The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	物語の絵画化の二様相 : 〈釈迦堂縁起絵巻〉と〈一遍聖絵〉における画面構成の論理の違いについて
Author(s)	井面, 舞
Citation	デザイン理論. 2014, 63, p. 3-16
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/56314
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

物語の絵画化の二様相
――〈釈迦堂縁起絵巻〉と〈一遍聖絵〉における画面構成の論理の違いについて

井　面　　舞

キーワード
絵巻，〈釈迦堂縁起絵巻〉，〈一遍聖絵〉，霞の機能，画面構成
Emaki, “Shakado-engi-emaki”, “Ippenhijiri-e”, Function of Kasumi, Composition

はじめに
１．〈釈迦堂縁起絵巻〉の霞の形態
２．〈釈迦堂縁起〉の霞の機能と画面構成
３．〈一遍聖絵〉における「道」の描写
４．「場所」の描出 ―― 旅の臨場感 ――
５．〈一遍聖絵〉の画面構成 ――「旅」の絵画化 ――
６．〈釈迦堂縁起〉と〈一遍聖絵〉におけるそれぞれの絵画化の論理の違い
おわりに

はじめに

物語の絵画化の問題は，文字情報として既にある物語をどのように色と形という視覚情報に変換し表現しているのかを探求することにある。言いかえれば，絵画は，どのようにして物語との関係を保ちながら言語とは異なった媒体による画面構成の論理を形成しているのかを見極めることである。本稿の表題に言う「様相」とは，絵画の外面的表現の特徴，言いかえればいわゆる形式言語としての様式を意味するものではなく，絵画において実現される何かの形象化が従う論理のあり方のことである。もとより絵画化の論理は二つに限られるものではないが，本稿では，その論理のあり方を以下に取り上げる二つの絵巻に即して探究する限りにおいて，「二様相」というだけであることを最初に断っておかなければならない。

本稿では，13世紀の〈一遍聖絵〉と16世紀の〈釈迦堂縁起絵巻〉の二つの絵巻を取り上げ，それぞれの画面構成の論理について分析し比較する。その論理の違いを，日本の絵巻の中に頻繁に登場する「霞」の機能の違いを軸にして探究することが，本稿の直接の目的である。

日本の絵巻の中でも，室町時代初期の作品であり狩野元信筆とされる〈釈迦堂縁起絵巻〉の霞の形式は，際立って特異な性質を持つ。本稿ではまず，〈釈迦堂縁起絵巻〉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ッ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する。

本稿は213回研究例会（2013年２月16日，於：武庫川女子大学）での発表に基づく。

一方の〈一遍聖絵〉は時宗の開祖一遍の遊行を描いた高僧伝絵である。本作は〈釈迦堂縁起〉とは対照的に，全巻を通じて霞による場面転換はほぼ見られず，主題部分よりも風景表現が存在感をもって描かれるという特徴を持つ。本稿ではこの作品の風景表現が，異なる時空間同士を「道」の描写でつなぐことで前後する土地との継続性を持つものとなっていることを指摘する。さらに，それらの風景には主題とは無関係の複数の事象が，主題部分と差別なく描かれていることを指摘し，このことから本作が一遍の物語を「旅」そのものを描くことで表現していることを述べる。

最後にこれら二作品の違いについて比較することで，両者の画面構成が異なる二つの発想から成り立っているということを指摘する。前者は物語の連続性を分節しイマジネーションによってコラージュするという，いわば人間の想像力で物語を再構成したものを絵画化しており，後者は一遍の事跡という物語の連続性を損なうことなく，現実の世界の有様をできる限り客観的にそしてありのままに描き出すこと（西洋絵画における「写実」とは異なる）を主軸にした画面構成の論理を有しているという点に違いが見出せるのである。

この二作品を比較することによって，それぞれは絵巻の表現としては全く性格の違うふたつの極を作っているがゆえにこの二つの間にある他の作品の画面構成について考察するための指標が与えられることも期待されるであろう。

１．〈釈迦堂縁起絵巻〉の霞の形態

冒頭でも述べたが，〈釈迦堂縁起絵巻〉（以下〈釈迦堂縁起〉とする）の霞の形態はこの作品の大きな特色であり，この霞が画面構成ということにおいて大きな役割を果たしている。

