

平等院鳳凰堂の佛後壁畫に就いて

—鳳凰堂壁扉畫調査報告 其一—

秋 山 光 和

一 前 言

二 佛後壁の構造

三 佛後壁表面の現状

(イ) 中央部の圖樣

(ロ) 右上部の圖樣

(ハ) 色紙形

四 佛後壁裏面の現状

(イ) 残存畫面

(ロ) 色紙形

五 佛後壁表面圖の畫題

(イ) 從來の諸説

(ロ) 私 見

六 後 語

(附) 關係論文目錄

(二) 前 言

鳳凰堂といふ美しい名で親しまれてゐる洛南宇治の平等院阿彌陀堂が、藤原時代最盛期の造型文化を代表する第一級の遺構として、法隆寺金堂、東大寺法華堂、唐招提寺金堂等の後をうけ、日本美術史の上に有してゐる大きな意義については改めて説く迄もない。殊に、堂内の壁と扉に描かれた繪畫は、佛畫として製作年代の明らかになつた標準作であるばかりでなく、其の畫面に、或は日本の風景風俗が、或は唐風の殿舎人物が、豊富に描き込まれてゐる點、藤原時代繪畫の主要な領域であつた大畫面の鑑賞畫、當時の所謂やまと繪と唐繪との有様を今日に傳へる殆ど唯一の遺品であつて、我國上代繪畫の研究に特別の重要性を持つてゐる。

従つて、藤原繪畫を説くものは必ず之に觸れて居り、特殊研究の發表せられたものも尠くはない(本稿末、關係論文目錄參照)。然し乍らこれらの壁扉畫は、畫面が大きく其の數も多い上に、九百年

の歲月と心ない参詣者達の手に荒されて損傷剝落も甚しく、全般に互る圖様の觀察はなかくに容易でない。其の爲か個々の畫面の現狀や、其の圖様、畫法等の詳細な調査は未だ行はれてゐない様であり、従つて此の壁扉畫の性質や主題に關する從來の所説には、作品そのものに就いての實證的な基礎の不充分な嫌ひがあつたと考へられる。(註一)

私は上代繪畫史研究の基礎的資料として、此の堂の壁扉畫に對し、數年來、出來得る限り詳細な現狀調査を行つて來た。一方、現存する模本類の調査を心掛け、今日迄に田中訥言による文化年間の模本(國立博物館所藏)をはじめ、明治大修理の際寫された澤部瑞溪、杉浦香峯兩氏の模本(京都工業專門學校、東京大學建築學教室及び澤部瑞溪氏所藏)、大正七年頃の勝田哲氏模本(京都大學美術研究室所藏)等に接する事を得、既に失はれた圖様を補ひ知り、復原的考察に資する所多かつた。(註五)

固より之等の調査はなほ續行中であるが、一應これ迄に得た結果を整理發表し、先輩諸彦の御叱正を得たいと考へ、先づ本尊後壁を主とした報告を纏める事とした。爾餘の壁扉の調査の結果や本堂壁扉畫全般の問題に就ては稿を改めて記す筈である。

(註一) 最近に至り福山敏男、森嶋兩氏の共編により「平等院圖鑑」の發行を見、壁扉畫に就ても、解説と共に五十三圖が收載せられた事は、從來僅かな部分寫眞のみによつて傳へられてゐた此の作品の全貌を窺ふ便宜を與へたものとして、高く評價される。

尙風風堂壁扉畫の寫眞としては、大正十年頃、「東洋美術研究(佛教美術資料)」

のために半切判を用ひて相當詳細な撮影が行はれたが、佛後壁表面圖の一部が同圖録第三帙に收められたのみで他は未發表に終つた。但し、その印畫全部は美術研究所に保存せられてゐる。

又、飛鳥園に於ても昭和七年頃、四切及び中判五十枚に上る撮影が行はれたが、之は印畫として販布せられたに止まる。

(註二) 國立博物館所藏の田中訥言の模本は當時殘存の壁扉畫全部九畫面十五枚に及ぶもので、薄手の楮紙(葉一尺三分)に上げ寫したものを貼合せてある。裏打表黃を施さず、折疊んで木箱に納める。その蓋表に題紙あり

城州宇治

平等院風風堂繪戶寫 改 都合十五枚 (ハ貼紙ニテ下)

文化年中奥州白川城主松平越中守殿依御所望

畫師 田中訥言寫之

と記されてゐる。蓋裏には二紙を貼してあり、上方の紙には「雍州府志」平等院の條を抜書し、下方の紙には「目錄 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 合十五張 天保十三壬寅二月改一と並記されてゐる。即ち蓋表の記載によればこの模寫が文化年中かの松平樂翁の依頼により田中訥言の手になつたものである事が知られるが、更に訥言が文化七、八年以降は主に名古屋に下つて畫作してゐること(山秋衛氏著「田中訥言」参照)から推すと、模寫の時期はそれに先立つ文化の初年、即ち訥言三十八歳から四十五歳頃迄の勞作と考へられる。圖は墨描を主とした所謂粉本寫しで、山水樹木殿舎等に綠、藍、茶、朱などの彩色を粗く施すのみで、來迎の佛菩薩等は白描のまゝに残し、所々に色名を記入してゐる。従つてその描法は原圖とはかなり變つてゐるが、圖柄は丹念に寫し取つてあるので、今日既に剝落し去つた部分の多くを補ひ知る事が出来、風風堂壁扉畫研究の上には極めて貴重な資料である。

(註三) 澤部氏等の模寫は、明治三十六年より四十年に亘る風風堂大修理に際し、工事監督者であつた武田五一博士の要請により行はれたものである。澤部清五郎氏

(號、瑞溪、現在川島織物研究所理事)は始め住吉派の日本畫を學び、更に淺井忠氏の門に入つて洋畫を修め、武田博士の依囑をうけて三十七年から三十九年迄模寫に従事した。尙、同門の杉浦香峯氏も屏二枚分を擔當した。此の時の模寫で私の調査し得たものは左の如くである。

京都工業專門(舊高等工藝)學校所藏の分 六幅

- (一) 中品上生圖東扉上部 (澤部氏模)
- (二) 下品上生圖東扉 (澤部氏模)
- (三) 中品上生圖西扉 (杉浦氏模)
- (四)(イ) 中品上生圖東扉部分(門檐) (ロ) 上品中生圖北扉部分(水邊柳樹) (ハ) 上品下生圖南扉部分(山間飛鳥) (ニ) 上品下生圖北扉部分(山中茅舍) (澤部氏模)
- (五) 上品下生圖北扉上半部 (澤部氏模)
- (六) 上品中生圖南扉 (杉浦氏模)

東京大學建築學教室所藏の分 十一幅

- (一) 中品上生圖西扉部分(殿舎)
- (二) 下品上生圖東扉部分(來迎)
- (三) 同 右 (往生者の家)
- (四) 中品中生圖部分(殿舎)
- (五) 下品中生圖部分(殿舎)
- (六) 同 右
- (七) 佛後壁表面圖部分(宮殿の一部)
- (八) 佛後壁表面圖部分(淨土圖)
- (九) 天井板、外陣天井挿間壁畫文様等
- (一〇) 枝輪文様
- (一一) 本尊胎内甘露呪

澤部氏の談によれば、右東大建築學教室所藏の分は、關野貞博士より武田博士を通じての依頼により、工專所藏の屏繪模寫の中建築關係の箇所を再模寫したものの「上記(一)(二)(三)」と、爾餘の壁畫中の建築部分を直接模寫したものとよりなり、更

平等院鳳凰堂の佛後壁畫に就いて

に九(一〇)(一一)は最初工專の爲に作られたものであるが、後に武田博士より東大に贈られたものらしい。

此の他、澤部氏自身の許には、佛後壁表面圖中央部の模寫(二枚繼ぎ豎五七、一五寸及五七、三寸横各三三、六寸)が保存せられて居り、これは今回同氏より國立博物館に寄贈せられる事となつた。

この澤部氏模寫は、洋畫の彩色法をも應用して原畫の感じを現さうとした丹念なもので、白描風な訥言模寫を補ひ得る點が多い。これらの調査に當り、親しく當時の狀況を教示された澤部清五郎氏を始め、京都工專の霜島乙彦氏、東大建築學科の太田博太郎氏の御好意に深く感謝する。

(註四) 京都大學美學研究室所藏の模寫は、勝田哲氏の筆になるもので、中品中生圖(二幅に分割)及び上品中生圖北扉(一幅)の三幅、同研究室への受入は大正十年となつてゐる。何れも全畫面を收め落書や釘孔迄詳細に寫して居り、今日では剝落の進行した個所もあるので参考となる處尠くない。本圖の閱覽撮影の便を計られた同研究室の上野照夫、北島常道兩氏に謝意を表す。

尙、京都府廳には鳳凰堂建築裝飾彩色の復原内部模寫八面(岸熊吉氏製圖)が藏せられて居り、その再模寫は京都大學建築學教室の所藏となつてゐる。

(註五) 文獻に見える本壁屏畫の模寫としては寛政四年冬、柴野栗山、住吉廣行等が幕命により山城大和の古社寺の寶物を調査した際、十一月十七、十八の兩日平等院に至り、鳳凰堂壁屏畫と其の色紙形の殘存部分を模寫した事が、此の時の調査報告書たる「寺社寶物展閱目錄」(卷一、平等院條)に左の如く記されてゐる(續々詳所收)。

一 爲成筆鳳凰堂壁并屏繪 有堀河左大臣 俊房公紙形題字

〔朱書〕鳳凰堂、殊外破壞ニ及、書畫共風雨ニ相傷畫者一向相見不申所多ク、書も多分者跡より繕候物ニ而、筆勢字形共見苦相成有之候、依之此度書畫共粗消殘候分寫取申候、誠ニ面影而已之儀ニ御座候

然しこれは「面影のみ」と記してゐる様に僅かに残つた部分を、一日の間に寫しとつたのであり、それも繪よりは色紙形の文字を主としたものであつた事が、同行の屋代弘賢の日記たる「道の幸」(存本叢書)によつて知られるから、模本としては簡

略なものであったと考へられる。

又、齋藤彦麻呂の「圖書考」(五年)、託摩爲成の項に

宇治殿風凰堂扉繪寫(阮塘にあり、甚美觀なり、殘缺)(日本書論大)

とあつて、幕末の鑑識家として著名であつた阮塘、菅原洞齋の許に扉繪の模本が存した事が知られる。

(二) 佛後壁の構造

風凰堂内に於ける壁扉畫の配置に就いては周知の事と思はれるが、東正面三間には板扉を開いてその上に上品上・中・下生の三圖を配し、北面及び南面は、東寄り一間を板扉とし夫々上品上生・下品上生を描き、中間は板壁として中品中生・下品中生の圖に當て、西端裳層壁は白漆喰塗のまゝに残してゐる。而して裳層西面は左右を同じく白漆喰塗とし中央に小形の板扉を開き、日想觀圖となしてゐるのである。

扱かゝる堂内の中央には黒漆塗螺鈿裝の豪華な須彌壇が設けられ、本尊の阿彌陀如來が安置せられて居り、その後方左右の母屋柱(來迎柱)の間に板壁を張つて所謂來迎壁となしてゐるのであるが、これが即ち本論の主題とする佛後壁である。

須彌壇の敷板を外して内部の構造を検してみると、左右の礎石(縦横約六尺)上に幅二尺五、六寸、厚さ一尺一、二寸の盤木を渡し、その上に來迎柱(本口二尺)が立つてゐる。柱の根から一尺七寸四分上つたところ、即ちほぼ床板上面の高さに幅五寸八分、厚さ二寸六分の横棧が渡され、これから上へ、心々二尺乃至二尺一寸の間

隔で同じ様な横棧(幅五寸六分乃至五寸八分)が總計七本通つてゐる。此の棧の兩面に厚い縦板(表十一枚、裏九枚)を張つて來迎壁として居り、この壁板の厚さは前面のものも背面のものも各々約一寸三分であるから、後壁の總厚さは約五寸二分となる。壁板は背面では内法長押の下端から地長押上端(床板より二寸五分乃至三寸高)まで高さ一三尺二分(南端にて)。前面の板もほぼ同じ丈で、その下端は堂の床板の高さに近い。但し堂の床から二尺三分の高さに須彌壇の敷板が張られてゐるから、前面壁板の下部はそれだけ須彌壇下に隠されてゐる。

前面に張られた十一枚の板幅を南側から測ると(單位寸)

- | | |
|-----------|-----------|
| (一)一〇・五六 | (二)一一・八七 |
| (三)一一・四二 | (四)一〇・五四 |
| (五)一一・九六 | (六)一〇・二六 |
| (七)一三・二七 | (八)一〇・三〇 |
| (九)一〇・一〇 | (一〇)一一・四〇 |
| (一一)一〇・七五 | (計)一二・四三 |

となり、また内法長押下端から須彌壇敷板上端までの高さは一尺二寸八分を數へる。然し、この板壁の周縁には、他の壁や扉と同様、幅約一寸八分、厚さ約四分の木製押縁(註六)が廻らされ、押縁の上方にも僅か空きがあるので畫面としての廣さは縦一〇尺七寸八分、横一一尺八寸八分となる。

後壁背面は板數九枚で、各板の幅は左の如くである。(南側より

單位寸)

- (一)一〇・九三
- (二)一一・七四
- (三)一五・四六
- (四)一四・二九
- (五)一四・二三
- (六)一三・九八
- (七)一三・九二
- (八)一四・六〇
- (九)一二・一〇
- (計)一二二・〇五

此の壁面にも、上端及び左右の柱際に一寸八分幅の押縁が附されてゐるが、下邊のものは現在之を缺失し、畫面の廣さは縦一二尺八寸五分、横一一尺八寸三分となる。

次に壁面の仕上げ方を見ると、前面に於ては、板の表面を丹念に削り上げ、板の接目も奇麗に削つて密着させ扉板の織目に見る様な詰物は用ひてゐない(但し板を横棧に打着ける釘の孔は纖維質のもので平らに詰めてある)。板の表面は全體に白色の顔料で地塗が施され、その上に先づ極く粗い筆當りで下圖が描かれてゐる。建築物や山等はこの下圖によつて直接彩色され、更に描起しの線が加へられてゐるが、宮殿の内庭や門外等地面を表す部分には、下描の上になく黄色の顔料を塗り、その上に人物等を描き出してゐる。(現在、斯様な人物等の下當りの墨線は、地塗の黄色が淡れた部分に於て特に明瞭に顯れてゐる。)背面の仕上げ方は以上と甚しく異り、むしろ南北兩側壁と同様で、板の織目に粗目の布を被せ、釘孔にも詰物をして布を被せた後、全面に砥粉^{とよ}下地をして黒漆をかけ、更に表面と同様の白色顔料を全面に下塗りし、その上に描いてゐる。この壁面は

