

「来迎図」における自然描写の意味

永 田 雄 次 郎

Significance of the Depiction of Nature in “Raigozu”

Yujiro NAGATA

今日、仏教的主題を取り扱う絵画は広く「仏画」の名前で呼ばれている。仏画には、密教・顕教などの宗派の違いや、尊像画・説話画といったような主題内容の相違による分類がなされ、その中で各々の作品の位置が定まっているとよいであろう。本論において取り上げる宇治平等院鳳凰堂扉絵および壁画、有志八幡講十八箇院「阿弥陀聖衆来迎図」、京都知恩院「阿弥陀二十五菩薩来迎図」、京都禅林寺その他の「山越阿弥陀図」などは、宗派的には「浄土三部経（『大無量寿経』『観無量寿経』『阿弥陀経』）」を經典とする「浄土教」に属し、主題内容としては、死に臨む浄土教信者（念仏行者）を阿弥陀如来が奏楽の諸菩薩を伴い、紫雲に乗って迎え来たるという「来迎引接（略して迎接）」を絵画化した「来迎図」として解釈される仏画なのである。

「来迎 (Pratyudyāna)」については、『観無量寿経（略して観経）』変相九品往生觀に見えている。たとえば、第十四觀上品の3種の往生の觀想の内、「上品下生」のところでは「行者命欲終時、阿彌陀佛及觀世音大勢至、與諸眷屬、持金蓮華、化作五百化佛、來迎此人。五百化佛、一時授手、讚言、法子、汝今清淨、發無上道心。我來迎汝。見此事時、即自見身、坐金蓮華。坐已華合、隨世尊後、即得往生七寶池中。」と書かれている¹⁾。このような来迎思想を絵画化した来迎図の最古の作例としては、中国で浄土教の理論と実践が体系化された隋・唐時代の「変相図」があげられよう²⁾。その内で、敦煌第130窟九品来迎図は、九品往生觀を絵画化したものとして好例であろう。

日本においては、8世紀中頃に成立した『当麻曼荼羅』の中の来迎場面がもっとも古いものであるが、来迎図というものを考えるにあたっては、天喜元年（1053）に落成した宇治平等院鳳凰堂の扉絵および壁画がより重要な意味を持った作例であると思われる。敦煌壁画や『当麻曼荼羅』と同じく、九品往生觀より発した平安時代のこの扉絵および壁画は、表現上、来迎する阿弥陀如来・諸菩薩と、迎接を受ける念仏行者が同一場面に描かれているという点で上記の2つの作例と共通するものである。しかし、教典の絵解きとして変相図中で来迎場面を構成している敦煌壁画のものや、『曼荼羅』の一部分である『当麻曼荼羅』のそれとは異なり、鳳凰堂扉絵および壁画は、それら全体で来迎場面のみを独立させて、単一の主題として取り扱っていることを特徴としている。来迎場面のみを独立させた図様は中国において見出すことができず、したがって日本で独立したものではないかと思わせる。なぜ日本で独立した図様になったのかという問いに対しては、第1章で詳しく論じ

ることとして、問題を来迎図の表現形式の方へ移すことにしよう。

極楽浄土から現世へ、阿弥陀如来が奏楽の諸菩薩を伴って念仏行者を来り迎えるという非常に幻想的な来迎引接は、理想界に住む阿弥陀如来、諸菩薩が現実界に来迎することで、現実の「場」が舞台であることも意味する。つまり、理想界と現実界の接触が表現上1つの大きな特徴を形成しており³⁾、浄土という理想界の存在である阿弥陀如来の姿は、現実の場に来迎することで絵画としての来迎図が成立するのである。そのような来迎図にあって、阿弥陀如来や諸菩薩は図像学的に厳格な伝統的な仏画の描法によっているが、現実描写には日本人にはなじみの深い大和絵的手法による山・岩・木が描かれている。『源氏物語絵巻』によって代表される大和絵的な自然描写法が、われわれ日本人により親しい現実と見えるのかも知れない。それゆえに、このような現実描写に対する処理は、来迎図を観る者に現実を認識させる作用を持っているのであろう。しかし、来迎図中の現実描写は、平安時代中期の鳳凰堂扉絵および壁画から、鎌倉時代後期の知恩院「阿弥陀二十五菩薩来迎図」に至るまで、大和絵的手法ということだけで同じような描法や表現を持ち続けていたのであろうか。大和絵の現実描写、特に自然描写にあって、表現上、平安時代の描法によるものと、鎌倉時代の描法によるものとの間に、時代精神によってその表現、意味する内容が異なっているとよく言われているが、大和絵的手法を採用している来迎図の現実描写にもこのようなことが起こっているのだろうか。本論は、宇治平等院鳳凰堂扉絵および壁画、有志八幡講十八箇院「阿弥陀聖衆来迎図」、興福院「阿弥陀二十五菩薩来迎図」、知恩院「阿弥陀二十五菩薩来迎図」などを例証にして、平安時代中期より鎌倉時代までの来迎図に表わされた現実描写、具体的には自然描写の表現、意味の変容について考究しようとするものである。

