



[PL.1] 下村観山《魔障下図》1910（明治43）年、紙本墨画金彩、1巻、65.4×172.0cm、永青文庫蔵、筆者撮影



[PL.2] 下村観山《魔障（下図）》1910（明治43）年、紙本墨画、未表装、65.5×186.0cm、横浜美術館蔵

下村観山《魔障図》の変遷

日比野 民蓉

はじめに

「魔障」は魔の障害、仏道修行のさまたげをするもの^[1]を意味し、下村観山の描いた《魔障図》(図1)には、一字の堂の中で対峙する怪仏^[2]と僧侶、その周辺を徘徊する異形の魔物があらわされる。横長の画面に墨とわずかな金泥、および胡粉を用いて描かれた白描画で、画家として円熟期に入った満37歳の観山が古画研究の成果と独創を融合し、他の追随を許さない筆格を遺憾なく披露した作品といえる。1910(明治43)年の第4回文展に出品されたのち、ほどなくして横浜の実業家原三溪の有するところとなり^[3]、1948(昭和23)年の三溪旧蔵品一括購入によって、現在東京国立博物館が所蔵する^[4]。

この《魔障図》には、これまで複数の下図、試作、画稿が確認されており、線に対して殊に注意を払う観山が、本画へ至るまでに幾度も描き直しを行ったというエピソード^[5]とともに、一部が展覧会や画集で紹介されてきた。また、椎野晃史氏による「下村観山筆『魔障図』をめぐる考察—近代白描画試論—」(『美術史』178冊、2015年)では、下図類を含めた体系的な作品研究がなされており、言うまでもなく本稿もこれら先行研究の成果の延長線上に位置するものである。

横浜美術館では、観山の長兄清時に師事し、その娘婿となった能面師入江美法の家系から2度の資料寄贈を受けているが、《魔障図》に関係するものとして、2011年度に画稿1点(図18)、2018年度に大下図1点(PL2)を受贈した。(2011年度を受贈については、本誌掲載の内山淳子による別稿に詳しい)。本稿では、既出の下図、試作、画稿に、ここで初めて論じる2018年度当館受贈の大下図と、今回、調査の過程で見つかった個人蔵の部分下図1点の計2点を加え、観山が本画を描くまでにどのような試行錯誤を経たのか、《魔障図》完成までの作画過程をあらためて整理、分析する。これによって新出資料2点の位置付けを明確にするとともに、初期の下図から本画の間に変化した図様について、いくばくかの検討を加えたい。



図1 下村観山《魔障図》1910(明治43)年、紙本墨画金彩、1幅、63.6×172.7cm、東京国立博物館蔵

1. 本画と下図類の比較検討

まずは《魔障図》本画について、共通理解のため全体を見ておこう。

画面を大きく占めるのは古びた一字の堂である。その中には如来の姿に化けた魔物と、相對する僧侶がひとり座している。怪仏の後方、障子の奥からは三目の異形が縁の女をのぞき、女は堂の中の僧侶以外、この中で唯一人間の姿をとるが、室内の怪仏と同様獣のような鋭い爪とごつごつとした足裏をさらし、やはり尋常ならざる者の擬態であることが見てとれる。女の右横には魚があり、僧侶の脇には金泥で塗られた水瓶が置かれる。屋根からも逆さにのぞき見る禪姿の異形、縁の外には室内の怪仏を仰ぎ見る袈裟を身につけた者や、堂内の様子に耳をそばだてている立烏帽子に扇を持つ者、建物向かって右手には柱や窓辺にぶら下がる異形もおり、それぞれに興味津々で堂に群がる。そこへ、画面右から輿に乗った高僧のいでたちの異形が、力者たちに担がれて堂へ向かう。輿の後方には楽器を奏でる者も描かれ、この一群を盛り立てるかのようである。このように、描かれた異形たちは総じて躍動的かつ戯画的で、堂内で静かに座す僧侶と好対照を成し、怪しげながらも諧謔に富んでいる。

そして、垣の前に生い茂るススキや、画面の端から伸びる松の枝、輿の手前に描かれた土坡と、杉とみえる若木、散り始めた楓などの自然描写があり、画面左の異形が揺する木の奥には杯の置かれた闍伽棚が配される。地面には火の玉のような不思議なかたちが画面中央から左に向かって走り、堂を囲む針葉樹の間から細く出る月は、場面が夜の情景であることを示している。さらに、ススキや楓といった植物と、秋の季語である有明の月^[6]から、季節の設定は秋と読み取れる。

筆には潤渴や抑揚を持たせ、墨の濃淡にも幅広い諧調があるが、すべてがひとつの画面の中で見事な調和を成している点に、観山の画技の確かさを見てとることができよう。もっとも濃い墨は下方にのみ断続的な連なりとして使用することで、画面を引き締め、安定感を与えると同時に、視線を横方向へ誘導する効果をもたらしている。また、怪仏の衣文や白毫、水瓶をはじめ、闍伽杯、火の玉、小輿の金具などには金彩を、魔物の白目や爪、歯には胡粉を差し、墨一色の世界に調子をつけながら、世俗と区別される領域や別世界の存在を際立たせるかのようである。

さて、本画について確認できたところで、ここからは現在把握できる下図、試作、画稿に話を移す。管見の限り、関連する下図、試作、画稿は計6件、うち本画と全体の構成を共有する大下図／試作が3件、部分的な下図／画稿が3件である。はじめに大下図／試作、続いて部分下図／画稿の順に見ることとする。各図の基本情報をまとめた一覧表(p.29)は、本論とあわせ適宜参照されたい。なお、本稿では便宜的に、本画として採用されず未定稿に終わった本画に準ずる図を試作と称し、本画あるいは試作の下敷きとして描かれたものを下図と呼ぶ^[7]。そのうち、本画、試作の構図全体が描かれたものを大下図、一部の構図に限定されたものを部分下図として区別する。また、試作や下図にも該当しない検討用の図を画稿とした。

① 《魔障下図》1910（明治43）年頃、紙本墨画金彩、1巻、65.4×172.0cm、永青文庫蔵（PL.1）

一見してわかるように、全体の構図、画面の大部分を占める堂の構造、異形の図様や植物の配置など、ほとんどの要素は完成された本画と変わらない。しかしながら、本画では中央に如来の姿をした怪仏が描かれるのに対し、本図ではその部分が本画とはまったく異なる三目四臂の魔物となっている。対する僧侶は、静かに目を閉じて座す姿は本画と共通するものの、胸の前で合掌する。また、魔物の目と胸の前の月輪から放たれる光線、月輪の中の蓮台、そして水瓶に金泥が施され、水瓶の位置も本画では僧侶の脇に置かれていたものが、ここでは閻伽棚の方向へと画面左にずれて配される。本画で怪仏が視線を落とす緑の魚はなく、障子越しに女をのぞく三目の異形がいた場所には2匹の鼠が見えるが、長押の上を這う鼠はいない。（図2、3）

本図は紙本に墨で描かれ、さらに紙片を上貼りし、部分的に修正を加えて試行錯誤する箇所が目立つが、堂の外観や植物には修正の跡がないため、水瓶から僧侶までの画面中央部分と、周辺の異形に苦慮していることがうかがえる。細川護立の旧蔵品であり、1931（昭和6）年に東京府美術館で開催された観山の遺作展では、三溪出品の本画とあわせて、護立蔵として陳列された^[8]。



図2 東博本画（部分）



図3 永青文庫本（部分）

② 《白描 魔障図》1910（明治43）年頃、絹本墨画、1面、67.2×164.6cm、和歌山県立近代美術館蔵（図4）

永青文庫本と同じく中央に魔物が描かれており、水瓶の位置も女の左側である。しかし、障子の部分に注目すると、永青文庫本で描かれた2匹の鼠と重複して本画に見られる三目の異形が登場しており、加えて長押の上を這う鼠も現れている（図5）。また、非常にうっすらとではあるが、女の左脇に上描きされた魚を見とることができる（図6）。このように本図は永青文庫本に比して本画に近い要素をもつため、順序として永青文庫本が先行し、本図はそれより後に描かれたものと位置付けられる。

