The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	俵屋宗達筆「風神雷神図屏風」考 : 雨を司る神々
Author(s)	門脇, むつみ
Citation	待兼山論叢. 芸術篇. 2019, 53, p. 1-22
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/81492
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

俵屋宗達筆「風神雷神図屏風」考

――雨を司る神々――

門脇　むつみ

キーワード：雨乞い（祈雨）／雲龍図屏風／雷神図屏風（クリーブランド美術館）／舞楽図屏風

はじめに

俵屋宗達筆「風神雷神図屏風」（建仁寺・以下《風神雷神図》）（図1）[1]は日本の古美術のなかで抜群の知名度を誇る傑作だが、分からないことも多い。宗達の落款はないが様式的特徴によって宗達筆は確実視されている。しかし、その宗達は十七世紀前半に活躍したとみなせるものの生没年をはじめ伝歴が不明であり、《風神雷神図》の制作時期や伝来等について定説をみるには至っていない。[2]また、宗達から尾形光琳、酒井抱一へと私淑継承された琳派の祖としての宗達を証する作品という評価が定着しているが、それは《風神雷神図》制作時の事情には関わらない。何より、《風神雷神図》とは何か、制作当初の鑑賞者にとってこれがどのような意味や機能を持つモノであったのかについては、従来、ほとんど説明がなされてこなかった。[3]

そうしたなか、近年、玉蟲敏子氏が[4]提示された「雨乞いの習俗と風神雷神の図像の緊密な関係」はきわめて重要な指摘である。ただし、同氏は《風神雷神図》を模写した尾形光琳（一六五八～一七一六）「風神雷神図屏風」（東京国立博物館）の裏面に酒井抱一（一七六一～一八二九）が描いた「夏秋草図屏風」（東京国立博物館）を中心とし、十八世紀後半から十九世紀後半の江戸で風神・雷神が雨乞いと強固に結びついていたことを俳諧、黄表紙、浮世絵等の事例により論証する。そのため《風神雷神図》と雨乞いの関係は明言しておられないが、遡って《風神雷神図》も雨乞いと結びついて制作された可能性を考えて良いのではないだろうか。そもそも、風神と雷神は自然信仰における風と雷の神々であり、とりわけ雷神は雷により雨を招くため雨乞いに関わり、後述するように風神とともに扱われてきた。[5] しかし、風神・雷神のそのような性格が自明のことであるからなのか、管見ゆえか、これまで《風神雷神図》が「雨を司る神々」を描くという視点で読み解かれたことはないように思う。本論は多くの先学の研究に学びつつ、《風神雷神図》の風神・雷神が「雨を司る神々」であり、この作品が雨乞い（祈雨）等の儀礼と関わる可能性を検討する。

◇八大龍王、龍とともに描かれる風神・雷神

《風神雷神図》の図像の検討に先だって、これまでの《風神雷神図》へと至る風神・雷神図像の系譜についての研究をみておく。その研究は、松本栄一氏、脇坂淳氏[6]に始まり、《風神雷神図》の図像の基本的な枠組みを明らかにした。

すなわち、風神・雷神は古来、仏教においては『金光明経（金光明最勝王経）』に基づき千手観音の眷属として描かれており、その種の仏画を中心に多くの作例があるが、それらと《風神雷神図》のポーズ、着衣、顔立ち、持ち物等を比較対照した結果、次の諸点が指摘される。二神の図像は弘安本系北野天神縁起絵巻（「松崎天神縁起絵巻」防府天満宮・一三一一年をはじめ、宮内庁本、根津美術館本等が知られる）に二度登場する雷神の姿かたちを一方はそ

のまま雷神として用い、もう一方には風袋を持たせ風神としたものと推測でき、加えて三十三間堂（妙法院蓮華王院）の彫像の「風神・雷神像」（十三世紀）の影響も考えられること。他の宗達作品の図像あるいはその制作環境から宗達がこれらの絵巻や彫像を実見したとみなせること。そして、《風神雷神図》は風神・雷神を描くそうした先例から二神のみを取り出して屏風の大画面に描く点で特異であること。加えて、通常は赤色である雷神の体色が白色であること、雷神が頭に鉢巻状のバンドを着けることは他例がないとして注目されてもいる。

この見解を踏まえつつ、従来《風神雷神図》との関係で取り上げられたことがないと思われる、明らかに雨に関わる諸神とともに風神・雷神を描く先行作例を挙げ、《風神雷神図》の二神の図像の意味や参照源を考える。

