

絵巻物から屏風絵へ

——後三年合戦絵巻にみる合戦絵の変貌——

鷹 巢 純

はじめに

『吉記』承安四年（一一七四）三月一七日条（註1）に、それまで描かれることのなかった後三年合戦絵が「先年、院宣を奉りて」制作され、閲覧に供されたという記事があらわれる。この合戦絵は、『康富記』の記述（註2）から承安元年に絵師明実が描いた四巻本の絵巻であったことがわかる。これを皮切りに、合戦絵巻が一三世紀から一五世紀半ばにかけて大量に制作されていたことが、多くの文献から確認できる（註3）。ところが一五世紀も半ばを過ぎた頃になると、絵巻形式の合戦絵は文献からほとんど姿を消してしまふ。そして合戦絵を表現する形式の中心は、障屏画形式へと移行していったのである。

こうした、合戦絵にみられる、絵巻から障屏画へという表現形式上の歴史的な移行についてはしばしば指摘されているが、移行がどのようになされていったかについては、

現在までのところほとんど指摘されてはいない。移行の経過に関する指摘を困難にしているのもっとも大きな原因は、現存する合戦絵巻が極端に少ないことにある。

一三世紀後半 平治物語絵巻／現存三巻・断簡一卷

前九年合戦絵巻／現存一卷（溝口家旧蔵）

同 〃／現存一卷（東京国立博物館蔵）

一二九三？ 蒙古襲来絵巻／全二巻

一三四七 後三年合戦絵巻／全六巻の内現存三巻

・飛驒守惟久画

一四世紀後半 伏見常盤物語絵巻／現存一卷

一五世紀後半 結城合戦絵巻／現存一卷

他に近世に入ってから摸本が数点。近世に入ってから新作もあるにはあるが、「通俗的な絵本以上の価値を見いだすことはほとんど不可能に近い」（註4）。こうした現状

では、表現形式が移行してゆく過程を追うことはなるほど困難ではあるが、幸いにも後三年合戦絵巻の現存する三巻の内に、われわれはいくつかの重要な手掛かりを得ることができる。以下では、現存する後三年合戦絵巻の表現を認めることで、合戦絵の表現形式が移行してゆく過程について考察してみたい。

1 説話の概要

絵画表現自体の問題に踏み込む前に、後三年合戦絵巻の題材となった後三年の役について概観しておこう。ただしあらかじめことわっておくが、ここで歴史的事実を概観するつもりは毛頭ない。かつてあった事件を素材に絵巻が表現しようとした説話、その世界の概観である。絵巻自体にとって、後の歴史学研究の成果によって判明した歴史的事実などさして意味を持つまい。

絵巻がどのように後三年の役をみていたのかは、詞書によって判明する。現存の絵巻は完全でないため詞書の前半部分に欠落はあるが、幸いにも比較的首尾の整った、ほぼ同文の詞書が『奥州後三年記』として『群書類従』に収められており、これによって不足を補えば説話のおよその内容を把握できる。

奥州六郡を治める清原真衡が、養継嗣に嫁を迎えることとなった。真衡の一族である吉彦秀武はそれを寿ぐべく彼

の屋敷へ出向いたが一向に相手にされず、怒りにまかせて退席してしまう。これを秀武の非礼ととった真衡は、すぐさま兵をおこして彼を追った。秀武は状況の不利を察し、陸奥国の藤原清衡・家衡兄弟をそのかし真衡の留守を襲わせる。真衡はあわててとって返すが、彼が到着した頃には藤原兄弟の軍勢は引き返したあと、結局真衡はどちらとも戦を交えることができなかつた。真衡は秀武を討ちとるべく、再び戦の準備を始めた。

永保三年（一〇八三）、源義家が陸奥守として下向、真衡はこれを供応した後、秀武討伐に向つた。藤原兄弟は再び兵を進めて留守を襲撃するが、今度は義家一党が真衡側につき、藤原兄弟と対峙（以上、『奥州後三年記』より）。

（このあと、後三年合戦絵巻の詞書『奥州後三年記』ともに若干の欠落があるので、同一主題の絵巻に関する『康富記』の記述を参考に補つておく）

義家からの帰順勧告を拒否して合戦におよんだものの、藤原兄弟は敗走する。一方、秀武討伐に出羽へ向かつていた真衡は、その途上で急の病を得て敢なく没してしまふ。対戦相手を失つた藤原兄弟は義家の軍門に降り、それぞれ義家から奥州六郡の三郡ずつを与えられた。

やがて今度は清衡・家衡が兄弟同士で対立を深め、家衡が清衡の館に火を放ち家族眷属を殺害するにおよんで、清衡は義家に保護を求めた。義家・清衡は家衡の居城に攻め

のはるが折悪しく大雪のため数か月にわたる苦戦を強いられる(以上、『康富記』より)。

家衡が義家を追い出したと聞きつけて伯父にあたる武衛が家衡勢に合流、武衛の発案で一党はさらに強固な城塞・金沢柵に陣を移す(以上、詞書上巻第一段より)。

これを知った義家は半年をかけて大軍をととのえ、金沢柵へと出立する(以上、詞書上巻第三段より)。金沢柵に至り、草叢の上で飛雁が列を乱すのを目撃した義家は、そこに伏兵がいることを察知しこれを殲滅した(以上、詞書上巻第四段より)。

