

絵の内と外 ― 平安後期仏画のヴィジョンと空間 ―

須藤 弘敏

はじめに

人は絵を見るととき通常それにある枠を与えている。たとえば油絵の場合、文字どおりキャンバスには裏からも表からも枠がはめられていて、表の枠すなわち額縁は絵と拮抗するほどの存在感を主張している。一方それよりはるかに古い歴史を持つ東洋画の鑑賞形態、すなわち掛軸と呼ばれる形状も、やはり絵の周囲に設けられた枠にほかならない。

こうした事実、われわれが絵に対して現実とは異なる別個の世界を要求しているためである。たとえ、それが今まきに見ている現実の風景を写し取ったものだとしても、絵として表現されたものが現実の風景ではないことはここで述べる必要もなからう。われわれは観念の中に生じる映像を物理的に可視化する手段として「絵」という方法を用いるのである。

ここで生硬な絵画論、美学論を述べるつもりはないから、考察の

出発に必要な問題提起をすにとどめよう。つまり、絵は常にある枠という境界をともなつて存在している。だからこそ、その枠を曖昧にしたり壊そうとしたりする試みもしきりになされてきたのである。たとえば「描表装（かきびょうそう）<sup>1</sup>」<sup>2</sup>は、洒脱な遊びのたぐいとして楽しめるし、あるいは建築と共存するたまし絵<sup>3</sup>。Vのような試みもおもしろいものではある。いずれも洋の東西を問わず、時代を超えて試まれてきた一種の絵の冒険である。

しかし、そうした試みがただちに「絵」という空間の意味を明らかにしてはくれない。なぜなら、どれも視覚を通して物理的なすなわち表面的な空間感覚の揺らぎを生じさせているに過ぎないからである。見た目にはまことに楽しく、絵の持つ「遊び」の性格が発揮されている絵であるが、絵の中に設定された空間について考えるためには、もう少し先の段階へ進む必要がある。絵の中の空間はわれわれとどうかかわるのか。檻や水槽の前に立つて全く異なる次元の世界にいると思いきんでただ眺めるだけの見物客と、絵の前に立つわれわれはまったく同じなのだろうか。

本稿では、こうした問題を十二世紀の日本の仏教絵画の具体例にさぐり、特に絵画とそれを見る者（観者）との関係性の点から考察する。

### 一 阿弥陀来迎図

こうした問題を考えるのに好適なジャンルが「来迎図」、正しくは「阿弥陀来迎図」である。これは、東アジア仏教において人間の死後の救済者とされる阿弥陀如来が、彼に救われることを願って信仰生活を送ってきた人の死に際し、自らの世界「極楽浄土」から出現した情景を描いたものである。「出現」は、阿弥陀如来単独であったり、複数の菩薩らをともなったりする。またその絵画化は、直接仏と向き合う形の正面向きの構図のものと、「出現」を一種の動きとして表現する斜め向きの構図のものがあり、後者にはさらに来迎を受ける死者（往生者）そのものの姿を描き加えたり、もしくは存在を暗示するための邸宅を描き加える図様のものもある。この三種の形式が来迎図の構図上の大分類である（説明の都合上、これを仮に順にA・B・Cの三つのタイプとする）。

仏教絵画には、礼拝対象としての尊像画、教化のための説話画、密教儀式の道具としての曼荼羅がある。加えて、やや性格の異なるものに、寺院建築の装飾手段としての絵画や宗派継承のシンボルと

なる肖像画がある。肖像画も伝説上の高僧や羅漢となれば尊像画と変わらない性格のものになる。もちろん曼荼羅も表面的には尊像画の範疇に属すべきかも知れない。また逆に尊像画であっても修法の場に懸ける場合は曼荼羅に準じた性格のものになる。よってその区別は絶対的なものではない。

しかし、このように複数の性格が重なりやすい仏教絵画の中でも、来迎図の位置づけはかなりやかいかいである。ごく単純に仏菩薩の画像だから尊像画とすればよいのかも知れないが、Aタイプ正面向きの来迎図はそれでよくても、斜め構図の来迎図についてはやや無理があり、特に画中に往生者を描きこんだCタイプの来迎図の場合は明らかに説話画的性格がまさっている<sup>注3</sup>。この形式は、家族や同朋の死を送る人々が、亡くなった人の死を「往生」と認知するための手段として描かせたものにはかならず、他の来迎図とはその機能目的を異にしている。また、尊像画と言っても、鎌倉時代後半になってからの来迎図についてはそれで間違いないが、平安時代に来迎図を礼拝する場合には一般の尊像画とは異なる意図がこめられていた。それは、「仏を見る」すなわち「見仏」のためだったのである。正面向きの構図であれ斜め向きの構図であれ、画中に往生者を描かないタイプの来迎図の目的はこの「見仏」にあった。そのあたりの事情は次のような信仰の実態から説明できる。

死後の救いを求め、極楽浄土へ往生しようと願う者にとって究極の目標は阿弥陀の来迎を受けることであった。それは、最終目的地

の極楽へ往くことが自らの意志だけではかなわず、阿弥陀の来迎がなければ果たし得ないとされていたからである。すなわち信仰者にとって、極楽往生とは阿弥陀の来迎にほかならなかったのである。

では阿弥陀の来迎はどういう形で受けるかと言えば、ほとけが信仰者の目の前に出現したことを確認することによって来迎の奇蹟としたのである。確認とはすなわち見ることにほかならない。

こうした来迎の見仏については、平安時代末の数々の往生伝にあげられた幾多の往生者の実例からうかがえる。また、死に際しての見仏だけでなく、将来の臨終来迎を予告するために、あらかじめ阿弥陀仏が信仰者の眼前に出現することも広く信じられていた。このパターンで代表的なのが、『更級日記』に記された菅原孝標女のケースである<sup>4</sup>。生存中に来迎予告の見仏を得ることは、浄土信仰者にとっては最大の至福であった。来迎の成否を疑いつつ不安感を抱いたまま死を迎えるのと、救済の確信を持って死を迎えるのとでは、そこに至る人生そのものが変わってくる。当時の信仰者が生前の見仏を強く願ったのは当然である。

