

# 古代の日本における阿弥陀浄土図の受容とその位相

——法隆寺金堂壁画第六号壁と当麻曼荼羅をめぐる受容の本質とその言説の形成を中心に——

勝木言一郎

- 一、はじめに
- 二、当麻曼荼羅とその上位概念としての阿弥陀浄土変相・観経変相
- 三、法隆寺金堂壁画第六号壁とその上位概念としての阿弥陀三尊五十菩薩図
- 四、日本における浄土図研究の枠組み
- 五、浄土教美術研究の枠組み形成のメカニズム
- 六、中国での展開および日本での受容、中国と日本におけるその後の展開
- 七、おわりに

## 一、はじめに

「古代の日本における阿弥陀浄土図」の作例を尋ねられた場合、法隆寺金堂壁画第六号壁と当麻曼荼羅を想起する美術史研究者は少なからず。七世紀から八世紀の日本における阿弥陀浄土図を語るのに、それら二つの作例は欠かすことのできない存在だからである。両者の図様は一見して異なり、かつ制作年代にも差が認められる。そのために、これまで日本の仏教美術史研究者の間には、古代の日本における浄土教美術の主流が当然のごとく法隆寺金堂壁画第六号壁のタイプから当麻曼荼羅のタイプへと時系列的に変化し

たという見方があった。果たしてその言説は正鵠を射たものであろうか。

そこで筆者は法隆寺金堂壁画第六号壁と当麻曼荼羅を例に、古代の日本における阿弥陀浄土図の受容の本質とその言説の形成について検証してみた<sup>い</sup>。

## 二、当麻曼荼羅とその上位概念としての阿弥陀浄土変相・観経変相

まず当麻曼荼羅について説明を行う。

当麻曼荼羅（挿図1）とは奈良県当麻寺に伝わる織成本（根本曼荼羅）およびこれと同じ構成の観経変相をさす。主部を占める極楽浄土の景観は、上方より順番に、虚空段・宝楼閣段・華座段・宝樹段・宝池段・宝地段などからなり、主部の右辺に未生怨図、左辺に十六観図、下辺に九品往生図、そして下辺中央に銘文帯を配置する。織成本は八世紀に制作されたと考えられる。当麻曼荼羅については、実叡が撰述した『建久御巡禮記』に「極楽の変相の感仏の事」とも、「西堂は、極楽九品宝樹の変相織成」とも、そして「彼の御娘、朝夕極楽を願ひて、曼荼羅をうつさばやと願を起こされけり」など

ともあり、当麻曼荼羅が極楽浄土の景観を表したこと、この種の図像に対する呼称が当初、「変相」であったが、しだいに「曼荼羅」へと変わっていったことがわかる。

つぎに当麻曼荼羅の上位概念としての阿弥陀浄土変相や観経変相について、敦煌莫高窟第二二〇窟南壁の壁画や敦煌莫高窟第四五窟北壁の壁画を例に見てみよう。

阿弥陀浄土変相は『無量寿経』『阿弥陀経』『観無量寿経』などの浄土教経

挿図1 当麻曼荼羅（文亀本） 奈良・当麻寺

挿図2 敦煌莫高窟第220窟南壁壁画 阿弥陀浄土変相

典をもとに、阿弥陀仏の居所である極楽浄土の景観を大きな構図として表した図像である。例えば六四二年（貞観一六）に描かれた敦煌莫高窟第二二〇窟南壁の壁画（挿図2）を例に、阿弥陀浄土変相の概念を確認してみよう。

この壁画を見ると、極楽浄土の景観が虚空段・華座段・宝池段・宝地段・宝樹段・宝楼阁段などからなること、さらに詳細に見るならば、その多くの図像が『観無量寿経』によって解釈できることがわかる。

一方、観経変相は極楽浄土の景観の外縁に未生怨図・十六観図・九品往生図を配置した図像である。例えば盛唐期に描かれた敦煌莫高窟第四五窟北壁の壁画（挿図3）を例に、観経変相の概念を確認してみよう。画面の中央に大きく極楽浄土の景観を表し、その両側に未生怨図と十六観図を配置する。この壁画もまた極楽浄土の景観が虚空段・宝楼阁段・華座段・宝池段・宝地段、そして宝樹段からなる。

敦煌莫高窟第四五窟北壁に描かれた壁画のように、その外縁に『観無量寿経』にのみ説かれる図像が表されていれば、この壁画が『観無量寿経』に よつて即断できる。

しかし敦煌莫高窟第二二〇窟南壁の壁画のように、その外縁に『観無量寿経』に説かれる図像が表されていなくても、その浄土景観が『観無量寿経』を基調に構成されたことに注意を払うべきである。それは『観無量寿経』がかなり早い時期から阿弥陀浄土変相の図像の形成に関与していたことを意味するからである。

したがって観経変相は『観無量寿経』によっていることを明確に表した阿弥陀浄土変相であり、観経変相の集合は阿弥陀浄土変相の部分集合であるといえる。阿弥陀浄土変相から観経変相へと時系列的な変化を強調する必要はない。

### 三、法隆寺金堂壁画第六号壁とその上位概念としての阿弥陀三尊五十菩薩図

まず法隆寺金堂壁画第六号壁について説明を行う。

法隆寺金堂壁画に関する記述は、一一〇六年（嘉承元）に大江親通が撰述した『七大寺日記』<sup>(2)</sup>が初見である。大江親通は『七大寺日記』法隆寺の条の中で、「西壁は阿弥陀浄土の図絵」、また「東壁は薬師浄土の図絵」「南北の壁に各々仏菩薩の絵」と記している。つまり大江親通は四大壁のうち、少なくとも東西の二壁を「浄土」を表した図と見たのである。

さらに一二三八年（嘉禎四）ころ、得業顕真は『聖徳太子伝私記』亦名古今目録抄の裏書<sup>(3)</sup>の中で、「西の壁に阿弥陀浄土。東の壁に宝生淨利。北うらの戸の東の脇に薬師の刹土。同戸の西脇の壁に釈迦国土」とも、さらに「この堂内壁に四仏浄土の絵あり」とも記している。顕真は四大壁が四種類の仏の浄土図からなると考えたのである。

これらの古記録からは、第一に四大壁を四仏の浄土図の組み合わせととらえたこと、第二にそのうちの第六号壁に描かれた主尊を阿弥陀であると認識したことがわかる。

そこで第六号壁の図像を確認してみよう。

第六号壁の画面中央には阿弥陀仏が大きなハスの花の上に坐っている。阿弥陀仏の左側に勢至菩薩、右側に観音菩薩が侍っている。観音菩薩の頭を飾る宝冠には化仏がついている。一方、勢至菩薩の頭を飾る宝冠には水瓶がない。そして三尊像の周囲には菩薩二十五尊がいずれもハスの花の上に坐っている。そして画面の下方にはかなり剥落して見えにくいのが、化生童子が描かれている。化生童子は開いたハスの花の上に坐っている者とハスのつぼみの中にいて化生を待っている者の二種類に表されている。

