

後白河院政期の絵巻における故事の絵画化をめぐる

―《伴大納言絵巻》・《信貴山縁起絵巻》・《彦火々出見尊絵巻》―

苦名 悠

はじめに

日本美術史上、後白河院（一一二七―一一九二、在位…一一五五―一一五八）による院政が行われた十二世紀後半が絵巻の盛期の一つであったことは良く知られており、当該期には、《伴大納言絵巻》・《信貴山縁起絵巻》といった、現在に伝わる名品を含む数多くの絵巻が生み出されたと見られる。これらの絵巻は早くから美術史学の研究対象となり、特に原本が現存する上記のような作例については、それぞれ膨大な論考が発表され多くの知見が示されてきた。

ただし、ここで問題としたいのは、これまで個別の作例の主題・図像・様式・制作背景等についての議論はさかんに行われてきたものの、これらを総合して後白河院政期絵巻の全体像を問う方向へと向けられた議論が、十分になされてこなかったことである。個別の作例について何らかの解釈を提示することを目的として用いられる論理は、その作例を対象とする限りにおいては有効かもしれないが、複数の作例を対象とし、ひいては後白河院政期絵巻の全体を対象とするにあたっては、有効であるとは限らない。本稿はこのような問題意識を持つものである。

かつて佐藤康宏氏は、「都の事件」という観点により、当該期の絵巻の中から《年中行事絵巻》・《伴大納言絵巻》・《病草紙》を切り取り、これら三作例に共通する構造を明快に論じた¹⁾。そしてその結論として、これら三作例は、後白

河院やその近臣たちが感じていたゆるやかな危機意識に対して、「都の事件とはいっても結局は制御され得る非日常のできごとを描いて、そういう混乱に動じないがゆえにかえって強固に感じられる秩序を楽しむこと」、「弱者に対する容赦ない力の行使を描いて、自らがその力を所有する側にいるのを歎ぶこと」といった心理的補償を実現するものであった可能性を提示した。佐藤氏の論考は、上記三絵巻に底流する心性を強い説得力をもって論じたものであり、当該期の絵巻の制作と享受のあり方を探究するための示唆に富んでいる。

本稿では、佐藤氏の手法を参照しつつ、「故事の絵画化」という観点から《伴大納言絵巻》（出光美術館）・《信貴山縁起絵巻》（朝護孫子寺）・《彦火々出見尊絵巻》（原本逸失。近世以降の模本が現存）を取り上げて論じたい。これら三作例はいずれも日本の古代あるいは神代、すなわち後白河院政期の人々から見て遠く隔たった過去の出来事に材を取った絵巻である。本稿において主に論じるのは、これら三作例が、過去の出来事をどのような形で絵画化しているのかということである。本稿の射程は、三者に共通する構造を浮かび上がらせるという高次のレベルには及ばないが、次章以下の考察を通じて三者に共通する特徴を論じ、後白河院政期絵巻の全体像を問うための足掛かりを築くことを目指す。

一、《伴大納言絵巻》

まず《伴大納言絵巻》(以下、本章では「本作品」と呼ぶ)を取り上げよう。本作品は貞観八年(八六六)に起きた応天門の変の顛末を描いた絵巻であり、この事件に取材した院政期の説話を題材としていとなると考えられる。『宇治拾遺物語』には、本作品と同内容の説話が収録されている。

本作品制作の経緯を示す史料は残されておらず、その史料上の初出は以下に掲げる『看聞日記』嘉吉元年(一四四一)四月二十六日条である。⁽²⁾

(前略) 抑若州松永庄新八幡宮ニ有レ絵云々、浄喜申之間、社家へ被レ仰て被二借召一、今日到来、有二四卷一、彦火々出見尊絵二卷、吉備大臣絵一卷、伴大納言絵一卷金岡筆云々、詞之端破損不レ見、古弊絵也、然而殊勝也、禁裏為レ入二見参一有二召上二了。

これによると、当時本作品と《彦火々出見尊絵巻》・《吉備大臣入唐絵巻》(ボストン美術館)はともに若狭国松永庄の新八幡宮に伝来していたことが知られ、また当時本作品は長大な一巻本であったことが推定される。ただ、本稿では行論の便宜上、現状の上・中・下巻の呼称を用いることとする。

本作品の物語の概略は次の通りである。大納言伴善男はライバルの左大臣源信を陥れるため応天門に火を放ち、信にその罪を着せようとするが、その企ては太政大臣藤原良房が清和天皇に諫言をなしたことにより阻止されてしまう。その後、善男に仕える出納と信に仕える舎人との確執に端を発し、善男の放火が明るみに出る。最終的に善男は検非違使により逮捕され、流罪に処せられる。

本作品に関する論点は多岐にわたり、先行研究も枚挙に暇がないが、本稿で注目したいのは、本作品に繰り返し描かれる検非違使というモチーフが、応天門の変という古代の出来事を本作品制作当時の「今」に引き寄せる役割を果たしていることである。このことは、すでに佐藤氏が鈴木敬三氏の有職故実研究による知見を参照して端的に指摘しているが、ここでは若干詳細な分析を加えておきたい。⁽³⁾

本作品で検非違使は、以下の五つの場面に登場する。便宜上、これらの場面に、場面①から場面⑤までの番号を付す。場面①は上巻冒頭で火事の現場に向かうところ(図一)、場面②は下巻冒頭で善男の放火を吹聴した舎人を連行するところ(図二)、場面③は連行した舎人を尋問するところ(図三)、場面④は善男の逮捕に向かうところ(図四)、場面⑤は善男を連行するところ(図五)である。これらの場面に注目しつつ絵巻全体の俯瞰図を眺めると、本作品において検非違使が非常に多くの紙幅を占めて描かれていることが良くわかる(図六)。特に場面①と場面⑤は絵巻の冒頭と末尾に該当し、本作品の鑑賞にあたり、観者は検非違使の存在を強く印象付けられることになる。

そして、ここで確認しておきたいのは、本作品の絵には前述のように検非違使が繰り返し描かれているにもかかわらず、その詞書には「検非違使」の語が一度も現れないことである。

ただし、先に挙げた五場面のうち、場面②と場面③、つまり舎人の連行と尋問の場面は、「この舎人を召して問はれければ、はじめは抗みけれども、われも罪かぶりぬべくと問はれければ、あのだらりのことを申しけり」という詞書⁽⁴⁾を絵画化したものであり、その情景を絵として示すにあたっては、舎人を連行する検非違使と舎人を尋問する検非違使を登場させるのが自然であったと思われる。そのため、ここで検非違使が描かれるのは特別なことではない。

しかしながら、他の三場面に対応する詞書を見ると、まず場面①は「今は昔、水の尾の御門の御時に、応天門やけぬ」(詞書欠失のため『宇治拾遺物語』所収の同内容の説話により補う)である。ここで検非違使の登場は示唆されておらず、その絵画化にあたって検非違使は不可欠のモチーフではない。それにもかかわらず、ここには応天門の火事に際して出動する検非違使が描かれているのである。

また、場面④・場面⑤に対応する詞書は「その、ち大納言もとられなどして、こと頭はれてのちなん流されける」である。伴大納言の逮捕と配流を語るこの

いるのだと解釈する。さらに、当該期の絵巻制作が短絡的に後白河院に結びつけられることに警鐘を鳴らしている。

上記の伊藤氏の見解について、天皇と摂政による公正な政治的判断が行われる様を表すことは、天皇の父祖であることを權威の源泉とする院政主権者にとっても不都合ではないため、必ずしも本作品を当時最大の絵巻収集家であった後白河院から引き離さなくとも良いと考える。ただ、本作品に理想的な政治のあり方の具現化を看取する伊藤氏の指摘は、古代の事件が十二世紀後半において絵画化されたことの意味を考えるにあたり、傾聴すべきものであると考えられる。

