

『一遍聖絵』に描かれた桜

佐々木弘美

SASAKI Hiromi

はじめに

『一遍聖絵』(以下、『聖絵』)には桜が描かれた場面が多くみられるが、砂川博氏は桜の場面の矛盾に注目している。⁽¹⁾伊予国桜井から四天王寺、高野山までの行程のいずれの場面でも桜が咲いており、季節が写実的に描かれているのであれば桜前線とともに移動したことになる。しかし超一・超二ら女性を連れての移動にしては速い。砂川氏は、桜の場面の無理な設定に疑問をもちながらも、一遍の遊行の足取りと照合させようと試みている。

金井清光氏は、砂川氏の議論に基づき、冬の伊予国出立から五・六日後には突然、桜咲く桜井里になり、さらに桜咲く四天王寺へと短期間で移動することの矛盾を挙げ、『聖絵』は実景描写ではなく、一遍・聖戒の心象的風景と宗教的理由から桜を描いたと考⁽²⁾えた。

砂川・金井両氏の見解のとおり、一遍の遊行と思想的意図に基づき桜が描かれたと考えられる。『聖絵』は季節を写した実景描写に基づくのではなく、心象的情景を主体にした宗教絵画であろう。実景描写としては矛盾があっても、宗教絵画としては矛盾がないことになる。しかし『聖絵』の桜のすべてが宗教的意図に基づいて描かれていることを明確にするには、砂川・金井両氏の見解をさらに深める必要がある。

一遍と桜の思想的関係を深く探求するには、まず一遍の生きた時代にどれだけ桜が人びとの生活に深く浸透していたのかを明らかにできれば、桜が単なる背景ではなく、何かしらの象徴であったことを示せよう。桜が何かしらの意義と意味を持ったものであれば、それは抽象的存在としてではなく、五感から感じ取られる具体像を伴った象徴といえよう。例えば、単純化された桜の模様も、人びとの心象を形象化して生み出された文化の結晶である。目の中に映じているものは、見えるものそのままではなく、人びとの心に写し取られた型を通して見られている。『聖絵』のような絵画に描かれた桜も、画師が見たままの桜ではなく、画師が心に持つ型を通して見たものであり、形式を持った心象的形象といえる。そのような画師が持つ精神的形式を知るには、画像に描かれた形にのみ注目するのではなく、画師の物語性に注目する必要がある。

とくに高僧伝絵など特定の人物を中心にした絵巻では、主人公である人物が関心の中心であるため、周囲に描かれた事物や背景が注目されることは少ない。しかし絵画をひとつの物語として見るならば、周囲に描かれた事物も読み込む必要がある。絵画の中に描かれたものには無駄はなく、個々のものが絵画の物語を構成するからである。『聖絵』を解釈するときも、一遍という人物に焦点を当て

るだけでは十分ではなく、ほかの事物にも着目することで、かえって新たな一遍像を発見できよう。拙論で桜に着目するのも、『聖絵』に描かれた桜を通し、一遍の思想を読み込むためである。

本論では『聖絵』に描かれた桜を理解するために、ほかの絵画資料に描かれた桜も検証していく。そのことで自己満足に陥ることなく、当時の人びとの中に内在化された桜をめぐる思想や概念を明らかにできるからである。

I 『一遍聖絵』に描かれた桜

(1) 浄土教布教による桜の広がり

平安期は末法思想により浄土教が広く普及したが、この浄土教の広まった時期と重なるように桜も広く親しみのあるものへと定着していく。桜が『古今和歌集』の季語や枕詞に使われるようになり、じっさいに桜咲く吉野を訪れた西行は、臨終の際、桜の歌を詠んでいる。役行者を始祖にした修験道から桜を神木とすることがはじまり、修験道が確立するのもこの時期にあたる。『聖絵』に山伏や修験道者が多く描かれていることから、修験道が庶民に広まっていたことが分かる。花の下連歌も満開の桜の下で歌を詠むことで極楽浄土から神仏を降ろし、意思疎通を行い、桜を神木とした。花の下連歌後期に時衆が参加するようになり、花の下連歌の中心が聖などの下層民から時衆へと移り変わっていることから、時衆は桜を神仏の象徴としていることが理解できる。

源信の『往生要集』に基づいた浄土教の教義は、『九相詩絵巻』によって絵画化された。『九相詩絵巻』は生死の象徴としての桜が描かれ、また、社寺参詣図にも桜の風景が多く描かれている。これらの社寺参詣曼荼羅を布教に用いて、勧進聖や比丘尼が全国各地を遊行し、浄土教を庶民に伝えた。庶民に分かりやすく浄土教を伝えるため、教えを目に見える形にする必要があり、桜はあの世とこの世をつなぐ神仏の象徴にされたと考えられる。

『聖絵』に描かれた桜も、少なからず、社寺参詣曼荼羅の影響を受けている。それは『聖絵』に描かれた寺社の建造物が、ほかの社寺参詣図の型を模本としていることから、社寺参詣曼荼羅に描かれた風景や桜の描写の影響があるのは確かで、浄土教の思想的象徴として取り入れていると思われるからである。

さらに、桜が広く親しまれるようになった要因のひとつに⁽³⁾散華がある。法要では、花の香りで場を清めて仏を迎えるために散華（花吹雪）が行われるからである。散華は蓮の花びらをかたどったものであるが、自然の花による散華といえる。桜の花が散る光景は、花の命のはかなさを感じさせるが、その一方で人びとを祝福しているかのようである。

『聖絵』巻六の詞書によれば、弘安五年（1282）、一遍・時衆らは片瀬の御堂で断食し、別時念仏を行っていたが、三月末に、その道場で紫雲がたち、空から花が降り始めた。ある者が一遍にたずねると、「花のことは花に問へ、紫雲のことは紫雲に問へ、一遍知らず」と答えた。また、一遍は花のはかなさを歌に詠んでいる。

さけばさきちればおのれとちるはなのことわりにこそみはなりにけれ

はながいろ月がひかりとながむればころはものをおもはざりけり

花は咲くときがくれば咲き、散るときがくれば自然に散るのと同じように、自分の身も自然の法則にまかせたままである。花には花の色、月には月の光がある。ただそれを、何もとらわれることなく眺めていれば、心も無心でいられる。

つづいて『聖絵』巻六の詞書に散華にかかわる記述がある。中国の道綽禅師が念仏をしていると、空に仏があらわれ、天の花が降りそそいだ。その色は真白で空を覆うように花で満ちたりていたといわれている。道詮禅師が往生すると、紫雲が部屋を覆い、音楽が空から聞こえ、美しい花が天から降ったという。また、并州開化寺の沙弥兄弟の往生のときは、地面が揺れ、花が降り、二人はともに往生した。

桜はまさに天の花に似ている。人びとは桜を見て天の花と重ね合わせたのであろう。桜が阿弥陀浄土の花として象徴される理由も理解できる。古来より梅が春の象徴とされてきたが、大陸仏教が普及し、日本独自の仏教として開花する過程において、桜が平安期頃からしだいに浄土教の花として存在を高めていく。一遍も仏教の花の思想の影響を受けていたのであろう。『聖絵』に描かれた桜には、散華の思想が含まれている。

(2) 大宰府帰参・聖戒出家場面の桜

延応元年（1239）に一遍は伊予国で生まれた。一遍は十歳で母を亡くし、十三歳の建長三年（1251）春、父通広によって九州大宰府の聖達（父通広の兄弟弟子）の許で仏道修行を始めた。一遍は随縁と称し、さらに浄土宗修得のため華台上人の許で二年を過ごし、学問を修めると再び聖達の許に戻った。

その聖達の許に一遍が訪れた場面が、『聖絵』巻一第一段である（図1）。境内に入母屋造の御堂に向かって歩く二人の人物がいる。御堂を囲むように左右の桜が満開である。遠景にも桜が描かれている。中央の二人の人物のうち、黒染衣を着た少年の面立ちをした僧が一遍であり、追従する白い衣の人物は手に文を携えている。一遍はここで約十二年の修行を行い、浄土教の教えや真宗（浄土の真実



図1 『一遍聖絵』巻一第一段 大宰府帰参（清浄光寺蔵）

の教え)の奥義を学んだ。

御堂周囲の頑丈な築地は、聖達の保護下で俗世から離れて修行を続ける一遍を象徴する。築地の外は、弓矢や薙刀を持った複数の狩人姿の人物が列を連ね、騎乗する者や従者らしき人物がいる。行列は右方向に進む。主人と思われる白馬に乗った人物に、気遣うように左を振り向く複数の従者の顔が印象的である。後ろには市女笠に白壺装束姿の者も右方向に進む。一遍と反対方向である。狩人一行の先には右方向に進む三人の人物がおり一行を先導する。画面右の桜を境に三人の人物と狩人一行が分かれている。画面右側に板家の下層民の集落があることから、この桜を分岐点に画面右側は賤民の空間、左側を狩人の空間に分けられる。三人の様子は、先頭の傘を持つ尼僧らしき人物が左を振り返り、後ろの荷物を担ぐ人物と子供を気遣う。人物が左方向に振り向くのは、物語の左方向性を強調する手法である。三人は板家の集落の入口に向かい、板家の住人と見ることができる。大宰府場面の板家は、一遍が華台上人を訪れる前の場面の乞食小屋と連続し、前の場面と大宰府場面の間に田園風景が描かれ、一遍が華台上人のもとで修行を重ねた時間経過を表す。

後続の狩人一行は画面右の桜と画面左の桜に挟まれ殺生の空間を表すが、もう一つの意味がある。桜の右側の板家には両端の門木にかけた縄の中央に板のお守りを付けた門守や、屋根の破風の的がある。的は正月の神事で、弓射で豊作の吉凶を占う武射・奉射の行事である。破風の的は正月神事の象徴とみられる。⁽⁵⁾ 弓矢をもつ狩人一行は破風の的に向かい稲作の吉凶を占う神事の弓矢を象徴する。また、桜の咲き方で稲の豊作の吉凶を占う神事もあることから、的と狩人の間の桜も稲作を象徴し、前の場面の田園風景と結びつく。

また、大宰府の狩人一行の描かれた意図については、まず、①狩人一行は武家社会を象徴し、一遍が俗世と絶縁した決意を表すという見解⁽⁶⁾、また、②狩猟は殺生に向かうことを意味し、修行者の一遍と対照的・対比的な効果を表すという見解⁽⁷⁾、そして、③仏道に生きる一遍の「聖なる世界」と「俗の世界」を対照的・対比的にみたうえで、この一行が狩人であることを否定している見解⁽⁸⁾である。

しかし、ひとつの形が複数の意味をもつこともあり、狩人一行のみに注目するのではなく、周囲に描かれた事物の関連性をみて分析していく必要がある。

さらに、画面左の桜の左端に描かれた市女笠に白壺装束の人物は、桜の下を通りかかるところであり、右側の一遍と向き合う形をとる。対面的な構図は、市女笠の白壺装束姿の熊野修験道者が、これから一遍の訪れる熊野権現の神勅を予兆しているようである。画面左の桜は熊野聖地との境界を示す。大宰府帰参場面は、手前二本の桜を境に、画面右から賤民の空間・殺生の空間・熊野聖地の空間と読み取れる。遠景の桜はこれから一遍の遊行を導く未来を表す。また、狩人・桜・的・田園風景などを表す図像から春の訪れを表現している。さらに三人の人物、狩人一行、熊野道者の三組は、同じ右方向を歩いていながら、異なる意味を持つことも理解できる。とくに、画面右の桜の隣に一本の杉が強調されていることでも、これを起点に華台上人をたずねる場面から大宰府帰参場面へ展開することを見て取れる。

次は聖戒出家の場面である。父通広が没すると、一遍は伊予に戻りその跡を相続して妻帯もしたが、俗世の生活に矛盾を感じて再出家を志す。親族の聖戒も出家して、一遍とともに大宰府に向かった。

『聖絵』巻一第二段、聖戒出家場面の画面右に板葺きの建物があり、高台で見晴らしの良い場所に

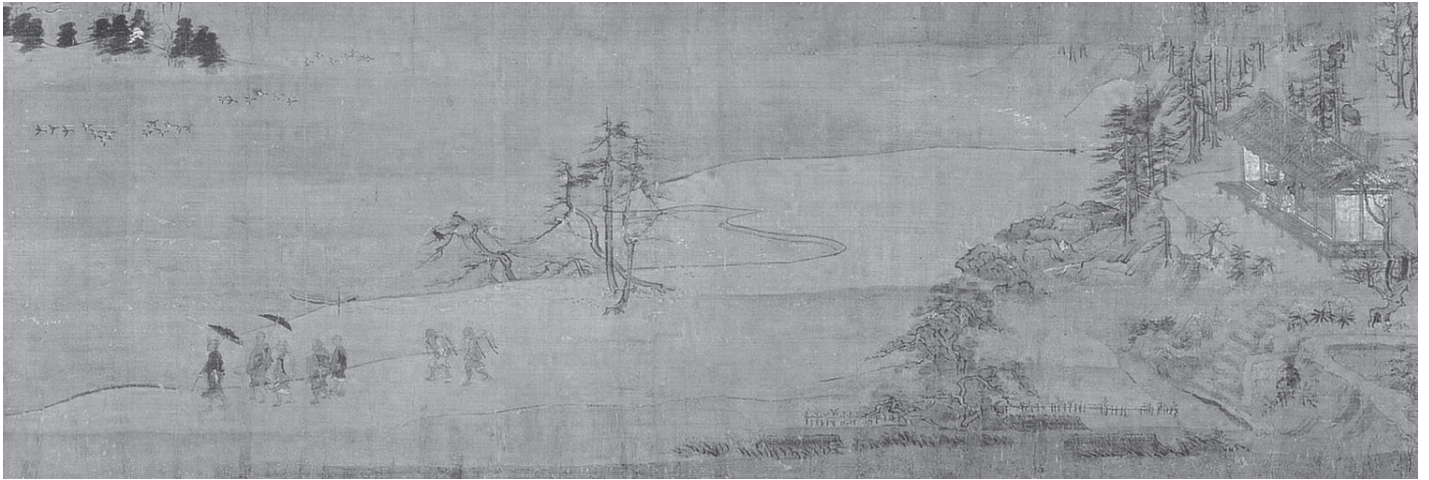


図2-a 『一遍聖絵』巻一第二段 聖戒出家（清浄光寺蔵）

ある。建物の手前と奥では桜が咲き、部屋の中で出家する聖戒が剃髪を受けている。聖戒の後ろの僧は聖戒の頭髪を剃り、聖戒の前にいる僧は朱色の水瓶を持っている。部屋の奥には掛軸が掛けられている。聖戒の顔は果てしない海を向き、出家の決意を表す。画面左では雁の群が右方向に飛び、出家した聖戒とともに一遍一行は左方向へすすむ。先頭の一遍は海を見つめている。海辺には一隻の船が浮かぶ。『聖絵』巻十二第三段の一遍臨終場面の三隻の船は、一遍が西方浄土に向かう三途の川の渡り船であり、遊行の終着点を意味しており、この場面では一隻の船が遊行の出発点であることを象徴する（図2-ab）。