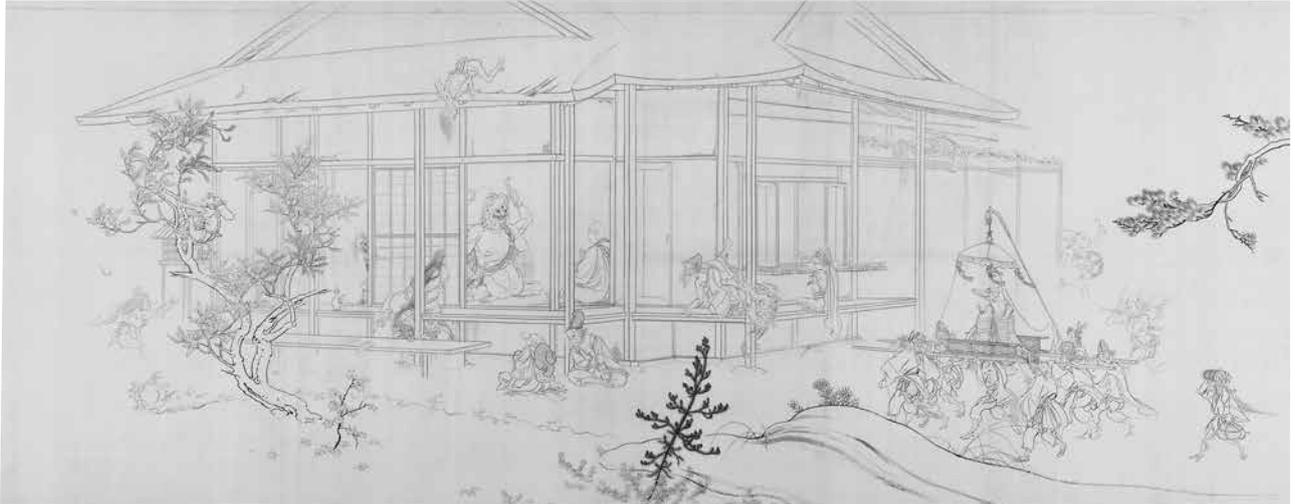


図4 和歌山近美本

また、現在確認できる下図、試作、画稿の中では、唯一支持体が絹本であることも特筆されよう。現在は額装されているが、額裏に観山の三男英時の筆で「明治四十三年文部省第四回美術展覧会出品画 白描魔障圖 第一回試作 昭和甲申一月英時記」と認められた札が貼付されている。「第一回」とあるものの、この款記が「試作」とする点に注意すれば、永青文庫本が和歌山近美本に先立つ「下図」であったことと何ら矛盾しない。つまり支持体が絹本であることから見ても本図がこの後に描かれる本画の下敷きのための図（下図）として用意されたとは考えにくく、背景の樹木がないことから、中断された試作と捉えるのが妥当である。



図5 和歌山近美本（部分）

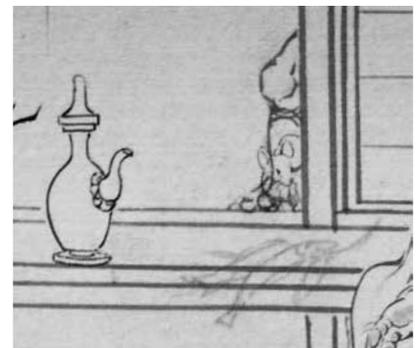


図6 和歌山近美本（部分）

③ 《魔障（下図）》1910（明治43）年頃、紙本墨画、未表装、65.5×186.0cm、横浜美術館蔵（PL.2）

本図では僧と対面する魔物は消え、怪仏が現れる（図7）。水瓶は本画と同じく僧侶の脇に描かれるが、永青文庫本と和歌山近美本に見られる位置にも残り、画中に水瓶がふたつ見える。障子越しの三目の異形は相変わらず2匹の鼠と重なったままであり（図8）、背景の樹木も省略されているのは、本図の基本的図様が和歌山近美本を下図として写されたとみるべきか。幹や枝の一部を、堂や異形よりもやや濃い墨で描き、随所に永青文庫本のような薄墨で塗ったニュアンスをつけず、あくまで線描だけであらわす点も、和歌山近美本と同じである。

しかしながら、縁の魚は女の右手に移動し、和歌山近美本より明らかにはっきりと描き出されている（図9）。このような細部とあわせ、本画と共通する怪仏の登場という大きな変化から、本図は現在確認できる大下図／試作のうち、永青文庫本、和歌山近美本に続く、本画にもっとも近い段階のものであることが明らかである。



図7 横美本大下図（部分）



図8 横美本大下図（部分）



図9 横美本大下図（部分）

ここから3件は大下図／試作以外の、部分的な下図／画稿について述べる。

④ 《魔障 部分下図》1910（明治43）年頃、紙本墨画、1幅、19.0×10.3cm、個人蔵

本図は今回、調査の過程で和歌山県立近代美術館からご教示いただき、ご所蔵者の理解を得て実見したもので、永青文庫本、和歌山近美本と共通する中央の魔物部分のみを描く。永青文庫本、和歌山近美本と並べて比較すると、本図と和歌山近美本の線描は、特に頬や首筋などに起筆の打ち込みがしっかりと見え、二筆で線を引く箇所が増えている。永青文庫本の単純な線描きから本画へ向けた骨描きへと、本図および和歌山近美本の段階で、線描が変化しているといえるだろう。（図10、11、12）

さらに、本図と和歌山近美本を重ね合わせると、それぞれの線描はほぼ完全に一致する（図13）。また、和歌山近美本では魔物の座具がなぜか右端のみ半端に描かれているが、途絶えた位置は座具が省略された本図の支持体の右端と合う。よって、本図は絹本である和歌山近美本を描く際、下敷きにされた部分下図と考えられ、永青文庫本と和歌山近美本の中間に位置付けられる。



図10 永青文庫本（部分）



図11 個人本

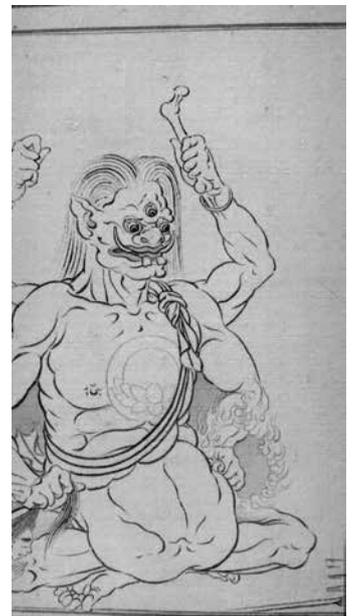


図12 和歌山近美本（部分）

⑤ 《魔障下絵 (1) (2) (3)》1910（明治43）年頃、紙本墨画、3枚、神奈川県立近代美術館蔵（図14）

3枚の色紙にそれぞれ紙片が貼り込まれたもので、(1)には本画と同じ怪仏と縁の魚、(2)には僧侶と水瓶、(3)には印相のような両手が見える。怪仏が登場しており、かつ僧侶の着衣と重なって描かれた水瓶は本画の位置へと動く用意がなされているため、永青文庫本、和歌山近美本より後のものであることは間違いない。怪仏の部分と横美本大下図、本画と比較すると、結跏趺坐をくずした手前の足の踵が本画と横美本大下図では衣に包まれながらもそのかたちを浮かび上がらせているのに対して、(1)の大きな紙片では衣に完全に覆われて見えず、本画と横美本大下図に比べて、(1)は肉髻がやや高く盛り上がっている。また、(2)の僧侶は一旦水瓶をとまわずに描かれ、おそらくはその上から小さな紙片の水瓶が上貼りされていたと考え、この神奈川近美本は横美本大下図よりも前段階に位置するものとなる（図15、16、17）。



