

熊野と律僧と市女笠

一遍聖絵を読む

佐々木 弘美

はじめに

図像学をひとことで語ることはできない。それは、ひとつの図像を理解するにも、美学だけではなく歴史・社会・建築・考古学など、あらゆる分野を視野に入れた多角的視点が必要だからである。

しかし、多角的視点をもっただけでは図像学は不十分である。そこに作家の視点が入っていないからである。作家の視点を導入すれば、画面上の痕跡から作者の身体技法を復元でき、記号的解釈だけでは見出せなかった制作意図も復元できる。

『一遍聖絵』（以下、『聖絵』）は、一遍が全国各地を遊行した足跡を描いた中世高僧伝絵巻であるが、そのなかでも熊野参詣場面は、一遍の思想を語るうえでとても重要な場面である。しかし従来の一遍研究では、宗教学・思想史の視点から一遍の安心（悟り）の研究が進められてきたため、図像に込められた制作意図を十分にくみ上げることができなかった。

図像であることの特異性を無視して、宗教学・思想史の視点からのみ理解しようとするならば、絵画資料を歴史資料として使用する必要はない。摸写本も文字の転写のみで十分である。絵画資料が絵画であるのは、そのことで効果的に伝えられるものがあるからである。図像を理解するには、図像学の専門家が参加する必要がある。もちろん図像学単独で理解できるわけではなく、また図像からすべてを理解できるわけでもない。それぞれの専門領域の方法をもとに総合的に分析することで、文字資料だけでは再現が難しかった当時の人びとの心象を再現できよう。絵画は、作者自ら観察したものを自らのなかで消化し表現したものであり、具象的であれ抽象的

であれ、心象的形象を写實的に描いたものである。そして絵画資料と考えた場合、作者は歴史の中で生きたという意味で歴史的人物であり、彼の心象を描いた絵画資料はまさに歴史資料である。

さらに絵画資料研究では、図像の記号的解釈にとどまるものではなく、記号的解釈から溢れ出た差異に注目する必要がある。図像の形式的表現はそれぞれの時代の特異性であり、それを理解することで、それぞれの時代の思想・文化・社会を知ることができる。しかし、それだけでは歴史すべてを語ったとはいえない。形式的表現からあふれ出た作者の個性を理解する必要がある。かけがえのない存在である歴史的個性を、普遍性として理解できる。

絵画資料から当時の人びとの心象を知るには、画面上の図像を完成された記号として理解するのではなく、制作過程のなかで試行錯誤されたものと理解する必要がある。そのとき重要なのが、構図の理解である。構図は絵画の物語性を形成しているからである。

絵画は物語性をもつものであり、背景にも個別的な意味がある。そのような目で『聖絵』の熊野詣の場面を見れば、東から上る太陽は釈尊であり、西に沈む太陽は阿弥陀仏であり、そして険しい熊野道は二河白道である。

また、そこに描かれた人物にも個別的な意味がある。熊野詣の場面に描かれた市女笠に虫垂絹姿の人物であれば、熊野、僧、一遍と無関係に描かれていることはない。作者の意図を考慮に入れ、市女笠姿の意味を探れば、熊野山中の一遍と僧との出会いは、一遍の思想にとって大きな意味を持つことが分かるだろう。

I 『一遍聖絵』の構成

(1) 『一遍聖絵』の成り立ち

鎌倉時代には新仏教が生まれ、それぞれの宗派が教化のために開祖や高僧の伝承を絵画化した⁽¹⁾。とくに浄土系では宮廷貴族の後援者にめぐまれ、法然の伝絵である『法然上人伝絵』、親鸞の伝絵である『善信聖人親鸞伝絵』、そして一遍の伝絵である『一遍聖絵』などがある。

『聖絵』は絵巻物には珍しく絹本着色で、時宗の開祖一遍が生涯にわたり続けた遊行の旅を描いた絵巻物であり、国宝に指定されている。以前、京都六条道場歡喜光寺に所蔵されていたことから『六条縁起』とも呼ばれ、また『一遍上人絵伝』とも呼ばれている⁽²⁾。現在は歡喜光寺と清浄光寺が分蔵し、第七巻の原本のみ東京国立博物館が所蔵している⁽³⁾。

作者は、一遍^{しようかい}の弟聖戒である。また後援者「一人」については諸説あるが、西園寺家との所領問題と内大臣・右近衛大将辞職問題で精神を病んだ久我通基と考えられる⁽⁴⁾。

一遍の遊行を写實的に描写している『聖絵』は、一遍の資料としてもっとも信頼できるものであるが⁽⁵⁾、宗教色が濃く内容が難解であるため模本は少なく、旧御影堂新善光寺本（重文、南北朝末期、前田育徳会・個人分蔵）、藤田美術館本（江戸中期以降、京都七条道場金光寺旧蔵）、佐渡大願寺本（江戸後期以降）があるだけである⁽⁶⁾。

『聖絵』は12巻からなる長い絵巻物であり、絵巻の構成は12巻48段で、十二光仏に関連して12巻、阿弥陀如来が前世に法蔵比丘であったときに48の願を立てたことから48段としている⁽⁷⁾。

絵巻の形式としては、詞書と絵が交互に展開する交互式の形式がとられている⁽⁸⁾。詞書の箇所が赤・白・青・茶の色面に染められているように、絹をいろいろな色に染め上げて料紙（つまり料絹）として使用する様式は、平安時代の絵巻物の名残とされている⁽⁹⁾。画風全体の描法は統一されているが、4～5種に描法が分けられることから、円伊ひとりではなく複数の絵師によって描かれたことは明らかであ

り、円伊が主宰する工房で制作されたと推測できる⁽¹⁰⁾。

絵は彩色され、その筆跡は今日においても生き生きとしているが、それは伝統的な大和絵の描法というよりも墨調を重視した描法であり、中国の宋の様式に通じる⁽¹¹⁾。北宋時代の風景絵画の遠近技法は、前景・中景・遠景をそれぞれのかたまりとしてとらえ、3つのグループに分類し、ひとつのグループをひとつのモチーフとして考える。そのモチーフとモチーフの間の距離感を出すため、筆使いの強弱や、墨の濃淡、木々のモチーフの大・中・小により空間・立体感を表現した。

『聖絵』は、このような宋朝様式を使用することで、墨の濃淡の深みで絵の奥行きと広がりを持たせている。ほかの絵巻が人物描写を中心に構成されているのとは異なり、『聖絵』は背景のなかに人物を構成することでパノラマ効果をもたらし、一遍の遊行が極楽浄土へと向かう道程であることを表現している。『聖絵』では背景は神仏的空間であり、宋朝様式を選んだことで、絵巻物という限られた画面はむしろ可能性に変えられている。

絵巻物全体を通じて空間は深緑色で落ち着いた印象を与え、それに対する人物の衣服の白や建造物の朱色の柱などの色彩がひととき鮮やかに見える。これも、墨の効果をうまく使ったものである。伝統的な大和絵の描法にもとづく箇所もあるが、宋画の水墨の技法を取り入れることで、伝統的なものと新しいものを調和させている。

個々の寺社の描写についても、形式的な描写が見られる一方で、現地の景観を描いたと思われる部分がある。寺社と周囲とのあいだに違和感がないことから、形式的な描法にとらわれずに絵画表現を重視したと分かる。写實的な描写は、従来の形式を否定して新しい時代が築かれるときに現れるものであり、やはり新しい画風をつくろうという気概を見ることができるといえる。

