十六羅漢図

兵庫 個人蔵

この十六羅漢図は、もと備前国（岡山）和気郡伊部村（現在備前市）の真言宗寺院、長法寺に伝来したもので、昭和の初め頃まで当寺にあり、その後民間に出て、現在個人蔵となっている。各幅の裱背には、江戸時代の和気郡と南隣する邑久郡、および邑久郡西隣の上道郡に在住する善男善女・僧侶等が、寛政八年（一七九六）に結縁のため浄財を投じて修補・寄進したことを示す銘文がある。〔資料1〕

絹地の各幅に一尊者ずつ描いた十六幅からなり（各縦一三一・四、横五三・八センチ）、画中に各尊者の居所と尊名が金泥で書き込まれている。〔資料2〕その内容は、玄奘訳の『法住記』（『大阿羅漢難提蜜多羅所説法住記』）に依ったものとみてよい。

図様は各幅とも岩座に坐る羅漢を画面いっぱいに表わし、下方に履物、上方に背景を描いている。羅漢は年齢・持物・姿態とも様々だが、その表情はかなり不気味である。中でも、払子を持つ第十一尊者の眼窩が落ち込んだ髑髏のような面構えや、法螺貝を吹く第十三尊者のひしゃげたような顔付きは独特である〔図1・3〕。また四幅図〔注〕を思わせるような、あられもなく鼻孔に紙縒を差し込んで嘘を誘う者（第九尊者）や、にんまりと笑いながら足の爪を切る者（第十尊者）がいるのも、超絶性の中に現世的な〈快〉を表わしていて面白い〔図2・13〕。

技法的には水墨主体であるが、肉身部や持物は彩色を用いている。肉身は黄肉色地に薄い朱のくまが施される。さらに体毛を表わすため薄墨のくまを加えている。老年の第四尊者の場合は、薄墨ではなく白色（白土と思われる）のくまである。この肉身は大変やわらかい調子を帯びているが、それは肉身の大部分を占める黄色顔料（黄土か）が絹裏から塗る裏彩色の手法を用いているためである。表からは朱ぐま、墨ぐまなどを薄くかけるだけなので、肉身の微妙なふくらみが効果的に表現されている。こうした裏彩色の手法は、平安時代以来の仏画の伝統的技法であり、制作者の性格を考える材料になろう。

肉身部で表彩色を厚めに用いるのは眼の部分ぐらいである。三白眼の眼球部を白色、虹彩を茶色とし、瞳孔に墨を点じている。また唇にも朱のくまを加えている。

持物のうち、第二幅の宝篋印塔風の宝塔や第八幅の錫杖も、黄色の裏彩色に表から墨線で描き起したものだし、第十三幅の法螺貝も白色の裏彩色を用いている。また耳環や腕環・足環などの装身具も黄色の裏彩色に、表から墨線の輪郭と金泥線を加える表現で、いかに裏彩色の効果に関心を払っていたかが知られる。

彩色使用の点ではほかに、第十二幅の背景に描かれた芭蕉の花穂に、薄く朱をかけているのが印象的だ。

筆線は、肉身には軽い打ち込みのある墨の細線、衣文線には太めの抑揚のある線を用いる。肉身の下描き線は見当らず、初めから仕上げ線としているが、裏彩色がある以上は、輪郭を前もって決めておく必要があり、恐らく絹裏に下描き線が用いられているものと想像される。着衣は、袈裟の条部に墨ぐまを用い、田相部は細密な波線で埋め尽くし、藍墨で雲文・龍文・虎文・梅花文その他の文様を表わす。これらの文様は同質の感覚を示し、この点からも十六幅は

同一作者の手になるものと判断される。形体表現はなかなかしっかりしているが、第十尊者の左手や、第十五尊者の両手の指などに図式的なところがあり、写しくずれを露呈している。第二・第十五幅にみられるくねりのある衣端表現は、宋元の道釈画によくみかけるものだが、同様に図式的になっている。

こうした写しくずれは、岩座の描写により顕著に出ている。岩皴の筆致が甘く、濃淡の変化も弱いため、岩のフォルムが立体的に浮かび上がってこない。原画の筆法が理解できていないことを示している。この傾向は、背景のパターン化とも無縁ではあるまい。第五・九・十一・十三幅は、ほぼ同図様の背景をもち、さらに第四・六・十幅はそれを左右逆転させた図様になる。また第十五・十六幅も同図様である。もっとも、このパターン化は原画に既に備わっていた可能性もあり、一概に本画作者の責任とばかりは言えないが、水墨技法の未消化のため細かな描写の差異が画一化され、一層それが進行している疑いがある。しかしその一方、第一幅の棕櫚や第十二幅の芭蕉の描写に、微妙な墨の濃淡を用いた巧みな筆法をみせており、原画の意図をよく理解しているところがある点も見逃せない。

その原画というのは、恐らく宋元画の羅漢図であろう。わが国に請来された中国の羅漢図にはいわゆる禅月様と李竜眠様とがあるが、本図はいずれにも与しない。但、従者や動物を伴わない点では禅月様の形式に近い。しかし、本図にみる筆法の原型を探すならば、東京国立博物館蔵の蔡山筆の羅漢図や、東海庵蔵の十六羅漢図に辿り着く〔図19〕。細線による肉身の描写、太い衣文、細密な袈裟の文様など、かなりの形式的類似が看取される。加えて、本図の羅漢像は頭髪の髪際に星形のような切り込みが入ったり、疎密をつけたりする特色があるが、この点も東海庵本に原型が認められる。容貌についても、例えば東海庵本の経冊を持つ尊者と、本図の第八尊者のそれが近似するなど、両者の関係は深いものがある。もちろん写実性表現については、本図は東海庵本のような元代の羅漢図に追随できず、図式化されてしまっているものの、本図の原本としてこうした作風の中国画を想定してもよいのではなかろうか。

