

冷泉為恭の仏画をめぐって

日 並 彩 乃

The Buddhist painting of REIZEI Tamechika

HINAMI Ayano

Abstract

The study of Reizei Tamechika's Buddhist paintings is just as important as the study of his Fukko Yamato-e (restoration of Japanese painting). Fukko Yamato-e was a movement at the end of the Edo period, focused on the restoration of a traditional style of Japanese painting based on the masterpieces of the Heian and Kamakura eras.

While Tamechika's work is associated with the Kyokano area, he also produced many Buddhist paintings through his personal connection with Gankai.

Tamechika also learned the archaic style of Buddhist painting of the Heian and Kamakura periods. However, seeing as Tamechika was born in Kyokano, it is possible that his Buddhist paintings were also influenced by his hometown.

In this paper I will discuss the tradition of Yamato-e of the Kano school, from Sanraku to Eigaku and Eisho, and then Tamechika at the end of the Edo period. I will also look at the changes that can be seen in Tamechika's Buddhist painting.

Key words: 復古大和絵、冷泉為恭、仏画、京狩野、願海

はじめに

冷泉為恭の画業は、やまと絵と同じくらい仏画に比重が置かれている。晩年の為恭は、願海が住職を務める紀州粉河寺御池坊で剃髪し、法名を心蓮坊光阿と名乗って身を隠す。天台僧大行願海は、尊勝陀羅尼を深く信奉した学僧で、為恭の精神的支柱となった人物である。二人は若年から交流があり、為恭は、京都御所の造営や大樹寺障壁画など京狩野と関連した仕事をこなす一方、願海との個人的な繋がりの中で多くの仏画制作を並行して行っている。願海の教えによって新しく創作した仏画は、いずれも為恭芸術を代表する作品である。為恭の藤原信実への思慕心も仏画に関連していると考えられる。しかし、画風の形成を語る上では、古画学習との関連に加えて、やはり京狩野との関係も看過することは出来ない。

本稿では、為恭の画業における仏画の変遷を時代順に整理し、古画と狩野派の仏画という双方向から為恭の仏画について検討する。

一、為恭の仏画

為恭の先行研究の中で、仏画に関する論考としては、田村狙岡氏の「岡田為恭筆文殊図解」、水尾比呂志氏の「冷泉為恭筆普賢菩薩図」などが挙げられるが、やまと絵作品の研究に比べると多くはない¹⁾。為恭には大々的な展覧会が二つある。平成十七年(2005)大和文華館において開催された『特別展 復古大和絵師 為恭 — 幕末王朝恋慕 —』と、平成十三年(2001)岡崎市美術博物館で開催された『冷泉為恭展 — 幕末やまと絵夢花火』が、それに当たる。この二つの出展作品には重複しているものもある。これら図録には、為恭の仏画について詳細な考察がなされている。しかしながら、為恭の個々の作品については論じられているものの、やはり仏画全体の総括的な検討はなされていない。

そこで、本稿では、まず図様が明らかになっている為恭の仏画作品を、画集や展覧会図録から抜粋し、年代順に考察する。本稿は作品分析に重きを置くため、図様を知ることが出来ないものは除外した。筆者が整理したところ、図様を知ることができた為恭の仏画は二十四点となった。これに、願海と関連する作品も加え、年代順に整理すると、以下のようになる。

天保十四 (1843) 五月
天保十四 (1843) 九月八日
嘉永三 (1850)

《釈迦三尊像》
《五髻文殊像》
《釈迦三尊像》(大雲院蔵)

1) 田村狙岡「岡田為恭筆文殊図解」(『国華』361、1920年)。水尾比呂志「冷泉為恭筆普賢菩薩図」(『国華』916、1968年)。

嘉永七（1854）正月	《仏頂尊勝曼荼羅図》（養壽院蔵）
嘉永七（1854）二月	《地藏菩薩像》版画
嘉永七（1854）五月	《仏頂尊勝曼荼羅図（御衣尊勝曼荼羅）》
嘉永七（1854）五月	◎願海『尊勝陀羅尼明驗録』
嘉永七（1854）十月	◎《相応和尚染殿皇后御加持図》（比叡山延暦寺蔵）
安政二（1855）	◎《尊勝陀羅尼碑建立写生図巻》
安政二（1855）一月九月	《菩薩戒經》経文部分（比叡山延暦寺蔵）
安政二（1855）四月六日	《普賢十羅刹女蔵》（サンリッ服部美術館蔵）
安政四（1857）七月二十日	《菩薩戒經》絵部分（比叡山延暦寺蔵）
安政四（1857）	◎《石雲清事》
安政六（1859）七月十九日	《普賢十羅刹女》（比叡山延暦寺蔵）
文久二（1862）	◎《法然上人像》（奈良県立美術館蔵）
文久三（1863）三月	《仏頂尊勝陀羅尼神明仏陀降臨曼荼羅図》（大倉集古館蔵）
文久三（1863）四月	《山越阿弥陀図》（大倉集古館蔵）
文久三（1863）	《不動明王三童子像》

※作品名の前に◎を表記しているのは、仏画ではないが願海と関連する作品である。

筆者は、これらの作品を性質から「模写」、「制作」、「創作」の三期に分類した。制作年代が不明なため表に挙げることができなかった仏画は、《文殊図》、《普賢延命像》（比叡山延暦寺蔵）、《普賢菩薩図》、《稚児普賢菩薩像》四点、《不動明王像》（敦賀市立博物館蔵）、《虚空蔵菩薩像》（法音寺蔵）、《涅槃図》（五島美術館蔵）、《千手千眼観音像》、《過去現在因果経》である。また、願海に関連した作品であるが、年代のわからないものに《忘形見絵巻》《願海像》がある²⁾。

為恭は、嘉永三年（1850）蔵人所衆岡田出羽守の養子となって菅原姓を名乗り、同年に正六位下式部大録、安政二年（1855）に式部少丞、安政三年（1856）関白直廬預、安政四年（1858）に従五位下、文久二年（1862）一月に近江守となっている。そして、同年八月に官を辞した。為恭は、自身の公的立場を落款に記すことが多いため、官位に指名された年代からおおよその制作年が知れる。制作年の明確でないものは、これを手掛かりにおおよその年代を推定し、その節で述べる。

1. 第一期

生年（1823）から嘉永七年（1854）頃までを、第一期とする。高山寺などに出入りし古画の模写を盛んに行った時期がこれに該当し、おおよそ願海に出会うまでの月日を指す。為恭の仏画というと即座に願海が連想されるが、為恭は願海と出会う以前から仏画を描いている。幼い頃から高山寺の住職であった慧友のもとを訪れて仏画を多く模写し、古籍に親しんでいた。当

