

## 平安仏画研究のこれから

増 記 隆 介

### はじめに

なぜ、仏画の研究を志したのかということ、そもそもは、亡父の高校の恩師に遡る。数学の教師でありながら、授業の時間に和辻哲郎『古寺巡礼』（1919年）や亀井勝一郎『大和古寺風物誌』（1943年）を読み聞かせたというその不思議な先生の影響を強く受けた父は、就職すると毎年のように奈良を訪ねるようになった。その後、俳句を趣味とした彼にとって、それは吟行の意味を持つ旅になったようだが、妻と子供を得たのちの家族旅行もほぼ奈良だった。当時は宿泊のできた元興寺極楽坊に滞在しながら奈良の古寺を巡った。絵を描くことが好きだった小学生の私は、奈良の寺院の風景や仏像などをスケッチした。最初に好きになったのは、東大寺法華堂の月光菩薩、次に新薬師寺の伐折羅大将、いま思えばいずれも天平の塑像ということになる。

つまり、最初は軽めの仏像少年だった。それが絵を描くことが主となり、中学入学と同時に日本画の勉強を始めた。横山大観、下村観山とともに岡倉天心亡き後の日本美術院再興に尽力した斎藤隆三（1875～1961）という歴史学者がいる。美術史の分野では『日本美術院史』（創元社、1944年）、『横山大観』（中央公論美術出版、1958年）、『岡倉天心』（吉川弘文館、1960年）などの著作をもっているが、私の郷里である茨城の守谷という土地を代々差配してきた庄屋の家柄で、大通りに面して巨大な屋敷があった。この斎藤隆三のご子息が日本美術院に所属する日本画家で、この先生に入門して日本画の勉強を始めた。そして、東京藝術大学で日本画を学ぶということが中学、高校を通じての進路希望であったが、やはり才能がないことに徐々に気づいた。そこで、高校の恩師から勧められたのが美術史という学問であり、東京であれば、早稲田、慶應、東京大学にその専攻があると言う。東京藝術大学にも美術史を学ぶ専攻あることは、なぜか教えられなかったが、いわゆる進学校であったので、あまり制作の才能に恵まれた卒業生はおらず、藝大に関する情報が少なかったのかもしれない。

さて、駒場の文科三類に入学し、その時には日本美術史を研究することは私の中ですでに決まっていたが、中学、高校とたくさんの展覧会に通った近代日本画を研究対象としようと思っていた。そこで、3年で本郷の美術史学研究室に進学し、最初の演習（河野元昭先生・佐藤康宏先生）では下村観山について発表した。それが何故仏画研究に変わったのかといえば、3年生の5月に行われた旅行ゼミで、たまたま高野山の国宝「応徳涅槃図」（応徳三年、1086年）の作品解説を担当することになったから、と言うことになるのだが、そう単純でもないような気もする。

少なくとも駒場の2年間で、西洋、東洋、日本を問わず思想的なものにかぶれていたこと、そして「応徳涅槃図」について調べ始めると、ちょうどこの前年に京都国立博物館におられた泉武夫氏（現・東北大学名誉教授）の『絵は語る 2 高野山仏涅槃図 大いなる死の造形』（平

凡社、1994年）が刊行されており、さらに泉氏の「応徳涅槃図」に関する最初の論文である「応徳涅槃図小論」を含む、泉『仏画の造形』（吉川弘文館、1995年）の出版もあった。法文2号館にあった研究室から春日通りの吉川弘文館にこの本を求めに出かけた春の午後をよく憶えている。

さて、これらの先行研究を読み始めると、仏画研究が図像の検討を通じた思想と絵画様式という2つの研究課題から成り立っていることがわかってきた。さらにその様式研究が、かなり即物的に、絵具の種類や用い方、金銀箔による装飾の方法などを細かく観察し、記述することを基本としていることも見えてきた。中高と日本画の勉強をしてきた私には、絵具の種類や塗り方などを詳細にみることは「得意」なことであつたし、というのは、自分で絵を描く際にも著名な画家の作品（当時私が好きだったのは、前田青邨、奥村土牛、山口華楊、上村松篁、吉田善彦）を展覧会で実見して、どのような絵具をどのくらい、どのように使っているのか、何色に何色を重ねているのか、下地は何色か、用いているのは筆なのか刷毛なのかなどをよくよく見てきたから。「これは自分の得意分野ではないか？」と思った。そしてかつて仏像少年であつたことも仏画研究へ足を踏み入れることを後押しした。

