

日本上代絵画における紫色とその顔料

秋 山 光 和

内 容

- 一 はじめに
- 二 暈綯花文における紫の役割
 - a 鳳凰堂本尊胎内納入品の彩色原理
 - b 「紺丹緑紫」
 - c 奈良時代の花文にみえる紫
- 三 梵獣使用の「紫土」の性格——「熾盛仏頂威徳光明真言儀軌」の校合奥書——
 - 附 a 「俱摩羅金剛念誦瑜伽儀軌法」奥書の紫土
 - 附 b 白描図像の彩色記入における紫土
- 四 醍醐寺五重塔天井板彩色における「紫土」
- 五 奈良時代の「紫土」
- 六 紫色使用の源流とその展開

一 はじめに

「なにもなにも紫なるものは、めでたくこそあれ」という清少納言の(註1)ことばを引くまでもなく、「むらさき」という色が平安時代の人々によって、特別な愛着と関心をよせられていたことは、よく知られている。この時代の心情を代表する「源氏物語」のライト・モティーフの一つは、

日本上代絵画における紫色とその顔料

藤壺中宮から紫の上へと光源氏の愛情をつなぐ「紫のゆかり」であり、そこにはこの色のもつ宗教的、呪術的な力さえ感ぜられる(註2)。一方、勅撰八代集を例として、この時代の和歌にあらわれた色名を調査した結果を見ても、紫は赤、緑、青の三色とならんで最も数多く歌われた色の一つとなっていた(註3)。

このように文学の上からは王朝の感覚を象徴する色彩のように考えられる紫も、一たび美術、ことに絵画の世界にこれを求めてゆくと、その実態は意外なほど不明確である。平安絵画の遺品の中に、当時あれほどに好まれた紫色がどのように用いられていたかを知らうとする人は、この色の存在そのものすらたやすくは認められないことに驚くであろう。かねてこの問題に心を寄せていた私は、平安絵画の基礎資料について調査の結果を報告する際、すでに幾度か紫色の特殊な役割について触れる機会をもった。しかしその後、触目する資料の増加につれて、多少新しい見通しを得るに至ったので、ここに平安時代を中心に、日本上代絵画における紫の使用とその顔料の問題について、第一の報告を纏めておくこととした。

実際に手がけてみると、この時代の紫は、その色調が現代のそれとは最初からかなり異っている上、年代の経過による変化も大きく、使用箇所を確認すること自体が、他の諸色にくらべ一段と微妙である。またその顔料にも固有のものがなく、改めてその性質を実証する必要がある。そこで、まず色調の上で変化をあまり蒙らず、標準的な紫と思われるものを求め、一方文献的に当時の人々が紫と呼んだ色がこれと結びつくかどうかを確かめようと試みた。この場合最もよい手がかりとなるのは、平安時代の装飾彩色における紫の役割である。本稿の前半は専らこの問題に捧げられる。次に、紫の顔料として最も重要な「紫土」について、

挿図1 阿弥陀大小呪月輪 蓮台（平等院鳳凰堂本尊胎内納置）

やはり文献的に確認できるものについてその性質を考えてゆくこととした。なかでも鳥海青兒画伯の蒐集にかかると一儀軌の奥書に、かの鳥羽僧正覚猷が自ら「紫土」と記して用いた色料の

紹介が、大きな比重をしめることとなる。

本稿は従って、この二つの基本問題をめぐって構成され、自由な絵画的表現のなかに使われた紫や、紫土以外の紫色顔料については別に論ずることとした。ただ最後に、奈良時代から平安時代にわたる紫色使用の変化が東洋の古代絵画史全体に、どのような繋りをもつかについて、一つの見通しをたてておきたいと思う。

二 暈綯花文における紫の役割

a 鳳凰堂本尊胎内納入品の彩色原理

平安時代の絵画作品の中で、紫色の用いられたことの最も確認しやすいのは、彩色文様、ことにいわゆる宝相華の暈綯花文においてである。この場合の色彩の組合わせには一定の法則があり、しかもそれは東洋の美術史を通ずる歴史的な系列の中に正しく位置づけられる。

この彩色法則の存在について、確証を与えてくれたのは、平等院鳳凰堂の本尊阿弥陀如来の胎内に納置されている大小呪月輪の蓮台（挿図1）であった。本願藤原頼通が精魂をつくした造営の、中心の一点をなすこの華麗な納入品は、数回の修理時を除いて、九〇〇年の歳月を定朝作の金色丈六仏の胎内深くまもられて、天喜当初のあざやかさを今日に保っている。先ごろ昭和の大修理に際して久方ぶりに取り出されたこの貴重な資料を精査する幸を持った私は、藤原盛期の寄進者や工人たちの息吹きがそのままに伝わるかと思われる、質感の美しさにまず打たれた。均斉のあるその形態美はもちろんであるが、特に貴重なのは全面に施された複雑な彩色の色調である。中でも蓮台反花の上面を彩る精巧な花文は

この時代の標準的な様式を示す点で興味深い。

この調査結果は当時「美術研究」一八二号に発表した^(註4)が、特に今回の問題に關係の深い反花上面の彩色法について改めて取り上げることにする。前稿の口絵図版に原色で複製し、本稿挿図2aにも再び示したように、上下五弁ずつ二段に重なり合ったこの反花の装飾は、一枚おき、すなわち上段のものと下段のものが、それぞれ異った、二種類の彩色法

日本上代絵画における紫色とその顔料

挿図2 a. 阿弥陀大小呪月輪 蓮台反花蓮弁
暈綯彩色記号 B: 青系 R: 赤系 G: 緑系 V: 紫系

挿図2 b. 同上 蓮弁のX線透過写真

で塗り分けられている。技法や色調の詳細な記述は前稿に譲り、要点のみを記そう。まず上段の花弁では、全体の地色ともいふべき花弁先端の幅広い部分(外縁)は青色の四段暈綯(①明るい岩群青 ②下に薄く黄土の様な黄色顔料を塗った上に岩群青をかけた部分 ③濃い岩群青 ④同じ岩群青の上に墨をかけたもの)で塗られている。この内側、小花弁状の剣込みで囲まれた内区の地色は赤系統の三段暈綯すなわち外側を丹、内側を朱で塗り分け、さらに最も内側には朱の上に墨をかけたものを用いる。この明るい地色から浮き出すように内部に配された装飾モチーフは四つの単位から成る。すなわち中央には大きな四葉形の花文があり、その左右から蓮弁の基部に向け二つの三葉形が派出する。基部の中央からは逆に一つの三葉形が出てこれを受けとめている。

これら花文の構成要素をなす個々の葉型は、さらに内外二区に分れ異った色調で塗り分けられる。すなわち中央の四葉形では各葉形ともまず外側の部分は緑色の三段暈綯をなす。全体をまず岩緑青で塗り、第一段はそのまま、第二段は緑の上に茶(いわゆる「草の汁」)を用い、本来は緑を濃くしていたものが変色したかと思われる)をかけ第三段では上に墨を重ねること、内側にむけ次第に緑の調子を濃くしている。これに対し花心部

には、問題の紫による三段暈調が用いられているわけであるが、その顔料については後述しよう。四葉形の左右に出た三葉形の場合は、まず根元にある二つの小葉が、外側を青色(①白土による白 ②岩群青による鮮青色 ③その上に墨をかけた暗青色)、花心部を赤色(①丹 ②朱 ③朱の上に墨をかけた濃赤色)に塗られているのに対し、先端部をなす大きな葉形は、さきの四葉形と同じく外区を緑、内区(花心)を紫とする。これを受けて蓮弁の基部にある三葉形は、根元の二枚の小葉がやはり青(外区)―赤(内区)という組合わせであり、中央の大きな葉は緑―紫の組合わせであるが、この場合は他の葉形とは逆に外区を紫、内区を緑とする。

これに対し、下段つまり前述の五弁の間から半分あらわれた形の五つの花卉では、これら四系統の暈調が丁度反対の置き方をされている。すなわち花卉の外縁を緑系の四段暈調、花文部の地色を紫系の三段暈調、その内部におかれた四葉形の各葉は、外区を青系、内区を赤系に塗るといった具合に、二種類の組合わせを逆に使うことで、複雑な装飾的效果をあげるのである。

かようにこれら上下二段の蓮弁彩色法を概観すると、そこには整然たる一つの法則が支配していることに気づかれる。すなわち彩色面積の広狭によって暈調の段数は四段の場合と三段の場合があるにせよ、色彩の系列は次の四種類に限られている。

