

## 京都・廬山寺藏「金山天王寺縁起絵巻」の画風をめぐって

土 谷 真 紀

### 〇 はじめに

本稿は、一五五〇年代前後の制作が想定される「金山天王寺縁起絵巻」（京都・廬山寺藏）について、その画風を再考するものである（以下、廬山寺本と称す）。廬山寺本は、安政二年（一八五五）、住吉弘貫（一七九三—一八六三）によって鑑定され、絵師として土佐光信と狩野元信の名が挙げられている。もし本絵巻が鑑定の通りであるならば、狩野派と土佐派が協同した、非常に興味深い作例となる。廬山寺本を検討するにあたり、まずは問題の所在を述べ、続いて作品分析を行い、廬山寺本の画風について考察する。そして、廬山寺本が狩野派絵巻に関する知識を有した絵師の手になる可能性を提示する。従来、狩野派絵巻については、二代狩野元信の関与作例に関心が集まり、次世代以降の絵巻制作については不明な点が多かった。廬山寺本の検討を通じて、狩野派絵巻の図像等が同時代の絵巻にゆるやかに浸透し、中世末の絵巻の底流をなしていた可能性を提示したい。

### 一 問題の所在

一五世紀後半から一六世紀にかけての土佐派、狩野派をめぐる研究は、従来行われてきた画風検証の段階から、史料の詳細な分析に基づいた活動状況の解明、作品の生成をめぐる社会的なコンテキストの分析といった、彼らの活動と作品の社会的な意義をめぐる分析へと広がりを見せている。当該時期、画壇の中心にあったのは、「絵所預」として後世までその名を馳せた土佐光信（活躍期一四六二—一五二〇）とその子・光茂（活躍期一五二二—一六九）、そして、御用絵師として将軍家の画事に関わりながら顧客層を広げた狩野元信（一四七六？—一五五九）である。土佐派については、作品や史料の精査から、彼らを取り巻く人的ネットワークや作品受容の実態が明らかにされ、狩野派については、所謂「和漢統合」「和漢兼帯」と呼ばれる、彼らのやまと絵領域への進出についての分析が進んでいる<sup>1</sup>。

末柄豊氏は、狩野家と絵所の関係に関して次のように指摘する。氏は、東山御文庫に伝存する消息において、土佐光茂を「本の絵所」と呼ぶこと

に注目し、光茂が本絵所、元信が新絵所として、一六世紀半ば、光茂、元信の兩人が宮廷絵所に在任した可能性を提起した<sup>②</sup>。この指摘は「絵所預」をめぐる従来の理解と、造形面での両者の関係について再検討を促す。これと呼応するかのように、土佐派による「漢」領域への関わりを示す、土佐光元筆「紫式部石山詣図幅（一五六〇年、宮内庁書陵部蔵）」についての詳細な分析が、片桐弥生氏やメリッサ・マコーミック氏によってなされた。これらの研究により、当該時期の「和漢」をめぐる造形とその享受者たちの志向について重要な示唆が与えられた<sup>③</sup>。さらに、相澤正彦氏は、元信が土佐家に対して配慮し、ときに光茂を立てながら協調路線を取っていた可能性を指摘する<sup>④</sup>。

上述のごとく、土佐派と狩野派は対立するというよりもむしろ、画事の受注、さらには画風の点においても接近し、適宜関わりを持つような形で活動していたと想定される。そのことは、互いの画風や蓄積してきた図像の獲得に繋がり、おそらく絵巻もまたその重要な媒介となったであろう。絵巻という画面形式は基本的にやまと絵の絵師が手がけるもので、その主軸は土佐派であった。例えば、周文や雪舟といった水墨を基盤とする絵師たちは絵巻を制作することはなかったが<sup>⑤</sup>、一六世紀初頭、狩野派は絵巻を手がけ始める。狩野派にとつて、絵巻の制作は画域と顧客層の拡張を意味した。小型でありながらも、公的で記念碑的な性質を持つ「絵巻」に関わることは、「漢」の領域を担う他の絵師たちとの差別化にもつながったのである。

ここで、狩野元信とその工房による絵巻の制作状況を確認する。

#### 【初期狩野派絵巻 一覽】

一五二三（永正一〇年）

鞍馬蓋寺縁起絵巻（原本欠）

一五一五（永正一二年）

釈迦堂縁起絵巻（京都・清凉寺蔵）

一五二二（大永二年）

酒伝童子絵巻（サントリー美術館蔵）

制作開始（一五三一年に完成）

一五二七（大永七年）

九相詩絵巻（大阪・大念仏寺蔵）

（この頃）

酒飯論絵巻制作か？

一五四七（天文一六年）以降

二尊院縁起絵巻（京都・二尊院蔵）

一五四〇年代（天文中期）か

北野天神縁起絵巻

（神奈川県立歴史博物館蔵）

程嬰杵臼豫讓絵巻（原本欠）

右記作例の中でも、サントリー美術館所蔵「酒伝童子絵巻」や文化庁所蔵「酒飯論絵巻」は、近世に入ると模本が多数制作された。これは、元來

絵巻作家ではなかった狩野派が手がけた絵巻作例の図像に規範性が与えられていることを意味する<sup>⑥</sup>。狩野派絵巻の中で提示される図像は、近世以降の絵師たちにとって、踏襲すべき造形語彙としてその価値が認められていた。

近世の模本数の多さに比べ、元信以降の世代、松榮や永徳の活躍期である一五五〇年代から一五九〇年代にかけて、狩野派による絵巻制作に関する情報は少ない<sup>⑦</sup>。土佐派においても、光茂の活動は一五六〇年代まで確認されるが、光茂の子・光元の画業や画風については、ようやくその分析が始まった段階である。元信晩年期から次世代期にかけての、狩野派、土佐派の絵巻制作の動向ははつきりしない。

一五五〇年代から一六〇〇年代にかけて制作された絵巻を確認すると、時期は下がるが、狩野光信様式をもつ「源氏物語絵巻」(全五巻、甲子園学院蔵、一五九〇年から一六〇〇年頃制作か)<sup>⑧</sup>、文禄三年（一五九四）作の狩野宗秀筆「一遍上人絵伝」(全一〇巻、山形・光明寺蔵)<sup>⑨</sup>、土佐派、狩野派の要素を持つ「源氏物語絵巻」(一六〇六年完成か、全五巻、山口・毛利博

物館蔵<sup>①</sup>が現存する。

毛利博物館が所蔵する「源氏物語絵巻」(以下、毛利本と略称)は、近年全図が公刊されたが、その画風は土佐派と狩野派を併せ持つ。龍澤彩氏は、その画風について、狩野派の特徴のみならず、土佐光茂及びその周辺の作例と共通点が見出されることを指摘し、さらに、各帖の場面描出に土佐派の粉本が利用された可能性を指摘する。しかしながら、絵師については土佐派に限定することは難しいとされ、制作年代を一七世紀初頭とした。毛利本は、詞書の書写が慶長十一年(一六〇六)になされた可能性は極めて高いものの、絵については、上述のとおり確定することが難しい<sup>②</sup>。このことを踏まえると、一六世紀半ばから後半期、土佐派と狩野派が時には協同しながら画事を進めるなかで、両派の造形語彙を知り、絵巻を手がけた絵師が存在した可能性は高い。名前のわからない絵師たちによる作品をひとつひとつ見ていくことで、狩野派絵巻の表現が同時期の絵巻に少しずつ浸透し、元信次世代以降の絵巻に影響力を持っていたことを明らかにできないだろうか。