官を辞して都より駆けつけた弟の義光も加わり、義家勢は本格的な城攻めを開始した。戦いは熾烈を極める。義家の名だたる強者・権五郎景正も右目に矢を受ける。その矢を抜き取ってやろうと彼の戦友が顔に足をかけようとすると、景正は刀を戦友に突きつけ、顔を踏まれる屈辱を拒否した。やはり名高い猛者・伴次郎助兼は義家から拝領した薄金という鎧をつけて参戦したが、石弓をかわそうとした拍子に兜だけ打ち落とされてしまった(以上、詞書上巻第二段より。註5)。数日の間攻め続けても柵は陥落する気配もなく、義家は一計を案じ、将兵の座を勇者と臆病者との二つに分けて彼らの発奮を促した(以上、詞書上巻第五段より)。

攻城戦は兵糧攻めに切り換えられた。武衛側の提案で両

軍は一人ずつ強者を出し合い、つれづれを慰める一騎打ちが行われることになる。一時間におよぶ戦いの末、武衛側が首を打ちとられる(以上、詞書中巻第一段より)。その首を渡してはならじと城中から兵が殺到したのを発端に、両軍入り乱れての戦闘が再開される(以上、詞書中巻第二段より)。

家衡の守り役の千任が城の櫓の上から義家を大声で罵った(以上、詞書中巻第三段より)。しかし城内の食料はとうとう底をつき、武衛は義光を仲介に降伏を申し入れたが義家は許さない。そこで今度は義光の代理として城中に遣わされた腰滝口季方を買収しようとするが、やはり不首尾におわる(以上、詞書中巻第四段より)。

城攻めは冬まで続き、大雪によるかつての苦戦を思い出した義家配下の将兵は妻子へ遺言や物資を送る始末。一方武衛も口減らしのため女子供を城の外へ逃がし始める。逃げる者があつては兵糧も長持ちしようからと、義家方はみせしめにこれらを皆殺しにした。以後城から逃亡を図る者はいなくなつた(以上、詞書中巻第五段より)。

そうしたある夜、義家はその夜のうちに城が落ちることを予見し、陣小屋を焼いて将兵に暖を取らせる(以上、詞書下巻第一段より)。予見は適中、城は落ちた。城には火がかけられ城内の者はおおよそ殺された。千任も池に隠れていた武衛も生け捕りにされた(以上、詞書下巻第二段より)。武衛は罪状を申し渡された末、斬首。千任は義家への悪口を

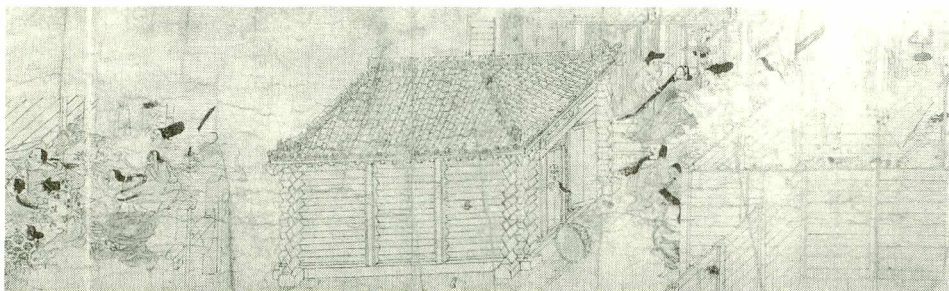
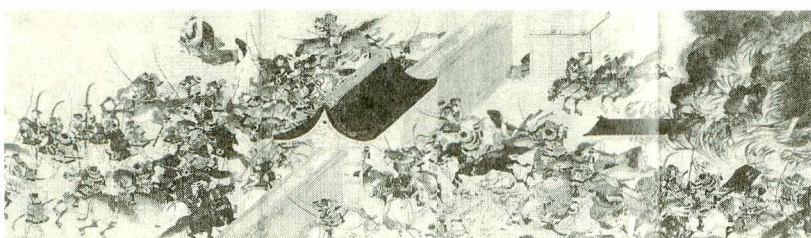


図1 信貴山縁起絵巻・飛倉巻冒頭

法力によって信貴山へと飛んでゆく米蔵を追って、人々は左へ向かって流れる。観賞者は絵を巻き進めることで、あたかも映画撮影のトロッコに乗って彼らを追い越してゆくかのような視覚を実感する。



(次頁中段より続く)



(前頁下段より続く)

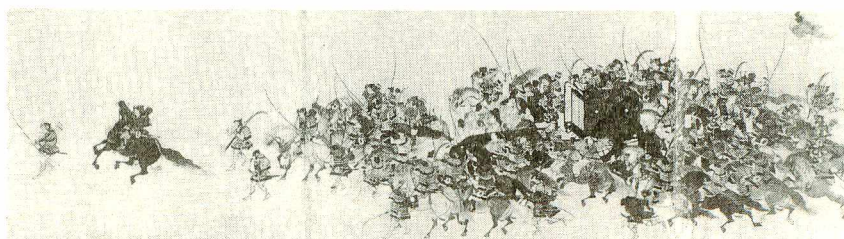
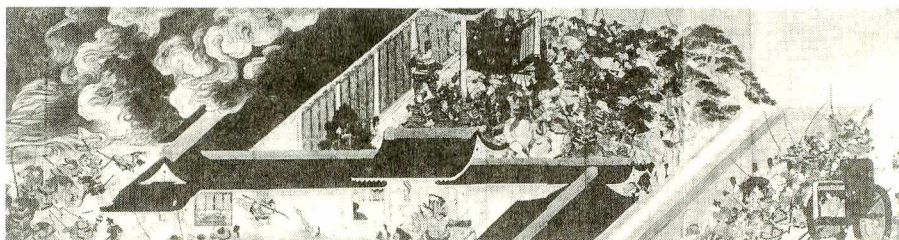
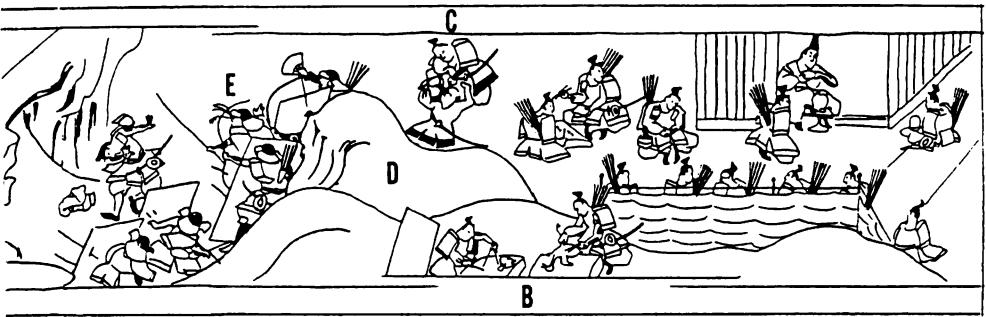


