

愛知県下の水陸画関連作例について

鷹  
巢  
  
純

## 愛知県下の水陸画関連作例について

鷹巢 純

### はじめに

宗教にとって死者供養は重要な問題であり、諸宗教はそれぞれにながしかの死者供養儀礼を用意している。中国において最も大規模におこなわれたその一つに水陸齋があるが、この死者供養儀礼はついに日本に定着することはなかった。しかし奇妙なことに、水陸齋のための絵画すなわち水陸画についていうなら、時としてその零本とおぼしきものを日本で見かけることがある。それらはいずれも水陸画との関連を想起させない画題で伝来してきたため、そして全体像を再構築し得ない断片的なものであるため、ともすれば見落としてしまいがちではある。本論では愛知県下に現存する水陸画の一部である可能性の高い作品をとりあげ、検討を加えてみたい。ただ残念ながら水陸画という主題は、日本にあつては美術史研究者の間ですら必ずしも市民権を得ているとはいえない、耳慣れぬ響きをもっている<sup>(1)</sup>。したがつてある作品が水陸画であるか否かを検討するに先立って、水陸画とはどのような画題であるのか、あるいは水陸齋とはどのような儀礼であるのかを略述する必要がある。

(1) 水陸画に関して日本語で読める論文としては以下の論考が挙げられるが極めて少ない。

①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 ②カロリヌ・ジスリヴェルマンド「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 ③鷹巢純「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 ④服部良男「横死者への眼差し―水陸画や甘露帳に触発されて日中韓の生死観におよぶ―」『列島の文化史』一 一 号所収 一九九八年 ⑤鷹巢純「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―」『密教図像』一八号所収 一九九九年 など。

### 一 水陸画とは何か

#### (一) 水陸齋の成立

水陸画を用いる儀礼である水陸齋の起源について知り得ることは、すでに伝説的な色彩が強い。水陸齋の起源にまつわる伝説は諸書に散見するが、その内容はいずれも大同小異である。ここでは南宋・志磐の『仏祖統紀』巻第三十三<sup>(1)</sup>に基づいて確認しておこう。

南北朝期の代表的な崇仏派の皇帝である梁の武帝の夢に神僧が現れ、六

道四生を苦から救うために「水陸大齋」をおこなうよう武帝に要請した。夢から覚めた武帝は「水陸大齋」について僧侶たちに照会するがその儀礼を誰も知らない。そこで神異僧として名高い宝誌の助言に従って経論を博捜し、三年をかけて儀文を起こし、天監五年（五〇五）二月一五日、建初寺より祐律師を招き金山寺において最初の水陸齋をおこなった。北周から隋にかけて一時断絶するものの、唐の咸亨年間（六七〇―六七三）に法海寺の英禪師が大覚寺の義洛から水陸儀文を譲り受け、水陸齋を再び流行させた。また東川楊諤（楊推）の水陸儀文も蜀で広くおこなわれたという。

梁武帝の水陸儀文は現存しないが、『仏祖統紀』の中で志磐は自らなした「新儀六卷」に言及している。今、志磐撰述・株宏重訂の『法界聖凡水陸勝会修齋儀軌』六卷があるが、おそらくこれが志磐の「新儀六卷」に基づくものと思われ、現存する儀軌のうちでも古態をとどめるものの一つであろう。この儀軌によれば、水陸齋の儀礼次第は次のようなものである。

まず諸仏への帰命が宣言され、さまざまな真言を唱えて道場を清め、また道場に護法神が奉請され結果が施される。次に使者を奉請し六道の孤魂の許へ派遣する。これらが済んで後に上堂へ毘盧遮那をはじめとする諸仏・諸菩薩・諸羅漢・諸祖師・諸神仙のほか神々が奉請される。そのうえで下堂に六道一切の群霊や孤魂を奉請し、彼らを慰め仏法に帰依せしめ飲食せしめた後、儀礼と神々の力によってこれらを浄土へ往生させる。

おそらく水陸齋は施餓鬼の儀礼を拡大したものであったのだろう。実際、南宋・宗鑑の『釈門正統』第四によれば、武帝らは阿難が面然鬼王と遭遇し平等斛食を建立したという施餓鬼故事を参考にして水陸齋の儀軌を成したとある。そしておもしろいことは、水陸齋が仏教儀礼でありながらもむしろ積極的に諸神仙、すなわち道教的な尊格を奉請しているということである。

る。

## （二）水陸画の構成

それでは以上のような由来と次第をもつ水陸齋に用いられる水陸画とはどのようなものであろうか。画像そのものは現存しないものの水陸画の幅数に言及した記録としては唐代中和年間（八八二―八八五）に張南本が「二百二十余幀」の水陸画を描いたとする『益州名画録』の記事が最も古い。一方、具体的な構成を示す最古の資料は、北宋末の詩人・蘇軾の「水陸法像贊」である。眉山水陸の祖として『釈門正統』第四に挙げられる彼は、亡妻の追善のために水陸齋をなし、そこで用いた水陸画に一六首の贊を製している。ここでは水陸画は上下八幅ずつに分かたれているが、彼によればこれは古法であり、梁武帝の水陸齋も一六幅の水陸画を用いておこなわれたものであったという。

現存する水陸画のうちその全体像を推測するに足る残存状態の作例としては、中国山西省の青龍寺腰殿壁画水陸画（一三三六）が成立年代の判明する最古のものである。ただしこの作例は大画面の壁画という特異な形態であり、むしろ小画面に属する掛幅を多数羅列する形式をとる通例の水陸画とは単純な比較が許されない。掛幅形式の作例としては一五世紀半ばの宝寧寺本水陸画が現存一三九幅と、最も充実した規模を示している。また、同じ明代の作例としては、景泰五年（一四五四）銘の極めて作のよい水陸画がギメ東洋美術館とクリーブランド美術館とに分蔵される形で三五幅現存するし、青海省西来寺にも厳密な制作年は不明ながら明代の二四幅の水陸画が現存する。さらにギメ東洋美術館には他に清代の水陸画も所蔵されている。他に水陸画に関するかなりまとまった図像集として、北京図書館

