

# 「多武峯縁起絵巻」考 ―画面構成の特質について―

塩 出 貴美子

はじめに

一 ジグザグ型

奈良県桜井市多武峯の談山神社に伝来する「多武峯縁起絵巻」四巻は、藤原氏の始祖である鎌足の伝記を中心とし、これに多武峯寺の草創譚、興福寺関係の縁起、多武峯の僧に関する逸話および鎌足の尊影破裂の話を加えたもので、合計四十三段からなる。現在は四巻に改装されているが、「多武峯縁起」と記された外題の右下にそれぞれ「上之一」「上之二」「下之一」「下之二」と付記されており、本来は上下二巻であったことがわかる。

さて、本絵巻には通常の絵巻とは異なる特徴がいくつか見られる。具体的に言えば、紙本ではなく絹本であること、詞書が和文ではなく漢文であること、しかもそれが画中に散らされた色紙形に書かれていること、そのため長大な連続画面が形成されていることなどである。これらの点については、先に各段の詞と絵の内容を概観した際にも簡単に触れたが、本稿では特に四点目に注目し、そこから生じる本絵巻特有の画面構成について考察することにした。また、中野玄三氏は本絵巻について、早くから障壁画形式の祖本の存在を示唆されている。極めて興味深い示唆であり、この点についても検討を加えることにしたい。なお、各段の事蹟名称および内容については注1の拙稿を参照されたい。

本絵巻の詞書は画中に散らされた四十三枚の色紙形に書かれている（以下、図7〜10参照）。そのうち5山背自経、16誅殺入鹿および26定恵入唐の三枚は画面の天地にわたる大きさであり、その前後で画面が分断されるが、そのほかは長いところでは五メートル余りにも及ぶ連続画面が形成されている。また本絵巻の高さは四十八・二センチであり、これも通常の絵巻よりかなり大きい。このような長大な画面を見渡したとき、まず気づくのは、雲霞で画面を上下二段あるいは三段に区分するところが多いことである。例えば上之一巻を見ると、画面中央あたりにかけられた金雲と青いすやり霞が、5山背自経の色紙形は別として、巻頭から巻尾までを貫き、画面を上下に二分する。さらに別の雲霞が加わり、上下三段になっているところもある。他の三巻では、このような区分がないところもあるが、全体としてはやはり上下二段あるいは三段になっているところが多い。

では、このような画面の中で各場面はどのように展開するのだろうか。まず上之一巻の前半を見てみよう。画面上段の冒頭には1懐妊靈夢と2鎌足誕生の色紙形が並べられ、その合間に遠山が描かれている。この遠山は本絵巻への導

入部であるとともに、下段で展開する1懐妊霊夢の背景も兼ねているように思われる。一方、下段は川の流れる風景から始まり、警護を固めた門、寢殿造風の建物へと続き、その一室で鎌足の母が眠っている。さらに画面左下方には、雲霞を隔てて土坡や水流が描かれており、この部分は上下三段になっている。次の2鎌足誕生は雲霞を越えて上段に移る。異時同図法による二場面からなり、第一場面は鎌足を抱く父と見守る母たちを屋内に、第二場面は鎌をくわえた野獣を縁先に描く。周囲には魔除けの弓を鳴らす人々や掃除をする下男、馬小屋なども描かれている。3丈夫従行は再び雲霞を越えて下段に戻り、1懐妊霊夢の左方で展開する。「丈夫」を従えた鎌足を門の内側に描き、外側にも人物や風景を描く。そして4蝦夷企叛は三度雲霞を越えて上段に移る。建物内にいるのが蝦夷と入鹿父子であろうか。庭には武装した人々や来訪者らしい人物が描かれ、門前には牛車が停まっている。

1懐妊霊夢から4蝦夷企叛までの四事蹟は、このように描写内容が豊かであり、鑑賞の視線は画面内を上下左右に自由に移動することになる。しかし、冒頭の遠景は別として、1懐妊霊夢と3丈夫従行は下段に、2鎌足誕生と4蝦夷企叛は上段に配されており、各事蹟の中心部を辿ると図7に示したようなジグザグが浮かび上がる。そこで、このように雲霞で区分された画面の上下を行き来しながら、各事蹟が右から左へ展開する構成を「ジグザグ型」と呼ぶことにしたい。なお3丈夫従行と4蝦夷企叛は、厳密に言えば事蹟の中心部は4蝦夷企叛の方が右に位置しており、後述する「巻き戻し型」に相当する構成であるが、論の展開上、ここではジグザグ型の説明のみにとどめる。

同様の構成は9婚姻作呢から12鹿履三転にかけても見られる。9婚姻作呢は下段に、次の10山田従命は上段に、11詐唱表文は再び下段に、そして12鹿履三転は上段に配されており、雲霞を縫うようにして綺麗なジグザグが浮かび上がる。また、41実性僧都から42増賀上人への展開も、下段から上段へ雲霞を越え

て移動しており、二事蹟のみではあるが、やはりジグザグ型と言える。

次は、22下賜寵姫から25維摩濫觴までを見てみよう。24鎌足罹病は豊かな風景に彩られながら画面一杯に描かれており、ここには雲霞による区分はない。また他の三事蹟では、ほとんどの雲霞は画面上方に寄せられており、その上段には遠山しか描かれていない。いずれも天地の大きさを有効に使った構成である。ところが、ここで主役となる鎌足の位置に注目すると、22下賜寵姫と24鎌足罹病では画面上方、23造立釈迦と24鎌足罹病では画面下方になっており、順に辿るとやはり綺麗なジグザグが浮かび上がる。先の例のように各事蹟が雲霞の上下を行き来するわけではないが、これもジグザグ型の一類型と見ておきたい。

