

Title	天台宗儀礼に沿ける座の昇風
Author(s)	鬼原, 俊枝
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1989, 23, p. 49-71
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48132
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

天台宗儀礼における座の屏風

鬼原俊枝

はじめに

東寺をはじめとする真言密教寺院には山水屏風と呼ばれる数点の屏風絵作品が伝えられている。これらの屏風は全て灌頂の法具として用いられてきたものであり、同時に六扇一括縁取りが成立する以前の古様な屏風絵の在り方を現在に伝える貴重な作品群でもある。

一方、天台宗では灌頂の儀式次第に山水屏風を用いた記録はこれまで見出されていない。ところが天台宗における様々な儀式の記録を辿ってゆくと、真言宗における山水屏風と似通った性格を有する座の屏風の存在が浮かび上がってきた。

小稿はこの種の座の屏風がどのようなものであったのかについて、文献史料を通じて検討し、さらにこれを真言の山水屏風と比較することにより、中世における屏風絵の動向の一端を探ろうとするものである。

一 天台宗における座の屏風の使用例

『門葉記』や『阿婆縛抄』といった史料を通覧すると、天台宗の諸修法においては道場装束の基本は幕であり、屏風は副次的に用いられているに過ぎない。灌頂の儀の際に、導師が受者を道場に引き入れるまで、受者を「隠居」させておく屏風はその一例である。⁽¹⁾このように、屏風が使用されるのは道場の外や、何かを隠すために設けられた場所においてである。

ところで、灌頂のような宗教上重要な修法の場において隠蔽或いは遮蔽を目的とするのではなくて、座主を中心とする行事の場に用いられる屏風がある。『門葉記』では「山務」として一括されている行事に使用されるもので、それらはしばしば「唐絵絹屏風」或いは「絹屏風」と記されている。この種の屏風が現れる記録を集めて分類したところ、次の四種の儀式において用いられていることがわかってきた。

- (A) 公家の若君等の入室、出家、受戒の儀において、若君等の座に立てられる。
- (B) 新たに就任した座主が、予め勅使の持参した宣旨を受け取る宣命の儀式の際に、座主の座に立てられる。
- (C) 宣命を受けた後、新座主は山内の主な堂塔社殿を巡拝する拜堂拝社の儀を行う。この過程で入御する諸堂に設けられる座主の座等に立てられる。
- (D) 座主や公家のその他の座に立てられる。

次に、上記四種の儀式において、唐絵絹屏風、絹屏風の呼称に限定せず、座の屏風の使用が記録されているケースを全て拾い出してみよう。⁽²⁾次の一覧は、各儀式の屏風使用例を年代順に示し、屏風の呼称をはじめとする各儀式

の主要な事項を項目別に列挙したものである。⁽³⁾

(A) 入室、出家、受戒〔(a)屏風の呼称(屏風の使用が文中に記録されていなくとも、指図によって示される場合は(指図あり)と記した)、(b)入室、出家、受戒の別、(c)座の主人公(『門葉記』中の「門主行状」により出自が判明する場合は/のあとにこれを加え、(e)に典書頁数を示した)、(d)場所、(e)出典の順に示す〕

①天養元年(一一四四)

- (a)五尺屏風二帖 (b)初渡彼房(入室) (c)七宮/鳥羽院第七王子 (d)京極殿 (e)『門葉記』(大正新修大藏經圖像編第十二卷)六七頁、二三八頁

②弘長元年(一二六一)

- (a)(指図あり) (b)入室 (c)市河宮/後嵯峨院御子 (d)三条殿 (e)同前書七六〇七七頁、二六〇頁

③文永二年(一二六五)

- (a)唐絵屏風⁽⁴⁾ (b)出家 (c)市河宮 (d)南山房(山上無動寺)⁽⁵⁾ (e)同前書七七〇八二頁

④弘安二年(一二七九)

- (a)(指図あり) (b)入室 (c)姉小路宮/龜山院御子 (d)三条坊 (e)同前書八五〇八六頁、二六二頁

⑤永仁二年(一二九四)

- (a)(指図あり) (b)出家 (c)一条殿若君/後光明峯寺撰政家経息 (d)真木野御房 (e)同前書八六〇八七頁、二六三頁

⑥嘉暦二年(一二三二)

- (a)屏風(指図もあり) (b)出家 (c)土御門宮/伏見院皇子 (d)報恩院 (e)同前書九二〇九四頁

⑦元徳元年(一二三九)

