



Title	妙顕寺本文殊普賢菩薩像について
Author(s)	並木, 誠士
Citation	デザイン理論. 2003, 42, p. 33-46
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53042
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

妙顕寺本文殊普賢菩薩像について

並 木 誠 士

京都工芸繊維大学

キーワード

初期狩野派, 狩野元信, 妙顕寺, 日蓮宗, 水墨画
Early Kano School, Kano Motonobu, Myokenji-temple,
Nichiren-sect, Ink Painting

はじめに

- I 妙顕寺本の紹介
 - I-1 原状と復元
 - I-2 画題とその構成
 - II 妙顕寺本の表現の分析
 - III 妙顕寺本の位置づけ
- おわりに

はじめに

日蓮宗の大本山のひとつである妙顕寺（京都市上京区）が所蔵する紙本墨画文殊普賢菩薩図（図1，2，奈良国立博物館寄託）は，現状では縦が2 mを超える大画面の対幅であり，水墨で文殊菩薩，普賢菩薩が描かれている。水墨による仏画としては異例と言ってもいいほどの大きさであり，また，後述するように，その表現から室町時代の制作と考えるとよいという点で，貴重な作例である。

本稿では，この妙顕寺本文殊普賢菩薩図を紹介し，美術史上に位置づけることを目的とする。以下，第I章では，この作品の現状の報告をし，同時に制作



図1 普賢図 妙顕寺



図2 文殊図 妙顕寺

当初の形状についても考察をする。第Ⅱ章では、この作品の表現様式に検討を加え、制作年代と筆者について考察をする。第Ⅲ章では、以上の推測を踏まえた上で、他の作品と比較しつつ本作品を妙顕寺史上に位置づけ、最後にこの作品の美術史的位置について言及することとした。

I 妙顕寺本の紹介

I-1 現状と復元

妙顕寺本の現状は、紙本墨画、寸法は文殊図が縦224.5cm横166.1cm、普賢図が縦223.9cm横167.2cmである。本紙にはところどころ傷みがあるが紙継ぎは規則正しく、基本的には、約35cm×46cmの紙を貼りついで

いることがわかる(図3)。痛んでいる部分に補紙をしている箇所はあるが、文殊像、普賢像といった図の中心的部分には補筆、補彩いずれも認められない。両幅の裏面には「四海唱導常什双幅 明治十七年十一月改表之 日耀代」と記され

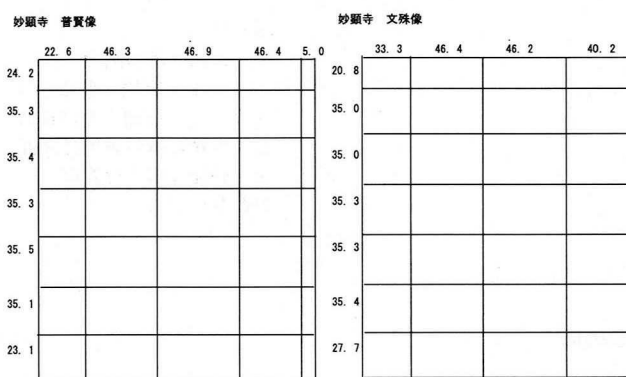


図3 文殊普賢図 紙継略図

ており(図4)、明治17年(1884)妙顕寺第50世日耀(1897年没)の代に現在の表装に改められたことがわかる⁽¹⁾。これが掛幅以外の形式からの改装なのか、あるいは掛幅形式としての表具の改装なのかは、現時点で明らかにすることはできない。

文殊図は、川の畔で伏せている獅子の上に座す文殊菩薩を向かって左向きに描き(以下、とくに断らない場合、左右は向かって)、普賢図は、左方から白象の上に座す普賢菩薩が雲に乗って現れる様子を描いている。その構図から、対幅として考えた場合、右に文殊図、左に普賢図がくるとは間違いないが、普賢図右側の樹木が文殊図左側上部の樹木にほぼ連続する点、水流や中央下部の地面がつながる点から、この二幅が、普賢図を左、文殊図を右として連続するひとつの場面を構成していることがわかる。そのときに問題になるのは、この二幅が図柄の連続する二幅として制作当初から別画面

