The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	淳熙十年銘「阿弥陀浄土図」の典拠について : 懺法の本尊画像の可能性
Author(s)	高志, 緑
Citation	待兼山論叢. 芸術篇. 2016, 50, p. 1-26
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/70042
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

淳熙十年銘「阿弥陀浄土図」の典拠について

――懺法の本尊画像の可能性――

高志　緑

キーワード：南宋仏画／阿弥陀浄土図／浄土懺法／慈雲遵式／天台浄土教

はじめに

京都・知恩院所蔵の「阿弥陀浄土図」（図一、以下本図と称する）は、中国南宋時代、淳熙十年（一一八三）に制作された仏教絵画の優品であり、南宋仏画における数少ない基準作のひとつとして名高い。しかしながらその図様は、唐代までに流行した阿弥陀浄土図とは異なり、一般的な「浄土図」とは別の文脈でとらえうるものである。先行研究では、宋代の天台浄土教において隆盛した、阿弥陀の浄土をイメージするための経典『観無量寿経』による観想行との関係が指摘されており、南宋以降の浄土教絵画に、その種の作品が複数現存することも事実である。本稿では、本図の特徴的な図像構成を再確認し、浄土の観想行とともに流行していた浄土懺法の主たる儀軌、慈雲遵式撰『往生浄土懺願儀』との直接的な関連性を指摘したい。

一、本図の図像的特徴と『観無量寿経』

まず、本図の図様を概観しておこう。[1] 本図（図一）は、縦一五〇・五cm、横九二・〇cmの一枚絹に描かれる。中央には、瑞雲を背景に阿弥陀三尊の立像が描かれ、阿弥陀如来は、左手を胸前で屈臂し、掌を上向けて一・三指を捻じ、右手を垂下する印相をとる。阿弥陀の左（画面向かって右）には、宝冠に化仏をつけた観音菩薩が、左手に水瓶、右手に楊柳を執る姿、阿弥陀の右（画面向かって左）には、宝冠に水瓶をつけた勢至菩薩が、右手に経冊を持ち左手でその紐を解く姿で表される。阿弥陀三尊の手前には、人工的に区画された蓮池があり、九つの蓮台に、菩薩の姿で化生した往生者が合掌礼拝する様子が描かれる。蓮池の表現は特に華やかで、蓮華と迦葉を中心に水辺の植物が生い茂り、画面の下方左右には、青緑の太湖石の上に孔雀、土坡の上に鶴が、それぞれ切り花を銜える。往生者の乗る蓮台の蓮弁は、青、白、薄桃色の三色に塗り分ける。蓮池の両脇には二羽の迦陵頻伽がおり、一羽は合掌し、もう一羽は華籠を捧げ持つ。阿弥陀と観音の足もとには、鶺鴒かと思われる白い鳥が切り花を銜える。鳥たちは中央の三尊に向かっており、これらの花は三尊への供物として描かれているようである。また、阿弥陀の頭頂部からは左右に二筋の光条が放たれ、その上には涌雲に乗り、整列して飛来する十如来、十菩薩、十天、十四僧が表される。三尊の背後には、小さな切り花が舞い降りる表現が見られる。諸尊の輪郭線にはやや硬さが認められるが、彩色は非常に丁寧で、部分的に剥落が惜しまれるものの、保存状態は良好である。三尊の背後の涌雲は、輪郭線の内側に金泥の細線を重ね、金泥による暈を施す。蓮池の迦葉の葉脈や蓮華の弁脈にも金泥線を用い、画面に聖性と華やかさを加味している。このように金泥を面としてではなく、暈しや細線として使用する描法は、南宋絵画の特徴のひとつである。画

図二
金泥銘文
（図一の部分）

図一　「阿弥陀浄土図」南宋時代　淳熙十年（1183）
京都・知恩院蔵

面右下には金泥の銘文が確認され、絵絹の切り詰めによって右半分は欠損しているが、「淳熙癸卯仲秋望日□□畫」と判読されている（図二）。画師の名前は不明ながら、南宋時代の淳熙十年（一一八三）八月十五日（旧暦）に本図が制作されたことが分かる。[2] ただし、伝来に関する情報は不明である。

以上が本図の概要であるが、唐代より盛んに制作された浄土図と比較すると、描かれるモチーフに違いが見られる。例えば敦煌壁画や日本に伝来する當麻曼荼羅のような浄土図には、背景にきらびやかな楼閣が表され、本図のように多数の聖衆が飛来する表現は見られない。一方、『観無量寿経』には、荘厳な阿弥陀の浄土の様子が説かれ、蓮

図三　「阿弥陀浄土図」元時代
熊本・大慈寺蔵

池の情景や、迦陵頻伽をはじめ様々な鳥がいる様子などが述べられる。[3] 伝来不詳の本図が「阿弥陀浄土図」と呼ばれる所以は、往生者のいる蓮池が描かれる点において、阿弥陀三尊が浄土で往生者を迎える浄土図とみなされたと考えられる。先行研究でも、概ね『観無量寿経』を典拠とした仏画と理解されている。

さて、ここでもう一点、本図とモチーフが共通する作品を見ておきたい。熊本・大慈寺に所蔵される絹本著色「阿弥陀浄土図」（図三、以下大慈寺本と称する）である。この作品は、縦一八六・八cm、横一〇五・〇cmを測り、元時代の作品として知られている。[4] この作品も伝来に関する情報は残されず、先行研究では、大慈寺本の図様が一般的な浄土図と異なる点について、「元時代の中国南部（寧波あたりか）で一般化していた浄土経典に基づいて描かれたことによるものと思われるが、残念ながらいまその経典を具体的に指摘しえない。」とし、知恩院に所蔵される本図との図様の類似が示唆される。[5] 大慈寺本の図様を確認すると、本図と多くのモチーフが一致し、その思想背景を同じくすることが推察される。