註1) 中村 元・早島鏡正・紀野一義訳註『浄土三部経下（観無量寿経・阿弥陀経）』（岩波文庫）による

註2) 高田 修「仏教の聖画」『原色日本の美術』第7巻仏画（昭和44年、小学館刊）に所収されている

註3) 源 豊宗「来迎の藝術」（仏教美術2号）

{ 1 }

宇治平等院鳳凰堂扉絵および壁画は、『観無量寿経』の「日想観」と「九品往生」を描いたものであることはよく知られているが、九品往生を独立して取り扱った日本独自の図様であるように思われる。変相図や曼荼羅の一部であった九品往生の場面が、なぜ日本で独立した図様になったのかという問に対し、わが国での浄土信仰においては、来迎ということが特に重要性を持っていたということで答えることができるのではないだろうか。来迎が特別の意味を持って重要なのは、末法思想との深い関わり合いによって考えることができる。永承7年（1052）、仏教の世界では現世には何ら仏陀の救いの手が差し伸べられないという末法の時代に突入した。この時代に前後して勃発した承平・天慶の乱に始まる乱世の出現は、当時の人々に現世が末法の世の中であることを感じさせたであろう。思想的終末観を現実世界において目のあたりにした人間は、この穢れた現世を捨てて、阿弥陀如来のいる西方浄土を求める態度を強めるところとなった。源信が『往生要集』で唱える

「厭離穢土・欣求浄土」という命題である。乱れた現実世界に住みながら、ひたすら極楽浄土を願う人々にとっては、紫雲に乗り、奏楽の諸菩薩を伴った阿弥陀如来が念仏行者を迎えに来るという来迎の思想は大いなる憧れであったろう。ここにおいて、日本で浄土信仰が広まり多くの人々の心をひきつけたのであり、その中心的な位置を占めている来迎思想がクローズアップされて、平安時代中期以前の変相図や曼荼羅の一部であった来迎場面が独立して来迎図を成立させたと考えられなくもないであろう。

以上のような経過を大きな要因として日本で独立したものと思われる来迎図の最古の作例である平安時代中期の宇治平等院鳳凰堂扉絵および壁画の各場面が季節と深い関わりを持っていることは注目すべき事柄であろう。西に向いて諦らかに日を観ずるという日想観や、上品上生より下品下生に至る信仰の程度に応じて九つの来迎場面が存在する九品往生に出てくる現実界の表現に四季が認められるのである。秋山光和氏の詳細な研究から察せられるように、昭和30年の鳳凰堂解体修理の際に発見された「中品上生三月」、「上品中生四月」、「下品上生八月」といった扉の端の部分の書き込みがそれをよく証明している⁴⁾。つまり、宗教的テーマたる来迎場面において、理想界と接触する現実界の描写は、それぞれの季節というものを持って存在しているのである。

さらに、この扉絵および壁画は、筆法上特に山や岩角のつくり方などに平安時代中期のアカデミックな画法であったに中国伝来の伝統的な「唐絵」的要素を強くとどめているという説がある⁵⁾。だが、全体的に平明な俯瞰図的構図法、部分的には柔かい木々の枝振り、画面に漂う自然と景物の親和的情感などの点から、元来唐絵より発したものではあるが、次第に日本人的な感覚で日本的自然・景物を描くように展開してきた、いわゆる「大和絵」に非常に近い作例とは考えられないであろうか。「上品下生」に表現された山、木々の柔かい交感は強く大和絵の世界を現出しているようではないか。この意味で、鳳凰堂扉絵および壁画を大和絵的な要素の強い作例であると考えれば、「上品中生四月」といったような書き込みに見られるように四季の中に自然・景物を観るという日本人の感覚を理解できるように思われる。

宗教的な「仏画」に対して、自然・景物を描く絵画は「世俗画」と呼ばれているが、大和絵はこの世俗画の世界で発展したものである。大和絵の特徴として、自然・景物を日本人の感覚の中で捉えるということがあり、そこから、四季絵的画題、景物画的画題、名所絵的画題の3つを主題とする考え方も妥当性を持って考えられている⁶⁾。和歌と結びついて発展した「屏風絵」を例にとれば、まず和歌には四季が重要であり、その上にそれぞれの四季に応じた年中行事（景物画的要素）、さらにそれを行なう場所（名所絵的要素）といった3つの要素が関係し合って、和歌の世界を絵画化する場合、絵画を見て和歌を詠む場合、いずれにおいても「屏風絵」という大和絵世界を形成するのである。このような日本人の感覚に基づく大和絵の世界は、当時の政治・文化の中心であった藤原貴族の精神を踏まえたものでもあった。藤原道長・頼通に代表される貴族文化の全盛期であった平安時代中期の王朝人の生活が非常に情趣的なものであったことは、当時の文学がよく物語っている。この世界においてこそ「もののあはれ」が広くゆきわたっていたに違いない。「もののあはれ」の精