(2) 『遊行上人縁起絵』の成り立ち

『遊行上人縁起絵』全10巻のうち、1巻から4巻までが一遍上人、5巻から10巻までが二祖他阿真

教きょうという両祖師の伝記絵巻であり、徳治2年(1307)に成立した摸写本の京都金蓮寺本の存在によって、それ以前に成立したことが分かる。作者は、六波羅評定衆であり若狭守護代であった佐分利加賀守親清の子息刑部権大輔平宗俊であり、宗俊本とも呼ばれている⁽¹²⁾。

原本は失われ、現在は写本が20本あまり残されている⁽¹³⁾。その名称は所蔵先により『遊行上人絵詞伝』『遊行上人縁起絵』『一遍上人縁起絵』とも呼ばれているように、同じ高僧伝絵巻の写本であっても呼称が異なる。近年では、一遍だけの伝記絵ではないことから、『遊行上人縁起絵』と呼ばれている⁽¹⁴⁾。ここでは、名称を『遊行上人縁起絵』に統一し、掲載する写本については、所蔵先名をもとに「光明寺本」「真光寺本」と略す⁽¹⁵⁾。

写本はそれぞれ構図も微妙に異なり、これらを比較することで、模写した人物の個別的な制作意図を探ることができる。制作意図の異なりにより、心象イメージが拡大され、構図や形象に差異が生じるのである。このことで写本も生きてくる。

II 熊野聖地と信仰するひとびと

(1) 浄土の地熊野三山

熊野本宮大社・熊野速玉大社・熊野那智大社からなる熊野三社は、それぞれの祀る神が、熊野坐くまのにいます神・熊野速玉神・熊野牟須美神と独立していたが、平安中期になると三神を互いに祀り合うことで一体化し、熊野三山、熊野三所権現と呼ばれるようになった⁽¹⁶⁾。

平安末期には本地垂迹説の思想に基づき、熊野三神のそれぞれが本地仏阿弥陀仏・薬師如来・千手観音と定められた。神仏習合の思想により熊野全体が浄土の地とされて、本宮は阿弥陀仏の西方極楽浄土、新宮は薬師如来の東方瑠璃浄土、那智は観世音菩薩の補墮落浄土という熊野三山が誕生したのである。

とくに阿弥陀仏の化身とされた熊野坐神の本宮は証誠殿と呼ばれ、院政期から中世において「阿弥陀の浄土」とされていた。一遍は、文永11年(1274)

に本宮証誠殿に参詣し熊野権現の神託を受けたことで、その後一遍の布教活動の保証となっている。一遍は生きながらにして浄土に往き来し、阿弥陀仏の声を聞いたのである。

また、一遍は『二河白道図』を本尊としたが、熊野信仰の深い念仏者や修験道者も布教のために絵画を用いた。修験道に関する絵画資料については、『熊野曼荼羅』『熊野観心十界図』『熊野那智参詣曼荼羅』などが挙げられるが、そのうち『熊野観心十界図』や『熊野那智参詣曼荼羅』は中世末期から近世初期にかけ多く制作された。熊野本願比丘尼がそれを用いて、遊行・勧進の旅の先々で絵解き・唱導したと考えられる⁽¹⁷⁾。また絵巻物『熊野縁起』は写本が多く残され、熊野御師らが全国を回って絵解きをして、多くの人々を熊野参詣に招いたという⁽¹⁸⁾。13世紀末頃制作の『那智瀧図』(根津美術館蔵)は、自然の美しさと崇高さをともに表現した優れた絵画として今日に知られ、また元徳元年(1329)に制作された『熊野権現影向図』(京都・檀王法林寺蔵)は、熊野信仰に熱心な老女の説話が付随し、熊野本宮の本地阿弥陀如来が山越に來迎した姿を表現している⁽²⁰⁾。『聖絵』が人物中心ではなく、風景に人物を配するパノラマ式であることと関係があるかもしれない。

(2) 熊野に詣でるひとびと

熊野詣は、平安中期以降に貴族の間で流行し、永久4年(1116)の白河法皇の2回目の参詣以降に上皇や女院の熊野参詣が頻繁になった⁽²¹⁾。しかし、熊野詣は上皇・女院・貴族に限らなかった。中御門(藤原)宗忠が参詣したときに「下向の女房」(『中右記』天仁2年10月19日条)や「盲者」(同月25日条)と出会っている。熊野は、女人禁制の高野山とは異なり、女人を救う熊野権現であったからだ⁽²²⁾。承久の乱以後には上皇や女院の参詣はなくなったが、かわって地方武士の参詣が見られるようになった⁽²³⁾。

上皇や貴族などの熊野御幸は参詣の回数が多いほど熊野権現の功德が高まるとされ、熊野参詣が盛んとなったが、庶民の熊野信仰については、両親や子どもの死者供養や、病氣治癒の「立願」、そして立



図1 『聖絵』 卷一第三段 信濃国善光寺に参籠する（清浄光寺蔵）

願の末、体調快復し、お礼の「願果たし」をするため熊野を詣でたという。熊野では願いを立てれば必ず叶い、信・不信に関わらず犯した罪を軽減し、死後には安らかに浄土へ行けることを保証したのである。⁽²⁴⁾このような民間信仰が、一遍がうけた神託の根底にあったと考えられる。

一遍は、山伏姿に化身した熊野権現から神託を受けたことで、浄不浄に関わらず身分を超えた熊野聖地^{あんじん}で安心を獲得した。その後一遍は各地を遊行し賦算^{ふさん}を続けたが、それは常に庶民の視点に立ったものであった。熊野本宮証誠殿に祀られた阿弥陀如来は専修念仏の阿弥陀如来ではなく、修験道の阿弥陀如来であり、これは熊野山中に浄土があるという思想に基づいたものである。

このように、一遍は修験道の阿弥陀如来から神託を受け、修験道的な神祇信仰を取り入れた。そして自らは各地を遊行し、庶民に念仏札を渡した。わざわざ熊野に行かなくても、この世のすべてが浄土の地であることを賦算という形で表したかったのだろう。遊行そのものが修験道であり、それは一遍の思想の基盤である「二河白道」と重ね合わせることができる。

(3) 二河白道を遊行する一遍

文永8年（1271）の春、一遍は熊野三山に訪れるまで善光寺に参詣した（図1）。善光寺の阿弥陀如来は秘仏とされ直接拝むことはできないが、一遍は

参籠中に夢か現実なのか阿弥陀如来を直接拝むことができた。善光寺の阿弥陀如来は「生身の仏」として信仰されていたが、現世に生身の仏があるということはこの世が浄土の地であり、参詣者は生きながら、極楽浄土に行けるということである。⁽²⁵⁾安心を得た一遍はその教えをあらわす『二河白道図』を善光寺で写し、伊予に持ち帰っている。文永8年（1271）の秋、一遍は伊予の窪寺に3年間籠り、自ら描いた『二河白道図』を東壁にかけた（図2）。窪寺では、石鎚山を中心とした修験道がおこなわれていた。⁽²⁶⁾そのような窪寺で、一遍は善光寺で得た新しい思想「十一不二の頌^{じゆ}」を確立させたのである。

「二河白道」とは、善導大師（613～81）が『観無量寿経疏^{しよ}』の注釈書に念仏を勧める比喻として説いたものであり、それを絵にあらわしたのが『二河白道図』である（図3）。