これを踏まえて、改めて本作品が「今」の京都を舞台とするように表されることの意味を考えると、その眼目は、古代において行われていた理想的な政治が、「今」の朝廷においても行われているというイメージを創出することであると解釈できよう。もちろん、絵巻制作と享受の実情はそれほど単純ではなく、諸々の思惑や関心や嗜好が介在して本作品の絵が描かれたのだと推測されるが、為政者にとって期待される絵巻の機能を重視するならば、右記のような説明は一定の妥当性を持つのではなからうか。

二、《信貴山縁起絵巻》

前章では、《伴大納言絵巻》において、検非違使というモチーフにより、故事が絵巻制作当時の「今」に引き寄せられていることを論じた。では、同時代の説話絵巻の現存作例であり、かつ《伴大納言絵巻》と同様に古代の出来事を題材とする《信貴山縁起絵巻》（以下、本章では本作品と呼ぶ）ではどうであろうか。

まず、本作品の概要を確認しておこう。本作品は、十世紀前半の醍醐天皇時代を舞台として、信貴山の聖僧命蓮の奇跡譚及び命蓮の姉尼公の信貴山訪問譚を描き出した絵巻である。『古本説話集』や『宇治拾遺物語』には、本作品と

同内容の説話が収められていることが知られる。

《伴大納言絵巻》と同様に、本作品制作の経緯や、制作当時の享受の様相を示す史料は残されておらず、さらに中世における伝承を示す史料も皆無である。そのため制作当初の形態は不明であるが、現状では三巻に仕立てられている。ここではやはり、現状の上・中・下巻の呼称を用いて論を進めることとしたい。

本作品の物語の概略は以下の通りである。上巻では、信貴山で修行する命蓮が托鉢に飛ばした鉢が、麓の長者の倉を載せて信貴山へと運び去る。長者の懇請により、命蓮は倉のみを山中に残し、中の米俵はすべて長者の邸に戻す。中巻では、延喜の帝（醍醐天皇）の病平癒を祈らせるべく、勅使が命蓮のもとに至る。参内を拒否した命蓮は山中で祈祷を行い、「剣の護法」を清涼殿に遣わして帝の病を治す。その後、命蓮は朝廷より提示された諸々の恩賞をすべて固辞する。下巻では、生き別れになっていた命蓮の姉の尼公が弟を訪ねる。長旅の末、命蓮を探しあぐねた尼公は東大寺大仏に祈りを捧げ、夢告によって無事命蓮との再会を果たす。

本作品と《伴大納言絵巻》は、同時代の説話絵巻の現存作例であるという前述の共通点により、当該期の名品として並び称されることが多いが、両者の造形の志向や細部の描写には顕著な差異が見られる。

まず、これは両者の題材の違いに起因するところでもあるが、本作品では雄大な山水などの自然景の描写に多くの注意が向けられており、物語はその中心において展開している。これに対して、《伴大納言絵巻》の描写対象の中心は人事であり、物語の展開である。

例えば、本作品上巻で飛行する米俵の眼下に描かれた山水を見ると、別稿で詳論した通り、ここでは深く複合的な奥行きを持った空間を表すことへの志向が、異様なほどに強く表れている（図八）。これは、命蓮の法力により米俵が飛ぶという物語を表すことから独立した、ある意味純粋な絵画的表現であるように思われる。一方、《伴大納言絵巻》では、例えば樹木のモチーフについて

詞書を絵画化するにあたり、伴大納言を逮捕し連行する検非違使が描かれることは不思議ではない。ただ、詞書では捜査と裁判を経た後の伴大納言配流までが述べられているにもかかわらず、絵には伴大納言の逮捕・連行までしか描かれておらず、結果として、絵巻は検非違使の行列で締めくくられることになる。

このことは、伴大納言の行く末を描くことよりも、検非違使を描くこと自体に本場面の眼目があったことを思わせる。

以上見てきた、絵巻全体における検非違使のプレゼンス、また詞書と絵の関係性は、絵巻全体の構成に関わる事柄であり、絵師の裁量により生じたというよりも、発注者や奉行者の意向により生じたと見るほうが自然と思われる。それゆえに、検非違使は本作品制作の趣旨に関わるモチーフであったと推測されるのである。

では、検非違使はどのように描かれているのだろうか。鈴木氏の研究により、本作品に描かれた検非違使の装束・人員構成・行列の順番などは、故実に照らしてきわめて正確であることが明らかにされている。⁵⁾ その正確さは、例えば、検非違使と随兵が内裏の炎上に際して出動する場合には、毛履を脱ぎ袴を膝下でくぐることも、また、看督長は鞞を身に着けそこに四筋の矢を差すことといった、些末ともいえるような細部にまで及んでいる。

このような検非違使に関する故実は絵師が普通に知ることではなく、これらの作画に当たっては故実に通じた人物の教示を受けたことが想定される。鈴木氏はそのような人物として、検非違使廷尉に任じられた経験があり、また建春門院御願の最勝光院御所障子絵の制作を奉行了ことが知られる吉田経房を挙げている。ここではこの推定について検討することはしないが、以上のことから、少なくとも本作品の発注者ないし奉行者が、検非違使が故実に基づいて正確に描かれることを希望し、そのために絵師が故実に関わる情報を得られるよう便宜を図っていたという状況が想定される。

ところで、場面④と場面⑤に描かれた検非違使を見比べると、この二場面は

連続する場面であるため、本来ここでは両場面とも同一の構成員を描くべきであるが、その顔貌や鎧の威の色が変わっている者が複数見られる(図七)。これは、先に見たような神経質なほどの故実描写の正確さに比べ、やや慎重さを欠いた描写といえる。このような描写態度の違いは、本作品の発注者・奉行者にとって検非違使の個々の構成員の個性などは何ら重要でなく、絵師の裁量の範囲内に属する事柄であったことを示唆する。彼らにとって重要であったのは、総体としての検非違使をより現実的に即した形で、つまり強い現実感を持つように表すことであつたのであろう。

そして、以下は佐藤氏も参照するところだが、鈴木氏により、本作品の検非違使は十二世紀後半、すなわち本作品の制作と同時期の姿で描かれていることが指摘されている。その理由としては、描かれた鎧の様式が平安時代末期の遺品と合致すること、また場面①に描かれるように検非違使が火事に際して随兵を伴って出動するのは、長寛年間(一一六三―一一六五)頃から建久年間(一一九〇―一一九九)頃までの時期にのみ行われた慣習であつたことが挙げられている。

これらを踏まえると、本作品における検非違使は、十二世紀後半の人々にとつてきわめて同時代性の強いモチーフであり、本作品の舞台が「今」の京都であることを、鑑賞者に否応なく納得させる役割を担うものであつたと考えられる。検非違使というモチーフによって、応天門の変という古代の事件は、本作品制作当時の「今」に引き寄せられているのである。

では、なぜ応天門の変は「今」の京都を舞台とする事件として描かれる必要があつたのであろうか。この問いに対する答えを考えるにあたって参照すべきは、本作品における清和天皇と藤原良房の役割に注目した伊藤大輔氏の見解であろう。⁶⁾ 伊藤氏は、本作品では天皇と摂政が協力して事件への対応を主導しており、検非違使による捕縛と裁判という太政官制度を通じた問題解決が図られていると指摘し、ここでは院政に対して本来あるべき律令政治の姿が表されて

