経疏』の撰述に際して遭遇した奇瑞を、その巻四奥書から引用したに過ぎず、法然は「僧とは恐らくは、是れ弥陀の応現なり。しかれば謂うべし。此の『疏』は是れ弥陀の伝説なり。何に況んや大唐に相伝えて云わく、善導は是れ弥陀の化身なり。しかれば謂うべし。又此の文は是れ弥陀の直説なり」と続けて、『観経疏』を阿弥陀如来の説く經典とも見做し、さらに「本地を討ぬれば、四十八願の法王なり。(中略)垂迹を訪らえば、専修念仏の導師なり」として、善導と阿弥陀とが本地垂迹の關係にあることを強調しようとするのである。

従つて、この『選択集』の記事を「夢の善導」に結び付けるのは、『四十八巻伝』を正当化しようとするあまりの牽強付会と断ぜざるを得ないが、その後の徳永弘道氏(註(一)⑩)や竹内尚次氏(註(一)⑪)もこれを踏襲している。そこで、本論では一切の先入観を捨てて、関連の説話をあらためて見直してみたい。

まず文献上では、成立の上限を三井寺の明王院僧正公胤示寂の建保四年（一一二六）とされている次の二件がある。

②『醍醐本法然上人伝』

「奉値生身善導。從躋下者金色也。從腰上者如常人。」

③『源空上人私日記』（『西方指南抄』中末所収）

「暫伏寝之處、示夢想。（中略）于時登高山、忽拜生身之善導。自御腰下者金色也。自御腰上者如常」

これらに加えて、現存する絵伝関係の詞書として、次の五件を挙げ得る。

④『本朝祖師伝記絵詞』（四巻伝、伝法絵）善導寺所蔵、四巻

「唐善導和尚、もすそ／よりしもは阿弥陀如来／の御装束にて現して、／さまざまの／ことをとき／てをしへ／給ける。」巻一

⑤『法然上人伝絵詞』（九巻伝、琳阿本）妙定院所蔵、九巻

「善導和尚、も／のすそよりしもは金色にて現しての給はく、（中略）われ爰にきたる。善導すなはち／われなり。」巻五

⑥『拾遺古徳伝絵』常福寺所蔵、九巻

「上は墨染、下は金色の／衣服也。予問て云。是為誰僧。答云。我是善導也。専修／念佛の法をひろめんとす。故に其證とならんか

／ためにきたれる也、と云々。善導は則弥陀の化身／なれば、詳覈の義佛意に協けりとよろこひた／まふ。」巻三

⑦『法然聖人絵』（弘願本、黒谷上人絵）諸家分蔵、四巻

「雲の中に僧あり。上は墨染、下は金色の衣服なり。」

⑧『法然上人伝』増上寺所蔵、二巻

「善導和尚、御／こしよりしもは金色にて、夜な夜な／きたりたまひてのりをとき給を、／画師にあつらへて、影像をうつし／と、め給けり。」下巻

これらを一瞥すると、一様に善導の上半身と下半身とを墨染と金色とに分けているように思われるが、注意深く読むと以下のような分類が可能である。

まず上下の区切り方で、A 裳裾、B 上下、C 腰の三種、次に何が異なるのかで、a 装束、b 衣服、c 金色の三種に着目すると、各文章は四つの組み合わせに分けられる。

- A a ④
- A c ⑤
- B b c ⑥・⑦
- C c ①・②・③・⑧

これを実際の人物像に当て嵌めた場合、逸早く合理的に解釈できるのは、裳裾が阿弥陀の装束とする④であることに異論はあるまい。阿弥陀の裳は金色であるから⑤もこれに準じ、仮に上半身に墨染の袈裟、下半身に金色の阿弥陀の裳を穿くと考えれば、⑥⑦も十分可能である。これらに対し、腰を分岐点に上下を違える①②③⑧は現実にはあり得ない状態であり、従って内容的に最も成立の遅れる表

現と考えることができる。なればこそ、高僧の感得した「夢の善導」であると主張されれば一言も無いが、現に合理的な表現が他に行われている以上、右の結果を等閑視する訳にはいかない。

