

千燈石仏——石に表現された阿弥陀来迎図像の基礎研究——

杉原 諒

- 一、本論の目的
- 二、石仏の概形と品質
- 三、補陀落山千燈寺
- 四、図像の観察
- 五、阿弥陀来迎図の系譜における千燈石仏
- 六、毘沙門天・不動明王の図像と配置の問題
- 七、旧千燈寺と千燈石仏
- 八、まとめ

一、本論の目的

本論は令和元年一月に実施した大分県指定の史跡千燈石仏（図1～8）の調査報告である。千燈石仏は所在地にちなむ名で、阿弥陀聖衆来迎を表した浮き彫りがその実態である。すなわち千燈石仏とは「石に描かれた阿弥陀来迎図」であるのだが、従来わが国の石造文化財研究と仏教絵画研究には隔りがあり、両分野の知見が協働することは少なかつた。

しかし、石に表された来迎信仰の図像と絹本や紙本の絵像とが無関係なはずはなく、むしろそれらは来迎美術として等しく研究の対象となるに相応しい。そこで、これまで阿弥陀来迎図に関心を持ってきた筆者は、石造文化財を積極的に阿弥陀来迎図研究に活用する端緒として、千燈石仏の美術史的意義の考察を試みたいと思う⁽¹⁾。

二、石仏の概形と品質

大分県国東市国見町千燈地区は両子山を最高峰とする国東半島北東部の放射谷に細く開けた集落で、六郷満山の大師として栄えた補陀落山旧千燈寺のひざもとである（地図）。地区を流れる伊美川左岸の県道三一号線から傾斜を林に入るとすぐに平坦地が現れる。そこに東面する小さな黒瓦葺きの鞘堂が建っており、千燈石仏はこの鞘堂に保護されてある。

来迎図が彫られた岩石も東面し、鞘堂の床板を突き抜ける格好で安置されており、床上の高さは約一一〇cm、幅は約一六〇cm、奥行きは約七〇cmである。正面に石を削って成形した横長の垂直面が作られる（図3）。垂直面は上部右方が突出する不整形で、突出部も加えらると高さ約七九cm、最大幅約一四五cmである。

また、床から約三五cmの高さに奥行き約二〇cmの作り出しが設けられている。この段により石の前面は区画され、阿弥陀聖衆を表す「画面」の範囲が規定される。垂直面（以下、「正面」と呼ぶ）と接する石仏左側面（毘沙門天立像を表す）もおおよそ平滑に加工され、作り出しの段も回り込む。

その他の加工部は、平にならした石の上部と、若干の面取りがなされる右側面程度に止まり、背面はほぼ未加工である。

石は国東半島に多い安山岩である。明るい灰色で、所々桜色を帯びる。石のきめは粗く、ざらついた感じで、緻密な彫刻表現には不向きとみえる。

阿弥陀聖衆の図像は、正面右下の往生者を迎接するように表される。この詳細は後述するとして、その彫法はごく浅い薄肉彫りである。光輪・頭部・

胴部・四肢・蓮台・来迎雲・持物など、図像を構成する大まかな単位⁽³⁾ごとに、断面がドーム形になるように外周部を彫り沈め、より細部の表現は輪郭線を線彫りする場合が多い。

現状では、千燈石仏には深刻な劣化は確認されない。それでも彫刻面の凸部は風化・欠損している箇所が多く、阿弥陀聖衆の表情や持物は判別しにくい。また、彫刻面には全体に年代不明の顔料が残り、緑色の地衣類とともに図像の観察を妨げている。

三、補陀落山千燈寺

ここでは、千燈石仏の成立に深く関わるであろう旧千燈寺について概略したい。

そもそも千燈岳を含む六郷満山は宇佐神宮寺弥勒寺の行者らによって開かれた国東半島の寺院や行場の総称で、八幡信仰・山岳信仰・天台仏教などが混然とした重層的山岳宗教文化が展開した。特に、石を用いた聖像や遺構は六郷満山文化の象徴で、熊野磨崖仏・元宮磨崖仏などは有名である⁽⁴⁾。

六郷満山の伝承上の開山は仁聞菩薩で、開創は養老二年(七一八)のこととされる。千手観音を本尊とする補陀落山千燈寺も六郷満山寺院の例にもれず仁聞菩薩を開基と伝える寺であり、「千燈」の名は、仁聞菩薩が四人の大徳を従えて秘法を修したのに対し、東北海の竜王が千燈を献じたという伝説に由来する⁽⁵⁾。

鎌倉時代、叡山無動寺の下にあった六郷満山は山内の寺院をその役割に応じて三別する三山の組織体制を整えた⁽⁴⁾。旧千燈寺は半島中部にある修行のための寺院、中山の本寺の一つと定められた。また、同寺は仁聞菩薩入定の地とされていたためか、無常導師所という六郷満山全体の葬儀を司る役職も担った⁽⁵⁾。

しかし、天正年間(一五七三〜一五九二)には大友宗麟(一五三〇〜一五八七)による焼き討ちにあつて寺勢は著しく衰退し、文禄年間(一五九三〜

一五九六)に中興されるも、明治二七年(一八九四)頃に千燈岳から里に坊を移転した。現千燈寺は千燈石仏の北六〇〇m弱の川下にあり、山中の旧千燈寺跡には多くの石造文化財が残る。中でも、仁聞の墓とされる南北朝時代の国東塔やおびただしい数の五輪塔群は、仁聞入定の聖地として補陀落山が湛えていた死の影を今日に偲ばせる。

以上のように、旧千燈寺は六郷満山の中でも重要な位置を占める寺院であった。千燈岳の麓、国東市国見町内では一四世紀には鎌倉新仏教の寺院が進出したとされるが⁽⁶⁾、旧千燈寺の権勢は依然大きかったことであろう。後述するように、毘沙門天像と不動明王像を加えることから、やはり千燈石仏は旧千燈寺の勢力圏における造形物とみて問題ないだろう。

四、図像の観察

ここでは石仏に表された図像を、正面の阿弥陀仏・二十五菩薩・往生者と草庵・不動明王、そして左側面の毘沙門天に分けてそれぞれ観察する。

(一)阿弥陀仏(図4)

石仏正面を四分する十字を引くとすると、阿弥陀仏はその交点に近い右上部分に配される。正面右下の往生者に首をかしげるようにして視線を注ぎ、右手は胸前に、右掌は外側に傾け、左手は膝前に指先を下にして垂下させる。左足は踏み下げて雲上の蓮華座に坐す。頭頂から垂下した足先までは約二七cmで、さらに頭光の直径約一一cmの二重円相がつく。

目鼻が微妙な凹凸としか残らない下ぶくれの頭部は全身に対して大きめで、肉髻もずんぐりと盛り上がる。また、首や三道が不明瞭なため、頭部は胴部に直につながるように見える。さらに、踏蓮華座に載せる左足も短い。これらの表現により、阿弥陀仏は子どものような愛らしい外貌を呈することとなる。同様の作風は千燈石仏の尊像全体にも共通する。

(一)二十五菩薩(図1)

石仏正面を充填する二十五菩薩像はほぼ上下三段に整然と表わされる。上段に八尊、中段に七尊、下段に九尊を数える。加えて、下段右より四番目・五番目の菩薩のやや上方(中段右より二番目の菩薩の下方)には中下段どちらにも所屬を決めかねる一菩薩がいる。以上で二十五菩薩がそろろう。阿弥陀仏は上中段の右寄りに両段を横断するように大きく配置される。

菩薩像は上段右端の二尊を除きみな坐像で、来迎雲上の蓮華座に坐す。二十五菩薩像は条帛・裙を着け、天衣をまとう通形である。頭部は单髻の形に近く、宝冠は表さない。風化のため表情は不明確であるものの、顔は童顔で、目鼻が大きい。また、いずれも円形の頭光をつける。以下菩薩の持物などの概要を記す。

【下段】

向かって右より、観音菩薩・勢至菩薩・琵琶の菩薩・箏の菩薩・持物不明の菩薩・持物不明の菩薩(筆策か)・箏篋の菩薩・持物不明の菩薩・持物不明の菩薩。

観音菩薩は跪坐して蓮台を往生者に差し出し、勢至菩薩は左足を立てる片立膝で、胸前で合掌する(図5)。不鮮明な菩薩の持物は楽器のみならず、香炉等の供養具や合掌などの礼賛・讃嘆の仕草の可能性も考慮しながら推理していく必要がある。なお、前述した中下段の中間の菩薩は風琴を手にする。

【中段】

向かって右より、僧形菩薩・(阿弥陀仏)・僧形菩薩・持物不明の菩薩・鼓の菩薩・鉦鼓の菩薩・小鼓の菩薩・横笛の菩薩。

阿弥陀来迎に加わる僧形菩薩は地藏菩薩と龍樹菩薩である(図6)。阿弥陀仏を両側から守るように配される。来迎図では地藏が錫杖や宝珠を持つことで両者が区別されるが、持物の有無は判定できない。

【上段】

向かって右より、鶏婁鼓と振鼓の菩薩・細腰鼓の菩薩・幡の菩薩・(阿弥陀

仏)・天蓋の菩薩・持物不明の菩薩・大太鼓の菩薩・簫の菩薩・笙の菩薩。

先頭の二菩薩のみは立像となり、蓮華座も踏割蓮華である。両者は互いに顔を見合わせ、奏楽を指揮するように、楽器を打ち、振り鳴らし、足を踏んでリズムをとる。

幡と天蓋の二菩薩は右手を下、左手を上にして竿を持つ。幡が長く横方向になびくのに対して、天蓋は蓋部が小さな扇形で、竿部も短い。

(二)往生者と草庵(図5)

往生者が端坐合掌するのは正面右下の入母屋造りの建物の中である。一間の妻側に設けられた観音開きの戸は全開で、千燈石仏中最も深く彫られた室内空間(深さ約二cm)とともに往生者の存在を額縁のように強調する。妻には束と懸魚らしき部分、さらに大棟先端には鳥衾らしき突き出しがある。軒約二〇・五cm)や長押は画面平面に傾斜をつけて表される。

