OUKA
Osaka University Knowledge Archive

Title	志度寺縁起絵考
Author(s)	南谷, 敬
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1980, 14, p. 1-30
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48111
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

Osaka University

志度寺縁起絵考

南谷　敬

はじめに

香川県大川郡志度町にある志度寺は、その本尊造立を推古天皇三三年（六二五）、道場建立を天武天皇一〇年（六八一）藤原不比等によるものと伝え、本尊十一面観音の霊験や謡曲、古浄瑠璃の題材となった海女の伝説等で中央にまでその名の聞えた古義真言宗の古刹である。特に院政期には「四方の霊験所」の一つとして丹後の成相や土佐の室生戸と並び称される霊験寺院であった(1)。

この志度寺に絹本著色の十一面観音像などとともに大幅六幅の絹本著色の志度寺縁起が遺されている。本縁起については、既に梅津次郎氏が、付属する縁起文による画面の比定、事績場面の配置法の特色、絵解の問題など詳細に論じられている(2)。その中で、制作時期に関して、梅津氏は、各幅に異なった表現が認められ、同時制作には疑いがあるとしつつ、同氏の発見になる本縁起の旧軸金具の毛彫銘文にある康永二年（一三四三）を全幅の下限として誤りがないとしておられる。梅津氏の指摘にあるとおり、六幅各幅でその細部手法、画面構成、図様等異同が著し

く、これら六幅それぞれの先後関係を明らかにすることさえ容易ではない。そこで制作時期に関する議論[3]は後日改めて行うこととして、今回は六幅各幅に現われた画面構成の種々の様相を指摘し、その変容が何に依るものであるかを考察し、掛幅形式縁起絵研究の一助としたい。

具体的には、まず、縁起絵に付属する縁起文により長谷寺縁起との関係、説話の内容等を略述し、次に六幅を、その扱われた説話の内容により、草創譚を描く第一幅、第二幅、第三幅、および利生譚を描く第四幅、第五幅、第六幅の二つに分けて、その画面構成の諸相を他の掛幅形式縁起絵諸本と比較し、その変容の要因、制作の背景、後代への継承等を検討するものである。

一

志度寺縁起には七巻の縁起文[4]が付属し、そのそれぞれが絵と密接な対応をなしている。縁起文には和文と漢文という文体の相異や極札に書き示された筆者の問題など解明すべき問題を多く含んでいるが、ここでは長谷寺縁起との関係、縁起の内容を中心に述べることにしたい。

第一巻御衣木縁起は、本尊の造立を扱い、粉河寺縁起以来の霊木の漂流譚と童子による観音彫造の説話である。この第一巻において注目されるのは、長谷寺縁起との密接な関係を示す点である。[5]それは、第一巻の文頭「江國高嶋三尾前山有深谷（中略）此木崇　聞者無犯云々」[6]の箇所が、伝菅原道真勘出『長谷寺縁起文』中の文章[7]と酷似し、観音となる霊木の出自を同じ場所とすることから判る。長谷寺本尊十一面観音が既に平安時代より貴族の崇拝を受けていたことや、伝菅公勘出『長谷寺縁起文』が、その成立に関しては諸々の問題を含んではいるが、[8]その説話自

体は十三世紀末期までには成立していた説話であろうことなど考慮すれば、志度寺縁起のこの第一巻の説話が、既に霊験山寺として著名であった長谷寺の影響下、おそくとも十三世紀末期あるいは十四世紀初期には成立したものであることが知られよう。また、第一巻と対応をなす第一幅においては、縁起の最初の部分が長谷寺縁起絵巻徳川黎明会本の第九段と第十段の両図様を混合し、更に、志度寺縁起文中に記述のない白衣の人物や持幡童子まで描き込んでいる。このことは、縁起文のみならず、絵画においても強い影響関係を物語るものと言えよう。第二巻志度道場縁起は志度浦独自の海女の伝説を中心とした寺院建立譚であり、建立とその供養法要に藤原房前や行基の関係する点で長谷寺縁起との関係がうかがえるが、第一巻のような強い影響関係とは考えられない。

第三巻白杖童子縁起以下は特定の個人の利生譚である。その内容は、第四巻当願暮当縁起以外はすべて主人公が死んで閻魔庁へ赴き、そこで閻魔法王の志度寺建立の教勅を受けて蘇生する蘇生譚の形式をとり、第一巻で述べられた堂舎建立の童子が閻魔法王の化現であったことより発展した志度寺と閻魔法王との関係を強調する説話となっている。この第三巻以下の利生譚は、堂舎建立の功徳を説くという点で、長谷寺縁起における『長谷寺霊験記』の性格[9]を有し、志度寺独自の霊験譚として成立したものと考えられる。そして、その成立の下限として第七巻阿一蘇生縁起巻末の文保元年（一三一七）[10]を想定することが可能である。

これら七巻の縁起文はその書体や体裁に統一がみられず、また、第五巻松竹童子縁起、第六巻千歳童子縁起の文中の記述[11]より同時に成立したのではなく、逐次成立していったものと思われる。

ところで、志度寺縁起以外に、漢文縁起の他に和文縁起をも伴う縁起絵として玉垂宮縁起、清園寺縁起がある。玉垂宮縁起の和文縁起には既に指摘のある[12]ように、絵解文の性格が強く、清園寺縁起の和文縁起は正式の漢文

縁起の要約という性格があり、志度寺縁起の和文縁起とは性格を異にするものと言えよう。志度寺縁起の和文縁起の中でも注目されるのは、第六巻千歳童子縁起と第七巻阿一蘇生縁起が候文調の一人称で書きしるされていることなどより勧進的性格を如実に示すと考えられている[13]点で、それまでの利生譚ともやや性格の異なるものと思われる。

縁起文の筆者としては兼空上人、世尊寺行房、相良正任、相良武任が筆写したことを極札に伝えているが、このうち時期的に十四世紀初めに生存の可能な人物は世尊寺行房[14]のみであり、他は同時代に生存しない、後世の人物である。このことは、おそらくそれら後世の筆になる巻相当の縁起絵がこの縁起文をもって絵解されることが頻繁であったことを物語り、幾度も書写し直されたのではないかと想像される。しかし、まずは、第三巻白杖童子縁起以外は絵画制作と同時期の書写ではないことだけを示しておく。

さて、このように縁起文は長谷寺縁起の影響を受けて成立し、志度寺独自の海女の伝説等を取り入れて逐次整えられたものであることがわかった。更に、利生譚がいずれも堂舎建立の草創に関わる閻魔法王の教勅にまつわる説話である点で、草創縁起とは別途の堂舎建立の功徳を説く勧進的性格の強いものであることが理解された。このような説話の性格の相異が、それぞれの説話が絵画化される時、特に画面構成に影響を及ぼすことが予想される。この説話の性格の相異も考慮に入れつつ、順を追って画面構成の特色を観察することにしよう。

二

具体的に六幅の画面構成を検討する際に、各幅に描き込まれた個々の事績場面の舞台となる背景を場として把え、その場が、各幅の画面の上でどのように設定されているかを、事績場面の配置法、説話の時間的進行との関連によ