すると次に問題となるのは、この「夢の善導」像と知恩寺本との関係であろう。そこで再度、本図の僧祇支を思い起こしてみたい。その団花文は、一般的な相称性を重視した意匠と異なり、宝相華をループ状に繋げた珍しい型であった。ところが、その構成要素を円から取り出して直線的に伸ばすと、例えば嘉元元年（一一三〇）頃の制作とされる萬福寺所蔵重要文化財二河白道図の阿弥陀釈迦二尊や、十四世紀第二四半期の知恩院所蔵国宝阿弥陀二十五菩薩来迎図（早来迎図<sup>8</sup>）の中尊など、いわゆる皆金色の如来が纏う袈裟葉部の意匠と同じものであることに気付かされる。その地を飾る変わり卍繋ぎ文もまた、頻繁にこの種の如来袈裟葉部に使用される文様であり、さらには、縁にあしらわれている蟹の鉢様の蓮華形も、現存遺例は十六世紀第一四半期と降るが、金戒光明寺所蔵重要文化財山越阿弥陀図屏風<sup>3</sup>の中尊袈裟葉部に見出される。

すなわち、知恩寺本善導像の僧祇支は、皆金色の袈裟を元に作られた、文字通り「阿弥陀如来の御装束」なのである。そして、もしこの装束を言葉で表現しようとすれば、上は遠山袈裟、「下は金色の衣服也」となるであろう。三次元的観点に立てば、衣裳の上下を上着と下着に分別するも何ら不思議では無い。従って、右の記述の

うち最も原初的なのは、卷九に「元亨三歳（一一三三）癸亥十一月十二日／奉圖書之／願主釋正空」の奥書を持つ⑥と、同じ浄土真宗系統に属する⑦と判じられる。これらの絵巻物における絵の段の様式は到底そこまで溯り得ないとしても、詞書内容の成立時期までも疑う根拠は現在の時点では特に無い。

画像を言葉で説明するのと、その言葉に基づいて画像を描くのでは、意味合いがまるで異なる。前述した団花文のように、画像に三次元的表現を込めるのは極めて中国的発想であり、日本では、画像を見て重ね着の上下を理解することはできても、衣服の上下という言葉を聞いて奥行きに思いを馳せることはむしろ稀であろう。そうして次第に曖昧となった上下の意味が、平面におけるそれに変容する過程で「下」が裳とされ、仕舞には短絡的に腰で二分するに至った。知恩寺本の図様こそ、「夢の善導」説話を芽吹かせる種子であったと考えられるのである。

#### 四 制作の背景

通説によれば知恩寺本は、南宋画を直接の原本としてこれを忠実に写し、その際「夢の善導」の意味付けを行うために半金色とした、鎌倉時代の作品ということになっている。しかし、前章において検

証したように、知恩寺本の半金色の在り方もまた中国的である。ところが、これも第二章で詳細に観察したように、本図の表現・技法上の諸特徴は、そのほとんどが南宋画は勿論、原本とする絵画遺例の存在をすら否定する性質を有するものであった。そこで本章では、この矛盾の解明に一つの仮説を提示しつつ、本図制作の背景について考察したい。ここで、様式上の特徴を一通り概括しておく。

まず善導の頭部は、後頭部下の首筋の見え方や喉頸の長さから勘案すれば、本来は垂直に立てる、つまりまっすぐ前を向く態であったものを、本図の画家が敢えて虚空を振り仰ぐ姿に持ち上げたものであることが判じられた。これは、顔面に対する耳の角度からも証し得ることである。しかも、内耳全体を見せる耳、内側を広く表す僧祇支の右袖、下方から覗き込む袈裟の裾など、個々の部分だけを取り上げればさほどの違和感は無いのもの、一歩引いて像全体を眺める時には甚だ不自然で、整合性の乏しい描写が散見された。善導と欄干の大きさの不均衡も同様である。もし、本図が請来画、もしくは日本におけるその模本を親本としているならば、たとえ多少の写し崩れを考慮しても、かような統一感の欠如は生じなかつたのではあるまいか。

また、衣裳における独特の質感も特筆に値する。すなわち、胸厚に頓着せず直線的に合わせた襟をはじめ、V字型に折り返す袂、鋭角に尖らす袈裟の角に加え、襷同士を密着させてしまう裳裾など、

総じて布帛とは思えない程の硬直感と重量感を有しているのである。

さらに本図には、一般的な仏画とは異質の技法が見受けられた。例えば、小手先の捻りで太さを均そうとする運筆や、裏彩色を併用しながら絹表からも厚く施す彩色、画像の大きさに比してバリエーションの少ない色遣い、などがそれである。こうした特殊性に鑑みれば、高価な群青を惜し気もなく使用する割に、本図の画家はこの種の造形にあまり慣れていないのではないか、という疑いさえ抱かざるを得ない。