1 青色系

四段の場合(蓮弁外縁) 淡青色―帶黄青色―鮮青色―暗青色

三段の場合(花文部) 白色―鮮青色―暗青色

2 赤色系 橙色―鮮赤色―暗赤色

3 緑色系

四段の場合(蓮弁外縁) 淡緑色―鮮緑色―緑褐色―暗緑色

三段の場合(花文部) 鮮緑色―緑褐色―暗緑色

4 紫色系 白―淡紫色―鮮紫色

これら四系統の色彩を顔料の上から纏めると、青色系統は岩群青を主体とし、粒子の細かさによって淡青(いわゆる白群)と鮮青(群青)をあらわす他、下塗りに黄色(黄土)を用いたり、群青の上に墨を塗ったりして複雑な調子の変化をつける。緑色系は勿論岩緑青が主体で、やはり粒子の差により淡緑(白緑)と鮮緑(緑青)とを分つほかに、緑青の上に草の汁(有機顔料の藤黄に藍をまぜたもの)をかけたり墨を重ねたりして段数をふやしている。赤系統では二種類の顔料、すなわち丹と朱とを使い分けるのみでなく、朱の上に墨をかけることで暗部を作っている。

最後に紫系統はこの蓮台の場合、初めて当時の色調が失われず、現在に伝えられたわけであるが、今日いう藤色をさらに濃くしたような色合いである。その顔料は、山崎一雄博士の分析によれば朱に藍を混ぜたものといわれる。この結果はX線写真(挿図2b)における各部の透過度を比較しても肯かれるが、かような合成色の問題は、後章で再び触れることとなろう。

b 「紺丹緑紫」

ところでこれら四系統の暈調は使用の際必ず青色系と赤色系、緑色系と紫色系の二つの組合わせによっており、それを相互に繰返すことによって、微妙な装飾効果を生み出し得ているのである。

しかもこうした青―赤、緑―紫の配合は、決してこの蓮台だけに見ら

らに幾組かに分けられ、製作の年代にも上下があると思われる。しかし
いづれの場合も彩色の基本はやはりこの法則に従っている。なかでも作
柄がすぐれ古典的な整いをみせる第一号^(註5)(挿図3)についてみれば、紫褐
色の四段暈網が緑系の四段暈網と組合わされて、迦陵頻伽の頭上の大輪

挿図3 教王護国寺蔵 牛皮華鬘(第1号) 宝相華部分
暈網彩色記号 B:青系 R:赤系 G:緑系 V:紫系

れる特殊なものではない。一たびこの法則に留意して平安時代の遺品を観察するならば、むしろそれがこの時代にあらゆる彩色法の基本になっていたことに驚かされる。たとえばやはり十一世紀の遺品として、豊麗な色彩をとどめる教王護国寺蔵の牛皮華鬘を見るがよい。現在十三枚と若干の断片を伝えるこの一群は、形態や装飾法からさ

の正面花や傍の側面花の中央の花弁を内区と外区とに塗り分けており、また青系と赤系とはまた別の一組をなして側面花の小花弁に用いられている。この場合の紫は、かなりよく色調を保っていると思われる、はっきりした紫褐色を示している。

ところで平安時代におけるかような彩色原理の存在は、前記報告において明らかにしたところであるが、その際、これが単に現象として遺品の上に観察されるばかりでなく、当時の文献にも明瞭に記されていることを指摘した。すなわち平安後期における日用の知識を要約、類別し、記憶しやすい語句にまとめた「二中歴」^(註6)(前田家本)のうち第三 造仏歴の項にたまたま次の一条を見出したのである(挿図4)。

絵像丹

誦云 紺丹緑紫 上朱下丹

知可

説云紺丹緑紫者紺青之傍用丹色又緑青之傍用紫色普為佳^{餘色} 上朱下丹者菩薩像装束也謂袈裟塗朱砂時裳必塗丹也相反袈裟塗丹時裳塗朱為佳^{餘色} 無此

挿図4 前田家本「二中歴」絵像丹の条
(尊經閣複製による)

ここでは絵像の彩色(丹)についての原則をまず「紺丹緑紫」という記憶しやすい四字句にまとめ、紺青―

丹、緑青—紫という組合わせを説いている。これはまさに平安時代の遺品について実際に認められるところであり、しかもその四要素の一つ、実物では多くの場合暗褐色に近くなっている部分が、「紫」と明記されていることは甚だ重要といわなくてはならない。

c 奈良時代の花文にみえる紫

それでは紫を一つの要素にとり入れたこの古典的な彩色法は、特に王朝貴族の趣味を反映した平安中・後期におけるわが国の創造であろうか。かつて私は、十世紀中葉(九五一年)の醍醐寺五重塔初層の内部装飾において後述の天井板彩色を除いては紫色系統が独立せず、右の四単位による彩色法則が一般化していないことを、そのような平安時代における色彩感覚の変化に結びつけて解釈しようとした。^(註7)

しかし、其の後なお多くの資料に接するうち、問題は少し広い角度から考え直さねばならないことに思い至った。すなわち、本稿の最後で触れるように、青・赤・緑・紫を構成要素とする彩色法はむしろ唐代の中国を中心に七・八世紀の東アジア全体を支配していた原理であって、わが国では盛唐文化を飾るその他の諸要素とともに、奈良時代に取り入れられ、いわば当時の新感覚として迎えられたと考えられる。例えば正倉院収蔵品の中でも特に彩色の鮮麗をもって知られる各種の猷物凡、例えば中倉の粉地彩絵長花形凡<sup>(正倉院御物図録第
九輯、四九・五〇図)</sup>の緑や脚の彩色をみる。

そこでは四段ないし五段の緑色系(岩緑青)、青色系(岩群青)、赤色系(朱と丹)の暈網と並んで、明らかに三段の紫色系暈網(白—紫—濃紫)が用いられていることがわかる。ただこの場合青—赤、緑—紫という組合

せはいまだ完全に法則化されず、ただ異った色、ことに寒色と暖色とを交互に隣り合わせするという配慮が優先している。南倉の漆金箔絵盤(香印座)の蓮弁を飾る複雑な宝相華文のなかにも、やはり紫の濃淡による暈網が一つの単位として、緑、青、赤系のそれと並んで用いられ、巻き反った葉の裏側や、緑の葉に包まれた葡萄状の実を彩っている。

なお、天平絵画の珠玉と称される薬師寺吉祥天像の場合、紫は、衣の大袖の地色に用いられるほか、頭髮の花飾り、背子の複雑な花文、大袖上の四葉文、蔽膝の菱文などのなかに見出される。ただいずれも、赤あるいは淡紅の花弁の中心部に、いわば赤系暈網の最暗部として用いられ

これと緑系暈網との対比のみによってこの豊かな画像の彩色文様は構成されているのである。僅かに蔽膝の菱文では、四分割された小区画のうち上下のものに赤味が多く、左右のものは紫勝ちと、赤と紫をやや独立して用いているが、それも程度の差にすぎず、地色の緑に対するこの二色の組合わせがやはり彩色の基本になっているようである^(顔料については後にのべる)。

ここで問題は、平安時代になって、かような紫の使用が一層整理され法則化されると共に、その色調にも特殊な愛好が働き、顔料の性質や使い方にも変化が生じたのではないかということである。以下、「紫土」の問題を中心にこれを考察しよう。

三 猷獣使用の「紫土」の性格—「熾盛佛頂

威徳光明真言儀軌」の校合奥書—

以上のようにこれまで調べた平安絵画の遺品において、顔料としての紫が用いられる最も数多いケースは、仏画などの彩色文様の基本的な構

成単位の一つとしてであった。ただその場合、他の三つの基本単位をなす緑（岩緑青）、赤（朱および丹）、青（岩群青）がいずれも安定した色調をもつ岩絵具によって殆んど常に表現され、識別も容易であるのに対し、紫は固有の顔料をもたぬ合成色であり、色調も変化しやすい為、往々その存在をすら見すごされやすい。従って当時の色感を正しく知る為には、まずこの時代に確かに紫色として使用されたことの明らかな顔料を見つけ、その組成を科学的に決定することが必要である。

幸いに今回、鳥海青児画伯の蒐集中に拝見することの出来た一冊の儀軌の奥書から、私は偶然にこの問題に関する貴重な資料を見いだすことが出来た。これはもと京都聖護院の所蔵品で明治末に民間に流出したらしい。^(註8)表紙（挿図5）に「熾盛光儀軌」「天台沙門念弘本」と墨書された一本で、朱の方印一顆をおす。^(註9)内題には「熾盛仏頂威徳光明真言儀軌」

挿図5 「熾盛佛頂威徳光明真言儀軌」表紙
鳥海青児氏蔵

^(註10)とある。縦二〇・七cm、横一五・二cm。二つ折にした六枚の紙を粘葉装とし、墨附二十一面。一度改装補強されているが、表紙以下よく原初のままに保存されている。書体から見ても平安中期の書写本であることは明らかで、表紙に「天台沙門念弘本」と記した筆蹟と、本文との一致からみて、この念弘の筆写と思われる。しかしこの儀軌が特に興味を惹くのは、かの鳥羽僧正覚猷がこれを所持、比較したことによってである。すなわち巻末、裏表紙の裏にあたる部分（図版Ⅴ）に、