大慈寺本には、中央に阿弥陀三尊の坐像が描かれる。阿弥陀は定印を結び、観音は蓮台、勢至は蓮華を捧持する。阿弥陀の頭上から光条が放たれ、その上に左右から合計十体の如来坐像が涌雲に乗り、飛来する。阿弥陀三尊の周囲には、十体の菩薩、十体の僧形が左右から集い、画面下方には蓮池が表される。蓮池には九つの蓮台と往生者が描かれる。聖衆に近い前列の五体は成人の菩薩形、後列内側の二体は童子形、外側の二体は赤子の姿で化生する。蓮華や迦葉はまばらに生え、蓮池を区切る欄干には、左右対称の位置に二羽の鳥が止まる。なお、阿弥陀三尊の手前の床の上に、二羽の迦陵頻伽、鶴と孔雀が、それぞれ向かい合うように配置される。聖衆の背後には瑞雲が湧き、その背景に楼閣の屋根と、極楽浄土に生えるとされる七層の宝樹が垣間見える。このように、大慈寺本は、配列や表現は異なるものの、本図と多くのモチーフを共有しており、おそらくこうした仏画が図像の再利用や再構成を繰り返しつつ、

一定の期間に流布を見たことが想定される。

それでは次章より、本図の思想背景や制作目的を探っていく。

二、宋代における『観無量寿経』の理解と実践

『観無量寿経』（以下『観経』と省略する）は、『無量寿経』、『阿弥陀経』と並び浄土三部経として知られるが、阿弥陀浄土の素晴らしいさまを説くのみならず、現世にありながら極楽浄土を想い観る方法、「十六観想」を説く経典であり、それゆえに、修行や教化、絵画制作にあたってよく参照されてきた経緯がある。その内容は、韋提希という高貴な女性が、夫である国王を我が子に幽閉されたことを嘆き、この世を厭って憂いのない世界を観ずることを願い、その世界に往生する方法を釈迦に尋ねたことから始まる。耆闍崛山にいた釈迦は、王宮を訪ね、心を統一して浄土の様子を観想する方法（初観～十三観）と、心を統一できない凡夫が往生する方法（十四～十六観）を説いて韋提希の往生を約束し、仏弟子の阿難にこの経を受持するよう告げる。釈迦は耆闍崛山に帰還し、耆闍崛山において阿難がこの経を諸聖に対して復説することで、この経は締めくくられる。南宋時代に『観経』を典拠として描かれた絵画には、「観経序分義変相図」や「観経十六観変相図」が知られる。例えば奈良・円照寺本「観経序分義変相図」（図四）は、「四明趙寧華筆」の銘があり、釈迦が救いを求める韋提希に対し、阿弥陀三尊の姿を現出する場面（序分）が描かれる。[6] 京都・長香寺本「観経十六観変相図」（図五）は、日本の鎌倉時代に描かれた仏画であるが、原本は南宋時代の仏画と見られ、北宋末に杭州で活躍し、律・浄土・天台を兼学した僧元照（一〇四八―一一一六）の観経解釈により構成されることが指摘されている。[7] すなわち、画面中央上部に韋提希の物語（序分）、初観の日相観、阿難

による経典の受持（流通分）を描き、向かって右側の帯状の区画に二観から七観、向かって左側の帯状の区画に八観から十三観、画面中央には下から上へ十四観から十六観が描かれる（図六）。このうち十四観から十六観には、各楼閣の屋根の上部分に「十四観上三品菩薩衆」、「十五観中三品声聞衆」、「十六観下三品人民衆」の題記が見え、各楼閣の前に蓮華化生する往生者は、菩薩、声聞、俗人の姿に描き分けられる。これは、上品上生から下品下生に至る九品の往生を、修行者の機根の違いによって振り分けた元照の注釈書『観無量寿仏経義疏』に基づく表現である。

これに対し、本図において蓮華化生する往生者は、九体すべてが裙と条帛、天衣を着けた菩薩の姿で表される。井手誠之輔氏は、菩薩衆たるべき上根の信者のみを往生の対象とする本図を、天台宗中興の祖とされ北宋初めに活躍し

図四　「観経序分儀変相図」
南宋～元時代（13～14世紀）
奈良・円照寺蔵

図六　図五の模式図

図八　第十四観
蓮華化生する菩薩形の往生者
（図五の部分）

図五　「観経十六観変相図」鎌倉時代（13世紀）
京都・長香寺蔵

図九　図八に同じ

図七　第十三観
（図五の部分）

図十　図八に同じ

た知礼（九六〇―一〇二八）の経典解釈で理解し、宋代における浄土観想の道場であった十六観堂の本尊として制作された可能性を指摘されている。[8]

北宋から南宋にかけて、天台浄土教の教学と実践を樹立したのは、四明知礼と、知礼の同門で天竺懺主と呼ばれた慈雲遵式（九六三―一〇三二）である。[9] 知礼の著した「観経疏妙宗鈔」は、天台止観に基づいて十六観法を論じたもので、「本性弥陀・唯心浄土」という厳しい観想を説き、十六観堂の実践の眼目となった。[10] 井手氏は、特に本図の阿弥陀三尊の図像が、「観経十六観変相図」の第十三観、すなわち、心を統一して浄土を観想する最終段階の場面の阿弥陀三尊（図七）と一致することからも、機根の優れた信者が厳しい修行の果てに観想を遂げる十六観堂の本尊にふさわしいと想定されている。

ここでは、まず知礼とその影響下にある教学と実践について、十六観堂と念仏浄社の二例を確認したい。陳瓘の「延慶寺浄土院記」によると、元符二年（一〇九九）、知礼の住した寧波の延慶寺に、天台弥陀教観の実践道場として十六観堂が創建された。[11] その規模は、中央に弥陀宝閣を建てて丈六の阿弥陀三尊像を安置し、これをめぐって十六の室を建て、各室の外に阿弥陀三尊の像を設け、内を禅観の場とし、建物は蓮池に臨んでいたと記される。[12] 修行者は三年間寺外に出ず、春秋には六時の修懺と四時の坐禅、夏冬は三時の修懺と二時の坐禅を行っていた。[13] 延慶寺の十六観堂は、辛うじて北宋末の金軍の兵火を免れ、南宋の紹興二十七年（一一五七）に重修されており、宋室の南渡とともに各寺院に隆盛をみた。[14] 南宋の宮廷から帰依を受けた上天竺寺では、乾道三年（一一六七）に孝宗より金幣を下賜され、延慶寺に倣った十六観堂が建立されている。[15] さらに、乾道年間中（一一六五―一一七三）、南宋の首都臨安の禁中にも、内観堂として十六観堂が造立され、乾道・淳熙の間、孝宗自ら退朝の余暇に内観堂に詣で、禅、律、天台の高僧を招いて設齋講道を営んでいた。[16]