2) 本表の制作に当たっては、為恭の仏画に関する論考に加え、以下の画集と図録を参考にした。恩賜京都博物館編『田米知佳画集』（便利堂、1929年）。日本美術協会『復古大和絵集』（巧芸社、1931年）。恩賜京都博物館編『復古大和絵派 訥言・一蕙・為恭画集』（大雅堂、1943年）。『復古大和絵—田中訥言とその周辺—』（徳川美術館、1978年）。『冷泉為恭』（東京国立博物館、1979年）。中村溪男『日本美術261 冷泉為恭と復古大和絵』（至文堂、1988年）。『復古大和絵 冷泉為恭を中心として』（敦賀市立博物館、2000年）。『冷泉為恭展—幕末やまと絵夢花火』（岡崎市美術博物館、2001年）。『特別展 復古大和絵師 為恭—幕末王朝恋慕—』（大和文華館、2005年）。

時の高山寺は古画古籍の集約地点であった。

筆者が整理したところによると、近年梅沢恵氏によって紹介された為恭の模写作品《釈迦三尊像》が、もっとも早い時期の作品である³⁾。本作は、《釈迦三尊像》(建長寺蔵)を、天保十四年(1843)に写したという落款を有する。為恭は二十一歳、木挽町狩野第九代晴川院養信(1796～1846)の所望により《年中行事図巻》(細見美術館蔵)を描き、父永泰を亡くした年である。《釈迦三尊像》(建長寺蔵)は本来、南宋時代に制作された毘盧遮那三尊像であったが、日本では宝冠釈迦として受容されていた。為恭は、損傷部を示しつつも、古色は付けず、復元的に彩色されている。落款の「詫摩栄賀筆」という記述は、為恭が本図を『本朝画史』詫摩栄賀の項にある「画釈迦文殊普賢三尊」に該当する図と判じたためと、梅沢氏は推測している。さらに、本図制作の経緯としては、本図制作の三ヶ月前に《年中行事絵巻》(細見美術館蔵)を完成させていることから、これを持って江戸へ下向し、その道中に鎌倉に立ち寄った可能性を示している。現在まで、鎌倉地方と為恭との関連は見出されたことはないが、これを否定する証左もない。

次に早い年代に描かれたのが《五髻文殊像》である。画面上部には悉曇文で文殊の真言が記されている。左手に經典が載った青蓮華をとり、右手には智慧の標識である剣を持つ。火炎を発する光背を負って、蓮台に半跏に座す。律儀な筆致で、衣類の細かい文様まで描きこまれている。文殊の理知的な顔立ち、白地に金で文様を描く条帛が美しい。周囲を大柄な牡丹唐草の描き表装で囲んでいる。裏には天保十四年(1843)九月八日、高山寺蔵文殊室利菩薩尊影を模写したことが記されている。落款には「法鼓台」すなわち高山寺宝庫にある原本を写したことが記されているが、その経緯は明確になっていない。高山寺にあった宝物を模写した仏画としては、他に《文殊図》が紹介されたことがある⁴⁾。これは現在も高山寺に所蔵されている鎌倉時代の《文殊菩薩像》が原本とされている。釈迦三尊形式をとる場合には、文殊菩薩は獅子に乗り、釈迦の左脇侍として、右脇侍の白象に乗る普賢菩薩とともに配される。文殊菩薩は明恵と関わりが深い。明恵は、智慧を象徴する文殊を、高山寺の開祖明恵は師と仰ぎ大智を乞うた。為恭は、少年時代から洛中洛外の神社仏閣の行事に深く関心を払い、取材に出かけていた。この時期の為恭は、高山寺で《僧形八幡神像》などの仏画を多く模写していたことが伝えられている。本図はこれら古典学習の成果の一群のなかに含まれると考えられる。この時期、為恭は諸所の寺社を来訪し、多くの絵画を模写していた。改めて、やまと絵だけではなく仏画も、為恭の古典学習の対象であったことが看取される。

次に年代の早い作品を探すと、嘉永三年(1850)の《釈迦三尊像》(大雲院蔵)が挙げられる。釈迦三尊像は中央に釈迦、左右に文殊、普賢の二菩薩と薬王、薬上または羅漢などを両脇侍に配する形式が一般的である。本図も、その伝統的な形式をとってはいるが、三尊それぞれ

3) 梅沢恵「冷泉為恭筆 釈迦三尊像模本」(『神奈川県立博物館研究報告 人文科学』神奈川県立博物館、2013年)。

4) 田村狙岡「岡田為恭筆文殊図解」(『国華』361、1920年)。

の風貌や出立ちは通常と随分と異なっている。釈迦は顎鬚が伸びた苦行釈迦のようであり、その両手は衣の袖の中に納められ、草の褥上に結跏趺坐している。また、蓮華座のない寝そべった獅子、貝多羅葉を持ち、白象の上にそのまま座っているのは、文殊、普賢には見えにくく、菩薩というよりは羅漢のようである。

古画の学習は、先に触れた少年期だけではなく、生涯にわたって続いている。また、天保十三年（1842）、為恭は神護寺所蔵の《文覚上人像》を模写している。さらに、《平重盛像》（東京国立博物館蔵）、《藤原光能像》（東京国立博物館蔵）、《源頼朝像》（東京国立博物館蔵）も、神護寺所蔵の三幅の模本であることから、これらは一連の模写作業の一環であったと考えられる。嘉永四年（1851）八月には、大和内山永久寺が所蔵する小野小町の木像を写生している。

少数ながら、全体の傾向を考慮すると、仏画を制作することそのものに関心があったというよりも、これらは為恭の模写を通した古典仏画学習の結果である。為恭は仏画としての宗教性ではなく古典やまと絵のひとつとして惹かれていたと考えられる。いずれも原本に忠実で、筆致も固く、創意工夫を加える段階ではない。

2. 第二期

願海に出会い、彼のために仏画を制作した時期を第二期とする。年代としては、おおよそ嘉永六年（1853）頃から文久三年（1863）頃までが該当する。

仏の相好のなかで特に優れた功德をもつとされる頂相を尊格化したものを仏頂とよぶ。従って、嘉永七年（1854）正月に描かれた《仏頂尊勝曼荼羅図》（養壽院蔵）【挿図1】は、徐病、息災、増益、滅罪などを捧る尊勝法の本尊である。尊勝陀羅尼の信仰とその修法は平安時代から鎌倉時代に亘って盛んに行われ、その曼荼羅も描かれている。尊勝法に用いられる図様は、その典拠經典によって異なる。本図は願海の指導のもとに台密系を踏襲している【挿図2】。表具下部の東坊城聴長（1799～1861）の識語には、願海の略歴が認められる。したがって、本図が願海のために描かれた本格的な仏画としては最も年代の早いものとなる。為恭は、同年五月に同じく願海の依頼で同様の図様を描いている。『復古大和絵派 訥言・一蕙・為恭画集』では、願海に下賜された御衣を用いたことから、《御衣尊勝陀羅尼》と称されている。