つぎに法隆寺金堂壁画第六号壁画の上位概念としての阿弥陀三尊五十菩薩図について、敦煌莫高窟第三三三窟東壁門口南側の壁画（挿図5）を例に考えてみよう。

法隆寺金堂壁画（挿図4）は、金堂外陣の四方入口を除く柱間一二面、外陣上方の小壁一八面、そして名陣内側小壁に描かれた壁画をさす。なかでも柱間一二面の壁画は金堂壁画の主体であり、大壁四面（四大壁）と小壁八面（八小壁）からなる。このうち四大壁はこれまで東の第一号壁が釈迦、西の第六号壁が阿弥陀、北壁西側の第九号壁が弥勒、北壁東側の第一〇号壁が薬師の浄土図であると考えられてきた。四大壁のいわゆる浄土図は、説法相の仏と両脇侍菩薩を中心とした整然たる群像の構成である。また八小壁は四対の菩薩像を描く。その制作時期は金堂再建時よりやや遅れ、七世紀末から八世紀初めであったと見られている。

法隆寺金堂壁画に関する古記録を見てみよう。

挿図4 法隆寺金堂壁画第6号壁

画面中央には阿弥陀仏が蓮華座の上に坐っている。そして阿弥陀仏の左右両側には菩薩が侍っている。これら二菩薩がいかなる菩薩であるかは不明である。三尊の周囲には菩薩五十尊が蓮華座に坐っている。敦煌莫高窟第三三二窟の壁画の場合、菩薩の数が五〇であり、法隆寺金堂壁画第六号壁の菩薩の数の倍になっている。そしてやはり二種類の化生童子が描かれている。一つは裸体の童子である。もう一つはハスのつぼみが左右二箇所を確認できる。ハスのつぼみを透かすことで、その中で童子が化生の時を迎えようとしているさまを表している。

この種の図像は阿弥陀三尊五十菩薩図と呼ばれ、阿弥陀仏や菩薩、そして小さい菩薩五十尊（あるいは二十五尊）が同根多枝のハスによって連結され

ている点に特徴があり、道宣撰『集神州三宝物通録』「阿弥陀仏五十菩薩縁」<sup>(4)</sup>に関連していると考えられている。

#### 四、日本における浄土図研究の枠組み

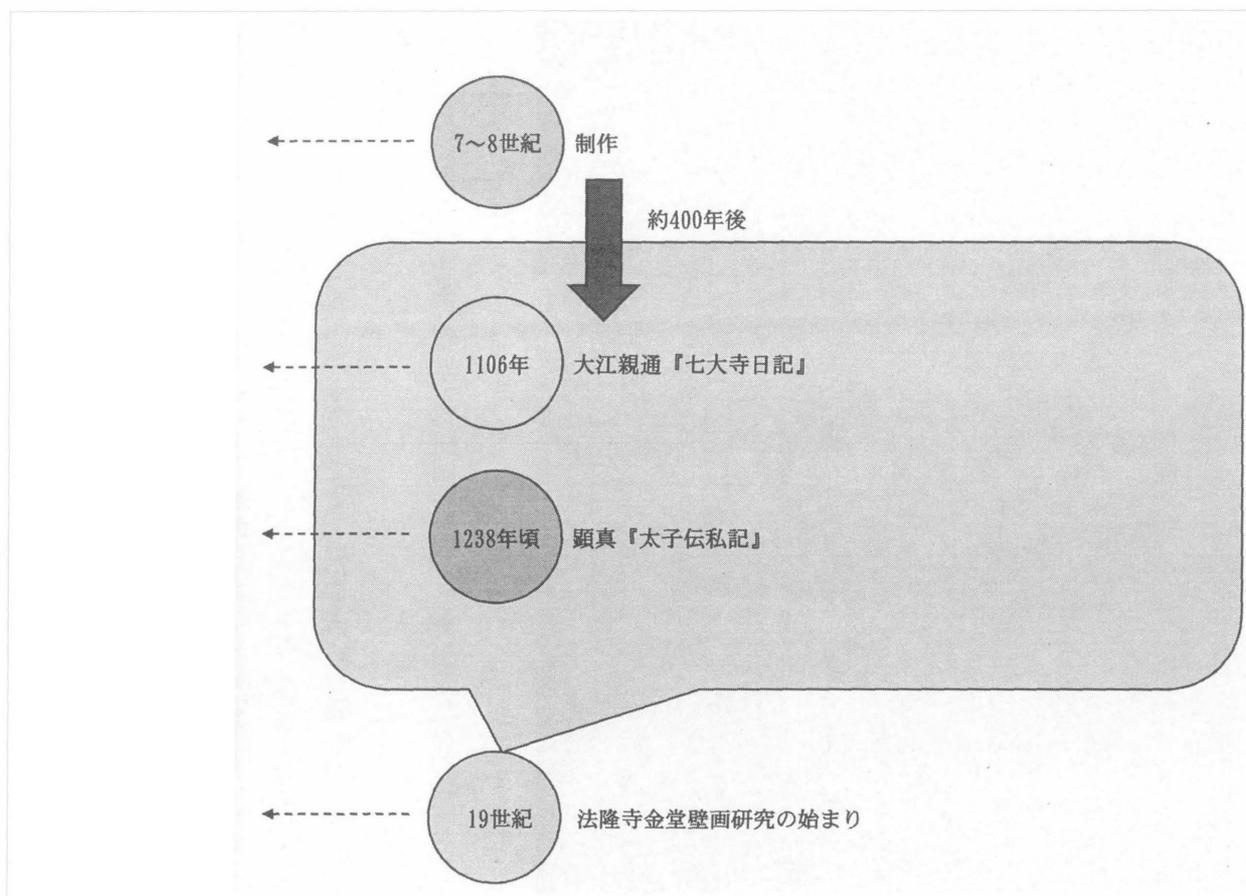
法隆寺金堂壁画から当麻曼荼羅へ

——曇鸞系浄土変相から善導系浄土変相へ——

ここで浄土変相に対する見方と法隆寺金堂壁画研究の枠組みについて考えてみたいと思う。

法隆寺金堂壁画に関しては、制作当初すなわち七世紀から八世紀にかけての記録が残っていない。法隆寺金堂壁画の制作後、約四〇〇年を経て、大江

挿図5 敦煌莫高窟第332窟東壁門口南側壁画 阿弥陀三尊五十菩薩図



挿図6 浄土変相に対する見方と法隆寺金堂壁画研究の枠組み

親通や顕真が撰述した文章の中にその記事を認めることができる。四〇〇年もの時間が経てば、仏教もまたその姿を変えてしまっているはずである。大江親通や顕真が法隆寺金堂壁画に相対したところ、つまり一二世紀から一三世紀の仏教に対する見方は、法隆寺金堂壁画の制作当時、つまり七世紀から八世紀の仏教に対する見方と異なっていたと見る方が自然であろう。しかし一九世紀に始まった法隆寺金堂壁画の研究は、大江親通や顕真の記述を基礎にし、その概念を構築したもので、実にこうした文脈を看過して、今日まで議論を重ねてきたことになる(挿図6)。

