

# 「天狗草紙」の作画工房

土 屋 貴 裕

はじめに

- 一、「天狗草紙」の様式をめぐる研究史
  - 二、「天狗草紙」の様式史的位置
  - 三、「天狗草紙」の作画工房と「遊行上人縁起絵」祖本
    - (一)「遊行上人縁起絵」の諸本と系統
    - (二)「天狗草紙」と大和文華館本・個人旧蔵本「遊行上人縁起絵」断簡
    - (三)「天狗草紙」と「遊行上人縁起絵」甲本諸本
- おわりに

## はじめに

鎌倉時代の絵巻研究は、未だ多くの課題を残していると言える。近接する時代、すなわち院政期の絵巻は、主に後白河院周辺の絵巻制作とそのコレクションの観点から、南北朝・室町期の絵巻は、主に室町将軍家や土佐派工房との関係から、近年多くの成果が提出されている。対して鎌倉時代の絵巻研究は、それぞれの作品についての個別具体的な研究蓄積がある一方で、院政期や南北朝・室町期のように同時代の絵巻相互間の関係性を考察するような研究は少ない。その一因は、後白河院、あるいは将軍家といった有力パトロンが存在や、土佐派のようなまとまった画系・様式を有する工房の存在を捉

えにくいことに求めることができるかもしれない。これらに加え、他の時代の作品に比べ大部の作品が多いこと、また、描かれた主題や制作主体の多様化にともなう研究者の問題関心の分散も、鎌倉時代の絵巻を俯瞰的に捉えることのできない状況を作り出しているのかもしれない。これらの研究状況を踏まえ、本稿では「天狗草紙」の様式史の観点から捉え直すことを通じ、鎌倉時代の絵巻研究に一つの議論の素材を提供してみたい。

「天狗草紙」は興福寺巻詞書に記される「永仁四年之天初冬十月之日」（挿図1）の記述から、永仁四年（一二九六）十月に成立したと考えられている。鎌倉時代後期の絵巻で、模本を含む七巻が一揃のものとして認知されている

挿図1 天狗草紙 興福寺巻（模本）  
東京国立博物館蔵

る。興福寺巻、東大寺巻（ともに狩野晴川院による模本<sup>(1)</sup>）、延暦寺巻、東寺巻（以上四巻、東京国立博物館蔵）、園城寺巻（個人蔵）、伝三井寺巻A（個人蔵。久松家旧蔵本。以下、久松本）、伝三井寺巻B（根津美術館蔵。以下、根津本）と称される七巻である。「永仁四年」という年紀情報から、鎌倉時代後期絵画の「基準作」の一つとしてこれまで位置付けられてきた。「天狗草紙」の様式は、「宮廷絵所に連なるもの」として、前代の絵画作品との様式的関連性が指摘されてきたが、同時代、鎌倉時代後期絵画史の中で具体的にどのような位置を占めていたのかなど、未だ検討の余地を残している。

以下、本論では、「天狗草紙」の様式を先学の議論に沿いつつ整理し、その系譜的位置を確認する。その上で、「天狗草紙」と同一工房での制作と考えられる「遊行上人縁起絵」祖本について議論を及ぼすことで、鎌倉後期絵画史を再検討する視座を提示したい。

### 一、「天狗草紙」の様式をめぐる研究史

はじめに、「天狗草紙」の研究史を、本絵巻を描いた絵師、あるいは絵の様式がこれまでどのように捉えられ、語られてきたのかという点に主眼を置き、確認しておきたい。

多くの絵巻同様、「天狗草紙」各巻にはそれぞれ、付随する奥書、添状、箱書に、絵師や詞書染筆者の名が多く連ねられているが、<sup>(2)</sup>「天狗草紙」の絵師に言及する最も古い記述は、寛文八年（二六六八）十月、狩野探幽によるものだろう。延暦寺巻奥書には、「土佐将監光信畫図」「寛文戊申年陽月」「狩野法印探幽」、東寺巻奥書には「土佐将監光信之所圖也」「寛文八祀冬十月」「宮内卿法印探幽」とあり、<sup>(3)</sup>探幽は彼が行った多くのやまと絵の鑑定と同様、「天

狗草紙」の絵師を土佐光信に比定している<sup>(4)</sup>。また、久松本には、享和元年（一八〇二）、板谷広長による「絵 土佐越前守行光筆」と記された添状があり、これは根津本の添状にある明治十七年（一八八四）、山名貫義による「越前守土佐行光真筆無疑者也」といった記述に引き継がれる、絵巻の絵師＝土佐派という典型的言説を踏まえたものと言えるだろう。

このような、「やまと絵としての絵巻」と所謂「古土佐」の関係が近代になり再考を迫られたことは「天狗草紙」においても例外ではない。『考古画譜』では、「天狗草紙」諸巻を様々な名称で取り上げ、<sup>(5)</sup>右に挙げた多くの極を列挙しながら、「（片野）四郎曰」として「此の興福寺巻詞書の永仁四年に依りて見るも、狩野探幽の土佐光信と鑑し、又倭錦の延文頃の土佐行光の筆と定むるが如きは、毫も論ずるに足らざるべし」と、考証主義的な立場からこれを一蹴している。

片野の発言に見られるように、明治期以降、絵巻の絵師や様式に関しては特定の絵師との関係ではなく、作品の様式的特徴を抽出し、その絵画的的位置を論ずるという立場が主流を占めるようになる。とは言え、本絵巻に関わる論考や作品解説においては、その絵画的的位置よりも当代の僧侶を天狗に譬えて批判するという本絵巻の構想そのものへと関心が向けられ、本作の様式に関する言及が積極的に成されてきたとは言いがたい。「天狗草紙」の様式への言及がある、主だった発言を以下に引用しておこう。

谷信一「天狗草紙に就て」<sup>(6)</sup>（一九三三年）

・その画に於ては同画風ではあるが、果たして各巻に同一な个性的特徴を  
観取し得るやは問題である。

・鎌倉末期の永仁年間の前後十数年の間には、蒙古襲来絵詞、東征絵伝、

一遍上人絵詞、法然上人絵伝、春日権現験記等が続々と描かれてゐて、絵巻物でも伝記類の盛行期であつて、まづこの頃の製作と見て差支えない画風のものであらう。

『日本国宝全集 解説』第七十八輯(一九三七年)

・筆者に就いては古く越前守行光、土佐光信の画説が行はれて居るが、もとより拠るべき徴証のあるわけではない。たゞ永仁四年と言へる詞書に見ゆる年紀は直ちに絵の製作年代とも解し得べきであつて(後略)

・筆者は人物のみならず定規引きの屋台法、自然景の描写にも長じ、内容の珍奇なると共に画趣の活躍眼の覚むるものがある。

梅津次郎「天狗草紙考察」(一九三八年)

・絵はまず幾筆に分かれるか。筆者は全巻一筆と考える。しこうしてそれは現在模本によつて窺い得る興福、東大両巻にも通ずるものとして認められる。

・正安四年の一遍絵伝に比べるならば、(中略)これは明確に大和絵正統の嫡男である。

・永仁より遡つたこの弘安本(北野天神縁起絵。引用者)において或いは最も近似を見出し得るかと思う。(中略)この両者の近似はまた天狗草紙を永仁四年という明確なる年代における大和絵正系の画風を示すものとして認めしめるにちいかい。

『青山莊清賞』八(一九四三年)

・各巻内容の変化と共に画趣の明暗の調子にも多少の差異があるが、そ

の筆致賦彩殊に構図の特色に於て全部純大和絵画家の一筆と思考せられる。

藤懸静也「天狗草紙画巻」(一九四七年)

・一種の白描画式の風趣がある。

・その画風からいへば、宋代の新様を伝ふるもので、大和絵の絵巻物中に宋画様式を加へた点はおもしろく、描線に特色のあること並に淡彩を以てしたことの興趣も肯かれる。

・今全巻を通じてその画蹟を検するに、同一人の手に成るものではなく、その画趣筆致を異にするものがある。

・この絵の様式から見ても、よく鎌倉末期の特色をあらはしているのであり、永仁年間のものとして肯き得るのである。且つ宋画の手法を取り入れてゐることも、この時期の絵巻物に往々見る所であり、新しい流行であつたと思はれる。

梅津次郎「天狗草紙について」(一九七八年)

・この絵巻の絵は、同様に宋画などの影響を受けない古典的な大和絵の作風に成る「春日権現験記絵」(延慶二)「石山寺縁起絵」(正中二序文)などよりむしろ「弘安本天神縁起」(北野天満宮蔵)に呼応するような古格が認められるように思う

上野憲示「天狗草紙」考察(一九八四年)

・おそらくは、宮廷絵所を中心とした画壇のいくつかの主要な流れの一つに組するものであらうが、十四世紀のはじめに流行した高階隆兼の流れ

を汲む「駒競行幸絵巻」「春日権現験記絵」「玄装三蔵絵」「石山寺縁起」など、いわゆる隆兼様の作品とは一線を画している。むしろ「天狗草紙」は、やや古い様式をとどめており、「西行物語絵巻」(徳川黎明会・萬野家蔵)、「当麻曼荼羅縁起」(鎌倉・光明寺)、「平治物語絵詞」(弘安本北野天神縁起)といった、隆兼様以前の流派の掉尾を飾るものという観が強い。

