

書評

大西磨希子『西方浄土変の研究』

津田 徹 英

このうち、第三部は研究対象の絵画作品にあらわれた『観無量寿経（以下、観経）』が説くところの、阿弥陀如来の居所である西方極楽浄土を観想するために説明された十六段階をそれぞれ図示した十六観図の重要作例について、筆者自身が作成した描き起し図を収録したものである。これまで十六観図そのものだけを取り上げた研究はほとんどなく、図版類では困難を極める十六観図の図様の詳細を把握するうえで資するところは少なくない。

*

さて、本書評では論考篇である第一部、第二部について各章の内容の概略を紹介しつつ、著者の問題意識がどこにあり、提示された成果により、今後の当該研究の課題・方向性がどのあたりになるかを念頭におきつつ述べてみたいと思う。

序論の「第一節 西方浄土変研究史」に述べられるように、西方浄土変の研究は敦煌壁画を中心に進められてきた。本書も中国における作例について敦煌壁画を中心に、その発展の契機と背景を論じることを目指している。優れた唐代の作例が敦煌壁画に限定されることを思えば、研究の対象が敦煌壁画中心にならざるを得ないことは著者自身が述べるように無理からぬものがある（三頁）。その敦煌壁画における西方浄土変の本格的研究は一九三七年に上梓された松本榮一の大著『敦煌画の研究』（東方文化学院東京研究所）である。同書では西方浄土変の枠組みの基本を『観経』の影響の有無の観点から（阿弥陀浄土変相）と（観経変相）とに分けている。この枠組みは今日の研究にまで継承されてきているが、その分類について再検討を促したのが第一部の「第一章 初唐期の西方浄土変と『観無量寿経』」である。

すなわち、『観経』の影響がないとされてきた西方浄土変に描かれる図様に、『観経』が独自に説くモチーフが存在することを指摘する。その考察の手順として、初唐期の第四三窟に描かれた十六観図において、第二観（水想）図にあらわれた湧雲上に花幢をとまなう楼閣、第四観（樹想）図にあらわれた樹木上に懸けられた宝蓋付きの網のなかに点在する小楼閣、第七観（花座）図にあらわれた阿弥陀如来の

「西方浄土変」とは、阿弥陀如来の居所である西方極楽浄土の様子を絵画や彫刻などで造形化したもので、一般には「阿弥陀浄土変相」「阿弥陀浄土図」などの名称で呼ばれることも多い。本書はその黄金期ともいえる中国・唐代から日本の鎌倉時代の作例までを視野に入れて論じたものである。研究方法は図様解釈によって作品に肉薄しようとする。「あとがき」に拠れば、本書は二〇〇五年一月に早稲田大学に提出した同名の博士学位請求論文を加筆修正したものであることが知られる。もとより各章の論文はそれ以前に発表された論文をもとにしているようであるが、初出についての言及はない。内容は以下の通りである。

序論

第一部 唐代の西方浄土変

第一章 初唐期の西方浄土変と『観無量寿経』

第二章 初唐期の西方浄土変に及ぼせる道綽の影響

第三章 敦煌における十六観図の研究

第四章 綴織当麻曼荼羅の研究

第二部 日本における展開

第一章 蓮華三昧院阿弥陀三尊像の研究―主題の検討を中心に―

第二章 浄土寺阿弥陀三尊像の研究―元暁の浄土思想の影響―

第三部 資料編

I 莫高窟第四三窟十六観図（初観）第十三観 描き起し図

II 敦煌画十六観図（記述／描き起し図・写真図版）

III 綴織当麻曼荼羅十六観図（初観）第十三観 描き起し図

台座蓮肉上に建てられた花幢の表現が『観経』だけに説かれる特有のモチーフであることを確認している。そして、それらの表現が、『観経』の影響がないとされてきた西方浄土変のなかに認められることを明らかにし、『観経』の影響の有無の観点から〈阿弥陀浄土変相〉と〈観経変相〉に分類する松本榮一以来の西方浄土変の基本的枠組みの変更を追っている。

