

素材への視線——仏画の絵絹

泉 武 夫

一

私が最初に学芸員として就職した先は、大阪市立美術館だった。昭和五十四年のことだが、着任してまもない頃、当時の岡崎譲治館長の部屋で不思議な光景でくわした。好事家か古美術商から持ち込まれた仏画を懸け、その評価を行う段になつて、岡崎館長がルーペを取り出し、描かれた画像の何カ所かをつぶさに観察した。ここまでよかつたが、そのあと、なんにも描かれていない画面の端のほうをしばらく眺めたのである。このとき私はその行為の意味がわからず、脳内でぱーっと立ちつくした。絵としての形のない無地の画面を眺めるというのは、大学で学んできたこととリンクするものが、なにもなかつたのである。きっと岡崎館長はそのあとで「うーん、これは「の絹だなあ」といった所見を語つたに違ひない。その記憶は曖昧である。「」の箇所には時代名が入つていたと思う。そこではじめて、絹目を見ていたこと、それが制作時期の判断に一定の材料を提供するらしいことが腑気ながらわかつたのである。

そうしているうち、かねてからの寄託品中に未紹介の仏画で制作年代がかなり上がりそうな来迎図に出会つた。滋賀の淨嚴院蔵「阿

仏画は通常「絵絹（画絹）」と呼ばれる素材を用いている。やや太い緯（横糸）一越ひとりこに対し、経（縦糸）二本が交互に引き揃えられるのを基本的組織とする上質の料絹である。経緯の太さや密度、経緯のバランスなどの点でかなりのバリエーションがあり、時代や制作地によつて絹目の組織形態が変化する。大阪市立美術館では館蔵品と寄託品中に、指定品を含む平安から鎌倉時代にかけての仏画が収蔵されていて、サンプルには恵まれている。「見よう見まね」で絹目をルーペで眺めることを始めた。しかし、どこをどう見ればいいのか、指標がないのでまつたくの暗中模索である。平安・鎌倉の絹は比較的細かく、室町の絹は粗い（「足利絹」などと呼ばれることがある）ということは観察していく誰しもがわかつてくるが、だからどうなのかな。作品研究上なにか貴重な材料になり得るのか、教えてくれる人はいないので（いや教えてもらつたのだが、理解できなかつたということかもしれない）とりあえず眺めていた、というのが実情である。

「弥陀来迎図」である。画面には絹裏から横折防止のかすがいが数多く押され、図様を損ねていたが、おおらかで穩やかな画調から平安後期も早い時期のもののように思えた。絹目も「見よう見まね」では平安仏画の他の例と較べてさほど違和感がない（挿図1）。画面右上の色紙形は、絹が本体と繋がつておらず当初かどうか問題だったものの、これも絹目から当初ということにした（泉「淨嚴院本「阿彌陀來迎図」について—平安時代來迎図の一遺例」『MUSEUM』三七〇、一九八二年）。この遺品はほどなく重要文化財に指定され、後に京都国立博物館修理所で修理された際、絹目をめぐって新たな知見が加えられた。修理担当者が粘り強く絹目を観察し、絹の組織のムラを本画面のそれと比較した結果、色紙形の現状位置を天地逆にすれば本画面の組織と合致することを発見したのである（泉「淨嚴院本阿彌陀聖衆來迎図—修理後の知見」『平成十一年度京都国立博物館文化財保存修理所 修理報告書I』、二〇〇六年）。また天地逆にした天側の絹の小口がもとの画面の端であることもわかり、当初の画面の上端の位置がほぼ確認できた。絹目の観察が有益であることの一つの証明である。

昭和六十一年に京都国立博物館美術室に転職して以降も、この観察作業は

継続した。京博（京都国立博物館の略）の仏画の所蔵品・寄託品の豊富さは、おのずから観察のはばを拡げる。観察の道具として、最初は種々のルーペを試したが、次第に館内での調査の時はスペックウェル製の $10 \times 30\text{ mm}$ というものに近用レンズを取り付けたものを使用（倍率25倍）、館外での調査のときはツアイス製ルーペに定着するようになった。同一の拡大率で眺めて、それを頭で覚え、他の作品の絹目と比較するようにすれば、そのうちなにかわかるようになると考えたからである。

挿図1 阿彌陀來迎図 淨嚴院

いっぽう、見た目での観察を脳内に蓄積する作業はそれ自体悪いことではないにしても、他者に対して客觀性がない。やはり写真のような目に見える形で提供し、それについて意見を交換する場がないと、ただのひとりよがりである。そのころ、すでに先輩研究者の間ではカメラでの拡大撮影が試みられており、スライドで等倍撮影あるいはそれに近い画像を得る手段があつた。とくにニコンは医療用の撮影機材の一環として、リング・ストロボというのがあり、35ミリフィルムの膜面に原寸大で画像を定着させることが可能だつた。しかし、拡大撮影の場合のストロボの光量調整はきわめて難しく、うまく撮れたものは稀だつたと記憶する。

ところが京博に移つてからまもなく、オリンパスのOM2というカメラが出て、リング・ストロボのシステムが優れていることを写真専門職員の金井杜男氏から教えられた。エクステンション・チューブというものがオプション・アクセサリーとして発売され、これをカメラボディとレンズの間に装着し、レンズ先端にリング・ストロボを取り付ける。ストロボにはコントローラーが付隨し、ボディのストロボ・シューに取り付けると、拡大撮影の時の光量調整が自動で行われ、すこし慣れればそれなりの画像のスライド撮影が可能になるのである。外付けの電池ボックスが用意され、そこからリング・ストロボ内のパイロットランプが常時点灯できるため、拡大撮影の焦点を合わせのにも便利がよかつた。エクステンション・チューブをいつも最大長に固定しておけば、35ミリフィルム膜面で縦2cm分が画像として定着する計算になる。実際にメジャーを写してみて、それを確認した。OM2はやがてOM4にモデル・チェンジしたが、基本システムは同じで、使い勝手がたいへんよい。このカ

