

階層化された地獄

——聖衆來迎寺蔵「六道絵」地獄幅四幅および閻魔王庁幅の構図をめぐって——

山 やま
本 もと
聡 さと
美 み

はじめに

二〇一〇年十月九日から十一月二十三日まで、大津市歴史博物館では開館二十周年を記念して「大津 国宝への旅」と題する展示会が開催され、延暦寺や園城寺など大津市内の寺院に伝来した仏教美術が一堂に会した。会期後半には、聖衆來迎寺(大津市比叡辻に所在)が所蔵する「国宝」六道絵(全十五幅のうち十三幅)が展示されるといふ貴重な機会にも恵まれた。

一列にずらりと並べられた聖衆來迎寺本は壮観で、大画面のセットがもつ広大な空間性や、六道輪廻の世界観が一望の下に体感できた。今回の展示では、右から「閻魔王庁幅」・「等活地獄幅」・「黒繩地獄幅」・「衆合地獄幅」・「阿鼻地獄幅」・「餓鬼道幅」・「人道不浄相幅」・「人道苦相(生老病死)幅」・「人道苦相(愛別離苦)幅」・「人道無常相幅」・「譬喩經所説念仏功德幅」・「優婆塞戒經所説念仏功德幅」の順に並べられていたが、特に右端の「閻魔王庁幅」から「阿鼻地獄幅」にいたる五幅を一望したとき、ここでは、建築モチーフによる階層的表現が行われているように感じられた。すなわち、画面最上段に庁舎の屋根を描く「閻魔王庁幅」に始まり、続いて「等活地獄幅」では画面の比較的上段に地獄の城門があり、さらに「黒繩地獄幅」と「衆合地獄幅」では画面のほぼ中段に、そして「阿鼻地獄幅」では画面の下段に城門がそれぞれ描かれている(次頁挿図参照)。これらの建築物は全て画面を水平に横断して描かれているために、この五幅をやや離れた位置から見るととき、閻魔王庁の屋根を起点に向かって左

階層化された地獄

方向に、地獄の城門が階段状に降下していくように見える。すなわち、建築モチーフによって階層化されたひと連なりの空間が現出しているのである。

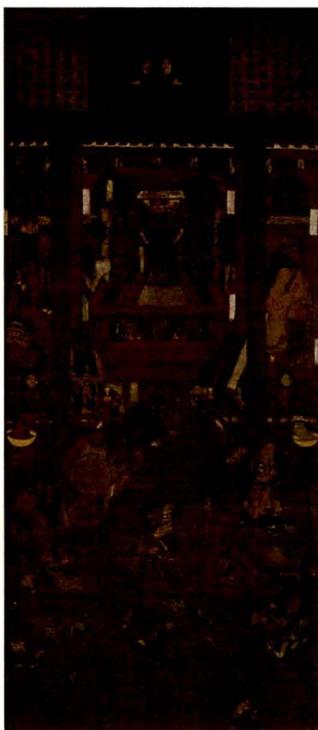
本稿では、本作の建築モチーフに着目し、この五幅を中心に屋根や城門の構図上の役割を分析するとともに、五幅を並べて懸けた際に現われる階段状の構図の意味について考察する。

一 十五幅の順序

本作は、源信(九四二―一〇一七)が、寛和元年(九八五)に著した『往生要集』を主な典拠とし、源信ゆかりの比叡山横川周辺で十三世紀後半に制作された。織田信長の叡山焼き打ち前後に山麓の聖衆来迎寺にもたらされ、現在も同寺の重宝として守り伝えられている。近代以降は、中世浄土教絵画の重要作例として美術史上の関心も高い³⁾。しかしながら、十五幅一具という壮大なスケールをもつ大画面掛幅であるために、一幅ごとの展観の機会はしばしばあっても、全幅を一挙に懸け並べて鑑賞する機会は多くない。聖衆来迎寺では毎年八月十六日に虫干しを兼ねた全幅公開を行っていたが、現在は模本を用いている。近年では、二〇〇五年から二〇〇六年にかけて京都国立博物館と東京国立博物館で開催された「最澄と天台の国宝展」で

挿図 聖衆来迎寺蔵「六道絵」(十三世紀後半、各幅縦一五・五cm×横六八・〇cm)