顔の下で手を合わせる往生者の頭部は卵形である。袖と腰部のしわが簡略に表される体幹は来迎の方を向くのに対し、目鼻は(風化のためはつきりしないが)「画面」の外(鑑賞者の方)に向かうようである。

往生者の膝元の带状の部材は下長押か簀子縁と推測される。向かって右の扉の下に斜めの切り込み線が看取され、これは妻側と平側の簀子の接続線のようにも見える。建物の周囲には特に景観などの表現は確認できない。

(四)不動明王(図7)

右手に宝剣を、左手に絹索を執り、火焰を背に右方に顔を向ける通例の不動明王坐像である。坐法は結跏か半跏かはつきりしない。頭頂から膝まで約二五cmで、本尊阿弥陀仏に近い大きさである。

頭部は顔面に比して毛髪のボリュームが大きい。捻り目のある辮髪は蛇行して左胸まで垂れる。顔面の凹凸は不明瞭でその表情はつかみにくい。

条帛は左肩からたすき掛けにする。条帛の先端は腹部中央から舌状に大き

く垂れる。また、胴部には胸と腹を表す筋が二本あり、両膝には特徴的な渦巻き状の彫りがある。

不動明王は一般的に岩座に坐り、本作でもそれらしき凹凸面が彫刻されるが、来迎聖衆の中に表された像だけに、台座は来迎の雲にもとれなくはない。

(五) 毘沙門天 (図8)

石仏左側面は上方に向かうほど微妙に奥に倒れる傾斜面で、平滑化されているが正面よりは粗々しい。そこに、右手に宝棒、左手に宝塔を執り、顔を左(石仏正面の方)に向けてあごを引き、腰を左に捻り、右脚を遊ばせる毘沙門天立像が彫られる。髪際線から左足先まではおよそ三四cmで、そこに火焰光がつく。千燈石仏の尊像中最大の像である。

頭部の形は不明瞭であるのに対し、髪際線以下の顔面は比較的よく残っている。角張った顔、太くつり上がった眉毛、飛び出すような目玉から忿怒の表情がよく分かる。

肩には領巾の結び目があり、そこから表甲を締める紐がのびる。胸部には胸甲を表す四角い膨らみもある。

左腕は引き締め、前腕には甲をつける。掌の宝塔は宝形造で相輪を有する。一方、右腕も脇は締め、腰に構えた拳に宝棒を握る。宝棒は髪際線あたりまでの長さで、顔の横で三段にわたりくびれが入っている。大袖は先端を括る。右袖は反り返った半円形の襟袖から出て、外側に勢いよく翻る。

下半身に着す裳は、両足の間から右足の後ろにまわり、向かって左方に長くのびる。また、大腿部の左右表甲には四、五本の横線が確認される。太い腰帯によって締められる前楯は、上端部に斜光を当てると凹凸が浮かび、おそらく獅鬣が表されていたのだろう。

天衣は普通、腰帯をくぐって左右に垂れるが、本像では腰帯と天衣の整合的繋がりを読み取りづらい。左足側の天衣は足に沿って垂れ、足首のあたりで外側にカーブする。右側の天衣は反対側より細く、裙裾と一緒に向かって

左方に靡く。

両足には脛当が装着され、足首には脛当を脛に装着するための紐もみえる。真横に向けた左足の杵には、かかととつま先を分けるような紐状の線がみえる。杵を締め上げるためのベルトであろう。

火焰光背はうねりながら、その先端を左上にのばす。不動明王の火焰よりやや複雑で強い運動性を示す。

毘沙門天が立つ不整形の凹凸部は、来迎聖衆の来迎雲ほどその輪郭は鮮明でないし、雲脚もない。岩座と考えることが適当であろう。

五、阿弥陀来迎図の系譜における千燈石仏

表現媒体の如何にかかわらず、阿弥陀仏が来迎するイメージをとまなう作品が恵心僧都源信(九四二〜一〇一七)以来の阿弥陀来迎図像の系譜に連なることは言うまでもない。それは石に彫られた千燈石仏も例外ではなく、その図像は先行する作品の影響を受けて成立したはずである。

調査を進める中で、千燈石仏には類似作例があることがみえてきた。埼玉県の浄土宗勝願寺と福岡市博物館がそれぞれ所蔵する阿弥陀二十五菩薩来迎図(図11)〈図12〉である。両本は三尊を坐像とする北十萬本阿弥陀三尊来迎図の系譜に連なりながら、そこに二十五菩薩という立像の来迎図の要素を加味した鎌倉時代後半期の作品である(7)。

以下ではまず平安時代から鎌倉時代以降の来迎図像の変遷を簡単に振り返り、北十萬本の系譜の図像的特性を確認する。そして千燈石仏の図像について、僧形菩薩・持幡菩薩ならびに持天蓋菩薩・奏樂菩薩・往生者並びに景観表現の四項目から分析し、類例の二本との関係性を考察する。同時にこれら三作例を鎌倉時代以降大勢を占めた立像の阿弥陀二十五菩薩来迎図と比較しながらその特性を探りたい。

(一) 坐像から立像へ

そもそも我が国の阿弥陀来迎図は源信(あるいはその周辺)により成立した。現存する平安期の作例は数少ないが、阿弥陀聖衆はほぼ坐像で、阿弥陀仏は結跏趺坐か左足を下ろす半跏の姿勢で表現されている。

立像の来迎図は法然(一一三三〜一二二二)の教団から、教学的理由による立像の重視や宋の立像阿弥陀を撰取する中で生まれ、鎌倉時代以降の来迎図をほとんど席卷していった⁽⁸⁾。それら立像の来迎図は念仏者守護の二十五菩薩を来迎聖衆として取り込み、主に奏楽の役割を与えた。伊藤信二氏によるとその特徴四点は以下の通りである⁽⁹⁾。

- 1、自然景を背景とする。
- 2、来迎が画面左上より右下(家屋)へと、対角線的に進む。
- 3、阿弥陀聖衆を立像とする。
- 4、観音菩薩・勢至菩薩・持天蓋菩薩が先行し、振鼓と鶏婁鼓の菩薩、細腰鼓の菩薩、舞踏の菩薩がそれに続く。

(二)北十萬系

立像来迎図の時代を迎えたとはいえ、鎌倉時代以降にも依然として坐像の来迎図は制作されていた。その中に阿弥陀仏が左手の掌を立てて半跏し、首を大きく前傾させ、観音・勢至が立膝する一連の作品群がある。最古の作例は大阪府の浄土宗寺院北十萬所蔵の阿弥陀三尊来迎図(図9)で、制作は一三世紀前半とされる⁽¹⁰⁾。

北十萬本の中尊の指先を上にして掌を示す左手は、半跏の姿勢とともに、一一世紀に遡るとされる浄嚴院本阿弥陀聖衆来迎図(図10)の阿弥陀仏と類似する要素である。泉武夫氏は左手立掌について、『往生要集』に依ると指摘し、阿弥陀仏来迎印・観音菩薩持蓮台・勢至菩薩合掌の一般的な三尊の像容が定着する以前の図像と推測している⁽¹¹⁾。そうだとすれば、北十萬本は平安時代の古風を継承する来迎図と言える。

それでも、観音菩薩が阿弥陀仏と勢至菩薩から離れ、先駆けるように描か

れる点は現存する平安時代の阿弥陀三尊来迎図には見当たらない表現ではある。構図をあえて不安定化させた不均衡な三尊の配置には、来迎の運動感を追求する意図があったように思える。先行する図像があったかは不明だが、北十萬本は、平安時代の優雅な動きの来迎図像が変化をとげたものとみなしうるだろう。

北十萬本の三尊の図像を受け継ぐ作例群をここでは仮に「北十萬系」と呼ぶこととする。筆者が確認できた限りでは、勝願寺と福岡市博物館の阿弥陀二十五菩薩来迎図・東京国立博物館の仏画写経貼交屏風のうち阿弥陀四菩薩来迎図(京都幽玄齋の阿弥陀三尊来迎図・兵庫十輪寺の阿弥陀三尊地藏来迎図・奈良国立博物館の刺繍阿弥陀三尊来迎図、これらは全て阿弥陀仏を左手立掌・半跏とし、多少の変動もあるにせよ三尊の配置など概ね北十萬本と類似をみせる⁽¹²⁾。

ちなみに、北十萬系来迎図の流布については、伝来する寺院に浄土宗鎮西派が多いことから同派の関与を指摘する論説もある⁽¹³⁾。

勝願寺本(縦一〇・八・五cm、横八二・八cm)と福岡市博物館本(縦一〇・二・一cm、横五三・四cm)は、立像の二十五菩薩来迎図から聖衆を取り入れる際、坐像の三尊に合わせて聖衆を坐像に改めることで成立したものであろう。

(二)阿弥陀仏をさむ僧形菩薩(図6)

筆者はこの北十萬系来迎図の系譜に千燈石仏も加えるのが適当だと考える。

千燈石仏の阿弥陀仏は左掌を立てないし、観音菩薩と勢至菩薩も隣り合って進むなど北十萬本との相違点があり、両者を一息に結びつけることは確かに難しい。しかし、阿弥陀仏の両脇に僧形の菩薩が、さらに阿弥陀仏の左肩後方に持幡菩薩が坐す配置は勝願寺本と完全に一致するのである。僧形菩薩を阿弥陀仏の両脇に据えることは福岡市博物館本でも行われているため、これは北十萬系の阿弥陀二十五菩薩来迎図の特徴とみなしてよい。

僧形菩薩、すなわち地藏菩薩と龍樹菩薩は『往生要集』の中で観音菩薩・

勢至菩薩らと阿弥陀仏にしたがつて来迎する七菩薩のうちの二尊であり、常行堂では阿弥陀四菩薩を構成する重要な尊格であった。そして、平安時代の阿弥陀聖衆来迎図でも、僧形菩薩らは阿弥陀仏の周囲に配置されていた。

