

青 森 の 美 術

— 近世以前の作例から —

須 藤 弘 敏

は じ め に

日本各地に現存する近世以前の美術は、概ねその土地で制作されたものであるため各地域の風土や歴史に根付いた表現や様式を持っており、それらが我々の強い興味を引いてやまない。また、その一方で各地に中央や他地域から運ばれて永く守り伝えられてきた美術品も少なくない。それらの大方は美術品である以前に信仰の対象であったり、城や邸の調度として用いられてきたりした。ようやく近年になってそうした作品の美術史的価値が一つ一つ認識されつつある。本州の北端青森県もそうした独得の風土やそれが生んだ文化遺産に恵まれた土地であるが、この地に伝来した優れた美術品も決して少なくない。既に県指定の文化財の一部などについてはその紹介もあるが（注1）、筆者が最近青森県下で調査した近世以前の美術品の中から注目すべき作品をいくつか取り上げてみたい。なお、個々の作品についてはより詳細な報告を行う予定でもあり、ここではその概略を述べるにとどまることを付記しておく。

注1 『図録青森の文化財』 青森県教育委員会編 昭和40年 など

1. 下田町聖福寺蔵銅造菩薩立像

青森県内に現存する彫刻作品として最古例にあげられるのが上北郡下田町聖福寺にまつられている菩薩立像である（図1）。本像はごく最近青森県重宝に指定されたばかりで、未だ広く知られてはいない（注1）。像高30センチに満たない小さな仏像であるが、こうした青銅で鑄造した仏像に鍍金した小像を小金銅仏と呼び、日本への仏像伝来の初めもこうした小金銅仏であった。小金銅仏は主に七、八世紀の作品が多く、この聖福寺像もほぼ700年前後いわゆる白鳳時代後半（奈良時代前期）の制作と考えられる。小金銅仏は法隆寺に多数伝来し、その優品が近代になってから皇室に献納され、現在東京国立博物館法隆寺宝物館に「四十八体仏」として陳列されているものが最も有名で、このほかにも各地に比較的多数現在する。しかし、白鳳時代と言えまだ仏教文化がこの北辺の地には伝わっていない時代でもあり、当然本像も畿内で制作され、後年この地に運ばれてきたものである。ただ、東北地方には意外に多くの小金銅仏が遺っており、ことに山形県下で最近相次

いで優れたものがみつまっている。山形県の場合は歴史的にみてもそうした金銅仏が存在する可能性のあるものの、青森県の場合はむしろ今後発見される可能性はきわめて少ない。そうした意味でも本像の価値はきわめて高く、かつ作風も上乘のものだけに一層注目される。なお、本像の伝来については南部藩時代に近くの観音森と称される辺りで発見されてから聖福寺にまつられたと言う伝承があるのみで、直接本像の造像に関する事情を物語るものなどは皆無である。

本像は台座まで一鑄で、現在はその銅造台座部分を木製の仮の台座に更に立たせて安定させており、それからはずして観察することができないため、金銅仏調査の要件のひとつである内部の鑄造状況や構造はうかがうことができない（注2）。全体の大きさに対して頭部や手足がすこぶる過大で、白鳳期に特有のプロポーションである。肩幅が身長に比べてかなり大きいのも一種寸づまりな印象を与えている。銅造鍍金のいわゆる金銅仏であるが、火中したため表面がかなり荒れており、現在一部に見える金色は鍍金のあとではなく銅の地肌かと考えられる（注3）

法量は本体台座面から上の像高が22.9cm、銅造台座を併せての総高は24.8cmである。右にごくわずかに腰を振っているがほぼ直立し、両足を幾分開き気味にして正面を向く。頭部は後ろからみると双髻のようにあらわす<図2>が、髪筋をみせないため正面からは単髻にみえる。頭の飾りは三面頭飾にし、正面に大きな円花文をあげ、左右の耳の上には蕨手状の飾りを載せている。髪際はほぼ水平に深くあらわされ、面貌はやや大人びた表情を浮かべ、童顔童形像的表現から一歩踏み出している。肩から胸前には幅広の璽珞を胸飾として掛け<図5>、背後から手前及び体側に這わせた天衣も身長に比べれば随分大きなものにみえる。なお天衣はもと両肘から下へ垂れて大きな造形空間を作りだしていたが、現在は像から遊離する部分をすべて失ってしまっている。璽珞や頭飾の条帯には玉を連ねたようにみせるため、粒を刻んでいる。右腕は屈臂して手に水瓶を持ち、左手は天衣の端をつかんでいる。しかし、この左腕の肘の部分は昭和12年の火災で損傷したおりに接ぎ直したもので、いささか乱暴な工作である。また右手第三・四・五指の先端及び左手第四・五指を欠失している。下半身は様々な飾りや大きな頭部を載せた上半身に比べれば貧弱でもあるが、膝前に大きなカーブを重ねる天衣そして頭部に負けない大きな両足が安定感を与えている。足先には指を一本一本刻み出しており、側面から見ると弓なりに反る体軀をしっかりと支えている<図6>。背面にも比較的細かな表現がみられ、腰に締めた帯状の璽珞を垂らしてみせるやり方や裳の襞を装飾的に処理する工夫など丸彫り像的表現である<図2>。また注意してみると頭部には穴があり、頭光を留めた痕跡かともみられ、更に背面の裳のちょうど両膝の間あたりにタボのような突起が付けられている。これも光背などを着けるためのものであったのだろうか。台座はその周囲に蓮弁などの装飾を何もあらわしていないが、左端にもと天衣がつながっていた痕が残っている。