天台僧大行願海（1823～1873）は為恭を宗教に結び付け、尊勝陀羅尼を深く信奉した学僧である。願海は為恭より二日早く、文政六年（1823）九月十五日上州高崎に生まれている。天保九年（1838）十六歳の時に上野東叡山養寿院の範海のもとで受戒し、天保十四年（1843）に比叡山延暦寺に上った。弘化三年（1846）から嘉永六年（1853）九月まで千日回峯を行って大行満となっている。千日回峯とは、比叡山を代表する修行で、比叡山の峯々を一日三十キロ以上歩き巡ったり、断食して念誦修法に専念したり、京都中の神社仏閣を参拝するため一日八十キロ余りも歩くという苦行である。このような定められた修行を千日行くと満行となり、それを達成すると大行満大阿闍梨と呼ばれ、特に尊敬された。行中には、摺写した尊勝陀羅尼を七万

人に手渡していた。同年の冬、のちに明治天皇となる皇子祐宮が病のおりに、聖歓喜天浴油および尊勝秘法を執して験があった。十一月には、回峯行満行の先例に倣って、孝明天皇および皇子ための加持を行った。本作品は、この時に願海が、為恭に描かせたものである。また、嘉永七（1854）二月には、千日回峯が満行したことを記念して、恵心僧都の描くところの地藏菩薩像を為恭に描かせ、配布している。この原本は定かではないが、図様は地藏独尊来迎図の形態である。願海は、安政元年（1854）には『尊勝陀羅尼明驗録』を出版し、十月に尊勝陀羅尼碑を北野天満宮に建立した。この業績を為恭が顕彰したものが《尊勝陀羅尼碑建立写生図巻》である。為恭は『尊勝陀羅尼明驗録』に多くの挿図を提供し、尊勝陀羅尼碑に刻まれた龍の下図も描いている。この後、願海は間もなく京都から去る。嘉永七年つまり安政元年のこれら一連の作品群は、願海の千日回峯完遂を中心とした業績と看做すことが出来る。

さて、為恭の仏画の中で、一群を築いているのが普賢菩薩の絵画である。これらは、儀軌に基づいた着色の本格的な仏画と、淡墨淡彩で戯画のような稚児の姿をした普賢の像を描いている。《普賢菩薩図》、《普賢延命像》（比叡山延暦寺蔵）、《普賢十羅刹女像》（サンリツ服部美術館蔵）、《普賢十羅刹女》（比叡山延暦寺蔵）が、後者としては《稚児普賢菩薩像》がそれに該当する。

まず、前者について考察する。普賢菩薩は、法華経においては守護神として篤く信仰され、しばしば単像として描かれている。法華経は平安時代に天台宗、日蓮宗によって推進されたが、宗派を超えて法華信仰として大衆に受け入れられた。為恭は普賢延命像、普賢十羅刹女像、普賢菩薩像の三種類を描いている。

まず、《普賢延命像》（比叡山延暦寺蔵）は、除災や延命を願う普賢延命法の本尊である。本図は台密系の二臂像として表されており、やはり願海との関連が想定される。現存する平安・鎌倉期に制作された普賢延命二臂像と比較すると、本図は全体的な冷たい色調と像容の端嚴な面持ちが、図像から本画へ直接転写されたような生硬さをもつと指摘されている。また、注目すべきは、一身三頭白象の下に、儀軌にも説かれ、本来描かれるはずの大金剛輪と五千の群象が描かれず、代わりに明王や天部が座すべき荷葉坐のような敷物がひかれる点である。本作品と全く同じ図像をもつ普賢延命の粉本として、「六角堂能満院仏画粉本」が指摘されている。能満院本粉本では、裏書によって、嘉永元年（1848）に高山寺において伝教大師将来様の普賢延命像を写したことが知られる。そのため、本図は為恭が高山寺において伝教大師将来様の普賢延命像を写したのであろうと推測されている⁵⁾。落款には、「菩薩戒弟子藏人所衆正六位下式部省大録 菅原朝臣為恭謹図之」と記されている。願海と出会った安政元年頃から為恭が粉河寺にて出家するまで多くの仏画の落款に菩薩戒弟子と記している。また、本作品には、嘉永七年（1854）五月に描かれた《仏頂尊勝曼荼羅図》と同じく、表具に御衣直衣が使用されていることから、おおそ同時期に制作されたと推定される。

5) 『冷泉為恭展—幕末やまと絵夢花火』岡崎市美術博物館、平成十三年（2001）164頁。

次に、《普賢十羅刹女像》（サンリツ服部美術館蔵）、《普賢十羅刹女》（比叡山延暦寺蔵）について触れる。普賢羅刹女像とは、白象に乗り来至する普賢菩薩と、あわせて『法華経』の信者を守護することを誓う十羅刹女を描いた絵画である。平安後期から鎌倉時代にかけて盛んに制作された普賢十羅刹像は、十羅刹女が羯磨衣等をつける唐装のものと、女房衣装をつける和装のものに大別できる。

安政二年（1855）の《普賢十羅刹女像》（サンリツ服部美術館蔵）【挿図3】は、《普賢十羅刹女像》の忠実な模写である。本図の原本は、和装本では現存最古、十三世紀ごろの制作と目され、さらに平安にさかのぼる祖本の存在も想定されている⁶⁾。先に触れた《仏頂尊勝曼荼羅図》（養壽院蔵）や《普賢延命像》（比叡山延暦寺蔵）と同様、背景に群青色が付されている。金字経見返し絵の来迎雲を思わせる流麗な線で、雲が描かれる。原作では剥落等によって失われてしまった装飾効果や彩色、模様は、為恭によって補完されている。表具には、「観普賢経」が、赤紫地に金泥で敷き詰められている。表具裏には願海による銘文が記されている。箱裏には願海によって安政時の内裏造営に用いられた余材を使用してこの箱が作られた旨の墨書きがある。

そして、四年後の安政六年（1859）に制作された《普賢十羅刹女》（比叡山延暦寺蔵）【挿図4】では、いくつかの図像を独自に組み合わせている⁷⁾。まず、普賢の形状および白象の部分、そして白象の脚元の三つの蓮華座は《普賢十羅刹女像》（廬山寺蔵）から忠実に切り取られている。しかし、法華経の信者を守護することを誓う十羅刹女は唐装をまとうためか廬山寺本を採用していない。代わりに女房装束を着る和装の十羅刹女を描いている。この図像は《普賢十羅刹女像》（大福寺蔵）からそのまま抜き出されている。つまり、二つの異なった原本からの図様がそれぞれ任意に抽出され、為恭によってひとつの画面に構成し直されている。為恭はここでも日本の事物に拘っているのである。絵の上下には観普賢経が書写され、光阿上人為恭の菩提のために、阿都山寺（安曇山寺、現在の明王院）に奉納されたことが、願海によって記されている。また、為恭の多くの和装女性像は、この作品の十羅刹女から発展している。

