

# 「釈迦堂縁起絵巻」における霞の造形と機能について ——サントリ―本「酒伝童子絵巻」と「真如堂縁起」との比較の観点から——

井 面 舞

はじめに

日本の美術作品―絵画から工芸品にいたるまで―それら多くの作品の中に、頻繁に登場するモチーフの一つに霞がある。その役割・機能について、従来為されてきた説明は概ね以下のようなものである。「風景画において山水の前後を隔てて遠近感を与え、山の中腹を隠すことによつて山頂の高さを暗示する。すなわち霞の使用は画面の内包する空間を自由に拡大させ、さらに画面内部の区切りとして時間的転換を示すにも役立った。」<sup>(1)</sup>しかしながら、こういった霞の機能と、その形状が時代を経て変化していくこととの関連性について述べた論考は多くない。

平安時代末から鎌倉時代にかけて、霞ははっきりとその領域を特定できない曖昧かつ自然な空白であったものから、次第に明確な輪郭線と彩色による、より領域の特定可能な形状を持つに至る。そして室町時代へと移行するに従つて、さらに明瞭な輪郭線で描かれるようになり、先端を丸く閉じて処理するなど、その形状もより規定されたフォ

ームへと変化していく。また彩色も輪郭線の際まで隙間なく施されるようになる。このような見た目の変化は、霞の性質と機能にも必ずと変化をもたらすものであろう。殊に、室町時代に顕著にみられる明確な輪郭線と濃い彩色を持つ霞は、それまでの霞から大きな変化を遂げたものである。

それらの中でも室町時代初期の作品であり、狩野元信筆とされる「釈迦縁起絵巻」（以下「釈迦堂縁起」とする）の霞の形式は、際立つて特異な性質を持つ。（図1）以前、筆者はこの「釈迦堂縁起」における霞の形式と役割について口頭による研究発表をした<sup>(2)</sup>。その結果、「釈迦堂縁起」の霞が一つの場面を独立化させることで画面構成に視覚的な明快さを与え、複雑な絵解きのテクニクなしに理解できる絵画をつくりあげていることを明らかにした。筆者は本作のそのような画面構成の特質は、絵巻の歴史のなかで中世と近世を分けるボーダーラインとなるものであると考える。

本稿ではこれまでの研究成果を踏まえながら、「釈迦堂縁起」と類似した形状の霞を持つ別の二作品との比較を行うこととする。比較対

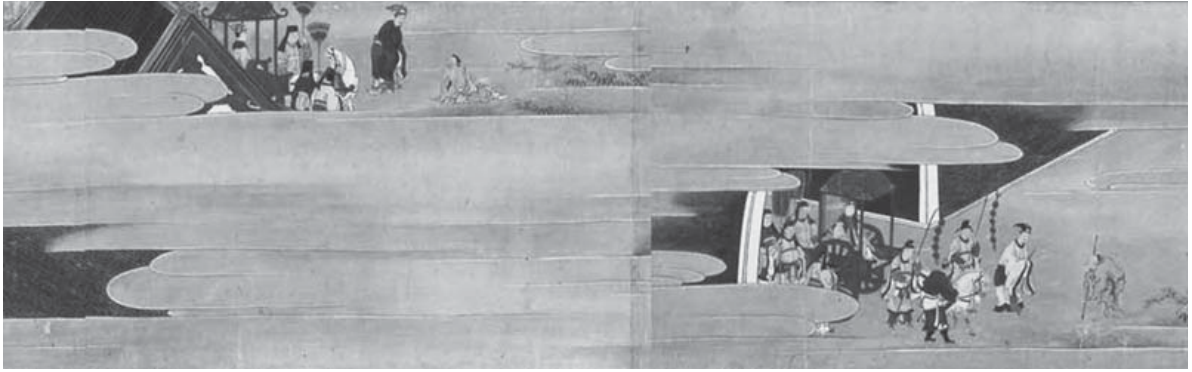


図1 「釈迦堂縁起」 巻一第六段

象となるのは、まず「釈迦堂縁起」と同じ元信の工房作である「酒伝童子絵巻」(サントリイ美術館蔵本)と、そして元信工房とは異なる絵師による「真如堂縁起」である。これらはともに「釈迦堂縁起」より六〜一六年後の制作であり、また霞の形状について「釈迦堂縁起」との類似性が認められる作品である。しかしながら、霞・人物の色や線、形といった点ではよく似ていても、画面構成までもが同じとは限らない。先行研究も、個々のモチーフについての類似性を述べてはいるが、全体の画面構成にまでは詳しく触れていないのが現状である。

そこで本稿は、これら「酒伝童子絵巻」と「真如堂縁起」における霞は画面にどのような効果をもたらしているのか、そしてその役割は「釈迦堂縁起」の

霞と何を同じくし何を異にするのかを比較検討を行うこととする。なぜなら本稿に先んじて行った研究では主に「釈迦堂縁起」より先行する絵巻との比較を主軸にしていたため、ここでは「釈迦堂縁起」より後に制作された作品との比較を行うことで、元信が「釈迦堂縁起」で表現した霞の役割と画面構成が、その後の絵巻にどんな形で受け継がれていったのか、あるいは何が受け継がれ、何が受け継がれなかったのかを明らかにする試みの一助としたいと考えるからである。

## 1章 各作品の概要

まずはじめに、「釈迦堂縁起絵巻」・「酒伝童子絵巻」・「真如堂縁起絵巻」それぞれの概要について触れておく必要があるであろう。

### 1節 「釈迦堂縁起絵巻」概要

「釈迦堂縁起」は、基本的には社寺縁起絵に分類される内容をもち、京都・嵯峨にある清凉寺の由来を伝えるものである。全六巻から成り、第一巻は詞・絵各七段、第二巻は詞・絵各七段、第三巻は詞・絵各三段、第四巻は詞・絵各五段、第五巻は詞五段・絵四段で、最終巻である第六巻には絵がなく詞二十段で構成される。制作年代については、第六巻第二十段に「今至永正十二乙亥歳」とあることから、その制作時期が永正十二年(一五一五)と推定される。絵師と詞書筆者に関しては絵巻には記されていないが、江戸時代の文献『遠碧軒記』(延宝三年・一六七五)、『雍州府志』(貞享三年刊・一六八六)、『本朝画図

品目』（天保五年・一八三四）、『考古画譜』（明治年間）、などから、詞書を青蓮院尊応准后（？―一五一四）、絵を狩野元信（一四七六一―一五五九）の筆と伝えられていたことがわかる。このうち詞書筆者に關しては、絵巻の制作年とされる永正十二年と尊応の没年である永正十一年とが矛盾することや、詞の筆跡が尊応のそれと同一とは見なしがたいことなどが指摘されている<sup>(3)</sup>。しかしながら絵師を元信とする伝承については、様式的な面からかなりの妥当性が見られ、元信四十歳の筆として遺品中でも極めて早い時期の作例と認められている。