本像は県の指定名称では「聖観世音菩薩立像」となっているが、現状では積極的に観音に比定する図像上の根拠はない。なぜならば、当代の他の観音菩薩像にあっては頭上に観音菩薩の標識たる化

仏をつけるわけだが（注4）、本聖福寺像にあっては現在そうした化仏はみられない。仮に化仏を別鑄で作り、正面の頭飾に付着させていたとみるには頭飾の形状はそぐわないし、蓮台様のものもない。むしろ頭飾の形状〈図5〉そのものは、正面及び蕨手状の両側面ともに天智天皇五年（666）制作と考えられる野中寺弥勒菩薩半跏像の頭飾〈図7〉にきわめてよく似ており、こうした意匠を踏襲したものと考えてよい。また、片手に水瓶を持ちもう一方の手で天衣の端をつまむ形にあらわす観音像それ自体はかなり見られ、法隆寺献納四十八体仏中にも何体かそうした例があり、持水瓶の形のみ共通するものは更に数体を数え、観音立像の比較的ポピュラーな形制と言える。そこから考える限り聖福寺像を観音とみるのに不都合はない。しかし、決定的な条件である阿弥陀の化仏の不在は聖福寺像をいきなり観音菩薩と呼ぶことを躊躇させ、ために本来の尊名を特定せず菩薩立像と呼ぶ次第である。この七、八世紀の小金銅仏の場合は図像的特徴が曖昧なものや尊名が決定し難いものが多数あり、その点で聖福寺像は異例ではない。

さて、本像の様式は小金銅仏の展開の上ではどういった辺りに位置づけられるであろうか。小金銅仏の展開の研究それ自体が未だに多くの問題を残しており、日本の中での展開と比較しただけでは把握しきれないような作例が多数あることもあって、聖福寺像の年代推定もおのずから相対的なものにとどまらざるを得ない。本像を初めて全国に紹介した久野健氏は、その制作年代について氏の時代区分による白鳳第3期すなわち天智天皇五年（666）から天武・持統朝（697年まで）にかけての時期に当たるとした（注5）。これは氏の考察によれば、白鳳期小金銅仏の最も多くの現存作例がこの時期に該当し、様々な様式がみられるものの、飛鳥時代的要素が消えて白鳳彫刻の充実した展開期がこの第3期であるとされている。氏による白鳳時代小金銅仏展開の区分については必ずしもすべて同意するものではないが、本像が奈良時代いわゆる天平時代まで下るものとは余り考えられず、むしろ古様な独得のプロポーシヨンなどの特徴から白鳳時代後半すなわち七世紀末から八世紀初めにかけての制作であることはほぼ疑いないであろう。小金銅仏にこの時期の制作年次の明らかな作例がきわめて少ないこともあって専ら相対的比較研究にとどまるわけだが、以下のような本像の様式的特徴が何らかの基準となろう。

例えば、身長に比して著しく大きな頭部および手足だが、童子を思わせるこの比例は七世紀後半の小金銅仏などの特徴である。体軀は扁平で肉どりにも抑揚はさほど感じられず、こうした点も古様である。久野氏が本像に近い様式のものとしてあげた大阪金剛寺観音菩薩立像〈図4〉は、面貌や頭部の形状、更には背面の処理や裳の表現が似通っているが、聖福寺像よりも動きが出てきており肉付けも明らかで八世紀以降の作である。また、聖福寺像の表情はいわゆる童顔童形像に比べていくらか大人びてきており、こうした諸点を考え合わせると本像は概ね七世紀末のものと思われ、下っても文武朝（697～707年）の後半までであろう。

聖福寺像は本年（1987）3月に東京国立博物館で行われる特別展「金銅仏」に日本最北に所在する

白鳳小金銅仏として出陳されるが、これを機会にその研究が進むことが期待される。

- 注1 昭和56年4月指定、指定名称は「聖観世音菩薩立像」。
- 2 γ （ガンマ）線照射による調査ができれば可能である。
- 3 昭和12年に火災に遭ったと伝えるが、それ以前にも火中した可能性がある。
- 4 化仏のない薬師寺東院堂聖観音立像などには、もと化仏を付けていた痕が確かめられる。
- 5 『古代小金銅仏』昭和57年

