



重要文化財 法然上人絵伝 修理報告書

—「法然上人絵伝(山梨県立博物館蔵)を中心とした等力山万福寺関係資料に関する研究」報告書—



序

山梨県立博物館が所蔵する『法然上人絵伝』は、法然（一一三三～一二一二）の生涯の事績を二幅の大画面に描いた作品です。制作時期は鎌倉時代（一四世紀）に遡るもので、掛幅形式の法然絵伝の中では、最古級のものと位置づけられました。

本作が伝來した等力山万福寺（山梨県甲州市勝沼町等々力）は、元亨元年（一三三二）に源誓光寂により淨土真宗寺院として創建されました。法然は淨土宗の祖師ですが、親鸞の師であることから淨土真宗においても尊崇され、ともに万福寺に伝來した聖徳太子絵伝、親鸞上人絵伝、源誓上人絵伝などとあわせ、本県における当時の淨土真宗の信仰の様子を伝える大変貴重な資料と言えます。

本作は、経年劣化が進み将来的な保存が懸念されてきましたが、このほど国庫補助事業として修理を行う機会を得、平成二七年度から二九年度に至る三年間を経て、修理が完了しました。絵画作品の解体修理は、通常ではかなわない裏面からの作品観察ができる稀少な機会です。当館ではこれを機に共同研究を実施し、本作の研究の進展を期し、本書により修理中に得られた情報を公開することといたしました。

本作には、過去の修理の記録を記した旧軸木も伴っています。それによれば、修理は康正三年（一四五七）、天文一六年（一五四七）、慶長二二年（一六〇七）と繰り返され、各々の時代の人の心と手により、守り伝えられてきたことがわかります。今回実施した修理が、先人たちの思いを継承し、本作がこれから紡いでいく数百年の時の礎の一となることを願ってやみません。

平成三一年三月

山梨県立博物館 館長 守屋正彦

目 次

序
目 次

第一章 修理の概要

一 修理実施に至る経緯	32	31	26	24	20	18	17	15	14	12	10	9	9	6	6	4	4
二 修理の方針	32	31	26	24	20	18	17	15	14	12	10	9	9	6	6	4	4
三 作品の構造等について	32	31	26	24	20	18	17	15	14	12	10	9	9	6	6	4	4
四 修理中を得られた情報、修理の成果について	32	31	26	24	20	18	17	15	14	12	10	9	9	6	6	4	4
五 修理の工程	32	31	26	24	20	18	17	15	14	12	10	9	9	6	6	4	4
六 参考図版	32	31	26	24	20	18	17	15	14	12	10	9	9	6	6	4	4

凡 例

・本書は平成二七年度から三〇年度まで実施した、山梨県立博物館共同調査・研究「法然上人絵伝(山梨県立博物館蔵)を中心とした等力山万福寺関係資料に関する研究」の調査・研究報告書である。

・本書の編集は近藤暁子(山梨県立博物館学芸員)が行つた。執筆は、第一章は株式会社岡墨光堂による修理報告書をもとに近藤が、第二章は共同研究者である鷹野佳世子氏(日本学術振興会特別研究員)、井澤英理子氏(山梨県立美術館学芸課長)が行つた。なお、第一章参考図版中の場面分割図は井澤氏による作成、考察が含まれる記述については鷹野氏論考中の見解によつた。

・本書で使用した写真は、岡墨光堂及び井澤氏による撮影である。

・本書参考図版には番号を付してある。なお、本文中で図を示す場合、その番号には、枝番号の図も含まれる。

第二章 修理から得られた知見

一 山梨県立博物館蔵『法然上人絵伝』	61	52	40
修理から得られた技法材料に関する知見	鷹野佳世子	…	…
二 万福寺旧蔵『法然上人絵伝』概略	井澤英理子	…	…
共同調査の概要	…	…	…

第一章 修理の概要

一 修理実施に至る経緯

山梨県立博物館所蔵の『法然上人絵伝』(絹本着色、二幅。以下、本作。)は、元来山梨県甲州市勝沼町等々力の等力山万福寺に伝来していたもので、制作時期が鎌倉時代末期（一四世紀）に遡る、掛幅形式の法然上人絵伝としては最古級の作品である。

県の所蔵となつた平成一六年の頃より、保存状態の改善は課題とされてきた。その後、平成二三年に国的重要文化財指定を受けたことから国民全体の財産である文化財としての価値を守り、後世に伝えていくことの責務を果たすため、修理の実施について検討が進んだ。そうした経緯を経て、山梨県は平成二七年から二九年度にかけて国庫補助を受け、「絹本着色法然上人絵伝美術工芸品保存修理事業」を行つた。

二 修理の方針

本作の修理は、文化庁の監督指導のもと株式会社岡墨光堂（代表取締役・岡岩太郎、施工担当者・堀江亮子、補彩担当者・小笠原具子）が施工、京都国立博物館文化財保存修理所で、平成二七年五月一日から平成三〇年三月二九日に至る三か年にわたり実施した。以下、岡墨光堂の修理報告書をもとに、修理の概要をたどる。

（1）修理前の損傷状況

修理前の本作は、本紙全体に汚れの付着が見られ、画面に生じた折れには亀裂が発生していた。画面全体で絵具の剥落が進み、さらに糊の接着力の低下などから料綱そのものが失われ、それを補うために画面裏から綱（伏せ裏綱）が充てられている部分や、画面裏から施された彩色（裏彩色）が露出した状態になつていい部分などが確認された。また、表具に使用されている金具や、軸全体のゆがみ

が本紙に与えている悪影響も見られた。

（2）修理方針

こうした損傷状況の確認を経て、本格的な解体修理を行うこととなつた。修理方針としては、解体にあたつては現在の絵具層を保護するための剥落止めなどの処置を施したうえで、本紙料綱にできるだけ負荷をかけない乾式肌上法で料綱に裏面から直接貼られている和紙（肌裏紙）の除去を行うこと、過去の修理で施された伏せ裏綱や補綱については基本的に除去することとした。また、掛け軸の仕立てに使用されている布（表装裂地）は新調し、本紙に悪影響を及ぼす可能性の高い旧金具は除去し、軸首のみ調整のうえ再使用すること、各幅に太巻添軸を新調し将来的な損傷を防ぐことなどが定められた。さらに本作には前回の修理時に取り換えられた修理銘等の墨書きがある旧中軸が付随していた。そのため、作品本体を収納する箱の他、旧中軸及び旧金具を収納するための箱も新調することとした。

絵画作品の解体修理は数百年単位で実施されるもので、裏面からの観察が可能となる、きわめて希少な機会である。特に絹本着色では、裏彩色のような裏面から施された技法や、絵具層に隠された下描きの墨線などが確認される場合もある。これらは、作品の制作過程などを考える上で重要な情報である。そのため、特に裏面觀察を重視して情報を蓄積するための調査を実施することとした。行つた調査は、①顕微鏡撮影（料綱の組成や、裏彩色の確認など）、②赤外線撮影（反射・透過。絵具層下の墨線等の確認など）、③透過X線撮影（使用されている材料の識別など）である。同時に透過光や通常光での撮影も行い、特に修理完了後は確認ができなくなる裏面の情報について、後に表面との比較が可能となるよう、データを収集することとした。

このような方針のもと、工程の進捗に応じて必要な協議はその都度行つていくこととし、修理作業がはじめられた。

三 作品の構造等について

(1) 品質形状

①中廻風帶	修理前	丹地牡丹唐草文金欄
	修理後	萌黃地二重蔓牡丹唐草文金欄
②総縁	修理前	茶無地裂
③軸首・座金	修理前	蓮華唐草透かし彫金鍍金軸・蓮華文金鍍金座金

(2) 法量

①第一幅	修理前	全体..縦二二二・六 cm	横一二四・八 cm
	修理後	本紙..縦一五三・五 cm	横一一〇・四 cm
②第二幅	修理前	全体..縦二五六・一 cm	横一三三・〇 cm
	修理後	本紙..縦一五三・六 cm	横一一〇・四 cm

修理前	全体..縦二二二・五 cm	横一二四・八 cm	
	修理後	本紙..縦一五三・八 cm	横一一〇・四 cm
③第三幅	修理前	全体..縦二五六・一 cm	横一三三・〇 cm
	修理後	本紙..縦一五三・九 cm	横一一〇・四 cm

(3) 本紙組成（第一幅、第二幅とも）

①材質 絹糸

②組織 平織

③密度 本／一寸（三・〇 cm角）

中央..経六〇・七〇枚 一四・二二中（平均） 緯一四〇枚 一四・二二中×一（平均）

左右..経六〇枚 一四中（平均） 緯八〇枚 一四・二二中×二（平均）

四 修理中に得られた情報、修理の成果について

(1) 過去の修理状況の作品への影響について

本作は、銘文を記した軸木が残っていることからもわかるように過去に修理がなされている。肌裏紙を除去する前の透過光による調査や、肌裏紙を除去した時点での調査で、過去の修理の際に完全に肌裏紙の除去が行われないまま、部分的に薄くなつた箇所に貼り紙を施した上で裏打ちが行われている様子が確認された。そのような部分は本紙表面に多数の折れ皺が見られ、過去の修理が作品の保存状態に大きく影響を与えることがわかつた。（図16）

(2) 本紙料綱と継ぎについて

本紙料綱は、両幅ともに左右端から一二cm程の部分で継ぎがなされている。

いずれも中央と左右では綱目が異なり、左右の方が中央より粗い傾向にあつた。

さらに第一幅は左右の綱の中央付近を境に左上と右下の綱目が粗く、左下と右上は中央部に近い状態が見られた。これらは表裏両面からの調査で上下に継ぎ目がないことが確認され、上下で粗密の異なる一枚のものであることがわかつた。また第一幅はさらに中央で左右に綱を継ぎ合わせた形跡がわずかに認められた。

以上のことから本作は、第一幅が四枚の料綱を、第二幅は三枚の料綱をそれぞれ継ぎ合わせたものであることがわかつた。（図17、18）

(3) 裏面の調査について

肌裏紙をすべて除去したところ、両幅ともに裏彩色が多く残っていることがわかつた。裏彩色は主に白色顔料でなされており、所々色分けがなされていることなどもわかつた。また、反射赤外線撮影により、絵具層の下の墨線が明らかとなり、表面の描写との比較が可能となつた。（図19～24、30～38）

(4) 視認性の向上

旧補綱や裏打が除去され、本紙料綱の欠失部分に補填した補綱に本紙の基調色による補彩を施したところ、絵画表現の視認性が向上した。（図39～41）

五 修理の工程

①修理前状況の調査・記録

修理前の作品の状態を調査・記録し、損傷状態などの写真撮影を行った。

②表面彩色の剥落止め

絵具層の状態に合わせ、濃度二～三%に調製した膠水溶液を塗布、浸透させこれ以上の剥落が進まないよう、絵具層の強化を行った（工程写真1）。

③解体

表装裂地から本紙を取り外し、本紙の裏面から充てられている紙（旧裏打紙）を、肌裏紙を残して除去した（工程写真2）。

④汚れの除去

本紙表面より浄化水を吹きかけ（工程写真3）、下に敷いた吸い取り紙に汚れを吸着させる方法により、水溶性の汚れを除去した（工程写真4）。

⑤損傷図面の作成

本紙の損傷状態を調査し、詳細な図面を作成した。これを参考し、どの場所にどのような処置を施していくべきか、今後の修理方針を決定していくつた。

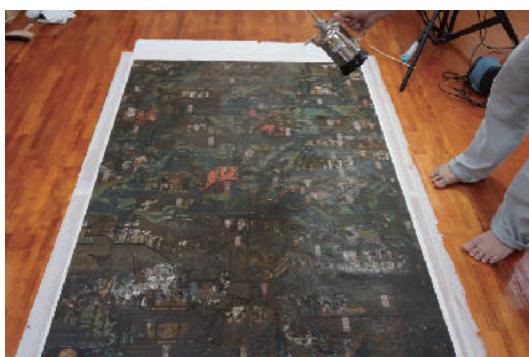
⑥表面からの補綿

本紙料綿が欠失し、裏彩色が露出している箇所に、電子線人工劣化綿（電気を当てて人工的に劣化させた綿）。修理には、作品で使用されているのと同じ劣化具合の綿を使用しないと、さらなる損傷につながる恐れがある。以下、劣化綿（）を用いて表面から補綿を行つた。

⑦表打ち

布海苔水溶液を用いて本紙表面に養生紙三層の表打ちを行つた（工程写真5）。

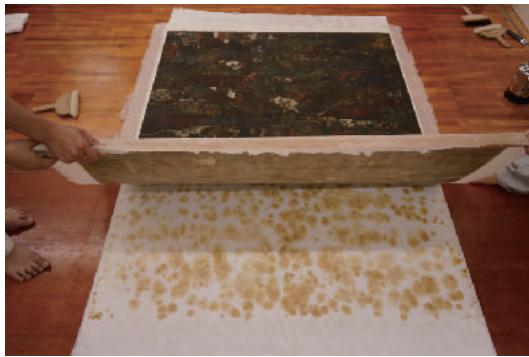
これにより、本紙が安定した状態となるため、水分を最小限にしか用いない乾式肌上法が可能となる。



工程写真3



工程写真1



工程写真4



工程写真2

⑧旧肌裏紙、伏せ裏絹の除去

本紙表面に水分が浸透することのないよう水分量を調整した布海苔水溶液を用い、肌裏紙（工程写真6）、伏せ裏絹の除去を行った。

⑨裏面からの補絹

裏面より劣化絹を用い、本紙料絹が欠失していた部分に補絹を施した（工程写真7）。

⑩肌裏打ち

美濃紙（矢車にて染色後、炭酸カリウムにて色素を定着させた）にて、新糊（小麦澱粉糊）を用いて肌裏打ちを行った（工程写真8）。乾燥後、再度裏打ちを行い、肌裏紙は二重とした。肌裏打ちを施したのち、表打ちの養生紙を除去した（工程写真9）。

⑪増裏打ち

三栖紙（矢車にて染色後、炭酸カリウムにて色素を定着させた）にて、古糊（新糊を10年程度涼暗所に保存した糊）を用いて増裏打ちを行った（工程写真10）。



工程写真 7



工程写真 8



工程写真 9



工程写真 5



工程写真 10



工程写真 6

(12)補彩（二回目）

補修を施した部分に、本紙の地色を基調とした補彩を施した。

(13)折れ伏せ入れ

本紙の折れ跡など、今後折れの発生する可能性の高い部分に、補強のために新糊にて折れ伏せ入れを行った（工程写真11）。折れ伏せには、二～三mmの細い帶状に裁断した薄美濃紙を用いた。その後、一時仮張りをした。

(14)表装裂地の裏打ち

新調した表装裂地に肌裏打を施した。

(15)付け廻し

本紙と表装裂地を掛軸装の形に付け廻した。

(16)中裏打ち、総裏打ち

三栖紙にて中裏打ち、さらに宇陀紙にて総裏打ちを行い（工程写真12）、仮張し、十分に乾燥させた。

(17)補彩（二回目）

補絹の部分に二回目の補彩を施した。これにより、作品全体のバランスが整えられた。

(18)仕上げ

軸首は修理を施して元使いとし、軸木・発装・啄木を新調、掛軸装に仕立てた

（工程写真13）。

(19)収納

各幅に桐製太巻添軸、桐製屋郎箱を新調（工程写真14）。また、旧軸木は旧表装に使用されていた蓮華文鍍金座金とともに杉製四方棧蓋箱を新調し納入した。



工程写真13



工程写真11



工程写真14



工程写真12



図2 第2幅 修理前全図(表具含む)



図1 第1幅 修理前全図(表具含む)



図4 第2幅 修理後全図(表具含む)

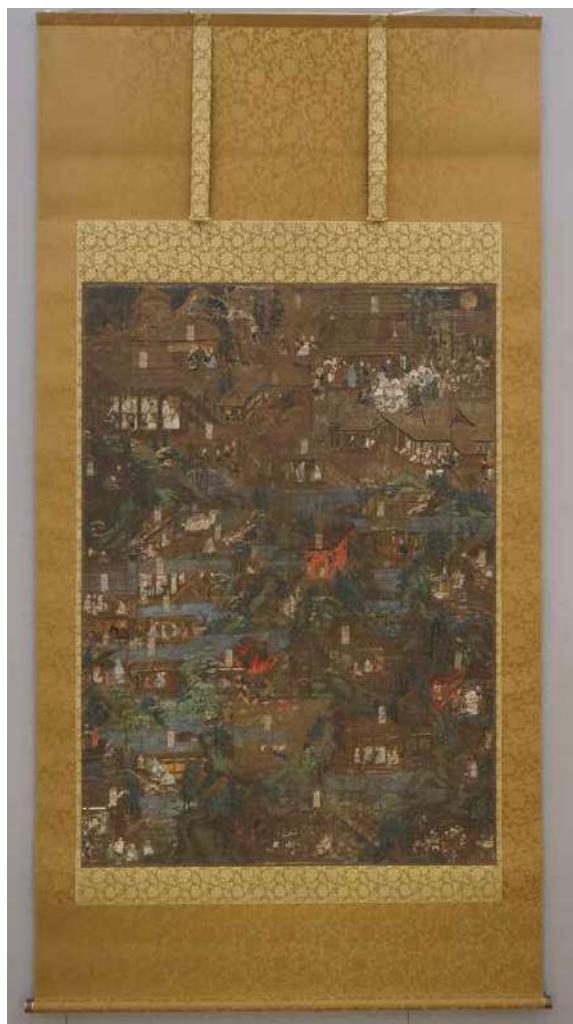


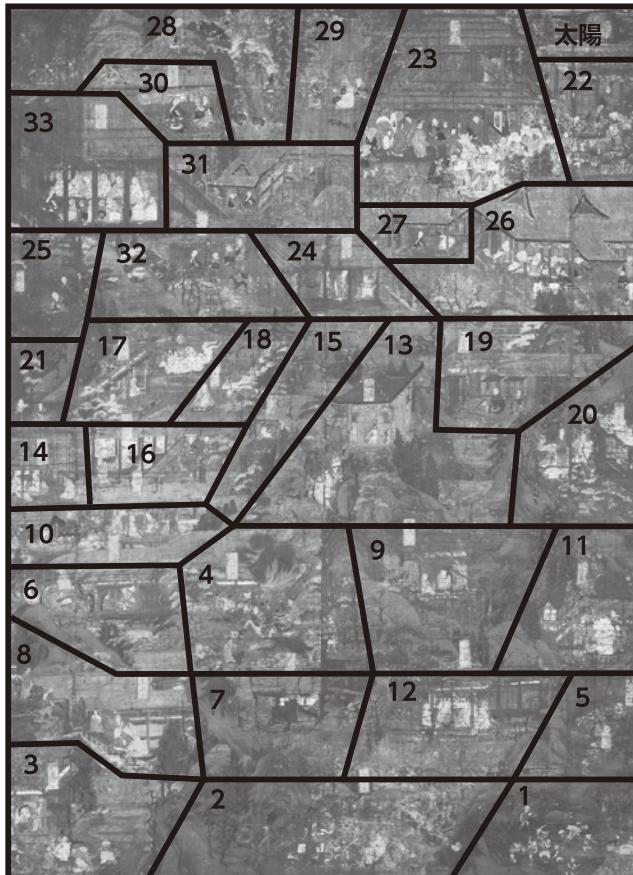
図3 第1幅 修理後全図(表具含む)



図5 第1幅 修理後全図(本紙)



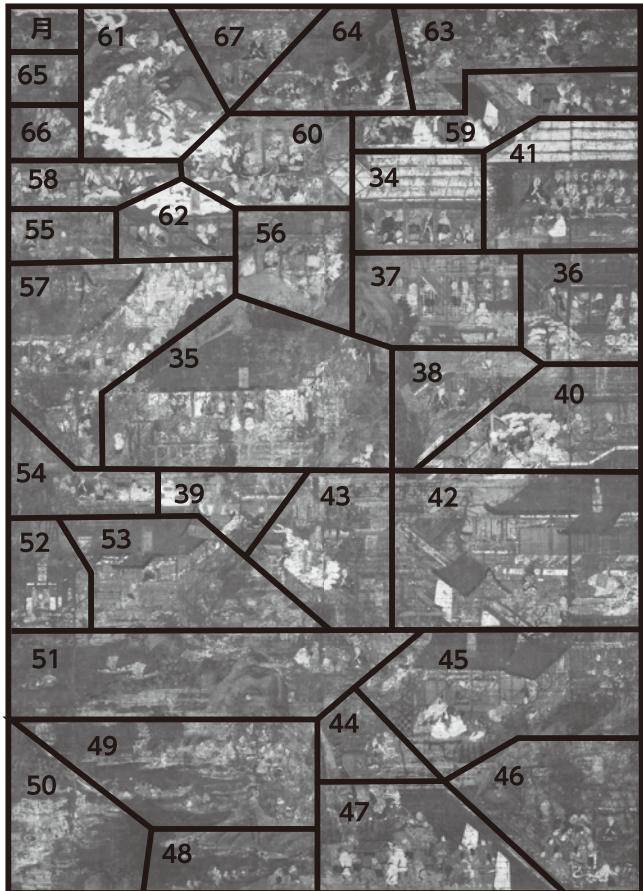
図6 第2幅 修理後全図(本紙)