- (a)(指図あり) (b)入室 (c)妙香院宮 (d)無動寺大乘院 (e)同前書九五五頁

⑧ 曆応元年（一三三八）

(a) 絹屏風（指図中に「絹屏風立之」と注記する） (b) 入室 (c) 新宮／後伏見院最末鐘
愛御子 (d) 岡崎 (e) 同前書九五〜九六頁

⑨ 曆応四年（一三四一）

(a)（指図あり） (b) 出家 (c) 尊省親王 (d) 十楽院（京中）⁶ (e) 同前書九六〜九七頁

⑩ 曆応四年（一三四一）

(a) 絹屏風（但し「今度受者座後迴廊絹屏風不立之。寺家無沙汰。不可然乎。」とある
内） (b) 受戒 (c) 尊省親王 (d)（山上） (e) 同前書九八頁

⑪ 文和二年（一三五三）

(a)（指図あり） (b) 出家 (c) 一条前関白若君 (d) 不明 (e) 同前書九九頁

⑫ 応安五年（一三七二）

(a) 絹屏風一雙 (b) 入室 (c) 久尊親王 (d) 十楽院 (e) 同前書一〇〇〜一〇一頁

⑬ 応安六年（一三七三）

(a) 御屏風／絹屏風／屏風（同一の屏風を指す） (b) 出家 (c) 久尊親王 (d) 十楽院 (e)
同前書一〇一〜一〇四頁

⑭ 年次不明

(a) 絹屏風 (b) 出家 (c) 後十楽院 (d) 不明 (e) 同前書一〇五〜一〇六頁

⑮ 年次不明

(a) 四尺屏風一雙 (b) 入室 (c) 三条左府実量公息定法寺若公 (d) 不明 (e) 同前書一一〇
〜一一一頁

(B) 宣命式 (a) 屏風の呼称、(b) 就任した座主（出自が判明する場合は／のあとにこれを加え、(d) に出典書頁数を示した。第何世かは『天台座主記』による）、(c) 場所、(d) 出典の順に示す

① 文永六年（一二六九）

(a) 三尺絹屏風一雙 (b) 慈禅（第八十六世）／猪熊関白家実息 (c) 浄土寺御房 (d) 『門
葉記』（大正新修大藏経圖像編第十二卷）六一八〜六一九頁、二五四頁

② 正和二年（一三二二） (a) 絹屏風一雙 (b) 般若院公什（第四百四世） (c) 大成就院 (d) 同前書六三六頁

③ 嘉曆四年（一三二九） (a) 絹屏風座主示曰。是社家所進。代佳例物也云。 (b) 桓守（第一百七七世） (c) 岡崎房 (d) 同前書六三六頁

六三七頁

④ 元弘元年（一三三一） (a) 唐絵絹屏風一雙自仙洞申出之大嘗会画図屏風也 (b) 二品尊円親王（第二百一十一世） (c) 岡崎坊 (d) 同前書六二七〜六三〇頁、二六七〜二七二頁

前書六二七〜六三〇頁、二六七〜二七二頁

⑤ 曆応二年（一三三九） (a) 唐絵屏風一雙 (b) 二品尊円親王（第二百二十六世） (c) 岡崎坊 (d) 同前書六三〇〜六三二頁

三二頁

⑥ 観応二年（一三五二） (a) 唐絵屏風一雙 (b) 二品尊円親王（第三百一十一世） (c) 十楽院 (d) 同前書六三二〜六三三頁

三三頁

⑦ 永和三年（一三七七） (a) 絹屏風一雙 (b) 慈濟（第四百十世） (c) 十楽院大成就院 (d) 『華頂要略門主伝』大日本仏教全書第百二十八巻）二六四〜二六五頁

日本仏教全書第百二十八巻）二六四〜二六五頁

⑧ 永徳元年（一三八一） (a) 「唐絵屏風一雙立廻之此外常屏風二双寄障子立廻之」 (b) 道円親王（第四百十一世） (c) 十楽院 (d) 同前書二七一頁

世） (c) 十楽院 (d) 同前書二七一頁

⑨ 応永三年（一三九六） (a) 絹屏風一雙 (b) 一品尊道親王（第四百十五世） (c) 十楽院 (d) 同前書二五一〜二五二頁

二頁

⑩ 応永二十六年（一四一九） (a) 唐絹屏風一雙（また、「可有用意事」として、「唐絵絹屏風一雙但四尺屏風枚数不定。随御用從公方被申出也。」とある） (b) 准三后義円（第百五十三世）／足利義満男 (c) 十楽院 (d) 同前書二八一

とある） (b) 准三后義円（第百五十三世）／足利義満男 (c) 十楽院 (d) 同前書二八一

〓二八二頁、『天台座主記』四〇九頁

⑪文明七年（一四七五）

(a) 絹屏風一双（指図中に「絹屏風一双」、「金屏風」と注記する） (b) 尊応親王（第百六十世） (c) 大宮彼岸所（坂本） (d) 同前書三二〇〓三二一頁

⑫享保七年（一七二二）

(a) 唐絵屏風一双 (b) 二品尊祐親王（第百九十八世） (c) 〔青蓮院か〕 (d) 『華頂要略門主伝』（大日本仏教全書第百二十九卷）六一〇〓六一一頁

⑬明和元年（一七六四）

(a) 屏風一双 (b) 尊真親王（第二百十世） (c) 〔青蓮院か〕 (d) 同前書七八八〓七八九頁

⑭寛政七年（一七九五）

(a) 唐絵屏風一双 (b) 尊真親王（第二百五五世） (c) 〔青蓮院か〕 (d) 『華頂要略門主伝』（大日本仏教全書第百三十卷）九四三頁

⑮寛政十一年（一七九九）

(a) 唐絵御屏風一双 (b) 尊真親王（第二百十七世） (c) 〔青蓮院か〕 (d) 同前書九八五頁

⑯文化十三年（一八一六）

(a) 唐絵御屏風一双 (b) 尊真親王（但し座主の宣旨ではなく准三后の宣） (c) 不明 (d) 同前書一一五七頁

⑰文政十二年（一八二九）

(a) 屏風一双 絹地
唐絵 (b) 尊宝親王（第二百二十三世） (c) 不明 (d) 同前書一三二一頁

(C) 拜堂拜社の儀「この儀式は堂舎を変えて様々な儀式が連続するので、(a)に屏風の呼称と、これを用いる儀

式についての説明を加え、(b)に座の主人公（出自が判明する場合は／のあとにこれを加え、(c)に出典書頁数を示し

た。第何世かは『天台座主記』による、(c)に出典を示す)

