
六道絵に表れたイメージと テキストとの関連性について

鷹 巢 純

〈愛知教育大学〉

はじめに

我々は日々の暮らしの中で、さまざまなビジュアルイメージと出会う。映画・テレビ番組・絵本・漫画・ポスター・看板・広告、そうやって例を挙げてゆくと、我々が出会うビジュアルイメージの多くが、映像と言葉の組み合わせで何かを伝えようとしていることに気づく。ただ、それらのビジュアルイメージの多くは、映像と言葉とを組み合わせ終えた状態で提供されるため、我々は映像と言葉とを組み合わせるという行為そのものに注目する機会があまりない。その結果、我々はその組み合わせこそが唯一の形であると思ってしまうがちである。しかし、映像と言葉は、本来それぞれに別の機能を持った記号体系なのだから、映像と言葉との結びつき方には実はさまざまなスタイルがあるわけだ。

私はここ15年ばかり、12世紀から17世紀頃にかけて日本で作られた、仏教的死後世界観を表現した絵画作品に注目して研究を進めてきた。地獄を描いた「地獄絵」、生前の行いの善悪によって亡者を裁く10人の帝王を描いた「十王図」、人間が死んだ後に生まれかわる先である六つの世界、地獄・餓鬼・畜生・阿修羅・人・天を描いた「六道絵」、などがそれである。

私が研究対象としたジャンルは、日本の絵画全体に比べれば、ごくわずかな部分に過ぎない。だがこのごくわずかな部分に限ってみても、映像と言葉との結びつき方は実に多様である。なぜなら、地獄絵や六道絵といった主題こそは、絵を披露しながらその内容を言葉で語り聞かせる芸能、いわゆる「絵解き」(図1)

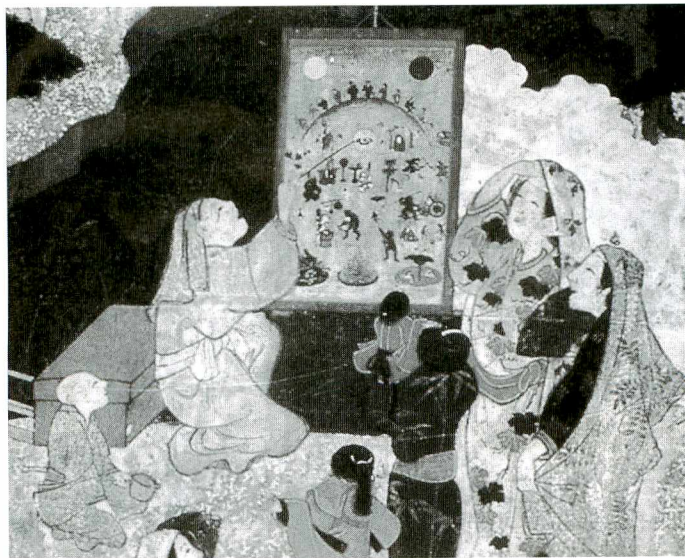


図1 住吉神社祭礼図屏風(フリア美術館・16C) 絵解き

の中心的主題のひとつだったからである。かつて日本人は、この絵解きという行為を通じて、映像と言葉との結びつきについてさまざまな試みを行ってきたのだ。今回の報告では、地獄絵や六道絵の中からいくつか具体例を挙げ、それらを検討しながら映像と言葉との結びつきの多様性について考えてみたい。

帝釈天のいる阿修羅道

さて、六道絵が描く六つの世界のうちのひとつに、阿修羅道がある。最初の話題として、この阿修羅道の図像を採り上げることにしよう。ほとんどの六道絵で、この阿修羅道を描こうとする場合には、阿修羅王率いる阿修羅の軍勢と、帝釈天の率いる天の軍勢との戦いの様子を取り上げることが一般的だ。そのことは13世紀に制作された聖衆来迎寺本六道絵（図2）でも同様であり、そこでは左手で太陽を覆い隠そうとする阿修羅王が、白い象に乗った帝釈天と、まさに対決しようとする場面（図3）が描かれる。