り観察することにした。

第一幅（図1）は、縁起文第一巻と対応し、本尊造立譚の一七にも及ぶ事績を、雄大な自然景観の中で、細密に描き込んでいる。個々の事績場面は、例えば、画面上方の縁起の最初の部分のように、山景、水景といった自然景の中で密接に融合し、有機的な連続のもとに配置され、各事績場面間には、明確な区画は存しない。そして、それは下段へ向う時も同様であり、山は穏やかなすやり霞を伴いつつ、極く自然に海へと移行し、最下段の長く続く海辺の、本縁起のクライマックスである観音彫造の場面へと間断なく連続する。このように、一つの事績場面は次の事績場面へと自然景を介して間断なく連らなり、全体で調和ある一つの景観が形成される。事績場面はほぼ上辺から下方へと説話の時間的進行に順って配置され、視線のスムーズな移動を意図しているが、これも予め設定された一大景観としての場があって初めて成し得ることである。換言すれば、本幅では多数の事績場面を含みつつ、場としては、山、川、海の景観に破綻を見せない一画面一場の画面構成と言い得る。ただ、画面最下段観音彫造の場面は、長く続く海辺に堂宇を配し、その周囲に異時同図的に事績場面を展開させる点で、縁起の帰結としての堂宇、本尊を明示する意図が認められるが、これも雄大な景観の中での一事績として描出されるに留まり、その意図は稀薄であると言わねばならない。

第二幅（図2）ならびに第三幅（図3）は二幅で縁起文第二巻に相当し、二幅に一つの説話が描き分けられている。そして、第二幅では、第一幅を引き継いで、下辺から上方へ、第三幅では第二幅を引き継いで上辺より下方へと、全体として順次的に事績場面が配置され、視線のスムーズな移動を意図し、二幅の間に連続した説話として統一性が認められる。この第二幅、第三幅では第一幅のような画面全体に亘る大きな場の設定は認められない。その

かわりに、画面を大きく区分して三つの場を設定することが認められる。すなわち、第二幅では画面を大きく三段に分割して、下段より不比等の邸内外、唐の王宮、海の三つの場を設定し、第三幅では同じく三段に分割して、上段より志度浦の殿舎、竜宮と海、志度寺の三つの場を設定する。そして、その各々の場の中での事績場面は近接的に描かれ、第一幅のような鳥瞰的な景観の中での細密な描写は認められない。

両幅とも第一幅のような一まとまりの場の設定のもとに事績場面を有機的に連続させる画面構成ではないことが指摘できるが、三つの場の間には、互いに、海や山、時として霞を用いて連続する意図が看取される。例えば、第二幅下段不比等の邸の場面では、門を出てすぐに海が配されて、その海は唐の王宮へと直接につながり、更に、王宮は山を隔てて再び大海へと続くのである。つまり、両幅とも三つの場で構成されてはいるが、各々の場の間には連続性が保たれ、事績場面の展開を説話の時間的進行に忠実であろうとする意図とともに、より大きな背景の中に包摂しようとする意図がある。従って、第二幅、第三幅は第一幅の一画面一場の画面構成とは異なった一画面三場の画面構成ではあるが、互いの場の間には有機的連関が強く、第一幅の画面構成より脱したものとは言い得ない。

このように、草創譚を扱う三幅では、鳥瞰的と近接的、一つの場と三つの場といった相異はあるが、いずれも共通して、自然景を連続させて事績場面を展開しようとする意図が見出せる。また、本尊・寺院の草創を扱いながら、整備された伽藍景観を描こうとせず、第三幅画面下段に描出された伽藍景観も、上方の竜宮と比して、特に強調されているとは言い得ない。更に、三幅中に看取された霞は、いずれも事績場面の背景たる山や海を補うために使用され、空間的な隔りを意図し、画面を分断するものではない。

さて、志度寺縁起第一幅、第二幅、第三幅のように、個々の事績場面を、鳥瞰的な自然景観や連続した場の中で

把えようとする画面構成は、琴弾宮縁起（香川　観音寺蔵　一幅　図4）、観興寺縁起（福岡　観興寺蔵　二幅　図5・6）の第一幅、東大寺縁起（奈良　東大寺蔵　二幅）の第一幅の諸本にも看取される。

琴弾宮縁起は、画面全体を縁起の舞台である琴弾山にあて、事績場面は山頂の雲の棚引くところから画面左方の山裾、海辺に散在するように配置されている。そして、山の中腹には縁起の帰結として琴弾宮や観音寺の社頭・伽藍景観を鳥瞰的に描出し、縁起文[15]に記述されたそれら堂社の本尊・祭神の由来と対応をなすものと解される。このように、山景一景の中に、三事績と数は少ないが、事績場面を細密に描き込み、まとまりのある一大景観を現出する。更に、霞の使用は全く認められない。

観興寺縁起[16]第一幅は、画面を霞によって主山たる前景の大きな山と遠く連らなる三山の二つの場に分かち、前景山中に大きく殿舎を描出して、この山と殿舎を巡るように事績場面が配置される。つまり、琴弾宮縁起同様の、山景の大きな景観の中での説話の展開がみられ、霞によって隔てられてはいるが、前景山中の殿舎場面から遠山山上の場面へは距離的な隔りが感じられるのみで、無機的な分断とは言えない。また、ここに扱われる縁起は、志度寺縁起同様の霊木の奇譚であるが、霊木の発見に留まり、次幅をもって帰結される。

東大寺縁起第一幅は、自然景、特に山景を連らねて場を設定し、その山間に事績場面を配置する。本縁起の場合、山景のやや単調となった繰り返しや各事績場面の境目に配される樹木の異常な大きさなど、画面を分断しようとする意図も認められるが、場面を支える景観を連続させようとすることで先の志度寺縁起の三幅と共通すると言ってよい。しかし、事績場面の配置は、説話の時間的進行に忠実ではなく、恣意的とも言える。即ち、場と事績場面は密接に関連するが、説話の時間的進行には拘わらない画面構成と見做される。

ところで、志度寺縁起第一幅から第三幅までの三幅や琴弾宮縁起、観興寺縁起第一幅、東大寺縁起第一幅のように、自然景や殿舎を背景として事績場面を展開させる画面構成は、既に法隆寺絵殿の聖徳太子絵伝に認められるところである。本絵伝の画面構成は、各隻を年齢的条件や地理的条件によって描き分け、各隻内での事績場面は自然景や殿舎によって有機的に連続するが、必ずしも年次を追った配置法がなされていないという特色がある。[17] 法隆寺聖徳太子絵伝以外にも、旧永久寺真言堂の真言八祖行状図、さらには平等院鳳凰堂壁扉画など平安時代の大画面形式の仏教説話画や仏画においては、自然景を重視し、その大きな自然景の中で事績場面を展開させる画面構成が看取される。従って、先の掛幅形式縁起絵諸遺品の自然景を背景とする画面構成は、平安時代に既に成立していた壁画形式、あるいは障子絵形式の仏教説話画の古いスタイルを継承したものと言えるだろう。

三

第四幅（図7）は、縁起文の第三巻白杖童子縁起と第四巻当願暮当縁起の二つの説話を一幅でまとめ、二七にも及ぶ事績を取り扱う。それら事績場面はほぼ下辺より上方へと配されるが、前幅までのような有機的な連関を保ったものではない。志度寺と閻魔庁の場面が、特に大きく扱われ、この利生譚の特徴である閻魔法王と志度寺の関係を強調するものと解される。志度寺、閻魔庁以外の場面は霞で明瞭にほぼ七つに区画された画面内に配され、場の設定は無機的である。これは、前の三幅ではみられない一画面多場の画面構成と言えるだろう。そのような多くの場の中でも、特に志度寺、閻魔庁という特定の場の強調が行なわれるため、事績場面の配置は説話の時間的進行に忠実なものとなっていない。例えば、閻魔庁左側の霞によって二つに分割された上段の画面には白杖童子が閻魔庁