そのひとつの試みが、本稿で取り上げる廬山寺所蔵「金山天王寺縁起絵巻」の検討である。廬山寺本は、先行研究において、一部の絵が土佐光茂筆であることが示され、残りの絵は不明の絵師によるとされた。しかし改めて細部を検討すると、狩野派絵巻との関係が見出される。以下、廬山寺本「金山天王寺縁起絵巻」について、その画風を再検討し、狩野派絵巻浸透の一過程を追ってみたい。

## 二 廬山寺本「金山天王寺縁起絵巻」について

金山天王寺は江戸末期に廃寺となった寺院である。名前からも察せられる通り、聖徳太子がその開創に関わっている。現在、二点の縁起絵巻が残

され、京都・廬山寺と茨城・大覚寺に伝来する(以下、廬山寺本、大覚寺本と略称する)。両者は内容の一部が共通するが、各々異なる内容を持つ。両本の内容については【表】を参照されたい。

廬山寺本は、全一卷、紙本着色、詞・絵ともに十段からなる<sup>③</sup>。主題は、創建の由来と本尊である如意輪観音像の靈験譚で、第一段から第四段までは、聖徳太子による金山天王寺建立の経緯、第五・六段は、高倉院の頃、尺阿と言う僧が金山天王寺を再興した話、第七・八段は金山天王寺への信仰による病氣平癒の靈験譚、第九・十段は、金山天王寺への信仰によって子宝に恵まれた話となっている。榊原悟氏も指摘する通り、第一段から第六段までは寺誌、第七段から第十段までは靈験譚という構成で、所謂縁起絵巻の体裁を取る<sup>④</sup>。詳細は以下の通りである。

第一段…十六歳の聖徳太子が守屋征伐の際に如意輪観音へ祈願し、征伐が成就した暁には、唐土径山、即ち金山の古寺を移して大伽藍を建てんと誓願した。画面には、太子が大伽藍の木の木材を探す為に従者を連れて馬で山へ入る様子が描かれ、続いて伐採した木材を運び出し、加工する様子が描かれる。山中で男たちが木を切る場面は、小さな斜面上に人物を配する特徴的なものとなっている。

第二段…霊地を探す太子のもとに山人が現われ、柳原の地こそ相応しいと告げられる。詞書の内容に従い、画面には山人の告を聞く太子の様子が描かれる。

第三段…諸尊が太子の前に示現し、この地こそが霊地であると伝える。絵では諸尊が太子の前に雲に乗って示現し、角髪姿の太子が手を合わせる様子が描かれる。

第四段…諸堂の作事を完成するにあたり、屋根に葺く瓦を近江国で作る宣旨が下された。瓦が出来上がると、鳥が一夜の内に天王寺の

堂前へ運んだ。これが烏丸通りの由来である。絵には、瓦を焼く釜戸と、烏が瓦を啜えて飛び立ち、その先には、完成した堂舎とそれを見守る太子が描かれる。

第五段・高倉院の頃、渡部某は出家し尺阿と名乗ったが、妄念捨てがたく、鞍馬寺に参籠したところ、毘沙門天の夢告を受けた。これに従い、尺阿は天王寺本尊の如意輪観音像を土中から掘り起し、寺を再興した。絵の前半には如意輪観音像を掘り起こす場面、後半は如意輪観音像と扁額を尺阿が拝する様子が描かれる。

第六段・尺阿による寺の再興が天聴に達し、如意輪観音像を安置する堂を建立するよう仰せがあり、砂金千両が下された。また平維盛は本堂の西に一字を建立し、太子像を安置した。画面には、堂舎が整備され、落慶供養を行う様子が描かれる。

第七段・第八段・井手左衛門という男が、大和国矢田地蔵に詣でて母の病氣平癒を祈願すると、「都の天王寺の観音に祈るように」との夢告を受ける。左衛門は天王寺に二七日間参籠したところ母の病が治った。第七段の絵には老女の手を引く男性の姿、そして、夢告を受けて天王寺へ向かう左衛門と思しき人物が描かれる。第八段の絵には、男性が女性に堂舎について説明する様子、前段にも描かれる、笠を手にした左衛門の姿が描かれる。

第九段・第十段・河内国平岡の吉延が、子宝に恵まれるよう天王寺の如意輪観音へ参ると、夢告に老僧が現われ、吉延の前生が浦人であつたため殺生の報いの為に子宝に恵まれなかつたことが判明する。その後、夫婦で天王寺へ詣でて祈念すると、瑞夢を得てほどなく男子が生まれ、子孫は大いに繁栄した。第九段の絵には、夢で老僧から自らの前生を告げられる吉延が描かれ、第十

段では、吉延の妻と誕生した子を抱く侍女が描かれる。第十段の絵に続く奥書には、次の通り記されている。

銘

今上皇帝 宸翰

詞 仍覚

繪

外題を今上皇帝、すなわち後奈良天皇（一四九六―一五五七）が、詞書を仍覚、つまり三条西公条（一四八七―一五六三）が書写したことを伝える。絵の担当者部分は空白である。また奥書の書写時期は、絵巻制作時のものかどうかは不明である。さらに、住吉弘貫による極書が附属し、以下の通り鑑定されている。

金山天王寺縁起

御外題 後奈良院震筆

詞書 三条西殿

繪 古法眼元信若年筆

内二段

一 釈迦諸仏あらはれたまふ処

一 観音の太子の御像掘出したまふ処

土佐刑部大輔光信筆

安政二乙卯年

七月於洛陽 住吉内記弘貫（印）

安政二年（一八五五）七月、弘貫は京都において廬山寺本を鑑定し、詞

書を後奈良天皇、詞書を三条西殿、絵は古法眼元信つまり、狩野元信の若年期のものであるとする。そして、絵については、現在の第三段に相当する「釈迦諸仏あらはれたまふ処」と、第五段の前半部分「観音の太子の御像掘出したまふ処」を土佐光信の筆とする。

大覚寺本は、詞・絵八段から成り、縦二九・五cm、全長九二・一cm。同主題を扱いながらも内容構成に違いがある。それは、第一段から第四段までは太子誕生や太子幼少期の逸話が続き、第五段に至って守屋征伐の話となり、絵には合戦の様子が描かれる。廬山寺本では詞書で守屋征伐に言及するのみで描かれない。金山天王寺を建立する場所を定めるまでの逸話、すなわち、太子の柚入りと山人による案内、諸尊の示現は両本に描かれるが、廬山寺本においては、太子がまず柚入りして材木を探し出し（第一段）、続いて伽藍を建てる場所として柳原を見出す（第二段）流れとなっているのに対し、大覚寺本では、先に柳原の地に仮宮を立て（第六段）、そして柚入りする（第七段）といった点である。唯一の共通点は烏丸通の由来譚（廬山寺本第四段、大覚寺本第八段）で、両本とも瓦を焼成する竈の描写と、烏が瓦を運ぶ様子が描かれる。

