



図1 仏涅槃図 本紙全図 建中寺蔵 提供：株式会社便利堂



図2 仏涅槃図 釈迦部分 建中寺蔵



図3 仏涅槃図 会衆(観音菩薩部分) 建中寺蔵



図4 仏涅槃図 会衆(勢至菩薩部分) 建中寺蔵



図5 仏涅槃図 会衆(仏弟子部分) 建中寺蔵



図7 仏涅槃図
会衆(龍王部分) 建中寺蔵



図6 仏涅槃図
会衆(阿修羅部分) 建中寺蔵



図8 仏涅槃図 描表装(部分) 建中寺蔵



図9 仏涅槃図 獅子部分 建中寺蔵



図10 仏涅槃図 全図 相応寺蔵



図11-2 仏涅槃図
会衆(帝釈天部分) 相応寺蔵



図11-1 仏涅槃図
会衆(帝釈天部分) 建中寺蔵



図12-2 仏涅槃図
会衆(天部部分) 相応寺蔵



図12-1 仏涅槃図
会衆(天部部分) 建中寺蔵

〔作品紹介〕

建中寺蔵「仏涅槃図」

はじめに

- 一 作品の概要と伝来
 - 二 図様と構成
 - 三 描画技法
 - 四 類例との比較
- おわりに

はじめに

令和六年（二〇二四）、徳川美術館では「尾張徳川家と菩提寺建中寺」と題する展覧会を実施し、愛知県名古屋市中東区に所在する浄土宗寺院・徳興山建中寺の諸宝物を紹介する機会を得た。^①その際に展示した建中寺蔵の「仏涅槃図」（図1。以下、本図と略称する）は、尾張徳川家（以下、尾張家と略称する）に関わる伝来が明確である点で貴重であり、かつ装飾性に優れた近世仏教絵画の一例であることから、ここに改めて紹介する。

建中寺蔵「仏涅槃図」

安藤 香織

なお建中寺は、慶安三年（一六五〇）に歿した尾張家初代義直を供養するべく、その息子である二代光友によつて建立された浄土宗寺院である。^②菩提寺として、光友以下の歴代当主やその家族から篤い庇護を受け、堂宇や宝物が寄附され、広大な墓地に墓所（御廟・御霊屋（御仏殿）も営まれるなど、尾張家代々の菩提を弔い、また末代までの安寧を祈る役割を長く果たした。現在も、建立当初の建造物の一部や、尾張家との深い関わりを示す多くの宝物が伝えられている。

一 作品の概要と伝来

本図は本紙縦三六二・八糎、横三〇六・五糎、総寸は縦四一六・〇糎、横三三七・七糎の大幅である。絵絹は三枚継ぎで用いられ、絵絹の幅は向かって左から一〇八・〇糎、一一九・三糎、一〇七・四糎である。濃彩で描かれており、仏・菩薩の肉身や、参集した衆生の衣服等には金銀彩も加えられている（図2～7）。表具は描表装で、風帯・中廻は赤地に多色の唐草



挿図1 仏涅槃図 全図 建中寺蔵 提供：株式会社便利堂

文、総縁は紺地に青・赤・緑の牡丹文が表されている(図8、挿図1)。八双の飾り金具は金銅製で、意匠はいずれも蓮華唐草文を基調とし、中央に位置する金具には宝輪が配されている。軸首も金銅製で頂面は宝輪、側面は蓮華唐草文の意匠である。印籠蓋造りの黒漆塗箱が附属し、平成二年(一九九〇)から六年にかけて修理された際に取り外されたとみられる旧軸木(八双か)が保存されている。

本図には、伝来に関わる墨書が三件残されているので順に紹介する。改行は「／」、空白がある場合にはできるだけそのとおりに表現し、読点は筆者が適宜加えた。

第一に、旧軸木には次のとおり墨書がある。

徳興山建中寺代七世頓蓮社白譽専了上人安阿大和尚、元禄六年癸酉二月十五日絵

第二に、本図の紙背に貼り込まれた押紙には次のようにある。⁽³⁾

涅槃畫像 長式間半／横式間／御寄附御施主／勘解由小路女御／元禄六癸酉歲極月廿四日／建中寺八世／證譽代／畫師／末永氏勝秀

第三に、箱の蓋裏には次のようにある。

涅槃像 一幅／御施主／勘解由小路女御 徳興山崇仁院建中寺常什物
／天明五乙巳年六月／蓋斗焼失三付／御作事方ヨリ出来

旧軸木の墨書は、元禄六年(一六九三)六月に遷化した建中寺七世白譽専了(生年未詳)一六九三によって書かれている。⁽⁴⁾ 文意を掴みにくいものの、同年二月十五日に絵が出来上がったことを示すか、または二月十五日に行われる涅槃会の本尊に用いる絵であることを示していると考えられる。