右から「閻魔王庁幅」「等活地獄幅」「黒繩地獄幅」「衆舍地獄幅」「阿鼻地獄幅」





全十五幅が一室に展示され、博物館における全幅公開としては三十二年ぶりと話題を呼んだ。

それほどに本作を「並べて見る」機会は貴重だが、十五幅を懸ける順序に関しては定説をみない。仏教絵画は元来、特定の仏堂や儀礼空間での使用を目的に制作されるものであり、本作にも制作当初に想定された懸け並べ方があったはずであるが、七百年以上にわたる伝来の過程で、いつしか忘れ去られてしまった。

並べ方を復元する手がかりのひとつとして、聖衆来迎寺での虫干しの際の順序がある。江戸後期から明治にかけての写本・版本が残る『六道絵相略縁起』という本作の絵解き台本の内容に従ったもので、右から「閻魔王序幅」・「等活地獄幅」・「黒繩地獄幅」・「衆合地獄幅」・「阿鼻地獄幅」・「餓鬼道幅」・「人道不浄相幅」・「人道苦相（生老病死）幅」・「人道苦相（愛別離苦）幅」・「人道無常相幅」・「譬喩經所説念仏功德幅」・「優婆塞戒經所説念仏功德幅」・「天道幅」と並べる。これは、閻魔王の裁きを経て六道をめくり、人道に到達したところで念仏の功德を重ね、最後は天道に転生するという世界観が絵解き台本によって語られていることと関連する。ただしこの台本の成立は江戸以前に遡るものではなく、

ここから直ちに成立時の順序を復元することは難しい。特に、「天道幅」を念仏の功德による転生先として位置づけている点は、天道もまた穢土のひとつと説いている『往生要集』の教えと齟齬する。

本作研究の嚆矢となった大串純夫氏の論考で、この「六道絵」が『往生要集』に基づくものであることが指摘されて以来、現在では同書の内容に従った並べ方が広く採用されている。十五幅中、「等活地獄幅」・「黒繩地獄幅」・「衆合地獄幅」・「阿鼻地獄幅」・「餓鬼道幅」・「人道不淨相幅」・「人道苦相(生老病死)幅」・「人道苦相(愛別離苦)幅」・「人道無常相幅」・「天道幅」・「譬喩(經所説念仏功德幅)」・「優婆塞戒經所説念仏功德幅」の十四幅は、基本的に『往生要集』に依拠した内容が描かれており、同書の記述に従って上記の順で並べることには妥当性がある。ところが「閻魔王庁幅」に関しては、『往生要集』中に関連する記述がきわめて少なく、同書を基準に十五幅の並べ方を考える上で、本幅をどこに置くかという問題が残る。しかも、本幅画面上段二箇所に表示された色紙形には主として『地藏菩薩発心因縁十王經』(以下「地藏十王經」と記す)に基づく文言が記されており、画面内容も『往生要集』の記述からは隔たりがある。そもそも、大部分が『往生要集』に基づくセットの中に、一幅だけ典拠を異にする「閻魔王庁幅」が含まれているのはなぜだろうか。

その理由について、過去には大串氏が『往生要集』の大焦熱地獄に関する部分に「閻魔羅王、種々に呵嘖す」とあることと関連付けて、「閻魔王庁幅」は大焦熱地獄図として描かれたものとの解釈を提示している。従って、順序としては「衆合地獄幅」と「阿鼻地獄幅」の間に置くことになる。しかし、画中の色紙形に明らかに『往生要集』とは出典の異なる文言が用いられていることから、本幅を同書の枠内で解釈することには無理がある。近年の研究では、聖衆来迎寺本十五幅中の中心的な役割を担う幅であると捉え、『往生要集』に拠らない「閻魔王庁幅」が取えて加えられたことに、本作制作の眼目があったと考えるのが主流となりつつある。

例えば加須屋誠氏は「聖衆来迎寺本は「閻魔王庁幅」を中心とし、残る十四幅をその周囲に配置することで、六道世界の広がりや空間的に構築していた」と、「閻魔王庁幅」を中心に据えた懸用形態に言及している。では、同幅を軸に十五幅全体の構成を復元した場合、そこにはどのような構図が出現し、それはいかなる世界を表現しようとしたものであろうか。また、「閻魔王庁幅」は本来どの位置に並べられることを意図して制作されたのであろうか。

本稿ではこれらの問題について論じる端緒とすべく、地獄幅四幅に「閻魔王序幅」を加えた五幅の構図について考察する。以下では、まず地獄幅四幅に描かれた城門に着目し、その構図上の役割について明らかにする。