## 1. 仏画研究の方法と研究のこれまで

私が仏画研究に志したのは、思想と様式の検討が仏画研究の柱であるから、と述べたが、「仏画研究のこれから」をテーマとする本論では、ここで一度仏画研究の基本的な構成要素について考え、さらにその歴史について概観してみたい。そこから「研究のこれから」が見えてくるのではないかと。私が考える研究の構成要素を箇条書きにすると次のようになるだろう。

1、経典等の言葉と画像	図像の検討
2、あらわされたかたち	様式の検討
3、あらわしかた	表現（技法）の検討
4、何を使っているか	素材の検討
5、何のために描かれたか	制作背景の検討
6、修法・儀礼との関わり	画像が作り出す空間の検討

「1、経典等の言葉と画像＝図像の検討」については、仏画が美術史研究の対象となる遥か以前から行われてきたと言える。例えば、平安時代前期の真寂（886～927）『諸説不同記』は、空海が唐から請来した両界曼荼羅のうち胎藏曼荼羅について、曼荼羅中の諸尊の形（図像）を詳細に記述し、さらに「山図」や「或図」等と記載される他の系統の胎藏曼荼羅の図像との異同を明示したものであり、図像研究の濫觴と言える。密教における図像とその意味、さらにはその図像を用いた修法の内容と効験は、本来、師資相承されるべきものであり、他の宗派、同じ宗派でも他流には明かされないものであつたが、11世紀末の白河院の院政以降、例えば白河

上皇御願の法勝寺などにおける宗派にまたがる法要の増大、それらへの統制は、宗派間の図像の異同を記録する試みを促したとみられる。これは、「6、修法・儀礼との関わり＝画像が作り出す空間の検討」とも関わる。

さて、図像集積の嚆矢となったのが、鳥羽上皇の命により保延五～六年（1139～40）に永叡、恵什が編纂した『十卷抄（図像抄）』であり、このような流れは、収録する図像が増加するとともに、唐宋仏画を含む原本の様式を尊重しつつ、絵画としての完成度も極めて高い、心覚（1117～1180）の『別尊雜記』（仁和寺）へと連なり、さらに覚禪（1143～1213）による『覚禪鈔』へと発展した。

また、高野山月上院の玄証（1146～1222）は、『別尊雜記』の方法から発展し、我が国の図像のみならず、「唐本」と呼ばれる、唐から五代、北宋にかけて中国で描かれた様々な仏画や版画をその絵画様式も含めて白描で写しとり収集することを生涯をかけて行なった。後に私が重要文化財指定に関わり、その東アジア絵画史上の位置を検討した「白描応現観音図像」（大東急記念文庫）も五代・呉越国の版画をその様式も含めて精緻に写しとった玄証収集の図像であり、この小さな画像によって、当時の東アジアにおける仏教絵画の様式展開とその伝播の様相が鮮やかに浮かび上がる（増記『院政期仏画と唐宋絵画』中央公論美術出版、2015年）。

このような、平安時代以来の図像研究の蓄積の上に成り立っているのが、例えば石田尚豊『曼荼羅の研究』（東京美術、1975年）ということになるだろう。

次に「2、あらわされたかたち＝様式の検討」については、例えば、鎌倉時代後期に絵仏師・快智が亀山院の平等院宝蔵収蔵品御覧の折、その様式から作者を同定して亀山院に「解説」したことなど、現在の美術史家と同じような仕事をしているように思われる。『勘仲記』弘安元年（1278）10月24日条には、「御屏風、面、画図等多く取りいだされたるところなり。絵師快智法印参会、召によりて御前に伺候し画図の筆勢等を見せらるるに、公望、広貴の筆勢と云々」とある。13世紀の快智が「画図の筆勢等」＝様式から10から11世紀に活躍した巨勢公望や広貴の作品を同定していることが知られる。