図13 個人本と和歌山近美本のレイヤー加工図

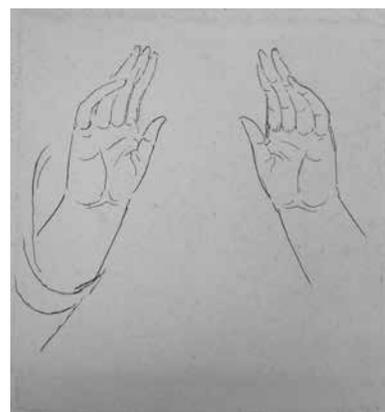
なお、(3)の両手は他の下図、試作、画稿および本画のいずれとも図様が共通しないことから、《魔障図》と関係するものかどうか判断しがたい。他に比べて法量も大きく、部分図として本画のどこにもあてはまらないことに加え、支持体の状態も(1)(2)に比べてしみやヤケなどがほとんどない。そのため、本稿では考察の対象外とせざるを得ない。



(1) 23.3×17.0cm



(2) 14.5×7.5cm



(3) 19.5×18.0cm

図14 神奈川近美本

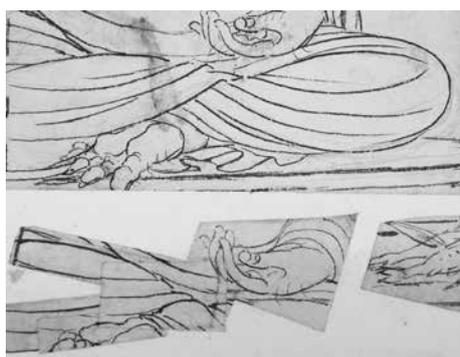


図15 神奈川近美本 (部分)



図16 横美本大下図 (部分)



図17 東博本画 (部分)

⑥ 《魔障（画稿）》1910（明治43）年頃、紙本墨画、1面、64.6×74.5cm、横浜美術館蔵（図18）

永青文庫本から本画にいたるまで一貫して変化のない画面右、約3分の1程度の部分を描いている。横美本大下図と同じく、おおよそ半紙大（27.0×38.0cm）の薄く漉かれた紙を4枚（2段2列）、その上に同じ紙を横方向に2分割したものを2枚（1段2列）継いで支持体としている（計3段2列）。このような支持体の共通性から、横美本大下図と同時期に制作された可能性も考えられるが、描かれた図様は永青文庫本から本画まで変化しないため、どの段階の画稿であるか、にわかに断じることができない。いずれにしても堂の建築部分が省略され、輿の一群を中心に異形たちの描写のみを検討しているため、下図ではなく画稿といえるだろう。

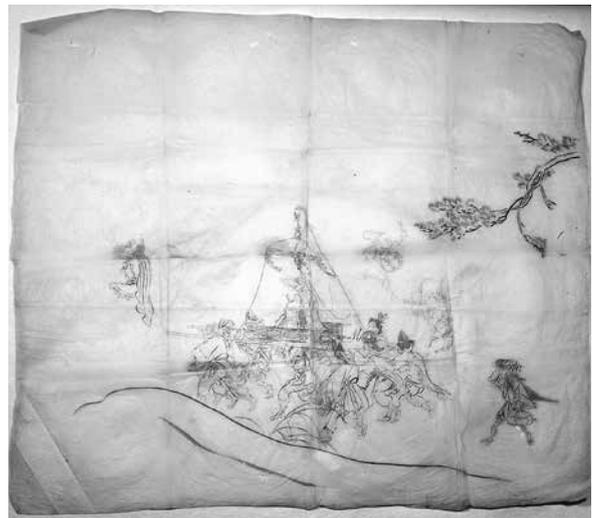


図18 横美本画稿

以上が管見の限り把握することのできた下図、試作、画稿の概要と位置付けである。

なお、現在所在不明ではあるものの、画集に図版が紹介されるものとして《魔障画稿》（図19）がある。禅定する釈尊のまわりに2匹の魔物がまとわりつくが、釈尊は結跏趺坐して左手で着衣の端をとり、右手の指は地に触れる降魔印を結ぶ。これは明らかに、釈尊が悟りを完成させようとして菩提樹の下に座っていた時、種々の魔物が誘惑したり強迫したりして悟りの妨害をしたが、釈尊はそれらの妨害をすべて退けた、という降魔成道の仏伝をもとにした図である。

椎野氏は本稿の冒頭に挙げた論考の中で、この画集掲載本と、斎藤隆三が記録した岡倉天心についての観山の回想から、永青文庫本の前に伝統的な降魔図の構想があった可能性を指摘する。斎藤隆三による観山の回想をここでも引いておこう。



図19
《魔障画稿》1910（明治43）年頃、紙本墨画、1幅、32.4×17.5cm
※キャプション情報はすべて図版掲載画集に拠る

[筆者補記：岡倉天心は] 文展第三回（ママ）の「魔障」も描き始めはご覧になったのですが、アメリカへ参られましたので描き上りは見られず、展覧会でも見ず、後に横浜の原サンの所有になり、表装をされてから、私と一緒に原サンで見ましたのです。その時にアノ魔に十二支をあしらったのは面白い。アンナ事をよく知って居たと褒められました。然しそれは私としては殆ど偶然の功名であったのです。（観山氏談）^[9]

つまり、岡倉天心の見た「描き始め」には、現状もっとも初期段階に位置付けられる永青文庫本ですで見られる十二支の面貌を持った異形はいなかったと推測され、画集掲載本の画稿とあわせて考えるならば、永青文庫本の前に観山は降魔図を構想していた可能性がある、という指摘である。

岡倉天心は《魔障図》が描かれた1910（明治43）年の9月14日にボストンへ向けて出発し、翌1911（明治44）年8月28日に帰国しているので、1910（明治43）年10月14日から11月23日にかけて開催された文展の前後に日本を不在にしていたことは事実である^[10]。しかしながら、この画集掲載本は現在確認できるどの下図、試作、画稿とも図様に大きな隔たりがあり、魔障図の画稿であったという根拠も不明確である。そのため、《魔障図》の初期段階に降魔印を結ぶ典型的な降魔図が想定されていたかどうか、筆者には判断できる材料が整わない。

ただし、椎野氏も指摘するように、観山は《魔障図》の制作に先立つ1899（明治32）年に高山林次郎の著書『世界歴史譚 第壹編 釋迦』（博文館、1899年）の挿絵を担当し、第十章「成道」の中で、菩提樹の下に座して降魔印を結ぶ場面を描いている（図20）。また、神奈川県立歴史博物館が所蔵する観山の《画稿貼込帳》には、降魔印を結ぶインドの仏像の鉛筆スケッチが残され（図21）、同館所蔵の《スクラップブック》にはやはり降魔印の仏像の写真が貼り込まれている（図22）^[11]。以上のことから、現段階で確実にいえることは、観山は伝統的な降魔図、降魔印を仏伝の内容とあわせて正確に理解していたものの、《魔障図》を描く際には、それを採用しなかったということである。

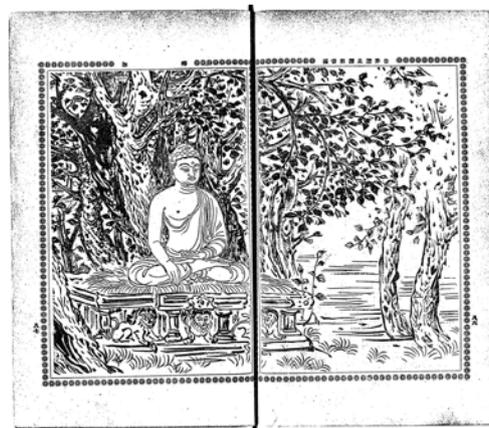


図20
下村観山挿絵、高山林次郎著『世界歴史譚 第壹編 釋迦』（博文館、1899年）中の「成道」挿絵



図21
《画稿貼込帳》収録スケッチ「古印度阿育王造像釋迦三尊石像」神奈川県立歴史博物館蔵



図22
《スクラップブック》収録の仏像写真（部分）神奈川県立歴史博物館蔵

2. 主題とイメージの成り立ち

それでは、《魔障図》の構想はどのようにして生まれたのだろうか。本作の着想源について、椎野氏は《鳥獣人物戯画》と《弘法大師行状絵》のふたつを挙げており、筆者もこれを支持する。以下、しばらく椎野氏の論を補足するかたちで絵解きしてみよう。

