

一遍上人聖絵「福岡の市」解析

臼井 洋輔

はじめに

《国宝 一遍上人聖絵「福岡の市」》は汲めども尽きない泉のようなものを持った絵巻であると思ふ。私はこれまで、文化財学的に色々なものをそこから汲み出そうとしてきた。

一遍上人聖絵「福岡の市」の絵の内容に関するものは「長船町史・刀剣通史編（長船町 平成12年3月31日）」で、また「福岡の市」の故地に関するものは、『仏像を旅する』『備前刀と福岡の町並み－地下に眠る中世の都市文化』（至文堂 平成3年1月10日）の中で、それぞれある程度まとめることが出来たと思っていたが、それ以降の研究成果も少しずつ増えてきたので、それら全てを含めた形で、現時点での研究成果を改めてまとめておく時機ではないかと思つて認めたのが本論文である。前掲書2冊を脇に置いてそれを参考に本論文を読んで頂ければ理解が一層深められる筈である。

一遍上人自身の全遊行やその内容については先人の研究が多くある。私の論文はそうした内容を述べることを直接に目的とするものではなく、これはあくまでも一遍上人聖絵「福岡の市」そのものを通して文化財学的に読み取れるものとは何かを絞っている。

それでも一遍上人聖絵「福岡の市」そのものの考察の際に、ある程度基礎知識として一遍上人の行状等が必要とも思われるので、これまでの一遍に関する優れた研究成果である「望月信成編『新修日本絵巻物全集第11巻 一遍聖絵』（角川書店 1975）」の内容から行状をごく簡単に要約した形で、巻末に年表形式にまとめておいたのでそれを参考にして欲しい。

この1枚の絵がこれまで全く知られていない新たな知見はもちろん、それらを引き出す時のベースとなっている。私の文化財に対する基本的考えも最初に述べている。文化財学的にこの聖絵をどう捉えるべきかの1つのセッションでもある。

また一遍上人の目指した本質的なものを、その一遍上人が生きた時代がそもそもどういう時代であったのかの中で捉えてみたのである。それが当時と良く似た混乱と漂流状態の現代日本との関わりの中で活かされることが少しでもあるならば、この論文の現代的使命は果たされたと云えよう。

I 明日への扉を開けるために－文化財対峙への方法論－

私が文化財に関する論文を書く場合のキッカケと手順は、常に「文化財へのノックそして対話」からはじまる。それは以下の理由からである。

もともと人間は文化を持つ動物である。それも人間は不安と希望に満ちあふれた文化的動物と云えるだろう。これまでも、そしてこれからもとどまることなく文化を創造し次代へ託する

人間は、これから先どの様な将来へ向かおうとしているのであろうか。この危惧と方向性確保こそが私の最も関心のあるところである。

文化財は文化を構成している大きな要素の一つであり、同時に人間が真剣に生きてきたことの証でもある。

そのために、過去と現在の謎の多い文化関係を文化財が解き明かし、また人類の明日の扉を開けるための極めて重要な鍵をそれが握っているのである。

こうしてその時代を最も正確に映す鏡といわれる文化財の中から、それぞれの時代の無限の情報と情熱を汲み出そうと云うのである。その時どうしても不可欠なものが先人との対話である。

当時の人々の考えや生き方、美意識、驚くべき英知に触れながら、文化的探検をする者は文化の中に分け入る喜びを知ることになる。

そして究極的には、その対話を通じて疑問や忘れられてしまっている驚異の文化を解き明かしつつ、人類の明日への扉を開くという大きな使命と展望への道を探っていくことになる。そこに標^{しる}された道は次に続く人を作ることにもなるであろう。

やがてこうした文化財の中に含まれるエッセンスのような情報は、文化の特質やあるいは人間がたどってきた歴史の本質や構造を知るためのより具体的な鍵を握っている。だからそれを使えば、現代・過去・未来と色々な時代や民族を超えた悪戦苦闘の光や影や筋道を自由に行き交うことがもちろん出来るのである。

それ故に複雑化する今日を生きる人々への各時代からのエールや、おのずから人間としての究極の目的に対する答えも、各時代いたるところに用意されているかも知れない。

それを探し出すには、何時如何なる場合にもまず、スタートは過去への働きかけが何よりも先に必要となる。

つまりそこには必然的に歴史や文化に働きかける行為としてのノック、そして対話というものが優先した順序とならなければならない。それが私の採っている文化財に接近し、教わるための対話の手順である。

直接あるいは間接を問わず、対話および通信機能と取り出し方は人それぞれ、対象と時と自身のレベルに応じて変わる。すなわちその通信機能は取り組み方や性能によって文化財情報を無限に引き出せる宝の山にも、ゴミの山にもしてしまうのである。

例えば対話について、もう少し身近なことから考えてみよう。赤ん坊は母親と、子供は大人と、教師は生徒と、昆虫学者は昆虫と、経済学者は数字と、農家の人は稲穂や夕空と、考古学者は遺物を通して古代人と、詩人は自然や聖霊と対話することも出来る。

このように、彼ら是对話によって相手を知り、自分を見つめる。疑問から一つ一つ迷いを拭いつつ、相手を通じて新しいものを発見をし、最後に自分と相手の本質を知ることになる。時空を超えて活かし生かされることの意味が理解出来よう。如何なる場合においても、人それぞれに、それぞれのステージに応じた発見や答えは絶対に用意されているはずである。

まして人類700万年の文化遺産は「人間とは何か」において、何処からでも、何時からでも取り掛かれる最大級の対話対象をわれわれに日々提供している。

例えば知的探検の場と呼ばれる博物館へ足を運んだ瞬間に、時空を超えて歴史上の人やモノとの対話が出来るダイナミズムの体験は誰でも知っている。広く、深く、過去まで遡って、無

限のもの云わぬ人や人類が作った「モノ」と対話するということは、未知との遭遇を含め、「人間とは何か」「真実とは何か」を引き出す王道なのである。そのように今日では有形・無形の文化財という本物の資料との対話を直接始動させれば、誰もがときめきながら、揺るぎない真実や新たな法則、優れたエッセンスを掴むことが出来るはずである。この地球上の時空空間には未整理状態の知的ジャングルが至るところにあって、情熱的探検や近い日の出番が「時はまだか」と待っていると云えよう。

このように文化財との対話こそが、人間が人間らしく旅立つ際の、全ての始まりなのである。アンテナを高く張り、周波数帯を広くとれば、その分だけ無限の可能性を持ってあらゆるものと広く交信が出来るのは自明の理なのである。

「真実とは何か」「人間とは何か」を掲げて旅行く人間も、動物である。しかしこの動物は過去と未来を繋いで生きる文化的な動物なのである。文化を持つ人間というものは、過去から学び、将来に対して夢を描いたり、ある程度見通すことが出来る動物なのである。

人間がより良く生きるための精神的糧である文化を理解しなかったり、また忘れるならば、逆に動物の本能にももとめることもまた事実である。

心豊かに遠く離れた過去の先人と対話するために、人々は日夜心と技を耕し、磨いてきた。そしてさらに磨かなければならない。その過去の文化財とその向こう側の広い人々と対話して、その中から数多くの知識と知恵を汲み出せるものがある。

文化とはそもそも何か、その全てを見たり、その量を秤で計ることは出来ないが、欠乏すると絶望してしまうほどの魅力と魔力を持つものである。すなわち、良く生きるためにどうしても必要な糧でもある。

人間によって生み出される歴史や文化を長いインターバルで見ると、「時代」には波のうねりのような押し寄せる「時代の勢い」や潮が引いていくような「時代の退潮」が読み取れる。

長年文化財に携わっていると、特にそうしたモノ全体に現れる「勢い」は、それを作る人の後ろからその人の意思を超えて指図する背後霊のようなものかも知れない。それが時代がモノを作らせるということであり、時代全体が燃えればモノは良くなるし、消沈すれば分野を超えてモノに勢いが無くなってしまう事実をあまりにも多く見てきた。時代の力は作家個人の能力を遙かに超えたものがある。

その盛衰はその時代に作り出されたモノの上に、無意識に印象されている。その無意識に表された記憶からまたその時代を案外的確に読むことが出来ると思っている。

モノを見る時大切なのは、モノの「鼓動」と時代の「波」の2つの動きを同時に見るということである。地図を見る時、大縮尺と小縮尺の関係、学問をする時自分のやっていることと全体の関係、経済のミクロとマクロも同様のことである。一方だけでは十分とは云えない。順序としては、個々の現象が基礎にあって、そこから全体を見通せる法則を見つけなければならない。それは人文科学でも自然科学でも全く同様である。

だからこそ文化財は文化の構成要素でありその時代を最も正確に映す鏡であるし、過去の人の遺言でもある。よく観察し、耳を澄ませれば息づまる程、ときめく鼓動の脈打ちが聞こえてくる。

もちろん激動の時代にはそれらしいものが聞こえてくるし、モノにはそれが込められている。平和な時代には、失速の時代には、またそれぞれそれらしいものが込められていることは云う

までもない。

こうしてモノに落とされたわずかな記憶、特質を手がかりとして文化財と対話しながら文化を解き明かし、その向こうに広がる命ある生きもののような「時代」をよりの確に読むことが出来るなら、波の特質、時代と人間の関わり、自分のいる現代が客観的にどのような時代であり、何処に進んでいるのかを知ることが出来るであろうし、もしそうであるならば、われわれは間違いなくあるべき明日の扉を開ける鍵を手にすることが出来るはずである。モノが時代を映すとはそこまで意味して使う言葉である。

人間は自然環境や社会環境に対して、大きな危機が迫れば迫るほど真剣に働きかけてきた。やがて類人猿から分かれ、人間自身へと進化させてきた。文化と歴史がそれら全てを物語っている。それどころか1人の人間の中に、人類の全ての進化の過程を覚えており、受胎から満1歳頃の立ち上がりまでに、もっと大きく云えば、人間は誰もが受胎から1人の大人までに生物進化過程の鼓動を全てなぞって再現して見せてくれているのではないか。

人間が真剣に生きてきた証として生み出された過去の文化財と文化から最大限の情報を引き出すためには、とにかくこうして文化財にノックし、次に対話によって情報を引き出す必要があることが分かってもらえたと思う。

その対話の際最も大切なことは相手と自分の周波数を同調させることである。そのためには周波数帯を広げて、研ぎ澄ましたそれぞれの多様な感性やポリシーをフル動員し、文化財という相手を広く、そしてよく見ることが先決である。そうすれば自然に文化財が色々なステージで語ってくれるようになるのである。こうした手法を使って具体的に絵解き謎解きに挑戦してみよう。

II 一遍上人聖絵「福岡の市」は語る

1. この絵巻に隠され託されたもの

歴史を振り返りながら、現代に於ける経済や文化や学術を捉えたり、これからの教育や日本の進路を考えたりする時、どの分野においても細分化し過ぎて常に「全体と個」の関係を見失いやすいが、そうならないと思う。

経済や国や文化の流れのスパンはそれぞれ違う。しかしそれがクロスオーバーして下向きに傾斜する時があることに気が付かなければならない。その綻びが遂には、地獄の底が見えるほどどうしようもなさが派生しているのが現代である可能性が高い。それを確かめるためには過去の時代の境目と重ね合わせる必要がある。

例えば一遍上人にとって、遊行の人生が「全体」で、庶民との日々の対話と苦しみの軽減や共有が「個」である。その狭間で一遍はどの様に生きたのか。

換言すれば、人生も仕事もこの全体と個の常なる明快な関わりを個々人が把握が出来ていれば、行き詰まり、無縁、破綻を回避できるような気がする。現代人は多忙と情報過剰の中で並行して避けることが不可避であるかのように進行していく「専門化」傾向の中で、思想も日々の作業もごく一部以外を他人任せにしたりしてはいないだろうか。それが国家から個人まで順調に事が運べる状態ではなく、キャパシティーを超えて錯綜している状態になろうとし

ている現代社会の混迷である。

歴史は終わってしまったことの羅列ではない。矛盾が高まったり、その中で悩める人が増加しながら、なお社会状況の説明や、解決の方向性を掴む鍵を見つけられる唯一のデータストックが歴史であると思う。過去の幾多の時代の中で人間は同じ悩みを抱え、解決方法を見つけて今日まで来たからである。ある意味では歴史は解決方法の詰まった宝の山である。

