

仏画「涅槃図」の保存修復研究 — 目視調査で得られた情報と仏涅槃図の図様と形式との関連性 —

棚橋 映水

1. はじめに

徳島県阿南市正福寺に伝来する仏画「涅槃図」は、絹本に著色された絵画であり、徳島県では最古と推定されている涅槃図である。

研究対象となる本紙料絹については、全体的に膠の個着力の低下が要因となり、上摺れ等による絵具層の剥落が認められ、絵具層と料絹とを固定している膠が、以前の修理から比較的はやい段階で劣化に及び、剥離や剥落を招いているような状態であった。横折れが多数確認され、折れの頂点（折れ山）における料絹の欠失が特に、釈迦涅槃を中心に下部一面に多く見られ、掛軸の取扱のなかで生じる巻きぐせや巻き折れから摺れや摩擦を起こし、本紙オリジナルの料絹を欠失させ、損傷を大きくさせているような状態であった。本紙料絹が経年の劣化により脆弱になっているところへ、不適切な料絹を補絹として使用したことで、却って悪影響を招く要因となっている。充填の方法においても縦横の絹目がそろっておらず、これらの補絹は、保存上（構造上）から考慮しても問題があり、加えて美観も損なっている面がある。補彩に関しては、技術の稚拙と経年による退色あるいは変色があげられる。画面の暗黒化は、無地の部分を透過させ確認してみると、薄塗りまたは墨で染色された黒い裏打紙に原因していると考えられ、本来の色の風合いは、外観よりも明るいと想定される。

損傷状態の調査を行い、仏画「涅槃図」の保存と保護を考えると、総合的な修理の必要性が急がれた為、保存修復処理を施すことに至った。本稿では、上記の調査をもとに、修復過程で得られた情報と仏涅槃図の図様と形式との関連性について研究の段階であるが一考察を報告する。

2. 目視調査で得られた情報と仏涅槃図の図様と形式

2.1 涅槃図の図様について

仏画とは仏教絵画の意味で、狭義と広義の両方の意味がある。狭義の仏画とは、礼拝の対象となる本尊画像のことであり、広義の仏画とは、経典の内容を視覚に訴えて理解しやすくするため、経典の説くところを絵画化したいわゆる説話画を含んだものと分けられるが、両者の境界において明確な区別がつけがたい作品群があることも付け加えておきたい。そして、各時代それぞれの特色をにじませる絵像のとらえ方によって、仏画独特の美しさを表現している。

仏画に礼拝の対象となる本尊画像と、経典の内容を絵溶きした説話画との二種があることについては先にも述べたが、このような分類のほかに、別の観点から、(1) 釈迦関係絵画（大乘仏教絵画を含む）、(2) 密教絵画、(3) 浄土絵画、(4) 垂迹画、(5) その他の五項に分けることもできる。前者は仏画の用途による分類であり、後者は仏画の内容による分類と大まかに分けられる。仏教の開祖釈迦に関係する仏画の中心になるのは、釈迦の生涯の物語を描い

た仏伝図と、釈迦の前世の物語を描いた本生図がある。仏伝図には、仏涅槃図の周辺に釈迦八相等が描かれていることが多いが、仏涅槃図のみを取り出した図は、宗派を問わず毎年2月15日に行われる涅槃絵の本尊画像として用いるため、寺院の必需品として古い時代からその制作が続けられ、日本の仏画の中ではもっとも大量に残っている。その仏画のなかでも現存最古の例は、応徳3年制作の金剛峯寺本 応徳仏涅槃図であり、単に古いだけではなく、日本仏画の最高傑作と称されるものであることはご存知の方も多いと思う。

涅槃図に描かれた絵像は、釈迦が沙羅双樹の下で涅槃に入る場面である。一説によると、インド各地を巡歴して多くの人々を教化し、ヴァイシャーリー近くのヴァーヌ村に至って重い病にかかってしまう。この病はパーパー村の鍛冶屋の息子純陀チュンダの捧げた食事で中毒したのだという説があり、病は一度回復したが、再び重くなり、クシナガラキレンガの熙連河サラスワティのほとり、沙羅双樹の間で釈迦が入滅された場面を描いた図である。涅槃図はその図様から釈迦入滅の情景のみを描写したものと、仏涅槃の周囲に涅槃前後の事蹟を描きたいわゆる八相涅槃図とに大別される。