そこで、そうした願いに応える手段の一つとして来迎図が描かれたのである。見仏のヴィジョンすなわち幻視は宗教的な靈感によって得られるわけだが、平安時代後期には見仏の予備知識としてのイメージは、絵画、来迎図や、ドラマ、迎講の形で提供された。そのため、来迎図の見つめられ方は一般の仏教絵画と異なっていたのである。なぜなら来迎図は自らの命をかけて見つめられたのである。

「見なければ死ねない」という強い意志が来迎図という一つの絵の中に仏のヴィジョンを求めたと言ってもよいであろう。来迎図は死に至福の瞬間に変えるための手段だったのである。

平安時代に来迎図を見つめていた人々が、ほとけの姿をただ仮象のものとして見ていたとは考えられない。物怪が跳梁し、怨霊おののき続けた時代であったことを忘れてはならない。絵の中のほとけの姿は、そのまま自らの目の前に出現しつつあるものとして受けとめた、もしくはそう受けとめようとして意識的に見たと考えられる。後には、来迎図の中のほとけは、一般の仏像や仏画と変わりなくただ礼拝の対象として見られるようになるのだが、来迎図が生まれ流行した平安後期から鎌倉初めまでは、観者とのより深い関係を保っていたのである。

時代や地域を問わず、絵を見る行為（それは絵を描く行為でもあるわけだが）には、多かれ少なかれヴィジョンを求める意図が当然含まれている。しかし、十二世紀までの来迎図は、まったくそのためにのみ描かれた絵なのである。平田寛が述べたように<sup>5</sup>、意外なようであるが、本来仏画は個人に深く関わる見方をしない絵である。その中で、もっぱら個人的な見方を目的として描かれた来迎図が特殊な性格のものであることは確かである。

## 二 来迎図の三つの形式

見仏の対象となる阿弥陀仏もしくは菩薩らの来迎は、その状態に九種類の違いがあると教義は説いている<sup>△注6</sup>。しかし、現存する十二世紀すなわち平安末から鎌倉初めにかけての時期の来迎図には、そうした教義の絵解きとしての来迎の細かい描き分けは見られない。もちろん限られた作例しか残されていないわけだが、それは先に述べたように大きく三つの形式にまとめることができる。

一つは、阿弥陀仏とそれを逆U字形に囲む菩薩たちを真正面から描いた正面向き構図のAタイプで、京都安楽寿院本<sup>(図1)</sup>、奈良松尾寺本、高野山有志八幡講本<sup>(図7)</sup>がある。次に、ほとけたちが画面の左上から右下へ向かう来迎の方向性を表わした斜め構図のBタイプがあり、金沢心蓮社本<sup>(図2)</sup>、奈良長谷寺本<sup>(図3)</sup>、伊勢金剛証寺方鏡鏡像<sup>(図5)</sup>、奈良興福院本などがあげられる。三つ目は、Bタイプの構図の右下あたりに来迎を受ける往生者の存在を暗示する館や庵を描き加えたもので、安土浄厳院本<sup>(図4)</sup>、伊勢金剛証寺円鏡鏡像<sup>(図6)</sup>があげられる。これをCタイプと呼ぶことにする。この三種の区分は来迎図を構図、機能の両者に共通して正しく分類できる基準であるが、それぞれの違いと関連について述べておこう。

まず、正面向き構図と斜め向き構図では絵画表現として根本的な

違いがある。Aタイプの場合は、観者と画中のほとけが視線を直結し合うため、観者の感情移入が容易で、見仏の表現にふさわしいように思われる。一方Bタイプの場合は、観者と視線を交えないため第三者的な見方を求める説明的な絵画と思いやすい。しかし、四章で詳述するが必ずしもそうではない。また、Aタイプの方がBタイプよりも見仏の迫真性において勝っていると考えることも適当ではない。それは次のように説明できる。来迎見仏は、「観想」のようなほとけの姿を意図的に心中に浮かび上がらせる、密教的性格の強い行の影響を受けるだけでなく、進行するドラマの一瞬を見る「迎接想」という、より幻想的な性格も強く胚胎している。ほとけのイメージを見るという点では同じようでありながら、「観想」は僧の困難な修行の目標として位置づけられ、一方の「見仏」は熱心な信仰者には等しくかなう奇蹟とされ、両者の懸隔はあまりにも大きい。来迎見仏のイメージを絵画化した来迎図においても、Aタイプは観想的な性格が強く、Bタイプの場合は迎接想イメージを反映していると考えられる。

また、Aタイプの来迎図が初期の形式を長い期間ほとんど変えることがなかったのに対し、Bタイプが振幅のある展開を示したのも理解できる。Aタイプの来迎図の初期形が治安三年(一〇二三)に藤原道長が法成寺に供養した七尺の阿弥陀聖衆の画像にうかがえることは、既に筆者が指摘し<sup>△注7</sup>、さらに泉武夫が分析したように<sup>△注8</sup>、Aタイプの安楽寿院本<sup>(図1)</sup>は、十二世紀作でありな

からきわめて古様な表現から図相としては治安年間からほとんど変わっていないように思われる。そのことからすると、このAタイプ来迎図は何らかの特定の条件下で用いられていた可能性が高い。それに対して、Bタイプの来迎図の場合は、見仏の助けとして、より一般的な用いられ方をしていたと考えられる。ここでは、描かれるほとけも阿弥陀仏単独や三尊であったり、さらに七体から二十五体もの大集団にまで展開している。

そしてこのBタイプはCタイプという変種をも持っている。Cタイプの浄厳院本(図4)をBタイプの心蓮社本(図2)や長谷寺本(図3)と比べると、来迎の描写そのものについてはほとんど変わるところがない。右斜め下への来迎、大小比をつけた仏菩薩の表現いずれもよく似ている。違う点はただ一つ、浄厳院本が絵の右下方寄りに板葺き屋根で部戸をあげた建物を描き加えている点である。より細かく見れば、建物の陰には松の木が描かれ<sup>注9)</sup>、建物の周囲から左方へ広がる地面にはあちこちに草花も描きこまれている。この建物は来迎の対象たる往生者の存在を示すわけで、画面の中で来迎は完結している。すなわちこの場合、来迎は事実の記録もしくは物語の説明という目的で描かれたことになる。金剛証寺円鏡(図6)も浄厳院本に酷似した建物の扱いである。画面の隅にあえて建物の一部のみをのぞかせ、部戸をあげて室内の人物の存在を暗示する表現である。しかし、浄厳院本、金剛証寺円鏡どちらにしても、建物はかななりいびつな配置であり表現である。浄厳院本の場合、確かに