ところで、近世に至るまでの日本の地獄絵・六道絵に決定的な影響を与えてきた、最も権威ある典拠といえば、天台宗の学僧である源信が985年に撰述した『往生要集』（図4）を第一に挙げるべきだろう。日本で制作された地獄絵・六道絵のほとんどは、多かれ少なかれこの『往生要集』の影響下にあると言っても、決して過言ではない。そして『往生要集』に忠実な六道絵の代表作例と言われているものが、聖衆来迎寺本六道絵なのだ。ところが、『往生要集』で阿修羅道の様子を語っている箇所をいくら読んでみても、阿修羅と帝釈天との戦いについて、まったく言及されていないのだ。



図2 六道絵（聖衆来迎寺・原本13C）阿修羅道幅



図3 六道絵（聖衆来迎寺・原本13C）阿修羅道幅 部分

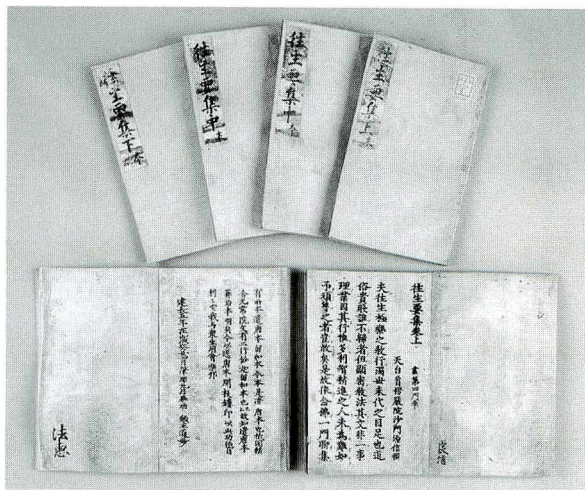


図4 源信『往生要集』（遺宋本・原本985）

「雷鳴もし鳴れば、これ天の鼓なりと謂いて怖畏周章し、心大いに戦き悼む。また諸天のために侵害せられ、あるいは身体を破り、あるいはその命を夭す。」

何とも素っ気ない語り口である。結局、『往生要集』にあるこの記述は、ほとんど六道絵に採用されることはなかった。では、六道絵で阿修羅道を描くときに『往生要集』は無視されていたのかと言えば、それはもちろん違う。実際、聖衆来迎寺本六道絵では、『往生要集』に記されなかった内容の阿修羅道を描いていながらも、画面の上の端にある色紙形にはこの『往生要集』の本文がはっきりと記入されているのだ。どうやら、こと阿修羅道に限っていうなら、聖衆来迎寺本六道絵には、『往生要集』の本文を掲げながらも、その内容を乗り越える何か強い力が働いていたようだ。その強い力とは、おそらく図像が独自に蓄積してきた伝統だったのではないか。絵画の内容を規定するテキストがはっきりと掲げられていてもなお、図像が独自の伝統に基づいて情景を組み立てていることは、なかなか面白い現象と言えよう。

地獄の釜

二つ目の話題としては、地獄の釜について述べよう。東アジアの仏教美術で広く見られることだが、地獄をシンプルに表現しようとするとき、煮えたぎる釜に亡者を放り込んで鬼がかき回している様子で描くことがしばしばある。例えば10世紀の中国で制作された十王経図巻でも、六道のそれぞれを簡潔なシンボルで表現してゆく中で、地獄は鬼がかき回す釜で表現されている(図5)。つまり、少なくとも視覚的イメージの世界では、釜は地獄そのものを暗示するモチーフなのである。このシンボリズムは、もちろん日本にも流入した。平安時代の經典見返し絵などを見ると、やはり鬼が釜をかき回す様子で、地獄を象徴している作品を見ることができる。図像の世界におけるこの伝統は、日本でも『往生要集』以前に遡る古い伝統と言えよう。お盆になると地獄の釜のふたが開いて死者の魂がこの世に舞い戻ってくる、という伝承もおそらくはこの伝統を前提としたものだろう。