重以実相坊本比較了墨即是也

（墨書）

寛治五年十月十四日以龍雲坊本比較之

（朱書）

覚猷記

以他本重比較之紫土是也

猷記

（紫書）

と三度にわたる奥書があり、他の資料との比較によっても、彼の自筆であることに間違いない。^(註11)最初の朱書にみえる寛治五年（一〇九二）は覚猷（天喜元年1063生）三十九歳にあたり、彼が永保元年（一〇八一）以来四天王寺の別当としてその伽藍の復興に努力していた時期である。

この儀軌は、おそらくは念弘が自身で書写し、所持していた本を覚猷が譲りうけたものであって、覚猷はまずこれに寛治五年十月十四日、龍雲坊の本を用いて最初の校合をほどこした。この第一校は朱（おそらく朱墨）をもって行われ、奥書の文字も同じく朱書され、表紙の外題をも内題にあわせて「熾盛仏頂威徳光明儀軌」と校訂^(傍点文 字朱書)している。次いで覚猷は実相坊すなわちその師頼豪所伝の別本によって重ねて校合したが、これには墨書を用い、奥書にもこの旨を「墨即是也」と記してい

る。ところがその後彼はさらに新しい異本を目にしたらしく、三たび校合の筆をとり、さらに訓点をも加えるにいたった。この場合、以前のものと区別しやすいように特に「紫土」を用い、奥書にも同じ色で「紫土是也」と明記したわけである。

ここでわれわれは、寛治五年以後（しかし書体から見てあまり多く年をへだてぬ一二〇〇年前後）、覚猷があきらかに「紫土」という名で用いた顔料そのものを直接目にする幸運をもったわけである。このことは、筆者が天台の善知識であると同時に画事にも通じ、勝光明院御堂の扉絵作者に擬せられたり、彩色上の細かい問題について源師時の質問に答えたりしている鳥羽僧正覚猷^(註12)であるという点において、一層重要である。すなわち名称と実質とをつなぎあわせることのしばしば困難な上代顔料の一つについて、その色調を知り、さらにその性質をも確かめることが可能になったからである。

ところでこの「紫土」によって書かれた校合、あるいは奥書の文字はいずれも今日普通にいわれるような、赤味の勝ったあざやかな紫色ではなく、むしろ紫褐色の、それともかなり黒ずんだ色調を示している。文字は筆の運びにしたがって、かなり濃淡の差が認められ、絵具の溜った部分は黒褐色に近い。この色調はしかし、後に述べるように、平安時代の紫としては特殊なものではなく、むしろ変色もあまり蒙らぬ固有の色をとどめていると考えると良い。問題は顔料としてのその性質、組成である。東洋画の顔料で、単独に紫に発色するものではなく、ただ赤色顔料の一種であるベンガラ

すなわち酸化第二鉄が、場合によってややこれに近い赤褐色ないし紫褐色を呈するにすぎない。普通には紫の色を出すには、二つの色、つまり赤色顔料と青色顔料との混合が用いられるわけであるが、この場合可能な組合せとしては、赤色として朱（硫化水銀）、青色として岩群青（塩基性炭酸銅）という二つの無機顔料をまぜ合わせるか、あるいは青には藍のような有機顔料を用いるかの、二種の方法が考えられる。

この儀軌記入文字のような貴重資料の場合、試料を採取しての化学的分析は許されないもので、どこまでも非破壊的な方法で調査を進めねばならない。まずこの三種の奥書部分をX線透過法で撮影してみた（挿図6）。その結果は紫土の文字と朱書のそれとは同程度に、かなり不透過であり墨つぎによる濃淡のあらわれかたも非常に似かよっている。もしこれがベンガラによる紫であれば、朱の部分との質量の差からX線の透り方にもっと相違が出てくるはずである。そこでこれがベンガラであるか、朱と他の何かの合成色であるかを確認するため、当研究所保存科学部の江本義理氏にお願いして、同部に最近新設されたX線蛍光分析装置を用い

挿図6 鳥海氏蔵「熾盛仏頂威徳光明真言儀軌」奥書 X線透過写真
右側が朱書、左側が紫土の部分、
中央の墨書は完全に透過している。

てその成分を調べていただいた。文化財の科学的調査に今後寄与するところの多いこの非破壊的な分析法に関する技術的な解説と、問題の顔料調査についての細かいデータとは、本号所載の同氏の別稿を参照されたい。

この結果、紫土の部分と朱の部分の分析のカーブがほとんど一致し、紫土として用いられた顔料には金属として水銀しか含まれていないことが明らかになった。もしこの紫が朱と岩群青の混合であれば、当然この他に銅の存在が確認されるはずである。したがってこれは朱と何か有機質の青との混合によるに違いない。

当時用いられた青の有機顔料として当然思い浮ぶものは、植物性の藍である。ところが面白いことにこの奥書のあたりを双眼実体顕微鏡でくわしく見てゆくと、紫土の奥書のすぐ右側、朱書と墨書の二行の奥書の上にあたってあざやかな青色の点が五・六個所見出せる^(補註挿図 15参照)。それは墨書の行では「即是」の二字、朱書の部分では「五」「校」「猷」などの

文字の筆線上、あるいはその間にかかっている。肉眼ではほとんど眼にも入らぬ微小な黒点にすぎないが、倍率を高めてみると美しい深青色でしかも透明感を持った顔料、すなわち藍絵具の小点であることもわかる。この本には他に藍そのもので書いた文字がない以上、これは覚猷が朱に藍をまぜて紫色、すなわち紫土を作って第三の奥書を書いた場合に生じたものに違いない。つまり彼はおそらく最初に棒状に固めた藍、いわゆる藍棒(藍錠)をすりおろして藍絵具の液を作ったが、その時微細な飛沫が、すでに書れていた二種の奥書の上にかかったものと思われる。以上の事実から、この場合紫土と呼ばれた顔料が、朱と藍の混合になる

日本上代絵画における紫色とその顔料

ことを認めてよいと思われる。しかしさらに、はたして実際にこの二色の混合が現在この奥書にみるような色調を呈するかどうかを、東京芸術大学日本画教室の平山郁夫助手に依頼して実験した。その結果によると朱と藍とはかなり良く混り合い、比率によってはこの奥書文字と非常に近い色調を得ることが出来る。その場合特に日本画顔料としての粉末状の朱を膠で溶いたものに藍をまぜるよりは、朱墨をすって藍(やはり藍棒をすりおろす)に合せた方が、粒子の関係からかまざり合いが良く、色調も最も問題の奥書に近い。おそらく覚猷自身も同様の方法によったのであろう。

朱に藍をまぜて紫色をつくるというこの方法は、第二章にのべた鳳凰堂本尊胎内納入品の彩色ともまさに一致しており、平安時代後期における標準的な絵画技法の一つであったと思われる。しかも覚猷は、これを「紫土」とよんでいたのである。

〔附 a〕「俱摩羅金剛念誦瑜伽儀軌法」奥書の紫土

^(註13) この様に訓点や校合に紫色を用いることは、覚猷の好みであつたらしい。転写本ではあるがこれを実証する興味ある資料が、大東急記念文庫所蔵の一儀軌に見出される。すなわち旧古粹堂文庫の「仏説無量寿仏化身大忿迅俱摩羅金剛念誦瑜伽儀軌法」と内題される一帖であつて、奥書によると久安四年(一一四八)に理覚(心蓮)が写したものであることが知られる。縦二四・四cm、横一五・一cm、墨付十三葉の入念な写本で、数次の校合をそのままに写している。そして理覚は巻末に次のような本奥書を忠実にのせる(挿図7)。

本云長久二年十月四日庚辰以藏本一校了

頼蒙記

同四年四月六日蒙匠師許可讀点粗了

以実相房御本加墨点了夕本等交不中用也後見吉々

可見別之而已 猷記

以他本比勘之薄墨則是也

以紫土奉受了、猷記、(傍点文字は紫書)

己上本證記也

保安三年九月之比以法印以房御本書写校勘了

覚暹記

己上

久安四年閏六月上旬之比以真花坊(同開型)に本書之

即移点同校了 後日以法輪院以本一交了(理覚) 又記

同六月十一日。奉受了 金花坊阿闍梨 理覚記

これによれば、この儀軌はもと頼豪の所持本で、長久二年(一〇四一)

挿図7 「仏説無量寿仏化身大怱迅俱摩
羅金剛念誦瑜伽儀軌法」奥書
(部分) 大東急記念文庫蔵

に一校したものであるが、その後彼の弟子にあたる覚猷がまずその本をもつて墨点を加え、また他本により薄墨を用いて校勘した。さらに彼は紫土を使つて異同を注しているが、この旨を記した「以紫土奉受了 猷記」という文字は、再転写にもかかわらず、他の奥書文字とは異つて全部紫色の絵具で書かれている。そしてまた本文自体の中にも同じ色による注記が見出され、また外題はひどくいたんでいるが、

