

Title	南宋仏画研究 一図像と儀礼の継承と発展一
Author(s)	高志, 緑
Citation	大阪大学, 2019, 博士論文
Version Type	
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/72436">https://hdl.handle.net/11094/72436</a>
rights	
Note	やむを得ない事由があると学位審査研究科が承認したため、全文に代えてその内容の要約を公開しています。全文のご利用をご希望の場合は、 <a href="https://www.library.osaka-u.ac.jp/thesis/#closed">〈a href="https://www.library.osaka-u.ac.jp/thesis/#closed"〉</a> 大阪大学の博士論文について <a href="https://www.library.osaka-u.ac.jp/thesis/#closed">〈/a〉</a> をご参照ください。

***Osaka University Knowledge Archive : OUKA***

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

## 論文内容の要旨

氏 名 ( 高 志 緑 )	
論文題名	南宋仏画研究 —図像と儀礼の継承と発展—
論文内容の要旨	
<p>本博士論文は、中国南宋時代の仏画について、図像と儀礼という側面から美術史上の位置づけを試みるものである。</p> <p>日本の美術史研究における「宋元仏画」は、主に絹や紙に描かれた着彩の仏画を指すが、それらは中国本国にはほぼ残されず、現存作品は日本やアメリカなどに所蔵されている。とりわけ日本の中世以前に渡来した古渡りの「宋元仏画」は、日本の平安時代後期や鎌倉時代の仏画を考える上で重要な位置を占め、それらの作品の絵画表現の水準の高さから、日本において文化財に指定されているものも多い。しかし、こうした作品は個別に伝来している上、その伝来の過程は明らかでなく、銘文などの文字史料にも恵まれないため、制作地や制作年代、制作者を特定することは難しい。なお、落款によって作者（工房）名が分かる作品でも、その所在地は現在の浙江省寧波に集中しており、さらに同じ落款を持つ作品間でも画技の精粗に差があり、それが工房内に属する描き手の技量の差によるものか、工房が存続した年代の経過による技量の変化によるものかも不明瞭である。</p> <p>こうした状況下、近年は以下の二つのような研究方法で、宋代の絵画史研究が進展している。一つ目は仏画の持つ意味や機能、僧侶や地域社会と仏画制作との関わりを信仰の背景に着目しつつ明らかにする機能論的研究、二つ目は比較しうる作品同士の筆法の盛衰や評価を文献史料と併せて分析する様式史的研究である。両研究は広く東アジアの絵画史という視点から大きな成果を挙げているが、もとより作品の現存状況と画史画伝類の記述に時代的・地域的な偏りがあるため、現存作品の多い南宋仏画の研究は、個別地方史研究のような形で進められてきた傾向がある。</p> <p>本論文では、上記の機能論的研究に立脚しつつ、図像学にも注意を払い、南宋仏画の図様の分析と関連文献の精読からその成り立ちに関する解釈を深めている。それにより、北宋時代の仏教儀礼が南宋時代にも踏襲されていること、南宋仏画の図像と中国の中原や北方地域の同時代以前の図像に関連性が認められることが明らかになる。したがって、南宋仏画を北宋とのつながりで捉えることが可能となり、部分的ではあるが、大陸全体における美術の影響関係を相対的にとらえられるようになることと期待できる。</p> <p>本論文は三篇で構成される。第一篇は、南宋時代の水陸画に関する復元的研究である。水陸画とは、概ね宋代に発達し周辺地域に広がった水陸会という儀礼の本尊画像を指す。水陸会は、中国における施餓鬼のような儀礼であるが、施餓鬼が餓鬼を救済するのに対し、道場の上堂・下堂という空間を設け、上堂に仏、菩薩や羅漢、護法天などを招請し、下堂に六道以下に属する者や道教をも含むあらゆる鬼神や亡魂を集めて罪障懺悔と施食を行う大規模なものである。水陸会では、法会に参集するさまざまな尊像が描かれた多数の水陸画を堂内に掛け並べたり、壁画として堂内に描き、さながらパンテオンのような様相を呈する。現存する壁画の水陸画はほぼ明時代以降であり、掛幅の水陸画には南宋時代のものが断片的に残っている。第一篇では、現存最古と目される水陸画三幅を取り上げ、それらが十幅構成の水陸画の一部であったこと、また南宋第二代皇帝孝宗の宰相をも務めた士大夫の史浩が発願した水陸画の形式をとどめるものであることを明らかにする。史浩は任務先で見た水陸会を自身の故郷や知事として赴任した土地にもたらし、私財を投じて法会を行ったが、北宋時代に蘇軾ら士大夫層が行っていた十六幅を一具とする水陸画を参考として十界（十幅）に改編しており、そこには史浩が帰依していた天台僧らの影響が考えられる。また画の中に見られる一部の雲煙の表現について、宮廷周辺の絵画から史氏一族の故郷の寧波への図像伝播の可能性を指摘する。</p> <p>第二篇は、懺法の本尊画像と尊像構成、典拠に関する研究である。本篇は二部構成をとり、第一部では南宋時代の浄土懺法の本尊画像を取り上げ、第二部では日本の中世から近世にかけて大陸の影響を受けて行われた金光明懺法の本尊画像を取り上げる。南宋の天台浄土教寺院では、北宋時代に整備された教種の懺法が隆盛していたが、なかでも金光明懺法は、護法諸天を堂内に掛け並べ、法会に招請する天部の尊像やその配列に議論があったようである。その儀軌に説かれる諸尊の招請・懺悔・施食・回向の思想と方法は水陸会と共通し、水陸会の下地に懺法の法式があった</p>	

