

出光美術館本十王地獄図について

鷹巣 純

I. 出光本十王地獄図の概要

日本における六道絵・十王図には、『往生要集』や『地蔵菩薩発心因縁十王経』・『預修十王生七経』といったテキストからの影響や、とりわけ鎌倉時代以降に中国から大量に舶載された十王図からの影響が、決定的な作用を及ぼしていることがしばしば指摘されてきた。したがって六道絵・十王図（そしてそれらが複合された六道十王図）の展開について考える場合、これらが影響を及ぼすにあたってどのような相互関係にあったかを確認することは、重要な意義を持つ。とりわけ『往生要集』や『地蔵菩薩発心因縁十王経』といった日本色の強いものと、『預修十王生七経』や宋元画十王図といった大陸色の強いものとの影響のバランスを確認することは、六道絵・十王図の展開における日本の自律性について考察するにあたって避けて通れない問題を含んでいる。「新渡の十王図とわが図地獄絵の結び付きを物語っている」¹と早くに指摘されているとおり、本稿で採り上げる出光美術館本十王地獄図は、こうした観点から考察を加えるのに最適の作例である。

出光美術館本十王地獄図（以下、単に「出光本」と呼ぶ）は、旧蔵者にちなんで「原家本」あるいは「前田家本」とも呼ばれる2幅からなる掛幅である（図1・2、描き起こし1・2）。絹本着色、各幅とも幅40cm程度の絹を3幅半横縫ぎにして縦160.5cm、横137.8cmの画面を構成する²。制作時期については14世紀、南北朝時代とする見解³が定説となっている。

各幅とも画面上部に十王を5体ずつ横一列に並べ、画面上半分は寧波仏画10幅本十王図によくみられる十王の審判の様子が構成される。十王の頭上にはそれぞれの王の本地仏が、円相の中に描かれる。十王・本地仏の尊名は、円相脇に添えられた短冊形に墨書される。画面下半分は主に地獄の諸相が描かれ、各幅2ヶ所ずつある色紙形に、『往生要集』の抄出による八大熱地獄に関する記述が1ヶ所につき2地獄ずつ記される。

この出光本を単独で扱った論文は未だなく、作品解説や概説的論文での言及があるばかりだが、それらの中にも出光本の特質を考察する上で注目すべき指摘がいくつかなされている。それらの指摘のうち共通理解となっているところをまとめるならば、まず全体の構成としては禅林寺本十王界図と類縁性がある⁴こと、本地仏の組み合わせについては『地蔵菩薩発心因縁十王経』とおおむね一致するものの都市王の本地仏を阿閼如来とせず、勢至菩薩とする点で異なり、「観智院本『預修十王生七経』や二尊院本十王図」⁵、そして『私聚百因縁集』と一致⁶すること、十王については「目が異様に丸い陸信忠様に描かれ、背後の衝立にも宋元画の水墨画が描かれ」⁷、図像は神奈川県立博物館本、大徳寺本の系統におおむね一致する⁸ことが指摘され、総じて「禅林寺本や旧原家本十王図などの構成は、舶載十王図と、平安時代より行われたわが国地獄絵——ことに往生要集によって啓発された——が結合し、信仰的には「発心因縁十王経」をふまえてその形式をととのえて成ったものであろう。」⁹とされている。

ただしそこにはいくつかの問題点も残されており、真保亨氏は「黒縄・衆合の二地獄は左右兩幅にまたがってあらわされる」¹⁰変則的な図像配列を指摘しており、中野玄三氏は「色紙形の地獄名と諸相の配置は『要集』と一致しない。」¹¹と、構成の不可解さを指摘している。これらの問題に合理的な説明がなされない限り出光本の機能を解明することはできず、したがって出光本の、とりわけ図像構成について論じようとするならば、これらを避けて通ることはできない。

II. 出光本十王地獄図の図像

1. 十王の図像

出光本の十王の図像については、すでに中野照男氏によって神奈川県立博物館本・大徳寺本との強い類似が指摘されている。これらは寧波仏画の画家・陸信忠（工房）の制作になる十王図の一類型で、出光本は十王が「横一線に並んでいるために、本来ならば十王のわきにいるはずの判官たちが、王の背後に位置をずらしているが、その点を除けば、図像は神奈川県立博物館本、大徳寺本の系統のそれに一致する」¹²（図3・4）。すなわち、出光本の十王図像は寧波仏画からの圧倒的な影響をこうむっているといつてよい。中野氏のこの指摘の一方で、日本における十王図の展開にとって重要な改変としては、短冊形に記された王の尊名が中国で強い影響力を持っていた『預修十王生七経』ではなく『地藏菩薩発心因縁十王経』に基づいていること、閻魔王の顔を正面向きに改めていることが挙げられるべきだろう。出光本全2幅の図像配置を考えた場合、閻魔王の位置は全体の中心とはなっておらず、あくまでも「左幅」の中心的尊格に過ぎない。しかし、「右幅」の中心にある変成王に同様の改変が加えられていないことを考えるなら、この改変は閻魔王を十王の中心的尊格として強調する日本における十王図とりわけ六道十王図の展開に沿ったものであることがわかる¹³。