では、ここで先述の12鹿履三転から後を見てみよう。牛車が控える道を挟んで場所は大極殿に移るが、これも雲霞による区分はなく、道も大極殿も画面一杯に描かれている。そして、13入鹿解剣以降の三事蹟は、この大極殿を舞台として展開する。異時同図法により、13入鹿解剣は門前に、14鎌足責励は殿内右寄りの位置に、15入鹿怪問は正殿の中に描かれており、画面右下から順に左上へ上がっていく構成である。厳密に言えば、事蹟が辿る軌跡はジグザグではないが、上下間の移動が見られる点に注目し、これもジグザグ型に加えることにしたい。また、次の16誅殺入鹿と17席障掩屍も画面一杯に描かれた大極殿を舞台として展開するが、前者は殿内に、後者はその左下方に配されている。二事蹟のみではあるが、これもジグザグ型と言える。

さて、以上の例は事蹟間の展開に注目したものであるが、それでは一つの事蹟内ではどうかだろうか。例えば7蝦夷起家では、画面右上と左下に道を挟むようにして入鹿と蝦夷（あるいは蝦夷と入鹿）の邸宅が配されている。その上方には、二つの邸宅を結ぶかのように左下がりに雲霞が雁行し、その左上方に詞書のいう「城郭」と「池」が描かれている。したがって事蹟の要所を辿ると、

まず右上から左下へ移り、そこから左上へ上がることになり、ジグザグ型と同様の展開が見られる。このように、ジグザグ型は事蹟間だけでなく、一事蹟内の展開にも用いられている。

最後に、29鎌足薨去から38陵山鳴動までを見てみよう。29鎌足薨去は異時同図法による二場面からなり、第一場面は屋内に、第二場面は縁先に描かれている。次の30定恵霊夢も二場面からなるが、第一場面は29鎌足薨去から雲霞で隔てられた上段の左寄りに、第二場面はその左方の樹木の茂る土坡を越えたところに描かれている。そして、そこから画面中に描かれた石段を下った先に31攀登清涼が描かれるが、これと先の29鎌足薨去は山景を挟んで背中合わせになっている。また、次の32定恵留材と31攀登清涼の間にも聳え立つような山景が描かれており、この二事蹟も背中合わせで展開する。29鎌足薨去から32定恵留材までは、このように二つの山景の周りを廻るようになって展開する。

次の33定恵謁弟は、画面上段で左右と下の三方を色紙形に囲まれて展開する。その左下に34掘取遺骸が、さらにその左上に35談峯起塔の第一場面が、それぞれ雲霞を隔てて描かれており、ここまでは典型的なジグザグ型である。しかし、次の35談峯起塔の第二場面は、第一場面の左にある卓状の地形上に描かれた社殿を飛び越え、その先に建つ未完成の十三重の塔とそこに飛来した雷神で表される。前稿で述べたように、この社殿は37安置霊像を表すものであり、その左下に描かれた建物は36妙楽建立を表すものである。したがって、35談峯起塔第二場面以降の展開は、まず雲霞を越えて下段の建物(36妙楽建立)に向かい、再び雲霞を越えて先述の社殿(37安置霊像)に戻る。そして、そこから今度は十三重の塔を飛び越えて左へ真つ直ぐに進み、38陵山鳴動に至るのである。このように29鎌足薨去から38陵山鳴動までの各場面は、長大な画面に描かれた広やかな風景の中に巧みに織り込まれており、ジグザグ型から逸脱する部分もあるが、単純な上下移動の反復よりも複雑で変化に富んだ展開になっている。

さて、ここでは複数の事蹟あるいは一事蹟内の複数の場面が画面を上下しながら右から左へ展開する構成をジグザグ型と名付けた。これは画面が雲霞で上下二段に区分されたところに顕著であるが、実際には、それ以外のところにも散見する。厳密に言えば多少逸脱した部分もあるが、図7〜10に示したように、本絵巻の大部分はジグザグ型で構成されている。

## 二 巻き戻し型

先に述べたように3丈夫従行と4蝦夷企叛については、事蹟の中心部は前者よりも後者の方が右に位置している。また、36妙楽建立と37安置霊像についても同様のことと言える。しかし、絵巻は卷子という画面形式の制約上、原則的には右から左へ鑑賞するものであるから、画面の展開も右から左へ進むのが基本である。したがって、右のような構成は画面展開の上では逆行とみなされる。ここでは、このように次の事蹟が先の事蹟に対して逆行している構成を「巻き戻し型」と呼ぶことにしたい。ただし、事蹟間の展開に巻き戻し型が用いられているのは、実は右の二例のみである。けれども一事蹟内に複数の場面が描かれている場合、場面間と同様の構成が見られることがあり、これも巻き戻し型と見なすことにしたい。