一読するとき、とくに『観経』にもとづく独自モチーフを明らかにすべく第四三一窟の十六観図に描かれた図様を解釈していく際の論述の仕方に関して、僅かな類推材料をもって図様の特定を行い「相違ない」と断定する傾向にあるのがいささか気にならないではない。ことに第四三二窟・十六観図のうちの四観（樹想）図に認められた樹木上に懸けられた宝蓋付きの網のなかに点在する小楼閣が、『観経』に「妙真珠網、弥覆樹上、一一樹上有七重網、一一網間、有五百億妙華宮殿」と説かれることにもとづくものであるとの認識を示し、「一々の樹上にあるという「七重の網」と一々の網の間にあるという「五百億の妙華の宮殿」をあらわしたものに相違ない」とする。そしてそのことは「先にみた第二観のモチーフ同様、こうした図像の典拠となるべき記述は『無量寿経』にも『阿弥陀経』にも全く見出すことができない」とも言い切っている。したがって、西方浄土変にあらわれた樹木上に懸けられた宝蓋付きの網の中に点在する小楼閣の表現は、『観経』の第四観（樹想）のモチーフを取り込んだものとの認識を示す（三八頁）。ここで評者の頭によぎるのは、『観経』の当該句と類似の記述が「全く見出すことができない」とされた『阿弥陀経』において「極楽国土、七重欄楯、七重羅網、七重行樹、皆是四宝、周匝圍繞、是故彼国、名曰極楽」と説かれることである。阿弥陀の極楽世界を描いた西方浄土変にあらわれた樹木上に懸けられた宝蓋付きの網のなかに点在する小楼閣の表現に、『観経』の記述の投影を認める一方で、『阿弥陀経』における上述の記述の反映が完全に排除できるかどうかということになるとやはり慎重にならざるを得ないのも正直なところである。そういう疑念を抱かせるのも事実であるが、ここでは著者の指摘が西方浄土変の研究を行ううえでの新たな視点を示し得たことを評価して、後学の徒はそれを批判的に継承・展開させることで西方浄土変の研究がより深化することを期するものと捉えておきたい。

その第一章の、西方浄土変の図様構成そのものに『観経』所説のモチーフが認められるという指摘を踏まえ、第二章では『観経』の唐代における受容史に目を向ける。これまでの研究においては西方浄土変の発展における善導の果たした役割がことさら注目されてきたが、著者は唐代における西方浄土変が前代から「質的」に大きく「変化」した（七六頁）ことを、中国各地に残る隋以前の作例と敦煌莫高窟に残る初唐期の代表作例である第二二〇窟壁画の比較のなかで確認し、その変化の要因が何であったかについて思想的背景を探り、善導に先行するその師・道綽による浄土教学に注目する。すなわち、道綽浄土教学が中心に『観経』を据えていたことに着目し、道綽浄土教の浸透が西方浄土変の画面発展と流布に寄与したことを想定しようとする。もとより初唐期の西方浄土変の現存作例は敦煌莫高窟にしか現存しないが、著者は隋唐の長安や東都である洛陽の寺壁に西方浄土変が多く描かれていたことを『歴代名画記』巻三の記事等から確認し、初唐期の西方浄土変の作画隆盛の背景に隋から初唐を画期として発展・普及した浄土教が『観経』を中心とするものであったことを指摘したうえで、そこに果たした道綽の存在をその著『安樂集』の検討から明かそうとする。その際、有力な証拠として『統高僧伝』における道綽伝の記事に「西方の霊相を観るに、繁縟にして陳べ難し（原文読み下し）」とあることに根拠を求めている。しかしながら、著者本人が述べているように「道綽周辺で制作された西方浄土変そのものは存在しない」うえに、第一章で明らかにしたように確かに、敦煌「莫高窟に残る初唐期の西方浄土変は『観経』の受容が認められるものの、その表現が必ずしも『経文の文言に忠実なわけではない』ことを思うとき（八五頁）、かの道綽浄土教が『観経』を中心に据えるとともに、著者が指摘するように、観想念仏の実践と教化を行っていたことを念頭に置くならば、道綽における『観経』の読み込みは深いものであったようにも思われるが、その道綽によって深められたであろう『観経』の読み込みにもかかわらず、その絵画表現において初唐期の西方浄土変における『観経』の取り込みが必ずしも経文の文言に厳格でないことは、その間にいささか齟齬が生じているようにも思うのは評者だけであろうか。このあたりが本論の評価の分かれ目となるであろう。

ただし、著者が指摘するように、これまでの道綽研究では、口称「念仏重視によ

る観想の軽視があったのではないかと反省に立つとき、道綽の浄土教における「観想」重視が初唐期における西方浄土変の発展と流布に決定的な影響を与えたと評価しクローズアップしたことにひとつの意義を認めなくてはならないであろう。