2. 地獄道の図像

地獄道の図像においても、寧波仏画の十王図の影響は確認できる。例えば「右幅」にみられる亡者の舌を耕す図像（図5）は、『往生要集』に基づく六道絵・地獄図に類似の表現がみられるが、そこでは舌は引き伸ばされるものの犁で耕されることはない¹⁴。実は犁を用いて舌を耕す責苦については『往生要集』の六道描写に関する最主要出典である『正法念処経』が大叫喚地獄の段で記述している¹⁵が、この記述は『往生要集』には採録されず、したがってその影響を濃厚に受けた日本の六道絵で採り上げられることがなかったのだろう。しかしこの記述は寧波仏画ではよく知られていたらしく、金処士筆十王図やその日本における摸本に責苦のひとつとしてしばしば描写される¹⁶。

あるいは、同じく「右幅」にみられる、炉から銅汁を取り出し（図6）亡者に銅汁を飲ませる図像も、『往生要集』に説かれる描写には炉から銅汁を取り出す部分がない¹⁷。炉の形状は異なるものの、炉から銅汁を取り出す行為はやはり金処士筆十王図にみられるものである¹⁸。このようにしてみるならば、出光本は十王図像においては、大徳寺系の、地獄図像については金処士本系の影響がそれぞれまとまって確認でき、中国で制作された十王

図を複数検討したうえで構想されたものということができるだろう。

一方で、次節で論じる図像配置に関わる、他界の境界を示す図像も、出光本の地獄表現に含まれる。そのうちもっとも明瞭なものは、奈河の図像（図 7）だろう。奪衣婆を伴った奈河の図像については、『預修十王生七経』に該当する記述がなく、和製經典である『地藏菩薩発心因縁十王経』に典拠を求めねばならないが、現在では『地藏菩薩発心因縁十王経』の原型となる經典が中国で成立していたとする説¹⁹が有力であり、この図像が存在すること自体から作品の和様化を指摘することは避けねばならない。しかし出光本では奈河に架かる橋を地藏に先導された亡者が渡っており、この図像がかなり和様化の進んだ段階にあることを示している²⁰。

奈河ほど明確な図像的特徴を主張しないものの、それと並んで重要な境界的図像としては、死天山あるいは死出の山と呼ばれる図像（図 8）がある。出光本のそれは山の全容を描かないためそれとわかりにくい、宮次男氏も指摘するように「針の山に追いこまれる亡者がおり、これは死出の山の光景とみてよいであろう。」²¹

また、2 場面からなる刀葉樹の図像（図 9・10）も、境界的図像と理解することができる。水尾本六道十王図の例を皮切りに、鎌倉時代から室町時代にかけて、刀葉樹の図像が剣の山の図像と混交することで現世と他界との境界としての象徴性を獲得する過程については、すでに別稿で論じた²²。出光本ではさらに、女性が男性亡者を誘惑する定型の刀葉樹図像と並んで、男性が女性亡者を誘惑するという經典に記述のない刀葉樹図像が描かれていることに注目すべきである。ここでは、衆合地獄の一場面として成立した図像が、徐々に經典の制約から脱し新たな意味内容を構築してゆく過程を見ることができる。

Ⅲ. 出光本十王地獄図の図像配置

1. 色紙形の配列

出光本の図像配置について考えるにあたって、比較的結論を求めやすいのは色紙形の配列である。すでに確認したように、色紙形の奇妙な配列については中野玄三氏による指摘がある。各幅 2 箇所ずつ、全 4 箇所用意された出光本の色紙形には、『往生要集』の説く八大熱地獄に関する要文が、1 箇所につき 2 地獄ずつ記される。これを画面向かって右から順に見るなら、「右幅」右側に大叫喚地獄（第 5 地獄）と焦熱地獄（第 6 地獄）、「右幅」左側に大焦熱地獄（第 7 地獄）と阿鼻地獄（第 8 地獄）、「左幅」右側に等活地獄（第 1 地獄）と黒縄地獄（第 2 地獄）、「左幅」左側に衆合地獄（第 3 地獄）と叫喚地獄（第 4 地獄）が記述されていることがわかる。