ところが、鎌倉時代の立像来迎図内では、奏樂者としての二十五菩薩の存在感が上昇するのに反比例し、菩薩形の中の僧形二尊は来迎の列の後尾やさうでなくとも来迎雲の周縁に追いやられてしまう⁽¹⁴⁾。

つまり、千燈石仏・勝願寺本・福岡市博物館本は、奏樂を中心的角色とする二十五菩薩を採り入れながら、なお地蔵と龍樹を重視している。それどころか、僧形菩薩が三尊以上描かれる場合もある平安時代の来迎図と比較すると⁽¹⁵⁾、僧形菩薩を二尊に限定し、それを中尊をはさむかたちで配置する北十萬系阿弥陀二十五菩薩来迎図では、地蔵と龍樹の存在感はより強化されているように思われる。僧形菩薩を二尊に限定することは、鎌倉時代以降主流となる立像来迎図で固定化された。そこには奏樂菩薩重視による僧形菩薩の節減という消極的な理由があったと想像されるが、北十萬系は僧形菩薩を二尊までとする聖衆の構成員数を倣いつつも、その向こうを張るように、地蔵と龍樹を意識的に阿弥陀仏の両脇にすえる点で興味深い⁽¹⁶⁾。

(四) 阿弥陀仏をはさむ持幡菩薩と持天蓋菩薩(図6)

さて、千燈石仏と勝願寺本では阿弥陀仏の左肩後方に持幡菩薩が坐す配置も共通していた。両本の持幡菩薩は同じように首をひねり阿弥陀仏を見つめている。ただし、千燈石仏では阿弥陀仏をさんだ向こうには持天蓋菩薩がいるのに対して、勝願寺本では同位置にいるのは笙の菩薩となる。持天蓋菩薩は描きもしていない。

しかし、よく観察すると、勝願寺本にはもう一尊持幡菩薩がいる。勝願寺本の聖衆が乗る雲は、阿弥陀仏の後方で一度くびれ、楽隊のかたまりはその前後で分かれる。前方の雲塊の後尾左端の方磬の菩薩、その手前に坐す菩薩が幡竿を持っているのである。つまり、天蓋と幡の違いをさておけば、勝願

寺本にも、千燈石仏同様二本の竿物が描かれ、画面平面上では、阿弥陀仏は二尊の竿物の菩薩の間に位置するのである。

もう一点の北十萬系阿弥陀二十五菩薩来迎図である福岡市博物館本では、阿弥陀仏の左肩後方は持幡菩薩ではなく、肩に小鼓を乗せた菩薩を配する⁽¹⁷⁾。では持幡菩薩はいないかという点、そうではなく、本尊右脇の龍樹菩薩の右肩後方、そして阿弥陀仏の背後(画面平面上では阿弥陀仏の頭部の真上)にそれぞれ幡を持つ菩薩の姿がある。

幡は本尊阿弥陀仏や来迎聖衆全体を荘厳する道具で、右肩下がりが基本の斜め構図の阿弥陀二十五菩薩来迎図では、翻る幡を描くスペース(虚空)が確保できる阿弥陀仏の背後から左肩後方に描かれる傾向がある⁽¹⁸⁾。勝願寺本と福岡市博物館本でも、阿弥陀仏の画面右上に広がる空間に向けて持幡菩薩が幡を捧持している。しかし、それに加えてもう一名の持幡菩薩を、画面左方に配することは両本独自の描写である。

通常の立像阿弥陀二十五菩薩来迎図では、画面の左端は聖衆で充填されてしまったためか、その空間に向けて菩薩にかさばる幡を持たせることはしない。対して北十萬系阿弥陀二十五菩薩来迎図では、来迎聖衆(立奏の二菩薩を除く)を蛇行させて配置するため、画面左端にも幾分か空間が生まれる。そのような構図にいかなる意図があるのか不明だが、そこがもう一本の幡竿を描く余地となっている。

おそらく、千燈石仏の阿弥陀仏右肩後方の持天蓋菩薩は、北十萬系阿弥陀二十五菩薩来迎図における来迎雲左端の持幡菩薩であったと推測するが、千燈石仏以前のどの段階で現状の持物とポジションを手にしたのだろうか。

現存の北十萬系阿弥陀二十五菩薩来迎図のような図像をイメージすると、来迎雲左端のまま持物が天蓋に変更されることは、それを差し掛ける対象が近くにないため、さすがに起こりにくいだろう。その点、阿弥陀仏の右肩後方に天蓋が描かれたことはまだ想定しうる。その位置では、上方に突き出、後方にたなびく幡を描くより、前方に吊るす天蓋を描く方が群像中における

収まりがよいと思われる。しかし、本来金蓮華に摂取される往生者に差しかけられるべき天蓋をこの位置に配することが千燈石仏以前にあつたのだろうか。今後さらなる検討が望まれる点である。

(五) 奏樂菩薩等の配置

聖衆の担当する楽器に注目しても、千燈石仏・勝願寺本・福岡市博物館とでは類似する点が少なくないようである(図2)。

例えば、千燈石仏では、観音菩薩・勢至菩薩に次いで琵琶と箏と風琴の菩薩が配置される。この三種の楽器の組み合わせは勝願寺本でも、多少の位置的相違はあるものの、奏樂集団の前線に確認できる。立像来迎図でも、清凉寺の迎接曼荼羅以来、琵琶と箏が奏樂菩薩の前線に出る傾向は強いが⁽¹⁹⁾、そこに風琴が加わることは千燈石仏と勝願寺本より深い次元での結びつきを示唆するだろう。これが福岡市博物館本では、琵琶や風琴は後方に、それもお互い離れて配置され、三楽器に特別な関係はよみ取れない。三種の楽器に注目する限りでは、千燈石仏は勝願寺本とより系譜的に近縁であり、福岡市博物館本とはやや遠縁の関係にあると類推できる。

三点の北十萬系阿弥陀二十五菩薩来迎図像では全て、阿弥陀仏の乗る来迎雲の大きなかたまりから外れるように鶏婁鼓と振鼓の菩薩・細腰鼓の菩薩が表される⁽²⁰⁾。これは立像の阿弥陀二十五菩薩来迎図にもまますされる表現であるが、北十萬系では坐像の阿弥陀聖衆の中に立奏楽器を演奏する菩薩を混入するのを避けようとする特有のねらいがあるのではないだろうか。また、独特の阿弥陀三尊の図像から始まった北十萬系では三尊の緊張関係を崩しかねない要素をあえて挿入することは避けられたとみることもできよう⁽²¹⁾。

最後に大太鼓の位置に注目してみよう。立像の阿弥陀二十五菩薩来迎図では通常、大太鼓は来迎の列の後尾、画面平面上では左上端に配置されることが多い。ところが、千燈石仏では、大太鼓は上段の後から三番目に配置され、左端には笙の菩薩が坐す。大太鼓の位置は奏樂の列の中程後方といった

ところである。

この特徴的な大太鼓の配置もやはり勝願寺本・福岡市博物館本に引きつけて捉えられる。すなわち、勝願寺本・福岡市博物館本では、聖衆の配置が蛇行するため、最後尾部分の大太鼓も絵絹の左上端にはこない。大太鼓が画面(あるいは石面)の左上端に配されない点で、千燈石仏は勝願寺本・福岡市博物館本に類似していると考えてよい。

つまり、千燈石仏における大太鼓の配置は、北十萬系阿弥陀二十五菩薩来迎図像を横長の構図に圧縮した際の名残と考えられるのではないだろうか。なお、大太鼓の菩薩直下(中段)に、膝上の鼓を両手で叩く菩薩がおり、勝願寺本でも、同様の位置に台上の鼓を素手で叩く菩薩が認められることは原図像圧縮化の証左となろう。

(六) 希薄な景観表現

勝願寺本・福岡市博物館本ともに景観を描き、特に前者は草庵の周囲を広い視野で捉えて山や水面、樹木等を描く。このような精緻な景観表現は鎌倉時代の立像来迎図にも認められるものである⁽²²⁾。

それにひき比べると、千燈石仏には景観らしきものは見られない。また、類例二本では往生者の他にも家屋の中に家族らしき人物も描かれるのに対して、千燈石仏の往生者は一人だけ、建築もいたって簡素である。要するに、奥行きある空間表現や往生者にまつわる人間関係(家族の物語)を千燈石仏は表さない。よって、景観表現に関しては勝願寺本・福岡市博物館本との間に際立った類似は認められない。

立像の阿弥陀二十五菩薩来迎図あるいは阿弥陀三尊来迎図では、時代を下るほど景観表現に対する意欲が薄れ、一四世紀には虚空の中に草庵が浮かぶかのような空間的合理性を無視する作例も出てくる⁽²³⁾。例えば、神奈川光明寺の阿弥陀二十五菩薩来迎図(図13)は景観を描かず、来迎雲で画面下部を充填する。千燈石仏の、石面を聖衆と来迎雲で埋め尽くす表現は、光明寺本

に明らかかな空間表現の後退と類似する。

しかしながら、千燈石仏は横長の画面であり、かつそれが石のレリーフであるという来迎図としては二重に特殊な条件を抱えており、景観表現の希薄性についてはその事情を考慮しなければならない。

第一の条件については、通常縦長の画面である斜め構図の来迎図像を横長の石面に押し込める過程に景観モチーフを放棄する契機があったことが考えられる。

第二の条件については、絵絹(あるいは紙本)と石材とで景観表現の難易が全く違ってくることは容易に想像がつくところで、無論平面上に線描や彩色により虚構の空間を生み出せる絵の方が景観表現はたやすい。それに比して石の浮き彫りは、強固な素材の凹凸を虚構空間に変換する高度な技術が必要となる。技術的な困難が景観表現を避ける方向に向かわせたことも合わせて仮定されるだろう。

(七) 小結

以上の観察から、千燈石仏の聖衆の配置や組み合わせには、既知の北十萬系阿弥陀二十五菩薩来迎図像と系譜的繋がりや類推するに十分な類似性が確認できた。特に、阿弥陀仏をさむ僧形菩薩と阿弥陀仏左肩後方の持幡菩薩の組み合わせは勝願寺本に一致する点で、両者は福岡市博物館本より系譜的に近い関係にある蓋然性が出てきた。