2. 三戸町悟真寺蔵阿弥陀如来立像

三戸町は南部藩発祥の地で、ゆかりの遺跡がこの近辺に多数残っている。また南部町とともにこの周辺には何体かの近世以前に遡る仏像が現存し、こと仏像彫刻に関しては青森県下では最も注目すべき地域であることは間違いない。この町の中心に位置する悟真寺（浄土宗）は糖部三十三観音霊場のひとつとして名高い観音堂を持ち、そちらで有名な寺であるが、仏像彫刻については本堂の壇上の厨子にまつられた本尊の阿弥陀如来立像に注目したい〈図9〉。

本像も聖福寺聖観音像と同じく昭和56年に県重宝に指定されたものであるが、やはりこれまでほとんど知られることが少なかった仏像である。しかし、後述のように本像は阿弥陀如来立像としては北奥羽で最も優れた作風をみせるもので、東北に限らず地方にあるこの種阿弥陀如来立像の佳作と言える。悟真寺は天保年間の火災でそれ以前の旧記類を失ったとされるが、その創始は寛永年間以前には遡らぬとも言われている。また、本尊阿弥陀如来立像についてもその由来や来歴をほとんど伝えていなかった（注1）。しかし、本像がこの地で制作された可能性はまず考えられず、奥州の作とする積極的根拠もないことから、中央で造られてから数百年の後にこの地に運ばれたと考えるのが自然であろう。

台座の蓮華座および拳身光背はともに後補で、光背裏面の墨書によって知られる貞享元年（1684）4月に厨子とともに制作されたものと推定される。（注2）

本像は木造漆箔で、像高78.2cm、髪際下70.9cmの法量は鎌倉時代以後の三尺阿弥陀立像（注3）などよりややこぶりであるが、立像の阿弥陀像は大概60cmないし110cmであるから一応標準的な大きさであろう。なお、細かい構造の分析は未だ調査が終っていないため、以下の記述が概略にとどまることを断っておきたい。

構造は体幹部に肩先から両腕を矧ぎつけ、頭部は三道下で割首にし、耳後ろの線で後頭部を矧ぎつけている。後頭部中央に穴が残っており、もと頭光にあたる光背を留めていたものと思われる（注4）。また頭部がやや左肩に傾いているが、体軀自体が右肩上がりに造られていることもあって補修時の造作か制作当初のものか判断は難しい。漆箔像であるが現状はかなり痛ましく、金箔はわずかに腹部の衣文や袖の内側あたりに散見するのみで残りはほとんど落ちてしまっている（注5）。

また漆箔は当初のもののように見受けるが、現在確認できる金箔はあるいは後代のものの可能性もある。肉髻部は切付け螺髪とし、肉髻珠はなく、額の白毫相も現在は確認できない〈図10〉。痛んでいるためもあるが、螺髪の表現にはややぎこちないところも感じられる。肉髻部が頭部の中心線に一致しない点も同様である。眼は彫眼とする。右腕を屈臂して掌をみせ、左手を垂下する通常の施無畏与願印系の印相を示すが、その両手先は後補である。なお現状は更に右手三、四、五指と左手三指の先端部を欠いている。ただし制作当初も手指の様子は現状と同じ来迎印（注6）を結んでいたであろうことは、同時代の他像を対照すれば自明である。一方足指先も欠失しており、足納の長さは左2.3cm右1.9cmであるが、全体にかなり強い前傾をみせていることから補修された可能性もある。

着衣の形式は、通形の偏袒右肩に準じており、偏衫を右肩から右腕に掛けて、左肩に掛けた衲衣が背を覆って右腋下から正面にまわり最後左肩に再び掛けている。本像の特徴としては背にまわした衲衣の表現が単純なことで、体側に沿って髪をあらわすほかはほぼ偏平なままである。また下に着けた裳を短くして足首をはっきりみせるのは十二世紀以前の特徴で、本像の制作年代を考える上でも重要なポイントとなる。なお、裳は正面中央で合わせ目をなして重ねられている。

次に本像の表現や様式の特徴をあげてみると、まず本像が正面性の強い造形であることに注目したい。側面および背面をみると背の肉付きが薄く抑揚のない偏平な表現になっている〈図11〉。それに背面の衣文の表現が省略されていることを考え合わせると、正面観的表現の傾向がうかがえよう。丸くなだらかな肩は張りを持って両腕につながり、U字形に開いた胸は首の三道下から自然な起伏をつくって左右にふくらみをみせている。衲衣に覆われた腹部も上辺はカーブを描いておのずから分節を明らかにしている。肩張りも十分に両腕が左右に広がり、胸の肉づけもあることから上半身は左右に張りのある表現をみせている。更にこれを支える下半身は側面からみる限りにおいては貧弱と言わざるを得ないが、正面からの印象は定型化したものとはいえ、比較的安定したボリュームを感じさせる。下腹部から両脚の間にへこみをつけて畳んだ衲衣の髪は大腿部の自然な抑揚をみせている〈図12〉。