『聖絵』は聖戒が制作したと考えられているが、聖戒が一遍の物語を編集したのであれば、『聖絵』に聖戒の出家場面を描かせたとしても不思議ではない。聖戒出家場面は、一遍の次に出家したのが自分（聖戒）であり、最初の弟子が自分自身であることを主張したものと考えられる。一遍出家の大宰府の場面と比べ桜が控えめであるのは、聖戒が一遍の弟子であることを象徴している。

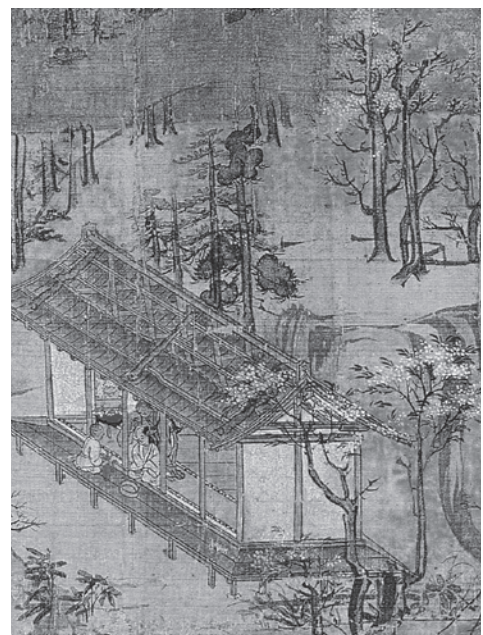


図2-b 『一遍聖絵』巻一第二段（拡大部分）（清浄光寺蔵）

(3) 善光寺・菅生岩屋・桜井里の桜

大宰府を訪れたのち、文永八年（1271）の春、一遍と聖戒は信濃国善光寺に参詣した。善光寺は生身の阿弥陀如来と称され、善光寺に住んで衆生を救うこの世の生き仏とされ、多くの人びとが参詣する阿弥陀信仰の中心地であった。一遍が学んだ浄土宗西山義の祖証空も善光寺如来を信仰していた。西国出身の一遍は、善光寺を東方の極楽浄土と考えて参籠している。ここで中国浄土教の祖善導大師の教えを感得し、「二河白道図」を写した。これが一度目の安心（悟り）である。それを「十一不⁽¹⁰⁾二頌」で表した。

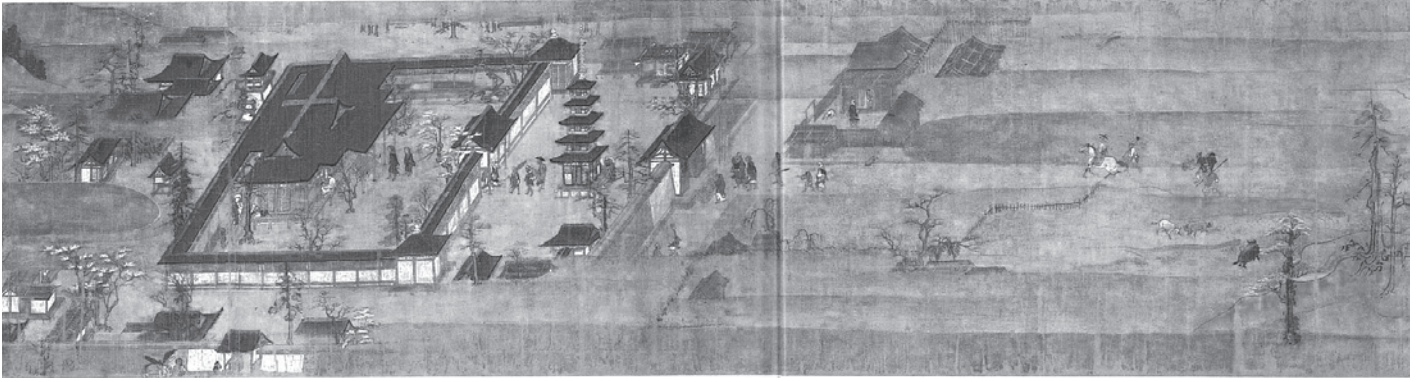


図3 『一遍聖絵』巻一第三段 善光寺参詣（清浄光寺蔵）

『聖絵』巻一第三段に善光寺の伽藍が広がり、その配置が分かる。善光寺の伽藍配置では、生身の阿弥陀仏である本尊に続く参道が白道を表している。善光寺の境内やその周囲には桜が咲き、善光寺を取り囲む。とくに楼門近くの桜が際立ち、参詣する人びとを迎えている（図3）。善光寺が東国の阿弥陀浄土を示すかのように、楼門の桜は俗世と阿弥陀浄土の境界線を表している。楼門の桜は冥土の神仏を迎え入れる出入口であろう。また桜は、俗世の人びとを迎え入れるための精進潔斎の作用も合わせ持っていたかもしれない。

さらに楼門から離れた画面右の桜も、楼門の桜と同様、重要な意味をもつ。画面右の桜の脇には川があり、上部遠景から下部手前にかけて流れ、画面左右を分断し、前の場面から次の場面へと物語を展開させる。また川を境に、画面左（善光寺）があの世界、画面右が俗世であり、川の傍らに描かれた桜が境界の基点になっている。画面右から桜と川、楼門、伽藍へとつづく構成は、俗世から浄土へと導く。そして、善光寺の桜は浄土の散華を意味しよう。

善光寺参詣後、一遍は自ら描いた「二河白道図」を伊予の窪寺に持ち帰ると、善光寺の方角である東側の壁にかけて三年にわたり修行した。

文永十年（1273）七月、一遍は伊予国菅生岩屋に参籠した。岩屋は観音菩薩と仙人の霊山であり、弘法大師（空海）も修行に訪れたという。また、菅生の岩屋と桜にまつわる挿話が『聖絵』巻二に記されている。



図4-a 『一遍聖絵』巻二第二段 桜井里（清浄光寺蔵）

この御堂に廂をさしそへたりけるほどに、炎上の事ありけるに、本堂はやけずして、後の廂ばかり焼けにけり。其の後、又、回祿あり。同舎ことごとく灰燼となるに、本尊ならびに三種宝物はともにとびいで給ひて、まへなる桜の木にのぼり給へり。又、次に炎上ありけるに、本尊は又とびいで給ひて、同木にまします。御堂は焼けにけり。三種宝物は灰燼の中のにのこりて、やけたる物とも見えず。鐘・錫杖のひびき、昔にかはる事なかりけり。此の桜木は、本尊出現し給ひし時の朽木の、ふたたび生え出て枝さし花さける木なり。されば、仏法最初の伽藍、靈驗希有の本尊なり。

観音本尊は、桜の朽木のなかで出現した。その桜が芽を出し成長したのだろう。何度も火災にあったが、本堂は燃えず、燃えても本尊はその桜木に登って灰になるのを免れた。そして朽木から再び芽を出し、桜は花を咲かせた。菅生の岩屋寺の神木は桜と捉えられる。『聖絵』の菅生岩屋は紅葉の季節だが、詞書には桜の靈驗を記している。一遍は菅生岩屋で数ヶ月のあいだ修行した後、領地を捨て、一族と縁を切り、すべてを捨てる決心をした。

文永十一年（1274）二月八日、桜井里で一遍が聖戒と離別する。一遍はすべてを捨て去る決意をしたが、超一（妻と推測）・超二（娘と推測）、念仏房（子弟と推測）の三人とともに伊予国を離れる。『聖絵』巻二の詞書に一遍と聖戒の別れの言葉がある「同生を花（蓮花）開の暁に期し、再会を終焉の夕にかぎりたてまつりて、いとまを申し侍りき」。このとき一遍は妻子とともにしているが、熊野参詣の二度目の安心から妻子と離別する。

『聖絵』巻二第二段、桜井里で聖戒と別れる。画面右の伊予の実家を出発する場面と連続した構成で描かれ、ひとつの場面に二つの物語が展開する。前の場面と桜井の場面の構図は良く似ており、右側に建物を描き、左側に出発する複数の人物が描かれている。二つの場面で対比的なのは、前の場面が白鷺の群が描かれ、桜井の場面は満開の桜が描かれていることである。白鷺の群が田園に着地する位置に交差するように、桜が中央に描かれる。ここから、聖戒との別れの場面へと展開することを示している（図4-ab）。

桜井の場面の画面右、茅葺屋根の古びた建物の中で、一遍が聖戒に別れを告げている（図4-a）。

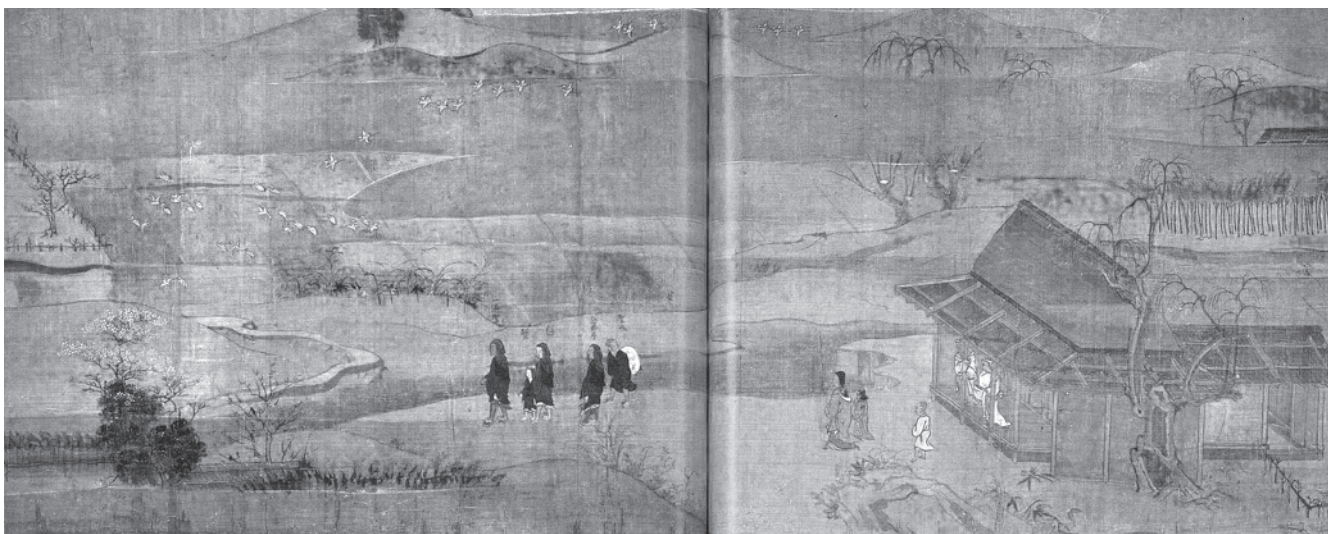


図4-b 『一遍聖絵』巻二第二段 桜井里の場面の画面右：伊予の実家を出発する一遍一行（清浄光寺蔵）

縁では白衣姿の僧が合掌する。画面左は満開の桜の下で一遍一行が左方向に歩きだし、一方、聖戒は右方向に進み、振り向きながら別れを惜しむ。振り向くことで左方向が強調され一遍一行に視点が集中する。一遍と聖戒の間の小川は別れを表し、過去と未来、物語の展開の分岐点といえよう。満開の桜の根元に花びらが散らばり、上空には花びらが舞う。

『法然上人絵伝』巻三十三第四段には、法然が流罪となり、九条兼実がそれを嘆き法性寺の小御堂に法然を一夜留め、別れを惜しむ場面がある。堂内では法然と九条兼実が対面している。小御堂の前には桜が咲き、桜木の下に弟子と思われる三人の僧がいる。

『聖絵』の桜井の場面も、桜が別れを象徴し、桜が大きく描かれている。桜と小川の組み合わせから、桜井の別れの場面は、一遍と聖戒の物語の終結をあらわす。次に展開する一遍遊行の物語の境界線と捉えられる。絵画に描かれた複数の事物が絡み合いながら、別れ・終結・次の場面へと展開する。描かれた事物は物語を導く重要な役割を担っている。

(4) 四天王寺・高野山の桜

桜井里につづき四天王寺の場面にはいる。聖徳太子由来の四天王寺は、釈迦如来の教えが説かれた地であり、阿弥陀浄土の霊地であった。四天王寺の西門は極楽浄土の東門であり、阿弥陀仏の浄土への入口であった。⁽¹¹⁾ 当時の四天王寺の西門の先は海で、真西に沈む太陽を拝むことができた。まさに極楽浄土への入り口であった。そのため、多くの参詣者で溢れたという。⁽¹²⁾ 一遍が訪れた当時は海岸線が鳥居のそばにあったが、⁽¹³⁾ 近世になると海岸線は西へと後退した。