① 応安年間(一三六八〜一三九五)
 (a) 絹屏風(拜堂の過程の主要な諸儀式について、古記録や諸「次第」からの引用を列挙する中に、「一。請印鑑事 応安次第云」として、御所装束を記す文がある。その中で御座の後ろに絹屏風を立てるとある) (b) 不明 (c) 『門葉記』(大正新修大藏經 図像編第十二卷) 六四八頁

② 応永十五年(一四〇八)
 (a) 「応永十五年御拜堂条々」として拜堂の儀に必要な事物を列挙するうち、「一。寺家用意事(中略) 絹屏風一双自御所申出(中略) 絹屏風(中略) 戒壇院臨時御受戒之時絹屏風片方和上御座後同屏風片方受者後(中略) 一。絹屏風一双(後略)」とある。 (b) 座主桓教(第四百七十七世) / 二条太閤良基公男一説師良公男 (c) 同前書六八〇〜六八一頁、

『天台座主記』四〇五頁

③ 嘉吉三年(一四四三)
 (a) 唐絵絹屏風一双(ただし長吏拜堂の過程で、般若尊勝院の本房において印鑑を受ける儀式を行う際の本房装束。また、拜堂の儀の一部始終を記した後、「一。用意物」として列挙する中に、「屏風三双此内絹唐絵山水一双」とある。 (b) 不明 (c) 同前書 三九五〜四〇三頁

④ 年次不明
 (a) 絹屏風一双(拜堂の儀のうち、「一。前唐院入堂事」の条で、前唐院での儀式の手順を記す。その中で御座の後ろに絹屏風一双を立て廻すとある) (b) 不明 (c) 同前書 六五五頁

(D) その他 (a)屏風の呼称、(b)屏風を用いた儀式、(c)屏風の用途、(d)出典の順に示す

①承久二年(一二二〇) (a)絹絵屏風 (b)尊快親王が座主承円(第七十二世)を大阿闍梨として灌頂を受けた翌

日の「後朝儀」 (c)大阿闍梨の座 (d)『阿婆縛抄』(大日本仏教全書第四十一卷)二九五―二九五五頁

②文永五年(一二六八)

(a)絹屏風一双 (b)第八十五世座主二品尊助親王が根本中堂で七仏葉師法を修した際、前日に山上の御所恵光院に運ばれたものうち (c)不明 (c)『門葉記』(大正新修大

藏経画像編第十一卷)一六三―一六七頁

③康永三年(一三四四)

(a)絹屏風二帖 (b)仙洞持明院殿において大乘院二品尊円親王を導師として修された尊勝陀羅尼供養 (c)御聴聞所の御座。指図中に「絹屏風二帖立之」と注す。 (d)『門葉記』(大正新修大藏経画像編第十一卷)五三九―五四三頁

以上のように、この種の屏風は、四種の儀礼を通じて常に座主や若宮といった貴人の座に立てられている。また四種の儀式それぞれにおける座の設え方をみても、儀式によって多少の異同はあれ、畳や茵を重ねて貴人の座とし、その後ろに屏風を立てる点は四種の儀式に共通している。

さて、これら(A)～(D)の儀式はいずれも、諸修法の一環ではなく、座主や若君を主人公とする性格の儀式である点が共通している。右の屏風使用例一覧によると、これら四種の儀式に、唐絵絹屏風、絹屏風の語は一貫して登場しており、その座の設え方も基本的に共通している。このことから、儀式の性格よりはむしろ座の主人公の性格

に由来するある種の屏風が、天台宗にたしかに存在したことが窺われる。

二 「唐絵絹屏風」の意味

では次に、第一節で列挙した史料を検討し、唐絵絹屏風、絹屏風とは一体どのようなものであったのかを考えてみよう。

屏風の呼称は一定せず、実に様々である。しかし、例えば(A)——⑬応安六年(一三七三)久尊親王の出家の儀式ではふたつの記録がのこっており、同一の屏風に「御屏風」、「絹屏風」、「屏風」と言う三種の呼称がなされている。⁽⁸⁾また(C)——③嘉吉三年(一四四三)長吏拜堂の記録の「屏風三双」は、うち一双が「絹唐絵山水」と注記されている。したがって呼称は違ってもそれが直ちに全く異なる種類の屏風を意味するのではなく、同種の屏風が時によって異なる名称で記録される場合があったと解するのが妥当であろう。

次に絹屏風という呼称について考えてみよう。絹屏風とは、紙本地に対する絹本地の屏風を意味するのである。この語は上記一覽中でも最も多く現れ、この種の屏風の最も一般的なものといえる。これらの絹屏風は、唐絵屏風あるいは唐絵絹屏風と同一の儀式で同様な使われ方をしているの、やはり画屏風であっただろう。また唐絵の語が頻出することから、すべてが唐絵であったかどうかは不明としても、本来は唐絵が望ましいものであったことは確かといえる。この端的な名称には絹本地でありさえすれば、屏風の大きさも絵の画題も問わないという考え方が窺われる。⁽⁹⁾