次に、紙背押紙の墨書は、専了の跡を受けた建中寺八世證譽廓天(生年未詳)一六九三により書かれている。これにより、本図は光友の側室・勘解由小路(一六二七～一七〇五)が施主となり、元禄六年十二月二十四日に建中寺へ寄附された品であること、末永勝秀という絵師により描かれたことがわかる。勘解由小路は公卿・樋口信孝の娘であり、光友の三男(実は長男)

で分家・大久保(梁川)松平家初代となった義昌の生母であることから、尾張家中で重んじられた人物である。本図のように華麗かつ大型の仏画が、光友ではなく勘解由小路によって製作され菩提寺に施入されていることは、尾張家における勘解由小路の権威・財力を端的に示していると言える。末永勝秀は、本図以外に史料が確認できなかったが、その描写の特徴については第二章以降で検討したい。

続いて、箱の蓋裏の墨書は、箱の蓋が焼失したため、天明五年(一七八五)六月に、尾張家中の作事方により補われたという内容である。同年一月二十三日に名古屋城下で起こった大火災のおよそ五か月後にあたる時期であり、本図も火災の被害を被ったことが判明する。

これら三件の墨書から、本図における尾張家と建中寺の関係性を確認してみよう。旧軸木に専了自筆の墨書があったことからわかるように、勘解由小路が施主として資金を提供したのに対し、実際に製作を進めたのは専了とみられる。おそらく、本図の製作を要請したのも専了であろう。この関係性は、大名家と菩提寺による什物製作においてはごく一般的ではあるが、同じ建中寺蔵の宝物であっても願主・製作・資金提供には次のようなパターンが見られる。

①願主・製作：建中寺 / 資金提供：尾張家

本図

②願主：建中寺 / 資金提供・製作：尾張家

徳川光友筆「観音・鶴図」三幅対

建中寺三世墓譽南龍の求めに応じて、寛文元年(一六六一)に光友自身が製作。

③願主・資金提供・製作：尾張家

輔君尾張家四代吉通正室筆「紺紙金字法華経」八卷

享保四年(一七一九)十月十八日の尾張家五代五郎太の七回忌に際し、母の輔君が書写。

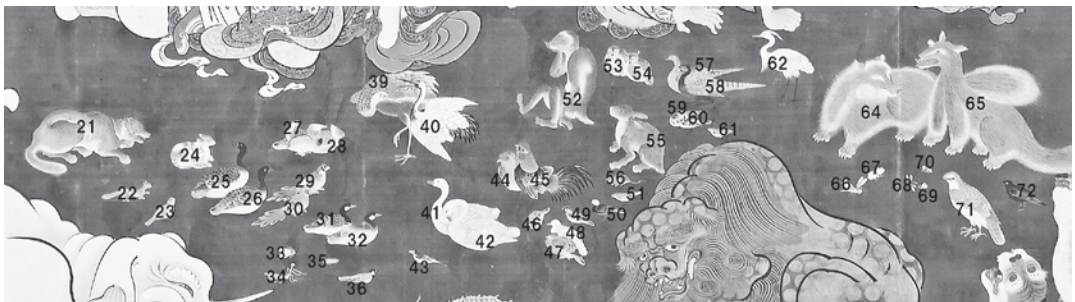
③も比較的多く、例示した追善供養を目的とする経巻の寄進などに加え、本図が罹災した天明の大火災においても、被災した建中寺伽藍の復興がこの方式でなされている。願主・資金提供は、当時の尾張家当主である九代宗睦である。製作の主導がどこに置かれていたかについては、建中寺の記録がある。それによれば、全ての建築物の再建が終わった天明七年五月十三日、附家老の成瀬正幸をはじめとする役人衆がそれぞれの堂宇を検分した後、寺社奉行より建中寺住持(方丈)へ引き渡しがあり、これに対し住持が附家老の成瀬家・竹腰家をはじめ重臣や寺社奉行らへ御礼に回ったという。すなわち、この時は被災規模が大きかったことから、尾張家中で組織的に復興を行っていたことがわかる。本図の箱蓋も、この宗睦による復興の一環として作事が修復したのである。

二 図様と構成

本図は、中国・宋時代の仏涅槃図の影響を受けて鎌倉時代以降に主流となる形式の系統で、近世の仏涅槃図によくみられる構成である。この形式の特徴としては、①縦長の画面、②宝床の左側面を見せるように描くこと、③平安時代の古様な形式に比して周囲の会衆・動物が増加するなどの傾向が挙げられており、本図もこれらの特徴を兼ね備えている。



見取図



(部分)

会衆

- | | | |
|------------|------------|-------------|
| 1 釈迦如来 | 2 観音菩薩 | 3 勢至菩薩 |
| 4 ～ 8 菩薩 | 9 迦葉童子 | 10 ～ 26 仏弟子 |
| 27 阿那律 | 28 阿難 | 29 ～ 32 仏弟子 |
| 33 乾闥婆 | 34 阿修羅 | 35 ～ 43 天部 |
| 44 沙羯羅 | 45 ～ 46 天部 | 47 緊那羅 |
| 48 五部浄居天 | 49 迦楼羅 | 50 ～ 51 天部 |
| 52 龍王 | 53 俗人(羅刹か) | 54 金剛力士 |
| 55 ～ 56 天部 | 57 龍王 | 58 金剛力士 |
| 59 帝釈天 | 60 ～ 64 天部 | 65 毘沙離老女 |
| 66 ～ 70 俗人 | 71 純陀 | 72 ～ 73 俗人 |
| 74 阿那律 | 75 摩耶夫人 | 76 ～ 79 天女 |