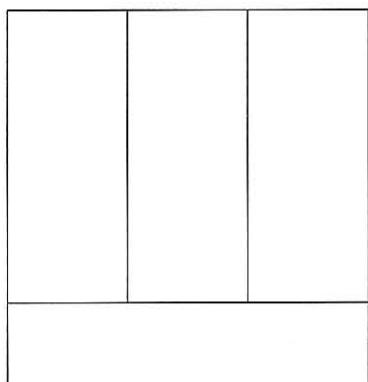
二

メラがなかつたら素材の研究もまつたくできなかつたのではないかと思う。これで一応、客觀的に提示できる絹地の画像が取得できる目安がついたのである。ちなみにデジカメ時代に入つてから、このシリーズが生産中止となる予告がでたとき、もう1セットを買い揃えた。いまでも本格的な仏画調査の時に使い続けている。

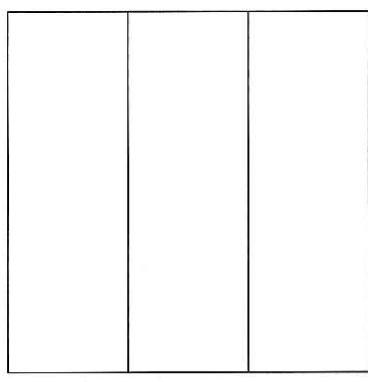
絹目が作品についてなにかを語る例はといえば、『東寺国宝展』（一九九五年）で展示した「真言七祖像」が想い浮かぶ。これは中国から空海が請來した五祖像（善無畏・一行・惠果・不空・金剛智）と、帰國後に日本で追加した二祖像（龍猛・龍智）からなる祖師像である。前者は唐の永貞元年（八〇五）、後者は弘仁十二年（八二二）の制作とみなされる（「四恩の奉為に二部の大曼荼羅を造る願文」『性靈集』巻七）。五祖像には、画面の下段にあとから行状記が加えられ、これが空海筆かどうか議論の対象にもなつてゐる。いっぽう二祖像には最初から行状記が附属している。

五祖像の絵絹はいうまでもなく中国製であるのに対し、二祖像のそれは日本製かまたは後から輸入した絹で、制作のタイミングがずれている。当然、絹目は異なつてゐる（挿図2・3）。五祖像のほうはいずれも比較的均質で、緯（横糸）が一本で一越をなしてゐる様子がはつきりわかるものが多い。経（縦糸）と緯では太さに明解な差がある。いっぽう二祖像のほうは経に疎密のムラがあり、経と緯の太さは五祖像ほど落差がない。渡海のストレスがない分、保存状態もよい。ただ、絹の質は明らかに五祖像のほうがすぐれている。二

祖像の絹は日本製とみた。面白いのは、五祖像の下段の行状記に用いられている絹が、二祖像の絹と同質であるという点である。五祖像・二祖像とも絹三枚を継いで一画面としている（三副一鋪）のだが、五祖像の場合、肖像部と行状部は絹が連続しない。二祖像の場合は肖像部と行状部は連続していて、画面上端から下端まで絹目が通っている。しかも、五祖像の行状部の絹は、二祖像の絹を横にして使っている（「横使い」と呼んでいる）（付図）。このことから、おそらく弘仁十二年の二祖像制作の時に、あわせて請來した五祖像の行状記用の絹もおぎなつたとみなすのが妥当だろう。制作状況が具体的にわかる例である。



真言五祖 絹継ぎ図



真言二祖 絹継ぎ図

してなか結論を得るところまではいきにくい。例えば、高野山有志八幡講十八箇院藏の「五大力菩薩像」三幅の場合について述べてみよう。

この大作をまじまじと眺めるチャンスは『空海と高野山』展（二〇〇三年）に訪れたのだが、改めてとくに中央幅の圧倒的な迫力に感嘆させられた。本作品をめぐっては中央幅（金剛吼菩薩）と他の脇幅（龍王吼菩薩・無畏十力吼菩薩）の年代をめぐって研究者の間で意見が分かれており、同一時期説と、中央幅は古く脇幅はやや降るという異時制作説とがあった。後者の説をとる場合でも、脇幅を十一世紀とみるか十二世紀に下げて考えるかといった見解の違いもある。ちなみに五大力菩薩というのは仁王会という儀礼の本尊に用いられるのだが、早い時期のものは規模が大きく、各尊は一幅ずつ当てられ合計五幅からなっていた。五大力のほかに百体仏といふものを百幅併用するのだが、長和四年（一一一五）五月の臨時仁王会の際には、準備のときに破損しているものがあつたため一部を新たに図絵したという例がある（『小右記』）。五大力も一部が改められたらしい。このように、五幅セットの一部が制作時期をずらしてまとめられている可能性も確かにあるのである。

その絵絹は中央幅が七枚（七副一鋪）、脇幅が五枚（五副一鋪）継ぎである。もし制作年代が異なるれば、絹目にそれが反映されることになるし、時期に差がなければ絹目もほぼ同一と予想される。ところが、同じ幅の中でも微妙に密度が異なるという特色をもつている。たとえば、金剛吼幅の右端の絹目は他の絵絹よりもやや粗い（挿図4・5）。龍王吼幅の場合も右端の絹目は同じ傾向をもつ（挿図6）。