黒田泰三氏は、これらは場面転換の際に場所の移動や時間の経過を暗示したり、場面を強調するためにつくられた空間を設定したりするために描かれているとする⁽⁸⁾。つまり、これらは自然景の一事象としての植物という意味の樹木ではなく、劇が演じられる舞台での大道具としての演出的な樹木であるという。すなわち、自然景は物語に従属しているのである。

また、両絵巻では、物語を描き出す視点の置き方も対照的である。本作品は物語を眺める視点が幾度となく前後・上下に動くという、日本の絵巻では他に類例を見ない特徴を持つが、一方《伴大納言絵巻》の視点は、ほぼ一定の位置に置かれたまま水平に移動する。

さらに、両絵巻における筆致の違いについては、黒田氏が次のような指摘をしている⁽⁹⁾。すなわち、本作品では人物の肉体の輪郭線と衣の輪郭線とが同じ質の描線で引かれており、また一本の描線が比較的長いいため、全体的に人物の表情は誇張され、身体の動作は大きくなっているという。それに対して《伴大納言絵巻》では、人物の肉体は濃墨の細線を短く切って描かれ、衣はこれよりもやや太く長い線で描かれており、両者の質感の違いが的確に表されているという。そして、これにより洗練された人物表現が達成されているとする。

以上述べてきたように、本作品と《伴大納言絵巻》との間には造形面での懸隔がある。谷口耕生氏は、このような差異は各作品を手掛けた絵師の個性によるものではなく、その所属する工房の違いに起因するものであると見做す⁽¹⁰⁾。そして、《伴大納言絵巻》が、後白河院周辺の画事に宮廷絵師として携わった常磐光長の手によるとするならば、本作品には宮廷絵師とは異なる画家集団が関わっていた可能性が高いとする。そのうえで、《鳥獣人物戯画》丙巻・丁巻や《放屁合戦絵巻》といった「嗚呼絵」と本作品との間に共通の描写態度を見出し、本作品の制作には「嗚呼絵」にも通じた画技を持つ絵師が関与したと想定する。いわゆる宮廷絵師と絵師の仕事の領域は重なるところがかなり多かったと見られ、両者は図像や様式がある程度共有していたとも考えられるため、本

作品の絵師の属性の推定には慎重さが求められると考えるが、ただ、本作品と《伴大納言絵巻》が異なる工房の絵師により描かれたとする見解には、全面的に同意する。

このように、両絵巻には関与した絵師の違いが想定されるほどの造形上の差異があるが、では、本作品において、その主題である十世紀前半の聖僧命蓮にまつわる物語は、いかに絵画化されているだろうか。このことについては別稿で論じたが、その中で本稿の論点に関わることを述べると、本作品において描かれる諸々の出来事は、《伴大納言絵巻》と同様に、絵巻制作当時における「今」の出来事として表されていると考えられる⁽¹¹⁾。

その理由として、次の二点が挙げられる。一点目は、本作品中巻の醍醐天皇の病治癒に関わる二場面の舞台である清涼殿が、いずれも保元二年(一一五七)に新造された内裏の姿を描く《年中行事絵巻》に見える清涼殿と共通の紙形によって描かれており、新造清涼殿の姿を反映している⁽¹²⁾と見做されることである(図十・図十一・図十二)。二点目は、上記の場面で公卿が身に着けている束帯は強装束として描かれているが、強装束が一般に使用されるようになるのは嘉応から承安年間(一一六九―一一七三)であるとの指摘がなされていることである(図十三)。

これらを踏まえると、本作品に描かれた清涼殿の情景は十二世紀後半、つまり絵巻制作と同時期のものとして表されている。これは、《伴大納言絵巻》の検非違使ほど強力に鑑賞者を「今」の京都へと導くものではなかったかもしれないが、当時の鑑賞者として想定される宮廷の貴顕にとつて、この情景が「今」の宮中を表していることを読み取るのは難しくはなかったであろう。

ところで、『山槐記』長寛三年(一一六五)六月二十八日条は、病の床にあって二条院(一一四三―一一六五、在位・一一五八―一一六五)の病状が重篤であったため、「石屋聖人」が参内して灸治を施したことを伝えており、その先例の一つとして、醍醐天皇危篤の際に命蓮が召されたことを挙げている⁽¹⁴⁾。

本作品制作の時期がこの出来事より下るのか、厳密にはわからないが、谷口氏は、後白河院による信貴山信仰、及び東大寺大仏絵画化の意義を重視する立場から、その時期を院が初めて信貴山を参詣した安元二年（一一七六）以降、東大寺大仏開眼会が行われた文治元年（一一八五）以前と推定する⁽¹⁵⁾。また、横内裕人氏は、安元二年（一一七六）に王家の人々が相次いで亡くなっており、後白河院自身も痲瘡に罹患していたこと、そして院がこの年に信貴山参詣を果たしたことを、本作品制作の契機として重視する⁽¹⁶⁾。後白河院が本作品の発願者であった確証はないのだが、谷口氏や横内氏も挙げるように、院は安元二年（一一七六）に紀州粉河寺の千手観音像の残材により蓮華王院小千手堂の本尊を造立し、これと近い時期にその霊験を語る「粉河観音絵」を制作していた蓋然性がきわめて高く⁽¹⁷⁾、これを踏まえると、同年の院による信貴山参詣が本作品制作の契機となったとする仮説には説得力がある。

以上のことから、本作品の制作が安元二年（一一七六）からあまり隔たらない時期に行われたと仮定すると、これは長寛三年（一一六五）の「石屋聖人」参内以降であり、かつその記憶がまだに宮廷の人々の間に残っている時期であると思われる。そのような時期に本作品が制作され、そして宮中が「今」の姿で描かれていたとするならば、当時の鑑賞者たちは、現在の我々が想像する以上に身近な出来事として、醍醐天皇加持の場面を受け止めたと考えられる。すなわち、本作品では、清涼殿の情景の描写によって古代の出来事が「今」に引き寄せられていると想定されるのである。

では、そこにはいかなる意図があったと考えられるだろうか。この点について考えるにあたり重要であるのは、本作品の舞台が、醍醐天皇により治められる世界であることだと思われる。醍醐天皇は、村上天皇と並びその治世を「延喜・天曆の聖代」と称された人物であり、十二世紀において、両天皇による治世を聖代視する思想は貴族階層全体に広まっていたことが知られる⁽¹⁸⁾。別稿で論じた通り、本作品の絵画には醍醐天皇を金輪聖王になぞらえる表現や、醍醐天

皇により治められる世界を理想化する表現が見出され、延喜聖代観の表出が認められる⁽¹⁹⁾。そして、上述のような描かれた聖代の有様を「今」に引き寄せるということは、絵巻制作当時の為政者により治められる世界を聖代になぞらえ、今上天皇を醍醐天皇に重ね合わせるという意味を持っていたと推測される。

このことを前章の考察と併せて、やや図式的に捉えるならば、做うべき古代の出来事や有様を「今」に引き寄せることにより、現王権を肯定するという点で、本作品と《伴大納言絵巻》は同様の志向を有していると思われる。ただし、前述のごとく両絵巻の作風には大きな懸隔があり、制作に携わった絵師も系統を異にしていたと考えられる。また、両絵巻はいずれも後に『宇治拾遺物語』に収録される説話を題材としているとはいえ、一方は地方を主な舞台としながら信貴山の霊験を描くものであり、もう一方は都における政変を描くものであるため、主題面でも両者は性格を異にしているといえる。それにもかかわらず、両絵巻に上述のような志向が看取されることは、故事を「今」に引き寄せることにより現在を肯定する手法が、後白河院周辺の絵巻制作において、ある程度共有されていたことを示唆するのではないだろうか。

