

密教図像と鳥獣戯画

中野玄三

一、はじめに

昭和五十四年八月に京都国立博物館で開催された特別陳列「密教図像」は、密教図像の相承にあたって、油紙が重要な役割を演じたことを教えてくれた。^{注1}この特別陳列で集められた図像のうち、その黄褐色の色から一見して油紙とわかる仁和寺藏高僧図像（大正図像一―一）・同十二神将図像（同七―三八五）・石山寺藏不動三尊図像（玄朝様・同二―別紙二六・原色図版）・同無動三尊図像（同六―別紙一七）等はもちろんのこと、現在裏打して表装され、その過程で油気を失って白っぽくなってしまった図像の場合でも、その過半数が油紙であったことは、墨線のうすい部分が油ではじかれているので見分けられる。この特別陳列の陳列品五九件のうち、油紙を用いた図像はおよそ四〇件ののぼるであろう。これらの図像は、まるで現今のトレーシング・ペーパーのように、油紙を底本となる図像の上にあて、下に透けてみえる図像を写しとったのである。

図像を転写するとき、油紙を用いたことは、文献によっても知る

ことができる。例えば、醍醐寺藏叡山本両界曼荼羅図像（大正図像二―五六七）の奥書に、

永暦元年十月四日、以密教院之本 以油紙写了 重玄
忠尋座主

書本云 天台山宝幢院東陽座主御房本 以油紙写了

但於釈者 以東塔院智泉房院^{招カ}阿闍梨本写了云々

とあり、永暦元年（一一六〇）に重玄が密教院本をもってこの図像を写したとき、油紙が用いられたことを記し、さらにさかのぼって、この本の底本になった忠尋座主書写本の奥書にも、宝幢院東陽座主御房本を油紙で写しとったと記してあったという。この奥書によって、平安時代にさうとう古い時代までさかのぼって、台密では油紙を用いて図像を転写していたことが明らかにされる。醍醐寺本が永暦元年書写本か、または鎌倉時代の写本か、決断に苦しむところであるが、この本も黄褐色の料紙の色や、墨が油ではじかれている様子からみて、油紙であろうと思われる。

東密で油紙を用いた例として、四種護摩本尊及眷属図像がある。この図像の仏教図像集古本によると、^{注2}その三角壇図の裏書に、

写本云

以慈尊院本写了 但件本三角壇已下

恐見写歟 然而今本用油紙 可尋見正本

とあり、この本は油紙で転写したが、底本にした慈尊院本の三角壇已下が、油紙を用いず、見写しおそらく底本を横において、見ながら写すことであろうし、たらしいので、その正確さを疑って、正本を尋ねる必要を感じている。この裏書によって、油紙を用いれば、図像の転写が正確に行えると考えられていたことが了解される。

同じく東密の例として、勸修寺興然が著した東寺觀智院旧藏の救世熱海美術館藏曼荼羅集(大正図像四一六三)巻下の奥書にも、

図画本云

今此抄三卷 先師理明房阿闍梨興然 往年雖

集之 諸尊色像未図之 且守彼遺命 且

為散蒙霧 仰両三之画公 図諸尊之

形像而已 有所違者 後覽添削之

権大僧都 光寶

天福元年十月之比 年来所持本

書副図像畢 定真本也

此抄三帖 依師命書之 油紙図像 同写之

大法師隆聖^{廿三歳}
九^歳 膺

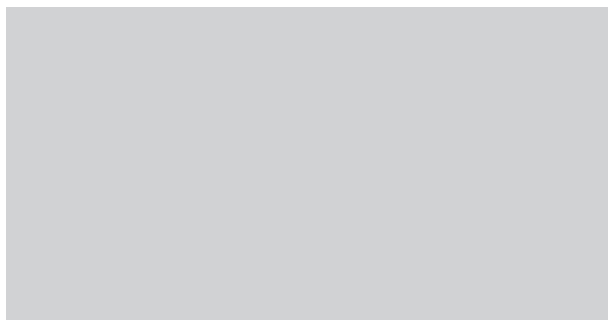
とあり、隆聖が油紙を用いてこの図像を写したことがわかる。事実、実物を検するに、図像は黄褐色を呈する透明度のある料紙に描かれていて、これが油紙であることは明白である。しかし、この場合は、先の叡山本両界曼荼羅図像や四種護摩本尊及眷属図像が、伝法の必要から転写された可能性が多いのに対して、各種曼荼羅の図像を集



挿図2 金剛童子図像



挿図1 金剛界曼荼羅三昧耶会図像



挿図4 大悲心陀羅尼并四十二臂図像

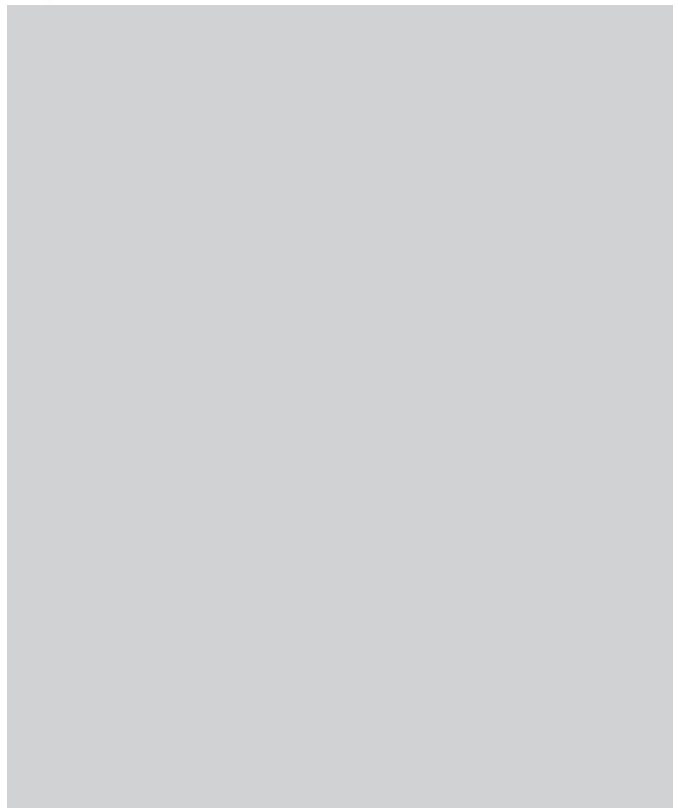


挿図3 蘇悉地儀軌契印図像 東寺

大成したこの図像の性格からみて、研究的な目的をもって転写された可能性はある。すなわち、前者が一宗一派の図像を秘密裡に師資相承する例であるのに対して、後者は他宗派の図像をも集めて、東密における図像研究に供しようとする意図のもとに編纂されたものと考えられる。

興味深い例として、天永三年(一一二二)に書写された東寺宝菩提院旧藏金剛界曼荼羅三摩耶会図像(挿図1)に、三摩耶形の図形の複雑な部分を選んで油をひいた形跡が残っている。同様な例に、文字部分を除き、図像のみに油をひいた鎌倉時代の金剛童子図像(挿図2)もあり、油紙としての既成品があったかもしれないが、図像を転写する必要がおきたときに、随時油をひいたことも考えられる。その実態はなおよくわからないが、この方法によって、正確に図像を写しとることが可能であったのだろう。常識から考えても、書とは違って、絵に巧みな密教僧がそれほど多くいたとは考えられないから、こんな方法が考えだされたものと思われる。

密教図像を転写するとき、油紙を用いることが、日本で始まったのか、もしくはまた、この方法も大陸から請来されたのか、という問題は容易に解決できそうもないが、その一つの資料として、東寺蔵蘇悉地儀軌契印図像(大正図像八一・挿図3)がある。この図像は宗叡將來と伝えられ、大沢忍氏の顕微鏡による調査でも、紙質に唐時代の特色が見えることが確認されたが、この図像も料紙の色が黄褐色を呈し、淡墨の部分に油によってはじけた墨の跡が見える。また、大悲心陀羅尼并四十二臂図像(挿図4)は久安四年(一一四八)の具注曆の紙背に書写した本であるが、それに貼付されている約縦九センチ・横八センチほどに切った千手観音四十二臂の図像四十一枚



挿図5 千手観音化仏手図像(大悲心陀羅尼并四十二臂図像のうち)

は、いずれも黄褐色を呈して汚損され、鋭く抑揚のある筆勢を見せる淡墨線が、油にはじかれているのが認められる(挿図5)。大沢氏の調査によると、この一巻の具注曆が久安四年当時のものと考えられるのに対して、貼付の四十二臂図像の料紙は中国の地方、例えば敦煌などの紙と同質であるという。すなわち、この図像一巻は、久安四年ごろに書写した伽梵達磨訳大悲心陀羅尼と不空訳大悲千手千眼観世音菩薩摩訶薩四十二臂陀羅尼真言に、宋代書写の四十二臂図像のみを切りとって貼付した可能性が考えられる。以上の二例のみではまだ断定できないが、油紙で図像を写しとる技法が中国から伝来したと推定することもできそうである。さきに引用した四種護摩本尊及眷属図像の原本は、空海の甥と称せられる智泉の本で

挿図6 深沙神法(覚禪抄のうち) 勸修寺

あったから、空海請来の可能性があり、その油紙をもってする相承は、あるいは中国伝来の方法であったかもしれないのである。

以上のような考察によって判明することは、密教図像の転写に油紙を用いない場合は、例えば、寛仁三年(一〇一九)に書写された日本に現存する最古の密教図像の写本醍醐寺藏胎藏界三昧耶曼荼羅図像(大正図像二四二二)や、高山寺玄証筆梵天火羅図像(同七七一七〇五)・勸修寺藏覚禪抄(同四・五)のように、絵の巧拙は別として、略画風の荒い筆致で描かれた図像、あるいはその逆に、諸家に分蔵されている願成寺旧藏金胎仏画帖・醍醐寺藏信海筆不動明王図像(同六一別紙二五)・同金剛童子図像(同六一別紙二七)・同毘沙門天尊図像(同七一別紙三三)のように、彩色本であるとか、芸術的な評価に堪えうる図像ということになる。それ以外の場合は、伝法の場合だけではなく、密教図像に関する著述、例えば興然の曼荼羅集(同四一六三)や心覚の別尊雜記(同三一五七)などでも、広く油紙が用いられた。しかし、これら油紙を用いた図像が、必ずしも芸術的評価に堪えない作品だけではなく、むしろ多くの優れた作品を含んでいることは、特別陳列「密教図像」の出品作品を見れば明らかで、正確を期して油紙を用いる場合でも、絵仏師など専門画家が参加することが多かったのである。

翻って考えるに、一般に我が国で密教図像という場合、伝法上の図像、もしくは編集された図像集のみを指すと考えられやすいが、習慣的に密教図像に含める範囲はもっと広く、白描の密教絵画のすべてを包含している。例えば、醍醐寺藏善女竜王図像(大正図像七一別紙八)は図の上方に貼付された旧裏書に、

建仁元年八月十四日 於醍醐寺北房写了 此写本者 定智之正筆^(花押)

是紙形者第二伝也

とあるように、この図像は本格的な仏画を制作する場合の下絵となるべきいわゆる紙形であり、この場合も密教図像と呼ばれる。石山寺藏玄朝様（大正図像二一―別紙二六）や、醍醐寺藏鳥羽僧正様（同六一―別紙二二）・同円心様（同六一―別紙二三）・同良秀様（同六一―別紙二四）・同高雄曼荼羅様（長賀筆）・同法輪院経藏本様等と称される各不動明王像も、紙形と呼ばれるべき性質のもので、これらの図像はすべて油紙で根本の画像を転写しているのである。従って、これらの図像は寸法まで原本と同じであるのをその特色とする。ということは、紙形にあつては、それほど強く原本の形式に拘束されていることを意味するが、これは油紙による転写が多かつた密教図像の一般的な特色と考えることができるであろう。

もちろん密教図像は油紙だけで転写されたわけではない。例は少ないが、勸修寺本覚禅抄の深沙大将図像（挿図6）・（大正図像五一―別紙五六）には、鉄筆のようなものとぎれとぎれにつけた輪郭の凹線が見える。この方法は底本をいためる欠点があるから、それほど広くは用いられなかつたであろう。これに対して、底本を横において写す見写は、もっと広く用いられたものと思われる。しかし、いろいろな転写の方法のうち、もっとも広く用いられたのは、油紙による方法であつた。この方法を用いれば、秘密を旨とする伝法のさい、絵をあまり得意としない密教僧でも、少くとも外形だけは絵仏師等他の力を借りずに写し伝えることができたし、たとえ絵仏師が描く場合でも、正確さの点で他の方法に勝っていたからである。

