

# 国宝虚空蔵菩薩像とその信仰背景 (上)

平安仏画の名立たる傑作、東京国立博物館蔵の国宝・虚空蔵菩薩像について、筆者は以前その技法と表現および信仰上の背景について略説したことがある<sup>(1)</sup>。その折提示した新しい視点などについて機会を改めて詳しく論じたい、と述べておいたので、ここで再び取り上げることにしたい。技法と表現については記述が重複する箇所もあるが、これまで詳しい報告がなく、また論旨を進める上で必要と思われるのでご容赦いただきたい。

## 一 作品の技法と表現

稠密な絵絹を用いた三副一鋪のこの画像は、髻上の蓮華座に坐し、右手は施無畏印、左手は胸前に置き三箇火炎宝珠を捧持する菩薩の姿を描く<sup>(2)</sup>。頭には五智宝冠を戴き、背後に透彫風の飾りをつけた二重光背を負い、さらに透明な大円光に包まれている。頭上には華奢な天蓋がかかり、また髻の下方には水中に立つことを表わす暗色帯がある。画面下端に補絹があり、画幅の左右辺ともわずかずつ截ち切られていると思えるほかは、概ね当初の状態をよく伝えている(原

色図版1、図1)。

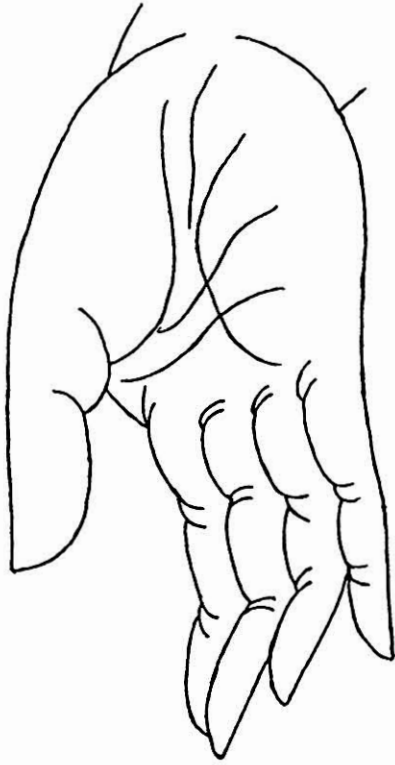
### (i) 肉身部

菩薩の肉身は白色を塗り薄い朱の暈を肌理こまかに施す。眼窩から頬にかけてや首の三道、掌腹などの薄い暈は、さりげなく人肌の温かさとふくらみを表わす様が心にくい。この白色はX線撮影<sup>(3)</sup>から鉛白系と判断され、また下地風に全身に地塗りするのではなく、あらかじめ下描したのち肉身部にのみ塗られていたことがわかる(図11)。ただ平安仏画としては意外に絹表からかなり分厚く塗彩されているため、裏彩色は確認できない。だが裏彩色を併用していると考えて間違いないまい。描起<sup>かきおこ</sup>しは朱線。

顔容は、眉を群青と墨の二層で表わし、上眼瞼は墨線のみ、下眼瞼は朱線のみを引く。目の虹彩は群青、眸子は墨を点じ、目頭・目尻に群青の暈をさす。眼窩のくい込みは浅い。寄り目がちで瞑想的な表情が、切れ長の眉で引き締められる格好になる。鼻梁のあたりは暈のみで立体感を表わし、鼻頭と人中を描く。小振りな唇は朱で地塗りし、焦墨線を唇の合わせ目と上唇頭に引き、唇両端にくぼみの線を加える。この鼻から唇にかけての描起し線が連結せず、全て

離れている点が本画の大きな特色の一つである。この点についてはまた後で触れたい。白毫は銀泥をさし朱線でくくる。髪は群青で、髪際に沿って細い白群の帯をめぐらす(図2)。