二 城門の意味と構図上の役割

地獄幅四幅にはいずれも、画面を横断する城門が大きく描かれている。先述のように、聖衆来迎寺本に描かれたモチーフの多くは『往生要集』に典故を求めることができる。そこで城門に関連する記述を同書の中に探索すると、例えば等活地獄に関する部分で「この地獄の四門の外にまた十六の眷属の別処あり」とあるように、しばしば「四門」という語句が用いられている。これは、各地獄の四周を囲む城壁の四方にある門を指す。また「十六の眷属の別処」とは、四門それぞれの外側に四つずつ附属する小地獄のことで、各地獄の四周には合わせて十六の別処が存在しているという。

つまり地獄幅に描かれた城門は、第一義的には『往生要集』の記述に則って「四門」の一部を描いたものであり、構図上は本処と別処のモチーフを分節する機能がある。この点に関しては、大串純夫氏¹⁾が「画面は地獄の門と扉とで上部と下部とに二分されるが、上は地獄の内部を意味し、下はこの地獄に付属する種々の苦難処を意味している」と指摘しているとおりである。ただし、地獄幅四幅に描かれた城門の役割は、単に本処と別処のモチーフを構図上二分するだけに留まらない。

本作の構図に関して、これまでに最も充実した論を展開しているのが泉武夫氏である²⁾。以下で度々参照することになるが、まず地獄幅四幅に関して同氏は、縦長の画面においてモチーフを分節する際によく見られる霞が本作にまったく用いられていないことに着目、「場景分節の役割を果たすのは、ここでは堅牢な門壁である。場景群をここで二つ(各地獄の本処と別処)に分けて、意味と図様上のまとまりを図っているのだが、同時に横に伸びる門壁は左右の果てが知れず、恐怖の場の無限性を喚起する効果ももたらす。そして、門壁の材質の強固さは、この場すなわち墮地獄による断罪ルールの不動性・堅固性を象徴している」と分析している。つまり、画中に描かれた城門は、モチーフを分節する構図上の機能とともに、地獄の無限性・不動性・

堅固性を象徴する意味上の役割を複合的に担っているとの指摘である。地獄幅の城門に場面文節以上の意味があることへの着目は、重要である。

以上の観点に加えて本稿では、城門のモチーフに、地獄幅四幅を構図上も意味上も緊密に連結し、大画面構図を出現させる機能が備わる点を指摘したい。冒頭で述べたように、各幅に描かれた城門の位置は、「等活地獄幅」から「阿鼻地獄幅」に向かって順次降下するよう階段状に描かれているが、これが制作者によって意図的に採用された構図であると考えられるからである。

三 城門の位置と八大地獄の階層構造

階段状に降下する城門の構図は、地獄の集合体である「八大地獄」の構造と密接に関わっている。八大地獄とは、『大智度論』などの経典によると、我々が住む閻浮提の地下に垂直の層をなして存在する八つの地獄のことで、現世での罪が重ければ、より深いところに堕ちるといふ。『往生要集』にも説かれており、地表に近いところから順に等活地獄・黒繩地獄・衆合地獄・叫喚地獄・大叫喚地獄・焦熱地獄・大焦熱地獄・阿鼻地獄と記される。

聖衆来迎寺本の地獄幅では、このうち等活・黒繩・衆合という上層の三地獄をそれぞれ一幅ずつ描き、中間にある四地獄を省略、もう一幅には最下層に位置する阿鼻地獄を描く。これら四幅に描かれた城門の位置を改めて確認すると、八大地獄の階層構造との対応関係が明確に見えてくる。つまり、最も上層にある等活地獄の城門を画面上段に、その下にある黒繩地獄と衆合地獄の城門を画面中段に描き、最下層にある阿鼻地獄の城門を画面下段に描くことによって、等活地獄から阿鼻地獄に向かって深さを増していく八大地獄の階層構造が一望の下に示されているのである。

地獄幅四幅は、一幅ごとに完結する縦長構図であると同時に、連幅として横につながることで横長の画面構図ともなる性質を兼ね備えているといえる。そしてこの大画面構図に視覚的な統一感をもたらしているのが、各幅にひととき大きく描かれた城門である。城門の描かれた位置や大きさをさらに詳しく分析してみると、興味深い構図上の工夫の跡が見えてくる。

