

瑩山紹瑾像（總持寺）

——その画面觀察と絵画史的位置付け——

岩橋 春樹

曹洞宗系頂相画の代表的作例で、重要文化財に指定されている瑩山紹瑾像については、従来あまり述べられることがなかった。論評の大方は漠然とした概説、型通りの賛辭に留まり、特に美術的観点からの議論に至っては皆無というのが実情である。

私見では、画面の細部に及んで問いかけるなら、その絵画表現には少なからず検討の余地があり、そのことは既に「展覽会図録^①」等で若干触れておいた。本稿は瑩山紹瑾像を事項別に画面觀察しながら、禅僧の肖像画、即ち頂相画としての評価、位置付けを行なおうとするものである。

なお、これは史料面からの研究であるが、納富常天氏の論考^②を見逃すことができない。そこで納富氏は、本画像がもと永竹寺（廃絶）の常住物で、同寺の日屋守杲が願主となって制作された、南北朝時代に降る作例ではなからうかと指摘された。画像そのものに関する考察ではないけれども、その出自を明らかにされたのである。論考は賛の字体なども詳述されているので、本稿では一つの問題を除いて賛には特に触れない。

便宜、瑩山紹瑾像について通行の概要を記しておく。

絹本着色 瑩山紹瑾像 一幅

鎌倉時代 元応元年（一三一九）自賛

縦八九・二×横三八・六cm

（賛）

誰識庵中不死人、

未揺掌握鎖烟塵、

凜々威烈無等匹、

三尺竹篋奪劔輪、

器宇廓落、絶学天真、

眉毛争到不疑地、

端的眼睛又不親、

岿元應元己未九月八日

洞谷 紹瑾自賛

（画面下部墨書）

永竹寺□□

（指定）

昭和十年四月三十日 国宝（旧国宝）指定

昭和二十五年八月二十九日 重要文化財に指定替え

一、画絹

画絹はやや目の粗いものが用いられている。保存状態はあまり良好ではなく、全体に損耗が目立ち、絹目の歪みや波打ちが随所に発生しているほか、一部では大きく欠失して図様が不分明なところもある。像主の面貌周辺、曲景に掛けた法被上部にそれが顕著である。画面天地左右は経時損耗の結果であろう、切りつめられており少々窮屈である。そのため天地にそれぞれ大きく足し絹を補っている。また、向かって左側面にもこれは僅かであるが、足し絹する。

直近の保存修理^③（平成八年度）以前、賛の部分と画像の部分とは画絹の地色が濃淡大きく異なり、あたかも別絹を接ぎ合わせているように見えていた。つまり索性、出所が異なる賛と画像を組み合わせた作例ではなからうかと疑わせるところがあり、筆者においてもその可能性を想定したことがあった。しかし、この点に関しては修理解体時に賛と画像、それぞれ部分に何故か染め色の濃淡が異なる肌裏を打っていたことが確認され、画絹は同質一枚として、組み合わせ説は退けられたのであった。

とは言いながら、現状画絹を子細に観察してみると、確かに縦方向の絹目は一応通っているのではあるが、横方向では頼りなく途切れかかったところ、或いは絹目を重ねたかと思わせるところが筋状に走り、賛部分と画像部分との違和感が拭い切れない。少なくとも断裂を一度は経験しているように推測される。

二、画面構成

像主は法被を掛けた背高の曲景に坐す姿に描かれ、右手には払子を持ち、傍らに柱杖を添える。頂相画としては最も威儀を正した、例えるなら満艦飾の像容である。曹洞宗系頂相画の多くが比較的簡素な図様を採用している中、際立った作例といえるかもしれない。そこから論を進めるなら、臨済宗系頂相画との脈絡、瑩山紹瑾周辺の芸術的環境をあれこれ示唆、推測させるところである。これは甚だ興味あるテーマであるが、稿を改め別の機会に譲る。