によって『水陸道場図』と仮題された明代の版本がある。<sup>16)</sup>

これら水陸画の特徴としては、一幅に収まる諸尊が、儀礼の中心となる如来や道場を結界する明王を除けば、いずれも湧雲に乗じて一定方向を指して移動する姿で描かれるということだろう。このことは、道場へ諸神・諸魂を奉請するという水陸斎の性格によるものだろう。彼らはまさしく上堂や下堂へと向かいつつあるのだ。事実、壁画として描かれた大画面の水陸画では、諸尊は画面の中央を指して左右から集い合うように描かれている。掛幅の場合でも、道場の壁面に掛け巡らされた掛幅が全体としてそのようなイメージを構成していたと考えるべきだろう。

- (1) 咸淳五年(一二六九)成立。大正大藏經第四九卷三二一頁中段。
- (2) 誌公、保誌。没後間もない天監一八年(五一九)に成立した慧皎の『高僧傳』卷第十(大正大藏經第五〇卷三九四頁上段)に早くも伝記が記載される。
- (3) 僧祐。『高僧傳』卷第十一(大正大藏經第五〇卷四〇二頁下段)に伝記が記載される。
- (4) 元の至正一四年(一三五四)に成立した覺岸の『釈氏稽古略』卷第三(大正大藏經第四九卷八一八頁中段)によれば咸亨二年(六七二)三月のことであつたという。
- (5) 卍統藏經第二二九冊五二七頁。
- (6) 嘉熙元年(一二三七)成立。卍統藏經第一三〇冊八〇二頁上段。
- (7) 『救面然餓鬼陀羅尼神呪經』(大正大藏經第二二卷四六五頁下段)を指すと思われる。
- (8) 于安瀾編『画史叢書』(国書刊行会 一九七二年)所収。
- (9) 蘇軾文集卷二二。
- (10) 賛によれば上堂に掛けられた水陸画の主題は順に「一切常住仏陀耶衆」、「一切常住達摩耶衆」、「一切常住僧伽耶衆」、「一切常住大菩薩衆」、「一切常住大辟迦衆」、「一切常住大阿羅漢衆」、「一切五通神仙衆」、「一切護法龍神衆」で

あり、下堂に掛けられた水陸画の主題は順に「一切官僚吏徒衆」、「一切天衆」、「一切阿修羅衆」、「一切人衆」、「一切地獄衆」、「一切餓鬼衆」、「一切畜生衆」、「一切六道外者衆」であつた。

- (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 寺觀壁画』(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ている。水陸壁画としては他に河北省毘盧寺後殿に明代の作例があり、近年刊行された康殿峰編『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)に全幅のカラー図版と解説がある。
- (13) ギメ東洋美術館のものは三幅で、前掲(はじめに注1)ジスルヴェルマンド論文に一部図像をめぐる考察がある。クリーブランド美術館のものは二幅で、ジスルヴェルマンド論文には言及されていないが画中銘の書式や絵画の表現様式からギメ本の分かれとみてよい。この二幅は鈴木敬『中国絵画総合図録』(東京大学出版会 一九八三年)にA三二—〇二・A三二—〇三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』四四九号所収 一九九三年)に考察と一部図版が掲載されている。
- (15) 前掲(はじめに注1)ジスルヴェルマンド論文に景泰五年銘水陸画の比較対象として言及されている。同論文によれば七四幅が現存するとされているが、一部写真を入手し検討した限りではそれらには水陸画以外の内容も含まれており、水陸画としての現存数は七四幅を下回るとみるべきである。
- (16) 『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』と仮題されて影印が掲載され、若干の解説が付されている。

## 二 愛知の水陸画関連作例

### (一) 名古屋市熱田区 正覚寺本「観音像」・「小王像」・「毘沙門像」

前節で確認したような水陸画が断片的ではあるが愛知県下に伝来していることは、山本泰一氏によって既に先駆的な紹介がなされている。<sup>①</sup>名古屋市熱田区の正覚寺には寛政五年（一七九三）の箱書さに基づき張思恭筆「観音像」・「小王像」・「毘沙門像」と通称される三幅からなる絹本の道釈画が伝来する。この三幅については箱書きを溯る資料がないため寛政五年以前の状況は不明であるが、氏は落ち着いた色彩対比や肉身部の自然な肌色・肥瘦を抑えた細い衣褶線や控えめな文様表現を元代の寧波仏画と異質な特徴と分析し、さらに金泥を控えめに用いる点で高麗仏画とも異なるとしており、その制作時期を南宋の一三世紀と判断する。氏はこれらの三幅について箱書きにある作者名と表題とを退け、それらが水陸画の一部であることを検証した。

このうち「毘沙門像」幅（図1）は縦九〇・〇センチメートル、横四六・〇センチメートル、無背景の虚空を神将形に従ってそれより小ぶりの従者と夜叉とが画面向かって左へと進む様が描かれる。神将形は宝塔を両手で奉じており、これを伝承通り毘沙門とすることに異論はない。従者は独特な赤帽を被り、夜叉は旗を担ぐ。

「観音像」幅（図2）は縦九〇・〇センチメートル、横四六・〇センチメートル、無背景の虚空を三体の女性像が画面向かって右へと進む様が描かれる。白蓮華を両手で持する先頭の一体は他の二体よりも明らかに大き

く、唯一頭光を伴うのでこれが主尊である。その背後には、植物を差した青い玉状の物体を載せた白盆を左手で奉じ、右手でその植物の一枝をつまむ侍女が描かれる。最後尾には三脚香炉を赤盆に載せ両手で奉じるもう一人の侍女が描かれる。山本氏は本図の主尊と合致する観音図像が存在しないことを確認し、主尊のように蓮華を持し朱雀の璽珞を着ける女性像が道教の玉女に近いことを指摘し、本図がむしろ「玉女像」と呼ばれるべきことを提案する。玉女とは道教における神官・神吏の類いであるという。

