

平成二十六年八月十日発行  
皇學館論叢第四十七卷第四号  
抜刷

講  
演

# 掛幅縁起絵の世界

—— 中世日本の信仰と絵画 ——

佐  
野  
み  
ど  
り

## 掛幅縁起絵の世界

—— 中世日本の信仰と絵画 ——

佐野みどり

はじめに

中世絵画といえば、すぐさま思いつくのは水墨画であり、また絵巻物でありましょう。確かに、中世は、宋や元の水墨画を鑑賞し学ぶことから日本の画家自身が優れた水墨画を制作するようになった時代ですし、一方で高僧伝絵巻や合戦絵巻、そしてお伽草紙など、娯楽や宣教、権威付けなどさまざまな機能を担った絵巻も盛んに制作された時代でもあります。古代が仏像と仏画の黄金期であるとするならば、中世は絵巻と水墨画の時代だというキャッチフレーズも確かに納得できるものです。けれども中世の絵画作例を見渡すならば、神道絵画（垂迹画）や掛幅の社寺縁起絵（大画面説話画）などが多数伝来していることに気がつきます。いままでどちらかという見逃されてきたこれら掛幅画のジャンルが、十三世紀以降、大きく発達していることは重要です。宮曼荼羅の流行は景観表現の錬磨をもたらしましたし、大画面説話画の流行も、物語を大画面にどのように配置して描くのかといった物語叙述と画面構成の折り

合いの付け方をおおいに展開させたのであります。

たとえば十四世紀初めと考えられている「山崎架橋図」(和泉市久保惣美術館)<sup>(注1)</sup>は、宝積寺の本尊、十一面観音の化身である翁によって、山崎の橋が再建される奇跡が描かれた掛幅の説話画です。画面中央に架橋工事中の橋、無事完成した橋を並べて描いており(＝異時同図表現)、現代の私たちにとっては少し奇妙な感覚が致しますが、それ故に、観音の化身による架橋という超常的な出来事の聖性はいっそう強く印象づけられるのです。二つの異なる時相を並列する異事同図という表現は、いわば時間軸の超越でありましょうから、画面上を動いている時間は観念的な時間となります。まさに奇跡という異世界の現出であります。語るにふさわしい異世界を現出させているといえるでしょう。

社寺の草創の由来や靈験といった縁起の絵画化作例は、その多くが宗教性と世俗性を併せ持つ点に特色がみられるのですが、とりわけ掛幅縁起絵は、掛幅という大画面の形状、すなわち鑑賞の公開性、全体視の構図と部分のナラティビティの相克という特性において、絵巻とは大いに異なった物語叙述の方法を完成させていきます。本日は、中世のこのような掛幅縁起にフォーカスして、物語叙述の実際や〈在地性〉という特性について、あらあらとお話したいと思います。

## 一、掛幅縁起絵の物語叙述

### (1) 掛幅縁起絵の規定と「御衣木之縁起絵(志度寺縁起)」の構成

最初に、掛幅縁起絵を規定しておきましょう。掛幅縁起絵は、a. 社寺の創草の由来や鎮座の次第といった創立縁起、もしくはb. 霊場や事跡をめぐる神仏の靈験譚、あるいはc. 宗派の祖師など宗教的偉人の伝記、を掛幅の大画

面に描くものです。絵解きを生成の構造的契機とみなすか否かは作品個々において議論が分かりますが、その受容過程において多くは絵解きされ、霊場の整備や堂宇の修造等の勧進に利されるものでした。(注2) 寺社の縁起や祖師伝は、同時代の絵巻にも描かれています。掛幅縁起絵の場合は、先にものべましたように親密で個人的な鑑賞を前提とする絵巻に比べ、より公開性が高く、しかも多くの場合、景観の在地性——すなわち地形や地理に対する身体的記憶や集合知識といった心的紐帯——が重要な画面構成論理であるといえます。

たとえば、弘法大師の霊場、四国八十八ヶ所第八十六番札所、香川県志度寺には十四世紀の制作とみなされる六幅の掛幅縁起絵が伝来しています。(注3) その第一幅、「御衣木之縁起絵」(挿図1、2)を見てみましょう。この幅は近江の白蓮華谷の大きな倒木が琵琶湖から淀の津を経て、ついには讃岐国の志度寺まで流れ着き、その木を彫って造った十一面観音像を安置する堂をつくったのが志度寺のおこりであるという、志度寺創立の縁起と本尊の由来を縦一七〇cm、横一二六cm余という大幅に描き出すもので、おそらくは他の五幅に先んじて制作された志度寺の創立縁起絵です。以下、太田昌子氏の解説(注4)を参考に、縁起テクストと対応させつつ画面を辿ってみます。継体天皇(注5)の時代とする巨木の流出から、推古天皇三十三年(六二五)の志度寺創建まで約八十年にわたる物語は、出来事の時間経過を追って、画面上部から下部へと大きく逆S字状に湾曲しながら展開していきます。

画面上部三分の一は、近江の山間の霹靂木(雷に打たれた聖なる木)が琵琶湖に流れ着くまでの物語に対応します。画面は、上段左端に若狭の山々、その下に雪景色の比良山系を配して画面空間を閉ざし、物語の発端である白蓮華谷(朽木谷)の霊木へと視線を誘います。いくつもの洞を持つ屈曲した巨樹の霹靂木は、三尾大明神と眷属に囲まれており、天人たちは散華しています。霊木は斜めに描かれ、洪水によっていままさに川の流れへと運ばれようとしています。川は蛇行しつつも右方向へと展開し、ついに画面右手の琵琶湖へと至ります。湖面は荒々しく波立ち、霊木の

存在を強調しているかのようです。三尾大明神や眷属たちも霊木を見つめ、霊木を取り囲んでいます。岸边には指差す子供たちや漁師、女たちが居り、屋形船も見えます。舟を漕ぐ笠を被った男二人は、霊木に向かって漕ぎ出すところでしょう。画面右端は桜の花咲く鳥が描かれ、画面を閉じるのですが、この鳥は竹生鳥でありましょうか。

続いて画面中段では、物語の時間軸は右から左へと動き、宇治川の流れに沿って大きくU字形にエピソードが布置されます。画面右手には、湖岸の旅人や僧兵、馬借など添景人物や家々の屋根が描かれた坂本の町を配し、そこから洲浜形の湖岸をさらに右へととのぼして琵琶湖名所のひとつ、唐崎の松と社を配します。そしてその下に、大津の浦（琵琶湖の南端に位置する）に霊木が七十年ほど漂い、人々がこの木を伐り取ると火事や病に見舞われるという災厄のエピソードが描かれています（「漂歴于志賀郡大津浦、七十年。百姓未知木心、而伐取。郡郷近隣、焼屋宅、發疾病。」）。或る者は漂う霊木に乗り、又或る者は湖水に入って綱を引くさま。米俵などを積んだ荷舟の賑わい。そして炎に包まれる建物や慌てふためき荷物を持って逃げ出そうとする人々、長刀を手にした僧兵、屋根の上で逃げ惑う人物たち。この場面で一気に人物群像が多彩になり、さまざまな身分、姿態が描かれます。

続いて物語は、みだりに手を懸けると祟りがあるとされた霊木が、ついに琵琶湖から流れ出て難波の浦まで川を下るといふ展開となり、画面もまた、霊木移動の軌跡を瀬田川・宇治川から淀の津までの川の流れに付帯させて表わされています。U字形に大きく歪められた川の流れは、大津から摂津の間の地理的関係をひときわ圧縮して表わすが故に、物語構成上、中だるみとなりかねない画面中段に空間の内実を持ち込むことに成功したのであります。

