

大垣市全昌寺所蔵絵画について

杉崎貴英¹・南本有紀

According the paintings of Zenshoji, Ogaki

SUGISAKI Takahide, MINAMIMOTO Yuki

要旨 全昌寺（大垣市船町）は大垣藩主・戸田家ゆかりの禅宗寺院で、数度の火災や自然災害を経、寺域・伽藍を減じながらも、いまなお、多くの文化財を伝世している。

岐阜県博物館では、そのうち、伝明兆筆羅漢図や明代院体様花鳥画など、絵画資料 5 件につき調査する機会を得た。本稿はその略報である。

はじめに：調査経緯

本稿執筆準備中、コロナ禍中 2 度目のお正月を迎えた。昨年に比べると（仕事始め以降、オミクロン株の爆発的な感染拡大以前は）感染状況が落ち着き、比較的穏やかな年末年始だったように思う。近年稀に見るこの異常事態下では、感染予防のため在宅で過ごす時間が増え、思わぬ家中の整理整頓、断捨離ができたという人も多いと聞く。

2020 年秋、全昌寺（大垣市船町）より、自粛期間中に寺内の清掃整備をしたところ、行方不明となっていたと思われる絵画作品が出てきたようなので、専門家に見てほしい旨、相談を受けた。当館より帝塚山大学・杉崎貴英氏（日本美術史・日本宗教文化史）に連絡を取り、県外移動が可能となった 2020 年 10 月、現物を確認した。

本稿は、その略報である。全体のうち「3 紙本墨画十八羅漢図について」を杉崎氏が、他を南本が執筆した。

1 全昌寺の概略

最初に全昌寺の概略を述べる。

本寺の宗派は曹洞宗、桃源山大仙院と号し、本尊は釈迦如来である。揖斐川水系の大垣～桑名間の運河を兼ね、大垣城外堀であった水門川と、県道 18 号大垣一宮線が交わる、もと川湊という交通の要衝・大垣市船町に立地し、近くには、大垣市奥の細道むすびの地記念館がある。既に、寛永年間（1624－45）の大垣城下絵図²で現住所にその所在が確認できる。

もとは戸田氏菩提寺として近江国大津（滋賀県大津市）に創建され、戸田氏の国替えに伴って、摂津国尼崎（兵庫県尼崎市）に移転、その後、再度の転封に従い、大垣

にも同名寺が建立されたものである。大垣全昌寺は、尼崎全昌寺 2 世照岩が大垣に随伴し、造営された。

なお、尼崎全昌寺は、曹洞宗本山・総持寺（神奈川県）の輪番地寺院として禅師を輩出した名刹であるが、文政 5 年（1822）に火事で什器・古記録類を焼失³し、開基等、創建時の経緯は不明である。

大垣全昌寺もまた、元禄 5 年（1692）以来、たびたび火災に遭って什宝・記録を焼失しており、明治 24 年（1891）濃尾地震では全壊、昭和 20 年（1945）第二次世界大戦中の大垣空襲で全焼している。

とはいえ、藩主菩提寺であり、美濃路を通過する朝鮮使節の臨時本陣とされ、青の洞門（大分県中津市）を掘削した禅海⁴と伝承される銘記を持つ水盤が伝わる等、由緒ある有力寺院である。寺域には、幕末の混乱期に藩政を率い、大垣藩を官軍に翻させた能吏で漢学者の小原鉄心や、鉄心の師・鴻雪爪⁵、戊辰戦争で戦死した 62 士の墓がある。この雪爪は、福井藩主・松平春嶽に招聘されるまで大垣全昌寺 25 世住持を務めた（弘化 3・1846～安政 5・1858）。また、同寺には、新選組副長・土方歳三の戦死を伝達した市村鉄之助⁶の墓があり、幕末ファンには聖地⁷のひとつとして知られている。廃藩置県後の明治 5 年（1872）には、郷学校第三校が置かれ、県下初の小学校（興文第三義校）となった。西美濃三十三霊場第 30 番札所（江戸時代は第 2 番札所）でもある。当代は 35 世を数える。

当代によると、明治維新で大垣藩が解体され、庇護者を失ったことに加え、廃仏毀釈の影響を被り、以前は 100 人の修行僧がいたという寺運は失われてしまった。羅漢堂の五百羅漢（彫像）は、濃尾地震で破損して、仮堂を

営んだものの、修理ができず、関ヶ原町・妙應寺と羽島・本覚寺に 250 体ずつ預かってもらっている状況である。禅宗寺院には珍しい阿弥陀仏（石仏）があり、天保年間（1830-44）の疫病で亡くなった 400 人供養のためという。

以上を表 1 に年表としてまとめたので、参照願いたい。前述のとおり、尼崎全昌寺、大垣全昌寺ともに古記録を失っており、最初期の開山由緒が未詳なのが惜しまれるが、いずれにせよ戸田家ゆかりの格式の高い寺院である。

さて、「兆殿司（明兆）の十六羅漢図」は、古来、同寺什宝として知られてきたが、同寺の長い歴史における数度の焼失・倒壊のほか、土地柄、水害も度重なり⁸、いつの頃からか所在がわからなくなっていたものである。

以下、2020 年に所在確認された全昌寺所蔵の絵画作品について具体的に紹介する。

2 全昌寺所蔵絵画の略報

ところで、中国・宋代以降に隆盛した禅宗は、喫茶等文人に倣った中国生活様式の、日本における流入窓口⁹であった。即ち、当時先進地域であった中国（文人）文化が禅宗文化として摂取され、その趣味嗜好が日本の禅宗寺院の文物を形成している。それゆえ、禅宗寺院は日中中世文化の宝庫であり、公用画を制作する画僧がいて、道釈人物画・花鳥画などの水墨画等が多数伝世したのである。幾多の災害を経ながらもなお、全昌寺に多くの絵画が現存するのには、そうした背景がある。

また、とくに日本に多くの絵画作品が舶載された南宋（1127-1279）・明代（1368～1644）は、宮廷や寺院で公的に用いる大画面の院体花鳥画や禅宗祖師・散聖図等が振作された時代である。全昌寺伝世品に多数の大型作品が含まれるのにも、藩主戸田家との深い関係に加え、禅宗寺院ならではの伝統も窺われよう。

以下に、実見のなかった同寺蔵絵画作品 5 件のうち 4 件の概略を述べ、先にふれた羅漢図については次章に委ねる。また、いずれも現行本堂では懸垂が困難な大画であり、保存状態からも判断して、床置きで熟覧、撮影した。ために、画像にゆがみがあり、十分な鑑賞に堪える写真を用意できなかったことをお断りしておく。

(1) 釈迦三尊十六善神像（図 1）

- ・ 紙本墨摺手彩色 1 幅 本紙 87.2×27.3cm
- ・ 朱文方印「尾張国名古屋森本氏釈□□」、白文方印
- ・ 軸裏墨書銘「理趣分出勤之用／十六神」

釈迦如来と眷属を描くもので、前代住職が表装替えし、現在も祈祷で使用されている。

(2) 寒山拾得図（図 2）

- ・ 紙本墨画淡彩 1 幅 本紙 115.8×116.4cm
- ・ 白文方印（判読不能）
- ・ 軸裏墨書銘「桃源山全昌寺什寶（貼り紙により判読不能）五賢龍私財以飾装永藏云□ 維時 昭和八年三月吉祥日」（4 代前の住職が修復）