法然上人絵伝 第1幅 場面分割図

- 1 美作国久米郡 法然の故郷。美作国久米郡の田楽。
- 2 岩間観音 漆間時国夫妻、岩間観音に子授けを祈る。
- 3 誕生 長承2年（1133）、法然誕生。天より2枚の幡が舞い降りた。勢至丸と名づけられる。
- 4 夜討 9歳の時、時国邸が明石定明の夜討ちにあう。勢至丸の矢が定明の左目を射る。
- 5 父の墓前 仇を恨まず、極楽往生を願って念佛を唱えよとの父の遺言。墓前に誓う勢至丸。
- 6 観覚の房 菩提寺の觀覚のもとで修学。觀覚、勢至丸の才覚に驚き、比叡山行きを勧める。
- 7 母との別れ 母に暇乞し、語り合う。
- 8 比叡山へ出立 15歳、母と別れて比叡山へと旅立つ。
- 9 源光の房 比叡山北谷、源光の房に到着。觀覚からの紹介文に「文殊菩薩を差し上げます」。

- 10 皇円の室 比叡山西谷、功德院の皇円のもとで法文を学ぶ。
- 11 日吉山王社 日吉山王社に参拝し、出家の決意を歌に詠む。
- 12 出家 比叡山西谷、功德院の皇円の元で剃髪、出家する。
- 13 授戒 比叡山戒壇院にて授戒。
- 14 叡空の房 18歳、西塔黒谷の叡空の室に入り、法然房源空と号す。
- 15 黒谷の經蔵 黒谷の報恩蔵で一切経を読破する。
- 16 寛雅の室 醍醐寺の寛雅を訪ね、奥義の入った文櫃を譲られる。
- 17 普賢菩薩現出 叡山西塔黒谷にて法華三昧の修行中、白象に乗った普賢菩薩現る。
- 18 真言五相 密教修行中、密教法具が現れる。
- 19 華嚴經披講 『華嚴經』披講の際に、華嚴守護の龍、青蛇となって経机に現れる。
- 20 夢中二祖対面 夢の中で、半金色の善導大師と対面し、専修念佛を相承される。
- 21 廁念佛 廁の中でも念佛を唱える法然。念佛は時も場所も選ばない。
- 22 大勸進の宣旨 造東大寺大勸進の宣旨。重源が代わりに任命を受け、名号札を配る。
- 23 東大寺供養 建設中の大仏殿にて、淨土五祖像を掛けて淨土三部経を講説する。
- 24 皇円の死期 功徳院の皇円、桜池で弥勒如来の出世を待つと誓い、水を掌に受けて亡くなる。
- 25 桜池 竜神となった皇円を桜池に訪ねる。
- 26 後白河法皇 後白河法皇に『往生要集』を説戒する。
- 27 法然真影 叡感のあまり、後白河法皇、藤原隆信に法然の真影を描かせる。
- 28 不明 山中の二僧。
- 29 禅勝房と対面 遠江の禅勝房、念佛生活について法然に問う。
- 30 敬仏と対面 高野山の明遍の弟子、常陸の敬仏、法然を訪ねてくる。
- 31 聖光房と対面 鎮西の聖光房、念佛に関する法然の説明に聞き入る。
- 32 明遍と対面 高野山の明遍、心が乱れる時の念佛について問う。
- 33 大原談義 大原勝林院にて、南都北嶺の碩学を集め、専修念佛について談義する。



法然上人絵伝 第2幅 場面分割図

- 34 談義後の念佛 談義の後、諸僧、三日三晩不斷念佛を行ふ。
- 35 清水寺の説戒 清水寺にて人々に専修念佛を説く。
- 36 後白河法皇の追悼 藤原親盛に招かれ、嵯峨にて後白河法皇追悼のため7日間不斷念佛を行う。
- 37 靈山寺の念佛 靈山にて不斷念佛のとき、勢至菩薩ともに行道する。
- 38 右眼から放光 右眼と口から光を放つ。天上より楽器現る。
- 39 三昧發得 66歳、正月恒例の別時念佛において三昧發得、極樂淨土を觀想する。
- 40 丈六仏現出 高畠少将来訪の折、丈六の阿弥陀仏が現れる。
- 41 七箇条起請文 72歳、七箇条起請文に法然以下二百余人の門人連署する。
- 42 頭光踏蓮 九条兼実邸を立ち去る時、頭光を放ち、蓮を踏んで進む。その姿に兼実、伏し拝む。
- 43 阿弥陀三尊來現 法然の居所に阿弥陀三尊が來現する。
- 44 選択集授与 小松殿にて弟子隆寛に『選択集』を授ける。

- 45 上西門院の説戒 上西門院における説戒を聴聞した蛇が、結願の7日目に蝶天人となって昇天する。
- 46 土佐配流の宣旨 75歳、土佐配流の宣旨が下る。人々、法然との別れを嘆く。
- 47 配所へ出立 数人の門弟を伴い、輿に乗って配所四国に旅立つ。
- 48 鳥羽より船出 鳥羽の南門より川船に乗って淀川を下る。肥後へ配流の聖信も共に船出す。
- 49 経島の説法 配流の途中、摂津国経島で念佛を勧める。
- 50 室泊の説法 配流の途中、播磨国室の泊で遊女らに極樂往生を説く。
- 51 塩飽島での饗應 讀岐国塩飽島の高階時遠入道西仁の館で歓待される。
- 52 生福寺参詣 讀岐国にて弘法大師空海ゆかりの生福寺に参詣する。
- 53 善通寺参詣 空海生誕の地、善通寺に参詣する。
- 54 松山詠歌 讀岐国の名所、松山にて歌を詠む。
- 55 救免の宣旨 救免の宣旨が届く。
- 56 勝尾寺法服勧進 摂津国勝尾寺に法服15具を勧進し、七日七夜の念佛勧修を行う。
- 57 一切經奉渡 法然、所持していた一切經を勝尾寺に奉納。迎え入れる衆徒たち。
- 58 帰洛 79歳、帰洛が許され、勝尾寺を出立。勝尾寺の宗徒別れを惜しむ。
- 59 大谷の禪房 青蓮院慈円のはからいで、東山大谷の禪房に住まう。
- 60 臨終 建暦2年(1212)正月25日、慈覚大師の九条袈裟を掛け、「光明遍照」の文を唱えて入滅。80歳。
- 61 阿弥陀三尊來迎 阿弥陀如来と二十五菩薩が来迎して極樂へ導く。
- 62 奇瑞起ころ 法然の入滅に際し、多くの人が瑞夢、奇瑞を見る。
- 63 大谷廟堂破却 比叡山の宗徒、法然が眠る大谷の廟堂を破却しようとする。内藤盛政西仏法印、狼藉を制止する。
- 64 二尊院へ移す 宇都宮頼綱法師に守護されて、法然の遺骸を二尊院に移す。
- 65 広隆寺へ移す さらに遺骸を広隆寺の来迎房円空のもとに移す。
- 66 茶毘 法然十七回忌の命日に、西山粟生野にて遺骸を火葬する。
- 67 隨蓮の瑞夢 門弟の隨蓮、夢で法勝寺八角九重塔前の蓮池を見て、西廊で法然と法談する。

[修理後の収納状況など]



図9 蓮華唐草透かし彫金鍍金軸・蓮華文金鍍金座金
(上段から第2幅、第1幅)
金軸のみ再利用し、ほかは保管することとした。



図10 収納状況
旧金物・旧軸木をそれぞれ包紙に
包み、箱を新調して納めた。



図8 新軸木
新調した中軸に元の金軸を取り
付け、修理銘を墨書きした。



図7 旧軸木
過去の修理銘が墨書きされている。

【修理前後の細部の比較】

※各場面番号は12・13頁の場面分割図に対応する。

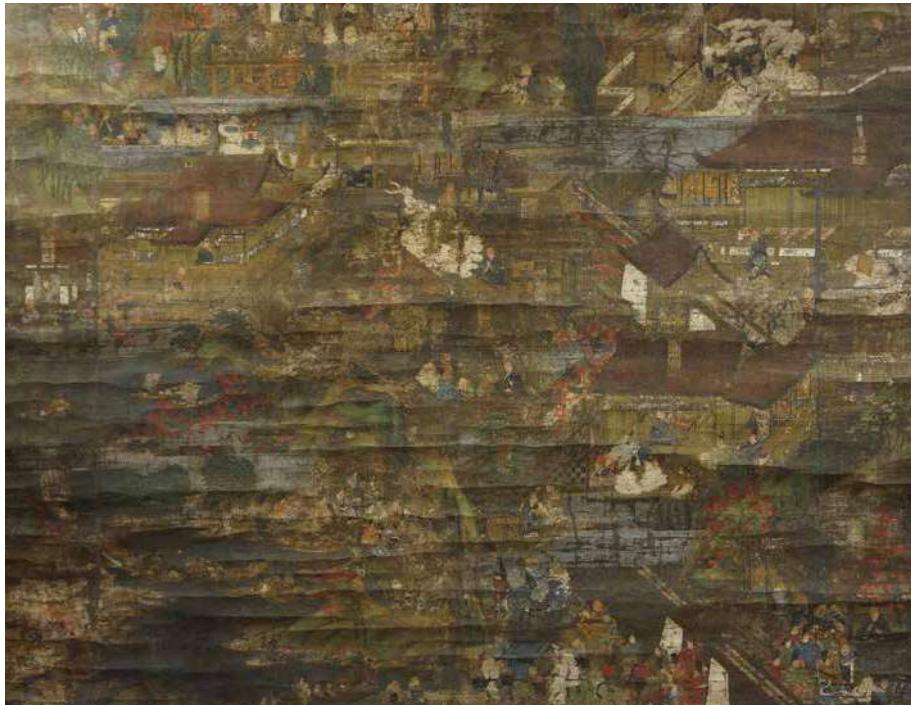


図11-1 修理前
第2幅(2分割下)
全面に発生した折れ。
両幅とも特に下部は折れや
亀裂の進行が著しかった。

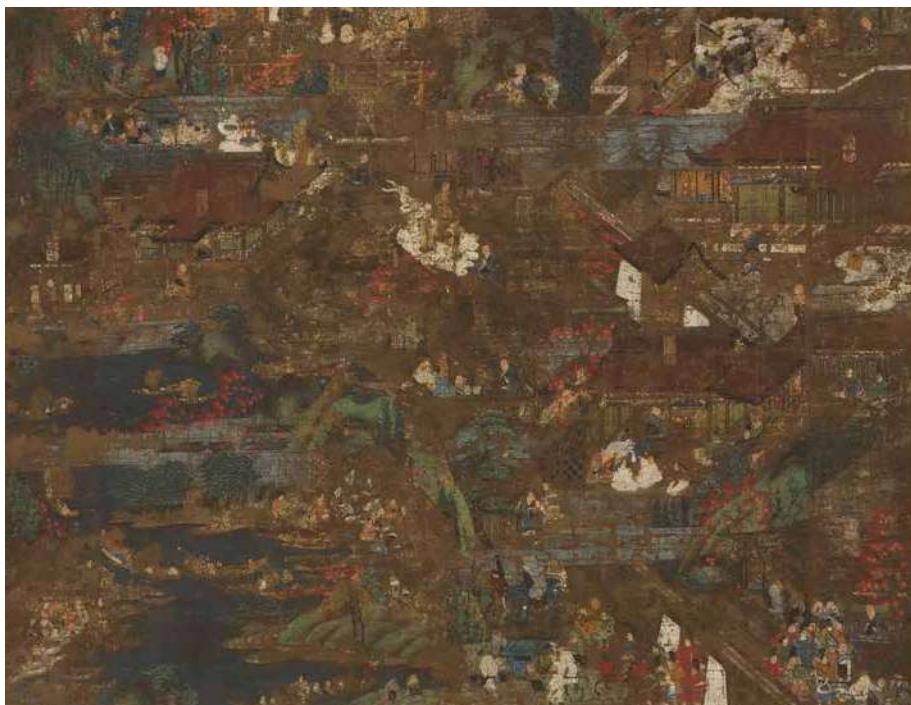


図11-2 修理後



図12-2 修理後
第1幅 美作国久米郡(場面1)
著しかった折れが改善された。



図12-1 修理前



図13-2 修理後
第2幅 土佐配流の宣旨(場面46)
絵具層の剥離、剥落が改善された。



図13-1 修理前



図14-2 修理後
第1幅 出家(場面12)
修理前は本紙料綢が剥落して裏彩色が露出していた。



図14-1 修理前



図15-2 修理後
第1幅 母との別れ(場面7)
着色された伏せ裏綢が除去され、描かれている人物の姿が鮮明になった。

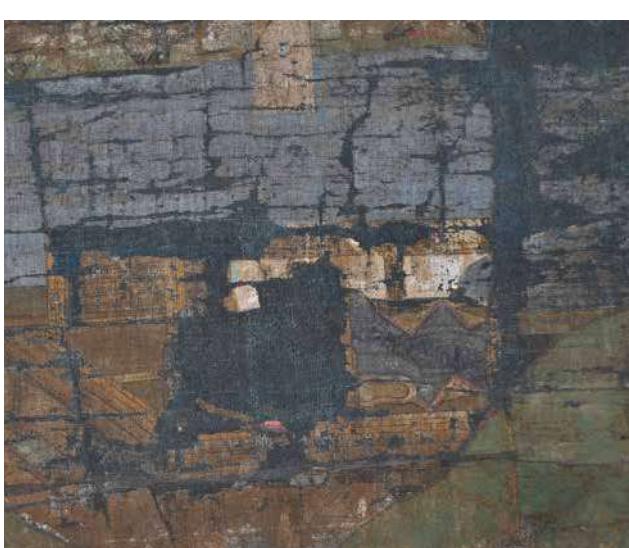


図15-1 修理前

【過去の修理状況の様子】

本紙から肌裏紙を除去する前に行つた透過光撮影調査（本紙背面から光をあてて撮影を行う）により、過去の修理の際に完全に肌裏紙の除去が行われないまま、部分的に薄くなつた箇所に貼り紙を施した上で裏打ちが行われている様子が確認された。本紙表面からは貼り紙の周囲に折れ皺が見られた。



図16-1 第1幅 表面 透過光写真



図16-3 透過光写真拡大図
透過光により、貼り紙がすけて見える。

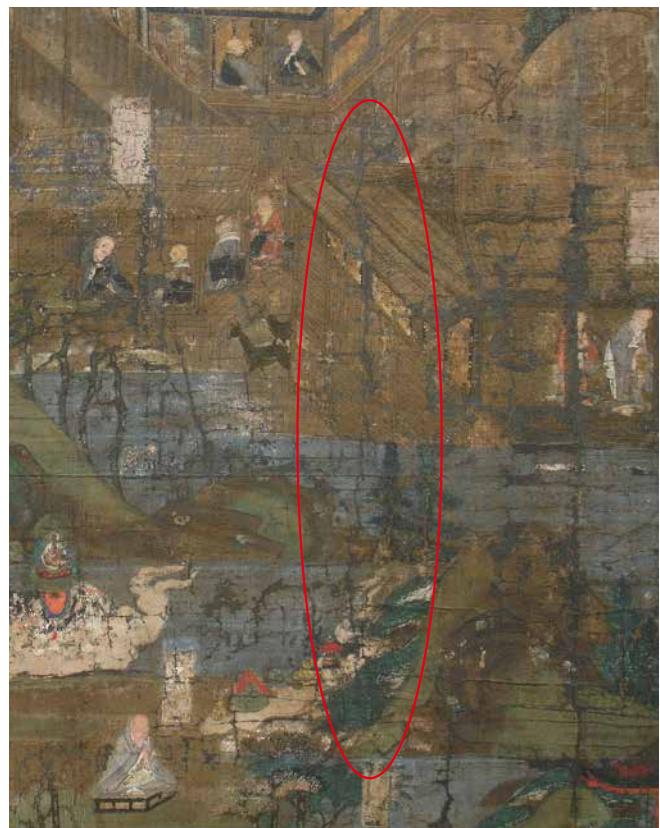


図16-2 修復前 表面(貼り紙部分)
本紙表面では、貼り紙の周囲に段差による折れ皺が発生していた。

【本紙料綿と綿縫ぎについて】

第一幅は、四枚の料綿を継ぎ合わせている。左右両端の綿は中央の二枚より目が粗く、さらに中央付近を境に左上と右下の目が粗く、左下と右上は比較的中央の綿目に近いことが顕微鏡調査などによりわかった。また、左右の綿は中央で継ぎ合させた痕跡が見られなかった。

第二幅は、三枚の料綿を継ぎ合わせている。第一幅同様、中央に比べて左右両端の綿の目が粗いことが確認された。いずれも、綿目の粗い左右の料綿の方が絵具層の剥落など、中央に比べて損傷が多い傾向が見られた。



図17-1 第1幅

—— 綿縫ぎ位置



図17-3 表面顕微鏡写真

ごくわずかに認められた綿を継ぎ合せた痕跡。

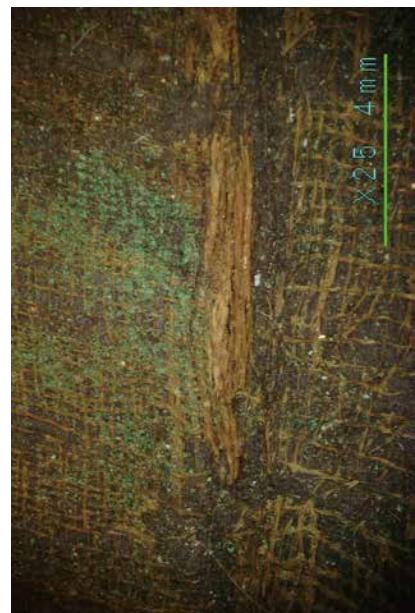


図17-2 表面顕微鏡写真

綿縫ぎが確認される。右側の方が綿組織が粗い。



図18-1 第2幅

絹継ぎ位置

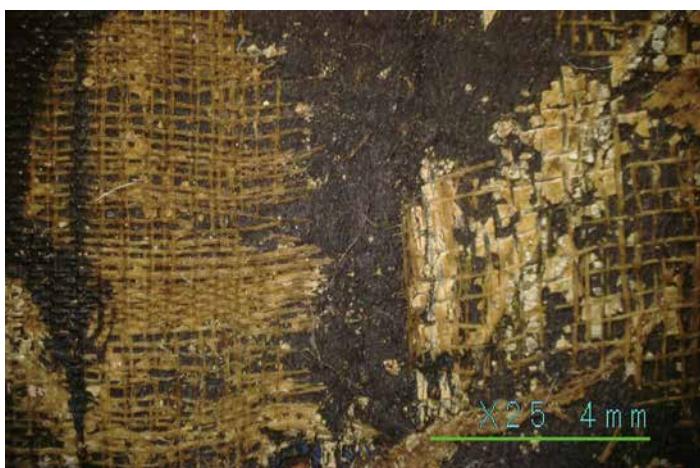


図18-3 表面顕微鏡写真

写真中央の欠失を境に絹の目に粗密が見られる。

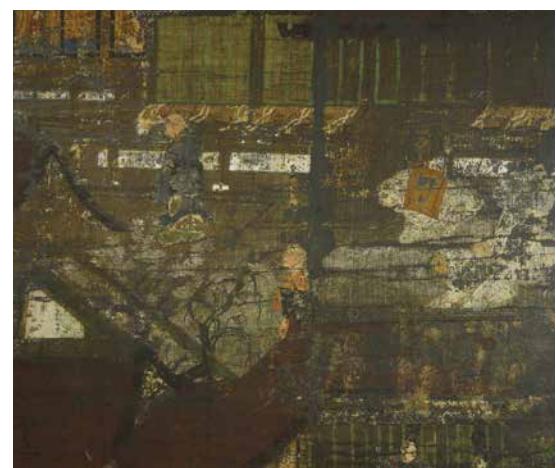


図18-2 表面拡大図

絹継ぎ右側は中央より損傷が多く見られる。



図19-2 裏面



図19-1 表面



図19-3 裏面顕微鏡写真(図19-2 ●)

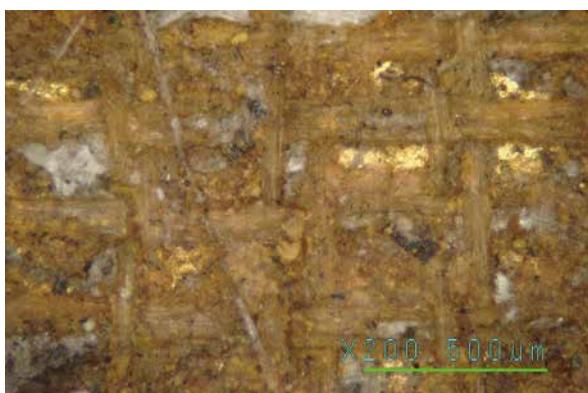


図19-4 裏面顕微鏡写真(図19-2 ▲)



図19-5 裏面顕微鏡写真(図19-2 ■)

【裏彩色の様子】

本紙の裏打紙を除去したところ、裏彩色が多く残されていることが確認された。裏彩色は、料絹の裏面からも色を施すことにより、表面の色合いに影響を及ぼすなどの効果がある。また、表面に彩色が良く残っている部分には、入念な裏彩色が施されている傾向も見られた。

※裏面からの写真(顕微鏡写真は除く)は左右反転させ、表面と比較しやすいようにした。また、各場面番号は12・13頁の場面分割図に対応する。

第1幅 東大寺供養(場面23)
画面右側の法然はじめ、人物には白色で裏彩色がなされている。
大仏部分も裏彩色がなされ、表面から金泥や墨で仕上げられている
様子がわかる。