無畏十力吼幅の場合では、右端絹と右から三枚目の絹は他のものよ

り緯が太い。一幅内でのこうした差異は、一様な絹目をもつ絵絹が調達しにくい状況、ないし均質な絹を生産できる技術の未発達によるものだろう。ただ、幅をまたいで比較した場合、金剛吼幅のうちの粗いほうの右端の絹目と、龍王吼幅の右端、無畏十力吼幅の右から三枚目はかなり似通っている。また、それ以外の比較的密な絹目は、三幅間で明確な違いを見つけることは難しい。こうした観察結果は安嶋紀昭氏もすでに述べており、安嶋氏は三幅とも同一期の絹果は安嶋紀昭氏もすでに述べており、安嶋氏は三幅とも同一期の絹としている（安嶋「有志八幡講十八箇院所蔵五大力菩薩画像の調査研究」『鹿島美術研究年報』一二号別冊、一九九六年）。私もこれに賛成であるが、本作品の場合絹目のみから制作時期の異同を判断するのは困難であるという感想を持つ。作品の様式、文様表現や技法の分析から考察し、絹目の観察を補助的手段として考えざるをえない。

複数幅からなる一セットの作品が同時期かどうかという問題は、京博蔵「十二天像」十二幅の場合にも生じる。東寺旧蔵のこの作品は、かつて宮中真言院の正月恒例の密教儀礼「後七日御修法」に用いられたもので、『東宝記』などから大治二年（一一二七）の東寺宝蔵火災により新写されたものであることが知られている。ただ、風天・梵天の二幅は他幅に較べて作風が古様であり、火災以前の長久元年（一〇四〇）制作本の焼け残った幅ではないかという説がある。十二幅同時説と、二幅異時説とがとなえられている。この問題を絹目から眺めるとどうであろうか。

十二幅とも三枚の絹継ぎで一画面を構成しており（三副一鋪）、とのつた組織の絵絹からなる。風天・梵天以外の十幅はほぼ似たような質感を示している（挿図7）。緯は経よりもわずかに太く、経

は二本で引き揃えをなし、しつかりした糸質と織り目をみせる。一幅のうち月天・伊舍那天・毘沙門天は他と較べると経の間が空き気味で、糸の通り具合もすこし弱めであるが（挿図8）、時期が異なるという差異ではない。日天は保存状態が悪いせいか、経の間隔にムラがあるものの、やはり緯の太さのバランスなど、他幅とそれほど違はない。いっぽう、風天・梵天二幅はといえば、むしろかつきりした組織を持ち、経の間隔はより狭い傾向を示す。上質の絹と見うけられる（挿図9）。とはいって、緯のバランスは水天幅など他幅と殊更異なるというわけではない。その差異が、七〇年もの年代差を示しているとは思えない。私自身は、作風の様式史的分析から同時説をとっているのだが、絹目の観察もそれを補完するのではないかと考える。

三

絹目は時代によって変化する。平安後期の絹目は一般に上質とされ、経緯の太さのバランスがよく、組織も比較的密である。経緯の密度に自然なムラがあるのも特色といえる。鎌倉時代前半の絹目は概してこの傾向を受け継ぎ、むしろより密になるようで、経のムラも少なくなる。いっぽう鎌倉時代末期から南北朝時代にかけてになると、だんだん組織が疎らになり、経緯のバランスも崩れてくる。経も糸が細くなる傾向がある。さらに南北朝後半以降は経緯とも細くなり、組織全体が粗くなる。これは室町時代を通じてあってはまる。桃山時代から江戸時代にかけては、これと逆の現象が起り再び絹目は稠密になる。江戸の絹目は丈夫な印象を与える。ただ比喩的に

いえば機械的な高密度といった特色があり、平安後期の密な組織と違つてムラがない。経緯とも太さが均質になる。

仏画の例を示してみると、平安後期の例ではさきの十二天のほかに竜光院蔵「伝船中湧現觀音像」(挿図10)、東京国立博物館(以下、東博と略)蔵「虛空藏菩薩像」(挿図11)を挙げておこう。鎌倉時代前半としては、法藏寺蔵「如意輪觀音像」(挿図12)、宝山寺蔵「弥勒菩薩像」(挿図13)、鎌倉時代半ばから後半として清涼寺蔵「二河白道図」(挿図14)、北野神社蔵「舞樂圖衝立」(挿図15)、藤田美術館蔵「春日明神影向図」(一一三一年) (挿図16)を掲げてみた。おおよそ先に述べた傾向がおわかりいただけるだろうか。

こうしたおおまかな尺度が、作品の年代的位置づけの一助となる場合がある。たとえば『最澄と天台の国宝』展(一〇〇五年)をきっかけに、聖衆來迎寺蔵の「六道絵」十五幅の図録を作る企画が持ち上がったとき、作品の制作時期をどこに位置づけるかが問題になつた。鎌倉前期説と後期説が併在していたからである。結局十三世紀後半説でまとまつたのだが、私が前期説を採用できなかつた理由のひとつが絹目だつた。「六道絵」はいずれも同じ絹目を示し、しかもどうてい鎌倉前期には遡らないやや粗い組織だつたからである(挿図17)。経緯のバランスを欠き、経が細いという特徴は、鎌倉時代後半から末期にかけての作例でよくみかける絹目だつた。「六道絵」より少しだけ降ると思う知恩院蔵の「早来迎(阿弥陀二十五菩薩來迎図)」などの絹目も類似する性質をもち、さらに疎らになつてゐる(挿図18)。「早来迎」は、経が一本引き揃えなのかどうかわからぬいほどだ。この判断はあまりはずれていないと考える(『国宝六道絵』参照、中央公論美術出版、二〇一〇年)。

