

# 禅林寺蔵「山越阿弥陀図」研究

大崎 聡子

## はじめに

源信の『往生要集』の編纂以降、多様な発展をみせた浄土教においては、その思想を色濃く反映させた浄土教絵画が数多く制作されてきた。その中でも、阿弥陀聖衆来迎図に代表される来迎図の作品群は、その尊像構成や形式が複雑に分化し、広く当時の社会に浸透していった。京都東山禅林寺に所蔵される「山越阿弥陀図」(以下、禅林寺本。図1)も、そうした多様な浄土信仰の中で生み出された、特異な作品といえるだろう。やまと絵形式の豊かな山水景を舞台に、阿弥陀三尊、四天王、持幡童子の各尊像を描く。静寂の中に佇む尊像たちは、動きをもつて往生者を迎えんとする来迎図の類とは異なった雰囲気醸し出す。

本稿で取り上げる禅林寺本は、いくつか確認できる山越阿弥陀図の中でも最古のものと考えられ、国宝に指定されている。禅林寺に伝来し、現在は東京国立博物館に寄託されているが、その制作年代・

制作者・制作場所、来歴などの詳細はほぼ不明である。その尊像構成、表現に類例がほとんどないこと、伝来の曖昧さなどから、これまで多くの研究者によって考察がなされたものの<sup>1)</sup>、その制作背景が明示されたとは言い難い。そこで本稿では、禅林寺本の表現に再度注目し、その制作年代や当時の背景について検討していきたい。

## 一、概要

### (一) 作品概要と名称について

禅林寺本は、絹本着色、縦一三八・〇、横一一七・七センチメートル。三副を継いで一鋪となす絵絹を用いる。水面を背景とし、画面の大部分を占める山岳景の向こうに、転法輪印を結ぶ阿弥陀如来を描く。山よりこちら側には、観音・勢至菩薩が雲に乗って飛来し、四天王、持幡童子は岩場に静かに佇む。画面向かって左上には阿字月輪が描かれ、密教との関連を示唆している。

伝来する禅林寺は、仁寿三年(八五三)空海の弟子真紹(七九七



図1 山越阿弥陀図 京都・禅林寺蔵

一八七三)が東山にあった藤原関雄邸を買い取り、五仏を安置する堂宇としたことが始まりである。<sup>2)</sup>当初は真言密教の寺院であったが、永観、静遍、浄音などの念仏行者が住し、後に浄土宗西山派に改宗した。禅林寺本や當麻曼荼羅をはじめとする多くの寺宝が伝来するが、火災や応仁の乱による破壊に見舞われたこともあり、寺宝の伝来に関する詳細は不明な部分が多い。禅林寺本についても、当初より禅林寺にて制作されたのか、他の寺院などから移管されたものかは分かっていない。

そもそも「山越阿弥陀図」という名称は、大乘院尋尊(一四三〇—一五〇八)による「本尊目六」<sup>3)</sup>の「山越来迎阿弥陀三尊」という記述が最も早いようで、これは十五世紀末頃の成立と推定される。しかし、この「山越」を「やまごし」と読むか、「やまこえ」と読むかは不明である。この読み方の問題は、阿弥陀が山を越えてくるか否かという本質的な疑問に関わり、研究者の間でも意見が分かれてきた。

注目すべきは、近世の史料となってしまうが、禅林寺に所蔵される「禅林寺蔵中画鋪並二具度目録」<sup>4)</sup>という、禅林寺が所蔵する画像及び法器の目録を記録した史料である。これでは、禅林寺本「山越阿弥陀図」の「山越」の部分に「ゴシノ」というルビが振られていることがわかる。この史料は、十八世紀後半に成立したとみられ、禅林寺本の制作時期よりはかなり隔たりがあるものの、禅林寺において江戸時代の段階で「やまごしの」阿弥陀図として呼称されていたことがわかる重要な史料といえる。すなわち禅林寺本は、「やまごし」に阿弥陀如来が示現した図であり、阿弥陀に限っては山を越えるという運動性はないと認識されていたと考えられる。

なお「山越阿弥陀図」の名称を持つ作品は、筆者が確認するだけでも十数点現存するが、その図様は山の向こうに阿弥陀が示現すること以外は一樣ではない。尊像の構成としては、阿弥陀独尊のもの、観音・勢至菩薩を加え阿弥陀三尊で表すもの、阿弥陀三尊に独自の

尊像を加えたものなど様々である。また、観音・勢至が山よりこちら側に飛来しているか否かは作品によって異なるが、阿弥陀が山を越えている作例は一つも確認できず、あくまで阿弥陀は山を越えないと考えるのが妥当ではないだろうか。

## (二) 研究史

禅林寺本の研究史においては、その思想的背景や制作主体を中心として議論がなされてきた。最も早い禅林寺本の解説は『日本国宝全集』<sup>5</sup>であり、その後一九三〇年から四〇年代にかけて豊岡益人氏、大串純夫氏らによって本格的な考察が行われた。豊岡氏は、『観無量寿経』に説かれる日想観をもとに、西に傾く夕日を描いたものと考え、四天王や童子、阿字については、平安時代に相次いで編纂された往生伝の記述を参照して説明した<sup>6</sup>。これに対し大串氏は、禅林寺本が源信の思想や比叡山の満月を画因とし、阿弥陀を月と重ねるイメージが、比叡山の二十五三昧会を代表とする念仏信徒や平安貴族にも深く根付いていたことを指摘した<sup>7</sup>。

そうした初期禅林寺本研究史の流れを大きく変えたのは中野玄三氏である<sup>8</sup>。中野氏は禅林寺本の尊像が曼荼羅的に配置されていることと画面左上に阿字が配されていることに注目し、思想的な背景に興教大師覚鑿（一〇九五—一一四三）があるとした。覚鑿は後に新義真言宗の派祖と呼ばれ、浄土教を真言密教に取り入れたことで知

られる。彼の著作は多く現存するが、例えば『五輪九字明秘密釈』では、大日と阿弥陀は同体であると考え<sup>9</sup>、『密厳浄土略観』においては、極楽浄土は密厳浄土と呼ばれる、穢土に現れる観念のうちの浄土と同じであるとした<sup>10</sup>。そして、覚鑿は阿字観に関しても数多くの著述を残しており、末法の世に阿字をさらに理解しやすくするため、視覚的に阿弥陀の来迎を描くことが要求されたとする。一方、画風の特徴から、実際に禅林寺本制作に関与したのは覚鑿の思想を継承していたと考えられる静遍（一一六六—一二二四）であると比定した。静遍は、醍醐寺や仁和寺で真言密教を学び、高野山の明遍、笠置寺の貞慶に師事したが、法然の『選択本願念仏集』を読んだことで、法然に私淑し専修念仏に傾倒することとなった。静遍は、後高倉院の院宣が下された承久三年（一二二二）から、貞応三年（一二二四）に高野山の蓮華谷の往生院で遷化するまでの三年間禅林寺に止宿していたとみられる。中野氏はこの静遍を禅林寺本の制作主体と考え、静遍の臨終仏であったとした<sup>11</sup>。

以後この中野氏の説が禅林寺本の定説となり、多くの作品解説において引用されるようになったが、二〇〇〇年代に入り、これとは異なる意見が唱えられるようになった。例えば北澤菜月氏は、禅林寺本の阿弥陀は、来迎ではなく浄土の姿をそのまま此岸に現した、つまり垂迹したものと考える<sup>12</sup>。さらに阿字を阿弥陀の本地、四天王や持幡童子が此岸を守護する「神」と捉えることで一種の垂迹画と

して解釈する。また、高間由香里氏は、静遍があくまで口称念仏を正定業に据えていた点や、静遍が禅林寺に止宿した期間の短さなどから、覚鑿流の念仏が根底にありつつも専修念仏への傾倒を見せた頼瓊（一二二六—一三〇四）の臨終仏であったと推測している<sup>13)</sup>。これに加え、鈴木雅子氏や辻本臣哉氏らから、新たな角度での考察がなされている<sup>14)</sup>。このように、中野氏の静遍を制作主体とする説が現在も主流であるものの、制作当時の状況や制作年代に検討の余地がある。特に静遍の関与を考えるならば、作品の表現からも精査しなければならぬ。そこで次章では、尊像ごとの表現について詳しく検討し、その制作年代を検討していきたい。

## 二、表現と技法

### (一) 阿弥陀如来

阿弥陀如来は、両手の第一指と第二指を捻じる転法輪印を結び、峰の間から上半身のみを現す（図2）。肉身線は朱線、肉身は金泥で表される。面相はやや面長で、眉がきつい山型で表現される。目は上瞼を墨線、下瞼を朱線で引き、目頭と目尻は群青でほかしを入れる。瞳は中心に墨を点じ、その周囲を茶色、墨線の順番で囲む。目尻が上がり、眉との印象とも相まって顔全体から少々厳しい印象を受ける。目頭には眼窩を表す弧線が朱で引かれる。鼻は、朱線で