体軀と四肢は、均整のとれた伸びやかさに溢れているが、特に右手指の描写はすばらしい(図5・挿図1)。人差指から小指に至る四指が自然な屈曲を見せて伸びた上、各指の関節を示す二条の線が、湾曲の方向と巾を多様に変化させながら、関節ごとのふくらみを絶妙に表現しているのである。四指の自然な伸び具合ということのみを取り上げれば、例えば金剛峯寺の国宝仏涅槃図の地藏など、他に類例はある。しかし、こうした肌理細かい関節描写は他に例を知らない。創意工夫に満ちた表現であり、画家の並々ならぬ「眼」を感じさせる。細部にこだわるようだが、画像全体の造形意識のありかを象徴する重要な要素と考える。



挿図1 虚空蔵右手 描起し

(ii) 宝冠

冠は五智宝冠で、五仏は金箔を置いた上に墨線で描起し、衣に茶を塗る。但し墨線は補筆が多く、補絹もあつて五仏周辺は図様が判別しにくい。金箔地の部分には茶色の点を打つが当初からの表現かどうか、問題がある。

冠の基部は三面頭飾風に金箔による半円形を置き、列弁文・弁花文で飾る。また五仏の周辺にも華やかな弁花文を配する。これらのは花弁は全て纏綯彩色によるが、最も大きな中央の弁花文を見る限りでは、花弁の内区と外区の配色がいわゆる「紺丹緑紫」(青系・赤系・緑系・紫系)ではなく、青系・紫系(茶色に変色)、緑系・赤系という組合せになっている。「紺丹緑紫」は平安仏画の配色の基本であるが、ここにはその基本からの逸脱が見られよう。

また冠全体の周辺部に配された菊花文は、花弁に銀箔、蕊に金箔を置いたていねいな造りである。さらに冠の両側に蕨手状の歩揺を截金で表わし、金銀の切箔飾りを付ける。菩薩の額にも三筋セットの切箔飾りを垂らす、その精緻さは吹けば揺らぐかと思わせるほどである。

(iii) 着衣

菩薩の着衣は、上半身の条帛、下半身の腰衣と裳および裳の下着(裙衣と呼んでおく)および冠繪から成る。これらの衣文線は冠繪を除きすべて截金線で表わされているが、それぞれの着衣の外輪郭には截金線の外側にさらに銀泥線を走らせている点に注意される。

a、条帛

まず条帛表は現状では暗色地に截金文様のみが目立つ。だが当初は、何らかの地下塗りをし銀泥を掃いた上に截金線の衣褶に沿って

群青の量がかけられていたものと思われる(原色図版2)。つまり現在のような平板な印象ではなく、より明るく起伏のある表現であったはずである。その効果は、例えば平家納経勅持品見返絵中にみられる銀泥地に群青の暈をかけた雲などによって推し量ることができよう。麗美ではあるが押えの効いた雅びな表現である。截金文様は四ツ菱入り三重襷文。ただし、この截金文様には円形にとぎれている所が数箇所あり、もとは彩色の団花文が置かれていたと思われる。条帛表の縁は、朱地に銀泥で田字入り七宝繋ぎ文を描く。

一条帛裏は白地に四ツ目七宝繋ぎの截金文様。縁は白地に白緑の描消し丸文、中に朱の小輪(図3)。

#### b、腰衣

腰衣は緑青焼けのため絵絹の脱落が多い。表は緑青地に、二条線と一条線の立涌文を山が交互になるように組合せた截金の重ね立涌文様を置く。裏はスペースが少ない割には手がこんでいて、白地に五条の群青線で斜格子を形作り、銀泥で輪郭をとった四ツ菱をその間に配している。

#### c、裳

裳は茶色を呈している。これを地色とし、わずかに赤みがかつた茶色を截金の衣褶線に即して段暈風に加えている(図4)。さらに衣の端や膝の内側に衣文に沿って白色の照暈を表わす(X線写真で黒く不透過に見えるところ・図12)。注意されるのは、この照暈が地色から浮き上がらぬよう薄くかけられていることと、この照暈が地色からもさらに段暈が加えられていることである。地色・段暈・照暈の三者が微妙にからみあっているために、茶色から白茶色そして白色に至る複雑な色相の変化を目のあたりにすることになる。一見気が

