

平等院鳳凰堂扉絵と現世往生

磯貝 誠

はじめに

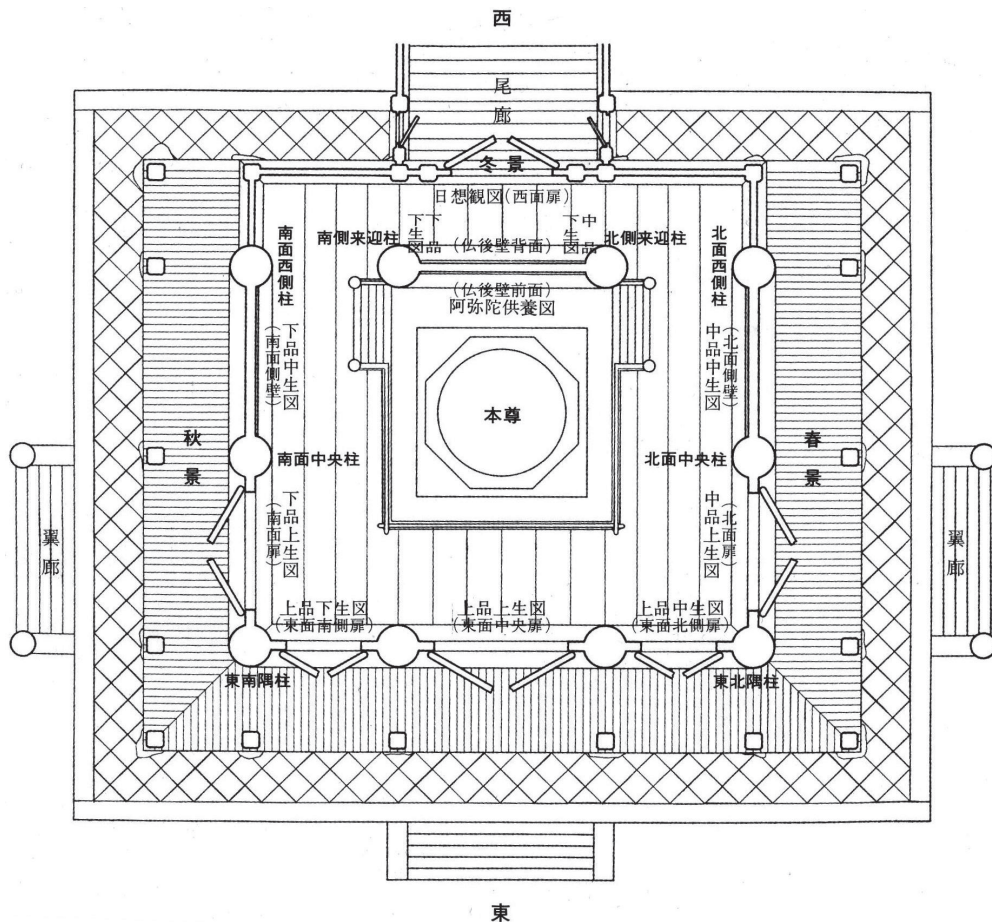
平等院は周知のように、藤原頼通が宇治の別業を寺院に改めたものである。鳳凰堂は、その阿弥陀堂として造営され、天喜元年（一〇五三）に落慶供養された。池水に臨み浄土変相图中的宝楼閣を連想させる優美な外観は浄土の光景の再現と評され、その壁と扉に描かれた「九品来迎図」は仏菩薩の来迎と共に季節感豊かな風景を示し、大和絵系四季絵の代表とされる。本稿では、これら扉絵の図様と配置に込められた世界観を検討し、鳳凰堂が、いかなる信仰空間として構想されたのかを考察したい。

一、扉絵の景観と宇治

1、扉絵の概要と構成

鳳凰堂壁扉画（以下扉絵）については既に先学の数多くの研究がある¹⁾。その中で、戦後の本格修理に伴う科学的調査結果を盛り込んだ『平等院大観』（以下『大観』）の分析と記述は、現時点での鳳凰堂研究の到達点といえる。本章ではまず、この『大観』に詳述された扉絵の報告を踏まえて図様の概要と特色を考える。なお扉絵は損傷が著しく、田中訥言筆や土佐家伝世の江戸期模本に基づいて各場面が復元されており、『大観』と本稿も基本的にこの復元模写図を参考にしている。

鳳凰堂内部の東西南北の扉六カ所と壁面四カ所には、山野風景と共に来迎する阿弥陀聖衆が描かれる（壁面と正面中央扉は当初の物が遺存しない）。観無量寿経の九品往生段の経文が短冊形に貼付さ



図① 鳳凰堂中堂平面図 (『平等院大観三 絵画』岩波書店、1992年)

れ「秋八月」などの墨書が残ることから、主題は九品来迎図で、各方位に春夏秋冬を当てはめた表現だと分かる(図①)。自然景の中には杜鵑や紅葉など季節の景物があしらわれる。

注意したいのは、これらが「九品来迎図」でありながら画面の大半を山野風景が占め、仏菩薩は添景の如く抑制的に描かれることである。しかも各場面の聖衆は二十体前後で共通し、その数や構成比で九品の差異を示す経説に忠実ではない。聖衆の存在感の乏しさと瑞々しい風景描写を併せ考えると、扉絵の主役はむしろ四季の景物のように思える。

扉絵は、家永三郎氏が「大和絵の四季絵・名所絵」と述べるように、大和絵系四季絵の先蹤とされる⁽²⁾。その背景は京都郊外で今も目にする光景で、同時代の来迎図に見られる抽象的背景とは異なっている。しかも山野の形勢は東面では急峻な山が重なり、北、南面では緩やかな山並みが視界の奥まで続く。これは、東に喜撰山など四百^ノ級の山が連なり、北に宇治川を挟み洪積段丘が広がる一方、南側は緩やかな稜線が山城盆地を包む平等院周辺の実地の地勢と似通



図② 南扉下品上生図の網代と人物
(部分、『平等院大観三 絵画』)

い、宇治の実景を取り込んだかのような。そこで次に、扉絵に描かれた景物と宇治に、いかなる関係が見いだせるのか考えたい。

2、宇治を象徴するモチーフ

扉絵には四季を代表する景物が描かれるが、そこには古来、宇治を象徴してきた要素が複数認められる。順次示すと、

▼網代⇨南側の下品上生図(秋)には、激流の中に朽ちた網代が描かれる(図②)。網代とは川の瀬に竹や木を編み、簀を当てる

を捕る用具。鮎やモロコなど主に淡水域の魚類を捕るため湖沼や河川に設けられ、広義には築や舁も含まれる⁽⁵⁾。

網代は古来、宇治の代表的モチーフとされ、柿本人麿の「もののふの八十氏河の網代木にいざよう波の行方知らずも」(万葉集二六四)⁽⁶⁾など多くの文学作品に登場する。『中右記』には白河上皇が網代見物のため平等院に赴いた記録も見られる⁽⁷⁾。

▼鹿⇨同図では三頭の鹿も描かれる。「わが庵は都のたつみ鹿ぞすむ世をうぢ山と人はいふなり」(喜撰法師『古今和歌集』)に代表されるように、鹿も宇治と一体的に詠み込まれてきた素材である。

▼馬⇨北側の中品上生図(春)には水辺に四頭の馬が描かれる。当時、宇治川沿岸には官営牧場「美豆原の牧」があり、歌枕や屏風歌の素材となった⁽⁹⁾。

▼柴舟⇨同図には、菅笠姿の女と薪を乗せた刳り舟、左右に柴を振り分け川に向かう菅笠姿の女も描かれる。秋山光和氏によると宇治川の対岸には当時、荘園「炭山」が存在し、薪炭は宇治川の主要な荷役だったという⁽¹⁰⁾。運搬船の柴舟は十三世紀以降の絵画での宇治の主要モチーフだが、本図は早い段階の例と思われる。源氏物語「浮舟」で「宇治橋のはるばると見渡さるるに、柴積み舟の所々に行きちがひたるなど」⁽¹¹⁾、和歌にも「暮れていく春の湊はしらねども霞みにおつる宇治の柴舟」(『新古今和歌集』寂蓮)⁽¹²⁾とある。

