

文様から見た正倉院の刺繍

河 上 繁 樹

はじめに

「繪」という文字は、糸が會うと書く。字義は刺繍するの意味である。五色の糸を一針一針ずつ刺すことで、一本の糸が寄り集まって面となり、形と色の世界が創り出される。それが「繪」であった。刺繍はいつしか絵画にとって替われ、逆に絵画に追随した「絵のような」刺繍が称賛される時代もあったが、もともと刺繍はいろどりえがくのものにもっとも適した手法であった。慈氏菩薩略修愈識念誦法に「或は画き或は繡し、或は金銀を鑄し、或は白檀を尅し略 如法にして造る」とあるように、古くインドでも絵画・刺繍・金銀・白檀などで仏像を造った。刺繍で仏像を表現する繡仏は、中国でも盛んにおこなわれ、日本へも影響した。『日本書紀』によれば、推古天皇11年(605)元興寺に銅と繡の丈六仏を発願したという。一丈六尺にもおよぶ巨大な繡仏が造営されたのである。わが国の刺繍はまず仏教文化のなかで花開いた。

正倉院の刺繍も仏教文化が生み出した遺産である。しかし、正倉院には巨大な繡仏が遺されていない。むしろ、刺繍は法会などの儀式を荘厳し、天平という歴史の舞台に彩りをそえる存在であったといえよう。本論では、平成12、13年の特別調査「正倉院の刺繍」で対象となった刺繍を中心に、特に文様の視点から眺めていくことにする。

宝物の用途と刺繍文様

刺繍は何らかの用途をもった本体を装飾する目的で施される。本体の用途と刺繍文様のあいだには、何らかの相関関係が認められるのであろうか。

今回の調査は、平成12年度に9点、平成13年度に8点の合計17点が対象となった。このうち、宝物を用途別に分類すると、鞋2点、帯3点、褥1点、幡9点、天蓋1点、用途不明1点である。まずは用途別に刺繍の特色を見ていこう。

【鞋】鞋二点は天平勝宝8歳(756)7月26日の光明皇后の献納品で、『屏風花氎等帳』に「繡線鞋 捌(八)両」とある記載の二両に相当する。繡線鞋は『旧唐書』輿服志に「開元来、婦人例著線鞋」とあり、開元(713~741)の頃から女性用の鞋として用いられた。浅い鞋で、内・外側ともに錦が貼られ、爪先は麻布でつくった花形を錦で覆い、その中心部に刺繍が施されている。刺繍は二両とも刺し繡によって暈縹をあらわす。繡線鞋 第1号(北倉152 全姿図1)は、鞋先の花形部分が4段(色)の刺し繡をおこない、この花形に続く鞋の正面が5段(色)の刺し繡である(口絵1・2)。繡線鞋 第2号(北倉152 全姿図1)は、花形部分が5段、鞋正面10段の刺し繡をおこなう(挿図1・2)。なお、二両とも刺繡の下地に麻布を用いるが、この麻

布は鞋本体の麻布とは別裂と見られ、刺繍した麻布をあらかじめ用意しておき、縫製の際に組み込んだと考えられる。

【帯】帯は紫皮裁文珠玉飾刺繍羅帯残欠（中倉95 全姿図2）、間縫刺繍羅帯残欠（中倉104 全姿図4）、刺繍羅帯（中倉109 全姿図5）の3点である。いずれも羅地に刺繍で文様をあらわした帯であるが、紫皮裁文珠玉飾刺繍羅帯残欠は縁に組紐をめぐらし、その下辺に玉の垂飾りをつけ、また帯の先端や要所に紫韋の花形の裁文を伏せている点が他の2点と異なっている。