図2 平治物語絵巻・三条殿焼き討ちの段
 場面は左方へ疾走する一台の牛車で始まる。その行く手は焼き討ちの知らせを受けて三条殿へ急行する公卿たちの雑踏で阻まれる。三条殿の堀によって人物の流れはいったん滞るが、殿中にひしめく兵士の群れ、三条殿にもえさかる炎を経て、馬上疾駆し蹂躞する武者たちの堰を切ったような奔流へと展開する。ややもすれば単調になりがちな一方向への流れを、群衆の密度や緩急を自在に操ってみごとにまとめあげている。



理由に舌を抜かれ後、木に吊されて武衡の首を踏まされた(以上、詞書下巻第三段より)。人夫に変装して落ち延びようとした家衡も見付け出されて首をはねられた。家衡を討ちとった者には馬と紅の衣が与えられた。そのほかにも主だった者四十八人の首が晒された(以上、詞書下巻第四段より)。

結局、この戦は朝廷からは私闘として扱われた。期待していた勸賞にも与れないとわかった義家は、敵の首を道端に捨てて虚しく都へ戻っていった(以上、詞書下巻第五段より)。

2 構図上の特質

このように後三年合戦絵巻は、八幡太郎源義家が奥州清原氏の同族争いに介入し、鎮圧・平定するまでの三年にわたる合戦を描いた絵巻である。

さて一見して分かることは、現存本の画面の横幅が異常に長いということである。上巻第三段にいたっては長さ三七〇センチを優に越えている。

もちろん長いだけならば、絵巻の表現としてはすでに定着したものとなっている。たとえば信貴山縁起絵巻では、命運上人の法力によって空中を跳ぶ山崎長者の米蔵の様子が、豊かな風景描写と共に長大な画面に展開している(図1)。また、伴大納言絵巻の巻頭では、炎上する応天門へと群がる都の人々を、数メートルに及ぶ長大な画面に描き出している。伴大納言絵巻にみられるこのスペクタクル表現は、後三年合戦絵巻と同じ合戦絵巻の優品である平治物語絵巻でも、三条殿炎上の場面に効果的に踏襲されている(図2)。これらの絵巻はいずれも、長大な画面と右から左へ巻き進む絵巻独自の目の動きとを活用して、左へ突き進む巨大な動勢を作り上げることに成功している。

