

静岡県平野美術館所蔵二河白道図について

はじめに

静岡県平野美術館所蔵二河白道図（以下、平野美術館本または本図と略す）（図1）は、旧「重要美術品等ノ保存ニ関スル法律」に基づき重要美術品に認定されるなど、その存在が古くから知られていながら、これまで本格的な論考も発表されていない^{註1)}。従来二河白道図が展開していくなかで注目される遺品とされながらも、短く評されるにとどまってきた^{註2)}。

平成二十一年に本図実見の機会を得て、細部を観察した結果、こ



（図1）二河白道図
（全図）平野美術館

れまで報告されていなかった図様を画中に確認することができた。

これらの図様は、本図制作の背景に関わる何らかの教理的意味を有するものだと考える。そこで本論では、この平野美術館本を取り上げ、図様及び表現の分析を通じて、本図が全体としてどのような物語を語り出しているのかを読み解くとともに、本図の特質及びその意義について明らかにすることを試みた。

一 二河白道図について

まず二河白道図の概要及びその典拠となった仏教説話について述べておきたい。二河白道図は、中国初唐期の浄土教思想家、善導（六一三～六八二）の著作『観無量寿経疏』（以下、『観経疏』と略す）巻第四散善義中に説かれる「二河譬」を第一の拠所として描かれた仏教説話画である。二河譬は、善導の『観経疏』に「一の譬喩を説

高 村 佳 子

きて信心を守護し、外邪異見の難を防がん」がために説かれたものである。ごく簡潔にその内容を要約しておく。

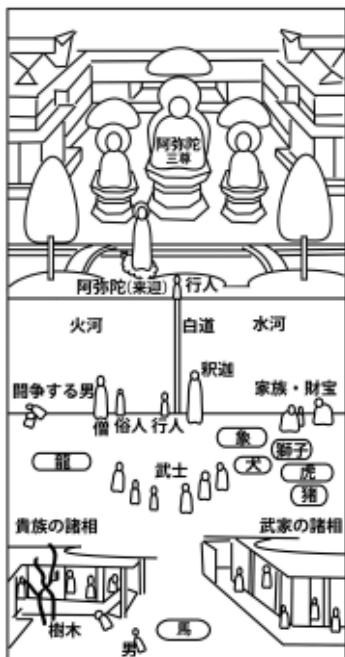
西方浄土を目指し、ひたすら歩いてきた行人の前に、忽然として二つの河が現れる。ひとつは貪欲や執着を象徴した水の河であり、またひとつは憎悪や怒りを表した火の河である。彼岸に渡るには、この二つの河に挟まれた幅四、五寸の白い道を行くしかないが、炎と水が絶えずあらうこの道を歩くのはきわめて危険である。一方、行人の背後からは、猛獣や毒虫が襲いかからんとし、賊までもが群れをなして追いかけてくる。この絶対絶命のとき、東の岸より釈迦の声があり、また西の岸からは「水火の河などおそれず、汝一心正念にして、こちらにやって来なさい」と、阿弥陀のよぶ声が聞こえる。行人が白道に足をかけ始めると、東岸の群賊が背後から道の危険を叫んで喚び戻そうとするが、行人はそれには応じず、一心に白道の上に歩を進み、ついに西岸、つまり阿弥陀の極楽浄土にたどり着く。(註三)

この譬喩を絵画化したものが二河白道図であり、中国に遺例は見当たらず、日本において法然(一一三三～一二二二)や親鸞(一一七三～一二六三)がその著述に二河譬を引用して以後、作画されるようになったと考えられており、中世期に遡る作例として現在十数本が

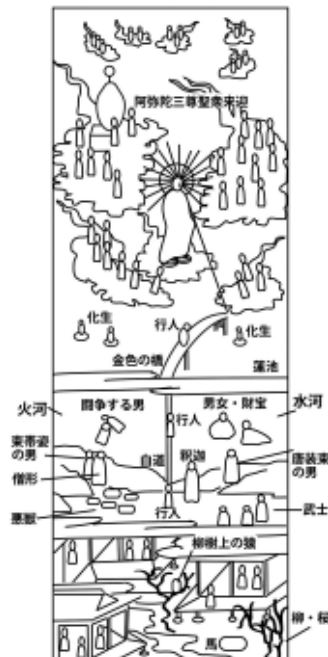
知られる(註四)。現存の最も古い遺品は光明寺本とされ、その技法・

表現より一三世紀前半から中頃の作とされる。光明寺本の構図(図3)は、画面下部三分の一を東の岸の娑婆世界、上部三分の一を西の岸である極楽浄土に当て、中央に水と火の二河を青と赤の長方形の二色の面として対比させ、その二河の中間に白一線の白道を垂直に描くという、抽象的で幾何学的な構図が採用されている。これは、善導の『観経疏』二河譬の文中に浄土と穢土、水と火の河が東西南北の方位に割当てられていることに基づいたものと考えられ、光明寺本では教理の説く方位性を厳格にあらわす明快な図式性を特色としている。このような光明寺本の構図法が二河譬絵画化にとって初発的表現であることを物語っていると推測されてきた(註五)。

中世期に成立した二河白道図はおおむね、画面中央に一本の白く細い道と火と水の二つの渦巻く河の場面を表し、下方に娑婆の様相、上方に極楽浄土を対比させる構図をとるが、構図や細部の描写は一様ではなく、むしろバリエーションがあることに特徴がある。例えば、極楽浄土の構図のバリエーションのみとりあげても、光明寺本、香雪美術館本、クリーヴランド美術館本、葉師寺本のように正面構図に描くものや、奈良国立博物館本(図4)、津島本、清涼寺本、シアトル美術館本のように斜め構図に描くもの、時宗系で制作されたと推定される萬福寺本(図5)や清浄光寺本のように浄土や娑婆の世界を描かず、二河白道の場面のみを描き、阿弥陀・釈迦



(図3) 同(全図)
光明寺 見取り図



(図2) 二河白道図(全図)
平野美術館 見取り図

の二尊を大きく描くもの、本論で取り上げる平野美術館本(図2)のように浄土の情景を描かず阿弥陀三尊聖衆来迎を大きく描くものなど、さまざまである。

二 現状と従来の研究

平野美術館本は森口淳三氏旧蔵本で、昭和の中頃より平野家の所有となり、現在は平野素芸・憲阿氏のコレクションのもとに平成元年(一九八九)に創設された財団法人平野美術館に収蔵されている(註六)。現状では額装となっているが、掛幅形式の絹本着色画で、画絹一副で成り、法量は縦一〇八・五cm、横三九・五cmである。本図には、二