さて、ここで興味をひかれるのは、《普賢十羅刹女像》（サンリツ服部美術館蔵）の原本となった《普賢十羅刹女像》と、次に触れる《普賢十羅刹女》（比叡山延暦寺蔵）の原本のひとつである大福寺本《普賢十羅刹像》は、かつて為恭自身が愛蔵したもので、これらは共に藤原信実筆の伝承をもつことである。これらの関係性については、「為恭の信実への特別な敬愛を示しているとも言えよう」⁸⁾と言及された通り、為恭の信実への憧れは仏画の分野においてだったと判断されよう。為恭は、特に信実への憧れを抱いており、信実の昔にまで戻すことを自身に課せられた使命だと認識していた。信実は鎌倉時代の似絵の名手として知られている。為恭の作品は源氏物語ですら基本的に単純な引目鉤鼻ではない。神護寺所蔵の藤原隆信筆とされる一群の

6) 増記隆介「普賢菩薩画像論」（『普賢菩薩の絵画——美しきほとけへの祈り』（大和文華館、2004年）。

7) 『特別展 復古大和絵師 為恭——幕末王朝恋慕——』（大和文華館、2005年）165頁。

8) 註7 同文献 165頁。

肖像画の模本の存在からも、為恭の容貌への興味は認められるが、為恭の多くの模写の中には信実の似絵の模写は見いだせない。為恭の《藤原信実像》【挿図5】には、信実の側に伏す為恭自身の姿が描かれ、添えられた和歌からは思慕の深さが窺える⁹⁾。信実の「側に伏す為恭自身の姿を添えているが、これは聖徳太子の勝鬘經講讃図諸作における蘇我馬子の跪く姿そのままであり、これに発想を得ていることは彼の《舍人親王・太田安磨・稗田阿礼図》の人物配置が講讃図のそれに酷似することからも十分推測できる」と村重寧氏は指摘していた¹⁰⁾。これが描かれたのは嘉永六年（1853）で、願海と交流がはじまったと思われる時期と時を同じくする。また、為恭の和装女性像には、この十羅刹女の姿態が反映されていることを考え合わせると、為恭のやまと絵と仏画の関係も複合的に考える必要がある。

三点目は、《普賢菩薩図》である。紺色の背景には先例がある。また、装飾に異同はあるが、蓮台に乗る白像の図様は、《普賢十羅刹女像》（サンリツ服部美術館蔵）と同様である。落款から文久二年（1858）以降の作と知れる。全体の図様は以前の普賢菩薩と類似しているが、本図の普賢菩薩の表情は貴族らしく高貴であり、為恭の熟練の程度を示していよう。

さて、このような儀軌にもとづく着色の本格的な仏画を描く一方、淡墨淡彩で稚児の姿をした普賢像も描いている。《稚児普賢菩薩像》【挿図6】は淡墨を主体にやわらかい筆法で描かれ淡彩がほどこされる。稚児文殊と称する童形の作例は少なくないが、普賢のこのような形のものはあまり他に例を見ない。おそらくは為恭の創意になるものと思われる。王朝の美意識を代表する尊格のひとつである普賢と、古絵巻から切り出されたような童狩衣をまとう稚児を組み合わせる着想は、優美な普賢菩薩絵画の伝統とそれを生み出した王朝文化へむけられた、為恭自身の深い理解と愛着が伝わってくるようである。落款に「正六位下式部大録」とあることから、嘉永三年（1850）以降の作である。安政二年（1855）に式部少丞になっていることから、《普賢十羅刹女像》（サンリツ服部美術館蔵）より早い時期に描かれている。本図は『冷泉為恭』の中に収められている《稚児普賢像》と同じものであると判断される。本書にはもう一図、光背が描かれている以外は、これと全く図様は同じで、おそらく着色を施していないものがある。「於 男山松本坊」と「仏弟子式部小丞」の記載があることから安政二年（1855）以降の作であること、また妻である男山八幡新善法寺の綾衣との関連が考えられる。

興味深いことに、『復古大和絵派 訥言・一蕙・為恭画集』には、《稚児文殊像》の掛け軸二点が収められている。一点は四日市市の吉田千九郎蔵【挿図7】、もう一点は京都市菊池契月蔵【挿図8】となっている。印刷の都合上明確ではないが、前者の落款が「藏人所衆関白直廬預従五位下行式部」のため安政五年（1858）以降、後者がおそらく「藏人所衆正六位下式部省大録

9) つたへこし我が道しばの冬がれにまよはんあとの名こそつられ。傳へうつしうつしうつしていにしへをこころの底にうつし得てまし。いのち毛のあらんかぎりのはかけの筆のなほくて君につかへまつらん。いそのかみふりにしよよの遣ひろく文見てこそはしるべかりけり。

10) 村重寧「為恭と古典」（『冷泉為恭』東京国立博物館、1979年）83頁。

臣菅原朝臣為恭謹図之」と記してあるため嘉永三年（1850）以降の作ということになる。後者の制作年代は、最初に挙げた《稚児普賢菩薩像》と同じ頃である。さらに、関連するものとして『田米知佳画集』の《春日明神影》【挿図9】を挙げたい。落款からやはり嘉永三年（1850）から安政二年（1855）の作と推定される。

これらの稚児の風貌は極めて近似している。《春日明神影》に至っては、衣装の模様すら、最初に挙げた《稚児普賢菩薩像》と同様であるように見える。稚児普賢を着想した経緯は、おそらくこれら作品から連想した可能性が高い。普賢菩薩にこだわった理由はやはり願海との関連が考えられるかもしれないが、願海と出会う以前から描いていた可能性もある。また、仏画には稚児空海や幼少の聖徳太子など、幼少の頃から霊験があることを示すために子供の姿で描く慣例も存在する。さらには、例えば勝川春章（1726～1792）の《見立江口の君図》（ボストン美術館蔵）といった見立てとの関連も視野に入れておくべきなのかもしれない。いずれにしても遺されている作品の数から、ある程度の需要を確保していた画題であったと解される。

そのほか、願海に依頼された作品としては、《不動明王像》（敦賀市立博物館蔵）と《菩薩戒經》が挙げられる。《不動明王像》は、深紅の迦楼羅炎を背にした不動明王が、右手に剣、左手に羂索を握り、方形の岩板を積み上げた瑟瑟座に結跏趺坐する。密教では大日如來の転身が不動明王と説かれ、威厳に満ちた尊容から深紅の迦楼羅炎を背にした不動明王が、右手に剣、左手に羂索を握り、方形の岩板を積み上げた瑟瑟座に結跏趺坐する。《仏頂尊勝曼荼羅図》（養壽院蔵）にも描かれている不動明王は、密教では大日如來の転身と説かれ、威厳に満ちた尊容から、災魔を屈服するとの親交を集めた。表装下部の願意から、願海の依頼によって揮毫した作品であることが分かる。

