

礼拝像における視覚表象 ——宋元仏画の場合

井手 誠之輔

はじめに

2009年夏、奈良国立博物館で開催された特別展「聖地寧波展——日本仏教一三〇〇年の源流」は、東アジアの海域交流圏における港湾都市として栄え、また仏教文化の聖地でもあった寧波について、唐時代から明時代にいたる歴史的・文化的な役割を、仏教美術を主な素材として明らかにしたもので、国内外の関心も高く、さまざまな学問分野において大きな収穫があった。これまで部分的な展観にとどまっていた南宋仏画の主要な作例が一堂に会した¹という意味でも画期的といつてよい。

聖地寧波展は、主な作例の展観にとどまらず、その構成に社会史的・地域史的観点が反映されていた点でも忘れがたい。モノと場と人とは織りなすコンテキストやそのネットワーク化された交流の中で、作品の意味や機能を解釈しようとする観点、いいかえれば、仏画をそれが制作された時代の故郷に置きなおして、社会、信仰や文化とのかかわりの中で、考えていこうという観点が、強く意識された展観であったように思う。こうした観点は、個々の仏画をたんに美術史研究のみの土俵に囲いこむことなく、広く歴史学や関連する多領域の研究分野に開いていくことになる。これまでも、日本でよく親しまれてきた寧波仏画であったが、地域社会の階層や宗教儀礼・社会活動と結びつく中で、一括りにできない多様性をはらんでいることが確認されるこ

とになった。

この小論では、こうした聖地寧波展の意義を踏まえつつも、むしろ社会史的・地域史的観点とは別の観点から、宋元仏画全般について考えてみたい。個別かつ具体的な事象に照明をあてることは、全般的な絵画史の動向に新視点をもたらす可能性をもつが、一方で、全般的な見通しなくして個別の解明が深まることもないと考えられるからである。以下、聖地寧波展での知見を交えながら、宋元仏画の礼拝像について、その視覚表象の特色を考えてみたい。

1. 問題の所在

東北大学の長岡龍作氏は、近年、ゴンブリッジによる棒馬考の議論を援用されながら、仏像が仏の代替物（表象：representation）として機能していることを確認された上で、仏像のもつ表象機能を重視する観点から日本の古代彫刻について再検証されている。² 端的に言えば、仏像は、似ていようが似ていまいが、本来、釈迦の代替物として機能しているとする。仏像とおなじく、仏の姿をあらわした絵画も、仏を代替する機能を有する点では変わらない。しかし、そのように考えるとき、仏画は、その視覚表象において仏像と等価といえるだろうか。そのことを考える端緒として、長岡氏の議論において、仏像が宗教的な意味における現実世界、つまり此岸に置かれることが前提とされている点に注意しておきたい。

仏像が此岸に置かれるのに対して、仏画の場合、仏は奈辺に居ますのか。仏画は、仏とそれを取りまく空間との双方を、画面という作品の内部にあらわす点で仏像と大きな違いがある。仏が表象される場を作品の物理的な身体の外部に獲得せねばならない彫刻と仏を取りまく空間を作品の内部に有する絵画との違いは、おのずとその表象する内容や機能にも顕在化しているのではないだろうか。仏画は、たんに仏の代替であるばかりでなく、仏とともに仏を取りまく空間を描きこむことで、宗教上の異界である彼岸と現実世界である此岸との関係性をも表象しているといえよう。

南宋仏画の視覚表象は、様式や図像の違いを勘案しない場合でも、一括りにできない多様性をはらんでいる。こうした多様性や違いは、当然ながら、何らかの彼岸と此岸との関係性の違いが顕在化されたからにほかならない。仏教經典の記述を重視する教理的な立場からすれば、彼岸と此岸との関係性にかんする立場の違いは、本来的に經典解釈が先行し、そこに由来するという見解が予想される。しかし、まずは仏画の視覚表象としての内容を分析することに主眼をおきたい。その理由は、文字によって記述されるさまざまな解釈上の差異が、全て逐一、仏画に反映されているわけではないからである。たとえば、教理上、10通りの立場の違いがあるとしても、仏画にそのまま10通りの違いがあるわけではない。文字世界と視覚世界とは、おのずと領分を異にしつつ、双方の領分から絵画に先だつイメージの形成に干渉し、それを絵画へと可視化しているのである。

宗教画は宗教上の異界である彼岸と現実世界である此岸との関係性を表象するという観点から描かれている内容を検討するとき、この小論が対象とする南宋時代の仏画は、ほとんどの作例が、①心中感得像、②示現像、③勧請像の三つの類型に分けられる。こうした分類は、西洋のさまざまな宗教画の事例とも比較検討し、古今東西の宗教画におけるより普遍的な原理を解明する上で興味深いものとなるだろう。南宋仏画における三つの類型をしめしながら、その視覚表象としての特色を確認し、さらに元時代の仏画における視覚表象の変質についても言及することにしたい。

2. 心中感得像

まず心中感得像 (visualized image) をとりあげる (図1)。心中感得像とは、観仏の到達する境地として心中に結ばれる仏の形姿を絵画に可視化した作例にあたる。英語圏でいうところの visualizing あるいは visualization に対応する。宗教上の彼岸と此岸の間には大きな距たりが想定される。その距たりにあつて、心中感得像とは、此岸にいる私たちが鍛練によって心身を浄化させ聖性を高めていくことで彼岸の世界へと接近・上昇し、そこで仏を見たこ



図1 心中感得像 (Visualized Image)

とにもとづく視覚的な内容を有している。この場合、私たちとは、此岸にいるとはいえ、在俗の一般人が担い手とされているわけではない。心中感得像は、出家して厳しい修行につとめる行者が内的に体験する世界に由来し、時系列的にみれば、作品に先験するかたちで像が成立していることを前提としている。