来迎のほとけたちはこの建物の中の人物に向かって来迎しているわけだが、細かく観察すれば視線はそこには結ばれていないのに気がつく。金剛証寺円鏡の方は、阿弥陀仏の白毫が放つ光が建物に届いていることをあらわしていることもあり、また観音、勢至の二菩薩が実際建物へ水平に視線を向けているから、来迎の二者関係は明確である。だが絵の構図として見るならば、画面は来迎のほとけ三体でほぼ一杯であって、浄厳院本と同様、建物はいかにも付加的な存在である。これらについては、Bタイプの来迎図にモチーフが追加された変種と考えるべきだろう。

この点は、あらためて金剛証寺のもう一面の方鏡(図5)を円鏡と比べれば明瞭である。阿弥陀三尊の印相や姿勢どれもそっくりで、精粗の差から円鏡が方鏡に倣って描かれた(刻まれた)かと推定できる。違うのは、方鏡が遠く山岳を背景に波の寄せる岸辺へ来迎するほとけをあらわすのに対し、円鏡が一切の背景をあらわさない抽象的な空間に縁をめぐらした建物の切妻側を加えている点である。この方鏡の図様は、鏡像ながらかなり細かく、後述する問題だが此岸への来迎を明確に表現している。一方円鏡の表現は、ほとけをかなり粗くあらわしながら、建物は十分に説明的である。西に切妻を見せることから<sup>注10)</sup>、規模はともかくも建物の構造が長方形平面の住宅のようなものであることはわかる。上げた部戸やあえて閉ざした御簾や几帳まで表現するなど随分細かく、こちらの鏡像では建物がきわめて重要な存在であることがうかがえる。このよう

に、構図や表現の精粗などの点で不均衡を承知で、Bタイプの図様に建物を加えてCタイプにしたことが確かめられる。

そうした実例から、十二世紀に流布していた来迎図の基本形式はBタイプであって、浄厳院本のようなCタイプの来迎図は、必要があるたびにBタイプの変種として描かれたと考えた方がよさそうである。それはCタイプが死者の追善目的で描かれたものだからである。金剛証寺円鏡の場合も、中野玄三が整理したように<sup>〔注二〕</sup>、やはり追善目的が明瞭である。だから、当時あっては、これらCタイプの来迎図は、基本的には近親者などの死を契機として、死者その人のために描かれたと考えたい。現実起きた死を後から往生という奇蹟に読み替える手段として、このタイプの来迎図が描かれたのである。その場合、十二世紀のCタイプ来迎図では、ある個人の死（往生）を特定できるような図様にせず、まさしく観念的な阿弥陀来迎の絵に没個性的な建築を描き加えるだけにしたのは、絵が死者の記念碑としてではなく、往生を追認する手段であればよかったため、ことさらに場所や時期を特定するような要素を必要としなかったのであろう。

なお、Cタイプの来迎図は一般には鳳凰堂扉絵のような九品往生図から派生した図様で、Bタイプの母型がCタイプであるとされている。確かに図様成立の機縁としてはそう言うであろう。しかし、来迎図と九品往生図が同時並行で盛んに描かれていた院政期<sup>〔注三〕</sup>には、ここに述べたようにCタイプの来迎図は直接的には九品往

生図ではなく、むしろBタイプを母型として描かれていた。その後鎌倉時代に入ってから、清凉寺蔵「迎接曼陀羅」など故人を意識させる性格が明確化し、最終的にきわめてモニユメンタルな、知恩院蔵「阿弥陀二十五菩薩来迎図」(図8)という、肖像画に紛うほどの往生者を中心に背景すべてが神話化した来迎図の成立をみるのである。信仰の様態が変わり、宗派的な教義の確立などから、来迎図に説話性や教化的な機能が期待されるようになっていったためである。

### 三 普賢影向図

ところで、Bタイプ来迎図に最も大きな影響を与えた絵画は、Cタイプでないことはもちろん、九品往生図でもない。それは普賢影向図である。普賢菩薩は、日夜法華経信仰者を擁護し、信仰者が法華経を誦読しているときに稀にその姿を現わす(影向)とされ、それを見た者はますます信仰に邁進すると説かれている<sup>〔注四〕</sup>。先の浄土信仰者の生前見仏ときわめて似通った、このもう一つの見仏思想に基づいて描かれたのが平安後期の数々の普賢影向図である。これは、形式としては礼拝対象の尊像画であって、通常は単に「普賢菩薩画像」と呼ばれている。右から左へ歩を進める象の背に乗り、体をやや斜め向きに左へ向けて描かれた普賢菩薩は、視線も画面の

外、左方へ向けている(図二・三)。礼拝画像でありながら観者と視線を交えない普賢菩薩の表現は、Bタイプの来迎図たとえば心蓮社本にきわめて近い。平安後期にもかなりの流行をみた、来迎、影向というほとけの「出現」の絵画化は偶然似たわけでなく、それは普賢影向図にもCタイプ来迎図的な表現が存在することを知ればより明確になる。

Cタイプの普賢影向図は、法華経の絵解きとして描かれた法華経変相の中の一情景として唐代に生まれ、日本では大画面より経巻見返絵に描かれてポピュラーとなった(図二)。これは、傍らに松樹が枝を伸ばす山岳や崖の洞窟もしくは山中の草庵の中、法華経経巻を机上に置いたり手に持ったりして読誦する僧の前に、騎象の普賢菩薩が雲に乗じて到来した情景である。影向の対象たる修行僧がほとけとともに一画面中に描かれている。ここでは、影向を受ける対象の人物がはっきり描かれているわけだが、僧侶というきわめて普遍的な図像のため、あくまでパターン化した説話画的表現である。普賢影向の場合は法華経を読誦する最中に見仏が起きるため、読誦という行為を明示する必要があったためなのかもしれない(注二)。また、こうした絵解きとしての普賢影向図はかなり早い段階で定型化し、来迎図のような変化に富んだ展開はみられなかった。