小鼻とともに二本の鼻梁線が描かれ、人中はハの字で表される。唇は濃朱で輪郭をとった上で、朱の濃淡で隈取がなされ、合わせ目は墨線を引き、上唇の形を別に雁金型で表現している。これは、応徳涅槃図などの平安仏画に同じ表現が用いられており、平安時代から続く仏画表現が継承されていると思われる。また、髪際、髭鬚、眉には緑青を引いた跡が残り、鼻梁線を描くことと合わせて宋画の影響が想定される。

頭髪においては、肉髻の盛り上がり小さく地髪の境はほとんどない。髪際が穏やかな波形で表され、肉髻珠は朱が置かれるが、中心部分が剥落している。

顔貌に関して特筆すべきは、白毫の部分の絵絹自体がきれいな円形に切り取られていることであろう。切り取った絹の端を避けて彩色されていることから、先に絹を切り取った上で彩色したと考えられ、当初から特別な意図を持つて制作されたことが予想され

る。この点に関しては後の章で触れたい。

着衣として



図2 阿弥陀如来像 山越阿弥陀図  
禅林寺蔵

は、僧祇支<sup>15</sup>をつけ袈裟を偏胆右肩に纏う。輪郭線や衣文線は墨線で表し、衣文線は肥瘦を伴っている。文様は、袈裟田相部は白地に白線で三角繫文、条部は茶地に金泥で唐草文、袈裟の裏地は茶地無紋であることが分かる。僧祇支は緑青に金泥で麻葉繫文が描かれ、縁部分は茶地に無紋である。部分によって文様を使い分けており、後述する観音・勢至菩薩と同様、非常に細やかな気配りをもって制作されたことが感じられる。対して、袈裟をまとめる左胸の吊環は墨線に金泥が塗られるが、環の表現や環を通る袈裟の立体感が乏しい。また腹前には、白と黒の層状に重なった不自然な半円型の意匠が描かれる。これは僧祇支の一部や裳の上端とも考えられるが判然としない。類例としては、十三世紀から十四世紀にかけての作と思われる京都・三室戸寺蔵「童子経曼荼羅」の画面上部に描かれる如来形の他、建武年間（一三三四～一三三八）前後頃の作品と考えられる奈良国立博物館蔵「水月観音像」の腹前の意匠が近似している（図3）。また、十四世紀の高麗制作の根津美術館蔵「阿弥陀三尊像」のように、高麗仏画の類には、僧祇支の下に、更に華やかな装飾が施された內衣を着け、それに裳の上端と思われる部分が重なっている表現がみられる（図4）。禅林寺本についても、この層状に重なる內衣と裳を正しく理解せずに描いたものと考えるのが妥当ではないだろうか。加えてこの部分は、光明寺蔵「四十九化仏阿弥陀聖衆来迎図」にも類似する表現がみられる。光明寺本については、阿弥

禅林寺蔵「山越阿弥陀図」研究

陀の耳朶の穴に不自然な斜線が入っている点や、観音・勢至菩薩の宝冠なども類似性があり、制作過程で何らかの関係あったことが指摘されている<sup>16</sup>。

光背は頭光のみで身光は描かれない。他の尊像とは異なり、

光背に墨による輪郭線を用いず、背景からぼんやり浮かび上がるように鈍く白く光る。円の外縁部分にはぼかしが施され、全体に雲母が刷かれていることが泉武夫氏により指摘されている<sup>17</sup>。泉氏によれば、雲母の使用は京都・興聖寺蔵の「兜率天曼荼羅図」の宝池などに確認でき、銀表現の代用として光背や月輪などで使用される例が多いとされている。文献史料においても、頼暉撰述の『真俗雜記答抄』卷十三第五三項「頗胝迦事」では、仏教の世界観における日月



図3 水月観音像 部分  
奈良国立博物館蔵



図4 阿弥陀三尊像 部分  
根津美術館蔵

について以下のように説明している。

五十三 頗胝迦事

日輪下ハ胝迦宝文或云。頗胝迦ハ雲母ニ似テ〔云々〕キラノヤウ成歟。<sup>18</sup>

ここでは、日輪の下面すなわち現世に向けられた日輪の面が、頗胝迦宝であるとする。この史料の「日輪」は「月輪」の誤記との注釈がなされており、もともとなつたとみられる唐円輝撰『俱舍論頌疏』には、「日輪下面。頗胝迦寶。火珠所成。能熱能照。月輪下面。頗胝迦寶。水珠所成。能冷能照。」<sup>19</sup>とある。「頗胝迦宝」とは、頗梨と同義であり、七宝の一つである水晶を指し、これら二つの史料を総合すれば、月輪の冷たい光を表現するのに雲母を用いたということになる。これと同じく正中二年（一三二五）、栄海（一二七八—三四七）により撰述された『真言伝』巻七、蓮蔵房の伝記では、

暮年ノ後、夢ニ高僧告テ云。汝往生ニオキテ疑ヲ生マレベカラザルトテ。月輪ヲ授テ云。是ヲ以テ決定往生ノ指南トスベシト。夢サメテ後壇上ニ現在セリ。其形鏡ニ以テ鏡ニアラズ。内外映徹シテ雲母ニ似タリ。其後臨終正念ニシテ入滅ス。<sup>21</sup>

夢に高僧が現れ、蓮蔵房の往生を予言し月輪を授けた。夢から覚めると月輪が壇上にあり、それは鏡のようで鏡ではなく、内外が映り通って光り輝き、雲母に似ていた、と説明されている。

すなわち雲母の使用は、月輪との親和性が高く、禅林寺本の阿弥陀の光背についても月輪を意識されたものと考えられる。禅林寺本の阿弥陀を山の端にかかる月を表現したとする意見は大串純夫氏や山折哲雄氏によって述べられており、和歌などの類にも西の月を阿弥陀に見立て、極楽浄土往生を願う歌があることから、このイメージは当時の貴族社会でも浸透していた。そして平安時代に編纂された各往生伝においても、月と往生が結びつく例が散見される。いくつか例を挙げるとするならば、慶滋保胤撰『日本往生極楽記』では、延暦寺の僧明靖が西方の月の光を觀じ、これが「弥陀引接の相」であると語る。<sup>23</sup>十二世紀初頭大江匡房により撰述されたとされる『続本朝往生伝』延慶伝では、枕辺の屏風に月輪を描いて安置し、臨終の前日には月輪のような光が現じた。<sup>24</sup>鎌倉時代以降の撰述である『撰集抄』巻四藩田聖人伝では、庵に懸けた月輪から香の煙がたなびき、<sup>25</sup>『真言伝』巻六行円伝においては、臨終の際室内に月輪が現れ往生を遂げている。<sup>26</sup>以上のように、往生伝やそれに類する往生を記した史料を概観すると、月輪の現れる奇瑞が往生の兆候とされることが複数みられ、月が往生の一要素として広く浸透していたことがわかる。そして禅林寺本の阿弥陀についても、そうした月のイメージ

ジが雲母の使用という形で表現され、往生を予見させる効果をもたらしていたと考えられる。

## (二) 観音・勢至菩薩

観音・勢至菩薩はいずれも腰を屈める立像形式をとる(図5、6)。向かって右側の観音菩薩は蓮台を捧持し、左側の勢至菩薩は合掌する。両菩薩が立像形式をとるものとしては、十二世紀末から十三世紀前半にかけて制作されたとみられる清涼寺蔵「迎接曼荼羅図」が早く、十二世紀制作の中尊寺蔵金字経のうち、大般若経卷三二七見返絵では、阿弥陀と飛来する四菩薩が立像形式で描かれる。小童寺蔵「阿弥陀聖衆来迎図」など、皆金色の阿弥陀聖衆来迎を描くものに二菩薩立像の形式が多いことから、十三世紀後半以降の来迎図で一般化していったとみられる。

表現としては阿弥陀と同じく、肉身は金泥、肉身線は朱線で表される。面貌についても阿弥陀と同様であり、髮際や眉に緑青を沿わせる点や、眼の表現において類似がみられるが、人中がU字型で表されているのは古様を示す。また、白毫は朱線で円形を描き白で塗る。髪の毛はかなり剥落が進んでいるものの全体に群青が塗られていた跡が残り、肩にかかる後ろ髪が臂釧まで届く。