全体に茶色系の沈んだ調子を主とした彩色は画面に落着きを与えている一方、法被の外周縁取りの赤色が視覚的アクセントとして効果をあげ、そこにほどこされた金彩の文様が華やぎを加える。この金彩は法被の主部、像主の法衣の文様にも及んでいるが、節度を心得て華麗に過ぎぬところが好ましい。

画面構成について、法被の表現には見るべきものがある。軽くデフォルムを加えつつ全体を堂々と大きく把握する。とりわけ積極的に機能しているのは赤色の縁取りで、向かって左側を思い切り良く下垂させ、そこから捻りを加えて底部の緩い半円弧に接続する。やや大きめに描かれた沓台が言わば結び目、纏め役である。これらの組み合わせが色調ともども力強さと重心の低い安定感を生んでいる。そのほか像主の面貌部分左右、それぞれ内側に向かつて旗がなびくように示された縁取りは導入部の役割を与えられ、鑑賞者の視線を左右外側から内側へ誘導して、像主に向かい収斂させる。全体になかなか巧妙な額縁効果というべく、画家の意欲的な設計が見てとれる。頂相画作例を通覧すると法被の処理は説明的で平板な処理が多いけれども、ここでは秀抜な造形感が披露されている。

本画像を一見した時、反射的に直感される好印象は、この良く整った造形感に負うところが大きい。これに限って言えば抜群の出来映えである。しかし、順次個々細部の描写に眼を転じていくと、造形感の高い水準に追いついていないことに気付かされ、結局は総合評価を下げてしまうわけであるが。

三、装飾文様

法被や法衣に配される文様は多様多彩である。法被の外縁部は赤色地に金彩による唐草の連続文。法被主部は黒褐色地を彫り塗り風に抜いた大きな丸龍文。法衣は金彩で牡丹花らしき丸文。袷裳には梅であろうか、花文を散らしているが、袷裳部分は面絹がかなり荒れていて図様の全体が判然としない。そのほか扨子の柄は赤色地に金彩の屈輪文、曲景脚は黒色地に赤色の唐草風彫刻文、といったところが主なものである。金彩は一部後補。やや雑な補筆で、特に

唐草文にそれが散見される。また法被の赤色にもところどころ補彩の形跡がある。

これら文様描写の特色は筆線が大らか鷹揚な点で、いささか洗練味を欠き、泥臭くもある。金彩に補筆が混在していることを差し引いても、これはもともと性格のようである。唐草文は伸びやかさに欠け、蔓もさほど軽やかに巻いてはいない。しかし、いかにも朴訥な描写は親しみやすい気分を漂わせて嫌味を感じさせない。丸龍も緻密な描写ではないが、どこかのんびりユーモラスな表情で、これはこれで捨て難い味がある。

対して牡丹と見た文様に限っては筆線が何故か停滞し、形態把握が頼りない。何を描いているのか、画家自身が果たして分かっていたのだろうかと思わせるほどで、像主着衣の意匠のあり方として及第点はつけられない。他の文様に比べて描き方が粗雑に過ぎるのである。実のところ、これを花の文様と見て良いか疑わしく、湧雲文に見立てることもできるように思う。

細部の描写に緩みがあると画面全体の緊張感を薄め、絵としての品位や格調を落としてしまう。優れた作例では画面の片隅に配された添景物に至るまで神経の行き届いた描写がなされているのである。徒に文様の工芸的巧緻に走るのも時として悪達者に流れてしまう弊を生むが、このような緩んだ文様描写はどうしても負の要素として機能し、評価がなかなか難しい。法被の意志的な造形によって折角得られた堅固な画面構成、その美点を文様の描写が減殺してしまっているのは事実だからである。とは言え、こせこせしない明朗な風趣も捨て難く、功罪が相半ばするところであろうか。これは筆者の個人的な嗜好を加味しての評でもある。

