



Title	矢田地蔵縁起絵巻の筆者に関する一考察
Author(s)	瀧尾, 貴美子
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1980, 13, p. 25-47
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48115
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

矢田地蔵縁起絵巻の筆者に関する一考察

瀧尾 貴美子

鎌倉時代は絵巻の宝庫である。特に、十三世紀から十四世紀にかけては、社寺縁起や高僧伝を主題とする大部な絵巻が数多く制作された。これらをやまと絵の流れの中でとらえると、その頂点に立つのは、延慶二年（一三〇九）、西園寺公衡によつて春日社に奉納された「春日権現験記絵」二十卷（御物）であり、これ以降のやまと絵は時代の下降とともに大きく変容していく。

京都市矢田寺所蔵の「矢田地蔵縁起絵巻」（紙本著色二卷）は、大和郡山市の矢田山金剛山寺（俗称矢田寺）に伝来する地藏菩薩立像にまつわる縁起を描いたものであり、古くから「詞世尊寺殿 絵高階隆兼筆」という伝承がある。絵の筆者と伝えられる高階隆兼は「春日権現験記絵」を描いた絵師として知られ、少なくとも延慶二年から元徳二年（一三三〇）までの間、絵所預職にあつたことが確認されている⁽¹⁾。当時の絵所預の系譜については、宮島新一氏に精細な論考がある⁽²⁾。それによると、隆兼は作品および文献上の双方から知られる絵所預の初例であり、この隆兼以降、十五世紀初めまでの間、絵所預は天皇の交代に付随して交代したことがほぼ明らかである。ただし、これらの絵所預の中には、名のみ知られて作品を遺さない者もいる。従つて、確実な作品を有し、明らかにされた

限りの絵所預の系譜の中で比較的早い時期に位置する隆兼が絵画史上にもつ意義は、極めて大きいといわねばならない。しかし、隆兼の画作についてはまだ不明な点が多い。隆兼の確実な作品としては先述の「春日験記」があり、「春日明神影向図」（藤田美術館）も隆兼その人の筆になるものと考えられている。このほか、「春日験記」と画風が近似するものに「玄奘三蔵絵」十二卷（藤田美術館）、「石山寺縁起」第一、二、三、五卷（石山寺）、「駒競行幸絵巻」断簡（静嘉堂、久保家）等がある。「玄奘三蔵絵」については源豊宗氏によって隆兼筆であることが論証されており、またその他の作品についても諸氏によって隆兼筆もしくは隆兼周辺の絵師の筆になるものといった見解がとられているが、いずれも「春日験記」との関連を明解にとらえるには至っていない。ここでとりあげる矢田寺所蔵の「矢田地蔵縁起絵巻」も従来より隆兼の画風を帯びることが指摘されているものの、この作品に関する論考は極めて少なく、「春日験記」およびその周辺作品との比較考察は未だ充分になされていない。

この矢田地蔵の縁起を絵画化したものとしては、他に、金剛山寺蔵「矢田地蔵縁起」（絹本着色二幅）、奈良市個人蔵「矢田地蔵縁起絵巻」（紙本着色一卷）が知られている。これら二種の作品と矢田寺蔵「矢田地蔵縁起絵巻」とには、図様において密接な関係があることが既に梅津次郎氏によって詳細に論じられている⁽⁵⁾。そこでまずそれを要約しておく。金剛山寺本は、第一話地藏造立縁起のほか、第二話武者所康成蘇生のこと、第三話広瀬小兒蘇生のこと、という利生譚二話を含む三話から成る。卷子本二種は第三話を描かない。第一話の説話そのものは少なくとも建仁二年（一一〇二）以前に成立していたことが知られるが、第二話は卷子本の詞書によってのみ内容が理解されるものである。金剛山寺本と矢田寺本について、共通する二説話を表わした部分を比較すると、場面の撰定は殆ど一致しており、対応する場面にはしばしば図様の相似が認められることから、両者の間に、伝本としての、親子

関係の存在」が想定され、その先後関係は二、三の理由により、掛幅の金剛山寺本から卷子の矢田寺本へであると考えられる。⁶⁾つまり、矢田寺本は、金剛山寺本の画面の中では不規則に配置されていた説話の各場面を、説話の進行順に整え、これらの場面の霞や自然描写でつなぎながら、絵巻という長大な画面の中に移したものである。桃山或いは江戸時代初期の制作と考えられる個人蔵本は、構成は矢田寺本と殆ど同じであるが、一部の構図や細部表現から、これが矢田寺本を越えて金剛山寺本と強く相似するものであることが確認できる。以上のことから梅津氏はこれら三者の系統的な関係を、