で出会った女と夫婦となる事績が描かれるが、その場面から夫婦で志度寺を再建する場面へはかなりの隔りがあり、志度寺の場面を中段に強調したために生じた事績場面の配置の乱れであると考えられる。

第五幅（図8）においても霞による画面の分断と特定の場の強調が認められる、画面中央の志度寺の伽藍と画面左方下段の閻魔庁が特に大きく描かれ、強調された場と言える。画面右方上段の長谷寺の伽藍も、先述した長谷寺との関係を示すためであろうか、幾分強調された場と言えるだろう。それら以外の事績場面は、霞によって分割されたほぼ八つの場の中に描き込まれる。本幅でのこの霞による画面分割の程度は、第四幅のそれよりも強く、特に閻魔庁の上方の各事績場面は、四段に明瞭に分割された画面に上から下へと順序よく配置されている。事績場面はほぼ上辺より下方へと配置されているが、やはり場の強調によってその配置に乱れが生じている。例えば、松竹童子が死んで閻魔庁へ赴く場面はその前後の事績を扱う場面とは切り離して配されている。

第六幅（図9）は縁起文第七巻に相当し、十八に及ぶ事績を描き込む。本幅においては、第四幅、第五幅の場の強調の一層進んだ画面構成が看取される。つまり、画面上段の海で囲まれた逆三角形の部分に志度寺の伽藍を描き、その下の画面を左右に分割して左に閻魔庁、右に現世の場面を描き、三つの大きな場を設定している。この第六幅における一画面三場の画面構成は、事績場面の配置法において、先の同じく一画面三場構成である第二幅、第三幅とは全く異なったものであることが理解される。すなわち、各事績場面は、この三つの場の間を複雑に往来し、説話の時間的進行の無視された配置となっているからである。このように、本幅では第一幅、第二幅、第三幅のような、場の設定と説話の時間的進行との調和も、第四幅、第五幅にみられた霞による明瞭な画面分割も認められず、明らかに三つの場の設定が優先された可視的効果の強い画面構成であると言い得る。つまり、この三つの場の設定

は第四幅、第五幅でみられた志度寺と閻魔庁を強調するものから更に進んで、志度寺が閻魔庁と現世を従えたような、三角形の頂点として強調されていることが指摘できる。さらに、霞の使用も認められるが、その形態は第四幅、第五幅のような輪郭線の明瞭なものではなく、第一幅のそれに近い。そして、三つの強調された場の中で、画面を分割して場を設定するという機能が弱められたものと言うことができる。

また、第六幅の図様をみれば、まず、二つの閻魔庁の、特に建築は、上方が第二幅の唐の王宮の、下方が第三幅の竜宮のそれぞれの建築と斗栱に至るまで同一とし、それらより援用したか、あるいは第二幅、第三幅を第六幅の制作の折に改変したかのいずれかであろうことが知られる。いずれにせよ、第六幅が第二幅、第三幅の図様を意識して制作されていることが指摘できるのである。更に、海で囲んで志度寺を遊離させることは、金戒光明寺本地獄極楽図[18]に類似し、本幅が他の絵画遺品より多くその図様を援用したことが推察される。

このように利生譚を描く三幅においては画面構成の相異が認められた。つまり、第四幅、第五幅では霞を用いた画面分割と特定の場の強調、第六幅では三つの場の設定とその一層の強調である。そして、第六幅では、志度寺の伽藍を現世、閻魔庁の上に位置させるという場の強調のために、説話の時間的進行を無視した、縁起絵の性格を逸脱した画面構成がとられるのである。

ところで、場の強調という点では先述の琴弾宮縁起、観興寺縁起の第二幅、東大寺縁起の第二幅のような前幅から続く縁起の帰結として伽藍・社頭景観の描出[19]が指摘される。琴弾宮縁起については既に述べたので、それ以外の遺品にふれておこう。観興寺縁起第二幅では画面中央に鳥瞰的に観興寺の伽藍景観が描出される。それを取り囲むように第一幅より引き続く本尊造立譚と後日譚としての利生譚を描き込み、縁起の帰結としての伽藍景観の強調と

考えられる。この伽藍景観の強調によって、利生譚を描く事績場面は、加藍をはさんで画面上方と下辺に描き分けられ、説話の時間的進行に乱れが生じている。東大寺縁起第二幅では、画面全体に東大寺の伽藍を描出し、その中に大仏開眼供養と潅頂会の賑々しい事績場面が描き込まれる。すなわち、縁起の帰結としての伽藍景観の強調と見做される。既に指摘したように、観興寺縁起、東大寺縁起の他幅では雄大な自然景観や場の有機的連続の中で事績場面を展開するものであったのに対して、縁起の帰結としての伽藍景観を強調する一画面一場の場の強調と言える。

次に、閻魔庁の強調という点では、志度寺縁起と同じく閻魔庁に関った縁起を描く矢田地蔵縁起[20]（奈良　金剛山寺蔵　二幅　図10、11）にも看取される。矢田地蔵縁起は、現在二幅であるが、元来は一幅であったと考えられ、その大きな画面に三つの説話を描き込む。画面は、明瞭な輪郭をもたぬ霞によって大きく三つの場に分けられ、上段より金剛山寺の伽藍、地獄・閻魔庁、現世の各々の景観が描出される。満米上人の地獄巡りと康成の地獄での事績を地獄の、帯状ではあるが一つの場として把えられる画面に描き込むために、両方の説話に時間的進行の乱れが生じ、この地獄・閻魔庁の場の強調のためであることが判る。特に康成の説話は月詣の功徳を説き、この地獄・閻魔庁の強調は当寺本尊地蔵菩薩の功徳を強調する意図と解してよい。更に、現世の場での事績場面は、特に満米上人が閻魔庁へ赴く経過など自然景を背景として連続的に描出され、志度寺縁起第一幅に近く、場の強調と一つの場の中での事績場面の有機的連続の両要素の認められる画面構成と言えるだろう。また、縁起の帰結としての金剛山寺の景観は画面上段の細長い画面に、第三話とともに描出され、先述の観興寺縁起第二幅にみたような強調された景観描写ではない。有馬温泉寺縁起[21]（京都国立博物館蔵　一幅）でも画面の中段に閻魔庁、最上段に温泉寺の景観を描く点では矢田地蔵縁起と類似する。しかし、画面を霞によってほぼ六段に明瞭に分断し、各段で説話の時間的