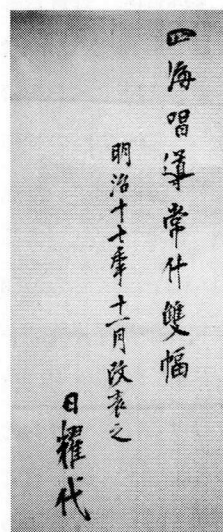


図4 文殊図裏面書付



図5 文殊普賢図原状

であったのか、掛幅あるいは他の形式で連続する一画面を構成していたのかという点である。現存作例のなかには、これだけの大幅で、しかも連続する場面を描いた対幅形式の作品は存在しない。また、掛幅形式の場合、通例本図のような紙継ぎはおこなわないことを考えれば、制作当初から掛幅形式であったと考えるよりは、障壁画のような画面を想定の方が自然であろう。つまり、この二図は、制作当初は連続する一画面であったとすべきであり、紙継ぎの現状と図柄の連続性から考えて、両者の間にはおよそ7.7cmの欠失部分があることがわかる（図5は原状想定図）。その欠失部分を補ってみると、この対幅は、本来は縦約220cm、横340cmを超える大画面を形成していたことがわかる（以下、原状を本図と称する）。

横340cmという長さは、通例の六曲本間屏風の横の長さとはほぼ等しいが、縦220cm余という大きさは、通例の屏風よりはるかに大きく⁽²⁾、また、一双形式と考えた場合の他隻の画題の想定が難しいため、この作品が制作当初屏風形式であったとは考えにくい。さらに、現状には引手跡が見られないために、襖であった可能性も低い。このような形状の作品として想定できるのは壁貼付であろう。原状の推測については、第三章において妙顕寺との関係で後述する。

I-2 画題とその構成

つぎに、この二幅が本来一図を構成していたという点を踏まえて、その画題と構成について

確認しておきたい。

本図が文殊菩薩、普賢菩薩を描いていることは、騎獅、騎象の組み合わせから考えても、言を待たないだろう。釈迦如来の脇侍としての文殊・普賢菩薩は三尊形式として多く描かれているし、それぞれが単独で描かれることもある。平安時代以降、着色で描かれる例が多いが、水墨画としても詫間栄賀筆普賢菩薩図（図6、フリア美術館）など、14世紀以降多くの作品が残っている。それら現存作品と比較をしたときに指摘できる本図の特徴は、文殊・普賢菩薩図としては他に例をみない画面の大きさであるという点と自然景のなかに二尊を描くその構成である。

本図の画面構成上の特徴を指摘しておこう。

本図は、先述したように一画面に文殊・普賢両菩薩を描く。両菩薩がいる空間は、右上から流れる川の畔で、その川を挟んで右に文殊が左を向いており、そこに川の左上空から騎象の普賢が雲に乗り顕現している。つまり、無機的な場に二尊が描かれるのではなく、自然景が設定され、そこに二尊が存在しているのである。仏を自然景のなかに配置する表現は、室町時代以降の水墨画による仏画としては、白衣観音が代表的であるが、羅漢図なども視野に入れば、その作例は多い。さきに指摘した詫間栄賀の普賢菩薩もやはり自然景のなかに描かれている（図6）。これは、水墨画が樹下人物図などから成立したことを考えれば、きわめて自然なあり方である。そのことを踏まえたうえで、本図の自然景の扱い方をもう少し詳しく見ておこう。

一連の白衣観音だけでなく、15世紀の詫間派の仏画や、後にも触れる16世紀の大徳寺蔵釈迦三尊像三幅対（図7）、禅林寺蔵釈迦三尊像（図8）のように、釈迦如来や文殊・普賢菩薩が自然景とともに描かれる例もある。しかし、それらの仏画に描かれるのは、本図のように「山水」といった方がよいようなひろがりやある種の奥行き感を実感できるような空間ではなく、仏龕のような洞窟であったり（図8）、天蓋状に樹木が枝を伸ばしていたり（図6）、台座状の岩があり、そこに草が敷かれているというような（図7、8）、仏のいる場として設定された、きわめて象徴性の高い自然景である。両者の相違は、画面全体のなかで仏の占める大きさにも反映されているが、このような相違は、画面の大きさに起因するものではなく、自然景の扱い方にかかわる問題である。つまり、妙顕寺本における自然景は、象徴的な場としてではなく、現実的なひろがりを感じられる空間を構成しているのである。おそらく、本図に見るような自然景の表現は、文殊・普賢といったいわゆる「仏」よりも、より人間に近い存在である