(図5) 同(全図)
萬福寺 見取り図



(図4) 同(全図)
奈良国立博物館 見取り図

河譬中に言及のない図様が多く描き込まれており、画面上方に極楽浄土の様相を描かず、虚空に大きく阿弥陀三尊聖衆来迎を描くという特徴的な図様をもつ。その制作年代については、鎌倉時代後期、または一四世紀から一五世紀と位置付けられている。

金沢弘氏^{註②}は、萬福寺本及び清浄光寺本を「二河白道遣迎二尊図」として、二河白道思想の説明よりは遣迎二尊への礼拝性を強調したものと解され、この傾向がさらに進み礼拝画に推移したものととして雲辺寺及び観音寺の遣迎二尊図をあげ、雲辺寺本については「画中に往生者の臥す家屋の描かれることや阿弥陀に多くの菩薩が随伴することからも来迎図への接近がうかがわれ、二河白道、遣迎二尊、阿弥陀来迎の相関関係を示している」とされた。そして、本図についても二河白道と阿弥陀来迎を描いた図として紹介されており、二河白道図、遣迎二尊図、阿弥陀来迎図の関係や、本図の位置付けを考察するうえで重要な視点を示されているが、明確な根拠については論じられていない。

次に、加須屋誠氏^{註④}は、二河譬に言及のない図様に着目し、従来二河白道図の図解的性格を強調する主張^{註七}においては、漠然と他の絵画から図様が流入したものと位置付けがなされ、そうした事物が二河白道図中で教理的背景を踏まえたならかの意味を有するものなのかどうか、検討を加えられたことはなく、それらは画面を装飾するための付加物として軽視される傾向にあったとして、

本図を含む二河白道図十三幅について図様一覧を作成したうえで、その典拠を考察されている。二河譬文中には、説話の主人公である①人、②娑婆火宅（東岸）、③極楽宝国（西岸）、④水河（北）、⑤火河（南）、⑥白道、⑦群賊、⑧悪獣、⑨人なき空迥の澤、⑩毒蟲、⑪発遣釈迦、⑫招喚阿弥陀、⑬喚び廻す群賊、⑭善友、⑮浄土の阿弥陀仏、の一五個の事物が登場するが、試みに本図をみてみれば、暴れ馬や化生等といった二河譬文中に言及のない図様が多数描き込まれていることがわかる。

加須屋氏は暴れ馬の図様が、光明寺本、クリーヴランド美術館本、シアトル美術館本、本図、計四遺品において、画面最下段のほぼ同じ位置に描かれていることを指摘し、『大般若波羅蜜多經』『阿毘達磨大毘婆沙論』『大般涅槃經（北本）』の煩惱・放逸の心を暴れ馬に喩えた三例の経句をあげ^{註八}、暴れ馬の図様について、「現世に住み煩惱に囚われた人間の心の有様」をイメージ化したものだと類推されている。そして二河白道図が善導の説いた二河譬を単に図解的に示すものではなく、下地としてある二河譬の上に、経説を踏まえた伝統的な図様を継承し、また時代的な思想を反映させることで多量の情報が織り込まれていることを明らかにされた。加須屋氏の研究は、二河白道図に描かれた図様について詳細な考察を加えられた特筆すべきものであるが、本図についてはほとんど触れられていない。

三 図様上の特徴

本図は、霞により画面が三段に分けられており、下段には現世すなわち娑婆の火宅の様相を、中段に二河及び白道を垂直に配し、上段に斜め構図の阿弥陀三尊聖衆來迎を描くことで全体の構成をなしている。また本図は、二河譬の言説に沿って下端から上方へと蛇行的に視点を移行させていくように図が構成されているが、これは掛幅形式の祖師絵伝や社寺縁起など、時間的継起を表現する絵解きのための図によく用いられる手法であり、他の二河白道図においてもほぼ同様である。

ここで、本図を他の諸本と比較した際に挙げられる図様上の特筆すべき点について整理すると、次の六点が挙げられる。

- ①霞により画面を三段に分ける。
 - ②現世の場面に猿と暴れ馬を描く。
 - ③東岸と二河の境に岩山を描き、そこから歩み出てくる唐装束、僧形、束帯姿の人物を描く。
 - ④西岸の極楽浄土の具体的描写がなく、虚空に阿弥陀三尊聖衆來迎を大きく描く。
 - ⑤浄土の場面に蓮池と化生童子を描く。
 - ⑥浄土の場面に金色の橋を描く。
- 以上六点の図様及び表現に留意しながら、二河譬の言説に沿って、

本図の画面下方から上方へ向かって図様をたどることで、本論をすすめていきたい。

四 図様と表現

(一) 現世の様相

娑婆の火宅

霞で分けられた三段のうち、画面最下段の場面では桜が花を開き、柳が糸を垂れ、人々が邸宅内で詩歌管弦を楽しむ現世の春の情景がやまと絵風に描かれている。建物やその設え、人々の装束などからここには貴族の歓楽相が描かれていることがわかる。向かって左下の邸内では男・女・女兒が向かい合って座り、男が酒杯を持っている。その斜め右上の邸内では、補絹の状態が悪く確認し難いが、食事をとる男女、廊下に女もしくは女兒が座している様子が描かれている。そして左上の邸内では、男女三人が管弦を楽しむ様子が描かれている。これは二河譬合法部分、「東岸と云うは即ち此の娑婆の火宅に喩ふるなり」に対応した場面であると考えられるが^(註九)、善導はその具体的様相について言及していない。

石田尚豊氏は、光明寺本等に描かれる左右の火宅について、右を武家の諸相、左を貴族の諸相と捉え、これを公武の歓楽相を描出し

たものであるとする解釈を示されている(註一〇)。加須屋氏は諸本に描かれる火宅について、『法華経』譬喩品に火宅について詳述されていることを述べ、実際に屋根の破れ目から紅蓮の炎が燃え立っている図様も確認できる作例もあるなど、娑婆の火宅の描写が現世の利那性を穢土の逆説的表象で図様化したものであるとして、東京国立博物館本餓鬼草紙に連なる伝統的図様を踏まえながら当時の風俗描写も取り入れたものであると指摘されている。

本図においても同様に、『法華経』の火宅の譬喩を示す図様が描き込まれているといえる。

暴れ馬と猿

画面下段右隅を見ると、柳桜の樹の下に轡を付けない暴れ馬の姿が目に入る。これも二河譬中にはない要素であるが、同種の図様は先述のように、光明寺本、クリーヴランド美術館本、シアトル美術館本にも認められる。本図以外の三本では、この馬を制御することができない御者の姿も描かれ、加須屋氏はこの暴れ馬を、煩惱・放逸の心をイメージ化したものだと示されていることは先に述べた。それでは、本図に描かれている暴れ馬の場合はどうであろうか。

