円窓付土器

西澤 光希

弥生土器の壺や甕の中には、胴部上半に開けられた拳ほどの孔がひときわ目を引く土器があり、その姿から円窓付土器と呼ばれる。装飾や文様をほとんど施さず、楕円または正円の形をした胴部の孔（以下、円窓）を特徴とする。弥生時代中期以降の尾張南部の遺跡を中心に出土し、周辺部のみで短期間に発達したことから尾張地域特有の土器と評価される。特に朝日遺跡（清須市・名古屋市西区）からは300点以上と、他の遺跡に比べ突出した出土量を誇る。一定の大きさの孔が胴部に穿たれた土器については、同時期または少し遅れて、近畿、関東、北部九州でも製作された。

円窓付土器　弥生時代
高蔵遺跡（名古屋市熱田区高蔵町・外土居町ほか）出土

当資料は、高蔵遺跡から出土した台付円窓付壺で、平成29年(2017)に新たに寄贈を受けたものである。熱田区外土居町に所在する大乗教会の工事中に偶然発見されたという。算盤玉状の胴部に脚台が付く広口壺で、高さ38.8cm、胴部径20.8cm、口径（復元）14.4cmを測る。口縁部は大きく欠けているが、土器全体の約70％が残存する。円窓は焼成前に穿たれたもので、復元すると縦8.1cm、横8.9cmのやや横長の楕円形である。外面は頸部から胴部中央にかけて斜方向のハケメで調整し、内面底部には脚台成形時についたと考えられるユビオサエの痕が残る。胴部背面中央には焼成時の黒斑がある。弥生時代後期のものである。

出土地である高蔵遺跡は熱田台地上に広がる、弥生時代の大規模な集落遺跡である。遺跡からは環濠や竪穴住居、方形周溝墓などの遺構が検出された。また、尾張の弥生土器編年の一標式ともなっている高蔵式などの多量の土器をはじめ、赤彩のパレススタイル土器や石器類、骨角器など遺物も豊富に出土している。円窓付土器の存在が最初に報告された遺跡であり、これまでに数点確認されている。当資料に類似する台付壺も1点含まれるが、脚台のある円窓付土器は尾張では比較的珍しい器形である。

円窓付土器と対峙すると、いったいどのように使用されたのかという点に関心が及ぶ。壺や甕の胴部にぽかりと大きく円窓を作る点で、貯蔵・煮沸の器として使われたとは考えにくい。円窓は焼成前と焼成後に穿たれたものがあり、穿孔に大きな意義があったことは確実である。ただ残念なことに、使用状況の分かる出土遺構や土器本体の痕跡が乏しく、機能・用途・意義について未だ判然としていない。

これまでの研究ではいくつかの可能性が言及されている。まず、墓への供献土器として使用された可能性が想定できる。意図的な破砕や小さな穿孔のある土器については各地の方形周溝墓から見つかっており、死者のために墓域に供える土器として捉えられている。円窓付土器の多くは、墓地あるいは墓地に隣接する地点で出土している。土器外面に風化のような痕跡が見受けられる資料もあり、長期間屋外で放置されたようである。円窓付土器も供献土器の一種であったと考えられる。

墓地だけでなく、環濠や住居跡、貝層や土坑などからも出土している。他の日常的な土器類と混在する場合も多い。一定の目的で使用した後、不要となった土器を環濠などに廃棄したようである。日常雑器に交じるような出土状況の普通さから、日常的・継続的な役割があったことも想定されている。

また、円窓付土器の分布や出土量については偏りがある。尾張南部でも出土する遺跡が限られるのに加え、各遺跡内からは少量しか発見されない。一方で、朝日遺跡は300を超える突出した量の円窓土器が出土し、明らかに異質である。弥生時代を通して拠点集落である瑞穂遺跡（名古屋市瑞穂区）・高蔵遺跡からも比較的多数出土している。朝日遺跡を発信地として、何らかの背景のもと一部集落にのみ広がるようにも捉えられる。円窓付土器が介在する集落間の特殊な交流関係があったことも考えられるだろう。

円窓付土器に関わる諸問題については推定の域を出ていない。当資料は円窓付土器が比較的出土している高蔵遺跡の事例に加わることになる。今回は概要のみの紹介となったが、今後円窓付土器を探る上での資料の1つとなりうる。