一、密教図像の基本的性格

以上のように油紙で転写された密教図像は、外形が原本に忠実である反面、その大きさまで原本に左右されるので、筆者の自由な芸術的発想は抑制されてしまう。しかも密教図像はこの油紙をもつてする転写がもっとも多いのであるから、これが密教図像の基本的な性格を規定することになる。その基本的性格とは、まず第一に頑固な保守性であり、第二に非芸術性である。それはとくに密教図像の本来の姿である伝法上の図像において、顕著に認められる性格であるといえよう。いまこのことを具体的事例に即して検討するための格好の資料として、仁和寺（大正図像七一―三八五）と醍醐寺（同七一―四〇五）とが所蔵する十二神将図像をあげよう。仁和寺本（挿図7）は一巻で首部を欠き、その奥書に、

仁安三年八月十二日 以大法御房本 写之了

とあり、仁安三年（一一六八）に勸修寺大法房実任の本を写したものとわかる。それに対して、醍醐寺本（挿図8）は二巻本で、巻上の奥書に、

〇ママ注8。
喜祿三年三月廿二日 於醍醐寺

蓮華院 移了

実深本

写本云

治承四年三月十日 於金剛峯寺往生院

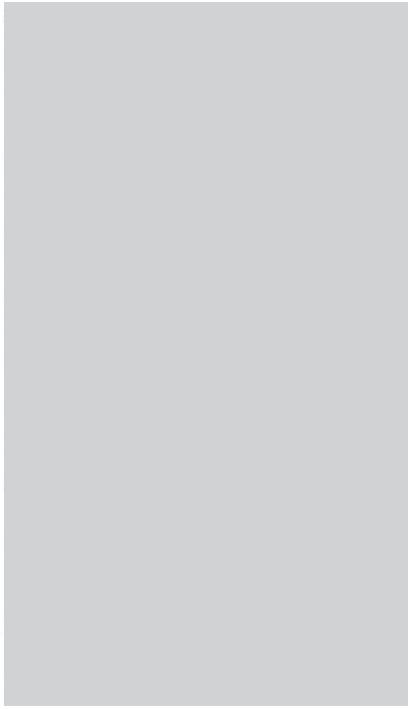
移了

とあり、嘉祿三年（一二二七）三月廿一日に醍醐寺蓮華院で写した実

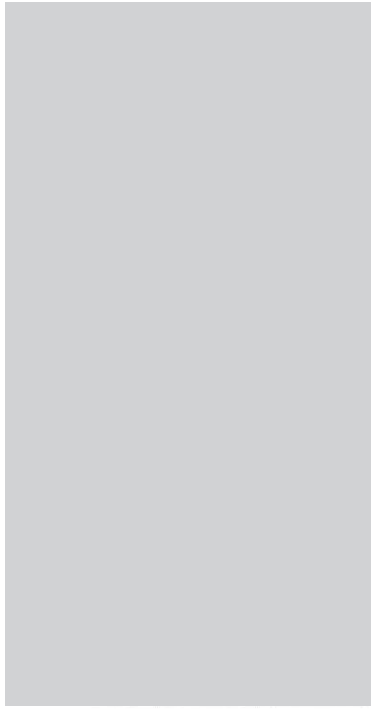
深なる僧の所持本であった。この本の底本になったのは、治承四年（一一八〇）に金剛峯寺往生院で移したという本である。^註仁和寺本も醍醐寺本も同じ図像の写しで、完本の醍醐寺本によると、巻上には、兜に十二支を戴く十二神将、獸頭人身の十二神将、十二支に乗る十二神将、巨勢金岳様十二神将の四組、巻下には十二支を足下に踏んで立つ十二神将一組を収める。仁和寺本は醍醐寺本巻上の後半にあたる残欠本で、獸頭人身の十二神将が子と丑だけ残り、以下十二支に乗る十二神将、巨勢金岳様十二神将の二群がある。両本とも料紙が黄褐色を呈し、墨が油にはじけている跡を残すところから、油紙を用いていることは間違いない。ところで、醍醐寺本の方は裏打しであるので、当初のままの状態を残していないが、仁和寺本は裏打してないので、紙が透けてみえる。試みに仁和寺本を醍醐寺本の上に重ねてみると、各図はほぼ重なりあう。しかし、醍醐寺はすべての十二神将を巻物を縦位置にして上から下に描いているのに対して、仁和寺本はまず巻物を横位置にして、はじめの部分を右から左に描き、最後の金岳様のみ縦位置にして上から下に描いている。このことは、図像を油紙で写しとる場合、写しとるべき巻物の上に、必ずしも同じ方向に油紙を置いて写したのではないことを示している。つまり、横位置では写しとれないほど大きい金岳様十二神将のような図像は、当然縦位置になるが、小さい図像は縦横両位置での写しとりがあったことになる。仁和寺本と醍醐寺本は個々の図こそ同じだが、その並べ方や間隔にはこのように相違がある。大部の図像集から一図のみ抜きだす場合、個々に集めた図像を集成して一巻の図像集にする場合等、図像の転写にはいろいろの場合があったが、正確を期したのは個々の図像の形であったことがわかる。

さて、このように両本の間には相違があるが、両本が同一図像の写本であり、密接な関係にあることは間違いない。しかし、仁和寺本が仁安三年（一一六八）、醍醐寺本が嘉祿三年（一二二七）の各写本で、仁和寺本の方がおよそ六十年前に制作されたからといって、醍醐寺本は仁和寺本を直接写したわけではない。両本の奥書によると、醍醐寺本の底本になった図像は、金剛峯寺往生院にあった治承四年（一一八〇）書写本で、仁安三年書写の仁和寺本とは別本であるし、また、仁和寺本の金岳様十二神将中の亥・戌両神将の鋒の描線が完結しているのに、醍醐寺本ではその先が連続せず、逆に、仁和寺本の卯・亥両神将の左足先の描線が連続していないのに、醍醐寺本では完結している等、仁和寺本と醍醐寺本との間に親子関係があることを否定するいくつかの根拠がある。そうすると、このような十二神将図像は、醍醐寺本の底本となった治承四年書写本が仁和寺本を写したものとしてみても、仁和寺本の底本になった実任本を加えれば、最低四本あったことになる。しかし、各十二神将図像はもっと古い時代から連綿と転写が続けられ、多くの類本を生んだものと思われる。

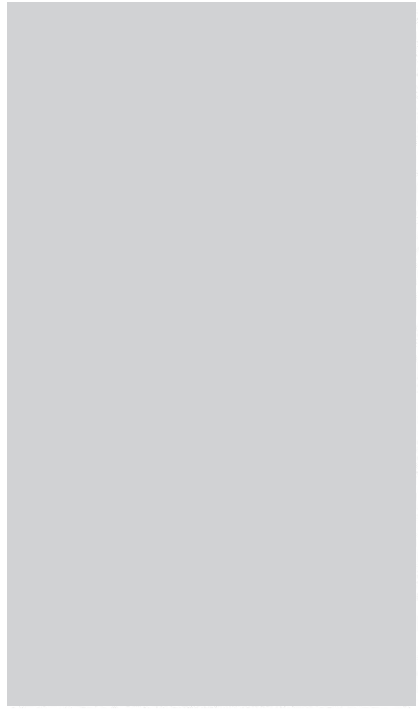
翻って仁和寺・醍醐寺両本を比較してみると、両本は図像の大きさはもちろんのこと、その描線の打込み・肥瘦にいたるまで、その筆法がよく類似していることがわかる。その結果考えられることは、先述のとおり、頑固な保守性と非芸術性という密教図像の顕著な二性格である。油紙による図像の転写は、必然的にこのような性格を密教図像に付与した。しかし、密教図像にも時代の経過に従って描線に変化がもたらされる。醍醐寺本は二巻本であるが、上下両巻の間には明らかに描線の性質に相違が認められる。両巻は同質・



挿図12 熾盛光仏図像（仏眼等図像のうち）醍醐寺



挿図11 熾盛光仏図像（九曜星等図像のうち）醍醐寺



挿図10 熾盛光仏図像（九曜星等図像のうち）救世熱海美術館

同寸法の料紙を用いているので、同じく嘉禄三年に制作されたと思われるが、この相違が生じたのは何故であろうか。思うに、巻下の十二神将一組は、これも油紙を用いているが、鎌倉時代になってから新たに補充されたもので、巻上の四組の十二神将とは成立事情を異にしているからであろう。この一組の十二神将には、十二神将の力強さをことさらにあらわにしようとする誇張されたポーズ、忿怒相や衣の翻転するさまの激しさにいっそうの現実感をもたせるため、打込みや肥瘦を加えた抑揚の強い描線等によって、まるで鎌倉時代前期の十二神将彫像を写したかのような類似が見られる。それは醍醐寺本巻下巳神像と中村庸一郎氏蔵巳神像^{注10}（挿図9）とを比べれば明瞭であろう。この両者では、図像が彫像を写したかのように、外形の類似にとどまらず、その表現内容を巧みにあらわしている。このような鎌倉彫刻のもつ雄偉な気分をよく表現することができたのは、その動きの大きく力強い外形もさることながら、その潑刺とした抑揚に富む描線によることが大きいと思われる。

このように醍醐寺本の上下両巻の間に相違が認められるが、醍醐寺本巻上と仁和寺本との間にも、わずかながら描線に変化が生じている点を見逃すことができない。仁和寺本は描線が細く、抑揚を押えているが、醍醐寺本巻上は、巻下に用いられている闊達自在な鎌倉時代独特の描線に進もうとする傾向を、わずかではあるが見せはじめている。しかし、仁和寺本と醍醐寺本巻下とでは、仁安三年から嘉禄三年にいたる約六十年間の描線の発展過程が示されているのに対して、仁和寺本と醍醐寺本巻上との間では、それほどの差があらわれていない。ここに油紙によって転写した密教図像のいちじるしい保守性を見ることができよう。

同様のことが、仁和寺本十二神将図像の底本になった本と同じく、かつて実任の本であった東寺観智院旧蔵の長寛二年(一一六四)制作救世熱海美術館蔵九曜星等図像(挿図10)・(大正図像七七一七)と、その鎌倉時代の写本である醍醐寺本(挿図11)・(同七七一七四九)との間にもあらわれている。両本の巻頭にある熾盛光仏は、醍醐寺蔵仏眼等図像(挿図12)・(同四一五)にも収められているが、これら三つの熾盛光仏は、裏打してあるため、透かして見ることはできないといえ、いずれも同じ大きさに描かれているらしく、旧東寺本と他の二本との間には、前述の十二神将の例に見るような描線の変化があらわれている。密教図像は、その基本的な性格として、頑固な保守性を持っているながら、時代の推移に應ずる徐々たる変化は、所詮免かれることができなかった。そのなかであって、醍醐寺本十二神将図像巻下の一組の十二神将は、新しい時代の要請をうけて制作されたため、伝統による拘束をほとんど感じさせない嘉禄三年当時の水準をゆく描線の真面目を発揮しているのである。

二、密教図像の動物画と鳥獣戯画

密教図像を含む密教絵画が、平安時代の動物表現に重要な役割を果たしたことについては、別の機会に考察した^{註11}。密教図像はその発祥地であるインドにおける人間と動物との深いかかわり合いを反映して、あるいは単独に、あるいは尊像の乗物として、あるいは獣頭人身像として、しばしば動物たちを登場させる。その動物表現は、中国大陸での追加や抹殺や変貌を経て日本に請来され、長い平安時代を通じて、次第に和様化されてきた。前述の仁和寺と醍醐寺の両十

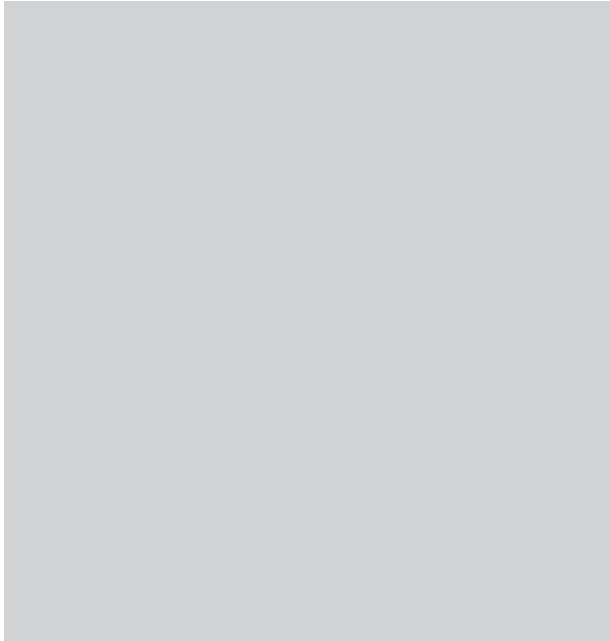
二神将図像にあらわれる兎上の十二支、獣頭人身の十二支、乗物としての十二支の表現は、いずれも長い間の和様化の成果を示している。