三、《彦火々出見尊絵巻》

前章までに、《伴大納言絵巻》と《信貴山縁起絵巻》の両絵巻において、古代の出来事を「今」に引き寄せることにより、現在の王権を肯定する手法が用いられていることを論じてきた。本章では、皇祖神の物語を描いた《彦火々出見尊絵巻》（以下、本章では本作品と呼ぶ）を取り上げる。古代の出来事を描く前二者と神代の出来事を描く本作品とは、題材とする物語の性格がやや異なるようにも思われるが、ここでは日本の故事を描くという点で、同一の文脈において取り上げてみたい。

まず、本作品の概要を確認しておこう。本作品は、『日本書紀』に淵源を有するいわゆる山幸海幸神話を主題とした絵巻であり、弟の尊が龍王に与えられ

た珠の呪力によって兄の尊を屈服させる物語を描いたものである。⁽²⁰⁾

本作品制作の経緯や当初の享受の状況などを記す同時代史料はやはり存在しないが、先に第一章で掲げた『看聞日記』嘉吉元年（一四四一）四月二十六日条には、『伴大納言絵巻』とともにその名が見え、この時点では若狭松永庄の新八幡宮に所在していたことがわかる。ただ、この原本は現存せず、近世以降に制作された複数の模本のみが残されている。本稿では、原本を写したと目される、福井県の明通寺が所蔵する六卷仕立ての模本（以下、明通寺本と呼ぶ）に依拠して論を進めたい。⁽²¹⁾

物語の概略は以下の通りである。あるところに兄の尊と弟の尊（彦火々出見尊）があり、兄は釣りをして暮らしていたが、弟はすることもなく過ごしていた。ある時、弟の尊は兄の釣針を借りるが、魚に針を食い取られてしまい、ひどく叱責される。困惑した弟の尊は、ある翁の誘いにより龍宮城へと至り、龍王の計らいにより釣針を取り戻す。さらに尊は龍王の懇請によりその娘をめぐり、やがて娘は懐妊する。その後、尊は兄に釣針を返しに向かい、その際に龍王に与えられた「潮満の玉」と「潮干の玉」の呪力によって兄を降伏させる。やがて臨月を迎えた龍王の娘は地上で出産を果たし、皇子は鵜羽葺不合尊と名付けられた。その後、弟の尊は帝となり、今に至るまでその位に在り、兄の尊は大和国吉野に住まい、節会の度に贄を奉っているという。

明通寺本から窺われる本作品原本の作風については、つとに源豊宗氏が次のような指摘をしている。⁽²²⁾すなわち、その絵は《吉備大臣入唐絵巻》と画風上の近似を示しており、またその詞書筆者は《伴大納言絵巻》の詞書筆者と同一人物と見做し得るとする。また、五月女晴恵氏は、本作品のモチーフの姿態に注目し、本作品と《伴大納言絵巻》・《吉備大臣入唐絵巻》・《年中行事絵巻》との間には、共通の姿態表現が多く見出されることを明らかにした。⁽²³⁾これらの先学による知見を踏まえると、本作品の原本は《伴大納言絵巻》等に近い環境において制作されたと推定され、また、これらの絵巻に共通の姿態表現が認められ

ることは、これらが粉本を共有する同一工房の絵師によって制作されたことを示唆する。

さて、本稿で論じたいのは、本作品において『日本書紀』に由来する神話がいかに絵画化されているのかということである。

そこでまず注目すべきは、本作品の物語が中世の漁業荘園である御厨を思わせる世界において展開しているとする、保立道久氏による指摘である。⁽²⁴⁾同氏は、明通寺本巻一冒頭に表される兄の尊の家の庭において、中世御厨の漁業風俗が複数描かれていることなどを明らかにしている（図十四）。すなわち、本作品の舞台は中世として設定されているのである。

次に挙げておきたいのは、別稿にて論じた通り、本作品に描かれる海辺の場景に、住吉という場のイメージが投影されていると考えられることである。⁽²⁵⁾その論拠としては、十三世紀の《佐竹本三十六歌仙絵》中の「住吉大明神」図の詞書をはじめとする中世の諸史料において、彦火々出見尊の皇子である鵜羽葺不合尊を住吉神と同一視する言説が見られること、また、住吉を和歌に詠む際にしばしば用いられる貝のモチーフが、本作品全巻を通じて執拗なほどに描かれていることが挙げられる。

本来『日本書紀』において、住吉神は伊弉諾尊が黄泉の国から還つてきて禊をした際に生まれたとされており、彦火々出見尊とは何ら関係がない。つまり、本作品における住吉のイメージの投影は、鵜羽葺不合尊と住吉神を同一視する、中世における記紀神話の変容を反映しているといえる。また、住吉神と鵜羽葺不合尊が同体視される背景には、十二世紀後半における住吉社の勢力拡大⁽²⁶⁾があったとも推測され、そうであるならば、当該期に制作された本作品において住吉のイメージが表出されることは、同時代的な現象であったと捉え得る。

以上を踏まえると、本作品では、皇祖神話が中世の世界を舞台として、かつ中世における住吉神・鵜羽葺不合尊同体説を反映して絵画化されているといえる。本作品制作当時の鑑賞者たちは、その主題が記紀神話であることを認識

しつつも、それが同時代的な文脈において表されていることを理解したのではないだろうか。

では、このような表現が選択されたことにはいかなる意味があったのであろうか。本作品制作の趣旨については、弟の尊と兄の尊にそれぞれ後白河院と崇徳院が仮託されていたと推定した永井久美子氏の論考以来、物語の登場人物に絵巻制作当時の実在の人物をあて、当時の政治状況の反映を本作品に見出す論考が複数発表されてきた。⁽²⁷⁾しかし、当時の絵巻享受のあり方はいまだ明らかになっておらず、似絵的な描法などが採用されているわけではない本作品の登場人物に具体的な人物をあてはめる議論は、その蓋然性に疑問が残る。ただし、本作品の主題が皇祖神話であり、また先述の通りその絵画化にあたって同時代性が付与されていることに鑑みると、本作品の弟の尊（彦火々出見尊）は、皇祖神であると同時に現在の王権をイメージさせる存在として鑑賞者によって眺められた可能性がある。そもそも、皇祖神が帝の位に就くまでの過程や皇統の由来を描く本作品を制作すること自体が、王権の正統性の確認や保証という意味を持つていたと推察されるが、その絵画化にあたり物語を「今」に引き寄せる操作を加えることは、その意味を増幅させる行為であったと考えられる。すなわち、本作品においてもやはり《伴大納言絵巻》や《信貴山縁起絵巻》に類する手法が用いられていたと思われるのである。

四、三作例に共通する特徴をめぐって

以上、《伴大納言絵巻》・《信貴山縁起絵巻》・《彦火々出見尊絵巻》の三作例を取り上げ、これらにおいて故事が絵画化されるにあたり、その出来事を「今」に引き寄せるような表現がなされていることを述べた。そして、このような表現には、故事を「今」の出来事として表すことにより、現在の王権の正統性・正当性を保証するという意味があったと考えられることを論じた。

三作例に共通する上述の特徴は、これらの作例の一面を切り取ることにより

抽出されたものであり、単純化された議論の枠組みのなかで見出されたものであることは否めない。しかし、本稿冒頭で目標に掲げた通り、後白河院政期の絵巻の全体像を問おうとするにあたっては、個別の作例の実証的な分析を研究の基本としながら、同時に、当該期の作品群をある程度まで図式化して理解することも必要となるように思われる。それゆえに、恣意的な作品理解となるリスクを冒しつつも、前章までの考察を行ってきた次第である。