【参考文献】
高橋信明 ,1995「円窓付土器考―その1―」『考古学フォーラム』6, 愛知県考古学談話会
伊藤淳史 ,2002「円窓付土器からみた弥生時代の交流」『川から海へⅠ―人が動く・モノが運ばれる―』（平成14年度秋季特別展）, 一宮市博物館
永井浩幸 ,2009『朝日遺跡Ⅶ』愛知県埋蔵文化財センター調査報告書 第158集 , 財団法人愛知県教育・スポーツ振興財団愛知県埋蔵文化財センター

名古屋市博物館だより
2019.4.1
227

フィールド調査報告

守山区神明島の念仏行事

田中訥言

舞楽図模写

「三十六歌仙書画色紙帖」の推定制作年代を考える
―配列と近衛基熙

星子 桃子

「三十六歌仙書画色紙帖」は、三十六歌仙の絵姿と和歌色紙が見開きに貼り込まれている手鑑である。絵は土佐光祐の手によるもの。和歌は複数人の公卿で寄り合い書きされており、公卿一人につき一首を担当している。

すでに『博物館だより』220号（2017）で概略を紹介したが、改めて調査した結果、推定制作年代の上限を、発表時よりも引き下げられることがわかった。

寄り合い書き作品の制作年代を調べるには、筆跡の信ぴょう性を精査して筆者を特定した上で、生没年から割り出す方法が最も有効である。220号での発表時には、付属の極札（鑑定書）に記述された筆者名と筆跡が合致するか検証し、信ぴょう性を疑う必要はないと結論付けた。そして、筆者のなかでも最も遅く誕生したであろう二条綱平の生年寛文十二年（1672）から、最も早く逝去した梅園季保の没年元禄四年（1691）の間に制作されていると推定した。

今回、制作年代の再考にあたり注目したのは詞書筆者の配列である。同時期の類例を見ると、巻頭は詞書筆者の中で最も高位の人物が務めている事例が多数見受けられるからだ。

本作の場合、巻頭柿本人麻呂を揮毫した近衛基熙が、他の詞書筆者よりも高位である時期を調べれば、制作年代が狭められると考えた。

前述の推定年代当時、基熙は後水尾院の側近として権勢を強めており、関白就任は目前であった。しかし延宝九年（天和元年／1681）、霊元天皇が皇位継承を巡って第一皇子である一宮（後の済深法親王）を強引に出家させてその外戚に当たる小倉家一族を粛清した小倉事件が勃発。事件の処罰を巡り基熙と霊元天皇との間には確執が生じた。そして天和二年（1682）には、基熙ではなく、一条兼輝を関白に叙する人事が行なわれた。以降基熙は、霊元天皇だけでなく、娘婿でもある時の将軍徳川綱吉にも蔑ろにさ

（次ページへ→）

（表紙から）

れる時期が続いた。

基熙に転機が訪れたのは貞享三年（1686）。従一位に叙せられ、翌年には霊元天皇が東山天皇に譲位。仙洞御所で院政を開始したのを見計らって、一条兼輝を失脚させることに成功した。そして元禄三年（1690）一月に公卿の最高位、関白に就任している。

基熙が詞書筆者の中で最高位となる時期は、こうした冷遇期を乗り越え、推定年代当時二品（三位相当）であった法親王らを越えて従一位になった貞享三年以降ということになる。よって、制作年代は貞享三年から元禄四年と推定されよう。

発表時には、江戸中期頃の公卿の筆跡が数多く残っていることから他の同時期の作例の筆跡を考究していく材料として活用できると位置付けた。しかし今回、詞書の配列を考究し、推定制作年代を狭めたことで、作例研究により寄与できる要素を示せたと思う。

三十六歌仙書画色紙帖

円窓付土器

名古屋市博物館だより 227号
平成31年（2019）4月1日
年2回（10月、4月）発行

編集・発行／名古屋市博物館
〒467-0806
名古屋市瑞穂区瑞穂通1-27-1
TEL　052-853-2655
FAX　052-853-3636
http://www.museum.city.nagoya.jp

古紙を含む再生紙使用

阿弥陀三尊来迎図（江戸時代後期）
寄贈者の家で念仏行事をする際の様子を再現

先日博物館に「阿弥陀三尊来迎図」が寄贈されました。阿弥陀仏と観音菩薩・勢至菩薩が浄土へ導くため迎えに来た様子を描いたものです。この来迎図は木箱に広げたまま納められており、鉦・撞木とともに寄贈者が保管していました。これらは念仏行事のときに使ったものだといいます。現在、行事は行われていないとのことですが、当時の様子を記録すべく寄贈者や行事を行っていた方々からお話をうかがいました。