本図では暴れ馬は、他の三本と異なり、単独で描かれる。本図の暴れ馬の寓意について考察するとき注目されるのが、現世の場面のほぼ中央、柳樹上に描かれる一匹の猿の存在である。この猿の存

在はこれまで報告されておらず、実見調査の際に確認したもので、管見の限りでは本図の他に猿が描かれているものとしてはクリーヴランド美術館本(註二)とシアトル美術館本(註三)が知られる。猿もまた、二河譬に言及されていない要素だが、『観経疏』卷第三定善義日想観の部分に「此明衆生散動。識劇猿猴。心遍六塵無由暫息。」(註三)とあり、その意味について解釈することができる。すなわち、心の欲、煩惱を制しがたいことを猿がわめきさわぐのに喩えている。「心猿」「六窓一猿」(註四)という仏教教理的寓意を有するものと解釈することができ、本図に描かれている猿は『観経疏』の言説を引用して描かれた図様だと考えることができる。

「識劇猿猴」を含む一文は、菩提流支(？く五二七)から『観無量寿経』(以下、『観経』と略す)を授かり、浄土教を中観思想で体系付けた曇鸞(四七六く五四二)の『略論安樂浄土義』や、道綽(五六二く六四五)が『観経』を注釈した『安樂集』にもみえ、善導はこれらの著述に取材したと考えられる。曇鸞の「然凡夫心猶野馬。識劇猿猴。馳騁六塵。不暫停息。」(註五)及び道綽の「然諸凡夫心如野馬。識劇猿猴。馳騁六塵。何曾停息。」(註六)という、馬と猿の語を含む一文は「意馬心猿」とも言われ、「煩惱・妄念が盛んに動いて、心の静まらないさまを、奔馬・野猿の動転狂騒するのに喩えている」(註七)ものである。また源信(九四二く一〇一七)も『往生要集』において、道綽の『安樂集』より「心如野馬識劇猿猴。」を含む一文を

引用しており^(註一)、いわゆる意馬心猿の喩えが浄土教の祖師たちによって用いられてきたことがわかる。

一方、クリーヴランド美術館本に描き込まれている、繋がれた猿と暴れ馬の図様の典拠について、加藤善朗氏^(註一)^(註二)^(註三)は、『観経疏』の「識劇猿猴」をあげて、荒ぶる馬が煩惱の強力で御しがたい喩えとして導入され、片時も休まず転々する意識に繋がれた猿の図像が導入されたと考えるべきであろう、と述べ、また曇鸞の『略論安樂浄土義』には、『観経疏』に下品下生の凡夫が十念相続して念仏往生することあることの意味について設問する部分において、善導の二河譬の原形ともいえる説話が収載されており^(註四)、他念を交えない一念にて十念相続すべし、というのは「然凡夫心猶野馬。識劇猿猴」とあることを指摘されている。

本図、クリーヴランド美術館本に描かれている暴れ馬と猿の図様はいわゆる意馬心猿を図様化したものと位置付けることができ、シートル美術館本に描かれる暴れ馬と猿の図様についても同様の解釈ができるだろう。

また『観経疏』に「識劇猿猴」と説かれる前後の経句をみれば、「衆生の煩惱・放逸の心は猿よりも激しいがゆえに、塵勞を出でて極楽浄土に生ずることを求めるならば、境界を離れて、相続して心をとどめるべし」^(註五)と説かれていることがわかる。

以上のことから、本場面は、第一義には二河譬に言及されている

娑婆の火宅の様相を、『法華経』の火宅の譬喩を借りて図様化したものと読むことができ、さらに「意馬心猿」の図様を描き込むことで、『観経疏』の正宗分である定善義の第一日想観の経句を象徴的に説示していると言えるのではないだろうか。

二河譬には行人が西へ向かう＝浄土願生心を発起する契機については言及されていないが、このような図様を話の導入部分である現世の場面に引用することで、観る者の意識を確と浄土の方向へと誘発する機能を担うものとなっていることが推定できる。

(二) 東岸のほとり — 二河白道 —

群賊悪獣毒蟲

画面下段の娑婆の火宅の場面から霞を隔てた画面中段の下方には、行人を今にも襲わんとする群賊悪獣毒蟲の姿が描かれている。本図では、群賊として、鈍、弓矢、刀を携える三人の武士の姿が描かれ、悪獣毒蟲に対応するものとして龍、蛇、百足、獅子、虎を描き込んでいる。群賊悪獣については、二河譬に、行人を害する煩惱の象徴として、「群賊悪獣詐り親しむと言ふは、即ち衆生の六根六識六塵五陰四大に喩ふなり」と明確な記述がなされており、教理内容を具体的に図様化していることがわかる。諸本の群賊の図様の表現について、加須屋氏^(註六)は、『法華経』經典見返絵との相似に

言及し、また悪獸毒蟲の図様では六道絵作品中の畜生道に描かれた動物の図様を借りているとするなど、先行する仏画の伝統的図様が引用されていると指摘されている。

本図に描かれる群賊表現及び娑婆の火宅場面に描かれている暴れ馬の図様には、鎌倉初期と比定される国立歴史民俗博物館本前九年合戦絵巻や、鎌倉中葉頃の作とみられる東京国立博物館本前九年合戦絵巻、また鎌倉後期、一三世紀末に接する時期の作と推量されている平治物語絵巻、貞和三年（一三四七）に比叡山で企てられ、飛騨守惟久の筆になるとされる南北朝時代の作である東京国立博物館本後三年合戦絵巻等、鎌倉期の戦記絵巻の伝統に連なるものが看取される。

釈迦如来と行人

死を怖れて行人は西に向かう。すると、忽然と火と水の二河の川岸に至る。この東岸のほとりに至る場面においてはじめて二河譬の主人公である行人が登場する。この行人の姿は異時同図法によって、白道上、画面上段の浄土の場面の蓮池にかかる橋の上の計三箇所を描かれる。行人は僧形で表されており、その着衣の表現から浄土門の僧であることがわかる。