つかないようなところに、デリケートで多様な美的変化を内包する点は本画像の大きな特色である。

衣褶線も流麗なものだが、膝頭付近に同心円的な図式性が現われているのは惜しい。裳金体を覆う截金文様は九ツ目七宝繋ぎ文で、ところどころに金の切箔による菊団花文を置いている。

表の縁は群青地であったと思われるが、外輪郭の銀泥線を残してほとんど絹が脱落している。

裳裏は白地に微塵格子の截金文様。但し裙衣の微塵格子截金と隣接する部位(蓮弁に懸かるところ)については、まぎらわしくないよう繁菱風な処理を加えたようである。裏の縁は桃色地(朱具)に朱の描消し丸文。

#### d、裙衣

蓮華座の蓮弁に垂れ懸かる裙衣は、暗黒色に截金が浮き上がって見える。だが当初の地色は条帛同様、銀泥を掃いた上に群青の暈をかけてあったものである。さらに截金の微塵格子と切箔の菊団花文を置く。縁は緑青地で文様は不明。

菩薩の左腹部にのぞいているのが裙衣の裏であろう。内側は白地に銀泥の点花文、縁は朱の描消し丸文。

#### e、冠繪

冠繪は白色に墨線で描起す。冠の左右から二条ずつ垂下したものが腋あたりで一度リボン結び、分かれて左右の下膊部にかかる形態である。冠繪は肩の後方に降ろすことが多いが、前方に降ろすこともままあり、途中でリボンに結ぶ形式も西禅院本阿弥陀浄土変相図などに例がある。だが垂直に垂下させるのは極めて稀で、まつすぐに降りた繪がハラリと二条に分かれて靡く様は、いい知れぬ氣品

と感興をもたらず。

(iv) 持物と装身具

左手で捧持する三箇火炎宝珠は、通常の花台の下に、蓮肉と反花のついた蓮台を二つ重ねた重層的な構成をもつ。宝珠は群青の纏綯で、中心部は銀を塗って朱でくる。さらに三箇宝珠全体を茶(紫)、白緑、群青で囲み、朱の火炎を表わす。蓮弁も種々の纏綯でいろいろられるが、本体の花台蓮弁の内区と外区の組み合わせは赤系―茶系(紫系)となっており、ここでも「紺丹緑紫」の彩色原理の崩れがみられる。輪郭線は全て朱線。

この三箇火炎宝珠は応徳涅槃図の地藏の持物に形状が似ているが、構成は複雑化している。これは恐らく来迎図において、観音蓮台が複雑化する傾向と呼応するものだろう。

装身具のうち、胸部の瓔珞は截金のリングに斜方六弁花と大小の蓮華ロゼットをあしらったもの。全体的に形が小さく華奢なのは、持物の火炎宝珠と競合しないようにという画家の細かい配慮の現われである。

これに対して臂釧は大ぶりで豪華である(原色図版2)。三方に斜方六弁花を配し、中央に列弁文のあるリボン抜きを置く。ここにも纏綯彩色が豊富に用いられるが、六弁花の内区と外区は緑色系―茶色(紫)系纏綯、列弁文の花弁のそれは青色系―赤色系纏綯の組み合わせで、ここでは「紺丹緑紫」に則っている。また六弁花と列花文に挿まれた地の部分や、止め輪の中央部、さらに臂釧下方から垂れるリボンの装飾点などに銀泥を用いることも注意したい。輪郭は朱線。