図2 『聖絵』 卷一第四段 伊予国窪寺の東壁に一遍が自ら描いた『二河白道図』を掛ける（清浄光寺蔵）



図3『二河白道図』（清浄光寺蔵）



図4 筆者模写 『二河白道図』解釈図
（『図解・仏画の読み方』大法輪閣、2000年）

西に向かう旅人の目の前に、火と水の二河がある。荒れ狂う怒りの炎が燃え上がる火の河と、すべてを飲み込む白い波が押し寄せる欲望の河である。その間に東岸（穢土）から西岸（極楽浄土）に続く狭い白道がある。後ろからは盗賊が迫ってくる。旅人は白道を渡ることに悩んでいたそのとき、東岸の釈尊、西岸の阿弥陀仏から白道を渡るよう励ます声が聞こえた。どうせ死ぬのであれば一か八か信じてみよう。旅人は白道を渡り浄土に行くことができた。この選択が究極の他力本願である。「二河白道」の喩え話は、念仏を勧めるのに有効である（図4）。

一遍は、「二河白道」の教えに感銘を受け、南無阿弥陀仏を唱えて白道を渡れば、極楽浄土にたどり着くという考えに到達した。一遍は遊行する道を「二河白道」に喩え、念仏札を庶民に配った。全国各地を賦算したのは、この世が極楽浄土の地であることを証明するためであろう。

文永10年（1273）菅生の岩屋に参籠し、翌11年（1274）に一遍は賦算しながら四天王寺・高野山を経て、熊野へと向かった。山を越え、海を渡り、険しい道を進んだ。『聖絵』巻三第一段の詞書によれば、熊野の情景描写はまさに「二河白道」の喩えである⁽²⁷⁾。

昇る朝日は、衆生に浄土往生を勧める釈迦如来であり、悪魔を降伏させる不動明王と共に東から現れ、夕陽は浄土からお迎え下さる阿弥陀如来であり、多くの菩薩様をともなって現れた。熊野の険しい山道は「二河白道」の白道であり、一遍は旅人として白道を渡り、南無阿弥陀仏を称えながら、阿弥陀仏の極楽浄土（熊野の聖地）に向かったのである。これで、一遍は善光寺で獲得した安心を、さらに確信とすることができた。

そして、熊野詣は一遍に大きな影響を与えた。それは「信不信」だけではなく、「浄不浄」の問題を

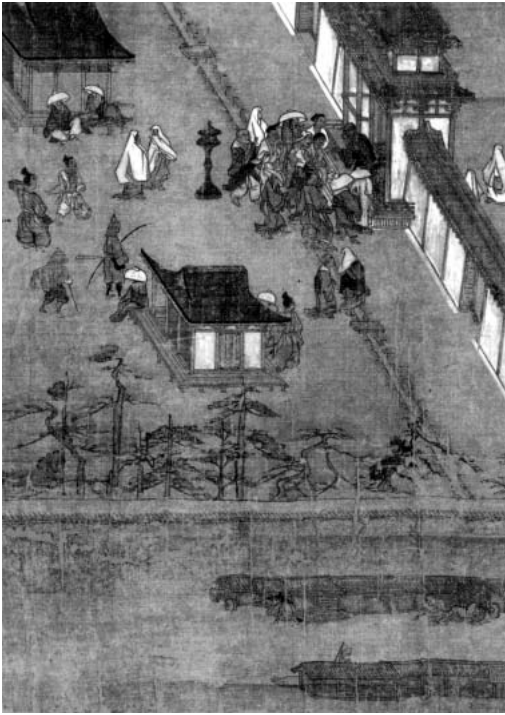


図5 『聖絵』巻二第三段 四天王寺を訪れる一遍
(清浄光寺蔵)

解決するものであったからだ。熊野詣は「信不信」の問題を解決するだけのものではなかった。四天王寺の西門は極楽浄土の東門に向き合っており、四天

王寺は熊野詣の実質的な出発点であったと考えられるが、その四天王寺の場面（巻二第三段）で、善光寺の場面（巻一第三段）ではあまり描かれていなかった非人小屋が詳細に描かれている（図5）。これは、熊野参詣が「浄不浄」の問題を解決するためのものであったことを表している。

Ⅲ 熊野山中で律僧と出会う

(1) 熊野山中で一人の僧に出会う

一遍は熊野に到着するまで、四天王寺と高野山を訪ねていた。『聖絵』（巻二第三段）四天王寺の場面には、一遍が最初の賦算をする様子が描かれている（図5）。賦算とは念仏の名号札^{みょうごうふだ}を配ることである。このように一遍は念仏札を配りながら超一（一遍の妻と推定）、超二（一遍の娘と推定）、念仏房（従者と推定）とともに熊野本宮を目指していたところ、ひとりの僧と出会った（『聖絵』巻三第一段）（図6）。一遍はその僧に念仏札を差し出したが、信心が起こ



図6 『聖絵』巻三第一段 熊野山中で一人の僧に出会う（清浄光寺蔵）



図7 『聖絵』巻三第一段 画面左は証誠殿に現れた権現の前で一遍が合掌し、右側はたくさんの童子が一遍のもとに集まり念仏札をうけとっている。この場面は異時同図法が用いられている(清浄光寺蔵)



図9 『聖絵』巻三第一段 熊野山中で一遍が律僧に念仏札を渡そうとするが、律僧は受け取らない(清浄光寺蔵)

らないからと言われ、受け取りを拒否された。信心がなくても受け取るよう無理やり受け取らせたが、このことで一遍の心に迷いが生じた。

一遍が熊野本宮証誠殿に籠もっていると、白装束に白髪の長頭巾を被った山伏姿の熊野権現が現れ一遍に告げた(『聖絵』巻三第一段)。阿弥陀仏がかつて悟りを開いたとき、すでに一切衆生の往生は決まっている。「信不信を選ばず、浄不浄を問わず」札を配るよう諭した。そして目を開くと、12～3歳の童子が100人ほど集まって念仏札を受け取り、南無阿弥陀仏を唱えて去っていった。この熊野本宮の場面に登場する童子は、成人前の少年であると同時に賤民を表している⁽²⁸⁾。この出来事によって一遍は安心を得て、その活動の保証となった(図7)。

一遍は善光寺で最初の安心、熊野権現の神託により2度目の安心を得ることになるが、2度目の安心を示すものに「六十万人^{じゆ}頌」の教えがある⁽²⁹⁾。熊野権現の神託を得たあとの一遍は、熊野新宮で専門の彫刻師に依頼し、賦算の札の名号を「南無阿弥陀仏」から「南無阿弥陀仏^{けつじよ} 決定往生六十万人」につく



図8 『聖絵』巻四第五段 踊念仏の音頭をとる念仏房(清浄光寺蔵)

り変えた。⁽³⁰⁾

そして、すべてを捨て去る決心をした一遍は、ここで超一・超二と別れた。ただし、念仏房はそのちも同行し、信濃國小田切の里で踊念仏の音頭をとっている(『聖絵』巻四第五段)(図8)。

熊野の場面で最も重要なのは、熊野山中で出会ったひとりの僧と後ろにいる同行者、つまり「律僧」と同行する「市女笠の人物」に出会ったことが契機になり、「信不信を選ばず、浄不浄を問わず」札を配ることを一遍に決意させたことである。

