

来迎図にみる音楽表現

〔伎楽菩薩と楽器に関する絵画的考察〕

松 本 有 香 子

「阿弥陀二十五菩薩来迎図（阿弥陀聖衆来迎図）」（以下「来迎図」とする¹⁾とは、臨終を迎えつつある人間の魂を阿弥陀如来が聖衆とともに西方浄土から迎えに来る様を描いた図のことである。その聖衆のなかに楽器を奏し舞を舞う一群（以下伎楽菩薩とする²⁾）があり、それはあたかも天上の舞楽団のようである。本論はこの伎楽菩薩とその持物である楽器に着目し、来迎図における彼らの役割、ひいては来迎図という仏教絵画のなかでの音楽表現の意味について、絵画的な観点からの考察を試みたものである。

一、来迎図の楽器編成

まず各楽器を考察すると、絵画の構成上の都合で楽器の形状や演奏姿勢を変えているものがある。もし意図的に変えたのならば、それは絵画を制作する上での表現方法のひとつであるといえるであろう。伎楽菩薩が伎楽菩薩であるためには持物が楽器であることを明確にする必要があり、楽器本来の構造上の写真性より楽器のもつ形状上の特徴が

優先して描かれることもあるのである。

また来迎図の楽器編成は唐楽（唐）に基づくようにも思えるが、さらに細かくみていくと、楽制の改革（唐）で選定されたもの、往生講・来迎会などの道楽（行道）で使用されたもの、実際には使用されなくなったが描かれるものの三つに大別できる。来迎会で菩薩たちは楽器を持つが、楽器の中には道楽に不向きなものもあり、来迎会における菩薩の持物が必ずしも実際に楽器として演奏されたか否かは疑問である。また実際には廃れた楽器が来迎図中では定番の楽器として描かれるが、これらのことは楽器の演奏機能が失われただけであり、楽器としての象徴的機能は健在であることを意味する。楽器の象徴的機能とは明らかに視覚的效果を狙うものである。そして来迎図の楽器は演奏されるためのものから、来迎図に欠かせない絵画的な構成要素としての象徴的なものへと変化している。つまり、実際の演奏に必要な楽器と絵画的に必要な楽器とに微妙なずれが生じているのである。総括すると、来迎図の楽器編成は一見唐楽のそれに近いものでありながら、実は楽制の改革や来迎会などの儀式に影響され日本独自のものとなっており、しかし実際の演奏に必要な編成とはやや異なる、絵画のための編成であるということがいえる。

二、来迎図の楽器配置

来迎図の構図を菩薩の配置からみると、まず観音・勢至・普賢菩薩、続いて振鼓と奚婁鼓・腰鼓・舞の菩薩までが定位置で、そこからはさまざまな配置があるといつてよい。たとえば大太鼓がその大きさをゆえに後方へ配されるが、必ずしも最後方ではない。伎楽菩薩群内での楽器配置はいわば伎楽菩薩の整理の仕方でもあるといえる。伎楽菩薩は

次第にその数を増やし、また楽器という目立つ持物を持つために、ただ雑然と配しては七菩薩をはじめとする他の菩薩や結果的には阿弥陀如来の存在感さえ奪いかねないであろう。また楽器の配置が左右対称・非対称に関わらず、何らかの法則性を持たせようとする傾向にあることがわかる。仮に完全な左右対称でなくとも左右対称を意識したものであることがわかるだけで、そこに絵師の構図に対する工夫がみてとれるのである。よって来迎図の楽器配置はおおよそ絵画の構成上のための配置であるといえよう。

二、絵画の構成要素としての伎楽菩薩と楽器

伎楽菩薩とその楽器が来迎図に描かれることによって生じる絵画的効果について考察した場合、以下の点が挙げられる。まず伎楽菩薩群が加わることによって菩薩の数自体が増え、構図に広がりが生まれる。また伎楽菩薩は楽器を奏するためにさまざまな動きを伴うので、伎楽菩薩群が描かれない来迎図よりも画面に動きがでていようみえる。次に来迎図は基本的に仏と飛雲で構成されるが、伎楽菩薩が加わることによりさまざまな形をもつ楽器が描かれることになる。小道具が増えるため、確かに絵画自体は雑然となりがちではあるが配置の工夫もみえる。さらに、同じような構図であっても楽器配置を異にするだけで絵画全体の雰囲気も若干変化させることができるのであり、楽器は画面の細かい微調整をする小道具としての役割を担っているのであろう。また楽器の最も重要な役割は、今にも音楽が聞こえてきそうな来迎の臨場感を出すことである。

また来迎図に描かれる楽器は、極楽浄土の楽団で用いられているものなので当然見た目にも美しい楽器という設定

であり、絵師の想像力の限界まで華麗に描かれているといえるであろう。色彩の面では、来迎図において最も効果的に使用されている色は金であり、菩薩の体色に使用されることが多い。群像でしかもそれぞれの姿態をとる伎楽菩薩群がまとまってみえるのは、体色をほぼ金一色に統一しているからかもしれない。また金は金属を表現するためにカネ類の彩色に、茶は木・竹などの素材を表現するのに用いられている。さらに細かい文様を描いてより装飾的にしているものもみられる。楽器の形状については、たとえば大太鼓が火焰型締め太鼓であるか宝珠型樽太鼓であるかなどが挙げられる。このように楽器の装飾性もさまざまな表現がみられるが、ひとつの絵の中では色彩と形状の均衡がとられている傾向にある。