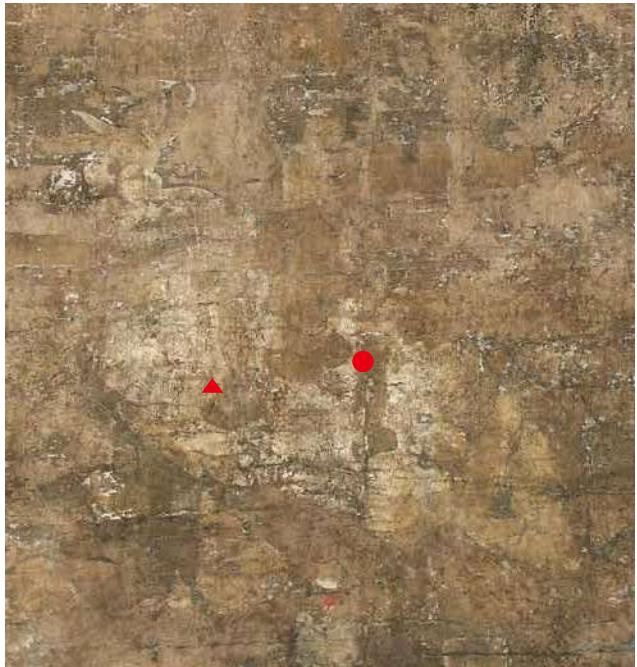


図20-2 裏面

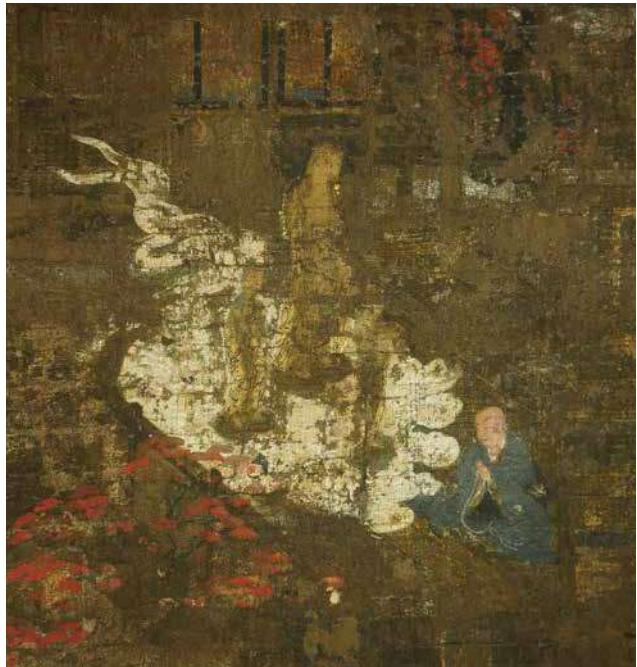


図20-1 表面

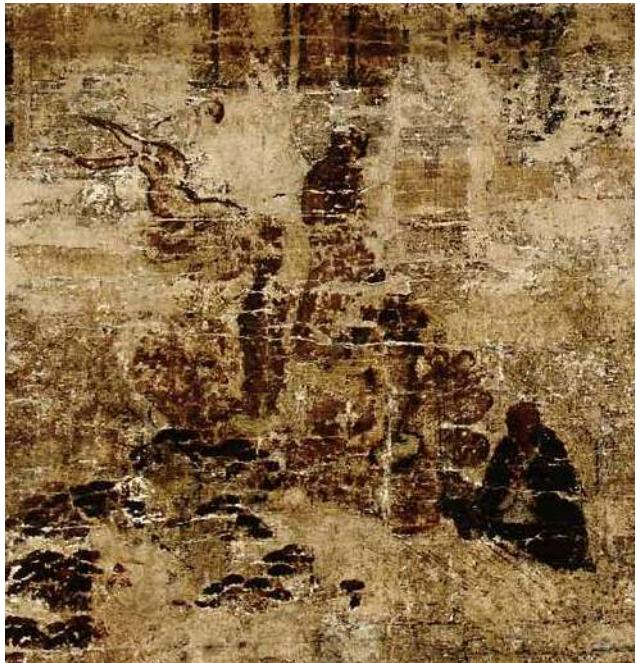


図20-3 裏面 透過光写真

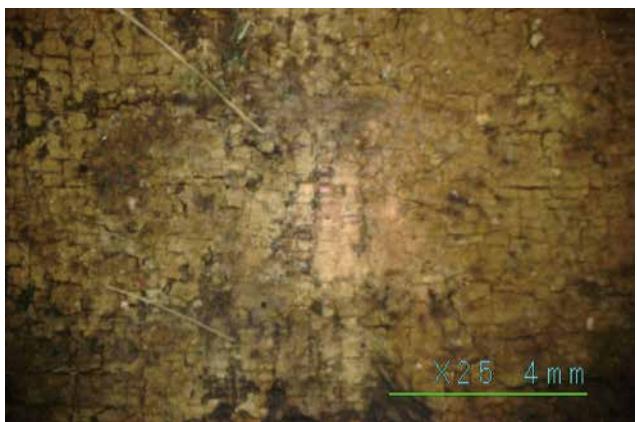


図20-4 裏面 顕微鏡写真(図20-2 ●)



図20-5 裏面 顕微鏡写真(図20-2 ▲)



図21-2 裏面



図21-1 表面



図21-3 裏面 顕微鏡写真(図21-2 ●)

第2幅 配所へ出立(場面47)
馬具には表面は青、裏面には反対色の赤が施される。



図22-2 裏面



図22-1 表面



図22-3 裏面 顕微鏡写真(図22-2 ●)

第1幅 夜討(場面4)
火炎部分は、表面は赤・黒を、裏面には同系色の橙色が炎の主要部分に施される。



図23-2 裏面



図23-1 表面



図23-3 裏面 顕微鏡写真(図23-2 ●)

第1幅 比叡山へ出立(場面8)
銘札の部分には、裏面からも表面からも白色が施される。



図24-2 裏面



図24-1 表面



図24-3 裏面 顕微鏡写真(図24-2 ●)

第2幅 経島の説法(場面49)
海の部分は、裏面からも表面からも青系の同系色が施されている。

[使用されている絵具について]

透過X線撮影では、重い元素を含む絵具（金や鉛白など）は濃く、軽い元素を含む絵具（胡粉など）は薄く、植物性の染料（藍や墨など）などはX線を透過させてしまつて写らない。そのため、どの色材が用いられているかを知る手がかりになる。

※各場面番号は12・13頁の場面分割図に対応する。

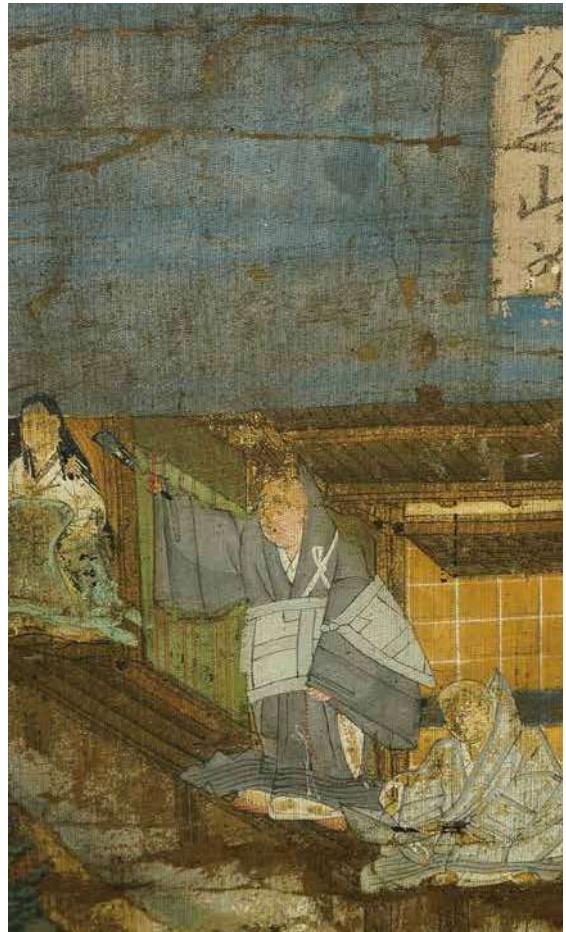


図25-1 表面



図25-2 表面 透過X線写真

第1幅 比叡山へ出立(場面8) 透過X線撮影では、銘札部分は濃く写っており、鉛白により彩色されているとみられる。

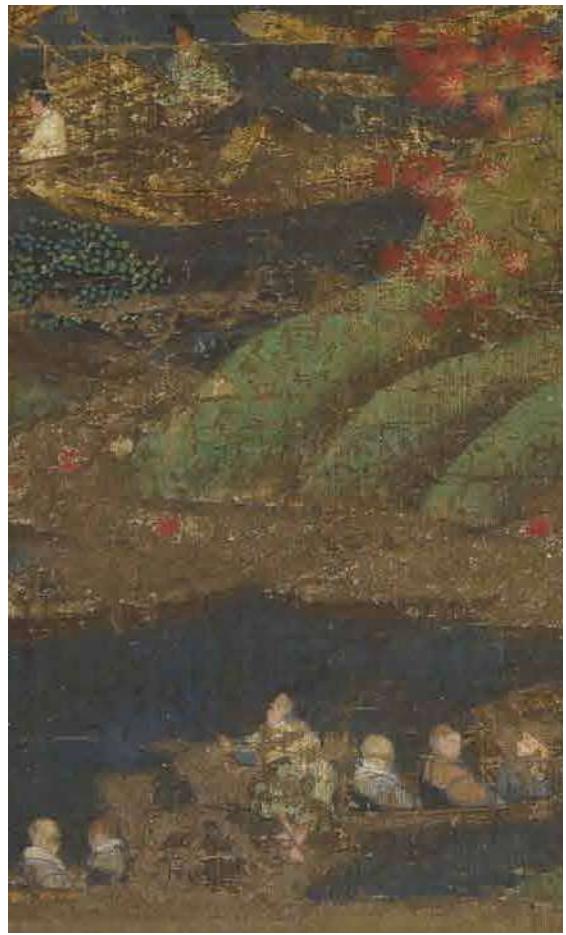


図26-1 表面



図26-2 表面 透過X線写真

第2幅 鳥羽より船出(場面48) 海の部分は透過X線撮影では濃く写っていないため、表・裏面ともに藍が使用されているとみられる。



図27-2 表面 透過X線写真

第1幅 夜討(場面4)

透過X線写真では、火炎の黒煙部分以外は濃く写っており、粒子の細かい朱などによる彩色とみられる。銘札部分も濃く写り、鉛白が使用されているとみられる。



図27-1 表面



図28-2 表面 透過X線写真

第2幅 善通寺参詣(場面53)

透過X線写真では、銘札部分は白く抜けて写っており、第1幅(図25、27)とは異なる色材が使用されている様子がうかがわれる。



図28-1 表面



図29-2 表面 透過X線写真

第2幅 奇瑞起る(場面62)

白い雲の中に銘札が配された場面。透過X線写真では雲の部分は濃く、銘札の部分は白く抜けて写っているので、絵具を使いわけているとみられる。



図29-1 表面



図30-2 裏面 反射赤外線写真

第1幅 寛雅の室(場面16)

下書きは松のような形をしているが、表面は白い花に仕上がっている。



図30-1 表面



図31-2 裏面 反射赤外線写真

第2幅 配所へ出立(場面47)

人物の下書き線に、表面に見えるのとは異なる線が見られる。



図31-1 表面

【下書きの墨線から】

修理中には、本紙の表裏面から墨線を鮮明に写し出す赤外線撮影(反射・透過)を行った。これにより、絵具層に覆われていた下書きの墨線などが確認された。
表面の描写と比較すると、図柄の変更など、制作過程や制作段階での試行錯誤の様子を垣間見ることができた。
※裏面からの写真は左右反転させ、表面と比較やすいようにした。また、各場面番号は12・13頁の場面分割図に対応する。



図32-2 裏面

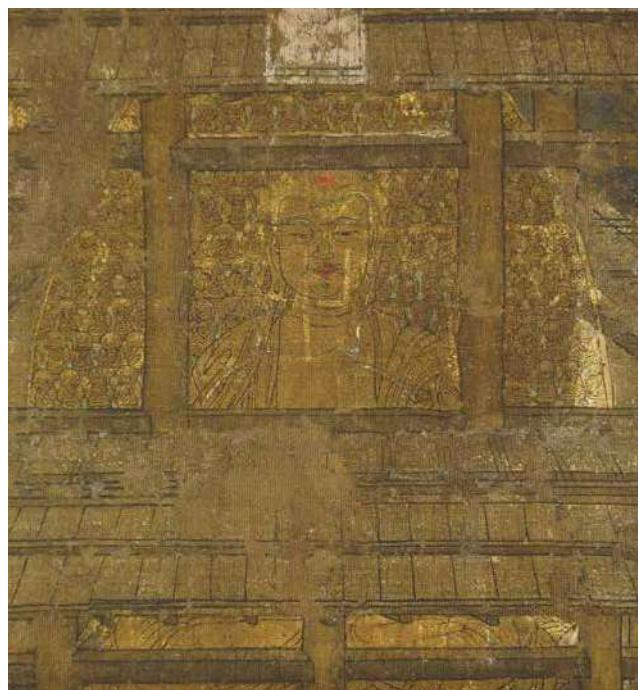


図32-1 表面



図32-4 裏面 反射赤外線写真

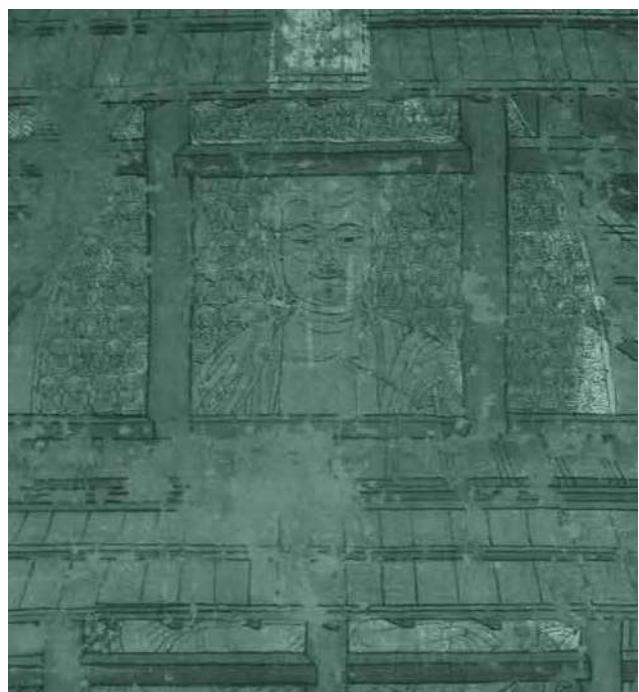


図32-3 表面 反射赤外線写真

第1幅 東大寺供養(場面23)

表面と裏面の赤外線写真を比較すると、大仏の顔の位置を変えている様子がわかる。

また、光背に描かれた千仏の描写が裏面には認められない。

そのため、大仏部分の下書きはかなり大まかになされ、表面からの描写で仕上げられた様子がうかがわれる。



図33-2 裏面



図33-1 表面



図33-4 裏面 反射赤外線写真



図33-3 表面 反射赤外線写真

第2幅 阿弥陀三尊來迎（場面61）

法然の臨終に阿弥陀三尊が来迎する場面に描かれた、阿弥陀如来はじめ諸菩薩は様々な姿態をとり、表面からは衣文線や装身具も細やかに描かれ、美しく彩色がなされている。

一方裏面の赤外線写真を見ると、下書き線はかなり簡略になされている。眉目の描写も表面からの彩色により整えられている様子をうかがうことができ、東大寺供養（場面23）の大仏の描写との共通性が感じられる。



図34-2 裏面 透過赤外線写真
第1幅 華嚴經披講(場面19)
仏像の上半身に幕の下描き線の痕跡が見られる。

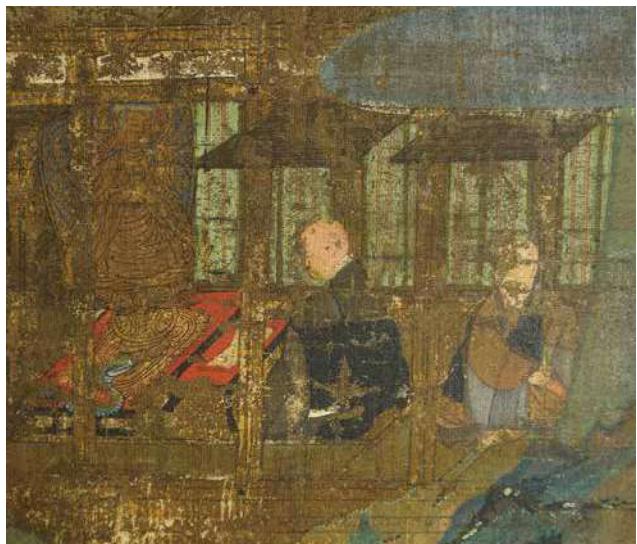


図34-1 表面



図35-2 裏面 透過赤外線写真
第1幅 敬仏と対面(場面30)
火鉢の下描き線が建物の線に重なっている。



図35-1 表面



図36-2 裏面 透過赤外線写真
第2幅 阿弥陀三尊来現(場面43)
阿弥陀三尊が乗る雲の下に、建物の線が重なっている。

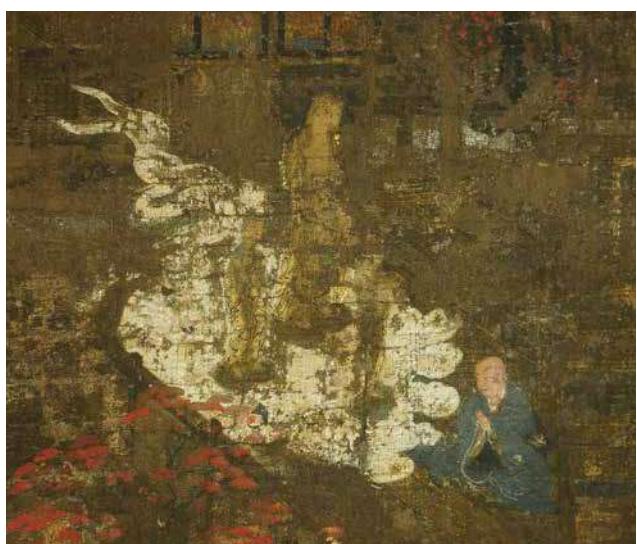


図36-1 表面

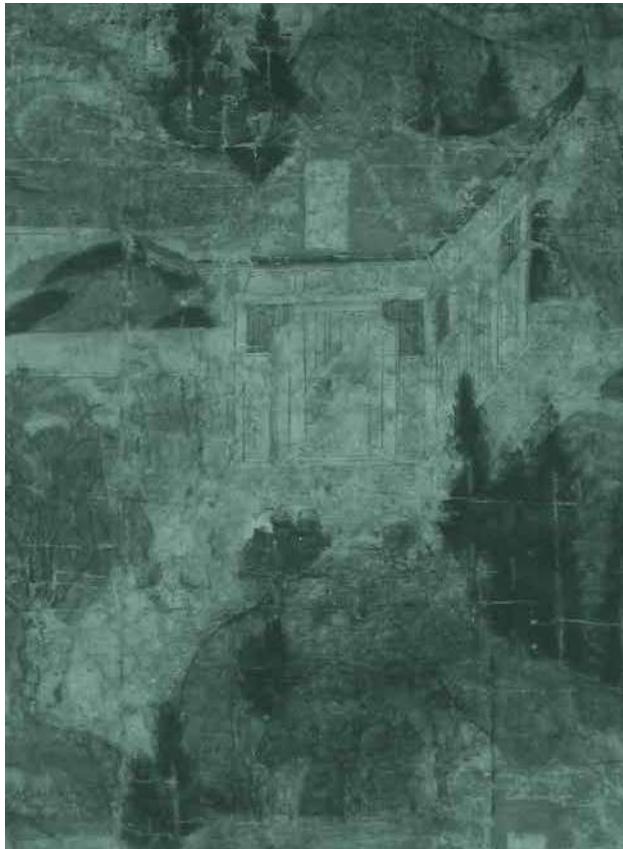


図37-2 裏面 反射赤外線写真

第1幅 授戒(場面13)

表面からは岩肌の描写がはつきりと確認できるが、裏面からは確認しづらい。



図37-1 表面



図38-2 表面 反射赤外線写真

第2幅 頭光踏蓮(場面42)

御簾の下からのぞく几帳の下に、簀子縁の線が見え、簀子縁の描写後に几帳が描き加えられていることがわかる。



図38-1 表面

[視認性の向上]

裏打紙を新調し、本紙料綱の欠失部分に補填した綱に補彩を施すことにより、全体の色味が明るくなり、図柄が見やすくなった。修正後に行つた表面から
の赤外線撮影などにより、目視では見にくかった描写が明確に確認された。

