

平成十一年十二月二十一日発行  
『密教図像』第十八号 抜刷

# 新知恩院本六道絵の主題について

——水陸画としての可能性——

鷹

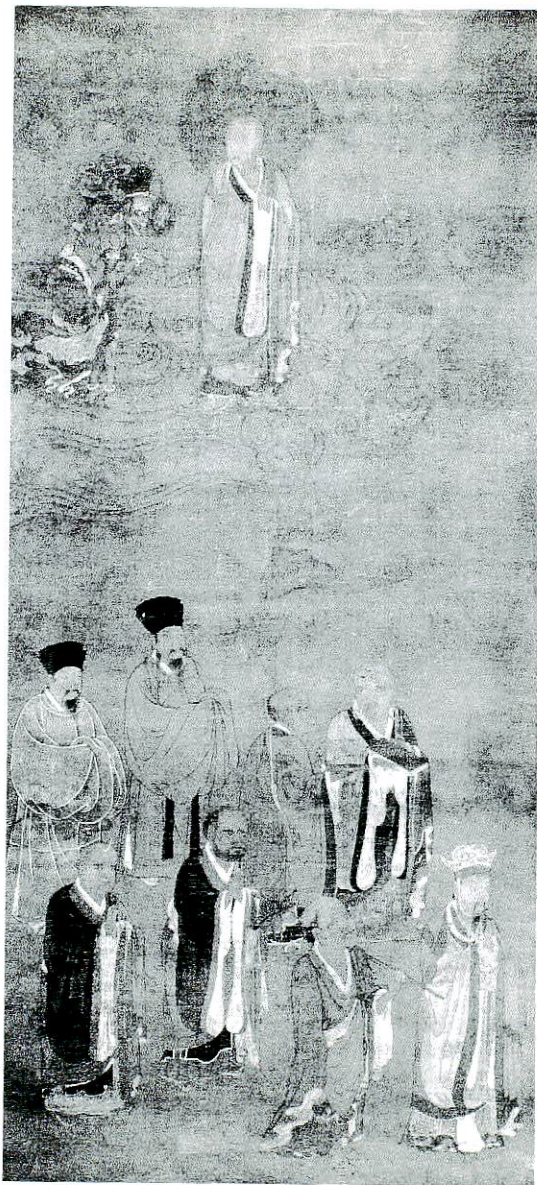
巢

純





4-4 阿修羅道幅



4-5 人道幅

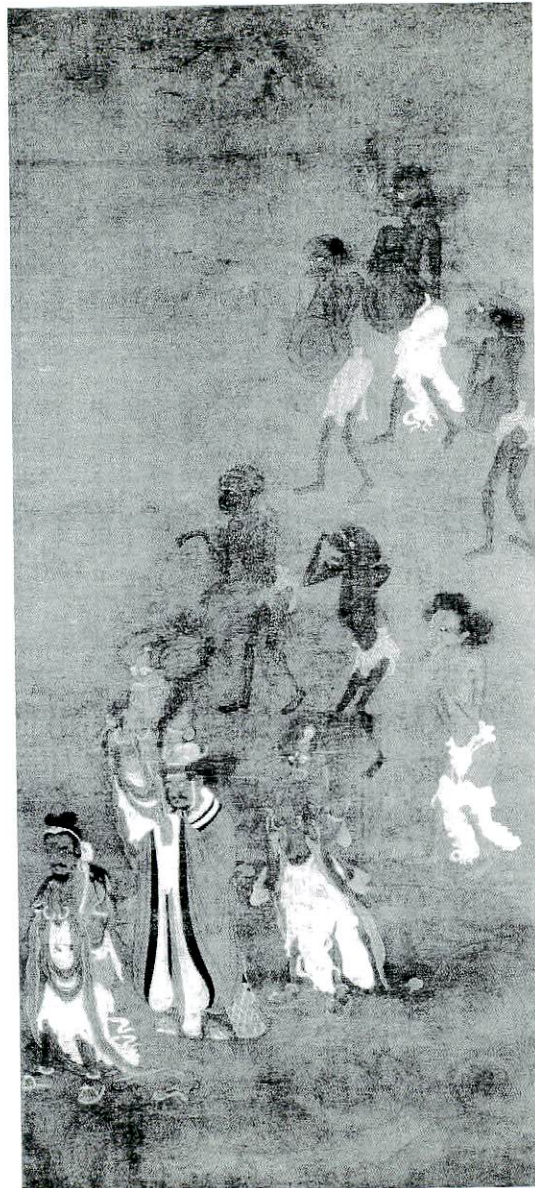


4-6 天道幅

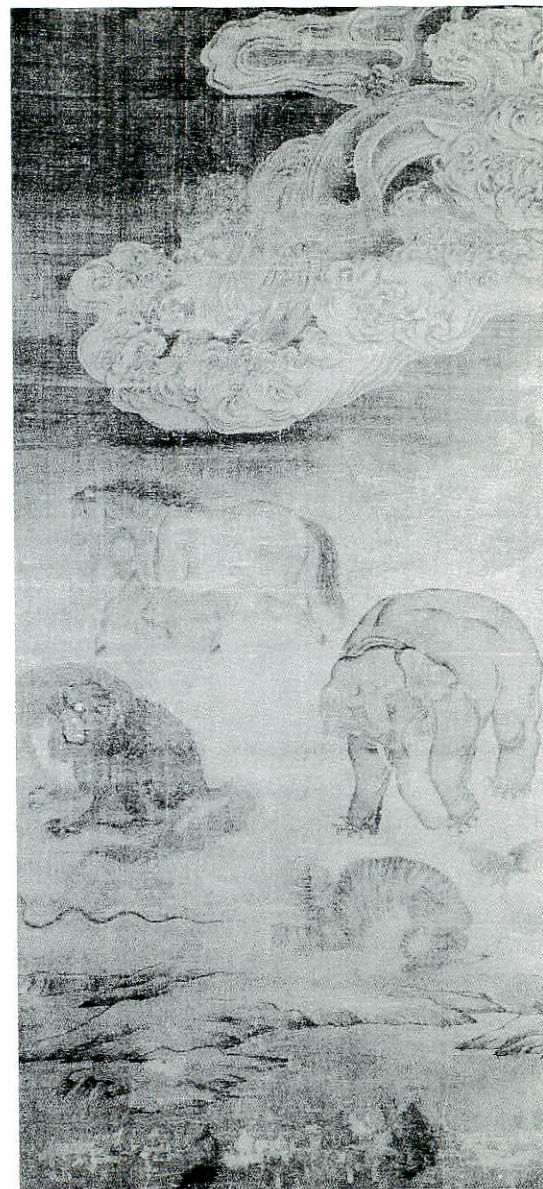




4-1 地獄道幅



4-2 餓鬼道幅



4-3 畜生道幅



## 新知恩院本六道絵の主題について

——水陸画としての可能性——

鷹 巢 純

### 一 はじめに

滋賀県新知恩院には「六道絵」と呼ばれる道釈画（以下、新知恩院本と呼ぶ）が伝存し、現在は琵琶湖文化館に寄託されている（口絵4）。各幅縦一〇四・〇センチ、横四七・〇センチの絹本に描かれ現在六幅が一具となっているこの作品は、重要文化財指定時の文化庁の調査では中国南宋時代の江南で制作されたものと推定され、制作時期については現在に至るまでこの推定が踏襲されている。<sup>(1)</sup>

新知恩院本には裏書や墨書といった文字資料も付随しておらず、いつのころからか知恩院に伝来していたものが応仁の乱を避けて現在の新知恩院へ移されたという以外に伝承をもたないが、寛文一三年（一六七三）の旧箱書<sup>(2)</sup>から、寛文の時点で本作品が現状どおりの六幅であったこと、そして現在

同様「六道図」に同定されていたことの二点を辛うじて知ることができる。確かに新知恩院本はいかにも六道絵らしく六幅からなっており、各幅に描かれたモティーフもそれぞれ地獄道・餓鬼道・畜生道・阿修羅道・人道・天道とみることが一見可能である。しかし一定方向を指して行進する衆生を単に羅列的に描くことで六道を示そうとする、各幅に共通する態度は、現存する六道絵の中で明らかに孤立している。また図像の典拠にしても、真保亨氏が餓鬼について明らかにしているに過ぎない。<sup>(3)</sup>そこで本論では、六道の各道を一幅ずつに描いたと従来解釈されてきた、この新知恩院本の図像および図像構成を各幅について再検討し、この作品がいかなる主題に依拠して成立したものであるかを専らに解明したい。

## 二 地獄道幅

### (1) 六道絵との比較

まず地獄道幅（口絵4-1）から見てゆくこととしよう。すべて向かって右向きの立像で表現された地獄道幅の画面は大きく上下に分かれる。画面上部には十王の一人とおぼしき緋衣持笏の冥王を先頭に、老冥官と官女、三叉戟を執る牛頭羅刹が後に続き、それらすべてが一つの大きな湧雲に乗り、向かって左上方より下降する。画面下部には首枷をはめられた三人の亡者が右手に剣を抜き羅刹に追いつてられ、あるいは両手を縛られた亡者が左手で棍棒をかついだ羅刹に押し出されながら、上方の一群と同じ向かって右方を目指す。