まず、5山背自経を見てみよう。この事蹟は三場面からなる。第一場面は蘇我入鹿が斑鳩宮の山背大兄王たちを襲うところであり、画面の下段で右から左にかけて直線的に展開する。さらに扉の外には刈田や鴛鴦のいる水景が添えられている。第二場面は斑鳩宮を脱出した山背大兄王らが生駒山へ入るところである。これは雲霞を越えて上段に移り、ちょうど巻き戻されたかのように第一場面の始めと同じ位置まで戻り、そこから再び左に向かって展開する。そして、その先に山背大兄王らが斑鳩宮の塔から昇天する第三場面が続く。

次に、18賜与鹿屍は二場面からなる。第一場面は入鹿の屍が蝦夷邸に運ばれるところであり、5山背自経の第一場面と同じく画面下段で右から左へ直線的に展開する。続く第二場面は蝦夷の郎党が武器を捨てて山中へ逃散するところであり、これは雲霞を越えて上段に移り、第一場面の真上で展開する。ただし、詞書の「悉く散ず」に応じるかのように、郎党のうち五人は左から右へ、二人は右から左へ進むように描かれている。つまり第二場面は第一場面の左端の位置から中程まで戻り、そこから左右二方向に分かれて展開する。したがって右に向かう五人は、恰もUターンするかのようになり、巻き戻された方向へそのまま進んで行くことに注目しておきたい。

20古人出家は三場面からなる。ここでは上段部分がさらに雲霞で二分されており(上の上段、上の下段と称する)、上の下段に描かれた建物の内と外に、中大兄王や鎌足らが連議する第一場面、および僧形の人物によって古人大兄王の出家を表す第二場面が配される。次の古人大兄王が吉野山に入る第三場面は、少しだけ巻き戻されて右上に移り、上の上段に広がる山景の中で展開する。なお、古人大兄王は第二場面では右から左へ進む姿で描かれるが、第三場面では逆に左から右へ向かう姿になっており、先の五人の郎党と同じく、ちょうどUターンしているかのように見える。

27天智臨幸は二場面からなる。第一場面は天智天皇が鎌足の見舞いに向かうところであり、画面下段の右から左にかけて臨幸の行列が長々と続く。ただし、行列の先頭では人も馬も鳳輦の方を振り返っており、既に歩みが停止しているように見える。第二場面は天智天皇と鎌足が対面するところであり、これは雲霞を越えて上段に移り、第一場面の鳳輦の真上あたりで展開する。この第二場面では画面右に鎌足邸が描かれ、その左手に門が、さらにその向こうに樹木のある土坡が描かれているが、その土坡の左端にいる四人の人物は、下段の行列の先頭にいる人物二人と相通じるもののように思われる。この点に注目しながら

画面全体を見直すと、行列はまず下段を右から左へ進み、そこで一旦停止した後、次は上段の左端に現れ、土坡の合間を縫って右へ進み、門を潜って邸内に至るといふ展開が浮かび上がってくる。実際には上段には行列は描かれていないが、左端の人物はそれを暗示するものであり、第二場面はここから始まって右の鎌足邸へ至る構成と考えられる。下段から上段にかけて、ここでもUターンが見られることに注目しておきたい。

さて、場面間の展開に巻き戻し型が用いられているのは以上四例である。いずれも第一場面(20古人出家は第一場面から第二場面まで)がある程度の長さをもって描かれているために、その上に第二場面(20古人出家は第三場面)を描こうとするとは必然的に巻き戻しが行われるというものである。つまり、巻き戻し型は本絵巻が多用する上下二段あるいは三段構成から必然的に生まれた特殊な構成であると言える。また、場面が上下に移動する点はジグザグ型と同様であり、その変型と見ることもできるだろう。ちなみに20古人出家については、前の19蝦夷投火から次の21孝徳即位までがジグザグ型である。また、27天智臨幸は上段の26定恵入唐と同じ位置から描き始められているが、この二者間もジグザグ型と見なすならば、巻末の28賜姓藤原までをジグザグ型と見ることができ。

ところで、上述の四例のうち三例にUターンが見られたが、ここでは場面の位置関係だけでなく、後の場面の内容そのものが「巻き戻し」に、つまり左から右へ逆行する動きになっている点が目される。巻子という画面形式の制約上、右から左への鑑賞を原則とする絵巻の画面においては、登場人物のこのような動きは通常は「来る」を意味するものと解釈される。鑑賞する画面の右端を原点とする場合、左から右への進行は、原点に向かつて「来る」もののように見えるからである。逆に、右から左への動きは「行く」を表すとされ、上述の例では、5山背自経の第一場面は入鹿の軍勢が斑鳩宮へ、第二場面は山背大

兄王らが生駒山へ、それぞれ「行く」ところと解釈される。また、18賜与鹿屍の第一場面は入鹿の屍を蝦夷邸へ運んで「行く」、20古人出家の第二場面は古人大兄が出て「行く」、27天智臨幸の第一場面は行列が鎌足邸へ「行く」ところと見なされる。これに対しUターンする場面の場合、27天智臨幸の第二場面については、行列が鎌足邸へ「来る」ところを暗示するとともに、既に来着した天智天皇を描いたものと解釈される。ところが、18賜与鹿屍の第二場面の郎党五人および20古人出家の第三場面の古人大兄王については、一見すると「来る」ところのように見えるが、詞書には「悉く散ず」および「吉野山に入る」と記されているので、実質的には現在居るところから出て「行く」内容の場面である。したがって、この二例には通常の解釈を当てはめることができない。これは絵巻の原則から逸脱した表現であるが、この点については本稿の最後で改めて検討することにした。