金剛山寺本——卷子本（現存せず）——個人蔵本

——矢田寺本

と結論し、その上で「京都矢田寺本は、底本を隆兼系の強力な個性によって更改したものと解せられる」と付記された。そこで、矢田寺本においては、各場面の図様そのものよりも、その間の場面転換の部分に隆兼系の特徴が出ているのではないかとということが予想される。

小稿では、矢田寺本「矢田地蔵縁起絵巻」と「春日験記」その他の諸作品とを画面構成および様式の点から比較検討することにより、隆兼画系における矢田寺本の位置づけを試みたい。そのため、まず、これらの諸絵巻に共通して見られる場面転換のためのすり霞の用法を分析する。次に、矢田寺本の山型、岩、樹木、界法、人物等の細部表現の特色を考察する。このことよって、隆兼とその周辺の絵師についての未解決な諸問題を解明する一助としたい。なお、矢田寺本の制作事情は一切不明であり、その伝来についても不明な点が多い。⁷⁾絵巻の筆者の考察にあたっては、制作の場についても言及し、金剛山寺或いは矢田寺との関係の有無等も考慮すべきであるが、今回は画面に即して場

矢田寺本は、数場面から成る一つの話を一段中に描く連続画面形式の絵巻である。縁起の内容と各場面との比定は梅津氏によって行なわれており、それによると第一話はA—MおよびXの一四場面、第二話はa—eの五場面から成る（以下、各場面はこのアルファベットを用いて呼称する）。ただし、Aの前に描かれている主人公満米上人の日常生活を表わす場面をAとして加え、一方、F、Hはまとめて一場面とする。画面構成は、異時同図的な表現は殆どなく、分節された一つの場面を順に並べてゆくものである。各場面は、第一話中の地獄の情景が料紙三枚余に及ぶ長いものであるのを除くと、比較的短く、料紙一枚内外にまとめられている。先述の如く、卷子本は掛幅本の図様を基にして制作されたものであり、こうした事情を考慮すると、矢田寺本の構成においては場面と場面をいかにしてつないでいるかに興味もたれる。そこで、矢田寺本の場面轉換の方法を見ると、

- (一) 同一建物内で別室に移る A→A、K→X→L
- (二) すやり霞を描く a↓c
- (三) 山型を描く b↓a、c↓d
- (四) すやり霞と山型を描く A→B→C→D (図1)、I→J→K (図2)、d↓e (図14)

以上四種に分類される。これ以外では、跋羅宮門の外から内へ移るD→E、すやり霞を伴うが隣接する別棟の堂に移るL→Mが(一)に準じるもの、ごつごつした岩を間に描くFH→G→Iが(三)に準じるものと考えられる。残るE→FHは、周縁を細かく波立たせた形雲（以下、波状雲という）をすやり霞の代用と考えると、山型とともに(四)に

準じるものである。(一)は古くからある方法で改めて述べるまでもなく、ここでは(二)(四)のすやり霞に注目したい。なお(三)については後述する。

矢田寺本のすやり霞は、形態は水平直線を基本とし、その先端を弧状にするものが所々にある。この弧は上下相称な形ではなく、突出点がやや下方に寄っているが全体としてはふくよかな丸味をもつ。輪郭は薄墨の細線に胡粉を沿わせて描き、その内部は素地のまま残すか淡く薄墨を刷く。霞の内外の区分は截然としたものではなく霞中に絵が続いているところも多い。このすやり霞と山型が併せて場面転換に用いられる(四)のA↓B↓C等は、実際には、人物のいる場面と山型との間に比較的短いすやり霞を描いて転換をはかる構成になっている。またd↓cでは、険しい崖の背後からたなびくすやり霞が近景の松の大樹を横切るといふ構成に空間的な広がりを感じられ、場面転換の効果をあげている。なお、C↓D、I↓J↓Kの山型に描かれる水平直線の霞のうち、画面の上方の山裾にかかるとは、遠景と中近景とを明瞭に区分するはたらきをもつもので、特徴のある表現である。

さて、すやり霞によって画面を分節し、これを場面転換とする方法は、源豊宗氏が指摘されるように「春日験記」⁽⁹⁾、「玄奘三蔵絵」、「石山寺縁起」にも見られるものであるが、十三世紀の絵巻には殆ど例がない。一段が長い連続画面の形式をとる「華嚴縁起」(高山寺)では、場面間を素地のまま残し、すやり霞らしい線を入れることはあるがその形はまだ一定していない。「東征伝絵巻」(唐招提寺、一二九八年)では、第二巻段五に短い水平直線の霞による画面の分節があるほかは、すやり霞による場面転換は、第一巻段四(図5)のように主として海と岸の間もしくは海中で行なわれるが、これは完全な分節ではない。十四世紀になると「法然上人絵伝」(知恩院、一三〇七年制作開始)に数例がある。従って、この方法は隆兼画系にのみ見られるものではないが、隆兼画系の特徴の一つに

