

阿弥陀来迎図の空間

—— 阿弥陀を正面向きに描く図を中心に ——

(美術理論・美術史研究室)

稲次保夫

一、はじめに

現存する阿弥陀来迎図には、さまざまな形式のものがある。たとえば、画中に描かれる尊体の数を見ても、阿弥陀一尊だけのものもあれば、阿弥陀と観音・勢至を描く三尊形式のものもあり、阿弥陀二十五菩薩来迎図のように数多くの菩薩たちを描くものもある。また、これら来迎の尊体を描くだけで背景に何も描かない来迎図もあれば、背景に山並や水面など山水の風景を描く来迎図もある。そして、その山水風景の一隅に、阿弥陀の来迎にあずかる往生者の姿を描くものもあれば、往生者を描かないものもある。

これら多様な阿弥陀来迎図を、その構図の上から大別すると、(Ⅰ)画面中央部に阿弥陀が正面向きに描かれるもの、(Ⅱ)画面左上から右下へ(この逆もある)阿弥陀が斜め向きに来迎する様子を描くもの、に分けることができる(注1)。

(Ⅱ)の、阿弥陀が斜め向きに来迎する図では、見る者は、阿弥陀の来迎の様子を側面から、いわば第三者的な立場で眺めることになる。それに対し(Ⅰ)の、阿弥陀が正面向きに描かれる来迎図においては、見る者は、画面中央に描かれた阿弥陀と、文字通り正面から向き合うことになる。(Ⅱ)の来迎図には、斜め向きの阿弥陀と向き合うかたちで往生者の姿が描かれることもあるが、(Ⅰ)の来迎図では絵の中に往生者が描かれることはない。(Ⅰ)の来迎図では、正面向

きの阿弥陀と向き合うのは絵を見る者自身であり、絵を見る者自身がいわば往生者の位置にいることになる。同じく阿弥陀来迎図といっても、阿弥陀を正面向きに描く来迎図と阿弥陀が斜め向きに描かれる来迎図、両者はかなり性格を異にするように思われる。

この稿では、阿弥陀を正面向きに描く来迎図について、その代表的なものを取り上げて考察してみたい。

ところで、阿弥陀来迎図など仏教絵画についてなされた従来の研究を、その方法論の観点から眺めてみると、おおよそ次の三つに大別できるように思われる。(1)何が描かれているのか—絵の主題を問う方法、(2)どのように描かれているのか—絵の造形的特徴を問う方法、そして(3)何のために描かれたのか—絵の宗教的機能を問う方法、である。

(1)何が描かれているのか—絵の主題を問う方法は、換言すれば図像学的方法であり、日本における仏教絵画の研究はこの方法で始まり、いまでも多くの研究者がこの方法をよりどころとしている。一般に宗教画において、そこに何が描かれているかということは、きわめて重要な問題である。描かれた尊体が釈迦であるか、弥勒であるか、それとも阿弥陀であるかを知るとは、その絵

が作られた当時の人々の願いや信仰のあり方を明らかにし、ひいては世界観や時代精神といったものをも明らかにする可能性を有している。

(2)の方法では、何が描かれているかということよりも、どのような色と形で描かれているのが問題となる。たとえば一本の線に限って見てみても、太さが均一な細い線もあれば、太い細いの変化を含む線もある。仏教絵画における仏や菩薩などの肉身は、太さが均一な細い線で輪郭づけられることが多いけれど、それらの線も時代によって微妙に違う。平安時代後期の仏画の線が、のびやかで温雅なものであるのに対し、鎌倉時代のそれは、やや硬く冷たい感じを与えるのである。こうした造形的な特徴から、たとえば「平安仏画」から「鎌倉仏画」へといった様式の歴史を語ることもできるであろう。こうした様式史的方法是、図像学的方法とともに、仏教絵画の研究において大きな役割を果たしてきたところである(注2)。

(3)何のために描かれたのかを問う方法というのは、(1)や(2)の方法に依拠しながら、仏教絵画のもつ意味を、それが実際に使われた宗教的場に立ち返って検討しようとするものである。たとえば多くの来迎図のなかには、実際に、病者臨終の場で用いられるものもあったのかもしれない。その場合、死に直面した病者にとって、あるいは病者の末期を見取る看病人にとって、来迎図はいったいどのような意味をもっていたのか。そもそも、何のために来迎図が作られたのか。近年の研究では、こうしたことが問題にされることも多い(注3)。

この稿では、主として(2)、絵の造形的特徴を問う方法をとる。阿弥陀を正面向きに描く来迎図について、それがどのように描かれているのか、ここでは特にその空間表現の構造について考察して行きたい。もちろん、(2)の方法をとる場合でも、(1)の重要性は変わることはないし、また(2)の方法による考察は(3)で扱われる問題とも無関係ではない。