『聖絵』巻二第三段には四天王寺の伽藍が広大に描かれている。伽藍配置は画面上部を北に、講堂・金堂・五重塔・中門と続く。左側の楼門の西方に朱色の木造の鳥居が建っている。鳥居は永仁二年(1294)に忍性によって石造にかえられた。鳥居の額には「釈迦如来転法輪所 当極楽土東門中心」と記されている。西の鳥居から南大門をとおり、南を行く経路は熊野に続き、熊野参詣者が多く集まった。⁽¹⁴⁾ 画面下の熊野道には乞食小屋が描かれ、画面右の境内の桜が霞に浮かぶ。また画面左の鳥居の外に二つの屋敷があり、道に南面した屋敷では門の両脇に桜があり人を迎えるように描かれ、もう一方の寂れた屋敷では敷地内に桜が見える。鳥居の西側に桜が多いのも、極楽浄土を象徴し、また鳥居から熊野まで続く道もあったことから、桜は熊野の道標であったとも考えられる(図5)。

一遍は楼門に集まる人びとに札を配っている。一遍布教の始まりである。一遍も鳥居から続く道歩き、熊野まで向かったのであろう。四天王寺から熊野までの阿弥陀浄土の道、つまり二河白道を行く一遍である。鳥居の近くの桜は極楽浄土の入口を表象する。極楽浄土の東門である四天王寺の当時



図5 『一遍聖絵』巻二第三段 四天王寺参詣(清浄光寺蔵)

の西門は、『聖絵』に描かれた鳥居であったことが分かる。

文永十一年（1274）、一遍は高野山を参詣する。高野聖は、高野山を大師が入定する日本の総菩提所であると全国に広め、各地で浄土信仰と念仏を勧めた。⁽¹⁵⁾ このとき弘法大師の六字名号（南無遍照金剛）を賦算したといわれる。生身の阿弥陀仏を本尊とする善光寺も、本尊の三仏の分身といわれる宝印三判を捺した御印文を賦算して、極楽往生の保証とし



図6 『一遍聖絵』巻二第四段 高野山参詣（拡大部分）（清浄光寺蔵）

た。一遍もこれらにならい賦算を行ったとみられる。高野山をはじめ、善光寺・四天王寺・熊野は古代から葬送の霊山であった。しかも高野山は融通念仏聖や勧進聖が集まり、全国各地の霊山を廻る拠点であった。⁽¹⁷⁾ 一遍も、『聖絵』巻二の詞書に高野山参詣の理由について、つぎのように述べている。大師は六字名号（南無阿弥陀仏）の印板を残し、汚れた世間のなかで迷い苦しむ衆生のための本尊とされており、一遍も浄土の縁を結ぶために参詣に訪れたという。やはり、一遍も聖の一人であったと考えられる。

また弘法大師の伝絵である親王院本『高野大師行状図画』巻二に大師の入唐求法の動機や目的を知る重要場面に桜が描かれ、大師の夢に現れた仏が大日経の教えを論している。同絵巻の巻七の高野山建立場面にも桜が描かれ、高野浄土を象徴する。

『聖絵』巻二第四段は、画面右に高野山の堂舎を描き、画面左は中央の山々を越え奥院がある。堂舎手前では、桜が幹を左にくねらせ木棒が下から支え、左にも桜がある（図6）。御影堂の近くに架台に囲まれた大師伝説の三鈷松がある。⁽¹⁸⁾ 奥院まで続く登坂の道は縦の構図をとる。この道の両脇に石造の長い卒塔婆が立ち並ぶ。画面手前の小川に橋が架けられているが、あの世とこの世の結界であろうか。橋を渡り、登ると広場に抜け、入母屋造りの礼堂に着く。その奥の柵の向こうに弘法大師の生き仏を祀る廟所がある。廟所の前には鳥がおり死霊の地を象徴している。一遍は高野山に続き六月初旬に熊野を訪れているので、高野山参詣は五月頃と考えられる。⁽¹⁹⁾ 高野山の桜は季節を表すために描かれたのではなく、やはり宗教的・思想的な意味をもった象徴的なものと考えられる。

(5) 因幡堂の桜

熊野で安心を得た一遍は、超一・超二・念仏房とも別れ、ひとり遊行の道を歩きはじめた。いちど伊予国に帰ると、つぎに九州を廻った。大宰府に渡り聖達を訪ね、大隈正八幡宮に参詣し、豊後国の守護大友兵庫頭頼泰の屋敷に滞在していたときには、真教（他阿弥陀仏）らが弟子入りした。一遍は弟子を時衆と呼んだ。弘安元年（1278）に、弟子七、八人と夏に伊予を渡り、秋には安芸厳島を参詣し、冬にまた備前国を訪れた。

弘安二年（1279）の春頃、一遍は京の因幡堂を訪れた。因幡堂は本尊を薬師如来とする平等寺のこ

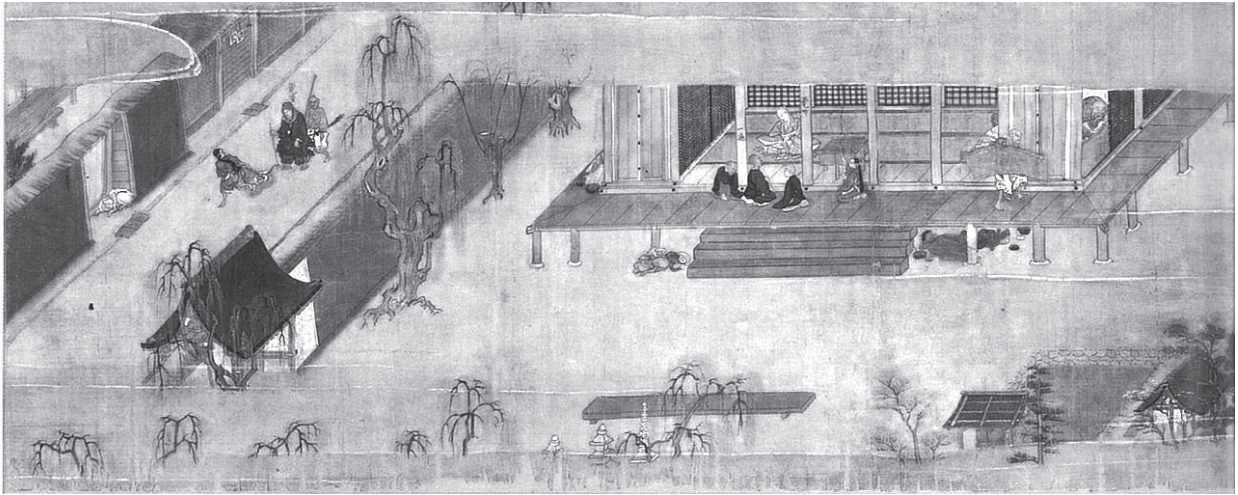


図7-a 『一遍聖絵』巻四第四段 因幡堂（清浄光寺蔵）

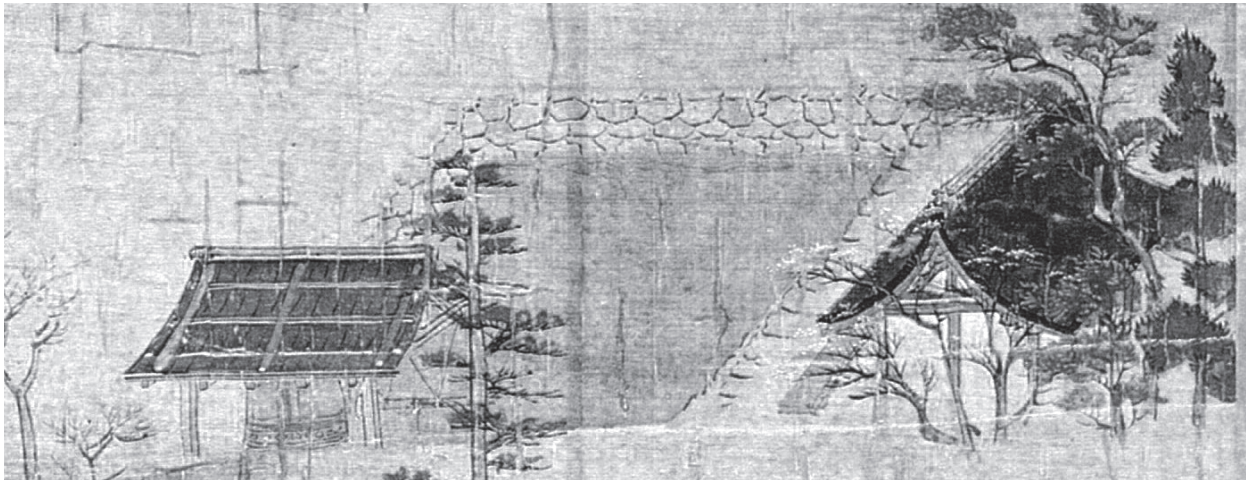


図7-b 『一遍聖絵』巻四第四段 因幡堂（拡大部分）（清浄光寺蔵）

とで因幡薬師とも呼ばれた。信濃善光寺の阿弥陀如来，嵯峨清涼寺の釈迦如来とともに三国伝来の三如来のひとつとして信仰をあつめ，病氣治癒祈願の地方の参詣者で賑わった。⁽²⁰⁾『聖絵』巻四の詞書に因幡堂宿泊の記録がある。一遍が因幡堂に入ると，寺僧がみすぼらしい姿の一遍をみて泊まることを拒んだ。一遍は縁の下で乞食とともに寝た。その夜，執行（寺の幹部）の民部法橋覚順の夢に本尊が出現し，大事な客を迎えたので丁重にもてなすよう告げられた。夜中に一遍は堂内に招かれ廊に泊まることになった。

『聖絵』巻四第四段では因幡堂の上方から霞をかけて下方の面積を広くとっているため，因幡堂の縁の下で眠る乞食や，庭の樹木に視線が向く。画面右の池と鐘楼の近くに桜が咲き，画面左に柳がある。柳は叙情的表現に用いられ，ここでも夜の情景に合っている。画面上部の御堂では，一遍と覚順が向き合って対話をし，一遍のそばに二人の弟子が従い，御堂の僧たちは一遍を堂内に迎え入れるため，準備を整えている（図7-ab）。

画面右の桜と鐘楼は浄土を示している（図7-b）。鐘をつくことで死者の供養とされているが，鐘の音はあの世とこの世をつなぐ役目を果たす。古来より鐘の音は地獄で苦しむ人びとを救済し，梵鐘は雨乞いに用いた。⁽²¹⁾一遍・時衆の踊念仏は，鉦を打ち鳴らすことで阿弥陀如来をこの世に降ろし，阿弥陀浄土をこの世に開いた。神仏を降ろす鐘楼と，冥土の入口の桜は神仏を迎えるという共通の役割

をもつ。二つの図像がともに描かれることで意味に深みが増す。因幡堂の桜は季節を表すだけでなく、宗教的思想を表現する。

ところで『信達民譚集』に「鐘の沈んだ話」⁽²²⁾という説話がある。伊達郡伊達崎村大字下郡の曲松地蔵堂という御堂の前に老松がある。この下郡に武士の娘で、桜姫と呼ばれた美しい姫が病死したことを惜しみ、墓の上に松を植え、そばに地蔵堂を建てた。これが曲松地蔵堂の老松である。御堂前の池の畔に鐘楼があり、村人はこの鐘を鳴らして姫の霊を慰めた。ある夜、この鐘が池に落ち沈んでしまい、村人たちがいっせいに引き上げようとしたが、いくら池の底を掘っても見つけることができなかった。

おそらく、この池は冥土への入口で、桜姫が鐘楼の音をいつまでも聞きたいと思い、持ち去ったのではないだろうか。『聖絵』の因幡堂場面の手前中央に墓石があり、右側に桜、鐘楼、松、石垣に囲まれた池がある。因幡堂場面の事物と桜姫の伝承は共通点が多く、因幡堂の桜は桜姫と重なる。物語に描かれる事物は伝承の物語的要素として構成され、桜姫の墓前にまつわる内容を深めている。

『聖絵』因幡堂場面と民間伝承「鐘の沈んだ話」の比較から、冥土の象徴とされる事物を知ることができる。『聖絵』巻十二第三段の最終場面には、一遍の墓石が描かれ、その後ろに亡き一遍を弔うように松がある。松も桜と同様、冥土の象徴であったのかもしれない。

絵画資料は主人公や人物に視点が集中するあまり、周りの事物の意図を見落とすこともある。個々の事物は連続性をもち、物語全体を構成するので、無意味な事物は描かれない。描写に矛盾を見つけることができれば、それは制作者の誤りではなく、思想の発露である。そこから制作者の思想を発見することができる。

(6) 下野小野寺の桜

弘安三年(1280)、一遍一行らは踊念仏を始めた信濃国佐久から、下野国小野寺(大慈寺)に入った。小野寺は天平九年(737)行基が創建したと伝わる大慈寺のことであり、三毘瓦窯跡郡から下野国分寺瓦や大慈寺瓦が出土し、奈良期創建と判明した。鑑真の弟子道忠が二代となり、最澄とも交流があって、東国に仏教を広めた。また三代広智は円仁(三代天台座主慈覚大師)・安慧(四代天台座主)を最澄のもとに弟子入りさせ、最澄が東国をめぐったときに立ち寄り大乘戒の授与をあたえ、最澄が全国六か所に建立した六所宝塔(相輪塔)のひとつがこの寺に建てられている。また空海が広智に真言經典書写の収集を頼んでいる。小野寺は北方の鎮護国家の寺として重要な位置にあったとい⁽²³⁾える。

