

美学美術史研究論集 第17・18号 (1999・2000年)

Studies in Aesthetics and Art History

No.17・18, 66-85, 1999・2000

和歌山市・総持寺本六道十王図をめぐって

A Study of Rokudô-jûô-zu (Six Realms of Rebirth and Ten Kings of Hell)
of Soji-ji Temple in Wakayama-city

鷹巣 純 (Jun TAKASU) ※

※愛知教育大学助教授

Associated Professor, Dept. of Art, Aichi University of Education

和歌山市・総持寺本六道十王図をめぐって
A Study of Rokudô-jûô-zu (Six Realms of Rebirth and Ten Kings of Hell)
of Soji-ji Temple in Wakayama-city

鷹巢 純 (Jun TAKASU) ※

※愛知教育大学助教授

Associated Professor, Dept. of Art, Aichi University of Education

Abstract

"Rokudô-jûô-zu (Six Realms of Rebirth and Ten Kings of Hell) of Soji-ji Temple" was composed in Japan in 16th Century in accordance to the religious state of the country at that time. This is the Japanese version of the "jûô-zu (Ten Kings of Hell) of Seikadô", which was composed in China in the 14th Century. There were 5 alterations made from the original Chinese piece, which are as follows;

- ① The additional drawings of "True-form Budda" in the Ten Kings of Hell.
- ② The additional drawings of the "Six Realms of Rebirth".
- ③ The 3 additional drawings which are -reflections on the "Mirror of the Court", -scattering the images that suggest a mountain on the motives of the "Throne-screen", -"Degrees of Ages" expressed here as mountain paths.
- ④ Altering the fashion of the deceased to Japanese style so that one can recognize them as their own ancestors.
- ⑤ Adding the family of the deceased holding a memorial service.

The alterations mentioned above are all in the hope that mercy will be bestowed in the judgement given by the Ten Kings of Hell. It also takes matters one step further by emphasizing that families should pray for the deceased so that after travelling the "Six Realms of Rebirth", they can without fail reach the final destination of the "Pure Land". The emphasis given also matches the direction of the developments the "Rokudô-jûô-zu of Soji-ji Temple" has made since the 13th Century.

キーワード：六道絵、十王図、総持寺、静嘉堂文庫美術館本十王図

Key word: Rokudô-e (Paintings of Six Realms of Rebirth), jûô-zu (Paintings of Ten Kings of Hell),
Soji-ji Temple, jûô-zu of Seikadô

はじめに

他界観を表現することは、宗教美術の普遍的で重要な役割の一つだろう。仏教絵画の分野でこうした役割の、特にネガティブな側面を主に担ってきたのは六道絵と十王図であり、日本においてはおもしろいことにこの両者がしばしば混淆した形で表現されることがある。本来異なる二つの主題を組み合わせたそれらの絵画をわたしは暫定的に六道十王図と呼んでいる⁽¹⁾が、そこには六道絵や十王図とは文脈を異にする他界観が表明されているように思われる。本論の紹介する総持寺所蔵の十王図（以下、総持寺本六道十王図、略して総持寺本と呼ぶ）⁽²⁾もまたこれから確認してゆくとおり六道十王図と呼ぶにふさわしい作例であり、この作例は六道十王図による他界観の生成の過程を解明するうえで、独特かつ重要な情報を提示している。

和歌山市梶取の総持寺は宝徳2年（1450）の創建で、浄土宗西山派の檀林法燈伝授の道場として栄えた寺院である。後奈良・正親町両天皇の頼願所とされた歴史をもち、天正13年（1585）豊臣秀吉の紀州攻めに際して多くの寺宝を焼失したとはいえ、なおも数々の文化財を現在に伝える。この総持寺に伝存する十王図と題された掛幅3幅（図1～3／見取り図1～3）は室町絹と通称される目の粗い絹本に濃彩で著色、法量はいずれも縦158cm・横75cmで、軸裏には近代の書でいずれも「十王三幅対」とあるものの、これが3幅で完結しない十幅本の一部であることは言うまでもない。残念ながら制作時の状況を伝える資料はなく、嘉永6年（1853）の改装銘⁽³⁾が残るに過ぎない。完本でないうえに伝来も不詳な本作例がそれでもなお重要であるのは、中国の元代あるいは韓半島の高麗時代に制作されたとされる静嘉堂文庫美術館本十王図（以下、静嘉堂本と呼ぶ）からの明確な影響関係が確認できるからである⁽⁴⁾。総持寺本は静嘉堂本の日本における図像的増補版と呼び得るもので、総持寺本で増補された図像を分析するなら日本が六道十王図に何を求めていたのかが部分的なりとも理解できるに違いない。以下ではまず静嘉堂本について簡単に触れ、続いて総持寺本の特質について論じたい。

1. 静嘉堂文庫本十王図について

静嘉堂本は1王1幅の10幅からなる十王図（図4～6）に監斎使者図・直府使者図の2幅を加えた12幅で一具⁽⁵⁾をなす。各幅の画中には当初からの短冊形が、画面上部の右端か左端、主尊の顔を向ける方向に付され、それによって主尊の尊名を知ることができる。絹本著色、法量は十王の幅がいずれも縦142.8cm・横61.2cmで、監斎使者図は縦142.9cm・横57.5cm、直府使者図が縦142.2cm・横56.7cmである。縦寸が横寸の2倍を越えるこの極めて縦長の画面は、現存作例を見る限り中国画にせよ高麗画にせよ1王1幅形式の十王図としては異例である。十王が他の冥官・亡者に比して圧倒的に大きく描かれていること、十王一人に対してそれに従う冥官の数が15～24名と非常に多いことも、いずれも類を見ない。描かれる十王や冥官は、日本に多数伝存する中国浙江省寧波で制作された一連の十王図とは異なり、肉体や着衣に繊細な隈が施される。人物着衣や調度には繁雑とも思える文

様描写がなされるが、ここの文様の種類は一見高麗仏画風に見えつつも厳密には高麗仏画の文様と一致しない。

静嘉堂本は長らく中国画であるか高麗画であるかが議論されてきた。このことについて最近宮崎法子氏は表現様式の面から検討を加え、静嘉堂本を元末から明にかけての中国で制作されたものと判断した⁽⁶⁾。宮崎氏によれば、静嘉堂本は十王の服制面では閻羅王（閻魔王）が冕冠を戴く⁽⁷⁾など敦煌将来の10世紀の十王経図巻や地藏十王図の古い形式を踏襲し、画中画の表現様式も北宋以来の李郭派の様式を踏襲し南宋の画院様式の影響が全く見られず、日本に多数伝存する寧波仏画の十王図とは系統を異にし、むしろ明代の宝寧寺本水陸画と類似点が多いという。

