九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

滝上寺九品来迎図試論 : 風景と説話の関係

緒方, 知美

https://doi.org/10.15017/2328456

出版情報：哲學年報. 54, pp.105-126, 1995-03-20. 九州大学文学部
バージョン：
権利関係：

KYUSHU UNIVERSITY

滝上寺九品来迎図試論

―風景と説話の関係―

緒方知美

滝上寺所蔵の九品来迎図三幅[注1]は、画中色紙形に記された『観無量寿経』の経文[注2]より、上品上生[図1]・上品中生[図2]・下品中生来迎図[図3]であることが明らかにされ、当初は九品来迎をそれぞれ一幅に描いた九幅対の作品であったことが推定されている。画面には臨終を迎える往生者のもとに阿弥陀聖衆が雲に乗り飛来する様子が描かれているが、この作品を目にするものに最も強い印象を与えるのは、その風景であろう。画面の中で風景の占める割合が大きく、描写の上でもむしろ風景のほうに注意が払われている。阿弥陀聖衆が、いわゆる立像皆金色の鎌倉時代後半の定型図様で、描写も平板であるのに対し、風景描写は、山塊を重ね、崖や洲浜や滝などを組み合わせて複雑な地形を作り、緑青・群青・金泥の濃彩を施し、様々な植物や世俗の人々を描き込んでいる。しかしどこか画風に硬化したところがあるのは否めない。本作品はこのように画題は来迎図であるが主題は風景であり、その風景描写にはどこか不整合なところをもつ作品である。

本作品については、田口栄一氏に、詳細な部分写真を添えてその図様の系譜について論じた研究がある。[注3] 田口氏はそのなかで、滝上寺本が、来迎聖衆の図様の上では鳳凰堂扉絵や鶴林寺太子堂壁画からの伝統を底流としているが、皆金色立像の聖衆の尊像構成は、鎌倉後半以降に成立したいわゆる二十五菩薩来迎図の系統に属すると位置づけている。本稿では田口氏の図像学的考察にしたがい、それとは別に滝上寺本九品来迎図の背景をなす風景表現の絵画とし

ての特質を考え、この作品の制作された時代の絵画的課題を明らかにすることを目的とする。

1・構図の系譜

滝上寺所蔵九品来迎図三幅の構図が、別の二つの系統に属していることは明らかである。上品来迎図二幅と、下品来迎図一幅とは別の系統に分けられる。上品来迎図二幅はいづれも視点が遠く、画面中央には水面が広がり、水面の両側に山や土坡が積み重なるように配される。下品来迎図一幅は、視点がより近く、塀に囲まれた邸宅の前庭を大きく描き、画面下方には土坡、上方には遠山や霞をへだてた水面[注4]というように、自然の一片を切り取って、画面の構成要素として合成したかのような構図をとっている。この二系統の構図が、平安時代から鎌倉時代にかけての風景を描いた大画面絵画のなかでどのように位置づけられるか、以下、当時の遺例と比較することでみてみたい。[注5]

滝上寺本上品来迎図においては、積み重なる山塊の稜線が水面を挟んでV字形を描いている。このようなV字形を基本とした構図の作品としては、天喜元年（一〇五三）の平等院鳳凰堂の正面及び側面扉絵[注6][図5]をはじめとして、十一世紀後半の作とされる京都国立博物館所蔵の山水屏風[注7][図4]、十三世紀初頭の神護寺所蔵の山水屏風[注8]が挙げられる。V字形構図は、見る者の視線を、画面下方の山や土坡の重なりから画面中央に広がる水面へと導く、集約性を持っている

下品来迎図では、遠山、水面、土坡といった風景の断片を霞を介在させることで結びつけるという、俯瞰視点を基本とした合成的な構図をとる。このように俯瞰視点を基本として画面全体を地面或いは水面で覆う非V字形構図の作品としては、延久元年（一〇六九）の聖徳太子絵伝[注9][図6]、天永三年（一一一二）の鶴林寺太子堂の九品来迎図[注10]、保延二年（一一三六）の出光美術館所蔵の真言八祖行状図[注11]、十三世紀前半の作とされる大福田寺所蔵の釈迦八相成道図[注12]などが挙げられる。このV字形構図と非V字形構図との違いは、絵画表現にどのように反映しているだろうか。

V字形構図の中で比較的早い作品である京都国立博物館の山水屏風を見ると、水平線は画面上方に置かれ、視点が

高いところにあることが知られる。中央の水面を挟む山々は遠くにゆくにつれてその弧をしだいに小さくし、樹木は遠くにゆくにつれて縮小・簡略化して遠近の区別をつけている。霞は、近景の樹木の幹を途中でかき消したり土坡と水面の境をぼかすことで自然に表現している。画面の最上方は濃い青色で横一文字に彩色して空の深まりを表している。この一文字の彩色は平安時代から鎌倉時代の大画面絵画の常套的技法であることが指摘されているが、ここでは(注13)V字形の集約的構図とあいまって、風景に深みを与えている。鳳凰堂の側面扉絵も、京都国立博物館本の山水屏風と構図上ほぼ共通している。水平線が画面の上辺から三分の一ほどの、画面の総高との比率では山水屏風よりも低い位置に置かれ、視点が高いとはいえ真上から下を見おろすのではなく、高みから遠くを見はるかすような奥行きをそなえた風景である。水面に張り出す洲浜(図7)の形態も、斜め上から見たような立体感を持っている。鳳凰堂の正面扉絵では、稜線が深い弧を描く高い山塊が重なるが、画面上方に広がる水面を挟む遠山の稜線によって、やはりV字を繰り返したW字形が作られている。これら平安時代のV字形を基本とした構図の大画面絵画では、近景に置かれた中心的モティフ（草庵や往生者の家など）が画面の重心としてはたらき、集約的風景画となっている。