「春日龍珠箱」（十四世紀、奈良国立博物館）[7]は、降雨の霊能を持つとされる龍神の強力な力が込められた宝珠を収納する箱で、龍神信仰の拠点であった室生寺伝来とされる。二重箱になっており、外箱の身の側面には春日山と春日社の五神等、蓋の側面には宝珠、蓋裏（図2）に束帯姿で龍を肩にのせる八大龍王を中央に、その左右上方に風神・雷神、下方中央に水中から立ち現れる三匹の龍があらわされる。蓋表は傷みで図像が不明瞭だが他の部分を踏まえて宝珠を持つ龍王が描かれていたと推測されている。内箱の身の側面には波濤、蓋の表裏には八大龍王が変化した姿と考えられる八鬼神を描く。箱全体として水を司る龍神を春日の神々が守護する意匠とみなせる。つまり、龍神の降雨の力を視覚化するこの作品において、風神・雷神は八大龍王や龍と同じ能力、性格を有するものとして扱われ同一画面に描かれている。

また、「善女龍王像」（十五世紀、楽田寺）[8]は雨乞いの寺として知られる同寺の祈祷の本尊として使用されたものである。善女龍王像としては特異な図像で、大海原上の中央に眷属を伴う善女龍王、上方左に風神・雷神、右に十一面観音、左下に弘法大師を描く。ここでも風神・雷神は、雨乞いと明確に結び付いている。

このような室町時代の作品に登場する雨を司る霊能をもつ八大龍王や龍、善女龍王とともに描かれる風神・雷神の存在は、《風神雷神図》の風神・雷神もまた「雨を司る神々」という性格を有することを改めて強く示唆する。

◇《風神雷神図》の図像と雨乞いに関わる作例

これら室町時代の雨乞いに関わる作例は、《風神雷神図》の図像についても検討を促す。既述の通り、《風神雷神図》の風神・雷神について弘安本系北野天神縁起絵巻との図像の共通が言われてきたが、雷神はかなり一致するのに対し、風神（図3）とその原型とされる絵巻の雷神（図4）には距離がある、《風神雷神図》の原型は複数にわたる、より広く求めるべきといった意見があった。「春日龍珠箱」の風神（図5＊挿図は左右反転したもの）は、その原型の一つとみなし得るもののように思われる。《風神雷神図》の風神と比べると、腕の位置や風袋が描く曲線、角の本数、髪がなびく方向などに違いはあるが、駆ける脚の形状や風袋を握る手つき、金色の髪が風になびく様子等をはじめ全体としてかなり似ている。同種の図像は「千手観音二十八部衆像」の定型として図像を継承する作品（天永護国院、智積院）[9]にも認められ、風神像として一定の規範性を持っていたものと思われる。

あるいは「八大龍王尊像」（十五～十六世紀、藤田美術館）（図6）[10]は画面中央の雲上に立つ十一面観音、その左右と下部に八大龍王（鬼神姿のものも含む）を描く。龍王の手に持つ宝珠や瓶および彼らに巻き付く龍の口から水があふれ出ており、観音の背後等に雨、画面下半分に黒雲があらわされることで、観音と龍王の法力により天空から雨が降らされている様子を描くと理解できる。北澤菜月氏は、類似した様子の八大龍王が描かれる「最勝曼荼羅」（奈良国立博物館）[11]が興福寺による文安元年（一四四四）の祈雨の本尊であることから、本図も「何らかの祈雨の儀礼に用いられた」と述べる。その画面左中央辺りの龍王（図7＊挿図は左右反転したもの）に《風神雷神図》の雷神（図

8）を特徴づける逆立つ髪、動物のような耳、のこぎり刃のような眉と口ひげ、円形の目、鼻孔が正面を向く鼻、大きく裂けた口が認められる。従来、雷神の顔立ちは三十三間堂の彫像との類似が注目されてきた。彫像との共通は顔だけでなくポーズや着衣についても認められ、宗達がそれを参照していることは疑いない。しかし、それに加えてこの龍王のような系統の、彫像ではない図像が参照されている可能性はないだろうか。[12] なお《風神雷神図》の雷神の顔立ちの特徴として挙げた諸点は古来、鬼や異形の者を描く際の定番であり、雷神と龍王（鬼神）の類似もその範囲内ではあろうが、この場合、風神・雷神と龍王の性格の共通に基づくとみたい。

以上の通り、従来述べられてきた《風神雷神図》へ至る風神・雷神の図像の検討に含まれておらず、なおかつ祈雨との関係の明確な風神・雷神の図像の系譜を別に想定することが、《風神雷神図》の図像、その意味の理解を助けるように思う。「春日龍珠箱」や「八大龍王尊像」を生み出しただろう南都におけるこの種の宗教美術、その伝播については検討が必要だろう。しかし、宗達および発注者が従来知られてきた千手観音の眷属であった風神・雷神を雨を司る神々として明確に描き出すため、多くの先例にあたり、その目的に適う図像を探るなかで、これらの系統の図像を参照することは、後述する宗達と宮廷の関わりを勘案すれば、あり得ると考えている。