十四日念仏

行事は毎月旧暦の十四日に行われ、「十四日念仏」とか単に「念仏」と地元の方々は呼んでいます。来迎図も「サンニンサン」と呼ばれていました。この行事に参加するのはシマ（島）という地域単位で、そのうちの９軒の家で行われました。神明社がある地域で「神明ジマ（島）」と地域の人は呼んでいます。各家が一か月交代でヤド（宿）となり、行事を行いました。昭和 40 年からの区画整理の結果、家の場所は少し移動してしまっていますが、昔の家の並び順で持ちまわります。行事の流れを説明しましょう。

十四日の夜、前月ヤドだった家の人は一か月預かっていた来迎図を次のヤドの家へ持って行きます。来迎図は背負子などに入れて持って行ったといいます。このとき、シマを一周回って、鉦をチャーンチャーンと鳴らします。この音が十四日念仏を行う知らせです。とくに声で触れまわることはなかったそうです。この知らせを聞いてから、食事を済ませた夜の７時半頃にヤドとなる家へ集合します。

参加する人は男女どちらでもよく、一戸につき１人。来迎図は仏壇の前か隣に置かれ、お念仏をみんなで唱えます。各自読み上げるためお手製のお経を持っていました。ある方のものを見せてもらいました（挿図参照）。手書きのお経をコピーしたものにセロハン・テープで補強されて長いあいだ大切に使われ続けていたことがよくわかります。読経後はみんなで歓談をします。歓談は、「井戸端会議の夜版だ」と表現する方もいて、シマの人たちの情報交換の場にもなっていました。十四日念仏は単なる信仰の行事だけではなく社会の寄り合い場としても大切な行事だったようです。そして、ヤドの家ではそのまま一か月来迎図を預かります。来迎図を預かっているあいだは、木箱の蓋は閉じ、とくにお参りなどはしません。翌月の十四日で次のヤド当番へ渡しに行きます。これの繰り返しです。

この十四日念仏が行われなくなったのは、平成 11 年ごろ。シマの地域には新しい家も多く建ち、また古くから念仏行事をしている家でも若い世代へと移り変わるなか、しなくなっていったといいます。

葬式時の念仏

毎月の行事に対して、シマで人が亡くなった場合、葬式時にも同じようにお経をあげました。葬式が本番で、月に行う行事はその練習である、という意識のようです。葬式をする家の手伝いはシマ全体で行いましたが、お経をあげるのは念仏行事をする人たちだけです。通夜の式の前に檀那寺（曹洞宗）のお坊さんが枕経を唱えたあと、十四日念仏と同じお経を唱えます。このときのお経を「枕念仏」とも呼んでいました。出棺でも、来迎図を棺の上に置いてお経を唱えることを行います。

また臨終の際に、「糸をひく」ということも一部の方は行っていました。糸をひく、というのは、亡くなった方と来迎図の阿弥陀仏の手を糸でつなぐことです。記憶していた方の話では、当時年配だった方々から「糸をひくのをやらなきゃだめよ」と教えてもらい、本来は五色の糸をひくのだが色糸がなく白糸のみで行ったということでした。このときは身内しかいない状況ですが、お経も唱えたといいます。五色の糸を阿弥陀仏から死者にかけ渡して極楽浄土を願う風習は平安時代以降さかんに行われるようになったもので、古い風習が残っていたようです。これ以外に初盆のときが、念仏行事をする人たちでお経を唱える機会だといいます。

月ごとに行う十四日念仏は行わなくなってからも、葬式時にお経を唱えることは続けられ、今から 5，6 年前にも行っているそうです。「今後も葬儀の機会があり要望があれば念仏を唱えることはあるとも思うが、世代交代や時代の流れによりその機会はなくなっていくのではないか」、と行事を行っていた方はおっしゃっていました。

行事を記録するということ

名古屋市内では今回お話を聞いた地域以外でもこのような念仏行事は行われています。神明島の方々も、「吉根地区・志段味地区でもあちこちしていた。今もしているところがあるのでは」と教えてくれました。しかしその内容は地域によって少しずつ違っているようです。みなさんのまわりではどんな行事が行われていますか？もし「こんな行事があるよ」という方がいらっしゃいましたら、お知らせください。博物館では、なくなっていく行事やもうやめてしまった行事を、今後も記録し保存していきたいと思います。