エッセンスの凝縮性があれば、たった1枚の絵の中にこれ程まで先人の生き方やメッセージ、新たな発見、あるいは自分自身の人間としての生き方等々を振り返って、そこに見えてくる多くの共通したものがあつたことにまず驚く。何時でも、誰でも、矛盾があれば必ず答えを出す必要が生まれる。

生きることはそもそも過去から今日までその場その場で常にどの様な道具や思想を発明しようとも、矛盾との闘いなくして終わりはない。謎解きがそこで待っている。

2. 絵解き謎解き

こうして激動期のたった一場面の絵から、そこに描かれているもの一つ一つをほぐしていくと、その向こう側に隠されたどの様な真実が見えてくるのであろうか。

律令制が崩れ、武家と庶民の時代が始まり、地域や庶民間の活発な物の動きである「商業」を日本で初めて生み出した頃の「中世社会」をこの絵から覗くことが出来るのである。正に全体と個の関係が見事に浮き上がってくるのである。

絵そのものの中でも、全体と個という「この関係」は生きている。その際の対象が「一遍上人聖絵」であり、その全巻の中で最も賑わいを見せる場面が人と物の動きがテーマでもある『福岡の市』の場面である。

そこには当時興ったばかりの日本の商品経済とそこから派生する社会問題等思いもよらない出来事にあふれている。そこにちりばめられた衣、食、住、風俗、情報、貧富の拡大等の情報をかき集めれば真実の全体が見えてくる。

この一遍上人聖絵「福岡の市」を観察して分かることは、歴史の謎解きを進めれば進めるほどその内容はすこぶる濃厚かつ多岐にわたっていき、いくら汲み出しても枯れない泉のごとく湧いてくる様相である。いわばまだ見たことがない「当時の百科事典」のように語ってくれるこの絵巻は他に比べようがなく、とても一枚の絵からの情報量とは思えないほどである。

つまり、われわれは中世のことを分かっているようで、実はあまり良く知らないのかも知れない。この絵による情報は一般的に文字による限定された情報と比較して一体何処が異なるのか。

前提として考えてみて欲しいのは、この世に存在しない器財を勝手に描くことは難しいと云うことである。すなわちそこに描かれていると云うことは、それが商品としての形であれ、使い方や様式であれ、「そのもの」はその時代にすでにあつたということになる。

もしそうであれば、この写真のように真実を伝えていると云われてきた「一遍上人聖絵」を本気で見れば、正確に描かれたものが、状況を語る証拠写真のような役割を持っていないであろうか。それは文字以上の客観的力を持っていることになる。分析の具合によっては、もっともたやすくわれわれを当時の世界へタイムスリップさせてくれるものかも知れない。

岡山にとってなじみの深い、「福岡の市」が描かれているものは、遊行寺本ではなく、歓喜

光寺本である。それは天地 38.1 寸の中に48段の詞書と48図の絵によって構成されている。

もちろん、ここではその歡喜光寺本によって話しを進めることになる。第12巻の最後には次のような奥書がある。

正安元年己亥八月二十三日 西方行人聖戒記之畢
畫圖法眼圓伊
外題三品經尹卿筆

この「一遍上人聖絵」の全12巻の絵はその情報の正確さのみならず最初から最後まで描き慣れた表情はまことに生き生きとした筆致で描かれ、あるいはまた色彩に至るまで、終始同じ調子であることも大きな特徴である。

そのことから絵師法眼圓伊が一人でその全てを描いたものであるとされている。その偉大な業績を絵として描き上げるに際して、想いやその熱が冷めない内に一気に一人で描いているとしか思えない。その「一気さ」こそが、歴史の一断面を正確に知る上で実に欠かせない「貴重さ」にもなっている。

ところが、この法眼圓伊なる絵師はこれだけの技量を持ちながら、この「一遍上人聖絵」の他には作例が1つもないという謎に満ち満ちた絵師なのである。圓伊の出自の類推については後に回す。

この踊念仏が演じられ、聖絵が描かれた時代を概略的な流れでとらえると、どういうことになるのであろうか。

この絵が描かれている時代というのは一言で表すと、新しく到来した「庶民の時代」であり、初めて庶民が歴史の「表舞台」に登場し、社会が様変わりしていった時代でもある。

多分に世間は即物的になっていき、社会の表に登場してきたおびただしい数のこの大衆が嫌が上にもクローズアップされつつある時代でもあったのである。やがて「救済されねばならない」のは皮肉にもこの庶民になっていった。

これ以上に、この時代の岡山県内の貴重な情報を含んだ、特定の土地も、資料も他には無い。例えば刀剣1つとっても、刀剣の黄金時代を築いたこの時代の長船一帯とはどの様な時代相を持ち、どの様な雰囲気土地であったのか、刀剣の流通はどの様に行われていたのか、武士の振るまい、庶民の生活がどの様なものであったのかを知るには「一遍上人聖絵」に勝るものは無い。

宗教や絵画の技法の上から「時代」を見ると、この種の絵には、偉大なる業績を後世に正確に伝えるために、一遍上人を取り巻くものは少しも装飾せずにあるのままを伝える必要があったと思われる。激動の時代には誇張する必要もなかったし、一遍上人が亡くなって長い年月を経ているのならいざ知らず、10年後には絵巻が完成するわけであるから、全国遠大な地域を遊行しているのであるから、誇張すればすぐさま信憑性を失うことは必定である。

一遍上人が亡くなった当時の時代状況や、社会、風俗、建物の構造や配置、器物など、取り立てて飾り立てる必要はなかった。その最大の理由は、真実の中の核心を持って庶民に接した一遍上人の偉業を残すには背景としてあらゆるものがきわめて正確であることが必要であったのである。

そういうこともあって、現存する絵巻物のうちでこの歓喜光寺本「一遍上人聖絵」ほど自然描写に忠実であるものもないといわれている。だから中世の風俗や日本の生活習慣のルーツを探るとき、真実味をもって背景を説明するのに、頻繁にこの時代の、この絵が引合いに出されてきたわけである。

それくらい吟味された中身の精度から、この絵はいくら詮索しても、その追求の側の観点、角度と度量の違いで、幾らでも応じてくれるのである。

絵巻全体の風景描写の確かさはこの絵巻物の最も特筆すべき部分であり、この絵巻の引き立て役を果たし、脈々と流れる生命の受け皿ともなっている。

社寺境内の描写はどう見ても、その場に臨んでスケッチしなければ書けない正確さなのである。この絵はわが国最初の名所図絵の始まりとしての性格さえ備えている。また鎌倉時代の様々な建造物とその建築技法を伝えている。また同様に階層と風俗、日常生活を微に入り細に入るやり方で、それがためそこから色々な声さえ聞こえてくるかのようなようである。時代をトータルに理解する好資料なのである。だから山川草木、流雲、舟や橋に渦巻く流水、雪に霞み、殿舎から小屋掛けの店構え、桶に甕、乗り物、履き物、被り物、描かれている一つひとつどれもながしるに出来ず、この絵巻は当時の社会をのぞく窓と見るべきである。そういう観点から見直せばこの絵の向こうに、興味深い、完璧なまでの中世の福岡がある。見る側の我々は中世の福岡の同じ空気を吸っているのではないかと錯覚するほどである。

一遍上人没後10年で聖絵が完成していること、そして臨場感をもって正確に表現する正確さから、おそらく「一遍上人絵伝」を詞書きを書き加えながら編纂した聖戒は、かつて一遍上人に従って諸国を、巡錫した地を、絵師圓伊に写生させるために一遍上人死後それ程時を置かない時期にこの絵のようなものを書き残そうと決意し、間髪を入れず、その強い決意の冷めないうちに記憶をたどってもう一度一遍上人の巡錫した地を遍歴し、目でなぞって確かめながら、それぞれの風景を改めて写生したものであろう。

ここまで熱心にこの遊行した事跡を絵巻で残すという事業を成しとげた聖戒という人物は、一遍上人の異母弟とも、弟ともいわれている。しかし22才も歳が違う点、正確さを誇る絵中の顔つきがあまりにも似ている点などから、子供ではないかという考えもある。あまりにも絵師圓伊の腕が達者故の所産でもある。

これほど一気に短期間で描き切っているためもあって、時代の断面性を云々する際には文化的、技術史的「モノサシ」の役割も果たすであろう。

物を売って利潤を稼ぐという民間ベースの商業活動というものがわが国に初めて鎌倉時代に起こり、社会の一大変化をもたらしたと先に述べたが、その変革を引き金としてこの地の備前刀も黄金時代を迎えたのである。この絵巻の中から時代の変化と、新しい社会での新しい担い手としての人間の生きざまや表情を、そして全国の市場を制圧した備前刀の黄金時代の長船一帯を全国的共通の時代背景の中で知るには、この絵巻の「福岡の市」以上のものは絶対にはない。これを例えば刀剣史に反映させないでおく理由は何処にも無い。にも関わらずこれを結びつけた研究はこれまで無かったのも不思議なほどである。刀剣で繁栄する長船を今まで以上に知る新たな鍵もそこにあるような気がする。

またこの福岡という地が庶民の時代到来と共に何故急速に栄えたのか。瀬戸内海の東西の中心地であり、そこへ直行するように南北の河川が山岳地帯、高原地帯、里山、平野地帯、海岸

地帯、瀬戸内海を横断して、そうした瀬戸内海の東西南北のクロスポイントとして、モノ、人、情報は吉井川河口の福岡に集められた故と思われる。

そして九州福岡の名前の元にもなった備前福岡はさらに、背後に備前刀と備前焼という全国市場を制覇する勢いの二大重工業を擁していただけあって、規模も並の都市ではなかったはずである。

市場の繁栄ぶりとして、これだけの狭い画面の中に68人にもおよぶ多彩な人物が描かれていることを見てもそれは理解されるであろう。

「福岡の市」の一場面からだけでも、信じられないほどの情報をさらに汲み出すことが出来る。そしてそれから何がどこまで分かるか迫ってみよう。

一遍上人聖絵「福岡の市」の場面設定と主題の展開は、詞書きによれば弘安元（1278）年冬となっている。なるほどこれまた全く矛盾はなく、梢には木の葉は落ちてすでに無い。背景の季節感さえも描き切っているのも圓伊ならではの所産である。

（1）異時同図解析

この絵は背景は同じ絵を使いながら、主題に時間経過を持たせている。一つの画面の中に時間的経過が表現されているのである。その場合一般的には右から左へ展開しながら描き、それは一画面といってもはっきりと時間経過が分かる。しかし主人公を取り巻く展開の時間的経過は、背景描写は殆ど共通である場合には、当然その前と同じ背景をいじらずに、人物動作の展開だけで十分であるという新しい構成を企てている。むしろ同じ背景を二度書いて使う方が繰り返しになり漫画のコマのようになってしまいかねない。これは圓伊が狙うところの絵画としてはいただけない。そこで、同じ画面の中のやや後ろ（上段）とか前の空間に次の場面を挿入する方法を考案したものと思われる。

そうするためには、1人の主人公に2つのテーマ、しかもそれらには軽重がないわけであるから、人物の大きさについても差をつけていない。

そのようなことから、概ねこうした当時の絵巻は画面上方の人物も、下方の人物も同サイズで描くのが通常の習わしであったのかも知れない。上を小さく、下を大きく描けば遠近感をもって、立体的に見えるが、直近時間の上が小さくては、下の過去のモチーフに負けてしまう恐れはある。実に良く検討されている。

日本の山水画等の構図を論ずる場合、研究者達が「日本の絵画には西洋絵画技法が導入されるまで遠近感がなかった」といくら云おうとも、絵を実際に描く者として云わせて貰えば、画面上部が遠景という約束事は絶対にあったと思う。では何故上が遠景にしたかと云えば、それは日本の建築様式と生活習慣から生まれたものである。日本では床の間に縦長の掛軸を懸けてその前に坐して鑑賞する習慣がある。だから、常に上が遠景で、下は近景とする約束で画面に遠近感をもたせる事が簡単に出来ているのである。日本の絵は、西洋絵画に比較して遠近法が無いといわれて来たが、私は決してそうは思っていない。

これは地図とその見方が東西の建築様式と生活習慣の違いと関係している約束事とも同じである。わが国の幕藩体制下で作られた国絵図などは、畳の上に大きく広げて、周りを取り囲むように四方から見たのである。そのために上が北とか、北が上などとは決まっていない。東西南北の方位を示す文字は放射状に文字配列されている。