二河譬には、やがて行人が白道を渡らんと心を定めたとき、東岸より釈迦の声が開こえたとあり、本図ではその具体的なイメージと

して東岸のほとりに行人と対面するように白道を指す釈迦の姿が描かれている。本図の釈迦は僧形に描かれている点が特徴的であるが、同種の表現は光明寺本にもみられる。

喚び廻す群賊

東岸と二河の境をみると、周囲より高く盛り上がった岩山のような情景が描かれ、そこからまさに行人の方へ向かわんと歩を進める三人の人物の姿が描かれていることがわかる（註三）。実見の結果、水河の岸辺には「唐装束の男」、火河の岸辺には扇をもつ「旧仏教の僧」、そして墨線で描かれた「束帯姿の男」の輪郭線を確認することができた。これらの図様については、二河譬合法にある「群賊等喚び廻すと言ふは、即ち別解別行悪見の人等の妄りに見解を説きて迭に相惑乱し、及び自らの罪を造りて退失するに喩ふるなり。」の部分に対応する図様と推定することができる。

従来、光明寺本において火河のほとりに描かれる僧形は、渡河を勧める高僧や善知識をイメージさせる存在であると考えられてきた。これに対し加須屋氏（註④）は、法然が『選択本願念仏集』において、「一切の別解・別行・異学・異見等と言ふは、これ聖道門の解行学見を指すなり。」として、二河譬の喚び廻す群賊を、聖道門の僧の象徴であるとする独自の見解を述べていることを指摘されており、本図に描かれる「旧仏教の僧」についても聖道門を信奉する

人の象徴と考えることができる。

さらに、「唐装束の男」「束帯姿の男」の図様のもつ意味を浄土教系諸宗派の祖師の言葉のなかに求めるとき、親鸞の『一念多念証文』のなかにその見解を見出すことができる。親鸞は『教行信証』のなかで二河譬を引用し、『愚禿鈔』『三帖和讃』所収の善導に捧げた和讃でも二河譬について言及するなど、二河譬に深く関心を抱いていたことが窺われる。すなわち親鸞は「異学・別解の人」について、「異学といふは、聖道・外道におもむきて、余行を修し、余仏を念ず、吉日良辰をえらび、占相祭祀をこのむものなり、これは外道なり、これらはひとへに自力をたのむものなり。」「別解は念仏をしながら他力をたのまぬなり。」^{註三三}と説いており、本図に描かれている「唐装束の男」「束帯姿の男」の図様を、道教の道士や陰陽師等といった、他力往生ではなく、自力をたのむ人を象徴するものと解釈することができる。

また本図の、喚び廻す群賊の背景に描かれる岩山の図様の典拠を二河譬の言説に求めるならば、「あるいは行くこと一分二分するに、東岸の群賊等喚びて言はく、仁者回り来れ。此の道嶮悪にして過ぐることを得じ、必ず死せんことは疑わず。我等衆べて悪心を持てもて相向ふことなしと。」の部分^{註三四}を忠実に表現したものだと言えるだろう。実際に、東岸沿いにそびえる岩山のわずかな隙間から、白道は西岸に向かって伸びており、「此の道嶮悪にして過ぐることを得

じ」の一文そのままの情景が図様化されていることがわかる。

二河白道

二河白道の場面には、合掌しながら白道を一心不乱に渡っていく行人の姿が描かれている。この場面は、善導の説く譬喩の根幹をなす部分であり、二河白道図と呼ばれる仏画には、いずれもこの二河白道の場面が描かれている。向かって右側に描かれる水河は「貪愛」の心を象徴し、左側に描かれる火河が「瞋憎」の心を象徴する。そして二河の中央に白一線で描かれる白道は、「貪瞋煩惱中に能く清浄なる願往生心」を象徴している。水河の表現については、画面の損傷が激しく確認することが困難であるが、かろうじて白道に打ち寄せる蔵手状の波頭を看取することができる。また火河の描写は、東京国立博物館本地獄草紙中の雲火霧や聖衆来迎寺本六道絵の阿鼻地獄等の火焰表現の伝統を継承しているが、全体的に躍動感がなく平面的で、形式化が進んでいる。

本図の二河では、さらにその意味するところの具体的表現がなされており、水河中には、「貪愛」を象徴する、夫婦（女はおそらく子どもを抱いている）と財宝が描かれ、女の着衣や財宝の一部には金泥で装飾が施されている。そして、火河中には「瞋憎」を象徴するものとして、二人の男が互いに差し違えて血しぶきをあげている様子が描かれている。この闘争の様相は光明寺本にも描かれており、

その図様の形態や表現の類似が目される。

(三) 極楽浄土

二河白道を渡りきった先に、霞を隔てて浄土の場面が描かれる。本図では、画面約二分の一に相当する部分が極楽浄土にあてられている。一般的な二河白道図では、浄土の場面には極楽宝国の風景が描かれるが、本図では上方約四分の三に虚空に阿弥陀三尊聖衆来迎を大きく描き込み、下方約四分の一に蓮池を描くという特色ある構成をなしている。

まず蓮池をみると、蓮華蓮葉、開敷蓮華の上に端座合掌する化生童子が三人、蓮池にかかる金色の橋の上に行人の姿が描かれていることがわかる。虚空と蓮池のさかいは画面の剥落が激しく判然としないが、開敷未開敷の蓮華合計二十三本、うち開敷蓮華中三本に化生童子が座している。

次に、蓮池上の虚空に描かれている阿弥陀三尊聖衆来迎の図様をみていく。

阿弥陀如来は、蓮台を持つ観音菩薩、合掌する勢至菩薩を前に、樂奏する菩薩聖衆を従え、雲上に立ち、向かって左上方より来迎するという、知恩院の阿弥陀二十五菩薩来迎図（早来迎）に類似した形式で描かれる。阿弥陀や菩薩聖衆は鎌倉時代以降の特色である悉

皆金色身であらわされ、着衣は切金細工を行って仕上げられており、斜格子文様が置かれる。本図の切金には、全体的に太くぼつてりとした印象を受ける。また阿弥陀のやや短躯な姿や悉皆金色身等に、鎌倉後期以降の特色があらわれている。

本図の阿弥陀には観音・勢至を含む二十七の聖衆が随従しており、上方には十三の化仏が乗雲の姿で描かれている。鎌倉時代以降の阿弥陀聖衆来迎図中の菩薩群では、比較的古式なものには二十五菩薩を揃えないものが多く、観音・勢至を含めた二十五菩薩を擁するものは鎌倉時代中期以降の作例として、知恩院本、新知恩院本、聖衆来迎寺本、遍明院本等があげられる。それらに対し、本図のように、阿弥陀三尊及び二十五菩薩の来迎が描かれるものとしては、雲辺寺本遣迎二尊図、浄巖院本、小童寺本、三千院本があげられ、無数の化仏を描き込むものとして大蔵寺本等があげられる。このうち、雲辺寺本がいくらか古作であるとされる以外は、その多くが鎌倉末期から南北朝を経て室町期の作になると考えられている（註二四）。