またこの寺に小野小町の伝説がある。小野小町が病のため、大慈寺の薬師如来に病氣治癒の祈願を歌に詠んだ。それに対し、薬師如来が返歌したという。⁽²⁴⁾

南無薬師衆病悉除の願立てて身より仏の名こそおしけれ	小野小町
むら雨は唯一通り降るものをおのが身のかさそこにぬぎおけ	薬師如来

その後、小野小町は病が治癒し、終生この地に留まったといわれている。実は『聖絵』巻五には、小野寺で雨に関する逸話が記されている。



図8-a 『一遍聖絵』巻五第二段 下野小野寺（清浄光寺蔵）

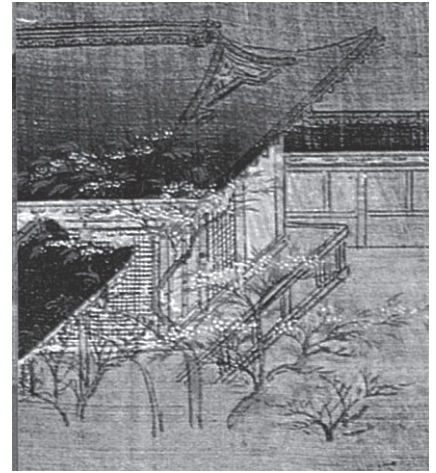


図8-b 『一遍聖絵』巻五第二段（拡大部分）（清浄光寺蔵）

『聖絵』巻五第二段の画面右に白鷺の群が沼地に降りている。白鷺の群は物語の場面展開を示し、次の場面に導く。これは『聖絵』巻二第二段の伊予出立の場面・桜井の場面と同じ手法である。画面左に進むと人里が見え、雨の降る情景に、民家や小野寺境内の桜花が顔を見せる。一遍・時衆らは、雨宿りのため、画面左の板家に駆け込む（図8-a）。一遍は、時衆らが雨で濡れた衣を脱ぐのを見て詠んだ歌が『聖絵』巻五の詞書にあるのである。

ふればぬれぬればかはく袖のうへをあめとていとふ人ぞはかなき



図8-c 『一遍聖絵』巻五第二段（拡大部分）（清浄光寺蔵）

雨が降れば、袖が濡れるのは当然で、そのうち乾くというのに、濡れることを嫌がる人はつまらない。また、時衆の尼が激しい雨に腹を立てる様子を詠んだ歌もある。

くもとなるけぶりなたてそあまのはらつきはおのれとかすむものかは

尼僧が腹を立てることで怒りが雲や煙となり月を隠してしまう。月は自ら雲や煙をだして霞むであろうか。「あまのはら」は「天の原」と「尼の腹」をかけた言葉で、月は仏性（仏の性質、仏になる可能性）を指す。一遍は仏性を隠す雲や煙が己の心であると論した。⁽²⁵⁾

歌で神仏を降ろし、祈願をすることは、平安期頃から行われていたようである。しかし小野小町について触れられていないので、『聖絵』制作当時には小野寺に小野小町伝説がなかったことが分かる。この逸話が、やがて小野小町伝説へと転化した可能性は高い。⁽²⁶⁾

歌は神仏から人へのお告げであり、人から神仏に感謝と救いを求める声でもあった。⁽²⁷⁾ 自分の教えを簡潔に伝えるため、歌で時衆らを論す必要があったのであろう。一遍の時衆に対する気持ちがあらわれている。ここに桜が描かれているのは、一遍が神仏と通じる手段として歌を得たことを象徴しているよう（図8-bc）。⁽²⁸⁾

(7) 鎌倉入阻止場面の桜

一遍一行は、小野寺・白河関を越え、奥州江刺にたどりつく。北上まで目指したのは祖父河野通信の墳墓を訪ねるためだった。⁽²⁹⁾ 祖父通信の墓で供養を終えると、松島・平泉をまわり常陸国に差しかかる。『聖絵』巻五第四段の常陸の場面は雪一面の情景である。画面手前に一遍一行が歩いており、奥には一本の大きな杉がそびえている（図9）。

この一本杉は神霊が宿る神木とみられ、この杉を基点に雪景色に変わると考えられている。⁽³⁰⁾ 弘安四年（1281）は、春に奥州江刺を後にしてからのちの一遍の記録がなく、前後の弘安三年と五年の記録は残されていることから、『聖絵』には弘安四年に当麻道場の記録があったのではないかという推論もある。⁽³¹⁾

しかし常陸の冬の場面が前半の物語の終わり、次の春の鎌倉入り阻止の場面が後半の物語の始まりとも考えられる。冬は一年の節目を表し、雪景色から桜の景色に変わるのは、次の物語の始まりといえるだろう。常陸の雪景色の左側に、画面上部から蛇行する川が手前まで流れ、画面を左右に分けている。『遊行上人縁起絵』（以下、『縁起絵』）も前半の一遍伝絵（巻一～四）と後半の真教伝絵（巻五～十）の間に川があり、物語を二つに分けている。そのため、川を境に雪景色が前半の物語の終わりと考えられる。しかし、前半と後半を完全に区切ったのでは物語は続かない。『聖絵』は一遍の思想と行動を描いた伝記絵巻であり、一定の個所できれいに切れるわけではない。そこで、川に架けられた橋が物語と物語をつなぐ。文字通り物語の「橋渡し」となる。一遍らは橋を渡り、次の物語へ足をのばす。『聖絵』巻一も梅花の咲く春から始まるので、春の鎌倉入り阻止場面も後半の物語の始まりと考えられる。季節や情景描写で分けることで、物語が自然に流れるよう工夫している。

つぎに第二話の鎌倉入阻止場面にはいる。常陸・武蔵を過ぎた一遍一行は、弘安五年（1282）春、鎌倉に差しかった。滞在中の長作で、一遍は時衆に告げる。鎌倉入りの状況によって、念仏布教が続けられるかどうかを決めよう。状況がよくなければ、布教方法に問題があったということだから、これで布教活動が最後になると思わなければならない。一遍は覚悟を決めた。鎌倉入りは一遍にとっては布教活動の存続を賭けた出来事であった。

旧仏教の圧力は強く、京都では多くの新興宗派が退けられた。鎌倉に行けば幕府の援助を受け、道が開けるのではないかと信じ、多くの宗派が鎌倉を目指した。東大寺の復興に努めた重源や、臨済宗の栄西、浄土宗三祖とされる良忠、真言律宗の叡尊や忍性なども幕府の援護を受けた。⁽³²⁾



図9 『一遍聖絵』巻五第四段 常陸の雪の情景（清浄光寺蔵）（口絵13参照）



図 10-a 『一遍聖絵』巻五第五段 巨福呂坂場面（清浄光寺蔵）（口絵 14 参照）



図 10-b 『一遍聖絵』巻五第五段（清浄光寺蔵）（口絵 15 参照）

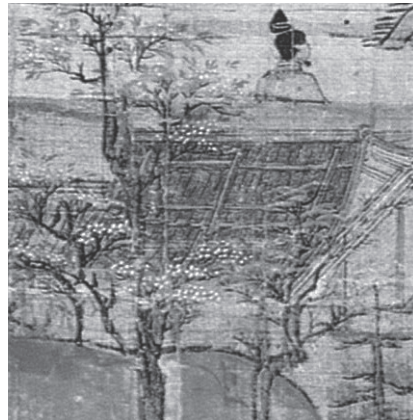


図 10-c 『一遍聖絵』巻五第五段（清浄光寺蔵）（口絵 16 参照）



図 10-d 『一遍聖絵』巻五第五段（清浄光寺蔵）（口絵 17 参照）

同年三月一日、一遍一行は、巨福呂坂（こふくろさか）から鎌倉入りをめざした。執権北条時宗が巨福呂坂を通過して山内に出かけることを聞いたが、一遍は考えがあると言って巨福呂坂を避けず、執権北条時宗の一行と対面した。警護の武士が一遍一行の鎌倉入りを阻止しようとするが、一遍は無理をしてまで入ろうとする。警護の武士は下役の小舎人に時衆を殴らせ、聖はどこにいるのかと尋ねた。一遍は前に出た。武士は言った。執権の前で狼籍をしてよいのか。弟子をつれて名声を得ようとしているだけではないのか。制止もきかず、乱入するのは考えられない行動であると。一遍は答えた。私に名声など必要ない。ただ、人びとに念仏を勧めるだけである。お前たちはいつまで仏の教えを抑圧するのか。現世で犯した罪をひいて冥土に行くときは念仏に救ってもらわなければならないというのに。武士は何も答えず杖で二度打ちたたてた。しかし、一遍は痛がる様子を見せない。むしろ逆に武士と仏縁を結べたことを喜び、一遍はここで死ぬ決意を述べた。すると武士は鎌倉の外なら制止はしないと答えた。その夜、巨福呂坂の近くで念仏を唱えていると、鎌倉中の人びとが上下の隔たりなく一遍のもとに集まり、念仏を受け、食事をもてなした。

一遍の権力を恐れない勇氣ある行動に人びとの心は動かされ、一遍の布教活動は鎌倉に受け入れられた。今までの修行が失敗ではなかったことが証明されたのである。

『聖絵』巻五第五段の場面では、一遍と執権北条時宗が対面している（図 10-a）。手前の山々も、奥の家並みも、一遍と北条時宗のあいだに空間をあけることで広い舞台をつくり、対面という緊迫感をさらに強めている。手前の桜も対面構図の中央から分かれて描かれている（図 10-cd）。通行人とともに、桜もこの場面を見守っているようだ。また、小舎人に追われている乞食集団の先には崖にそ

びえる桜があり、その崖を越えると、つぎの場面が待っている（図10-b）。詞書では小舎人は時衆を打っていると記されているが、『聖絵』では小舎人は乞食集団を杖で打とうと追っている。これは次の場面へつなぐ導線の役割がある。一遍と北条時宗の対面構図が強いので、物語の左方向性を鑑賞者に意識させるために構成したと思われる。さらに後ろを振り向く時衆や武士なども左方向の物語性を意識させる効果がある。

崖を越えた画面左は夜に一変し、鎌倉の外の場面となる。人びとが食事を運び、一遍をもてなしている。また、崖はほかの意図も示している。崖は一遍と北条時宗の場面では一遍の背後にあり、一遍にあとがなく前に進むしかないという、もはや崖っぷちの状態を表す。言葉に掛け言葉があるように、絵画に描かれた事物も複数の意味をもつ。

一遍の鎌倉入りは失敗したが、一転して鎌倉中の人びとに受け入れられた。一遍は修行で二度の安心を得、すべてを捨てて布教方法を模索してきた。行を証とするため、いちかばちか死を覚悟して鎌倉入りを決心した。この行為はまさに二河白道をゆくものである。

鎌倉入り以降の『聖絵』後半は、一つの集団の宗派として形成されていった一遍・時衆の物語である。一遍が臨終を遂げるまで、各地の一遍・時衆の踊念仏や、一遍のもとに集まる人びとが描かれる。また片瀬堂の場面から十二光箱が見られるが、それは僧尼の男女関係を避けるため、僧と尼の間に十二箱を置き結界としたものである。一遍は、時衆が抱える問題も避けずに向き合った。すべてを捨てた捨聖が弟子とともに行動するのは疑問だが、人びとを救うには、人との関係は避けられない。この世の縁に身をまかせ、二河白道の思想と行動を実行したのである。目に見える事物を捨てるのではなく、目の前に浄土を実現しようとした。桜はまさに散華である。

(8) 聖徳太子廟・書写山参詣の桜

一遍一行は京の布教を成功させ、弘安九年（1286）、再び四天王寺を訪れる。四天王寺を念仏聖の聖地として確立した出雲上人を一遍は尊敬していた。四天王寺は極楽の東門とされ、現世からみれば浄土の入口であった。一遍が太子廟に参詣したのも出雲上人の影響があったと思われる。⁽³³⁾

一遍は太子廟で三日間滞在する。鎌倉期には仏教の原点に帰ろうという運動が、旧仏教側で登場して改革がなされた。『摧邪輪』を著し法然を批判した高弁（明恵上人）は、釈迦を信仰し座禅を重視した。そのような中で、日本仏教の祖といえる聖徳太子信仰が盛んになった。⁽³⁴⁾ 美術の写実性は、宗教では釈迦や太子への回帰となって現れたのである。

『聖絵』巻八第五段、太子廟墳墓の前は叡福寺で、右側に見事な紅梅が咲いている（図11）。楼門をくぐると入母屋造の拝殿があり、その脇の桜の根元は花びらで彩られている。拝殿の後ろに拜木が⁽³⁵⁾あり、一遍を先頭に墳墓の前で合掌している。拜木の陰に寺の住職らしき僧が一遍と向き合い合掌をしている。結縁の様子であろうか。一遍が参籠中、奇瑞が起きた。『聖絵』巻八の詞書に高野大師の御記（『上宮太子廟参詣記』）が記されている。

西土之三尊 垂権跡於馬台 東家之四輩 成菩提於安楽

西方の極楽浄土の弥陀・観音・勢至が日本にあらわれ、弥陀は聖徳太子の母、観音は太子、勢至は



図11 『一遍聖絵』巻八第五段 太子廟墳墓（清浄光寺蔵）

妃になり、この廟で眠っている。一遍の奇瑞とは、阿弥陀三尊が一遍の眼前に出現し、極楽浄土を見たことである。⁽³⁶⁾

太子廟場面の拝木や、太子廟の墳墓を囲む樹林は浄土と捉えられる。境内の桜は一部の背景として描かれ、浄土を表す。桜が地面に花びらを広げるのは、この世に極楽浄土を実現させるための散華と考えられる。⁽³⁷⁾ 一遍は極楽浄土に生まれることを保証された。一遍は一面の鏡を献上した。境内には融通念仏の始祖、良忍の墓もあった。⁽³⁸⁾

太子廟参詣後、大和の当麻寺、石清水八幡宮、播磨の教信寺などを廻り、弘安十年（1287）の春、書写山円教寺を参詣した。円教寺は法華經の行者である性空が開いた。一遍が全国各地を遊行していたのは、書写山参詣を、ただひたすら願っていたからである。はじめ一遍は本尊を拝むことを願い申し出たが、修行を長く積み重ねた僧でなければ拝めないと寺僧に断られる。一遍は拝みたい気持ち強く、四句の偈と一首の歌をつくり改めて願い出た。寺僧らは相談した。この僧は他の僧とは違う、願いを打ち捨てるわけにはいかないと願いを許した。実は、後白河法皇以来の参籠であった。

この本尊は性空が安鎮に頼み、桜の生木でつくらせた如意輪観音であった。役小角が、金剛蔵王権現を桜の木で彫ったという伝説と関連していよう。一遍が春に参詣したのも、この故事に因んだものかも知れない。そうであれば、一遍にとって書写山は重要な霊地である。一遍は本尊を拝み一夜行法をした。夜が明けると書写山をあとにしようとしたが、春の季節に雪が舞い散った。これも散華の一種であろうか。