動物

- | | | |
|--------------|------------|--------------|
| 1 鷹 | 2 鹿(雌) | 3 鹿(雄) |
| 4 猪 | 5 馬 | 6 迦陵頻伽 |
| 7 鳳凰 | 8 孔雀 | 9 蛙 |
| 10 百足 | 11 蜥蜴 | 12 亀 |
| 13 不明 | 14 蟹 | 15 不明(昆虫類) |
| 16 不明(哺乳類) | 17 不明(哺乳類) | 18 鼬 |
| 19 狐 | 20 象 | 21 犬 |
| 22 不明(栗鼠か) | 23 不明(鳥類) | 24 猫 |
| 25 ～ 26 金黒羽白 | 27 ～ 28 鴛鴦 | 29 ～ 30 鸚鵡 |
| 31 ～ 32 頬白鴨 | 33 蟬 | 34 蟪蛄 |
| 35 不明(昆虫類) | 36 文鳥 | 37 龍 |
| 38 蛇 | 39 ～ 40 鶴 | 41 ～ 42 白鷺 |
| 43 燕 | 44 ～ 45 鷄 | 46 鷺 |
| 47 ～ 48 鳩 | 49 雀 | 50 掠鳥 |
| 51 五十雀 | 52 猿 | 53 ～ 54 木葉木菟 |
| 55 兔 | 56 鼠 | 57 ～ 58 雉 |
| 59 ～ 60 白鶺鴒 | 61 鶯 | 62 小鷺 |
| 63 獅子 | 64 不明(哺乳類) | 65 不明(哺乳類) |
| 66 蜻蛉 | 67 蝶 | 68 不明(昆虫類) |
| 69 不明(昆虫類) | 70 不明(昆虫類) | 71 鷹 |
| 72 烏 | 73 虎 | 74 豹 |
| 75 水犀 | 76 牛 | 77 駱駝 |
| 78 水牛 | 79 麒麟 | |

具体的に、本図の図様を確認していこう。⁽⁹⁾まず、中心に描かれた主たるモチーフである釈迦は、蓮台に頭を載せ、右脇を下にして宝床上に横たわり、左腕を体側に伸ばし、右腕の肘を曲げて右手を顔の前に寄せた姿で描かれている。鎌倉時代以降は右手枕で横たわる釈迦の姿の作例が多いが、右手顔前の姿についても、京都・長福寺本（宋時代か）、滋賀・石山寺本（鎌倉時代前期・重要文化財）、愛知・妙興寺本（鎌倉時代・重要文化財）など比較的作例は多い。また仏鉢の包みは、宝床上に置かれず錫杖と共に沙羅双樹に掛けられており、この点でも長福寺本・妙興寺本などと一致する。

次に、参集した会衆については、名を記した短冊形は付されておらず、他の作例と同様、像様から固有名まで特定できる会衆は多くはない（見取図）。菩薩形では、冠に表された化仏ならびに水瓶の標識から、観音菩薩（2、図3）および勢至菩薩（3、図4）が特定できる。この二尊は阿弥陀如来の脇侍菩薩であり、本図が浄土宗寺院に施入されたこととの関連性が想像される。剃髪した僧形の仏弟子では、宝床の手前に描かれた昏倒する阿難（28）と、介抱する阿那律（27）が判別できる。俗形人物では、供物を捧げる純陀（71）は平安時代から変わらず描かれる仏涅槃図の主要人物であり、釈迦の足に触れる毘沙離老女（65）は鎌倉時代以降の形式で頻出する人物である。天部には通常、八部衆や梵天・帝釈天、四天王などが含まれるが、本図では三目二臂の帝釈天（59、図11-1）、象冠の五部淨居天（48）、龍を背負う二尊の龍王（52・57）、獅子冠の乾闥婆（33）、赤い肉身で三面三目六臂の阿修羅（34、図6）、金翅鳥の冠の迦楼羅（49、挿図7-1）、一角の緊那羅（47）、蛇冠の摩睺羅伽（44）が識別できる。画面右上には忉利天から駆け付ける摩耶夫人（75）と、先導する阿那律（74）が描かれる。以上のように、他の多くの作例で描かれる主要な会衆については本図でも確認できるが、寄進者な