進行を忠実に追って事績場面を配置する点で、矢田地蔵縁起にみたような場の強調とそれによる説話の時間的進行の乱れは認められない。

次に、霞による明瞭な画面分割は、有馬温泉寺縁起の他にも当麻曼荼羅縁起（和歌山　清浄心院蔵　一幅）、同縁起二幅本（奈良　当麻寺蔵）、誓願寺縁起（京都　誓願寺蔵　三幅）、北野天神縁起（東京　北野天神社蔵　七幅）、善光寺如来絵伝の妙源寺本（三幅）、本証寺本（四幅）、満性寺本（四幅）の諸本に認められる。これら諸本に用いられた霞にはその形態、機能に相異が認められる。それは、霞の形態では幅の広い、明瞭な輪郭線をもたぬ穏やかなものと、輪郭線の明瞭な彩色の濃いものの相異、機能では時間的、空間的な隔りを示すものと、時間的進行や画面の細分化のためのものの相異である。特に機能の相異は説話の時間的進行と場の設定の関連とに密接な関係がある。時間的、空間的な隔りを示す霞が用いられる場合は、その霞の下にかくされた場が意識され、霞を用いつつも個々の場の間に連関をもたせようとする意図がみられる。それに対して、時間的進行や画面の細分化をはかる霞が用いられる場合は、霞によって上下を区画された帯状画面を絵巻を積み重ねたように順序よく配列し、各事績場面はその帯状画面に限定され、場面間の連関は断たれることになる。形態との関連で言えば、前者の機能をもつ霞には、明瞭な輪郭線をもたぬ霞が多く認められ、後者の機能をもつ霞には明瞭な輪郭線をもつ霞が多いと言える。先に挙げた遺品をみれば、当麻曼荼羅縁起清浄心院本の霞は前者の形態、機能を示し、自然景との併用が認められ、大きく画面を区画するものではあるが、霞にかくされた場が意識されている。同縁起二幅本、誓願寺縁起第一幅、第二幅[22]では明瞭な輪郭線をもたぬ霞を階段状に配するが、その下に場は意識されていない。北野天神縁起、善光寺如来絵伝の諸本の霞は画面を横一線に区切るものとなり、絵巻を積み重ねたような画面構成となっている。志度寺縁起

の第一幅、第二幅、第三幅の霞が前者の形態、機能を示すのに対し、第四幅、第五幅の霞は、画面を横一線に分断するものではないが、後者の形態と機能を有すると言える。第六幅の霞は先述したように、第一幅の霞の形態に近く、大きな三つの場の強調の中で、その機能を弱められたものと言い得る。

また、第六幅に認められた説話の時間的進行の無視や、志度寺の伽藍景観の縁起世界からの遊離は、玉垂宮縁起[23]（福岡　玉垂宮蔵　二幅　図12・13）、清園寺縁起（京都　清園寺蔵　三幅）、善光寺如来絵伝（個人蔵　三幅）などに看取されるところである。これら諸遺品では、事績場面を戯画的に描出し、その画風も素朴で、庶民を対象にした縁起絵と推測されている[24]。第六幅が、第二幅、第三幅、あるいは金戒光明寺本から図様を援用するという点で、善光寺如来絵伝個人蔵本などの遺品と共通の性格を有するものと考えられ、画風と同様に先の諸遺品のような意図を認めてよいのではなかろうか。また、第五幅と第六幅の間に存したであろう一幅[25]は、その説話が第四幅、第五幅と類似した志度寺と閻魔庁の関係や堂舎建立の功徳を強調するものである点より、おそらく第四幅、第五幅と共通した志度寺と閻魔庁を強調した画面構成であったと推測される。

以上、志度寺縁起の画面構成を検討した結果、現存する六幅のうちに、各々異なった場の設定が認められた。それを整理すれば次のようになるだろう。

まず、第一幅のように雄大な自然景を一つの場として設定する画面構成（一画面一場の構成）と、第四幅・第五幅のように霞によって画面を細分化して多くの場を設定する画面構成（一画面多場の構成）の二種類の画面構成が認められた。第二幅や第三幅は一画面三場の画面構成でありながら、各々の場の間で連続をはかろうとする点で、第一幅に近いものと言えよう。また、第六幅は、画面を志度寺、閻魔庁、現世の三つの場で構成しているものの、

第二幅や第三幅のような説話進行の遵守や場の有機的連続は認められず、それらとは区別されるであろう。

次に、そのように設定された場の性格の相異をみれば、第一幅のように、そこに描出される山景や水景など特定の場所を示さないいわば背景化された場と、第四幅・第五幅の志度寺、閻魔庁のような特定の場所を大きく描出する強調された場の二つの異なった性格が認められた。第二幅、第三幅でも唐土、竜宮といった特定の場所の描出が認められるが、先述のようにこれら各々の場は有機的な連続のもとに自然に配され、第四幅、第五幅のような画面中央、あるいは下辺に独立して描出される場合とは性格を異にしている。つまり、第一幅下段の観音堂の描出と同様の背景化された場の性格を有すると見做される。また、第四幅、第五幅でも志度寺、閻魔庁以外の場は、細分化されてはいるが、背景化された場と言えよう。第六幅では先述のとおり、志度寺がより一層強調された場として描出されている。

更に、この場の設定という観点を志度寺縁起以外の諸遺品にまで及ぼして検討した結果、志度寺縁起では認められない画面構成も看取された。一画面一場の画面構成には、山、川、海の連続した自然景観を背景とする構成のみならず、山景一景、あるいは伽藍・社頭の景観のみによる構成も認められた。このような画面構成の中でも、伽藍・社頭景観のみで構成するものは、縁起の帰結としてそのような景観を強調するという意図に依っており、一画面一場の、場の強調としては最も強度なものと言える。つまり、志度寺縁起第四幅、第五幅の志度寺の伽藍景観を一幅全体にまで拡げた構成とも言い得るだろう。

一方、一画面多場の画面構成をとる遺品には、矢田地蔵縁起のように一画面三場で、特に地獄・閻魔庁を強調する遺品があった。この場の強調も、志度寺縁起第四幅、第五幅同様、説話の内容に依るものであると解される。そ

の他の遺品は、霞によって画面を細分化して多くの場を設定する画面構成をとる。これら遺品は、画面を分断する霞の形態と機能によって分類することが可能であった。つまり、明瞭な輪郭線をもたぬ、その下に場を意識した霞を用いる遺品と、明瞭な輪郭線をもち、画面を細分化する霞を用いる遺品の二種である。前者が説話の時間的進行とともに、事績場面の背景としての場を尊重するのに対し、後者では説話の時間的進行が重視されていることも判った。

このように志度寺縁起六幅には、他の諸遺品にも認められる画面構成の種々の様相を看取することができた。それは、一画面一場か一画面多場かという画面分割の相異と背景化された場か強調された場かという場の性格の相異に集約されるだろう。

むすび

以上、志度寺縁起六幅の画面構成の異同を観察した結果、各幅の、画面構成の根本的な構成の原理には大きな相異の存することが指摘できた。このことは、例えば嘉暦元年（一三二六）頃より同三年（一三二八）にかけて制作された二二幅にも及ぶ本法寺法華経曼荼羅図のような、制作に一貫性のある諸幅における細部の様式的異同などにくらべて、一段と大きな相異とみることができる。つまり、志度寺縁起六幅各幅にはそれら制作に一貫性のある説話画にはみられない複雑な制作事情が暗示されていると言えるのである。

まず、一つには制作時期や絵師の相異が想定される。既にみたように、画面構成の相異、特に一画面一場と一画面多場の相異によって第一幅・第二幅・第三幅が一つのグループ、第四幅・第五幅が一つのグループ、そして、第

六幅と大きく類別することが可能であった。この類別は細部表現の相異とも対応をなし、六幅の先後関係として、草創譚を描く三幅が先行し、その後、志度寺の独自性を示すために利生譚が付加されたという推測を可能にする。あるいは、一歩譲って制作時期には隔りがないとしても、これら各グループでの絵師の系統の相異は否定し得ないものであろう。しかし、破損による修補、あるいは新調という場合も十分想定され、細部にわたって一層の検討を要する問題である。