ここまでの考察の過程と結果の妥当性については、今後検討を重ねる必要があるが、ここでは、三作例に上述の特徴が見られるかと仮定すると、後白河院政期絵巻の研究にいかなる見通しが立てられるのか、若干の私見を提示したい。

まず考えなければならぬのは、上述の特徴が当該期の美術の中にいかに位置づけられるのかということであろう。このことについて探るにあたって参照すべきは、当該期の仏画の動向であると思われる。

後白河院政期の仏画に復古的な意識が見られることはしばしば指摘されるが、増記隆介氏は、そのことを次のように端的に述べる。⁽²⁸⁾すなわち、当該期の仏画の特質は、天平絵画への復古と思われる様式が明示的に認められることであるとい、そのような作例として、《阿弥陀三尊像》（蓮華三昧院）・《阿弥陀聖衆来迎図》（有志八幡講十八箇院）・《阿弥陀三尊及び童子像》（法華寺）・《十一面観音像》（奈良国立博物館）などが挙げられるとする。そしてその背景には、摂関期以来、重層的に日本へともたらされた五代・北宋の仏画様式を受けて自らの拠って立つところを求めた結果、国内の古典である天平絵画が意識されたという事情が想定されている。

ここで注目されるのは、国内の古の絵画ないし出来事に典拠を求める点において、後白河院政期の仏画と上述の三絵巻が軌を一にしていると思われることである。さらに、自国の過去への意識が外来の刺激によって惹起されたという点においても、両者は共通性を持つ可能性がある。すなわち、絵巻については次のような事情が想定されるのである。

別稿において《信貴山縁起絵巻》について述べたことであるが、本作品において、故事を「今」に引き寄せることにより現在の王権の正統性・正当性を保証する手法が採られていたとするならば、これは南宋・高宗（在位・一一二七―一一六五）朝の絵画動向を踏まえてなされたものであった可能性が考えられる。⁽²⁹⁾南宋初代皇帝である高宗は、自身の正統性や金に占領された国土の回復への思いを示すべく、画院画家に故事を主題とした絵画を描かせたことが知られており、これらの絵画においては、故事をもつて現在の状況への意見を示すこと、あるいは現在の状況に影響を与えることが意図されていたと指摘される。⁽³⁰⁾具体的な作例としては、先学により《晋文公復国図》や《文姫帰漢図》などが挙げられている。⁽³¹⁾

当時の日本において宋の宮廷文物に直接アクセスすることは困難であったと思われるが、板倉聖哲氏は後白河院の蓮華王院宝蔵コレクションのあり方に、北宋・徽宗朝の文物収集のあり方への意識が看取されることを指摘しており、このことも踏まえると、院の周辺において北宋末期から南宋初期の宮廷絵画の動向に関する情報が共有されていた蓋然性は高いだろう。⁽³²⁾そして、このような宋代画院の動向を受けて、上述の《信貴山縁起絵巻》の表現が試みられた可能性は十分にあると考えられる。また、同じく故事をもつて現王権のあり方を肯定しようとする《伴大納言絵巻》・《彦火々出見尊絵巻》の表現についても、同様の文脈において捉えることが可能であろう。

以上見てきたように、上述の三絵巻と後白河院政期の仏画には相似した特質が看取され、これは同時代的に生じたものであったと考えられる。ただし、ここで注意しなければならないのは、新来大陸からの情報により惹起された自国の過去への意識は、仏画においては主に図像・様式の参照や引用という形で表れているのだが、上述の三絵巻においては主に物語の題材を故事に求めるという形で表れていることである。なお、これらの絵巻においても、例えば《信貴山縁起絵巻》では、唐代・奈良時代の絵画に由来する様式と、宋代絵画に由

来すると見られる様式とが混在しているが、これらは仏画における明示的な復古様式に比べると、かなり限定的である。⁽³³⁾つまり、図式的に述べるならば、両者とも自国の過去に権威の源泉を求めているのだが、仏画ではそれを主に造形に求めており、これらの絵巻では主に主題に求めているということである。きわめて横長の画面を持つゆえに物語を絵画化しやすい絵巻という媒体の性質上、これは当然のことであるのかもしれないが、やはり特筆すべきことであろう。

また、増記氏も指摘するところではあるが、ここで改めて注目しておきたいのは、これらの三絵巻を含む、蓮華王院宝蔵に収められていた蓋然性の高い絵巻は、ほとんどが日本を舞台とするものであったということである。⁽³⁴⁾増記氏が田島公氏の論考を参照して述べるように、蓮華王院宝蔵の文物収集には、「本朝」の文物を重んじる方針があったことが明らかにされているが、絵巻も同様に「本朝」を意識して制作・収集されていたと考えられる。⁽³⁵⁾

日本中世仏教の成立過程を東アジアという枠組みにおいて論じた横内氏は、十二世紀の日本仏教が、同時代の中国仏教の変質・分裂に触れるなかで、自らの特殊性・個別性への意識を強めたことを説く。⁽³⁶⁾そして、仏教の普遍を求める始源回帰の運動として、日本仏教に保存された古層を発掘する復古の動きと、釈迦を求めて天竺・震旦を廻り最新の仏教の摂取に努める外来摂取の動きが生じたことを論じる。後白河院政期の蓮華王院宝蔵所収絵巻における「本朝」への意識の表れも、これと方向性を同じくする同時代的な現象であった可能性が考えられる。そして、本稿で取り上げた三作例は、日本の故事を題材とする点で、その意識が最も端的に表れたものであったと位置づけることができよう。

以上のように、同時代的な文脈のなかで、複数の作例に共通して看取される特徴を理解しようとするならば、一見まとまりを欠くように見える後白河院政期絵巻の作品群の全体像を捉える契機が得られるかもしれない。

むすび

以上、『伴大納言絵巻』・『信貴山縁起絵巻』・『彦火々出見尊絵巻』の三作例を「故事の絵画化」という観点から論じ、これらにおいて故事を「今」に引き寄せることにより、現在の王権を肯定するという特徴が看取されることを指摘した。そのうえで、これらの特徴を同時代的な文脈において捉えることを試みた。憶測の域を出ない記述が多く、誤りを含むことを恐れるが、後白河院政期絵巻の全体像を問うための手掛かりをつかむことを目指し、あえて試論を提示した次第である。

今後の課題としては、まず、今回取り上げた三作例に関する見解の妥当性の再検討を含め、個別の作品の研究を進めることが挙げられよう。

また、所期の目標を達成するためには、本稿では触れることができなかった、後白河院政期の行事絵のあり方について考察を行うことも重要な課題となろう。本稿で取り上げた三作例は、故事を「今」に引き寄せるところに特徴があるとしたが、行事絵については、逆に同時代に行われていた行事を「今」に留めるという性質を有していたかと想像される。この点については稿を改めて論じた。また、このように「今」ということを一つのキーワードとする場合、描かれた人物の特定性を高める似絵の技法が当該期に宮廷周辺で行われるようになったことについても、併せ考えることが必要であろう。³⁷⁾この点も含めて後考を期したいと思う。

注

- 1 佐藤康宏「都の事件―年中行事絵巻―」・『伴大納言絵巻』・「病草紙」(木下直之編『講座日本美術史六 美術を支えるもの』東京大学出版会、二〇〇五年)。
- 2 『図書寮叢刊 看聞日記六』(宮内庁書陵部、二〇一二年) 二七五頁より引用。
- 3 注一前掲佐藤氏論文。
- 4 読解の便宜をはかるため、適宜仮名を漢字に改め、濁点・読点を付した。以下、詞書の引用にあたっては同様の操作を行う。