2.2 涅槃図の二形式について

涅槃図には大きく分けて新旧二つの形式がある。第一形式と呼ぶ古い形式は、応徳3年(1086)制作の和歌山金剛峯寺本をはじめとする平安後期の作品、及びこの系統に属する鎌倉時代の作品をさし、次のような特色をもつ。まず、釈迦は両手を体制につける場合が多く、体を真っ直ぐ伸ばして寝台上きょうがに仰臥もしくは横臥おうがする。釈迦を足もとから見た構図は、寝台に向かって右側面を見せるように描く場合が多い。この形式の源流は唐時代の涅槃図にあると考えられるが、会衆の表現は、仏弟子が、唐画の影響を残すいわゆる大和絵式羅漢と称される東京国立博物館本・法隆寺本等の各十六羅漢の表現と共通するものをもっているように、一般に穏和で優美な姿に描かれ、唐画の日本化された経過がうかがわれる。唐画の影響と受けているといっても、第一形式のすべてが同様の形式をとるわけではない。金剛峯寺本は、ほとんど同一形式の兵庫鶴林寺本があってこれが有力な一形式であったことがわかる。

会衆の数は、一般的には、時代が下がるにつれ増加するといえるが、必ずしもそうとは断定さきない。石山寺本のように、古くから涅槃絵の伝統をもつ寺の涅槃図も、また会衆の数がきわめて多い。釈迦涅槃の場に集まった動物については、大陸に伝わる古い涅槃美術のいずれもが、獅子や猿を加える例がごく稀にある以外は、動物を加える例がほとんどないため、唐時代の涅槃図もまた同様であったと思われる。日本で現存最古の涅槃図である金剛峯寺本が、ただ一頭の獅子のみしか描いていないのは、古い涅槃図の特色をあらわしている。また時代が下るにつれ、第二形式の影響を受け、第一形式でも次第に動物の種類を増加するようになるのである。

第一形式の涅槃図では、両手を体側につけ、体を真っ直ぐ伸ばして横たわる釈迦の姿を、画面中央に大きく描き、沙羅双樹の高さも低く、画面下方の動物も少ないところから、横長もしくは正方形に近い画面が多いといえるが、これも例外はある。一般的にいえることは、涅槃図の画面はほとんどが大画面であるため、涅槃図をかけて涅槃会を行う建物の内部空間に左右される。平安時代の和様の建物では、天井と床を張った横長の室内空間によって、必然的に横長の涅槃図が多く生まれることになったと考えられるのである。

次に第二形式の涅槃図は、鎌倉時代になってあらわれたもので、第一形式と比べると、釈迦

の姿は比較的小さく、周囲の会衆が多くなる。平安後期の作品に多く見られる静寂な雰囲気に対して、画面に賑やかさを加え、菩薩すら悲しみの表情をあらわし、天・仏弟子・俗人には、大げさに地に伏して慟哭するものや、悲嘆のあまり気絶するものまで描かれる。これは「摩訶ま摩耶ま経ぎょう - ある地に宛転えんてん（ころがる）するものあり、あるいは衣服瓔珞ようらく（玉をつないだ装身具）を索絶けんぜつ（ひきちぎる）するものあり、あるいは前髪を抜き、胸をたたいて大叫す、」と述べる情景を忠実に写し描いているからである。平安後期の涅槃図でいったん静寂な雰囲気に改まったが、第二形式でまた復活し、平安時代と鎌倉時代には、その喧騒の表現にも相違がある。例えば仏弟子にみると、第一形式では、唐画に起源をもつ古風な羅漢像に近い姿に描かれたのに対して、第二形式では、宋元の羅漢像に近い姿に描かれている。釈迦の姿も、『仏般泥洹経』にあるとおり、右手枕し、右脇を下にして横たわり、両膝をまげて、両足を重ねる場合が多くなる。また、釈迦を頭の方から見た構図、つまり寝台に向かって左側面を見せるように描く例が多い点でも、第一形式とは対照的である。大陸の場合においては、インド以来、右手枕で横たわる方がむしろ主流で、中国に至って、両手をつけ、仰臥もしくは横臥する例があらわれるが、第二形式の釈迦はインド以来の伝統に帰り、かえって経典の説くところに忠実になったといえる。