現状でみる限り、出光本の色紙形の記述順序は確かに混乱している。しかし、幅の左右を入れ替えるなら、すなわち従来言われてきた「右幅」を左幅、「左幅」を右幅とするなら、この混乱は完全に解消され、八大熱地獄に関する要文が右から左へと整然と並ぶことになる。そしてこの入れ替えがなされたとき、出光本の構成原理自体もまた、整然とした姿を示すのである（したがって以下、従来の「右幅」を左幅、「左幅」を右幅と呼び改める）。

『往生要集』で第 1 獄である等活地獄から第 8 獄である阿鼻地獄へと順次記述される八大地獄はしかし、もともと地理的な広がりをもって個別に存在する地獄であり、これがひ

とつの画面に右から左へと順次表現されなければならない理由は本来ないはずである。しかも『往生要集』では八大地獄は地理的には上下に層を成して存在するものとして記述されており、このように横並びに配列されることは矛盾する。右から左へと展開する横並びの配列はむしろ、時系列によって地獄・六道が捉えなおされた結果とみるべきだろう。

『往生要集』にはなかったこの時系列の感覚は、『預修十王生七経』や『地藏菩薩発心因縁十王経』などの十王經典に強くあらわれる。十王經典では十王の王庁での審判自体が時系列に沿って展開するものであり、王庁から王庁へと移動する過程の記述は巡歴する視点で表現された他界描写となっている。鎌倉時代以降、六道絵に十王図が組み合わされるようになると、13世紀の極楽寺本六道絵を嚆矢に他界図像が時系列に沿って配列される傾向があらわれ、16世紀の長岳寺本六道十王図に至ってこの図像配列は完成する。出光本の色紙形の配列は、こうした鎌倉時代以降の六道絵・十王図の図像配列の歴史的展開を受けたものといえよう。

2. 十王の配列

十王を1幅1尊ずつ描く形式の十王図では十王の配列を復元することに困難があるが、1幅に複数尊を宛てる形式で十王を描いた場合には十王の配列を検討することが可能である。極楽寺本六道絵や水尾本六道十王図、出光美術館本六道十王図、長岳寺本六道十王図などでは、十王は審判期日の順に即して画面向かって右から左へと配列される。この配列方法は日本における十王の配列の標準となったようである。

これと異なるのが禅林寺本十王図で、地藏幅で地藏菩薩の左右に賽の目式に5体ずつ配された十王は、右から左へという素直な配列は採らず、地藏を対称軸に左側から右側へ、そして右側から左側へと反転を繰り返すように配列される。同じように中尊を対称軸として十王を配列する例には、敦煌将来のギメ美術館本十王経図巻（ペリオ 2870）や久保惣記念美術館本十王経図巻の巻頭の仏説法図が挙げられる。この二つの十王経図巻では十王はいずれも中尊の左右すぐの位置を起点に、中尊から遠のくように順次配列される²³。

出光本の十王もまた、左幅右端、右幅左端を起点に、中央から外縁へと遠のくように順次配列される。しかも上述の二つの十王経図巻にあった配列の方向性の無理が出光本では解消され、左幅右端に第1王、右幅左端に第2王、左幅右から2番目に第3王、右幅左から2番目に第4王、という具合に右幅右端の第10王まで左右正確に交互に整序される。破綻のないこの配列法は、中国の十王図関連美術では未だ確認されていないが、中国の十王経図巻からの直接の影響を受けて制作されたと推定される鎌倉後期の宝寿院本十王経図巻（図11）や、韓半島の事例でしかも時代の下る朝鮮王朝時代のものながら華嚴寺や海印寺の冥府殿の十王の配列に同一の規則性が存在することから考えて、この方式の源流は中国にあったとみてよからう。そして、中心から放射状に十王を配するという演出、さらにいえば十王を順に見ようとするなら左右交互に視線が動き、そのつど常に視界に入る中尊の中心性を確認することになる演出が、中尊の存在を強調するためのものであることから推測するなら、出光本もまた、（それが彫刻か絵画かは定かではないものの）何らかの中尊の左右に掛けられるものであった可能性が高い。

3. 地獄道図像の配列

従来考えられてきたように左右幅を並べた場合、地獄道図像は奈河の向かって右側にまとめられることになる。この図像配列は、奈河を通過して他界である地獄へ至る構造を明確に示すように見え、一見合理的である。しかし日本絵画の伝統に即するなら、横方向への画面展開は右から左へとなされることが大原則であり、このように左から右へと展開する構成を想定することには根本的な無理がある。それでは左右幅を新たな並べ方で見た場合には、地獄道図像の配列にどのような合理性が見出せるだろうか。