しかしはたして、後三年合戦絵巻をこうした系譜に単純に連ねてしまってもよいの

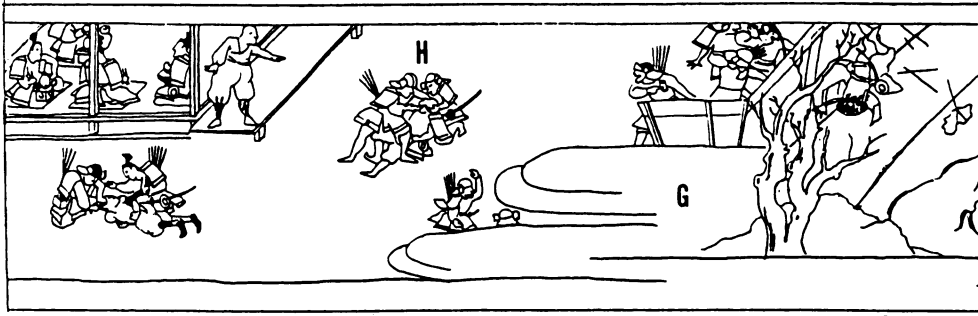


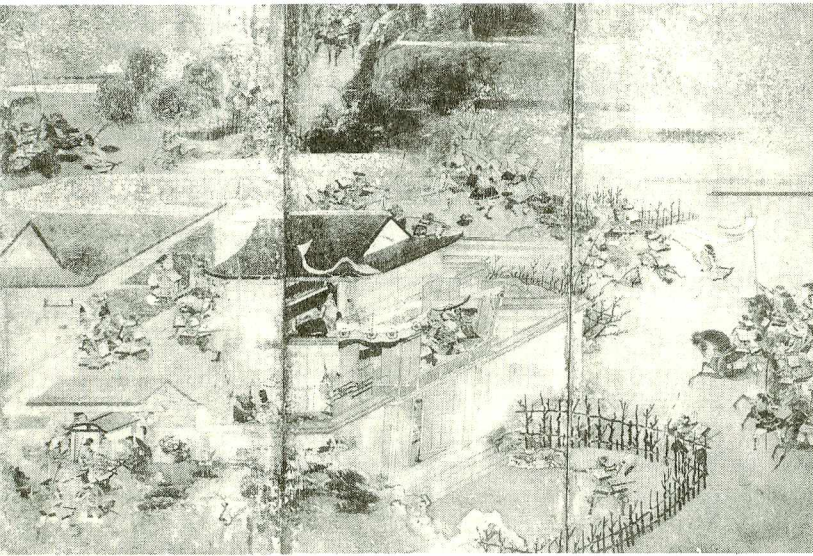
図3 後三年合戦絵巻・上巻第二段

だろうか。ここで問題にしておきたいのは、横長の画面がどのように構成されているかということである。現存本後三年合戦絵巻の画面構成の典型として、上巻第二段(図3)をみてみよう。

家衡一党のたてこもる金沢柵攻略を開始した義家のもとに、都から義光が官を辞して駆けつけた。この画面は、左右の両端に家衡勢(I)と義家勢(A)、敵対する両陣営の食事の風景がある。両陣営ともそれよりやや中央寄りには、負傷する兵士の手当て(C・H)、中央では、城壁を挟んで戦う両陣営の兵士(F)が描かれている。ここには絵巻特有の、時間を意識して右から左へ進む展開は、存在しない。むしろ、中心から両端へ、あるいは両端から中心へという、中心を意識した左右にパラレルな展開とでもいおうか、二つの陣営の同時対比的な扱いが、画面の構成を決定している。画卷の巻き取り方向を念頭においた画面構成がなされていない以上、従来絵巻の観賞についていわれてきた、肩幅位に広げては巻き取りつつ絵を進めてゆくという方法によってでは、こうした展開を有機的に鑑賞することはできない。この画面を有機的に鑑賞するためには、一つの段を完全に開き切った上で、左右に交互に見比べる以外に方法はあるまい。

両陣営を対比した構図、あるいは城壁を挟んだ構図は、上巻の第四段、中巻の第一段、第二段、第三段にも共通している。下巻ではこうした構図はみられないが、それは家衡側が落城してしまっからである。下巻では均衡を破った八幡太郎義家側が、城壁を越えて家衡一党を蹂躪し尽くしている。この均衡の破れた後の構図にも共通していることは、両陣営の力のせめぎあい、構図の(力学上の)中心——それが城壁である場合は城壁——の位置を、あるいは右寄りに、あるいは左寄りに、決定付けていることである。横に広い画面の中に中心が存在し、その中心めがけて二つの力が左右から激突するこれらの構図は、決して絵巻に向いているとはいえない。しかし観賞

者側の何らかの嗜好の変化が、これらの構図を要求したと思われる。これらの構図は合戦図屏風に明らかに継承されている(図4)。



3 霞の機能

あたかもパノラマのようなこの構図は、いくつかの特徴ある手法を用いている。中でも殊に目につくのは、煩雑ともいえる程の霞や土坡の表現である。先ほど見た上巻の第二段(図3)を例にとってみよう。画面の端から端まで上下に霞が引かれている。ただその厚みは必ずしも均一ではなく、城壁を攻める八幡太郎側の奮迅の場面などでは上下の霞はやや薄い。奮闘する八幡太郎勢の背後には、巨大な土坡(D)が描かれる。この土坡が単なる自然景ではないことは、同じ場所を描いた他の段にはこれほどの土坡が存在していないことから明かである。八幡太郎勢を食い止める城壁の下には、画面の半分を覆い隠す厚い霞がさらに加えられている(G)。なんと目障りな霞や土坡であろうか。しかし画家は、これらが目障りであることをおそらく承知していたと思われる。他よりも薄い霞のおかげで、八幡太郎勢の活躍は広いスペースを得ることができた。土坡は八幡太郎の食事の場を戦いから隔っている。城壁の下の霞は、城壁の上から射かける兵士に、われわれの視野を限定している。これらは明らかにわれわれの視界を遮蔽するために描かれ、そしてそうすることで画面効果を高めているのである。

特に霞についていうなら、本来霞とは、風景画において



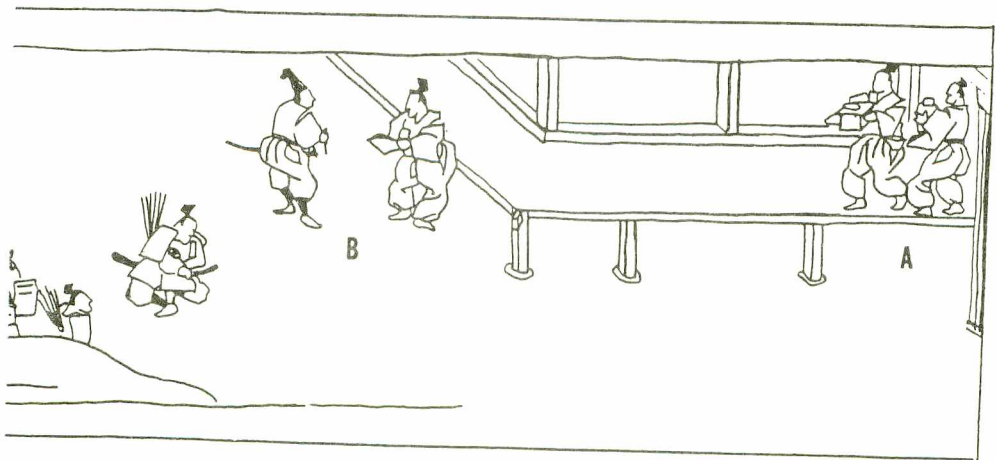
図4 一の谷合戦図屏風
二つの大きな力が激突する構図は近世に入って長篠合戦図屏風などの記録画的な性質の強い合戦図屏風でさらに強調されてゆく。