ところで、絵画における空間表現といえは、私たちはふつう、宗教画よりも世俗的絵画、たとえば風景画などに見られるような空間のことを思い浮かべる。たとえば、鎌倉時代の絵巻物「一遍聖絵」には、一遍の遊行のありさまが諸国の自然景とともに描かれている。その自然景は、やまと絵に特有のパスベクトルを示しながら横長の画面に広がり、一遍やその他の登場人物は、その眺望の中の一添景として小さく描き出されている。こうした絵画を見ると、私たちは、その画面の中に空間の広がりを感じる。画面そのものはもちろん二次元の平面なのであるが、私たちはその平面上に、あたかも実際の風景に見るような三次元的な空間を見るとき、このようにわけである。

しかしながら、絵画における空間とは、このような空間のことだけを指すのではない。一般に、宗教画においては、風景画に見るような空間とはかなり異質な空間が存在する。宗教画においては、礼拝の対象となる尊像が画面中央に一体描かれているだけで、たとえばその背後に三次元的空間を示すものが何も描かれていなくとも、私たちはそこに一種の緊張をはらんだ独特な空間を感じるのである。阿弥陀来迎図は、いうまでもなく宗教画である。阿弥陀来迎図における空間について考えようとするとき、私たちは、宗教絵画に通有のこのような空間のことを、常に念頭に置いておく必要があるであろう。

二、法華寺阿弥陀幅

奈良の法華寺に伝わる『阿弥陀三尊および童子像』と呼ばれている来迎図は、阿弥陀を描く「阿弥陀幅」、観音・勢至の二菩薩を描く「菩薩幅」、一童子を描く「童子幅」の三幅からなり、これら三幅でもって阿弥陀来迎のありさまを表したものである(図1)。しかしながら三幅を並べて見ると、阿弥陀幅では阿弥陀が正面向きに描かれるのに対し、菩薩幅と童子幅ではそれらが左から右方向への動きを示しており、阿弥陀幅と他の二幅との間で構図上の統一性に欠ける。ま

た、描線の性質や彩色においても、阿弥陀幅と他の二幅との間には多少の違いが認められる。おそらく、阿弥陀幅は他の二幅より先に描かれていたものであり、すでにあった阿弥陀幅に、ほどなく他の二幅が描き加えられたものである。ここでは、阿弥陀幅を、それが作られた当初のかたちで、すなわち一個の独立した図として考察して行きたい。

法華寺阿弥陀幅は、縦横が約186×146センチで、やや大きめの画面である。その画面中央、正面向きの阿弥陀が画面いっぱい大きく描かれている。阿弥陀は、円い大きな光背を負い、蓮華座上に静かに結跏趺坐する姿で描かれている。阿弥陀の肉身部は、細く均一な朱線でもって輪郭づけられ、顔面の目鼻立ちも、その一つ一つが端正に描き出されている。以下、この阿弥陀幅について、それがどのように描かれているのか、少し詳しく見てゆくことにしよう。

まず阿弥陀について。画面いっぱい大きく描かれた阿弥陀を、上から下へと順に見てみよう。

頭部は顔料が剥落していて不明瞭だけれど、髪の毛の生え際の部分には、緑青で引かれたのびやかな曲線が鮮やかに残っている。眉の線は、その曲線と呼応するかのように、細く長く引かれている。眉には、濃墨の細い線にそって、緑青の線が引き加えられ、さらに白群(群青に胡粉を加えたもの)が重ねられている。眉と眉のあいだ、額の部分に、白毫が描かれている。白毫は、白く塗られた小さな円形で表され、朱の線できつりと輪郭づけられている。なお、画面上隅の色紙形には、「眉間白毫相 猶如清淨月」の文字が見え、白毫が清浄な月の光に譬えられている(注1)。

眼は切れ長の目で、上瞼の線は墨線を重ね引いてゆるやかなうねりをなし、下瞼の線は淡い朱線をもちいている。眼球の部分は、瞳孔を墨色、虹彩を茶褐色、白目を白色と塗り分けており、白目には目頭と目尻に白群のぼかしを入れ

ている。眼窩が朱の弧線で示されているが、鼻は鼻梁を表す線はなく、鼻頭と小鼻だけが朱線で表されている。唇には濃い朱が塗られ、唇の上下に見られる口髭と顎鬚は、いずれも墨と緑青の線で丹念に描かれている。

顔面や胸、腕などの肉身部には、立体感を示すような陰影は一切なく、黄土色の顔料が平面的に塗られている。この黄土色の肉身部は、所々いくぶん白みを帯びて見え、あたかもかすかな輝きを発するかのように見える。これは、いわゆる裏彩色(うらざいしき)の技法で、白い顔料を絵絹の裏側から塗り、表に黄土色の顔料を塗ったものである(注2)。絵絹を通してほんのりと浮きあがるかのような繊細な色調は、肉身部を輪郭づける細く均一な朱線とともに、独特の趣を呼び起こす。