静嘉堂本が中国画であることは、さらに閻羅王幅の地藏の図像からも指摘し得るので、簡単に述べておきたい。閻羅王幅に描かれる本地仏状の地藏（図7）の像容は道明の『還魂記』に記されたような頭頂部を覆う姿のもので、松本栄一氏によって被帽地藏と呼ばれた形式のものである。韓半島に被帽地藏の図像が登場するのは、鄭于澤氏によれば高麗時代もほぼ14世紀に限定される現象であるという⁽⁸⁾。また、頭巾の付け方について河原由雄氏は、中国画では耳を隠すように装着するものが圧倒的に多く、高麗仏画では必ず耳を露出させるという相違を指摘している⁽⁹⁾。またこのことは鄭于澤氏も述べている⁽¹⁰⁾ことだが、高麗仏画の地藏菩薩像は例外なく宝珠を右手に持ち、坐像の場合はやはり例外なく左足を踏み下ろす半跏の坐勢をとり錫杖を持することもない。韓半島における作例が静嘉堂本十王図の地藏とは別種の固定された図像を守っているのに対し、中国における被帽地藏の図像はより柔軟である。例えば敦煌将来本の10世紀の地藏図には右足を踏み下ろす半跏の坐勢をとる図像が宝珠と錫杖を持するものを含めて3例確認されている⁽¹¹⁾し、やはりいずれも10世紀の大足北山石窟の第37号龕⁽¹²⁾と第279号龕⁽¹³⁾および12世紀の大理国梵像図巻中の被帽地藏⁽¹⁴⁾はいずれも静嘉堂本十王図のそれと坐勢・持物ともに一致する。

2. 総持寺本六道十王図について

2-1. 総持寺本の概要

総持寺本の3幅には主尊の尊名を示す文字資料はないが、それぞれの図像は静嘉堂本の閻羅王幅・都市王幅・五道転輪王幅と重複する。さらに総持寺本は静嘉堂本と一致する図像については表現様式までも踏襲しようとする意識が強く、静嘉堂本からの直接かあるいはさほど間に模本を挟まない写しである可能性が高い。したがって本論では尊名も静嘉堂本を意識していたと推測し、総持寺本各幅の名称は静嘉堂本に準ずることとする。

3幅の画面構成はいずれも上下に二分され、下半分がさらに上下に二分される。これらのうち下半分の下部は日本における増補部分である。増補部分はまた、画面上半分や下半分の上部であっても、左右いずれか十王が向き合う側の辺に沿った縦に細い帯状のスペースにも描かれる。すなわち静嘉堂

本の図像に対して総持寺本は、L字形あるいは逆L字形のスペースを新たに設けそこに新たな図像を充填するのである。

L字形あるいは逆L字形を除外したスペースは静嘉堂本をほぼ忠実になぞり⁽¹⁵⁾、それらはいずれも共通した基本構成を有している。画面の上半分は宮殿の石畳のテラスによって区画される。テラスには大きく描かれた十王が椅坐し、その脇には机が、背後には大きな衝立が置かれる。テラス上で十王を取り巻くのは4名程度の判官、団扇や旗を執る2名の侍女、注善・注悪童子、数名の獄卒である。テラスとは欄干で仕切られ中央の石階でつながる、画面下半分の上部は、裁きを行う白州となる。階の両脇には甲冑を着けた将軍が1名ずつ立ち、白州では司官・使者・獄卒・亡者がひしめく。

着色は平板で静嘉堂本の繊細さからは遠く、具色を多用する。文様は静嘉堂本を律義に写し、十王着衣に描かれた帝位を示す12の紋章であるところの十二章についても、日本の他の十王図がほとんど重視することがなかったにもかかわらず、正確に模写している。描線も力が弱いながら静嘉堂本の筆意を写そうと試みており、静嘉堂本に倣った部分は比較的安定した造形力を示す。ただ例えば五道転輪王幅の落下する亡者（見取り図3-110）がそうであるように、静嘉堂本によらない図像を描く段になると途端に造形が稚拙になり、描線も堅く伸びやかさに欠けたものとなる。この部分にみられる頭体のバランスをやや欠いた人体表現や表情の堅さ（図8）は東京大学国文学研究室本熊野の本地絵巻や奈良国立博物館本矢田地蔵毎月日絵巻（図9）⁽¹⁶⁾などの16世紀の作例に通じ、総持寺本の制作時期もまたこの頃とみるべきだろう。

2-2. 本地仏の付加

静嘉堂本に対し総持寺本がなした追加点の第1に挙げられるべきは、本地仏の追加である。十王に本地仏を組み合わせる発想は、称名寺の陸信忠筆十王図という例外はあるものの、中国ではほとんど関心が払われることはなく、日本において発達・展開を遂げたものである。

ところで既に述べたように静嘉堂本の閻羅王幅の左上端には、地藏が湧雲に乗じて飛来する様が小さく描かれ、あたかもそれが本地仏であるかのような印象を与える。もちろん他の幅ではこのような位置に仏菩薩が描かれることはなく、これが本地仏である可能性は低い。また閻羅王庁に地藏が来臨する様は、『預修十王生七経』自体には記述がないものの久保惣美術館本十王経図巻の巻頭にも添えられた『地藏菩薩経』⁽¹⁷⁾がこれを説いており、さらに同本をはじめとする数種の10世紀の十王経図巻⁽¹⁸⁾が既に描いている。この十王経図巻の閻羅王庁に描かれた地藏には王庁内の一室に坐るものや閻羅王と向き合うものもあり、地藏に本地仏的な性格があまりないことがわかる。静嘉堂本の閻羅王幅に描かれた地藏も、これらの系譜に連なるものと考えらるべきだろう。

しかし総持寺本は、静嘉堂本のこの図像を本地仏として読み替えようとしたらしく、閻羅王幅の地藏（見取り図1-1）に形式をそろえて、都市王幅に湧雲に乗じる勢至菩薩（見取り図2-50）を描き加えている⁽¹⁹⁾。地藏菩薩が静嘉堂本に倣って斜めを向いた姿で描かれるのに対し、勢至菩薩はより本地

仏らしく正面観の結跏趺座像として描かれる。十王の本地仏の組み合わせにはいくつかの系統があるが、都市王の本地仏を勢至菩薩とするのは、本地仏の確認できる唯一の中国画十王図である称名寺本の場合とは異なり、正嘉元年(1257)の『私聚百因縁集』や13世紀の禅林寺本十界図・康永4年(1345)の念法寺本十王図などの組み合わせと一致し、この本地仏の選択は十王図和様化の流れに沿ったものと思われる。特に『私聚百因縁集』の組み合わせ⁽²⁰⁾は室町時代以降の十王図の定型であり、そのまま十三仏の組み合わせにも継承されてゆく。総持寺本の本地仏も『私聚百因縁集』の組み合わせに従った可能性が高い。