日本の地獄絵や六道絵が地獄からの救済を描こうとするとき、この伝統を前提とした表現が、かなり頻繁に用いられる。それは、地獄の釜が割れるという表現である。

例えば14世紀に制作された水尾弥勒堂本六道十王図の中に描かれた、地獄からの救済の場面(図6)では、地獄の釜が割れて、熱湯はひんやりとした清水となり、中で煮えていた亡者たちは次々に赤ん坊となって極楽へ往生してゆく。釜からあふれる水の中に生える蓮の花は、往生の象徴だ。極楽に往生する者は極楽の池に生える蓮の花から生まれ出でる、とされることに由来する表現である。厳密に考えるなら、地獄の蓮の花から生まれてもそこは極楽ではないはずなのだが、割れた釜から蓮の花が伸びるという図像自体が、地獄から極楽への救済を示すひとまとまりのシンボルであると考えべきだろう。このような表現は、もちろん特定の説話と結びついて、その内容に即して描かれる場合もあるが、この水尾弥勒堂本六道十王図にみられるように、説話的な背景を持たずに表現されることも、意外に多いようだ。

もうひとつ、地獄の釜が割れる例を確認しておこう。16世紀に制作された出光美術館本六道十王図の中に描かれた表現(図7)である。割れた釜からあふれる清水の中に生える蓮の花で極楽への往生を表現するのは、水尾弥勒堂本と同じだが、ここではさらに、釜から転げ落ちる亡者や慌てふためく鬼、奇蹟に感激する鬼などを描き加えて、表現をいっそう豊かなものにしてている。これらの表現は、絵解きがなされるとき、

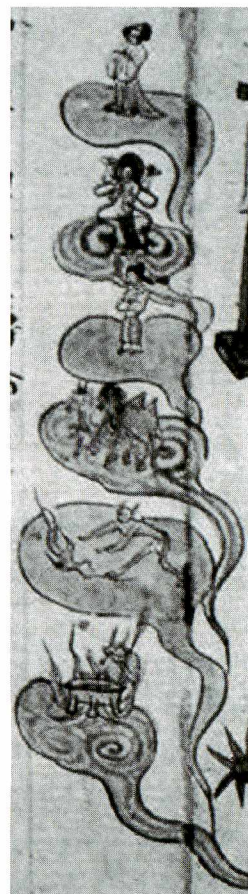


図5 十王経図巻(久保惣美術館・911)部分



図6 六道十王図(水尾弥勒堂・14C)右幅
地獄の釜割れ

絵語りをより興味深いものとしたに違いない。

この出光美術館本六道十王図は全部で6幅からなる大作だが、その中にはもうひとつ、別の文脈から釜を描いたとても重要な図像(図8)がある。第6幅の下の隅に描かれたこの図像は、郭巨という孝行息子を主題とした、有名な説話を表現したものである。その概略を以下に述べよう。

中国の貧しい農夫である郭巨の稼ぎは少なく、家族を養うのに充分ではなかった。

彼には年老いた親がいたが、親は少ない自分の食事を孫に与えていたので、常に空腹だった。親孝行な郭巨はこの有様を気に病み、とうとう口減らしのため自分の息子を穴に埋めてしまおうと決意する。彼は穴を掘り始めたが、彼の激しい親孝行の気持ちに感動した天の計らいで、穴から金の釜を掘り当てる。郭巨は長者となり、家族とともに豊かに暮らせるようになったのだ。

六道からの救済手法として親や先祖の供養が目されるようになると、その手法を倫理面で支える根本理念であるところの孝行もまた、クローズアップされることになった。そのために地獄絵や六道絵では、目連救母説話をはじめとする、さまざまな孝行の説話が頻繁に描かれ、これを絵解きする中で孝行の大切さが強調されたのだろう。この郭巨の説話も、そうした文脈から六道十王図に引き込まれたことは間違いない。しかし数ある孝行息子の説話の中から特にこの郭巨の説話が選ばれるには、この説明だけでは不十分である。私はそこに、釜というモチーフが持っている、視覚的な印象の力が関与していたのではないかと考えてい