はなり得ると思われるので、「春日験記」以下の作品について検討することにした。併せて矢田寺本の霞にみたもう一つの特徴である遠景と中近景との区分についても見ることにする。

「春日験記」では全九三段中の二〇段に画面を二つ以上に分節する場面転換があり、その数は二六箇所である。内訳は、すやり霞を用いるもの一二例、波状雲一例、すやり霞と波状雲五例、すやり霞と山型三例、その他五例である。波状雲をすやり霞に準じるものとしてひとまとめにすると、一八例がすやり霞による分節ということになる。これらにはば共通する特徴としては、二場面間に描かれる霞は左右に短く(図3)、またこれによって分節される各場面も、例外はあるが大抵は短い画面であり、しかもその上下にも霞がかかっていることが多いために周囲を包摂された構図になることが挙げられる。山型を併せ用いる三例については、第十一巻段二は矢田寺本と同様のものであり、第十九巻段三は山型の中で展開する二場面の間に部分的にすやり霞をかけて転換をはかろうとしたものである。もう一例は第十九巻段一の春日山景(図4)であり、これは場面転換のための山型というよりもむしろこれ自体が一つの主要な場面であると考えてよいものである。従って「春日験記」の画面を分節する場面転換の殆どはすやり霞と波状雲によるものと言える。

「玄奘三蔵絵」は唐や西域を舞台とする特異性のためにすやり霞を一切用いずに波状雲を代用しており、第一巻段二(図6)、同段三にはこれによる場面転換があるが、旅をテーマにしていることから山型がよく描かれ、場面転換にも山型を用いる所が多い。「駒競行幸絵巻」は残欠なので画面構成について述べることはむずかしいが、久保家本には高陽院東門周辺の場面から邸内へ進む間に短いすやり霞による分節があり、空間的広がりや時間の経過とが示されている。

「石山寺縁起」第一、二、三巻には、石山寺へ参詣する道中と金堂内部との二場面から成るものが三段ある。第二巻段五はこれまでに見てきたものよりもやや長い水平直線の霞による分節である。これに対し、第三巻段二（図7）、同段三は霞とともに広々とした景観を描くもので、特に前者に見られる裾を霞で隠された山々を二列に雁行させる構図の近江山景は、場面転換のはたらきを離れて、第一巻段一と同様に風景を描いた場面としてとらえられる。これは「春日験記」第十九巻段一の春日山景と共通するものであるが、春日山景が画面全体への広がりをもつのに対し、近江山景は霞のはたらきによる近景から遠景への展開があつて、より整理された構成である。「石山寺縁起」第五巻には、すやり霞による分節が三例あり、そのうち段一の二例（図8）は霞の合い間に樹木の先端が見えることと、三例とも霞が左右にかなり長いものになることに特徴がある。この第五巻には他に霞と山型とで分節する箇所が二例あり、広々とした景観を描いている。同時に各場面が長大な構図をとる傾向があり、空間的展開性への指向が強く感じられるが、これは第一、二、三巻の長い行列を描く場面にも言えることである。

さて、観応二年（一二五二）に藤原隆章、隆昌¹⁰によつて描かれた「慕婦絵詞」十二巻（西本願寺、第一、七巻は後補）は、基本的には隆兼の画風の特徴を有すると言われているものである。各段の構成はかなり長いが殆ど一場面から成り、画面の分節による場面転換があるのは三段だけである。このうち第二巻段二は山型とその背後を通じて左右に広がるすやり霞によつて場面の転換がはかられるが、この霞の合い間には遠景や樹木の先端が見えている。第八巻段三は同じくすやり霞とその合い間に見え隠れする松の木によつて画面が分節される。第十巻段二は二箇所¹¹に短いすやり霞による分節があり（図9）、霞の用法としては「春日験記」と共通する特徴を備えている。なお、山型にかかる霞の表現については、第六巻段三の松島図、第九巻段一の天橋立図では景観の合い間に霞を入れて近景

から遠景までの多層空間を構成しようとしているのであるが、両者ともかなり高い視点からの鳥瞰図であるため、結果的には一つにまとまった遠景となっている。このほか第九、十巻巻末の画面の上方には裾を霞で隠された遠山の描写がある。