このように本図は、通常の画像とはかなり様子が違うため、制作年代を考察するにあたって他の現存遺例と比較するべき要素がほとんど無い。しかし、辛うじて宝地の文様を描き出す自由な線描に、その時代性が表れていると言えよう(図4)。すなわち、運筆には勢いがあり、比較的長い線も柔らかさを保ちつつ縦横無尽に走らせている。前述の金戒光明寺本地獄極楽図屏風などに散見される、筆先だけを使った短い極細線は未だ認められず、その線質はむしろ、萬福寺本の水河における波の線とよく共通することから、本図はこれにほど近い十四世紀初頭に置くのが最も蓋然性が高いと思われる。

その一方で「夢の善導」は、知恩寺本の図様を基に制作された説話と見做される。絵伝類では半金色の有様を等し並に二次元的上下

知恩寺所蔵重要文化財善導大師像について

図6 善導大師立像 全図 知恩院

図7 善導大師座像（部分）上半身 筑後善導寺



図5 善導大師立像  
全図  
聖衆來迎寺

図8 善導大師立像  
全図  
筑前善導寺

で分けるが、詞書の文章表現に着目すれば、本来は衣裳を身に着ける重なりとしての上下を表していたと解釈できるからである。

そこで注目されるのが、聖衆來迎寺所藏善導大師立像(図5)である。詳細は別稿に譲るが、像高四五・六cm(一・五〇尺)とやや小振りながらも、微妙な起伏を見事に捉えた端正な面立ちは一見して意思の力に満ち溢れ、重ねた衣裳の下にも充実した肉の厚みを実感させる優品で、鼻孔ばかりか耳孔まで穿っていたり、尖った爪を持つ両親指がきつく余指を押して合掌手を膨らませていたり、随所に写実味に富んだ造形が際立つ。胸元の下着や左腋下の袈裟に顕著なように、深い彫り痕を残しつつ鋭くエッジを立てた衣文、敢えて覗き込まなければ見えないような、袖口の奥や胴部側の袖にまで丁寧に施した彩色、台座から足を抜かない限り気付かれもしない、裳の内側に隠れた下着の裾など、ダイナミックでありながら自然な彫技の数々は、これが南宋からの請來像である可能性を十分に示唆している。

表面の文様は、僧祇支縁の花文、裳の海波文とその縁の花文入り亀甲繫ぎ文、袈裟の三重円文に重ねられた斜線等に補筆・補彩の存在が惜しまれるが、僧祇支の宝相華唐草文は当初で、軽いタッチでリズムカルに描写される花葉の先端は一枚ずつ裏側に巻き込んでいて、それらの有機的な絡み合いが巧みに三次元的効果を生み出しており、前述の二尊院本を彷彿とさせる。

しかも特に興味深いのは、三重円文の中こそ三弁宝珠ではあるが、この木像もまた知恩寺本と同様に、輝きある金箔の地に濃い金泥で文様を表す金色の僧祇支の上に、群青地に梅花文を散らして見事な点綴を廻らす袈裟を纏っていることである。すると両像の最大の相違は、木像の面貌や体格が明らかに壮年である点に求められよう。

知恩寺本と同じく十四世紀初頭に遡る善導の彫像には、他に知恩院所藏重要文化財善導大師立像(図6)と、筑後山本の善導寺(久留米市)所藏重要文化財善導大師坐像(図7)とがある。この両像も僧祇支を金泥、袈裟を群青で彩っており、剥落のため不明な後者に比して、前者の袈裟には明らかに刺し子を伴う梅花文があらわれていることは注目される。両像とも開いた口中に小さな穴があつて、飛び出した化仏を支える細い棒を差し込んでいたことは容易に想像できるし、前者の像高は実測していないが、後者の頭頂部から像底までがちょうど九〇・一cmとほぼ三尺を示すことも、善導が阿弥陀の化身であることを具体的に表すという、知恩寺本と同じ意図を含んでいる証左となる。

そこで、知恩寺本とこの両像の面貌表現を比較してみると、そこに共通する大きな特徴に気付かされる。先に、知恩寺本の面貌が幾本もの皺線や白髪によつて老相を呈しながら、どこにも肉の弛みの表現が無いことを訝つたが、それと全く同質の困惑を筑後善導寺像にも覚えるのである。知恩寺像に至っては、頬に深い皺を刻むもの

