



口絵1 阿弥陀浄土図 京都・清凉寺

京都清凉寺所蔵阿弥陀浄土図について

―源信を典拠とする図像の紹介を中心に―

北 澤 菜 月

はじめに

鎌倉時代の阿弥陀浄土図として多数を占めるのは、浄土宗に再発見され一世を風靡した当麻曼荼羅である。その原本の成立は八世紀に遡るが、鎌倉時代には善導の『観無量寿経（観経）』解釈である『観経疏』を表した尊い図像として、さらに中将姫が織り表したという伝説的な霊像として、二重の価値を合わせもつ存在となり、当時の浄土信仰において非常に重要な位置を占め、多くの模本「当麻曼荼羅」が製作されたことは周知である。しかしこれとほぼ同時代に別系統の阿弥陀浄土図が存在する。それらは、十四世紀以降浄土三曼荼羅として知られた当麻・智光・清海曼荼羅いずれの枠にも当てはまらなかったためか、漠然と「和様」浄土図とされ、一々の図像や表現について詳しく触れられる機会があまりなかった。⁽¹⁾そこで筆者は以前にその一例である奈良国立博物館所蔵の阿弥陀浄土図について詳述したことがある。⁽²⁾そこでは奈良博本について、宋代の阿弥陀浄土図像を摂取し、『観経』の十六観を意識しながら、『往生要集』（寛和元年＝九八五成立）のうち極楽浄土の素晴らしさを述べる

「大文第二欣求浄土」にある極楽の十楽の記述など、恵心僧都源信（九四二―一〇一七）の著作にある阿弥陀浄土の景観を表している可能性が高いことを述べた。本稿では清凉寺本阿弥陀浄土図（口絵⁽³⁾）も基本的には同種の内容をもつ絵画と考えられることを述べる。つまり『観経』を意識しながら源信を典拠とする図像を盛り込んだ浄土図と認められる。清凉寺本では奈良博本にみられた細密な楼閣描写がほとんどなくなり、多数描きこまれていた菩薩衆の数がまばらとなっているが、一方で奈良博本にはなかった諸図像が付加されており、その性格が一層明瞭となっている。本稿は清凉寺本の図像を把握し、それらの図像の成立時期を想定しながら、鎌倉時代における阿弥陀浄土図の一系譜の存在を確認するものである。

一 清凉寺本の図像と表現

本図は中央の島に配された壇上に坐す阿弥陀三尊を中心とした阿弥陀浄土図である。画面の中心となる中央の三尊の上方には天蓋が浮かぶ。三尊のもとには供養の品を捧げる菩薩等が集う。前方には奏楽の菩薩、中島には舞踊の菩薩がある。この島の先の洲浜には花

びらを集める菩薩の姿が見られる。そして中央の図様の上下にも景観が広がる。上方右（向かって、以下同様）奥の島には阿弥陀三尊が坐す。彩色は剥落しているものの、近赤外線撮影で確認すると、ここには樹が描かれており、樹下の三尊を表す。またその脇には樹下に坐す菩薩がいる。左奥の島には楼閣があり菩薩がいる。この付近の池には蓮台の上に座る菩薩や竜頭艦首に乗る菩薩が見える。下方の島は左右とも楼閣が建っているが、右には楼上に琵琶を奏する菩薩と舞う天童、下では鳥に手を差し出す菩薩がいる。洲浜には数名の菩薩が立ち足下には数羽の鳥がいる。左の洲浜では橋を渡って台座の置かれた楼閣へ向かう阿弥陀一行、洲浜には五体投地の菩薩とそれを迎える菩薩、円くなって話しあう菩薩と僧形がいる。また水中には新生の菩薩やそれを迎える菩薩が見える。また上方の虚空にも、いくつかの小さな図像が細かく描きこまれている。これらの図像の特徴については後述する。

この阿弥陀浄土図の画面構成上の大きな特徴は、洲浜を連ねて構成される情景描写にある。阿弥陀浄土の景観はふつう、楼閣描写を少なくとも阿弥陀三尊の背景に伴うから、本図は省略が進んでいるとみなされる。菩薩衆が少なく、まばらな印象を与える点も特徴的だが、同様に省略が進んだ結果と考えられるだろう。一方で阿弥陀三尊の周囲には宝池が大きく広がるとともに、金泥で表された虚空が付加されていることも特徴的である。

次に表現を見ると、洲浜を金銀色⁴で飾り、金の部分は金泥を塗った上に精緻な截金文様を施す表現が見られる。截金文様も立涌、七宝繋ぎ、格子など様々なパターンが認められる。中央の阿弥陀三尊は肉身・衣、装身具とも金泥で表し、衣にはやはり精緻な截金を施



図1 阿弥陀浄土図 阿弥陀 京都・清凉寺

す。例えば阿弥陀では、雷文繋ぎ、麻葉繋ぎ、波状文、斜格子文などを組み合わせる(図1)。彩色は諸尊の衣、楼閣中などに見られるが、阿弥陀の供養台に懸けられた布などにみられるように、赤・橙・青・緑・白を基本に組合せて表す彩色による文様も細やかである。尊像は皆金色相で、肉身線は現状では黒っぽく見える部分が多いが、残存部分から褐色がかった朱で描き起こされていたと考えられる。

少なくとも唐代以前の中国では極めて人工的な苑池として浄土を表しだすことが多く⁵、奈良時代の図像を伝える阿弥陀浄土図もその傾向が強い。洲浜形が浄土の情景として日本で表れはじめるのは、十一世紀の平等院鳳凰堂仏後壁画のうち阿弥陀浄土部分が最も早く、十二世紀の西禅院阿弥陀浄土図や奈良国立博物館阿弥陀浄土図(伝清海曼荼羅では人工的な苑池の下方に洲浜を付加しており、一幅の仏画としては早い例である。また十二世紀には富貴寺大堂仏後壁画の阿弥陀浄土図や中尊寺秀衡経見返の浄土図(安元二年「一一七六、金剛峯寺所蔵法華経卷一、卷二見返し」)にもみられる。すなわち、平安