一方で、知礼は大中祥府六年（一〇一三）、念仏浄社という念仏結社を始め、以後南宋時代に渡って存続していたことが、宗曉撰「四明尊者教行録」（嘉泰二年・一二〇二序）に引用される知礼の「結念仏会疏」によって知られる。[17] この結社は、僧俗を含む約一万人の会員を有し、各会員は、毎日居宅で阿弥陀の名号を唱え、「念仏懺願暦子」という念仏図に毎日の念仏数を記していた。[18] このように、知礼の提唱した浄土教学や実践法は、上は皇帝から下は庶民に至るまで、宋代を通じて隆盛していた。ところで、右に紹介したように、十六観堂における観想行では、修懺と坐禅がともに行われている。念仏浄社が用いていた「念仏懺願暦子」にも、「懺」の文字が見え、罪障懺悔と、それによる往生という思想が通底しているように思われる。この懺悔と回向（功徳）という組み合わせの思想背景には、慈雲遵式らが重視した懺法と慈悲行が影響しているのではないだろうか。

台州、寧波、杭州と活躍の場を移した慈雲遵式は、知礼とともに天台中興の祖とされ、多くの懺法の整備を手掛けた。懺法とは、初め僧団の僧が自ら犯した戒律上の罪を互いに告白し、懺悔する儀式であったものが、次第に自己の犯した罪障を仏菩薩に懺悔する法会に発展したもので、懺摩、悔過とも呼ばれる。隋代に天台大師智顗によって法華懺法、金光明懺法、観音懺法、方等懺法の四種の懺法が考案され、宋代に遵式が整備することにより再興した。浄土懺法は、遵式が天台の方法に則って撰述した、阿弥陀三尊を本尊とする懺法である。遵式の著した「往生浄土懺願儀」と「往生浄土決疑行願法門」は、天台十疑論によってその実践方法を明示したもので、前者は天台観経疏・天台止観念仏三昧を出家修行者のために説いたもの、後者は在家信者の馬亮に向けて作られ、民衆のために実践法を説いたものとされる。[19] これまで、遵式の浄土懺法に関してはあまり注意が払われてこなかった印象があるが、知礼の教学と遵式の実践は、恐らく不可分の関係にあり、十六観堂における修懺では、遵式の浄土懺法が行われていた可能性も十分に考えられよう。[20]

三、慈雲遵式撰『往生浄土懺願儀』との比較

次に、本図と遵式の「往生浄土懺願儀」の記述との比較を試みる。本図における特徴的な図様のうち、とりわけ九人の蓮華化生する菩薩形や、上空に飛来する諸尊など、『観無量寿経』では解釈しきれない図様が、遵式の浄土懺法の儀軌を参照することで、容易に理解できるように思われるのである。このため筆者は、本図が南宋時代に行われていた浄土懺法の本尊画像であった可能性を考えている。それでは、「往生浄土懺願儀」の内容を確認する。

「往生浄土懺願儀」一巻は、一、厳浄道場／二、明方便法／三、明正修意／四、焼香散華／五、礼請法／六、讃嘆法／七、礼仏法／八、懺願法／九、旋誦法／十、坐禅法、という十の手順で構成されている。[21] よってこの経典は、浄土懺法の次第を記した儀軌とみることができる。一の厳浄道場で、道場内の荘厳法が示され、また修行者の身なりを整えることが説かれる。二の明方便法では、道場に入る際の心構えを説く。三の明正修意では、経典の諷誦に関する方法を、四の焼香散華では、諸尊を道場に勧請するための焼香と散華の方法を述べる。五の礼請法には、香炉を執って跪き、阿弥陀三尊など三宝（仏法僧）を堂内に勧請する方法が記される。六の讃嘆法では、起立合掌し、堂内に降臨した諸尊を讃えるための偈を示す。七の礼仏法では、五で勧請された諸尊それぞれに敬礼することを説く。八の懺願法では、阿弥陀や十方の諸仏に対し己の罪を懺悔し、修行者が極楽世界に往生することを願う方法を説く。九の旋誦法では、堂内をめぐりつつ、阿弥陀経または観無量寿経を読誦し、諸尊の名号を唱えることを説く。十の坐禅法では、最後に西向して縄床に端坐し、自身が極楽世界に蓮華化生する様子と阿弥陀如来の姿を観想することを説く。以上の手順の中で、経典の文言と本図の表現に関わりが見出せる点は、以下のとおりである。（傍線は筆者による。）

第一嚴淨道場。當選閑靜堂室。先去舊土。後於靜處取新土。須地無瓦石。及先非穢染用填其地。以香和塗極令清淨。次於其上懸新寶蓋。蓋中懸五雜旛。及遍室懸諸繒綵旛華。取好莊嚴。安佛像西坐東向。觀音侍左。勢至侍右。像前列衆好華及蓮華等。若安九往生像最好。無亦無妨。餘者嚴事隨力安之。次周設薦席慮地卑濕。行人須新淨衣如絶無新淨。即浣染身中上者。浴後披著方入道場。應從門頰左右出入。鞋履齊正不得雜亂。其所往時須換故衣。沐浴後却著淨衣。日日如是。次於道場。當自傾竭種種供養三寶。若不盡其所有供養。行法不專必無感降。如絶無己物方可外求。行者十人已還。多則不可。宜於六齋日建首（『大正蔵』四七巻四九一頁上）