次に着衣は、上半身には条帛をつけ、金泥で縁と中心線を描き内部分を透かせた天衣を掛ける。下半身には上裳、下裳の二種類の裳を

つけ、その上に腰布を巻く。因みに、腰布にかかる裳の上部折り返し部分は、両足の甲に掛かる下裳の裏地部分と同様の彩色・文様であることから、折り返し部分は下裳の裏地ということが分かる。文様は剥落が著しく不明であるが、上裳は雷文、下縁は勢至のみ唐草文を描く。下裳は両菩薩とも金泥で団花文を散らし、観音はその周囲を朱の麻葉繫文で、勢至は白で斜め格子文と菱形、二重円を組み合わせた文様を描く。

装身具としては宝冠を被り臂釧、腕釧、胸飾をつけるが、いずれも金泥に墨線で描かれる。宝冠は花を盛り上げた形で、観音は化仏、勢至は水瓶をそれぞれ配する。宝冠の先端は曲面を描いて後方に伸び宝珠を置く。



図5 観音菩薩 山越阿弥陀図 禅林寺蔵



図6 勢至菩薩 山越阿弥陀図 禅林寺蔵

類例は、奈良・法華寺藏「阿弥陀三尊及び童子像」の観音・勢至菩薩の宝冠にみられ、鎌倉時代以降にみられる形式であることが指摘されている。<sup>28</sup> 宝冠の側面には白に墨線で冠繪が描かれ、腰付近まで延びるとともに、金泥で描かれた瓔珞が垂れる。臂釧には中央の円形の裝飾部分から白群と白緑二色のリボンが延び、腕の裏で結ばれている。胸飾からも白群や白緑、白で彩られた玉を連ねた瓔珞が足元まで垂れる。

光背は阿弥陀と同じく頭光のみで、外縁部のぼかしはなく全体に薄く群青を刷く。観音の左肩付近の光背の輪郭部分に金泥が残っており、全体が金泥で縁取られていたと考えられる。

両菩薩が足を置く踏み割り蓮華座は、蓮肉部分に地の朱の具がみられ、花卉には微量ながら緑青が残るが当初の状態は不明である。飛雲は白地に墨で輪郭線を描き、所々に茶褐色のぼかしが施される。観音菩薩が捧持する蓮台については、装身具と同じく金泥に墨で輪郭を描く。框や敷茄子はなく、底の部分から金泥で描かれた瓔珞が垂れる。

以上、観音・勢至菩薩については、衣によって異なる非常に繊細な文様表現や裝飾が施されていることがわかる。しかし、勢至菩薩の上裳については、腰布から垂れる紐や瓔珞を境に雷文が下縁部にかかり、さらには紐の結び目が唐突に上裳の上に表れるなど不自然な表現となってしまうている。両菩薩の足の表現についても、指の

長さが全て均一で平面的になっていることも合わせ、絵師の理解不足や写し崩れとみられる表現が認められる。

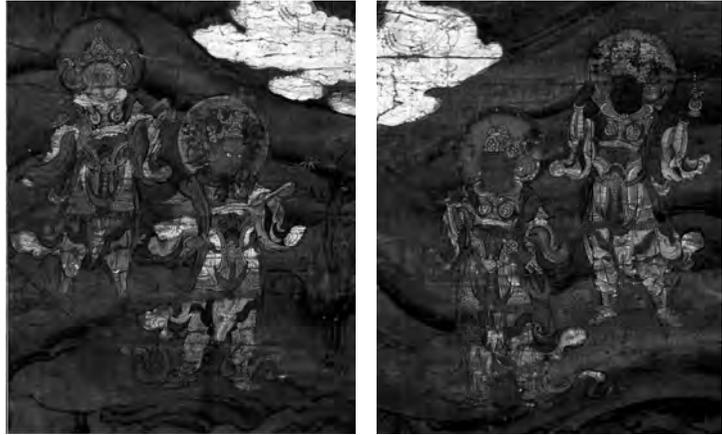
### (三) 四天王

四天王は画面下部、左右に二体ずつ、邪鬼は踏まず直接地に足をつけ立つ(図7)。持物と肉身色から、向かって左より、筆と卷子を持つ広目天、左手で剣を持ちそれを右手で受ける増長天、右手で剣を担ぎ左手で三鈷杵を持つ持国天、右手で三叉戟、左手で宝塔を持つ多聞天であるとわかる。体軀は量感に富み、正面を向く広目天以外は、画面中央付近を見つめている。瞋目相で目尻がつり上がり、口を固く結ぶ。いずれも宝髻を結び宝冠を被り、冠側面から延びる冠繪が風に翻る。胸甲、肩当をつけ首には領巾を巻くが、増長天のみ青いスカーフ状の布を巻いている。袖は広袖で鱗袖をつけ、腕には籠手をつける。腰には腰甲、前楯をつけ、赤い腰帯とそれぞれ意匠の異なる留め具で留める。肩には表が緑青地、裏が白の天衣をかけ、腰帯を通し端を地面に垂らす。下半身には裳をつけ袴を着用し沓を履く。脛当をつけるが、多くの四天王が袴の裾を脛当にしまうのに対し、禅林寺本は裾を外に出し赤いリボンで留める。

肉身は全て墨線で引かれ、肉身は彩色によるが、髪や眉の毛筋を金泥で表現する。ただし、広目天は、肉身線に朱線が引き重ねられ、頭髮に金泥は用いられない。

天冠や甲冑の金具部分は金泥の使用が認められるが、黄土地を塗った上で金泥線を引いている。肉身部や輪郭などに金泥をふんだんに用いる阿弥陀三尊とは異なり、意識的に金の使用を抑えた表現である。また光背は、天部によく見られる火焰光背ではなく、観音・勢至と同じくシンプルな円光で表される。輪郭は墨線で広目天と持国天は緑青、増長天と多聞天は群青を刷き、縁に暈取りが施される。

禅林寺本の四天王の形制を示す儀軌については、広目天が筆と巻子を持つことから、金剛智訳『般若守護十六善神王形体』<sup>(29)</sup>が挙げら



広目天 増長天 持国天 多聞天

図7 四天王 山越阿弥陀図 禅林寺蔵

れるものの、増長天や持国天は持物が異なり、完全に一致する典拠や作例は見出せない。尊像ごとに類する図様を挙げるとするならば、増長天と同様の形式で宝剣を持つ例は、白描図像の他鎌倉時代の仏画にいくつか確認できる。白描図像では、長寛三年(一一六五)写の実任本「十六善神図像」の西方天に見出せ、仏画では十二世紀のボストン美術館蔵「普賢延命菩薩像」や建長五年(一一五三)制作とされる同館蔵「四天王像」の増長天等に確認できる。<sup>(30)</sup>

持国天の剣を肩に担ぐような形制をとるものはほとんど類例がみられない。辛うじて仁和三年(一一六八)制作の京都・仁和寺蔵「薬師十二神将図像」の「子神」の剣の持ち方が近い(図8)。また、腰帯の立方体の裝飾は同図像のうち「丑神」(図9)と意匠が近似している。この仁和寺の図像は「申神」から始まる十二神将像の傍書から、絵師巨勢金岡筆の画像を写し取ったもので、「仁安三年八月十二日以大法御房本写之了」とする奥書から、仁安三年(一一六八)に勧修寺大法御房実任の本を写したことがわかる。さらに醍醐寺には、嘉禄三年(一二二七)、実源という僧が醍醐寺蓮藏院において書写した仁和寺本と図様を同じくする写本が伝来している。<sup>(31)</sup>これは高野山金剛峯寺往生院にて写されたもので、当時この図様が真言系寺院を中心に流布していたと思われる。

四天王の図像について総括すると、伝統的な図様を取捨選択して用いており、特に仁和寺本「十二神将像」との類似性が認めら



図8 子神 薬師十二神将図像  
京都・仁和寺蔵

れることなどは、十三世紀頃まで真言密教寺院であった禅林寺との関係が窺える。しかし、本来兜に付属することが多い紐状装飾が広目天の宝冠に付属していることや、持物の組み合わせが独自であることなどから、画像の援用が直模でない、または絵師の写し崩れと思われる表現があると言えるだろう。



図9 丑神 部分 薬師十二神将図像  
京都・仁和寺蔵

#### (四) 持幡童子

持幡童子は、画面下部中央を流れる川の兩岸に分かれて立つ(図10)。面貌は引目鉤鼻、肌は白で表現される。輪郭は墨線で引かれる。

目は伏し目がちで唇には朱が塗られる。髪は左右で分けて両耳上で赤いリボンで留め、総角とともに腰まで垂らす。頭上には正面と側面に三角形の装飾があしらわれた宝冠を被る。