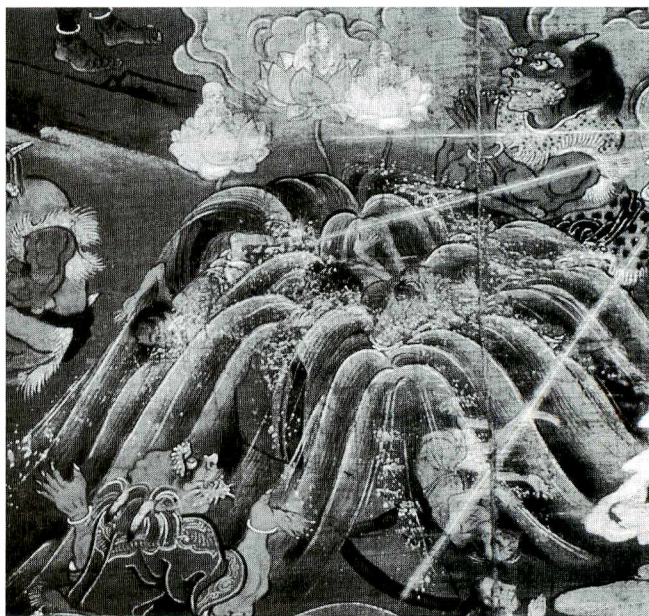


図7 六道十王図(出光美術館・16C)第4幅 地獄の釜割れ

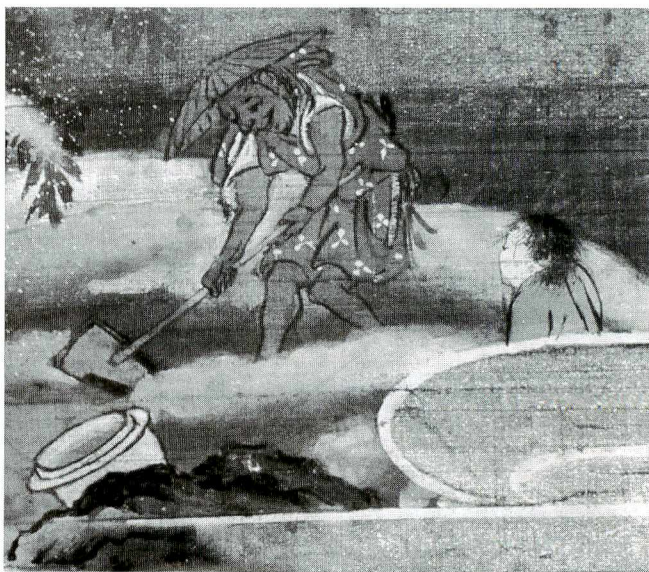


図8 六道十王図(出光美術館・16C)第6幅 郭巨

る。地獄の釜と郭巨の釜の、視覚的な類似の問題である。

ここで、『十王讃歎修善鈔図絵』（図9）というテキストに目を転じてみよう。1850年に徹外によって増訂されたこのテキストは、地獄絵・六道絵の典拠として『往生要集』と並ぶ影響力を持つ『地藏十王経』を通俗的に解釈し、挿絵を添えたものである。そこでは、地獄の実在性をめぐる、奇妙な問答が語られている。