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って，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ル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自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，それまでの霞からは大きな変化を遂げたものである。それら室町時代の絵巻の中でも特に明確な形態を有し，広い面積で描かれるのが，〈釈迦堂縁起〉の霞である。よって本作の霞の形態を説明することからはじめていくこととする。

まず輪郭線は明確な墨線で引かれ，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，霞が幾層にも連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。〈図１〉

ここで興味深いのは，ぼか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。

本作の霞の特徴は，〈信貴山縁起絵巻〉（12世紀末）などに代表される12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。〈信貴山縁起絵巻〉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ご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みられない。

また，今回比較を試みる〈一遍聖絵〉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。巻七第一段〈図２〉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12世紀末から13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は持たず，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ッシヴな霞であり，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よう。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っ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，大気的な透明感のない「固形化された霞」と呼ぶこととする。

２．〈釈迦堂縁起〉の霞の機能と画面構成

続いて，以上に指摘したような明確な形態を持つ霞は〈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。このことに関しては，並木誠士氏が次のような指摘をされている。すなわち，本絵巻において画面の大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[1]。

第五巻第三段〈図１〉を例に本作の霞の機能について確認してみよう。ここでは後に清涼寺本尊となる釈迦像が脩然の夢に現れ，夜，本来脩然が持ち帰るはずだった模刻像と本像がひとりで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かれている。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配されている。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，ここで「場」の独立ということと同時に注目すべき点がある。それは「場」の独立化の結果生じる画面の視覚的効果である。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することに成功している。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であろう。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。

15世紀の制作とされる〈石山寺縁起〉第五巻第一段〈図３〉では，貧しく子もなかった藤原国能が，石山寺の本尊の霊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。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。

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いていない。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のである。

この点について，延慶二年（1309年）制作の〈春日権現験記絵〉を比較対象にして，さらに検証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[2]。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。

例えば〈釈迦堂縁起絵巻〉第四巻第一段〈図４〉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つの場面で描いている。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。

一方の〈春日権現験記絵〉第三巻第三段〈図５〉では，春日社の正預である信経の籠居と，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禄を与えられたというエピソードが述べられる。絵は関白忠実のもの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，舎人といった人々の姿が見えており，この段の主題となる碌をもらう増誉の様子は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ということである。

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るのである。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はずである。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であろう。

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に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。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。〈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画面構成を有しているのである。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。

しかしながらここで注意しておきたいのは，本絵巻が詞書を全く必要としない，従来の絵巻とは大きくかけ離れた絵画というわけではない，ということである。もちろん本絵巻の語る物語をきちんと読み取っていくには，ある程度の詞書による説明が必要であるし，実際に本絵巻

にはきちんと詞書がある。しかし本作が，物語の進行を「場」の断絶なしに表した上代の絵巻とは違う方法で表現していることは間違いがないであろう。それは，表面上はささいな差異にすぎないように思えるかもしれないが，文字情報をどのように絵画化するか，ということに対する絵師（あるいは絵巻制作のプロデューサー）の意識のレベルにおいて大きな違いがあるのである。

３．〈一遍聖絵〉における「道」の描写

〈一遍聖絵〉（以下〈聖絵〉と略す）は時宗の開祖・一遍智真（1239-89）の遊行の足跡を描いた高僧伝絵巻である。絵巻は一遍の十三歳の出家から五十一歳で入滅するまでを描いている。本作は，主人公である一遍とそれに纏わる説話部分が相対的に小さく描かれ，むしろその背景となる風景表現が存在感をもって描かれるという特徴を持っている。この為〈聖絵〉は一般的な高僧伝絵の形式からやや外れる特異な存在として認識されてきた。

しかしながら一見，広く風景を描き出しているだけと思われる〈聖絵〉の背景描写には，ある一つの特徴がある。それはある土地から別の土地への継続性である。そもそも〈聖絵〉では，一つの段においてある場面から次の場面へ移動する際に，人物や動植物などの添景を配することによって視線の断絶を避けているなど，非常に自然な連続性をもつ場面転換の表現が見られる。しかし，ただ画面が連続しているというだけならば，それは〈聖絵〉に限ったことではなく，同じく一遍の伝記を扱った清浄光寺本〈一遍上人絵詞伝〉[3]（原本は1307年以前成立，以下〈絵詞伝〉とする）や他の絵巻にも見られるものである。けれども，ここで注目したいのは〈絵詞伝〉と〈聖絵〉の画面連続の方法は同じではないという点である。では両者の間の違いとはどのようなものなのであろうか。なお，「絵詞伝」の原本はすでに失われており，これに属する諸本のみが現存する。それらは宮次男氏によって甲本・乙本・丙本の三系統に大別されているが，本論考ではそのうち原本の正系とされる甲本から，特に清浄光寺本について比較検討をしていきたい。