図6 普賢菩薩図 詫間栄賀 フリア美術館

羅漢の表現のひとつとして、15、16世紀に多く描かれた山中羅漢図における自然景の扱い方とのかかわりにおいて考察すべきであろう。

山中羅漢というあり方で表現されるのは、多くの場合十六羅漢で、

おもに縦長に積み上げられた自然景のなかに十六羅漢が配される。本来山中で修行する姿として捉えられることの多い羅漢であるが、群像的に表現されることにより、その修行の場もまた「山水」として理解できるようなひろがりをもつ自然景として表現されることになった。水墨を基調とした山中羅漢の遺品はいくつか知られており(図9)、このような山中羅漢図のあり方は、禅宗祖師図などともかかわりを持ち、室町時代以降の水墨画に多く見られる山水人物図の祖型となったと考えられるが、この点については稿を改めたい⁽³⁾。いずれにしても、本図における自然景の表現は、仏画における象徴的な景としてのあり方を越えた山水として存在しているといっ

てよいだろう。
では、上記のような本図の特徴は、文殊・普賢のあり方にどのようなかかわってくるのであろうか。本図における文殊・普賢は、通例見られる



図7 釈迦三尊像三幅対 大徳寺



図8 釈迦三尊像 禅林寺



図9 十六羅漢図対幅 詫間派 萬野美術館

ような対になる像として描かれるのではなく、文殊の座す川の畔に普賢が白象に乗り顕現するという物語的ともいえるような場面設定が成されている点で特殊である。つまり、二尊の扱いが、等価で並列的ではないのである。さらに、騎象の普賢像が雲に乗るということ自体は他に作例が見られるが、その普賢が、象徴的ではなく現実感のある自然景のなかに表現され、そのために、普賢の顕現が、超時間的なあるいは超越的な現象としてではなく、物語的な時間をもつ「出来事」として捉えられるような構成になっている点が特徴的である。それは、あたかも文殊が「待つ」立場であり、そこに普賢が顕れるというような、一種来迎図的な表現になっているのである。

以上のように見てゆくと、本図は、超時間的、象徴的な空間に描かれる通例の文殊普賢図とは異なり、物語的な時間と現実的な空間をもつという点で、他に例を見ない独特の構成を示していることがわかる。

II 妙顕寺本の表現の分析

この章では、妙顕寺本の表現上の特質を、描法と構図法の二面から考えることとしたい。まずはじめに、文殊・普賢の表現を見て、つぎに、それをとりまく自然景の描写を見てゆこう。

獅子に乗る文殊菩薩の表現は(図10)、大徳寺所蔵の釈迦三尊像三幅対(図7)のなかの文殊像(図11、以下大徳寺本)ときわめて類似する。両者ともに、左斜め前方を向いた、髪を長く伸ばした文殊が、左足を前に出し右足を内側に曲げて獅子に乗っている。右手はともに軽くあげている。

大徳寺本の特徴のひとつは、その太く流れる輪郭線であり、また、目鼻のはっきりとした「俗な」といってもいい面貌である。このような面貌表現は、狩野正信(1434-1530)筆布袋図(個人蔵)や狩野元信(1476-1559)筆の禅宗祖師図(東京国立博物館、旧大徳寺大仙院)などにも認められるものであり、初期狩野派の人物表現の特徴ともなっている⁽⁴⁾。このような線描については、妙顕寺本の文殊像にも認めることができるし、普賢像にも見られる。また、文殊の面貌表現にも共通する要素を多く指摘することがで



図10 文殊像 妙顕寺本



図11 文殊像 大徳寺本

きる。獅子も、うずくまったその姿勢だけでなく、二筆で左右に描き分ける頭頂部や上唇のライン、あごの下からわずかに覗く前足の爪など共通点は多い。このような共通点は、両者がたんに「型」を共有しているというだけではなく、妙顕寺本が大徳寺本と同様に初期狩野派の作例として考えられることを示している。初期狩野派の画家が「型」を使用して制作をしている点については、肖像画を題材としてすでに指摘したことがあるが⁽⁵⁾、この一連の文殊像においても同様の指摘をおこなうことができる。妙顕寺本と大徳寺本の最大の相違点は、妙顕寺本が左手に巻物を持つのに対して、大徳寺本が左手に如意を持っている点であり、妙顕寺本が首飾りをしているのに対して、大徳寺本にはそれがない点も指摘できる。しかし、水墨と着色、紙本と絹本といった相違はあるものの、両者が「型」を共有していることは明らかであろう。また、両者は頭光の大きさが異なるが、これは、妙顕寺本の方が、後述するように、自然景のなかに文殊を配するために目立たなくしたとも考えられる。