更に細かくみていくと、衲衣が胸前でつくる衣の折り返し部分の表現は幅広でごく自然な髪をつくり、衣文の彫出もなだらかである。その下に繰り返されるカーブ状の髪もわざとらしさや鎌倉彫刻に多くみられる繁瑣なものとは全く異なっている。むしろ平安時代後期の如来像のおだやかな衣文の表現と軌を一にするものである。そうした時代的特徴は衣文に限らない。奥行よりも平面性を重んじ、平明で調和のとれたプロポーションをみせる全体の造形、裳を短くして足首をみせる形式、まさしくU字形に開いた胸の表現など平安時代後期ことに十二世紀の如来立像の彫刻に共通した傾向である。試みに本像に近い様式の像をあげてみると、奈良吉野の常覚寺釈迦如来立像・同じく吉野高福寺阿弥陀如来立像・京都宇治地藏院阿弥陀如来立像・神奈川県個人蔵の阿弥陀如来立像などがあげられよう。これらは前にあげた諸特徴をすべて共有するが、ことに衣文の処理において親近性

を感じる。これらの中では吉野高福寺像〈図8〉や宇治地藏院像がことに近い印象を受ける。また十二世紀も鎌倉時代に入ってからとされるが、京都禅林寺見返阿弥陀如来立像も面貌の性格を除けば本像の様式と似通っている。これに対して鎌倉時代に入ってからの様式は建久5年(1194)の快慶の最も早い時期の作とされる京都嵯峨遣迎院阿弥陀如来立像に既にみられるように、次第に衣文が写実的になって裳が足を覆うようになり、顔の表情が理知的となり、衣文の彫出はきつくなってくる。加えて眼を玉眼にし、如来像ながら着衣に切金を施すことも稀ではない。こうしてみると悟真寺像の形式や衣文の様式は十二世紀も末にまでは下らない特徴を示していると言えよう。

そして、平安時代像としての特徴を何よりもよくあらわしているのが丸みを帯びた顔とその表情である〈図10〉。やや横幅のまさった面貌に伏し目がちな眼差しと小さく結ばれた穏やかな口元の表現には平安時代末期の阿弥陀信仰が持っていた来世に対する幻想的な期待感がこめられていて、きわめて魅力に富んだ表情である。先にあげた本像に近い様式を示す高福寺像もやはり面幅が広く伏し目がちである。ほかにも表情ならば他の多くの十二世紀の彫刻に共通するものが少なくない。例えば永治2年(1142)に造られた近江栗東町金體寺阿弥陀三尊像中の脇侍菩薩ことに観音菩薩立像の面貌は非常に近いものを感じさせる。ただ惜しむらくは本悟真寺像は面貌が最も痛ましい状態にあり、錆漆下地から剥落してしまっている部分すらあり、眉や鼻梁の線はために鈍くなってしまうっており、早急の修理の必要を感じる。

悟真寺像の制作年代を推定する上で最も参考となる上記の現存する十二世紀の阿弥陀如来立像だが、何れも穏和で安定した共通した様式の範疇内にあり、かつ造像年が明らかなものが皆無であるなど、個々の具体的な制作年代の決定は実は容易でない。比較対象にあげた作例はみな国指定重文であるが、これらの他にも各地方にいくつかの同時期の作例を見いだすことはしばしばである。またこの問題に関わる重要な点は、彫刻絵画を問わず阿弥陀像が立像にあらわされるようになったのがいつごろかと言うことである。この点については既に濱田隆氏の論考(注7)があって、それによれば、すなわち彫像については平安時代も十二世紀に入ってから造像が始まり、十二世紀末に快慶の三尺立像があらわれるやその圧倒的な影響下に立像が全盛期の十三世紀を迎えたと言われる。この問題については筆者もいくつか意見を持つが、ここで詳しく述べる必要もないのでその要点のみを述べると、こうした造像の展開には浄土教信仰の様態が変化してきたことが密接に関係する。つまり十二世紀の浄土教信仰は、それまでの上層貴族の阿弥陀堂建築の流行に代表されるような静的なものから、雲居寺の瞻西上人の布教に代表されるようなヴィジュアルな法会を行って、それに参加する多数の信者に来迎幻想を獲得させるようなスタイルをとるものをも生んだのである。そうした迎接会などで用いられる阿弥陀像は劇的な効果を必要とするため立像がふさわしく、そこで得たきわめて強い印象から多くの信仰者、あるいは地方へ布教する者たちにとって礼拝対象となる彫刻の阿弥陀像に立像を選択したことは容易に想像されるのである。実際、平安時代末期にこうした

状況があったからこそ、法然の浄土宗が阿弥陀立像を推奨したわけであるし、快慶がそうした時流に応える造形を十二世紀末に造り上げて時代様式の完成にまで到ったわけである。

さて、こうしてみると悟真寺像は平安末の十二世紀の制作であろうと推定されるわけだが、いくつかの問題も残っている。例えば、これまで平安彫刻的要素をあげてきたが、背面のきわめて簡略な処理や両袖の表現にみられるかなり形式化した印象から、これが平安後期の造像であっても上記諸像のような完成した造形に比べて見劣りすることは否めない。しかし、それを時代が下って様式的に硬化したものとみる必要はなく、造像自体は十二世紀の作であることは確かであろう。