2-3. 六道図像の追加

静嘉堂本に対し総持寺本が新たに追加したL字形あるいは逆L字形のスペースの大部分には六道図像が描かれる。

閻羅王幅では画面下部に火車(見取り図1-49)と餓鬼が描かれる。火車は多数の亡者を載せて牛頭羅刹が牽いており、死者を直接地獄へ運ぶいわゆる火車来迎を表現したものである。純粋な十王図では火車で亡者を轢く車責めを描くことが一般的で、こうした火車来迎はほとんど図像化されない。悪道への転生を直截的に描く火車来迎は、むしろ六道絵や六道十王図で好まれる図像といえる。火車来迎が描かれる作例としては、六道絵では13世紀の聖衆来迎寺本六道絵阿鼻地獄幅⁽²¹⁾、六道十王図としては13世紀の禅林寺本十界図阿弥陀幅・極楽寺本六道絵右幅⁽²²⁾、16世紀の出光美術館本六道絵⁽²³⁾第2幅・長岳寺本六道十王図⁽²⁴⁾第7幅がある。餓鬼は7体描かれる。このうち食べようとした食物が火となる餓鬼(見取り図1-43)や飲水が火となる餓鬼(見取り図1-48)はいずれも『往生要集』に説かれた⁽²⁵⁾餓鬼で、図像としても最も一般的なものである。また祭の香気を嗅ぐ餓鬼(見取り図1-45)についても、やはり『往生要集』に説かれた⁽²⁶⁾食氣餓鬼を描いたものだろう。陰陽師(見取り図1-47)が執り行う祭に忍び寄る姿で描かれたこの餓鬼は、聖衆来迎寺本六道絵や極楽寺本六道絵・萩原寺本十王図⁽²⁷⁾にも類例がある。共食いする餓鬼(見取り図1-44)・食べようとした果実が火となる餓鬼(見取り図1-41)・炎に驚く餓鬼(見取り図1-42)はいずれも典拠を見出せない⁽²⁸⁾。ただ共食いする餓鬼は出光美術館本六道絵や萩原寺本十王図にも類例がみられ、果実が火となる餓鬼の表現には出光美術館本六道絵の滴が刺さり木の実を食べられない餓鬼に通じるものがある。陰陽師の横に立つ僧侶(見取り図1-46)は、餓鬼や陰陽師と比べて一回り大きく描かれ、彼らと同列に扱えない存在であることがわかる。これが餓鬼道全体を統括する存在であるのなら、施餓鬼行事の創始者である阿難かあるいは孟蘭盆会の創始者である目連である可能性が高い。

都市王幅では画面中央左端に両婦地獄(見取り図2-79)、画面下部に黒縄地獄(見取り図2-80)が描かれる。両婦地獄は生前の浮気を恨んで2人の女が蛇と化して亡者に巻き付くという典拠不明の地獄で、時に血盆地獄や石女地獄とも結び付いて室町時代以降しばしば絵画化される。黒縄地獄は『往生要集』の記述⁽²⁹⁾に即した表現を採るが、2本の幢の脇から獄卒がそれぞれ三叉戟と棒とで亡

者を追い立てる様は出光美術館本の黒縄地獄図像を彷彿とさせる。

五道転輪王幅の画面下部では、静嘉堂本の図像を巧みに利用してまず阿鼻地獄が描かれる。亡者（見取り図 3-111）とそれを追い落とす牛頭羅刹（見取り図 3-113）さらに転落する亡者（見取り図 3-110）のうち 2 人は静嘉堂本にも描かれるが、そこでは亡者の転落する先は明示されずわずかに炎の先が見えるに過ぎない。総持寺本ではこの図像にさらに炎の中に待ち受ける鬼卒（見取り図 3-112）と真っ逆さまに炎の中に落下する亡者 3 体（見取り図 3-110）とを追加するが、この追加された亡者の姿勢はいずれも聖衆来迎寺本六道絵や極楽寺本六道絵の阿鼻地獄に描かれた図像に酷似しており、この場面を『往生要集』の説く⁽³⁰⁾ 亡者の阿鼻地獄へ落下する様として理解させようとする画家の意図が確認できる。その脇には『往生要集』に説かれる⁽³¹⁾ 大焦熱地獄に付属する小地獄である普受一切苦惱処の図像として、亡者の皮を剥ぐ鬼卒（見取り図 3-114）が描かれる。普受一切苦惱処が絵画化される機会はまれで、わずかに 14 世紀の水尾本六道十王図⁽³²⁾ に図像があるに過ぎない。画面左下端には人生の諸段階を表現する老ノ坂（図 13／見取り図 3-115）が描かれる。

総持寺本は 3 幅しか現存せずその全体のプランは推測するよりないが、閻羅王幅の餓鬼道図像や五道転輪王幅の老ノ坂図像の存在を考えるなら、十王図の下部を単なる拷問図や地獄図のみで充填するのではなく、六道図像によって充填しようとしていたことがわかる。その際おそらく六道図像の中心をなしたであろう地獄道図像も、中国画十王図の図像とよりも、日本の六道絵、特に六道十王図の図像と共通性が強く、なかには両婦地獄のような純粋に日本起源の図像も含まれる。こうした点を考慮するなら、総持寺本は静嘉堂本を日本的な六道十王図の文脈に描き変えたものとみてよかろう。ただし総持寺本には、長岳寺本六道十王図にみられるような六道図像の体系的で序列的な配列を見出すことは難しい。なるほど八大地獄のうち比較的近い第 5 である大焦熱地獄と第 8 である阿鼻地獄とが同じ五道転輪王幅に描かれてはいるが、そのすぐ前の幅である都市王幅には第 2 の黒縄地獄が配され、この調子で六道図像を序列的に配置しようとしても十王の第 5 である閻羅王幅に描かれた餓鬼道との間にある 3 幅分の図像を体系的に構想することは難しい。

2-4. 山岳とのつながり

2-4-1. 画中画の変更

静嘉堂本の図像に対する総持寺本の忠実さは既に述べたとおりだが、このことは十王図にしばしば見られる十王背後の衝立に描かれた画中画についても言えるだろうか。静嘉堂本が十王すべてに画中画を添えるのに倣い、総持寺本でも 3 幅すべてに画中画が描かれる。このうち閻羅王幅⁽³³⁾ を見るならば、総持寺本は静嘉堂本への忠実さをここでも維持していると言ってよい。范寛を思わせる水晶柱のようにそびえる主山やその左背後にひそむ楼閣、主山の右手に連なるなどらかな傾斜の山々は、主山の雨点皴こそ模倣し切れなかったとはいえ形状だけはほぼ忠実に静嘉堂本に倣っている。また右手近景の樹木に見られる郭熙を思わせる蟹爪状の枝の描写についても、静嘉堂本の筆意を理解しようと