このうちでとくに注目されるのは、乗物として描かれている寅神像の虎である。これは仁和寺本(図版四)と醍醐寺本巻上(図版五)に収められているが、その外形はもちろんのこと、描線の打込みと肥瘦のつけ方、その抑揚の度に差があるとはいえず、両本ともきわめてよく似ている。このような頸が長く頭の小さい猫のような虎は、遠く高松塚古墳壁画や薬師寺金堂薬師像台座に見られる四神中の白虎の表現に源を発しているものと思われるが、それが長い和様化の道程を経て、このような形に変貌を遂げたことは、久米田寺蔵星曼荼羅のうちの北斗七星の一つ貪狼星に描かれている四神中の白虎の表現(挿図13)を

みれば明らかである^{註12}。そしてこの虎とそっくりの虎(図版六)が鳥獣戯画乙巻にも登場するのである。密教図像と鳥獣戯画との親密な関係については、すでに十巻抄の阿摩鉢觀音の乗る獅



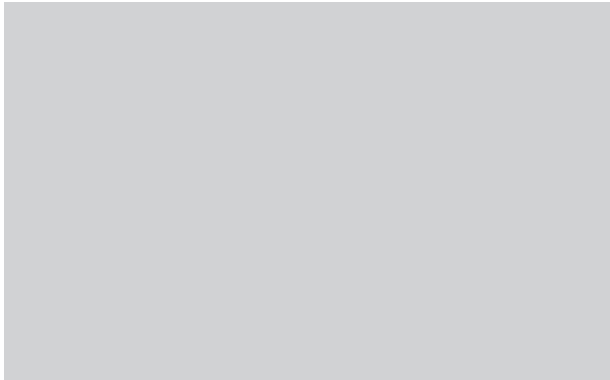
挿図13 貪狼星(星曼荼羅図のうち) 久米田寺



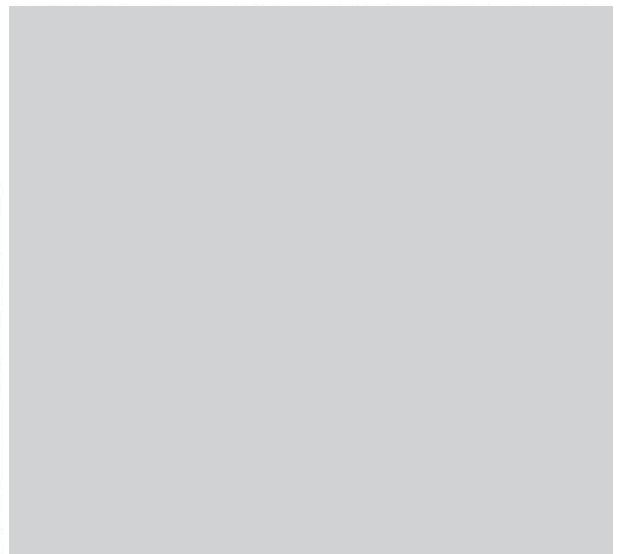
挿図14 阿麼羅觀音圖像(十卷抄のうち) 醍醐寺



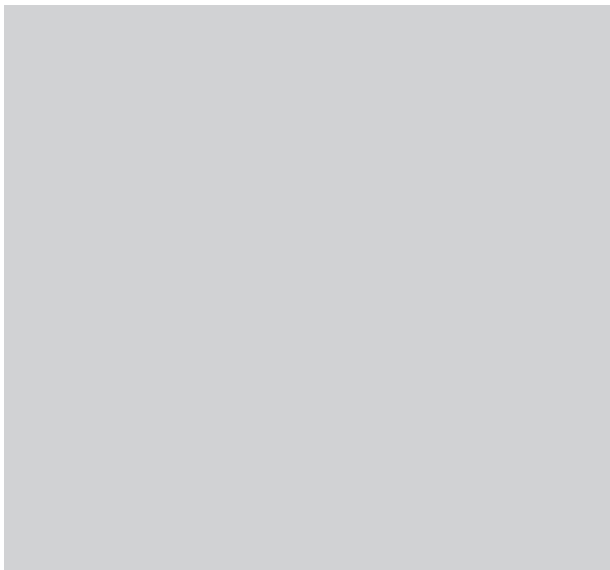
挿図15 獅子(鳥獸戯画乙巻のうち) 高山寺



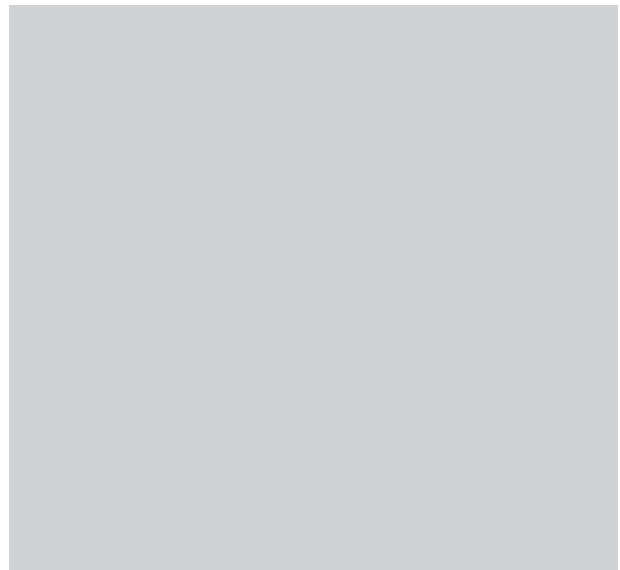
挿図16 象(鳥獸戯画乙巻のうち) 高山寺



挿図17 大仏頂曼荼羅圖像(仏眼等圖像のうち) 醍醐寺



挿図18 牛(鳥獸戯画乙巻のうち) 高山寺



挿図19 焰魔天像 醍醐寺

子(挿図14)と、鳥獸戯画乙巻の蝶とたわむれる獅子(挿図15)とが、
図像の上だけでなく、描線の性格まで類似している点が指摘されて
いる。^{註13}このほか、鳥獸戯画乙巻の象のように、鼻の付根が細く、耳
が筒のようになって垂れ、丈が低く、背が凹み、足に尖った爪をも
つ、といった奇妙な象(挿図16)は、顕密双方の仏面に頻出するが、
密教図像としては、醍醐寺藏仏眼等図像(大正図像四一―一五)に収める
大仏頂曼荼羅図像の象(挿図17)などが、図像的にほぼ一致する。ま
た、佐和隆研氏が鳥獸戯画乙巻の牛(挿図18)と醍醐寺藏絹本着色焰
魔天面像の牛(挿図19)との共通性を指摘されているのも、注目すべ
き提言であると思う。しかし、また一方年中行事絵には、宮内庁本
巻六園韓神祭の図に鳥獸戯画乙巻そっくりの牛の斗争場合、住吉模
本巻一六賀茂祭の行列図のなかに、鳥獸戯画甲巻そっくりの猿や兎
や蛙の競馬・囲碁・相撲等の図が風流傘の上に描かれていて、^{註16}両者
の親近な関係が想像されるので、一概に密教図像と鳥獸戯画との関
係にのみ親近さを強調できない点もあるのである。

この問題を考察する上でもっとも重要な意義をもってくるのは、
前述のごとく、油紙による転写によってもたらされる密教図像の特
性、すなわち、その頑固ともいえるべき保守性である。仁和寺と醍醐
寺の両十二神将図像に描かれている乗物としての虎の図は、両本と
も油紙による転写であるところから類推するに、その源はより古く
遡る可能性があり、描線にこそ多少の変遷を認むべきであろうが、
その外形にいたっては、連綿と正確に転写され続けてきたものと考
えなければならぬ。

ここで問題になるのは、鎌倉時代の成立と確定できる醍醐寺本巻
下の二組の十二神将は別として、仁和寺と醍醐寺本巻上に収められ

ている四組の十二神将のもっとも古い本がいつごろ成立したか、と
いう点であろう。最後の金岳様と称せられる十二神将一組は、醍醐
寺本巻上では、仁和寺本にもある、

已下大夫金岳筆 写之了

の注に続いて、定実が「非金岳筆」とこの注を否定しているが、そ
の重厚な神将像の表現から推して、金岳筆はともかくとして、九世
紀に遡る可能性が十分あることは、現存する彫刻の神将像の例から
類推しても、容易に認められる。しかし、他の三組の十二神将もこ
れと同時に成立したと簡単には考えられない。この四組の十二神将
がこのような形にまとまったのは、仁和寺本の底本になったのが勧
修寺の大法房実任の所持本であったことから考えて、おそらく実任
のときであったろうと思われる。かく推定するのは、観智院旧藏の
金剛童子図像(大正図像六一―二九七)や不動曼荼羅図像(同六一―二〇二)
等を集めた図像集が、実任によって一図ごとに油紙を用いて収集さ
れ、これらを分類整理して集成したものであることを証明している
からで、当初これらの図像が種類別にまとめられたころは、大小様
様な料紙が糊付けされた状態であった。^{註17}おそらく、仁和寺本の底本
になった実任本も、仁安三年当時は実任収集の図像がこのような状
態にあったのであろう。

それでは金岳様を除く他の三組の十二神将が成立したのはいつご
ろであろうか。まず、醍醐寺本巻上巻頭に描かれている一組の十二
神将は、その軽快な姿や、兜の上に十二支を戴く形式から考えて、
とうてい金岳様十二神将のように、九世紀に成立したとは考えられ
ない。むしろ、現存する十二神将の例を見ると、兜の上に十二支を
戴く形式が、康平七年(一〇六四)制作の長勢作広隆寺藏十二神将彫

図8 十二神将画像(つづき)

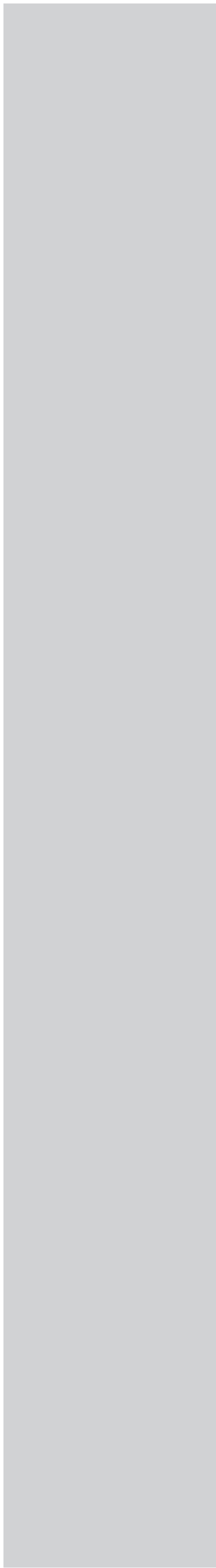


図7 十二神将画像(つづき)

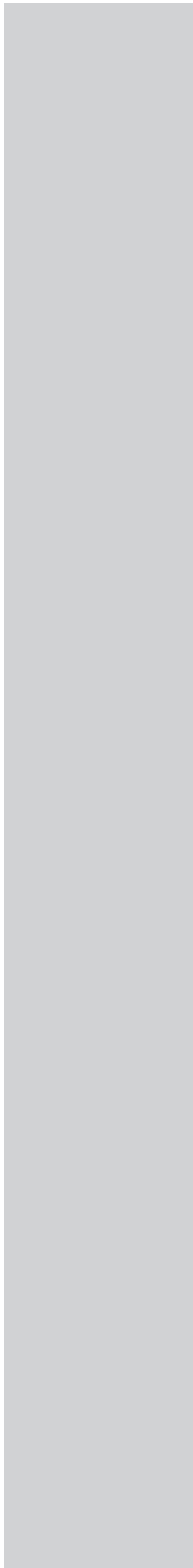


図8 十二神将画像(つづき)