このような問題を抱えながら、法隆寺金堂壁画と当麻曼荼羅は古代日本における浄土教美術を代表する作例として位置づけられ、そして両者の間に史的展開があると語られるようになっていった。例えば河原由雄は阿弥陀三尊五十菩薩図を最も原初的な発生段階の様相を示す阿弥陀浄土図と評し、阿弥陀浄土変相の展開の最初に位置づけた。そしてそれが阿弥陀浄土変相や観経変相へ展開していったと考えたのである(挿図7)。さらに河原由雄は阿弥陀浄土変相の展開が中国における浄土教思想の展開に連動していると考え、その考え方を「曇鸞系から善導系<sup>(8)</sup>」という枠組みへと発展させていった。さらに河原由雄はこうして構築された枠組みを古代の日本における浄土教美術へと敷衍していったのである。

### 五、浄土教美術研究の枠組み形成のメカニズム

そもそも古代の日本における浄土教美術とはいったい何か。

中世日本浄土教美術は概ね「源信系」「法然系」「親鸞系」の浄土教美術からなるとされる(石田一九九二)。中世日本の浄土教美術はそれぞれの宗派の思想に基づいて生まれたものであった。中世の浄土教は、周知の通り、中世

挿図7 「曇鸞系から善導系へ」という枠組みの成立（河原1968、「表1 阿弥陀浄土変展開図」より転載、太梓筆者）

の日本で一時流行した「末法思想」を超越するために、源信・法然・親鸞らによって鼓吹された思想である。源信・法然・親鸞など日本における浄土教家の間にも思想上の影響関係が見られる。したがって中世日本浄土教美術は決して各時代を代表する作例が鳥合の衆として存在するのではなく、中世浄土教の思想的な枠組みの中で体系化されているといえる<sup>(9)</sup>。

これに対し、古代日本浄土教美術の概念はあくまでも「中世日本浄土教美術以前に存在した作例」という枠組みに過ぎなかった。したがってその内容は飛鳥時代の天寿国繡帳、奈良時代前期の法隆寺金堂壁画、そして奈良時代後期の当麻曼荼羅など、それぞれの時代を代表する作例をモザイク的に統合したものに他ならなかった<sup>(10)</sup>。

それではこうした古代日本における浄土教美術はこれまでどのように語られてきたのであろうか。この点できわめて興味深いのが小野玄妙の言説である。

小野玄妙は『佛教之美術及歴史』の中で「飛鳥時代の浄土教美術として傳ふべきものに、中宮寺の天壽國繡帳、法隆寺金堂壁畫の阿彌陀浄土、御物金銅押出像、元興寺智光の浄土變相など」（小野一九一六、一一〇一頁）をあげる。

中宮寺天寿国繡帳について、小野玄妙は「中宮寺の天壽國繡帳が、浄土曼荼羅變相であるか否かと云ふことは、多少疑ふべき點もあり、方々識者間に異論のあるものだが、普通には阿彌陀浄土變であるといふ人が多い様であるから、こゝにも第一に之を列ねたのである」（同一一〇四―一一〇五頁）と述べる。つまり小野玄妙自身も天寿国繡帳を阿彌陀浄土變相であると認めることに疑問を感じており、さらに研究者の間でも意見の一致を見ないがおおかつが阿弥陀浄土變相としていると、天寿国繡帳に対する当時の位置づけの難

しさを少なからず吐露している。しかし小野玄妙は意を決したのか、「之を捉へて彌陀極樂界の勝相とするに就ては、少くも何處ぞに、天衣を著けた菩薩や、寶樹寶樓閣といふた様な光景があつて欲しい。それがない許りか、鬼形などの存在は、反て淨土變に非ざるべしといふ方の證據を爲さしむるもので、此の圖を以て、西方の變相とするは、如何にも苦痛千萬な説である」(同一一〇六頁)と述べ、天壽国繡帳が阿彌陀淨土變相の図像的な条件を満たしていないと考え、阿彌陀淨土變相でない主張する。

また法隆寺金堂壁画について、小野玄妙は「法隆寺金堂の壁画に、阿彌陀佛の像がある。古來之を四佛淨土の一に算へて居るが、特に淨土の二字を加へて、此の畫を阿彌陀淨土の圖とするは、如何なるものであらう。既に阿彌陀佛竝に脇侍二菩薩等の在す以上は、淨土の相であると云ふて、云へぬことはないが、予は之を彌陀淨土變として取扱ふことは餘り好まぬものである。予の考へでは、彼の金堂の四佛の畫は、必ずしも淨土の有様を畫いたものと云ふのではなく、後世塔婆の建立に際して四方佛を安置したと同意義のもの(中略)で、即ち各淨土の變相を畫いたものであると云ふこと、は、少しく意味が違ふと思ふのである」(同一一〇七―一一〇八頁)と述べ、法隆寺金堂壁画もまた阿彌陀淨土變相でない主張する。

そして当麻曼茶羅について、小野玄妙は「奈良朝に於ける淨土教を代表する美術上の作物ものとして、當麻曼茶羅と稱せらるゝ所のものであるが、茲に奈良朝時代の美術に顯はれた淨土教の小景を述ぶるに就き、之を首題に置いたのは、他に當時の作物の面影を傳ふる製作の法如が此の淨土變相を作つたと傳ふことは、我國淨土教史上に於ける重要な事蹟には相違ないが、一般佛教文明史上から見た這種淨土變の製作は、左程特筆大書すべき事項でも無い。即ち此等繡像、織成像の類は、遡つて支那、西域に於ても、可なり

古くから行はれたもの、其の風が我國に傳つて、天壽国繡帳を始め、種々なる作物を出した。其の中には、藥師、彌陀、補陀落、靈山等の諸淨土變等も盛に製作せられたのであるが、今阿彌陀淨土變なども、其の類に屬すべきものである」(同一一〇一―一一一頁)と述べ、當麻曼茶羅が奈良時代を表する變相であると思ふ時々の評価をむしろ過大であると考えていた。

