

ISSN 2186 – 3989

立山曼荼羅『福江家本』と最も古い芦峯寺系立山
曼荼羅3作品との比較研究

福江 充

A Comparative Study of the Fukue-ke *Tateyama mandara*
and the Three Oldest Ashikuraji-type *Tateyama mandara*

Mitsuru Fukue

北 陸 大 学 紀 要
第47号(2019年9月)抜刷

立山曼荼羅『福江家本』と最も古い芦峯寺系立山 曼荼羅3作品との比較研究

福江 充*

A Comparative Study of the Fukue-ke *Tateyama mandara*
and the Three Oldest Ashikuraji-type *Tateyama mandara*

Mitsuru Fukue*

Received April 26, 2019

Accepted May 17, 2019

Abstract

In April of 2018 the author acquired a two-scroll *Tateyama mandara* through Yahoo! Japan's auction website, Yafuoku! It arrived from an antique-art dealer in Shizuoka City with no additional information about its provenance. As it is currently in the author's collection, it is herein referred to as the Fukue-ke *Tateyama mandara*.

The two scrolls are probably remounted fragments that survive from what was originally a set of four hanging scrolls. The fragments depict scenes of Tateyama's "hell" and of a ritual that was held in Tateyama's foothills called the Cloth-bridge Consecration (Nunobashi kanjō-e). The placement of that ritual within the overall composition indicates that it is an Ashikuraji-type *Tateyama mandara*. Closer inspection reveals resemblance to the oldest extant *Tateyama mandara* versions, leading the author to speculate that it too is a relatively old *Tateyama mandara*.

In this article the author first analyzes the composition and iconography of the Fukue-ke version. Then he compares it to the Raigōji, Tsuboi-ke A, and Konzōin *Tateyama mandara* versions in order to establish its historical placement among these early Ashikuraji-type *Tateyama mandara*.

The Raigōji *Tateyama mandara* has long been regarded as the oldest among Ashikuraji-type *Tateyama mandara* versions. This comparison of early representations of the Cloth-bridge Consecration Rite, however, suggests that the Fukue-ke *Tateyama mandara* may be an even older work.

はじめに

筆者は2018年4月にインターネットオークションサービス「ヤフオク!」によって2幅1

*国際コミュニケーション学部 Faculty of International Communication

対の新出の立山曼荼羅¹を発見し、落札・購入した²。その作品は静岡市の古美術商から送られてきたが、それ以前の詳しい資料履歴は不明である。現在は筆者が所蔵しており、立山曼荼羅『福江家本』と呼称している。

さて、この作品は成立当初の完全なかたちで残っていたわけではなく、当初は4幅1対の掛軸式絵画であったと考えられる。それが、のちに何らかの理由で全体のうちの2箇所の部分だけが2幅1対の掛軸式絵画のかたちで表装し直され、現在に至ったものとみられる。

その画面には、立山地獄の様子や立山山麓の芦峯寺で行われた布橋灌頂会の儀式的様子が描かれており、いわゆる「芦峯寺系立山曼荼羅」の種類に属する作品であることがわかる。さらに布橋灌頂会に関する構図の形式や図像の内容から、この作品は芦峯寺系立山曼荼羅の諸本のなかでも、これまでの研究で特に古いとされてきた『来迎寺本』、『坪井家A本』、『金蔵院本』の3作品と同じ系統の作品であることが推測される。

そこで本稿では、まず『福江家本』の構図や図像を詳しく分析し、次にその内容をもとに『来迎寺本』、『坪井家A本』、『金蔵院本』の構図や図像と相互に比較し、それらの異同の意義を考察しながら、芦峯寺系立山曼荼羅の諸本における同作品の史料としての位置づけを提示したい。

1. 『福江家本』と芦峯寺系立山曼荼羅の諸本における模写系統

筆者は以前、芦峯寺系立山曼荼羅諸本における模写関係について、以下の5つの系譜を指摘した。さらに併せてこれらの5系統の模写系譜作品群のうち、模写系譜2から5の作品群が幕末期から明治期に成立した作品を多く含むなかで、模写系譜1の作品群については、作品のひとつの『坪井家A本』が天保元年（1830）に修理・補筆の経歴を持ち、したがってその補修前の原因はそれ以前に成立したことが明確であり、他の作品群より比較的古い構図・図像を有する作品群であることも指摘している³。

模写系譜1：『来迎寺本』（来迎寺蔵）、『坪井家A本（原図）』（個人蔵）、『金蔵院本』（金蔵院蔵）、『立山黒部貫光株式会社本』（立山黒部貫光株式会社蔵）

模写系譜2：『相真坊B本』（個人蔵）、『大仙坊A本』（大仙坊蔵）、『筒井家本』（個人蔵）、『善道坊本』（富山県〔立山博物館〕蔵）

模写系譜3：『宝泉坊本』（個人蔵）、『吉祥坊本』（富山県〔立山博物館〕蔵）、『富山県〔立山博物館〕D本（旧・越中書林本）』（富山県〔立山博物館〕蔵）

模写系譜4：『稻沢家本』（個人蔵）、『多賀坊本』（多賀坊蔵）

模写系譜5：『富山県立図書館本』（富山県立図書館蔵）、『泉蔵坊本』（円隆寺蔵）、『立山町本』（立山町蔵）、『坂木家本』（個人蔵）

模写系譜1の諸作品の最たる特徴は、いずれも布橋灌頂会の儀式的場面に表れている。すなわち、儀式的進行方向が、他の模写系譜2から5の芦峯寺系立山曼荼羅の諸作品では画面に対して左から右へ向かっているが、模写系譜1の諸作品では逆に、画面に対して右から左へ向かっている点である。すなわち、画面に対して左側に閻魔堂、間に布橋を挟んで右側に姥堂が描かれ、儀式は左側から右側に進行するかたちで描かれている。なお布橋灌頂会の儀式と閻魔堂は無関係のものとして、切り離されて描かれている。

以前筆者は、芦峯寺文書の調査・研究から考察した布橋灌頂会の儀式内容の変遷と、立山曼荼羅に描かれた同儀式内容の画像比較から、布橋灌頂会を描く諸作品のうち模写系譜1の作品

は、文政期（1818～1829）頃に行われた儀式の改変以前の内容が描かれたものであることを指摘した。したがって、それ以外の布橋灌頂会を描く全ての作品は文政期以降の成立ということになる。

さて、本稿で分析対象とする『福江家本』は、画像に布橋灌頂会の断片が見られ、まずは芦峯寺系立山曼荼羅であることがわかる。次に、その布橋灌頂会の図像内容から儀式の進行方向が画面に対して右から左へ向かっており、模写系譜1の作品群に属すべきものであることがわかる。

2. 『福江家本』の形態

『福江家本』の仕様を見ていくと形態は紙本2幅の掛軸形式である。岩絵の具で着色されている。また、人物や獄卒、建造物などの図像が描かれていない空いたスペースに、装飾として不揃いなかたちの金箔が押されている。これについては、人々が作品を座敷のような室内で拝観したとき、作品が行灯照明に照らされることによる演出効果が想定される。2幅とも作品に墨書銘文等は見られず、共箱も備わっていない。