四、面貌描写

頂相画の要諦となる面貌描写では、装飾文様とは異なって明確に難点を指摘しなければならぬ。

頭頂部、左頬（向かって右側）の筆線は殆ど消失しているが、残存する絵具、特に裏彩色の支えによって輪郭の痕跡

は保たれており、見えぬ筆線を復元的に辿ることができる。頭部全体は緩い楕円形にまとめられ、それなりに形状整い、安定している。

しかし、その描写は単調な円弧の連続に終始しており、眉や眼窩部分、頬骨部分の窪みや張出しなど像主個々の風貌に応じた、頂相画ならではの描き分けはどうも認め難い。右頬、喉元では筆線がよく残っているので、そのような特性が明瞭に見てとれるであろう。顎から耳へと連続的に引き継いだ三つの弧線、喉元に並行させた三つの弧線は何れも調子が硬く、紋切り型に映って興趣に乏しい。これは法衣の衣紋線にも共通しており、抑揚や速度感を欠いて、同様に調子が硬いため布のふわりとした質感、立体感が巧く表現されず、べたりとした印象を与えてしまう。そのほか鼻筋に引かれたS字状の筆線は端正で思いがけず眼を楽しませてくれるが、それとて造形的妙味に自己完結するばかりで、写実という目標に向かつているわけではない。

尤も面貌の要となる眼の描写では一工夫がなされている。頂相画に限らず、中世の肖像画一般に往々採用されるのは、像の左向き、右向きにかかわらず、奥側（ここでは向かって右側）の眼睛を内振りし、眼だけは正面観をもって示す手法である。像主の視線を真っ直ぐ鑑賞者に向けて相互の心理的距離を縮め、画像の表出力を高める工夫といえよう。あまり強調的におこなうと不自然な斜視状態になってしまうので、さじ加減が必要ではある。本画像でも左眼睛は内振りされて抜かりはなく、子細に見れば右眼睛まで同様に処理されているようでもある。気を使うべきところには忘れず気を使っていることが了解される。

総じて筆線に特段の破綻があるわけではなく、眼の処理に一寸した技を用いるなど、それなりの技量をそなえた画家の筆になる画像であることを決して否定はしない。但し、その面貌描写は、輪郭、眼鼻、口などの夫々構成部品を取り合わせ、卒なく円満に組み立てることを趣旨としており、像主の個性を追い求めているようには見えない。頂相画にもとめられる写実性、迫真性といった要素は、忌憚なく申し述べるなら稀薄なのである。

そして、良くも悪くも謹直な筆線は仏画のそれであり、あたかも仏菩薩の顔を移植したような趣きすらある。仏菩薩の面貌に個性の描き分けは必要とされない。おそらく画家の基本的属性は絵仏師であり、その意味では手慣れた仕事ぶりということになる。瑩山紹瑾は観音の申し子と称されたが、その伝説をふまえてのイメージ創出を試みたのかと憶測してみるのも悪くはないかもしれない。

瑩山紹瑾の風貌を尋ねる時、確かな規準となるのは木像^④（石川 永光寺）で、院派仏師の手になる頂相彫刻の秀作である。この像は正中二年（一三三五）示寂後、法嗣で永光寺二世の明峰素哲によって造立されたことが墨書銘^⑤により判明している。その彫刻表現は念入りに像主の写生につとめており、その人柄さえ彷彿させる。そして画像と木像を比較してみると、平たく押しつぶしたような頭部の特徴は相似する様であるが、細部にわたる描写の密度には落差があり、肖像としてのリアリティーは木像がはるかに優っている。

五、絵画的な位置付け

中国禅林に端を発する頂相画の意義は像主の風貌を写実的にとらえ、その人格にも迫ることにあった。それは従来の日本の肖像画があまり関心を示さなかった考え方であり、像主の個性を顕にせず、むしろ普遍化する伝統的な肖像画観に新風を吹き込んで、以後の日本美術史に大きな影響を与えることとなったのである。

その受容は舶載頂相画を出発点にしながらも模倣一辺倒ではなく、日本人の感性に巧みに馴染ませる過程を経て、鎌倉時代末頃には身に付いた頂相画が生み出されている。中国流の濃密で粘り気のある感覚は好まれなかったようである。また学習と消化の様態はさまざまで、例えば京都禅林の頂相画は大和絵風に傾斜して芸術的洗練を志向し、鎌倉禅林の頂相画は質実で率直な表出を標榜し、やがては水墨の頂相画まで生み出している。