一方で、千燈石仏の観音菩薩・勢至菩薩が寄り添って阿弥陀仏を離れることや本尊が一般的な来迎印を示すことは、鎌倉時代以降の主流派たる立像の阿弥陀二十五菩薩来迎図の図像に接近する表現であろう。

景観を表現しないことには石仏特有の事情もあるかもしれないが、簡素な草庵と往生者は立像の来迎図における同モチーフと結果的には変わらないように思われた。

六、毘沙門天・不動明王の図像と配置の問題

阿弥陀二十五菩薩来迎を表した千燈石仏には毘沙門天と不動明王(以下、適宜「両尊」と呼ぶ)が付属していた。しかし両尊が阿弥陀仏の来迎に加わることは来迎信仰の聖典である『観無量寿経』には説かれず、通常の来迎図にも描かれない。優美な来迎聖衆の最後尾に(それも毘沙門天は正面からみえない左側面に)、大きく浮き彫りされた雄々しい両尊は異物感を免れない。

それでも、両尊の浮き彫り技法や頭部の大きい体つきは来迎部分と変わりなく、毘沙門天・不動明王は来迎部分と同時期に彫出されたと考えたい。仮に両部分の制作年代が異なり、(石面を違えて毘沙門天・不動明王のみを彫るとは考えにくく)阿弥陀二十五菩薩来迎が彫られてから後に両尊が付加されると想定すると、当初は正面左上部に菩薩二尊分の余白があったことになり、構図的に不自然ではないだろうか。

両尊が来迎部分と同伴であることは、六郷満山の石仏の中に両尊を脇侍とする作例が十例ほど確認されることから傍証される²⁴⁾。

この脇侍としての両尊の組み合わせは比叡山で、段階的に成立したとされる。すなわち、円仁(七九四〜八六四)が聖観音菩薩と毘沙門天を横川中堂に祀り、後に良源(九一二〜九八五)がそこに不動明王を追加した²⁵⁾。

円仁の横川中堂創建は嘉祥元年(八四八)のことである。『阿婆縛抄』によれば、円仁が唐から帰国する海上で大風に遭難し観音菩薩を念じたところ毘沙門天が出現した。その姿を図絵させると嵐がやみ、円仁は無事帰国できた。そこで円仁は横川に中堂を建て、聖観音菩薩像と毘沙門天の両像を安置したとされる²⁶⁾。

両像に不動明王像が加わるのは天延元年(九七三)のことで、『慈恵大僧正拾遺伝』には、横川中堂再興時に良源が「奉造等身不動明王像、設於大会奉開眼之」(等身不動明王像を造り奉り、大会に設けて之を開眼し奉る)²⁷⁾とあり、ここに「観音を中心として、顕密二教の統一をはかる」²⁸⁾三尊構成が完

成した。

後にこの不動明王と毘沙門天の一对像は天台宗を中心に広まっていった。その際、中尊が聖観音菩薩に限られず、異なる観音や他の仏・菩薩・天部に入れ換えられることもあった点は特異である。中堂の三尊が儀軌に依らない三尊形式であったことが、両尊の脇侍に本尊を限定しない汎用性をもたらしたのであろう。

六郷満山は比叡山と関係が深く、この地で天台の信仰は独自の山岳宗教と融合した。旧千燈寺も当然ながら天台寺院であり、寺跡には山王権現を祀る堂宇の跡が残る。阿弥陀来迎に両尊が加わるイメージは天台浄土教の文脈から理解すべきと考える。

ここでいまいちど両尊のうち毘沙門天の図像に注目すると、それは右手に宝棒を持ち、左掌で宝塔をかかけ、岩座に乗る姿であった。この種の毘沙門天と不動明王の組み合わせを描く例は春日曼荼羅や熊野曼荼羅等の、本地垂迹思想に基づく中世の仏教美術作品に見られるものである。中でも鎌倉時代に成立した日吉山王曼荼羅の多くがこの図像の両尊像を採用しており注目される⁽²⁹⁾。

比叡山の鎮守日吉大社の祭神や社地を本地垂迹説思想に基づき描く日吉山王曼荼羅では、大社の各祭神に本地仏があてられる場合、中七社の早尾社に不動明王、大行事社に毘沙門天像が対応される。

それらの絵像では総じて、毘沙門天は画面左下に、不動明王は画面右下に、向かい合って神仏を守護するように描かれる。両者は対応関係にあるため、立座の姿勢は統一される。

その点で千燈石仏の両尊像と一致する例はないが、毘沙門天立像については、延暦寺所蔵の山王曼荼羅(図14)(南北朝時代)が図像的に最も千燈石仏に近く、両足のかまえ方こそ異なるも、おおよその特徴は類似するように思われる(図15)。

不動明王坐像は、図像不鮮明のため、東密・台密それぞれで多様な発展を

みた明王図像との比較はなかなか難しい。山王曼荼羅では、延暦寺の山王本地仏曼荼羅図(図16)(鎌倉時代)の不動明王(図17)が、条帛の先端を腹部中央で禪部の上から比較的垂直に垂らす点で千燈石仏に遠からぬ印象ではある。だが、同曼荼羅でより注目に値するのは、むしろ毘沙門天坐像で(図17)、下腿で絞った袴の膝部が同心円的衣文を描く点は、渦巻き状を呈する千燈石仏不動明王の膝部を彷彿とさせる。裳を着ず坐像には不自然なこのようなドレープ表現については、尊格を超えて毘沙門天坐像から移入された可能性も含め、慎重に考察されるべきである。

前述の通り、両尊の図像は他の曼荼羅等にも認められる。しかし、それらでは必ずしも両尊が対応関係を示しかつその左右位置が一定であるわけではない。おそらく、明確な意識をもって脇侍とされた両尊のイメージは日吉山王曼荼羅において最も安定的に継承されたと推測される。

よって、天台宗旧千燈寺が山内に山王権現を祀っていたことにも留意すれば、千燈石仏の両尊像は日吉山王曼荼羅を中心に培われた天台信仰の図像を阿弥陀来迎の図像に転用したものと考えて大過ない。立坐を異にする両尊像であるから、複数の絵像から別個に引用されたことも想定されよう。

不動明王がわざわざ来迎の進行方向から顔をそむけ、毘沙門天の方を向くのは、制作者が両尊の向かい合う(山王曼荼羅のような)イメージを意識した結果だろう。

さて、毘沙門天と不動明王の来迎が『観無量寿経』に説かれないことは前述した通りだが、平安時代の信仰実践においても、毘沙門天と不動明王が阿弥陀来迎に加わるイメージは一般的でなかったようである。平安時代に著された各種の往生伝には天台浄土系の念仏者が多かったため、法華経の守護神たる毘沙門天が往生を補助する場面はあるが、毘沙門天と不動明王がそろって来迎に関与する話は管見の限りでは一例のみ、『後拾遺往生伝』巻上九の大和国鳴河寺住僧経助上人の小伝だけである。

于時彼人入滅之夜。同寺住僧観久夢。経助上人移徙他所。毘沙門天王在

前。不動明王在後。扶持相從而送云々。便知天王明王撰取而導西方。上品決定往生之相也(時に彼の人人滅の夜、同寺の住僧観久夢みらく、経助上人他所にわたます。毘沙門天王前にあり、不動明王後にあり、扶持して送ると云々。便ち天王明王撰取して西方に導くと知る。上品決定往生の相なり)³⁰。

経助上人が死去した夜、同寺の僧が夢を見た。経助の前に毘沙門天王が、後ろに不動明王が、経助を支えるようにつき従っていたという。この夢は西方浄土への引導、それも上品往生の証しとみなされている。

ただしこの両尊の「撰取」も、機能的には阿弥陀来迎の代替ではあつても阿弥陀来迎そのものではないことには注意したい。この説話をもつて毘沙門天と不動明王を来迎仏とみなす信仰が確立していたと推断することはできない。

そのことは阿弥陀来迎と毘沙門天・不動明王を組み合わせた絵像が少ないことから推し量られる。ここでその例外的な二点、安楽寿院の阿弥陀聖衆来迎図(鎌倉時代)〈図18〉と徳川美術館の刺繍阿弥陀三尊来迎図(鎌倉時代)〈図19〉を確認しておきたい。

二点とも、画面中央に来迎雲に乗る阿弥陀聖衆を正面向きに表し、毘沙門天と不動明王はその下部(徳川美術館本では、表装の地部分に刺繍された蓮池)左右に配置される。二組の脇侍は阿弥陀聖衆と一緒に来迎雲に乗ることはないし、後者では阿弥陀三尊と次元を異にする。

地(岩)上に足をつけ、門番のように左右をかためる毘沙門天と不動明王は本尊の「阿弥陀来迎の情景」を守護する脇侍の働きをする存在であつて、来迎聖衆の一員ではないのである。二作例における両尊図像の扱いは、両尊があくまで仏法および仏教徒の守護者であつたことを示しているよう。

以上のような両尊の性格を踏まえると、阿弥陀聖衆の後ろに不動明王と毘沙門天が並ぶような印象を受ける千燈石仏はかなり特異なイメージと言わなければならぬ。

ここでは、この特別な尊像配置の問題を視覚的効果の観点から考えてみることにしたい。

先の安楽寿院本や徳川美術館本と千燈石仏の来迎図像の根本的な違いを考えると、来迎を前者が正面観で、後者が斜め向きに捉えることに思い至る。

いわゆる正面構図の来迎図像に毘沙門天・不動明王の脇侍をつけようとすると、両尊が来迎の進むベクトルをはさんで対置されない構図は、極度に安定感を欠く構図であるため生まれ難いだろう。言い換えれば、正面構図の対称的な配置の優れた点はまさに、三者が時空(あるいは来迎雲)を共有せずとも、画面平面上で求心的な関係を結ぶところにある。

一方で、いわゆる斜め構図の来迎図像では、来迎の進むベクトルは画面を二分する対角線となる。「阿弥陀来迎の情景」という中尊が斜めを向く状況では、来迎と脇侍の関係には正面構図ほどの安定性や共時性は望めない。また、ベクトルの終点に阿弥陀仏と対峙する往生者像(通常は画面右下)がいる場合、往生者は不動明王に背を向けながら脇侍に荘厳されるかたちになってしまう。