観山の《魔障図》は第4回文展で発表された当時から、その戯画的要素が《鳥獣人物戯画》を想起させるという評が見え^[12]、後年の作品解説でもしばしば引き合いに出される^[13]。《鳥獣人物戯画》は1900（明治33）年の『國華』第133号等に図版が掲載されるのみならず、《魔障図》発表の2年前には東京帝室博物館で展覧されており^[14]、批評文でも注釈なしに言及されるほど、当時から知られた古絵巻であった。諧謔味にあふれる白描画というだけでなく、僧侶と怪仏が対面するという構図は、甲巻において猿僧が蛙を供養する法会の場面（図23）をすぐさま想起させる。《鳥獣人物戯画》の方は僧侶も人間ではないという違いはあるが、対峙する二者を斜め横から捉えた構図や、一般的な施無畏印であれ、蛙仏と《魔障図》の怪仏がまったく同じ印相を結ぶことも、ふたつの作品が無関係ではないことを類推させる。

そして、「魔障」という主題の着想源には、弘法大師空海の事蹟を絵画化した絵巻の存在が指摘される。これについては、真鍋俊照氏が《魔障図》の解説において、密教の結界作法と本作を結びつけたことから^[15]、椎野氏が東寺所蔵《弘法大師行状絵》の特定場面との類似性を考察し、「魔障」という主題のおおもとを明らかにされた。

弘法大師の伝記絵には多数の作例があるが、そのうち絵巻の系統は5つに分類されており、第4系統に属する東寺本は5系統の中で最も宗教的に整備された大師伝絵巻とされる^[16]。《鳥獣人物戯画》と同じく、この東寺本も、古社寺保存法施行から間もない1899（明治32）年にいわゆる「旧国宝」指定を受けたもので^[17]、全12巻から成る絵巻の巻2第4段「金剛定額」（図24）は、空海が寺に集まる魔物を退治した場面を描く。以下、その詞書である。



図23 《鳥獣人物戯画 甲巻》（部分）平安～鎌倉時代、梅尾山高山寺蔵



図24 《弘法大師行状絵》巻2第4段「金剛定額」（部分）、南北朝時代、東寺蔵

室戸の岬の傍らに、三十有余町を去りて勝地あり。大師、運臥の便りにつきて草履の通いを為し、常にこの砌に住み給いし時、宿願を果たさんが為に、一つの伽藍を建てられ、額を金剛定寺と名づけ給えり。此の所に魔縁競い発りて、種々に障難を為しけり。大師、則ち、結界し給いて、悪魔と様々御問答あり。「我、ここに在らん限りは、汝、この砌に臨むべからず」と仰せられて、大なる楠木の洞に御形代を作り給いしかば、その後永く、魔類競うことなかりき。(後略)^[18]

画中には、古びた堂の中に座す大師と、中を覗き見たり、縁の側に座り込んで大師の話に傾聴する魔があり、僧衣を着た者や笛を吹く者、右手には小輿の一群、色付いた楓の葉が見え、主題とともに《魔障図》の基本的な画面構成、季節の設定が一致する。

また、《魔障図》に見られる地を這う火の玉のようなかたちは、巻4第2段「修円護法」(図25)で、大師の名望を妬んで伝法を盗もうとする修円とその弟子護法を、結界と火炎で退けた、という場面の描写から、結界に伴う描写であると理解される。《魔障図》において、結界の火炎があらわれているにもかかわらず、魔物が群がっているというのは、一見結界が機能していないというようにも見えるが、これはこれから僧侶が魔を退けるといふ異時同図表現と考えれば矛盾はない。

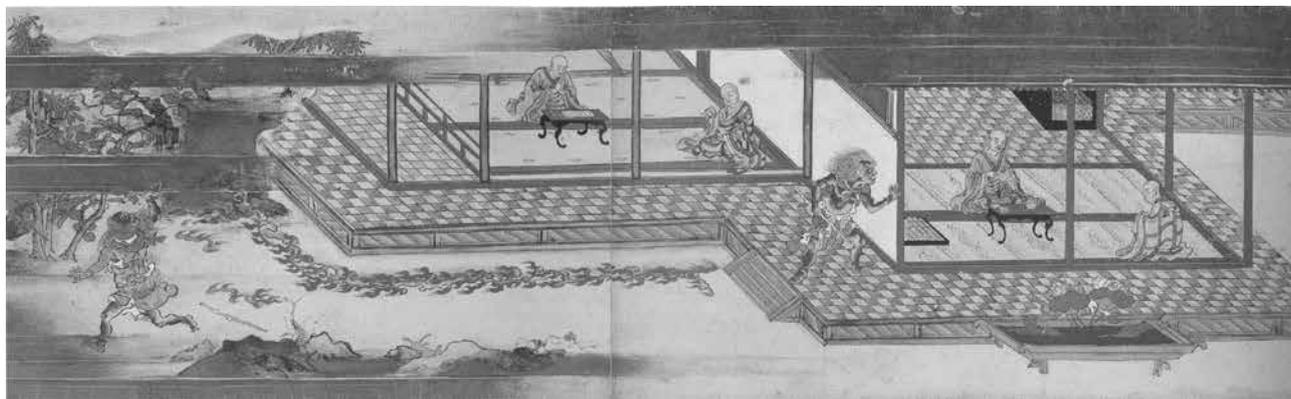


図25 《弘法大師行状絵》巻4第2段「修円護法」、南北朝時代、東寺蔵

さらに加えるならば、《魔障図》に描かれた輿の一群は、巻11第1段「東寺灌頂」(図26)で、実恵が灌頂院へ向かう輿の描写と類似する。左右にのみ高欄があり、墨一色に細かく金泥をあしらった小輿や、四隅に飾りのついた蓋、輿に乗る襟の高い法衣を着た僧侶、巾子のある冠と杵を身につけた従者が手前に2人、輿に1人侍る配置などの細部も共通性が高い。この「東寺灌頂」は、東寺の立場を強調するため、同種絵巻の中でも東寺で編纂された際に独自に加えられた部分であり、輿の描写が当該部分を参照しているとするれば、少なくとも観山は東寺本か同本をもとにした第4系統の写本、あるいは版本を参考にした可能性が高いといえる。

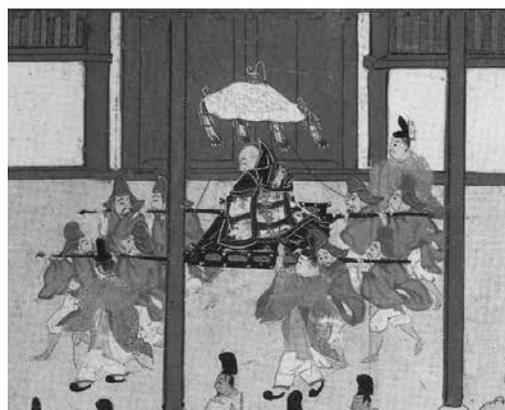


図26 《弘法大師行状絵》巻11第1段「東寺灌頂」(部分)、南北朝時代、東寺蔵

なお、真鍋氏は《弘法大師行状絵》の巻2について、絵伝の中でも大師の修業時代を描いた点で他の巻に比べて史実の空白部分をいかに図解化するかという困難があり、魔障を退ける「金剛定額」などは、大師信仰を喚起するためにも、釈尊の降魔成道の一部を投影して弘法大師の偉大さを釈尊と同じ次元の表現形式であらわしていると指摘する^[19]。そして《魔障図》の縁に腰掛ける女について、「釈尊が成道される時、魔

王淡旬（ママ）が四女を遣わして悩ませたという伝承をダブらせて魔障を擬人化している一面も考えられる。]^[20]と解釈する。先に言及した高山林次郎『世界歴史譚 第壹編 釋迦』でも、魔王が釈尊のもとに三女を送り込んで誘惑したくだりが書かれており、観山も当然このエピソードを承知していたとすると、《魔障図》に登場する縁の女がここから生まれている可能性も十分あるだろう。また、番外曲ではあるものの、観世長俊の謡曲『降魔』は、魔王自身が美女に化けて釈尊の悟りを妨害するというもので^[21]、能楽師の家系に生まれ謡曲に通じていた観山であれば、こちらを参照している可能性もある。