腕釧は茶色(紫)の列弁文のある截金のリングと小花文をあしらった

たリングとで、小綺麗にまとめる。

また瓔珞から垂下する玉飾りは金銀の切箔で表わされ、いったん腹部の八幅輪(截金)に集まった流れが、そこから末広がり蓮台に拡散する。有機的な動きである。

(v) 蓮台

蓮台は一重のみの平易な構成だが、これは拳身光の月輪内に収める必要があったからと思われる。

それぞれの蓮弁は、内区に弁花弁葉からなる装飾区を設け、外区は白地に弁脈のみを表わす。内区は金箔を押しした上に弁花弁葉を描いていたものだが、金箔が剥落し下描き線と補彩が露出しているためほとんど原状を留めていない。金箔地の部分は、冠部と同様に茶色の点を魚々子ななこのように散らしていたらしい。これは後補の疑いも起るが、釈迦金棺出現図(十一世紀末)の金棺底部にみる表現、つまり金箔地に丹の点を散らす表現を想起させ、必ずしも唐突な手法ではないことを知る。平板な印象を避ける当初からの表現であったと思われる。弁脈は銀のように見えるが金の截金線である。一方、二条の外輪郭線はまぎれもなく銀截金を用いている。

蕊は截金で、蕊頭に銀切箔を置く。

ところで本画のように、白蓮華でしかも外区を弁脈のみ、内区を花葉飾りとした蓮弁表現は、十二世紀半ばから後半にかけての仏画にいくつも見受けられる。外区に見られる表現感覚は、個人蔵の准胝仏母像や鎌倉初期の高山寺蔵仏眼仏母像のように全体を弁脈のみにした白蓮華表現にやがて帰着するものである。一方、従来の平安仏画の蓮弁表現は、纏綯彩色と弁葉弁花の飾りを併用するスタイルが本流であり、その傾向は本画の内区にのみ保持されている。試

みに、伝統的な平安仏画の表現を汲むと思われる峯寺の聖観音像の連弁内区と、宋画の色感に影響されたと思われる仏眼仏母像の蓮弁外区を組み合わせれば、本画の蓮弁に近いものが生まれる。そうした点から、本画の蓮弁は平安後期的表現から鎌倉的表現へ移行する過渡的様相を示しているといえる。

(vi) 光背と天蓋

光背は頭光、身光、拳身光の三つからなる。頭光・身光は同じ構成で、円形の内区と透彫り風の宝相華文をあしらった外区からなる。こうした区分けのある文様光背は、神護寺の釈迦如来(図14)や、峯寺の聖観音、日野原家の十一面観音など十二世紀の諸作品に見ることができ。

内区には截金の四ツ菱文を置き、金銀の截金線で三重の円周を設ける。縁にある楔形文様は神護寺の釈迦像に全く同工のものである。また円光全体には薄い銀泥暈を施していたようで、それは外区の文様区にまで及んでいる。

外区は石榴花入りの宝相華文様で、截金線がかたどる。花葉部に見える黒化した暈は銀泥の酸化によるものである。この形式に最も近いのは神護寺の釈迦像であるが、技法的な違いもあるものの、釈迦像の典雅さに対しより細緻で華奢な趣きを加えている。ただX線写真でもわかる通り、花葉部に用いた截金線は蔓部に用いたものよりも巾が広く、意図的に変化をつけている点は見逃せない(図10)。これについては後述する。

月輪型の拳身光は截金線で輪郭をとり、銀泥の内暈を施す。

天蓋は、光背の宝相華文と同工であるが、石榴花のない弁葉主体の文様とする(図7)。また蔓は截金線であるが、弁葉部は墨線輪郭

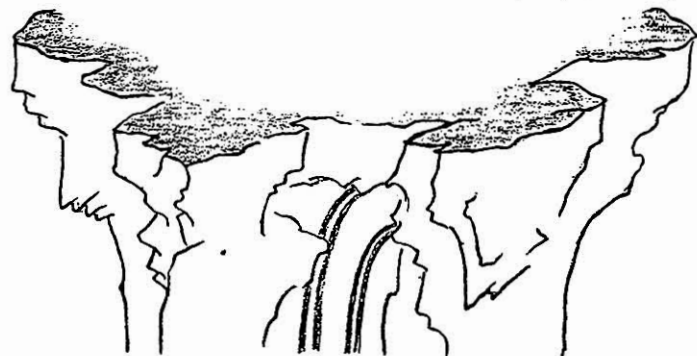
に緑青の暈としている。このわずかな違いは、天蓋の存在感を光背よりも少し弱めて奥ゆかしいものにする効果があっただろう。さらにこの天蓋は、大きさをほぼ正確に頭光の径に合わせているために、大変バランスがよい。