こういった不合理点や来迎図像と脇侍の視覚的に不安定な関係性が脇侍の配置を模索する口火となり、その結果、石仏制作の構想あるいは石面成形の初期段階で、不動明王については石仏正面に廻す判断がなされるに至つたとは考えられないだろうか³¹。

石仏正面に移動した不動明王が毘沙門天と異なり坐像であるのは、阿弥陀仏坐像のサイズを越えず、かつ二十五菩薩を充填する石仏正面に明王をコンパクトに収容する意味もあつたように思われる。また坐像化には、不動明王立像を無理に縮小して毘沙門天立像と身長が相違するのを回避できる利点もあつたと推測できる。

不動明王坐像の配置は自ずと来迎聖衆の後尾にまわされたであろうが、その際に毘沙門天の岩座に高さに合わせて石仏正面左下のスペースに明王像をすえることはなされなかった。まるで来迎雲に乗り、聖衆とともに浮遊するかのように、不動明王は中上段後尾に表された。ここには、不動明王を正面

に移す限りできるだけ来迎の動きの中になじませようとする方針が読み取れる。

そのような方針があったとすれば、毘沙門天も正面に廻せばよいように思え、不可解である。しかし、観者の視点を一点から解放すれば、正面(東面)に阿弥陀二十五菩薩と不動明王が、左側面(南面)に毘沙門天が、二面に回り込んで表されることにより、西方からの阿弥陀仏来臨の運動感を三次元的に体感することができなくはない。これは結果論かもしれないが、非平面の支持体を用いた制作過程で、一平面の薄肉彫りでは困難な奥行き表現を、岩塊の立体性を活用して補う工夫がなされた可能性は一考に値するのではないだろうか。

無論、以上は筆者の暫定的な解釈に過ぎず、異例な両尊の配置についてはさらなる考察が必要であることは言を俟たない。それでも、往生者が来迎聖衆に撰取される仏教絵画の主題を、山地に据えられた火山岩に表現するという前例少ない創作の過程において、現場主義的な試行錯誤やアイデアの発現があったことは十分考えられてよいだろう。

七、旧千燈寺と千燈石仏

石仏研究の難点の一つは、制作者像と制作年代の判定である。一切の銘文を(観察の限り)残さない千燈石仏が観察者に突きつけるのもまさにこの問題であるが、ここでは今後の研究の足がかりとして、石仏の制作背景について筆者なりの展望を示しておきたい。

まず、制作年代は、勝願寺本・福岡市博物館本が鎌倉時代も後半勝願寺本については一四世紀⁽³²⁾とされており、千燈石仏もこれに近い頃制作されたおかしくはない。

前述の通り旧千燈寺跡には南北朝時代の仁聞の国東塔が残り、また、旧千燈寺の里坊で千燈石仏に近い旧下払坊(法教寺)跡にも南北朝時代初期の国東塔が残る。両者ともに安山岩製で、千燈石仏と同一材である。一四世紀の千

燈寺で大規模な石造物が制作された事実は、決定的ではないにしろ、千燈石仏の時代判定の参考にはなるだろう。

ただし、北十萬系来迎図が浄土宗の一派によって生まれたものとする、天台宗の旧千燈寺がそれを受容するにはややブランクがあったことも想定した方がよい。

実は今回の調査では断念したのだが、旧千燈寺跡にある、奥の院が建つ岩窟の側面に、やはり来迎図らしき制作年代不明の浮き彫り群像があるようである⁽³³⁾。旧千燈寺のより中核で来迎図像が受容されていた可能性は、同寺にとつての千燈石仏の意味を考察する上で非常に有益である。この磨崖仏と千燈石仏の相互的研究は制作年代の考証にも大いに資すると思われる、これからの課題となる。

次に、石仏の制作者の問題である。大分県内も南部では、例えば元町石仏のように、木仏師の関与が濃厚な丸彫りに近い作例もあるにせよ、少なくとも国東半島の石仏のほとんどは中肉彫り以下で、平面的な処理に終始する素朴な作風である⁽³⁴⁾。おそらくそれら石仏の多くは修験的な動機から、山中修行者の振るう鑿から生み出されたと思われる。

千燈石仏の造作もまた、特別に技巧的というわけではない。平面的な図像の処理や、尊像の頭部の大きな童子形の体型は国東半島の多くの石仏と共通する点である。

しかし、先行する絵像に基づいて極めて複雑なイメージをこまごまと彫出する慎重さ・丁寧さは、山中修行者による荒々しい作風とはやや異質である。

鞘堂があるため、千燈石仏の岩塊が地中の岩盤から突起してはいないと断言できないが、周囲の環境からして、岩塊は他処から運搬したものと考えるのが自然である。つまり、千燈石仏の制作工程の第一は運搬・設置作業であっただろう。これも、懸崖等の天然の露頭に表される磨崖仏とは異なる点である。そして、岩塊の設置の次は、岩を割って平滑面と作り出しを整備する段階に入る。

以上のような工程を遂行するためには、必ずや集団的作業体制が必要だったはずである。ただし、千燈石仏は旧千燈寺の寺院経営の枠組みの中で、組織的・計画的に制作されたものとみて問題ないだろう。磨崖仏とは異質な、ある種の大人しきも、そのあたりに起因するのではないだろうか。

ところで、千燈石仏の現所在地は旧千燈寺中樞から西北方向に当たる〈地図〉。興味深いことに、これは『往生要集』の中で、臨終行儀のための無常院を設ける方角と重なる⁽³⁵⁾。また、既述したように、千燈石仏は東面し、礼拝者は西方を向いて阿弥陀来迎の場面を見つめることになる。この構造もまた、金色の阿弥陀仏像が設置され、像と西面する病者が五色の幡でつながることが奨励された無常院を想起させる。

設置状況が当初から変わらないとすると、この石仏は、無常導師所として六郷満山の死の側面を司った旧千燈寺にとり重要な機関ではなかったかと推測される。

八、まとめ

本調査により、千燈石仏は立像が主流となった鎌倉時代以降にあつて細々と描かれた坐像来迎図、北十萬系来迎図の系譜を汲む一点であることがおおよそ定かとなった。

北十萬系来迎図は元来阿弥陀三尊の絵像であつたと考えられ、そこに立像来迎図から阿弥陀二十五菩薩を坐像化して取り入れた作例としてはこれまで、勝願寺本と福岡市博物館本が知られていたが、千燈石仏はこれに加わる第三の作例ということになり、これからの阿弥陀来迎図研究を深化させる好作例となる。

類作例にない千燈石仏の美術史的特長は、制作者の信仰地盤がある程度明らかである点である。すなわち千燈石仏は天台宗の山岳寺院旧千燈寺と関わる蓋然性が極めて高く、鎌倉時代以降における非立像来迎図の受容層の一端を示している。北十萬系来迎図については浄土宗鎮西派との関係に着目する

説もあることは先に述べたが、北十萬系の図像には、天台浄土教の文脈からも尊重するに値する理由があつたのだろう。例えば、坐像であることや地蔵・龍樹が阿弥陀仏をさむ点などは平安時代(天台浄土教)的特徴であり、旧千燈寺と親和性の高い要素と言えるかもしれない。

図像を観察する中で、阿弥陀仏背後の持天蓋菩薩や毘沙門天ならびに不動明王の配置など、説得的な解釈が困難な問題も数多くみえてきた。特に本論では、縦長の画面を通常とする来迎図像が横長の石面に表現されたという根本的な問題に触れることができなかった。今後の課題とするところである。

制作年代も絞り込めていないので、国東半島の石仏作例と技術や様式を比較し、旧千燈寺の歴史も十分に踏まえつつ改めて検討しなければならない。

本研究を通して、石造文化財が阿弥陀来迎図研究に新知見をもたらす潜在性を目を開かれる思いがした。絵像の来迎図と各地の石造作例の調査研究が連携して来迎美術史がより豊かなものに更新されていくことを期待したい。また、本論がその一助となれば幸いである。

付記

本研究はメトロポリタン東洋美術研究センターによる平成三十一年度研究助成事業の成果である。また、調査に当たっては大分県教育委員会・文化財課から許可を頂いた。東京藝術大学大学院の柯輝煌君には調査の助手を務めてもらった。ご協力を賜った皆様に心より感謝申しあげる。

註

(1) 千燈石仏に関する言説は、石仏関連の書籍(『日本石仏事典』、雄山閣、一九七五年。『日本石仏図典』、日本石仏協会、一九八六年等)もしくは自治体や郷土史研究会による郷土史誌(清和照充『国見町沿革史』、一九六八年。『大分県の文化財』、大分県教育委員会、一九七一年。『大分県史』美術篇、大分県総務部総務課、一九八一年。『大分県の文化財』大分県教育委員会、一九九一年。小串徳男『旧千燈寺跡と周辺の文化財』、『国見物語』一、国見町郷土史研究会、一九八九年。広末九州男『旧千燈寺周辺の古跡を探访する(二)』、『国見物語』二七、国見町郷土史研究会、二〇〇八年)に散見されるが、どれも石仏の概要を述べる程

度に止まり、個別的な造形研究はなされていない。

(2) 大分県立博物館『聖なる霊場・六郷満山』、戎光祥出版、二〇一八年。

(3) 今熊豪正『補陀落山千燈寺の歴史と信仰(一)』、『国見物語』八、国見町郷土史研究会、一九八八年、七九頁。

(4) 六郷満山寺院を本山本寺(八ヶ寺)・中山本寺(二〇ヶ寺)・末山本寺(八ヶ寺)の三つに分類し、各本山の下には末寺が置かれる。計六五ヶ寺を数えるこれら寺院を執行が統率した(前掲(2)文獻、二二頁)。