『聖絵』巻九第四段の円教寺場面の右側に、遠くの山から飛来する鳥の群、さらに手前の川に橋が架けられ、これから始まる物語の導線となる。橋を渡った道筋に歩行者二人がおり、その先は楼門で長い登廊の上方に円教寺本堂がある。夜の本堂の中で紙燈の火を頼りに一遍が本尊を拝みにいく。時衆の姿はなく堂内で寺僧らが一遍の様子を見守る。秘仏の如意輪観音は、一遍だけに許された状況として描かれ、拝観する喜びと緊張感が伝わる。画面左は複数の板家の僧房があり、近くに桜がある。円教寺も菅生岩屋の本尊や金峯山の蔵王権現と同様、桜を神木としていた。円教寺の険しい山々は霊場にふさわしい（図12-abc）。

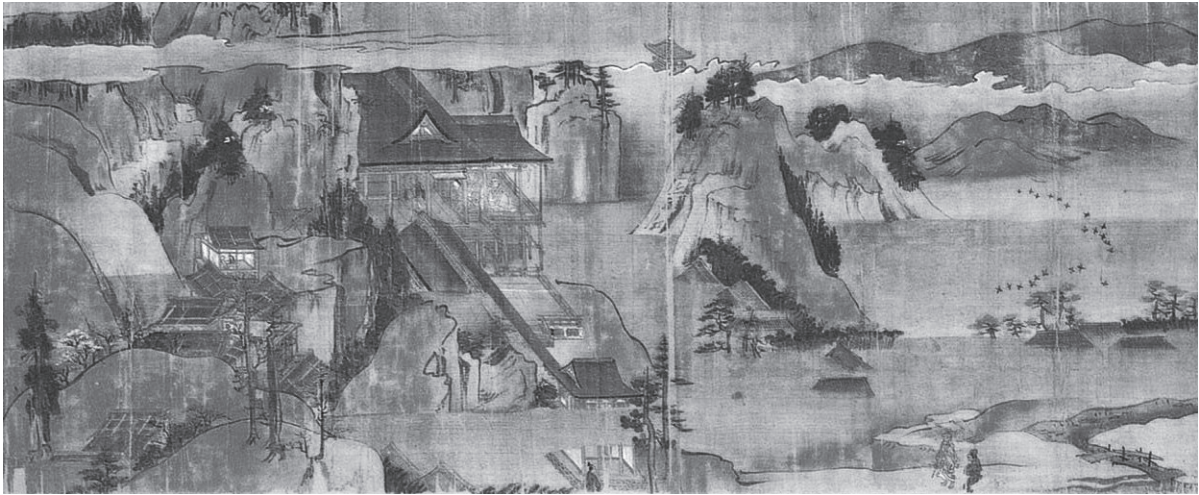


図 12-a 『一遍聖絵』巻九第四段 書写山円教寺（清浄光寺蔵）

図 12-b 『一遍聖絵』巻九第四段
（拡大部分）（清浄光寺蔵）

図 12-c 『一遍聖絵』巻九第四段（拡大部分）（清浄光寺蔵）

(9) 大山祇神社の桜

『日本書紀』巻第二神代下，葦原中国平定の項に大山祇神社にかかわる木花開耶姫の挿話がある⁽³⁹⁾。木花開耶姫の名の木花は、桜花と梅花の二つの説がある⁽⁴⁰⁾。もし桜であれば、神話成立当時に、すでに桜が現世のはかなさを象徴する花と見られていたことになる。やはり浄土教と結びついてから、桜と考えられるようになったのだろう。

『聖絵』巻十第三段では、伊予国大三島の大山祇神社で一遍が桜会を行っている。大山祇神社は一遍の先祖である越智一族の氏神である。桜会は越智一族とその後継者河野氏を祀る重要な祭事であった⁽⁴¹⁾。『聖絵』巻十の詞書に桜会の様子が記されている（図 13-a）。

正応二年（1289）一月二十四日に、大三島社に仕える僧長観の夢に大明神と思われる束帯姿の者が現れ、御宝殿正面の広縁で西向きになり「昔、性空上人が参り、生贄禁止の説法をした。今、一遍上人を招き、桜会を開いて衆生済度の念仏をせよ」と告げた。同二月九日にお告げのとおり桜会を行った。一遍を招いたのは、生贄による殺生を止めさせるためであった。参詣した神官と地頭たちは夢のお告げと一遍の説法に従った。

『日本書紀』によれば、木花開耶姫は占いで定めた神饒田を狭名田と名づけ、その田に実った稲で天甜酒をつくり、沼田の稲で飯を炊き供えた。木花開耶姫は占いで稲作の場所を定めると、収穫した稲を神に献上した。アマツヒコホノニギノミコトのうち、アマツヒコは天孫、ヒコは男子、ホは稲

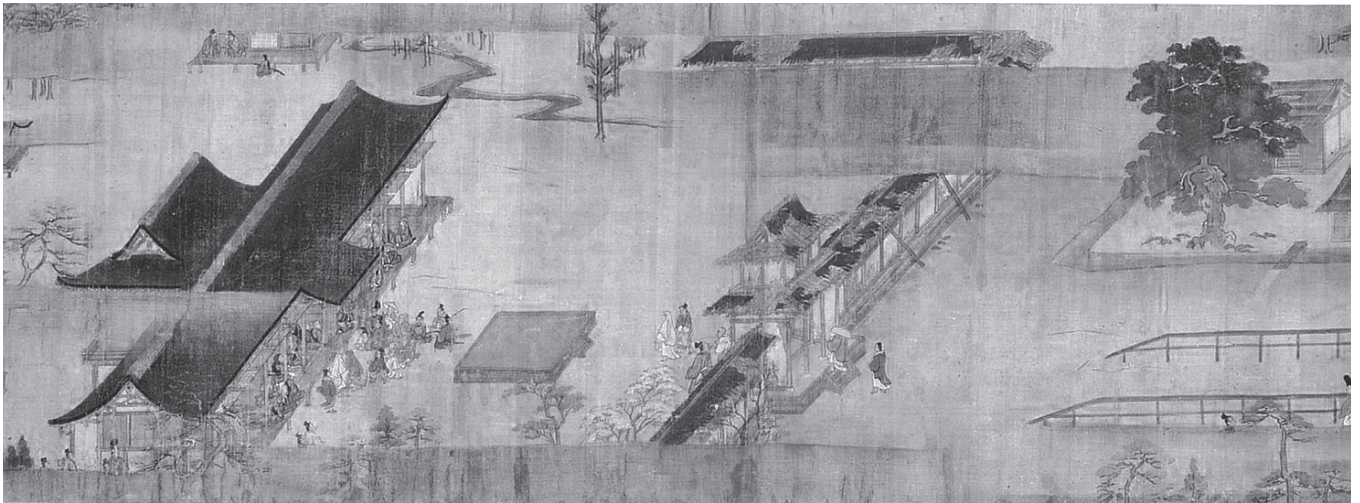


図 13-a 『一遍聖絵』 卷十第三段伊予国大三島の大山祇神社の桜会（清浄光寺蔵）

穂を意味し、稲穂を神格化したもので⁽⁴²⁾ある。

桜は稲穂の神の依代であり、花は神の心の表れとされた。⁽⁴³⁾木花開耶姫とニニギノミコトが結びつたことは、桜と稲穂が結びつく意味が含まれる。

大山祇神社の神木は桜であり、花開姫命とは木花開耶姫を意味する。豊年の貢、五穀の精といわれたのは、稲の花、雪、桜で



図 13-b 『一遍聖絵』 卷十第三段（拡大部分）（清浄光寺蔵）

ある。桜は農耕を始める時期に開花するため、花の咲き方で秋の収穫の吉凶を占った。⁽⁴⁴⁾大山祇神社の桜は木花開耶姫を象徴し、稲穂と結びつく神木であった。桜の下の一遍の桜会から、花の下連歌の原型を知ることができる。

この場面のぼろぼろに破損した楼門は、脇にある桜花をいっそう生き生きと際立たせている（図 13-b）。桜会の場面でありながら桜が誇張されず、目立たないのも、自然の情景描写を主体とした絵巻だからであろう。一遍の布教の旅も情景の一部として描くことで、当時の中世的な空間を廣大に表現している。

これまで『聖絵』に描かれた桜の場面をひとつひとつ解釈してきた。桜は季節を表すだけではなく、絵画の物語性や創作意図により心象的情景を表す。『聖絵』では、桜と川、船、空を飛ぶ鳥の群の方向性などが物語の終始や場面展開を表し、また桜と鐘楼、池などは冥土の入口に喩えられた。

『聖絵』で桜が重要な役割をもつのは桜が修験道の神木であり、また一遍を極楽浄土に導く二河白道の道標であるからである。一遍臨終場面では一遍の行が達成され極楽浄土に生まれたことを証明する。道標となった桜は、阿弥陀如来が一遍の遊行を見守る視点にもなる。⁽⁴⁵⁾桜は物語の契機として、物語の始終、出会いと別れ、結界などを示す。また思想の契機として、神仏を降ろす神木、冥土の入口、仏性、一遍の遊行の道標を表している。

II 絵画資料に桜を読む

(1) 熊野の桜・参詣曼荼羅の桜

『聖絵』巻三第一段の熊野参詣場面には、桜は描かれていない。季節は詞書によれば夏である。熊野三山の壮大な風景を画面全体で表現しており、険しい山々をぬうように描かれた川の流れ、那智の滝、寺社の伽藍、参詣者など、複雑に絡み合うモチーフは、画面右端から左端までM字型の構図を反復することで律動的配置をなし、一画面に複数の場面が繰り広げられる。このことで、熊野新宮・那智の滝・一遍と律僧の会った熊野山中・熊野本宮など、複数の場面が巧みに構成され、画面をひとつにまとめている。山と水に満たされた、険しく躍動的な霊地を表現している。『那智参詣曼荼羅』や『西行物語絵巻』は、熊野場面に桜が描かれ、『聖絵』とは対照的である。桜が修験道につながる熊野の神木であったためだろう。

『聖絵』では、夏の熊野の険しい山々と躍動的な川の流れを描くことで荘厳な印象を意図したのだろう。一遍が二度目の安心を得た熊野は、山伏姿の参詣者が描かれるなど、修験道的な要素が強い。熊野は時衆の思想が確立された『聖絵』の軸となる場面である。

『日本書紀』巻第一神代上に、伊弉冉の尊が火の神を生むときに、身体を焼かれて亡くなった。そして紀伊半島の熊野の有馬村に葬られた。土地の人がこの神をお祭りするときは、花のときに花をもって祭を催し、鼓・笛・旗をもちいて歌や舞を行ったという。

これは、今日も行われている有馬の花窟祭に受け継がれている。年に二度の二月二日の神迎えと十月二日の神送りが行われる花祭で、農業に関する神事だが、南の海に常世があるという常世信仰と結びついたものともみられる。花窟祭をとおし、古代熊野は花と稲を依代とし、桜を信仰していた可能性がある。中世の熊野は、修験道と浄土思想が結びつく神仏習合の霊地となった。また一遍は稲と桜を祀る大山祇神社で桜会を行っており、熊野と大山祇神社も結びつく。

ほかの絵画資料にも、桜の熊野参詣場面がある。萬野家蔵本『西行物語絵巻』の熊野権現九十九王子の分社の八上王子参詣場面、渡辺家蔵本『西行物語絵巻』巻三の熊野参詣場面である。王子とは熊野権現の分身として現れた御子神で、参詣者を守護していた。⁽⁴⁶⁾ また『善信聖人絵』下巻第五段（永仁三年〈1295〉成立）の親鸞の熊野参詣場面、『那智参詣曼荼羅』（慶長年間〈1596～1615〉頃成立）、『熊野勸心十界図』などにも桜が描かれ、熊野が浄土信仰の霊地として中世期に流行していたことが、絵画資料からも認められる。中世の桜は吉野金峯山から熊野へと修験道の経路をたどり、浄土信仰の繁栄とともに霊地に描かれた。中世では、浄土信仰の繁栄の象徴として桜が存在した。

社寺参詣曼荼羅は、中世から近世までの庶民の社寺参詣の様子を描く。伽藍配置の構成や参詣の様子、信仰、説話などを織り交ぜた表現は、それぞれの社寺により特色がある。

社寺参詣曼荼羅は近畿地方を中心に約百点残されているが、⁽⁴⁷⁾ 『那智参詣曼荼羅』をはじめ、桜の描かれたものが非常に多い。『聖絵』の高野山参詣場面には、桜が二本手前に描かれているだけだが、『高野山参詣曼荼羅』（二幅、兵庫・花岳寺蔵、室町末期頃）には、法会を行う人びとを中心に桜が伽藍を彩り、そのなかには花の下連歌の神木である枝垂桜も見られる。ほかに桜を描いたものとして『粉河寺参詣曼荼羅』（粉河寺蔵）、『清水寺参詣曼荼羅』（中島家蔵）、『善峰寺参詣曼荼羅』（善峰寺蔵）などがある。桜を神木とする修験道や浄土信仰が庶民まで浸透していたのだろう。『吉野曼荼羅』

(如意輪寺蔵)は、桜を配した伽藍を背景に修験道の祖、役小角が蔵王権現を見上げた形で描かれている。社寺参詣曼荼羅が描かれた目的は、勧進聖が浄土信仰を分かりやすく伝えるためであった。

既成教団から離脱した勧進聖たちは、庶民に広く布教するため、社寺縁起絵や参詣曼荼羅などを絵解きに用いた。平安期は高僧が貴族を対象に堂塔内の壁画を絵解いたが、中世になると絵解き法師(下級僧)が現れ、芸能化していく。⁽⁴⁹⁾『聖絵』に多くの絵解き法師が登場し、寺社や踊念仏場面など、庶民と近い距離に描かれている。『那智参詣曼荼羅』は、鬮鷄神社本・西光寺本・補陀洛山寺本・吉田家本などの写本が現存し、頻繁に絵解きに利用されたことがうかがえる。社寺参詣曼荼羅は浄土信仰を庶民に広げるため、桜が多く描かれた。こうして浄土信仰の象徴である桜の道は庶民まで届いたのである。