また、普賢菩薩に十羅刹女を加えた「普賢十羅刹女図」も平安後期以降流行をみたのだが、これが集団を雲に乗せた図様として流行したことは、彼らが影向だけでなく臨終時に来迎するほとけとして

信仰されていた可能性も高いが、直接的には表現の問題として阿弥陀聖衆来迎図の図様からの影響と考えられる。鎌倉末、正和二年(一一三三)作の奈良長福寺の厨子絵普賢十羅刹女像(図三)の場合には往生者の殿舎さえ描かれている。来迎図においてBタイプの姿種としてCタイプが成立したのとまったく同じ展開と言えよう。

#### 四 ほとけを見る絵

さて、こうしてそれぞれの事例を概観してきたが、来迎図と影向図に共通性が多く、それが展開のパターンにまで及んでいることを確認した。そこで次の問題だが、来迎図、影向図いずれについても、説話画的性格が強いCタイプは、その機能も目的もわかりやすく、主体客体ともに同一画面に描かれているため画面中で主題が完結している。観者がそうした自己完結している絵と深いかわりを持つためには、自らを画中の往生者になぞらえる形で絵の中へ入りこんだり感情移入したりするほかない。だが、それは、来迎図や影向図に限ったことではなく、古今東西の絵一般に共通して可能な絵に対するかわり方である。

これに対して、来迎図のAおよびBタイプ、そしてBタイプ来迎図と共通する普賢菩薩画像の場合は、まったく違っている。一章で述べたように、これら見仏の幻視を求めて描かれた絵は、絵の外に

いる観者との個別的な関係を目的として描かれたからである。A・Bタイプの来迎図や普賢菩薩画像の観者は、それらを見ることで見仏体験に擬したりその契機としたりして信仰を強め、ある確信を持つようとした信仰者たちであった。しかし、その見方に問題がある。

Aタイプの場合は正面向きだから、ほとけの視線はまっすぐ観者に向かうため容易に結ばれる。しかし、斜め向き構図のBタイプの来迎図や普賢菩薩画像の場合は、絵の外へ向かうほとけの視線を観者はどう見たのだろうか。

この問題はこれまでの来迎図研究でも最も議論の多かった点であるが、一つは「命終に臨んだ人が北まくらで西向きに臥した時に、もっとも捉えやすく、奥行きや、深さ、さらには遠くからの来迎を感じさせる対角線的な構図」<sup>△注35▽</sup>とする説がある。一方清水善三はそれを否定し、「斜め構図では、画像の外の、光明の行手に何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」<sup>△注36▽</sup>「概念的に来迎の内容を理解する」<sup>△注37▽</sup>ための構図とする。前者の説が示すBタイプ来迎図の構図上の特徴はその通りで、来迎を運動として表現するには斜め向きの構図はふさわしい。しかし、清水によっても否定された点だが、それは側臥した観者にとってはけっして見やすい構図ではない。A・B両タイプの来迎図の前で筆者自身が正座、側臥、仰臥それぞれ実際に試みてみたが、臥した場合は斜め構図の画面はきわめて見づらい。だから、どのタ

イプにせよ来迎図はあくまで絵の正面に坐ってまっすぐ見つめられることを想定しており、絵の見方そのものに奇策はあり得ないのである。

ただし、Bタイプの来迎図と臥した往生（を目前にした）者という組み合わせ自体はあり得る。それは、来迎図の観者を往生者の枕元に集まった縁者たちという第三者に想定すれば可能である。

平安末の浄土信仰者の死に際しては、信仰をともしする同朋や家族がその傍らに集まり、磬や鉦を鳴らす僧侶をはじめ一同声を和して念仏を唱えつつ往生の成就を祈っていた。そのとき枕元には彫像の阿弥陀仏像が置かれ、その手に懸けた五色の糸の端を往生者の手に結ぶのが通常の臨終行儀であった。諸往生伝の模範的往生例や公家日記に記された実際の臨終パターンを見れば、ほとんどが彫像を用意しており、来迎図を用いた例は平安時代中はわずかに一例それもほぼ伝説に近い平維茂の例があるのみである<sup>△注38▽</sup>。こうした点から、通説とは逆に来迎図は基本的には臨終時に用いられるものではなかったことが明らかである。

にもかかわらず、右に述べた当時の臨終行儀を踏まえれば、次のような来迎図の用い方は考えられる。すなわち、一人の死・往生はそれを見送る者たちにとっても共有される体験であった。死を共有する者にとっては、その場で起きる一部始終は、すべて来たるべき自らの死・往生のシミュレーションにほかならないわけである。そこで、Bタイプ来迎図のある利用法が想定できる。仮にそれを往生

者の枕元に懸けた場合、往生者を囲む人々の目には、斜め構図の来迎図のほとけの視線すなわち来迎は、臥した彼に向かっているように見えたに違いない。絵の外に向かう来迎の方向を、目の前のまきに往生しつつある同朋に結ぶことによって、来迎のヴィジョンを実感的に体験することができたわけである。来迎図は、五章で詳述するが、絵の外の世界と連動してはたらく、ある種の装置だったのだから、こうした利用法は、けっして奇異なものではなく、むしろその機能を活かしたものであろう。ただ、この場合も最初からそのために来迎図が描かれたのではなく、皆が見送りつつある往生者が生前用いていた来迎図を彼らがその場で転用した、というような形であつたろう。いずれにせよ、このケースはあくまで可能性としての推論であつて、本来の用い方でないことは確かである。既述のように実際の死の場においては、死の瞬間のヴィジョンを描いた来迎図は、そのヴィジョンを見るべき大人によって用いられることはなかったのである（注88）。