・造型のニュアンスというか、画面作りの感性と技術の面での酷似を考え合わせると、「弘安本北野天神縁起」と同一作家、あるいは同一工房の仕事である可能性を示唆することとなる。

『新青山荘清賞』(一九八七年) 梅津次郎氏執筆

・絵は全巻一筆に成り、正統的な大和絵の筆致につらぬかれている。

小松茂美「土蜘蛛草紙」「天狗草紙」「大江山絵詞」(一九九三年)<sup>14</sup>

・画風や描写様式を吟味した結果、Aグループ(興福寺巻、延暦寺巻、東寺巻)、Bグループ(園城寺巻、東大寺巻)、Cグループ(三井寺巻A)、Dグループ(三井寺巻B)というように、四人の分類制作が推定されるのである。

『日本美術全集(講談社)』(一九九三年) 若杉進治氏執筆

・この人物表現(東寺巻醍醐桜会の童舞の場面。引用者)には(平治物語絵巻)と通じるものがあり、特に細い足首の形態や、面長で目鼻立ちのはっきりした顔貌の相似は際立っている。また、濃墨で洞を表わした樹幹表現は、(西行物語絵巻)以後の鎌倉時代後期に見られる特色であり、全体

に格調の高い作風から、当時の宮廷絵所の制作であることをうかがわせる。

以上が昭和から現在に至る、「天狗草紙」の様式に関する主な言説である。

諸氏の見解のうち、おおむね一致をみせているのは以下の点である。①模本から遡って推測される、興福寺巻・東大寺巻両巻の原本を含む七巻は少なくとも同一工房で描かれた。②この絵巻が作られたのは正統的なやまと絵様式を継承する、宮廷絵所に連なる工房である。③その様式は鎌倉後期の絵所預高階隆兼の画風とは大きく異なり、「平治物語絵」や「弘安本北野天神縁起絵」といった鎌倉中期の様式を強く継承するものである。いっぽう、④宋画の受容という問題をどのように捉えるのかという点や、⑤全巻が一筆か、あるいは工房内での分担制作かという点に関しては意見が分かれている。諸氏の認識がおおむね一致する①から③に関しては筆者も同様の意見を有する。ここでは、議論の分かれる後半の二点について、若干の私見を加えておきたい。

まず、④の宋画の受容という点に関しては、なにも本絵巻に限ったことではなく、鎌倉期の世俗画、宗教画全体にわたる問題である。中世絵画、とりわけやまと絵における宋元画(漢画)の受容という問題は、受容のレベル(図像、様式の模倣、引用)をどの程度まで整理して論じるといふ点において未だ十分な議論が成されているとはいえない。筆者自身も、「天狗草紙」にどの程度まで宋画の影響があるのかということに踏み込んで論じる用意はない。今後の課題としたい。

また、⑤の全巻が一筆か否かという点に関しては、確かに先行研究が指摘するように模本を含む七巻は人物と景のスケールといった画面構築、画面構



挿図2 天狗草紙 延暦寺巻 東京国立博物館蔵

挿図3 同 興福寺巻 (模本)

成の方法において若干の異同を示している。寺院の景観や儀礼を中心に描く前半五巻(興福寺巻、東大寺巻、延暦寺巻、東寺巻、園城寺巻)を見てみるならば、各巻の画面の論理は大きく二つに分類し得る。一つは、延暦寺巻(挿図2)や東寺巻で、比較的高い位置に視点をとり、俯瞰的な視野のもと、山景や建築の中に人物を点じ、人物の描写よりも景の描写に主眼がおかれている。対して興福寺巻(挿図3)、東大寺巻、園城寺巻は、画面の視点は比較的低い位置に設定され、儀礼や行列など、より人物に近接した画面をとる。前者は景を中心とした、後者は人物を主体とした画面構成と捉えることができ、人物の大きさも前者はより小さく、後者はより大きい<sup>(16)</sup>。物語／説話を展開させる久松本、根津本は、後者の方法をとる。

ただし、人物のプロポーションや顔貌表現、衣紋、樹木や土坡、屋台線といったモチーフの構築や彩色などに関しては、ある一定の方向性のもと、全巻を通じて統一されたスタイルを看取することができる。問題はこれを「一筆」とみなすのか、あるいは工房の主筆者によって束ねられた幾人かの絵師による分担執筆かということである。だが、そもそも、中世において絵巻をはじめとする絵画制作の全ての工程を一人の絵師が行ったとする研究上の前提が失われた今日、少なくとも七巻以上の「天狗草紙」が「一筆」、すなわち一人の絵師によって成ったとは考えがたい。筆者は「天狗草紙」は複数の絵師による分担執筆によるものとの立場をとる。だが、「天狗草紙」全体は一つの「工房スタイル」とでも呼ぶべきある統一性のもとに画面が仕上げられており、各巻における様々なレベルでの様式のズレやブレといった差異を捉えるのではなく、この工房スタイルの中に「天狗草紙」の様式的特徴を見出していくことがより建設的だろう。

それでは改めて、諸氏の見解が一致する①から③についてはどうか。具体

的に見ていきたい。

## 二、「天狗草紙」の様式史的位置

これまで確認してきたように、「天狗草紙」は正統的なやまと絵様式を継承する、宮廷絵所に連なる工房での制作が考えられてきた。その中であって、梅津次郎氏は「弘安本北野天神縁起絵」（北野天満宮他蔵）との類似を指摘。その論を承けた上野憲示氏は「西行物語絵」（徳川美術館他蔵）、「当麻曼荼羅縁起絵」（光明寺蔵）、「平治物語絵」（東京国立博物館他蔵）、「弘安本北野天神縁起絵」の四点と「天狗草紙」の近接性を論じている。

「天狗草紙」の様式を考えるにあたり、これら既に類似が指摘されている作品との比較対照を進めることが有効だろう。名前の挙がった四つの絵巻の中でも特に、絵画様式が極めて近しいと筆者も考える「平治物語絵」「弘安本北野天神縁起絵」と「天狗草紙」の画面について見ていきたい。

はじめに、本論に関わる範囲内での、「平治物語絵」「弘安本北野天神縁起絵」の研究史をまとめておく。

「平治物語絵」は三条殿夜討巻（ボストン美術館蔵）、信西巻（静嘉堂文庫美術館蔵）、六波羅行幸巻（東京国立博物館蔵）の三巻の他、六波羅合戦巻断簡（大和文華館、パーク財団他蔵）十四葉に、六波羅合戦巻白描模本、待賢門合戦巻彩色模本が現存するが、もとはより大部のセットであったと推測されている。

その成立時期に関しては、本絵巻の絵画史的位置を論じた宮次男氏によって十三世紀後半のあまり末期に至らない頃とされたが、詞書書風を分析した松原茂氏により建長年間（一二四九—一二五五）頃成立との見解が出さ

れた<sup>(18)</sup>。すなわち、本絵巻詞書は後京極流を引くものであり、「震え筆」とも呼ぶべき筆線の顕著な震えが見られることから、これを九条（弘誓院）教家（一一九四—一二五五）晩年の手になるものと指摘。本絵巻詞書が全巻一筆であるとの田村悦子氏の指摘や、三条殿夜討巻末詞書にかかる朱の点（火焰表現の痕跡）により、絵と詞書は同一時期に成ったとの秋山光和氏の見解から、本絵巻成立期を建長年間とされた<sup>(20)</sup>。

「平治物語絵」の絵画様式に関しては、宮氏が院政期の「伴大納言絵」（出光美術館蔵）等の系譜を引くものであり、「西行物語絵」「当麻曼荼羅縁起絵」「小野雪見御幸絵」（東京藝術大学美術館蔵）、「弘安本北野天神縁起絵」との類似が認められると始めるのは、多くの先行研究が「鎌倉絵巻の典型」「やまと絵の正系を引く」といった見解を提示している。細部の特徴としては、人物の脚部の誇張と「つくり絵」の手法を用いることなどが挙げられている。

また、「弘安本北野天神縁起絵」は多くの場面が散逸するが、北野天満宮に残巻三巻、東京国立博物館に残巻二巻、大東急記念文庫に断簡三葉、シアトル美術館、個人蔵の断簡各一葉が存する。「北野天神縁起絵」は冒頭詞書の書き出しにより甲・乙・丙の三系統に分類され、<sup>(21)</sup>「漢家本朝靈験不思議」にあらざる中に「にはじまる」「弘安本北野天神縁起絵」は「松崎天神縁起絵」（防府天満宮蔵）、宮内庁三の丸尚蔵館蔵本（宮内庁六巻本）や根津美術館蔵本とともに丙類に分類されている。

「弘安本北野天神縁起絵」下巻第九段詞書末には「于時聖曆戊午弘安元年夏六月のころ微功をおふと云事爾也」とあり、この弘安元年（一二七八）が成立の時期とみられている。ただし、弘安元年は干支が戊寅であり、「聖曆戊午」の記述は正嘉二年（一二五八）成立の正嘉本の語句をそのまま引用し