※各場面番号は12・13頁の場面分割図に対応する。



図39-1 表面



図39-2 表面 反射赤外線写真
第2幅 右眼から放光(場面38)
右目から光が放たれている様子が確認できる。

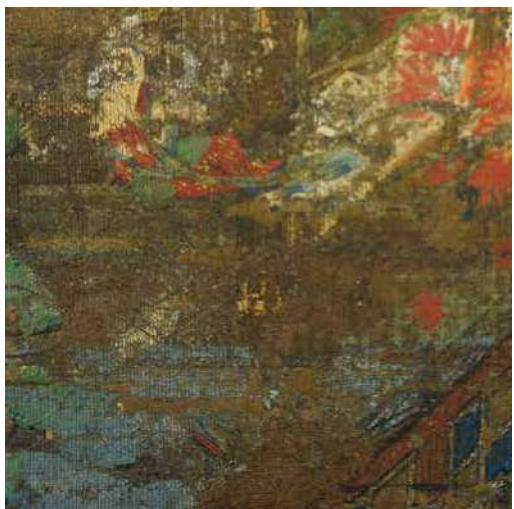


図40-1 表面



図40-2 表面 反射赤外線写真
第2幅 上西門院の説戒(場面45)
画面左下の蝶や蛇の姿が明確になった。



図41-1 表面



図41-2 表面 反射赤外線写真
第2幅 塩飽島での饗応(場面51)
細やかな線描であらわされた波が、陸地に入り込み自然な仕上がりとなっていることが確認できる。



図43 第2幅 月



図42 第1幅 太陽

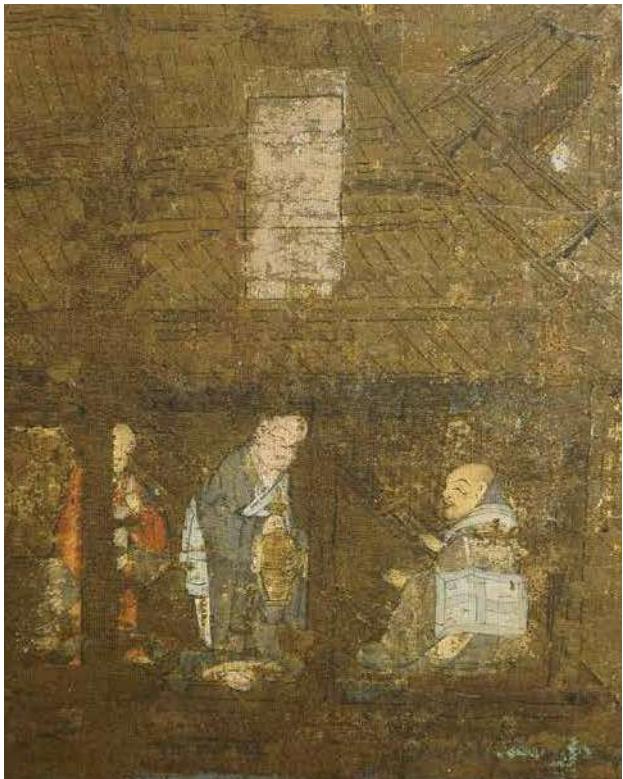


図45 第1幅 皇円の死期(場面24)



図44 第1幅 美作国久米郡(場面1)

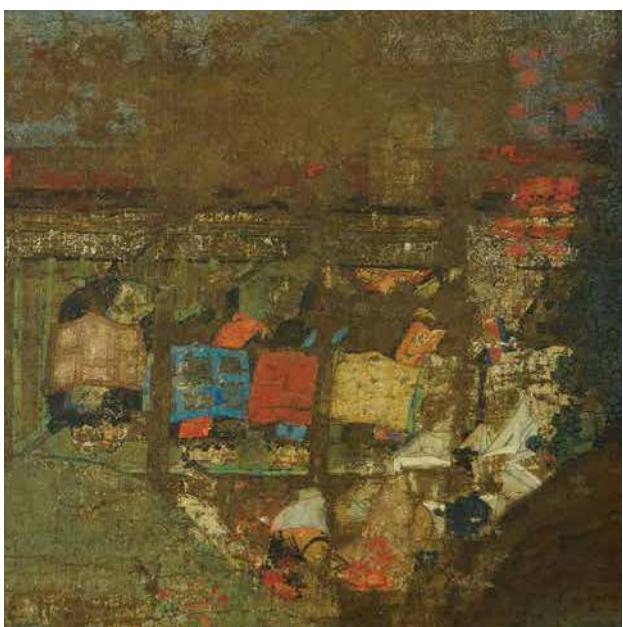


図47 第2幅 勝尾寺法服勧進(場面56)



図46 第1幅 廁念仏(場面21)



図48 第1幅 夜討(場面4)



図50 第1幅 夜討(場面4)

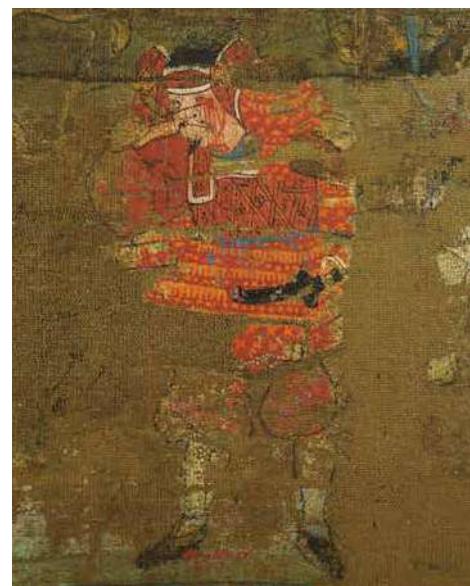


図49 第1幅 夜討(場面4)



図52 第1幅 不明(山中の二僧) (場面28)



図51 第1幅 不明(山中の二僧) (場面28)



図54 第2幅 配所へ出立(場面47)



図53 第1幅 東大寺供養(場面23)



図55 第1幅 大原談義(場面33)

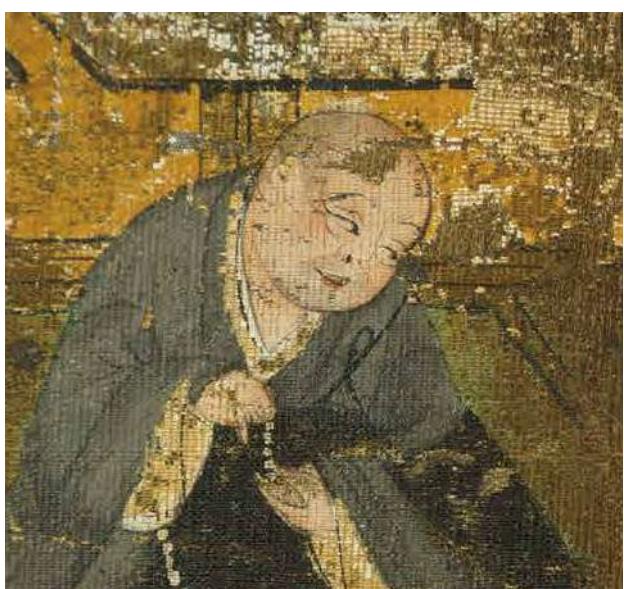


図57 第1幅 敬仏と対面(場面30)

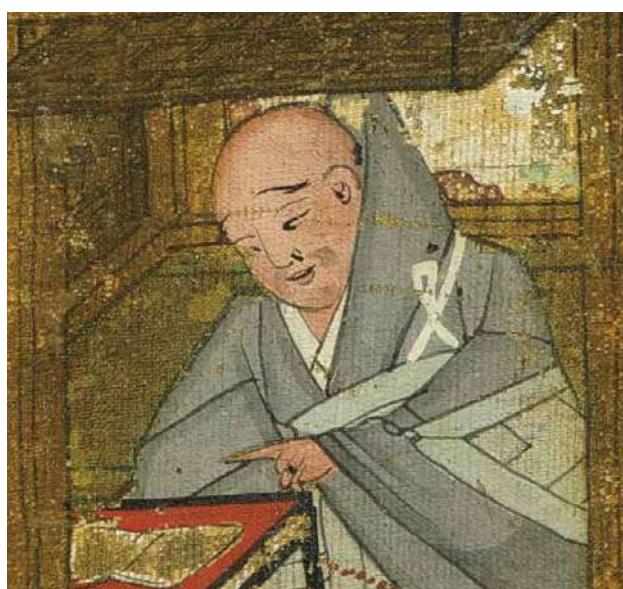


図56 第1幅 観覚の坊(場面6)

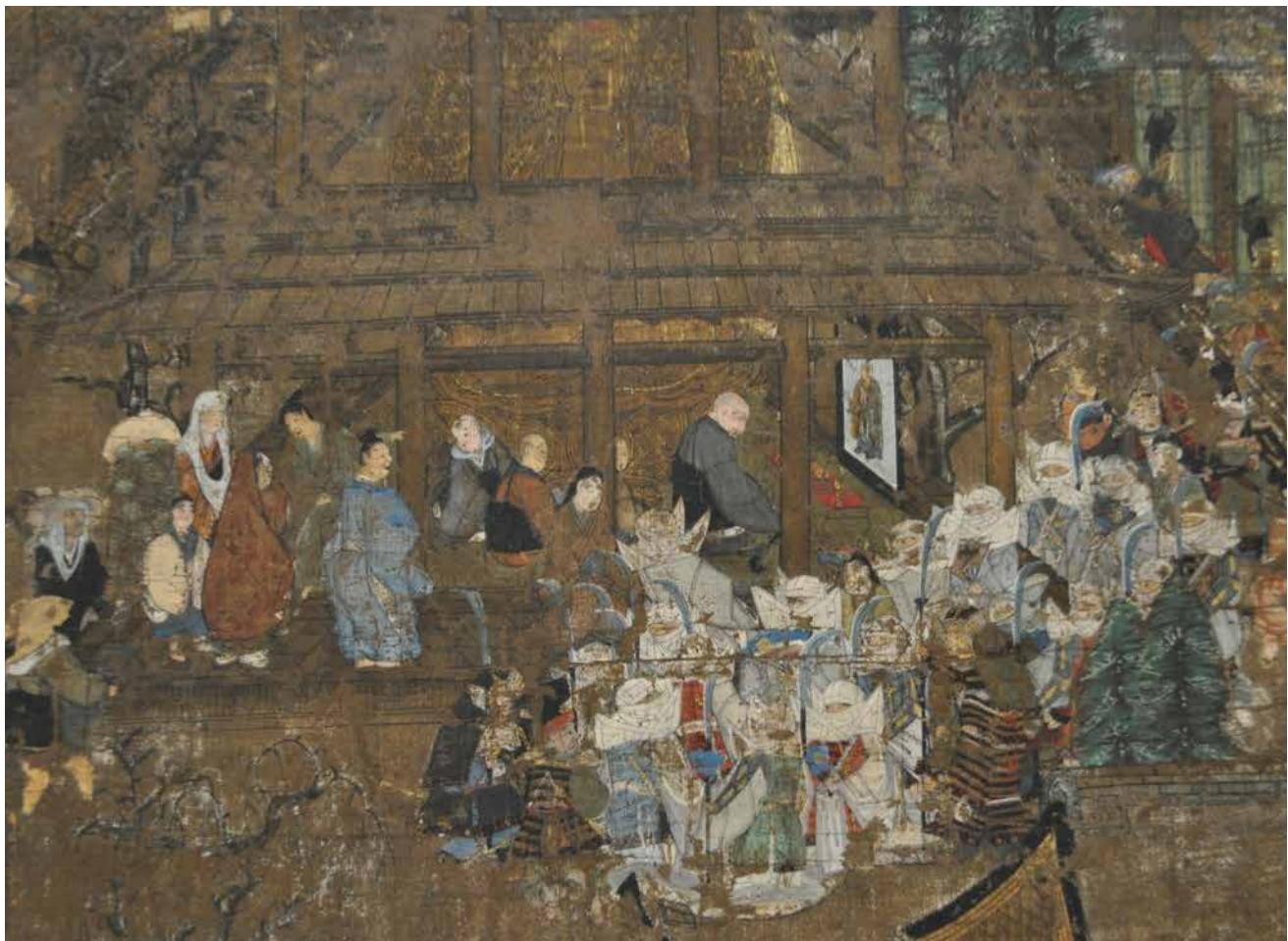


図58 第1幅 東大寺供養(場面23)



図59 第2幅 丈六仏現出(場面40)

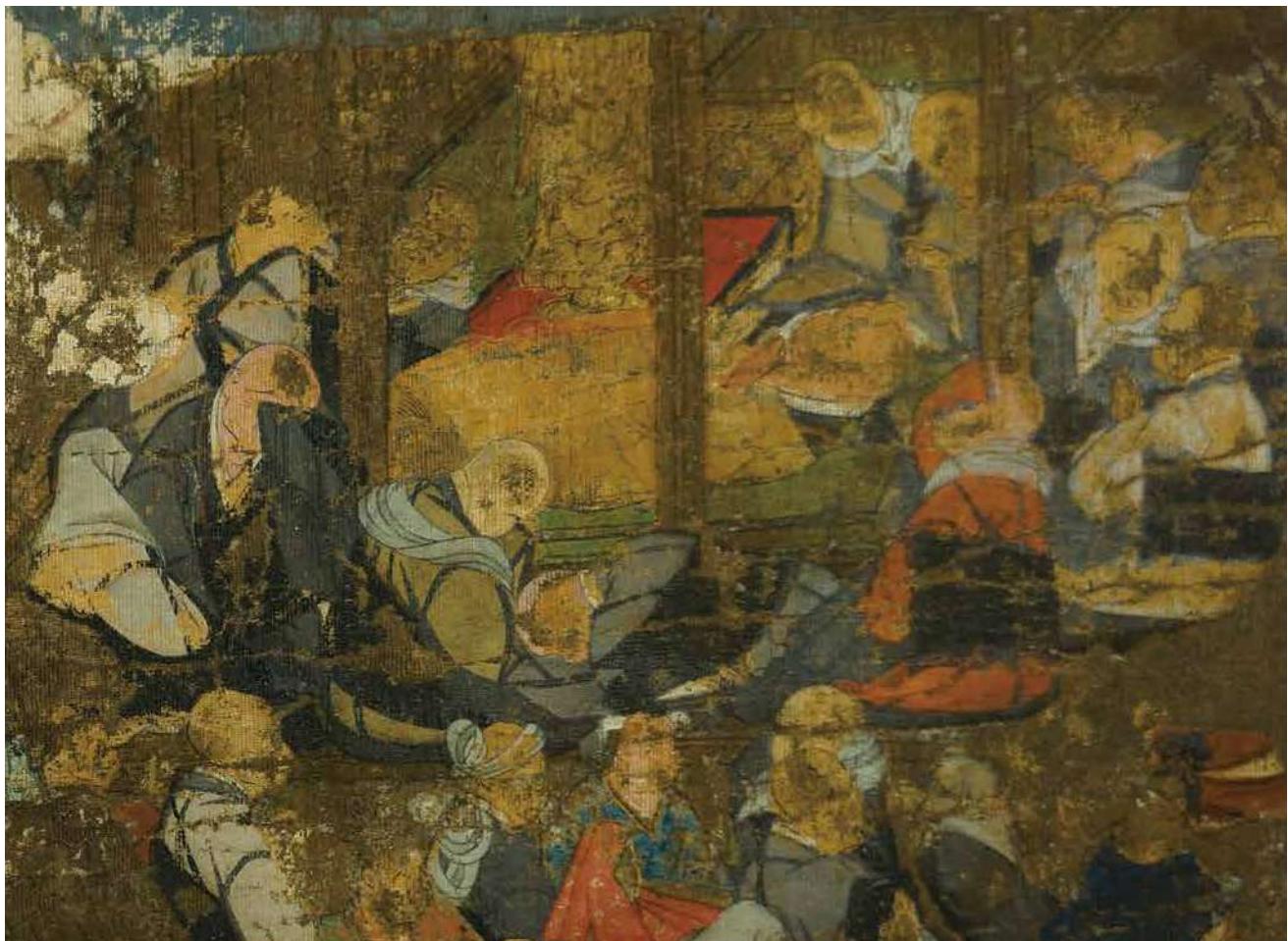


図60 第2幅 臨終(場面60)

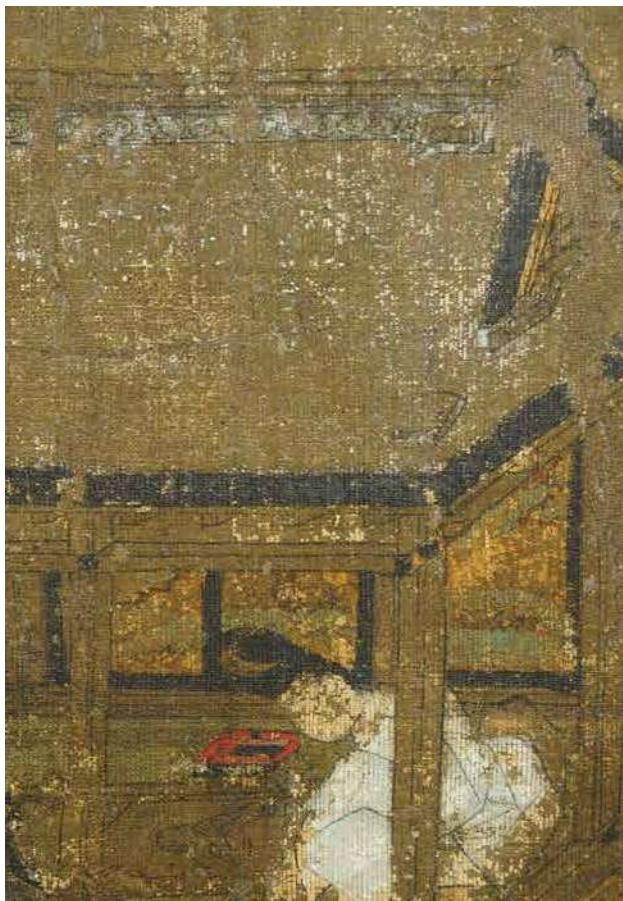


図62 第1幅 法然真影(場面27)

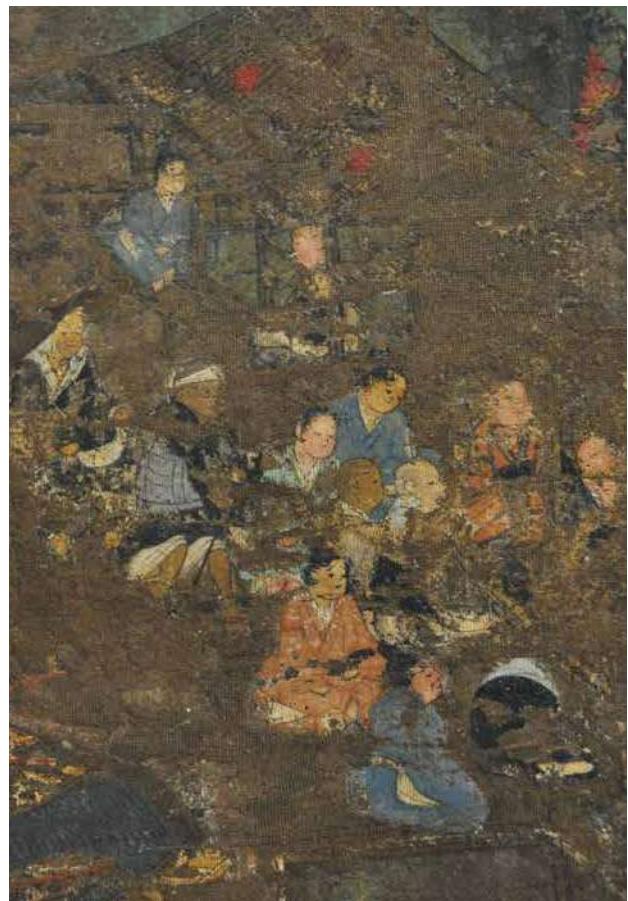


図61 第2幅 経島の説法(場面49)

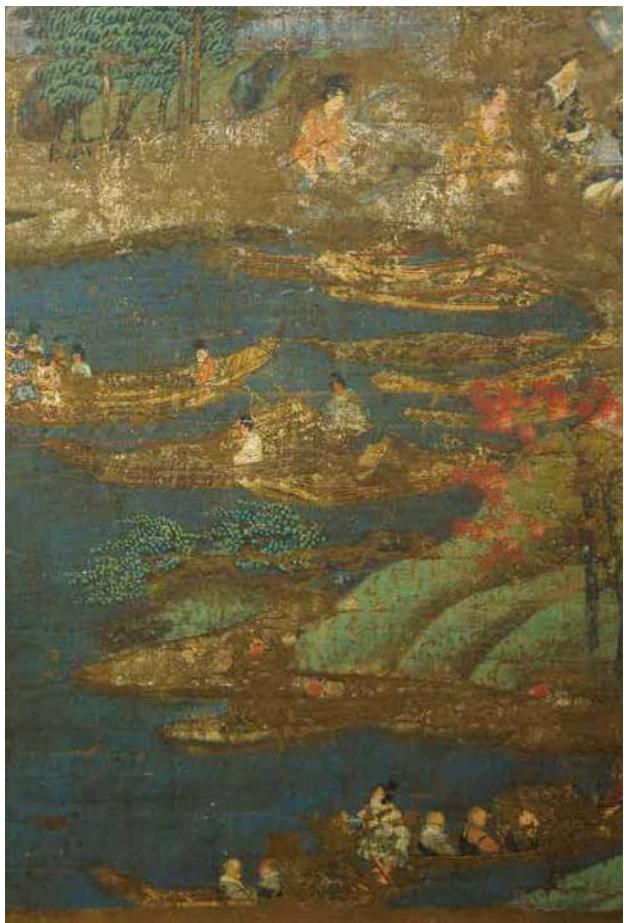


図64 第2幅 経島の説法(場面49)