しかし西洋では靴を履いたまま居室に入るために、大切な地図を床に広げて置くことはしない。そこから地図は壁に掛けるものとなっている。壁に掛ける以上、約束事として北を上にしたまでのことである。掛け軸など床に掛ける長細い絵画に「上が遠景」も居住空間の習慣から来る約束事だったはずである。

そればかりか、この一遍上人聖絵は1画面の中に時間的前後関係まで表現しているのである。これが「異時同図」と呼ばれるものである。

つまり時間的流れが東から西であれば、つまり神主の息子が備前の東（例えば三石）の方から福岡の方へ一遍上人を追跡するのであれば、通常に巻物を右から左へ解いて物語の展開を見ていく形式と合致するので、問題は起こらないが、ここは備前藤井（長船から云えば、来た方向は安仁神社のある南の方角）から福岡へ向けて武士が北に追跡するために、場面構成に思わぬ無理がかかってくるのである。日本画とりわけ絵巻の場合、右から左へとストーリーが展開されるのが自然だという制約があるので、それを覆すためには特別な苦心が必要であったのである。

漫画のコマのような区切り構成が無い以上、どうしても解決しなければならない画面進展の無理が起こるのである。こうして「異時同図」の技法を使う場合、横一列に描くのは大変難しい。そこで人物など同じ大きさを斜め上の左寄りに軸を縦と横ともに少しずらせて描き、時間的経過を表現することで、心憎い程この難問を見事に解決しているのである。

さらに詳しく、この「福岡の市」における68人にもおよぶ人物を使った様々な中世風俗絵巻を見ることで、どのようなことが新たに発見できるのであろうかを、この一遍上人聖絵に含まれている文化財情報について順次考察してみよう。

（2）女性躍進解析

当時の激変していた社会を知る上で注目し値するものとして、とりわけ女性の社会進出というものが驚くほどであったことがこの絵から分かるということである。良く見ると商売は殆ど女性を取り仕切っている。

女性が商業の担い手になった理由とは何か。それは時代が大きく変わると、社会の中核にあぐらをかいていた階級や男性は激変到来によってとまどうばかりである。

戸惑うことに躊躇したくない人はほころびた穴を塞ぐことに精一杯で「忙しい忙しい」と本質から目をそらしてもっとタチの悪い行動を取って後の時代からは無駄の最たるものとして嘲笑されるわけである。

それらとは対照的に女性は理屈を云っている場合ではなく、夫や、子供のその日の命を繋ぐ糧を得て生活を防衛しなければと云う直近的本能が先に立つからであろう。

この時代の状況を知りたいければ、毎週のように開かれるガーナの「ビーズ市場」のマーケットマミーの元気さや路上で、あるいは頭上にシンプル区分けのパン、フルーツ、衣類、トイレトペーパーを載せて物売りする逞しい女性を見るとよい。時空を超えて余りにも両者は似ており、惨めさは何処にもなく女性はたくましく元気そのものである。

絵巻にこれだけ「商売にいそしむ女性」を描いていることは、時代の変化の抽象でもあっただろう。ガーナで同様の情景を私がカメラのシャッターを夢中になって押し続けたのは、時空を超えて、やはり時代の象徴を女性の中に印象的に感じていたからであろう。

鎌倉時代の女性の商売への進出ぶりは大変なもので、このことから福岡の市の繁栄は女性が大きく支えていたこともまた分かる。一人ひとりの女性の表情は非常に豊かで、そのポジションに相応しく実に生き生きと表現されている。これだけ描き切っている圓伊の腕は並のものではない。

本当のところ彼は日本人なのであろうか。この時代には中国から僧侶を始めとする知識人や工人達が多数やって来ている。外の眼から見れば、全てが好奇に満ちていたとしてもおかしくはない。それがこのような絵を描かせたのではないかとも思うのである。

とにかく商売は完全に女性を取り仕切っている。上部中央の反物を扱う店では、店番をしながらかう者、言葉巧みに往来まで出て、色目づかいまでして商品を押し付けている者、紐で通したサシと呼ぶ銭を数えている者、この店ではほぼ全員が女性である。

日本は奈良時代にわが国最初の富本銭、続いて和同開珎を発行するが、それ以降は桃山時代の慶長大判・小判まで、日本の貨幣は発行されていないのである。銭がこの絵の中に流通しているがこれは宋銭なのである。わが国の場合、商品経済が始まったばかりで、経済規模はそれで十分であったのかも知れない。しかも驚くことに当時色々な金額を刻印した宋銭であっても日本ではどれもが全て一文銭として扱われていたのである。

ここの店の反物もよく見ると、丸巻反物と平巻反物がある。布は丸く巻いたものと、やや平たく巻いたものとがあって、現在も基本的にはその2種類である。着物を売らず反物売っている。やがてこれらが呉服屋へと展開していくのであろう。かう女性はもちろん、米を買いに来て交渉中の女性でさえ元気溼刺である。絵師は女性達の色目の表情さえも見逃すことなく描いている。これは正に現代版写真の領域である。町全体に賑わいで満ちていたことがすなりと想像される。

私には、この絵は生き生きとして、すぐそこから声が聞こえて来そうな程である。女性中心のガーナの市場の喧噪とオーバーラップしてしまうのである。

地方の時代の到来の中にあって、これほど女性が商業に進出している様子を描いた場面はこの一遍上人聖絵巻の全巻通しても他の何処の場面にも無い。だから当時の岡山女性の驚くほどの社会進出ぶりが、これから十分に分かるというものである。ある意味では中世というのは日本において初めての開放的で即物的な時代開始時期であったこともこの絵を通じて十分知ることが出来るのである。女性は地方の時代にこそ、新しい時代の初めにこそ、力を発揮するのだということを、歴史はこの一遍上人聖絵を使って私に一番言いたげに迫って来るように思えるのである。

当時の時代状況が極めて正確に表現されている点から、わが国の宗教史上、絵画史上最も貴重な資料と高く評価されているのだが、その時その中に時代の先端を行った岡山の女性がいたことを決して忘れないで欲しい。

(3) 風俗解析

例えば一遍上人が身にまとっている^{もすそ}裳無し衣と馬衣は当時の時宗の特色であった。一般的に裳とは僧侶が腰から下にまとう衣服を云い、馬衣は^{あみぎぬ}網衣とも云われて阿弥衣に通じたのであろう。もっとも原始的な織物のことを「あんぎん」と呼ぶが、縄文時代以降に葛や麻の繊維で網の目のように経と緯を単純に粗く織った衣を見ることがあるが、織ったと云うより「編んだ

衣」と云った方が近いのかも知れない。

網の目のような衣であったことから網衣の字が当てられ「あんぎん」と呼ばれたものと思われる。後には「あみごろも」と呼ばれもしたのであろう。粗い織物なので馬に着せたり、着せるほどの衣ということからまたこの程度の着物を「馬衣」とも呼称したのであろう。

一遍上人が馬が着るほどの粗末な衣を身に着けていたことを見ると、飾り立てる人の外見ではなく、本質だけでこの世を捉えようとする一遍上人の本質主義がここにも垣間見えてくる。底辺にこそ激変のしわ寄せが集まり、矛盾の本質が沈殿するもので、救わねばならない人と自分の距離も落差もゼロにするがために取ったやり方は、余程徹底したもののようである。庶民の熱狂的支持を受けたのも、当時の知識人から悪評を受けたのも、その何れもがその異常ぶりと同時にどこかその異常の中に、潜んでいた体内の記憶の中に存在していた本質的なものが、何かの引き金によって尋常ならざるものに触れて踊り狂うとか、そして心の解放へ向かったものと思われる。

ここに見える男はほぼ全員烏帽子である。それを被っていないのは僧侶とホームレスだけである。女性との間に広がるそのギャップ。男は何故髭を生やしているのか。毎日髭など剃ってられないというのであろうか？

一遍上人がカミソリで剃髪している。それが僧の姿であることはなお重要な意味をどうしても持っていたのであろうか。カミソリを使う前に、砥石で研いでいる周到さ。つまり一遍上人は砥石を何時も持ち歩いていたことになる。それを離してしまったらある意味では、時代を作りかえることは出来なかったかも知れない、たった1つの橋頭堡なのであろうか。剃髪用の盥も、鉤掛けした板を縦に丸く並べてタガをはめた桶でなく、曲げ物である。これは当時の時代状況を正確に物語って面白い。

男が全員烏帽子であるのに対して女性は色々な風俗をしている。女性の旅姿は市女笠とカラムシで出来た透けた薄い布を前に垂らした蟲垂と打ち掛け姿である。市女笠はもはや現物を見ることは出来ないが、ヒゴが傘の骨のように入っている構造がこの一遍上人聖絵から良く分かる。

荷物を頭に乘せて運ぶ習慣というのは、現在の日本にはもうないが、少し前には韓国にも、沖縄の糸満でも見ることが出来た。ガーナやブルキナファソでは今でもやっている。それが岡山にも現実にあったということになる。日本などではその習慣が何故止まって、ガーナなどでは何故今もやっているのかは民俗学や文化人類学で考えると、話はいくらでも尽きることはない。

(4) 足半解析

足半あしなかというのは、足裏サイズのほぼ前半分しかない草履ぞうりのことである。現代でも本格的溪流釣りを楽しむ太公望は、水の岩場で滑らない履き物としてそれを愛用しているし、少し前まで遡れば高瀬舟の船頭が着用していた。

水辺の草履の起源となると、どこまで時代を遡ってたどり着けるのかがこの一遍上人聖絵「福岡の市」の絵巻にかかっている。

「一遍上人聖絵」の最上段中央の小屋の前で女性から反物を買っている男がいる。この男は今正に代金と引き換えに反物を受け取ろうとしている。彼が履いている草履が足半なのである。

これまで最も古い足半の記録は、「蒙古襲来絵詞」に見えるものとされている。それを見ると、なるほど石垣のこちらを左手の方へ歩く、船仕事をする士卒が足半を装着して急ぎ足で歩いている。

私は平成21年11月13日東京国立博物館で「天皇在位20年記念特別展『皇室の秘宝』」の中で「蒙古襲来絵詞」を、とりわけ士卒が履いている草履を穴が開くほどまじまじと見た。紛れもなくそれは足半であった。実際のところ流布している写しの「蒙古襲来絵詞」などでは、足半のようにも見えるし、描き方における筆の収まり方がたまたまそう見えるのではないかとも思えたものであるが、実物を自分の眼で見て確かにスッキリした。

「蒙古襲来絵詞」は肥後の国の住人竹崎季長が、文永・弘安両度の役に手柄を立てた自身の戦功証拠として描かせたと云われる絵巻である。

広辞苑によれば『永仁元（1293）年の奥書には疑問もあるらしいが、鎌倉中期の実録的な戦記絵巻として描写は精密で、蒙古人の風俗や博多沿岸の石塁など史料的にも価値が高い』となっている。

このように年号に関して1つの疑問符が付いている。ともかくその「永仁元（1293）年という年号の疑問があろうが、そのままであろうが、一遍上人が備前福岡に来て目撃した年が弘安元年（1278）の冬であるから、その時の情景を書いているとするならば、その方が15年も古い。このことから見て、「一遍上人聖絵」の足半が時代的にも疑問符のない、そして最古の可能性が高い。

女性から今正に代金と引き換えに反物を貰おうとしているこの男の生業なりわいが何かを、さらに推測出来るとしたらどうであろうか。

この足半からこの男の職業は足がつくのである。足半を履いているから水に関係していることが分かる。すなわちここでは多分高瀬舟系の船頭だろう。つまりこの男は田舎の者に頼まれ仕入れて持って帰ったり、田舎から市場へ持ち込み委託販売を依頼したり、都会の物を買って帰るなど便利屋の役割を担っている可能性が高い。今彼は都会の上物反物を買っているのである。

その左側にいる草履を持った男は、店の女と何やら会話している。果たしてこの草履は男が委託販売用に売りに来たのもあろうか。商売といっても、数量的には当初はこの程度の、家で夜なべに作った少量のものを店に並べる程度だと思われる。その他履物に関してはワラジ、高下駄、つっかけ、草履、そして裸足と日常風俗は結構様々である。

（5）建築技法解析

① 草葺素材の向き

次に「福岡の市」を建築面から見てみよう。この場面に描かれている建物は社寺建築のような大きなものはなく、小屋掛けの小さな建物ばかりであるが、それはそれで大きな意味を持っている。建物が小さかろうともそれはそれで立派に建築としての文化財情報を持っていることをご覧に入れたい。