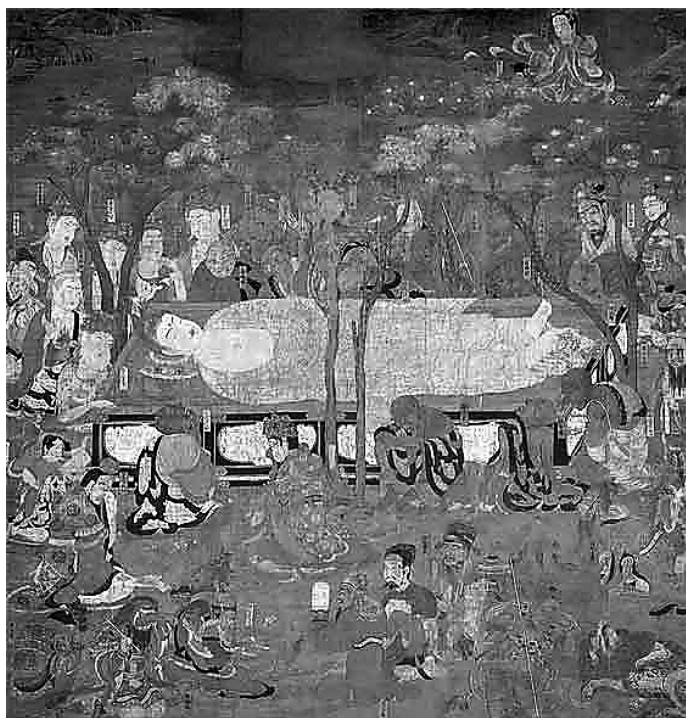
第一形式の画面が、横長もしくは正方形に近いものが多いのに対して、第二形式は宋画の影響を受けて縦長のものが多くなる。しかし、これも比較的な問題で、第一形式と同様、主に涅槃会を行なう建物の内部空間に左右されている。第二形式が流行した鎌倉時代は、大仏様とか禅宗様とかいわれる天井が高く床を張らない大陸風の建物流行し、内部空間が縦長になることに応じて、涅槃図もまた縦長になっていったと考えられる。しかし、例外もあり、涅槃図を懸けて涅槃絵を行う建物の内部空間によって、その画面の形が規則されていることを物語っている。

第二形式の釈迦の姿が、経典の説くところに忠実だからといって、その他の会衆の姿も忠実であるとは必ずしもいえない。第一形式と同様、摩耶夫人の飛来を描かないものや、釈迦の足にて触れるのは、大迦葉かしようではなく、毘舍離城びしゃりじょうの老女（京都興福寺本）である場合が多い。動物の種類が増加し、知恩寺本のように80種を超す動物を描くこともあるが、涅槃に集まった動物を記す40巻本『大般涅槃経』の説くところに必ずしも忠実であるわけではなく、宋元の涅槃図を手本にしてその種類を増やししながら、一方で日本に生息する身近な動物を加えて、次第にその数を増していったと考えられる。

日本の涅槃図が大陸の美術と異なる点は、まずひとつに大陸の涅槃図の場合、インドや中央アジアでは必ず釈迦が光背をつけ、中国では光背を付けないものがいくらかあらわれているのに対して、日本の涅槃図の場合は、一つの例外もなくすべて釈迦が光背を付けないことにある。もう一つは、大陸の涅槃図では、沙羅双樹が画面の左右両端に各一本ずつ配されるのに対して、日本の涅槃図では、釈迦の寝台を取り囲んで、東西南北の四方に二本一組の沙羅双樹を計八本配するのである。しかし、これらの特色も日本独自の創造というより、手本にした唐や宋の涅槃図に、すでにこのよう例があったからだと考えるのが妥当である。

以上のように、日本の涅槃図には、唐画をもとにした第一形式と、宋画をもとにした第二形式との両形式が存在しており、この形式には比較的是っきり区別できる作品と、区別できにくい作品とがある。これは、両者の中間に折衷形式の涅槃図が存在するからである。現存する最古の作品は応徳3年（1086）の金剛峯寺本だが、このころ中国ではすでに宋画による涅槃図が制作されていた。平安後期は唐美術を基に美術の各分野で和様化を遂げた時代で、金剛峯寺本