向かって左の童子が緑色の、右側の童子が朱色の闕腋袍を着用しその裾を引く。また鱗袖をつけ、袖先は左の童子が朱色、右側が緑色と、二体が対称的な色づかいとなっている。下半身には白地に裾が赤い表袴をつけ、糸沓を履く。袍などには文様が確認できないが、向かって右側の童子の裾には白で文様を描いていた跡が確認でき、本来童子についても細かな装飾が施されていたと考えられる。

童子が持つ幡は剥落が激しく細かな意匠は不明であるが、所々に金泥が残り、長い幡足が垂れている様子がわかる。



図10 持幡童子 山越阿弥陀図 禅林寺蔵

### (五) 阿字

阿字の部分を墨線で引き、内側は白で彩色する(図11)。それを囲む円相は、阿弥陀三尊の肉身線と同じく朱線で引かれ、下地に朱の具を用いる。輪の輪郭付近にはうつつすらと金泥を確認することができ、阿



図11 阿字 山越阿弥陀図 禅林寺蔵

弥陀三尊の表現技法と近いことは注意しなければならない。また、月輪は円の上部が若干切れているものの、これが当初からのものか後世の修理によるものかは不明である。

阿字を表現した作品には、本来ほとんどのものに蓮台が表現されるが、禅林寺本にそれは確認できない。この点に関しては、後の章で詳しく述べたい。

### (六) 山水景

禅林寺本の大部分を占める山岳は、層のように山肌が重なり形成される。尾根の表現は柔らかい墨線で輪郭がとられ、頂上付近にあたる上部から群青、緑青、茶を塗り、墨で峻が表現される(図12)。来迎図など浄土教美術にはその背景として山岳が描かれることがし

ばしばあるが、例えば鎌倉時代後半制作と思われる早来迎のように、峨々たる山がそびえるものとは異なり、緩やかな稜線であり伝統的なやまと絵で表現される。

樹木は、幹は墨で描かれ、所々に緑青で点苔を表現する。ただし山岳の緑青の部分の多くが剥落し、それに伴って樹木の大部分が下描きの墨線を残すのみである。樹木の種類は様々であり、桜のような白い花をつけるもの、紅葉するものなど多様な樹木表現が確認できる。また、遠景の山岳の樹木は、葉を淡墨を重ねることで簡略化して表現されている。この

表現は早いもので「信貴山縁起絵巻」にみられ、十三世紀以降の絵巻には頻繁に登場する表現である。

阿弥陀の背景には水面が広がる。陸地から三分の一ほどの水面部分の波が高く、それ以降は徐々に低くなり、穏やかな頻波が表現されている。波は墨線で描かれ、波が高い部分のみ波頭に光の反射を示すよ

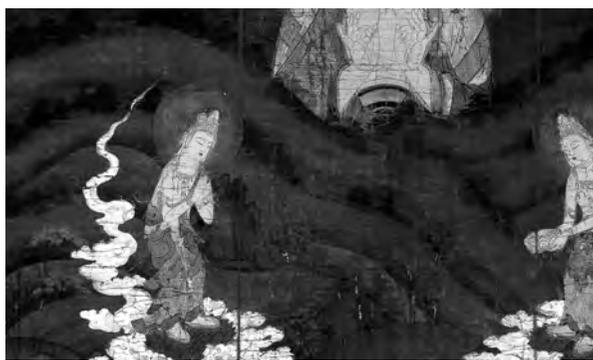


図12 山岳 部分 山越阿弥陀図 禅林寺蔵

うに白線を沿わせる。波の方向は、向かって左斜め上に向かうものと右斜め上に向かうものが稲妻形に列を作り表現される。

### 三、制作年代

禅林寺本の制作年代については、これまでの研究史において、鎌倉時代、十三世紀の制作とするのは概ね一致している。しかし、十三世紀のいつ頃か、という点で意見の相違がみられている。主要研究において、十三世紀前半に置くのは、大串純夫氏、中野玄三氏、大原嘉豊氏である。対して、十三世紀半ばから後半とするのは、北澤菜月氏、十三世紀末から十四世紀初頭とするのは高間由香里氏である。

前章で確認した通り、山岳景にやまと絵表現を用い、観音・勢至の人中や、持幡童子の面貌などには、伝統的な表現が用いられる。また阿弥陀三尊の着衣を彩色で表すのは、十三世紀後半以降の来迎図の数多くが皆金色で表されている点とは隔たりが感じられる。

一方、阿弥陀の髪際に緑青を引き、鼻梁線を表すこと、寒色中心の配色を用いる点は、宋風の影響と考えられる。また、作品全体の所々で表現の平板化や、前述の観音勢至の足の指にみられるような写し崩れともとれる不自然な表現が確認できる点は看過しがたい。

制作年代を検討する上で二点について述べておきたい。一つ目は、

観音の持つ蓮台である(図13)。禅林寺本の蓮台と同様、敷茄子や框を描かず、瓔珞を垂らす作例として、神奈川・光明寺蔵「当麻曼荼羅縁起」巻下の阿弥陀聖衆が来迎する場面や兵庫・小童寺蔵の「阿弥陀聖衆来迎図」、「法然上人絵伝」巻二第一段などにみられ、十三世紀後半の作品に多い<sup>33)</sup>。特にも瓔珞は、西来寺蔵「阿弥陀四尊来迎図」のように十二世紀の来迎図に瓔珞が描かれないものが主流だが、十三世紀後半以降のものに瓔珞を描く例が増えていく。

二つ目は、波の表現である(図14)。禅林寺本のように高い波を表す早い例は、十三世紀初頭に描かれたとみられる「北野天神縁起絵(承久本)」巻四、菅原道真が筑紫へ向かって出航した場面(図15)がある。ここでは、

禅林寺本にみられるような波の規則性は薄く、不規則に動く波を表現する<sup>34)</sup>。しかしそれより降る十三世紀半ば頃制作とされる「華嚴宗祖師絵伝(元曉絵)」や一二五七年制作のメトロポリタン美術館蔵「観音経絵」(図16)で



図13 蓮台 部分 山越阿弥陀図 禅林寺蔵

は、禅林寺本と同じく稲妻形のような規則性が確認できる。さらに十四世紀前半の「玄奘三蔵絵」巻一第四段の須弥山が描かれる場面（図17）になると、より形式的に波が連続し、ある種の模様のように描かれる。したがって禅林寺本は波の規則性は見られるものの、十四世紀の完全な形式化した波とは若干の隔たりがあると言えるだろう。

これらを踏まえると、禅林寺本は、十三世紀以前の画法を継承しつつも、取り入れられた表現は直模で受容されたものとは考えにくい。ただし、鎌倉時代後期以降の阿弥陀三尊を皆金色とする来迎図の流れとは些か距離があり、十三世紀末以降の作と考えるのには無理があるだろう。すなわち禅林寺本の表現は過渡的な特色を示しており、十三世紀半ばから後半にかけての制作と考えるのが妥当ではないだろうか。

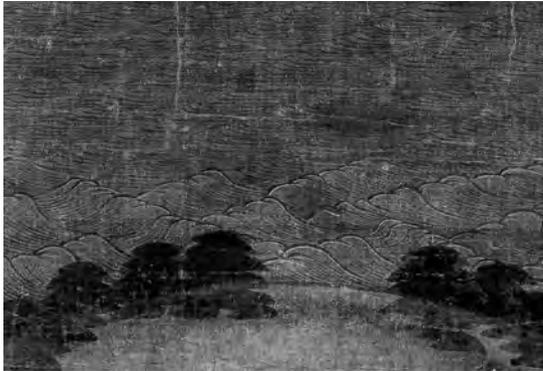


図14 海波 部分 山越阿弥陀図 禅林寺蔵

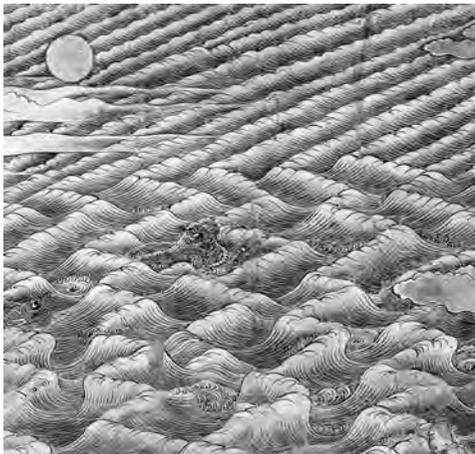


図17 玄奘三蔵絵 部分  
大阪・藤田美術館蔵



図15 北野天神縁起絵(承久本) 部分  
京都・北野天満宮蔵



図16 観音経絵巻 部分 メトロポリタン美術館蔵

#### 四、制作背景に関する一考察

##### (一) 阿字表現について

ここまで禅林寺本の表現について、特徴を挙げながらその制作年代を比定した。制作年代を十三世紀半ば以降だとすると、定説の静遍が住持した時期とはずれが生じてしまったため、制作背景の再考が必要となる。ここでは、禅林寺本の密教との関連を示すと考えられている阿字の表現に着目し、その背景的な思想について考えたい。