各幅の画面を水平方向に四分割して考えると、城門は「等活地獄幅」ではちょうど上から二段目の範囲に、「黒繩地獄幅」と「衆合地獄幅」は上から三段目の範囲にはは収まるように描かれている。また、「阿鼻地獄幅」の城門も上から三段目の範囲に位置しているが四段目の範囲にまではみ出すように巨大に描かれているので、一段下にあるように見える¹⁾。そして本幅では、城門だけでなく獄卒や罪人のモチーフも大きく描かれており、全体に近接構図となつている。そのため、四幅を連続して眺めると、等活地獄から阿鼻地獄に向かって下降しつつ鑑賞者側に近づいてくるようにも見える。鑑賞者は、「等活地獄幅」においては遠望していた地獄の責め苦を、「阿鼻地獄幅」に至つては間近に見ることになり、恐怖のイリュージョンが自身の至近距離にまで迫つて来るような感覚を引き起こす。

以上の分析を踏まえて、地獄幅四幅における城門の役割をまとめると次の三点となる。第一に地獄の本処と別処のモチーフを構図上分節する機能があり、これは先行研究でも指摘されてきた。第二に地獄の無限性・不動性・堅固性などの意味を象徴的に表わす機能があり、これは泉氏の指摘による。加えて第三に、地獄幅四幅を連結して大画面構図を表出させ、八大地獄の構造に準じた地獄相互の位置関係を示す機能がある。この点に関しては本稿で初めて指摘した。地獄幅四幅の構図上の連続性について、以下では城門以外のモチーフからも確認しておきたい。

四 地獄幅四幅の背景

これまで見てきたように、地獄幅四幅では城門によって画面が分割される構図となつており、門の上下で割り当てられた空間の広さに違いが発生している。例えば「等活地獄幅」では、下部が広く上部が狭い。下部の別処のモチーフが岩山や樹木によって具象的に描写された風景の中に配置されているのに対し、上部の本処のモチーフは無背景の抽象的な空間にやや圧縮されて配置されている。この点について泉武夫氏²⁾が、「この画幅は中央よりやや上に城門を水平に設けており、下三分の二だけで一程の奥行き感を伴うすぐれた場景描写が見られるのだが、視線を上に移動するとその奥行き感^{マツ}は城門を挟んで破算になり、

階層化された地獄

リセットされたような感を受ける。上三分の一には背景描写がない点もその印象を助長する。」と分析している。ここで指摘された「等活地獄幅」における城門の上下での奥行き感の違いは、城門の位置を画面上段に置くことを構図上最優先したために生じたと考えられないだろうか。描き込まれたモチーフの分量を比較してみると、城門より上部には鉄爪で争う罪人、獄卒に打ち据えられる罪人、全身を切り刻まれるがすぐ蘇生して繰り返し責苦を受ける罪人の三場面、八体の獄卒と十一人の罪人が描かれている。いっぽう城門より下部には十六別処のうち四つの場面が描かれており、九体の獄卒と二十人ほどの罪人が描かれている。下部の罪人には人体の原形を留めていない者も多く、城門の上下に描き込まれたモチーフの分量には大差がないといえる。城門の位置を現状よりも下方にずらせば、双方に適切な空間を割り当てることが可能であったはずである。ところが、本幅では城門を上方に配置しているために、上部の面積は下部に比べて三分の二程度しかなく、自然景を描き込むだけの十分なスペースがない。この城門の配置が、他幅との相互関係において動かし難かったために、泉氏が指摘するように奥行き感が「城門を挟んで」破算」となってしまうとも考えられる。

もう一つの理由として、「等活地獄幅」画面上部では、人間が住む閻浮堤から等活地獄までの距離感を表現しようとしていることが考えられる。『往生要集』では等活地獄の場所を「閻浮堤の下、一千由旬にあり」と記している。由旬(由旬膳那とも)とは梵語における距離の単位で、一説に一由旬は十四・四キロメートルに相当するという。これをもとに換算すると、等活地獄は地下一万四千四百キロメートルにも達する深さに存在している。地獄幅四幅の画面上端の表現に関して、泉氏が「いずれも何かしらのシルシ」明徴のある空間としては表わさず、ただあいまいな背地が広がっているのみ」と処理していることに触れており、その理由として「須弥山世界観では地下深くにある諸地獄界はもとより空をもたない。茫洋とした拡がりをもちながらも、上方は地天井にぶつかるべき密閉空間」である地獄の性格を反映したものと解釈する。この見方は、八大地獄のうち最初の場所にあたる「等活地獄幅」の本処が無背景で描かれていることにも当てはまるのではないだろうか。つまり、地獄の最上層である等活地獄の本処部分を、あえて無背景の抽象的な空間として描き、地上から気の遠くなるような距離の隔たりを示したとも解釈できる。