刺繍の文様は、紫皮裁文珠玉飾刺繍羅帯残欠（中倉95）の場合、帯の細長い空間全体に文様を割り付けている。文様は連珠を襷に構成した間に五弁花を据えている。連珠は襷が交差する辻から辻までに6、7個を繡い連ね、連珠の配色に厳密な規則性はないが、辻の部分に明るい色を配す傾向にある。襷の間地に据えた五弁の花文は、暈縹風に外から内側へ「極め刺し繡」で繡う。配色は外から花芯へ向かって、紫系は薄紫→紫→白（薄紫の外側に白を加える場合もある）、赤系は白→赤→紫→白、紅系は白→紅→紫→白、茜系は白→薄茜→紫→白の順で配され、いずれの花も花芯は白である。花文は帯幅に対して同系色の一対を上下に配置している。これは花を刺繍する際に段取りをよくするための工夫であり、上下で同色の糸がつながっている箇所を確認できる（口絵3・挿図6）。

刺繍羅帯（中倉109 全姿図5）は、両面刺繍によって割付文様をあらわす。網代風の地文に菱文と花文を交互に配置している。地紋の網代風文様は1本ずつ色をかえた線によって構成され、花は二段（色）の刺し繡に花芯を加え、菱文は四菱もしくは入子菱を濃淡二色の糸で繡い、別糸で中心のへそをあらわしている（口絵12）。

間縫刺繍羅帯残欠（中倉104 全姿図4）も両面刺繍によって、葉や茎をともなう花文と昨鳥文を配し、さらにその間に金銀泥による雲・鳥・蝶・蔓草・綬などの文様加わり、華やかなデザインに仕上げられている（口絵9・10・挿図22）。花の文様は、中央に真上からみた花を据え、その八方に側面からみた花と葉を配置した花文様とともに、花枝を側面から捉えながら動きのある花文様があらわされ、さらにその間を軽やかに飛ぶ花喰鳥や含綬鳥が全体に躍動感を与えている（挿図23・口絵8）。花・葉や鳥の羽・胴は、基本的には暈縹彩色の刺し繡で表現されている。

【褌】紫皮裁文珠玉飾刺繍羅帯残欠（中倉95 全姿図3）の附属とされる褌の残片で、残存状況からもとは鏡仕立てであったことがわかる。縁部分（幅7センチ）は茶色の羅地に草花と蝶を刺繍している。他方、鏡の面は湖沼の景色をあらわしたもので、刺繍の残存遺例中、きわめて珍しい文様である。広々とひろがる湖面には水鳥たちが遊び、水面の所々から水草が葉をのばす。小島の陰では漁をしているのであろうか、人が小舟を浮かべる情景があらわされている（口絵4～7・挿図8～18）。

この褌の風景文様からは、同じく正倉院に伝来する麻布山水（中倉14 挿図73）が思い浮かぶ。麻布山水も湖沼の穏やかな情景を表現している。山水図と言えば、楓蘇芳染螺鈿槽琵琶（南倉101第1号 挿図74）の捍撥絵があるが、山岳や雁行する鳥の列などに明確な遠近表現がなさ



挿図73 麻布山水図（中倉14）



挿図74 楓蘇芳染螺鈿槽琵琶（南倉101 第1号）

れている。また、梵網経（中倉34 挿図75）の表紙に金銀泥で描かれた図は、手前に岩や草木、蝶鳥を描き、遠景に小さく山を置いて遠近感を強調している。これに対して、麻布山水ではそれほど遠近感が強調されておらず、この襦の風景文様に近い表現といえよう。

襦の文様は四方から眺められるように構成されており、四隅に島を配し、中央部に洲浜を置いている。もっとも、襦の短辺から見た場合、正しい方向で見えるのは手前の草ぐらいであり、図は主に襦の長辺の上下から眺める構図になっている。したがって、図は一方向からの遠近法であらわされておらず、長辺の手前の島や小舟にのる人物、草、鳥はやや高めの視点で横方向から見た描写であるのに対して、四隅の島は扇を開いたように変形され、また中央に配置された洲浜は真上から見た表現である（挿図13）。

例えば黄楊木金銀絵箱（中倉154第30号 挿図76）の蓋表に見られるような上下左右が対称的な構図は、唐の影響を受けた奈良時代の典型的な文様構成である。黄楊木金銀絵箱の蓋表では真上からとらえた唐花団文を大きく中央に置き、その周囲は側面観の強い8羽の含綬鳥が巡り、四隅には唐花団文が配される。しかし、襦の表現はここまで構築的ではない。むしろ、麻布山水の情景表現に通じるものであり、島の表現に中国的要素を残しながらも、全体的には和様の萌芽を感じさせる表現となっている。