(5) 『国見町史』、国見町教育委員会、一九九三年、四二五〜四二七頁。

(6) 前掲(5)文獻、四二八頁。

(7) 現地調査後、宮島新一氏が論説中、北十萬所蔵阿弥陀三尊来迎図に言及する箇所、勝願寺本と千燈石仏の類似に若干触れておられたことが分かった。なお、宮島氏自身による作品調査は、管見の限りではなされていないようである(宮島新一「阿弥陀二十五菩薩来迎図の成立と高野山阿弥陀聖衆来迎図の伝来について」、『芸術の理論と歴史』、思文閣、一九九〇年、四三八・四三九頁)。

(8) 濱田隆『立像阿弥陀来迎図成立史考―仏坐像から仏立像へ―』、『仏教藝術』一二六、仏教藝術学会、一九七九年。

(9) 伊藤信二『阿弥陀二十五菩薩来迎図の成立』、『美術史』一三五、美術史学会、一九九四年、一八頁。

(10) 石田淳『坐像系阿弥陀来迎図の図様と様式に関する研究』、『鹿島美術研究』一四別冊、鹿島美術財団、一九九七年。

(11) 泉武夫『浄厳院本「阿弥陀来迎図」について―平安時代来迎図の一遺例―』、『MUSEUM』三七〇、東京国立博物館、一九八二年、三六頁。

(12) 石田氏によれば、この他十数前後が北十萬本の図様を踏襲する(前掲(10)石田論文、二六五・二六六頁)。

(13) 前掲(7)宮島論文、四三七〜四三九頁。

(14) 法然が関与したともされる清涼寺所蔵の迎接曼荼羅は立像の阿弥陀聖衆来迎図で、伊藤氏が指摘する新時代的な要素を早くも示す。この迎接曼荼羅ですでに、往生者のもとに向かう聖衆のうち地蔵菩薩と龍樹菩薩は最後に描かれる。

(15) 三尊以上の僧形の聖衆は、高野山有志八幡講十八箇院本ならびに長谷寺本で三尊、また平等院鳳凰堂屏絵では、上品中生図に五尊、上品下生図と中品上生図に四尊が描かれる。

(16) ベルリン・東洋美術館所蔵の山越阿弥陀図(鎌倉時代)は、山越の阿弥陀仏と山の向こうから往生者の草庵にやってくる坐像の十菩薩を描く。聖衆は先頭から観音菩薩・持天蓋菩薩・勢至菩薩と続き(いずれも立膝)、その後ろに地蔵菩薩と龍樹菩薩を配置する。この構成は概ね福岡市博物館本と一致する。宝珠を載せた左手を体の外側に出す地蔵菩薩の仕草は北十萬系と異なるが、鎌倉時代の坐像来迎図に僧形二菩薩を重視する傾向があったことがうかがわれる。

(17) 楽器の奏法上、小鼓の菩薩は来迎の進行方向に顔を背けるように描写されることが多い。小鼓の菩薩は、勝願寺本・千燈石仏における持幡菩薩同様、阿弥陀仏を振り返っている。

阿弥陀仏左肩後方の菩薩のこの仕草もまた北十萬系阿弥陀二十五菩薩来迎図の共通点である。

(18) 清涼寺蔵迎接曼荼羅にすでに確認される。その他に、岡山遍明院本のように先頭の二尊(観音菩薩・勢至菩薩・持天蓋菩薩)に、二尊の持幡菩薩を加える例もある。

(19) 琵琶と箏は高野山本阿弥陀聖衆来迎図でも前線に配される。鎌倉時代以降の正面構図の阿弥陀二十五菩薩来迎図では、根津美術館本のように両者を左右対に描く例もあり、二つの弦楽器を対として扱う意識があったことが分かる。

(20) 清涼寺迎接曼荼羅では、両菩薩は来迎の先頭の観音菩薩と阿弥陀仏を結ぶ直線を挟んで左右に描かれている。この三つ一組の楽器には行道の先頭で楽隊の指揮をとる役割があったことから、迎接曼荼羅に代表される配置がより初発的と考えられる。

(21) 福岡市博物館本では、観音菩薩の背後に持天蓋菩薩が描かれるが、五彩で彩色され、肌を金色とする三尊とは区別される。また、観音菩薩が阿弥陀仏・勢至菩薩に先駆ける様は勝願寺本より北十萬本に忠実である。

(22) 勝願寺本はさらに、地面に來迎を先導する童子と童子形の男も描く。二名の童子形は禪林寺山越阿弥陀図・福島県立博物館本阿弥陀二十五菩薩来迎図・東京国立博物館本阿弥陀聖衆来迎図に見られる。

(23) 杉原諒『阿弥陀来迎図の展開―景観と往生者の表現に着目して―』、『東京藝術大学大学院提出修士論文』、二〇一八年)。

(24) 望月友善『天分の石造美術』、木耳社、一九七五年、一九頁。

(25) 清水善三『延暦寺における天台美術の展開』、『日本美術全集』一〇延暦寺・園城寺と西教寺、集英社、一九八〇年。

(26) 『根本観音堂、俗曰横川中堂。在砂碓堂ノ西。葺檜皮七間堂宇、前有孫庇。安置聖観音像一、体、不動毘沙門像一体。右慈覺大師入唐求法之後、解纜浮船之間、忽遇大風、欲没南海。念彼観音力、現毘沙門身。大師即使函画彼像、風晴波平、須臾著彼岸。帰山之後、建立一堂、安置観音像、毘沙門像。依彼海上願所被果遂也。嘉祥元年九月、建立一堂、図絵天像、更造移木像、与聖観音共安置矣。云々』(根本観音堂、俗に曰く横川中堂。砂碓堂の西にあり。檜皮葺ける七間の堂宇にして、前に孫庇あり。聖観音像一体、不動毘沙門像一体を安置す。右慈覺大師入唐求法の後、解纜浮船のあひだ、忽ち大風に遇ひ、南海に没せむと欲す。観音力を念ずれば毘沙門身現はる。大師即ち彼の像を函画せしむれば、風晴れ波平らぎ、須臾にして彼岸に著す。帰山の後、一堂を建立し、観音像と毘沙門像を安置す。彼の海上の願に依り果遂せらる所なり。嘉祥元年九月、一堂を建立し、天像を図絵し、更に木像を造り移して、聖観音と共に安置せり、云々)、『大日本仏教全書』六〇、鈴木学術財団、一九七一年、二八〇頁下、読み下し文は筆者による)。

(27) 『天台宗全書』史伝部二、春秋社、二〇一八年、二〇六頁上。読み下し文は筆者による。

(28) 前掲(25)清水論文、一〇六頁。

(29) 延暦寺(重要文化財・滋賀県指定文化財)・妙妙寺・東京国立博物館・奈良国立博物館・根津美術館(曼荼羅厨子)・京都当道会・聖衆来迎寺(曼荼羅厨子)の各団体が所蔵する日吉山王曼荼羅等に見られる。延暦寺重要文化財本を除き両尊は坐像である。

また、山王曼荼羅の成立に先んじる泉屋博古館所蔵の線刻仏諸尊鏡像(平安時代)では両尊は立像で、毘沙門天は戟を持つうえに不動明王には二童子が付き従う。天台美術の中にもいくつかの両尊の図像形式があったであろうが、毘沙門天が宝棒を持つ両尊の図像を普及させるメディアとして、日吉山王曼荼羅が果たした役割は小さくなかったとみるべきだろう。

(30)『往生伝 法華験記』日本思想大系七、岩波書店、一九七四年、六四七頁。読み下し文は筆者による。

(31)大分県豊後高田市の福真磨崖仏(鎌倉時代後半～末期)は、五智如来の左右に六地藏と六観音菩薩を並べ、その両端に毘沙門天立像・不動明王立像を脇侍として配置する。毘沙門天は右手に宝棒、左手に宝塔を執り、千燈石仏の毘沙門天像に類似する。六郷満山が天台宗の脇侍を受容し、密教や六道思想に関する図像にまでこの脇侍形式を汎用していたことを示す。このような正面観の尊像配置に対しては、脇侍の対象性を崩す発想は生まれにくいだろう(『豊後高田の磨崖仏』、豊後高田市教育委員会、二〇二〇年、九頁)。

(32)『東国の地獄極楽』、埼玉県立歴史と民俗の博物館、二〇一九年、一一〇頁。

(33)『大分県史』美術篇、大分県総務部総務課、一九八一年、二四九頁。

(34)前掲(33)論文、一三二頁。

(35)「祇洹の西北の角、日光の没する処に無常院を為(つく)れり。もし病者あらば安置して中に在(お)く」、『往生要集』下、岩波書店、二〇一七年、三〇頁。

図版出典

〈図1・3・8〉は筆者撮影。〈図2〉は筆者作図。

〈図9〉『京都永観堂禅林寺の名宝』、『京都永観堂禅林寺の名宝』展図録作成委員会、一九九六年、三三頁。

〈図10〉中野玄三『米迎図の美術』、同朋舎、一九八五年、図版番号九。

〈図11〉『さいたまの名宝国宝重要文化財』、平凡社、一九九一年、二二頁。

〈図12〉『福岡市博物館名品図録』、福岡市博物館、二〇〇〇年、八一頁。

〈図11〉〈図12〉の持物名は筆者が添加した。

〈図13〉『大本山光明寺と浄土教美術』、鎌倉国宝館、二〇〇九年、六九頁。

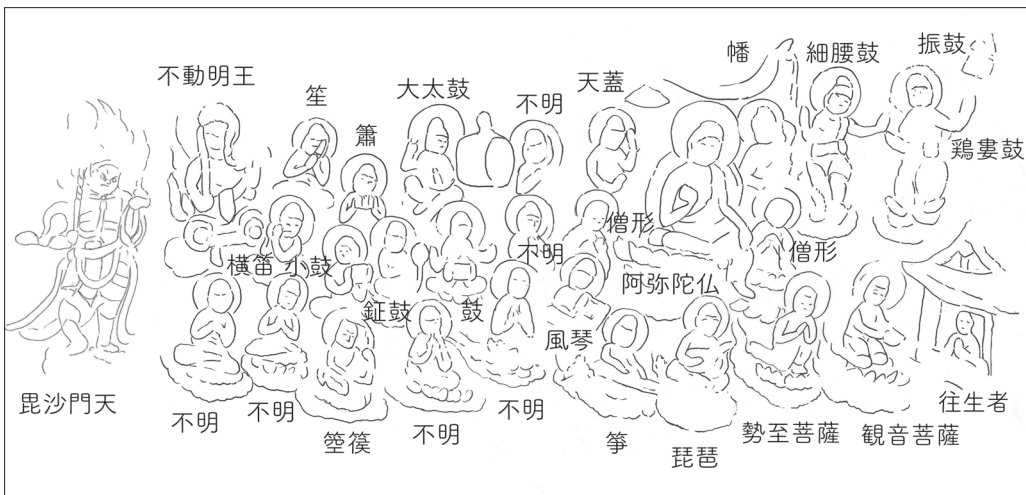
〈図14〉『最澄と天台の国宝』、京都国立博物館、二〇〇五年、二二七頁。

〈図15〉〈図14〉を筆者加工。

〈図16〉『不動明王―怒りと慈悲のほとけ―』、滋賀県立琵琶湖文化館、一九九六年、図版番号四八。



〈図1〉千燈石仏



〈図2〉千燈石仏(描き起こし図)