新たな並べ方にした場合、出光本下部の図像構成は、中尊の想定される中央寄りに奈河と死出の山、左右の最外縁に刀葉樹が、それぞれは位置され、その間に他の地獄道図像が填まるかたちになる。奈河と死出の山はいずれも他界の入り口としての図像であり、刀葉樹は他界の果てを象徴する。すなわち、出光本の地獄は中尊の膝元から左右へと放射状に展開する構造となるのだ。この構造は出光本の両幅を同じ壁面に掛け並べた状態で想起される横一列な空間としては理解しにくい、宝寿院本十王経図巻にみられるように十王の列を内向きに心持ち向き合わせた場合²⁴に生じる、中尊の手前に台形をなして広がる空間として把握するなら、その合理性は理解可能となる。出光本が示す他界は、中尊の膝元に入り口を持ち、中尊から最も遠いところにその果てがあるのである。従来の並べ方なら2本の刀葉樹がひとまとまりになるのに対して、新たな並べ方では刀葉樹が分散してしまうという、一見不合理な状況も、刀葉樹図像の持つ他界の境界としての象徴性に着目してこのように解釈するなら、むしろより合理的ということができよう。また、台形をなす空間が2幅からなる平面に変換されたのであるなら、黒縄・衆合地獄がそれぞれ2幅にまたがって描かれていたとしても矛盾は生じない。

このようにしてみるなら、奈河に架かる橋の機能も合理的に説明が可能になる。奈河に橋が架かりその上を救済者に引率された亡者が渡る図像は、日本の六道絵や十王図にとってごくありきたりなものである。しかし、救済者と亡者の目指す先を、我々の視野の外である画面枠の外に設定するのは、極めて異例の表現といわざるを得ない。幅の左右が入れ替わり、両幅の間に中尊が置かれたなら、救済者と亡者の目指す先は、まさしくこの中尊となり、我々は彼らの行く先を再び視野に納めることが可能となるのだ。

4. 出光本が想定する中尊

さてそれでは、死後世界への旅の出発点に鎮座し、亡者たちを膝元へと救い上げる、失われた中尊の尊格は何だったのだろうか。ここで注目すべきは、奈河のほとり、奪衣婆の背後に唐突に立つ檀茶幢(図12)の存在である。檀茶幢は閻魔王庁のモチーフとして、閻魔王の傍らに描かれることが一般的である。ところがこの檀茶幢は閻魔王庁とは異なる奈河の川辺に立てられ、しかも従来の方式で並べられた場合、この檀茶幢は両幅で構成される画面の左端に位置し、まったく意味不明な存在になってしまう。しかし両幅を新たな並べ方に改めるなら、檀茶幢は中尊のすぐ右脇に立つこととなる。

残念ながら檀茶幢と最も関係が深い閻魔王は、すでに右幅上部中央に礼拝像として描かれており、ここに新たに礼拝像である中尊として閻魔王を追加するわけにはゆかない。しかも中尊の置かれた位置は他界の外であり、あくまでも他界における審判者である閻魔王の位置としては不適切であるし、閻魔王が審判者である以上、亡者がその膝元へと避難し

てくることも考えにくい。閻魔王以外で檀茶幢を伴いうる尊格があるとするならば、それは閻魔王の本地仏である地蔵菩薩だろう。もちろん地蔵もまた出光本にはすでに描きこまれているのだが、こちらは礼拝像ではなく、奈河の橋を渡る説話的画像である²⁵。中尊が地蔵菩薩であるなら、その膝元は地蔵浄土となり、奈河の橋を渡って地蔵が亡者を引率してゆくにふさわしい場となる。そして何より、敦煌将来の地蔵十王図や、寧波将来の地蔵幅を伴う11幅本の十王図、あるいは日本における禅林寺本十界図地蔵幅や能満院本地蔵十王図にみられるように、地蔵菩薩は十王を従える中尊として最も一般的な尊格でもある。

IV. 出光本の構成原理の位置づけ

出光本が示す画面の構成原理を、日本における六道絵・十王図の歴史的展開の中に位置づけてみよう。

出光本の全般的な構成原理は中尊を中心として、外縁部へ向かって放射状に展開する形式をとると推定される。この原理は大陸からの影響と考えてよいだろう。十王の図像が大徳寺本十王図のそれと一致すること、地獄図像のいくつかに金処士筆十王図に特徴的な図像との共通点を持つことも、同じ影響に由来する。これらはいずれも、出光本が大陸の十王図からの圧倒的な影響の下に成立したことを示している。

一方で、色紙形に墨書されたテキストが『往生要集』からの抄出であることを考えるなら、出光本の描く地獄のイメージが平安時代以来の日本における地獄絵の伝統を継承するものであったことが推測される。しかし色紙形の配列に着目するならば、出光本のそれは右から左へという一直線をなしている。少なくとも掛幅や大画面の六道絵・地獄絵としては大陸に類例のないこの配列が、日本における独自の展開であった可能性は高いが、それは平安時代以来の伝統的な配列というよりは、大陸から十王図が大量に将来されて以降の新展開であったと考える方が妥当である。