努めた跡がうかがえる。五道転輪王幅でも、静嘉堂本において衝立の中央に描かれた蟹爪状の枝を茂らせた枯木や、その背後に没骨描きされた遠山を、総持寺本はやや大ぶりの筆致ながらほぼ正確に写している。こうしてみるなら、閻羅王幅と五道転輪王幅とにおいて総持寺本の絵師が、自らの力量と理解の及ぶ範囲で、できる限り静嘉堂本に示された北宋風山水の図様と表現様式に倣おうとしていたことは明白である。

ところで静嘉堂本の衝立に描かれた画中画の主題は、必ずしも山水ばかりではなく、花卉や動物にまで及んでおり、静嘉堂本の絵師がこれら画中画に多様な画技を披露しようとしていたことがわかる。静嘉堂本は都市王幅では水上に雲を呼び宙を舞う竜を衝立に描き、判官の一人はまさにこの画中の竜を見上げている。しかし他2幅では静嘉堂本に忠実だった総持寺本も、この都市王幅の画中画については静嘉堂本の図様を完全に無視する。総持寺本が都市王の衝立に描くのは滝の流れ落ちる溪谷である。静嘉堂本において竜を見ていた判官も、総持寺本では何に視線を向けているのかがはっきりせず(見取り図2-53)、画面構成の点からみるならこの改変は失敗といわざるを得ない。

それでは一体なぜ総持寺本はこのような破綻をきたしてまで静嘉堂本図像への忠実さを放棄したのだろうか。総持寺本が画中画について原本への忠実さを示した閻羅王幅と五道転輪王幅とでは、衝立に描かれた画中画は山中風景を表現していた。都市王幅での総持寺本の改変は、静嘉堂本の衝立に描かれた画中画の図様を山中風景に改めることであった。この改変には山を描くことに固執する総持寺本の態度が垣間見える。

2-4-2. 浄玻璃鏡に映るモチーフ

山に固執する総持寺本の態度は、閻羅王幅の浄玻璃鏡に映るモチーフの比較からも確認することができる。静嘉堂本の閻羅王幅では、浄玻璃鏡に映るのは3頭の猪をまさに屠殺しようとする男の姿である(図10)。日本の十王図ではあまり見かけない⁽³⁴⁾この図像は、実は『預修十王生七経』にも根拠をもつ⁽³⁵⁾出自の明確なもので、こうした屠殺図は10世紀の敦煌本十王経図巻⁽³⁶⁾や南宋末元初の中国画十王図⁽³⁷⁾、そして李朝画十王図の多くで浄玻璃鏡に描かれる。これら中国の浄玻璃鏡表現の中でも特に図様の明瞭なこの静嘉堂本の図像は、しかし総持寺本に採用されない。総持寺本の浄玻璃鏡に描かれるのは、旅人に斬りかかりその荷物を奪う盗賊の姿(図11/見取り図1-23)である。

旅人に斬りかかる盗賊の図像は、十王図の浄玻璃鏡に描かれる図像として最も一般的なもののだが、それらはいずれも船中の事件として表現される(図12)⁽³⁸⁾。ところが総持寺本で盗賊が旅人を襲うのは山中なのである。盗賊が船中ではなく山中で旅人を襲う様を表現する図像は、十王図における浄玻璃鏡図像の伝統からみれば例外的存在で、むしろ禅林寺本十界図や極楽寺本六道絵といった六道十王図における怨憎会苦図像の伝統に連なる。静嘉堂本の図像を尊重するという原則を離れ、さらに十王図における浄玻璃鏡図像の伝統をも離れ、そうまでして総持寺本がこの図像を描き出そうとしたこともまた、山に対してみせる総持寺本の執着のあらわれと解釈することができるのではなかろうか。

2-4-3. 老ノ坂

総持寺本が山に執着する意味を知るうえで最も重要な図像は五道転輪王幅の老ノ坂（図 13／見取り図 3-115）だろう。この坂を歩く人物は合計 8 名、右端から初冠前の少年が坂を上りはじめ、上るにつれて成長する人物は坂の頂点で正面を向き髭を蓄えた壮年となり、今度は左下へと坂を下るにつれて老いてゆき、坂を下り切った所で男は出家遁世者となり横たわる白骨と五輪塔形の墓標を見つめ、この坂の上り下り全体で人の一生が表現される。

おそらく老ノ坂と死体や墓標を結び付ける発想は、本来の老ノ坂とは構想を異にするものだったのではなかろうか。というのも、単独で老ノ坂を描いた最古の、したがって老ノ坂の原型に最も近いと思われる作例である 15 世紀の東京国立博物館本おいのさか図⁽³⁹⁾では、坂を下り切った老隠遁者は目の前を流れる川面をただ静かに見つめており、老ノ坂は死体や墓標と結び付いていないからである。おいのさか図の老隠遁者のしぐさは過去を回想するようであり、来るべき死後世界を直接想起させるものではない。山頂にある、すなわち人生の頂点にある人物も、総持寺本のような得意の様を示さずむしろこれからの没落を思い悩むように座り込む。おいのさか図の示す苦悩は文学的で現世のうちに閉じられたものである。総持寺本のように死体や墓標を付加することは、老ノ坂をより宗教的で死後世界へ開かれたものにするための操作だったに違いない。

最もよく知られた宗教図像としての老ノ坂は、いわゆる熊野観心十界図だろう。熊野観心十界図では画面上部に大きく老ノ坂が描かれ、これが画面下部の死後世界と結合する（図 14）。この熊野観心十界図の老ノ坂と総持寺本の老ノ坂との重要な共通点は、双方とも坂を下り切った先に墓標と死体、いわゆる野辺を表現する図像が描かれる点である。熊野観心十界図の場合、野辺の先にはさらに死出の山や三途の川といった現世と死後世界との境界を表す図像が配置され、現世と死後世界とをスムーズに結び付ける。このような図像の構成から判断するなら、熊野観心十界図が老ノ坂の先に墓標や死体を描こうとした背景には、老ノ坂を単なる人生の諸段階と位置づけるのではなく、それが死後世界に接続するものであることを示そうとする意図があったとみてよい。