### 三 先行研究の概況

「金山天王寺縁起絵巻」に関する先行研究は少なく、廬山寺本と大覚寺本を分析した榊原悟氏の論文と、大覚寺本の詞書を翻刻し、全図を掲載する渡辺信和氏の論考が主たるものである<sup>①</sup>。榊原論文では、廃寺となった金山天王寺が当初どの場所にあったのかというところをはじめ、廬山寺本と大覚寺本の画風、外題や詞書の書風、制作事情等といった基礎的な事項を検討し、廬山寺本の外題筆者が後奈良天皇であること、詞書筆者が三条西公条であること、住吉弘貫の極書において「土佐光信筆」とされた第三段と

第五段の前半部分の絵は土佐光茂筆であることを明らかにした。そして、「元信筆」とされたその他の段については、狩野元信と見なすには十分な様式的特徴を備えておらず、「善恵上人絵伝」(全六巻、一五三一年、兵庫・浄橋寺蔵)第三巻第二段に描かれる、広い額をもった丸顔の人物表現が近似すると指摘し、随所にみられる「稚拙な」描写、ぎこちない描写は同時代のお伽草子絵に通じるとする。

廬山寺本の制作時期については、三条西公条の活動時期から天文年間(一五三二—一五五五)と推定、さらに『御湯殿上日記』や『言継卿記』から金山天王寺に関する記述を抽出し、後奈良天皇の周辺で金山天王寺との関わりが見出せること<sup>②</sup>、山科言継が金山天王寺の僧侶・舜智と懇意にしており、『言継卿記』天文二年(一五四四)八月二十四日、二五日条には、言継が金山天王寺の勸進帳を執筆し、縁起を書写したと記されることから、当該時期、絵巻制作の気運が高まっていたとする。『言継卿記』天文九年(一五五〇)八月六日条には、舜智が後奈良天皇の勅筆を需めるとあり、これが現存する廬山寺本の外題である可能性が高いと指摘する。一連の動向を踏まえると、一五四〇年代から一五五〇年代に「金山天王寺縁起絵巻」が制作される条件が揃っており、廬山寺本は天文一九年(一五五〇)八月前後までには完成し、大覚寺本は奥書と詞書を担当した曼殊院門跡の覚恕法親王の活動時期や、奥書前に添えられた第一三代將軍足利義輝(一五三六—一五六五)の花押の形や改名の時期などから、天文二三年(一五五四)二月一二日の義輝改名以降、覚恕が准三宮へ叙せられた弘治三年(一五五七)八月二八日までの間に制作されたと推定した。

### 四 画風分析

先行研究により、廬山寺本、大覚寺本が一五五〇年代に制作された可能

性が想定される。ここで改めて廬山寺本の外題執筆者・後奈良天皇と詞書筆者・三条西公条の組み合わせに注目しよう。同様の組合せを持つのが、一五四〇年代に狩野派工房が制作した「二尊院縁起絵巻」(全二巻、京都・二尊院蔵)である。「二尊院縁起絵巻」は外題を後奈良天皇、詞書を三条西公条が書写し、絵を狩野派工房が描いた<sup>1)</sup>。この外題筆者、詞書筆者、絵師の組み合わせは、弘貫の鑑定で示された廬山寺本のそれと重なる。この重複は、室町末期における絵巻制作の状況を考える上で興味深い。そこで、弘貫によって「元信筆」と鑑定された廬山寺本の第一、二、四、五の後半部分、六―十段について、改めてその画風を検討する(以下、廬山寺の第一、二、四、五の後半部分、六―十段を絵師不明段と称す)。併せて、先行研究で土佐光茂筆とされた第三段と第五段前半部分についても言及する。

まず、土佐光茂筆の第三段と第五段前半は、神原論文で指摘された通り、土佐光茂関与の絵巻作例「桑実寺縁起絵巻」(滋賀・桑実寺蔵)や「清水寺縁起絵巻」(東京国立博物館蔵)の上巻第九段および下巻第六段、「長谷寺縁起絵巻」(奈良・長谷寺蔵)、「當麻寺縁起絵巻」(奈良・當麻寺蔵)、「十念寺縁起絵巻」(京都・十念寺蔵)、「由原八幡宮縁起絵巻」(大分・由原八幡宮蔵)等に見られる個別モチーフ(人物、樹木、土坡、岩、湧雲、霞など)を踏襲しており、土佐派の関与であることは確実である。廬山寺本第五段前半は、背景を素地のまま残すが、この賦彩傾向も「十念寺縁起絵巻」(長谷寺縁起絵巻)「由原八幡宮縁起絵巻」等と通じる。場面構築の方法、詞書の記述に従ったモチーフの描き込み等からも、廬山寺本第三段と第五段前半は土佐光茂筆と判断される。

続いて、絵師不明段の画風を整理する。全体に背景描写が少なく、奥行きの志向が見られない点、樹木は柳を描くことが多く、立体感へのこだわりをみせる描写と点苔の多さが特徴である。松は、横方向へうねうねと傾きながら伸びる。建物は薄桃色に塗られることが多く、正面観の強い描

写を見せ、塀などは歪んでいる【図1】。

人物表現は、画面の縦寸に比して小さく描かれ、猫背で顔が前に出る姿勢を取る。やや面長な顔型で、額は丸く大きい。目には瞳を点じ、鼻は眉間の間に打ち込みを入れて、鼻梁を伸ばし鼻の先端と小鼻を描く。土坡には群青、緑青、金泥の代わりに黄土色を用い、室町後期の絵巻にしばしばみられる濃彩による土坡の彩色と通じる。霞は水色で塗り込めることはなく、一部を賦彩し、画面の端を素地とし、墨線による輪郭のすぐそばを白線でなぞる。場面転換は唐突で、第九段の夢中の吉延と老僧の対面と、目覚めてから吉延が歩き出す場面は隣り合っており、いわゆる異時同図による表現となっている【図2】。全体的に物語の運び方は挿絵的となり、各段の絵は、いわゆる絵巻の形態を生かした左方向へ展開する画面とはなっていない。

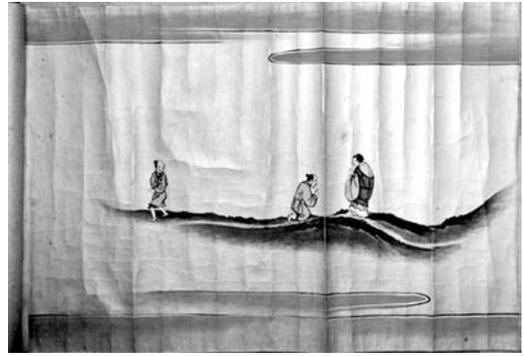
なぜ弘貫は、廬山寺本・絵師不明段を若年の元信筆と判断したのであろうか。改めて、当該時期の絵巻との比較検討が求められるであろう。そこで、この時期の絵巻の中でも、奥書等から制作時期が判明する作例を中心に、絵師の画風や所属する画派、活躍した地域等を踏まえて作例をグループ分けし、廬山寺本・絵師不明段と比較検討を行う。グループは以下の通り分ける。まずは、狩野派絵巻との比較を行うため、⑦元信の個人様式が見られる絵巻作例、①狩野派工房による絵巻作例のグループを設定する。



