

来迎図の展開

清 水 善 三

はじめに

一、方法論の整理

二、遺品の検討

三、来迎の「場」

はじめに

平安中期（十世紀）以降、阿弥陀仏に対する信仰（浄土教信仰）が隆盛となるにつれて、西方浄土の光景を絵画にえがく阿弥陀浄土図（阿弥陀浄土変）の制作が増加する。その中心を占めたものは、^(イ) 奈良時代の天平宝字七年（七六三）、^{よこはまのおとこ} 横佩大臣の娘が現世を厭い、阿弥陀の浄土を慕って感得したと伝える当麻曼荼羅、^(ロ) 元興寺の僧智光（奈良時代に生存）が奈良時代の中期に感得したとされる智光曼荼羅、^(ハ) 平安時代中期の僧清海が感得したという清海曼荼羅の三形式で、いずれも平安・鎌倉両代を通じて多数の写本が流布していたようである。このうち、^(ロ)の智光曼荼羅と^(ハ)の清海曼荼羅は、図像的には^(イ)の当麻曼荼羅を原本とする変形ともいべきものである。

当麻曼荼羅は阿弥陀關係の基本的な經典である阿弥陀三部經の一つ觀無量壽經の注釈本、唐僧善導（六一三—六八一）による「觀經四帖疏」の所説にもとづいて^{（註1）}絵画化されている。当麻曼荼羅の主題と形式は本論の課題である来迎図の主題・形式とふかく関係するところがあるので、以下必要と思われる範囲に限り、その概要を略述することとする。

まず図は^{（図2）}中央部と、左右および下辺の周縁部に分れる。左辺周縁部は、釈迦が觀無量壽經を説くにいたった縁起を記す「序分義」で、「阿闍世王物語」と呼ばれ、王の妃韋提希夫人^{いだいけ}の苦悩と夫人が阿弥陀淨土を渴望するにいたる経過を十一の場面にえがいたもの。場面は下方から上方に進展する。つづく右辺周縁部は、釈迦が韋提希夫人の求めに応じて阿弥陀淨土の莊嚴を觀想する方法として説いた「阿弥陀十六觀」のうち、最初の十三觀に当る「定善義」で、第一日想觀から、第二水想觀、第三宝地觀、第四宝樹觀、第五宝池觀、第六宝楼觀、第七華座觀、第八形像觀、第九真身觀、第十觀音觀、第十一勢至觀、第十二普觀、第十三雜想觀までの十三の觀想の内容を図示したものである。その趣旨は、まず第一日想觀によって西山に没する夕日を拝し淨土の所在を觀想することからはじめ、以下、淨土の重要な部分の觀想をつみ重ね、最後に阿弥陀如来の真身と脇侍である觀音・勢至両菩薩の觀察を行い、それら部分の觀想を総合することにより画面中央部の阿弥陀淨土全体の觀想（「玄義」）が可能になるとする、淨土觀察の過程を示すものである。下辺周縁部は、阿弥陀十六觀のうち、のこる十四、十五、十六の三觀（三輩觀）を説く「散善義」で、九品に分け、阿弥陀の九品来迎（往生の側からすれば、往生の九段階）を図解する。九品往生は往生者の機根^{きこん}（仏の慈悲にこたえ得る能力、あるいは教えを聞いて修業しうる能力のこと。通俗的には「生前の善行」として理解される）に応じて往生の形態に上品上生から下品下生までの九段階の差異があることをいうもので、下辺右より左へ、第十四觀の上品上生、中生、下生、第十五觀の中品上生、中生、下生、第十六觀の下品上生、中生、下生のあわせて九品を図示する。その形式上の特色は、各品の画面右方に屋形とそのなかで合掌する往生者を配し、屋外に（あるいは上空に）聖衆をともなった阿弥陀仏が白雲に乗って飛来する有様や、往生者の魂を救いといったあと淨土にも

どる阿弥陀の一行（歸り来迎）をえがく。経説を尊び、最高の善行をつんだ者の往生（上品上生）では、莊嚴をきわめた華麗な阿弥陀聖衆の来迎をうけるが、以下機根に乏しく、善行のおとるにつれて聖衆の数は減じ、最後の五逆十惡を犯した極悪人の場合（下品下生）では阿弥陀仏はその姿をあらわさず、日輪中に蓮台のみが現じて往生者を極楽に引導するという有様を図示している。

以上が観無量寿経の所説を絵画化した当麻曼荼羅の構成であるが、当麻曼荼羅は、第一には、観経では言葉（文学）によって説かれた観想の内容を詳細に図示しているという点で、第二には、それら各観想の総合を経てはじめて中央大画面の浄土の総体が観察されうるという構成をとる点で、造形的・視覚的性格をつよく持つといえよう。勿論、観無量寿経の所説を絵画化するところみは日本においてははじめられたものではなく、七・八世紀の造営になる敦煌石窟の壁画に先例があり、また掛幅形式のものでは、京都長香寺「観経十六観变相図」^(註3)や奈良阿弥陀寺「観経十六観变相図」^(註4)がのこる。長香寺本、阿弥陀寺本自体は制作年代が降り、後者は宋代末（十三世紀）、前者は鎌倉中期（十三世紀）の写本と考えられるが、模写の際の原本となったものは、いずれも唐代（八・九世紀）の变相図と推定されている。^(註5)画面の構成はともに当麻曼荼羅の構成と相違し、当麻曼荼羅にみえる左辺周縁部の序分義と中央部玄義をえがかず、さらに当麻曼荼羅では右辺周縁部に配する定善義（第一観↓第十三観）を上方と左右周縁部に分けてえがき、それにつづく第十四観から第十六観にいたる三輩観の浄土図を、画面中央部に下方から上方に向う順序で三場面にえがき分けている（したがって当麻曼荼羅にみるような九品来迎図はつくらない）。このように、長香寺本および阿弥陀寺本は当麻曼荼羅と著しく構成を異にするものとはいえ（両本の構成は中国の元照大智律師の撰述になる「仏説観無量寿仏経義疏」に依拠するという説がある^(註6)）、観無量寿経の所説を掛幅形式にえがく例はすでに中国（唐代）に流布していたのであるから、これが日本における独創と考えることは困難である。しかし少なくとも、観無量寿経の所説を絵画化する際に、まず浄土の各部や九品の阿弥陀来迎の有様を観想し、その各部の観想内

容を漸次総合的に積み重ねることにより阿弥陀の浄土全体（「玄義」）を観察することができるとする趣旨に立って曼荼羅図を精緻に構成したのは、日本における創意と推定することも可能である。さらにこの当麻曼荼羅の形式が、いいかえると造形的・視覚的性格のつよい画像形式が日本において多量に流布し、その変形もいくつか成立したことは、平安中期以降に風靡した浄土教信仰自体が造形的・視覚的性格をつよくもち、かつ浄土教信仰のこうした特殊な面をいっそう強調することにより、浄土教信仰の流布と伝播が可能であったということも推察させるのである。

清海曼荼羅^(図3)と智光曼荼羅^(図4)は当麻曼荼羅の構成に比べて、中央部「玄義」の構成に多少の変化がみられるほか、周縁部の序分義、定善義、散善義が脱落している。当麻曼荼羅以下、智光、清海の三曼荼羅の遺品は、当麻寺本（奈良時代後半といわれる）をのぞけばいずれも鎌倉以降（十三世紀以降）の写本である。

これら観無量寿經の所説を絵画化した浄土変に対し、平安中期以降、阿弥陀仏が聖衆をしたがえて往生者を迎えに飛来するという主題を絵画化した来迎図（来迎絵画）が流行する。来迎図は、

(A) 構図上、(イ) 阿弥陀聖衆が正面向きの構図で飛来するもの、(ロ) 画面左上から右下方に向い斜め構図で飛来するもの（この逆もある）に分かれ、また、

(B) 阿弥陀聖衆の数でも、(イ) 阿弥陀が独尊で飛来するもの、(ロ) 観音・勢至の両菩薩をとまなうもの、(ハ) 多数の聖衆をしたがえるもの、等の区別があり、

(C) 往生者の描写でも、(イ) 画中に往生者や往生者の待つ屋形をえがくものと、(ロ) えがかないもの、

(D) 自然の描写でも、(イ) 画中に自然の景観をかき入れるものと、(ロ) 入れないもの、などその形式はきわめて多様である。さらに天蓋の有無や、台座形式、光背の構成や白雲の処理などを考慮すれば、より複雑な分類が可能である。^(註7) 従来からこれら多様な形式の来迎図をいくつかの系譜に整理しようとするころみは多く、議論の分れるところである。^(註8) また一幅の

画幅に來迎の光景をえがく掛幅形式の來迎図がどのような過程を経て成立したかという成立の問題についても、なお定説をみていないようである。「往生要集」を著わし、天台淨土教の發展に大きい役割を果たした恵心僧都源信(九四二—一〇一七)が横川首楞嚴院にこもって來迎図(迎接曼荼羅)を考案したとする伝承も確かでない。恵心僧都以前に來迎図がえがかれていなかったわけではない。その一つに前述当麻曼荼羅中の阿弥陀第十四觀から十六觀(散善義)として説かれる九品來迎図がある。画面下辺周縁部を右方より九区劃に分け、上品上生から下品下生までの九來迎の光景をえがくそれである。しかしここでは、觀無量壽經に説かれる阿弥陀淨土觀察の一過程としてえがかれるものであり、各場面の來迎の主題それ自体が禮拜の対象であったり、のちにのべるように、往生者の導き手となる「臨終の本尊」として考えられているわけではなく、したがって造形的にも、九品來迎図の各光景を独立した画幅にえがきわけることをしていない。また当麻曼荼羅中の來迎図のように、画中に阿弥陀主従とともに往生者やその屋形をえがきこむ構成は、來迎図の歴史では時代の降る鎌倉中期以降にあらわれる形式でもある。当麻曼荼羅中の九品來迎図と平安中期以降に流行する画幅形式の來迎図を直接の發展關係においてみることはなお問題が多いようである。

恵心僧都の時代に先行するもう一つの來迎図は、平安前期(九世紀)中葉からはじまる天台系阿弥陀堂(常行堂)の四方四壁にえがかれた九品來迎図である。現存遺品では宇治平等院鳳凰堂の九品來迎図がこの系譜につらなり、時代は降るが、滝上寺にのこる掛幅形式の九品來迎図(十三世紀)も、本来ならば阿弥陀堂の内壁や扉にえがかれるべきものを九幅の掛幅にえがき、必要に応じて室内の四方にかけ、阿弥陀堂(常行堂)と同じ修法の場をしつらえ莊嚴したものと推定される。現存する両遺品はいずれも恵心僧都以降の制作であるが、常行堂系九品來迎図の源流はふるく、文献から、仁寿元年(八五一)円仁によって建立された叡山東塔常行三昧堂内壁の九品來迎図にはじまるとするのが通説である。^(註9)

承和五年(八三八)入唐した円仁は、まず長安におもむいて大興善寺の元政、青竜寺の義真に師事して密教を学んだの

ち、山西省五台山竹林寺に巡礼し、かつて法全（法照、八世紀の人）が創始した五台山念仏を修得する。法全流の五台山念仏は、阿弥陀浄土の七宝樹林が清風をうけて妙なる五音（五会の妙音）を発すると説く無量寿經の所説にしたがって、発声の方法に五種の緩急曲調をとり入れた念仏・声明のことをいう。僧侶たちは五会念仏を和唱しながら阿弥陀仏の周囲を巡行するうちに、彼らの唱する念仏の五音と阿弥陀浄土の五音が合致し、おのづと浄土に住する境地、悟りの境地に入ることを得るというのである。円仁は帰国後、直ちに叡山東塔常行三昧堂を建て、九十日間、不断の五会念仏を修する常行三昧を創始した。叡山関係の基本的な文献である「山門堂舎記」と「叡岳要記」によると、このときの常行三昧堂は檜皮葺五間の堂で、堂上に金銅如意宝珠形をのせ、内部の四壁には「九品浄土図」ならびに大師等の影像がえがかれていた。尊像は、中央に金色阿弥陀像一軀と脇侍である四摂菩薩像（金剛界曼荼羅の外廓東西南北に位置する金剛鉤、金剛索、金剛鎖、金剛鈴の四菩薩）が本尊であった。勿論このときの常行堂は現存せず、文献の短い記述から壁画の図様を知ることにはできない。しかし鳳凰堂の「九品来迎図」と常行三昧堂の「九品浄土図」はその名称を異にするものの、阿弥陀堂の四壁に九品の光景をえがきわけるといふ構成上の類似から、鳳凰堂の九品来迎図が円仁によって創始された天台系常行堂内壁の九品浄土図にその図像上・形式上の源流をもつのではないかとする推定も可能と思われる。

天喜元年（一〇五三、「末法」がはじまるされる永承七年の翌年）に建立された鳳凰堂内陣には、正面の三扉に九品来迎のうち上品の上生、中生、下生の三観をえがき、北面の扉と壁面には中品の上生、中生の二観を、また南面の扉と壁面には下品の上生と中生の二観を当て、本尊後壁の背面に下品下生の来迎観をえがいている（後壁正面の主題については定説をみないものの、阿弥陀浄土変とする説がつよいようである）。^{（註10）} 鳳凰堂九品来迎図の特色は（このうち創建当初の状態をのこす正面三扉についてみれば）、縦長の画面のほぼ上半分に天空と海（湖）と遠山を配し、下半分に中景、近景の自然景や、往生者のまつ屋形をえがいて背景とし、その広大な自然景観のごく一部を占める大ききで、阿弥陀聖衆が白雲にのって浄土より

飛来する光景や、往生者の魂を救いといったあと、後向きの構図で浄土にもどる「帰り来迎」の光景をえがく点である。勿論、鳳凰堂壁画は天台系常行三昧堂に付属する九品浄土図（九品来迎図）の図像的系譜を引くものと考えられるから、壁画の中心的主題はなによりも九品の阿弥陀来迎をえがくことにある。しかし鳳凰堂ではその主題の絵画化ですべてがつきるわけではない。当時日本のどこでもみられた山水自然の景観が広大なスペースを占めてえがかれ、広大な自然景観の中で阿弥陀聖衆は来迎し、往生者を救い、そして浄土に帰って行くのである。このことは、来迎という超自然的な奇蹟と、人びとが日ごろ生活する身の廻りの自然景観との見事な融合をみせるものであり、この点にこそ、鳳凰堂壁画に日本人の自然観、あるいは日本人の対象把握の態度を反映した大和絵の成立をみようとする所以があるわけであるが、裏返せばそのこと自体、いいかえると画面に広大な自然をとり入れてえがくという鳳凰堂壁画の独自性が、本論でまずとり扱う掛幅形式の来迎図との——来迎して来る阿弥陀主従を、主題的にも構図的にも画面の中心を占めるものとしてえがく来迎図との系譜的関連づけをむつかしくしているのである。

このように、来迎図を創始したといわれる恵心僧都の時代、十世紀末の時点には、すでに二種の来迎をえがく絵画、(イ)当麻曼荼羅中の九品来迎図と、(ロ)天台常行三昧堂内壁の九品浄土図があった。十世紀末ごろからはじまる掛幅形式の来迎図が、それに先行するこれら二種の来迎図に形式上・構図上の源流をあおいでいたかどうかの問題、具体的にいえば、掛幅形式の来迎図が(イ)当麻曼荼羅の下辺周縁部にえがかれる九品来迎図の一場面を独立させることによって成立したか、また(ロ)の場合ならば、鳳凰堂壁画のような広大な情景描写を入れた九品来迎図のなから白雲にのって飛来する阿弥陀聖衆の部分のみをとりあげて画幅に仕立てたのか否か、などの問題は、来迎図の成立と展開を考察する上でのもっとも重要な論点であろう。なお多くの議論を要するところである。またこれに関連して、掛幅形式による来迎図が、恵心僧都もしくはその周辺によって創始されたかどうかの問題も重要な論点である。これはただ創始者の名を明らかにするということ意味合いにとどまら

ず、もし恵心僧都の周辺から制作されたとすれば、恵心僧都が叡山横川で同志をあつめ、二十五三昧会という法会を催し、毎月十五日の夜、満月が東の山にのぼり西の山に沈むときにあわせて「命後決定往生極楽」を祈願し、往生極楽の瞬間を生きたがらにして体験したという宗教的実践（迎講^{むかえこう}）の光景をそのまま絵画にうつしとるという仕方由来迎図が考案されたということも考えられるのであり、来迎図の機能・来迎図の「場」を考察する上からも重要な論点となる。

このように来迎図の成立と展開についてはなお未解決の多くの問題がある。しかし本論では、これらの問題を直接にとり扱うわけではない。これら諸問題を考察する前提として、まず浄土教絵画に関する従来の研究方法を整理し、その上で基礎資料となりうる来迎図の遺品をとりあげて様式検討を行い、かつそれに付随する二、三の問題を考察することになる。上述した未解決の問題はその後の課題であるが、本論の考察を通じて、解決への糸口がいくらかなりとも明らかになることが期待される。

一、方法論の整理

これまで多くの論者により、いろいろの観点から来迎図がとりあげられてきたが、その考察の方法を整理すれば、おおよそつぎの三つに大別できるようである。

Ⅰ、主題的方法

Ⅱ、造形的方法

Ⅲ、宗教的「場」の方法、すなわち来迎図を宗教的実践の場に置き、宗教的機能の面から造形上の特色を考察する方法。

Ⅰ、主題的方法

この方法は換言すれば、何であるか、何がえがかれているか、を問う方法である。この方法が昭和初年ごろまで、来迎美術に関する研究の大勢を占めた。

当麻曼荼羅などの観経変（とくに韋提希夫人の物語や阿弥陀九品来迎図の部分）は後述する法華寺阿弥陀来迎図のような掛幅形式の来迎図とちがい、地獄の凄惨な光景をえがく地獄図や、六道の苦界に輪廻する衆生を主題とした六道絵などとともに、教導的・絵解きの機能を果たしていたと解される。僧侶はあつまつた信者に対し、まず生前の悪業により地獄や六道に苦しむ例を引き、それと対照させながら、善業の者はその功德によりこの図のように莊嚴をきわめた阿弥陀の来迎をうけるであろうと浄土図を絵解きして阿弥陀浄土の観想と念仏の必要を説いたと考えられる。したがって絵解きを受ける観衆には、まずこの絵の主題は何か、何がえがかれているかが説明されなくてはならない。単純な構成による来迎図の場合では阿弥陀が飛来してくることの指摘や、観音・勢至の名称や役割の解説で終るが、複雑な形式では、廿五菩薩等の聖衆の名称から、浄土を出発する阿弥陀聖衆のグループと往生者の屋形に到着した阿弥陀聖衆の区別、そして両者の意味の相違が、観音のもと蓮台が未開敷蓮華であるか（前者）、開敷であるか（後者）によって識別されるという解説も必要であろう。往生者の屋形に向う阿弥陀聖衆の背景に、浄土の主である阿弥陀仏を示す阿弥陀三尊がえがかれていることの説明も来迎図の絵解きには重要である。（註12）

こうした浄土教絵画の主題は、当麻曼荼羅の場合はいっそう難解である。釈迦が阿弥陀浄土の観察作法を韋提希夫人に説くにいった縁起を物語る左辺周縁部の序文義、また右辺周縁部の日想観から雑想観にいたる阿弥陀浄土の十三の観想（「定善義」）や、阿弥陀来迎をうける往生者のさまを九品に分けてえがく下辺の散善義は、僧侶の解説を得てはじめて理解できる難解な主題である。したがってこの点、浄土教絵画の研究がまず主題を究明する「主題的方法」ではじまり、いまなお多くの研究者がこの方法に依拠していることも当然といえよう。この方法は、厳密には「図像的解釈」といふべきもので、具

体的には画中のさまざまな主題を、經典の所説と対応させ、各主題の内容を規定し、主題の細部にあらわれた差異から、画師や注文主である僧侶らが依拠した經典や思想を明らかにすることが目的である。例を当麻曼荼羅右辺の定善義中、第一「日想観」にとる。画面は左手前の土坡に、一本の樹木の傍に立つ韋提希夫人と侍者を置き、土坡と対角線をなす画面中景には連山を対称させ、その上空に日輪と黒・黄・白の三筋の雲をえがいている。日想観は心を静めて西方の山に没する日輪を觀じ極樂浄土の所在を想念する觀法である。觀無量寿經には「仏、韋提希に告げたまはく、汝および衆生應に心を專にし念おもひを一処に繋けて西方を想うべし。云、何が想をなす、凡そ想をなすというのは、一切衆生、生盲に非ざるよりは、有目の徒、みな日没を見よ。当に想念を起して、正坐西向して、諦あきらかに日を觀じて、心を堅住ならしめて、想を専らにして移らざれ。日の没せんとして形鼓を懸けたるが如くなるを見るべし、既に日を見ることを已りなば、目を閉づるも開くも、みな明了ならしめよ、是を日想となし、名づけて初観(註13)という」と明記しているから、当麻曼荼羅の主題(図像)は基本的には、仏が韋提希夫人のために説いた觀經に依拠していることが判明する。しかし当麻曼荼羅にえがかれた日想観の図像は觀經の所説とまったく同一ではない。図中、韋提希夫人の背後にたなびく三色の雲については、觀經には何ら説くところがない。それに反し、中国浄土教の大成者善導(六一三―六八一)が撰述した觀經の注釈本「觀經四帖疏」に収録する「正宗分定善義」には、「此想を作す時、乱想除くことを得て心漸く凝定す。然して後徐々として心を転じて諦かに日を觀ぜよ。其根利なる者は一坐にして即ち明想現前するを見ん。鏡の現ずる時に当りて、或は錢の大きさの如く、或は鏡の面の大きさの如し。此の明の上に於て即ち自ら業障の輕重の相を見る。一には黒障、猶し黒雲の日を障ふるが如し。二には黄障、又黄雲の日を障ふるが如し。三には白障、白雲の日を障ふるが如し。此の日雲の障ふるによるが故に、朗然として顯照することを得ず。衆生の業障も亦是の如し。浄心の境を障礙して心をして明照ならしむること能はず」として、「自らの業障」の輕重を象徵する三色の雲について判然と解釈を加えている。(註14)

同様のことは、水想観における波浪の描写についてもいえる。当麻曼荼羅の水想観は画面左手前に土坡を置き、四本の樹木の傍にひざまづく韋提希夫人とうしろにたたずむ侍女をえがく。また画面右手奥の対岸にも四本の樹木を立て、両土坡の間に上から順次、騒ぎ立てる波浪と静かなさぎ波、そして凝結してはりつめる水の海を三段に分けてえがいている。水想観は極楽浄土の大地の相を想念するため、まず水の浄らかなるを想い、ついで水のすき透るさまを想い、瑠璃の如き浄土の大地を観察する観法である。しかるに観経には「水想をなせ。西方一切皆な是れ大水なるを想い見よ。水の澄清なるを見て、また明了にして分散の心なからしめよ。既に水を見已りなば、当に氷想を起すべし。氷の映徹せるを見て、瑠璃の想を作せ。この想成じをはりなば、瑠璃地の内外映徹せるを見よ」とあり、水の静かに清らかなるさまと、瑠璃のごとくかがやく氷の海については記述をみるが、上段の波浪については何ら記述するところがない。ところが善導の「観経四帖疏」には、水想観をなす前に、腕に満たした水にたとえて、水の動揺によって行者の心の動揺を知り、心の平静を回復してのち水想観に入るべきことを説いている。当麻曼荼羅中の水想観は、海の上段に騒ぎ立てる波浪をえがき加えることで善導の所説をとり入れているのである。

そのほか、観法中に韋提希夫人の姿をえがく点でも、当麻曼荼羅の図像が善導の「四帖疏」に依拠していることがわかる。当麻曼荼羅では、左辺周縁部の序文義（韋提希夫人の物語）と、右辺周縁部の定善義（阿弥陀第一観から十三観までの各観法中に韋提希夫人の姿をえがき込んでいる。序文義では韋提希夫人が画面に登場していろいろの事件を演じるという仕方であり、定善義では、韋提希夫人が自らそれぞれの観法を観ずるという構成である。しかし下辺周縁部の第十四観から第十六観までの散善義（九品来迎）には韋提希夫人の姿は登場しない。このことについて当麻曼荼羅の基本的な原典である観経の所説をみると、序文義においても定善義においても、韋提希夫人を書くべしとの規定はみられない。それにもかかわらず当麻曼荼羅の序文義と定善義に夫人の姿をえがき、散善義ではこれを省略した構成は何によるのか。善導は「四帖疏」