【幡】幡は9点を調査し、そのうちの7点は聖武天皇一周忌齋会の道場幡であり、残りの2点は用途不明ながらその形状から幡の残片とみなされる。平成12年度には、後者の幡残片を調査した。このうち、孔雀文刺繍幡（南倉180 全姿図9）は正倉院を代表する刺繍として知られる。地の綾の類裂が東大寺大仏開眼会や聖武天皇一周忌齋会の用品に見られることから、同時期の製作にかかるものと推され、孔雀と草花を上段に、花樹を下段に表した優雅な趣をたたえる刺繍である。刺繍の技法は、撚りの少ない絹糸をもちい、刺し繍を主に、部分的に鎖繍をまじえ



挿図75 梵網経（中倉34）



挿図76 黄楊木金銀絵箱（中倉154 第30号）

ているが、いずれも両面刺繍で処理されており、優れた技術をうかがわせる（口絵16・挿図31～36）。両面刺繍であることから、表裏どちらからでも見られることを想定したものであり、幡のように垂下される用途に用いられたことをうかがわせる。幡であるとすれば、幡身の一部であろうと推測される。坪の区切りがない幡身であるが、上段に孔雀と草花を、下段に花樹を配した構成は、それぞれが坪を意識した単位文様となっている。とは言え、坪の区切りがないことで、空間の広がりを感じられる文様構成になっている。

もう1つの幡の残片は、地の綾や縁の量綱染めの裂が孔雀文刺繍幡身と同じであることから、その一部かと考えられる（全姿図16）。しかし、文様は花とそこに留まる鸚哥が表されているが、孔雀文刺繍幡身のモチーフがあまり動的ではないのに対して、斜めに伸びあがる花枝や花に留まる鸚哥にも動きがあり、同じ手になる刺繍とは見なしがたい（口絵25・挿図54・55）。ただ、1枚の幡を1人の工人が仕上げるとは限らないので、これをもって同一の幡の一部でないとは言いきれない。

残る7点の幡は、いずれも天平勝宝9歳（756）の聖武天皇一周忌齋会に使用された道場幡である。全長が3メートル近くに及ぶ幡で、幡頭は主に綾地とし、幡身や幡足などに羅を用いている。刺繍は幡身の縁および幡頭に施されており、幡身の刺繍は細長い縁にそって蔓状の草花が展開し、幡頭は三角形の枠内に刺繍が施されている。

ここでは幡頭の文様に注目したい。文様は花葉文（中倉202 第72号櫃 玻璃装37号 全姿図6、南倉185号第128号櫃12号 全姿図12）、花蝶文（中倉202 第85号櫃 玻璃装36号 全姿図7）、花鳥文（南倉185号第126号櫃125号 全姿図11）など3、4種類の類型的な文様が表されている。

これらの文様は、いずれも刺し繻による量綱彩色で表現され、華やかな効果をもたらしている（口絵13・14・19・20・挿図28・29・41・42）。文様構成は幡頭の三角形の枠内にうまく収まるように左右対称に配置されており、奈良時代の典型を示している。

これに対して、南倉185号第128号櫃235号（全姿図14）の幡の文様は三角形の枠内に制約されることなく、唐草風の花葉文を非対称の構図で表してたもので、他に例を見ない。文様は真横から捉えた宝相華を主たるモチーフとして、これを中心よりずらして配置し、この宝相華に沿うように蔓が湾曲し、他方の辺からは放射状に葉を広げた花やそれを巡る蔓の一部があらわされている。それはあたかも別の目的で作られた刺繻裂を幡頭に転用したかのように見えるのであるが、刺繻は幡頭の三角形内だけに施されており、幡頭用に刺繻されたものであることがわかる（口絵23・挿図48）。