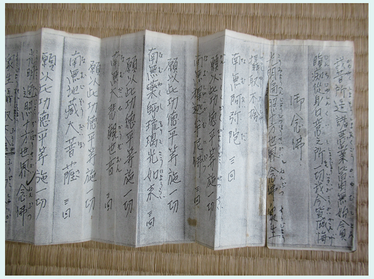
行事データ

行事名：十四日念仏・念仏
伝承地：守山区深沢（神明島）
日　時：旧暦の毎月 14 日、葬式時（現在は行っていない）

フィールド調査報告

守山区神明島の念仏行事

佐野 尚子



挿図　手作りのお経

田中訥言 舞楽図模写

藤田 紗樹

尾張出身の絵師田中訥言（1767 ～ 1823）は、古典的なやまと絵の復興をめざした復古やまと絵派の祖と言われる。土佐光貞にやまと絵を学んだのち、新たな表現を追究すべく、平安時代のやまと絵に立ち返って、古画を模写し、研究した。今回紹介する「舞楽図模写」は、訥言の古画学習の一側面とその優れた画技を示す作品である。

本作は、縦 35.8cm ×横 137.0cm の巨幅で、絵は墨線のみで描かれる。画面右端には、「以刑部大輔光長所図粉本摸之」の書付と「訥言」の落款、「癡翁」の朱文方印が押される。落款と印章の形体から、文化年間（1804 ～ 1818）頃、訥言の画業の円熟期に描かれた作品であるとわかる。書付によれば、刑部大輔光長が描いた粉本（絵を描く時の手本となるもの）を訥言が模写したという。「光長」は、平安時代末期に宮廷絵師として活躍し、「伴大納言絵巻」や「年中行事絵巻」を描いたとされる常盤源二光長を指すと考えられる。後述するように、祖本（写し元となった絵）の作者が光長であるとは考えがたいが、新たなやまと絵を目指す訥言にとって、光長に擬せられる作品を写し、学ぶことには重要な意味があったのだろう。

絵を見ると、装束をなびかせながら青海波を舞う二人の舞人が目を引く。その傍らにいる四人は、手に笙などの楽器を持つことから、楽人であることがわかる。描線は、簡略ながらも伸びやかで迷いがなく、人物の表情も豊かであり（挿図１）、訥言の画技の巧みさが表れている。よく見ると、人物の装束や沓など、絵の一部が欠けている箇所が見受けられるが、これは、祖本の状態を忠実に写したのだと考えられる。

さて、楽人と訥言の書付の間に、Z 字形の線（挿図２）がある。これも祖本を忠実に写したものと考えられるが、何を描いた図の一部なのだろうか。その答えは、本作品と同じ図様が描かれた狩野晴川院養信（1796 ～ 1846）筆「舞楽図巻」（東京国立博物館蔵）が明らかにしてくれる。

「舞楽図巻」は、複数の舞姿を描いた巻物であるが、その冒頭に訥言の作品と同じ図様が登場する（挿図３）。楽人たちの右方には、桙を持った舞人が一人描かれており、狛桙という演目だとわかる。狛桙の舞人の足元を見ると、Z 字形の線が確認できる（挿図４）。狛桙は四人あるいは二人で舞うため、この線は、そのあとに続いていたであろう狛桙の舞人の絵の一部であることが判明する。

両者の絵は、この線だけでなく、絵が欠けている箇所まで同じである。「舞楽図巻」の奥書によれば、本作品は、室町時代の絵師土佐光信が描いた舞楽図を天保９年（1838）に養信が模写したものだという。養信と訥言の絵は同じ図様であるが、祖本の筆者について異なる記述をしている。その理由の一つとして、両者は同じ作品を模写したのではなく、原本をもとに複数制作されていた別の模本を写した可能性が考え得るだろう。付言すれば、光長と光信は古画の筆者に擬せられることが多く、舞楽図の系譜に即して考えると、原本の作者が光長あるいは光信であるとは認めがたい。原本の作者は不明であるが、複数の模本が存在することから、古典としてよく学ばれていた図像であると言えよう。

「舞楽図巻」は前後に余白をあまり取らずに舞人を連続して描いていることから、訥言の「舞楽図模写」は、「舞楽図巻」のような巻物の一部なのではなく、はじめから掛軸にするために制作されたことがわかる。料紙の横幅を広くとり、左右に余白を設けたことで、舞人は広い空間でゆったりと袖を振っているように見える。この画面構成に、訥言の優れた感性が見て取れよう。

古画を学ぶだけでなく、それを自分のものとし、新機軸を打ち立てようとした訥言の意欲的な創作態度は、本作品のような模写によって生まれた作品からも汲み取れるのである。

挿図１

挿図２

挿図４　狩野晴川院養信「舞楽図巻」模本　部分
Image:TNM Image Archives

挿図３　狩野晴川院養信「舞楽図巻」模本　部分　Image:TNM Image Archives