のなかで、観經の趣旨について、序文義と、阿弥陀第一觀から十三觀にいたる定善義は釈尊が苦悩の現世に絶望した韋提希夫人のもとに應じて説いたものであるのに対し、散善義の九品来迎相は釈尊自身の意志から説いたものと解釈している。^(註16)したがって、序文義と定善義に夫人の姿をえがくのは釈尊が韋提希夫人のもとに應じて説法したことを示すわけであり、それに対し、散善義に夫人をえがかないのは、これが釈尊の説法であることを物語ることになる。このことから、当麻曼荼羅の構成が善導の所説にもとづいて考案されていると判断できるのである。以上、当麻曼荼羅の主題（あるいは図像的形式）を、それが依拠したと推定される經典・儀軌と照合・検討することによって、基本的には当麻曼荼羅が浄土三部經の一つ観無量寿經の所説を絵画するものではあるが、直接的には善導撰述の注釈本「観經四帖疏」に依拠していることが明らかになる。このことは、奈良時代後半からはじまり、東大寺阿弥陀堂^(註17)（八世紀後半の建立）や法華寺浄土院^(註18)（天平字宝三年、七五九）を建て、また当麻曼荼羅や智光曼荼羅などの浄土変を制作するにいたった日本上代の浄土信仰が、中国の浄土教思想のうち善導系の思想を重要な背景として成立したという推定をも可能にするのである。

浄土教絵画中の主題（図像）を考察する場合、尊像や持物などの細部の形式を教典・儀軌と照合させることにより、当の絵画が成立した信仰的背景をさぐることも可能である。例を来迎図にえがかれる阿弥陀仏の手印（印相）にみる。阿弥陀仏の印相は説法印（それぞれ両手の第一、三指を接し、その接点で左右の手を合わせる印相）と来迎印（上品下生印、それぞれ両手の第一、二指を接し、右手はあげて外にむけ、左手は左膝にのせて上に向ける印相）の二種である。前者の例は法華寺阿弥陀三尊図の阿弥陀像^(図7)、松尾寺阿弥陀十五菩薩来迎図の阿弥陀像^(図9)、安楽寿院阿弥陀十五菩薩来迎図の阿弥陀像^(図10)、禅林寺山越来迎図の阿弥陀像など^(図21)、後者は、金剛峯寺阿弥陀聖衆来迎図の阿弥陀像^(図8)、旧上野家山越来迎図の阿弥陀像等である。このうち来迎印は必ずしも特定の經典・儀軌にその規定をみるわけではないが、平安時代以降、一般的に来迎の阿弥陀を示す印相と理解されていたらしく、彫刻・絵画を通じてもっとも多くつくられた。それに反し、説法印の来迎図は比較的遺例が

少ない。説法印による来迎図の起源について、いま二説が行なわれている。

その一つは、説法印来迎図の起源を天台宗の浄土思想にもとめようとする山本興二氏の説である。^(註19)それによると、説法印を結ぶ阿弥陀像の図像・儀軌は遺例にとぼしいが、覚禅抄に心覚撰として収録する「阿弥陀五尊曼荼羅」^(註20)の中尊がこの印相を結んでいる。尊像構成は阿弥陀を中尊に、観音、勢至、地藏、竜樹の四菩薩がその周囲をかこむ。この五尊構成は叡山関係の基本的文献である叡岳要記および山門堂舎記所収の首楞嚴院条で横川常行三昧堂の尊像配置として記す構成と一致しているほか、現存する説法印の阿弥陀来迎図はいずれもいま天台宗寺院に伝来するものであること（松尾寺本、安楽寿院本）などから、説法印阿弥陀像はいずれも天台浄土教を背景として成立したものと考えるのである（なお、このうち、安楽寿院本には、守護神として画面下方の右に不動、左に毘沙門天を配している。この脇侍構成は九世紀の中葉、円仁が造立した横川中堂聖観音像の左右に不動・毘沙門天の二守護神を配することに起源をもつ尊像構成であるが、平安末期以降、本来聖観音の脇侍であったこの二天部像が聖観音像以外の観音、千手観音などの脇侍としても採用されるようになる。さらに鎌倉時代以降には、釈迦如来、薬師如来、地藏菩薩、虚空蔵菩薩など観音以外の仏・菩薩や、弁財天などの天部像などの脇侍としても、また神仏習合思想の隆盛を背景として成立する天台系の熊野曼荼羅や山王曼荼羅にも脇侍として配されるようになる。このことは、不動・毘沙門の両脇侍が「横川中堂観音の脇侍形式」という特定の位置をはなれて、「天台の脇侍形式」として広範囲な発展をとげたことを物語る。勿論中世以降になると、この脇侍構成は天台系寺院にかぎらず、他宗、とりわけ真言系寺院の尊像にも採用されるが、少なくとも、古代末・中世初頭においては、天台系尊像にかぎってみられるといっているようである。十三世紀初頭の制作である安楽寿院本阿弥陀来迎図は、この天台独自の脇侍構成が採用されていることから、天台浄土教を背景として制作されたと考えてほぼ間違いないようである）。

このように説法印を結ぶ阿弥陀像の図像的形式が天台系浄土教を背景にして成立し、かつ横川常行堂の阿弥陀五尊形式に

起源をもつとするならば、説法印阿弥陀の来迎図が恵心僧都源信の周辺で創始されたと考えうる可能性を生む。恵心僧都が来迎図（あるいは迎接曼荼羅^{ごうしょうまんだら}）を創案したと説く文献は多く、恵心僧都の伝記である「延暦寺首楞嚴院源信僧都伝」をはじめ、恵心僧都が横川ではじめた法会「二十五三昧会」の過去帳である「首楞嚴院二十五三昧結縁過去帳」、天台系の代表的図像集「阿婆縛抄」の阿弥陀条にもこのことを記している。またいうまでもなく横川は恵心僧都が往生要集を撰述した華台院のある谷であり、天台浄土教の中心地をなしていた。したがって、この立場に立てば、説法印阿弥陀来迎図は横川常行堂諸尊をもとし、恵心僧都源信を中心とする天台浄土教の基盤から生れてきたという成立の事情が推定されるのである。以上が山本説の概要である。

勿論、この推論には異説がある。中野玄三氏によれば、横川常行堂本尊の手印は説法印ではなく、弥陀の定印であつたといふ。^(註21)心覚撰の別尊雜記は前述した覚禪抄所収の阿弥陀五尊曼荼羅を引用するとき、「この文」「大唐云云」といつているから、この図の原本は唐代の仏画であり、かつ真言宗に伝わったものではないかといふ。心覚（一一一七—一一八〇）は高野山の僧で、彼の撰述「別尊雜記」は真言宗系の初期図像集である成蓮院兼意（一〇七二—一一四五）の成蓮抄二十卷、成就院寛助（一〇五七—一一二五）の別行抄七卷、勝定房恵什（十二世紀前半）の図像抄十卷、勝俱胝院実運（一一〇五—一一六〇）の祕藏金宝集十卷、玄祕抄四卷、諸尊要抄十五卷から基本的な儀軌・図像を引用して集大成した図像集である。したがって説法印を結ぶ阿弥陀五尊曼荼羅の図像が「別尊雜記」に収録されていることからすると、元来は真言宗系図像集に収録されていたと考えられ、果して天台叡山に入り得たかどうか疑問である。しかも横川常行堂が建立された天曆五年（九五四）は中国はすでに宋代であるから、一時代前の唐代に成立・流布していた古様の図像が新造の常行三昧堂の本尊形式として採用されたかどうか疑わしくなる。むしろ横川常行堂本尊の印相は「弥陀の定印」であつたと考えうる積極的な理由もある。その一例として、やはり天台宗の有力寺院である兵庫一乗寺の阿弥陀五尊図^(註22)（十三世紀）をあげる。定印の弥陀を

中心に、観音、勢至、地藏、竜樹を周囲に配した五尊形式で、この構成は勿論、横川常行堂の本尊形式と同一である。しかも一乗寺本の表現をみるに、やや肥瘦をふくんだ描線の性質、中間色を多用した配色の特色、相好にみる感覚的な表情など宋風の影響を顕著に受けている。天曆五年に建立された常行三昧堂本尊の原典としては、むしろこのような「宋風」になる新来の図像を考えるのが穏当であろう、と中野氏は主張する。

とすれば説法印阿弥陀像の源流はどこに見出せるか。中野氏は、説法印来迎図は天台浄土教からではなく、奈良の伝統的浄土思想を背景として成立したものではないか、と推論する。まず、説法印を結ぶ阿弥陀像の彫像は奈良時代に多く、法隆寺伝法堂にのこる数体の乾漆造阿弥陀像（八世紀末）、奈良興福院阿弥陀三尊像の中尊（八世紀）をはじめ、広隆寺講堂阿弥陀像（八二三―八三二）も説法印である。広隆寺像は京都にのこり、かつ制作時期も平安前期に入るが、様式的には、神護寺薬師像などの新様に対する「奈良様」（旧様）とよばれるように、調和をむねとする奈良彫刻の影響がつよくみられるから、この像が奈良系の僧侶によって指導され、奈良彫刻の様式的伝統を保持した仏師の手で造立されたと考え得る可能性がある。時代の降る資料であるが、広隆寺の諸記録をあつめた「広隆寺来由記」（室町時代）に大安寺賢証の作と記すこと、この推定をおぎなう。また広隆寺は平安初期の弘仁九年（八一八）回録にかかり堂舎のことごとくを失ったが、そのあと別当に任じられ広隆寺の復興を指導したのが、やはり南都元興寺で三論を学んだ道昌律師であったことも、平安前期における広隆寺と南都諸寺院とのふかい関係を物語っている。これらのことから説法印を結ぶ阿弥陀像の形式が奈良時代の南都で流布していた阿弥陀像の通例の形式であつたらしいことは確かである。以上が中野説の概要であるが、このほかにも中野氏は、説法印の阿弥陀を中尊とする来迎図のあるもの（法華寺阿弥陀三尊図、（図7）、禅林寺山越来迎図など）に、幡（旗）を捧げる「持幡童子」をえがき込んでいる例を指摘し、「幡」は奈良時代以降、病氣平癒と死の恐怖からの離脱に功德があると考えられて放生会その他の悔過会に立てられたものであるから、この点からも説法印阿弥陀像の来迎図は奈良時代の浄土思想と

関係がふかい、としている。

以上いくつかの例をあげて考察したように、Ⅰの主題的方法是、浄土教絵画における主題と図像形式（尊名、持物、手印、情景描写等）の特色を經典その他の文献資料と比較・対照させることによって、当の浄土教絵画にえがかれる尊像の種類や本誓（本願）や説話などの図像的内容を明らかにするとどまらず、その画像が成立した信仰的・宗派的背景や、精神的背景をも明らかにしうる可能性を有している。この方法は主にいわゆる図像学者が依拠する方法といえるが、前述したように、主題は宗教絵画、説話的絵画のもつ基本的な要素であるから、他の方法（たとえば様式論）をとる研究者も例外なく、まずこの方法を用いて主題面の検討を行い、その上で、他方面からの考察を加えるというのが普通にみられるところである。

Ⅱ 造形的方法

宗教芸術としての来迎図も絵画であるかぎり、「色と形」でえがかれなくてはならない。絵画のもつ色と形の特色を主に考察する方法ここでは造形的方法とよぶ。美術史研究者の多くがこの方法に拠っていることはいうまでもない。この、来迎図の色と形の特色を検討する造形的方法も、来迎図自体の複雑な構成に対応して、きわめて多様であるといわなくてはならないが、おおよそ、(イ)形式的考察と、(ロ)様式的考察の二種に分類して整理することが可能である。

(イ)「形式的考察」は、画面にみられる色と形自体についての考察である。例を源豊宗氏の「来迎の芸術」にとる。^(註23)まず源氏は、来迎図の構造を、理想的世界の表現（具体的には、阿弥陀聖衆、舞踊する菩薩など）と、現実的世界の表現（具体的には、自然、家屋、往生者など）、そしてこの両者の結合の意義の表現（具体的には、雲や風にひるがえる天衣、菩薩の姿勢、仏の眼の方向、白毫の光、蓮台の蓮弁などもつ運動感としてえがかれる）という三つの構成要素から成り立っている

と規定する。そしてこれらの三要素が画面に具体的にえがかれる際の多様な色と形（形式）を、(1)二十五菩薩形式、(2)三尊形式、(3)山越形式の三形式に分類したのち、各形式内での発展関係と、各形式相互間での発展関係を考察するのである。まず(1)の二十五菩薩形式は、来迎図の歴史のもっとも早い段階に成立した形式で、この形式の内部では正面形式から斜め形式へ漸次展開すると考える。正面形式の松尾寺阿弥陀来迎図^(図9)は宋代初期の原本を模したと推定されるもので、左右対称、均整的構図をとり、ゆとりのない未熟かつ素朴な印象をみせ静的である。それに対し鳳凰堂壁画の九品来迎図^(図10)は斜め形式の初期に属する作品で、阿弥陀聖衆はゆったりしたS字形の構図をとって飛来する。その表現は婉曲的、かつ優美である（藤原の様式）。これに反し興福院阿弥陀聖衆来迎図^(図11)や浄福寺阿弥陀来迎図等を経て知恩院早来迎図^(図12)（いずれも十三世紀）にいたると、来迎の構図（阿弥陀聖衆が往生者に向う来迎の方向）は対角線的となり、聖衆はすべて立ち上り、雲や天衣は風に吹かれて運動感を強調する。来迎の迅速さを示す形式（鎌倉の様式）の完成である。このような来迎図の多様性（形式の多様性）は、結局さきに規定した、来迎図を成り立たしめている三要素を、作者が、同時にまたそれがつくられた時代の人びとがどのように考え、どのような現実感において把握するかという把握の仕方の相違から結果したものなのである。

(2)の三尊形式は阿弥陀が観音・勢至の二脇侍をとまなう形式で、多数の聖衆をえがかない。遺品からいえば平安末期にはじまり、中世の全般を通じて流布したらしく、構図の多くは斜め構図であるが、細部的にはさらに、三尊が坐像の形姿であらわれるもの（心蓮社阿弥陀三尊来迎図^(図13)、金剛証寺阿弥陀三尊来迎鏡像など）と、立像形式（根津美術館来迎図、円照寺来迎図など）に分れる。ところで三尊形式の来迎図は、二十五菩薩来迎図に比して構図は単純であるが、発展的には、二十五菩薩来迎図のなかから、来迎図の中心を占める阿弥陀主従（阿弥陀三尊）をピック・アップして一幅の画像にえがいたものである。したがってこの形式は、遺品的にいつて、二十五菩薩来迎図よりも時代が降り、かつ二十五菩薩来迎図が来迎の有様を信者に絵解きしてみせるという説明的性格をつよくもっているのに対し、三尊形式は、礼拝の対象としての本尊的性格

をつよく示している。鎌倉時代に臨終の本尊として用いられたのは、主に後者の三尊形式である。

(3) 第三形式の山越來迎図は図の中央に山を配して浄土（山のむこう）と現世（山の手前）を対比させ、いま浄土のかなたに金色の姿を大きくあらわした阿弥陀主従が画面正面の往生者に向って来迎せんとする図である。山越來迎図は恵心僧都の創案になるものと考えられるから、山の前面にえがかれる水面はあるいは琵琶湖であるかも知れない。また山越來迎図に登場する尊像は通例、阿弥陀と観音・勢至の三尊であるが、この他に、多数の聖衆をともない、やや斜め構図で飛来する山越來迎図もある（例、旧上野家山越來迎図^(図22)）。これは通例の山越來迎図と前出の二十五菩薩来迎図の形式が混合したものである。以上が源氏による形式的分類の概要である。

(四) 様式的考察

来迎図の造形面を考察する場合、来迎図の「色と形」自体の分析（イ）形式的考察にとどまらず、色と形の特色に付随する情感を問題にする方法（本論では様式的考察とよぶ）もしばしば用いられる重要な方法である。勿論この方法は、本来絵画の色と形の分析を前提として行いうる方法であるから（いいかえると、情感は具体的には色と形においてあらわれるものであるから）、実際にこの方法が用いられる場合も、研究者は、まず来迎図の色と形にみられた特色を形式的方法に拠って考察した上で、その色と形を通じてあらわれた情感の考察にすすむ場合が多いのである。源豊宗氏もしばしばこの方法をとる。たとえば平安後期（十二世紀前半）の制作である金剛峯寺阿弥陀二十五菩薩来迎図^(図23)では、相好の表現は「官能性」にあふれ、色彩は「典雅」、色調も漸層的な反量を用いることで、全体として「温雅、優美」な「趣致」に富んでいる。しかし描線はすでに「太さと硬さ」を帯び、「図像の輪廓も著しく鮮明」となり、藤原のなかでも後期以降に位置することがわかる。それに対し鎌倉時代の禅林寺山越來迎図^(図24)は、截金を多用する点に「理智主義的趣好」がうかがわれ、憂戚の感、冷厳な感、堅硬な感へと変化しているのを見る。このように「様式的方法」は、来迎図の展開を、来迎図の「色と形」という形式

にあらわれる情感の展開としてとらえる方法である。したがってこの方法を徹底させれば、来迎図という特殊なジャンルの歴史を、日本美術全体を情感の歴史としてみる広い意味での「様式史」に解消してしまうという危険をはらむこととなる。事実源氏は、日本美術の歴史を、飛鳥時代から江戸時代にいたる時代様式の歴史としてとらえる源氏自身の壮大な様式史的体系をもっており、この体系のなかで来迎図の様式的（情感的）展開も考えられているわけである。^(註25)

源豊宗氏のように徹底した様式史的体系を背景にもたぬとも、来迎図の歴史を、来迎図の色と形がかもしれない情感で説明しようとする論者は多い。町田甲一氏が「概説日本美術史」^(註26)のなかで、藤原時代の来迎図に「詩的な雰囲気」と「幻想的な情感」を見出して「ロマンチックな耽美主義」といい、鎌倉時代の来迎図に「現実的な感じ」を見出して、来迎の救済を「現実的に欲求」するこの時代の現実主義の反映と考察するのも一例である。

谷信一氏も「美術史」^(註27)のなかで、平安後期絵画の特質は、「宗教的表象」をえがくことにあるから、おのづと「幻想性」や「浪漫性」の表現にすぐれるが、鎌倉時代になると、次第に尊像としての表象性が稀薄となり、簡明直截な説明性が強調されてくるといい、両者の大きな絵画史的対比のなかで浄土教絵画（来迎図）の展開もとらえている。また多くの論者が、平安時代に多い正面構図の来迎図が観者に与える「感じ」、いいかえると、観者の眼前に阿弥陀主従が大きく現前し、自分はこの阿弥陀仏に救われるという陶醉的情感を与えることを根拠として、この形式の来迎図は、日ごろ行者が阿弥陀の姿を観想し、来たるべき極楽往生の瞬間に備えたいという往生観法の本尊として用いられたのではないかと推定し、それに対し、鎌倉時代の斜め構図、とくに、画中に往生者をえがく来迎図は、画中の往生者（観者からすれば第三者）が往生を受けるさまを冷静な智的な眼をもって客観的にえがいているから、行者に来迎のよろこびを教導的に絵解きする目的でえがかれたのではないかと推定するのも、基本的にはこの研究方法に立つものである。

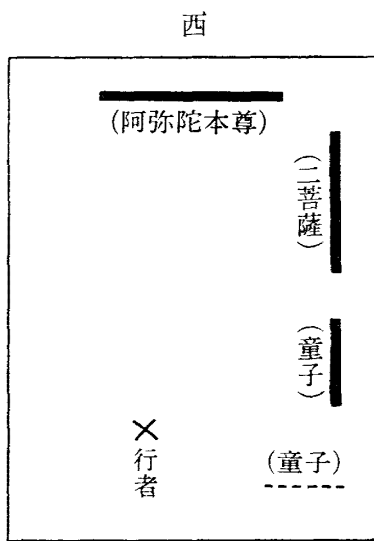
Ⅲ 宗教的「場」の方法

さて以上、来迎絵画を造形的観点より考察する方法として、(イ)形式面（色と形）の考察（形式的考察）と、(ロ)その形式にあらわれた美的趣味（情感）を考察する方法（様式的考察）について言及した。後者の方法は、ある浄土教絵画がいかなる色と形でえがかれているか、をまず検討し、ついでその色と形の内容ともいふべきその作品の、あるいは時代の美的趣味を明らかにする。その作品の、あるいは時代の趣味を明らかにすることによって、逆に「色と形」の特色を内容的に具体化するという相関関係をもつ。この内容面の検討については、前述した諸例のように、「時代の趣味」、「美的趣味」といった漠然とした時代の、あるいはある一つの作品にあらわれる美的情感の指摘にとどまらず、社会的志向や風土、国民性、さらには宗教教儀のもつ気質といった広範な内容面まで考察をひろげうる可能性をふくんでいる。この方法が浄土教絵画の方法としてもっとも多く利用されていることは、鑑賞的な絵画としてではなく、宗教美術としての多くの面をよりよく説明しうる方法と考えられたからであらう。

ところで反面、前述した、Ⅰ主題的方法も、Ⅱ造形的方法も、ともに来迎図がどのような宗教的実践の場で使用され、どのようにまつられたか、という宗教的機能の面についてはほとんど考慮をはらっていない。近年こうした方法に対する反省として、来迎図の造形的特色を宗教的「場」のなかで検討しようとする第三の方法がしだいにとられはじめている。この第三の新しい方法は、従来のように、(Ⅰ)何がえがかれているか、を問う主題的方法や、(Ⅱ)いかにえがかれているか、を問う造形的方法が、主に作品自体に観点をかぎったのに反し、作品とそれを視、かつ礼拝する行者との関係に視点をひろげ、両者の宗教的「場」のなかで、なぜそうした造形的特色をもつ浄土教絵画がつくられたか、に考察の興味をむけはじめたものといえよう。

一例を大串純夫氏の「来迎美術論」^(註28)にみる。いま奈良法華寺に阿弥陀三尊図^(図7)が伝来する。中央幅は画面いっぱい^(註29)に説法印の阿弥陀坐像をえがき、右幅には白雲上で手に幡を立てた童子を、左幅にはやはり白雲上にひざまづいて両手で蓮台を捧

げる観音像とその後にひかえる菩薩像をえがく。中幅阿弥陀像が正面向きの端正な構図であるのに対し、右幅の童子は顔を向って左にふり返り、左幅の観音と菩薩は向って右むきにひざまずく構図でえがかれている。中尊阿弥陀像と左右脇侍の構図がなぜこのように違うのか、大串氏の疑問はここからはじまる。様式論の立場から阿弥陀像と脇侍像の表現に相違をみる論者は多い。中幅阿弥陀像が量感を抑え、平面的なひろがりを感じさせる端正な構図のうちにおだやかな現実感を表現するのに対し、左右の脇侍像はいずれも立体的な量感を強調し、かつ阿弥陀像の単純な鉄線描に比べて柔軟さを増したやや太目の描線で動的な姿態を輪廓づけることにより、「官能性」ともいえる豊満な現実感をえがき出している。いいかえると、中幅像は十世紀末、十一世紀初頭の制作が推定されるのに対し、左右脇幅はそれよりやや降る十一世紀後半の制作と考えざるを得ない。両者の制作時期の相違をふまえて、大串氏は、はじめ正面構図の中幅阿弥陀像が通常の礼拝形式になる一幅仕立ての画像としてえがかれたが、十一世紀以降、阿弥陀来迎に対する信仰が盛んとなった時期に、来迎形式である左右脇侍の二幅を書き加えて三幅対全体を来迎図として構成し直したのであらうと推定する（中尊阿弥陀像の台座下に白色の飛雲を加えたのもこの時期であらうか）。