當麻曼茶羅に対する小野玄妙の評価はいささか酷評とも思われるが、天壽国繡帳や法隆寺金堂壁画に対する評価は筆者も同じである。

一方、梅尾祥雲は『曼陀羅の研究』の「八 淨土變相の沿革」の中で、「かの天壽国曼茶羅の如き、その殘闕の一小部分が中宮寺に保存せらるゝのみで、何れの淨土變であるか全く不明なるものは今暫く之を措くとして、智光曼茶羅が描かれたと云ふ天平時代より百年程も前に已に大和法隆寺の金堂四壁には四佛淨土變が畫かれ、また持統天皇の第六年には(中略)脇士、天人等百餘體の阿彌陀淨土變が刺繡せられて藥師寺講堂に安置せられて居る。更に元正天皇の養老五年には興福寺の西圓堂に彌勒の淨土變が造られ、それよりも六年を経た聖武天皇の神龜二年には興福寺の東堂の藥師の淨土變が出来、また天平二年には興福寺五重塔の内部に藥師、釋迦、阿彌陀、彌勒の四淨土變の群像が出来た位であるから、智光が彌陀の淨土變を畫くに當つても、此等を参考としたことは想像するに難くはないのである」(梅尾一九二七、四二頁)と述べ、天壽国繡帳については意見を保留しながらも、法隆寺金堂壁画と智光曼茶羅を阿彌陀淨土變相の史的展開の中に位置づけていく。このような梅尾祥雲の認識はむしろ当時の一般的な認識に近いと思われる。

井上光貞は『新訂 日本淨土教成立史の研究』の「第一章 律令時代における淨土教」の中で「玉虫厨子台座のごときにも阿彌陀淨土變相を見ること

ができ、さらに法隆寺壁画にも周知の通り西方浄土が描かれている。しかしこれらは、たとえば後者が四方浄土のひとつであるように、阿彌陀浄土変が一個独立のものとなっていない。その意味でこうした性質のものは考察の外に置くこととする。もう一つ注意すべきことは阿彌陀仏像の中でも、繡像や埴仏・石仏などの中には、或は宝蓋や楼閣を描くなど、浄土変相的なものが少なくないことである。文献の記載で仏像とも変相ともいわずれとも分ちがたいものがあるのもそのためであろう。本書は変相的なものは一応像として記載した（井上一九五六、九頁）と述べる。井上光貞は法隆寺金堂壁画第六号壁が阿彌陀浄土変相の一つと認めた上で、四方浄土の一つであって、単独でないことを理由に、考察対象から除外している。もう一つ興味深いのは、井上光貞が玉虫厨子台座も阿彌陀浄土変相の一つに加えていることである。井上光貞は浄土変相が画像のほか、繡像や埴仏・石仏の形としてもつくられていたことにも留意していた。その際、井上光貞は宝蓋や楼閣などの表象の有無を、浄土変相の判定基準に据えていたようである。

そして河原由雄は『日本の美術二七二 浄土図』の中で、天寿国繡帳、法隆寺金堂壁画、そして当麻曼荼羅についてつぎのように位置づけている。

天寿国繡帳について、河原由雄は「天寿国」については当時の信仰の趨勢からみて法華経信仰に基づく釈迦もしくは弥勒の浄土、また太子が理想とした維摩の浄土、さらに隋の五八三年の写経奥書にみえる「願亡父母托生西方天寿国」なる文辞から敷衍して繡帳の古い羅地部分に蓮華化生が表されている点からこれを阿彌陀の浄土とみ、かくて一帳には太子一家の生前の積善、一帳には太子往生の浄土の相を表したともいわれる」（河原一九八九、一八頁）と述べ、いかなる尊像の浄土図かは保留しながらも、天寿国繡帳が浄土を表したことに一応の理解を示している。

また法隆寺金堂壁画について、河原由雄は敦煌莫高窟第三三二窟東壁門口南側の阿彌陀三尊五十菩薩図を比較対象としてあげる。莫高窟第三三二窟東壁の阿彌陀浄土図は最初の浄土変の姿を伝えてくれ、「無量寿経」所依の阿彌陀浄土変」であり、「簡古な浄土図」であると述べる。そして類似した構図をもつ法隆寺金堂壁画とともに、「初期日中浄土変史の劈頭」に位置づけられると述べる（同）。

さらに当麻曼荼羅について、河原由雄は「この当麻曼荼羅図は、仏、菩薩、声聞、天女、人、鳥獸あわせて五百九十九、宮殿の数五十、内陣部の七会各段の莊麗のさまは、善導作「法事讚」、「般舟讚」の記述にことごとく一致するなど、これを日中浄土変史の発展に徴する限り、これの構想の卓抜さとい、本図はひとり、善導系観経変相の名に反しない、ごく発展段階を示すものである」（同三九頁）と述べ、当麻曼荼羅が善導系観経変相であると位置づけている。

このように河原由雄が法隆寺金堂壁画と当麻曼荼羅とを結びつけ、古代日本の浄土教美術における一つの展開として位置づけていったことがうかがわれる。

以上、古代日本浄土教美術に関する研究の歴史を明治から大正・昭和へと振り返ってみた。大正期までの研究は古代日本浄土教美術の概念をモザイク的な作例の統合と位置づけており、そこには作例と作例の間に積極的な連関を見出そうとする動きが見られない。しかし昭和期に入って、河原由雄が敦煌における阿彌陀浄土図の展開を日本の法隆寺や当麻曼荼羅に当てはめたことにより、モザイク的な統合から時系列的な史的展開へと語られ方が変わっていったといえるであろう。

## 六、中国での展開および日本での受容、中国と日本におけるその後の展開

そこで阿弥陀浄土変相や阿弥陀三尊五十菩薩図について、八世紀までに進んだ中国での展開と日本での受容を見直してみたい(挿図8)。

現在、中国では阿弥陀浄土変相が河北省などに若干残るほか、甘肅省の敦煌地区や四川省一带に集中して残っている。これに対し、阿弥陀三尊五十菩薩図は敦煌地区や四川省に残っている(挿図9)。

麦積山石窟第一二七窟の壁画や南響堂山石窟、成都万仏寺跡出土の浮彫などの作例から、阿弥陀浄土変相は六世紀半ば、中国に出現したと考えられる。これらの図像はやがて敦煌莫高窟第二二〇窟南壁の阿弥陀浄土変相や敦煌莫高窟第三二〇窟の観経変相へと展開していく。