この種の尺度が常に有効かといえば、そう一筋縄ではいかない。『宫廷の美術』展(一九九七年)で陽明文庫から拝借した「春日鹿曼荼羅図」はその一例である。十三世紀前半から半ば頃とみられるこの作品では、絵絹ではない絹を用いている(挿図19)。経一本引き揃えに縞一越という通常の絵絹の組織ではなく、経一本縞一越という組み方で碁盤の目のような組織がみられる。これは通常の着衣などに使用するものらしく、仏画の研究者の間では便宜的に「平織」と呼んでいる(染織の学術用語としての「平織」ではない)。絵絹よりも稠密にみえる。こうした素材は、追善供養の時などにその儀礼の功德を廻向したい人物が生前に用いていた着衣であったとか、逆修のために発願者自身であつらえた絹であるといったような事情で用いられたと考えられている。ただ個々の事例ではそれぞれに考へる必要があろう。このような密な「平織」の絹を用いたと思われるより早い例は、東博蔵の「普賢菩薩像」(十二世紀)や西来寺蔵「阿弥陀四尊來迎図」などがそうであろう。「平織」絹の年代的な変化はつかめておらず、年代判定の指標にはなりにくい。様式史的に考えるのが正統な判断となる。

同様に屏風絵の料絹の場合も、掛幅画とは違つた観点が必要となるかもしれない。中世の山水屏風の類例、たとえば高野山の金剛峯寺蔵「山水屏風」、京博蔵の「高野山水屏風」、醍醐寺蔵「山水屏風」といった一連の遺例の料絹は、いずれも絹自体に通常の厚みが感じられず、絹目の密度も作風から考えられるよりも空き気味である。掛幅画などと同じ尺度で考えてよいかどうか、なお検討を要する。ちなみに、金剛峯寺の「山水屏風」の料絹は「平織」である。作品によつては絹地が変わつた特徴を示す場合がある。久安元年

(一一四五) 定智筆の金剛峯寺蔵「善女龍王像」は平安後期の良質な絹絹の例であり、龍王の冠のあたりの絹地を見るとそれがよくわかる(挿図20)。ところが、それ以外の部分を眺めると、たとえば龍王の爪にしろ(挿図21)、雲間の龍尾付近にしろ、経緯が極端に平たくなっていることに気づく。これは料絹の段階で、砧などでいねいに表面が打たれたことを示すものだろう。おおかたの絹はそうした操作を経ているのだろうが、ここまで徹底して行われているのは珍しい。

これとはまた別のケースが、京博に寄託されていた高山寺蔵「仏眼仏母像」だ。私が卒論で取り上げた国宝の仏画で、いまだに論文をまとめられないでいる作品である。建久七年(一一九六)に明惠上人がこの念持仏の前で耳を切つたとされており、十二世紀末ころの制作であることはほぼ疑いない。様式から見ても、宋画の影響を受けた鎌倉初期の新様式を示すと位置づけられる。ところが絹目のほうは、どうも通常の年代変化の尺度にあわないようで、かねてから腑に落ちない(挿図22)。それなりに密な点では鎌倉時代前半の特徴といえないことはない。しかしこの時期の絹絹は緯が太く、経が細いのが通例であるのに対し、「仏眼仏母像」では経も緯並みに太く丈夫そうに見える。経が太めという点は、むしろこの時期の宋仏画の絹地に近いようと思うのである。たとえば、南宋期の清淨華院蔵「阿弥陀三尊像」の絹絹(挿図23)や、より降った南宋淳熙銘(一八三)の知恩院蔵「阿弥陀淨土図」の絹絹(挿図24)を眺めると、同じ時期の平安後期仏画のそれとは異なり、経緯の太さの差が小さいことに気がつく。「仏眼仏母像」の絹は知恩院蔵「阿弥陀淨土図」よりも組織がやや疎らであるが、日本の同時期の絹絹よりもこちら

に似ているのではないだろうか。よく知られているように高山寺周辺では宋文化の攝取に熱心だったことを考え合わせると、宋から輸入した絹を用いて描かれた可能性が高いようだ。こうした事例はほかにもあるに違いない。

法華寺蔵の「阿弥陀三尊及び童子像」三幅も気になる例である。浄土教絵画の傑作のひとつで、堂々たる偉容を誇り、観るものを迎イリュージョンの陶酔に誘う。こんな優雅な菩薩と頼もしい蓮台に魂を掬いとつてもらえるなら、極楽への旅もさぞここちよいに違いない。そんな懐いをいだかせる魅惑的な図様なのだ。それはともかく、研究面ではこの三幅の制作年代や、どのように用いられたかなど、不明の点が多い。以前から阿弥陀幅と他の二幅の間に制作年代の差があるとされていたが、阿弥陀のみ古い図様を用いながらじつは三幅同時期であるという見解も出され(柳澤孝「法華寺阿弥陀三尊及び童子像」『大和古寺大観』五、一九七八年)、種々に議論されているのである。

阿弥陀幅は絹三枚継ぎ、觀音勢至幅は四枚継ぎ、持幡童子幅は一枚からなる。制作時期に一世紀以上のずれがあれば、当然絹目に反映されることになる。阿弥陀幅の絹目を観察すると、中央の一枚と両側ではやや差があり、中央絹は緯がより太めで丈夫な組織を印象づける一方、脇絹は経が疎らで二本引き揃えかどうかわからないくらいほどに見える。しかし、阿弥陀幅画面中央部と両脇部とで作風に差があるわけではないので、これらは同じ時期の料絹と考える(挿図25・26)。いっぽう、觀音勢至幅と持幡童子幅は同質の絹絹が用いられているが、その特色は阿弥陀幅の脇幅に近い(挿図27)。観察する場所によって、密度の印象がかわることがあるため、平均的

な箇所を抽出する必要があるのだが、おおよそ緯は阿弥陀幅よりもやや細めに感じられる。経の二本引き揃えがわかりにくい点は、阿

弥陀幅の脇絹と類似している。こうした小異はあるにしろ、時代が違うというものではなく、同時期の絹目と考えられるのである。しかも、年代的にはとても平安時代まで上がらない。鎌倉初期でもこうした具合の空き気味の組織はほとんどみたことがなく、その点でも本作品の絹目の性格は他の作例から離れている。手元の材料の中では、経緯の間隔の空き具合は、南宋時代とされる京博蔵の「羅漢図」（挿図28）や成福院蔵「阿弥陀如来像」などに近く、あるいは輸入絹ということも想定すべきかもしれない。また、料絹の製作工房の違いによつても、同時代でこうした差異が発生する可能性があり、今後さらに検討すべき点である。