たものとされ、和泉市久保惣記念美術館蔵本をはじめとする建治本との関係を含め、丙類諸本の系統に関しては複雑な状況を呈している。<sup>(23)</sup>

様式に関しては「西行物語絵」「当麻曼荼羅縁起絵」「平治物語絵」との類似が指摘されるほか、「選ばれた中央の代表的画人の筆」「当時の中央の洗練された画風」「名ある絵師」の関与が想定され、「構図も落ち着いた水平方向に構え、整齊の美を發揮している」「束帯をはじめとする衣服は、やや硬直した直線で輪郭され、建築の定規をあてて引いた直線とともに、この絵巻の大きな特色になっている」との評価を受けている。<sup>(24)</sup>

「平治物語絵」「弘安本北野天神縁起絵」の研究史を振り返るとき、院政期絵巻に遡る、宮廷絵所に連なる正系のやまと絵工房で作られたということ、また両者が互いに非常に近い関係にあるとともに、「西行物語絵」「当麻曼荼羅縁起絵」にも連なる絵画様式を具えているということがともに言及されている。「天狗草紙」はこれらの作品の延長線上に位置しているということになる。

これらの点に関して、諸作例との関係を明確に論じたのが前掲の上野憲示氏の論考である。上野氏は「平治物語絵」と「天狗草紙」に関しては、「画面作りの基本となるところの空間構成のあり方」「人物等のデッサンの特質とその配列・組み合わせ」の共通性を挙げた上で、人物表現の類似について詳述している。また「弘安本北野天神縁起絵」と「天狗草紙」の関係については、先にも引用したように「同一作家、あるいは同一工房の仕事である可能性」を示唆する。この論拠となったのが、「弘安本北野天神縁起絵」では今日失われながらも、丙類諸本で確認できる「虫喰和歌」と「天狗草紙」根津本第一段の建築場面の図様の一致である。両者の前後関係に関しては「天狗草紙」側の図取りと判断されている。

さらに上野氏は細部モチーフに関する類似性を次のように述べている。「現存全巻に共通し、「平治物語絵詞」の人物表現の特徴ともいわれている、ふくらはぎのふくらみを誇張し、足首を細くして、その先に大きくて甲高の足先を描く下肢のパターンが、「天狗草紙」にも見られるのである。また、指先の描写に対するこだわりや、面長の顔に「八」の字形の垂れ眉、「つ」の字形に上瞼と下瞼の線を描き、そのカーブのところにチョンと眼睛を点じた眼、上下の唇を細い輪郭線で紡錘形にふちどった口——といった特徴的な顔貌表現が随所に見られるのも共通している」。「その他大勢に対して、筆先の腹でやや無造作に眉・眼・口を点じた没個性的な表現も混在しているが、この点も同様である」。「天狗草紙」の細部モチーフ（人物表現）に関する特徴は、この上野氏の発言に集約されていると言える。ただ、これらの指摘を踏まえるためにも、上野氏の指摘を整理しつつ、いくつかの図版を掲げて確認しておきたい。

人物の下半身（脚部）の表現に関しては、「平治物語絵」（挿図4）、「弘安本北野天神縁起絵」（挿図5）に見られる表現が、「天狗草紙」の随所に見られる（挿図6・7）。ただ、図版に示したように、「天狗草紙」においてはもはやふくらはぎに彫りを強調した線を入れ、より筋肉質な表現をとる場合もある。このことは先述した「天狗草紙」内における画面構成の方法の差異とあわせ、各巻を担当する絵師が複数存在していたことの証ともなるだろう。「指先の描写に対するこだわり」に関して付言するならば、「天狗草紙」が足の指一本一本を描くのではなく、細線を引くことでこれに代えている点（挿図8・9）は「平治物語絵」に一致するが（挿図10）、「弘安本北野天神縁起絵」には一指一指をきちんと描こうとする態度が見られ（挿図11）、若干の相違を示す。

挿図5 弘安本北野天神縁起絵 東博甲巻第四段 東京国立博物館蔵

挿図4 平治物語絵 三条殿夜討巻第一段  
ボストン美術館蔵

挿図7 同 久松本第四段 個人蔵

挿図6 天狗草紙 東寺巻 東京国立博物館蔵

挿図9 同 久松本第五段

挿図8 同 園城寺巻 個人蔵

挿図 11 弘安本北野天神縁起絵 東博甲巻第三段 挿図 10 平治物語絵 六波羅行幸巻第二段 東京国立博物館蔵

顔貌表現に関しては、全巻を通じて所謂「似絵風」と評される描写で、顔の各パーツをしつかりと描く。全巻を通じ描かれている僧侶と俗人男性を例に見ていくと（挿図12～15、16～19）、目は、上瞼と下瞼の線を目頭で鋭角につなぎ、唇は、上下ともに墨線で明確な輪郭をとって描き分け、その内側を朱で彩色する。また、鼻は全体に高く、大きめで、鼻柱が上を向いている。特に斜めから捉えられた顔を描く際には鼻柱を大きく上へ向け、鼻孔を描き、さらに小鼻の線を描き加えるものが多い。横顔を描く際は小鼻の線までを連続した一筆で描く。これらの面貌表現は、尼姿や俗人女性など、男女老若を問わず、「天狗草紙」全巻を通じて確認することができるが（挿図20～23）、例えば稚児を除く童子を描く際には、下瞼を描かず、目頭に瞳を点じるなど、各人物の差異化を図っている（挿図24・25）。以上の表現は「平治物語絵」「弘安本北野天神縁起絵」にも同様の表現が確認され、デッサンや人物把握の基本が共通の基盤に成り立つことは明らかである。

またこれは、上野氏が「西行物語絵」と「天狗草紙」との比較において指摘した「優れた定規引きの線によるリアルで人物をしつかりと融合した屋台の描写」「側筆を巧みに使う伝統的な樹木表現・土坡表現」に関しても、「平治物語絵」「弘安本北野天神縁起絵」、そして「天狗草紙」でも同様に確認できる。特に樹木はやや太めの墨線で輪郭をかたどり、幹自体は淡彩ながら枝先には濃墨を用いる。なかでも楓と思われる樹木の葉を描く際に、手のひらを下に向けたかのような大ぶりの赤い葉は、「弘安本北野天神縁起絵」（挿図26）、「天狗草紙」（挿図27）で共通する。なお、同様の形で描かれる東寺巻の樹木の葉は緑色の顔料で彩色されており（挿図28）、この樹木が描かれた絵画空間たる醍醐校会の季節に合致させる配慮がなされている。

挿図 13 同 久松本第一段

挿図 12 天狗草紙 園城寺卷

挿図 15 同 根津本第一段 根津美術館蔵

挿図 14 同 久松本第四段



挿図 17 同 園城寺巻

挿図 16 天狗草紙 東寺巻

挿図 19 同 久松本第四段

挿図 18 同 久松本第四段

挿図 21 同 園城寺卷

挿図 20 天狗草紙 東寺卷

挿図 23 同 久松本第四段

挿図 22 同 久松本第四段

挿図 25 同 根津本第一段

挿図 24 天狗草紙 園城寺巻

挿図 28 天狗草紙 東寺巻

挿図 27 天狗草紙 久松本第三段

挿図 26 弘安本北野天神縁起絵  
東博甲巻第一段

以上のように、「天狗草紙」は「平治物語絵」「弘安本北野天神縁起絵」の流れをくむ工房において作られたことは確実と言えるだろう。また、その淵源は、先学の指摘に従うならば「伴大納言絵」をはじめとする院政期絵巻にも連なる、鎌倉時代後期の「宮廷絵所の系譜を引く」「正系のやまと絵工房」であったということになる。

ここで掲げた「天狗草紙」の様式的特徴は、この他シアトル美術館蔵「時代不同歌合絵」壬生忠峯（挿図29）や、諸家分蔵の「業兼本三十六歌仙絵」（挿図30・31）といった、同時代に成立した歌仙絵の中にも垣間見られる。これら「似絵」と呼ばれる、細線を引き重ねて顔の細部を造り上げていく歌仙絵と、「天狗草紙」のような物語絵画における人物の表現上の差異は十分勘案

しなければならぬものの、顔貌表現や衣の縁取りの捉え方などが共通の基盤に成り立つものであることは強調しておきたい。鎌倉期の絵巻に「似絵」との評価が成される背景に、藤原信実を淵源とする「似絵」が獲得した絵画表現上の達成とその盛行・流行が密に関わるのではないか。「宮廷絵所」をはじめとする鎌倉中後期絵画制作の場において、「似絵風」の人物造形が積極的に受容・摂取された可能性を改めて考えていくべきだろう。

また、南北朝末期成立とされる「浦島明神縁起絵」の人物把握には（挿図32）、「天狗草紙」に通ずる型と表現を看取することができ（挿図33）、当絵巻に鎌倉期に遡る祖本（「天狗草紙」周辺での制作）の存在を想定することも可能なのではないかと考える。