### 三 色紙形

本絵巻の詞書は和文ではなく漢文であり、しかも画中に散らされた色紙形に書かれている。本絵巻特有の長大な連続画面は、これによって生じたものである。次は、この色紙形に注目し、これと画面との関係を検討することにした（表1参照）。

四十三枚ある色紙形のうち5山背自経、16誅殺入鹿および26定恵入唐の三枚は、画面の天地にわたる大きさであり、実際には色紙形というよりも通常の絵巻の詞書と同じ体裁を調えている（表1のA）。したがって、その前後で画面は一旦途切れるが、そのほかの色紙形は画面中に散在しており、これによって画面が途切れることはないように思われる。しかし、雲霞で区分された上段あるいは下段ごとに見ると事情は異なってくる。例えば上之一巻では、上段にある

1懐妊靈夢、2鎌足誕生、3丈夫従行および6魚水素懐の色紙形は、いずれも上辺は画面の天に、下辺は雲霞に接しており、上段だけについて言えば、これによって画面が分断されているように見える。そして、1懐妊靈夢については、右のわずかな空間に雲霞が覗き、左に遠山が広がるだけであるが、他の三枚については、それぞれの左に各事蹟の絵が描かれている。つまり詞書に続いて絵が描かれているのであり、これは通常の絵巻における詞書と絵の関係と同じである。また、下段の4蝦夷企叛の色紙形については、上辺は雲霞に接しているが、下辺と画面の地との間は少し空いており、そこを通じて左右の風景が繋がっている。しかし、実質的には色紙形によって画面の大部分が遮断されており、これも上段の2鎌足誕生以降の三枚に準じるものと見ておきたい。なお、ここでは3丈夫従行の色紙形に4蝦夷企叛の絵が、4蝦夷企叛の色紙形に3丈夫従行の絵が続いているが、この錯誤は色紙形の入れ違いによるものと思われる。

画面の上段あるいは下段において、色紙形と絵が右のような関係にある例は、上之二巻以降にも多数散見する。2鎌足誕生のように色紙形の左にこれに対応する絵が続くものは、10山田従命、18賜与鹿屍、22下賜龍姫、27天智臨幸、30定恵靈夢、33定恵調弟、34掘取遺骸、35談峯起塔、36妙楽建立、以上九例である（表1のB a、ただし18賜与鹿屍と27天智臨幸の絵は第二場面のみ）。なお22下賜龍姫については、絵が色紙形の左から上方へ大きく回り込んでおり、色紙形の上辺は雲霞に、下辺は画面の地に接しており、これと雲霞によって前の21孝徳即位の絵と分断されているので、ここに加えておく。

また、11詐唱表文を見ると、色紙形は上段に、絵はその下段に配されており、色紙形の左には次の事蹟である12鹿履三転の絵が描かれている。このように色紙形の左に次の事蹟の絵が続くものは、このほか19蝦夷投火、20古人出家、41実性僧都、42増賀上人、以上四例が挙げられる（表1のB b）。そこでは当然のことながら色紙形と絵の内容は異なるが、色紙形に絵が続く点は先の九例と

表1 「多武峰縁起絵巻」における色紙形と画面の関係

色紙形と画面の関係		事蹟番号と名称					事蹟数
A 通常の詞書と同じ体裁のもの		5 山背白経	16 誅殺入鹿	26 定恵入唐			3
B 上段あるいは下段で画面を分断するもの	a 色紙形と対応する絵が続くもの	2 鎌足誕生 18 賜与鹿屍 34 掘取遺骸	3 丈夫従行 22 下賜龍姫 35 談峯起塔	4 蝦夷企叛 27 天智臨幸 36 妙楽建立	6 魚水素懐 30 定恵霊夢	10 山田従命 33 定恵謁弟	13
	b 色紙形の次の事蹟の絵が続くもの	11 詐唱表文	19 蝦夷投火	20 古人出家	41 実性僧都	42 増賀上人	5
	c 遠山が続くもの	1 懐妊霊夢 29 鎌足薨去	9 婚姻作昵 32 定恵留材	21 孝徳即位	23 造立釈迦	28 賜姓藤原	7
C 画中有るもの	a 大画面構成に類似するもの	7 蝦夷起家 17 席障掩屍	8 藤下談謀 31 攀登清涼	13 入鹿解剣 37 安置霊像	14 鎌足賞励 40 修維摩会	15 入鹿怪問	9
	b 画面を分断するもの	12 鹿履三転	24 鎌足罹病	25 維摩蓋觸	39 興福伽藍	43 尊影破裂	5
D 雲霞のなかにあるもの		38 陵山鳴動					1

同じである。

ところで、これらの絵を見ると、左にも色紙形があり、事蹟ごとあるいは場面ごとで一枚の独立した絵になつていくものが多いことに気づく。また色紙形がなくとも、左を雲霞で覆われている36妙楽建立、巻末に位置する6魚水素懐、18賜与鹿屍、43尊影破裂(42増賀上人の色紙形の左)の絵についても同様である。これに対し、絵がそのまま次の事蹟の絵に続くのは、12鹿履三転(11詐唱表文の色紙形の左)、22下賜龍姫、30定恵霊夢および35談峯起塔の四例のみである。