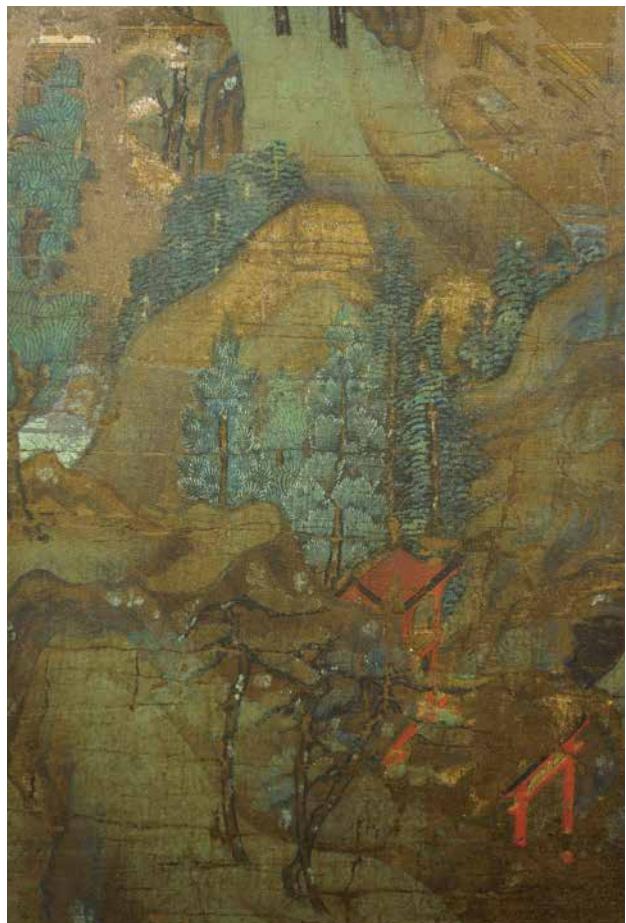


図63 第1幅 岩間觀音(場面2)

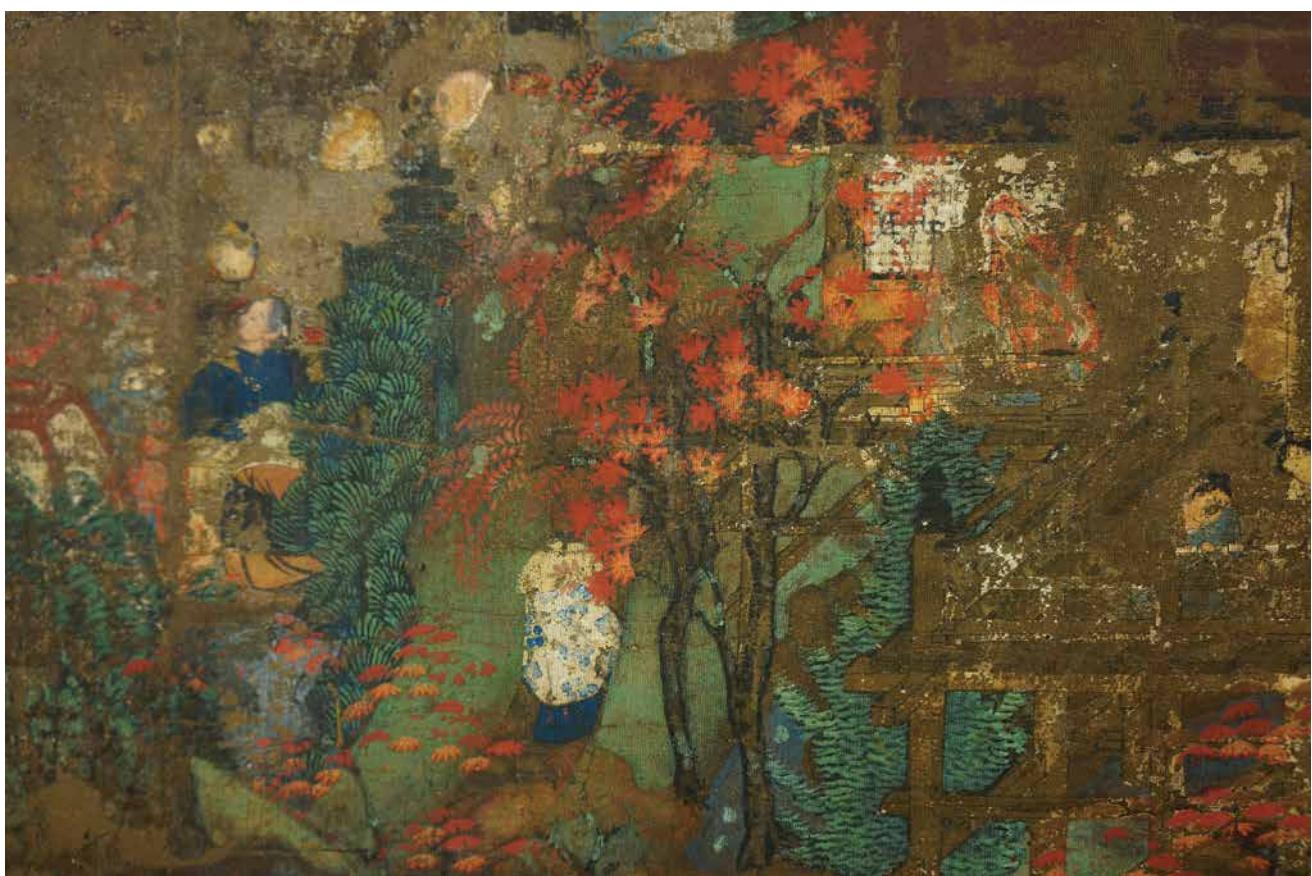


図65 第2幅 清水寺の説戒(場面35)

第二章 修理から得られた知見

山梨県立博物館蔵《法然上人絵伝》修理から得られた技法材料に関する知見

鷹野 佳世子

史を研究する立場から報告する。

- 一 絵画資料の修理から得られる情報について
- 二 法然上人絵伝の裏面観察から
- 三 作画および描画法の特徴
- 四 今後の課題 —技法材料の観点から—

一 絵画資料の修理から得られる情報について

本修理の成果に触れる前に、まず、絵画資料の修理から得られる情報は美術史研究においてどのような有効性を持つか、改めて確認しておきたい。

近年、文化財の修理技術や調査技術は飛躍的に発達した。貴重な作品に対してもより適切で安全な保存修理措置が取られるとともに、必要に応じてさまざまな科学調査が実施され、分析結果は修理・調査報告書として刊行されている。しかし、修理者が提示するのは主に作品の状態や処置に関する客観的情報、調査分析結果を示した数値や物質的情報であるため、美術史研究者や実技研究者はそれを読み解き、自らの研究に有用な情報を抽出しなければいけない。最近の動向を見ると、国宝や重要文化財の本格的修理が行われた際には、修理後の作品を公開するとともに、修理・保存科学・実技・美術史・文化財行政などさまざまな立場の関係者がそれぞれの専門に関して解説を付すことが増えている。こうした解説を交えた修理報告は、専門知識を持たない一般層に対して修理の意義や重要性を伝え、研究者に対して修理・調査情報の活用を促す点で非常に有意義であると感じる。山梨県立博物館所蔵・重要文化財《法然上人絵伝》二幅（以下、本作）の修理に際しても多くの成果があり、本稿では特に裏面観察と光学調査によって得られた作品の技法材料に関する知見について、日本絵画の作画技法および中世絵画

層、裏面の裏打ちなど、重層的な構造を成している。通常の観察では画面の表層しか見えないが、解体修理では裏打紙が除去され、具体的な層構造を知ることができます。特に絹本作品では、裏打紙を除去すれば裏彩色のようすが詳細にわかる。また、彩色層に被覆され表からは視認できない当初の墨線も確認することができます。また、色彩層に被覆され表からは視認できない当初の墨線も確認することができます。裏彩色の有無や彩色手法、使用色材を知ることは、仏画など各絵画ジャンル特有の技法の確認や作品の和漢の区別の判断材料となり、制作態度や精度を量る一指標ともなる。当初の線描を知ることは、作品の制作年代や絵師の技量を判断する材料となる他、粉本の利用状況や図柄の変更箇所、補筆の有無を確認することにもつながる^①。

裏打紙の交換、折れや浮きの解消による視認性の改善は、その後の作品観察にも影響する。裏打ちは作品の印象を大きく左右するため、仏画などでは尊像の見え方が際立つよう、修理時に着色した裏打紙で部分ごとに打ち分けていることがあるが、現代の修理においては裏打紙の作為的な着色は行わないため、暗色の裏打紙が除去され色味が明るくなる傾向がある^②。作品本来の図柄や色味、表現の細部を知ることは、作品理解を深め他作品との比較を行う上で重要である。

また、旧表具を解体して新たな表装を検討するにあたり新知見が得られることもある。掛幅や巻子では表具で隠れる軸木等に年記や筆者、施主などの情報が記載されている場合がある。屏風や襖の下張りに用いられる反故紙にも史料的価値があり、時として表装年代を知る手がかりともなる。旧表具を解体することで制作年代や制作背景についての情報が得られるることは珍しくない。本作についても、別途保管されている旧軸木に修理銘があり、伝來を伝える一資料となつている^③。他に、画卷や障屏画から一部が切り取られて軸装されたもの、断簡を集めて画帖とされたものなど、表装形態が制作当初と変わつてしまつていている作品多く、修理時に本来の形態を考慮して適切な保管方法が考案されることもある。もとの表装形態を知ることで制作当初の使用目的、機能を考えるヒントになることがあるだろう。保存状態や欠損の特徴が本来の表装形態や、作品伝来に関する情報^④を伝えることもあり、表具という要素も美術史研究にとっては重要である。

修理や調査によつて得られる基底材に関する情報も、美術史研究に大いに活用されている。たとえば絵巻物では過去の修理で錯簡が生じた例や、断簡となつて散逸している作品も多い。美術史研究では図柄や筆致の比較、伝來の検討から復元的考察が行われるが、紙継ぎや欠損の状態、基底材レベルでの断簡同士の関係性など、その傍証となる物質的情報が修理時に多く得られる。^⑤

基底材の材質調査は、顕微鏡撮影のような光学的調査のほか、剥落部分や改裝の際に表具で隠れる部分などから纖維や断片の微量サンプルを採取して分析を行なうことがある。絹や料紙の幅は年代に応じてある程度上限が知られており、絹目の粗密や糸の細さには時代毎の特徴があるため、基底材のサイズ、組成等は作品の制作年代を推定する材料となる^⑥。また、年代だけでなく中国か日本かといった制作地域を考える上でも参考となる。実技系の研究では絹のサイジング処置、糸の表面の平滑性や吸水性が筆運びや彩色表現にも大きく影響することが試作実験を通して検証されており、技法材料史研究にも今後ますます修理情報が活用され

ていくことが見込まれる^⑧。本作についても今回の修理で詳細な絹の組成や絹目、絹糸の特徴が明らかになつたため、時代別の絹の特徴に照らして制作年代について改めて考えることも可能となるだろ^⑨う。

最後に、修理に伴つて実施されることが多い光学調査についても触れておく。文化財の科学調査は原則的に非破壊・非接触で行うため、電磁波を用いた光学的調査が広く行われている。今回の修理時調査では、資料を拡大観察する顕微鏡撮影と、赤外線撮影、透過X線撮影が行われた。旧裏打紙の除去に際し、裏面からの撮影や透過光を用いた撮影を併せて行つてている。

顕微鏡撮影は、基底材の観察や彩色材料の粒子・味の把握、混色・重色などを表現技法の確認に利用される。赤外線撮影では、汚れや彩色層を透過して墨線を確認することができるため、下描き線と書きこし線の比較や、書き直し部分が明確になる。どのような意図で修正が行われたかを知ることは、制作目的や制作者像に迫ることにもつながる。透過X線撮影は、資料の材質や、外からはわからぬ内部構造を調べることができるため、仏像や工芸品の調査に有効である。重金属元素はX線を強く吸収し暗く写ることから、日本画では水銀や鉛を含む水銀朱や鉛白、鉛丹といった顔料を識別することができる。

絵具・金属材料といった画材は表現技法と密接に関わるだけでなく、制作年代や後補部分の判断材料にもなるため、やはり美術史研究にとって重要である^⑩。今回の調査では実施されなかつたが、色料の特定に有効な科学的調査法として蛍光X線分析と可視光蛍光撮影、紫外・可視反射分光分析などがある。蛍光X線分析では、資料にX線を照射した時に放出される各元素固有の蛍光X線を分析することで、そのポイントに含まれる元素がわかり、色料をある程度特定することができます。ただし、実際の技法を知るためにには顕微鏡観察などを併用するのが効果的である。また、染料（有機色料）については蛍光X線分析では特定できないため、目視による色味の観察等を併せて判断されるが、蛍光撮影では染料による彩色の

有無がわかり、褪色し視認できない染料による彩色のようすも知ることができ^⑪る。さらに分光分析を用いれば、染料の特定もある程度可能となつていて^⑫いる。日本画の色料として藍や藤黄、臘脂、蘇芳などの染料が多用されたことは確実であり、表現技法の理解を深めるために広く調査が実施されることが望まれる。

このように、解体修理およびそれとともに光光学的調査から得られた物質的、構造的理は美術史研究においても多くのことを示唆してくれる。もちろん修理は第一に作品の安全な保存と継承を目的として行われるものであり、すべての修理から美術史研究にとって劇的に有効な情報が得られるというわけではない。しかし、作品の多角的研究を推進するために、まずは情報を公開・共有し、そこから議論、研究の深化につなげることが重要であると考える。

二 法然上人絵伝の裏面観察から

つづいて裏面観察から得られた情報の報告に移るが、まずは岡墨光堂から提出された修理報告書より、裏面調査についての特筆事項を引用しておく。

本紙裏面より裏打紙を全て除去したところ、第一幅、第二幅ともに表面観察からも確認されていた裏彩色が多く残っていることが分かった。裏彩色は主に白色顔料によつて施されていたが、霞や木立にはそれぞれ色分けがみられた。また馬具などに表面と異なる色の裏彩色が施されている箇所も確認された。また反射赤外線による撮影を行う事で、本紙の表面には現れない絵具層の下の墨線が可視化されるため、表面との比較により図像の変更箇所などを確認することが可能となつた。

裏面については裏打ち後は確認ができないため、表面との比較検討の資料として、通常光、透過光、反射赤外線、透過赤外線での写真撮影を行い記録した。また絵具層調査として裏面顕微鏡撮影、透過エッカス線撮影を行い記録

した。

このような調査報告を踏まえ、主に岡墨光堂撮影の写真観察より、本作の裏彩色と墨線の特徴についてまとめてみたい。

絵本の彩色画では通常、地色の染色や滲み止め、木枠への張り込みなど描画に必用な処置を終えた料絹に、墨線で図柄を描いてから裏彩色、表彩色を施し、必要に応じて表から再度墨線を描き起こす。絹は透過性があるため、粉本や下図を透かしてなぞることで図柄を転写することができる。裏面からの観察や透過光観察、赤外線撮影は、作画に用いられた粉本や下図、転写方法、下書き線と描き起こし線の関係性、図像変更、作画の姿勢などを考察する上で示唆に富む。

(1) 裏彩色を中心とした彩色技法について

報告にもあるが、本作の彩色技法についてもう少し細かく見ていいきたい。裏面の顕微鏡写真からは、裏彩色の状態や色料に関する情報が得られる。まず裏彩色に用いられている色料であるが、色の種類としては白、赤、橙色、ピンク色、薄橙色、緑、淡緑、水色、白茶色、黒、灰色などが確認された。粒子観察と透過X線撮影の写り方から判断して、使用色材としてはそれぞれ鉛白、朱、丹、朱具、丹具、緑青、白緑、藍（または藍具）、黄土、墨、具墨などが考えられる^⑬。

モチーフ毎の裏彩色の特徴について見てみると、基本的に人物については白色顔料で厚くしっかりと施された裏彩色が施されている。非常に小さく描かれる遠景の人物についても同様で、大変丁寧な制作態度がうかがえる。建物の屋根や板材部分の裏彩色は人物に比べて薄いが、建具や畳、漆喰壁など部分的には厚く塗つており、部位ごとに意図的に塗り分けたとみられる。板材部分は白っぽい色で塗られるが、緑の畠や朱塗りの部材には表と同系色の緑や赤の裏彩色が見られる。表から見ても鮮やかな色彩を放つており、絵具の質の良さや彩色技術の確かさが感

じられる。樹木については葉と同系の暗色や墨で裏彩色を施し、明るい緑色（緑青・白緑）は表から彩色している。紅葉についても表と同系色の裏彩色が見られる。紅葉の葉、一枚一枚に赤色で裏彩色を施すなど、丁寧さがうかがえる。

特記事項にあるように、第二幅中央下、〈配所へ出立〉【場面47】以下、数字は12～13頁の場面分割図に対応の場面では、馬具に赤色の裏彩色が施されているが、右上の馬の馬具は表面では青色で彩色されている（図21）。反対色など表と異なる色で裏彩色を施すと表彩色の発色が強まり、色に深みが増すといった効果が得られるが、本作では法則的に行われているわけではなく、配色のバランスやバリエーションを考慮して表から彩色する際に色を変更したものかと考えられる。

第一幅〈普賢菩薩現出〉【場面17】（真言五相）【場面18】や、第二幅〈阿弥陀三尊來現〉【場面43】（図20）〈阿弥陀三尊來迎〉【場面61】などに描かれる雲は、裏彩色も表彩色も白色だが、透過光写真では赤みが感じられる。赤や赤紫色の染料で地塗りするなど重色することで雲にわずかに色味を持たせた可能性が考えられる。また、数箇所ある仏像の悉皆金色身の表現についても、丹具の地塗りの上に金泥を重ねて表現していると見られ、仏画の彩色技法との共通性が注目される（図20）。仏像の表現としては他に東大寺大仏殿の盧遮那仏の描写があるが、大仏部分は裏彩色し、表から金泥彩色と墨線で仕上げたと見られる（図19）。この部分は下書き線が確認できず他モチーフの描画と比べてやや特殊であることから、詳細は後述する。

火炎は形の目安に下書き線を引き、主となる炎の部分に橙色の裏彩色を施し、表から赤、黒色を加えている。透過X線撮影では黒煙部分以外が暗く写つており、煙は墨、炎は粒子の細かい朱、丹、丹具による彩色とみられる。裏彩色でも炎の先端をぼかすような意識がみられる（図22）（図27）。

銘札の短冊部分には白色で裏彩色が施されているため、あとから付したのでは

なく当初からのものと思われる（図23）。ただし、短冊の大きさは変更が加えられているものも多く、詳細は後述する。

海の部分は青みがかった裏彩色が見られ、透過X線撮影では暗く写らないことから、藍か藍具で薄く裏彩色し、表から藍が塗られているのではないかと推測できる（図24）（図26）。

（2）下書き線について

裏面から反射赤外線による撮影を行う事で、本紙の表面には現れない絵具層の下の墨線、つまり「下書き線」が可視化される。下書き線は濃彩作品の場合、完成段階では絵具によつて被覆され見えなくなる線であるが、古画では絵具の剥落部分に観察されることも多く、実際に様々な質の下書き線が確認できる。たとえば国宝『源氏物語絵巻』では、描き起こし線は細く纖細であるのに對し、下書き線は太くかなりラフである。しかし、同じく王朝物語絵巻の下図と考えられている『目無經』では、完成形態に近い線質の下書き線が認められる。このようにやまと絵の下書き線には様々な線質のものがあり、それは作画の原初性にもつながるようと思われる。掛幅縁起絵では、たとえば『山崎架橋図』などにラフな下書き線と緻密な描き起こし線を確認することができる。先行する完成作品を底本とすれば、その描き起こし線を写すあるいは参照するため、下書き線も描き起こし線に近いものとなり、下書き段階での図柄の変更も少ない。一方、参照するのが手控え、スケッチ的な絵手本であつたり、新規に創作する場合、下書き線がある程度ラフになつたり、制作過程で図柄の修正・変更箇所が多くなるのではないだろうか。また、大画面絵画では小さい（絵巻の幅に対応した）粉本をいくつも組み合わせて全体を構成する作画手法も考えられる。既存の図柄を利用する箇所と、場面転換や全体のバランス調整のために新たに作画する箇所とが混在することも想定される。

こうした作画手法に関する様々なシチュエーションを念頭に本作の下書き線を観察してみると、まず、下書き線も描き起こし線と同様に、非常に整然とした緻密なものであることが注目される。裏面からもラフな当たりをつけるような質の線がほとんど見られない。樹木の線描も本画を意識しない太線や頼りない細線ではなく、はじめから緊張感のある線で描かれているものが多い。建物、銘札の直線には溝引きを用いたと見られる。霞にも幾筋かの墨線を引くが、こちらはフリーハンドのものもあり、やや緩やかである。