また阿弥陀の頭光及び周圍に放射される光芒は十八本描かれ、そのうちの一本を、蓮池の上にかかる金色の橋の先端の位置にまで長く伸ばす。二河譬合法に「西岸の上の人ありて喚ぶと言は、即ち弥陀の願意に喩ふるなり」とあり、本図の阿弥陀の光芒が十八本を示すことから、念仏を修する衆生は極楽浄土に往生できると説く弥陀の四十八願のうち第十八願を表すものと考えられ、本図が専修念

仏による阿弥陀の救済を強調するものであることが推定できる。また、聖衆のなかに比丘形の地藏菩薩を描くことから、専修念仏の救済の完全性を示そうとしたものであることがうかがえる。

二河白道図には、二河を渡りきった先、西岸のほとりに、独尊三尊の異同はあるものの来迎形式の阿弥陀如来が描かれている作例が多くみられる。このような来迎の阿弥陀が描かれる思想的根拠について、加須屋氏^(註④)は、二河譬の言説には阿弥陀が来迎するといふ記述はないが、それにも拘らず、阿弥陀の来迎が描かれるのは、『観経疏』玄義分の「仰ぎ惟れば釈迦は此の方より発遣し、弥陀は即ち彼の国より来迎したもふ。彼に喚び此れに遣る、豈に去るべけんや。」^(註⑤)に依拠したもので、二河譬は、この句を受けて語られたものであり、従って二河白道図中の阿弥陀の来迎は『観経疏』全巻を通じて観した教理解解の上にたち選択された図様であると考えることができると指摘されている。また阿弥陀は釈迦如来と一具となり、二河白道図中で遣迎二尊を形成するが、これも玄義分の先の一説及び二河譬中の「釈迦発遣」「弥陀招喚」^(註⑥)が拠所となる。

極楽宝国の風景を描かず、来迎の阿弥陀を大きく描く本図は、遣迎二尊の思想が高まっていくなかで創出されたとも考えることができ、ここで改めて雲辺寺本遣迎二尊図との阿弥陀聖衆の表現の類似が意識される。

さらに本図の阿弥陀が来迎の姿で描かれる理由を探ってみると、

『観経疏』定善義第七華坐観に「弥陀、空に在しまして立たしたまふは、ただ心を回らし正念にしてわが国に生ぜんと願すれば、立ちどころにすなはち生ずることを得ことを明かす。」^(註⑦)とある。

加藤氏^(註⑧)は、西山派の顕意道教（一二三九〇～一三〇四）による当麻曼荼羅の講讀書である『曼荼羅問書』（一二九〇～一三〇四成立）巻十四に、阿弥陀を観仏の方は坐像であらわし、念仏三昧の教主とする時は立像であらわすとあり、第七華坐観に現れた立像というのは三悪火坑臨々欲入の機の前に、すぐさま立ち至って救う形を顕すとの記述があることを指摘されている。

また、観音・勢至及び奏楽菩薩や化仏を随従し来迎する阿弥陀が大きく描かれる虚空と、その下方に具象的な蓮池を描くという、一見不自然な表現にも感じられる構図があえて採用された教理的背景を経句のなかに求めるならば、『観経』定善義の第十二普観に、

当に自心を起こして、西方極楽世界に生じて、蓮華の中において結跏趺座し、蓮華の合する想いを作し、蓮華の開くる想いを作すべし。蓮華開くる時、五百色の光あり。来りて身を照らす。眼目開くと想え。仏菩薩の虚空の中に満てるを見ると想え。水鳥樹林及び諸仏の所出の音声、皆妙法を演ぶと想へ。……この事を見るを無量寿仏の極楽世界を見ると名づく。……無量寿仏の化身無数にして、観世音、大勢至とともに、常にこの行人の所に来

至したまふ。(註二七)

とあり、本図の浄土の場面がこの普観の記述と一致する図様であることを指摘することができる。

そして、普観に続く第十三雜想觀^(註二八)には、池水上の阿弥陀について、「若し心を至して西方に生ぜんと欲せんものは、先づ当に一つの丈六の像、池水の上に在すを觀ずべし。」とあり、虚空に描かれる悉皆金色身の阿弥陀についても、「或いは「阿弥陀が」大身を現じて虚空の中に満ちみち」「所現の形は、皆真金色なり。」との記述がみえる。

以上のことから、本図において特徴的な浄土に描かれる図様及び表現は、専修念仏による阿弥陀の救済の絶対性を具体的に説示するために、『観経』『観経疏』に依拠した図様が選択的に取り込まれ構成されているといえるだろう。

金色の橋

最後にこの譬喩の主人公である行人の姿が描かれている、白道の延長線上、蓮池上にかかる金色の橋に注目してみたい。

この金色の橋を、本図最下段のほぼ中央に娑婆の景物として描かれていた柳樹と関連付けてみると、俄に宇治名所図や柳橋水車図屏風の存在が想起される^(註二九)。

一四世紀から一五世紀半ばにわたって形成される宇治名所図や、それに由来するとみられる柳橋水車図屏風には、斜め上に向かって橋が架け渡され、橋畔、画面手前に柳樹を配するという構図で描かれている。そして、柳橋水車図屏風では、そこに描かれる橋は金で表出されている。橋と柳、橋辺の柳樹の景は、日本においては、特に山城国宇治川に架橋された宇治橋に比定される場合が多く、例えば一五世紀前半から中頃に成立したと考えられている逸翁美術館所蔵芦引絵第二巻においては、宇治橋の畔の景に柳を二株配している。柳橋の景を独立した一図様として六曲一双の屏風に定型化したいわゆる一連の金地著色柳橋水車図屏風の画題は、古代からの伝統を有する宇治名所図を母胎として成立したと考えられている。

以前より、宇治平等院を望んでの聖俗の境地を背景として、柳橋水車図屏風を浄土教の主題と見做す説^(註二九②)や、柳橋水車図屏風の金色の橋に二河白道の思想をみるという説^(註三〇)が示唆されていた。柳橋水車図屏風に表された橋は、金色に輝く浄土へと誘う渡彼岸の橋、彼岸と此岸を結ぶ橋であり、右隻右上に描かれる月は闇を照らす仏光、水車は仏教的輪廻の象徴と考えられている。また、特別な意味を有する橋を金色に表現することは文学上でもよく用いられており、室町時代の御伽草子『富士の人穴草子』には、浄土へ導く「こがねのかけはし」^(註三一)の描写がある。