熊野観心十界図において老ノ坂と野辺が結び付くことで生じる機能は、構成要素こそ違いがあるものの、六道十王図の中にもその萌芽が存在する⁽⁴⁰⁾。13 世紀の極楽寺本六道絵の右幅に描かれた人道の苦相と不浄相は、単に六道における人道の諸相を羅列する構想を離れ、四苦を画面下から順に積み上げ、生苦から始まり老・病苦をへて死苦へと至る人生の諸段階と位置づけ、さらに死苦の上に野辺での不浄相を置き、肉体の腐敗の過程によって現世の存在が徐々に死後世界へと移行する構想を示している。同種の構想はまた 14 世紀の水尾本六道十王図でも確認できる。同本では右幅の生苦に始まり求不得苦を過ぎ左幅の老・病・死苦をへて野辺の愛別離苦および不浄相へと至る、人道の苦相および不浄相を右から左へと水平に推移させる配列によって、人生の諸段階と死後世界への参入が示される。このように六道十王図の文脈の中で人生の諸段階として新たに構想された死苦図像が、同じく人生の諸段階を示す老ノ坂とイメージの上で重なり合うだろうことは容易に想像できる。現に 17 世紀

の松禅寺本六道十王図⁽⁴¹⁾では第1幅に老ノ坂が描かれ、第2幅の三途の川をへて第3幅以降の死後世界へと向かうように図像が配列されている。

他の六道十王図の構想がそうであるように老ノ坂を死後世界巡歴の冒頭に置くのではなく、むしろ最末尾に置こうとすることや、わずか3幅が現存するのみで全体の構想が不明であることなど、総持寺本の老ノ坂の意味を読み取るための障害は多いとはいえ、やはり老ノ坂と野辺とを結び付けた総持寺本の老ノ坂図像は熊野観心十界図や六道十王図が示す構想と無縁ではあるまい。熊野観心十界図や六道十王図において老ノ坂は現世と死後世界とを隔てる死出の山としての位置や機能を有し、山越えをして参入する死後世界は、例えば16世紀末葉の長岳寺本六道十王図が死後世界全体を山岳景のうちに描き出したように、山中他界を想起させる。総持寺本が十王の衝立や浄玻璃鏡を描くにあたってやや強引とも思える山への執着ぶりを示した背景には、六道十王図と山中他界観との結び付きがあったように思われる。

2-5. 六道十王図に何を求めたか

2-5-1. 和様化する亡者

これまで問題にしてきたのはいわば六道十王図の環境描写に属する問題であった。上述のような環境を設定した中で、総持寺本は我々に何を語りかけているのだろうか。我々が六道十王図を見るとき自らの感情を移入する対象は、十王でも獄卒でもなく亡者だろう。我々は六道十王図の中に亡者の境遇と苦しみとを見いだすのであり、その意味において亡者はまさしく六道十王図の主役と呼ぶにふさわしい。それでは総持寺本はこの亡者をどのように描き出しているのだろうか。

静嘉堂本の図像と共通する部分を描く場合、総持寺本は基本的には原本に忠実な描写を心掛けている。殊に十王や冥官・獄卒を描く場合にはそのポーズはもとより衣装のデザインや文様までも写そうとする傾向がみられる。亡者を描く場合でもそのポーズを写そうとする姿勢は共通する。しかし閻羅王幅の女性亡者(図15/見取り図1-26)は静嘉堂本のそれ(図16)の中国風な下履きを単なる腰布に変更し、髪形も簪で中国風に結び上げていたものをおろし髪に変更している。髪形の変更は男性亡者にもあり、少なくとも閻羅王幅の2体(見取り図1-20・27)・都市王幅の1体(見取り図2-63)・五道転輪王幅の2体(見取り図3-97・110)には月代が剃られる。いずれの変更点も中国的要素を払拭したり日本的要素を付加するもので、これによって亡者を日本人とみるのが可能になる。このような変更を通じ、我々は総持寺本で苦しむ亡者に自然に感情移入し、彼らのうちに自らの祖先父母、あるいは来たるべき自身の姿を見いだすことになるのである。

2-5-2. 雲上の人物

さらに総持寺本の画面の右または左に張り出した付加部分に描かれた白衣の人物にも注目したい。閻羅王幅の人物(見取り図1-35)と都市王幅の人物(図8/見取り図2-78)はそれぞれ湧雲に乗じて写経とおぼしき巻紙を王に差し出し、五道転輪王幅の湧雲に囲まれた人物(見取り図3-92)は塔婆

に経巻を供えて合掌する。

これらの人物は何者であるのか。経帷子を思わせる白衣は亡者を思わせ、亡者が自らの作善を十王に示す様とも取れる。しかし亡者が塔婆に経巻を供えて合掌することは考えにくい。ここでは3人をそれぞれ取り囲む湧雲の意味を考えるべきである。静嘉堂本に由来する部分では、閻羅王幅における閻羅王庁ならざるいずこから飛来する地藏（見取り図1-1）、五道転輪王幅における餓鬼・畜生・阿修羅・人・天に転生してゆく衆生（見取り図3-81～85）、獄卒によって地獄の劫火へ突き落とされる亡者（見取り図3-111）と、ブロッコリー状の湧雲に隔てられた図像のいずれもが十王の王庁とは次元を異にする存在であった。すなわち、ブロッコリー状の湧雲は次元の異なる存在同士を隔てる隔壁として機能していたのである。こうした湧雲の使い方は総持寺本で増補された部分においてもほぼ共通する。いずれも十王の王庁とは次元を異にする閻羅王幅の火車（見取り図1-49）、都市王幅の両婦地獄（見取り図2-79）は、総持寺本が増補した図像だが、やはりブロッコリー状の湧雲で十王の王庁から隔てられる。総持寺本が湧雲の形状や機能を静嘉堂本からそっくり継承していることから考えるなら、やはり白衣の人物は十王の王庁ではなく、王庁とは次元を異にした場、すなわち現世にあって死せる祖先父母のために追善をなし彼らの減刑を十王に嘆願する遺族とみるべきだろう。少なくとも現存する3幅については、総持寺本は各幅に追善供養する遺族の姿を描き、各齋日における追善供養の重要性を主張するのである。

六道十王図が遺族による死者供養を奨励する手法はさまざまである。14世紀の水尾本六道十王図では、画面上部に十王の裁判を右から左へと並べ、画面下部に地獄道を置き、両者を仲介するかのようなその間の位置にやはり右から左へと人生としての人道図像を挿入し、死者を十王にとりなす者として現世に生きる人々を描く⁽⁴²⁾。あるいは亡き母を追って彼女を悪道から救い出そうと奮闘する仏弟子目連を主題とした説話、いわゆる目連救母説話を描いて死せる父母への孝養・供養を奨励することは、13世紀の禅林寺本十界図や極楽寺本六道絵以来の六道十王図の伝統である⁽⁴³⁾。16世紀の出光美術館本六道絵では、目連救母説話以外にも孟宗・郭巨・老萊子といった孝子を図像化し、この伝統を強化している。また、六道十王図の展開と密接な関係にある『十王讃歎鈔』・『十王讃嘆修善鈔』・『十王讃歎修善鈔図絵』といった諸テキストでも、転生説話と孝子説話を順次増補し死せる父母への孝養・供養の重要性を強調する方向性を示している⁽⁴⁴⁾。総持寺本が遺族を描くことも六道十王図のこうした伝統に沿った態度とみてよからう。