どの実在の人物と見られるような会衆は描かれていない。

参集した動物も多種・多様である⁽¹⁰⁾（見取図）。このうち經典でも特別に扱われる象（挿図2）と獅子（図9）は画面下部の左右に振り分けられる。象と獅子、いずれかが釈迦の方へ顔を向けたり、転倒した姿が描かれる作例が多数を占める中、本図では象と獅子がいずれもうなだれるように頭を下げた姿で対称的に描かれている。姿態が一致する作例として、愛知・甚目寺本（鎌倉時代後期）、同・無量光院本（南北朝時代・貞治七年（一三六八））などが挙げられる⁽¹¹⁾。

会衆と動物の構成全体を眺めると、菩薩を釈迦の頭部近くにまとめて描く作例も多いが、本図では宝床の左右と奥に満遍なく点在させて、宝床を取り囲んでいる会衆全体の円環をより強調している。また画面下部では金剛力士（54・58）を左右に対置させるとともに、象・獅子も左右対称に表し、その他の動物についても比較的大型の動物を画面左右に振り分け、中央部は小動物や鳥類とすることで、左右の対称性を意識的に示すとともに、会衆の構成する円環を補完する配置としている。これらの構成に加え、周囲の空間が占める割合を小さくし、相対的に各モチーフを大きく描くことにより、中央の釈迦がより際立つよう演出されているのが本図の構成の特徴と言える。

この意識は周辺部分にも看取される。画面の上部に目を移すと、中央に月があり、涌雲が左右から斜め下方へ向けて、画面中央へ集約するような流れで描かれる。摩耶夫人の乗雲も含め、涌雲はV字型の構成を生み出しており、釈迦へと視線を誘導している。沙羅双樹は、向かって左の四本は緑葉、右四本は葉が枯れた通例の図様で描かれる。古様な図様では二本一組として宝床の四方に配される場合があり、また木々同士の間隔も二本一

組が意識されることが多いが、本図では宝床の前方には配されず、左右から後方にかけて宝床を囲むようにほぼ等間隔で描かれる。さらに、等間隔ではあるが向かって左に少しずつずれることで、右から四本目の沙羅双樹の幹が画面中心線に近接して描かれる点に、月・涌雲によって中心線を強



挿図2 仏涅槃図 象部分 建中寺蔵

調する意識と同じ意識がみて取れる。このように、本図では図様が意識的に整理され、釈迦を取り囲む同心円の構成、左右対称性、中心線の強調、釈迦へ向かって視線を誘導するV字型の構成によって、釈迦を際立たせる意識に特徴があると小括できる。

ここで先行研究を参照し、本図の位置付けについて検討しておきたい。

仏涅槃図は涅槃会の本尊として古くから多くの寺院で製作・所有されたため、膨大な作品点数があり、近世には図様が形式化しつつも多彩な系統が入り混じり極めて多様になることが認知されている。そのような中で、内田隆子氏による江戸時代の奈良地方の仏涅槃図の分類は、重要な示唆に富む^⑫。

内田氏は特に跋提河の岸の描かれ方に注目して百数十点の作例を整理され、Ⅰ竹坊型、Ⅱ跋提河と釈迦を取り巻く人物群との境界が涌雲となっている型、Ⅲ跋提河と釈迦を取り巻く人物群との境界の一部分が涌雲となっている型、Ⅳ跋提河と釈迦を取り巻く人物群との境界が山形となっている型の四種の類型に分類された。そして江戸時代前期に類型Ⅰが奈良を中心に描かれ、同時代中期には様式の異なる類型Ⅱが描かれるようになり、相互に影響が見られる作品も登場する中、Ⅱに拠りながらⅢ・Ⅳが展開していったことを指摘された。また、これらの分類の代表作例としては、類型Ⅰは福井・剣神社本、類型Ⅱは長福寺本を想定された。

以上の内田氏説に基づくと、本図の河岸は画面左右端のみ土坡が描かれるほかは概ね涌雲で遮られることから、類型Ⅱに分類される。先に指摘したとおり、本図の釈迦の姿勢や仏鉢の描かれ方は長福寺本と共通しており、この説に沿う結果である。ただし細かく図様を比較すると、中世の南都絵所座のうち吐田座の行有・専有筆、根津美術館本(南北朝時代・康永四



挿図3 仏涅槃図 本紙全図 根津美術館蔵

年（一三四五）成立、挿図3）にも近いことがわかる。内田氏は根津美術館本について、松南院座（類型Ⅰ系統）と芝座（類型Ⅱ系統）の中間的な様相を示すと指摘するが、この系統分けて重視された跋提河の河岸が部分的に涌雲によって隠されていること、また仏鉢は沙羅双樹に掛けられていることから、長福寺本を代表とする類型Ⅱ系統に内包されると捉えるのが自然である。釈迦の姿勢は右手枕ではあるものの、沙羅双樹が宝床の前方を避けて等間隔に配置される点でも本図と共通し、とりわけ会衆の構成・位置など



挿図4 仏涅槃図 会衆・動物との境界部分 建中寺蔵

にも一定の共通点が見出せる点は注目される。ただし、釈迦入滅の情景を描き出そうとする根津美術館本に比較して、本図は中央の釈迦が象徴的に描き出されるように構成されており、図様の整理が一層進められている。