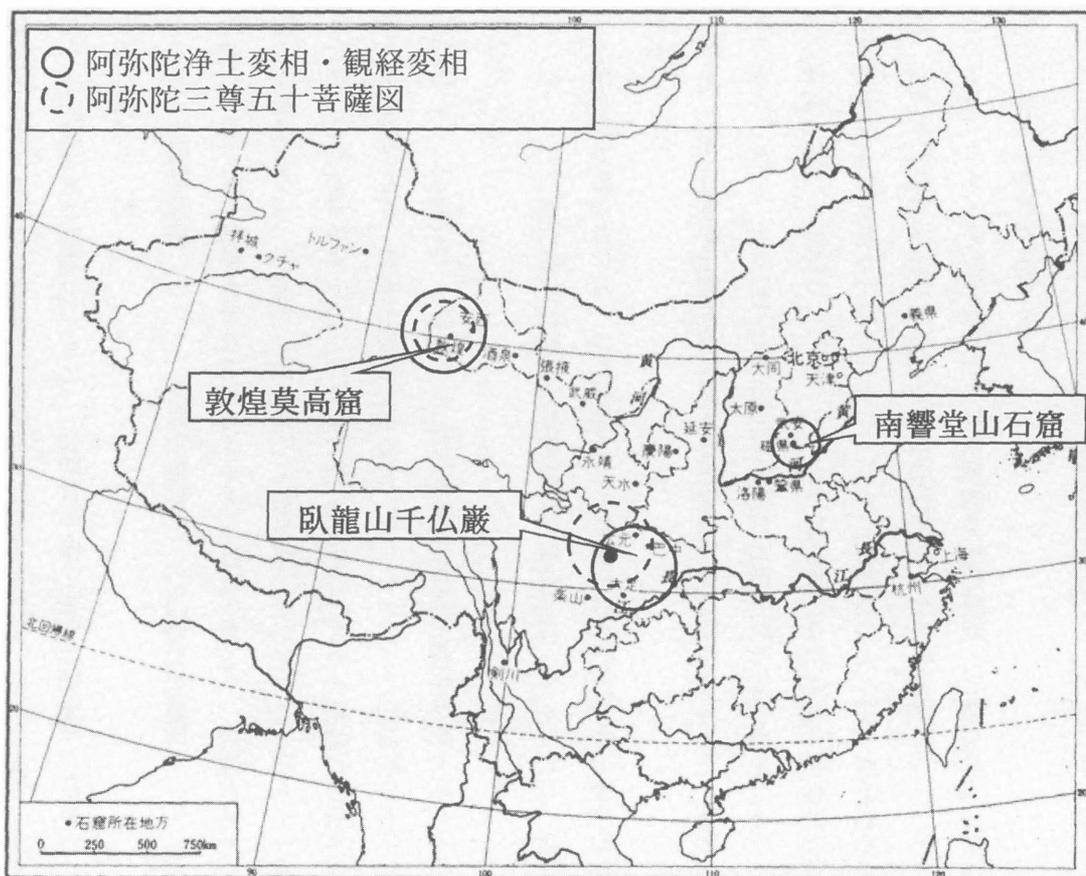
一方、六三四年につくられた臥龍山千仏巖や六九八年までにつくられたとされる敦煌莫高窟第三三二窟東壁門口南側壁画などから、阿弥陀三尊五十菩薩図は七世紀初頭に出現したと考えられる。

このように見ると、中国において、阿弥陀浄土変相と阿弥陀三尊五十菩薩図の図像が併存して展開していった時期があることがわかる。

両者の展開に、日本での受容をあわせて考えてみよう。六世紀後半、中国では阿弥陀浄土変相が阿弥陀三尊五十菩薩図に先行してつくられており、その意味からすれば、六世紀に阿弥陀浄土変相の図像が日本に伝来してきた可能性は否定できない。しかしそれらが、今日まで日本に残ることはなかった。