平等院鳳凰室の佛後壁畫に就いて

殆ど圖様を留めぬ迄に損傷してゐるが、幸ひ左右の押縁の下に傷けられぬ儘の畫面が僅かながら残存して居る。

而して表裏兩面の下塗に用ひられた白色顔料は白土と鉛化合物との混じた特殊なものであり、表面地塗の黄色顔料も多量の鉛分を含むことが山崎一雄理學博士の化學的調査によつて判明した(本號論文参照)。

(註六) 押縁は四隅に青銅製の隅金物(表面に魚々子地花文の毛彫を施したものと無地のものと兩種あり)を附し、その間には約一尺三寸置きに花菱形の釘隠を打つ。表面には朱、綠、青等の顔料を以て寶相華文が描かれてゐる。この押縁が果して當初から附せられてゐたか否かは疑問であり、其の下に残存する畫面の状況や色紙形輪廓線との關係から考へると、少くも壁屏畫の作製には或程度遅れてゐたと推察される。

(三) 佛後壁表面の現状

此の壁面も、他の扉や壁と同様、剝落は相當甚しい。然し、須彌壇上、本尊の背後といふ特別な位置にあるため、落書によつて傷けられる事なく、殊に畫面下半部が相當に残存してゐる事は他の畫面に見ない所であつて、全體の構圖もある程度推定する事が出来る。壁面と本尊との距離が三尺に足らず其の儘では全圖の撮影が困難であるのと、現在よりはなほ圖様の判明してゐた點があるので、訥言模本を圖版第二として掲げ、之と比較しつゝ現状を出来るだけ詳細に記述してゆく事としたい。

先づ圖の左上部(以下左右は總て圖に)を見つると、押縁に接して色紙形

が割されてゐるが、之に就いては後述する。

訥言模本によれば、色紙形の右方には、山峯が重なり高まり、やがて畫面の中央近くで主峯の頂から右へ急峻な傾斜をなして下り、その背後には遙々と水波が疊まれてゐる。この山は、峯には笠形の松を並べ、尾には紅葉を混へた濶葉樹を繁らせながら、左右に大きく擴がつて居り、畫面は大部分この山中の景色として展開されてゐる。現在では山の形は殆んど剝落し、緑青の小片が斷續するに過ぎないが、山頂部に於ては、地塗から露出した板生地が峯の輪廓を示してゐるし、主峯の頂や、その左の鞍部から下方にかけては上塗がかなり纏つて殘存し、その描法もよく分る。即ち畫面の一番上部、空にあたる所は現在暗綠色を呈してゐるが、そこに山の稜線を墨線で骨描きし、山の形に大まかに緑青をかけてゐる。松は白緑で笠形を置き、太目の墨線を平行に並べて樹幹をあらはして居り、紅葉も墨描の幹や枝に朱を點じたのみの簡単な表現である。

(イ) 中央部の圖様

主峯の下方に當り、畫面の中央部を大きく占めて大規模な殿舎が山中に營まれ、嚴かな佛供養の儀式が進められてゐる。

先づ建物について、便宜上これを南面とし伽藍配置にたとへて説明してゆくと、畫面上方、即ち北の端には講堂に相當する建物の淡墨色に塗られた屋根（入母屋造本瓦葺）が大きく描かれて居るが、その軒先以下は霞に消した様に省略されてゐる。この屋根の隅棟

の先端に短い稚子棟の如きものを二段に出してゐるのは、金堂や東大門の場合と共に、此の壁畫に於ける特異な形式として注目される。^(註七)講堂から東へは歩廊らしき屋根が延び南へ屈折してゐるのが認められる。これらは訥言模本によつて示される所であるが、澤部氏模本では講堂の屋根は半ば以下、廻廊屋根は西側の小部分を存するに過ぎず、更に現在では僅かに講堂の軒近くを残して全部板生地を露出してゐる。講堂の西には露盤（訥言はその色を「白」と記入してゐる）をのせた寶形造の屋根（八角圓堂か）が一つ見え、また其の南に當り、南北方向の棟の兩端に鴟尾をあげた緑瓦入母屋造の一棟が描かれてゐる。この寶形堂は澤部氏模本の時既に全く失はれて居り、入母屋堂の方は當時なほ大棟、鴟尾と破風の一部を留めたが、現在では僅かに屋根瓦の綠色の斷片を認め得るに過ぎない。

講堂の屋根の下際から四寸ほどを隔て、全畫面の中心たる金堂が四注造の堂々たる屋根を上げてゐる（圖版第三、第四參照）。訥言模本によれば、綠色本瓦葺、大棟の兩端に鴟尾をのせ、隅棟の先端は講堂と同様の特殊な形式をとつてゐる。堂は壇上積基壇の上に立ち、正面五間、側面三間、前面は扉を描かず、側面では第一間に妻戸を設け、第二、三間は白壁とする。軒廻りには三手先斗拱を用ひ、角垂木、軒支輪、間斗束が描かれてゐる。柱や組物は紫を帯びた淡褐色で、この色は本圖中處々に見られる獨特なものであるが、最近の分析結果によれば酸化鐵を主とし、古く紫土と呼ばれたものに當ると思はれる。前面中央及び兩端の間から側面南端にかけて朱塗の

組高欄をめぐらしてあり、また正面兩脇間に七級の石階を設け、東面(西も恐らく同様)南側に五級の石階を附する。

金堂の兩側、中の間に當る所から、東西に歩廊が延びてゐる。歩廊は壇上積基壇の上に作られた單廊(梁間一間)で外側の柱間は白壁とし腰長押上に連子窓を附ける。屋根は淡綠色本瓦葺、妻の上に鴟尾を上げる。東廊の第三間目、西廊では第四間目に、板扉付きの戸口が開かれ、基壇に切込んだ石階が設けられてゐる。東廊は、之からなほ四間續いて南に折れ、四間延びて東の樓に達してゐる。樓は方三間であつて、階下では北面の中間を戸口、その左右及び東面北寄り一間を白壁とし他の柱間は吹放ち、帽額を引まはしてゐる。階上は四面吹放、帽額を附し、屋蓋は入母屋造、本瓦葺、大棟に鴟尾を上げる。屋根は綠色、柱は朱色に塗られて居り、基壇の東西中央と南面東寄りに石階がある(尙、階下には淡紅色の草)。

西側の歩廊は三間ばかりで剝落のため不明となつてゐるが、歩廊とその先端の樓の形式は東側と同様であつたと思はれる。尙、此の西側歩廊の前には大きな松が枝を延してゐるが、その描法は表側扉繪中の松とは異り、茂枝と針葉とを細い墨線で克明に描いた上に綠青をかけ、葉叢の先端に茶色の點をうつて松の芽をあらはして居り、注意に價する。

金堂の前方には廣い前庭を隔て、正面(圖ではやゝ右方に偏してゐるが)に南中門が置かれる。壇上積基壇上に立つ三間一戸の樓門で屋根は切妻造本瓦葺、淡綠色に塗られ棟の兩端に鴟尾を上げる。南中

平等院鳳凰堂の佛後壁畫に就いて

門の左右へは複廊の廻廊が延びてゐる。淡綠色の瓦葺、角垂木を用ひ梁間の中央は連子窓付きの白壁で、東西とも中門から第三間目に板扉を開き、石階を附してゐる。西方は七間程で剝落の爲不明となつてゐるが、東方では八間延びて北へ曲り、三間續いて東の中門に達する如く描かれてゐる。その曲り目東角は板戸で、基壇に切込んで石階が附いてゐる。東中門も南中門と同形式で、妻飾は二重虹梁幕股で、梅鉢懸魚を用ひてゐるのが認められる。東中門から北へ廻廊はなほ五間續き(第二間目に板扉、石階を設く)、更に西方に折れて二間、東の樓の近くで終つて居り、其の妻の棟端に鴟尾を上げる(この廻廊北端部の構造は訥言模本によつてのみ傳へられる)。廻廊及び中門の木部は金堂や歩廊と同じく紫が、つた茶色を呈してゐる。

廻廊の外側にはやゝ距離をおいて瓦葺、角垂木の築垣が廻らされて居り、南中門の南に南大門を、東中門の東、やゝ南寄りに東大門を開く。大門は共に三間一戸の樓門で、屋根は入母屋造、淡綠色本瓦葺、大棟兩端に鴟尾を上げ、又隅棟の先端には、講堂、金堂と同じく稚子棟の如き形が二段に附せられてゐる事が訥言模本によつて認められる。築垣の垂木は帶紫褐色であるが大門の木部は總て朱塗となつてゐる。

南側の廻廊と築垣の間、及び築垣の外側には、松や各種の潤葉樹が植えられて居るが、中でも南大門の西邊の築垣の中に、幅廣い葉を茂らせた一樹には、濃紺の筒状花が群れ咲いてゐるのが眼を惹

く。東側では東大門の北に一松樹あり、その描法は前述のものと同様である。

東大門の外方には小川があり、反橋がかけられてゐる。橋には朱塗の高欄を渡し、劔巴文の鼻隠板が附けられてゐる。川は板材を用ひて岸を固めてあり、東方から流れてきて、反橋のやゝ上で南に折れ、その下でまた西に曲り、更に築垣の東南隅近くで南に向つてゐる。川の手前は剝落の爲不明であるが、訥言模本では、畫面の下端近くに、下草の生えた土坡があり、太い松が描いてある。現状を検すると、斯様な最下部は失はれてゐるが、そのすぐ上に當り、大きく描かれた松の幹と葉（却つて訥言が省略してゐるもの）が微かに認められ、鳳凰堂壁扉畫中、近景の描寫法を知り得る稀な場合の一つをなしてゐる。

以上の殿舎の描寫を概観すると、個々の建物が間數のとり方や細部の構造までかなり正確に描かれてゐる上、全體として建物の配置は整然として居り、大畫面にこれだけ複雑な構成をなしてあげてゐる點、並々ならぬ畫家の手腕が認められる。

扱、金堂の内をみると、中央に安慰印を結ぶ如來形が坐す。その身は金色に塗られ墨線で勾勒される。頭髮は青、唇に朱をさし、暗赤色の地に朱色七曜文の衣をまといつてゐる。佛前の卓には美しい布（朱色地に淡紅色の九曜文）をかけた上に金色の佛器が供へられ周圍には淡青色の水引が垂れてゐる。如來の背後左側には一菩薩、右

側には一聲聞が合掌し、卓の左にも合掌する聲聞が認められる。その左後には華盤を捧げる菩薩あり、更に柱の左に聲聞が配されてゐた事が訥言模本により明瞭となる。卓の右脇には一菩薩が淡紅の花を盛つた盤を捧げ、その後方に續いて聲聞と菩薩とが合掌してゐる。これら八體の菩薩と聲聞とは、何れも黄色の肉身を朱線でく、眉と目は墨線、頭髮は青線に塗られて居り、菩薩の裳や天衣聲聞の袈裟には朱や緑が配され、更に菩薩には金銀の切箔を繫いで瓔珞が飾られてゐる。諸尊の背面は白地に朱と緑の連珠文ある垂幕で被はれ、床には淡緑地に濃緑と朱の文様の氈の如きものが敷かれてあり、また柱上には褐紫色の龜甲繫文内に緑の九曜文ある帽額が引渡されてゐる。斯様に堂内は巧みな配色によつて華やかな明るい感じに満ちて居り、之は主尊はじめ諸菩薩のあどけない表情と相俟つて、此の壁畫に漲ぎるおほらかな美しさの中心をなしてゐる。

これら堂内の佛菩薩に對し、堂の前庭から門の内外にかけ、多くの貴人群臣が集り、今や盛んな供養の儀式が營まれようとしてゐる。次にこれら供養者に就いて記し、特にその風俗を觀察する事とする。^(註八)

先づ金堂正面西側の階を上つた基壇上には、白色の衣（袖は淡紫褐色、袖口朱、肘に淡緑の飾布を附す）と赤色の冠をつけた貴人が坐し、兩手に盤を捧げて佛に供物を獻じてゐるが、これは其の位置からみても此の圖の中でのかなり重要性をもつ人物と考へられる。^(註九)

佛殿正面、前庭のはゞ中央には舞臺が設けられ、兩脇に位置した

樂人達の奏樂につれて四人の舞人が長い袖を翻して舞を献じてゐる。舞臺は四方に朱の高欄を廻らし前面中央に階を構へ、上面には茶の龜甲縹文(白地に、中に暗緑の七曜文を配す)ある敷物を張りつめてあり、側面は劔巴文附鼻隱の下に淡綠色の水引を垂れる。舞人の装束を見ると、鳥甲(縁を赤く中を淡褐に彩り、綠色の飾を附す)を冠り、上半身には袖の長い白の下襲の上に半臂(黒地に白の二重縹文を配し朱の縁をつける)を着し、石帯を締め忘緒をかけ、後には下襲の裾を長くひいて居り、下半身は白の表袴に赤地(縁は淡緑)の踏懸をつけ絲鞋を穿つた姿である。即ちこれは袍をつけぬ常装束と考へられ、更に鳥甲、半臂、踏懸等の色合が赤を主にしてゐる事から推すと、左方の舞(唐樂)の装束と判断されるのである。更に舞臺の左右には淡綠色の總をつけた淡青色の甌(朱と緑の連珠文様あり)を敷いた上に左方四人、右方五人の樂人が坐してゐる。其の樂器を、古寫本「舞繪」(所謂「信西古樂圖」)の巻頭に描かれた樂器圖や「教訓抄」の記載等によつて檢すると、左方の四人は打物で、先づ舞臺際前方には太鼓が置かれるが、其の筒は赤地に緑で雲文を描き、頂部に一環を附するのみで外輪はなく直接に据ゑられてゐる。(註一)その後方は金色に塗られ朱色の架に釣られた鉦鼓であり、太鼓の左は方磬と知られる。後側方の樂器は形の上からは鞆鼓であるが、樂人は桴を使用せず、「舞繪」中の腰鼓にみる如く手を以てこれを撃つてゐることが注目される。舞臺右方の座は打物と吹物で、舞臺際前方には左方と同様の太鼓を置き、その右は笙、後方舞臺際は横笛と思はれ、更に楮鼓(筒は赤地に綠色雲文)及び篳篥がその右に連つてゐる。以上の如き樂

平等院鳳凰堂の佛後壁畫に就いて

器の種類から判断すれば、これらは舞樂通例の左方樂(唐樂)と右方樂(高麗樂)を左右に配したのではなく、左右合して一組の樂をなすものと考へられ、且又その中に笙と鞆鼓が加つてゐる事及び樂器の彩色が朱や金を主にしてゐる事によつて唐樂に屬するものと知られるのである。即ち、此の宮殿前庭に於ける舞樂の場景は、藤原時代の我が國に行はれてゐた舞樂の中、左方即ち唐樂の舞人と樂人を表したものであつて、建築様式や供養者達の服飾と同様、此の宮殿の場面を當時の知識の及ぶ限りに於て唐の風俗として描き出さうとした畫人の意圖を、こゝにも充分に認めることが出来る。