各巻の内容はおおよそ以下のとおりである。第一・二巻に釈迦の生涯を描き、第三・四巻にはインドの優填王の発願で彫られた梅檀の釈迦像が、のちに西域を経て中国へ流伝されるいきさつが説かれる。第五巻では宋の太宗のときに、この瑞像の模像を作りに入宋した裔然が、ひとりで模像と入れ替わった本像を日本へと持ち帰り、瑞像はのちに清涼寺が建立されてその本尊となったという寺の創建にまつわる話で締めくくっている。第六巻には絵がなく、詞書のみで釈迦堂の靈驗利生などを記している。

## 2節 「酒伝童子絵巻」概要

「酒伝童子絵巻」は都を騒がせる悪鬼酒伝童子と鬼退治の源頼光の、よく知られた伝説を描いたものである。説話の原型は南北朝期に成立したとされ、公家・武家・僧侶から女性まで幅広く愛好され、成立以降数多くの絵巻、冊子本などの作品がつくられたようだが現存するも

のは少ない。現代に伝えられる作品の代表としては逸翁美術館蔵の「大江山絵詞」と、サントリー美術館蔵「酒伝童子絵巻」があるが、本稿では後者のサントリー美術館本を取り上げる。（以下、サントリー本とする）

サントリー本は全三巻であり、上巻は詞・絵各八段、中巻は詞・絵各十段、下巻は詞十二段・絵十一段という構成である。因幡池田家に伝来したものであるが、もとは小田原の戦国大名、北条氏綱（一四八六―一五四一）の求めに応じて大永二年（一五二二）から享禄四年（一五三一）の間に制作されと考えられている<sup>(4)</sup>。詞書は近衛尚通（一四七二―一五四四）、定法寺公助（一四五三―一五三八）、青蓮院尊鎮（一五〇四―一五〇）が執筆し、奥書は三条西実隆（一四五五―一五三七）の筆である。詞書・奥書についてはその書風から誤りは本作の記す通りで誤りはない。絵は狩野元信（一四七六―一五五九）が描いたと奥書にあるが、三巻すべてが元信一筆とは考えにくく、中・下巻は弟子の筆と推測される<sup>(5)</sup>。

## 3節 「真如堂縁起」概要

最後に「真如堂縁起」であるが、本作はその名の示す通り、京都・東山にある真如堂の由来を描いた絵巻である。真如堂は正式には鈴声山真正極楽寺といい、比叡山延暦寺を本山とする天台宗の寺院である。その創建は、永観二年（九八四）に比叡山の僧戒算が、延暦寺常行三昧堂の本尊阿弥陀如来像（円仁作）を神楽岡にあった東三条院（一条天皇の母、藤原詮子（九六六一―一〇〇一）の離宮に移し

たことあるとされる。その後応仁の乱以降七度に渡る移転を経て、元禄六年（一六九三）に創建当初の旧地の西南にある現在の場所に復帰した。

絵巻は本尊である阿弥陀如来立像の由来から真如堂の創建、そして四度目の移転である大永元年（一五二二）の神楽岡再建の本堂落慶供養までを、いくつかの靈験譚を交えながら描いている。全三巻から成り、上巻は詞・絵各八段、中巻は詞・絵各十三段、下巻は詞十三段・絵十二段で構成する。

各巻それぞれに奥書があり、それらによると奥書は青蓮院尊鎮法親王<sup>(6)</sup>が記し、詞はそれぞれ上巻を後柏原天皇（一四六四―一五二六）、中巻を伏見宮邦高親王（一四五六―一五三二）および尊鎮、下巻を三条西実隆（一四四五―一五三七）、法務前大僧正定法寺公助（一四五三―一五三八）が執筆している。さらに下巻巻末の奥書からは、詞書の起草者は法務大僧正公助であること、絵は真如堂第二十一代住持昭淳僧都が掃部助久国に命じて描かせたものであることなどが知られる。また、大永四年八月の完成であることも記される。下巻巻末が大永元年（一五二二）の落慶供養を描いているので、本作はほとんど同時代の出来事を描き記した貴重な資料と言える。

絵師である掃部助久国については不明な部分が多く、生没年および本作以外の遺品なども未詳で、『実隆公記』（文明六―天文五年・一四七四―一五三六）や『尚通公記』（永正三―天文一・一五〇六―三三）などの当時の一級史料にも登場しない。従って現在唯一確認できる久国の作品が「真如堂縁起」ということになる。なお、榊原悟氏

は「慕婦絵」（西本願寺蔵）の第一巻・第七巻を描いた絵師掃部助藤原久信を挙げ、官途や「久」の字を同じであること、また画風の近似性などから、両者の関連を指摘している<sup>(7)</sup>。

久国の画風の特徴としては、まず金泥と群青・緑青・朱・丹などの原色を多用した濃い彩色が挙げられる。描線は濃く強い墨で描かれており、人物の顔貌表現は目には二重の筋を、鼻には小鼻のラインを入れてくつきりと描いている。また人物の着衣については、細部にいたるまで克明に衣服の模様を描いており、同時代の絵巻である「清水寺縁起」、「桑実寺縁起」、「釈迦堂縁起」などと比べても特異な例であるとされる<sup>(8)</sup>。さらにすやり霞を描き込むことよって時間経過を表している点<sup>(9)</sup>、そして吹抜屋台を同時代の他の作品と比べても多用しているという点などから、久国は伝統的な絵巻の様式に無関心ではなかったと推測される<sup>(10)</sup>。

## 2章 「釈迦堂縁起絵巻」における霞

「酒吞童子絵巻」・「真如堂縁起」と「釈迦堂縁起」の霞の比較を行うに際して、それぞれの霞がいかなる特質を持つものであるかについて確認しておくべきであろう。確認にあたっては筆者のテーマ選択の前提として「釈迦堂縁起」の研究が既に先行しているという事情から、まずは「釈迦堂縁起」の霞の特質についての分析を、既に筆者によって発表済みの研究から抜粋する形で紹介したい。

## 1節 「釈迦堂縁起」の霞の形状

さて霞の特質ということには大きく分けて次の二種の事柄が指摘できる。一つめは単純に見た目の形状である。これは霞の輪郭線、その輪郭線によって形作られる霞全体の形状―例えば霞の先端は丸く閉じているのかいないのか、あるいは幅の大きさはどのくらいか、といったこと―そして色がどのようであるのかということである。二つめは霞が絵巻の中で果たす役割である。つまり一つの段あるいは一つの場面内で霞が視覚的に、また物語を展開させる上でいかなる機能を持つのかといったことである。