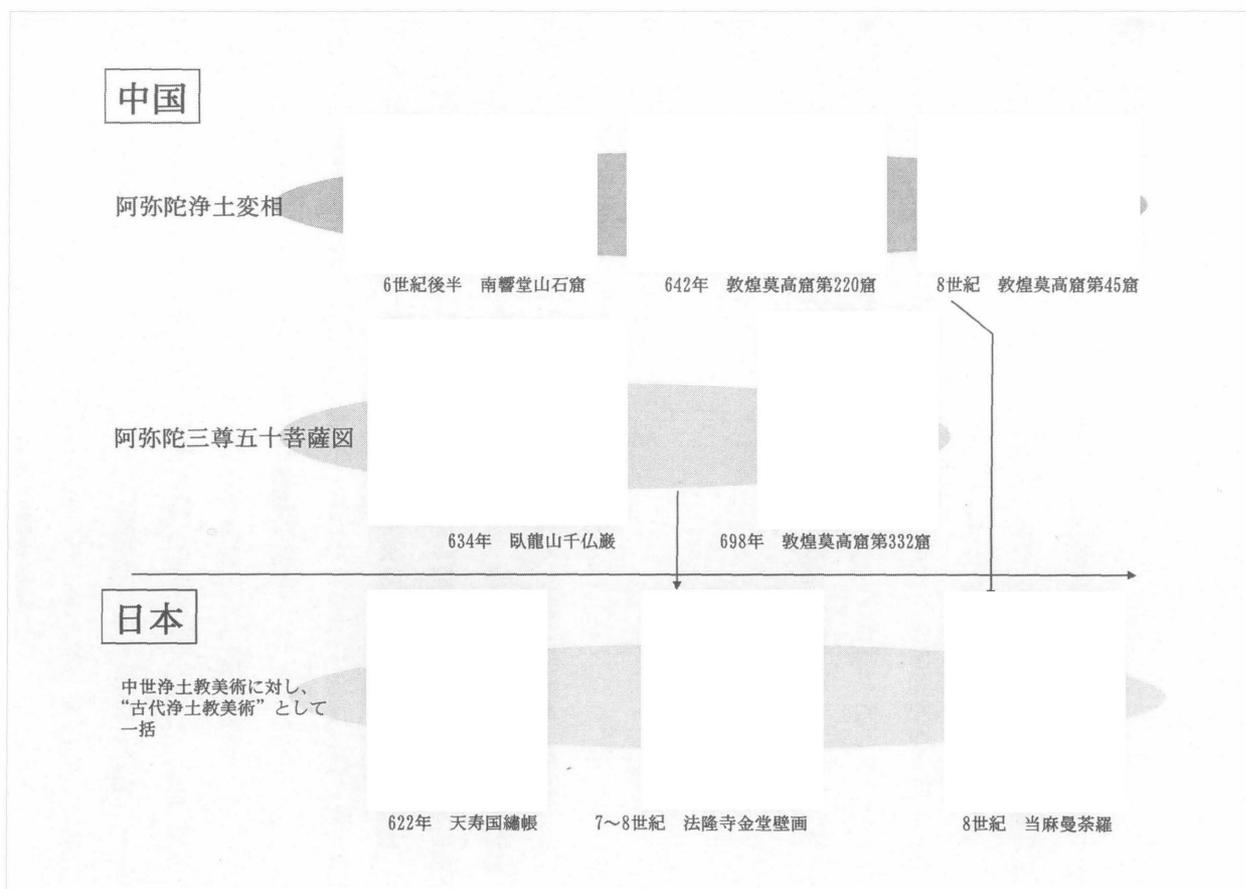
そして八世紀の制作とされる当麻曼荼羅などが今日まで残ったのである。

一方、阿弥陀三尊五十菩薩図の図像も日本に伝わり、七世紀から八世紀にかけて制作されたのが法隆寺金堂壁画第六号壁であった。

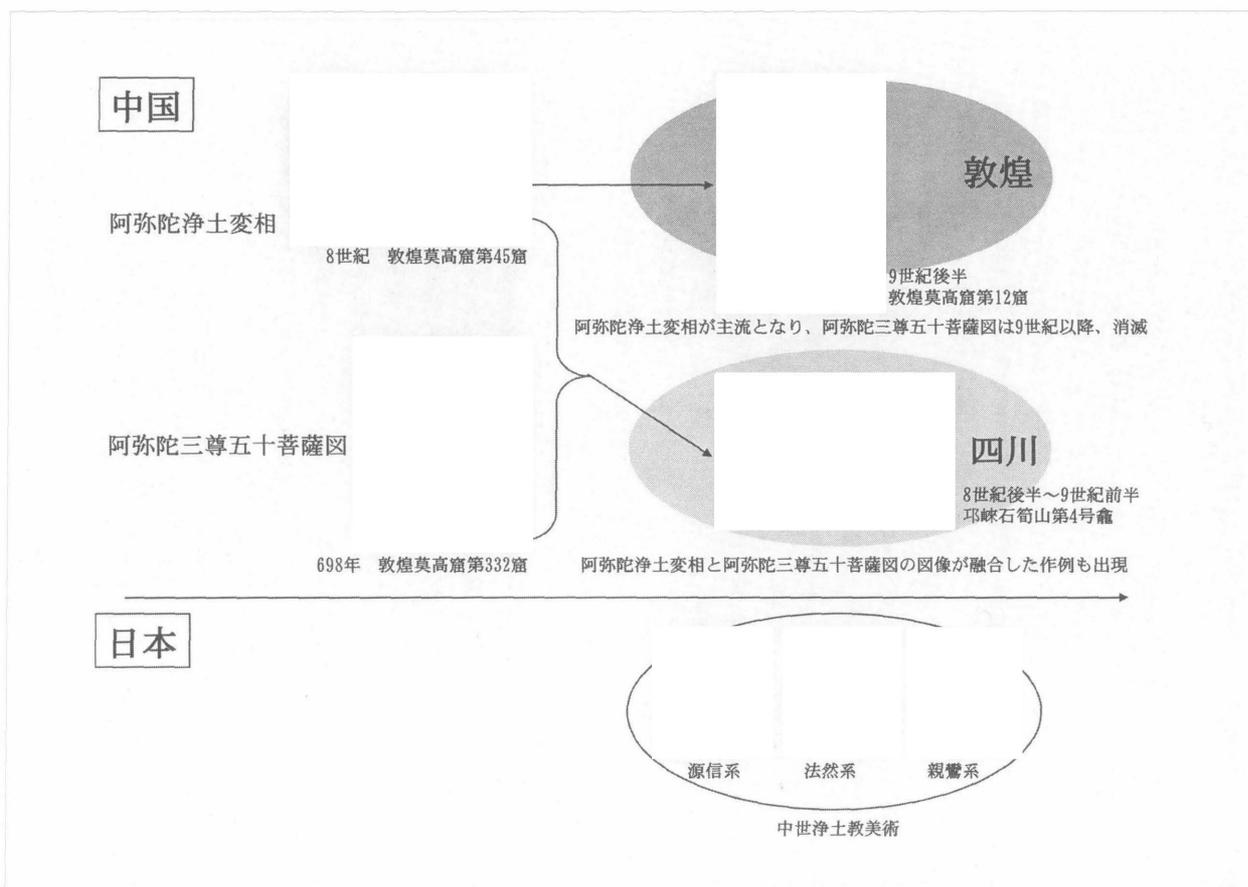


挿図8 中国の阿弥陀浄土変相および阿弥陀三尊五十菩薩図の所在地

これら日本に残った作例を時代順に並べた結果、たまたま先に法隆寺金堂壁画が、後に当麻曼荼羅がうまい具合に一列に並んでしまったわけである。中国では二列に展開していった図像が、日本では一列にまとめられてしまっ



挿図9 8世紀にまで進んだ中国での展開および日本での受容



挿図10 中国と日本におけるその後の展開

たところに、落とし穴が潜んでいたように思われる。

それでは阿弥陀浄土図は中国と日本において、その後、どのように展開していったのであろうか（挿図10）。例えば敦煌では阿弥陀浄土変相が主流となり、阿弥陀三尊五十菩薩図は九世紀以降、消滅していった。これに対し、四川では阿弥陀浄土変相と阿弥陀三尊五十菩薩図の図像は融合していった。同じ中国でも敦煌と四川ではその後の展開が異なっていたのである。一方、日本では「源信系」「法然系」「親鸞系」などからなる中世浄土教美術が出現した。日本と中国の間ではその後の展開が本質的に異なるものとなった。

阿弥陀浄土図の受容だけでも、日本と中国の間はもちろんのこと、中国国内でも必ずしも一様でなかったことがわかる。そしてこうした受容に対する議論も今日まで残ったものだけで一律に並べてしまった結果、日本ではいつしかそれが古代日本の浄土教美術の潮流となつていったことも否めない事実なのである。

## 七、おわりに

筆者は以上の考察から、古代の日本における浄土教美術の主流が法隆寺金堂壁画第六号壁のタイプから当麻曼荼羅のタイプへと時系列的に変化したとする説に対し、反対の立場を取るに至った。これらの阿弥陀浄土図の図像について、中国では複数のタイプが同時代に併存していたものの、日本ではいずれのタイプも同時代の作例として現存しなかった。そのため、両者の関係を直線的に結びつけてしまったところに、古代日本の浄土教美術をめぐる言説の問題はあったといえる。