2幅の作品とも、ところどころ図像が中途半端に途切れている部分もあるが、片幅に芦峯寺の姥堂や影向石、布橋及び布橋灌頂会の式衆が描かれていることから、この2幅は前述のとおり芦峯寺系立山曼荼羅の残欠であることがわかる。

地獄で獄卒が亡者を責める場面の各図像や、姥堂や影向石、布橋、式衆（来迎師）などの図像の配置状況から、この立山曼荼羅は成立当初、『来迎寺本』や『坪井家A本（原図）』などと類似した構図をもつ4幅1対の比較的大型の作品であったと推測される。

現在は2幅1対の形態であるが、成立当初、剣（針）の山の劔岳や阿修羅道、血の池地獄などが描かれた幅は、画面に向かって左から1幅目の上段部分であったと考えられる。もう一方の姥堂や布橋が描かれている幅は、『来迎寺本』の構図に近いものであれば、前述同様、画面に向かって左から1幅目の中段部分から下段部分と考えられる。

一方、『坪井家A本（原図）』の構図に近いものであれば、画面に向かって左から2幅目の中段部分から下段部分と考えられる。

剣（針）の山の劔岳や阿修羅道、血の池地獄などが描かれた幅（仮にA幅とする）の法量は、内寸で縦67.3cm×横48.5cm、外寸で縦149.5cm×横62.7cmである。姥堂や布橋が描かれた幅（仮にB幅とする）の法量は、内寸で縦67.5cm×横49.0cm、外寸で縦151.0cm×横63.2cmである。

3. 『福江家本』に対する分節と名づけ作業

『福江家本』を読解するために、まず画中に描かれている事物の分節とそれに対する名づきの作業を行った。同作品に描かれている画像は次のとおりである（第1図）。

1 浄玻璃鏡（閻魔王庁）、2 浄玻璃鏡を見せる獄卒（閻魔王庁）、3 浄玻璃鏡を見せられる亡者（閻魔王庁）、4 業秤（閻魔王庁）、5 檀茶幢（閻魔王庁）、6 亡者を剣（針）の山の劔岳に追い込む獄卒（等活地獄）、7 剣（針）の山の劔岳に登る亡者（等活地獄）、8 獄卒が亡者を臼に入れ杵で搗き潰す（衆合地獄）、9 獄卒が亡者を岩と岩の間に挟んで拘束し押し潰す（衆合地獄）、10 亡者が牢獄に入れられ炎で焼かれる（叫喚地獄）、11 亡者が大きな炎で焼かれる（叫喚地獄の雲火霧処）、12 獄卒が亡者を岩と岩の間に挟んで拘束し、亡者の舌を金挟みで

引き抜く（大叫喚地獄の受無辺苦処）、13 血の池地獄、14 血ノ池地獄の如意輪観世音菩薩、15 石女地獄、16 石女地獄の犬、17 寒地獄、18 阿修羅道で斬り合う武士（阿修羅道）、19 阿修羅道で太鼓を叩く無常大鬼（阿修羅道）、20 姥堂、21 姥尊、22 布橋灌頂会の白布、23 姥堂脇の堂舎を参拝する人物、24 姥堂脇の堂舎、25 影向石、26 衣柳樹、27 姥堂境内地で参詣者を襲う鬼、28 布橋、29 来迎師式衆。

4. 『福江家本』と諸作品の模写関係

4-1. 立山曼荼羅の模写に見られる操作内容

絵師が、ある立山曼荼羅から新しい立山曼荼羅を模写して制作する際に、どの程度意識していたかわからないが、一定の規則によって操作が行われていることは確かである。したがって、その操作内容が具体的にどのようなものなのかを押さえておく必要がある。そこで、それが諸作品のなかでも比較的わかりやすく画面に反映されている前掲の模写系譜2：『相真坊B本』、『大仙坊A本』、『筒井家本』を参考題材として、共通理解をはかっておきたい。操作の呼び名は、黒田日出男「絵画史料の読み方」⁴で提示された①削除、②付加、③置換、④変形、を活用する。

なお黒田氏の指摘によると、模写が行われるときの一般的な傾向として、模本ではその対象とされた原本より圧縮して模写することはあっても、模本が原本より大きい構図で模写されることはほとんどないという。また、絹本の作品については下絵・中書なしに描くことなどは全くありえず、必ず稿本が存在するという⁵。ただし、残念ながら立山曼荼羅の絹本作品に対する稿本については、どうしてなのかわからないが、これまで1点も見つかっていない。

模写系譜2の諸作品の形態と法量（内寸）を見ておくと、以下のとおりである。

『相真坊B本』→絹本4幅、縦150.0cm 横216.5cm

『大仙坊A本』→絹本4幅、縦133.0cm 横157.0cm

『筒井家本』→絹本4幅、縦145.0cm 横207.0cm

この3作品のなかで法量が最も大きいのは『相真坊B本』であり、前述の傾向からこの作品を模写の元本と仮定して、分析を進めたい。

さて、第2図は、立山山麓の芦峯寺村で行われた布橋灌頂会の儀式的場面の一部で、引導師式衆の様子が描かれている。同じく第3図も布橋灌頂会の儀式的場面の一部で、来迎師式衆の様子が描かれている。これらの構図や図像から模写の際の操作内容のあり方を確認しておきたい。なお、3作品のうち特に『相真坊B本』と『大仙坊A本』の関係については、まず、画面が長方形で大きな法量の『相真坊B本』が制作され、次にそれが模写されて、画面が正方形で小さな法量の『大仙坊A本』が制作されたと考えられる。そしてその際、画面を圧縮するために以下のとおりの操作が行われている。

【① 削除】

第2図の1・2・3・4・5・6の人物群のうち、『大仙坊A本』では5・6が削除されている。第2図の『筒井家本』でC「牛石」・D「堂舎」が削除されている。第3図の3・4・5人物群のうち『大仙坊A本』と『筒井家本』では3が削除されている。第3図の『筒井家本』でC「影

向石」が削除されている。第3図の『相真坊B本』のD「堂舎」は、『大仙坊A本』と『筒井家本』では削除されている。

【② 付加】

第3図の『筒井家本』の9の人物「道元」と猿の群れは付加されたものである。

【③ 置換】

第2図の1・2の人物については、『大仙坊A本』で置換が行われている。第2図の7・8の人物については、『大仙坊A本』で置換が行われている。第2図の『大仙坊A本』のB「藤橋」は、『相真坊B本』のB「藤橋」を置換したものである。

【④ 変形】

第2図の『筒井家本』のA「閻魔堂」とB「五重の塔」は、『相真坊B本』と『大仙坊A本』のそれを変形させたものである。第2図の『大仙坊A本』と『筒井家本』のA「姥堂」及びそのなかの「姥尊像」は、『相真坊B本』のそれを変形させたものである。第3図の『大仙坊A本』の6「三途の川の奪衣婆と衣柳樹」は第3図の『相真坊B本』のそれを変形させたものである。第3図の『筒井家本』の6「三途の川の奪衣婆と衣柳樹」は第3図の『相真坊B本』のそれを微妙に変形させたものである。第3図の『筒井家本』のB「藤橋」は、『相真坊B本』のB「藤橋」を変形させたものである。