真保亨氏は中国において十王図が地獄絵にとつてかわるという歴史的展開を想定し、本図をその過程に位置づけ、地獄図として描かれた十王図と説明する。<sup>(4)</sup> わたしは氏が想定した中国における地獄表現の展開を否定するものではないが、本図については別の解釈が可能であると考え。そこで以下に問題点を整理してみよう。

本図にみられる大きな特徴は、第一に責め苦の情景が描かれないこと、第二に具体的な景観描写をもたないこと、第三に湧雲の描かれた空間を登場人物が一定方向へ向かっている

こと、の三点である。

このうち第一の特徴は、他の作例にみられる地獄表現に比して極めて異例である。もちろん同時代の中国における六道絵そのものが他に知れていないため比較は困難ではあるが、地域的にはややずれるものの先行する作例に六〇〇年前後に制作されたキジル千仏洞一九九窟壁画の地獄図、九一十世紀に制作されたとされるベゼクリク第八寺院本堂壁画の六道絵の地獄表現などが、また新知恩院本に続く時期の作例としては大和文華館所蔵の元代の六道図が挙げられる。さらに厳密には六道絵的な地獄表現と区別して考えねばならないもののは同時代の地獄表現として奈良国立博物館や永源寺などに所蔵される南宋の十王図の画面下部に描かれたものがある。<sup>(5)</sup> これらの作例にみられる地獄表現ではいずれも、何らかの責め具を用いて亡者への責めがなされている。しかもその責め具としては弓矢・刀剣といった携帯可能な武器のみではなく、釜や臼、炉や罪人固定用の台などといった定置式の施設に属する規模のものまで描かれる。それに対して本図ではわずかに戟・剣・棍棒が描かれるのみ、しかも剣・棍棒は亡者を傷つける事なく、戟に至っては責め具としてではなく王を護衛し威儀を調えるためのものとして描かれているように思われる。もちろん亡者は両手を縛られあるいは枷をはめられては

いるものの、これは責め苦と呼ぶにはあたるまい。したがって、地獄図にとつての最大の特徴であるところの責め苦の情景が、本図には全く描かれていないといつてよい。

第二の特徴は第一の特徴を前提とする。すなわち定置式の責め具を用いる場合、それらはいずれかの場に設置されなければならず、ベゼクリク第八寺院本堂壁画六道絵や大和文華館本六道絵にみられる城壁や、南宋の十王図に炬や檻とともに描かれる岩場のように、地獄図にはしばしば場を示す景觀描写がなされ、場合によつては剣の山のように景觀そのものが責め具となるものもある。さらに景觀描写がなされていない場合であつても、ある場に留まつて責め苦がなされる以上、地獄表現は基本的には固定された場を前提としてゐる。<sup>(6)</sup>しかし本図にはそのような景觀描写はなく、単に行進する人物たちには固定された場を前提とする必要すら感じられない。すなわち第三の特徴として示した通り本図の人物たちは、あるいは湧雲に乗り、あるいはその下を自らの足によつて、どことも特定され得ぬ空間を左から右へと通り抜けて行くばかりだからである。

