

平等院扉絵と土佐家粉本

榊原吉郎

阿弥陀如来の信仰を中心に展開する浄土教美術は、すでに奈良時代の「當麻曼荼羅」の名称で知られる浄土変相図などが観無量寿経をもとに制作され、極楽往生の思想により人々の信仰を集めた。

さらに平安時代に至って大きく浄土信仰が展開する。特に比叡山の天台宗では極楽浄土への信仰が広まり、常行三昧堂が創られ、特殊な浄土美術を生み出してきた。延暦寺中興の慈恵大師良源は西方極楽浄土への想いを具体的に佛教音楽である梵唄に結びつけ、極楽浄土への憧れへと結晶させ、その高弟・恵心僧都源信によってさらに極楽往生賛美へと受け継がれ、ついに源信の名著『往生要集』が誕生するに至る。

この極楽浄土への信仰は都人の心を魅了し、山越阿弥陀図など様々な阿弥陀来迎図が創り出されたのである。このような大きな流れの中で平等院が生まれ、奥州の地に中尊寺が出現した。

宇治の平等院はもと源融の別業であったが、藤原道長に譲られ、さらに藤原頼通に伝えられた。頼通はここを寺院に改め、当時の人々から末法到来の年と信じられていた永承七年(一〇五二)に平等院と号し、翌年、佛師定朝の手になる阿弥陀如来坐像を安置した。

これが今日、鳳凰堂と呼ばれている平等院阿弥陀堂であり、東から西方極楽浄土を拝むように堂宇が配置されている。この堂内には本尊・阿弥陀如来を荘厳するための装飾がなされ、扉、壁面、柱、天井に至るまで絵画・彫刻・工芸(金工・螺鈿)など様々な技法をもって飾り立てられている。

現在でも、そこに描き出された絵画を見ることができているが、しかし創建以来九百余年の年月はそれらの絵画を無残な姿に変えてしまっている。本来そこには、我が国の四季折々の自然風情に心を寄せた藤原時代人の求めた絵画世界(大和絵)が展開していたのであるが、建物の修理や改造により、創建当初の画面は補筆・補彩の手が加えられ、極く一部分に創建当初のものが残されているに過ぎない。今日眼にすることができるとも、そのほとんどが修理銘の残る文暦二年(一一三五)に始る改造時の作画であったり、明応九年(一五〇〇)の修造勸進状が示す修理、さらに寛文一〇年(一六七〇)の正面扉の新造にかかわる作画によるものであり、藤原頼通が眼にした絵画ではない。

この堂内を飾る絵画は、浄土教美術の根幹をなす観無量寿経(観経)に説かれた一六観の最初に記される日想観と、同経の最後に出てくる九品往生、すなわち上品上生から同中生、下生へ、中品上生、中品中生、中品下生、そして下品上生、下品中生、下品下生の九種類の来迎図が描き出される。しかし、頼通の時代の面影を残す図様としては、来迎図では正面中央扉を除き、その左右にある上品中生図と上品下生図、北面の扉の中品上生図、南面の扉の下品上生図であり、外には本尊の背後の壁画と柱絵くらいである。

正面中央の扉絵(上品上生図)は平等院扉壁画の中で最も大きい画面を占めているのであるが、破損が激しく江戸時代(寛文)に新造されたものであり、残念ながら、創建当初の図様をみる事が出来ない。最も新しい制作にも拘らず、その画面は破損が進んでいる。

また堂内左右の北南の壁画を飾る来迎図も正面左右の扉絵とは画風を異にし、ており、問題を残す。

さて本学所蔵の土佐派絵画資料の中にも、近世の大和絵の家元らしく様々な粉本に混ざって、大和絵の原型とも云えるこの平等院扉壁画の実物大模写が現存している。

現実の扉絵は、上品上生図を例にとれば、扉二面に描かれる。縦が約四五センチ、横幅約一六〇センチと約一六二センチ、計三二二センチの画面を構成していたと考えられる。それに対して土佐家粉本の上品上生図は、縦約二二センチ横約一四九センチと縦約二一八センチ横約一四六センチの二画面に写し取っており、大画面全体の約四三パーセントに相当する画面が写し残されているに過ぎない。勿論これは扉の全面に図様が描かれていたと仮定してのことである。しかし、写し取られた図柄はあくまでも実物と同サイズであり、少しも縮小されてはいないのである。