小屋が全部で5棟描かれており、その内草葺きが2棟である。草葺屋根はこの絵の画面右上の米などを商っている小屋と、画面中央の一遍上人の下側に描かれている。それに対して板葺き小屋は3棟である。

小屋は全てヨコ3列の柱で構成されている。つまり中央の梁を支えるものと、奥と手前の前後の梁を支えているものが3列である。よってこの建物は部屋空間は中央に柱列があるという構造になっている。中央空間に柱列があるために広い大空間が採れない狭いものである。

この草葺屋根もそこからさらに観察すると、当時の草葺屋根の様式、技法がどの様なものであったかが示されており、必ずしも現代の葺き方とは一致するものではない。それは正確無比と云われる一遍上人聖絵「福岡の市」の絵が不正確なのであろうか。いやいや逆に正確なことをここでも物語っているのである。

現代においてわれわれ現代人が施行している、中世以前の文化財として草葺復元家屋について、それが忠実な復元なのかどうかが彼らの絵によって突きつけられているのである。この絵巻をより良く観察すれば、今後はこれまで以上に正しい復元を目指すことが出来るという、極めて重要な文化財情報がこの絵巻の中に含まれていることを伝えたい。それは圓伊に感謝しなければならないことかも知れない。

実は現在では茅、藁などを使って屋根を葺く場合、わが国における草葺による屋根葺きは殆ど全て穂先を上、根元を下に向けた葺き方である。それでは正確無比といわれるこの絵が間違っているなどと野暮なことを云ってはいけない。

実は今日のような穂先を上、根元を下に向けて葺く屋根の葺き方法は江戸時代に大ハサミ（軒先をカンナがけしたように美しく藁、芦の切り揃え目的）の発明以降のものである。仕上がりを美しく見せる建築美の優先があって普及した。

それから考えると、この一遍上人聖絵に見られるような穂先を下に向けた技法が一遍上人の時代では普通の葺き方のようなものである。草葺き屋根はどんなに長くもちこたえたとしてもせいぜい40年である。藁だと耐用年数はもっと短い。

つまり建築物本体と比べて屋根葺き材は圧倒的に寿命が短いために、絵画ならともかくもイネ科の植物を載せた屋根の実例が700年も耐えて残ることはあり得ないことである。そのため江戸時代以降の様式が全て取って代わった場合にはそれ以前の、例えば鎌倉時代の実物を見ることは不幸なことに絶対に無いのである。

そのために復元しようとした場合、辺りを見渡して目に触れるものは完全に穂先を上にするものばかりで、それに疑問を持つことがなければ、それを手本に踏襲することになる。これが間違った復元に誰も気が付かない最大の原因だと思う。

その点からしてもやはり、ここまで正確に描写され、信頼性がある一遍上人聖絵を丹念に読み取れば、これまで疑問にも思わなかった色々な歴史記述が書き替えられるのを待っていると云えよう。

少なくとも、こうしてまずは草葺き屋根に関して、主として現代人が原始古代から中世までの住居を復元する場合、江戸時代起源の眼前の技法に惑わされて、全国殆ど全てと行って良いほど、史跡に於ける復元家屋の技法は間違いを犯してしまっているのも仕方ないことかも知れない。しかし以後はもう少し慎重に修復・復元して欲しい。

さらに鋭く観察すれば、神社建築の「鰹木」の意味と発生について新しいヒントが文化財から手に入れることが出来るなど興味は尽きない。

例えば一番右上に描かれている小屋を良く見てみよう。米屋と魚屋が入っている小屋である。草葺き屋根の一番上のルーフトップの一直線上のところに注目して欲しい。この葺きじまいと

呼ばれる部分は云わずもがな、屋根葺き職人が最も苦心しなければ雨漏りが生じる恐れが最も大きいところでもある。

屋根の葺き終いの雨漏りを防ぐために、あるいはそこを早く乾燥させる工夫として、古来ルーフトップ1列に菖蒲を植えたりする風習が東北など、地域によっては今なお残っているところがある。

さて一遍上人聖絵ではそこにどのような工夫を見ることが出来るであろうか。この部分を良く観察してみよう。天辺の棟一列の藁の根元同士が衝き合わさるところは当然ながら雨がしみ込みやすい。構造上避けられない危険が忍び寄る隙間には藁の束を一列に載せている。

もちろんそれだけでは風で藁束は吹き飛んでしまうはずである。固定しなければならない。棟より少し下側で、一列の棟に直行するように、細い丸太を串刺ししている様子が見受けられる。その刺し通す丸太のような串を通して切り揃へ、その断面が白く表現されているのを見逃してはならない。その白く表現された丸太の部分から正確に縄を掛けて頂上の藁束を縛り付けているのが縄まで判別出来るではないか。もし串を使わずに一列に載せた藁を縛り付けたらどうなるか。さの縛った縄を通じて雨水が屋根の中心部分に侵入してしまうことは間違いない。出っ張った丸太串にくくりつけた場合には、水切りが良くて、屋根裏に雨水が入ることはない。

この圓伊という絵師の精密さへのこだわりは、この点を見ても「鎌倉時代の写真」的意味合いがさらに納得出来るよう。

伊勢神宮とか、出雲大社とか、吉備津神社が古いものを踏襲しているとしても、屋根に関しては藁葺きの時代を踏襲しているわけではない。何せ当初の屋根葺き材は現実の世界では40年以上持たないので、絶対に何処にもそのまま残存しているケースはあり得無いのである。絵によるしか窺い知ることが出来ない。

現況だけでは「分からない部分」が日本建築にはあると云うこともこれらから納得して貰えたであろうか。

草葺き屋根の当初のものは耐用年数から云って、絶対に残っていないという事実を忘れてはならない。その時の痕跡が何処かに、かすかに残ることもあるので、それを注意深く探求して欲しいのである。絵巻はそれを補完する一級資料なのである。

こうしてこの一遍上人聖絵の草葺き屋根の葺き終いの棟部分に直角に刺された丸太串と、神社の単に屋根押さえの飾りと思われている「鰹木」のルーツが、もしかしたらこの絵のこの場面で繋がるかも知れないのだ。

鰹木のルーツはこのルーフトップを丸太で縫って藁束をくくりつける技法にあるというのが私の新発見から云える今の考えである。

現代の神社建築の鰹木は太い丸太を屋根の重しのように載せているだけであるが、この一遍上人聖絵「福岡の市」の草葺き屋根の建築技法にこそ、後の神社建築の鰹木の起源を解く鍵があると思われる。すなわち神社建築が草葺きの時代から檜皮葺、栩葺き、柿葺きに移行する過程で鰹木はある意味では形骸化し、多くの文化財がそうであるように巨大化していったものと思われる。

② 板（栩葺）屋根

一遍上人聖絵「福岡の市」の場面では、草葺きの2棟の他には板葺き屋根が3棟ある。今日

では一般建築の中にこのような家屋を見ることはもはや出来ない。しかし日本の中世の様相を未だに良く残しているブータンなどに行くと、そこには寺院であり、県庁でもあり、またいざというとき逃げ込んで籠城するための城塞としても機能する「ゾン」と呼ばれる木造の巨大建造物がある。

日本には板で葺く柿葺き、栩葺き屋根は一部の神社建築にしか残っていないが、ブータンではそうした岡山城ほどもあろうかと思われる「ゾン」から一般の住宅に至るまで、現在も殆どが中世の一遍上人聖絵の福岡の市の絵のように板葺屋根である。

こうした板による葺き方が日本の鎌倉時代ではごく普通に行われていたと思われる。日本でも江戸時代末期の金沢城下絵図屏風などを見ると、地方の都市では寺院以外はほとんどが板葺きになっていることに驚かされる。

岡山県の最北の豪雪地帯でもある蒜山一帯では昭和の初め頃までは「こわぶき」と呼ぶ板葺きがごく一般的であった。今は多くが板がトタンに入れ替わっているだけである。トタンにしても県南の人が見たら驚くかも知れないが、それどころかこの一帯では雨樋さえ無いのである。さらに軒先を雪の重みから護るために冬季のみ取り付ける支柱がずらりと立てられるのである。雨樋などは一冬の積雪でひとたまりもなく壊れてしまうから始めから付けていないのである。降った雨や雪は水となって宅地に浸透していくために、家の中はとても湿気が多いが、しかしそれをじっと耐えてきたのであろう。われわれは自分の視点で全てを見てはならない。その土地その土地の風土と慣習があるのである。越後の豪雪地帯へ行くと2階の屋根よりさらに2、3尺高い金属製ハシゴが雪かきの時のために突き出して取り付けられている。豪雪でハシゴが隠れない工夫である。

これが建築の環境的対応や限界であり、また建築の変化及びそのスピードの実態である。ゆえにこの「福岡の市」の店構えとしての建物を、市場が立つ日だけ人がいる、仮設バラックとも取れるが、以上の点から、またどの板葺きの建築もすべて垂木を使っている点なども考慮すれば、必ずしも仮設バラックとは簡単に決めつけられないと思う。

一般的な民家はこうしたものではなかったであろうか。草葺きであろうが、板葺きであろうが、どちらにしても屋根面は、風に飛ばされないように丸太のような材木で斜面に直行する方向で押さえつけている。押さえた細い丸太を縛り付けたもの、細い丸太の上に太い丸太の木や石を重しにしているものもある。間仕切りは板で仕切っている所もあれば、菰で風雨を遮るようにした所もある。

そして神社建築は一般的に古い建築様式を伝統として最も厳格に踏襲するものであるが、その神社の柿葺き、ないしはそれより古い技法である栩葺きを見ると、前述のブータンのそして鎌倉時代の板葺き屋根と変わるものではないことが分かる。

この「栩葺」は「柿葺」よりさらに古く、クリ、サワラ、スギ材を鉋で割った板を葺くのであるが、栩葺は大体長さ2尺(60.6 cm)、幅7寸~1尺(21.2~30.3 cm)、厚さ3~5分の板を少しずつずらして瓦のように葺くやり方である。板の厚さが一分(三 mm)と薄い場合には柿葺と呼んでいる。吉備中央町の吉川八幡宮の修復時には五枚重ねと云って、5分の1ずつずらして、どの部分を取っても5枚重ねになっている。一遍上人聖絵「福岡の市」の小屋の場合はそれほど重ねてはいない。

建物の柱の据え方はどうであろうか。その工法を見ると、殆どが土中に直接柱を埋め込む掘

立柱である。この礎石や地形石を使わない技法も当時の一般住宅の実態に近いのではなかろうか。

(6) 魚屋解析

この魚屋には現代人には馴染みが薄くなっている慣わしが読み取れる。この店では魚と山鳥を一緒に商っていることが分かる。

平安時代に真言密教を取り入れた空海の時代を見たければ、これもブータンに行くと良い。この国は世界で最後まで鎖国をしていた国である。その鎖国を解いたのは1971年のことである。今日でも国民の生活のあらゆるものが真言密教で動いているし、日本が真言密教を取り入れたままの状態が見られるといっても良いかも知れない。

そのブータンでは魚と鳥は同じ店屋で扱っている。原点により近い仏教思想からまだ殺生に類するものは人目に付かない地下で商売することになっている。川に魚がいても捕る人はいないと地元の人から聞いた。

一遍上人聖絵「福岡の市」に描かれた魚屋の店先で、空の播鉢風のものを持参して魚を買いに来ている女性が描かれている。魚を播鉢で買いに行く風習も美作地方には最近まであったことを聞いたことがあるが、まさにその状況である。

すでに1つの買い物済ませて、次に魚を買いに来たその女性客が魚を料理している男を見ている。その男が右手に非常に細い包丁を持って切り込んでいるその先を指さして、何やら「そのところをもう少し大きく切って頂戴な」とか「もうちょっとまけとき」とでもいいかげで、男も女の声の聞こうとして目をそらさずにじっと見ているところまで微細表現している。使われているまな板は表裏使うものではなく脚付きである。その大きさは1尺以上もあろうかという本格的なものである。

扱われている魚は、天秤棒がしなるほどの大きな魚も描かれている。まな板の魚も尻尾がベロツとせず、ピツと細く上下に伸びているその形状的特徴から川魚ではなく海魚であることが読んで取れる。

また魚屋の奥の天井には、山鳥と同時に干シダコが吊り下げられている。現在の倉敷市児島下津井の名産である大干シダコの作り方及びその形状とまるでそっくりである。この時代にはこうした加工品が、すでに流通していたことになる。

(7) 器物解析

① 1升枧

税金としての年貢米を徴収する時、同じ1升でも、税として取る側に立てば、つまり為政者側が有利なように改定したいと思うのは世の常である。悪貨が良貨を駆逐する原理と同じである。