◇《風神雷神図》と《雲龍図》、《雷神図》

《風神雷神図》の風神・雷神を、龍王や龍に通じる雨を司る性格を有すとみなしたとき、宗達描く他の二点の作品との関わりが気にかかる。一点は「雲龍図屏風」（フリーア美術館、以下《雲龍図》）（図9）[13]、もう一点は近年知られるようになった「雷神図屏風」（クリーブランド美術館、以下《雷神図》）（図10）[14]である。二点はその図像、意味において《風神雷神図》と深く関わる。

《雲龍図》は宗達による水墨画の屏風の代表作で六曲一双屏風の両隻に署名「法橋宗達」、朱文円印「対青」を備える。その左隻の龍が《風神雷神図》の雷神とポーズが相似するという指摘[15]がある。加えて両者は屏風の大画面に二神あるいは龍のみを描くこと、それらが黒雲に乗ることも共通している。《雲龍図》のように二頭の龍を六曲一双屏風の左右隻に一頭ずつ向き合うように描くことは、室町時代以降、多数制作された龍虎図屏風を双龍の組み合わせに変えて近世初期には海北友松（一五三三～一六一五）らによって制作されるようになっていた。宗達《雲龍図》もその一つである。《風神雷神図》と《雲龍図》はともに宗達の筆であるので相似は不思議ではないが、しかし、降雨に関わる龍神信仰に基づく龍と雨を司る雷神の共通する性格がこうしたポーズ、構図の共通に関わっていないはずはないだろう。

一方、《雷神図》は六曲一隻屏風で宗達の工房印とされる「伊年」印が捺される。本来は六曲一双屏風の左隻にあたり、風神を描く右隻を伴ったと考えられている。《風神雷神図》と比べて雷神のポーズはほぼ同じであるが、《風神雷神図》の雷神よりも頭部が伸び上唇が突き出て、髪は額にかかり、怒りや凄みを感じさせる顔立ちが特徴と指摘されてきた。実は、《雲龍図》の左隻の龍と《雷神図》の雷神はポーズが共通し、しかも屏風内でのモチーフの配置もよく似る。いずれも体躯を第四扇に置き雷神で言えば左脚が第三扇まで伸び天衣あるいは火焔や髭が画面向かって右へとなびく。画面上端でモチーフが切れている点も同様である。さらに、《風神雷神図》の雷神と《雷神図》の雷神（図11）の顔立ちの大きな違いである眉間の盛り上がりや長く伸びた上唇も《雲龍図》の龍（図12）と共通している。つまり、《雷神図》の雷神は、そのポーズ、顔立ちにおいて《風神雷神図》の雷神よりも《雲龍図》の龍にむしろ近いと言っても良い。

《雲龍図》の画家について近時、田中英二氏[16]は両隻の龍は筆が異なり左隻がやや劣るが波には両隻に共通する部分

があること等から、全体として宗達自身が関与した工房作と考察している。また《雷神図》について、辻惟雄氏[17]は宗達の門人の作とみる。三作品の前後関係はひとまず置くが、宗達とその工房において同一の図像が繰り返し描かれたことは重視したい。宗達が古絵巻や仏画に学び自作に利用していることはよく知られる。その際、意味内容よりもかたちや構図への関心に基づいて自身の感覚で自在に使いこなしている場合が多い[18]。しかし、ここに挙げた三点は大画面にそれを単独で描くもので、指摘されてきた先行作品利用とは一線を画し、むしろ意図的にモチーフの意味をゆえに同じ図像を用いた可能性を考えている。

《風神雷神図》の風神・雷神は、従来言われてきたように千手観音の眷属のうちから二神だけを取り出したものではあるが、なぜ二神を選び描いたのかと言えば、それが雨を司る神々であるためだろう。そのような性格をもつ二神を屏風の大画面に登場させるにあたり、龍図屏風の定型であった構図を応用して二神を龍のように天空に浮かびあがらせ、二神がその性格においても龍神と共通することを視覚的にあらわした。そして、そのような認識のもと、雷神と《雲龍図》左隻の龍は同じポーズをし、《風神雷神図》の類品である《雷神図》の雷神もまた《雲龍図》左隻の龍とポーズや顔立ちまでよく似た姿で描かれたと考えている。

◇宮廷、関係社寺における祈雨・祈晴

では、なぜ宗達は《風神雷神図》の風神・雷神を「雨を司る神々」として描いたのか。宗達の伝歴の詳細は不明であるが、限られた資料および遺された作品から後水尾天皇（一五九六～一六八〇）および当時の宮廷の愛顧を受けていたことが確認できる。その宮廷周辺に祈雨もしくは祈晴が確認できる。なお、古来、雨に関する祈祷は圧倒的に雨乞い（祈雨）が多く、ここまで諸作品について祈雨との関係を述べてきた。しかし、祈雨は祈晴と表裏一体であり、

雨を司る霊能ある神仏に対して状況に応じて祈雨ないし祈晴がなされてきたことを注記しておきたい。[19]