再び斜め構図の出現像の問題に戻ろう。

元来ほとけを斜め向きに描くことは東アジアの仏教絵画では特殊な構図ではなく、礼拝対象の尊像画に多数その例は見られる。たとえば観音菩薩像、特に楊柳観音や白衣観音で、いわゆる四分の三観面に描かれた礼拝画像である。ことに宋代以降の中国朝鮮に例が多く、絵の隅に菩薩を拝する童子を小さく加えるものも多い。菩薩といえば、普賢影向だけでなく文殊菩薩の画像でも到来像として雲上

の群像として斜め向きに描くことが少なくない。これは、出自が普賢菩薩画像と同じ法華経変相中の釈迦説法会にそれぞれの世界から到来した姿である。到来の説明的表現として斜め構図を採用したものである。ほかに礼拝画像では、羅漢が左右正面様々な向きに描かれる。この場合は、礼拝画像とはいっても仏菩薩像とは性格が異なり、本来列像や群像として描かれる性格の絵画でもあるから、表現の変化を求めてこうした斜め向きにも描かれたわけで、また肖像画に古くからある四分の三観面表現を承けてもいよう。ほかに「出山釈迦図」はほとんどが斜め向きにあらわされる。これは、仏伝説話中の一情景であつて、山から歩み出す釈尊の行動をあらわすための表現である。

また、阿弥陀来迎図は、独尊像、三尊像を中心に東アジアでも多く斜め向きに描かれている。ことに高麗時代の朝鮮では、画面いっぱい大きく阿弥陀三尊を描く立像来迎図（図93）が盛行し、中に日本のCタイプ来迎図と同じパターンで往生者を小さく隅に描き加えた例もある（注89）。一方普賢については、説話的な影向図は中国でも朝鮮でもかなりポピュラーであるが、単独の普賢菩薩画像の場合は正面向きに描かれることが多く、さらに日本とは異なる種の眷属を描き加える例も少なくない。

以上のような状況を概観すると、平安後期の阿弥陀来迎図や普賢菩薩画像が斜め向きに描かれることは、到来する出現像としてはごく自然な表現であつて、それ自体には独自の性格などとはうかがえず、

問題はその先にある。

一章で述べたように、平安後期の来迎図は、Cタイプを除けばすべて出現するほとけのヴィジョンを得るために描かれている。また第三章で述べたように、普賢菩薩画像もそれとほぼ同じ目的で描かれ見つけられる存在であった。だから、斜め構図という観者と直接視線を交えることのない表現であっても、それが信仰者に待望されたヴィジョンであって、ほとけの出現の夢幻性を表現するために斜め構図を好んで用いたのである。『更級日記』の見仏の記述などを読めば、平安後期の見仏のヴィジョンが迫真的なものではなく、幻想的なものだったことは理解しやすい<sup>1)</sup>。実際、心蓮社本「阿弥陀三尊来迎図」の画面(図2)を見れば、これを存在感にあふれた高麗の来迎図と比較したとき、共通するのは来迎という主題と斜め構図という形式だけである。斜め向きに来迎をあらわすことは、もちろん浄土からの到来という現象を説明する手段である。しかし、心蓮社本にしても長谷寺本にしても、動きつつあるのではなく到着してその場に浮遊している情景である。そのため斜め構図でありながら説明的性格よりも神秘的な光景を見ているような印象を受けるのである。一方Aタイプ正面向きの安楽寿院本の画面(図1)を見ると、目の前に壁のように垂直に居並ぶほとけたちのため、雲という夢幻的な要素が描かれてはいても、到来や、まして幻想的に浮遊しているような印象はさほど感じられない。整然と明快に描かれた阿弥陀仏と七体の菩薩らは、八体すべてがこちらを直視しているた

め、まるで刺すような厳しい視線である。こうした表現は、ほとけとの強い一体感を持つものにはふさわしく、心中にほとけの姿を克明に浮かび上がらせる「観想」的な性格が強いものの、当期待された一般的な見仏のヴィジョンとは言いがたい。第二章で触れたように、このタイプの来迎図はかなりの流布をみたと推測されるが、古様な形式や表現を固く守っているため、その用途はあるいは特定の儀礼の場に限られていた可能性が高い。

観者の目の前に、まるで夢の中に浮かぶ映像のように出現するほとけたちの姿は、平安後期の耽美的な仏教信仰のあり方を反映している。来迎にせよ影向にせよ、ほとけたちの出現はほんの一時のできごとであって、今あらわれた姿がたちまちにしてかき消えてしまう。だからこそ、そうしたヴィジョンを絵にあらわそうとしたとき、その表現が実在感よりも神秘的な方向に向かったことがよく理解できるのである。そうした表現は、心蓮社の「阿弥陀三尊来迎図」(図2)や東京国立博物館の「普賢菩薩画像」(図3)によくうかがえるのだが、中国南宋時代の清浄華院藏普悦筆「阿弥陀三尊来迎図」(図4)にも見られる。清浄華院本の絵としての完成度の高さは、正面構図の定型的な図様でありながら観者にまさしくヴィジョンを抱かせるような表現に示されている。これにくらべれば、日本のAタイプ正面向き来迎図の場合は、定型的な尊像画の持つ固い印象や、整いすぎて厳しすぎる視線など、幻想性を失わせる要素が少なくない。それは、一瞬の映像(イメージ)という性格をどうと

らえるか、ということにかかわる。そこで、心蓮社の「阿弥陀三尊来迎図」や東京国立博物館本「普賢菩薩画像」が斜め向き構図をとった意味がわかる。阿弥陀仏も普賢菩薩も、それぞれのほとけの世界からこの世界に到来し、到着したその姿を一瞬見せることによって信仰者、観者と接触する。その一瞬の接触が見仏である。到来し目の前に浮遊するかのようには姿を見せ瞬時に消えていく、それを平安後期の日本では移動のプロセスを含んだ表現として理解していたのである。これは、おそらく普賢菩薩画像の方が先行している。と言うのは、斜め構図は古くから九品往生図でよく知られた表現だったが、その構図を、見仏のヴィジョンを託す阿弥陀来迎図に用いるには説明的な性格が強いため、影向像として同じ斜め向きの普賢菩薩画像の表現が参照されたと推測する。