さて霊木は、画面中段右端の瀬田橋から斜め左上へと転折する瀬田川の流れに沿って、宇治川に入り、視点移動は下から上へと変わります。宇治橋をくぐって、雪景色の塔の島を過ぎ、伏見のあたりで蛇行し、すやり霞をこえて淀川に入り画面左の難波の浦に到着します。このように画面中段を右から左へとU字形に横切る形で展開する琵琶湖漂

着から難波の浦へという物語の進行は、大きく湾曲する瀬田川、宇治川から淀川へというU字形の動きに同調し、その間に布置された名ある所々の景観、すなわち中段中央のなだらかな緑の若草山から生駒山、葛城山、あるいは画面中段上部の天王山、釈迦岳、六甲山系といった山々が画面を充填しているのです。

それは、上段においても同様であり、白蓮華谷から琵琶湖への霊木流出というメインストーリームに対して、比良山系の雪の紅葉、あるいは風を受ける楓樹と日吉の標識である猿といった添景が名所の内実となつて、描かれた景観の全体像に地理的構造を与え、エピソードの場相互の關係に地理的整合性を確保しています。もちろんそれは現代的な意味においては正確なものではありません。場所に対する心理的な親疎は、実際の地勢や方位、距離感を歪め、ある部分では圧縮し、ある部分では拡張するなど自在に変容させていますが、中世の志度寺でこれを観覧する者たちにとつて、名ある所（名付けられた所）は見るべき所であつたことに思いを致さねばなりません。物語の語りと物語世界を支える集合的記憶<sup>11</sup>景の全体像は驚くほど協働して、この壮大な物語の空間イメージを織り上げているのです。

さて、縁起テクストは、淀の津に漂着した霊木について、「それは赤く瑞光を放ち、三ヶ月ほど淀の津に留まつたが、人々は不思議に思い畏れ尊び、敢えて触れようとしなかつたところ、ついに海中に流れ出た」と語ります（二而三箇月之間在之、放瑞光、為赫奕。見聞之人、成奇異之思、敢以不懸手。謹慎仰崇之処、自淀津流出于海中。）。画面では、弧状に漁村の風景―板葺き屋根の家居、網を魚籠を下げ魚を手にする男、もやう小舟など―を展開させ、海面には赤く粹どられ金泥の線を放射する霊木が描かれています。河口の手前では、淀川に浮かぶ霊木を長い棒で突く二人の男が描かれ、その右横、向こう岸では足踏み洗いする女の姿も見えます。河口近くの橋は僧形の二人が歩んでいます。画面では橋近くに位置する集落は、美しい衣に身を包む女性たちの姿が見られますから、おそらくは守口あたりの遊女の宿を表わしているのでしょう。

人事風俗の添景は、この場面のみならず、本図のいたるところに認められ、大幅の画面に仕掛けられた目の歓びともいふべき、鑑賞の醍醐味であります。足踏み洗いの女、橋上の組合せ人物、荷箱を担ぐ旅人、牛を牽く人物、馬借の一行、老人と子供、曲げ物を手にしゃがんで菜を摘む女、といった中世絵巻に類出する風俗表現を添景に散りばめ、物語空間に生き生きとした実質をあたえるのでした。エピソードの布置と併行するように名ある所々を点在させる本図の語りは、こうした生活の一齣一齣を捉える風俗表現という〈文彩〉によってより親密で効果的なものとなっております。なお、画面右、大津の浦での災厄をもたらす忌避すべき霊木は、画面左では、光と異香によって靈性が讃えられる霊木となっており、その対比も、時間と空間の隔たりを構造化する語りのテクニクといつてよいでしょう。

続いて画面下段に、ようやく志度の浦の物語、園子尼が霊木を引き上げ、観音の化身である童子が一日で十一面観音像を彫り、さらに閻魔王の化身の童子が七日で堂（道場）を建立するという本縁起のクライマックスが展開します。画面は、中段での右↓左という時間展開を反転させ、左から半円形状にエピソードを布置し、霊木の引上げや観音像の彫製、御堂の建立といった出来事を細分化して描出するものであります。出来事それぞれの過程を丹念に絵面化し、志度の浦の景観に場面を重積させて描き出すのです。それは、出来事の生起の場を固定し時間を幾重にも重ね、観覧者の複雑な視点移動を要請する構図であり、近江の白蓮華谷から讃岐へと、壮大な空間移動を一幅の中に収めた、いわばマクロの構成は、ここで一気にミクロの構成、近接した親密な物語世界の構築へと転換していくこととなります。

## (2) 「御衣木之縁起絵」における在地（＝志度の浦と志度道場）の物語

さて、下段に描かれた物語は、先の淀の津への漂着から数十年後のことです（「自淀津流出于海中。令漂濤于波上、数十年也。」、注6）。①霊木は、ついに讃岐の志度の浦に漂着し（「仍曆歲月之後、流寄讃岐国志度浦之磯辺。」）、②園子とい

う老尼が、これを見つけて仏像造立の年来の宿願をはたさんと③靈木を引き上げ（「于時推古天皇三十三年乙酉、凡園子尼、法名智法、見付此木、成歡喜思。我有宿願、年来祈請。至心合掌、而取上彼木、更無凶事。即引入草庵內奉安置之。」）此の木をもって仏像を作らせようと仏師を探しているところに、④二十四、五歳の童子形の男がやってきて、仏師であることを告げ、園子尼の本尊を尋ねて（「年二十四五許之人、現童男之形体。持仏師之具足、出来云、我是仏師也。依知汝願念、今所来至也。聞信樂之本尊、可勤彫刻之微功」）、⑥童子は一日で十一面観音を彫り上げます（「一日之中、奉造立等身十一面觀音形像畢。」）。そして⑦童子は観音像に向かつて念誦し、夜になつても動かずにいます（「即彼仏師奉向此本尊、有念誦之気色。斜陽已西傾、自夜至子刻、敢以不動。」）が、夜になつて⑧「補陀落観音おはしますや」の天上の呼び声に心えて、姿を消すのであります（縁起テキストはここにおいて童子が観音の化身だったことを明かしますが、絵は白雲に乗った十一面観音が天に向かうさまを描くのみです）。さらに、園子尼が、この十一面観音を祀るための一間四面の道場を建てたいと日夜折り、匠を求めていたところ、今度は⑩⑪二十歳ぐらいの童子が現れ、大工であることを告げます（「年齡二十歳許童子出来。云、我是番匠也。伝聞汝所願来此。速以材木可与于我、云々。」）。園子尼は喜んで材木を集め、この童子に渡すと、⑫童子は七日で一間四面の堂を作り上げました。この童子は一人に見えましたが、昼間には、無数の童子が現れ共に建築の作業をしましたのであります。（「七ヶ日之際、建立一間四面堂舎一字畢。件童者、只一人度見思之処、或取集材木、或削成柱梁、或調桁椽、或葺覆檜皮。如此、童子不知其数。然而彼童子等、昼程者雖見在、入夜暗跡不見。自然化来也、云々。」）。そして、童子は道場建立の後、姿を消してしまいます。