▼柳⇨同図では芽吹いた柳の大樹、上品中生図(夏)では川辺に三株の柳が描かれる。柳も当時、源氏物語や漢詩文では宇治川とワ

ンセットで表された。⁽¹³⁾

なお、今日では宇治の代名詞である「宇治橋」は家永氏によると撰関時代にはまだ歌中に登場せず、横田忠司氏によると歌枕としての定着は中世だといふ。⁽¹⁴⁾従って、本図で必ずしも宇治橋が明示的に描かれる必要はないのである。

宇治を象徴するモチーフの登場は一見名所絵のようだが、寺島恒世氏らの研究によると当時の名所絵は、実景でなく伝世されたイメージ「伝々説」に従って描かれたといふ。⁽¹⁵⁾一方、本図の景物表現は具体的でリアルである。そもそも仏画の聖衆来迎図と景物画は機能が異なり、その組み合わせには唐突感がある。⁽¹⁶⁾これらはむしろ、宇治の現実風景と季節の景物を写生的に取り込んだと考えるべきであろう。なぜなら扉絵の一部に、宇治の実景としか思えない描写があるからである。

(3) 舞台としての巨椋池

近年、日想観を描く西扉について、修復に伴う東京文化財研究所の蛍光X線調査(二〇〇五〜〇七年)による詳しい図様が明らかにとなり、学術的復元画と線描画が公開された。そこには、他の日想観図同様、広大な水面と沈む夕日、礼拝女性が描かれるが、水中の小島のような陸地の水際と水面中央に、琵琶湖などで見られる魎に似た架構物が二カ所描かれているのが確認できる(図③)。調査した荒木恵信氏は報告書で「魚を捕るための仕掛けであろうか、細い横

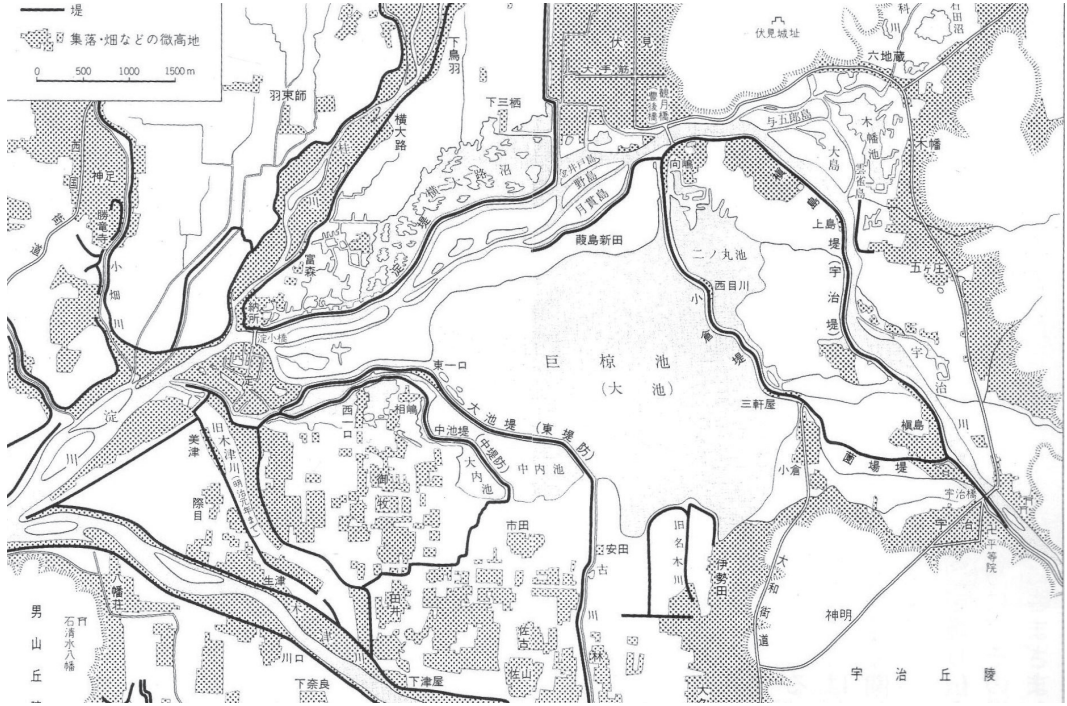


図③ 西扉の日想観図右面に描かれた網代(学術的復元画『平安色彩美への旅 よみがえる鳳凰堂の美』平等院、2014年)

線を段違いに順序よく描いた格子状のものが確認でき、これと同じものが水面にも二カ所確認できる」とし、平等院鳳翔館の太田亜希学芸員も展示解説で「網代(魚を取る仕掛け)」としている。⁽¹⁸⁾

網代が描かれるということは即ち、この水面が淡水の内水面であることを意味する。敦煌画など通常は海や山岳が舞台になる日想観⁽²⁰⁾の水面に、この扉絵では淡水域特有の漁撈具の網代(または魎)を描き込むことで、そこが観念的な海面でなく淡水の湖沼や池であることを示しているのである。

かつて平等院の北西には、東西四^キ・南北三^キ、周囲十六^キ、面積八百鈔の広大な巨椋池が近接していたことが知られる(図④)。一九四一年に全面干拓されたが、元は宇治川と淀川が流入する古代以来の要衝だった。⁽²¹⁾しかも巨椋池と内水の榎島では魚を竹簀に誘い込む定置漁の魎漁と、柴木を水面に立て魚を追い込む築漁が営まれ



図④ 平等院と巨椋池周辺の地形 (註27前掲書所収)

ていた。⁽²²⁾ 従って扉絵の網代や夙の描写も、その方角に広がる巨椋池の光景を踏まえていると考えるのが自然である。

当時洛中から宇治や藤原氏ゆかりの南都の興福寺・春日社に赴く場合、水路なら交差点に当たる巨椋池を必ず通過せねばならず、頼通自身も巨椋池を訪れた記録がある。⁽²⁴⁾ 頼通らにとり巨椋池は、宇治と密接で、その風景の再現に不可欠の存在だったのである。

つまり、宇治の象徴「網代」を、実景と同方向の扉に描いて現実の巨椋池を想起させ、他の場面でも実景に似た山野景と宇治を思わす要素を描いて眼前の風景と重ねること、扉絵の中と外が地続きの世界を作り出していると考えられるのである。

絵画の置かれた場の実景を画中に描く手法は他にも確認できる。旧法隆寺東院絵殿障子絵の「聖徳太子絵伝」(一〇六九年)は、斑鳩の周囲の地勢をパノラマ的に展開して現実の東院内に配し、描いた風景と現実が二重写しになっている。⁽²⁵⁾ 法隆寺金堂壁画の山中羅漢図に描かれた山が、法隆寺から西を望見した際の稜線に酷似しているとの指摘もある。⁽²⁶⁾

頼通の子息橋俊綱は、宇治の北に別業「伏見亭」を造営し、現在即成院にある阿弥陀二十五菩薩来迎像を安置したことで知られるが、伏見亭は巨椋池の水面を眼下に収める位置にあり、⁽²⁷⁾ 俊綱は別業を営む勝地の条件を「眺望と景観」と考えていたと伝わる。⁽²⁸⁾ そのため、宇治の実景に来迎聖衆の群像を重ね、ジオラマ風に来迎場面を再現したと考えられている。⁽²⁹⁾ 来迎聖衆と山岳景を組み合わせ臨場感を演