では次に唐絵という語について検討してみよう。まず、唐絵の語は、その意味するところが時代によって変遷し

たが、これらの史料での初出は(A)——③文永二年(一二六五)の出家の儀においてであり、(B)——④元弘元年(一一三三)の宣命式では「大嘗会画図屏風」と注記するのをみても、十四世紀以降に史料に現れてくる水墨画屏風ではなく、平安時代以来の中国の題材を描いた唐絵と解すべきである。従って唐絵絹屏風とは絹本地に中国の題材を描いた屏風ということになる。平安時代の唐絵屏風に関する秋山光和氏の論考によると、延喜天曆以降には日本の主題を描いたやまと絵の激増が認められるが、一方で、唐絵屏風の使用例の記録は寧ろ平安中期から後期にかけて増加しているという。即ち、平安中後期以降、唐絵は故実と典礼を重んじる公家において殿舎の特定の場所や一定の儀式調度として用いられるようになり、屏風或いは障子絵の形態で特定の画題や形式に固定化し、存続したとする。⁽¹⁰⁾

以上から、平安時代以来の絹本地の唐絵屏風が、天台宗では十三、十四、十五世紀前半という長期に亘って営々と用いられ続けたと解釈できる。

しかも、史料には入用な屏風を公家から寺院へ送った記録が散見する。先述の(B)——④元弘元年(一一三三)一)尊円親王の宣命式の唐絵絹屏風一雙は、仙洞より申出の「大嘗会画図屏風」であった。また、(C)——②応永十五年(一一四〇八)拜堂の絹屏風一雙も、御所より申出とあるが、この時の座主が公家の出身であることから、この御所というのも公家と考えてよいのではないだろうか。⁽¹¹⁾

前述の一覽に挙げた天台宗の座の構成は公家における座の構成法と似通っており、設え方の上でも天台宗は公家の方式を踏襲していると思われる。⁽¹²⁾ こうした両者の近似性の背景には、リストを通覧すれば明らかのように、入室する若宮も、就任する天台座主も、ほとんどが皇族の出身であるという事実がある。元弘元年(一一三三)の宣命

式のために、仙洞から大嘗会の屏風が送られたのも、このとき座主に就任したのが二品尊円親王であったことが関係していよう。

ところで唐絵の語は、宣命の⑫・⑭・⑮・⑯・⑰にみるように江戸時代後期の記録にも現れるが、十六、十七世紀の史料が得られないので、これらの語が上記のような中世の唐絵と同一のものを指しているかどうか、にわかに断定しかねる。しかしながら、少なくとも言葉の上では「唐絵」の屏風を御座に立てるといふ伝統が江戸時代にも強固に守られていたことを示しているといえよう。

ところで、これらの文献史料にみえる唐絵絹屏風に相当する遺品は未だ一点も報告されていない。しかし、真言宗においては「山水屏風」と呼ばれる十一世紀末の唐絵屏風を始めとする古屏風が伝存している。そこで次に、真言宗の山水屏風と本節でみた天台宗の唐絵絹屏風との関連を考えてみよう。

三 真言宗の山水屏風との関係

山水屏風はもともと貴族の調度であって、しかもやまと絵ではなく、唐絵屏風の一種であったことが確かめられている。⁽¹³⁾山水屏風が真言宗の法具として定着してゆく過程については先学の詳しい論考がある。⁽¹⁴⁾村重寧氏によると、はじめは法皇、女院、大阿闍梨である法親王といった人々の御座専用に使われていた山水屏風は、遅くとも鎌倉時代末頃には醍醐寺流において灌頂道場の大阿闍梨座に進出したとする。また、その後も必ずしも灌頂の儀式のみに使われたわけではなく、鎌倉時代には依然として宮中関係に、或いは他の密教関係の儀式の儀式にしばしば使用されることがあったことも指摘されている。⁽¹⁵⁾

そうした灌頂以外の山水屏風使用例のうちに、第一節で述べた天台宗の座の屏風の使用例と類似するものがある。まず、真言宗の「東寺長者拜堂記」⁽¹⁶⁾（一二四九年か）にみる長者の座がある。長者が東寺の諸堂を巡拝した後、再び入御した西院で賜祿があり、饗膳は夜が更けたので略され、続いて吉書の儀がある。長者が吉書を覽、捺印がある。その際の長者の座に山水屏風が立てられている。⁽¹⁷⁾

一方の天台宗における拜堂拜社の儀においても、諸堂を巡拝して一旦本房に戻った座主に印鑑が奉られ、執当が解文を読み上げ、次に交名折紙が作成され、これに捺印がある。その後、饗膳と賜祿が続くのである。その際に設えられる座主の座には上記一覽中に挙げた(C)——①(応安年間 一三六八〜七五)の場合、絹屏風が立てられている。⁽¹⁸⁾この儀式は順序こそ異なるが、捺印、饗膳、賜祿という内容は共通している。