山水の前後を隔てることで遠近感を与えたり、山の中腹を隠すことで山頂の高さを暗示するなど、画面空間を拡大することが使用目的の第一であり、画面の左右を隔てて時間の転換を示すことが使用目的の第二であった。こうした目的に基づいて作られた霞は信貴山縁起絵巻の霞に代表されるような、定まった形をみせず、周辺の形態をぼかした曖昧な空白として表現されることが一般的であった(図5)。ところが鎌倉期にはいると、あるいは楕円形に、あるいは丸い頭部をもった横に細長い形に、霞は明確な輪郭と特定の形をとり始める。色彩も、単なる空白から藍による淡青色のぼかし、さらには現存本後三年合戦絵巻にもみられるように白群などの淡青色の岩絵具を厚く塗ったものへと変遷を遂げてゆく(図6)。これらの変化は従来「形式化」もしくは「装飾化」という説明で片付けられてきたが、合戦絵巻の流れに限っていうならば、そのような簡単な説明では決して片付きはしないだろう。横長の画面が全く広げられた場合、画面の中の性格の異なる諸要素は、何らかの方法で整理されなければならない。また、一度に見られてしまふ画面の中では(信貴山縁起絵巻のように)部分的に対象のスケールを自由に変化させてクローズアップを行う(註6)こともできない。明確な形を得て実体化した霞は、ここでは諸要素の分離や、視界を限定することによる疑似的なクローズアップの機能を果たしている。霞に要求され

る内容がもはや以前とは異なっているのである。それは空間の拡大ではなく、空間の限定なのである。この機能は、異物感の強い厚塗りの霞だからこそ可能なのであり、自然な空白による霞では決して果たすことのできないものである。



図5 信貴山縁起絵巻の霞
樹木の梢と根元だけが描かれてその間の幹が見当たらないのは、そこに霞が存在するからである。この霞をはじめとして、信貴山縁起絵巻の場面転換技法はいずれも画面を六〇cmほどに開きつつ鑑賞する時に絶大な効果を發揮するように調整されている。