これに対し非V字形の俯瞰構図をとる聖徳太子絵伝、鶴林寺太子堂九品来迎図、真言八祖行状図、釈迦八相成道図では、いづれも地平線が画面のほとんど上辺間際の近い高い位置に置かれる。特に、これらのうち最も制作時期の早い聖徳太子絵伝においては、画面最上方までゆるやかな土坡が重なり、建物の奥行を示す斜めの線も、画面の隅々まで均一の角度でひかれ、平行を保つため、集約性をもたない、淡々とした風景が広がっている。山の稜線の描く弧は遠くにゆくにつれ小さくし、樹木や人物などのモティフの大きさも遠近に応じてわずかにかえて、俯瞰視点による広がりを表している。地平線の位置から導かれる全体を統括する視点と、建物や土坡などの個々のモティフにより導かれる視点とが高さにおいてほぼ一致するため、視点は単一ではないが、統一感のある構図となっている。鶴林寺の九品来迎図においては、なだらかな土坡でなく比較的高い山が画面全体に積み重ねられるが、画面ほとんどを地面や水

面で覆い、モティフを均等に分散させるという構図は聖徳太子絵伝と基本的に共通する。V字形構図の集約性にたいし、この分散性が、非V字形構図の風景画の特徴といえよう。真言八祖行状図も、画面大部分を地面や水面が占める[注14]という点で聖徳太子絵伝と同じであるが、各情景の最も奥の山が群青で塗られていることに端的に示されるように、近景・中景・遠景がそれぞれで完結し独立しており、霞によって各モティフがへだてられている。真言八祖行状図では近景を拡大し画面の重心とする画面構成がおこなわれており、非V字形構図の特徴である均等な分散性は失われている。

これまでの作品の比較から、V字形構図と非V字形構図の表現上の一般的特徴を引き出すならば、V字形構図の特徴として集約性を、非V字形構図の特徴として分散性をあげることができよう。

滝上寺本上品来迎図を、先に挙げたV字形構図の諸作品と比較すると、水平線が山水屏風や鳳凰堂扉絵よりも上方の色紙形あたりまで上昇しており、画面を統括する視点がさらに高いところに移っていることが知られる。しかし水面を挟む両側の山々の稜線は、遠近に関わらず深く、低い視点から見上げた形で描かれているため、画面は視点的統一に欠ける。とくに滝上寺本上品中生図の水面に張り出す洲浜は、その画面における位置から判断すると遠景であるにもかかわらず、大きく描かれており、さらにそのモティフを捉える視点は、洲浜自体は真上から、洲浜に続く山塊は側面からと分化している。その結果、まるで洲浜だけが空中に浮いたかのような平板な印象を与える。[図8] 滝上寺本上品来迎図では、画面のあらゆる部分のモティフが同等の大きさ・細密さで描かれ、均等に分散しており、V字形構図の集約性が失われている。

一方、滝上寺本下品来迎図では、非V字形の俯瞰構図の基本にのっとりはしているが、遠山・建物・樹木などのモティフは霞によって完全に隔てられている。近景をつくる庭前のモティフと周りの土坡とはひとつながりの情景を構成しているが、そのほかの中景や遠景のモティフとの有機的つながりはほとんど考慮に入れていないかのようで、

各々の景が独立した合成的な構図となっている。このように近景を拡大して中景や遠景と区別し、各々のモティフを単独で完結させるという合成的構図は、真言八祖行状図にもみとめられるものであった。

V字形構図の集約性は、視点を比較的近くにとって画面中央に重心となるモティフを置き、遠くにゆくにつれてモティフを縮小・簡略化する場合に、最も明確に現れる。故に、視点を高く遠くに置き、モティフの均等化を導くと、この集約性は失われる傾向にある。たとえば、ともにV字形構図である京都国立博物館本の視点の近い山水屏風と、神護寺本の視点をより高く遠く置いた山水屏風とでは、前者では重心のある集約的画面となっているが、後者は分散的な画面となっている。

一方、非V字形の俯瞰構図では、視点の遠い場合、すなわち、風景画としての輪郭をつくる地面が広い範囲でとらえられ、モティフの大きさや描法にあまり差をつけずに均等に描かれる場合に、画面に統一がもたらされる。反対に視点を近くに置いた場合、つまり近景を拡大して描く場合には、画面の視点的統一が崩れ、結果として合成的な構図をとることになる。たとえば、ともに非V字形構図をとる聖徳太子絵伝と真言八祖行状図を比較すると、遠い視点による聖徳太子絵伝の方が近景を拡大した真言八祖行状図よりも統一感をもつのがわかる。

滝上寺本の上品来迎図と下品来迎図の画面のもつ印象の違いは、基本的な構図がV字形か否かという枠組みに源をもつと考えられるが、この構図の差にさらに視点の遠近の操作が加わることによって、典型的なV字形構図や非V字形構図の絵画にそなわっていた集約性や分散性から離れた新しい特徴をそれぞれがもつにいたっているとみなすことができる。

2・モティフの系譜

〈モティフ選択とその配置〉

これまでにV字あるいは非V字形構図という絵画の枠組みに検討を加えてきたが、その枠にどのようなモティフを如何に配するかによって風景画としての性格が決定される。以下そのモティフについてみてゆきたい。

V字形構図の上品来迎図に描かれる自然のモティフのうち特定の季節を表すものを挙げると、上品来迎図二幅に共通する満開の桜と芽吹く柳、上品上生図の淡紅色の花をつけた梅、上品中生図の松にからみつく藤の花や水辺の一対の鴛鴦や土坡の蕨などの春の季節を表すモティフがある。自然のモティフ以外の世俗モティフを挙げると、上品上生図では画面上方の蕖葺の小屋二軒、下方の土坡にみえかくれする騎馬の一行、画面向かって左下の小屋から牛を曳いてでてくる童子と小川で水を汲む童子、牛小屋の屋根に立つ竿に止まる鴉がある。上品中生図では画面下方の柳の木の周りで菜摘みをする童子と男、画面中央の洲浜の猟師二人、画面左端の桜の根元と画面下方の橋上とに描かれた荷を担う男などがある。これらは、画題である阿弥陀来迎聖衆や往生者とは離れた位置に、分散的に配され、それぞれのモティフが他と無関係に独立し、いわば静的な対象として描かれている。