時代中期以降に認められる。また、龍頭艦首や阿弥陀三尊の前に台を置く表現もやはり平安時代からの表現である。

金銀泥で洲浜を飾る表現は、紺地に金銀泥であらわされた經典見返し絵や装飾経など、平安時代の經典見返し絵の伝統を引くと考えられるが、ごく細密な截金で洲浜を飾り立てる表現は鎌倉時代に至って認められる。海住山寺の法華経曼荼羅(重文、鎌倉初期)⁽⁶⁾はこうした洲浜を表現する仏画の系譜に載る作例として重要だが、本図のように面的に金泥と截金を施し、文様パターン⁽⁶⁾のバリエーションも近い洲浜の表現がみられる阿弥陀浄土は、知恩院の阿弥陀経曼荼羅や金戒光明寺地獄極楽図屏風(図9)⁽⁷⁾の極楽描写、海住山寺の阿弥陀浄土図、新長谷寺厨子の六時讃絵など、



図2 二河白道図 奈良国立博物館



図2 二河白道図 部分 奈良国立博物館

また奈良博本(図2)、蓮光寺本などの二河白道図といった図像的にも親近性の強い鎌倉時代半ば以降とみられる作品に共通する⁽⁸⁾。同種の浄土図では製作が早い、鎌倉時代前半製作とみられる奈良博本阿弥陀浄土図には、彩色文様と組み合わせられた細やかな截金⁽⁹⁾がみられるが、金に截金を重ねて飾る表現は取り入れられていない。このことから本図の製作時期は、奈良博本以降、前述の諸本とあまり隔たらない時期と目される。なお本図に見られる波状文や麻葉繫ぎ文のように、平安時代には見だしにくく、宋代仏画の文様(ただし宋代仏画の場合通常は金泥)と類似する文様を用いる精緻な截金は、鎌倉時代後期とされる阿弥陀来迎図の諸作例(例えば光明寺の四十九化仏阿弥陀来迎図、知恩院阿弥陀二十五菩薩来迎図など)に共通するが、えりや裾に宋画と共通する唐花文でなく、菱目文を施すのは、この時代には珍しく、例えば鎌倉初期とされる皆金色相の西来寺、阿弥陀四尊来迎図に共通し、平安仏画の余韻を残す表現とも考えられる。

また中尊の表現をみると、丸みがあるがほっそりとしたまとまりのよい姿で、面貌は少しだけつりあがった眉に小さな口、鼻には鼻梁線が表されない。厳しさはあるが若干おっとりとした感がある。こうした表現は、鎌倉末く南北朝期の硬化した表現(例えば西寿寺の阿弥陀六地藏十羅刹女図、徳治二年「一三〇七年」や逆に和風に立ち戻ってくる穏やかな表現(例えば海住山寺の釈迦三尊像、建武元年「一三三四年」)とも異なっており、丸みのある平安末期の表現が変容しつつ残存したものと捉えられる。以上から清涼寺本の製作時期は鎌倉時代、なかでも中後期とみなされるだろう。鎌倉時代は基準作例が少ないため明快ではないが、鎌倉末には至らぬ第三四半世紀頃を想定しておくことにしたい。

二 清涼寺本の図像的特徴とその典拠

次に本図に特徴的な図像を虚空からみていく。画面上方には金泥で塗られた帯状の虚空の表現が見られる。多くの阿弥陀浄土図の上方には、阿弥陀如来の讃嘆供養のために訪れる諸仏菩薩の姿や舞い散る妙花、楽器などが描かれるが、本図では諸仏菩薩の姿がみられず、いくつかの小さな図像が描きこまれている。



図3 阿弥陀浄土図 虚空 京都・清涼寺

左から順にみると、まず定印を結び蓮台上に座し宝冠を被る像が浮かぶ⁽¹⁰⁾。頭光・身光を持ち、截金線で表された光明を放つ。その右手には小さな建物が浮かび、中には僧形が座す。さらにその右手には書物を手にこれを読誦する僧の姿が浮かぶ⁽¹¹⁾。他の浄土図には見あたらない図像だが、これらの描写に一致する文献をもとめると、『往生要集』大文第二欣求浄土に記される極楽の十楽についての記載のうち、第二の



図4 阿弥陀浄土図 維摩居士 京都・清涼寺

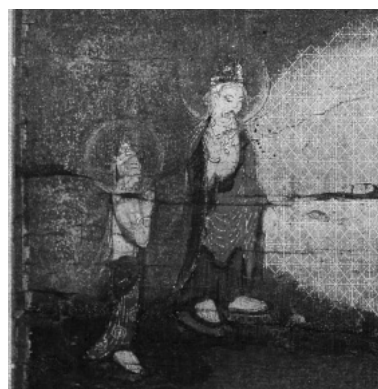


図5 阿弥陀浄土図 宝冠の如来形 京都・清涼寺

蓮華初開樂に次のようにある。「或いは宮殿に乗りて虚空に住する者あり。或いは空中に住して経を誦し法を説く者あり。或いは空中に住して坐禪入定する者あり。(或有乗宮殿住虚空者、或有住空中誦経説法者、或有住空中坐禪入定者)」⁽¹²⁾ 各々、中央、右、左の図像と一致すると考えられる。この部分は『平等覚経』を主な典拠とするようだが、⁽¹³⁾ 完全には一致せず、他の經典も参照し、記述がまとめられた可能性がある。

さらに、本図のみに見られる特徴的な図像として、阿弥陀三尊の壇の脇に現れている人物に注目したい。壇の周囲は楕円形に金泥が塗られ、そこに重ねて細やかな截金による目入りの格子文様が施されている。その向かって右手には虎皮をまとい、赤蓮華を重ねたような冠を被る老人の姿が見られ、天冠を被った人物が華籠を捧げ随侍している⁽¹⁴⁾。これは恵心僧都源信が著した和讃である『極楽六時讃(六時讃)』の日没和讃補説に「聞けば娑婆世界の／南瞻浮洲中天竺／維摩居士来至すと／驚き出でて見た時に／一人の老人行歩つつ／頭に蓮華の冠りし／身には裘(かわごろも)を着／手には白拂