出する俊綱の構想は、鳳凰堂扉絵に描かれる内容と酷似し、あたかも平面の鳳凰堂扉絵の立体化のようである。鳳凰堂扉絵も伏見亭も、まさに『往生要集』の一節、「彼西方世界（中略）若欲見時、山川溪谷、尚現眼前」（大文第二欣求浄土第五快樂無退樂³⁰）を具現化したものといえる。秋山氏は「平等院をめぐる宇治山との連想の役割を果たしている」とするが、むしろ宇治山そのものと考えるべきであろう。では、なぜ宇治の現実風景を扉絵に描く必要があったのか、その意味を次に考えたい。

二、鳳凰堂扉絵と季節表現

1、四方四季と季節の共存

小川裕充氏は、鳳凰堂扉絵が四季の風景が東西南北に配され、中国の陰陽五行思想により四方に春夏秋冬を配する「四方四季」の形に合致するとしている³²。この「四方四季」観念は、平安時代に庭園造営の指南書『作庭記』を通じて貴族層に浸透し、実際に四季の草木を植栽する「四季の庭」造営につながったとされる³³。

確かに形式は中国陵墓と共通するものの、鳳凰堂は阿弥陀像を安置する仏堂であり、その内部空間の性格は陵墓と本質的に異なる。鳳凰堂では「四方四季」に限定せず阿弥陀堂という側面からも扉絵の配置の意味を考える必要がある。

実は平安後期から鎌倉期の仏教絵画には、異なる季節が同時に描

かれる例がしばしば見受けられる。そして、それらは中国的な「四方四季」の世界観とは無関係なのである。

代表例は禅林寺蔵の国宝「山越阿弥陀図」だ。往生者を引摂する阿弥陀が半身を覗かせ、聖衆らが山裾をまいて到来する。山裾には右に桜花、左には紅葉した楓が明確に描かれる。季節の異なる桜と楓が同時に咲くことは現実にはありえず、この場が非現実世界であることを伝えていく。肥田路美氏によると、經典で山も谷もなく「平らか」と表現される非現実世界の仏国土に対し、身近な存在の山岳を対置することは、そこが現世だと示す描法だ³⁴。従って、この山景は現世を意味し、聖衆の来臨により現実から非現実世界つまり浄土に一変したことを桜と楓で示していると考えられるのである³⁵。

十三世紀の法隆寺蔵「六角厨子中板背面絵・観音浄土（補陀落山）

図³⁶」も同様だ。画面中央の補陀落山中腹に桜の花と紅葉した樹木、さらに白い房を垂らした藤の花が明瞭に描かれる。菩提流支訳『不空羂索神變真言經』巻第十五は、補陀落山の光景をこう記している³⁷。

「中画補陀落山。其山状像須弥山王。山有九嘴状開蓮華。其当心嘴円大平正。画諸宝樹華樹藤枝花葉。山下大海種種魚獸。当心嘴上画宝宮殿樓閣宝樹山上。殿中蓮華師子宝座。座上不空羂索觀世音菩薩」

補陀落山を描く場合は「画諸宝樹華樹藤枝花葉」、もろもろの宝樹や華樹、藤の枝や花葉を描くよう指示しており、ここで藤の花が描かれるのも、そのためである。だが、ともに描かれる桜や紅葉に

ついでに記述はない。經典は単に「華樹」「花葉」を「画く」と述べるのに、図には桜と紅葉も描いている。

これは、観音浄土を表現するに際し、桜と紅葉という四季を象徴する花木を作者の創意で描き加え、そこが現世ならざる浄土であることを強調しようとしたためである。これ以外に、知恩院の国宝「阿弥陀二十五菩薩来迎図（早来迎）」⁽³⁸⁾など筆者が管見しただけでも多くの例がある。⁽³⁹⁾

異なる季節が同時に存在する、現実にはありえない光景が他界や浄土など理想世界を表すとする考え方については、ベツツイーナ・クライン氏の研究が知られる。⁽⁴⁰⁾ クライン氏は、現実の「四季の庭」に「浄土思想における彼岸の表象」が結合した結果、この特殊な表現が生まれたと指摘する。辻惟雄氏も「四季は浄土の表象」で、桜と楓が共存する山は「見立てられた浄土」だとする。⁽⁴¹⁾

浄土や他界などでは四季が併存するという考え方は古代から中世の物語や説話でも頻出し、当時の人々には珍しいものではなかった。⁽⁴²⁾ それ絵画にも描かれるのは、その認識が古代や中世びとの常識だったからである。陰陽五行思想に基づく「四方四季」が四季の共存と理解され、異界や浄土の様相と結びつく背景に関しては山本陽子氏の研究に詳しい。⁽⁴³⁾ ただ山本氏は、經典中に根拠を求める考えに否定的である。

2、四季の併存と浄土

確かに、極楽の様子を記した『無量寿経』は「其国土（中略）亦無四時春夏秋冬、不寒不熱、常和調適」と説き、⁽⁴⁴⁾ 『往生要集』も「冷暖調和、無有春秋冬夏」として極楽浄土に四時（四季）はなく暑くも寒くもない世界だと述べており、⁽⁴⁵⁾ 四季が共存する他界観と經典の記述は合致しない。

だが極楽に「春夏秋冬の四季はない」とする経説は字義通り解するのでなく、四季の変化、すなわち「季節の循環」がないことを述べていると理解すべきであろう。なぜなら四季がなければ季節の推移も生じない。永遠不変の存在である仏が統べる浄土も永遠不変の場であり、変化や時間の推移から解放されているからである。

このような四季や時間の推移がない永遠世界を視覚的に表示するのに最も効果的なのは、四季を表す景物を並列し、逆説的に季節の個別性を排除する方法である。夏と冬が同居する時、そこは夏でも冬でもない。季節の推移がなく常住する浄土という久遠の時空間が巧みに表現されるのである。⁽⁴⁶⁾ 鳳凰堂扉絵は、その世界観が投影された早い事例と考えられる。それは頼通が鳳凰堂造営に先だって築造した邸宅・高陽院からも裏付けられる。

寛仁二年（一〇一九）以来再建を重ねた高陽院は四方四季を踏まえた「四季の庭」を備えたこととされ、『栄花物語』でも「この高陽院の有様、この世のことと見えず、海竜王の家などこそ、四季は四方に見ゆれ、この殿はそれにも劣らぬさまなり」と記される。⁽⁴⁷⁾

現実の邸宅の高陽院を、四方に四季を備える海竜王の家、つまりこの世ならざる竜宮になぞらえ、その美麗さを称えているのである。太田静六氏は、鳳凰堂の四周を池が囲む形式と高陽院の構えの一致から、鳳凰堂の構成は高陽院を踏まえたとする。⁽⁴⁸⁾

この「竜宮」は古来、浄土と同義として理解されてきた。例えば保延六年（一一四〇）に大江親通が南都を巡礼した際の記録『七大寺巡礼私記』薬師寺条では、薬師浄土さながらに荘嚴された金堂を「見龍宮之様、令学造云」と記している。⁽⁴⁹⁾『日本三代実録』引用の貞観元年（八五九）の「安祥寺願文」でも、「初建此伽藍、布頂達之金輪奐之功（中略）龍宮自写」とし、浄土を思わす壮麗な伽藍を竜宮に例えている。⁽⁵⁰⁾とすれば、竜宮≡浄土に擬せられた高陽院を踏まえた鳳凰堂に配された四季には、「四方四季」というより浄土のイメージが重ねられていると考えるべきであろう。

留意したいのは、季節を表す要素が連続する点である。春は残雪や芽吹き始めた柳、秋では淡い冠雪、冬は散り残る紅葉というように前後の季節の要素が混在し、四季が分断されることなく渾然とした一体性が付与されている。

このように鳳凰堂扉絵において、巨椋池など宇治の実景を思わす地勢や宇治らしい景物が季節の連続性の中で表現されるのは、季節が異なる風物を同一空間に描くことで四季の併存を示し、描かれた場所を「この世ならざる世界」に見立てているからである。つまり、此岸（現実の宇治）と地続きに描かれた扉絵の中のもう一つの此岸