本作は大画面に多くの場面を配し、且つ二幅全体を通した構図も絵画的に破綻なく優れている。絵巻を掛幅に再構成したような形式的な構図ではなく、四季絵・名所絵的な要素も織り込んだ美しいやまと絵風景画の趣をたたえる大作である。下書き線がほぼ本画線として描かれていることからも、相当完成度の高い下図を作った上でそれを転写し、作られた画ではないかと推測する。ただし、大仏の輪郭や植物など埋草的なモチーフにはややラフな下書き線も見られ、完成度の高い下図を利用している部分との差が感じられる。既存作品を写した、あるいは全体図として構成済みの下絵を用いたのではなく、部分的な下図を組み合わせて本画を新作した可能性も考えられよう。当時の絵画制作として粉本利用は常套手段であり、規模の大きな工房では建物、人物、景物などモチーフごとに粉本があつたと想像できるが、組み合わせて構成するにあたっては線の重なりや位置の調整など作画的推敲の形跡が残ると思われる。本作ではほとんどの人物と建物の線描は重なっておらず（第一幅へ大勧進の宣旨）【場面22】の縁の人物など一部例外を除く）、多くははじめから建物内に人物を配置した図を下図としていたと思われる。本作の制作のためにそうした大下図（完成図に近い下図）を作ったのか、元々先行作例から構成済みの場面を引用したのか、今後考察を深めていきたい。

(3) 図柄の変更箇所について

前述のように、本作は全体的に線描も彩色も綿密な計画の元に制作されたと見られ、下書き段階での図像の変更箇所はほとんどない。例外的に、第一幅右上、〈東大寺供養〉【場面23】の場面で大仏の頭の位置に変更が加えられているほか、墨光堂の報告にもある通り、第二幅中央下、〈配所へ出立〉【場面47】の場面で表面に見える人物の表現とは異なる線が複数確認される（図31）。人物のサイズまたは位置変更だろうか。彩色に不自然さはなく後補とは考えられないため、下書きを終えて彩色に入る段階での図柄変更と見られる。

なお、作品完成後に表から変更された補彩、補筆などの後補については、泉万里氏によつて人物の頭部や襟の付け足しが指摘されていた。¹⁴今回の修理により、大幅な塗り直しは確認されず、人物の彩色、線描なども概ね当初のままであろうと判断された。後補については、泉氏が指摘されたような数カ所にとどまる見られる。

(4) 銘札について

場面名を書き込んだとみられる短冊型の銘札については、新たな問題点が見出された。

第一幅では、銘札は墨線で矩形をくくり、表から墨線をやや上回つて白色で彩色している。赤色でふちどりし、全面にも赤っぽい色が塗られているように見えるものが多い。比較的よく残つており、判読可能な銘もある¹⁵。裏彩色ははつきり確認できるものと、不鮮明なものがある。第二幅でも、銘札は第一幅と同じく、白い四角の周りにぼんやり一回り大きくした形跡が見られるものが多いが、第一幅に比べて白色の発色が弱く、残りが悪い。やはり白色の上から赤色をかけているように見える。

透過X線撮影で両者を比べてみると、第一幅では銘札の四角は暗く写り、鉛白

で塗りつぶされたものと考えられるが（図27）、第二幅では多くの銘札部分が白く抜けて写っている。例として、第二幅「上西門院の説戒」【場面45】、「頭光踏蓮」【場面42】、「善通寺参詣」【場面53】（図28）、「松山詠歌」【場面54】などがある。「奇瑞起る」【場面62】の場面では鉛白で彩色されたとみられる雲の中に銘札が抜けて写っているので、当初から配置されていたものではあるが彩色には鉛白を用いていないという解釈ができる（図29）。鉛白以外の白色色料としては胡粉や白土の可能性があるが、今回の調査では特定まで至っていない¹⁶⁾。第一幅の方は明らかに鉛白を用いているとみられ、両者に使用色材の違いが指摘できる。

当初のものと後から加筆したとみられるものについても確認していく。当初から付されていなかったと見られるのは、たとえば「比叡山へ出立」【場面8】（図23）や「授戒」【場面13】など裏彩色がはつきりと確認できるものである。建物の屋根にかかる銘札では、屋根の線描が銘札を避けて引かれている箇所と、銘札の下に引かれている箇所がある。ただし、下書き段階で銘札を追加することになったという場合も考えられるため、後補かどうかの判断は線描の重なりだけでなく彩色層の観察が必要である。「圓の死期」【場面24】（図45）など、短冊の下に重なるモチーフの彩色層が確認できる銘札は、絵の完成後に書き足されたものと判断できるが、時代を経てからの後補なのか彩色直後に追加されたのかは即断しかねる。

場面選択や絵伝の機能について考える上では、どの場面の銘札が後補なのか、付け足された時期はいつなのか、また書き入れられている文字の書体や内容の妥当性などを精査していくことが必要となるが、技法材料の面で注目したいのは作画工程と絵師の分業についてである。大画面説話画の制作において、銘札はどの段階で付されるのか。銘札の位置を作品毎に変える必要があるのは当然であり、本作の裏面観察からも、銘札は図柄と区別し、ある程度絵画的な構図が整ってから付したようすがうかがえる。さらに、何らかの事情により当初の短冊を表から

一回り大きく塗り直し、銘を書き入れたとみられる。また、第一幅、第二幅ともに銘札自体は当初から配置されていたとみられるにも関わらず、使用色材が異なるという点も非常に興味深い。銘札は鉛白で塗るという工房内での決まりがある。彩色者の裁量で行われたというような理由であれば、二幅の彩色者が異なる可能性がある。二幅の画風や彩色技法を比較する上でも参考としたい。

三 作画および描画法の特徴

修理では、異質な旧補絹及び裏打ちが除去され、本紙料絹の欠失箇所に補填した補絹箇所には本紙の基調色による補彩が施された。修理前は暗色の裏打紙の影響で全体的に画面が暗く、基底材の損傷も著しかったため図柄が見辛かつたが、裏打紙の新調により全体の色味が明るくなり、図柄も見やすくなった。このように、視認性が向上した修理後の本作を改めて観察し、裏面観察から得られた情報とも照合することで、本作の作画および描画法の特徴について考えてみたい。なお、岡墨光堂により裏打ち終了後の表貼り期間中に場面ごとの写真撮影が行われており、表面からの反射赤外線撮影による調査では、第二幅「右眼から放光」【場面38】（図39）の場面で放光を表す截金や、第二幅「丈六仏現出」【場面40】（図59）の場面で現出した丈六仏を指示する指など、目視で確認が困難と思われる描写が新たに確認されたと報告されている。

（1）画面の構成手順について

大画面に多数の説話場面を配する掛幅式の絵伝や縁起絵において、構図の根幹となるのが堂塔などの建造物である。人物や説話にまつわるモチーフは建造物の内外周辺に適宜配置され、場面と場面を区切ると同時に絵画的に繋ぐものとして霞や山水が配置される。時代は下るが江戸時代前期、真宗高田派の普門が著した『親鸞聖人絵伝撮要』などを見ると建物の配置が中心的にスケッチされており、

絵伝の構図概要を把握するためにやはり建物が最低限の要素であつたことがうかがえる。さまざまな建物を網羅し、絵画を制作する上で実用的な資料となる住吉家の『屋敷抜写』⁽¹⁷⁾のような模本類も現存しており、中世以前のやまと絵制作においても、専業的な絵師や工房は建物・人物といったモチーフ別の粉本集を所持、収集・蓄積していたと想像できる。

繰り返し述べてきたように、本作では複雑な建物も破綻なく描ききっており、下書き段階からの精密さは、精度の高い粉本や下図の存在を感じさせる。ただし、細かい人物・器物などのモチーフについては建物の下書き線とモチーフの下書き線に重なりが見られ、建物を線描した後、モチーフを配置していることが推測される。たとえば第一幅〈華嚴經披講〉【場面19】では、室内に座す仏像のはぼ全身を描画しているが、仏像の上半身にあたる位置には部の下書き線とみられる直線が引かれていた痕跡が見える(図34)。建物や調度の外郭線を描いてから仏像を配置し、仏像の姿が隠れないよう部を消して調整したと見られる。また、第一幅〈敬仏と対面〉【場面30】では、火鉢の線描と建物の直線が重なっている(図35)。第二幅〈頭光踏蓮〉【場面42】で九条兼実邸の御簾の下からのぞく几帳も、簀子縁の描画後に表から描き加えていることがわかる(図38)。説話の舞台となる建物の主線を粉本に基づいて引き、その後こうした細かい器物や調度について加筆したようすがうかがえる。屋内で対面する僧や談義の場面は多くの高僧絵伝、縁起絵などと共に表されるモチーフであり、建物に僧侶などの人物を配した図柄がセットで踏襲されていったとみられる。こうした汎用性の高い図柄を利用しながら、各高僧の伝記や縁起に特有の場面では適宜モチーフを追加して作画したのではないだろうか。

第二幅〈阿弥陀三尊來現〉【場面43】では、阿弥陀三尊が乗る雲の下に建物の線描が存在する(図36)。阿弥陀三尊と法然の距離が非常に近く窮屈である点と、法然の目線が三尊來現より下を向いている点に、來現を目の当たりにする表現と

してはわずかに不自然さが感じられる。こうした場面からは、一シーンとして完成された構図を写すのではなく、複数の粉本を組み合わせて構成した可能性が感じられる。彩色順序や複数の粉本を組み合わせた作図工程は、推測こそできるが具体的な検証が難しい問題であり、このように裏面観察や赤外線撮影によつて物的根拠を得られるのは、技法研究にとつて有り難いことである。

(2) 自然景観の描画

次に、説話と説話の間に挿入される樹木・山水・霞といった自然物の描画に目を向けてみたい。本作は多くの説話場面を擁しながら、単調で固い構図に陥らず全体として優美なやまと絵風景画としても成立している。建物のサイズと配置に減り張りをつけ、平坦な土壤ではなく山岳表現で場面間を繋ぐことによって、画面に高低差や奥行といった空間性を生んでいる。平面的で単調な構図も多く見られる高僧絵伝の中で、本作の画面構成の巧みさは秀逸といえよう。建物の精緻な線描に比べると、自然物の描線はゆつたりとおおらかな印象を受ける。粉本に基づくと見られる建物よりも、絵師の自由な筆致が現れている。

本作には四季を表す多種類の植物が描かれる。樹木の葉は裏彩色で形をとるものと、幹のみ線描し表から綠青で葉を描画するものとがあるなど、樹木の種類によつて描き方、彩色手順が異なるようである。松の葉は雲形に裏彩色が見られる。柳と思しき枝垂れた樹木や梅の木など、樹木の種類によつて幹や枝も描き分けていることがよくわかる。ところどころ、ウロコ状に木が生い茂る山の表現が見られ、春日曼荼羅などの伝統的な表現を意識したものかとも見えるが、平面的な塗り分けで表現としてはややこちなさが残る。

岩山、岩肌の表現は表からの線描には皴法を用いているが、裏面から見ると輪郭の主線を引く程度で簡略であり、線描 자체も弱い。たとえば第一幅〈授戒〉【場面13】場面の堂周辺、表からはごつごつとした岩肌の描写が見られるが、裏

面からは赤外線写真でも岩の筆法、線描が視認しづらい（図37）。下描きでは形状のみあたりをつけ、彩色して表からの皴法で仕上げているように見える。こうした彩色手順については、和漢の水墨山水画の作例との比較が必要と考えられる。

山の稜線は肥瘦のあるゆつたりとした線を主とし、わずかに筆の腹を使うような筆致が見られる。線描の上に絵具がやや被るようみ出して表彩色が施され、輪郭線が強くなりすぎないよう配慮されている。土坡では縁ばかりなど、墨線が見られず色だけで表現する箇所もある。やまと絵の山水表現によく見られるグラデーション技法が巧みに用いられ、やわらかな山岳風景を説話と説話の間に多様に織り込み調和させている。

第二幅に描かれる海の表現にも注目したい。波は墨線で引かれ、透過X線撮影で白く抜けることから彩色には藍を用いていると考えられる。裏面観察により、舟を避けて海を彩色するようすなどがわかる。本作では海は流水の描写のみで波頭を描かない。遠景として表現されているためかもしれない。浜辺の波打ち際の処理も觀察できるが、海は藍具、浜辺は白で裏彩色し、表から藍で波打ち際を整形しているとみられる。また、山肌や浜辺の輪郭線で水辺を分断せず、波模様の線描が陸地に入り込んでいる描写も見られる（図41）。やはり波頭ではなく、表から見ると霞や土坡で隠れ、自然な仕上がりに調整されている。波を表す線描の密度は高く、素朴であっても非常に丁寧な絵作りであることが伝わる。

霞の描画については、裏彩色は同系色で薄く施され彩色の下には墨線が見えるものの、フリーハンドで肥瘦がある線もあり、必ずしも一定しない。本作の、特に自然景について、計画的な下書き線がある箇所とない箇所が見られるのは、複数の場面を一画面中に配置しながら自然物によつて穴埋め的な作業をしたためかと想像される。山水、霞といったモチーフは大画面説話画においては場面転換や余白を埋める装置であり、特に本作のように高密度で独自の構図を成立させるためには個別の画面に応じた山水描画と配置が必要となる。建物に比べて緻密性に

欠ける有機的な描画の雰囲気から見ても、建物・人物のような典型的の粉本は用いずに作画されたのではないかと考える。

（3）人物の描画

建造物と同じく、人物についても下書き線と描き起こし線に大きなズレがなく、描き直しも前述したように非常に限られている。ただし、下書き線は描き起こし線に比べると簡略であり、写し特有の固さも見られないため、建造物ほど緻密な粉本に基づくものではないとみえる。ところどころ素朴な筆致や卑俗な面貌表現も見られるが、群像表現の前後関係などにも破綻はなく、生き生きとした描写を見せていく¹⁸。

また、先行研究で解釈不明な場面として指摘されている第一幅「山中の二僧」【場面28】部分について、描画に注目してみると、他と比べてやや頭部が大きく、プロポーションが異なるようにも見える（図51）。法然上人絵伝の中でも本作独自の場面として内容的解釈の進展が期待されるとともに、作画や人物配置の工程も興味深い。

（4）東大寺供養場面について

この他、作画技法に注目する上で特に気になつたのが第一幅「東大寺大仏供養」【場面23】の場面である（図32）。裏面赤外線撮影で大仏の顔の位置を描き直していることが確認できる他、大仏殿の建物描写の雰囲気が他場面と比べやや異なると感じられた。屋根板の幅に少しばつたが見られるなど、作図の完成度に欠ける感じがあり、屋根の木組みの交点の処理にも不合理さが残る。正面觀といふこともあるが、他の建物と比べて平面的で素朴さが感じられる。大仏の光背の形などにも微調整の痕がみられ、言うなれば洗練された粉本がない状態での素の絵師の技量、作画的推敲作業の痕跡が感じられるのである。表から見ると大仏お

より光背の千仏などかなり細かく線描が入っているが、裏面からの赤外線写真にはこれらの線描が写っていない。第一幅「阿弥陀三尊来迎」【場面61】等の阿弥陀仏や菩薩についても下描き線はかなり簡略であるが(図33)、大仏部分に関しては下描きなしに裏彩色と表からの金泥彩色でおおまかな外郭を決め、墨線で仕上げているとみられる。⁽¹⁹⁾表から下描きなしに盧遮那仏および千仏を手慣れた筆さばきで線描しており、本作の制作者として、仏像の絵画表現にある程度習熟した絵師像が想定できる。形態が重視される本格的な仏画では、たとえ金泥彩色によつて下描き線が被覆されるとしても通常は下描きを行うと考えられる。仏身について下描きを割愛するという柔軟な作画姿勢は説話画ならではのものとも言える。

四 今後の課題 —技法材料の観点から—

以上、裏面観察や赤外線撮影から本作の作画、描画上の特徴について気づいたことを述べてきた。こうした情報を踏まえて内容の精査や他作品との比較へと考察を深めていきたいところではあるが、本稿では先行研究で指摘してきた幾つかの問題に若干の見解を加えるにとどめ、詳細な比較検討は今後の課題としておきたい。

まず、他の万福寺旧蔵絵伝との比較であるが、西本願寺所蔵『親鸞聖人絵伝』(以下、西本願寺本)との図柄の比較はすでに泉万里氏の論考がある⁽²⁰⁾。氏はこまかいモチーフの共通性を指摘した上で、騎馬人物、二人の貴族などを取り上げ、西本願寺本が先行する本作のモチーフを拡大しながら引用していると指摘している。修理によって視認性が増したことで、すでに指摘されてきたもの以外にも共通するモチーフや描画が見つけられる可能性がある。

また、モチーフの共通性に反して山水表現の雰囲気には差異が指摘できる。樹木単体の描写には泉氏が指摘するように確かに共通性が見られるが、本作の優美でおおらかな山水描写と西本願寺本に見られる輪郭が強く起伏形態が誇張された

山水とではかなり印象が異なり、霞の配置や描画法についても、親鸞絵伝ではやや形式化が進んでいるように感じられる。今後、両者の関係性を考える上で参考にしたい。

修理後は、絵具の色味の比較も有意義なものとなろう。本作と西本願寺本を比べると、緑青や群青の色味などはよく似ている。西本願寺本と同様、本作についても絵具は上質であり、丁寧な裏彩色が施されることからも相当の手間をかけて作られていることがわかる。

一方で、東京芸術大学・シアトル美術館所蔵『源誓上人絵伝』(以下、源誓絵伝)に用いられる絵具は、泥絵具のようなものが多く、描写・筆致も素朴である。かなりラフなあたりをつけるような下描き線があり、描き起こし線も下描きに比べれば整った細線だが、やや丁寧さに欠ける。本作や西本願寺本とは作画姿勢の段階で大きな格差が感じられる。ただし、本作と源誓絵伝にまったく親近性がないわけではなく、たとえば本作第二幅「経島の説法」【場面49】などには源誓絵伝のようなやや素朴な画風が見られる(図61)。全体構成の独創性という点でも、本作、西本願寺本、源誓絵伝いずれも他の真宗絵伝との差異が明確であり、絵伝の願主、使用者の意図が感じられる。また、画風の面ではむしろ源誓絵伝と妙源寺所蔵『法然上人絵伝』の親和性が高いと見られ、内容的に本作と共通性の多い妙源寺本と、万福寺旧蔵絵伝群をつなぐ一要素として興味深い。

万福寺に伝わる『源誓聖人歎德法則』に源誓が覚如上人から法然、親鸞の「両祖絵図」を賜つたという記事があり、本作や西本願寺本がこれに当たる可能性がある。しかし、両絵伝は極めて特異な図柄であり、中央で制作された絵図が下賜されたというよりは、甲斐万福寺自身が制作主体となって当時周辺の荒木門徒の間で広まっていた談義や地理的に近親性の高い名所を織り込んだ自然景観を土台として、独自の絵伝を整備したと考える方が妥当と感じられる。その場合、実際に絵伝制作を手がけた絵師集団については妙源寺本など共通性の高い絵伝と併せ

て考えていくことで制作実態が見えてくるようだ。祖師の忌日法会である知恩講、報恩講、謝徳講に法然絵伝、親鸞絵伝、源誓絵伝を掛けて堂内を荘厳したといった状況が想像できるのではないだろうか。⁽²²⁾米倉迪夫氏は掛幅式の法然絵伝についてその機能の再考を提唱しているが、万福寺に跡地の碑石のみ残る「絵見堂」なる建築との関係を含めて考えていく必要がある。⁽²³⁾今後は内容だけでなく、作画や描法を解析することで万福寺旧蔵絵伝が持つローカルな特性について検討を加えることができればと考えている。

また、本作は諸氏が指摘する通り、掛幅形式の法然絵伝の現存最古作例のひとつとして、大画面の掛幅縁起絵や高僧伝絵の作画技法、構図法の展開を知る上で非常に重要な位置を占めるものと言える。

中世以前の絵画の制作手法については、仏画には多くの図像集や粉本類の遺品があり、絵巻物や肖像画、障壁画等については下絵や制作関連の記録が残されているため、比較的具体的な作画工程まで推測することができる。また、水墨画では構図や描法に規範があつたことが知られる。しかし、大画面説話画の作画手法については不明な点が多く、類例作が多い真宗の祖師絵伝では底本に基づく量産のようすや、モチーフの転用について確認できるものの、単発的な地方寺院の縁起絵や祖師伝絵などについては制作者を含め検討課題が山積している。

万福寺本はきわめて独自性の強い作品であり、他寺院作品との比較だけでなく同寺院に伝来した法然、親鸞、源誓絵伝の間での比較も可能であるため、作画技法の研究対象として好材料といえる。三絵伝が同一工房の作とすれば、共通する粉本が主題、構図、スケール感の異なる絵画制作にどう応用されたのか、といった問題を考える素材ともなる。また、泉氏は西本願寺本について「この掛幅絵伝を見る人々が、絵に何を期待しているのか、よく知っていた絵師が筆をとったことを想像させる。」としているが、本作や源誓絵伝に描写される説話、自然景観、ランドマークもまた、万福寺周辺地域との密接な関係性を強く感じさせるも

のがある。制作者として、在地の絵師、あるいは関東・中部地方の絵師集団が想定できるのではないか。絵画技法史研究の見地からも、引き続き観察を深めていただきたい。

冒頭でも述べたように、修理報告書にはあくまで客観的な知見が報告される。本稿ではそこから、美術史研究の参考資料となり得る情報を列举し、内容理解や制作背景に関する考察の材料として提供することを目指した。今後の法然絵伝研究や大画面説話画研究の一助となれば幸いである。