金堂の正面中央基壇下には淡綠色の褥をかけた高机を置き、花瓶、香爐其の他金泥に塗られた佛器を供へ、白地に朱と緑を鏤めた供物が美しく盛られてゐる。

舞臺をめぐる前庭上の供養者達はこれを數名づつ、幾つかの組に分けて考へることが出来る。圖版第一(原色刷)に示した金堂西側のものからみてゆくと、基壇の角に近く、手に供物の盤を捧げて立つ一人物は此の群中での主要人物かと思はれるが、訥言模本の時既に上半身を缺失して居り明瞭に斷じ難い。淡紫褐色の廣袖の衣を纏ひ、白地に褐色の點紋ある裳を裾長くひき、足には黒色の烏を履く。前には綬を垂れ、縹(袖口)と襷裾(裾縁)は朱色で飾つてゐる。此の衣裳の形式は他の供養者達にも共通して居り、概念的にはあるが、唐風の禮服を表さうとしたものと考へられる。此の人物の後方西側歩廊の基壇に沿つて拱手して立つ人物が四人まで認めら

れる。先頭は白地に朱の七曜文ある衣を着し、黒い襪裾の白色裳を
 是いた年若な臣で、頭には弁(註一)と思はれるものを冠つてゐる。次の有
 髻の人物の衣は淡褐色に紫のくまがとられ、緑色の袖を出し、帯及
 び裳は白色である。頭にいたゞくものは形の上から進賢冠(註三)と判断さ
 れる。次の人物も淡褐色の衣、白色の裳、冠物は現在剝落してゐる
 が澤部氏模本により、やはり進賢冠と判断される。之につゞいては
 白の衣裳に紫褐色の袖をみせた少年めいた人物が着冠して立つてゐ
 る。これらの人物は最後の一人を除き三人とも手に紅色の花の枝を
 持つて居り、殊に第三の人物の持つ花枝には白色の布片が懸けられ
 てゐる。斯様に花枝を手にした形は、西域や支那の遺品(註一四)にみる供養
 者の姿に系統づけられ、此の壁画の性質を考へる上に興味ある特色
 と思はれる。

斯様な一群の下方、舞臺の左側に立つ二人の中、前方のは従臣ら
 しく白の衣と裳、白の臂飾(暗綠色 隈取)と赤褐色の標、進賢冠を載き太
 刀を佩く。

手には蓮華と思はれる淡紅色の花を三莖、黒色の水瓶に挿し、上面
 朱色の盤に載せて捧げる。背後には淡褐色の衣に白色の裳(代赭隈取 黒色裾)
 をつけ貴人が笏を持してゐる。頭には冕と思はれるものを載いてゐ
 るが、これは冕の上板(上面は朱、縁は赤褐色に白點)を描くのみで、冠の部分、即
 ち冕殻は省略され、旒も短い墨線を片側に三條附するのみである。

これらに對して、前庭の東側の供養者としては、先づ堂基壇に近
 く三人の一群をみる。紫褐色の衣(縁の袖 朱の標)に、白色の裳をつけ兩手を

や、開いて立つ弁冠の人物が従者であり、現在剝落してはゐるが、
 その傍に進賢冠をつけ大きな供物の盤を捧げるのが貴人と思はれ
 る。之につゞく一人は裳の裾の残存により僅かに存在を察し得るの
 みである。此の群の後方、東廊の基壇に沿うて四人が列立する。即
 ち同じく大きな供物盤を捧げた有髻の一老貴人(朱の九曜文ある白 衣、白裳、着冠)を中
 心とし、これに天蓋をかざす者、金堂東側基壇に近く供物の盤を捧
 げる者(白衣白裳、弁冠、他の三人は進賢冠)、金色盤上の黒色寶珠形(香爐か)を捧げる者
 などがある。東樓の西側には同じく禮服(主として白色)に威儀を
 正し、進賢冠をいたゞいた三名が笏を持って立つ。東廊の外側には
 衫袴を着した四人の童が跪坐してゐるが、うち三人は双童髻にゆひ、
 最後の一人のみ淡緑の冠をつける。廻廊の北の角にも冠をつけた三
 人の臣が見える。

更に前庭の南側には幡を持った群臣が立並んでゐる。舞臺の西南
 方に三人の一群。南中門より西へ、廻廊内側に六人、同じく中門の
 東に七人。何れも進賢冠又は弁を冠し、緑、朱、黄など美しく彩ら
 れた幡を捧持して此の場を嚴飾してゐる。

此の様に、儀式の用意整ひ、既に舞樂の始つた前庭を右方東中門
 から参入した美々しい貴人の行列が佛殿の方へ進んでゆく(註一五)
 五(一)参照。先頭左右には淡緑色の衫に袴を穿き前後に朱色の裾
 を出した双童髻の童子が二人、美しい髻を捧持し、つゞいて有髻の
 貴人が進む。其の衣と裳は白であるが、衣の肘の部分には濃緑色の
 飾布が附けられ、更に袖先は赤く塗られ緑の九曜文が附してゐる。
(註一六)

腰には太刀を帯び頭に冕を冠するが、この冕も先の場合と同様冕殻を描かず上板を直接白い緒で頭に結ぶ様に描いてある。上板の上面は朱、周縁は黒に白點を打つが、旒は全くつけてゐない。なほ此の冕のすぐ上に、墨で同様な形を描いてあるのは、恐らく下當りの線の残存と思はれる。此の貴人には三人の從臣が扈隨してゆくが、其の衣は淡綠色や紫灰色で裳は何れも白。頭には第一、第二の臣は進賢冠を、第三の者は弁を冠し、最後の一人のみ腰に太刀を帯びてゐる。

次にやゝ間を置いて、從臣一人を先導に立て、三人を扈從せしめた貴人が靜々と佛殿に向つて歩を運んでゐる。此の貴人は前後の從臣より一きわ大きく表されて居り、身には褐色の衣を着し、白の大帶を締め、衣の裾からは灰青色の内衣（中單）を覗かせ、更に白色の裳を裾長くひいてゐるが、その褐色の衣には黒の隈取が施されて、堂々たる體軀の表現を一層に強めてゐる。衣の標（袖口）は赤く、またその臂の部分には灰青色の飾布が附せられてゐる。手には笏を執り、腰に刀を佩く。其の頭上に冠する冕はやはり上板のみであつて、表面を赤く塗り縁は黒地に白點を附し、上板の前後には三條づつ朱の點線で珠を貫いた旒の形があらはされてゐる（なほこの冕の上方に下當りの墨線の見えることは前と同じである）。先導の臣はかなり剝落してゐるが、模本により補へば、朱の七曜文ある淡褐色の衣と白の裳を着し、頭には進賢冠を載き、笏を持つ。また第一の扈從は白色の衣裳、第二は赤衣白裳、第三は褐色の衣を朱で隈どり、白の裳をつけてゐる。尙これらの人物の周圍には太目の墨線

で無雜作に描いた下當りの圖がかなり顯れて居り、殊に澤部氏の模本にはこれが明瞭に寫されてゐる。

更に眼を正門たるべき南中門に轉すると、冠を戴き太刀を佩いた一人物が將に門に入らうとしてゐる。その服裝は上に緑の衣に白の帶を締め、その下に黒袴をはき、更に、我が服制に言ふ下襲の裾の如きものを後に長く出してゐるのは他の人物に見ない所である。之につゞいて門にかゝらうとする二人（白の衣の袖先だけを赤く塗る）は手に笏を持ち、同じく冠を着してゐる。

中門外の左右には甲冑に身を固めた三人づつの武人が、戟を手にとり、牀几に腰かけて警護して居る。同様の武人は東中門外に左右二人づつ配され、南や東の大門外には更に多數いかめしく立並んで畫面に一層の活趣を添へて居り、また築垣の内側には赤い旗を附した三叉の戟や毛槍の頭が見えてゐる。

而してこれら武人達の武装を通觀すると、冑は金色に塗られ、頂邊に管狀立物を附し、肩の邊までもある長い小札鍔が附せられて居り、且また大部分のものには赤や青や緑に彩られた羽狀の吹返が見られる。胸には同じく金色の小札甲を着し、下臍部には連環狀の籠手（毘沙門籠手とか海老籠手とか言はれるもの）をはめ、脛にも同様の脛當をつけて居り、更に肩と腰背部とは甲の上に獸皮をあて帶をしめてゐる。（甲の中には通常の小札甲の他に所謂毘沙門籠手^{（甲を附するもののある事は注意に價しよう）}）。その腰には大形の胡篋を下げ、赤い小旗のついた戟を手に執つてゐる。斯様な武装は、燉煌畫中に描かれた武人及び神將や、支那、西域出土の土偶等

の着する甲冑に類似する點が多く、唐代の武裝を描いたものとして首肯する事が出来る。(註一九)

さて東大門の外には、三輛の美々しい乗車が武人に護られて置かれてある(圖版第五(二) 参照)。車は輿(車體)の内外を美しい錦の如きもので張り、その縁木や床の杵木(軫)をはじめ、車輪や轆、衡も黒塗に金の飾りをつけ、轄(車軸頭)は金色に塗られてゐる。

また輿の上には後部から出た柄によつて蓋が差出されてゐる。蓋は頂邊に金色の寶珠形をつけ、輿と同様美しい錦で張られ、周邊に總を垂れてゐる。轆の端は錦の如きものを張り美しい脚をつけた榻にかけてある。斯様な形式は三輛ともに共通して居り、たゞ蓋や輿の色を異にしてゐるのみである。即ち、門の北側に置かれたものは蓋と輿の内面を青地白圓文、同外面を朱と緑の花輪遠文に彩り、次のは蓋を黄地朱小圓文、輿の内面を青緑地朱文、外面を朱と緑の花輪遠と青緑地朱圓文とし、南端のは蓋に朱地圓文(淡紫褐色と、暗紫褐色)、輿内面に黄褐地朱圓文、外面に緑地朱圓文を施してゐる。これら三輛の車は概念的にはあるが、恐らく唐制に「天子之車」と言はれる路車を表現したものと思はる。(註二〇)

扱、北側の車近くには三頭の白象が五名の供人(衫袴を)着すに附添はれてゐる。象は現在剝落のため三頭を辨別するには余程注視を要するが、何れも仔牛程の大きに可愛く描かれ、朱や青緑總の絡や手綱をつけ美しい障泥を置かれてゐる。これらの象はその數やまた手綱を執つた供人の様子などから推すと、やはり前記三輛の車を引いて來たもの

で、今轆から外された所と見るのが自然な様である。貴人の乗車を象に輓かすのは唐制には合致しないと説く論者もあるが、此の圖の佛教的な主題に鑑みると、畫人は之により異邦的な匂を強め、尊貴の象徴として理想化する爲象を車に附けたものであらう。南側の車の傍や橋の袂には五六人づゝ語らひ乍ら供侍する從者の姿が見え、(註二一)なほ川の對岸には外面に美しい彩色文様を施し、内を網代に張つた乗車が二輛轆を下してゐるが、これはその位置や形状から見て、先の路車の主に扈從してきた高位の臣の乗車と判断される。又その傍の栗毛の二頭の馬には、朱色の手綱と絡がつけられ、正倉院御物中に見える様な美麗な唐風の鞍が置かれてゐるから、右方山中に見える騎馬の姿とも思ひ合せて、これは廷臣達の乗馬と考へてよからう。その墨隈を加へた逞しい體軀の表現は描法上からも注意される。尙この畫面中の人物の顔貌描寫は簡略な墨線で眼鼻を表すに過ぎないが、所謂「引目鉤鼻」とは異つて、かなり表情の變化を示して居り、それは樂人や武人に於て殊に著しい。本圖の様式考察上注目すべき點であると思ふ。

(註七) 降棟の末端に稚子棟を附ける事は奈良時代後期に始まると言はれてゐる(天沼博士説)が、藤原時代迄の遺構にみるものは總て一重であつて、茲に描かれた様な形式は他に類を見ない。然し乍ら、燉煌千佛洞壁畫中には、佛殿屋蓋に之と類似した二段の稚子棟の如き形を表現した例が、左の如く見出せる。

第三四洞左壁、觀經變相圖 (Pelliot: Les Grottes de Touen-huang Pl. IXXII)

第四一洞左壁、藥師淨土變相圖 (Ibid. Pl. IXXIII)

第五三洞右壁、觀經變相圖 (Ibid. Pl. XCIV)

これらが果して稚子棟であるか、或は傍吻の源流の如きものであるかは考慮を要

するが、何れにせよ、此の特異な屋蓋の形式も決して藤原時代繪師の「繪そら」と
ではなく、唐繪としての典據を有してゐたものであらう。

(註八) 此の壁畫に描かれた服飾の考察に當つては原田淑人博士の「支那唐代の服飾」
(大正十年刊)、「西域發見の繪畫に見えたる服飾の研究」(大正十四年刊)、「漢六朝
の服飾」(昭和十二年刊)及び「東亞古文化研究」(昭和十五年刊)所收の諸論考を參考
とさせて載き、更に直接の御高教をもたまはつた、茲に記して深甚の謝意を表する。

(註九) 此の人物の頭部は近年惜しくも剝落し去つた。訥言、澤部氏兩模本の傳へる
赤色の冠物は、上面の赤い毳の一部かとも推定されるが、明瞭でない。

(註一〇) 古典全集に覆刻せられた東京美術學校本は江戸末期、藤井貞幹寫本の轉寫
であり圖の崩れも甚しいが、最近知られた陽明文庫藏の一卷(卷留に「左右舞繪」
とあり)は多分に古態を傳へる善本である。

(註一一) 此の太鼓の形式は舞樂に普通用ひられる大太鼓や鈞太鼓とは甚しく異つて
ゐるが、今日宮内省樂部に傳はる太鼓の中「東大寺形」と稱するものがこれと類似
して居り、かゝる古制のあつたことが察せられる。これら舞樂の裝束や樂器に關し
親しく御教示を賜つた芝樂長の御厚意に深謝する。

尙、本圖は現存する舞樂の圖としては恐らく最古のものと思はれるから、御物聖
德太子繪傳(舊法隆寺繪殿障子)第五隻「太子設宴賜物於群臣」の場面に描かれた
舞樂の圖などと共に、専門家側の研究が期待せられる。

(註一二) 弁服は武徳令では天子は朔日受朝、皇太子は朔望視事に之を用ひ、また文
官九品公事服と定められた(新唐書「車服志」)。弁は正式には鹿皮を以て製し、
烏紗製を以て通用とする。同形式で皂絹製のものゝ委貌冠といふ。

原田博士によれば傳岡立本筆「歴代帝王圖」中の隋煬帝が弁を冠して居り、大英
博物館藏燉煌畫被帽地藏十王圖(Stein: Serindia Pl. LXVII—ch. 0021)中の泰廣王・
五官王(第一、第四の王)變成王・都市王(第一、第四の王)の冠るものも弁であるとされる。