以上の詳細に関しては今後さらなる検討を行いたい。が、「平治物語絵」「弘安本北野天神縁起絵」をはじめとするこれらの作品群と「天狗草紙」の様式を時代様式（鎌倉様式）とくくるとはいささか躊躇されるほど、「天狗草紙」の諸要素は当代の多くの作品で確認される。それは、「天狗草紙」の作画工房が、鎌倉時代後期において規範的な様式を提供する、当代を代表する有力な工房であったことの証左ともなる。鎌倉時代後期絵画史を再構築する上で、この作画工房は極めて重要な位置を占めていると言いうことができる。

そのような「天狗草紙」の作画工房を考える上で、今ひとつ踏み込んで検討を進めたい作品がある。「遊行上人縁起絵」である。

挿図 31 業兼本三十六歌仙絵 僧正遍照 正木美術館蔵

挿図 30 業兼本三十六歌仙絵 源順  
東京国立博物館蔵

挿図 32 浦島明神縁起絵 浦嶋神社蔵

挿図 33 天狗草紙 園城寺巻

## 三、「天狗草紙」の作画工房と

## 「遊行上人縁起絵」祖本

## (一)「遊行上人縁起絵」の諸本と系統

本題に入る前に、「遊行上人縁起絵」について概観しておきたい。

「遊行上人縁起絵」は、時宗（時宗）の開祖一遍と二祖他阿の事績を描く全十巻の高僧伝絵で、正安元年（一二九九）成立、聖戒編、法眼円伊筆「一遍聖絵」（清浄光寺蔵）とは系統の異なる作品である。「一遍聖絵」が、全十巻にわたって一遍の生涯の事績を描いているのに対し、「遊行上人縁起絵」は、全十巻四十三段のうち前半四巻十七段分を一遍の、後半六巻二十六段分を二祖他阿の事績に充てている。いくつかの伝本の奥書に「宗俊」、あるいは「平宗俊」とあることから、宗俊本とも呼ばれている。「一遍聖絵」がほとんど模本が作られなかったのに対し、「遊行上人縁起絵」は零巻となつてしまつたものも含め、現在確認されるだけでも二十例近くの伝本が確認されている。

また、「遊行上人縁起絵」は宮次男氏によつて甲・乙・丙三つの系統に分類されている。<sup>(26)</sup> 甲本は、僧尼の区別を明瞭に描き分け、人物を自然なスケールで描くもの。対する乙本は、僧尼の区別が曖昧で、一遍の姿が他の人物に比べ目立つような表現をとるもの。丙本は甲本に拠りながらも、比較的自由な描写をしているものとされる。宮氏によれば、僧尼の区別を持たないとの時衆批判をかわすため、絵画上でこれを区別して描いた甲本系統がより古様を帯びており、この甲本系統から、乙本・丙本系統の諸本が制作されたという。

この宗俊本「遊行上人縁起絵」の成立年代に関しては、絵巻の最終段、巻

第十第三段、相模国当麻での歳末別時念仏の記事が嘉元元年（一二三〇）であることから、これを成立の上限として押さえることができる。さらに、金蓮寺本の奥書「徳治第二之天初夏上旬之候馳筆終功畢」の記述は（挿図34）、少なくとも徳治二年（一二三〇）には既に何らかの先行伝本（祖本、あるいは金蓮寺本が参照した伝本）が存在していたことを意味している。<sup>(27)</sup> つまり、嘉元元年から徳治二年の四年の間に、「遊行上人縁起絵」祖本か、それに準ずる伝本が成立していたということである。<sup>(28)</sup>

現存「天狗草紙」成立の上限を、興福寺巻詞書に記された永仁四年（一二九六）と解するならば、「遊行上人縁起絵」祖本と「天狗草紙」とはほぼ同時期——最大でも十数年を隔てた間——に成立した作品ということになる。

これら諸伝本の中で筆者が注目したいのが、宮氏によれば現存する「遊行上人縁起絵」のうちでも最も成立が遡るといふ、甲本に属する大和文華館蔵、個人旧蔵の「遊行上人縁起絵」断簡二葉である。この断簡と「天狗草紙」は同一工房での制作を想起させる、極めて近い関係にあると思われるのである。

(二)「天狗草紙」と大和文華館本・個人旧蔵本「遊行上人縁起絵」断簡  
大和文華館本（図版1）は「遊行上人縁起絵」巻第二第一段に相当する、弘安二年（一二七九）信州佐久郡伴野で、一遍らが初めて踊念仏するところを描いたもの。<sup>(29)</sup> 個人旧蔵本（挿図35）は、巻第二第五段、弘安五年（一二八二）、駿河国井田で、鱈坂の入道が一遍に時衆入りを願う場面である。<sup>(30)</sup> ともに画風も一致し、法量に関しても、大和文華館本が三〇・六×四五・四センチメートル、個人旧蔵本が三一・〇×四五・八センチメートル。<sup>(31)</sup> もとは一連の絵巻



を成していた作品の一紙分に相当するものとみて間違いない。「原本成立後、あまり年代を隔てないころの製作」<sup>(32)</sup>「この絵巻の上限が嘉元でなければ、さらに遡るものと思われる程」という宮氏の指摘通り、断簡ながら現存する「遊行上人縁起絵」諸伝本の中でも、時代的には最も古様を認めうる作例と位置付けられる。

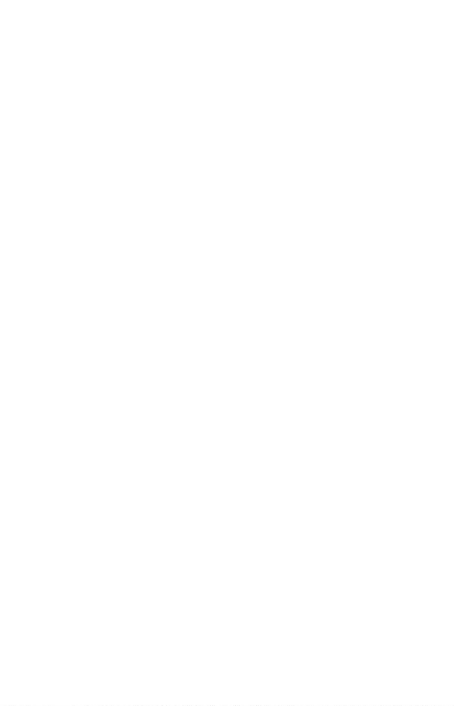
この二葉の断簡によって構成されていた「遊行上人縁起絵」は、制作当初は全十卷四十三段に及ぶ大部のものであり、もとより一人の絵師によって描かれたとは考えがたい。だが残されたこの二断簡は、前節でも見たような鎌

挿図 34 遊行上人縁起絵 金蓮寺本奥書（卷第十之下） 金蓮寺蔵

挿図 35 遊行上人縁起絵断簡 個人旧蔵本



挿図 36 遊行上人縁起絵断簡 大和文華館本



挿図 37 同 個人旧蔵本

倉中後期「正系のやまと絵」工房の様式を引く「天狗草紙」の様式的特徴を具えていると思われる。前節で確認してきた点と重複するが、いくつか見ていきたい（以下、両断簡を仮に「断簡本」と総称する）。

まず樹木。やや太い墨線で輪郭をかたどり、幹自体は淡彩、枝先や洞を濃墨で強調する断簡本の樹木（挿図 36・37）。とりわけ大和文華館本は樹木を画面いっぱい、料紙の天地を塞ぐかのように描くが、これは先述の「弘安本<sup>34</sup>」

挿図 39 遊行上人縁起絵断簡 大和文華館本

挿図 38 天狗草紙 久松本第四段

北野天神縁起絵」「天狗草紙」に見られる画面構成の方法である。

次に脚部の表現。ふくらはぎをゆるやかなカーブの曲線で捉え、向脛を膝から足首にかけてのラインを鋭角的な直線で引き、細くしまった足首を表わす表現は、先にも見たように「平治物語絵」「弘安本北野天神縁起絵」をはじめ、「天狗草紙」(挿図38)、大和文華館本(挿図39)に共有されるものである(なお、挿図はともに踵念仏をする時衆徒)。あわせて、足の甲を高く捉える点や、足の指一本一本を、それぞれ輪郭線をたどることなく、一指を一線で表現する点も両者一致する。

様式的な見解を述べる上で、比較的議論が共有されやすい人物の顔貌表現に関して、「天狗草紙」と断簡本「遊行上人縁起絵」は、ともに同一の志向性のもとに画面が仕上げられていることが確認できる。この二葉の断簡の画面に関して宮氏は「張りのあるしつかりした描線で描かれ、人物の面貌もまじめで、特に目の表現は、上下のまぶたをはっきり引いて眼精を点じ、似絵的な趣をもっている」と指摘するが、<sup>(35)</sup>面長の顔に「八」の字の眉、上瞼と下瞼は描き分け、その交点(目頭)に点じられる瞳、上唇と下唇を描き分け、朱を入れてやや厚ぼったい唇、小鼻を強調し、時に鼻孔を表わす比較的大きな鼻など(挿図40~45)、前節で見てきた「天狗草紙」の顔貌描写と共通する。安定的な長身の身体把握も同様である。