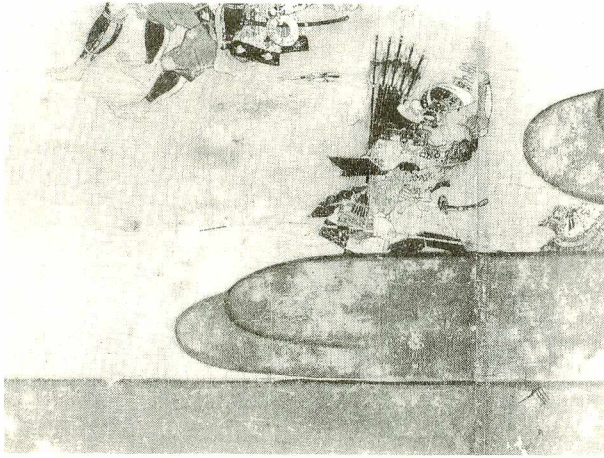


図6 後三年合戦絵巻の霞
 太い墨線で隈取られた内側を白群（白みを帯びた群青色）で塗り潰した霞は人物以上に強い存在感を持つ。

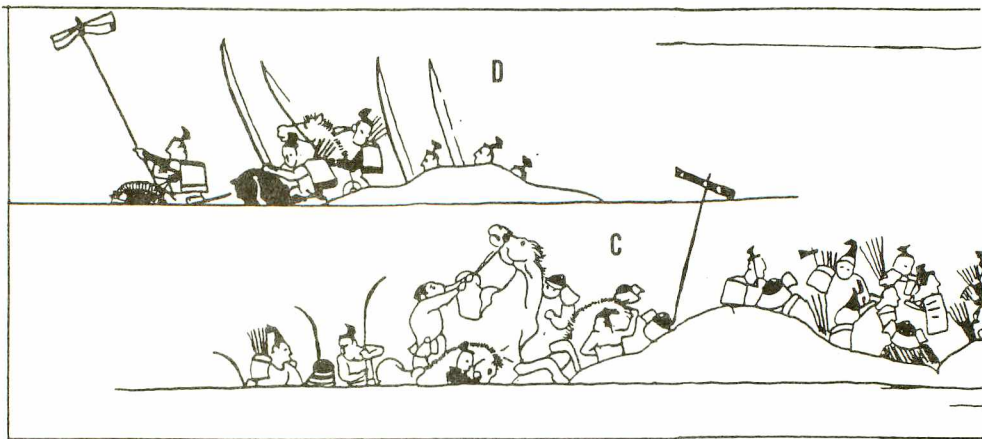


図7 後三年合戦絵巻・上巻第一段

霞の時間的轉換の機能についても、おもしろい変化がある。上巻の冒頭第一段(図7)を見てみよう。右端から酒類を運ぶ郎党が廊下を左へと進む(A)。その先には客人を迎える家の主人(B)。右から左へと展開する絵巻の常套手段である。客人の背後には具足をつけた彼の家臣がひかえ、さらにその背後には館を目指す客人の手勢(C)が描かれる。いわゆる時間逆行の手法である。この手法も信貴山縁起絵巻にすでに先例がみられ、護法童子(劍の護法)が帝の病氣平癒のために信貴山から宮中へ向かうくだりで効果的に用いられている(註7)。と、ここまで説明したところで手勢の頭上をみると、横一文字の霞を隔てて同じ手勢が、今度は館から離れてゆこうとする様子(D)が描かれている。あえて時間的な順序を説明するならばこうなろう。客人の手勢は館を目指し、客人は館の主人と会見する。館の郎党が酒の類を会見の場へ運び込む。会見を終えた客人とその手勢は館を後にする。横一文字の霞は、ここでは左右ではなく上下に時間を轉換させるために機能している。霞の異物的な存在感は、ここでも重要な機能を果たしている。従来の絵巻によくみられた左右の時間を隔てる霞は、タイムトンネルのように、そこを通過することで圧縮された時間の経過を意識させていた。ところが上下の時間を隔てるこの霞は、霞の中を視線が通過することを拒否し、視線



図8 本証寺本善光寺如来縁起・第一幅

に避けさせ迂回させることによって、時間の隔たりを意識させているのである。こうした霞は、掛幅のように画面全てを開き切って鑑賞する形式の絵画にはしばしばみられる(図8)が、絵巻においてはこれまでみられなかったものである。そして上巻第一段の構図も、会見する二人を城壁に置き換えて考えてみれば、現存本後三年合戦絵巻の典型的な構図を応用したにすぎないものであることが分かる。時間を隔てる横一文字の霞も、画面全体を開いて鑑賞する構図をとったときはじめて、絵巻の中に登場し得たのである。

パノラマのような画面を要求した時代の嗜好についても同様に、上巻第一段からある程度推測ができればよい。ここで画面を支配しているのは明らかに時間の法則（出来事の順序）ではなく空間の法則（どこになががあるか）である。

4 視覚的な地口

パノラマのような画面を巧みに整理するための技法としてもうひとつ、些細なことではあるが、視覚的な地口というものを挙げておきたい。上巻第二段（図3）に話を戻そう。右端には再会した八幡太郎兄弟の、よろこびに満ちた食事の様子が描かれている（A）。この場面と中央の壮絶な戦いの場面（F）を結び付けることは、なかなか難しくかったことだろう。そこで画家は、食事の準備をする調理の場面（B）を間に挟むことにしたらしい。鳥を捌く者、魚をおろす者、そして左上には、彼らに混じって戦友の目から矢を抜き取ろうとする兵士の姿（C）がみられる（図9）。調理者との兵士との視覚的な地口を通して、われわれの目は戦いの場面と食事の場面との間を、自然に行き来することができるのである。

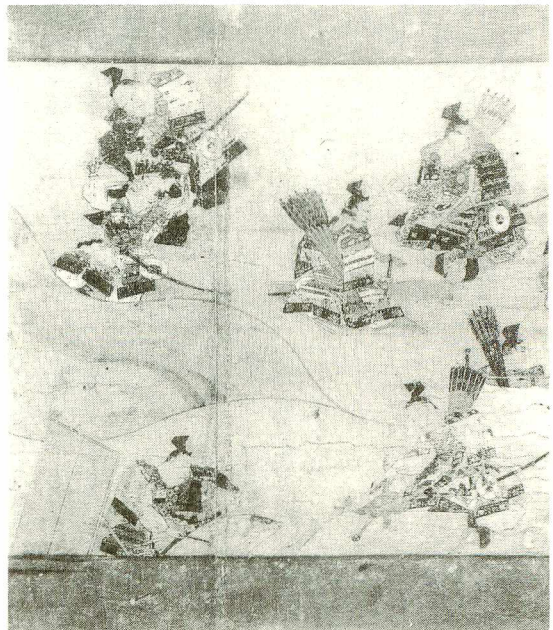


図9 後三年合戦絵巻・上巻第二段部分（図3Cをも参照）

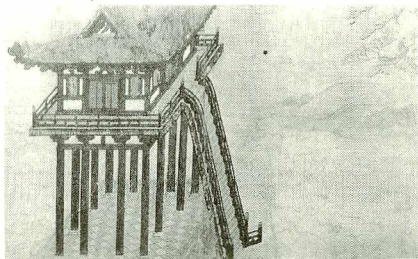
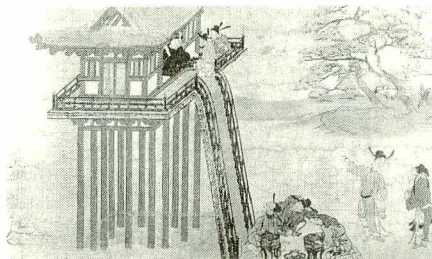


図10 吉備大臣入唐絵巻・楼門の表現

5 ふたつの時間

それでは、以上述べてきたような、空間の法則に支配された画面が中心を占めている絵巻の中では、物語はどのように展開されるのだろうか。時間の性質を二つに分けて考えてみよう。

第一の時間は、物語の最初から最後へと流れてゆく歴史的時間、個人に関わるのではなく集団に関わる時間である。そしてこの時間は、後に述べるもうひとつの時間よりもはるかに現存本後三年合戦絵巻を特徴付けている。この時間は同一空間を何段にもわたって繰り返すこと（城壁は八度描かれる）で表現される。同一空間の繰り返しといえは吉備大臣入唐絵巻（図