次に、場の強調に関連しては、説話内容の相異が大きな要因であると考えられる。特に、利生譚を扱う各幅においては、志度寺、閻魔庁といった特定の場の強調が行なわれ、この場の強調は、とりもなおさず説話中の志度寺と閻魔庁の結びつきや志度寺堂舎建立の功徳を示すものであることは既に指摘したとおりである。これは、矢田地蔵縁起の月詣の功徳を示す地獄・閻魔庁の場の強調と共通の意図であり、利生譚において、その功徳を示す特別の場所の明示なのである。そして、この利生譚における特定の場の強調は第六幅に至ってやや異なった様相を呈し出す。第六幅では、明らかに庶民を対象とした縁起絵の画面構成に近づき、縁起絵の終末期を予想させる。例えば、第六幅に描かれた志度寺の伽藍の描法を見てもわかる。つまり、前幅までの一定の視点をもって描出された整然とした伽藍配置から、自由な視点より、すべての堂社、更には近在の民家までも描き込んだ配置へと移行するのである。既に指摘のあるように[26]本縁起の他の幅においても縁起の帰結としての伽藍景観に参詣者が多数描かれ、それが、社寺参詣曼荼羅への崩芽であることが察せられるが、第六幅では更に、それに接近した様相を示しているのではないだろうか。玉垂宮縁起や清園寺縁起の社頭・伽藍景観を描く幅が、既に縁起世界を離脱し、独立して存在することと、第六幅のこの賑やかな伽藍景観の描写は、社寺参詣曼荼羅などの庶民向けの宗教絵画への強い傾斜を示してい

ると言えるだろう。

（本稿で扱う諸遺品の図版、ならびに事績配置図は、紙数の関係上、これを割愛したが、奈良国立博物館編『社寺縁起絵』（昭和四六年）に掲載されているので、参照されたい。）

注

（1）『梁塵秘抄』巻二霊験所歌三一〇には、

四方の霊験所は、伊豆の走り湯、信濃の戸隠、駿河の富士の山、伯耆の大山、丹後の成相とか。土佐の室生戸讃岐の志度の道場とこそ聞け。

とある。

（2）梅津次郎「志度寺絵縁起に就いて」（『国華』第七六〇号　昭和三〇年　二〇八―二一三頁）。

以下の論を進めるにあたっては事績場面の比定、その他同論文に負うところが大きい。

（3）各幅の制作時期について現在まで、検討したことを記しておく。

第一幅、第二幅、第三幅は、絵解によるためと思われるが、剝落、損傷がひどく後補と解される箇所も少なくない。例えば、三幅を通じて、墨線による岩や人物の面貌への描き足し、洲浜などに賦された白い顔料等を指摘することができる。さらに、第二幅では漢画的な岩などかなり画面の印象を変化させる後補があり、第六幅にみる筆致と共通しており、第六幅制作時の後補とみてよい。それら後補を除いてみれば、三幅共通して認められる信貴山縁起以来のやや太めの墨線による勢いのある山の表現や、第一幅下段観音彫造の場面における、一遍上人絵伝にみるような墨調のつよい、屈曲、よじれの顕著な樹木など古様と新様の混合した様式が看取され、観興寺縁起などに通じる表現法である。その画面構成の古様さと先の細部手法よりみて、康永二年よりは以前の同時制作と見做される。

第四幅、第五幅は画面構成において類似をみせるが、細部手法はかなり相異がある。まず、地塗の色や山の色が

両者で異なる。第四幅では地色にやや濃い目の黄土を用い、山、岩、海などは濃い緑青や群青を賦すのに対し、第五幅では全体に淡い色調である。霞も、第四幅では白い明瞭な輪郭線をもち、内側を濃い群青で塗りつぶすのに対し、第五幅では細墨線を外にひき、その内側に白線、さらに淡い群青かまたは地を残す。人物表現においては第四幅が濃彩色を施して、頸直な描線で描き起すのに対して、第五幅はややあたりをつけた第四幅に比して伸びのある描線で描き起しを行う。山や岩も同様に第四幅は平板な印象を与えている。つまり、第四幅と第五幅では事物の立体感の把握に相異があり、第五幅の方が優っていると考えられる。その他樹木などにも同様の相異が認められ、第五幅の筆致は正統的な大和絵描法の古様さを示していると言える。第五幅に看取される筆致を、十四世紀の絵巻類に求めるならば、特に人物表現において徳治二年（一三〇七）より制作が開始された法然上人絵伝巻九などに求めることができよう。しかし、描線の硬軟よりすれば旧軸金具銘康永二年（一三四三）頃とみてよいのではないだろうか。第四幅も同様の絵巻系の絵師であろうが、第五幅より時期が下がっての制作か、あるいは同時期の腕の劣った絵師の制作か判別し難い。今後、更に検討すべき課題である。第六幅は、他幅と全く異なり、その筆致の性格は素朴で、かなりくずれの目立つものである。例えば、閻魔法王や役人の顔は先の幅と比較しても峻厳さはなく、かえって滑稽味がある。その他、岩や樹木では描線がたよりなく、二度も三度もなぞった跡が認められる。先に指摘したように第一幅、第二幅、第三幅の後補の描線と同質であり、それらの幅のいたみのひどくなる頃に制作されたと思われる。

以上、簡単に筆致の相異を指摘したが、その制作の時期については即答を避けた。おそらく、草創譚を扱う幅がまず制作され、それに続いて第四幅、第五幅のどちらかが制作されて、最後に第六幅が制作されたものと解され、第六幅の制作はやや隔りをもたせてもよいと推察される。そして、康永二年制作は第四幅か第五幅のいずれかを想定したい。

（4）七巻の縁起文の文体、筆者、絵との対応を示すと次のごとくである。

第一巻御衣木縁起　詞漢文　兼空上人筆　絵第一幅

第二巻志度道場縁起　詞漢文　相良武任筆　絵第二・三幅

第三巻白杖童子縁起　詞漢文　世尊寺行房筆　絵第四幅下半部
第四巻当願暮当縁起　詞和文　兼空上人筆　絵第四幅上半部
第五巻松竹童子縁起　詞漢文　筆者不明　絵第五幅
第六巻千歳童子縁起　詞和文　兼空上人筆　絵欠
第七巻阿一蘇生縁起　詞和文　相良正任筆　絵第六幅

その他、『志度道場勧進帳』一巻（詞漢文）と『生駒家当山奥書』一巻（同文八通）が遺されている。

（5）志度寺縁起と長谷寺縁起の関係は、既に中野玄三氏の指摘がある。中野玄三「社寺縁起絵論」（奈良国立博物館編『社寺縁起絵』昭和五〇年　五五頁）。

（6）奈良国立博物館編『仏教美術』四国一　二〇〇―二〇一頁。

（7）『大日本仏教全書』寺誌叢書一　三二八頁。

（8）逵日出典氏は、成立時期を南北朝・室町時代初期としておられる（逵日出典『室生寺及び長谷寺の研究』昭和四五年　一九九―二〇一頁）が、宮次男氏は『長谷寺霊験記』に霊木漂流のことが明記されていることより、十三世紀前半には成立していた説話であることを推察されている。宮次男「研究資料　長谷寺縁起」（『美術研究』第二七五号　昭和四六年　三三―三四頁）。

（9）長谷寺縁起絵巻は本尊造立譚のみを描き、『長谷寺霊験記』と一具として勧進の際に持ち歩かれたことが推測されている。宮次男前掲論文　六九頁。

（10）第七巻阿一蘇生縁起の巻末には「文保元年十二月日沙彌阿一敬白」とある。

（11）第五巻松竹童子縁起には「然当寺者是琰魔法王氏寺之由　捧最初建立之縁起　令語聞之」、第七巻千歳童子縁起には「爰ニ一人の聖　三巻の縁起おもて来り　此堂は琰魔法王氏寺也　霊験めてたくます云々」とあり、縁起文が次々と制作されたことを示している。