の目元には何も入れていない。眼窩をやや凹ませるのは年齢に関係無く人相の常であるから、これも頬の皺さえ除けば、むしろ壮年の肉付きと言える。画像と彫像、立像と座像といった違いこそあれ、制作年代や内包する意図に加え、面貌表現における独特の印象までもが相似する点で、この三像の制作には同じ土壌を想像せしめるのである。

大胆な仮説かも知れないが、右に見た聖衆来迎寺像こそ、三像に共通する「南宋の原本」であったと考えることはできないであろうか。

知恩寺本の制作にあたり、立体像を使って個々の部分を観察したため、全体として見ると、視点の異なるパーツを組み合わせたような不統一な造形になってしまったのではあるまいか。衣裳に顕著な硬質感や重量感も、彫像の質感からの影響と考えれば首肯される。また一尺五寸の小像を、阿弥陀の身長とされる三尺にまで倍増した故に、画像では密度が薄く間延びした印象を露わしてしまったのである。

しかし、こうした造形上の欠点は、画家に明瞭な人体のイメージが確立していれば、十分に補える範囲にある。とすれば本図の画家は、普段から人物像や尊像にはあまり携わっていなかったと見なければならぬ。しかも、彩色法の特徴が絹本にも不慣れであったことを示唆しているとすれば、想定されるのは、木仏師の工房に所属

して彫像の表面を専門に仕上げていた画家である。この時期の画像にしては、切金が大分粗いことも理解できよう。とすれば、知恩寺本、知恩院像、筑後善導寺像が、同一工房の制作である可能性も考えられる。

特に注目されるのは内耳の表現で、赤外線写真に見られる知恩寺本の下描きが耳殻内側上辺から入り込む一般的な形であったものを、仕上げでは縦の蛇行線に変えていることはすでに指摘した。そして、後者の形こそ聖衆来迎寺像の内耳の形に一致するのであり、知恩寺本の耳朶にある短い弧線も聖衆来迎寺像の分厚い耳朶を表現しようとしたと考えれば納得がいく。

ここで試みに三像の皺を取り除いてみれば、聖衆来迎寺像を彷彿とさせる若々しい面貌が現れるのも、単なる偶然とは思われない。筑前福岡の善導寺所蔵善導大師立像(図8)は像高三〇・一cm(〇・九九尺)の愛らしい像で、時代は降るかも知れないが、袈裟の梅花文と刺し子の他、長い喉首などの特徴から知恩寺本を原本とする彫像と考えられる。その面貌が、童子をすら想起させるような若さに満ちていることも、この推測を裏付ける。

おわりに

宋戒珠撰『浄土往生伝』善導項には、「導乃自念阿彌陀佛。如是一聲。則有一道光明。從其口出。或其十聲至于百聲。光亦如之」とあり、これを知った唐高宗が光明の寺号の勅額を賜ったという。この時点で口から出るのは、「化仏」ではなく「光明」に留まっていたのに対し、善導に並び日本で浄土五祖の一人に数えられる少康項には、「衆見一佛從其口出。連唱十聲則有十佛」と明言されていて、「化仏」を出すのは少康であったことが窺われる。これが本図の曇省讚に至り、漸く善導と化仏とが結び付くのであるが、『浄土往生伝』に少康は「後善導」とも呼ばれたともあり、次第に両者の説話が混同したものかも知れない。しかし、いずれにしろ比丘形の化仏については、文献上にも造像遺例にも類が無く、本図独自の図様と見て差し支えない。そして、善導大師の口から生まれる比丘と言え、法然房源空（一一三三～一二二二）としか考えられまい。

すでに論じる機会を持ったように、師資相承に関する禪家の論難等に対抗して血脈を確定する必要性に迫られた浄土宗は、有力な檀越である筑後在国司押領使草野氏を通じて南宋の浄土五祖像を入手し、二尊院に伝えた。それには、建久十年から元久元年（一一九九～一二〇四）の六年間を法然の元で過ごし、後に浄土宗鎮西派の祖と慕われる聖光房弁長（一一六二～一二三八）と、二尊院に寄寓し

ていた湛空（？～一二五三）の関与が想定される。

同じような状況は、聖衆来迎寺像についても想定可能であろう。草野永平（？～一二二四）の帰依によって筑後善導寺を開いた弁長は、筑前善導寺の開基ともされ、面白いことに両寺はその本尊に就いての寺伝を共有している。すなわち、元禄九年（一六九六）といふかなり後世の奥書を有するが、両寺を通じて文献上最古の縁起は、筑前善導寺の『蓮門精舎旧詞』である。