〈註〉

- (1) たとえば国宝『仏涅槃図』の解体修理では絹本作品では当然見られるものと考えられてきた裏彩色が確認されず、裏彩色が施されない仏画の大作もあり得たことが判明している。優美な平安時代当初の線描も裏面観察により明らかとなり、絵仏師ではなく宮廷絵所の絵師の関与が指摘された（高野山文化保存会編『国宝応徳涅槃図の研究と保存』東京美術一九八三年）。また、国宝『一遍上人絵伝』の修理時調査では、臨終場面に修正が加えられていたことが明らかとなつたが、これは祝迦の入滅イメージを意識した制作側の意図によるものと考えられている（林温『国宝一遍上人絵伝（一遍聖絵）と修理』『講座日本美術史』第一巻 東京大学出版会二〇〇五年）。
- (2) 古画修理では、原本の印象を大幅に変えないよう裏打紙を染めて古色を付けることが多いが、鑑賞を妨げない自然な色味となるよう配慮される。裏打紙が作品の鑑賞に与える影響については、佐々木益氏の研究報告などがある（佐々木益「肌裏紙が絵画に与える影響に関する研究—古典絵画（絹本）修理時の肌裏紙の選定を中心として—」二〇〇九年度公益財団法人芳泉文化財団助成研究）。
- (3) 旧軸木に記された修理銘の内容については、本誌所収、井澤英理子「万福寺旧蔵

『法然上人絵伝』概略』を参照。

(4) 京都大学総合博物館・京都文化博物館「日本の表装—紙と絹の文化を支える／掛軸の歴史と表装」(二〇一六年)や、京都文化博物館「保存と修理の文化史」(二〇一八年)などの展覧会図録に様々な修理事例が紹介されている。

(5) 国宝『鳥獸人物戯画』の修理では、料紙寸法や纖維などの基底材調査から、制作当初の構成について新知見が報告されている(京都国立博物館編『鳥獸戯画 修理から見えてきた世界—国宝鳥獸人物戯画修理報告書』)。勉誠出版(二〇一六年)。

(6) 絹本では絹目や絹幅が時代ごとに特徴を示すことがわかつており、マザーデータとなる画像情報の蓄積が進められている(泉武夫「素材への視線・仏画の絵絹」『学叢』第三四号、京都国立博物館(二〇一二年))。絹目や絹幅の特徴比較は、神護寺三像の論争で傍証のひとつともなった。

(7) 中国絵画の画絹については竹浪遠・杉本欣久「[調査報告]黒川古文化研究所所蔵の日本・中国絵画の画絹について」(『古文化研究』第八号、二〇〇九年)、植松瑞希

「デジタルマイクロスコープによる大和文華館所蔵宋代絵画画絹の観察」(『大和文華』二二五号、二〇一三年)、原瑛莉子「画絹について」(『大徳寺伝来五百羅漢図』、奈良国立博物館・東京文化財研究所(二〇一四年))など。

(8) 森田早織「絹本著色古典絵画の模写制作における基底材に関する研究—在来製糸製織絵絹をもとにした描画実験を通して—」(文化財保存修復学会第三五回全国大会(二〇一三年)他)。

(9) 専門家の意見を待ちたいが、私見では中央部の絹は経糸が緯糸に比べてやや細く、粗密にムラがあり、鎌倉末から南北朝期の絹の特徴に近いように感じられた。左右の絹には明らかに密度の粗い部分があり、補綴かとも見られていたが、今回、上下

で粗密の差異があるひと続きの絹であると確認された。手織り絹の目は均一ではなく、長い時を経る間、表装や保存環境によって絹目が乱れる可能性もあり、部分的な目視での判断には慎重を期すべきであるという教訓となつた。なお、

本作は絹縫ぎ箇所が第一幅と第二幅で異なるが、仏画のようすに尊像を避けて絹縫ぎしなければならないという制約がないため、効率的に使用したものと考えられ、料綱調達の実状がうかがえる。絹目や絹縫ぎ巾などについては、他の万福寺旧蔵絵伝の画絹との比較も今後の課題といえる。

(10)

年代の判断材料となるのは、色料によっては使用された時代や年代がある程度限定されるためである。たとえば西洋舶來の合成絵具については開発年代や輸入開始の年代が判明しているものが多い。伊藤若冲作品の調査ではブルシアンブルーの使用が確認され、国内最初期の使用例として話題となつた(宮内庁三の丸尚蔵館・東京文化財研究所編『伊藤若冲「動植綵絵 全30幅』)小学館(二〇一〇年)。

(11)

国宝『源氏物語絵巻』の調査では、染料による文様の描写などが鮮明に確認された(『よみがえる源氏物語絵巻全巻復元に挑む』日本放送出版協会(二〇〇六年))。

(12)

有機染料の非破壊分析および染料同定については、下山進氏らによる三次元蛍光法を用いた研究(S. Shimoyama, Y. Noda, S. Katsuhara: NON-DESTRUCTIVE ANALYSIS OF UKIYO-E PRINTS:Determination of Plant Dyes used for Traditional Japanese Woodblock Prints, Employing a Tree-Dimensional Fluorescence Spectrum Technique and Quartz Fibre Optics, Dyes in History and Archaeology, 15, 27-42 (1997)他)や、佐々木良子

氏による可視反射分光法を用いた研究(佐々木良子、佐藤昌憲、肥塚隆保、河合貴之、前川善一郎、佐々木健「反射分光分析法による文化財染織品に用いられた天然染料の同定」『考古学と自然科学』第四〇、四一号、二〇〇〇年他)、吉田直人氏らによる紫外・可視反射分光分析の研究(吉田直人、三浦定俊「紫外・可視反射スペクトル法による染料非破壊分析のための基礎研究(1)」『保存科学』第四四号、二〇〇五年他)などがある。

(13)

建物の裏彩色に用いられる白茶色は透過X線では白く抜けるため、鉛白による具色ではなく淡口黄土の可能性がある。また、絵具の厚みがあまり感じられない黒っぽい暗色の裏彩色も数箇所見られ、墨か染料による暗褐色と考えた。本稿にて色料名

について言及したものはいずれも透過X線の写り方と粒子観察から判断・推定しているが、今回の調査では蛍光X線分析を行っていないため、特定することはできない。

(14) 泉万里「万福寺旧蔵「親鸞聖人絵伝」(西本願寺蔵)試論」(佐野みどり・加須屋誠・藤原重雄編『中世絵画のマトリックスⅡ』青簡舎 一〇一四年)

(15) 井澤英氏によれば四八枚の銘札が確認でき、判読可能な銘は一四枚程としている。(井澤英理子 前掲註3論文)。

(16) 日本絵画における白色顔料の使い分けについては、早川泰弘・城野誠治『Color & Material—日本絵画の色と材料—』(ライブアートブックス 二〇一八年)にまとめられている。たとえば鎌倉時代の絹本着物である《春日権現験記絵》では、表彩色には鉛白のみを用い、裏彩色の大部分には白土を用いている。

(17) 東京芸術大学大学美術館所蔵。東京文化財研究所にて写真が閲覧可能。『大和絵模本の研究』(昭和五六・五七年度科学研究費補助金一般研究(C)研究成果報告書研究代表者・米倉迪夫)参照。

(18) 特に第二幅の船上の人物などは素朴な印象を受けるが、サイズも小さく、こうした遠景の人物モチーフについては紙形がなかつたものと考えられよう。この場面では船の描画もさほど緻密でなく、書き込んでも潰れるため、必然的に簡略な描写となっている。

(19) 板絵や紙本作品であれば、表彩色の上から念紙で下図を転写し、線描するという手法も考えられる。現段階では本作中に念紙の使用痕跡は確認できていない。

(20) 泉万里 前掲註14論文

(21) 日下無倫「原始真宗に於ける甲斐門徒の成立」(『大谷学報』一二・三 一九四〇年)

(22) 拙稿「甲斐万福寺旧蔵「源誓上人絵伝」に関する一考察—構図の問題と主題解釈をめぐって」(『美術史』第五九号 二〇一〇年)参照。《源誓上人絵伝》が内容的に

源海上人の伝記を含むものとすれば、源海上人の忌日法要とみられる謝徳講に用いられた可能性も考えられる。

(23) 米倉迪夫「掛幅伝絵研究の課題—法然上人伝絵の場合」(『仏教文学』二四 一〇〇〇年)および「掛幅装高僧絵伝の制作目的とその機能—法然上人伝絵の再検討」(佐野みどり・加須屋誠・藤原重雄編『中世絵画のマトリックスⅡ』青簡舎 一〇一四年)

(24) 泉万里 前掲註14論文

万福寺旧蔵《法然上人絵伝》概略

井澤英理子

一 万福寺について

二 万福寺本《法然上人絵伝》の位置づけ

三 修理の成果

万福寺旧蔵《法然上人絵伝》概略

山梨県立博物館蔵《法然上人絵伝》（国指定重要文化財、以下本作及び万福寺本）は、山梨県甲州市勝沼町等々力の浄土真宗の名刹、等力山万福寺の旧蔵品である。鎌倉時代末期、一四世紀の制作とみられ、掛幅形式の法然絵伝の現存最古例のひとつと考えられている。

一幅全体に自然景観や建物を配した俯瞰構図の中に、七〇場面ほどの法然の事績が、順番にこだわらずに嵌め込まれている（図5、6及び12～13頁場面分割図）。物語を辿ることよりも画面全体の調和を優先する画面構成となっていることから、掛幅形式の法然絵伝が絵解きに適した形に整理される以前の初期の姿を留めていると推察される。また、画面上部に日月が描かれており（図42、43）、札拝対象としての性格を含んでいることが窺われる。これらの本作の特徴は、掛け絵伝が絵解きすることを目的に制作されたとする従来の説に疑念を抱かせる。^① 万福寺本は、法然絵伝のみならず、中世掛幅絵伝そのものの成立と展開を探る上で、重要な鍵となる作例ということができる。

本稿では、万福寺の沿革や浄土真宗と掛幅絵伝の関係、万福寺本の特徴と法然絵伝の系譜における位置など、基本的情報を概観する。

一 万福寺について

（1）沿革

万福寺は、高田系荒木門徒の流れを汲む浄土真宗の古刹（現在は西本願寺派）で、甲斐国に浄土真宗が広まる拠点となつた寺院である。

その前身は、六〇二年建立の法相・天台・真言の三宗兼学の道場で、聖徳太子の命を受けた舎人調子麿が、甲斐国司の秦川勝（河勝）の援助によつて建立したと伝える。これは、聖徳太子が二七歳のとき、甲斐の国から納められた黒駒に乗り、調子麿を伴つて富士山に登つたという聖徳太子の富士登頂伝説に由来するもので、境内には甲斐の黒駒の馬蹄石がある。

聖徳太子信仰と浄土真宗の関わりは深く、開祖親鸞が京都六角堂に百日参籠し、救世觀音の姿で現れた聖徳太子から夢告を授かつたことで、法然の説く専修念佛を志す決心をしたとする象徴的な事蹟がある。本寺は聖徳太子信仰と真宗の因果関係を考えるうえでも重要な寺院といえる。

万福寺の真宗への改宗は、安貞一年（一二二二八）、親鸞が甲斐を遊化した際に本寺に立ち寄り、当時の住職であった源誓房覺信が親鸞の弟子となつたとされ、親鸞自らの教化が伝えられる。その際に親鸞が使つた杉箸が大木となつたという伝説から、本寺は「杉之御坊」とも呼ばれる。実際には、親鸞が甲斐に入国したことではなく、本寺の真宗への改宗は、元亨元年（一二三二二）九月、源誓房光寂^②が甲斐に入つて万福寺を再興したことによると考えられている。

源誓（一二六四～一三六〇）は、相模國大庭本郷（藤沢市）の武士の出身で、大庭の天台宗薬師寺別當職を務めていたが、武藏國荒木門徒の祖、源海の化導に

より淨土真宗に帰入し、元亨元年（一二三二）に五八歳で甲斐国に移り、万福寺を開いた。一二の別坊や諸寺を造立して公武の帰依を受け、甲斐門徒のみならず真宗の教線を東国に拡大することに寄与し、覚如による大谷本願寺阿弥陀堂の本尊安置に尽力したといわれる。

（2）万福寺传来絵伝

万福寺は高田系荒木門徒に属する。高田派は、親鸞の高弟、真仏（一二〇九～五八）を祖とする。荒木門徒は、真仏の門弟、源海（一二三六～？）を祖とし、源海の門弟たちによって関東から西日本まで勢力的に教線を拡大した。甲斐門徒率いる源誓もまた源海の門弟である。

この高田派あるいは荒木門徒は、初期真宗の掛幅制作の担い手であったとみられている。高田派、荒木門徒の古刹には、真宗開祖親鸞、その師である法然の絵伝をはじめ、聖德太子絵伝、善光寺縁起など、中世期の掛幅絵伝が一ヶ寺に複数伝来する例が多く見られることから、初期の真宗が、掛幅絵伝の制作に力を注ぎ、念佛勧行に絵伝を活用したと推察されているのである。^{③④}

万福寺にも、『法然上人絵伝』をはじめ、『親鸞上人絵伝』『源誓上人絵伝』『聖徳太子絵伝』が伝來したことことが、次のような史料に記録されている。（傍線は筆者による）

【『遺徳法論集』遺跡 第四 源誓房條（宗誓撰 宝永八年（一七一四）】

靈宝

一 伝絵 六幅アリ 絵ハ土佐将玄光業ノ筆 御銘ハ覺如上人ノ御筆ナリ
聖人善光寺ヘ詣シタマフ体アリ
一 太子ノ像 太子ノ御自作 胎中に髪爪ヲオサメタマヘリ太子堂ニ安ス
調子丸ナラヒニ黒駒ノ像又馬具トモニアリ

一 光明本 一幅ナリ 又法然絵伝太子伝源誓伝オノク二幅ツ、アリ 又十王ノ絵トテ光業ノカケルアリ

【『甲斐国志』（松平定能 享和三～文化一一年（一八〇三～一四）編纂】

一 等力山万福寺 等力村（略）

寺宝（略）親鸞ノ仮名文一通 五月五日弥女母方へ返事 同絵伝六幅 覚如銘、

土佐光業画 正徳四年午五月二日本山へ納メ右ノ写ラ渡サル下間行部卿法眼ノ添状アリ 今本山ヨリ所レ出四幅ノ絵伝ト往々所異アリ無類ノ絵伝也依ニ懇願「納」之趣也

（略）法然絵伝二幅 幅四尺長六尺許土佐光業筆ト伝

（略）万福寺絵伝二幅 長五尺幅三尺許筆者不レ知古代寺境ノ画図ナリ希古不レ凡甚ダ広闊ニシテ菱山・柏尾・萩原等皆在一岡中一又古跡ノ部ニ委シ

史料に記載されている『親鸞聖人絵伝』六幅は、正徳四年（一七一四）、西本願寺第一四世寂如のときに召し上げられて以降、西本願寺に所蔵されて現在に至っている。一四世紀頃、南北朝期の制作と見られ、広く流布した四幅形式の親鸞絵伝の内容を基本しながら、善光寺参詣、平太郎真仏の熊野参詣などの場面が独自に追加されている。六幅通じて春から冬までを描く四季絵的要素があることも特徴的である^⑤。法然絵伝に比べてモチーフが大きく、鮮烈な色彩であることから、一見異なる印象を受けるものの、子細に見ていくと、諸氏が指摘するよう^⑥、両絵伝の面貌表現には高い類似性が確認され、両絵伝が極めて近い場で制作されたことが窺われる。

また、『遺徳法論集』の『源誓伝』二幅、『甲斐国志』の『万福寺絵伝二幅』に相当するとみられる絵伝として『源誓上人絵伝』二幅が現存する。現在では、東京芸術大学美術館蔵『觀音堂縁起』、米国シアトル美術館蔵『藥師堂縁起』という名称で分蔵されている。二幅とも境内や周辺の山水景観の中に堂宇が配され、その中に事蹟が描き込まれており、社寺縁起あるいは參詣曼荼羅のよう

な風情である。全く独自の内容を持つ絵伝であり、その典拠も判明していないため、絵伝の読み解きは進んでいない⁽⁷⁾。素朴でシンプルな作風とやや鈍い色の絵具は、法然・親鸞^聖絵伝のものと大きく異なり、制作環境の違いが見受けられる。

さらに『遺徳法論集』に「太子伝」二幅の記録があるが、明確に万福寺の伝来

二 万福寺本『法然上人絵伝』の位置づけ

(1) 修理銘

立場にある僧侶の意図や主張が投影されていると考えられる。万福寺旧蔵品の独自性と質の高さからは、万福寺の隆盛と教線拡大に対する積極性を感じ取ることができる。

本作には過去に複数の修理が行われており、その際に取り外された軸木に修理墨書銘が記されている（図7）。この墨書銘によつて、本作が『遺徳法論集』『甲斐国志』に「法然絵伝二幅」と記され、古くから万福寺に伝来してきた絵伝であることを確認することができる。（文中／は改行を示す）

〔第一幅・軸木内刳り〕

康正三年九月七日／此ゑやふれ候間十方の勧進もつてひやうほ(カ)イ申候
沙門 第八光在 無し吉谷との 勸進

第一幅 · 軸木表

万福寺第十二代 順勝（花押） 天文十六年丁未九月七日 表補絵 相宿末
信（花押）／万福 代 祐 二年丁未三月十日／
——年五月廿日ニ表弔仕直□□□仕申候 吉川平兵衛重俊（花押）（別筆）

第一幅·軸木表

万福寺第十二代 順勝(花押) 天文十六年丁未九月七日 表補絵
万福寺第十四代 祐順(花押) 慶長十二年丁未三月十日 表補絵
谷忠右衛門 (花押) 相宿

(2) 画面構成 軸木には、康正三年(一四五七)、天文一六年(一五四七)、慶長一二年(一六〇七)の三回の修理銘がある。最も古い墨書は、軸木を割り矧いだ接着面に書かれている康正三年で、勧進を要するほどの本格的な修復が行われたことを示している。

(2) 画面構成

法然の生涯を物語る七〇近くの事蹟が、二幅の大画面全体に広がる俯瞰の景観に配されている。⁽⁹⁾

第一幅は概ね下から上へと物語が進行する（12頁、場面分割図）。右下の故郷美作国久米郡の田楽から始まり、画面下方に誕生、夜討など出家に至るまで、中程には諸僧との交流、奇瑞など立宗までの修行期、上方には東大寺大仏供養や後白河法皇への説戒、大原談義など、その教えが庶民や公武に広く受け入れられていく様子が展開する。

第二幅はやや複雑で、画面の右側中程から右下に下り、左下から上部へと進む（13頁、場面分割図）。右側には第一幅から引き続き、奇瑞や布教の場面が描かれ、右下から左下、さらに左上へと配流、配流先での布教、上部には帰洛、臨終、さらに死後のことなどが展開するが、順番や配置は著しく錯綜している。両幅とともに場面の位置や大きさに減り張りがあり、象徴的な場面や背景となる

景観の構成が右幅と左幅で対称になるよう配置されている。例えば、東大寺の大仏供養【場面23。以下、数字は12～13頁の場面分割図に対応】と法然の往生と阿弥陀三尊の来迎【場面60・61】、比叡山戒壇院における授戒【場面13】と清水寺での説戒【場面35】など目を引く場面の位置、あるいは、第一幅右下に山岳と田園、第二幅左下に海浜といった景観の位置が挙げられる。これは対幅であることとを意識して構成されたことを窺わせる。

南北朝以降の法然絵伝は、画面をすり鉢で段々に区切り、順序通りに均等に場面を配し、絵解きしやすい画面構成をとるようになっていく。これに対し、本作の作画姿勢は、事蹟を辿る利便性よりも、画幅全体の調和と完成度を優先しているということができる。

また、本作の特徴として濃厚な賦彩と細密描写が挙げられる。人物や点景の数が非常に多く、一人一人の面貌や衣服、建物や什器、自然景観などが緻密に描かれ、良質な顔料を用いた鮮やかな色彩で表現されている。画面の濃密さと情報量の多さは、かえつて登場人物を探し出しにくくし、どの事蹟を捉えたものかを判断することを難しくしている。法然の生涯を辿るには、接近して熟視しなければならない上に、読み解くためには事蹟や図像についての知識が必要となる。

更に、本作の最も特異な要素として、第一幅右上に金泥の太陽、第二幅左上に銀泥の月が描かれていることが挙げられる。垂迹画や參詣曼荼羅などに描かれる日月が祖師絵伝である本作に用いられていることは、万福寺本が絵伝でありながら、礼拝画としての性格もあわせもつていたことを推測させるものである。

本作の事蹟の配置や細密描写は、法然の生涯に不案内な鑑賞者に対しては、法然の教えを伝え、法然に対する尊崇の念を抱かせるには不向きといえるものである。大画面全体の調和をはかる画面構成と日月の存在は、本作が法然の事蹟を顕彰することよりも、莊厳や礼拝を意図して制作されたという考えを強くさせるものである。

(3) 法然伝の絵画化と掛幅絵伝の成立

法然絵伝の系譜の中に本作の位置づけをするに先立ち、法然の伝記とその絵画化の流れを概観しておきたい。

そもそも法然の伝記は、法然の直弟子たちが関与し、死後まもない一三世紀前半にあいついで成立している。法然の命日に當まれた「知恩講式」の式次第として隆寛が著した「知恩講私記」、源智周辺で編まれたとされる「法然上人伝記」(醍醐本)、「源空聖人私日記」などがある。