光背と天蓋の透彫風の表現形式は類例があるとはいえ、本画のそれは内区外区を含めた全てがフィルターに描かれた絵をみるような透明感を湛える点に特色がある。かすかで、しかも確かな存在感の表出と呼べばいいのだろうか、それを表現できる技術と美意識は並のものではあるまい。

(vii) 岩座

岩座は墨皴に加えて緑青・群青の暈を施すほか、上面や側壁懸崖の突起部に銀泥暈を多用する(図6)。懸崖には緑青の草が見え、また中央部を深くえぐって滝水を表わす。この水流は銀泥に群青を加えたものと思われる。輪郭を描き起すと、岩座上面は井桁のように張り出し(挿図2)、青不動の瑟瑟座を連想させるが、皴法や筆線はむしろ柔らかい趣きをもつ。

こうした中央に洞を穿ち井桁状に成型した台座は、フリーア美術館・ポストン美術館の如意輪観音像(十二世紀・図15)にも見られ、



挿図2 虚空蔵岩座 描起し

この時期の流行であったのだろう。ただ台座を囲む海水と思われる部分は、本画の場合、銀泥を掃いたのちに群青をかけて表わす。その効果は、条帛の項で述べたように平家納経見返絵などで推し測ることができようが、二つの如意輪像に比べると静かで抽象的とさえ言える押えた表現である。これには、観音像の場合、補陀落海のよくな具体的イメージが付属しているのに対し、虚空蔵にはそれがないことと、露わな水波の描写を避ける美意識が働いたという二つの理由が考えられる。

## 二 作風の特色と制作年代

以上、技法と表現について細かく眺めてみたが、本画の作風の特色となるものをまとめてみよう。

### (一) 「銀」使用について

まず一つには、従来から指摘されているように、豊富な「銀」の使用があげられる。条帛と裙衣の銀泥掃き、着衣の縁や裏地の銀泥文、着衣外輪郭の銀泥線、蓮弁輪郭の銀截金、臂釧基部部の銀泥、宝飾の銀切箔、光背の花葉・拳身光の銀泥暈、さらには岩座や海水部の銀泥暈・銀泥掃きに至るまで、銀を重要な表現手段としていることが窺えよう。

平安仏画における銀泥線の使用についてはすでに青不動(十一世紀前半)の頭髮に見られ、着衣の外輪郭に銀泥線を用いるのも、一乗寺の天台高僧像(十一世紀後半)中の善無畏幅の下衣に先例がある。また大治二年(一一二七)の東寺五大尊中の大威徳幅には台座外輪郭に銀截金線を用いる例があるし、寛治二年(一一〇八)の来振寺降三世

王像には銀箔・銀泥のかなり効果的使用が認められる。こうした前史を享けて十二世紀の諸作品には程度の違いはあれ部分的な銀の使用が一般化してゆく。だが本画のように「金」による荘嚴と拮抗するほどに「銀」を駆使したものは、十二世紀前半までの仏画にはない。特に着衣主要部に銀を掃く表現はこれを嚆矢とし、そこには従来の銀使用法からの質的転換を想定してよいように思われる。この傾向を推し進めると、平安末頃の廬山寺の普賢十羅刹女のような全く銀荘嚴主体の作風に行き着くと思われる。本画はそこまで至らないが、他にこうした銀使用の質的転換を偲ばせる作品として東博の普賢菩薩像があることに着目しておきたい(図16)。そこには朱色の裙衣の縁に銀泥と思われる暈があるほか、その団花文を構成する花弁の一つ一つを銀泥でくくるといふ、新しい感覚の銀使用が認められる。この作品は本画と近い時期のものと思われるが、銀使用に関して符節を合わせたように新傾向を示す点は留意すべきである。