取持ちて／一人の天人従へり／人々尊重すること／普賢文殊に異ならず⁽¹⁴⁾とあるのに一致する⁽¹⁵⁾。左側からは大衣をまとう施無畏、与願印の菩薩が現れている(図5)。浄土の住人らしき菩薩がこれに対し合掌しているから、阿弥陀を訪ねて浄土へ来至する普賢や文殊など様々な菩薩のいずれかを表すと考えられる。この記述は經典や『往生要集』にもない記述である⁽¹⁶⁾。

維摩居士が阿弥陀浄土図に表される現存例を、後で紹介する一例を除き筆者は他に知らないが、鳥羽上皇を願主とし、保延二年(一一三六)三月二十三日に供養された勝光明院、阿弥陀堂の四面の廂には、維摩居士像が設置されたことが供養願文(『本朝統文粹』第十二)より知られる。この時廂に設置されたのは「二尺五寸普賢菩薩。文殊師利菩薩。虚空藏菩薩。弥勒菩薩。地藏菩薩。海惠菩薩。維摩居士等像各一軀。二尺諸大菩薩。及天龍八部像二百廿三軀。」であったが、これら諸尊は総て『六時讃』日没和讃補説の当該箇所(維摩居士とともに阿弥陀浄土を訪れる諸尊として登場する⁽¹⁷⁾)。『六時和讃』日没和讃補説には、普賢(普賢大士)、天龍八部、弥勒(慈氏尊)、地藏(地藏大薩埵)、虚空藏(大虚空藏大薩埵)、海惠菩薩(海惠菩薩大薩埵)、維摩(維摩居士)等が阿弥陀のもとに來至するとある。ただし、これに直接対応する、典拠とみられる經典記述は見つからない。それが本来存在した可能性も否定できないし、『六時讃』が著される際、将来品等の何らかの図像が源信のもとに存在していたことも考えられ、その種の別の図像典拠によって勝光明院阿弥陀堂の諸像が決定されたこともあり得るが、建立にあたって直接に参照されたのが『六時讃』であった可能性は高いだろう。

鳥羽勝光明院阿弥陀堂の造営に関わった僧のうち、尊像の選択な

ど教理的な面で最も多くの事を尋ねられたのは、白河院の第四皇子であった仁和寺の覚法法親王(一〇九一―一二五三)であったことが知られているが、仁和寺御室及び鳥羽院の周辺には、源信著作をイメージ化する動きのあったことが認められる。前稿でも述べたように御白河院第二皇子、仁和寺守覚法親王(一一五〇―一二〇二)が治承二年(一一七八)、藤原俊成に編ませた歌集『長秋詠藻』には、『六時讃』を題材にした和歌が掲載されており、それは鳥羽上皇の皇后であった美福門院得子(一一七〇―一一六〇)が製作させた『六時讃』の絵画を題材として詠まれた歌であった。つまり美福門院の頃、すでに源信著作をイメージ化する動きを認めることができる⁽¹⁸⁾。

『六時讃』は、まさに極楽浄土のようであったという藤原道長建立の法成寺の様子を説明する際『栄花物語』にも引用されており、十一世紀前半には宮廷周辺に知られていたことがわかる⁽¹⁹⁾。極楽浄土の様子を美麗に描き出すその内容が、院政期十一―十二世紀の阿弥陀堂、浄土庭園さらには阿弥陀浄土図像に影響を与えたとみて不自然ではなからう。

そうであれば源信の『往生要集』『六時讃』に一致する図像が認められる清凉寺本は、平安時代にはイメージ化され始めていた源信著作にある阿弥陀浄土の描写が、鎌倉時代にも引き続き表され続けた例と考えられるであろう。

さらに幾つかの他系統の浄土図に見出しにくい図像についても確認しておこう。画面の多くが割かれる下方の洲浜付近の描写を順に見ていくと、まず金色の姿で新しく浄土に生まれた往生者の姿が見える。そしてその内の一人のもとへやって来て、手を差し伸べる二人の菩薩の姿がある。このように新生者を迎えにゆく菩薩の様子は

当麻曼荼羅などには見えないのであるが、『往生要集』欣求浄土第二蓮華初開樂に「時に観音・勢至、行者の前に来至し、大悲の音を出して種々に慰諭したまふ。(時観音勢至来至行者前。出大悲音種種慰諭。)」とある場面を描くとみられる。さらにその上方には菩薩に向かい五体投地する菩薩の姿が見られるが、続いて「行者、蓮華の台より下りて五体を地に投げ、頭面を敬礼したてまつる。(行者從蓮台下。五体投地頭面敬礼。)」とある場面に合致する。

さて新生の菩薩はつづいて「即ち菩薩に従ひて、漸く仏の所に至り、七宝の階に跪いて万徳の尊容を瞻(み)たてまつる。(即從菩薩漸至佛所。跪七宝階瞻萬徳之尊容。)」(『往生要集』欣求浄土・第二蓮華初開樂)のだが、階に跪く姿は中央の壇向かつて左の階段に描かれている。このような箇所では、極樂における新生の菩薩衆の行動が、主に『往生要集』により細やかに絵画化されている。⁽²⁰⁾

また右手の洲浜には三人の菩薩が立ち、下方には鴛鴦や雁などの鳥の姿が見えるが、これは『往生要集』欣求浄土第四五妙境界樂に「衆人遊覧して、同じく河浜に萃(あつ)まる。(衆人遊覧、同萃河浜)」とあり、『六時讃』日中和讃補説に「黄金の浜より歩めば／鳧雁鴛鴦馴れたり」などとある。さらに右手の洲浜に立つ楼閣の二階には舞踊する童子(天童)と琴を調べる菩薩の姿が描かれているが、『往生要集』欣求浄土・第四五妙境界樂に「殿の裏、楼の上にはもろもろの天人ありて、常に伎楽を作し、如来を歌詠したてまつる。(殿裏樓上有諸天人。常作伎楽歌詠如来)」とあるのを簡略化して描いたものであろう。⁽²¹⁾ 奏楽や舞踊は通常、阿弥陀三尊の前方のみにみられ、楼閣上に描かれるのはこの系統の浄土図に限られる。