以上見てきたところをまとめると、まず、すやり霞により画面を分節する場面転換の方法は「春日験記」に多用されたものであるが、これが「慕婦絵詞」にまで継承されていたことが言える。その形態や描法も殆ど変わりなく踏襲されている。しかし、「春日験記」の霞が短く、画面を分節するだけのものであったのに対し、「慕婦絵詞」では霞の間に樹木の先端を描くなど、霞の部分をも自然の空間に近づけようとする傾向がうかがえる。このような霞中に描かれる樹木については、「石山寺縁起」第五巻の表現が「慕婦絵詞」のそれと類似することを吉田友之氏が指摘しておられる。⁽¹¹⁾「慕婦絵詞」の各段は一律に長く、建物を描くにあたっては門前から邸内へという空間的な広がりの描写を好むが、「石山寺縁起」第五巻段一末の藤原国能邸の場面にも同様の趣があり、両者の近似を印象づける。次に、山型とそれにかかる霞の表現については、「慕婦絵詞」の第九、十巻巻末に描かれる遠山に類似するものとして、「石山寺縁起」第一巻段五の琵琶湖上に棚引く霞を隔てた向こうに連らなる山々が挙げられる。これらとともに「春日験記」の風景描写の中に見られる表現を基にしたもので、「春日験記」では第十九、二十巻に多く描かれている。ここで、「春日験記」第十九巻段一春日山景と「慕婦絵詞」とを比較対照すると、「石山寺縁起」第三巻段二近江山景はその山裾を隠す霞のはたらきの点からは、この二者の間に位置づけられるべきものである。従って「石山寺縁起」第一、二、三巻は、その詞書の成立時期と推定される正中年間（一二三四—一二二六）以降、「慕婦絵詞」完成の観応二年までの間に制作されたと考えられる。

さて、矢田寺本「矢田地蔵縁起絵巻」に目を戻すと、山型にかかる霞の表現からは、これが先述の諸作品の中で「石山寺縁起」第一、二、三巻に最も近似することが示唆されている。矢田寺本の殆どの場面が比較的短い画面構成をとることは既に述べたが、場面単位に拘わらずに見直すと、Fの背景の山、b↓aおよびc↓d↓eにわたり連続して描かれる風景描写は、一つのまとまりのある空間としての整合性をもっており、空間的展開を好む「石山寺縁起」の傾向と一致する。ここでは、矢田寺本と「石山寺縁起」との先後関係の決定はまだできないが、すやり霞の表現からは、特殊な存在である「玄奘三蔵絵」と残欠である「駒競行幸絵巻」とを除くと、隆兼画系における、「春日験記」から「石山寺縁起」第一、二、三巻および矢田寺本「矢田地蔵縁起絵巻」へ、さらに「暮婦絵詞」および「石山寺縁起」第五巻へとという流れが想定され得よう。

次に、矢田寺本の細部表現を「春日験記」その他の作品と比較することにする。

すやり霞の表現については既に見たが、矢田寺本では、現世を表わす場面にはすやり霞、琰羅宮や地獄の場面には波状雲を用いるという描き分けが行なわれている。すやり霞の水平直線が、満米上人と冥官が琰羅宮に到着する場面である宮門のあたりから波立ちはじめ、薄墨の輪郭線の内側を胡粉で隈取った波状雲に変わるのである。こうした描き分けは金剛山寺本、個人蔵本にはない。「春日験記」、時代は降るが「融通念仏縁起」（清涼寺）に見られるが、雲の形態は異なる。この波状雲は「志度寺縁起」「温泉寺縁起」等の掛幅説話画にも見られるが、これも矢田寺本のそれとは形態が異なり、すやり霞を併用するなど区分の意識も明瞭ではない。矢田寺本の雲に形態の相似するものとしては「玄奘三蔵絵」が挙げられる。これはすやり霞の代用にされたもので、中には緩やかな曲線だ

けのものもあるが、第三、五、六巻等の細かく波打つ雲の表現には矢田寺本との共通性が認められる。しかし、両者を比較すると、矢田寺本の方が波が細かく、層もしつこい程に重ねていることから「玄奘三蔵絵」により初発性が感じられる。波状雲と関連して注目されるのは矢田寺本の雲上を飛ぶ二羽の鳥(図22)である。鶏冠と尻の毛を朱、胸と足を白群、他を全泥で塗るこの鳥は、「玄奘三蔵絵」第六巻段四の雲上を飛ぶ三羽の鳥の中央(図23)に色形ともよく似ている。ただし、「玄奘三蔵絵」の鳥の方がはるかに均整のとれた形である。