以降の平安後期の涅槃図にも、和様化の跡が顕著に見えるが、部分的に宋画の影響があったとしても、決して不思議なことではない。一方では、鎌倉時代以降でも、第一形式の涅槃図が継続して制作されていたことも、数多くある涅槃図の遺品からうかがえる。そして、鎌倉時代以降における第一形式の存続が、第二形式との折衷様式を生み出すことも十分にあり得たと考えられるのである。



第一形式：代表作例
金剛峯寺 国宝仏涅槃図
平安時代



第二形式：代表作例
丹波妙法寺 仏涅槃図 命尊筆
鎌倉時代

2.3 目視調査で得られた情報（研究対象作品：正福寺本 仏涅槃図について）

本紙料絹に描かれる情景をじっくりと観察していくと、視覚的に印象づけられることは、釈迦とその周囲にある。釈迦の周りには仏弟子のみならず菩薩、羅漢、鬼畜、兎などの動物やへびやムカデである爬虫類たちも集い、釈迦の死を哀しむ。個々の表情は、悲嘆に暮れる表情がうかがえる。（参照－図1）



図1

構図は釈迦の頭の方からとらえ、右腕を枕にして横臥（身体を横にして寝る）する。釈迦の肉身は、たっぷりと顔料が塗り込められており、周囲と比べても絵具層の厚みが異なっているように感じられる。また、金泥と截金を巧みに施すことで、袈裟の装飾を精妙なものにし釈迦の存在感を際立たせている。（参照－図2）

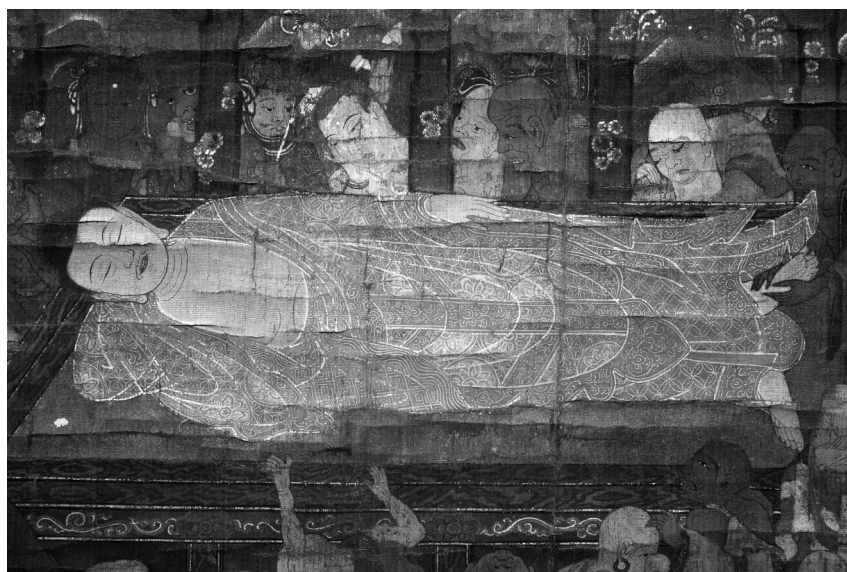


図2

画面向かって右上から、釈迦の母摩耶婦人とその一行が、釈迦の入滅を聞きつけ空から雲にのって現れる。ぼんやりと浮かぶ月を背景に、摩耶婦人一行の到着が遅いことにあせりを感じながら、一行を見守る雲に乗った羅漢が表現されている。(参照-図3、図4)



図3



図4

沙羅双樹の樹に着目すると、釈迦の周囲を囲むように、計8本配されている。(参照-図3) 空から駆けつけた母摩耶婦人は、不老不死である薬壺を釈迦に投じるが、沙羅双樹の樹の枝に引っかかってしまうといった場面構成となり臨場感を漂わせている。(参照-図5)



図5



図6

また釈迦の足元に着目すると、羅漢が釈迦の左足を両手で触っている様子がうかがえる。余談であるが、この羅漢は釈迦の死を受け入れることができず思わず感情のままに釈迦の足に触れてしまったという説と、ただ寝ているだけで目覚めるかもしれないからと思い、人の目を盗んで足の裏を擦ろうと触れたという説など諸説あるようだが、この件に関しては鑑賞する方の判断に委ねたいと思う。(参照-図6)

描かれている涅槃図から実しやかに連想させてしまうような要素を含んでいることは、大変興味深く、本研究対象である正福寺本涅槃図においてもまた、それだけ魅了する絵画であると言えるのではないだろうか。