これらの場面では極樂における菩薩衆の行動(生活)が、細やかに

絵画化されている。先に述べた虚空の描写もこれに含まれる。また奏楽の菩薩の坐す部分から伸びる洲浜のうち右側に見える、花びらを集める菩薩衆や、阿弥陀三尊後方左手の洲浜の樹の下に坐す菩薩衆なども、『往生要集』『六時讃』に典拠を求めることができる。⁽²²⁾ また、空の台座のある楼閣に向かつて、菩薩を率いて歩む阿弥陀の様子は、来迎からの帰還を示す可能性が高く、これは『往生要集』十樂の第一聖衆来迎樂を踏まえたものであろう。

このようにみると、阿弥陀浄土に散りばめられる図像は、源信の著作を拠り所にしていてと考えるのが最も無理がない。『往生要集』の大文第二欣求浄土にある十樂を主に『六時讃』を援用して表すようである。どちらも既存の多数の經典を参考に引用しながら恵心僧都源信によつて編まれたのであり、さらなる根拠を求めることが可能な箇所があり、浅学の筆者が現段階で追い切れているか不安はあるが、こうした図像表現が行われたことについては、広く普及していた源信の著作類が直接的な根拠になったと考えるのが自然ではないだろうか。

『往生要集』の大文第二欣求浄土に説かれる十樂は「極樂に往生するとどれほどよいことがあるか」について、十の樂を挙げて述べる章であるが、その描写は往生者の視点に立つものである。『六時讃』も同様で、極樂で繰り広げられる情景をそこに生まれた往生者の視点で美麗に描き出す和讃である。唐代浄土図の系譜をひく阿弥陀浄土図が阿弥陀三尊の威容を中心に、それを莊嚴するように阿弥陀浄土を描きこむのに比し、本図は阿弥陀三尊が小さく、その分広がった空間には新たな往生者、そして既に往生し極樂浄土で暮らす聖衆らの様子が、時に異時同図で順を追うように、説明的に描きこ

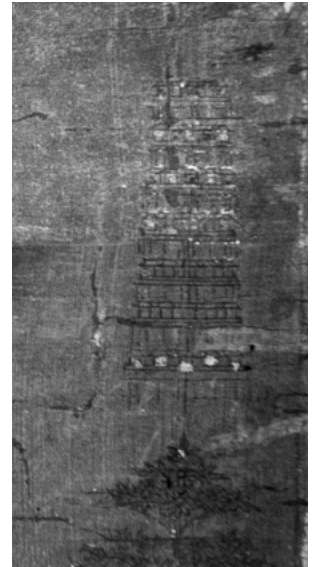


図6 阿弥陀浄土図 宝樹
(近赤外線撮影)
京都・清凉寺

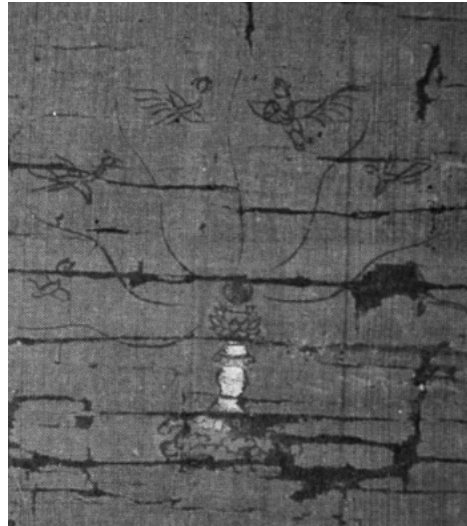


図7 阿弥陀浄土図 如意宝珠 (近赤外線撮影)
京都・清凉寺

響によって、阿弥陀浄土図に対する需要に応じて、生みだされたのである。

ただし図像の総てが源信を典拠に作り出されたわけでもないようである。まず虚空右下付近には極楽の七層の宝樹の痕跡が残る(近赤外線撮影により確認、図6)。また池水中には如意宝珠の描写(図7)を見出すことができる。これらはいずれも『観経』の十六観に対応する図像である。宝樹は『観経』十六観のうち樹想観に説かれる

まれる。このような表現上の特徴は、往生者の視点で見た極楽浄土の姿を、絵解きとして描いているがゆえとみなせるだろう。こうした内容をもつ浄土図が、源信の著作そのものの影

七層の宝樹であり、如意宝珠はこれより池水が生まれるという宝珠として⁽²³⁾同じく水想観に説かれる。宝樹は七層であることが確認できるものの細部は復元できないが、如意宝珠の図像は、水中の宝珠の周囲に鳥がはばたくのを表しており、宋代の図像を伝える観経十六観変相図(阿弥陀寺本、長香寺本)に共通する。これは唐代浄土図には確認できない図像である。このような宋代の図像との一致は奈良博本にも認められる⁽²⁴⁾。清凉寺本はそれほど濃厚でないものの、観経の十六観の記述やその図像を意識しながら、源信の著作に記される浄土の様子を描き込んで表された浄土図とみるべきと思われる⁽²⁵⁾。因みに、讃文から六時讃絵であることが明らかかな新長谷寺の厨子絵(鎌



図8 阿弥陀浄土図 霊鷲山説法 (近赤外線撮影) 京都・清凉寺

倉時代、十四世紀)でも十六観が意識され、観音観、宝楼観、樹想観が各々表されている⁽²⁶⁾。

なお、阿弥陀背後右側の洲浜には定印の阿弥陀を中心とした三尊坐像が表されているが、ここにはもともと宝樹とは異なる形態の樹木が描かれており(近赤外線撮影により確認)、樹下の三尊が表されて

いる。この三尊についても『観経』像観に「一々の樹下にまた三の蓮華あり。もろもろの蓮華の上に、おのおの、一仏二菩薩の像ありてかの国に遍満す。」とあるのに一致する。ただ、これを周囲の諸図像と同様に捉えたと、『観経』を典拠に『往生要集』欣求浄土・第二蓮華初開樂に記された「宝地の上には宝樹行列し、宝樹の下にはおのおの一仏と二菩薩まします。」が参考にされたとも言える。