【図1】廬山寺本第六段

そして、㊶狩野派絵巻の影響が看守される日蓮宗系の絵巻「日蓮聖人註画讃」諸本を比較する作品群とする。さらに、狩野派以外の画風を持つ作例に注目し、

㊵土佐派とは異なるやまと絵系の絵師が手がけた絵巻作例、㊴狩野派とも土佐派とも異なる活動基盤を持った南都絵所絵師による作例、㊷上述の㊶―㊴を含むことが出来ないその他の作品群に分ける。㊵の作品群は、主に洛中の寺社縁起に関わる作例で、いずれも土佐派には属さない絵師によるやまと絵系の作例である。㊴は、元信の活躍期に画事になった南都絵所の絵師らによる作例である。㊷は、制作年代はある程度絞り込めるが、それぞれ異なった度合いで土佐派絵巻と狩野派絵巻の要素を持つ作品である（カッコ内は制作年を示す）。



【図2】 廬山寺本第九段

㊸狩野元信個人様式絵巻…元信が直接手がけたと考えられる絵巻。「釈迦堂縁起絵巻」(一五二五年)<sup>①</sup>、「酒伝童子絵巻」(以下、サントリ一本と略称、一五三一年)<sup>②</sup>

㊹狩野派工房による絵巻…元信の指揮下にあることは確かだが、画面は弟子などの周辺絵師が手がけたもの。元信個人が手がけた作例よりも、形式化、形骸化が進む。「二尊院縁起絵巻」(一五四〇年代)、文化庁本「酒飯論絵巻」<sup>③</sup>、神奈川県立博物館本「北野天神縁起絵巻」(神博

本と略称)、大念仏寺本「九相詩絵巻」(一五二七年)<sup>④</sup>

㊺日蓮宗系絵巻…一六世紀前半期、複数制作された日蓮の生涯を描いた絵伝。画面に狩野派絵巻の要素が見られる。本圀寺本「日蓮聖人註画讃」(一五三六年)<sup>⑤</sup>、鏡忍寺本「日蓮聖人註画讃」<sup>⑥</sup>

㊻やまと絵系絵巻…一四五三年に掃部助久信が補巻した「慕帰絵詞」巻一・七の流れを汲む、やまと絵を基盤としつつも土佐派とは異なる画風を有するもの。「慕帰絵詞」巻一・七、「壬生地蔵縁起絵巻」(一四八六年)<sup>⑦</sup>、「真如堂縁起絵巻」(一五二四年)<sup>⑧</sup>

㊼南都絵所系絵巻…一六世紀前半期、南都において絵画制作を担った絵師による作例。「東大寺八幡宮縁起絵巻」(一五三五年)<sup>⑨</sup>、「東大寺大仏縁起絵巻」(一五三六年)<sup>⑩</sup>

㊽その他…㊶―㊴の作品群に含むことが難しいもの。土佐派絵巻と狩野派絵巻の要素を併せ持つ。ギメ美術館本「大政威徳天縁起絵巻」(一五三八年)<sup>⑪</sup>、永青文庫本「秋夜長物語絵巻」<sup>⑫</sup>、毛利本「源氏物語絵巻」<sup>⑬</sup>

比較検討の結果、㊴の南都絵所の絵師による「東大寺大仏縁起絵巻」や「東大寺八幡宮縁起絵巻」とその画風は全く一致しなかった。南都絵所系絵巻は、モチーフの描写が丁寧で緻密であるのに対し、廬山寺本の絵師不明段は全体に筆数が少ない。面貌表現や樹木表現も全く異なる。㊵のやまと絵系作例においては、「慕帰絵詞」巻七の一、覚如をはじめとした参詣人が玉津島を訪れる場面と廬山寺本第六段【図1】を比較してみると、両者は素地を生かしながら人物や土坡などに濃彩を用いる点は共通するが、樹木表現や人物表現は異なっている。「壬生地蔵縁起絵巻」も人物や樹木、建築表現の点において近似する要素は見られなかった。掃部助久国筆「真如堂縁起絵巻」とは、霞の描き方、人物表現とは距離がある。

以上のことから、廬山寺本絵師不明段の画風は㊴の南都絵所系の絵師と

はその基盤が異なり、また、⑤のやまと絵系絵巻の画風を踏襲するかのように見えるが、実は距離がある。

続いて狩野派系絵巻（⑦狩野元信個人様式絵巻、①狩野派工房による絵巻、⑨日蓮宗系絵巻）と比較する。⑦と①の差違は元信本人か工房作かという点にあるが、⑨の日蓮宗系絵巻は、狩野派絵巻の諸要素を取り入れたつとも異なる個性を示す。すなわち、これら三者は、⑦↓①↓⑨の順に狩野派絵巻が浸透する段階を示す。

⑦の狩野元信個人様式絵巻は、その緻密な表現、歪みの無い空間表現や構図感覚が大きな特徴であるが、廬山寺本の絵師不明段では元信個人様式絵巻に見られる、上述の特徴に加え、濃彩で充填するような賦彩は見られず、土坡や岩などの一部に緑青、群青、黄土色（本来ならば金泥）を用いる点が唯一共通する【図3】。⑦元信個人様式絵巻に特有の、画面における明晰な構図意識（斜線構図を活用し遠景と近景を対比的に表す、あるいは奥行きへの志向）は、廬山寺本の絵師不明段ではいずれも弱い。①狩野派工房による絵巻と比べてみてもやはり、構図の安定性は高くない。また、⑨日蓮宗系の作品群と比べてみると、彩色のバランスや部分的にみられる漠画的な要素は近いとも言えるが、廬山寺本の絵師不明段よりもはるかに複雑な場面構成を持ち、群集描出などが異なる。

では一体、廬山寺本の絵師不明段は、狩野派絵巻ならびにそれに連なる絵巻と何が近似するのか。それは、人物の面貌表現である。①狩野派工房絵巻の中でも、神博本「北野天神縁起絵巻」に描かれる男性の横顔【図4】は、やや面長な顔型に、顎を片仮名の「レ」の字形で象るもので、丸みを持たせた額からは鼻頭まで鼻梁線がまっすぐに伸び、鼻は高く鋭角な形をとる。そのすぐ下に口を描くが、鼻と口の距離が近いのが特徴で、絵師不明段の男性の横顔もまた、上述の特徴を踏まえたものである【図5】。正面向きの面貌表現にも近似する要素があり、やや無表情にみえる男性の面