これを要するに、建暦年中（一二二一～二四）、中国から帰帆の船に便乗した一僧が博多に着岸するや木像と化して松原に降った。その頃、豊前彦山で念仏勤行中であつた弁長は善導が博多に到着する霊夢を感じ、駆け付けて松原の樹下にこの木像を見出し、祀つたのであるという。建暦二年は法然の没年に符合して作為的のようでもあるが、二尊院本と聖衆来迎寺像の文様のみを比較するならば、彫像という描き辛い下地にも拘らず、線描同士の有機的繋がりに全く破綻の無い後者が制作年代も先行すると考えられるから、時期的には理解できる。むしろ、聖衆来迎寺像が元来善導像であつたか否かの方が確証に乏しいが、弁長の入手時点では間違いなく善導像に決したことと窺われよう。こうして「南宋の善導像」もまた鎮西派によって請来され、どちらかの善導寺に安置されたのである。

知恩寺本の制作された十四世紀第一四半期、良忠とその弟子良空（？～一二九七）の流れをも汲む如空（如一国師、一二六二～



一三二一）は、恐らく師の道意（？）一三〇四）の入滅を契機に知恩寺を一旦離れ、大谷墓堂を知恩院として再興する一方、純粹な紫野門徒智真（？）一三二三）の跡を継いで知恩寺第六世に返り咲く。ここに鎮西派は、漸く二つの大きな拠点を手に入れるのである。<sup>10)</sup>

造仏の伝統を持たないが故に一流の画家との接点が無いものの、輸入に頼らざるを得ない高価な群青を惜し気もなく使用できる経済的裏付けを有する点で、本図には鎮西派、特に如空の関与が窺われる。时期的に知恩院像や筑後善導寺像もしかりであるが、知恩寺本だけが画像とされたのは、恐らく賀茂の河原屋に始まる同寺が、まだ浄土宗寺院としての堂舎の体裁を調べていなかったためではあるまいか。彫像は、不要な時は小さく収納しておける画像と異なっており、常設する聖なる空間が必要だからである。

聖衆来迎寺像を基に阿弥陀如来の装束である金色の僧祇支を長く伸ばし、化仏法然と対面させた知恩寺本は、曇省の讃を付加することで、紛れも無い「南宋の善導像」と化した。その時点で浄土宗教団にとっての聖衆来迎寺像は、むしろ無用の存在となったことが十分に推察できる。

幾多の法難を乗り越えて愈々教団としての独自性を発揮し始めたこの時期、知恩寺本は『選択集』に、「大唐に相伝えて云わく、善導は是れ弥陀の化身なり」と称揚される善導大師の念仏が、虚空に放たれるや阿弥陀の化仏と変じ、さらには法然と化して善導と向き

合う様子を一幅の画中に納め、善導＝阿弥陀＝法然という確固たる結び付きを顕示して浄土宗の正当性を高らかに謳い上げた金字塔として、重要な存在意義を主張しているものと考ええる。

註

① 本図に関する主な論考及び図版解説等は以下の通り。なお、【】内は論文中で提示された制作年代。

- ① 歸鞍子「知恩寺の善導大師畫像」〔國華〕第二九編第六冊、國華社、一九一九年六月】
  - ② 鎌倉中期】
  - ③ 「善導大師像」〔日本國寶全集〕第五一輯、日本國寶全集刊行會、一九三二年八月】
  - ④ 鎌倉中期】
  - ⑤ 図版解説「善導大師像」〔日本の仏教を築いた人びと―その肖像と書―】奈良国立博物館、一九八一年四月】
  - ⑥ 鎌倉時代（十三世紀）】
  - ⑦ 若杉準治「作品解説 善導大師像」〔法然上人八百回忌 特別展覧會「法然生涯と美術」】京都国立博物館編集・NHK、NHKプロモーション、京都新聞社発行、二〇一一年三月】
  - ⑧ 鎌倉時代 十三世紀】
- また、本図に言及する主な論考及び図版解説等は以下の通り。