以上概観した悟真寺阿弥陀如来立像は状態こそ良くないものの、文中に示唆したように青森県下の数少ない平安仏としてのみならず、全国的な見地からも尊重されるべき作例と言えよう。

- 注 1 本寺盛岡の大泉寺にあったものとも伝えるが、後述の光背銘文によりその可能性は薄い。
- 2 61年9月に筆者および日本文化論Ⅱ専攻の学生らで行った調査時に初めて確認した。それには貞享元年4月17日に悟真寺住持第12世好善長老の時に水原氏ほかの檀越の寄進で成ったことが記されている。
- 3 髪際高が三尺および二尺五寸の像が圧倒的に多くなる。
- 4 これを制作当初のものとするには疑問がある。
- 5 面部がことに痛み方が甚だしく、胸の中心にも縦に入った深い傷がある。
- 6 左右とも第一指と第二指を捻ずる。
- 7 「立像阿弥陀来迎図成立史考 ―仏坐像から仏立像へ―」『仏教芸術』126号

3. 深浦町円覚寺蔵寛永十年銘船絵馬

北前船で名高い日本海沿いの港の中でも青森県西海岸の深浦港は古くから風待ちの港として知られ、藩政時代初頭からは津軽藩の庇護も受け、遠く若狭・能登・越後と蝦夷松前方面との間を行き来する船舶が多数立ち寄った港である。この港を見おろす南の崖の上に位置する円覚寺は深浦近辺の住民のみならず、この港に出入りする各地の船乗りたちの信仰をあつめた潤口の観音をまつている。深浦港の守り神とも言えるこの十一面観音菩薩はことに名高い存在で、現在も漁業者のみならず多くの人々の信仰を集めている。

こうした円覚寺観音の信仰を証するのが最近まで金比羅堂に掲げられていた七十点にものぼる船絵馬の数々である（注1）。これらの現存品はそのほとんどが幕末から明治にかけての十九世紀のものであるが、それらに書かれた奉納者名をたずねると出雲・若狭・輪島・越後・羽後の日本海沿いの各地に及び、深浦はもちろん脇野沢・八戸・大間など南部領や遠く仙台の船主の名も見え、またこの時期最も往来の盛んだった松前の人名も多く見られる。いわゆる北前船最盛期をしのばせる資料としてきわめて重要なこれらの船絵馬は、昭和56年にその他の鬚額などの資料と共に「円覚寺奉納海上信仰資料」の名で一括して国の重要有形民俗文化財に指定されている。これらについては、す

で青森県立郷土館が行った船絵馬展などで知られるようになり、更に修理が行われて資料館に展示保管されるようになったため、貴重な歴史民俗資料として認識されつつある。

さて、これら円覚寺船絵馬群の中でただ一点十七世紀に遡る絵馬があり、その図様がこれまで文献資料しかなかった近世初期の「北国船」を具体的に復元想像せしめるものとして造船海運史上から注目されている。それは円覚寺金比羅堂に掲げられていた最も大きな船絵馬（注2）で、寛永10年（1633）に越前敦賀の庄司太郎左衛門によって奉納されたものである〈図13〉。

絵馬中の墨書は以下の通り。

向かって左上

「于時寛永拾歳癸酉林鐘吉日(?)」〈図18〉。

その下

「越前敦賀住庄司太郎左衛門」

向かって右上

「奉懸御寶前」

これは船絵馬の歴史から言っても最も古い時期の作例であり、前述のように造船や海運の貴重な資料である。例えば船の形態から言うと、櫓と帆を併用して航海する中世の性格を多分に残した船で、櫓（注3）の数が両舷あわせて二十二挺という点から千ないし千二百石のかなり大型の船を描いたものと言われている（注4）。これまでわずかな伝聞にたよっていた近世初期の北国船の格好の資料とされている。

このように造船・海運などの歴史や民俗を考える貴重な資料として注目を集めているこの船絵馬であるが、筆者がここで取り上げたのは近世絵画史上の重要な資料としてである。その理由はこの時期数少ない制作年次の明らかな絵画であること、そしてまた日本美術史上特異な展開をみせた近世初期風俗画のひとつで、それも類例稀な船上遊楽風俗図だからである（注5）。

絵馬は板三枚を横に継いでおり、判然としないが金箔を貼った部分以外には一応下地を施していたかと思われる。図様は中央に大きな帆をあげた北国船をあらわし、船の進む向かって左に波立つ海面を描き、その上と船の艫の方にはかなり大きな雲を金箔であらわしている。また船の周囲に見える雲は現在は黒っぽく変色しているが、当初は淡い銀泥を刷いていたかとも推定される。こうした顔料については下ろして詳しく観察してはいないので推測にとどまる。またこの黒く見える雲と金雲の間に白く海波が見えており、船の前方の海面も当初は白く描かれていたものと思われる。