が、季節の推移のない久遠の浄土に一変した姿を堂内に再現しているのである。この此岸が浄土に一変した表現は、続く時代の来迎図⁽⁵¹⁾でもしばしば確認できる。

四季が併存し一体化した扉絵の配置は、鳳凰堂の内部空間の構想と密接にかかわり、堂内での礼拝作法とも不可分と思われる。続いて、その点について考察を進めたい。

三、常行堂としての鳳凰堂

1、平面構成の特殊性

鳳凰堂扉絵は、「四方四季」も踏まえつつ、同時代に共有された季節同在の他界観を反映したものと考えられる。ただ、そこで四季が一連の流れとして表現される背景には、阿弥陀堂としての性格が関係している。鳳凰堂は、桁行三間梁間二間の身舎を裳階が取り巻く独特の構造である。一般に阿弥陀堂は求心的な平面で、天台止観の行法である四種三昧中の常行三昧、すなわち堂内の阿弥陀像の周囲を行道して仏を念じるための常行三昧堂に起源があると考えられる。円仁が叡山東塔に開いた常行堂の求心的な形が、浄土信仰の拡大に伴って、貴顕の日常的な念仏三昧の場である阿弥陀堂に変化発展したと考えられているのである。⁽⁵²⁾山岸常人氏は、一間四面の阿弥陀堂は三間四面の常行堂の縮小形であり、堂内では阿弥陀の周囲の行道が基本だったとする。⁽⁵³⁾

それに照らすと鳳凰堂の平面構成も求心的形式を踏襲している。

鳳凰堂の身舎は梁行二間だが庇はなく、外周の裳階の背面部に外壁と扉を設けて取り込み、後戸を形成しているからである。後戸とは間面記法で表す仏堂背面の一間を指す。後戸により須弥壇の四周に空間が生じ、三間四方の求心構造となる。つまり裳階の背面部を取り込むことで須弥壇の周囲に行道空間を確保しているのである。

そもそも鳳凰堂は常行三昧堂を起源とする。従って拝者が堂内で阿弥陀の周りを行道して観察するためには、須弥壇を中心とした求心構造が不可欠である。実際に鳳凰堂の落慶供養では「有仏壇結界云々、大僧正被奉仕、次有行道習礼」（『定家朝臣記』）「平等院内新堂供養 唄。散花 大道」（『舞楽要録』）のように行道が行われている。

太田博太郎氏は、平等院の仏事が本堂で行われ、持仏堂の鳳凰堂には多人数の入堂を想定しなかつたとし、⁽⁵⁴⁾ 水野敬三郎氏は「中堂のプランは阿弥陀如来のまわりをめぐる僧が修行する常行堂の伝統を引いている」とする。⁽⁵⁵⁾

道長の建立した法成寺は、桁行十一間の阿弥陀堂のほか、境内の東北院と西北院に一間四面の常行堂が付随した。⁽⁵⁶⁾ 一方、平等院では常行堂は築かれなかつたとされるのは、⁽⁵⁷⁾ 頼通にとって鳳凰堂は阿弥陀堂であり常行堂でもあったからであろう。鳳凰堂を模倣したとされる鳥羽勝光明院阿弥陀堂も常行堂形式の一間四面堂だったことが分かつている。⁽⁵⁸⁾

当時、阿弥陀堂が常行三昧の場だったことは、白河天皇の法勝寺に關する『扶桑略記』の記述からもうかがえる。そこには「十一間四面瓦葺阿弥陀堂一宇、奉安置金色丈六阿弥陀如来像九躰、即修常行三昧之業」とあり、求心的平面でなく横長の九体阿弥陀堂においてさえ、常行三昧が当然のように修されていたのである。⁽⁵⁹⁾

杉山信三氏も「仏の背後に回れる工夫をこらしたことは、阿弥陀堂として常行三昧の用にも供することを考えてのこと」と推測する。⁽⁶⁰⁾ なお近藤謙氏は、来迎壁があるため行道はできないとするが、鶴林寺常行堂（十二世紀中頃）にも来迎壁はあり、行道と来迎壁の有無は無関係と思われる。⁽⁶¹⁾ そして、四方に四季の景物を時計回りに配する扉絵の配置は、常行堂と不可分の行道作法にも適っているのである。

2、右繞による行道

鳳凰堂内陣が、阿弥陀像を中心とした行道に適していることは天喜元年の落慶供養の記録からも明らかだが、その際の規範として、インド以来の礼拝作法である「右遶三匝」の原則に留意する必要がある。これは、仏陀に対し右肩を向けた形で右回り、つまり時計回りに三度周回して礼拝する作法で、例えば「金剛般若経」の梵文和訳本にも「多くの修行僧たちは近づいて師の両足を頭に頂き、師のまわりを右まわりに三度まわった」と記される。⁽⁶²⁾ 日本でも同様で、『七大寺巡礼私記』には、東大寺戒壇院を訪れた際に「抑受戒之日、

戒者礼塔右邊三匝、了又更左邊三匝、其後受戒了、左邊之義依不審相尋処」と左回りする様子を筆者がいぶかる記述があり、右回りの礼拝が常識だったと分かる。現在も、僧侶が仏事で堂内を行道する際は右繞の原則が守られている。鳳凰堂でも、この作法に則って行道したと考えると、堂内に描かれる扉絵は春(北)夏(東)秋(南)冬(西)の順に進むことになる。しかも四方の景物は相互に連続と続きながら一体化し、四季の共存を実感できるのである。

仏後壁裏側や仏後壁で遮られた西扉など、本尊の背後に回り込まない限り目にする事のない場所にまで景物や日想観が描かれる事は、これらが堂内を巡りながら目にする事を前提としていることを示す。鳳凰堂の四方の壁扉絵は、連続した季節を通して永遠を可視化し、行道を通じて、現実の宇治に重ねられた久遠の浄土を実感する場だったと考えられる。現在鳳凰堂は三方の観音開きの扉を開け放つことが多いが、観音開きは開くと内側が百八十度反転して外を向き、内側の絵も当然反転して対向する。従って左右の扉の内側に連続して描かれた絵は、扉を閉じた状態でないという意味をなさない。扉を閉ざした時、堂外の実景を思わせる自然景と四季の景物は一連の画像となって堂の内と外を結びつけ、居ながらにして極楽浄土が実感できるのである。

持仏堂で本尊に対座できるのは施主と近親者に限られ、内部の構成もその意向の反映と考えられる。頼通の堂内での振る舞いは伝わらないが『栄花物語』は「めでたく造らせた御堂」に頼通が「籠り

おはします」と記す。閉扉された鳳凰堂に参籠し、弥陀を想念し行道する頼通の姿をしのばせる記述である。

壁面に四季を配し、宇治を思わず風景に浄土を重ねた鳳凰堂の内部空間には、さらに重要な役割があったと考えられる。その点を次に検討したい。

四、密教修法と現世浄土

鳳凰堂本尊・阿弥陀如来坐像の印相は定印と呼ばれるが、正確には真言密教の金剛界曼荼羅中の紅玻璃阿弥陀が結ぶ妙觀察智印である。像内には、阿弥陀を観想する密教修法「阿弥陀法」における根本儀軌、不空訳『無量寿如来観行供養儀軌』に示される真言の阿弥陀大呪小呪を記す心月輪が納められている。金子啓明氏が明らかにしたように、この心月輪の墨書は阿弥陀法における正念誦に該当し、⁽⁶⁶⁾本像を前にした行者は、阿弥陀法を修することで阿弥陀との一体化と浄土往生を果たすことができるのである。伊東史朗氏は、定朝由縁の皇慶による修法書『阿弥陀私記・丹波』の記述から、定印を結ぶ行者が蓮台上の月輪と阿弥陀の観想により極楽世界を見る観法を紹介し、「密厳浄土への往生に関する皇慶の考えが定朝に伝わり鳳凰堂阿弥陀像が成立」したと指摘する。⁽⁶⁷⁾