縁起テキストは、この童子は閻魔王の化現、園子尼は文殊菩薩の化身であるとし、全ては大権薩埵の方便であり、冥府の冥官の善功であつて、志度寺道場は我朝奇特の道場であると語り納めます（「抑功匠者、字土師黒王丸、即是琰魔法王之化現也、云々。園子者、文殊師利菩薩化身也、云々。是皆大権薩埵之方便、垂応冥官之善功也。此根本道場之正面者皆秋柱也、



云々。凡吾朝奇特之道場、四海靈異之精舎也。思彼瑞応、不遑羅縷。仍粗記之而已。」)。ここにおいて、読者は画面下段左端の園子尼の家前に座す⑤五髻の童子が文殊菩薩であり、園子尼の本地であることを理解するにいたるのです。

(3) 志度の地を描く親密なまなざし

さて、縁起テキストは、志度道場建立を語るところで終わっていますが、画面はさらに下辺右側に浜辺の景観が続き、馬で鋤返したり塩水を撒いたり塩田の労働のさまや、子供を連れて木橋を渡る赤子を背負った女、松林を進む馬上の侍といった人物群像が描かれています。志度寺境内は洲浜形の浜辺に面しており、画面右へと松林が続いています。松林の先は丈高い岩の島を囲むように入り組んだ入り江となり、その彼方に集落が小さく描かれています。これは、志度寺境内を取り巻く渦↓塩屋↓真珠島という中世の志度浦の景観と考えられています。近江から讃岐へという全体の空間構想において、神の目ならぬ全知の俯瞰視点によって遠望視されている画面上・中段とは異なり、下段は志度の内なるまなざしを浮上させ、身体観を帯びたより親密な土地への接近が図られています。しかし、そのような実際の景観の投影のいっぽうで、画面下端の海中には志度の地の聖性を表わすいくつもの洲浜形が浮かび、吉祥的なイリュージョンを創出してもいます。洲浜形は、近江―讃岐の俯瞰的空間構成という壮大な脳内地図の全体像から、志度の地を特化し、観覧者が立ち、眼前にする靈験の地の(へいま・ここ)を荘厳するのです。

以上、テキストと絵との対応関係を辿り、志度寺創立の物語がどのようにこの一幅の画面に構成されているのかを眺めてみました。各エピソードの描出に必ずしも関係しない風俗表現があたかも隠しモチーフのように随所に布置され、それらが前代以来のやまと絵の図様伝統を示すこと、頭身バランスの詰まった愛くるしい人物像・山岳表現にみる輪郭線や皴法・樹木の定型表現といった様式特性など、様式上の注目点は多いのですが、とりわけこの「御衣木之

縁起絵」で興味をひかれるのは、画面構成における地理的構想でありましょう。本尊の由来と道場建立という志度寺創立の縁起が、近江の国から讃岐の国までを俯瞰する壮大な景観構成の元に描き出されている本図は、そのトポグラフィックな——正確ではないが認識しうる場所が担保されている——構想が大きな特徴なのです。

本図での空間の把握は、地図としてみるにはあまりにも不正確だと切り捨てることもできません。たとえ、そのような部位の知識をパッチワークし、物語的空想のなかに各場を位置づけたに過ぎない、換言するならば脳内地図に過ぎないものであろうとも、画面の構築にある種の地理的整合性への志向を示すことをなおざりにするわけにはいきません。もちろんそれは、正確な地図の作成を目指すものではなかったし、はるばる志度の地にたどり着いた霹靂木の靈異、本尊讃仰と志度道場の意義を描出することこそが本図のテーマであったわけですが、近江から讃岐にいたる靈木の旅が実感できることも、志度の地にいる観覧者にとって不可欠な要素であったのに違いありません。

志度寺の創立が畿内発祥の靈木によるという縁起の真正性の保証は、中央∨志度（地方）といった優位性のレヴェルをも含み込むものです。その一方で、物語の語りの密度という点で、画面下段に布置された志度の物語、志度の景観は、本図が有する壮大な地図性、全体の地理的構想を圧倒しかねません。景観の在地性が物語のトポスに生き生きとしたエネルギーを与え、観覧者との親密な関係を作り出すのでありますから。そのような観覧者の今をも見据えて、志度の地を描く親密なまなざしが、流れ寄る霹靂木の靈異といったステレオタイプの話型を、志度の寄木物語へと着地させ自立させると考えられます。

## 二、「温泉寺縁起絵」と「観興寺縁起絵」

### (1) 縁起の現在時を描きこむ

では続いて、やはり十四世紀前半とみなされる有馬の「温泉寺縁起」を眺めてみましょう。この作品については、藤原重雄氏の行き届いた研究があります。<sup>(注9)</sup> さきに掛幅縁起絵の三つの内容区分を示しましたが、a. の創立縁起とb. の靈験譚が相互に乗り入れている事例は少なくなく、この「温泉寺縁起絵」や次に見ていく「観興寺縁起絵」など、寺の修造縁起であり地誌的な靈験譚でもあるという欲張った内容です。なかでも「温泉寺縁起絵」は、下部に創立縁起に相当する行基の温泉寺建立譚、そしてその上に女体権現説話（靈験譚）、そして画面の大部分を占める尊恵法師の閻魔庁訪問譚（蘇生譚）という多彩な内容を、知的に構造化した見事な構成をとっています。

とりわけ注目すべきは、画面上部に温泉寺境内と参詣者、温泉寺霊場の外周にある町並み、そしてこの霊場の入り口になる杖捨橋を渡る人々を、また下部の行基譚のすぐ上（杖捨橋のシーンと対角になる位置）に温泉寺に向かう武士と禅僧といった温泉寺の「へいま」が表わされていることです。これら参詣者や温泉寺周辺の景観は、縁起世界とは異なる位相に属するモチーフであり、縁起絵の現在時を示す表象です。しかも、留意すべきは、それらが温泉寺霊場の靈験譚の描写を括りとるがごとく布置されていることです。藤原さんの言葉を借りるならば、これらの場面は、縁起世界を額縁化、すなわち異化するフレーム機能を果たしているのです。

画面の圧倒的な分量を占める尊恵の閻魔庁訪問譚における、現世の尊恵法師の描写にも注意を払わねばなりません。現実界の尊恵法師は、画面右端（承安二年十二月二十二日、閻魔王の使者が法会に出仕するようにと迎えに来るとい

夢を見る」「同二十六日、院主に夢の内容を語る」「同日仏前で念仏を唱える」の三場面が一つのまとまった建物の各部屋に配されている」と上段中央部（「蘇生した尊恵が、閻魔庁での見聞を語る」）に登場し、この冥途訪問の物語の発端（語り始め）と帰結（語り納め）を示しています。さらに画面中央部に印象的に描かれた「現世と異界との裂け目（藤原）」の溪谷は、現実の景観との幾分のんきな照合が許されるとするならば、現在の有馬川、杖捨橋から太閤橋への流れあたりと考えられることも、景観の在地性の問題として身逃がすことは出来ません。現在は川床に遊歩道が整備され公園化していますが、溪谷の趣はまだ残っています。

温泉寺境内や温泉寺外周の町屋、そして参詣者たち。縁起絵の（いま）を画中に取り込み、縁起世界の時間を担保するその構成は、位置の象徴形式をも踏まえた明快な組み立てです。このような在地性へのこだわり、縁起世界を粹取る外部人物や物語主人公と一致する語り手の描出が、描かれた縁起世界を観覧者にとって身近なものとして引き寄せるのであります。