また、地獄幅のうち無背景で空間が処理されている場面は他にもある。「阿鼻地獄幅」では上部下部ともに無背景で、城門と

燃えさかる炎以外に背景となるような土坡や樹木は一切描かれていない。八大地獄の最下層にある阿鼻地獄もまた、地上からの遠さと、空間の広さ、そこで過ごさなくてはならない時間の長さ¹⁾において具象的な風景を凌駕すると判断されたのではないだろうか。

こうして見ると、地獄幅四幅では、地獄の始まりにあたる等活地獄の本処と最終段階にあたる阿鼻地獄を無背景の抽象的な空間として描き、その間に具象的な地獄の風景が挟み込まれる構図ともなっている。「等活地獄幅」の下部から、「黒繩地獄幅」「衆合地獄幅」にかけては、崖・谷・川・土坡・樹木などの自然景が合理的に配置されたパノラミックな空間が広がり、そこで繰り上げられる責め苦には生々しい現実感が加わる。この四幅を連幅として眺めると、その最初と最後の無背景の空間から漠とした無限の恐怖が感じられる一方で、その間に配された具象的風景からは、責め苦を疑似体験するような臨場感も伝わってくる。すなわち、地獄幅四幅は一連の大画面として見た時に、地獄絵としての最大の効果を発揮するような緻密に設計されているのである。以下では引き続き、地獄幅四幅を連幅として捉えた場合の、各幅の間でのモチーフの連続性について検討する。

五 地獄幅四幅におけるモチーフの連続性

「黒繩地獄幅」と「衆合地獄幅」の城門の位置は、水平方向につながっているので、城門の上下に広々とした空間が出現することにもなる。また、「等活地獄幅」・「黒繩地獄幅」・「衆合地獄幅」の別処は、土坡や樹木によって幅を超えて連結されているようにも見える。そして各幅に描かれたモチーフの動線にも注意してみると、幅どうしのつながりが一層明瞭に見えてくる。「等活地獄幅」の下端では、獄卒に追われた罪人たちが、炎の燃えさかる岩山に向かって追い立てられていくが、右下から左上に向かって迫り上がるように描かれた岩山は、そのまま「黒繩地獄幅」の別処、向かって右側の崖の頂へと連続する。同幅の下端でも、画面右下から左上に向かって罪人たちが崖を駆け上るように獄卒に追われており、この動線が「衆合地獄幅」の別処、男色にふけた男が両足を獄卒に開かれて責苦を受ける場面へとつながる。これら三幅の別処の罪人は、険峻な崖や谷を昇降し

逃げ惑いながら、次第に左方向へ追い詰められていくようにも見える。幅をまたいだ左方向への動線はすなわち、徐々に地獄の深みへと落ちていく方向を示すともいえよう。ところが「衆合地獄幅」の別処部分左端は、右に向かってオーバーハングする崖の上で、左から迫り来る生前の恋人に追い詰められた罪人が右方向に逃げる構図がとられている。その結果、左方向へのモチーフの動きはここで一旦閉じられて、「阿鼻地獄幅」の下部が、他幅の別処とは位相が異なる空間であることが示される。

「阿鼻地獄幅」の下部には、『往生要集』に依拠しないモチーフが描かれている。同書には阿鼻地獄の別所に関する記述があるものの、本幅ではこれを採用せず、同書に記述のない、罪人を乗せた火車が描かれている。『観仏三昧海経』などの經典では、父母を殺害するなどの大罪を犯した者は、八大地獄の最下層にある阿鼻地獄へ直ちに送られ、その死に際しては火車が来迎すると説く。火車来迎については、鎌倉時代の説話や六道絵の遺品中に散見され、中世には阿鼻地獄に付随するイメージとして広く知られていたことがわかる。本幅で、阿鼻地獄の別処のモチーフに代えて火車来迎が描かれているのは、このような趨勢を反映したものである。『往生要集』の内容からは逸脱する異質なモチーフであるにも関わらず、画面左から右方向の城門に向かって火車を走り込ませる構図で、他の地獄を経由せずにやって来た大罪人であることを破綻なく示している。