だが大小呪の所依経典の『供養儀軌』には定印による功德だけでなく、次のような記述も見られる。

「結如来拳印。以左手四指握拳。直豎大指。以右手作金剛拳。

握左大指甲（中略）如来拳真言曰由結此印及誦真言加持威力故。即变此三千大千世界。成極樂刹土（中略）現生每於定中。見極樂世界（後略）⁶⁸」

如来拳印と真言の威力は現実の三千世界を即座に極樂浄土に変える。行者が如来拳印を結び弥陀の大小呪を唱えた瞬間、眼前の現世がそのまま浄土となり、即座に極樂往生を遂げるというのである。津田徹英氏によると、密教では「如来拳印」を智拳印と同一視し、台密の十一世紀の口伝書『三昧流口伝集』に「如来拳印者即智拳印也」と記されるという。⁶⁹従って、ここでいう如来拳印の威力は智拳結印の威力として理解できる。

阿弥陀如来像の光背頂上部には、智拳印を結ぶ金剛界大日如来化仏があしらわれている。現在の像は近世の補作で当初からの金剛界像付置を疑う見方もあるが、⁷⁰そもそも平等院の本尊は本堂の大日如来であり、その本堂と鳳凰堂は並列的に配置されていた。また近年、半丈六像のものと思われる智拳印の腕の木造残欠が寺内で発見され、定朝作の当初本尊の大日像の一部に比定する見方が提出されている。⁷¹それらを踏まえると、光背には当初から金剛界大日が伴い、両者一体で阿弥陀法の法義を体現していたと考えるべきであろう。かかる功德の心月輪を胎内に蔵した阿弥陀像を前に定印を結ぶ阿弥陀法の観想作法が修され、如来拳印による浄土往生が祈られたと考えれば、光背頂で智拳印を結ぶ大日像は阿弥陀像にまつわる法儀の象徴とも

言える。

閉扉した鳳凰堂内では、胎内に月輪を蔵した阿弥陀を前に定印と如来拳印を契印として「三千大世界」その象徴としての宇治の景観」がそのまま浄土（極樂刹土）と化す密教修法が厳修されたのである。その際、宇治の風景に通じる扉絵は阿弥陀法の威儀と一体となり、頼通を即時往生に導く装置として機能したと思われる。康平四年（一〇六一）の、頼通の娘寛子による平等院多宝塔の供養願文⁷²は、その信仰世界を端的に伝える。

「平等院者、水石幽奇、風流勝絶。（中略）爰造弥陀如来之像。移極樂世界之儀。礼月輪以拳手者、仰引接於八十種之光明。臨露地以投步者。縮往詣於十万億刹土」

平等院は風光明媚の地に「極樂世界之儀」を移したものである。そこで月輪を拝し、「手印を結ぶ者」は八十種の光明へと引接され、十万億土の彼岸が間近になるという。この「極樂世界之儀」は仏堂と庭園による浄土の再現にとどまらず、相対的な時間から解放された浄土を意味する四季の景観を堂内に再現することで「永遠なる極樂浄土の儀」を現世に重ね合わせたと理解すべきである。

ただ頼通は自己の往生のみを願って鳳凰堂を供養したのではなく、自らの罪障への懺悔と近親者への供養を重ねたと思われる。次に、鳳凰堂の信仰世界の核心について踏み込んで考えたい。

五、鳳凰堂内陣の複合的性格

1、「宇治の網代」と殺生

古来、網代は宇治の代名詞とされてきたが、その背景には、網代を使った川魚漁を生業とする宇治川流域の漁民集団「村君」の存在があった。「宇治の村君」については網野善彦氏の研究に詳しい。⁽⁷³⁾ 同氏によれば「村君」は宇治川流域の内水面を漁場に、内膳司御厨が管理する網代を使って古代から中世まで淡水漁を営み、天皇家や摂関家に贄や供御として鮎と氷魚（鮎の稚魚）を献上してきた。⁽⁷⁴⁾ その拠点は宇治川と巨椋池の接点の槇島だったという。

さらに「網代」は漁獲のための設備の意味だけでなく、漁撈集団を通じて間接的に、殺生という罪業を犯している事実を象徴する存在ともいえる。『小右記』の次の一文は、漁獲の供御を受けていた氏の長者である道長や頼通らが、網代による魚類殺生への罪障意識を抱いていたことを端的に伝えている。⁽⁷⁵⁾

「今日、禅室於宇治殿被行八講（中略）被供養法華經四卷經、於此処年来漁獵、為懺其罪云々」

道長（禅室）は、自身や諸々の人が宇治川で犯している「漁獵の罪」を懺悔し魚類を供養するため法華八講を修したという。この罪障意識は頼通も同様で、『栄花物語』は次のように伝える。⁽⁷⁶⁾

「関白殿は、内に御堂めでたく造らせ給て、籠りおはします。

網代の罪によりてや、宇治に御八講せまほしくおぼしめす」

頼通らが殺生された魚類を供養するのは、仏教の不殺生戒を破ったことへの懺悔を意味するが、では、なぜ魚類を殺生してはならないのか。

『梵網經』卷上「菩薩戒序は「以慈心故行放生業、一切男子是我父、一切女子是我母、我生生無不從之受生、故六道衆生皆是我父母、而殺而食者、即殺我父母亦殺我故身」と説いている。⁽⁷⁷⁾ 畜生道に属する魚類や動物は自分の父母が輪廻した姿と考えられ、それを殺生し食する行為は父母の殺生という大罪に当たるといのである。仏教における重罪の五逆の中でも殺母行為は筆頭の大罪とされる。⁽⁷⁸⁾ ならばこそ、宇治の村君から長年魚類を献上されてきた権門の当主頼通は、父母殺生にもつながる自らの罪業を深く自覚した上で、懺悔と滅罪のために法華經を供養し、鳳凰堂の上品上生図や日想觀の扉絵に網代をあえて描き込ませたと考えられるのだ。

『金光明最勝王經』卷第九「長者子流水品」には、川の上流の築を使って人々が魚を取る漁法を目にした流水長者が苦しむ魚類の命を救った説話が示されている。⁽⁷⁹⁾ 網代や築を使う漁法は、法華經を初めとする漢訳經典に魚類の殺生や放生に関わる要素としてしばしば登場する。仏への帰依を表白する場である鳳凰堂の扉絵に漁撈の象徴の網代を描き込むことは、殺生の罪業への深い自覚と懺悔が投影されているからに他ならない。上品上生図で朽ちた網代の傍らに描かれる王朝装束の男性像は甚だ示唆的である。

輪廻思想に立てば父母や近親者の転生した姿かもしれない魚類の殺生への罪業意識と懺悔に根差した、物故女性や近親者追善のための殺生禁断のいとなみは広く行われ、源頼朝も文治四年（一一八八）に「為亡母造宮五重塔婆、今年依重厄禁断殺生」とし、亡母追善のため義経の追討を先送りしている。⁽⁸⁰⁾平雅行氏は「追善の殺生禁断は殺罪を制止する功德を死者に廻向するものであり、殺生罪業観に拠っている」と指摘する。⁽⁸¹⁾

日想観図に描かれる唐装女性は観経所説の未生怨説話中の韋提希夫人と思われるが、仏後壁前面に描かれた唐装の一行を頼通らになぞらえる見方⁽⁸²⁾に従えば、頼通の近親女性と見ることもできる。この一行が観経説話の説く王舎城の父王と阿闍世太子に擬せられた道長・頼通父子とすれば、唐装女性は阿闍世の母・韋提希に擬された頼通の実母倫子に他ならない。殺生と懺悔の象徴である網代を描き、母倫子を想起させる韋提希の姿が添えられた日想観図は、鳳凰堂に託された頼通の切実な祈りを集約したものとと言える。