大徳寺本に関しては、早くに『日本美術絵画全集』において山岡泰造氏が狩野正信筆の可能性を示唆しており⁽⁶⁾、山本英男氏も「室町時代の狩野派」展で、正信筆として出品している⁽⁷⁾。筆者も、この作品が、正信筆と確証する客観的なデータはないものの、初期狩野派の作品であることは認めてよいと考えている。初期狩野派の仏画に関しては、作例が少ないために研究が進んでいなかったが、先述の「室町時代の狩野派」展を契機にいくつかの作品が知られるようになり、今後の研究の進展が期待できる状況にある。同展には、「正信」印をもつ作例として、大徳寺本のほかにも、藤岡市仙蔵寺本(図12)と個人蔵本(図13)の二点の文殊像が出品されていた。いずれも文殊を単幅に描いた作品で、やはり初期狩野派の作品と考えていいものだが、なかでは、仙蔵寺本の繊細に伸びた右手の形状や持物は異なるものの左手の形状などは、妙顕寺本の文殊像の表現に非常に近いものである。

一方、普賢像に関しては、同一の図様を見いだすことはできなかった。しかし、その濃墨で引かれた太く明確な描線その他は、文殊像に通じる表現であり、やはり初期狩野派の作品に共通するものである。

つぎに自然景の表現を見てゆこう。

妙顕寺本は、水墨の分類でいえば行体で描かれている。岩や土坡の線は、硬質のあまり濃くはない墨を用いており、それぞれに薄く墨を掃き、そこに濃墨で下草を置いてゆく表現で(図14)、このような行体の表現は、狩野元信による花鳥図屏風(図15、個人蔵)から狩野永徳による大徳寺聚光院室中花鳥



図12(左図) 文殊菩薩図 伝狩野正信 仙蔵寺
図13(右図) 文殊菩薩図 伝狩野正信 個人蔵

図（図16）にいたるまで、桃山時代以前の初期狩野派に特徴的な表現となっている。同様の筆致は、崖や樹木、流水の表現にも指摘することができる。つまり、本図の自然景の諸構成要素は、いずれも初期狩野派に通有のものであることがわかる。

以上のように、二尊だけでなく自然景も含めた描法面から見れば、本図は、初期狩野派の画家による水墨仏画の一作例として位置づけることができるだろう。

つぎに構図を見てゆきたい。

さきに指摘したように、本図では、自然景のなかに来迎図的な構成をとって二尊を表現している。その構成は、右上から左下に流れる川に対して、左上から右下に向かって現れる普賢を対置させていると考えることもできる。つまり、この画面は、文殊と普賢を斜めに対置し、その方向性に直行するように川が流れているということになる。斜め構図を巧みに利用することにより、普賢の顕現には動感が感じられ、また、川の流れにもある種の奥行き感が生み出されているのである。

このような斜め構図の利用は、狩野元信の作品について特徴的に指摘できるものである⁽⁸⁾。すでに指摘したように、狩野元信はおそらくは中国絵画の「辺角の景」を再現しようとする学習の結果として、画面のなかに斜めの方向性

を取り込むことを身につけた。このような構図法は、元信の作品中、掛軸だけではなく、屏風や絵巻物の形式でも指摘できるものであり、室町時代絵画のなかでも独自の位置を占めている。そして、その元信の構図法が、かなりの規範性をもって周辺の画家たちに浸透していたことは、



図14 文殊図（部分）妙顕寺本



図15 花鳥図（部分）狩野元信 個人蔵



図16 花鳥図（部分）狩野永徳 大徳寺聚光院

元信周辺画家の作と考えられるいくつかの現存作品からも明らかである。したがって、さきに指摘した描法面での初期狩野派的な表現と考え合わせれば、本図の構図法を元信様式の範疇に組み入れて考えることは、妥当な判断といえるのではないだろうか。