## (2) 水陸画における地獄表現

六道絵的な文脈で描かれた地獄とは異なる本図は、それで

は一体何を表現しようとしているのであろうか。十王による裁断が終わり、地獄へと向かいつつある、一種の十王図としての情景と判断するにも、通常の十王図では座して描かれるはずの十王までもが眷属とともに亡者と同じ方向へ向かつてゐることはいかにも奇妙である。「地獄」という語は、亡者を苦しめる場を指す場合と、その場に存在する構成員を指す場合とがあるが、本図が関心を向けて描こうとしたのは後者だったのではなからうか。

本図のように地獄という場ではなくむしろ地獄衆とでもいふべきその構成員に関心を向けた類例としては、北京図書館によつて『水陸道場図』と仮題された逸題の版本図像集<sup>(7)</sup>を挙げることができよう。「右二十五」などというように左右に振り分けられそれぞれに七十五までの序数が付された、一三葉の墨版一色による図像が現存するこの冊子には、「八寒地獄」(図1)「八熱地獄」「近□地獄」「孤独地獄」の四図の「地獄」図像が採り上げられる。それらはいずれも、地獄名を書き込んだ幡を持す童子一名と鬼卒四〜五名とが雲気の中を画面向かつて右へと行進するという、互いに極めて類似した図像内容をとる。ここで興味深いのはこれらの地獄に場の描写がないだけでなく亡者までもが描かれていないということである。受苦する存在がない以上そこに責め苦は存在し



図1 『水陸道場図』 右五十七「八寒地獄」

得ず、その点においてこれらの地獄は新知恩院本の傾向を一層推し進めたものと見る事ができる。さらに『水陸道場図』には同様の構図による十王の図像も描かれる。それらもやはり相互に極めて類似した構成をとり、それぞれ王の名を書き込んだ幡を持す童子一名と冥王一名、冥官二名が雲氣の中を画面向かって右へと行進する様が描かれる。『水陸道場図』においてこれら十王は右四十二から右五十一までを構成し、<sup>(8)</sup> 右五十二から右五十六までの冥府諸官を挟んで右五十七から右六十までの地獄衆を先導する配列をなし、この点においても地獄衆と十王が共に同一方向を目指す新知恩院本の地獄幅と類似した概念を示す。

以上のように新知恩院本の地獄幅との間に何らかの図像的関連性のうかがえる『水陸道場図』とは、一体どのような主題に基づいて構成されたものであるうか。それは一言でいうなら水陸画、すなわち水陸齋に用いられる絵画である。水陸齋とは中国南北朝時代に梁の武帝が創始したとされる仏教起源の儀礼で、道仏の諸神を奉請し、そのうえで道場に招致した水陸のあらゆる孤魂をそれら諸神の力によって済度しようとするものである。残念ながら『水陸道場図』の開版は明代成化年間（一四六五—一四八七）と南宋の新知恩院本に較べて時代も下るが、水陸画自体の制作史は文献上では少なくとも張南本が成都宝曆寺水陸院のために一二〇幀あまりの大作を描いた唐代中和年間（八八一—八八五）まで溯ることが可能であり、<sup>(9)</sup> 現存最古の作例としても零本ながら南宋期に制作されたと推定される名古屋市正覚寺本「玉女・月宮天子・毘沙門天像」<sup>(10)</sup> を、また当初の規模を推測し得るまとまったものとしては元代至元二年（一三三六）に描かれた中国山西省の青龍寺腰殿壁画<sup>(11)</sup> を示すことができ、この画題が新知恩院本成立の時代をカヴァーしうることは明白である。新知恩院本と同じ掛幅形式で、かつ比較的まとまった数が現存する作例としては、現存一三九幅と大部な一五世紀明代の宝寧寺本<sup>(12)</sup>、年記のある作例として貴重な景泰五年（一四五四）在銘

ギメ東洋美術館<sup>(13)</sup>、同じく明代の青海省楽都西来寺本<sup>(14)</sup>、清代のギメ東洋美術館本<sup>(15)</sup>などがあるが、これら水陸画は水陸斎の道場へ向かいつつある諸神や孤魂を描くことを基本としており、描かれた諸像は具体的な背景をもたない湧雲の中を一定方向へ進む、まさしく移動中の姿として描かれる点で、新知恩院本の表現と共通する。

### 三 阿修羅道幅

新知恩院本の非六道絵性は阿修羅道幅にも見て取れる。湧雲に乗じ画面向かって左上から右下へと向かう阿修羅道幅（口絵4-4）の阿修羅はいずれも武器を持ち、天との抗争



図2 『水陸道場図』左五十四「阿修羅衆」

を繰り広げる六道の一としての表現とみなすことも可能である。しかし天との抗争の現場が描かれないうこと、彼らがいずれも威儀のある存在として描写されていること、そして十体のうち四体までが合掌していることをどう判断すべきだろうか。

水陸画、例えば『水陸道場図』をみるならば、阿修羅を護法神的に扱っていることが分かる（図2）。すなわち左五十四は「阿修羅衆」という幡を立てていながら阿修羅たちの最前列に描かれた二体は竜王と迦楼羅であり、明らかに天竜八部衆的な護法神としての性格をこの集団に与えようとする意図がうかがえる。また地獄・餓鬼・横死者などの救済を必要とする六道の衆生が、いずれも右にあつて十王や冥府の諸官を表す図に続く序数を付され彼らに先導されるような位置を指定されるのに対し、この「阿修羅衆」幅が、それらとは切り離され左にあつて般支迦大将・矩畔拏・訶利帝母などの護法諸神の先頭に配置されるように序数を付されていることも、この推測を裏付ける。こうした配置は宝寧寺本においても同様で、「大阿修羅王諸神衆」幅は「天曹府君天曹掌録主算判官諸司判官等衆」幅に続き治天の神々と関係付けられ、地獄・餓鬼などの六道的主题とは切り離して扱われる。新知恩院本の阿修羅もそのような文脈から描かれたものではなかつ