《菩薩戒經》（比叡山延暦寺蔵）は、梵字経で比丘と比丘尼の守るべき十重戒四十八輕戒を説いたもので、大乘菩提戒の根本原典とされる。最澄はこれをもって比叡開山の要とし、以後天台宗内で非常に重視された。経文が京都御所造営の安政二（1855）一月九月に描かれ、絵は大樹寺障壁画を揮毫した安政四年（1857）七月二〇日に高山寺で描かれており、為恭が京狩野としての仕事に携わりながら、願海のために仏画を制作し続けていたことがわかる。山中の崖下に修行する僧侶の姿の絵が添えられる。親子三匹の鹿は、供物とおぼしき靈芝を口々にくわえて頭を垂れ、僧のもとへ歩み寄る。笈、水瓶や香炉をおき、経机にむかって座して戒を守り、修行する浄僧は、高山寺の開祖明恵上人や、かつて千日回峯をなしとげ、本作品制作時には高山寺に住していた願海のイメージが重ねあわされているのかもしれない。経文部分と紙が異なり、絵の端に願海蔵印が押されていることから、経と絵はあとから願海によって継がれたものと推測され、「絵の部分にみられる闊達かつ洗練された白描の筆致には鳥羽僧正筆とされる高山寺蔵の一群の絵巻が想起される」¹¹⁾と指摘されている。

11) 註7 同文献 164頁。

さらに、願海の依頼に該当しない作品として、《虚空蔵菩薩像》（法音寺蔵）、《涅槃図》（五島美術館蔵）、《千手千眼観音像》が該当する。この三作品については、願海との関連が見いだされない。また、為恭は父の十三回忌模刻追善供養として個人的に、安政二年（1855）に《過去現在因果經》の模刻を行っている。《虚空蔵菩薩像》（法音寺蔵）は、虚空蔵菩薩求聞持法の本尊となる図様である。虚空蔵菩薩求聞持法とは、空閑静寂な場所において虚空蔵菩薩の図像を前にして護摩を焚き、印を結んで陀羅尼を繰り返して述べることで、いったん見聞きしたことは決して忘れない求聞持の知恵が授かるというものである。図様は『虚空蔵菩薩能滿諸願最勝心陀羅尼求聞持法』に忠実に描かれている。本作品においては、求聞持法の虚空蔵に特徴的な光背の複数の放光線は描かれず、着色は条帛は赤、天衣は暗い緑青、裙は薄い桃色でなされている。これは『虚空聞持根本尊図像』（京都醍醐寺蔵）の白描図像に記される色註ともおよそ合致する。『田米知佳画集』に掲載される京都護淨院蔵の《千手千眼観音像》【挿図10】も、図版から色彩を知ることが出来ないが、図様は形式的で、格別の創意工夫は感じられない。儀軌や先行作例に倣っていると考えられる。正面の顔や蓮華座の造形に《普賢延命像》（比叡山延暦寺蔵）との近似性が見いだされるが、為恭特有の子細な模様は描かれていない。《涅槃図》（五島美術館蔵）については、第二章で狩野派と関連して触れる。

最後に、仏画ではないが仏教と関連する作品としては、《中将姫図》（逸翁美術館蔵）、《中将姫採蓮糸図》が存在する。《中将姫図》（逸翁美術館蔵）は、当麻曼荼羅縁起の一場面である。姫が極楽往生する直前の情景を華麗な色彩で描いている。絹地全体に金泥を塗り金箔地風に拵え、群青と金泥のすやり霞で画面を区切っている。上部には山々と来迎する阿弥陀らを描き、下部には経巻を置いた経机を前に、上畳座して合掌する姫を描く。阿弥陀らが乗る雲の形状は、《仏頂尊勝曼荼羅図》（養壽院蔵）の須陀会天らが乗っている雲の形状を思わせる。また、『復古大和絵集』には《中将法如大禪図》が掲載されている。こちらは白描となっているようだが、《中将姫採蓮糸図》として『田米知佳画集』に掲載されているため、おそらくこれも当麻曼荼羅縁起の一場面であろう。このように仏画には分類されないが、仏教に関連した説話を主題とした作品は、例えば《沙石集強盜法師図》《撰取引接図》などの略画風のものが数多くあり、これらを仏画の比較対象として含めると、作例は増大する。

この時期の仏画は、ほぼ願海の依頼によって描かれたことが判明している。願海は復古と尊王思想の持ち主であった。願海の思想を表現する際に、古典の知識に秀でた画工として為恭は適任であったと思われる。原本を忠実に写すことから、さらに古画学習の成果を生かし、理想とする絵画を古画から適宜図様を拝借することによって作り上げている。また、仏画のみならず《相應和尚染殿皇后御加持図》のような説話を主題とした物語絵画、《尊勝陀羅尼碑建立写生図巻》のような写生を兼ねた記録としての物語性をもつ絵巻物など、仏画にとどまらず、願海のために制作をつづけた。単なる依頼主ではなく願海に対する為恭の尊敬の情が制作の動機となっている。また、願海との交流は為恭自身に多くの仏画古典の学習と制作の機会を与えてい

る。願海と出会ってから制作した仏画は、為恭の絵師としての力量を認め、多数の仏画を依頼した願海へ個人的な敬愛の感情が込められているが、宗教的信仰ではなかったと思しい。

3. 第三期

文久二年（1862）、浪士の襲撃を逃れて、京都を密かに出奔した為恭は、願海が住職を務める紀州粉河寺御池坊に向かい、剃髪して法名を心蓮坊光阿と名乗って、身を隠した。剃髪して以降は、心蓮、南山隠士、山蔭、吉祥子、卍字吉祥、神廉、神簾、光阿、光阿弥陀仏などの号を持った。第三期には、文久三年（1863）頃から没年（1864）までを分類する。為恭自身が浪士の目を逃れて世を忍ぶ身の上となってから、仏画制作は為恭自身にとって救済への祈りと同じ意味を持つようになり、願海の指示もあって創意が強くあらわれる。《仏頂尊勝陀羅尼神明仏陀降臨曼荼羅図》と《山越阿弥陀図》は、為恭畢生の大作である。

嘉永七（1854）正月に描かれた《仏頂尊勝曼荼羅図》（養壽院蔵）と同じく、願海の求めに応じて文久三年（1863）三月に制作されたのが、《仏頂尊勝陀羅尼神明仏陀降臨曼荼羅図》である。その図様は甚だ異なっていて、大宝院を中心に三十三体の神明と仏陀の降臨を描いた神仏が合体している。仏頂尊勝陀羅尼經の「三十三天於善法堂会」という言葉に基づいて、願海の発案で為恭が絵画化したものと考えられ、他に例がない。画面の中央に陀羅尼を円状に記した宝塔を配し、その宝塔にむかって、三十三体の神仏が降臨するさまを描く。右には日本の神々、左には仏菩薩が降臨するさまを描く。図像の正確な尊名を比定することは必ずしも容易ではないが、こころみに比定してみると、右上から伊勢・八幡・春日の三神、唐装をとる山王大宮、その横の人物は不明。下には大国主命、右に老相の熊野権現と住吉明神、稲をとり狐に乗る宇迦神もしくは稲荷明神、その下には柳葉をとる天鈿女命、天狗である猿田彦、狐を連れる倉稻魂神、その下には黒馬に乗りみずらを結った聖徳太子、束帯の天神、その下には梵天、毘沙門天と、持者をつれた役行者が描かれる。また、左上からは、阿弥陀、釈迦、薬師の三尊、その下に延命法の普賢、文殊、地藏と合掌する菩薩（勢至）、下には水瓶と柳をとる観音、黄不動、青面金剛、その下に鉢を捧げる高僧、弁財天。その横に白馬に乗って袈裟に脚絆、手に錫杖をもつのは、粉河寺御池坊の童男行者であろう。下には、妙見菩薩と、猪にのる摩利支天、持者を連れた玄奘三蔵が描かれる。