神は石田一良氏が述べられているように、そのものの美しさよりもそのものを包む雰囲気的美しさとして捉えられよう⁷⁾。この精神を大和絵、特にその自然描写にあてはめてみると、即物的な「もの自体」の美しさよりも、それらのものが醸し出す情感を尊ぶ美しさを持った自然を求める態度なのであろう。自然自体を生^{なま}のまま写し出すことよりも、自然と景物が融合して形成する雰囲気を持った自然描写が好まれたのである。鳳凰堂扉絵および壁画の現実界の表現も、まさしくこの精神に則した自然描写を採用しており、理想界と、単なる実景描写による生^{なま}の現実界の接触ではなく、自然と情趣の融合した *Stimmung* としての現実界と接している。そこにあって、四季の持つ情趣性＝季節感が自然と景物を結びつける上に大きな役割を果たしている。*Stimmung* としての現実描写においてこそ自分達の現実界としての認識が平安中期の人々の間で感じるができるものと思われる、大和絵的自然描写法を、かくして彼等に採らせたのであろう。宗教画としての来迎図の中で、理想界の存在として伝統的な絵仏師系統の筆法による阿弥陀如来が世俗画である大和絵的手法による現実界に来るという表現は、来迎図が理想界と現実界の接触であるところから何ら不都合ではないのである。この自分達に親しい大和絵的な現実表現を採用することによって、当時の人々にはまさに理想界と現実界が接触するのを見てとることができたのに違いない。

宗教的テーマである来迎の場面における現実表現は平安時代中期の貴族的な大和絵精神の発露であると同時に、この時代の現実感の具現でもある。ここで再び登場するのは「厭離穢土・欣求浄土」の命題である。穢れた現世を厭うということは、生^{なま}の現実の忌避を意味する。しかし、来迎図の中で現実界を描くということは必須の条件であり、技法的に大和絵的現実描写を採用したということだけではなく、現実そのものについて、平安時代中期の人々が思いめぐらす意味を考察せねばならないだろう。この場合考えられることは、生^{なま}の現実ではもちろんなく、「かくありたい現実」という言葉で表わされるようなものではないだろうか。自然と景物が交感して表し出す *Stimmung* として大和絵的手法によって描かれている現実とは、同時に当時の人々の「かくありたい」という現実でもなかったのか。自分達の住む現実世界は乱世であり、末法であり、捨ててしまいたいと思っているであろう。しかし、来迎という主題には現実描写は不可欠である。この主題は、世俗的なものではなく仏教的理想的な出来事が現実の場で展開する点から、生の現実描写は避けられるべきであろう。また生の現実描写は、「もののあはれ」を尊ぶ貴族精神とも合うものではなかろう。このような点から、平安時代中期の人々は「ありたい現実」という願望の現実を生み出したのではなかろうか。「かくありたい現実」は、「厭離穢土・欣求浄土」に見えるような現実放棄に対する、当時の人々の願望の現実であり、「現実感」ということを有効に実現した平安時代中期の現実認識ではないのだろうか。つまり、自然と景物が交感して創り出す *Stimmung* を重んじる大和絵的手法による現実描写は、「厭離穢土」として地上性を放棄し浄土へ向かわせると同時に、地上性をその命題でもってさらに強く人々に認識させるといった逆接的論理によって導き出された現実の、より美しい姿を希求する「ありたい現実」と結びついたのである。ここに、思想と技法の一致した平安時代中期の現実が存在している。平等院鳳凰堂扉絵および壁画の現実描写、具体的にはその自然描