- 5 鈴木敬三「伴大納言絵詞に現はれたる風俗」(『美術研究』一四六号、一九四八年)、同「風俗から見た伴大納言絵詞―作期と筆者―」(『美術史』七号、一九五二年)、同「初期絵巻物の風俗史的研究」(吉川弘文館、一九六〇年)、同「絵巻物にあらわれた武器・武具について」(『MUSEUM』三〇六号、一九七六年)。
- 6 伊藤大輔「国家の神話としての『伴大納言絵巻』」(同「肖像画の時代」名古屋大学出版会、二〇一一年、初出は二〇〇七年)。
- 7 拙稿「『信貴山縁起絵巻』における宋代山水表現の受容をめぐって」(大阪大谷大学特別研究成果報告書に掲載予定、二〇二二年度刊行予定、研究課題名「美術史学および考古学による『空間』分析の高次化および再構築」、研究代表者・今井澄子)。
- 8 黒田泰三「伴大納言絵巻」における人物表現の特徴―旧永久寺伝来「真言八祖行状図」との比較を参考に―(同「新編名宝日本の美術十二 伴大納言絵巻」小学館、一九九一年)、同「伴大納言絵巻研究」(黒田泰三・城野誠治・早川泰弘「国宝伴大納言絵巻」中央公論美術出版、二〇〇九年)。
- 9 注八前掲黒田氏論文。
- 10 谷口耕生「信貴山縁起絵巻」研究序説(奈良国立博物館・東京文化財研究所編「信貴山朝護孫子寺蔵 国宝信貴山縁起絵巻調査研究報告書 研究・資料編」奈良国立博物館・東京文化財研究所、二〇二〇年)。
- 11 拙稿「描かれた「聖代」―『信貴山縁起絵巻』における醍醐天皇をめぐる一考察」(『京都美術史学』三号、二〇二二年)。
- 12 福山敏男「信貴山縁起に見ゆる建築」(『書説』三一号、一九三九年)。
- 13 鈴木敬三「風俗から見た信貴山縁起絵巻周辺」(『仏教芸術』二十七号、一九五六年)。
- 14 該当箇所は次の通り。『増補史料大成』二十六 山槐記一(臨川書店、一九六五年) 二八四頁より引用。ただし、返り点と丸括弧内は筆者による。
廿八日乙巳 或人曰、新院(二条院) 御惱猶不レ軽、今日石屋聖人密參入奉レ灸(御胸)二所一、各廿一草、相模守信保奉レ灸(聖)人療転(屍)病二云々、自(二)平中納言(清盛)一被レ拳云々、(醍醐)天皇獲麟之時、召(二)信貴山命蓮聖人一、令(鳥羽)院崩給之時、召(三)瀧聖人一(後略)
- 15 注十前掲谷口氏論文。
- 16 横内裕人「後白河院と信貴山―王家の危機と法住寺殿の磁場―」(注十前掲報告書所収)。
- 17 永井久美子「『粉河寺縁起絵巻』制作目的考―後白河院小千手堂建立との関係を中心に―」(『明月記研究』十一号、二〇〇七年)、山本聡美「『粉河寺縁起絵巻』―救済の図像」(同「中世仏教絵画の図像誌―経説絵巻・六道絵・九相図―」吉川弘文館、

- 二〇一〇年、初出は二〇一七年) なを参照。
- 18 田島公「延喜・天曆の「聖代」観」(『岩波講座日本通史第五巻 古代四』岩波書店、一九九五年)。
- 19 注十一前掲拙稿。
- 20 『日本書紀』神代下第九段所載の山幸海幸神話と本作品との間には多くの相違点がある。これらについては、源豊宗「彦火々出見尊絵」(同『大和絵の研究』角川書店、一九七六年、初出は一九五九年)、むしゃこうじ・みのる「彦火々出見尊絵」について(『日本文学』十九巻七号、一九七〇年)、高橋昌明「平清盛 福原の夢」(講談社、二〇〇七年)等において指摘されている。
- 21 明通寺本制作の経緯については、小松茂美「彦火々出見尊絵巻の研究」(東京美術、一九七四年)において詳述されている。
- 22 注二十前掲源氏論文。
- 23 五月女晴恵「彦火々出見尊絵巻」の姿態表現と画面構成について——「伴大納言絵巻」の共通項に注目しながら——(『美術史論叢』二十二号、二〇〇六年)。
- 24 保立道久「彦火々出見尊絵巻」と御厨の世界——海幸・山幸神話の絵巻をめぐって——(同『物語の中世——神話・説話・民話の歴史学——』講談社、二〇一三年、初出は一九八六年)。
- 25 拙稿「彦火々出見尊絵巻」に見られる名所絵的性格とその意義」(『日本宗教文化史研究』二十一巻二号、二〇一七年)。
- 26 加地宏江「住吉大社の歴史」(大阪市立美術館編『住吉さん—住吉大社一八〇〇年の歴史と美術—』大阪市立美術館、二〇一〇年)を参照。
- 27 永井久美子「弟の王権——『彦火々出見尊絵巻』制作背景論おぼえがき——」(『比較文学・文化論集』十八号、二〇〇一年)、稲本万里子「描かれた出産——『彦火々出見尊絵巻』の制作意図を読み解く——(服藤早苗・小嶋菜温子編『叢書・文化学の越境 九 生育儀礼の歴史と文化——子どもとジェンダー——』森話社、二〇〇三年)、注二十前掲高橋氏著書など)。
- 28 増記隆介「院政期における仏教絵画——唐宋絵画受容の視点から——」(同『院政期仏画と唐宋絵画』中央公論美術出版、二〇一五年)、同「正倉院から蓮華王院宝蔵へ——古代天皇をめぐる絵画世界——」(増記隆介・皿井舞・佐々木守俊『天皇の美術史—古代国家と仏教美術 奈良・平安時代』吉川弘文館、二〇一八年)。
- 29 注十一前掲拙稿。
- 30 JULIA K. MURRAY, "Sung Kao-tsung as Artist and Patron: The Theme of
- Dynastic Revival", *Artists and Patrons Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting* (University of Washington Press, 1991)
- 31 注三十前掲Murray氏論文、板倉聖哲「蔡文姬の転生——(伝)狩野元信「韃靼人狩獵打毬図」をめぐる——」(板倉聖哲・高岸輝編『日本美術のつくり方—佐藤康宏先生の退職によせて—』羽鳥書店、二〇二〇年)。
- 32 板倉聖哲「日本が見た東アジア美術——書画コレクション史の視点から」(板倉聖哲編『日本美術全集 第六巻 テーマ巻① 東アジアのなかの日本美術』小学館、二〇一五年)。
- 33 小川裕充「山水・風俗・説話——唐宋元代中国絵画の日本への影響——」(伝)喬仲常「後赤壁賦図巻」と「信貴山縁起絵巻」を中心にして——(上原昭一・王勇編『日中文化交流叢書七 美術』大修館書店、一九九七年)、注七前掲拙稿などを参照。
- 34 注二十八前掲増記氏論文。蓮華王院宝蔵の収蔵品については、下記の論文を参照。
- ・竹居明男「蓮華王院の宝蔵——納物・年代記・絵巻——」(古代学協会編『後白河院——動乱期の天皇——』吉川弘文館、一九九三年)
 - ・田島公「中世天皇家の文庫・宝蔵の変遷——蔵書目録の紹介と収蔵品の行方——」(『禁裏・公家文庫研究』二号、二〇〇六年)
 - ・加須屋誠「総論「病草紙」」(同『仏教説話画論集 上巻』中央公論美術出版、二〇一九年、初出は二〇一七年)。
- 35 注三十四前掲田島氏論文。
- 36 横内裕人「自己認識としての顕密体制と東アジア」(同『日本中世の仏教と東アジア』塙書房、二〇〇八年、初出は二〇〇六年)。
- 37 似絵の技法が後白河院政期において有していた機能について、下記の拙稿で論じたことがある。「後白河院政期における「似絵的表現」の機能をめぐって」(『肖像をめぐる三つの視線』平成二十八年度〜平成三十年度科学研究費補助金 基盤研究(C)(一般)「肖像の写実性と理想化をめぐって—鎌倉肖像彫刻を中心に」研究成果報告書、研究代表者：根立研介、二〇一九年)。
- 【図版出典】
- 図一・二・三・四・五・九：小松茂美編『日本絵巻大成二 伴大納言絵詞』(中央公論社、一九七七年)
- 図六：黒田泰三「思いつきり味わいつくす 伴大納言絵巻」(小学館、二〇〇二年)所収