まず〈絵詞伝〉の連続方法とは，複数の場面を同じ空間にはめこむというものである。ある場面と先行する場面の２つ以上の場面を同じ画面内に配することで，連続的な場面転換に対応しているのである。

第三巻第四段〈図６〉は一段に市屋道場と因幡堂の二場面を描いたものである。それぞれの場面は画面の左側と右側に配されている。画面の中央には柳の木と牛車が描かれるのみで，画面の左右をはっきりと分断するものはない。すなわち，この段は同空間内に二つのエピソードがはめ込まれていると言える。

一方，〈聖絵〉の採用する方法は，前後する場面の間に風景表現を挟むことで，視覚的な断

絶を避けるというものである。例えば第五巻第三段〈図７〉は，白河の関の場面と，奥州江刺の二つの場面を描いている。しかしながら，この段は大きく三つに分けることができる。すなわち，①紅葉の美しい白河の関の場面，②荷を負った人々の歩く田畑の風景，③奥州江刺の一遍の祖父の墓前の三つの場面である。ここでは物語の主題部分である①と②の間に③の風景描写がはさみこまれていることになる。

場面と場面との間にこのような風景表現を挟むことは，翻ってみれば，ある地点からある地点に到達するまでの過程を描き出しているということに他ならない。この風景描写は，単なるつなぎの風景ではなく，白河の関から奥州江刺への過程であり道のりなのである。

また，〈聖絵〉の連続性は，一段に一場面しか描いていない場合においても見出される。巻五第二段の下野国小野寺の場面などでそれが確認できる。ここでは主題部分は画面の左に寄せられており，その余白には，一遍が既に通過してきた風景が描かれている。この風景表現があることで，実際にはそこに描かれていない先行する土地との継続性が生まれているのである。これに対し，〈絵詞伝〉で一段に一場面が描かれる時[4]，そこには〈聖絵〉のような風景表現は見られず，土地同士の継続性は感じられない。

以上のように，〈聖絵〉は前後する土地との継続性を持つ景観を多く有している。それらの景観表現は端的にいえば「道」の描写である。〈聖絵〉におけるこうした道の描写は，旅の過程の描写であり，土地同士の継続性を強く示している。

４．「場所」の描出 ── 旅の臨場感 ──

次に，一画面に複数の事象が並列しているということが挙げられる。巻四第三段〈図８〉を例に挙げてみよう。備前藤井で吉備津宮の神主の息子の妻が，夫の留守中に一遍に帰依し出家，帰宅した夫がこれに怒り，一遍を追いかけて斬ろうとするが，結局は夫も一遍の徳に感心し，出家するという一連の出来事を，四つの場面に分けて描いた段である。今注目したいのは，三番目の，神主の子息が福岡の市で一遍を斬ろうとしている部分である。

この場面は，互いに独立した三つの小景によって構成されている。一つは主題である神主の子息と一遍とのやり取りの部分である。さらにその様子を見物する人々の姿も主題部分に含まれる。彼らは一遍と神主の存在を前提とした人物であり，このエピソードが内包する添景である。ここまでの描写を仮に小景Ａとする。この右側では，この場面の舞台である市場の様子が描かれている。ここでの人々の様子は，すぐ横で事件が起こっているとは思えないほど，平和なものである。これが小景Ｂである。さらに画面下部には，川が一本流れており荷を運ぶ船が浮かんでいる。手前では男が馬を連れて川辺の道をゆくのが見える。その前方には赤ん坊を背負った女が一人歩いている。ここまでを小景Ｃとする。

以上の三つの小景のうち，ＢとＣの描写は，ともに一遍に注目しているわけでもなく，また一遍に向かって進むといった方向性も有していない。従って，ＢとＣという二つの事象は，Ａという事象に対して集中的な存在でなく，独立的な景観であると言える。さらに，ＢとＣの二つの小景のみの関係性を見てみても，それらは互いに関係しあっているわけではなく，Ａに対するＢ・Ｃの関係と同じである。つまり個々の事象は同画面に偶然的に散在しているのである。言い換えれば，これらＡ・Ｂ・Ｃは一つの場面に箇条書きのように存在しているのである。そしてそれらは，視野を広くとった大画面のうちに散りばめられることによって，よりその独立性を増していると言える。