法華寺阿弥陀三尊図配置想定図

（大串純夫氏による）

ところで新たに一組となった三幅の画像はどのように懸けられたか、この点が重要である。阿弥陀図の左右にそれぞれ童子図と二菩薩図をふり分ける通常の配置は三幅対としての統一感に欠ける。当初は現状とちがったかけ方がされていたのではないか、左右幅をつけ加えた意味はどこにあるのか、大串氏の推論はつぎの如くである。三幅対のかけ方は現状とちがい、挿図のように、阿弥陀図は往生者が北枕で西面して横たわる部屋の西壁にかけられ、童子と菩薩の画像は北壁に並べてかけられたのではないか。阿

弥陀主従が往生者を迎えにくる来迎の方向は西から東への方角である。童子は菩薩と阿弥陀を先導しつつうしろをふり返る。童子のあとには蓮華をささげもつ観音と天蓋をかざす菩薩がひざまづいてつづき、その背後では阿弥陀がすでに往生者の眼前に近づいている。このように解すれば、往生者と阿弥陀主従の画像は相互に有機的な関連をもち、往生者が横たわる部屋は阿弥陀来迎という宗教的奇蹟が演じられる統一的な空間、来迎の「場」となる。往生者をとり囲むように配置されてこそ、三幅対は真に来迎図としての現実感をもちうる。これが大串氏の推論である。

もうひとつの例を、斜め構図の来迎図が成立する過程を考察した山本興二氏の「来迎図の正面構図から斜め構図への展開」^(註29)にみる。斜め構図の来迎図は正面構図から展開するという仕方で成立したと考えられる。正面構図の来迎図はもともと念仏を修して阿弥陀仏と浄土の相を観察する観想念仏の本尊として使用されたが、同時に修業をつんだ積善の人びとが往生するときの臨終の本尊としても用いられた。日ごろ念仏の修業を重ねた人びとは端坐して臨終を迎えるから、臨終の導き手としては、往生者と視線を合す正面向きの構図が適切である。それに反し、世俗の人々は、「往生要集」の第六「別時念仏」(二、臨終行儀)に説くように、北枕で西向きに側臥して往生する。彼らにとって正面向き構図では阿弥陀と視線を合わすことができず、両者の有機的な関係をつくるという点では適切でない。それでは横たわって往生する人びとにとって、どのような構図の来迎図がもっとも適切か。そのために考案されたのが斜め構図の来迎図であろう、と山本氏は推論する。ここでいう斜め構図とは、正確にはやや縦長の画面に、左上から右下方に向って飛来する阿弥陀聖衆をえがく形式で、画面中に往生者をえがかず、阿弥陀の白毫から放なたれる光明が(これがとりもなおさず来迎の方向を示すわけであるが)画面右下方で中断される点に特色がある。北枕で西向きに側臥する臨終者の前に来迎図を東面してかければ、画中の阿弥陀像はあたかも見あげる臨終者自身に飛来するように見え、白毫の光は画面を越えて横たわる臨終者に向ってまっすぐさしこむような印象を与える、というのが山本氏の論点である。この場合、果して臨終者がそうした実感を得ることができるかどうかは

別にして、来迎図の形式・構図を北向きで西側臥する臨終者の視線からみてどのように感じられるかという、視る人の宗教的体験のなかで考察した点に方法の独自性をみるべきであろう。このことは、Ⅰの主題的・図像的方法と、Ⅱの造形的方法との統一を意図したともいえるし、また来迎図の特色を、来迎図と臨終者がかたちづくる一つの宗教的「場」の特色から考察しようとする方法ともいえよう。

ところで、ある来迎図がなぜそのような色と形でえがかれたかという問題を、宗教的「場」の特色から解明する第三の方法は、第一の主題的考察、第二の造形的考察に比して研究者の主観的判断に依存するところがより大きいという側面をもっている。すでに問題にした法華寺阿弥陀三尊図や斜め構図の来迎図などが、その成立の当初どのような場所で、どのように礼拝されたかを細部にわたって記述した文献があるわけではないから、往生者がある来迎図を往生の導き手とすることで成立する宗教の「場」の構造を文献上から詳細に実証することは勿論不可能である。したがっていまとなつては、宗教的「場」を実証するためには、大串氏も山本氏も、自分自身を往生者に置きかえてみるほかはないことになる。大串氏の試論は、法華寺阿弥陀三尊図を通例のかけ方（阿弥陀を中幅とし、童子図、菩薩図をそれぞれ左右にふり分けるかけ方）ではなく、側面壁と正面壁に右から順次童子図、菩薩図、阿弥陀図をかけた部屋に自分自身を置いてみて、実際に自分が阿弥陀主従に迎えられるという実感をうけたという主観的判断によってしか実証され得ないわけであるし、同様に山本氏の試論も、自分が縦長で画面左上から右下方に向う斜め構図で飛来してくる来迎図の前に横たわったとき、実際、阿弥陀聖衆に救済される実感を得ることができたという主観的判断が、唯一の証明の手段となる。同じように、われわれ一般読者が両研究者の試論を納得するか否かも、われわれが両研究者と同じ条件に身を置いてみて、両研究者と同じ宗教的「場」を実感しうるか否かという主観的判断の結果にかかっている。これは文献上や概念的論理によって実証できる性質のものではない。

さて以上、かなりの紙数をさいて従来の浄土教絵画史研究の方法を概観した。Ⅰ主題的・図像的方法、Ⅱ造形的（形式

的、様式的)方法、Ⅲ宗教的「場」においてみる方法の三つである。これはまた、Ⅰ何であるか、を問う方法、Ⅱいかに、つくられたか、を問う方法、Ⅲなぜ、それがつくられたか、を問う方法ともいえる。この三つの研究方法はそれぞれ、おおよそ時代を追って成立しており、その点Ⅰ→Ⅱ→Ⅲへの推移は美術史研究の進歩を物語っているようにもみえる。確かにⅠの方法では説明できなかったものをⅡの方法は説明し、さらにⅢの方法はⅠとⅡの双方が説明できなかったものを説明しようとし、それを或る程度可能にした。その意味では、ⅠよりⅡ、ⅡよりⅢの方法が浄土教絵画の研究方法としてより進歩した方法ともいえよう。しかし逆にいえば、ⅡはⅠの明らかにすることができなかったものを説明はしたが、Ⅰの明らかにしたことはおろそかにするという面もある。Ⅱの「色と形」を究明する形式的・様式的方法をつきつめれば、Ⅰが目的とした主題面や図像面についての考察が入りこむ余地はとぼしくなる。極端な例であるが、鎌倉以降になると、主題が阿弥陀来迎であつても弥勒来迎であつても、一樣に縦長で斜め構図の「動的」な形式が用いられるようになるから、色と形の特色を論ずるだけでは、両者の主題が阿弥陀であるか、弥勒であるかという区別はまったく問題にならなくなってしまふ。Ⅲの方法についても同様のことがいえる。ⅢはⅠとⅡの方法が説明しえなかったな、ぜ、かの問題を明らかにしたし、ⅠとⅡの両方法を宗教的「場」において統一させる方法ともいえる。しかし反面、たとえばⅡの造形的方法でなければ明らかにしえないいろいろの面を見落とすという側面ももっている。例をあげれば、前掲の山本氏の論考は、Ⅲの方法を用い、縦長で斜め構図の来迎図がな、ぜ、成立したかという成立の「場」の根拠を問い、一つの解釈を示した。しかし斜め構図の来迎図は、図像的には三尊形式のもの、多数の聖衆をひきいるもの、坐像形式のもの、また構図的には、ゆるやかな対角線の構図で飛来するもの、縦長の画面の真上からほとんど垂直の方向で急速に飛来するものなど、きわめて多様である。したがって山本氏の論考は、斜め構図をとる来迎図一般の成立について考察したが、これら多様な斜め構図が成立することの意味は説明していない。斜め構図のなかに多様な造形上の差異があるという問題は山本氏の関心外の事柄なのであろう。Ⅱの方法はⅠの方法をお、お、う

ものではないし（Ⅱの方法は、Ⅰの方法が説明したものを合せて説明するものではないし）、同様に、Ⅲの方法はⅠとⅡのすべてをおおうものでもない。いいかえると、美術史の方法として、必ずしもⅠよりⅡが、ⅡよりⅢの方法が進歩した（すぐれた）方法であるとはいいいないのである。正しくは、ⅠよりⅡ、ⅡよりⅢへの方法論の変遷は、美術作品のどのような面を明らかにしたいかという、研究者の作品に対する問題意識の変遷（あるいは、対象に対する関係のあり方、対象を把握する態度の変遷）を物語るものと考えるのが適切なのであろう。

本論では以下、平安中期以降、鎌倉末期にいたる時期の（いいかえると、浄土教信仰ががもつとも風靡していた時期の）阿弥陀来迎図の主要作品をえらび、その造形的特色を主に絵画空間の観点から検討し、それがいかなる宗教的「場」において可能であったかを考察する。とすれば、本論の方法は基本的には前述三方法のうち、第三の宗教的「場」よりする方法に依拠することになる。しかし来迎図から得られる特殊な実感をもって来迎図の「場」を証明するのではなく、のこされた文献的資料の検討を通じて、主観の実感にかわる実証をこころみたいと思う。

二、遺品の検討

A 正面構図の来迎図

1、法華寺阿弥陀三尊図^(図7)（十一世紀）

中尊阿弥陀図は三副一鋪の大画面に説法印を結ぶ正面向きの阿弥陀像を大きくえがく。画面左右上に色紙形を貼り「往生要集」の要文「（右）其仏本願力聞名欲往生、皆悉到彼国自致不退転、眉間白毫相猶如清月、増益面光像頭面礼仏足。（左）観仏本願力遇無空過者、能令速満足功德大宝海、若能深信無狐疑者、必阿弥陀仏国」を墨書するから、恵心僧都の天台浄土教

の思想を背景として成立したらしいこと、かつ蓮華座下に白色の湧雲を配していることから、この画像が来迎図としてえがかれたことは明白である。^(註30)中尊は古く(十一世紀前半)、左右脇幅はやや遅れて(十一世紀末)えがき加えたものと考えられている。^(註31)ここでは当初の阿弥陀中尊のみを問題にする。画像の前に立つとき、視る者は、画中の阿弥陀像が手でつかめるようなものとしてそこに存在している、という印象をまったくうけない。いわば実体的な存在感がないのである。この印象はどのような造形上の特色から生れてくるか。(イ)まず隈取りの稀薄さ。隈取りは対象(主に頭部や身体、あるいは著衣、蓮弁など)の立体感を表現するための重要な東洋的技法で、同じく西洋画の陰影技法に対応する。隈取りの技法は四・五世紀、仏教絵画とともに西域地方を通じて中国に入った。日本では七世紀末に再建された法隆寺金堂壁画の人体描写に完成した技法をみることができる。この技法が頂点に達したのは、対象の肉体性・物質性を強調し、そこから生れる官能的印象に仏の超越性を見出した平安前期である。遺品では東寺御影堂不動明王の天蓋飛天図、昌泰二年(八九九)の箱書をもつ東寺伝真言院曼荼羅があげられる。それに対し法華寺画像は身体表現でも著衣の処理でも、隈取りが抑えられ、対象を立体的なものとして感じさせることが少ない。(ロ)身体輪廓構図の平面性。この画像は阿弥陀像を画面いっぱいにあふれるばかりの大きさでえがいている。これは平安後期絵画の一般的構図と相違する。その点、しばしば指摘されるように平安前期(九世紀)に制作された原本の模写とも考え得るし、木彫の阿弥陀像を絵画にうつしたと考える可能性もある。肩巾をひろくとり、胸部から脇にかけて細まる輪廓構図の変化など、たとえば九世紀前半の造立が推定される太秦広隆寺講堂阿弥陀像の正面観における輪廓構図と近いようである。しかし法華寺画像では、広隆寺像の前に立つて感ずるような対象の立体感、どっしりとした厚みある印象はない。身体はやや堅さが目立ちつつ変化に乏しい鉄線描でふちどられ、著衣や襪の処理も同質の描線(墨)を用い動感や質感を抑えた装飾的な描写を示すので、像全体を立体的な厚みあるものとみせる効果を失っている。こうした描線の性質はいうまでもなく、(イ)の濃厚な隈取りを用いない平面的な彩色法と密接に関連している。脚部の表現も

厚みに乏しく、かつ朱衣の描線が襞の輪廓づけにとどまって膝部やふくらはぎの厚みを強調するための変化に欠けているので、脚部が腰部から手前に飛びだしてみえるという立体性の描写を著しく乏しいものとしている。このように法華寺阿弥陀像は、量感に富んだ平安前期の原本をもとにしながら、十一世紀という時代の趣好をつよくみせ、奥行きと厚みの印象を失って阿弥陀像の上下・左右という平面的な輪廓のひろがりのみをのこす結果となったのである。い相好にみる普遍的な印象。相好の表現でも、眼・鼻・唇の造作と頬の線を思い切って単純化することにより、前代（平安前期）の彫像や画像にみられる人間的な表情や強靱な意志という感覚的な表現を抑え、それに代わり、それら特殊な表情の一切をつつみとるような、普遍的な表情をつくり出したことも、この画像にみられる非実体的な存在感の表現に役立っている。(4)方向性の否定。この画像は台座下に白雲をえがいているから、当初から来迎図として構想されたことは疑いない。^(註30)しかし後述する多くの来迎図とちがひ、来迎図に必要ないくつかの形式を欠いている。(a)飛雲の流れ、(b)蓮弁のひるがえり、(c)白毫の光明などがみられないし、(d)阿弥陀像自体も動きを感じさせる姿勢（ポーズ）をとらない。この事はとりもなおさず、阿弥陀仏が浄土から往生者に向って降るといふ「来迎の方向」が稀薄であることを意味する。正面向きの構図であり、また独尊形式であるから来迎の方向に欠けるのではない。このことは後述の例で明らかになる。かくて法華寺阿弥陀画像は、手でつかめるような実在感をもった阿弥陀仏がいかに画面奥の浄土から画像の前に坐す観者に向って降下してくるようみせることなどはまったく意図していなかったことがわかる。このことは、この画像をえがいた絵師、若しくはこれがえがかれた時代の人びとが、ある方向から自分に向って積極的に迫ってくるもののなかに阿弥陀来迎の現実感をみているのではなく、自分と向い合っているが、そこに静的に浮遊しているもの、若しくは自分の廻りに、自分を静かにとりかこむようにあるものにこそ阿弥陀来迎の現実感を見出していた、ということになる。

2、金剛峯寺阿弥陀聖衆来迎図^(図8)（十二世紀）

裏書によって、もと叡山天台の別所安楽谷にあり、七月十五日（初秋の明月）の一日にかぎり開帳されたが、近世初頭信長の焼打ちを避けて高野山に入ったことが知られる。三幅より成り、中幅に阿弥陀・観音・勢至以下七尊の主従と樂奏菩薩を配し、左右脇幅にも多数の樂奏菩薩をえがく。仏・菩薩の総数は三十三尊、このうち向って左幅の奥、雲中から上半身をみせる阿弥陀三尊像は彼岸にある阿弥陀浄土の象徴で、画幅中央にえがかれる阿弥陀聖衆がそこより発して来迎におもむいたことを説明している。阿弥陀の周囲に観音、勢至、地藏、竜樹の四菩薩を配する五尊形式が、叡山横川の常行三昧堂諸尊の図像と一致することは前述した。またこの五尊と遠方の阿弥陀三尊をのぞいた聖衆数が二十五尊となることから、この画像が二十五菩薩を意識して構成されていることを指摘する論者もいる。^(註32)

さて金剛峯寺本来迎図の前に立つとき、基本的には法華寺本阿弥陀図によく似た印象をうける。勿論、金剛峯寺本では尊像の数や画面の構成が法華寺本と異なり、来迎の主題をより明瞭にうち出している。それにもかかわらず、金剛峯寺本の印象はなお法華寺本と同様に静的であり、かつ「来迎の方向」は稀薄である。

まず来迎の主題は法華寺本に比してより明瞭である。(イ)阿弥陀の前方に観音・勢至の二菩薩がひざまずき、それぞれ、蓮台をもちあるいは合掌して来迎の印相を示している。さらに(ロ)阿弥陀主従をはこぶ白雲が画面中央奥にむかい曲りくねって流れることで、阿弥陀主従がはるかかなたの浄土から現世に飛来し、往生者を救いとするという来迎の主題を説明する。加えて画面左から下方にかけては秋の花さく自然の景観をあらわすことによって阿弥陀主従がすでに往生者のすむ現世に到達したことを示し、この画像のもつ来迎の主題を重ねて説明している。それにもかかわらず、阿弥陀聖衆が、いかにも画面の奥、はるかかなたにあるはずの浄土から白雲にのって飛来してくるという来迎の実感意外に乏しいのである。それはなぜか。まず(イ)白雲の静止性である。白雲は細部的には、中尊阿弥陀像がのる白雲、観音と勢至の白雲、向って左幅の白雲、右幅の白雲など数個に分れるものの、視覚的には巨大な一つのかたまりをつくっている。白雲にのった阿弥陀聖衆は画面中央

奥より発し画面左方を巡ってふたたび画面中央で大きく接近する構成である。そのうち右幅の一団は、はじめ画面左より右方にまわり、そののち画面中央に向って旋回しているから、全体的には阿弥陀主従（白雲）が画面中央奥からS字形をえがいて画面手前に近づくという構成になる。しかしそうした構成にもかかわらず、阿弥陀主従をのせた白雲が画面奥からあらわれ画面手前で待つはずの往生者に近づき迫るといった視覚的な意味での「来迎の方向」は意外に乏しいのである。白雲の大部分は画面の全面をうめるように拡大されていて、白雲が飛来してきた軌跡を示す後尾の部分は画面の上端に押しつけられたように、ごく小さくえがかれるにすぎない。このため通常ならば白雲によって明示される来迎の方向は著しく弱められる結果となった（この場合、画面をうめる白雲が画面の下半分よりも上半分でいっそう大きく拡大されていることも重要である。これとは逆に、鎌倉時代の来迎図のように、白雲が画面の上半分よりも下半分で拡大される場合には白雲のもつ方向性は強調される）。ここでは、視る者は、白雲が或る方向から他の方向に移動するという方向性を明瞭に印象づけられることなく、むしろまるで、白い屏風のように、垂直（上下、左右）の方向にひろがって眼前でたどるように浮遊する、という印象をうけるのである。（ロ）聖衆の構成。右に述べた白雲の垂直面でのひろがりはいっそう強調するのは、雲中に坐す尊像の描法と配置である。各尊像の描法は隈取りを抑え、かつ変化のない朱の鉄線描で肉身部を輪廓づけることで、全体的には量感を否定し、平面的なひろがりを感じさせる。さらに各尊像の対比では、配置の前後に関係なくほぼ同じ大きさでえがき、配置の点でも、可能なかぎり尊像の重なり合いを避けて各尊像の間に前後の空間的へだたりを生むことのないように工夫している。各尊像が鎌倉時代の遺例のように視線を前方の一点に集中させず思い思いの方向をみつめるという視線の多様性も、来迎の方向を稀薄化することに役立っている。（ハ）光背の処理。中尊阿弥陀像をのぞく各尊像の光背が透明であらわされていることも大きな意味をもつ。光背を彩色で塗りつぶせば、光背とその背後にある白雲や他の尊像との間に重なり合い（前後の関係）が生じ、また各尊像の光背相互の間にも前後感を生む。この画像の作者は、各尊像が前後に配置されているようにでは

なく、まるで垂直に立つ屏風の面の上下・左右に配されているようにみせるため、光背を透明にしたのである。

このように金剛峯寺本来迎図は、阿弥陀主従が白雲にのり画面奥の浄土から往生者に向って飛来するという主題をえがくのであるが、作者は(同時に、この時代の人びとは)、来迎の現実感を、いかに、阿弥陀主従が浄土より現世へ飛来してくるようみえるという動的で方向性の明瞭な実在感においてではなく、阿弥陀主従が視る者の眼前で、観者を取りまくようにただよっているという方向性の稀薄な、非実体的な存在感のなかに見出していたのである。

3、松尾寺阿弥陀十五菩薩来迎図(図9)(十三世紀)

4、安楽寿院阿弥陀十五菩薩来迎図(図10)(十三世紀)

金剛峯寺阿弥陀二十五菩薩来迎図が一見して来迎の主題をえがいていることが判断できたのに反し、松尾寺本、安楽寿院本での主題的要素は稀薄である。尊像はいずれも正面き向の構図をとり、聖衆がのる白雲も群像の左右にわずかにひろがる様子をえがくのみであり、飛来の方角を示すはずの白雲の後尾も画面上端に押しつけられてほとんど眼につかない。さらに

安楽寿院本では、画面下辺の左右に天台系の守護神である不動・毘沙門の二尊を配しているため、画面上部に配置された阿(註33)

弥陀主従には、あたかも礼拝の対象である本尊形式の画像に似た森厳な印象が生まれ、阿弥陀来迎という主題を説明する要素は図像的にも光景的にも稀薄となっている。それにもかかわらず、この画像の前に立つとき、観者は画面奥から正面手前に向って阿弥陀主従が勢いよく飛来してくるという印象(つまり「来迎の方角」)を明晰に感ずるのである。構図が正面向きにもかかわらず、また来迎の主題は稀薄であっても、来迎の方向性は強烈である。この現実感はいかにして可能であったか。(i)各尊像の表現と配置。各尊像の描法は決して隈取りを強調するわけではないが、身体の輪廓構成に平面的なひろがり^{が失なわれ、ややずんぐりした身体}の厚みと肉体性が目立ち、かつ眼鼻立ちもリアリスチックな具体性を増した。加えて各尊像は、いずれも手前から後方に向って重なり合い、かつ前方の尊像を大きく後方の尊像を順次小さくえがく描法と、彩色

で塗りこめた光背がつくる各尊像の重なり合いが関連して、画面は、前景から後景に連なる空間のふかさと方向を明晰に表現している。(ハ)群像の構成。この空間のふかさをいっそう強調するものが群像のたくみな構成である。群像は、中尊阿弥陀とその周囲をかこむ七尊を曼荼羅風に配置して第一群とし、その後方に扇面状のかたちでひろがる第二群の四尊を置き、最後に第三群の四尊を内にかこむような構図で配置し、三群の重なり合いで画面の奥行をつよめている。しかも各群像の視線の処理でも、第二群と三群が画面の下方を一点集中的に見おろし、手前の第一群は正面をみつめ観者と視線を合わすようにえがくことで、阿弥陀主従がまず画面奥のはるかな浄土から現世まで降下し、つづいて画面手前で観者に向って迫るという独得な「来迎の方向」をいっそう明確化することとなった。阿弥陀来迎の主題を説明する図像的・概念的要素は乏しくとも、視覚的には「来迎の方向」を明晰にえがきだす一例である。

5、西来寺阿弥陀四尊来迎図^(図11)(十三世紀)

平安・鎌倉の多くの来迎図がそうであるように、西来寺本の場合もその伝来を文献から知ることができない。この画像の前に立つとき、観者は図中の観音と勢至菩薩の両像に、これまで経験したことのないより身近な印象を覚える。この独特な印象は、阿弥陀像の表現と、観音・勢至の表現を異った意図で処理したことに由来するようである。まず阿弥陀像では限取りによる肉身描写と動的な衣文の処理を行い、立体的かつ実在感に富む体軀をえがきだす。とくに下半身をおおう著衣が台座上にかかって脚部の肉身部をなまなく示す処理や、半跏とした左脚を台座下に引きつけるように曲げた姿態が、この像に思いがけない実在的な印象を与えている。相好の人間味あふれる意志的な表情も、阿弥陀像の実在感ある印象を増長している。加えて阿弥陀の乗る白雲は、俯瞰的な角度で、まるで床に敷かれたジュータンの如く水平にえがかれており、しかも白雲の後尾が左右にくねりながら長く画面上部までつづいているので、白雲にのる阿弥陀像が画面奥のはるかかなたの浄土から画面手前に向って飛来してくるという方向性と実在性を鮮明に感じさせる結果となった。白毫から放射状に発する光明