以上指摘したような表現上の特質をまとめるとつぎのようになるだろう。

本図の描法は、桃山時代以前の初期狩野派に共通するものであり、また、文殊像のように狩野正信の作品と直接的な関連を示す点も指摘できる。さらに、斜めの方向性を基調にした構図法は、狩野元信の作品に特徴的に見られるものであった。言い換えれば、妙顕寺本は、行体水墨の描法、文殊に見られる型の使用などの点で初期狩野派の本流に位置する作品であり、しかも、斜め構図という元信に个性的に見られる構図が特徴的に認められる作品である。したがって、本図は16世紀の狩野元信にきわめて近い場にある作品と考えてよいだろう。

次章では、歴史的な事象を考慮に入れつつ、この点に検討を加えてゆきたい。

Ⅲ 妙顕寺本の位置づけ

本章ではまず、興味深い比較作例を呈示してみたい。

京都本法寺には、行体水墨による十六羅漢図（図17、以下本法寺本）が所蔵されている。本法寺本は、現在4幅から構成されているが、本来は一画面であったことが確認されており、

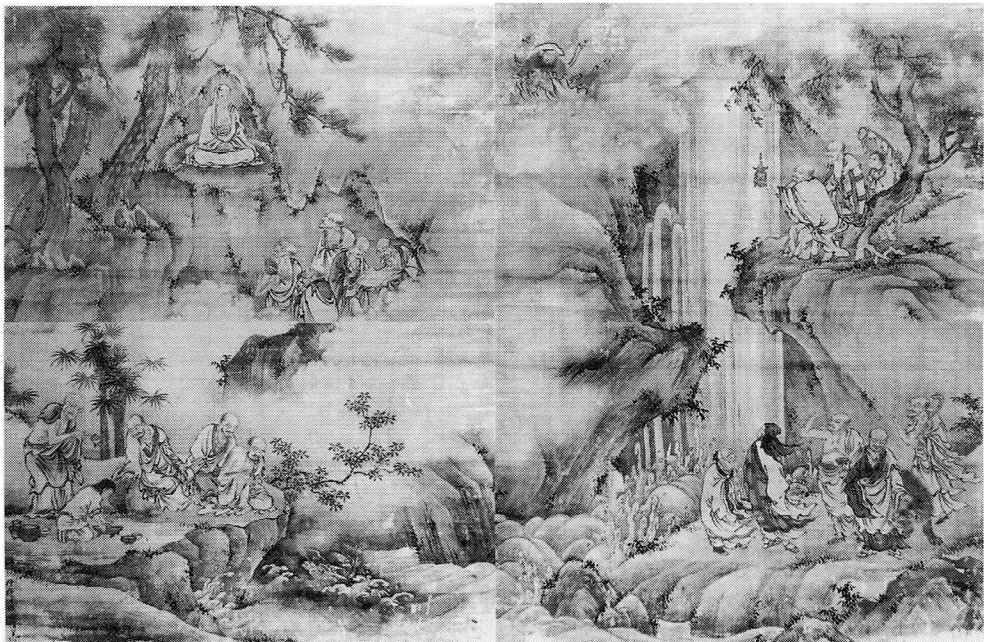


図17 十六羅漢図（復元） 本法寺

当然図様も連続する。軸裏に「功德院日通」の款記と印があり、『等伯画説』を編述したことで知られる日通上人（1551-1608）の時期に現在の掛幅形式に変更されたことがわかる。図様は、右半分に滝が垂下し、その水が左方に流れを作っており、それを囲む自然景のなかに十六人の羅漢を配するものであり、さきに紹介したいいわゆる山中羅漢の典型的な作例である。羅漢の描写は、抑揚に富んだ流暢なもので、動きのある表現になっている。濃墨と淡墨を組みあわせた描写で、土坡や岩の描写は、比較的堅い乾いた筆致である。このような表現は、元信の個人蔵花鳥図屏風（図15）、妙心寺霊雲院室中花鳥図などから狩野永徳の聚光院室中花鳥図（図16）に連なる元信様式の行体水墨画に特徴的な表現として認めることができ、これは妙顕寺本にも通じるものであった。つまり、表現様式から見ると、本法寺本は妙顕寺本と比較的近いものであることがわかる。