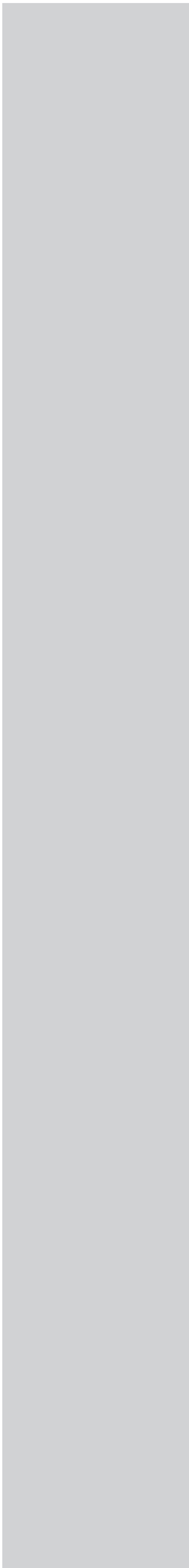


図8 十二神将画像卷上 醍醐寺

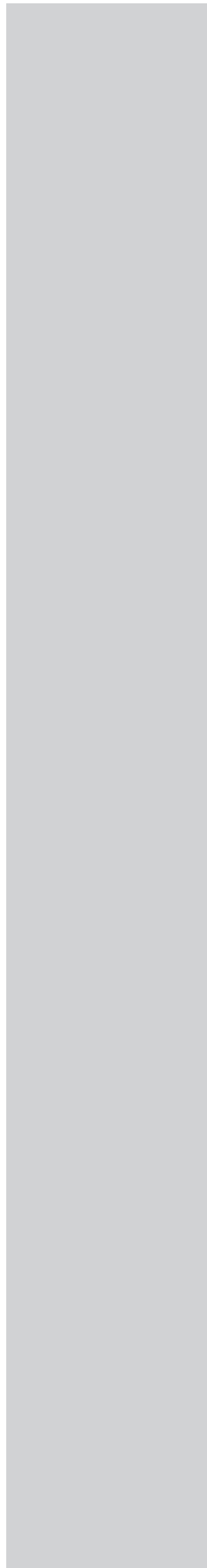
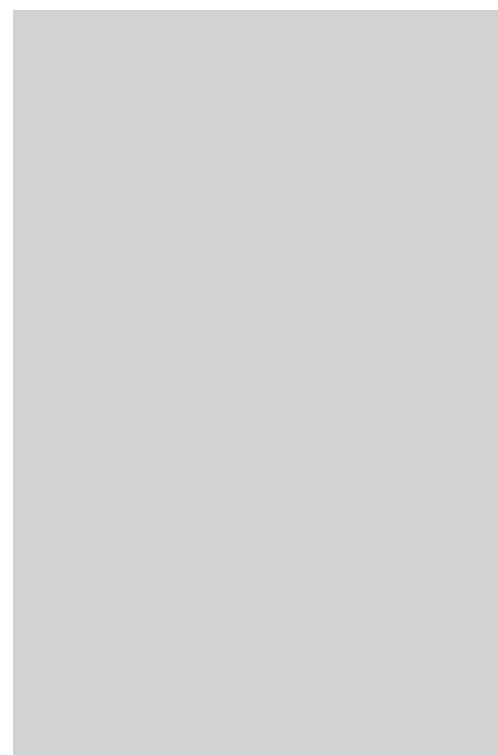


図7 十二神将画像 仁和寺



21 卯神将画像

22 辰神将画像

23 巳神将画像

24 午神将画像

25 未神将画像

26 申神将画像

27 酉神将画像

28 戌神将画像

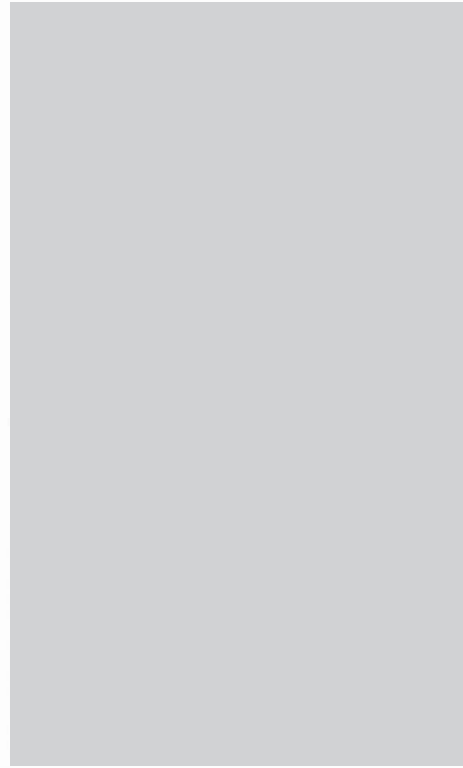
29 亥神将画像

30 子神将画像

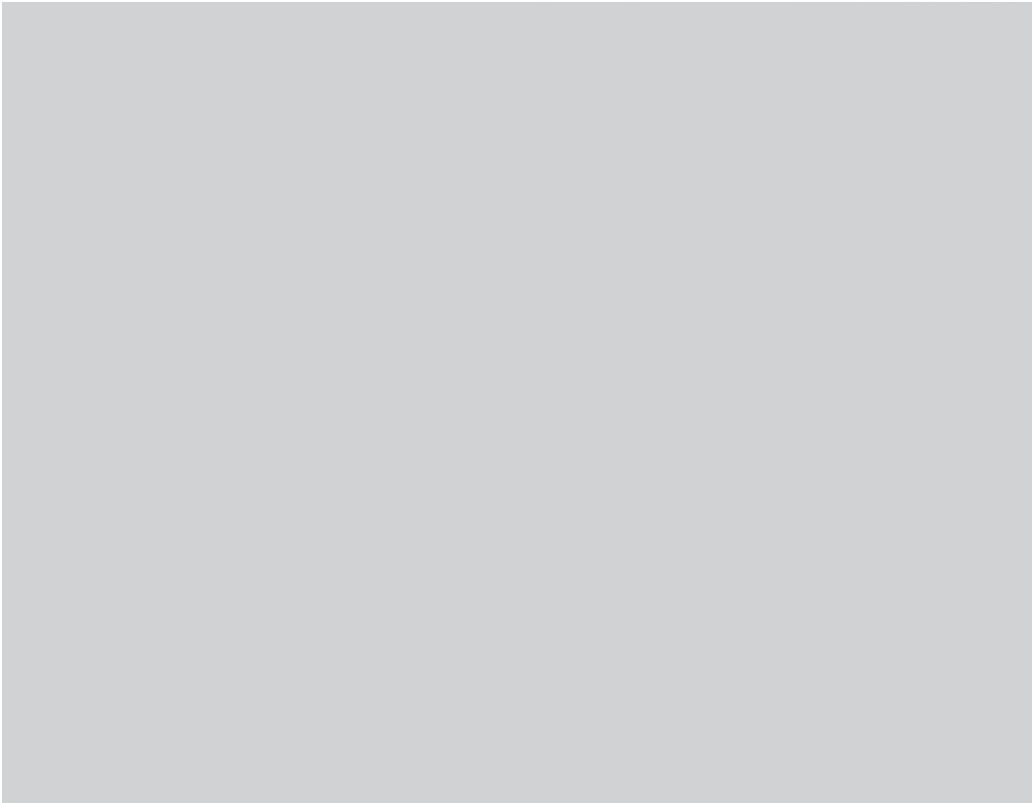
31 丑神将画像

32 寅神将画像

図9 巳神将彫像(十二神将のうち)
中村庸一郎氏蔵



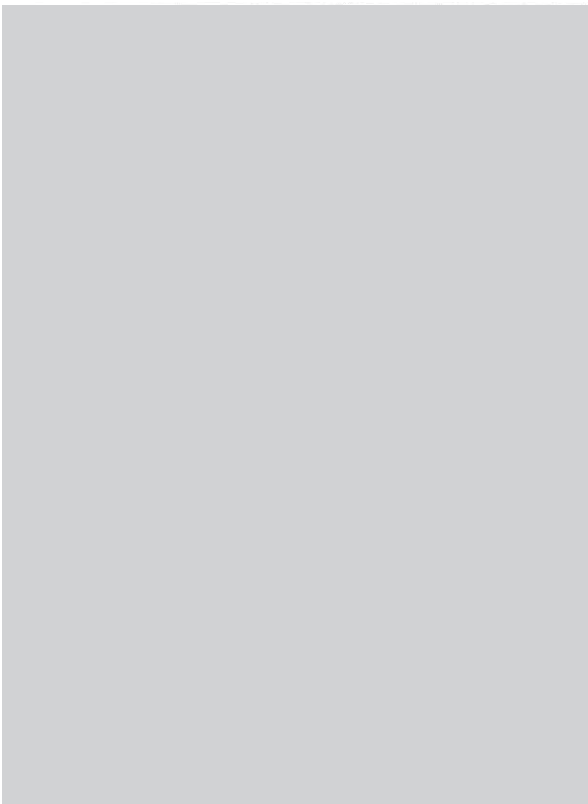
像にまだあらわれず、円心様と称する十二神将図像にようやくあらわれるところから考えて、十一世紀後半がその上限であろう。この円心様と称する十二神将は、覚禅抄薬師法（大正図像四―三五―六）によると、世に流布している形式で、良因寺別当宣誉公が永保二年



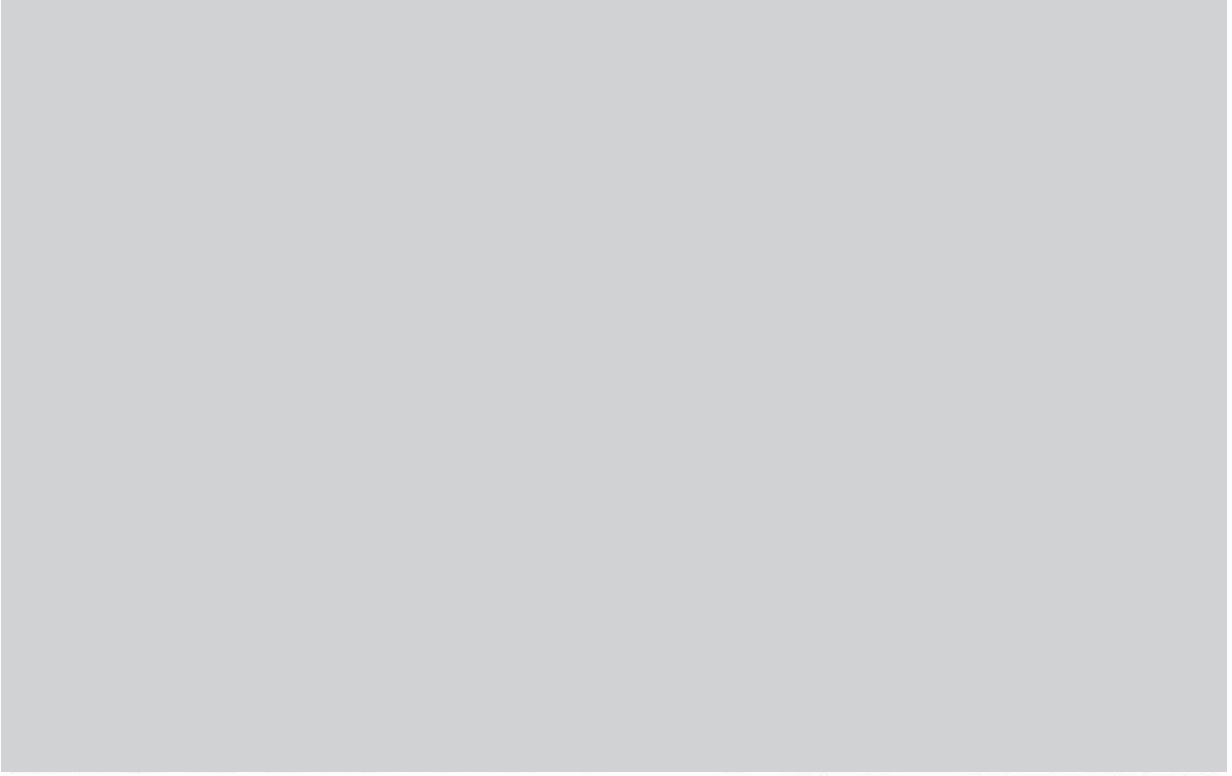
挿図20 円心様十二神将図像(覚禅抄のうち) 勸修寺

(二〇八二)ごろ、山階寺の天井上で発見し、珍海が写したと伝えるが(挿図20)、近年まで定智が写したというこの十二神将が高山寺に伝来していた^{注18}(挿図21)。桜地院蔵絹本着色薬師三尊十二神将画像に描かれている十二神将は、この円心様とその向き方に多少の変更有るが、ほとんど一致しているといつてよい。それはいかにも円心様らしい肥満した体軀に華麗な動勢を示す十二神将である。醍醐寺本巻上の兜の上に十二支を戴く十二神将の成立は、この円心様を多く遡ることはできないであろう。