ではまず形状について説明する。まず輪郭線は墨線で引かれ、その内側を白線でなぞっている。霞の先端は丸く閉じて処理している場合もあれば、輪郭線によって閉じずに彩色を徐々に薄くしフェードアウトさせている場合もある。さらにこれらの霞を幾重にもかさねて霞全体に厚みを出している。輪郭線の内部は明るい水色で彩色しているが、霞の幅が広い場合や、霞が幾層にも重なっている場合には、霞の中央付近や縁の所で水色を薄くぼかし、地の色である金泥を露出させている。ここで興味深いのは、ぼかさされた水色の下から透けて見えるのが、常に絵巻において地面に賦されているのと同じ金色であり、例えばその霞の後ろにあるはずの建物や樹木などの具体的なモチーフが透けて見えることがないという点である。つまり、霞が淡くフェードアウトしているように見える部分でさえも、水色の代わりに金が濃彩で賦されており、依然としてその部分も霞の延長であるといえるのである。こういった表現は、随所に見られるがおそらく面積の広い霞に色調の

変化を与える工夫ではないかと考えられる。

このような霞の特徴は、「伴大納言絵詞」（十二世紀末）などに代表される一二世紀の絵巻の霞と比べてみると、よりはっきりと認識される。（図2）「伴大納言絵詞」の霞には所々に墨線で輪郭線らしきものが引かれるが、それによって霞の領域が規定されるほどの連続的な線ではなく輪郭線はとらえどころのない曲線で描かれている。また彩色も地の色と近いく淡い色を刷毛などでさっと引いたように賦されており、本作の霞のような密度の濃い彩色は見られない。

さらに十三世紀を代表する絵巻「一遍聖絵」（正安元年・一二九九年）においても、はっきりした形を持たない霞がみられ、また霞の向こう側にある景物が透けて見えている部分が多数確認できる。（図3）巻七第一段では関寺の門前の様子が描かれるが、ここには白い輪郭線を伴った暗く淡い青で彩色された霞が引かれ、その下から寺の門のすぐ脇にある山の斜面と小道が透けて見えている。さらに門前の町並みにかかる霞の下からも家々の柴垣や屋根がところどころ見える。

以上のように十二世紀末から十三世紀末の絵巻における霞は、明確な輪郭線や濃彩といった特徴を持たず、領域を限定し難い曖昧な形態を持つ傾向が強いと言える。これらと比べると「釈迦堂縁起」の霞は、大気としての透明感が非常に希薄なマツシヴな霞であり、むしろ画面を演出する舞台装置のような固体として描かれていると言える。それらはもはや絵の中の世界にある大気としてではなく、絵の中の世界の外側にあつて物語世界の空間を区切ったり、限定したりするフレームとしての意味合いの強いものとして描かれているように見える。この

ような「釈迦堂縁起」の霞を、大氣的な透明感のない「固形化された霞」と呼ぶことにする。以上が「釈迦堂縁起」の霞の形状の大きな特徴である。

## 2節 「釈迦堂縁起」の霞の機能

続いて、以上のような形状の霞は「釈迦堂縁起」の中でいかなる役割を果たしているのかを明らかにする。以上に指摘したような、明確な形状を持つ霞で「場」を限定するという造形方法は、絵巻の画面全体に対して一体どのような視覚的效果をもたらしたのであろうか。

実際のところ「釈迦堂縁起」の霞は一般的な霞の機能においては従来の霞と異なるものではない。すなわち、先にも述べた「画面の内包する空間を自由に拡大させ、さらに画面内部の区切りとして時間的転換を示す(略)」役割は、「伴大納言絵詞」にも本作にも共通するものであるが、本作の霞はそれに加えてもう一つの役割をもっている。それは、ある一つの「場」を限定し独立させるという役割である。この「場」の独立ということに関しては、並木誠士氏が、次のような指摘をしている。すなわち、本絵巻において画面の大部分を覆う霞の存在は、「物語のひとつの意味のまとまりを表した画面」つまり「場」を限定する枠組みとしての機能を果たしており、そのことは画面の構成を決定する重要な要素を担っているという指摘である<sup>11)</sup>。

巻五第三段を例に本作の霞の機能について確認することとする。(図4)ここでは後に清涼寺本尊となる釈迦像が奄然の夢に現れ、夜、本来奄然が持ち帰るはずだった模刻像と本像がひとりに入れ替わった

おかげで、本仏を将来することができたといういきさつが段階的に描いている。霞はこの一段を通じて広い面積をもち、霞の切れ間から3つの場面が垣間見られるように描かれている。この例からは、本作の霞が一つの場面の周囲を囲い込むことで、場面の独立化を果たしていることがはっきりと見て取れる、しかし、むしろ「釈迦堂縁起」の霞の独自性について指摘すべきは、その機能そのものというよりは場面の独立化の結果生じる画面の視覚的效果なのである。

先に例示した巻五第三段における霞は、それぞれの場面を狭い範囲で取り囲み、周囲の視覚的な情報を隠し、残った場面を際立たせ強調している。つまり霞によって絵の中の情報量に粗密をつけることで、鑑賞者の視線を、注目させたい部分⇨物語の中の一場面へ集中させているのである。この霞の効果は、結果的に画面全体に明快さ、わかりやすさをもたらしていると言える。この明快さは、「釈迦堂縁起」とは異なる画面構成を持つ絵巻と比較することでよりはっきりと感じられる。

十五世紀の制作とされる「石山寺縁起」巻五第一段では、貧しく子もなかった藤原国能が、石山寺の本尊の靈験によって子を授かり、豊かになったというエピソードを描いている。(図5)長大な一段の中には、国能の妻が石山寺で本尊の夢告を受ける場面から、富み栄える国能の邸の様子までが描かれている。このうち最後の国能の邸の場面を見ると、門外の様子まで広く描き、栄える国能の様子をつぶさに描き出しているが、画面内の情報量が多すぎるために主題となる国能の印象が弱くなっていると言わざるをえない。