更に遡つては顧愷之筆女史箴圖卷第五、六、七段の男子の冠も弁と見做され、また
燉煌將來の絹本着色佛傳圖(Stein: The Thousand Buddhas Pl. XII)の悉達太子
の冠も之と相似た形の弁である。鳳凰堂壁畫のものには殊に此の最後の例に近く、描
き崩れはあるが、弁を表現したものと考へてよいと思はれる。

平等院鳳凰堂の佛後壁畫に就いて

(註一三) 天子の通天冠、皇太子の遠遊冠、群臣の進賢冠はいづれも鐵線を曲げて冠

梁とし之に絹地を張つた相似た形で、たゞ梁の數により上下の區別がある。前方に
圭角形の裝飾(山述)を附ける。この人物ではこれが比較的正しく描かれてゐるが、
甚しく簡略化され描き崩れた場合も多い。しかし、大陸の遺品にも類似の例があ
り、此の壁畫の供養者の多くは進賢冠をつけてゐると判斷してよいと思はれる。

(註一四) 例へばベルリン民族博物館藏、ゼクリク及キジル將來壁畫中の供養人物
(Le Coq: Cheshno Pl. 12, 16, 30, 34, 35, 41c)や燉煌壁畫(第一一七窟)に斯様な
姿を見、支那の例としては龍門賓陽洞前壁浮彫の供養后妃や天龍山第三窟東壁浮彫
供養者、及びボストン美術館藏大足長安四年在銘石祠壁隱刻畫供養人物(O'Shea:
Chinese Sculpture Pl. 483, 484)等を挙げ得る。

(註一五) 斯様に主要人物の列を南正面から參入せしめず、右脇の方向から斜めに進
めてゐるのは、或は北門(右方)を正門とした平等院の伽藍配置との關聯を考へら
れるかも知れないが、それよりもやはり人物の背面描寫を避けると共に、斜方向に
圖を展開してゆかうとする構圖上の必要によるものと解する方が穩當であらう。本
來東中門の眞東に置かるべき東大門を前に下げて描いたのも之と同じ理由と思はれ
る。

(註一六) この肘の部分の飾り布は、他の人物の服にも多く見られ、且また前庭西側
の人物に於て、袖の上に別色を用ひて吹返し如く附せられてゐるものは正面から
描かれたこの飾布と認められる。然し乍ら斯様な肘飾は唐朝の服制に於ては見られ
ない處であつて、恐らく日本の畫家が想像的に加へた裝飾であり、衣の袖先だけを
別の色に彩ることなどと共に、唐繪としての「崩れ」の一つと考へられる。而して
斯様な表現は單に鳳凰堂の場合のみに止らず、中尊寺經や嚴島の清盛賴盛合筆紙
法華經の金銀泥見返繪中に描かれた唐人物の禮服にも見られるし、更に下つては吉
備大臣入唐繪卷中の唐の天子の服にも之を認める事が出来るのであつて、斯様な形
が唐服の一つの表現法として傳承されてゐたことが知られる。

(註一七) 之等貴人の服裝を、從來の諸論文では専ら「冠冕袍服」とし、王者のしる
しであるかの様に記してあるが、唐制によれば、帝王臣下を問はず、冕を冠する場
合の服は「衣」であるし、又、この圖に描かれた形も袍とは認められない。袍を着

するのはむしろ通天冠や進賢冠の場合であるが、この圖では着冠の人物でもその服はやはり衣の如く描いてゐる。また衣服の色合も配色の美しさを主眼として施されて居り、唐制の服色とは殆んど一致してゐない。従つて此の圖の人物に對し、嚴密な服制からその性質を判断するのは危険であると考へられる。

(註一八) 篠田嘉一郎氏は、此の貴人の冕は旒の描かれてゐるのを見落されたらしく、又、舞臺左方の貴人の冕は旒條に珠がついてゐるから意識的に旒を描き止めたものと解釋された(關係論文42)。その結果、此の壁畫中の冕は旒を附せず、且上面が朱色であつて「黑表纁裏」といふ冕の規定とも合はないからこれは本來の冕ではなく、「制如冕但無旒爲異……其色赤而微黑……」(三禮圖注)と記された傳弁であらうと推定され、従つてこれを冠する人物は何れも王者に非らずと斷ぜられた。然し乍ら、實際には一つの冕に明らかに珠を貫いた旒が描いてあり、且、何れも上板のみで冕數を描かぬほど省略した描き方である以上、旒條だけにしたり、或ひは全く旒を描き落すこともありうる譯である。色彩も同様で全體としてそれほどの嚴密性は守られてゐない。従つて、これらはやはり本來の冕を描いたものとして差支へないと思はれる。

但し、王の冕服と臣下の冕服とは、服制の上では専ら旒の數と衣裳の色や文様により區別されるのであるから、斯様な繪では辨別不可能であり、冕の形から王者か否かを定めるのは難しいと考へられる。

(註一九) 支那上代の甲冑に關しては末永雅雄氏の「日本上代甲冑の研究」第五章第五節(「上代甲冑の源流」)や原田博士「西域發見の繪畫に現れたる服飾の研究」第二章第三節を参照。なほ末永氏には嚮に鳳凰堂壁畫中の武裝に關する一文(關係論文28)があるが、今回更に直接の御示教を賜はり、こゝに描かれた武裝が概念的にはあるが唐時代の武器武器を表現してゐること、及び、日本上代甲冑の變遷に鑑み、作者は實物上の知識によらず、専ら支那畫によつて傳へられた、いはゞ圖像的な知識に基いて此の圖をなしたと思はれることを確認して戴けた。同氏の御厚意に深謝する。

(註二〇) 唐書「車服志」に五種の路車を規定し「凡天子之車、曰玉路者祭祀納后所乘也、青質玉飾末、金路者擗射祀還飲至所乘也、赤質金飾末、象路者行道所乘也、

黃質象飾末、革路者臨兵巡守所乘也、白質鞵以革、木路者蒐田所乘也、黑質漆之」と記す。而して五路何れも重輿で青蓋三層あり、後方に旌旗の類を立てる。此の壁畫中の車はこれ程複雑には描かれてゐないが、木部に金飾を施し車體に彩錦を張り美しい蓋を附するなど高貴な車たる事を示さうとしたのであらう。なほ三輛相互の間には輕重の差ありとは思へない。尙、支那古代の車輿に就いては原田博士、陶井和愛氏同輯の「支那古器圖攷」(舟車馬具篇)に負ふ處が多い。

(註二一) 此の車の形が、當時我邦に行はれてゐた牛車を參考にしてゐる事は否めないとしても、斯様に前部に庇を突出させた箱形車は大陸上代の繪畫や土偶中に屢々類例を見るものであつて、畫人も唐朝の車の一形式として此の形をとり入れ、適宜美化したものと考へられる。

尙、下店靜市氏も「唐繪と大和繪」中に指摘せられた如く、藤原、鎌倉期の唐繪中に描かれる貴人の乗車は、多く此の形に次第に理想化、空想化が加へられたものであつて、遂には吉備大臣入唐繪卷や神光院藏繪卷殘缺(双車圖)の如く前部の庇を不自然に彎曲せしむるに至る。これらに比べれば本圖のそれは未だ自然な形を保つて居り、唐繪としての原初性をこゝにも認める事が出来る。

(ロ) 右上部の圖様

宮殿の狀景から右方は現在では殆ど剝落し圖様を辨じ難いが、訥言模本によればなほ深い山間の景を認め得るのであり、急湍が二箇所に瀧となつて懸つてゐる。此の溪流は恐らく宮殿築垣外を流れる小川の源流をなすのであらう。茲に注意すべきは、訥言模本に於て、上方の瀧の傍に、唐裝の騎馬人物(茶色の衣に黒の靴を履く)が藍色の衫に袴を穿き傘を荷つた従者一人を連れて山間の徑を下つて来る様を寫してゐる事である。此の模本を頼りとして、現在の壁畫を仔細に檢してみると、幸にも従者の頭部と裾の部分に相當する小斷片が残存して居り、更にその左方には騎馬人物の胸部にあたる

らしい色彩と細やかな白線で描き表された瀧の水とが認められる。此の人物も、宮殿の前庭に居並ぶ人々と同じ着冠の風俗であり、恐らく供養の盛儀に参するため山路を急ぐものであらう。

扱、かゝる山の彼方、畫面の右上端には、阿彌陀淨土の光景がはるかに現出してゐる(圖版第六參照)。宮殿は水邊の洲濱形の上に營まれて居り、重層入母屋造の中堂から左右に出た廊は、同じく入母屋造に鴟尾を上げた左右の樓閣(方三間)に達し、更に前方に延びて池邊に立つ寶形造の小樓(方三間)に至る。中堂や樓閣の屋根は青緑、柱は朱に塗られてゐるのに對し、廊の屋根は褐色、柱は先の宮殿に見た様な帶紫褐色であり、中堂や樓閣の高欄にもこの色が用ひられてゐる。

中堂の前面にはやはり帶紫褐色の高欄を廻らした廣い臺が構へられ、臺上には阿彌陀如來を中心に、觀音、勢至が大きく現されて居り、それを廻つて五つの菩薩形と六つの聲聞形が、或は合掌し、或は華盤を捧げて讚嘆供養してゐる。本尊は現在剝落甚しく殆ど辨じ難いが、訥言模本は完全に之を傳へ、澤部氏模本もなほ大部分を存してゐる。佛菩薩ともに肉線はすべて朱であり頭髮は濃青色に塗られてゐる。佛は美しい褥をしいた寶座の上に跏趺し安慰印を結ぶ。その法衣は鮮やかな朱色に緑の縁をとり、光背は金泥に塗られてゐる。兩脇侍も同様金色の光背を負ひ朱の天衣紫褐色の裳をつける。此の臺の前には緑と朱の龜甲文様の氈をしいた舞臺が構へられ、左右の前樓から反橋がかゝり、舞臺にも橋にも朱の高欄と劔巴文附鼻

隱板が廻らされてゐる。下には茶色の一筆描で無雜作にひかれた橋脚の間に、これも緑青の沒骨で楚々たる蓮葉が描かれ、朱の點描で可愛い花を咲かせてゐる。舞臺の上では朱や紫褐色の裳をつけた四菩薩が樂しげに舞ひ踊り、左右の反橋の上では淡緑と淡青の翼も輕やかな一羽づつの伽陵頻迦が唱ひ、左右前方の洲濱の上では樂器を手にした菩薩達が奏樂してゐる。その他前樓の内外、歩廊の邊にも菩薩形、聲聞形が描かれ、また左方の洲濱上には赤衣の佛が二箇所に立ち給ひ前に跪坐した菩薩形の讚歎をうけて居られる。寶殿を廻つて寶樹が生ひ、虚空には飛天が舞ひ樂器が飛び散りかゝる。斯うした状態は總て輕やかな筆で描かれ、朱や黄、緑の明るい彩色に加へて、菩薩や寶樹には切箔の瓔珞が輝いて居り、歡喜無窮の小天地を、畫面の一隅に現出してゐるのである。

(註二二) 圖版第六は「東洋美術研究」の寫眞原畫を複寫して淨土圖を示すと共に、訥言模本の同部分を之に對置し、原狀を補ひ得る様にしたものであり、白線は板の繼目を示してゐる。

(ハ) 色 紙 形

前述の如く此の壁面の左上部には、地塗上に墨線を用ひて色紙形が劃されてゐる。その寸法は輪廓線の端から端まで、縦一三、七五横一二、二五(單位寸)を數へるが、その左端は左の押縁に接して居り、輪廓線の下半は押縁の下に隠れてゐる。また壁面上部押縁下端より色紙形上邊までの間隔は一五、一である。(註二三) 細に觀察すると、此の色紙形周邊に於いては板壁地塗の白色顏料の

上に、一面淡綠色がかけられて居り、色紙形輪廓の墨線は此の上にかかれてある。而してその線は二重であつて、最初や、細目の線がひかれ、更により太い一線が之に重ねられてある事が右上部に於いて特に明瞭に認められる。上邊はあまり剝落をみないが、下邊は之に接して描かれた山の綠青地の剝落が色紙形下際に及んだ爲、輪廓線は中央と右端とを残して失はれてゐる。この部分を檢すると、現在色紙形上に塗られてゐる黃褐色の顔料は輪廓の墨線の上にかゝつて居り、更に下方の山の綠青顔料（綠青）がこれらの上に及んで居るのが見られて、各顔料の塗られた前後關係が判明する。

さてこの色紙形はその上に文字の記されたるを見ず、然も現在の地色は僅かの傷痕をみる他、完好な表面状態を示し、一旦書かれた文字が剝落し去つたものとは認められない。従つて、此の壁面は、何等かの特殊事情により、色紙形が作られたまゝ、文字を記されることなくして終つたものと信せられてゐる。

然るに此の夏、出来る限り明るい條件のもとに、此の色紙形を仔細に調査した處、此の點に關し一つの疑問が生ずるに至つた。即ち黃褐色の地塗表面に、僅かながら盛り上り他よりも多少薄黒く、短い線條をなして見える部分が一面に分布して居り、然も其等は何か文字らしいものを構成してゐる様に思へたのである。最初、これは顔料の斑（ま）によつて生じた線ではないかと思ひ、慎重注視を加へたのであるが、其等は偶然にしてはあまりに多く字劃らしいものを形成して居り、然も其等各々の形はほど同大で、一列上に並んでゐる如く

見え、その行數は他の色紙形の場合とほど相等的い。とはいへ其等の線は、地色の表面に現れた僅かなニュアンスに過ぎないので、明確な文字の比定はなかくに困難であり、殊に其等から何等かの成語や成句を得る事は未だなし得ない。然し乍ら右上邊に見える「壽」の下半らしき形などは、比較的明瞭で、寫真にも現れるのであるから、之等を全く偶然に生じた形態として看過し去る事は出来ない。之が解明には特に強力な赤外線寫眞等の使用を必要とすべく、現在の處、一つの疑問の提出に止まらざるを得ないのを遺憾とするが、何分にも本壁畫主題の決定に重大な關係を持つ問題であるから、今後なほ鋭意調査を期すると共に、諸賢の御高説を俟ちたい。

（註二三） 訥言模本は此の畫の色紙形を竪一二、五五横一二、六六とむしる横長に描いて居り、その上に「此上壹尺七分有」、下に「地迄七尺九寸有」と書き込んでゐる。下方の寸法はほど正確であるが、上方は色紙形の縦と共に實際よりも短い。