心中感得像としては、普悦筆《阿弥陀三尊像》(京都・清浄華院)(図2)がその典型にあげられる。宋代の思想界で唯心的な立場が強く主張されるようになると、絵画世界にも、そうした内省的な思想を反映する作例があらわれるようになる。仏画ではないが、北宋後期に台頭する文人士大夫たちが絵画制作の過程で重視した胸中の丘壑、胸中の成竹という作品に先験する像の完成は、まさしくこのような思想界の流れと軌を一にしている。仏画以外の作例として、1072年に制作された宋代山水画を代表する郭熙筆《早春図》(台北故宫博物院)をあげておきたい。

一連の作例にうかがうことのできる唯心的立場の表明は、仏教においても例外ではない。心中に仏の形姿を観想することを重視する当時の天台教学では、むしろ、唯心的立場が長い伝統を形成し、普悦によって心中感得像の典型となる阿弥陀画像がうみだされることになった。

現在の寧波が明州と呼ばれていた北宋の初め、天台教学の復興をなしとげ

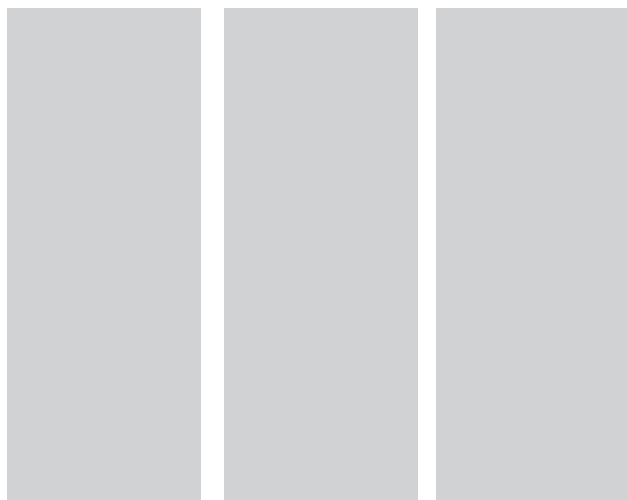


図2 普悦《阿弥陀三尊像》京都・清浄華院、12世紀半

た四明尊者知礼は、寧波の延慶寺を舞台として、唯心弥陀（本性弥陀）、唯心浄土の説を唱えている。知礼は、『観無量寿経』にしたがった観想による念仏三昧を、天台教学で重視される観想による観仏三昧と同等の厳しい修行と考えていた。心中に感得される仏の姿は、決して幻ではなく、究極の悟りの証でもあったといえることができる。普悦筆《阿弥陀三尊像》⁴は、こうした知礼の思想に由来している。柔らかな姿態とともに淡い彩色や墨色をひかえた線をとおして描き出される普悦の阿弥陀三尊像は、淡墨の微妙な濃淡変化によって暗示される舟形光背に光を投影しながら灰かに輝いている。普悦は、純粹に内側の精神世界に向かいながら、一種、白描体とも近い、微妙な抑揚をもった線描と淡彩をとおして、心中に感得された像を丹念に描き出している。俗姓を名乗ることのない普悦は、彼自身が知礼の思想の信奉者であり、天台浄土教の修行者であったと推定される所以である。

南宋仏画の心中感得像の事例として、京都・廬山寺が所蔵する張思恭筆《阿弥陀三尊像》（図3）も、その特色を鮮明にしている。張思恭は、ながらく伝説の画家とされ、一時期、高麗仏画の作者とみなす見解もあった。

2009 年秋、阿弥陀画像のほかに、天台大師像という天台宗の開祖・智顗を描いた作例が新に見出されたことも記憶に新しい。張思恭は、俗姓を名乗っているが、やはり普悦とおなじく、寧波で活躍し、天台浄土教と深い結びつきをもつ仏画師であったとみてよい。

出家者の普悦であれ、俗姓を名乗る張思恭であれ、彼らが手がけた心中感得像に分類しうる阿弥陀画像は、いずれも宋代における『観無量寿経』の新たな解釈にしたがっている。そのことを裏付けるために、『観無量寿経』に説かれる 16 の観想について、その見取り図をあらわした《観経十六観変相図》(奈良・阿弥陀寺) (図 4) との図像上の結びつきを確認しておくことにする。

奈良・阿弥陀寺本は、3 度にわたって入宋した日本僧の俊乗房重源が、中国から持ち帰った画像をもとにした作例で、鎌倉時代に制作されている⁶。中央上方に十六観の最初の観想にあたる日想観が配され、向かって右側に 2 番目から 7 番目までの観想が続き、向かって左側には、8 番目から 13 番目までの観想が配され、中央には、画面下から上に向かって、上輩、中輩、下輩の九品往生の場面が、經典の内容にしたがってあらわされている。この観経十六観変相図の中で、普悦筆《阿弥陀三尊像》は、第十三観にあたる雑想観の図像を基本としていることがわかる。また張思恭筆《阿弥陀三尊像》は、とりわけ説法する阿弥陀如来の図像が第九観にあたる真身観の図像に該当している。これらの図像の一致は、宋代の阿弥陀画像における心中感得像としての尊格の図像が、いずれも天台浄土教における観想と深