その出会いは、『聖絵』巻三第一段の画面中央にある(図6)。まず画面右側先頭に一遍が描かれ、その後ろに三人の同行者がいる。手前から超一、超二、念仏房である。そして画面左側から山を下りてくる僧が、一遍の念仏札を拒否する人物である。その直後には、5人の道者が同行している。

さらに僧一行の後ろには、山陰から下りてくる5人の道者の一行が描かれているが、手前の僧の一行とは別の一行であろう。それは、両者の間に垂直にそびえ立つ3本の木が描かれ、前後の関係を分断する構成をとっているからである。後方の熊野道者一行が描かれたのは、画面に描かれた熊野の山々が平



図10『聖絵』巻五第五段 一遍と時衆らが北条時宗に鎌倉入りを阻止される（清浄光寺蔵）

垣に見えないよう、画面に奥行きをつくり、立体感を表す意図が含まれていると推測できる。

この僧は、『聖絵』の詞書ではただ1人の僧と記されているだけだが、『遊行上人縁起絵』巻一の詞書では「律僧」と記されている。『遊行上人縁起絵』では、この僧が律僧であることに深い意味を持たせている。ところで『聖絵』（巻三第一段）には画中詞があり、画中の人物像の頭上にそれぞれ一遍、超一、超二と書き込まれ、さらに一遍と対面する僧の頭上には「権現」と書き込まれている（図9）。そのため、この僧を熊野権現と見る説がある⁽³¹⁾。

しかし、『聖絵』の画中詞は後世の江戸時代のもものと見られ、「権現」とする画中詞は『聖絵』制作当時のものではなく、後世にこの僧が熊野権現であると解釈されたと考えられる。この出会いが熊野権現神託の契機になるため、この僧を熊野権現とする解釈が生まれたのだろう。この僧の正体は『遊行上人縁起絵』の詞書に記されているように、律僧と考えられる。

熊野山中で出会った人物が律僧であれば、律僧と時宗教団が競合する関係にあり⁽³³⁾、律僧が念仏札を拒否する理由も根拠づけられる。しかし、競合関係にあるから拒否したというだけでは、重要なエピソードにはなりえない。もっと深い物語があるだろう。

(2) 一遍と律僧が向き合う構図

この人物が律僧であるならば、一遍から念仏札を

受け取らなかったことも十分に理解できる。当時の真言律宗からは叡尊や忍性^{にんしょう}などが出て、北条氏の保護を得て癩者救済など社会救済事業を展開し、とくに忍性は師叡尊からも「慈悲ニスギタ」（『興正菩薩御教誡聴聞集』）と言われたほどであったが、この時点では、まだ一遍は「浄不浄」の問題を解決していなかったからだ。対立するから拒否したという低い次元の物語ではなく、まだ一遍をはじめとする浄土教系の側が「浄不浄を問わず」という問題を解決していなかったことを暗に示したものと考えられる。

律僧が札の受け取りを拒否した理由は、彼自身の不信心によるものではなく、浄不浄の問題を解決していなかった浄土教への不信感の表れであったと考えられる。浄土教では、善導以来、極楽往生のためには不浄を取り除いて清浄になることが条件になっていたからである。

『聖絵』の熊野山中で律僧と一遍が出会う場面は、律僧が左上から右下に向かって下り、一遍が右下から左上に向かって登り、互いに向き合う構図になっている（図9）。互いに相手の方向を妨げるため、互いに気遣い道を譲らなければ、反発的な空気が生じる。『聖絵』巻五第五段、一遍が鎌倉入りを武士に阻止される場面も、一遍と北条時宗が向かい合い対立した構図になっている（図10）。

しかし、この鎌倉入りを拒否される場面では、一遍とその一行は左側から、北条時宗は右側から登場

しており、熊野山中の出会いの場面の一遍の向きとは逆である。しかも、絵巻物の鑑賞は右から左へと進むので、一遍一行の進行方向がそれに逆らうように描かれている。この構成の強烈さは、一遍一行に立ちはだかる壁の大きさと、それに立ち向かおうという一遍の強い信念を表象している。それと同時に、鎌倉入りを拒絶されることが予想される。

ところが熊野山中の場面では、絵巻物の鑑賞の方向のまま一遍は右から左に進む構図である。熊野山中での律僧と一遍の出会い、その後の一遍に好影響を与えたものと読むことができる。

人と人が向き合った場面は緊張感を表し、そこに物語の大きな場面展開を見ることができる。このような出会いの場面に、制作者の意図を読み解く重要な鍵がある。熊野山中での律僧の賦算拒否は、たしかに緊張する場面ではあるが、それは一遍にとって否定的ではない肯定的な意味をもつものであったと考えられる。それが、そののちに続く熊野権現の神託である。

(3) 市女笠の人物

この場面では、もうひとり着目すべき人物が描かれている。それは、律僧のすぐ背後にいる、異常に長い虫垂絹をめぐらせた市女笠を被る山伏姿（道者姿）の2人の人物である。その後方には、短い虫垂絹の市女笠を被る山伏姿の人物が1人いる（図9）。

長い虫垂絹をめぐらせた市女笠姿の人物は単独で描かれることはなく、必ずその脇または後ろに短い虫垂絹をめぐらせた市女笠姿の人物が描かれる。それに対して短い虫垂絹の人物は、長い虫垂絹の人物がいなくても、山伏姿の男とともに描かれる場合がある。短い虫垂絹は長い虫垂絹よりも身軽であり、低い身分や地位にあった人物の服装と推測できる⁽³⁴⁾。一般に絵巻物でよく描かれている市女笠姿は、虫垂絹が肩までの短いものである。

これまで、この市女笠姿の一行は、女性の熊野道者であろうとされてきた⁽³⁵⁾。2人の従者が坊主姿であるのも、この一行が女性道者であったことを示しているよう。

しかし律僧に連れられた2人の人物の虫垂絹が、



図11 『聖絵』巻七第二段 僧や山伏が頭上にある市女笠に手をかけている（清浄光寺蔵）

地面を引きずるほど異常に長いことが気にかかる。熊野山道のような険しいところでは、長い虫垂絹は視界を狭くし、また足元に絡みついて転ぶ可能性さえあるからだ。これでは、たとえ山伏姿をしても、道者姿としては機能的ではない。しかし、何かしらの機能を果たしていたと考えられる。また作者も、なにかしらの意図があって異常に長く描いたのだと考えられる。

まず、この人物はごく限られた存在の者であったと考えられる⁽³⁶⁾。『新版 絵巻物による日本常民生活絵引』（以後では『絵引』）は、虫をさけるといよりも、顔を見られまいとするものではないかと推測している⁽³⁷⁾。覆面と同様、一種の異形であったと考えられる⁽³⁸⁾。虫除けという点では非合理的でも、隠すという点では合理的だったのである。

身を深く隠すというと、常識的には身分の高い女性と考えられるが、武士の警護がないことが気にかかる。『聖絵』の熊野新宮や本宮などに描かれている長い虫垂絹に市女笠の人物は、かならず武士に警護されている。それに対して律僧一行には坊主頭の2人が後備としているだけで、武士の警護はない。

身分が高いという理由のほかに身を深く隠すものといえば、癪者を思い出すことができる。当時の律僧が救癪活動をしていたことを考え合わせれば、律僧と身を隠すという記号から、癪者を連想することはそれほど強引なことではない。一遍が熊野山中で出会った律僧に連れられた異常に長い虫垂絹の人物は、全身を隠さなければならない癪者⁽³⁹⁾だったのではないだろうか。