胸の中央には、火炎に包まれた卍のかたちの文様が、朱線で大きく丹念に描かれている。胸前に捧げられた両手は、親指と薬指の指先を合わすかたちの手印を結び、両手とも掌が前方に向けられている。その掌には輪宝文、すなわち車輪をかたどった文様が、これも朱線で丹念に描かれている。

阿弥陀は、朱の衣をまとっている。衣の表面には、卍繋ぎの文様が全面にわたってびつしりと施されており、髪を不す衣文線も認められる。しかしながら、その上から朱が刷かれているため、文様も衣文線もほとんど目立たず、衣全体が朱色の平面的な広がりのように見える。ただ、衣が肩や膝を包む部分には、その輪郭にそって、白の顔料をうすく刷いてハイライトを作っている。いわゆる照限(てりぐま)の技法であるが、この絵の場合、それは阿弥陀の身体の立体性を示すものというより、むしろ阿弥陀の身体を画面の広がりの中に浮かび上がらせるものである。

結跏趺坐する脚部は、上半身に比してかなり小さく描かれており、その脚部から腰部にかけての奥行がほとんど感じられない。ところが、両足の足裏だけは脚部に比して大きく描かれ、やや上方から見下ろされたかのように表されて

いる。その足裏には、薬師寺に伝わる仏足石に見るような千輻輪相の文様が、足指の一つ一つに至るまで丁寧に描かれている。

次に、阿弥陀が負う光背と、阿弥陀が坐す蓮華座について。阿弥陀が負う光背は、頭光と身光からなる二重円相の光背で、画面いっぱいにあふれんばかりに大きく描かれている。頭光の円相は、阿弥陀の肩間の白毫を中心点とし、身光の円相は、阿弥陀の胸の卍文あたりを中心点とする。円相は、頭光、身光それぞれ、同心円が三つ重なった形で表され、同心円の境の部分を白い顔料でやわらかに晕かしている。それゆえ、光背全体は、阿弥陀の発する光でやわらかく輝いているように見える。光背全体の外縁にも白色の晕かしがめぐらされており、その輝きがさらに強調されている。光背はここでは、その原義どおり、阿弥陀の身体から発する光として描かれているのである。

阿弥陀が坐すのは、花弁を大きく開く紅蓮華の蓮華座。魚鱗状に並ぶ花弁は一つ一つ、その外縁部に濃い朱を塗り、内部へと薄く晕かしている。その花弁の、淡い朱色の部分には、濃い朱線で引かれた脈がくつきりと見える。蓮肉部は緑青が塗られ、花弁と蓮肉部のあいだには白い蕊も見られる。蓮華座の周囲には白雲が認められ、それによって、この阿弥陀が来迎の阿弥陀であることが知られる。しかし白雲は、画面下方から湧き立つように描かれているだけで、阿弥陀の飛来の動きをまったく示さない。

阿弥陀、光背、蓮華座、白雲、それらの全体をみると、阿弥陀の上半身と光背が、正面からの水平の視線で表されているのに対し、阿弥陀の下半身と蓮華座や白雲は、やや上方からの視線で俯瞰的に表されている。絵を見る者は、阿弥陀の尊容を正面に拝しながら、蓮華座や白雲をやや見下ろすかたちとなり、自分が蓮華座や白雲に包まれているかのように感じるのである。

以上、画面いっぱいに描かれた正面向きの阿弥陀。その光背の背後には何も描かれておらず、ただ虚空に紅白の蓮弁が静かに舞い下りるのみである。白雲も阿弥陀の飛来の動きを示さない。この法華寺阿弥陀幅は、阿弥陀の来迎を描く図としての性格よりも、むしろ阿弥陀を観想するための図としての性格の方が強いもののように思われる。『往生要集』の中で、源信は、極楽浄土に往生するための方法として、阿弥陀の観想ということを重視している。観想とは、念仏行の一種で、阿弥陀の相好の一つ一つをはっきりと心に想い浮かべ、阿弥陀の尊容をまのあたりに観じようとする行法である。源信は、阿弥陀の観想を「別相観」「総相観」「雑略観」の三つに分けて詳述している。そのうち「別相観」では、まず阿弥陀が坐す蓮華座を観することからはじめ、次に阿弥陀の相好を観ずることを説く。阿弥陀の相好を、頭頂の肉髻相から足裏の千輻輪相に至るまで四十二の相に別け、それら一つ一つの相をつぶさに観ずることを説いているのである。ひき続き「総相観」では、同じく蓮華座に坐す阿弥陀を観ずるのであるが、「溢目之者、但是弥陀仏相好、云々」とあるように、今度はその尊容全体を総括的に観想することが説かれる。また「雑略観」では、もっぱら眉間の白毫に焦点が当てられ、白毫が発する光を観想することが説かれる(注⁶)。阿弥陀を画面いっぱいに描き、眉間の白毫をはじめ、頭頂の肉髻相から足裏の千輻輪相に至るまで、その相好の一つ一つを丹念に描き出すこの阿弥陀幅は、いかにも観想の対象に相応しい。