これまで確認してきたように本図には鎌倉時代に遡る他の先行作例と共通する部分もあることから、本図の図様は中世の南都・吐田座でも用いられた長福寺本の系統の図様を祖型としながら、様々な系統の粉本から要素が取り入れられて整理・構成されたものと考えられる¹³。

粉本の利用については、鶴や小鷲など、会衆と一定の間隔を取らずに配されて構図の不自然さが生まれている部分(挿図4)があることにも注目しておきたい。粉本の組み合わせと再構成に際しては、宝床とその周辺の会衆、および象・獅子など主要モチーフを配置したのち、鶴・小鷲などを含む動物モチーフを埋め合わせるように構成されたと推定できる。

三 描画技法

次に、本図の描画技法を見ていきたい。まず釈迦と菩薩形は、肉身部および衣服に金彩を施す皆金色の姿である(図2・4)。肉身は金泥塗で褐色の細線により描き起こしており、頭髮・髭は群青とし緑青線で輪郭を縁取っている。衣服は、肉身線よりは太く打ち込みがある金銀泥線で衣文を描き、蓮唐草文や七宝繫・雷文繫・麻葉繫・亀甲繫などに代表される多種多様な文様を金銀泥の細線で表現している。菩薩の宝冠・耳瑠・胸飾・腕釧・臂釧には金銀泥が用いられ、群青・丹・緑青・紫・朱と白および具色の鮮やかな色彩で蓮華や瓔珞などの装飾が表現されている。

仏弟子・天部については、肉身の色は濃淡様々な肉色あるいは赤・緑・

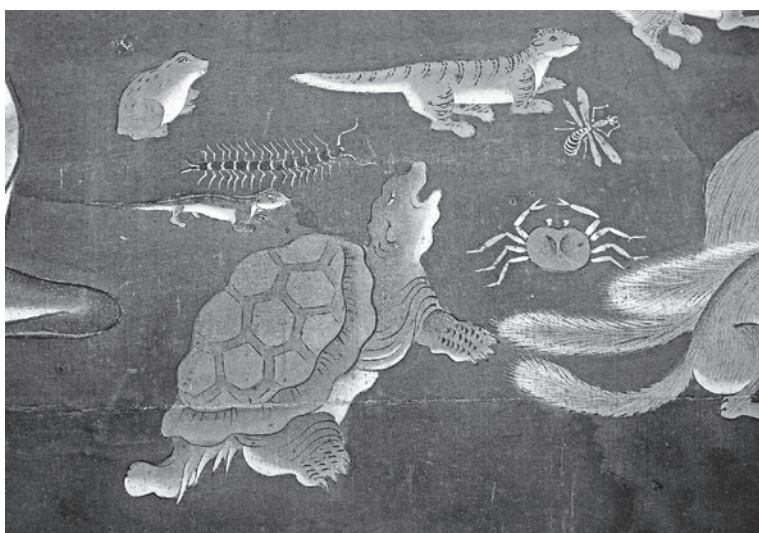
青・薄青などで、いずれも隈取を加え、描き起こしの墨・朱・褐色などの線は打ち込みがあるものの肥瘦は抑えられている(図5・7)。帝釈天は肉身を金泥塗とする。阿修羅や金剛力士などの異形の天部は、肉身部であっても肥瘦の加えられた線が用いられる。天部の頭髮や毛描きには金泥細線が用いられる。頭飾・腕釧などの装身具、持物や甲冑などの墨線は肥瘦が抑えられており、菩薩の宝冠と同様に金泥と鮮やかな色彩で彩られている。衣服は、肥瘦が強くスピード感のある筆遣いで描かれ、こちらも紺・丹・緑・紫・朱とその具色を主体とした伝統的な色彩の組み合わせにより、多様な文様が表現されており、衣文線や文様に金泥も多用される。

動物については、線の質や彩色方法などが個々で異なり、統一的ではない。その特性は後述する。

周辺部に目を移すと、涌雲は会衆に比べてより太く肥瘦が強い線が用いられており、沙羅双樹の幹や岸辺の岩ではさらに乾筆の太線で輪郭や質感が表現されて、部分的に金泥も用いられる。錫杖は金泥、仏鉢は朱に金泥線の文様が施され、宝床は明るく鮮やかな賦彩と金銀泥により多様な文様と装飾が表されている。

以上の彩色は濃彩を基本とし、さらに錫杖や装身具、衣服の文様をはじめとする金銀泥部分の一部では、盛り上げ彩色の技法が採られてより強く輝いている。

このように、本図の描画技法は、尊格に合わせた描線の用い方、彩色方法などをみても、伝統的な仏画描法を基本にしていることがわかる。その上で、特に仏弟子・天部の装身具や衣服にみられるように、豊かな色彩感覚によって色や文様を組み合わせることで、華々しい画面を作り出している。金銀彩が多用されていることも、本図の大きな特徴であり、全体に装