## (2) 「観興寺縁起絵」の場合

さらにもう一つ、作例を紹介したいと思います。これは九州久留米市観興寺の創立と靈験を語る「観興寺縁起絵」<sup>(注10)</sup>（挿図3）ですが、霊木の靈験と観興寺の創建由来をかたる「日下部長者」の幅と創立された観興寺の賑わい、そしてその後の靈験を語る「伽藍縁起」幅という双幅で構成されています。この縁起絵成立から三百年以上後の延宝五年（一六七七）奥書の「筑後州山本郡山本山観興禪寺 千手大士靈像記」<sup>(注11)</sup>が伝わっていますが、そこには書かれていないエピソードも描かれており、絵と縁起文両者の関係はなかなか複雑です。ここでは、その延宝五年の縁起文の内容を略記しておきましょう。

武士草野太郎常門はある日三匹の犬を連れて豊後国日田郡まで狩に出かけ、日下部長者の館で一夜の宿を借りるが、大きな屋敷には姫一人しかいない。姫は毎夜鬼が現れ、家の者を連れて行ってしまい、今夜は自分の番であることを語る。常門は夜中に現れた鬼に弓矢を射掛け追い払う。翌朝、血痕を辿って串川山の頂上に行くと、矢が刺さった栢の伐り木が見つかる。枝がたくさん出たその形はまるで千手観音を思わせるものであった。かつて姫の父親、日下部長者は、この木で千手観音を彫らせようと考えたが、その後忘却してしまったのである。常門は、千手観音を彫ることを誓い、「大雨洪水に乗じてわが山本の里まで運ばせたまへ」と念じて、姫を山本に連れ帰り結婚する。或る大雨の日、筑後川の神代浮橋に光り輝く栢の巨木が懸かり村人が騒いでいた。常門が枝を切り落とすと霊木は血を滴らせた。常門は勿体無いとその斧を投げ捨て、荒削りのまま千手観音像を作らせ、山本の里に堂宇を建て普光院と称し供養した。その後、伽藍を整備し、天智天皇より観興寺の勅額を得た。それから五百年後、九州に赤旗党の騒乱が起きたとき、常門の子孫、草野永平と弟永信は、源氏方に加勢し戦ったが、観音の加護を受けた兄弟の矢は、赤旗党の遠くの陣まで到達し彼らを追い払うことができた。草野永平は筑後の国司に任せられ、観音の利益に感激し、観興寺千手観音の縁起を描かせた。斧を捨てたところを「勿体島」、栢の巨木を串川山山頂から山本の里まで運んだ筑後川を「一夜川」と呼ぶのは、このような謂れからである。

栢の巨木の霊異（霊木の崇りと寄木譚）、千手観音の利生譚、妻覓ぎ譚（求婚譚）という話型を有するこの「観興寺栢木縁起」は、地名説話も取り込み、また創立時（むかし）と縁起絵を描かせた五百年後（いま）という時間の奥行きを持つなど、興味深い縁起といえます。絵は、二幅それぞれが独立した構図を示し、草野常門が姫を救い、千手観音像となる聖なる倒木が山頂から山本の里まで漂着する「日下部長者幅」と、観音像を祀った観興寺の賑わいを描く「伽藍幅」のいずれも、日下部長者の屋敷や観興寺の伽藍といった縁起説話の場を、背後の耳納山系と手前の筑後川

でフレーミングするという空間構成をとっています。この写真を見ていただくとお分かりのように、両幅とも実際の観興寺周辺の地形をまことによく捉えており、「日下部長者幅」画面右上には高麗社までもが描かれているなど、景観の在地性に対する画家の注意深い慮りは注目に値します。この縁起絵を観興寺で見た中世の人々は、自分たちの〈いま・ここ〉と画面の〈いま・ここ〉を歩き来したに違いありません。絵を見ることがいかに生き生きとした感動や堅信につながったかを想像してみてください。

### 三、二重の空間、二重の時間

「観興寺縁起絵 日下部長者幅」は山中の霹靂木の靈威と観興寺創建を物語るものでありました。悪鬼の生贄となる姫を救出するという妻覚ぎ譚という副旋律を外してながめるならば、「観興寺縁起」とは、崇りをなす靈木を慰撫し流れ寄る木を以って仏を成身するという、先の「御衣木之縁起絵」とも同様の、いわばステレオタイプの寄木譚の話型です。それは、もっとも流布した縁起『長谷寺縁起』をただちに想起させるものでしょう。

「御衣木之縁起絵」や「温泉寺縁起絵」、そして「観興寺縁起絵」。これらは、讃岐の志度道場、有馬の温泉寺、あるいは久留米の観興寺といった特定の場所に根ざす縁起絵です。縁起の場となる特定の地点が設定され、そこに蘇生譚や水辺の靈験譚、寄木譚といったステレオタイプの話型が介入し、超常的な世界が現出するのであります。これらの作例に見られる在地景観の描写、在地の地形を投影させる構図といった景観のフレームは、観覧者にとって身近で親和的な、すなわち、〈私〉に属する世界といえます。起こりえないような奇跡の物語は、自分達がよく知っている、まさに在地の記憶として語りだされるからこそ、信仰の契機となるのです。在地景観とは、ファンタジーの力を現実

に向かわせる仕掛けなのです。

これらの掛幅縁起絵には、縁起や靈験譚という過去の出来事と、いまそこに集う人々という二重の時間、換言するならば、創建に関わる物語世界と信仰の儀礼という異なる位相が並行して描かれることが稀ではありません。すなわち、掛幅縁起絵の表層には、縁起的時間と参詣・観覧の時間がともに動いており、またその構図は、在地の景観と縁起的空間の融合が図られているのです。そのような縁起絵を前に、観覧者は物語の時相と今を交差させ、現実景観との心的一致を作動させる。それは観覧の現時点をになう、無数の、匿名の、篤信者の分身による縁起の再生産とも呼ぶべきものです。観覧者は、掛幅縁起絵を見る／読むことをとおして、霊場の整備や堂宇の修造の勧進へと誘われ、縁起の時間を再起動させることとなりましょう。

すなわち、縁起の世界を現実の世界と連結させ、観覧者のうちへと内面化された信仰は、修造や勧進の行為によって、社会化され、またそれが在地の信仰の物語として記憶され縁起化する、という循環が仕組まれているのです（挿図4）。それゆえに、描かれた景観は、日本中世絵画の伝統の中でパターン化した風景ではなく、実際の地形や地勢を画面に反映させたものであることが要請されたと考えられます。画面に形象化された在地の景観は、ある種の地図的性格をもっているのです。

しかも、縁起エピソードは、絵画上のコンポジションの要請によって、恣意的に地図的地勢的景観上にちりばめられたものではありませんでした。縁起エピソードは、ある特定の土地（寺社や霊場）に堆積した物語の断片、いわば地誌を語るエピソードなのであり、どこにそれが描かれるかというエピソードの布置は、それを観覧する人々にとって認知できる特定の場、すなわち地誌の場の可視化に他ならなかったはずです。掛幅縁起絵の景観表現は、信仰の地図と縁起の地誌という、二つの位相が絡み合っているのです。