図2 「伴大納言絵詞」中巻

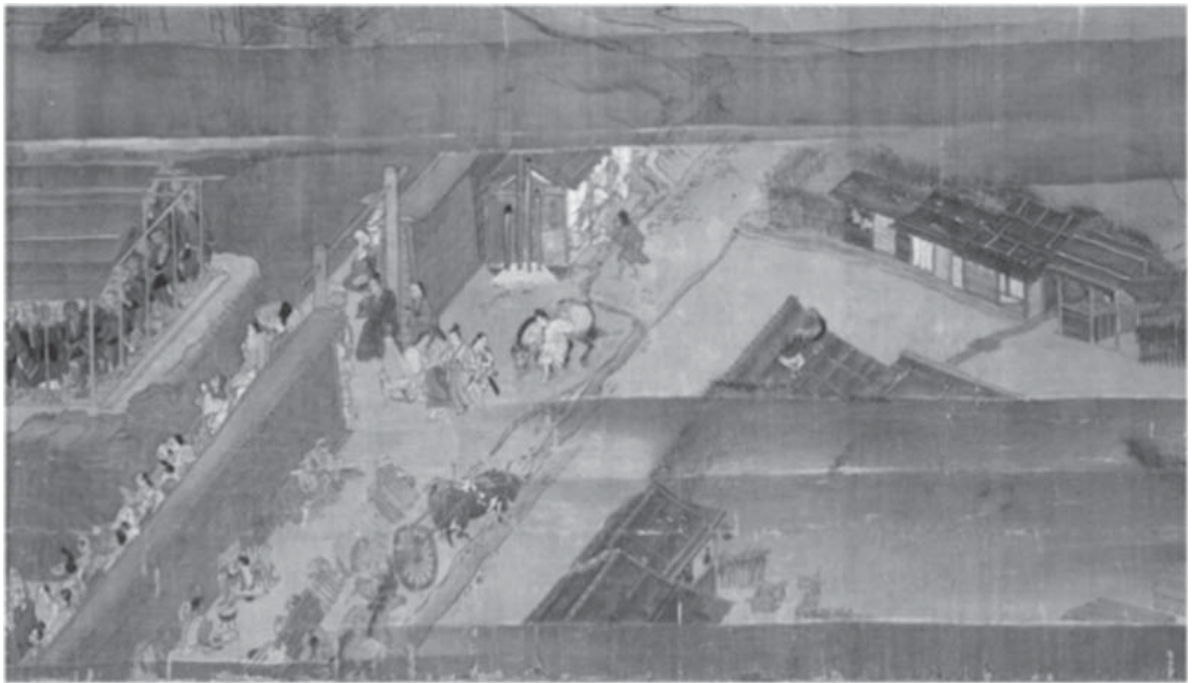


図3 「一遍聖絵」巻七第一段

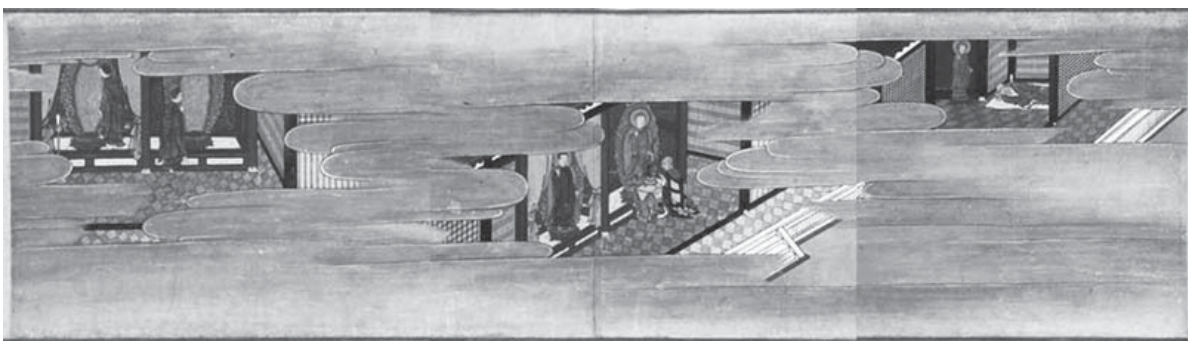


図4 「釈迦堂縁起」巻五第三段



図5 「石山寺縁起」巻五第一段絵画部分末尾

これに対して「釈迦堂縁起」は主題となる場面を霞で取り囲んで、その周囲にあるはずの景物や人物をあまり描かない。この画面構成ならば主題部分が一目で画面の中に見出すことができ、また画面内の情報量が少ない分、主題部分によりインパクトが与えられるのである。

以上、本絵巻の霞が画面内の情報量をコントロールすることで物語空間の枠を限定し、明快な画面を作りだしていることを指摘してきた。霞によって限定された物語空間には、詞書に描かれたある一連の出来事から一瞬の光景が切り取られた場面が描かれている。そしてそれらの場面はさながら4コマ漫画のように段階的に並べられることによって、物語の進行を絵でわかりやすく表現することに成功しているといえる。

この点について、延慶二年（一二〇九年）制作の「春日権現験記絵」を比較対象にして、分析してみることとする。「春日権現験記絵」は絵所預であった高階隆兼の筆による作品で、金泥と濃彩を多用した装飾的な画面をもつ点に大きな特徴がある。この

特徴については本作とも多いに共通するところであり、本来やまと絵の分野に属する絵巻を制作するにあたっては元信が間接的にせよ、「春日権現験記絵」をはじめとする隆兼系に属する先行絵巻を参考にしたであろうことが指摘されている<sup>12)</sup>。しかしながらひとつひとつのモチーフの描き方や色彩については共通点があるが、画面構成においては異なる点が見出せる。この両絵巻の画面構成の大きな違いは、詞書の中から絵画化するために選び出されている場面の数にある。

「釈迦堂縁起絵巻」巻四第一段では、三国伝来の釈迦像が亀茲国から中国・秦へともたらされたいきさつを、5つの場面を描いている。この段の詞書はあまり長くはなく、しかもその大部分は物語の舞台となる場所と時代の説明、そして符堅と大史の会話に費やされている。しかし絵画部分では詞書にごく簡潔に記されている部分を4場面に分けて段階的に描いており、符堅が大史から進言を受ける最初の場面から順にこれらの場面をみていくと、瑞像が秦にもたらされるまでの過程が容易に理解することができるのである。（参考資料1）

一方の「春日権現験記絵」巻三第三段では、春日社の正預である信經の籠居と、関白藤原忠実の病気を治すため加持祈祷をした一乗寺の増誉僧正が縁を与えられたというエピソードが述べられる。（図6）絵は関白忠実のものとと思われる邸の様子を、比較的広い画面に描き出している。まず画面右端にはこの邸の中門が見え、周囲には僧侶や公卿、舍人といった人々の姿が見えており、この段の主題となる縁をもつ増誉の様子も門を越えた邸内に配されている。廊下を渡ってくる二人の公卿の手にはそれぞれ衣と太刀が見え、庭では馬が二頭引き出



されており、おそらくこれらの品々が碌と考えられる。ここで注目したいのはこの段で詞書の中から絵画化するべく選ばれているのが、増誉が碌をもらうというこのエピソードの最後の一場面のみであるということである。(参考資料2)

つまり「釈迦堂縁起」とは違い、「春日権現験記絵」は物語の進行を絵画で説明するということは企図されていないと言えよう。とは言え絵巻の鑑賞者は絵画部分を見る前に詞書を読んでいるはずなので、絵が何を示しているのか理解されないことはないであろう。むしろ詞書を読んだ上で絵を見ることの方が、絵巻の一般的な鑑賞法なのである。