次は山型について見ることにする。裾を左右相称に緩やかに広げた伏鉢形の山型は、随所に見られ、それは全体を緑青で塗り上部に群青をかけたもので、平安以来の伝統的なやまと絵の山である。腕を伏せたような形のこんもりとした遠樹もよく見られるものである。これに対し、矢田寺本で興味深いのは崖や岩の描写である。古来のやまと絵はなだらかな山型にせよ、荒々しい岩崖にせよ、主に弧のような皴を重ねることにより立体感を表現していた。しかし、矢田寺本は山の片側をなだらかな斜面に描いて緑青群青或いは黄土で塗りこめ、反対側は岩肌も露わな懸崖にするという対照的な構成を好んで用いる。しかも崖下には鋭角的に突出した岩を描いて懸崖の険しさを印象づける。なお、懸崖は「華嚴縁起」や根津美術館本「新絵因果経」(一二五四)等にも見られるものであるが、これらはまだ穏やかな形のものが多い。矢田寺本に類似する険しい様相の崖は「東征伝絵巻」に至つてようやく現れるが、細かい皴を重ねて陰影をつける表現は異質なものである(図11)。また「一遍聖絵」の随所に見られる懸崖は、険しいものではあつても、垂直に刷かれる皴はむしろ水墨画的と言えるような表現であり、これも性質を異にする。矢田寺本と同質の表現は「春日験記」および「玄奘三蔵絵」をまつことになり、前者では第一巻段三、第二巻段二(図12)第十九巻段五などによく似た表現があり、柔かい筆致と濃彩が悠揚たる山型を構成する様は、こうした表

現既に整形された段階のものであることを感じさせる。後者では懸崖が随所に見られるが、岩肌と同じ筆触の平らかな皴を何本も書きこみすぎるくらいがあり、自然景というよりはもはや人為的な構築の世界である(図10)。これに続くものとしては「遊行上人絵」(光明寺)の巖飛びの段、「幕婦絵詞」の松島図(図13)等が挙げられるが、前者は伝写のためか既に岩の構成が崩れて不明瞭になっており、後者は高い視点から鳥瞰的にとらえるので小さな遠景となる。両者とも「春日験記」の表現とは相当の隔りがある。これに比べると矢田寺本は、描線は力強さに欠け、岩の形態にも多少不整合な点はあるが、風景全体のもつ大きさはこれが「春日験記」、「玄装三蔵絵」を遠く降るものではないことを示している。矢田寺本の崖下に逆三角形に突出する岩の先端には、墨の隈取が施されて銀泥に似た効果を出す。これは「玄装三蔵絵」が銀泥を用いて行なう表現に相応するものである。崖の所々に生える小松も三者に共通して見られる。さらに、矢田寺本Fの琰王が満米上人を具して地獄に行幸する場面の背後に展開する風景は、金剛山寺本にはなく、個人蔵本のそれに似た構図であるが、全体的な表現としては「玄装三蔵絵」第四巻段一、同段二に近似する。金剛山寺本、個人蔵本には描かれない行幸に随行する唐風人物にも「玄装三蔵絵」との共通性が認められる。

山型と関連してもう一つ特徴的なものは、地獄の場面に描かれる岩である。荒い筆触のやや太目の薄い墨線と、その内側に沿う細く濃い墨線とで輪郭を作り、同じ手法の刺をつける。内部には薄墨を刷いて陰影をつける。これが第一話第二話ともに地獄の釜の前後に描かれる。現世を表わす場面の山や岩とのこのような描き分けは「春日験記」第六巻段一(図15)の地獄にも見られるもので表現も類似する。地獄図としては承久本「北野天神縁起」(北野天満宮)第七、八巻、「六道絵」(聖衆来迎寺)、「地獄極楽図屏風」(金戒光明寺)などがあり、「春日験記」

の炎の中に人間がまっさかさまになって落ちていく情景には「六道絵」黒繩地獄図の影響が想定される。いずれもそこには荒々しい岩が描かれており、金剛山寺本「矢田地蔵縁起」にも刺々しい岩がある。しかし、矢田寺本の地獄は直接的には「春日験記」と最も強く結びつくものである。それは岩の表現だけでなく、ほぼ一定の巾をもつ炎が渦巻くのではなく周囲へ向かつて平行に広がる形、炎の中に落ちていく人間が金剛山寺本(図19)と個人蔵本では刃の鋭い鎌を背負うのに対し「春日験記」と矢田寺本では岩を縛りつけられていること、また、肉付の逞しい鬼の姿(図17・18)等からも認められるものである。

この岩の表現で興味深いのは、第二話後半部c↓d↓e(図14)の場面転換である。ここでは康成邸の背景になる現世の山型と、地獄をとり囲むごつごつした岩とが、背中合わせになって一つにまとまった山型を作り、二つの場面を途切れることなく展開させる。d↓eも同様である。この左右で異なる崖の表現は、基本的には先述の懸崖の構成と同様のものであり、矢田寺本の特徴を示す表現としてとらえることができる。個人蔵本のこの部分がc↓dでは康成邸と地獄の炎が一線を介して相接し、d↓eでは渦巻雲を縦に湧出させて境界としているのと比較すると、矢田寺本のこの構成が連続画面形式の絵巻の場面転換として、秀逸なものであることが理解されよう。まるで山の内部に地獄があつてそれを透視するようなこの構成は本興寺本「法華経変相図」(一一三三五年)第一幅序品第一にも見えるが、これの内部は下の方にわずかに岩皺を入れるだけで内部を岩肌として描いていない。また「玄装三蔵絵」第二巻段三で西行する玄装が流砂の中に倒れる場面に描かれる荒々しい崖(図16)は、刺状の突起がないことを除けば、矢田寺本の地獄の岩と非常によく似ている。特にその形態はc↓d間の岩に酷似し、その右側斜面に「玄装三蔵絵」では金泥を刷くのに対し、矢田寺本では黄土を塗って同様の効果を出している。