さて船の中央には高い帆柱があって、横一文字に下り藤の紋を染めだした帆が風をはらんでいかにも力強く船を進ませている。順風満帆で航海中であれば、二十二挺の櫓も上げられたままのようである。丸い船首の舳先には大きな碇があげられており、その傍らに片肌脱ぎで髪をざんばらにした男が後ろを振り返っているが、余り人相の良い顔ではない〈図17〉。その後ろ船の甲板には七人

の男女が座している〈図14〉。一番手前に船端に右肘をもたれて、ゆったりと座って手に持った扇子で拍子を取るような身振りする若侍がいる。次に緋毛氈の上に座した男の左手に持つ朱塗りの杯に片膝立てて酒を注ぐ女（注6）がいる。酒を注がれる男は月代を剃った中年風の男で、注がれるのを待てずにいるのか右手を提子（酒器）の方へ伸ばし、口を開いて彼女に「揺れるから注意しろ」とでも注文しているようである。この男の腰には刀が指されているが、剥落しているためもあるが鞆は小さく飾りのようにすら見える。彼が座している毛氈のこちら端には切髪の女といくらか年配の女がおり、年配の女は左膝を立てた格好で後ろを振り返っている。その彼女が振り返っているのは船の後方を見やっているわけだが、彼女のすぐ後ろには姿もりりしい前髪立ちの若侍が控えている。彼の腰の刀は明瞭に識別できる。この場の奥の方に顔料が剥落してしまったためあたかも幽霊のように見える男がいる。彼は体格もがっしりして横顔も明らかに男に描かれているが、左腰の鞆は妙に小さい。また彼が右手を後ろにやっているのはなぜだろうか。

檣（帆柱）をはさんだ後方の甲板にはやはり緋毛氈を敷いた座が設けられており、ここには男たちが三人くつろいでいる〈図15〉。中央に座った若い男は大柄な波頭文様を裾にあらわした衣を身に付け、やさしげな表情もあって当代の洒落者といった様子である。また彼が最も中心的な扱いを受けていることから或は彼が船主であろうか。彼の視線はやはり船の艫の方に向けられているが、左手も艫の方を差しているのに注意したい。手前の口髭をはやし、髻をまとめ袖無しの肩衣をまとった男は提重に手をやっているが、料理でも取り出そうとしているのであろうか。もう一人そのそばにいる月代銀杏髻に結った男はやはり船の後方を見やっている。

その後ろ帆綱を縛った梁より艫の方には水夫のような男が四人と舵の傍らに一人いる〈図16〉。この内舵取りの男以外は何れも鉢巻を締めて髭をはやしたり力に自慢の連中のように、おそらく水夫であろうが櫂の漕ぎ手の代表としても描かれているのであろうか。中でも一人はずした鉢巻を肩に掛け、ぐいと後ろをにらんだ左側の男はなかなかの面構えで、口髭もよく似合っており、水夫の頭でもあろうか。また船の艫寄りに舵取りの男が描かれているが、この男はこちらにすっかり背を向けて船の後方をみやっている。船のしりえには帆と同じ下がり藤の紋を染めぬいた旗と毛箒のようなものが左右に立てられている。江戸時代後期の船絵馬ではこの旗に船名が記されているのが常であるが、この寛永北国船は紋にとどめており、恐らく神の寄り代でもあろう「しるし」を掲げる儀礼も興味深い。

さてこうして船名不祥ながら敦賀の庄司太郎左衛門所有（注7）のこの北国船の様子を眺めると、いくつかの興味深い問題に気が付くはずである。ひとつは日本海沿いに多くの荷を運んでいた筈のこの船に、まるで上方の屋形船よろしく航海とは縁もなさそうな男女が乗り合わせていること。そして、そうした連中が船の上でおもしろおかしく過ごす様子が一見この絵の主題に見えること。もうひとつ、なぜか船客も水夫も一様に船の後方に気を取られている様子に描かれていること

である。この最後の疑問は容易に説明できる。これは明らかに今しがた出港してきたばかりの深浦港を振り返っているのもあって、更には港の上にみえた筈の瀬口の観音すなわち円覚寺の屋根を遠望しているのである。遠く敦賀から航海してきて再び荷を積んで帰途に着くこの船の今後の安全と交易の繁盛を祈請した願意をこうした船上の人物のしぐさで再確認させているわけである。