市女笠と長い虫垂絹は全身を覆い隠すのに都合よく、まさに変装するのに都合のいいものであった。



図12 筆者模写『前九年合戦絵詞』五島美術館蔵断簡「帰順願図」



図14 『聖絵』巻七第三段 市女笠をかぶる僧 (清浄光寺蔵)



図13 『聖絵』巻七第二段 市女笠をかぶる二人の僧 (清浄光寺蔵)
全身を隠すためならば、虫垂絹が異常に長いのも理解できる。ここに、新たな見解を提示することができよう。

Ⅳ 市女笠の用途の多様性

(1) 男女兼用の市女笠

一般に市女笠というと女性の旅姿と考えられる。しかし『聖絵』京極四条釈迦堂の場面(巻七第二段)には市女笠を手にとっている男性山伏が描かれている(図11)。この者は時衆の踊念仏の見物に到着したばかりで、被っていた市女笠を頭からはずししとみ部戸に乘せているのであろう。市女笠に山伏姿は男女兼用の道者姿だったといえる。

市女笠は、もともと市で働く女性の被る笠であっ

たが、平安中期から身分の高い女性の外出用として用いられた。また『西宮記』巻八の行幸の京内の項で「雨降者、五位以上、着市女笠雨衣」とあり、巻十七でもおほがき菅笠の項で「行幸時、王卿已下、雨具用市女笠」とあるように、男性の貴人も雨具として市女笠を使用した。

もちろん『枕草子』の「えせものの所うるをりの事」で「雨降る日の市女笠」とあるように、男性が被るのは似つかわしくないと思われており、あくまで雨具として使用するものであった。『小右記』治安3年5月13日条「源中納言出切市女笠事」でも「女等以市女笠隠形、参功德所、是善根也」とあるように、女性が顔かたちを隠す姿が美しいとされていた。

しかし顔を隠すことができるため、貴人が逃亡するときに市女笠を被った女装姿で落ちることがあった。平家物語の「のぶつら信連合戦の事」では、「御髪を乱り、重たる御衣に、市女笠をぞ召されける」とあるように、拳兵の計画が露見すると、以仁王は近侍・長谷部信連の進言を入れて、市女笠を被り女房装束で落ちたことが見える。以仁王は険しい山道を落ちており、女装が山道でも安全だったことが分かる。

さらに鎌倉期に成立した『前九年合戦絵詞断簡』である「帰順願図」(五島美術館所蔵)では、市女笠を被った平永衡と藤原経清の姿がはっきりと描かれ、雨が降らなくても男性が被ったことが分かる

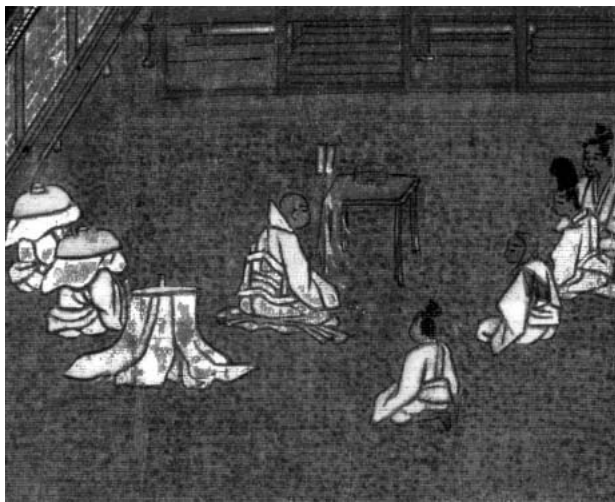


図15 『聖絵』 卷三第一段 市女笠に虫垂絹の一行 (清浄光寺蔵)



図17 『聖絵』 卷二第一段 菅生の岩屋で合掌する
虫垂絹に市女笠の人物 (清浄光寺蔵)



図16 『聖絵』 卷三第一段 虫垂絹に
市女笠の人物 (清浄光寺蔵)



図18 『聖絵』 卷二第三段 四天王寺
に参詣する市女笠の人物
(清浄光寺蔵)



図19 『聖絵』 卷六第一段 伊豆の三島社の
橋を渡る市女笠の人物 (清浄光寺蔵)

(図12)。市女笠はもともと男女兼用であり、男性が市女笠を身に着けることは不思議ではなかった。胡俗の笠帽子にも見えるが、2人が源頼義に降伏を申し出た場面であることを考慮すれば、絵巻作者は、顔を隠す小道具として市女笠を描いたと考えられる。⁽⁴⁰⁾

実は、鎌倉期には露頂の習慣が始まり、男子も外出のときには笠を着用することが多くなった。⁽⁴¹⁾ 男性が雨具以外に市女笠を被らなくなったのは、烏帽子の上に市女笠を被るのが簡単ではなかったからであり、烏帽子を被らなければ、市女笠はむしろ実用的でさえある。『聖絵』京極四条釈迦堂(巻七第二段)(図13)や空也上人遺跡市屋(巻七第三段)など多くの場面で、市女笠を被った僧や山伏が描かれ

ていることは注目できよう(図14)。

(2) 身を隠す市女笠

『聖絵』の四天王寺や京極四条釈迦堂の描写から、市女笠を被る山伏姿は男女兼用の道者姿と分かるが、市女笠に虫垂絹をつける道者姿は一般に女性によく見られる。律僧一行のほかにも、『聖絵』の熊野の場面(巻三第一段)で市女笠に虫垂絹をつけた山伏姿の人物が多く見られ、それが女性の熊野道者姿であったことが分かる(図15・16)。

また、『聖絵』巻二第一段の菅生の岩屋(図17)、同巻二第三段の四天王寺の西大門の脇(図18)、同巻六第一段の三島社の神池に架かる橋の上などに、市女笠姿の人物が見られる(図19)。これらの人物



図20 筆者模写 光明寺本『遊行上人縁起絵』巻一第二段
熊野神社境内の虫垂絹に市女笠の人物。

は、熊野に向かう途中の女性たちと考えられている⁽⁴²⁾。岩屋と三島社の人物は顔をのぞかせており、たしかにその顔は女性に見える。

しかし、光明寺本『遊行上人縁起絵』巻一第二段の熊野本宮証誠殿内では、市女笠に長い虫垂絹を着けた2人の人物とともに、短い虫垂絹を着けた人物も描かれている(図20)。この短い虫垂絹の人物は、顔をのぞかせており、女性というよりも若い男性に見える。熊野詣でも、虫垂絹に市女笠の道者姿は女性だけのものではなかったと考えられる。

中世では衣服がそのまま身分を表したために、そ

れを逆手に利用して自分の身分をカモフラージュすることができた。しかも市女笠に虫垂絹をめぐらせば、顔を隠すのに都合がいい。身を隠すのには好都合な小道具であった。烏帽子をとれば、男性は身分から解放され、変装も容易にできたのである。

以仁王が山道を女装で落ち、また女性が熊野を参詣したように、女装が山道を旅するにも安全であったことを考えれば、癪者などの社会的弱者が女装することも十分に考えられる。しかも被り物をとらずに済むため、癪者にとっては都合が良かった。もともと社会的身分が高い癪者であれば、市女笠と虫垂絹で顔を隠して、熊野を参詣することは十分に考えられる。