それに対して「釈迦堂縁起」の物語の絵画化における画面構成の仕方は、物語の進行の過程を詞書のみを負担させるのではなく、「場」を時間の順序に従って絵画化し並べることによって、描かれた物語をより簡単に読み解いていくことを可能にしている。

例えば「伴大納言絵詞」中巻における子供の喧嘩の場面は有名な異時同図法の例であるが、ここにおける物語の絵画化の方法をみると、本作がいかに明快な画面構成を持っているかがよくわかる。(図7)「伴大納言絵詞」の異時同図の場面には一つの背景に以下の四つの出来事が描かれる。

- ①二人の子供の喧嘩の場面
- ②片方の子の父親である出納が出てくる場面
- ③出納が舍人の子を蹴飛ばす場面

#### ④出納の妻が出てきて子どもを家へ連れ帰る場面

しかしこの異時同図を読み解くにはある程度の絵を見るテクニクが必要となってくる。まず、鑑賞者はその物語内容をあらかじめ知っておかなければならない。次に絵を見た時に、出来事が時間経過の過程で複数の段階に分けられ、さらにそれらが一つの背景に並べられていることに気付いたうえで、その並べられた段階の順番を、あらかじめ知りえた物語に従って追っていかなければならない。つまり、「伴大納言絵詞」では詞書の助けを借りながら、さらに異時同図を読み解くテクニクが要求されるのである。

しかし「釈迦堂縁起」においては、そのようなテクニクがなくとも異なる時間や場所で起こった場面は一目でわかるよう独立化しているし、また物語の進行に従って並べられてもいる。そこには物語内容を詳細に知らなければ理解しにくいような複雑な構造はないといえるであろう。つまり「釈迦堂縁起」は非常に合理的にしかもテンポよく物語を追っていくことができるのである。すなわちこの作品は、物語の深い理解を鑑賞者に求めるのではなく、鑑賞者が容易に絵を読み解くことのできる明快さを持っているのである。この明快さということが、本作と他の絵巻とが大きく異なっている点であろう。

## 3章「酒伝童子絵巻」の霞

では、サントリー本「酒伝童子絵巻」における霞の形態と画面構成はどうであろうか。霞の形態の点においては、サントリー本は「釈迦堂縁起」とよく似た明確な輪郭線と濃彩といった特徴を有するように見える。細く繊細な墨線とその内側をなぞる白線、明るい水色の色調までそっくりである。

しかしながら全巻全段を見わたしていくと、サントリー本は「釈迦堂縁起」の画面構成と異なる構成の仕方をしていることが認められるのである。すなわちサントリー本では「固形化された霞」を有しているながらもそれによって「場」を細かく分断することはほとんどなく、一段につき一つの「場」を描きその上下左右を霞で取り囲むのみといった場合が、全29段中24段と全体の半分以上を占めているのである。つまり、サントリー本では一段の中に複数の異なる場面を配置することがほとんどないのである。しかも、下巻第四段のように比較的横に長大な面積を一段にさいている場合でも、そこに複数の場面は描かれず「固形化された霞」は広い面積をとって描かれた一場面の周囲を囲むように配置されている。

また、一段の中に複数の場面を描いている場合でも、「釈迦堂縁起」ほど明確に一つの場面を区切ろうとはしていないことがわかる。たとえば上巻第二段では二つの場面の間に霞を入れて区切ってはいるが、「釈迦堂縁起」のようにより面積の広い霞で上下左右を囲み、密閉するようにしてそれぞれの場面を際立たせようとはしていない。(図8)

さらに、下巻第二段や下巻第九段のように一段の中において霞でくられた2つ以上の場面があるような場合でも、「釈迦堂縁起」のように遠く隔たる時空間を細かく分断したのではなく、なぜか同じ時空間にあるものを区切っている。(図9)ただし、下巻に関しては上中巻と比べて、金泥引きがないこと、細部の描写に緻密さが欠けること、画面構成の平板さといったことが榊原悟氏によって指摘されており<sup>(13)</sup>、上記のような無意味とも思える場面の分割は、特に元信の霞の機能の意味を不十分にしか消化していない絵師による制作の結果とも考えられる。

以上のように、サントリー本を概観すると、「釈迦堂縁起」で元信が見せた霞の機能とその使用方法のルールがやや崩れ、「釈迦堂縁起」のように遠く隔たる時空間(場面)を独立化させることで実現した明快かつテンポのよいドラマチックな絵画構成がうしなわれていることがわかる。

## 4章「真如堂縁起絵巻」の霞

次に「真如堂縁起」の霞の形状について分析を行う。本作は彩色、構図、山水・人物表現など多くの部分で「釈迦堂縁起」に通った点が看取され、榊原悟氏は久国が「釈迦堂縁起」の直接的影響下にあったと指摘しているが<sup>(14)</sup>、霞についても形状の類似性が見られる。