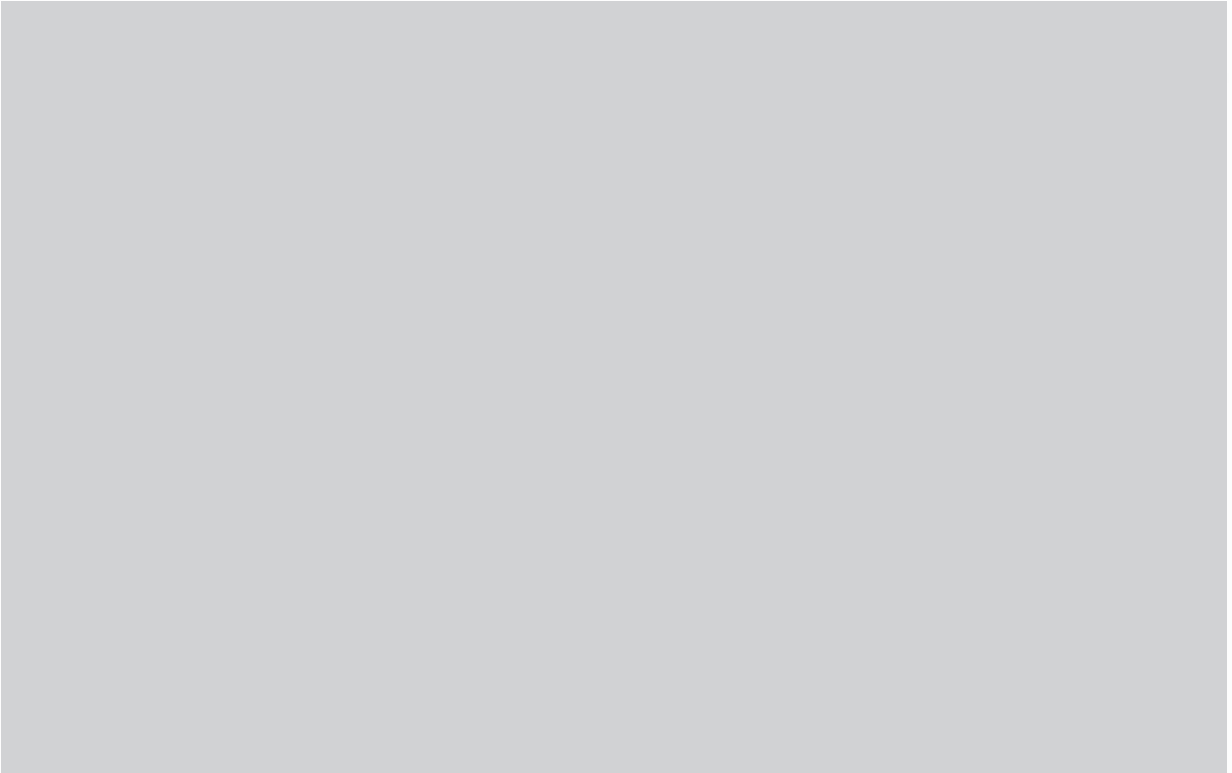
次の獸頭人身の十二神将は坐像形式で、覚禅抄薬師法（大正図像四―三三―四）に収める立像形式の獸頭人身十二神将(挿図22)と比べると、古様を示すものといえる。しかも同じ覚禅抄薬師法に収める当時世に流布していた前述の円心様十二神将に対して、これは日本人にとっては親しみにくい獸頭人身の怪奇な姿や、薬師如来を守護



挿図21 酉神将像(円心様十二神将図像のうち)



挿図22—1 獣頭人身十二神将図像(覚禅抄のうち) 勸修寺



挿図22—2 獣頭人身十二神将図像裏書(覚禅抄のうち) 勸修寺

する十二神将としての威厳と力強さに欠ける姿から、単に密教図像のうちのみ、わずかに温存されてきた可能性がある。また、威厳を欠く姿という点では、次の十二支に乗る十二神将も同様で、醍醐寺本巻下の十二神将のように、足下に十二支を踏む十二神将の方が、足下に邪鬼を踏む四天王同様、日本人が神将像に期待する威厳と力強さを具えた形式であった。足下に十二支を踏む十二神将は、その後制作された形跡がないが、十二支を除いた十二神将の形式だけは、部分的に後々まで連綿として継続していった。この十二神将のように、十二支にまたがる形式は、獣座に坐る十二天が十世紀以降流行しなくなったと同様、世間に流布しなかったであろう。そうすると、獸頭人身の十二神将同様、十二支にまたがるといった珍奇な十二神将は、かえって古い時代から存在し、密教図像のうちにわずかに温存されてきたことが想像される。そして、この十二神将のうちの寅神像の乗る虎が、前述のように大陸で流行した四神中の白虎に起源を発するとすれば、このような十二支に乗る十二神将像が、大陸から請来した密教図像にあったと考えても、決して不自然ではないであろう。

それでは十巻抄の阿摩醜観音の乗る獅子が、鳥獸戯画乙巻の蝶とたわむれる獅子と、その外形といい、その描線の性格といい、きわめてよく似ている点は、どのように考えられるであろうか。十巻抄の成立については、その著者に関して、永厳説と恵什説とがあつて一定しないが、その奥書に、

保延六年春比 奉為 上皇 草集之 前権少僧都永厳

とあるように、保延六年(一一四〇)ごろ、鳥羽院が図像集を編集しようと思ひたつたことに端を発していると考えて差し支えないであ

ろう。そうすると、鳥羽院は院の宝蔵やその身辺に、密教図像とともに大和絵もたくさん集めていたことは確かであるから、その発案になる図像集に大和絵の獅子が入りこむ余地があると一応は考えなければならぬ。とくに、この図像集制作の目的が、伝法のためではなく、珍奇な図像に対する好奇心、あるいはそこまでいかなくても、さまざまな図像を分類整理しようとする意図に端を発している点から見て、大和絵の獅子が入りこむ余地があると考えられるのである。

しかし、同じような獅子の形が、東寺蔵火羅図像(大正図像七一六九三)の中央、文殊菩薩らしい菩薩形の乗る獅子(挿図23)にもあらわれているのを見ると密教図像の伝統の強さを考えないわけにはいかない。この図像は図の下方に貼付している旧裏書に、

火羅圖 永万二年六月中旬
以慈尊院本 奉写之

とあり、永万二年(一一六六)に慈尊院本を写した図とわかるが、このころ、勸修寺慈尊院には密教図像家として著名な興然(一一二一一二〇三)がいるので、慈尊院本というのも、興然の所持本を指すものと思われる。このころの勸修寺には興然や実任がいて、東密における密教図像研究の中心になり、このような図像が盛んに収集されていたのである。この図は油紙を用いた形跡がなく、あるいは、この図そのものが星占の修法に用いられたのかもしれないが、東密の間に長く転写し続けられた図であることは疑問の余地もなく、その原本は、ふくよかな諸尊の表現から見て、枯相にして現実味を帯びる傾向のある宋画ではなく、晩唐の絵画であったと思われる。そして、このような獅子の源流をたどれば、高雄曼荼羅(挿図24)や伝真言院曼荼羅(挿図25)の胎蔵界外院に描かれている獅子にいたるので

あろう。それは単に外形の類似にとどまらず、その描線の打込みや肥瘦のつけ方まで、程度の差こそあれ共通している。ここに至って、鳥獣戯画乙巻の獅子が密教図像に源を発していることは確実であると考えられよう。また、それとともに、十巻抄の阿摩鉢観音の乗る獅子が、火羅図の中尊の乗る獅子と同じ形であることは、密教図像が保守的性格を持つ反面、個々の型が固定化するとともに、このような図像間相互の融通性もあつたことを了解せしめるのである。

以上鳥獣戯画乙巻に登場する虎と獅子が、密教図像の中のそれから由来していることを立証してきたが、それでは甲巻を含めた他の

挿図23 火羅図 東寺

動物ではどうか。他の動物においても、虎と獅子ほどの外形上の一致は見出せないとはいえ、相互の類似はきわめて歴然としているように思われる。一例を醍醐寺本十二神将図像巻下にとると、この十二神将の乗る十二支（挿図26）のうち、丑・寅・辰・巳・午・酉・戌・亥の八鳥獣において、類似することが認められ、とくに午神将の乗る馬の気性の激しそうな痩せ馬は、鳥獣戯画乙巻の馬と一致する。また、鶏のごときも、あたりを睥睨する雄鶏の雄雄しい姿や、大きく垂れさがった雄鶏の尾羽などに類似点がみられる。

子・卯・未・申はやや類似性に乏しく、とくに甲巻の主役である兎と

挿図24 獅子(高雄曼荼羅胎藏界のうち、赤外線写真) 神護寺

挿図25 獅子(伝真言院曼荼羅胎藏界のうち) 東寺

猿とが、簡潔な筆致によって、いきいきと描き出されているのに比べ、大きな差を感じないわけにはいかない。概して、十二神将の乗物として描かれる十二支は、十二神将の勇猛な表現と同調して、ただけしい表情をむき出しにしているので、ごく自然のままの姿を描く甲巻の小動物たちの表現とは違ってくるのである。またそれとは別に、猿のごときは、申神将の乗る猿が細い線で密に毛描きしているのに対して、鳥獣戯画の猿の描線は簡潔でありながら、単なる輪郭線の域を脱して、猿の生態を活写し、まさに迫真的な表現がなされている。そのような相互の相違点を感じながらも、概観すれば、鳥獣戯画、とくにその乙巻と醍醐寺本十二神将図像巻下の十二支とは、外形を等しくするものが多く、類似の線を駆使しているといつてよいであろう。

このような見解に対して、山口蓬春氏が画家の立場から、鳥獣戯画の描線に特異性を認められていることは注目に値する^{注19}。それによると、鳥獣戯画は、流暢優美な信貴山縁起とは違って、響水引きしていない生紙に、穂が短かく水ふくみのよい尖鋭な筆端を持つ筆で書いているため、筆の先端がきくことは勿論、筆の側面が特に太くて力強く、いわゆる筆の腹のコスリと引カケが躍動し、野性美がはつきりあらわれているという。翻って密教図像の描線を考えてみると、密教図像の描線は決して一様ではないが、醍醐寺本十二神将図像巻下の描線は鳥獣戯画のそれにきわめて近く、その差は筆の相違や技倆の巧拙からくるものであって、質の差とは思われない。あるいは、この醍醐寺本が嘉禄三年の制作であるところから、鳥獣戯画の影響を受けたのではないかと疑われるかもしれない。しかし、それは反って鳥獣戯画と密教図像との親密な関係を証明するもので、

このような描線は、遡って、長寛三年（一一六五）制作の般若十六善神図像や、長寛二年（一一六四）制作の東寺旧藏九曜星等図像などにみる細いが鋭く抑揚に富む描線にその端を発し、長い時の経過を経て嘉禄三年（一二三二）の醍醐寺本十二神将図像巻下にいたったもので、そこには宋請来図像の描線の影響があったと考えるべきであろう^{注20}。鳥獣戯画の描線はこのような描線をいちはやく取り入れた成果によるもので、その描線にあらわれた密教図像との差は、その筆者の卓越した芸術的手腕と、時代に先行する先駆的性格に由来するといつてよいであろう。

四、鳥獣戯画と大和絵白描画

鳥獣戯画の描線の性格を考えると、一般には、その背景に描かれた大和絵風の土坡や水流や草花などをみて、大和絵との親密な関係を思いつきがちだが、翻って、大和絵に登場する諸動物をみると、鳥獣戯画が密教図像と違っていると同様に、大和絵とも違っていることに気付く。大和絵に登場する動物に虎とか獅子のような外国産の動物はほとんどないが、概して大和絵の描線は淡く柔軟であり、極端な場合には、黒い馬や牛の場合にみられる堀塗のごとく、その輪郭は周囲との墨色の相違によってあらわされ、その幅に変化はあるものの、筆勢はまったくあらわれない。これは鳥獣戯画のしばしば渴筆を伴い、打込みや肥瘦のある筆勢重視の描線と相違する。