ところで第2図と第3図を見ると、『相真坊B本』、『大仙坊A本』、『筒井家本』の3作品が概ね共通した図像と構図を有することは一目瞭然であろう。そのなかから一例としてA「閻魔堂」とB「五重の塔」の図像を見ると、『相真坊B本』と『大仙坊A本』の図像は筆致が同一で“そっくり模写”である。前述の黒田氏の指摘からすると、『相真坊B本』は絹本であるから、それを制作するための稿本が存在したと推測されるが、『大仙坊A本』はあたかも『相真坊B本』の稿本（稿本が存在したと仮定して）をそのまま利用して制作されたのではないと思われるほどのそっくり度である。ただし、注意深く厳密に図像を見ていくと「閻魔王」や「冥官」の図像に微妙な違いが認められる。また、建物の全体的な彩色は共通しているが、そのなかの「閻魔王」や「冥官」の彩色には違いが見られる。

この2作品の“そっくり模写”よりも若干“ゆるい模写”が行われているのが『筒井家本』である。ひじょうに似ているが、『相真坊B本』や『大仙坊A本』とは明らかに筆致が異なっており、A「閻魔堂」とB「五重の塔」の図像も横広がり引き延ばしたように変形されている。このように、立山曼荼羅の模写を語るには、模写そのもののあり方（そっくり度）に幅があるので、検討を行う際にはそれをある程度考慮しながら進めていきたい。

ちなみに、『相真坊B本』、『大仙坊A本』、『筒井家本』の3作品については、全画面にわたって描写の有無や構図・図像の様々な差異を精緻に比較検討していき、この作品の図像から模写はできても、別の作品の図像からは模写ができないなどの諸条件を照らし合わせていくことによって、概ね成立順を推測することができる。この3作品については、『相真坊B本』→『大仙坊A本』→『筒井家本』の順に成立したか、もしくは『相真坊B本』からあとの2作品が枝分かれして成立したと考えられる。

4-2. 『福江家本』と諸作品との模写関係

4-2-1. Aの区画

先に行った『福江家本』の図像に対する名づけ作業をもとに、次にそれが何を意味し、どのように機能しているのかをはっきりさせていく。その際、本稿において、『福江家本』の図像と他の『来迎寺本』、『坪井家A本（原図）』、『金蔵院本』との構図・図像を比較するため図を作成し（『来迎寺本』→第4図、『坪井家A本〔元図〕』→第5図-1・第5図-2、『金蔵院本』→第6図-1・第6図-2）、それぞれの作品の画面上に、同じ説話からなるAからKまでの区画を設けた。なお、区画の名づけは次のとおりである。A 閻魔王庁、B 剣の山（等活地獄）、C 衆合地獄、D 大叫喚地獄、E 血の池地獄、F 石女地獄、G 阿修羅道、H 姥堂、I 姥堂脇の参詣者、J 奪衣婆と衣柳樹、K 布橋灌頂会。

前述のとおり、模写順番を検討する際には各作品の法量が参考となる場合が多い。しかし残念ながらこの3作品においては、いずれも大型の長方形で、法量にそれほど著しい差は見られなかった。

『来迎寺本』→紙本4幅、縦164.5cm×横240.0cm

『坪井家A本（原図）』→紙本4幅、縦176.0cm×横186.0cm

『金蔵院本』→絹本4幅、縦155.0cm×横195.0cm

以下、Aの区画から順に、各作品の図像を相互に比較・検討していきたい。

Aの区画には、閻魔王庁（拙著『立山曼荼羅』⁶40頁～42頁を参照）に関する図像が描かれている。『福江家本』には、1 浄玻璃鏡、2 浄玻璃鏡を見せる獄卒、3 浄玻璃鏡を見せられる亡者、4 業秤、5 檀茶幢の図像が見られる。『来迎寺本』ではAの区画はA-1とA-2に分割され離れており、A-1に1 浄玻璃鏡、A-2に2 業秤が描かれている。これ以外に閻魔王庁の図像は見られない。『坪井家A本（原図）』には、1 浄玻璃鏡、2 浄玻璃鏡を見せる獄卒、3 浄玻璃鏡を見せられる亡者、4 業秤、5 檀茶幢の図像が見られる。『金蔵院本』には、1 浄玻璃鏡、2 浄玻璃鏡を見せる獄卒、3 浄玻璃鏡を見せられる亡者、4 業秤、5 檀茶幢、6 首枷を付けられた亡者の図像が見られる。

さて、以上の内容を整理すると、『福江家本』、『来迎寺本』、『坪井家A本（原図）』、『金蔵院本』の4作品においては、いずれも地獄の場面に閻魔王自体は描かれていないが、閻魔王の持物である浄玻璃鏡や業秤、檀茶幢を描くことによって、閻魔王庁を表現している。その際、浄玻璃鏡と業秤は4作品のいずれにも描かれている。しかし、檀茶幢は『福江家本』と『坪井家A本』、『金蔵院本』には描かれているが、『来迎寺本』には描かれていない。

ところで、立山山中地獄谷の閻魔王が、庁舎に浄玻璃鏡や業秤、檀茶幢などの大事な諸道具を残してどこに外出しているのかというと、おそらく立山山麓の芦峯寺に滞在している閻魔王が地獄谷の閻魔王であると思われる。その場合、画中で閻魔王は、閻魔堂をともなう他の図像と連動せず、単独で描かれている。一方、前掲の模写系譜2から5の芦峯寺系立山曼荼羅諸本では、山中の地獄谷と山麓の芦峯寺の2箇所に関魔王が描かれている。特に芦峯寺の閻魔王は、布橋灌頂会の儀式において閻魔堂での役割を担わされたかたちで描かれている。こうした図像表現から閻魔王について考えてみると、『福江家本』、『来迎寺本』、『坪井家A本（原図）』、『金蔵院本』の4作品では、閻魔王の本籍地は山中の地獄谷であり、閻魔王は山麓の

芦峯寺に出張しているものの、布橋灌頂会には関与していないのである。一方、模写系譜2から5の作品では、地獄谷の閻魔王と芦峯寺閻魔堂の閻魔王は別人であり、二人ともそれぞれの本籍地に腰を据えて自分の役割を果たしているのである。そして、『福江家本』、『来迎寺本』、『坪井家A本（原図）』、『金蔵院本』の4作品は、閻魔堂の閻魔王が布橋灌頂会の儀式に関わりを持つ前の古い作品であり、模写系譜2から5の作品は、閻魔堂の閻魔王が布橋灌頂会の儀式に関わりを持つようになってからの作品と言える。

この他、『坪井家A本（原図）』と『金蔵院本』、『福江家本』の浄頗璃鏡を見ると、そこに映し出された罪は、放火であることがわかる。具体的には『坪井家A本（原図）』と『金蔵院本』は放火をする人物が描かれているが（第5図-1-1、第6図-1-1）、『福江家本』は燃え上がる建物だけが描かれている（第1図1）。これらに対して、『来迎寺本』は放火に関する図像ではなく、その代わりに僧侶を斬り殺す場面が描かれている（第4図1）。