また「小王像」幅（図3）は縦八九・六センチメートル、横四六・四センチメートル、無背景の虚空を持笏し朝服を纏う主尊とこれに従う水瓶あるいは天扇を両手で奉じる小ぶりの侍女二人とが、画面向かって右へと進む様が描かれる。山本氏によれば主尊の冠にある月輪は青龍寺腰殿壁画水陸画に描かれた月宮天子のそれと一致し、本図は「月宮天子像」と呼ばれるべきであるという。

「小王像」幅を月宮天子像とする解釈については、本論はさらに根拠を加えることができる。滋賀県大津市の真光寺は明代のものとされる「護法諸天図」十幅<sup>②</sup>を所蔵するが、このうち「月光首羅二天」の題簽を付された一幅に描かれた天子形（図4）が、月輪を戴いた梁冠をはじめとして正覚寺本の月宮天子と極めて近い服制をとる。真光寺本の題簽は後に貼付されたものらしくにわか信用し難いが、もう一幅、「日光摩利二天」の題簽を付された幅にはこれと対をなすような同様の服制で日輪を冠に戴いた天子形が描かれる。真光寺本の「日光」天子は有髭の壮年であり、「月光」天子は正覚寺本の月宮天子と同様に無髭の青年である。宝寧寺本の左第二十二に描かれた日宮天子と月宮天子は十二旒冕冠を戴きこれらとは服制を異にするが、髭の有無や像の年齢はほぼ真光寺本と一致する。おそらくは真

光寺本の「日光」天子と「月光」天子とはそれぞれ本来日宮天子と月宮天子であり、この真光寺本の月宮天子と図像的によく一致する正覚寺本の像もまた月宮天子と判断してよからう。

山本氏は正覚寺本の三幅が完結した対をなすものではなく、さらに大規模な水陸画の一部であった可能性があることを指摘する。水陸画の一部が断片的に日本へ将来された事実を確認したという点において、氏の論考は極めて重要である。氏の論考に励まされて、以下では水陸画関連事例として新たに加えられるべき絵画について、実地調査に基づく報告をおこないたい。

## (二) 一宮市 妙興寺本「道仏二教諸尊図」

一宮市の妙興寺が所蔵する「道仏二教諸尊図」は、元代道釈画の名品として既に重要文化財指定を受け、渡辺明義氏によるややまとまった論考もある。<sup>4</sup>裏書より寛永八年（一六三一）に尾張藩兵法指南の柳生兵庫助利厳によって十六羅漢図（重要文化財）とともに妙興寺に改装・施入されたものであることが分かる本作例は全四幅からなり、縦二二〇・〇センチメートル、横五五・五センチメートルの絹本に描かれる。墨色を主体とした淡彩の画面で、湧雲中に第一・二幅は向かって左を、第三・四幅は向かって右を向く、円頭光を伴う五体の立像が描かれる。いずれも上部の空間に湧雲の雲脚が見え、尊格が移動しつつある姿と思われる。墨線はいずれも打ち込みの強い、画面のスケールに不釣り合いなほどの極度の細線で、尊格の肉体や服装に用いられる墨線にはいずれも薄い隈取りがなされる。この緊張感に満ちた、やや神経質な表現は元代の様式とみてよいが、特に天部や女神の面貌は小さく細い目や鼻梁の中程のやや高い鼻、小ぶりで口元を

強く持ち上げた唇を額の広いやや面長の顔面に配し、淡いが的確な隈取りが豊かな諧調で施されるなど、宋代の繊細な表現を色濃く残しており、元代も早い時期にこの作品が制作されたことを推測させる。面貌や衣装の一部には朱が多様な諧調で薄く施され、衣装にはさらに薄く青い彩色も加えられる、金泥で小ぶりの文様が散らされる。他に甲冑の一部には胡粉も使用される。本作例は淡彩の繊細な描写ということもあり、これまで公開された図版では図様の詳細を確認することができなかった。そこで考察に先立って、以下繁雑ではあるが渡辺明義氏の解釈および『月刊文化財』所載の作品解説を照合しつつ各幅について記述を試みたい。なお第一幅から第四幅までの順序は暫定的に渡辺明義氏の指定に従った。ただし氏の論考では第一幅を「東二」、第二幅を「東一」、第三幅を「西一」、第四幅を「西二」と呼ぶが、作品を実地に検討した結果、作品の成立にまでさかのぼる根拠を見いだせなかったもので、本論ではこの名称を採らない。

【第一幅】（図5・9）①／宝冠を着け半裸の力士形が剣を両手で握る。あるいは金剛力士か。②／髻を結い鳳凰冠を被り鱗衣を着ける女神が笏を両手でもつ。③／服制は②と同様だが如意を両手でもつ点が異なる。

④／六臂で花冠と甲冑を着けた神将（渡辺説によれば天蓬大元帥）。右第一手は不明、左第一手は宝印、右第二手は鉾を担ぎ、左第二手は剣を執り、右第三手は頭上に岩をかざし、左第三手は三股鈴を頭上にかざす。⑤／道服をまとう帝王形。両手で笏を持し冠をつけ、首には王侯がしばしば着ける襟飾りである「方心曲領」を掛ける。

【第二幅】（図6・10）⑥／道服をまとう帝王形。両手で柄香炉を持し冠をつけ、首には「方心曲領」を掛ける。⑦／合掌し、座化仏を前立てとした宝冠を着け、袈裟を着ける天部あるいは菩薩形。⑧／顔のみを正面