以上の通り、《魔障図》は主題と画面の基本構造を弘法大師の伝記絵巻に取材し、そこには見られない僧侶と怪仏の対面という中心部、白描という表現技法、そして画面全体の諧謔性を《鳥獣人物戯画》に拠っていると考えられる。

なお、観山の古画研究がいかに豊富であったかは、ここでいちいち検証するまでもない。これまでも観山を語る際には、その古画研究が常に念頭に置かれてきたように、古画や古美術参照の膨大な蓄積を抜きにして、観山の画業を語ることはできないのである。観山は東京美術学校在学中より岡倉天心が主導した帝国博物館の彫刻および古画の模写、模造事業に参加し、卒業後の1896（明治29）年には現在国宝に指定される高野山の《阿弥陀聖衆来迎図》を同窓の溝口宗文、本多天城とともに模写するなど、天心肝いりの事業で古画を徹底的に学んだほか^[22]、自身も古美術を蒐集して日常的にそれを参照していた^[23]。

そして、その豊かなアーカイヴから適当と考えるものを引き出し、独自の創造を加えて自身の作を完成させるという方法は、いわば観山の常套手段であった。「何か古画に根拠を求めてそれに新しみを加えて、自分の画を作る、そしてそこに面白味を出すことに長じて居る。』^[24]という菱田春草の言は、観山の制作手法の分析としてやはり的確であり、《魔障図》の着想源に《鳥獣人物戯画》や《弘法大師行状絵》といった古画があったことは、観山の画業を俯瞰すればいたって自然なことといえる。

その上で、《魔障図》が描かれた1910（明治43）年は、観山が《大原御幸》の完成に逡巡していた時期と重なることも、見ておく必要があるだろう。《大原御幸》は観山が《魔障図》を描く2年前の1908（明治41）年にはじめて発表した絵巻で、『平家物語』を原典とする謡曲「大原御幸」に取材している。壇ノ浦で果てた平家一門の菩提を弔うため出家し、寂光院に通世していた建礼門院のもとを、後白河法皇が訪れるという内容で、全6段の絵巻として構想されたが、1908（明治41）年の第1回国画玉成会展には第4段と第6段が間に合わず、《魔障図》制作と同年の1910（明治43）年の2月に、二葉会展に完成作として再出品された。この作品は三溪が買い上げたのであるが、二葉会展の後、染筆料が支払われてからも、観山が手元に置いて手を加えていたことが、1912（大正元）年に天心から観山へ送られた手紙^[25]によってうかがえる。つまり、《魔障図》は観山が《大原御幸》に未だ逡巡していた只中に描かれた作品である。

《魔障図》と《大原御幸》第5段の画面が類似することは先行研究においてすでに言及されているものの、あくまで《魔障図》の横長の画面が絵巻物の断簡を想起させ、遠近法を用いた建物の描写と画面全体が《大原御幸》に比較してより巧みになっているという指摘に留まる^[26]。だが、《魔障図》の画面右から左へ、輿の一群、堂中での二者の対面、空に浮かぶ月、と展開される一連の流れは、《大原御幸》における後白河法皇の道のり、つまり第3段で輿に乗って寂光院へと向かい、第5段で建礼門院と対面し、第6段で有明の月とともに還御、という流れとまったく同じである（図27）。

なぜ観山はあえてこのように《大原御幸》の流れを《魔障図》へと転用させたと感じさせるほど、近しい構図を選択したのだろうか。《弘法大師行状絵》の「金剛定額」は、同種絵巻では「天狗問答」とも標題され、東寺本の魔にも両腕に羽をもつ典型的な天狗が描かれており、空海は「問答」することで天狗たちを退ける。そして、後白河法皇は頼朝から「日本国第一之大天狗」と非難された人物として有名であり、延慶本『平家物

語』や『源平盛衰記』には、後白河法皇が住吉大明神と交わした、いわゆる「天狗問答」が登場する。しかも、『比良山古人霊託』では後白河法皇は成仏するのではなく、天狗道つまり魔道に堕ちたとされるほど、天狗と結びつきの強い人物である^[27]。ここから、観山が魔と後白河法皇の繋がりを連想したと考えるのは穿ちすぎだろうか。

観山が『比良山古人霊託』まで知っていたかどうかは不明だが、少なくとも《大原御幸》を描くにあたっては謡曲の詞章のみならず原典の『平家物語』まで参照していた可能性が高く^[28]、さらに《魔障図》を描いた年の前半には、三重県津市の小津与右衛門の依頼により、天心とともに『源平



第3段



第5段



第6段（1910／明治43年）

図27

下村観山《大原御幸》（部分）1908（明治41）年、絹本著色、1巻、東京国立近代美術館蔵

盛衰記』の長尺絵巻制作を計画している。これは草案のみで実現しなかったものの、原典の内容をほとんど網羅的に挙げた第一草案からは、観山がいかにかの古典の内容を熟知していたかが明確である^[29]。

延慶本『平家物語』の「天狗問答」では、天狗は人類か畜類かという後白河法皇の問いに対して、いささか通力を得た人間であり、無道心で驕慢甚だしい者が仏法者であるが故に地獄には堕ちず、天狗道に堕ちて魔になると住吉大明神が答え、以下のように天狗の詳細を説く。

尼、法師ノ僣慢ハ、天狗ニナリタル形モ、尼天狗、法師天狗ニテ侍也。ツラハ狗ニ似タレドモ、頭ハ尼、法師也。左右ノ手ニ羽ハヲ（生）イタレドモ、身ニハ衣ニ似タル物ヲキ（着）テ、肩ニハ袈裟ニ似タル物ヲ懸タリ。男ノ僣慢、天狗ト成リヌレバ、ツラ（面）コソ狗ニ似タレドモ、頭ニハ烏帽子、冠ヲキ（着）タリ。二ノ手ニハ羽ヲ（生）イタレドモ、身ニハ水干袴、直垂、狩衣ナドニ似タル物ヲキ（着）タリ。^[30]

あたかも、『弘法大師行状絵』「金剛定額」（天狗問答）と《魔障図》に共通する僧衣や人間の装束を着た魔物の表現を説明するかのようである。あくまで推測の域を出ない論ではあるが、『鳥獣人物戯画』丙巻は破壊僧たちの生活態度に対する諷刺とも理解されるもので、仏法を妨げる魔という存在を戯画的に描く際、観山があえて『鳥獣人物戯画』を想起させる白描戯画という方法を選んだことは、『平家物語』の「天狗問答」における魔の描写、『弘法大師行状絵』「金剛定額」（天狗問答）における天狗の魔障と、連関関係にあるように思われるのである。

3. 図様の変遷にみる意味内容の変化

ここまで見たように、《魔障図》構成のおおもとに《鳥獣人物戯画》、《弘法大師行状絵》、《大原御幸》などがあったとして、それらにまったく関連付けることができないのが、永青文庫本、個人本、和歌山近美本に見られる三目四臂の魔物である。そもそもこれは、魔物なのか、尊格なのか。同一性に欠く姿をしているところがいかにも興味深い。

細野正信氏は、これを「三目四臂で人骨をかざす腹のふくれた魔物」とし、本画に至って棄却された理由を「信仰の意味に逆作用するとしてしりぞけられたのであろう。」^[31]と推測している。いたって短い解説文中での言及であり、「信仰の意味に逆作用する」と判断するところの意味は詳しく説明されないが、おそらくは向かい合う僧侶が合掌することに注目して、魔物に対して手を合わせているというのでは信仰に反する、と考えられたのではないかと推察する。一方、椎野氏は、三目四臂で手に拝む人頭を持つ姿が大黒天の図像を想起させることから、これが魔物ではなく尊像であるとし、「和歌山本の段階では、大黒天を思わせる三目四臂の尊像に対して行を続けているが、本画においては礼拝すべき対象を失い、禪定へ入るために瞑想する姿へと移行したのであろう。」^[32]と考察する。