(2) 『熊野権現縁起絵巻』の桜

熊野権現と役行者の絆を描く絵画資料がある。それは、熊野権現の前世、善財王の物語を描く『熊野権現縁起絵巻』上・中・下巻(和歌山県立博物館所蔵)である。善財王譚の『熊野権現縁起絵巻』は、熊野権現の誕生のいきさつや、熊野三山成立の由来を伝説化している。また、この説話の登場人物に、ちけん上人とともにいた万行法印がいるが、善財王と約束を交わしたのち、日本の女性の腹のなかに入り、役行者として生まれ変わっている。⁽⁵⁰⁾熊野権現と役行者は、熊野三山が誕生する以前から、かたい絆で結ばれていたことを伝えている。善財王のほか、役行者の前世を描く絵巻としても貴重な資料といえる。

『熊野権現縁起絵巻』下巻、善財王と王子が対面する場面に桜が描かれている。王子の後ろを従うちけん上人と万行法印の三人の頭上に満開の桜が描かれている。善財王と万行法印の出会いの場面でもある。ここから物語が好転する方向に導かれる。桜が描かれたのも、前世に出会った熊野権現と役行者の出会いを強調し、修験道が誕生するまでの物語の出発点と捉えられる。

さらに同絵巻の下巻のおわりに熊野三山の聖地、本宮・新宮・那智の場面が広がるが、三場面の境内には万行法印と似た姿の山伏が描かれ、桜も三場面に展開されている。熊野聖地に桜が描かれるのも修験道の神木を象徴し、熊野が修験道の聖地である正統性を示す。善財王と王子の対面の桜から、熊野三山の桜の場面までが、熊野に由来する物語であり、また、物語の好転を示す重要な内容が表されている。

『聖絵』の熊野参詣場面に山伏が多く描かれているのも、熊野が修験道の拠点であることを証明している。『聖絵』の熊野参詣場面のほか、多くの場面に山伏が描かれていることから、一遍の歩く道は修験道といっても過言ではない。

(3) 中世絵巻に描かれた桜

『聖絵』の時代の桜に対する意識を明らかにするために、ほかの中世絵巻の主要場面に描かれている桜を見てみよう。

『西行物語絵巻』(萬野家蔵)に、熊野参詣のあと葛城山の麓の苦屋で西行が足を休める場面に桜が描かれ、同絵巻(渡辺家蔵)の巻二では西行が出家したあと吉野を訪れ、桜の下で腰を降ろし満開の桜花を眺めている。ほかに出家場面に桜が描かれているのは『善信聖人絵』上巻第一段の、承安三年

(1173) 九歳の春に、親鸞が慈円のもとで出家する場面で、そののち親鸞は叡山で仏道修行に入る。その場面に続き同絵巻上巻第二段は親鸞が法然を訪ねて入門する場面で、桜の描写はないが春の季節である。季節の順に関わりなく、春の場面を続けて描くこともある。さらに『法然上人絵伝』巻十二第五段の大宮内府実宗の出家に関し法然と対話する場面、同絵巻四七第一段の証空の出家場面などにも桜が描かれている。

また、同絵巻巻六第七段では、俊乗房重源が中国から、浄土教五師が一同に描かれた肖像画を持ち帰り、法然や弟子らがその肖像画に合掌する場面がある。屋敷内に五師の肖像が描かれた掛け軸が掛けられ、その手前の庭先に松と満開の桜がある。弟子らは掛け軸に目を向けているが、法然のみが桜に向かって合掌している。中国の五師、曇鸞・道綽・善導・懷感・少康を拜むとともに、桜に合掌することで、海の向こうの中国に合掌する意味を表した。地に根を張る桜は法然の心を中国まで届けたのだろう。桜が浄土教の神木であることが、この場面から明らかである。

つぎに『粉河寺縁起』第五段の、長者一家の娘の病気が治癒し千手観音にお礼参りをする場面では、千手観音が安置されている柴の庵の手前に桜が描かれ、桜が千手観音の聖地を示し、俗世との結界を形成している。

『石山寺縁起』巻二第六段は、石山寺の西北の角の龍穴という古池の場面である。昔、この寺に歴海和尚という僧がこの池で孔雀経を転読する供養を行った。龍王段の箇所にて、列記の龍王の名を読み上げるにつれ、池の中から諸龍が出現し、和尚の周りを囲み、奴隷のように振る舞った。炎天下の夏でも祈雨法を行えば、たちまち雨が降るといふ霊験の起る不思議な池である。池の前の石の上で和尚は経を読んだが、この石は尻懸の石として今日にいたるといふ。この場面は白木の鳥居から始まり神聖な場面であることを示す。龍王たちが和尚を囲み、池の周りに桜が咲き、風に舞う花びらが苔岩や群青色の池に浮かぶ。まさに祝福の散華である。つづいて川を挟んで次の場面に展開し、異時同図法で和尚が竜王に背負われ山道を進み、ほかの竜王も追従する。山間でも桜花が和尚を招いている。

桜の描写や大和絵の手法は幻想的風情を表現し、神聖さを増す。寺にまつわる伝説を高僧伝絵という挿話で描き、桜の場面が前後の場面と区別され異空間をつくり出す。

同絵巻巻五第一段の場面は、天治年間(1124~6)の頃、正五位下式部少輔国能の妻(前筑前守藤原知房の娘)が、貧しい暮らして、子宝に恵まれず、夫とも別れ、石山寺に向かった。石山寺に七日間参籠中、三千三百三十三度の礼拝を行っていた。ふと夢のなかで観世音菩薩が現れ、妻に不思議な色の如意宝珠の玉を授けた。参詣の帰り道、一行は霞に浮かぶ桜の間を家路に向かう。如意宝珠の霊力を受けた妻は屋敷に戻り、離別していた夫と復縁する。そして富を得、二年を経て男子を授かった。のちの大内記藤原業実朝臣である。

参詣の帰り道に描かれた桜とその道に沿う小川は、石山寺参籠後の妻の人生を好転に導く。桜と小川は妻の屋敷まで続き、観世音菩薩の霊力をもたらす道筋を示す。その後、観世音菩薩のご加護を得た一族の繁栄場面が変わる。これも『石山寺縁起』の挿話である。

(4) 弘法大師の桜

先述した弘法大師の高僧伝絵『高野大師行状図画』巻二「久米東塔」、巻七「大塔建立」の主要な

場面にも桜が描かれている。

「久米入唐」場面は、弘法大師の入唐求法の動機・目的を知るのに大事な場面で、ひとつの場面に四つの物語を構成し異時同図法を用いている。松の幹がさしかかる建物に大師がおり、十万三世の諸仏に不二の教えを示すよう祈願している。つぎは大師の夢のなかに仏が現れている場面である。仏の両側に桜が描かれており、左側の桜は手前に大きく描かれ、右側の桜は上部遠景に描かれている。神仏を降ろす降臨の桜と受け取ることができる。大師は仏から、あなたが求める大法は大日経である。それは久米の東塔にあると神託を受けた。三つ目の場面は、久米寺を訪ねている。左手前の桜は大師を覆い、その下で久米寺の寺僧が東塔まで大師を招いている。いよいよ大日経を手にすることができるという、期待が膨らむ場面である。最後の場面では東塔のなかで大日経を読んでいる。

仏を挟む桜の配置は、物語の展開を示している。また、大師が神託を受けている場面では、仏と大師の間に川が流れ、大師の目の前に橋が架けられている。これも場面展開であるとともに大師が大日経を知ること、大師の思想に大きな転機が訪れることを予兆している。川の流れは、遠景の桜と同じ位置に配しており、俗世と聖地を分ける結界を示す。橋を渡ることによって大師はつぎの物語に足を踏み入れる。

大師の記した言葉がある「谷響きを惜まず、明星来影す」。わたしの誠意が仏に受け入れられ、こだまが返ってくるように、明星（求聞持法の本尊・虚空蔵菩薩の象徴）がこちらに向かってきた。そして、虚空菩薩とひとつになった。これは大師が二十代はじめに体験したことである。大日経を読んだあと、大師は唐に渡る。長安で灌頂道場に入り恵果和尚から密教を受法した。この不思議な体験⁽⁵¹⁾で、大師は密教に触れ、求めていた世界を開くことができた。この場面に描かれた桜は、密教を感得する大師の運命を象徴しており、やはり物語の重要な位置に描かれている。

つぎに同絵巻の巻七の、大塔建立場面である。高野山を嵯峨天皇から賜った大師は、弘仁七年（816）に建立を始め、同十年には伽藍配置を決めたが、完成したのは七十年後の仁和三年（887）であった。伽藍は自然地形に合わせたもので、画面右から順に、東塔・蓮華乗院・愛染堂・大塔・鐘楼、画面中央の手前に中門、中央に金堂、奥に灌頂堂・三鈷松・御影堂、画面左の手前に六角経蔵、奥に准提堂・孔雀堂・西塔・鳥居・山王院・御代である。鎮護国家を祈願し、仏道修行の霊地として高野山に伽藍を創建した。⁽⁵²⁾

この頃、平地仏教から山林修行へと移行する時期であり、修験道が重視されはじめた。三鈷松の伝承にもみられるように、高野山を開いた弘法大師は神聖化されている。桜は伽藍に沿って並列に描かれ、三鈷松は画面中央に際立ち、寺僧が見上げて合掌をしている。三鈷松は弘法大師を祀る神木であることが理解できる。桜は高野山が修験道・浄土であることを示し、大師の思想を伝承する修験道者の拠点であったことを表している。

社寺縁起や絵巻など、桜の描かれた場面を中心に見てきたが、絵巻物はいくつかの挿話で構成され、桜の季節に限らず、季節の節目を場面展開とする。春夏秋冬という季節を情景に用いることで物語は構成され展開する。季節のほかに場面展開を示すのは、霞、川、山、海、船、橋、天候など生活に関する事物・事象が物語をつなぐ役割を果たす。

思想・信仰を視覚的に表現するため事物に意味を付与し、それらを構成することで物語は成立する。しかし意味は一義的ではなく、物語の中で変容して多義的なものになる。思想・信仰・心性など

も視覚化によって理解しやすいため、絵画は模写され歴史や思想が引き継がれ、書写と同じ役割をもった。絵画資料と文字資料は、互いに補いあうことで理解を深められよう。絵画と詞書から構成される絵巻はその典型的な伝承方法といえる。

(5) 『遊行上人縁起絵』の桜

これまで桜の描かれた場面は、出会い・別れ・転機・出家・霊験・聖地・結界・場面展開など、好転の兆しが芽生える場面であったが、『縁起絵』は一遍が親族に襲撃される場面から始まる。詞書には次のように記されている（巻一第一段）。

親類の中に遺恨をさしはさむ事ありて殺害せむとしけるに、疵をかうぶりながらかたきの太刀をうばひとりて命はたすかりにけり。発心の始、此の事なりけるとかや

親族の中に、恨みをもっている者がいて、一遍を斬りつけようとしたが、敵の太刀を奪い取って命は助かった。南北朝制作の一遍立像（木像）が無量光寺（神奈川県相模原市当麻）に安置されているが、頭部には刀傷のような痕が刻まれている。この刀傷が襲われたときの傷ではないかと考えられる。⁽⁵³⁾

『縁起絵』は原本が存在しないが、写本は中世のものだけで十四本確認されている。写本は甲本・乙本・丙本の三種に分けられ、構成や詞書は同じで、絵画の表現様式に差異がある。⁽⁵⁴⁾ 殺生の場面を甲本・乙本に焦点を当て比較をしたい。

甲本の清浄光寺本・金蓮寺本は、桜と松の樹木を軸に二つの物語が一つの画面に展開される。この桜と松を軸に、画面左は一遍が親族に襲われて危うく斬りつけられそうになり太刀を受け止める場面、反対の画面右は、一遍が敵の太刀を奪い取って右方向に走り去る場面と、異時同図法で描かれている（図14）。一方、乙本は光明寺本・東博本などで、画面右に岩山があり、その手前に二本の桜が描かれる。桜を軸に背後の岩山の陰から次々と追っ手が現れ、画面左の先行く一遍を追う。一遍は太刀を奪い取って左方向に逃げ、すぐそばには、一遍から太刀を奪い取られた敵が転んで地面に腰をついている。乙本では、一遍が襲撃され敵から太刀を奪い取る場面は省略され、異時同図法を用いていない（図15）。

甲本と乙本は構成が異なるが、ともに桜を軸に物語が展開している。一遍は危険な目にあうものの、命は救われるという、好転する場面に桜が描かれている。甲本は、襲われた一遍が桜のある画面右に逃げこんでおり、桜が結界となって、画面左が俗世の殺生界となっている。また、桜と松を軸にすることで、二つの場面がはっきり区別され、鑑賞者には理解しやすい。一遍が物語絵巻の左方向性を無視して、右方向に向かっているのは、左方向に立ちはだかる敵の壁を表現するためであり、また左方向が導く悲惨な結末に至らなかったことを示す。乙本は追っ手が桜のそばの岩陰から登場するが、岩陰のそばの桜は左方向の好転をあらわす。追っ手の先頭が一遍に太刀を奪い取られ、地面に腰を落とすことで、一遍は太刀を奪ったまま左方向に逃げることができた。

この場面は、一遍が自ら俗世を切り離し、二度の出家で俗世と縁を切ることを表している。次の場面では、すでに一遍が熊野権現から神託を受ける熊野参詣に入っていることから、最初の場面で俗



図14 清浄光寺本『遊行上人縁起絵』

世と縁が切れていることが理解できる。『縁起絵』最初の場面は、一遍の周囲には避けられない多くの問題を集約した場面で、俗世を捨てる要因や契機を示している。『縁起絵』は、すさまじい劇的な場面から始まるが、次の熊野参詣場面に物語を展開させる拍車となっている。

物語の内容が同じでも、甲本・乙本のように構図が異なる。模写をする画師が、鑑賞者に理解されやすいように構成を創意工夫した結果が、差異を生み出した。ここに画師の歴史性を見ることができる。同じ図柄でも、時代により解釈が異なったことを示しているからである。模本ごとの差異も立派な歴史資料になるといえる。