では，こういった独立的な事象は，本絵巻中にどれだけ確認できるものであろうか。実験的にではあるがその数を数えてみた。なお画面の中に見出せる添景群のうち，どこまでを独立した小景とするかは，その場に応じて私に判断した。

その結果，相互に関係性を持たない独立小景が一段に二つ以上見いだせる段は，全四十八段中三十三段とおおむね全巻を通じて多数確認された。また，このうち第三巻第一段が最も数が多く，16の独立小景が見出せた。もちろん，〈絵詞伝〉においても独立的な小景が全く発見できないわけではない。しかし〈絵詞伝〉のそれは〈聖絵〉と比べても，格段に数が少ないと言える。

以上のことから〈聖絵〉には，複数の事象が並列的に存在しており，さらにそれらは全巻を通して数多く見出せることがわかった。広い視野は，場所の全貌を描き出すことを可能にしたが，それと同時にそこには，その場所を実際に傍観した時に自然と目に入ってくるような，個々の人々の営みをも見出せるのである。

５．〈一遍聖絵〉の画面構成 ――「旅」の絵画化 ――

以上から，本作の特徴として，連続的な画面によって形成されるひとつながりの道の上に個々の出来事が散りばめられており，それらは背景と相互に作用して場の臨場感を生み出しながら，同時に独立した事象として画面内に存在しているということを指摘してきた。そしてそれらの表現は全て，視野が広く取られていることによって可能となっていると考えられる。これらのことを鑑みるに，この絵巻にはある土地からある土地への「場所の移動」の過程が具体的に，絵画化されていると捉えることができるのではないだろうか。「場所の移動」とはつまり，言い換えれば「旅」と表現できるようなものである。すなわち，〈聖絵〉は，継続的な風景の中に様々な出来事を点在させ，道の途上で経験すること，つまり「場所の移動」の過程を描くことで，「旅」という出来事そのものを描き出していると考えられるのである。従って，主題と直接関わってはいないと思われる添景描写も，全く無意味なものとしてそこにあるので

はなく，その空間を「場」たらしめる為の重要な要素なのである。そうして見れば風景描写だけでなく，一遍の事蹟とは直接関わらない多くの人物の詳細で綿密な描写にも意味が与えられることになる。

ただ注意しておかなければならないのは，ここで指摘したいことは制作背景の歴史的事実を証拠だてることではなく，あくまでも本作の絵画表現を分析することで導き出せる画面構成の論理だという点である。周知のとおり，一遍は一生のほとんどを遊行の旅に費やした上人である。この〈聖絵〉も一遍の事蹟そのものとしての「旅」という出来事にこだわって描こうとしたと考えることもできが，もとより，本作の起草者である聖戒か絵師・円伊か，ないしは本作のプロデューサーとなった人物がそのような企画の下に〈一遍聖絵〉を制作したことを裏付けるような文字資料などはない。ただ本稿で述べたいのは，この作品の中でも際立って見える数多くの風景描写を「道」の描写として捉えたとき，そこにはこれまで述べてきたような「旅」の絵画化ともいえるようなある一つの画面構成の論理が見えてくるという点に尽きる。そして，その結果導き出された強い継続性を持つ画面構成は，先に述べた〈釈迦堂縁起〉の画面構成と比較してみたとき，非常に興味深い世界観の違いを私たちに示してくれるのである。

６．〈釈迦堂縁起〉と〈一遍聖絵〉におけるそれぞれの絵画化の論理の違い

以上，〈釈迦堂縁起〉と〈一遍聖絵〉の画面構成のメカニズムについて分析してきた。ここでもう一度，両者の特徴をまとめておこう。

まず〈釈迦堂縁起〉では「固形化された」霞が画面構成において大きな役割を果たしていた。すなわち霞によって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ているのである。そしてさらにそれらの独立したタブローと化した主題部分は，継起的に並べられることによって，深い物語の理解がなく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。