このような様式研究の流れを整理したものが、柳澤孝「仏画の様式的展開」（『ブックオブブックス日本の美術9 仏画』小学館、1974年）であり、仏画の研究を志すものにとって、最初に通読すべき論考と言える。そして、柳澤によって示された様式展開の流れを、より詳細に作品に即して目に見える形で組み立てたのが、昭和六十一年（1986）に奈良国立博物館で開催された「平安仏画 日本美の創成」展であり、この展覧会カタログに収載された有賀祥隆「平安仏画小論」は、平安仏画における技法の時代的な展開について、特に文様表現に注目して新たな整理を試み、現在の仏画様式研究の基礎となる指標を確立した。すなわち、「3、あらわしかた＝表現（技法）の検討」への展開である。

具体的には文様の輪郭線の色が奈良時代から平安時代初期に主流であった朱から平安後期に白へと展開すること、また着衣等の文様を布全体にあらわされた細かな「地文様」と、布の所々にあらわされた大きな文様である「主文様」とに区別し、さらにそれらが技法によって、彩色

による文様と截金による文様とに整理できることを明らかにした。そして、11世紀までの仏画においては、地文様が彩色であれば、主文様も彩色となり（国宝「不動明王二童子像（青不動）」、国宝「聖徳太子及び天台高僧像」等）、地文様が截金であれば、主文様も截金となる（国宝「応徳涅槃図」等）というように、そのいずれかのみが用いられていることを指摘し、さらに12世紀に入ると、彩色と截金を組み合わせるようになること、その際に地文様に截金、主文様には彩色を用いること、その逆の組み合わせがないことを展覧会に出陳された実作例に基づいて整理した。この展覧会を通じた研究によって、平安仏画研究は様式判定の新たな「ものさし」を得ることができたと言える。

「4、何を使っているか=素材の検討」については、第二次世界大戦終結後まもなく、フランス政府給付留学生としてパリのルーブル学院等で光学的方法による非破壊調査の方法と意義を学んだ秋山光和氏（当時：東京国立文化財研究所）が主導し、早くに『光学的方法による古美術品の研究』（吉川弘文館、1955年）として公表された。これによって、その後の仏画研究においてはX線撮影や赤外線撮影による光学的調査の成果を反映することが求められ、同じく東京国立文化財研究所に所属した柳澤孝氏の研究に反映されるとともに、研究所の成果として『醍醐寺五重塔の壁画』（吉川弘文館、1959年）、『高雄曼荼羅』（同、1967年）、『扇面法華経の研究』（鹿島出版会、1972年）等が公にされた。

近年では、東京文化財研究所（元の東京国立文化財研究所）の城野誠治等の新たな光学的撮影方法の確立により、従来の調査方法では検出し得なかった有機顔料等の使用痕跡の目視、撮影が可能となり、さらに詳細な技法と材料の調査が可能となった。その成果として小林達朗「東京国立博物館所蔵 国宝本・虚空蔵菩薩像の表現」（『美術研究』409号、2013年）、東京国立博物館・東京文化財研究所『東京国立博物館所蔵 国宝平安仏画 光学調査報告書』（2019年）等があり、従来知られていなかった截金表面への染料の塗布といった、截金の発色を変化させるような技法が用いられていることが明らかにされている。

「5、何のために描かれたか=制作背景の検討」と「6、修法・儀礼との関わり=画像が作り出す空間の検討」は、仏画と仏画制作が有する社会的な意味に注目するものであり、前者は、*Calligram: Essays in New Art History from France* (Cambridge University Press, 1988) の編者でもあるノーマン・ブライソンらが主導したニューアートヒストリーの流れを受けて、1990年代半ば、米倉迪夫氏、島尾新氏など、主に当時40歳台であった日本美術史研究者たちが編んだ、平凡社の『絵は語る』シリーズに代表される。仏画研究の成果としては、先にあげた泉武夫『絵は語る 2 高野山仏涅槃図 大いなる死の造形』、須藤弘敏『絵は語る 3 高野山聖衆来迎図 夢見る力』（1994年）がある。いずれも、図像の典拠、表現様式の検討といった仏画研究の基本を踏まえながら、前者では、東アジアにおける涅槃表現の変遷と意味を説くとともに、11世紀の高野山における常楽会（=涅槃会）の執行を新出の資料から明らかにし、「応徳涅槃図」が描かれた目的と用いられた場の具体的な様相を明らかにした。平安時代末の国宝「阿弥陀聖衆来迎図」（高野山・有志八幡講十八箇院）を論じた後者では、来迎表現と「見仏」や「観仏」と呼ばれる宗教的体験、そこに至る宗教的な修練のありようを精緻に跡付けるとともに、その