に向け、火炎宝珠を前立てとする宝冠を着ける天部あるいは菩薩形の天衣を纏う六臂尊。二臂は胸前で合掌し右第二手は掌を見せ、左第二手は弓矢を下げ、右第三手は剣を、左第三手は斧を頭上にかざす。⑨／兜と甲冑を着けた神将形。右手に剣を抜き左手を剣にかざす。⑩／兜と甲冑を着けた神将形。左手に弓を執り右手で矢をつがえる。

〔第三幅〕(図7・11) ⑪／紅(渡辺説では白とあるが、実は薄く彩色が施される)蓮華の茎を両手で握り、火炎宝珠を立てた宝冠を着け、袈裟を着ける天部あるいは菩薩形(渡辺説では観音菩薩)。⑫／座化仏を前立てとする宝冠を着ける天部あるいは菩薩形。天衣を纏う六臂尊で、二臂は胸前で合掌し右第二手は剣を振り下ろし左第二手は絹索を下げ、右第三手は雲上の月輪を、左第三手は雲上の日輪を頭上にかざす(「新指定の文化財」所載の作品解説はこれを斗姥天尊とする)。⑬／兜と甲冑を着けた神将形。剣を両肘に挟み合掌する(渡辺説はこれを韋駄天とする)。⑭／結髪し宝冠と甲冑を着ける神将。右手に斧を握り左手で指弾する。⑮／宝冠と甲冑を着ける神将。右手で鉾を立て左手で宝塔を捧げる(渡辺説はこれを毘沙門天とする)。

〔第四幅〕(図8・12) ⑯／甲冑を着け両手で剣を執り、蓬髪有牙の憤怒形の神将。⑰／髻を調え天冠を被り甲冑を着け合掌する神将。⑱／髻を結い鳳凰冠を被り鱗衣を着け合掌する女神。⑲／⑱と同様だが笏を両手でもつ点が異なる。⑳／道服をまとう帝王形。両手で笏を持し冠をつけ、首には「方心曲領」を掛ける。

渡辺説は⑮が毘沙門天であることから⑨⑩⑭⑮を四天王とする。確かにこのうち⑨は中国道釈画でしばしば増長天を表す図像でもあり、この解釈は順当であろう。また⑬を韋駄天とする解釈も、この尊格の示す姿勢が中

国道釈画における一般的な韋駄天図像と合致することから、妥当と思われる。

しかし、②③⑬⑱を北極紫微大帝の住まう紫微宮の後宮三夫人とする同定には疑問が残る。というのも女神は渡辺氏が主張するような三人ではなく実は四人だからである。もちろん三夫人に正妃を加えれば四人となるのだが、もしそうであるなら正妃は三夫人よりも高位の存在として何らかの差別的表現が加えられるはずである。しかし観察の限りでは特に四人に序列的な差異は見いだせない。とするならばこの四人は正妃および後宮三夫人とするよりは、むしろ別種の四人一組あるいは二対の尊格を想定すべきだろう。

さらに渡辺説では①④⑬⑱を天府四聖とするが、この解釈にも問題が残る。④を天蓬大元帥とみることはあるいは正しいかもしれない。中国山西省の元代道観である永樂宮の三清殿東壁に描かれた天蓬大元帥(図13)もまた六臂で、宝印・鉾・剣・三股鈴といった持物も④と共通する。しかし永樂宮三清殿東壁・西壁や宝寧寺本水陸画「左第三十九 天蓬天猷翌聖玄武真君」をみる限り、いずれも天府四聖のうち翌聖保德真君と真武佑聖真君の二尊は総髪の武神である(図14)し、そもそも甲冑を身につけない半裸の①は金剛力士とみるべきかもしれない。なお天蓬大元帥は天府四聖という組み合わせのほか、単独で信仰されることもあり、必ずしも天府四聖の一として表現されるわけではない。

⑤⑥⑲を天官・地官・水官の三官大帝とみなすことはさらに困難で、三尊一組で崇拝される三官大帝を別幅に分割することは考え難い。宋代以降最高神である玉皇上帝に次ぐ神格を有すると信じられた尊格が、⑤のように幅の最も重要度の低い位置に配されるということも無理であろう。

⑩は渡辺説では観音菩薩であるが、宝冠にあるのは火炎宝珠であって、氏の言うような化仏はみられない。もちろん、中国道釈画には宝冠に化仏をもたない観音菩薩も描かれることがあるのでその可能性は否定しないが、宝寧寺本水陸画「右第十三 持地菩薩衆」に持地菩薩として図像的に極めて近い尊格が描かれている（図15）のでその可能性も考えるべきであろう。

後宮三夫人といい、北極紫微大帝の眷属でもある天府四聖といい、渡辺説による尊格の同定は本作例が北極紫微大帝を主尊とする組幅の一部であるという前提のうえに成り立っている。しかし既に検討したように、後宮三夫人や天府四聖に同定される可能性が低い以上、渡辺説の推測するような復元案を認めることは少なくとも現状では難しい。本作例は四幅現存するが、これを完本に近い状態と考えるべきではなく、より大規模な当初の構成の零本とみるべきではなからうか。そのさい、四幅がいずれも湧雲に乗じて飛来する諸尊を描くものであることは注目してよい。さらに本作例が仏教と道教との尊格の混合によって成り立っていることも注目すべきである。おそらくは水陸斎かあるいはそれに類する、道仏の多数の神々を道場に招致する儀式に用いられた作例と思われる。

### （三）岡崎市 妙源寺本「天妃聖母衆図」

岡崎市の妙源寺が所蔵する「天妃聖母衆図」（図16）は縦一三七・六センチメートル、横六三・五センチメートルの絹本に描かれる。

湧雲に包まれた画面を向かって左から右へと、笏を持し唐風の装束に鳳凰冠を頂いて立つ四人の女神が一团となって斜めに下り降りる。四人のうち誰が主尊であるのかの判断は不可能に近い。というのも四人の服制には差異らしい差異がほとんど見当たらないからである。わずかに、例えば三