#### 四、中世掛幅縁起絵のマトリックス

景観フレーム＋物語という掛幅縁起絵の枠組みを踏まえ、なにゆえそれらが十四世紀に登場するのか、その生成の経路を美術史の側から素描する必要があるでしょう。たとえば、特定の景観を描くことに意義が与えられているという点で、宮曼荼羅を、また宗教的・縁起的図像を配して、物語世界を現前化させるという点で、釈迦八相図など仏教説話を想起させる掛幅縁起絵は、それら十三世紀に勃興する神道曼荼羅や大画面仏教説話画と、どのようにリンクしているのでしょうか。もしくは、どのような違いがあるのでしょうか。

春日の社殿を中心に、聖域の景観を俯瞰的に描く春日宮曼荼羅は、文献からは早くも平安時代末には登場していたことが知られ、<sup>(注12)</sup>他の宮曼荼羅、たとえば山王宮曼荼羅や石清水宮曼荼羅などのプロトタイプとなる存在です。その定型図様は、画面上辺に、三笠山をあたかも天蓋のごとく配し、その下に参道から春日大社の社殿や若宮に至る神域が広がるというもので、木々に囲まれ鹿が草をはむ風景は静謐な雰囲気を漂わせています。垂迹した神々とその本地仏が偏在する春日の地という美しき自然自体が唯識的存在、すなわち一切の仮象的世界であるという主張を可視化したものが、春日宮曼荼羅なのだと行徳真一郎さんは書いておられます。<sup>(注13)</sup>

しかし、十四世紀初めのクリーブランド美術館蔵「熊野宮曼荼羅」<sup>(注14)</sup>（挿図5）ではどうでしょうか。上から順に那智大社、新宮、本宮と三箇所の社殿を垂直に並べたこの構成は、きわめて観念的です。しかし、青いすやり霞で区切られたそれぞれの社殿は、豊かな自然描写に囲まれ、またそれぞれの地の地形的特徴も取り入れられた具体的な景観、すなわち在地性をもった描写となっているといえましょう。



たとえば、最上部の那智大社を見てみましょう。画面右手には那智の滝、左手には妙法山が配されたこの区画は、後の案内地図的な性格を持った那智参詣曼荼羅と比較しても、その地形描写へのこだわりが見て取れます。その上、注目すべきことは、それぞれの社殿の内庭に、参詣者の姿が描きこまれていることです。それは、神域の自然をひたすら叙情的に描き出していた春日宮曼荼羅が無人であったことと、好対照を成すものです。

いっぽう、十三世紀の仏教説話画と掛幅縁起絵とは、どのような関係もしくは相違や類似がみられるのでしょうか。たとえば、石川県の本土寺に伝来した「観音経絵」<sup>(注15)</sup>。観音経が説く、観音の利益だけではなく、地獄の釜が割れて罪びとが救済されるといった様々な經典説話を画面のあちらこちらにちりばめた本図は、山や崖、大河といった自然景が、画面を分節しかつ接合しています。けれども、これらの自然景は、エピソードの描写を支えるための景観ではあっても、特定の場にむすびつくものではなく、それぞれ特徴ある岩や山の形態も、あくまでも絵画上の要請から生まれたものに過ぎません。あたかも雄大な地続きの景観が展開しているように見えるのですが、一つ一つの景観は、その前後と有意の文脈をなすことにはないのです。あくまでも景観の切片でしかないのです。ここに描かれた景観はその意味で、虚構的なものです。經典説話の人物達は、互いに関係しあうこともなく、ましてや観覧者と共に生きる時間をもつこともないでしょう。

十三世紀後半に流行した仏教説話画は、人物表現の宝庫として、掛幅縁起絵の宗教的・縁起的圖像にモチーフを提供したと想像されます。けれども、景観と物語の有機的な関係、在地の景観がもたらす(いま・ここ)の観覧者との連携という点で、掛幅縁起絵とは大いに異なる世界を展開させていったのです。

## 五、おわりにかえて

先に観覧者の篤信の契機を引き出す「二重の時間、二重の空間」という掛幅縁起絵の螺旋構造を指摘しましたが、最後に、そのような螺旋構造がいかなる絵画の物語叙述によって現前しうるのか、「志度寺縁起絵」中の「白杖童子当願暮当縁起絵」を例に検討してみたいと思います。

阿部泰郎氏は、「志度寺縁起」の世界には〈二つの始まり〉と〈繰り返される道場修造縁起〉という二つの対照的側面があると説いています。<sup>(注16)</sup>阿部氏は、後者の修造縁起中に前者の「建立之縁起」の読誦聴聞が語られるなど、縁起の再生産の様相が見取れること、また志度寺という場が、龍宮や冥界と現世の間にあるマジナルな空間であること——「多様な次元の、他界の媒ちとなりながら、そこより絶えず生起するものによって支えられる寺」——を鋭く指摘しました。たとえば「志度寺縁起絵」第四幅「白杖童子縁起絵・当願暮当縁起絵」。この幅は、白杖童子の蘇生譚と獵師当願の変身譚という二つの物語が一幅のうちに収められています。物語の概略は、つぎのようなものです。

貧しい馬借白杖童子は死んで冥界に行くが、閻魔王に志度道場の造営を命じられ、現世に戻されることになる。閻魔王からの帰途、美しい娘と出会い、この娘と共に寺を修造する許しを閻魔王に乞う。二人は共に生き返り、三年後に再会して、夫婦となりついに修造の大願を果たす。

その修造供養の法会に獵師の当願が参列したことから當願暮當の縁起がはじまる。法会の蛇に変身させられてしまった當願は、池に運んでもらった報恩として兄弟の暮當に目玉をくりぬいて授けた。暮當がこれを甕に入れておくと不思議な美酒ができる。目玉は如意宝珠であった。しかし噂を聞いた目代に目玉は取り上げられ、暮當

は當願からもう一つの目玉をもらう。結局、二つの目玉＝如意宝珠は朝廷に召し上げられるが、宇佐宮に収めよとの宇佐八幡の託宣が下る。勅使伊四郎瀧口が宇佐に届けに行く途中（周防の竈戸の関）、遊女貫主の懇願に負けて箱を明け宝珠を見せると、海中より黒い大きな手が伸びて、珠を奪っていく。貫主は海に潜り龍宮から宝珠を取り返してきるが、鮫に襲われ息絶えてしまうのであった。宝珠は宇佐八幡宮に納められ、周防では貫主を菩提を弔い、生龍寺、般若寺、金剛寺の三寺が建立されたのであった。

すでに阿部氏が説くごとく、「當願暮當縁起絵」の後半は珠取り説話でありますから、同じく志度寺縁起絵第二、三幅の「道場縁起絵」<sup>(注17)</sup>へと、この語りは照り返されていくものでしょう。「當願暮當縁起絵」での、冥途蘇生譚の納まりが、珠取り物語の始まりに変奏していくという物語のウロボロスの構造は、とくに注目されるものです。「當願暮當縁起絵」は「道場縁起絵」の世界と響き合い、物語の始発へと観覧者を導くのであります。

そのような注目すべき「當願暮當縁起絵」は、造形的には、下部に白杖童子譚をまとめ、中ほどの志度道場を結節点として、當願暮當譚が上へと展開していくという、明快な構成をとっています。以下、エピソードの構成図（挿図6）と本図を対照させつつ、画面構成を確認してみましよう。目玉をもらった暮当の留守の間に妻が甕の中の珠を見つけるエピソード、目代が目玉を取り上げるエピソードのふたつが、白杖童子譚の領域に入り込んでいるということがあります。全体としては二つの縁起の描写、情景布置は、物語展開のウロボロス性に比すならば、くつきりと分別されています。画面最下部の閻魔庁と対角に位置する宇佐八幡宮、龍宮と志度道場の左右、画面右最上部の朝廷といった、メルクマールになる（場）の設定は、地図的構想によるとはいえませんが、場のポリテクスの面ではきわめて論理的です。目玉がふたつとも召し上げられるという話の展開を追う視線巡覧は、閻魔庁／龍宮がつくる対角構造