ここでは、道場を荘厳する際、阿弥陀如来像を西側に（東に向けて）安置し、阿弥陀から見て左に観音、右に勢至菩薩の脇侍像を安置するように説かれる。さらに、その前に多くの蓮華等を列し、九往生の像を安置することが最も好ましいとされる。これはまさしく本図の阿弥陀三尊と、その前方に表された蓮池、九往生者の表現に一致する。

第四燒香散華行者已淨三業。初入道場時。先當正立思惟。我爲衆生。發菩提心。願求淨土故。總禮三寶。廣修供養。三寶受供。必當念我。隨我請求。證知我願。此燒香散華。亦名三業供養。初總禮三寶。未須一一隨方想念。但想己身及十方諸佛。實相理體本無能所。故無能禮所禮。想無能所名法界海。願諸衆生同見此理。名爲同入。首者先當唱云

一切恭敬一心敬禮十方法界常住佛

一心敬禮十方法界常住法

一心敬禮十方法界常住僧唱已各執香爐。跪復云

是諸衆等各各跪。嚴持香華如法供養。供養十方法界三寶至此輟唱。各放香爐。手捧散華。廣作供養。想云願此香華遍十方。以爲微妙光明臺。諸天音樂天寶香。諸天餚饌天寶衣。不可思議妙法塵。一一塵出一切塵。一一塵出一切法。旋轉無礙互莊嚴。遍至十方三寶前。十方法界三寶前。皆有我身修供養。一一皆悉遍法界。彼彼無雜無障礙。盡未來際作佛事。普熏法界諸衆生。蒙熏皆發菩提心。同入無生證佛智。想已散華。執手爐口發是言願此香華雲。遍滿十方界。供養一切佛。尊法諸菩薩。無量聲聞衆。以起光明臺。過於無邊界。無邊佛土中。受用作佛事。普熏諸衆生。皆發菩提心皆發下一句接和供養下獨唱供養已一切恭敬起已一拜（『大正蔵』四七巻四九一頁下）

四の焼香散華の場面では、諸衆が焼香や散華によって三宝を供養することが説かれる。諸衆が誰を指すかは不明瞭であるが、散華という言葉に注目すると、本図向かって右の迦陵頻伽が華籠を持ち、鶴、孔雀、鶺鴒かと思われる鳥がそれぞれ切り花を銜える点、また阿弥陀三尊の背後に切り花が舞い降りる表現との関連性が想起される。また、本図には香炉の描写は見いだせないが、香華雲が十方界に遍満することを祈願する記述に留意するならば、阿弥陀三尊の背後に涌出する金雲の表現と関連付けることが可能かもしれない。

続く五の礼請法では、さまざまな仏菩薩、賢聖僧や天部が招請され、七の礼仏法では諸仏に対し敬礼が行われる。本図の上空に整列し参集する諸尊は、懺法中に招請される諸尊を表現したものと解釈できる。ここでは、礼仏法に代表させて提示する。

第七禮佛法讃歎竟。應禮諸佛。當禮佛時。須想一切諸佛是我慈父。能令我生諸佛淨土故一心敬禮。本師釋迦牟尼佛唱竟一禮。想云。能禮所禮性空寂。感應道交難思議。我此道場如帝珠。釋迦如來影現中。我身影現釋迦前。頭

面接足歸命禮。下去同用

一心敬禮。過去久遠劫中。定光佛光遠佛龍音佛等五十三佛五十三佛如禮請中說。當想此身如幻如化。自見對彼佛前作禮。偈同上。但改云五十三佛影現中。我身影現諸佛前。下去倣此

一心敬禮。過去久滅世自在王佛法藏本師應知

一心敬禮。東方不動佛等。盡東方河沙淨土一切諸佛此下十方佛皆出廣長舌相。稱讚極樂。當想此身對河沙淨土佛前

一心敬禮。東南方最上廣大雲雷音王佛等。盡東南方河沙淨土一切諸佛

一心敬禮。南方日月光佛等。盡南方河沙淨土一切諸佛

一心敬禮。西南方最上日光名稱功德佛等。盡西南方河沙淨土一切諸佛

一心敬禮。西方放光佛等。盡西方河沙淨土一切諸佛

一心敬禮。西北方無量功德火王光明佛等。盡西北方河沙淨土一切諸佛

一心敬禮。北方無量光嚴通達覺慧佛等盡。北方河沙淨土一切諸佛

一心敬禮。東北方無數百千俱胝廣慧佛等。盡東北方河沙淨土一切諸佛

一心敬禮。上方梵音佛等。盡上方河沙淨土一切諸佛

一心敬禮。下方示現一切妙法正理常放火王勝德光明佛等。下方河沙淨土一切諸佛

一心敬禮。往古來今三世諸佛。七佛世尊。賢劫千佛

一心敬禮。極樂世界阿彌陀佛應三禮。但改偈云。爲求往生接足禮

一心敬禮。極樂世界佛菩薩等所說經法。乃至水鳥樂樹一切法音清淨法藏想彼淨土法寶顯現道場。偈云。眞空法性

如虚空。常住法寶難思議。我身影現法寶前。一一皆悉歸命禮
一心敬禮。大乘四十八願無量壽經稱讃經等。十方一切尊經十二部眞淨法藏此土法寶。偈如前
一心敬禮。極樂世界觀世音菩薩摩訶薩想此菩薩侍彌陀左邊。坐蓮華座。偈同禮佛。但改菩薩爲異
一心敬禮。極樂世界大勢至菩薩摩訶薩想侍佛右邊。如觀音不異
一心敬禮。過去阿僧祇劫法藏比丘菩薩摩訶薩
一心敬禮。極樂世界一生補處諸大菩薩摩訶薩
一心敬禮。極樂世界無生不退諸大菩薩摩訶薩
一心敬禮。極樂世界新發道意菩薩。及十方來生淨土一切菩薩摩訶薩
一心敬禮。文殊師利菩薩。普賢菩薩。彌勒菩薩。常精進菩薩等。盡十方一切諸大菩薩摩訶薩
一心敬禮。大智舍利弗。阿難持法者。諸大聲聞緣覺。一切得道賢聖僧（『大正蔵』四七巻四九二頁下）