（12）菊竹淳一「九州の縁起絵」（『仏教芸術』第七六号　昭和四五年　七六―七七頁）。

（13）梅津次郎前掲論文　二二二頁。梅津氏は、この二つの縁起文がともに、一人称の候文であること、第七巻末尾に我

が国の神名の数々を挙げて、起請することなどをその根拠とされている。

(14) 世尊寺行房は『太平記』巻三にその名があり、元弘元年（一三三一）に生存が確かめられる。

(15) 『七宝山縁起』一巻（紙本墨書）徳治二年（一三〇七）の奥書がある。前掲『仏教美術』四国一　一九六―一九八頁。

(16) 本縁起については、菊竹淳一前掲論文（五七―六三頁）、高崎富士彦「観興寺縁起図」（『ミュゼアム』第一七八号　昭和四一年　七―一一頁）に詳しい。制作時期について、菊竹淳一氏は鎌倉時代中期を遡らぬ時期、高崎氏は鎌倉時代末期と推定されている。二幅においては遠景的と近景的といった視点の相異と山の皴法、人物表現といった細部表現で差異をみせる。制作年代が異なるとも思われる。

(17) 本絵伝のこのような画面構成の特色については秋山光和「法隆寺絵殿の聖徳太子伝障子絵」（『平安時代世俗画の研究』昭和三九年　一九六頁）、菊竹淳一「聖徳太子絵伝の国像的系譜」（『美術史』第九九・一〇〇合併号　昭和五一年　一〇八頁）などに指摘がある。

(18) 金戒光明寺本地獄極楽図では、志度寺縁起第六幅と同様に極楽浄土を海で囲んで現世や地獄・閻魔庁と分離させる画面構成がとられ、現世と地獄の場面に下品下生の往生とにせ来迎、地獄での救済の各説話が描かれている。

(19) これら遺品のように一幅全体に亘って伽藍を描出する画面構成は、例えば、琴弾宮縁起は奈良国立博物館本山王宮曼荼羅、東大寺縁起第二幅は興福寺本春日社寺曼荼羅というように宮曼荼羅や社寺曼荼羅と類似するが、一方は縁起絵、一方は礼拝画という性格の相異がある。さらに、宮曼荼羅が風景画的な社殿描写へと定形化するのは早くとも十三世紀末期と考えられ、琴弾宮縁起に直接影響を与えるには遅い時期であるといえる。宮曼荼羅の定形化については、中島博「宮曼荼羅の成立と発展」（『美術史』第一〇二号　昭和五二年　九五頁）が詳しい。

(20) 本縁起については、梅津次郎「矢田地蔵縁起絵の諸相」（『美術史』第三九号　昭和三六年　六七―七七頁）が詳しい。同論文においては図相の異同により、本縁起が絵巻本（矢田寺蔵）に先行するものであろうと推察されている。梅津氏は制作年代を鎌倉時代末期とされている。

(21) 本縁起については、梅津次郎「有馬温泉寺絵縁起に就いて」（『大和文華』第一七号　昭和三〇年　四八―五四頁）

に詳しい。同論文に依れば、『臥雲日件録』宝徳四年（一四五二）四月十八日の条、『蔭涼軒日録』文正元年（一四六七）二月九日の条、『親長卿記』文明十二年（一四八〇）四月三〇日の条のそれぞれに本縁起の絵解の記事があることが知られる。

(22) 三幅のうち第三幅は海北友雪（一五九八～一六七七）の追補であり、鎌倉時代末期頃の制作と思われる第一幅、第二幅を考察の対象とした。因みに、第三幅は横一線の霞による五段構成がとられ、事績場面の配置は乱れを生じない。

(23) 本縁起第一幅は、神功皇后の三韓征伐の諸事績を描き込み、画面下段に大きく海の場を設定するものの、そのような場の設定や説話の時間的進行を意識せず各事績場面を自由に配置する。第二幅はその上半部を社頭図にあて、下半部は三韓征伐の故地を示す。また、私見ではあるが、第二幅は第一幅とは絵絹の粗密や作風の相異が認められ、建徳元年（一三七〇）の同時期制作とは思われない。箱蓋裏墨書銘にある永正九年（一五一二）の修理の時期と考えることも可能だが、即断しかねる。菊竹淳一前掲論文「九州の縁起絵」（六三―八〇頁）。

(24) これら諸遺品におけるそのような性格は、菊竹淳一前掲論文「九州の縁起絵」（六三―六四頁）、島田修二郎「清園寺縁起絵」（『国華』第七一八号　図版解説　昭和二七年　二一―二二頁）、宮次男「善光寺如来絵伝」（『国華』第九三一号　図版解説　昭和四六年　二三―二五頁）などに指摘があり、地方絵師の制作になると考えられている。

(25) 『生駒家当山奥書』に「此八巻縁起幷七幅繪像」とあり、『奥書』の年記、元和三年（一六一七）以降、絵の欠したことを伝えている。

(26) 社寺参詣曼荼羅の成立と掛幅形式縁起絵との関係は、既に武田恒夫氏の指摘がある。武田氏は、両者の相異は縁起的次元から現世的様相への転換であり、具体的には画中の説話人物と参詣人物の交替であるとされている。武田恒夫「社寺参詣曼荼羅図とその背景」（京都国立博物館編『古絵図』昭和四四年　七〇―七一頁）。

〔付記〕

本稿は一九八〇年一月に提出した修士論文の一部を書き改めたものである。成稿に際して志度寺はじめ関係社寺の方々、京都国立博物館美術室長中野玄三氏、九州大学助教授菊竹淳一氏、元東京国立博物館絵画室長高崎富士彦氏など遺品の観

覧、写真撮影の御高配、御助力を賜った。更に、掲載図版は東京国立博物館資料室保管、奈良国立博物館資料室保管ならびに諸遺品調査の折撮影したものを使用させていただいた。ここに改めて諸機関の方々に感謝の意を表する次第である。