に對しての反方向性を生み出し、靜態的な画面に生動感を与えるものの、そのほかはエピソードの布置が順当で、語りのシンタックスは邪魔されるものなく、スムーズに現前していきます。「ここでは、冥界と龍宮とがともに他界として連続し、重層して志度寺をあらしめている（阿部、前注15）」という明快な構想なのです。

いっぽう、志度寺縁起絵の最終幅と考えられる「阿一蘇生之縁起絵」（挿図7）はエピソードの布置、すなわち物語叙述の描写がきわめて複雑です。「志度寺縁起」六話中の、白杖童子、松竹童子、千歳童子といった三人の蘇生譚は、それぞれ桓武天皇の御世、一条天皇の御世という設定でありますから、物語が描かれている十四世紀の時点では、すでに過去の時制であります。ところが、この阿一譚は伏見院の御世（十四世紀初め）という設定となり、描かれた縁起は同時代性に結ばれているのです。画面は現世、閻魔庁、志度道場、そして冥途への行路というマージナルな境界領域がまず先験的に設定され、そこに現実の施設や景観を織り込み構成です。エピソードの順を追う視線巡覧はきわめて複雑ですが、現世と閻魔庁、そして志度道場の対比的な配置は、画面にトポグラフィックな秩序をあたえています。さらに、画面上部の屋島、真珠島によつて構成される志度の浦周辺の海域表現は、現実空間を顕在化させるものといえ、阿一の蘇生という縁起空間を額縁化して納めるのであります。阿一の冥途蘇生譚は、二度の死と生き返りを語るという特異なものです。画面では、その蘇生の次第をほぼ遺漏なく描き出そうとしています。最初の死は、志度道場修造の起請という誓約を担保するための話柄ですから、阿一の家から画面上部に置かれた志度道場への行程は、斜め上方へのほぼ単線的な動きにまとめられ、誤読の余地がないほど明快です。しかし、もうひとつの話柄、そもそも志度道場は閻魔王の氏寺であり、その修造、盛況は、閻魔王自身の大願であるという、修造の意味づけは、こゝと細かく詳細に語られ、その真实性を保証するイメージの力が必要だったと思われまゝ。それ故、閻魔庁への行程は、在地の地理的關係を下敷きにしたパラレルワールドのごとき、現世であつて（観覧者にとって）現世ではない（死んだ

阿一にとって）両義的なトポスとして描き出されることになったのです。繰り返して語られる方角の指定、北へ三町、池辺を一里進む、十軒の家といった行路の饒舌さは、画面右側斜めに圧縮された地形のなかを旋回するエピソードの布置をもたらししています。視線巡覧は複雑ではありますが、辿ることは困難ではない、すなわち統辞のシンタックスは、その困難さにふさわしい読解の達成感とともに、閻魔庁行ききの時間を観覧者に提示するものであります。

## 注

注1 「山崎架橋図」のデータ及び主たる論文は以下のとおりである。絹本着色、和泉市久保惣記念美術館蔵、縦一〇八・六cm、横五五・〇cm。植崎宗重「山崎橋縁起絵」（『國華』六七六号、國華社、一九四八年）、鈴木美紀「山崎架橋図」小考―橋と人物を中心に」（『佐々木剛三先生古稀記念論文集編輯委員会編 日本美術襍稿』明德出版社、一九九八年）なお、図版は『日本美術全集』（講談社）等に掲載されている。参照されたい。

注2 掛幅縁起絵の多くが近世において、虫干し法会などの機会において絵解きされ修造勸進のために利用されているが、中世での絵解き実態を確認できる作例は多くはない。制作時に近い時点での史料として注目されるのは、瑞溪周鳳の『温泉行記』の「聞律院僧読本寺記、凡湯客出百銭、則院僧出説之、今日同來僧、為予弁読賃、記三卷、皆係以絵事」の記事（玉徳四年〔二四五二〕、引用は玉村竹二編『五山文学新集 五』東京大学出版会、一九七一年より）であり、有馬の温泉寺旧蔵現経と国立博物館蔵の「温泉寺縁起絵」は、このとき瑞溪周鳳が絵解きを見聞きしたものと考えられている。また、香川・志度寺の諸縁起のうち「白杖童子縁起」、「松竹童子縁起」、「千歳童子縁起」（絵は伝来せず）、「阿一蘇生縁起」は、いずれも寺の修造の本願とすることで蘇生を果たした冥途蘇生譚を語っている（詳しくは第三章参照）。

注3 「志度寺縁起絵」は、現在、香川県志度寺に次の六幅が伝来する。「御衣木之縁起絵」「讃州志度寺道場縁起絵一」、「讃州志度

寺道場縁起絵二、「白杖童子縁起・当願暮当縁起絵」、「松竹童子縁起絵」、「阿一蘇生之縁起絵」。これら六幅は、双幅である「道場縁起絵」の第一幅、二幅の一致を別として、互いに描写や彩色、構図法など手の違いを示し、同時期に制作されたとは考えられない。失われた「千歳童子縁起絵」を含めた七幅の制作順については、梅津次郎氏が、前掲の順（「千歳童子縁起絵」を「竹童子縁起絵」の次に置く）を説いている。（梅津次郎「志度寺縁起絵に就いて」『國華』七六〇、一九五五年、國華社）梅津氏の論考は、本作に関する基本研究ともいえるべきものであるが、その後、南谷敬「志度寺縁起絵考」（『待兼山論叢 十四 美学篇』大阪大学文学会、一九八〇年）、太田昌子「志度寺縁起絵の語りの構造」（『志度寺縁起絵の語りの構造』（国立能楽堂'91特別展示 能と縁起絵）日本芸術文化振興会、一九九一年）が上梓されている。なお、本稿では、縁起テキストとの分別を因るため、掛幅縁起絵諸作の名称に〈絵〉をつけて呼ぶこととした。

注4 前注3太田論文は、縁起絵の描き起し図と各エピソードの対応を明らかにした図版解説がつき有益である。なお、太田氏は「志度寺縁起絵」に関する長年の研究成果をまとめた著作の準備中であり、二〇〇九年十二月二十日の「志度寺シンポジウム」に際して、未刊原稿の一部を拝見させていただいた。また、志度寺ご住職十河章先生の御理解のもと、「御衣木縁起絵」実見の機会も与えていただいた。本稿での「御衣木縁起絵」のモチーフの読解は、作品見学と太田氏の研究成果に多くを拠るものである。

注5 志度寺縁起テキストは、前掲書『能と縁起絵』収録の大西廣・石塚綾子両氏による「志度寺縁起・原文翻刻」に拠り、一部常用漢字にした。また、本稿で使用している描き起し図は、同じく『能と縁起絵』掲載の図版、描き起し図を参考に作成したものである。

注6 継体天皇の年代に関しては諸説あるが、本稿では五〇六年説によっておく。なお、縁起テキストでは、継体天皇十一年に琵琶湖に流れて行き、その七十年後、崇峻天皇の時代に淀の津へと流れ、淀の津から海中を漂うこと数十年にして、ついに推古掛幅縁起絵の世界（佐野）