尊までが青緑色の頭光を伴っているのに対し向かって左上の一尊のみが薄黄色の頭光を伴っていることや、各尊の袖に施された金泥模様のうち右上の尊格（図17）のものがのみが鳳凰文であることが、位階性に結び付き得る差異として挙げられるものの、これとて決定的な差異とは言い難い。

本図については軸題<sup>⑤</sup>、画中短冊形<sup>⑦</sup>、落款<sup>⑧</sup>、表装の二箇所<sup>⑨</sup>に記された墨書と、豊富な文字資料が付随する。

このうち最も信のおけるものは剥落などの状態から制作当初のものと判断できる画中短冊形だろう。したがってここに記入された「天妃聖母聖衆」が、本図の画題である。天妃聖母とは道教における天上聖母すなわち媽祖であり<sup>⑩</sup>、天妃とはこの神に対し元のフビライが至元十五年（一二七八）に初めて下賜した封号であり、清の康熙二十三年（一六八四）に封号が天妃から天后へと格上げされるまで用いられた。おそらく巫女であった林氏を前身とするこの福建の地方神は、北宋の雍熙四年（九八七）に最初の廟が作られ、紹興二十六年（一一五六）南宋によって靈惠夫人に封ぜられて以降、歴代王朝との間に冊封関係を結び海難・水難から人々を守護する代表的な海神となり、元の皇慶年間（一二一二―一二一三）以降は国家によって毎年祭祀がなされるようになる。この媽祖は明末から清代にかけて中国からの移住者によって日本へも移入され、廟も鹿児島・長崎などの各地に建立され、神道との混淆現象も生じている。なお媽祖をとりまく聖衆としては馮氏兄弟をはじめとする五人水仙や四海竜王などがあるが、本図のような構成をとり得る聖衆は残念ながら見当たらない。

短冊形を信じるならば、これとはほぼ同様の内容をもつ軸題も大いに参考とすべきだろう。この墨書で注目すべきは「右 十軸」とあることである。この内容は本図の来歴や権威を高めることに全く寄与しないため、捏造さ



れたものである可能性は低い。したがってこの墨書によるなら本図は本来、少なくとも左右十幅ずつからなる全二十幅かあるいはそれを上回る数の幅からなる、大規模なプランの一部をなしていたということになる。湧雲の中を行進するこうした尊像の連作は、水陸画を想起させる。事実、例えば宝寧寺本水陸画のうち「右第十四 九天后土聖母」という短冊形をもつ一幅(図18)は、女神が四人ではなく十人であることと尊名の違いとを除けば、湧雲に包まれた画面、笏を持ち唐風の装束に鳳凰冠を頂いて立つ姿など本図と近似する要素が極めて多い。組幅として制作された本図が一幅のみ日本に伝来する経緯としては、おそらく中国において組幅の所有が移る過程で、媽祖信仰者によって本来の儀礼とは無関係に本図のみが別購入され、媽祖信仰の伝播に伴って日本に将来されたとみるべきだろう。

水陸画との関わりを考えるなら、さらに表装に記入された墨書の内容にも注目しておく必要がある。すなわち表装墨書のうち上方のそれには「東坡居士」と署名があり、下方のそれでは本図が「仏像」と規定されているのである。天妃聖母聖衆を仏像、すなわち仏の像(すがた)と捉えることは、仏教の側からの道仏の混淆という立場を示しており、この立場は水陸齋の理念とよく一致する。また東坡居士が蘇軾を指すことは言うまでもない。短冊形にあるような天妃という称号で媽祖が呼ばれるようになるのは一二七八年以降であるから、本図に一一〇一年没の蘇軾が揮毫することはもちろん不可能であり、上方の墨書は蘇軾の名を持ち出すことによって本図の権威を高めるために捏造されたものと見てよい。蘇軾は既に述べたように眉山水陸の祖であり、『法界聖凡水陸勝会修斎儀軌』卷二でも水陸齋の発展に寄与した十大功労者の一人として特別の敬意が払われてもいること<sup>11</sup>から、本図が水陸画として認識されていたとするなら、彼の名と結び付く

ことでその権威は大いに高まったことであろう。

落款および二つの表装墨書はいずれも本図を描いた画家が趙元長(慮善)であると主張するが、九六五年に芸学の一級下の職階である祇候に補せられた記録の残る彼が本図に関与することは、蘇軾以上に不可能である。むしろ面貌に施された胡粉による繊細さをとどめたハイライトや、墨色による湧雲の大まかな隈取り、着衣の文様の輪郭内に余白を大きく取って粗略に施された彩色など、表現様式を見るに景泰五年銘本や特に宝寧寺本との共通性も高く、本図の制作時期は明代、宝寧寺本と同時期かやや下の時期におくことが妥当ではないだろうか。表装下方に記された墨書にある正徳五年(一五一〇)という年記は推定された制作時期と一応矛盾しない。ただしその内容はもう一つの表装墨書や落款の内容を承けた捏造あるいは事実誤認があり、事実とは認められない。

#### (四) 名古屋市 瑞泉寺本「伝星宿図」

名古屋市緑区の瑞泉寺所蔵の「伝星宿図」は文化庁による平成三年度の文化財集中地区特別総合調査の対象となり、簡単な報告がなされている。<sup>12</sup>二幅からなり、それぞれ縦一〇三・五センチメートル、横四五・七センチメートルの絹本に、それぞれ十体ずつの立像が湧雲に乗り斜め上から飛来する様子が描かれる。嘉慶二年(一三八八)に足利義満から寄進された伝承をもつ本作例は、裏書きによれば当初三幅対であったものが明暦二年(一六五六)に一幅を消失したのだという。以下、各幅について尊像ごとの図像的特徴を画面手前より順に記述しよう。