後水尾天皇においては、『後水尾天皇実録』等によれば、たとえば慶長十九年（一六一四）五月二十三日に岩清水八幡宮・伊勢神宮・醍醐寺へ洪水のため止雨（祈晴）、寛永三年（一六二六）五月二十一日に伊勢神宮・石清水八幡宮・諸社寺へ祈雨、同二十五日に御霊社へ祈雨の祈祷を依頼している。[20]

また、後水尾天皇の側近の一人で近世初期の宮廷を代表する歌人でもあった烏丸光広（一五七九～一六三八）には神に対する祈雨・祈晴の歌が複数みられ、またその和歌の徳による霊験も記録される。[21] 彼は宮中所蔵の室町時代の絵巻を宗達が模写した「西行物語絵巻」（出光美術館）の奥書を寛永七年（一六三〇）に記しており、宗達画の着賛も複数点確認される、宗達との関わりが確実に知られる大変重要な人物である。光広の息子・資慶が編纂した光広の歌集『黄葉集』には次のような歌がみえる。止雨について「寛永九年春日祭延引のことありて、三月十日成ける上卿にてまかりむかひける前の日、雨のふりければ、明日の空いかゞあるべきなどおもひわづらひしに、またおもひかへして　ふらばふれみかさの山の雨なればさしては何のくるしかるべき」「雨降出て日数やまざりければ、又民のなげきけるよしをきゝて　雨雲をはれよと又も祈る哉わけいかづちの神のまに〳〵　ほどなくあめはれにけり」。祈雨の例として「寛永九年、摂津国萩座といふ所の日吉明神に雨を祈申て　雨雲をそれと頼む日よしのや人のよゝしと思ふかげより／同時、同国の一宮天満天神に奉りにける　思ふまでなびけ民草今さらにいのらずとても雨のめぐみを／両社にかく申ければ、雨降りて苗みどりまへりぬ」。

祈雨・祈晴は、古来東西を問わず為政者にとってきわめて重大な事柄であり、日本でも天皇がこの種の祈祷を命じた記録は少なくない。また和歌の徳による降雨や止雨の逸話も多い。しかし宗達作品の愛顧者たちが祈雨・祈晴を行っていたこと、また後水尾天皇においてはその際、「源氏物語　関屋・澪標図屏風」（静嘉堂文庫美術館）等の宗達作品

の発注者であった醍醐寺を祈祷所の一つとしていたことは、《風神雷神図》を祈雨との関係でとらえる本稿の文脈に応じる事実として注目したい。

◇《舞楽図》と祈雨

宗達による「舞楽図屏風」（醍醐寺、以下《舞楽図》）（図13）[22]にも触れておく。この作品は《風神雷神図》と同じく金地二曲一双屏風で構図をはじめとする共通点が指摘されている。各隻に署名「宗達法橋」、朱文円印「対青」を有す。この作品ついて近年、本田光子氏[23]は制作当初よりこれを所蔵したとみなせる醍醐寺で中世に営まれた桜会という法会と舞楽の関係を指摘し、近世初期には既にすたれていた桜会の再興の気運のなかで《舞楽図》がその伝統と復興を象徴するものとして、復興の担い手であった義演（一五五八～一六二六）の死後、意志を継承した次世代の醍醐寺の僧によって発注されたと推定した。それを承けて中村里那氏[24]は中世の醍醐寺において鎮守であった清瀧権現への法会が舞楽を伴い祈雨の修法とも結びついて寺中安穏のため重要な意味を持っていたこと、清瀧宮には応安元年（一三六八）に描かれた障子絵「櫻會舞様」があったことを踏まえ、近世初期にそうした古例に基づき法会での舞楽再興が試みられたが実現せず、そのために求められたのが《舞楽図》であると述べる。制作は義演の死後、後継者たちによって義演が縁を結んでいた朝廷の関与を得て行われたとする。本稿が特に注目したいのは、中村氏による「仁安元年（一一六六）に清瀧宮ではじめて祈雨が修されて以降、十三世紀には清瀧宮での祈雨が定着」し「清瀧権現は祈雨の神として龍と結びつき、善如龍王や龍女と関係づけられていった」との指摘である。

《舞楽図》に描かれる五曲すなわち右から採桑老、納曽利、陵王、還城楽、崑崙八仙は、中世以降多数制作された、舞楽の演目およそ二十曲を一覧する図像集的なものから、かなり忠実に舞人の姿かたちを写している。しかしこの五

曲を選択した理由は、これらが近世初頭にはよく知られていた演目であったことは判明しているものの不明とされている。しかし、右記を踏まえて祈雨との関係を考えてみると、番舞の陵王と納曽利は前者が龍をかたどった面を着け、後者が双龍舞とも呼ばれるように、いずれも龍神に関わり、祈雨のために舞われることが多かった。[25] ちなみに陵王や納曽利等の舞楽面は、逆立つ髪、円形の金色の目玉、大きく裂けた口などにおいて《風神雷神図》の二神や龍の顔だちと通じる例が多い。また、還城楽は胡人が蛇を見つけて歓喜する様をあらわすもので、蛇が龍に通じることから祈雨と無関係ではないだろう。