また、南倉185号第128号櫃152号（全姿図13）の幡の文様は、他の文様と異なり、松と竹をやや離れた視点でとらえた絵画的な表現である。構図は幡頭の三角の形状を考慮して構成されており、松と竹が向かい合うように配置されているが、余白とも言える空間が残された情景的な表現になっている。この幡頭は1枚の綾地に両面刺繻で文様があらわされているが、刺繻は他の幡頭のように量綱の刺し繻を多用するのではなく、松の幹や竹の子には空糸を効果的に用いた刺し繻がおこなわれ、写実的な表現への志向がうかがえる。現在、平安時代前期の刺繻は現存しておらず、断定はできないが、この幡頭の刺繻には平安時代に展開する和様の兆しがうかがえるのではないであろうか（口絵21・22・挿図44～47）。

【天蓋】吉字刺繻飾方形天蓋残欠（南倉181 第7号 全姿図10）は、覆いの一部と垂れ飾りの一部が残されており、刺繻は覆いの周辺と垂れ飾りに施されている。覆いの周辺に巡らされた帯状の部分には「吉」の字が刺繻されている（口絵17・挿図37）。この帯状の部分は天蓋を掛けた際に垂れ下がる部分であり、垂下した状態で「吉」の字が読めるようにあらわされている。刺繻は強撚糸を用いており、その表現は他の正倉院の刺繻に見られるような量綱の表現がなく、天寿国繻帳や法隆寺伝来として伝わる飛天文様刺繻裂などの古様な刺繻に通じる。正倉院の刺繻のなかで、文字をあらわした唯一の例であると同時に、繻技・表現法も他に例を見ない希少な刺繻である。

いっぽう、天蓋のまわりに垂下する垂れ飾りの刺繻は、正倉院通例の刺し繻によって量綱彩色の宝相華文様があらわされている。垂れ飾りは蓮弁形をなし、各々の蓮弁形のなかに同じ図



挿図77 吉字刺繻飾方形天蓋残欠（南倉181）

柄の宝相華文様が刺繍されている。文様は左右対称に構成され、天から地へ向かうようにあらわされる。宝相華の花や葉は、刺し繍の技法によって3～6段（色）の暈縹彩色で華やかに彩られ、豊かな趣をたたえている（挿図77・38～40）。

【用途不明の刺繍裂】今回調査したなかでは用途が不明ながら、大形で堂々とした鳳凰が刺繍された裂である。この裂は長さが約80センチ、幅が63センチの断片であり、そこに40センチにも及ぶ大きな鳳凰があらわされている。昭和50年に発見されたもので、すでに図版等で紹介もされている（全姿図15）。

花を銜えた鳳凰は、団花の上に片脚を軽くあげて留まり、胸をはって羽を広げ、尾羽を高々とあげた堂々たる姿を見せる。鳳凰のすぐ近くには花に遊ぶ蝶々もあらわされており、絢爛にして優美な趣を示す刺繍である。この刺繍で目を奪われるのは、勢いのある系の運びによって生み出される力強い表現と、羽の1枚1枚に見られる多彩な暈縹が見事に調和していることである。花喰鳥は正倉院宝物にしばしば見られる文様であるが、刺繍という技法によりながら、躍動感に富んだ鳳凰を表現している（口絵24・挿図49～53）。

以上、調査した刺繍を用途別に分けて見てきた。用途によって特別な刺繍が施されたり、文様が限定されるという傾向はほとんど見られない。褥の風景文様は珍しいが、褥の用途と文様に必然的な関係はない。残る刺繍の大半は花や鳥の文様であり、幡頭の刺繍に見られるように、用途というよりも刺繍が施される形状にあわせて巧みに構成された文様が多かった。その構成が左右対称的な配置になっている点も他の正倉院宝物と共通するところであり、奈良時代の特色を伝えている。そのなかで正倉院の刺繍の特色の一つとして目につくのは、刺し繍による暈縹彩色である。

刺繍による暈縹彩色

暈縹彩色に関しては、すでに野間清六の「暈縹彩色の源流」¹⁾ならびに同「暈縹彩色の展開とその法則」²⁾という論文があり、前者では中国における暈縹彩色の成立を論じ、後者では日本における暈縹彩色の様相を明らかにしている。しかしながら、野間自身が述べるように染織の暈縹については言及されていない。本論では野間の論文をもとに、染織、とりわけ刺繍の暈縹表現について若干の考察をくわえたい。