しかしながら、両者の説では三目四臂の魔物／尊像が描かれていた下図や試作の段階において、「仏道修行の妨げをするもの（魔障）を退ける」という作品の主題はうまく成立しない。まず、魔物に対して合掌することが信仰に反すると考える細野説では、合掌する僧は対峙するものが魔であることを見抜けていないということになり、そうなればこれを退けることは到底不可能であるので、仏法の力が完全に魔障に敗北している。これはたしかに「信仰の意味に逆作用する」が、それは試作段階から本画に至る間に、作品の意味内容が完全に逆転したことになり、さすがに考えにくいことではないだろうか。細野説を取れば結界を意味する火炎は完全に効力がないことになり、異時同図表現ではないという解釈になるが、この火炎は怪仏が登場する本画まで引き継がれるため、やはりねじれが生じる。

本稿の1で見たように、この図様は下図、試作の段階で棄却されたとはいえ、現在残る資料だけでも3回は描かれている。また、永青文庫本下図から個人本部分下図を起こした段階で、本画へ向けた骨描きへと線描が変化していること、そして和歌山近美本が絹本であることを考えれば、観山はおそらく一度ここで本描きの用意をしていたと考えられ、ほとんど完成に近い構想を練り上げていた。それは、現在確認される下図類から本画までの間に、大きく変化する部分が三目四臂の当該部分のみであること、その他の修正はほとんどすべてこの部分が怪仏になったことにもなう変更であることから明らかである。つまり、永青文庫本の段階ですでに全体像が確定していることから、細野説のように、仏法が魔に敗北を喫するという絵から、仏法が魔を退ける（あるいは拮抗関係を保つ）絵へと主題が逆転したという読みは、観山が三目四臂の登場する初期段階で正反対の構想を持っていたということになり、なかなか無理がある。

また、三目四臂の「尊像」であるとする椎野説では、餓鬼を思わせる垂れた腹や、人骨を掲げるといった、通常尊像とは対極に位置するような要素を組み込んだ意図が説明できない。垂腹で骨をかざすのでは尊像まで魔に侵されているようであり、さらにこれに対して合掌するのでは、細野説と同じく仏法は魔に屈してしまうことになる。

ここで、あらためて三目四臂のいかにもめずらしい図様に注目してみよう。まずはやはり大きく下に垂れた腹が目につく^[33]。掲げた骨や横に大きく裂けた口、そこから鋭く生える牙と口から飛び出した下顎の歯のようなものは、長く垂れた髪や眼球が飛び出んばかりの目つきとあいまって、山姥のように人を食らう存在をも連想させる。また、鋭く尖った耳、上に向いた鼻孔は荒々しい獣のような印象を与え、全体的に禍々し

い雰囲気を漂わせている。一方で、一段高い座具に足を組んだような座り方、左右対称の四臂という点は、尊像の形式を踏襲する。また、下方には人頭を持ち、一方の手には火焰を廻らせ、悪を懲らしめるような力を感じさせる。そして、胸前には蓮台と月輪（円相）があり、永青文庫本ではここから光明のような光が伸びているのである。このように、この三目四臂の存在は相反する要素を合体させたキメラ的な図様として描かれており、その性格も完全な魔物か尊格ではなく、複合的なものと考えるのがもっとも素直な解釈ではないだろうか。

その上で、対峙する僧が何に対して合掌しているかといえば、それは衆生（生きとし生けるもの）の心が本性上まろやかで、そこには仏性が備わっているということを意味する月輪（円相）に対してであり、そうなればこの複合的な三目四臂の何者かは、ただ退けるべき存在ではなく、むしろ正しい仏法の道へと導くべき対象であると解釈される。釈尊の降魔成道の伝説には細かい部分で異同があるが、中には誘惑する魔を改心に導くというものもあり、そもそも当初は仏法の道になかった者を教え導くというのは、宗教的にも聖者の行いとして至極まっとうである。また、「仏道を妨げる魔を退ける」という意味でも、この三目四臂の存在が完全体ではなく、「魔」的な要素を取り除かねばならない図様として描かれているため、作品の主題と矛盾しない。

胸前に月輪を抱くという図様は、功德を視覚化したものとして、《阿字義》（藤田美術館蔵）に登場する人物の描写などにも、月輪の中に阿字を乗せた蓮台を描くというものがある。一方で、蓮台の上の円相という図様は、観山自身の描いた《大原御幸下図》（永青文庫蔵）の見返しに登場しており、円相に包まれた蟠竜が蓮台に乗るというモチーフは、壇ノ浦で入水した安徳天皇がおおす竜宮城を象徴する（挿図28）。前章で述べたように、観山が『平家物語』からの連想で魔障図の構図を《大原御幸》より転用したとすれば、この蓮華座上の円相というモチーフもその一環と捉えることができよう。《大原御幸下図》では、先帝を弔う母、建礼門院の心を暗示するモチーフであった蓮華座上の円相が《魔障図》でも繰り返されたのは、やはり僧侶の対峙する存在に仏性があることをあらわしていると考えられるのではないだろうか。



図28
下村観山《大原御幸下図》
（見返し部分）1908（明治41年）、
紙本着色、永青文庫蔵

ところで、この蓮華座上の蟠竜と円相のモチーフは、《大原御幸》でも最終的に棄却され、絵巻全体の統一をはかるように、《平家納経》を納めた経箱《金銀荘雲竜文銅製経箱》（厳島神社蔵）の蓋表を装飾する金具の意匠をそっくり引用した図様にとって代わられる^[34]。《魔障図》の三目四臂が怪仏に変更された理由も、やはり作品全体の趣向を整えることにあったのだろう。すでに堂のまわりに鳥獣の面貌をもつ戯画的な魔を描いていた観山が、中央に座す三目四臂の異質な性格に納得することができず、周辺を徘徊する魔の最上位として、僧侶と対峙する怪仏を置いたのだと推測される。そして、見る者にすぐさま《鳥獣人物戯画》を想起させる、完全なる戯画として完成させたと考えられるのである。

おわりに

観山は生涯にわたって、小品から大作まで、仏教画題の作品を数多く制作したが、その中には一筋縄では理解の難しい、独創性を発揮した図像が少なからず存在する。残念ながら筆者の浅学では、観山の並々ならぬ古典研究の成果と、そこから生み出された独創を十分に解き明かすことは未だ困難であるが、近代の仏教画題による絵画群のなかで、これら観山の作品がどのように位置付けられるかを体系的に考察することは、まだまだ究明すべき点の多く残されている下村観山という画家を探る上でも、非常に重要であろう。《魔障図》1点からのみ導きだされる情報量の多さにさえ圧倒された筆者としては、これは存外面白い課題になるのではないかと想像している。

また、下図や画稿についても、これまでに紹介されたことのないものが、今後発見されることもあるかもしれない。本稿で取り上げた個人蔵の部分下図は、本画と図様が異なるためか、観山筆とも知られないまま市場に出ていたということである。このような幸運も心の片隅で祈りつつ、観山が作品に込めた豊潤な知とイメージの根源、その意味を、ひとつずつ丁寧に解き明かすことが、観山像をあらたにすることに繋がると信じ、自戒を込めた向後の課題として、ここに記しておく。

本稿の執筆にあたり、実見調査や画像利用をご快諾いただきましたご所蔵者各位に、心より御礼申し上げます。また、仏教図像の解釈については慶應義塾大学林温先生より、支持体や筆線の特徴については東京藝術大学荒井経先生より、大変貴重なご助言をいただきました。末筆となりますが、ここに記して感謝の意を表します。

(横浜美術館学芸員)