写の特徴がここにあると思われる。

さらに、「ありたい現実」というものは、藤原貴族の精神性に根ざした情趣性に深く関わっている唯美的な現実表現であるともいえよう。「ありたい現実」の持つ唯美性は、藤原貴族の精神性に基づいているところから、貴族の理想性をも含んでいる。「ありたい」という願望から発する意味でもこの現実表現は理想性を志向するとも考えられようが、来迎場面の構成という面から来迎図中の現実界を捉えてみるともっと明確な解答が得られるものと思われる。この屏絵および壁画の中で、来迎場面は、来迎する阿弥陀如来と諸菩薩と、来迎を受ける念仏行者が同一場面に描かれている。来迎する阿弥陀如来と来迎を受ける者が同一画面に描かれるということは、観る者に1つの物語的效果を与える。観る者にとって、熱心な念仏行者のありがたい来迎場面を目のあたりにした後、自分も念仏を唱えればこういう具合に極楽浄土へ行くこと必定と思えてくるであろう。このような物語的效果は、平安時代中期において愛好された「物語文学」の物語性と同じ種類のものではないだろうか。物語文学における物語性の中には、藤原貴族の理想性が潜んでいることはよく指摘されている通りである。当時の姫君に女房達が語って聞かせた物語は、貴族を主人公として男女の仲を中心として話が展開するものが多い。しかし、それは単なる男女の恋愛問題ではなく、理想的な男女の世界を写し出したものであり、登場人物も理想性を持って描かれている。さらに、登場人物が理想的なだけでなく、物語の「場」そのものも理想性を持って存在しなければ、理想的な世界を形成することは不可能である。物語文学の世界を絵画化したものとして『源氏物語絵巻』があげられよう。この絵巻における登場人物が「引目鉤鼻」で描かれることはよく知られているが、この表現は、上記の登場人物に理想性を与えるのに有効である。あまりにリアルな顔面描写では、絵巻を観る者に自由なイメージを与えない。「引目鉤鼻」にしてこそ、自由なイメージを捉えることができ、観る者はそのイメージの中に、自分達の生活が生み出した貴族の理想性を見てとるのである。このことは、登場人物だけに限らず背景描写にしても同じで、同絵巻「御法」の段の秋草の描写は、情趣性ととも、物語を美しく展開させる理想性をも表現されている。このような世俗画である大和絵の代表作とされる『源氏物語絵巻』に見られる自然描写に潜む理想性は物語性の中で存在しているのであって、仏画という宗教的テーマを取り扱うものでも、物語的場面には理想性を持った表現に出会うのである。それは宗教的聖なるものとは異なった、世俗的な物語文学に発した理想性でもあり、来迎図の現実描写が大和絵的手法であることから察せられよう。宗教的聖の中に、物語的場面における理想的表現が存在するといってもよいであろう。こういうことから、来迎図の現実描写にあっては、生なる現実^{なま}は好まれず「ありたい現実」として自然描写がなされているのは当然かも知れない。宗教的テーマによる場面が物語文学の物語性と同じ理想性を持って存在しているという宇治平等院鳳凰堂屏絵および壁画の来迎場面における現実描写は、藤原貴族の精神性に基づく「ありたい現実」の中に集約され、現実界を具体化したものとして自然が描写されているのである。

註4) 秋山光和『王朝絵画の誕生』(昭和43年 中央公論社刊)

註5) 秋山光和「平安時代風景画の形成」(Museum 29号)

註6) 家永三郎『上代倭絵全史』(昭和41年 墨水書房刊)

註7) 石田一良『形と心』(昭和50年 芸艸堂刊)

〔2〕

さて、11世紀中頃に成立した宇治平等院鳳凰堂扉絵および壁画から、12世紀後半の作とされる有志八幡講十八箇院の「阿弥陀聖衆来迎図」へと話を移してみよう。この作品は截金文様や鮮やかな色調などから平安時代後期のものとされるが、平等院鳳凰堂扉絵および壁画が九品来迎のすべてを描いているのに対し、唯一つの来迎場面のみを取り扱っているという画面上の相違点がある。その上、鳳凰堂扉絵および壁画のような迎接を受ける念仏行者はこの画面では描かれず、阿弥陀如来と諸菩薩が現実界に来迎するところのみを扱っている。それはあたかもこの来迎図を観る者が迎接を受けるような図様である。この種の図様も中国では見ることができず、前代で「厭離穢土・欣求浄土」という命題とともに重要な意味を持って新たに日本で独立した来迎の図様が、さらに直接的に来迎図自体が礼拝の対象となってきたものと考えられよう。

この形式の来迎図には2つの意味が認められる。その1つは、唯一の来迎場面のみを描いた来迎図様である点であろう。鳳凰堂扉絵および壁画の場合、9つの来迎場面がそれぞれ四季と結びついた *Stimmung* としての自然描写による現実界表現を採っていたのであるが、1つの来迎場面のみを取り出した有志八幡講十八箇院の来迎図の図様では四季全体の中で自然を捉えた現実描写は不可能になってしまった。しかし、1つの来迎場面の独立は四季を喪失したという意味ではなく、現実界を表現する自然描写中に全体として漂っていた *Stimmung* の喪失なのであり、この来迎図にも1つの季節を示すような花を見ることはできる。ただ、平安時代中期の和歌の世界にも通じるような自然観・季節感を持ったものではなく、もっと直接的、視覚的に春・秋という季節を示す花なのである。ここには、平安時代中期と後期の自然観の相違というものが認められる。