2、法華経と切利天往生

頼通の母倫子の生涯を『小右記』や岩井隆次氏の研究⁽⁸³⁾から辿ると、源雅信の娘に生まれた倫子は二十四歳で道長に入嫁。彰子、妍子、威子や嬉子、頼通、教通ら六子に恵まれた。六十歳前後で病を得て「日来被惱」が続き、道長の出家後、六十七歳で出家。道長の建立した無量寿院内に西北院を建立供養した。道長と三娘に先立たれ、

天喜元年（一〇五三）六月十一日、八十九歳で没した。

ここで、倫子の死没が鳳凰堂落慶と同年、しかも供養があった三月の僅か三カ月後である点に留意したい。鳳凰堂の造営開始時には既に死期が想定できる状態だったと思われるからである。頼通の鳳凰堂発願に当たり、高齢で病を得ていた倫子の存在が無関係とは考えにくい。頼通は倫子の古稀に際し、天台座主が講説し中宮が行啓するほど盛大な祝宴を催し、六十賀の催しは「過差甚し」と評されるほど実母に心を砕き手厚く遇したからである。

『榮花物語』は道長の法華経供養について次のように記す。⁽⁸⁴⁾

「年頃逍遥所にせさせ給へりしかば、その懺悔とおぼしめして、法花経、四卷経などか、せ給て『十千の魚、十二部経の首題の名字を聞て、皆切利天に生たり』とあり。況や五日十座の程、講ぜられ給法花経の功德、いみじう尊し（中略）殿の御前、宇治河の底に沈めるいろくづを網ならねどもすくひつるかなと仰せられたるに」

ここでは、宇治川での殺生の犠牲となった「十千の魚」が法華経の功德によって切利天に転生できるとする教えに道長が感銘し、自らの懺悔と魚類救済の誓願を重ね合わせた様子が分かる。切利天往生とは、『法華経』普賢勸発品に説かれるもので、法華経を書写した者は命終時に切利天に転生できると記される。

切利天は須弥山上の六欲天の第二天にあたる仏母摩耶夫人の転生先で、釈迦が亡母のために赴き説法した報恩供養を象徴する場所

ある。かつて拙稿で指摘したか、法華経の功德による魚類の切利天往生を想定する時、そこには釈迦の孝恩説話を前提とした女人往生、悲母供養の意識が重ねられていると考えられる。『栄花物語』には法成寺での法華八講の際、頼通の妹妍子が修した写経供養に対し講師が「必ず切利天に生る」と説いた話が記される⁽⁸⁶⁾。先に引いたように、頼通が平等院で法華八講を修したのは「網代の罪」によるものだが、そこにも殺生の滅罪とともに、魚類すなわち肉親らの切利天転生への願いが当然重ねられていたと考えられるべきである。頼通と同腹の四姉妹のうち三人が、いずれも鳳凰堂落慶までに相次いで物故している事実（嬉子Ⅱ万寿三年（一〇二六）、妍子Ⅱ同四年（一〇二七）、威子Ⅱ長元九年（一〇三六））にも留意したい。

『定家朝臣記』などによると鳳凰堂の落慶法要は「被准御齋会」で宮中行事の御齋会に準じた内容だったという。これについて神居文彰氏は、『梵網経』が「父母兄弟和上阿闍梨亡滅之日」に大乘経律を讀誦講説して齋会すべしと説くことを踏まえ、御齋会に死者追善の含意を指摘する。鎮魂の齋服を用いる新嘗祭との関連から御齋会と同じ機能を想定し、落慶法要が御齋会に準じられた点に「徳政と追善への志向」を見いだすのだが、これは鳳凰堂の造営意図を考える上で重要な指摘である。なぜなら頼通の願意には、この「徳政と追善への志向」が想定できるからである。

3、中品下生往生と孝養

扉絵の網代の描写が象徴する殺生の罪業への懺悔と悔悟、父道長以来重ねられた法華経供養による魚類への回向は、頼通自らの滅罪と往生を願う作善行為であると同時に、祖先や父母、とりわけ病床の母倫子へ向けられたもので、その二世安堵と切利天往生を願う逆修の意味があったと考えられる。その老母に向けた孝養は釈迦の説話を踏まえた報恩行為なのである。

ところで、鳳凰堂扉絵は観経の九品各段を経文と共に描くが、中品下生段だけが見あたらないとされる。秋山光和氏は仏後壁後面に下品下生図と共に描かれるとするが、裏付ける痕跡は確認されていない。富島義幸氏は、仏後壁前面画と本尊、雲中供養菩薩像全体で中品下生の来迎を表すとするが、扉絵の阿弥陀が来迎印であるのに本尊は定印であり、来迎の姿と理解するには躊躇が残る。むしろ武笠朗氏の指摘のように、雲中供養菩薩は極楽で弥陀を讚歎する供養者であり、本尊と雲中菩薩、扉壁画など堂内の莊嚴全体で極楽の威儀を表していると考えるべきであろう。中品下生が描かれない理由もそこにある。

観経の中品下生段は、往生者の要件を次のように記す⁽⁹²⁾。

「中品下生者、若有善男子善女人、孝養父母、行世仁慈。此人命欲終時、遇善知識、为其広説阿弥佗仏国土楽事、亦説法蔵比丘四十八願。聞此事已、尋即命終、譬如壮士、屈伸臂頃、即生西方極楽浄土。生経七日、遇観世音及大勢至、聞法歓喜、経一

小劫、成阿羅漢、是名中品下生者」

中品下生往生では、父母に孝養を尽くし、仁慈に満ちた徳政を行う者は臨終の際、屈強の人士が腕を屈伸するほどの一瞬のうちに極楽浄土に「即生」するのだという。見逃せないのは、他の往生で必ず示される阿弥陀聖衆の来迎が、ここでは示されない点である。中品下生往生は来迎引接でなく往生者自身による極楽への「即生」が期待されているのだ。「父母への孝養」も他の往生には見られない。つまり中品下生往生とは往生者自身が極楽に「即生」するプロセスなのである。

頼通は、鳳凰堂阿弥陀像を密教の阿弥陀法の本尊と捉え、大小呪を記した月輪を胎内に納置した。そして「供養儀軌」に則って観察した阿弥陀と如来拳印を媒介に、現世を極楽浄土に一変させ、即座に往生することを企図した。この即座の往生という観念は、観経の中品下生段の「即生」に通じるものである。聖衆の引摂によらない「即生」を説く中品下生こそが『供養儀軌』に説く「極楽刹土」成仏にふさわしいと頼通は理解したので。その前提の「父母への孝養」は、母倫子への報恩としての生前回向と考えられる。仏教用語の「孝養」は先孝先妣供養を意味する。まさに「徳政と追善」が中品下生往生の核心なのである。

頼通は父母、特に母への生前回向という形で観経の説く孝養を実践することで、自らの中品下生往生を願った。それは、観経十三観の一場面である日想観を切り出し、あえて描き込んだ網代に宇治の

光景を重ねていることから明らかである。中品下生往生は、朽ちた網代と貴族男性が描かれた南面扉絵の下品上生に僅かに勝る階位だが、それが自らにふさわしいと考えたのであろう。鳳凰堂は、現世を取り込んだ扉絵など堂内の荘嚴全体で浄土を現出し、観経の中品下生による即生浄土を表現したものだ。それゆえ中品下生の扉絵は存在しないのである。

おわりに

鳳凰堂の扉絵は単に、中国的な四方四季の観念に沿い、大和絵的な四季景物画として鳳凰堂内部を装飾したのではなく、彼岸では四季が同在するという当時の人々に共有されていた世界観を踏まえた、現世での浄土の再現を意図したものであった。さらに、それは眼前の宇治という場において浄土往生が叶うという阿弥陀法の修法と常行堂としての行道作法に同時に対応したものであったのである。