四

こうした特殊例はあるのだが、おおかたの作品においては絹目の変化と制作年代の位置づけが同調しているというのが現時点での感想である。ただ、著名な作品の中にはこの種の尺度から若干逸脱しているように思えるものがある。禅林寺蔵「山越阿弥陀像」は絵絹三枚からなり、十三世紀前半の制作とみるのが大勢である。その絹目を観察すると、鎌倉時代の特色を持つてはいるのだが、通常の鎌倉前半のものと比較して経緯の糸、とくに緯がかなり細い（挿図29）。そのいっぽう緯どうしの間に自然な疎密のムラがあり、十四世紀以降に多い緯の間がおしなべて空き気味の絹目とも異なるようである。絹糸は種々の条件下で表面組織が摩滅することもあるだろうか

ら、いちがいには判断できないのだが、絹目から見ると十三世紀前半というよりも半ば過ぎになる印象を与える。

神護寺蔵の「伝源頼朝像・平重盛像」も、絹目の特徴と通説の制作年代が合わない例に挙げられると思う。この日本肖像画の最高傑作については、米倉廸夫氏による新説の提唱以来、制作時期をめぐる鎌倉説と南北朝説、像主をめぐる頼朝・重盛説と足利一族説が対峙し、現在も論争が続いている（『絵は語る4源頼朝像 沈黙の肖像画』、一九九五年）。像表現や着装の有職問題はともかくとして、京博に着任して最初にこの作品の絹目を観察したとき、ある種のとまどいを感じたことを忘れない。頼朝幅・重盛幅とも同質の絵絹であるが、頼朝幅の装束の横の絹目を例にとると、緯が太いっぽう絹は細く、さらに経緯とも間隔が空き気味であることに気づく（挿図30）。通説の鎌倉時代初期の料絹ならば、経緯の差はこれほど開きはなく、しかも絹はより丈夫な糸を使用しているはずである。頼朝幅のような絹目は、たとえば「早来迎」のような十四世紀以降の作品でみられる組織に近い印象を与える（挿図18）。最初は私の勘違いかと思い、ほかの画幅の絹目の写真と混淆したのか、あるいはそうではなくこうした絹目が鎌倉時代初期にもあつたのかもしれないと考えた。しかし、頼朝幅の絹目の画像が、私の勘違いでないことは、岡墨光堂発行の修理報告に載せられている図版からも確認できる（『国宝伝源頼朝像・国宝伝平重盛像・国宝伝藤原光能像 修理報告書』岡墨光堂、一九八二年）。それ以来、この件はしばらく保留し、経験を積みつつ考えることにしたのだが、やはりこうした絹目の鎌倉時代前半の例には未だに出会わないでいる。

「頼朝・重盛像」の絵絹にはもうひとつの特色がある。横巾一一

二cmを越える画幅でありながら一枚絹からなっていることである。

平安時代から鎌倉時代初期にかけての絹の巾は一般に四十cm代から五十cm代半ば前後で、尺寸でいえば一・四から一・八尺の間などとみられている（『ブックオブブックス日本の美術9 仏画』所収、柳沢孝作成「主要仏画における絹の法量実測例」、一九七四年／切畠健「絵絹」『京都国立博物館蔵 国宝十二天像 上・下』、一九七六・七七年／安嶋紀昭「金色不動明王画像の研究」『東京国立博物館紀要』二九、一九九四年）。いっぽう、鎌倉時代になると、これを越える巾広の絹一枚を用いる作例が出てくる。とくに浄土曼荼羅で目につき、報告されている例をいくつか挙げると、知恩院蔵「阿弥陀経曼荼羅図」（一四七・五cm、以下単位略）、禪林寺蔵「当麻曼荼羅図」（三九一・二）、西福寺蔵「当麻曼荼羅図」（一八四・八）、神奈川光明寺蔵「当麻曼荼羅図」（一四三・〇）、知恩院蔵「早来迎」（一五五・五）、常光院蔵「阿弥陀淨土并来迎図」（一一五・〇）などとなる（京都国立博物館編・中村興一『浄土教絵画』、一九七五年／安嶋前掲論文）。

平安時代の仏画制作の記録の中には、「広絹」を料絹に指定した大元帥明王画像の例もあり（『小右記』万寿二年（一〇二五）九月二十二日条）、巾広の絹を織る特注が可能だったことはうかがえるものの、具体的な数字ではなく、また遺品の上からも二尺や三尺を越えるような絹だつたとは考えにくい。これに対し、鎌倉時代以降は技術の向上によるものか、そうとう広い料絹が作られていることは確かである。ただ、巾広の絹が用いられているだけでは、年代の決め手とはならない。中国からの輸入品の可能性も考えないといけないからだ。では、この当時の中国の料絹の状況はどうだったのだろう

うか。

小川裕充氏によれば、台北故宮博物院に残る北宋の歴代皇帝の肖像画のうち、先行する「宋太祖坐像」「宋仁宗坐像」は三副一鋪（絹三枚継ぎ）であるのに対し、「宋徽宗坐像」は一〇〇cmを越す一枚絹が用いられている。北宋の仁和寺蔵「孔雀明王像」（巾一〇三・三cm）も同様で、北宋後期から南宋前期にかけて、巾の広い画絹が織成されるようになつたと指摘されている（小川「北宋時代の神御殿と宋太祖・仁宗坐像について—その東アジア世界的普遍性」「國華一二四五、年）。知恩院の「阿弥陀淨土図」（淳熙一〇（一一八三）年、巾九二・〇cm）もこれに準じる例である。十二世紀後半から十三世紀にかけてであれば、こうした巾広の中国の料絹が用いられる環境はありえた。しかしながら、「孔雀明王像」（挿図31）にしろ、「阿弥陀淨土図」（挿図24）にしろ、「早来迎」や「賴朝・重盛像」に較べると絹の組織ははるかに整つてている。とくに中国絹の経は十分な太さをもち、賴朝幅の絹目のような頼りない印象をまったく与えない。輸入の料絹という可能性はなさそうなのだ。このように、率直なところ「賴朝・重盛像」の絹絹は十四世紀の日本の絹絹であるようと思われてならない。