本作の絵画表現は〈信貴山縁起絵巻〉のように，物語の時間的・空間的推移をなるべく全て描くことで内容を語るものではなく，また〈春日権現験記絵〉のように，ひとつのエピソードの一瞬を挿図的に描いていくものでもない。いわば，複数のタブローが段階的に並べられることによって物語の進行を描く絵画である。それは〈信貴山縁起絵巻〉のようなタイプの絵巻と〈春日権現験記絵〉のようなタイプの絵巻，これら二つの要素を踏まえて生まれた新しい物語絵の表現であるといえる。

そして一方の〈一遍聖絵〉では，詞書に記されたエピソードを数珠繋ぎに描くものではなく，エピソードの舞台となる場所そのものを，偶然的に起こる複数の事象と共に継続的に描くものであることを指摘した。従来，「風景」として捉えられてきた物語の背景描写は，ただ名所や

その土地を描き出しているだけではなく，ある場面と場面をつなぐ「道」の描出でもあると見たとき，この絵巻の持つ継続的な風景描写が大きな意義を持ってくる。すなわちそれこそが，一遍の事蹟と密接に結びついた出来事の描出に他ならないのである。

このように，この二作品はそれぞれまったく異なる論理で構成された絵画である。〈一遍聖絵〉はいうなれば，景観が継続的であることこそに意味のある絵画である。なにか際立つ場面を画中に配するのではなく，巻頭から巻末までを一つながりのものとして眺め，視線を滑らせていく鑑賞の仕方が求められる。そこには，現実の有様をできるだけ省略することなく，言い換えれば時間の連続性をできるかぎり保ちつつ，出来事をありのままに，つまりその全貌を描こうとする世界の捉え方が表されていると言えるのである。

ところが一方の〈釈迦堂縁起〉は，物語の中の際立たたせたい場面をひとつひとつ指し示し続けることで構成されている絵画である。そこには〈聖絵〉で見られた世界の全貌に対する興味は見て取れず，むしろ既にある文字情報としての物語をできるだけ合理的かつ効果的に見せようという態度が見られる。これは〈釈迦堂縁起〉が〈聖絵〉に比べて，粗雑になったとか，形式化したと捉えるべきではない。そうではなく，釈迦堂の縁起譚という一つの物語世界を，絵画で表現するに際して整理し，より演出的な形に再構成するという制作態度の変化と考えるべきであろう。事実，〈釈迦堂縁起〉を概観すると，仏伝に加えて清凉寺の瑞像が三国を伝来するという長い物語を，非常にテンポよく，しかもドラマティックに味わうことができる。この見せ方の合理化，そして演出的効果は，これ以前の絵巻と比べても革新的なものであると言えよう。ここに実現された絵画化の論理は，絵画空間の中に現実世界に似たような出来事を再現すること，言いかえれば，鑑賞者が共感とともに絵画空間の中に入り込めることを主眼とするものではなく，現実世界と一続きになっていない，物語を表現するための絵画空間を作り出すものである。つまり〈釈迦堂縁起〉の絵画化の論理とは，絵画空間の自律的論理の実現と考えることができる。これは絵師のイマジネーションに依るところの大きい絵画空間の作り方であると言えよう。つまり，言わば自らの想像力によって絵画空間をデフォルメする表現方法だと言える。

おわりに

〈聖絵〉と〈釈迦堂縁起〉との間には約200年の隔たりがある。その二作品がそれぞれ全く異なる画面構成の論理を持つというのは，時代の推移を考えても当然のことと言える。しかしながら，それらの論理がどのように異なっており，そして絵画空間に対する絵師（あるいは絵巻制作のプロデューサーとなる人物）の発想の有り様がその論理にどのように関わっているのかを考える上では，今回のように大きく時代を隔てた作品同士というのは恰好の題材であろう

と思う。なぜならば，時代が変化すれば人々の思想も欲求するものも変化するものであろうし，それに伴って自ずと絵画に向けるまなざしや絵画に求めるものも変化するからである。

また，この二作品はそれぞれが同時代の作品と比べてみても突出した個性を有している。そのためにこの二つの極点を比較し相違点を確認することは，筆者の今後の研究の起点となると考える。

註

1　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　1992年12月）

2　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』，1979年10月，東京国立博物館誌

3　〈絵詞伝〉は，一遍の最初の弟子で後に遊行派の祖となった真教の弟子　宗俊によって作られた十巻本である。前半の四巻十七段を一遍の行状に，後半の六巻二十六段を真教の伝記に費やしている。