頼通が平等院で法華経供養を営み、殺生された魚類の切利天転生を祈る時、そこには亡き近親者や老母への回向と孝養の意味が込められていた。それによって頼通は、網代が象徴する罪業と輪廻から解脱し即座の往生を果たすことを願ったのである。

註

(1) 主要研究のみ挙げても、源豊宗「鳳凰堂の壁画」(『仏教美術』一九、一

- 九二三年)、田中重久『日本壁画の研究』(東華社書房、一九四四年)、福山敏男『平等院図鑑』(桑名文星堂、一九四四年)、家永三郎『上代倭絵全史』(高桐書院、一九四五年)、同『上代倭絵年表』(墨水書房、一九六六年)、秋山光和『平安時代風景画の形成—鳳凰堂扉絵を中心に』(『MUSEUM』二九、一九五三年)、同『平安時代世俗画の研究』(吉川弘文館、一九六四年)、佐和隆研『鳳凰堂の扉絵と壁画』(『仏教芸術』三二、一九五七年)、松下隆章『鳳凰堂の壁画について』(『日本文化財』一三三、一九五七年)、田口栄一『鳳凰堂扉絵における来迎表現と観經九品往生義について』(『美術史』九七・九八、一九七六年)、秋山光和ほか『平等院鳳凰堂絵画の研究』(『平等院大観第三卷』岩波書店、一九九二年)、富島義幸『平等院鳳凰堂現世と浄土のあいだ』(吉川弘文館、二〇一〇年)など多数に及ぶ。
- (2) 家永前掲書(1)
- (3) 大原嘉豊『瀧上寺本九品来迎図に関する考察』(『仏教芸術』一三四、一九九七年)。
- (4) 2万5千分の1地形図「宇治」(国土地理院、一九七二年)
- (5) 『国史大辞典二』(吉川弘文館、一九七九年)、『広辞苑』第三版(岩波書店、一九八三年)
- (6) 『万葉集二』(『日本古典文学大系5』岩波書店、一九五九年)。「十月になりて五、六日の程に宇治川へまうで給ふ。『網代をこそこの頃は御覽せめ』と聞ゆる人々あれど」(源氏物語「橘姫」)の事例もある。
- (7) 『上皇自鳥羽殿御幸宇治平等院、乗御船覧網代則還御』(『中右記』寛治五年十月十二日条)
- (8) 『古今和歌集 雑 喜撰法師八番』(『日本古典文学大系8』岩波書店、一九五八年)
- (9) 『巨椋池周辺の開拓』(『宇治市史1・古代の歴史と景観』宇治市役所、一九七三年)
- (10) 秋山前掲書(1) 『大観』
- (11) 『日本古典文学大系18』(岩波書店、一九六三年)
- (12) 『日本古典文学大系28』(岩波書店、一九五八年)
- (13) 『源氏物語 権本』(『日本古典文学大系18』岩波書店、一九六三年)、「與諸文女泛船於宇治川聊以遣遙」(『本朝麗藻』卷下、群書類従八)
- (14) 家永前掲書(1)
- (15) 横田忠司「中世実景図研究」(『日本美術襍稿佐々木剛三先生古稀記念論文集』明德出版社、一九九八年)
- (16) 「名所事、以伝々説難書出、明石すま非幾路、罷向各見某所、書進絵様、若有遅々者恐乎」(寺島恒世『後鳥羽院和歌論』、笠間書院、二〇一五年)
- (17) 『大観』第三卷で秋山光和氏は「四季絵と来迎表現を一体化した卓抜な意匠」とし、背景に頼通の和歌や屏風絵に対する関心を想定している。
- (18) 荒木恵信「国宝平等院鳳凰堂内西面扉絵日想観の学術的復元模写による保存に関する研究」、早川泰弘・城野誠治「平等院鳳凰堂西面扉絵『日想観図』の画像と彩色に関する科学調査」(ともに『鳳翔学叢』六、二〇一〇年)
- (19) 平等院「鳳翔館」で二〇一五年十月十七日〜十二月十八日、西面扉絵の蛍光X線写真の描き起こし画と想定復元画が展示された。太田学芸員による展示説明は水面を「内海」「大海原」と表現していた。
- (20) 勝木言一郎「敦煌壁画の観經变相日想観図にみる山水表現とその意味」(『初唐・盛唐期における阿弥陀浄土図の研究』創土社、二〇〇六年)
- (21) 『巨椋池干拓誌』(巨椋池土地改良区、一九六二年)
- (22) 『巨椋池の民俗展』図録(山城郷土資料館、一九九一年)
- (23) 野村豪漢『巨椋池の水上交通』十一、十二世紀における貴族の船行きなど』(WEB論文、www.asahi-net.or.jp/~wrcf-amr/pub/master/index.html)
- (24) 「宮の宇治殿におはしますころ殿まあらせ給ひて女房さそはせ給ひてをくら見せさせ給」(『康資王母集』注釈、吉原栄徳『和歌の歌枕・地名大辞典』、おうふう、二〇〇八年)
- (25) 太田昌子、大西廣「景観復元図」(朝日百科日本の国宝別冊『国宝と歴史の旅1 飛鳥のほとけ 天平のほとけ』朝日新聞社、一九九九年) 太田

「法隆寺旧絵殿本聖徳太子絵伝の二つのメディア」〔『文学』第十巻五号、二〇〇九年〕

(26) 松田真平「法隆寺金堂・山中羅漢壁画の復元に関する研究」〔『デザイン理論』四四、二〇〇四年〕

(27) 本中真「日本古代の庭園と景観」〔吉川弘文館、一九九四年〕

(28) 『今鏡』巻四「ふしみの雪の朝」

(29) 井上大樹「即成院阿弥陀迎接像について」〔『美術史学』二八、二〇〇〇年〕

(30) 『日本思想大系六 源信』〔岩波書店、一九七〇年〕

(31) 秋山前掲書(1)「大観」

(32) 小川裕充「壁画における〈時間〉と方向性―慶陵壁画と平等院鳳凰堂壁画」〔『美術史』九、一九八七年〕。小川は慶陵墓室の四季山水図壁画が、上から見ると時計回りに春夏秋冬の順になることから、鳳凰堂と慶陵はともに陰陽五行思想に基づく四方四季の作法で描かれているとし、その意図を「季節と方位、時と所を問わない阿弥陀如来の衆生済度の大慈大悲の行を表現する、確固たる宗教観に基づいたもの」とする。

(33) 田村剛「作庭記」〔相模書房、一九六四年〕、白幡洋三郎編『作庭記』と日本の庭園〔思文閣出版、二〇一四年〕

(34) 肥田路美「法隆寺金堂壁画に描かれた山岳景の意義」〔『仏教芸術』二二三〇、一九九七年〕。肥田は初唐期の敦煌莫高窟阿弥陀五十菩薩図や法隆寺金堂壁画の阿弥陀浄土図では背後に山岳を示す輪郭線が確認できるとする。
(35) 中野玄三氏は「山越阿弥陀図の仏教思想的考察」〔『悔過の芸術』法蔵館、一九八二年〕で画中世界が密厳浄土に一変したとの見解を示している。

(36) 岡崎譲治編『日本の美術 四三 浄土教画』〔至文堂、一九六九年〕

(37) 『大正新修大藏経』第二十部・密教部

(38) 「早来迎考―穢土即浄土の表現」〔『早稲田大学文学研究科紀要』五五輯、二〇一〇年〕で、早来迎の自然景には桜と紅葉のほか夏冬を表す冠雪と滝、清流が確認でき、四季が併存することを指摘した。