なお、来迎図はともかく普賢菩薩画像は他の斜め向き尊像画とどう違うのかという疑問が生じよう。これについては、普賢が象に乗り、さらにその象が雲に乗るといふ、到来像としての明確な図像をとまなっていることで峻別できる。また、それでは同じように雲上の獅子の背に乗る斜め向きの文殊菩薩画像はどうなるのか、という問いがある。文殊菩薩の場合も五台山信仰の中で、五台山に出現するほとけと位置づけられている。また「法華経」に基づいて海中より出現する姿を、いわゆる「渡海文殊」として描かれることが少なくない。しかし、いずれも見仏期待の出現像というより、説話性を帯びた礼拝画像とみるべきであろう。平安後期に文殊見仏の信仰

もなかったわけではないが、むしろ流行していた普賢影向信仰からの影響と思われる。実際、往生伝などに当時の信仰の実態をさぐってみても、夢中見仏は圧倒的に普賢と阿弥陀関係で、阿弥陀の場合は浄土からの使いが様々なほとけや童子の形をとるなど多様なものに對し、普賢見仏の対象は普賢菩薩に集中し、夢中影向のほとけとしてのイメージがきわめて強かったことを知らしめる。

「ほとけはつねにいませども、うつつならぬぞあはれなる、人の音せぬ曉に、ほのかに夢に見えたまふ」

余りにも有名な『梁塵秘抄』の今様だが、平安後期の来迎図の中で、斜め向きの構図が流行し、基本形式となったこと、そしてそのイメージの原型に普賢菩薩画像があったことを、この一首は語り尽くしている。

## 五 絵の内と外

前章で延々と述べてきた斜め向きの出現像だが、清水善三は、こうした構図の来迎図を見る場合、ほとけの視線の行き先を絵の外に設定し、「その行手に自分を置いてみるべきだとしている」<sup>注36</sup>。最も順当な見方であって、ここまで述べてきた、来迎図や普賢菩薩画像の場合、たとえ視線が直結しない構図であっても画中の主題が観者自身を組み入れることによって初めて完結することをよく

説明してくれる。こうした理解を経て、Cタイプの来迎図が画中に主客ともに描きこんでいるため、絵の枠の中で自己完結している、と先に述べたことの意味がより明らかになる。来迎図や影向図は、観者がその対象を自分自身とどう関係づけるかによって、絵の性質がすっかり変わってしまうのである。正面向きであろうと斜め向きであろうと、絵の中に起きつつある「出現」が観者自身の見つめるヴィジョンにほかならなかった平安後期には、絵の中の映像は、物理的にも観念的にも絵という枠を超えていたのである。

こうした絵の見方を実証するのが、高野山有志八幡講蔵の「阿弥陀聖衆来迎図」(図7)である。三幅あわせて縦二一〇センチ、横四二〇センチという巨大な画面に描かれた、この来迎図は、現存する来迎図の中では特殊な存在である。しかし、十二世紀にはこうした大画面来迎図が何点も描かれたことが知られており、この大来迎図が示す特徴は当時の「絵」をめぐる重要な問題のいくつかを語ってくれる。

まず、この高野山本は形式としてはAタイプを継承したもので、中央幅は構成図像ともに安楽寿院本とよく似ている。図像的には、奏楽菩薩や供養菩薩などを加えた拡充を行ない、構図としては本来縦長の画面を左右に拡張したものである。平板になりがちな大群像を劇的にかつ破綻なく配置し、さらに画面全体に雲の流動感を盛りこみ、大きな空間を描き出している。大画面は物理的にも観者を包みこみ、大雲塊は絵そのものが浮遊しているような印象を与えてい

る。この絵は、当初高位のメンバーを含んだ念仏講集団のために描かれ、かなりの規模の堂舎に三幅の掛幅の形で懸けられるか、三扇の屏風仕立ての形で見られたと考えられる。また、その詳細な検討は別稿に譲るが<sup>1)</sup>、画面の大きさを利して観者にきわめて実感的な見仏体験を提供することがこの絵の制作目的であった。

さて、現在の画面の状態からは気づきにくいのだが、この絵の重要な特徴は画面の下部にある。すなわち画面左端の崖から始まって中央幅までのびる岸辺の表現である。小さな図版では見分けにくい<sup>2)</sup>が、この絵は背景の描写に慎重な計算がある。画面下からちょうど三分の一あたり、観音、勢至両菩薩の肩のあたりまで、穏やかな波紋を見せる水面が広がっている。下部の岸はその水にもなっている。詳細は前掲の別稿を参照されたいが、岸はわれわれの住む世界此岸をあらわし、広がる水面は浄土彼岸との隔たりや境界を意味している。ほとけたちを乗せた雲をちょうどこの岸にかかる手前に浮遊させることによって、ほとけたちが彼岸から此岸へ到来したことを表現している。来迎図中にこうした水面や岸を描くことの伝統は古く、かつ鎌倉時代以降はごく一般的な表現となるのだが、そうした暗喩がここではごく自然な形で表現し得ている。現状の画面は傷んだ部分も少なくないが、この下辺のあたりはほぼ十二世紀後半の制作当初の絹が残っており、画面全体のバランスを考えても、これより下にさらに画面が広がっていた可能性は少ない。

しかし、説話画でもないこうした尊像を描いた宗教絵画に、自然

の景観を描き加えることは必ずしもわかりやすいことではない。この問題の検討はここですべて果たし得るものではないので、今問題にしている来迎図に限って述べると次のようなことになるうか。