つぎに、光明寺本『縁起絵』巻五の最初の場面である。画面右に川が描かれるのは、前半の『縁起絵』(巻一～四)の一遍の伝絵から、後半の同絵巻(巻五～十)の真教の伝絵に物語が展開することを表している。川の上流に沿って一遍の弟子らが歩く姿がみえる。さらに画面左は岩山が遠景から連なり、手前の岩山に二本の桜が交差するように描かれ、目の前に鹿三頭がいる。その桜を軸に画面左は紅葉の季節に一変する。紅葉に包まれた廃寺に真教と弟子らがあり、人びとに念仏を勧める場面がみられる。

この岩山の情景は、摂津の有馬の丹生山である。一遍亡き後、真教らは生きるのぞみをなくし、念仏を唱えて臨終しようとして山中に入った。山を越え、谷を隔てたところの廃寺に留まることにした。樵



図15 東博本『遊行上人縁起絵』

夫や牧童に念仏を勧めていたが、そのことを知った粟阿の領主が訪れ、真教を敬い、はじめて念仏札を受けた。真教の初賦算である。

ここに見られる桃色の花をつけた樹木は、桜と考えられる。前半の一遍の伝絵が桜で始まっているように、真教の伝絵も桜で始まる。桜の場面から秋の紅葉に季節が変化しているのだから、桜と断定しづらいであろうが、真教の初賦算の場面が物語の始まりとしていることから、桜とみていいだろう。二本の交差する桜のうち、右に交差する桜に花が咲き、左に交差する桜は花をつけずに枝のみで、不可思議な光景である。しかし、絵画の物語性を考えると、画面左が紅葉の場面であることから、花をつけない桜木は次の場面の移り変わる様を表す。事象とかけ離れた風情に、制作者の意図を読むことができる。

『縁起絵』を全体的にみると、屋敷内の建物が中心であるが、建物だけでは物語の構成が単調になる。そこに松などの樹木を多く描くことで、横長の絵巻に縦の線を配列する構図とし律動的に物語を運ぶ。また、物語の基軸となるところに、樹木を配置することで間延びした構図を引き締めることもできる。さらに『聖絵』と異なる点は、『縁起絵』には屋根を省略した吹抜け屋台の技法を用いていることである。これにより室内にいる時衆をひとつのかたまりと表し、結束力のある集団を示すことができる。ほかの場面でも時衆を円や縦列のかたちで構成し、服装を統一することで画面をまとめている。『聖絵』が一遍の生涯に焦点を当てているのに対し『縁起絵』は、時衆教団の集団性・統一性を強調している。

(6) 臨終の桜

桜花が散る図は、もともと祝福の散華を意味していたが、浄土教の流行とともに人の一生のはかなさも象徴した。浄土教の高僧伝絵『法然上人絵伝』や『西行物語絵巻』『善信聖人絵』『慕婦絵』などには、『聖絵』と同様、桜の描かれた場面が多くあり、それぞれの場面に応じて桜にこめられた意図も変えられている。

『法然上人絵伝』巻三十七第五段は法然が臨終する場面であり、それにつづく同絵巻の巻三十七第六段の場面は、法然亡き後、武蔵の御家人桑原左衛門入道が法然の木像をつくり、知恩院御影堂に安置している様子を描いている。この世の生身の仏として法然の木像を祀った。知恩院御影堂の左端に桜が咲いている。この場面が巻三十七の最後の場面に描かれていることから、法然が浄土の世界に生まれ変わったことを意味し、法然臨終の挿話が結実している。次いで同絵巻の巻三十八巻末の場面にも桜が描かれている。四条堀川の太郎入道という者がいて、法然の墓所堂の造営に協力した。あるとき、老翁の夢に西山の樵夫と名乗る人物が現れ、これから往生を遂げようとしている入道のもとに行き結縁をさせよ、とお告げがあった。そのことを僧衆らに伝え、入道を訪ねたが、すでに往生していた。お告げの内容が事実であった。人びとはそれぞれ涙をこぼしたという。

この場面に描かれた屋敷内の右側に僧衆がおり、塀を越えて画面左には涙をこぼす人物が二人いる。屋敷の目の前には桜が咲いており、入道の往生をあらわしている。桜は阿弥陀如来に迎えらるることを祝福するものであるとともに、やはり人の死という悲しみの象徴としてはかなさも表した。

同絵巻の巻四十三第四段の、播磨国朝日山の信寂房が往生する場面は、画面右の屋敷内に上人が往生する瞬間が描かれている。画面左の上空から上人まで光明がのび、光を放つ上空の下に桜が描か

れ、西方浄土を表している。

さらに、同絵巻の巻四十六第四段では、嘉禎四年（1238）二月二十九日に筑後国の善導寺（のちの光明寺）において、鎮西の聖光房弁長が臨終を迎えている。七条袈裟を着て頭北面西になり、合掌したままの姿である。画面左の上空から画面右の上人の合掌する胸の辺りまで光明が届き、光の放つ上空の下に桜が描かれている。この桜も西方浄土を表し、往生したことを意図している。

渡辺家蔵本『西行物語絵巻』巻三の、建久元年（1190）二月十六日、西行は臨終する。この場面に西行の姿はなく、庭先の池のほとりに桜が咲いている。この桜が西行の往生を表している。詞書に以下のことが記されている。

双林寺東山のほとりにて、往生の期を待ちえてけり峰の桜も庭の桜も盛りなり。異香空に薫して、軒端の梅に打ちたくひ、音楽雲に響きて谷の鶯音をそふる時、忍辱の衣の露概に消え、慈悲の月たちまちに明らかなり。

詞書には、双林寺東山で往生とあるが、じっさいは河内国弘川寺であった。また、西行が臨終の際、残した歌がある。

仏には桜の花をたてまつれ我が後の世を人弔はば

桜は西行が往生し、西方の極楽浄土に向かったことを表す。庭先の桜は西行を象徴する。堂内に悲しむ四人の僧がいるが、桜は残された僧衆を極楽浄土から見守る形になっている。臨終場面の桜をみてきたが、中世の人びとの死生観はどのようなものであろうか。

仏教絵画で、人が死に、死体が腐敗して土にかえるまでの行程を九つ挿話に分けて描いた「九相図」がある。仏教用語では、九を「く」と読み、すべてのことをあらわす。九相の思想を著しているものに、源信の『往生要集』がある。迷いの世界と悟りの世界を十種に分けて十界とし、人生のはかなさや現世の無常観をこころえて浄土を願い、極楽に往生するには念仏が大事であることを説明している。そのなかで、人の死体が朽ちていく様を肪脹・腐食・噉食・白骨という過程で述べており、食欲を捨て、迷いを消し去ることを説いている。どんな美女や高貴な身分でも、死期を迎え、朽ちて土となる。これは、肉体への執着を消し去るための仏教の教えである。鎌倉期にこの思想が社会に大きく影響を及ぼし、鎌倉新仏教の礎となった。⁽⁵⁵⁾

滋賀県の聖衆来迎寺蔵の『十界図』は『往生要集』に基づき円融天皇が描かせたものと伝えられる。そのうちの『人道不浄相図』に九相が描かれている。相とは実相（ありのままの姿）を意味している。⁽⁵⁶⁾

その絵図の上部に桜が描かれている。桜の下には死んだ直後の女性の死体（第一新死相）がある。画面下部にいくにつれ、その死体が腐敗し、鳥獸に食われ、白骨となる様子が描かれている。絵巻は通常、右から左に物語が進むが、この場合、ひとつの画面のなかで、上方から下方へと物語が展開する。また、大念佛寺本『九相詩絵巻』（大永七年）の第一新死相の場面に、桜と紅葉がともに描かれ、不思議な光景である。現存する九相詩を絵画化した絵図には、桜や紅葉などが死体のそばに描か

れていることが多い。美しい紅葉も桜と同様、風が吹けばはかなく散り、人の一生を象徴していよう。また、文字資料の小松茂美蔵本『蘇東坡九相詩』は、現存する『蘇東坡九相詩』の写本のなかで最古のものとされている。この写本の第一新死相に、注目すべき歌がある。

盛りなる花のすがたも散り果てて
あはれにみゆる春の夕暮れ

花も散り春も暮れ行く木の本に
命つきぬるいりあひのかね

桜花が散り果てるさまを人の命のはかなさに喩えた歌である。『日本書紀』巻第二神代下にある木花開耶姫の挿話にも同様の意味が記され、桜は人の死を表す。また『九相図』の死体の場面に桜が描かれていることから、桜は浄土を象徴する。

さらに桜と紅葉の関係について触れよう。『法然上人伝絵』巻二第一段の定明が念仏往生する場面は紅葉の季節である。保延七年（1141）の春、法然の父押領使漆時国は、定明の夜討ちにあう。時国は定明を許し臨終を遂げている。その後、定明はその罪を深く悔い、念仏を怠らず臨終を遂げた。夜討ちのあった季節が春で、臨終を遂げたのが紅葉の季節だが、これは有馬の花窟祭で、春は神を迎え、秋には神を送る慣わしがあることから、紅葉には仏を送る意味があるのかも知れない。『九相詩絵巻』の季節を無視した桜と紅葉の場面は、『聖絵』の桜の設定場面の意図を解き明かす重要な鍵がある。

『聖絵』の桜の場面は、詞書に記された季節と図像に表された季節とが異なる場面や、桜の場面が連続するなど、一遍の行動を季節の順に追って解釈するには無理な設定があった。『九相詩絵巻』は桜と紅葉を同じ画面の中に描いているが、異なる季節のものであり情景描写ではないことは明らかである。『縁起絵』巻五第一段でも、ひとつの場面の中で桜から紅葉の季節に変化する。『聖絵』でも一遍が桜前線とともに北上したと思われるほどに、桜の描写が続き、桜は必ずしも情景描写ではなく、宗教的・思想的象徴であったと考えることができる。『九相詩絵巻』で桜と紅葉が同じ画面にあるのは、そのことを示していよう。

(7) 桜と紅葉

時衆の教えを説く一卷本『破来頓等絵巻』（鎌倉末期～南北朝時代）第一段に、不留房という僧が、家族や財産を捨て出家する場面に桜が描かれている。屋敷内では、家族が泣き悲しむ一方、不留房の表情は喜びに満ち、踊り飛び跳ねながら屋敷の外へ出ていく。次に続く第二段は紅葉の場面で、この世の煩惱を捨てきれずにいる名聞家の主人を、妻子が鬼となって、縄で縛りあげ、主人の手を喰いちぎり責めたてている。第一段の桜、第二段の紅葉もともに画面の右端に描かれ、物語の展開を表す。第二段の紅葉の色は、鬼の肌色や髪色、ふんどしの色の紅と共鳴する。紅色を強調することで、人の血を連想させ、残忍な様子を際立たせる。さらに、画面中央の上部から下部にかけ、屋敷門の築泥塀が描かれているが、それを境に右画面の静寂な紅葉の庭園と左画面の荒々しい鬼の場面に分けら

れている。同じ画面に二つの場面の状況を描き分け、見事に対比させている。

第三段は、名号こそが仏であり、衆生と阿弥陀仏は一体であることを説いており、三場面が繰り広げられる。第一場面は、右画面に阿弥陀仏と不留房が向き合い、ともに蓮台の上に乗っている。これは阿弥陀仏と衆生を表す不留房が一体であることを意味する。阿弥陀仏と不留房の背景には散華が舞い、桜の花びらを連想させる。第二場面は中央画面にあたり、七重宝樹が上下画面、縦に伸び、そばの蓮池は横に広がるように左右対称の形をとる。七重宝樹の縦長を強調することで、次の展開の分岐点を示す。さらに第三場面の左画面にすすむと、七宝宮殿が描かれ、極楽浄土の世界を描く。

このように第三段は、三場面から成り立つ。中央画面が七重宝樹だけでは、縦軸ばかりが強調され、次の物語に連続しない。そこで、中央の蓮池を左右対称の横軸に広げることで、左右の場面を繋げる役割を果たす。また、中央上部は極楽鳥が飛び交い、天女が笛や楽器を奏で天空を舞う。これらの方向は中央画面に集中し、華やかさを与え、単調な横並びの三場面に動きを与える。七重宝樹の幹には「南無阿弥陀仏」と書かれている。

第四段は詞書のみで、名号こそが極楽浄土をあらわし、名号を唱えることで極楽浄土に行くことができる」と説いている。また、詞書にはこの絵巻の題にもある「破来頓等」(やれことんとう、あるいは、はらいとんとうと読む説がある)という言葉が何度も記されていることから、絵解きに用いたのではないかと推測されている。破来頓等とは、今すぐにあらゆるものを捨てよという意味が込められており、⁽⁵⁷⁾第一段の不留房がすべてを捨て去り出家する場面の画中詞にも、繰り返し記されている。

この絵巻は、描かれた事物を対比させることで、物語を分かりやすく完結にまとめ、一卷第四段という短い物語のなかに教義を凝縮させている。絵巻の始まりが桜で始まるのも、時衆の教えを象徴し、桜と紅葉の対比も『九相詩絵巻』の思想と関わる。

さらに『熊野権現縁起絵巻』にも、桜と紅葉が描かれているが、はじめに紅葉の場面が登場する。それは、五衰殿の女御が善財王の寵愛を受けることを願い、仏堂に安置されている十一面観音像に合掌する場面である。左画面に仏堂、右画面の山間に松・杉・紅葉の樹木が風情をあらわす。紅葉の下では、鹿が二頭、さらに画面下部の池に蛙が二匹おり、それぞれがつかいで、女御の孤独感をいっそう強調させている。詞書には「しかのこゑ、かはつの音、むしのねまでも、まことにものさひしきおりからまてなり」とあり、秋の風情である虫や動物の鳴き声が、よりいっそう哀愁を漂わせ、女御の心にしみていく。このように、紅葉などの季節描写をひとの感情表現と重ね合わせることで、まるで和歌のような世界が画面上に繰り広げられる。