図 3 張思恭《阿弥陀三尊像》
京都・廬山寺、13 世紀

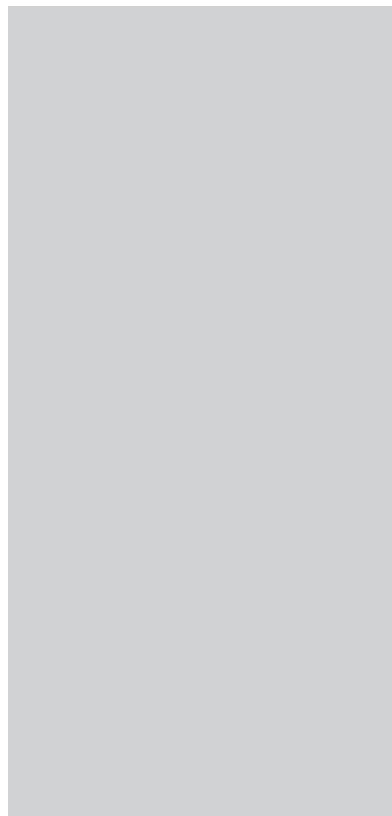


図4 《観経十六観変相図》奈良・阿弥陀寺、
13世紀

く結びついていたことの端的な証左となる。

なお、京都・廬山寺本の張思恭筆《阿弥陀三尊像》に見られるように、心中感得像では、涌出する雲を描く作例が少なくない。こうした涌出雲は、彼岸と此岸との境界をあらわし、後で述べる示現像や勧請像においても、よく用いられている。たとえば、南宋の心中感得像の一例となる岐阜・永保寺本の《千手千眼観音像》では、涌出雲をともなう尊格の背景が研ぎすまされた心の境地をしめす虚空となっている点に注意したい。涌出雲の有無以上に、尊格があらわされている場が彼岸か此岸か、そこが心中感得像と示現像の間を区別する明瞭な視覚表象の分岐点となっている。一方、京都・廬山寺本とおなじく張思恭が描いた京都・禅林寺本の《阿弥陀三尊像》では、正面から来迎する阿弥陀三尊の前方に五色雲が涌きあがっているが、この場合では、

五色雲が、空中の移動という来迎時の迅速感を強めていて、心中感得像における雲の機能と大きく異なることがわかる。尊格が空中を移動するようすをあらわした来迎図は、後で述べる勧請像と共通する視覚表象となっているのである。なお、神奈川・建長寺が所蔵する《毘盧舎那三尊像》や静嘉堂文庫美術館が所蔵する《釈迦如来像》などの南宋仏画の代表作が、いずれも心中感得像としての特色を具えていることも喚起しておきたい。⁷

3. 示現像

次に示現像 (apparition image) について述べたい (図 5)。示現とは、心中感得像とは逆の場合で、英語圏の apparition に対応し、顕現と翻訳されることが多い。この場合は、彼岸にあるべき仏や尊格が、その超常的な靈力を働かせて、現実世界に姿をあらわしている。示現像の場合でも、本来、見る者が観想・見仏するにふさわしい鍛練・修行を積んでいるのが望ましいが、そうした条件が十分でなくても、尊格の方から積極的に此岸における現実の人々に働きかけて姿を現すようすを描いている場合が多い。

示現像としては、観音霊場として著名な普陀山に観音が示現するようすを描いた《普陀山聖境図》(長野・定勝寺) (図 6) がその典型となる。定勝寺本は、元初に編纂された地方誌『大徳昌国州図志』(1298 年馮福京序) に掲載されていた絵図に由来している可能性が高い。本図には、八十箇所にもおよぶ巡礼地のランドマークが描きこまれているが、その多くが、南宋の嘉定 8 年 (1215 年) 頃、天下の観音霊場として中心寺院となる普濟寺の寺観が整備され、文殊信仰の五台山、普賢信仰の峨眉山と並んで、天下三代道場としてしられるようになった時代にまでさかのぼることが確認される。定勝寺本に描かれる普陀山の景観は、南宋から形成されてきたイメージを基本とし

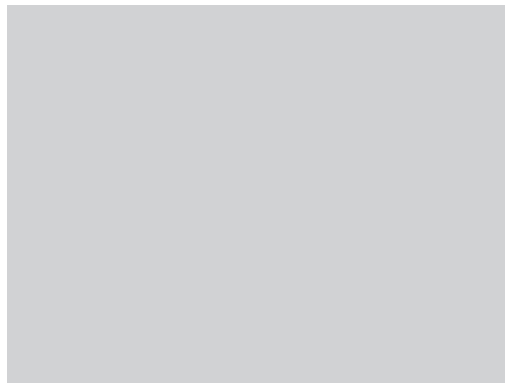


図 5 示現像 (Apparition Image)

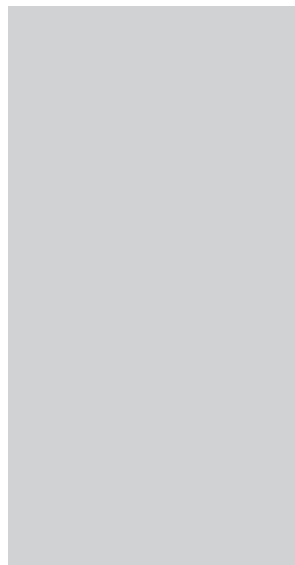


図6 《普陀山聖境図》
長野・定勝寺 14世紀

ながら、さらに定勝寺本が制作された元の巡礼地に不可欠なランドマークを付加して成立したものとみてよい。⁸

定勝寺本の最上部には「補怛洛迦山観音現□聖境」という金泥で書された題記があるが、残念ながら絹の剥離のために一字の判読が遺されたままとなっている。「現」の文字には、常識的にみて示現の意味が意識されているものとみて誤りない。じっさい描かれた内容は、題記に対応し、普陀山という此岸の景観の上空で、大円相内で草床に坐す観音が善財童子と士大夫姿の月蓋長者をともなつて姿を示現させているようすである。ここでも、涌出雲が多用されているが、この場合、尊格が此岸の現実世界に雲をともなつて描かれる点が、虚空に尊格を描く心中感得像との大きな違いとなる。涌出雲の有無ではなく、尊格が描かれている場が彼岸か此岸か、そこが心中感得像と示現像との視覚表象の違いとなる。

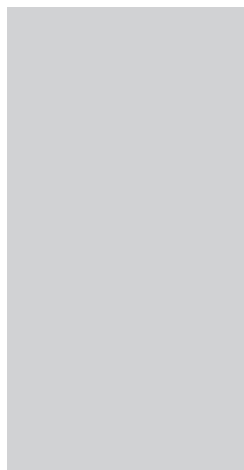


図7 《白衣観音像》
香川・極楽寺本、13世紀後半

示現像に分類しうる作例には、さらに香川・極楽寺本の《白衣観音像》があげられる(図7)。極楽寺本では、大円相内に跏趺をくずして両手で膝をかかえる白衣観音が描かれている。ここでは涌出雲を描いていないが、その背景には、虚空の代わりに、たゆたゆとうごめく此岸の海が描かれている。この場合、画面前方の渦巻く波濤が、強く観音示現の神変を象徴している。⁹