『観経』への意識を認識させる本図中の図像として、さらに上方の虚空の帯の右側の少し下あたりに、よくみると小さく釈迦の靈鷲山説法の場面が描かれていることも重要であろう。近赤外線撮影をすると、中央の三尊の背後に鷲頭形の山が描かれているのが明瞭である(図8)。靈鷲山説法図を阿弥陀浄土中に描きこむのは異例だが、靈鷲山での説法の場面は『観無量寿経』を釈迦が説くことを表すために当麻曼荼羅右縁の区画の最上部に描きこまれており、さらにその内容を阿難が靈鷲山において再説することを表す図像は、宋画の写しとされる観経十六観變相図(阿弥陀寺本、長香寺本とも)の中央左上部分にも描かれている。本図にもこのいずれかの場面を盛り込んだと考えられるだろう。靈鷲山説法の様子を描くのは、この阿弥陀浄土が『観経』中で語られた阿弥陀浄土の様子を描くという、製作者側の基本的な理解を表すとみなされるのである。

三 清凉寺本と同系譜に連なる阿弥陀浄土図

奈良博本や清凉寺本の他にも、同様に源信の著作を典拠とした図像を描きこむ阿弥陀浄土図がある。最も清凉寺本との関係が深いのが東京・個人蔵として京都国立博物館『浄土教絵画』(一九七五年三



図9 部分



図9 地獄極楽図屏風 京都・金戒光明寺

月)に掲載される阿弥陀浄土図である。⁽²⁷⁾ この作品は新生者を迎える菩薩や、菩薩に対し五体投地をする新生者、阿弥陀を階段で礼拝する新生者、楼閣の上で演奏、舞踊する菩薩(と天童か)、樹下の菩薩衆、花びらを集める菩薩衆、さらに蓮華形を被った維摩居士とそれに付き添う天人など、かなり多くの図像が清凉寺本と一致する。描かれる図像は清凉寺本に比して多く、池水上の三尊の背後に楼閣を描き、楼閣中の三尊を描くなど、清凉寺本ほどの省略がなされていないが、ほぼ製作の典拠は同様と考えられる。海住山寺の阿弥陀浄土図には、新生者を迎



図10 阿弥陀浄土図 京都・海住山寺

新生者、樹下の三尊、花びらを集める菩薩衆、楼閣上で奏樂する菩薩といった図像が認められる。また二河白道図にも図像が一致するものがあるが、なかでも蓮光寺（宝池本）や奈良国立博物館の二河白道図では花びらを集める菩薩、新生者を迎える菩薩（図2）、樹下三尊、水中の宝珠など多数の図像が一致し、この系統の浄土図が二河白道図にも展開していることがわかる。

以上はいずれも鎌倉時代製作とみられる阿弥陀浄土図である。個人蔵本が清凉寺本と密接な関係をもつのを除き、その他の浄土図は正面向きでなく斜めから捉える構図をとる作品が目立ち、より構図が自由になっている。また取り入れられる図像が全く完全に一致するわけではない。この点からこの種の阿弥陀浄土図が厳格な規範をもって製作されていたとは考えにくく、源信著作を典拠に描かれた既存の図像を取捨選択しながら用いつつ、浄土の景観を描いてい

える菩薩、樹下の菩薩衆、楼閣上での奏樂などが盛り込まれている（図10）。またフリア美術館の阿弥陀浄土図は一部分が残存するものであるが、新生者を迎える菩薩の姿が見えている。金戒光明寺の地獄極楽図屏風のうち上方の極楽の場面（図9）には、階段で礼拝する

四 源信を典拠とする阿弥陀浄土図像の成立について

さて、最後にすでに指摘した源信を典拠とみなすことができる図像以外の清凉寺本の図像についても考えておく必要があるだろう。

特に主尊である阿弥陀の印相が左右対称に第一・二指を捻じる転法輪印をあらわすことが挙げられる。この印相は清凉寺本、奈良博本のほか、知恩院の阿弥陀経曼荼羅、金戒光明寺の地獄極楽図屏風の極楽（図8）、海住山寺本の如来のうち一尊など鎌倉時代の図像表現上関係の深い阿弥陀浄土図に共通する印相である。⁽²⁸⁾ この印相は阿弥陀の図像として十二世紀に図像集類に収録されはじめ、同時期には高野山金剛峯寺像、法隆寺像といった彫像の阿弥陀如来坐像の造像も確認される。左手を欠しているが富貴寺大堂仏後壁阿弥陀浄土



図11 九品往生曼荼羅（『別尊雑記』巻第五）
京都・仁和寺

図（十二世紀）の中尊も、この印相を結んでいた可能性が高く、現存例では十二世紀から出現が認められる。この印相がこの時期に用いられた背景につい

ては検討が必要だが、ここでは安祥寺恵運将来ともされる「九品往生曼荼羅」という曼荼羅形式の図像中央の上品上生阿弥陀の印相と一致することに注目しておきたい(図11)⁽²⁹⁾。泉武夫氏によれば、「九品往生曼荼羅」の成立は偽経と見られる『九品往生経』を典拠とするとみられる。経典は十一世紀前半には成立していた可能性が高く、図像は十二世紀前半の『図像抄』の記載が早く、のちの図像集に収められるに至る。

この時期に上品上生を望んだことが明かな存在として、密教浄土教の存在が想定される。平安時代の密教浄土教における九品の階位に対する意識を確認すると、極楽往生のなかでも上品上生往生が意識されている。密教浄土信仰の基本思考の体系を論理的に示し、鳥羽院の庇護を受けたことも知られる覚鑑(一〇九五—一一四三)はその名著『五輪九字明秘密釈』(一一四—一四三成立)で「上品上生現証門」を立て上品上生往生を説き、また真言行者の往生は多く上品上生であるともいう⁽³⁰⁾。一方で真言側のみならず、天台浄土教の源信周辺で上品上生が望まれたとする見解も近年提示されている⁽³¹⁾。いずれにせよ、十二世紀の段階ではこれらのような上品上生往生願があったことは認められてよからう。