貌が挙げられる。離れた目、上瞼の弧線に沿って引かれる眉毛、髪への毛のほつれにこだわりを見せるところなどは【図6】、形式化、簡略化は進んではいるものの、神博本「北野天神縁起絵巻」【図7】や永青文庫本「秋夜長物語絵巻」のそれと近似する。さらに注目されるのは、「引眉」の女性の面貌で【図8】、文化庁本「酒飯論絵巻」の稚児や、狩野派工房による神奈川県立博物館本「北野天神縁起絵巻」【図9】にも同工の表現が見られる。これらはいずれも、面長な顔の上部に特徴的な楕円形の眉が引かれ、かぎ型の鼻を配す。人物の面貌については、文化庁本「酒飯論絵巻」や神博本「北野天神縁起絵巻」のそれをさらに形式的に、あるいは表面的に理解した画風を示すが、廬山寺本と言える。その他にも、廬山寺本第九段、吉延の夢中に現われる僧侶は、その姿勢や表情が神博本「北野天神縁起絵巻」巻四の三に描かれる日蔵の姿を踏まえたかのような描写である【図10】【図11】。

続いて、樹木表現を確認すると、廬山寺本第一段に描かれる、花をつけた柳と思しき樹木は文化庁本「酒飯論絵巻」の柳と近似する【図12】。また、樹木の根元を露根で表し、その周囲に影をつけ、周りに下草を描く表現は【図13】、合理的な空間描写を行わない廬山寺本絵師不明段にあつて異質で



【図3】廬山寺本第一段 杣入り場面



【図8】 引眉の女性 廬山寺本第十段



【図6】 正面向きの顔 廬山寺本第一段



【図4】 男性の横顔 神奈川県立歴史博物館本「北野天神縁起絵巻」巻五の三



【図9】 引眉の女性 神奈川県立歴史博物館本「北野天神縁起絵巻」巻五の五



【図7】 正面向きの顔 神奈川県立歴史博物館本「北野天神縁起絵巻」巻五の四



【図5】 男性の横顔 廬山寺本第一段

あり、これに近い表現を見せるのがサントリー本「酒伝童子絵巻」巻下の二である。立体感を意識し、薄青と墨を塗った上に点苔を付ける表現は、著彩作例よりもむしろ水墨作例におけるその形式的理解とも見受けられる。

室町後期の主要な絵巻をその属性に応じてグルーピングし、比較検討し



【図11】 神奈川県立歴史博物館本「北野天神縁起絵巻」巻四の三 日藏



【図10】 廬山寺本第九段



【図13】 廬山寺本第一段 樹木表現



【図12】 廬山寺本第一段 柳

た結果、廬山寺本の絵師不明段は、そのいずれとも直接結びつくものではなかった。一部のモチーフには、①狩野派工房作の絵巻にみられる図像と近似するものが確認された。しかしながら、狩野派絵巻で保持される歪みのない構図やモチーフの前後関係など、画面内空間の合理的な構築はほとんど見られない。このように見ると、廬山寺本の画風は、いずれのグループにも、また、どの流派にも属さない絵師の手になるギメ美術館本「大政威徳天縁起絵巻」（以下、ギメ本と略称）のような、室町絵巻の諸要素をやや表面的に取り込んだ作品であると見なせよう。ギメ本もまた、霞や土坡には、狩野派絵巻で見られる表現と通じる要素があるものの、人物表現や樹木などは異なった画風を示す。すなわち、廬山寺本の絵師不明段は、「狩野派絵巻」に見られる要素を有しつつも、そのいずれもが、直接狩野派に師事していなくても再現可能なものから構成されている。それは、画面を描く際の、筆法や構図といった絵師の意識と密接に関わる部分ではなく、摸本を通して把握し得る彩色やモチーフの形状などの要素なのである。

## 五 廬山寺本の絵師像

これまでの検討を整理しよう。廬山寺本の絵師不明段は、一六世紀前半に制作された絵巻のうち、元信個人様式の絵巻にみられる安定した構図や精緻な人物表現が見られず、また、工房作の絵巻と表現は一部近似するが、画面全体を支配する狩野派絵巻特有の楷書的な画風にも乏しいことが改めて確認された。そして、狩野派絵巻の画風を部分的に継承する日蓮宗系の絵巻とも異なる画風であることが明らかとなった。このような画風を持つ絵師として、一体どのような絵師層が想定されるだろうか。

狩野派絵巻の担い手を、①元信、②元信に近い有力な弟子、③元信工房、

④狩野派絵巻に関する造形語彙を持つ絵師（流派は不明）というように階層化させて考えるならば、廬山寺本の絵師は、④に相当するだろう。それは、廬山寺本が狩野派絵巻にみられる諸モチーフの要素を随所に散りばめつつも、細部表現の点においては、①や②による絵巻ほどの緻密さを持たず、狩野派絵巻の要素を学んではいるものの、③に相当する工房絵師の仕上がりには達していないからである。④の絵師の手になる作品群としては、前章で取り上げた⑨日蓮宗系絵巻が挙げられるが、廬山寺本と比べ、⑩の作品群の方が狩野派絵巻に特有の「漢画」的な要素が認められる。おそらく廬山寺本の絵師は、狩野派絵巻に関する知識、図像についての情報を有するが、先行研究でも指摘された御伽草子絵を制作する絵師らと近い環境にあつたと推定される。それは、上述した本絵巻の特徴、すなわち背景描写の少なさ、奥行き志向の欠如、正面観の強い建築描写、歪んだ塀などの描写、挿絵的な画面といった点が、いずれもお伽草子絵に見られるからである。

このように、狩野派に直結させることの難しい廬山寺本の絵師不明段について、住吉弘貫が「絵 古法眼元信若年筆」という鑑定をしたことも納得がいく。住吉弘貫は、住吉派の七代目で、通称は内記、はじめ広定もしくは弘定と名乗り、嘉永六年（一八五三）に弘貫と改名した。六代・広尚（二七八―一八二八）没後、その家督を相続し、幕府御用を中心に、海外への贈答用屏風絵の制作や席画、古画の模写などに従事し、近年その画業が見直されている。

住吉派は、絵巻をはじめとする古画の模写を多数行い、作品鑑定も頻繁に行つた。これらは、「住吉家古画留書」等からその様子が知られるが、例えば、足利義尚が所持していた「狐草紙絵巻（個人蔵）」の巻末には、如慶と具慶の印が捺されている。住吉派は如慶・具慶の時期から積極的な古典学習を行い、中世絵巻の模写も多かった。江戸後期には、狩野派をはじ

めとする複数流派と共同で関わる画事も多くなり、古典作品の模写も絵画制作の情報源として、流派の垣根を越え広く行われていた<sup>⑧</sup>。もちろん弘貫自身も、古画の模写を通じて、土佐派、住吉派、琳派、そして狩野派や雪舟などの主要な絵師に関する古画の情報を蓄えていたと推定され、その造形語彙のストックこそが御用絵師としての生命線であったと思われる<sup>⑨</sup>。