（大学院学生）

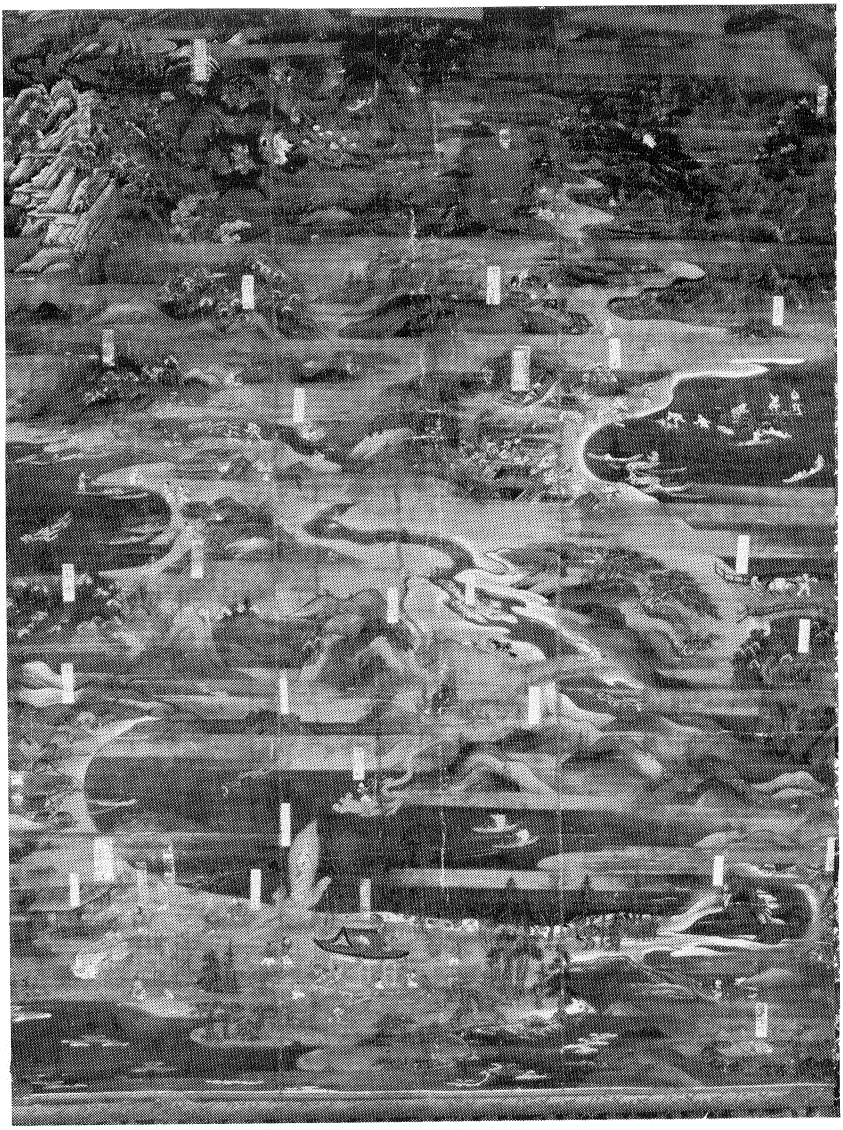

図1．志度寺縁起　第一幅

図２．志度寺縁起　第二幅

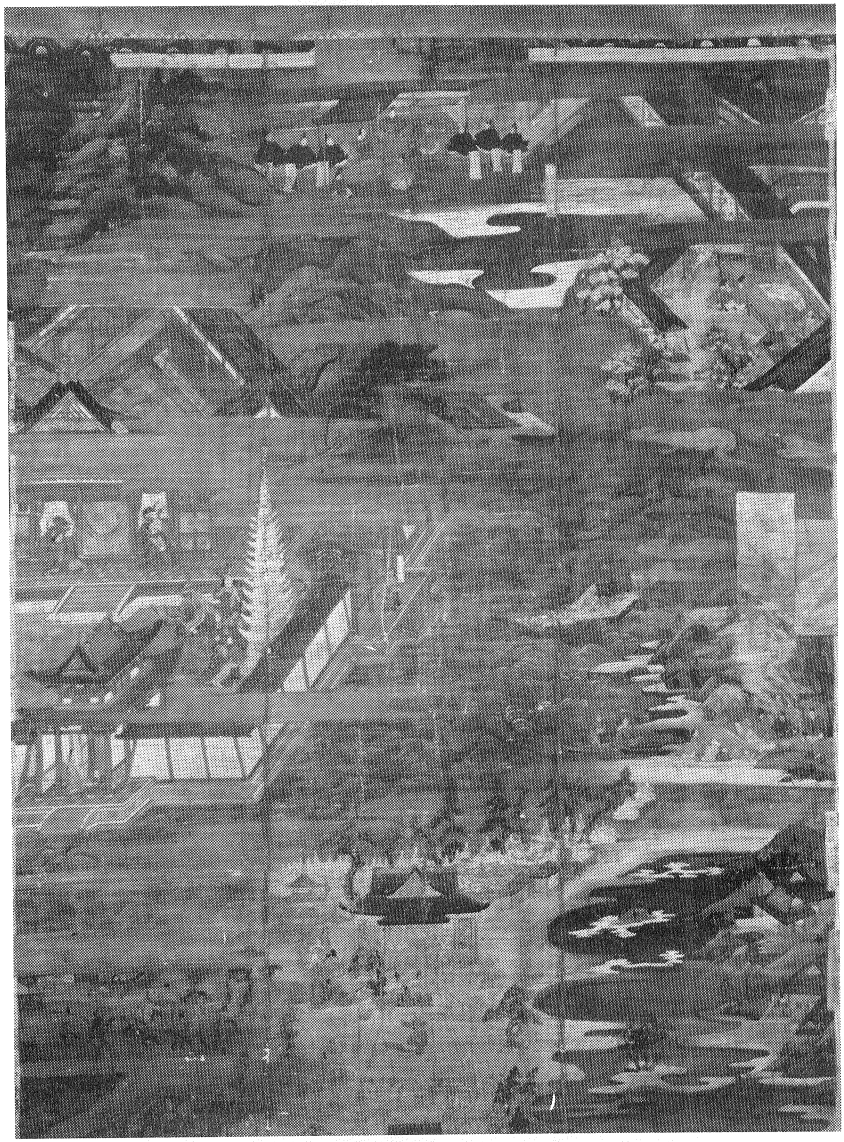

図３．志度寺縁起　第三幅

図４．琴弾宮縁起

図６．観興寺縁起　第二幅

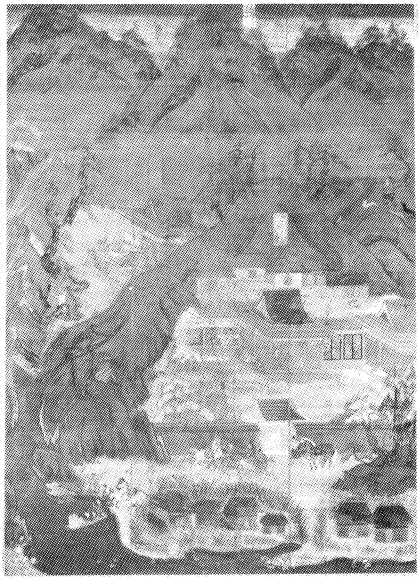

図５．観興寺縁起　第一幅

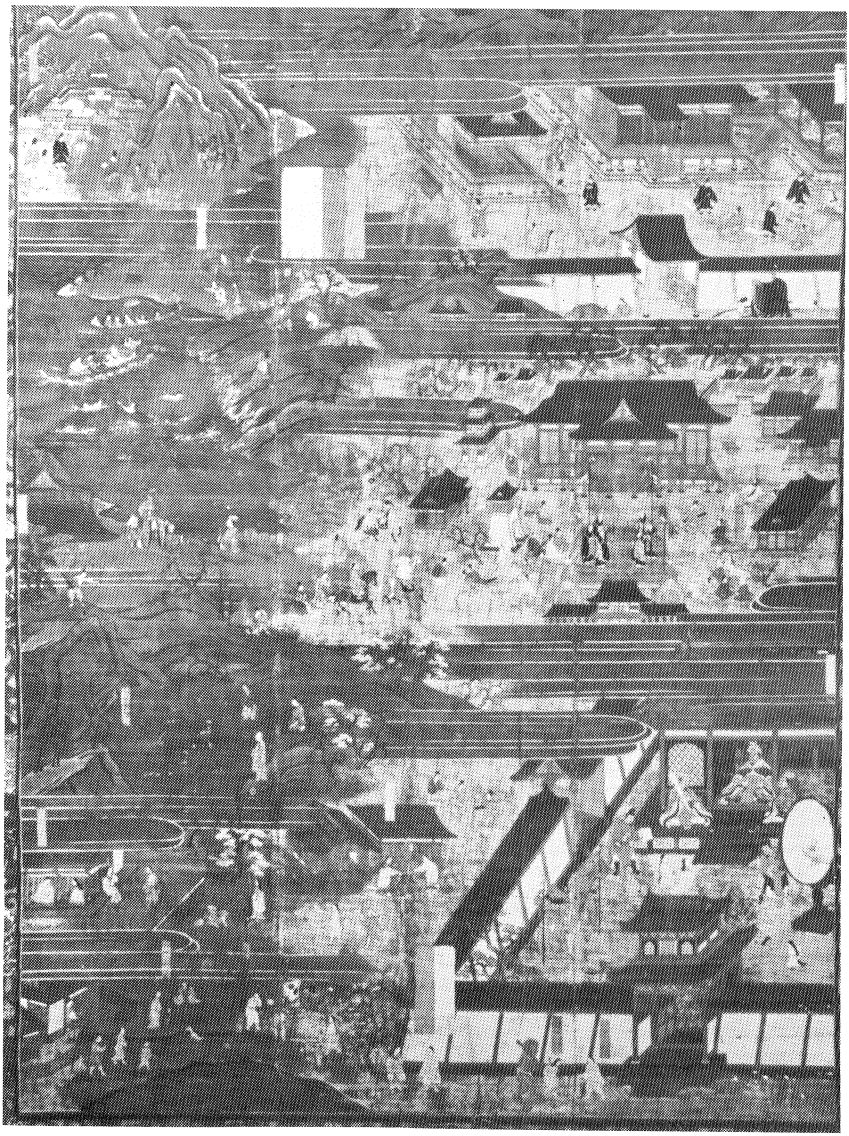

図７．志度寺縁起　第四幅