一遍上人聖絵「福岡の市」からその時代の枧を考察すると、当時の一升という枧の容積が大きさとして分かる。ここに描かれている枧は、現代の一升枧と比較すると、誰の目にも高さ寸法がやや低いことが読み取れる。何故今の枧より高さ寸法が低いのか。

それは豊臣秀吉の枧制の変更以前の様子を良く表現しているということである。秀吉は「升制度量衡改定」と云って、天下統一後1升枧の寸法を、つまり同じ1升と呼びながら容積を大

きくしたのである。こうして最も基本的なところで、自分のところへ入ってくる米の取り分を増やしたことになる。この事例からもまた、この一遍上人聖絵を圓伊が、このような微細な部分にも極めて正確に描いていることがまたまた思い知らされる。(奈良時代からの枘制の変遷については、拙著「備前焼年銘入大甕の時代的特徴」(『岡山県立博物館研究報告』第5号 昭和59年3月)に詳しい)

またその米屋から見て、江戸時代あるいは戦後までのものと変わらない俵詰で流通していたことが分かる。客が持ってきた布らしき米袋にバラ売りしている。私の記憶でも、米は2、3升位以下なら木綿袋に入れて持ち運んでいたことを覚えている。最も風袋が軽く、どのような形にも収まってしまうからである。現在は殆どがビニール袋になっている。

実際のところは分からないが、客は「この米は美味いだろうね」と少し遠慮がちに云うと、米屋の男は「うちの米は美味しいに決まってるよ」と自信満々の顔で応えて、2人がやりとりしているのではないかと思わせるところまで表現している。その左側で2人が順番を待っているのか、欲しくても買えないもどかしさか、口をゆがめた男が描かれている。

馬の背に載せたり、2ヶ所で描かれている俵を良く見ると、俵の最後の締め終いのやり方は昭和中期頃まで行われていたやり方と全く同じである。締め終いには「さんだわら」が使われている。昭和中期からその後僅か2～30年で麻袋に変わり、また2～30年で紙袋に変わっている。800年も同じやり方であったものが、こうして2～30年で急激に変わるというのが現代社会における変化の特徴であるが、そのことで得るものと失うものの総量は大抵の場合半々であることを忘れてはならない。それが歴史から学ぶ教訓でもある。

(8) 一遍上人が福岡の市を訪れた季節、時間解析

① 季節

一遍上人聖絵「福岡の市」の季節は果たして何頃かと云う問題に絵巻から迫ってみよう。落葉した梢、ススキと紅葉した秋草が残って、遠景に雪山を描いているところを見ると冬季である。

中段右に描かれた小屋の店構えを見ると、物乞いをする立った男と、足が不自由で歩けないために地車に乗った男の2人と、それに應對する店屋の主人らしき男がいる。物乞いする人間が集まる所と云えば、多分に食べ物屋ではないだろうか。それにしても店屋の主人は血色も良く満ち足りてふくよかに、しかも綿入れのような丸っぽい着物を着けて手は袖の中に入れて描かれている。

一方無精髭を生やし顔色は土色で足もやせ細って着衣も腰に巻いた物一つの他は素っ裸で素足。腰もこわばった哀れな男たちとの対比はこの冬空の夕刻時には冷酷なほど、とてもリアルである。やはり救われなければならない人たちを生んだ社会に、敢えて目を向けさせようとしているのだろう。

食べ物屋には流しの琵琶奏者もいて、何時の時代も同じ流しと飲食店のセットの光景があったようだ。客なのか店の人なのか女性がたむろしている。食物屋とすれば、どのような食物だろうか。四角っぽいやや厚みのある短冊状のものがかすかに見える。冬の物で、そうした食物を想像するとすれば、岡山辺りでは切り餅、凍り餅も候補にはなるかも知れない。

また右端には大甕が3個並べられている。一番下中央に見える店屋にも大甕が10個ほど転

がっているのと比較すると、転がっているものは中身を売るものでなく、焼物それ自体が商品であるだろう。そうであるならば立って並べられている3個の大甕は中身を売っているものと思われる。客に提供する酒かも知れない。

だと仮定するなら、店屋の亭主らしき男がやや四角っぼい容器の縁に肘を置いて、その容器の左隅に立ち上がったものがある。それが柄杓の柄であれば、その容器の中身は酒であり、火鉢であれば、立ち上がったものは火箸ということになる。確率は5割にしかならないが、ちょっとしたヒントにはなる。どんなに裸足や裸でいようと、明らかに絵からも季節は詞書き通り冬である。

② 時刻

さらにこの一遍上人聖絵「福岡の市」における一遍上人受難事件の発生した時刻は果たして何時頃なのかに迫ってみよう。

絵巻の左上を見ると、大半の松などの樹木の上の方がぼかされて表現されて、良く見るとその表現は上部が薄く霞むように途切れている。これは夕方黄昏時の「昏いとぼり」が文字通り降るように迫ってきていることの表現ではないかと思われる。

ここで途切れが修復の際絹を継ぎ足した名残の可能性もあるかも知れないと注意深く観察したが、絹織物の糸目はタテに通り抜けているので、決して修復時の絹地の継ぎ足しなどによる繋ぎやその切れ目等ではないことが分かる。

一遍上人が危機迫るこの大事件に遭遇しながらも、逆に相手を折伏してしまったのは夕方近い頃であることが分かる。

(9) 福岡の市が立地していた場所特定への解析

私は吉井川的位置が現在よりずっと東に位置し、その川の右岸つまり西側には陸地が大きく開け、福岡の市はそこにあったと考えているのである。

現在は吉井川左岸に福岡地区があってその右、つまり福岡の市の西側を吉井川が何もなかったように流れている。私が当時の吉井川が今より東を流れ、当時の福岡は川の右岸にあったとするその根拠とは何か。それを以下に示そう。

この絵の中にこそ、それを解く大きなヒントが隠されている。手前の舟の係留の様子を見ることから始めよう。

一般的に流れのある場所で舟の前後どちらか一方を綱で岸に係留した場合、繋がれていない他方は、自然に水の流れゆく川下に身を任せるので、川下に向いてしまうはずである。他方が水流に逆らって川上を向くことは物理的に絶対にあり得ないことである。つまり常に繋がれていない方が下流になるように向くのである。大抵は船首を陸に繋ぐのが普通である。船首が向いている方角が川上である。

この絵の川下に見えるような渦巻いて流れる描写表現にしても、またこの絵の中でこれだけ大きな面積を取って描こうとする大きな川と云えば、やはり描かれている川は吉井川と思われる。元来小さい水路であればこのように渦巻いた表現はしないであろう。

市場が河原で立つ（開催される）ことは昔からの習わしでもある。吉井川以外を想定して、この近辺の吉井川の他にこのような広い川も広い河原も存在しない。

そこでこの川は吉井川と見て差し支えなからう。そして舟を繋いだ時、繋がれていない方は川下を向くことから、この絵の中の大きな川は左手が「下流」で右手が「上流」であると断定しても間違いではない。

その上、画面一番左下に浮かぶ舟の船頭が広い河川に棹差して、艫で身体を後ろ側に大きく傾かせる程踏ん張って力を込めている。その難儀している様子からしてこの舟はもちろん上流に向かっていることになる。ここでも矛盾無くこの舟の右手が川の上流と考えられる。

それらのことを肯定してもらえれば、次に当時の福岡の市は今と全く違って大河の右岸（西側）にあったと推定することに無理は少しもない。即ち吉井川は福岡の市より東側を流れていたと断定して良いと思う。

一般的には現実の目の前の状況、視点から過去を見てしまうものであるが、冷静な分析をすれば、真実は常に目の前のものと同じではないのである。

言い換えれば、鎌倉時代の川は今と違って福岡の市の東側を流れていた事実があり、これは絵師のミスではなく、大永と天正の大洪水で水路が大きく西に流路を振って今日ようになったものと思われる。これは福岡の西（右岸側）を吉井川が南下している現状からすれば全く反対で奇異かも知れないが、これが当時の福岡の市場所を想定する場合の重要な手がかりになる。このように一遍上人聖絵「福岡の市」の絵巻はそのような過去がどのような状態であったかの、誰も知らない700年前の歴史的事実を正確に織り込んで、われわれに教えてくれることが出来るほど、貴重な史料だと云えるのである。現在の福岡地区は当時福岡の市があった場所ではないということがこれまた云えるのである。

しかも、もっと長い歴史スパンを取ってみた場合、その流路変更は1度だけ起きた現象ではないのである。そのことは、この絵巻とは別に地形と上空から見た時の、田畑のモザイク模様刻まれた大地への記憶から読み出すこともまた出来るのである。

この地域一帯の航空写真を見ると、その洪水を伴った、少なくとも農業というものが始まって以降の中で、幾たびかの流路変更の履歴が上空から良く見える形で残っているのである。

坂根という地区から、現在の国道を横切って南下し、備前市畠田、瀬戸内市邑久町服部、瀬戸内市長船町土師、瀬戸内市長船町福岡、岡山市一日市、岡山市吉井という地名を時計回りに結んで囲んだ範囲の中を見てみるとはっきりと分かる。

河川であったと思われる流路をなぞるように、細長い田畑の色文様が残って他の田畑と区別出来る。また短冊状をした田畑を古河川が突っ切って通った際に乱れた様子が、オーバーラップしている。こうしたことが航空写真でくっきりと読み取れるのである。それこそが正に流路を変えた痕跡なのである。

当然ながらいずれの場合も、吉井川という河川流域幅は一定を保っているもので、一方の側が確定できれば、他方が一見分かり難い場合でもほぼ旧河川幅は推定できるはずのものである。

それらを勘案しながら考察すると、天正の大洪までは、吉井川のルートは右岸が接する「吉井」地区から南下するコースを取っていた（現在は「吉井」から南西方向に流れている）。そしてそれは現在の福岡を右岸に接しながら南西に流路を取ったことが、土の色のコントラスト比で分かるのである。

田畑の土の色がどの様な理由で一時期において、そこを河川が通ったことを強調するように白っぽいのか。それは元河川があった場所は洪水等で運ばれた土砂が砂質であることが、土壤

を予想外に長期間白く保っていることに起因していると思われる。

それに対してそれよりも長期間耕して畑として利用した微高地は、耕作し続けるために人間と関った時間が当然ながら遙かに長い。そのために腐葉土等の有機肥料を人間がせっせと混ぜ込ませた期間や程度が大きいと他よりは明らかに黒化するのである。

田畑は概ね短冊状をしているのであるが、その短冊状の田畑も元河川敷と思われる所はもとのこの一帯に多い条里制基準の方位に沿ってある区画と違って、その流れる方向に沿って並んでいるのも大きな特徴である。

微高地の畑である「長船」一帯と、「福岡」一帯の2ヶ所はアーモンド状に黒っぽくなっている。これらはその昔は川中島であったのであろうか。「土師」一帯は白黒が複雑に混じり合っている。これらは中世以前のもっと古い時代の流域、中州、河川敷がこの辺りにもあったものと思われる。

その東の「服部」、備前市「新庄」、瀬戸内市長船町「磯上」、同「福里」、同「土師」はきれいに条里制のような整然とした田畑の形が残っているが、それらと「長船」、「福岡」と接する当たりの田畑は概ね短冊状をしているのであるが、その短冊形の向きがすこぶるアトランダムに乱れているのである。これらは何れも吉井川の蛇行と氾濫とその時期の古さ故の継続的積み重ねを物語っていることの証拠でありそれぞれの痕跡であると思われる。

しかも吉井川の東へ西へと移動する振れ具合にしても、現在の吉井川がこれまででは最も限界まで西へ寄って流れていることも分かる。もちろんこれ以上の移動となると山が障害となって西にはもう行けない。

それまでは吉井川は坂根部分で左岸が時計回りするように凹んでいたために、そこから流れの方向は右回り反転傾向を示し、西南西に流れ、障害物の山裾に突き当たって強制的に左に向きを変えて真南へのデルタ地帯に南下する。これが中世としての鎌倉時代から天正頃の本流吉井川の流れであったと思われる。その時が一遍上人聖絵「福岡の市」の様子を描いた頃の一般的な流れ方であった。