本画の銀使用の近似例を他に求めるとするならば、前述したように長寛二年(一一六四)の平家納経見返絵が想起される(図18・19)。勸持品には銀泥の上から白緑や群青を塗る麗美な着衣表現がみられるし、如来神力品には懸崖や崖の上面に銀泥暈を用いる表現がみられ、本画の着衣や岩座との共通性を見いだせる。平家納経にはこのほか、妙莊嚴王本事品のように全体を銀泥地にしておいて登場人物の着衣はその銀泥地を利用しながら色を重ねて表現したり、薬王本事品のように洲浜の銀泥地の延長上に着衣を表わすなど、かなり自在な銀使用がみられる。絹絵と紙絵の素材の違いや、*「荘嚴」*そのものをメインテーマとして来た装飾経とのジャンルの差もあるものの、本画に窺える銀使用のさらに発展した姿を平家納経に認めても

よいのではないだろうか。

(ii) 纏綯彩色と朱線

平安仏画の豊麗な色彩調和の一翼をになう纏綯彩色は、当時「紺丹緑紫」と呼ばれたように、青系―赤系／緑系―紫系という配合をもっていたことは諸先学によつて指摘されている<sup>10</sup>。この色彩配合は盛唐期の中国画に由来すると思われるが、日本では十一世紀頃に定着し、平安後期仏画の彩色原理と呼べるほどほとんどの作品に踏襲されている。本画でも瓔珞の六弁花や臂釧の六弁花にその配合がみられる。しかし例えば冠中央の六弁花は青―紫／緑―赤の配合だし、持物の蓮台は赤―紫であるなど、目立つ部位の纏綯の配合が従来の法則から逸脱しているのである。それが微妙な色調の違いをもたらしている。

さらにこれらの纏綯彩色の区わけや輪郭に白線ではなく朱線が用いられる点も留意しなくてはならない。平安後期仏画の優美な色彩調和を論じる上で、白色・白線の果たす役割がいかに重要であるかについては、有賀祥隆氏の卓れた指摘がある<sup>11</sup>。対立する色相をやわらげ温和な色調をもたらす白線の採用は、有賀氏のいうように平安時代の美の享受者の繊細な感覚を示すものであろう。本画においても確かに冠の花飾りに白線が見うけられる。しかしそれは一部に留まり、主役は白線から朱線に移っているのである。

このことは本画の纏綯彩色内部における白色の後退とも連動している。というのは通常の纏綯では段階的に色を変えたうちの最も明るい層、つまり白色部はきちんと白色顔料を塗り直すのであるが、本画の場合、持物の蓮台にしる瓔珞・臂釧・腕釧の花弁にしる、その部位を見ると地色となる肉身の白色をそのまま利用する「白ヌキ」

に依っているのである。これは本画全体の賦彩に具色（白色をませた中間色）が少ないこととあわせて、「白」の後退<sup>12</sup>と言つてよい。

白線主導に変わる朱線主導型の作例は、ボストン美術館の如意輪観音、持光寺の普賢延命（一五三）、西禅院の阿弥陀浄土変相など十二世紀後半の仏画にいくつか出現してくる<sup>13</sup>。この傾向は従来の平安仏画の色感に満足せず別な色感を求める美意識が働いたためと解したい。

纏綯に朱線の輪郭を用いるのはもともと奈良時代絵画以来の伝統的手法である。それがこの時期に再び採用されるのであるが、ただそれは平安末期における南都を中心とした奈良様式の復興とは直接関係しないように思われる。恐らく従来の仏画の色感にはない感覚を求めた時に、古来の手法が参考例となったという事情ではなかったか。朱線は白線と違って対比的な色調をもたらす。本画にはその颯爽とした効果が現われているが、同時にその効果は十分に抑制された「隠し味」であることも忘れてはなるまい。