それでは北陸方面、曹洞宗系の頂相画の事情はいかがであったかということになるのであるが、確かな遺例が少な

ために広範公平な展望が得られず、瑩山紹瑾像に対する論評も個別的で視野の狭いものとならざるを得ない。

その前提で瑩山紹瑾像の頂相画としての様態を問うならば、頂相画の画面形式は確かに学んでいながら、写実性の追求という本質については、面貌描写の項で指摘した通りに、なおざりにされている。即ち形式の習得に留まって、様式として咀嚼総合はされていない、そのような資質の画像である。

こうした画風の意味するところは、まず第一に画家の肖像画観が伝統保守に拘泥していること、第二にオリジナルの画像（「原本」、「祖本」、微妙に意味が交錯するため、本稿では直截な「オリジナル」の呼称を用いる）が備えているべき写生の鮮度が薄まった二次的作例であること、この二点であり、それらが混在しているのが実態というところであろう。美術史学の議論において「類型化された」、「形式化された」といった評語で説明される種類の作例と言い換えることもできる。多くの場合、制作時期の降下に伴って生ずる退化現象である。

以上を要するに、本画像は元応元年（一二二九）という賛の年紀にかかわらず、それよりも時代の降る転写本と見なされる。細かに制作時期を特定することは難しいが、筆者の知る頂相画諸作例に比較検討してみるならば、南北朝時代十四世紀半ば頃にあてるのが順当であると思う。鎌倉時代頂相画を通覧して等しく看取される画面の緊張感、表現の密度においては一步を譲り、残念ながら鎌倉時代の制作とは認め難い。この制作時期比定は納富常天氏が史料面から導き出された見解にも矛盾しないであろう。

本画像の制作にあたって範としたオリジナルの瑩山紹瑾自賛像は、瑩山が本拠とした永光寺に所蔵されていたかと推測される。その画面がどのようであったかは知るところが無く、せいぜい現在の画像の描写、特に面貌描写を引き締め直してイメージ再現してみるほどに留まる。

ただ関連して、図様の継承という観点から明峰素哲像^⑧（石川 大乘寺）に触れておきたい。明峰素哲は瑩山紹瑾の法嗣で永光寺を継承して一派を成した。永光寺の瑩山紹瑾木像を造立したことは先述した通りである。

その画像は室町時代制作にかかる転写本、もしくは追慕像と見られ、賛を欠くほか、明朗な彩色など画趣を異にしているが、図様そのものは酷似している。特に曲象に掛けた法被の描写は細部の翻転に至るまで軌を一にし、ここでは龍を鳳凰に変更している法被の文様配置なども大略符号している。これを手がかりとして、瑩山紹瑾像の欠失した部分を復元することもできそうである。

このように親近する様相から、明峰素哲の派系にあっては、瑩山紹瑾像（オリジナルの画像が根本となる）の、曹洞宗系頂相画には類例少ない威儀を正した図様が一つの規範として意識されていたのではなからうかと推測されるのである。瑩山紹瑾像もとの所蔵先であった永竹寺は、永光寺末で明峰派の寺であった。オリジナルの画像を起点として、時を追いながら二次的、三次的転写本、更には派生型転写本が生み出される。明峰素哲像などは、像主を入れ替えての画像であるから派生型といつて良いであろう。

六、付録 「自賛」という文言

これは絵に直接関わる話ではないので、稿末尾の付録として、賛の識語部分に用いられる「自賛」という文言について触れておきたい。

瑩山紹瑾像は賛の末尾に

皆元應元未己 九月八日／洞谷 紹瑾自賛

と識語するが、曹洞宗系頂相画では「自賛」という文言が頻出することに常々疑問を感じていた。自らが書いた場面ではわざわざ「自賛」と念押しするのは、いかにも不自然だからである。