【第一幅】(図19) ①/持笏する女神で、鳳凰と竜と緑色の装飾板をあしらった冠を戴く。袖に円文、裾に七宝繋ぎ文が描かれる。 ②/持笏し女

神に対し頭を下げる。上衣に雲気文が描かれる。③／十二旒冕冠を戴き、上衣には星辰・月章・山岳・火炎・竜などが描かれる。裾には二重斜格子が描かれる。④／持笏する王。裾に七宝繫ぎ文が描かれる。⑤／持笏する諸公。裾には二重斜格子が描かれる。⑥／拱手する官吏。右手に木づちを下げる。⑦／持笏する官僚。⑧／持笏する王。裾に二重斜格子が描かれる。⑨／異形の官吏。冠に鶏頭を戴き、両手で瓢箪を奉じる。⑩／持笏する王。

「第二幅」(図20) ⑪⑫／合掌する王。肩からシヨールのようなものをかけ、胸前で交差させ両袖に垂らす。裾には⑪は二重斜格子、⑫は七宝繫ぎ文が描かれる。⑬／合掌する王。顔のみ正面を向き、⑫と同一の服制をとる。⑭／持笏する王。裾に二重斜格子が描かれる。以上四体および⑩は、冠上に小珠を並べる同一の十二梁冠を戴く。⑮／持笏する女神で、鳳凰と竜と緑色の装飾板をあしらった冠を戴く。袖に円文、裾に七宝繫ぎ文が描かれる。⑯／持笏する王。裾は見えず。⑭とほぼ同一の服制をとる。⑰／十二旒冕冠を戴き、上衣には日章・山岳・火炎・竜・黼・粉米などが描かれる。裾は見えず。⑱／持笏する諸公。裾に七宝繫ぎ文。貂蟬籠巾を戴く。⑲／巨大な耳を持つ禿頭有髭の老人。白い外套の下から七宝繫ぎ文の袖と襟がのぞく。拱手し爪の伸びた左第二指を立てる。⑳／拱手する居士。腰に差した剣の柄と鞘の一部がのぞく。

さて以上の確認によって、次のような構成上の特質が本作例にあることが分かる。貴人の上衣には紋飾を施す伝統があるが、③の星辰・月章と⑰の日章はいずれも十二章と呼ばれる皇帝を表象する紋飾に特有のモチーフであり、両者が戴く十二旒冕冠もまた皇帝であることを表象する冠制である。一方①と⑮はいずれも鳳凰と竜と翡翠をあしらった冠を戴くが、こ

れは皇后の冠制で、龍鳳珠翠冠と呼ばれる<sup>13)</sup>すなわち、本作例は各幅にそれぞれ一組、皇帝と皇后の服制をとる神が含まれているということである。また各尊格の同定をめぐることは、先述の文化庁の調査報告では⑲と⑳がそれぞれ老子と孔子である可能性を示唆し、消失した一幅にも同数の尊像が描かれていたと仮定して、残る尊像が二十八宿を構成していたかと推測している。それぞれ位階の異なる多様な服制をとる尊像が二十八宿を構成する可能性はかなり低いだろう。しかし⑲を老子とする解釈は検討に値する。というのも禿頭有髭で独特な形状をした巨大な耳を有する⑲の面貌(図21)は岡山県立美術館所蔵の牧谿筆老子図(図22)に極めて近く、そのうえこうした図像は南宋の時点で老子像として既に普及していた可能性があるからである。それでは⑳が孔子である可能性はどうだろうか。残念ながら積極的な根拠は見つからない。ただ気になるのは拱手した左袖脇から覗く剣の柄頭(図23)で、明の成化十一年(一四七五)刊行の版本『歴代古人像贊』<sup>14)</sup>に描かれた孔子にも同様の描写(図24)が見られる。同書は八八人の肖像を掲載するが、そのうちで剣の柄頭をこのように画中に描き込む例は孔子像一例きりであり、剣の柄頭の描写は何らかの理由によってこの時期までに孔子像と結び付いていたのかもしれない。

また、⑥(図25)と⑨(図26)は冠を除けばほぼ対をなす服制をとる。両者とも刮目した奇怪な容貌をしており、ある種の不吉さを想起させる。彼らの図像で特筆すべきは⑥が右手に提げた木槌と⑨の鶏頭を戴く冠と両手で奉じる瓢箪であらう。鶏頭を戴く冠(図27)から⑨を十二支の神である十二辰神君のうちの一尊にあてることができそうだが、ここではむしろ⑥と⑨の持物である木槌と瓢箪に着目すべきである。この二品は宝寧寺本水陸画「右第四十四 主病鬼王五瘟使者衆」(図28)では疫病神である五瘟

使者の持物として描かれる。そのうえ五瘟使者五体のうち一体は人頭であり、別の一体は鶏頭なのである。ただし残念ながら宝寧寺本では鶏頭が木槌をもち瓢箪は馬頭がもっており、本作例における尊像と持物の組み合わせとは一致しない。しかし『水陸道場図』の「右六十二 主病鬼王五瘟使者衆」では尊像と持物が別の対応関係を示しており、尊像と持物の組み合わせが流動的であったことを示している。したがって組み合わせはともあれ身体的特徴と持物から⑥と⑨を五瘟使者のうちの二体と解釈することは十分可能だろう。

⑩は梁冠に網をかぶせ、その頂に蟬飾を立てる、いわゆる貂蟬籠巾という冠を戴く(図29)。貂蟬籠巾は北宋元豊二年(一〇七九)の制では親王・使相・三師・三公の冠制である。⑩はさらに貂蟬籠巾に雉の尾羽を差すが、このような貂蟬籠巾は明代洪武二十六年(一三九三)の制では公爵の冠制となる。雉の尾羽を差す貂蟬籠巾を神が戴くことは非常に珍しく、宝寧寺本の場合でも「右第二十九 太歳天子大殺博士日遊太陰諸神衆」の大殺博士(図30)の例があるだけである。