怱怒金剛童子念誦法(紫書)

(怱)迅俱摩羅念誦儀軌(墨書)

と、最初のものの傍に紫書による別題が記されている。

ところで奥書の場合をはじめ、これらの紫の文字の色調は、さきの覚猷自筆による熾盛佛頂儀軌奥書の紫土に比べるとさらに濃い暗褐色で、顔料の盛上りも厚い。大東急記念文庫の御厚意でこの本の紫土の部分をX線蛍光分析法などを用い科学的に検証することができたが、やはり朱(硫化水銀)に有機顔料を混じたものと判定される。しかし色調や顕微鏡でみた粒子の混り具合などから考えると、この場合は藍ではなくむしろ墨を用いたと思われる、実験的にも同様な色を出すことが出来る。すなわち覚猷自身はやはり朱に藍をまぜた紫土で原本の訓点や奥書をかいていたのであるが、彼のような画僧でない理覚はおそらく朱に墨をまぜて類似の色をだしたのだと考えられる。

〔附b〕 白描圖像の彩色記入における紫土

平安時代末期における絵画の彩色技法を考える上に、種々興味ある資料を提供するのは、白描の仏教圖像の中に書き込まれた色彩注記であ

る。「紫土」の問題についてもまた幾つかの用語例が与えられる。

まず、十二世紀後半の絵仏師として重要な定智が久安元年（一一四五）に描いたかの金剛峯寺蔵「善女竜王像」に関連して、醍醐寺所蔵の白描粉本が注意を惹く。これは紙端に、

花押（深賢）

建仁元年八月十四日於醍醐寺北房写了
此写本者定智之正筆云々
是紙形者第二伝也

と墨書され、建仁元年（一一〇一）深賢の書写と知られる。この端書を文字通り解すれば、白描本自体も、高野山本の下図としてか、あるいはその図像を伝えるため、定智その人によって作られ、これが建仁元年に深賢によって醍醐寺で転写されたものと考えられる。このことは、恐らく最初の白描本にも同様に書込まれていたと思われる彩色に関する細かい指示の調子が、原図の画家自身の言葉を思わせることによって裏付けられよう。

ところでそのうち竜王の顔の前方に記入された注記には、次の言葉がある（挿図8）。

御身ハ五粉ニ白六スコシ合テ

スリテウス白六ニテ

面ヨリクマヲ取ヘシ

鬢等ハウスラカナルスミナリ

目ハ紫土朱ニテスミヲイルヘシ

この最後の行の記述は、竜王の眼を表現するのに「紫土」を用い、それは「朱に墨を入れて」表現せよと指示したものかとも解せられる。た

日本上代絵画における紫色とその顔料

しかに藍の代りに適量の墨を朱に加えても、前記した理覚転写の儀軌の場合のように、暗赤色の紫に近い色を得ることはできる。しかし、鎌倉時代に高野山本を丹念に写したと思われる善女竜王像で、なお彩色を鮮やかにとどめる京都大通寺所蔵の一本についてその眼の表現を調べてみると、黒目を明らかに濃い紫褐色（紫土）でぬり、白目の両端、目頭と目尻に朱をさした上、黒目の中心、瞳の部分に艶のある濃い墨を入れていく。この大通寺本の彩色法は、醍醐寺建仁白描本の彩色記入との一致からみても、高野山本の伝統を忠実に守ると思われる上、同じく醍醐寺に所蔵される彩色縮写本（応永二四年修理銘）の善女竜王像でも、服色に変化をみせながら眼の彩色は全く同様である。従って現在非常に薄れてはいるが定智筆の原本自体、恐らくかような色彩を用いたものと思われる。すると醍醐寺白描本における「目ハ紫土朱ニテスミヲイルヘシ」との記入は眼には紫土と朱の両色を用いた上（瞳に）墨を入れるべしとの指示と解することが最も妥当と考えられる。

このほか、白描図像類の彩色注記のなかには「紫土」の名がかなり頻繁にあらわれており（例えば珍海筆との記入をもつ「醍醐寺三宝院十二天様」

挿図8 醍醐寺蔵 建仁元年白描本
善女竜王像 彩色注記
のうち、水天の頭髪や眉にこの名が記される）、平安時代の仏画の彩色において、文様以外の表

現にもこの顔料が重要な構成要素となっていたことを知る。しかし、この問題は、実際の遺品における紫色部分の検証とともに別に詳論の機会をまちたい。

四 醍醐寺五重塔天井板彩色における「紫土」

以上平安時代後期、十一・十二世紀における「紫土」の性格を考えたが、元来、この言葉は奈良時代からすでに文献にみえており、しかもその内容は次第に変化してきたと考えられる。この点についてまず興味ある一つの手掛りを、藤原文化の形成期にあたる天曆五年(九五二)に落成した醍醐寺五重塔初層の天井板に見出すことができる。^(註14)その装飾法は格間の各々に一間一花の花文を入れているが、これはいずれも中心に四弁の正面形の花を置き、その四方から五弁の側面花を派出した形である。

ただその彩色法は二種類の異ったものが一間おきに交互に用いられている(挿図9)。第一の種類の花文はまず花文の中心をなす小円を緑(岩緑青)に塗り、中央の正面花では各花弁の内区を赤(丹と朱)、外区を青(黄土を藍で染めたいわゆる代用群青)、四方の側面花では逆にその花心に青を、花弁に赤を用いている。第二の種類の花文はこれとは別の組合せで、中心花の花心に青を置き、その花弁の内区をベンガラ(現在赤褐色にみえる)で、外区を岩緑青で塗っている。四方の側面花ではこの関係が内外逆になり、花心に岩緑青を、花弁にベンガラを用いていることは勿論である。すなわちこの二種類の花文彩色の原則は、中央の花心部を別にすれば、A 青(代用群青)―赤(丹と朱)、B 緑(岩緑青)―赤褐(ベンガラ)となる。ところが解体中の天井板から見出された文字が、はからずもこれら二種の彩

色法を指示するものかと考えられるに至った。すなわちこの塔の天井板は、各柱間ごとに東西あるいは南北の方向に細長い板を通しており、板幅に応じて一列あるいは二列に前記の花文を並べ描くのである。この場合板上にはあらかじめ等間隔に格間の形を四角く筋彫りであたり、白土

で地塗りした上に、恐らくは型を用いて同形の花文を描いていったわけである。これらの天井板のうち、塔の北側、三つの柱間に並ぶものについて興味ある書込みが見出される。すなわち各々の板の端にあたる一花の傍ら、やがて格縁に隠れる部分に「丹」あるいは「子」という文字が墨書きされているが、これは隣り合う列の一端に存する場合、必らず交

挿図9 醍醐寺五重塔天井板彩色文様と彩色指定文字「丹」「子」

A : 赤・青系花文 B : 紫・緑系花文

互に現われ、しかも「丹」の文字は前記第一種の彩色法による花文に、「子」の文字は第二種のそれに常に結び付いている。山崎博士等がこれを彩色法の指示と考えられたのはまことに慧眼であった。このような文字の配置は勿論無意味な落書きなどとは考えられない。さらに挿図7に示したようにこれらの文字が各板の一端に、しかもただ一度ずつ書かれていることは、最初の花をどちらの彩色法で始めるかを定めさえすればあとは交互に繰り返してゆけばよいからであろう。必要なのは一枚ずつの細長い板を別々に塗ってゆく場合、隣り合った格間が縦にも横にも交互に色を異にするよう最後に組合わされることであつたから、あらかじめ板の置き方を定めて、その一端に交互に指示を書いておいたと解せられる。

ところで、「丹」の文字が第一種の彩色法における赤色系暈縞を構成する顔料、丹を意味するとすれば、「子」の方は第二種の花文のうちこれに相對するベンガラと關係があると山崎博士は想定された。そして正倉院文書(続々修古文書四六帙第四卷)に納められた宝相華文の版画下絵の各部分に記入された彩色指定の略語の中にやはりこの「子」の字が用いられていることとも思い合せ、結局これらが子—紫の音通によって「紫土」を表わすものであらうと推論された。

たしかに前記の宝相華文の版画下絵の彩色記入をみると、「子」の字は緑青を表わす「六」という字と隣り合わせた部分に書込れている。さきに述べたように、すでに奈良時代においても、青と赤、緑と紫という組み合わせが知られはじめていたのであるから、この宝相華文の場合にも緑と隣りあった色が紫であり、それを「子」すなわち紫土と表示したことは極めて自然に考えられる。

十世紀の醍醐寺五重塔の例において、ベンガラによる彩色部分に「子」(紫土)の註記がなされていたとすれば、この名称は、当然八・九世紀から引きつがれた筈であり、ここに奈良時代における「紫土」の用例とその内容が問題となってくる。