出光本は、その図像および画面構成において、大陸の十王図から強い影響を受けつつ、それを平安時代以来の『往生要集』に基づく地獄表現と融合し、めぐりわたるものとして時系列に沿った地獄配列を色紙形によって転換しようとした。まさに日本における六道絵・十王図の受容史の縮図ともいえるべき構成であったといえることができる。

〔註〕

¹ 『解説版 新指定重要文化財1 絵画Ⅱ』（毎日新聞社 1980）p.109。本書では個別の作品解説の執筆担当者は明示されていないが、執筆担当者の陣容から推測するなら、この項の執筆担当は真保亨氏と思われる。

² 画絹寸法の状況から考えるなら、画面は左右それぞれ10cmほど切り詰められていると推測される。なお左幅の上端に、画面とは胡粉の界線で区切られているものの同絹で、白群地に墨の梅鉢文が施された帯状の区画が一部残っており、本図が当初は描き表装であった可能性が高い。

³ 注1 作品解説。

⁴ 注1 作品解説。

⁵ 中野玄三『六道絵の研究』（淡交社 1990）pp.146-147。

⁶ 『開館 10 周年記念資料集 地獄遊覧 ー地獄草紙から立山曼荼羅までー』(富山県[立山博物館] 2001)p.82。

⁷ 注 5 中野書 p.147。

⁸ 中野照男『日本の美術 №313 閻魔・十王像』(至文堂 1992) p.65

⁹ 真保亨『地獄絵』(毎日新聞社 1976) p.217。

¹⁰ 注 9 真保書 p.217。

¹¹ 注 5 中野書 p.147。

¹² 注 8 中野書 p.65。

¹³ 鎌倉時代以降、六道十王図は十王における閻魔王の中心性を視覚化する方向に展開してきた。13 世紀の禅林寺本十界図では、十王における閻魔王の中心性は、図像配置の点からも図像自体の点からもまったく考慮されない。同じく 13 世紀の極楽寺本六道絵では閻魔王の顔は正面向きとなり三幅対の中央幅に描かれるものの、配置は中央幅の右端にとどまる。14 世紀の水尾弥勒堂本六道十王図では三幅対のうち閻魔王が描かれた中央幅は現存しないが、十王の配列の規則性から判断するなら、中央幅での閻魔王の配置は中央であったと推定できる。16 世紀の出光美術館本六道十王図では全 6 幅のうちの第 3 幅の中央に、全身を左右相称性の強い表現で描いた閻魔王が配される。

¹⁴ 「その口中からその舌を抜き出し、百の鉄釘をもってしかもこれを張り、しわをなからしむること、牛の皮を張るがごとし。」(『往生要集』阿鼻地獄)

¹⁵ 「(舌が) 口中より出で、閻魔羅人は熱鉄の犁を執り、その犁は炎燃えて耕破して道を作り、熱炎の銅汁のその色甚だ赤きを以てその舌に灑ぐ。舌中に虫を生じ、その虫に炎の口あり。還りてその舌を食い、彼の妄語の人は罪業力の故に舌に大苦を受け、口に入るあたわず。」(『正法念处経』大叫喚地獄)

¹⁶ 京都誓願寺本。メトロポリタン美術館とボストン美術館に分蔵される金処士筆十王図にもこの図像の描かれた 1 幅がかつてあった可能性が高い。金処士本の影響を受けて日本で制作された宝福寺本、崇福寺本、見性寺本にも同様の図像が描かれる。また、陸仲淵系の十王図である西教寺本にも同じ図像が描かれる。

¹⁷ 「或いは鉗をもって口を開いて溶銅を灌ぎ、五臓を焼き爛らせて下より直ちに出す。」(『往生要集』叫喚地獄)

¹⁸ ボストン美術館本の金処士筆十王図。金処士本の影響を受けて日本で制作された宝福寺本、崇福寺本、見性寺本にも同様の図像が描かれる。金処士筆十王図は陸信忠筆十王図よりも現存作例が少ないが、六道十王図の系譜へは比較的強い影響を及ぼしてきたようである。例えば禅林寺本十界図や二尊院本十王図は十王図像を主に金処士筆十王図に依拠して描く。

¹⁹ 川口久雄『山岳まんだらの世界』(名著出版 1987 年) p.175。

²⁰ 橋を渡る亡者の図像の日本における歴史的展開については、鷹巢純「六道十王図のコスモロジー」(立川武蔵編『マンドラ宇宙論』所収 1996 年 法蔵館) pp.290-293 を参照のこと。