原本は神奈川県の清浄光寺に伝わるもので明治44年（1911）に焼失したが，その系統に属する本は数多くが現存している。このうち金蓮寺本の奥書から，原本は宗俊の起草であることと，徳治二年（1307）以前に成立したものであることがわかる。

〈絵詞伝〉の系統に属する諸本は，詞書や内容の構成がほぼ共通し，画面の構成にも相互の影響が認められるが，それぞれを比較していくとその図様や添景において，わずかに異同が認められる。宮次男氏は，著書（『日本の美術56一遍上人絵伝』至文堂，1971年）においてそれらの差異を整理し，諸本を以下の三つの系統に大別されている。

甲本　真光寺本・金蓮寺本・清浄光寺本・金光寺本・大和文華館本

乙本　清浄光寺古縁起本（1911年焼失，東京国立博物館狩野模本による）・光明寺本

丙本　金台寺本・常称寺本・遠山家本

甲本は原本の正系と思われるもので，画中に現れる僧と尼の区別を明瞭にし，一遍の姿もその他の登場人物と比べて特に大きいこともなく，着衣についても他僧と区別されていない。乙本は，全体的に人物描写に比重がかかっている。僧尼の区別は甲本ほどはっきりしておらず，一遍の姿も他よりも大きめに表し，顔色は褐色を強くするなどして著しく目立つ容姿で表している。丙本は，甲本に類似する構図を多く有するが，部分的には他本と大きく異なるところもある。