安達啓子氏^(註二九③)は、「佛果を得べきがためぞかし」と出現す

る宇治の地の化身ともいふべき柳の精が主人公の室町時代の謡曲『柳』には、「橋の上下又は平等院の柳櫻」とのワキ僧の叙景がみられ、宇治と柳の関係には歌謡を媒介とした広い基盤層を暗示する中世宇治に対する共同的イメージの形成の一端を読み取ることが可能であると指摘されている。

本図の浄土に描かれる金色の橋と穢土に描かれる柳樹の図様は、一四世紀から一五世紀半ば頃に形成された中世の宇治名所絵から、その後一六世紀末に成立したとみられる定型的柳橋水車図屏風が形成されていくなかで、善導の『観経疏』二河譬の言説を越えて、彼岸と此岸をつなぐ思想的な意味での境界性を有する金色の橋と柳樹に込められた宇治の地の宗教的イメージとを重ね合わせた隠喩的意味が入れ籠的に組み込まれたものであることが推定される。本図では、柳樹を話の発端部分である現世の娑婆の場面に描くことで、穢土から浄土へと至る道標となしていると言えるのではないだろうか。

五 結 — 平野美術館本の特質と意義

本論はこれまでほとんど紹介がなされたことのない平野美術館所蔵二河白道図について、図様と表現及びその典拠について基礎的な記述と考察を行った。その結果、本図は二河譬を主文脈とし、阿弥陀三尊聖衆来迎を描くことで専修念仏による救済の絶対性を強調す

るものであるとともに、宇治名所図や柳橋水車図屏風と図様イメージを共有する金色の橋と柳樹を描き込むことによって、文学的あるいは宗教的彼此岸性が託されてきた宇治橋の隠喩的意味を二河譬の語りの中に組み込んだ図であるとみなすことができた。

中世において二河白道図が講説の場で絵解きの対象として用いられていたことが指摘されており（註一④、註一⑦）、当時、浄土宗では当麻曼荼羅等を用いた絵解きが盛んに行われ、二河白道図もまたそのような用途に用いられていたことが想定されている。本図もまた、二河譬を単に図解的に示すのではなく、宗教的意味を伝達する語彙をもつ図様を引用することで、より重層的な読みを想起させることが可能となっており、その緻密で多様な図様及び表現から、絵解きに用いられていたと考えることができ、主導的な役割をはたした講讀者の意図や、聴聞衆の指向が反映された画面構成となっていることが推定される。

また二河白道図を用いた絵解きが人々に広く享受されてきたことは、二河譬が中世後期から近世初期にかけて、例えば、室町時代初期に成立した世阿弥の謡曲『舟橋』や戦記物『太平記』等に、「二河白道」の文言が教理的文脈を離れて比喩的に引用されていることなどからも読み取ることができ、二河白道の視覚的イメージがこの頃知れ渡っていたことが、先学によって指摘されている（註一④、註一⑦、

註一九⑨。

ここで注目されるのが、本図と宇治名所図や柳橋水車図屏風の関係である。先にも述べたように、柳橋水車図屏風に浄土思想が暗喩されているのではないかという指摘は以前からなされていたが、実際にそれらが重なり合う具体的な作品はこれまで提示されてこなかった。宇治名所図や柳橋水車図屏風と本図を比較・検討することで、中世における浄土思想の広がりや、それぞれの作品制作の背景などを明らかにする可能性があると思われる、そのような意味においても本図の存在は、今後注目に値する史料となり得るに違いない。

なお、本図には、僧形の釈迦や、瞋憎を象徴する鬪争する二人の男など、光明寺本との図様及び表現の類似がみられ、浄土の場面は大きく異なるものの、此岸及び二河の構図の布置においても一致する点が多く、本図の構図は基本的には光明寺本のような浄土を正面構図に描く系統を受け継ぐものであると考えるが、この点については二河白道図諸本の位置付けと併せて、今後より詳細に検討していきたい。また本図の阿弥陀三尊聖衆来迎との表現の類似を指摘することができる雲辺寺本遣迎二尊図をはじめとした遣迎二尊図や阿弥陀来迎図といった作品との相関関係、あるいは本図の具体的な制作背景など、本論では述べる事ができなかった問題も残った。これらについては今後の課題として稿を改め論じることとし、ひとまずここに本論を終えたい。

註

(一) 平野美術館本について触れている論考類及び図版解説等は以下のとおり。なお、**■**内は提示された制作年代。①岡崎讓治「日本の美術 浄土教絵画」(四三三号、一九六九年)、②金沢弘「二河白道図」(『研究発表と座談会 浄土教美術の展開』仏教美術研究上野記念財団助成研究報告書、一号、一九七五年)、**■**南北朝時代、③石上善應「二河白道図の唱導」(『国文学 解釈と鑑賞』至文堂、No.五五、八号、一九九〇年)、(念仏者となったものが臨終を願うとき、「来迎図」のような形をとるのを善しとしたというべきである。このことは、「二河白道図」が後になるに従って、「二十五菩薩聖衆来迎」と合体したかのような「二河白道図」へと転換していったと考えられないだろうか)一四八頁)、④加須屋誠「二河白道図試論―その教理的背景と図様構成の問題」(『美術史』一二七冊、一九九〇年、「一五世紀」、(仏教説話画の構造と機能 此岸と彼岸のイコノロジー)中央公論美術出版、二〇〇三年に再収)、⑤滋賀県立琵琶湖文化館編「浄土教の世界 苦悩する精神史(展覧会図録)」(一九九二年)、**■**鎌倉時代、⑥加須屋誠「愛知県津島市・寶池清丸氏所蔵二河白道図について」(『藝術論究』第二〇編、一九九三年、「一四世紀末」、(愛知県津島市個人蔵「二河白道図」について)『仏教説話画の構造と機能 此岸と彼岸のイコノロジー』中央公論美術出版、二〇〇三年に再収)、⑦(口頭発表レジュメ)加藤善朗「クリーヴランド美術館蔵「二河白道図」の成立について」(日本宗教学会第五十八回学術大会、一九九九年九月)、**■**「一四世紀」、(発表要旨)「クリーヴランド美術館蔵「二河白道図」の成立について」(宗教研究、七三(四)(三三三)、二〇〇〇年)に掲載)、⑧加藤善朗「一遍における二河白道図―絵画と儀礼とのかわり」(『密教図像』密教図像学会、第一九号、二〇〇〇年(二月)、「一四世紀」)。