散聖、即ち、正式な出家者（僧侶）ではないが、悟りを開いた奇人を描いたもの。禅宗ではしばしば奇行で知られる破天荒な人物を好んで取り上げ、水墨画にも描かれた。寒山と拾得は、代表的な画題である。

震えるような衣服の描写や岩の輪郭線など、描線の肥瘦の差が大きく、江戸時代後期に京都で隆盛した岸派の描法を彷彿させる。岸派は、北陸（富山または金沢）出身の岸駒（1756－1839）を流祖とする当時の新興流派で、中部圏にも弟子を持った。岐阜では、付知（中津川市）の三尾暁峰が県内各地に作品を残している。

(3) 鶴図（図 3）

- ・ 紙本墨画淡彩 1 幅 本紙 87.5×125.1cm
- ・ 落款「季信筆」、朱印方印「玉燕」
- ・ 箱蓋表墨書銘「鶴画 全昌寺什寶 □二五賢龍修補之 □昭和八年元旦」

双鶴（番のタンチョウ）が水盤で水浴びする姿を描く。鶴は、長寿の瑞鳥というだけでなく、中国では波涛と組み合わせて出世を象徴する吉祥文となり、絵画や器物に用いられてきた。日本でも、曾我蕭白や原在中に作例¹⁰がある。松樹や竹¹¹と合わせて図案化されることが多い鶴だが、本作のように水盤を描くのは稀と思われ、波との組み合わせを意図したのかもしれない。また、2 羽の鶴は番を表し、夫婦和合の象徴ともとれる。

江戸時代、鶴は日本全国に飛来し、現在よりも身近な存在¹²でありながらも、一方で、鷹狩の獲物の最上とされ、贈呈品等として他の珍鳥に先んじて重用された。江戸・三河島には鶴を飼いならす鶴御飼場が設置され、毎年末に将軍から朝廷へ献上する鶴を捕獲する鷹狩（鶴御成）の猟場となった¹³。本作の情景はそうした飼育場のようすであろうか。

画風から狩野派の作とみられる。同派には「季信」が複数名おり、奥絵師・中橋狩野家を後見し、のちに福岡藩お抱え絵師となった狩野昌運（昌雲とも¹⁴）（1637-1702）は、若年期に「季信」を名乗ったとされ

る。ここでは、落款印により、幕府表絵師・御徒町狩野家の狩野玉燕季信（1683-1743）が本作の作者と思われる。

(4) 花鳥図（図4）

- ・ 絹本着色 1 幅 本紙 182.2×128.9cm
- ・ 箱蓋表墨書銘「明画華鳥之圖」、箱蓋裏墨書銘「全昌寺什物」

箱書きによれば、明代（1368～1644）の舶載画である。確かに、一見して明¹⁵の院体花鳥画（中国宮廷内画院による花鳥画）の雰囲気がある大作である。大画面に多種類の鳥を描き込む本作のような作例は、元末明初から見られ、とくに鳥の王とされる鳳凰を画面中央に据え、周囲の水辺に諸鳥が集う聚禽図を「百鳥図」と呼ぶ。祝祭の気分を表し、朝廷に集う文官¹⁶のイメージを重ねたもので、聖上の徳政に百官が従う、理想的な国家秩序を象徴する「百鳥朝王（儀鳳）」図である。この画題の作例は明代にさかのぼる複数例が現存¹⁷している。試みに一覧にまとめると表2のとおりである。これら10点のうち表中3と10の2点を除く8点が「百鳥図」に該当し、画面構成も似通った2・4・5の3点には実際に100羽の鳥が描かれている（2・5は、トリミングによって減じている）。一方、3・10のような種々の鳥を一画面に描く作例は、いわゆる「〇〇尽くし」として描かれたもので、博物学的関心に依拠し、例えば、著名な伊藤若冲の「動植綵絵」等にその例¹⁸が見られる。19世紀の日本では、本草学に洋学が流入した博物学が大名家等の上級武士や裕福な町人層に流行し、多くの「〇〇図譜」が制作された¹⁹。とくに鳥類は、狩野派や円山四条派の専業画家以外にも知識人らによる図譜の作成が知られている²⁰。画家の作には模本の写しも散見され、必ずしも正確ではないものの、贈答品としての珍鳥や飼鳥の流行等、当時の鳥への関心の深さが窺われる。近世の実証主義に基づく写実画法の需要が生まれる一方、宋紫石等、沈南蘋（1682-?／1731-33 長崎滞在）派の作品は、美しさや新奇さから大名道具としても求められたのである。

さて、本作は、上記「百鳥図」と類似した構成・画題であるが、鳳凰ではなく孔雀（インドクジャク）を描くことから、ひとまず箱書きに従って「花鳥図」と呼ぶことにする。とはいえ、本作の孔雀の表現をみると、明・清時代の院体画風に近い印象である。表2・3の明代初期（永楽年間1403-24頃）の代表画家・辺文進や、明代後期（弘治年間1488-1505頃）の呂紀のような鮮麗・濃厚かつ明瞭精緻な強い筆法と比べると、比較的あっさり

とした彩色や、速さのあるやや締まりのない筆致で、中国画の即物的な写実²¹というより、円山四条派や狩野派の写生に近い作行である。写し崩れのような箇所もみられ、作中の鳥類・植物の同定を難しくしている。日本を含む周辺東アジアでは、中国文化への憧憬から中国絵画の写しが多く作られており、本作が中国での作例かどうかは判断に迷うところである。おそらく、規範となる明院体花鳥画あるいは南蘋派の作品があり、本作が大垣全昌寺に至るまでに、中国または日本で転写が行われているのではないと思われる。

用途として、これほどの大画面であること、禪宗寺院に伝来したこと、仏教儀礼で荘厳として使用されたことは明らかだろう。中国絵画、とくに明画（呂紀筆花鳥画等）やその写しは、大名家や格式寺院の道具として大いに重用²²されたため、相応の格式を持った場を装飾する目的を以て制作された作品と思われる。

最後に、画中に描かれた動植物について、図5に示した。キンケイ（中国東南部に分布）やヤマムスメ（台湾固有種）等、色鮮やかで美しい外国の鳥が目につき、改めて異国情緒を感じさせる。

(5) 十八羅漢図（図6、図8～図14）

本作については、次節で取り上げる。

3 紙本墨画十八羅漢図について

(1) 既往の言及

地誌類・事典類をひもとくと、全昌寺の什宝として「兆殿司の十六羅漢図」が必ず挙げられている。

- ①『日本名勝地誌』第4篇〈東山道上〉（1894年）
「此寺に兆殿司の十六羅漢図を蔵せりと云ふ」
- ②『新撰名勝地誌』巻之4〈東山道西部〉（1914年）
「什宝の中に兆殿司の十六羅漢図あり」
- ③『尼崎志』第1篇第1巻（1930年）
「寺宝に兆殿司の十六羅漢図を珍藏すといふ」
- ④『禅学大辞典』第2巻（1978年）
「寺宝に兆殿司の十六羅漢図がある」

この「兆殿司の十六羅漢図」は、今回紹介する紙本墨画十八羅漢図（図6、以下「本作」あるいは「全昌寺本」と適宜略称）をさすともてよい。いま①以前の所見を得ていないが、明治24年（1891）の濃尾地震から数年を経た時点までには、什宝として筆頭に挙がる存在となっていたのであろう。

(2) 概要

本作は紙本墨画で、掛幅装2幅からなる。本紙の法量はそれぞれ、表具の内法で右幅は縦129.5 cm・横58.3 cm、左幅は縦129.7 cm・横58.1 cmをはかる。