なお、先に触れた鳥羽勝光明院阿弥陀堂には、この「九品往生曼荼羅」を典拠とする尊像構成が認められることを富島義幸氏は指摘されている⁽³²⁾。そうであれば、勝光明院阿弥陀堂には「九品往生曼荼羅」と、源信を典拠とする諸尊を一所に表す世界を築かれていたのであり、清涼寺本のような図像を持つ浄土図は、鳥羽院あるいは仁和寺周辺で成立した可能性も想像できることになる。

以上から、平安時代に成立していった阿弥陀浄土の中に、源信著

作のイメージが反映され、阿弥陀の上品上生印として扱われるようになった印相が取り入れられて清涼寺本浄土図が成立していったと仮定できる。

ここまで考察してきたことを総合すれば、この種の浄土は平安時代中～後期に成立していた可能性が高いといえるだろう。ただし、明確に源信の典拠を示すような絵解きの表現がいつから行われたかは明かでない。また、本図には少しだが宋代の十六観の図像表現の摂取が認められる。北宋期の浄土図像の摂取は早ければ十一世紀の可能性もあり得⁽³³⁾、状況的には清涼寺本と同種の図像をもつ浄土図が平安時代に成立した可能性はあるが、十六観の図像や建築描写などは要素としての部分的摂取が可能であり、これが十二世紀末～十三世紀に行われて現存作例のごとき図像表現を持つ阿弥陀浄土図が成立したとも考えられる。実際にそれが行われたのがいつ頃だったのか、さらに清涼寺本のように、鎌倉時代にこうした浄土図を製作していった主体についても、研究を進めた上で改めて考察を加えなければならぬ。

いずれにせよ、この種の阿弥陀浄土図は、多くの浄土願生者が身近に親しんでいた源信の言葉絵解きしており、平安～鎌倉時代を通じて理解しやすい浄土世界であったのだろう。「往生要集絵」と呼べるような絵画が鎌倉時代以降製作され続けていることは、聖衆來迎寺六道絵に見えるように周知だが、この種の阿弥陀浄土図もそのカテゴリーに含まれると思われる。今後も作例をさらに紹介しつつ、その展開を追うことにしたい。

【注】

- (1) 京都国立博物館『浄土教絵画』(一九七五年三月)や神保亨監修『極楽図録』(毎日新聞社、一九七七年一月)で一部が、奈良国立博物館展覧会図録『浄土曼荼羅―極楽浄土と来迎のロマン』(一九八三年三月)、また同展担当者であった河原由雄『日本の美術二七二浄土図』(至文堂、一九八九年一月)でさらにいくつか紹介されているが、一つ一つの作品についての専論は少ない。その後、加須屋誠氏がこの系統の浄土図と関連性の深い、金戒光明寺の地獄極楽図屏風や蓮光寺(宝池本)二河白道図について考察されているが、極楽と地獄の両者を描く絵画を取り上げ、その仏教説話絵としての構造と機能を主題とする論考であるため、問題意識が異なる。加須屋誠『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、二〇〇三年二月)参照。
- (2) 拙稿「奈良国立博物館所蔵 阿弥陀浄土図の図様と表現」『鹿園雑集』第九号、二〇〇七年三月。
- (3) 縦九五・九センチメートル、横四三・二センチメートル。絹本着色、一幅一鋪。展覧会図録『浄土曼荼羅―極楽浄土と来迎のロマン』(奈良国立博物館、一九八三年三月)、河原由雄『日本の美術二七二浄土図』(至文堂、一九八九年一月)で紹介されており、近年では展覧会図録『平泉 みちのくの浄土』(NHK仙台放送局ほか、二〇〇八年十一月)にも掲載されている。
- (4) 銀色は現状、青みがかった灰色を呈している。
- (5) 田中淡「中国建築・庭園と鳳凰堂―天宮飛閣、神仙の苑池」『平等院大観 第一巻』岩波書店、一九八八年八月。
- (6) 海住山寺法華曼荼羅では洲浜形の淵付近に細やかな截金文様が残存している。衣の截金線や釈迦の台座にみられる丁寧な彩色文様もあわせて、本稿が取り上げる系統の浄土図と表現の共通が認められる。いうまでもないことだが、細やかな截金文様そのものは、奈良博の大仏頂曼荼羅、根津美術館の普賢十羅刹女像、西来寺の阿弥陀四尊来迎図など十二世紀終わり―十三世紀初め頃の製作とみられる作品から認められる。
- (7) 新長谷寺の厨子絵については平田寛「新長谷寺の阿弥陀如来厨子扉絵」(『絵仏師の作品』中央公論美術出版、一九九七年一月。『美術史』七四、一九六九年九月初掲)参照。
- (8) なおこの種の洲浜を描く浄土図は「和様浄土図」と呼ばれてきた。その作例は注2前稿の注3に挙げたが、アメリカ・フリア美術館所蔵の阿弥陀浄土図(鎌倉時代)もこれに加えておきたい。
- (9) 注2拙稿。
- (10) 胎藏界大日にも見えるが弥陀定印(妙觀察智印)で宝冠を付ける。身には条帛をまとい、装身具は見当たらない。宝冠阿弥陀であれば服制が珍しい。いずれにせよここでは禪定に入った状態を表す定印であることから記述には一致するとしておきたい。
- (11) 虚空の金色の帯の左端には一つ小さな楼閣が描かれ、見えにくいが横を向いた三尊がいるようだ。
- (12) これ以降『往生要集』の引用は『日本思想大系六 源信』(岩波書店、一九七〇年九月初版)による。
- (13) 『平等覚経』の巻第二に浄土の菩薩や羅漢の行いを説明するなかで「中有在虚空中講経者。中有在虚空中誦経者。中有在虚空中説経者。中有在虚空中中受経者。中有在虚空中聴経者。中有在虚空中念経者。中有在虚空中思念道者。中有在虚空中坐禅一心者。」と説かれる。『大正蔵』十二、二八五c)
- (14) 『六時和讃』は『恵心僧都全集 第一巻』(比叡山図書刊行所、一九二七年七月)を参照した。
- (15) 因みに、蓮華形の被り物は、管見の絵画では他に南詔図伝(藤井有鄰館、大理国で成立)に描かれる、梵僧(観音の化身)に認められる程度で、稀な図像であるが、祖型が唐に存在した可能性があるかもしれない。
- (16) 河原由雄氏はこの部分を「図中に王侯風人物と著冠の如来形を描いている、法蔵比丘物語を表す」とされる。河原由雄『日本の美術二七二浄土図』(至文堂、一九八九年一月、六十七頁)、および特別展図録『浄土曼荼羅』作品解説、奈良国立博物館、一九八四年)。しかし、『無量寿経』にある法蔵比丘物語が浄土中に描き込まれる意図は明確でなく、図像の一致から少なくとも右は維摩と見てよいものと思われる。
- (17) 明確な典拠は不明。特に海惠菩薩という尊格は珍海も『決定往生集』に「又普賢願引導一切令生極楽。由海惠菩薩花聚菩薩等並皆發願助弥陀化。」と引いているが、『大日経疏』所載の善無畏三蔵所伝曼荼羅中に一尊として数えられるものの『大日経』には記載がないといひ(『密教大辞典』)、一部の華嚴経典に見出せるが、日本の浄土教者に引かれ