まず輪郭線は墨線に白線を沿わせる形式のもので、先端も同じく丸く閉じて処理する部分とフェードアウトさせているものとの併用であ

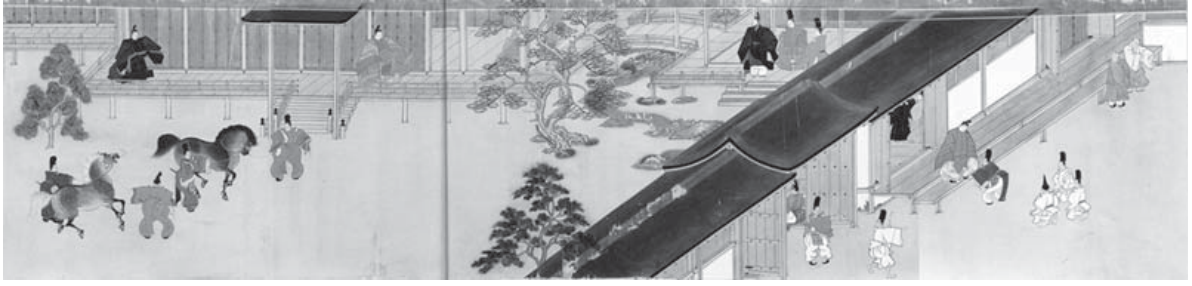


図6 「春日権現記絵」



図7 「伴大納言絵詞」 中巻第二段

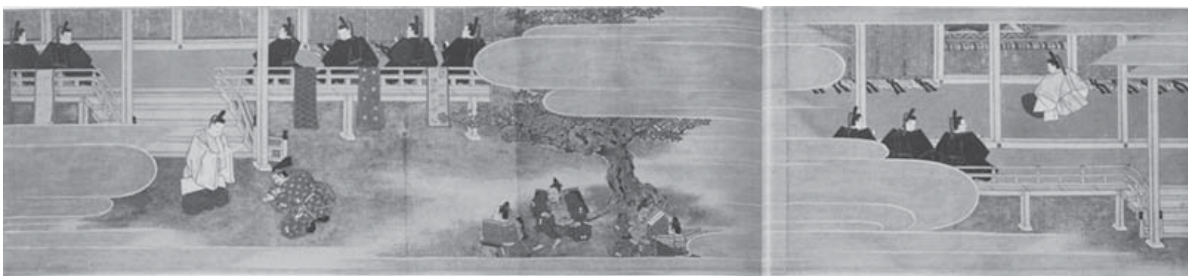


図8 サントリー本「酒伝童子絵」 上巻第二段

ること、また彩色に関しては明るい水色を濃密に賦する点が同じである。そしてこれもまた「釈迦堂縁起」と同じく、霞ごしにその背景であるところの建築物、自然景物などの具体的モチーフが透けて見えないう「固形化された霞」である。たとえば上巻第四段、慈覚大師円仁が阿弥陀の夢告をうける場面や、同じく上巻第八段の阿弥陀仏を雲母坂の地藏堂に遷座している場面、中巻第十二段の向阿上人が遣迎二尊の化身に会う場面などには、時間的空間的な省略のないと思われる部分にかかる霞がみられるが、いずれも背景がその霞の下に透けて見えるということはない。

以上のように大まかな形状は類似性を持っているが、細部を見ていくと異なる点が多々あることがわかる。まず輪郭線は「釈迦堂縁起」の霞よりもやや太く均質な線ではないため、シャープさに欠ける印象を持つ。また先を丸く閉じて処理する場合、先端部の形に不安定な部分がある。これらのことから霞全体の形には、「釈迦堂縁起」のそれと比較してややぎこちなさが拭えない。

異なるのは形状の細部だけではない。次に霞の役割と画面構成について確認していくこととする。「真如堂縁起」の場合は一段の中に複数の場面を描いている例が全34段中、11段とサントリー一本に比べると格段に数多く見出されるが、しかしそれら11段を見ていくと「釈迦堂縁起」ほどには、一場面の上下左右を厚い霞で囲い込むという事はしていないことが見て取れる。上巻第八段(図10)では①戒算上人が阿弥陀仏を洛中へ移すよう夢告を受ける場面、②洛中移動について叡山で衆議をする場面、③雲母坂の地藏堂へ阿弥陀像を遷座した場面、

④神楽岡の白河女院離宮に安置する場面、⑤女院離宮にて法会を行う場面の計五場面を描いているが、それぞれの場面は霞によって完全に密閉されているというわけではない。とくに①③⑤までの比叡山での三場面は霞とともに一つながりの山の景色が描かれており、霞と山の併用によって場面転換が行われている。これは比叡山という同じ土地での一連の出来事であるがための工夫であろうと思われるが、絵巻一般に見られるごくスタンダードな場面転換の方法でもある。

また、霞を幾層にも重ねてボリュームを出す点にも「釈迦堂縁起」との共通点を指摘できるが、「真如堂縁起」では比較的横幅の短い霞を積み重ねる傾向がある。(図11)これは本作が「釈迦堂縁起」に比べてより短い範囲で場面転換をはかろうとしているため、独立した場面同士が近接してしまい、それらを区切る役割を持つ霞も自ずと横幅の狭いものになってしまいうせいであると思われる。このため、「釈迦堂縁起」で見られたような一場面の独立性は見た目の上であまり感じにくくなっており、それにともなつて鑑賞者の視線をテンポよく導くという効果も弱まっているのである。

さらに下巻第四段では、同じ時空間にある一場面のただ中にほとんど役割不明な霞の塊が登場する。(図12)強いて言うならばこの霞は遠景と近景を分けるためのもので、この霞があることによって画面左にある寺院が遠景であることを示そうとしていると考えられる。しかしながら実際のところ画面の奥行はほぼ感じられず、絵師がこの「固形化された霞」を十分に使いこなせていないことが見て取れる。また役割不明の霞のより顕著な例として、上巻第四段の円仁が入唐する場



図9 サントリー本 下巻第九段



図10 「真如堂縁起」 上巻第八段 部分図

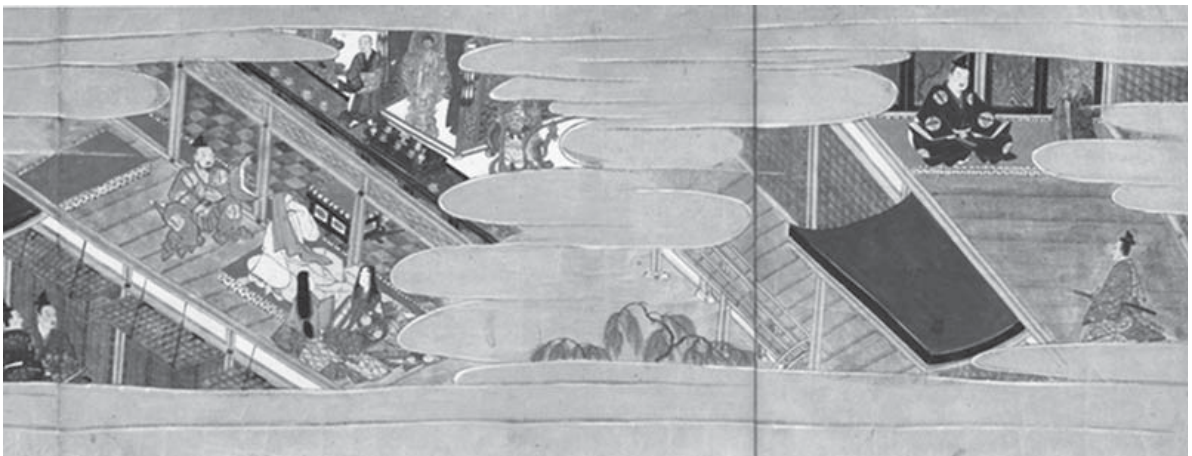


図11 「真如堂縁起」 中巻第十三段

面がある。(図13)ここでは比較的長い紙幅を使って円仁と藤原常嗣が入唐ために港へ向かう様子を描くが、画面中央に特に意味のない大きな霞の塊が描かれているのである。これらの霞の使われ方を見ていくと、「真如堂縁起」は「酒吞童子」よりもさらに「釈迦堂縁起」の霞の持っていた画面構成に影響を及ぼす役割を失っているということがわかる。

### おわりに

以上、「釈迦堂縁起」の霞の性質と役割について考察した結果、本作の霞は画面内の情報量に粗密をつけることで物語の主題部分のインパクトが強められ、さらにそれらの独立したタブローと化した主題部分が継的に並べられることによって、深い物語の理解がなくなるとも非常に読み解き易い明快な画面構成をもつ絵巻であることが指摘できた。