地誌等には「兆殿司の十六羅漢図」と記されるが、羅漢は合計18人を数えるため「十八羅漢図」ということになる。ただ十六羅漢と呼ばれてきたことには、日本において十八羅漢の作例は絵画・彫刻を通じて少数派であり、平安時代から十六羅漢が一般的だったという事情が関係していよう。なお文化財名称では現在、1幅に1人の羅漢を描くものは「像」、1幅に複数の羅漢を描くものは「図」という語をもって呼ぶことが一般的であるため、本作の名称は「紙本墨画十八羅漢図 2幅」となる。

2幅の配置は、画中の群像の描写から容易に判断しうる。雲に乗った羅漢の一团が右上方から降臨するさまが描かれている方が右幅、画面右上に左を向いた龍が降下するさまが描かれている方が左幅となる。

右幅には画面の右下、左幅には左下に、「明兆」の2文字をあらわす朱文方印(縦2.3 cm、横2.4 cm)が押捺される(図6)。既往の言及にみえる「兆殿司」の筆という由にかかわるものである。これに関しては後述しよう。

表具の上巻(巻いた状態で外側となる部位)には、「二十一道如代表相再整」、つまり表装替えを示す修理銘が墨書にて記されている。訥庵道如和尚は、後に天徳院(金沢市)に移り20世住持となった人物で、天保3年(1833)8月14日に遷化した²³。全昌寺で道如に先立つ20世独掌道鳴和尚は、文政5年(1822)入寺、同13年に彦根清涼寺で示寂という²⁴。すると現状の表具が施された時期は、おおよそ1820年代後半頃が目安となろうか。

現状の箱(蓋表に「十六善神」と墨書²⁵)は大きさが合わず、転用品であることが明かである。当初ないし本来の箱(そこには墨書銘あるいは極書などの付属資料がともなっていた可能性がある)が逸失していることには留意しておきたい。

(3) 図様と表現

紙に墨のみを用いて描かれ、絵具の使用は認められない。右幅・左幅とも、自然景のなかにそれぞれ9人の羅漢および童子や天部形、動物をあらわす。

右幅は、切り立った断崖の前方に、9人の羅漢と1人の天部形が雲に乗って来臨するさまを描く。雲は画面の右上に蛇行する尾をあらわし、左前方に降下する体をなす。羅漢はすべて立像で、天部形(図11、合掌する腕に

宝棒を横たえる。韋駄天であろう)を含めた10人のうち7人が顔を左に向ける。他の羅漢は正面向き1人(図12)、右向き2人だが、同一の雲上に立つ10人で一团をなす体である。断崖の下方には2段をなして落ちる溪流を描く。

左幅は、画面上方奥に2段に流れ落ちる溪谷を描き、その右手前には右幅のそれに類した断崖を、左上には松樹1本を配する。松樹の手前に右からたなびく雲をあらわす。画面右上の雲中より、顔を左に向けた龍が降下する(図9)。松樹の根元から手前(画面下方)にテラス状の地面をあらわし、4人の羅漢の姿を奥から手前に連ねる(図8)。地面の幅は下方では画面いっぱいをしており、右方に香炉を囲む3人の羅漢を描く。溪流とその兩岸が描かれる画面下辺には、左寄りに2人の羅漢を配する。その2団の羅漢のあいだに地に伏した虎が顔をのぞかせ、画面右下には振り向きながら右方へ走る後ろ向きの童子を描く(図10)。

羅漢などは墨の輪郭線で描き、一部の着衣の全面あるいは袈裟の条相に薄墨を塗った箇所がみられる。渦巻くさまを執拗に線描する雲の表現ともども総じて白描画的といえ、羅漢の爪を長くあらわす点(図8)、右幅の羅漢の一人における、着衣の縁がゆらめくような描法(図12)は、宋元時代の仏画に淵源が求められるものであろう。

自然景とくに断崖には水墨画的な描法が用いられているのだが、濃く太く単調な輪郭線が随所に目立つなど、羅漢ほかの尊像部分に比して、入念さあるいは表現力がかなり劣る趣が否めない(図8・図13)。

(4) 印章「明兆」とその周辺

各幅に「明兆」の朱文方印が捺されていることは先に述べた。明兆(みんちょう、1351~1431)は室町時代の画僧で、京都の東福寺に入って堂守を担当する殿司(殿主)という職についたことから「兆殿司」と通称される(兆殿主・兆典主なども表記される)。日本美術史上に重要な存在であり、国指定重要文化財となっている作品は、東福寺(45幅)および根津美術館(2幅)の本来一具であった絹本着色五百羅漢図、MOA美術館の紙本墨画淡彩白衣観音図など13件を数える²⁶。1998年に山口県立美術館が開催した展覧会『禅寺の絵師たち—明兆・霊彩・赤脚子—』の図録は、明兆に関して拠るべき総括的文献として、現時点では最も新しいものであろう。

本作の「明兆」朱文方印は、上掲書が図版で集成する明兆の印には同一ないし同趣のものをまったく見出すことができない。また、明兆の真筆には紙本墨画の羅漢図の作例は知られていない。明兆あるいは明兆派の作品と

して認められている諸例と写真図版で対照するだけでも、作域の隔たりは一見して了解されよう。すなわち本作を明兆の作品とみることはできないのだが、「兆殿司」筆という所伝をめぐってはい少し探索をすすめておきたい。

明兆に対する評価や作品認識のあゆみをめぐっては、五十嵐公一氏の論考がある²⁷。五十嵐氏はそのなかで、数多くの中近世絵画を実査してきた経験をふまえて「世には明兆作と称される作品が確かに多い。時には、江戸時代後期以降の文人画としか見なせない作品に明兆筆との署名があったりもする」という実態を述べている。

五十嵐氏の所論に導かれつつ、関連事情をもう少し挙げておこう。尾張出身の文人画家・中林竹洞(1776～1853)の著『竹洞画論』(享和2年〔1802〕)には、「世上に兆殿司の筆とていひ伝へたる物は、多くは贋作也」という一文がある。明兆の名声はそれほど高くなっていたのだが、五十嵐氏はそれに関し、狩野永納が著した『本朝画史』(延宝6年〔1679〕開版)以降、「明兆評価が高まってゆくとともに明兆画をめぐる混乱にも拍車がかかったらし」という状況を指摘する。またそれ以前、狩野探幽(1602～74)のいわゆる「探幽縮図」に明兆筆とされる作品が多く収録されているものの「真贋入り交じっ」という事態も指摘し、すでに江戸時代前期の段階で「明兆の情報は豊かだっただけでなく、贋作が出回るほど混乱を来し始めていたらしい」と論じた。

静嘉堂文庫美術館蔵の羅漢図には「羅漢 明兆筆 探幽(朱文方印)」という極札が付属しており、かつて狩野探幽による極め(鑑定)がなされた履歴を示す。明兆派の作品と評価されているものだが、その「明兆筆」の款記と印章は「後になって加えられたもの」と判断されている²⁸。もとより明兆に限らず、こうした款記の後入れや印章の後捺し(後押し)は、古書画にまみられる。

石山寺の仏涅槃図(重要文化財)はいま鎌倉時代の作品として評価が定着しているものだが、明治30年(1897)の旧国宝指定時には「伝兆殿司筆」という記載がなされていた²⁹。また戸田禎祐氏は、宋元仏画およびその影響を受けた日本仏画を数多く調査した経験から、日本作の羅漢図の大半は明兆にアトリビュートされていたと述べている³⁰。これらは、涅槃図や羅漢図の作者が明兆に仮託されることが多かったという事情を示す一端にほかならない。