法然伝の絵画化もこれに追随し、嘉禎三年(一一三七)に鎌倉八幡宮周辺で制作された「伝法絵流通」(以下、伝法絵)がその嚆矢とみなされている。これも法然の直弟子である湛空が制作に関与しているものと考えられている。この伝法絵を祖型とし、内容や図像を変化させながら、『法然聖人絵』(弘願本)、『法然上人絵伝』(増上寺本)などの様々な系統の絵巻が派生した。そして一四世紀初頭には、浄土宗においては『法然上人行状絵詞』(四十八卷伝)、浄土真宗においては『拾遺古德伝』(以下、古德伝)に集約された。なお、「古德伝」は、本願寺三世覚如が正安三年(一二三〇)に撰述したもので、法然と親鸞の師弟関係を強調する内容が加えられており、いわば法然伝が「真宗化」されたといえるものである。

本作のような大画面の掛幅形式の法然絵伝は、先行する絵巻の絵伝から場面と図像を選択し、大画面に構成したものと考えられる。^⑩ 現存最古の掛幅形式の法然絵伝には、鎌倉末期の制作とみられる西導寺本(三重県津市・西導寺蔵)と本作万福寺本が挙げられる。西導寺本もまた、本作同様、事蹟の配置が順番通りではなく、一幅全体の調和を図る画面構成をとっている。初期作例がいずれも事蹟を追うことよりも、一画面としての完成度を優先していることから、掛幅の法然絵

伝の成立目的が、従来いわれてきたように絵解きをすることではなく、法然を顕彰する儀式や空間における莊嚴であつたとの考えが促される。

南北朝期以降の掛幅絵伝は、霞で段を仕切り、主要モチーフに押したシンプルな図像を順番通りに配置するといった、絵解きに適した画面構成に整理されていく。そのほとんどは真宗において制作・伝来している。法然の生涯に、法嗣としての親鸞の事蹟が加えられ「真宗化」していく中で、掛幅絵伝は場面数を増やし、幅数も六幅や七幅など大きくなつていった。

(4) 万福寺本の祖本と図像

掛幅の絵伝と絵巻の絵伝には、内容や図像の親近性を示すものがあり、それらの共通点や相違点を比較することによって、いくつかの系統に分けることができた。万福寺本のテキストを探索するため、様々な系統の法然絵伝と図像や事蹟を比較した結果、「弘願本」と呼ばれる絵巻（個人と知恩院に分蔵）と同系であることが判明した。万福寺本と「弘願本」とは、父の墓前【場面5】、廁念佛【場面21】、勝尾寺法服勧進【場面56】など、他の絵伝にはない独自の場面を共有している。また同系の掛幅絵伝として、南北朝期の妙源寺本（愛知・妙源寺蔵、重要文化財）など複数の作例も確認されている。しかしながら、絵巻「弘願本」、妙源寺本とも異なる図像もあり、直接のテキストと模本という関係ではない。なお、妙源寺本は建造物の配置や人物の姿態まで、万福寺本とよく似ており、図像においては非常に高い親近性が認められるが、一方で霞で段を仕切つて物語を順番に配し、絵解きしやすい画面構成に整えられている。同じ「弘願本系」であつても、万福寺本とは性格を異にする。なお、「弘願本」は、真宗周辺で制作された可能性が指摘されている^⑪。

図像比較と祖本に関しては拙稿で説明しているので本稿では割愛するが、万福寺本の特徴となつており、他本との比較に役立つ図像についてここで紹介してお

きたい。

【場面1】美作国久米郡稻岡庄（図44）

法然の父、漆間時国が押領使を務めた美作国稻岡庄の景観として、田植えと田楽の様子が見える。最初期の絵巻「伝法絵」にも描かれているが、「伝法絵」から派生した他の絵伝には採用されず、「弘願本系」の絵伝にのみ伝わった場面である。

【場面4】夜討（図48）

九歳のとき、父時国が明石定明の夜襲を受けて亡くなる場面。屋根から炎と黒煙が上がり、屋敷内では、武装した定明の手勢に囲まれ、時国が手に刀を持つたまま寝床に倒れ伏している。時国の中や床には朱が残つてあり、流血が表現されていたとみられる。屋外には、勢至丸（法然の幼名）が定明に矢を放つ、いわゆる「小矢稚児」の場面が展開する。垂髪の勢至丸は、背後の茂みに隠れる母を守るように、弓に矢を番える姿で立つ（図50）。少し離れた位置には定明が立ち、左目に刺さつた矢を右手で引き抜こうとしている（図49）。

夜討ちは絵伝の見せ所のひとつであり、夜襲、父の死、勢至丸の応戦、定明の負傷という複数の出来事を一場面に構成することから、絵伝ごとの個性が見られる場面である。他本では、時国と勢至丸が応戦する様子が描かれることもあり、絵巻「弘願本」では勢至丸は母に抱きかかえられて矢を放つ姿で描かれている。また、定明の矢の当たり所は眉間であることが一般的で、本作の典拠を探す際に注目すべき要素となる。

【場面21】廁念佛（図46）

法然が廁で念佛を唱えることについて門弟と問答をする場面で、「弘願本系」特有の逸話である。ただし、絵巻「弘願本」では、法然が跨がつて屈む直裁的な表現であるが、本図では廁の窓から顔を覗かせる婉曲的な表現を用いている。

【場面23】東大寺供養（図19、58）

法然が淨土五祖像を掛けて淨土三部教を講説する場面で、第一幅の見せ所のひとつである。他本では法然は大仏の正面に坐して背中を見せるが、本作では大仏の脇に善導像を前にして右横を向いて坐す。見物に集まる人々は表情豊かで、中世絵巻を想起させるような、巧みな群像表現が見られる。

【場面28】不明（山中の二僧）

万福寺本のみに見られる場面で、万福寺本の典拠や制作背景を探るための鍵となる図像である。山中で僧と尼僧がともに合掌しながら向かい合っている（図51）。二人が林のような茂みで隔てられ、尼僧の下半身が描かれていないことから、あるいは尼僧は僧が夢で合ったか感得した姿とも考えられる。この僧と見られる網代笠と青い脚絆を身につけた僧が下山する姿がその右下に見え、ここも含めて一場面を成すと考えられる（図52）。

【場面40】丈六仏現出（図59）

高畠少将が法然を訪ねてきた際に、丈六仏が現れたという奇瑞を表す場面である。一丈六尺、約四・八mもの巨大な仏の現出を、他本では屋根や霞の上から大仏が顔を出す姿で表すが、本図では法然の背後に等身大ほどの仏の下半身が見える表現をとっている。これまで筆者はこれを見落として丈六仏が描かれていないとみなし、拙稿において、絵伝を写し継いでいく際に主要モチーフを欠いたものと記した。しかしながら、丈六仏の姿が確認でき、岡墨光堂による修理報告にあるように、少将が驚いて指さす仕草までもが確認された。

【場面56】勝尾寺法服勧進（図47）

弘願本系特有の場面で、法然が勝尾寺のために法服を勧進して念佛勸修を行う場面。僧侶が身につけた色とりどりの法服が見える。

【場面67】隨蓮の瑞夢

門弟の隨蓮が夢の中で法然と法談をする逸話で、法然死後の出来事である。絵巻には描かれることが多いが、掛幅絵伝で採用されることはないものであった。

三 修理の成果

（1）修理による知見

修理にあたり、修理を行った岡墨光堂に七〇近くある場面ごとに、通常光、透過光、反射赤外線、透過光赤外線、裏面からの透過X線、顕微鏡による撮影をしていただきとともに、各調査からの知見を修理報告書において特記事項としてまとめていただいた。

今回の修理によつて判明したことで、最も重要な点は、後世の修理における大きな改変や補彩が認められなかつたことである。本作に顯著な特徴は、濃厚な色彩と緻密な描写、両幅に描き込まれた日月の存在があるが、これらが当初のものではない可能性が指摘されていた。周辺の画面を観察しても描線や色に破綻がないことから、後補が行われたと考えにくいものの、改変の可能性を否定しきれず、本作を現状で考察する意義を根底から搖るがす問題であつた。

しかしながら、修理にあたつて肌裏を除去し、裏面調査が可能になつたことで、それらの疑いが払拭されることになった。本作の作風や技法、図像、制作時期の分析や掛幅絵伝の成立を考える上で重要な課題であったので、岡墨光堂による修理報告をもとにここで詳細に説明しておきたい。

まず、補筆・補彩については、画面全体に著しい絹の劣化、絵の具の剥落が認められるにもかかわらず、人物や建物に鮮やかな色が残つており、特に面貌の状態の良さが目立つことから、人物すべてに塗り直しや書き起こしが施されているのではないかとの疑いがあつた。

加えて、支持体である画絹自体についても、両幅ともに左右に継いだ料絹の絹目が他に比べて粗いことから、大きく欠損した部分に補絹をした可能性が指摘されていた。絹縫ぎ箇所の絵柄や色のつながりは至つて自然で、やはり後補とは考えにくいものの、絹目の粗密の違いは見過ごすことができないものでもあった。

しかも、その部分には、本作の特徴である日月が描かれている。日月は、本作の最も特異な要素で、掛幅絵伝が札拝の対称であつたことを示唆する重要なモチーフである。そもそも補綴したにもかかわらず、画面全体が同じ筆致、同じ彩色で破綻なくつながっていることは、全面的に補筆が行われたことを意味し、人物や建物の塗り直しに対する疑念を補強するものであった。

しかしながら、修理に伴う裏面調査によつて、両端の絹継ぎについては、絹の折り返しや縫い合わせを行つた形跡がなく、あくまで絹目の違いは粗密の差異によるもので、補綴ではないと判明した（図17、18）。また、色や形が鮮明に残っている箇所も、補彩によるものではなく、入念な裏彩色が施されたことによつて堅牢な下地が作られ（図19～24）、剥落せずに残つたことが確認できた。

今回の修理により、補筆、補綴による改変の疑いが消え、本作を現状で考察できること、掛幅絵伝の成立や展開を本作で考察することができる保証されたことになる。

なお、かつて拙稿において、本作の画絹の継ぎ方について、両幅とも四枚の料絹を継ぎ合わせた、中二副左右半副一舗と説明をしたが、ここで訂正をしたい。第一幅は確かに四枚継ぎであったが、第二幅は三枚継ぎで、中央の絹が九〇cm程の幅の大きな画絹を用いていることがわかつた。

修理の成果として、图像が視認しやすくなつたことも挙げられる。巻皺や折れによる画面の凹凸が解消され、肌裏が紺色から明るい色に改められたことによつて、見えにくかつた下書き線や断片的に残つた色や形が容易に確認できるようになつた。絵具が剥落している箇所でも下書き線によつて人物の姿態や点景がわかつたり、图像を特定し、事蹟の内容を把握することができやすくなつた。

例えば、母へ暇乞いをする【場面7】（図15）に至つては、紺色の伏せ裏絹が大きく欠損した部分の下から見え、何らかの場面があることすら認識しにくいほどであったが、母の髪と墨染の衣が見えるようになり、女性の後姿がはつきりと

認められるようになった。同様に著しく損傷していく何が描かれているのか判別できないほどであつた桜池【場面25】、廁念仏【場面21】、荼毘【場面66】、隨蓮の瑞夢【場面67】などの場面も、图像の確認がしやすくなつた。また、頭光踏蓮【場面42】（図38）の法然の後ろ頭に曲線で表現された頭光や、上西門院の説戒【場面45】（図40）の天女と蝶と蛇といった、事蹟を象徴するモチーフも見つけやすくなつた。

さらに修理は、色彩の美しさと描法の緻密さを際立たせるという効用をもたらした。洗浄と肌裏の変更によつて色彩は鮮やかさを増し、改めて発色のよい良質な絵具が用いられていることを再認識した。細部まで手を抜かない精緻な描写、裏彩色やぼかしなど丁寧な賦彩、描き込まれた膨大な数の人物や点景など、画面の濃厚さも一層顕著に感じられる。

（2）万福寺本の特徴的な表現について

本作の独特な画風や描法は、絵師や工房、制作背景を推測する際の好材料となる。大画面掛幅の細部をつぶさに調査する機会はなかなか得がたいものである。本報告書が万福寺本研究の拡大、深化に役立つことを期待し、最後に本作の描法や表現の特徴について紹介したい。

本作には膨大な数の人物が登場するが、非常に多彩な面貌と表情を見せ、個性が描き分けられている（図53～56）。中には一度見れば忘れられないほど特徴的な顔をした人物もいる。総じて丸顔の童顔で、肌の色は赤味がかつたもの、黄味がかつたもの、白っぽいものなど、身分や年齢によつて使い分けられている。顔の立体感を出すため、頭部や顔の輪郭に淡い色で陰影をほどこし、後頭部やこめかみあたり、口の周りや頸には剃り跡を薄墨で表し、頬や唇にほんのりと赤味をさしている。細くやや薄い墨で目鼻立ちを描き起こし、眉、目、耳の穴、鼻孔、口の綴じ合わせに濃墨を上描きする。眉の多くは眉尻が二本線で表された下がり

眉、目尻は切れ長でやや下がり、上瞼を淡い線であらわす。耳は丸くふつくらとしている。衣装の彩色も丁寧で、衣文線や縫い目に沿って隈を入れ、立体感を出している。

法然の姿は、目の下や頬の深い皺、眉頭に数本の眉毛が鋭く立つ豊かな眉、やうつむき加減に坐し両手で長い数珠を繰るなど、法然とすぐわかる相貌や姿態で描かれている（図35、57）。

群像表現にも優れ、人々の顔の向きや表情、姿勢や配置によつて劇的な効果が演出されており、大勧進の宣旨【場面22】や東大寺供養【場面23】（図58）、大原談義【場面33】（図55）、清水寺の説戒【場面35】、一切經奉渡【場面57】などの場面で集まる人々の賑わいや活気、配所へ出立【場面47】（図31）や法然の臨終【場面60】（図60）などの場面での人々の悲嘆と慟哭が、見事に表現されている。

次に景観描写であるが、物語が展開する場を設けるため、たくさんの建造物が構築的に配されている。画面全体として破綻しないように、自然景観とすやり霞によって巧みにつなぎ、調和を保つていて。建物の描写には、構造や材質を描き分け、木材の側面や板の継ぎ目に濃い色を入れて立体感を出すなど、正確に表現しようとする姿勢が見られる（図37）。

自然景観の豊かさは本作の魅力であるが、緑青や群青の色が美しく、山岳や海浜の景観の雅やかで叙情的な表現には目を見張る（図63～65）。場面と場面の間の仕切りに甘んじることなく、樹形や葉、花に様々な描法を駆使して描き分け、桜や梅、紅葉によつて四季を演出し、風景画としても高い完成度を示している。物語の舞台となる建造物や自然景観がしつかり描かれていることが、本作全体の安定感につながつていているといえる。

この他、景観描写には道具、什物、細部へのこだわりが感じられる要素が至る所に認められる。建物の襖や杉戸絵の中画（図39、62）、東大寺供養【場面23】（図58）に掛けられた善導像や法然の真影【場面27】（図62）、屋根の四隅に置か

れた瓦（図62）、犬や猫、鹿などの動物、脱いだ草履（図39）、海上の船（図64）などである。これらの点景によつて、景観はリアルになり、物語の説得力が増す。

万福寺本の細部に対する徹底的な姿勢は何に起因するのか。制作した絵師や工房の性格や志向だけでなく、施主の意向や経済状況、制作目的、活用方法など、掛幅絵伝そのものの制作背景の解明に貢献する好資料といえよう。

註

(1) 米倉迪夫「掛幅装高僧絵伝の制作目的とその機能—法然上人絵伝の再検討」佐野みどり・加須屋誠・藤原重雄編『中世絵画のマトリックスⅡ』青蘭社 二〇一四年

(2) あるいは光寂源誓。『親鸞聖人御門門弟等交名』では光寂。「万福寺世代旧記」では実名を光寂、「当山寺務世代」他、万福寺伝来史料に源誓房光寂と記されている。

(3) 日下無倫「原始真宗に於ける甲斐門徒の成立」『大谷学報』二二一三 一九四〇年

(4) 小山正文「関東門侶の真宗絵伝—甲斐国万福寺旧蔵絵伝を探る—」『高田学報』六八一九七九年

(5) 『真宗重宝聚英 第四巻』同朋舎出版 一九八八年

(6) 平成一六年（二〇〇四）に本絵伝を山梨県立博物館に収蔵する際、専門委員であつた濱田隆氏より、西本願寺蔵「親鸞聖人絵伝」との類似性についてご教示いただいた。

また、泉万里氏は、「万福寺旧蔵「親鸞上人伝」（西本願寺蔵）試論」（佐野みどり・加須屋誠・藤原重雄編『中世絵画のマトリックスⅡ』青蘭社 二〇一四年）において、両絵伝の共通性を具体的に提示している。

(7) 鷦野佳世子氏は次の論考で「源誓上人絵伝」の様々な可能性を提示している。(「甲斐万福寺旧蔵「源誓上人伝」に関する一考察—構図の問題と主題解釈をめぐつて」)

『美術史』第五九号 一二〇一〇年)

(8) 梅津次郎「新出の聖徳太子伝双幅」『大谷学報』五一・三 一九三三年

梅津氏は、万福寺旧蔵品の可能性が高い作例として、大阪・四天王寺藏の「聖徳太子絵伝」二幅(鎌倉末期、一四世紀)を挙げる。描かれた内容に特異なものがあり、その典拠が正中二年(一三三二五)の真宗系絵解本『聖徳太子内因曼荼羅』であること、この絵解本が、源誓の兄弟弟子である荒木門徒の了専が開いた満性寺に伝來することから、この太子絵伝も荒木門徒周辺で受容されたとみられ、独自性の高い絵伝が複数伝来する万福寺の旧蔵作品と述べている。

(9) 画中にある短冊形の銘札は、透過赤外線写真やX線写真によって、第一幅に二七枚、第二幅に二一枚、計四八枚確認できる。このうち、場面を特定できるような文字を判読できるものは一四枚程である。

(10) 掛幅が絵巻より先行する可能性を指摘する説もある。

(11) 田中喜作「弘願本法然上人繪に就て」『美術研究』六 一九三二年

卷末に「黒谷上人繪 弥弘願」とあり、「弘願」が、貞和二年(一三四六)に光養丸(覺如の孫、後の本願寺四世善如)が詞書きを書いた「本願寺聖人親鸞伝絵」(東本願寺蔵)と同じ署名であることから、同じ願主もしくは所蔵者とみられており、さらに弘願は親鸞の曾弟子と同一と考えられている。

(12) 拙稿「万福寺旧蔵「法然上人絵伝」について」『仏教美術研究上野記念財团助成研

究会報告書第三十八冊 研究発表と座談会 浄土宗の文化と美術』一二〇二二年

(13) 拙稿 前掲 (12)

(14) 拙稿 前掲 (12)

共同調査の概要

(1) 名称「法然上人絵伝（山梨県立博物館蔵）を中心とした等力山万福寺関係

資料に関する研究」

(2) 期間 平成二七～三〇年度

(3) 担当職員・共同研究者

・近藤暁子、松田美沙子（山梨県立博物館学芸員）

・井澤英理子（山梨県立美術館学芸課長）

・鴈野佳世子（日本学術振興会特別研究員）

(4) 活動記録

- ・平成二七年一〇月三〇日 岡墨光堂において修理状況確認・調査
- ・平成二八年三月二十五日 岡墨光堂において修理状況確認・調査
- ・平成二八年一一月四日 岡墨光堂において修理状況確認・調査
- ・平成二九年三月二三日 岡墨光堂において修理状況確認・調査
- ・平成二九年六月二三日 岡墨光堂において修理状況確認・調査
- ・平成三〇年二月九日 岡墨光堂において修理状況確認・調査
- ・平成三〇年一二月六日 山梨県立博物館にて調査、研究会

謝辞

本調査・研究の実施にあたり、次の関係機関・各位にお力添えを賜りました。
深く感謝申し上げます。（五十音順、敬称略）

株式会社岡墨光堂、文化庁

朝賀浩、岡岩太郎、小笠原具子、堀江亮子、綿田稔

山梨県立博物館調査・研究報告13

重要文化財 法然上人絵伝 修理報告書

—「法然上人絵伝(山梨県立博館藏)を中心とした等力山万福寺関係資料に関する研究」報告書—

平成三十一年三月三一日発行

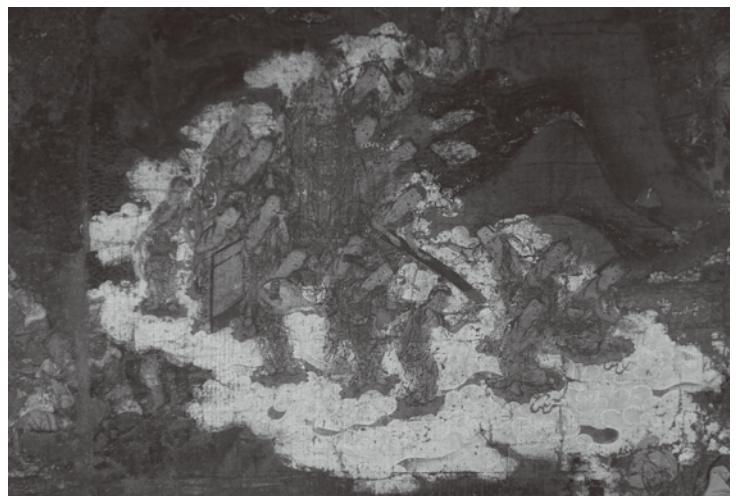
編集・発行 山梨県立博物館

電話 ○五五一二六一一二二六三一
〒四〇六一〇八〇一

山梨県笛吹市御坂町成田一五〇一一

印刷・製本 株式会社 内田印刷

無断転載・複製を禁じます。



 山梨県立博物館
Yamanashi Prefectural Museum