挿図5 仏涅槃図 昆虫・爬虫類ほか部分 建中寺蔵



挿図6 仏涅槃図 迦陵頻伽部分 建中寺蔵

飾性の高さが際立つ作例として評価できる。

一方で、描写が不明瞭な部分もある。画面下部に描かれる動物をみると、象・獅子・虎・豹・麒麟・牛・馬・鷹など、仏画を含む絵画全般において伝統的に描かれるモチーフに関しては、姿勢・体表の模様や毛描き、隈取、筋肉の表現、彩色方法など、古くからの仏画の伝統に即し、概して的確に描かれている(図9、挿図2)。一方、小型の哺乳類・鳥類・爬虫類・

昆虫などの一部については、表現の不確かな部分や崩れが見られる(挿図5)。迦陵頻伽を見ても、面貌や腕などに描写の乱れがある(挿図6)。釈迦を中心とする主要なモチーフの描写と比較して絵師の技量の隔たりを感じざるを得ず、主要モチーフの筆者とは別の人物による描写と見られる。大幅であることを考えれば当然ながら、背面押紙に筆者として記載された末永勝秀を筆頭に、複数人による工房製作と考えるのが妥当であろう。

四 類例との比較

本図の特性をより明確にするべく、本図と製作環境の近い名古屋市・相応寺本を紹介したい(図10)。相応寺本の法量は本紙縦四〇・八・七糎、横三六四・九糎、総寸縦四七八・二糎、横三九三・七糎で、本図を凌ぐ大型作品である。紙背の墨書には次のようにある。

奉寄進／為 相應院殿信譽公安大禪定尼御菩提令畫幅之者也、／慶安
五^壬天九月十六日／願主／尾州寶龜山相應寺第二世寂蓮社墓譽南龍上
人(花押)

墨書により、義直の生母・亀(相応院、一五七六―一六四二)の歿後十年にあたる慶安五年(一六五二)九月十六日に、当時は相応寺二世であった南龍により寄進されたことがわかる。相応寺は義直の建立した浄土宗寺院であり、建中寺と同様に江戸時代を通じて尾張家と関わりが深く、南龍が後に建中寺三世になったように住持職の人事においても両寺院は密接だった。つまり本図と相応寺本とは、製作環境が近似するのである。

本図と相応寺本とを比較すると、釈迦の姿態、右上方から降りてくる摩耶夫人、中天の月、沙羅双樹の配置および河岸・宝床・仏鉢・錫杖の描かれ方など、主要な図様が概ね共通していることがわかる。第二章で取り上げた内田氏による奈良地方の近世仏涅槃図の分類で考えても、本図と同じく、河岸が涌雲で遮られる類型Ⅱに該当する。しかし両者を細かく比較すると、会衆の像様や配置が完全に一致する部分は六割程度にとどまり、動

物で図様が一致するのは馬・牛・亀・駱駝・白鷺・木葉木兎などのみで、大部分は異なっている。また、第二章で確認した本図の釈迦を際立たせる画面構成について、重要な役割を担う涌雲の表現をみると、相応寺本では沙羅双樹の合間に途切れるように描かれて、左右対称性やV字型構図による視線の誘導といった意識はさほど感じられない。どちらかといえば、相応寺本は会衆や動物の周囲の空間を広く取ることによって、根津美術館本にも看取された釈迦入滅の物語を情景として描き出そうとする意識が感じられる。これらのことから、本図と相応寺本とは、大本にある粉本―先述のとおり、その祖型は中世の南都・吐田座でも用いられた長福寺本系統の図様と想定される―は比較的に近い関係性にあるものの、それぞれ別の粉本からも要素が取り入れられて構成されていること、大元の粉本による制約は会衆に比して動物部分では特に少ないこと、そして本図の釈迦を際立たせる構成は本図の特徴と捉えるべきことが改めて理解できよう。

続いて、線描や彩色についても比較してみると、大まかな特徴、すなわち尊格に合わせた線描の肥瘦や、平明な色彩と金銀泥による加飾、盛り上げ彩色の使用、描表装の着彩法など、概して類似している。ただし、図様の概ね共通する会衆であっても、例えば帝釈天の肉身は、相応寺本が白色であるのに対し、本図では菩薩と同じ金色であるなど、肉身や衣・装身具の賦彩が異なる箇所は多い(図11・12)。これは粉本になった白描図像に色に関する指示がなく、製作者側の技量に委ねられているためである。とはいえ、色の組み合わせや文様の種類の違いはあっても、両者ともに装飾性が高いことは特筆すべきであろう。また、線描については質の違いが顕著である。相応寺本は墨線による描写が細やかで筆勢に自由さがあり、的確な表現が多い一方、本図は表現にやや硬さがあり線描も整理され形式化し