してみれば中林竹洞が記す「贋作」とは、人を欺く目的のもとで偽作された作品に限定してとらえるべきではなさそうである。「明兆筆」あるいは「兆殿司筆」との伝称をとまなう絵画群には、涅槃図・羅漢図という画題を

中心に、伝世の過程でそうした所伝が付け加わった明兆以前の中世仏画や、絵師の鑑定により極めが付与された類³¹、印章の後捺しがなされた明兆派作例などが含まれ、幅広く多様な実態を呈しているといえるからである。

本作の「明兆」朱文方印に戻ろう。『日本書画落款印譜集成』³²には、明兆の項に同様の、ただし小異をとまなう朱文方印が載っている。大正4年(1915)に原形が編まれたこの図書には、近世以来の書画鑑定において集積されてきた情報が反映しているのであろう。

明兆自身が用いることはなかったこの種の「明兆」朱文方印は、実際にはいつ頃に用いられたものであろうか。その参考として、信楽寺(滋賀県日野町)の紙本墨画唐人物図襖をとりあげておきたい。奇想の画家と評される曾我蕭白(1730～1781)の作品として展示歴を有するものだが³³、その款記は「蕭白」の墨書の下に本作と同趣の「明兆」朱文方印を捺すというものである。

佐藤康宏氏はこの作品について、「『蕭白』と記す款記の書体も「明兆」と読める朱文方印も確実な蕭白画に類例はない。一種の贋作とみなされても当然の作である」と述べた上で、検討の結果「款記の書体、使用印章が他の作品から隔絶しているのは、この画が蕭白の画歴の最初期に位置するためであり、かえって悪意あるまぎらわしい模作ではないことを保証している」と判断、制作時期を延享2年～宝暦5年(1745～55)に絞り込む³⁴。さらに「印章に使われている「明兆」の文字は、蕭白が東福寺の画僧明兆を意識して用いたと解するのが最も自然である」と説いている。すると蕭白の場合は、偽作制作時の捺印や鑑定时の後捺しではなく、いわば明兆にあやかる意識のもとで自作に用いたということになる。

全昌寺の十八羅漢図に捺された「明兆」朱文方印は、唐人物図襖のそれとは小異が認められ、まして全昌寺本は蕭白作品とは考えられない。しかし18世紀半ばに隣県における同趣の印の使用例があり、かつ悪意ある偽物における捺印でないという事情には留意しておきたい。

(5) 稲沢市萬徳寺の絹本墨画十八羅漢図

本作拝見後、比較参照すべき羅漢図の探索をすすめるなかで、図様も法量も酷似する作例の存在に気づいた。愛知県稲沢市で法灯を伝える真言宗の古刹、萬徳寺が蔵する絹本墨画十八羅漢図(図7)がそれで、1981年11月1日付で稲沢市指定文化財となっているものである。

尾張藩による地誌『張州府志』(宝暦2年〔1753〕序)の萬徳寺の項にみえる「十六羅漢像二幅」にあたるものとみられ、遅くともその時点には萬徳寺の什宝となつて

いた消息を確かめうる。また、本作と同じく「十六羅漢」とみなされていたことが知られるのも興味深い。

本稿までに実査の機会をもつに至らなかったが、写真で比較するだけでも図様の酷似は了解できよう。法量についていえば、これも下記のごとく近似している。

全昌寺本 右幅 縦 129.5 cm 横 58.3 cm

左幅 縦 129.7 cm 横 58.1 cm

萬徳寺本 各幅 縦 130.6 cm 横 60.7 cm

全昌寺本は表装替えを経ており、その際に本紙の四辺が切り詰められた可能性はあろう。無論、そうした可能性は萬徳寺本の側にも考慮が必要である。ともあれ 0.9～2.6 cmの幅に収まる相違にこだわるには及ぶまい。

少々長いが、以下に『稲沢市史』の個別解説³⁵を抜萃して掲げておこう。

（前略）本図は墨一色で、双幅にわたって山中においてそれぞれ神通を発揮する尊者一八人を描いている。かかる水墨画十八羅漢が何時できたかは詳細ではない（中略）さて本図は一・一の尊者名を比定することはできないが、一幅には老松や断崖を背景に、観瀑・降竜・看経・伏虎等の諸相を図示し、いま一幅には飛雲に乗り、岸壁を降下して来る一群の羅漢を肥瘦のあまりない均一な墨の鉄線描で克明に描いている。いわゆる白描画だが、唐代の呉道子に代表される墨痕たくましい水墨画とちがい、この線描は没個性的な定規びき風の界面にちかく、元代の王振鵬によって大成された線描主義といわれる。

いっぽう断崖や土は、樹木、涌雲等にはかすれを併う濃淡墨で描き、とりわけ峻法、骨法、用筆にみるやや濃い焦墨の使用は室町後期の伝曾我派作といわれるものに共通し、本図は宋元画の粉本に基づく室町後期の転写本とみておよその大過はない。

文中の「伝曾我派作といわれるもの」とは具体的にどのような作例をさしているのかが明らかでなく、そもそも「伝曾我派」という言葉自体の意味するところが判然としない。あるいは曾我直庵（慶長年間〔1596～1615〕没）やそれ以前の曾我蛇足などの作品を念頭においての記述であろうか³⁶。「室町後期」は、恐らくは16世紀前後をさしているものかと思われる。

近時の『愛知県史』は同県下の絵画遺品に関する最新の文献であるが、この萬徳寺本はとりあげられていない。稲沢市による指定からも40年が経過する現在、中世後期ないし近世絵画史に通暁した研究者による調査が今後なされ、理解が更新されることを期待したい。さしあたり本稿では、いくつかの備考を記すにとどめておく。

- ①十六羅漢ではなく十八羅漢であること。先述のように、日本では平安時代から十六羅漢が一般的であり、中国画の十八羅漢図を範としつつ二人を減じた十六羅漢図の例が存するほどである³⁷。『稲沢市史』も想定するように、前提に中国画があった可能性を考えさせる。
- ②自然景の描写が右幅と左幅で連続しないこと。このことは、萬徳寺本あるいはそれが範とした先行作品が、釈迦三尊を中央幅とする三幅対であった可能性を考えさせる。また先行作品に関しては、その右幅と左幅の図様が別々に成立した可能性も想定すべきであろうか。
- ③羅漢の団が雲に乗って降下する右幅の図様は、中国でおこなわれた水陸会³⁸に関わる絵画作例（水陸画）を連想させるものがある。
- ④中国画の十八羅漢図としては、京都・鹿王院本および図様が共通する作例が複数知られており、「全て元時代・14世紀を上限とする」と説かれる。萬徳寺本は、それらとは図様の大要を異にしている。たとえば鹿王院本ほかの作例では、羅漢図の常套のモチーフとされる龍と虎が、それぞれ右幅右下、左幅左上に対置されている。しかし萬徳寺本では、龍も虎も左幅に描いている。
- ⑤羅漢図の制作では、先行する作品から個別的あるいはグループ的に図様を選択し再構成することが行われており、萬徳寺本にもそれは指摘できる。たとえば左幅の龍と、鉢を手にして対峙する羅漢との組み合わせ（降龍）、およびその羅漢の体勢は、先述の鹿王院本などの左幅にみられるそれを左右反転した図様といえる。
- ⑥元時代から明時代初期にかけては、白描風の礼拝画像が盛んに制作された由であり³⁹、元時代の作品とされる2幅構成の十八羅漢図として長野・定勝寺本、群馬・長楽寺本、京都・慈照寺本、滋賀・成菩提院本が知られている⁴⁰。いずれも萬徳寺本とは図様を異にするが、その前提となった中国画に関し留意しておきたい。
- ⑦左幅右下の、背中を見せて走る姿の童子と、その左上で目を見ひらく虎の顔が画中で向かい合うさまは、蘇軾（1037～1101）の「十八大阿羅漢頌」第十三尊者の項にみえる記述「有虎過前、有童子怖匿而竊窺之」を連想させないでもない。この記述に符合する描写は光明寺（鎌倉市）の十八羅漢図（18幅）に指摘されているのだが⁴¹、「十八大阿羅漢頌」にも「有虎過前」とあるごとく虎は歩いており、萬徳寺本では伏虎の体を示すのとは異なる。光明寺本で童子が羅漢の後ろから顔をのぞかせている点も、萬徳寺本とは違いが大きい。