また、同絵巻の桜の場面は先述のとおり後半の物語に集中し、物語の好転を表す。善財王と王子の対面場面や熊野三山の場面など、物語の展開や宗教・思想に関わる重要場面に描かれている。『熊野権現絵巻』は桜と紅葉の場面を季節の流れというよりも、ひとの心象や思想などに大きく関わる場面に描いている。

ひとの揺れ動く心性を映しとるのが、和歌や、絵画・舞・演奏などであり、それぞれが身体の五感に働きかける効果がある。これらは人びとの心象的表現の多様化であり、歴史・文化を多角的に形成する。絵画と和歌の表現方法が異なっても、相手に伝わる意味内容が重なる場合がある。たとえば、絵画に和歌の情緒性を読み取ることができ、また、和歌に絵画の情景を見ることもある。絵画は視覚のみの一方向的な想像だけに留まらず、五感をとおして立体的な心象風景を人びとの脳裏に描か

せる。このように、多角的に当時の人びとの感覚や意識・思想を知ること、人びとの共通の心性を知る手掛りにもなる。

おわりに

中国の理想郷といわれる桃源郷は、道教の仙人思想と結びつき、仙人のいる聖地とされる。桃源郷の語源は東晋の詩人、陶淵明が著わした『桃花源記』に基づく。武陵の漁師が上流に船を進めると、満開の桃林に着き、その先に水源をみつけた。そこには、人がひとり通り抜けられる程の岩穴があり、漁師が通り抜けると、俗世から離れた豊かで美しい村があった。漁師は村人のもてなしを受け数日間を過ごし、外界に戻ったが、二度とその村を探し出せなかった。

桃林はめったに俗人が近づけない聖地と考えられる。桃の実を食べることで仙人になる霊力を身につけられることや、西王母伝説の不老不死といわれる仙桃など、桃の木は聖地の象徴として中国思想から生み出されている。

日本の場合、万葉の時代は梅が好まれていたが、仏教の伝来で散華が行われるようになると、花の散る様子がまさに散華と似る桜は、修験道の神木となった。桜は吉野から熊野までの修験道の道に植えられ、さらに修験道の広まりとともに各地に広まったのではないだろうか。さらに末法思想と浄土教の広まりとともに、この世のはかなさの象徴にもなった。『源氏物語』竹河巻でも、桜は盛時をしのぶものとして描かれている。念仏聖が主体の花の下連歌では桜を浄土教の神木とし、その下で歌を詠んでいる。

浄土教が庶民に浸透するのにつれ、念仏聖・勧進聖は仏教思想を分かりやすく伝えるため、教義を絵画化した。社寺参詣曼荼羅、社寺縁起絵、高僧伝絵など形式は多種多様である。桜は人生のはかなさと阿弥陀の来迎の散華を表すものとして、浄土教絵画に頻繁に描かれた。『聖絵』の桜もそのような桜である。

『聖絵』に描かれた桜は、極楽浄土に向かう二河白道を進む一遍の道標であり、また神仏を迎える散華でもあった。さらに桜は、山・川・海・池・鐘・鳥の群など、ほかの事物と結びつくことでその意味が強調され、物語に深みを与えている。桜を単なる情景描写とすることはできない。

『九相図』では桜と紅葉が同じ画面に描かれている。この現実離れした情景は、季節に関わりなく事物が描かれたものであり、そこに宗教的意味がこめられていたと考えることができる。絵画は制作者の心象風景を描写したものであり、必ずしも写実的とはいえない。むしろ、心象風景を写実的に表現したものということもできよう。

『聖絵』やほかの絵画資料に描かれた桜の検証から、桜が中世浄土教の表象であることを証明できたのではないだろうか。本論では中世の歴史的・宗教的背景を『聖絵』の桜を中心に読み解くことで、思想と表象を深く結びつけることに成功したといえる。

また、『聖絵』のなかで季節の情景が矛盾する場面には、桜の季節が連続している場面、冬の伊予出立から五、六日後は桜満開の桜井里に展開する場面、冬の常陸国から突然、桜咲く巨福呂坂に展開する場面、五月頃に桜が咲く高野山の場面などがあり、一遍の思想や行動に関わる象徴的なものとして描かれていることは明らかである。とくに『聖絵』の冬の常陸の場面から桜咲く巨福呂坂に展開す

る場面で、『聖絵』の前半と後半に物語を分ける効果を持つという拙論は、新発見といえよう。

さらに、模写を二次資料とする見解もあるが、そうすると模写に基づく『絵引き』も原図として認めることはできない。『絵引き』も二次資料に等しいといえる。『縁起絵』も模写による写本のみが現存するが、『縁起絵』も二次資料の価値しかないのであろうか。それぞれの写本は、同じ意味内容であっても、画師の制作意図により絵画の構成に差異が生じる。それぞれの写本の共通点、相違点を比較することで、表現形式や技法、描かれた事物の本質、時代性を深く探りだし、明確にすることもできる。また、模写から時代ごとに変容する絵画様式の形成過程をみることができる。模写を否定するならば、絵画の基本的な表現、技術、道具などのすべての方法論を否定することにもなるであろう。模写を繰り返すことで、画家は自己の表現力を生み出すものだからである。原図を求めるならば、従来の絵画資料すべてを否定することにもなる。また、模写を否定することは、画家を認めないことと同じである。絵画資料研究やあらゆる分野においても、学習という、まねごとの基本からはじまるのである。

注

- (1) 砂川博『『一遍聖絵』の隠喩』『中世遊行聖の図像学』（岩田書院、1999年）第三章、および同著『一遍聖絵研究』（岩田書院、2003年）pp.152-7.
- (2) 金井清光「一遍の天王寺賦算と乞食」（砂川博編『一遍聖絵の総合的研究』岩田書院、2002年）、および金井清光『一遍聖絵新考』（岩田書院、2005年）pp.29-39.
- (3) 佐々木哲氏の御教示による。大蔵經に含まれる太子瑞応本起經の定光仏本生によれば、釈迦の前世である儒童が、未来の第一夫人から花をもらい受け、定光仏に花を散じて迎えた。仏に花をまくことは当時から行われたようで、国王・臣民がまくと花は地に落ちたが、儒童がまくと地に落ちなかったという。これを見た定光仏は、儒童が未来に釈迦仏として悟りを開くと予言した。
- (4) 佐々木弘美「変身道具としての市女笠」（『年報 非文字資料研究』第5号 神奈川県立日本常民文化研究所 非文字資料研究センター、2009年）。
- (5) 渡沢敬三編『日本常民生活絵引』（第三巻、角川書店、1966年）p.6.
- (6) 栗田勇『一遍上人 旅の思索者』（新潮社、1977年）p.21.
- (7) 黒田日出男「4 武士たちの旅姿」（『週刊朝日百科 日本の歴史 歴史を読みなおす』10『中世を旅する人々 『一遍聖絵』とともに』（朝日新聞社、1993年）pp.24-35.
- (8) 砂川博『中世遊行聖の図像学』（岩田書院、1999年）pp.110-21.
- (9) 今井雅晴『一遍辞典』（東京堂出版、1989年）p.186.
- (10) 「十一不二頌」とは次の頌を示す。「十劫正覚衆生界 一念往生弥陀国 十一不二証無生 国界平等坐大会」。一遍の悟りの内容を詩で表した七言の偈である。〔第一句〕十劫という計り知れない無限の昔に、法蔵菩薩が悟りを開いて阿弥陀仏になった。そのときの十八願の誓願に、衆生とともにでなければ自分は成仏しないという誓いがあり、それによって、衆生の往生（成仏）がすでに決定していた。〔第二句〕私たちは、ただ一回の「南無阿弥陀仏」を唱えれば阿弥陀仏の極楽浄土に往生することができる。〔第三句〕十劫の昔に法蔵菩薩が阿弥陀仏となったことと、衆生が一念で往生することの二つは、別のものではなく、昔も今も未来も、時間の隔たりなく極楽往生は皆同じである。生死を越えた悟りの世界があることを表す。〔第四句〕阿弥陀仏の国と衆生の世界はひとつのものであり、衆生はどちらの世界にいても同じで、ともに阿弥陀仏が教えを説く法会に坐していることになる。阿弥陀仏の悟りと衆生往生は一体となっていることをこの頌ではいおうとしている。
- (11) 今井雅晴『一遍 放浪する時衆の祖』（三省堂、1997年）p.76.

- (12) 今井雅晴『一遍辞典』(注9) pp.135-6.
- (13) 金井清光『一遍聖絵の総合的研究』(岩田書院, 2002年) pp.28-9.
- (14) 大橋俊雄『一遍』(吉川弘文館, 1983年) p.37.
- (15) 今井雅晴『一遍辞典』(注9) p.118.
- (16) 高野修『一遍聖人と聖絵』(注25) pp.29-32.
- (17) 栗田勇『道元・一遍・良寛』(春秋社, 1990年) pp.98-9.
- (18) 「三鉢松」に関する最も古い伝承がある。『高野御幸記』2月28日条を以下に挙げる。「御堂の前に二許丈の一つの古松有り。枝條、瘦堅にして年歳遐遠ならん。寺の宿老云はく、大師唐朝に有って、有縁の地を占めんとして、遙に三鉢を擲(なげう)つ。彼萬里の鯨波を飛び、此の一株の龍鱗に掛かると、此の靈異を聞き、永く人感傷す。結縁せんが為めと称して、枝を折り、実を拾う。齋持せざるもの無く帰路の資と為す」(『増補統史料大成』第18巻 308頁)。
- (19) 大橋俊雄『一遍』(注14) p.42.
- (20) 大橋俊雄『一遍』(注14) pp.71-2.
- (21) 笹本正治『中世の音・近世の音』(講談社, 2008年) pp.79-95.
- (22) 近藤喜一『信達民譚集』炉辺叢書(郷土研究社, 1928年)。
- (23) 今井雅晴『一遍辞典』(注9) p.74.
- (24) 小野寺山大慈寺由緒。
- (25) 高野修『一遍聖人と聖絵』(注16) p.53.
- (26) 佐々木哲氏の御教示による。角川源義「時衆文芸の成立」(『遊行上人縁起絵』新修日本絵巻物全集第23巻, 解説, pp.15-31, 角川書店, 1979年)でも時衆教団と小野氏の関係について論じているが、一遍と小野小町伝説の関係については触れていない。
- (27) 今井雅晴『一遍 放浪する時衆の祖』(注11) p.96.
- (28) 佐々木哲氏の御教示による。砂川博氏は小野寺の場面で桜が描かれていることの理由を見つけられなかったが、この場面から歌がよく読まれていること、小野寺の場面で桜が描かれていることを考え合わせると、歌で神仏と通じたことを、浄土への入口である桜で表現したと考えられる。そうであれば、小野寺で雨が降られたというのも事実というよりも、小野小町伝説に依じて雨の場面にしたとも考えられる。
- (29) 今井雅晴『捨聖 一遍』(吉川弘文館, 1999年) p.135.
- (30) 金井清光『一遍聖絵新考』(岩田書院, 2005年) p.89.
- (31) 金井清光『一遍と時衆教団』角川書店。
- (32) 今井雅晴『捨聖 一遍』(注29) pp.138-140.
- (33) 今井雅晴『一遍辞典』(注9) pp.163-4.
- (34) 栗田勇『一遍上人』(新潮社, 1977年) p.269.
- (35) 大橋俊雄『一遍』(注14) p.135.
- (36) 砂川博『中世遊行聖の図像学』(注1) p.168.
- (37) 佐々木哲氏の御教示による。
- (38) 大橋俊雄『一遍』(注14) p.136.
- (39) 美しい木花開耶姫と出会った天津日高日子番能邇邇芸能命は、姫の父大山祇神に木花開耶姫を妻にしたいと申し出た。父大山祇神は二人の姉妹を命に送ったが、命は醜い姉の磐長姫をめとらず里に帰し、妹の木花開耶姫と一夜を過ごし妊娠させた。磐長姫は恥じて、「もし天孫が私を避けないでお召しになったら、生まれてくる子は末永く生きるでしょう。しかし、妹ひとり召されたので、きっと生まれてくる子は、木の花のように散り落ちてしまうでしょう」と呪った。これが世のひとの命がはかない理由であるという。
- (40) 有岡利幸『桜 I』(法政大学出版局, 2007年) pp.35-40.
- (41) 砂川博『中世遊行聖の図像学』(注1) p.172.
- (42) 桜井満『花の民俗学』(講談社, 2008年) p.38.

- (43) 桜井前掲書（注 42） p. 38.
- (44) 桜井前掲書（注 42） pp. 19-20.
- (45) 佐々木哲氏の御教示による.
- (46) 桜井前掲書（注 42） p. 44.
- (47) 小山靖憲『熊野古道』（岩波書店，2000 年） p. 99.
- (48) 大阪市立博物館編『社寺参詣曼荼羅』概説（平凡社，1987 年） p. 214.
- (49) 大阪市立博物館編前掲書（注 48） p. 220.
- (50) 川崎剛志「四 役行者の前世の記」和歌山県立博物館編『熊野権現縁起絵巻』（勉誠出版，1999 年） pp. 71-3.
- (51) 武内孝善『弘法大師 伝承と史実』（朱鷺書房，2008 年） p. 69.
- (52) 前掲書（注 51） p. 145.
- (53) 今井雅晴『一遍 放浪する時衆の祖』（注 50） p. 184.
- (54) 神奈川県立歴史博物館編『一遍上人絵巻の世界』（神奈川県立歴史博物館，1997 年） pp. 20-1.
- (55) 中村溪男「九相詩絵巻の成立」『餓鬼草紙 地獄草紙 病草紙 九相詩絵巻』日本絵巻大成 7，解説（中央公論社，1977 年） pp. 165-6.
- (56) 前掲論文（注 55） pp. 165-6.
- (57) 「作品解説」『絵巻 徳川美術館名品集 1』（徳川美術館，1993 年） pp. 131-2.

本論掲載の図『一遍聖絵』は，平成 14 年の修理前の写真を一部使用した．すべての写真は，清浄光寺の許可を得て提供されたものである．ここに感謝する．