経典の記述では、阿弥陀三尊のみならず、一切の諸仏、法宝、諸菩薩、諸賢聖僧、諸天が勧請され敬礼を受ける。本図における阿弥陀三尊の上方に飛来する諸尊は、法会中に勧請され飛来する諸尊の表現と見てよいと思われる。本図では、如来と菩薩と天部を十体、僧形を十四体表すが、とりわけ十という数で描かれるのは、右の礼仏法に記される十方（二重傍線部、東・東南・南・西南・西・西北・北・東北・上・下）という数字を意識したものかと思われる。[22]

ところで、本図の九人の往生者を観察すると、一心に阿弥陀三尊に向かって跪き、中には深く頭を垂れる者も見られる。これらの動作が一連のものであるならば、修行者が五体投地のような所作で懺悔を行う姿に重ねた表現ではな

いかとも思われる。すなわち、本図の前で修行を行う際、修行者は本図の往生者の姿に自らを重ねることによって、浄土への往生をよりイメージしやすくなるという表現上の工夫である。儀軌の手順では、七の礼仏法に続いて八の懺願法、九の旋誦法が行われるが、九の旋誦法の冒頭で、各自起き上がって衣服を整えることが求められる点は、懺悔の際に、着衣が乱れるような所作が想定され、示唆的である。

第九旋遶誦經法禮竟。當起各整衣服。定立少願當想三寶賢聖旻塞道場。各坐法坐見身。一一遶旋法座。安詳而轉。然後口稱念云

南無佛　南無法　南無僧　南無釋迦牟尼佛　南無世自在王佛　南無阿彌陀佛　南無觀世音菩薩　南無大勢至菩薩　南無文殊師利菩薩　南無普賢菩薩　南無清淨大海衆菩薩摩訶薩。如是三稱當誦阿彌陀經。或十六觀經。誦畢復三稱前名號。當稱誦時。（後略）…（『大正蔵』四七巻四九四頁上）

さらにいえば、本図のように頭を深く垂れ、合掌し跪く蓮華化生が、京都・長香寺本「観経十六観変相図」（図五）にも見られることは興味深い（図八・九・十）。前述の通り、長香寺本は元照の思想に基づく図像と考えられるが、遵式の法脈に連なる元照の系統の十六観変相図においても、修行者が本図と同様の懺悔を思わせる所作で描かれることは、第二章の後半に触れた、観想行と懺法が対立するものではなく、どちらかといえば包含関係にあった可能性を窺わせるひとつの事例として留意されよう。

以上、遵式撰「往生浄土懺願儀」の記述と本図の特徴的な図様を比較検討した。本図の蓮池と九往生者は、「往生浄土懺願儀」の規定する最も好ましい堂内荘厳法に則って描かれている。また、頭を垂れ跪く九往生者の姿は、儀礼

において修行者が敬礼・懺悔する所作に重ねて表されているとも考えた。さらに、十方の諸尊が飛来する様子など、『観経』の十六観想や念仏のみでは理解しえなかった図様についても、浄土懺法の儀軌の中にその記述を見出すことができた。本図と多くのモチーフを共有する熊本・大慈寺本についても同様に、「往生浄土懺願儀」に基づく懺法の本尊と考えられる。このことは、北宋以来の浄土懺法が、南宋や元時代に至っても続けられていたことを示してもいる。しかし、本図の描かれた淳熙十年当時に、本作品が制作される契機となった法会については記録を見出せていない。ただし、本図が描かれた南宋時代の延慶寺に住した宗曉の『楽邦文類』巻三（慶元六年・一二〇〇撰）や、後世の史料ではあるが南宋末に寧波郊外で成立した志磐撰『仏祖統紀』によると、北宋後期の杭州や寧波の著名な寺院で、宝閣や懺堂に阿弥陀三尊が祀られていたことが窺える。次章では、諸記録により知られる阿弥陀像の制作例や、それを安置する堂宇の例を挙げ、当該期の法会の挙行状況を推測することとする。

四、浄土懺法の挙行例と関連作品の造像例

北宋の遵式以後、南宋に至る阿弥陀像や九品図、弥陀宝閣の造立例には、第二章で触れた延慶寺や上天竺寺、禁中の内観堂の他に、以下のようなものがある。[23]

1、姑蘇の逸上人が制作した観経九品図に、元照が後序を寄せた。[24]
2、銭唐の沈銓と妻の施氏が、元照を請じて観経に依って九品往生図を描いた。[25]
3、寧波開元寺経蔵院の懺堂に、杭州で彫出された阿弥陀三尊立像があった。[26]
4、宝積蓮社の門に十界図と九品図の二図が描かれた。[27]

5、従雅が浄住寺に観経九品三輩図を施入した。[28]

6、従雅が俗人からの浄財によって弥陀宝閣を建立した。[29]

このうち、1と2は元照との関わりを持つ作品であるため、十一世紀後半の事例であることが知られるが、絵画の内容までは記されない。3については、元照の撰述した記録であり、当時、延慶寺に隣接する開元寺には懺堂があり、阿弥陀三尊の立像がその本尊であったことが知られる。4の記事も興味深いが、詳細は不明である。5と6は、遵式より四世の法孫に当たる従雅に関する記録であるため、注目される。5の観経九品三輩図については、どのような絵画を指すのかが判然としないが、6の弥陀宝閣については、楊傑「建弥陀宝閣記」により、詳細が分かる。これによると、堂内中央に阿弥陀の大像を立てて九品の菩薩を巡らせ、背後に経典を置き、前には蓮池を設け、定観の奥室を左右に連ね、行人の長懺に資するものであったことが読み取れる。[30] ここで注目されるのは、阿弥陀と九品の菩薩を安置した堂内で懺法が行われていた事実である。「建弥陀宝閣記」は元祐元年（一〇八六）の成立であり、本図の制作より百年前の記録であるが、後世に制作された本図や大慈寺本では、こうした弥陀宝閣の堂内空間が絵画化され、浄土懺法の本尊画像として制作され用いられていたと考えることができる。なお、諸史料には、作品名や堂宇の名称にばらつきがあり、それらを即座に現存作例に当てはめて考えることはできない。例えば史料上、十六観堂や懺堂や弥陀宝閣という建物があったことは知られるが、それらの名称がどのように使い分けられていたかは明らかでない。従雅が建立し、長懺が挙行されていた弥陀宝閣のプランは、第二章で述べた十六観堂のそれと大きな違いはないようである。第二章で考察した、観想行と浄土懺法の関係を踏まえれば、本図の制作目的や使途を限定的にとらえることはできないが、本稿では、懺法が観想行に内包されていた可能性があると考え、ひとまず本図が遵式「往生浄土懺願儀」の堂内荘厳法の影響下に制作されたこと、このような尊像構成が十一世紀末頃の江南地域に展開しており、