4. 勸請像

次に勸請像 (summoned image) について述べる (図 8)。勸請像とは、此岸からの請願・召喚によって彼岸の尊格が出現する場合で、英語圏では、summon あるいは summoning に対応する。勸請像の場合では、此岸にいる私たちの働きかけに対して、それに応じるかたちで、彼岸の尊格が、此岸に予め用意された浄域に一時的に出現する。したがって、此岸の側からすれば、彼岸の尊格が靈験をしめして此岸にあらわれる示現像と区別がつけにくいように思われるかもしれない。しかしながら視覚表象にしたがう限りにおいて、勸請像の場合は、尊格が空中を移動するようすに描かれている点を特色とし、明確に示現像と区別することができる。

宋代になると、さまざまな仏教儀礼が広く行われ、経典とは別にさらに儀礼のテキストが成立し、じっさいの宗教儀礼では、結界によって一時的に浄域に仕立てられた道場に画像が掛けわたされ、そこへ数多くの尊格が奉請・召喚されるようになった。こうした法会に奉請・召喚される尊格をあらわした事例が、勸請像として分類される一群にもっともふさわしい。なお勸請像の場合でもしばしば雲が描かれる。しかし、この場合、雲のかたちは、すでに見てきた心中感得像や示現像における涌出雲と性格を異にし、勸請にした



図 8 勸請像 (Summoned Image)

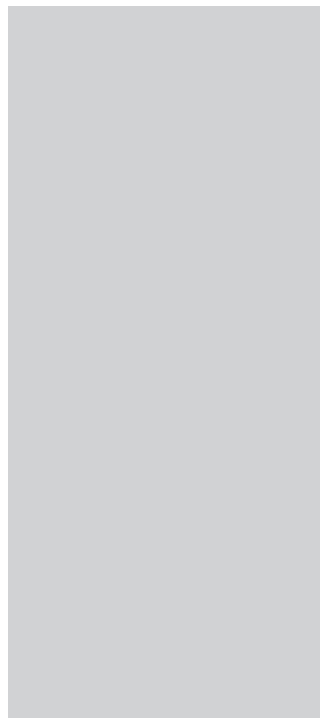


図9 《諸尊降臨図》
アメリカ・個人蔵、13世紀初

がう運動と方向性がしめされる点が大きな違いとなる。

一般的な勸請像の作例には、近年、注目をあつめている一連の水陸画が該当する。南宋の水陸画としてしられる《諸尊降臨図》（アメリカ・個人蔵）（図9）では、雲の中をぬうようにして5体の如来と7体の行脚僧、40体の如来が斜めからとらえられ、つぎつぎと空から降臨するようすが描かれている。諸尊降臨図は、南宋の1200年を前後する時期の制作と考えられ、現存する数多くの水陸画の中でもっとも先行する。水陸画のテクストとしては、南宋末、天台僧の志磐が、寧波東の東銭湖の畔にあった月波寺に居寓して著した『法界聖凡水陸勝会修齋儀軌』が広くしられている。諸尊降臨図に描かれた尊格は、志磐のテクストとの関連から、毘盧遮那仏、盧舎那仏、釈迦牟尼仏、阿弥陀仏、弥勒仏の五如来、ついで、天台、禪、浄土、華嚴、慈恩、密教、律の七宗に対応する7人の求

法僧や訳経僧、さらに過去現在未来の三世の諸仏、十方法界の諸仏、過去現在未来の三千仏に対応する40体の如来形をあてることができる。求法僧や訳経僧の活動をとおして、インド・西域から中国にもたらされた数々の經典に説かれる無限の仏たちが、此岸の水陸道場へと勸請されて移動しているようすを描いたのが、諸尊降臨図である。勸請される尊格がともなう雲は、ここでも此岸と彼岸との境界をしめす一方で、移動の方向性と迅速感をあらわすために、きわめて有効に機能している¹⁰。

なお、聖地寧波展では、本図とともに京都・知恩院所蔵の五百羅漢図（羅漢集会図）2幅が展示されていたが、会場における細部の観察から、この双

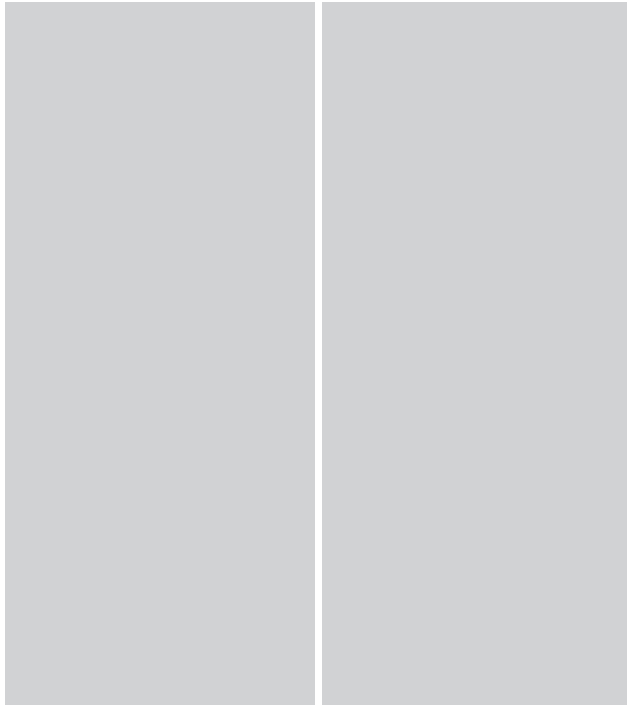


図 10 《伝星宿図》愛知・瑞泉寺、13 世紀

幅が本来、諸尊降臨図と一具であったことが確認された。¹¹

南宋の水陸画としては、ほかに滋賀・新知恩院所蔵の六道図や愛知・瑞泉寺所蔵の伝星宿図（図 10）をあげることができる。これら八幅の作例については、いずれも十体の尊格が雲の中を降臨するようすや画風が共通することから、本来、一具として水陸画の多数幅を構成していた可能性が指摘されてきたが、そのことについても、聖地寧波展で両者が並べて展示され、本来、一具であったことで衆目が一致している。¹²志磐『法界聖凡水陸勝会修齋儀軌』にしたがえば、南宋末当時の水陸法会では、道場の内壇において、上堂と下堂にわけてそれぞれ十位の諸衆を勧請する。瑞泉寺本と新知恩院本の尊格構成は、志磐のテキストによく対応する点で、きわめて重要となる。