禅林寺本の阿字は、研究史で確認した通り、覚鑿による大日と阿弥陀を合体とする説や阿字に関する記述が根底にあるとする意見が有力とされてきた。阿字を表現した作品は、高山寺蔵の阿字螺鈿蒔絵月輪形厨子や、藤田美術館蔵の『阿字義』、阿字観の本尊として用いられた本尊図などが残される。これらの作品と禅林寺本とを比較して気づくことは、禅林寺本の阿字に蓮台が描かれないことであろう。

これらの作例と同様、覚鑿が記した阿字観についての文献の一つ『阿(梵字)字観 鑿(梵字)作』をみると、

行者阿字観を修せんと思はば、先づ八葉の白蓮を、其の量一肘ならんを図すべし。一肘と云ふは一尺六寸なり。其の蓮華台に

月輪を図すべし。月輪の中に白色の阿(梵字)字を書くべし。<sup>35)</sup>

と阿字観の本尊として八葉の蓮台を描いた上に阿字月輪を描くことを規定している。覚鑿の『鑿(梵字)阿(梵字)界秘事』においても、金剛界と胎藏界の修法について述べた中で、金剛界の阿字は月輪の中に蓮台を描き、胎藏界の阿字は蓮華上に阿字月輪を描くとしている<sup>36)</sup>。すなわち、覚鑿の示す阿字観においては金剛界、胎藏界関わらず、蓮台を描くことは必須であったことがわかり、必ずしも禅林寺本が覚鑿の阿字観を継承しているとは言えないだろう。

一方、禅林寺本同様、阿字と蓮台を組み合わせない表現が繡仏の分野にみられ、さらに阿字を主題とした作例が多い点は注目しなければならぬ。例えば、十三世紀から十四世紀にかけて製作したとみられる徳川美術館所蔵の「刺繡阿弥陀三尊来迎図」(図18、19)は、来迎印の阿弥陀如来の舟形光背に、四八個の白い円輪に阿字が配されている。蓮台は表現されておらず、四八個という数は阿弥陀の四八願を表したものとみられる。徳川美術館本は阿弥陀三尊の下に蓮池の岩上に立つ毘沙門天と不動明王を配している。この組み合わせは、比叡山延暦寺の横川中堂に由来する天台宗特有のもので、徳川美術館本も製作に天台宗系の人物の関与が予想されている点は興味深い<sup>37)</sup>。また阿弥陀三尊を種子で表すもので、MOA美術館蔵の「刺繡種子阿弥陀三尊図」では、柱と中廻しに二三個の蓮台のない阿字



図20 刺繍阿弥陀三尊来迎図  
滋賀・宝厳寺蔵



図19 刺繍阿弥陀三尊来迎図  
部分 徳川美術館蔵



図18 刺繍阿弥陀三尊来迎図  
徳川美術館蔵

源頼朝の周忌法要が修され、北条政子は釈迦三蔵像図等と共に、自分の剃髪した毛髪を用いた阿字一鋪を供養している。こうした阿弥陀三尊や種子を用いた繡仏による追善供養は、鎌倉時代以降流行した。これは浄土教の台頭と共に當麻曼荼羅が関心を集め、庶民へ仏教、そして追善や逆修供養が広まったことに起因するとの指摘がなされている<sup>39)</sup>。そして追善や逆修供養の広がりに伴い、死者の遺髪や遺骨を仏像などに納入されるなどし、これを応用して繡仏においても遺髪を用いた髪繡が流行した。実際に、前述の徳川美術館本は阿弥陀の髻髪や阿字部分などに髪繡が用いられており、和歌山・正智

を配する。蓮台を表現するが阿弥陀と阿字を組み合わせる繡仏作品もいくつかあり、例えば滋賀・宝厳寺本(図22)では、斜め来迎形式の阿弥陀三尊とともに、中廻しに四八個の阿字を表す。このように繡仏の分野においては、阿弥陀三尊とともに阿字を配するものや、阿字単独の作例も多く現存している。実際に史料においても、『吾妻鏡』(正治二年(一一二〇)正月一三日条では、

故幕下將軍周閑御忌の景を迎へ、彼の法花堂に於いて仏事を修せらる。北條殿以下諸大名群参して市成す。仏は絵像釈迦三尊一鋪、阿字一鋪、(御台所の御除髪を以て之を縫い奉らる)。經は金字法華經六部、摺写五部大乘經。<sup>38)</sup>

院、滋賀・聖衆来迎寺所蔵の「刺繡阿字図」は、いずれも阿字が髪繡である。

繡仏ではないが『方丈記』には、阿字を用いた別の形の死者供養がみられる。

仁和寺に隆暁法印といふ人、かくしつ、数も不知死（ぬ）る事を悲しみて、その首の見ゆるごとに、額に阿字を書きて、縁を結ばしむるわざなんせられける。<sup>10)</sup>

これは養和元年（一一八一）の飢饉の際、仁和寺の僧隆暁が、死者を見る度にその額に阿字を書き供養を行ったとする。すなわち、阿字自体で個人の往生を願い追善などの儀礼を行う例は、十三世紀以降すでに、真言僧のみならず社会一般にも浸透していたことがわかる。禅林寺においては、静遍以後、覚鑊周辺の思想を受け継ぐ人物が止宿した様子は確認できず、禅林寺本を覚鑊の思想によるものと限定する必要はないのだろうか。

## （二）十三世紀半ばの禅林寺

それでは、禅林寺本制作当時の禅林寺の状況はどのようなものだったのか。

禅林寺は、十三世紀に入り静遍の入寺により、浄土宗寺院として

の道を本格的に歩むことになり、続く証空やその弟子浄音により、浄土宗西山派寺院となつたとされる。証空には禅林寺における活動実態がほとんど確認できないものの、静遍の前後は、道誓（一一七九―一二四〇）、道智（一二二七―一二六九）といった九条家出身の天台僧が住持していたとみられ、この頃証空周辺や天台との関わりがより一層深まっていったのは確かであろう。<sup>11)</sup>しかしながら『仁和寺御日記』建保六年（一二一八）二月十一日条には、前年に石山寺座主に任じられた法務大僧正長嚴により、石山寺並びに禅林寺、神護寺、観心寺の寺務を長嚴の門徒に相承するとされる。<sup>12)</sup>そして石山寺座主と禅林寺・観心寺の相承を記した「石山寺座主并禅林・観心両寺座主相承次第」<sup>13)</sup>によれば、相承記録自体が正和二年（一一三三）十月五日に座主職となる大権僧都益守まで続くことから、十三世紀にわたっていまだ石山寺や観心寺との関係が根強く続き、真言宗寺院としての寺格を保っていたと考えられる。

それでは、この十三世紀において、禅林寺の浄土教化の様子を具体的に示すものはないのだろうか。注目したいのは、『禅林寺縁起』<sup>14)</sup>の記述である。この縁起は室町時代、天文十一年（一五四二）、禅林寺本堂等の修造の勧進のため、禅林寺の縁起を記したものである。筆者は三条西公条（一四八七―一五六三）で、奥書によれば、禅林寺の縁起が長年紛失していたため、第四三世宏善上人の請いにより、泉州光明院の勧進帳やその他史料を用い製作したものであるとい

う。この中で注目したいのは、十三世紀の禪林寺の動きを綴った部分である。

将又承久の比、隱遁の行者乱逆に逢て発心遁世す、即上人往生の古跡をしたひて、此地に草庵をむすひて住けるか、嘉禎年中正月一日より別行をはしめて此御影を請して、七日瞻仰礼拝して返送たてまつりけるに、弟子の僧夢想にいはいく、此間おもひかけす請にあつかりて、念仏の声をき、燈明の光を見給へる、殊に喜びハまりなき者也、かたのこごとく草庵をたて、かやうにいつも聴聞し侍やうにはからひて給へと坊主に申され候へと見る、此僧則坊主に相語、さきみる所の僧も其時相語、二人の夢想同篇不思議のおもひに住して坊主忽十方をす、めて、不日に締構をなしをハリぬ、今聖衆来迎院と号するこれ也、嘉禎三年当堂はやく成風の功を終、締雲構を調て本尊聖教を安置し、不断念仏を始行、其外四季七日の常行三昧、毎月二座の往生講又契約結縁、廿五三昧読経、長日の御祈祷を此道場に引移興行、むかしの儀にかはらすといへり、