また、1懐妊霊夢のように色紙形の左に遠山が描かれているものもある(表1のBc)。9婚姻作昵、21孝徳即位、23造立釈迦、28賜姓藤原、29鎌足薨去、32定

恵留材、以上六例である。いずれも画面は短く、その左は23造立釈迦が雲霞で、そのほかは色紙形で遮られている。なお、21孝徳即位の色紙形は下辺の一部が建物に触れているが、また23造立釈迦の色紙形は上辺と画面の天の間が少し空いており、下部は雲霞を越えて下段の絵の中に突き出ているが、いずれも上段で遠山を分断しているので、ここに加えておく。

以上のことから、画面が雲霞で上下二段あるいは三段に区分されているところでは、横も色紙形で事蹟あるいは遠山ごとに画面が分断されている場合が多いことがわかる。長大な連続画面が形成されているにもかかわらず、ここでは複数の事蹟あるいは場面を連続的に展開させる構成よりも、実際には色紙形と事蹟の絵、あるいは色紙形と遠山を交互に並べる構成の方が多用されているのである。

さて、次は表1のCの例を見てみよう。例えば、7蝦夷起家の色紙形は上之二巻の巻頭右上隅にあり、下辺と左辺は絵に接している。次の8藤下談謀の色紙形は上辺は霞に接しているが、他の三辺は絵に接している。このように色紙形の上辺あるいは下辺のうち少なくとも一辺が絵に接しているものを「画中有るもの」としてCに分類した。上之二巻以降に十四例あるが、そのうち13入鹿解剣から15入鹿怪問まで、および17席障掩屍は異時同図法を用いた広い画面の中に配されている。また31攀登清涼、37安置霊像、40修維摩会は、複数の事蹟が連続する画面の中に配されている。はじめの二例も含め、このような色紙形と画面の関係は、障壁画や掛幅などに用いられる大画面構成に類似するものであり、本絵巻特有の長大な連続画面を有効に活用した構成であると言えるだろう(表1のCa)。

しかし、Cに分類した中にも実質的には画面を分断するような位置に配されたものがある(表1のCb)。例えば、24鎌足罹病の色紙形は画面下半にあるが、これと上部にかけられた雲霞の前後で画面は完全に分断されている。次の

25維摩盪觴では、色紙形と画面の地の間が少し空いており、24鎌足罹病の背景が流れ込むように描かれているが、画面の大部分は縦長の色紙形で遮断されている。また、12鹿履三転については、色紙形右辺と、その右上にある11詐唱表文の色紙形左辺とを結ぶ直線によって画面全体が分断されているように見える(図1)。同様に39興福伽藍の色紙形右辺は38陵山鳴動の色紙形左辺と、43尊影破裂の色紙形右辺は42増賀上人の色紙形左辺と、それぞれ重なり合い、これによって画面を分断する(図2・3)。前者では画面下半は雲霞で遮られているが、後者では画面全体が完全に分断されている。なお、38陵山鳴動の色紙形は、表1のABCいずれにも該当しないので「D雲霞の中にあるもの」とした。

ついでに言えば、このように二枚の色紙形が組み合わさって画面を分断する例は、表1のBに分類したものの中にも見受けられる。4蝦夷企叛と3丈夫従行、21孝徳即位と22下賜寵姫、33定恵謁弟と34掘取遺骸、以上三組であり、それぞれ前者の左辺と後者の右辺を結ぶ直線が画面を分断するように見える(図4・5・6)。ただし、このように分断した場合、3丈夫従行と4蝦夷企叛の間は、4蝦夷企叛の色紙形が絵から切り離されてしまうので、また33定恵謁弟と34掘取遺骸の間は、32定恵留材の背景の海波が34掘取遺骸の色紙形の左右に連続的に描かれているので、ここで画面全体を分断するのは難しいと思われる。さて、以上のことから、本絵巻の色紙形は、一見すると長大な連続画面の中に散らされているように見えるが、実際には、その大部分は画面を分断するよきな位置に配されていることがわかる。思えば、事蹟や場面が画面の上下間を移動するジグザグ型や巻き戻し型は、それぞれの絵がこのような形で独立しているからこそ可能な構成であったと言えるだろう。

#### 四 大画面構成の可能性

本絵巻に見られる通常の絵巻とは異なる特徴は、前稿で述べたように、本絵巻の図様が元来は壁画などの大画面に描かれていたことを想起させるものである。この点については、中野玄三氏が早くから指摘されており、氏は「絵巻の画面所々に色紙形を設け、ここに漢文の詞を書く点に、壁画に描かれた古い多武峯縁起の存在を彷彿とさせる」と述べている<sup>(8)</sup>。中野氏は、その後の論考でも、副題に「障壁画形式社寺縁起絵の存否の可能性」を掲げ、本絵巻の概要、社寺縁起絵としての性格、書風と画風などを総合的に考察した上で、詞書の内容や形式、また色紙形の配置などから「この絵巻の祖本が、多武峯のある堂―それは聖霊院である可能性が強い―の絹本障壁画であった」可能性を考慮された<sup>(9)</sup>。さらに、本絵巻の祖本が障壁画であったと推定するもう一つの理由として「この四巻の絵巻の所々に絵の断絶する箇所が認められる点」を挙げている。

他に文献史料等がない状況では、聖霊院の障壁画であったか否かは確かめようもないが、本絵巻の祖本にあたるものが障壁画あるいは掛幅などの大画面であった可能性は極めて高いように思われる。ここでは、この点について、次の二点から検討することにした。一つは中野氏が指摘した「絵の断絶」についてであり、もう一つは巻き戻し型のところで指摘したUターンの表現についてである。