五 奈良時代の「紫土」

奈良時代における「紫土」の性質を考える上に一つの手掛りになると思われるのは「正倉院文書」(続々修二十四帙六裏)に納められた「仏像彩色料並布施等注文」^(註16)という文書の記載である。この文書は年月を欠いているため、「大日本古文書」の編者は天平勝宝四年閏三月十八日に始められた所謂「六宗厨子」の彩色に關係あるものとして、類似の他の七通と共に、この年の条下に類収しているが、果してこの一文などをここに収めて妥当かどうかはなお議論の余地があらう。これは画師単功十二人で阿弥陀仏一鋪^{二副}を描くための材料であるが、ここでは所要の顔料の目方と同時にその値段をも記している。これを各顔料一分(即ち四分の一兩)当りの値段に直してみると入手困難な青の岩絵具、白青(二〇〇文)、^(紺)金青(一七五文)のほか、同黄(三〇〇文)、朱沙(二五〇文)など高価なものを数える。これに対し丹(七・五文)、緑青(一〇文)、白緑(二・五文)、紫土(二・五文)などは桁違いに安く、それらが材料の上で入手の容易であったことが窺われる。中でも紫土は白緑と同じく最低の価格となっている。また同じ集に類収された「仏像彩色料注文」^(註17)では緑青が一分二・五文、紫土と白緑とは一分が一文で、前例より廉価であるが、両者の相対的な關係はやはり変らない。(なお天平宝字四年四月の「阿弥陀仏像并写

経用度案」では緑青一分当り換算三・七五文、白緑一・二五文、紫土二・五文であり、同年の法華寺造宮に関する「造金堂所解」福山敏男博士復原による。「大日本古文書」では天平宝字六年に収む

によると白青四四・四文強に対し、緑青一・二四文、白緑一・一四文、紫土は一・五文となっている。してみると鉱物としての紫土は比較的手に入り易いものであったに違いなく、このような条件で、紫に近い色を示すものとしては、酸化第二鉄（ベンガラ）が考えられる。この顔料は赤土や黄土とその組成が同じで、ただ中に含まれている水分が少くなるにつれ次第に色調を変じて赤味が多くなり、やがて暗褐色から紫色に近くなる。それが褐鉄鉱として地中から採取され、あるいは黄土を焼いて製するというその製法も、紫土という名称にふさわしい。そしてこのような価格の関係では、非常に高価な朱（朱沙、天然朱）に青い顔料を混ぜて紫を作ること考えられなかったに違いない。

かように考えると奈良時代の文献にみえる紫土が、単一の岩絵具としてはベンガラ、すなわち酸化第二鉄の、比較的紫味を帯びたものを指していたことが、まず首肯されよう。（註18）

しかし奈良時代の絵画作品の中に見出せる紫色の部分について、この点を確認することは必ずしも容易でない。たとえば法隆寺壁画の中でベンガラはむしろ赤色顔料として非常に広く用いられている（たとえば六号壁中尊阿弥陀像の赤衣の暈取り）（註19）。しかし紫色としての使用法になると、壁画の焼損以前に

赤紫色にみえた部分（たとえば十号壁右端神将の肩掛け様の布や

二号壁菩薩の条帛）が、はたして紫の効果を意図して使われたかどうかは明らかでない。またその場合、特に紫の発色をはっきりさすため藍のよ

b. 同 X線透過写真

挿図10 a. 薬師寺蔵吉祥天像上半身Vは紫色部分

うな青色顔料でベンガラを染めたかどうか、火災のため科学的に検証する可能性が失われた。

奈良時代の作品で紫色顔料の成分が分析されているのは、われわれがかつて調査した柴山寺八角堂の場合である。^(註20)天平宝字七・八年頃(七六三—七六四)藤原仲麻呂がその父の墓所に近く、心をこめて造営したこの小堂の、内陣上部、天井をささえる四本の飛貫は、天空に象って飛鳥や飛天を配し、ことにその下面には四本それぞれに異った天界の住人達を描いている。そのうち西方の飛貫には人面鳥身のキンナラ(迦陵頻伽)を三体描いているが、そのうち特に美しい中央のもの、鳥身をおおう鱗状の羽は、赤・緑・紫などで塗り分けられる。これはこの堂内装飾画として現在認められる唯一の紫の使用例であるが、山崎博士の分析によると、まさにベンガラと岩群青との混合によるものとされている。^(註21)

また前に述べた薬師寺吉祥天像に見出される紫色については、分析的にその顔料を確かめることは出来ないが、幸に修理に際し、奈良国立文化財研究所で撮影されたX線写真^(註22)によって一つの推定を下すことができる(挿図10)。すなわち、大袖の紫色の地塗りの黒化度は、蔽膝の緑色(緑青)に比べてもさらにやや小さい。また文様のなかで赤(朱)や淡紅(朱と鉛白)の上に紫を重ねた箇所は、X線写真にほとんどその相違があらわれない。すなわちこの紫色は、岩絵具ではあっても比較的X線を透過しやすい顔料であり、やはり鉄の化合物であるベンガラ系のものと考えられるのである。

ところがこのようなベンガラ(酸化第二鉄)による紫の表現に平安時代の半ばからある種の変化が生じ、「紫土」という言葉もその内容を変じた

ように思われる。すなわち単一顔料による紫より、数色の混合による紫の方が好まれ始めたのである。

延喜一八年(九一八)頃深根輔仁が撰した「本草和名」^{第三}玉石部にあげる鉱物中の岩絵具や、延長・承平の間(九三〇—九三五)に源順の手になる「和名類聚抄」^{五卷}の、図絵具の項に収められた「丹砂」以下「胡粉」に至る顔料名、両者を合せて十五種ほどのなかにも、独立の顔料名としては、紫土は挙げられていない。第三章にのべたように、朱に藍を混ぜて紫色を作り、これをやはり紫土と呼ぶことの方が、むしろ多くなってくる。これは一つには水銀を化学変化させて人工的に朱を作る技術が次第に進んで、その使用が容易になったためであろう。また天然の産額が常に僅少な岩群青の代用として、価格の安い黄土を藍で染めて青い色を出すが、鳳凰堂壁画などで盛んに用いられているが、こうした合成色の考え方が、紫の場合にも及んだものと考えられる。

六 紫色使用の源流とその展開

次に、これまで述べたような奈良時代から平安時代にわたる紫色の使用法と、その顔料の変化とを、さらに広く東洋の絵画史全般との関連において考えてみよう。

先ず仏教絵画を中心とする彩色装飾の基本単位として、紫色はどのように現れてきたであろうか。わが国における七世紀の彩画遺品、中でも法隆寺金堂の中ノ間と西ノ間に吊られた二つの木製天蓋によると、その彩色の原理は比較的単純で、素材としての顔料をそのまま組合わせている。^(註23)すなわち天蓋垂板部外面に鱗状をなしてめぐらされた小札形を例に

挿図11 コータン（ダンダン・オイリック第5住居址）出土 木椀断片
 花文彩色 B：青 R：赤 G：緑 V：紫 プリティツシュ・ミュージアム蔵

してみると、それぞれ中心に正面形の花文（ローゼット）を置き、周囲の地は一色で塗りつぶし、さらにそのめぐり三方に幅広い縁を取って、内区とは補色関係をなす彩色を加える。その場合内区が赤の

ものは外縁を緑で塗り、次ぎに内区が緑のものは外縁を赤とし、以下橙―青、青―橙と反対の組合わせを並べ用いて、単純、明快な四色の対比を反覆する。この

顔料は赤色の部分が朱、緑が岩緑青、橙が丹、青が岩群青と認定され、当時としては輸入品を含む貴重な材料を用いたことがわかる。この四色の単純な組合わせは、日本の上代彩色原理として最初のま

とまりある形式で、七世紀中頃と考えられるやはり法隆寺金堂原在の玉虫厨子の彩色や、これと年代の近い金堂四天王像のそれにも見いだされる。これら七世紀

の諸作品が、中国における六世紀、南北の諸作品が、中国における六世紀、南北

の諸作品が、中国における六世紀、南北の諸作品が、中国における六世紀、南北

朝末から、隋にかけての美術様式を複雑に反映していることは、彫刻、絵画の諸方面から認められるところであるが、この四色の基本的な配合も当然その一部をなす訳であり、たとえば、敦煌莫高窟の壁画においては最初期、すなわち五世紀後半の北魏窟に同様な例を見出すことができ

る。さらに西魏大統四・五年（五三八・五三九年）の年記を持つ二八五窟において、左右両壁に穿たれた小房の入口上アーチの唐草飾りが注目されよう。それは色彩の取扱い、ことに同一色内における巧みな暈しの方法で立体感を表わすことに成功しているが、色の組合わせ方としてはやはり赤・緑・橙・青の四色から構成されているのである。