のうち、正面の光明が画面下部まで（往生者のもとまで）一直線にさしこむ構成や、阿弥陀仏が視線を白毫光と同じ方向に投げかける構成も、阿弥陀仏の「来迎の方向」を強調することに役立っている。それに対し、観音と勢至は、基本的には画面の右方から左方に向う方向をみせながら、両菩薩と両菩薩の蓮華座を高い角度で俯瞰的にえがくために、両菩薩は往生者の身近までくだったあとさらに往生者の足元（う、か、び、あ、が、る）という印象を与える。とくに左の勢至菩薩が膝を左方に向けながら、上半身と合掌手は右方によ（よ、じ、る）という柔軟な姿態をみせることが観者と両菩薩との関係をいっそう親密なものに感じさせ、その結果、中尊と両菩薩との間にひろい空間のひろがりを生み、いま両菩薩が中尊に先行してはるかに観者の近くまで接近したという実感を可能にしている。西来寺本来迎図は、一幅の画像のなかに阿弥陀像と両菩薩という異質な二要素をつくり、その両要素を巧みに対比させることで「来迎の方向性」を見事に形象化したのである。

6、金剛三昧院阿弥陀三尊図^(図12)（十三世紀）

金剛三昧院画像は上述した来迎図と著しく形式を異にする。中尊阿弥陀像は説法印を結んで台座上に結跏趺坐し、背には同心円状の彩色をほどこした頭光・身光を背負う。台座は八角形の框座を据えた蓮華座で、頭上には宝珠形の屋根を思わせる豪華な天蓋を懸け、台座前方には、これまた豪華な花籠や宝座上に飾った香炉を置く。その手前は蓮の生えた蓮池である。左右脇侍は框座こそないが、大きく開いた蓮華座上に結跏趺坐して中央に向い、印相は両像とも内側の手を伸し、外側は胸前で曲げるというように左右相称の手印を結んでいる。三尊の構成や豪華な台座、天蓋、莊嚴具などのしつらえは、西方浄土の光景をえがく観経変（当麻曼荼羅、智光曼荼羅など）に酷似する。おそらく観経変の図像から宝楼閣や宝樹、それに囲繞する多数の聖衆をのぞいた阿弥陀三尊と最少限の莊嚴具をとりあげ、それに台座下から湧きあがる白雲と背後にうねりながら流れる白雲の後尾をえがき加えて来迎図としたのであろう。しかし阿弥陀像の八角台座は本来宮殿などの建築に付属する固定的要素のつよい形式であるため、台座自体に飛来するという動きの感じがとばしいし、阿弥陀の頭上にかかる天蓋や、