總持寺本以外、よく知られる瑩山紹瑾像（石川 東嶺寺）も「自賛」と識語される。また、道元像（福井 宝慶寺、永平寺）はそれぞれ「自賛」、「自題」とある。

「自贊」という文言は臨濟宗系頂相画ではあまり見かけることがなく、「拝贊」、「奉贊」、簡潔に記す場合は「贊」、「書」などと書き止めるのが一般的である。煩雑になるので詳述は避けるが、「自贊」が用いられるのは、概ね転写本、追慕像の場合であって、例えば「夢窓国師自贊」、「夢窓国師自贊某甲拜書」といった風に記される。別人、第三者が像主の自贊を引用書写した旨を示唆、明示しているわけで、この時の「自贊」という文言は説明、ないしは標識としての意味合いになる。

曹洞宗系頂相画にあつては、その辺りの事情があまり明瞭でない。先述した通り瑩山紹瑾像は転写本であり、識語には「自贊」とある。それでは範となったオリジナルの瑩山紹瑾像では「自贊」、「贊」、何れであったのか。それを知りたいのであるが、肝心の画像を欠くので答えが得られない。

以下に参考となりそうな事例を幾つか掲出してみたい。

○峨山韶頌像^⑦（福井 龍泉寺）、峨山韶頌像（總持寺）

峨山韶頌も瑩山紹瑾の法嗣で、總持寺を継承し、その興隆に尽した。両画像は円相内に像主上半身を収めた図様、贊が同一で、南北朝時代の龍泉寺本を範として、江戸時代に總持寺本が制作されたという関係にある。その識語を比較するなら、

韶頌贊（龍泉寺本）

韶頌自贊（總持寺本）

とあり、先行する龍泉寺本は「贊」、転写された總持寺本では「自贊」と使い分けがなされている。臨濟宗系頂相画と語用に通ずるところがあつて、これは素直で分かりやすい。

龍泉寺本は補筆が目立ち、真正のオリジナル画像と断定するのは躊躇され、そのため敢えて「先行する」という言い方をしたのであるが、仮にそれとしても峩山韶頌像の古い作例として、本来の氏索性、姿を伝えているものと認め

て良いように思う。

○徹通義介像^⑧（石川 大乘寺）

徹通義介は瑩山紹瑾の師であり、永平寺、大乘寺に歴任。画像は室町時代に降る転写本である。現在は失われたオリジナル画像の賛が菊堂祖栄により、そのまま引用書写されており、その識語部分は次のようである。

于時□元丙午正月／日書比丘鑿徹通／與哲侍者
（嘉元四年・一二〇六）

永享^{甲寅}秋八月祖栄拜書
（永享六年・一四三四）

一字一句正確なコピー書写と前提したうえでであるが、徹通義介の識語は「書」で「自書」ではなかった。これもオリジナルの画像で「自」を冠していない事例である。蛇足ながら、菊堂祖栄が添えた識語も「拜書」で「自書」ではない。

○宗縁像、以貫像^⑨（福井 永平寺）

永平寺世代頂相画の内。宗縁、以貫は室町時代後期、永平寺に昇住した人。各々自ら賛した寿像とされ、賛に次の識語がある。

□正龍集己卯仲冬十二日／□住永平伝法十五世宗縁自賛（宗縁像）
（永正十六年・一五一九）

皆天文十二年^{卯癸}季秋外澣八／永平伝法十六世以貫自賛（以貫像）
（天文十二年・一五四三）

両画像の図様、画風は近似しており、同筆とする指摘もある。とすれば賛の年紀が二十年以上遡る宗縁像が追慕像である可能性も考慮しなければならないが、そこまでの詮索は当面保留して、共にオリジナルの画像と見ておく。そして、ここでは「自賛」という文言が麗々しく、強調的に用いられている。先に掲げた峨山韶碩像、徹通義介像とは考え方が一転異なって、オリジナル画像に「自賛」が迷い無く適用されている。