これによれば承久の頃（一一一九～一二二）に隱遁の行者が永観往生の地である禪林寺に草庵を結んだことに始まり、嘉禎三年（一二二三）「聖衆来迎院」と号する堂を建立したとする。そして、ここで

は本尊や聖教を安置し、不断念仏を始行、四季七日の常行三昧や月に二度の往生講などを行っていたという。聖衆来迎院は現在禪林寺に存在しておらずその詳しい実態や活動内容、堂宇の変遷は不明であり、先行研究においてもほとんど論じられていない<sup>(45)</sup>。ただ、正応六年（一二九三）四月付の「鷹司兼平讓状案」には聖衆来迎院の名前が見え、<sup>(46)</sup> 歴応二年（一三三九）六月二十八日には、足利尊氏により禪林寺とは別に聖衆来迎院に出雲国淀新莊地頭職が寄進されている<sup>(47)</sup>。したがって、建立から十四世紀前半までは禪林寺と聖衆来迎院が並存しており、真言宗寺院としての禪林寺と浄土宗としての聖衆来迎院の活動が並行して行われていたと思われる。『禪林寺縁起』は後世の史料であり、全てを鵜呑みにすることは出来ないが、十三世紀後半以降聖衆来迎院という堂宇が建立され、浄土教信仰の場として用いられた可能性は高い。

また『禪林寺縁起』によれば、聖衆来迎院が各種法要が営まれる場であり、月に二度の往生講が行われていたとされるのは興味深い。往生講は、念仏講の一つであったとみられ、管弦を用いた音楽的要素が強く、迎講が阿弥陀に動きを伴う演劇的な性格であったのに対して、阿弥陀の動きを必要としない静的のものであったと考えられている<sup>(48)</sup>。往生講の次第を記した永観撰述の『往生講式』をみると、

先づ西壁に阿弥陀迎接の像を安じ、

次に香華等の伝供を備ふ、

歌頌に曰はく、

一切の諸の菩薩 おのおの天の妙華と

宝香と無価の衣とを齎て 無量仏を供養す

威然として天楽を奏し 和雅の音を暢発し

最勝尊を歌歎し 無量仏を供養す

若し人散乱の心にして 乃至一華を以て

画像を供養せんもの 漸く無数の仏を見る<sup>(49)</sup>

これによれば西壁に阿弥陀迎接像を安置するところから講が始まるが、それに続く歌頌では、もし心が散乱している者がいれば、画像を供養することで無数の仏を見仏することができると説き、実際に『明義進行集』第二「高野僧都明遍」の項では、明遍の師敏覚が殺された西光の供養のために、光堂と称する堂宇を建立し、そこに等身の阿弥陀画像とその左右に観音・勢至像を安置し往生講を修したという記録がある。<sup>(50)</sup> これは観音・勢至菩薩像を脇侍としていことから、本尊の阿弥陀如来は正面向きであったと考えるのが妥当であろう。また山本陽子氏により、法華寺蔵「阿弥陀三尊及び童子像」は、法華寺で開基光明皇后の命日に行われる追善往生講の本尊であったとの指摘がなされ、往生講においては正面向きの阿弥陀画像を懸けていた可能性<sup>(51)</sup>がある。<sup>(52)</sup>

加えて、禅林寺本の特徴がその類まれな装飾性にあったことは、ここまで指摘した通りである。特に、阿弥陀の白毫はきれいに円形に切り取られた跡があり、ここに水晶のような異素材を当て、その裏から灯火をちらつかせていたとする指摘がある点は看過しがたい。<sup>(53)</sup> 泉氏は、いわばこうした二次元の絵画から三次元の儀礼空間への干渉を「働きかける」現象としたが、こうした働きかけは、講に参加する観想念仏をうまく行うことのできない多くの者に阿弥陀の出現を確信させたのではないだろうか。尊像ごとに金銀泥や雲母、彩色を使い分ける表現は、凡夫であっても容易に阿弥陀の姿や聖衆たちの影現を眼前にもたらし助けとなったと想像させる。

実際に永観の『往生講式』による往生講は、長い年月の中で貴賤を問わず人々に広まっていたとされる。<sup>(54)</sup> 禅林寺における往生講の実態を記した記録はなく、今後さらに史料等を精査していかなければならない。しかし禅林寺が『往生講式』を記した永観が住した寺であること、禅林寺本の制作時期が聖衆来迎院の建立時期と重なることから、講の本尊として禅林寺本が用いられていた可能性を考慮する必要があるのではないだろうか。そして、鎌倉時代、阿字は死者供養の本尊としても広く浸透していた。阿字を配するのをもまた、往生講に参加する民衆に対し、極楽浄土往生を保証する重要な要素の一つとも考えられるのである。

## おわりに

以上、作品の表現に即し禅林寺本の技法や図像的特徴をあげ、類例と比較することによって、制作年代を定説となっている十三世紀前半よりも降る十三世紀半ば以降の作であることを述べた。そして、この制作時には浄土宗化の流れの中にあつた禅林寺に聖衆來迎院が建立されており、禅林寺本はそこで行われていた往生講に懸けられていた可能性を指摘した。

禅林寺本の特徴的な表現・技法は、一僧侶のための臨終仏であつたというよりは、多くの人々に阿弥陀の出現を「再現」することに意識が払われているように感じられる。表現技法で触れた白毫の装飾や金・銀泥の使い分けは、暗闇に浮かび上がる阿弥陀三尊を効果的に表現し、絵画の平面を越えた一種の演劇性をもたらしただように見える。

加えて、下部に描かれる持幡童子や四天王にはこの「再現」をより強く保証する目的があつたのではないだろうか。本来、浄土教絵画に持幡童子や四天王が描かれることはそれほど多くないが、四天王は藤原道長が建立した法成寺無量寿院をはじめ、いくつかの阿弥陀堂において阿弥陀三尊像とともに安置されたとする記録が確認できる。<sup>(36)</sup> また、『拾遺往生伝』巻上沙門長慶<sup>(37)</sup>伝では、長慶の臨終時、

枕辺に毘沙門天と共に四天王が來迎しことで天狗は長慶に近づくとはできなかつた。この四天王の役割については、善導の『観念法門』「護念縁」において以下のように説明される。

仏の言はく、もし人専ら此の念弥陀仏三昧を行ずれば、常に一切の諸天及び四天王竜神八部の随逐影護し、愛樂相見することを得て、永く諸の悪鬼神、災障、厄難、横に惱乱を加ふること無しと。具に護持品の中に説くが如し。此れ亦是れ現生護念増上縁なり<sup>(38)</sup>

『観念法門』では、『般舟三昧経』を引用し、心を致して観念念仏や口称念仏を行えば、滅罪して浄土に生じるとともに、一切の諸天及び四天王、龍神八部が行者を守護し、諸々の悪鬼や災厄を退けると説かれている。この部分は、珍海の『決定往生集』や法然の『選択集』等にも引用されており、極楽浄土往生を望む行者を諸天等が守護する、という思想は一定に普及していたようだ。これらから四天王は、個人の念仏、臨終行儀の場において、修行者を守護する役割を期待されていたと考えられる。

持幡童子についても、各種往生伝において、他者の往生を告げたり、來迎を先導し、往生者を圍繞したりするなど、直接現世に赴き往生者などと接する者として書かれることが多い。<sup>(39)</sup> この直接往生者

と接する持幡童子は、絵画作品にも描かれており、鎌倉時代制作の福島県立博物館蔵「阿弥陀聖衆来迎図」（図21）では、今まさに臨終行儀を行う屋敷の軒先に二人の持幡童子が降り立っている。この他、来迎図に描かれる持幡童子をみると、必ず靴を履いていることがわかる。これは、観音・勢至菩薩が裸足であるのとは対称的であり、穢土である現世に直接降り立ち、穢土と浄土を媒介する存在として描かれたことが想定される。<sup>60</sup> すなわち、四天王と持幡童子は穢土たる現世の往生者のもとに現れる守護者としての側面が求められていたと考えられるのである。

浄土信仰の隆盛により数多く描かれた来迎図は、生者が往生を予見するためのもので、特にも観想を行えない凡夫が、来迎図や迎講のような演劇で「見仏」することが推奨されていたと考えられる。<sup>61</sup> 禅林寺本の白毫の光は阿弥陀の現前をよりリアルに再現し、四天王や持幡童子は往生