なお、この阿弥陀幅と一具をなす菩薩幅と童子幅も、それぞれ白雲に乗る二菩薩と一童子を描くのみで、その背後には何も描かれていない。菩薩や童子は、あたかも虚空に浮かぶように描かれ、あたりには一面に蓮弁が舞い下りる。しかしながら、これら二幅には、幡や天蓋の垂れ飾り、冠帯や条帛などが風になびく様子が描かれており、白雲も左から右への動きを示している。阿弥陀を観

想するための図であった阿弥陀幅に、ほどなく他の二幅が描き加えられ、三幅でもって阿弥陀来迎のありさまを表したものであろう^(注8)。

三、高野山阿弥陀聖衆来迎図

次に、高野山の有志八幡講十八箇院所蔵『阿弥陀聖衆来迎図』(図3)を見てみよう。この来迎図は、現在三幅仕立てとなつてゐるが、使用されている絵絹の絹巾のつながりから考えて、当初は全体が一幅仕立てのものであつたことが知られている^(注9)。すなわち現在の三幅をあわせた寸法、縦約2・1メートル、横約4・2メートルが当初の画面の大きさであり、かなりの大画面の図であつたことになる。

まず、画面全体を眺めてみよう。大画面の中央部に、来迎印を結ぶ阿弥陀が、正面向きに大きく描かれている。そして、その阿弥陀を中心に、阿弥陀を楕円状に大きく取り囲むように、観音・勢至や奏樂菩薩など多くの聖衆たちが描かれている。これら阿弥陀聖衆たちは、大きな一団となつて白雲に乗り、白雲は尾を上方へとながかせている。画面はそのほぼ全体が、白雲上のこの阿弥陀聖衆たちによつて占められている。その白雲の下方、画面下辺部には、さまざまな立つ水面や岩山などの山水風景が描かれる。そして、これらすべて蔽うかのように、三幅の画面全体にわたつて一面に、紅白の蓮弁が舞い下りてゐる。

以下、いま見た視線の動きに従つて、すなわち阿弥陀、阿弥陀をとりまく聖衆たち、山水風景の順に、もう少し詳しく見てゆくことにしよう。

阿弥陀について。阿弥陀は、画面中央やや上方寄りに、二重円相の光背を負い蓮華座上に結跏趺坐する姿でもつて、他の聖衆たちよりも一段と大きく描かれている。正面を向き静止するその姿勢は、奏樂菩薩など他の聖衆たちが示す動きに富んだ姿勢と対照的である。阿弥陀の肉身部には、黄土色の上にくすく

金泥が刷かれ、また阿弥陀が身につける衣の文様には截金が多用されている。阿弥陀が負う光背や、阿弥陀が坐す蓮華座も金色に表され、光背の外周には金泥の暈かしが廻らされている。阿弥陀は、他の聖衆たちに比べてひととき華麗に表され、またその光背や蓮華座とともに、周囲からくつきりと際立つように表現されているのである^(注10)。この図を見る者は、まず、この阿弥陀、大きく華麗に描かれたこの阿弥陀と正面から向き合うことになる。

阿弥陀の周囲には、三幅の画面全体にわたつて、紅白の蓮弁が静かに舞い下りてゐる。蓮弁の舞い下る空間の中に正面向きの阿弥陀が描かれるという、図の基本的な構造は、先に見た法華寺阿弥陀幅と変わらない。

次に、阿弥陀を取り囲む聖衆たちについて。この来迎図には、画面中央の阿弥陀を楕円状に大きくとりまき、都合三十二体もの多くの聖衆たちが描かれている。画面中央部、阿弥陀の下方左右には、蓮台を捧げる観音と合掌する勢至の両菩薩が待し、阿弥陀とともに安定のよい正三角形の構図をつくつてゐる。その観音・勢至の上方、阿弥陀のそばには、三体の僧形菩薩を含む五体の菩薩が描かれている。観音・勢至の二菩薩とこの五菩薩は、その周辺部に見られる他の菩薩たちに比べておおむね静止的な姿勢で表され、またそれらは全体として、阿弥陀を中心とするひとつの正面的な配置構成のもとにまとめられている。

すなわち、これら七菩薩は、画面中央部にあつて阿弥陀に近侍しつ、そこにひとつのグループを形成してゐるのである。それゆえ、この図に描かれた聖衆たちは、阿弥陀に近侍するこれら七菩薩と、その周辺部にあつて琵琶や箏篋、腰鼓や笙などさまざまな楽器を奏する菩薩たちとに大別することができる。

さて、阿弥陀に近侍する七菩薩は、阿弥陀の下方左右に位置する観音・勢至が比較的大きく描かれているのに対し、その上方で阿弥陀のそばに待す五体の菩薩は、観音・勢至に比べてかなり小さく描かれている。また、それら五菩薩