の画像を編集

図七：黒田泰三・城野誠治・早川泰弘『国宝 伴大納言絵巻』（中央公論美術出版、二〇〇九年）

図八：十・十一・十三：トッパン・フォームズ株式会社企画制作『信貴山縁起絵』（丸善株式会社、二〇〇二年）

図十二：小松茂美編『日本絵巻大成八 年中行事絵巻』（中央公論社、一九七七年）

図十四：小松茂美編『日本絵巻大成二十二 彦火々出見尊絵巻 浦島明神縁起』（中央公論社、一九七九年）

【付記】

本稿はJSPS科研費21K112890の研究成果の一部です。



図1 《伴大納言絵巻》上巻第1紙～第3紙 火事の現場に向かう検非違使（場面①）



図2 《伴大納言絵巻》下巻第2紙～第3紙 舎人を連行する検非違使（場面②）



図3 《伴大納言絵巻》下巻第4紙～第5紙 舎人を尋問する検非違使（場面③）



図4 《伴大納言絵巻》下巻第6紙～第7紙 善男の逮捕に向かう検非違使（場面④）



図5 《伴大納言絵巻》下巻第13紙～第16紙 善男を連行する検非違使（場面⑤）

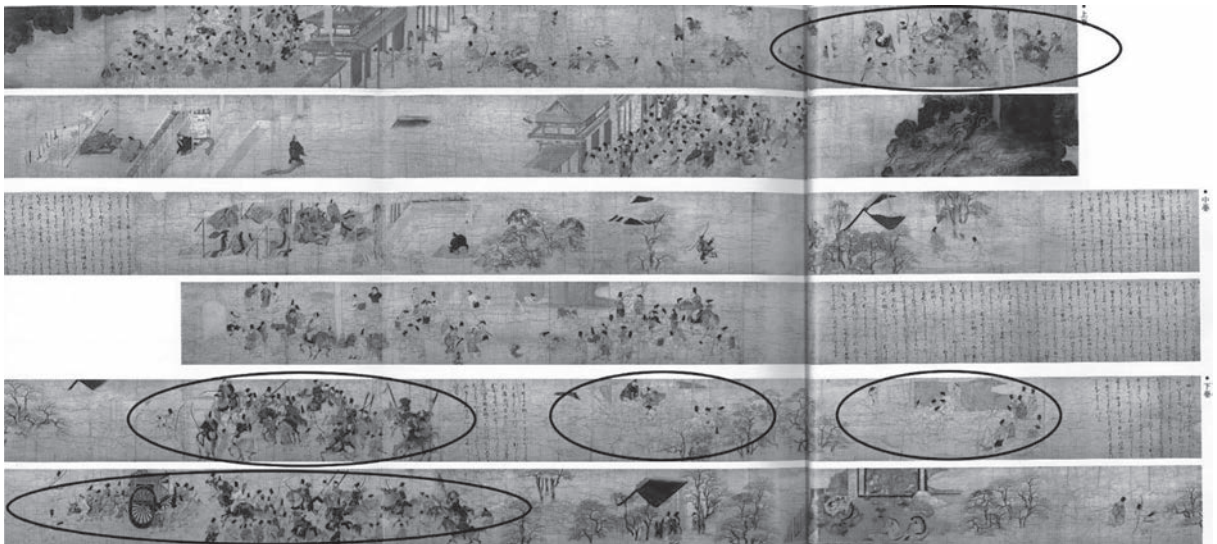


図6 《伴大納言絵巻》全体の俯瞰図（楕円で囲われているのは検非違使が登場する箇所）