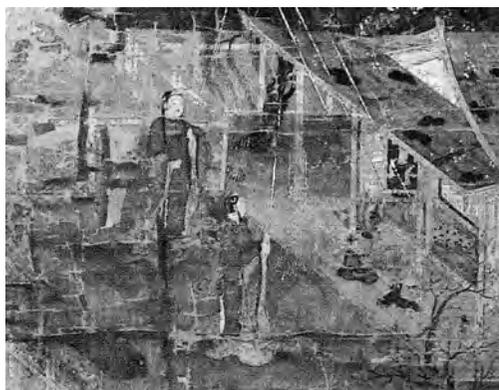


図21 阿弥陀二十五菩薩来迎図 部分  
福島県立博物館蔵

を確信へと導いたことだろう。そうした、鑑賞者の往生へのイメージをより確かなものとし、極楽への期待を高めるのが禅林寺本であり、禅林寺での往生講という場だったのではないだろうか。

### 【註】

(1) 禅林寺蔵「山越阿弥陀図」に関する主な論考、解説は以下のものが挙げられる。

- ① 「山越阿弥陀如来図」解説（『日本国宝全集』第十輯、日本国宝全集刊行会、一九二六年）、② 豊岡益人「山越阿弥陀図考」（『美術研究』四九、一九三六年）、③ 大串純夫「来迎芸術論（五）」（『国華』六〇八、一九四一年）、④ 望月信成「日本浄土教芸術の概観 四来迎芸術」（『仏教考古学講座』十二、雄山閣、一九三七年）、⑤ 中野玄三「山越阿弥陀図の仏教思想的考察」（『仏教芸術』四四、一九六〇年）、⑥ 関口正之「山越阿弥陀図」解説（『原色日本の美術七 仏画』小学館、一九六九年）、⑦ 清水善三「来迎図の展開」（『京都大学文学部紀要』十九、京都大学文学部、一九七九年）、⑧ 中野玄三「来迎図の美術」同朋舎、一九八五年、⑨ 梶谷亮治「山越阿弥陀図」「禅林寺（永観堂）」解説（『週刊朝日百科 日本の国宝六八』朝日新聞出版、一九九八年）、⑩ 北澤菜月「現世に姿をあらわす仏——禅林寺本「山越阿弥陀仏」と垂迹思想」（『特別展 神仏習合 かみとほとけが織りなす信仰と美』奈良国立博物館、二〇〇七年）、⑪ 高間由香里「禅林寺蔵山越阿弥陀図について」（『史学研究』二二六六、二〇〇九年）、⑫ 中野玄三「来迎図の美術 増補版」同朋舎メディアプラン、二〇一三年、⑬ 中野玄三・加須屋誠「仏教美術を学ぶ」

思文閣出版、二〇一三年、⑭加須屋誠「新・来迎芸術論——大申純夫の余白に——」(『仏教美術論集四』) 図像解釈学——権力と他者」竹林舎、二〇一三年、⑮大原嘉豊「山越阿弥陀図」解説(『日本美術全集八 中世絵巻と肖像画』小学館、二〇一五年)、⑯辻本臣哉「禅林寺本山越阿弥陀図—証空及び天台本覚思想の影響について—」(『印度学仏教学研究』六六卷一号、二〇一七年)

- (2) 『日本三代実録』貞観五年(八六三) 九月六日乙未条(増補新訂国史大系 日本三代実録 前編) 吉川弘文館
- (3) 亀田孜「本尊目六」(『美術研究』五六、一九三六年)
- (4) 五十嵐隆明『京都永観堂禅林寺史』法蔵館、二〇一八年
- (5) 前掲註一① 日本国宝全集解説
- (6) 前掲註一② 豊岡論文
- (7) 前掲註一③ 大串論文
- (8) 前掲註一⑤ 中野論文
- (9) 『五輪九字明秘密釈』(『興教大師全集下』宝仙寺、一九七七年)
- (10) 『密厳浄土略観』(『興教大師全集下』宝仙寺、一九七七年)
- (11) これに加え中野氏は、高山寺蔵の「仏眼仏母像」と禅林寺本の描線を描き起こし、重ね合わせる作業を行ったところ、多くの箇所で見られることを指摘する(前掲註一⑫ 中野論文)。
- (12) 前掲註一⑩ 北澤論文、
- (13) 前掲註一⑪ 高間論文
- (14) 鈴木雅子「来迎阿弥陀と滅罪についての一試論」(『フィロカリ』二六、二〇〇九年)、前掲註一⑬ 辻本論文
- (15) 覆肩衣と呼ぶこともある。
- (16) 石田淳「光明寺蔵「四十九体化仏阿弥陀聖衆来迎図」について」

禅林寺蔵「山越阿弥陀図」研究

- (17) 『美術史』一三三、一九九三年
  - (18) 泉武夫「仏画の尊容表現」中央公論美術出版、二〇一〇年
  - (19) 『真言宗全書』三七
  - (20) 『大正新脩大藏経』(以下、『大正蔵』) 四一、八八一頁 b
  - (21) 中村元「広説仏教語大辞典」(東京書籍、二〇〇一年)
  - (22) 『真言伝』巻七(『大日本仏教全書』一〇六)
  - (23) 前掲註一③ 大串論文、山折哲雄「日本宗教文化の構造と祖形—宗教史学序説—」東京大学出版会、一九八〇年
  - (24) 『日本往生極楽記』(『日本思想体系』七、岩波書店)
  - (25) 『続本朝往生伝』(『日本思想体系』七、岩波書店)
  - (26) 『撰集抄』巻四(『続群書類従』第三十二輯下)
- 藩円聖人事
- 中比筑紫の横川と云所に、範円聖人と云人いまそかりけり。智行ひとしく備わはりて、いき年いける類を哀み給事懇也。観音を本尊として、常には大悲の法門をなん心に懸給へり。(中略)か、る所に身一かくすへき庵引結び、左のいたの月輪より、香の煙細くそひき、空にハ紫雲の種をまき、念仏の声閑にして、西に聖衆の迎を得てをはしましけるか。

- (26) 『真言伝』卷六(『大日本仏教全書』一〇六)  
 此法橋臨終ノ時、頭北面西ニシテ入滅。月輪正ク室ニ現シ、異香ミキリニ薫ス。七日ノ後遺弟墳墓ヲミルニ、蓮華敷葉散シテツカノ上ニアル。翼日ニ重テミルニ、一葉モミエサリケリ。
- (27) 泉武夫「中尊寺藏金字経見返絵の絵師分担について」(『仏教芸術』三三九、二〇一三年)
- (28) 柳澤孝「阿弥陀三尊及び童子像」解説(『大和古寺大観』五、岩波書店、一九七八年)
- (29) 『大正新脩大藏経 図像部』(以下、『大正図像』) 十二
- (30) 柳沢孝「ボストン美術館藏の四天王図―新発見の廃寺永久寺真言堂障子絵」(『在外日本の至宝』一、一九八〇年)
- (31) 『大正図像』七
- (32) 中野玄三「密教図像と鳥獸戯画」(『学叢』二、一九八〇年)
- (33) 瓔珞がある蓮台を描く作例は以下の通り。  
 (框、敷茄子なし、瓔珞あり)  
 光明寺(神奈川)藏「当麻曼荼羅縁起」、小童寺藏「阿弥陀三尊二十五菩薩来迎図」、雲辺寺藏「釈迦阿弥陀發遣来迎図」、東京藝術大学美術館藏「弥勒来迎図」、知恩院藏「法然上人絵伝(卷二第一段)」、元恩寺藏「阿弥陀三尊来迎図、光明寺(滋賀)藏「阿弥陀三尊来迎図」、誓願寺藏「阿弥陀三尊弥勒仏来迎図」、常楽寺藏「阿弥陀三尊来迎図」、當麻寺中之坊藏「山越阿弥陀図」、浄福寺藏「山越阿弥陀図」  
 (框、敷茄子、瓔珞あり)  
 光明寺(京都)藏「四十九化仏阿弥陀聖衆来迎図」、知恩院藏「阿弥陀二十五菩薩来迎図」、大福寺藏「阿弥陀三尊来迎図」、木山寺藏「阿弥陀三尊来迎十仏図」
- (34) 承久本北野天神縁起絵巻に関して、彩色部が承久年間当時のものか、後世によるものか再検討が必要とされている。
- (35) 『興教大師全集』下、九九五頁
- (36) 『興教大師全集』上、三三三頁
- (37) 山本泰一「来迎繡仏の一遺例―徳川美術館保管阿弥陀三尊来迎仏―」(『金鯉叢書』第四輯、一九七七年)
- (38) 『国史大系 吾妻鏡第二』
- (39) 内藤栄「116 刺繡阿字図」解説(『修理完成記念特別展 糸のみほとけ―国宝綴織當麻曼荼羅と繡仏―』展図録、奈良国立博物館、二〇一八年)
- (40) 『日本古典文学大系』三〇
- (41) 前掲註四 五十嵐論文
- (42) 『続群書類従』第二十九輯下
- (43) 『東寺文書』乙号外 / 3 /
- (44) 『京都永観堂禪林寺文書』一九九二年
- (45) 聖衆来迎院については、主に西口順子「禪林寺の歴史」(『京都永観堂禪林寺の名宝』展図録、一九九六年)、前掲註四 五十嵐論文にて触れられている。
- (46) 『鷹司兼平讓状案』(『鎌倉遺文』) 正応六年(二二九三) 四月付又山科并禪林寺小田、為故三品追善料、所寄附聖衆来迎院、各有尋沙汰也、
- (47) 『二尊院文書』。未見のため、『大日本史料』(六編五冊)より引用する。  
 寄進 禪林寺聖衆来迎院、出雲国淀新庄地頭職太田小四郎入道跡、事、  
 右令奉寄之状如件、(尊氏)