次に船上の男女人物の描写の問題である。全国各地には讃岐金比羅宮を始め多数の船絵馬が奉納された社寺がある。しかし、こうした絵馬の定めで、奉納が頻繁であればあるほど掛け換えられていくわけで、そう古い船絵馬は残っておらず、大方は十九世紀以降のものばかりであるが、それらにはこれほど人物描写に対する執着はみられない。そこで、この寛永船絵馬を十九世紀の船絵馬に比較してみよう。円覚寺に掲げられた他の多くの船絵馬はほとんどすべて船を真横から水平に見た形に描いている。船の側面図の如き正確さで描かれた船絵馬は、こうした船絵馬奉納がひとつの重要な儀礼として定着した段階にあることを示しており、一種の記録性を帯びている。当然、絵馬中の主役は船であり、それに乗る船主にしろ水夫にしろ皆小さく描かれた点景に過ぎない。昇る朝日や遠くに霞む陸地の様子などが背景として描かれるのもこうした造船記念の船絵馬につきものである。一方海難から幸いにして逃れることを得た報謝の証しとして奉納された船絵馬は、怒涛逆まく海上で大波に翻弄される船の姿を西洋の難破船画にも似たどこか不思議な写実的描写で表現している（注8）。しかし、ここでも右往左往する水夫らの姿はほとんどみられず、船の姿も側面から定型的にあらわしている。これらに対して寛永船絵馬は船の斜め上方に視点を置き、俯瞰描写を行っている。ために甲板上の様子が事細かに描き出せたわけであり、逆にその必要があったからそうした表現方法を採用したとも言える。

ところで、こうした船上の人物の風俗画的表現にこだわった本絵馬は時代の産物である。単に交通史や技術史の資料ではなく、時代の文化社会を反映した貴重な資料である。と述べた所依は、この円覚寺寛永船絵馬の他にこれと似た大絵馬がわずかながら残っており、それらと併せて考えるとこの寛永船絵馬の持つ意義が明らかになるからである。

京都清水寺の本堂（観音堂）と奥の院には多くの大絵馬が掲げられていて、それもごく古いものであることはよく知られている。そうした大絵馬の中に船絵馬も4点ある〈図19〉。これらは寛永9年から11年にかけて大阪平野の豪商末吉、京の豪商角倉らによって奉納されたもので、描かれた船は東南アジアへ往來したいわゆる御朱印船である。港でもない京都東山の清水寺に奉納されたのは、清水寺は観音を本尊とし、観音は言うまでもなく海難救済で知られる仏だからである。「法華経普門品」すなわち「観音経」に海難に遭った人々を救う観音菩薩の誓いが説かれていることは余りに名高い。まして、古来観音信仰の一大霊場であった清水であれば、こうした海外渡航の大船の額が掲げられて当然であろう（注9）。その清水寺に掲げられた4点の大船絵馬はどれも画面一杯に南蛮渡航の大船の雄姿を描き出していて、やはり甲板上に多数の人物の姿を描き加えたものであ

る。これらの人物の中には日本人のほかには水先案内人として乗り組んでいた南蛮人(ヨーロッパ人)の姿もみえ、莫大な利益をもたらす航海が無事に行われたことの報謝の意があつてとりわけ船上の遊宴は賑やかである(注10)。これらの人物を観察するとやはり乗員の中心となる人物や舞を舞ったり三味線を弾く若衆の姿もみえ、構図や図様など深浦寛永船絵馬と非常によく似ている。

絵画の様式としては、清水寺の御朱印船絵馬(注11)は達者な狩野派系の画風をみせるものの恐らく民間の絵師の筆になるものであろう。一方深浦円覚寺の寛永船絵馬はそれに比べるとかなりぎこちない筆使いから、数段劣った技量の絵師と思われるが、衣装の図柄や人物表現に当代の気分が横溢しており、金雲の用い方にはかなり洗練された趣もあり、寛永風俗画の一端をうかがうに足る作例である。ただし、これがどこで描かれたのかは問題で、寛永10年に深浦あるいは津軽にこうした船絵馬や風俗画を体得した絵師がいたとは考えられず、敦賀かあるいはやはり京都で描かれたものであろうか。これは船絵馬と当時の敦賀や地方の民間画工の状況を調べた上で再考したい問題である。

さて、北国船と御朱印船とでは船の規模が違う以上、船客の数やその様子も自ずから異なっているが、上述の通り深浦と清水の船絵馬は全く共通した要素で成り立っている。そして、そうした要素すなわち遊楽風俗図的情景が船絵馬の主題となった理由を考えてみる必要がある。

清水寺の御朱印船絵馬にみるような南蛮貿易が盛んだったのは慶長年間から寛永年間までであつて、寛永12年(1635)には鎖国令が出され、同16年に鎖国が完成する。これら末吉角倉の船絵馬は、鎖国以前の海外に門戸を開いて旺盛な進出欲を満たしていた時代の貴重な記録である。深浦の船絵馬の場合、海外渡航船でもなければ上方の大豪商の持船でもなかったわけだが、江戸時代初期の社会が安定し産業や経済が発達して物資の往来が盛んになった時代にやはり日本海沿岸の交易が興隆しつつあった状況を語る貴重な記録であつて、朱印船絵馬とともにこの幸福な時代の形見と言えよう。