²¹ 宮次男「十王地獄絵」(実践女子大学『美学美術史学』8 号 1993) p.10。

死出の山が剣の山として図像化されることについては鷹巢純「六道十王図のコスモロジー」(立川武蔵編『マンドラ宇宙論』所収 1996 年 法蔵館) pp.279-290 を参照のこと。この兆しは『地藏菩薩発心因縁十王経』からその鎌倉期の注釈書である『十王讃歎鈔』へと展開してゆくテキストのレベルでも確認できる。

「これより亡人向って死山に入り、険坂に杖を尋ね、路石に鞋を願う。然れば即ち男女葬送するにおいて三尺の杖を具え、頭に地藏の状ならびに随求陀羅尼を書し、鞋一具を具し、魄神の辺に置く。」『地藏菩薩発心因縁十王経』

「此山高して又峻し。いかがして越行べしとも覚えねども、獄卒どもに駈催されて泣泣山路にかかる。岩のかど剣の如くなれば、歩んとすれども歩まれず。其時獄卒鉄棒を以て打さく、息もつづかず絶入ぬ。さらば其まま消もせで、面かはりせずやがて活。依之此山を死出の山とは云なり。足のふみどころも覚えねば、峻き坂に杖を求めども与ふる人もなく、路の石に履を願へども、はかする人もなし。此山の遠き事、八百里。峻しき事、壁に向へるが如し。嶺より下す嵐はげしく吹て膚を徹し、骨髓に入事剣の如し。」『十王讃歎鈔』

²² 境界の図像としての刀葉樹図像については、鷹巢純「茨木市水尾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 所収 1998 年) pp.43-45 を参照のこと。

²³ この2本の十王は共通した配列をとる。すなわち中尊向かって左脇すぐより左方向に順次第1~4王、中尊向かって右脇すぐより右方向に順次第5~9王、左端に第10王、という配列である。

²⁴ これは出光本の現実での展示方法を意味するものではない。展示された出光本によって鑑賞者の内面に構築される空間の概念である。

²⁵ 礼拝像としての地藏菩薩と説話的画像の地藏菩薩とを同一画面に併置する掛幅としては、禅林寺本十界図地藏幅が挙げられる。また同一尊像の説話的画像が同一画面に繰り返されることについては、金剛山寺本矢田地蔵縁起等にも見られるとおり、説話絵画では一般的な表現である。六道絵でも出光本六道十王図で悪道救済に奔走する地藏菩薩が同一画面に複数回描かれる。