各幅の城門より上部に描かれる本処では、幅ごとの構図的な独立性が比較的強い。無背景の「等活地獄幅」と「阿鼻地獄幅」ではもちろん、背景を描く「黒縄地獄幅」と「衆合地獄幅」においても、地形的な連続性は希薄である。幅をまたがった横方向への連続を感じさせるモチーフも少なく、罪人や獄卒の動く動線は各幅の中で完結している。その代わり、「黒縄地獄幅」・「衆合地獄幅」・「阿鼻地獄幅」では、上から下への落下物を描くことによって、ひとつ上層にある地獄から落ちてくる際の深さが強調されている。「黒縄地獄幅」では、熱鉄の綱を渡りきれず炎の中へ落下する罪人、「衆合地獄幅」では空から降りそそぐ鉄山、「阿鼻地獄幅」では二千年の間熱鉄とともに落下し続ける罪人が描かれており、これらのモチーフによって他の地獄との高低差が表わされていると理解できる。この点に関連して加須屋誠氏は、「黒縄地獄幅」における高度と奥行き感の表現を「画面最下段左右に崖を配し、画面最上段左右には鉄山と支柱とを描くことで、その間に位置する（獄門を中心とした）世界の広がり」が明確に看取される。その奥行きにしたがい観者の視線は自然に画面上方へと導かれ、支柱に張られた綱にすがりつく罪人へと向かう。そして、そこから一気に落下する、罪人の目も眩むような恐怖を追体験する気分となる」と分析、同様の構図上の工夫が

他の地獄幅でも行われており「単調に陥らず、さりとて散漫にもならぬ確かな構想力」の存在を指摘する。本稿における考察を踏まえると、加須屋氏のいう「確かな構想力」は、各幅単位で完結するだけでなく、複数の幅を連結する構図においても發揮されていることが明白となる。

ここまでは、地獄幅四幅の階層構図と連続性について論じてきた。城門というモチーフが四幅をダイナミックに連結して八大地獄の階層構造を可視化しつつ、各地獄の中に配置された罪人と獄卒の動線や風景によって、空間に有機的なつながりが生まれるという構図上の特徴が明らかとなった。

六 「閻魔王庁幅」の構図と地獄幅に対する位置関係

最後に、この四幅に「閻魔王庁幅」を加えて五連幅と捉えた時に、どのような構図と意味が立ち現われるのかについて検証する。本幅の中心には、死後の裁きを行う十王のうち五七日の裁きを司る閻魔王の庁舎が描かれる¹⁸。その形状は壮麗な宮殿のようであり、画面の半分以上を占め、重厚な屋根が画面上端を完全に覆い尽くしている。このような画面処理は、画面最上端を虚空として処理している他の十四幅とは一見して大きく印象が異なる。庁舎を含むモチーフの多くが左右対称に配置されており、画面左右の上端二箇所にも色紙形を配していることも他幅に例がない。全体として正面鑑賞性が強く、あたかも閻魔王を中尊とした礼拝画のような趣がある。

宮殿内には憤怒の形相の閻魔王が椅座し、その周囲を五人の冥官、死者の行状を記録する司命・司録、双童、階段上で奏上する俱生神がとり囲む。画面下部には前庭があり、そこでは死者が裁きを受けている。基壇上にある庁舎と前庭には高低差があり、この場の支配者としての閻魔王の立場が強調されている。いっぽう、前庭に机を置き死者たちの言い分を聴取している二神は俱生神で、彼らは人間の生涯の行状を記録する。向かって左方の羅刹形が悪事を、右方の童子形が善行を記録する。また、各々の俱生神の手前には人間の生涯の善悪を証言する二本の人頭幢がある。これも左方の羅刹形が悪事を、右方の菩薩形

階層化された地獄

が善行を証言する。そして羅刹形の俱生神の後方には、生前の行状を全て映し出す業鏡があり、鏡面には僧侶を殺害する男の悪事が映し出されている。

このように見てくると、本幅には、前世の因果を勘案して転生先を決定する絶対者としての閻魔王と、閻魔王の存在がもたらす厳粛な秩序が表わされているといえよう。また、一見左右対称に見える本幅であるが、ここには生前の行状に応じた救済と墮地獄の二つのモチーフが左右非対称に配置されている。すなわち、裁きを受ける死者の多くは、画面右から左に向かう方向で獄卒に追われている。彼らは腰衣以外の衣服をはぎ取られ、頭髮もさらされ、手枷・首枷・縄で捕縛されており、墮地獄が決定した罪人たちであることは明白である。いっぽう、裁きを受ける死者たちの中で唯一、責苦に背を向けている者がいる。童子形の俱生神に恭しくひざまづいて対面する男がそれであり、彼は衣服と帽子で全身を包んでいる。生前の善行によって墮地獄を免れた者と解釈することができる。このように、前庭での裁きの場面では、向かって右側に善行によって墮地獄を免れる者の世界が、そして左側に地獄に落とされる罪深い者たちの行くべき道が配置されているといえる。