《風神雷神図》、《雲龍図》、そして《舞楽図》は宗達筆ということだけでなく、祈雨に関わるモチーフを主題とする点でも繋がっているように思われる。

むすび

近世の祈雨・祈晴の詳細については中世に比べて研究が少なく、儀礼等の詳細も分からない。少なくとも管見の範囲で、宮廷およびその命を受けた社寺等での祈雨・祈晴の儀礼について、本稿の裏付けとなるような資料にはあたれなかった。しかし、ここまでの検討を踏まえて本稿では《風神雷神図》の制作時に次のような事情があったと推測しておく。

後水尾天皇周辺では旱魃ないしは大雨により祈雨・祈晴の儀礼を行うこと度々であった。古典文化、宮廷行事の復興に熱心であるとともに、新しい時代に応じた伝統の創造、皇室の権威の維持に努めた後水尾天皇は、[26] そうした儀礼を検討するなかで、新たな屏風の制作を思い立つことがあった。あるいは、修法を行う社寺たとえば醍醐寺からその

制作の提案があったのかもしれない。制作は、宮廷の愛顧を得ていた宗達に命じられた。新しい屏風は、従来、千手観音や十一面観音あるいは善女龍王とともに描かれてきた風神・雷神のみを取り出し、二曲屏風の左右に寄せて描くこととした。二神の姿かたちは三十三間堂の彫像や弘安本系北野天神縁起絵巻をはじめ、南都の祈雨の修法に関わる絵画等も参照された結果、二神の雨を司る性格をより明確に視覚化することが図られた。それが《風神雷神図》であったのではないだろうか。

なお、《風神雷神図》が儀礼に使われたならば、単独ではないだろう。先行作品において脇役であった二神を取り出して描いたこの屏風のみで儀礼は成り立たない。本稿前掲の「春日龍珠箱」、「千手観音二十八部衆」等を踏まえれば、八大龍王、千手観音あるいは十一面観音、清瀧権現等の彫像や画像が中尊としてあり、その両側に各隻を置いた可能性が高いと推測する。

一方、《風神雷神図》と前後関係は定め難いが《舞楽図》は先学の研究に言うように清瀧権現に関わる法会の復興気運のなかで発注された。清瀧宮での法会と祈雨の結びつきを踏まえて、雨乞いに関わる曲を中心に五曲が描かれたこの作品も、祈雨の儀礼で使用された可能性があるだろう。

そして龍を描く《雲龍図》もまた雨乞いと結びつき得る。《風神雷神図》、《舞楽図》の意味や機能を思えば、同じく宗達によって描かれ《風神雷神図》と図像的連関を有する《雲龍図》はそれに連なった可能性があるだろう。

宗達のお家芸である「たらし込み」や融通無碍な線は、「雨を司る神々」を描き出すのに実にふさわしい。宗達は祈雨・祈晴に関わる屏風の描き手として重視されていたのかもしれない。推測に推測を重ねることになるが、それは宗達が描いた風神・雷神や龍神が祈雨・祈晴に効果があったとみなされる事態があったからではないか。《風神雷神図》がクリーブランド本、ほぼ同じ図像で光琳本やがて抱一本へと継承されたのも、《風神雷神図》がその機能において

規範となり得るものであったゆえかとも思う。当時、宮廷御用が可能な土佐派の画家がおらず、やまと絵系の画家が必要な事情はあったとしても、国家の一大事である祈雨・祈晴の修法と関わる作品に伝統的な画派に属さない宗達を起用することとなったのは、宮廷周辺が宗達の造形的特徴の魅力に惹かれたこともあろうが、もう少し具体的な理由に裏付けられているようにも思われる。

俵屋宗達筆「風神雷神図屏風」とは何か。制作当初の鑑賞者にとって、それが「雨を司る神々」を描いた祈雨等に関わる絵画であった可能性は一考に値するとみている。しかし、本稿は諸方面への知識不足ゆえ十分な考察ができず、特に宮廷および関係の社寺、公家等に関わる文献や雨乞いについての膨大な研究の蓄積を追いきれず、推測を重ねることとなった。大方のご叱正、ご教示を賜りたい。