4　巻三第二段，江州関寺で宴聴と宗論するという場面。

〈図版〉

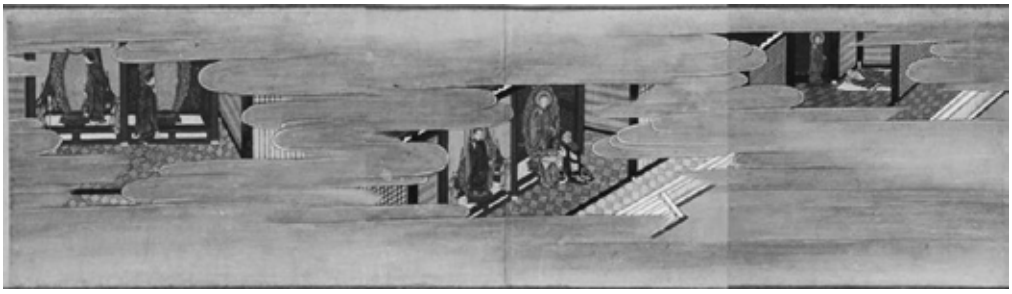

図１　「釈迦堂縁起絵巻」第五巻第三段

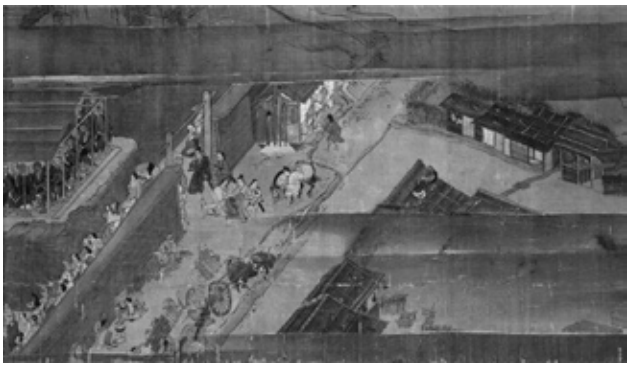

図２　「一遍聖絵」第七巻第一段

図３　「石山寺縁起絵巻」第五巻第一段

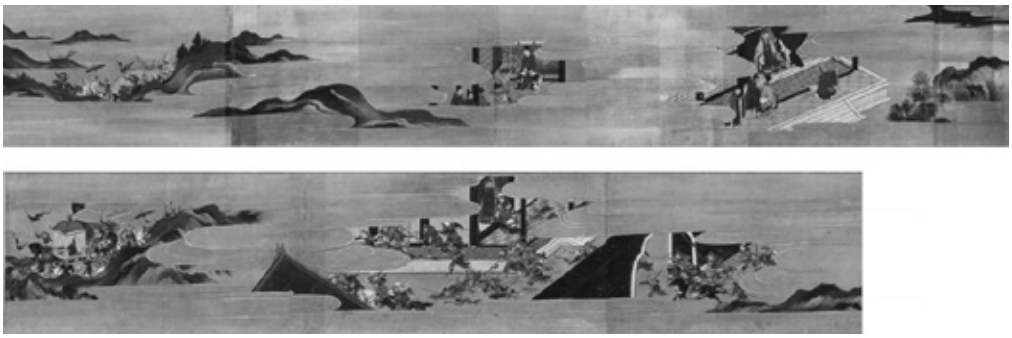

図４　「釈迦堂縁起絵巻」第四巻第一段

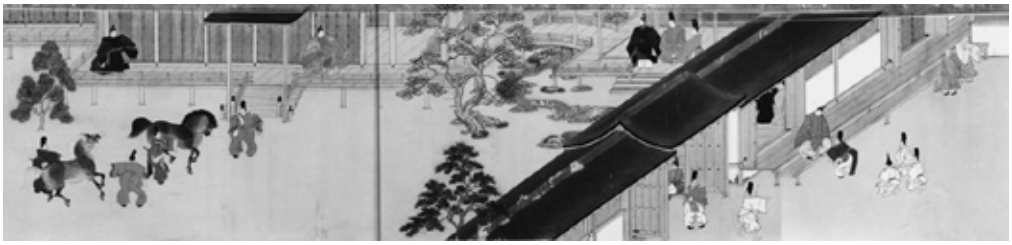

図５　「春日権現記絵」第三巻第三段

図６　「一遍上人絵詞伝」第三巻第四段

図７　「一遍聖絵」第五巻第三段

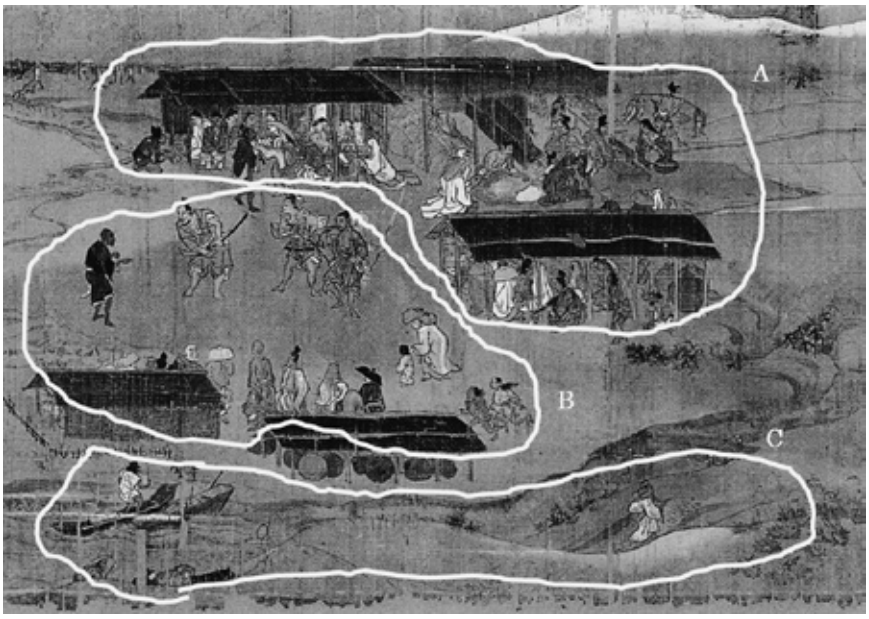

図８　「一遍聖絵」第四巻第三段

〈参考文献〉

・『社寺縁起絵』，奈良国立博物館編，1970年10月
・辻惟雄「狩野元信（三）」（『美術研究』270号，1970年11月30日）
・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』No. 343 1979年10月）
・『社寺参詣曼荼羅』，大阪市立博物館編，1987年10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３年度科学研究費補助金研究成果報告書，1992年３月）
・『水墨画と中世絵巻』日本美術全集　第12巻　講談社　1992年12月
・『日本美術全集９　縁起絵と似絵』，講談社，1993年８月
・『角川　絵巻物総覧』，梅津次郎監修，宮次男・真保亨・吉田友之編，角川書店，1995年４月
・『猿猴庵の本　泉涌寺霊宝拝見図・嵯峨霊仏開帳志』名古屋市博物館史料叢書３，名古屋市博物館，2006年３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，2009年10月６日