それが下流の水田のための坂根の配水井堰が出来、その施設が壊されないようにするためには本流の蛇行した部分を一直線に矯正して護岸が強化されることによって凹みがストレートに改修され、吉井川の坂根付近で右へ振ることがなくなり、流速は増し急流となって坂根から南西に一気に流れるようになる。たまたま大水の時、一直線に流れて障害物としての「寺山」にぶつかるまで流れる。そこから強制的に真南に流路を変えて、今日に至っていると考えられる。

平地地域の蛇行はその直近上流のちょっとした山裾の出っ張りや、また田畑拡張のための護岸設置などによって起こる。とりわけ大水の時、流路を思いがけない方へ反転させていくのである。

実はこの地域で最大の寺院の妙興寺には、室町時代の多数の五輪塔がまとまって持ち込まれ、本堂南側の庭に安置されている。この五輪塔は江戸時代の一里塚としてのエノキがあったところから数百m南方の河川浚渫工事の際現れ出たものである。恐らくそこは室町時代の墓地があった場所と思われる。

墓地を作った室町時代の人たちは夢にもこの先何時の日か自分たちの墓地が洗い流されるなど予想もしなかったと思われる。当然のことであるが当時の人も墓を視覚的に川のすぐ脇に作っていたはずはない。当時は吉井川が東の方を流れていたもので、現在の右岸の位置は当時の

河川から遙かに離れていたのが安心していただけと思われる。それが「坂根」から一直線に墓地の方向へ流れてきて突き当たったために数百年ぶりではあるが思いがけなく洪水で墓地が破壊されたのである。

現代人でも河川の現状が何時までも続くと思いがちであるが、それは甘い考えであることを示している。

何百年に1度の豪雨などの際には、人の手で作った工作物や思いもよらないちょっとしたものがきっかけで、次々と連鎖し、どりにたどって川下に流路変更等未曾有の影響を及ぼすことは注意しておかなければならない。

備後の芦田川河口常福寺（後明王院）門前町に開けていた都市も寛文13（1673）年の大洪水で一気に消滅し、数百年間埋没していたのである。今日の発掘によってその全貌が次第に明らかになりつつある。そこは「草戸千軒」と呼ばれ、巨大な中世都市が存在していたことが明らかにされ、中世の生活用具を含めて、信仰や商業活動、遊び、呪い^{まじな}などあらゆる生活ぶりが解明されてきた。

ところが中世においては、西日本最大の都市は福岡であったのであるから、芦田川にくらべて吉井川の大きさ、下流の平野や上流の後背地の大きさを見ただけでも、また後にまで「福岡千軒」と呼ばれていたこの都市は草戸よりもっと巨大な都市であった可能性は大きい。しかしこの福岡千軒と呼ばれた都市も天正の大洪水で壊滅的打撃を受け、刀工達を含めて、備前刀という産業自体が衰退してしまう原因になったともいわれるほどの大被害を蒙った。

川が無くては生活できない、川がどの様に危険でも日本人は宿命的に川にへばりついてきた。時に人間を正面から拒絶する恐い川。古来その関係は色々な時代を経て様々複雑に駆け引きするように変化しながらも、河川と人間は抜き差しならない関わりを持ち続けている。

とりわけ砂鉄製鉄や刀鍛冶という重工業と結びついた吉井川河口一帯は、生産、消費、また原料、燃料の輸送から未曾有の繁栄を川を取り巻いて謳歌していた時期があった。

治山治水の技術の殆どない時代、川の中州や堤防近くに成立した都市は当初から永続性などは約束されてはいない。数百年に1度のような自然の猛威にはなすすべは無いに等しい。

ともあれ水没してしまう前の福岡は、どこにあって、どのようなものであったのだろうか。「福岡の市」の「位置」は現在の長船町福岡の町並みがあるところなのか、それともゴルフ場の下なのか、吉井川の川底なのか、また別の場所なのか現在のところこれも大きな謎に包まれているのであったが、こうして一遍上人聖絵「福岡の市」の絵巻からある程度予測がつけることは可能なのである。

(10) 刀剣解析

① 帯刀<佩く・差す>の仕方

太刀と刀の装着方法は同じではない。太刀は刃を下に向けて佩き（吊るす）、刀は刃を上に向けて腰に差す。この基本的装着法はこれまで云われているように本当に室町時代を境にして厳密な区別が生まれたのであろうか。

少なくとも現代では当時の刀剣は姿形から「太刀」は太刀様式で佩くと暗黙の了解のように決めつけている。それはないかも知れない。

湾曲した日本の刀剣というものは一般的に刃が下へ向いているよりも、刃が上へ向いて装着

する方が安定することは、ヤジロベイの原理からすれば確かである。

太刀しかなかった当時の武士は、使い勝手の良さとして反対差しのメリットは知らないはずはない。ただ貴族とか、格式を重んじる階級や時と場面では太刀は提紐で吊り下げるもの、つまり佩くものとして古代の直刀以来伝統的に捉えられ続けていたのかも知れない。

公式的装着以外のものについては何の記録もない。記録がなければ実態は分からない。実態がなければ、今まで云われてきた通説としての「太刀は佩き、刀は反対に差す」が何の抵抗もなく言い継がれていく。

しかしこれ程正確にきちっと描かれている一遍上人聖絵にこれまで知られていない太刀の差し方があるとするならば、庶民の時代を説いているのであるから、やはり注目しなければならない。

もちろん短い「刀」に対して、長い「太刀」はワンアクション、すなわち一気に抜けにくい。そのために鞘に左手を添えて、その手を後ろへ押し下げながら、柄を握った右手は前に引けば、たやすく抜ける。

太刀が長いのは騎馬戦で相手に切りつける際、馬2頭が並んでも相手に届く距離が、太刀の長さを決めるわけである。それが徒歩戦となると、もっと抜きやすく、屋内でも振り回しやすい寸法として短くなっていったのである。そのように私も理解している。それを信じれば戦乱の多い室町時代に刀剣は太刀から刀へ移行したというのは頷ける。しかしそれで全てが説明できるとするのは少し早かったのかも知れない。これにも今後吟味が必要になろう。

一遍上人聖絵「福岡の市」のほぼ画面中央に武士3人が一遍上人に難癖をつけている。そのうちの真ん中の鎧を着けた男が刀を抜こうとしている。実はこの男は太刀でありながら、刀の持ち方をしているのである。

吉備津の神主の息子の方は確かに刃を下に向けた正当な流儀で刀を抜こうとしている。太刀は提紐で吊すが、その紐が描かれている。神主の息子の太刀の提紐は剃髪場面のところよりはっきり識別出来る。自分の右前に太刀も、短刀も、烏帽子も、身体から外して置いている。その太刀にははっきりと提紐が付き、腰刀（短刀）にも紐が付いている。

しかし手下の方の太刀は提紐もなく、まるで刀のように差している。太刀が絶対に提紐で吊し、刃を下に向けるとは云い切れない。このように太刀も刀スタイルで差していたことが一遍上人聖絵「福岡の市」の絵巻描写には示されているのである。歴史を1つのしきたりで断じてはならない。

② 大小2本差し

室町時代のように腰へ刀剣大小を2本差しにするやり方は、何も室町時代だけからの特徴を表すものではない。すでに鎌倉時代から行われていた可能性が高い。何十年も後に当時を思い出して描くというのなら、新しい時代の流儀が入り込むことは良くあることである。

例えば林原美術館の名品平家物語絵巻は、江戸時代に土佐派の絵師によって描かれたものである。美しい甲冑に身をまとった武者姿は源平合戦の見せ場でもある。ところが兜等に見るように源平時代のものではなく、それが描かれた江戸時代の雰囲気になっているのはそのためである。

しかしながら一遍上人聖絵は一遍上人が活躍し、彼が目撃した情景を10年後に描いたもので

ある。手下2人とも脇差位の腰刀（短刀）を腰に差している。神官の息子が切りかかろうとする場面では腰刀（短刀）は脇差し程のサイズがある。こうした腰に大小2本差と云えるような状況が当時あったということである。これも今までの一般的常識とは少し異なり注目に値する。

③ 刀剣流通は注文生産か、店頭販売か

さらに絵巻の観察を続けてみよう。これまでこの福岡の市で扱われている商品の中に刀剣は無いと思われてきた。それは刀剣は店先に並べて売るようなものではなく、注文生産だと思われていたからである。しかし下段左端の小屋を見てもらうと、その左端にチラリと見えるものは何なのか。それだけの絵でそれが刀剣だとは言い難い。しかし他の絵とリンクさせると俄然その意味合いが可能性へと変わってくるのである。

何故なら、剃髪の場合に描き添えられている腰刀（短刀）が小屋の中で並べられているものに対する謎解きをしてくれるのである。

剃髪の場合に描き添えられている短刀にはいずれも不思議な折り紙のようなものが一緒に添えてあるのを見過ごしてはならない。その折り紙状のものとまったく同様のものが前述の店のものにチラリと描かれている。

鞘の色や描き方もまったく同じであることにさらに注目してよい。この時代の刀は店売り商品としても売られていた可能性も出てくるのである。中世の刀剣流通を考える上できわめて貴重な描写と云わねばならない。

(11) 甲冑解析

① 描かれている甲冑形式は胴丸か腹巻か

ここに登場する鎧は「胴丸」なのか、それとも「腹巻」なのか。腹巻ではないとして胴丸であるならば、その出現はこれまで考えられていたよりもうんと早いかも知れない。

一遍上人聖絵「福岡の市」には人物が68人も描かれている。その絵巻の中では、1人の人間の大きさはとても小さい。そのために鎧を装着していても、それが胴丸か腹巻きかを見分けることは難しい。とりわけ正面から見ると一層見分けが付かない。この場面の立ち姿の武士が着用している鎧が胴丸か腹巻かを決める証拠はないに等しい。

そもそもこの時代には胴丸、ましてや腹巻もなくて「大鎧の時代」なのである。しかし絵には大鎧以外の鎧、つまり形式的な可能性としては胴丸か腹巻のどちらかが描かれていることは事実なのである。それをどう解釈したらよいのか。その問題に迫っていこうと思う。

とにかくそれに決着を付けなければならない。例えば胴丸であるとの決め手が見つければ、この時代まで遡る「胴丸初現」となるであろう。

このように決め手が殆ど無いと思われていたのにである。異時同図のおかげで謎を解く鍵が剃髪をする場面の脇に先ほどの手下の武士が「脱ぎ捨てた鎧」にヒントが隠されているのである。胴丸か腹巻きかという違いは、先ほど小さな絵では正面からではなかなか無理だと云った。鎧の背面を見さえすれば見分けが付く。正にそこに描かれている鎧は、よく観察すると後側が見えるように脱ぎ捨てられているではないか。

そしてその決定的違いが描かれていたのである。後側であれば、腹巻きならば開口部としてエプロン状に背中が割れているはずである。しかしこれは割れていない。であれば腹巻きでは

なく、胴丸として後ろを描いていることになる。とするならば、右側の綴じ代（開口部）は見えない側にあるので絵としてはこれでよいのである。

もし前面を描いているというのなら、胴丸であるならば右側にある綴じ代（開口部）が見えるはずであるが、この絵にそれは見えない。よってこれは背面であり、背中がわかれていない点から腹巻きではない。以上の点から胴丸と断定して良い。

② この時代に胴丸が存在した

鎌倉時代における甲冑形式は平安時代末から引き継いで、殆どが大鎧で、次の南北朝時代に胴丸が一般的になるとされている。ところがこの一遍上人聖絵「福岡の市」の中に描かれている甲冑が胴丸とすれば、胴丸形式の甲冑がすでに鎌倉時代中期の岡山で着用されていたことが分かるのである。

③ 杏葉の取り付け位置が現代の博物館での展示方法は間違っているかも知れない

実は大鎧は前から見ると右に梅檀板、左に鳩尾板が取り付けられている。これは胸板の高緒と綿嚙の高緒を繋いだ個所を切られないように防御するためのものである。左には心臓があるから、全面鉄板で出来た鳩尾板が付けられる。左右対称にそういう位置関係の場所に付けられている。胴丸の場合も一般的展示ではほぼ同様な位置と目的で取り付けられているのが標準化している。腹巻きには梅檀板、鳩尾板も杏葉も一切無い。

画面中央の一遍上人に切りかかる武士の手下が着用している鎧には一見したところではその位置には何も付いていない。さらに注意深く見ると服装の一部か杏葉らしきものが、何と肩の真上に、意外にも、さらにその気で見れば真横へ向かってちょこんと小さく付いているではないか。