たろうか。

#### 四 餓鬼道幅

##### (1) 図像の同定

餓鬼道幅（口絵4-2）は十体の立像によって構成される。これらの図像の同定については真保亨氏が既に説得力のある説を提示している。<sup>(17)</sup> 像はすべて画面を向かって左下へと行進しており、背後より手前へと三体・三体・四体と三つの集団に分かれている。『阿毘達磨順正理論』（以下、『順正理論』と略称する）巻三一<sup>(18)</sup>によれば餓鬼は無財・少財・多財の三群に大別でき、各群はさらにそれぞれ三種の餓鬼によって構成されるといふが、真保説では最後尾の異様に腹部の突き出た三体をこのうちの無財餓鬼の三種（臭口鬼・炬口鬼・鍼口鬼）、中央の三体を少財餓鬼の三種（鍼毛鬼・臭毛鬼・癭鬼）<sup>(19)</sup>に同定する。図像的特徴が經典の記述とよく一致するこれら六体の餓鬼の同定は異論ない。問題は手前の四体（図3）である。

真保説によればこれら四体は餓鬼ではなく、①向かって左下先頭に立つ行者風の像は侍者、②その背後に立つ持笏帝王風の像は閻魔王、③その向かって右背後の青身三目と④左背後との合掌蓬髪半裸の二体は獄卒であるという。『順正理



図3 新知恩院本餓鬼道幅部分

論』巻三一に餓鬼の本拠地として閻魔王国が示されていることを根拠として、真保説が①から④までの四体を閻魔王とその眷属とすることは相応の説得力がある。しかし梵天のように修行者風の髻を結った半裸の①は十王の侍者として他に例をみないし、帝王風の②が③や④そして餓鬼一般と同様の蓬髪であることも不審である。また十王がそれぞれ六道の衆生を先導してゆく構想があるのならば、畜生道と阿修羅道にも十王の先導があつてしかるべきであろう。そもそも十王の服制は帝王のそれに倣ったものであり、服制によって数ある帝王形の図像から十王を区別することは不可能であり、本図

の帝王形が十王である保証はどこにもない。むしろ①から④までの四体に三種の多財餓鬼（大勢鬼・希祠鬼・希棄鬼）が含まれ『順正理論』の餓鬼を網羅すると考える方が自然ではないか。四体にみられるある種の威厳は、「受くるところの福楽は諸天に同じ」とされる大勢鬼を含む多財餓鬼にふさわしく、突出したいいかにも餓鬼らしい腹部をもつ無財餓鬼とほっそりした腹部によってやや餓鬼離れた印象のある少財餓鬼との間になされたのと同様の差別化を、多財餓鬼と他の餓鬼との間にももたらす特徴とみてよいだろう。しかし四体に多財餓鬼三体が含まれるとして、残る一体は何なのか。

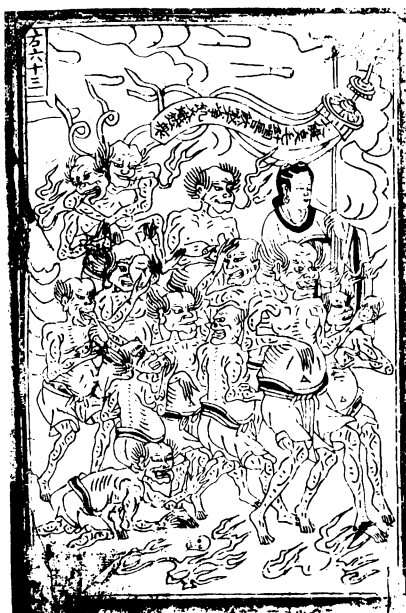


図4 『水陸道場図』右六十三「大腹臭毛針咽巨口飲敢不浄飢火熾然衆」

(2) 水陸画における餓鬼図像  
さて本図を『順正理論』巻三一に基づく餓鬼道図像であるとき、われわれは同經典に基づく餓鬼道図像が六道絵や十王図の文脈の中にほとんどあらわれないことに気づく<sup>(20)</sup>。一体、『順正理論』系の餓鬼はどのような文脈で採り上げられるのだろうか。

ふたたび先に言及した『水陸道場図』に立ち返ってみよう。右六十三に描かれた餓鬼たちには「大腹臭毛針咽巨口飲敢不浄飢火熾然衆」と記された幡が添えられる(図4)。また宝寧寺本の右第五十二に記された短冊形にも「大腹臭毛針咽巨口飢火熾然鬼魂衆」と『水陸道場図』に極めて近い銘文が確認できる。これらに挙げられた餓鬼の特徴のうち、「臭毛」は『順正理論』の臭毛鬼に相当する。また「大腹」「針咽」は「この鬼の腹の大量なること山谷の如く、口は鍼孔の如し」とされる鍼口鬼の、「飲敢不浄」は希棄鬼の特徴とそれぞれ一致し、「巨口」というおよそ餓鬼らしからぬ特徴も「炬口」の誤写と解すれば「飢火熾然」ともどもまさしく炬口鬼のことに他なるまい。

さらに水陸斎の儀軌である『法界聖凡水陸勝会修斎儀軌』(以下、『水陸儀軌』と略称する)巻五<sup>(21)</sup>には道場に招致する餓鬼として「焰口鬼王、三品九類諸餓鬼衆」が挙げられてお

り、三品九類を「財分三品」と説明し、さらに卷<sup>(22)</sup>三では「多財とは、上品は勢力、中品は得失、下品は得棄なる諸餓鬼衆。少財とは、上品は大瘻、中品は臭毛、下品は針毛なる諸餓鬼衆。無財とは、上品は臭口、中品は針咽、下品は炬口なる諸餓鬼衆。」と列挙する。語句に若干の差異はあるもののこれはまさしく『順正理論』が説く餓鬼の分類に他ならない。そして明の株宏が重訂したとはいえ、南宋の志磐の撰述になる点でこの『水陸儀軌』は新知恩院本と近い時期における水陸齋の状況が濃厚に反映されていると見てよい。