萬徳寺本における童子の姿はむしろ、鹿王院本など

の左幅右下に描かれた、「龍の出現に驚き、両手を開き動揺の態を示す」⁴²童子の図像の系譜に属するものとみなされよう。この龍と童子の組み合わせ・対応関係は、時代が下降すると中国においてさえ失われる傾向があるといい⁴³、萬徳寺本あるいはその前提となった中国画の性格あるいは成立時期に関して留意される。

(6) 萬徳寺本との関係と全昌寺本の性格

萬徳寺本のなりたちについて『稲沢市史』の解説は、中国画の粉本に基づく室町後期の転写本とした。これに従えば、全昌寺本の成立に関しては次の2つの可能性を想定できよう。一つは〔A〕萬徳寺本のもとになった類の羅漢図（中国画あるいは中国画にならった日本作）を参照して成立した可能性。もう一つは〔B〕萬徳寺本そのものを参照して成立した（模写した）可能性である。

図様と法量の酷似、そして全昌寺と萬徳寺との地理的な近さ（直線距離にして約21.7 km）からすれば、やはり〔B〕こそ蓋然性が高いであろう。制作（模写）の時点としてはさしあたり、表装替えがなされる以前の江戸前～中期（17～18世紀）の間に求めておきたい。

模写の目的としては、たとえば萬徳寺本を実見する機会を得た絵師が、自らの画業の参考に資するために臨模したといった事情も想定できよう⁴⁴。羅漢ほかの尊像部分の丁寧な筆致に比し、自然景部分の粗略さが目立つのも、そうした事情を想定するならば納得もできようか。

本作の性格をこのように考えてみると、さらに注意をひくことがある。右幅の羅漢の随所には、もとの描線を途切れ途切れになぞったような異なる墨色が認められるのである（図14）。本作が模本として作成されたのち、絵師の工房において一部が敷き写しされることがあり、その際に墨が浸透した痕跡ではないだろうか。

模写としての制作事情はどうあれ、絵師（ないしその工房）のもとから転出後、ある程度の歳月が経過した時点で（すなわち模本としての性格が忘却されたなどの状況で）鑑定を受けるようなことがあり、その際に「明兆」の朱文方印は捺されたという経緯を想定しておきたい。

(7) 文化財的意義についての補足

以上、全昌寺の紙本墨画十八羅漢図を紹介するとともに、本作をめぐる考え得たところを述べてきた。ただ筆者が日ごろ専門と称するところは仏像彫刻史とくに中世のそれであり、同じ仏教美術史あるいは日本美術史の範疇に属することながら、羅漢図や中近世絵画史には不案内というほかない。不足と誤謬を懼れるものである。

全昌寺訪問後ほどなく、拝見した諸作品についてある絵画史研究者に意見を乞うことがあった。やがて、萬徳寺本の存在に気づき模本としての性格に思いあたった段階で、その方にメールで報告した。その返信にて、「悪意のある偽物はさておき、寺院伝来の仏画は、たとえ真作ではないとしても、何かしら文化史的な制作背景があることに着目せねばということを認識しました」というご所感をいただいた。筆者もまた、同様の感慨をおぼえたことを書き添えておきたい。

なお永平寺14世の建擧が著した道元伝『建擧記』には、宝治3年（1249）元旦、永平寺で道元が羅漢供をおこなった際、山中から生きた羅漢たちが光を放って道場に降臨し、道場の羅漢の画像や木像も放光したという話がみえる⁴⁵。曹洞宗の禅刹として歴史を重ねてきた全昌寺の什宝として、山中からの羅漢降臨を描く本作が伝えられてきたことは、似つかわしく意義深く思われるのである。

おわりに

以上、大垣全昌寺蔵絵画を紹介した。

まずは、幾多の災害を乗り越え、藩主ゆかりの格式にふさわしい大作がまとまって現存していることに敬意を表したい。

冒頭でも触れたように、同寺には五百羅漢像を有する羅漢堂があったが、濃尾地震で寺を離れたとのことであった。災禍によって古記録が失われる中、現存作品とともにこうした記憶の記録化が望まれよう。本稿が地域史の記録として少しでも役立てば幸いと思う。

最後になりましたが、お忙しい中、調査の機会を提供いただきました全昌寺様、画像を提供いただきました萬徳寺様・稲沢市教育委員会、お名前をお出しできない調査協力者の方にお礼申し上げます。

¹ 帝塚山大学文学部日本文化学科教授

² 「大垣城下絵図 寛永年間（16世紀）」

https://stroly.com/viewer/_OGAKI_oogaki2010kanei14-19/?lang=ja（2022年1月8日閲覧）

³ 尼崎市＞学ぶ・あそぶ＞尼崎の文化財＞史跡・文化財散歩＞全昌寺

<https://www2.city.amagasaki.hyogo.jp/bunkazai/siseki/zenshoji/zenshoji.html>（2022年1月8日閲覧）

⁴ 回国僧であった禅海は、大垣市野口・成願寺宝光院で得度したという伝承がある。（加藤通夫『禅海と「青の洞門」のすべて』1986 朝日新聞西部本社編集出版センター）

⁵ 日本歴史地名大系

⁶ 弘化3～明治5年（1846-72）。最近では、黒乃奈々絵による漫画「新撰組異聞 PEACE MAKER」

（1999-2001）シリーズがアニメ・映画化され、著名に

なった。

⁷ 慶応2年(1866)軍制改革で新設された仮軍事局を寺内に設置し、隣接地を洋式兵法の操練場とした。同4年(1868)鳥羽伏見の戦い後、二分した藩論を官軍に転じさせた小原鉄心が大垣藩兵の武器を一旦取り上げ全昌寺に留める等、幕末史の舞台のひとつであった。(『新修大垣市史 通史編 1』1968、『大垣市史 通史編 近現代』2013 など)

⁸ 明治29年(1896)大水害、昭和34年(1959)伊勢湾台風、昭和51年(1976)台風17号

⁹ 宮崎法子『花鳥・山水画を読み解く：中国絵画の意味』(筑摩書房2018)

¹⁰ 曾我蕭白「波濤群禽図」(三重県立美術館蔵)、原在中「海上飛鶴図」(敦賀市立博物館蔵)(狩野博幸『江戸の美しい生物画集成』(2020 河出書房新社)