(二) 諸例を個別に取り上げている論考は以下のとおり。①加須屋誠(註一)⑥「愛知県津島市・寶池清丸氏所蔵二河白道図について」、②安嶋紀昭「萬福寺所蔵二河白道図について」(『佛教文化研究』浄土宗教学院、第四七、四八号、二〇〇三年)。口頭発表に、③加藤善朗(註

一(7)がある。

二河白道図についての主な論考及び図版解説等は以下の通り。(註一、二)で挙げたものは除く) ①成田俊治「弥陀信仰と六道絵―地獄変から二河白道図への展開―」(『佛教学人文論集』一二号、一九七八年)、②山折哲雄「光明と白道―「来迎図」の解明―」(『図説日本の仏教三 浄土教』新潮社、一九八九年)、③濱田隆「山越阿弥陀図の登場と来迎図の終焉」(『日本の美術 来迎図』二七三号、至文堂、一九八九年)、④石上善應「二河白道図の唱導」(『国文学解釈と鑑賞』至文堂、五五、八号、一九九〇年)、⑤塩竈義明「二河白道図の図様展開」(『仏教文化研究』浄土宗教学院、三六、一九九一年)、⑥奈良国立博物館編『仏教説話の美術』思文閣、一九九六年)、⑦奈良国立博物館編『東洋美術の精華―クリーヴランド美術館のコレクションから』(一九九八年)。

(三) 善導『観経疏』二河譬及び合法の原文を紹介しておく。

「又白一切往生人等。今更爲行者説一譬喻守護信心。以防外邪異見之難。何者是也。譬如有人欲向西行百千之里。忽然中路見有二河。一是一火河在南。二是水河在北。二河各闊百步。各深無底。南北無邊。正水火中間有一白道。可闊四五寸許。此道從東岸至西岸。亦長百步。其水波浪交過濕道。其火焰亦來燒道。水火相交常無休息。此人既至空曠過處。更無人物。多有群賊惡獸。見此人單獨。競來欲殺此人。怖死直走向西。忽然見此大河。即自念言。此河南北不見邊畔。中間見一白道。極是狹小。二岸相去雖近。何由可行。今日定死不疑。正欲到迴群賊惡獸漸漸來逼。正欲南北避走惡獸毒蟲競來向我。正欲向西尋道而去。復恐墮此水火二河。當時惶怖不復可言。即自思念。我今迴亦死。住亦死。去亦死。一種不勉死者。我寧尋此道向前而去。既有此道。必應可度。作此念時。東岸忽聞人勸聲。仁者。但決定尋此道行。必無死難。若住即死。又西岸上有人喚言。汝一心正念直來。我能護汝。衆不畏墮於水火之難。此人既聞此遣彼喚。即自正當身心。決定尋道直進。不生疑怯退心。或行一分二分。東岸群賊等喚言。仁者迴來。此道險惡不得過必死不疑。我等衆無惡心相向。此人雖聞喚聲。亦不迴顧。一心直進念道而行。須臾即到西岸。永離諸難。善友相見。

慶樂無已。此是喻也。次合喻者。言東岸者即喻此娑婆之火宅也。言西岸者即喻極樂寶國也。言群賊惡獸詐親者即喻衆生六根六識六塵五陰四大也。言無入空迴澤者即喻常隨惡友不值眞善知識也。言水火二河者即喻衆生貪愛如水瞋憎如火也。言中間白道四五寸者。即喻衆生貪瞋煩惱中能生清淨願往生心也。乃由貪瞋強故即喻如水火。善心微故。喻如白道。又水波常濕道者。即喻愛心常起。能染汚善心也。又火焰常燒道者。即喻瞋嫌之心能燒功德之法財也。言人行道上直向西者。即喻迴諸行業直向西也。言東岸聞人聲勸遣尋道直西進者。即喻釋迦已滅後人不見。由有教法可尋。即喻之如聲也。言或行一分二分群賊等喚迴者。即喻別解別行惡見人等妄說見解迭相惑亂。及自造罪退失也。言西岸上有人喚者。即喻彌陀願意也。言須臾到西岸善友相見喜者。即喻衆生久沈生死。曠劫淪迴迷倒自纏。無由解脫。仰蒙釋迦發遣指向西方。又藉彌陀悲心招喚。今信順二尊之意。不顧水火二河。念念無遺。乘彼願力之道。捨命已後得生彼國。與佛相見。慶喜何極也。」(大正藏三七、二七二c—二七三b (No. 一七五三))

(四) 本文で取り上げた二河白道図諸本データは以下のとおり。

①光明寺本 重要文化財 絹本着色 縦一一九・〇×横六一・五cm
鎌倉時代/②香雪美術館本 重要文化財 絹本着色 縦一一六・六×横六二・六cm (二副一舖) 鎌倉時代/③奈良国立博物館本 重要文化財 絹本着色 縦七〇・九×横二六・五cm 鎌倉時代/④津島本 重要文化財 絹本着色 縦九一・四×横三五・三cm 鎌倉後半期
一三世紀末/⑤清涼寺本 絹本着色 縦一六六・〇×横六六・九cm 鎌倉時代/⑥萬福寺本 重要文化財 絹本着色 縦一四四・一×横三九・六cm (描表装を含む) 縦一一〇・六×横四二・〇cm) 一四世紀初頭/⑦クリーヴランド美術館本 絹本着色 縦一一五・九×横五〇・六cm 一三〜一四世紀/⑧シアトル美術館本 絹本着色 縦八二・三×横三九・八cm 一三〜一四世紀/⑨清浄光寺甲本 絹本着色 縦一一四・〇×横五二・三cm 南北朝時代/⑩薬師寺本 絹本着色 縦七九・〇×横三八・六cm 一四世紀。(1)(2)(3)(4)(5)(6)(7)(8)(9)(10)参照。④⑦加須屋誠(註一⑥)参照。⑧「(展覧会図録)シアトル美術館蔵 日本・東洋美術名品展―美しきアジアの玉手箱」(読

売新聞社、二〇〇九年七月) 参照。

(五) 石田尚豊「浄土を照射する一条の光―二河白道図―」(『絵画の発見』平凡社、一九八六年)、(のち改題し、「二河白道図(京都、光明寺蔵)」(『日本美術史論集―その構造的把握―』中央公論美術出版、一九八八年二月)に最収) 参照。