［注］

（1）宗達「風神・雷神図屏風」について各注記載のもの以外に主に参照したのは次。山根有三編『琳派絵画全集　宗達一、二』日本経済新聞社、一九七七、一九七八年・山根有三『山根有三著作集一、二　宗達研究一、二』中央公論美術出版、一九九四、一九九六年・奥平俊六『俵屋宗達（新潮日本美術文庫5）』新潮社、一九九七年・『（図録）国宝　風神・雷神図屏風　宗達・光琳・抱一　琳派芸術の継承と創造』出光美術館、二〇〇六年・古田亮『俵屋宗達　琳派の祖の真実』平凡社新書、二〇一〇年・五十嵐公一『近世京都画壇のネットワーク―注文主と絵師』吉川弘文館、二〇一〇年・安村敏信解説「特集 日本美術の七不思議ベスト1『風神雷神図』に見る 宗達のすべて」『芸術新潮』65（4）、新潮社、二〇一四年・河野元昭『琳派 響きあう美』思文閣出版、二〇一五年・京都国立博物館、日本経済新聞社編『（図録）琳派　京を彩る』日本経済新聞社、テレビ大阪、BSジャパン、京都新聞、二〇一五年・Yukio Lippit and James T. Ulak eds., *Sotatsu* (Washington, D.C. :the Arther M. Sackler Gallery, Smithonian Institute, 2015).

（2）制作時期については（注1）諸文献をはじめ議論がある。伝来については次を参照。仲町啓子「『風神雷神図屏風』と宗達・光琳」『実践女子大美學美術史學』一、一九八六年・田沢裕賀「作品183解説」東京国立博物館、読売新聞社、NHK、NHKプロモーション編『（図録）開山・栄西禅師八〇〇年遠忌　特別展　栄西と建仁寺』読売新聞社、NHK、NHKプロモーション、二〇一四年。

（3）制作事情等の読み解きを行うものに次がある。村瀬博春「俵屋宗達『風神雷神図』の再検証」『石川県立美術館紀要』二一、二〇一五年・林進『宗達絵画の解釈学―『風神雷神図屏風』の雷神はなぜ白いのか（日本文化　私の最新講義）』敬文舎、二〇一六年。

（4）玉蟲敏子「七『夏秋草図屏風』の章」『都市のなかの絵　酒井抱一の絵事とその遺響』ブリュッケ、二〇〇四年・同『俵屋宗達　金銀の〈かざり〉の系譜』ブリュッケ、二〇一二年。なお、玉蟲氏は風神・雷神と雨乞いとの関係とともに、寛永十三年（一六三六）の将軍家光による日光東照宮造替時に陽明門に置かれた風神・雷神の彫像を重視し、風神・雷神が国家守護神としての意味を有することも示す。

（5）雷神、雨乞いに関する研究について各注記載のもの以外に主に次を参照した。李均洋『雷神・龍神思想と信仰　日・中言語文化の比較研究』明石書店、二〇〇一年・『（図録）水―神秘のかたち』サントリー美術館・龍谷大学龍谷ミュージアム、二〇一五―一六年・スティーブン・トレンソン『祈雨・宝珠・龍　中世真言密教の深層』京都大学学術出版会、二〇一六年。

（6）松本栄一「東洋古美術に現れた風神雷神」『國華』四六八、一九一九年・脇坂淳「風神・雷神の図像的系譜と宗達筆『風神雷神図』」『大阪市立美術館紀要』四、一九八四年・内藤正人「風神と雷神　宗達・光琳、抱一をつなぐもの」（注1）『（図録）国宝　風神・雷神図屏風　宗達・光琳・抱一　琳派芸術の継承と創造』。

（7）景山春樹「春日龍珠笆」『國華』八八五、一九六五年・佐々木康之「作品84解説」（注5）『（図録）水―神秘のかたち』・清水建「作品167解説」奈良国立博物館編『（図録）国宝春日大社のすべて　創建1250年記念特別展』奈良国立博物館、朝日新聞社、NHKプラネット近畿、二〇一八年。

（8）村松加奈子「作品75解説」（注5）『（図録）水―神秘のかたち』。

（9）谷口耕生「作品126、128解説」奈良国立博物館、NHKプラネット近畿編『（図録）西国三十三所　観音霊場の祈りと美』奈良国立博物館、名古屋市立博物館、NHKプラネット近畿、NHKサービスセンター、二〇〇八年。千手観音二十八部衆の絵画作品については主に次を参照した。南谷恵敬「千手観音図像の調査研究」『鹿島美術財団年報』一七、一九九九年。また、風神の図像の類似については（注2）田沢裕賀解説が指摘する。

（10）北澤菜月「作品67解説」『（図録）国宝の殿堂　藤田美術館展　曜変天目茶碗と仏教美術のきらめき』奈良国立博物館、二〇一九年。

（11）北澤菜月「〔資料紹介〕新所蔵の『最勝曼荼羅』について　室町時代興福寺の祈雨本尊」『奈良国立博物館研究紀要　鹿園雜集』一七・一八、二〇一七年。

（12）龍王が鉢巻状のものを着けていることは目を引くが、宗達「扇面貼交屏風」（フリーア美術館）に描かれる二体の雷神のうち体色が赤いもの（弘安本系北野天神縁起絵巻の図様）が《風神・雷神図》とよく似たバンドを着ける。したがって、《風神・雷神図》の雷神のバンドは弘安本系北野天神縁起絵巻の参照によると考えられる。