（註二四） 若しも之を文字の残存であるとすれば、それは現在の地色の下にある別の色面に書かれた文字であり、それを今の色で塗り消した、その一部が斯様な形で表面に現れたものと解せられる、然るに山崎博士の最近の調査結果に據れば、色紙形地塗の黃褐色顔料は本壁畫中の黃褐色部分と同質の由である。然りとすれば、此の文字を塗り消した時期は堂建立後あまり時を隔てぬこととなり、其の事情に關し各種の推察を可能ならしめる。

（四） 佛後壁裏面の現状

佛後壁表面が鳳凰堂壁扉畫中最好の保存状態を示してゐるのに對し、その後面は、如何なる事情によつてか、見るも無慘な状態を呈してゐる。即ち、第二章に述べた如く、此の壁面は南北兩側壁と同

様、板壁に漆下地を作つた上に一面白色顔料を下塗りし、壁畫を描いてゐるのであるが、現在では全壁面に亘り、この白色下地まで削り落されて漆生地を露出して居り、更に其の後、壁には筋違板が打ちつけられてゐたらしく、現在對角線狀に幅約七寸の痕跡が存してゐる。なほこの筋違板痕跡の兩側に赤色の線が残つてゐる處をみると、筋違板の上には赤色の顔料が塗つてあつたと思はれる。

従つて此の壁は畫面としては全く失はれたといつてよく、原初の圖様を窺ふ術もない。たゞ壁上各所に點々として残る色面の斷片中に僅か乍ら繪様の存するものゝあるのと、左右押縁下にほゞ完全なまゝ保存されてゐる畫面をその下端部に於て覗き見られる事とが、やゝ手懸りとなるばかりである。然も之等の斷片すら果して天喜造營當時の畫面であるか否か、疑問の餘地が存する。(註二五)然し乍ら一應先づ之等斷片に對する調査の結果を記録してゆく事とする。

(イ) 残存畫面

まづ壁面右側から檢してゆくと、右端押縁の下には殆んど損傷褪色をみない畫面が存して居る。押縁板を上げて下半部を視ると、畫面は白色の下塗に一面黄色をかけて地塗とし、その上に大まかに緑青を塗つて描いた山の形が三箇所認められ、之に添つて墨の渴筆で粗く皴が加へられてゐる。上方は押縁が釘付けされてゐて不明であるが、その上端、隅金物下の押縁板切れ目に於て黄色地が認められる事よりすれば、この地色は畫面全體に及んでゐたものと推定さ

れる。

押縁左方約二尺、右より第二の壁板面、下から約五尺の邊に四、五の斷片が存する。そのうち右端のものには黄色の地塗に人物の衣紋線かとも考へられる墨線が残つて居り、(註二六)また左端の斷片は一面白線に塗られてゐる。その上方第二、第三の壁板繼目には、筋違板の痕跡上とその下端とに白色の斷片が存し、又そのやゝ下に細長く殘存する綠青地には丹色に描かれた楓葉を認める事が出来る。後者のすぐ左、第三板中央にはやゝ大きな黄色地の斷片があり左端は白線に塗られてゐるし、その斜め上第三、四板繼目に殘る黄色地斷片にも同様綠色がかゝつてゐる。また之等に近く筋違板痕跡上には黄色地に墨線で水波を描いた斷片が存するから、此の邊は山中流水の景色であつたと想像せられる。之等の斜上方、第四板上に三個の綠色の小片あり、右端のものには白綠地上に墨線を以て建物或は垣根の一部が描かれてゐるのが認められる。

壁面中央部には斷片の殘存をみず、左半部に入り、第六板上方筋違痕跡上にやゝ大きく赤褐色の斷片が存してゐるが、表面は非常に荒れて居り畫面とは認められない。そのやゝ左上の筋違上に黄色地の小片あり、粗い墨描の樹梢を認め得る。第六枚目板下方筋違痕跡上(下より四尺七寸)にはやゝ大なる黄色地斷片あり、右端に建物の軒の一部かと思はれる墨描線が残つてゐて上は濃茶色に塗られて居り、又左側には樹木が描かれ朱や緑の葉を點じてゐる。この斷片の左下に接してやはり建築の一部と認められる墨描を有する小斷片

あり、この邊にも人家が描かれてゐた事を推知し得る。

壁面左下隅にも黄色地がやゝ大きく存し、上には墨線で波が描かれてゐる。左端の押縁下は板の浮いた部分から覗きみるほかないが、それによれば右端と同様で、黄色地塗上に緑青の山形が描かれ、濁筆の皴あり、また山の上方に赤褐色を掃いて居る。

以上残存する断片によつて知り得る點を要約すれば、畫面は全體に黄色を以て地塗とし、大部分が山中の景色として展開されてゐたらしい。また、右上部と左下部とに流水、屋舎の描かれてゐたことが分り、右下部には人物が配置されてゐたかと想像されるが、來迎圖相に關しては何等の痕跡を認められない。若し爾餘の壁扉面と同様な來迎が此の壁にも描かれてゐたとすれば、残存断片の僅少な左上部から中央部にかけてその位置を求むべく、それはまた他の大部分の壁扉畫中に於ける來迎聖衆の配置とも一致する。

尙また残存する樹木の描法などは佛後壁表面の畫よりもむしろ左右兩側壁のそれに類似して居り、黄色地に綠青を大まかに塗つて山を現す方法も兩側壁畫の現狀に甚だ相近い。

(註二五) 疑問の理由としては、第一に、現在此の壁の黒漆地上には古い白色下塗を削り落した跡が全面に残つてゐるが、繪様の残る色面断片は總べて斯かる削り落しの上に塗られたものの如く認められる事であり、第二に、現在の押縁板は天喜當初のものとは認められないが、その下に斯程に完好な状態で残されてゐる畫面の製作時期を、果して原初迄遡らせ得るか否かの點である。然し乍ら一方、山崎博士の分析結果に據れば、これら残存色面の白色顔料も、佛後壁表面のものなどと同じ特殊な合鉛白土であつて、未だその間の時代的差違を斷じ得ない爲、此の問題の決定は、南北兩側壁の後補問題とも關聯して、尙今後の調査に俟たねばならない。

(註二六) 津田敬武氏は此の壁面に一菩薩の首部を認め得るとして居られるが(關係論文21)、現在之に該當すべきものをみず、或は此の断片を指して居られるのかも知れないが現狀では菩薩とは認め難い。

(ロ) 色 紙 形

上記の畫面断片の他、この畫面右上部には色紙形の痕跡と文字の一部とが残存してゐる。色紙形の上部輪廓は、黒漆地表面に淡白く残つてゐる下塗白色顔料が色紙形の部分だけ特に念入りに削り去られ、地の黒味を増してゐる事によつて判別される。又その下邊と覺しいあたりには白色の横線が淡く残り、その下際に添つて黒漆地がやゝ剥げ褐色の下地を露出して此の線を明瞭ならしめてゐる。これら上下の輪廓間の距離は一尺二寸九分であつて、爾餘の壁扉の色紙形寸法ともほゞ相等的いから、これを以て此の色紙形の縦と認めて差支へないと思はれる。色紙形右端は押縁に接してゐたと思はれ、また左方は第二枚目の壁板上迄痕跡が及んで居り、その端はやゝ明瞭を缺くが、第一、二枚目板繼目より左へ約七寸四分のあたりに右邊と同様な黒漆地の濃淡による輪廓が現れてゐるから、これを色紙形痕跡とみれば、この色紙形の左右幅は一尺八寸二分となる。これは上品上生(色紙形二枚繼)を除いては他に例をみぬ廣さであり、もし上記の輪廓を信すれば、そこに特殊な事情を想像せざるを得ない。(註三二)

扱、かゝる色紙形の輪廓内には、右上部から中央部(第二枚目板の右端)に亘つて白色の色紙形地塗の一部がきれ〜に残存して居

り、その上に若干の文字を認める事が出来る。而して之が觀經の
品下生文の一部に該當する事は先人の説かれた如くである。

然るに、いま改めてこの色紙形残存部を検してみると、この白色
の色面は、黒漆地上から一旦古い白色地塗を削り去つた上に、改め
て塗られたものである事が分り、更に又その上に書かれた文字は、
輪廓を籠字とし、中に淡墨を塗つた双鈎填墨と認められるのであ
る。即ち現在讀み得る文字は、原字に補墨したものですらく、地
塗から改められたものと考へざるを得ない。

然し乍ら、一應現在認め得る字形を判讀してこれを觀經の本文と
比較し、更に残存文字相互の間隔や文字と色紙形輪廓との間隔から
其等の配置を算定して、下品下生色紙形銘文の復原を試みると左の
如き結果を得る。このうち太字を以て示したものは現在明瞭に讀み
得る文字であり、傍點を施したものはその一部を認め得る文字であ
る。

字數 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15
行數
1 下品下生者或有衆

2 生作不善業五逆十惡具諸不善如

3 此愚人以惡業故應墮惡道經歷

4 多劫受苦無窮如此愚人臨命終時

5 遇善知識種種安慰爲說妙法教令念

6 佛彼人苦逼不違念佛善友告言汝

平等院鳳凰堂の佛後壁畫に就いて

何レノ行ヲ十三字詰トナスカ
ハ不明

「彼人」ト「流布本ノミ」此人ト
トナス

- 7 若不能念者應稱無量壽佛如是至心
- 8 令聲不絕具足十念稱南無阿彌陀佛
- 9 稱佛名故於念念中除八十億劫生死
- 10 之罪命終之時見金蓮花猶如日輪住
- 11 其人前如一念頃即得往生極樂世界

即ち、現在右上の端にある「不」字上端より色紙形上邊迄は二寸
五厘を隔て、居るが、一方現存文字一字分の縦は一寸前後であり、
他の色紙形の例に於て上邊の餘白は殆んどつてゐないから、この
「不」字は第三字目と判定し、次にこの字の左方、ほど同じ高さに認
められる「人」「知」「人」「能」の文字を經文中に求めて行を整へると、
各行一三乃至一五字として、第二行から第七行迄は大體無理なく配
當せられるのである。また第七行「能」字の左約三寸を隔て、第二
枚目板の端に僅かに残る「前」なる文字を經文中に求めて、「能」字よ
り四行左方に置けば、各行一五字として正しく此の間を埋め得るこ
とが分る。(註二八)従つて現存の文字はその配置に關する限りほど妥當なる
ものとして認められるのであるが、たゞ復原第二行の右端より右方
押縁際まで二寸を餘し、然も本文初行分が僅か八字しかないことは
他の例に見ぬところで、この點のみが疑問とせられる。

結局のところ、現在の後壁裏面色紙形は、後世書き直されたもの
であるが、或る程度原初の形を傳へるものとして考へても差支へない。
但し、訥言模本は固より、平等院所藏の色紙形銘文模寫本も下品下
(註二九)

高麗宋元明各本「能念彼佛者」
トシ燉煌本流布本ノミ「彼佛」
トナス

生の文字を全く傳へてゐない點を考慮すると、此の壁面の色紙形銘文が今日の如く失はれたのは、かなり古い事と思はれる。

(註二七) 從來鳳凰堂壁屏色紙形の銘文と觀經本文との比較は多く流布本の觀經に基いてなされてきた(關係論文37・46・48)。然るにこれを大正新修大藏經所收の諸本、即ち、高麗、宋、元、明各版大藏經及び熾煌石室將來本の觀經によつて對校を試みると、流布本よりも却つて高麗本、熾煌本等と一致する語句が見出される。いま問題とする下品下生文に於ても復原第六行に残存する「彼人」の文字は流布本に於ては「此人」となつて居り、森氏が此の色紙形殘存文字の配置に疑問を持たれたのも、この「彼」字の位置が不明であつた爲と考へられる(關係論文48)。

(註二八) 第一、二枚目板の繼目上に書かれた「前」字より左方に於ては文字は全く不明である。然してこの板繼目より色紙形左端迄は七寸四分あり、あと少くも六行を容れ得る譯で、一行一五字詰とすれば九〇字分に當る。然るに復原第一一行末字から下品下生本文の殘部を數へると、「是名下品下生者」迄は五五字(高麗版四字、宋版一字多し)であり、「是名下輩生想名第十六觀」の句を加へても六六字に過ぎず、色紙形の餘白を埋めるには甚だ不充分である。然も一方他の色紙形銘文の記載法を調べると、多くは觀經本文の中から來迎のこと迄を摘記し、色紙形二枚分を用ひた上品上生の銘文すら「彼國に往生す」と迄で、何れも往生後の事は含まない。即ち、下品下生文に就いて言へば、第一一行末迄が丁度これに當るのである。従つてもし現在の色紙形左半部の輪廓が、原初の大きさを示してゐるとするならば、この部分には下品下生文以外の銘文の存在を予想しなくてはならない。ところで觀經九品文の中、現在何れの壁屏面にも見出されない中品下生の文を探上げてみると、全文一〇八字(流布本)で、前記の如く色紙形要文として適當な「生極樂世界」迄を數へると、七八字となる。従つて字數の上からは之が佛後壁裏面の色紙形左半部に收められる事は可能な譯である。

右はもとより該色紙形の現存形態が舊狀を傳へるものと前提しての推論ではあるが、一方、堂内壁屏畫配置の左右相稱性を尊重すれば、中品下生と下品下生とは共に後壁裏面に併存せしめる他ないのであるから、上記の事實は此の問題に關して一つの示唆を與へるものと思はれる。

(註二九) 平等院淨土院に所藏せられる鳳凰堂色紙形銘文模寫本は、上品上・中・下生、中品上・中生、下品上・中生及び日想觀の各色紙形銘文を薄葉に双鉤填墨で入念に模寫したものを一軸に裝演してあるが、これを現存銘文と比較しても相當巧みな寫しと思はれ、然かも何れの色紙形にも一字の缺字すらないことが注目せられる。さて此の模寫本は、その卷末に寛政十二年瀨尾教延の誌した奥書によれば、寛政十一年に平等院の住職玉譽上人が敗庵中から見付け出したもので、當時既に漫滅して不明の文字の多かつた銘文を明瞭に傳へてゐるので甚だ珍重すべきものであるとして表裝を加へ寺寶とせられたといふ。従つてその模寫された年代は寛政を相當遡るものと思はれる。而して此の中に寫された上品上生の文字を、その舊屏板斷片(高橋彦次郎氏及平等院最勝院所藏)上に殘る銘文及び現屏板銘文の兩者と比較し、その何れに據つて模寫したものであるかを鏝してみると、此の模本の書體は寛文十二年新寫された現屏板銘文のそれに近い。従つてこれは寛文修理後さして遠くない時期に寫されたものと判断せられる。(なほ森嶋氏が此の模寫本を寛政十一年頃の狀態を示すものと記して居られるのは奥書の誤讀に基くと思はれる。)

(五) 佛後壁表面圖の畫題

前に述べた様に佛後壁表面圖は他の壁屏の如くその銘文によつて主題を知る事が出來ず、また、同壁裏面は其の圖様の殆ど總てを失つてゐる爲、所在不明の中品中生圖の問題とも關聯して、これらの主題に關し、今日迄幾つかの解釋が行はれ、近年ではこれが鳳凰堂壁屏畫論の中心課題たるの觀を呈してきた。従つて、こゝでは先づ從來の諸説を紹介檢討した上、私自身の現在の考を述べる事とした。