¹¹ 鶴と竹の組み合わせを「双清」といい文人に好まれた。(宮崎法子『花鳥・山水画を読み解く：中国絵画の意味』(筑摩書房2018))

¹² 細川博昭『江戸の鳥類図譜：大名、学者、本草画家が描いた日本の鳥たち』(秀和システム2020)

¹³ 太田記念美術館『浮世絵動物園：江戸の動物大集合』(小学館2021)

¹⁴ 栃木県立博物館『狩野派：400年の栄華』2009

¹⁵ 厳密な明時代を表すというより、院体花鳥画は明代のものとされていたと思われる。酒井抱一が清代の宋紫石を指して「明画の宋紫石」と呼んでいる。(酒井家家老・松下高除著『摘古探要』「等覚院殿御一代」より。引用は鶴田武良『日本の美術 326/宋紫石と南蘋派』(至文堂1993)によるが、未見。)

¹⁶ 明代の文官の官服には位ごとに所定の鳥を、武官のそれには動物文様を刺繍したエンブレムが縫い付けられていた。(宮崎法子『花鳥・山水画を読み解く：中国絵画の意味』(筑摩書房2018))

¹⁷ 板倉聖哲・藤元晶子「伝銭選《百鳥図》をめぐる」(三の丸尚蔵館年報・紀要 26 2019)

¹⁸ 「貝甲図」(宮内庁三の丸尚蔵館蔵)。ほかに岡部洞水「魚族図」(長崎歴史文化博物館蔵)など。(狩野博幸『江戸の美しい生物画集成』(2020 河出書房新社)

¹⁹ 岐阜県博物館『花と鳥のイリュージョン：江戸の学問と芸術』1997

²⁰ 細川博昭『江戸の鳥類図譜：大名、学者、本草画家が描いた日本の鳥たち』(秀和システム2020)

²¹ 東京国立博物館『宮廷から地方へ：明時代の絵画と書跡』2021

東京国立博物館『江戸時代にもたらされた中国書画』2021

戸田禎祐・小川裕充『花鳥画の世界 10/中国の花鳥画と日本』(学習研究社1983)

鈴木勤『世界の美術 10/中国の名画』(世界文化社1977)

²² 鶴田武良『日本の美術 326/宋紫石と南蘋派』(至文堂1993)

²³ 日置謙『加能郷土辞彙』(金沢文化協会、1942年)訥庵道如の項、『大垣市史』中(1930年)全昌寺の項。

²⁴ 『大垣市史』中(1930年)全昌寺の項。

²⁵ 蓋裏には墨書で「明治四十一年二月下旬 施主 河村彦八」とある。この河村氏は全昌寺檀家という。

²⁶ 文化庁「国指定文化財等データベース」参照。

<https://kunishitei.bunka.go.jp/bsys/index>

²⁷ 五十嵐公一「明兆はどう評価されてきたのか」(山口

県立美術館編『禅寺の絵師たち』展図録、1998年)。以下書誌事項は、副題を省略するなど適宜略記する。

²⁸ 横田忠司「伝明兆筆 羅漢図」(『国華』1231、1998年)。

²⁹ 『官報』第4349号(明治30年12月28日発行)379頁。「仏涅槃図絹本着色掛幅一幅(伝兆殿司筆)」。

³⁰ 戸田禎祐「元代道釈人物画研究の諸問題」(『MUSEUM』287、1975年)。

³¹ ほんの一例を挙げておく。長谷寺(桜井市)が蔵する絹本着色十八羅漢図2幅(江戸時代)には、これを「兆典主正筆」とした狩野栄信(伊川院、1775~1828)および大倉好斎(1795~1862)による極書2点がともなう。元興寺文化財研究所編『豊山長谷寺拾遺』第1輯絵画(総本山長谷寺文化財等保存調査委員会、1994年)参照。

³² 杉原夷山編『日本書画落款印譜集成』(柏書房、1981年)。池田常太郎編『日本書画骨董大辞典』(日本美術鑑賞会、1915年)、沢田章編『日本画家辞典 人名篇』(紀元社、1927年)、荒木矩編『大日本書画名家大鑑』落款印譜編(同刊行会、1934年)も同様の朱文方印を載せる。

³³ 三重県立美術館『その後の蕭白と周辺』(1992年)参照。

³⁴ 佐藤康宏「蕭白新論」(同『若冲・蕭白』小学館、1991年、同『若冲の世紀 十八世紀日本絵画史研究』[東京大学出版会、2022年]に再録)。

³⁵ 『新修稲沢市史』研究編二美術工芸(稲沢市、1979年)、「市内の社寺と美術」の「八 万徳寺」の節のうち「十八羅漢図」項。奈良国立博物館による調査成果が反映されているが、個別の執筆者は明示されていない。

³⁶ 曾我派に関する近時の総括的文献として、戸田浩之「曾我派の絵画」(水野和雄・佐藤主編『戦国大名朝倉氏と一乗谷』高志書院、2002年)を挙げておく。

³⁷ 金刀比羅宮蔵の釈迦三尊十六羅漢図、京都国立博物館蔵の釈迦三尊像並羅漢図。増記隆介「山梨県一蓮寺所蔵「釈迦三尊十八羅漢図」について」(同『院政期仏画と唐宋絵画』中央公論美術出版、2015年、初出2010年)、藤元裕二「京都国立博物館蔵・詫磨栄賀筆「釈迦三尊像並羅漢図」について」(佐野みどり・加須屋誠・藤原重雄編『中世絵画のマトリックスⅡ』青簡舎、2014年)参照。

³⁸ 水陸会・水陸画の基礎的理解を、谷口耕生「総説 聖地寧波をめぐる信仰と美術」(奈良国立博物館編『聖地寧波』展図録、2009年)からの引用をもって示しておく。「水陸会はもともと、日本の施餓鬼会や盂蘭盆会(お盆)と同じように、先祖供養を目的とする法会」「水陸会に際しては、仏・菩薩・羅漢など(中略)を描いた画像が道場に多数掛け並べられる。これらの画像は水陸画と総称されており(中略)雲に乗って斜め下方向に進む形式で描かれる点に特色がある。天上から舞い降りた諸尊が、道場内に招き入れられる姿を表しているのだらう」。

上掲書には水陸画の諸作例が載るが、たとえば米国・個人蔵の諸尊降臨図(南宋時代13世紀、縦131.0cm、横59.8cm)など、それらの画面のサイズは萬徳寺本のそれと近接するといえ、いささかの注意をひく。

³⁹ 藤元、注37前掲論文。また藤元裕二「南北朝から室町時代における羅漢図の変遷に関する研究」(『平成28年度 高梨学術奨励基金年報』2017年)は、光前寺(駒ヶ根市)の絹本墨画釈迦十六羅漢図(羅漢は2幅に描く。室町時代15世紀)に関し「中国画元本の図様の性格を温存していると思しい例」と略述している。同作品につ

いては織田顕行「駒ヶ根市・光前寺所蔵の仏教絵画」(『飯田市美術博物館 研究紀要』24、2014年)を参照。

⁴⁰ 滋賀県立琵琶湖文化館編『羅漢』展図録(1994年)。羅漢図に関してはその他、高崎富士彦『羅漢図』(日本の美術 234)(至文堂、1985年)、石川県立歴史博物館編『羅漢』展図録(1993年)、龍谷ミュージアム編『ブッダのお弟子さん』展図録(2020年)などを参照した。