10）や信貴山縁起絵巻などでも馴染みが深いため、「古い様式」と呼ばれることもある（註9）が、どうだろうか。

確かに同一空間を繰り返すこと自体に違いはないものの、繰り返されていく空間は後三年合戦絵巻のそれとは明らかに性質が異なっている。たとえば、吉備大臣入唐絵巻では、唐人が吉備大臣を幽閉した楼門と唐王朝の宮廷とが交互に繰り返し描かれるが、それらの空間は吉備大臣個人の天才的な活躍ぶりを継時的に描写するために用いられているに過ぎない。このように「古い様式」の絵巻で繰り返されているのは単一のストーリーのための空間であり、それに対して現存本で繰り返されているのはいくつものストーリーを内包した（その時々々に各人が何をしていたかという描き方の）パノラマ的な空間なのである。

第二の時間は、大きな話筋の中に散りばめられたエピソードとして流れている時間、個人に関わる時間である。それはしばしば異時同図法（一つの場面に生起時間を異にする事象を幾つか併存させる手法）で表される。例えば上巻第二段の鎌倉権五郎景正のエピソードでは、戦場で右目を射抜かれる景正（図3E・図11）の背後に、目から矢を抜いてもらう景正が描かれる（図3C・図12）。中巻第四段の腰滝口季方のエピソードでは、敵陣へ乗りこむ季方、敵将と談判する季方が、季方の進行方向にそって配置されている。

集団の時間と個人の時間、次元を異にしたこの二つの時間は、お互いにかわり合いながらも、次元を異にしたまま進んでゆき、物語に重層的な複雑さを与えている。そして二つの時間は、クライマックスである下巻第三段(図13)にいたって、二本の糸のように擦り合わさってゆく。合戦の中心人物清原武衡とその家臣千任の処刑は、彼ら個人のエピソードでもあり、同時に歴史の終結でもある。武衡の尋問(A)、引き回し(B)、斬首(C)、舌を抜かれる千任(D)、



図11 後三年合戦絵巻・上段第二段 目を射ぬかれる景正

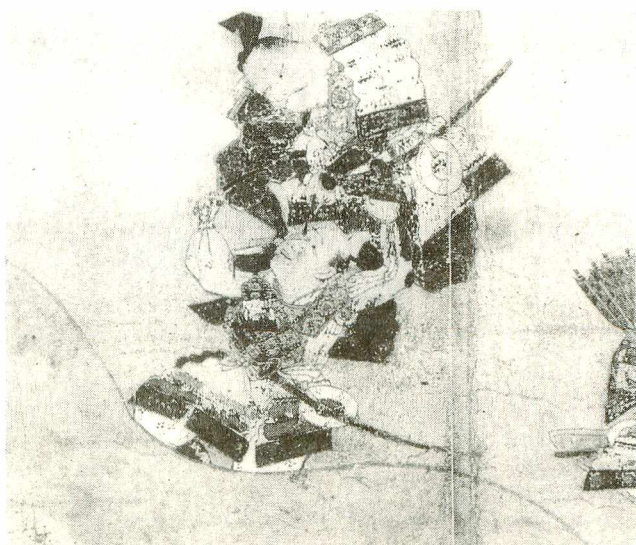
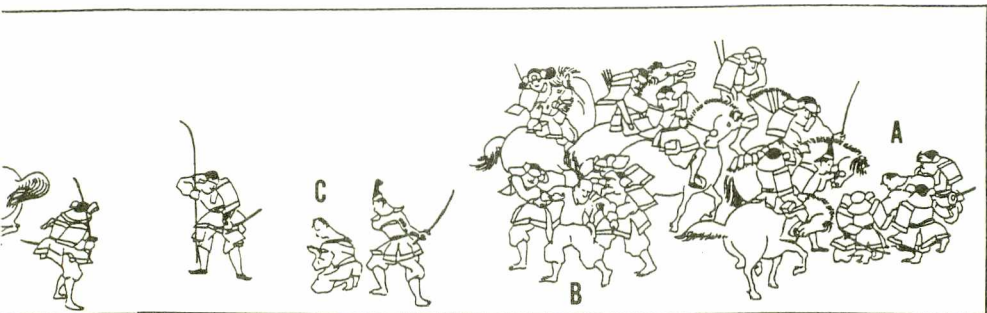


図12 後三年合戦絵巻・上巻第二段 矢を引抜かれる景正

柳に吊され武衡の首を踏まされる千任(E)が、たて続けに異時同図法で描かれる。血に染まった武衡主従を仲立ちにして、同一空間の最後の繰り返しであるもえさがる城壁と城内が現れる(図13F・図14)。二つの時間はここで完全に一致し、事実上物語は終結する。



おわりに

以上みてきたように、現存本後三燃合戦絵巻には、合戦図屏風の萌芽である空間的
 法則の重視があることがわかった。そして本来絵巻には不向きなこの傾向を絵巻の中
 に同化させるために、数々の表現上の工夫がなされていることも明らかになった。こ