4-2-2. Bの区画

Bの区画には、劔岳を等活地獄（拙著『立山曼荼羅』44頁～46頁を参照）の劔の山に見立てた図像が描かれている。この他、亡者が獄卒に追われて「刀葉林」と名づけられた地獄の山に追い上げられる図像も等活地獄に属するものだが、立山曼荼羅では、劔の刃を突き立てたような鋭い岩峰の劔岳が、その特異な山容から「刀葉林」に見立てて描かれている。刀葉林では全山に劔が林のように突き立っている。木の幹、枝、葉の全てが鋭い刃になっているので、亡者は獄卒に追われて逃げまわるうちに全身が切られたり刺されたりして、傷だらけになってしまうのである。等活地獄は生前に殺生の罪を犯した者が堕ちる。

『福江家本』には、6 亡者を劔（針）の山の劔岳に追い込む獄卒、7 獄卒に追われて劔の山に登る亡者の図像が見られる。

『来迎寺本』では、劔岳を等活地獄の劔の山に見立てた図像に加え、劔岳を衆合地獄の刀葉樹（拙著『立山曼荼羅』46頁～48頁を参照）に見立てた図像も描かれている。劔の山に見立てた図像はB-1の区画には、3 亡者を劔の山の劔岳に追い込む獄卒の図像と、4 獄卒に追われて劔の山に登る亡者の図像が見られる。また刀葉樹に見立てた図像には、5 女性に誘惑されて劔の山に登る男性の図像と、6 男性を誘惑する女性の図像が描かれている。『坪井家A本（原図）』と『金蔵院本』も『来迎寺本』と同様に、劔岳を等活地獄の劔の山に見立てた図像と、衆合地獄の刀葉樹に見立てた図像の両方が描かれている。

『坪井家A本（原図）』では、劔の山に見立てた図像はB-1の区画には、6 亡者を劔の山の劔岳に追い込む獄卒の図像と、7 獄卒に追われて劔の山に登る亡者の図像が見られる。また刀葉樹に見立てた図像には、8 女性に誘惑されて劔の山に登る男性の図像と、9 男性を誘惑する女性の図像が描かれている。

『金蔵院本』では、劔の山に見立てた図像はB-1の区画には、7 亡者を劔の山の劔岳に追い込む獄卒の図像と、8 獄卒に追われて劔の山に登る亡者の図像が見られる。また刀葉樹に見立てた図像には、9 女性に誘惑されて劔の山に登る男性の図像と、10 男性を誘惑する女性の図像が描かれている。

4-2-3. Cの区画

Cの区画には、衆合地獄（拙著『立山曼荼羅』46頁～48頁を参照）に関する図像のうち、獄卒が亡者を臼に入れ杵で搗き潰す図像が描かれている。衆合地獄は生前に殺生と偷盗・邪淫（夫または妻以外の異性との情事など、人の道にはずれた性行為）などの罪を犯した者が堕ちる。

『福江家本』と『坪井家A本（原図）』、『金蔵院本』では、杵を持つ獄卒は1名だけであるが（第1図8、第5図-1-8、第6図-1-11）、『来迎寺本』では1名が付加され、2名描かれている（第4図7）。

4-2-4. Dの区画

Dの区画には、大叫喚地獄に関する図像が描かれている。この地獄には生前に殺生・偷盗・邪淫・飲酒・妄語（嘘をついたり、間違いと知りながらあたかも正しいかのように言いふらす）の罪の者が堕ちる。『来迎寺本』と『福江家本』、『坪井家A本（原図）』は、岩と岩の間に亡者を挟み縛って舌を抜く（拙著『立山曼荼羅』48頁～50頁を参照）場面が描かれている。『金蔵院本』では岩が柱に変形しており、亡者を柱に縛り付けて舌を抜く場面が描かれている（第6図-1-14）。『来迎寺本』と『福江家本』には、獄卒が亡者の舌を抜く場面のすぐ横に、亡者を岩と岩の間に挟んで押し潰す（拙著『立山曼荼羅』46頁～48頁を参照）場面が描かれているが（第4図14、第1図12）、これは立山地獄谷の油_メ地獄を表していると考えられる。『坪井家A本（原図）』と『金蔵院本』では獄卒が亡者の舌を抜く場面の近くに、獄卒が亡者を石材と石材の間に挟み込んで圧迫し、上からハンマーのようなもので叩く様子が描かれている（第5図-1-15・11、第6図-1-14・12）。

4-2-5. Eの区画

Eの区画には、血の池地獄（拙著『立山曼荼羅』62頁～66頁を参照）に関する図像が描かれている。この地獄は月経や出産の出血が不浄を他に及ぼす罪から、女性だけが堕ちるとされた。『福江家本』では血の池地獄に堕ちて苦しむ2名の女性が描かれ（第1図13）、さらに如意輪観音菩薩が飛雲に乗って救済にやって来る図像が描かれている（第1図14）。血の池堂の図像は見られない。『来迎寺本』では血の池に堕ちて苦しむ3名の女性が描かれ（第4図13）、さらに血の池から咲いた蓮の花に乗る如意輪観音菩薩の図像が描かれている（第4図14）。血の池の旁には血の池堂の図像が見られる（第4図15）。『坪井家A本（原図）』では、E-1の区画に血の池地獄に堕ちて苦しむ4名の女性が描かれ（第5図-1-16）、血の池の旁には血の池堂の図像が見られる（第5図-1-18）。E-2の区画に、如意輪観音菩薩の図像が血の池から大きく離れ、施餓鬼法要の図像と連動するかのよう描かれている（第5図-1-17）。『金蔵院本』ではEの区画に血の池地獄に堕ちて苦しむ5名の女性が描かれ（1人は足だけで表現されている）（第6図-1-15）、血の池の旁には血の池堂の図像が見られる（第6図-1-16）。なお如意輪観音菩薩の図像は、こうした血の池地獄の区画から離れた施餓鬼法要に関する区画に隣接して（第8図D）、その法要と連動するかのよう描かれている（第8図E-2）。

4-2-6. Fの区画

Fの区画には、石女地獄（拙著『立山曼荼羅』66頁～68頁を参照）に関する図像が描かれている。この地獄は、何らかの理由で子供を産むことがなかった女性が堕ちるとされた。『福江家本』と『坪井家A本（原図）』、『金蔵院本』には、動物のなかで多産の象徴ともいべき犬が描かれているが（第1図16、第5図-1-20、第6図-1-18）、『来迎寺本』には見られない。

4-2-7. Gの区画

Gの区画は、阿修羅道（拙著『立山曼荼羅』55頁～57頁を参照）に関する図像が描かれている。『来迎寺本』と『坪井家A本（原図）』、『金蔵院本』では阿修羅道の場面で、切腹する武士が描かれているが（第4図18、第5図-1-23、第6図-1-22）、『福江家本』には描かれていない。『来迎寺本』では阿修羅道の場面で、斬り合う武士（第4図17）と無常大鬼（第4図19）が連動していない。『坪井家A本（原図）』と『金蔵院本』では阿修羅道の場面で、斬り合う武士（第5図-1-22、第6図-1-20）と無常大鬼（第5図-1-24、第6図-1-21）が連動している。『福江家本』は微妙な表現であり、斬り合う武士に（第1図18）対して、無常大鬼（第1図19）の視線がかみ合っていない。阿修羅道の太鼓は、『来迎寺本』では皮が無地（第4図19）、『福江家本』と『坪井家本（原図）』はでんでん太鼓（第1図19、第5図-1-24）、『金蔵院本』では雅楽の鉦鼓（第6図-1-21）となっている。