つまり、長者や座主の就任の際に行われるよく似た儀式の座に東寺では山水屏風を、天台では絹屏風を立てているのである。

もうひとつは、灌頂の儀の翌日に行われる御布施に関する儀式における使用例である。まず、真言の「光明峯寺殿伝法灌頂記」⁽¹⁹⁾（一二四一）では灌頂の儀の翌日西院に設えられた大阿闍梨の「敦徳布施等座」に山水屏風が立てられている。⁽²⁰⁾この座に着した大阿闍梨の前で藏人左少弁定頼等が歎賞の言葉を述べたとあり、次に御布施が列挙されている。

天台の例では上記一覽の(D)——①承久二年（一二二〇）の、灌頂の儀の翌日、「後朝の儀」に設えられた大阿闍梨の座に絹絵屏風が立て廻されたとある。⁽²¹⁾記録ではこのあとやはり御布施が列挙され、饗膳は宿所に送られたとある。

天台宗のこの後朝の儀は灌頂の儀と一連であるだけに、唐絵絹屏風と山水屏風との関連を思わせ、大変興味深い。しかし、この儀式の記録は承久二年（一二二〇）の後、これを略した、或いは行わなかったことを示す記述が、その後の灌頂の諸記録に連続しており、この儀に関する屏風使用の変遷は確かめ得ない。⁽²²⁾

真言宗では灌頂の儀の前に諸僧が集まる集会所に山水屏風を立てたことが「観音院恒例結縁灌頂記」（一一八二）を始めとする記録にみえている。⁽²³⁾天台宗の集会所にも類似の座の存在が予想されるところであるが、これは現存の簡略な記録からは窺い知ることは出来ない。

ともあれ、これら二つのよく似た儀式における使用例によって、真言宗の山水屏風は大阿闍梨座だけではなく長者の座にも立てられており、他方の天台宗における絹屏風も、座主の座だけではなく大阿闍梨座に立てられていたこともわかる。このようにみると、天台の唐絵絹屏風も真言の山水屏風も共に、貴族の調度であった唐絵屏風に起源しており、それぞれの宗派の中で時を経るうちに、やがてそれぞれに合った呼称がなされ、少しずつ違った使用法が定着していったものと推測される。その過程で、真言の山水屏風は灌頂の道場内にまで進出し、天台の唐絵絹屏風は現存の記録に徴する限り進出していない。また、真言の山水屏風は数点が現存し、天台の唐絵絹屏風は現在のところその存在は確かめられていないのである。

四 現存作品について

史料の上で指摘される真言の山水屏風と天台の唐絵絹屏風とのこうした類同性を踏まえるとき、これまでとは少しちがった角度から現存する山水屏風作品を捉える事が出来そうである。現存する山水屏風を次に列挙してみよう。

・京都国立博物館蔵（東寺旧蔵）山水屏風 十一世紀末

・神護寺蔵山水屏風 十二世紀末

・高野山水屏風 十三世紀末

・金剛峯寺蔵山水屏風 十四世紀

・醍醐寺蔵山水屏風 室町時代⁽²⁾

・大東急記念文庫蔵山水屏風 室町時代

以上六点は全て山水景観を描くものの、醍醐寺本と大東急記念文庫本の図様が類似する他は、主題のうえでは各相異し、どのような概念のもとにこれらの屏風が「山水屏風」として一括りにされ得たのかが従来疑問とされてきた。ここで敢えて上記六点全てに共通する点を指摘するならば、それは絹本で、且つ一扇乃至二扇縁取という古い方式をとる屏風絵であるという点である。

「山水屏風」という語は真言密家において、画題に係わる名称ではなく、灌頂道具としての語義をもつ名称へと変質していったとおもわれる。ここにひとつの仮説をたてるならば、灌頂道具としての「山水屏風」とは、天台宗の記録が端的にいう唐絵の絹本地屏風だったのではないだろうか。上記六点のうち東寺旧蔵本、醍醐寺本、大東急記念文庫本の三点がこの条件に合致する。殊に醍醐寺本と大東急記念文庫本は、時代的に、法具としての山水屏風が確立した後になって制作されたものである。この両本の特徴は、紙本地の屏風や金屏風が次第に隆盛を迎えようとする時期にあって、一扇縁取りで絹本という古屏風の形式を保守し、中国人物を描く、平安時代の唐絵を模したかのような図様をもっていることである。この両者はいわば山水屏風にして唐絵絹屏風である。この事実は先の推

測を支持する。

では神護寺本山水屏風はどうか。この屏風は唐絵ではなく、日本の公家人物を日本の山水の中に描いたやまと絵屏風である。神護寺本は世俗の場で用いられていたものが後に密家に入ったと考えられる。問題は唐絵屏風が主流であったと思われる山水屏風の一本に何故神護寺本がなり得たかである。この点に関して断定的なことはいえないが、天台宗儀礼の屏風の動向と考え合わせるとき、一つの推測が可能なようである。

天台宗儀礼の屏風の中に、唐絵と規定せず、単に絹屏風とするものが多くみられた。ここに、唐絵でなくとも古様な一扇縁取りの絹本地屏風が許容される余地が見出せる。第一節の一覧中、(B)——③嘉曆四年(一一二九)宣命式の絹屏風について注記があり、この屏風は社家から進ぜられたもので、代々伝えられてきた佳例の屏風であると、座主が語ったとある。これは年代を経て古くなった屏風が宣命式の天台座主の座に設えられ、賞賛されている例であり、神護寺本が山水屏風となる経緯を想像させるとともに、天台の座の屏風の保守的な性格をも感じさせる。