瑞泉寺本と新知恩院本にかんする新たな図像の解釈について、簡単に述べておく。瑞泉寺本の第一幅では、青年相の王冠をつける3人を先頭に、鳳凰と龍をあらした冠をつける皇后、冕冠をつける皇帝のほか、最後尾には腰に剣を差して拱手する孔子と大耳で禿髪のお子を描いている。これらは志磐のテキストで下位第二番に勧請される尊格に対応する。瑞泉寺本の第二幅では、冠をつける皇后を先頭に冕冠をつける皇帝などを描いているが、7人目の木植をもつ異形と9人目の鶏冠をつけ瓢箪をもつ異形について、疫病を司る五瘟使者の中の2人が描かれている可能性が指摘されてきた。疫病神の存在に注目すれば、志磐のテキストで下位二番目に勧請される画幅となる。ここには、総じて、道教で信仰される天地山川の諸神が皇帝や皇后、諸王の姿として描かれているとみてよい。

滋賀・新知恩院本については、これまで人道幅とされてきた画幅は、むしろ上堂の第十位に勧請される水陸儀を策定した人々に対応することが判明する。この画幅では、梁の武帝や宝誌和尚のほか、蘇軾などがあらわされているが、2人の士大夫の内の1人が蘇軾となる。また画面上部には、施餓鬼説話に登場する阿難と焰口餓鬼がいる。なお、地獄道とされてきた画幅については、下堂の第七位に勧請される「閻摩羅王、十王王妹、十八小王、諸司主吏、并諸眷屬」に対応すると考える方がより志磐のテキストに近くなる。志磐のテキストと対応するとすれば、全体は20幅で構成されていた可能性も考えられるが、その当否は今後の検証の課題となる。いずれにしても、愛知・瑞泉寺本と滋賀・新知恩院本は、南宋の寧波地域で使われていた水陸画のようすを伝える稀有な一例といつてよい。

宋代の勧請像としては、義浄訳『金光明最勝王經』にもとづく金光明懺法で掛けわたされる画幅もしられている。聖地寧波展では、10世紀末に倣然が中国から将来した優填王造立説話にもとづく京都・清涼寺の《釈迦如来像》が陳列されていたが、別室では、鎌倉時代に制作されたこの釈迦像の旧厨子扉絵が、新出資料としてはじめて公にされている。担当の学芸員であった谷口耕生氏は、この厨子扉絵に描かれた12体の尊格が、宋代の金光明懺法で勧請される天部形であることを指摘されるとともに、水陸法会で行われ

る儀礼が、宋代の金光明懺法から発展してきたという卓越した見解を述べられている。また谷口氏は、京都・泉涌寺で今も正月に行われている修正会に宋代の金光明懺法の伝統が受けつがれていることを指摘されている。¹³

金光明懺法は、義浄訳『金光明最勝王経』の教説にしたがって、天地の異変や病気の快癒、国家の安泰など人智のおよばない自然や社会現象を快復するための儀礼で、釈迦を本尊とする道場に天部の諸神を勧請し、懺悔し仏を礼拝する。近年の林鳴字氏の研究によれば、宋代の天台宗では、金光明懺法の道場に勧請すべき諸天の位置づけについて、君臣・主客・男女・本迹・顯晦などにしたがって多くの議論があり、南宋時代には、ほぼ二十尊の諸天の配列が定められていたことが判明している。¹⁴ 金光明懺法において本尊を釈迦とする道場に勧請される諸天の画像には、元時代に降るものの、愛知・妙興寺所蔵の4幅が各幅に5体の諸天をあらわし、全二十尊で一つの世界を構成している。また15世紀明時代の仏画として有名な北京・法海寺の壁画にも、金光明懺法で勧請される諸天像を描いていることがわかる。¹⁵

新たに確認された作例をふくめ、これまで勧請像の事例を列挙してきたが、その視覚表象は、ひとえに空中を移動するという特色をもつ。その場合、とりわけ南宋仏画における勧請像では、雲が重要な役割を担い、移動における運動と方向性がしめされていることは確認してきたとおりである。

興味深いことにこうした勧請像における雲の役割に注目すれば、数少ない北宋仏画の違例としてしられる《孔雀明王像》(京都仁和寺)についても儀礼との関係が想起されてよい。仁和寺本は、現実の孔雀の写生にもとづく迫真的な表現に驚かされる。孔雀明王が雲をともなって真正面に描かれているようすは、一見すると心中感得像や示現像のように見えるが、尊格がともなう雲は、屈曲しながら最後尾へと連続して明確な雲足へと変じており、この雲が心中感得像の涌出雲とは性格を異にしていることがわかる。雲に乗って現世へと移動してくる仁和寺の孔雀明王像は、孔雀経法などの法会の道場に勧請される仏画として制作された可能性が高いとみてよいだろう。¹⁶

雲をともないながら空中を移動するという特色に注目すれば、東アジアの諸地域で制作されてきた阿弥陀来迎図も、勧請像として理解してよいかもしれ

れない。ここではボストン美術館本と福井・西福寺本とを南宋の来迎図として挙げておきたい。阿弥陀来迎図は、ほぼ北宋時代頃に単独像として構想されたものと考えられるが、ほぼ同じ時代に空中を移動するという視覚表象をもつ勧請像が成立していることは念頭に置いておきたい。さらなる検証が必要であるものの、勧請像が、独立した阿弥陀来迎図を成立させる機縁となった可能性もあるだろう。¹⁷