4-2-8. Hの区画

Hの区画には、姥堂及び姥尊（拙著『立山曼荼羅』100頁～105頁を参照）、布橋灌頂会の白布が描かれている。『福江家本』と『来迎寺本』では姥堂（第1図20、第4図20）のなかに本尊3体の姥尊（第1図21、第4図21）が描かれている。『坪井家A本（原図）』と『金蔵院本』では、姥堂（第5図-2-25、第6図-2-23）のなかに多数の姥尊（第5図-2-26、第6図-2-24）が描かれている。『来迎寺本』では姥堂の向きは正面を向いている（第4図20）。『福江家本』では画面に対して斜め左を向いている（第1図20）。『坪井家A本（原図）』と『金蔵院本』では画面に対して斜め右を向いている（第5図-2-25、第6図-2-23）。

4-2-9. Iの区画

『福江家本』のIの区画には、姥堂脇の堂舎（第1図24）と姥堂脇の堂舎を参拝する人物（第1図23）が描かれている。この人物の前には扇が開かれたかたちで置かれている。

かつて布橋を渡った姥堂側の境内地には帝釈堂が建っていたが、図像からこの姥堂脇の堂舎が帝釈堂か否かは判断できない。

『坪井家A本』には、参拝する人物（第5図-2-28）だけが描かれている。扇は描かれていない。この図像からは参拝の対象が判断できない。『金蔵院本』には、参拝する人物と扇（第6図-2-26）が描かれている。また旁に杖と白い笠も描かれている。この図像からは参拝の対象が判断できない。参拝する人物（第6図-2-26）の白布を挟んだ対面に、何かを参拝する僧侶らしき人物（第6図-2-27）が描かれている。『来迎寺本』には、参拝する人物と扇（第4図23）が描かれている。人物が参拝する先には山が描かれており、参拝対象としては不自然な構図・図像となっている。

さて、『福江家本』、『坪井家A本』、『金蔵院本』、『来迎寺本』の4作品におけるI区画の図像を相互に比較・分析していくと、図像としてI区画に明確な意味を持たせているのは参拝対象の堂舎が描かれている『福江家本』だけである。したがって、『福江家本』のI区画における図像同士が整合性を持ったストーリーが崩れて、『坪井家A本』、『金蔵院本』、『来迎寺本』のI区画の図像が成立したと考えられる。さらに、4作品のうち最も古いのは『福江家本』ということになる。

4-2-10. Jの区画

Jの区画には、三途の川の奪衣婆（拙著『立山曼荼羅』117頁～119頁を参照）の図像が描かれている。『来迎寺本』では、姥堂のすぐ横に衣柳樹（第4図24）と鬼が亡者の白装束を剥ぐ様子（第4図25）が描かれている。『福江家本』では布橋の脇で、鬼が亡者の髪の毛をつかんで襲う様子（第1図27）が描かれている。その上部に衣柳樹らしき樹木（第1図26）が描かれている。『坪井家A本（原図）』と『金蔵院本』では、姥堂のすぐ横に衣柳樹（第5図-2-30、第6図-2-28）と奪衣婆が亡者の袍衣を奪おうとする様子（第5図-2-31、第6図-2-29）が描かれている。『来迎寺本』と『福江家本』に奪衣婆ではなく鬼の図像（第4図25、第1図27）が描かれており、また特に『福江家本』では姥堂脇ではなく布橋の手前に描かれている点も着目される。

4-2-11. Kの区画

Kの区画には、布橋灌頂会（拙著『立山曼荼羅』106頁～117頁を参照）の図像が描かれている。『坪井家A本（原図）』と『金蔵院本』では式衆の来迎師（第5図-2-32、第6図-2-31）に七條袈裟の僧侶2人と天蓋持ちの僧侶1人が描かれている。『福江家本』では来迎師（第1図28）に七條袈裟の僧侶1人と黒衣の僧侶2人が描かれている。そのうち1人は天蓋持ちである。『来迎寺本』では布橋の上に七條袈裟の僧侶1人と、多数の黒衣の僧侶が描かれている。そのうち1人は天蓋持ちである（第4図27）。

4-2-12. その他の図像

【叫喚地獄】

『福江家本』と『来迎寺本』、『坪井家A本（原図）』には、叫喚地獄に関する図像として、亡者が牢獄に入れられ炎で焼かれる様子が描かれている（第1図10、第4図10、第5図-1-12）。『福江家本』、『来迎寺本』、『坪井家A本（原図）』、『金蔵院本』には、亡者が200肘の厚さの猛火で焼き尽される図像が描かれている（叫喚地獄の雲火霧処〔拙著『立山曼荼羅』48頁～50頁を参照〕）（第1図11、第4図11、第5図-1-14、第6図-2-13）。

【影向石】

『来迎寺本』には、影向石（拙著『立山曼荼羅』98頁～100頁を参照）とそれを囲む柵の両方とも描かれていない。『坪井家A本（原図）』には影向石本体は描かれていないが、影向石を囲む柵（第5図-2-29）だけが描かれている。なお、『坪井家A本（原図）』の影向石の柵は当初から描かれていた図像ではなく、後の書き加えと考えられる。『金蔵院本』には影向石とそれを囲む柵の両方とも描かれていない。ただし、本来影向石が描かれる場所に姥堂を礼拝する僧侶が描いている（第6図-2-27）。『福江家本』には、通常影向石が描かれる場所に、柵で囲って白砂の土盛り（第1図25）、もしくは塩盛りか何かが描かれている。

5. 立山曼荼羅の「目連救母説話」図像に見るストーリーの崩れ

5-1. 「目連救母説話」図像と「血の池地獄」の図像の混在に着眼して

立山曼荼羅諸本には阿鼻地獄に関する図柄として「目連救母説話」が描かれている。これは目連（釈迦十大弟子の一人）が地獄に堕ちた母を救出する物語である。この物語は『仏説目連

救母經』に記され、それを典拠に描かれた地獄絵のなかでは、兵庫の極楽寺所蔵『六道絵』が特に詳しい。そこで、これらの經典や地獄絵を参考にして、物語の粗筋を押さえておきたい。

目連の母は死後、阿鼻地獄に堕ちた。目連は阿鼻地獄に行き母を呼び出すと、母は獄卒の槍に刺され黒焦げになって現れた。それがとんと突き落とされると、母は人間の姿に戻る。そして目連を見るとここからすぐに助けてくれるよう哀願した。目連は母のあまりにも悲惨な姿を見て嘆き悲しみ、釈迦のもとへ相談に行く。釈迦は「それならば供養してあげなさい」と助言してくださった。そこで目連は供養を行い、母を阿鼻地獄から救出した。しかし、目連の母はかなりの悪人だったようで、その後も大黒闇地獄や餓鬼道、畜生道へと性懲りもなく次々と堕ち続けた。目連はその度に母を救出したが、さすがにうんざりして釈迦に相談すると、「おまえの母の罪はあまりにも深く、おまえ一人の力では及ばないから、僧侶をたくさん集めてお盆の供養をするのがよい」と助言してくださった。そこで、目連は7月15日の夏安居の最終日に、仲間の僧侶たちを集め、ご馳走を振る舞って供養した。すると母はようやく人間の世界に戻ることができた。さらにお釈迦さんの説法を聴聞し、無事昇天したという。