このように『順正理論』系の餓鬼は、水陸齋の文脈の中で頻出するものであることがわかる。そのうえで注意しておきたいのは『水陸儀軌』においてそれら九類の餓鬼とならんで招致された「焰口鬼王」の存在である。同儀軌は「諸餓鬼中に焰口と名づくるは、以権引実の故に王と称す」と説明し、これを諸餓鬼の王と位置づける。新知恩院本餓鬼道幅に描かれた帝王形蓬髪<sup>②</sup>はこの焰口鬼王であり、同幅は『水陸儀軌』と同様の発想に基づき『順正理論』系の餓鬼九体と焰口鬼王とを並び描いたものとみるのが至当であろう。

## 五 人道幅

### (1) 阿難と面然餓鬼

人道幅（口絵4-5）に描かれる立像はいずれも向かって右を指し、画面上部の二体と画面下部の八体との大きく二つの集団に分かれる。興味深いことに上部の二体のうち一体は明らかに餓鬼であり、本図の主題が果たして人道であるのか疑問の余地がある。

画面上部の二体（図5）については、真保氏が阿難と餓鬼に同定しているが、至当な解釈である。阿難と餓鬼との組み



図5 新知恩院本人道幅部分(阿難と面然餓鬼)





図6 【水陸道場図】右六十一「起教大師  
面然鬼王等衆」

合わせといえ、即座に念頭に浮かぶのは曹源寺本餓鬼草紙第六段に描かれた阿難と焰口餓鬼であろう。曹源寺本に描かれたこの餓鬼はしかも、その名が示すとおり口中より炎を吐きつつ阿難に訴えかける点で、新知恩院本人道幅の餓鬼に極めて近い。曹源寺本第六段は『救拔焰口餓鬼陀羅尼經』<sup>(24)</sup>に基づくものとされているが、この經典にはほぼ異訳といつてよいほど内容の一致した經典として、水陸齋の成立伝説と深い結び付きをもつ『救面然餓鬼陀羅尼神呪經』<sup>(25)</sup>がある。すなわち『釈門正統』巻四によれば、梁の武帝の夢に一人の神僧が現れ、六道四生の苦を救うために功德第一の水陸齋を行うように告げたが、水陸齋について知るものが誰もいないので、

武帝は宝誌和尚の勧めにしたがつて経論を博搜し、ついに阿難が面然鬼王に遭遇し平等斛食を確立するに至った経緯を知り、それを参考に水陸齋の儀文を完成させたという<sup>(26)</sup>。この伝説は水陸齋の成立を説明するものとして広く普及したが、ここに説かれる阿難と面然鬼王との遭遇を記した經典こそ『救面然餓鬼陀羅尼神呪經』に他なるまい。

面然餓鬼すなわち面然鬼王は水陸齋成立の遠因をなした存在として、阿難と一具で水陸画に描かれる。『水陸道場図』右六十一では「起教大師面然鬼王等衆」と記された幡のもと、合掌し振り返る本図とはほぼ同一図像の阿難を先頭に、四体の餓鬼が向かって右へと行進する(図6)。そのうち合掌しつつ口から炎を発する一体は、他の餓鬼より一回り大柄な上に本図の餓鬼と同様に天衣と腕釧で莊嚴されており鬼王と呼ぶにふさわしく、この餓鬼こそが面然鬼王と思われる。宝寧寺本右第四十三でも「起教大師面然鬼王衆」と記された短冊形とともに本図のように頭光を伴う阿難と、『水陸道場図』同様に三体の餓鬼を伴って合掌しつつ口から炎を発する面然鬼王とが描かれる。こうした図像伝統をみる限り、新知恩院本人道幅の餓鬼を面然餓鬼とすることに問題はないと思われる。

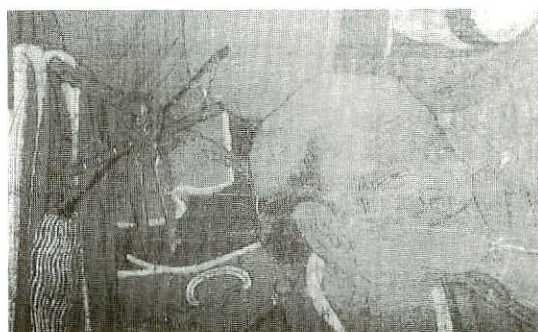


図7 新知恩院本人道幅部分（宝誌の杖頭）

担いだ僧侶が描かれ、彼の担ぐ杖頭には握り鉢・目盛りのついた定規・払子が括りつけられていることが分かる（図7）。『水陸儀軌』の撰述者である志磐の『仏祖歴代通載』巻八には宝誌の杖について「剪・尺・払子をもって杖頭に掛け、これを負いて行く。」とあり、まさしく本図の特徴と一致する。同書同所ではこの記述に先だち、金陵東陽の朱氏の妻が鷹の巢の中で泣いている幼い宝誌を見いだし我が子として育てたいきさつが示されるが、このためであろうか宝誌は「手足皆

(2) 水陸齋を広めた人々  
水陸齋を行なおうとする  
梁武帝に助言した宝誌  
和尚は南北朝期劉宋から  
梁にかけて活躍した神異  
僧で、予言や靈驗を得意  
とした。本図には阿難と  
面然鬼王の他にも水陸齋  
に結び付く人物として、  
彼の姿も描かれる。

画面下部の一群を構成  
する八人の先頭には、帝  
王形の人物と並んで杖を



図8 新知恩院本人道幅部分  
（梁武帝・宝誌の指先）

鳥の爪なり」という状態であったという。人道幅の他の人物が指先をほとんど越えないように整えられた爪をしているのに対し、この僧侶の手足には極端に長く先端に向かい尖った猛禽類のような爪が生えている（図8）ことが分かり、この点においても『仏祖歴代通載』の宝誌像と一致する。なお他の僧侶が皆履物を履いているのに対しこの立像のみが裸足であるのは、『梁高僧伝』巻十保誌（宝誌）伝の「常に街巷を跣行す。」という記述と一致するとみてよからう。そして人道幅の他の僧侶に比べこの僧侶の僧服の着付けが乱れているのも宝誌の市井を遊行する姿を表現したとみてよいのではあるまいか。以上の検討から、本図の杖を担ぐ僧侶が宝誌であることは疑問の余地がない。