樹木の形態にも「春日験記」(図24)、「玄奘三蔵絵」(図25)との共通性が認められる。それらは不自然に弯曲した幹、梢の旋回した枝を特徴とするが、矢田寺本や「石山寺縁起」第一、二、三巻(図26)にも同様の表現が見られる。また、樹幹に太く長い墨皴を入れたり、墨点を打って節目を表わすことは十三世紀の諸作品によく見られるものであるが、「春日験記」、「玄奘三蔵絵」では胡粉の細長い線を用いたり、節目の周囲も白く囲むなどかなり装飾性の強い表現になる。矢田寺本ではaの場面の右上にこのような装飾性の強い樹木が一本描かれるほかは、幹は立体感の乏しい平板なものである。これは「石山寺縁起」第一、二、三巻の簡明な表現に近いものである。なお、矢田寺本の上巻巻頭に描かれる流水に鹿が遊ぶ情景(図20)は、金剛山寺本、個人蔵本にはないものであるが、背後の樹木、点苔のある岩の表現まで含めて「玄奘三蔵絵」第七巻段九(図21)に似ている。鹿の表現では「春日験記」にも類似したものが求められる。

次に界法を見ることにはしたい。現世を表わす場面の住居はいずれも素木材で、身舎の周囲に簀子縁を設け、一面取柱を用い、室内は板張で部分的に青畳を敷くという他の絵巻にもよく見られる表現である。これに対し、琰羅宮(図27)は高い壇上積基壇を築き、構築材は手摺高欄に至るまで朱塗である。母舎には円相文の絨毯のようなものが敷きつめられ、外は石の四半敷である。⁽¹⁴⁾このような建物は、古くは「吉備入唐絵巻」、「華嚴縁起」、降っては「東征伝絵巻」、「高野大師行状図画」等の中国を舞台とする場面に描かれ、十三—十四世紀に多く制作された掛幅説話画にもしばしば登場する。しかし、矢田寺本のように基壇を構成する地覆石、葛石、束石等を全て濃墨で塗りつぶし、その稜線および接合線を胡粉で採色するという黒白の強烈な対照を見せる表現は、他では「春日験記」に三度描かれる閻魔王宮(図28)と「玄奘三蔵絵」にのみ見られるものである。「玄奘三蔵絵」に見られる建物(図29)は、

種々の細部的変化はあつてもこの点は全てに共通している。これらはいずれも構造的に整合した精密な描写である。彩色はほりぬりで、「玄奘三蔵絵」に見られる緑青でほりぬりする連子窓は、矢田寺本第一話末の地藏菩薩立像を安置する堂にも用いられている。

最後に、人物の描写に目を転じると、人物は全てかなり大ぶりに近接して描かれている。冥官の顔は、八の字眉で目を大きく見開き、頬に濃い目の朱をさすなどいくらか誇張された表現である。満米上人はいつも同じ衣を着て現われ、眼尻に皺を入れるリアルな表情である。このような僧侶の表情は「春日験記」その他にも見られるものである。他の人物は上下の脛を引いて中に瞳を入れるものと、横長の黒丸だけで目を表わすものとを適当に描き分けている。瞳を入れる場合は眼頭か眼尻のいずれかに寄せて点ぜられる。いずれの面貌にも引目鉤鼻式の描写の名残りはなく、リアルな表現である。

さて、右のことから、矢田寺本「矢田地蔵縁起絵巻」は、すやり霞を用いる場面転換の方法および山型、岩等の細部表現において、「春日験記」、「玄奘三蔵絵」、「石山寺縁起」第一、二、三巻の画風と非常に密接な関係にあることが検証された。ここで、卷子本の「矢田地蔵縁起」は掛幅形式のその図様を基にして制作されたという成立事情を思い起こすと、矢田寺本の第一話冒頭の流水に鹿の遊ぶ情景、Eの場面の琰羅宮、E F間の波状雲と鳥、第二話c↓d↓eの場面転換をはかる岩等、現存する掛幅形式の金剛山寺本にはない図様もしくはあつても両者の間で全く相違する図様に、顕著な隆兼画風が認められることは注目される。特に「玄奘三蔵絵」との間に図様の相似が認められる。このことは、一見すると矢田寺本が伝承の如く隆兼筆であることを示唆するもののようにも受けと