暦応二年六月廿八日 (花押)

(48) 菅野扶美「音楽講式」について」(『国語と国文学』六四―八、一九八七年)

(49) 『大正蔵』八四、八八頁

(50) 『明義進行集』卷第二(『明義進行集影印・翻刻』法蔵館)

敏覚クタムノ絹ヲモテカツハ西光出離ノタメカツハ自身行法ノ  
タメ住坊ノ西北ニイタフキノ一堂ヲ建立シテ西ノカヘニ等身ナ  
ル光ホトケラ図シ左右ニ木像ノ観音勢至ヲタテ、ヒカリ堂ト号  
スコ、ニシテツネニ妓楽ヲト、ノヘテ往生構ヲ修スツヒニ臨終  
正念ニシテ往生ヲトケオハスト云々

(51) 山本陽子「法華寺阿弥陀三尊及童子図の使途に関する一考察」  
『美術史研究』三〇、一九九二年

(52) 『往生講式』によれば、往生講は毎月十五日に行うとされる。  
この十五日という日付については、大串氏により、比叡山にお  
いて源信が深く関与した、二十五三昧会での菩提講に起因し、  
三五夜と阿弥陀とが深く結びついていたことが指摘される。禅  
林寺本の阿弥陀の光背には月のイメージが重ねられており、往  
生講との関連性の高さが窺える。

(53) 前掲註一⑧ 中野論文

(54) 泉武夫「金の誘惑―日本仏画の個性について―」(『美術史学』  
三七、二〇〇六年)

(55) 『私聚百因縁集』(『大日本仏教全書』一四八)

(56) 『栄花物語』卷十八(『日本古典文学大系』七五、岩波書店)

この他、阿弥陀堂に四天王が安置されていたのは、多武峯浄土  
院(天延三年(九七五)建立)、法勝寺阿弥陀堂(白河上皇御願、  
承暦元年(二〇七七)、尊勝寺阿弥陀堂(堀河天皇御願、康和

禅林寺蔵「山越阿弥陀図」研究

四年(二一〇二)、左大弁藤原為隆の丈六堂(大治二年(二一  
二七)、中尊寺金色堂(二天のみ、天治元年(一一二四)が  
挙げられる。

(57) 『日本思想大系』七、岩波書店

(58) 『大正蔵』四七、二五頁b

(59) 例えば、『拾遺往生伝』卷上、中原義実伝では、ある人の夢に  
一人の総角の童子が現れ、義実の往生を暗示させた。(『日本思  
想大系』七)

(60) 津田徹英『日本の美術』第四四二号 中世の童子』至文堂、二  
〇〇三年

(61) 須藤弘敏「迎接の夢(上・下)―平安時代阿弥陀来迎図考―」(『仏  
教芸術』一五七・一五八、一九八四・八五年)

#### 【挿図出典】

図1〜2、5〜7、10〜14 中野玄三『来迎図の美術』、同朋舎、一  
九八五年

図3 奈良国立博物館編『西国三十三所―観音霊場の祈りと美―』展  
図録、二〇〇八年

図4 泉屋博古館・根津美術館編『高麗仏画―香りたつ装飾美―』展  
図録、二〇一六年

図8、9 『大正図像』十二

図15 小松茂美編『日本絵巻大成 第二二巻 北野天神縁起絵巻』、  
中央公論社、一九七八年

図16 『日本美術全集 第八巻 中世絵巻と肖像画』、小学館、二〇一  
五年

- 図17 小松茂美編『続日本絵巻大成 第七巻 玄奘三蔵絵』、中央公論社、一九八一年
- 図18～20 奈良国立博物館編『糸のみほとけ』展図録、二〇一八年
- 図21 『日本美術全集 第八巻 中世絵巻と肖像画』、小学館、二〇一五年

【付記】

本稿は、平成三十年度東北大学大学院に提出した修士論文に加筆修正を加えたものである。

執筆にあたり、泉武夫先生、長岡龍作先生、杉本欣久先生には、懇切丁寧な御指導を賜りました。また、東北大学東洋・日本美術史研究室の皆様には、多くの御教示を賜りました。ここに記し深く感謝申し上げます。

The fourth chapter focuses on the one of the features of Zenrin-ji version, the letter of “A” drawn at the top of the screen, and the circumstance of Zenrin-ji in the late 13th century, based on the production period. Firstly, the letter of “A” has been thought to reflect “*Ajikan*”: The method of meditation introduced by Kakuban. However, the letter of “A” drawn in Zenrin-ji version does not have the lotus stand, which is different from Kakuban's way of drawing the letter of “A”. Additionally, thus the usage of the letter of “A” in memorial services for the dead has prevailed in general society from the Kamakura era, the philosophical background of Zenrin-ji version does not have to be looted to Kakuban.

Lastly, this paper argues the circumstance of Zenrin-ji in the mid to late 13th century, which is the age of Zenrin-ji version production. In those days, Zenrin-ji was at the transitional period in which Shingon sect and Jodo sect were co-existing. According to the description in Zenrin-ji Engi, one aspect of Jodo sect's activities is the foundation of a temple named Shojuraigo-in (1237). Although this description does not directly indicate a connection with Zenrin-ji version, “*Ojoko*”, a gathering to recite Buddhist sutra to pray for going to paradise after death, should have been held in Shojuraigo-in. A record shows the possibility of the painting of Amitabha facing to the front has been set in “*Ojoko*”, along with the decorative expression used in Zenrin-ji version, the painting of Amitabha may have been used as the principal object of worship. Concurrently with the depicted image of Amitabha with *Shitenno* and *Jiban Doji* in Zenrin-ji version, the painting of Amitabha should have had a function as a principal object that ensured to going to nirvana for those who participated in the lecture.

## SUMMARY

# Research on Amitabha Seen Across the Mountains: From A Collection of Zenrin-ji

Satoko OSAKI

The painting of Amitabha Seen Across the Mountains, from a collection of Zenrin-ji, hereinafter referred to as Zenrin-ji version, depicts images of the Amitabha triad, *Shitenno* (Four guardian kings) and *Jiban Doji* (Great youths holding banners) in mountain scenery. Zenrin-ji version is considered to be the oldest of several existing similar paintings and has been designated as a national treasure. Though considered by many researchers, there is no established theory about the detailed history of the work itself, the age of the work, and the circumstances surrounding the work at the time of production. Therefore, this paper focuses on the expression used in Zenrin-ji version, reconsidering the production period and the expression of the letter of “A” in Brahmic script drawn at the top of the screen, and presents a new hypothesis on the usage of Zenrin-ji version, based on the situation of Zenrin-ji at the time of production.

In the first chapter, this paper summarizes the basic outline and research history of Zenrin-ji version. Nowadays, Genzo Nakano’s theory is definitive regarding the ideological background and the creator of Zenrin-ji version. Dr. Nakano presumed that Zenrin-ji version is based on the idea of Kakuban (1095-1143), which is a fusion of esoteric Shingon Buddhism and the Pure Land faith, and actual production had been led by Jouhen (1166-1224): The 12th chief priest of Zenrin-ji. However, some researchers have skeptical view on his theory, considering the fact that there is a gap between the production age estimated from the characteristics of expression and the time Jouhen had been staying at Zenrin-ji.

The second and the third chapters refer to the expression of each image and motif in the Zenrin-ji version, describe its features, and estimate the production dates. The features of Buddhist painting which have continued since the Heian era is studied in Zenrin-ji version; meanwhile, unnatural expressions due to the misunderstandings by painters can be seen in various places. Furthermore, considering the formalization of the wave expression at the top of the screen and the characteristics of the lotus stand held by Kannon, the estimated production date should be in the middle to late 13th century.