実のところ、両画像は制作時代が降り過ぎる感もあるので、この類では永仁七年（一二九九）自賛ある寒巖義尹像^⑩

(熊本 大慈寺)が識語に「義尹 自賛」とあるので是非掲出したかった。ただ熟覧調査の機会を得ておらず、オリジナル画像と確信できぬため止むなく除外した。

以上、断片的に事例を拾い上げたにすぎないが、結局のところ曹洞宗系頂相画にあっては「自賛」という文言のあり方が一律でないことを物語っているようである。当画、「自賛」の自由気儘とも受け取られる用法は曹洞宗系頂相画通有の癖かと曖昧な理解に留めて、後考を俟つこととする。

瑩山紹瑾像について、いささか手厳しい指摘をしたかもしれない。ともかく画面観察を通して南北朝時代に降る転写本と結論した次第である。しかし、曹洞宗系頂相画にあっては初期の良質な遺例が稀少であることから、皮肉にも言うべきか、従来通り本画像がその代表的、また基準的作例の一つであることに変わりはない。

くり返せば、曹洞宗系頂相画の研究で手薄であったのは、画面に直接向かい合つての具体的な検討である。その作業無しに事の核心に至るはずもなく、周辺を歩き回るばかりとなつてしまう。語録や文献を引いての頂相画論を無用と言うつもりもないが、絵そのものにとつて副次的作業でしかない。

更に贅言一つ。美術作品の評価というのは、究極において美的、心的価値を問うことであり、鑑賞者さまさまの感性に応じた主観が入り込む。主観と言つても否定的な意味ではなく、夫々審美眼が駆使され、また試されるということである。余程放縦な印象批評でない限り、主観は積極的に許容されるべきものと承知しておきたい。