れるが、しかし、ここで注意すべきことは、形態や描法の相似は認められても、矢田寺本と「春日験記」および「玄奘三蔵絵」との間には、厳然たる質的相違があることである。例えば、「春日験記」の山型は奥行のある複雑な空間を構成して少しも崩れるところがないのに対し、矢田寺本のそれはなだらかな斜面として描かれた側の頂の部分から崩れ落ちてしまいそうである。描線自体が、「春日験記」は肥瘦を含みつつも緊張感のある筆触であるのに対し、矢田寺本は抑揚のない一本調子なものである。同様のことは地獄の場面に描かれる岩についても言える。左右の向きが反対であることを除くと殆ど同じ姿勢をしている二匹の鬼(図17・18)では、「春日験記」は強い筆致で肉付の逞しさを表わすが、矢田寺本では筆圧を減じた描線がしまりのない体躯になってしまうとともに、不要な線が目立つ。また「玄奘三蔵絵」は「春日験記」により近いものであるが、その山型描写における懸崖の卓抜な構築性は、矢田寺本などその比ではない。さらに、樹木の形態においては「春日験記」、「玄奘三蔵絵」は不自然な形に屈曲するのが特徴というものの、その形態には、左右前後への広がりを含んだ空間性が感じられるが、矢田寺本は左右への広がりだけで奥行の表現に欠けている。そして何よりも、前者が樹形の変化を楽しみながら創造的に描いているのに対し、後者はことさらに変形しようとする意識が先に立ち、表現にのびやかさが無い。「石山寺縁起」第一、二、三巻の樹木はこの点で「春日験記」よりもむしろ矢田寺本に近いが、それでもまだ空間に対する構成力を失っていない。雲中に飛ぶ鳥(図22・23)を今一度見ると、矢田寺本は二羽同形であるが、「玄奘三蔵絵」は三羽の姿勢に変化をもたせている。前者の少し太身で、短い首をもちあげ足を下方に垂らした姿と、後者の前に突き出した頭から後方に伸ばした足に至る直線的な姿とを比較すると、よく似た鳥であるためにかえってその描写力の差が明らかにされている。

このような矢田寺本と「春日験記」および「玄奘三藏絵」との間の質的相違は、若書きとか晩年に生じた変化という同一筆者における時間的推移によるものとは考えられない。山型や樹木の表現には、一度完成した様式が簡便化していく傾向が感じられ、まずここに時間的な下降が考えられる。しかし、部分的にしか述べなかつたが、山型等に指摘した描線の筆力の相違は矢田寺本の全体についても言えることであり、これは矢田寺本の筆者の個人的能力に帰されるべき問題であろう。従つて、矢田寺本を隆兼その人の筆であると考えすることはできない。

矢田寺本の筆者像を考える時、そこには、まず、隆兼の周辺について「春日験記」、「玄奘三藏絵」を、もしくはこれらを制作する際の下絵となつたものを自由に見ることができた絵師の存在が想定される。そしてこの絵師は、一世代或いは半世代位若くて、質的後退はあつても隆兼の様式を隆兼その人との直接交渉の中で継承したものと推定する。隆章、隆昌が描いた「慕婦絵詞」、粟田口隆光筆との伝承はあるが定かではない「石山寺縁起」第五卷⁽¹⁵⁾には、「春日験記」との時間的隔たりによる変容は覆うべくもないとしても、時代様式という概念だけでは一括することのできない隆兼の画風の実情といったものが認められる。従つて、隆兼様式が何らかの形で継承されていたことは確かであり、矢田寺本の筆者もその間に存在したと考えられるが、画面構成の点からは「慕婦絵詞」よりもさらに遡るものであろう。「石山寺縁起」第一、二、三巻が隆兼筆でないとするならば、その筆者についても同様のことが言える。そうなると、ここに隆兼をとりまく複数の絵師の存在と、その中における様式の継承が認められることになる。矢田寺本「矢田地蔵縁起絵巻」は「春日験記」との質的相違が比較的明白であるため、別の絵師による画系の継承というこの関係をかえつてより強く示すものと言えよう。

「春日験記」において大成された隆兼様式は、以後の変容していくやまと絵の中にあっても、このような作品を通じて、何らかの形で継承され続けたものと予想される。しかしそれを立証するためには、十四世紀を通じて多くの作品を検討する必要があるだろう。

注

- (1) 源豊宗「玄奘三蔵絵綜説」『日本絵巻物全集』第一四巻、角川書店、昭和三七年、三二二〇頁。
- (2) 宮島新一「十四世紀における絵所預の系譜」『美術史』第八八号、昭和四八年、八七―一〇三頁。
- (3) 源豊宗前掲論文、二二―一九頁。
- (4) これらの諸絵巻に関する論究の代表的なものは次の通りである。