それは来迎図中に念仏行者が描かれないという点とも関連している。来迎場面に阿弥陀如来と念仏行者が描かれているところから、観る者にとってこの場面を観ることによって自分も「かくありたい」と思うように構成されている鳳凰堂扉絵および壁画の来迎表現の持っている物語性は、阿弥陀如来と諸菩薩の来迎のみが描かれているこの図様では消失してしまっている。ここにおいては、切実にこの来迎図に祈ることによって祈っている人間自身が来迎を願うという、直接的に礼拝の対象である来迎図になっている。これを来迎図中の現実描写の態度において考えてみると、観る者に来迎が行なわれるこの種の図様では、図中に描かれている現実描写は、実際の現実の一端としての自然の意味を含めてくる。有志八幡講十八箇院「阿弥陀聖衆来迎図」の画面左下端に描かれた自然は、あくまでも観る者にこの現実界の一端であることを認めさせねばならない。藤原人がかく「ありたい現実」を望んでいたのに対し、現実界の一部と思えるこの図の現実は、自分達の住んでいる現実、つまり「あるべき現実」ではないだろうか。「ありたい現実」の中に潜む理想性は、「あるべき現実」の中にあっては充分にその意味を発揮できない。これは平安時代中期の藤原貴族と、平安

時代後期武士の台頭によって形成された同時代人の現実把握の相違でもあろうか。「あるべき現実」をより深く追求すれば、それは冷静に人間・自然・現実を見つめる眼に行きつく。このような理性的とも呼べるような精神は次の鎌倉時代の時代精神の中により明瞭に窺うことができる。しかし、平安時代後期のこの作例中の自然描写においては、徹底してこの理性的精神が発揮されたとも考えられない点が数多く存在するところから、鎌倉時代への移行期の自然描写であるとも考えられよう。たとえば、まだ藤原的な幻想性を持ち華やかに奏樂する諸菩薩と、かなり「あるべき現実」を思わせる自然が同一画面に存在している点などは好例であろう。

自然・景物の交感によって醸し出された *Stimmung* としての現実描写の消失と、「ありたい現実」の消失は来迎図中の自然描写に大きな変容をもたらせた。前代の鳳凰堂屏絵および壁画の自然も、この「阿弥陀聖衆来迎図」の自然も大和絵の描法によってはいるが、その表現された自然の意味内容の変容は、逆に大和絵における自然描写の内容をも変容させた。鳳凰堂屏絵および壁画に描かれた自然は、自然・景物の交感による *Stimmung* としての自然であったが、「阿弥陀聖衆来迎図」の自然は、もっと直接的にシャープな木・岩というものとして描かれている。ここには雰囲気の花やかさといったものは描出されていないかわりに、それぞれの木・花の持つ奇麗さがデコラティブに画面左下端に見えている。このことは「絵巻」においても同じであって、『源氏物語絵巻』に感じられる自然の雰囲気は、『信貴山縁起絵巻』特に第3巻の自然描写には感じることはできない。もっと現実在即した自然がそこに存在している。これをさらに徹底させれば、鎌倉時代中期以降の『一遍聖絵』や『春日権現験記絵巻』に見られる理性的自然観照がもたらす世界を現出することができる。大和絵の作品である「絵巻」における自然描写の変容が、仏画の自然描写の中にも認められ、ここには大和絵的描法による自然描写という共通項を考えずにはいられない。「阿弥陀聖衆来迎図」と同じく「あるべき現実」に基く自然描写がなされたものに、興福院「阿弥陀二十五菩薩来迎図」がある。この来迎図も、目元の描法や、やや動きのある構図を持ちながら、阿弥陀如来は柔かい描線でしかも平安時代中期の雰囲気を残しているところから13世紀初頭は下らない作例であろう。この両者に共通した現実界を示す自然描写は、平安時代後期の「あるべき現実」の姿をよく表現している。

情趣性を持った自然描写を捨てて、現実の自然に即したシャープな自然描写への移行は、藤原人の情趣的自然観から、より近代的な「花鳥画」嗜好に基づく花鳥観への移行ではないだろうか。花鳥画は鎌倉時代末に宋元花鳥画の影響下に成立したことは明白であり、来迎図における自然描写が大和絵的描法によっている点から、直接的に花鳥画と平安時代後期の来迎図中の自然描写を結びつけるのは早計であろう。しかし、武田恒夫氏も述べられているように、花鳥でありながら、自然の真随をうつす中国の花鳥画に対し、環境の一端に接する親しい花鳥画を好む日本的態度、花鳥が可視的親近性という点で、豪華さや華麗さをあらわす直截的手段ということが⁸⁾、日本的な花鳥観として、平安時代後期よりはじまる新しい自然観の中に取り入れられないものであろうか。*Stimmung* としての意味を喪失した平安時代後期の来迎図中の自然描写は、だからといって単に現実を描き出