これら神仏の図像の原典についても、いくつか指摘されている。弘化四年（1847）園城寺に赴き黄不動を模写し、さらに八月には聖護院嘉言親王の命でも黄不動を再度模写していた。本作品中の黄不動は、これら以前の模写の記憶との関連が考えられよう。いずれも為恭の精密な古画研究にもとづいた神仏図像集成の観を呈している。下の色紙には願海の筆にて仏頂尊勝陀羅尼の功德を信じ、玉体安穩、鎮護国家を祈る旨が述べられている。願海の『尊勝陀羅尼明驗録』によると、尊勝陀羅尼は西域、唐土から日本に伝わり、日本固有の神々の中でも次々と靈驗をあらわすという。そのほか、釈迦像は鎌倉時代の《釈迦如来像》（根津美術館蔵）との関連

が指摘され、高山寺にゆかりの深いそれらの画像が、直接の原本になった可能性が示されている¹²⁾。宝塔の下には朱地に金泥で願海による尊勝曼荼羅の功德によって玉体安穩や国家安泰を願う願文が示され、その下地には芦手絵で為恭によって、『続拾遺和歌集』巻十九の「くもりゆくひとのこころのすえの世に むかしのままにてらす月かげ」という和歌を記している。

一方、その一ヵ月後の文久三年（1863）四月に描かれた《山越阿弥陀図》には、群青を背景に山の向こうから半身をあらわすさまが描かれている。為恭の理想郷のイメージが阿弥陀の光に浄土と化した自然景に重ねられている。これは鎌倉時代に描かれた知恩院の早来迎以来の自然景観表現の伝統を踏まえるものである。また、山中に描かれる親子三匹の鹿は《春日権現験記絵巻》などの古絵巻の中に先例が見いだされる。注目されるべきは阿弥陀の印相で、左手を逆手にした転法輪印を結ぶ来迎図はほとんど例がない。本図と同じ転法輪印を結ぶものに、法隆寺金堂外陣阿弥陀浄土図や当麻曼陀羅などがあるが、為恭はいずれの寺院にも足を運んで模写している。また、《忘形見絵巻》の「念死念仏」の場面では、同様に逆手の転法輪印を結ぶ阿弥陀が描かれる。それら古様の阿弥陀像を参考、もしくは願海の後半生の浄土信仰の影響も考えられることが指摘されている¹³⁾。「ひたすらにたすけたまへとばかりにて口には常に南無（阿弥陀仏）」の和歌があり、自分自身が浪士に追われる身の上となった為恭自身の信仰が表現されている。

しかしながら、このような状況においても為恭は模写を行っている。《不動明王三童子像》は、先の二作品と同年の文久三年（1863）に描かれている。右手に三鈷剣を、左手に索を執り、岩座に直立する憤怒形の不動と、三童子を描く。この不動像はいわゆる円心様とよばれる形式で、本作の不動と火炎、後ろからこちらをうかがうように覗きこむ童子、不動と三童子をたたしめる岩座の構成は、鎌倉時代の《不動明王三童子像》（高野山五房寂靜院蔵）の忠実な模写となっている。しかしながら、落款には通常記される「尊願慎記」とあって、心蓮光阿といった名前は記されていない。本作品は「落款は、書風からも為恭自身のものと認められる」¹⁴⁾として、伝冷泉為恭作として紹介されている。しかしながら、為恭は通常、官名や名前を明確に記す傾向にあるため、この点に対してはいささか疑問が残る。ただし、願海の『日並記』には「十二月二十三日晴、午後古岳遮梨ヲふじ崎ニ訪フ、心蓮公同伴。」とあって、実際に《古岳上人画像》などの作品も存在することから、この時期にも仏画以外に携わっていたことは間違いない。その一方で、《法然上人像》（奈良県立美術館蔵）のような願海の依頼もこなしている。その内情が「粉河寺のあった紀州藩は佐幕派で為恭に寛大であり、高野山での古画研究を許すほどの余裕があった」¹⁵⁾のか、何らかの依頼によって制作されたのかという点には検討の余地が残る。

12) 註7 同文献 166頁。

13) 註7 同文献 167頁。

14) 註7 同文献 168頁。

15) 註7 同文献 168頁。

これら仏画を描き終えてから間もなく、願海は粉河寺を退隱することになる。文久三（1863）五月二十日に願海は比叡山に帰った。庇護者を失った為恭も、二十五日に堺へ赴いている。粉河寺御池坊で過ごした期間は、文久二年（1862）九月九日から、文久三年（1863）五月二十五日までのおよそ九ヶ月間であった。そのため、《願海像》もこれらと同時期に描かれたことになる。

そのほか、《中弘法大師左右地藏尊不動尊図》（敦賀市立博物館蔵）に関しては、願海との関連が見当たらない。「仏弟子光阿謹図写」という落款から、この時期に制作されたことと、なんらかの原本を模写したことが推測される。

第三期は、仏画に為恭自身の宗教心が反映されている。古典の図様の借用や組み合わせの段階から、さらに一歩進み、自身が信仰する宗教的な思想を、創意工夫を積極的に加えて描きだそうとしている。文久三年（1863）一月には、願海によって、為恭の壽碑が御池坊に建てられている。為恭自身、己に近づく死期を切々と感じていたと思われる。しかしながら、願海による依頼も肅々と熟しており、絵師としての活動は続けていたことが分かる。粉河寺時代の作品は、模写などの理由がある場合を除いては描き表装が統一され、朱地に金銀砂子宝相華ちらしの模様の豪華絢爛なものとなっている。これは為恭自身の信仰心の表れとも考えられるが、願海の要望も想定しなければならない。

二、狩野派からの影響

為恭と願海の交流に焦点を当てる契機となったのは、逸木盛照が出版した書籍である。大正十二年（1923）、願海の五十年忌であったことをきっかけに為恭についての研究書が出版される。著者の逸木盛照は粉河寺の住職を務めており、本書はその所以に拠る。本書は、昭和三十一年（1956）『冷泉為恭の生涯』に名称を変更し、改訂増補され新たに出版されて、現在でも冷泉為恭研究の基本文献となっている¹⁶⁾。本書は、為恭の記録や伝記を中心に述べられており、作品に対する検討はまったくと言ってよいほど行われていない。二人の親しい間柄がとりわけ強調されている。戦前、戦中における復古大和絵に対する称賛と、当時の社会動向との関連については依然述べた¹⁷⁾。逸木盛照の書籍もこの潮流の中に含まれている。

為恭の仏画を整理したところ、願海との関連を想起されるものが圧倒的に多いことも事実である。明確に記載がない作品であっても、不動明王や普賢菩薩は願海の仏教思想に関連していることから、二人の交流の中で生まれたものであると考えられる作品を加えると、願海関連の作品はさらに増える。