（13）「特集　宗達筆　雲竜図屏風　座談会　宗達水墨画をめぐる諸問題―新出雲龍図屏風の紹介を機に―」『國華』九三四、一九七一年・西本周子「作品解説　雲龍図屏風」『在外日本の至宝五　琳派』毎日新聞社、一九七九年・田中英二「宗達工房の分業制作について」『美術史論叢』三四、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術史研究室、二〇一八年。

（14）辻惟雄「伊年印　雷神図屏風」『國華』一二九八、二〇〇三年・本田光子「作品15解説」東京国立博物館ほか編『（図録）クリーブランド美術館展―名画でたどる日本の美』NHK、NHKプロモーション、朝日新聞社、二〇一四年。

（15）（注13）西本周子解説。なお、右隻は長谷川等伯筆「波龍図屏風」（本法寺）の図像を用いる。

（16）（注13）田中英二論文。

（17）（注14）辻惟雄論文。

（18）奥平俊六「宗達の引用法―水墨画を中心に―」『琳派美術館1　宗達と琳派の源流』集英社、一九九三年。

（19）なお、『日本三大実録』清和天皇貞観十七年七月二十六日条に大和国丹生川上神社に白馬を献じて止雨を祈願したとあり、同社および山城国貴船神社に祈雨は黒馬、止雨は白馬を献じるのがならわしであった（石黒善次郎「祈雨と中世の芸能」

久保田淳編『論集　中世の文学　散文篇』明治書院、一九九四年）という。黒雲は雨、白雲が晴に繋がるため、このような馬の体色の別があるのだろう。《風神・雷神図》の雷神の他の雷神の赤とは異なる白い体色は、雷で雨を呼ぶ神という雷神が備える通常の能力とともに、それと表裏一体の止雨の霊能も備える神の姿として工夫された結果かもしれないと考えている。

(20) 日下幸男『後水尾院の研究　上冊・下冊（―研究編・資料編・年譜稿―）』勉誠出版、二〇一七年・間瀬久美子「近世朝廷と寺社の祈禱―近世的七社七寺体制の成立と朝幕関係―」『千葉経済論叢』五八、二〇一八年。

(21) 橘りつ『（古典文庫 596、597）烏丸光広集　上・下』古典文庫、一九九六年。特に「解説」のうち「一、黄葉集について」『烏丸光広集　下』。

(22) 辻惟雄「舞楽図の系譜と宗達筆『舞楽図屏風』」（注1）『琳派絵画全集　宗達一』・中部義隆「『舞楽図屏風』と『風神・雷神図屏風』の画面構成ついて」『美術史論集』五、神戸大学美術史研究会、二〇〇五年）。

(23) 本田光子「俵屋宗達筆『舞楽図屏風』の制作背景」『美術史』五九、二〇〇九年。

(24) 中村里那「宗達筆『舞楽図屏風』考―醍醐寺清瀧宮および朝廷との関わりを中心に―」『美術史学』三一・三二、東北大学大学院文学研究科美術史学講座、二〇一一年。

(25) 芝祐靖監修『図説　雅楽入門事典』柏書房、二〇〇六年・松岡久美子「作品97解説」（注5）『（図録）水―神秘のかたち』。

(26) 熊倉功夫『後水尾院』（朝日新聞社、一九八二年・『後水尾天皇』中公文庫、二〇一〇年）・久保貴子『（ミネルヴァ日本評伝選）後水尾天皇―千年の坂も踏みわけて』ミネルヴァ書房、二〇〇八年・（注20）日下幸男『後水尾院の研究　上冊・下冊（―研究編・資料編・年譜稿―）』・野口剛、五十嵐公一、門脇むつみ『天皇の美術史4　雅の近世、花開く宮廷絵画　江戸時代前期』吉川弘文館、二〇一七年。

［付記］

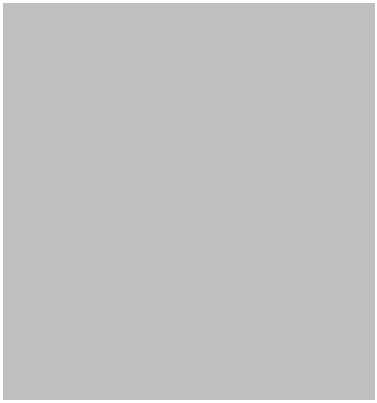
図1、3、6、13は（注1）『（図録）琳派　京を彩る』・4は『（図録）松崎天神縁起絵巻七百年記念日本最初の天神さま　防府天満宮展』山口県立美術館、二〇一一年、6・7は（注10）『（図録）国宝の殿堂　藤田美術館展　曜変天目茶碗と仏教美術のきらめき』・9、12は（注1）*Sotatsu*・10、11は（注14）『國華』一二九八から複写転載した。図2、5は奈良国立博物館画像データベース掲載画像を許可を得て使用する。