(iii) 裳の暈

着衣のうちでも重要な裳の立体感表現について、段暈<sup>だんぐま</sup>と照暈<sup>てりぐま</sup>を複合的に組合わせた描法が本画にみられることは前述した。私見ではこれは十二世紀半ばから後半にかけての特色を示していると考えられる。

衣の起伏を表わすため衣褶に加えられる段暈は、平安後期仏画では地色との配合の美しさを考慮して色が選ばれる。応徳涅槃図（一〇八六）の仏衣における白地に淡橙色の段暈や、京博蔵十二天（二二七）諸尊にみる丹地に朱色の段暈などがそれである。ところが十二世紀前半から半ば頃にかけての仏画になると、地色と段暈の色彩配

合ももちろん考慮するが、両者の色相の差が僅少になり、その微妙な差を好むような傾向が認められる。緑青地に群青の段暈をかけた松尾寺普賢延命・日野原家の十一面観音の裳や、青緑色系の地色に群青の段暈をかけた東博の准胝観音の裳などがそうであり、東博の孔雀明王や普賢菩薩もそうした特徴をもつ。特に孔雀明王の裳は、白群から白に至る種々の色を地色・段暈・照暈として自在に用いているため、どれが地色の色相なのか判らないほどである(図17)。

さて、本画ではこれに白色の照暈表現が加わる。だがそれは例えば京博蔵十二天の水天の裳にみるような、明瞭な「白」でしかも膝頭や脛部に単純化されてかけられた照暈とは、かなり表情を異にする。本画での照暈は、地色との差がわずかしかないし、しかも段暈が照暈の上にもかかってくるため、地色・段暈・照暈の三者が混然一体となった様相を呈しているのである。これに近い感覚を示すのはやはり東博の孔雀明王であろう。

「微妙な差」を意識するこうした感覚は、院政期仏画の洗練された色彩感覚が、一層繊細化の方向に向ったことの現われと思われる。本画の暈の表現は、その意味で十二世紀半ば頃に達成された複雑性を帯びていると考えるのである。

#### (IV) 截金表現

本画の截金文様の豊麗さと緻密さは、陶酔感さえ覚えるほどであり、まさに荘嚴の粹を尽くしたものとといってよい。例えば十二世紀前半の京博蔵十二天像の截金文様と比較しても、文様の単位はより小振りになっているし、十二天の截金に窺えたような典雅さ・まろやかさは後退し、繊細さが前面に押し出されている。また、十二世紀前半でも半ばに近い頃の日野原家蔵十一面像の菊団花文と本画の

それを比較すると、前者が肉太の豪華さを持つのに対し、後者もつばら華奢な趣きを持つと見なされる。十二世紀仏画の諸作品の中にあっても、本画の截金文様は相対的に「繊細」な度合が極めて高い。これに匹敵するのは同じ東博の普賢菩薩像ぐらいなものだろう。この点でも両者の同時代性を予想させるが、これは十二世紀前半にはまだ現われない特徴とみたい。

ところで本画の截金を細かく観察すると、そこに三つの異なる様相があることに気付く。すなわち、

- ①金の発色を完全に保持している截金部位
- ②金が銀化したように見える截金を含む部位
- ③赤金風の截金部位

である。①は、条帛表・裙衣表の截金文(図9)、および頭光・身光外縁の楔形の截金文がこれに当たる。③は、光背外区の宝相華文様中の蔓部、および光背の同心円周に用いられた截金線。②は、①を除く截金で、本画では最も広範囲にみられるものである(図8)。②は平安仏画の截金によく見受けられる現象である。これには金に不純物が含まれているためという考え方も成り立つ。しかし、本画の場合、金の層が一举に剝落しているケースが多く、截金に用いられた箔自体が層状になっているものと思われる。これは田口栄一氏が平等院鳳凰堂扉絵の截金表現で指摘されたように、銀箔と金箔を重ね合わせたいわゆる仏師箔を用いているせいとみるのが妥当であろう。重ね合わせる理由は、不確かながらやはり金の発色を良くするためであろうか。