このように考えてくると、高野山水屏風と金剛峯寺本山水屏風は、貴族の調度としての要素を完全に払拭した作品という点で画期的である。真言の聖地高野山の伽藍や弘法大師の漢詩を題材とした屏風は、密家の儀礼の場に用いられるに相応しい。しかし、こうした作品が生まれる一方で醍醐寺では醍醐寺本や大東急記念文庫本等が、東寺でも東寺旧藏本の写し等が、相変わらず使われていたというから、²⁶⁾こうした新しい山水屏風は真言全体を覆う流れとはならなかったのである。この二点がいずれも都を遠く離れた高野山に襲蔵されてきたことは示唆的といえよう。

さて、先に天台宗の記録にいう唐絵絹屏風に相当する伝存例は知られていないと述べたが、大変興味深いことに、

高野山の伽藍を大門から奥の院まで描いた高野山水に対応する作品が、天台宗に存在する。滋賀院蔵「比叡山三塔図」屏風、六曲一雙である。この作品自体は金碧画で、江戸時代の作である。その図様は、極度の細密画で比叡山のいわゆる三塔十六谷の峰々を描き連ね、琵琶湖側から見える全山の堂塔社殿、霊木靈石をあまさず描いている。私がかつて図様の細かい分析から、この作品は写本であり、原本は二扇縁取りの絹本地屏風で、成立は十四世紀頃という結論を導き出したことがある。⁽²⁶⁾「比叡山三塔図」の原本がどのように使われていたのか、現在のところは全く判らない。しかし、比叡山を描いた屏風は、天台宗にとって宝物とみなされたであろうし、一山の最高権威者たる天台座主と無関係であるはずはない。また、その図様の詳細な点は比叡山に関する細かい知識を必要とするもので、天台宗以外で作られたとは考え難い。

ところで、最近になって滋賀院本と同図様の作品が同じ天台宗の門跡寺院である三千院にも蔵されていることを知った(図1・2)。⁽²⁷⁾こちらは紙本淡彩で、「御絵所法橋了琢」の落款と白文方郭円形「貞易」印が両隻に捺されている(図3)。貞易は、木村了琢という名前を代々引き継いだ絵仏師の家系の第八代にあたる人で、享保十八年(一七三三)七月二十六日に歿している。この木村家とは御所の絵所に仕え、宮廷をはじめ、天台宗や他宗派の寺院の為に仏画の制作、修理を行い、特に日光東照宮の深秘の箇所(の仏画や文様を担当していた。江戸時代に制作された叡山関係の仏画は、元亀の焼打ち後の復興期から幕末に至るまで、ほとんどこの木村了琢系の画家の手になっっている。第八代貞易は元禄期の東照宮御造替の際内陣の彩色等を担当した画家である。⁽²⁸⁾

三千院本は木村了琢八代貞易の筆と考えてよいものとおもわれる。また、三千院本(図4)と滋賀院本(図5)は画風に大変近いものがあり、滋賀院本も貞易と同系統の画家の筆と考えられる。この事から不明であった滋賀

院本の画家が叡山の絵仏師といふべき画家であるらしいことがわかってきた。このことは、まず滋賀院本を含む同図様の作品の制作に叡山の中樞が関与していることを示唆するし、また滋賀院本が近世的な興味に立脚した地図屏風の鑑賞画ではなく、仏画に準ずる性格を認められていたことも暗示する。「比叡山三塔図」屏風は、江戸時代になってはじめて絵仏師によって制作されたのではなく、絵仏師の緻密な筆使いによって古い図様が綿密に写された結果である可能性が高い。

真言宗において、十三世紀末頃高野山水屏風が、十四世紀に金剛峯寺本山水屏風が成立し、同じ十四世紀頃に比叡山では「比叡山三塔図」が生まれたと推測しうる。唐絵絹屏風が主流を占めていた天台座主の座に、こうした新しい図様の屏風が立て廻されたとすれば、天台と真言は、互いの座の屏風の歴史の中に、またひとつパラレルな関係を找出することになるのであるが、今のところは、予想に止めて、証左となる史料の出現を俟つかない。

おわりに

以上、真言宗の山水屏風と同一の起源に発する儀礼の屏風が、天台宗にも存在したことを示し、両者を併せ考えることにより、双方の基本的な性格に光をあてようと試みた。その結果両者ともに貴族の慣習に影響されて出発しながら、これを継承してゆく過程で真言、天台それぞれの使用法や呼称を獲得していったと推測される。このような事情を踏まえてみると、両者ともに非常に保守的な体質をもつといえそうである。十三、十四世紀は障屏画史の上でも過渡的な時期であるが、遺品は極めて稀少である。その数少ない遺品のほとんどが山水屏風と呼ばれて伝存している。この時期の山水屏風のあり方が直接その時代の屏風絵の趨勢を反映しているかどうかの判断は慎重