と想定される。第一部では、淳熙十年（一一八三）の紀年銘を有する知恩院蔵「阿弥陀浄土図」の図様が、北宋の天台僧慈雲遵式の撰述した浄土懺法の儀軌、『往生浄土懺願儀』によって解釈できることを明らかにする。いくつかの作品や史料から、浄土懺法は阿弥陀浄土に往生するための修行のひとつ十六観想行に内包されていた可能性が高く、その修行施設である十六観堂には、同様の尊像構成が存在した様子が文献史料より窺える。これにより、立体か平面かに関わらず、堂内荘嚴や尊像構成の共通性に注目することで関連作品や比較対象が拡充され、より広範な仏画研究が可能となることが示唆される。なお、知恩院蔵「阿弥陀浄土図」と同じモチーフを描く元時代の「阿弥陀浄土図」（熊本・大慈寺蔵）が現存することにより、北宋時代の儀礼の時間的広がりが見えてくる。第二部では、京都・泉涌寺に所蔵される「諸天像」と浜松の黄檗寺院に伝わる善神（諸天）像が、ともに二十尊の天部と四尊の伽藍（土地）神という似通った尊像構成をもち、近世初期のほぼ同時期に制作されていることから、南宋由来の金光明懺法の諸天像の受容と展開の様相を考察する。十二年間の入宋経験を持つ俊祐が実質的に開創した泉涌寺は、鎌倉時代の早期から南宋より請来された図像や儀礼が存在した寺院であるが、応仁の乱の戦火に遭い、近世初期に皇室の菩提寺としてようやく復興している。一方浜松の大雄寺と宝林寺は、近世初期に創建された黄檗寺院であるが、両寺院の善神（諸天）像は同時期の中国の尊像構成ではなく、泉涌寺像の組み合わせに近い。その理由としては、泉涌寺の復興に関与し、渡来した黄檗僧たちを庇護した後水尾天皇の存在や、当時の黄檗僧と泉涌寺僧との交流が想定される。泉涌寺で四尊が追加された時期など不明な点が多いが、中世日本の諸天像作例や、泉涌寺「諸天像」と同図像をもつ近世の諸天像を概観し、四尊の伽藍（土地）神は泉涌寺像特有の尊像である可能性を示す。

第三篇は、陸信忠筆「仏涅槃図」における図像源泉と懸用法の研究である。大陸の涅槃図にはさまざまな図像があるが、寧波に工房を構えていた陸信忠筆の銘を持つ「仏涅槃図」（奈良国立博物館蔵）は特異な図像として、明時代以降の涅槃表現の嚆矢とする意見がある。しかし、個別の図像や尊像構成を詳しく見ると、その造形語彙はすでに中国の遼や五代十国、北宋の作品に表れており、北宋時代以前の伝統的な図像が独特の構図に再構成され特異な印象を与えていることが判明する。ここで注目されるのは、当時の涅槃会の堂内荘嚴法である。元時代の史料であるが、自慶撰『増修教苑清規』（一三四七年）によると、寧波の有力な天台寺院であった延慶寺では、涅槃像を中心に、左右に「法蔵」、「菩薩」、「縁覚」、「声聞」の四つの位牌を並べたとあり、これは第一篇で論じた南宋の史浩が発願した水陸画の尊像構成とほぼ一致する。その涅槃会には、北宋の天台僧仁岳の撰述した儀軌、『釈迦如来涅槃礼贊文』が用いられており、天台浄土教寺院の中で一種パターン化された儀礼の在り方と、それによる仏画制作が浮かび上がってくる。また、陸信忠筆「仏涅槃図」に描かれるモチーフのうち、胡旋舞を舞う胡人の図像は、そのイメージの起源が中国西北地域の墓室美術にある可能性がある。北方地域に点在する墓室壁画や舍利石棺側面に表された涅槃表現を丹念に分析すると、中国における伝統的な墓室美術と仏教の混淆が想定され、興味深い。さらに、研究の過程で明らかとなった水陸画（水陸会）と涅槃図（涅槃会）に共通の要素に注目し、水陸画と涅槃図の関係について、墓室壁画に描かれた涅槃図や、北宋時代に蘇軾の行った水陸会の事例を交えて考察する。