⁴¹ 高橋真作「鎌倉・光明寺蔵「十八羅漢及び道宣律師像」について」(『仏教芸術』345、2016年)。

⁴² 藤元裕二「南北朝・室町時代における中国画図様の踏襲と再編」(『仏教芸術』342、2015年)。

⁴³ 藤元裕二「愛媛県大洲市・如法寺所蔵「釈迦三尊十八羅漢図」について」(『哲学会誌』44、2020年)。

⁴⁴ 近世の絵師にとっての模本／粉本に関する文献として、武田恒夫「粉本の効用」(『学叢』12、1990年)、同「粉本をめぐる諸問題」(『大手前女子大学論集』29、1995年)、榊原悟「粉本のこと」(同『日本絵画の見方』角川書店、2004年)を挙げておく。また藤元裕二「什宝となった粉本 乾坤山徳蔵寺所蔵・狩野探幽原画「釈迦・阿難・迦葉尊者像」について」(『黄蘗文華』139、2020年)は、文化元年(1804)に廻船問屋から徳蔵寺(足利市)へ奉納され、同8年に鑑定を受けた表題作を紹介し、その履歴について「元来は粉本でありながら、図様の温存を第一義とする機能を失い、代わりに寺宝の地位を獲得した」と説く。全昌寺の十八羅漢図も、あるいは相似た履歴を経てきたのではないかと想像したくなる。

⁴⁵ 東隆眞「道元禅師と羅漢講式について」(『印度学仏教学研究』31-2、1983年)参照。

表 1 全昌寺関係年表

和暦	西暦	できごと
慶長4	1599	開基・戸田甚五郎（桃源院徳翁全昌居士）が卒、寺名は戒名に因むか
慶長6	1601	戸田一西が近江国大津（滋賀県大津市）に入部して立藩 一西が膳所（大津市）に移封、膳所藩主戸田家菩提寺として城下に建立、金勝寺と称す
元和3	1617	2代氏鉄が摂津尼崎（兵庫県尼崎市）に転封時に移設して全昌寺と改称、雪山香秀が中興開祖に 氏鉄室・大誓院が叔父・戸田甚五郎供養のため建立
寛永12	1635	氏鉄の美濃大垣移封に全昌寺・照岩文鏡が随伴、林泉寺に住し、のち開基となる
慶安4	1651	氏鉄の寄進で現在地（船町）に伽藍造営
承応3	1654	大誓院が江戸で没
明暦元	1655	第6回朝鮮通信使から定宿か（～文化8・1811 第12回）
寛文10	1670	2代氏信の姉・玉樹院法要を営む
延宝6	1678	遊行上人尊任が全昌寺で説法、遊行上人の来寺は安永5・1777、寛政12・1800、文政8・1825
天和3	1683	3代氏西が聴講白銀・米・薪を給付
貞享5	1688	4代氏定が寺窮乏に対し寺役料50俵を与える
元禄4	1691	この年銘の延命地藏立像（みたらし地藏）が現存
元禄5	1692	火事で焼失
元禄15	1702	単伝清和が厨庫を造立、中興
宝永3	1706	本堂を落成、衆寮を再建
正徳年間	1711-16	「和漢三才図絵」に金勝寺と記載、旧称を併用か
正徳5	1715	禅海（青の洞門を掘削＝享保15・1730頃～宝暦13・1763）が得度（宝光院とも）
享保6	1721	この年、地坪1568坪（大垣町寺社并町中屋敷坪数帳）
享保12	1727	禅堂を新造、内方丈を建営
宝暦13	1763	第11回朝鮮通信使が全昌寺を宿舎にする
文政4	1821	大垣周辺で西国三十三所観音総開眼供養会を営み、西濃巡礼所巡回を開始、全昌寺は第2番札所 （のち途絶し、西美濃三十三霊場として復興）
文政5	1822	尼崎全昌寺が火事で焼失、古記録を全焼
文政10	1827	客殿・座禅堂が焼失
弘化5	1848	9代氏正が洋式大砲を鑄造させ、全昌寺横に鑄造所を設置
嘉永3	1850	全焼
慶応2	1866	大垣藩軍制を改革し、全昌寺に仮軍事局を新設、操練場を設ける
慶応3	1867	大垣・岐阜周辺でお札降り、全昌寺前で豊年踊り（ええじゃないか）
慶応4	1868	小原鉄心が大坂派兵の大垣藩兵の武器を取り上げ全昌寺に保管
明治5	1872	郷校第三校（のち興文第三義校）を全昌寺に開校
明治14	1881	河合繁右衛門が全昌寺で政談演説会を開く
明治24	1891	濃尾地震で全壊、以後、仮堂となる
明治29	1896	宗謙が本堂と庫裏を再建
昭和20	1945	大垣空襲で焼失
昭和55	1980	大垣商工会議所が西美濃三十三霊場を再興、全昌寺は第30番札所

出典

尼崎志. 第1篇（1930）、大垣市史.中巻.分科志（1930）、新修大垣市史.通史編.1（1968）、大垣市史.通史編.自然・原始～近世、同.近現代（2013）

表 2 百鳥図一覧

番号	作品名	作者	時代	技法他	鳥数	サイズ（cm）	所蔵
1	織成儀鳳図		元～明時代・14世紀	染織			中国・遼寧省博物館
2	百鳥図	伝銭選	明時代前期	絹本着色	97（100）	153.3×185.0	宮内庁三の丸尚蔵館（京都・妙心寺旧蔵）
3	三友百禽図	辺文進	明時代前期	絹本着色			台湾・台北故宮博物院
4	百鳥図	伝辺文進	明時代前期	絹本着色	100	206.5×187.6	京都・鹿苑寺
5	百鳥図	伝辺文進	明時代前期	絹本着色	97（100）	180.2×156.2	福岡市美術館（黒田家伝来）
6	聚鳥朝鳳図	陳小山	明時代前期	絹本着色			個人蔵
7	花鳥図		明時代末	絹本着色			中国・上海博物館
8	百鳥朝鳳図	呉煥	清・1711	絹本着色			アメリカ・ボストン美術館
9	百鳥図	狩野栄信	江戸時代・1816-28	絹本着色			永青文庫（細川家伝来）
10	群鳥図	岸竹堂	江戸時代・19世紀後半	絹本着色	48		敦賀市立博物館
*	明画華鳥之圖			絹本着色	42	182.2×128.9	全昌寺

出典

吉田麻里子「岸竹堂の群鳥図について：美術館（or博物館）で探鳥会」（日本野鳥の会福井県・つぐみ 198 2021.5）
 板倉聖哲・藤元晶子「伝銭選《百鳥図》をめぐる」（三の丸尚蔵館年報・紀要 26 2019）
 三宅秀和「永青文庫美の扉49／百鳥朝王：狩野伊川院栄信筆百鳥図」（茶道の研究 57-1 2012.1）