を要する。ここにはまだ検討しなければならない多くの問題が介在している。紙数の関係でここでは触れられなかったそれらの点は今後の課題としたい。

注

- (1) 『阿婆縛抄』第一、胎灌記本に「受者留堂外廂曲所令隠居也」とある。
- (2) (D)については、絹屏風という呼称がみられる使用例のみに限り、単に屏風というものや指図だけのものは取り上げない。
- (3) 一覽中、引用文は「」で囲む。()内の語は筆者の注記である。また、できるだけ史料に忠実であることを心掛けたが、異体字等は通用の文字に改めた。
- (4) このときは、若宮の座の記述に続けて、御師宮の座にも唐絵屏風を立て廻したとある。
- (5) 『門葉記』の「寺院二」(大正新修大藏經圖像編第十二卷 三〇三〜三一頁)によると、南山房は無動寺本堂の南にある。
- (6) 前掲書の「寺院一」(同前書 二七七頁)では、十楽院は、山上の十三寺院に続く洛陽の五寺の中に挙げられている。
- (7) (A) (A) (D) から一つずつ代表例を挙げる。
- (A) ⑫ 入室 心安五年(一三七二)七月十三日
「若宮御入室次第
当日早旦御所装束
寢殿以南面西端二間西三間如庇為御対面所。西面二間上格子垂御簾。庇三箇間南面格子二間。西妻戸一間。並母屋二間卷御簾釣丸間迫北中央。東西行敷纒縹縁疊二枚。其上敷茵為若宮御座。々々後立廻絹屏風一双(後略)」
- (B) ④ 宣命 元弘元年(一一三二)十二月八日 二品尊円親王 第百二十一世座主
「寢殿三箇間垂翠簾。中央間懸鈎丸。母屋中央敷纒縹端帖三枚三枚並敷。其立廻唐絵絹屏風一双。嘗會面図屏風也。為所座。
(後略)」

- (C) — ① 拜堂 応安年間(一三六八—一三七五)
 「御所装束。寺家之沙汰」
- (D) — ① 後朝儀 承久二年(一二二〇)二月十九日 大阿闍梨座主承円 第七十二世座主
 「寝所母屋奥座。左方端座。右方庇座。凡僧已上立座也。大阿闍梨御座。東柱下立廻絹絵屏風。南北頭重敷大文帖二枚。諸僧集会之後出御。」
- (8) 『門葉記』には、この時の出家の儀式に参仕していた覚嚴僧都が記した詳しい記録と、箇条書きで「若宮御出家次第」と題するものが収められている。親王の御座に立て廻された屏風を、前者は「御屏風」と呼ぶ。後者は御所装束の条で「絹屏風」と呼び、また、有職が親王御前に御什物具を置く条で、「親王御前候屏風傍」と記している。即ち、異なる人物が同じ屏風を、御屏風、或いは絹屏風、屏風と呼んでいることになる。
- (9) 絹屏風という呼称は、公家の日記にはあまり見出せない。第一節のリストでみる限り、絹屏風の初出は一二六八年であるが、それ以前に絹絵屏風というのが一二二〇年にある。天台以外の記録では、建暦三年(一二一三)成立の『禁中御抄』に朝餉の間の東北に「立屏風絹屏風」とあるのが古い。しかし、これは画屏風かどうかはつきりしない。『勘仲記』の弘安十一年(一二八八)五月二十六日の条に、延暦寺の六月会の際比叡山の東塔南谷禪定房の寢殿に絹絵屏風が立てられていたとある。『勘仲記』ではこの山門関係の記述でのみ絹絵屏風という語を用い、他では一貫して御屏風とか五尺屏風といった呼称を用いている。また、『花園天皇宸記』の元亨二年(一三二二)九月十九日の除服の儀で、「須立絹屏風云々、而不用意之間、立恒屏風」とある。
- (10) 秋山光和「平安時代の唐絵とやまと絵 下」『美術研究』第一二二号(昭和十七年)第三章参照。
- (11) (B) — ⑩ 応永二十六年(一四一九)義円の宣命式では「可有用意事」の中で「唐絵絹屏風一雙」について割注を加え、但しこれは四尺屏風であって枚数は定まっていないので、必要に応じて公方からお申出になるといふ。この記述は公方から屏風を用立ることがしばしば行われてきた事を暗示している。義円は足利義満の男であり、この場合の公方は足利將軍家を意味しているが、屏風そのものは公家と同じものと考えてよいだろう。
- (12) 『花園天皇宸記』元亨三年(一三二三)十一月二十九日に行われた親王の琵琶始めの際、親王の座は、次のように設

えられた。

「母屋北間過東敷大文高麗疊二枚、南北上加東京茵、後方東北立五尺屏風、為親王座」
この儀は近例がないので、このとき合議して決定したという。

また寿永元年（一一八二）仁和寺観音院で行われた結縁灌頂の儀の時、仏母院の廊に法皇の休息所が設けられた。

「仏母院廊南面懸巨御簾。（中略）東三箇間（中略）為法皇御休息所。第一間南北東三方立五尺山水屏風。迫北
南北行敷纏繻端帖三枚。一枚並敷北端供御枕」

これらは、疊や茵の設え方が天台宗のものと同種である。屏風の立て方については、天台宗の方式が（A）で（指図あり）としたものについて『門葉記』で確かめることが出来る。それによると、御所の二面に亘って立て廻すものや、畳の後ろ一面にのみ立てるもの等があり、一様ではない。一方、同時代の公家の記録にも二面に立て廻す例はある。