さて、本絵巻の中に絵巻の場面転換としては極めて不自然な表現があることは前稿でも述べたが、これが中野氏のいう「絵の断絶」にあたる。ただし、中野氏は個々の表現については詳述されていないので、ここで改めて見直すことにしたい。

一例目は、8藤下談謀と9婚姻作昵の間である(図11)。前者は中大兄王と

鎌足が倉橋山で入鹿討伐の謀を廻らすという場面であり、山中で展開する。一方、後者は鎌足が中大兄王に蘇我山田石川麻呂の女との婚姻を勧める場面であり、室内で展開する。ところが、前者の風景は後者の色紙形右辺とその延長線上で截然と切り取られ、その左にいきなり室内の様子が現れる。色紙形の下方と画面下方には、左右に跨る雲霞がかけられているが、「絵」すなわち図様は完全に断絶しており、極めて唐突な場面転換である。

二例目は、22下賜龍姫と23造立釈迦の間である(図12)。前者は鎌足が孝徳天皇より龍姫を賜るといふ場面であり、寢殿風の建物内で展開する。一方、後者は鎌足が釈迦三尊像を造立するといふ段で、堂内に安置された像を鎌足が礼拝する場面を描く。ところが、ここでも後者の色紙形右辺の延長線上で図様は完全に断絶する。画面下方は雲霞によって紛らかされているが、後者の建物の右部分は切り取られたかのように忽然と消えている。

この二例では、隣接する二場面に空間としての連続性がまったくなく、まるで二枚の絵を継ぎ接ぎしたかのような構成である。強いて言えば、この二枚の絵に跨るようにつけられた雲霞だけが両者間にわずかな繋がりをもたらずように見えるが、そのような雲霞の中で特に注目されるのは8藤下談謀の左端中程にかかる霞である。ここでは霞の青色の下に岩や草が透けて見えており、本来は風景であった部分に、9婚姻作昵との繋がりを作るために後から霞をかけたのではないかと思わせる。

三例目は、27天智臨幸の第一場面と28賜姓藤原の間である(図13)。前者は天智天皇が鎌足邸へ臨幸する場面であり、屋外で展開する。一方、後者は大海皇子が鎌足を見舞う場面であり、屋内で展開する。ここでは画面下方に両者にわたる風景が描かれており、二つの場面は空間的な連続性を有しているように見えるが、その背後では、土坡に生えた四本の松のうち左端の松の木の幹を境として屋外と屋内が切り替わっている。すなわち松の木の右は27天智臨幸の地

面であるのに、左は28賜姓藤原の屋内になっている。

中野氏が指摘されたのは以上三例であるが、もう一例を加えることができる。それは9婚姻作昵と11詐唱表文の間である(図14)。前者は、先述のごとく鎌足が中大兄王に蘇我山田石川麻呂の女との婚姻を勧める場面であり、室内で展開する。ただし、画面左方には門があり、その外に樹木の生えた土坡が続く。一方、後者は中大兄王、鎌足、山田麻呂の三人が入鹿討伐の策を練る場面であり、屋内で展開する。ところが先の三例目と同じく、ここでも土坡の左端に描かれた松の木の幹を境として屋外と屋内が切り替わっている。すなわち松の木の右は9婚姻作昵の地面であるのに、左は11詐唱表文の屋内の青畳になっているのである。

この二例では、二つの場面の境界線上に描かれた松の木が、図様の断絶を幾分かカムフラージュしているように見える。雲霞をかけるだけでなく風景を加えることによって、より自然な場面転換を装おうとしているのであろう。しかし、建物の右部分が消えているのは先の二例と同じであり、やはり唐突な場面転換であると言わざるを得ない。

さて、このような「絵の断絶」について、中野氏は「これもと障壁画で、広い画面に自由に配置されていた図を、無理に横に並べた結果生じた跡を示すものと思われる」と述べている。その指摘は充分首肯されるものであり、さらに言えば、先の二例については、画面上段に配置された色紙形まで含めて考えると、断絶は「絵」だけでなく、画面全体に及んでいるように見える。また後の二例については、同じく上段に配置された色紙形右辺の延長線が、二つの場面の境界となる松の木の枝のちょうど左端あたりを掠めていることに注目したい。仮に、この延長線が二場面間の本来の境界線であったとすると、この二例についても、やはりこの線上で画面全体が断絶しているように見える。そうすると、この松の木は右側の場面に属するものとなり、現状に見るような不自然



な表現は、その幹のところまで左側の場面の室内の様子を描いてしまったために生じたものと推定される。ただし、三例目の画面下方では、土坡が左右の場面に跨るように描かれているが、これは雲霞と同じように断絶をカムフラージュするために描き足されたものと見てよいであろう。

ところで、色紙形に合わせて、このように画面全体が断絶する例は、先述の色紙形二枚の組合わせによる分断のほか、23造立釈迦と24鎌足権病の間にも見られる。さらに、一見連続しているように見える風景の中にも、これに準じた表現があるように思われる。例えば8藤下談謀を見ると、色紙形右辺の延長線上で倉橋山の風景が断崖になっている(図15)。また、18賜与鹿屍においても、色紙形の下に描かれた風景の右端は、その右辺の延長線に沿うかのように断崖になっている(図16)。他の例ほど截然としたものではないが、連続した風景と見るには、やはり不自然さが残る表現である。