5. 南宋仏画から元仏画へ

宋代仏画には、彼岸と此岸との関係性において三つのタイプの視覚表象が存在することを確認してきた。こうした視覚的な約束事は、やがて元時代を迎えると大きな変化を余儀なくされていったようである。元時代の仏画では、南宋の心中感得像に見られた強い観想性が失われ、より直截な尊像として現実的な荘厳が付加されてく傾向がみられ、ときとして、京都・鹿王院本の《釈迦三尊像》(図11)のような道仏習合像とでもいうべき異様な姿で釈迦を描く作例もうみだされるに至っている。この場合、南宋仏画で彼岸と此岸との境界や彼岸から此岸への移動をあらわす機能を果たしてきた涌出雲も描かれなくなってしまう点にも注意したい。私は、元仏画における強い現実

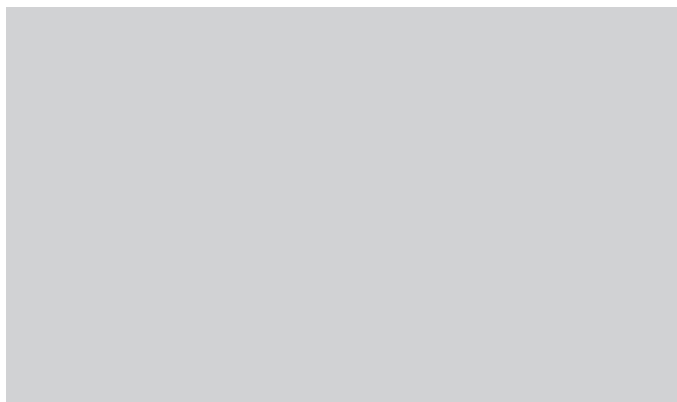


図11 《釈迦三尊像》京都・鹿王院

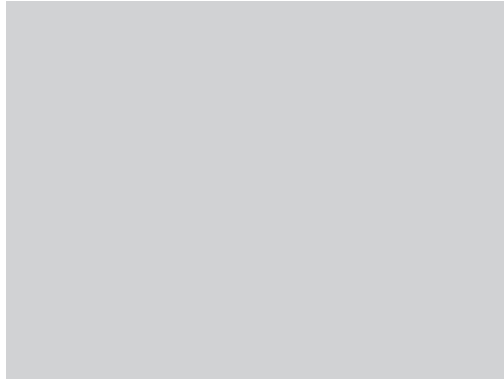


図 12 道仏融合像 (Syncretized Image of Buddhism with Daoism)

性への傾きは、在俗結社を中心とする阿弥陀浄土信仰の流布に代表される仏教の世俗化と、それにともなう現世利益を重視する道教的・民俗的な信仰との習合を背景としていると考えている。¹⁸

道教では、死と再生とを不老不死の論理で連続させてとらえることを特色とする。したがって、道仏習合像の場合では、彼岸と此岸との間の距たりは曖昧かつ希薄で、双方を容易に往還できるような回路が想定されることになる（図 12）。その場合、現世における獲福が強く期待されれば、此岸の現実世界から隔絶している彼岸の尊格が、常に現実世界の目前に引き寄せられるかたちでありつづけるという新たな彼我の関係性がうまれることになった。常に現前しているという意味では、これまで見てきた示現像と同じ性格をもつが、此岸に居ます尊格と此岸に顕現する尊格とではおのずと性格を異にしている。

元仏画の礼拝像としては、釈迦如来を主題とする作例に、京都・鹿王院本があげられる他、京都・二尊院本の《釈迦三尊像》や、長野・定勝寺本の《釈迦三尊像》、かつて東福寺に伝来し、現在、クレーブランド美術館と静嘉堂文庫美術館が分蔵する《釈迦三尊像》などがある。釈迦以外の作例としては、至大 2 年（1309 年）に制作された山形・上杉神社本の《阿弥陀三尊像》（図 13）があげられる。これらの仏画では、等しく雲をあらわしていない点

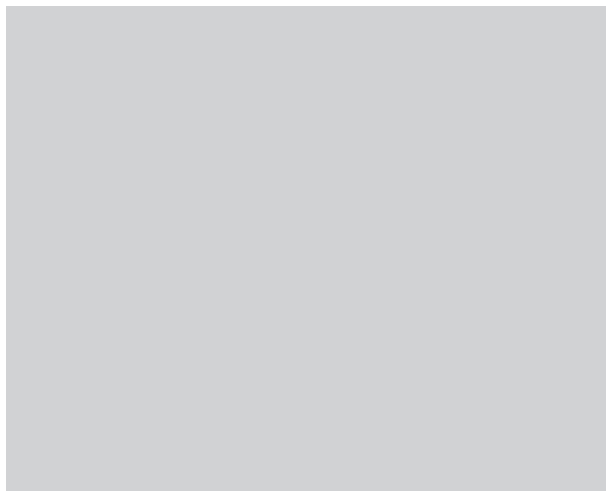


図13 《阿弥陀三尊像》
山形・上杉神社、1309年

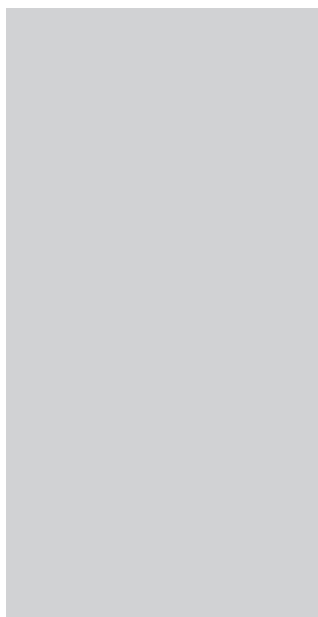


図14 《阿弥陀来迎図》
メトロポリタン美術館、14世紀

が大きな特色となる。¹⁹

南宋から元時代への移行期にあつて、礼拝像から雲がしだいに局所化していくようすは、京都・東福寺所蔵の《釈迦三尊像》や愛知・三河武士のやかた家康館の《釈迦三尊十八羅漢像》によく観察されるところで、これらの仏画の制作年代は、13世紀後半から末頃と考えてよい。本来、空中における移動をしめす勧請像としての視覚表象を特色としていた作例においても、メトロポリタン美術館本の《阿弥陀来迎図》(図14)のように元時代の作例では、雲が消えてしまっている。²⁰南宋から元時代にかけて、涌出雲の描写がしだいに局所に限られるようになり、やがて画面から失われていく過程とあわせて、人間臭い相貌や爪を伸ばした道教的・土俗的なものをはじ