また、薄墨で下あたりの線を引き、その上から白色で細かい輪郭線を重ね、彩色自体は比較的淡彩な断簡本の霞は(図版1、挿図35参照)、例えばほぼ同時代の「春日権現験記絵」の濃彩で輪郭線のはっきりとした霞の存在感とは大きく異なる(挿図46)。これも「天狗草紙」へと受け継がれる鎌倉中後期絵巻の系譜を引くものと言えよう。この他、建物そのものの屋台線、緑の板張の線、格子戸その他の線などに表わされた「謹直な定規引きの屋台線」や、

畳の縁の仕上げ(「天狗草紙」根津本第一段他)、個人旧蔵本画面左手の木柵(「天狗草紙」久松本第五段)といった細部のモチーフも、断簡本「遊行上人縁起絵」と「天狗草紙」の極めて近い関係性を示すものである。

断簡本「遊行上人縁起絵」は現存するのが二場面と、比較対照すべきモチーフが必ずしも多いとは言えない。だが、上述の類似点を踏まえるならば、「天狗草紙」の作画工房と大和文華館本・個人旧蔵本によってかつては構成されていた「遊行上人縁起絵」の作画工房とが極めて近い関係、より踏み込んで同一工房において制作されたと解することが許されるのではないか。

これらを前提として断簡本「遊行上人縁起絵」の属する「遊行上人縁起絵」甲本系統諸本を見てみると、これらが後世の転写本であるということをも十分に勘案した上でもなお、見逃しがたい点がある。それは、甲本系統の一部の伝本に「天狗草紙」と共有される様式的特徴の(「痕跡」——細部モチーフの描写や空間構成——が看取されるという点である。

### (三)「天狗草紙」と「遊行上人縁起絵」甲本諸本

宮氏の分類した甲本系統に属する伝本は、今日十例ほど確認されている。先学の指摘に倣い、現存諸本をおよその成立年代順に列記しておく。<sup>(36)</sup>

真光寺本 元亨三年(一一三三) 十卷

金光寺本 鎌倉時代(十四世紀) 四卷(第三・五・六・九卷相当)

東京国立博物館本 鎌倉時代(十四世紀) 二卷(第三・七卷の一部に相当)

永福寺本 鎌倉時代(十四世紀) 一卷(第七卷相当)

フリーア美術館本 鎌倉時代(十四世紀) 一卷(第七卷第五段相当)

挿図 41 同

挿図 40 遊行上人縁起絵断簡 大和文華館本

挿図 42 同

挿図 44 同

挿図 43 遊行上人縁起絵断簡 個人旧蔵本

挿図 45 同

挿図 46 春日権現験記絵 卷第五第四段 三の丸尚蔵館蔵

金蓮寺本 室町時代（十五世紀）二十卷（十卷を上下二巻に分巻）

常称寺本 室町時代中・後期（十五—十六世紀）四巻（第二・五・六・八

巻相当）

専称寺本 室町時代中・後期（十五—十六世紀）十巻

清浄光寺本 室町—桃山時代（十五—十六世紀）十巻

これに大和文華館本・個人旧蔵本が加わるわけだが、ここに掲げた全ての伝本に「天狗草紙」、あるいは断簡本「遊行上人縁起絵」の様式の〈痕跡〉を見出せるわけではない。<sup>(37)</sup> 本論では、甲本諸本の中でもとりわけ鎌倉様式の〈痕跡〉を留めると考える東京国立博物館本（以下、東博本）、金蓮寺本を中心に考えてみたい。<sup>(38)</sup> また、それぞれの時代様式が反映されやすい彩色や筆勢の問題ではなく、参照した先行伝本の要素を比較的引きやすい画面構成、モチーフの配置や組み合わせといった構図の問題や、人物表現の型に焦点を絞って議論を進めたい。

はじめに画面構成の問題について見ていきたい。<sup>(39)</sup> 「遊行上人縁起絵」全体の傾向として、一部の段を除いて、画面の視点は比較的低めで、点景なども少なく、景よりも人物を主体とした画面構築の方法が採用されている。人物と建築物等の景のスケールも均整がとれ、「天狗草紙」興福寺巻、東大寺巻、園城寺巻、そして久松本、根津本に見られた画面構成を共有するものと言うことができるだろう。これは、例えば「絵師草紙」（宮内庁三の丸尚蔵館蔵）、「長谷雄草紙」（永青文庫蔵）といった、人物を主体としながらも、より近接的な視野のもと、景に対して人物が比較的大きく描かれる十四世紀、南北朝絵巻とは一線を隔すものである。

いっぽうで、「遊行上人縁起絵」巻第二第三段の塩釜神社や松島、巻第四第四段の三島社、巻第八第二段の甲斐国御坂峠、巻第九第二段の竹生島の場面は、視点を高く取り、景を中心に人物は小さく捉えられている。このような画面構成は「天狗草紙」延暦寺巻、東寺巻にも通ずるものであり、一作品内を全て同一の視点から捉えるのではなく、いくつかの視点を織り交ぜながら画面を構築していく点は、両者の作画態度の共有を示すものとして注意を払うべきだろう。<sup>(40)</sup>

これら画面構成の問題とも関わるモチーフの配置や組み合わせといった構図の問題に関しては、画面の天地を大きく塞ぐ樹木や山景、建築物（とりわけ回廊など）を配することが大きな特徴として挙げられる。あわせて、霞はおおむね料紙の天地近くのみ配し、画面を塞いで場面転換の役割をほとんど担わない点も共通する。建物内の人物を描く際は、人物はおおむね縁近くに配され、吹抜屋台の手法は教場面を除いてほとんど用いられない。<sup>(41)</sup> 建築物や人物を中心とする各モチーフの配置やバランス、行列などを見物する群衆の密度、人物の組み合わせや呼応関係、また、人物を画面下部に描く際、半身のみを描く割合が極めて高いということも、「平治物語絵」「天狗草紙」に連なる手法と解し得るだろう。

人物の表現に関しては、先述のように筆さばきや彩色などを比べることはかなわないものの、細部のモチーフには看過しがたい表現がいくつか確認される。これまで見てきたように、「天狗草紙」、および断簡本「遊行上人縁起絵」の最も大きな様式的特徴の一つは、人物の身体把握や顔貌表現である。と筆者は考える。とりわけ、脚部の表現や顔貌、安定的な長身の身体などは繰り返し述べてきたが、これらの表現を「遊行上人縁起絵」甲本諸本に見出すことができる。身体表現に関しては、長身で、筋肉を強調した脚部に細く



しまった足首、輪郭線をたどらない指先の表現などである(挿図47-54)。先述した「平治物語絵」「天狗草紙」で見られる特徴的な顔貌表現に関しては、これらの「あくの強さ」とも呼ぶべきものをさらに押し進めたかのような表現を甲本諸本中に多く見出すことができる(挿図55-62)。なお、断簡本との比較でも、正面から捉えられた丸顔に目鼻口を筆先で点じる大和文華館本の女性(挿図63)と、東博本乙巻の女性(挿図64)は相似を成す。

以上の諸要素の対照は、原本同士ではない、模本・転写本との比較であるため、もどかしさを完全に拭い去ることはできないとの意見もあるだろう。誇張された表現があるのも確かである。だが、いま見てきたこれら甲本諸本の様相を「天狗草紙」の様式的特徴を留めるものとして、筆者は積極的に評価したい。

これらを前提として議論を進めるならば、以上見てきた「遊行上人縁起絵」甲本系統に見られる「天狗草紙」的要素の(痕跡)は、その祖本が「天狗草紙」と同一工房において作られた可能性を補強するものとなる。そして、前節で論じたように、「天狗草紙」と大和文華館本・個人旧蔵本「遊行上人縁起絵」が同一工房において制作されたということが許されるならば、この断簡二葉を残して散逸してしまった「遊行上人縁起絵」が甲本系統の祖本であったと位置付けることができる。そして、「遊行上人縁起絵」の諸伝本が、甲本をもとに乙・丙本とバージョンを増していったということ、すなわち、この甲本系統の祖本こそが「遊行上人縁起絵」全諸本の祖本に相当するとの宮氏の見解に従うならば、甲本系統の祖本、すなわち大和文華館本・個人旧蔵本によって構成されていた「遊行上人縁起絵」こそが、嘉元元年(一一三〇)から徳治二年(一一三〇七)の間に成立した「遊行上人縁起絵」全諸本の根本の祖本であったと結論することができる。

また、「天狗草紙」と「遊行上人縁起絵」祖本の作画工房とが同一のものであるとする見解が許されるならば、鎌倉時代後期における絵画(絵巻)制作を担った場に関する極めて興味深い事例を提供することになる。すなわち、一遍ら時衆の活動を絵と詞を尽くして痛烈に批判する「天狗草紙」と、一遍、他阿の事績を顕揚する目的で作られた「遊行上人縁起絵」とが、同一工房で制作されたという点である。

周知のように、「天狗草紙」久松本第四段では、一遍ら時衆は「よのつねならぬすがた振舞する輩」として、その所行が激しい攻撃にさらされている。絵では「食物をつかみく」うところ、「頭をふり肩をゆりて」踊念仏するところ、一遍が念仏札を賦算するところ、一遍の尿を請う人々の姿が描かれる。その中でも、踊念仏する際に起こった奇瑞(紫雲立ち、蓮華散る様)は、実は天狗のしわざであると主張するこの場面に(挿図65)、時衆批判のメッセー(42)ジが込められていることは明らかである。そのような絵巻と「遊行上人縁起絵」とは、本当に同一工房で制作されたのか。