その他の尊像については語り得ることがほとんどない。⑪⑫⑬の三体と、⑭⑯の二体がおそらくそれぞれ一組をなすであろうことを指摘するにとどまる。

本作例の類例を求めるとき、すぐさま想起されるべきは南宋時代の浙江省寧波で制作されたと推測される新知恩院所蔵の「六道絵」である。新知恩院本が六道絵ではなくむしろ水陸画として見るべきものであることは別稿で指摘した通りだが、この新知恩院本と本作例との間には構成上・表現様式上の類似点が多い。

新知恩院本の法量は各幅縦一〇四・二センチメートル、横四八・三センチ

メートルと、若干の切り詰めを考えるなら本作例とほぼ同寸と言ってよい。各幅に描かれるモチーフの数も例外なく本作例と同じ十体で、「畜生道」幅を除けばやはり本作例と同様に湧雲に乗じて斜め下方へ向かう群像として構成される。しかも新知恩院本の「地獄道」・「餓鬼道」・「人道」・「天道」の各幅はいずれも王を一人含み、本作例が両幅とも一組の皇帝・皇后を含む発想と類似する。

表現様式の類似はさらに顕著である。例えば④の王(図31)と新知恩院本「餓鬼道」幅の焰口鬼王(図32)とでは、服制がほぼ完全に一致する。ことに冠は冠制のみならず冠の周縁を包む布のΩ形の翻りといった表現様式に至るまでよく一致する。冠の表現様式に限定すれば同じ表現は⑩の王や新知恩院本「地獄道」幅の冥王、「人道」幅の梁武帝にも見られるが、新知恩院本と同様に寧波で制作された十幅本十王図ではこうした表現様式の冠は全く見られず、新知恩院本との類縁性の強さが指摘された元代<sup>17</sup>の弘川寺本地蔵十王図がわずかに一致するに過ぎない。また袖の衣文の処理も、共に肥瘦の少ない穏やかな細線で起こしたうえに控えめな隈を加えることや、手首から起こす衣文を延ばし切らずに短く打ち返したり、裾下に同様の打ち返しを加えるなど、共通項が多い。服制上での同様の類似は⑭⑯と新知恩院本「天道」幅の先頭に立つ王との間にも認められる。さらに③⑤⑧⑪⑭に見られる玉佩の形状や玉佩のあたる裾に加えた二重斜格子も意匠・色彩ともに新知恩院本のすべての王のそれと共通するし、⑥の官吏(図25)の帯の翻り方は新知恩院本「地獄道」幅の獄卒たちのそれと一致する。

こうした類似はあるものの、本作例の面貌表現は新知恩院本に比べ親近性を残しつつもやや硬く平板である。とは言え、弘川寺本に見られるような類型的な面貌描写にまでは至っていない。また、湧雲表現も新知恩院本

に比べ本図は限が類型化しつつも弘川寺本のようなしつこさがない。おそらくは新知恩院本が制作された環境と密接な関係を持った工房で、新知恩院本より降り弘川寺本よりは潮る時期に、本図は制作されたのだろう。

湧雲に乗り斜め前方へ下降する群像という構成も、これまで確認してきた水陸画の諸作例と一致する。さらに、新知恩院本の各幅の尊像数がすべて十体であることが『法界聖凡水陸勝会修斎儀軌』の記述に關係しているらしいことは別稿で指摘した通りだが、新知恩院本と近い環境で制作されたとするなら本作例の各幅の尊像数がすべて十体であることも、水陸画の文脈に關係している可能性が高い。したがって本作例も、瑞泉寺に伝来した三幅で完結するものではなく、やはりさらに大規模な組幅の一部であったとみるべきではなからうか。

- (1) 前掲(はじめに注1) 山本論文。
- (2) 鈴木敬編『中国絵画総合図録』(東京大学出版会 一九八三年)にモノクロ図版(J-T-107-002)が掲載される。
- (3) 作品の紹介としては「一宮の文化財めぐり」(一宮市教育委員会 一九七八年)および「新指定の文化財」(月刊文化財)三一〇号所収 第一法規 一九八九年)所載の作品解説がある。
- (4) 「絹本着色道仏二教諸尊図」について(『展覧会図録「一宮の名宝Ⅲ」所収一宮市博物館 一九八九年)。
- (5) 永楽宮の壁画については『中国美術分類全集 中国殿堂壁画全集3 元代道観』(山西人民出版社 一九九七年太原)に詳細な原色図版と解説が掲載されている。
- (6) 軸裏上部に題簽を貼付する。「天妃聖母聖衆右 十軸」
- (7) 画面向かって右上端に白群を刷いた短冊形に尊名を記す。「天妃聖母聖衆」
- (8) 画面向かって左下端に墨書する。「大宋開宝紀元夏趙元長薰沐敬絵」
- (9) いずれも向かって左の辺(柱)に記入される。上方に記された第一の墨書

は次のとおり。

「右像為国初図画院郷先輩趙慮善所絵筆  
法秀雅当与 佛共垂千古東坡居士 「印」」  
また下方に記された第二の墨書は次のとおり。

「仏像為宋朝画院芸学趙元長所絵向在郡城大佛寺内供奉余  
告帰家居纂修県誌搜羅県内古蹟得瞻拝  
筆精色沢久而如新洵希世宝蹟東坡題永垂千古誠然  
世永保之

大明正徳五年仏誕生日八十一叟何中立拝題 「印(中立)」

- (10) 媽祖については主に朱天順『媽祖と中国の民間信仰』(平河出版社 一九九六年)によった。
- (11) 中統蔵経第一二九冊五四二頁。
- (12) 『愛知県文化財』(文化庁・愛知県教育委員会 一九九五年)七頁。
- (13) 永楽宮三清殿壁画では白玉龜台九靈太真金母元君(西王母)と大地神である后土皇地祇がこの冠制をとる。
- (14) 鄭振鐸編『中国古代版画叢刊 一』(上海古籍出版社 一九八八年上海)に全巻の影印と解説がある。
- (15) 展覧会図録『東アジアの仏たち』(奈良国立博物館 一九九六年)作品解説(梶谷亮治)参照。
- (16) 前掲(はじめに注1)⑤論文。
- (17) 武田和昭『「預修十王生七経」の図像的展開—大阪・弘川寺蔵十王経変相図を中心として—』(『MUSEUM』第五四七号所収 一九九七年)参照。なお、氏は表題にあるように「預修十王生七経」と関連づけ、弘川寺本を十王経変相図と呼ぶ。氏の指摘は示唆に富むが、私は騎馬使者とその幟に記入された文字に弘川寺本の水陸画との類縁性を感じている。
- (18) 前掲(はじめに注1)⑤論文六一。