家老「地獄の釜は、何の時代に何という人の好みにて、何という鋳物師の鋳た釜でござる？」

和尚「その儀は追ってお答え申すべし。（中略）あの唐土の、二十四孝と申すは実でござるか偽でござるか？」

家老「何のあれが偽であろう。」

和尚「あの廿四孝の中の郭巨が掘出した金の釜は、何の時代に何と申す人の誂えにて、何と申す鋳物師の鋳たる釜にて候うや？（中略）地獄の釜の作者も例して知り給え。」



図9 徹外『十王讃歎修善鈔図絵』（1851）郭巨

ここでは地獄の実在に難癖をつける家老の問いに、和尚がかなりこじつけじみた論法で応じている。荒唐無稽さにおいては地獄と大差ない郭巨説話を根拠とした論証は、論証としてはほとんど効果を持たなかつただろう。それでもなお、ここで郭巨説話が引き合いに出されたのはなぜか。それはたぶん、出光美術館本六道十王図のように、すでに絵画の上で、地獄の釜と郭巨の釜が出会っていたからではなかろうか。絵画化されたなら、地獄の釜と郭巨の釜の類似は、一目で確認できる。このように、一目瞭然な形で、二つの釜が出会ったとき、『十王讃歎修善鈔図絵』の問答のように、その両者を結びつけた、新たな語りが生じたとしても、不思議ではないだろう。視覚的イメージの状況が、テキストの新たなバリエーションを、生み出すのである。

朽ちてゆく死体

三つ目の話題に移ろう。六道絵は、六つの世界をそれぞれ、厭うべき世界として描き出している。そのような六道絵が、人間世界の不浄さを描こうとするときには、亡骸が腐乱してゆくさまが用いられる。例えば聖衆来迎寺本六道絵（図10）では、死んだばかりの亡骸が、白骨化してゆくまでの過程を、上から下へと順番に、9段階に分けて、描き出している。画面上部の色紙形には、『往生要集』に説かれた人道不浄相の文が記され、この図が間違いなく人道の不浄を意図して描かれたものであることが分かる。

さてこの作品の奇妙なところは、画面の下の方に描かれた、亡骸を犬たちが貪り食う場面（図11）だ。この作品に描かれた亡骸は、上から下へ進むにしたがって、腐乱の度合いを強め、肌の色はどんどん変色してゆくのだが、なぜかこの場面の亡骸は、かなり腐敗が進んだ段階であるにもかかわらず、まるで死んだばかりのように、みずみずしい美しさを保っているのだ。

ひとつのテキストが提示する構造にしたがって、システムティックに配列された図像を見ると我々は、これらの図像が、そのテキストのために、新しく作り出されたものであるかのように思いがちだ。しかし、ここに挿入された亡骸から感じる強い違和感は、我々のそうした先入観に再検討を要求する。

実はこの聖衆来迎寺本六道絵の人道不浄相と、図像的にきわめて近い絵巻がある。聖衆来迎寺本と同じく

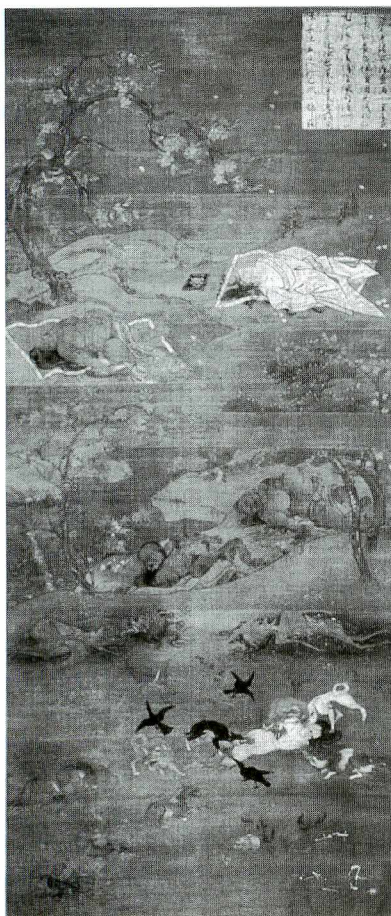


図10 六道絵（聖衆来迎寺・13C）
人道不浄相幅



図11 六道絵（聖衆来迎寺・13C）人道不浄相幅 部分



図12 九相詩絵巻（個人蔵・13C）部分



図13 六道十王図（水尾弥勒堂・14C）左幅 部分

13世紀に制作された作品だが、異なるテクストに基づく作品である。九相詩絵巻と題されたこの絵巻の主題は、修行者が物質世界への執着を乗り越えるために行なう、九想観という観想法、すなわちイメージトレーニングで、人道不浄相とは