やはり筆者はこれが同一工房制作であると考えたい。これまで見てきたように、「天狗草紙」の作画工房は、宮廷絵所にも連なる、当時の有力な工房の一つであったと考えられる。その工房は、多様な作画の要請に応えることのできる技量を具え、注文主や描かれる対象の「政治性」に関しては、かなり柔軟な対応のもと、作画をものしていたのではないか。むしろこれは、「天狗草紙」「遊行上人縁起絵」両絵巻の注文主が同一人物であったと主張しているのではない。当時の京都周辺で、絵画(絵巻)制作を依頼する際に第一に名の挙がる有力な工房が「天狗草紙」の作画工房であり、これが宮廷絵所に極めて近い位置にあったということを示すものではないか。

この点は、現存「天狗草紙」の注文主像に関しても大きな示唆を与えるも

挿図 48 同 第一段

挿図 47 遊行上人縁起絵 東博甲卷第一段

挿図 50 同 第二段

挿図 49 同 第二段

挿図 52 同 卷第五之上第一段

挿図 51 遊行上人縁起絵  
金蓮寺本卷第二之下第一段

挿図 53 同 卷第八之上第一段

挿図 54 同 卷第八之上第一段

挿図 56 同 第一段

挿図 55 遊行上人緑起絵 東博甲卷第一段

挿図 58 同 第一段

挿図 57 同 第一段

挿図 60 同 卷第五之上第二段

挿図 59 遊行上人縁起絵 金蓮寺本卷第二之下第一段

挿図 62 同 卷第十之下第一段

挿図 61 同 卷第五之上第三段

挿図 64 遊行上人縁起絵 東博甲卷第一段

挿図 63 遊行上人縁起絵断簡  
大和文華館本

のでもある。現存「天狗草紙」に「宮廷絵所」周辺での制作がうかがわれるということは、本絵巻の注文主が鎌倉期に多く存したという、特定の寺社専属の工房に作画を依頼しなかったということ、すなわち、現存「天狗草紙」が特定の寺院、あるいは宗派に専属する人物から注文された可能性が低いということを意味する。

「天狗草紙」の祖本たる「七天狗絵」制作のそもその動機は、特定の寺院・宗派の政治的立場を主張するものではなく、各寺院・宗派のとなえる自己の優越性の主張に異議を唱えることにあったことは近年認知されつつある<sup>(43)</sup>。だが一方で、祖本「七天狗絵」をベースにしつつ、現存「天狗草紙」が作られるに際し、詞書、そして絵画の表現においてその根本理念たる「諸宗和合」の思想に大きなゆらぎが生まれたことは既に論じた通りである<sup>(44)</sup>。

現存「天狗草紙」の注文主に関して、現段階では具体的な人物までは特定できないものの、当時の宗教界の諸々のパワーバランスに多大な関心を寄せ、それら対立的な状況に主体的に関与・介入を望みながらも、諸寺、諸宗派を理念上総覧すべき立場にあるがゆえに、特定の寺院・宗派に積極的に肩入れすることがはばかれるような人物こそが「天狗草紙」の注文主／観者として相応しい。さらにその人物は、七巻を越える大部の絵巻を整えうる経済力を有し、当代一流の作画工房＝「宮廷絵所」に作画を依頼しうる立場にあった、極めて限られた人物であることは想像に難くない。

### おわりに

以上本論では、鎌倉時代後期成立の「天狗草紙」の作画工房について論じてきた。

前半ではこれまでの研究史を振り返りつつ、その様式の系譜的位置を確認



した。それは、廻れば院政期絵巻を源流として、「西行物語絵」「当麻曼荼羅縁起絵」を経て、「平治物語絵」「弘安本北野天神縁起絵」の系譜に位置する有力な作画工房であると考えられる。院政期絵巻から「天狗草紙」へと緩やかに連なる様式的連続性は、先学の指摘のように、「天狗草紙」の作画工房が宮廷絵所に連なる工房であったことの裏付けとなるだろう。

後半では、この「天狗草紙」の作画工房が、大和文華館本・個人旧蔵本「遊行上人縁起絵」断簡と同一工房で制作され、あわせて、この断簡本こそが「遊行上人縁起絵」の根本の祖本であった可能性について提示した。この全く異なる思想性を持つ二つの絵巻が同一工房において制作されたのも、この工房が宗派性や政治性からある程度自由であったこと、すなわち当時の権威ある工房の一つであったことを意味するものだろう。

「天狗草紙」は、興福寺巻詞書に記される年紀から、永仁四年（一二九六）成立としてこれまで理解され、年紀情報の限られた鎌倉絵画の「基準作」の一つとして位置付けられてきた。だが、現存する「天狗草紙」七巻には先行する祖本の存在が想定され、永仁四年という年紀が祖本成立の年代なのか、現存絵巻成立時に書き改められた「天狗草紙」七巻そのものの成立年代なのか、あるいは祖本の記述はそのままに現存絵巻は永仁四年以降に成立したのかなど、多くの可能性が残されていた。本論ではこれに決着をつけることはかなわなかったが、「遊行上人縁起絵」祖本成立の下限、徳治二年（一二三〇七）は現存「天狗草紙」七巻の成立年代に関して一つの可能性を与えるものだろう。従来の認識とは僅かな相違ではあるが、「天狗草紙」の成立は永仁四年から徳治二年を中心とする緩やかな時期に置き直すことを提示したい。

「天狗草紙」の成立年代を十三世紀末、十四世紀初頭の十数年に求めたと

き、この時期は絵巻の様式が大きく転換した時期に一致する。すなわち、少なくとも延慶二年（一一三〇九）にはその制作が企図されていたとみられる、鎌倉絵巻の掉尾を飾ると評価される高階隆兼筆「春日権現験記絵」がまさに描かれつつある時期であった。<sup>(46)</sup> 従来、鎌倉後期の絵巻といえばこの隆兼作品を中心に語られることが多く、それ以外の作品の位置付けは非常に曖昧な状態にあった。隆兼と同時代、院政期から鎌倉期を貫く有力な画系を引く工房が活動していたことは、今後改めて、議論を重ねていくべき重要な論点であると思われる。

「春日権現験記絵」付属目録によれば、延慶二年三月には隆兼は既に絵所預に就任していたことが確認される。この隆兼の登場に前後して、絵巻の画面をめぐる諸々の要素が大きく転換したことは先述の通りである。院政期宮廷絵所を淵源とする画系は、南都出身と目される隆兼の絵所預就任により大きな変貌を遂げた。だが、隆兼様を引くと考えられる「駒競行幸絵」「玄奘三蔵絵」「石山寺縁起絵」以降、隆兼様と認知される様式を具える作品は後退し、本論でも度々用いた「南北朝様式」の時代へと移行することとなる。およそ半世紀足らずの間起こった、所謂鎌倉様式から隆兼様を経て南北朝様式へと至るこの画派・画系の交代は、当時の政治的・文化的状況と無縁ではないだろう。

この時期、皇位をめぐる持明院統、大覚寺統の対立はより激化、混迷を深めつつあった。「絵所様式」とも想定される、当代における主導的な画面様式の転換に、これら両統迭立の政治状況が反映していたとは考えすぎだろう<sup>(47)</sup>。両統間におけるめまぐるしい皇位の変遷と、様式の大きな変化が軌を一にしているように思えてならない。<sup>(48)</sup> このような政治状況を背景として、「天狗草紙」をはじめとするそれまでの絵所様式は後退を余儀なくされ、新たに

南都より招聘され、絵所預に就任した隆兼の様式が新たなスタンダードを(一時的にも)獲得したのではないか。その後の隆兼様の後退という事実も、後援者の状況(政治的後退)と歩みを同じくするものと推察することも可能だろう。

例えば当代の和歌においては、伏見院を中心とする持明院統の強力な後押しにより、京極為兼を中心とする京極派和歌が『玉葉和歌集』『風雅和歌集』<sup>(49)</sup>といった勅撰集を編むなど、当時の歌壇において絶大な権威を誇った。だが、伏見院や花園院ら持明院統後援者の没後、その詠みぶりは以後「正統的」な和歌として継承されることはなかった。一つの「作品」を生み出すにあたって、より経済的な制約を受けやすい絵画作品に関しては、工房の経営という具体的な側面からも、工房Ⅱ様式の浮沈・後退は容易に起こったものと推察される。

詳細は後論を期したいが、政治的・文化的な状況が大きく変化し、様々な権威が揺らぎをみせた鎌倉時代後期、十三世紀末から十四世紀初頭という転換期に、「天狗草紙」の作画工房は院政期から鎌倉期へと至る様式を継承し、隆兼様と拮抗しながら、「遊行上人縁起絵」等、多様な作画の要請に応えていたのである。