【挿図出典】

図1. DNPアートコミュニケーションズ提供 Image: TNM Image Archives

図4. 和歌山県立近代美術館提供

図20. 国立国会図書館デジタルコレクションより転載

図23. 梅尾山高山寺提供

図24~26. 東寺(教王護国寺)の許可を得て『弘法大師行状絵巻の世界—永遠への飛翔—』(東寺宝物館、2000年)より複写、転載

図27. DNPアートコミュニケーションズ提供 Photo: MOMAT/DNPartcom

図28. 永青文庫提供

※上記以外はすべて横浜美術館あるいは筆者撮影

- [1] 「魔の障害。または魔すなわち障で、障は魔 (māra) の意識語。仏道修行のさまたげをするもの。」(中村元『佛教語大辞典下巻』東京書籍、1975年)。斎藤隆三『畫題辭典』(博文館、1925年)と金井紫雲『東洋画題綜覧』(芸艸堂、1942年)にも同様の語釈があり、いずれも観山《魔障図》を作例に挙げる。
- [2] 本稿で用いる「怪仏」という言葉は、《魔障図》本画に見られる如来に化けた魔物を示すものとして、座右宝刊行会編『現代日本美術全集 第1巻』(角川書店、1955年)に掲載された隈元謙次郎氏による《魔障図》の解説より借用した。
- [3] 《魔障図》は三溪の『買入覚』には記載がないものの、三つの藏品目録(『松風閣藏品書畫彫刻』『松風閣蒐蔵目録書畫彫刻』『大正十三年春正月 書畫目録 清風居鑑蔵』)には確認できる。この齟齬について三上美和氏は、観山から三溪へ贈呈された作品があった可能性を指摘し、『買入覚』の明治44年の欄に記される「一金千円 下村観山謝儀」が《魔障図》への謝金にあたと考察している。(三上美和「原三溪の美術家援助」『学習院大学人文科学論集』第12号、2003年)。《魔障図》が送付されたことに対する三溪から観山への礼状も存在し、手紙の全文が見える図版は『下村観山展—観山と三溪—』(三溪園保勝会、2006年)に掲載される。また、清水緑「下村観山と原三溪にみる作家と支援者の関係」(藤本實也『原三溪翁伝』三溪園保勝会、2009年)にも、このあたりの事情が詳しく考察されている。作品共箱の蓋裏には、三溪の筆で「大正元年十二月原三溪清賞」と書かれ、朱文方印「松風閣主人」が押されているため、遅くともこの時までには三溪の所有になっていたことが明らかである。
- [4] 嘉門「原家旧蔵近代日本画と三越献納画」『MUSEUM』No.19、東京国立博物館、1952年10月。
- [5] 「観山さんの線に対する注意と精進は實に努力的であった。(中略)五浦時代の製作で文展第三回(ママ)に出したかの『魔障圖』の如きは四回書き直しをしたものであつた」(斎藤隆三「観山さんの思ひ出」『美之國』第6巻第6号、1930年6月)。細野正信編『近代の美術9 下村観山』(至文堂、1972年)では、「『魔障図』は、(中略)観山にして五回も書き直したといわれている」とあるが、生没年から考えて細野氏が美術史家として観山と面会した可能性はなく、前述の斎藤氏の文章から引き写した際に回数を誤ったのではないかと考えられる。いずれにしても何をもって1回分の「書き直し」と数えているか不明のため、本稿ではこの回数に拘泥することなく、あくまで現在実物が確認できる資料から考察したい。
- [6] 画中の月がおよそ27日月と読めることは、大阪工業大学の松浦清先生よりご教示いただいた。
- [7] 下図から本画を起こす際、観山がどのような手法を用いたのかについては、向後の調査研究が望まれる。现阶段では、下図を本画へ反映する際、転写を行ったかどうかは不明である。
- [8] 『故下村観山遺作展覧会陳列品目録』(日本美術院、1931年)。なお、俳人の水原秋桜子は著書『定型俳句陣』(1934年、龍星閣)に収載される随筆「魔障図」において、「明治大正名作展の時に、此の魔障圖と竝んで、その下圖が展観された。さうして私は面白い對照を見たのであつた。即ちその下圖の方で僧と對しているのは彌陀ではなくてやはり魔ものなのである。」と記している。しかしながら『明治大正名作展覧会陳列目録』(東京府美術館、1927年)および作家別の出品一覧を掲載した『アサヒグラフ臨時増刊 明治大正名作展号 第二号』(朝日新聞社、1927年6月)からは、1927(昭和2)年に東京府美術館で開催された明治大正名作展覧会に、《魔障図》の下図が出品された記録は見出せない。1931年の観山遺作展も同会場での開催なので、実見した展覧会の記憶違いか。
- [9] 斎藤隆三『日本美術院史』中央公論美術出版、1974年。
- [10] 『日本美術院百年史 3巻下 資料編』日本美術院、1992年。
- [11] 《画稿貼込帳》は1889～1894(明治22～27)年の東京美術学校在籍時代に観山が描きまとめたものと推定されているもので、大学ノートに紙片貼込み、あるいは直描き。冊子の大きさは26.0×20.5cm。『大観と観山展』(横浜美術館、1990年)と『KANZAN 第三の男・下村観山』(駿府博物館、2014年)に図版と概要が掲載される。《スクラップブック》は前掲の駿府博物館図録で、1903(明治36)年の英国留学に発つ前に蒐集したと推定されている。冊子の大きさは23.0×19.5cm。下村家から神奈川県立歴史博物館に寄贈されたもので、2014年度に寄託から寄贈へ切り替えられた。これらの資料については、松村正雄「奈良にある下村観山の写生帖」(『MUSEUM』No.54、東京国立博物館、1955年)にも詳しい。
- [12] 「筆致の巧妙なことゝ、意匠の奇警なことゝ、斯かる圖様に最も適當したる白描法、しかも鳥獸戯卷と百鬼夜行とを換骨奪胎し來つた着想とは推稱せざるを得ぬ。」(犀水、冥靈子、陸耶「公設展覧会合評」『美術新報』第10巻第1号、1910年11月)。
- [13] 「繪卷物形式の横長の画面に、僧侶とこれに對座する怪仏を中心として、屋外屋上に跳梁跋扈するあらゆる悪魔外道魑魅魍魎などを円転滑脱な線描で描いている。その捩るところの技法は、鳥獸戯画或いは百鬼夜行繪卷などの研究にもとづくであろう(後略)」(註2掲載文献)。「おかしさをさそう動物どもの滑稽な姿は、《鳥獸戯画》を下敷きにしたものと思われ、筆勢の妙趣はそれを凌ぐものがあるといえよう。」(座右宝刊行会編『現代日本の美術 第1巻 下村観山/川合玉堂』集英社、1976年。観山部分は永井信一氏による解説)。
- [14] 日暮里人「博物館の新陳列」『美術新報』第7巻第19号、1908年12月。
- [15] 「密教では深山幽谷の地に新たに仏堂を建てる場合、かならずその土地に住む魔障(マール=魔羅)すなわち悪魔を追い払わなければならない。この儀式は結界作法という。」(『明治・大正・昭和の仏画仏像1 明治・大正編』小学館、1968年)。

- [16] 弘法大師の伝記絵巻概要については、主に以下の文献を参照した。『角川絵巻物総覧』角川書店、1995年。塩出貴美子「弘法大師伝絵巻考―諸本の分類と概要―」『文化財学報』15集、奈良大学文学部文化財学科、1997年。『弘法大師行状絵巻の世界―永遠への飛翔―』東寺（教王護国寺）宝物館、2000年。
- [17] 文化庁編『国宝・重要文化財総合目録 美術工芸品類』1980年。1950（昭和25）年の文化財保護法施行後は、『鳥獣人物戯画』は国宝、『弘法大師行状絵』は重要文化財指定。
- [18] 註16掲載、東寺宝物館図録より引用。
- [19] 真鍋俊照「東寺蔵『弘法大師行状絵詞伝』の一考察―詞と巻二にみえる『鬼神』の登場―」『密教学研究』2号、1970年。
- [20] 註15掲載書籍。
- [21] 『校註 謡曲叢書 第一巻』臨川書店、1985年。
- [22] このあたりのいきさつは吉田千鶴子『〈日本美術〉の発見 岡倉天心がめざしたもの』（吉川弘文堂、2011年）に詳しい。
- [23] 「観山下村晴三郎君の追憶」（『校友会之報』第29巻第2号、東京美術学校校友会、1930年）中の溝口宗文による追悼談。
- [24] 坂井犀水「現今の大家（十二）下村観山氏」（『美術新報』第10巻第3号、1911年1月）中の菱田春草談話。
- [25] 大正8年8月8日付け。天心から観山に送られた手紙であるが、内容は観山が三溪に差し出すべきものを天心が代筆しており、来春には出来上がる見込みと陳謝する文章である。（下村英時編『天心とその書簡』日研出版、1964年）。
- [26] 本文冒頭で挙げた椎野氏論文。
- [27] 朴恩姫「後白河院と天狗―延慶本『平家物語』における天魔、魔縁、天狗を中心に―」『日本語と日本文学』34号、筑波大学日本語日文学会、2002年。
- [28] 平井良直「下村観山の能謡画制作過程に関する一考察～《大原御幸》第一段の造形をめぐって～(1)～(4)」『宝生』46巻1～4号、わんや書店、1997年1月～4月。および村木佳子「下村観山筆《大原御幸》について」『関西大学東西学術研究所紀要』53号、2020年。
- [29] 下村英時『下村観山傳』大日本絵画、1981年。
- [30] 北原保雄、小川栄一編『延慶本平家物語 本文編上・下』勉誠社、1990年。
- [31] 註5掲載、細野正信編書籍。
- [32] 本文冒頭で挙げた椎野氏論文。
- [33] 椎野氏は《十二因縁絵巻断簡》（岡田美術館蔵）の垂腹三眼鬼との類似性を指摘している。
- [34] 平井良直「下村観山筆『大原御幸』の見返に関する二、三の問題―『平家納経』との関連を中心に―」『美術史論叢』6号、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術史研究室、1990年。