(イ) 從來の諸説

鳳凰堂壁屏畫の主題に關する記載として、現在知り得る最古のもの

のは、明應九年四月の奥書を有する三條西實隆筆の平等院勸進狀(註三〇)

(平等院淨土院藏)であらう。即ち同狀中に「凡道場莊嚴磨摩尼鏤金銀内畫釋迦八相闍顯淨土九品云々」とあり、闍、即ち扉繪が淨土九品をあらはすのに對し、内部の壁には釋迦八相と畫くと解してゐる。之につき江戸初期に成立した二種の平等院緣起(所謂眞名本)の中、眞名本は單に「四壁扉圖繪觀經大意」とのみ記して居り、更に假名本に於ては勸進狀と眞名本緣起の文を併せて「四壁のとびらには繪所の長者爲成細金を以て觀經の大意釋迦八相淨土九品の躰を圖繪す」となしてゐる。以後江戸時代の地誌類などもこれら緣起の記載を踏襲するのみで佛後壁の畫題に關し特に記して居らず、漠然と釋迦八相を以て之にあて、ゐたものらしい。訥言模本に於ても、紙背の自筆題箋には「後門色紙形文字ナシ」と書すのみであるが、蓋裏に貼られた天保の目錄には之を「八相成道」と記してゐる。

明治に入つても此の傳稱の儘に過され、武田博士關係論文10、14の論考や博物館の「稿本帝國美術略史」(明治三十四年刊)も釋迦八相と記してゐる。然し乍らこの壁畫の圖様を少し入念に觀察するならば、到底これを釋迦八相とは認め得ない筈であり、當然新しい解釋の必要を生じてくる。先づ大正の初め小森彦次氏は、博物館所藏の訥言模本により、鳳凰堂壁扉畫の圖様を紹介記述せられたが、關係論文15、16其中で此の佛後壁表面の圖を「峨々たる山岳中腹に大伽藍ある」構圖なるが故に、「大唐西域記」卷第九摩揭陀國の條に記された「頻婆沙羅王が生前嘗て如來の妙法を聞かん爲者闍崛山に道路を切開して登山した

傳説」を描いたものならんと推定せられた。然し乍らこれは本圖の圖様を充分説明するものとは言ひ難く、且つ小森氏は右上部の淨土の狀景には何等言及して居られぬ爲、此の説は大なる反響を得る事なくして終つた。

昭和に入り、津田敬武氏は「鳳凰堂の新研究」關係論文21に於て、此の畫面を二つの主題に分離し、右上部を「極樂淨土圖」となした後、中央部宮殿の圖は、前庭左側に並ぶ廷臣達の打沈んだ顔附から推して「或高貴な方の葬儀或は冥福を祈るため宮中或は平等院内に於て行はれた修法儀式」を描いたものであらうと結論された。然し乍ら、此の場合、氏が宮殿内に彫像として「三尊佛が安置」されてゐると前提されたのは明らかに觀察の誤であり、前庭の模様も決して悲歎の光景とは認め難く、此の推論もあまり妥當性を有し得ない。

翌昭和六年「佛師定朝」關係論文22を發表せられた田中豐藏先生は、鳳凰堂の形制を説かれた中に於て、佛後壁表面の圖様を宮殿中にゐます如來を貴人が供養する圖であると見、これは「九品往生の總約にして、如來を供養する功德によりて淨土の現前するといふ意味を表せしなるべし」と推察せられた。而して先生は、此の圖が全く唐風俗によつて畫かれてゐることから、印度、又は支那の故事を畫いた事は明白であるが、觀經中にも之に該當すべき文を見ず、主題は甚だ模糊としてゐる爲、假に如來供養の圖として後考を待つと言はれてゐる。之は此の畫の圖様をありのまゝに觀察せられた穩當な解釋であつて、今日に於ても充分傾聽すべきであると思はれる。

然るにこれと相前後して、源豐宗氏は一説を發表せられたが、その説は以後現在に至る迄この問題に對する最も重要な意見と見做されてゐる。即ち同氏は、平安時代の阿彌陀堂佛後壁畫の一例として、「中尊寺經藏文書」(大日本佛教全書所收)中の一文書(註三二)に、平泉毛越寺大阿彌陀堂の「佛之後門之壁繪」に關し「阿彌陀因位之昔、於内裏於自在王佛之御前參、有持戒御出家御本尊參給處書也」と記されてゐる事を見出された。之は無量壽經卷上に、阿彌陀以前の諸佛の最後に世自在王如來が出たが、その「時に國王有り、佛の説法を聞いて心に悦豫を懷き、尋ち無上正眞の道意を發し、國を棄て王を捐て、行じて沙門と作り、號して法藏と曰ふ」と説かれたところである。而して源氏は鳳凰堂佛後壁畫の圖様を之と對照して、その中心をなす宮殿は世自在王佛の宮殿で、前庭の舞樂はその淨土の歡樂的光景をあらはし、右方の門から參入する冠を頂き袍服を着した王者の服裝せる貴人は阿彌陀因位に於ける國王の姿であり、また右上隅に畫かれた淨土は、かくて王位を捐て出家した法藏比丘が五劫の間思惟して成就した極樂世界を現したもので、因の中に胚胎した果の世界を暗示したものであると解釋し、正しくこの主題に該當すると主張せられたのである。之は從來漠然たる傳承や推定に止つてゐたこの圖に一定の題名を與へ、殊に中央の宮殿と右上の淨土とを關聯させて説明された點に於て、確かに注目すべき業績であつた。従つて此の新説は大なる反響を呼び、遂にはこれが定説であるかの様にすら考へられるに至つた。(註三一)

然し乍らいま改めて此の説の論據を検討し圖様との比較を行つてみると、問題は必ずしも源氏の説かれる如く明瞭ではないのである。先づ、源氏が最初に此の畫題を見出された毛越寺大阿彌陀堂に關する記録を、史料編纂所藏の影寫本「中尊寺經藏文書」(註三二)によつて檢してみると、此の文書は首尾を失つて明瞭を缺くが何れは寺領保護か堂塔修理請願の爲の注進文の一部と思はれ年代は「經藏文書」の編年順に従へば正和二年(一一三三)或ひは三年のものと判斷される。即ち同寺建立からほと二百年を隔てたものであり、字句は混亂し内容も荒唐な事が多く、従つてその史料の價値はあまり高くは評價し得ない。また一方、此處に記された大阿彌陀堂とは「吾妻鏡」文治五年九月十七日條所載の中尊寺毛越寺注進狀に「次觀自在王院號阿彌陀堂基衡妻宗任女建立也、四壁圖繪洛陽靈地名所、佛壇者銀也、高欄者磨金也」と記されたものに當り、その南面する事や金剛界阿彌陀の稱たる觀自在王を以て堂名としてゐることから言つて、阿彌陀堂としても鳳凰堂とは異なる處があるのではないかと思はれる。それ故、たとへその四壁に描かれた「洛陽靈地名所」の中に宇治平等院が含まれて居り、またその後毛越寺附近に秀衡が建立した無量光院が平等院を模した例があるとしても、此の觀自在王院と鳳凰堂との間に特別な關聯ありとは考へられない。従つてもし上記の所傳が信せられるとしても、それは所詮藤末に於ける後壁畫題の一例を示すに止り、問題は全く鳳凰堂壁畫の圖様如何にかゝつて來るのである。

さて此の阿彌陀因位譚の原典たる無量壽經の説くところは、前記の如く甚だ簡略であつて、阿彌陀の因位たる國王が世自在王佛の説法を聴聞して道心を起し王位を捐て、沙門となつたといふのであるから、その繪畫化には國王の説法聴聞乃至發心出家の様が中心をなす筈である。(註三三)ところで鳳凰堂後壁畫の圖様を検すると、前述の如く

壯麗な宮殿中に在す佛菩薩に對して容儀を整へた貴人達が供物を捧げ舞樂を献じて盛大な供養を行つてゐる場面である。而して此の場に參じた貴人達に就いて、これが果して源氏の言はれる如く阿彌陀因位たる國王を中心としたものであるか否かを調べてみると、先づ庭上に見出される三人の着冕人物が注意せられる。之等は唐の服制上からは着冕なるが故に必ずしも王とは斷せられないのであるが、然し圖中に占めるその位置や、他の人物よりや、大きく描かれてゐる事から推して、特別重要性ある人物即ち王者の如きを表したものと認められ、また佛殿階上に供物を捧げる一人物は着冕か否かは明瞭でないが、その位置よりして同じく重要性ある人物と判せられる。一方東大門外に於かれた三輛の路車と之に附せられたらしい三頭の白象とは、斯様な重要人物の乗物として表された筈である。而して此の三輛を庭前の行列中にある着冕二人物と舞臺左方の着冕人物の所用に當つべきか、或は行列中及び階上の人物のものとし左方の貴人は西側より參入したものと解すべきかは、左側の圖様缺失のため斷定し難いが、何れにせよ、重要性ある貴人は一人ではなく、むしろ諸王が擧つて禮拜に參集し、宮殿中の佛に盛な供養を捧げる

平等院鳳凰堂の佛後壁畫に就いて

有様と解するのが妥當であると思はれる。従つて、因位に於ける阿彌陀を中心とする筈の因位譚の表現として之が果して適切であるか否か、甚だ疑問とせざるを得ない。此の點が明瞭でないとすれば右上の淨土圖を因位譚との因果關係に於てみることも、またその根據を失ふ事となるであらう。

源氏の因位譚説は發表後殆んど無條件に容認され積極的な批判をみなかつたのであるが、近時に至り、田中重久氏の(關係論文36・33・40・46)反對論提出により再び學界の問題となるに至つた。田中氏は鳳凰堂の莊嚴を説いて中品下生圖の配置に及び、之は下品下生圖と表裏をなす佛後壁表側に求むる他なしと主張され、源氏の因位譚説を根據薄弱なりとして除けた後、この圖様に就いては、中品下生の經文に云ふ阿彌陀佛國土の樂事を描いたものとされ、また現在剝落の甚だしい壁面右半部には來迎の圖相があつた筈であると推定されたのである。同氏の説は、源氏説に對する當然の疑問を提起したものとて注目すべきではあるが、圖様に關しては妥當を缺く點少からず、(註三四)之を中品下生圖と解する事は甚だ困難である。

次いで此の田中氏の提言と之に對する源氏の(關係論文37)前説主張とに觸發せられた(關係論文42・49)藪田嘉一郎氏によつて之等兩説を合せた如き解釋が齎され、問題は一層の展開を見る事となつた。即ち同氏は、圖中の王者の解釋に異説を出され乍ら(註三五)やはり此の圖を阿彌陀因位譚と認め、一方、中品下生の經文中に、往生者が臨終に於て「善知識の其が爲に廣く阿彌陀佛の國土の樂事を説き、又法藏比丘の四十八願を説くに

遇」ふと記されてゐる事から、その四十八願の出發點たる因位譚を表した此の圖は同時にまた中品下生の圖にも該當すると主張せられたのである。此の説は前記兩説の矛盾を同時に解決する甚だ巧妙な解釋ではあるが、然しあく迄も此の圖が因位譚の表現である事を前提として出發してゐるのであつて、此の點に關する源氏の論證乃至は藪田氏の解釋が不充分である以上、自らその第一の根據を失ふ事となる。更に中品下生に關する教儀的な解釋に就いても、あまりに穿ち過ぎ實際に遠い感があり、果して當時の人々が、銘文による説明なしに此の圖様だけから、その様に複雑した二重の内容を受取り得たか否か甚だ疑問である。(註三六)

最後に「鳳凰堂圖鑑」(關係論文48)の解説に於ける森暢氏は専ら從來の諸説の紹介に止まり、自説の提出は差控へられてゐるが、その場合、圖様の不一致を認め乍らもなほ因位譚説を肯定し、就中藪田氏の解釋を支持せられる如くである。

以上、佛後壁表面の畫題に關して今日迄に行はれて來た各種の解釋を概觀し、その論據を検討して來たのであるが、結局のところ何れの説も未だ充分な實證性を伴ひ得ず、一箇の想像説に止つてゐると云はねばならない。因位譚説とてもやはり同様であるが、然も從來之があまりに重視せられ、爾後の諸説は何等かの形に於てこれを前提若しくは先入主としてゐた嫌ひすらある様に考へられる。而してこれら先人の業績を辿り來つて特に感ずる事は、論義の多くが、

巧みな推察や論述によつて進められて居り乍ら、却つて總ての基礎たるべき作品自身に關する注意深い觀察と検討とに於て充分な用意を缺いて居り、簡單な圖様の誤認を基として複雑な議論が行はれてゐる場合すら見受けられるのである。

従つて自分としては本壁畫の研究に當つて、第一に畫面の現状に對する出來得る限り綿密な調査から出發する事とし、特に畫題の問題に關しては、先づ圖に描かれたところを忠實に觀察してその性質を見定めた後、それらの圖様に無理なく合致して、然も實證的な根據を有する主題を發見したいと努めたのである。然し現在迄のところ之に決定的な解決を與へるに足る資料を得るに至らず、問題の解明はなほ今後に俟つところが多い。然し乍ら此處に一應、此の壁畫に關しこれ迄に知り得たところから歸納して、自分として最も可能と思へる解釋を述べ、諸賢の御批判を仰ぐこと、したい。

(註三〇) 此の勸進狀は現在では實際の自署を失つてゐるが、その筆致、殊に實際筆の勸進狀として確證ある國寶伊勢大福田寺勸進狀(文龜元年)との様式的一致からみて、寺傳を肯定してよいと考へる。尙、本狀及び緣起平等院所藏の文書記録の調査結果については別に論ずる筈である。

(註三一) 例へば帝室博物館編纂の「日本美術略史」(昭和一三年刊)には「本尊後壁に世自在王佛の宮殿を描く」と断定されてゐる。

(註三二) 史料編纂所々藏の中尊寺經藏文書は、大正四年の影寫に係り、三冊に分冊せられてゐるが、その收録順序は佛教全書本と等しく、問題の一文はその第二冊第十一番に、正和二年極月の大衆訴狀と正和三年三月の經堂別當狀との間に置かれてゐる。いまその全文を左に掲げる。