本法寺本において羅漢を配する空間も、「山水」といってもよい現実感のある大きな空間であり、右方からの水流で画面を斜めに二分して、そこに対象を配する構成は、さきに指摘した妙顕寺本の構成に通じるもので、両者が、対象を捉える大きさの相違はあるものの、基本的には同じ意識で構成されていることがわかる。しかも、この本法寺本を制作当初の形状に復元した際の4幅つないだ大きさは、縦230cm弱、横350cm程度であり、この寸法は、妙顕寺本の寸法と合わせて近い数字である。このような寸法の画面は、先述したように、屏風や掛幅とは考えにくく、また、本法寺本にも引手跡は見られない。したがって、妙顕寺本と本法寺本とは、制作当初同じような形式であったと考えてよいだろう。しかも、本法寺と妙顕寺は同じ日蓮宗の寺院であり、現在では隣接して存在していることを考えると、ほぼ同寸法の初期狩野派の水墨による仏画の存在はさきわめて興味深いものである。以下、日蓮宗寺院としての両寺という観点から考えてゆきたい。

本法寺は、日親（1407-88）を開祖とする日蓮宗（法華宗）の大本山であり、応仁の乱（1467-77）後に伽藍が拡張された。天文5年（1536）の天文法華の乱で堺に一時避難した後、天文11年11月に後奈良天皇から「法華宗二十一箇寺御坊」宛の洛内環住の勅許がでたことにより一条戻橋の地に戻ってきた。その後、天正18年（1590）頃に豊臣秀吉により現在地に移された。

本法寺本には、画面左下に「狩野法眼元信七十五歳」の款記と「元信」壺印が押されている。この款記そのものを元信筆とすることは難しいが、元信75歳は天文20年であり、本法寺が天文17年頃に一条戻橋に戻ったと考えられることから、辻惟雄氏は、本法寺本がもと本法寺の仏壇後壁に貼ってあったものであるとしたうえで、「天文法華の乱後一条戻橋にあった同寺に描かれてあったものが、天正15年に秀吉の命で現地に移転した際、日通によってめぐりにされたものと推定できる」としている⁹⁾。また、山本英男氏は、元信75歳（天文20年）という時

期について、「この時期は天文法華の乱で焼失した法華宗寺院の伽藍復興のさなかであり、法華宗徒であった元信が積極的にそうした事業に参画していたことを裏付ける」と記している⁽¹⁰⁾。辻氏は、本法寺本について「元信周辺」「永徳画の先駆」として、元信から次世代あたりの狩野派画人の手になることを想定している。筆者も、本法寺本を元信筆と断ずることはできないが、元信に比較的近い画家としてよいと考えている⁽¹¹⁾。正信・元信が法華宗徒であったことを考えれば、その周辺画人もそうであった可能性は高く、少なくとも、山本氏の指摘にあるように、この時期に狩野派画人が法華宗徒として法華宗寺院の絵画制作に携わったことは推測に難くない⁽¹²⁾。

つぎに、『日蓮宗寺典』（日蓮宗宗務院、1981年）その他を参照しながら、妙顕寺の歴史を概観してみたい。

妙顕寺は、山号が具足山。永仁2年（1294）に、日蓮（1222－82）の教えを受けた日像（1269－1342）が開山となって設立した日蓮宗の中心的寺院のひとつである。本尊は釈迦多宝仏。現在は京都市上京区堀川東入ル妙顕寺前町に存在し、尾形光琳、乾山兄弟の墓があることでも知られている。妙顕寺のあたりは、本法寺をはじめとして、妙覚寺など日蓮宗関係の寺院が多く集まっている。

妙顕寺は、元亨元年（1321）12月8日には後醍醐天皇の綸旨を賜り、日蓮宗で最初の勅願寺になり、現在の大宮通上長者町の地に寺地を定めたが、嘉慶元年（1387）に叡山の襲撃に遭い破却された。その後も続く叡山との確執のはじまりである。明德4年（1393）足利義満により堀川押小路に妙本寺として再興されるが、その後、文明5年（1473）に足利義尚により高倉西洞院に移され、永正16年（1519）には妙顕寺の名に戻した。永正18年には足利義植の命により、二条西洞院の南に移っている。天文5年（1536）の天文法華の乱により、天文10年（1541）には本法寺などととともに洛外追放になり、堺に移った。前述のように、天文11年11月には後奈良天皇により日蓮宗寺院の洛中再興が許されるが、中心的寺院であった妙顕寺が法華寺と名を替えて旧地に再建することが許されたのは、天文17年（1548）であった。