これに対し非V字形構図の下品中生図では、紅葉する樹木や風になびく秋草などの自然モティフで秋の季節を表している。世俗モティフとしては、画面向かって右上の往生者の家に飛来する化仏とそこから逃げ出す鬼、画面中央の邸宅と庭前の人々が挙げられる。邸宅の主人は室内で胡座し、庭先では縄で縛られた人をひったてる男達や、それを見物する家人達が描かれている。これらのモティフは『観無量寿経』の下品中生文にかなり忠実に従った往生場面を表すものであることが田口氏によって指摘されているが、それぞれの世俗モティフが有機的に関連しあって何らかのストーリーを表すかのような描写がなされる。庭前の紅葉や秋草さえもそのストーリーを演出するかのように風にそよいでおり、ここではあらゆるモティフが動的な対象として描かれている。

以上の滝上寺本のモティフ選択と配置を他の作品と比較してみよう。滝上寺本上品来迎図にみとめられる、一つの画面をある季節に限定し、自然モティフや世俗モティフを複数組み合わせるという画面構成は、平安時代の大和絵障

屏画において発達したものである。当時の障屏画においては、風景も景物も風俗もすべてが季節のうつりゆきにしたがって絵画化されていた、つまり四季絵として描かれていたことが文献によって知られる。[注15] この四季絵としての構想は、十一世紀半ばには世俗画のみならず宗教画にも及んでいたことが、鳳凰堂扉絵の押縁下の墨書銘[注16]によって確かめられ、実際の画面でも四季のうつりゆきに従ってモティフが配されている。四季絵的モティフ選択による作品としては、京都国立博物館本山水屏風（春）、神護寺本山水屏風（秋）、滝上寺本上品来迎図（春）および下品来迎図（秋）が挙げられ、先の1章において構図の上でV字形に分類した作品とほぼ共通している。これらの四季絵的作品のモティフ配置の上で着目すべきは、鳳凰堂の放ち馬にしても京都国立博物館本山水屏風の騎馬の一行にしても、神護寺本山水屏風に多数描かれる世俗モティフにしても、各々が個別的に独立し、他のモティフとは無関係に風景の中に散りばめられていることである。滝上寺本に描かれる荷を担う男や、菜摘みの人物もまた同様にそれ自体で完結しており、なんら他のモティフと動的関係をもたない状態で画中に配置されている。

以上の四季絵的な作品にたいし、滝上寺本の下品来迎図は、紅葉や秋草によって秋の季節が表されるとはいえ、それは先の四季絵的作品のように静的なものではなく、風にそよぐという動きを示すことで、他の世俗モティフとともにある展開性をうみだしている。そして、近景にとくに大きくとらえられた複数のモティフのつくりだす庭前の情景が、絵画の主題となっている。このようなストーリー性をそなえた作品としては、聖徳太子絵伝や鶴林寺太子堂九品来迎図や釈迦八相成道図などの大画面の仏教説話画が挙げられる。前二者では季節は特に限定されず、後者では紅葉と満開の桜が共に描かれ、春と秋との混在しているが、季節はここではとくに絵画表現に大きな影響を及ぼす要素となってはいない。先の四季絵的大画面作品が、モティフ自体は展開性をもたないという静的規範のもとに制作されたのにたいし、この絵伝や九品来迎図や釈迦八相成道図などの大画面仏教説話画は、モティフ自体が運動性をみちびくという動的規範のもとに作られたと考えられる。何らかのストーリーを絵画化する仏教説話画は、複数の動的モティ

フを描き込む舞台として、V字の枠にはまらない、融通のきく非V字形構図による広い地を必要としたのであろう。滝上寺本下品来迎図が非V字形構図をとることと、モティフが相互に関連づけられ画面に展開性がそなわることとは に関連がある。動的主題が非V字形構図による舞台を選択したと考えられる。

〈図様の継承〉

滝上寺本の世俗モティフのうち、

一、菜摘みの童子と男（上品中生図）

二、洲浜の藁屋（上品上生図）

三、猟師（上品中生図）

四、牛小屋の竿に止まる鴉（上品上生図）

の図様を他の作品の中に探すと、

一の菜摘みの童子と男の図様は、神護寺本山水屏風の右から第三扇（復元案による順番）に描かれた草を刈る二人と、姿勢のみならず衣の色（群青と白色）も共通している。ただし神護寺本は秋景であるため、同じ図様を用いてはいるが、菜摘みではなく、草刈りを示している。

二の洲浜の藁屋の図様は、鳳凰堂扉絵と神護寺本山水屏風にみえ、藁屋の立つ洲浜が画面上方の水面に接するという配置の点でも一致する。

三の猟師の図様は、鶴林寺太子堂来迎図にみえる。鶴林寺本の猟師三人のうち徒歩の二人は、画面向かって左へ歩き、前を進む者が後ろを振り向き、後ろの者が前を向くという体勢、前の者が笠・後ろの者が烏帽子を被り、共に半袍をつけるという装束、また獲物を肩に担ぐ点など、共通する点が多い。この猟師のモティフは、岡崎譲治氏により[注17]下品非業の往生者の姿であると指摘されており、本来ならば下品来迎図に描かれるべきモティフが、滝上寺本におい

て上品来迎図に描かれていることは、本作品の性格を考えるうえで着目される。

四の小屋の竿に止まる鴉は、当時の大画面絵画にはみえないが、一遍聖絵や北野天神縁起絵巻といった鎌倉時代の説話絵巻の墓地や荒廃した市場などに多く描かれるモティフである。(注18)

このように滝上寺本に描かれたいくつかのモティフ、菜摘みの人物（二）や猟師（三）などは、先行する作品に、近似した図様を見いだすことができる。しかし、神護寺本山水屏風において秋の草刈りを表していた図様が、滝上寺本では春の菜摘みを表し、鶴林寺本で下品の悪業を表していた猟師が、滝上寺本では上品上生図に描かれるといった、モティフの意味の変換や喪失がみとめられる。