たちのうち、僧形の三菩薩は、それぞれ阿弥陀の光背に身体の一部が隠れるように描かれており、他の二体の菩薩も、隣りあう僧形と一部重なり合うように描かれている。それゆえ、下方の観音・勢至と上方の五菩薩との間には、両者の大小の対比によって、奥行方向への一定の距離感が生じており、また、阿弥陀と五菩薩そして五菩薩同士の間にも、それら相互の重なり合いによって奥行方向への前後関係が生じている。

ところで阿弥陀に近待する七菩薩のうち、阿弥陀の前方左右に位置する観音・勢至の両菩薩と、阿弥陀の後方両脇で阿弥陀を両側からびったりと挟むようにして正面する二体の僧形とは、四体でもって、阿弥陀を四方から整然と取り囲みつつ、前方に大きく後方に小さい台形の構図を作っている。二体の僧形は、地藏と竜樹であろう。阿弥陀と観音・勢至・地藏・竜樹の図像構成は、覚禪抄にのせられている阿弥陀五尊曼荼羅図にも見られるところである。阿弥陀五尊曼荼羅図(図5)では、阿弥陀を中心に五体が同じ大きさで表され、阿弥陀を取り囲む四菩薩がちょうど正方形をなすような平面的に並べ置かれており、図は文字通り曼荼羅的な配置構成を示している。高野山の来迎図の四菩薩、阿弥陀を台形に取り囲む四菩薩は、あたかも、阿弥陀五尊の彫像を曼荼羅的に配置し、それを正面からやや俯瞰的に見下ろしたかのような描かれ方なのである(注10)。すなわち四菩薩は、基本的には曼荼羅的な配置をとりながらも、俯瞰的な視覚のもと手前から奥へと連続する一定の深まりの中にとらえられている。

以上のように、阿弥陀とそれに近待する七菩薩たちを描く画面中央部には、各尊の大小関係や重なり合い、また俯瞰的な描かれ方などによって、各尊を互いに奥行方向へと視覚的に関係づける二次元的な空間が生まれているのである。このような絵画空間は、法華寺の阿弥陀幅にはなかった。

阿弥陀を取り囲む聖衆たちのうち、もうひとつのグループをなす奏樂の菩薩

たちについて見てみよう。奏樂菩薩たちは、白雲上その右方と左方そして上方で、それぞれ一群をなすように描かれている。そして、これら奏樂菩薩たちは、白雲上その下方に位置する観音・勢至とともに、中央の阿弥陀をその周囲から楕円状に大きく取り巻くかたちとなっている。阿弥陀を取り巻くこれら観音・勢至・奏樂菩薩たちは、おおむね、画面下方から左右にかけての菩薩が大きく表され、左右から上方へゆくにつれて菩薩たちは、雲に身体を見え隠れさせながら次第に小さくなってゆく。しかもその場合、奏樂菩薩は左右においてとりわけ大きく描かれているように思われ、また奏樂菩薩たちが画面下方から上方へとその大きさを減じてゆく、その度合いがきわめて大きいように思われる。たとえば、画面右下方で箏や琵琶を奏する菩薩と、阿弥陀の光背に隠れるように描かれた上方の菩薩たちとを比べると、その大きさの対比がきわめて強い。

すなわち、この図の奏樂菩薩たちは、中央の阿弥陀を取り囲みながら、画面下方から左右においてうんと大きく描かれ、画面上方においてうんと小さく描かれているのである。この大画面を見る者が、これら奏樂菩薩たちによって左右から大きく包み込まれるかのように感じ、また奏樂菩薩たちが上方から下方へと間近に迫ってくるかのように感じるのも、こうした描き方のためである。

最後に、山水風景について。この来迎図では、阿弥陀聖衆たちが乗る白雲の下方に、横に長く広がる山水風景が描かれている。画面下辺部、さざなみの立つ水面が大きく広がり、水辺には葦やオモダカなどの植物が見られる。水面は、画面左下に見える山並へと続き、山並の岩山には、鶯の絡まる松や赤い花をつけた樹木などが見られる。ここに見られる山水風景は典型的なやまと絵の山水風景であり、そこには、やまと絵のパスペクティブによる二次元的な絵画空間が生まれている。しかしながら、その空間は画面下辺部に広がるだけで、画面全体を統一するようなものでは決してない。画面には白雲上の阿弥陀聖衆た

ちが大きく描かれ、画面全体にわたって一面に、紅白の蓮弁が舞い下りているのである。山水風景は、画面のほぼ全体を占める阿弥陀聖衆たちに対して、いわばそれに付け加えるかのように描かれたものであり、阿弥陀聖衆たちと対照させつつ、それらの飛来の遙けさや遠さを表すための一手段にすぎない。