「閻魔王庁幅」の構図をこのように捉えると、本幅を起点にその向かって左方向に地獄幅四幅を配置するのがごく自然な構成であることが明らかになる。このことによつて、先に確認した地獄幅四幅に階段状に描かれた城門の意味が、よりはっきりとする。地獄幅四幅の、右から左に向かつて深みに落ちていくような構図は、その出発点に「閻魔王庁幅」を置くことによつて完成する。同幅の最上部を覆う屋根は、地獄幅に描かれた城門との相互関係において、これら五幅の中で最上層に位置する世界であることを明示している。ここでは、「閻魔王庁幅」・「等活地獄幅」・「黒繩地獄幅」・「衆合地獄幅」・「阿鼻地獄幅」と順次下降していく、ひとつながりの世界が大画面構図で示されているのである。

これら五幅のうち「阿鼻地獄幅」以外には、画中の色紙形に墨書があり、それぞれの冒頭に以下のような文言が記されている。「閻魔王宮去人間五百由旬膳那」、「等活地獄者在於此閻浮提之下一千由旬」、「黒繩地獄者在等活下」、「衆合地獄者在黒繩下」。『地藏王経』や『往生要集』から抄出された、「閻魔王宮は人間世界を去ること五百由旬膳那」、「等活地獄は閻浮提の下一千由旬」、「黒繩地獄は等活の下」、「衆合地獄は黒繩の下」という一連の文言が示そうとしているのは、我々の住む人間世界から閻魔王庁や地獄への距離と、相互の位置関係に他ならない。数的秩序に彩られた均衡ある世界観は、仏教経典に広く説かれるものであ

るが、ここで見た五幅にはそれを可視化しようとする意欲があふれている。

おわりに

今回の大津展で経験した、複数の幅が響き合っただけの世界観が立ち上がってくるような律動から、この十五幅を構成する何らかの法則の存在を感じた。本稿では、「閻魔王庁幅」と地獄幅四幅に焦点を絞ってそれを探った。その結果、「閻魔王庁幅」と地獄幅四幅の構図には、建築モチーフによって地上からの距離感を描き分ける共通した意図があることを指摘、「閻魔王庁幅」・「等活地獄幅」・「黒縄地獄幅」・「衆合地獄幅」・「阿鼻地獄幅」の順で、右から左に向かって懸け並べるのが適当であることを再確認した。また、考察を通じて、「閻魔王庁幅」の、全十五幅中の重要性も改めて浮かび上がった。本作が成立した十三世紀には、閻魔王を中尊とする儀礼空間がいくつか建設されている。なかでも、貞応二年（一二三三）、に宣陽門院の御願で建立された醍醐寺焰魔堂が中世六道絵に与えた影響については近年関心が高まっている¹⁾。聖衆来迎寺本の「閻魔王庁幅」に関しても、図像構成や地獄幅との関係において、醍醐寺焰魔堂のような十三世紀における閻魔信仰の場との関わりを考える必要があり、これを今後の検討課題としたい。

「聖衆来迎寺本には、他に「畜生道幅」と「阿修羅道幅」があるが、今回は出品されず写真パネルのみの展示であった。この二幅は、「餓鬼道幅」と「人道不淨相幅」との間に入る。

²⁾ 聖衆来迎寺本各幅の内容や出典との対応関係については、加須屋誠「全場面解説」と山本聡美「各幅解説」（いずれも泉武夫・加須屋誠・山本聡美共編著『国宝 六道絵』、中央公論美術出版、二〇〇七年所収）を参照。

階層化された地獄

³本作の伝来と研究史に関しては、山本聡美「伝来と研究史」『国宝「六道絵」の修復と移動』（前掲『国宝 六道絵』所収）にて論じた。

⁴真保亨「資料紹介」六道絵相略縁起（『日本仏教』二六、一九六七年）、林雅彦「六道絵相畧縁起」（林雅彦・徳田和夫編『伝承文学資料集』第一輯、三弥井書店、一九八三年）参照。

⁵大串純夫「十界図考（上・下）」（『美術研究』一一九・一二〇、一九四一年、のちに『来迎芸術』、法蔵館、一九八三年所収）。

⁶大串純夫前掲註5論文参照。

⁷原漢文。引用は、石田瑞麿校注『日本思想大系六 源信』（岩波書店、一九七〇年）の訓読に基づく。以下本稿における『往生要集』の引用は同書による。

⁸また、中野玄三氏も『六道絵の研究』（淡交社、一九八九年）における聖衆来迎寺本の作品解説において、「閻魔王庁幅」が八大地獄のうち叫喚・大叫喚・焦熱・大焦熱の四地獄を一括して表わしたものと見方を示している。