為恭の出自を考えるならば、願海との個人的な交流の中で描かれていても、仏画は狩野派の

16) 逸木盛照『冷泉為恭』（中外出版、1925年）。逸木盛照『冷泉為恭の生涯』（便利堂、1956年）。

17) 拙稿「復古大和絵と新興大和絵—歴史画とイデオロギーの変遷をめぐる—」『東アジア文化交渉研究』第6号、2013年）。

画業において生業の一部として成り立っているから、画風の形成を語る上では、やはり京狩野との関係が想定されてよい。しかしながら、実際に、為恭の仏画を考察してみると、古典仏画との関連を見出されるものがやはり圧倒的に多い。これは、願海が復古思想を抱いていたことが最も大きい要因ではないかと思われる。

為恭と願海がどのような経緯で知り合ったかは定かでないが、嘉永六年（1853）に出版された『勘発菩提心文』の挿絵を為恭が担当したことに始まるとされている。為恭は幼少から高山寺などに赴き、古典のひとつとして仏画の知識も貯えていた。願海が為恭を重用したのは、その古画に対する深い知識と、その知識を用いて自身の思想を絵画化することが出来る技量を認めていたからであろう。為恭も、願海のために仏画を制作し、願海を通して仏画の古典への知識をますます深めることになっていた。

ただし、逸木盛照が強調していたような、二人の厚い信頼関係については疑問である。為恭の敬服のほどは、願海の生涯を顕彰する作品を複数手掛けていることや、仏画に記載された文章から疑いはない。以下の文面は、願海が為恭を兄弟と称するほど、深く敬愛の情を持って為恭と交流していた証左として、しばしば引用される¹⁸⁾。

此ノ朝臣余ト同甲ナリ、余願海九月十五日生ル、朝臣ハ十七日ニ生ル、余朝臣ニオケル二日ノ兄ト云フベシ、然ルニ朝臣ハ早ク頭角ヲ顕ハシ、赤幟ヲ一方ニタテテ大家ヲナス、其勢如神龍シカリ、爾ルニ余ハ未タ居所スラ一定ノ所モナシ、古人ノ所謂ユル驚馬ハ未ダシ、蟾蜍位ノモノナリ、造物者果シテ私アルカ、シカラズハ何スレドカクマデ高下スラン、實ニ怪々奇々。

全体の文脈を考慮すると、従来の解釈とは異なって、為恭より二日年上でありながら為恭よりも頼りない己の境遇を嘆いたものと解される。為恭が、基本的に願海へ個人的な敬愛の感情を抱いて、生涯にわたって精神的支柱としていたことは確かである。しかし、尊王の志を抱いていた願海にとって為恭は、己の宗教活動を快く支えてくれ、古画に精通して仏画を描く能力も優れている画工という認識であったと推察される。願海が京狩野家に接触した証左も特に見当たらない。このことから、願海との交流は、京狩野家における為恭という観点からは、切り離して考察するべきなのかもしれない。

一方で、願海との関連とは思われない仏画も、少ないながら遺されている。《涅槃図》（五島美術館蔵）、《千手千眼観音像》、《釈迦三尊像》（大雲院蔵）が、これに該当する。これらについて、京狩野の仏画との考察を試みたい。

狩野派は、初代正信をはじめ、多くの仏画を手掛けている。しかしながら、京狩野の研究は

18) 逸木盛照『冷泉為恭の生涯』（便利堂、1956年）8頁。

未だ十分ではないため、それが為恭と京狩野の作品比較があまり行われない理由のひとつともいえる。本稿では、すでに知られているものの中で、いくつか比較を試みたが、結果的に言うと、双方の間に図様上、単純な影響を論じることが出来る仏画は、見つけることが出来なかった。

例えば、涅槃図は永納にも遺されている。この基本的な図様は決定されているが、背景や雲、木々の描き方、悲しむ人物や動物の姿態、各事物の配置など、双方は大きく異なっている。永納作《涅槃図》（如来寺蔵）は、例えば虎の姿などに山楽や山雪からの直接の影響が指摘されているが、《涅槃図》（五島美術館蔵）には、とりわけ直接的な図様の転写を発見することも出来ない。通常嘆き悲しむ姿をとる周囲の人物の中には、穏やかな表情である者もあり、本図が身近な女性の三回忌のために描かれたため、為恭自身の供養の気持ちが投影されていると考えるべきなのかもしれない。本図のような線描を主体に淡彩淡墨をほどこして仕上げられた表現は、《將軍塚絵巻》などとの関連が指摘されている¹⁹⁾。一方、永納作《楊柳観音図》（桂春院蔵）は、山雪筆《白衣観音図》（天祥寺蔵）と比較してみると、この親子の資質の違いが明らかとなる。山雪作の伝統的な仏画の技法を使用し、ほぼ正面観で、岩座も左右対称に描く謹厳な作風に対して、永納作は柔らかな筆致で岩々も丸みを帯び、穏やかな風貌で、資源系の中に配される。永納の次男、つまり第四代永敬の弟にあたる永梢にも《白衣観音図》が遺されているが、温和な作風はむしろこちらに近しい。『扶桑画人伝』によると、永梢は東本願寺の画所となっている。京狩野と仏画との直接の関連を示しており興味深い。そのほか、永納の比較対象としては、《千手千眼観音像》と同一主題の作はあるが、近しさは感じられない。山楽、山雪を踏襲している《涅槃図》とは異なり、永納作《千手観音図》は、寛文元年（1661）、李朝仏画を直模したものと推定されている²⁰⁾。なお、永納には《不動明王図》（泉涌寺蔵）も存在するが、やはり模写であるため、為恭の不動像と比較することは出来ない。双方共通しているのは、仏画の模写の需要があったこと、また模写することを通して絵画領域を増やそうとしていた点である。

同じく墨画淡彩の作品としては、《釈迦三尊像》（大雲院蔵）が存在する。薄墨を巧みに使い、線とぼかしのみで描ききり、皮膚の部分のみわずかに赤みを帯びた淡彩を施している。顎鬚が伸びた釈迦の姿には、山雪筆《出山釈迦図》のような作例があるが、為恭作とは表現に距離がある。痺れたような細かいぶれのある筆致は、伯父である永岳（1790～1867）の存在を思い起こさせる。しかしながら、『伝統と革新——京都画壇の華 狩野永岳——』には仏画が紹介されておらず、永岳の作例を知ることが難しい。本稿においては、以下の二点の作品を比較の対象としたい²¹⁾。

一点目は《達磨図》【図11～14】である。画面中央から少し下がったところに、正面観の達磨が略画風に墨で描かれている。墨の濃淡やかすれ具合で立体感を表現しているが、必要以上