図9 大足北山石窟第一七七号窟の宝誌坐像

こうした特徴を持つ宝誌像は宋代の彫刻にしばしば造形化され、少なくともこの時期において一般的なものであったことが分かる。例えば北宋期の造像とみられる大足北山石窟第一七七号窟の宝誌坐像(図9)では杖頭に握り鉞・曲尺・扠子が括られているうえ、衣からのぞく足先は裸足で鋭い爪を生やしており、新知恩院本の図像と特徴がよく一致する。同じく北宋期の造像で題記により宝誌像であることの明らかな大足石篆山石窟第二号窟の像では、宝誌は杖を従者に担がせているもののそこには羽箒のような扠子が括られ、本人も手に曲尺と握り鉞を持っており、左足に履いた靴はわざわざ先端を破り鋭い爪を露出している。興味深いことに、この像の

題記に宝誌と梁武帝との問答が記され、その中で水陸齋について言及がみられる。

これまでみてきたように新知恩院本のモチーフが水陸画と密接な関係を持ち、さらに件の僧侶が宝誌であるなら、宝誌の傍らには、彼の助言によって水陸齋をはじめた梁武帝が、彼と水陸齋とを繋ぐモチーフとして描かれているべきだろう。そこで彼のとなりに描かれた人道幅唯一の帝王形の人物を子細に検討すると、右肩から左袖にかけて帝王の服制の上に袈裟を重ねていることがわかる(図8)。これは新知恩院本の他の帝王形人物には見られない特徴であり、仏法に帰依した帝王という印象を強く感じさせ、これを水陸齋における崇仏の王である梁武帝とみることに説得力を与えよう。現に『水陸儀軌』巻二には、「一心に奉請す。水陸を發揚し、至教を流通し、儀を製え法を立つる十大士並びに諸眷属。」として、阿難陀・神僧・誌公(宝誌)・梁武帝・祐公律師・英公禪師・仏印禪師・蹟公(宗蹟)・禪師・蘇文忠公(蘇軾)・東川節推楊公(楊諤)の十人が列挙されるが、宝誌と並んでここに挙げられた皇帝は梁武帝ただ一人で、このことは清朝の咫觀による『法界聖凡水陸大齋普利道場性相通論』卷三に至るまで変わらず、水陸齋において宝誌と並び得る崇仏の王は梁武帝をおりてあり得ないことが分かる。



おそらく新知恩院本人道幅は水陸斎祖師図とでも呼ぶべき

内容のものであろう。残念ながら個体同定は阿難・面然・餓鬼・梁武帝・宝誌の四体に止まるが、十体という個体総数といひ帝王一名・官人二名という構成といひ、本図の内容は『水陸儀軌』の記述と非常に近い。とするならば画面下部の八人の最後尾に描かれた二人の官人がそれぞれ蘇軾と楊諤のいずれかである可能性は高い。蘇軾すなわち蘇東坡は亡妻のために水陸斎を行い眉山水陸の祖とみなされ、その際に用いた一六幅からなる水陸画のために「水陸法像贊」を遺している。<sup>(33)</sup> 水陸斎の旧儀を祖述した楊諤については詳細不明だが、『仏祖統紀』巻三三<sup>(34)</sup>によればその儀文は蜀に受け継がれ、當時盛んに行なわれていたという。

人道幅の残る僧侶四人も、それぞれ金山において水陸斎の儀文を製した祐公・水陸斎中興の祖である英公・金山に住持した仏印・斎法を整えた蹟公（宗蹟）のいずれかであった可能性が高いが、残念ながら図像的特徴に乏しく同定には至らない。辛うじて四人のうち一人が手にする梵経に『金光明經』と標題が明記されており、これがアトリビュートとなりうるかもしれない。後の研究を俟ちたい。

## 六 畜生道幅・天道幅

### (1) 畜生道幅

畜生道幅（口絵4-3）は新知恩院本のうちで唯一、地形描写を伴う。しかしその描写は必要最低限で、それぞれの動物が空・陸・水のいずれに属するものであるかを示すための処理であったことは明らかである。画面下部には池が掘られ、亀と魚が泳ぐ。そのすぐ上の陸には蛇・虎・獅子・象・鶏・馬が描かれ、陸と明確な境界線をもたない画面最上方の空には鳳凰・竜が舞う。

『水陸儀軌』巻三<sup>(35)</sup>では「鱗・甲・羽・毛の十類の旁生」が奉請され、獅子や象王などの「福德旁生」、神竜や鳳凰などの「祥瑞旁生」、鶏などの「飛禽」、馬や虎などの「走獸」、亀や魚などの「水族」、蚊や蚤などの「微類」、蛇などの「毒類」が列挙される。本図のモチーフ選択はここにみられる動物の分類からそれぞれ一・二種を採り上げ、あまりにも微細な「微類」以外のすべての分類を網羅しており、さらに十類に対応するかのようには個体総数は十体と、この儀軌と近い関係がうかがえる。

一幅に十体のモチーフを描くという構想は畜生道幅のみならず新知恩院本六幅すべてにおいて共通する。あらゆる

神々の力によってあらゆる孤魂を済度するという儀式の性格上、水陸齋の儀軌には全方位を示す「十方」という用語が頻出する。そして『水陸儀軌』においても『法界聖凡水陸大齋普利道場性相通論』においても、奉請や奉供の対象となる神々や孤魂は常に「十方」から招かれる。新知恩院本が一幅に十体を描くということの背景にはこのような水陸齋の性質が反映されているとみるべきであろう。

## (2) 天道幅

湧雲に乗り画面向かって右上から左下へと向かう天道幅（口絵4-6）の諸尊は、先頭に合掌する帝王、そして二体の天部、八臂尊、金剛力士、四体の神将、女神の順に並び、いずれもが円頭光を伴う。