## (1) 註

実撰『建久御巡禮記』  
當麻寺

乗燭ノ時ニ、當麻寺ニツカセオハシマス、此寺法名釋釋寺橘豊日天皇之皇子、麻呂子ノ親王ノ御願也、金堂ニ奉レリ居ニ旭勒アサノリ、當麻寺ト云付事、天武天皇依リテ大友皇子ノ乱ニ出ニ、吉野宮ヲ逃ニ去美野國。野上不破宮一給時。彼宮侍從三位當麻國見真人、捨レ命立ニ、忠節ヲ、捧大友皇子ノ首ヲ獻テ天皇ニ、依リ其功勳ニ叙ニ官位ニ、遷ラセテ大和國清原郡ニ給テ後。白鳳九年二月十五日、遷造リシ也、此ノ所役優婆塞ノ鮎ササニテ、彼本尊一搦手半孔雀明王オハシマシケルヲ、此旭勒御身ニ奉レル籠一也、又不動尊、抑極樂ノ變相ノ感佛事

有縁起云、麻呂子親王并同夫人、善心凝一、信心無二、請吉土於此處、立精舍一於其中一、金堂者、旭勒三尊滿月之光明旁彰、西堂者、極樂九品寶樹之變相織成、爰夫人常願云、我如何移ニ淨土ニ於斯砌一、集衆生於斯階一、可爲往生之縁一者、然間、去天平寶字七年六月廿三日夜、有化人一、以蓮絲（榮肝、脱カ）一織ニ變相一、化人と夫人、夜中暗顯畢、不知移ニ佛土ニ於斯土一歟、又不レ知レ送ニ九品基於斯階一歟、未曾有之心深不思議之念人骨云、

此縁起時代年号、尤不合歟、

彼寺ノ僧申 織リ佛ノ事無 慥タカ日記、但此ダ曼荼羅ノ下縁ヘリ、不ザリシ壞ヤレ之時キ。天平寶字七年云フ年号、慥ニ織付ツケタリキ、其比ヨコハギノ大納言云フ人有ケリ、彼カノ御娘、朝夕アケケレ極樂ヲ願ネガヒテ、曼荼羅ウツサバヤト願サレケリ、年來トシゴロ乍ナガラ思ヨモヒ過ス間アヒダニ、一ノ化人來テ、一夜間織リテ、行方ヲ不知ト申、此ノ大納言御娘ムスメ一生間、向ヒテ此佛ニ、タユマス行ヒテ極樂ニ生ニケリト申傳タリ、此佛ノ上カミノ軸チクニハ、フシナキ竹ノ一丈余ナルヲモチケル、（藤田一九七二、一五八頁）

## (2) 大江親通撰『七大寺日記』法隆寺の条

西壁阿弥陀浄土圖繪、中尊半丈六也、東壁藥師浄土圖繪、中尊同寸、南北壁各在佛菩薩繪、像皆悉是鞍造部鳥筆也、尤神妙、（藤田一九七二、二七頁）

## (3) 得業頭真撰『聖德太子伝私記』亦名古今目錄抄〔裏書〕

西壁ニ阿弥陀浄土、東壁ニ寶生淨刹、北浦ノ戸ト東乃脇、壁ニ藥師ノ刹土、同戸、西脇ノ壁ニ尺迦國土、如此繪ヲ書ケリ、自余ノ壁ニ菩薩、立像繪セリ（藤田、一九七五、三二頁）

此堂内壁ニ有四佛浄土乃繪、鳥云繪師書之、天王寺塔扉ニ書繪佛師同之、字鳥也、

此も一乘院之説也（藤田一九七五、三四頁）

(4) 道宣撰『集神州三寶感通録』卷中 阿彌陀佛五十菩薩緣

三十七阿彌陀佛五十菩薩像者。西域天竺之瑞像也。相傳云。昔天竺鵝頭摩寺五通菩薩。往安樂界請阿彌陀佛。娑婆衆生願生淨土。無佛形像願力莫由。請垂降許。佛言。汝且前去尋當現彼。及菩薩還。其像已至。一佛五十菩薩各坐蓮花在樹葉上。菩薩取葉所在圖寫流布遠近。漢明感夢使往祈法。便獲迦葉摩騰等至洛陽。後騰子作沙門。持此瑞像方達此國。所在圖之。未幾齋像西返。而此國傳不甚流廣。魏晉已來年載久遠。又經滅法經像湮除。此之瑞迹殆將不見。隋文開教。有沙門明憲。從高齊道長法師所得此一本。說其本起與傳符焉。是以圖寫流布遍於宇內。時有北齊畫工曹仲達者。本曹國人。善於丹青。妙畫假梵迹傳模西瑞。京邑所推。故今寺壁正陽皆其真範。（高楠一九二七、大正藏五一、二一〇六、四二二頁）

(5) 河原由雄は中国における浄土教思想の初期的段階を「曇鸞系」と位置づけ、阿彌陀浄土変相の初期段階と考えた阿彌陀三尊五十菩薩図がそれに対応するとし、また中国における浄土教思想の最盛期を「善導系」と位置づけ、阿彌陀浄土変相の最盛期に觀經變相が出現すると考えた。河原由雄は敦煌莫高窟第三三三窟東壁門口南側の壁画を「阿彌陀と五十二身の菩薩や化生が蓮池涌現式に現された『無量壽經』所依の阿彌陀浄土變」と述べ、河原由雄が組み立てた「北魏の曇鸞系無量壽經變相から隋・初唐の浄土變への展開」という枠組みの中で「莫高窟三三三窟東壁の阿彌陀浄土図は最初の浄土變の姿」あるいは「簡古な浄土図」、また敦煌莫高窟第二二〇窟南壁の阿彌陀浄土變相を「善導系觀經變相の代表作」と位置づけた（河原一九六八）。

(6) 中国では二世紀後半から浄土教教典が伝えられ、漢訳された。その後、五世紀初め、廬山の慧遠（三三四—四一六）が念仏結社を組織するなど、浄土教は中国南方でも展開を見せた。しかし中国における浄土教思想史の視点から見れば、むしろ中国北方における曇鸞・道綽・善導の流れが主流となったという。善導によって称名念仏中心の浄土教が確立された。その後、慧日（六八〇—七四八）や法照（？—七七頃）によって浄土教と諸宗の融合が図られた（塚本一九七六）。

(7) 曇鸞（四七六—五四二（不詳））は中国南北朝時代前期に浄土教を鼓吹した中国人僧である。彼は出家後、龍樹系の四論や「涅槃經」の仏性義を学ぶ。『大集經』の注釈中に病に倒れ、陶弘景より不老長寿の術を学び、「仙經」を得、帰途、洛陽で菩提流支より『觀無量壽經』を授けられ、浄土教に入った。世親が著した『無量壽經優婆提舍願生偈』（『浄土論』）を注釈し、『無量壽經優婆提舍願生偈註』（『浄土論註』）を撰述したことで知られる。続く道綽・善導、日本の源信・豊年・親鸞に