以上の研究によって明らかにされたのは、北宋時代の宗教儀礼や伝統的図像の規範性と、それらが南宋当時のニーズ（発願者の思想信条や美意識等）に合わせて巧みに再構成されていたことである。南宋の宮廷絵画については、その画題や造形に北宋への回帰意識が指摘されているが、仏教絵画にも同様の現象が認められる可能性がある。寧波仏画を描いた仏画師のイメージは、港湾都市の富裕な庶民を対象とした市井の仏画師という語られ方がかつて主流であったが、今後は南宋の仏画師の活動の様相についても再考を要することになるだろう。また、本論文では、絹本着色の絵画以外の彫刻や浮彫、寺院建築、墓室壁画、または文献史料など、多様な作品や史料を考察の対象に取り込み、宋代を中心とする仏教美術の時代的・空間的つながりを見出すことを目指している。これからもさまざまな研究方法を模索し、作品の生み出された文化的背景や、中国大陸全体における南宋仏画の位置づけを考察したい。

## 論文審査の結果の要旨及び担当者

氏 名 ( 高 志 緑 )			
	(職)		氏 名
論文審査担当者	主 査	大阪大学 教授	藤岡 穰
	副 査	大阪大学 教授	橋爪節也
	副 査	大阪大学 名誉教授	奥平俊六
論文審査の結果の要旨			
以下、本文別紙			



論文内容の要旨及び論文審査の結果の要旨

論文題目： 南宋仏画研究 ―図像と儀礼の継承と発展―

学位申請者 高志 緑

論文審査担当者

主査 大阪大学教授 藤岡 稔

副査 大阪大学教授 橋爪節也

副査 大阪大学名誉教授 奥平俊六

【論文内容の要旨】

本論文は主として南宋時代の仏画について、その図像とそれが懸用される儀礼に着目し、美術史上の位置づけを試みたものである。

本論文は 3 篇で構成される。第 1 篇はいわゆる水陸画の復元的研究である。水陸画とは道場に仏菩薩、羅漢や護法天、道教も含む諸鬼神や亡魂を集めて罪障懺悔と施食を行う水陸会の本尊画像をさし、まさに諸像が雲に乗り法会に参集するさまを描いた多幅構成の掛幅画もしくは大画面の壁画である。本篇ではなかでも現存最古の水陸画とされる個人蔵「諸尊降臨図」、知恩院蔵「羅漢集会図」2 幅、計 3 幅をとりあげ、それらが 10 幅構成の水陸画の一部であったこと、また南宋第 2 代皇帝孝宗の宰相を務めた士大夫史浩が発願した水陸画の形式をとどめるものであることを明らかにする。

第 2 編は懺法に関する画幅、尊像についての研究で 2 部構成とする。第 1 部では淳熙 10 年 (1183) の紀年銘をもつ南宋仏画の優品、知恩院蔵「阿弥陀浄土図」をとりあげ、その特異な図像が北宋の天台僧慈雲遵式的撰述した浄土懺法の儀軌『往生浄土懺願儀』によって解釈できることを明らかにする。また、第 2 部では静岡・宝林寺の仏師康祐作釈迦と一具をなす二十四善神像、静岡・大雄寺蔵「天王神像」、さらに京都・泉涌寺蔵「諸天像」の彫像、画像 3 作例をとりあげる。これらはいずれも近世の作例ながら、南宋の行雲撰『重編諸天伝』所説の金光明懺法の護法諸天像を継承しつつ独自の展開を遂げたものと解釈し、あわせてその成立背景に泉涌寺の復興に関与し、かつ渡来した黄檗僧たちを庇護した後水尾天皇の存在や、当時の黄檗僧と泉涌寺僧との交流に言及する。