あるいは図録に載っている写真においても、位置は高くてもまるで前に垂らして付けているものに慣れ切っているために、古い絵などに載っているのを見ることはあっても、眼の前のイメージに押されていたのである。しかしこれを見ても分かるように正式には殆ど真横外側へ向けて取り付けであり、杏葉は必ずしも高緒を切られなくする目的ではなく、肩や首を切られなくし、紐も含めてこれら周辺を護るための小道具であるということを再認識しなければならない。

(12) 男性身嗜解析

① 烏帽子

これほど烏帽子が男性の必要アイテムとして行き渡っていた時代があったのかと云うほど、全員が烏帽子を被っている。被っていないのは子供と僧侶とホームレスだけというほどの徹底ぶりである。身だしなみの画一ぶりに驚かされる。

自由な時代が到来しているにもかかわらず、男は社会的慣習に愕然とするほど囚われている。それに対して被り物、服装とその色柄、髪のかき方、履き物、どれを取っても多種多様な格好をしている女の風俗と好対照である。

反物を押し売りしているかのような女性の市女笠を良く見ると、たまたま笠の裏側が見えるように描かれている。そのために市女笠にはこのようにヒゴが傘の骨のように入っていたとい

うことまで、遙か700年を隔てた現代人に親切に教えてくれているのではないか。市女笠というのはもともとが市場の女性のファッションであるからそのことを良く物語っている。

② 剃髪と髭

一遍上人は折伏に成功すると、あぐらを組んで座っている吉備津の神官の息子の頭を早速剃刀そりを使って剃っている。ちゃんと携帯していたと思われる砥石を包みから出して使っている様子がありありと描かれている。剃髪に使う水を入れる盥も曲げ物であることがうかがわれる。

男性というのは当時殆どが口髭と顎髭を生やしているのは現代と違うが、出で立ちの画一的であるという点では昔も今も驚くほど似ている。

③ 履き物

草履、高齒下駄、下駄、雪駄などが見られるが、しかし冬なのに大抵の人が裸足であることが分かる。鎌倉時代は気温が高かったのか、それともこれが庶民の普通だったのか。

(13) 大甕解析

① 商品としての備前焼大甕

中央下の小屋を見ると甕が転んだ状態で描かれている。恐らく土地柄これは備前焼を商品として売っている様子と思われる。もしそうであるならば、「備前焼の記録」としては、書きものを含めてこれ以前には備前焼のことを記録したものは無いのである。記録上初出ということになろう。備前焼は他の中世古窯と同様に、中央集権の律令制が崩れ、地方の時代、庶民の時代を迎えることによって、税として収められていた古代の須恵器から地方の庶民が庶民のものを庶民のために作るという余剰商品とその販売の開始から丈夫で実用的な焼物が誕生したのである。大甕は主としては水甕、穀物入れ、醸造用を中心に珍重されたものと思われる。中世全体を通じての器種は「甕・壺・播鉢」に集中していた。草戸千軒遺跡からも鎌倉時代の備前焼が多数出土している。

② 備前焼大甕の中身がここでは商品

ここにある大甕は後に1石入り大甕と呼ばれているもので、この時代の典型的なサイズであり、フォルムの特徴までピッタリ時代的に合致して描かれている。

中段右端の店で、大甕が立った状態でおかれているものは数も少ないし、多分大甕の中身が商品として売られているものと思われる。先ほどの転ばしているものは大甕そのものが商品であろう。

③ 正確な備前焼大甕の描写

転んでいるもの、立っているものを問わず、ここにある大甕はずっと後の時代に1石入り大甕と呼ばれているもので、この時代の決まり切ったスタンダードサイズである。大きさや形状、色合いの特徴までもピッタリ合致して描かれているのは驚くほどである。ただ何故転ばせて売っているのかは不明であるが、甕の裏底まで見せて割れていないことを買い手に確認させるためか、それとも船着き場の舟の所まで転ばせて運び易い態勢にしているとでも云うのである

うか。

(14) 修復解析

一遍上人聖絵は平成7年から6年掛けて修復が行われた。同時にこれを機に第3巻から第6巻の順序の乱れも正した。

修復の際、一遍上人の布教場面の黒い衣をまとった様子（第4巻）は、表から見ると普通の黒い衣姿であるが、元々は裸で描かれていたらしいことが分かったと修復関係者の間では云われている。

修復に際して、裏打ちの紙を取り除いて、透かして見ると、体、手足、肋骨の表現、フンドシがはっきり見えたというのである。つまり裸体ではまずいというので衣を書き加えたのではないかという意見である。しかしこの場面以外では裸体の描写もある点を考えるとそれは、全ての衣を書き足すなど少し無理があるような気がする。

ただレオナルドダヴィンチが人体を描く時、解剖学的に研究して描いたと云うが、まさか東洋の、しかもレオナルドダヴィンチよりも200年も早く、絵師圓伊が体、手足、肋骨の表現、フンドシを描いた後に衣を描いたことになるのか。可能性もないとは云えないが、私は透かしたのを見たわけではないので今は分からない。何時か自分の眼で修復当時の写真を確認する機会があれば、改めて論じてみたい。

(15) その他（可能性と限界）

① 名絵師でも陥る一瞬のケアレスミス

偉大な画家でも迷い心と間違いが起きるらしい。3人の武士の右端の男が持っていたように描かれていた弓は消されている。それにもかかわらず、次の場面に移っても弓が残っている。そこにはどの様な意味があったのか。もともとこの男は後ろ向きに弓をつがえてしかもひざまづいている。その弓で一遍上人を脅すか、ことと次第では射抜くつもりだったようだ。威圧するには十分過ぎるものだ。それが指笛で「やれやれ」とはやし立てる様子に描き換えられている。

それは、あくまでも怒り狂っているのは当事者である神官の息子であること、そしてこの弓は元もと神官の息子のものであるので、部下がそれを使ったり、恐怖を中心的に描き出そうと云うのはおかしいと思う。その指笛を吹く手下もやはり脇差しくらいの大きさのひも付きの腰刀を脇に差している。

「やれやれ」と囃し立てる方が、後ろを向くより、この際は効果的だと圓伊は考え直したと思う。また後ろ向きに弓をつがえていると、弓先はその前の小屋の方を向いてしまい、絵を見る注意力が分断されてしまう。

弓は消しているはずなのに、次のステージの剃髪で、馬の側に先ほど消したはずの弓が置かれている。

ところがその考えにも少し注釈が必要である。この弓は手下のものではない。だから使うことは出来ないはずだし、剃髪で場面では神官の息子のものとして再登場している。

この「福岡の市」の場面の1コマ前の光景に謎を解く鍵がある。一遍上人聖絵「福岡の市」の場面は一般的に異時同図と云っても、切りかかる場面と、剃髪の場面のことを見る人は誰しも見慣れている。

しかし本当は、この場面の直前の場面として、神官の息子がこの弓を持って馬で福岡まで南隣の藤井から一遍上人を追いかけしている場面があるのである。その場面では神主の息子が、自分の留守の間に妻が折伏されて剃髪までした哀れな姿を見て、草の根をかき分けてでも探し出すと云って、血相を変えて追いかけしているのである。実は彼が馬上でこの弓も携えている。

よって弓は元もと手下のものではないこともあって、消し去ったと思われる。絵師が消し去りたいとためらった一瞬の、たった1つの過ちの痕跡である。一遍上人に切りかかろうとする時、弓は馬の側に着けていたのかも知れない。馬もその場にはいないのであるから。馬がそこにいと場面の気迫せまる効果が薄れると思う。

その男の衣裳が右と左で違う。右側が青みがかかっているのは弓の男を緑青で塗ってその上に書いたために、上塗りした絵の具の下の緑青色が上に響いている。消しているとは云え、それをよく観察すると一の腕には相当力が入っているのが分かる。

剃髪場の弓は、弓の弦も張ったままであり、巻き弦、鞆もある。黒毛の馬の手綱はここでは手下の男が左手に持っている。

おわりに

この「一遍上人聖絵」に忍ばせ、託したものは一体何であったのか。

何はともあれこの絵は、「時代の境目」で派生する世の中の大きな変化や矛盾を一遍上人の衣のように表現していると思う。それを中心軸とするならば、今までと何かが違うという点を絵師は随所で無意識にも記録するものであると思う。それは一編の周りに漂う空気のようなものかも知れない。その空気を圓伊という絵師は色や筆致で仕上げたのであろう。

21世紀の今、時代の大きな境目であるとするならば、今何が起きているのか、人々は何によりかかろうとしているのか。激動期に描かれたこの「一遍上人聖絵」から学ぶものは大きい。

一遍上人は社会の底辺で生きている庶民から、矛盾と生き方と宗教の本質を学んでそしやく咀嚼したのではないか。確かに一族の絶体絶命の悲運を経験したこともあって、一遍上人は庶民の苦しみをより共有できたと思う。しかしそれだけではない。足かけ16年間果てしなく続いた「旅」こそが、庶民の悲痛な声を肌で吸い上げる最高のものであったと思う。その旅で感じた空気が一遍上人の嘘のない偉業をより鮮烈に残している。

裸同然、網衣のみの風体だから「庶民の声は肌から体温と共に濃密に受けとめられた」はずである。踊念仏も当然頭で考えたものではなく、身体が庶民の中で自然に雰囲気として反応・共鳴して起こったものと思われる。

この絵巻「福岡の市」から学ぶことは、どれだけ鋭く観察しようが、絵解きだけで迫って当時を知ったとしても、実はそれは意味の重要さからすれば半分に過ぎない。あと半分は現代人への警告と受けとめなければならない。バーチャルの横行する現代において、この先で足を踏み外さないために最も大切なことは、本質を知るためにはどの様な時代においても「現地主義」という考え方の原点を忘れるなということである。

原点と云うことから云えば、一遍上人自身の仏教に関する宗教観にしても、インドにおける釈迦は人々の中で教えを説いたり修行したのであって、寺院内で行ったのではなかった。仏教

は中国に入ってから寺院で経典を学習したり、修行するようになる。

日本の僧侶も殆どが寺院で修行するのが当たり前であった。本当に救わなければならなかった庶民の中に入って修行する釈迦への原点回帰が念頭にあったと思う。何事も迷った時は「原点に帰れ」である。

そして何事も、何時の時代にも真実を知るためには、まずは自分の足で現地に赴いて、自分の眼で現地での庶民の暮らしや、庶民の考えていることがどのようなものであるのかをしっかりと見て、自分の耳で直に聞いて確かめ続けることこそが肝要なのである。

まずそのことを確信することこそが時代を革新する第1歩だと云うことである。「時代の激動期」では、庶民の心の自由さと、指し示す修行した者との共鳴が、そして時代のうねりがどれほど大切か、そしてそれを的確に察知した者だけが次の時代の方向性を指し示せると説いているかのようなのである。

それを学ぶことこそ、歴史を学ぶ「理由」に他ならないのだ。もしかすると本当は、一遍上人は人を導くのが目的ではなく、遊行によって自分自身の生涯を掛けて、自分自身の修行したのではなかったか。その姿と香しい空気には魅せられて、救われたのではなかろうか。

一遍上人巡錫の跡（年譜）

	一 遍 年 譜	関連事象
建久3年 (1192)		鎌倉幕府誕生
建仁3年 (1203)	<p>一遍の出自である伊予河野氏は、もともと上代以来古くからの大三島社の神官の家柄であった。</p> <p>祖父にあたる河野通信は源平の合戦においては、壇ノ浦で源義経を助けた。この反平氏の立場をとったことによって、源頼朝の幕府誕生以来河野通信は信頼を高め、頼朝の妻北条政子の妹を妻とするほどまでになった。</p> <p>そこでこの年、河野通信は伊予国守護職佐々木盛綱の管轄から独立して伊予で一族を引き連れて守護職と並んで幕府に仕えることを公認されるに至った。このように鎌倉幕府の中でも中枢に君臨する名門として扱われた。</p> <p>そうした鎌倉幕府内屈指の名門という家柄の出身である一遍が成人して庶民救済の仏門に入ったわけであるから、本人自身の内面、あるいは外側において、順風満帆とはいかない何かのせめぎ合い次第に自省のみでは解決できない得体の知れないステージへのぼっていったはずである。矛盾やそこから派生する悩みこそが、後の一遍上人を形作っていったことは疑う余地は無かろう。とうとうその因果関係となる事件が起こるのである。</p>	