従来、中世絵画史研究における様式史とは、絵巻においては例えば常盤光長や高階隆兼ら、「名」ある絵師の存在を前提(核)として構築されてきた。ゆえに、「天狗草紙」のような「無名」絵師の作品に関する研究は、他作品との関係性を含め十分になされてこなかったと言える。本論で見えてきたような絵師の「名」の残らぬ幾多の作品群の再検討を通じ、中世絵画史を再構築していく視点が、今後さらに求められよう。

註

- (1) 興福寺巻末には「御物／文化十四年夏／養信摸」、東大寺巻末には「養信摸」とある。またこの記述から、十九世紀初頭には両巻原本は將軍家に蔵されていたことが知られる。
- (2) 「天狗草紙」の多くの極の類のうち、絵師に関するものよりも詞書染筆者に関する言及が多いことが全体的特徴として挙げられる。各巻の奥書、添状などにより詞書筆者に擬されているのは光嚴院、青蓮院尊道法親王、青蓮院尊伝法親王、曼殊院良想法親王、藤原(壬生)家隆、世尊寺行尹、三条公忠である。これら添状等の記述に関しては、梅津次郎「天狗草紙考察」(『美術研究』七十四号、一九三八年二月。後に同『絵巻物叢誌』法蔵館、一九七二年二月に所収)に詳しい。
- (3) 延暦寺巻、東寺巻には、探幽と同じく寛文八年、畠山牛庵の手になる添状があるが、詞書染筆者に関しては記されているものの、絵師に関する記述はない。
- (4) 探幽のこの極から、寛文八年段階において延暦寺巻、東寺巻両巻は一所に蔵されていたとみられる。ただ、諸巻の奥書、添状の執筆者や年代が異なることから、この段階で既に諸巻は分蔵状態にあったと推察される。なお、加賀前田家伝来の園城寺巻に関して、昭和八年(一九三三)発行の『尊経閣叢刊』「天狗草紙」の解説中にある「但侯爵家現存の著名の什宝秘笈は、多くは寛永前後若しくは元禄前後に、其有に帰せしものなればこの巻も、蓋し亦兩時の収蔵の一ならんかと思ふ」の一文は、「天狗草紙」の伝来や分蔵の時期をうかがう上で参考となる指摘である。
- (5) 「天狗雙紙 五巻」として全体の様子についてまとめるほか、「興福寺維摩会絵詞 一卷」「東大寺戒壇絵詞 或云、天狗草紙 一卷」「延暦寺絵詞 一卷(一名天狗草紙)」「東寺縁起絵詞 一卷」「仏外無魔絵詞 一卷」がそれぞれ立項されている。なお、梅津氏は「仏外無魔絵詞」を根津本とするが(梅津次郎「天狗草紙考察」前掲註2)、「模本博物館にあり」との記述から、これは久松本を指すものと思われる。
- (6) 谷信一「天狗草紙に就て」(『国華』四六九号、一九三二年三月)。
- (7) 「天狗草紙(久松定謨氏)」(『日本国宝全集 解説』第七十八輯、日本国宝全集刊行会、一九三七年九月)。
- (8) 梅津次郎「天狗草紙考察」(前掲註2)。
- (9) 「天狗草紙絵巻」(『青山莊清賞』八(日本画篇二)一九四三年十一月)。
- (10) 藤懸静也「天狗草紙画巻」(『国華』六五九号、一九四七年二月)。
- (11) 梅津次郎「天狗草紙について」(『新修日本絵巻物全集』二十七巻、角川書店、一九七八年三月)。
- (12) 上野憲示「天狗草紙」考察(『続日本絵巻大成』十九巻、中央公論社、一九八

四年四月)。

- (13) 「天狗草紙繪卷」(『新青山莊清賞 解説編』一九八七年九月)。この記述は『根津美術館藏品選 仏教美術編』(二〇〇一年六月)にも引き継がれている。
- (14) 小松茂美「土蜘蛛草紙」「天狗草紙」「大江山絵詞」―異類・異形の物語」(『続日本の絵巻』二十六巻、中央公論社、一九九三年三月)。
- (15) 「天狗草紙」(『日本美術全集』九巻、講談社、一九九三年八月)。
- (16) この他、絵巻全体ではなく、画面(絵)部分の長さに関しても、延暦寺巻一一九七・九センチメートル、東寺巻八六七・八センチメートルに対し、興福寺巻六三三・四センチメートル、東大寺巻一九九・四センチメートル、園城寺巻三三三・四センチメートルと、後者に対し前者が圧倒的に長大な画面を有する(法量は、『新修日本絵巻物全集』二十七巻(角川書店、一九七八年三月)掲載の梅津次郎氏測定値による)。この画面の長短は、作画の際の画面構築のアプローチの差異(複数の絵師による分担執筆)の範囲で捉えるべき問題であろう。先学においては、画面、あるいは詞書の分量の多寡から注文主像を分析する立場もあったが、「諸宗兼学」「諸宗和合」とも言うべき本絵巻の基本理念を踏まえるならば、画面の長短は直接には注文主に結びつきがたいと思われる。詳しくは、土屋貴裕「天狗草紙」の復元的考察」(『美術史』一五九冊、二〇〇五年十月)、「七天狗絵」と「天狗草紙」―(二つの天狗草紙)とその成立背景―(『仏教文学』三〇号、二〇〇六年三月)を参照のこと。
- (17) 宮次男「平治物語絵巻」について(『平治物語絵巻 解説』講談社、一九七五年七月)、同「平治物語絵巻の絵画的考察」(『新修日本絵巻物全集』十巻、角川書店、一九七五年十一月)、同「合戦絵巻」(角川書店、一九七七年十一月)他。
- (18) 松原茂「平治物語絵巻」の伝来と成立」(『日本絵巻大成』十三巻、中央公論社、一九七七年九月。後に同『断面日本絵画史』木耳社、一九八八年十一月に所収)。
- (19) 田村悦子「平治絵巻 六波羅合戦巻詞書の断簡について―併せて現存三巻の書蹟に及ぶ―」(『美術研究』二五二号、一九六八年三月)。
- (20) 秋山光和「平治物語絵巻」三条殿夜討の巻について」(『仏教芸術』九〇号、一九七三年二月。後に「平治物語絵巻」三条殿夜討の巻をめぐって」として同『日本絵巻物の研究』下、中央公論美術出版、二〇〇〇年十二月に所収)。
- (21) 梅津次郎「天神縁起絵巻―津田本と光信本―」(『美術研究』一二六号、一九四二年九月。後に同『絵巻物叢考』中央公論美術出版、一九六八年六月に所収)。
- (22) 上野直昭「作期の与えられた古絵巻物について」(同『絵巻物研究』岩波書店、一九五〇年一月)。
- (23) 余談とはなるが、筆者は「弘安本北野天神縁起絵」にこの系統の草稿的性格を認

「天狗草紙」の作画工房

- める見解に疑問を持つている。弘安本は丙類系統の中でも古格を有し、後続諸本が大いに参照したことは疑問を挟まない。また、結果として弘安本が丙類の祖本的性格を具えるに至ったことも首肯する。だが、この「草稿本」という言葉を、縁起絵を転写、流布させるための粉本のように捉えたとするならば、弘安本の実直かつ繊細な表現は「写されること」を拒絶したかのように解されるためである。はじめから転写を意図した草稿本を作ろうとするならば、引き重ねによる複雑な線描をはじめとする細部へのこだわりは見られないのではないか。「弘安本北野天神縁起絵」は当初より「本画」として作られたものと考えたい。
- (24) 中野玄三「北野天神縁起」の展開―承久本から弘安本へ―(『日本絵巻大成』二十一巻、一九七八年十月)。
  - (25) これらの顔貌表現の中にあつて、上野氏が「その他大勢に対しての、筆先の腹でやや無造作に眉・眼・口を点じた没個性的な表現」としたものは、延暦寺巻の僧兵などに確認できる。目口は、筆先の腹と言うよりも逆三角形を描くかのように表わされている。また、女性を描く際は、両臉を描き分けられない例もまま見られる(東寺巻、久松本第四段、根津本など)。
  - (26) 宮次男「遊行上人縁起絵の成立と諸本をめぐって」(『日本絵巻物全集』二十三巻、一九六八年九月、および『新修日本絵巻物全集』二十三巻、一九七九年九月)、同「一遍上人絵伝(日本の美術五十六号)」(至文堂、一九七一年一月)。
  - (27) ただし、金蓮寺本そのものの成立は徳治二年を下るものと宮氏は指摘する。
  - (28) 嘉元四年(一一三〇六)、他阿は熊野本宮に一遍の一代記を描いた絵巻を奉納している。宮氏はこの「奉納縁起」と宗俊本が並行して作られていたとし、「遊行上人縁起絵」原本成立の時期を嘉元二、三年(一一三〇四、五)頃とする(宮前掲註26)。
  - (29) 宮次男「大和文華館蔵「一遍上人絵伝」断簡をめぐって」(『大和文華』五十一号、一九六九年十一月)。
  - (30) 宮次男「井田の法談」―一遍上人絵伝断簡―(『古美術』二十一号、一九六八年三月)。
  - (31) 個人旧蔵本は現在所在不明であり、法量その他は宮次男「井田の法談」―一遍上人絵伝断簡―(前掲註30)を参照させていただいた。
  - (32) 宮次男「図版解説 井田の法談」(『新修日本絵巻物全集』二十三巻、一九七九年九月)。
  - (33) 宮次男「大和文華館蔵「一遍上人絵伝」断簡をめぐって」(前掲註29)。
  - (34) 甲本諸本中、大和文華館本に相当する巻第二第一段の同場面を描いたものでも、天地いっぱい樹木を描く例はほとんど見られない。