すでに野間の指摘するところであるが、『続日本紀』和銅6年(713)6月に右京の住人・支半于刀と河内国志紀郡人の刀母離余叡色奈の2人が暈縹色を染め作ったとあり、この頃から暈縹染が始められたと考えられている。その後、『国家珍宝帳』の夾纈屏風の項に「暈縹綾」の記載があり、正倉院文書の天平宝字4年(760)3月19日の年紀を有する経囊注文³⁾にも「暈縹錦」とみえ、8世紀半ばには錦や綾、染めなど染織と関連して「暈縹」の語を散見する。しかし、野間が「暈縹彩色の源流」において指摘するように、当時の「暈縹」が現在言うところの暈縹彩色の配色法を示すものかどうかは疑わしく、注意を要する。

とはいえ、中国では暈縹彩色の配色法による錦を「暈錦」と呼んでおり、その影響を受けた正倉院宝物のなかに暈縹彩色の配色法による錦などがあることも事実である。本稿では現在一般的に使われているように、「同系色の濃淡による色の量かし、または赤系、緑系、紫系など、それぞれの濃淡を組み合わせた階層をなす彩色法」を意味する用語として「暈縹」を用いることにする。

さて、現存する染織品のなかで暈縹の表現が見られるのは奈良時代に入ってからのものであり、飛鳥時代の蜀江錦や天寿国繡帳には見られない。天寿国繡帳の蓮華化生の場面において、蓮華の葉が外から内へ藍、薄緑、黄の順で配色されているのは暈縹彩色のように見えるが、奈良時代の暈縹彩色が外から内へ向かって淡色から濃色へというグラデーションを見せるのとは異なっている。

いっぽう、中国では民豊県ニヤ（尼雅）1号墓地5号墓（漢～晋時代＝1～5世紀）出土の「草花文綴織靴」（挿図78）⁴⁾に綴織による暈縹彩色が見られる。ただ、この配色は外側に青色を配し、内に向かって、いったん淡くなり、さらに内に向かうと、赤系統のグラデーションが濃くなる配色で、唐代の暈縹彩色とは様式を異にしている。唐様式の暈縹彩色は、トルファン（吐魯番）市アスターナ（阿斯塔那）230号墓出土の「舞楽美人図」（挿図79）⁵⁾の舞妓が着けた背子（ベスト）の宝相華唐草文に見ることができる。赤系・青系・緑系の暈縹彩色で彩られ、どの系統の色も外から内へ淡色から濃色へ三段階に配色されている。同墓から出土した墓誌によると、墓主は長安2年（702）に死亡し、翌年に埋葬されたことが記されており、この「舞楽美人図」からは初唐の暈縹彩色の例をうかがうことができる。

正倉院宝物の染織品のうち、琵琶の袋の残片である「縹地大唐花文錦」（挿図80）は盛唐期製の渡来品と考えられる錦であり、その唐花文は赤系・緑系の暈縹彩色で彩られている。赤系統



挿図78 草花文綴織靴 民豊県尼雅1号墓地5号墓 1～5世紀



挿図79 舞楽美人図 吐魯番市阿斯塔那230号墓出土 7～8世紀



挿図80 琵琶袋 縹地大唐花文錦（南倉103 函装古裂13号）



挿図81 紺地大花文花氈（北倉150 第1号）

の暈縹は外から順に白・赤・紫の3色、緑系統の暈縹は外から順に白・黄・緑・濃緑の4色である。このような暈縹彩色の錦が、中国でいう「暈錦」であったのであろう。また、「紺地大花文花氈」(挿図81)や「鳥ノ丸文花氈」などの舶載の毛織物にも暈縹彩色が見られ、奈良時代にはこれらに影響されて暈縹彩色が急速に広まっていったと考えられる。

このような暈縹彩色を表現する方法として刺繍は最適な技法であった。刺繍による暈縹彩色の例としては、「刺繍釈迦如來說法図（勸修寺繡帳）」(挿図82)⁶が知られている。画面の中央、獅子座に座る如来の光背や足下の蓮華をはじめ、周囲の菩薩の光背、楽を奏する天人の乗る雲など至る所に暈縹の表現が見られる。これらの暈縹表現は赤系、紫系、青系、緑（黄）系の四系統があり、それぞれの系統で3～4段階のグラデーションによる暈縹彩色がおこなわれている。暈縹はすべて鎖繡によるもので、内の濃色から外の淡色へと広がる暈縹は、線状に連なる鎖繡が渦巻きのように面を埋めている。