ちなみに、平等院扉絵の画面が『平等院大観』の実測図の寸法の全面に描かれていたと仮定し、本学の土佐家粉本がどのくらい写し取っているかを概算してみると、約四七〜八パーセントの画面を模写していることになる。無論、土佐家粉本の画面全体に図像が描き込まれている訳ではない。むしろ空白の部分が広がっており、写し取られた図柄の少ないことも事実である。

このことは、模写された時点ですでに五〇パーセント以上の部分が扉の上から消滅していたことを物語る。さらに模写した土佐の画人の眼にも見えなかった部分が多くあることを考える時、年月の残酷さが示されているのに気付く。では、土佐の画人が模写したのは何時かという問題が出てくるのであるが、これについては現在のところ不明であり、推測の域を出ない。この模写がどのよ

うにして成立したのかについても、現在のところその詳細は不明である。

ただ、秋山光和氏が『平等院大観』第三巻の第二章第一節の上品中生図の論考の中で、田中訥言の模写と土佐家粉本を参考にして現状の不明図様を解明されておられ、その注記において、次のように記されているのが唯一の手がかりである。そこで少し長くながるが、引用させて頂きながら考えてゆくことにする。

まず田中訥言の模写から始める。

▲田中訥言(一七六七—一八三三)の鳳凰堂壁面模写は現存する最古の模写として研究上利用価値が高く、本文中にしばしば参照記述し、必要箇所を別刷図版にも収載した。この模写は薄手の楮紙を用い、直接原画に当てて上げ写しした図をおおきく張り合わせたものを、裏打ちや表装は施さぬま、九画面分一五枚として折り畳んだ状態で木箱に収めてある(東京国立博物館所蔵、美術部保管)。その蓋表題箋には「城州宇治 平等院鳳凰堂絵戸写 [改 都合一五枚]」(この部分は貼り紙で、下には九枚と書かれている)文化年中奥州白川城主松平越中守殿依御所望 画師田中訥言写之」と墨書されている。また蓋裏には二紙が貼られ、上方の紙には雍州府志平等院の条が抜き書きされ、下方の紙には「目録 八相成道一枚 上品上生二枚 同中生二枚 同下生二枚 中品上生二枚 同中生一枚 下品上生二枚 同中生一枚 凡作二枚 合一五帳 天保一三壬寅二月改」と内容が列記される……

文化年中(一八〇四—一八一七)に田中訥言が松平定信の命を受けて模写した事情が判明する。秋山氏はこの時の訥言の年齢を▲文化七、八年以降は主として名古屋において画作しているので、定信の命よるこの模写はおそらく文化初年、訥言三八歳から四五歳頃の壮年時に、足場の困難な高所の画面まで克明な上げ写しを遂行したものと推定されている。

本学に現存する土佐家の模写は、訥言の模写と同様に「八相成道図一、上品上生図二、上品中生図二、上品下生図二、中品上生図二、下品上生図二、日想観図二、中品中生図一」計一四枚である。

つづいて、本学の鳳凰堂壁面模本について、昭和二八年頃、当時の土佐家当主土佐光輝氏から一括購入されたことを記され、▲……私は購入直後に披見の機を得、これが田中訥言模本に基づく粉本であることを確認していたが、今回改めて精査の機会を得、その性質を一層明確化し得たのである。粉本の内容と各図の名称は前注に記した訥言模本と同様で、佛後壁前面に当たる「八相成道図」に始まり、上品上生図から九品の順を追って扉絵や壁面を写し、最後の日想観図は訥言模本と同様色紙形経文の冒頭文字を用い「西後戸 凡作」と記している。しかし下品中生図の一枚だけは現在見当たらず整理カードにも記載さ