廬山寺本を鑑定した際、弘貫は第三段と第五段の前半部分について、土佐光信の画風に近いことを容易に見出したであろう。そして、それとは相容れない画風を持つ絵師不明の段について、上述した狩野派工房絵巻と近似する要素から、狩野派の手になる可能性を導き出したのではないだろうか。反対に、弘貫自身が狩野派絵巻に関する情報を十分に有していないくとも、流派に蓄積された中世絵巻に関する情報を踏まえ、狩野派であると推定した可能性も想定されよう。あるいは、狩野派絵巻のなかでも規範性を有し、近世において多数の模本が制作された「酒伝童子絵巻」と狩野派系の画風を継承する「酒飯論絵巻」について、弘貫が多少なりとも古画鑑定などの機会に見知っていたとするならば、そこから導き出した可能性もある。

ちなみに住吉派は五代・広行のときに「酒顛童子絵巻」六巻を制作し、六代・広尚のときに「酒呑童子絵巻」根津美術館蔵を制作している。後者はいわゆる伊吹山系に属し、サントリー本の系譜に連なるものである。サントリー本の図像は広く流布し、住吉派もその図像に関する情報を得ていた可能性は高い。「酒飯論絵巻」については、静嘉堂本「酒飯論絵巻」を収める箱の箱書を住吉内記が書しており、このときの「住吉内記」は五代広行の可能性が高いという。弘貫は、狩野派とも作品を合作することもあり、むしろ狩野派から直接「酒飯論絵巻」に関する情報を得ることもさほど難しいことではなかったに違いない。

狩野派絵巻についてある程度の情報を有していたであろう弘貫が、やや

緩慢な描写を見せる廬山寺本絵師不明段の画面を見て、狩野派的要素とそれ以外の要素との混在に対して下した判断は、「十分に技術が成熟していない」若年期の制作」というものであった。そのため、極書には、「古法眼元信若年筆」と留保するような記述となったのである。

さらに、画論書に記される狩野派と土佐派の婚姻関係も弘貫の鑑定に大きく影響したに違いない<sup>⑩</sup>。二代元信のときに狩野派は土佐派と婚姻関係を結んだとする伝承は、『素川本図絵宝鑑』(二六四九年刊)をはじめ、『画稿譜略』、『丹青若木集』、『画工便覧』(一六七三年頃)、『本朝画史』(一六九三年刊)など枚挙に暇がない。一九世紀に編まれた『狩野五家譜』、『古画備考』にあっても、元信を「土佐光信曾」と記載する。住吉派による『倭錦』においても、土佐光信の娘は「元信妻」となっており、廬山寺本に土佐光信と狩野元信が関わったと想定することも伝承の面から補強したのではないだろうか。

## 六 おわりに

廬山寺本「金山天王寺縁起絵巻」のうち、住吉弘貫によって「古法眼元信若年筆」と鑑定された段の画風について検討してきた。廬山寺本の絵師不明段は、一六世紀半ばに活躍した狩野派絵師たちの手になる絵巻と直接結びつく画風を示すものではないが、狩野派絵巻にみられる人物表現や彩色などを踏まえた、狩野派絵巻の受容を示す事例である。これまで狩野派絵巻の受容については、⑪の日蓮宗系絵巻など一部の事例において言及されるに留まってきたが、廬山寺本の他にも同様の事例が現存する。それは、チェスター・ピーティ・ライブラリー及びハーバード大学フォッグ美術館に所蔵される「武蔵坊縁起絵巻」やチェスター・ピーティ・ライブラリー所蔵「大江山絵巻」等である。これらは同時代のお伽草子絵ともつな

がる要素を有しており、室町末期から近世初頭の絵巻における、雑食性に富んだ作例といえる。今後、当該時期の絵巻を検討する上で、狩野派絵巻の受容という観点は重要となってくるだろう。

本稿では、廬山寺本の土佐派関与の段について詳細に検討することができなかつた。廬山寺本の外題や詞書を清書した能筆家は、同時期の絵巻制作に関与した人的ネットワークと重なり、また、第三段と第五段の前半部分の絵は、土佐光茂の画業を明らかにする上でも重要である。大覚寺本「金山天王寺縁起絵巻」との比較考察をはじめ、詞書の分析や金山天王寺をめぐる信仰史についても引き続き検討し、中世末期における絵巻制作と、狩野派絵巻の図像普及の問題について考察を深めていきたい。

## 註

- (1) 室町時代の土佐派、狩野派、絵巻に関する主な研究は次の通り。  
辻惟雄『戦国時代狩野派の研究…狩野元信を中心として』吉川弘文館一九九四年  
亀井若菜『表象としての美術、言説としての美術史―室町將軍足利義晴と土佐光茂の絵画』ブリュッケ、二〇〇三年  
高岸輝『室町王権と絵画―初期土佐派研究』京都大学学術出版会、二〇〇四年  
山本英男『初期狩野派（日本の美術四八五）』至文堂、二〇〇六年  
高岸輝『室町絵巻の魔力―再生と創造の中世』吉川弘文館、二〇〇八年  
並木誠士『絵画の変（中公新書一九八七）』中央公論新社、二〇〇九年  
高岸輝『十六世紀やまと絵様式の転換』『文学』（岩波書店）一三（五）、二〇一二年九・一〇月  
相澤正彦『十六世紀復興画壇の旗手―元信と光茂』島尾新編『日本美術全集九・水墨画とやまと絵』小学館、二〇一四年  
泉万里『社寺縁起と素朴絵』泉武夫編『日本美術全集一…信仰と美術』小学館、二〇一五年  
高岸輝『室町土佐派と縁起絵巻の再生』『聚美一九・土佐派と室町ルネサンス』聚美社、二〇一六年四月  
相澤正彦『土佐派肖像画に見る型』同右  
並木誠士『日本絵画の転換点―酒飯論絵巻―「絵巻」の時代から「風俗画」の時代へ』昭和堂、二〇一七年  
東京国立博物館編『室町時代のやまと絵―絵師と作品』二〇一七年  
サントリー美術館編『六本木開館一〇周年記念展―天下を治めた絵師狩野元信』二〇一七年  
土谷真紀『初期狩野派絵巻の研究』青簡舎、二〇一九年  
(2) 末柄豊『絵所のゆくえ続考』『東京大学史料編纂所附属画像史料解析セクター通信』三七、二〇〇七年四月  
(3) 片桐弥生『紫式部石山詣図（宮内庁書陵部蔵）と『源氏物語竟宴記』』『静岡文化芸術大学研究紀要』一四、二〇一三年  
メリッサ・マコーミック『紫式部石山詣図幅』における諸問題―和と漢の境にある紫式部像―『國華』一四三、二〇一五年四月  
(4) 前掲註1の相澤二〇一四、相澤二〇一六参照。  
(5) 雪舟自身による作例ではないが、雪舟系の画風を持つ絵巻作例として、作者不詳『八幡大菩薩御縁起（山口県・琴崎八幡宮蔵）』が現存する。福島恒徳編『室町時代の雪舟流』『展覧会図録』山口県立美術館発行、一九九三年参照。また、綿田稔氏はサントリー美術館に所蔵される『酒伝童子絵巻』の絵師について、修復時に得られた知見等を元に、上巻第一段と第二段の絵師について相阿弥（？―一五二五）の可能性を提示する。綿田稔『後北条本酒伝童子絵巻試論―相阿弥の役割―』奥平俊六先生退職記念論文集編集委員会編『畫下遊樂（二）』藝華書院、二〇一八年  
(6) 並木誠士『狩野派の絵巻物制作』『日本美術全集二』講談社、一九九二年  
伊藤信博／クレール・碧子・プリッセ／増尾伸一郎編『酒飯論絵巻』影印と研究―文化庁本・フランス国立図書館本とその周辺』臨川書店、二〇一五年  
茶道資料館編『酒飯論絵巻―ようこそ中世日本の宴の席へ』（展覧会図録）二〇一八年  
(7) 元信亡き後、狩野派を率いたのは、三代・狩野松栄（一五一九―九二）