五

十四世紀になると、概して絹の組織が次第に粗くなることは研究者の共通理解となつてている。その状況の一端が知られる興味深い例を最後に紹介しておきたい（泉「天皇の仏画—『門葉記』にみる三壇御修法の本尊制作」「基盤研究B研究成果報告書 “奉為の造像”

研究』研究代表者長岡龍作、二〇一〇年)。

醍醐寺に残る「普賢延命像」二幅(甲本・乙本と仮称)は、儀軌とは異なる立ち姿である。これは歴代の天皇を護持する三壇御修法(如意輪・不動・普賢延命法の三種)という長日御修法用の本尊画像で、特殊な口伝によつた図像(紙形)をもとに描かれるためである。『門葉記』ほかの関係史料から、甲本は永和元年(一三七五)、乙本は八年後の永徳三年(一三八三)に描かれたことが推測され、どちらも当時の絵所絵師巨勢行忠筆とみられている(佐和隆研「室町初期の普賢延命画像とその筆者—隆昌・行忠・行秀—」『佛教藝術』一一、一九七八年／宮島新一「十四世紀における絵所預の系譜」『美術史』八八、一九七三年)。

この作例に注意するようになつたのは、「黄不動」の正面向きの意味を考えている時である。密教尊像は阿闍梨の解釈などによつて、

テキスト通りではない姿に表すことができる。円珍が感得した「黄不動」もその一例なのだが、平安後期から始まつた天皇の玉体護持のための修法(三壇御修法)の本尊画像もまた、テキストに反して正面向き・両眼閉目に描くべしと規定された。斜め向きや片目をすがめるのは、天皇に対してもばかりあり、とされたためである。「黄不動」の場合とは意味が異なるであろうが、尊像の向きに政治的な思惑が反映されるというのは、王権と宗教権の関係の一端を示していく面白い。

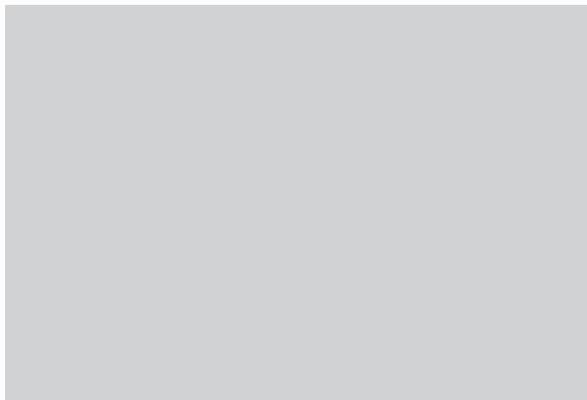
三壇御修法の本尊画像としては、如意輪・不動・普賢延命の三種がある。正面で顔を直立させるべしという王権からの指定は、如意輪觀音にも適用され、すこし顔を傾ける通常の姿とは違つた図像が口伝として継承された。普賢延命もまたいつのころから立ち姿で

表されるようになる。

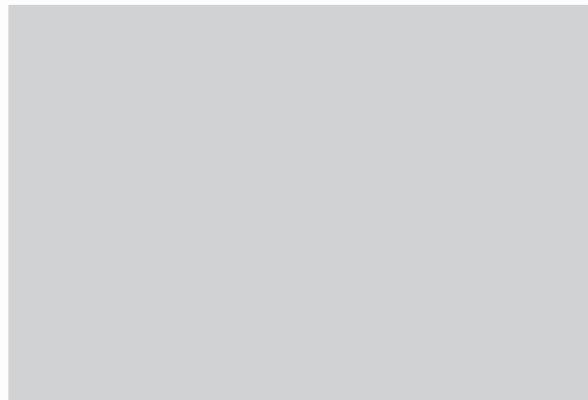
さて、その画像を作成するにあたつてのやりとりのなかに、絵絹の質をめぐつて発注側と制作側がもめた記録がある。正安三年(一三〇一)、後二条天皇御修法用の本尊を描く準備のために、絵仏師頼尊が宮廷から送られた「御衣絹」(料絹)を阿闍梨のもとに持参したところ「龕品」だつたため、寺側から宮廷側に交換の要請がなされた。これは無事取り替えられたようだが、すでに十四世紀前半には絵絹の素材がややもすると劣悪になりかねない状況になつていたことがわかる(『門葉記』卷第四十九)。また、やや後の永和元年(一三七五)、後円融天皇御修法用の本尊制作を絵師巨勢行忠が依頼された際、今度は絵師側の不手際で、本来あるべき四方縁がつけられないことや、裏打絹もうたれていらないなどの失態が続く。しかし期限も迫つてゐるため、そのまま用いられたようだ。

この時の本尊画像のひとつが醍醐寺甲本の「普賢延命像」である。さらに行忠はこの後、永徳三年(一三八三)に後小松天皇用の画像にもたずさわつており、これが醍醐寺乙本にあたるとみられる。どちらも当代の宮廷関係の重要な仏画の遺例ということになる。ところでその絹目をみると、鎌倉時代の絹目とは比較にならないほど組織が疎らになつてゐる(挿図32)。絹の太さや密度は「早来迎」に似ていもないことがないが、緯は相当細くなつており、経緯がほぼ同じような脆弱さを示していることに気づかれる。「頼朝・重盛像」との比較でいえば、緯がさらに頼りなくなつた状態とみなすことができる。乙本のような絹目は、当麻寺藏の文龜本「当麻曼荼羅図」などの広絹にも当てはまり、このあと十五世紀いっぱいこうした状況が続くのである。