(39) 図録類で現認した作品と季節表現は次の通り(年代は各資料による)▽

根津美術館蔵「重文・春日補陀落山曼荼羅」(十三世紀) 山麓に桜と紅葉▽石川・本土寺蔵「重文・観音経絵」(十三世紀) 三悪道と現世が混在した変相画中に桜と紅葉▽法隆寺蔵「重文・金堂阿弥陀如来像台座上座腰鏡板絵」(十三世紀) 桜と紅葉、冠雪した山景▽藤田美術館蔵「国宝・玄奘三蔵絵」巻一第四段・須弥山(十四世紀) 須弥山中腹に牡丹、芙蓉、桔梗▽金戒光明寺蔵「重文・山越阿弥陀図付属地獄極楽図屏風」(十四世紀) 左隻の地獄部分に桜と紅葉▽香川・観音寺蔵「重文・琴弾宮縁起絵」(鎌倉時代) 社頭に桜と紅葉▽石山寺蔵「石山寺縁起絵巻巻一 第一段」(十四世紀前半) 境内龍穴周辺に桜と紅葉▽東大寺蔵「千手堂本尊厨子奥壁・補陀落山曼荼羅」(十四世紀後半) 山麓に桜と紅葉

(40) ベツツイーナ・クライン「新発見の四季草花小禽図屏風について 第二部・上、下」〔『国華』一〇四七、一〇四八、一九八一、八二年〕

(41) 辻惟雄「四季の中に生きる」〔展覧会『祝福された四季』図録、千葉市美術館、一九九六年〕

(42) 文学作品で四季の併存が記される初例は、十世紀の宇津保物語巻六「吹上」に登場する「神南備の種松の庭園」である。同様の記述は十一世紀の源氏物語に登場する「六条院の庭」の場面にも見られ、十四世紀の「源平盛衰記巻十一」でも水底に四季の風物が存在する「龍宮城」が示される。「神道集」(巻第十諏訪縁起)では「城郭の中には四季の形を見るには言語道断にして浄土ならまし」とあり、お伽草子「浦島太郎」でも「竜宮城」の要件に四方四季を示す。

(43) 山本陽子「異界の季節表現―春秋が併存する表現の起源と拡がり」〔『西垣晴次先生退官記念・宗教学・地方史論纂』刀水書房、一九九四年〕。

(44) 『浄土三部経上・大無量寿経』〔岩波文庫、一九六三年〕

(45) 前掲書(33)

(46) 徳田和夫は「一つ処や場所に四種の季節を共存させて、たちどころに四季を把握して一年間を望見してしまう」ということは(中略)無季節を意味

し、移り行く時間が存在しないということになる。その時間の停止が永遠を象徴する」としている（『お伽草子研究』三弥井書店、一九八八年）。

- (47) 『栄花物語 こまくらべ』（『日本古典文学大系75』岩波書店、一九六四年）
(48) 太田静六「宇治関白藤原頼通の邸宅高陽院 鳳凰堂との関連」（『日本建築学会論文報告集』三〇七号、一九八一年）

- (49) 「七大寺日記・七大寺巡礼私記」（藤田経世「校刊美術史料寺院編上巻」中央公論美術出版、一九九四年）

- (50) 『日本三代実録』貞観元年四月十八日条

- (51) 安楽律院の阿弥陀聖衆来迎図（鎌倉時代）では往生者宅の池に鴛鴦が描かれるが、鴛鴦は孔雀とともに浄土を象徴する禽類である。

- (52) 清水擴「常行堂と阿弥陀堂 平安浄土教建築についての序論その1」（『日本建築学会論文報告集』二〇六号、一九七三年）

- (53) 山岸常人「中世寺院社会と仏堂」（塙書房、一九九〇年）

- (54) 太田博太郎「平等院鳳凰堂と藤原頼通」（『平等院大観第一巻』岩波書店、一九八八年）

- (55) 水野敬三郎「日本の仏教彫刻とその空間」（『日本の美学十六 空間』ぺりかん社、一九九一年）

- (56) 清水擴「平安時代仏教建築史の研究」（中央公論美術出版、一九九四年）

- (57) 杉山信三「藤原氏の氏寺とその院家」（『奈良国立文化財研究所学報十九』一九六八年）

- (58) 「敬白建立瓦葺二階一間四面堂一宇、奉安置皆金色一丈六尺阿弥陀如来像一体、光中彫刻大日如来像一体」（『本朝統文粹』十二所収、供養願文）

- (59) 『扶桑略記』承暦元年十二月十八日条

- (60) 杉山前掲書(57)

- (61) 近藤謙「平等院鳳凰堂内部空間の機能について―雲中供養菩薩像を中心に」（『佛教大学アジア宗教文化情報研究所研究紀要』二、二〇〇六年）

- (62) 井上充夫氏によると、正面性を求めない壺山寺三重塔初層にも来迎壁が設けられている（『日本建築の空間』鹿島出版会SD選書、一九六九年）

- (63) 中村元・紀野一義訳注『金剛般若経』（岩波書店、一九六三年）

- (64) 前掲書(49)

- (65) 『栄花物語 けぶりの後』（『日本古典文学大系76』岩波書店、一九六四年）
(66) 金子啓明「鳳凰堂阿弥陀阿弥如来像と観想」（『MUSEUM』三三五、一九七八年）

- (67) 伊東史朗「院政期仏像彫刻史序説」（京都国立博物館編『院政期の仏像』岩波書店、一九九二年）

- (68) 『大正新修大藏経』第十九卷・密教部

- (69) 津田徹英「平安密教彫刻論」（中央公論美術出版、二〇一六年）

- (70) 紺野敏文「阿弥陀如来像とその荘嚴 光背」（『平等院大観第二巻』岩波書店、一九八九年）

- (71) 神居文彰「開創期本堂本尊右腕部及び仏断片」（『鳳翔学叢』七、二〇一一年）

- (72) 『扶桑略記』康平四年十月二十五日条

- (73) 網野善彦「宇治川の網代」（『日本中世の非農業民と天皇』岩波書店、一九八四年）

- (74) 「山城国近江国水魚網代各一処、其水魚始九月迄十二月卅日貢之」（『延喜式』内膳司項）

- (75) 『小右記』治安三年八月十一日条

- (76) 『栄花物語 けぶりの後』（『日本古典文学大系76』岩波書店、一九六四年）

- (77) 『大正新修大藏経』第二十四卷・律部

- (78) 中村元「広説佛教語大辞典」（東京書籍、二〇一〇年）

- (79) 『大正新修大藏経』第十六卷・經集部

- (80) 『玉葉』文治四年二月十三日条

- (81) 平雅行「殺生禁断と殺生罪業観」（『周縁文化と身分制』二〇〇五年、思文閣出版）

- (82) 秋山光和「仏後壁前面画」（『平等院大観第三巻』岩波書店、一九九二年）

- (83) 岩井隆次「従一位 源倫子」（『古代文化』三七の十一、一九八五年）、『小

右記』治安三年四月十五日条、同十九日条、同年十月十三日条、長元六年十一月二十八日条

- (84) 「栄花物語 みそぎ」(『日本古典文学大系75』岩波書店、一九六四年)
- (85) 「金字写経の意味するもの―法華経を中心として―」(『早稲田大学文学研究科紀要』五九輯、二〇一四年)
- (86) 「栄花物語 もとのしづく」(『日本古典文学大系75』岩波書店、一九六四年)
- (87) 神居文彰「御齋会に准じた儀礼」(『密教研究』三三三号、二〇〇〇年)
- (88) 秋山光和「平等院鳳凰堂絵画の研究」(『平等院大観第三卷』岩波書店、一九九二年)
- (89) 富島前掲書(1)
- (90) 武笠朗「平等院鳳凰堂阿弥陀如来像と藤原頼通」(『イメージとパトロン美術史を学ぶための23章』、ブリュッケ、二〇〇九年)
- (91) 須弥壇を極楽で弥陀が座す宝地に擬する見解が最近提出されている。
(皿井舞「鳳凰堂須弥壇の美術史的考察」『平等院鳳凰堂内光学調査報告書』東京文化財研究所、二〇一六年)
- (92) 『浄土三部経下 観無量寿経』(岩波文庫、一九六四年)