しているものではなく、現実界を示す自然のもっとも華やかな表現を採用していると解釈することができるように思われる。「あるべき現実」は、唯「ある」意味だけではなく、「ある」姿の美しい表現であり、それゆえにデコラティブに描かれるのである。たしかに、有志八幡講十八箇院「阿弥陀聖衆来迎図」や興福院「阿弥陀二十五菩薩来迎図」の自然描法は大和絵の手法に則している。宋元画の影響を受けた花鳥画とは形式的には異なったものであろう。だが、筆法による相違だけで花鳥画とこの2つの来迎図の自然描写は無関係であるとは思えず、日本人的な感覚を根底にした花鳥観が両者に存在しているのではないだろうか。それよりも、この花鳥観が新しい宋元画を受け入れて、鎌倉時代末期より室町時代における日本人的な花鳥画を完成させたので要因であるとも思える。

ここにあげた2つの作例は「あるべき現実」の美しい姿として自然描写がなされている。同時に、阿弥陀如来の柔かい描法、動勢よりも静的なものを重視した態度、色彩の豊かさに起因する華麗さは、鎌倉時代の徹底した理性的精神の表われとはいいがたい部分を形成している。そこで、平安時代後期は、藤原貴族の理想性をも保有する「ありたい現実」による自然描写から、鎌倉時代の理性的な「あるべき現実」的自然描写の中間点であるかも知れない。来迎図中の自然描写はかなり「あるべき現実」に向かいながらも、全体としてまだ華麗で情趣性を持った部分を残しながら存在しているのが、平安時代後期の来迎図ではないだろうか。

註8) 武田恒夫『桃山の花鳥と風俗』(昭和46年 日本放送出版協会)

{ 3 }

来迎図中の現実界を表現する自然描写は鎌倉時代に至ると「あるべき現実」の立場に立っていることがもっと明瞭になってくる。今日「早来迎」の名で呼ばれている知恩院の「阿弥陀二十五菩薩来迎図」は、この種の自然描写の好例であろう。名称的には前の時代の興福院のものと同じなのだが、興福院のものが来迎する阿弥陀如来と諸菩薩のみを描いているのに対し、知恩院のものは阿弥陀如来と諸菩薩のほかに念仏行者が描かれている。図様としては平安時代中期の鳳凰堂扉絵および壁画の形式を踏襲しているのではあるが、はたして知恩院の来迎図には鳳凰堂扉絵および壁画の持っている藤原人の精神性に根ざしているとも呼べるような物語性を持った来迎表現が採られていることが認められるであろうか。これに対しては否定的にならざるを得ない。知恩院の来迎図が阿弥陀如来と念仏行者を同一場面に存在させており1つの物語的場面を創り出しているといっても、それは鳳凰堂扉絵および壁画の持っている王朝人の理想性が潜む雰囲気来の場面のように見えてとることはできない。1つには、知恩院の来迎図には阿弥陀如来と念仏行者が同一画面に描かれてはいても、鳳凰堂のもののように九品すべてにわたる来迎場面を描ききっているのではなく、1場面のみを描いているところにも原因はある。鳳凰堂のものが9つのすべてと四季を結びつけ全体としての Stimmung を形成しているのに、知恩院のものは1つの来迎場面を描き四季全体にわたる全体性というものは認められない。1つの来迎場面は1つの季節とのみ結びついたものとしては、

平安時代後期の有志八幡講十八箇院や興福院のものと共通であり、さらに鳳凰堂の1場面の自然描写と対応させてみても、鳳凰堂のそれは自然と景物が交感する *Stimmung* を持ったものであるが、知恩院の来迎図は、興福院の作例の中で描かれたような理性精神に基づく自然描写を採用している点で、図樣的には平安時代中期の形式ではあっても、そこに描かれる現実界は「ありたい現実」ではなく「あるべき現実」による自然描写の範疇に属するものであろう。平安時代中期の図様であってもそこには藤原人の持つ情趣性を見ることはできず、理性的精神を持つ鎌倉人の眼による自然描写がなされている。