本質的に異なる。しかしこの絵巻でも、物質の魅力に満ちた女性の肉体が崩壊してゆく過程が、9段階に分けて描かれる。このうち亡骸を犬がむさぼり喰らう場面（図12）では、亡骸の向きや犬の配置は異なるものの、面白いことにそれぞれの犬のポーズを見ると、明らかに聖衆来迎寺本と同じ図像系統にあることがわかる。

主題が異なる、すなわち異なった語りが行なわれる作品同士の間で図像を共有するということは、テクストの文脈を度外視して、図像が使いまわされている、ということになる。この場合では、『往生要集』に死体が腐乱してゆく段階に関する記述がないことから、九想観のための図像が、人道不浄相の文脈に、転用されたと考えるのが妥当だろう。絵とテクストとは、我々が思っているほどには強固な一対一対応をしてはいないようだ。

もう一例確認しておこう。水尾弥勒堂本六道十王図は、聖衆来迎寺本と同じ人道不浄相として、朽ちてゆく亡骸を描くが、聖衆来迎寺本との図像の共通性はそれほど高くない。それでもこの亡骸を犬がむさぼり喰

らう場面(図13)だけは、九相詩絵巻と同じく、図像系統が明らかに一致するのだ。同じことは、13世紀に制作された、極楽寺本六道絵の、人道不浄相についても言える。どうやら、亡骸が朽ち果ててゆく過程を描く図像の中で、この図像だけが、独立して強い伝統を持っていたということのようだ。おそらく、不浄相を構成するほかの図像とは別の文脈を、この図像は持っていたのだろう。この図像に強固な伝統を維持させた、もともとの文脈が何であったのかは、今となってはわからないものの、不浄相または九想観といった新たなテキストの文脈が、それぞれすでに独自の文脈と伝統を抱えていた図像を、引き寄せ、再構成させたことは確かだろう。

野辺

四つ目、最後の話題は、これらの亡骸が放置されていた場所、野辺についてである。野辺は以下で述べるように、六道絵の画面構成を決定してゆく上で、非常に重要な役割を果たす場所である。ところが、テキストの上では、この野辺はそれほど重要視されているようには見えない。九想観の最終段階のひとつに、古墳相、すなわちすっかり古びてしまった墓の情景をイメージするというものがあるとはいうものの、これら腐乱死体がテキストで語られるとき、野辺との結びつきが強調されることは、ほとんどない。

六道絵が図像を構成しようとするとき、野辺というイメージがいかに強い影響力を発揮していたかは、その野辺という場に引き寄せられたさまざまな図像を見れば明らかだ。たとえば、13世紀に制作された六道絵である禅林寺本十界図では、野辺には不浄相と野辺送りが寄せ集められる。この野辺送りの図像は、聖衆来迎寺本六道絵では人道死苦の図像として扱われ、不浄相とは概念の異なるものとして別の幅に描かれているものである。また、極楽寺本六道絵の野辺(図14)では、野辺送り(図15)と不浄相(図16)に加えて人道苦相のひとつである愛別離苦(図17)がさらに加えられる。野辺にふさわしく死んだ女性の脇には、彼女を悼む父と母と、読経する僧侶の姿が添えられる。

しかしそれらにも増して野辺の力を如実に示すのは水尾本六道十王図(図18)である。そこでは、幼い我が子の死を悲しむ母親によって示される、愛別離苦(図19)や、不浄相だけではなく、本来人道とは次元の違う、天上世界の天人たちの衰