伎楽菩薩とその持物である楽器を画面の構成要素としてみた場合、結果的に絵画に華麗さを加味しているといえる。その最大の要因はやはり自由な表現による伎楽菩薩の姿態によるものと思われる。総じて伎楽菩薩はさまざまな楽器を奏し、四肢を自由に動かし、生き生きとした表情をもつという共通の特徴がある。このような伎楽菩薩の「動」は阿弥陀如来や七菩薩の「静」に対峙させるかたちで生まれたのかもしれない。

四、来迎図における伎楽菩薩と楽器の役割

来迎図における伎楽菩薩の根拠は經典にもみられず、その図像的な手本はわずかに浄土変相図の舞楽会の伎楽菩薩にもとめられるのみである。しかし極楽浄土には音楽があり、伎楽する菩薩の存在も經典に述べられている。人々が往生するとき極楽の音楽が請い願われ、それに応じてこの世に降臨してきた状態が来迎図の伎楽菩薩の姿なのではな

いだろうか。つまり、伎楽菩薩の存在根拠のひとつは死に臨む人間がひたすら極楽往生を請い求めることにあるのである。観想念仏による極楽往生は、最終的には自分の想起した世界の中に意識をゆだねて往生するものである。そしていよいよ臨終の時を迎えるというとき、往生者は心だけでなく五感をもその境地にゆだねようとしたのではない。来迎図のなかに伎楽菩薩が描かれていれば、聴覚をとおして伝わるこの世の音楽が視覚から得られる絵画中のあの世の音楽とつながり、往生者はより円滑に極楽往生を遂げることができると考えられたのであろう。

翻って来迎図における伎楽菩薩と楽器とは、絵画では聞こえない音楽を目に見えるようにしたもの、つまり「音楽の具象化あるいは擬人化」であるということができるであろう。私見ではあるが、音楽が「聞こえて」いるのみならず、さらに「見えて」いるようにしてほしいという往生者の強い願望が、来迎図のような空想上の絵画を生み出す原動力であったのではないだろうか。

五、来迎図における音楽表現の意味

仏教絵画において音楽表現を含むものはいくつかあるが、来迎図の音楽表現の最大の特徴は絵画の中の音楽が絵画をみる者を対象にしたものであるということである。これは来迎図が単なる礼拝用の絵画ではなく、極楽往生のための道具としての役割をもつことにより、来迎図とそれを「用いる」者という構図が生じることを意味する。

そしてすでに述べたとおり、来迎図における楽器は実際の演奏機能よりも象徴的機能を優先して描かれているものである。このことはそれらの楽器によって奏される音楽が具体的なものではなく、非常に観念的なものであることを

示唆している。つまり、来迎図における音楽表現そのものが、来迎図という仏教絵画のなかで象徴的な要素として設定されているのではないかと思われるのである。

以上、来迎図にみえる音楽表現を伎楽菩薩とその持物である楽器を中心に、絵画的な問題としてとらえ考察を試みた。

結論として、来迎図における音楽表現とは絵画の象徴的要素であり、それは目には見えない音楽の具象化あるいは擬人化という方法によって構築されているものであることがいえる。

注

- (1) 来迎図には「阿弥陀二十五菩薩来迎図」のほか阿弥陀如来を中心に観音菩薩・勢至菩薩の三尊のみが描かれる「阿弥陀三尊来迎図」や伎楽菩薩を含まない形式の「阿弥陀聖衆来迎図」などもあるが、本論では音楽表現の考察のため、伎楽菩薩を含むものを扱うこととする。
- (2) 来迎図中にあらわされる「聖衆」と「二十五菩薩」は厳密には異なるが、ここではこれらの菩薩群中において伎楽（＝歌舞音声）を行う菩薩という意味で、「伎楽菩薩」を用いた。
- (3) 日本が宮廷音楽として受容したのは中国の唐の雅楽（唐楽）であった。唐楽はインド・西域などさまざまな民族の音楽を取り込んでおり、その楽曲や楽器の種類はかなり多い。
- (4) 萩美津夫「雅楽」(『岩波講座・日本の音楽・アジアの音楽2 成立と展開』岩波書店、一九八八)参照。それまで大陸からの外来音楽であった雅楽を日本化させた改革のこと。嵯峨天皇から仁明天皇前後の時期を中心となされた(田辺尚雄氏によれば「嵯峨・仁明朝から五〇―一六〇年間に及ぶ」という)。主に楽器編成の改革、舞楽演奏の形式・舞楽曲形式の完備、音階の改革、新曲の作成、伝来中絶曲の復元、伝来曲の改作などが行われた。

(5) 行幸、行啓、神幸の道中や、法会における庭儀、行道などの際に行列の進行を促すために奏される雅楽の奏楽、またはその楽曲のことをいう。〔邦楽百科事典〕(音楽之友社)「みちがく」の項。