このように市女笠であれば女性、虫垂絹を着けていれば女性と、典型的に判断することはできない。『聖絵』の表現効果を考えるならば、すでに一遍の側に超一・超二という女性がいるため、市女笠姿の者が単なる女性では熊野権現の神託「信不信を選ばず、浄不浄を嫌はず」の契機にはならない。四天王寺の場面で予告し、こののち熊野権現の神託を受ける場面を描く制作者の意図を考えれば、市女笠姿の人物は、まだ一遍の側にはいない不浄の者である。

実は、癪者が仮の姿で熊野詣をする必要があったのは、顔を隠すためだけではなく。それは、熊野信仰では精進潔斎が重んじられ、往生するために不浄を取り除いて清浄となる必要があったからであ

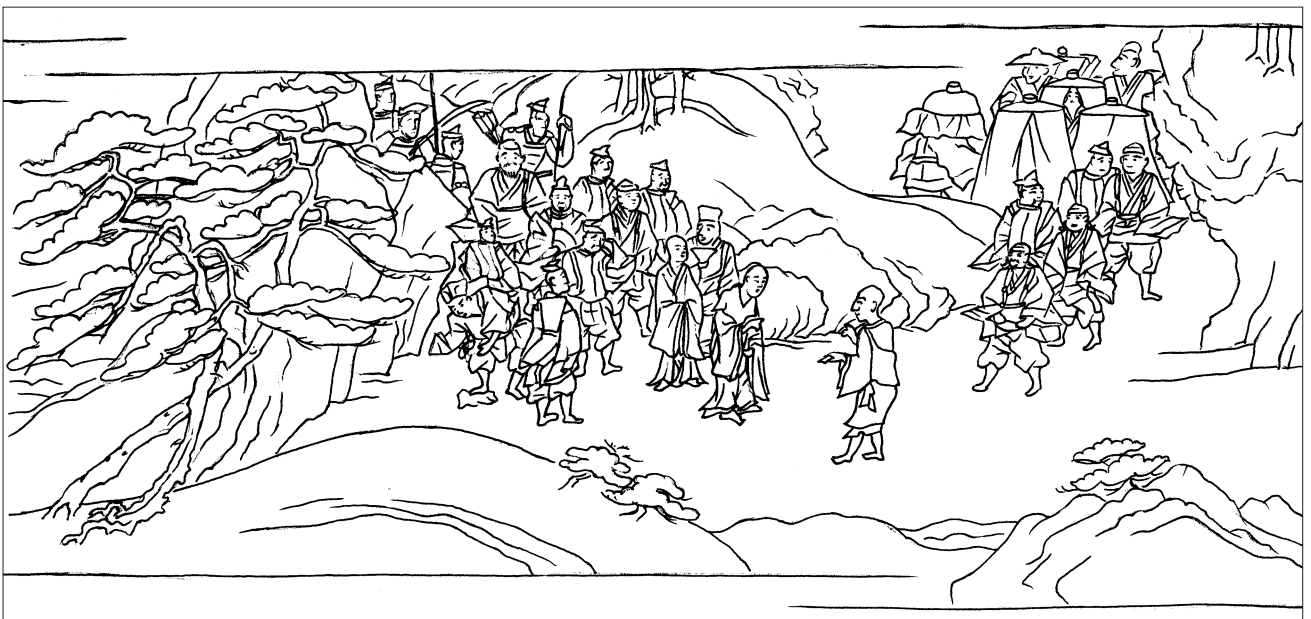


図21 筆者模写 光明寺本『遊行上人縁起絵』巻一第二段 一遍が律僧に賦算する場面。

る。そのため、男女ともに白浄衣の山伏姿が熊野詣での道者姿となった。律僧とともに参詣する癩者も、身分の上で不浄とされていた姿を清浄なものに変える必要があったのだろう。癩者も白浄衣を着ることで、不浄を浄に変えることができたのである。

このように考えると、『聖絵』の画中詞で律僧を「権現」と記されていることも間違いとはいえなくなる。律僧が「信不信」、市女笠に山伏姿の人物が「浄不浄」にかかわる人物であり、熊野権現の神託の場面ではそれぞれ熊野権現と童子に対応する。

規定された概念、類型化された記号を読み取るだけの方法では、このような結論には至らない。類型化された記号から逸脱したものを読み込む必要がある。それは、類型化された図像と眼前の図像の差異に注目するということである。

(3) 『遊行上人縁起絵』と市女笠姿

『聖絵』巻三第一段の熊野山中の長い虫垂絹姿の図像や構図を、『遊行上人縁起絵』の光明寺本と真光寺本から比較していきたい。

光明寺本(図21)は一遍の右から左にかけての斜線と律僧の左から右にかけての斜線の方向性が中央で交差し、視点が集中する構図となっている。それによってお互いの出会いの場面を強調している。このV型の構図はあまりに強い印象を与えるので、視点がそこに集約しすぎて画面が窮屈になる。そこで作者は構図上の工夫もしている。画面両端に他の

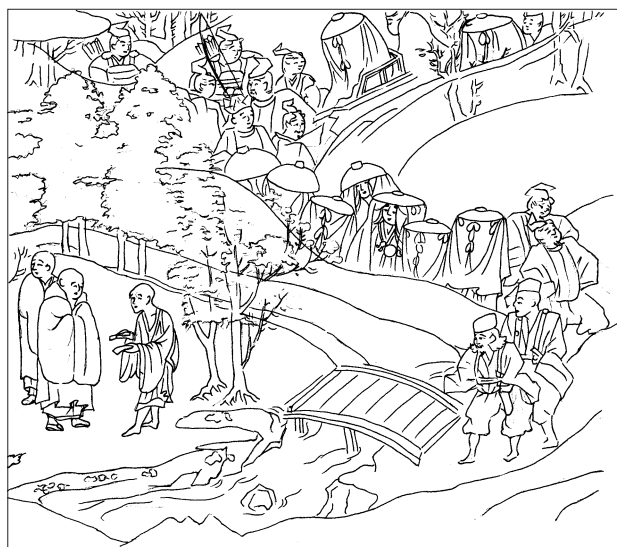


図22 筆者模写 真光寺本『遊行上人縁起絵』巻一第二段 熊野山中で一遍が律僧に賦算する。

山道を描くことで、視点を拡散させて開放感を与え、限られた画面上に広がりを持たせたのである。光明寺本は画面を一点に集約させるV型の構図と、視点を放射線上に散在させるX型の構図を、混合させた構成となっている。集約と拡散が相俟い、構図の効果を上げている。

つぎに、そこに描かれている人物像を個別的に見ていこう。光明寺本では、画面中央に律僧2人と一遍が描かれ、そこで賦算をめぐる押し問答がなされている。一遍の後方には山道を歩く道者の集団が見える。そのなかに、長い虫垂絹をめぐる市女笠姿の道者3人を確認できる。『聖絵』では律僧の側に描かれた市女笠姿の人物が、光明寺本では一遍の後方に描かれているのである。しかし一遍から少し離れたところに描かれており、一遍の随伴者ではなく、たまたま通りかかった道者一行と考えられる。

長い虫垂絹の市女笠姿3人のうち前方の2人は顔をしっかりと隠しているが、足元が見えないので虫垂絹がどこまであるのか確認できない。さらに後方の1人は、虫垂絹の隙間から顔をのぞかせている。女性のようなだ。

それに対して、律僧の後方には市女笠の道者がいない。『聖絵』の市女笠姿と光明寺本の市女笠姿とは、同じ記号に見えるが、意味は明らかに異なる。光明寺本が制作されたときには、すでに『聖絵』の市女笠姿を描いた意図が失われていたことが分かる。