ただ、東海庵本と本図の表情を較べると、前者がインド風の相貌と静的表情を湛えるのに対し、後者はインド風あり中国風あり、表情もバラエティーに豊み、より奇矯さが強く印象付けられる。その点ではむしろ、元代前半期の最大の道釈画家、顔輝の描くグロテスクな人物像に通じる側面がある。本図の原画も、どこかで顔輝派の人物画に繋っているものと思われる。

顔輝画を写した絵としては、明兆（一三五一―一四三一）筆の蝦蟇鉄拐図（東福寺蔵）が著名である。明兆の場合は、顔輝画を模写するだけではなく、自らの筆法を駆使して顔輝画の翻案を試みるといった主体性がみられるが、本図にはそうした要素はない。元画を忠実に模写しようとする姿勢である。このような姿勢は精神的に明兆以前のものである。それは恐らくそのまま年代差でもあろう。本図の水墨技法の未熟さは、日本人なりに中国画の水墨技法を消化しようとしていた過渡期の特徴と思われ、十四世紀より降るものとは考えられない。この時期は、託磨栄賀や良詮の活躍していた時期であるが、特に近似する作風のものは見出していない。だが、裏彩色の技法は仏画の伝統的技法であり、仏画師出身で水墨も手がけていた画家の制作であることは疑いあるまい。当時はこうした性格の画家が多かったことと思われるが、技法的側面から仏画と水墨画を繋ぐ作例と

しても、本図の意義が認められる。

以上のことから、本図は元画の羅漢図を直模した十四世紀後半の、仏画出身の画家の手になる作品として位置づけたい。本図は当時における日本人の中国画学習の軌跡を示すのみならず、数多い十六羅漢図の遺例のなかでも、その奇矯な表現において独自の存在価値をもつ作例であると考える。

（泉　武夫）

〔資料〕

1　裱背墨書は以下の通り。

第三幅

「奉表装十六尊影三幅家内安寧諸人快樂矣
　檀主　岡府信男信女結縁諸衆等
　　勸進沙門小幡山中衆徒等敬誌」

第四幅

「奉表飾尊容修一幅冀轉禍爲福衆人快樂焉
　　投財邑久郡牛窓善男善女等
　　勸進沙門榮運良勸房」

第七幅

「奉寄附十六阿羅漢表装一幅　勸進者英翁智良房
　　冀滅罪生善者也
　　牛窓真光院大惠上人」

第九幅

「奉喜捨尊影修補表装一幅爲先業衆罪銷滅無餘矣
　　表具師上道郡新田助八
　　勸進沙門大乘院觀理」

第十幅

「奉寄進十六阿羅漢表装一幅
　　伏願先師徳下盛辨阿遮梨耶爲報恩謝徳也
　　旹寛政八年丙辰五月上浣
　　日光山正樂寺法資寂辨謹誌」

第十一幅

「奉表補十六尊影三幅希子孫繁榮衆人愛敬也
　　投施主岡山老若男女結縁衆等
　　勸進沙門小幡山住院之僧侶等」

第十四幅

「奉復補十六尊像三幅國家安静武運長久祈處
　　施資財岡城士中某甲等
　　勸進沙門小幡山長法寺法侶等」

第十六幅

「奉修補尊像一幅仰願諸人快樂人法興栄矣
　　上道郡西大寺村信男信女
　　小幡山中
　　勸進沙門觀理房」

2　各幅画中の金泥の書き入れは以下の通り。なお玄奘訳『法住記』と異同がある場合は左側カッコ内にそれを記した。

「第一　西瞿耶尼州賓度羅墮闍尊者」
　　（陀）（賓度羅跋囉墮闍）

「第二　迦濕弥羅国迦諾迦伐蹉尊者」

「第三　東勝身洲跋釐墮闍尊者」
（迦諾迦跋釐墮闍）
「第四　北倶盧洲蘇煩陀尊者」
（頻）
「第五　南贍部洲諾矩羅尊者」
「第六　耽没羅洲跋陀羅尊者」
「第七　僧伽茶洲伽力迦尊者」
（茶）（理）
「第八　鉢剌拏洲伐闍羅弗多羅尊者」
「第九　香醉山中戍博迦尊者」
「第十　住三十三天半托迦尊者」
（託）
「第十一　畢利颺瞿洲羅怙羅尊者」
（囉）
「第十二　半渉山那伽犀那尊者」
（半度波山）
「第十三　廣脇山中因揭陀尊者」
「第十四　可住山中伐那婆斯尊者」
「第十五　靈鷲山中阿氏多尊者」
（鷲峯）
「第十六　持軸山中注荼半托迦尊者」
（託）

〈注〉

8）奥平俊六氏の作品研究「四幅図　存允白筆」参照（『京都国立博物館学叢』

図２　第十尊者

図１　第十一尊者

図４　第十四尊者

図３　第十三尊者

図７　第三尊者

図６　第二尊者

図５　第一尊者

図10　第六尊者

図９　第五尊者

図８　第四尊者

図13　第九尊者

図12　第八尊者

図11　第七尊者

図16　第十六尊者

図15　第十五尊者

図14　第十二尊者

図17　第十三尊者（部分）

図19　十六羅漢図のうち（部分）　東海庵

図18　第十一尊者（部分）