四、禪林寺山越阿弥陀図

阿弥陀が正面向きに描かれる来迎図にも、さまざまな形式のものがある。山越阿弥陀図もその一つである。京都の禪林寺に伝わる「山越阿弥陀図」(図6)を見てみよう。画面は縦横が約138×118センチ、やや小ぶりの図である。画面中央の上方寄り、円い大きな光背を背にした阿弥陀が、山の端のむこうに尊容を現している。阿弥陀の下方左右には、阿弥陀の脇侍である観音・勢至の二菩薩が描かれ、二菩薩が乗る白雲は尾を上方になびかせている。そして画面下方では、二体の童子が中央で向き合い、その左右に四天王が二体ずつ配されている。阿弥陀を中心とするこれらの諸尊とともに、山並や水面などの山水風景が、画面全体にわたって大きく描かれている。以下、まずは、阿弥陀諸尊と山水風景とを別々に見てゆくことにしよう。

画面を見る者の目は、まず阿弥陀に引き寄せられる。阿弥陀は、重なり合う山並のむこうに、その上半身を大きく現している。顔面や胸など、その肉身部分には金泥が塗られている。肉身部の金泥は、朱具(朱に胡粉を加えたもの、ピンク)で下地が作られ、その上から塗られたものらしく、着衣との境の部分には下地の朱具が認められる(注1)。また、頭髮の黒く見える部分は裏彩色で、絵絹の裏から群青を塗り、表から墨をかけたものらしく、群青の青い色が、絵絹をとおしてほんのりと浮かび上がる(注2)。なお、眉間の白毫はやや大きめの円形で表されているが、ちょうどその円形部分で絵絹が欠けているのは、あるいは

は水晶か何かをはめ込んでいたのであろうか。

阿弥陀がまとう衣の部分は、衣文線の上から茶・白・緑の顔料が塗られ、その上に金泥や銀泥でもって唐草文・三角繋ぎ文・麻葉文などの細やかな文様が丹念に施されている。衣がおおう肩から腕にかけての部分には、その輪郭に沿って截金の線が置かれており、阿弥陀の上半身をくつきりと際立たせている。

阿弥陀の背後には、円形の大きな光背が描かれている。円形の光背は、全体に銀泥が刷かれ、真珠のような淡い輝きを発している。それは、あたかも白毫から発する光の広がりを示すかのようなものである。光背の淡い輝きには、同心円状に二つの色合いがあつて、中心寄りは青い色合いを呈し、周縁寄りにはピンクの色合いを呈している。中心寄りの部分には群青の裏彩色を、周縁寄りには朱具の下塗りを施し、その上に銀泥を刷いたものと思われる。すなわち、光背が二つの色合いを呈しているのは、阿弥陀の頭部と肉身部に用いられたその同じ技法が、光背を描く際にも繰り返されているのであり、阿弥陀と光背は一体のものとして描かれているのである。

阿弥陀の下方左右には、観音・勢至の両菩薩が描かれている。阿弥陀と観音・勢至は、三体で、画面中央に大きな正三角形をつくっている。阿弥陀の眉間の白毫が、ちょうどその正三角形の頂点にあたり、白毫はまた、円く大きな阿弥陀の光背の中心点でもある。観音・勢至の両菩薩も、阿弥陀と同じく肉身部分は金泥、着衣の部分には、朱具・白群・白緑の地に金泥や朱で雷文・団花文・麻葉文などの文様が施されている。その際、左右対称の位置にある装の色を、観音は朱具、勢至は白群とし、光背に見た二つの色合いがここでも反復される。観音は両手で蓮台を捧げ、勢至は合掌する。両菩薩は、腰をかがめ上半身を前に傾けた姿勢で向かい合う。

阿弥陀と観音・勢至の下方には、二体の童子と四天王とが左右対称に配され

ている。これらの六体は、阿弥陀や観音・勢至より一段と小さく描かれている。二体の童子は、画面下方中央寄りで、それぞれ雲上の観音・勢至を先導するかのように向かい合い、両手で幡を捧げて立っている。その左右、画面下方隅に配されるのは、向かって右に持国天・多聞天、左に増長天・広目天である。これら四天王は、衣の裾が風に翻ってはいるが身体そのものの動きは少なく、四体ともほぼ直立の姿勢で描かれている。これら二童子・四天王の六体は、それら全体で、画面の下方に円弧の一部を構成するかのよう配されており、その円弧の中心は、ちょうど阿弥陀の白毫のあたりである。

以上この図に描かれた諸尊たち、阿弥陀、観音・勢至、二童子・四天王、これらは各々その大きさを異にする。にもかかわらず、これら各尊は、阿弥陀を中心に左右対称の緊密な構成をなし、全体が幾何学的な秩序のもとに統一されている。つまりこの図に描かれた諸尊たちは、全体で、阿弥陀を中心とする一つの曼荼羅を構成するかのよう配置されているのである。

次に、山水風景。山水の風景は、画面全体にわたって大きく描かれている。画面下方約三分の二が、重なり合う山並の描写によって占められ、その上方に、波立つ水面の景色が広がっている。重なり合う山並は、ゆるやかにうねる墨線によって山肌がつくられ、山肌には緑青がうすく置かれている。切り立った岩肌も所々に見られ、画面下方中央には山間を縫う溪流が描かれている。ここに樹木も描かれている。松、紅葉、朱色の花をつけた木などが見られ、木の幹には苔が白緑で表されている。