三十三年に志度浦で園子尼が引き上げたとし、〈彼靈木、雖送數百歳之星霜、無朽損〉とあって、継体天皇から推古天皇までを數百年という神話的時間観で捉えている。

注7 以下、本文中に付した番号は描き起し図と対応する。

注8 現在、潟は消滅し塩屋や真珠島は地続きとなっている。

注9 藤原重雄「有馬温泉寺の縁起絵をめぐって」(『温泉の文化誌 論集(『温泉学Ⅰ』)岩田書院、二〇〇七年)「温泉寺縁起絵」(『國華』千三百三十八号、國華社、二〇〇七年)

なお、「温泉寺縁起絵」のデータは以下のとおり。絹本着色、縦一八九・六センチ、横一五三・五センチ、京都国立博物館蔵(『温泉寺旧蔵』)。

注10 「観興寺縁起」のデータおよび主たる論文は以下のとおりである。絹本着色二幅、九州国立博物館蔵、各縦一六〇・二cm、横一一四・二cm。箱書きには寛文十二年五月の住持雲堯記の修理銘が記される。なお、天保十一年の摸本二幅(観興寺蔵、明治十九年前田貫業による摸本二幅(東京国立博物館蔵)も伝わる。

「高崎富士彦「観興寺縁起図」(『ミュージアム』一七八号、一九六〇年一月、東京国立博物館)、菊竹淳一「九州の縁起絵」(『仏教芸術』七十六、一九七〇年七月、毎日新聞社)

注11 原文翻刻は『観興寺宝物展』(久留米市立草野歴史資料館、一九八七年)に収録。

注12 『玉葉』寿永三年(一一八四)五月十六日、十七日条

「十六日、癸卯今日神齋、依明日可奉拝図絵御社也。」

「十七日、甲辰雨下、自奈良僧正許、被奉図絵春日御社一鋪、余早旦沐浴解除之後、着束帯、(帯剣如常)、取幣帛、(小幣六本指之、為屋内小指也)、依於御社宝前、兩段再拝如常、其後乍着束帯候宝前、奉転読心經一千卷、其後取幣帛一本、社別

ニ奉拝（四所若宮率川等也）之後、退下解脫、随分之苦行也、即始自今日七ヶ日之間、一族相併可奉誦一万卷也、余毎日可入堂、（其装束淨衣也）、今日、大將同参詣、衣冠不奉幣」

なお春日宮曼荼羅に関する研究は、少なくないが、その成立を取り上げる論考のうち、亀田孜「九条兼実の春日社と南円堂信仰」（『日本仏教美術史叙説』一九七〇年、学芸書林、初出は『国宝』六一十、一九四三年）及び川村知行「春日曼荼羅の成立と儀礼」（『美術史』一一〇号、一九八一年三月）を基本文献として挙げておく。

注13 行徳真一郎氏は春日宮曼荼羅を、「美しき自然自体が唯識的存在、すなわち一切の仮象的世界であるという主張」の可視化という（春日宮曼荼羅の風景表現——仏性と神性のかたち——ミュージアム五四一号、一九九六年）。

注14 クリーブランド美術館本「熊野宮曼荼羅」の基本データは以下のとおりである。絹本着色一幅、縦一三三・九cm、横六一・九cm  
加須屋誠（『中世絵画のマトリックスⅡ』青簡舎、二〇一四年）は本土寺本「観音経絵」に関する最新かつ詳細な研究である。

参照されたい。なお本土寺本の基本データは以下の通りである。絹本着色二幅、各縦二二四・六cm、横九〇・一cm

注16 阿部泰郎「中世宗教世界のなかの志度寺縁起と「當願暮當」（国立劇場能楽堂調査養成課編『国立能楽堂上演資料集（3）當願暮當」、一九九一年）

注17 「讃州志度寺道場縁起絵」は、幸若舞曲「大職冠」や能「海土」に通ずる球取り説話を、二幅連続する大構図に描き出すものであり、「御衣木之縁起」とともに、全六幅のうちでも早期に制作されたと考えられる。

## 図版リスト

1 御衣木之縁起絵

2 御衣木之縁起絵部分描き起し図

掛幅縁起絵の世界（佐野）



- 3 観興寺縁起絵描き起し図
- 4 縁起と観覧者の相関図
- 5 熊野宮曼荼羅 クリーブランド美術館
- 6 白杖童子縁起絵・當願暮當縁起絵構成図
- 7 阿一蘇生之縁起絵