ような宗教的体験が画像にどのような痕跡を残すのかについても検討している。つまり宗教的な夢と画像との関係というこれまでの研究では言及されなかった新たな検討課題を見出すことに成功している。さらにこの画像が実際に用いられた場として、鳥羽院、及び後白河院が関与した四天王寺の念仏三昧院を示唆した点でも画期的と言えるだろう。

彼らの次世代として、これらの研究成果を真摯に受け止め、さらに中野玄三『悔過の芸術』（法蔵館、1982年）に代表される造形にあらわれた仏教思想探究の営為をも視野に収めながら、より精緻な研究へと結実させたものとして加須屋誠氏による仏教説話画をめぐる一連の考察があり、『仏教説話画の機能と構造』（中央公論美術出版、2003年）をその嚆矢とする。加須屋氏は、これまでの仏画研究の基礎を踏まえながら、自らの視線を相対化し、作品が生み出された時点で作品の中に何が「眼差されて」いたのか、また、仏教世界に対するどのような眼差しが作品を生み出したのかを精緻に検討し、仏画研究に新たな地平を拓いた。

これらの研究動向を踏まえて、仏画がどのような場で用いられていたのか、社会という枠組みをさらに精緻化し、宗教儀礼という視点から仏画研究を再構築する試みとなったのが、泉武夫氏によって企画された特別展「王朝の仏画と儀礼」（京都国立博物館、1998年）である。修士論文を執筆中であった私は、この秋の京都で開催された展覧会に数日通いつめ、多くの作品のメモを取ったが、このメモがその後の研究の大切な出発点となった。泉氏は、さらに宗教儀礼のより細部、具体的には密教行者が修法を行う際の身体的な動作や作法がその場で用いられる画像にどのように反映されるのか、国宝「不動明王二童子像（青不動）」（青蓮院）をめぐる検討し、仏画の宗教的な動態を復元的に考察するという、後学にとって大変に刺激的な研究方法を提示された（泉武夫「青不動 画像と行法をめぐる形と意味」、『講座日本美術史3 図像の意味』東京大学出版会、2005年）。

## 2. 仏画研究のこれから

これらの研究の流れを踏まえて、仏画研究のこれからの課題とは何か。最後にいま考えているところを少し述べておきたい。それは以下の2点に集約されるだろう。

- 1、技法の意味＝技法にどのような意味があるのか
- 2、仏画の描きかた＝そもそも仏画はどのように描かれていたのか

このうち、「2、」については、すでに私見を公にしているので、詳しくはそちらに就いていただきたい（増記「平安時代の仏画制作とその修理」、岩崎奈緒子ほか編『日本の表装と修理』勉誠出版、2020年）。よって、ここでは、以下主に「1、」について述べるが「1、」の成果として、詳しくは、同じく増記「普賢菩薩の聖と俗 東京国立博物館普賢菩薩像の淡墨線をめぐる」（板倉聖哲・高岸輝編『日本美術のつくり方』羽鳥書店、2020年）をご参照いただきたい。

これらの二つの観点は、いずれも仏画において、絵画が如何にしてその聖性を担保するのか、という問題と関わってくる。泉氏が夙に提示された、修法の中の行者の肉体的な動きと画像との関わり、という観点も行者の心中に感得された聖なる画像のイメージが行者の体の動きを通して外から認識されるようになり、その結果が絵画化されるとともに、逆に絵画が心中のイメージ形成に寄与するという双方向的な聖性の高まりの具体的な様相を明らかにしたものとと言える。また、奥健夫『仏教彫像の制作と受容 平安時代を中心に』（中央公論美術出版、2019年）にまとめられた新たな平安彫刻史を切り拓く一連の論考は、仏像をめぐる造像儀礼や像の表面に残された造像過程の痕跡、また用いられた技法の宗教的な意味を深く探究したものであり、私の文化庁在職時の先輩であった奥氏の論文からのみではなく、普段の作品を見る態度から、私自身が多くのことを学んだことに改めて気づかされる。