る典拠は不詳。なお、松浦正昭氏は、これら諸尊を不空訳『八大菩薩曼荼羅經』などに典拠を求められる密教的性格の諸尊とするが、すべての尊格について単一の典拠から、密教的と説明されてはいない。松浦正昭「鳳凰堂供養飛天群とその密教的性格」『美術史』九七、九八、一九七六年五月。

(18) 勝光明院については、角田文次「鳥羽殿勝光明院について(上)(中)(下)」(『建築史』第六卷第一号)三三、一九四四年)を参照。また六時讀繪については、川口久雄「藤原俊成六時讀和歌と美福門院極楽六時讀繪―浄土變相画とその絵解き和歌」(『永山勇博士退官記念 国語国文学論集』風間書房、一九七四年三月)及び注7、平田寛「新長谷寺の阿弥陀如来厨子扉絵」を参照。

(19) 『栄花物語』は全四十巻のうち前半三十巻までを本篇、後の十巻を続篇とし、本篇は長元六(一〇三三)三(四)頃、続篇は寛治六年(一一〇六)頃成立とされる。(『平安時代史事典』(項目執筆・山中裕氏)による)

(20) この部分は『往生要集』に「多くは觀經等の意に依る」とあり、花山信勝訳註岩波文庫本(『往生要集』岩波文庫、岩波書店、一九四二年六月初版)や思想体系本では、『觀經』の該当箇所(大正蔵十二、三四五上)も示されているが、細かな表現は一致せず、その他の經典の記述も参照されたとみられる。なお、『往生要集』欣求浄土・第五快樂無退樂には「或いは飛梯を渡りて伎樂を作し、或いは虚空に騰りて神通を現す。或いは他方の大士に従ひて迎送し、或いは天人・聖衆に伴ひて以て遊覧す。或いは宝池の辺へ至り、新生の人を慰問す、「汝知るやいなや、この処を極樂世界と名づけ、この界の主を弥陀仏と号したてまつるを。今まさに帰依したてまつるべし」と。或いは同じく宝池の中にありて、おのおの蓮の台の上に坐り、互いに宿命の事を説かく」ともある。

(21) 『六時讀』では「或は飛梯にてもあれ／或は高楼にてもあれ／これらの音楽調べつ／無漏の境に娛樂せむ」とある。

(22) 花びらを拾う聖衆は例えば『六時讀』晨朝に、「定より出でて見遣れば／たからの蓮空に降る／黄金瑠璃の庭に出て／人々共に華を取る」とあるように、供養のために華籠に華を盛る聖衆を描くとみられる。また、樹下の菩薩については『往生要集』欣求浄土・第四五妙境界樂に「洗浴訖(おわ)れば、おのおの自ら去り、或いは空中にあり、或いは樹下にありて、經を講じ經を誦する者あり、經を受け經を聴く者あり、坐禪する者あり、經行する者あり。」とあるのや、『六時讀』に「或いは林地の間だにて／菩薩集會に相交り／神通說法禪定等／所有の事々に供奉せむ」とあるのと対応する。

(23) 觀經第五觀には「(池水)、如意珠王より生じ、分れて十四の支(流)となる。……(中略)……(さらに)如意珠王、金色・微妙の光明を湧出す。その光、化して百宝色の鳥となる。」とある。これ以降、『觀無量壽經』の記述は岩波文庫本(中村元他訳注『浄土三部經』下、一九六四年九月初版、一九九〇年十二月改訂)に拠る。

(24) 屋根の瓦や鳥型の飾りなどの特徴についても奈良博本と同種である。詳しくは注2前稿を参照されたい。

(25) 『平戸記』寛元二年(一二四四)二月二十五日条には樹下三尊と池上丈六像を造るなどし、極樂變の如き世界を作ったという記述がある。根本的な典拠は『觀經』に見えるがこれも、源信のテクストを参考にした、またはその種の阿弥陀浄土圖を参考にした可能性があるだろう。

(26) 『平戸記』の記述については、これと同図像を持つ蓮光寺本(宝池本)二河白道図について、加須屋誠氏が触れている。加須屋誠「愛知県津島市個人蔵『二河白道図』について」、同「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、二〇〇三年二月。注7平田寛氏、河原由雄作品解説、展覧会図録『浄土曼荼羅―極樂浄土と来迎のロマン』奈良国立博物館、一九八三年三月、二二〇頁。

(27) 同書図版六十二。作品解説によれば絹本着色、三幅一鋪。縦一〇八・三cm、横一〇一・八cm。製作時期は鎌倉時代とされる。当時の所蔵者は中村庸一郎氏。

(28) ただし奈良博本や蓮光寺本などの同図像を持つ二河白道図や個人蔵(吉川家伝来)阿弥陀浄土図(展覧会図録『浄土曼荼羅―極樂浄土と来迎のロマン』奈良国立博物館、一九八三年三月、百二十二頁に図版掲載)では一致しない。