19) 註7 同文献 166頁。

20) 『狩野永納——その多彩なる画業——』（兵庫県立歴史博物館、1999年）110頁。

21) 《達磨図》と《十六羅漢図》は個人蔵のものを紹介させていただいた。なお《達磨図》は筆者の命名である。

に墨の溜りによる筆致の強弱が激しい。墨のにじみと濃淡で体毛の柔らかさを表現する。正面を見据える達磨の目線、引き締まった口元から厳しい表情となっている。背後には淡い墨で光輪が表現されている。眼の位置や髭の形には若干のずれがある。画面下部には「狩野縫殿助永岳焚香謹写」の落款と、二種類の印章がある。さらに、本紙の右端下部には、あとから記されたい鉛筆書きがある。焚香とは文字通り香を焚くことである。落款から何らかの原本を写したものかと考えられる。神経質な皴法は永岳作品に共通した特徴であるが、本図はいささかそれが強調され過ぎているのは、原本によるのか、永岳自身によるのか判然としない。山雪にも達磨を描いた作品が遺されているが、これと比較すると、永岳作は略画風で、山雪特有の繭形に描かれた膝の部分とは異なり、着衣の下に脚の形を思わせる。為恭の《釈迦三尊像》の釈迦の着衣、とりわけ膝より下の部分の描き方は永岳と似ているかもしれない。

永岳作品の二点目は、《十六羅漢図》【図15】である²²⁾。画面中央に思ひ思ひの姿をとる十六人の羅漢を描く。墨の濃淡で重なり合う人物の立体感と、空間としての奥行をもたせる。人物周囲の淡い外隈、略画風の描写、筆致の強弱の強さは《達磨図》と同様である。

このように為恭と永岳作品を比較したところ、比較対象が乏しいという事情も考慮されるが、やはり直接的な関係を指摘するのは難しい。しかしながら、京狩野の研究も未だ不十分の状態であるため、永納以降変容しながらも受け継がれる京狩野の伝統が存在することも想定される。

しかしながら、狩野派と仏画との関連を考える上で重要なものが、もうひとつある。それは、安政六年（1859）の《普賢十羅刹女》（比叡山延暦寺蔵）と、安政四年（1857）に完成した大樹寺御成りの間の障壁画の風景描写との近似性である²³⁾。『《普賢十羅刹女》の背景に山水を組み合わせることは、一般の普賢十羅刹女図では希少で、むしろ金字経見返し絵から着想を得て、大和絵風景と普賢十羅刹女像を組み合わせたのかもしれない²⁴⁾が、実際の作品を考察すると大樹寺、ひいては狩野派への繋がりが感じられ、さらなる検討を要する。

おわりに

為恭の仏画は、願海と関連しているものが大半を占めている。所蔵場所や主題から願海に關係していると推測されるものも含めると、この一群はさらに数を増す。これらは古画の模写や、古画からの図様の借用が行われている。一方、願海とは関連がないだろう作品もいくつか散見された。為恭の出自を考えると、これらは狩野派との関連を想定できるものの、影響を示すことは出来なかった。しかしながら、大樹寺の障壁画の背景との近似性や、略画などの観点から

22) 中谷伸生「狩野永岳はなぜ無視されたのか」（『美術フォーラム21』創刊、1999年）で紹介されている。

23) 大樹寺障壁画群と京狩野との関連については、2013年5月、関西大学で開催された日本美術史学会全国大会において、口頭発表「冷泉為恭の大和絵をめぐる」を行った。

24) （『特別展 復古大和絵師 為恭—幕末王朝恋慕—』大和文華館、平成十七年 図版解説165頁）

は、単純な図像の借用などではなく、複雑な影響関係が内在している。

図様の変遷を考察すると、仏画は、為恭の生涯を通して、その意味合いを大きく変化させていく。願海に出会うまでに制作された仏画は、あくまで古画の学習のための模写の結果である。為恭の仏画制作は願海に出会ってから本格的なものとなる。若年から蓄積した古画の知識、さらに精密な模写を行う技術を兼ね備えた為恭は、単なる模写ではなく、任意に画像を組み合わせることで願海の思想を絵画化しようと徐々に努め始める。背景には、願海に対する個人的な敬愛の念がある。為恭個人の宗教的な信仰心は、自身が浪士の襲撃を受けてからの仏画に反映されるようになる。為恭の仏画は、時が経つにつれて自身の切実な心情が投影された自身の救いの絵画へと変貌していく。



挿図1 冷泉為恭
《仏頂尊勝曼荼羅図》(部分)
(養壽院蔵)



挿図2 《尊勝曼荼羅図》
(園城寺蔵) 重要文化財
鎌倉時代 十三世紀



挿図3 冷泉為恭
《普賢十羅刹女像》(部分)
(サンリツ服部美術館蔵)



挿図4 冷泉為恭
《普賢十羅刹女》(部分)
(比叡山延暦寺蔵)



挿図5 冷泉為恭《藤原信実像》



挿図6 冷泉為恭
《稚児普賢菩薩像》(部分)



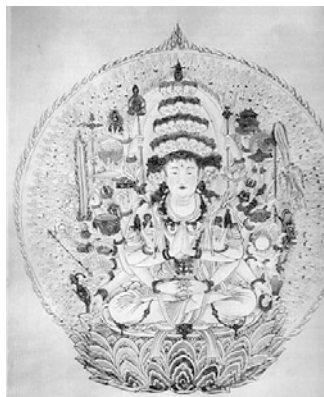
挿図7 冷泉為恭
《稚児文殊菩薩像》(部分)



挿図8 冷泉為恭
《稚児普賢菩薩像》(部分)



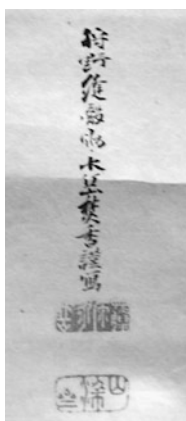
挿図9 冷泉為恭
《春日明神影》(部分)



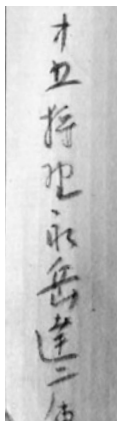
挿図10 冷泉為恭
《千手千眼観音像》（部分）



挿図11 狩野永岳《達磨図》（部分）



挿図12 狩野永岳
《達磨図》（部分）



挿図13 狩野永岳
《達磨図》（部分）



挿図14 狩野永岳《達磨図》（部分）



挿図15 狩野永岳《十六羅漢図》（部分）

[挿図出典]

挿図1・3・4・6は『特別展 復古大和絵師 為恭——幕末王朝恋慕——』（大和文華館、2005年）より転載

挿図2は三井寺名宝の紹介（<http://www.shiga-miidera.or.jp/treasure/picture/06.htm>）より転載

挿図5は中村溪男『日本美術261 冷泉為恭と復古大和絵』（至文堂、1988年）より転載

挿図7・8は恩賜京都博物館編『復古大和絵派 訥言・一蕙・為恭画集』（大雅堂、1943年）より転載

挿図9・10は恩賜京都博物館編『田米知佳画集』（便利堂、1929年）より転載

挿図11～15は筆者撮影