ていることがわかる。⁽¹⁴⁾ただし、本図の線描にも基本的に稚拙さはなく、むしろ手慣れた筆致に堅実さが感じられる(挿図7・8)。線描の質の違いは、製作した絵師あるいは工房の違いと考えられ、相応寺本と本図とは異なる製作者を想定するべきであろう。本図を描いた末永勝秀という絵師については、本図以外に関連史料を見出せず具体的な製作環境は不明であるが、表現に硬さがあるとはいえ、複雑な構成を破綻なくまとめ、かつバリエーション豊かな色彩と金銀彩を多用して美麗な画面を作り上げる技量があったこと、そして有力大名家の大型の注文を受けることができる工房の有力な絵師であったことは間違いない。

ここまで、相応寺本との比較により本図の特徴を捉えてきたが、類似する作例は他にも確認できる。名古屋市による市内の近世仏画の調査報告によると、確認された五十七例の仏涅槃図のうち、聖徳寺本(延宝元年(一六七三)および乾徳寺本(延宝四年(一六七六)以前)は、第二章で取り上げた内田氏による奈良地方の近世仏涅槃図の分類のうち、河岸が涌雲で遮られる類型Ⅱに該当する点で本図と共通する。ただし、この二幅の構成は、相応寺本と同様に、本図に比して空間を広く取っている。根津美術館本に見られる釈迦の涅槃を情景として描こうとする意識が、相応寺本・聖徳寺本・乾徳寺本には受け継がれる一方、本図の釈迦を際立たせる構成は、やはり特徴的と言えるだろう。



挿図7-2 仏涅槃図 会衆(迦楼羅部分)
相応寺蔵



挿図7-1 仏涅槃図 会衆(迦楼羅部分) 建中寺蔵

おわりに

尾張家と菩提寺・建中寺に関わる作品である本図について、これまで述べたことを整理しておきたい。本図の由緒については、三件の墨書から、光友の側室である勘解由小路が施主となり、建中寺住持・専了によって製

建中寺蔵「仏涅槃図」



挿図8-1 仏涅槃図 会衆(童子形部分) 建中寺蔵



挿図8-2 仏涅槃図 会衆(童子形部分) 相応寺蔵

作が進められ、元禄六年(二六九三)十二月二十四日に建中寺へ施入されたこと、天明五年(二七八五)の大規模火災で被害を受けた後、尾張家による組織的な復興の一環として補修が行われたことがわかった。

図様については鎌倉時代以降に主流となる形式に属しており、南北朝時代の南都・吐田座による根津美術館本と同系統の図様を祖型として、様々な粉本から要素を取り入れて構成していることを指摘した。また本図の構

成には中央の釈迦を際立たせる意識が認められ、会衆や動物による同心円の強調、象と獅子および二体の金剛力士などによる左右対称性の強調、月や沙羅双樹の幹による中心線の強調、釈迦へ向かって視線を誘導するV字型の構成、そして周囲の空間を狭める点に、その意識が現れていることが述べた。相応寺本との比較によっても、この構成は本図の特徴であることを確認できる。

描画技法については、伝統的な仏画製作の筆法・配色に則った上で、豊かな色彩感覚によって色や文様を組み合わせ、金銀彩も多用しながら、極めて装飾性の高い画面を作り上げていることを確認した。相応寺本との比較により両者の製作者は異なることがわかるが、本図の製作工房の筆頭とみられる末永勝秀は、表現にやや硬さがあるものの、複雑な構成を破綻なくまとめ、美麗な画面を作り上げる技量がある絵師であったことを述べた。

仏教絵画史における本図の位置付けについて、本稿では長福寺本系統としながら根津美術館本との関係性を指摘するに留まったが、長福寺本系統は多数の作例があり、今後も検討の余地を残している。相応寺本・聖徳寺本・乾徳寺本などの系統分類を含め、願主・施主などの関係や、製作者、地域性、そして近世大名文化の中での仏教絵画のあり方など多様な視点から、より多くの作例を対象に引き続き検討を進めていきたい。

註

(1) 特別展「御霊屋改修記念 尾張徳川家と菩提寺建中寺」(主催・徳興山建中寺・徳川美術館・中日新聞社、会期…令和六年六月八日～七月二十一日、会場…徳川美術館)。

(2) 村上真瑞「建中寺創建年時―新資料の紹介―」(『仏教論叢』六八、浄土宗教

學院研究所、二〇二四年)に詳しい。拙稿「研究ノート 尾張徳川家史料にみる建中寺の創建年代について」(『葵』一二九、徳川美術館、二〇二四年)では尾張家の記録から創建期の過程を追ひ、徳川美術館編『特別展 御霊屋改修記念 尾張徳川家と菩提寺建中寺』(徳川美術館、二〇二四年)にまとめた。

(3) ほかに、平成の修理の際に寄附を受けた内容の文書(平成三年(一九九二)も貼り込まれている)。

(4) 以下、建中寺住持の歿年は、宇高良哲・村上真瑞『浄土宗建中寺史料集』(徳興山建中寺、二〇二一年)を参照した。

(5) この火災は名古屋城の東北に所在する清水・解脱寺周辺が火元とみられ、建中寺にも及び、真巖院殿(尾張家五代五郎太御霊屋・墓所(御廟)・三門・総門と寺家の一部を残して主要な建造物は全て焼失した。天明六年八月には本堂の上棟があり、翌年五月には一連の再建が完了して各霊の位牌遷座と供養が行われたことが尾張家および建中寺の記録から判明している。