さて、『坪井家A本(原図)』や『金蔵院本』の施餓鬼法要の場面を見ていくと(『坪井家A本(原図)』→第7図、『金蔵院本』→第8図)、まず、目連の母が獄卒の槍で串刺しにされ、鉄釜の炎で焼かれている。それを目の前にして施餓鬼壇が設けられ、僧侶たちが半円状に立ち並んで法要が勤められている。僧侶たちに囲まれた真ん中には目連が坐して衣の袖で顔を覆って母が苦しむ様子を嘆いている。興味深いのは施餓鬼法要の図像の傍らに如意輪観音菩薩が描かれていることである。

『坪井家A本(原図)』と『金蔵院本』の画面構成を見ると、他の立山曼荼羅では一般的に単体で描かれる等活地獄の翁熱処の図像(第7図・B、第8図・B)が、この2作品では、舞台を阿鼻地獄とする目連救母説話のなかに取り込まれたかたちで描かれている。すなわち、等活地獄の翁熱処の画像と施餓鬼法要の画像(第7図・C・D、第8図・C・D)が組合わさって目連救母説話の場面を表現しているのである。

ところで『坪井家A本(原図)』や『金蔵院本』と同じような構図をとるのは『来迎寺本』(第9図)である。この目連救母説話の場面を見ていくと、『坪井家A本(原図)』や『金蔵院本』同様、等活地獄の翁熱処の図像(第9図・B)と施餓鬼法要の図像(第9図・D)が組合わさって表現されているが、ただし目連(第9図・C)が僧侶たちの半円の外に配されている。そして、施餓鬼法要の図像の近くに血の池地獄と如意輪観世音菩薩や血の池堂の図像(第9図・E)が描かれている。

『来迎寺本』のこうした図像から推測すると、『坪井家A本(原図)』や『金蔵院本』に見られる目連救母説話の場面の如意輪観世音菩薩の図像(第7図・E-2、第8図・E-2)は、本来、血の池地獄の場面(第7図・E-1、第8図・E-1)に描かれなければならない図像であった。では、なぜ図像配置にそのような異なりが出てきたかということ、それは、『坪井家A本(原図)』や『金蔵院本』が芦峯寺衆徒ではない部外者によって制作されたからだと考えられる。立山山中に実在する血の池地獄や血の池堂、そこに祀られた銅造如意輪観世音菩薩坐像(現在、富山市梅沢町の天台宗寺院円隆寺に所蔵されている)などの地元の衆徒の信仰情報を正確には認識していなかったのであろう。部外者であった制作者は、既存の立山曼荼羅を参考として描いたと考えられる。しかしその際、如意輪観世音菩薩の図像は削除こそはしなかったものの、正しい位置に配置することができず、よくわからないまま目連救母説話の場面にそれを置き換えたのであろう。なお参考までに、目連救母説話の場面に如意輪観世音菩薩を描く作品に、『大仙坊B本』、『稻沢家本』、『多賀坊本』、『大江寺本』、『玉林坊本』、『桃原寺本』、『伊藤家本』などがあげられるが、これらは立山衆徒が自ら描いたものではなく、おそらく外注作品であろう。

ところで、以下参考までに立山曼荼羅諸作品における目連救母説話の描かれ方のパターンを

幾つか指摘しておきたい。①等活地獄の翁熟処の図像、目連救母説話の図像、施餓鬼法要の図像を3つとも切り離して描くパターン。これには『相真坊B本』、『大仙坊A本』、『宝泉坊本』、『吉祥坊本』などがある。②等活地獄の翁熟処の図像を目連救母説話の場面に仕立て、それとは切り離して施餓鬼法要を描くパターン。これには『善道坊本』、『泉蔵坊本』、『立山町本』、『玉林坊本』、『桃原寺本』などがある。なおこのようなパターン化が見られる理由として、芦峯寺一山では、毎年7月15日に衆徒たちが芦峯寺の姥堂や布橋付近に集まり、大施餓鬼・血盆納経式を行っていた。それゆえ立山曼荼羅が外注された場合、制作者の理解の仕方によっては、その画中で施餓鬼法要の場面と血の池地獄の場面が混乱することも十分に考えられるのである。

5-2. 「目連救母説話」図像と「火車」の図像の配置に着目して

「目連救母説話」では、目連の母は極悪人が堕ちるとされる阿鼻地獄に墜ちている。この地獄は八熱地獄の最下にある。阿鼻とは「無間」を意味し、すなわちこの地獄に堕ちた亡者は、一瞬たりとも休む間なく激烈な責め苦を受け続けることからその名がついているらしい。ここでの苦しみは、他の地獄が楽に思えるほどだという。

この阿鼻地獄への直行便が火車である。どの立山曼荼羅の作品にも必ず描かれている。すなわち、極悪人には、その人が死ぬと早速獄卒が火車を曳いて迎えにやって来る。そして無理やり亡者を乗せると、あとは阿鼻地獄へ直行である。これを火車来迎という。

さて、「目連救母説話」と「火車」のストーリーはともに阿鼻地獄に関するものである。したがって、この二つの図像を離して配置するよりも近接させて配置した方が、阿鼻地獄そのものを説明する際や「目連救母説話」を説明する際にも有効であり、また、ストーリー性も高まるであろう。立山曼荼羅諸本のなかで唯一その構図をとっているのが『来迎寺本』（第9図）である。火車（第9図・A）が進んでいく直前に、獄卒の槍で串刺しにされた目連の母（第9図・B）が配置され、そのすぐ斜め上に母を見て礼拝する目連（第9図・C）が描かれている。そしてこれらの図像の上に施餓鬼法要（第9図・D）の図像が配置されている。

これに対して、『坪井家A本（原図）』（第7図）と『金蔵院本』（第8図）では、目連（第7図・C、第8図・C）の図像が施餓鬼法要の図像のなかに取り込まれたかたちで描かれている。また、施餓鬼法要（第7図・D、第8図・D）の祭壇の直前に、獄卒の槍で串刺しにされた目連の母（第7図・B、第8図・B）の図像が配置されている。そのため、火車（第7図・A、第8図・A）の図像は施餓鬼法要の図像に阻まれ、目連の母の図像と近接・連動させて描くことができず、これらとは関係なく、「目連救母説話」の図像に背を向け、単体で画面に向かって右から左へ進行していくかたちで描かれている。

さて、前項と本項の分析内容からは、『坪井家A本（原図）』と『金蔵院本』は、阿鼻地獄のストーリーに対して整合性を持つ『来迎寺本』の構図が、多少崩れたかたちで成立した作品といえる。したがってあくまでも立山曼荼羅の現存作品だけを対象とする考察ではあるが、『来迎寺本』が成立した後に、『坪井家A本（原図）』と『金蔵院本』が成立したと考えられる。