平安後期の来迎図では、Cタイプの浄厳院本とBタイプの金剛証寺方鏡、そしてこの高野山本にのみ自然景が描き加えられている。三点ともそれぞれ個別の事情があつて単純に一括した議論はできないのだが、<sup>注222</sup>、少なくとも来迎を抽象的空間ではなく現実の空間に引き寄せて受けとめようとしていることがわかる。とは言え、同じ平安後期でも説話画である鳳凰堂扉絵や鶴林寺太子堂後壁画の九品往生図の場合は、説話の説明的要素として舞台背景のように自然景を用いているが、右の三点の来迎図の自然景はけっして舞台背景ではなく、主題を暗示する記号的性格が顕著である。非現実的世界の存在たるほとけが現実の世界で信仰者と接触する、という来迎の意味を象徴するための表現なのである。中で最も巧みに山崖や水辺を画面に取りこんだ高野山本であるが、これもあくまでほとけたちを現実世界に呼び出すための手段としてそうした自然景を利用している。たとえば、左幅の崖の下には枝を伸ばす松が、さらにその上には楓が描かれているが、こうした樹木は普賢影向図にきまつて描かれるモチーフである。松や楓を描くためにはそれが生えている崖や山が必要で、本来ここでは岸辺さえあればよかつた画面に山崖を描いたのは樹木を生やすためなのである。

ほとけの出現を待つ徴としての松と楓、そしてもう一つのモチ

ーフが水面に接する岸辺である。その意味は右に述べたとおりだが、此岸をあらわすことは次のようにも解釈できる。と言うのは、来迎や影向は、きまつて軒先や建物が外界と接する庇などの場で見られる。阿弥陀仏を待つ信仰者は西の部戸や扉を開け、法華行者は岩窟や庵の東側に経机や香炉を置き、どちらも異界からの到来・出現を見るのである。個の閉ざされた空間の一方向を開いて異界との接触を持つ。このときほとけたちは、「受胎告知図」の大天使ガブリエルのように、建物の中に入りこむのではなく、室内と室外の境界となる場に歩を留めるのである。外の世界と内とが接するような場こそ異界の存在があらわれることは、民俗学をはじめ多くの指摘がある。われわれが異なる世界の来訪を受ける空間はそうした境界となる場だし、「逢魔が時」のように昼と夜の境界となる時間である。そして、来迎の場合は生と死の境界となる瞬間に起きる奇蹟である。ここに描かれた情景は、そうした空間や時間あるいは次元の境界に生起したヴィジョンなのである。

来迎図がそうしたヴィジョンを描くものならば、絵そのものが一つの境界の「場」にほかならない。絵は、信仰者がほとけに接触するための装置であつて、その中にほとけの出現を見るために描かれたのである。

しかしここで注意すべきは、来迎図にしても普賢菩薩画像にしても、絵の中の空間はけっしてほとけの世界ではないことである。絵は、あくまでこの世界此岸の延長であつて、ほとけの世界や異界で

はないのである。阿弥陀仏の来迎も普賢菩薩の影向も現世に現われるからこそ尊ばれたのである。だから、こうした絵画は境界的な役割を持つとは言え、それは二つの異なる世界の接点を直接意味するのではなく、ちょうど建築の庇や波洗う岸辺のようにこちら側の世界の先端として異なる世界の存在と最初に接触する場なのである。

そうした認識を持って再び高野山本の岸辺を見るならば、この岸が画面を越えて観者のすわる場所まで連続して見えてきたとしても何ら不思議ではない。実際、この巨大な画幅は、その下端を仏堂の床面と接する形でしか懸け得なかったはずである。そうすれば、堂の床はそのまま画中の岸辺につながっているように見え、絵はそのまま来迎のパノラマと化したと思われる。画面の大きさが偶然そうした錯覚を起こさせるのではなく、そうした錯覚（それがヴィジョンでもあるのだが）をこそねらって描かれたのが、高野山本来迎図である。そして、こうした仕掛けは平安後期の来迎図や普賢菩薩画像を見る人々の共通の認識があつて成立したものだし、他の来迎図などにおいても、そうした絵の外の観者を取りこんでヴィジョンを提供する装置としての性格は共通している。

来迎図が、絵の内と外を一体化して絵の中の空間を解放し、「絵を見る」という行為をまったく別の次元の「ほとけを見る」という奇蹟に近づけ得たのは、観者をただの「絵を見る人」ではなく、描かれずして絵の中に描きこまれた存在とみなしていたからである。

宗教美術は、常に観者の存在を意識してつくられ、観者に対して様

々なはたらきかけをする。しかし、その中でも来迎図ほど観者との関係性を意識したジャンルはなかったし、信仰の場での一種の装置としてシンプルでありながらこれほど効果をあげたものも少なかったのである。しかし、こうした宗教と美術の幸福な関係はそう長続きせず、鎌倉時代には一部の来迎図や垂迹画にそうした見方は継承されたものの、信仰の場における絵の機能は衰えていったのである  
 ^注33^。

## 注

1 通常の表装に当たる部分をも絵であらわす方法。曼荼羅のように装飾効果のために行なう場合と、江戸時代の絵画に多くみられる遊びや趣向としての場合がある。ヨーロッパ絵画や現代絵画の類縁などでも画面の内容と連続させたり紛らせたりする遊びは珍しくない。

2 絵で偽物の扉や窓をあらわすことは古代からたくさん記録にあるし、石窟壁画などのように平面に立体的な構造物をあらわして積極的に建築と接続させようとする行為もよく知られている。一方、絵の中に擬似的な空間を表現して錯覚を起こさせる仕掛けも多く見られる。これらの場合、その意図は「描表装」とは異なっていることが多い。

3 議論の進行にかかわるため一言つけ加えるが、筆者が早くに主張したように（注7）、この種の形式の来迎図に、「九品往生図」という完全な説話を「九品来迎図」という呼称で加えることは不当である。

- 4 須藤弘敏「『更級日記』の美術関係記述について」『文経論叢』二七卷三号、一九九二年。
- 5 東京国立文化財研究所編「東アジア美術における人のかたち」『討議一』における平田寛の発言(一七八頁)。「一つは仏画はハレの絵画であるということです。だから、私的な、ケ的なものには本来適さないというか、そういうことを目的としていないわけです。」東京国立文化財研究所、一九九四年。市販版は平凡社より刊行。
- 6 厳密には、九種の「来迎」があるわけではなく、浄土の蓮華への化生のプロセスをも含めた九段階の「往生」を浄土経典は説いている。
- 7 須藤弘敏「迎接の夢——平安時代阿弥陀来迎図考——」『佛教藝術』一五七・一五八号、一九八四・五年。
- 8 泉武夫「安楽寿院蔵阿弥陀来迎図について」『学叢』八号、一九九一年。
- 9 この樹葉の緑彩は剥落している。
- 10 当時の覆殿造に準じた住宅建築の原則から屋根は南北に流れているわけで、一方来迎を待つ戸や部戸は西側が開けられるわけだから、来迎図中の往生者の邸は妻側をあらわすことになる。
- 11 中野玄三「来迎図の美術」同朋舎出版、一九八五年。
- 12 注7所収年表参照
- 13 「法華経」「普賢菩薩勸発品」。なお、普賢影向と阿弥陀来迎の見