この初期の組合わせから、平安時代に定型化した青・赤（丹・朱）・緑・紫の古典的な配列への変化がいかにして行われたか。私はかつてこれを平安時代に入ってからのが国における創造であり、そこに紫色に対する時代の好尚が反映しているように考えた。しかしその後、前述のように奈良時代においてすでに紫を含んだ文様の組合わせが存在することがわかり、また大陸の遺品にもこれに対応する作品が眼に触れてきた。

すなわちこの彩色原理における紫の登場は、むしろ八世紀の唐朝文化圏における注目すべき一現象と考えられる。偶目の実例を二三あげよう。

最も西寄りの例では中央アジアのコータン（ダンダン・オイリック遺跡、第五住居址）からイギリスのスタインが発掘してきた木椀断片（D.V. 9）（挿図11）がある。^{（註24）}これは現在プリティツシュ・ミュージアムの中央アジア部に陳列されている横幅二一・五cm、縦三・二cmばかりの細長い破片であって、その内側は青い地塗りを施した上に、葉と花を交互につない

だ花紐^{ガゼット}が二列に表わされている。そのうち外側の列が濃青色の葉と赤い花からなっているのに対し、内側の花紐は緑の葉の間に鮮やかな紫の花を置いている。すなわち明らかに青―赤、緑―紫の組合わせによっているのであり、しかも赤い花は花卉の外側を丹のような橙色、内側はこれに重ねて朱のような濃赤色で塗っていることも、日本における、前述の

鳳凰堂本尊胎内納入品などの例と一致している。

スタインはこのダンダン・オイリツク出土品の年代を八世紀初めとしている。従って年代的には唐朝の彩色原理がその影響を西に及ぼしたと考えられなくもない。しかしこの地域から多数発見された板絵や壁画断片が、すべて特殊な伝統に立つコーナータン画独自の様式を示し、中国画風の波及を認められない点からいっても、またこの木椀断片の装飾モチーフ、花紐飾りの形や黄色いS字繋ぎの地文様の性格から見ても、この彩色法は、やはり西方に系統づけられよう。

この推論をいつそう裏づけるものは、やはり中央アジアの高昌故址からル・コック隊が発掘したマニ教の経典装飾である。

この貴重な資料は幸いに第二次大戦の戦禍をも免かれ、現在ベルリン・ダーレムに再開された民俗博物館に飾られている。この経典の四周を飾る細密画、ことに葡萄や唐草などの植物模様がやはり問題の彩色原理によっていることは極めて興味深い。

特にIB6368と番号され上部に奏楽の人々を描く断片の横縁を飾る蔓草文様(挿図12)は、注目に値する。^(註25) 同じ根から分かれた二条の蔓が、波状にうねりながら向い合って上方に伸び、青

と緑の葉、赤と紫の花を交互に派出する。しかも半開の花の中から葉を表わす場合にはやはり青―赤、緑―紫の組合わせとなり、また緑、青、紫の三色が同色の濃淡で量をとっているのに対して、赤だけは橙色(丹)に濃赤色(朱)を重ねている。

この一群のマニ教経典画は、その出土地が西域としては東寄りのトゥルファンであり、年代も八世紀に下がるとはいえ、その性格はむしろ現

日本上代絵画における紫色とその顔料

在失われた古代ペルシア、ササーン朝^{ミテアチユール}の細密画の面影を伝えると考えられる。して見ると七・八世紀の東アジアにおいて、彩色原理の新しい一要素として紫が取り入れられ、それまで別々の単位をなしていた橙と赤とが一つに合わせられたという変化は、この時期に広汎に流入した西方要素の一つと考えることが、最も理解しやすい。

これら中央アジア出土の諸例についてはその顔料の性質を科学的に確かめた報告はまだない。しかし一見して感じられるのは、その色調が赤

味の勝った明るい紫、いわゆるパープルであることで、褐色がかったベングラによる紫とは認めにくい。そしてこのパープルの色調こそは、西方においてビザンチン絵画の一特性として現われ、さらにその系統をひく中世初期のヨーロッパやアラビアの細密画において色彩構成の主要な要素をなしてくる。^(註26)

このパープルの色調が、中国に入るとおそらく最も手に入りやすい紫

挿図12 高昌故地出土 マニ教経典 唐草緑飾
花文彩色 B: 青 G: 緑 R: 赤 V: 紫

土、すなわち酸化鉄の顔料で置換えられた結果、赤褐色の暗い調子になり時代を経れば変色のためいつそう目立ちにくいこととなった。日本の場合、奈良時代に入って新しい色彩感覚として取り入れられたこの彩色法は、しかし前にも述べたように時代のすべてを支配するにはいたらない。

東大寺大仏殿の建築装飾に用いられた顔料を見ても、大きな空間を塗りつづす緑青(一二三二斤一三両)や丹(二九七斤一八両)は別としても、文様の彩色に使われたと思われる朱沙(二二斤一三両)、紺青(三八斤一五両)、白緑(二九斤〇七両)などに比べ、紫土(一斤一二両)の量は極めて少ない。

平安時代に入っても、九世紀中頃の観心寺如意輪観音像の蓮弁彩色などに、部分的に紫が使われているが未だ充分な法則をもっていない。九五一年の醍醐寺五重塔装飾画においても、天井板の花文には紫土のものが丹に朱を重ねたものと一つおきに使われているにもかかわらず、その他の建築装飾や両界曼荼羅では、まだ彩色の一単位として登場して来ない。

奈良時代に早く中国から入っていた紫を一単位とする彩色法が、日本の古典的な絵画技法の一つとして定着するためには、やはり二世紀あまりの時間が必要であったのであろう。そして一方、染料としての紫が衣服にも紙にも好んで用いられたことが、やはりこの動きを支えていたことは否定できない。現存の遺品から帰納するかぎり、この時代の絵画的作品に示された紫の色調は、いずれもパープルというよりは、もっと黒ずみ、あるいは青味がかったモーヴに近い。それは丁度紫根染めによる紫色が、濃淡の如何にかかわらず呈する色調に類似している。平安時代の人々の色感が身につけた染織品によって大きく影響され、ことに紫染

めの高貴さが、ほとんど象徴的な意味を持っていたとすれば、顔料による紫の色調も、なるべくこれに近いものが求められるのはむしろ当然ではないであろうか。そして使用される顔料自身が、先に見たように暗褐色がかったベンガラから、色調を自由に調節できる朱と藍の混合色に移っていったことも、またこれと関係があると思われる。

(附記) 平安時代の紙絵や絹絵に用いられた紫色部分には、紫土のほか、有機顔料の臘脂(現用の動物性の猩臘脂ではなく、紅花からとった深紅色の顔料)、あるいはこれに藍をまぜたものを、鉛白とあわせ、また鉛白を下塗した上に重ねて、濃淡さまざまの色調を出すことも試みられたらしい。この問題については更に多くの具体的な資料を提示して説明しなければならぬので、稿を改めることとしたい。

註

1 「枕草子」―「めでたきもの」の段(日本古典文学大系本八八段。池田亀鑑博士「全講枕草子」八四段)

「花も絲も紙もすべて、なにもなにも、むらさきなるものはめでたくこそあれ。むらさきの花の中には、かきつばたぞすこしにくき。三位の宿直姿のをかしきも、むらさきのゆゑなり」

2 平安時代において紫という色がことに重んぜられた原因の一つは、当時の服制において、これが最上の位を示すものと考えられたことにある。すでに遠く聖徳太子の制定と伝える冠位十二階において紫は六色の最高に置かれ、以来律令制下において紫は常に最高の服色として高貴の象徴となり、一般の使用できぬ禁色きんじきと称された。平安時代になってこの制約がゆるみ、貴族たちの間で紫が好みの服色として多く用いられるようになってからも、そこには常にこの色を尊ぶ意識が附随し、単に感覚的に快い色彩の効果ばかりでなく、象徴的な意味をもってこれを愛好したのである。従ってこの時代における紫の色は、顔料よりもまず染料によって表された。なかでも「むらさ

き」という和名それ自身の起原となった紫草の根が、最高の染料として美しい紫の色を与えてくれたのである。つまり日本人にとってこの紫ということばは、本来紫草によって染めた色を指しており、伊原昭氏（「紫への疑い」次註引用書所収）によれば万葉集における十六個所のその使用例はいまだすべてこの範囲を出でず、抽象的、概念的な色彩語にはなっていないかったらしい。

かような文献にあらわれた「むらさき」「紫」という言葉の用例やその内容を論じたものとしては、このほかに前田千寸「むらさきくさ」（一九五六年）、同「日本色彩文化史」（一九六〇年）、上村六郎「東方染色文化の研究」（一九三三年）、同「上代文学に現れたる色名色彩並に染色の研究」（一九五七年）などがあげられる。