（13）千野香織「神護寺藏山水屏風の構成と絵画史的位置」『美術史』第一〇六号（昭和五十四年）一四六〜一四九頁参照。

（14）小林太市郎「山水屏風の研究」『国華』第六二六〜六三三号（昭和十八年）、村重寧「灌頂道具としての山水屏風」

『美術史』第七四号（昭和四十四年）参照。

（15）前掲村重論文参照。

（16）『統群書類従』第七七六。

（17）「母屋東第一間傍壁立山水屏風。其前東西行重敷高麗端帖二枚為其御座」（以上割注）

（18）「西面中央迫東敷大文疊二枚南北上敷円座一枚為御座。御後立絹屏風。」

（19）『統群書類従』第七五一。

（20）「母屋東第一間傍北壁立山水屏風一帖。其前東西行敷高麗端帖一枚為大阿闍梨座」

（21）「大阿闍梨御座。東柱下立廻絹繪屏風。南北頭重敷大文帖二枚。諸僧集会之後出御。」

（22）嘉禎二年（一二三六）、康元元年（一二五六）、永和四年（一三七八）、康暦元年（一三七九）、永徳元年（一三八一）、

永徳三年（一三八三）と続く。『門葉記』第一二一〜一二七（大正新修大藏経図像編第十二卷一七六〜一三四頁）参照。

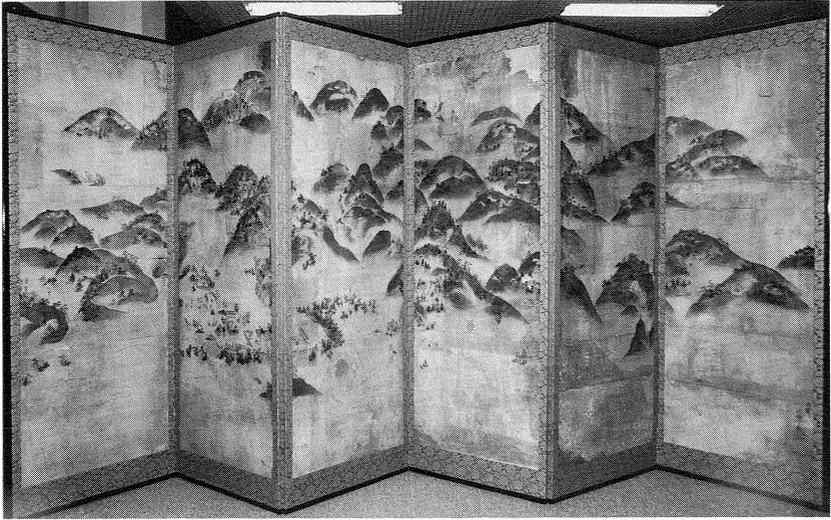
（23）「観音院恒例結縁灌頂記」（『統群書類従』第七五七）の他、「光明峯寺殿伝法灌頂記」（一二四一）『統群書類

従』第七五一）、「亀山院御灌頂記」（一三〇五）『統群書類従』第七四六）、「嘉元四年結縁灌頂記」（一三〇六）

- (24) 『続群書類従』第七五三、「後宇多院御灌頂記」(一三〇八)、『群書類従』第四二七)にみられる。
醍醐寺藏山水屏風に関する詳しい論考は未だないが、その制作時期は従来から室町時代とされてきた。しかし最近重要文化財に指定された際には鎌倉時代の作と判断されている(『月刊文化財』第三二〇号、平成元年七月参照)。本稿では従来の説に従ったが、本図は伝統的な描法を継承した緻密な表現をみせており、制作時期が十四世紀に遡る可能性について、今後詳しい検討が加えられるべき作品である。
- (25) 前掲村重論文四七頁参照。
- (26) 拙稿「比叡山三塔図屏風」『フィロカリア』第三号(昭和六十一年)参照。
- (27) 武覚超「叡山文庫藏『比叡山古図』の成立について——特に山坊を中心に——」『叡山学院研究紀要』第一〇号、昭和六十二年十一月参照。
- (28) 木村了琢については、大西芳雄「絵仏師木村了琢——東照宮深秘の壁画について——」『東京国立博物館紀要』第一〇号(昭和五十年)が詳しい。

(大学院後期課程学生)

(付記) 本稿は、拙稿「比叡山三塔図屏風」(『フィロカリア』第三号)とともに、昭和五十九年度に大阪大学に提出した修士論文の一部を成し、昭和六十年九月美術史学会西支部例会で行った発表に加筆訂正を施したものである。



(右隻)



图1 比叡山古図屏風 三千院

(左隻)



图2 同前 右隻 部分



图4 同前 右隻 解脱谷



图5 比叡山三塔图屏風 滋賀院 右隻 解脱谷

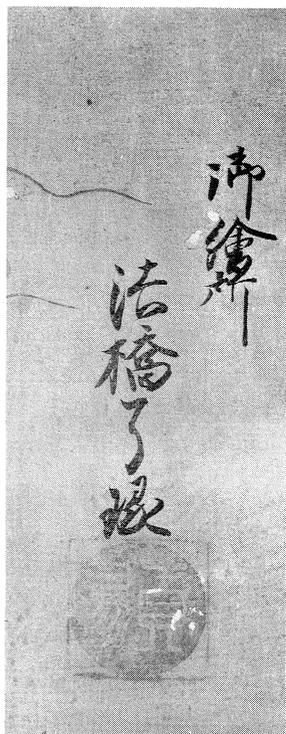


图3 同前 右隻 款印