少なくとも大慈寺本の描かれた元時代まで流布していたことが指摘できたと思う。

それでは最後に、本図の表現上の特徴に少し触れておきたい。南宋の仏画に関しては、様式の分析から作品を時間的・空間的に位置づけることが難しい。あえて本図の表現の特徴を挙げるとすれば、良質な顔料を用いた精彩に富む彩色や、蓮池の入念な描写が挙げられる。蓮池の迦葉や水草の込み入った描写は、南宋の宮廷画院周辺で描かれたと目されている「太液荷風図」（図十一）に通じることから、本図の図像のイメージソースには、貴族的ともいえる繊細な美意識が看取される。[31] 想像にすぎないが、先に掲げた事例の6に、従雅が俗人からの浄財によって弥陀宝閣を建立したとあるように、本図のような仏画をプロデュースしえたのは、仏教の信仰篤く、天台浄土教を奉じていた富裕層ではないかと思われる。[32] 念仏集会の事例ではあるが、南宋時代の臨安の太平興国伝法寺の浄業会では、毎月十七日に善男子、十八日に善女人が誦経設齋し、僧より仏法因縁談を聴き、年末には収めた浄財で薬師道場を七昼夜建てて浄業会を終えていたとされ、毎月定例日を設け、あるいは男女別に行うなど在家信者の間で様々な発展を遂げていたことが知られる。中でも婦人専用の庚申会という念仏結社（円覚経を読誦）には、良家の子女や婦人が着飾って参会し、闘宝会と呼ばれる社交機関となっていたことは、仏教儀礼への富裕層の関与を想像させる。[33] 想像を重ねることになるが、第二章で触れた「念仏懺願暦子」を用いる

図十一　伝馮大有筆「太液荷風図」南宋時代
台北・国立故宮博物院蔵

念仏集会の場でも、本図のような図様の絵画が奉懸されなかったとはいいきれず、北宋から南宋に至る儀礼と造形の関連と展開については今後の課題とさせていただきたい。

おわりに

本作品はこれまで、記年銘を有する貴重な南宋仏画の基準作として様々な機会に紹介されてきたが、その図像的特徴や典拠について、深く掘り下げて考察されることはなかったように思われる。本稿では、まず本図の図様の特徴を確認し、遵式撰「往生浄土懺願儀」の記述によって解釈可能であることを明らかにした。本図の蓮池と九往生者は、「往生浄土懺願儀」の規定する最も好ましい堂内荘厳法の影響下に描かれており、頭を垂れ跪く往生者の姿は、本図の前で儀礼を行う修行者の敬礼・懺悔の姿に重ねて表現されているのではないかと考えた。また、本図の上空に飛来する諸尊は、懺法中に招請される諸尊の表現であると考えた。ここから本図が浄土懺法の本尊として制作された可能性が指摘できるが、浄土懺法は観想行の一環として、十六観堂においても厳修されていた可能性がある。本図の尊像構成は、ほぼ同時代史料といえる宗曉『楽邦文類』によると、諸史料より窺える宋代の十六観堂や十一世紀後半の弥陀宝閣の堂内荘厳に通じることから、制作当時においてすでに一般化していた堂内荘厳のイメージを視覚化した作品である可能性をも提示した。さらに、本図とモチーフの多くを共有する熊本・大慈寺本の存在から、北宋以来の浄土懺法や堂宇内の尊像構成が、南宋を通じて元時代に至っても続けられていたと想定される。阿弥陀像に関する作品や文献史料については、今後も発見・再解釈されうるところであり、さらなる考察を続けたい。

最後に、本図の表現上の特徴から、既存の図像を再利用しつつ、貴族趣味を交えて制作された仏画ではないかと想

定した。表現上の特徴と、発願者、制作背景や思想的根拠の関係性については、今後さらなる考究が期待される事項である。

なお、今後の課題としては、現在観想行の本尊や来迎図とされている阿弥陀三尊像についても、慎重な検討が必要となるのではないだろうか。「往生浄土懺願儀」によると、蓮池に九往生者の図像が表されるのは最も好ましい状態であり、実際のところ、阿弥陀三尊の他は必ずしも表現する必要はないようである。南宋時代とされる阿弥陀三尊像は他にも知られているが、本図の図様と類似するかどうかに関わらず、観想行、懺法、どちらにも用いられた可能性が考えられよう。特に、大慈寺本の観音が蓮台を捧げることから、これまで持物に蓮台が認められるために来迎図とされてきた作品についても、その主題について再考を要することになる。今後の課題も多いが、ひとまず稿を閉じることとする。

［注］

（1）本図に関する先行研究及び解説は、以下の論考の中に収められる。

①中野玄三「（解説）阿弥陀浄土図」京都国立博物館編『浄土教絵画』一九七五年。

②中野玄三「（解説）阿弥陀浄土図」『来迎図の美術』同朋舎、一九八五年。

③戸田禎佑「南宋のイリュージョニズム―知恩院『阿弥陀浄土図』についての問題提起」『大和文華』八六号、一九九一年。

④中島博「（解説）阿弥陀浄土図」展覧会図録『東アジアの仏たち』奈良国立博物館、一九九六年。

⑤山川暁「「長香寺本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』第一四二冊、一九九七年。

⑥井手誠之輔「南宋の道釈絵画」『世界美術大全集東洋編六　南宋・金』小学館、二〇〇〇年。

⑦井手誠之輔「知恩院の阿弥陀浄土図と十六観堂」『日本の美術　四一八　日本の宋元仏画』至文堂、二〇〇一年。
⑧北澤菜月「（解説）阿弥陀浄土図」展覧会図録『聖地寧波―日本仏教一三〇〇年の源流～すべてはここからやってきた～』奈良国立博物館、二〇〇九年。
⑨呉孟晋「（解説）阿弥陀浄土図」展覧会図録『法然―生涯と美術』京都国立博物館、二〇一一年。