また、「釈迦堂縁起」とサントリー本「酒伝童子絵巻」、「真如堂縁起」の霞の機能と画面構成についての比較の結果からは、後者2作品には元信が「釈迦堂縁起」の中で描いた霞の形状はおおよそ受け継がれているが、彼が意図したような霞の役割とそれにもなう画面構成方法は受け継がれておらず、ただ形態のみに類似点があると言えることもわかった。このことはすなわち、先に指摘したような「釈迦堂縁起」の特徴は元信様絵巻に通底する特徴というよりは、この絵巻独自の個性である可能性を示唆しているのではなからうか。

そしてこの個性、つまり霞によってもたらされた明快さは、本作を読み解くことのできる人間の層を大きく広げるものとなったはずであることも想定できる。すなわち、本絵巻は特別な絵解きのテクニクなしに理解できる絵画であり、それゆえより大多数の民衆に受け入れられる絵画だと言えるのである。この点に関連して注目したいのは、並木誠士氏による本絵巻の制作目的に関する考察である。並木氏は本絵巻が釈迦像の開帳にともなう絵解を前提として制作されたものであると述べている<sup>(15)</sup>。また、江戸時代後期の名古屋の文人高力猿猴庵が遺した記録絵本『嵯峨霊仏開帳志』に描かれた、文政八年(一八一九)の名古屋城下西蓮寺で行われた清涼寺釈迦像の出開帳の様子が興味深い資料である。これによると本尊とは別室に伝元信筆の釈迦如来像が掛けられ、その前に本絵巻が開いた状態で置かれているのがわかる。開帳の場で本絵巻が開き見られていたことの重要な証拠である<sup>(16)</sup>。さらに付け加えるならば、もともとは融通念仏との結びつきが強かった<sup>(17)</sup>清涼寺が十六世紀に入って釈迦信仰への傾倒を示す出来事が寺史に見られるようになってくる<sup>(18)</sup>のも、この際見逃せない事実である。清涼寺が現在の浄土宗の寺となったのは本絵巻の制作から15年後、円誉上人が入住して以来のことだが、本絵巻は清涼寺がそれまでの融通念仏の寺から、釈迦信仰の寺へと変化しつつある時期の作品と考えられる。そのような状況下で本絵巻は寺のイメージを変えるためのメディアとして期待されたと想像できる。そしてそのためにはより多くの鑑賞者にとって理解しやすい、明快で曖昧さをできるだけ排除した絵画表現が必要とされていたのではないだろうか。

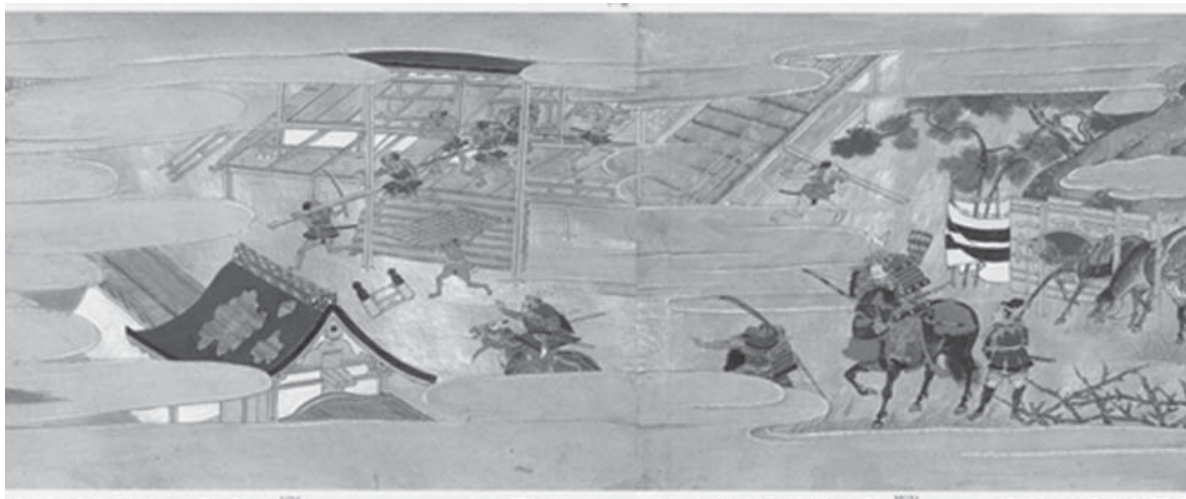


図 12 「真如堂縁起」 下巻第四段 部分図



図 13 「真如堂縁起」 上巻第四段 部分図

さらに絵解きということについて、もうひとつ注目したいのが現在、清涼寺の本堂内部には「釈迦堂縁起絵巻」の五巻までの絵画部分を大画面に再構成した掛幅の存在である。掛幅は二幅対でそれぞれ画面を水平に五段に分割し、さらにその一段ずつを縦にコマ割りして、それぞれのコマの内部に絵巻からそのまま転用した計30場面を描いている。それらは絵巻より幅の狭いコマに合わせるため、元の図様が部分的に断ち切られたりしているが大きな図様の変更はない。この本堂掛幅本の制作年代は不明だが、あるいは出開帳の場では本堂掛幅本のよくな大画面でより見やすい掛幅に改編されたものが人々に披露された可能性も指摘しておきたい。(19)

注

- (1) 『新潮世界美術辞典』新潮社 昭和六〇年二月二〇日
- (2) 「物語の絵画化の様相について―「釈迦堂縁起絵巻」の場合―」二〇一一年七月一六日 美術史学会西支部例会(於大和文華館)にて発表。
- (3) 辻惟雄「狩野元信(三)」(『美術研究』二七〇号 昭和四五年一月三〇日)
- (4) 榊原悟「サントリ―美術館本「酒伝童子絵巻」をめぐる(上)」(『国華』一〇七六号 国華社、一九八四年九月一〇日)
- (5) 『角川絵巻物総覧』、榊原悟解説「酒伝童子絵」の項 (p.424)、梅津次郎監修、一九九五年、四月一〇日、角川書店
- (6) 第一六三代天台座主。後柏原天皇の第五皇子。母は勸修寺教秀(一四二六一九六)の女豊楽門院藤子で、後奈良天皇(一四九六一一五二六)は

同腹の兄。本絵巻の他に「酒伝童子絵」(サントリ美術館蔵)全三巻のうち下巻詞書(大永二年)、「当麻寺縁起絵」(当麻寺蔵)全三巻のうち上巻第三、五段詞書(享祿四年(一五三一))、「桑実寺縁起絵」(桑実寺蔵)全二巻のうち上巻第二、三段および下巻第一段詞書(天文元年(一五三二))、「大仏縁起絵」(東大寺蔵)全三巻のうち中巻詞書(天文五年)などが代表的遺墨である。