以上のことから、本絵巻特有の長大な連続画面と思われたものは、確かに画面としては連続しているが、「絵」として見ると、先の「絵の断絶」以外にも数カ所に断絶があることがわかる。また、上段あるいは下段ごとに見ると、先述のごとく色紙形で事蹟あるいは場面ごとに分断されているところが多い(表1のB参照)。これらのことは、本絵巻の画面が、元来は大画面に描かれていた場面を適宜取り出し、縁起の時間軸に沿って並べ替え、その合間に色紙形や雲霞を配したものであると考えれば、理解されやすくなるであろう。そして、その際に通常よりも天地の大きい画面を使用し、各場面を単に横に配列するだけでなく、上下に移動するジグザグ型や巻き戻し型を多用したところに、本絵巻の画面構成の最大の特質があるように思われる。

最後に、巻き戻し型のところで指摘したUターンの表現について、もう一度見直しておきたい。ここでは、18賜与鹿屍の第二場面の郎党五人および20古人出家の第三場面の古人大兄王について、左から右への動きは、一見すると「来

る」ところのように見えるが、詞書の内容からは「行く」場面であり、絵巻の原則から逸脱した表現であることを指摘した。これに関連して、ここでは26定恵入唐を見てみよう。

26定恵入唐は、鎌足の長子である定恵が入唐するという段で、画面右手に陸地が、その左に遣唐使船の浮かぶ海が描かれている。陸地には唐人の姿が見えるので、ここが唐土であることは明らかであり、絵巻の原則に従えば、これは遣唐使船が唐に「来る」場面と読み解かれる。帆柱の先端につけられた房状のものも、風が海側から陸側に向かって吹いていることを示している。ところが、船の船先は海側に、艫は陸側に向いており、船の方向から言えば、唐土から出て「行く」ところのように見える。しかし、帰朝については後に32定恵留材があるので、ここは、やはり唐土に「来る」場面と見るべきである。

ところで、遣唐使船が唐へ着く場面を描いた例としては、ボストン美術館蔵「吉備大臣入唐絵巻」第一段や東寺蔵「弘法大師行状絵詞」第三巻第二段などがある。ここでは、画面右手に海が、左手に唐土が描かれており、船の船先は左向き、すなわち唐土の方を向いている。日本から言えば、入唐は唐へ「行く」であり、唐に「来る」ではないから、この方が絵巻としては適切な表現であると言えよう。これに対し、本絵巻では海と唐土の配置が左右逆になっており、唐へ「行く」場面が唐へ「来る」ところのように描かれている。したがって、先の二例と同じく、これも絵巻の原則から逸脱した表現であると見なされる。さて、「行く」と「来る」に拘ってみたが、上述のことは右から左への鑑賞を前提とする絵巻の画面上での見方であるにすぎない。一方、鑑賞の方向性に制約のない大画面では、右から左への動きも、左から右への動きも、その場面の内容に沿って「行く」と「来る」を自在に読み解くことが可能である。つまり、先の二例や26定恵入唐についても、大画面の中であれば問題なく「行く」場面と見ることができるのであり、これらの表現も大画面構成の名残を示すも

のと考えられる。

## 結 語

本絵巻の画面構成を検討した結果、次のことが明らかになった。第一に、本絵巻は天地の大きい画面を活用し、雲霞で上下二段、あるいは三段に区分するところが多いが、そこでは事績の各場面は上下にも移動しながら、右から左へと展開する。また、雲霞による区分がないところでも上下に移動する例が見られる。本稿では、このような構成をジグザグ型と名付けた。第二に、絵巻は卷子という画面形式の制約上、原則的には右から左へ展開するのが基本であるが、これが逆行する場合がある。ジグザグ型の変形とも言えるが、このような構成を巻き戻し型と名付けた。なかでも場面自体が左から右への動きを表すものは、内容的には「行く」場面であるのに、画面上では「来る」場面のよう描かれているものがあり、絵巻の原則から逸脱した表現として注目される。

さて、画面が長いだけなら「伴大納言絵巻」や「信貴山縁起絵巻」はもっと長い。また、天地が大きいだけなら承久本「北野天神縁起絵巻」や「当麻曼荼羅縁起絵巻」、「一遍聖絵」などがある。しかし、それらは基本的には右から左へ直線的に展開するだけであるのに対し、本絵巻の構成は上述の如く本質的にまったく異なる様相を呈しており、これらも大画面構成の名残を示すものと考えられる。

次いで第三に、詞書の色紙形について、一見すると画中に散らされているように見えるが、実際には雲霞と相まって画面を分断する役割を果たしているものが多いことを明らかにした。そして最後に、不自然な場面転換、および先の絵巻の原則から逸脱した表現などからも、本絵巻の祖本は障壁画などの大画面であった可能性強いことを述べた。ついでに言えば、本絵巻が絵巻としては

珍しく絹本であることも、祖本が中世の絹本障壁画であったと考えれば、それを踏襲したものとして納得できるだろう。残念ながら多武峰にそのような障壁画があったという記録はないが、本絵巻は、そういった想像を試みたくなるような作品である。