以上、思いつくままに絹目の話をしてみたが、作品を素材という観点から眺めた場合の感想をつづった次第である。制作年代の判断などは、あくまでも様式史的見地を優先させるべきであると考えるが、素材論はそれを補完するものとしてかなり有効であるようと思われる。将来、絹素材の体系だった価値基準が形成されると期待され、その際の参考になればさいわいである。



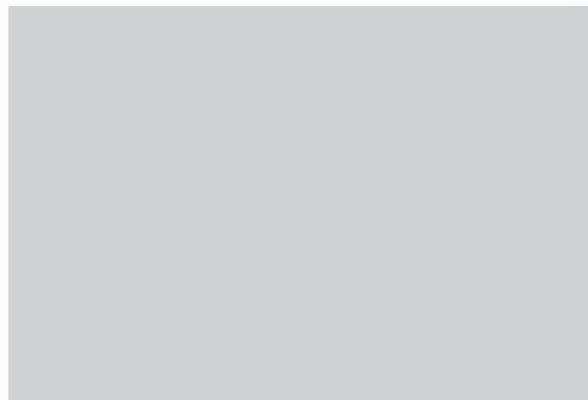
挿図3 真言二祖像 絹目 東寺



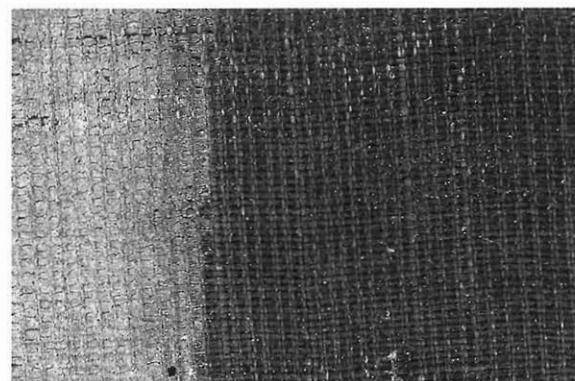
挿図2 真言五祖像 絹目 東寺



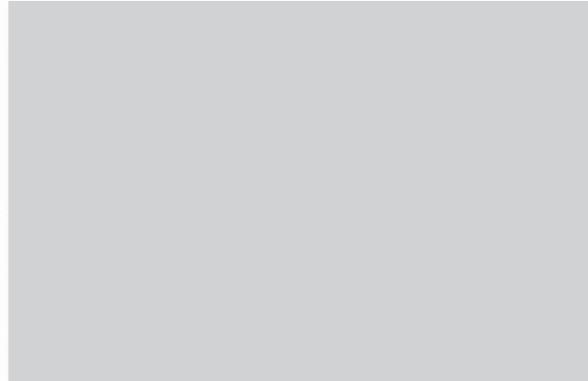
挿図5 金剛吼幅右端から5枚目の絹目



挿図4 金剛吼幅右端絹目 有志八幡講十八箇院



挿図7 水天 絹目 京都国立博物館



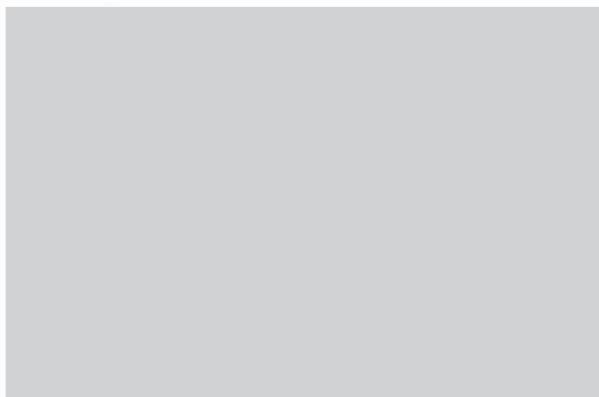
挿図6 龍王吼幅右端絹目



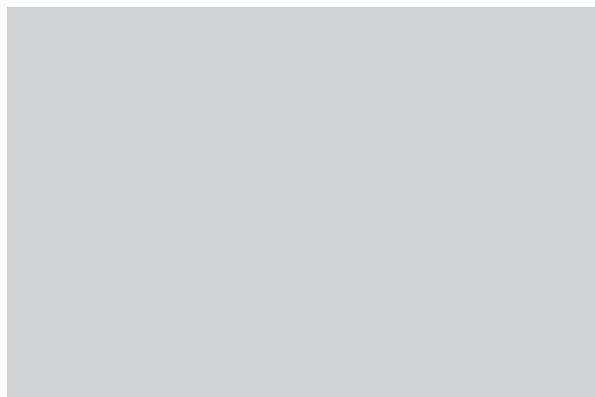
挿図9 梵天 絹目 京都国立博物館



挿図8 毘沙門天 絹目 京都国立博物館



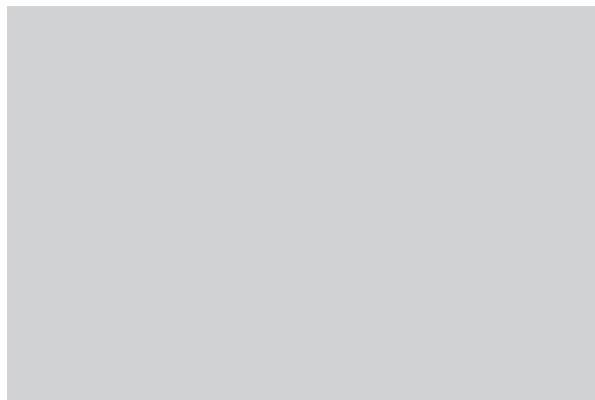
挿図11 虚空藏菩薩像 絹目 東京国立博物館



挿図10 伝船中湧現觀音像 絹目 竜光院



挿図13 弥勒菩薩像 絹目 宝山寺



挿図12 如意輪觀音像 絹目 法藏寺