次に大和絵における動物表現の一二の例をあげて、鳥獣戯画の該当する動物と比較してみよう。駿牛絵巻に登場する牛（挿図27）は多



挿図26—13 兎(鳥獸戯画甲巻のうち) 高山寺



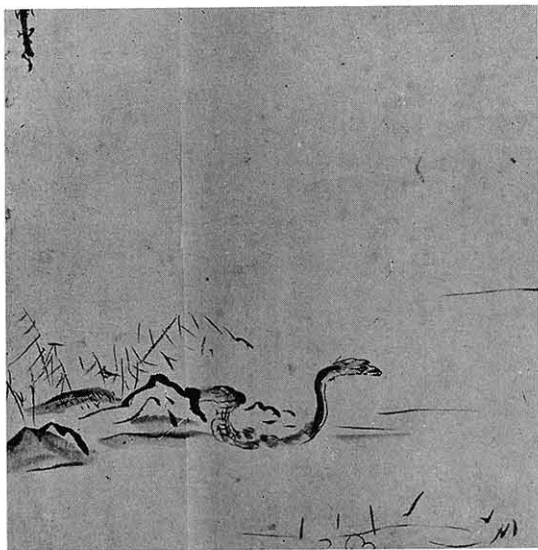
挿図26—1 兎(十二神将図像巻下のうち) 醍醐寺



挿図26—14 竜(鳥獸戯画乙巻のうち) 高山寺



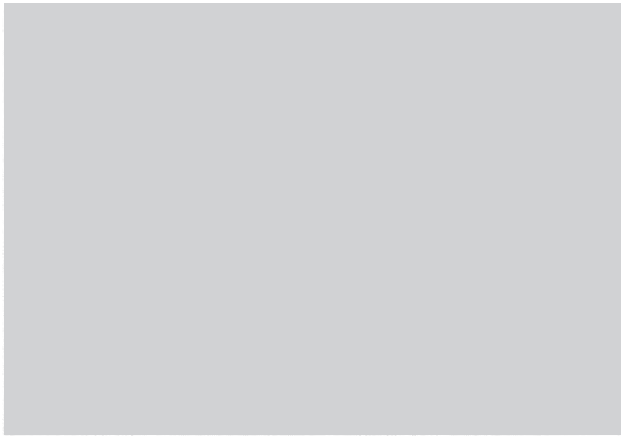
挿図26—2 竜(十二神将図像巻下のうち) 醍醐寺



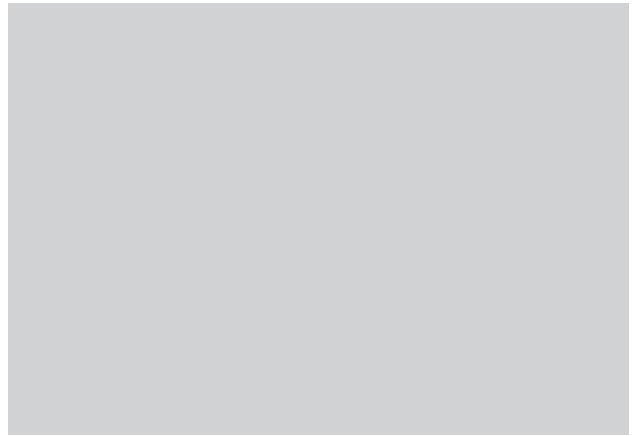
挿図26—15 蛇(探幽縮図鳥獸戯画のうち)
京都国立博物館



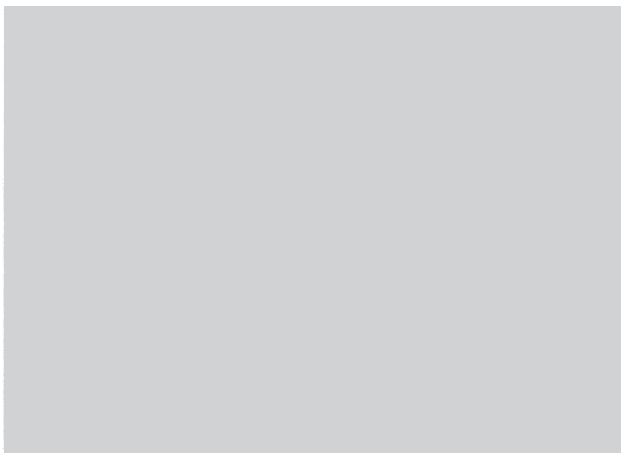
挿図26—3 蛇(十二神将図像巻下のうち) 醍醐寺



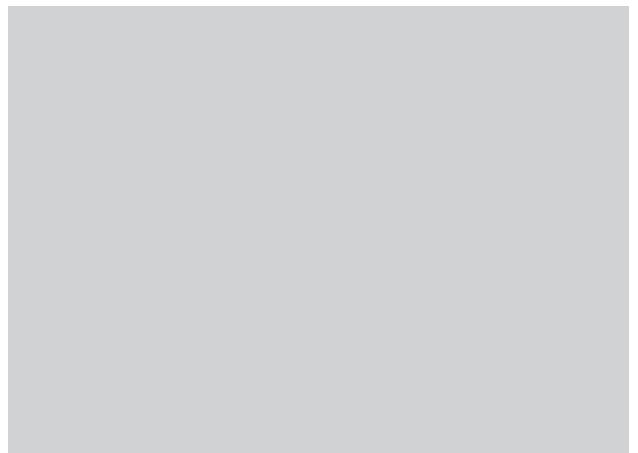
挿図26—16 馬(鳥獸戯画乙巻のうち) 高山寺



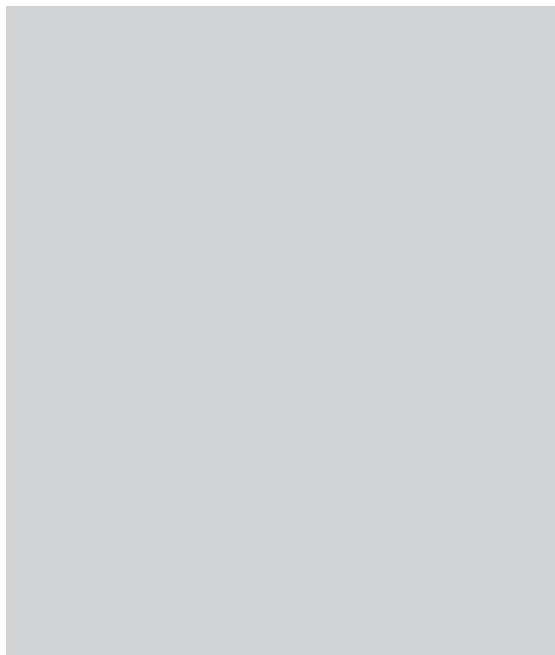
挿図26—4 馬(十二神将図像巻下のうち) 醍醐寺



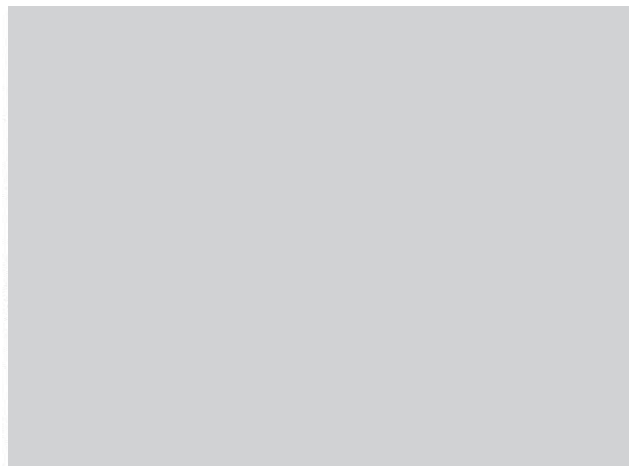
挿図26—17 羊(鳥獸戯画乙巻のうち) 高山寺



挿図26—5 羊(十二神将図像巻下のうち) 醍醐寺



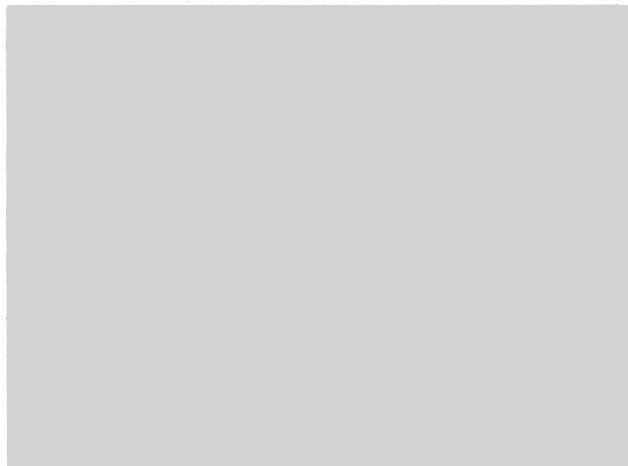
挿図26—18 猿(鳥獸戯画甲巻のうち) 高山寺



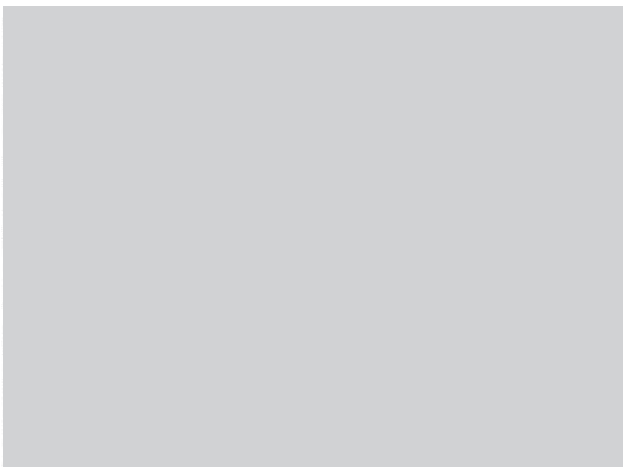
挿図26—6 猿(十二神将図像巻下のうち) 醍醐寺



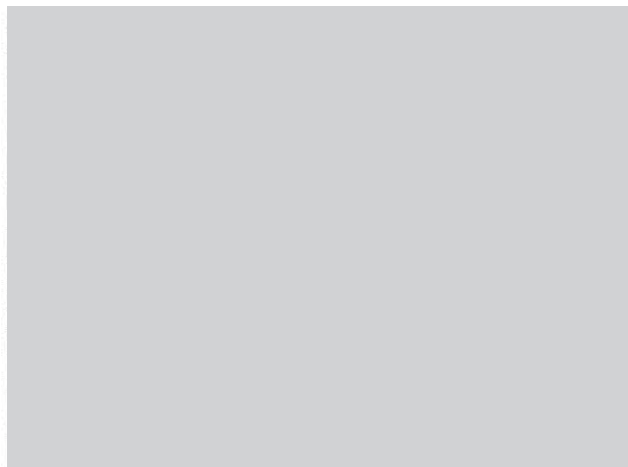
挿図26—19 鶏(鳥獣戯画乙巻のうち) 高山寺



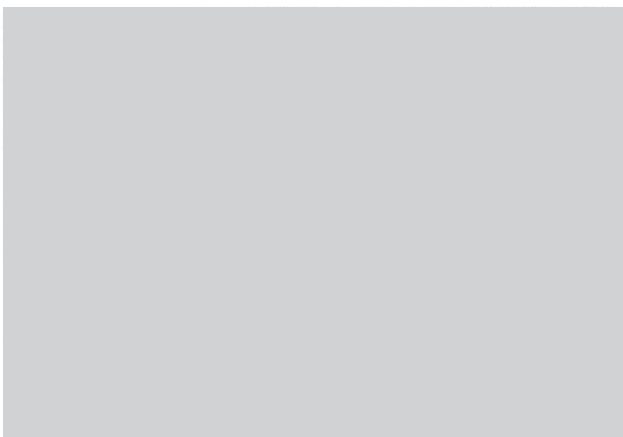
挿図26—7 鶏(十二神将図像巻下のうち) 醍醐寺



挿図26—20 犬(鳥獣戯画乙巻のうち) 高山寺



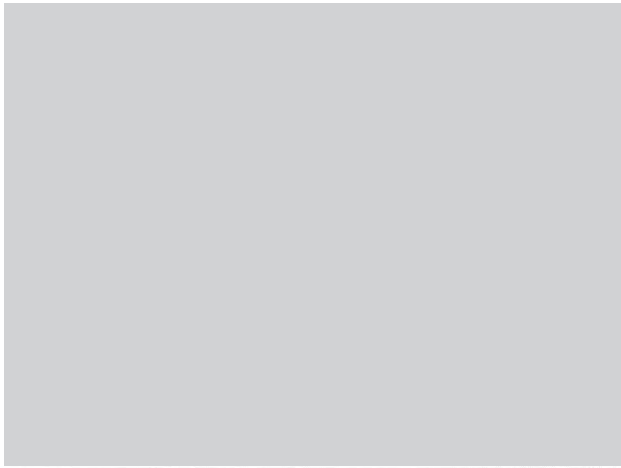
挿図26—8 犬(十二神将図像巻下のうち) 醍醐寺



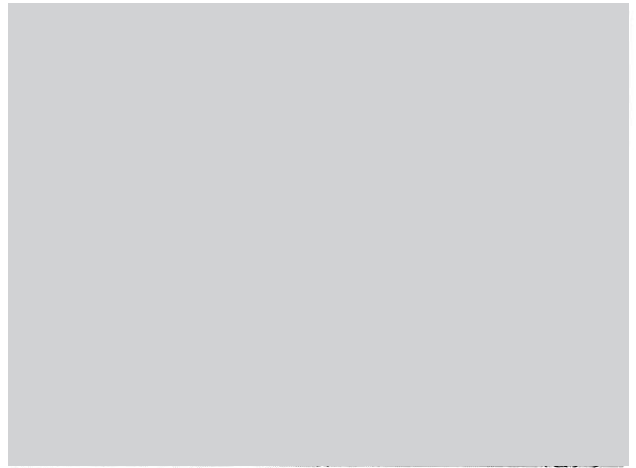
挿図26—21 猪(鳥獣戯画甲巻のうち) 高山寺



挿図26—9 猪(十二神将図像巻下のうち) 醍醐寺



挿図26—22 鼠(鳥獸戯画甲巻のうち) 高山寺



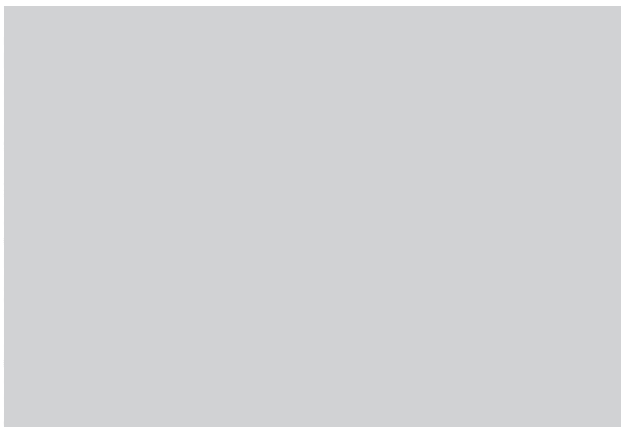
挿図26—10 鼠(十二神将図像巻下のうち) 醍醐寺



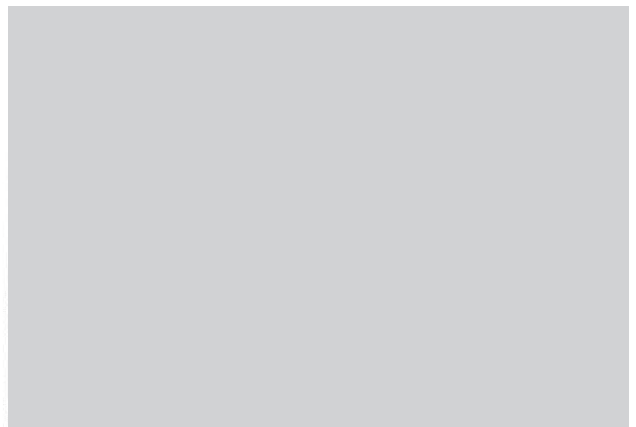
挿図26—23 牛(鳥獸戯画乙巻のうち) 高山寺



挿図26—11 牛(十二神将図像巻下のうち) 醍醐寺



挿図26—24 虎(鳥獸戯画乙巻のうち) 高山寺

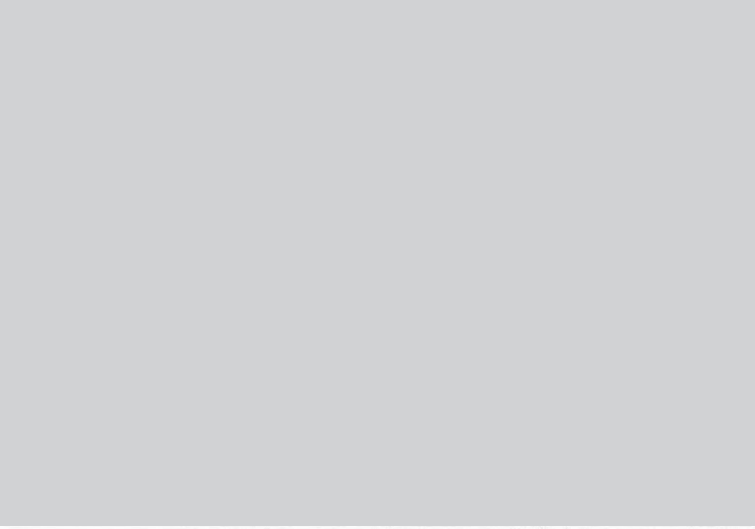


挿図26—12 虎(十二神将図像巻下のうち) 醍醐寺


く輪郭を堀塗とし、描線の筆勢を強調しない。むしろ墨の濃淡の調子を変えることによって、牛の肉体の微妙な実在感をあらわし、牛馬の似絵といわれるほどの表現に迫っている。この絵巻を描いたのが信実の家系に属する似絵画家であったとすると、それは単に似絵に堪能なごく一部の宮廷画家で描き続けられた技法ということになる。時代もまた鎌倉時代に下っている。しかし、このような動物表現は、多少の変化はあったとしても、大和絵本来のものであったろうと思う。例えば、伴大納言絵巻に登場する黒い牛は、その肥満した体軀の輪郭を堀塗とし、体色をあらわす墨色に濃淡の差をつけ

て、いかにも王朝貴族に好まれた鷹揚で動作緩慢なこの動物の生態をよく写している。これは密教図像に登場する牛が、大威徳明王や焰魔天の乗る牛によって代表されるように、ほとんどが魔性ともいうべき性格を備えているため、そのただけしい姿を筆勢鋭く描いているのと相違している。