そして、第三章では再び作品論に戻る。ことに盛唐以降の西方浄土変の様相を探る試みとして、外縁部にあらわされる『観経』にもとづく十六観図に着目し、その変遷について盛唐期を中心に宋代の作例まで視野に入れて辿り、敦煌における十六観図の全体を概観しつつ、盛唐期の代表的作例である敦煌莫高窟二一七窟北壁に描かれた西方浄土変の位置づけを試みる。すなわち、敦煌における西方浄土変が盛唐以降どのように展開したのかを考えるのである。

ちなみに、『観経』に説かれるところの十六観は釈迦がそのことを説き聞かせる韋提希夫人の目を通してみた、西方極楽浄土を観ずるための十六段階の観想法である。従来の研究では、十六観図を研究の中心に据えたものは皆無に等しく、その全体像を把握したうえでの研究も全くなされていないのが実情であるという著者の評価にしたがうならば、まさに「寥寥たるもので」であった(九九頁)。そこで、著者は自ら作成した詳細な描き起こしをもつて図様分析を行い、敦煌壁画における十六観の作例と分類に及びながら、その動向を概観し、画面形式において「格子状画像に各観の内容を場景的に描いた説明的なもの」から「条幅状画面の自然景の中に各観を配した絵画的なもの」へ、さらには「無地に近い条幅状画面に各観を配した図案的なもの」へと推移したと結論づける(一四八頁)。その観点から敦煌莫高窟第二一七窟の作例の位置づけを再検討するとき、二一七窟壁画は西方浄土変の外縁部に未生怨説話図や十六観図が配されるタイプの作例では現存作例中で最も古いとされてきたが(一四六頁)、そこにあらわれた十六観図を仔細に検討し、「各場面が自然景の中に前後しつつ配され、あたかも同一空間に展開しているかのような表現」(一五〇頁)は「条幅状画面に自然景を描いた作例の代表」とみなされるものであり(一四七頁)、そこに「格子状画像に各観の内容を場景的に描いた説明的なもの」よりも後発的要素を多分に認め得るとする。あわせて、同じ盛唐期の第一一七窟や第六窟に描かれる西方浄土変の方が格子状内に十六観を収めて、十六観図として原初的な姿をとどめているとの認識も示す(二四八頁)。加えて、かの第二一七窟壁画

においては図様・配列ともに『観経』とは対応しない部分があり(一一七―一二二頁)、「十六観の順序が乱れており、十六観を図示」するという「十六観本来の意義が失われている」と指摘して、十六観図としての図様の後発性を認めている(一四九―一五〇頁)。さらに考察を通じ、『観経』重視のゆえに「西方浄土変に付け「加えられたと思われる十六観図は、意外なほど早く本来の意味を失っていること」(一五一頁)を明らかにし、「形骸化した作品のみが、いわば修功德の一環として描き続けられた」と指摘して(一五二頁)、「道綽・善導流の浄土思想というものが、その後の中国浄土教の歴史のなかで決して主流にはならなかったという点に、主な理由を求め」ようとしている(一五一頁)。

第四章は、奈良・当麻寺に伝わる国宝の綴織当麻曼荼羅を研究の対象とする。本章を第一部に編入していることから明らかなように著者はこれを唐代の作例として扱う。その制作地については日本と中国の両説があるが、著者は中国における西方浄土変の発展過程を踏まえ、そのなかに当麻曼荼羅を位置づけるとともに、制作年代に及ぼうとする(一五九頁)。

その考察の手順は、構成において既に指摘があるように、両縁および下縁の外縁三方について善導撰述の観経疏である『四帖疏』の巻三(定善義)、巻二(序分義)、巻四(散善義)にもとづくことを確認するとともに、これまで中台部が巻一(玄義分)にもとづくこととされてきたことに検討を加える。そして、改めて中台部の構成を先行する西方浄土変からの展開のなかに位置づけ、『観経』の影響を認めるとともに、従来いわれてきた善導の『法事讃』『般舟讃』の全面的な影響下になったことを付会に過ぎないと退けている。つまり「浄土変の外縁に未生怨説話図や十六観を付加するようになったという流れがまずあり、その流れのなかで生み出された多様な作例の一つが、当麻曼荼羅のような善導の『四帖疏』に合致するものであったのではなからうか」(一八六頁)、「その図様は基本的に善導以前に成立していた西方浄土変の流れを受け継いだものにはかならないことは明らかである(一九一頁)との所見を提示する。ただし、その一方で、中台の宝池に認められる乗船の童子があらわれることについて『観経』はもとより、これと浄土三部経を構成する『無量寿経』や『阿弥陀経』にも記載がなく、唯一、そのことを思わせる記述が『般舟讃』