天文22年から永禄7年（1564）までの間は、無住時代が続いたが、元龜2年（1571）の信長による叡山焼き討ちと関連して妙顕寺の復興が計られ、天正12年（1584）9月には豊臣秀吉による洛中の区画整理のために現在地に移転した。その後、17世紀末には七堂伽藍が完成したが、天明8年（1788）の大火ですべて焼失。寛政3年（1791）になって客殿と庫裏、鐘楼が再建され、嘉永2年（1849）には現本堂が完成した。

以上のように、妙顕寺は、洛内法華宗寺院の中心的存在として、けっして平坦ではない道のりを歩み現在に至っていることがわかる。

では、この寺史とのかかわりで妙顕寺本（図18）について考えてみたい。

本法寺本が仏壇後壁にあったとする辻氏の推測が正しければ、同じ日蓮宗寺院にある、ほぼ同寸法の妙顕寺本が、同様に仏壇後壁に貼ってあった可能性は高い。さらに、妙顕寺の本尊が釈迦多宝仏であることは、後壁に文殊・普賢の二菩薩が描かれる可能性を補強する。つまり、本法寺本と同様に考えれば、二条西洞院に建立された妙顕寺本堂



図18 文殊普賢図 妙顕寺

の仏後壁に描かれていたものが、天正年間に寺が現在地に移される際に、めくりの状態にされたと考えることができる。天明の大火で天正年間建立の本堂をはじめとした堂舎が焼失したことを考えると、この妙顕寺本は、二条西洞院時代の妙顕寺に描かれていたものであった可能性は高く、その時期は洛中還住により再建された天文17年頃と考えてよいだろう⁽¹³⁾。

このような妙顕寺史から考え得る制作時期の可能性、つまり16世紀の中頃という時期は、前章までで見たような初期狩野派の制作の流れから見ても、妥当性の認められるものである。本法寺本の存在を考慮し、また、狩野正信の文献上の初出である『蔭涼軒日録』の寛正4年(1463)7月10日の条に相国寺雲頂院の「後門壁画観音并羅漢」を描いたとあり、これが仏後壁に観音と羅漢を描いた可能性を示すということを考えても、仏後壁画制作が、当時の、少なくとも初期狩野派の画家たちにとって重要な仕事の一部を占めていたことは明らかである⁽¹⁴⁾。したがって、本稿では、妙顕寺本を16世紀の中頃、天文17年(1548)前後に、狩野元信に近い初期狩野派の画家が、妙顕寺本堂仏後壁のために描いた作品であると結論づけたい。

おわりに

本稿では、従来紹介されることのなかった妙顕寺蔵文殊普賢図の紹介をするとともに、その位置づけを試みた。

妙顕寺本は、天文17年(1548)前後に堺から洛中の二条西洞院に還住した妙顕寺の本堂仏後壁のために初期狩野派の狩野元信周辺の画家により描かれた作品と考えてよいだろう。今後は、ほぼ同時期に制作されたと考えられる本法寺本とのより詳細な比較などを通して、さらに検討を加えてゆきたい。

今回の作業で明らかになったのは、16世紀中頃、狩野元信晩年期に、おそらく周辺画家と

ともに、天文法華の乱後の洛中還住を果たした日蓮宗寺院の障壁画制作に積極的に関与したということである。このような状況がより明確になり、さまざまな作例が確認されてくることにより、初期狩野派の絵画制作の場やその実態、元信様式のひろがりや次世代への展開などについて解明することができるのではないだろうか。