めとし、金泥をつかって荘厳を加飾するもの、濃彩によってより現実味を強調するものなど、個々の作例による違いは認められるものの、おしなべて尊格の所在が、現実世界に置かれていることが理解できるのではないだろうか。

先に長岡龍作氏の彫刻としての仏像の表象にかんする議論を紹介しつつ、仏像が此岸に置かれることが前提とされていることを仏画との違いとしてとりあげたが、元時代の仏画における視覚表象は、仏が此岸に居ますという意味において仏像における表象と通じているといってもよい。道教的・土俗的な粧いであれ、金泥や精緻な文様による装飾であれ、いずれも此岸に居ます仏に対する現実の期待や欲望が、目前の尊格に直接的に作用し、仏画全体の視覚表象を規定しているのである。

むすび

この小論では、南宋仏画の礼拝像の作例を中心に、その視覚表象について、心中感得像、示現像、勧請像という三つの特色があることを指摘するとともに、やがて元時代の仏画では、新たに道仏習合像とでもいうべき視覚表象がうまれ、南宋的な仏画の視覚表象が、大きく変質を余儀なくされてきたことにも言及してきた。

中国の宋元仏画の視覚表象にみられる特色を東アジア世界全般でみると、それらの特色は、じつは必ずしも同じ時代の高麗仏画や鎌倉時代の仏画において共有化されているわけではない。宋元仏画と高麗仏画や鎌倉時代の仏画との共通と違いを探ることは、おのずと相互の理解を深めていくことへと連続する。この小論が、東アジア世界にとどまらず広くグローバル・アートとして礼拝像に特有の視覚表象を考える材料となれば幸いである。

■ 註

- 1 展覧会に先だって寧波仏画の研究史とその近年の傾向について紹介されたユキオ・リピット氏の一文に、欧米圏における高い関心をうかがうことができる。Yukio

- Lippit, "Ningbo Buddhist Painting: A Reassessment", *ORIENTATION* 40-5, (June 2009), pp. 54-62. なお、本展は、奈良国立博物館学芸員の谷口耕生氏が担当されたが、筆者が研究代表者をつとめ、同氏が研究分担者として参加された文部科学省特定領域研究「東アジアの海域交流と日本伝統文化の形成——寧波を焦点とする学際的創生」による計画研究「寧波の絵画と人的ネットワーク」による研究成果の一端でもある。会期中、国際シンポジウム「舍利と羅漢」(<http://www.let.osaka-u.ac.jp/arhistory/tobi/09sympo/0909toppage.html>) (会場：奈良国立博物館講堂) が開催された。200 名におよぶ参加者に 70 名近い海外の研究者（アメリカ、韓国、台湾、中国）がふくまれていたことを附記しておく。
- 2 E. H. Gombrich, *Meditation on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, London: Phaidon Press, 1963. 長岡氏の議論については、次の文献を参照されたい。長岡龍作「彼岸・因果・表象——仏教美術への開かれたアプローチとして」『日本仏教総合研究』6 (2008 年 5 月)。同『日本の仏像——飛鳥・白鳳・天平の祈りと美』(中公新書) (東京：中央公論新社 2009 年 3 月)。
 - 3 南宋仏画の視覚表象を心中感得像、示現像、勧請像という三つの類型に分類するという考えは、拙著『日本の宋元仏画』418 号 (東京：至文堂 2001 年 3 月) において、その概略をはじめて述べている。
 - 4 普悦筆《阿弥陀三尊像》と明州の延慶寺については次を参照。拙著『日本の宋元仏画』(前出)、拙稿「寧波をめぐる場と美術」東アジア美術文化交流研究会編『寧波の美術と海域交流』(福岡：中国書店 2009 年 9 月) 所収。四明知尊者知礼については、池田魯参「四明知禮の生涯と著述」『東洋文化研究所紀要』100 号 (1986 年 3 月) を参照。
 - 5 張思恭筆《阿弥陀三尊像》については、拙稿「作品のアイデンティティと画家の実存——西金居士筆、張思恭筆とされる仏画の場合」『うごくモノ——美術品の価値形成とは何か』(東京：平凡社 2004 年 5 月) 所収、拙稿「寧波をめぐる場と美術」(前出) を参照。なお、新出の《天台大師像》(京都・本願寺) について、京都国立博物館の特別展「日蓮と法華の名宝」カタログ (京都：京都国立博物館 2009 年 9 月) では、「大宋張思恭筆」と判読するが、その筆画は明らかに「大宋張思恭筆」となっている。
 - 6 浜田隆「南都阿弥陀寺藏“観経十六観変相図”について」『大和文化研究』4-4 号 (1957 年 3 月)、山川暁「『長香寺本観無量寿経十六観変相図』について——宋代浄土経絵画の受容と展開」『美術史』142 号 (1997 年 3 月) を参照。