⁹加須屋誠「全場面解説」十五 閻魔王庁幅（前掲『国宝 六道絵』所収）。

¹⁰大串純夫前掲註5論文参照。

¹¹泉武夫「技法と表現」六道絵の作風と絵師の分類（前掲『国宝 六道絵』所収）。

¹²「等活地獄幅」・「黒繩地獄幅」・「衆合地獄幅」では、門の大きさをほぼ等しく揃え、扉の高さも完全に一致させることで、描かれた空間のスケール感を統一させている。これに対して「阿鼻地獄幅」では、門扉の大きさが他幅に比べて約一・五倍に拡大されているが、これは経典や『往生要集』で、八大地獄のうち阿鼻地獄だけは「縦廣八万由旬」と記され、他の地獄の「縦廣一万由旬」に対して巨大な空間であると説かれることに由来するとも考えられる。このような城門の表現からは、各地獄の位置関係だけでなく、大きさの相互関係をも正確に示そうとする意図が強く感じられる。同様のことは、「等活地獄幅」において城門のすぐ下に描かれた別処である「刀輪所」の表現にも確認できる。『往生要集』では、同別処の周りを「高さ十由旬」の鉄壁が囲んでいると説いており、本処の「縦廣一万由旬」に対して、概ね千分の一の広さをイメージすることになる。同一画面上で千分の一の差を絵面化することは不可能であるが、画の中ではこの刀輪処の城壁を、本処の城門の約二分の一の大きさで描くことで、

スケール感の違いを絵画化しようと試みているのではないだろうか。

¹³ 泉武夫前掲註1-1論文参照。

¹⁴ 泉武夫前掲註1-1論文参照。

¹⁵ 『阿鼻地獄幅』の色紙形は空欄のまま残されているが、『往生要集』では同地獄について「かれを去ること二万五千由旬」「二千年を経て、皆下に向ひて行く」「かの阿鼻城は、縦広八万由旬にして」「この無間獄は寿一中劫なり」などの表現で、他の世界からの遠さ、地獄の広大さ、そこで苦しめられる時間の長さを説いている。

¹⁶ 加須屋誠「全場面解説」四 阿鼻地獄幅（前掲『国宝 六道絵』所収）。

¹⁷ 加須屋誠「図様と位置付け」往生要集絵の成立と展開（前掲『国宝 六道絵』所収）。

¹⁸ 死後、次の転生場所が定まっていない状態を中有（中陰とも）と呼び、この間七日ごとに輪廻転生の機会が訪れるとする。その七日ごとに生前の善悪事を裁き転生場所を決定する存在として、十王が信仰された。本来、中有の期間は初七日から七七日まで、すなわち四十九日で完了するものと經典には説かれるが、これに百箇日・一周忌・三年忌を加えて十王とする。十王信仰は、唐末五代頃の中国で、仏教が道教やマニ教、さらには土地神信仰などの民間宗教とも習合して成立したもので、『預修十王生七経』や『地藏十王経』といった偽経を通じて朝鮮半島や日本でも広まった。特に十三世紀の日本では、閻魔王を中心に据えた群像の造形が盛んであったようで、奈良県に所在する白毫寺には正元元年（一二五九）頃の閻魔王彫像が残る。

¹⁹ 色紙形文言の全文については、前掲註2山本「各幅解説」参照。

²⁰ 阿部美香「醍醐寺焰魔堂史料三題」『国立歴史民俗博物館研究報告』一〇九、二〇〇四年）、同「墮地獄と蘇生譚—醍醐寺焰魔王堂絵銘を読む」『説話文学研究』四〇、二〇〇五年）、同「醍醐寺焰魔堂の図像学的考察」『真鍋俊照編『仏教美術と歴史文化』、法蔵館、二〇〇五年）、鷹巢純「六道絵における場と伝統」『阿部泰郎編『中世文学と寺院資料・聖教』、竹林舎、二〇一〇年）参照。

〔付記〕本稿は、二〇一〇年度科学研究費補助金若手研究（B）「経説絵巻の基礎的研究」（研究代表者・山本聡美）による成果の一部である。また、図版掲載をご快諾いただいた聖衆来迎寺山中忍恭師に深く感謝申し上げます。なお、掲載図版には金

井杜道氏撮影原板を使用した。