- ⑤ 井川定慶「善導大師の生涯と其畫像攷」〔東洋美術〕第九號、東洋美術研究會編集・飛鳥園発行、一九三一年四月】
- ⑥ 裏辻憲道「善導大師像の一考察」〔佛教藝術〕六、毎日新聞社、一九五〇年二月】
- ⑦ 鎌倉初期】
- ⑧ 小林太市郎「高僧崇拜と肖像の藝術―隋唐高僧像序論―」〔佛教藝術〕二三、毎日新聞社、一九五四年十二月】
- ⑨ 鎌倉期】
- ⑩ 裏辻憲道「法然上人と重源上人（續善導大師像の一考察）」〔佛教文化研究〕第十號、佛教文化研究所、一九六一年三月】
- ⑪ 明記せず】
- ⑫ 岡崎讓治「日本の美術 第四三號 浄土教画」〔至文堂、一九六九年十二月】
- ⑬ 鎌倉時代】
- ⑭ 徳永弘道「新発見 法然上人の「夢の善導像」」〔藝術新潮〕第二四卷 第八号、新潮社、一九七三年八月】
- ⑮ 明記せず】
- ⑯ 竹内尚次「続・浄土教の肖像画小稿」〔MUSEUM No. 二七八、東京国立博物館、一九七四年五月】
- ⑰ 十三世紀後半】
- ⑱ 伊東史朗「善導大師の肖像」〔善導大師研究〕山喜房仏書林、一九八〇年

- 三月)【鎌倉中期】、⑬成田俊治「善導大師像についての二・三の問題―特に半金色像を中心に―」(『佛教文化研究』第三八号、浄土宗教学院、一九九三年九月)【鎌倉時代初期】、⑭梶谷亮治「日本の美術 第三八号 僧侶の肖像(至文堂、一九九八年九月)【鎌倉時代】」。
- この他、善導大師像に関する主な論考は以下の通り。
- ⑮坪井俊英「傳法における半金色善導像の形成」(『佛敎大学研究紀要』第三六號、佛敎大學學會、一九五九年三月)、⑯阿川文正「各種法然上人伝にあらわれた善導大師」(⑫所収文献に同じ)、⑰石田一良「浄土教美術 文化史学的研究序論」特に第二章 法然教美術―半金色善導像―(へりかん社、一九九一年三月)。
- (2) 金剛寺本と園城寺本については、安嶋紀昭「金色不動明王画像の研究―根本像と曼殊院本―」(『東京国立博物館紀要』第二九号、東京国立博物館、一九九四年三月) 参照。
- (3) 金戒光明寺本については、高間由香里「金戒光明寺所藏山越阿弥陀図及び地獄極楽図について」(『中国四国歴史学地理学協会年報』第五号、中国四国歴史学地理学協会、二〇〇九年三月) 参照。
- (4) 高間由香里「仁和寺所藏孔雀明王像について」(『密教図像学会第二九回学術大会』梗概集、密教図像学会、二〇〇九年十二月) 参照。
- (5) 高間由香里「浄土宗における中国仏画の受容」(『史学研究』第二六七号、広島史学研究会、二〇一〇年三月) 参照。
- (6) 柳澤孝「赤不動」(高田修・柳澤孝『ブックス・オブ・ブックス日本の美術9 仏画』、小学館、一九七四年七月) 参照。
- (7) 安嶋紀昭「萬福寺所藏二河白道図について」(『佛教文化研究』第四七・四八号、浄土宗教学院、二〇〇四年三月) 参照。
- (8) 高間由香里「知恩院所藏阿弥陀二十五菩薩来迎図(通称「早来迎図」)について」(『史学研究』第二七一号、広島史学研究会、二〇一一年六月) 参照。
- (9) 八尋和泉「博多善導寺とその由緒と草創のころ」(『九州の寺社シリーズ4 筑前博多善導寺目録』九州歴史資料館編集、善導寺発行、一九八〇年三月) 参照。
- (10) 知恩寺及び浄土宗の歴史に関する参考文献は以下の通り。

①伊藤祐晃『浄土宗史の研究』(国書刊行会、一九八四年五月)、②「百万遍知恩寺誌要」(『浄土宗全書』第二十卷、山喜房佛書林、一九七一年八月)、③「浄土宗史」(同前)。

なお、本稿掲載の図版のうち、図6は『法然生涯と美術』(註①④所収文献に同じ)から転載させていただきました。その他は、安嶋研究室撮影によります。

### 附記

本論文は、平成二十二年七月二十四日開催の広島芸術学会第二十四回大会(広島県立美術館会場)において口頭発表した内容に加筆・修正したものです。筑後善導寺像、聖衆来迎寺像の検証にあたり、就実大学教授土井通弘先生にご教示を賜りました。また、広島大学大学院教授安嶋紀昭先生には、調査から執筆に至るまで懇切にご指導頂きました。ここに、心より厚く御礼申し上げます。

(たかま・ゆかり／広島大学大学院文学研究科特任助教)