（2）先行研究においては、本図を高麗仏画とみる意見もあるが（前掲注（1）③戸田氏論文）、井手氏は、高麗が南宋の正朔を採用したのは、嘉定十七年（一二二四）以降であることから、南宋の作品とされる（前掲注（1）⑦井手氏文献）。なお、高麗仏画の可能性を想起させる主な根拠となった本図の線描の硬さや流動感の欠失については、井手氏は寺院に帰属しながらも専門的な画技をもつ仏画師の手によるためと判断され、呉氏は、南宋時代の作域を広くとらえて本図を工房制作の一幅と想定すれば、南宋仏画として生じる違和感は和らぐであろうとされている（前掲注（1）⑨呉氏解説）。

（3）畺良耶舎訳『仏説観無量寿仏経』（『大正新脩大蔵経』一二、No.三六五）の理解については、中村元他訳註「観無量寿経」（岩波文庫『浄土三部経（下）』岩波書店、第一刷一九六四年、第四八刷二〇〇五年）を参考とした。

（4）熊本・大慈寺寺本については、以下を参照した。
①「（解説）浄土曼荼羅図」展覧会図録『熊本の美術―肥後の造形文化のながれ―』熊本県立美術館、一九七六年。
②大倉隆二「（解説）浄土曼荼羅図」展覧会図録『観音菩薩と地蔵菩薩』熊本県立美術館、一九九七年。
③前掲注（1）⑦井手氏論文。
①、②では作品名称を「浄土曼荼羅図」としている。大慈寺は、鎌倉時代後期の一二八〇年頃、寒巌義尹（一二一七～一三〇〇）が開いた曹洞宗寺院で、鎌倉時代後期の肥後国の政治・文化に大きな役割を果たした。（②大倉氏解説。）

（5）前掲注（4）②大倉氏解説。

（6）北澤菜月「（解説）観経序分義変相図」展覧会図録『聖地寧波―日本仏教一三〇〇年の源流～すべてはここからやってきた～』奈良国立博物館、二〇〇九年。

（7）前掲注（1）⑤山川氏論文。

（8）前掲注（1）⑦井手氏文献。

（9）宋代の天台浄土教の観経解釈やその実践については、以下を参照した。
①高雄義堅「慈雲遵式とその瑞光塔」『日華仏教研究会年報』第二年、一九三七年。
②春日禮智「西湖の寺院と浄土教」『日華仏教研究会年報』第二年、一九三七年。
③池田英淳「杭州浄慈寺に於ける浄修者と無量寿懺法（一）」『浄土学』第一二輯、一九三七年。
④高雄義堅「宋代浄土教に関する一考察」『日本仏教学協会年報』第一一年、一九三九年。
⑤高雄義堅「宋以後の浄土教」『支那仏教史学』第三巻第三号、一九三九年。
⑥春日禮智「支那浄土教研究の回顧―宋代以後現代迄―」『支那仏教史学』第四巻第二号、一九四〇年。
⑦小川貫一「十六観堂とその実践」『龍谷史壇』五六、五七号（小笠原・宮崎両博士華甲記念史学論集）、一九六六年。
⑧小川貫一「（第三部　宋元仏教文化の影響）二　浄土教受容の一形態―常行堂と十六観堂―」『仏教文化史研究』永田文昌堂、一九七三年。
⑨中山正晃「宋朝天台浄土教の実践面の考察―古雲元粋述「観堂長期修懺規式」について―」『仏教史研究』第一九、二〇号（創刊二〇号記念号）、一九八四年。

（10）知礼『観無量寿仏経疏妙宗鈔』（『大正新脩大蔵経』三七、No一七五一）。

（11）陳瓘「延慶寺浄土院記」『楽邦文類』巻三所収（『大正新脩大蔵経』四七、No一九六九）。

（12）…（前略）今延慶西隅尚有隙地。若得銭二千余万。構屋六十余間中建宝閣。立丈六弥陀之身。夾以観音勢至。環為十有六室。室各両間。外列三聖之像。内為禅観之所。殿臨池水。水生蓮華。不離塵染之中。豁開世外之境。念処俱寂了無異縁。以堅決定之心。以顕安楽之土。（後略）…（前掲注（11）『大正蔵』四七巻一八五頁上）

（13）鎌倉時代に十二年間の入宋を体験した俊芿が、日本で大陸の仏教を実践するために創建した京都・泉涌寺には、十六観堂が備えられた（現存せず）。俊芿の著した「泉涌寺殿堂房寮色目」（承久二年・一二二〇）には、南宋の寺院と同様の修行法が記される。前掲注（9）④高雄氏論文など。

（14）十六観堂の歴史については、前掲注（9）⑧小川氏文献に詳しい。

（15）李網「上天竺十六観堂碑記」『咸淳臨安志』巻八十（中国地志学会『宋元地方志叢書』第七冊、一九七八年）。

(16) 楼鑰「十六観堂記」『咸淳臨安志』巻八十（中国地志学会『宋元地方志叢書』第七冊、一九七八年）、仏海慧遠「内陞座録」『仏海慧遠禅師広録』巻二。

(17) 知礼「結念仏会疏」宗暁『四明尊者教行録』（『大正新脩大蔵経』巻四六、No. 一九三七）。

(18) 知礼の念仏浄社については、前掲注（1）⑦井手氏著書、前掲注（9）⑤高雄氏論文、⑨中山氏論文を参照した。

(19) 遵式「往生浄土懺願儀」（『大正新脩大蔵経』巻四七、No. 一九八四）、「往生浄土決疑行願法門」（『大正新脩大蔵経』巻四七、No. 一九六八）。

(20) 想像をたくましくすれば、むしろ、この時期に遵式が浄土懺法を撰述した背景に、往生のための観想と対をなすべき懺法が必要とされていた可能性が考えられるかもしれない。