帝王が集団を先導する構図は新知恩院本において地獄道幅・餓鬼道幅・人道幅にもみられたが、餓鬼道幅・人道幅の帝王が十王ではないことは既に述べた。本図の帝王も一般的な十王図像と冠制を異にしており、十王でない可能性は十分にある。そもそも掛幅形式の水陸画においてこうした帝王形の神が集団の先頭に立つ形式は極めてオーソドックスなものである。

二体の天部は帝王に対する位置関係といい服制といい、一

対とみなされていたとみてよい。このうち画面端向かって左の尊格は袈裟をまとい、こちらが梵天、もう一方が帝釈天という可能性も考えられる。八臂尊は一对の左右手を胸前で合掌し、三鈷鈴・宝輪・剣・宝印・弓を執る。こうした持物を有する尊格が何であるのかは不明であるが、同じ八臂の尊像としては大自在天がある。四体の神将のうち両手で宝塔を捧げるものはさらに他の三体とは異なり海老籠手をつけており、これが毘沙門天であることは間違いない。とすれば四体が四天王を構成すると考えることが最も自然だろうが、四体中最奥の一体が兜を被り合掌した腕の上に宝剣を横たえる、韋駄天に通例の図像であることが気になる。

『水陸儀軌』巻二では「十大明王、穢迹金剛諸大天王、護法諸天、並びに諸眷属」として梵天・帝釈天・四天王らと共に韋駄天さらに十大明王・大自在天・金剛密迹・北天大将・散脂大将らの男神、摩訶天女・大功徳天・弁天・摩利支天・菩提樹神善女・堅牢地神・鬼子母神らの女神が同時に招聘される。<sup>(36)</sup> 本図にも梵天・帝釈天・大自在天・韋駄天らしきもの、四天王の少なくとも一部、女神らが描かれており、恐らくそうした護法の諸天が来臨する情景を描いたものであろう。

## 七 おわりに

本論では各幅の図像の検討を通して新知恩院本六道絵の主題について考察した。これまでの検討で、新知恩院本の図像が本来は水陸画すなわち水陸齋道場へ来臨する者たちを表していた可能性が高いことが明らかとなった。なかでも「地獄道」幅については、亡者・獄卒を含めて地獄に存在する者たちの来臨を描いた地獄衆幅と呼ぶべきであろうし、「人道」幅はむしろ水陸齋の成立と興隆に携わった人々を描いた水陸齋祖師幅と呼ぶべきであり、「天道」幅は恐らく道場を守護する神々を描いた護法諸天幅とよぶべきであろう。現存する水陸画における新知恩院本の意義としては、志磐が撰述した『水陸儀軌』の内容と一致する部分が多いことで、このことは新知恩院本が南宋における水陸齋の状況をよく反映したものであることを示す。

しかし新知恩院本は水陸画としては構成上不完全で、本来は現状の六幅よりもはるかに大規模な作品であったことが推測できる。この作品が新知恩院に六幅のみ伝わり六道絵と伝承されてきた事情はどのようなものであったろうか。大陸において水陸画の図像の一部を用いて作成された六道絵が日本へもたらされたと考えることもできようが、可能性は低い。

むしろ水陸画の一部が画題を理解されぬまま日本へもたらされたとする方が自然であろう。大部な水陸画は散逸しやすく、その一部のみが市場に出回ることは充分有り得る。六幅という員数はいかにも作為的であり、それは水陸画の一部を完結した絵画として売却する側の作為であつたかも知れないし、水陸画の一部をみてそれが六道絵として機能し得ることに気づいた購入者の作為かも知れない。しかしいずれにせよ中国的な意味での本格的な水陸齋と無縁であつた日本にとって水陸画は不要であり、新知恩院本は少なくとも日本へもたらされる段階ですでに六道絵として扱われていた可能性が高い。

実際、日本へ将来された水陸画は<sup>(37)</sup>いずれも水陸画として機能し得ない、数幅程度の零本であり、それらも本来の画題とは別の需要に基づいて将来されたのであろう。日本におけるこのような水陸画の受容状況をみるなら、画題不明として処理されているものを含め、将来道釈画のうちに水陸画零本はまだまだ見いだし得ると思われる。水陸画は中国における道仏二教の神々のイメージに関する言わばエンサイクロペディアであり、作品の発掘やそこに描かれた尊格の同定は東アジアにおける宗教美術研究に大きな成果をもたらすに違いない。