図1：十王地獄図（出光美術館）左幅
※従来「右幅」と呼ばれてきたもの

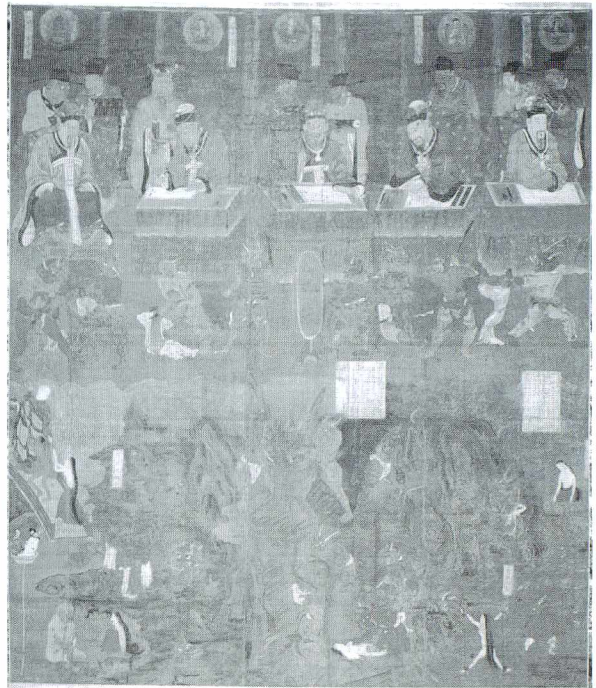


図2：十王地獄図（出光美術館）右幅
※従来「左幅」と呼ばれてきたもの



図3：十王地獄図（出光美術館）右幅
都市王

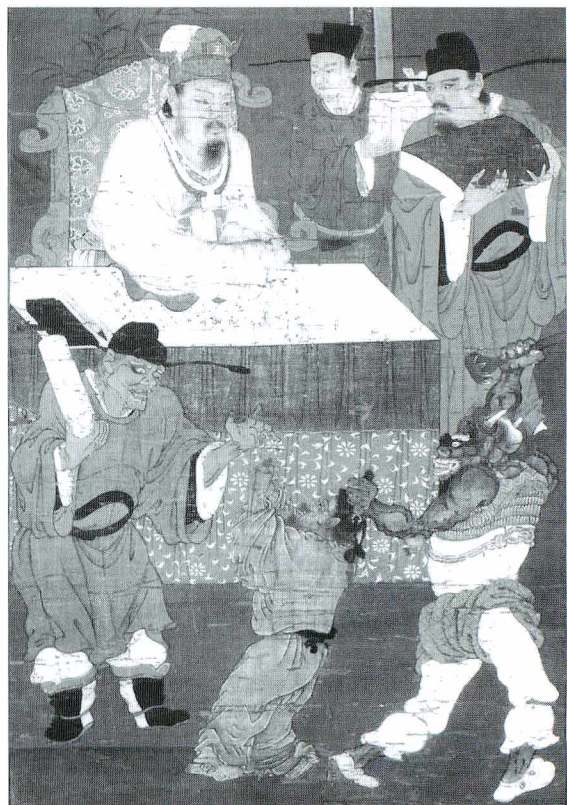


図4：十王図（大徳寺）都市王幅



図5：十王地獄図（出光美術館）左幅
亡者の舌を耕す

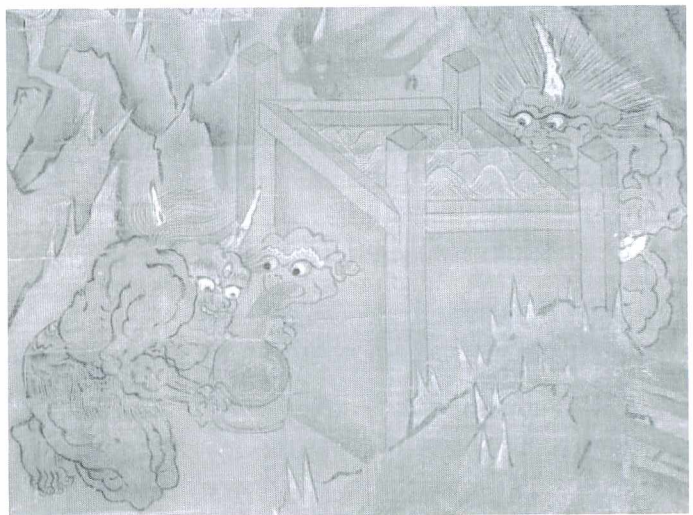


図6：十王地獄図（出光美術館）左幅
炉から銅汁を取り出す



図7：十王地獄図（出光美術館）右幅 奈河



図8：十王地獄図（出光美術館）左幅
死出の山

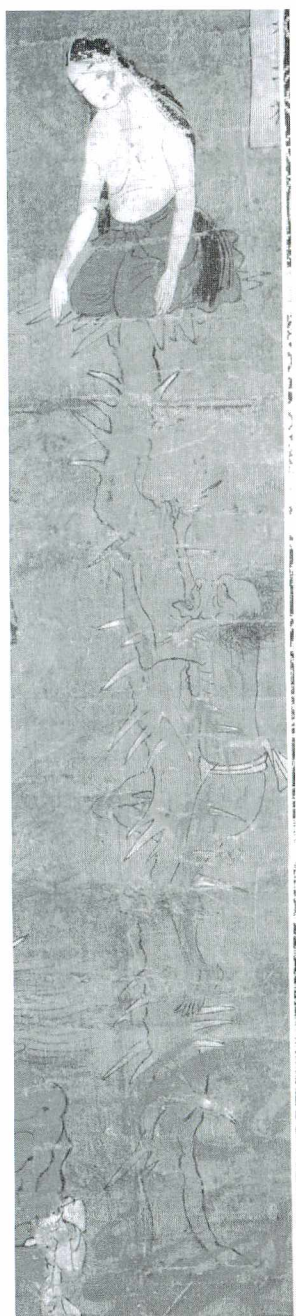


図9：十王地獄図（出光美術館）右幅 刀葉樹

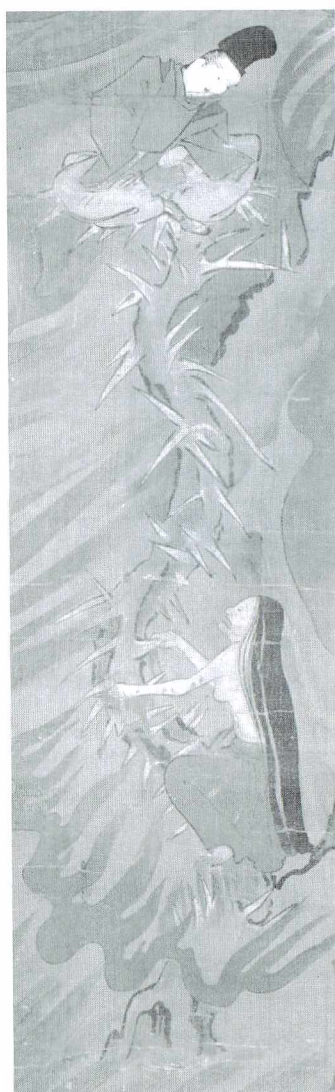


図10：十王地獄図（出光美術館）左幅 刀葉樹



图 11：十王經図卷（宝寿院）



图 12：十王地獄図（出光美術館）右幅 檀茶幢



描き起こし 1 : 十王地獄図 (出光美術館) 左幅

作図: 近藤真有



描き起こし 2 : 十王地獄図 (出光美術館) 右幅

作図: 近藤真有

1: 釈迦如来 2: 初江王 3: 普賢菩薩 4: 五官王 5: 弥勒菩薩
6: 變成王 7: 観音菩薩 8: 平等王 9: 阿弥陀如来 10: 五道転輪王
11: 縛られた亡者 12: 引き立てられる母親 13: 亡者に獣皮を着せる
14: 亡者の腕を潰す 15: 作善を提示する人物 16: 剣の山 17: 炉から銅汁を取り出す
18: 亡者に銅汁を飲ませる 19: 氷原に降る岩で潰される亡者 20: 観音菩薩
21: 亡者を背後から槍で突く 22: 熱鉄の門 23: 銅狗 24: 亡者の舌を耕す
25: 熱鉄縄を亡者に渡らせる 26: 刀葉樹(女性亡者用)

27: 不動明王 28: 秦広王 29: 文殊菩薩 30: 宋帝王 31: 地藏菩薩
32: 閻魔王 33: 薬師如来 34: 太山王 35: 勢至菩薩 36: 都市王