(21) 前掲注（19）遵式「往生浄土懺願儀」。なお、序文は宗暁「楽邦文類」巻二に収められる。

(22) 僧形を十四体とする理由は、遵式「往生浄土懺願儀」の中には見いだせない。ただし、後世の史料となるが、南宋時代末の天台の学僧志磐の撰述した『仏祖統紀』では、仏教の宗派を七つ（天台・禅・浄土・華厳・慈恩・密教・律）に分類しているので、七宗それぞれに縁覚と声聞の二者を勧請したと仮定すると、十四という数字を理解できるのではないだろうか。南宋時代の水陸画（仏教や道教の諸尊から六道の諸衆を一堂に会する施食法会の本尊画像）には、七つの宗派の分類が意識されたと考えられる七僧の表現が認められ、また縁覚と声聞を向かい合う一幅ずつに描き分けて招請する作品がある。筆者はこれらの作品を、北宋時代の水陸会の理念を保持するものと考えている。井手誠之輔「諸尊降臨図」『國華』一三五三号、二〇〇八年。拙稿「南宋時代の水陸画に関する復元的考察―個人蔵「諸尊降臨図」と知恩院蔵「羅漢集会図」を中心に―」『美術史』一七五冊、二〇一三年。

(23) 前掲注（1）⑤山川氏論文、同⑦井手氏文献、前掲注（9）①・⑤高雄氏論文、同⑧小川氏文献を参考とした。なお、延慶寺や上天竺寺の十六観堂については、第二章で触れたので再掲していない。

(24) 元照「観経九品図後序」宗暁『楽邦文類』巻二所収（『大正新脩大蔵経』四七、No 一九六九）。

(25) 志磐『仏祖統紀』巻二九「浄土立教志」（『浄土宗全書』続一六。『大正新脩大蔵経』所収本の『仏祖統紀』には、沈銓の名を挙げる

ものの伝を欠き、欄外に注で記される）。

(26) 元照「開元寺三聖立像記」宗暁『楽邦文類』巻三所収（『大正新脩大蔵経』四七、No 一九六九）。

(27) 鍾離松「宝蓮社画壁記」宗暁『楽邦文類』巻三所収（『大正新脩大蔵経』四七、No 一九六九）。

(28) 志磐『仏祖統紀』巻一一「諸師列伝」（『大正新脩大蔵経』四九、No 二〇三五）。

(29) 楊傑「建弥陀宝閣記」宗暁『楽邦文類』巻三所収（『大正新脩大蔵経』四七、No 一九六九）。

(30) …（前略）立弥陀大像。環以九品菩薩。海蔵経典在其後。清浄蓮池在其前。定観奥室分列左右。誓延行人資給長懺。以結浄土之縁。（後略）…（『大正蔵』四七巻一八四頁下）

前掲注（29）楊傑「建弥陀宝閣記」。

(31) 井手誠之輔「（解説）太液荷風図」小川裕充監修『故宮博物院第2巻　南宋の絵画』日本放送出版協会、一九九八年。

(32) 筆者は、以前に南宋時代の水陸画について論じた論考の中で、本図を含む数点の作品に対し、貴族的趣味の共有を指摘している。前掲注（22）拙稿。

(33) 前掲注（9）⑤高雄氏論文。

［図版出典］

図一、二、四、五、七～十：奈良国立博物館より提供（森村欣司氏撮影）。

図三：展覧会図録『観音菩薩と地蔵菩薩』（熊本県立美術館、一九九七年）より転載。

図六：前掲注（1）⑤山川氏論文より転載。

図十一：小川裕充監修『故宮博物院第2巻　南宋の絵画』（日本放送出版協会、一九九八年）より転載。

（文学研究科助教）

SUMMARY

The Pure Land of Amitabha (1183): Its Iconographic Source and Possible Function in Repentance Rites

Midori Takashi

Painted in 1183 (Chunxi 10), *the Pure Land of Amitabha* held in Chion-in Temple, Kyoto, is a masterpiece of Southern Song-dynasty Buddhist painting. However, this work's imagery is different from that of typical depictions of the Pure Land of Amitabha, having extracted specific motifs from Pure Land images to create a distinctive kind of imagery.

During the Song and Yuan dynasties, various types of paintings of Amitabha were created. Earlier scholars have shown that the Chion-in painting is related to forms of "meditative contemplation" described in the Sutra on *the Contemplation of the Buddha of Measureless Life* 観無量寿経 , a scripture that constructs an image of the Pure Land of Amitabha. Moreover, it has been suggested that the painting's depiction of reborn souls in the form of bodhisattvas brings it into dialogue with the "mind-only Pure Land" teachings of Siming Zhili 四明知礼 , one of the leaders of the revival of the Tiantai tradition during the Northern Song dynasty.

In this paper, I contend that the imagery of the Chion-in painting accords with the instructions for adorning the ritual arena for *the Rite for Repentance and Profession of the Vow for Rebirth in the Pure Land* 往生浄土懺願儀 , a manual for Pure Land-focused repentance composed by Ciyun Zunshi 慈雲遵式 , a contemporary of Siming Zhili and another leading figure in the revival of the Tiantai school. Certain motifs in the painting—particularly the bodhisattva-like form of the nine reborn souls in the lotus pond and the many deities descending from the sky—are comparable to passages in Zunshi's manual.

A later Yuan-dynasty depiction of *the Pure Land of Amitabha* held in Daiji-ji Temple, Kumamoto, includes the same motifs as the Chion-in painting, though its composition is different. Given the similarities between the works, it seems that this kind of Pure Land image rose to popularity in this particular time period. Drawing on various historical documents concerning Pure Land practice, I ultimately suggest that the interior adornment of ritual halls during the Southern Song when this image was created, including spaces for contemplation 観堂 , repentance 懺堂 , or assemblies for intoning Amitabha's name 念仏集会 , may have shared many similar motifs.