山並の上方、阿弥陀の左右には、さざなみの立つ水面が広がっている。おだやかな水景であるが、その下方部には大きくうねる波も描かれている。これらの波の部分には、うすい群青や銀粉が刷かれており、そのやや沈んだ色調が、阿弥陀とその光背の輝きをいっそう際立たせている。画面の最上部、水面より上

の部分には何も描かれておらず、その左隅には梵字の「阿」を描いた円輪が浮かんでいる。

さて、阿弥陀諸尊と山水風景とを別々に見てきたが、この禅林寺山越阿弥陀図においては、阿弥陀諸尊と山水風景とが同一画面上に重なり合うかのよう共存し、そこに一種奇妙な絵画空間が生じているように思われる。以下、阿弥陀諸尊と山水風景との関係について、阿弥陀と山水風景、観音・勢至と山水風景、二童子・四天王と山水風景の順に、それぞれ一瞥しておきたい。

まず、阿弥陀と山水風景。重なり合う山並の、その山の端のむこう、阿弥陀は、円く大きな光背を背にしてその上半身を現している。重なり合う山並は、ここでは、画面を見る者と阿弥陀とを隔てるための、一種の舞台装置のような役割を果たす。見る者は山並の手前にいて、阿弥陀は山の端のむこうに姿を現す。見る者と阿弥陀とのあいだに山並を置くことで、見る者に阿弥陀の存在の遠さや遙けさを感じさせる。画面下方約三分の二を占める山並は、その山稜のうねりが下から上へと幾重にも描き重ねられることで、見る者の視線を阿弥陀へと導くものとして作用すると同時に、見る者と阿弥陀の世界とを遮断するものとして作用しているのである。しかもその際、山並のむこう側、そのすぐ間近に阿弥陀が大きく描かれることによって、阿弥陀の来臨に一種の緊迫感が生まれ、独特のリアルさを感じさせることになるのである。

ところで、山並に描かれた山稜のうねりは、画面下方では総じて小さく表され、上方へ行くに従って大きく表されている。山並のこの表現は、やまと絵のふつうの遠近表現とは異なる。山並は、絵を見る者から遠ざかるにつれて、すなわち阿弥陀に近づくにつれて大きく表されているのである。この絵の場合、山並は、絵を見る者から見える世界としてではなく、むしろ絵の中の阿弥陀から見える世界として描かれているのではなからうか。絵巻物においても、その

絵の中に、画中の人物の視点から見える世界が描かれることはめずらしいことではない。だとすると、この絵の山並を見る者は、画中の阿弥陀の眼を通して見るよう促されていることになる。また、この図における山並は、やや遠くの視点から見下ろすかのように描かれている。その俯瞰の度合いは、画面下方へ行くに従って強くなっている。山並を見下ろすこのような俯瞰の視線も、それは見る者の視線であると同時に阿弥陀の視線でもある。この図の山並は、それを見る者のうちに、いわば阿弥陀と一体となった視を呼び起こすものではなからうか。この絵の阿弥陀をじっと眺めていると、一瞬奇妙な感覚にとらわれることがある。およそ考えられないことではあるが、私が絵の中の阿弥陀を見ているのではなく、阿弥陀が、絵の前にいる私を見ているかのように感じられるのである。

次に、観音・勢至と山水風景について。観音・勢至の両菩薩は、阿弥陀とともに大きな正三角形をつくりながらも、重なり合う山並の、その上空に浮かぶかのように描かれている。両菩薩は、今しも阿弥陀のもとを離れ山並の手前上空へとやって来たのであろう、白雲の蛇行する尾がその緩やかな飛来を表している。山並は、画面を見る者と阿弥陀とを隔て、両者のあいだに距離を生じさせるものであった。白雲に乗る観音・勢至は、見る者と阿弥陀とのあいだにあって、その距離を繋ぐものとして描かれているのである。白雲に乗る観音・勢至が、山並の上空にありながら、山並が示すパースペクティブとは異なる次元にあるように見え、阿弥陀と観る者とのあいだに浮かんでいるように感じられるのはそのためである。

そして、二童子・四天王と山水風景。二童子と四天王は、画面下方、左右対称にまた阿弥陀三尊を円く囲むように配置され、阿弥陀を中心とする曼荼羅の一部を構成する。しかしながら同時に、彼らは、重なり合う山並が示すパース

ペクティブのうちに組み込まれてもおり、山並の一部をなす岩山の、その上面が平らになったところに両足を踏んで立っている。彼らは、曼荼羅としての画面構成とやまと絵のパースペクティブとが交差する、その結節点の位置にいるのである。やまと絵を見なれた者は、彼ら二童子と四天王が立つところを基点として、そこから画面全体を眺望しようとする。しかしながら、阿弥陀と観音・勢至はもちろんのこと、この二童子と四天王も、やまと絵に見るような三次元的空間の中に捉えることは決してできないのである。