(7) 榊原悟「真如堂縁起」概説(『清水寺縁起・真如堂縁起』、小松茂美編、一九九四年五月二〇日、中央公論社)

(8) 森理恵「真如堂縁起」にみる十六世紀初期の服飾の諸問題(『仏教芸術』二二二号一九九五年九月三〇日)

(9) 「しかし絵巻が物語性のある絵画である以上、何らかのかたちで時間的経過を表現することは自明であったはずであろう。が、鎌倉時代中期以降の絵巻、その中でも高僧伝絵にはそうしたものが少なく、一図一図が著しく挿絵的になっていった。」(前掲の森理恵氏論考(脚注8)より引用)

(10) 榊原悟氏論考(脚注7)前掲

(11) 並木誠士「狩野派の絵巻制作―釈迦堂縁起絵巻の規範性と絵巻物における「元信様式」―」(『水墨画と中世絵巻』日本美術全集第12巻、講談社、一九九二年十二月)

(12) 村重寧「狩野派様式の成立とやまと絵―伝元信筆「釈迦堂縁起」の意義―」(『MUSEUM』、一九七九年一〇月、東京国立博物館誌)

(13) 榊原悟「サントリ美術館本「酒伝童子絵巻」をめぐって(下)」(『国華』1077号、国華社、一九八四年一〇月二五日)

(14) 榊原悟氏論考(脚注7)前掲

(15) 並木誠士、「釈迦堂縁起―釈迦信仰の増幅」(『美術フォーラム21』vol.15、2007.5.8、美術フォーラム刊行会編、醍醐書房)

(16) 『猿猴庵の本泉涌寺霊宝拝見図・嵯峨霊仏開帳志』名古屋博物館史料叢書3、名古屋博物館、二〇〇六年三月

(17) 弘安二年(一二七九年)に円覚上人が融通念仏を勤行して以来、清涼寺は融通念仏の寺として知られるようになった。

(18) 永正元年(一五〇四年)には釈迦像の御身拭会が修され、同七年(一五一〇年)には青法印が清涼寺釈迦像の絵を描いている。

(19) 元禄十三年(一七〇〇)から伽藍再建のため江戸・大阪を中心とした出開帳が幾度も行われ、しかも猿猴庵の記録からもわかるように数多くの民衆がそれに訪れたことを思えば、本絵巻が多くを観衆に対して何度も絵解きされることに強度や絵巻という絵画形式の点で耐えうるものであったとは考えにくいのも事実である。絵巻の絵だけを掛幅へ改編する例は、『親鸞聖人絵伝』(『御絵伝』)と一般的に呼ばれる親鸞の伝記絵がある。『真宗故実伝来鈔』(明和二年、一七六五)によれば、永仁三年(一二九五年)に成立した二巻本の絵巻『善信聖人親鸞伝絵』の絵を掛幅に仕立てた『御絵伝』が、親鸞の長男存覚のころには制作されたという。また現存の掛幅本『御絵伝』の古例には14世紀に製作されたものがあり(妙源寺本・如意寺本・光照寺本)、久野俊彦氏によっていずれも絵解きを意図してつくられたのではないかと指摘がなされている。(『絵解きと縁起のフォークロア』、久野俊彦、森話社、二〇〇九年一〇月六日)憶測の域をでないが、本作もまたより多くの観衆へ開示できる大画面掛幅へ仕立てられたとしても不思議はないのではなからうか。

〈参考資料〉

『釈迦堂縁起絵巻』巻四第一段詞書

かの瑞像震旦に光降し給へる根本は、

東晉第九主孝武帝太元二年丁丑は

即前秦の符堅建元十三年丁丑にあたる。

このとし正月に大史奏していはいはく「星あて外国の分野にみゆ。まさに大徳の



智人あて中国に入れし」と。符堅のいはく

「朕きく、西域に羅什法師と云聖人

ありと。是星この人来るべき瑞兆に非や」

とて、即呂光將軍に十萬の兵を付て

龜茲を伐て靈像并什公を奪とりて

十ヶ年を経て太元十一年丙戌に秦に帰る。

(詞書原文を筆者が翻刻した。また句読点、濁点および「」は筆者が補った。)

#### 〈参考資料2〉

『春日権現験記繪』卷三第三段詞書

春日正預信経は、秀行六代の孫なり。知足院殿、(の)

御勘気によりて、めしこめらるゝこと、数日におよび

けり。かかるほどに、殿下御悩ごのうの事あり。はじめはおこり心地

のやうに日ませにおこらせ給ひけるが、後には日々に発せ給

けり。有験の僧どもをめしあつめられし中に、一乘

寺僧正増ぞうよ誉加持しまいらせられけるに、それにもよらず

おこらせ給ければ、僧正那智滝に三千日のあいだこもりて、

「滅罪のために不動の護摩を修せし功をば、ひとへに

君にゆづりたてまつる。大聖たすけ給」とせめ申か

ば、御気色やがてちなをらせ給ぬ。「いまは落ちさせ

給ぬ」とて、僧正も禄など給ていでぬ。

(詞書原文を筆者が翻刻した。また句読点、濁点、「」および○内の語句は

筆者が補った。)

#### 〈参考文献〉

・『社寺縁起繪』、奈良国立博物館編、一九七〇年一〇月

・辻惟雄「狩野元信(三)」、『美術研究』270号、一九七〇年十一月三〇日)  
・展覧会目録『釈迦信仰と清凉寺』、京都国立博物館編、京都新聞社、  
一九八二年三月

・『日本の美術7 鎌倉絵画』、濱田隆編、至文堂、一九八三年七月

・『社寺参詣曼荼羅』、大阪市立博物館編、一九八七年一〇月

・並木誠士「釈迦堂縁起の構造」(鑑賞・消費の観点から見た藝術)、平成三

年度科学研究費補助金研究成果報告書、一九九二年三月)

・『水墨画と中世絵巻』日本美術全集 第十二卷 講談社 一九九二年十二月

・『日本美術全集9 縁起繪と似繪』、講談社、一九九三年八月

・『絵巻物の観賞基礎知識』、若杉準治編、一九九五年十一月二〇日、至文堂

・『猿猴庵の本泉涌寺靈宝拝見図・嵯峨靈仏開帳志』名古屋博物館史料叢書

3、名古屋博物館、二〇〇六年三月

・並木誠士、「釈迦堂縁起―釈迦信仰の増幅」(『美術フォーラム21』vol.15、

2007.5.8、

美術フォーラム刊行会編、醍醐書房)

・『絵解きと縁起のフォークロア』、久野俊彦、森話社、二〇〇九年十月六日