つぎに真光寺本(図22)について見てみよう。背景のジグザグとした斜線の山道は、山道の険しさを表しているが、効果はそれだけではない。積立て遠近法の効果を用いることで、限られた画面に奥行きをもたせるのである。上部は遠景を示し、山道を下りていくと下部前景に一遍と律僧の出会いの空間へと視線を向かわせている。一遍と後方の道者の間を切り離すように流れる川は、その道者一行が一遍と関わりのない通りすがりの熊野道者であることを示している。しかし、川に架かる橋は物語の連続性を表し、右から左への空間と空間を結び付けている。

そして、一遍の後方にいる道者のうち、市女笠に虫垂絹姿の道者が9人いるが、はっきりと顔を見せ

ている者が2人いる。女性のようになめらかな顔立ちであり、髪は長い。

黒田日出男氏は、『聖絵』では律僧の後ろに市女笠に異様に長い虫垂絹がいたのに対して、『遊行上人縁起絵』では光明寺本と真光寺本のどちらも、①一遍が1人であるのに律僧は2人であること、②一遍の背後の群衆の中に市女笠・虫垂絹姿の複数の女性が含まれ、律僧の背後には武装した姿の従者がいることに注目している。⁽⁴³⁾しかし、『聖絵』で描かれている律僧の随伴者である市女笠姿の人物と、『遊行上人縁起絵』に描かれている市女笠姿の人物の意味の違いについては考察していない。やはり、市女笠姿の人物を単なる女性と見たのだろう。しかし『聖絵』では市女笠姿の人物に意味をこめているが、『遊行上人縁起絵』では単なる女性の道者姿として描いている。この違いは大きい。

一遍という共通の高僧を描いている『聖絵』と『遊行上人縁起絵』はよく比較研究されるが、それぞれの作者の視点や制作意図、発注者の要望、そして時代背景が異なれば、絵画の構成は大きく変化し、記号の意味も大きく変わる。このように同じ形象でも意味内容は異なる。図像を類型的にのみ見るのではなく、それぞれの作品の内容を個別的に考察する必要があるだろう。

(4) 市女笠という記号

『聖絵』巻三第一段の熊野山中の場面で、律僧に連れられている長い虫垂絹の市女笠姿の人物(図9)に注目し、その意図を探究すると、ほかの絵巻物のなかに描かれた市女笠姿の人物とは異なった個別の意味を見出せる。同じく一遍の高僧伝絵である『遊行上人縁起絵』とも、明らかに異なる。

さらに同じ『聖絵』に登場する市女笠姿の人物でも、熊野山中の市女笠姿の人物と三島社の場面に登場する市女笠の人物(図20)では、異なる意味が込められている。同じ作品に登場する場合でも、同じ形象だからといって同じ意義と意味が込められているとは限らない。熊野山中の律僧に連れられた市女笠の道者は、熊野権現の神託に直結していよう。

これまでは、『聖絵』の律僧に連れられた長い虫

垂絹の市女笠姿を、画面から抽出して論じていたので、その直後の熊野権現の神託との関係が論じられなかった。律僧に連れられ全身を隠さなければならなかった市女笠姿の人物の存在意義を理解できなければ、熊野権現の神託が信不信だけではなく浄不浄にまで及んでいたことを理解できない。浄不浄を嫌わない律僧と出会ったからこそ、それを契機に、一遍は浄不浄を問わないことを自らの教義に導入できたのである。

また同じ『聖絵』でも、長い虫垂絹の市女笠姿の人物と他の市女笠姿の人物の意味が異なるように、同一の絵師であっても、それぞれの作品それぞれの場面によって、形象に込められる意味は異なる。ひとりの絵師がつぎの作品に取り掛かるとき、意図が異なれば、たとえ近似の形象であっても意味を変える。さらに同じ作品の中でも、近似の形象だからといって同じ意味が込められているとは限らない。近似であったとしても、微妙な差異や物語性に注目する必要がある。作者が、つねに一定の視点で創作するとは限らないからである。市女笠姿の人物であれば、虫垂絹の長さや熊野権現の神託という物語性であった。

ここでは市女笠という旅道具について論じたが、道具の用途も多種多様であったと考える必要があろう。道具の使用方法を類型的に判断したのでは、制作の意図を推測できない。やはり類型からあふれ出した制作者の意図を汲み取る必要がある。

おわりに

心と身体、心と形は別であると主張する意見もあるが、描かれた事物は心象を表し、感動を与える。その時代に生きた作者の心象は、時代を経た今日においても絵画資料という記録に残すことができる。鑑賞者と作者の間にある絵画は、過去と現在の空間の橋渡しとしての連続性を持つのである。

絵画資料の解釈は形象を当てはめるだけでは絵画分析とはいえない。作者の意図とは異なった意味を押し付けては、けっして絵解きとはいえない。構成や表現効果によって描かれた事物の意味が変化して

いることを無視して、同一の意味を押し付けては、ただのこじつけになり、それぞれの個別的な意味を見失うからだ。

たとえば『絵引』に記されている図像の意味は、絵画の一部を切り取った断片である。そのため、目の前の絵画を解釈するのに『絵引』に記された意味を足し合わせても、それは断片の切り貼りにすぎない。そのような断片の体系と歴史の個別性は乖離したものである。絵画表現や物語性は、『絵引』で調べただけでは明らかにはならない。『絵引き』を超えた意味を発見したならば、それがその作品の個性であり、そこから時代の特殊性を発見することもできよう。『絵引』で学びながら、『絵引』を超えていく必要がある。

しかし類型的思考には弱点だけではなく、利点も

ある。たとえば典型的に衣服を分類することで、衣服を着ていた人びとの時代背景を一目で理解できる。そして共通項を示せば、当時の傾向を知ることができる。そのことで逆説的にも、その傾向から逸脱した差異を発見できる。

「熊野」と「律僧」と「市女笠」それぞれの記号的解釈が、作者の制作意図と物語性によって再構成されたことで、『聖絵』は歴史的個性である一遍の思想と行動を表現することに成功したと考えられる。

【謝辞】

論文に掲載された写真はすべて清浄光寺蔵であり、清浄光寺から全面的協力を得た。ここに感謝する。
(ささき・ひろみ)