3 伊原昭「色彩と文学」（一九五九年）参照。これは記紀歌謡、万葉集からはじめ、勅撰二十一代集の全部の歌から、色彩語を抽出、整理した労作である。附載の第二表「集別色名・色相一覽」によって八代集（古今—新古今）の主な色名の使用度をみると、赤系統の色三四九例（但しその中二八一例は「もみぢ」で、直接に「あか」という表現は九例のみ）、黄系統の色七例、緑系統の色八〇例（「みどりいろ」は六九例）青系統の色六五例（「あを」は五二例）紫系統の色四三例（「むらさき」三九例）黒系統の色五七例、白系統の色四八七例となっている。

この場合、白黒をのぞき、使用頻度の多い色が緑・青・赤・紫の四つであって、後述する平安時代の文様彩色における基本的な色彩単位と一致することは注意するに足りよう。

4 秋山光和「鳳凰堂本尊胎内納置の阿弥陀大小呪月輪及び蓮台の構造と彩色文様」
なおこれは左記諸氏の論文とともに鳳凰堂本尊納入物に関する総合的な調査報告を形づくっている。

福山敏男「平等院鳳凰堂本尊胎内納置阿弥陀大小呪月輪の調査」（附載、
（一）久野 健「鳳凰堂本尊納入物の透過撮影」、（二）山崎一雄「鳳凰堂本尊胎内納入物中のガラス破片について」、伊東卓治「鳳凰堂本尊胎内納置の阿弥陀大小呪月輪台座の楽書」、毛利 久

日本上代絵画における紫色とその顔料

挿図13 鳥海氏藏「熾盛佛頂威儀軌」表紙印章（原寸）
徳光明真言儀軌

「鳳凰堂本尊納入修理関係資料」（以上「美術研究」一八〇号）、高田 修「鳳凰堂本尊胎内納置の梵字阿弥陀大小呪月輪考」（同一八三号）

5 黒川光朝「教王護国寺藏牛皮華鬘」（「美術研究」一二九号、一九四三年）の番号による。寺院で附した伊呂波順では「登」となっている。なおこの第一号華鬘の原寸原色図版は、角川書店版「世界美術全集」平安Ⅱに別刷として添付されている。

6 「二中歴」は、三善為康（保延五年1139歿）の撰した掌中歴と同じく為康の抄した懷中歴とをあわせ、他の諸書をも参考として十三世紀初め（順徳帝頃）になったもの。従ってその内容は平安時代末における一般的知識を伝えるものと考えてよい。

7 秋山光和「醍醐寺五重塔壁画の様式技法に就いて」（「美術研究」一九六号、一九五七年）

8 現在この儀軌の箱には、明治三十二年三月五日の消印をもつ聖護院門跡発信の封筒が収められている。但し、名宛の部分が切取られ、また書状も失われているので、内容は不明だが、恐らくこの冊子の譲渡に係るものと思われる。

9 表紙におかれた朱文の方印（挿図13）は、一辺約三・九cm、四字の大形木印で、右側の二字は梵字、左側の二字は漢字と考えられる。本冊子に附けられた前田香雪の添状では、二字の梵字をカクユ、漢字を「私印」と解読し、珍らしい覚猷の印としてその価値を謳っている。また「大日本名家全書」（画家之部、増補）にも恐らくこれによる覚猷の印が載せられるなど、明治以後、この儀軌はむしろ表紙の覚猷印の存在によってその名を得ていたともいえる。

ところで、最近日本梵字史の立場からこの印を改めて調査された電谷大学の齊藤彦松氏が所蔵者に送られた書簡によると、次のように解すればこれは覚猷印として肯定されるという。

すなわちこの梵字印記は sa hu — yu と判読されるが、この第一字をさらに上部のみで ha 、上下合せて hu と、二度に読んでみると、日本式発音でカクユ、すなわち「覚猷」の音に一致する。一方、覚猷筆と思われ、これと同じ寛治五年1061年記をもつ「智証大師将来目錄」（東寺金剛藏所藏）奥書や、さらに早く承保三年1076年記の「求聞持法儀軌」（同所々藏）奥書には、 ha · hu · i · u （日本式カクイウ）と四字の梵字署名があり、彼がこの頃からすでに悉曇をある程度理解していたことが分るので、この点からこうした印を使用した可能性があるとされる。

ただ、この字形が中国では宋代頃から使われたした新形梵字に属し、我が国ではこの時期まで通る例が他にないこととされることや、またかような大形の方印が、やはり覚猷の頃に用いられたかどうかとの点について、私にはなお断定を躊躇される。今回問題とするこの儀軌の奥書が覚猷筆であることは、印章の是非とは関係なくそれ自体で明瞭であるので、以上を註記するにとどめておく。

10 奥題には「熾盛威德光明佛頂輪王壇儀軌法一卷」とあり、さらに「長慶元年八月鬼宿直日於西明寺和上本写伝……」と記す。この儀軌については「阿婆縛抄」第五十八、熾盛光第八、經軌事に「熾盛光佛頂威德光明真言儀軌一卷」仁運。秘録。金輪篇入。或録云、甘露佛頂經同本異訳也云々。唐穆宗長慶元年訳也云々。右軌、自受用大目、於法界宮、為自性眷属、説佛頂秘密三摩地、出生八佛頂、現作八菩薩、八大明王、真言讚等出之、不明入修儀則」と記される。また安然の「諸阿闍梨真言密教部類總録」にも「熾盛佛頂威德光明真言儀軌一卷仁運」とあって、円仁、恵運の将来にかかわり、天台系に伝ったことが分る。現存する円仁の三将来品目録には見えないが、「恵運律師書目録」にはこ

の題名で著録されている。

11 覚猷の筆蹟、特にその自署としては、佐和隆研氏が「鳥羽僧正覚猷とその周辺」(「仏教芸術」三六号、一九五八年、「日本の密教美術」所収)で紹介された東寺観智院金剛藏の「吠室羅末那野経」一卷とその朱筆奥書があり、同氏によればこれは覚猷の法橋叙任(一〇七九年、二七歳)以前の筆と考えられるという。今問題とする儀軌の奥書文字は、三〇歳台のものとして、その署名の態もこれに近似する。なお同論文には彼の権僧正時代(一一三〇—一一三二)の書状案(醍醐寺所蔵)も紹介掲載されているが、私はさらに覚猷自筆本の「天台大師画讃」の奥書をここに図示し得ることを喜びとする(挿図14)。この貴重な資料は、田中一松所長の御示教と現所蔵者である安田鞆彦画伯の特別の御好意によって調査撮影を許されたものでいづれ別箇に紹介されよう。その末尾には「書本云々」として永承二年の本奥書を写した後

以実相房御本書写之二校了 覚猷記

と自署してあり、筆蹟からみて、かなり老年のものと思われる。しかしその署名の筆癖は図版Vに示したものに共通することが容易に看取できる。

12 覚猷とその画事に關しては、既にはやく中川忠順「鳥羽僧正の画に就いて」(「大塚博士還暦記念・美学及芸術史研究」所収、一九三一年)などがあり、最近では佐和隆研氏が前記の「鳥羽僧正覚猷とその周辺」において諸資料を纏めておられる。しかしなお気のついた二、三の点を述べておきたい。

覚猷が天台の一高僧として以上に特殊な画才を持っていたことは、「古今著聞集」の幾つかの説話をはじめ、後世多くの伝承を生んでいる。しかし、その画技が本格のもので同時代に高く評価されていたことを、最も確かに証言してくれるのは、源師時の「長秋記」にみる幾つかの記事である。

(原)〔保延元年六月廿一日〕……進申云、扇絵誰人可勤仕哉、仰云、覚猷大僧正称老屈者可召仰頼俊者……

この記事は「史料大成」所収刊本はもとより、鎌倉時代書写という東山文庫本(史料編纂所影写本による)においても扇絵と記されており、中川忠順氏も前記論文で「大僧正の覚猷が扇絵を奉仕するさへ不可思議なるに……」としながら、一応原文のままに認めておられる。しかし、日記の前後の記事にてらしてみると、これはやはり扇ではなく屏絵の写し誤りと考えるべきであり、この頃完成を急いでいた鳥羽、勝光

挿図14 覚猷筆「天台大師画讃」奥書及覚猷自署(拡大)
安田鞆彦氏蔵

明院の屏絵制作に関するものと解せられる。

勝光明院は鳥羽離宮附近に建てられた諸寺のなかでも、法皇が特に心を傾けた造営であり、柱絵と長押上飛天群像の彩色には応源と知順が当り頼俊は屏絵のほか後壁画の制作をも命ぜられるなど、当時第一流の絵仏師達が動員されていた。その間にあって、まず屏絵の画家に擬せられたことは、覚猷の画事が単なる余技ではなかったことをよく示している。既に八十三歳の彼としてはそれだけにまた体力的にもかかる大任に耐えずとして頼俊にこれを譲ったのであろう。しかも彼はその直後さらに女院（待賢門院璋子）からは新造の仁和寺の屏絵を描くことを命ぜられている。