〈図5〉千燈石仏 観音・勢至菩薩と往生者



〈図3〉千燈石仏 成形面と作り出し



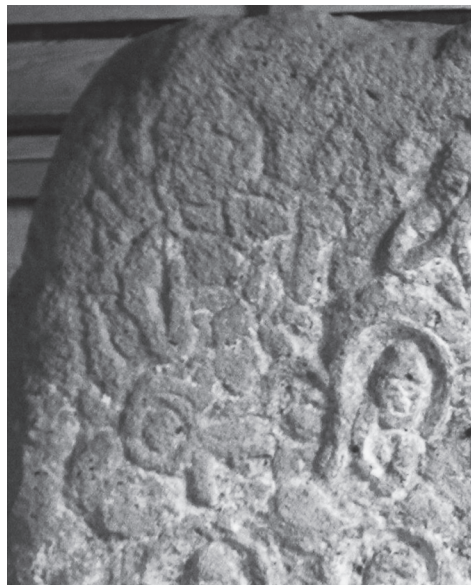
〈図6〉千燈石仏 阿弥陀仏周囲の聖衆



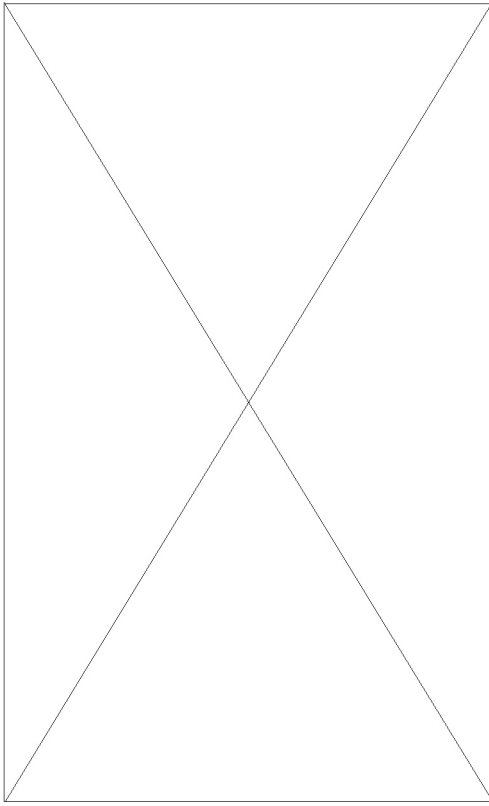
〈図4〉千燈石仏 阿弥陀仏



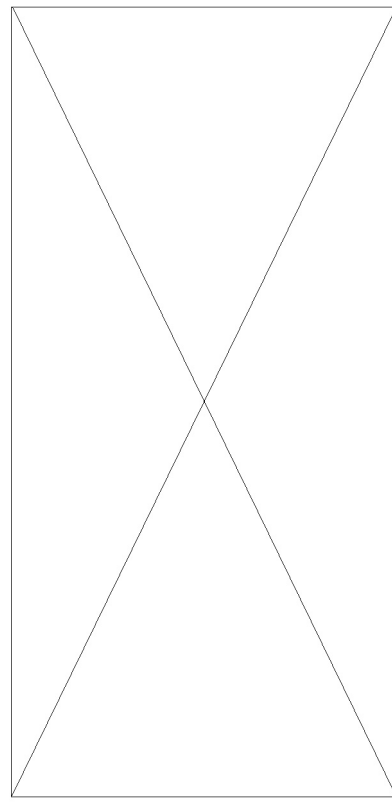
〈図8〉千燈石仏 毘沙門天



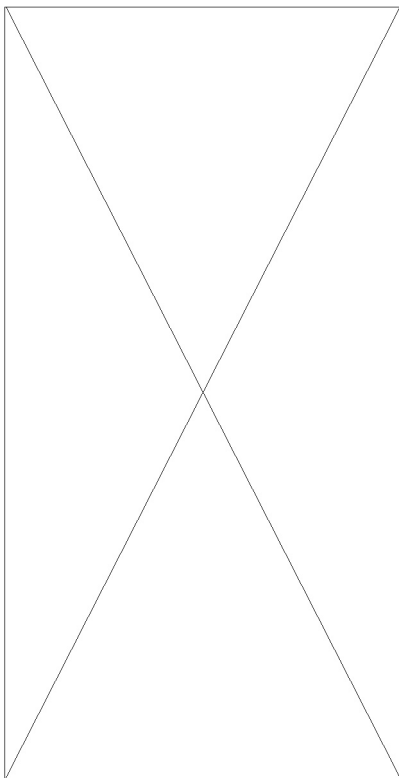
〈図7〉千燈石仏 不動明王



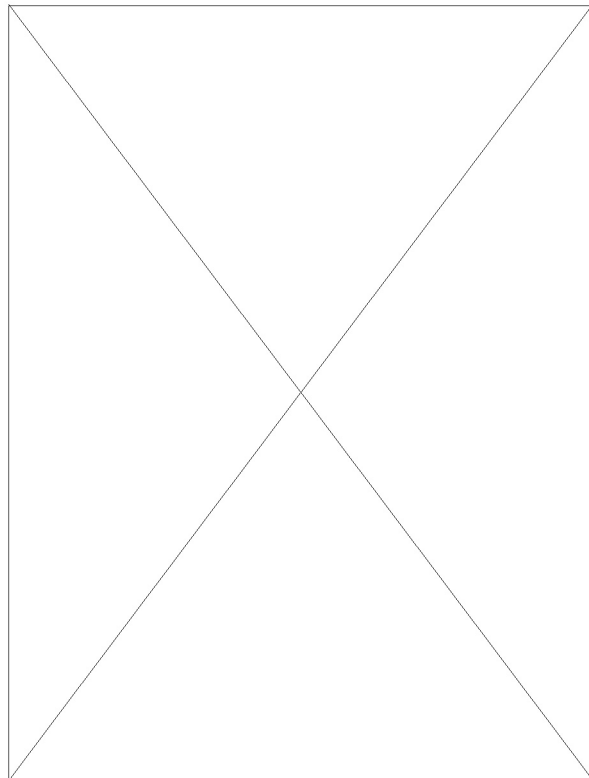
〈图9〉大阪・北十萬 阿弥陀三尊来迎图



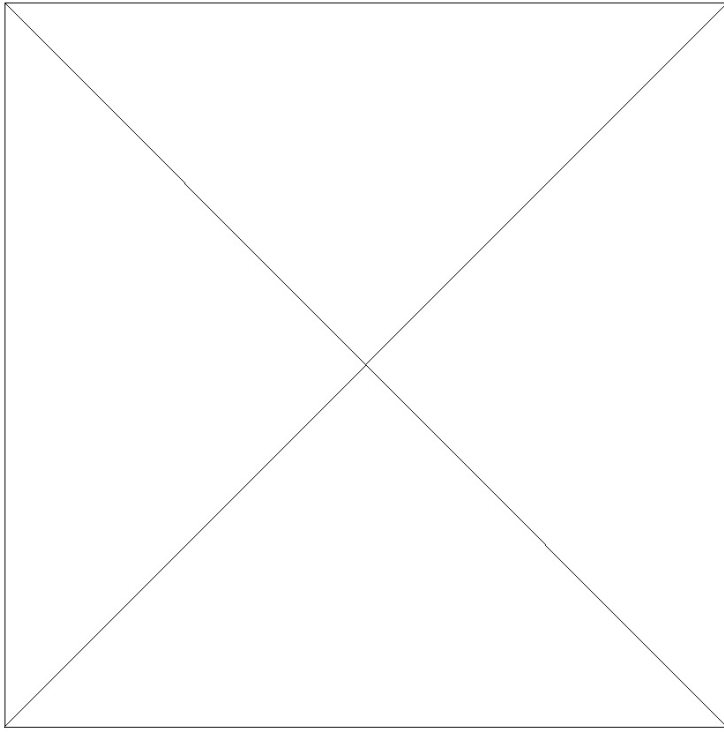
〈图10〉滋賀・浄嚴院 阿弥陀聖衆来迎图



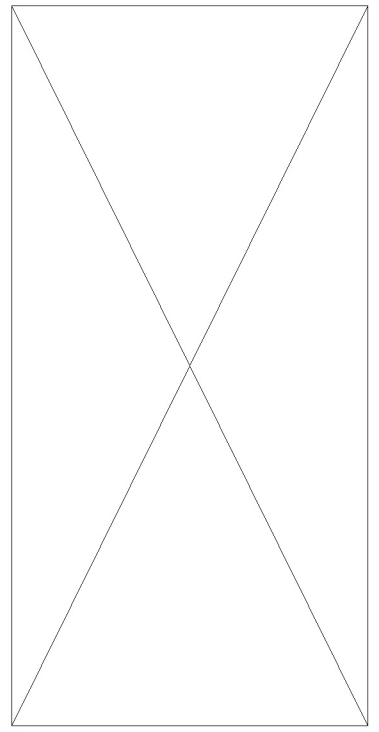
〈图12〉福岡市博物館 阿弥陀二十五菩薩来迎图



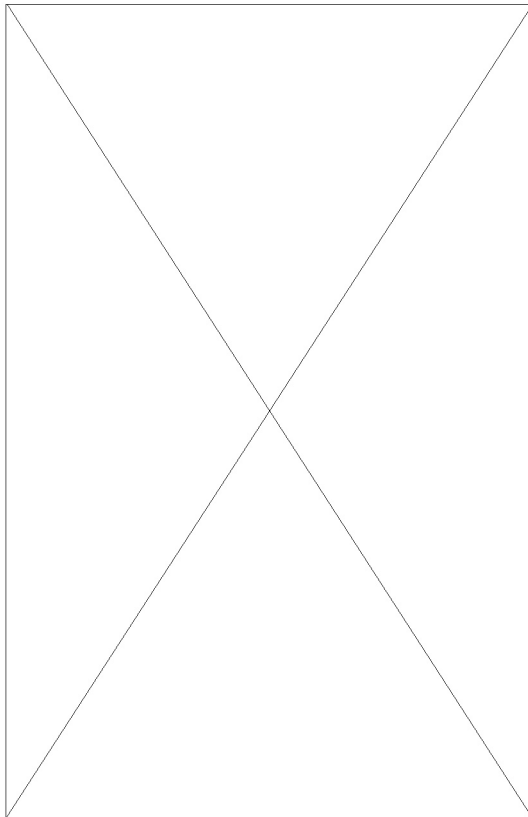
〈图11〉埼玉・勝願寺 阿弥陀二十五菩薩来迎图



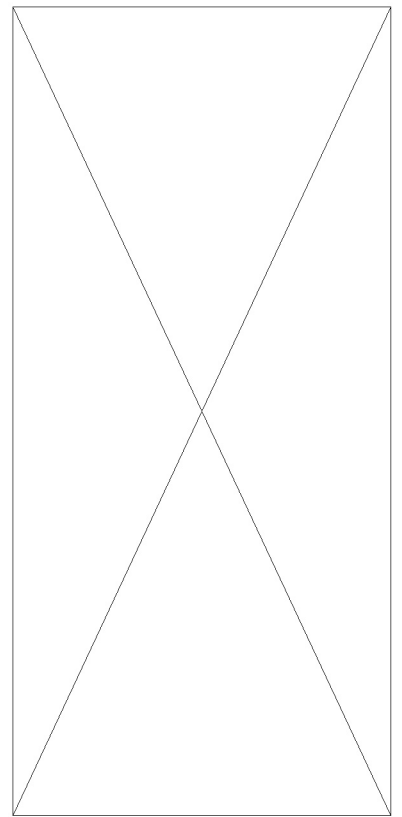
〈図15〉〈図14〉(部分) 毘沙門天と不動明王



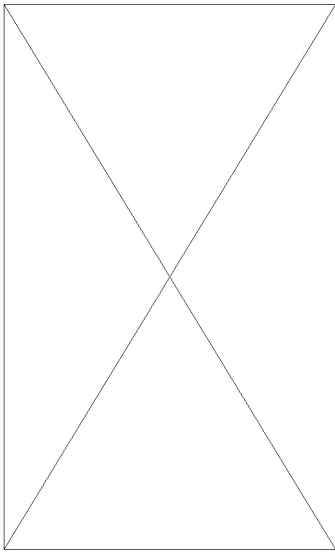
〈図13〉 神奈川・光明寺
阿弥陀二十五菩薩来迎図



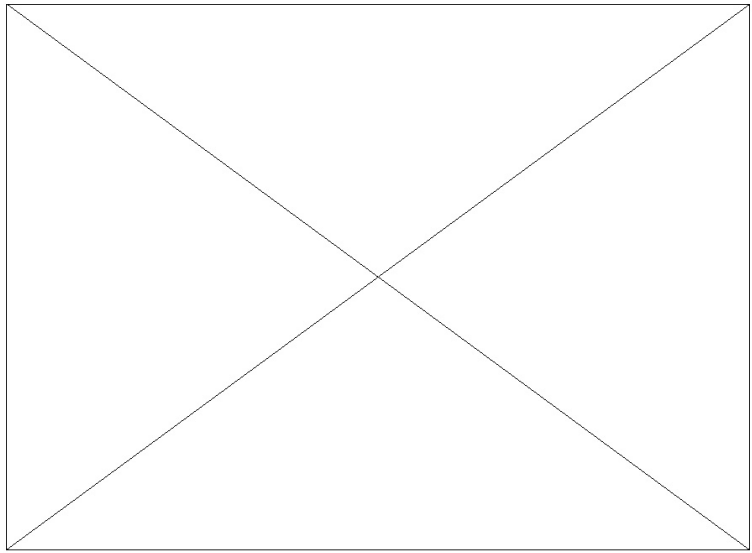
〈図16〉 滋賀・延暦寺 山王本地仏曼荼羅図



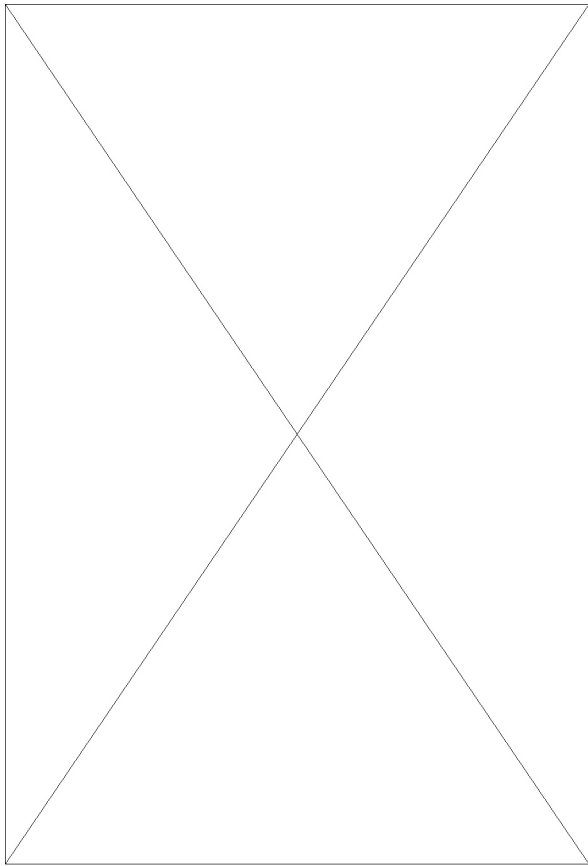
〈図14〉 滋賀・延暦寺 日吉山王曼荼羅図



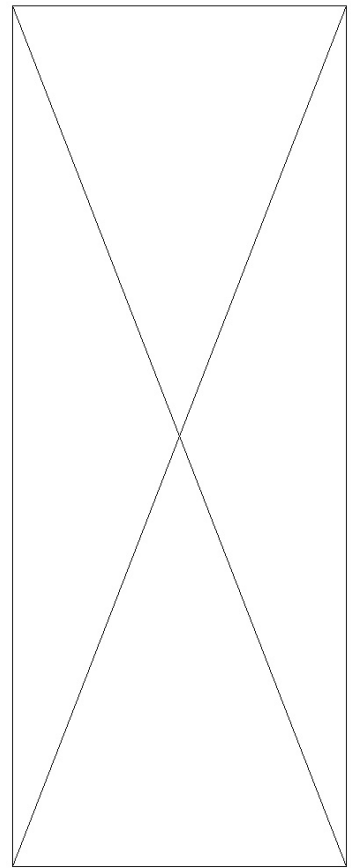
〈図18〉京都・安楽寿院 阿弥陀聖衆来迎図



〈図17〉〈図16〉(部分)毘沙門天と不動明王



〈地図〉千燈石仏周辺図 ※国土地理院地図をもとに筆者加工



〈図19〉徳川美術館 阿弥陀三尊来迎図

Sento-sekibutsu: A basic research of Amida raigo iconography on a stone

SUGIHARA, Ryo

This paper is a research report on Sento-sekibutsu located at the foot of the former Sento-ji Temple, one of the most important temples in Rokugomanzan, Kuni-saki City, Oita Prefecture.

It is a relief carved on a stone about 160cm wide, represents the scene of Amida Nyorai and Twenty-Five Attendants descending (raigo) from the Pure Land. Many of them are represented as seated figures on the flattened eastern vertical plane of the stone. In addition, Fudo Myoo is carved on the left corner of the face, and Bishamon Ten is carved on the western side of the stone. Since they are a form of combination of flanking attendants in the Tendai sect, this work may not be unrelated to the former Sento-ji Temple that belonged to the sect.