古代の日本における阿彌陀浄土図の受容とその位相

影響を与えた。浄土五祖の第一、浄土真宗七高僧の第三に列せられる。

(8) 善導（六一三—六八二）は七世紀に浄土教を大成した中国人僧である。彼は出家後、道綽より『觀無量壽經』を授かり、その後、道綽に師事した。浄土三部經の中でもとくに『觀無量壽經』を重んじ、さらに『觀無量壽經』についても従来と異なる解釈を示し、『觀無量壽仏経疏』四巻を撰述した。そのほか、『法事讃』二巻、『観念法門』一巻、『往生礼讃』一巻、『般舟讃』一巻を著した。善導は日本の法然・親鸞に大きな影響を与えた。浄土五祖の第三、浄土真宗七高僧の第五に列せられる。

(9) 古代、つまり八世紀以前の日本における浄土教思想の展開については、中世日本で体系化された浄土教思想に至る前段階として語られるさらいがある。

たとえば重松明久は『日本浄土教成立過程の研究』の中で、日本浄土教の原初形態として、法相系、三論系、智光の浄土思想をそれぞれ言及したほか、天寿国繡帳が弥勒浄土を表象したとも主張した（重松一九六四）。

普賢晃寿は『日本浄土教思想史研究』の中で、奈良時代の浄土教思想の例として智光を、源信が『往生要集』を撰述する以前の平安時代の浄土教思想の例として叡山浄土教、良源、千観、禪瑜、「西方懺悔法」をあげている（普賢一九七二）。

速水侑は『古代選書3 浄土信仰論』の「飛鳥・奈良朝の浄土信仰」の中で、聖徳太子の浄土観、追善的浄土信仰、南都浄土教学から古代日本の浄土教思想を論じた（速水一九七八）。

津村諱堂は『日本浄土教の研究』の「日本浄土教の始源」の中で、奈良時代の浄土教について三論宗、法相宗、華嚴宗、道綽、善導系の四つの浄土思想があったと指摘した。ただし道綽、善導系の称名の浄土思想は、多くの論疏が流入されていたにもかかわらずあまり活発でなく、法相系、華嚴系、三論系の観想的浄土思想が代表的であったという（津村一九八〇、六八—六九頁）。

(10) 井上光貞は『新訂 日本浄土教成立史の研究』の「第一章 律令時代における浄土教」中で、「要するに、現存資料にもとづく限り、奈良時代後半になって圧倒的に優勢になってくる阿彌陀仏像や阿彌陀浄土變相の造立や利用の意味は、藤原時代以後発達してくる浄土教芸術とは本質的に異なっているとみるべきである。後者は明らかに浄土教本来の意味のものであるから、前者は追善の礼拝対象なのである。藤原時代の阿彌陀仏像と變相はいまだ救済者としての阿彌陀仏の具象的表現ではなくして、観念の対象である莊嚴の具であるように思われるが、しかしそれは観念念仏を介して浄土欣求の浄土教の意味を獲得している。ところがこの時代の阿彌陀信仰は、死者をして極楽浄土に往生させようとする広義での呪術的儀礼であり、その

ための哀訴の対象として阿彌陀仏が礼拝されていたと考うべきである」(井上一九五六、二二頁)とも、また「即ち浄土教芸術の隆盛は一見浄土教そのものの優勢を示すごとく錯覚に導くのであるが、しかし事實は必ずしもそうではないのである。私はこゝで、奈良時代の浄土教芸術のうち本来の意味での浄土教の発達を示すものが全然ないと推定するのではない。けれども多くの場合、恐らく基本的には、死者の追善の儀礼として造作され礼拝されたものがきわめて多かつたであろうと考えるのである。この場合の極楽浄土は自己の往生すべきところではなくて、故人の行くべきところ、阿彌陀仏は救済者や観想の対象ではなくて、故人の冥福のための哀訴の対象であつたのである」(井上一九五六、二五頁)とも述べる。井上光貞は阿彌陀仏や阿彌陀浄土変相の制作意図が古代の浄土教では追善のための礼拝にあつたのに対し、中世の浄土教では浄土教本来の自己の往生や救済の意味に由来したと指摘する。

また大野達之助は『上代の浄土教へ日本歴史叢書二八』の中で、「さて天平宝字四年以降、阿彌陀仏像・浄土変相が数多く造られたのは、光明皇太后の追福を祈るのが契機になつてゐるようであるが、このように造形美術を通して阿彌陀仏を信仰したのは、当時の阿彌陀信仰の特質に基づいてゐるのではないかと思ふ。つまり当時の信仰は阿彌陀仏の相好(仏身の色々な特徴で、三十二相八十種好を数える)を念じて極楽往生を願う、いわゆる観想念仏であつたと推測される」(大野一九七二、一一七頁)と述べ、阿彌陀仏像や阿彌陀浄土変相が、光明皇太后の追福祈願以降、盛んにつくられたこと、さらにそれらが観想念仏による阿彌陀信仰に基づいてゐたことを指摘している。

#### 参考文献

- 石田一良『浄土教美術 文化史学的研究序論』ペリかん社、一九九一年三月二五日  
井上光貞『新訂 日本浄土教成立史の研究』山川出版社、一九五六年九月一〇日/一九七五年二月一日  
大野達之助『上代の浄土教』(日本歴史叢書二八)吉川弘文館、一九七二年二月一五日  
小野玄妙『佛教之美術及歴史』(佛教學叢書 第二編)佛書研究会、一九一六年一月一日  
河原由雄「敦煌浄土変相の成立と展開」『仏教芸術』六八号、八五—一〇七頁、仏教芸術学会編、毎日新聞社、一九六八年八月二〇日  
河原由雄『日本の美術二七二 浄土図』至文堂、一九八九年一月一五日  
重松明久『日本浄土教成立過程の研究—親鸞の思想とその源流—』平楽寺書店、一九六

四年三月二〇日

塚本善隆『塚本善隆著作集第四卷 中国浄土教史研究』大東出版社、一九七六年二月二〇日

津村諦堂『日本浄土教の研究』山喜房仏書林、一九八〇年八月二六日

梅尾祥雲『曼荼羅の研究』高野山大学出版部、一九二七年八月一日

道宣撰『集神州三寶感通録』高楠順次郎編『大正新脩大藏經 第五二卷 史傳部四』大

正新脩大藏經刊行会、二一〇六・四〇四a—四三三a、一九二七年五月一日/一九六一年八月一日/一九九〇年二月一日

速水脩『古代史選書三 浄土信仰論』雄山閣出版、一九七八年一月二五日

普賢晃寿『日本浄土教思想史研究』永田文昌堂、一九七二年四月二〇日

藤田経世『校刊美術史料 寺院篇 上卷』中央公論美術出版、一九七二年三月二五日

藤田経世『校刊美術史料 寺院篇 中卷』中央公論美術出版、一九七五年三月二二日