37: 骨朵で亡者を責める 38: 亡者に刀で斬りつける 39: 浄頗梨鏡
40: 二亡者を引き回す 41: 裁きを受ける亡者 42: 二亡者の髪を掴んで引き回す
43: 刀葉樹 44: 二山に挟み潰される亡者 45: 亡者を鋸で解体する
46: 亡者を鑿で解体する 47: 亡者に墨縄を引く 48: 亡者を篩にかける
49: 亡者を臼で搗く 50: 奈河津 51: 奈河橋 52: 地藏による救済
53: 奪衣婆 54: 檀荼幢

[墨書]A: 釈迦 B: 二七月初江王 C: 普賢 D: 四七日五官王
E: 六七日變成王 F: 百箇日平等王 G: 観音菩薩 H: 阿弥陀
I: 第三年五道転輪王 J: 大叫喚地獄者在叫喚下縦広同前以人/間八百歳為化楽天(一日一夜其)寿(八)千/歳以彼天寿為此獄一日一夜其(寿八千歳)/殺盜淫飲酒妄語者(隨此中)/焦熱地獄者在大叫(喚之下)縦広同前以/人間千六百歳為他化天一日夜其寿萬/六千歳以(他)化天寿為日夜此獄寿(又)然/殺盜淫飲酒妄語邪見之者隨此中 K: 八寒地獄 L: 大焦熱地獄者在焦熱之下縦広同前/以六地獄根本別処一(切)諸(苦)十倍具受其/寿(半中)劫殺盜淫飲酒妄語邪見并汚淨/戒(尼之者)中隨此中/阿鼻地獄者在大焦熱之下欲界最低之/処縦広(八萬)由(旬逆五逆)罪撥無因果誹/謗大乘犯(四)重(禁虛食信施)者隨此中此/無間獄寿一中劫

[墨書]M: 秦広王 N: 不動明王 O: 文殊菩薩 P: 宋帝王 Q: 地藏菩薩 R: 閻魔王 S: 太山王 T: 薬師如来 U: 都市王 V: 勢至菩薩 W: 等活地獄在此閻浮提下縦広一万由旬以人/間五十年為四天王一日一夜其寿五/百歳以四天王天寿為此獄一日一夜/其寿五百歳殺生之者隨此中/黑縄地獄者在等活下縦広同前以人間/一百歳為切利天一日夜其寿一千歳以/切利天寿為一日夜此獄一千歳殺生/偷盜之者隨此中 X: 衆合地獄 Y: 衆合地獄者在黑縄下縦広同前以人/間二百歳為夜摩天一日夜其寿(二千)/歳以(彼)天寿為此地獄一日(一)夜其寿/二千歳殺生偷盜邪淫之者隨此中/叫喚地獄者在衆合下縦広同前以人/間(四百)歳為都率天一日一夜其寿四/千歳以都率天寿為地獄一日夜而其/寿四千歳偷盜淫飲酒者隨此中/以口口大地獄中各口口/地獄如其經説 Z: 三途大河