おわりに

以上、本稿では『来迎寺本』、『坪井家A本（原図）』、『福江家本』、『金蔵院本』の4作品に対する構図や図像の分析・考察を行ってきた。

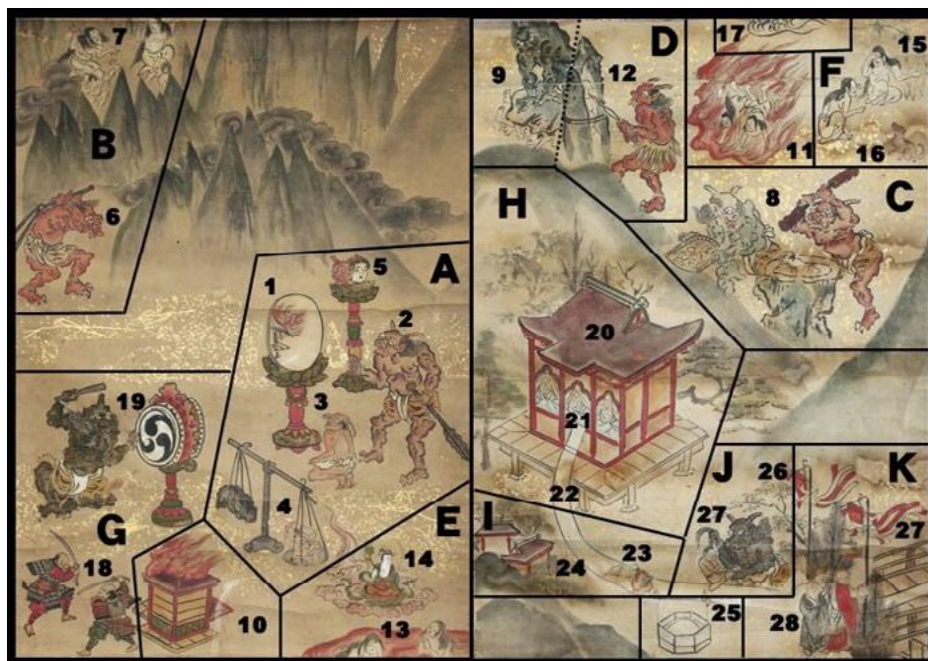
そのなかで導き出した結果として、特に重要な内容を2点整理すると、1点目は「目連救母

説話」の場面と「血の池地獄」の場面の構図と図像を詳細に比較・分析したところ、『来迎寺本』が成立した後に、『坪井家A本（原図）』と『金蔵院本』が成立したものと判断するに至った。また、『坪井家A本（原図）』と『金蔵院本』の模写関係においては、影向石の図像など、『坪井家A本（原図）』の図像に削除・付加の操作を加えて『金蔵院本』の画像が成立している部分があり、『坪井家A本（原図）』が成立した後に、『金蔵院本』が成立したものと判断するに至った。

2点目は、『福江家本』が芦峯寺系立山曼荼羅諸本のなかで、最も古い成立作品と考えられることである。『来迎寺本』、『坪井家A本（原図）』、『福江家本』、『金蔵院本』の4作品において、姥堂前の扇を持った参拝者の図像を相互に比較・分析していくと、図像として明確な意味を持たせられているのは、参拝対象の堂舎も描かれ、ストーリーに整合性のある『福江家本』だけである。『来迎寺本』、『坪井家A本（原図）』、『金蔵院本』では堂舎は描かれず、参拝者だけが取り残されるように描かれ、ストーリーが崩れてしまっている。したがって、4作品のうち最も成立が古いのは『福江家本』ということになる。あくまでも立山曼荼羅の現存作品だけを対象としての分析であり、他に存在したであろう作品を想定すると、模写系譜の検討にはいささか限界も感じるが、現段階でのまとめとしては『福江家本』→『来迎寺本』→『坪井家A本（原図）』→『金蔵院本』の順で成立したことを指摘したい。

ところで、画面全体をとおして図像の模写のあり方をつぶさに見ていくと、そこには衆徒の信仰意識よりも、むしろ絵師の表現意識が強く反映されていることがわかる。したがって『福江家本』が成立した頃には既に、立山曼荼羅は芦峯寺衆徒にとっては、外注によってほぼ安定的に供給されうる状況になっていたと考えられる。すなわち、『福江家本』や『来迎寺本』なども含め、立山曼荼羅の制作に関しては、衆徒がみずから制作するよりも外注に依存することがもはや一般的な状況になっていたのである。

第1図：立山曼荼羅『福江家本』（全図）の分節図



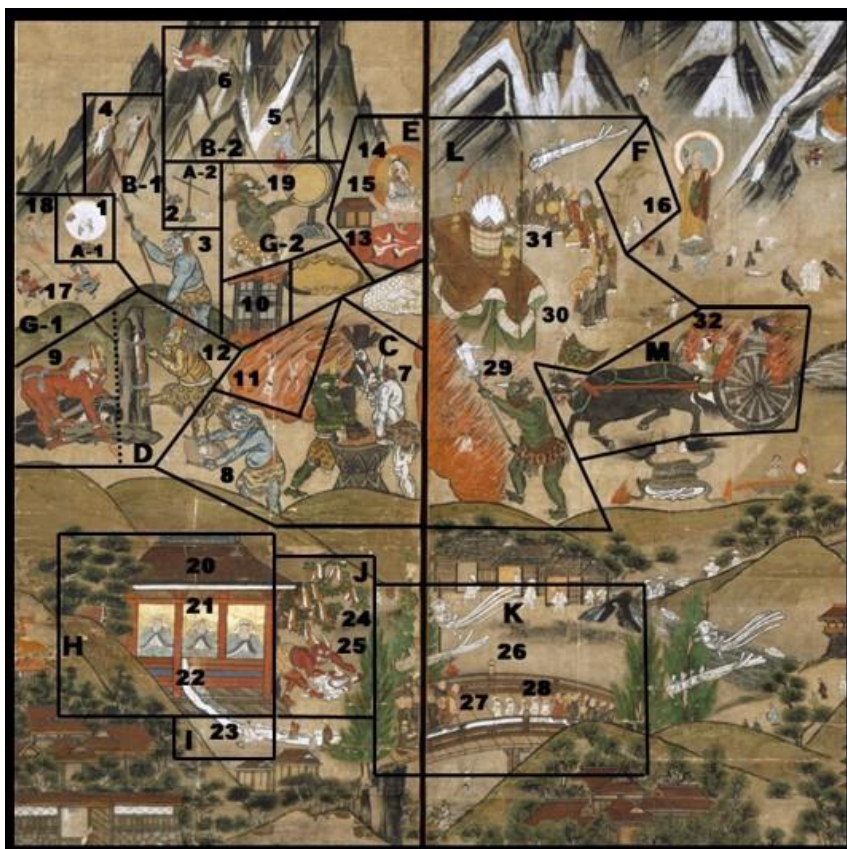
第2図：『相真坊B本』・『大仙坊A本』・『筒井家本』の布橋灌頂会の場面の分節図(引導師側)



第3図：『相真坊B本』・『大仙坊A本』・『筒井家本』の布橋灌頂会の場面の分節図(来迎師側)