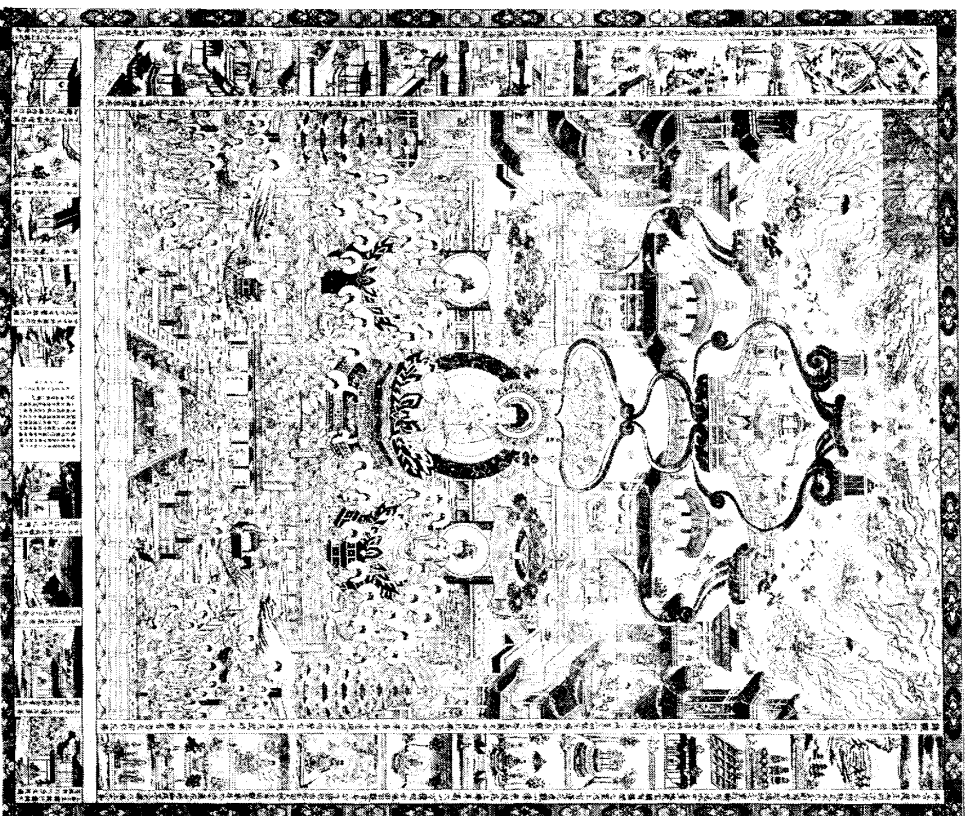


图 2 当麻曼荼羅图图解（『資料日本美術史』による）

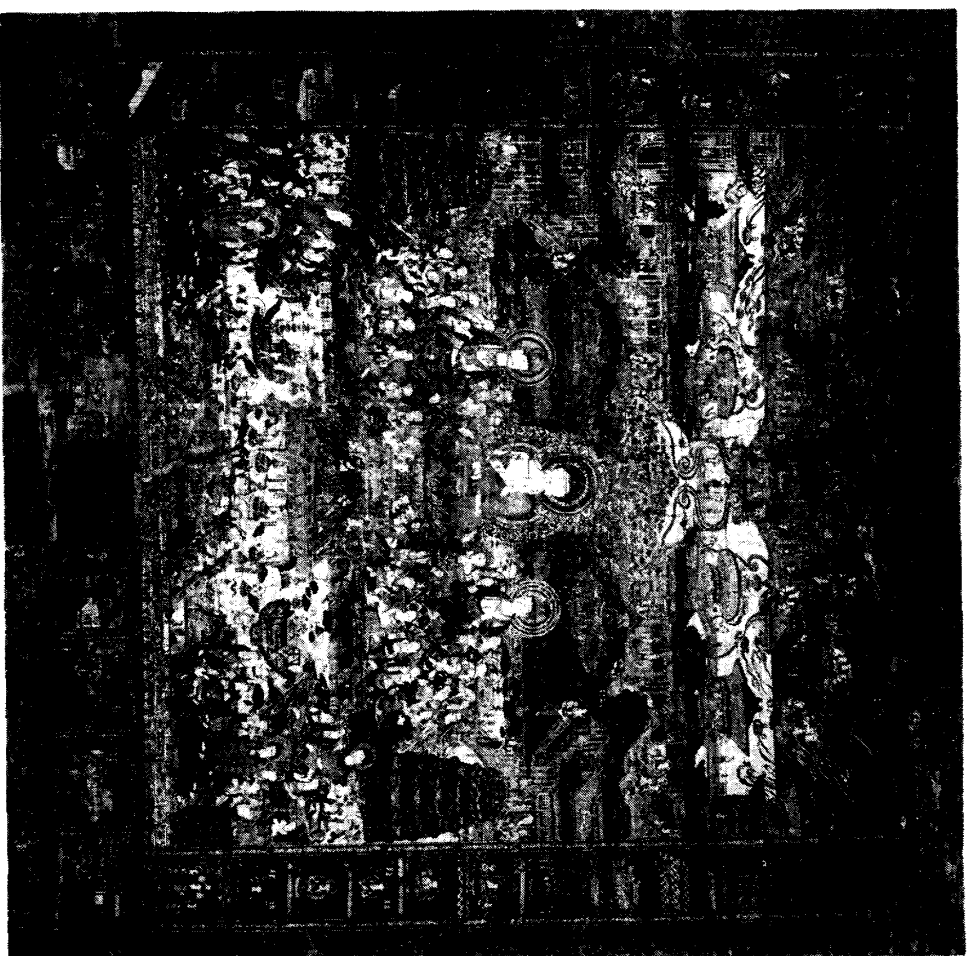


图 1 西教寺当麻曼荼羅图

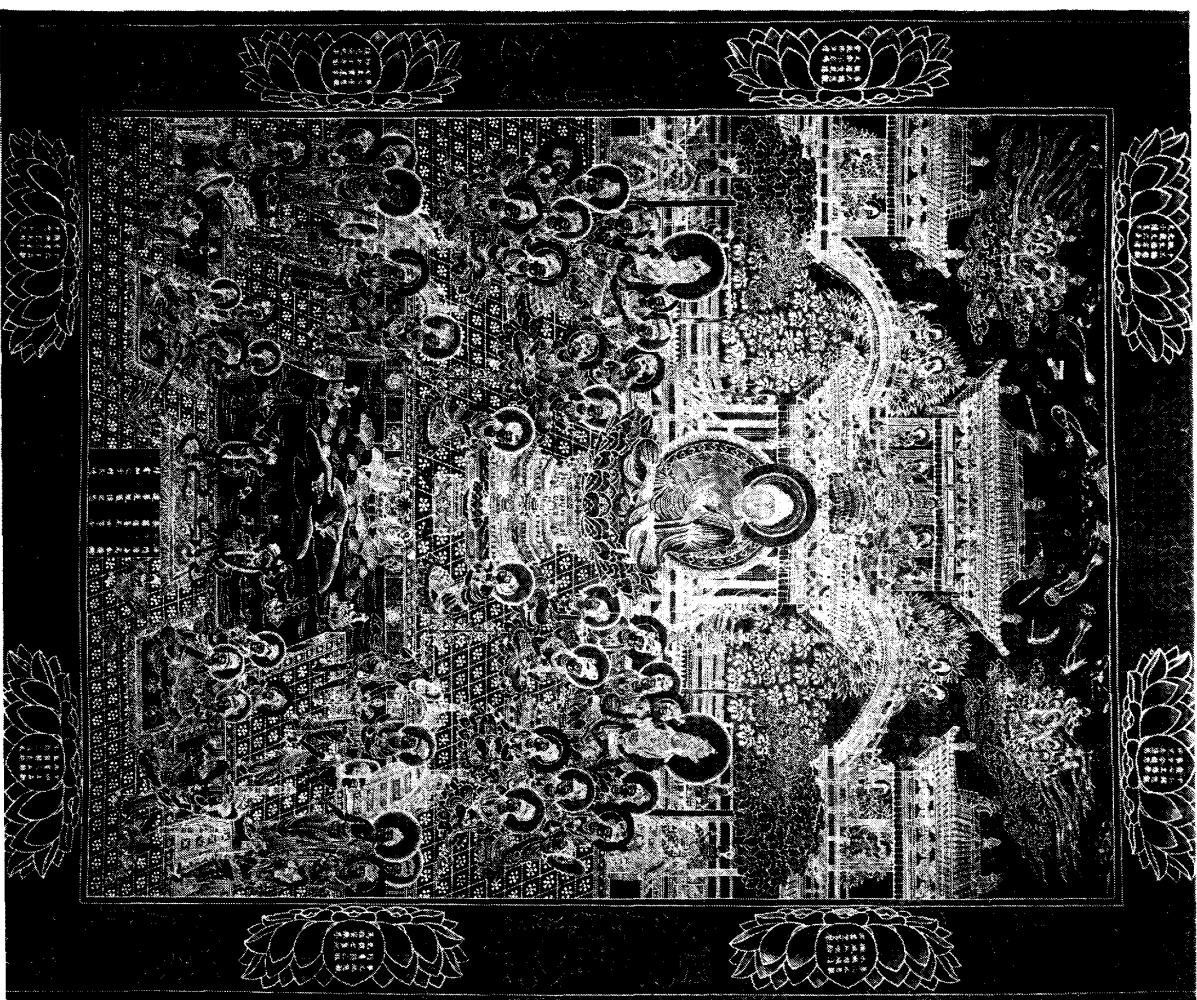


图 4 聖光寺青海曼荼羅圖

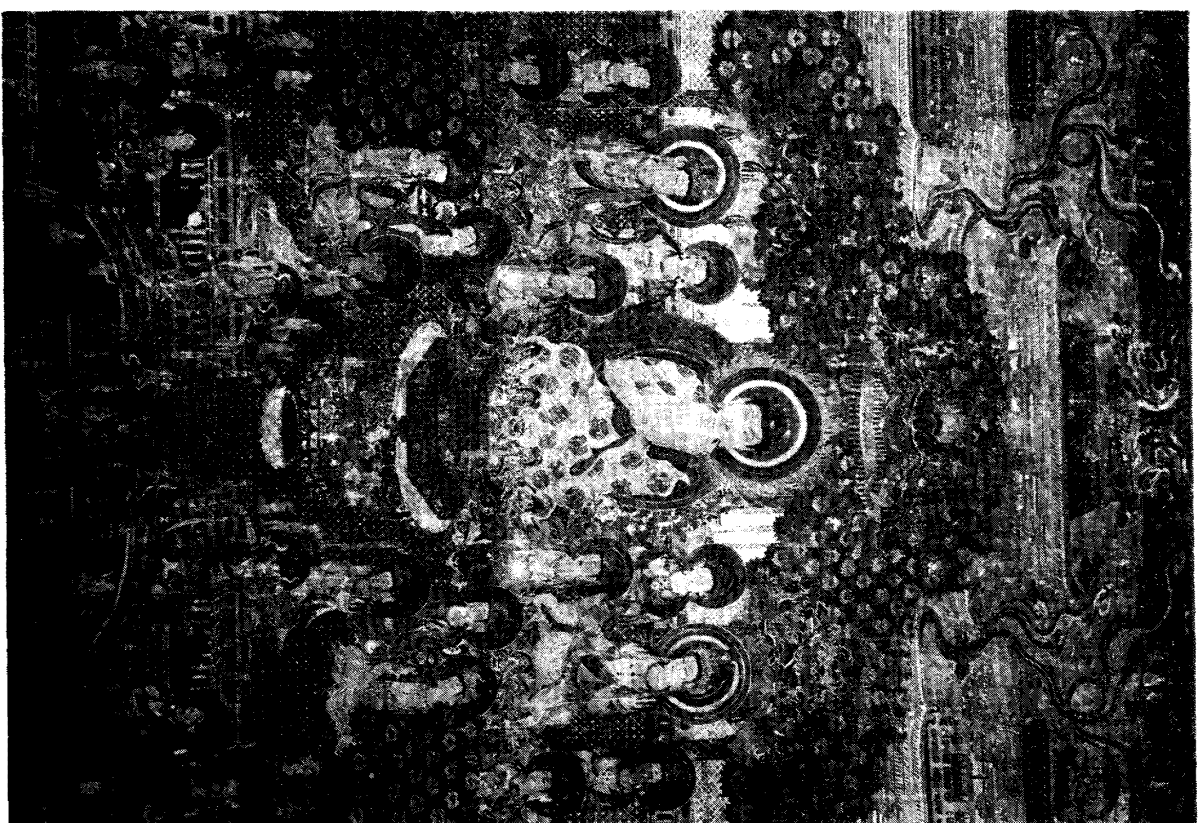


图 3 能滿院智光曼荼羅圖



图6 滄上寺九品來迎圖（上品上生）



图5 鳳凰堂九品來迎圖（下品上生）

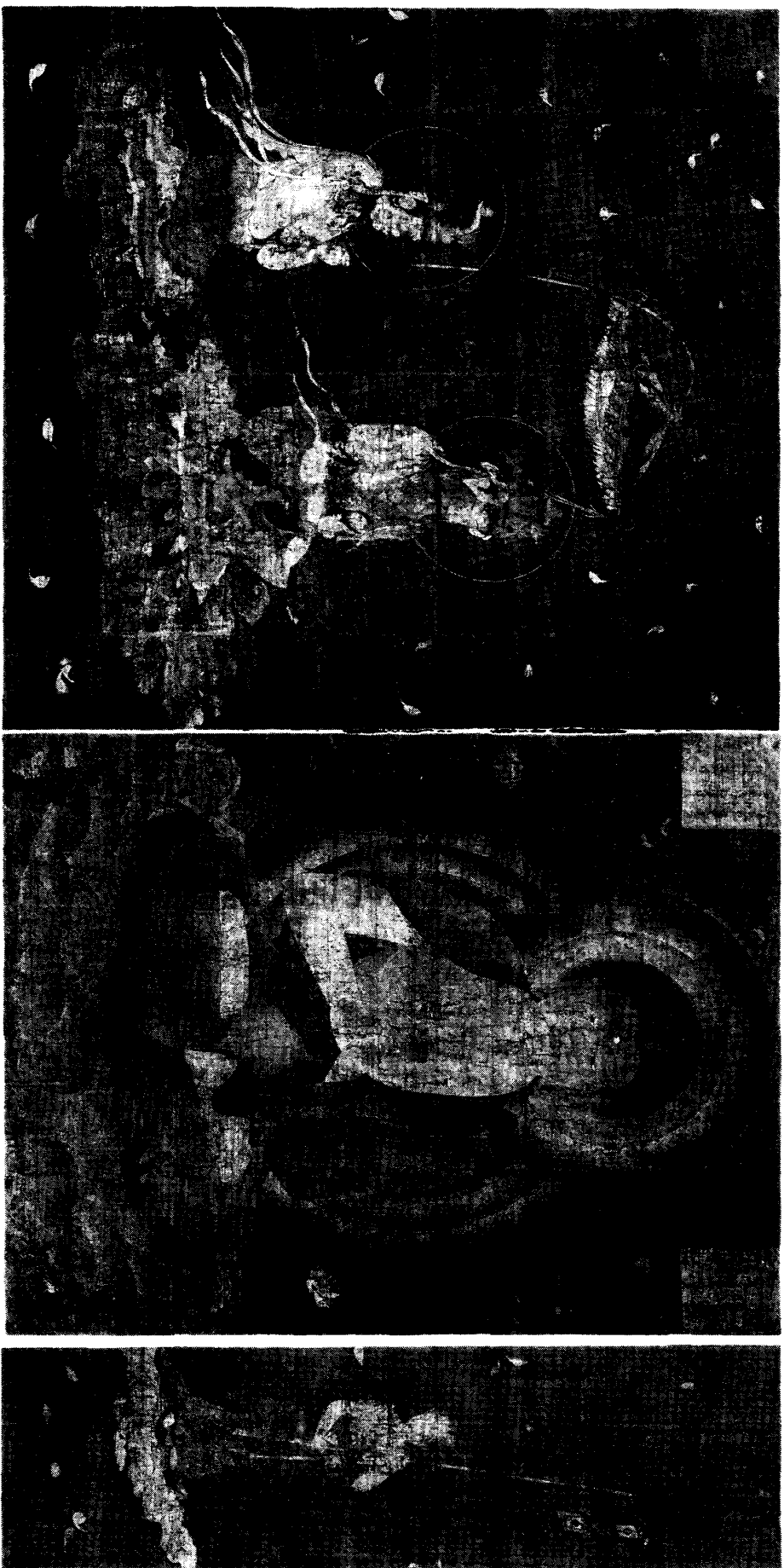


图7 法華寺阿弥陀三尊图

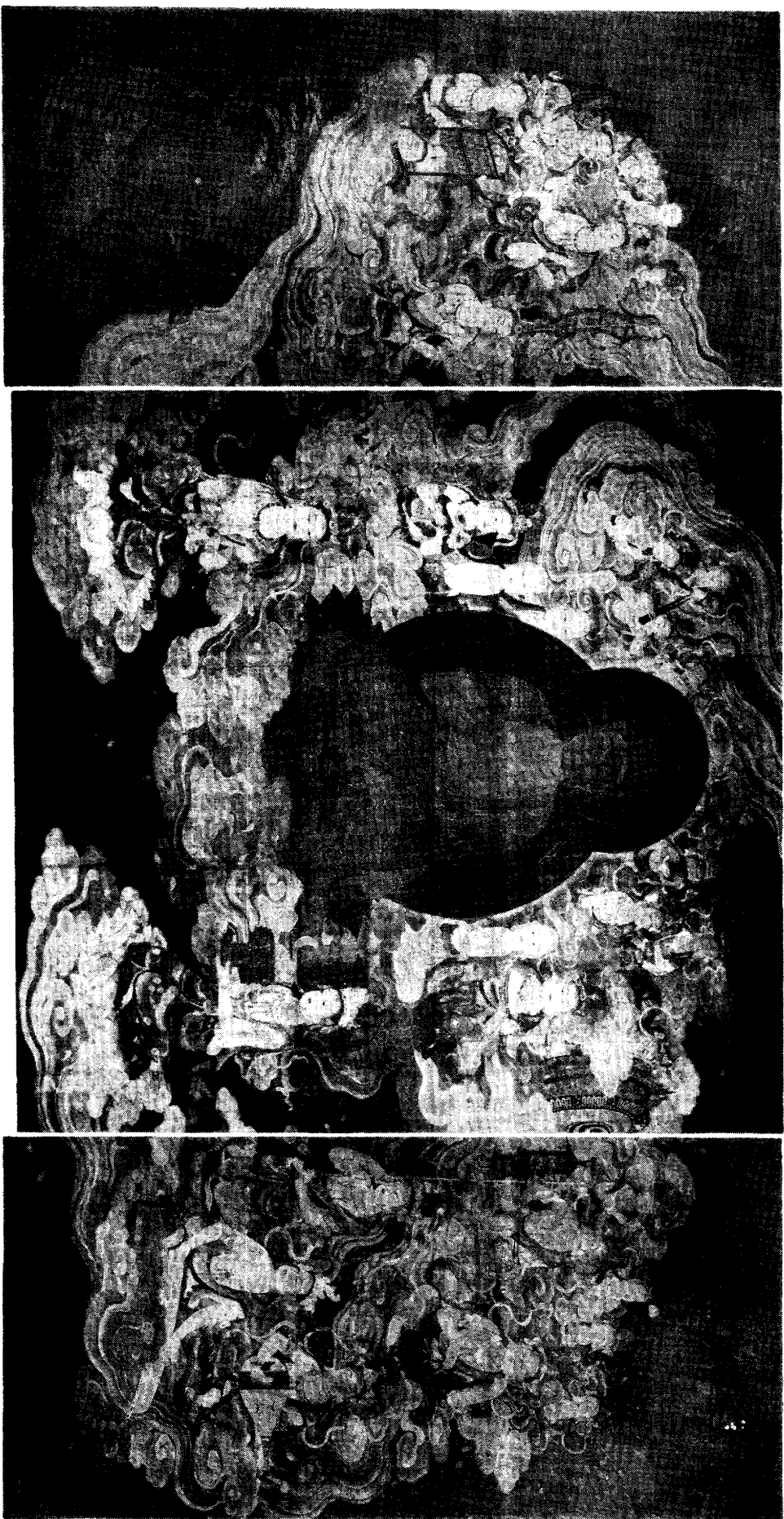


图8 金剛峯寺阿彌陀聖衆來迎図



图10 安樂寿院阿弥陀十五菩薩来迎图

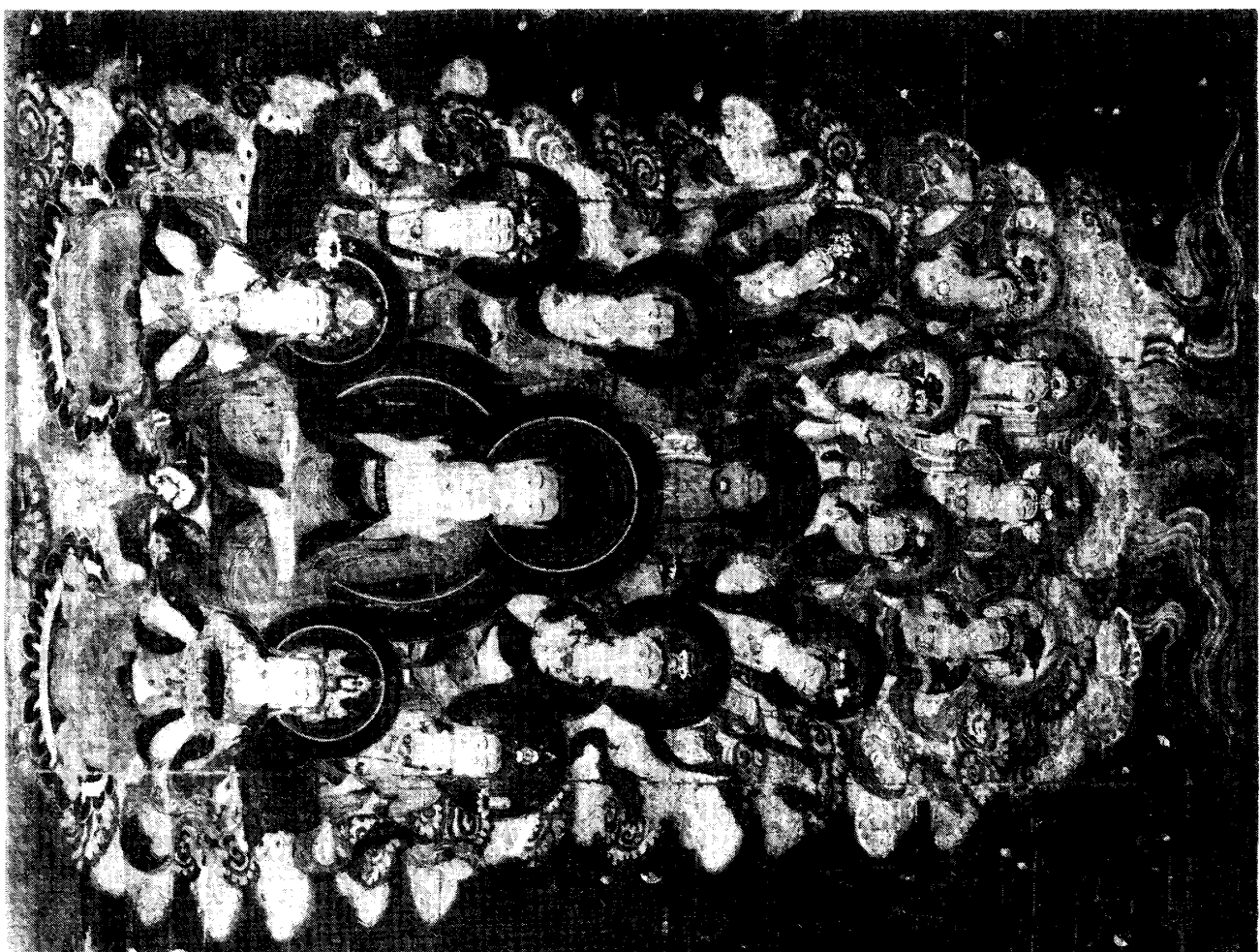


图9 松尾寺阿弥陀十五菩薩来迎图

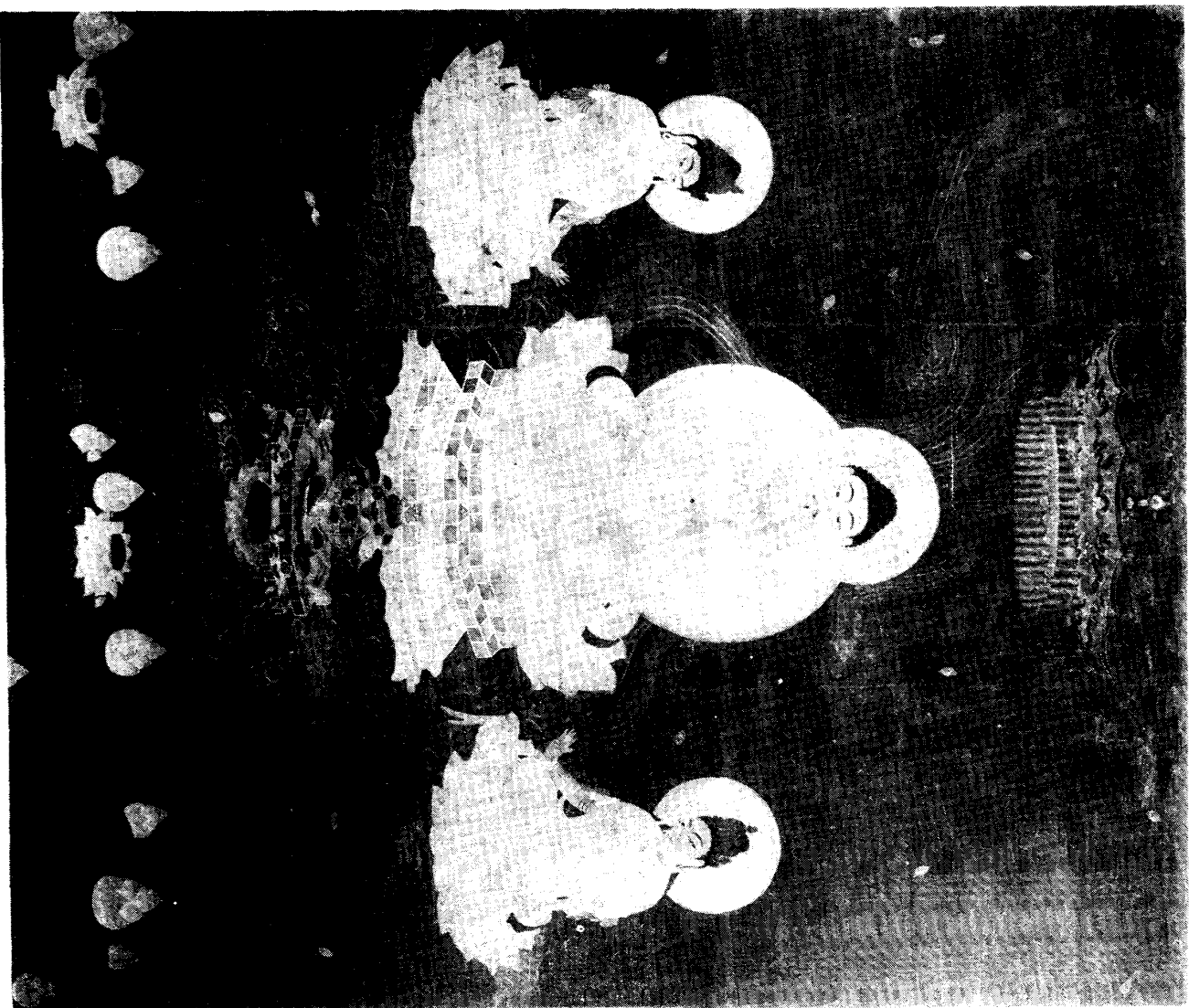


图12 金剛三昧院阿彌陀三尊图



图11 西来寺阿彌陀四尊来迎图



图14 長谷寺阿弥陀七菩薩来迎图

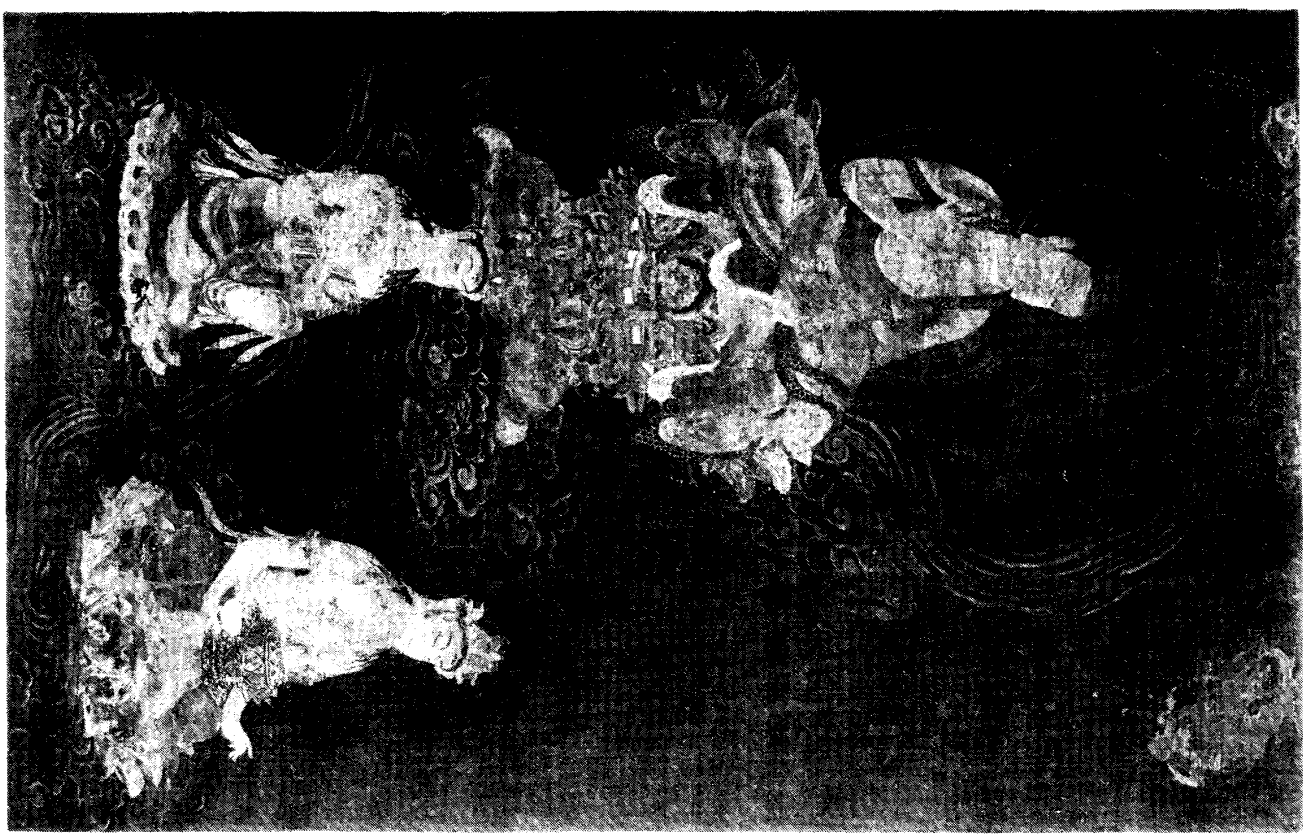


图13 心蓮社阿弥陀三尊来迎图



图16 興福院阿弥陀十九菩薩来迎图



图15 阿日寺阿弥陀十二菩薩来迎图



图18 知恩院阿弥陀二十五菩萨来迎图



图17 安樂律院阿弥陀十五菩薩來迎圖

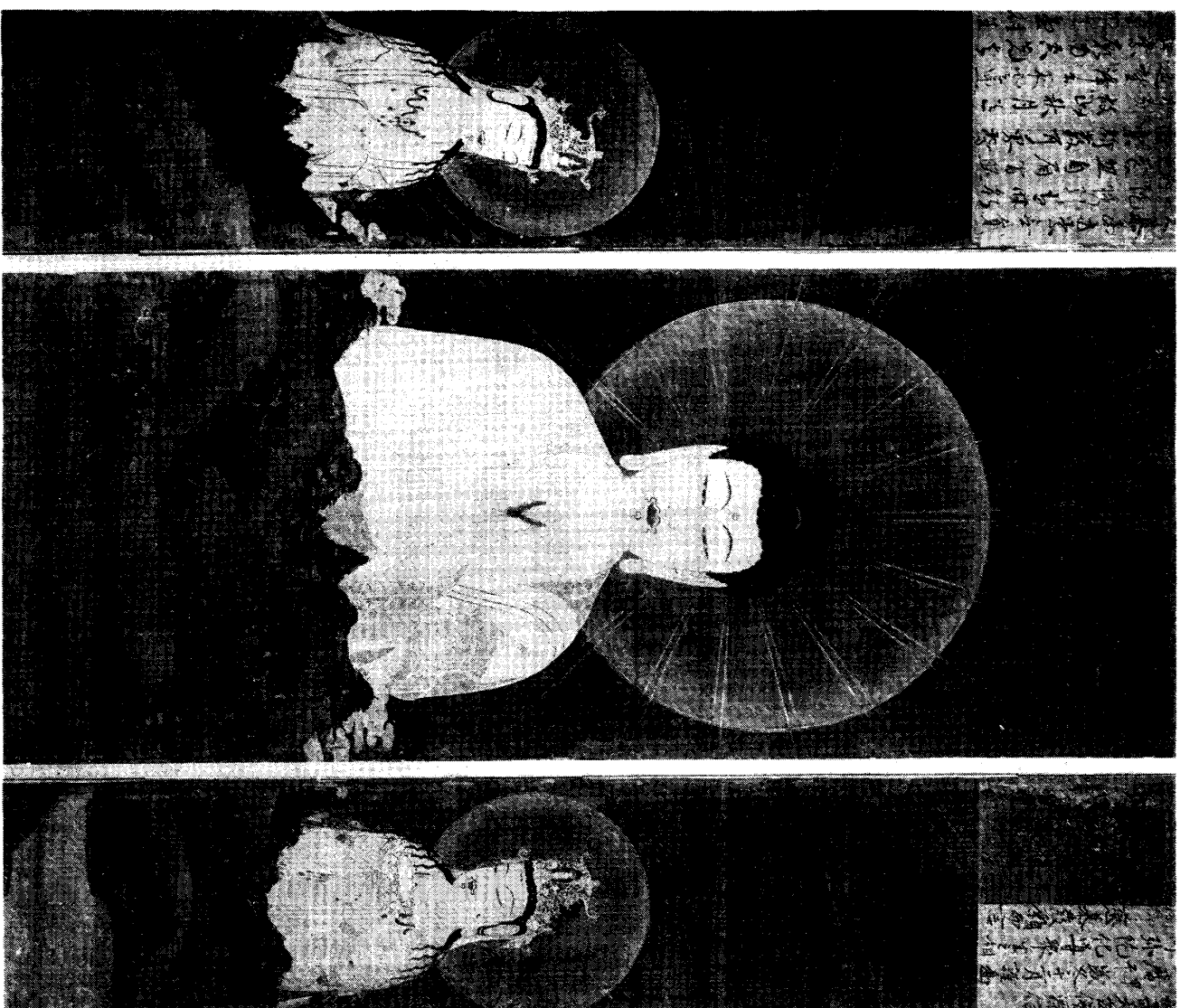


图20 金戒光明寺山越来迎图



图19 聖衆来迎寺阿弥陀二十五菩薩来迎图

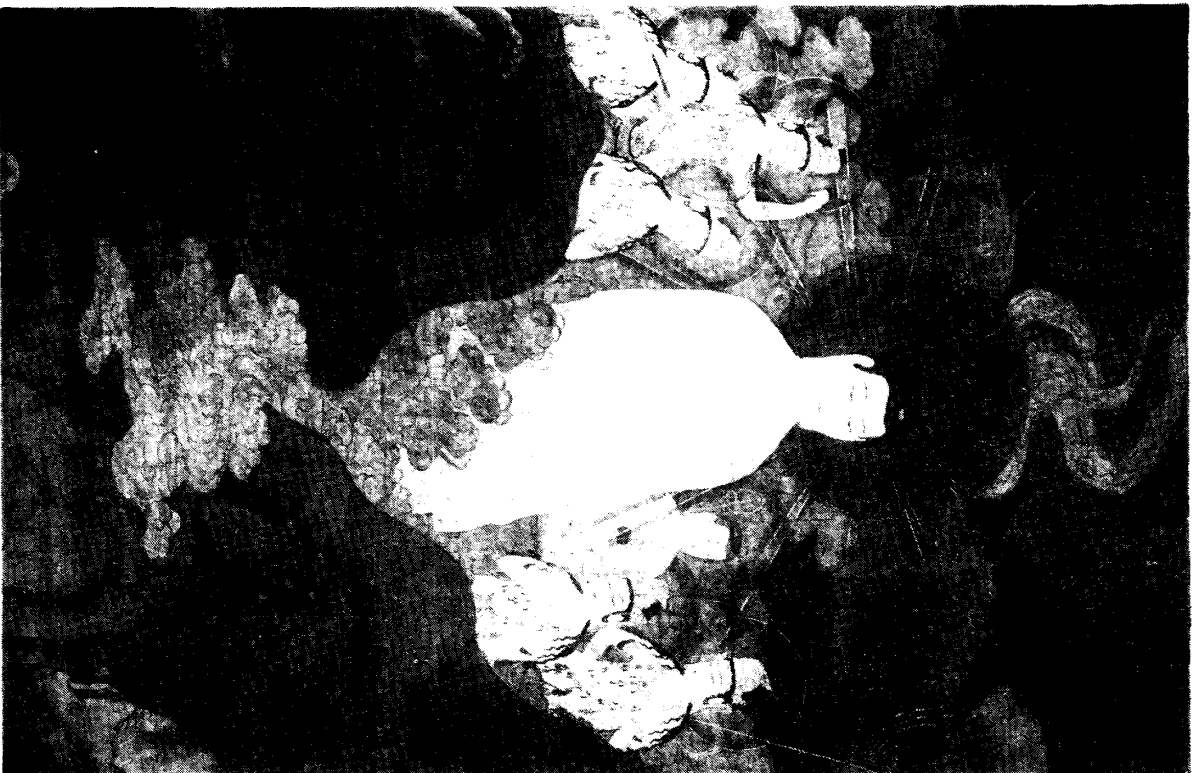


图22 旧上野家山越来迎图

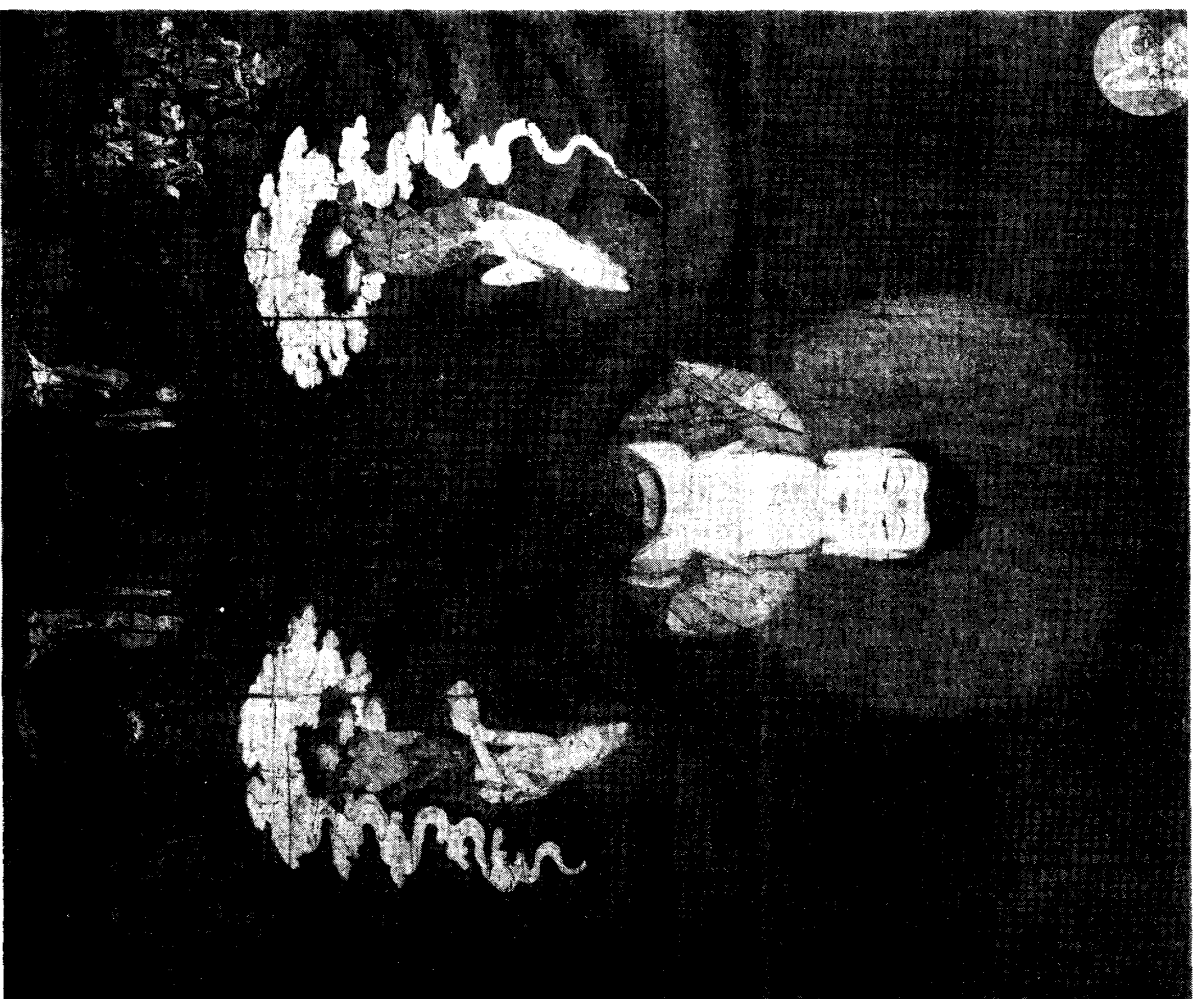


图21 禅林寺山越来迎图

また前方に花籠や香炉や蓮池を置く荘嚴の仕方、阿弥陀をとりまく空間に動きのない固定的印象を与えている。加えて三尊像の姿態と視線の方向が静的な三角形の構図をつくっているために、いっそう阿弥陀主従が画面の奥から画面の手前に向って飛来するという来迎の方向性を乏しくし、むしろ観者からの接近をもとめる様子すらうかがえる。その点をとりあげ、この画像の背景に、後生極樂のためには阿弥陀の大悲にすがりひたすら他力本願に徹して阿弥陀の来迎を待つのではなく、「阿弥陀如来への自己投入・自己帰一を目標とする広義の観想行」を信者に説いた明遍（一一四二—一二二四）の浄土思想をみとめようとする説がある。^(註34) いずれにせよ、「来迎の方向」を強調することの多い鎌倉時代の遺例のなかでは特殊な作例と考えるべきであろう。

B 斜め構図の来迎図(一)

正面構図の来迎図は平安中期（十一世紀初）に制作された法華寺阿弥陀三尊図以降、平安・鎌倉兩代を通じてえがかれたが、鎌倉時代に入ると次第にその数を減ずる。それにかわり、平安末期から斜め構図の来迎図がつくられはじめ、以降、鎌倉時代の主流となる（勿論ここでは掛幅形式の来迎図を問題にしている）。斜め構図の来迎図は、いま問題を掛幅形式に限っても、阿弥陀・観音・勢至の三尊をえがくもの、多数の聖衆をしたがえるもの、尊像が坐像形式のもの、立像形式のもの、往生者やその屋形、自然の景観、あるいは阿弥陀主従が出立した浄土の光景を添えるもの等、その形式はきわめて多彩である。それら多彩な形式を分類して系譜づけ、それぞれの成立を教儀的・信仰的側面から根拠づけることも浄土教絵画史の研究には必要なことである。^(註7) しかしここではまず、これら多彩な斜め構図にみられる来迎の表現（来迎の方向）を、正面構図の場合と同じ造形的方法を用いて検討し、その展開をあとづけることが重要である。

1、心蓮社阿弥陀三尊来迎図^(図13)（十二世紀中葉）

この画像を前にしてまず感ずることは、阿弥陀主従が画面の左上から白雲にのって降下する主題にもかかわらず、決して

観者に向って近づいて来ない、という印象である。(イ)三尊の構図。阿弥陀・観音・勢至の三尊は両菩薩を底辺とする三角形の構図をつくる。しかも両脇侍の光背はまったくの透明であるので、勢至菩薩の頭部と阿弥陀の台座が同じ平面で重なり合う印象を生み(左脇侍の体部と背後の白雲、右脇侍の頭部と白雲との関係についても同様)、阿弥陀と両菩薩との間に空間的な前後感をつくることなく、三尊が垂直の同一面に三角形の構図で配置されるという効果をいっそう強める。(ロ)そのうえ三尊の、とくに両菩薩の^{ポーズ}姿態がほとんど右向きであるので、白毫の光明が左上から右下方という対角線の方に放たれるにもかかわらず(これがとりもなおさず来迎の主題的方向となるのであるが)、視覚的には、阿弥陀主従が垂直に立てられた三角形の構図のまま、観者の眼前を左から右に向って進んでゆくという感じを生むことになる。(ハ)加えて三尊ののる白雲は、脇侍の背後でこそ、右下から左上方に尾を引いて流れ、白毫光の方向と一致するものの、阿弥陀像の背後では右方に大きく湾曲するために阿弥陀主従が来迎してくる対角線の方を著しく曖昧にしている。そのほか、(ニ)三尊の著衣・天衣や台座の蓮弁を風になびかせる動的な描写を抑えたり、両菩薩が上半身を前かがみに倒すという動的な姿態を避けて画面に静的な印象をつくり「来迎の方向」(対角線の方)を弱めたことも見逃すことができない。