（文学研究科准教授）

1　俵屋宗達筆「風神・雷神図屏風」（建仁寺）

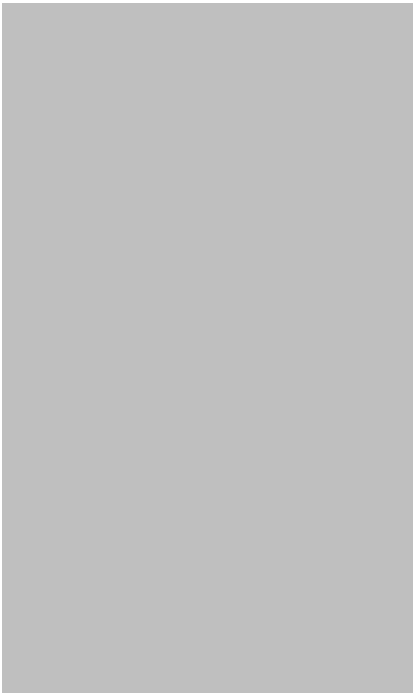
2 「春日龍珠箱」（14 世紀、奈良国立博物館）
画像提供：奈良国立博物館（撮影　森村欣司）

5 「春日龍珠箱」
（14 世紀、奈良国立博物館）
外箱蓋裏　部分　＊左右反転
画像提供：奈良国立博物館
（撮影　森村欣司）



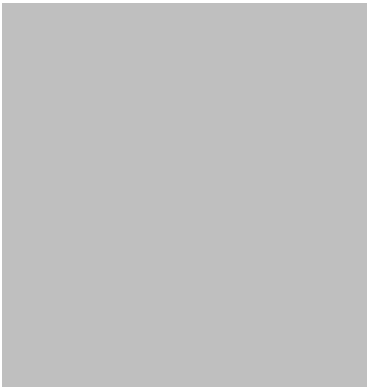
3　俵屋宗達筆
「風神・雷神図屏風」（建仁寺）
右隻部分

4 「松崎天神縁起絵巻（弘安本系北野天神縁起絵巻）」（1311 年、防府天満宮）



6 「八大龍王尊像」（15 ～ 16 世紀、藤田美術館）

8 俵屋宗達筆「風神・雷神図屏風」
左隻部分



7 「八大龍王尊像」
（15 ～ 16 世紀、藤田美術館）
部分　＊左右反転

9　俵屋宗達筆「雲龍図屏風」（フリーア美術館）

10　「伊年」印「雷神図屏風」（クリーブランド美術館）

12　俵屋宗達筆「雲龍図屏風」
（フリーア美術館）　左隻部分

11　「伊年」印「雷神図屏風」
（クリーブランド美術館）

13　俵屋宗達筆「舞楽図屏風」（醍醐寺）

SUMMARY

Wind God and Thunder God by Tawaraya Sōtatsu: A Painting of Gods of Rain

Mutsumi KADOWAKI

This paper speculates that *Wind God and Thunder God* (Kennin-ji Temple, Kyoto) by Tawaraya Sōtatsu (active early 1600s) was produced in association with rainmaking.

First, I reexamine the genealogy of wind god and thunder god images. Previous studies have identified the paintings that Sōtatsu referenced, but there are other important works that have not been considered in relation to the Sōtatsu screens. Those works clearly show that the wind god and the thunder god have the same character as dragons or dragon gods. It can be inferred that the visual representation of dragons in these works also influenced the figures of the wind god and the thunder god of Sōtatsu's screens. Second, I discuss Sōtatsu's depiction of dragons in *Dragons and Clouds* (Freer Gallery of Arts) and his other depiction of the thunder god in *Thunder God* (Cleveland Museum of Art). Together, *Wind God and Thunder God*, *Dragons and Clouds* and *Thunder God* show that dragons and the thunder god were both associated with the power to control rain. In addition, the similarity of their poses and compositions likely owes to the fact that they were perceived to share this ability. Third, I consider the reason why Sōtatsu painted the wind and thunder gods of rain. Documents confirms that Emperor Gomizuno'o, who was Sōtatsu's most influential patron, frequently sponsored prayers for rain and cessation of rain. This raises the possibility that *Wind God and Thunder God* was used in such rituals. Fourth, Sōtatsu's painting *Bugaku Dancers* (Daigoji Temple) is also related to rain. The circumstances of its production have been elucidated by recent studies that have indicated that Seiryū Shrine was a site of rainmaking rituals at Daigoji, during which Bugaku was performed. Furthermore, it can be pointed out that two of the five performances depicted in the screens had been performed as part of prayers for rain since ancient times.