- 14 仏が平安時代には似通った受けとめ方をされ、それが造形化にも強く影響していることは、既に指摘した(須藤弘敏「来迎の夢 影向の幻」『日本の美学』一七号、一九九一年)。
- 15 普賢影向見仏の場合には生者が見るわけだから、確かにその体験は他者に伝えられ、説話的な性格を帯びるに違いない。また、「大日本国法華験記」(巻上第二十二、巻中第七十一など)には、持経者らの前に普賢菩薩が出現する情景を他者が見るケースがいくつも記され、持経者を普賢が日夜守護するという経説が広く知られていたことがわかる。
- 16 山本興二「来迎図の正面観から斜め構図への展開」『佛教藝術』七十八号、一九七〇年。なお、同論文の正面構図から斜め構図へは時代的な進展とみる説は、以後ほとんどの研究者から否定されており、浄厳院本の発見によって決定的となった。
- 17 清水善三「来迎図の展開」『京都大学文学部研究紀要』十九号、一九七九年。同論文は示唆的な考察に富んでいるが、構図形式の相違については平安・鎌倉両時代の進展とみる判断をくだしているが、注10に述べたように、こうした分析は現在は容れられない。
- 18 鎌倉時代以降の祖師絵伝などの絵巻の中には死・往生の情景がしばしば描かれ、そこには彫像ではなく多く来迎図が懸けられている。この点などから来迎図の機能を臨終時の礼拝画像とする考えが一般的であった。しかし、これらの絵巻は、来迎図の機能が通常の礼拝画像と変わらぬものになり、宗派による臨終儀礼の固定化が進んだ鎌倉時代の現状を描いたものである。平安末の来迎図の実態とはかけ離れた状
- 注7

況からの類推はまったく不当であって、歴史的考察の常道として、同時代の記録や作品そのものから考察しなければならぬ。

その場合、やはり平安時代の日本同様、画中に無理矢理はめこんだような表現で、絵としてはやはりBタイプの異種として描かれている。このとき興味深いのは朝鮮や大陸の来迎図では往生者がほとけに比してきわめて小さく描かれることである。絶対者たるほとけを強調し、日本ほどにはほとけに親和性を期待しないのかもしれない。ほとけとの接触を目的とする来迎や影向の信仰を考える上でも興味深い問題である。

20

「天喜三年十月十三日の夜の夢に、ゐたる所の屋のつまの庭に阿弥陀仏立ちたまへり。さだかには見えたまはず、霧ひとへだ、れるやうに、透きて見え給を、せめて絶え間に見たてまつれば、蓮花の座の地をあげりたるたかさ三四尺、仏の御丈六尺ばかりにて金色にひかりかゞやき給て、御手、片つかたをばひろげたるやうに、いま片つかたには印をつくり給たるを、こと人には見つけたてまつらず、我一人見たてまつるに、さすがに、いみじくけおそろしければ、簾のもとちかくよりて、えも見たてまつらねば、仏、「さは、このたびはかへりて、のちに迎へに来む」とのたまふ声、わが耳ひとつにきこえて、人はえさ、つけずと見るに、うちおどろきたれば、十四日也。この夢許ぞ、のちのたのしみとしける。」『更級日記』（天喜三年は一〇五五年）（『新潮日本古典集成』による）

この見仏体験が孝標女の文学的修飾ではないことは、次の「拾遺往生伝」の著者、三好為康の見仏体験記録を読めばわかる。

「承徳二年八月四日己卯の暁に夢みらく、已に生涯を終へて、將に死路に入らむとせり。（中略）声を揚げて南無を称へ、眼を送りて西方を望めり。暗夜自らに破れ、光明忽ちに見ゆ。既にして弥陀如来、丈六の特尊、虚空の色を穿ちて真金の膚を現せり。高く蓮台の上に坐

19

21

して、徐くに草廬の前に来り、金色の手を舒べて、白紙の書を授けたまふ。予敬ひてこの書を持ち、仰ぎてその尊を瞻るに、即ち傍の人告げて曰く、汝が命根いまだ尽きざれば、この度は迎へず。爾質直の心あれば、先づ来り告ぐるころなり、云々とへり。忽として夢覚め、（後略）『拾遺往生伝』序（承徳二年は一〇九八年）（『日本思想大系 往生傳・法華験記』による）

須藤弘敏「絵は語る3 阿弥陀聖衆来迎図 ―夢見る力―」平凡社、一九九四年。

22

たとえば金剛証寺方鏡の場合、描き加えられた岸の表現は高野山本とはほぼ同じ扱いだが、背景の遠山などの表現は経繪普賢影向図に見られる定型的な背景描写の影響を受けている。

23

こうした仏教絵画のヴィジョンの問題は、さらに現実感の意識や表現の問題に踏みこんだ議論が必要である。その点で、平安後期仏画と宋や鎌倉時代の仏画との比較検討から、単に造形表現にとどまらない思想や文化に及ぶ種々の興味深い問題が見いだせるのだが、ここで与えられたテーマや紙数を超えるため、議論は他日に期したい。

なお、本稿は前掲の著書（注2）の内容の一部と重複するが、本稿の表題にかかわる問題について、同書において述べ尽くせなかった考察をここで発展させて述べた次第である。

図版は以下の掲載図版に拠る。

「絵は語る3 阿弥陀聖衆来迎図」平凡社

「浄土曼荼羅―極楽浄土の 来迎とロマン―」奈良国立博物館

「日本の美術30 普賢菩薩像」至文堂