以上、心蓮社本来迎図では阿弥陀主従が画面の左上から右下方に向って降下するという主題をえがくのであるが、視覚的には、主従がいかに画面奥から手前の観者(往生者)に向って迫るという「方向」の表現はみられず、阿弥陀主従が観者との間に等しい間隔をおいて、左から右へ並行的に移動するという印象をみせる点に特色がある。この画像の現実感、平安時代につくられた正面構図の来迎図(法華寺阿弥陀来迎図、金剛峯寺阿弥陀聖衆来迎図)の特色、すなわち阿弥陀主従が方向性の明確な実在感をもって観者に迫るのではなく、観者と向い合っているが、観者の身の廻りをとりかこむように浮遊しているという現実感の特色と同質といつてよいのである。

2、長谷寺阿弥陀七菩薩来迎図^(図1)(十二世紀末)

もと多武峰文殊院の什物。図像的構成は阿弥陀・観音・勢至の三尊像のほか、彈琴・吹笛の二菩薩と三比丘をえがく。比丘の二軀を地蔵と竜樹に比定すれば、前述した横川常行堂安置の五尊形式に類似する。ただし阿弥陀は說法印ではなく、上品下生印（来迎印）を結んでいる。画面上方右の色紙形には浄土教經典からの引用と思われる「出波微妙安樂国、無量仏子衆圍繞」の法文を墨書して、この図の主題が聖衆をしたがえて微妙安樂国（西方浄土）を出立する阿弥陀仏であることを説明している。

長谷寺本来迎図は、前述の心蓮社本来迎図に比して五尊の聖衆が加わるといふ図像上の変化があり、また造形的にも対角線の方が幾分明瞭になっているとはいへ、なお基本的には、心蓮社本と様式的特色を等しくしている。まず、(イ)この画像は四個の尊像の層から成り立っていることに気づく。一つは画面手前の観音・勢至両菩薩のつくる層であり、二は勢至菩薩の背後に坐る菩薩の層、三は阿弥陀本尊、および台座右脇の比丘と左脇菩薩の層、最後は阿弥陀の背後に坐る二体の比丘の層である。画面はこれら垂直に並ぶ四つの層から構成される。それはあたかも四枚の衝立が並行に並べられた状態に似ている。そして(ロ)尊像の大きさでも、最前列の両菩薩をもっと大きく、以下背後の層に行くにつれて漸次小さくなるようにえがかれているので（ただし、当然のことながら本尊はのぞく）、最前列の層から背後の層まで、しだいに空間的に奥まってく行くというふかさの感じが生れている。(ハ)この、層が奥まってく行く方向は阿弥陀の白毫光の方向と一致し、かつ白雲の後尾がつくる軌跡の方向とも一致している。それにもかかわらず長谷寺本では、のちにのべる鎌倉時代の来迎図に比べて「来迎の方向」は決して顕著ではない。確かに構図としては、前述のように阿弥陀主従が左上から右下方に降る方向をつくっている。しかし表現的には、視点を近景的に置き、群像を手前に引きつけ画面いっぱいにえがいたために、諸尊がつくる四つの層の間隔がせばまり、その結果、層と層の間に空間的なひろがりを感じさせることが少なく、阿弥陀主従が右下方に向って降下するという動きの感じを乏しくした。このほか、(ニ)諸尊の姿態や著衣、天衣などの表現にも、白雲にのって飛来すると

いう動的な処理がみられないこと、かつ、(ホ)勢至菩薩の位置が先頭に坐す観音菩薩の位置よりも下方に置かれているため、観音と勢至が左上から右下へ向ってすすむのではなく、むしろ観者と並行して左から右に向って移動するように感じられることもこの画像の「来迎の方向」を弱める重要な要因となっている。このようにして、長谷寺本来迎図は心蓮社本に比べて斜め構図が強調されたにもかかわらず、視覚的にはなお、心蓮社本と共通する性格をつよくのこしているといえよう。

3、阿日寺阿弥陀十二菩薩来迎図^(図18)(十三世紀)

背紙の銘記によると、大正八年の修理のとき、軸身から墨書銘が発見され、その一節に「弘治三年丁丑(一五五七)三月十五日此表演化者也吐田勝福寺御本尊也(下略)」とあったという。^(註35)平安・鎌倉の往生講や迎講では毎月十五日が結縁の日とされていたから、この画像も阿弥陀講の本尊として使用されていたかも知れない。^(註36)阿日寺本は画面下部(手前)に観音・勢至の両菩薩と、背後から幡をさしかける菩薩の三尊を配し、画面中央では蓮台上に結跏趺坐して上品下生印(来迎印)を結ぶ阿弥陀仏と阿弥陀仏を囲繞する五菩薩を、また画面上方には、画面左上から右下にかけて飛来する白雲と楽を奏する四菩薩をえがいている。この構成を前出の長谷寺本来迎図のそれと比較すると、阿日寺本は長谷寺本の構成を基礎とし、それに画面上部の、対角線の構図で飛来する四菩薩の一团をつけ加えた構成とみてよい。したがって造形上の特色も、一面では阿日寺本に類似する性格をもちながら、他面ではそれと異質な特色も同時に指摘できるのである。まず画面下方と中央部は長谷寺本来迎図の構成に類似して、(イ)観音・勢至、それに幡をもつ菩薩のグループ、(ロ)阿弥陀の左手前にはべる二菩薩のグループ、(ハ)阿弥陀と左右脇に侍る三菩薩の各グループがそれぞれ垂直の層をつくり、その三枚の層の移動として「来迎の方向」が示される。(イ)その場合、各尊像は前かがみの動的な姿勢をつくらず、いずれも上半身をおこして正面をみつめるという静的な姿態であらわされ、かつ着衣や天衣、あるいは飛雲の処理も、風にふかれてなびくという動的な描写をしていない。(二)その点、視覚的には、阿弥陀主従は、白毫光が示す来迎の主題的方向(対角線方向)と相違して、観者の眼の前を左か

ら右方に向って並行に移動するという心蓮社本、長谷寺本来迎図に共通する特色がなお指摘できるのである。

それに対し画面の上部ではどうか。(イ)まず白雲の構図は阿弥陀の白毫光の方向と一致し、かつ後尾がジグザグの軌跡をえがくことなく左上方に直線的に流れ、白雲のもつ対角線方向をいっそう鮮明なものとしている。(ロ)尊像の配置でも、身体や脚部がたがいに重なり合うように置かれており、画面の奥から手前に向ってすすんでくるといふふかさの方向が明示される。加えて(イ)尊像がいずれも視線を右下方に投げかけることも、白雲のすすむ方向||白毫の方向と一致している。このように阿日寺本は画面上半分と下半分では大きく相違し、下半分が長谷寺本に似た古様をもつのに対し、上半分は対角線的構図で「来迎の方向」を強調するという新しい傾向が顕著である。おそらく、古様の原本(たとえば心蓮社本や長谷寺本のような)をもととし、それに、阿弥陀来迎に対する新しい現実感にしたがって上半分の尊像群を付加したのであろう。そしてその際、画中の対象(尊像)をいずれも遠くに置き放して対象と観者との間に距離感をつくり、同時に対象の周囲に(画面の周縁部)に余白(虚空)を大きくとるといふ仕方では画面を構成したので、その結果、画像全体としては、阿弥陀主従が画面の左上から右下方に向って降下するという来迎の方向がより明晰となったのである。

4、興福院阿弥陀十九菩薩来迎図^(図16)(十三世紀)

対角線の構図で「来迎の方向」を形象化する傾向は、長谷寺本来迎図でその芽生えがはじまり、以降、阿日寺本を経て興福院本で頂点に達する。興福院本来迎図の前に立つとき、観者は阿弥陀と聖衆が左上から右下へ、文字通り迅速に飛来してくるのを覚える。そのためには、多くの造形上の工夫が施された。まず、(イ)対象(尊像と白雲)を遠くに置き全体をつき放してみる見方が確立した。対象の周囲(画面の周縁部)に余白(虚空)のひろがりが生れ、阿弥陀来迎という一つの出来事がいまひろい空間のなかで行なわれているという実在的な印象が成立する。第三者の眼で対象を客観的にみつめる視覚の成立である。(ロ)尊像の描写でも、長谷寺本や阿日寺本で指摘された新傾向がいっそう明確になっている。前景の尊像を大き

く、それに対して後景の尊像を小さくえがいて前景と後景との間に空間のふかさをつくる手法や、尊像が体を前方に傾斜させ、視線を一樣に右下に集中させること、また右脇侍（観音）を左脇侍（勢至）より手前（下方）に配置したり、著衣や天衣、白雲をはげしく後方になびかせることによって右下に向う来迎の方向を強調する手法も、ここではさらに徹底した。いうまでもなくそれらはいずれも、阿弥陀の白毫から放たれる光明の方向（来迎の主題的方向）と一致する。阿弥陀主従が往生者の求めに応じて、画面の奥にある浄土から右下の現世に向って来迎してくるという主題と、いかにも阿弥陀主従が画面左上から右下方に向って飛来してくるようにみえるという実在感とが見事に一幅の画像において融合した例を、興福院本来迎図にみるのである。

C、斜め構図の来迎図(二)

ところで現存遺品から判断するかぎり、鎌倉時代の中頃（十三世紀）から、斜め構図の来迎図中に往生者や往生者の屋形をえがく例がはじまる。勿論、画中に往生者をえがき込む例は必ずしもこの時期にはじまるものではなく、既述した当麻曼荼羅の九品来迎図（奈良時代）や鳳凰堂扉絵（天喜元年、一〇五三）の来迎図中にその先例をみる。仁寿元年（八五一）に円仁が建立した叡山東塔常行三昧堂の九品浄土図もこれに類似する形式であったかも知れない。^{（註37）}しかし一幅の掛幅に九品来迎の一主題をとりあげ、しかも往生者の姿を阿弥陀主従とともに画にかき込む形式が世に流布するようになるのは鎌倉以降のことである。一方、往生者を画にえがくことができるのは、形式上、正面向き構図においてではなく、斜め構図の来迎図にかぎって可能である。その上、斜め構図のもつ造形的な可能性が徹底して追求されるのは鎌倉以降であるから、(イ)画中に往生者をかき込むことと、(ロ)斜め構図の形式と、(ハ)鎌倉時代の空間意識、美的趣好の三つは相互にふかく関連していたことがわかる。まず画中に往生者をえがき込む主要な作例を検討する。

1、安楽律院阿弥陀十五菩薩来迎図^{（図17）}（十三世紀）

阿弥陀主従は白雲にのり、まず画面左上から中景右方に移動し、さらに画面手前左方に向って降下する構図である。二筋にわかれて流れる白雲の後尾は対角線の方角と一致し、かつ尊像の姿態でも、画面左上から右下に降下する後景のグループは右方に体をかたむけ、他方、阿弥陀を含めた前景のグループは左下に傾斜させるというように、それぞれすすむ方向を強調している。往生者は画面左下、俯瞰的構図でえがかれた寝殿造の屋形で待つのであろう。蔀戸をあげた御簾のかげから着物の衣端がみえ、庭には萩が咲きこぼれている。一行の先頭でひざまずく観音以下の三尊は屋形をのぞき込むように視線を落している。主題はこのように、屋形で待つ往生者のもとに急ぎ飛来する阿弥陀来迎をえがくのである。それにもかかわらずここでは、阿弥陀主従が往生者のもとに、いかに、にも、急ぎ飛来するという印象は必しも明晰ではない。画中における屋形の位置が適切でなく、阿弥陀の視線も観音・勢至の視線も屋形への方角と一致していない。阿弥陀主従は往生者の待つ屋形を通りすぎてしまったようにみえるのである。阿弥陀主従の描写は、対象を手前に引きつけて大きくえがく。とくに先頭の一群は画面下辺に接近するようにえがかれている。これはいうまでもなく、往生者をえがかない来迎図の構図である。たとえば前出の阿日寺本阿弥陀十二菩薩来迎図の構図と類似している。おそらく安楽律院本阿弥陀来迎図は、往生者をえがかない来迎図の構図を借り、それに往生者の屋形をかき込むことで新しい主題の絵画化をこころみたのであろう。阿弥陀聖衆と屋形との不調和はここに由来するように思われる。

2、知恩院阿弥陀二十五菩薩来迎図^(図18)（十三世紀）

阿弥陀主従が白雲にのり往生者のもとに飛来するという「来迎の方角」は知恩院本来迎図で確立する。画面の左方から下辺を梅の咲く自然景でうめ、往生者の屋形は自然景の右方ほぼ対角線構図の下端にある。自然景はまた、浄土に対する現世を寓するものでもあろう。阿弥陀主従は、画面の左上方はるかかなたの浄土から往生者のまつ自然景中の屋形に飛来する。すべての尊像は立ちあがって前かがみとなり、着衣や天衣、菩薩のささげる天蓋や白雲のことごとくが風に吹かれ、阿弥陀

来迎の方向と動性を強調する。聖衆の視線も一様に屋形の往生者にそがれている。そしてこれらの造形上の処理はいずれも、阿弥陀の白毫から発し往生者の屋形まで一直線にさしこむ光明の方向（来迎の主題的方向）とも一致する。観者は画像を前にして、阿弥陀の来迎を、主題的にも視覚的にも実在的なものとして理解するのである（画中における往生者と観者との関係についてはのちに触れる）。

3、聖衆来迎寺阿弥陀来迎図^(図19)（十三世紀）

聖衆来迎寺本来迎図は自然景の描写に画面の大きいスペースを当てないために、阿弥陀聖衆が往生者のすむこの現世に来迎するという情景的な雰囲気には欠けるものがある。しかしここでは、画面の構図を工夫することで、「来迎の方向」をより明確化している。まず画面は極端な縦形となった。そのため、浄土から往生者に向う対角線の方法はほとんど垂直線に近く、上から下へという物理的な方向^(註40)ともなう速さと遠さと、確実さの印象が「来迎の方向」に加味された。その上、観音・勢至と幡をささげる菩薩はすでに往来者の屋形に達し、観音は蓮台をさしだして往生者の魂を救いとうとしている。この画像では、阿弥陀主従の往生者に向う来迎の方向が明晰となったばかりでなく、阿弥陀主従の間でも、阿弥陀の一団と、それより先行した観音・勢至、および中空で舞う二菩薩との間に「来迎の方向」が生れており、二つの「方向」の複合で、この画像のもつ「来迎の方向」はいっそう確実なものとなった。

画中に往来者をえがく来迎図はこのほか、新知恩院阿弥陀二十五菩薩来迎図^(註38)、某家阿弥陀二十五菩薩来迎図^(註39)、金剛寺髪繡阿弥陀三尊二十五菩薩来迎図^(註40)、光明寺四十九化仏阿弥陀来迎図^(註41)、大蔵寺阿弥陀二十五菩薩来迎図^(註42)、遍明院阿弥陀二十五菩薩来迎図^(註43)などがあるが、いずれも十三世紀末、十四世紀以降の制作になるものが多い。また往生者の魂を救った阿弥陀主従が浄土に帰還する光景を縦長の画面にえがく帰り来迎図^(註44)も、その「方向」が来迎の場合と逆であるが、対角線の「方向」を実在的に示す点では本質的な違いはない。

C、山越来迎図

遺品から判断するところ、鎌倉中期以降、画中に往生者をえがく来迎図が増加することと前後して、山越来迎図とよばれる特殊な形式の来迎図が流布しはじめる。山越来迎図は主に正面向きの構図を用い、阿弥陀が観音・勢至の両菩薩あるいは数人の聖衆をしたがえ、山のかなたから山を越して来迎してくる光景をえがく形式で、名称としては、十五世紀（室町中期）の編集である興福寺本尊目録に「山越阿弥陀三尊一鋪」とみえるのが初例である。しかし山越来迎図の起源についての伝承はふるくからあり、恵心僧都源信が叡山横川の不二峰において両峰の間に現出する阿弥陀三尊を感得して絵画化したことにはじまるとも、あるいは観無量寿経に説く浄土観察の第一日想観と結びついて、西の山端に夕日が沈む情景を来迎図にとり入れたとも解されており、はっきりしない。勿論恵心僧都の創始したといわれる山越来迎図の形式が現存の形式と同類であったかどうかは確かめ得ないところである。いずれにせよ平安時代までさかのぼる現存遺品はない。

1、金戒光明寺山越来迎図^(図20)（十四世紀初頭）

三幅の屏風装で、中央幅に阿弥陀、その左右に観音、勢至の脇幅を添える。いずれも画面の下方三分の一を、緑におおわれた山とそのすそにひろがる静かな水面で埋め、いま阿弥陀三尊が山の上から大きく上半身をあらわし、画面の中央下方に視線を投げかけるところである。中尊の手には五色の糸がのこり、いつの時代かこの画像が臨終の床にある往生者の導き手としてまつられたことがわかる（ただし、現存の糸は当初のものではない）。この行儀はすでに平安中期に例があり、恵心僧都が「往生要集（第六）」のなかで、「室中に阿弥陀立像を安置し、金箔でこれを塗り、西方を向かせる。印相は右手をあげ、左手には五色幡をもたせてその幡脚を地にはうように垂らせ、その端を往生者ににぎらせる」と説いた例や、藤原道長が臨終のとき（万寿四年、一〇二七）、法成寺阿弥陀堂（無量寿院）に床をつくらせ、九体阿弥陀仏の御手に結んだ五色糸の端をにぎって最期をとげた例など枚挙にいとまがない。^(註48)

山越来迎図が、正面構図をとるにもかかわらず、前述したA「正面構図の来迎図」と相違する点は、画面の中央に山を配することである。山は浄土と現世の境界であり、山の奥は浄土、山の手前は現世を象徴する。阿弥陀主従はいま山の端に姿をあらわし、現世に向って降下するところである。正面構図の来迎図は虚空のなかに阿弥陀主従を配するのみで、浄土と現世という異質な二空間の描写は意図しない。金剛峯寺阿弥陀聖衆来迎図では画面左下方に自然景を配することで阿弥陀主従がいま現世に降下したことを示しはするが、画中に浄土と現世という異質な二空間を明示して阿弥陀来迎の「主題」を形象化することはしない。それに対し、山越来迎図は、一幅の画中に浄土と現世の二空間を設定し、その両者の対比と、両者の境界である山の端にいま阿弥陀主従が姿を大きくあらわし、かつ視線を山の手前、画面の下方（すなわち現世）にそそぐことで来迎の「主題」を形象化するのである。それにもかかわらず、金戒光明寺本来迎図では、阿弥陀主従はなお山のむこうにとどまって観者に迫るといふ印象にとぼしく、視覚的な意味での「来迎の方向」はなお稀薄である。金戒光明寺本は山越来迎図の作例中、もっとも古様を示すものといえよう。この画像の制作時期は、柔軟さを失った描線の性質や量感にとぼしい自然景の描写から、鎌倉末期（十四世紀初頭）の制作と考えるのが穏当であろう。形式的には原本の古様をとどめたと判断すべきもののようである。観音と勢至の画幅上部に色紙を貼り、正暦五年（九九四）の年記をもつ恵心僧都の発願文（観音幅）と偈（勢至幅）が記されている。ただし正暦五年までさかのぼる原本があったかどうか、確かでない。

2、禅林寺山越来迎図^(図21)（十四世紀）

金戒光明寺本来迎図における「来迎の方向」をいっそうすすめたものが禅林寺山越来迎図である。阿弥陀は白色の光背を背負って山の端に姿をあらわす。ここでは、光背は月輪となり、阿弥陀仏が西の山にかくれる月と同体であることを暗示する。恵心僧都源信が毎月十五日、横川の山中で満月が西の山に沈むまで夜を徹して修した阿弥陀二十五三昧会との関係が想定される。観音と勢至菩薩は阿弥陀に先立ち、すでに山を越えて往生者のまつ現世（画面下辺の自然景）の上空に飛来し、

現世では守護神である四天王と二神王が阿弥陀主従をむかえている。阿弥陀の描写は、前述の金戒光明寺本と似て山の端にとどまり、山を越えて観者に迫るという印象に欠ける。むしろ身体の多くを山にかくし、わずか胸より上部を山の端にみせる構図は阿弥陀が山のむこうにとどまって停止しているという印象すらもつ。それに反し観音と勢至は対角線の構図で降下する白雲にのってすでに山を越え、体を前方にかがめ、視線を画面下方の「現世」に投げかけることで「来迎の方向」を明瞭にうち出している。画面下部で待ちうける四天王と二神王の位置は観音・勢至の位置よりもさらに低く、したがって現世の上空に到達した観音・勢至の位置から画面にはみえない往生者（観者）まで、なお距離のあることを暗示する。かくてこの画像は、通例の来迎図のように阿弥陀自身が白雲にのって来迎する方向やその動性を表現するのではなく、まず山の端にたたずむ阿弥陀仏と下方の自然景中に出むかえる四天王・二神王との空間的なひろがりをつくって浄土と現世との間に横たわる遠さを示し、そのうえで、両者の遠さをつなぐものとして、観音と勢至菩薩による「来迎の方向」をえがくのである。正面構図という形式の限界のなかで実在的ともいえる「来迎の方向」を形象化したところにこの画像の特色が指摘されよう。

禅林寺本来迎図で実現された「来迎の方向」をより進展させようとすれば、必然的に正面構図のもつ限界を崩さなくてはならない。かくて成立するのが、旧上野家本山越来迎図である。

3、旧上野家山越来迎図（十三世紀） （図22）

阿弥陀仏は観音・勢至菩薩以下六菩薩をしたがえて山の端に立つ。阿弥陀は身体の大部分を、しかも斜めの構図で大きくあらわし、聖衆もまた上半身を前方にかがめて、視線を画面下方に一点集中的にそそいでいる。すでに谷間から流れ出た白雲が山の手前、すなわち現世に向って迫っている。ここでは阿弥陀主従が山のむこうの浄土から山の手前の現世に向って来迎するという主題をあらわすために、斜め構図の手法である諸尊の斜めの姿勢と斜めに降下する白雲の描写を用いて観者に向う「来迎の方向」をあざやかに表現したのである。山越来迎図の主題と斜め構図の形式とを巧みに結合した産物とみるこ

とができよう。「来迎の方向」を表現する際に、正面構図の形式がいかに桎梏として作用するかを示す好例である。

三、来迎の「場」

前にもふれるところがあつたが、恵心僧都源信が来迎図（迎接曼荼羅）を創始したと伝える文献は多い。「後拾遺住生伝」には、恵心僧都に帰依していた平維茂が死期の迫つたことを知って恵心僧都の引導をもとめたところ、恵心は「迎接曼荼羅一鋪」を与えてこれを恵心に代る臨終の導き手とさせたという話をのせている。筆者大江匡房はそれにつづけて、「凡そ我が朝の迎接曼荼羅の流布はこれより始まる」と記している。^(註47) そのほか恵心僧都の重要な伝記である「延暦寺首楞嚴院源信僧都伝」や「首楞嚴院二十五三昧結縁過去帳」には、「僧都往年自ら経文を案じ、阿弥陀来迎の影像を図絵す」と記し、天台宗の図像抄「阿婆縛抄」にも、「迎浄土^{むかえ}の始めは恵心僧都、春日部恒則を以って之を画がかしむ」とある。^(註48) また僧都の撰述といわれる「二十五三昧起請」によると、僧都は毎月十五日の夜に横川において講中の同志をあつめ、一夜の不断念仏を修し、満月が西山に沈むときをもって往生成就とする法会を修したり、講中の結縁衆が臨終を迎えるときには、一字の草庵を建て、往生院と号し、阿弥陀仏を安置し、仏手に結んだ五色幡の脚を往生者にとらせ、極楽往生の導き手とさせたといわれ、^(註49) 僧都が一般衆生の極楽往生のために、これら演劇的な法会・行儀を方便とすることの必要性を説いていたことは確かである。この点からも恵心僧都自身に（あるいはその周辺に）、迎接曼荼羅（来迎図）の起源をさぐるころみも無駄ではないようである。^(註50) しかし絵画史の問題としては、恵心僧都の時代に成立した来迎図がどのような形式であつたか、という造形面からの考察がより重要であろう。既述のように、臨終のとき往生者の導き手として来迎図が使用されたことを伝える文献は多いが、その来迎図の形式を推察させる文献はない。したがってこの問題は現存する遺品の造形的特色から判断するほかは