知恩院の来迎図が図様において阿弥陀如来と念仏行者が同一画面に描かれていることは、物語性を持っていないと否定的に解答することでもないだろう。この来迎図には、鳳凰堂扉絵および壁画の物語文学より発する物語性とは異質の物語性はやはり存在している。次に、その物語性を解明してみよう。知恩院の来迎図を見ると、阿弥陀如来の来迎が画面左上より右下にかけて鋭い斜角構図で構成されており、この動きの中で阿弥陀如来は右下の念仏行者に行きつくのである。諸菩薩の力強い奏楽の姿も注目される。有志八幡講十八箇院「阿弥陀聖衆来迎図」の奏楽の諸菩薩は、柔かい描線によってその表情とともに楽器をいかにも楽しげに奏し、その音色は妙なるものであろうと想像されるが、知恩院の諸菩薩は、その奏楽の姿に動勢を持ち、もっと力強く奏楽をしており、まさに管弦楽のトゥッティの部分演奏しているようでもある。構図、諸菩薩のこの動勢は、物語的場面を理想的幻想的にしているよりも、劇的な場面に仕立てあげている。このような劇的場面を創出する際、来迎の場である現実、理想性を持った情趣的な「ありたい現実」によるよりも、「あるべき現実」としての自然描写の方が、より劇的緊張感が高められるであろう。ここに来迎図における新しい物語性が存するのである。動勢を持った表現は何も来迎図に限ったことではなく、絵巻や彫刻にあってはもっと明解に表現されており、鎌倉時代の芸術表現の1特徴でもある。この点からも、知恩院の「阿弥陀二十五菩薩来迎図」は鎌倉的でもある。

図樣的には平安時代中期の形式に則しながら、平安時代後期より現われた花鳥観を持った「あるべき現実」の美しい姿として捉えられた知恩院の来迎図の現実界は、平安時代後期よりさらに鎌倉時代に進んだ自然描写によって、「あるべき現実」の中に花や木のデコラティブな姿を描出した平安時代後期のものに対し、知恩院の来迎図の自然描写は、中国風とも思える山並の中に花や木の姿を描き出したものである。鳳凰堂扉絵および壁画に見られるような、なだらかな山の容姿はそこになく、後の宋元画の手法をも予見させるごつごつした山景になっている。このことは、鎌倉時代末期に近い描写法なのかも知れない。この点では、知恩院「阿弥陀二十五菩薩来迎図」の制作年代を鎌倉時代中期以降と推定することも可能である。

一方、念仏行者が描かれていない礼拝的な来迎図の鎌倉時代の作例としては、現在「金戒光明寺本」「禅林寺本」「上野家本（京博本）」の名で呼ばれる「山越阿弥陀図」3本が存在している。「山越阿弥陀図」も来迎図の一種であり、図様は阿弥陀如来が山から大きく半身を現わして来迎引接する様子を写したものである。これは恵心僧都が横川の不二峯に遊んでいる時、阿弥陀如来・観音菩

薩・勢至菩薩の三尊が両峯の間から現われたのに歓喜してその姿を写したと伝えられているが⁹⁾、その真偽はともかく、日本で創案された図様で現在の3本は截金や描法から鎌倉時代に制作されたものとされている。この図様において現実描写を示す自然の中心となるものは、画面に大きく描かれた山であろう。この山も、前の来迎図などと同じく大和絵的手法によっている。画面上、大和絵風の山の占める割合が非常に大きいため、他の来迎図よりもより日本的な仏画のように見える。大和絵的手法による山の描法は、制作年代からも平安時代中期のものとは異なり、平安時代後期以降にはじまる「あるべき現実」に立つ現実描写を採用し、情趣性というものはあまり感ぜられず、山そのものが強調されたものである。

それでは、この「山越阿弥陀図」における自然描写中の主題である山の意味とは何であるのか、鎌倉人の自然観に関連して考えていくことにしよう。3本の「山越阿弥陀図」の内、「金戒光明寺本」に注目してみよう。この来迎図には、阿弥陀如来の手に糸が結ばれた跡を認めることができる。これは死に臨む念仏行者が五色の糸を握りしめて極楽往生を願うために病者の枕元に飾られた屏風の形式を意味するのではないだろうか。事実、「金戒光明寺本」は3曲1隻の屏風である。阿弥陀如来と念仏行者の手を五色の糸で結びつけ、念仏行者が死を迎えるのは、藤原道長の有名な例を出すまでもなからう¹⁰⁾。この場合、死に臨む念仏行者はまだ現世の存在であり、その現世と、理想界の阿弥陀如来と五色の糸で直接結びつけられるとすれば、「山越阿弥陀図」中の山はより強く現実感を持ち合せてくるのではないだろうか。平安時代後期の有志八幡講十八箇院の「阿弥陀聖衆来迎図」の現実描写は実際の現実の一端としての自然の意味を含めてきたのであるが、さらに阿弥陀如来と直接的に糸で結ばれれば、「山越阿弥陀図」の自然はそれ以上の現実となる。まさに、ここで手に触れ眼に見える現実として。西方浄土より来迎する阿弥陀如来の現実感を山によって表現するのが「山越阿弥陀図」の自然描写なのであり、その際、山が我々日本人に親しみ深い大和絵の描法で、理性的精神による「あるべき現実」として描かれているとすれば、念仏行者にとって、より有効に来迎を信ずることができるのではあるまいか。また、「あるべき現実」に基づく自然としての山は、単に山1つだけを描いているのではなく、山深い景として描かれている。山深い現実、阿弥陀如来の来迎の荘厳さを増すのに役立っている。このことは、現世に対する阿弥陀如来のありがたきをも強調する。山深い「あるべき現実」に基づく自然として大和絵で描かれる山の意味がそこにあり、山をはさんで阿弥陀如来と念仏行者に距離を持たせ、一種の現実感として、あたかも現実に来迎するかのごとき表現を採らせている。この距離は、絵画たる来迎図と念仏行者の距離ではなく、阿弥陀如来と来迎図中に描かれた現実+実際の念仏行者の現実との距離なのである。このような現実表現もまた鎌倉時代の理性的精神によっている。他の2本の「山越阿弥陀図」の現実界を示す自然描写の意味は「金戒光明寺本」とほぼ同じであろう。図樣的には、これら3本の間には細かい相違点があり、たとえば「禅林寺本」における阿字の意味などそれぞれの特徴についても論究せねばならないが、これらに関しては改めて論考したい。