図1, 5, 7は『日本美術全集9 縁起絵と似絵』（講談社、一九九三年）より複写

（さの みどり・学習院大学教授）

※本講演録は、平成二十六年七月六日に開催された本会第七回大会における記念講演の内容を  
活字化して頂いたものです。  
（編輯委員記）

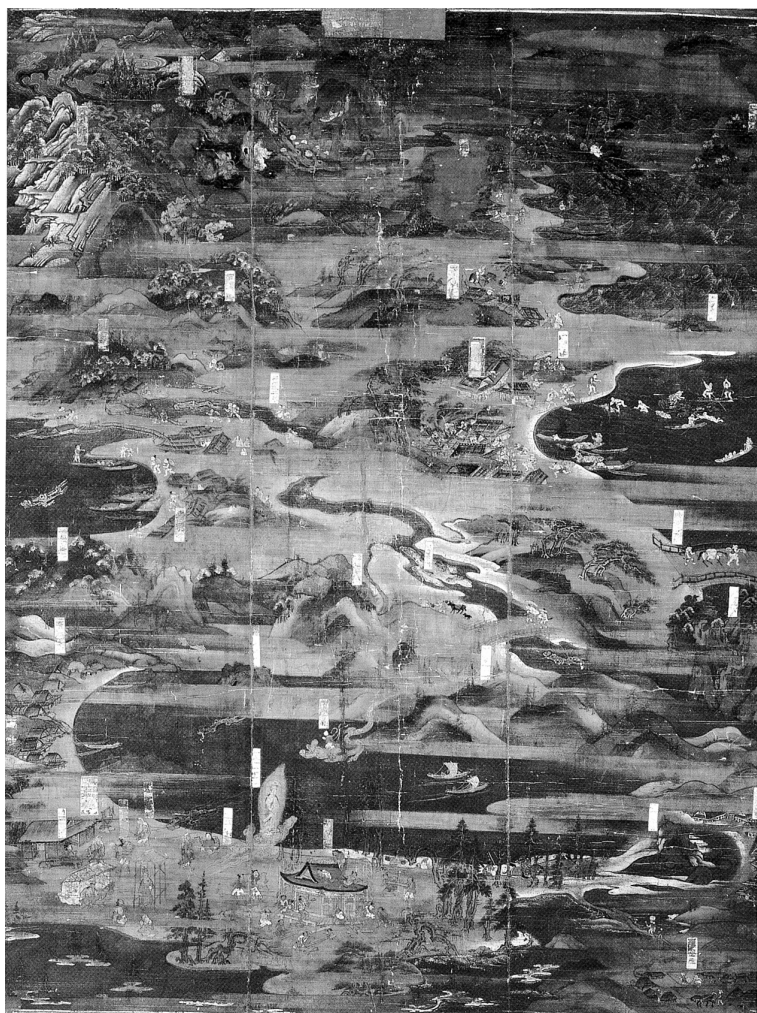


図1 御衣木之縁起絵  
『日本美術全集9 縁起絵と似絵』（講談社、1993年）より複写

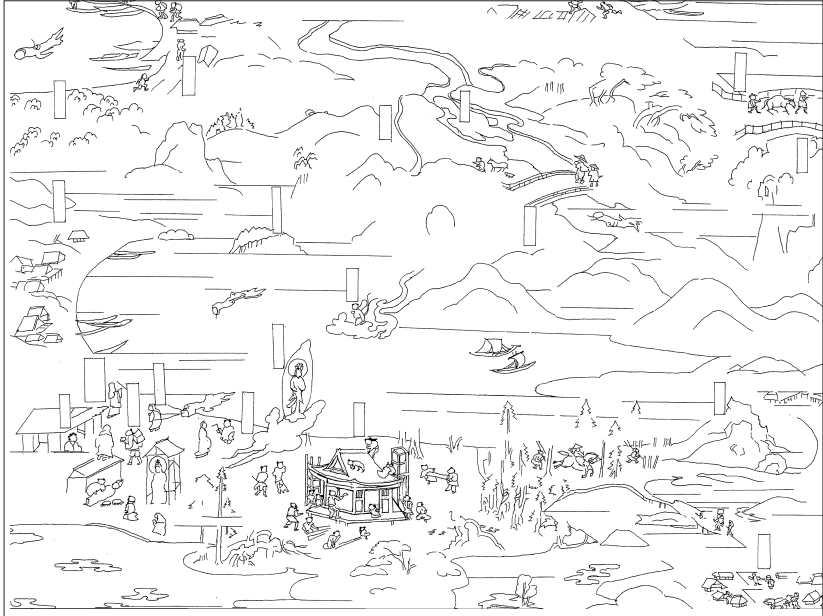


図2 御衣木之縁起絵部分描き起し図



図3 観興寺縁起絵描き起し図

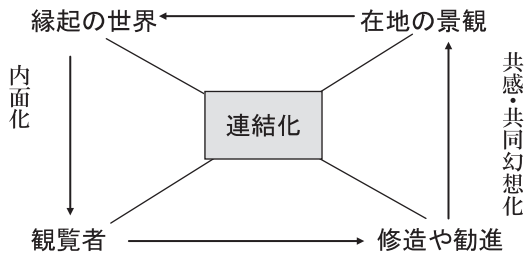


図4 縁起と観覧者の相関図

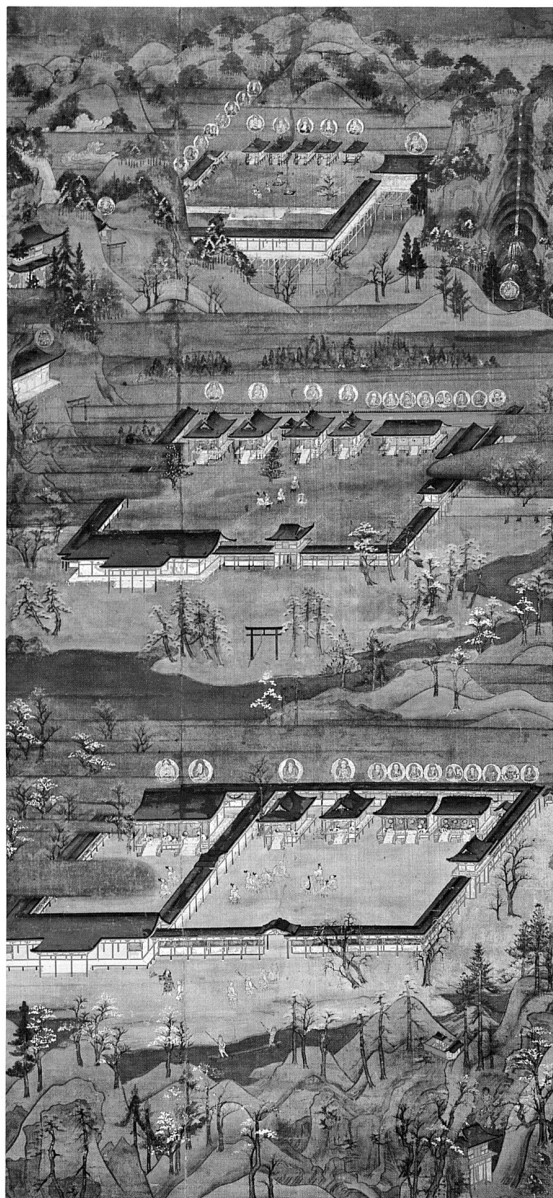


図5 熊野宮曼荼羅 クリーブランド美術館

『日本美術全集9 縁起絵と似絵』（講談社、1993年）より複写

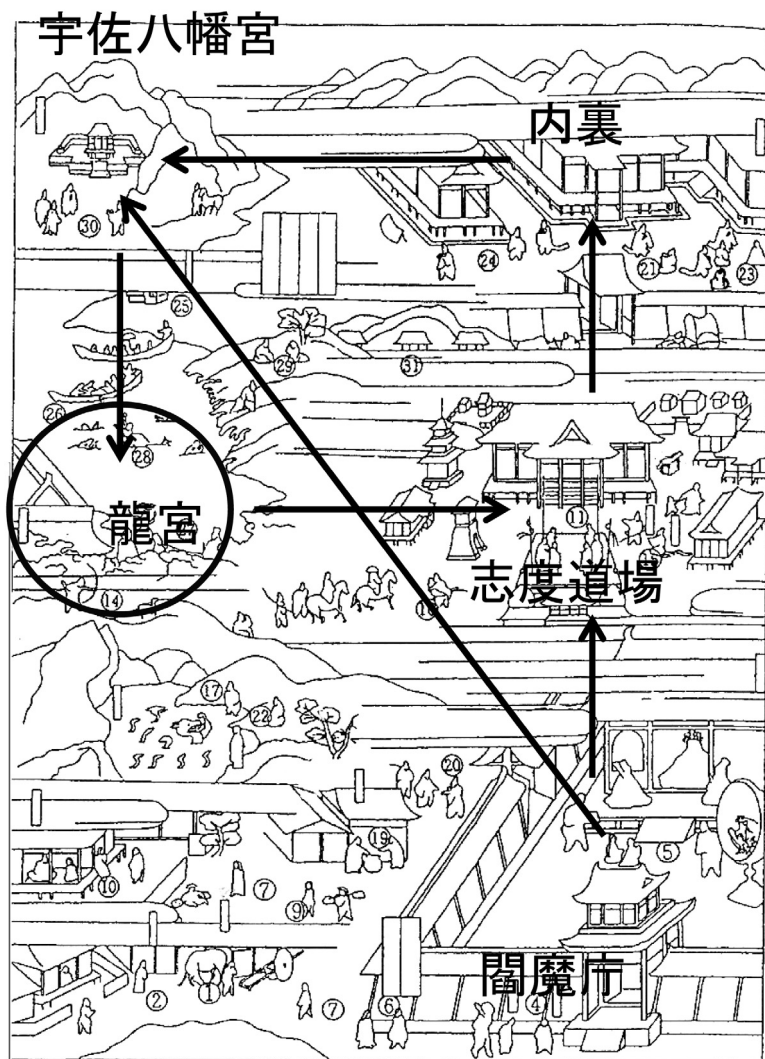


図6 白杖童子縁起絵・當願暮當縁起絵構成図



図7 阿一蘇生之縁起絵

『日本美術全集9 縁起絵と似絵』（講談社、1993年）より複写