ないことになる。第二章で考察した来迎図の形式は、(1)正面構図の来迎図、(2)斜め構図の来迎図(一)(画中に往生者をえがかないもの)、(3)斜め構図の来迎図(二)(画中に往生者をえがくもの)、(4)山越来迎図の四形式である。このうち斜め構図(一)の来迎図は現存遺品から考えるかぎり、その制作年代を平安末期(十二世紀後半)以前にあげることとはできない。心蓮社本来迎図(図13)は様式上十二世紀後半の制作と推定されるし、長谷寺本来迎図(図14)は心蓮社本より幾分時代が降る。奈良時代に興り平安末期にいたって確立する神仏習合思想を反映して、神体として安置される鏡面に、十二世紀末ごろから、仏・菩薩の尊像を刻んだりえがいたりすることがはじまる。そのなかに斜め構図の来迎図を刻む例も散見するが、制作年代は鏡の様式上いずれも平安末期以降と考えてよいようである(たとえば金剛証寺阿弥陀三尊来迎鏡像二面(註51))。このことは来迎図自体の造形的特色からいえることである。斜め構図は阿弥陀聖衆が対角線の構図を使って左上から右下に降下してくる形式である。斜め構図は本質的に動的な印象と方向の明確さ、そして対象の實在感をとまなう。これは換言すれば、鎌倉時代の美的趣好と対応する感覚といえよう。斜め構図であっても、線描、彩色法など技法上の特色から平安時代に制作されたと推定される来迎図は、対角線の構図にともないがちなこうした諸要素をできるだけ目立たないように抑えているし、それに反し、技法上からも鎌倉以降の制作と推定される作例は、逆に対角線の構図が本質的にもつ「方向」と實在感をできるだけ強調しようとしている。

このように考えうれば、平安中期に成立した最初期の来迎図は、正面構図の来迎図であったという推定が可能になる。単独像では法華寺阿弥陀像(図7)、聖衆形式では金剛峯寺阿弥陀二十五菩薩来迎図(図8)などをこれに当てて考えることができよう。法華寺阿弥陀像や金剛峯寺来迎図の特色、いいかえると、阿弥陀像や聖衆がいかにも画面の奥から往生者に向って飛来するようにみえるという動的な方向性に阿弥陀来迎の現実感をみるのではなく、阿弥陀主従が観者の眼前で観者をとりまき浮遊するようにみえる非実体的な表現、あるいはそうした雰囲気自体のなかに来迎の現実感を見ようとする特色は、まさに藤原的な趣好というべきであろう。彫刻でいえば、天喜元年(一〇五三)に造立された鳳凰堂阿弥陀像の特色、すなわち身体表現で

は量感をおさえて正面観における端正な平面的構図にまとめ、着衣の処理でも写実的描写を行わず、体軀の平面的な構成に対応する装飾的な処理をほどこすことで、全体的には阿弥陀仏の現実感を、観者のまわりにただよい観者と融合するような非実体的な在存に見出そうとする特色と同質の性格なのである。

ところで正面構図の来迎図が斜め構図の来迎図と相違するもっとも重要な点は、前者では阿弥陀仏が観者と向い合い、観者と視線を合わせるという点にある。阿弥陀仏が観者を正面からみつめるからこそ、観者は阿弥陀仏が自分に向って降り、自分はこの阿弥陀仏に救われるという実感を得るのである。阿弥陀仏の視線が観者の視線と一致しなくてはこの実感は得られない。絶対者と対面したいという願望は、救いをもとめる者の、もっとも素朴であるが、またもっとも切実な欲求でもある。最初に成立した平安中期の来迎図が正面構図の来迎図であったとする推定はこの点からも当然である。

しばしば正面構図の来迎図は観想の本尊として造立されたと言われる。^(註92)このことは、この構図の来迎図は臨終の本尊としてつくられたのではない、という主張を言外にひそめている。しかし「観想」と「臨終」のちがいをどこに認めようとするのか、主張の趣旨は必ずしも明白でない。観想は日常、阿弥陀仏とその浄土を念じ来たるべき往生に備える作法であり、臨終の本尊は、まさに臨終のとき往生者の導き手となる本尊である。観想の本尊に正面構図の来迎図、臨終の本尊に斜め構図の来迎図が用いられたと説くならば、それ以前にはどのような形式の来迎図が臨終の本尊として用いられていたか、の説明が必要となる。前述のように遺品に徴するかぎり、斜め構図の来迎図は平安末期以降に成立したと考えざるを得ないし、また臨終の場で来迎図をまつる行儀が平安末期からはじまり、それ以前にはなかったということもあり得まい。そうではなくて、来迎図が成立した平安中期以降には、日ごろ阿弥陀の姿とその浄土の相を念じて来るべき往生の成就を願う観想の本尊も、臨終の導き手としてまつる本尊も、ともに正面構図の来迎図であったと考えるのが穏当ではあるまいか。観想の修法といえども、来たるべき臨終のときに備える観法である。前述のように恵心僧都は同志をあつめ、毎月十五日（満月）の夜、

阿弥陀来迎の有様を実演して、自ら生前「来迎の場」に居合わせることで、来るべき往生のための助業としたという。迎講を画幅にうつせば一幅の来迎図となる。来迎図が成立した平安中期以降の人びとは、平常から阿弥陀とその浄土を観想して来たるべき往生を念ずる「観想」にも、また最期の往生の床でも、ともにこの期に流布していた一般的な来迎図を本尊としてまつっていたと解するのが穏当であろう。

鎌倉時代に入ると、正面構図の来迎図に造形上の変化がおこる。阿弥陀主従はなお正面構図でえがかれながら、阿弥陀主従が遠い浄土から往生者の待つ現世に向って急ぎ飛来するという運動感と方向性を明晰に示すようになる。遺例では松尾寺本来迎図、安楽寿院本来迎図がこれに当る。この変化は、これまで「観想」の本尊であったものが、「臨終」の本尊に用いられるようになったから興った、というような変化ではない。むしろ考えられることは、平安時代の人びとが「来迎」の現実感を見出していた同じ来迎図の表現には、鎌倉時代の人びとは、すでにそれを見出し得なくなったということであろう。鎌倉時代の人びとが考える「来迎」の現実感を正面構図を用いて表現しようとすれば、おのずと、松尾寺本や安楽寿院本のように、阿弥陀主従が画面の上から下方にむかって降下するという仕方での「来迎の方向」を強調せざるを得なかったのである。そしてもし、これらの遺例で実現された以上の「方向」を正面構図という形式の限界内でこころみるとすれば、画面を思い切って縦長とし、画面の上端から下端に向ってほとんど垂直の方向で阿弥陀主従が降下するという形式をつくるほかはない。これは信者に示す宗教画として可能な形式ではなからう。かくて斜め構図の来迎図が成立するのである。斜め構図は臨終の床に横たわる往生者のために考え出された構図ではない。^(註33) 鎌倉時代の人びとは、画面の一角から対角線の構図で飛来する明晰な方向と運動性に阿弥陀来迎の現実感を見出したのである。幻想的な空間意識から現実的・実在的な空間意識への展開といいかえることもできよう。阿弥陀主従が対角線の方向で飛来してくる来迎図の形式は本来、一幅の画像のなかで「来迎の方向」を表現するためのもっとも効果的な形式である。平安末期に斜め構図の来迎図が成立して以降、間もなくこ

の形式が来迎図の主流を占め、同時に「来迎の方向」をいっそう強調するため、対角線の構図のもつ可能性が積極的に追究されたことは至極当然であった。平安末期の心蓮社本来迎図にはじまり、対角線構図の完成と目される興福院本阿弥陀来迎図にいたる過程がその具体的なプロセスである。

ところで斜め構図の展開と並行するように、鎌倉中期（十三世紀）以降、斜め構図の一角に往生者もしくは往生者が待つ屋形をえがき込む形式がはじまる。安楽寿院本来迎図以下、知恩院本来迎図、聖衆来迎寺本来迎図にいたる遺例がこれである。この形式の来迎図がまつられるとき、画中に往生者をえがかない斜め構図の来迎図と安置の仕方がちがいがあつたかどうか、明らかでない。しかし両者の間には、造形的にも、観者との関係においても、著しい相違がある。往生者をえがかぬ来迎図は、浄土のかなたから飛雲にのって降下する阿弥陀主従をえがくのみであるから、阿弥陀の白毫から発せられた光明は画面の右端で中断されて、それより先はえがかれていない。いいかえると、白毫の光明は、画面の外にいるはずの何ものかに向ってさし込まれている。光明の行手に何ものかがあつてはじめて「来迎の方向」は完結するのである。それ故、来迎図の前に坐す観者は、容易に、画中にえがかれる阿弥陀主従が画像から抜け出して自分に向って飛来してくると理解することができるのである。その場合、一般的には、対角線の構図を効果的に利用し、「来迎の方向」を造形的に強調すればするほど観者の理解はいっそう強められよう。

これに対し、画中に往生者をえがく来迎図は、阿弥陀主従の到着点が画中にえがかれている点に特色がある。「来迎の方向」は画中の往生者で完結し、画像外のある者にまで関係をおよぼすことはない。したがって観者は画中の阿弥陀仏が自分に向って飛来するという理解を得ることができず、この画像は阿弥陀仏が画中の往生者、すなわち自分自身でない他の者に向って飛来し来迎するところであるという理解を得るだけである。それ故、往生者を画中にえがく来迎図は、臨終に際して観者自身（往生者自身）を導く本尊となることはできず、日ごろから念仏の功德を積む者はこのように、阿弥陀の来迎を受け

であるという教導的・絵解きの効果を果しうるか、それとも、自分もこのように、阿弥陀の来迎を受けたいものだという願望の対象としての効果をもつにとどまる。したがってもし、画中の阿弥陀仏が飛来してくるのは自分に向ってであるという理解を、観者自身が得ようとすれば、画中の往生者と観者（実際の往生者）^(註54)とが同一者であるという条件をつくる必要があろう。たとえば、叡山弘法寺本阿弥陀聖衆来迎図^(註55)（十三世紀）では、画中の往生者を（とくにその風貌を）写實的に描写し、あたかも肖像画のようにえがいている。これは、来迎図造立の発願者が、自分の風貌に似せて画中の往生者をえがいたためと考えられる^(註56)。そうすることではじめて、観者は、画中の往生者は自分であり、かつ阿弥陀主従が飛来してくるのは自分に向ってであるという理解を得ることができ、その結果、画像を臨終の導き手としてまつる意味が生ずるのである。いずれにせよ、絵画の造形的空間と観者の住む現実空間を同質の空間とみて両者の結合をこころみるところにも、鎌倉時代人の空間意識がよく示されている。

このように斜め構図の来迎図のうち、(一)往生者をえがかない形式は日常の「観想」や「臨終」の本尊として用いられ、それに対し、(二)往生者を画中にえがく形式は主に阿弥陀来迎の有様を説く教導的・絵解きの機能を果していたと考えられるのであるが、ここで、斜め構図の来迎図がもつ「来迎の方向」と観者との関係をもう少し考察する必要がある。斜め構図は往生者（もしくは往生者の屋形）の有無にかかわらず、阿弥陀の視線（来迎の方向）と観者の視線が一致しない点に特色がある。斜め構図では阿弥陀の視線は画面の左上から右下方に向って降下する方向をもち、画面の前に坐す観者の視線と一致することがない。画中の阿弥陀仏は絶対に観者と視線を合わせない。これが正面構図と斜め構図との質的な相違である。このことは観者がたとえ画像を正面からみても、臨終の床に横たわり見上げる視線でみつめても同様である。さきに斜め構図を前にして、観者は阿弥陀主従が自分に向って来迎して来るという理解を得ることができるとのべた。それは斜め構図では、画像の外の、光明の行手に何ものかを置いてはじめて来迎の方向は完結するのであるから、観者はその行手に自分を置いて

みて、「来迎の方向」を自分、にむけて、完結させるのである。いいかえると観者は、阿弥陀仏が自分と対面しているわけではないが（すなわち、阿弥陀仏が自分に向って飛来するという実感はないが）、来迎の行手には自分がいるはずであるから、阿弥陀仏は自分のもとに飛来するのであると、いわば観念的に、概念的に来迎の内容を理解するのである。したがって、画像のなかで「方向」の行手に往生者や往生者の屋形を配すれば、画像はたちまち観者以外の、画中の他者（画中の往生者）に向う来迎図として変貌をとげてしまうのである。宗教画にとって、絶対者の視線と観者のそれとの一致がいかに重要であるかを物語るところである。それ故、斜め構図を徹底させ画中に往生者をえがき込むことは、一面では鎌倉時代に特有の、対象を客観的に実在にとらえたいという欲求を満足させることはできても、他面、浄土の主である阿弥陀仏と対面したいという素朴な欲求は満たされなくなる。対角線的構図を強調して「来迎の方向」を実在的にえがくことと、観者の視線を「来迎の方向」と一致させることは、来迎図に内在する相反する二つの要素である。この二つの相反する要素を一幅の画像のなかで融合させうる来迎図がもめられたのは当然である。これが山越来迎図である。山越来迎図の成立は、阿弥陀の視線を観者の視線と一致させながら、かつ「来迎の方向」を実在的に表現することを意味した。

正面構図の来迎図から斜め構図の来迎図への展開、さらに斜め構図における多彩な形式や山越来迎図が成立してくる複雑な展開は、それらをえがいた絵師が、同時にそれらがえがかれた時代の人びとが、いかなる色と形に阿弥陀来迎の現実感を見たか、という人びとの現実感の展開を示すものであろう。平安中期の制作になる法華寺本阿弥陀画像の現実感から、鎌倉中期以降の興福院本来迎図、さらには山越来迎図にみられる現実感への展開を、視点をかえて、人びとが往生をとげたその仕方（行儀）と対応させてみるならば、どのような来迎の「場」が指摘できるだろうか。

平安中期以降、浄土教信仰の隆盛にともない、人びとが生涯にかならず一度は体験しなくてはならぬ臨終の行儀が世の関心事となる。往生極楽をねがう念仏者がどのように往生をとげたか、その最期の有様を記す往生伝がこの時期に相ついで撰

述されたのは、こうした人びとの切実な願望を背景としている。これらの往生伝に記された往生の行儀の変遷は、とりもおさず、人びとの往生（すなわち阿弥陀来迎）の現実感の変遷を物語っているといえよう。そしてまた、往生伝のちがいによって行儀の記述にちがいが指摘できるとすれば、それも、それら往生伝が成立した時代の、往生に対する現実感の相違を物語ることになる。この時期の主要なる往生伝は左の四つである。

(一) 日本極楽往生記。慶滋保胤（九三三—九九七）が平安中期の寛和年間（九八五—六）に編集した。聖徳太子以下、四十五人の往生を記録する。

(二) 続本朝往生伝。大江匡房（一〇四一—一一一一）が康和年間（一〇九九—一一〇三）、保胤の日本極楽往生記にならって撰述した。天皇から僧侶にいたる四十二人の往生伝。

(三) 拾遺往生伝。三善為康（一〇四六—一一三九）が天承二年（一一三二）に編集したもので、僧侶六六人、俗人二九人のあわせて九五人の往生伝を収録する。

(四) 後拾遺往生伝。同じく三善為康が保延三年（一一三七）、僧侶四〇人、俗人三四人のあわせて七四人の往生伝を収録したものである。

このうち、(一)の大江匡房による続本朝往生伝は記述の内容が簡略であり、しかも生前の善行を記録することに目的をおき、行儀の記述には意を用いていなかったようであるから、この場合の参考にはなりにくい。したがってさしあたりここでは、(一)日本極楽往生記、(三)拾遺往生伝、(四)後拾遺往生伝の三文献をとりあげ、その内容を整理すれば、表(一)(二)となる。いずれも上段に往生者名をほぼ歿年順に配列し、その往生の行儀について、(1)音楽・香気の有無、(2)往生者の姿勢（威儀もふくむ）、(3)往生者が入滅した際の方向、(4)来迎する仏・菩薩（もしくは仲介者）の有無とその形式、(5)往生者の印相、(6)往生の導き手としての仏像・仏画の有無、(7)仏像（画）の御手に結びつけた糸の有無、(8)往生のための仏堂の有無、(9)往生のた

表一 「日本極楽往生記」にみえる往生

13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	往生者	歿年	音楽・香気	姿勢	方向	来迎の形式	印相・念仏	仏像・仏画	五色糸	仏堂	仏間	記事
延暦寺延昌	延暦寺春素	延暦寺尋静	梵釈寺兼算	延暦寺東塔某	延暦寺成意	智光・頼光	僧都济源	東大寺明祐	律師無空	延暦寺增命	律師澄海	延暦寺円仁		八六四		威儀を具にす			定印・念仏					
九六四			八世紀末			七世紀後半	九六〇	九六一	九二一	九二七	後九世紀半					沐浴	西方を礼す		念仏					
			微細音楽	異香・妙楽			・香気・音楽 ・白馬鳴く			・紫雲・音楽 ・香気									念仏					
脇臥											沐浴													
沐浴・右																								
西山日暮		西国		西に飛去	西を向いて入滅				西方に飛去															
	童子一人・白衣をきる	十禅師宝興にのつてくる		輿の迎え																				
		合掌	定印・念仏																					
弥陀・尊勝						浄土曼荼羅																		
仏手にすんだ糸をもつ																								

28	加賀一婦女		空中・池に蓮華	蓮華が西を向く										
27	伊勢飯高一老婦		空光を放ち芳香			左手に蓮華								
26	尼某		空中音楽・紫雲											
25	沙門尋祐		大光明昼と異ならず											
24	沙門葉蓮		微細音楽											その身、持経なし
23	延暦寺真覚				船衆僧・竜頭									
22	陸奥玄海			兩脇から翼が生える	西へ飛去									
21	沙門増祐	九七六												
20	法広寺平珍		音楽	新衣をきる		念仏し氣絶す		寺中に小堂を建て	小堂に浄土の相をきざむ					
19	箕面修業僧		音楽		樹上に人あり									
18	勝尾寺勝如					念仏								
17	大日僧広道		音楽を道俗がきく											
16	石山僧真頼			西方を向く		念仏								
15	延暦寺千観	九八三		西方を向く	蓮華船	・弥陀の願文・念仏								
14	空也	九七二	音楽・香氣	西方を向く	多くの仏・菩薩									

表二 「拾遺往生伝」「後拾遺往生伝」にみえる往生

13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	
沙門寂入	某上人	大納言源頼俊	志賀一女人	延暦寺宝幢院某	上総講師平明	伊予一老尼	永観	高階敦遠の家族	皇太后歎子	頼暹	沙門境妙	権律師明実	往生者
		一一二二	一一二〇	一一三三	一二二九	一〇一一	一一三三	一一一一	一一〇二			八九五	歿年
			音楽・黒雲										音楽・香気
新浄衣を きる					沐浴・淨衣						沐浴威儀 ・端坐	沐浴威儀 ・端坐	姿勢
			西方								仏西面・念		方向
			蔵・弥陀・観音・薬師地										来迎の形式
									右幡流・左 香炉				印相・念仏
		九体丈六阿 弥陀像	迎接像	三尺阿弥陀 像	三尺阿弥陀 像	金色丈六の 前で往生	丈六仏をつ くる	丈六仏をつ くる	丈六阿弥陀 をつくる	三尺阿弥陀 像を抱く	阿弥陀三尊 像	文殊に向い 入滅	仏像・仏画
		綵色糸を す仏手にむ		五色糸を 指にむす				す仏手にむ 五色糸を	す仏手にむ 五色糸を		す仏手にむ 五色糸を		五色糸
持仏堂	一堂	一堂を建 てる											仏堂
													仏間
	施無畏寺の東頭に 建てる		歿後千手像現らわ る									日に九幅文殊画像 をつくる	記事

14	藤原良相	八六七			正面西方		阿弥陀根本 印	仏像		一堂		崇親院中
15	沙門永快	一〇五八 一六五			西面				持仏堂			四五僧を講じる
16	藤原忠季	一一一二	坐沐浴・端	北首	金人五人・ 小仏數十			来迎像		一堂		雲林院内
17	入道左大臣俊房	一一二一	端座・念 仏	北首西面				阿弥陀迎接 像	五色糸を 仏手にむすぶ	持仏堂		寢府の側
18	藤原為隆	一一三〇						金色丈六阿 弥陀像他		一道場		寢屋の側
19	伊予法楽寺 老尼								仏間			尼室の障子をあけると丈六阿弥陀仏がみえる
20	比丘尼某							如意輪画像				臥帳の前にかける

めの仏間の有無、等について整理した。空白の部分は往生伝に記載のないことを示している。

まず四往生伝中、もっとも成立年代のさかのぼる保胤の(一)日本極楽往生記についてみると、初期の段階(No 1~8)では一般的にみられる往生の行儀は、(1)死期の迫った往生者が沐浴して身を浄め、端坐し念仏を唱えることである。そして命終るときは、空に妙なる音楽がひびき、室内には香氣(異香)が満ち、往生者は入滅を果たす、という状況である(No 1、2、3、6、9、14、その他)。このほか、「紫雲」たなびく例(No 3)、白馬がいなく例(No 6)、「大光明、昼のごとく」なる例(No 25)、空中に「蓮華」が現前する例(No 28)などがある。往生者の印相は、「定印」(No 1、10)、「無量寿印」(No 2)、「合掌印」(No 11)などを結び、念仏を唱えたと明記する場合も多い(No 1、2、3、10、その他)。これら初期の段階で気づく特色は、往生の瞬間が、たとえば「妙なる音楽が天に鳴り、香氣が室に満つ」という漠然とした異常な状況で示され、往生者が、誰に、どのように迎えられるかという、往生者を導く主体やその方向が明示されていないことである。いい

かえると、この段階では、まだ「来迎」の現実感が具体的なイメージでとらえられていないのである。わずかに「西方を礼す」(No 3)とか、「西方に飛去」(No 4)として、浄土が西方にあることを示すのみである(例外として、両脇から翼がはえ西へ飛去したという記述もある。No 22)。

次の段階は、往生者を迎える主体(もしくはその仲介者)が次第に明確となる段階である。「輿」が迎えにくる例(No 10)、「十禅師」が「宝輿」にのって飛来する例(No 11)、白衣をつけた「禅僧と童子各一人」の迎え(No 12)、多くの「仏・菩薩」の迎え(No 14)、「蓮華船の到着」(No 15)、聖衆が「竜頭船」にのって迎えにくる例(No 23)などがみえる。この段階の特色は、いずれの場合も、いまだ阿弥陀来迎の主体である阿弥陀・観音・勢至の三尊や聖衆が具体的な姿をみせず、それに代って往生者のための乗物や、浄土からの使者が迎えに来るという設定である。しかも多くの場合、往生者は乗物や使者の姿を夢のなかで観じ、その翌日入寂したと記述している。来迎の主題を、具体的な対象として考えることをまだしていないのである。

このことと関連して、(一)日本極楽往生記では、往生の導き手として具体的な造形美術を安置する例がわずかに二例にすぎないことも指摘する必要がある。智光曼荼羅の創案者とされる元興寺智光が「浄土曼荼羅」(智光曼荼羅であろう)を観じて入寂した例(No 7)、延暦寺第十五代座主延昌が「右脇に臥し、枕前に弥陀と尊勝の両像を安置し、糸をもって仏手にむすび、端を我手につけて入寂した」話(No 13)が珍らしい例である。往生のための特殊な仏殿・仏間が用意される例も少ない。日本極楽往生記の後半、わずかに僧平珍が「晩年、寺中に一堂を建て、極楽浄土のさまをきざみ、入寂のとき往生極楽の威儀を具足せんと新衣を着て念仏し氣絶した」例(No 20)を収録するほか、これは往生のための特別のしつらえというわけではないが、「大穴」のなかで入寂した例(No 21)や、独り仏堂に入って入寂した例(No 24)がみえる。