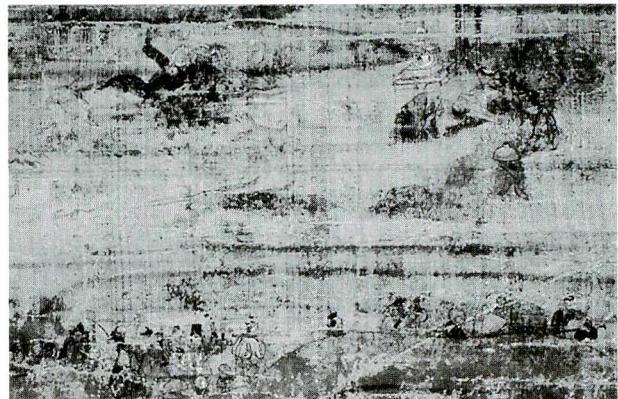


図14 六道絵(極楽寺・13C)右幅 野辺

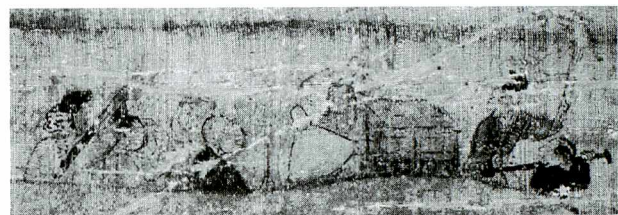


図15 六道絵(極楽寺・13C)右幅 野辺送り 部分

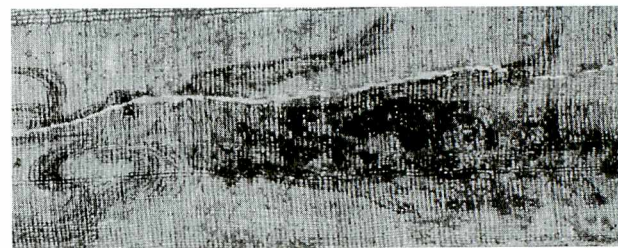


図16 六道絵(極楽寺・13C)右幅 野辺の死体 部分



図17 六道絵(極楽寺・13C)右幅 愛別離苦 部分



図18 六道十王図(水尾弥勒堂・14C)左幅 野辺



図19 六道十王図(水尾弥勒堂・14C)左幅 愛別離苦 部分

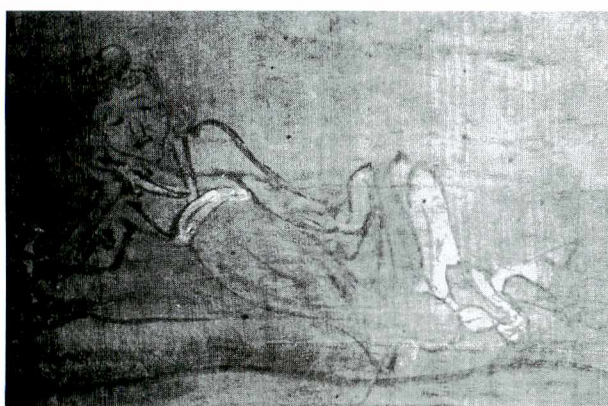


図20 六道十王図(水尾弥勒堂・14C)左幅 天人五衰 部分



図21 六道十王図(水尾弥勒堂・14C)左幅 亡者の蘇生 部分

滅を表現する、天人五衰の図像(図20)や、地蔵の導きによって、死後世界から現世へ連れ戻される、亡者の姿(図21)が加えられている。野辺は、いずれの状況を説いたテキストでも強調されることがないものの、それぞれの状況を絵画化する際には背景として描かざるを得ない。ここでは絵画が本質的に抱えるこの特性が、テキストとは別の文脈からそれぞれの図像を結びつけ、ひとつのグループを構成させている。野辺という空間が描かれるとき、そこにはテキストの次元では立ち現れることのなかった磁力が生じ、類縁性のある図像が次々に引き寄せられる。六道絵は、大量の図像を集積して構成した絵画であるため、画面全体を統合する空間意識が弱く、そのことがかえって、本来別個の図像同士を、結び付けやすくしているのかもしれない。

おわりに

以上、地獄絵・六道絵のごく些細な細部を検討してきたが、これによって絵とテキストとの結びつきに、揺らぎが存在することが、確認できたのではないだろうか。経典に依拠した語りを示しつつも、その語りに拮抗しうる伝統を持つ図像の存在。図像が示す形と形の出会いから、新たに生み出されるテキスト。あるテキスト、あるいはあるビジュアルイメージに呼応して異なる文脈から吹き寄せられる図像。絵と語りの関係は一様ではない。こうした多様な関係こそが、絵と語りの表現を柔軟で豊かなものとしているのではないだろうか。