以上本稿は、阿弥陀来迎図における空間の、その独自の構造について、阿弥陀が正面向きに描かれる来迎図を中心に考察したものである。阿弥陀が斜め向きに描かれる来迎図については、別に考察する必要があるであろう。

【注】

(1) 山本興二「阿弥陀来迎図の構成についての一試論」『美術史』69、1996年8月

(2) たとえば、源豊宗編『日本図録史図録 改定版』(星野書店、1940)

(3) たとえば、加須屋誠「臨終行儀の美術―儀礼・身体・物語―」(『仏教説話画の構造と機能―此岸と彼岸のイコノロジー―』中央公論美術出版、2003、所収)

(4) 画面上隅の左右には色紙形が設けられ、そこに、諸経典に見える四つの要文が墨書されている。「眉間白毫相 猶如清淨月 増益面光色 頭面礼仏足」の要文は、『往生要集』からここに引用したものである。

(5) 中野玄三『来迎図の美術』(同朋舎、1985)の図版解説

(6) 白毫が発する光については、「彼一一光明、遍照十方世界、念仏衆生攝取不捨、我亦在彼攝取之中、煩惱障眼雖不能見、大悲無倦常照我身、

云々」とある。

- (7) 阿弥陀幅と他の二幅との間で構図上の統一性に欠ける点に関しては、大串氏は、ある小さな堂内における(図2)のような配置を推定している。大串純夫「来迎芸術論(三)」(『国華』604、1941)。
- (8) 松下隆章「高野山阿弥陀聖衆来迎図」(『MUSEUM』68)。松下氏の調査によると、絵絹の継ぎ目は(図4)の通り。
- (9) 阿弥陀の衣部・光背・蓮華座には相通ずる色調が感じられるが、これらの部分には、絵絹の裏から金箔が押されていた可能性が考えられている。中野玄三『来迎図の美術』の図版解説。
- (10) 愛媛県八幡浜市の梅之堂には、阿弥陀と観音・勢至・地藏・竜樹の彫像がそろって伝来した。毛利久「伊予における阿弥陀五尊の一遺例」(『史跡と美術』262、1956)。これら五尊の彫像は当初、阿弥陀像を中心に、四菩薩がそれを四方から取り囲む曼荼羅的な配置をとっていたものと思われる。現在は、阿弥陀像と観音・勢至の像が梅之堂に、地藏・竜樹の像は奈良国立博物館にある。
- (11) 中野玄三『来迎図の美術』の図版解説
- (12) 有賀祥隆『仏画の鑑賞基礎知識』(至文堂、1991)



図1 阿弥陀三尊および童子像（奈良、法華寺）



図3 高野山阿弥陀聖衆来迎図（高野山、有志八幡講十八箇院）

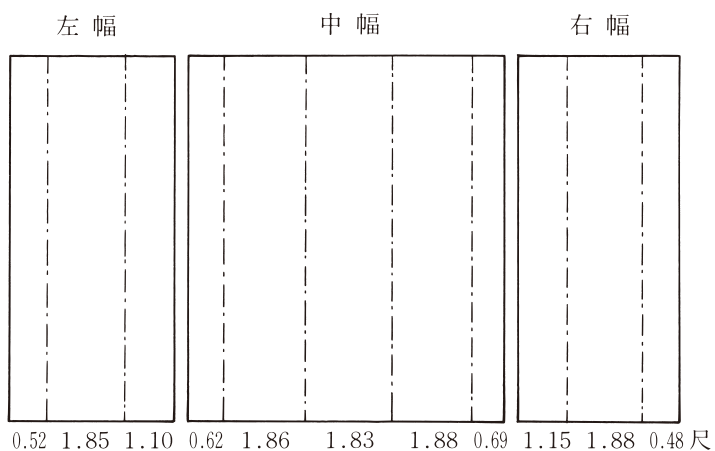


図4 高野山阿弥陀聖衆来迎図の絹継ぎ
(松下隆章氏による)

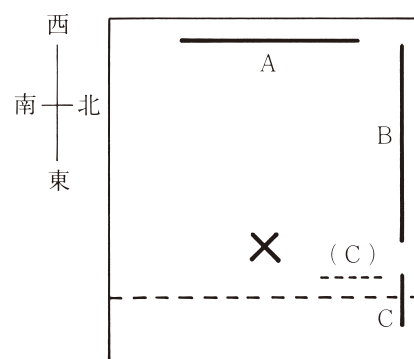


図2 図1の三幅の配置推定図
A阿弥陀幅 B菩薩幅
C童子幅 X観者の位置
(大串純夫氏による)



図6 山越阿弥陀図 (京都、禪林寺)



図5 覚禅抄の阿弥陀五尊曼荼羅
(京都、勸修寺)