中尊寺之大衆法師等權大僧都兼辨中尊寺

之金色堂一間四面中境者阿彌陀之三尊二天

地藏清衡建立也左之境者基衡建立也右之境者

本尊同秀衡建之也納物者此內補陀洛山之

觀音玉幡并赤梅檀軸法花經一部十六卷小野

道風眞筆也幡板入金銀交書三代五十四萬兩

此外不知數一切經一部金銀交而一合清衡時之

御經也金紙金泥御經一部同前基衡書寫也入

五百三拾六合之箱三方九間七重之棚唐本一

部卷數同前秀衡時之書寫也唐櫃入十六合此

內本尊文殊同四天鳥羽之院御持佛堂御本尊也

金色堂經藏是東向也

毛越寺圓隆寺本尊藥師是基衡建立也

大阿彌陀堂本尊彌陀之三尊佛境者一丈五尺

高欄（方）托洗金鏡欄云是也內陳組入天井金爲毘

多打柱一本四百貫四本十六萬貫也西壁繪一番

八幡御放生會二番賀茂祭三番鞍馬之様

四番醍醐櫻會之様五番宇治平等院之様六

番嵯峨之様七番清水之様佛之後門之壁繪阿彌

陀因位之昔田内裏於自在王佛之御前參有持戒

御出家御本尊參給處書也 妻子珍寶及王位

臨命終時不隨者 唯我及旅不放逸 今世後世爲伴侶

與書也 面者田干光玉上壁天人舞遊給處書也

羅網之玉唐人相越造則是唐物也此堂三間四面

南向也小阿彌陀堂納物此內裝束鏡基衝北之方

□會具足是也添弘法大師御眞筆孔雀尾法

華經一部隱岐院之一字三禮之法華經一部新御

堂本尊者阿彌陀之三尊畫師金岡藤四郎之

平等院鳳凰堂の佛後壁畫に就いて

〔妄書三代〕—佛教全書本「交而之代」トナ

〔百ノ傍〕〔方カ〕ト朱書ス
〔西壁〕ハ〔四壁〕ノ誤記カ

〔出内裏〕—佛教全書本「於内裏」トナス

佛教全書本「是」ヲ脱ス

眞筆也 同小阿彌陀堂者南面也

之により佛教全書本の誤字を二三訂し得るが、なほ且誤記と認められる箇所も多

い。例へば大阿彌陀堂西壁とあるは、「吾妻鏡」記載の如く四壁の誤と思はれ、方五

間の堂の四面の壁に描かれたとすれば、少くとも八圖あつた譯であるが、此處には第

七迄しか載せてゐない。

〔註三三〕 なほ經には之に續き、沙門法藏となつた阿彌陀が「詣世自在王如來所、稽

首佛足、右邊三匝、長跪合掌、以頌讚曰……」と説いてあるが、此の場面を描くとす

れば阿彌陀は當然僧形に描かれなければならない。

〔註三四〕 此の宮殿の場面を阿彌陀淨土の景色とみる事は到底不可能であり、更に氏

の如く左右の柱繪をも之に合はせて考へる事は、來迎柱も他の母屋柱と同じ裝飾を

施されてゐるにすぎない以上、附會たるを免れない。また右側山中の部分も既述の

如き構圖であるから、來迎を此處に配する事は甚だ無理である。なほ氏の一論據と

される色紙形位置の問題も、上品下品に於て三圖夫々に異つてゐる以上、特別な意

味を認め難い。

〔註三五〕 圖様に對する藪田氏の新解釋が、畫中人物の晁の旋の有無に關する誤認に

基くものであつた事は既述註二二の如くである。然し乍ら同氏よりの來信によれ

ば、現在もなほ畫中何れかの貴人を阿彌陀と認める事により、之を因位譚圖と解し

て居られる由である。

〔註三六〕 更に同氏は、中品下生の往生に就いて經文には「譬へば壯士の臂を屈伸する

頃あひだの如く」に往生すとあつて、來迎を説いてゐない事から、來迎圖相を持たぬ後壁

表面畫は、それ故にこそ却つて中品下生に該當すると述べ自説を補強せられた（關

係論文却）。然し乍ら此の堂の下品中生圖に於ても既に經文を離れて他と同様の三

尊來迎を描いてゐるのであるし、また觀經變相圖外緣の九品往生圖に於て中品下生

が他と同じ來迎を以て示されてゐる例が多いのであるから、中品下生のみが斯かる

特殊な圖様を執るものとは認め難い。

(口) 私 見

先づ此の壁畫の圖様に就いて、第二章に詳述した如き觀察の結果

に基いて、その表現する内容を考へてみよう。

壁畫中央部には壯麗な宮殿が營まれて主殿の中には合掌讚嘆する菩薩聲聞に圍まれた一如來がいます、之に對し、美々しい供奉を整へて集り來つた貴人達が供物を捧げ舞樂を奏して、盛大な供養の儀式を擧げてゐる。然して之等の貴人中には、その容儀や位置からみて特に重要な、王者にも比すべき人物が三名乃至四名認められ、また彼等の所用たるに相應しい乗物が三輛描かれてゐる。尙それ以外にも供養者の群の中には夫々中心となるべき人物が置かれてあり、彼等に當てらるべき車や馬も門外に配されてゐる。従つて此の狀景を、特に一人の王者を中心としてその禮拜或は說法聽聞などを表現したものとするのは困難であること既述の通りである。而して、この圖の宮殿の結構はもとより、貴人やその從臣、警護の武士などの服飾、持物から、車や象馬の裝備に至る迄、藤原時代の理想であつた唐朝の風に基いて描かれ、然も大陸の遺品に徴しそれらがかなりの正確さを以て寫されてゐる事が知られるのである。以上の點から考へれば、この場面は、地上の王侯達が擧つて佛を讚嘆し供養する有様が、その理想的な姿に於て表されたものとみるのが、圖に即した最も妥當な解釋と思はれる。

次に圖の右上部、山と水の彼方に描かれたものは、まさに阿彌陀佛の極樂淨土の姿であつて、彌陀三尊の住し給ふ華麗な宮殿樓閣を廻つて、紅蓮華咲く八功德水、舞樂する菩薩や妙音の伽陵頻迦、池邊に樹下に合掌し佛を讚嘆する菩薩聲聞達、金色の羅網輝く寶樹、

虛空に亂れ飛ぶ天華や樂器など、經文に説かれた淨土の諸相は、餘すところなくこの小畫面の中に收められてゐる。

さて然らば、かゝる盛大な佛供養の狀景と淨土の妙相とが一つの山水圖の中に收められて、この佛後壁表面に配されてゐるのは如何なる理由によるのであらうか。これに決定的な解答を與へる爲には、今後なほ資料の出現を俟たねばならぬことは既に述べた通りであるが、これに就て現在自分が懷いてゐる一つの解釋は次の如くである。

先づ斯かる阿彌陀堂の本尊後壁には如何なる圖が描かれるのが本來の形であつたかを考へてみると、恐らくはその本尊佛のいます世界、即ちここでは阿彌陀佛の極樂淨土の變相を描き表す事が最もその意義にかなつたものであつたと思はれる。遺品としてはかの富貴寺阿彌陀堂の本尊後壁に描かれてゐるものがまさにそれであり、また藤原時代の阿彌陀堂後壁畫に關し現在知り得る文献上の例も、多くの場合かゝる圖様を傳へてゐる。(註三七)

ところで之を鳳凰堂の場合に當てはめて、此の大きな佛後壁面一ぱいに、觀經變相圖の中臺にみる様な壯嚴華麗な極樂の變相が展開せられてゐたとすれば如何であらうか。それは本筋の堂々たる布置であり、この堂内に一層の壯嚴味を加へることはなつたであらう。然し乍ら、その形が既に淨土の寶殿を模し、「極樂世界の儀を移す」此の阿彌陀堂の中央に、再び極樂世界の姿を大きく正面から表現する事は、そこに重複が感せられ、あまりに重々しく、美的効果

をも滅殺するおそれがある。そこでかゝる佛後壁畫本來の意味を保持しながらも、もつと此の堂に相應しい、變化ある畫面が求められたのではなからうか。かくて造營關係者のすぐれた着想によつたか、或はまた建立者頼通自身の發案に出でたかして、現在の圖相が選出されたのであらう。即ち本來の佛後壁圖相であるべき極樂淨土の變相は、さながら遠い西方世界への憧憬を象徴するかの様に圖の右上部に小さく、しかも淨土の妙相を残りなく示して描き出されたのである。そこでは菩薩や聲聞の姿となつた至福の往生者達が佛に香華を捧げ、合掌讚嘆してゐる。そして、かゝる淨土の下方には、地上の王侯貴人が佛に盛大な供養を捧げる場面が極めて理想化された形に於て大きく展開されてゐるのである。それはかの淨土に於ける佛讚嘆の有様を地上にうつしたのもといひ得よう。而してそれは一方、この現實の世界に於ける阿彌陀佛への讚嘆供養を象徴化し、理想化したものとも云ひ得るのである。まことに、すべて壯麗なるもの整美なるものを「唐めきたり」「唐繪のごとし」と呼んだ藤原時代の貴族達にとつて理想の世界であつた唐朝の風俗によつて、美しく描き出された此の佛供養の有様は、また彼岸と此岸とをつなぐ理想の狀景とも見做される。そして其處には、やがて此の堂を中心に行はるべき「御齋會に准ずる」盛大な供養儀式へのアリユージョンをすら見出し得るであらう。

なほ又、これら二つの狀景を、翠巒重疊した大きな山の景色と、その彼方に擴がる水波との中に組み込んで一つの構圖とした事は、

平等院鳳凰堂の佛後壁畫に就いて

朱色を主とした之等の狀景の明るく華やかな色彩感を、綠の背景によつて際立たせ、しかも全圖に一つの纏りを與へたすぐれた畫面構成であると共に、同じく綠濃い山水の景色の中に來迎を配した四周の壁屏畫と此の佛後壁畫との間に、美しい調和を醸し出して、堂内に當時の人の好みに合つた色彩的統一を與へ様とした意匠と見る事が出来る。斯様に考へて來ると、此の佛後壁畫は、阿彌陀淨土變相圖の一つのすぐれたヴァリエーションであつて、阿彌陀堂佛後壁畫としての本來の性質を失はずに、しかも尙一層此の堂に適當した深い意味を表し、且つ堂全體の壯嚴に一段の美しさを増し得たものと解せられるのである。(而して、宇治平等院、殊にその阿彌陀堂の「様」を入念に寫して造營せられた鳥羽勝光明院阿彌陀堂の後壁が阿彌陀淨土圖相をとつてゐたと思はれる事(註三七 參照))は此の解釋に一つの支點を與へるものと考へられる。)

斯様に解した場合、本畫面左上部に遺された色紙形の問題は如何であらうか。色紙形上に嘗て文字が書かれたか否かに就ては、既に述べた如く、今日の所未だ何れとも決定し難いのであるから、その各の場合について、妥當と思はれる理由を考へてみる。先づ從來の説の如くその上に最初から何等の文字が書かれてゐなかつたものとするれば、それは一に本圖が前述の如き淨土變相圖の一變化であり、銘文として記入せらるべき特定の本文を有しなかつたからであると解釋せられる。然もなほ畫面中に色紙形が描き込まれてゐる理由としては、藤原時代の障壁畫に於ては色紙形を畫面中に置く事が一

つの定まつた形であり、それは單に文字を書く場所たるに止まらず、畫面構成の一要素とすらなつてゐたと思はれる事を指摘し得る。(註三八)

又もし、此の色紙形には最初何等かの文字が書かれて居り、其の後故意に塗り隠されたものであつて、しかも顔料分析の結果の示す如く、それが壁畫製作と多くの時を隔てない間になされたとするならば、それは此處に書かれたものが、他の壁扉の銘文とは異つて、後世に傳へるを必要としない一時的性質の文章(たとへば此の堂供養の爲の願文の如き)であつたからであるとの解釋も成立つてあらう。そして更に推察すれば、それは前記の如く此の佛後壁畫が銘文となすべき經文等を有しないからであると共に、理想化された佛供養圖としての此の畫の性質が、かへつてその様な文を載せるにふさはしいものであつた爲とも言ひ得るのである。これは前提そのものが甚だ特殊な場合である爲、單なる臆測を出ないのではあるが、要する處、佛後壁畫の畫題に對する前記の解釋は、色紙形の原初の状態がどちらの場合であつたにしても、一應それを満足せしめることが出來ると考へられる。

なほ佛後壁表面圖に對し斯くの如き解釋をした場合當然起り得る中品下生圖の配置の問題に就て、現在考へる所を記せば次の如くなる。即ち、此の堂の構成に示された左右相稱性は、壁扉畫の配置にも出來得る限り適用せられたであらうと思はれる事からしても、これはやはり、既に田中先生や源氏が推測せられた如く、現在圖様の

殆んど不明な佛後壁裏面にこれを求めざるを得ない。そして現在同壁面右上部に若干殘存する色紙形文字が原初における下品下生圖の存在を正しく示してゐるものとすれば、此の壁面には、下品下生圖と中品下生圖が共に存在してゐたと推定する他ないのである。此の場合、若し現在の色紙形輪廓が當初の有様を傳へてゐるとすれば、註二八に於て述べた如き事實は此の推定に一つの根據を與へ得ることとなるであらう。而して若し此の一壁面中に於ける中品下生、下品下生兩畫題の共存が認められるとすれば、其の形は此の壁面を中央から二畫面に分割しそれ／＼別箇の圖様として描いたか、或は同一の來迎圖に兩品の銘文を記入することによつて兩方の意味を併せ持たせたかである。此の點に關する資料は更に乏しいが、判り得る範圍で私見を述べると、此の壁の中央部に界線を描き入れて二畫面とする事は、大陸壁畫等の遺例に徴すれば不可能ではなく、また配置の左右相稱性から言へば之が一番適當であらう。然るに、現在壁面に殘存する畫面斷片には之を證するものなく、殊に上部押縁に接して殘存する黄色の地塗を検した場合、その中央部にも何等の線條や別の色の痕跡を認め得ないから、若し現存の壁面上塗が原初の状態を傳へるとすると、中央部に畫面分割の爲の界線がひかれてゐた可能性が薄くなり、むしろ同一畫面によつて、兩方の意味が表されてゐたと考へねばならない。また色紙形に對する前記の推定が成り立ち、壁面右上の色紙形に中品下生と下品下生の銘文が並んで書かれてゐたとすると、尙更、第二の如き考へを採らねばならない。そ

して、此の堂の壁扉畫に現存する來迎圖が、上品中生から下品中生まで、經文所説の如き差異を設けず殆んど同様の來迎相を描き表してゐる事から考へると、同一の來迎圖中に二つの銘文をあはせ書き兩様の意味を持たせる事も必ずしも不可能とは言ひ得ない様に見えるのであつて、現在の處一應殘存畫面及び色紙形の示す處に從つて此の解釋をとる事としたい。

以上は最初に述べた如く、佛後壁表面の畫題について、現在迄に得た資料の示す範圍に於て最も可能と思はれる解釋を下し、なほ之に關聯してその色紙形や中品下生圖の問題に就いても目下の所見を述べたものである。