おわりに

総持寺本はわずか3幅が現存するのみだが、静嘉堂本と比較することで六道十王図としての特質がどこにあるのかを知ることができた。『私聚百因縁集』と共通する本地仏を構想していたこと、悪道の描写が地獄にとどまらず六道全体に広げられていたらしいことなどは、六道十王図が日本における十王図の変質を反映しつつ六道絵との融合を果たそうとしていたことを示している。また浄玻璃鏡や

都市王の衝立で執拗に描かれる山のモチーフは、総持寺本が山中他界観を内包する可能性を示唆している。五道転輪王幅に描かれた老ノ坂は、総持寺本が13世紀の極楽寺本六道絵や14世紀の水尾本六道十王図と17世紀の松禅寺本六道十王図とを橋渡しする存在であることを示している。そうした世界観を示す総持寺本で、我々は和様化された亡者に感情移入し、悪道にさまよう苦しみを理解する。そのうえで総持寺本は各幅に遺族を描くことで死せる父母先祖への孝養としての追善供養を称揚する。

総持寺本が示す他界のイメージは、老ノ坂や六道図像の配置が混然としていることから分かるように、明確な秩序を構築してはいない。しかし追善供養を強調するという六道十王図に共通する姿勢は各幅に徹底して図像化されており、総持寺本は確かに六道十王図の系譜のうちに存在する。これが他界の明確な秩序を前面に打ち出す長岳寺本六道十王図へどのように展開したのか、幅の多くを欠き全体像を確認できない現状では確言できない。周辺資料の充実を俟ちたい。

註

- (1) この暫定的な用語は鷹巢純「目連救母説話図像と六道十王図」(『仏教芸術』203号所収、1992年)で初めて用いた。その定義については鷹巢純「めぐりわたる悪道—長岳寺本六道十王図の図像をめぐる—」(『仏教芸術』211号所収、1993年)を参照されたい。
- (2) 総持寺本に関しては、展覧会図録『梶取総持寺の寺宝』(1989年 和歌山市立博物館) p.3に簡略な作品解説と全幅の単色図版が、武田和昭「十三仏図の成立再考(岡山・木山寺蔵十王十本地仏図を中心として)」(『密教文化』188号所収、1994年) p.58に本地仏と老ノ坂とに関する簡単な言及がある。また、赤沢英二『日本中世絵画の新資料とその研究』(1995年、中央公論美術出版)には各幅の全図および数点の部分図が原色で掲載されている。
- (3) 都市王幅裏に「十王三幅対 表具料三拾目／天空一道上人義随志和尚／方空蓮西禅定門／方岸念西禅定尼／臨覚童子／離障童子／生善童子／各靈為菩提／当山四十八之真空一如識／嘉永六丑二月吉祥日」とある。
- (4) 総持寺本と静嘉堂本との影響関係についての最初の指摘は展覧会図録『仏教の美術』(1999年、静嘉堂文庫美術館) p.103にみられる。また同図録には静嘉堂本全幅の鮮明な原色図版が掲載されている。
- (5) 各幅の包袋には尊名と「共十三幅 常足斎蔵」の墨書があるが、これは幕末の福井・鯖江藩主間部詮勝の所蔵時のもので、当時は静嘉堂文庫美術館本地蔵菩薩十王図がこのセットに加わり全13幅と考えられていたことが分かる。この考え方は長く継承されたが、地藏菩薩十王図が明確な高麗仏画の様式を示し他の幅と表現様式を異にすること、また同図のみが天地に画綱を足さねば他の幅と大きさをそろえることができない法量であることなどから、現在では一具から同図を外す考え方が主流である。十王図と二使者図を一具と見なすことについては宮崎法子「静嘉堂文庫美術館蔵「十王図・二使者図」について」(前掲注4展覧会図録所収)が説得力ある論証をなしている。
- (6) 宮崎法子前掲注5論文。
- (7) 閻羅王が冕冠を戴く形式は敦煌本の10世紀の十王経図巻や地藏十王図に溯る古い形式で、14世紀の高麗仏画の地藏十王図などに継承される。寧波仏画にこの形式はほとんど継承されなかったが、それでも誓願寺本

十王図など一部作品で同様の例がみられる。冕冠の天板に北斗七星を描く例もペリオ 2003 番の敦煌本十王経図巻にすでにみられる。冕冠上に日月を載せた事例は元代の絵画にすでにみられるが、十王図においては李朝仏画を待たねばならない。

- (8) 鄭于澤『高麗時代阿弥陀画像の研究』（1990 年、永田文昌堂）p.114。
- (9) 河原由雄「敦煌画地藏図資料」（『仏教芸術』97 号所収、1974 年）p.110。鄭于澤氏も前掲注 8 書でこれに同意する。
- (10) 鄭于澤前掲注 8 書 p.113。
- (11) 松本栄一『敦煌画の研究 図像篇』（1937 年、東方文化学院）附図 111a は右足を踏み下ろす半跏の坐勢をとり、これと同じ坐勢をとる 110a と 113b（1981 年）はさらに錫杖が左手・宝珠が右手と左右が反転するものの静嘉堂本と共通する組み合わせの持物を執る。
- (12) 『中国美術全集 彫塑編 12』（1988 年、人民美術出版社、北京）第 116 図。広政 3 年（940）の造像銘がある。
- (13) 『大足石窟』（1984 年、文物出版社、北京）第 14・15 図。同一図像の地藏が 4 体縦列し、広政 18 年（955）の造像銘がある。
- (14) 李霖燦『南詔大理国新資料的综合研究』（1982 年、国立故宫博物院、台北）p.113 に原色図版がある。
- (15) ただし例外として、閻羅王幅の階の手前には膝を抱えうなだれる亡者（見取り図 1-21）が新たに挿入される。
- (16) それぞれ展覧会図録『中世庶民信仰の絵画－参詣曼荼羅・地獄絵・お伽草子－』（1993 年、松濤美術館）p.68・p.62 に原色図版がある。
- (17) 『大正大蔵経』85 巻 p. 1455。
- (18) スタイン 3961 番、ペリオ 4523 番。
- (19) 五道転輪王幅に本地仏が描かれないことが気にかかるが、これはあるいは本地仏を描く位置に湧雲に乗じた六道衆生を描いてしまった結果であろうか。
- (20) 『大日本仏教全書』第 92 巻（1973 年、鈴木学術財団）p. 160。
- (21) 聖衆来迎寺本六道絵については最近出版された『朝日百科 日本の国宝 別冊 国宝と歴史の旅 6 地獄と極楽イメージとしての他界』（2000 年、朝日新聞社）で加須屋誠氏が詳細な原色図版を多数交えて丁寧な分析を加えている。火車来迎の図版と分析については同書 p.29 参照。また六道絵に描かれた火車としては、東京国立博物館本地獄草紙模本丙巻にも火車来迎に近い図像があるが、これは詞書から『起世経』に説かれる阿毘至地獄における責め苦であることがわかり、厳密には火車来迎図像ではない。
- (22) 禅林寺本十界図・極楽寺本六道絵については奈良国立博物館編『仏教説話の美術』（1996 年、思文閣出版）のそれぞれ pp.100～101、pp.96～99 に原色図版が掲載されている。
- (23) 前掲注 16 展覧会図録 pp.50～55 に原色図版が掲載されている。
- (24) 鷹巣純「めぐりわたる悪道－長岳寺本六道十王図の図像をめぐる－」（『仏教芸術』211 号所収、1993 年）pp.40～41 に単色図版がある。
- (25) 「飢渴常に急にして、身体枯渇す。たまたま清流を望み、走り向ひてかしこに趣けば、（中略）或は変じて火と作り、或は悉く枯れ涸く。」
「たまたまわずかの食に逢ひて食ひはめば、変じて猛焰となり、身を焼きて出ず。」
いずれも書き下しは石田瑞鷹校注『原典日本仏教の思想 4 源信 往生要集』（1991 年、岩波書店）をもとに鷹巣が適宜改変を加えた。以下同じ。