図2 寒山拾得図（部分）



図3 鶴

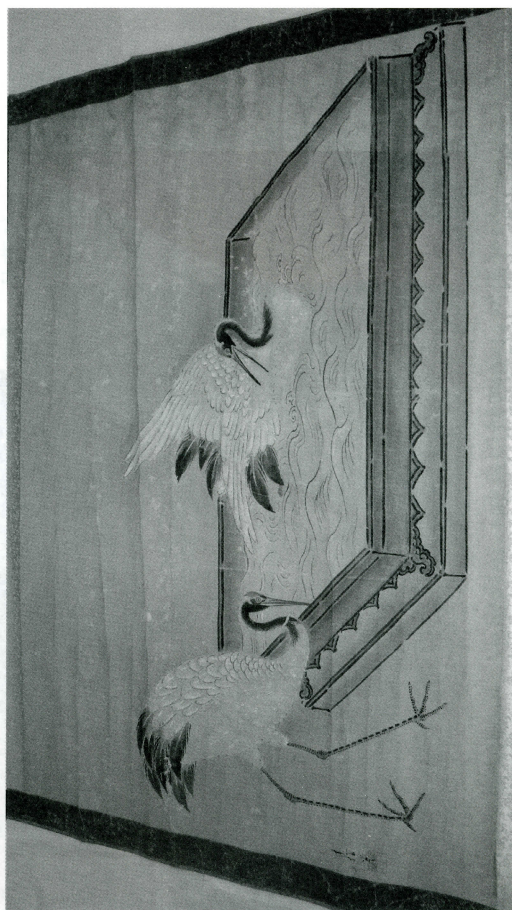


図1 釈迦三尊十六善神図（部分）

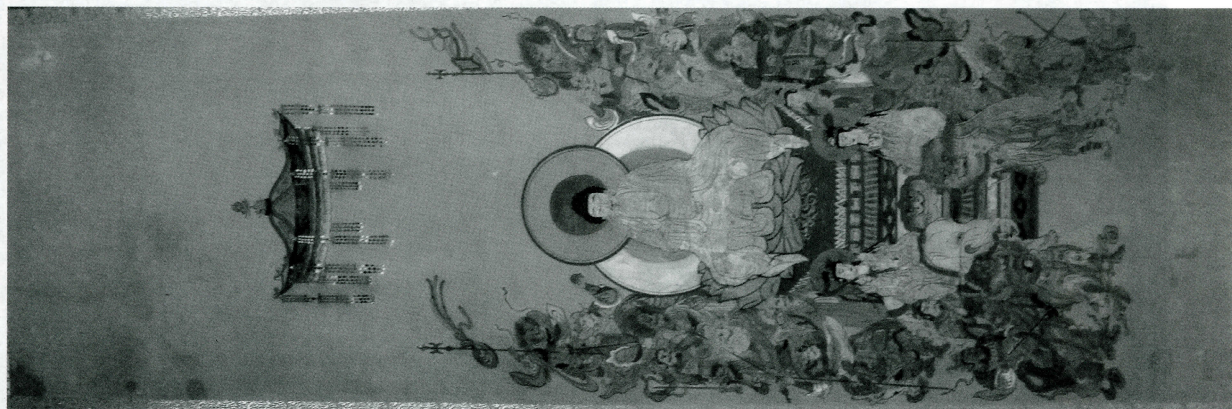
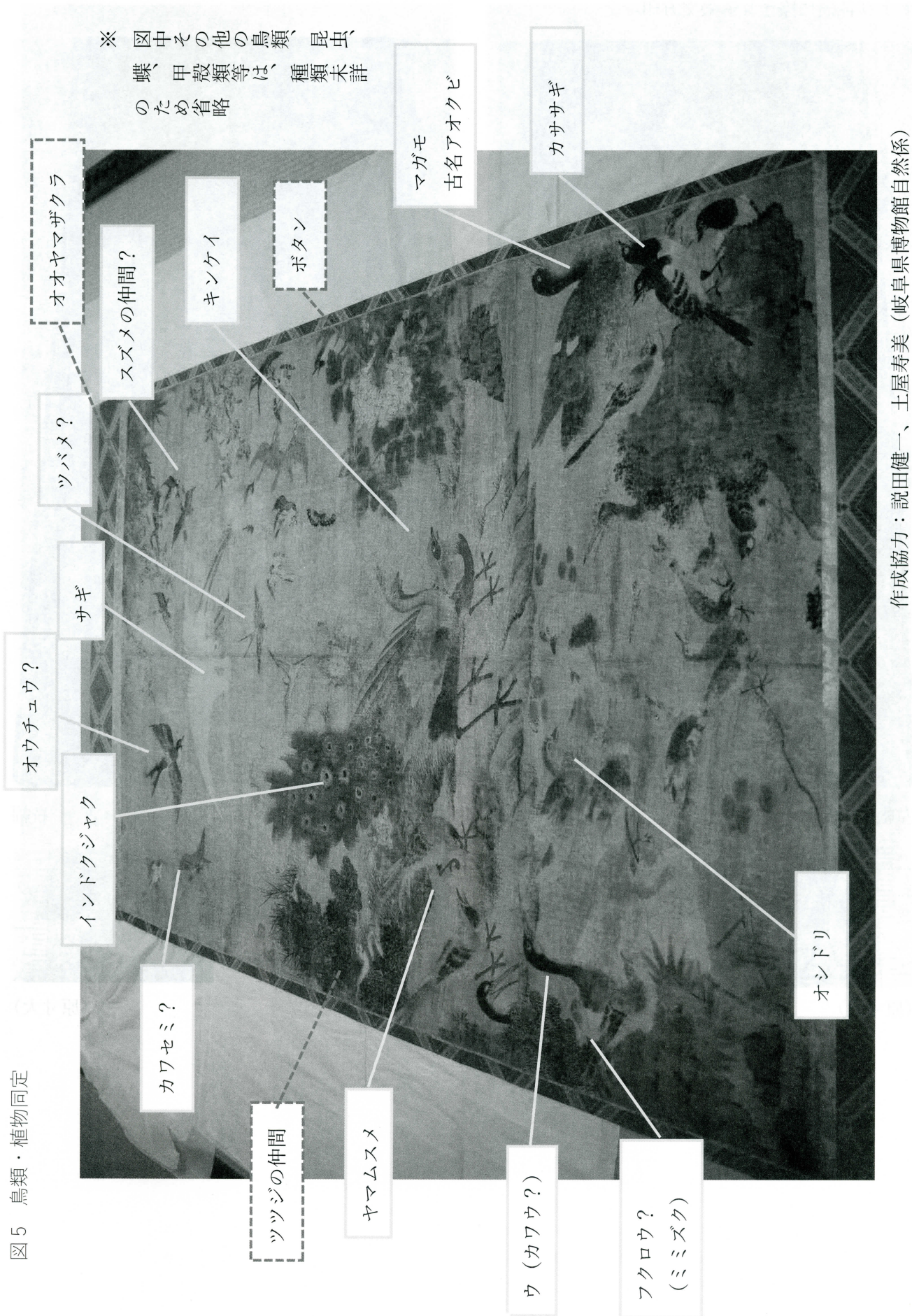




図4 花鳥図



作成協力：説田健一、土屋寿美（岐阜県博物館自然係）

図5 鳥類・植物同定

図6 全昌寺 十八羅漢図

および各幅に捺される朱文方印



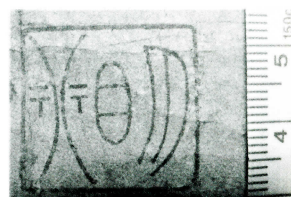
左幅



(原寸大)



右幅



(原寸大)

図7 萬徳寺 絹本墨画十八羅漢図（稲沢市教育委員会提供）



図8 全昌寺 十八羅漢図 左幅 画面左上の羅漢



図10 左幅 画面右下の童子



図9 左幅 画面上方に描かれた松樹・雲・龍



図11 右幅 韋駄天



図12 右幅 羅漢



図13 右幅 画面左上（図版左）と右下（図版右）における山水



図14 右幅の羅漢の細部