こうしたモティフ選択とその配置や、図様についての分析をまとめると次のことがいえよう。

滝上寺本上品来迎図は、V字形構図の風景の枠に季節を示す自然モティフと世俗モティフを、相互の関連なしに、静的な対象として配するという、大和絵障屏画の画面構成法をとっている。しかし、視点をより高く置くことでモティフを配する地を広げる構図法や、牛を曳く童子や水汲みの童子、朸で荷を運ぶ男達といった卑近なモティフにくわえ、下品の悪業を示す猟師や、墓地や廃市と共に描かれることの多い鴉を上品来迎図に描くといった、伝統的四季絵の規範から逸脱した、何らかのストーリー展開を誘うようなモティフ選択には新しい絵画的志向がわずかにうかがえる。(注19) しかしそれら図様のもつ意味が変換されたり失われたりしている場合がみうけられ、図様が型として用いられていることが指摘できる。このように、内容上の意味を失った型としてのモティフが描かれるのは、モティフに形態上の機能がもとめられているからであろう。すなわちモティフは専ら装飾的な意味で画面に均等に散りばめられているにすぎない。上品来迎図は、V字形構図を基本としながらも、画面構成の上では非V字形の特徴である分散的な性格を帯びている。その分散したモティフは、所々に動的要素をほのめかしているのみで、未だ相互に結ぶつく契機を得

ず、個別的に完結した状態に置かれているのである。

一方の、滝上寺本下品来迎図では、逆に大画面の仏教説話画の定型である分散的な非V字構図から離れて、近景を拡大して画面の重心となし、諸モティフが結びついて動的な展開性をもつにいたっている。つまり、それまで分散して個別的に展開していた情景がより複雑に関連することで意味の上での大きなうねりをうみだし、その結果、ストーリー展開が絵画の主題となっているといえよう。

〈表現技法〉

滝上寺本上品来迎図の風景モティフは、基本的には平安時代の鳳凰堂以来の伝統的な技法によって描かれている。たとえば、水面には墨線で均一な敷波を描き、近景の汀には白色顔料で波頭を表す点、山には緑青の平塗りを施すが、最も遠くの山は墨線のみで表す点、さらに樹木については、近くの松は葉叢を緑青で塗り、新芽を白緑で描く点や、桜の花弁を白色顔料の点を五つ円形に並べて表す点などは鳳凰堂扉絵と共通する技法である。[注20]

しかし一方では、山肌に遠近に関わらず金泥をはいたり、画面全体に細密に描いた松・杉・桜・梅・柳などを密に配し、平面的なすやり霞を幾重にも重ねる点は、むしろ鎌倉時代後半の知恩院本早来迎図や春日曼陀羅諸作例の装飾的な風景描写に見られる技法であり、上品来迎図が装飾性へと傾いていることがわかる。また、近景の樹木の幹に複雑な凹凸をつけ、筆腹を使ってうろを表したりする細密な描写や、木の枝先や人物の輪郭を描く細い濃墨線は、鳳凰堂扉絵や京都国立博物館本山水屏風にみられるゆったりとした樹木の形態や柔らかなやや太めの描線とは異なり、画面全体をひとつの調和の中にとらえようとするのではなく、樹木や人物などのひとつひとつのモティフを峻別して描くことで、それぞれの個別性を際立たせようとする意図がみてとれる。さらに、聖衆の乗る雲の尾が隠れる山すなわち聖衆が越えてくる山にのみ、単純なすやり霞とは異なる輪郭の波打つ涌雲を描く点には、説明的な性格がうかがえる。上品来迎図の風景表現にみとめられる装飾性やモティフの個別性の表出や説明的性格は、鎌倉時代後半に制作さ

れた来迎図や春日曼陀羅などの浄土としての荘厳化された風景表現と共通している。

3・絵画史上の位置

滝上寺本上品来迎図の構成上の特徴として、画面全体が均一な密度で描写されていることが挙げられる。来迎聖衆も、往生者の家も、遠景の山も近景の土坡もそれぞれの形態を同程度に明確に表し、その大きさも均一である。個々のモティフは本来の内容上の意味を失いつつも、風景表現の上でなくてはならない装飾としての形態上の意義を付されて画面に散りばめられる。複数のモティフを組み合わせる方法は、並列的・累積的であって、複数の視点が並存している。

下品来迎図では、大画面説話画の非V字形構図にのっとりながらも、視点を近くとり、世俗モティフを相互に関連づけて動的なストーリー展開を盛り込んでいる。ストーリー性を持つ点は平安時代以来の大画面の仏教説画と共通するが、そこに重心を持ち込み、ダイナミックな展開をつくる点は新しい動向といえよう。

滝上寺本上品来迎図は、平安時代の大画面障屏画の伝統であるV字形構図と四季絵的モティフ選択にしたがっている。このような伝統的風景画と、宗教的画題である来迎図を調和させるという構想は、天喜元年（一〇五三）に頼通の造営した平等院鳳凰堂以来の、ひいてはそれに遡る寛仁四年（一〇二〇）に頼通の父道長の造営した法成寺無量寿院以来のものであろう。[注21] 鳳凰堂は、保延二年（一一三六）供養の鳥羽勝光明院や文治五年（一一八九）年供養の秀衡の無量光院の造営に際し、規範とされたことが文献記録より知られ、阿弥陀堂の宗教的風景画の古典として、多くの作例をうみだす源となったと考えられる。[注22] 来迎図の伝統という点でとりわけ注目すべきは、貞応三年（一二二四）に南都で活躍した絵師尊智が四天王寺の絵堂に九品来迎図を描いたこと、建長五年（一二五二）に尊智の嫡流快智が法勝寺阿弥陀堂の画事に参加したことである。南都復興造営に際し京都より下向し新しい技術と古い伝統とを融合させ