本稿は、結果的には中野氏の指摘を検証したに過ぎないが、特殊な画面構成の様相をいくらかは明らかにすることができたように思う。なお、論の展開上、画面が分断されていることを強調したが、実際には一事績あるいは一場面が横に長く広がるものが多く、そこでは長大な連続画面が有効に活用されている。また、色紙形の合間に挟まれた遠山は、いずれも事蹟内容と直接関わるものではなく、むしろ絵巻の画面を構成する際に生じた空隙を埋めるためのものと思われるが、天地の大きい画面に遠近感をもたらす効果を有する。

さて、「多武峰縁起絵巻」は謎の多い絵巻である。本絵巻自体は室町末から江戸初頃の制作と思われるが、祖本に想定した大画面の作品との間にも写本がある可能性が大きい。絵画様式はもとより、人物表現その他にも論すべきことは多いが、それらについては稿を改めることにしたい。

### 〔注〕

(1) 拙稿「多武峰縁起絵巻」考・解説編―『奈良大学紀要』第三十三号、平成十七年三月。

(2) ①中野玄三「社寺縁起論」および「各個解説 35多武峰縁起」奈良国立博物館編 集・刊行『社寺縁起論』所収(十二頁および一二二頁)一九七五年。

②中野玄三「段山神社本『多武峰縁起絵巻』について―障壁画形式社寺縁起絵の存否の検討―」『嵯峨美術短期大学紀要』第十五号、平成元年十二月。

(3) 注1掲載拙稿、四十五頁。

(4) 詞書には「劔を解き弓を投げ、賊悉く散ず」とあるが、画中には、まだ武装した姿で描かれている。注1拙稿、三十九頁参照。

(5) 注2掲載中野論文②、二十四頁参照。注1掲載拙稿、三十三頁参照。

(6) ただし35談峯起塔の絵は、次の36妙楽建立ではなく、37安置霊像の絵に続く。

(7) この点について、中野氏は「各場面は霞と色紙形と山によって区分される」と述べている。ただし、個別の検討はなされていない。注2掲載中野論文、二十二頁。

(8) 注2掲載中野論文①、一一四頁。

(9) 注2掲載中野論文②、三十四頁。

〔付記〕

本稿は、文部科学省私立大学学術研究高度化推進事業・学術フロンティア推進事業に選定された武庫川女子大学の「関西圏の人間文化についての総合的研究―文化形成のモチベーション―」（平成十六年度より五年間）におけるサブプロジェクトの一つとして計画された「近畿諸社寺に関わる社寺縁起の生成と発展」による研究成果の一部である。また、本稿は、平成十七年一月三十日、奈良女子大学記念館講堂で開催されたシンポジウム「多武峯談山神社の絵巻―大織冠と増賀上人―」（奈良女子大学地域貢献特別支援事業・武庫川女子大学関西文化研究センター共催）での発表をもとに改稿したものである。

本絵巻の調査にあたっては、談山神社宮司川南勝氏、同元宮司佐藤宇祐氏、奈良国立博物館の梶谷亮治氏ならびに中島博氏のお世話になった。また、プロジェクト研究の共同研究者である奈良女子大学文学部教授千本英史氏、武庫川女子大学文学部教授塩出雅氏からは貴重な助言をいただいた。記して謝意を表する。なお、本稿掲載の図版は筆者が撮影したものである（注1掲載の拙稿には、全巻のカラー図版を掲載したので、あわせて参照されたい）。

## 【色紙形による画面の断絶】

図2 39 興福伽藍（左）と 38 陵山鳴動（右）

図1 12 鹿履三転（左）と 11 詐唱表文（右）

図4 3 丈夫従行（左）と 4 蝦夷企叛（右）

図3 43 尊影破裂（左）と 42 増賀上人（右）

図6 34 堀取遺骸（左）と 33 定恵調弟（右）

図5 22 下賜寵姫（左）と 21 孝徳即位（右）

# 【ジグザグ型と巻き戻し型】

「多武峯縁起絵巻」  
図7 上之一巻

4 蝦夷企叛 3 丈夫従行 2 鎌足誕生 1 懐妊霊夢

図8 上之二巻

7 蝦夷起家

18 賜与鹿屍 17 席障掩屍 16 誅殺入鹿 15 人鹿怪問 14 鎌足責勸

27 天智龜幸 26 定恵入唐 25 維摩蓋觸

39 興福伽藍 38 陵山鳴動 37 安置霊像 36 妙楽建立 35 談峯起塔 34 掘取遺骸 33 定恵謁弟 32 定恵留材

(ジグザグ型は実線で、巻き戻し型は波線で示した)



図9  
下之一卷

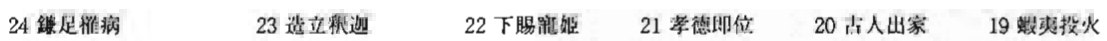
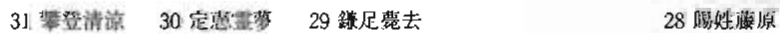


図10  
下之二卷



## 【不自然な場面転換】

図12 22 下賜寵姫（左）と 21 孝徳即位（右）

図11 9 婚姻作呢（左）と 8 藤下談謀（右）

図14 11 詐唱表文（左）と 9 婚姻作呢（右）

図13 28 賜姓藤原（左）と 27 天智臨幸（右）

## 【不自然な風景】

図16 18 陽与鹿屍（左）と 17 席障掩屍（右）

図15 8 藤下談謀（左）と 7 蝦夷起家（右）