承久3年 (1221)	<p>承久3年に、後鳥羽上皇の討幕の決行という承久の乱が起こったのである。今度は窮地に立つ幕府側を捨てて朝廷側に立ったのである。ここに一族の苦悩の種が確実に蒔かれることになった。</p> <p>ところが朝廷の敗戦が明らかになると、河野通信は京都（離宮水無瀬を守っていた）から伊予に逃げ帰った。幕府はこれを看過するはずがなく、伊豫国の御家人に命じて通信を捕らえた。子供達も戦死、斬首、流罪となり、一族149人の所領53ヶ所が没収となった。ただ通信の嫡子で家督を継いだ通久が幕府側についていたために家の断絶は免れた。</p> <p>かくして承久の乱で朝廷側について祖父河野通信は奥州に流されてしまった。一遍が誕生した頃にはすでに父通広と一族はさらに大きな苦悩を背負っていたのである。通広が通信に続いて経験したこの追いつめられ、出口を閉ざされた絶望感、河野一族全員が味わったはずである。そうした真っ直中に運命の子は生まれるのであった。</p>	
延応元年 (1239)	<p>一遍はこうした激動と苦痛の真っ直中において、伊予国道後宝巖寺の地で、豪族で河野通信の子である河野通広の子として誕生した。幼名は松寿丸、俗名河野時氏、号一遍、諱を智真という。</p>	
宝治2年 (1248)	<p>一遍にはさらなる悲運が追い打ちを掛けるように待っていた。母との死別である。すると父は10才の一遍に出家をすすめた。この時の法名を随縁と云った。</p>	
建長3年 (1251)	<p>13才になると、九州筑紫太宰府の浄土宗西山派の聖達（法然の孫弟子）に入門した。ここで浄土宗の教学を12年間学び、真宗の奥義を受ける。この時法名をこれまでの「随縁」から「智真」と改名した。</p>	
建長5年 (1253)		日蓮、日蓮宗を開宗
弘長3年 (1263)	<p>25才の時父通広が死去した。そのために一遍は九州遊学を切り上げて故郷に帰って妻を娶った。しかし一族の所領争い等が原因で、ある時親類の内に一遍への刃傷沙汰が起きた。切りかかれ傷を受けたが、その刀を奪って落命を免れた。一遍の発心はこの事件が動機であったとも云われている。</p> <p>一遍はこの悟りを機にまたもや出家を志し、太宰府の聖達のもとに弘長3年に赴くが、屈曲した心は誰にも覗けないものがあつたに違いない。</p>	
文永8年 (1271)	<p>32才で再び出家し、33才の春信濃の善光寺に参詣した。念仏一筋以外他に自分の道がないと悟る。その秋に帰郷し、伊予州「窪寺」で閑室を構えて東壁に善光寺で写した二河白道図を本尊として掛け、ひとり経行し萬事を投げ捨てて、専ら仏の名号を唱えた。</p>	
文永10年 (1273)	<p>今度は空海が修行したことのある伊予国菅生の岩屋、観音影現の霊地に籠もって遁世を祈願。一遍は真言密教にも深い関心を抱いていたことにもなる。</p>	

<p>文永11年 (1274)</p>	<p>再度故郷を出て、諸国へ遊行の旅を始めた。一遍、超一、超二、聖戒、念仏坊を加えて五人で行脚したとされている。</p> <p>ところが紀伊で出会った僧から己の不信心を理由に念仏札の受け取りを拒否されて大いに悩む。</p> <p>ところが熊野本宮では、阿弥陀如来の垂迹^{すいじやく}身とされる熊野権現から『信不信を選ばず、浄不浄を嫌わず、その札を配るべし』との啓示を受け、この時から、「一遍」と称した。</p> <p>1回の念仏でも、全身全霊を込めれば、人は仏になれると説き、『南無阿弥陀仏』と六字称名を唱え、今のポストイットほどの小さな紙のお札を渡しながらか、彼の念仏を広めるために「賦算札」を配る「遊行賦算^{ふさん}」を始めることになった。記録では251,724人に配ったとされている。お札には「決定往生^{けつじょう}60万人」と書かれている。念仏を唱えれば誰でも阿弥陀仏の本願の舟に乗って、極楽浄土に往生できる安心のお札となっている。そうでなくても熊野は山中他界、海上他界の2つの信仰を持つところでもあった。</p> <p>伊予を出て、四天王寺、高野から熊野までは若い尼僧とその子超一、超二を連れて来たが、ここで分かれている。</p> <p>一遍はこうして結縁者に「南無阿弥陀仏 決定往生 六十万人」と書いた小さな紙切れの「賦算札」を配ることに専念する。阿弥陀仏の名号を唱えさえすればどのような身分の人でも、また信仰心が深くなくても極楽に往生でき、救われると説き、全国各地に生まれつつあった繁栄と矛盾拡大の狭間でさまよえる大衆に救いを示し、爆発的に受け入れられていった。こうして庶民の来世観、生活意識も高まっていった。一遍の説法をするところ、それを聞くために至るところで民衆は熱狂的に集まった。</p> <p>この一遍の布教を描く絵巻はそうした新しい民衆の発生と矛盾の露呈、そして苦悩する民衆が社会の整合性へ向けての意識変革と集約の道筋を探るものとして他に比較するものがないほどの貴重なものである。</p> <p>その勧進帳に名を連ねた人々は、実に251,724人の多きに達したと伝えられている。その紙札に書かれている「決定往生 六十万人」というのは、当初彼自身はその数字達成に願をかけたものであるともいわれている。</p> <p>歴史上のあらゆる出来事は、良く見れば矛盾と解決のあざなえる縄のようなものの連続であり、民間の人々も矛盾が極に近づき、解決の必要が生じた時はそれを大衆動員的に収斂し、原点に照らしながら一斉に求めたのである。</p> <p>一遍の宗教における素朴なやりかたは、古くから日本人の根底に潜む魂の救済の中世的汲み上げ方法であり、その手法は原点回帰である。</p>	<p>元寇 (文永の役)</p>
<p>建治元年 (1275)</p>	<p>「一遍上人聖絵」を描き残すためのプロデューサーとなった聖戒は、そもそも一遍に心底傾倒したのは何時であろうか。それは一遍入洛の際に、そこで浄土の法門すなわち仏の教法を聞いた時に感激して弟子となったと云われている。この時聖戒15才、一遍 37才であった。</p> <p>彼は一遍の弟、従兄弟、あるいは一説には子供ではないかとさえ云われている。</p> <p>聖戒は常に一遍の遊行に何処までも伴って全ての世話をしたのである。聖戒は後に、一遍の入洛とそこでの教えに傾倒したゆかりの地、京都六条道場「歡喜光寺」の開山となっている。</p> <p>この年の秋には一遍は本国に帰る。</p>	
<p>建治2年 (1276)</p>	<p>筑前、大隅正八幡など参詣し、九州、四国など西国で念仏勧進を続ける。</p>	

弘安元年 (1278)	<p>この年の夏には奥州へ行く。秋には安芸の厳島へ向かい、冬にはいよいよ岡山の「備前福岡」へとやって来た。備前国藤井の政所で念仏を勧め、吉備津の神官の息子の妻が、その主人の留守中に発心して出家するという出来事があった。</p> <p>そのまま一遍は「福岡の市」へ行き、そこで念仏を進めていたら、^{くだん}の吉備津の神官の子息が怒り心頭に来て、備前福岡まで殺すつもりで追いかけてきたのである。</p> <p>15年前も身内の者から刃傷沙汰を起こされているが、もしここで一遍が殺されていたら、彼の「踊念仏」も「一遍上人聖絵」もこの世にはもちろん存在していない。</p>	
弘安2年 (1279)	<p>春には、都に上って因幡堂に泊まる。ここから48日をかけて善光寺まで行く。こうした途中の訪問地で数限りなく布教を行ったことであろう。信濃の国佐久郡伴野か、近くの小田切あたりでの、ある武士の庭で念仏を唱えている最中に、法悦のあまり踊り始めるという「踊り念仏」へつながるハプニングがあったと云われている。</p> <p>一遍の和歌に「生ずるは独り、死するも独り、共に住すると云えども独り、さすれば、共にはつ（果て）るなきゆえなり」とあり、ほぼ吉備津の神主の神官の息子の妻が述べたような「このはかない例えの世なれば、」とほぼ同じである。こうしてここに一遍の踊念仏がスタートすることになった。</p>	
弘安3年 (1280)	<p>善光寺から白河の関を通過して奥州行にき、江刺郡稲瀬（岩手県北上市）の険しい山中に向かった。それは一族の栄光と破綻劇の幕を切って落とした祖父河野通信の土饅頭に墓参するためである。</p>	
弘安4年 (1281)	<p>この頃、平泉、松島等各地を回って再び関東に向かう。</p>	元寇 (弘安の役)
弘安5年 (1282)	<p>3月2日鎌倉に入ろうとしたが、幕府によって拒否された。仕方なく近郊の片瀬に留まった。この濱の地藏堂で4ヶ月以上踊念仏を行い、7月16日に片瀬を発って、富士を仰ぎつつ伊豆の三島へ行っている。</p>	日蓮没
弘安6年 (1283)	<p>尾張国甚目寺に着く。</p>	
弘安7年 (1284)	<p>四条京極の釈迦堂、六波羅蜜寺、桂などにおもむく。</p>	
弘安8年 (1285)	<p>天橋立に近い丹後の久美の濱で念仏を唱える。 美作の一宮（中山神社）などで布教する。</p>	
弘安9年 (1286)	<p>天王寺、住吉、石清水八幡宮、尼崎等におもむく。</p>	
弘安10年 (1287)	<p>播磨国書写山、備中国軽部の宿、備後一宮、安芸の厳島等におもむく。</p>	
正応元年 (1288)	<p>伊予へ渡り、菅生岩屋巡礼。布教と巡礼の旅であるが、それは聖地巡りというものではなく、待つ人のいる地へ使命感に燃えて旅をしている。</p>	

<p>正応2年 (1289)</p>	<p>讃岐善通寺巡礼、そして阿波へ、この頃から一遍は寝食常ならなくなって死期が近づいていることを悟る。淡路の福良泊、また淡州二宮へ、7月18日明石浦に渡り、そこから兵庫（神戸）へ渡り、観音堂で泊まる。ここで法談を行いながら臨終の日を待った。</p> <p>8月23日辰の刻（午前8時頃）摂津の国の観音堂（現眞光寺）で聖戒、弟子、帰依した人々の見守る中で禅定に入るが如く大往生の臨終を迎えた。享年51歳。まるで仏涅槃図のごときであったことが圓伊によってまるで今そこに入滅して、全てが無くなっていくような空気の漂いが描かれている。観音堂の境内は入りきらないほど人で埋まった。7人が後を追って前の海に身を投げ死を選んだと書かれている。</p> <p>一遍の生涯は北は奥羽岩手県江刺から、南は大隅まで休むことなく、全国遊行に費やされた。</p> <p>「遊行賦算」と云って、念仏札を配って念仏勧進に生涯の仕事として巡り歩いたわけである。この念仏札を手にはすれば、誰でも阿弥陀仏の計らいで極楽浄土に往生できると説いて廻った。</p> <p>この足かけ16年間の遊行は正に大衆の教化に専念であった。その勧進帳に名を連ねた人は251,724人を数えた。</p>	
<p>正安元年 (1299)</p>	<p>聖戒と圓伊が、一遍の足跡を追体験する形をとりつつ、全48図と詞書きの内容で「一遍上人聖絵」を10年の歳月を費やして完成する。全12巻120冊に48図と48の詞書きが繰り広げられている。</p>	
<p>元亨3年 (1323)</p>	<p>聖戒入寂（63歳）</p>	
<p>元弘3年 (1333)</p>		<p>鎌倉幕府滅亡</p>
<p>応安2年 (1369)</p>	<p>記録に残る修復歴として</p>	<p>聖絵絵巻修理</p>
<p>延徳4年 (1492)</p>	<p>記録に残る修復歴として</p>	<p>聖絵絵巻修理</p>
<p>平成13年 (2001)</p>	<p>第1巻から第6巻までが奈良国立博物館に、第7巻から第12巻までが京都国立博物館に保管されている。それらは京都歓喜光寺、神奈川の清浄光寺の共有。また第7巻の絵部分は歴史の中で分断されており、今は東京国立博物館蔵となっている。</p> <p>平成7年から6年掛けて修復が行われた。同時に第3巻から第6巻の順序の乱れも直した。</p>	<p>聖絵絵巻修理</p>

望月信成編「新修日本絵巻物全集第11巻 一遍聖絵」（角川書店 1975）の本文記述内容を参考に作成