ることで鎌倉時代にはじまる守旧的な画風を形成した絵師達[注23]が、九品来迎図という宗教的風景画の伝統継承を技術的側面で担った可能性も考えられよう。尊智の四天王寺絵堂の画事に関して「守本様、依伝文図絵」（知恩院本法然上人絵伝　巻一五第三段詞書）とあることは示唆に富んでいる。

十一世紀半ばの鳳凰堂から十三世紀後半の滝上寺本に至るまでの時期は、十三世紀半ばの二十五菩薩来迎図の図像の成立や十二世紀後半からの展開性をもった絵巻制作の流行に顕著に示されるように、説明性やストーリー展開への志向が顕在化した時期であり、一方では十一世紀に入って大画面の障屏画制作に際してもはや屏風歌が詠まれなくなることにうかがわれる伝統的大和絵の形式化・装飾化が顕在化した時期でもあった。[注24]また、絵所座の成立に示されるように南都を中心に守旧的画風が継承されるようになった時期でもあった。つまり、絵画的志向が多様に分化した絵画史上の転換期であった。本作品の来迎聖衆の図様の定型化や構図上の不整合やモティフの意味の変化や喪失は、この絵画的転換期における諸々の絵画的志向の混在の様相を示す一例である。

滝上寺本の上品来迎図と下品来迎図の構図の二分化は、当時の絵画における二つの絵画的志向を反映している。そのひとつは、あらゆる細部に等しい価値を与えるという主題の遍在化による画面の装飾化という絵画的志向である。とくに春日曼陀羅においては、シンメトリカルな構図と精密な描写により礼拝対象としてふさわしい装飾化された風景がえがかれる。[注25]画面のいかなる部分も同等な細密描写で表し、均等な重要性を付与する結果として、その風景表現は分散的な複数性を持つ装飾化の傾向を示す。もうひとつはストーリー性の強調である。これは、この時代に流行した祖師絵伝や社寺の縁起絵などに顕著にみとめられる絵画的志向である。

この二つの新しい絵画的志向を、滝上寺本においては、主題の遍在性は、大画面障屏画の定型であるV字構図によりながらも視点を高くしてモティフを描く舞台を拡大させ画面の集約性を棄てることによって、ストーリー性の強調は、大画面仏教説話画の伝統的非V字形構図を基本としながらも視点を近くにとって重心をつくり、画面の構図的統

一をあえて破ることによって、それぞれ実現している。その実現化の際に、平安時代以来のふるい構図の枠に、新しい絵画的志向を如何に融合させるかという課題がうまれたことを滝上寺本九品来迎図の風景は示している。

注

1　滝上寺本九品来迎図　絹本着色　三幅
（上品上生図）四幅一舗　竪一三八・五糎　横九五・五糎
（上品中生図）三幅一舗　竪一三八・二糎　横九五・八糎
（下品中生図）三幅一舗　竪一三八・二糎　横九五・八糎

2　色紙形墨書銘
（上品上生図）「若有衆生願生彼國者發三種心即／便往生[何等為三]一者至誠心二者深／心三者廻向發願[心具三]心者必生彼／國復有三種衆生當得往生何[等]為／三一者慈心不殺具[諸]戒行[二]者讀／誦大乗方[等経典三者修]行[六]念廻／向發願願[生彼國]俱此功徳乃至七／日發□□□」
（上品中生図）「不必受持讀誦方等経典／善解義趣於第一義心不／驚動深信因果不謗大乗以／此功徳廻向願求生極楽國」
（下品中生図）「毀犯五戒八戒及具足戒如此愚／人偸僧祇物盗現前僧物不／浄説法無有慚愧以諸悪業而／自荘厳如此罪人以悪業故応／墜地獄命欲終時地獄衆火一／時俱至遇善知識以大慈悲為説／阿弥陀仏十万威徳廣説彼仏光／明神力亦讃戒定慧解脱、、知見／此人聞已除八十億劫生死之罪」

3　田口栄一「滝上寺蔵九品来迎図について」（『仏教芸術』一一二号　一九七七年四月）

4　画面向かって左端の最遠方の山の中腹あたりに墨線による水波が描かれ、水面が表されていることが肉眼で確認できる。

5　平安絵画のV字構図については、源豊宗「鳳凰堂の絵画」（『大和絵の研究』一九七六年　角川書店）参照。

6　平等院鳳凰堂扉絵　板絵着色　竪三七四・〇～三九五・五糎　横九〇・〇～三五七・〇糎　天喜元年（一〇五四）

7　京都国立博物館所蔵山水屏風　絹本著色　六曲一隻　各扇竪一四六・四　横四二・七糎

8　神護寺所蔵山水屏風　絹本著色　六曲一隻　竪一一〇・八糎　横三七・五糎。本作品は現在各扇の順番が乱れているが、復元案によればV字形の構図となる。千野香織「神護寺蔵山水屏風の構成と絵画史的位置」（『美術史』一〇六号　一九七九年二月）参照。

9　聖徳太子絵伝　綾本着色　一〇面　竪一八五・五糎　横二六五・六～二九一・四糎　東京国立博物館所蔵。本作品は延久元年、秦

致真（真）により法隆寺絵殿に書かれたことが知られる（『法隆寺別当次第』）。

10 鶴林寺太子堂九品来迎図　板絵着色　一面　竪一六八・〇糎　横一八七・〇糎　天永三年（棟札銘）

11 真言八祖行状図　絹本著色　八幅　竪一七二・九～一七三・二糎　横一一一・〇～一一一・三糎　出光美術館所蔵。本作品は藤田美術館所蔵の両部大経感得図二幅とともに保延二年、内山永久寺の東西障子絵として藤原宗弘が関わって作られたことが知られる（『内山永久寺置文』ほか）。