卷四一「第四百宝池渠会三」の「宝樹華飛び、徳水に汎ぶ。童子は提取し已に船と為す(原文読み下し)」に言及があるところから、これを典拠と認めざるを得ない点は(一七五頁)、『法事讃』とともに『般舟讃』の全面的な影響下に成立したことを退けただけに、いささか菌切れが悪いのも事実であろう。

その制作地については中国制作説の立場をとり、下縁中央に記された銘文の末尾にかつてあったという「天平宝字七年」の年記を日本にもたらされた時に墨書されたものとみて(一七七頁)、制作年代を開元・天宝期(七一三―七五六)の頃とした太田英蔵の指摘にしたがう(一七九頁)。加えて、規範となった先行作例についても、著者が本書で論じてきた西方浄土変の展開にかんがみ、善導が止住した長安・実際寺浄土堂において懐惲(六四〇―七〇二)が制作した「造織成像」に求めようとする太田英蔵の説を支持している(一八三頁)。ただし、このあたりの考察に当麻曼荼羅を直接調査して得られた知見等を交えての独自の見解も提示して欲しいところではある。例えば、著者によって全面的に支持がなされる太田英蔵の所見についても「三・三センチ四方に縦糸が六十本という極めて緻密な組織」であることをそのまま支持するようであるが、もとより一寸間に六〇本の縦糸で料絹が織られることは、中世の仏画制作の現場においても多々認められるものであり、それを根拠に当麻曼荼羅の織りをとりたてて「緻密」と特化することはできない。このように太田英蔵の所見に関しては再検討・再考察の余地はあるように評者は考える。ただし、その一方でこれまで日本説が根強い当麻曼荼羅について、先行する唐代の西方浄土変を視野に入れつつ、改めて太田英蔵の説を評価しながら中国製を提示したことはそれなりの説得力があり、今後の当麻曼荼羅研究に一石を投じるであろうことはいうまでもない。

*

さて、第二部は日本における西方浄土変の展開として著名な絵画作品と彫刻作品を取り上げる。前者は和歌山・蓮華三昧院伝来の阿弥陀三尊像についてであり、後者は兵庫・浄土寺浄土堂の阿弥陀三尊像である。

このうち、蓮華三昧院の阿弥陀三尊像は中尊に転法輪印を結ぶ阿弥陀如来坐像を

置き、両脇に左右対称の手勢をもつてあらわされた観音・勢至の二菩薩坐像を配するもので、阿弥陀如来の頭上には天蓋を、また、三尊の台座の下には薄く雲の表現を伴いつつ、尊前に供養台を配し、周囲にはあたかも蓮池に咲くごとくに蓮華を配する。その様子は浄土に住まう阿弥陀三尊ともみなせるが、台座下の雲を重視するならば来迎図ともこれまで解釈されてきたのも事実である。

著者は先行研究を踏まえ、供養台、天蓋の表現の細部に及んで図様を確認しつつ、その図様が、今日、室町時代に下る作例しか存在しないものの、原本の成立は奈良時代に遡るであろう智光曼荼羅のうちのC本にもとづくことを確認し(二二五頁)、本来それが西方浄土変から展開したものであることを指摘する。そして、来迎の根拠と見なされた台座下の雲の表現を日本の仏画に散見する出現現象を示す涌雲の表現と捉える(二三〇頁)。加えて、かの画像の制作者に関しては、先行研究で指摘のある南都浄土教の明遍説を支持するとともに、その言行録において明遍が『無量寿経』の第二十願を重んじていたことに着目し、法蔵比丘が阿弥陀如来になるために立てた四十八願のうち、第二十願の文言「説我得仏、十方衆生聞我名号、係念我國諸徳本、至心回向欲生我國、不果遂者不取正覚」のうちの「係念我國」の文言のうちに浄土観想を読みとり、明遍の制作になる蓋然性を探っている(二三二頁)。