注① 『總持寺名宝一〇〇選』 図録（会場 神奈川県立歴史博物館 平成二十三年）

『禪の心とかたち —— 總持寺の至宝 ——』 図録

（会場 鎌倉国宝館、名古屋市博物館、石川県立歴史博物館、巡回 平成二十八～二十九年）

② 納富常天「總持寺所藏重要文化財瑩山紹瑾像について」

（『鶴見大学仏教文化研究所紀要』第二十二号 平成二十九年）

③ 「修理報告書 重要文化財 絹本着色瑩山紹瑾禪師頂相」（山口墨仁堂 平成九年）

④ 石川県指定文化財

⑤ （裾裏墨書）

「開山尊像明峯大和尚裏書／釈迦牟尼佛五十四世法孫大乘二代洞谷山開闢／眞像正中二年八月十五日已尅於當寺□偈（以下、判読不能）」

⑥ 石川県指定文化財

⑦ 福井県指定文化財

⑧ 石川県指定文化財

⑨ 福井県指定文化財

⑩ 福井県指定文化財

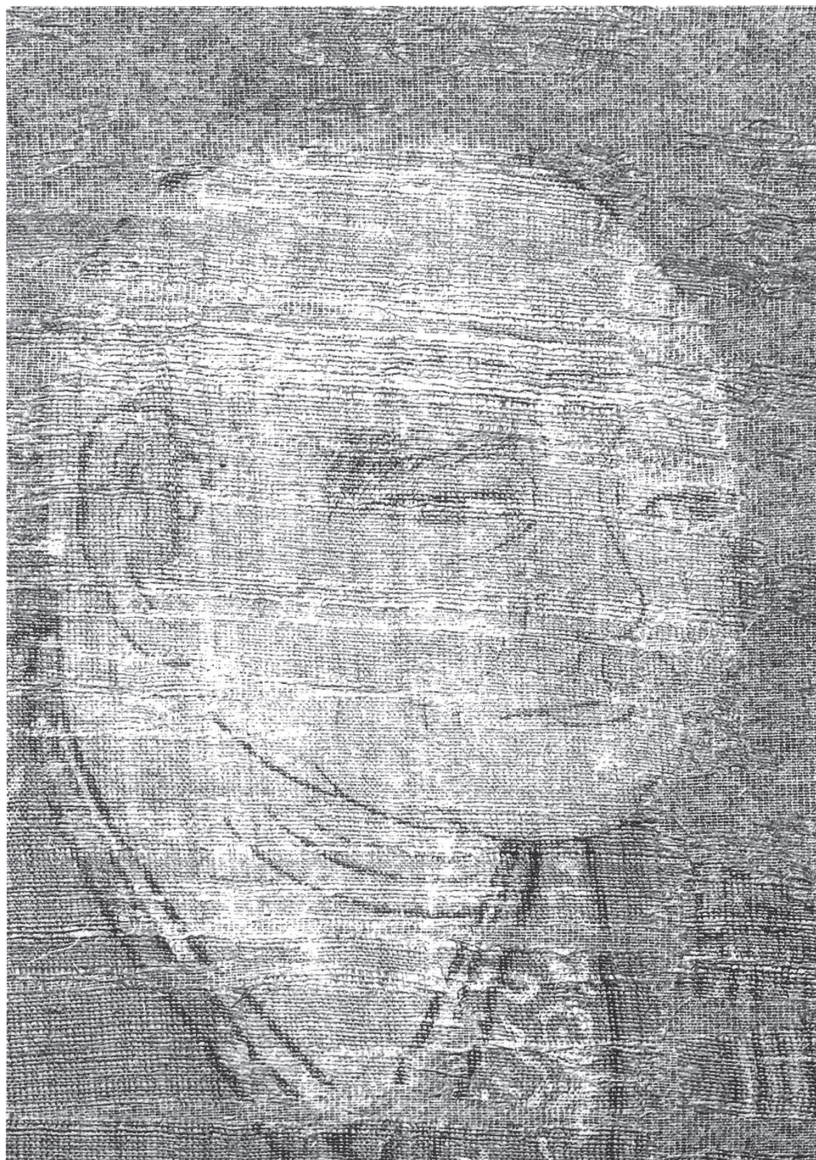
⑪ 『大永平寺展 —— 禪の至宝、今ここに ——』 図録（会場 福井県立美術館 平成二十七年）

⑫ 重要文化財 但し、指定は「寒巖義尹文書四幅二卷一括」の内であり、絵画としての単独指定ではない。

（いわはし はるき・鶴見大学仏教文化研究所客員研究員）



全 图



面貌（拡大）



唐草文（法被部分）

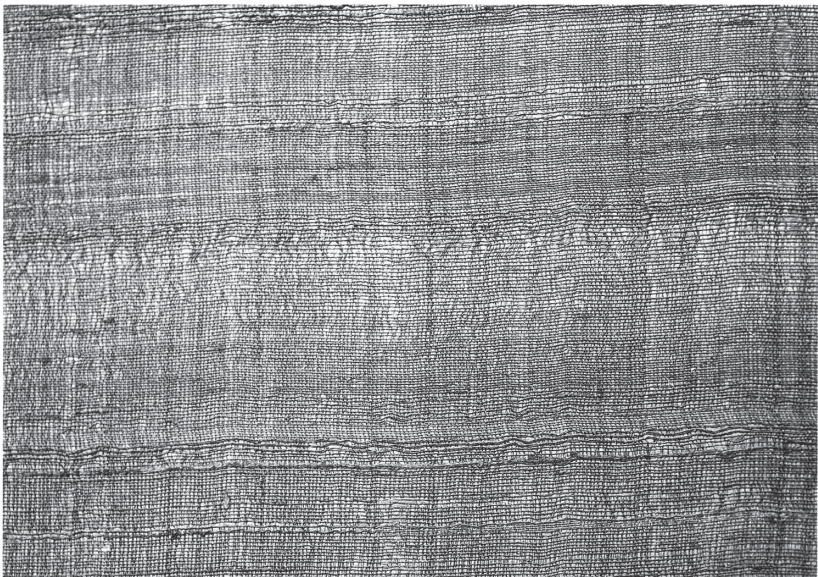


丸龍文（法被部分）

瑩山紹瑾像（總持寺）



牡丹(?)文・衣紋線（法衣部分）



画絹（拡大）