12 釈迦八相成道図　絹本著色　一幅一鋪　竪一一九・四糎　横八四・八糎　三重・大福田寺所蔵

13 千野香織氏注8前掲論文

14 黒田泰三「『伴大納言絵巻』における人物表現の特徴―旧永久寺伝来『真言八祖行状図』との比較を参考にして―」（新編名宝日本の美術　第一二巻『伴大納言絵巻』一九九一年　小学館）

15 大和絵の文献的研究は、家永三郎『上代倭絵全史（改訂版）』（一九六六年　墨水書房）に尽くされている。

16 平等院鳳凰堂扉押縁下墨書銘
（北面扉）「中品上生　三月」
（東面北側扉）「上品中生　四月」
（東面南側扉）「上品下生　四月」
（南面扉）「下品上生　八月」「秋八月」
（西面扉）「日観　冬」

17 岡崎譲治「鶴林寺太子堂の壁画」（『月刊文化財』一五三号　一九七六年六月）

18 鴉は『一遍聖絵』第二巻「高野山奥の院墓地」第四巻「信濃国の市場」、第六巻「片瀬の乞食小屋」第十一巻「淡路志筑天神の拝殿」や、『北野天神縁起絵巻』第八巻「墓地」等に描かれる。

19 文治五年（一一八九）、藤原秀衡の造営した無量光院において、四壁扉に「観経大意」つまり九品来迎図に加え秀衡自らが「狩猟之躰」を図絵したとある（注21参照）。平等院を悉く模したという無量光院にも、新しい時代の絵画の兆しがみえていたといえよう。

20 鳳凰堂扉絵の細部の表現技法については秋山光和・柳沢孝「平等院鳳凰堂絵画の研究」（『平等院大観』三　一九九二年　岩波書店）参照。

21 中野玄三「仏教世界の山水」（京都国立博物館編集『山水』一九八五年　小学館）

22 阿弥陀堂などの壁画や扉絵に描かれた来迎図などの記録は以下の通り。記録は主に小松茂美『平等院法皇堂色紙形の研究』（一九

七三年　中央公論美術出版）及び平田寛『絵仏師の時代（史料篇）』（一九九四年　中央公論美術出版）より引用した。

寛仁四年（一〇二〇）三月二二日、道長、法成寺無量寿院阿弥陀堂を供養。扉に「九品蓮台の有様」を描き「色紙形」をつける。〈左経記・栄花物語〉

天喜元年（一〇五三）三月四日、頼通、平等院鳳凰堂供養。〈扶桑略記〉

永久二年（一一一四）一一月二九日、白河法皇、蓮華蔵院九体阿弥陀堂を供養。頼俊、扉絵を描く。〈中右記〉

大治六年（一一三一）七月八日、鳥羽法皇、成菩提院阿弥陀堂を供養。仏後壁に仏師知順が「九品曼陀羅絵像」を、其の北面に頼俊が「補陀羅山」を図す。〈長秋記〉

長承三年（一一三四）四月二一日、絵師信茂、法金剛院新造御堂の扉絵のことにつき源師時に伺う。〈長秋記〉

保延二年（一一三六）三月二三日、鳥羽法皇、勝光明院を供養。長承三年五月より絵師応源ら、平等院にて種々絵様を図す。扉絵は覚猷辞退により頼俊が担当〈長秋記〉。「四面扉絵極楽九品往生並ニ迎摂儀式」「仏ノ後壁ノ表裏ニハ、図絵二十五菩薩像、極楽九品変像」〈中右記・本朝続文粋〉

保延五年（一一三九）三月二二日、待賢門院、法金剛院南堂を供養。壁画に九品往生・六道衆生・極楽曼陀羅を描く。〈仁和寺諸院家記・僧綱補任〉

仁平三年（一一五三）三月一日、女房播磨局、知足院堂を供養。南北間西方に「九品往生相、霊鷲山儀」を図絵する。〈兵範記〉

仁平四年（一一五四）八月九日、鳥羽法皇、金剛心院釈迦堂・阿弥陀堂を供養。阿弥陀堂柱に智順「極楽曼陀羅」を描き法印に、四面扉に藤原隆能「九品往生儀式」を描き正五位下になる。〈兵範記・本朝文集〉

応保元年（一一六一）六月一日、紫金台寺供養。仏後障子に九品往生図を描く。〈仁和寺諸院家記〉

仁安四年（一一六九）二月三日、平信範、知足院能舞院東丈六堂を供養。後壁に「極楽世界伎楽菩薩並依怙荘厳之変相」を図絵する。〈本朝文集〉

承安元年（一一七一）一〇月八日、法金剛院丈六阿弥陀堂供養。仏後壁に極楽世界・九品往生曼陀羅などを描く。〈百練抄〉

文治五年（一一八九）九月一七日、秀衡、無量光院を供養。四面扉に「観経大意」を、加えて秀衡自ら「狩猟之躰」を図絵する。「院内荘厳、悉以所模宇治平等院也」。〈吾妻鏡〉