これに対して、正倉院宝物の刺繍の暈縹は、花や葉、鳥の羽などを刺し繡（極め刺し繡）の技法によって明瞭な階調を表現している。間縫刺繡羅帶残欠(中倉104)では、花の暈縹は白色を最も外側に配して、内へ同系色を2色ないしは3色を配色して、葉は花よりも1色減じて花を際立たせている。軽快な印象を与える暈縹である。他の刺繍においても暈縹の色数は、モチーフの大小によって異なり、2色から5色に及んでいるが、いずれも刺し繡による暈縹表現であり、「刺繍釈迦如來說法図」のような鎖繡による暈縹は見られない。正倉院の刺繍にも鎖繡や割り鎖繡は見られるが、その場合はほとんどが葉の葉脈などの線を表現している。鎖繡は線を



挿図82 刺繡釈迦如來說法図〔奈良国立博物館〕



挿図83 刺繡靈鷲山釈迦說法図
〔大英博物館スタインコレクション〕



挿図84 綾地花鳥文刺繡袋
〔大英博物館スタインコレクション〕

表現するのに適した繡技であるが、「刺繡釈迦如來說法図」ではこれを用いて面を埋め尽くした。

もっとも、中国の刺繡を見ると、陝西省宝鶏市の西周時代の奴隸殉葬墓から鎖繡の技法を示す刺繡の痕跡が見つかったのははじめ、湖北省江陵馬磚1号墓からは龍・虎・鳳凰などを鎖繡で表した戦国時代の刺繡が出土しており、さらに前漢の長沙馬王堆一号墓出土の染織品にも鎖繡がみられる。また唐時代の例としてはスタインが敦煌から持ち帰った大英博物館のコレクションのなかに「刺繡靈鷲山釈迦說法図」(挿図83)⁷⁾があり、「刺繡釈迦如來說法図(勸修寺繡帳)」と双璧をなす繡仏の大作として知られている。「刺繡靈鷲山釈迦說法図」の光背や蓮弁には暈綢彩色が見られるが、すべて鎖繡であらわされている。中国古代の

刺繍は鎖繍が主体をなしていた感がある。

いっぽう、刺し繍もスタインのコレクションの中に見ることができる。「綾地花鳥文刺繍袋」(挿図84)⁸や「羅地花文刺繍断片・綾地花文刺繍断片」、「羅地花鳥獣文刺繍断片」はいずれも敦煌将来とされる8～9世紀頃の唐時代の刺繍である。これらの文様の多くは正倉院の刺繍に通じる刺し繍であらわされている。ここでも刺し繍は針目を一定にした「極め刺し繍」によって量綱を繡いとしている。

中国において刺し繍は鎖繍よりも後に発達した技法であろうが、わが国には奈良時代に量綱彩色とともに、鎖繍と刺し繍の両技法が伝えられたのであろう。しかし、鎖繍は日本の刺繍に根づかなかった。日本人は量綱の表現においても刺し繍を選び取った。刺し繍による量綱表現は後の時代へ受け継がれていくことになるが、その基盤は奈良時代の正倉院の刺繍に見ることができる。

註

- (1) 野間清六「量綱彩色の源流」『國學院雑誌』第57巻 第5号 1956年
- (2) 野間清六「量綱彩色の展開とその法則」『仏教芸術』第37号 1958年
- (3) 『大日本古文書』4ノ413
- (4) 『日中国交正常化30周年記念 特別展 シルクロード 絹と黄金の道』図録 図107、東京国立博物館、2002年より転載
- (5) 同図録 図43より転載
- (6) 奈良国立博物館蔵
- (7) 『西域美術 大英博物館スタイン・コレクション』第3巻 図版1 講談社 1984年より転載
- (8) 同書 図版3より転載

(関西学院大学文学部教授)