- (26) 「世人の病に依りて、水の辺・林の中に祭を設くるに、この香気を嗅ぎて、以て自ら活命す。」
- (27) 前掲注 16 展覧会図録 p.48 に原色図版がある。
- (28) このうち共食いする餓鬼についてはあるいは『往生要集』にある
「昼夜におのおの五子を生むに、生むに随いてこれを食へども、なお常に飢えて乏し。」
のヴァリエーションかもしれない。
- (29) 「また左右に大なる鉄の山あり。山上におのおの鉄の幢を建て、幢の頭に鉄の縄を張り、縄の下には多く熱きかなえあり。罪人を駈り、鉄の山を負ひて縄の上より行かしめ、遙かに鉄のかなえに落として摧き煮ること極まりなし。」
- (30) 「頭面は下にあり、足は上にありて、二千年を逡て、皆下に向かひて行く。」
- (31) 「炎の刀にて一切の身の皮を剥ぎ割いて、その肉を侵さず。既にその皮を剥げば、身と相連ねて熱き地に敷き在き、火を以てこれを焼き、熱鉄の沸けるを以てその身体に灌ぐ。」
- (32) 鷹巣純「茨木市水尾地区本六道十王図について ―図像とその構成を中心に―」（『仏教芸術』236号所収、1998年）口絵2・3に一部原色の図版がある。
- (33) 総持寺本閻羅王幅の衝立画中国画は、赤沢英二前掲注2書 p.65 の原色図版で確認できる。また静嘉堂本閻羅王幅の衝立画中国画は、前掲注4展覧会図録 p.44 で確認できる。
- (34) 管見では長寿寺本六道十王図・出光美術館本十王地獄図・長岳寺本六道十王図を数えるに過ぎない。なお長寿寺本六道十王図については展覧会図録『浄土教の世界 ―苦悩する精神史―』（1992年、琵琶湖文化館）p.66 に単色図版がある。
- (35) 「斎を破り戒を毀ち鶏・猪を殺さば、業鏡照然として報虚しからず」
原文は漢文。『卍統蔵経』第150冊 p.778 上段より鷹巣による書き下し。
- (36) ベリオ 2003 番、2870 番、4523 番。
- (37) 法然寺本・永源寺本・奈良国立博物館本・西教寺本など。
- (38) 中国画としては善導寺本・高桐院本・メトロポリタン美術館本など、日本の作例としては神奈川県立博物館本・建長寺本・宝福寺本・見性寺本・神照寺本・二尊院本など。
- (39) 展覧会図録『美術に見る日本のスポーツ』（1994年、徳川美術館）p.11 に原色図版がある。この図録では同図を14世紀に制作されたものとする。
- (40) 六道十王図と老ノ坂との結び付きについては、鷹巣純「六道十王図のコスモロジー」（立川武蔵編『マンダラ宇宙論』所収 1996年 法蔵館）3章1節1項で、また六道十王図における野辺の機能については、鷹巣純前掲注32論文2章2～5節で、それぞれ詳しく論じた。
- (41) 展覧会図録『地獄―鬼と閻魔の世界―』（1990年、兵庫県立歴史博物館）pp.107～110 に単色図版がある。
- (42) 水尾本の図像配置と死者供養奨励との関係については、鷹巣純前掲注32論文3章3節で詳述した。
- (43) この伝統に関しては、鷹巣純「目連救母説話図像と六道十王図」（『仏教芸術』203号所収、1992年）で詳しく論じた。
- (44) これら諸テキストについては、鷹巣純「『十王讃歎鈔』系諸本と六道十王図」（『東海仏教』42輯所収、1997年）で詳述した。