知恩院「阿弥陀二十五菩薩来迎図」の自然描写も、3本の「山越阿弥陀図」の自然描写も、平安時

代後期より見られる「あるべき現実」における自然描写の系列にある。しかし、知恩院「阿弥陀二十五菩薩来迎図」の劇的物語構成の中の自然描写、「山越阿弥陀図」における距離感など、幻想性をまだとどめている平安時代後期の来迎図に比べて、より理性的な鎌倉時代精神が反映している。絵巻にあって『信貴山縁起絵巻』に見られる自然描写は、『一遍聖絵』に至ってはより現実に即したシャープな自然描写に移行しており、同様のことが来迎図の自然描写にも窺えるのである。ここで「あるべき現実」が徹底した理性的精神で描出された姿を見るのである。

註9) 豊岡益人「山越阿弥陀圖考」(美術研究49号)

註10) このことは『栄花物語』巻30「つるのはやし」に見えている

〔4〕

図像学的に厳密な仏画にあって、来迎図は、その現実描写に世俗画的要素が多く入り込んでいることを特徴としている。これは、あくまでも来迎というものが理想界と現実界の接触であり、その現実描写をいかに表現するかということから起きた問題なのである。阿弥陀如来が諸菩薩を伴って来迎するという幻想的な出来事は、現実界を場として行なわれる。その現実の場をなすものが来迎図中の自然描写なのである。日本人にとって現実とは、あくまでも日本の現実なのであって、ここで、日本的感覚に基づいていると言われる大和絵で描かれる自然であれば、もっとも親しい現実として日本人の心にしみ入ることであろう。しかし大和絵による自然描写と一口でいっても、平安時代中期より鎌倉時代に至るまで同じような現実把握の態度で描かれたものであろうか。絵巻を例にとれば、『源氏物語絵巻』『信貴山縁起絵巻』『一遍聖絵』の自然描写は同じような現実把握の態度で描かれているのだろうか。そこには、平安時代中期の王朝人の情趣的な「ありたい現実」から、鎌倉人の理性的な「あるべき現実」へという現実認識の移行が見られる。それは、大和絵において、自然と景物の醸し出す Stimmung としての自然描写から、花鳥観に基づく現実的自然描写への変容でもあろう。来迎図という仏画の中で見られる大和絵的描法による自然描写として、平等院鳳凰堂扉絵および壁画、有志八幡講十八箇院「阿弥陀聖衆来迎図」、興福院「阿弥陀二十五菩薩来迎図」、知恩院「阿弥陀二十五菩薩来迎図」、金戒光明寺本・禅林寺本・上野家本「山越阿弥陀図」の現実界の表現の中にも、上のような変化を認めることができる。また、ここで取り上げられなかった他の来迎図においても大旨この変容は見られ、単に背景としてのみ来迎図中に自然が描かれたのではなく、現実界を示す自然描写として、大和絵における意味を持っていたのである。大和絵に見られる自然描写の変容が、来迎図中の自然描写の変容であることは、そのことをよく物語っている。それゆえに、来迎場面と自然景が並置された状態で来迎図中に存在しているのではない。時代精神を盛り込んだ自然描写は、幻想的な来迎場面の現実界として画面に融合されて、平安時代中期・後期・鎌倉時代の来迎図として美しく形成されているのである。

〔謝 辞〕

この愚稿の成るにあたっては、恩師磯博先生をはじめとする関西学院大学文学部美学研究室の諸先生・諸先輩に御指導、御教示を頂いた。資料収集にあたっては、同研究室の網干毅、長尾義人両氏が協力してくださった。このような学恩が本稿に活かされていないならば、それは、偏に筆者の浅学に起因している。関西学院大学文学部美学研究室の皆様の御厚意に対し、深く感謝の意を表したい。

(1977年10月5日 受理)