私自身は、この課題に関して主に東京国立博物館所蔵の国宝「普賢菩薩像」（平安時代・12世紀半ば。以下、東京国立博物館本）の肉身の輪郭線に用いられた淡い墨の線が持つ絵画史上の意義、及び信仰史上の意味を探究してきた。これは、私の修士論文の主要なテーマであり、その最初の成果として、平成十二年（2000）「東京国立博物館普賢菩薩絵像の図像と表現」（『美術史』第149冊）において、この技法の参照元が「孔雀明王像」（仁和寺）に代表される北宋の仏画にあること、それは『観普賢菩薩行法経』に説かれる普賢菩薩の「白玉色」という冷たく白く澄んだ身体の色を表現するため仏画で常に用いられる朱色の輪郭線を廃して採用されたものであることを指摘した。このことは、鎌倉時代の仏画に特徴的な仏教的典拠への忠実さの追求、という傾向がすでに平安時代末に萌していることも意味している。

その後、この作品について折に触れて考えてきたこと、またその後、文化庁在職時の作品調査や仏画修理の経験、神戸大学在職時の中国を主とする海外調査の成果を踏まえて、この「淡墨線」が東アジア絵画史上、及び日本における普賢菩薩信仰の歴史上に有する意義を考察したのが先にあげた「普賢菩薩の聖と俗」という小論である。この中では、北宋仏画における淡墨線の使用が、いまここに実際に存在するかのように見える、という現前性を目指した写実性に依拠するものであり、この写実性は、肖像画などの現実の人体の表現に近づくことによって確保されていることを述べた。そして、このことが仏画における聖性の放棄へとつながりかねない危うい道であることも指摘した。つまり、東京国立博物館本がこの北宋由来の技法を採用した際に、この絵画自体が東アジア全体における仏画の世俗化とも言える潮流に取り込まれかねなかったという状況を明らかにするとともに、それにもかかわらず、我が国においては、仏典への忠実さという枠組みによって聖性が担保されたこと、そして、平安時代後期における「生身の普賢菩薩」への信仰がこのような表現を希求したことを確認した。「生身」すなわち、厳しい修行の結果、初めてまみえることが叶う、現実の肉体を持って行者の前に空間を同じくして現前する普賢菩薩への強い思いがこのような画像を生み出したのであり、それは修行の積み重ねによる邂逅という条件によって聖性を確保しているものであった。

近年、東京国立博物館本の修理が行われ、その修理委員会に加わることで、画像の表面からは詳しく知ることのできない画像の裏面（絹の裏）の様子を観察する機会を得た。日本の古代・

中世の絹に描かれた着彩の絵画は、基本的に絹の表面からのみでなく、裏面からも彩色がされており、これを「裏彩色」と呼ぶ。東京国立博物館本にも裏彩色が施されている。それは表面の彩色に対応するように、白の肉身には白を、緑の衣の裏には淡い緑を、といったようにモチーフごとに別の色を施すという精緻なものであったが、通常の如来や菩薩の裏彩色が黄土に近い色を全体に施すというものとは異なっており注目された。このような裏彩色の「塗り分け」は、羅漢や天部等の尊格が比較的低い、すなわち俗世に近い存在であり、聖性がより低いとも言える画像に用いられることが多く、このことも東京国立博物館本が、現世にあらわれた生身の普賢菩薩として描かれたことを意味しているように思われる。

「仏画研究のこれから」として、技法が有する意味についての探究は、より多くの作品の調査を通じて、細部の表現を把握すること、さらには修理の機会などを得て、その裏彩色の状態などを確認することによってその精度を増すものであろう。その中には、いま述べたような想定とは異なる表現を有する作例も存在するかもしれない。美術史学が作品の詳細な把握から出発する学問である限り、それに基づいて考察した内容が作品自体によって変更を余儀なくされることは容易に予想される。それゆえに美術史研究、仏画研究はやめられない、のだろう。