第 3 篇は奈良国立博物館蔵の陸信忠筆「仏涅槃図」の再考である。第一に、従来、明代以降の祝祭的雰囲気をはるる涅槃表現の嚆矢と評されてきた同図について、改めて図様源泉をさぐることによって五代、北宋、遼の涅槃図や墓葬美術の伝統を継承し、それを再構成したものであることを論証する。加えて、自慶撰『増修教苑清規』(1347 年) にみえる寧波・延慶寺における涅槃会の堂内荘嚴法が第 1 篇で復元した水陸会のそれに類似していることから、本来は涅槃図を中心に左右に「法蔵」「菩薩」「緣覺」「声聞」の各幅を懸用した可能性を指摘する。また、それは本図が左右対称の求心的構図をとる由縁でもあるとする。

以上、本論文は南宋の仏画、水陸画、さらにそれに淵源する日本近世の仏画、仏像をとりあげ、それらの図像や使用される儀礼に注目して新たな解釈を導くとともに、その歴史的位階づけを行ったものである。

### 【論文審査の結果の要旨】

本論文は3篇の論文から構成され(本文約90,000字、これに図表約100点を付す)、そのうち第2篇については2部構成となっている。本論文が主題とする絹本着彩の画南宋仏画は中国本土にはほとんど残存せず、日本やアメリカなどに伝来している。ことに中世に日本にもたらされた南宋仏画は日本の仏画にも大きな影響をもたらしたことから、中国絵画史のみならず日本の仏教絵画史の文脈のなかでも注目され、研究対象とされてきた。近年はとみに水陸画や大徳寺五百羅漢への関心が高まっていることは周知のとおりである。

さて、本論第1篇では、現在知恩院と個人に分蔵になる「諸尊降臨図」「羅漢集会図」と題される3幅の水陸画をとりあげる。水陸画は水陸会で招請される諸尊等を描いたものであるが、「諸尊降臨図」中の経典を背負う僧形が三宝の「法」「僧」に相当し、1幅で仏法僧を表し、「羅漢集会図」の2幅がそれぞれ「縁覚」「羅漢」を表すとの新たな解釈を提示し、これが南宋の士大夫史浩の始めた水陸会に適合し、もとは10幅からなる水陸画の一部を構成したものである可能性を導き出す。その結論を得るため、従来はほぼ南宋の志磐撰『仏祖統記』(1269)に依拠して論じられてきた水陸会について、文献の検討から北宋の蘇軾(1037-1101)、南宋の史浩(1106-1194)、『仏祖統記』の三段階の改訂が想定されることを明らかにしたことはきわめて重要で、それによって水陸画に関して一つの歴史的指標が得られることとなった。

第2篇の第1部でとりあげた知恩院蔵の「阿弥陀浄土図」は、淳熙10年(1183)の紀年銘を有する南宋仏画の基準作例として宋元仏画研究、浄土教絵画研究において常に注目されてきた重要作例であり、これまでは主に『観無量寿経』によって解釈されてきた。それに対して本論では、画面上部に招請される仏菩薩等を表象し、下部の蓮池に九品の往生者が五体投地を思わせる姿態で描画され、阿弥陀三尊を供養するモチーフを配置する独特の図像構成が北宋の遵式による『往生浄土懺願儀』を典拠とするもので、本図が浄土懺法の本尊画像であったとの新解釈を提示した。テキストと図様との照合や本論が主張する仏堂空間との関係についてはなお検討の余地があるものの、十分に可能性のある新説であり、本図の研究に画期をもたらしたと評価できる。また、浄土懺法と浄土観想とが表裏一体のものであったとの指摘も当時の浄土教学を理解するうえで重要であろう。

第3篇では、奈良国立博物館蔵の陸信忠筆「涅槃図」についてやはり新しい解釈を提起している。従来の研究では後代の涅槃図に先駆ける新奇性が評価されてきたのに対して、五代、北宋、遼代といったより以前の涅槃表現を絵画のみならず浮彫、雕塑作例も含めて博搜し、釈迦が横たわる宝台に敷かれた敷布が釈迦を包む白氈であるなど、本図が伝統的な涅槃表現を再構成したものであるとの指摘は説得力に富む。本図を歴史的、空間的に中国美術史のなかに位置付けた功績は大きい。さらに本図の左右相称の構図と当時の涅槃会における堂内荘嚴との関係性を説くとともに、本図が入涅槃から白氈纏身、諸天供養、再生説法、葬送へといたる涅槃変相を描いたものとしてその全体構想を読み解く点もきわめて示唆的である。

本論中、第2篇第2部において日本近世の金光明懺法にかかわる作例をとりあげて南宋以来の図像の伝統の継承と変容を指摘するが、これは本論の筋立てにおいて奏功したとは言えないだろう。しかし、それによって以上に述べた本論の価値が損なわれることはない。よって、本論文を博士(文学)の学位にふさわしいものと認定する。