(六) これ以前の推移を示す資料はない。

(七) 金沢弘(註②) 参照。

(八) 加須屋誠(註④)「象の鈎無く馬の轡無きが如く放逸にして制せず。」「大般若波羅蜜多經」大正蔵七、九三四c (No.五六八)、「煩惱は轡の無き馬の自在に奔逸するが如し。」「阿毘達磨大毘婆沙論」大正蔵二七、九六六c (No.一九三三)、「壮色の停まざること猶し奔馬の如し。」「大般若涅槃經(北本)」大正蔵一一、四九八c (No.二二三)。

(九) 娑婆の火宅の様相は、光明寺本、香雪美術館本、津島本、クリーヴランド美術館本、シアトル美術館本等に描かれている。

(一〇) 石田尚豊(前掲書) 参照。

(一一) 一九九九年九月の日本宗教学会第五十八回学術大会の際、加藤善朗氏(註⑦)によって繋がれた猿の存在が報告された。

(一二) 「シアトル美術館蔵 日本・東洋美術名品展」の白原由起子氏による図版解説において、家屋の縁先や木の幹に猿の姿が描かれていることが報告された。

(一三) 大正蔵三七、二六一b (No.一七五三)

(一四) 中村元『佛教語大辞典』(東京書籍株式会社、一九八一年) 参照。

(一五) 大正蔵四七、三c (No.一九五七)

(一六) 大正蔵四七、一一b (No.一九五八)

(一七) 中村元(前掲書) 参照。

(一八) 大正蔵八四、六九b (No.二六八二)

(一九) 加藤善朗(註⑦、口頭発表レジュメ) 参照。加藤氏は、良忠『観経疏散善義伝通記』や顕意道教『観経疏散善義楷定記』という披講のなかで、意馬、心猿の喩えが用いられ、また曇鸞の著に言及していることは、講讀のなかでもこれらが説かれたと考えるべきであろうと指摘されている。

(二〇) 大正蔵四七、三c (No.一九五七)

「譬如有人。空曠迴處。值遇怨賊。拔刃奮勇。直來欲殺。其人動走。視渡一河。若得渡河。首領可全。爾時但念渡河方便。我至河岸。爲著衣渡。爲脫衣渡。若著衣納。恐不得過。若脫衣納。恐無得暇。但有此念更無他緣。一念何當渡河。即是一念。如是不雜。心名爲十念相續。行者亦爾。念阿彌陀佛。如彼念渡。運于十念。若念佛名字。若念佛相好。若念佛光明。若念佛神力。若念佛功德。若念佛智慧。若念佛本願。無他心間雜。心心相次乃至十念。名爲十念相續。一往言十念相續。似若不難。然凡夫心猶野馬。識劇猿猴。馳騁六塵。不暫停息。」

(二一) 大正蔵三七、〇二六b (No.一七五三)

「若欲等出塵勞。求生佛國者。宜須勵意也。言應當專心已下。此明衆生散動。識劇猿猴。心遍六塵無由暫息。但以境緣非一。觸目起貪亂想。安心三昧何容可得。自非捨緣託靜。相續注心。」

(二二) 加須屋誠(註④)【表1-2】 参照。平野美術館本の東岸の人物について、喚び廻す群賊に対応する図様であるとし、僧・俗体の男の姿が描かれているとする。

(二三) 大正蔵八三、〇六九七a (No.二六五七)

(二四) 『浄土教絵(日本の美術)』(註①)、金沢弘(註②) 参照。

(二五) 大正蔵三七、〇二四六b (No.一七五三)

(二六) 大正蔵三七、〇二六五c (No.一七五三)

(二七) 大正蔵一一、〇三四四b (No.〇三六五)

「見此事時、當起自心、生於西方 極樂世界、於蓮華中、結跏趺坐、作蓮華合想、作蓮華開想。蓮華開時、有五百色光。來照身想 眼目開想 見佛菩薩 滿虛空中。水鳥樹林 及與諸佛 所出音聲、皆演妙法。與十二部經合、出定之時、憶持不失。見此事已、名見無量壽佛 極樂世界。是爲普觀想、名第十二觀。無量壽佛、化身無數。與觀世音 大勢至、常來至此 行人之所。」

また親鸞『一念多念証文』には、二河譬に言及する部分に、「かの正覚の華に化生して大般若涅槃のさとりをひらかしむるをむねとせしむべしとなり。」(大正蔵八三、〇六九七a (No.二六五七))とあり、二河のなかの白道すなわち本願のはたらきのなかを歩いていくなら、

必ず往生し、浄土のさとりの花に生まれることができると説かれて
いる。

(二八) 大正蔵二二、〇三四四b (No.〇三六五)

- (二九) 柳橋圖屏風については、主に以下の文献を参照した。①朝日美
砂子「柳橋水車圖屏風の成立」(『美学美術史研究論集』三、名
古屋大学文学部美学美術史研究室、一九七八年)、②古田紹
欽「柳橋圖―その宇治橋圖をめぐるその意義を問う」(『出光
美術館館報』六一、一九八八年)、③安達啓子「二種の柳橋圖屏
風」(『國華』一一三五、一九九〇年)、④竹内(朝日)美砂子「柳
橋水車圖屏風―新出本の紹介をかねて―(上)(下)」(『國華』
一一三八・一一三九、一九九〇年)、⑤玉蟲敏子「柳橋水車圖」と「宇
治の川瀬の水車」歌謡と風流との屏風絵の交響」(『日本文芸思潮論』
桜楓社、一九九一年)、⑥玉蟲敏子「宇治の黄金の橋、屏風絵と(か
ざり)をめぐる」(『日本の美学』一八、ぺりかん社、一九九二年)、
⑦杉原篤子・杉原たく哉「柳橋圖屏風と橋姫伝承」(『古美術』一〇四号、
一九九二年)、⑧米満泉「柳橋水車圖屏風の典型と主題」(『デアルテ』
九州藝術学会、一七、二〇〇一年) また橋と異界については、⑨西山
克『聖地の想像力―参詣曼荼羅を読む』法蔵館、一九九八年) 参照。
(三〇) 安達啓子(註二九③)、二〇頁。「昭和五十九年五月の美術史学会
全国大会の際、橋の形や金色の表出について、宗教的影響の可能性
を示された。」

(三一) 玉蟲敏子「日月のかざり物語」(『日本の美学』二四、一九八八年参照。

(たかむら・けいこ／広島大学大学院博士課程)

【付記】

本稿をなすにあたり、調査を快諾され種々のご便宜をおはかりく
ださいました平野美術館、同学芸員杉山知太郎氏、山村真智子氏に、
心より御礼申し上げます。