〔付記〕総持寺本見取り図は愛知教育大学の村松加奈子氏の作成による。記して感謝の意を表したい。



図1. 総持寺本六道十王図／閻羅王幅



図2. 総持寺本六道十王図／都市王幅



図3. 総持寺本六道十王図／五道転輪王幅

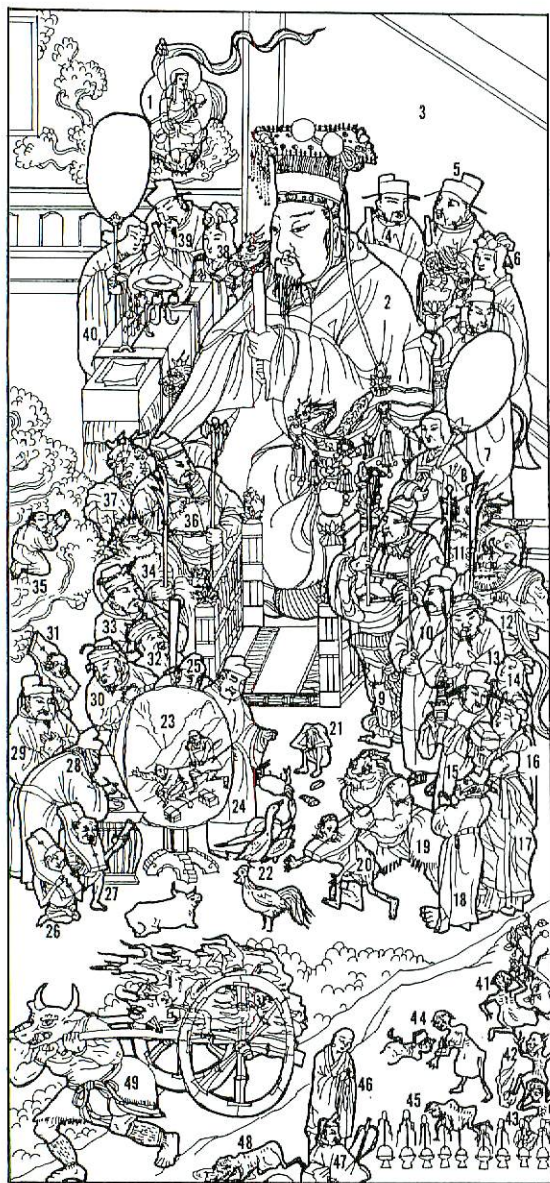


図4. 静嘉堂本六道十王図／閻羅王幅

見取り図1. 総持寺本六道十王図／閻羅王幅 [] は静嘉堂本にない図像

- 1: 被帽地藏菩薩 2: 閻羅王 3: 背障 (山水) 4: 判官 5: 判官 6: 侍女 7: 判官
 8: 注善童子または注悪童子 9: 將軍 10: 使者 11: 鬼卒 12: 鬼卒 13: 使者 14: 供養者
 15: 供養者 16: 供養者 17: 供養僧 18: 供養者 19: 亡者を連行する鬼卒 20: 亡者
 21: [亡者] 22: 告訴する動物 23: 浄頗梨鏡 24: 司官 25: 司官 26: 亡者 27: 亡者
 28: 司官 29: 使者 30: 使者 31: [亡者] 32: 使者 33: 使者 34: 鬼卒 35: [作善を提示する供養者]
 36: 將軍 37: 鬼卒 38: 侍女 39: 判官 40: 注善童子または注悪童子
 41: [果実が火となる餓鬼] 42: [炎に驚く餓鬼] 43: [食物が火となる餓鬼] 44: [共食いする餓鬼]
 45: [祭りの香気を嗅ぐ餓鬼] 46: [比丘 (目連または阿難?)] 47: [陰陽師]
 48: [飲水が火となる餓鬼] 49: [火車]

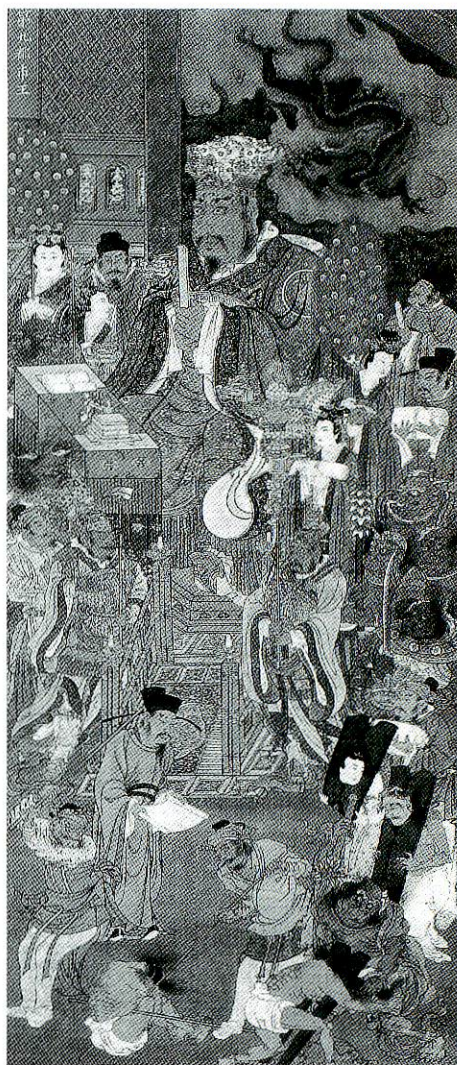


図5. 静嘉堂本六道十王図／都市王幅

見取り図2. 総持寺本六道十王図／都市王幅 [] は静嘉堂本にない図像

- 50：[勢至菩薩] 51：都市王 52：背障（山水） 53：判官 54：侍女 55：判官 56：鬼卒
 57：注善童子または注悪童子 58：鬼卒 59：鬼卒 60：將軍 61：鬼卒 62：使者 63：亡者
 64：亡者 65：骨朶で亡者を責める鬼卒 66：亡者 67：獄卒 68：亡者 69：獄卒 70：司官
 71：將軍 72：使者 73：鬼卒 74：鬼卒 75：侍女 76：注善童子または注悪童子 77：判官
 78：[供養者] 79：[兩婦地獄] 80：[熱鉄繩を亡者に渡らせる]



図6. 静嘉堂本六道十王図／五道転輪王幅

見取り図3. 総持寺本六道十王図／五道転輪王幅 [] は静嘉堂本にない図像

- 81：天道 82：人道 83：阿修羅道 84：畜生道 85：餓鬼道 86：五道転輪王 87：侍女
 88：判官 89：注善童子または注悪童子 90：判官 91：[塚] 92：[供養者] 93：將軍
 94：鬼卒 95：亡者 96：司官 97：亡者 98：亡者 99：亡者 100：亡者 101：鬼卒
 102：使者 103：使者 104：將軍 105：判官 106：注善童子または注悪童子 107：鬼卒
 108：判官 109：侍女 110 [落下する亡者] 111：亡者 112：[鬼卒] 113：鬼卒
 114：[亡者の皮を剥ぐ鬼卒] 115：[老ノ坂] 116：背障 (山水)



図 10. 静嘉堂本／閻羅王
幅／浄頗梨鏡



図 13. 総持寺本／五道転輪王幅／老ノ坂

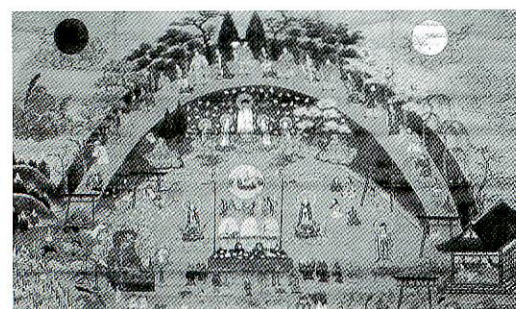


図 14. 浄土寺本熊野観心十界図



図 9. 矢田地蔵毎
月日絵巻



図 8. 総持寺本／都市
王幅／供養者



図 7. 静嘉堂本／閻羅
王幅／地蔵菩薩



図 12. 向嶽寺本／
閻羅王幅／
浄頗梨鏡



図 11. 総持寺本／閻羅王幅／
浄頗梨鏡



図 15. 総持寺本／閻
羅王幅／亡者



図 16. 静嘉堂本／閻
羅王幅／亡者