このように、(一)日本極楽往生記の後半にいたって(往生者の歿年でいえば、おおよそ十世紀後半以降)、往生のための具

体的な導き手や、特殊な場所についての記述が散見されるものの、一般的には、いまだ「来迎」を具体的なイメージで想定することはなかったと判断してよい。慶滋保胤が「往生記」を撰述したのは寛和年間（九八五―六）であるから、「往生記」の内容は、恵心僧都が往生要集（寛和元年、九八五）や「阿弥陀二十五三昧起請」をあらわして往生の行儀を具体的に説く以前の、いまだ浄土と来迎のイメージを漠然と考えていたにすぎない段階の浄土思想を物語るものと判断してよいようである。

それに対し、三善為康が天承二年（一一三二）に編集した(三)「拾遺往生伝」と、保延三年（一一三七）撰述の(四)「続拾遺往生伝」になると、ややちがった往生の状況がうかがわれる。勿論、(イ)収録されるエピソードのなかには保胤の日本極楽往生記に似て、来迎の主体を具体的に示さず、漠然とした往生の雰囲気を記述するにとどめるものも多い。しかしその場合でも、(1)「西方を向いて端座」、「西方に光あり」、「西方より棺が飛来し、往生者が乗るやいなや棺は西に飛去せり」とか、「阿弥陀の名号を百遍となえたのち、定印を結び、右脇西臥して遷化す」など浄土の方向を明示することが多くなっている。

(ロ)それ以上に為康の「往生伝」が保胤の「往生記」と相違する点は、まず往生の導き手として造形美術を利用する例が増加したことである。権律師明実が生前から文殊菩薩に対する信仰があつく、毎日文殊菩薩の画像を九幅図絵していたが、往生に際しても文殊菩薩像に向いつつ端坐入滅をとげ（No. 1）、沙門境妙は阿弥陀三尊の御手に五色糸を結び、その糸を引きつつ念仏を讀唱、西面して息絶えた（No. 2）。また大法師頼暹は日ごろ善行を重ねて極楽往生を期したが、死期に臨んでも天に音楽がひびかず室中に薫香なく「往生の願、本意と相違」したのを嘆き、三尺阿弥陀仏をかきいだいて入滅したという（No. 3）。このほか、生前から阿弥陀仏を安置し（三尺像、丈六仏、金色像、その他）、死期にはこれら阿弥陀を導き手として見事往生をとげた例は多く（No. 4、5、6、7、8、その他）、仏手の五色糸を引いて入滅した話も多い。このように「往

生伝」の特色は、浄土の方向（もしくは阿弥陀主従が来迎してくる方向＝西方）を明示することが一般化するとともに、来迎の主体である阿弥陀仏を床前にしつらえ阿弥陀仏に導かれて往生をとげるというように、来迎・往生のイメージが著しく具体的・実在的になったという点に指摘できよう（志賀郡の一人は、弥陀・薬師・観音・地藏の来迎をうけている。No 10）。

これと関連して、「往生伝」の後半になると、阿弥陀の来迎を迎えるための特別な場所を設ける例がこれに加わる。往生にそなえてゆかりの寺院内に「一堂」を建てる例が、源頼俊（No 11）、某上人（No 12）、藤原良相（No 14）、藤原忠季（No 16）、藤原為隆（No 18）の話にみえるほか、「持仏堂」（No 13、15、17）や、「一道場」（No 18）を建立した例もある。これも来迎・往生の現実感をより実在的にとらえようとする傾向のあらわれであらう。これら往生のための堂には通常、丈六、三尺の阿弥陀像が安置され往生の導き手とされた。ただし、これらは仏堂の本尊でもあったから、いずれも彫像としてつくられた（阿弥陀像一二例、迎接像二例）。これらの人びとは彫像を往生の導き手としたのである。「往生伝」が編集されたのは十二世紀前半であり、遺品からいってこの時期には少なくとも正面構図の来迎図が制作されていたのは疑いないにもかかわらず、来迎図についての確かな記述はない（画像の例は「如意輪画像」が一例、No 20）。

ところが「往生伝」の最後の部分（往生者の歿年でいえば十二世紀前半）になると、ゆかりの寺院内に往生のための特別な場を設けることから、日ごろ生活している住居の近くに、しかも寢屋（寢室）のそばに特別の場をしつらえるようになる。入道藤原俊房が「寢府の側」に「持仏堂」を建てて阿弥陀仏を安置した例（No 17）、藤原為隆が同じく「寢屋の側」に「一道場」をつくり金色丈六阿弥陀仏を造立した例（No 18）がそれである。この傾向がいっそうすすむと、伊予法楽寺一老尼のように、住居と別棟でなく、住居の一部屋に「仏間」をしつらえ、「尼室の障子をあけると、丈六の阿弥陀仏が拝める」ようにした例（No 19）も出る。この例は、建礼門院が大原寂光院にこもり念仏の余生を送ったことを語る平家物語の一節に、「さて寂光院のかたはらに方丈なる御庵室をむすんで、一間を御寝所にしつらひ、一間をば仏所に定め、昼夜朝夕の御つとめ、

長時不断の御念仏、おこたる事なく月日を送らせ給ひけり」(「大原入」)。「御庵室にいらせ給ひて、障子を引きあけて御覽ずれば、一間には来迎の三尊おはします。中尊の御手には五色の糸をかけられたり。左には普賢の画像、右には善導和尚并に先帝の御影をかけ(下略)」(「大原御幸」)とあるものに対応する。そしてこれがさらに進展すると、比丘尼某が「臥帳之前」に如意輪の画像をかけて往生した(Na 20)ように、日常生活の場がそのまま来迎・往生の「場」となる。

「往生伝」の最後の段階でみられた来迎・往生の「場」は、「法然上人絵伝」においてはごく一般的である。叡山功德院の舜昌が後伏見上皇の命をうけ、徳治二年(一三〇七)から十余年を費して制作した「法然上人絵伝」は、法然上人の誕生から歿後二尊院建塔にいたる上人一代の事蹟を絵巻にあらわしたものであるが、このなかには多くの道俗が上人のすすめを得て極樂往生をとげた「往生の情景」が収録されている。それを整理すれば表三の如くである。四十八巻中、往生の景は三十六場面におよぶが、大半が平常の住居をそのまま往生の「場」として入滅した例である。例外はわずかに二例、遠江久野作仏房が道場に入り、仏前にて高声念仏をとえ本尊に向って端坐合掌して入滅した話(Na 11)、上野蘭田太郎成家が庵室の西一町に一間四面の御堂を建てて阿弥陀三尊の来迎像を安置し、声高らかに念仏往生した話(Na 15)のみである。日常生活の場をそのまま往生の「場」として入滅する現象は、往生の導き手として、来迎のさまを絵画にえがいた来迎図(迎接曼荼羅)を枕もとにかける現象と見事に対応する。臨終の床に彫像・画像をまつる十九例中、十五例が来迎図(大部分、独尊来迎図)を枕もとにかけて臨終の導き手としている(Na 1、5、6、7、9、16、17、25、26、27、29、31、33、37、38)。のこりは、一例(Na 30)が浄土図、三例(Na 2、11、15)が彫像である。臨終がせまったとき、枕もとに来迎図をかければ、日常生活空間がそのまま容易に「来迎・往生の場」となりうるのである。西仙房心寂が「いほりのうしろに、ひさしをさして、身ひとつをさむるほどに、わらをもちてゆひたまはして、そのうちにこもりいて、かみの衣をきて、食時、便利のほかは一向に念仏し」、臨終に際しては、正面に独尊来迎図をかけ、端坐して高声念仏、往生した例(Na 25)もここにふくめ

表三 法然上人絵伝にみえる往生

往生者	巻数	詞書の内容	絵の内容
1 定明	2	端坐、西方を向き合掌、山中より阿弥陀三尊	座敷脇に独尊来迎図
2 後白河法皇	10	御仏をわたらせたまつられ、称名相続、ねぶるがごとく端坐して	仏像
3 左大臣経宗	12	正念して往生をとぐ	
4 大宮内府実宗	12	正念たがわず、念仏相続して往生をとげられにけり	
5 右京権太夫隆信	12	来迎の讃をとえ端坐合掌して往生	独尊来迎図と対面
6 野宮左大臣公継	12	専修のつとめおこたることなく	端坐、正面に独尊来迎図、光明紫雲たなびく
7 高野僧都明遍	16	頭北面西にして念仏相続、禪定に入るがごとく息たえにけり	脇に独尊来迎図、その背後から光明
8 安居院聖覚	17	称名念仏、端坐、合掌、念仏数百遍	西方を向き、光明紫雲より発す
9 尼聖如房	19	弥勒寺の僧が夢に紫雲をみる	端坐、正面に独尊来迎図、背後に光明
10 教阿	20	正念たがわず、念仏みだれることなく高声念仏数百遍となへて	
11 遠江久野作仏房	20	道場に入り仏前にして高声念仏、本尊に向い端坐合掌	框座上に蓮台がみえる
12 伊豆妙真尼	24	余行をすててひとえに念仏、端坐合掌高声念仏往生す、妙芸天にきこえ異香天にみつる	光明・紫雲
13 甘糟太郎忠綱	26	戦場にて大刀をすて合掌、高声念仏、紫雲たれおほひて異香をかく	
14 宇津宮弥三郎頼綱	26	三尺ばかりの弥陀の立像虚空に影向、のち端坐合掌、念仏相続往生	
15 上野蘭田太郎成家	26	庵室西一町、一間四面の御堂を建て阿弥陀三尊来迎像、高貫念仏往生、紫雲屋上、音楽雲外にきこえ、持仏堂庵室のあいだに光明、香薫	
16 西明寺禅門(平時頼)	26	椅子に坐して往生	脇に独尊来迎図
17 熊谷蓮生房	27	阿弥陀三尊化仏菩薩の形像一鋪をかけたてまつり端坐合掌、高声念仏	聖衆来迎図
18 津の戸三郎為守	28	西に向い端坐合掌、高声念仏数百遍、念仏とともに息たえる、紫雲空にたなびき異香室に満つ	
19	37	弟子三尺の弥陀をねかせ糸をとらせんとするに、ついにとり給わず	

38	37	36	35	34	33	32	31	30	29	82	27	26	25	24	23	22	21	20
真觀房感西	往生院念仏房	空阿弥陀仏	善慧房証空	鎮西上人	俊乗坊重源	蓮華寺禪勝房	勢觀房源智	遊蓮房門照	律師隆寛	醍醐乘願房宗源	播磨朝日山信寂	嵯峨正信房湛空	西仙房心寂	白川法蓮房信空	毘沙門堂法印明禪	三井僧正公胤		法然上人
48	48	48	47	46	45	45	45	44	44	43	43	43	43	43	41	40	37	37
上人に先立ちて往生をとぐ	殊勝の相ありて往生の素懷をとぐ	二七日結願の念仏、臨終の念仏としてねぶるが如く	本尊の御前にて念仏二百遍、西にむかひ端坐合掌、ねぶるが如く息たえぬ	五色のはたをひかえ、頭北面西にして、一字三礼の自筆の阿弥陀經を合掌の母指にはさみて念仏	東大寺にてをはりとられにけるとなむ	蓮華ふり、觀音勢至すでにき給へりとおき居て端坐合掌、高声念仏	頭北面西、念仏二百余也、仏前より異香	一鋪半の浄土の変相を図して頸にかけ	弥陀三尊に向い、五色糸を手につけて端坐合掌、高声念仏二百遍	八十四にして往生し給ふ	高声念仏百余遍	念仏數遍、ねぶるが如く往生	いほりのうしろにひさしをさして、身ひとつをさむるほどに、わらをもちてゆひまはして、そのうちにこもりゐて、かみの衣をきて、食時便利のほか一向に念仏す	九条の袈裟をかけ、頭北面西して上人の遺骨をむねにおき、各号をとえねぶるがごとく	頭北面西、念仏相續して禪定往生	禪林寺のほとりにして往生、洛中洛外紫雲、瑞相ききて	頭北面西、「光明遍照、十方世界、念仏衆生、撰取不捨」、ねぶるがごとく往生	坊の上に紫雲、五色にして図繪の仏の円光の如し
頭北面西、頭上に独尊來迎図	端坐、正面に独尊來迎図		光明のみ		頭北面西、頭上に独尊來迎図		正面に独尊來迎図	正面に図をかけた端坐合掌	独尊來迎図	頭北面西、光明	頭北面西、正面に独尊來迎図	頭北面西、正面に独尊來迎図	掌 正面に独尊來迎図をかけ、端坐合掌					

て考えられよう。

以上、三種の往生伝と法然上人絵伝中にあらわれた往生の場面は、つぎの二つの要素の展開として整理できよう。一つは「来迎の方向」の具体化であり、他は「来迎・往生の場」の实在化である。往生伝に収録された多くの往生の情景は、まず(i)臨終が迫ったとき、空に音楽が鳴り、室内には異香がただようというように、往生者が漠然たる異常の雰囲気につつまれることで往生の成就が示される。いまだ阿弥陀は姿をあらわさず、往生者は浄土から飛来した阿弥陀主従に救われて往生をとげるという来迎の現象を体験することがない。きわめて非實在的かつ幻想的段階である。やがて(ii)「輿」の迎えや「十禅師」、「仏・菩薩」の迎えがはじまり、来迎の主体(阿弥陀やその他の尊像)の飛来がみられ、来迎・往生の方向も明確化する。(ii)阿弥陀像を安置し、御手にむすんだ五色糸をにぎって往生をとげる例もでる。来迎と往生の方向を明示し、来迎の主体を具体化することで、来迎・往生の現実感を実在的にとらえようとした、と判断してよいであろう。この往生の「場」は、法然上人絵伝にみえる、来迎図をかけることで日常の住居がそのまま往生の場となる多くの往生の挿話につながるという。

このように日常の住居で往生を迎えていた一部の往生者と異なり、寺院内の仏堂(阿弥陀堂)に往生の場をもとめていた人びとの場合はどうか。寺内に仏堂を建て、堂内を華麗に荘厳して阿弥陀像を安置し、浄土の有様をこの世に現出させようとするところみはすでに奈良時代からはじまり、文献では、東大寺阿弥陀堂や法華寺浄土院の存在が知られる。^(註98)奈良時代の浄土教と平安時代の浄土教との相違は、前者がすでに世を去った死者の追善のため、後者は現に生存している者がいかに往生をとげるかという願望にもとづく点にある、という。^(註97)後者の信仰による阿弥陀堂は十世紀の中葉(仁寿元年、八五二)、円仁が五台山念仏をうつした叡山東塔常行三昧堂をはじめとして、十世紀末以降おびただしく建立される。十一世紀中葉以前の阿弥陀堂は通例、定印の阿弥陀仏を安置した。定印は西方浄土に住む阿弥陀の象徴であるから、宇治平等院鳳凰堂に典型的にみられるような華麗に荘厳された阿弥陀堂は、この世に存在するはずのない極楽浄土をこの世に現出させようとする

貴族たちの熱烈な願望を示している。貴族たちは阿弥陀堂にもうで、華麗に荘嚴された阿弥陀堂を拝するとき、生きながらにして浄土に遊ぶという現実と幻想の渾然たる融合を体験していたのであろう。^(註58) 藤原道長は法成寺の阿弥陀堂（無量寿院）内に床をつくらせ、阿弥陀の仏手に結んだ五色の糸をにぎって往生をとげたという。これも同じく現実と幻想との接点に往生の現実感を見出すという性質のものであろう。

それに対し慶滋保胤と三善為康の往生伝の示すところ、(二)しだいに浄土を現実の実生活に近い場でとらえようとする傾向が生れる。「日本極楽往生記」に収録する法広寺平珍の例（No 20）では、往生にそなえてあらかじめゆかりの寺内に小堂を建て、堂内に浄土の相をきざみ、念仏三昧の日々を送ったという。さらに、三善為康の「拾遺往生伝」では、往生のための小堂（持仏堂、一道場）を「寐府」や「寐屋」のそばに建て、阿弥陀像や迎接像（来迎像）の彫像をまつる例が増加する（No 10、17、18）。阿弥陀浄土をできるだけ平常住いする住居のちかい場所にしつらえ、また来迎をできるだけ生活の場にちかいところで迎えようとするのである。そしてついに伊予法楽寺一老尼（No 19）や待賢門院（平家物語）のように、「来迎」は尼室の障子をあげれば手のとどくほどの間近まで引きよせられたのである。「来迎の方向」を明確し、具在的・実在的にとらえようとする傾向と、(2)往生の「場」を平常の生活空間でとらえようとする傾向とは同質の展開である。来迎図における正面構図から斜め構図への展開や山越來迎図の成立に指摘された「来迎の方向」の明確化・実在化は、いくつかの往生伝や法然上人絵伝にみられた展開と密接に照応するものであろう。鎌倉時代の中期（徳治二年、一三〇七）に制作された法然上人絵伝は、大部分日常の生活空間で来迎を迎える光景をえがいているが、それらの場面に登場する来迎図が、多く白雲を用いて「来迎の方向」を強調した形式（独尊像）であるらしいことは、当然のことながら、この時代の「来迎」の実在化を物語るものとして興味ぶかく注意される。

註

- (1) 内藤藤一郎『日本仏教図像史(上)』。当麻曼荼羅の構成・内容については同書に依るところが大きい。
- (2) 松本栄一『敦煌画の研究』。京都国立博物館『浄土教絵画』。
- (3) 京都国立博物館『浄土教絵画』図版六五。
- (4) 岡崎譲治『浄土教画』図版三一。
- (5) 高崎富士彦『観經十六觀变相図』(『ミュージアム』一〇〇号)。
- (6) 岡崎譲治『浄土教画』。
- (7) かつて、来迎図にあらわれた阿弥陀仏の莊嚴形式を整理し、その展開を考察したことがある。拙稿「阿弥陀像における莊嚴形式について」(『芸術的世界の論理』所収)。
- (8) 浄土教絵画を体系的に整理した近年の研究には、岡崎譲治『浄土教画』と、京都国立博物館『浄土教絵画』所収の中村興二「浄土教絵画」がある。
- (9) 井上光貞『日本浄土教成立史の研究』(第二章撰関政治の成熟と天台浄土教の興起)。またかつて、飛鳥時代から平安時代後期にいたる仏像の「場」の展開を整理した際、あわせて常行三昧堂の「場」の特色を考察したことがある。拙稿「仏像の場」(『美学』六五号)。
- (10) 秋山光和『平安時代世俗画の研究』。
- (11) 恵心僧都の浄土思想については、井上光貞『日本浄土教成立史の研究』(第二章)を参照した。また、浄土教思想と迎講との関係については、大串純夫「来迎芸術論(一一五)」(国華五九七、六〇一、六〇四、六〇五、六〇八号)と村上修一「浄土教芸術と弥陀信仰」によるところが大きい。
- (12) 金剛峯寺阿弥陀聖衆来迎図では左幅上部の雲中に阿弥陀三尊がえがかれ、知恩院阿弥陀聖衆来迎図では、画面右上方の虚空中に浄土を示す宝楼閣があらわされている。
- (13) 読下し文は、内藤藤一郎『日本仏教図像史(上)』による。なお『観無量

- 寿經」と善導の『観經四帖疏』との関係については同書によるところが大きい。
- (14) 註13と同じ。
- (15) 註13と同じ。
- (16) 内藤藤一郎『日本仏教図像史(上)』。
- (17) 奈良時代の東大寺に阿弥陀堂があったことは『東大寺要録(巻第四)』に「南阿弥陀堂」と記載することで知られるが、この文書によって、本尊には阿弥陀浄土变相図一鋪をかけ、また高さ一丈六尺の八角宝殿に阿弥陀・観音・勢至の三尊像を安置し、左右に音声菩薩十軀、羅漢二軀(いずれも乾漆造)を配するなど、ひとつの浄土変を形成していたことがわかる。しかしこの堂は平安時代の中ごろ(永祿元、九八九)に大風で倒れたらしく、要録が編集された嘉承元年(一一〇六)にはすでに存在していなかった。
- (18) 光明皇后のために建立された法華寺浄土院の趣旨についてはなお定説をみていないようである。福山敏男「奈良時代における法華寺の造営」(『日本建築史の研究』所収)。井上光貞『日本浄土教成立史の研究』(第一章 律令時代における浄土教)。
- (19) 山本興二「阿弥陀来迎図の構成についての一試論」(『美術史』六九号)。
- (20) 覚禅抄(大蔵経版)巻第七、阿弥陀(下)第三九図。
- (21) 中野玄三氏「悔過の芸術」(『日本史研究』一一六号)。
- (22) 『国華』三三〇号、および『国宝全集』三三三号。
- (23) 源豊宗「来迎の芸術」(『仏教美術』二号)。
- (24) 註23と同じ。
- (25) 源豊宗氏による美術史研究の方法論については、かつて拙稿「美術史学の価値」(『木野評論』二号)で論じたことがある。
- (26) 町田甲一『概説日本美術史』一〇八、一二八頁。
- (27) 谷信一「体系日本史叢書・美術史」二六五頁。
- (28) 大串純夫「来迎芸術論」(『国華』五九七、六〇一、六〇四、六〇五、六

〇八号)。

(29) 山本興二「来迎図の正面構図から斜め構図への展開」『仏教芸術』七八号)。

(30) 白雲を後補とみる説もあるが、いまだ定説となっていないようである。たとえば、文化財保護委員会編『国宝事典』の解説。

(31) 浜田隆「高野山聖衆来迎図の歴史的背景——常行三昧から聖衆来迎へ」『ミュージアム』一九一号)。

(32) 「不動・毘沙門」の脇侍構成については第一章で述べた。

(33) 浜田隆「金剛三昧院絹本着色阿弥陀三尊像と明遍をめぐる浄土教」『仏教芸術』五十七号)。

(34) 京都国立博物館『浄土教絵画』の解説。ただし、「弘治三年」は画像のはじめてつくられたときではなく、表具が修理されたときであろう。

(35) 大串純夫「阿日寺の弥陀聖衆来迎図について」『美術研究』一一五号)。

(36) このほか天慶八年(九四五)藤原忠平が山階寺から九品来迎図を送らせ、絵仏師定豊に命じて西方浄土図をえがかせたという記録もある(『貞信公記』天慶八年七月十八日条)。「図」を送らせるというから、移動可能な軸装形式のものであったのであろう。

(37) 京都国立博物館『浄土教絵画』図版八二。

(38) 岡崎譲治『浄土教画』図版八三。

(39) 京都国立博物館『浄土教絵画』図版一〇〇。

(40) 岡崎譲治『浄土教画』図版九〇。

(41) 京都国立博物館『浄土教絵画』図版八五。

(42) 京都国立博物館『浄土教絵画』図版一〇三。

(43) 『往生要集』第六章「別時念仏」第二「臨終行儀」。

(46) 『栄華物語』(「はなのうてな」)。

(47) 『後拾遺往生伝』「平維茂」の項。

(48) 『阿婆縛抄』(大藏経本)、巻第五十三「阿弥陀」第三形像事。

(49) 註45と同じ。

(50) 勿論ここで問題にしているのは一幅の画像に一場面の来迎を情景的にえがく形式のことである。既述のように、阿弥陀来迎の描写自体はすでに当麻曼荼羅中の「九品来迎図」や、円仁による叡山東塔常行三昧堂の九品浄土図(さらには鳳凰堂屏絵の「九品来迎図」)にその前例があるから、これら先行の形式から、どのような経過を経て画像形式の来迎図が成立したか、の問題である。

(51) 岡崎譲二『浄土教画』図版七〇、七一。

(52) たとえば、山本興二「阿弥陀来迎図の構成についての一試論」(『美術史』六九号)。

(53) 臨終の床に横たわる人びとが往生の導き手として来迎図をまつる「行儀」は、決して平安末期にはじまったわけではなく、それ以前からも行われていたことであろう。さらに、平安中期以前に斜め構図の来迎図が存在していたと考えるたしかな証拠はないから、当時の人びとはいずれも正面構図の来迎図を臨終の導き手として極楽往生をとげていたと考えるを得ないのである。

(54) 『天台の秘宝・比叡山』図版一八六、一八七。

(55) 註54の図版解説、および拙著『古寺巡礼・延暦寺』(淡交社)の解説。

(56) 註17および註18。

(57) 井上光貞『日本浄土教成立史の研究』(第二章)。

(58) 鳳凰堂における仏像の「場」については、拙稿「彫刻の和様」(『哲学研究』五二六号)で論じたことがある。

(一九七八・一二・一五)