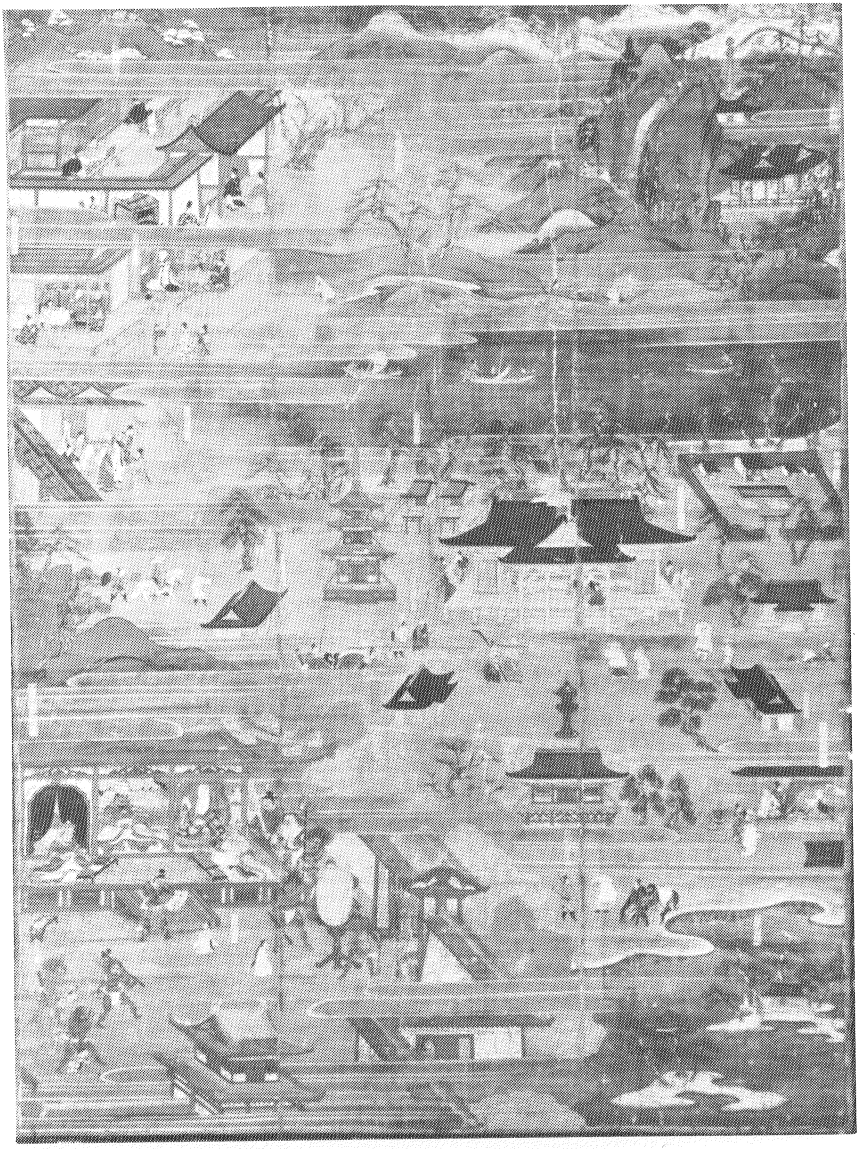

図８．志度寺縁起　第五幅

図９．志度寺縁起　第六幅

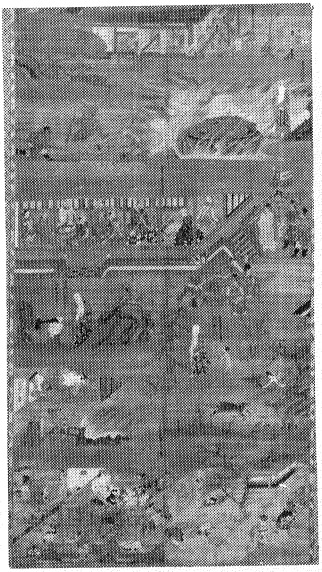

図11. 矢田地蔵縁起　第二幅

図10. 矢田地蔵縁起　第一幅

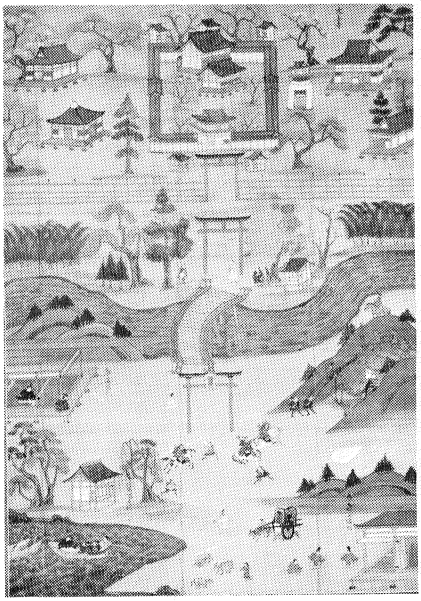

図13. 玉垂宮縁起　第二幅

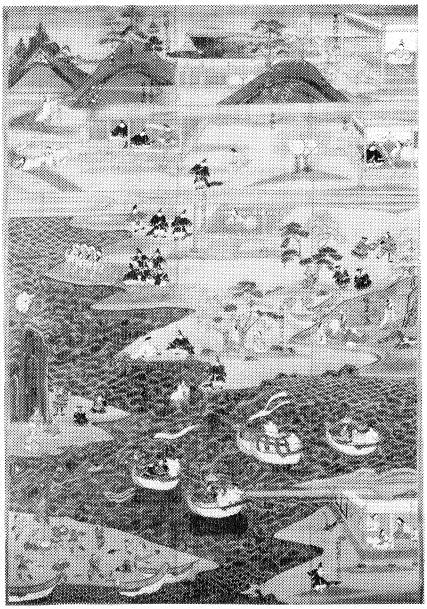

図12. 玉垂宮縁起　第一幅