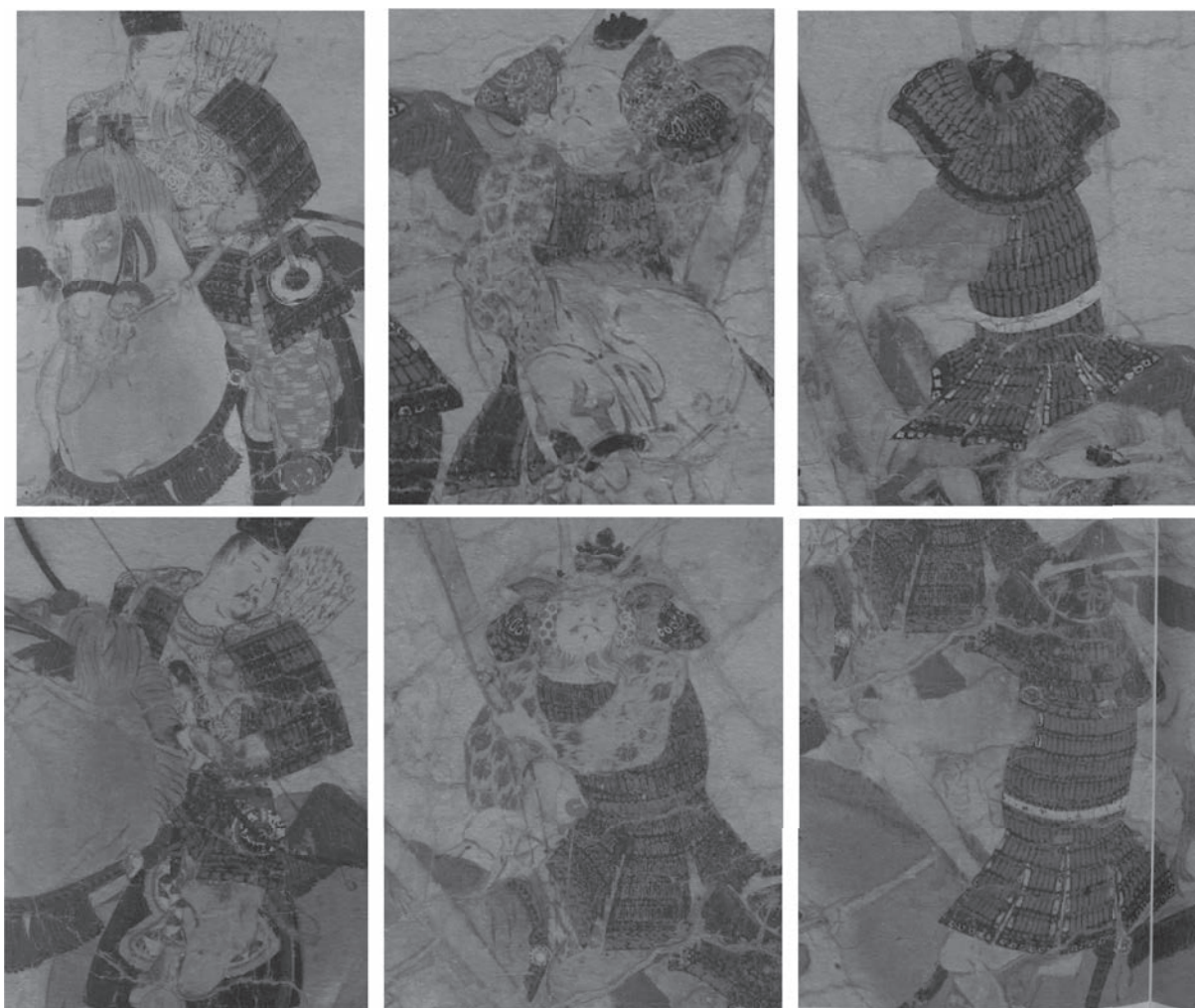


図7 《伴大納言絵巻》下巻 場面④（上段）と場面⑤（下段）に描かれた同一人物の比較画像



図8 《信貴山縁起絵巻》上巻第11紙～第12紙 飛行する米俵の眼下の山水



図9 《伴大納言絵巻》下巻第9紙～第10紙 場所の移動を示す樹木



図10 《信貴山縁起絵巻》中巻第11紙～第12紙 勅使が命蓮への祈祷依頼の結果を報告する場面

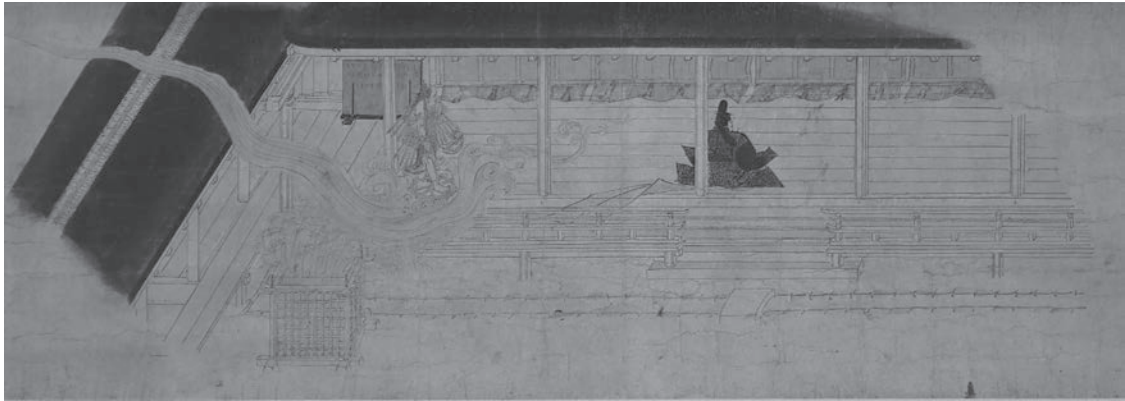


図11 《信貴山縁起絵巻》中巻第15紙～第16紙 剣の護法が清涼殿に飛来する場面

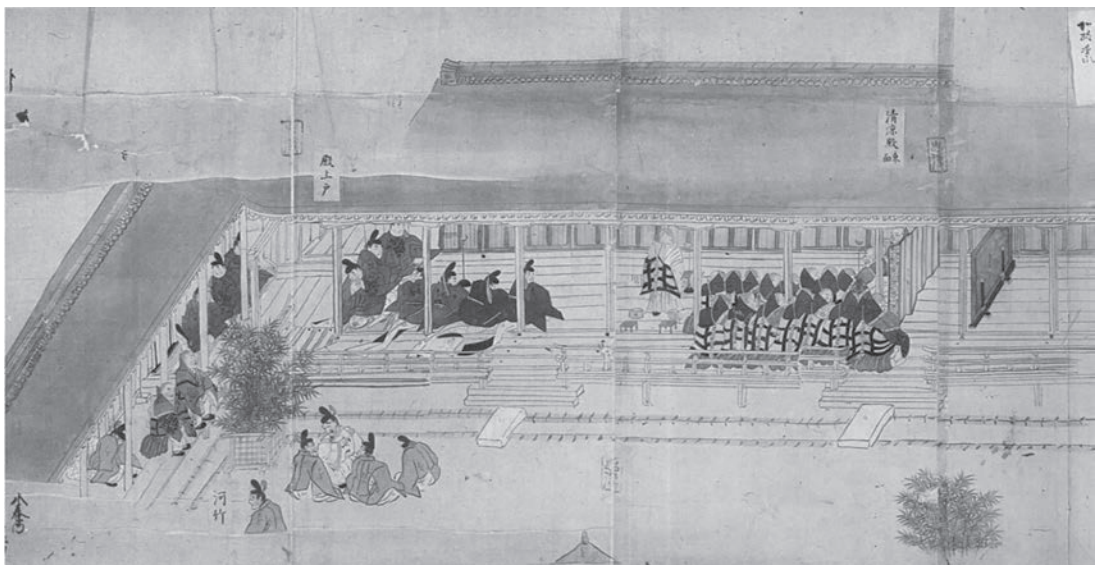


図12 《年中行事絵巻》(住吉家模本) 巻6第33紙～第36紙 清涼殿における御齋会内論議の場面

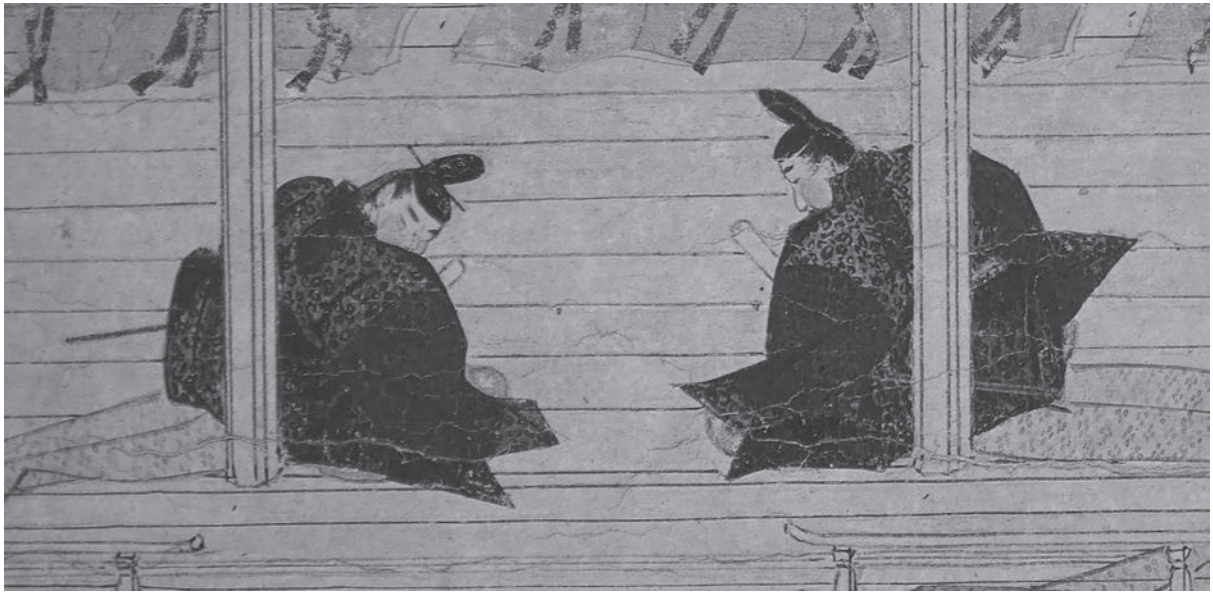


図13 《信貴山縁起絵巻》中巻第11紙 強装束として描かれた束帯



図14 《彦火々出見尊絵巻》(明通寺本) 巻1 第3紙 兄の尊の家の庭