である。松榮は、元信の三男で、真名は「直信」。通称は「源七」といい、『証如上人日記』天文二十二年（一五五三）四月十九日条や『御湯殿上日記』永禄九年（一五六六）七月十六日条に「源七」の名が見られる。現存する作例としては、「仏涅槃図」（京都・大徳寺蔵）や「四季花鳥図屏風」（京都国立博物館蔵）等がある。永禄十一年（一五六八）、松榮は友友宗麟に招かれ九州へ下向するが、その途中で厳島神社に立ち寄り、同社の依頼を受けて、扁額「源綱誅羅生門鬼之図」を制作し翌年（永禄十二年）の正月に奉納した。この扁額は明治期に廃棄されたが、天保二年（一八三一）刊の『厳島絵馬鑑』に縮図が掲載されており、「永禄十二年陸月三日狩野民部丞 藤原直信筆」の落款があったことが知られる。『兼見卿記』元龜三年（一五七二）十月十八日条には、吉田兼見が、父・吉田兼右の病が重くなったため、狩野民部すなわち松榮に寿像の制作を依頼したことが見える。これらから、松榮は「民部」を称していたことがわかる。

松榮による絵巻制作の可能性について、影山純夫氏は、『野坂文書』厳島神社宮司野坂家の文書のなかに見られる「柵守房顕絵縁起讓状」に「當社御縁起上下巻事、去天文拾一年比歟、上州三省與申繪書任本書之、其以後中絶之処、京都狩野民部丞下向二付而、從迦羅比笠山所書次訖、并理書之事、攝州之白山書之、當社可為調法者也、息對左近太夫元綱與訖、至子々孫々可致秘藏事如件 永禄十二年己巳六月十八日 柵守房顕」の記述を挙げている。これに拠れば、厳島神社の縁起を描く上下二巻から成る絵巻が、天文十一年の頃、上州の三省という絵師に任せられたものであったが、制作が中断していたところ、（永禄十一年に）下向してきた松榮がこれを描き継ぎ完成したということになる。影山純夫「研究資料 益田元祥甲冑騎馬像について」『國華』一一〇、一九八八年）参照。

(8) 三宅秀和「狩野光信様式の展開と歴史的位置づけに関する研究―甲子園学院所蔵源氏物語絵巻を中心に―」『鹿島美術財団年報別冊』二六、二〇〇九年

(9) 最上義光歴史館編『重要文化財光明寺本「遊行上人絵」』二〇一三年

(10) 龍澤彩『絵巻で読む源氏物語―毛利博物館所蔵『源氏物語絵巻』三弥井書店、二〇一七年

(11) 筆者は毛利本の画風について、面貌表現は狩野派絵巻のなかでもサント

リ―美術館蔵「酒伝童子絵巻」下巻を見られる女性の面貌表現と通じる部分があると考えている。狩野元信と土佐光信の表現が近づきつつあった状況については改めて検討したい。

(12) 縦三五、一×全長七一六、五cm

(13) 榊原悟「二つの『金山天王寺縁起絵』」大阪市立美術館監修『聖徳太子信仰の美術』東方出版、一九九六年

(14) 前掲註13の榊原悟一九九六

渡辺信和「大覚寺本『金山天王寺縁起』影印及び翻刻と書誌」『同朋学園仏教文化研究所紀要』一二、一九九〇年（のち渡辺信和『聖徳太子説話の研究―伝と絵巻と』新典社、二〇一二年に再録）

川勝政太郎「金山天王寺雜記」『史迹と美術』三一〇、一九三九年一月には、廬山寺本の詞書が翻刻される。

関連作例として、「金山天王寺縁起絵巻断簡」（五島美術館蔵、一六世紀後半頃か）がある。これは、廬山寺本にも大覚寺本にも確認されない、朱

塗りの堂舎と松林からなる境内風景を描く断簡である。但し、描かれた場所や内容の特定には至っていない。本断簡は縦の長さが一二・八cmという、所謂小絵の大きさである。下山來夏「資料紹介 金山天王寺縁起絵巻断簡」『五島美術館研究紀要』六、二〇一八年三月参照。