この点は馬の場合にもあてはまる。伴大納言絵巻に登場する馬は（挿図28）、美々しい馬具をつけ、よく肥満した姿に描かれて、以後の大和絵の馬の典型となっていくつかの型を示し、みるからに荒々しく痩せた鳥獣戯画の馬とは違っている。大和絵の馬でも、信貴山



挿図27 駿牛図 東京国立博物館



挿図28 馬(伴大納言絵巻のうち)



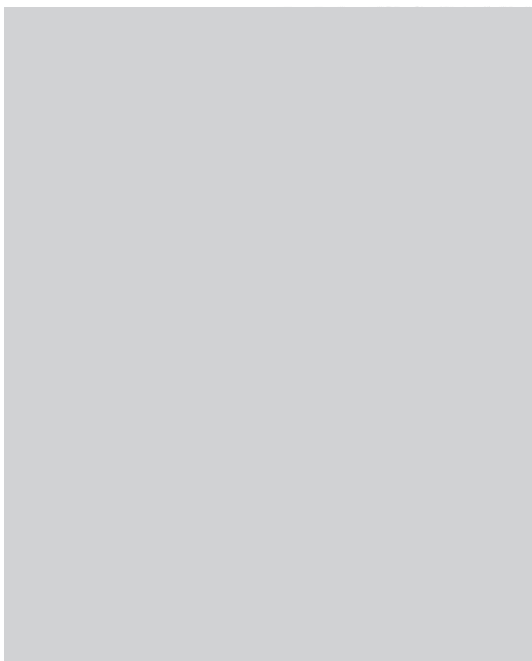
挿図29 馬(中品上生図屏のうち) 平等院

縁起・伴大納言絵巻・北野天神縁起などに瘦せ馬が描かれるが、それはさまざまな馬を表現しようとする意図からでたもので、いずれも駄馬とか老衰した馬をあらわし、鳥獣戯画のごとき力動感あふれる野性の馬を表現したものではない。また、平等院鳳凰堂壁画の小品上生図の上方に、水辺に遊ぶ野性の馬（挿図29）が描かれているが、この馬は同じ野性の馬といっても、すこぶる温順な表現で、周囲の大和絵的風景のなかにとけこんでいる。鳳凰堂の壁画の主題とするところは来迎図であるが、来迎の場面は大画面の片隅に描かれ、画面の大部分は大和絵の風景画になっている。仏画とはいえ、この馬の表現は大和絵のそれと比べてよいのであろう。このように鳥獣戯画の動物表現は、いずれもたぐいまれな筆力ある描線によって描かれている。鳥獣戯画と大和絵の動物画との間にある距離は、鳥獣戯画と密教図像の動物画との間にある距離よりも、むしろ遠くへだたっていると考えべきであらう。

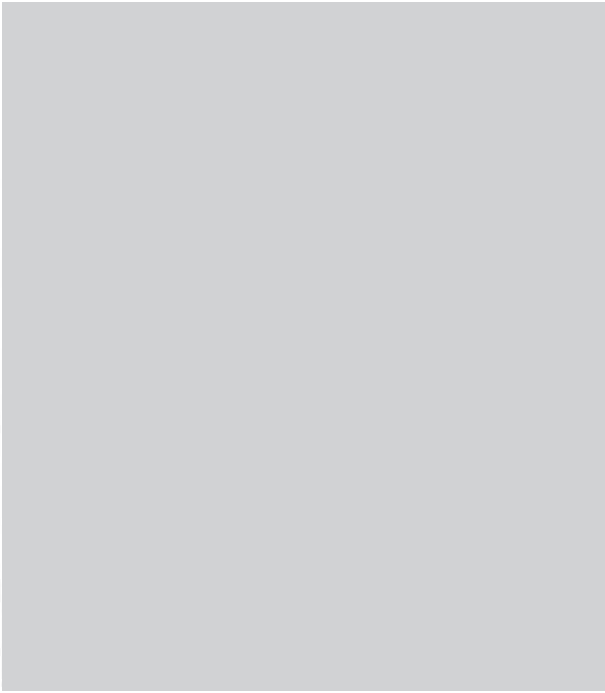
しかし、以上のような密教図像と大和絵との動物表現の相違は、決してすべての場合に截然と存在しているわけではない。とくに院政が開始されてから後の絵師と絵仏師との交流の激化は、両者の間の表現技法の相違を中和する傾向を助長している。鳳凰堂のごとき藤原貴族の造営した寺では、絵仏師とともに宮廷絵師もその造営に参加し、寝殿造の建物の内部装飾と同様なやり方で、仏堂内部の装飾を担当したのであろう。したがって、この壁画に登場する仏菩薩は、引目鉤鼻で描かれる貴公子と似た表情に描かれている。これとは逆に、絵仏師が絵師の担当する大和絵の分野に進出することもあったであらう。金剛峯寺蔵仏涅槃図・松永記念館蔵釈迦金棺出現図・高野山有志八幡講十八箇院蔵阿弥陀聖衆来迎図の一隅に描かれ

た大和絵の山水はそれを意味する。

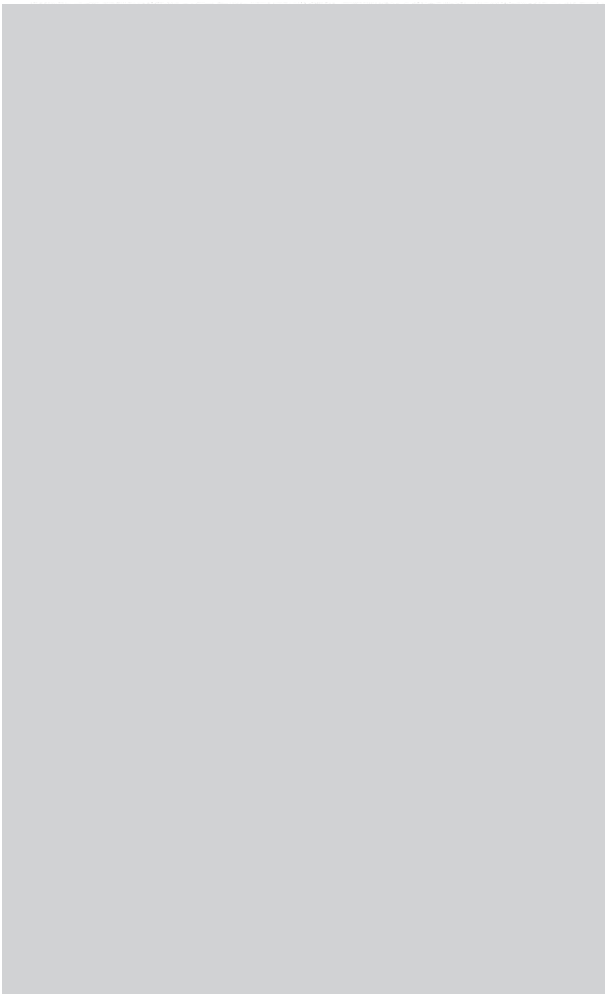
ところが、このような絵仏師の描く山水図と同じ性格のものとして、密教図像中に大和絵風の山水表現をみることがある。もともと密教図像は尊像のみを背景なしに描く場合が大部分で、曼荼羅の背景に幾何学文を描くこともあるが、自然景を背景に描く場合は稀である。しかしたまに、例えば、十卷抄仏頂部の大仏頂曼荼羅図像（挿図30）・（大正図像三一―二）や同天部の弁才天図像（挿図31）・（同三一―〇二）のように、自然景を背景とする場合がある。この二例のような場合は、その起源を唐代密教図像に発しているため、その山水表現は峨峨たる山岳を折り畳んだ大陸のそれにもとづいている。このような大陸の山水表現に対して、醍醐寺蔵諸尊図像（東安本・大正図像四―五一）中の四臂聖天像（挿図32）の背景のように、大和絵の山水表現とかわらぬ穏やかな起伏の山や、山の形に平行するかすれを伴う皴（挿図33）があらわれる場合がある。そのほか、同諸尊図像の



挿図30 大仏頂曼荼羅図像(十卷抄のうち)
醍醐寺



挿図34 光聚仏頂図像(諸尊図像のうち) 醍醐寺



挿図35 襄虞利毒女図像 醍醐寺



挿図31 弁才天図像(十卷抄のうち) 円通寺



挿図32 四臂聖天図像(諸尊図像のうち) 醍醐寺



挿図33 土坡(鳥獸戯画甲巻のうち) 高山寺

光聚仏頂(挿図34)の図上の背景にもそれがあらわれているし、醍醐寺の理性院賢覚ゆかりの藁麩利毒女図像(挿図35)(目録三三)にも、毒女を中心に、童子・虎・獅子・蝮蝎が散在する山水が大和絵風に表現されている。これらの図像によって、密教図像の分野に大和絵の表現法の浸潤が次第に盛んになっていくさまを、うかがうことができるであろう。それとともに、動物画の分野においても、密教図像本来の動物の姿が、大和絵の影響を受けて、きわめて徐々にではあるが温順な姿に変わっていったものと思われる。