もっとも、この二十願は往生願生者の立場からみると、当該句の次に言及のある「殖諸徳本」、つまり、極楽往生のために諸々の善行を積むという、諸行本願に中世においてはウエイトが置かれることが多かったようにも思う。とすれば著者は、観相重視の立場から「係念我國」の文言の意義を読みとろうとしたことになるが、そこに中世浄土教研究者大方の支持が得られるかどうかのポイントとなる。それはさておくにしても、明確に蓮華三昧院伝来の阿弥陀三尊像の出自を明かして、その性格に及んだことは特筆されてよい。ただし何故、図様から三種に分類できる智光曼荼羅のうちC本に拠ったのか、とすれば、C本は三種の智光曼荼羅のなかでどういう位置にあるのか、さらには、C本からわざわざ三尊と天蓋・供養台と蓮池に咲く蓮華を、暗色を背景として抽出する必然性はどこにあったかについては本論では明かされてはいない。日本の仏教美術を研究する立場からは、そのあたりも知りたいところである。爾後の蓮華三昧院本をめぐる研究・議論はそのあたりを出発点

にすることになりそうである。

そして、第二部の最後を飾るのが兵庫・浄土寺浄土堂の阿弥陀三尊像の構想についての研究である。快慶の手になることで有名な本三尊像は、先行研究によって三尊の図様が宋仏画を規範にしていること、安置される浄土堂の建築と一体となってその計画段階より落日の陽の光が堂内に入り込み、三尊を照らし出す演出がなされていることが指摘されて久しい。著者はその構想について教義面から肉薄しようとする。すなわち、宋仏画が規範となったという先行研究のうち、中野玄三によってなされた、三尊構成の源流が奈良・阿弥陀寺と京都・長香寺に伝わる観経十六観変相図にあるという指摘を承け、著者は改めて、長香寺本の観経十六観変相図とその構想に検討を加える。そして、かの観経十六観変相図の構成に北宋時代に活躍した元照（一〇四八―一二二六）の思想が認められるという先行研究の指摘に着目し（二四九頁）、観経十六観変相図にみる元照の浄土思想の特色を画面中央上方にひととき大きく描かれる日相観の重視と、さらに、中野玄三が指摘した十三観にあらわれた阿弥陀三尊について、著者はそれが元暁の著『観経義疏』のなかで十六観のうち「総観」としての位置づけられるものであることを看破する。浄土寺浄土堂阿弥陀三尊像にあつては、この十三観を「総観」と位置づける元照の浄土思想のもとであらわれた宋仏画を図様の典拠とし、安置効果として意識的に夕陽を取り入れた荘厳効果を狙っていたことについても、かの元照の浄土思想を承けた日相観に関わるものと結論づける（二六〇頁）。彫刻史の分野からその図像表現に宋仏画が規範になつていること、および、建築と一体となつて夕陽の取り込みが演出上行われていることは指摘されて久しいが、その造頭に際して宋仏画に規範が求められたこと、建築と一体化した演出が採用されたことが、ともにその造像を推進した重源の信仰において、元暁の浄土思想を教義背景とする十六観の観想の実現にあつたことを指摘し得た点は傾聴すべきであろう。そして、浄土寺阿弥陀堂阿弥陀三尊像が「雲を象つた台座ゆえに、これまで漠然と来迎の阿弥陀三尊ととらえられてきたこと」に再考を促し、雲をともなつた表現が前章で指摘したように（二二七―二三二頁）、「本来は広く出現一般をあらわす」湧出表現であることを指摘して、それが「観想によつて観者の現前に阿弥陀三尊が現るさまをあらわすものであつたと理解すべき」

と述べる（二六六頁）。また、『観経』十六観の思想による造形であることの証左として、その像高が中尊を丈六に、脇侍を八尺としてあらわされる根拠を十三観に言及がある「或いは小身にして現れ丈六八尺なり」に求めていることも興味深い指摘といえよう（二六六頁）。

*

以上、本書の内容を論考の収録される第一部、第二部を中心にみてきたが、本書全体を眺めるとき、第三部の十六観図の書き起こしが資料篇として収められるもの、その分、もう一、二本論考を収載しつつ、中国・日本に互つての西方浄土変の研究に対する著者の今後の関心・動向についても語ってもらいたい気もしないではない。しかしながら、これらの論考から窺えるように、著者は自らを中国・唐代における西方浄土変の研究者に限定するのではなく、その視野は日本における中世の作例をも射程圏内に収め、鎌倉時代の浄土教美術を代表するといつても過言でない大作二件にまで独自の視点を提示するに至っている。本書は著者の単なる西方浄土変の研究に留まらない学問的関心の広がりを示すものであり、あわせて、中国から日本に展開する浄土教美術の連綿たる展開を再認識させるものといえるであろう。

*大西磨希子『西方浄土変の研究』中央公論美術出版、二〇〇七年二月、A5判、三四七頁