As a result of examining attributes and layouts of attendants, it was clarified that the iconographic image of raigo in this stone fell under the lineage of the Kitajuman Temple system. It is a lineage of seated images of Amida Nyorai and two bodhisattvas in a certain form. This lineage, in which Amida Nyorai shows the classical mudra, has been produced without being forgotten since the Kamakura period (1185–1333), when standing images of raigo became the mainstream.

Since Twenty-Five Attendants is an iconography developed by raigo paintings of standing form, Sento-sekibutsu can be said to be a good example that the Kitajuman Temple system has taken the fashion of the mainstream expressions. And the arrangement of the Twenty-Five Attendants is similar in some respects to the works in the collections of Shogan-ji Temple in Saitama Prefecture and the Fukuoka City Museum, both of which are known as the Kitajuman Temple system.

However, in the Sento-sekibutsu, raigo image that should normally be composed on a vertical screen are arranged on a horizontal stone surface, and the placement of Bishamon Ten and Fudo Myoo, which is unnatural as guardians, is unparalleled.

From similar works and slight historical traces of former Sento-ji Temple, the creation date of the relief may be guessed to be the 14th century, or eras not so far from that century.

Although there are many issues to consider, it became clear that through the joint efforts between studies of stone cultural properties and raigo art history, we have the potential to provide new insights into each other's fields.