おわりに

以上、これまでの調査で確認し得た愛知県下の四点の水陸画関連作例について検討を加えた。残念ながらいずれもが大規模な組幅のごく一部と思われ、それぞれの作例が本来属していたプランの全体像を解明するには至らなかったが、四点を同時に検討することで、何らかの形でそれぞれに水陸画と結び付き得る要素が見られることはおぼろげながら推測し得たのであるまいか。おそらくこうした水陸画の零本は、内容を正確に理解されぬまま相当数が日本にも伝存しているに違いない。水陸画に関しては殊に中国において近年作品紹介が進みつつあり、しかも徐々にはあるがそれぞれの作品の全貌を確認し得る図版も刊行されつつあるので、将来的には今回検討したような断片的な作例についてもその内容が一層明らかにされてゆくことだろう。道仏二教の尊像の一大集成とも言うべき水陸画が、日本においても研究者によって今後さらに注目されることを期待したい。

【付記】 妙興寺本「道仏二教諸尊図」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。

(文化財部会特別調査委員 愛知教育大学助教授)





図1：正覚寺本「毘沙門像」幅



図2：同「観音像」幅



図3：同「小王像」幅



図4：大津市真光寺本「護法諸天図」十幅内「月光首羅二天」幅・天子形



図5：妙興寺本「道仏二教諸尊図」第1幅

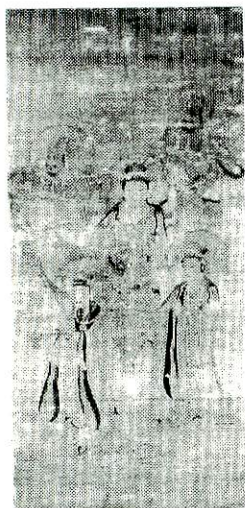


図6：同 第2幅



図7：同 第3幅



図8：同 第4幅



図9：妙興寺本「道仏二教諸尊図」第1幅見取り図



図10：同 第2幅見取り図



図11：同 第3幅見取り図



図12：同 第4幅見取り図





图13：山西省永樂宮三清殿東壁壁画  
天蓬大元帥



图14：宝寧寺本水陸画「左第三十九」幅



图15：同「右第十三」幅・持地菩薩



图16：妙源寺本「天妃聖母衆図」



图17：同 部分



图18：宝寧寺本水陸画「右第十四」幅



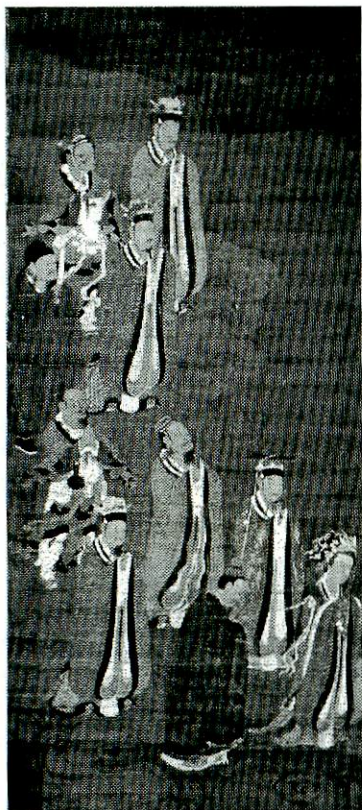


図19：瑞泉寺本「伝星宿図」第1幅



図20：同 第2幅



図21：同第2幅⑱部分



図22：岡山県立美術館本老子図



図24：『歴代古人像賛』孔子図



図23：瑞泉寺本「伝星宿図」第2幅㉑部分





图25：瑞泉寺本「伝星宿図」第1幅⑥



图26：同 ⑨



图27：同 ⑨ 部分

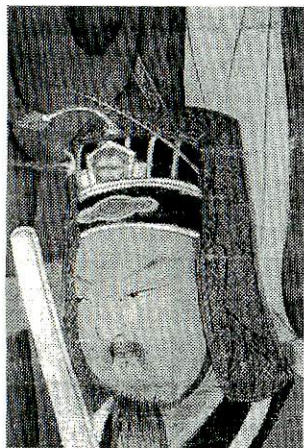


图29：瑞泉寺本「伝星宿図」  
第2幅⑩貂蟬籠巾



图28：宝寧寺本水陸画「右第四十四」幅



图30：宝寧寺本水陸画  
「右第二十九」幅・大殺博士



图31：瑞泉寺本「伝星宿図」第1幅④

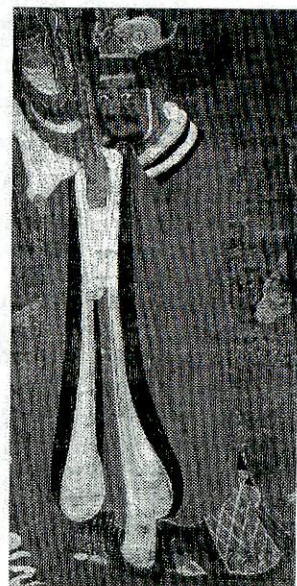


图32：新知恩院本六道絵  
「餓鬼道」幅・焰口鬼王