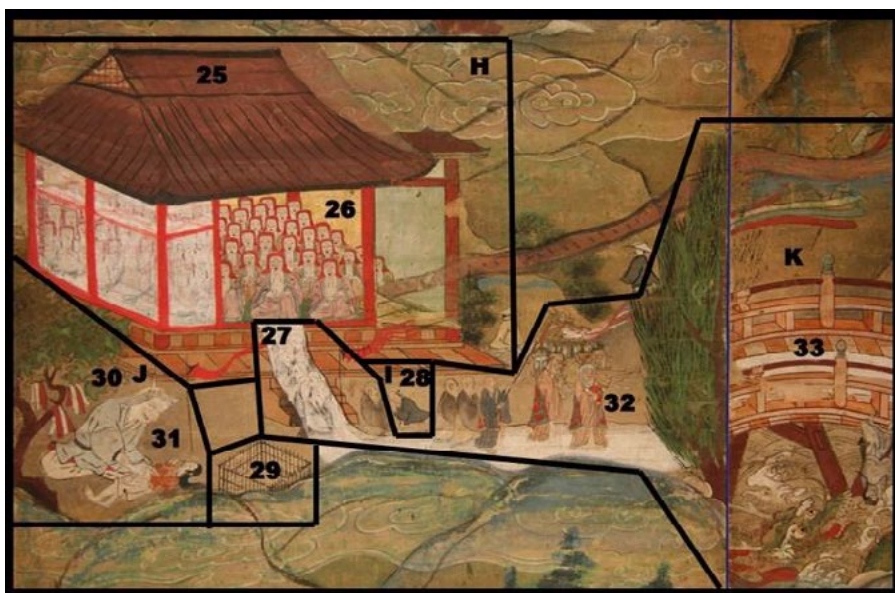
第4図：『来迎寺本』（部分）の地獄の場面の分節図



第5図-1：『坪井家A本』(部分)の地獄の場面の分節図



第5図-2：『坪井家A本』(部分)の布橋灌頂会の場面の分節図



第6図-1：『金蔵院本』(部分)の地獄の場面の分節図



第6図-2：『金蔵院本』(部分)の布橋灌頂会の場面の分節図



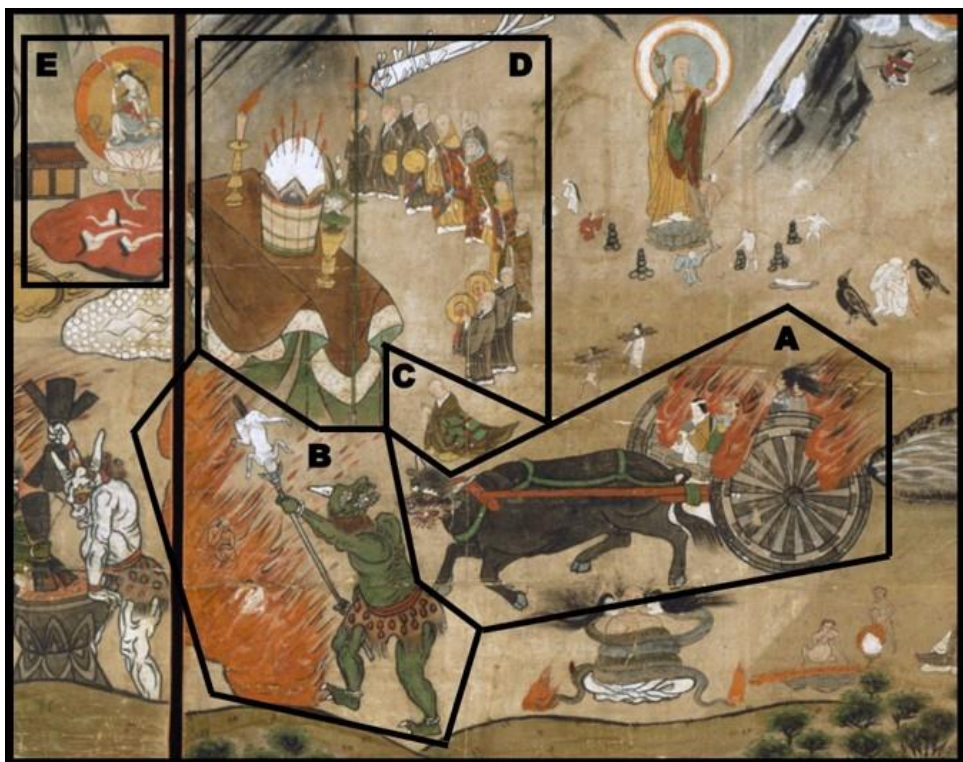
第7図：『坪井家A本』（部分）の目連救母説話と血の池地獄に関する図像の分節図



第8図：『金蔵院本』（部分）の目連救母説話と血の池地獄に関する図像の分節図



第9図：『来迎寺本』（部分）の目連救母説話と血の池地獄に関する図像の分節図



註

¹ 立山曼荼羅とは、立山に関わる山岳宗教、いわゆる「立山信仰」の内容が、最大のものでは縦190cm×横220cmの画面に網羅的に描かれた掛軸式絵画のことである。私の調査では、今回発見した作品を含め全国各地に52点の作品を確認している。画面には、立山の山岳景観を背景として、この曼荼羅の主題である「立山開山縁起」のいくつかの場面をはじめ、立山地獄の様子、阿弥陀如来と諸菩薩の来迎場面、立山山麓・山中の名所や旧跡、芦峯寺布橋灌頂会の儀式の様子などが、マンダラのシンボルの日輪（太陽）・月輪（月）や参詣者などとともに、巧みな画面構成で描かれている。一方、別の視点で立山曼荼羅を見ていくと、その画面には立山連峰上空の天道や立山地獄谷の地獄道・餓鬼道・畜生道・阿修羅道、立山山麓の人道など、いわゆる六道の表現（六道絵）と、阿弥陀聖衆来迎の表現といった2つのモチーフが描かれており、したがってこれは、「六道・阿弥陀聖衆来迎図」としても位置づけることができる。

² 「最古級の立山曼荼羅 福江准教授（北陸大）入手」『北日本新聞』, 2018年8月16日

³ 拙著『立山信仰と立山曼荼羅—芦峯寺衆徒の勧進活動—』（岩田書院、1998年4月）。同著所収の第3章「「芦峯寺文書」に見る布橋と布橋灌頂会」（53頁～87頁）、第4章「立山曼荼羅『坪井龍童氏本』について」（89頁～114頁）、第5章「立山衆徒の勧進活動と立山曼荼羅」（115頁～136頁）、第6章「近世後期における芦峯寺系立山曼荼羅の制作過程についての一試論」（137頁～176頁）を参照。拙著『立山信仰と布橋大灌頂法会—加賀藩芦峯寺衆徒の宗教儀礼と立山曼荼羅—』（桂書房、2006年9月）。同書所収の第4章「江戸時代中期の芦峯寺系立山曼荼羅と布橋儀式—「坪井家A本」と「金蔵院本」にみる江戸時代中期の構図と画像—」（113頁～195頁）を参照。富山県〔立山博物館〕編『総覧 立山曼荼羅』（128頁～130頁、富山県〔立山博物館〕、2011年6月）。拙著『立山曼荼羅の成立と縁起・登山案内図』（岩田書院、2018年7月）。同書所収の第1章「立山曼荼羅を巡る重層的な社会構造」（41頁～75頁）を参照。

⁴ 黒田日出男「絵画史料の読み方」『朝日百科 日本の歴史・別冊 歴史の読み方』2頁～64頁、朝日新聞社、1992年1月

⁵ 前掲註4

⁶ 拙著『立山曼荼羅—絵解きと信仰の世界—』法蔵館、2005年7月