4. まとめ

涅槃図には大まかにわけて新旧二つの形式があることが文献調査等で判明した。一つは第一形式であり、もうひとつは第二形式である。そこで修復過程の調査を基に、本研対象作品である涅槃図の図様と二形式の関連性について考察していくと、第二形式である要素が多く含まれていることがわかる。まず検証1として、第二形式は一般的に画面が縦長で、構図は釈迦の頭の方からとらえ、法台上の釈迦は右手を枕にし、身体を横臥している。周囲の人物や鳥獣も数

多く描かれる。画面上には摩耶婦人の一行が雲に乗って上空からあらわれ、中空に月が浮かび、沙羅双樹の間からは波を立てる跋提河^{ぼだいが}がみえる。また、釈迦の足に触れるのは、大迦葉^{かしよう}ではなく、毘舍離城^{びしゃり}の老女である場合が多いのだが、研究対象である涅槃図の場合、羅漢が釈迦の左足を両手でさすっているのが確認できる。次に検証2では、釈迦の周囲に集まる動物に着目してみる。釈迦に集まった動物を記す40巻本『大般涅槃経』の説くところに必ずしも忠実であるわけではないが、動物の種類が増加は、宋元の涅槃図を手本にしてその種類を増やししながら、一方では日本に生息する身近な動物を加えて、次第にその数が増えたと考えられる。研究対象となる涅槃図にも多くの動物や鳥獣や架空の想像上の動物などが多く描かれている。そして検証3では、日本の涅槃図が大陸の涅槃美術と異なる点において、その違いからわかるように、まずひとつは、大陸の涅槃図の場合、インドや中央アジアでは必ず釈迦が光背をつけ、中国では光背を付けないものがいくらかあらわれているのに対して、日本の涅槃図の場合は、一つの例外もなくすべて釈迦が光背を付けない点にあり、もう一つは、沙羅双樹が画面の左右両端に各一本ずつ配されるのに対して、日本の涅槃図では、釈迦の寝台を取り囲んで、東西南北の四方に二本一組の沙羅双樹を計八本配する趣向は、日本独自の創造というよりは、すでにこのよう例があった唐や宋の涅槃図を手本にしものを模写し描かれたと考えられ、日本では、宋時代末期の作品と推定される京都長福寺本等に描かれている例などがある。研究対象である涅槃図も釈迦の光背は付いておらず、また、釈迦の寝台を取り囲んで、四方に二本組で計八本の沙羅双樹の樹が配されていることが確認できる。また、宋時代に描かれた作品を手本にしていることも十分考えられる。以上、3つの検証から、本研究が対象とする涅槃図の形式は、第二形式に位置付けされるものと判断できる。

しかし、日本の涅槃図には、唐画をもとにした第一形式と、宋画をもとにした第二形式との両形式が存在しており、この形式には比較的是っきり区別できる作品と、両者の中間に折衷形式の涅槃図が存在していることから、区別できにくい作品があることも事実である。

それは、現存する最古の作品である応徳3年（1086）の金剛峯寺本からもうかがえるように、このころ中国ではすでに、宋画による涅槃図が制作されていた。平安後期は、唐美術を基に美術の各分野で和様化を遂げた時代で、金剛峯寺本以降の平安後期の涅槃図にも、和様化の跡が顕著にみえるが、部分的に宋画の影響があったとしても、決して不思議なことではない。一方では、鎌倉時代以降でも、第一形式の涅槃図が継続して制作されていたことも、多くの遺品からうかがえるからである。さらに、鎌倉時代以降における第一形式の存続が、第二形式との折衷様式を生み出すこともあり得たとすると、本研究対象である涅槃図も確実な確証をえるまでには至っておらず、今後は修復を進めながら、これまでの調査を基に、仏涅槃図の折衷形式における関連性についても、新たな知見と考察を究明していきたいと考える。

参考文献

1. 中野玄三：“日本の美術9”，第268号 涅槃図，至文堂，（1988）。
2. 渡邊明義：“日本の美術10”，第401号 古代絵画の技術，至文堂，（1999）。
3. 有賀祥隆：“仏画の鑑賞基礎知識”，至文堂，（1991）。
4. 高野山霊宝館：“国宝 仏涅槃図—応徳三年銘—”（1998）