貞応三年（一二二四）四月、法眼尊智、四天王寺絵堂に「九品往生之人」と「四天像」を描く。「守本様、依伝文図絵既訖」とある。〈知恩院蔵法然上人絵伝・門葉記〉

建長五年（一二五三）一二月二二日、加賀権守藤原在房、法印長賀・源尊・快智とともに、法勝寺阿弥陀堂供養に賞を受ける。

〈経俊卿記〉

23 平田寛「南都絵仏師」（注22前掲書研究篇第三章第一節）

24 千野香織氏注8前掲論文

25 行徳真一郎「湯木美術館本『春日宮曼荼羅図』」（『デ　アルテ』八号　一九九二年　西日本文化協会）

付記

本稿は滝上寺本九品来迎図の実施調査にもとづいてなったものである。

調査にあたってご高配をいただいた滝上寺御住職宇野順治氏、奈良国立博物館の梶谷亮治氏に感謝の意を表します。

また、ご指導いただいた平田寛先生、ご助言を賜わった菊川淳一先生をはじめ九州大学文学部美学美術史研究室の皆様に厚くお礼申し上げます。

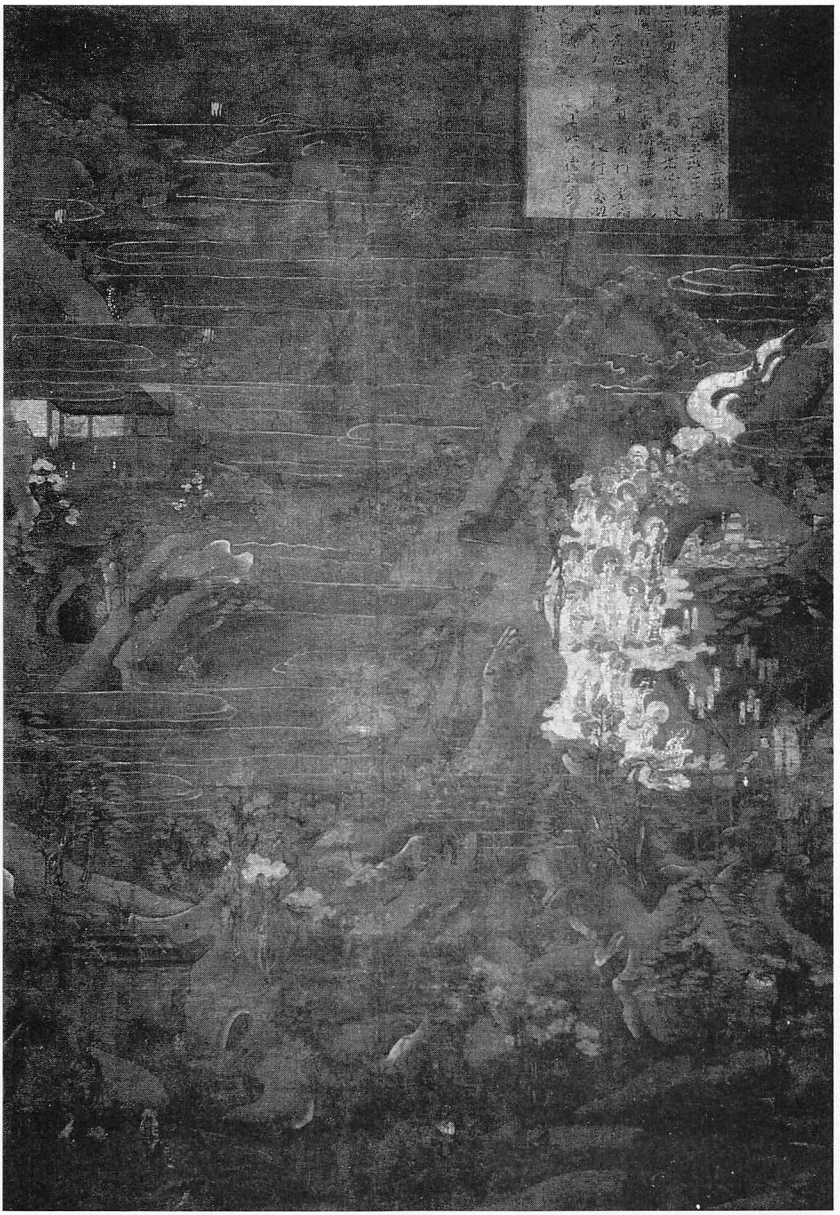

図１　九品来迎図（上品上生）　奈良　滝上寺所蔵

図２　九品来迎図（上品中生）　奈良　滝上寺所蔵

図3　九品来迎図（下品中生）　奈良　滝上寺所蔵

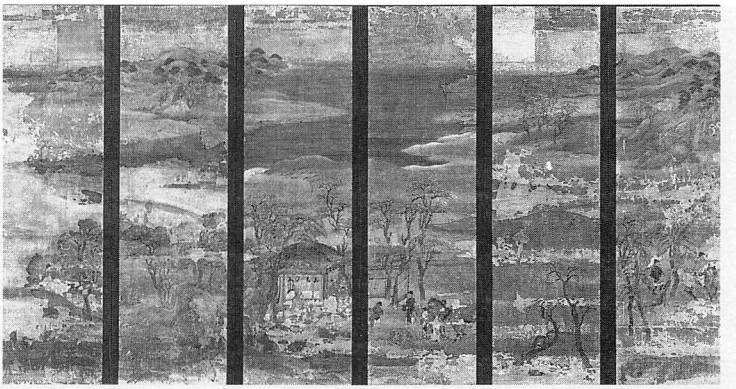

図４　山水屏風　京都国立博物館所蔵

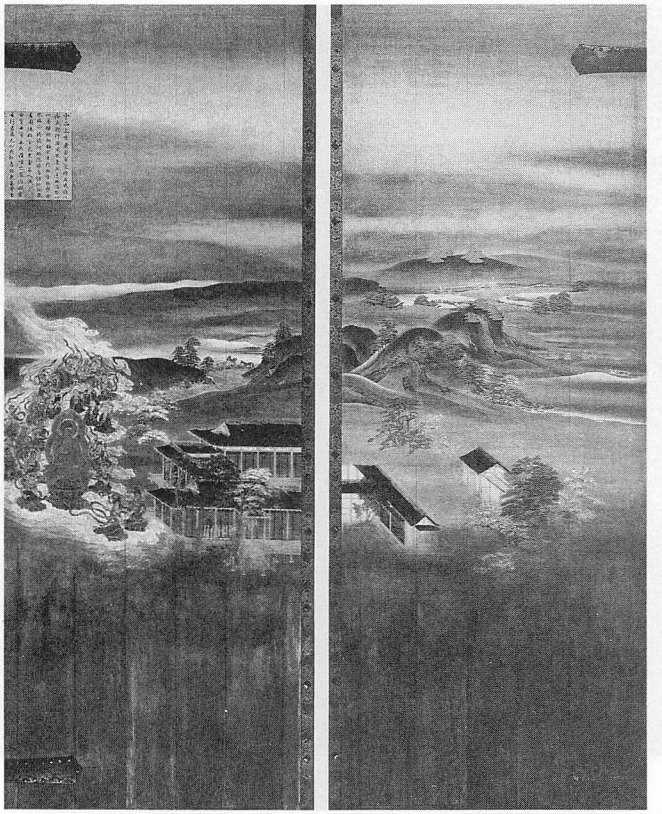

図５　平等院鳳凰堂復原扉絵（中品上生）

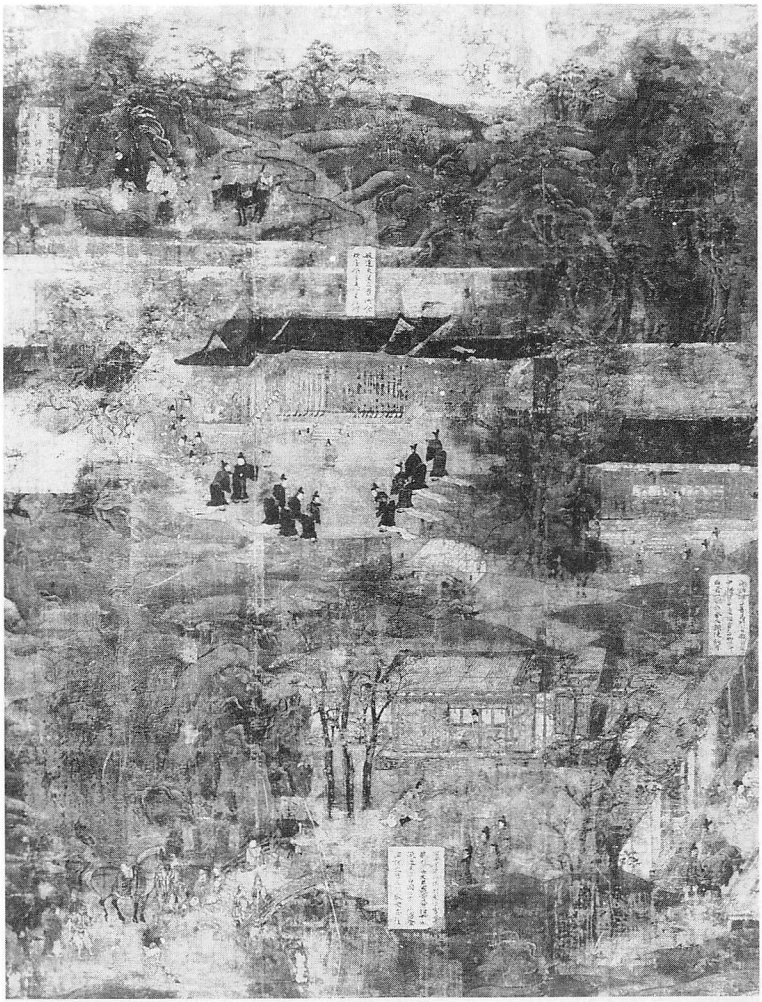

図６　聖徳太子絵伝（第一隻左曲）　東京国立博物館保管

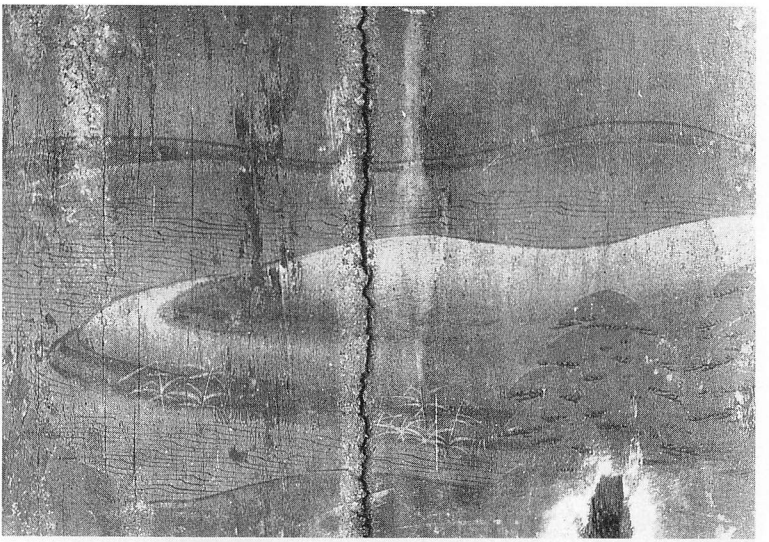

図７　鳳凰堂扉絵（中品上生）部分

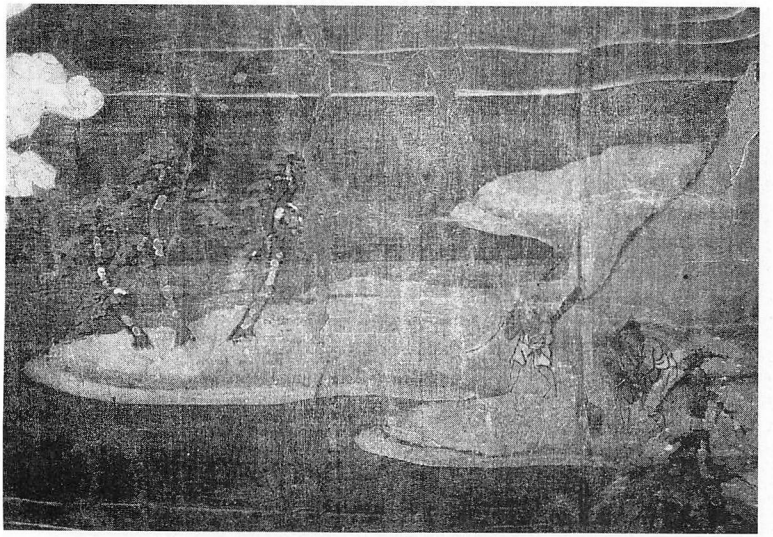

図８　九品来迎図（上品中生）部分　奈良　滝上寺所蔵