れていないので購入以前すでに失われていたらしい。粉本用の薄紙に写された図様は線描を主とし、山や樹葉に有機色料の緑や藍を大まかに加えているが、その形態や色量も訥言模本を正確に写し取り、しかも線描には土佐派の画家らしい細やかさと画技の確かさを窺わせる。ただやまと絵の参考資料とするためか、画中の佛菩薩は上品中生図と中品中生図後述の場合に限り一尊ずつを細かく描き、他は来迎全体の輪郭のみを示すに留る……と、述べておられる。

さらに秋山氏は▲ところがこの芸大本について注意すべきは、粉本の筆者は訥言模本の転写を扉や壁ごとに大きく貼り合わせた後、これを鳳凰堂の現地に持参して原画と克明に対照し、訥言の写し残した色彩や図様の記入を補っていることである。特に風景表現の資料としての意識が強かったらしく、白い霞や州浜、薄雪などの部分を「白曲」の文字で明示し、とくに上品下生図右扉上部の山合いに延びるすやり霞には訥言模本にはない輪郭の墨線を加え、また上方へと飛び去る雁の姿も、訥言の書き落とした水面上の十羽を補っている。さらにこの現地調査の事実を裏付けるものとして、次の諸点を挙げうる。まず各扉の色紙形文字(訥言は籠文字で写す)を省略した代り、色紙形の位置にその縦横をはじめ、画面最上端から色紙形上辺まで、同下辺から画面最下端まで、同右辺から画面左右端までの寸法をも克明に記入している。これは高い梯子か足場を用い数人がかりで全画面を実測したことを示すといえよう。また訥言が白描のみで示した中品中生図(北面側壁)の来迎図が(欠失した下品中生図は不明として)特に入念に写され、緑・青・朱・紫などを用いて佛菩薩の着衣や楽器、蓮弁などに細かく彩色を加えていることも注意される。中には訥言模本が文字で色差しを加えた箇所もあるが、そのみでこれだけの彩色を加えることは難しいと思われる、やはり原画に接しての着彩と考えざるを得ない。従って徳川末期における壁面の状態を知る手懸りとしても役立つと。▲

土佐家粉本の価値を明確に指摘し、位置付けておられ、現地での実測や着彩、さらに従事した人員をも推定されている。つづいて、この粉本の筆者と成立状況を述べておられる。

▲この中品中生図には「藤原光武」の朱文鼎印が認められる。土佐光武は土佐別家の光清(一八〇五—一八六二)の嫡子(一八四四生)で明治に至ったが、彼のこの印章は土佐家粉本中早期の模本にも多く捺され、一種の整理印と思われる。するとこの鳳凰堂の模写と実地調査とは文化の訥言模本製作時からあまり時を隔てぬ一九世紀前半、光武の父光清か、光武の叔父で本家を継いだ光文(一八一二—一七九)どに擬しうるのげはなからうか。その場合、この粉本の出来栄は孫写し間接模写とは考えられないので、松平定信の命による製作という訥言模

本の披見を許され直接模写しうる立場にいた点からも、土佐家の正系に立つ上記二画人が有力視される。▽

以上、長々と秋山氏の論考を再録してきたのは、土佐家絵画資料が本学に収蔵されたのが、京都市立美術大学初代学長・長崎太郎氏の時であり、すでに昭和二〇年代の末には秋山氏がこの粉本を見ておられるからである。これで全て鳳凰堂に関する粉本についての詳細な研究は尽きるように思われる。

この土佐家絵画資料の粉本を秋山氏は訥言模写の写しとされている。残念ながら筆者はまだ訥言模本を直接、眼にする機会を得ず、訥言模本を土佐派の画人が写し取ったものであるのかどうかについて確認していないし、比較検討も加えていないのである。