【注】

- (1) 並木誠士「祖師の伝記」（佐野みどり・並木誠士編『中世日本の物語と絵画』放送大学教育振興会、pp.119-130、2004年）p.119
- (2) 高野修・遠山元浩『遊行寺』（清浄光寺、2005年）p.52
- (3) 今井雅晴『一遍 放浪する時衆の祖』（1997年、三省堂）p.188
- (4) 佐々木哲氏のご教示による。「一人」を「いちのひと」と読めば摂政関白・太政大臣であり、九条忠教や西園寺実兼と考えられる。また「いちにん」と読めば、『聖絵』成立当時に現職の右大臣であった西園寺公衡の可能性は高い。ただし、『聖絵』に西園寺家の人びとが登場しない。西園寺家が後援者であれば、『播州法語集』に登場する「西園寺殿の御妹の准后」が『聖絵』に登場してもいいだろう。しかも『聖絵』は、西園寺公衡が願主であった『春日権現験記絵巻』と画風が大きく異なる。そこで「一人」を不定代名詞「ひとり」という意味で「いちにん」と読めば、広く一遍に結縁した有力者のなかに後援者をもとめられる。近年では詞書に登場する「土御門内大臣（于大納言）」を土御門定実と同定して、彼を「一人」とする説が有力である。しかし、土御門定実であれば、あえて不定代名詞で記す理由がない。不定代名詞で呼ばれていることに注目すれば、『徒然草』でその奇行が記されている久我通基と考えられる。久我通基であれば、土御門通親家の嫡流であり、やはり「土御門内大臣（于大納言）」と呼ばれうる。『聖絵』の画風が宋朝様式を取り入れた斬新なものであるのも、後援者久我通基の反骨精神の表れと考えられる。
- (5) 長島尚道『絵で見る一遍上人伝』（清浄光寺、2002年）p.4
- (6) 今井雅晴『一遍辞典』（東京堂出版、1989年）p.51 および、大橋俊雄校注『一遍聖絵』（岩波文庫、2000年）p.164 金井清光『一遍聖絵新考』（岩田書院、2005年）p.7
- (7) 若杉準治『絵巻を読み解く』（美術館へ行こう、新潮社、1998年）p.114
- (8) 佐野みどり「絵巻の主題と形式」（佐野みどり・並木誠士編『中世日本の物語と絵画』放送大学教育振興会、pp.31-54、2004年）p.43
- (9) 大橋俊雄『一遍』（人物叢書、吉川弘文館、1983年）pp.204-205
- (10) 宮次男「一遍聖絵と円伊」（『美術研究』205号、1959年）pp.15-38 および、今井前掲『一遍辞典』（注6）p.50
- (11) 並木前掲「祖師の伝記」（注1）p.120
- (12) 佐々木哲氏のご教示による。『縁起絵』の作者は、模写本の詞書で平宗俊（神戸真光寺本）あるいは池刑部大輔（京都金蓮寺本）とされている。真光寺本に見られる平宗俊は、桓武平氏高棟流である六波羅評定衆佐分利加賀守親清の子息であろう（『尊卑分脈』）。高棟流平氏の宗俊であれば、官職が刑部権大輔であり、金蓮寺本と官職「刑部大輔」が一致する。真光寺本も金蓮寺本も正しかったことになる。宗俊の父親清は、『若狭国守護職次第』北条重時の項に「守護御代加賀守殿自延応元年拝領之」とあるように、若狭守護を兼職した六波羅探題北条重時の若狭守護代を勤めている。高棟流平氏は事務官僚「名家」の家柄であり、吏僚官僚として北条氏の被官になっていたのだろう。しかし宗俊は六波羅評定衆に列した形跡がない。金蓮寺本にある「池刑部大輔」の名乗りに注目すれば、鎌倉殿伺候の公家衆であった池流平氏の名跡を継承したと考えられる。

- (13) 『特別展 遊行寺蔵一遍上人絵巻の世界』(神奈川県立歴史博物館、1997年) p.19
- (14) 高野・遠山前掲『遊行寺』(注2) p.52
- (15) 今井前掲『一遍 放浪する時衆の祖』(注3) pp.188-189
- (16) 小山靖憲『世界遺産 吉野・高野・熊野をゆく』(朝日新聞社、2004年) p.70
- (17) 豊島修『熊野信仰史研究と庶民信仰史論』(清文堂出版、2005年) pp.8-9
- (18) 寺西貞弘『古代熊野の史的研究』(塙書房、2004年) p.99
- (19) 石川智彦『熊野をめぐる宗教美術』(『国文学』69巻3号、至文堂、pp.119-129、2004年)
- (20) 豊島前掲『熊野信仰史研究と庶民信仰史論』(注17) p.9
- (21) 美川圭『白河法皇—中世を開いた帝王』(NHKブックス、2003年) p.177 および、小山前掲『世界遺産 吉野・高野・熊野をゆく』(注16) pp.78-79
- (22) 栗田勇『道元・一遍・良寛—日本人のこころ』(春秋社、1990年) pp.101-102
- (23) 小山前掲『世界遺産 吉野・高野・熊野をゆく』(注16) pp.78-79
- (24) 豊島前掲『熊野信仰史研究と庶民信仰史論』(注17) pp.29-33
- (25) 大橋前掲『一遍』(注9) pp.28-29
- (26) 今井雅晴『捨聖 一遍』(吉川弘文館、1999年) pp.57-60
- (27) 長島尚道「念仏が念仏を申す信仰—阿弥陀仏と名号」(今井雅晴編『遊行の捨聖 一遍』吉川弘文館、pp.43-69、2004年) p.58
- (28) 金井前掲『一遍聖絵新考』(注6) pp.48-59
- (29) 今井前掲『一遍辞典』(注6) pp.312-313
- (30) 金井前掲『一遍聖絵新考』(注6) pp.37-39
- (31) 小松茂美編『一遍上人絵伝』(日本の絵巻20、中央公論社、1988年) p.70
- (32) 栗田勇『一遍上人—旅の思索者』(新潮文庫、2000年) p.96 および、梅谷繁樹『一遍の語録を読む(上)』(日本放送出版協会、2004年) p.81
- (33) 砂川博『中世遊行聖の図像学』(岩田書院、1999年) pp.192-210
- (34) 黒田日出男『増補 姿としぐさの中世史』(平凡社、2002年) p.120
- (35) 黒田前掲書、pp.111-112。および、小松前掲『一遍上人絵伝』(注31) p.70、大橋前掲『一遍』(注9) pp.43-4 『新版 絵巻物による日本常民生活絵引』第2巻(平凡社、1984年)
- (36) 黒田前掲『増補 姿としぐさの中世史』(注34) pp.106-138
- (37) 前掲『新版 絵巻物による日本常民生活絵引』(注35) 第2巻、p.74
- (38) 金井前掲『一遍聖絵新考』(注6) p.179
- (39) 癩者とは、今日のハンセン病患者と一部の皮膚病の患者を混同しながら総称した名称である。そのため癩者をハンセン病患者と言い換えては正確ではなくなる。そこで、ここでは「癩者」を歴史用語として使用する。
- (40) 佐々木哲氏のご教示による。前九年合戦を叙述した『陸奥話記』には、金為時・為行など金氏を名乗る豪族が登場し、とくに為行は安倍貞任の舅であり、平永衡・藤原経清は貞任の姉妹の婿である。そのため永衡・経清が市女笠を被るのは、胡俗の笠帽子に通じるとも考えられる。しかし、『小右記』治安3年5月13日条で女性が市女笠で顔かたちを隠す姿が美しいとされ、また『平家物語』で以仁王が女装姿で市女笠を被り落ちたように、市女笠は顔を隠す道具としても使用されている。『前九年合戦絵巻断簡』は降伏の場面であり、絵巻作者は顔を隠す小道具として平永衡・藤原経清の2人に市女笠を被らせたと考えられる。しかも永衡・経清に男装のまま市女笠を被らせていることは、『前九年合戦絵巻』が制作された鎌倉期には、男女ともに外出するときには笠を被っていたことを示している。
- (41) 宮本馨太郎『かぶりもの・きもの・はきもの』(民俗民芸双書、岩崎美術社、1968年) p.57
- (42) 黒田日出男『絵画史料で歴史を読む』(筑摩書房、2004年) p.64
- (43) 黒田前掲『増補 姿としぐさの中世史』(注34) pp.114-117。黒田氏は『縁起絵』の光明寺本と真光寺本を比較検討されている。