(29) この九品の印相が実際に描かれているのは、心覚撰『別尊雜記』(仁和寺本)、同じ心覚撰とされる『諸尊図像』(旧東寺觀智院本)で、平安末期とみられる旧久原本図像(現大東急記念文庫)にも印相のみ表されている。但し金沢文庫本『覺禪鈔』では印相が異なる。泉武夫「十体阿弥陀像の成立」『仏画の造形』一九九五年(『仏教芸術』一六五、一九八六年三月。初掲)。知恩寺の十体阿弥陀像(十三世紀)は、この

九品の印相と定印の阿弥陀合計十体を表す。

- (30) 覺鑊『五輪九字明秘密釈』(『大正蔵』七九・二〇b)「第六上品上生現証門者。高仰大日悲願。深信弥陀本願。更以無往生異路。韋提月蓋遂現身於往生。龍樹護法期順次往生(略)問。真言行者往生極樂者。九品之中何品耶。答。多是上品上生。經云現世証得歡喜地。龍猛菩薩既証初歡喜地。」これについては藤岡穰「説法印阿弥陀如来像をめぐる試論」(『待兼山論叢』第三五号、大阪大学大学院文学研究科、二〇〇一年)に示唆されている。

- (31) 吉村稔子「三千院阿弥陀聖衆来迎図考―来迎図の成立に関する一考察」『美術史』一六一、二〇〇六年十月。また、鎌倉時代に至ってもその図像が用いられた続けた背景はさらに考察を深めなくてはならないが、浄土宗における上品上生願が関連するかもしれない。鎌倉時代の浄土宗における上品上生願については岩田茂樹「上品上生来迎図の成立―その思想と性格」『文化学年報』三六、一九八七年三月、吉村稔子「清凉寺迎接曼荼羅と上品上生願」『美術史』二二六、一九八九年三月。

- (32) 濱田隆『極楽への憧憬』美術出版社、一九七五年十月、一二四頁。富島義幸「阿弥陀如来の大日光背について」『仏教芸術』三〇一、二〇〇八年十一月、二十二頁、同「阿弥陀堂と九品曼荼羅・平等院鳳凰堂・三千院本堂にあらわれた密教要素の一解釈」『仏教芸術』三〇三、二〇〇九年三月。なお『仏教芸術』三〇一号で富島氏は、光背に大日如来を持つ阿弥陀坐像の成立について、勝光明院阿弥陀堂において仁和寺御室のもとで成立したと考えるのが妥当と結論づけている。また同氏は別稿で阿弥陀堂内荘嚴における両界曼荼羅の出現も、院と仁和寺御室の密接な関係によると考察する。同「阿弥陀堂における両界曼荼羅空間の展開」『密教空間史論』、宝蔵館、二〇〇七年二月。

- (33) 北宋末期、特に元照周辺の浄土図については、山川暁「長香寺観無量寿経十六観変相図について―宋代浄土教絵画の受容と展開」(『美術史』一四二、一九九七年三月)参照。

(きたざわ なつき／奈良国立博物館学芸部研究員)

〔付〕

作品調査や写真掲載に御承諾頂いた御所蔵者様、調査に際してお世話になりました京都国立博物館研究員、大原嘉豊氏に心より御礼申し上げます。なお本稿は二〇〇八年度メトロポリタン美術館東洋美術研究センター研究助成金による成果の一部です。

図11は『図説日本の仏教第三卷』(新潮社、一九八九年七月)より転載させて頂きました。

・『おん祭と春日信仰の美術』奈良国立博物館特別陳列図録（作品解説）
財団法人仏教美術協会 十二月

奈良国立博物館研究紀要

鹿園雑集 第十二号

平成二十二年三月三十一日発行

編集発行 奈良国立博物館

〒六三〇・八二二三

奈良市登大路町五〇番地

印刷・製本

株式会社天理時報社
天理市稲葉町八〇番地

ON THE PAINTING OF AMITĀBHA'S PURE LAND (AMIDA JŌDO-ZU) AT SEIRYŌ-JI TEMPLE IN KYŌTO, FOCUSING CHIEFLY ON THE ICONOGRAPHY BASED ON THE WRITINGS OF GENSHIN

KITAZAWA Natsuki
(Nara National Museum)

This article is a study of the painting of Amitābha's Pure Land paradise (Amida Jōdo-zu) at Seiryō-ji temple in Kyōto. It focuses on clarifying sources of the iconographic used therein and placing them in context by considering them in terms of the age of the painting's creation and in the general history of Buddhist painting.

The Seiryō-ji painting is known as an example of Amida Jōdo-zu from the Kamakura period, but there have been no detailed studies of the work. In this study I begin with the special characteristic of the manner of representation and confirm that it can be considered as dating to the mid-13th century during the Kamakura period.

I also make a historical investigation of the sources of the iconography employed in the painting. The Seiryō-ji painting is fundamentally a domesticated version of Chinese-type Amitābha's Pure Land imagery that had been conveyed to Japan from the Nara period onward. In other words it can be seen as a work that was transformed under the influence of domestic Japanese cultural circumstances. I have in recent years made clear that that the source of the iconographic representation in another work of this type, i.e. the same variety of Jōdo-zu in the collection of Nara National Museum, was very likely the writings of the mid-Heian period Pure Land theoretician Genshin (942–1017), known as Eshin Sōzu ("The Iconography and Expression of the Amida Jōdo-zu of the Nara National Museum" *Rokuon zasshū* No. 9 (2007. 3), and now explain that the iconographic expression of Seiryō-ji painting was likewise based on the works of Eshin Sōzu Genshin.

By making clear that the source of the iconography was Genshin, it is possible to indeed see this type of Amida Jōdo-zu as a Japanese type, but it should also be pointed out that iconographic representation common to Song-dynasty paintings has been incorporated in this painting, as well as in the Nara National Museum painting that I previously addressed. It is therefore necessary to examine them in terms of the period of the adoption of Song iconography. This must be carried out on the basis of careful study of other works that appear to be of the same type.

Making an overview of the iconographic representation of this painting, I note that the iconography that has been employed here is seen in many examples from the Heian period onward, and it is highly likely that the general iconography was created during the Heian period. I speculate to some extent about where this work was created, but the creation and circumstances of the development of this type of Jōdo-zu, including the background under which this painting was created in the Kamakura period (during which the earlier iconography tradition was preserved) is a topic for future study.