また、それと同時にこうした風俗画が慶長から寛永にかけての半世紀にも満たない短い期間に最も発達し盛んに描かれていたことに注目しなければならない。桃山時代から野外あるいは街頭の風俗を屏風などに描いた絵画が流行し、江戸時代に入って慶長から寛永年間前半にはそうした遊楽風俗図の全盛期を迎え、その描写対象は野外から邸内そして室内へと収束してくる。日本の絵画史を振り返ってみても、絵師や鑑賞者の生きた同時代の風俗すなわち時世粧を描くことが流行し始めたのはこの時代が最初であり、かつその後の浮世絵などのきわめて限定された風俗表現の時代に比べれば、この十七世紀前半は日本人が自分たちの姿を肯定的に生き生きと描き出し得たきわめて幸福な時代だったと言えよう。それは何も美術に限った傾向ではなく、この時代が文化の諸方面にわたってそうした息吹に満ちた時代であったことは文芸や諸芸能の展開に明かである。さて、そうした近世初期風俗画の中には船遊びの情景もしばしばみかけられるが、いずれも意外に観念的な描写であつて、海の船を描いた例は川口遊廓図<図20>などにしかみられず、屏風など鑑賞される絵

画には遊楽に限らず船上の情景はさほど登場しない（注12）。しかし、御朱印船などの場合は船客も多数乗り合わせているわけだし、清水寺船絵馬に描かれたような光景が実際船上に行われたことは十分推測される。その意味で風俗画を歓迎していた当時の社会と振興著しい海運業者とをだぶらせて考えてみると、上記のような船絵馬が生まれたのもまことに自然であり、現存する作例が少ないとは言え、当時はこうした遊楽風俗図のような絵馬が多数描かれたと推測されるのである。先にあげた清水寺のほか金峯山奉納（1661）の廻船入港図額や滋賀日牟礼神社奉納（1647）の安南渡海船額など風俗画的表現を伴った船絵馬が残っている。そうした他の作例や時代の社会文化的状況を考え合わせるとき、ここに取り上げた深浦円覚寺寛永船絵馬の持つ重要な意義がより明らかとなろう。ただ、深浦の寛永船絵馬のような女性を乗せての船上の遊宴を描く例はきわめて珍しい。そして、この船絵馬の場合、女性たちが何者なのかが問題である。最も考えやすいのは同乗した船主の家族であろう。もうひとつの可能性は、遊女らを乗せての遊宴とみる。寺に奉納した絵馬にそうした表現は似合わないかも知れないが、寛永風俗画がその道の女性ばかり描いていて素人の女性はほとんど登場しなかった状況考えると、あながち不遜な推測でもない。何れにせよ、通常の航海では乗り合わせることの無かったであろう女性らを描き込んでいることは深浦寛永船絵馬の一大特徴であり、謎でもある。

寛永年間も鎖国令の出された12年（1635）から次第に社会は閉塞的状况に変化し、日本の海運も海外渡航を恐れた大船建造の禁止以後、寛永年間のような状況は二度と戻ってこなかった。船絵馬もそれと等しく小さなものになり、廻船業者や漁師の掲げる民画的なものになっていき、風俗画史上にとりあげるべき作例も生まれてこなかったのである。一方風俗画もより狭い世界と主題を求めざるを得なくなり、遂に寛文美人図から浮世絵へと転じていく。以上のように深浦円覚寺観音菩薩に敦賀庄司氏が奉納した船絵馬は海上信仰の民俗資料であるだけでなく、時代の証人でもあり、更に多くの意味で重要な資料であることを認識する必要がある。

- 注1 讃岐金比羅社の絵馬堂には多数の船絵馬が掲げられていることで名高いが、円覚寺の金比羅堂も同様の役割を果たしてきた。
- 2 101×154センチ 上辺は中央で絵馬特有の山形を呈する。
- 3 櫓ではなく櫓を用いた点が北国船の特徴である。
- 4 石井謙二「北国船の絵馬」（図版解説）『海事史研究』10号
- 5 遊楽の光景かどうか断定できないが、少なくとも男女がいて酒を飲んでいるのだから楽しんでいないわけがない。
- 6 女でなく若衆の可能性も濃い。
- 7 寛永年間のこの時点では船頭の奉納は考えられず、やはり船主の奉納であろう。また、後述の清水寺の寛永船絵馬にはこの位置に絵馬の筆者名が記されている。深浦のこの船絵馬の場合、庄司氏を筆者とみるにはその銘記法が問題で、やはり奉納者名と解釈すべきであろう。

- 8 ユーゴスラビアなどには実際日本の船絵馬同様の額絵があることが知られている。
- 9 言わずもがなだが円覚寺も澗口の観音として多くの船乗りの信仰を集めてきた。
- 10 末吉船絵馬には「末吉船本客衆中」の書き込みがあり、これら便乗の船客らとの協同で奉納されたことが知られる。
- 11 末吉の2点は木村嘉兵衛と言う筆者名も知られている。
- 12 寛永年間以降の妓楼遊楽図的風俗画に池に船を浮かべる例を多くみかけるが、むしろ非常に観念的な世界の産物である。

本稿の作成および調査に当たっては、御所蔵の各寺院の御高配をいただいた。ここにあらためて御礼申し上げます。

< 62 年 1 月 >