秋山氏は△……ただやまと絵の参考資料とするためか、画中の佛菩薩は上品中生図と中品中生図後述の場合に限り一尊ずつを細かく描き……▽と記述されており、やまと絵の参考資料とするために一尊ずつを細かく描き、他は来迎全体の輪郭のみを示すに留ったのであろうか、また土佐家の画人たちが鳳凰堂の実地調査を行っているかと推定されているにも拘らず、訥言模本を土佐派の画人が写すということも少しなじめない。

さらに模写をする場合、敷写し(上げ写し)することが多く、土佐の画人は訥言の模写を下にして模写をしたのであろうか？もし敷写しをしたのであれば、何故一尊ずつを細かく描き、他は来迎全体の輪郭のみを示したのであろうか？これについては、訥言模本の写しを現場の鳳凰堂へ持参した土佐の画人たちがさらに書き加えたと、秋山氏は推定されている。

では扉絵を訥言はどのようにして模写したのであろうか？訥言の模写は彼一人で進められたのであろうか？どのような状態であったのであろうか？など様々な疑問が湧き出してくる。

この土佐家の模写を詳細にみると、何枚もの紙を継ぎ合せており、継ぎ間違いのないように種々の記号をつけて大画面に仕立あげている。このようなところから想像される作業経過は、模写の現場で一紙ずつ写し取り、別の場所に於て継ぎ合わせる仕事を進めた、と考えられる。

粉本について、近世の画家たちは今日の我々の想像以上に重要視していたことが、これまで各地に数多くの粉本が残されてきたことによっても理解されるところである。しかし、粉本についての研究に関しては、作品研究や作家研究に比して今だに纏まりのある研究をみることが出来ないのが現状であり、むしろマイナーな研究とみられ、断片的な調査研究に止まっているに過ぎない。しかし、少し粉本の枠を広げてみると、佛教美術研究における図像研究は粉本

としての性格をもつ種々の図像抄の考察を外して研究を進めることもならないはずである。近世絵画の多くが粉本主義に囚われ、創造力を失ったと評価された。特に近世狩野派の作品に対する判断基準に粉本主義の影響を付与することに、同派に対する明解な価値基準を確立させてきた。これが我が国近年の美術史学の潮流であった。

この潮流が粉本研究を軽視する原因を生み出してきたのではないだろうか。「創造性」をもって芸術評価の唯一絶対の基準としたところに意外な落とし穴があったのではなからうか。日本美術史研究において粉本研究の位置づけが再考慮される必要があるのではなからうか。

付記

平成六年一月、東京国立博物館所蔵の訥言粉本を全て写真撮影する機会をもつことができたので、ここにその時の印象を追記しておきたい。

この粉本の第一印象は、松平定信即ち幕府に提出された《記録》ではないか、ということである。つまり、この訥言粉本の全体が紙継ぎなどが実に丁寧仕上げられておりながら、模写者・訥言の感動が伝わってこないことが強く感じられたのである。殿様にお見せすることが意識され、急いで小綺麗に纏められた画面であり、絵師自身の感動を表現する要素が見当たらない。したがって、絵師の勉強の手本となる粉本ではない、という印象を拭い去ることが出来ないのである。

それは平等院の現場で敷き写しされた原模写をもとに、どこか別の場所で写し直されたことを意味する。即ち、色紙形墨書を丁寧に文字の輪郭は書き写しているが、模写の中には彩色についての指示が見られないこと、紙継ぎを指示する記号や普通模写現場では書込む注意書きなどが無いことなどは、平等院の板絵全体がどのようなものであるかが明示されれば良いのであり、その画面細部にわたっての関心は問題とされないことを意味しているように思われる。

更に、模写に時間をかけていないことなどは、「時間をかけていない点では土佐派の模写も同様であるが」画面の破損状況や落書きなどを精密に写し取る現状模写ではないところからも判明するが、模写そのものが相当、手粗い模写であることも事実である。

(京都市立芸術大学教授)