以下、火災と復興については、尾張家の記録である「江戸御小納戸日記」・「御記録」(徳川林政史研究所蔵)のほか、『愛知県指定有形文化財建中寺徳川家霊廟修理工事報告書』(徳興山建中寺、二〇一六年)、および『愛知県指定有形文化財建中寺徳川家霊廟(本殿・合間・拜殿)修理工事報告書』(徳興山建中寺、二〇二三年)、前掲註②の図録、村上真瑞「細井徳民謹撰 建中寺梵鐘の銘―天明の火災と関連づけて―」(『建中寺新聞』六七―四、建中寺、二〇二四年)を主に参照した。

(6) 建中寺に残る復興時の複数の棟札に、宗睦による再建であることが記されている。

(7) 建中寺徳川家霊廟保存修理専門委員会「浄土宗 徳興山建中寺 建造物調査報告書」(徳興山建中寺、二〇一九年)に抄録された、『御再建留第一番』『御地鎮留』『御再建留第二番』『御再建留第三番』からの抜き書きを参照した。

(8) 中野玄三「日本における涅槃図の展開」(『京都国立博物館特別陳列目録 涅槃図の名作』(京都国立博物館、一九七八年) 初出、中野玄三「日本仏教絵画研究」(法蔵館、一九八二年) 補訂収録)、中野玄三「涅槃図」(『日本の美術』二六八、至文堂、一九八八年)。

(9) 以後、仏涅槃図の名称は所蔵先から取り、「〃本」とのみ記載する。また見取図に示した識別のための番号を、本文中ではゴシック体で表示する。

(10) 仏涅槃図に見られる動物については、中野玄三「涅槃図の動物画」(『仏教芸術』一〇四号(一九七五年)・一〇六号(一九七六年) 初出、中野玄三『日本仏教絵画研究』(法蔵館、一九八二年) 収録)に詳しい。

(11) 赤澤英二氏は、この象と獅子の形態・配置を、図様を分類する要素の一つとして取り上げた上で、①別個配置(対置されない)、②転倒型対置(腹側を見せ転倒)、③坐型対置に分け、古様では①、新様では②③がそれぞれ見られることを提示された。特に③の場合、釈迦・普賢(騎象)・文殊(騎獅子)の三尊形式を構想している可能性を指摘されているが、本図の整理された明快な構成と、姿・位置とも対照的な象・獅子のあり方をみると、その蓋然性は高いと考えられる(赤澤英二「涅槃図の図像学 仏陀を囲む悲哀の聖と俗 千年の展開」中央公論美術出版、二〇一一年)。

(12) 内田隆子「涅槃会・ねはん講に用いられた仏涅槃図について」(『涅槃会の研究―涅槃会と涅槃図―』元興寺文化財研究所、一九八一年)。

(13) 渡辺里志「甚目寺蔵涅槃図とその関連作品」(『愛知県史研究』八、愛知県、

二〇〇四年)には、甚目寺本は江戸時代中期には地誌に掲出されるほど一般によく知られていたことが指摘されており、こうした図様の共通性を地域性と捉えられるかどうか、影響関係について今後も引き続き検討を加えたい。

(14) 名古屋市による記者発表用資料「名古屋市指定有形文化財の指定について」(名古屋市、二〇一四年)における相応寺本の解説には、「馬の描写が、狩野派の絵馬の描法に近い」と簡潔な指摘がある。

(15) 名古屋市教育委員会『名古屋市内寺院の仏画(予備調査編)』(名古屋市教育委員会、一九九八年)による。平成三年に行われた、市内寺院の約二割にあたる百十五ヶ寺の現地調査の報告書である。本稿で取り上げた建中寺・相応寺は含まれていない。

【附記】 本稿の執筆にあたり、建中寺住職・村上真瑞氏には多大なるご高配を賜りました。相応寺住職・前野真成氏にはご所蔵品の写真掲載のご許可を、根津美術館にはご所蔵品の写真のご提供を頂きました。相応寺本の部分図は、小池富雄氏(元・徳川美術館)による撮影画像です。記して心より御礼申し上げます。

(徳川美術館 学藝員)

金鯨叢書 第五十二輯〔年一回刊行〕

——史学美術史論文集——

令和七年三月三十日 編集
令和七年三月三十日 印刷・発行

編集者

〒171-0031

深井 雅海
徳川 義崇

発行者

〒171-0031

東京都豊島区目白三ノ八ノ十一
公益財団法人 徳川黎明会
電話(3950)〇一一一番(代)

〒461-0023

東京都豊島区目白三ノ八ノ十一
徳川林政史研究所
電話(3950)〇一一七番(代)

〒605-0089

名古屋市東区徳川町一〇一七
徳川美術館
電話(935)六二六二番(代)

印刷所

株式会社 思文閣出版
電話(533)六八六〇番(代)