註

- (1) 日耀は静岡生まれ。明治10年(1877)に妙顕寺に入り、妙顕寺50世となった。明治30年(1897)5月14日、71歳で寂した。
- (2) 屏風形式の作品中、異例の大画面といえる唐獅子図屏風(宮内庁三の丸尚蔵館)は、縦224.2cm、横453.4cmである。この唐獅子図屏風は、制作当初から屏風形式であったのではなく、壁貼付絵の一部であったと想定する説がある(川本桂子「桃山への道——近世障壁画の誕生——」『国宝と歴史の旅 9 客殿と障壁画』朝日新聞社、2000年ほか)。唐獅子図屏風の場合も、本図とほぼ同様に高さ34~35cmほどの紙を貼りついでいる。ただし、唐獅子図の場合、一枚の紙の横の長さは90cmを超えている。なお、宮島新一氏はこの唐獅子図屏風が、当初は一扇の幅が94cmほどの大屏風であった可能性を示唆している(宮島新一「自らの中世を突破した永徳」『三の丸尚蔵館年報・紀要』2号、1997年)。
- (3) 拙稿「禅宗祖師の絵画化——大仙院衣鉢之間「禅宗祖師図」について——」『芸術の理論と歴史』(吉岡健二郎先生退官記念論文集)(思文閣出版、1990年)において禅宗祖師図と山中羅漢との関係については素描的に論じた。
- (4) 拙稿「酒飯論絵巻と狩野元信」(『美術史』137号、1994年)
- (5) 初期狩野派の「型」の使用については、拙稿「狩野正信の肖像画制作について——地藏院藏騎馬武者像をめぐる——」(『瓜生(京都芸術短期大学紀要)』13号、1991年)において、一連の騎馬肖像画を題材に論じた。
- (6) 山岡泰造『日本美術絵画全集 正信・元信』(集英社、1981年)
- (7) 「室町時代の狩野派」展、京都国立博物館 1996年
- (8) 狩野元信の作品に見られる特徴的な斜め構図に関しては、すでにいくつか論じたことがある。拙稿「釈迦堂縁起の画面構成について——狩野元信研究——」(『美学』169号、1992年)、「狩野派の絵巻物制作——釈迦堂縁起絵巻の規範性と絵巻物における「元信様式」——」(『日本美術全集12 水墨画と中世絵巻』講談社、1992年)、「酒飯論絵巻と狩野元信」(『美術史』137号、1994年)、「狩野元信と滝——東京国立博物館蔵観瀑図屏風をめぐる——」(『人文(京都工芸繊維大学工芸学部研究報告)』44号、1996年)
- (9) 辻惟雄「狩野元信(二)」(『美術研究』249号、1967年)『戦国時代狩野派の研究』(吉川弘文館、1994年)所収。
- (10) 『室町時代の狩野派』(中央公論美術出版、1999年)
- (11) 2003年春に東京国立博物館で開催された「大日蓮展」には、本法寺本が天文20年(1551)の狩野元信

筆として出陳されており、解説には「もと本法寺の後壁に貼り付けられていたもので、元信が日蓮宗寺院復興にかかわった確かな作品として貴重である」と記されている。また、同展には、山梨・久遠寺所蔵の釈迦三尊像が出陳されていたが、この作品も、本文中で触れた大徳寺本、禅林寺本と「型」を共有する狩野派の作品である。

- (12) 狩野元信は法華宗徒であるとはいえ、敵対していた天台宗の僧が詞書を書いた絵巻に絵を描いていた（鞍馬蓋寺縁起絵巻、釈迦堂縁起絵巻）、天台宗の優位を説く絵巻を制作したり（酒飯論絵巻）、浄土真宗の寺院の障壁画制作をおこなったり（石山本願寺）、禅宗寺院で障壁画制作をおこなったりしている（大徳寺大仙院、妙心寺霊雲院）。このような宗教的な自由さにより、元信は近代的な意味での「画家」に近い存在になったと考えられる。
- (13) 現本堂の仏後壁には、なにも描かれていない。
- (14) 東京国立博物館「大日蓮展」図録解説（2003年）には、16世紀に禅宗寺院で見られた水墨画やそれによる釈迦三尊という図柄が日蓮宗寺院に移入され、展開していったと記されている。そうであるとすれば、そこにおいて狩野派の果たした役割は大きかったといえるだろう。

（妙顕寺本の調査にあたっては、具足山妙顕寺のほか奈良国立博物館の中島博氏にご配慮をいただいた。使用した図版は、妙顕寺本は奈良国立博物館撮影のものを使用し、他は美術全集などからの複写を用いた。本論文は、文部科学省科学研究費「16世紀美術についての多角的研究」（平成14年度～平成17年度）の成果の一部である。）