固より佛後壁表面の畫題に對し決定的な解決を下す爲には、此の壁畫に關する有力な文献的資料を發見するか、その圖様を充分な妥當性を以て説明し得る様な主題が經典中に見出されるか、或は又色紙形文字の解明判讀が實現するかしなくてはならない譯であり、自分としてもなほかゝる努力を續けたいと思つてゐるが、一應、右の如き私見を記して、御高教を俟つ次第である。

(註三七) 藤原時代に造營された阿彌陀堂の佛後壁畫の主題に關する記録として、現在知り得た處は、前述の毛越寺觀自在王院の場合の他、左の三例である。依つてその各々について、阿彌陀淨土變相圖との關聯に於てその性質を考へてゆく事とする。

(一) 知足院能辨院東丈六堂

「兵範記」仁安四年二月三日條所載の信範自身の供養文によれば、

平等院鳳凰堂の佛後壁畫に就いて

佛後壁圖繪極樂世界伎樂菩薩并依怙莊嚴之變相と記されてゐる。依怙の語は明瞭を缺くが、要するに全體として、極樂淨土の莊嚴の有様、即ち淨土變相を描いたものと解するが最も妥當であると思はれる。

(二) 鳥羽勝光明院阿彌陀堂

「本朝續文粹十二」所收の敦光朝臣作供養願文(保延二年三月廿三日附)中に

四柱圖繪胎藏金剛兩部諸尊像

四面扉圖繪極樂九品往生并迎攝儀式

……

佛後壁裏圖繪廿五菩薩像并極樂九品變相

との記載を見る。

さて此の鳥羽勝光明院は一間四面堂、即ち母屋一間の周圍に扉をつけ、更に又庇を附した形であつて、その平面は鳳凰堂(母屋三間孫庇附)に類似して居り(角田文次氏「鳥羽勝光明院に就て」建築史六ノ二、三参照)更に又、その造營に當つて平等院鳳凰堂に詳細な範を取つた事は周知の通りである。従つてその四面扉に圖繪されたと言ふ「極樂九品往生并迎攝儀式」とは鳳凰堂のその如き九品來迎圖であつて、「往生」「迎攝」の語も之を示したものであると考へられる。然らば之に對して後壁畫の「極樂九品變相」とは即ち淨土變相圖であつて、特に九品と記されたのは、觀經變相圖中臺の淨土圖に見る如く、其の寶池中に九品往生者の姿を表してゐる事によつたのであると思はれる。

若し右の如く解せられるとすれば、此の記録は、該堂と鳳凰堂との密接なる關係から言つて、鳳凰堂佛後壁表面圖の畫題考察に特に重要な示唆を與へてあらう。(因に田中重久氏は此の記録について佛後壁畫をも來迎圖と解し、鳳凰堂の佛後壁畫裏が中品下生、下品下生圖であつたことの例證として居られるが、四面扉と佛後壁との畫題の記載法の相違から考へても、それは妥當でないと思はれる。)

(三) 鳥羽成菩提院阿彌陀堂

「長秋記」天承元年七月八日條の供養記録には

佛後圖九品曼陀羅繪像 佛師知願筆 云々

と記されて居る。九品曼陀羅の語は、前項同様、九品往生者を描き込んだ淨土變相圖とも解せられるが、元來此の堂が白河院の御所を改造し短時日に造營されたものであつて後壁北面に補陀羅山圖を描くほかは周圍に扉繪等を見なかつたらしい事から推すと、九品來迎相をもその外縁に描き込んだ當麻曼陀羅の如き觀經變相圖であつたかと解せられ、此の方が「曼陀羅」の語にも適合する様にも思はれる。然し乍らその場合にしても、圖の主要部をなすものは中臺の淨土圖であるから、この堂も後壁に阿彌陀淨土變を描いた例として差支へないであらう。

以上の如き考察によれば、藤原時代の阿彌陀堂佛後壁畫の記録例四箇の中、建立供養當時の記録である三例は總て阿彌陀淨土に關する圖相を示してゐることとなり、これを以て當時の最も普通の後壁畫形式であつたと解することを可能ならしめると思はれる。

(註三八) 藤原時代の唐繪屏風の一遺例である東寺山水屏風や、やまと繪屏風として古い形式を傳へてゐると思はれる神護寺山水屏風の畫面中に、色紙形が設けられながら文字を有しない事に注意し、又一方、源氏物語繪卷等の中に描き表された屏風や障子に、多くの場合必ず色美しい色紙形が描き込まれてゐる事を思ふと、藤原時代障壁畫の畫面に於て色紙形の有してゐた大きな意味が了解せられるであらう。

(六) 後 語

以上、鳳凰堂佛後壁畫に關し現在までに行ひ得た調査の結果を報告したのであるが、これは第一に、今後の實證的な研究に對する基礎資料の提供を主眼としたものであつて、その爲先づ壁面表裏の現狀に關し出來得る限り詳細な記録と検討とを行つた。而してまた、從來の研究成果、殊にその中心問題たりし表面圖の主題をめぐる諸説を紹介し、これを右の調査結果に對照し批判を加へたが、之もまた既成概念を整理して新研究の出發點たらしめようとの意に他ならない。而して最後に現在判明し得た限りの資料に基いて後壁畫題に

關する一つの推察を試みたのであるが、これはその際にも述べた如く、今後新資料の出現によつて補正を期したい。

なほ、今回殆んど觸れることを得なかつた佛後壁表面圖の畫法、畫風等の問題に關しては、それがむしろ爾餘の壁屏畫全般との關聯に於て考察すべき性質のものなる故に、次の機會に譲ること、唯この壁畫に就いて、繪畫史上特に注意すべき二三の點を擧げるとに止めたい。

第一にこの壁畫は本尊後壁なる特殊な位置に恵まれて、人為的損傷を蒙ること少く、諸壁屏中最良の保存状態を示して居り、畫面に補筆補色の跡を認め得ない。(註三九)従つて、これは天喜當初の畫態を殆んどそのままに傳へるものとして、鳳凰堂壁屏畫研究に當り第一の標準たらしめ得るものであり、更に、藤原時代繪畫史の研究にとつても極めて重視すべき一附石である。

第二に、この壁畫の様式と、表側屏繪、就中最も多く原初の畫態を留めるとみられる中品上生や下品上生屏繪の様式とを比較すると(圖版第七參照)佛菩薩乃至人物の表現法とその描線の性質、家屋樹木の表現殊に松樹の描寫方法等に於て著しい差異が認められる。此の事は鳳凰堂壁屏畫製作擔當者の間に明瞭に異なる二畫風の存した事を示すものであり、尙また兩者が題材的に夫々唐風和風の著しい例を示してゐる事とも關聯して、藤原繪畫の様式的研究或ひはその系統附けに多くの問題を提供するものと思はれる。

第三に、この後壁畫を、唐風俗の描寫、即ちその唐繪としての特

質に於て顧る時、それが未だ猶かなりな正確さに於て大陸の風俗を寫してゐる點が注目せられるのであり、然も一方、その中に既に現れ來つてゐる形式の「くすれ」が、その後の唐繪遺品中に於てます、變形デフォルメーションの度を加へ乍ら見出されてゆく事は、同じく繪畫史的な留意に價する。

(註三九) 田中重久氏は此の後壁圖中に描かれた劍巴文を鎌倉時代の後補と見做して居られるが(關係論文46)、畫面の状態から見て、特にその文様の部分のみ描き變へられたとは認められないし、且又劍巴文を鎌倉期に始まるとなす根據も了解し得ない。(尙、氏がその際龍頭鷄首の船と記して居られるのは津田敬武氏(關係論文21)と同様恐らく右淨土圖中の池上に構へられた舞臺を見誤られたのであらう。)

再三記した如く、本壁扉畫の調査研究は未だその途上にあるものであり、觀察の不足や推論の誤も少くない事と思はれる。偏に諸賢の御高教を俟ちたい。なほ諸先輩の業績に妄言を加へ、禮を失した點少くないことを懼れるが、之も専ら問題の明確化を期した故としてひたすら御寛恕を乞ふ次第である。

筆を措くにあたつて、此の調査に御理解と御鞭撻を賜つた田中所長はじめ美術研究所の先輩同僚諸賢、就中有益な御指導御垂教を惜まれなかつた福山敏男博士及び畫題の解釋に重要な御示唆を戴いた熊谷宣夫氏の御厚意に深甚の感謝を捧げ、一方、永年に亘り鳳凰堂調査に便宜を與へられた平等院當局特に神居琳應師と、顏料の化學的調査を御擔當下さつた山崎一雄博士とに深謝の意を表するものである。

(昭和二十二年十二月)

平等院鳳凰堂の佛後壁畫に就いて

〔附記〕 本號に掲載した鳳凰堂壁扉畫及び同模本の寫眞は、圖版第六(上)を除く他、總て本夏の撮影に係るもので、其の縮寫率概數を示せば、圖版第一：1.5、圖版第二：1.8、圖版第三、第四：1.25、圖版第五(上)：1.3、同(下)：1.4、圖版第六(上)(下)：1.4、圖版第七：1.3となる。

關係論文目録

| 著者 | 題名 | 掲載書名 | 號 | 發行 |
|----|-----------------------|----------|----|-------|
| 1 | 宇治平等院鳳凰堂 | 國華 | 三 | 明三、二 |
| 2 | 木子清敬 宇治平等院の沿革 | 建築雜誌 | 六 | 明二、四 |
| 3 | 平等院鳳凰堂 | 京都美術協會雜誌 | 四 | 明三、九 |
| 4 | 小杉樞村 宇治の鳳凰堂の説 | 大八洲學會雜誌 | 六 | 明七、八 |
| 5 | 關野 貞 鳳凰堂建築説 | 建築雜誌 | 一〇 | 明二、六 |
| 6 | 黒川眞道 宇治鳳凰堂考證 | 考古學會雜誌 | 一〇 | 明三、一三 |
| 7 | 小杉樞村 宇治鳳凰堂 | 太陽 | 四 | 明三、八 |
| 8 | 黒川眞道 鳳凰堂考證 | 國華 | 二 | 明三、四 |
| 9 | 小杉樞村 宇治の鳳凰堂 | 好古類纂 | 一 | 明三、二 |
| 10 | 武田五一 平等院の裝飾模様就きて | 史學研究會講演集 | 一 | 明四、二 |
| 11 | 福井利吉郎 鳳凰堂飛天群像の研究(一一三) | 建築雜誌 | 三 | 明四、六 |
| 12 | 同 鳳凰堂飛天群像史論 | 藝文 | 二 | 明四、七 |
| 13 | 岩井武俊 宇治平等院鳳凰堂天井の鐘裏の銘 | 考古學雜誌 | 二 | 明五、二 |
| 14 | 武田五一 平等院の裝飾に就て(一一四) | 建築工藝 | 一 | 明三、三 |
| 15 | 小森彦次 平等院鳳凰堂壁扉畫の圖様に就て | 建築工藝雜誌 | 二 | 明五、六 |
| 16 | 同 平等院鳳凰堂壁扉畫の圖様に就て | 書畫骨董雜誌 | 二 | 明五、七 |

- 17 戸部隆吉 平等院鳳凰堂内扉壁之繪畫調査報告
「日本佛教美術之研究」(昭四、七刊) (大八、四、七、調)
- 18 瀧 精一 鳳凰堂の美術
美術公論 一ノ四(大九、八)
- 19 源 豐宗 來迎圖(宇治鳳凰堂屏繪)
佛教美術 三(大二、三)
- 20 天沼俊一 平安時代の阿彌陀堂建築
佛教美術 一〇(昭三、三)
- 21 津田敬武 鳳凰堂の新研究(一一三)
「鳳凰堂の研究」として昭五、八刊) (四七三、四七四、昭五、五、四、四七、昭五、六)
- 22 田中豐藏 佛師定朝
「日本文化叢考」(昭六、九)
- 23 源 豐宗 鳳凰堂本尊後壁畫圖の主題に就て
佛教美術 一八(一、二)
- 24 同 鳳凰堂本尊阿彌陀像の作者に關する新史料
「」(一、一)
- 25 同 鳳凰堂屏繪色紙形の題字の筆者に就て
「」(一、一)
- 26 前田松韻 鳳凰堂壁畫中の住宅畫に就て
建築雜誌 五九(昭八、四)
- 27 源 豐宗 鳳凰堂の壁畫(上)
佛教美術 一九(一、一)
- 28 末永雅雄 鳳凰堂壁畫中の武裝
日田藝林 四六(昭一〇、五)
- 29 田中喜作 鳳凰堂雲中供養佛の研究(一一、二)
「鳳凰堂雲中供養佛」解説として昭二刊) 美術研究 四三(一、七)
- 30 田中喜作 平等院關係資料(同右)
「」(四三、六)
- 31 森 蘊 平等院庭園考
建築學會論文集 九(昭一三、四)
- 32 大岡 實傳 鳳凰堂屏斷片に就て
畫說 二四(一、二)
- 33 飯島春敬 平等院鳳凰堂色紙形
「古筆名葉集」解説(昭一四、七)
- 34 前田松韻 鳳凰堂壁畫中の住宅
國寶 三ノ三(昭一五、二)
- 35 藤田經世 法眼定朝と定家記
畫說 五八(一、一〇)
- 36 田中重久 平等院と其の阿彌陀堂の莊嚴
「33、40と共に「日本壁畫の研究」(昭一九)中に加筆收録) 史迹と美術 一三(一、一)
- 37 源 豐宗 田中重久氏の「平等院と其の阿彌陀堂の莊嚴」を讀みて
「」(一三、二)
- 38 田中重久 續平等院と其の阿彌陀堂の莊嚴
「」(一三、二)
- 39 清水卓夫 平等院鳳凰堂板扉に見ゆる山水圖に就て
林泉 六(昭一七、二)
- 40 田中重久 鳳凰堂十六想觀の表現
考古學雜誌 三ノ三(昭一七、三)
- 41 川勝政太郎 鳳凰堂色紙形筆者の問題
史迹と美術 一六(一、三)
- 42 藪田嘉一郎 平等院鳳凰堂本尊後壁畫圖の主題に就て
「」(一七、四)
- 43 彌陀甘露 蓮臺實測圖
「」(一六(昭一九、五))
- 44 福山敏男 宇治平等院境内古圖に就いて
「」(一六(一、六))
- 45 同 宇治平等院の小御所に就いて
考古學雜誌 三ノ七(一、七)
- 46 田中重久 鳳凰堂の壁畫
「日本壁畫の研究」(一、二)
- 47 福山敏男 「平等院圖鑑」解説
「」(昭一九、三)
- 48 森 暢 「平等院圖鑑」解説(屏繪及壁畫)
「」(一、一)
- 49 藪田嘉一郎 鳳凰堂本尊後壁畫主題考補
史迹と美術 一六(一、一)
- 50 源 豐宗 鳳凰堂の繪畫性
「古美術見學」(論文執筆昭七) (發行昭一九、五)