《註》

- (1) 現在この方向での最も詳細な表現様式分析をおこなっているのは、中野玄三『六道絵の研究』（一九八九年 淡交社）図版解説である。なお、この推定に異議や修正を唱える材料を持ち合わせていないこともあり、紙幅の限られた本論では制作時期についての議論はこなわれない。
- (2) 蓋表「江州伊香立新知恩院常住物 六道図 李竜眠筆 六幅」、蓋裏「寛文十三癸丑年三月日 上簪」。作者を李竜眠とするのはもちろん誤りである。
- (3) 真保亨「新知恩院本六道絵について」（筑波大学芸術年報）一九九〇年版所収 一九九〇年。氏の論文は短いながら新知恩院本の主題を単独で扱ったおそろく唯一の単行論文であり、地獄道幅と餓鬼道幅の主題に関して考察を加えている。なお、新知恩院本のみに関わるものではないが先駆的な論考としては、大串純夫「六道絵新資料」（『国華』七三五号所収 一九五四年）がある。
- (4) 前掲註（3）論文。
- (5) なかでも京都・誓願寺本十王図（南宋）には一々の責め苦に地獄名が記してあり、南宋から元にかけて寧波で制作された一連の十王図に描かれる責め苦が地獄を想定して表現したものであろうことを裏付ける。
- (6) 例えばスタインペインティング八〇番・スタイン三九六八番・ペリオ二八七〇番といった敦煌本十王経図巻における五道転輪王の場面には六道が略画され、そこに描かれた地獄はおそろく地獄表現の最も簡略な形態とみてよからうが、この場合ですら釜を火にかけるという、固定された場の存在を前提としなければ成立し得ない図像が選択されている。
- (7) 『中国古代版画叢刊二編』第二輯（上海古籍出版社 一九九四年上海）に「水陸道場神鬼図像」と仮題されて現存する全ての図の影印が若干の解説とともに掲載されている。また、北京図書館本と同一版を手彩色したものの一部が高達奈緒美氏によって所蔵されている。なお高達本の図像の概要は高達奈緒美「架蔵「十王地獄図」（仮題）について」（『絵解き研究』一一号所収 一九九五年）に全図のモノクロ図版と共に紹介され、北京図書館本との照合および水陸画としての分析は鷹果純「高達奈緒美氏蔵「十王地獄図」（仮題）と水陸画」（『絵解き研究』一三三号所収 一九九七年）でなされている。
- (8) 右四十四にあたる宗帝王は欠失。
- (9) 『益州名画録』（于安瀾編『画史叢書』所収 国書刊行会 一九七二年）。
- (10) この作例が水陸画であることについては山本泰一「伊勢湾沿岸地域 請来仏画調査報告三 “水陸画” 中国道釈画の一遺例 — 熱田・正覚寺蔵「玉女・月宮天子・毘沙門天像」三幅本 —」（『金鯢叢書』二一輯所収 一九九四年）が懇切な図像分析によって明らかにしている。
- (11) 王沢慶「稷山青龍寺壁画初探」（『文物』二八八号所収 一九八〇年 北京）及び『中国美術全集 絵画編一三 寺観壁画』（文物出版社 一九八八年 北京）に考察と一部図版が掲載される。なお、同じ壁画形式の明代の作例に河北省毘盧寺のものがあるが、これについては康殿峰編『毘盧寺壁画』（河北美術出版社 一九九八年石家庄）に解説と詳細なカラー図版が掲載されている。
- (12) 山西省博物館編『宝寧寺明代水陸画』（文物出版社 一九八五年 北京）にカラー図版と解説がある。

- (13) カロリヌ・ジスルヴェルマンド「明、景泰五年在銘「水陸図」をめぐる図像学的考察」(『仏教芸術』二二五号所収 一九九四年)に一部図像をめぐる考察がある。同論文の記述では三三幅が現存する。なお他にクリーブランド美術館所蔵の等覚位十地菩薩図と天竜八部羅叉女衆とも同じ年記があり、同本からの分かれと思われる。それぞれ鈴木敬編『中国絵画総合図録』(東京大学出版会 一九八三年)にA二二—〇二二・A二二—〇二三として図版が掲載されている。
- (14) 白万栄「青海楽都西来寺明水陸画析」(『文物』四四九期所収 一九九三年 北京)に一部図版と作品紹介がある。二四幅が現存する。
- (15) カロリヌ・ジスルヴェルマンド前掲註(13) 論文に景泰五年在銘本との比較対象としての言及がある。同論文の記述では七四幅が現存するとあるが、一部写真を入手し検討を加えた結果、それらには水陸画以外の内容も含まれており、水陸画としての実数はそれを下回るものと思われる。
- (16) もちろん背景描写をもつ例外は存在するが、それらは例えば横死者を描く場合の死亡状況のように必要な状況説明として、あるいは宝寧寺本の地獄幅のように先行する関連分野の絵画からの引用の残滓として描かれており、それらは水陸画の基本形式とみなすべきではない。
- (17) 真保亨前掲註(3) 論文。
- (18) 大正大蔵経第二九卷五一七頁中段。
- (19) 真保氏は癩鬼を「言癩餓鬼」と呼ぶが、これは「癩鬼と言うは」と下すべき「言癩鬼者」を誤読したことによる。他の箇所「少財にもまた三あり。謂わく、鍼と臭との毛と癩となり」とあることからこれを「癩鬼」と呼ぶべきであることがわかる。
- (20) 例外としては日本における近世初期の六道十王図である長岳寺本に癩鬼が図像化されていることを挙げられるに過ぎない。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って—」(『仏教芸術』二二二号所収 一九九三年) 第一章第二節参照。
- (21) 正統蔵経第一二九冊五九一頁上段。
- (22) 正統蔵経第一二九冊五六三頁下段。
- (23) 真保亨「六道絵」(毎日新聞社 一九七七年) 図版解説。
- (24) 大正大蔵経第二卷四六四頁中段。
- (25) 大正大蔵経第二卷四六五頁下段。
- (26) 正統蔵経第一三〇冊八〇二頁上段。
- (27) 大正大蔵経第四九卷五四〇頁中段。
- (28) 足先は画絹の欠損などのため判然とし難いが、左足第一・二指からは鋭く伸びた爪の先端が確認できる。
- (29) 大正大蔵経第五〇卷三九四頁上段。
- (30) 以下に示す宝誌を彫刻化した作例はいずれも北進一「神異なる仮面の高僧—四川省石窟宝誌和尚像報告—」(『象徴図像研究』一〇号所収 一九九六年)に紹介されたものである。
- (31) 正統蔵経第一二九冊五五〇頁下段。
- (32) 正統蔵経第一二九冊六三四頁上段。
- (33) 『蘇軾文集』卷二二。
- (34) 大正大蔵経第四九卷三二一頁下段。
- (35) 正統蔵経第一二九冊五六三頁下段。
- (36) 正統蔵経第一二九冊五四一頁上段。
- (37) 山本泰一前掲註(10) 論文注二八では表題作例のほか七点の作例を水陸画である可能性をもつものとして紹介する。それらのほかに私見では名古屋市瑞泉寺本星宿図や愛知県一宮市妙興寺本道仏二

教諸尊図、愛知県岡崎市妙源寺本水陸画残闕などを加えることができ  
きと思われる。ことに瑞泉寺本は画絹の法量・表現様式が新知恩  
院本に極めて近い点で注目に値する。これら愛知県内に伝存する作  
例については鷹巢純「愛知県下の水陸画関連作例について」（『愛知  
県史研究』四号所収 二〇〇〇年）で可能な限りの考察を試みた。

〔付記〕

本論は平成一〇年度文部省科学研究費補助金による研究成果の一部で  
ある。