挿図15 舞楽団衝立 絹目 北野神社



挿図14 二河白道図 絹目 清涼寺



挿図17 六道絵 天道幅 絹目 聖衆來迎寺



挿図16 春日明神影向図 絹目 藤田美術館



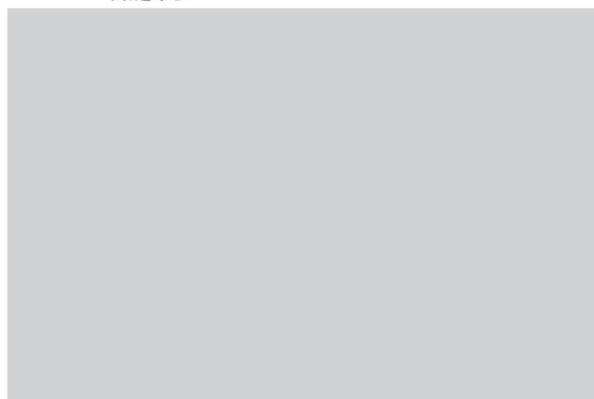
挿図19 春日鹿曼茶羅図 絹目 陽明文庫



挿図18 早来迎（阿弥陀二十五菩薩來迎図） 絹目
知恩院



挿図21 同前 左手爪



挿図20 善女龍王像 絹目 冠 金剛峯寺



挿図23 阿弥陀如来像 絹目 清淨華院



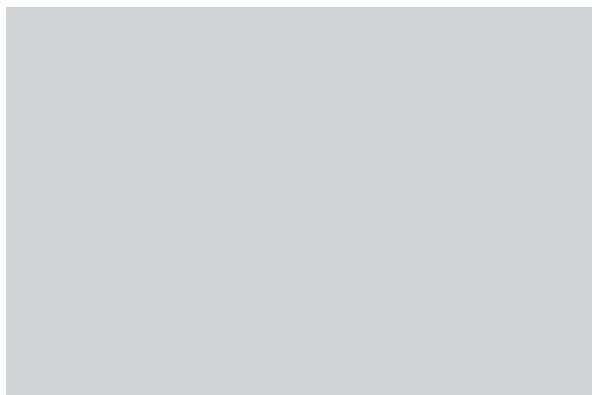
挿図22 仏眼仏母像 絹目 高山寺



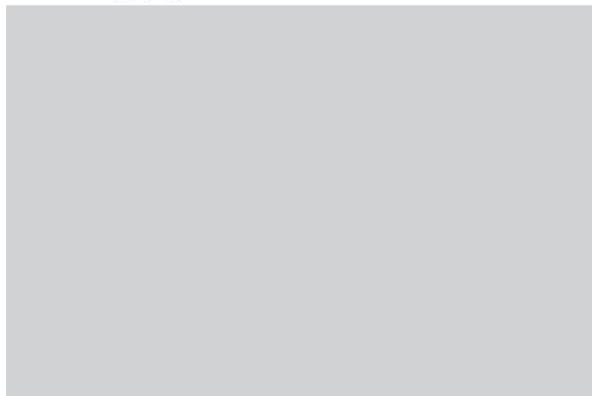
挿図25 阿弥陀三尊及び童子像 阿弥陀幅 絹目
本尊眉付近 法華寺



挿図24 阿弥陀浄土図 絹目 知恩院



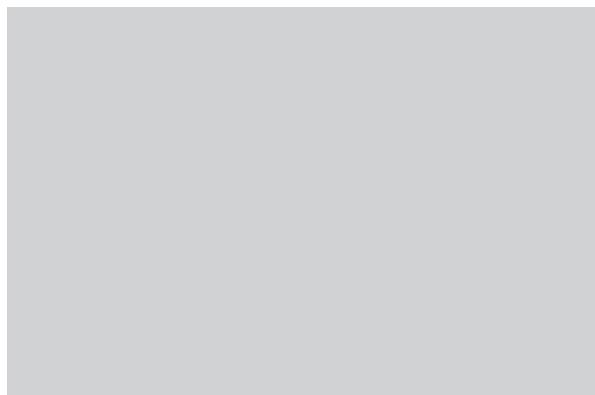
挿図27 同前 観音勢至幅 絹目 観音化仏付近
法華寺



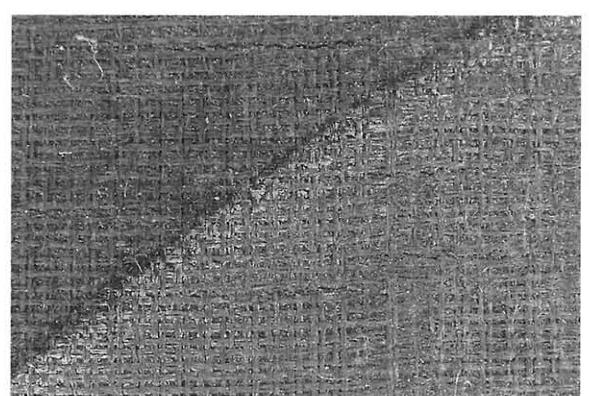
挿図29 山越阿弥陀図 絹目 阿弥陀光背部分
禅林寺



挿図31 孔雀明王像 絹目 仁和寺



挿図26 同前 阿弥陀幅 絹目 蓮台付近 法華寺



挿図28 羅漢図 絹目 京都国立博物館



挿図30 伝源頼朝像 絹目 神護寺



挿図32 普賢延命像 乙本 絹目 醍醐寺