五、結び

院政時代における密教図像と鳥獣戯画との関係を考える場合、密教図像の転写が油紙をもちいて行われる例が多いという事実は、重大な意味をもってくる。すなわち、これは密教図像の頑固なまでの保守性を物語るもので、密教図像は原本となる図像の大きさすら勝手には変えられないほど、強く原本に拘束される。もちろん、このような手段は、その描線をたどどしくし、芸術的表現をいちじるしく弱める効果を及ぼすけれども、一方では、その外形を似せると同時に、その描線の質まで、自然の結果としてまねるようになる。その変化の度合は、仁安三年(一一六八)の仁和寺本十二神将図像と、それより約六十年後の嘉祿三年(一二三三)の醍醐寺本十二神将図像との間の描線の変化をみれば明らかで、後者は前者を直接写しとったわけではないが、後者が前者の筆法をいかによくまねているかがよくわかる。このようにして長く密家の間に伝えられてきた図像のうちにあらわれた虎と獅子とそっくりのそれぞれが、鳥獣戯画のう

ちにも収められている事実は、鳥獣戯画の筆者を考える場合、無視することができないであろう。

しかし、また一方では、鳥獣戯画の背景に描かれた土坡や草花の大和絵風の表現も見逃せないし、年中行事絵には、宮内庁本巻六園韓神祭の図に鳥獣戯画乙巻そっくりの牛の斗争場合、住吉横本巻一六賀茂祭の行列図のなかに、鳥獣戯画甲巻そっくりの猿や兎や蛙の競馬・囲碁・相撲等の図が風流傘の上に描かれているのであるから、鳥獣戯画が大和絵と深い関係をもっていることも否定することができない。このように鳥獣戯画は、密教図像と大和絵との双方に深い関係をもっているが、これは院政時代における盛大な造寺造仏事業、院の御所における俗生活の場である御所と信仰生活の場である御堂との併存、という新たな二つの環境によって醸成された仏画と大和絵との相互交流と無関係ではあるまい。

密教図像と大和絵との深い関係を示す諸相のうち、まず、鳥獣戯画の背景に大和絵風の土坡や草花を描く形式の持つ意義については、平安時代の仏堂の壁画の形式ときわめて近い関係にある金剛峯寺蔵仏涅槃図・松永記念館蔵釈迦金棺出現図・高野山有志八幡講十八箇院蔵阿弥陀聖衆來迎図等^{注22}、大画面の一隅に大和絵の山水を点ずる仏画によって暗示される。おそらく当時の院の御堂の壁画においても、このような形式がよく見られたであろう。それは平等院鳳凰堂の壁屏風の來迎図のように、広大な大和絵の山水のなかに、点景として小さく描かれた仏画ではなく、仏画が主導的立場に立ち、大和絵の山水をその一点景として従属的立場におく仏画の形式である。鳥獣戯画の根底にある背景の表現法は、おそらくこのような形式であろうと思う。

さて、鳥獣戯面に登場する虎が長く油紙をもって転写され続けた事実は、このような虎がまだ密家の間にのみ転写されている段階であり、俗家には容易に立ち入り難い領分にあったことを物語っている。もちろん、仁和寺本や醍醐寺本のような数組の十二神将図像の集成は、師資相承の段階から進んで、図像集への方向へ一歩踏みだした図像になっているとはいえ、十巻抄のように、鳥羽院の命によって企画され、俗家に対してある程度の公開性を獲得した図像集とは、まだ一線を画している。したがって、同じ密教図像といっても、仁和寺・醍醐寺両十二神将図像に登場する虎は、十巻抄に登場する獅子と同列には扱えない。つまり、鳥獣戯面乙巻は十巻抄の獅子の形式を踏襲しているだけなら、あるいは俗家の絵師が描いたとも考えられようが、この虎の形式をも踏襲しているのであるから、絵師ではなく、秘密を重んずる密教図像からだと考えざるを得ないのである。山口蓬春氏が主張されるように、鳥獣戯面の描線が独特の性格をもつとしても、密教図像と鳥獣戯面との相違は、それぞれを描いた画家の技倆の巧拙と、山口蓬春氏がいわれる「削用筆」のような特殊な筆に帰せられる程度のもので、本質的な相違ではないように思われる。

このように考えれば、次に問題になる後白河院の命によって制作されたという年中行事絵に、鳥獣戯面そっくりの牛の斗争場面と、猿や兎や蛙の競馬・囲碁・相撲等の図が登場する点も、簡単に年中行事絵の筆者が鳥獣戯面をみて、それをまねたのだと断ずることができよう。そうすると、密教図像中の諸動物を集めてできあがった鳥獣戯面は、俗家の絵師も自由に見ることができるとして公開性を獲得していたことになる。鳥獣戯面の制作事情については、まったく知る

ことができないが、以上の考察によって、その筆者は僧俗双方に深い関係をもった密教僧であり、かつ、密教図像中の動物が、鳥獣戯面によって本来もっている秘密性を喪失して公開性を獲得した点からみて、その背景に、誰か高貴な人が鳥獣戯面の制作を命じたという事情があったことが暗示される。

元来、密教図像を俗家の絵師が写すことは容易ではないが、その反対に、公開が本来の姿勢である大和絵を密家に取り入れることは容易であった。密家は大和絵の山水表現を取り入れて、早くもこれを密教絵画の背景に用いたが、俗家の絵師は、例えば鳥羽院の命によって制作された十巻抄のような図像集を利用して、密教図像をある程度自由に閲覧することができたといっても、所詮、図像集は密教寺院の什物である場合がほとんどで、絵師の閲覧には常に制限がつきまとった。鳥獣戯面はこのような制限をまったく取りはらい、密教図像中の諸動物を白日の下に俗人絵師たちに公開したのである。しかもその筆技たるや拔群であり、以後これを習う絵師や絵師が輩出したとしても不思議ではなかった。したがって、このような契機を作った鳥獣戯面の筆者は、院のごとき権力者を背景とした密教の高僧で、各宗派の秘密の図像を自由に閲覧できる立場にいたに違いない。

翻って、年中行事絵に取り入れられた斗牛図と競馬・囲碁・相撲等の図を考えるに、いずれも密家が秘密裡に相承する図像ではありえない非宗教的な自然さをもっている。これは鳥獣戯面の筆者が、自らのありあまる能力を、密教図像を土台にして、自由奔放に表現した結果であって、筆者を密教僧に比定するにしても、それは単に密教図像に巧みであるばかりでなく、密教からはみでた芸術的才能

の豊かな偉材であったことを証明している。このように考えてくると、鳥羽殿の勝光明院の御堂扉絵の筆者に選ばれた鳥羽僧正覚猷が、老屈の故にこれを辞退し、代わって絵仏師頼俊が選ばれたこと^{注23}から推定されるように、絵仏師頼俊の画技を上まわるほどの技倆をもっていた覚猷こそ、鳥羽殿に縁深く、密教絵画とともに世俗を題材にした大和絵をも自家葉籠中ものとしていた可能性が考えられるから、伝説のとおり、鳥獸戯画の筆者と考えるにふさわしい人物ということになる。もちろん、筆者を覚猷とする説は推定の域をでるものではないが、少なくとも、筆者が覚猷のごとき経歴の密教僧であったことは確かであろう。

高山寺藏華嚴縁起義湘絵二の裏面に貼付された墨書によると、

花嚴宗祖師義湘大師絵四局 明恵上人絵二局 元曉大師絵

二局 以上九局 獸物絵上中下同類局二局^{開田殿本} 都合十一卷 本是

高山寺東経藏之具也（以下略）

とあり、鳥獸戯画を示すらしい獸物絵が、かつて開田殿の所蔵であったことを教えてくれる。関白九条道家の第五子であった開田殿仁和寺御室法助（一二二七—一二八四）は、当時の東密における最高の地位にあり、密教図像の大コレクションをもつ高山寺に、この鳥獸戯画を寄進した。法助が鳥獸戯画を所持するに至った経過は不詳であるが、法助といえども、仁和寺伝来の重宝を高山寺に寄進することは困難であろうから、九条家伝来と考えた方が正しいのであろう。九条家と鳥獸戯画との必然的な結び付きもまた不詳であるが、あるいは撰闕家伝来の重宝が法助に伝わったのか、あるいは法助の弟に三井寺長吏になった行昭と道智の二人があるので、この二人のいずれかから三井寺伝来の鳥獸戯画が法助に譲られたのか、いろいろ考

えられるが、後者の場合は、いったん公開性を獲得した鳥獸戯画が、また密家に戻ってしまった事情を説明する必要があるだろう。いずれにしても、鳥獸戯画の筆者を鳥羽僧正覚猷とするのは、推定の域をでないが、高山寺が華嚴宗の寺であるとともに、より根本的には真言宗の寺であったからこそ、後者の立場から、密教図像を基礎にして制作された鳥獸戯画が、高山寺に寄進されたのである。高山寺が華嚴の道場であることを強調する立場からは、鳥獸戯画が高山寺に伝来する事情を説明することは難しいと思われる。

〈注〉

1 これまで密教図像の転写にあたって油紙を用いたことを指摘した論文に、次の二篇がある。

有賀祥隆「仁和寺藏密教図像について」（ミューゼウム二一九）

浜田 隆「密教図像」（至文堂「日本の美術」五五）

2 大正大藏経図像篇第一巻に収める醍醐寺本にはこの裏書がない。

3 京都国立博物館昭和五十四年度特別陳列「密教図像」目録五参照

4 金剛童子図像 紙本墨画 卷子装 六紙継 縦二八・九センチ 全長

三一・〇センチ 鎌倉時代中期 九図を収める。奥書に「宝永四年孟

秋上旬 令修補了 杲快」と観智院杲快の修補記があり、東寺旧藏と推

定される。

5 大沢忍氏の調査は特別陳列「密教図像」開催中の八月二十七日に行われ、種々御教示をたまわった。

6 特別陳列「密教図像」目録九参照

7 この論考では、醍醐寺本十二神将図像二巻のうち、嘉禄三年の奥書のある方を巻上とした。これは両巻とも嘉禄三年の制作と思われるが、後述するように、巻下の方を鎌倉時代になって新たに追加したものと考えたからである。

8 喜禄三年は嘉禄三年の誤記であろう。

9 「移した」の意味を、ここでは制作の意味に解したが、あるいは校合を意味するのかもしれない。その場合でも制作年代に大差はないと思われる。

10 東京国立博物館に辰・未の二神将、静嘉堂に子・丑・寅・卯・午・酉・亥の七神将、中村庸一郎氏に巳・戌の二神将、横瀬富士氏に申神将と分蔵されている一組の十二神将彫像は、鎌倉時代前期の特色をよく発揮した作品である。この十二神将は図像的には、子・丑・寅・辰・未・戌・亥の七神将が円心様、卯・巳・申・酉の四神将が醍醐寺本巻下に一致する。ただし、円心様では寅神将と戌神将とが入れ変っている。鎌倉時代にこの十二神将を制作するとき、円心様や醍醐寺本巻下などの図像を参照したのであろうが、円心様の方は図像的には一致するが、表現内容はまったく鎌倉時代の新様に改められている。

11 拙稿「涅槃図の動物画（上）（下）」（仏教芸術一〇四・一〇六）

12 ここに描かれている四神のうち、上方の玄武が狐のような動物になっている。

13 宮次男「鳥獣戯画図版解説」（角川書店「日本絵巻物全集鳥獣戯画」）

14 佐和隆研「醍醐寺の美術」（講談社「秘宝醍醐寺」）

15 上野憲示「鳥獣人物戯画の復原と観照」（中央公論社「日本絵巻大成 六鳥獣人物戯画」）

16 下店静市「高山寺鳥獣戯画巻の再検討」（東洋美術二〇）

17 拙稿「宋請来図像の伝播―長寛三年般若十六善神図像を中心にして―」（国華一〇二六）参照

18 覚禪抄薬師法には、世流布像として、

円心様 未見本文 井天本 珍海写之 以件本図之

と注記しているが、この井天本とは、裏書に引用されている永保二年（一〇八二）八月十三日記に、良因寺宣誉公が山階寺天井上で発見したという十二神将を指すのであろう。しかし、裏書の位置は獸頭人身十二神将の裏にあっているもので、疑問がないわけではない。旧高山寺本は

現在分断され、各所に分蔵されている。そのうち、米国に渡った卯神将

と申神将の二図については、「在外秘宝 仏教絵画・大和絵・水墨画篇」（学習研究社）に柳沢孝氏が解説されている。これによると、卯神将の紙背に貼付された墨書に、この図を唐本と呼んでいるが、これは覚禪抄がこの十二神将を円心様としていることと相容れない。おそらく、唐本といっても、円心の創意が相当入っているのであろう。

19 山口蓬春「鳥獣戯画の描法について」（角川書店「日本絵巻物全集・鳥獣戯画」）

20 注17拙稿論文参照

21 藤田美術館蔵両部大経感得図のうちの南天鉄塔図に獅子、華嚴縁起元曉絵巻一に虎の図があり、これらは大和絵の動物画とみてよいが、いずれも仏教説話画に属する。

22 松下隆章「高野山阿弥陀聖衆来迎図」（ミューゼウム六八）によると、この来迎図はもと壁画であったらうと推定されている。

23 長秋記保延元年六月二十一日条