下村観山《魔障図》関連資料一覧

※左から右へ制作の順 (ただし右2点の位置付けは不明)

名称 (本稿略称)	魔障下図 (永青文庫本)	魔障部分下図 (個人本)	白描 魔障図 (和歌山近美本)	魔障下絵 (1) (2) (3) (神奈川近美本)	魔障 (下図) (横美本大下図)	魔障図 (本画)	魔障 (画稿) (横美本画稿)	魔障画稿 ※ (画集掲載本)
全体図								
制作年	1910 (明治43) 年頃	1910 (明治43) 年頃	1910 (明治43) 年頃	1910 (明治43) 年頃	1910 (明治43) 年頃	1910 (明治43) 年頃	1910 (明治43) 年頃	1910 (明治43) 年頃 ※
材質・技法	紙本墨画 紙本墨画金彩	紙本墨画	絹本墨画	紙本墨画	紙本墨画	紙本墨画金彩	紙本墨画	紙本墨画 ※
法量	65.4×172.0cm	19.0×10.3cm	67.2×164.6cm	(1) 23.3×17.0cm (2) 14.5×7.5cm (3) 19.5×18.0cm	65.5×186.0cm	63.6×172.7cm	64.6×74.5cm	32.4×17.5cm ※
落款・印章	なし	なし	なし	なし	なし	観山、黒文方印「観山」	なし	不明
員数	1巻	1幅	1面	3枚 (色紙)	1枚 (未表装)	1幅	1面	1幅 ※
所蔵	永青文庫	個人	和歌山県立近代美術館	神奈川県立近代美術館 (村田徳二氏子息) 寄贈	横浜美術館	東京国立博物館	横浜美術館	不明
来歴	細川護立旧蔵	2010～2015年頃 市場で購入	1984年度観山縁戚より 購入	1979年村田邦夫氏 (村田徳二氏子息) 寄贈	2018年度入江敦氏寄贈	1948年原三溪旧蔵品 一括購入のうちのひとつ	2011年度入江宏氏寄贈	不明
備考	画面全体に部分的な紙片の上貼りが多いが、基底の支持体には縁の女のあたりで継いだ計2枚の紙を使用していると思われる。細川護立の入手時期は不明。護立は《大原御幸》の下図を大正3年頃に観山から購入しているのと同様の可能性もあるが、特定できる情報を欠く。卷子装の時期も不明。	軸装は明らかに近年のものであり、台紙となる大きな紙に本紙を上貼りして軸装されている。	額裏に「明治四十三年文部省第四回美術展覧会出品画 白描魔障圖 第一回試作 昭和甲申一月英時記」の札あり。所蔵館には同形状の外題をのがした跡があり、この札がもとは軸装にともなっていたものと思われる。そのため、軸装された時期が昭和甲申 (1944/昭和19年) と考えられるが、ここから額へ改装された時期は不明。	(1) 化粧の白目部分のみ胡粉の使用あり。 (1)～(3)の番号は色紙裏面に鉛筆で手描きされた数字に拠る。3枚の色紙を包むタトウの罫箋は「観山先生 魔障 下図」。 三溪の時代から原家の執事を務めた村田徳治氏の旧蔵品であり、いずれの書込みも旧蔵者の手によるものと考えられる。紙片を色紙に貼り込んだのも旧蔵者か。法量は貼り込まれた複数の紙片の端から端まで。	永青文庫本のような厚い大きな紙ではなく、およそ半紙大 (約270×380cm) の薄く漉かれた紙を10枚 (2段5列)、その上に同じ紙を横方向に2分割 (約135×380cm) したものを5枚 (1段5列) 継いで支持体とする (計3段5列)。観山の縁戚である入江家に伝わったもので、小さく折りたたまれた状態で保管されていた。	金泥とあわせ、部分的な胡粉の使用あり。共箱の蓋裏に、三溪の筆で「大正元年十二月原三溪清實」と書かれ、朱文方印「松風閣主人」が押されている。	横美本大下図と同様、およそ半紙大の薄く漉かれた紙を4枚 (2段2列)、その上に同じ紙を横方向に2分割したものを2枚 (1段2列) 継いで支持体とする (計3段2列)。未表装の状態を受贈し、「生誕140年記念 下村観山展」(横浜美術館、2013年) 出品に際して額装した。	座右宝刊行会編『現代日本の美術 第1巻 下村観山/川合玉堂』(集英社、1976年) および同編『観山画集』(大日本絵画、1981年) 掲載の図版から知られる。《魔障画稿》とされている根拠は不明。

The Evolution of Shimomura Kanzan's *Profane Intrusion*

Hibino Miyon

(Assistant Curator, Yokohama Museum of Art)

In Shimomura Kanzan's *Profane Intrusion*, which refers to monsters intruding on and preventing Buddhist practices, there is a standoff between a monk and a monster disguised as a Buddha in a hall containing Buddhist statuary, which is surrounded by bizarrely shaped monsters milling around. Kanzan, who at 37 years of age had entered his mature period, fused the results of his studies of classical painting with original ideas, working with the technique of line-drawn painting on a horizontally elongated surface using sumi ink, a small amount of gold paint, and white seashell-based *gofun* pigment, and amply demonstrating his unrivaled skill. Shortly after appearing in the 4th Bunten (official exhibition organized by the Ministry of Education) in 1910, this painting was acquired by the prosperous Yokohama trader Hara Sankei, and is now in the possession of the Tokyo National Museum, which purchased much of Sankei's former collection in 1948.

The Yokohama Museum of Art has received two groups of works and materials donated by the family of the Noh mask artisan Irie Biho, who studied under Kanzan's older brother Shimomura Kiyotoki and married the latter's daughter, including one study for *Profane Intrusion* in 2011 and the large preparatory drawing in 2018. This paper sets forth and analyzes the process of completing *Profane Intrusion*, and in addition to the already described preparatory drawings, prototype, and studies, discusses two additional works (the large preparatory drawing donated to the museum in 2018 and a partial preparatory drawing located in a private collection during the course of the current research), as well as the process of trial and error that went into Kanzan's production of this work. To this is added clarification of the role of the two newly found works within the overall narrative, and discussion of how the composition evolved between the initial preparatory drawings and the final painting.

This paper, which consists of three sections, is structured as follows. First, Section 1 outlines the contents of the six preparatory drawings, prototype, and sketches that could actually be viewed, and clarifies the process of evolution and the order of production. Next, Section 2 discusses how *Profane Intrusion* draws on a biographical picture scroll of Kobo Daishi (Kukai) in terms of subject matter and composition while referencing *Choju-jinbutsu-giga* (Frolicking Animals and Humans) for the central section featuring the confrontation between the monster disguised as a Buddha and the monk, not seen in the Kukai work, as well as the technique of line-drawn painting and the playfulness of the painting as a whole. The paper also points out commonalities with Kanzan's own picture scroll *Ohara Goko* from "The Tale of Heike". Section 3 re-examines the confrontation between the monk and a three-eyed, four-armed monster seen in the preparatory drawing, which has no relation whatsoever with the sources of inspiration discussed in the preceding section, and considers the process by which it was replaced by the monster disguised as a Buddha in the final painting.