- 7 近年、泉武夫氏は、新出の南宋仏画として京都・常照皇寺に伝来する定印観音像を紹介されている。「定印観音の一遺例——常照皇寺本の紹介」『國華』1375号（2010年5月）。泉氏は、この左手を上にして定印を結ぶ観音像が涌出雲をとまっていることを指摘された上で、定印観音の図像が、教理上は『請観音経』にもとづき、修行者が観音の示現にまみえるために観音の姿を観想する行法の印契を反映していることを明らかにされている。最終的に常照皇寺本の視覚表象を示現像と判断されているが、観音の示現そのものではなく、彼岸の観音の姿を観想するための心中感得像とすべきではないだろう。
- 8 拙稿「図版解説 長野・定勝寺所蔵 補陀落山聖境図」『美術研究』365号（1996年10月）。
- 9 香川・極楽寺本は、武田和昭『讃岐の仏教絵画』（香川：本田書林 1984年11月）、及び拙著『日本の宋元仏画』（前出）において紹介されているが、展覧会に出陳されたのは聖地寧波展が最初である。
- 10 拙稿「図版解説 諸尊降臨図」『國華』1253号（2008年7月）。
- 11 知恩院所蔵の《五百羅漢図》2幅は、京都国立博物館で開催された『知恩院の仏教美術——養鶴徹定上人没後100年記念』（京都：京都国立博物館 1990年4月）で明時代の仏画として初公開され、同展の展覧会図録に掲載されている。また拙著『日本の宋元仏画』（前出）でも水陸画の一例としてとりあげている。
- 12 鷹巣純「新知恩院本六道絵の主題について——水陸画としての可能性」『密教図像』18号（1999年12月）、同氏「愛知県下の水陸画関連作例について」『愛知県史研究』4号（2000年3月）参照。
- 13 谷口耕生「総説 聖地寧波をめぐる信仰と美術」『聖地寧波——日本仏教一三〇〇年の源流』（展覧会カタログ）（奈良：奈良国立博物館 2009年7月）。なお、谷口氏が指摘した京都・泉涌寺における修正会で使用される江戸時代の22点の画幅については、泉涌寺心照殿で開催された展覧『法会と莊嚴（Ⅰ）——修正会』（2010年10月）のために作成されたパンフレットに掲載されている。
- 14 林鳴宇『宋代天台教学の研究——『金光明經』の研究史を中心として』（東京：山喜房佛書林 2005年9月）を参照。
- 15 鷹巣純「愛知県下の水陸画関連作例について」（前出）及び山本泰一「伊勢湾沿岸地域請来仏画調査報告三“水陸画”中国道釈画の一遺例——熱田・正覚寺蔵『玉女・月宮天子・毘沙門天像』三幅本」『金鯢叢書——史学美術史論文集』21号（1994年6月）

- を参照。愛知・妙興寺本については筆者の解説がある。愛知県史編さん委員会『愛知県史 別編 文化財 2 絵画』作品番号 193 (2011 年 3 月)。
- 16 仁和寺本については、泉武夫「孔雀明王像」『研究発表と座談会 仁和寺の仏教美術』仏教美術研究上野記念財団助成研究会報告書第 18 冊 (1989 年 3 月)、増記隆介「孔雀明王像」『國華』1329 号 (2008 年 7 月) を参照。ただし、仁和寺本の雲の描写に注目した論述はない。
 - 17 中国における阿弥陀来迎図としては、12 世紀にさかのぼる事例として、ロシアのコズロフが西夏のハラホトで発見した作例 (エルミタージュ美術館) があるが、漢民族の文化圏の作例としては、ボストン美術館本がもっとも古様をしめしている。西夏の作例については、Mikhail Piotrovsky, ed., *Lost Empire of the Silk Road: Buddhist Art from Khara Khoto (X-XIIIth century)*, (Milano: Thyssen – Bornemisza Foundation & Electa 1993) 及び『絲路上消失の王國——西夏黒水城的佛教芸術』(台北：国立歴史博物館 1996 年)、拙稿「シルクロードの失われた王国——カラホト請来の仏教美術」展をみて『デアルテ』10 号 (1994 年 3 月)、李玉珉「黒水城出土西夏彌陀畫初探」『故宮學術季刊』(1996 年夏)、拙稿「西夏の絵画」小川裕充他編『世界美術大全集東洋編 5 五代・北宋・遼・西夏』(東京：小学館 1998 年 12 月) 所収を参照されたい。ボストン美術館本については、拙稿「南宋の道釈絵画」嶋田英誠他編『世界美術大全集東洋編 6 南宋・金』(東京：小学館 2000 年 4 月) 所収のほか、拙著『日本の宋元仏画』「来迎図の諸相」(前出) 項目を参照。
 - 18 京都・鹿王院本は、戸田禎佑「鹿王院釈迦三尊図について」『美術研究』276 号 (1971 年 12 月) で紹介され、海老根聰郎『元代道釈人物画』(前出) にも解説がある。拙稿『日本の宋元仏画』では、鹿王院本と山形・上杉神社本《阿弥陀三尊像》の頭門光や細部の意匠や文様が近似していることを指摘し、ながらく高麗仏画の基準作とされてきた上杉神社本の制作が中国の元時代であることを明らかにした。
 - 19 山形・上杉神社本と東福寺旧蔵本 (クリーブランド美術館と静嘉堂文庫美術館で分蔵) にかんする近代以降の日本における美術史研究の評価や造形上の特色については、拙稿「元時代の釈迦三尊像・雑感——東福寺旧蔵本をめぐって」『仏教の美術 (みほとけのおすがた)』(静嘉堂文庫美術館特別展カタログ (東京：静嘉堂文庫美術館 1999 年 10 月)) を参照。
 - 20 東福寺現有本については、拙著『日本の宋元仏画』挿図 93 を参照。三河武士のやかた家康館については、新編岡崎市史編纂委員会『新編岡崎市史 17 美術工芸』(1984

年)の他、筆者の解説『愛知県史』作品番号 195 (前出)がある。メトロポリタン美術館本は、かつて朝鮮王朝の仏画とされていたが、筆者は、来迎図でありながら雲のない空間表現、濃彩の現実味を増した表現から、14 世紀の元時代の作例と判断し、拙著『日本の宋元仏画』に掲載している。なお、最近の展覧会で、メトロポリタン美術館は、南宋の仏画として出品している。*The World of Kubilai Khan; Chinese Art in the Yuan Dynasty* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2010), fig. 119.

(いで・せいのすけ 九州大学大学院人文科学研究院教授)