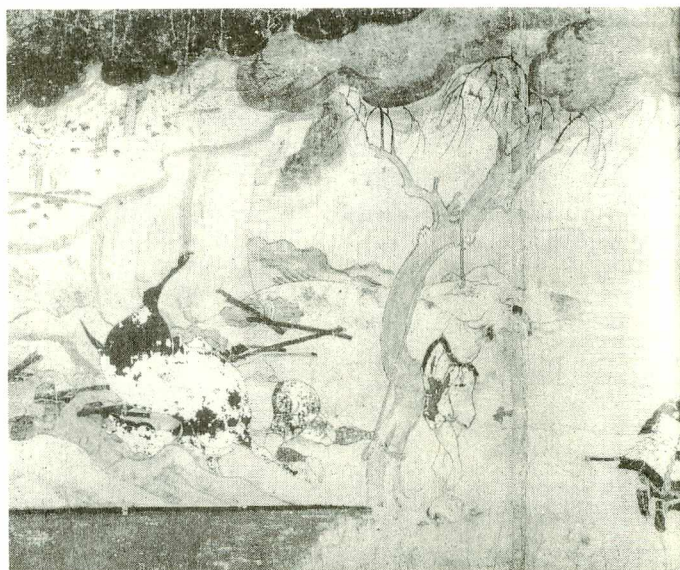


図14 後三年合戦絵巻・下巻第三段部分



図13 後三年合戦絵巻・下巻第三段

の時代の合戦絵に対する要求を絵巻の中に実現することは一種の離れ業であり、合戦絵の主流が障屏画へと移行してゆくことも、こうして考察を進めてゆくならさして理解し難いことでもあるまい。現存本後三年合戦絵巻は、合戦絵巻の断末魔の、最初の美しい一声といえることができる。

註

- 1 「武衛家衡等絵子細事、十七日甲辰、拾遺来臨、為見申絵、所招引也、件絵義家朝臣為陸奥守之時、与彼国住人武衛家衡等合戦絵也、件事雖有伝言、委不記、又不画、静賢法印先年奉院宣始令画進也、彼奉印借出御倉送之、為消徒然」、「吉記」は鎌倉政権と朝廷のパイプ役として活躍した公卿・吉田経房の日記。
- 2 文安元年（一四四四）閏六月二十三日条「奥州後三年絵事、参伏見殿、（中略）仍退出、但自御室仁和寺宮御宝藏被召寄後三年絵被御覧云々、被取出、可拜見之由、各被仰之間、其詞処々令転読了、此絵四卷在之、承安元年月日、依院宣、静賢法院其時ハ上座にて、承仰、令絵師明実図也云々」、「康富記」は室町時代前期の明法家・中原康富の日記。
- 3 日下力「合戦絵巻と「平治物語絵詞」——軍記文学との関連から」（昭和52年 中央公論社「日本絵巻大成・13」所収）に収められた合戦絵巻年表を参照のこと。
- 4 田中一松「合戦絵の展望」（昭和50年 角川書店「日本絵巻物全集・10」所収）
- 5 絵巻物は改装するたびに錯簡（料紙の配列順序が入れ替わること）が生じやすい。後三年合戦絵巻の上巻はその代表例といえよう。錯簡の復元をめぐる庄司浩「貞和本「後三年合戦絵巻」の錯簡」（昭和51年 「国華」九八六号所収）に詳しい考察がなされている。ここでは氏が示した説話の当初の順序にしたがって、参照する詞書の順序を改めておいた。

6

対象のスケールを自在に変化させてクローズアップの効果を狙った作例としては、一四世紀と時代は若干降るものの、稚児観音縁起絵巻の第一段にその白眉をみることできょう。縦三一・五cmの料紙に長谷寺周辺の山々が雄大に描かれ、その下を三cmばかり、すなわち画面幅の一〇分の一ほどに描かれた三人づれがゆく。画面は一切の断絶を挟まず巻き進むうちに、それまで山々だと見えていた緑色の起伏はいつのか土坡（土の盛り上がり）に意味を変じ、すでにスケールが変化していることがわかる。土坡の上には笛を吹く稚児とその音を聞きつけて歩み寄る老僧が描かれる。ここでは彼らの身長は約八cmと、画巻の幅の四分の一を占めるスケールにクローズアップされている。さらに巻き進めると、土坡の上はこの二人の身と同じ大きさの草々があらわれ、観者の目はより一層対象に近づいたらしいことがわかる。草叢の中では笛を吹く手を休めて老僧と語らう稚児が一cm強、画面幅の三分の一を占める大きさにまで拡大されて描かれる。と同時に二人の表情も格段に細やかな描写がなされ、この一連のクローズアップが、描写対象を雄大な自然景から交情する人物の心のひだへと転換するための演出であったと納得するのである。

7

信貴山縁起絵巻・延喜加持巻。帝の病気を平癒させるための祈禱を依頼された命蓮上人は、法力によって護法童子を宮中へさしむける。画面ではまず、清涼殿の屋根の左手から剣を手にした護法童子が飛来する場面、さらに巻き進めるとその場面の霞を隔てた左手に空中を疾走する護法童子の姿、童

子の捲き起こした風の尾はさらに左の彼方信貴山の山々より発している。すなわち図様は、まず宮中に到着した護法童子を描き、次いで宮中へ向かう途上の護法童子を描き、最後に護法童子の出発地点である信貴山を描くことで、事象の時間的な発生順序を逆行する手法がとられている。この段全体を鏡像にすれば、本来的な発生順序をおった事象の展開となる。

8

吉備大臣入唐絵巻は、遣唐使として唐へわたった吉備真備が楼門に幽閉され唐の官人から次々と難題をふきかけられるが、安倍仲麻呂の幽霊に扶けられてそれらを解決してゆく、という説話を描いた絵巻である。ここでは唐の宮中と楼門が説話の主要な舞台となるが、後半部分が欠失した可能性のある現存状態でも、宮中と楼門はほとんど構図に変化を与えないまま六回にわたって繰り返し描かれる。

9

宮次男「後三年合戦絵詞」について（昭和52年中央公論社『続日本絵巻大成・15』所収）

千幅 愛知県安城市里町北井畑一一九

たかす じゅん