すなわち覚猷は、後世伝説化した戯画的なものよりは、かように本格的な仏画の技術によって重んぜられていたわけであるが、このことを傍証するものとして、同じく「長秋記」に次の興味ある記事を見出す。

〔大治五年十一月廿二日〕……此後向権僧正（覚猷）房、被差膳閑談問、多是絵事也、佛彩色ニ有謂朝霞滅紫之事、是大師渡唐土渡諸佛像給時、令習薄給事也、謂朝霞、色上以金銀泥薄キラセル也、雖滅紫、薄色上以濃色ヲ取也、雖無指事、詳無知人事也……これは仏画の彩色における「朝霞」「滅紫」という特殊な技法について覚猷が説明しているものであり、その内容は現存遺品の技法解明にも示唆するところ少くない。かように「さしたることなしと雖も、詳しくは知る人なきこと也」という、絵事の上の秘伝をも得ていたことは、仏画家としての覚猷の地位を自ら物語るものといえよう。

13 訓点や校合に紫色を用いることは、かなり特殊なことと考えてよい。吉沢義則博士編「点本書目」（岩波講座「日本文学」所収、一九三二年）およびその続篇たる遠藤嘉基、広浜文雄両氏編「新版点本書目」（一九五七年）によっても、前者に覚猷点のこの久原文庫本「仏説無量寿仏化身大忿迅俱摩羅金剛念誦瑜伽儀軌法」をのせるほかは、僅かに後著所収の「金剛峯樓閣一切瑜伽祇經」（天理図書館蔵）の本奥書中、乗寛の記入に「……或本者又紫大點者書写本所也……」とあるのを見出すにすぎない。してみると覚猷の場合のみ紫色を用いた校合が二例も知られることは単なる偶然とは思われず、やはり彼が絵事をよくしたということと関連させて考え得る。

この点に関連してわれわれの注意をひくのは、十二世紀後半の高野山の画僧として名高い玄證が、經典儀軌の校合に、通常の墨、朱のほか、彼の場合は特に緑青を用いていることである。即ち土宜成雄氏の遺著「玄證阿闍梨の研究」に引く高山寺蔵「金

日本上代絵画における紫色とその顔料

剛瑜伽金剛王菩薩念誦儀軌」の奥書には、

保延三年七月十三日書了（朱）同日移点了 二校了

承安三年十二月始自十三日至次日奉伝受了以兩三本比校了 玄證

治承二年戊戌六月六日於月上院以^以（阿闍梨）御本加青点了マタラニ□□以墨付了とあり、また同寺蔵「氷揭羅天童子經」奥書（「新版点本書目」にも所収）には、

一校了（朱）移点了 入阿

（別筆）
承安四年甲午十二月廿日以三本交合伝受了

玄証本也

以ア御本加青点了（緑書）

と記されるが、この青点は、土宜氏によると緑青の点であるという。奥書のうち「青点云々」の部分もまた同じ色で書かれている。「新版点本書目」では更にやはり高山寺蔵の玄證本「阿闍如来念誦法」の奥書の最後にも「緑筆は虫喰の為読めず」と註記されており、青点（緑青がき）が専ら玄證校本に多いことを示している。一方、最近触目した徳治三年（一一三〇八）書写の白描図像抄「別尊雜記」（馬頭観音・十一面観音の部）一卷には、白緑で訓点が施され、奥書にも、

以正本私加点白六是也覺空記之（緑書）

徳治三年甲申三月一日於菩提院書写了（墨書）

と同色が用いられている。これらの数例をみてもその加点が玄證のような画僧であったり、また点本が図像抄であるなど、絵事と関係のある場所に於て、訓点に顔料が用いられていることは、覚猷の場合と思ひ合せて興味ふかい。

14 高田修編「醍醐寺五重塔の壁画」（一九五五年刊）、第六章裝飾文様（上野アキ）、第七章彩色顔料（山崎一雄）参照。

15 「正倉院御物図録」第六輯第九図。

16 「仏像彩色料並布施等注文」正倉院文書 続々修二十四帙六裏（大日本古文書十二巻、二五四頁）

17 「仏像彩色料注文」正倉院文書 続々修四十六帙四（大日本古文書 十二巻、二五三頁）

18 奈良時代の紫土に関して、言及しておかねばならないのは、正倉院薬物中に「紫色粉」（北第二三〇号、帳外17）として保存される赤褐色の粉末である。かつて中尾万三

博士は「正倉院宝庫漢薬調査報告」(一九三〇年)でこれを代赭石と推定「彩画の用に供せられたるものなるべし」として、正倉院文書等という「紫土」はこれに当るものとされた。しかし最近正倉院薬物調査でこの紫色粉を調査された益富寿之助、山崎一雄両博士は、その成分からいってこれを代赭石即ち土状の赤鉄鉱とは異なるものとされ、結局、殻だけが別に保存されている太一余粮の内容物がこぼれ出たものと推定された。従って当然薬用品であって絵画の材料、即ち紫土とは関係ないことになる。

- 19 山崎一雄「法隆寺金堂壁画の顔料及びその火災による変化について」(「美術研究」一六七号—法隆寺金堂災害報告—所収)一九五二年。

- 20 福山敏男・秋山光和「榮山寺八角堂」(「榮山寺八角堂の研究」(一九五〇・五一年))

- 21 山崎一雄「榮山寺八角堂内陣装飾画の顔料」(「榮山寺八角堂の研究」所収)。

- 22 このX線写真は、撮影者である浜田隆氏の好意により細かく検討する機会を得、またここに図示することが出来た。記して謝意を表する。なお実業之日本社刊「薬師寺」所収、田沢坦「薬師寺の絵画」には浜田氏の執筆による本画像の詳細な修理報告がのせられている。

- 23 東京国立文化財研究所光学研究班「光学的方法による古美術品の研究」所収「法隆寺金堂天蓋」(秋山光和)参照。

- 24 Aurel Stein: Ancient Khotan, Chap. IX, sec. viii, PL. LXV

- 25 A. von le Coq: Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien, Die Manichaischen Miniaturen, Tafel 8a. Abb. b.

この断片は縦一七・二E、横一一・二Eほどを数える。

- 26 この点について久徳高文氏が「古典にあらわれた色名の問題」(「名古屋市立女子短大研究記要」第一冊、一九五一年)で、文献の上から、紫の高貴性という觀念が古代西アジアに発し、これが中国におよぶ一方、ローマ世界にも拡ったものとされているのは興味ふかい。

- 27 ここに注意すべきは、中国自身の文献には「紫土」の名がみえないことである。酸化第二鉄すなわちベンガラにあたるものとしては「赭石」があり、これはまた「土朱」あるいは「代赭」と呼ばれた(于非閻「中国画顔色的研究」)。しかしこれはその名の示すように赤色顔料の一種として用いられたのであり、紫の効果を意識したものではないらしい。

これに対し、古くからあらわれるものに「紫艸(紫鑑)」がある。ただしこれは岩絵具ではなく有機顔料で、ラック・カイガラムシ *Laccifer lacca KERR* の雌虫が枝梢に寄生して、樹脂様物質を分泌し固着したもの。「歴代名畫記」卷二「論畫體工用搨写」の条に当時の絵画材料を列記した中に「南海之蟻艸紫鑑也。造粉無脂。具録謂之赤膠也」とあるように東南アジアの国々に特産し輸入された(米沢嘉圃「中国古代における顔料の産地」東洋文化研究所紀要11参照)。これは紫色顔料(狸燕脂)としての使用のほか、ラックとして器物に塗るにも用いられた。正倉院の「種々葉帳」にも「紫鑑」の記載があり、遺品も現存し(北第二二三号)、原形のまま美しい淡紫色を呈する。ただ原産地の遠いかような貴重品が奈良時代の日本において紫の顔料としてどの程度実用されたかは疑問である。

- 28 野間清六氏は「量綱彩色の展開とその法則」(「仏教芸術」三七号、一九五八年)において、奈良時代における紫系量綱の存在を強調され、それは紫土を主調としたものであるが、また臙脂と藍とを混じったものもあるらしいとして、具体例を挙げておられる。前代における朱と緑の対比が紫と緑の対比に移ったことに注目されたのは卓見であるが、「この紫色量綱は奈良時代のあとはその例も少なく、その段数も四段以上になるものは見られない」と断ぜられたのは、平安時代における紫色顔料の変化を看過されたためと思われる。

挿図15 「熾盛佛頂威徳光明真言儀軌」奥書
朱書「校」字の上にかかった藍絵具の飛沫
(顕微鏡写真 ×16)

補註

島海氏蔵「熾盛佛頂威徳光明真言儀軌」の覚猷筆奥書において、紫土をつくるための藍絵具の飛沫が、他の文字の上にかかった有様を、顕微鏡写真に撮影することができたのでここに加える(九ページ参照)。