(15) 天文一七年（一五四八）三月から五月にかけて、後奈良天皇は代官参と称し女房たちを金山天王寺へ派遣している。榊原一九九六、二六六頁下段参照。

(16) 舜智は、仏陀寺の僧侶でもあったとされる。榊原一九九六参照

(17) 制作には、二尊院を菩提寺としていた三条西家の関与が大きいと推定される。前掲註1の土谷二〇一九参照。

(18) 並木誠士「釈迦堂縁起の画面構成について―狩野元信研究―」『美学』一六九、一九九二年。前掲註1も参照。

(19) 榊原悟「サントリ―美術館本『酒伝童子絵巻』をめぐる（上・下）」『國華』一〇七六・一〇七七、一九八四年

前掲註2の綿田二〇一八も参照。

(20) 土谷真紀「狩野派における『酒飯論絵巻』の位相―文化庁本を中心に―」『アジア遊学』一七二、二〇一四年三月

京都・廬山寺蔵「金山天王寺縁起絵巻」の画風をめぐる

- 土谷真紀『酒飯論絵巻』をめぐる基礎的検討―静嘉堂文庫美術館本との比較を中心に―伊藤信博他編『酒飯論絵巻』影印と研究・文化庁本・フランス国立図書館本とその周辺』臨川書店、二〇一五年八月
- 並木誠士『日本絵画の転換点 酒飯論絵巻―「絵巻」の時代から「風俗画」の時代へ』昭和堂、二〇一七年
- 前掲註6の茶道資料館 二〇一八
- (21) 相澤正彦「初期狩野派の北野天神縁起絵巻(上)(下)」『神奈川県立博物館研究報告書・人文科学』二四・二七、一九九八・二〇〇一年
- (22) 相澤正彦「室町時代の二つの「九相詩図巻」―九博本と大念仏寺本をめぐる―」山本聡美・西川美香編『九相図資料集成・死体の美術と文学』岩田書院、二〇〇九年
- (23) 小松茂美編『続々日本絵巻大成』伝記・縁起篇二 日蓮聖人註画讃』中央公論社、一九九三年
- (24) 中尾堯監修『鏡忍寺本日蓮聖人註画讃』日蓮宗本山小松原山鏡忍寺御宝蔵』日蓮宗新聞社、二〇一三年
- (25) 小松茂美編『続日本絵巻大成四・幕婦絵詞』中央公論社、一九八五年
- (26) 泉万里「壬生地蔵縁起絵巻とその周辺」『仏教芸術』二六八、二〇〇三年五月
- (27) 榊原悟「『真如堂縁起』概説」『続々絵巻物大成』伝記・縁起篇五』中央公論社、一九九六年
- (28) 小松茂美編『続々日本絵巻大成』伝記・縁起篇六 東大寺大仏縁起・二月堂縁起』中央公論社、一九九四年
- (29) 綿田稔「国立ギメ東洋美術館蔵 大政威徳天縁起絵巻」解題『美術研究』四一〇、二〇一〇年三月。なお、全段の詞書と絵については以下を参照。
- 綿田稔他「国立ギメ東洋美術館蔵 大政威徳天縁起絵巻」詞書公刊ならびに影印(上・中・下)『美術研究』四一〇、四一一、四一二、二〇一三年九月、二〇一四年二月、三月
- (30) 大倉隆二「永青文庫蔵秋夜長物語絵巻」『美術史』一一六、一九八四年五月
- (31) 「壬生地蔵縁起絵巻」巻五・堂舎建立の場面には、様々な姿態を取る人物が描かれるが、それらは並列的に、互いにより干渉することなく布置されている点は近似する。

- (32) 前掲註29参照。
- (33) 弘貫以前に廬山寺本について記すものとして、神竜院梵舜(一五五三―一六三三)の『舜旧記』元禄六年(一六二〇)一月二十五日条がある。外題を後奈良天皇、詞書を三条西公条とし、絵については不明であるとする。
- (34) 下原美保『住吉派研究』藝華書院、二〇一七年
- (35) 下原二〇一七、第四章ほか参照。
- (36) 下原二〇一七、八四―八五頁
- (37) 下原美保「住吉派研究史論―江戸時代の画論書に見る如慶、具慶像を中心に―」『鹿児島大学教育学部研究紀要 人文・社会科学編』五二、二〇〇〇年に『狩野派と土佐派の婚姻関係をめぐる言説について、前掲註1亀井二〇〇三の第一章「室町時代の土佐派をめぐる言説」も参照。
- 〔謝辞〕 貴重な御重宝の調査や図版の掲載にあたり、廬山寺ならびに神奈川県立歴史博物館より御高配を賜りました。ここに記して感謝の意を表します。本稿は、文部科学省科学研究費助成事業若手研究(B)平成二八―三二年度「室町後期から江戸初期における絵巻作例の基礎的研究」(J S P S 科研費J P 一六K 一六七二六)による研究成果の一部です。

【表】廬山寺本「金山天王寺縁起絵巻」・大覚寺本「金山天王寺縁起絵巻」 内容一覧

段	廬山寺本（全10段）	大覚寺本（全8段）
1	十六歳の聖徳太子が、守屋征伐の際に如意輪観音へ祈願し、征伐が成就した暁には、唐土径山、即ち金山の古寺を移して大伽藍を建てんと誓願した。太子は守屋に勝ち、いよいよ伽藍を建てんとする。山城国愛宕郡へと太子は分け入り、材木を取った。	金山天王寺の由緒を尋ねれば、聖徳太子が16歳のとき、物部守屋との戦いに勝利したが、それは如意輪観音の力によるものであった。太子は、唐の金山の古寺を移して寺を建立した。太子は用明天皇と豊日妃との子である。ある夜、妃の夢中に金色の僧侶が現われて、胎生の望みがあり、しばらく妃の宿ろうと告げる。
2	霊地を探す太子のもとに山人が現われ、柳原の地こそ相応しいと告げられた。	金色の僧侶は救世観音であった。妃は僧侶が飛んで妃の口の中に入るところを夢に見た。
3	諸尊が太子の前に示現し、この地こそが霊地であることを伝えた。	太子は敏達元年正月1日に誕生した。そのとき、天道は穏やかにして、亀鶴は澤から出て舞った。
4	諸堂の作事を完成するにあたり、屋根に葺く瓦を近江国で作る宣旨が下された。瓦が出来上がると、鳥が一夜の内に天王寺の堂前へ運ぶということが起こった。これが鳥丸通りの由来である。	太子が産湯につかる時、二筋の光明が差して太子を照らした。太子は目を開けて乳母をにらみ、乳母は恐れ退いた。 太子は二歳の時の春二月十五日、「南無仏」と唱えた時、手から七粒の舍利がこぼれ出た。
5	高倉院の頃、渡部某は出家し尺阿と名乗ったが、妄念捨てがたく、鞍馬寺に参籠したところ、毘沙門天の夢告を受ける。これに従い、尺阿は天王寺本尊の如意輪観音像を土中から掘り起し、寺を再興した。	物部守屋は太子を誹謗し、僧尼を死罪流罪にし、経巻を燃やしたり、三国伝来の善光寺如来を難波江に沈めるなど不善ばかりであった。太子はこれを悲しんで、守屋を退治せんとした。兵を集め戦うと、太子の軍は破れて散り散りになったが、太子は椋の木に隠れて無事であった。太子は如意輪観音に誓いを立て、再び守屋と戦い、守屋は矢にあたって亡くなった。
6	尺阿による寺の再興が天聴に達し、如意輪観音像を安置する堂を建立するよう仰せがあり、砂金千両が下された。また平維盛は本堂の西に一宇を建立し、太子像を安置した。	太子は如意輪への立願を果たす為、伽藍をつくることとした。山城国愛宕郡柳原というところに仮宮を建てたところ、一人の山人が現われ、「西天では諸々の仏が現われる時、電光十方家を照らす。その光がここに現じ留まっている」と告げる。太子が「今伽藍を造立したならば、ここが然るべき霊地になる」と言ったところ、忽然と光明に照らされ、諸尊が現われた。
7	井手左衛門という男が、大和国矢田地蔵に詣でて母の病氣平癒を祈願すると、都の天王寺の観音に祈るよにとの地蔵の夢告を受けた。	太子はこの時敬礼して「釈迦如来転毫光所上宮太子浄跡中心」と讃した。そして、境内を三十六町開いた。後に太子は材木を入手するため柳原から深山へ分け入った。
8	井手左衛門は夢告に従い、天王寺に十四日間参籠したところ、たちどころに母の病が治った。	諸堂の作事が終わりに近づき、瓦のことを曾我大臣に命じた。近江国へ下知し、瓦を造らせて運ばせようとしたところ、鳥が瓦を啜えて金山天王寺の堂前まで運んだ。これが、鳥丸通りの由来である。
9	河内国平岡の吉延が、子宝に恵まれるよう天王寺の如意輪観音へ参ると、夢告に老僧が現われ、吉延の前生が浦人であったため殺生の報い故に子宝に恵まれなかったことが判明する。	
10	その後、夫婦で天王寺へ詣でて祈念すると、瑞夢を得てほどなく男子が生まれ、子孫は大いに繁栄した。	