梅津次郎「石山寺縁起絵について」『日本絵巻物全集』第二三巻、角川書店、昭和四一年、三二―三三頁。

吉田友之「石山寺縁起」七巻の歷程」『日本絵巻大成』第一八巻、中央公論社、昭和五三年、九八―一一八頁。

宮次男「駒競行幸絵巻」『日本絵巻物全集』第一七巻、角川書店、昭和四〇年、一五―一八頁。

上野憲示「駒競行幸絵巻」の復原と考察」『日本絵巻大成』第二三巻、中央公論社、昭和五四年、一一二―一二一頁。
- (5) 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、六九―七七頁。矢田寺本の全巻写真及び公刊詞書所載。
- (6) 金剛山寺本の制作年代は鎌倉末期、矢田寺本に多少先行する頃と考えられているが、制作の前後関係と両本の成

立の前後関係とは別次元の問題としてとらえられている。

(7) 矢田寺本の伝来については、現在下巻に付されている奥付によって、正徳五年（一七二五）正月十五日に洛東朝陽山法林寺に寄進されたことが知られるのみである。

(8) 梅津次郎前掲論文「矢田地蔵縁起絵の諸相」六八―七〇頁。

以下の論を進めるにあたっては、矢田寺本「矢田地蔵縁起絵巻」の全図を掲載し、各場面の説明を加えるべきであるが、紙数の制限があるので割愛させていただきます。各場面は梅津氏が説話の進行順に用いられたアルファベットを、本稿でも踏襲させていただいたので、氏の『美術史』での「矢田地蔵縁起絵の諸相」を参照していただきたい。

(9) 源豊宗前掲論文、一八頁。

(10) 藤原隆昌は崇光天皇御世（一三四八―一三五二）の絵所預であり、文和元年（一三五二）には隆章のあとを襲って祇園社絵所職に任ぜられた。宮島新一前掲論文、九二―九三頁。

(11) 吉田友之前掲論文、一一五頁。

(12) 修理銘により建武二年（一三三五）、田原本楽田寺（奈良県磯城郡）の阿闍梨の勸進によって制作されたことが知られる。百橋明穂「本興寺法華経変相図」『日本美術工芸』第四五七号、昭和五一年、一五―二四頁。

(13) 源豊宗前掲論文、一五―一六頁。

(14) 第一話Eにあたるこの場面の図様は、金剛山寺本、個人蔵本は相似するが、矢田寺本は全く異なる。梅津次郎前掲論文「矢田地蔵縁起絵の諸相」七〇頁。

(15) 粟田口隆光は清涼寺本「融通念仏縁起」二巻（一四一四年）の筆者の一人として知られるが、それと「石山寺縁

起」第五卷の画風は一致しない。吉田友之前掲論文、一〇九頁。

〔付記〕

掲載図版については、矢田寺、金剛山寺、藤田美術館、京都国立博物館、角川書店、東京国立文化財研究所柳澤孝氏、大阪大学武田恒夫教授の御高配にあずかり、また角川書店『日本絵巻物全集』より多くの図版を複製させて頂いた。記して厚く感謝の意を表する次第である。

(大学院学生)

1. 矢田地蔵縁起 (矢田寺本) D ← C ← B

2. 矢田地蔵縁起 (矢田寺本) K ← J

4. 春日験記 第19巻段 1

3. 春日験記 第9巻段 1

6. 玄奘三蔵絵 第1巻段 2

5. 東征伝絵巻 第1巻段 4

(1. つづき)

8. 石山寺縁起 第5巻段1

7. 石山寺縁起 第3巻段2

10. 玄奘三蔵絵 第4巻段1

9. 慕帰絵詞 第10巻段2

13. 慕帰絵詞 第6巻段3

12. 春日験記 第2巻段2

11. 東征伝絵巻 第1巻段1

14. 矢田地蔵縁起 (矢田寺本) e ← d ← c

18. 春日験記 第6巻段1

17. 矢田地蔵縁起(矢田寺本)G

16. 玄奘三蔵絵 第2巻段3

21. 玄奘三蔵絵 第7巻段9

20. 矢田地蔵縁起 (矢田寺本) 上巻巻頭

24. 春日験記 第19巻段3

23. 玄奘三蔵絵 第6巻段4

22. 矢田地蔵縁起(矢田寺本)F

15. 春日験記 第6巻段1

(14. つづき)

27. 矢田地蔵縁起 (矢田寺本) E

19. 矢田地蔵縁起 (金剛山寺本) d

28. 春日験記 第9巻段3

25. 玄奘三蔵絵 第1巻段5

29. 玄奘三蔵絵 第5巻段1

26. 石山寺縁起 第3巻段2