五五

(35) 宮次男「大和文華館蔵「一遍上人絵伝」断簡をめぐって」(前掲註29)。

(36) 余談となるが、諸本の中で第七巻に相当する巻が多く現存することは注意を喚起しておきたい。本巻は武蔵、越中、越後、信濃、甲斐を舞台とするが、第五段には信濃善光寺に参籠する他阿の姿を描く。言うまでもなく、善光寺は一遍の宗教活動に重要な意義を与えた場の一つであり、時衆徒にとつては「聖地」の一つであった。その地を訪れた他阿を描く本巻のみの零巻が多いのは、模本制作に際して、必ずしも全十巻を揃える必要がなかった可能性を示唆するものではないか。これに関して、他の祖師伝絵の現存事例を精査した上で、検討を重ねたい。

(37) 近世の粉本類とは異なり、中世絵画、とりわけ絵巻作品においては、模本・転写本が作られる際、祖本を忠実に写すことはほとんど例を見ない。特に、室町期以降の転写本は、型の崩れや写し崩れ、モチーフの省略や改変、また、祖本とは異なる過剰な彩色がほどこされるなど、そこから遡つて祖本の様相を復元するのは困難な作業となる。だが、様式の「似ていない」点を連ねるよりも、いささかなりとも「似ている」点を見出すことの意義を筆者は重視したい。

(38) このほか、永福寺本、清浄光寺本も祖本の様相を比較的よく伝えられると考えられるが、紙面の都合上、比較を留めた。

(39) 画面構成や構図の問題に関しては、膨大な段数から数場面を選択することが困難なため、『新修日本絵巻物全集』二十三巻、宮次男『一遍上人絵伝』(前掲註26)をはじめ、東博本は『東京国立博物館図版目録 やまと絵篇』(東京美術、一九九三年三月)、永福寺本は宮次男『研究資料 永福寺本遊行上人縁起絵』(『美術研究』三三三三号、一九八五年九月)、清浄光寺本は三浦勝男編『鎌倉の絵巻Ⅱ(室町時代)』(鎌倉国宝館図録第二十六集、一九八四年二月) 他を参照されたい。

(40) 例えば、「遊行上人縁起絵」巻第一段では、画面右手には視点をひいた山景を、画面左手には賊に襲われる一遍をクローズアップして描く。一段中に複数の視点を取り込んでいる点は、「天狗草紙」久松本第二段の天狗の偽来迎の場面にも確認される。

(41) 根津本第一段、天狗集会の場面に明らかなように、「天狗草紙」においても吹抜屋台が全く使用されていないというわけではない。ここで問題としているのはその使用頻度の問題であることは念のため強調しておきたい。

(42) 筆者は以前まとめた「天狗草紙」の成立背景に関する論において、本絵巻成立の背景は、諸宗派の対立を超えた「諸宗和合」の思想にあり、祖本と現存絵巻との間における思想的な微妙な「揺れ」こそが、現存絵巻の注文主像を反映するものだと結論した(土屋貴裕「天狗草紙」の復元的考察)、同「七天狗絵」と「天狗草紙」

—(二つの天狗草紙)とその成立背景—、ともに前掲註16)。その後、山口眞琴氏より、本絵巻においては「諸宗和合」の思想と禪・念仏への異端視が共存することをより重視すべきではないかとの指摘を受けた(山口眞琴「諸宗論が語るもの—『牽相記』の叙述特徴をめぐって—」『仏教文学』三十四号、二〇一〇年三月)。前稿においては紙数の都合上触れられなかったが、山口氏のご意見には全く同意する。

「天狗草紙」祖本(散逸の「七天狗絵」)成立の背景には、時衆や禪宗への忌避は厳然として存在しており、それゆえの「諸宗和合」の提示という、ある意味本絵巻の根本理念の揺らぎこそがこの絵巻——ひいては当時の仏教者——の思想をうかがう上での重要なポイントなのだと考える。そして、祖本から現存絵巻制作時にこれらの文言や画面が削られることなく継承されたことの意義は極めて大きい。ただし、現存絵巻の制作にあたっては、先行する祖本をもとに、制作のプロセス全てを注文主や鑑賞者(享受者)が監督していたとは思われない。注文主の意図と、期待された観者の間には異なる思想が存する場合は多々あり、特に本論で述べているように現存「天狗草紙」の制作にはしかるべき工房での制作が想定され、この両者の距離感をどこまで制作時の状況に反映させようのかについては、大変繊細な問題と言わざるを得ない。

(43) 牧野敦司「『天狗草紙』延暦寺巻の諸問題—延慶本『平家物語』延暦寺縁起の考察に及ぶ—」(『金沢文庫研究』三〇四号、二〇〇〇年三月)、三角洋一「『七天狗絵』における顕教の扱いをめぐって」(『国語と国文学』八十一—八十二号、二〇〇四年十二月) 他。

(44) 土屋貴裕「『天狗草紙』の復元的考察」、同「七天狗絵」と「天狗草紙」—(二つの天狗草紙)とその成立背景—(ともに前掲註16)。

(45) 梅津次郎「天狗草紙考察」(前掲註2)、土屋貴裕「天狗草紙」の復元的考察」、同「七天狗絵」と「天狗草紙」—(二つの天狗草紙)とその成立背景—(ともに前掲註16)、牧野和夫「新出東寺蔵『七天狗絵詞抜書(外題「延暦園城東寺三箇寺由来)』」—巻をめぐる二、三の問題—」(『実践国文学』六十九号、二〇〇六年三月)。

(46) 同「日本中世の説話・書物のネットワーク」和泉書院、二〇〇九年十二月)。

(46) 末柄豊氏の研究によれば、「春日権現験記絵」の「完成」は、従来考えられていた延慶二年ではなく、延慶二年から「正和以前」の間に求められるという(末柄豊「春日権現験記絵」の奉納をめぐって」『日本歴史』六九五号、二〇〇六年四月)。氏の分析を踏まえても、少なくとも延慶二年以前に「春日権現験記絵」は描き始められていたと考えることができる。

(47) 「春日権現験記絵」の制作をはじめとして、隆兼工房が持明院統と深い繋がりが

あつたと推察されることは、これらの問題を考える上で重要な論点となるだろう。

- (48) この間、伏見（在位一二八七—一二九八）、後伏見（在位一二九八—一三〇一）と続いた持明院統の皇統は、一時期大覚寺統の後二条（在位一三〇一—一三〇八）に移るが、後二条の死により再び持明院統の花園（在位一三〇八—一三一八）の即位となる。

- (49) 京極派和歌や歌人に関しては、岩佐美代子『京極派歌人の研究』（笠間書院、一九七四年四月）、同『京極派和歌の研究』（笠間書院、一九八七年十月）を参照のこと（両書とも改訂増補新装版が笠間書院より二〇〇七年十二月に刊行）。その他、土岐善麿『新修 京極為兼』（角川書店、一九六八年六月）、同『京極為兼（日本詩人選15）』（筑摩書房、一九七一年二月）、今谷明『京極為兼』（ミネルヴァ書房、二〇〇三年九月）、井上宗雄『京極為兼』（吉川弘文館、二〇〇六年五月）といった京極為兼の評伝も大いに参考となる。

#### 付記

本稿で使用した挿図は、ご所蔵者よりご提供いただいた原板、画像データ、および調査時に撮影させていただいたフィルム等を使用させていただいたほか、以下の挿図に関しては下記書籍、図録等より複写、転載させていただきました。

挿図1 東京文化財研究所調査写真

挿図4 『日本絵巻大成』十三巻（中央公論社、一九七七年九月）

挿図7、9、13、14、18、19、22、23、27、38、65 東京文化財研究所蔵写真

\*ご所蔵者からのご連絡をお待ちします。

挿図8、12、15、17、21、24、25 『新修日本絵巻物全集』二十七巻（角川書店、一九七八年三月）

挿図29 サントリー美術館他編「美しきアジアの玉手箱 シアトル美術館所蔵 日本・東洋美術名品展」図録（二〇〇九年七月）

挿図31 正木美術館編『日本の芸術』（開館二十五周年記念図録、一九九三年十月）

挿図32 京都国立博物館編「神々の美の世界」展図録（二〇〇四年八月）

挿図33 『続日本絵巻大成』十九巻（中央公論社、一九八四年四月）

挿図35、37、43、45、『古美術』二十一号（一九六八年三月）

挿図46 『御物聚成 絵画I』（朝日新聞社、一九七七年五月）

#### 図版要項

一 遊行上人縁起絵断簡（原色刷）

紙本著色 掛幅装 縦三〇・六cm 横四五・四cm

土屋貴裕「天狗草紙」の作画工房」参照

奈良 大和文華館蔵