このことは①の場合とも関連する。というのは光背楔形文様を除いて、①に該当する条帛・裙衣の截金双方とも、衣自体に銀泥引き



がなされているのである。①の截金が②に比べて金色の保存度が格段にいいのは、この銀泥引きのせいかもしれない。恐らく①の場合には金銀箔の重ね合わせを行わず、金箔のみにより、下地となった銀泥引きと併せて、結果的に重ね合わせと同じ効果を齎すことになったと想像する。

これに対して③の様相は以前にも述べたように、宝相華文様の花葉部と蔓部とで箔を使い分けたことが推定されるケースである。ただ、こうした青金・赤金的な使い分けは、まだ他の平安仏画にも特定できておらず、この表現の絵画史的位置付けは今後の課題として残されたままになっている。

いずれにしても、本画の截金表現は、一律的なものではなく、下地の性格や文様の形態に応じて多義的使用がなされていることは明らかであり、形の上での繊細さのみならず用法の上でも細かい配慮がなされたことに驚かされるのである。

#### (v) 顔容描写

尊像の顔容をどのように描くかは、仏画の作者にとって画龍点睛ともいえるべき中心的な関心事である。たとえ注文者が言葉で指図しようとも、表情の細かいニュアンスには実際に筆を下す作者の個性が滲み出てくると考えるのが自然である。そうした意味で、本画の目・鼻・口の描き方には独特のクセがあり、興味深い問題を提起する。

そのクセというのは前述した通り、鼻から人中および口にかけての輪郭線が全て離れていることである。例えば神護寺の釈迦像と比較すると一目瞭然であろう。釈迦像では鼻と人中のU字形が近接し、上唇と下唇の閉じ目に入る焦墨線が隙なく締まって、そのまま左右

の口角の窪みを表わす小湾曲線に接続している(図21)。単純ではあるが、この部分の顔の造作を端的に表わす見事な表現である。これが平安仏画の正統的な描法と考えて大過ない。一方、本画の描法はと見ると、鼻と人中の線は離れ、唇の合せ目の焦墨線は上唇頭の突起を表わす線によって分断され、それらが接することはない。さらに口角の小湾曲線とも互いに離れている(図20)。見ようによってはバラバラとも言える。また、釈迦像がほぼ完璧な左右相称性を示すのに対し、本画では鼻の位置がやや左にずれ、唇も左右相称性に関して甘さが認められる。これは決して仏画の正統的な描法とはいえない。

その点では眼瞼の描法も気になる。本画では下眼瞼を朱線のみで表わす。このやり方は奈良時代の法隆寺壁画や平安前期の伝真言院曼荼羅など例がないわけではない。が、平安後期仏画では、下眼瞼は朱線を引いたのち両端から墨線を短く重ねるのが常套で、本画の例はむしろ珍しいのである。

一方で右手の指関節の描写に驚嘆すべき造形感覚を見せながら、他方で顔容描写に仏画としては馴染みが薄く造形的にも不自然と思えるような描法を窺わせるのは何故だろうか。これは本画の作者が、仏画の顔容描写には不慣れだった人物、つまり想像を逞しくすれば絵仏師ではなく宮廷絵師のような立場にある人物だったせいではなからうか。

平安後期において仏画を制作する場合、その専門家たる絵仏師のほかに宮廷絵師も手がけることがあったことは十分に推測される<sup>16</sup>。だが実際の遺品の中でそれを選別するのは極めて難しい。この時代の絵師と絵仏師の仏画制作における力量の差が不明なためである。

そうした困難な状況の中で絵師の関与が想定されているのは、長保三年(一〇〇二)銘の線刻蔵王権現像と鳳凰堂扉絵九品往生図(一〇五三)であろう。前者については有賀氏が「春蚕糸を吐くような」線描の性格から巨勢広貴のような絵師を下絵の作者として予想した<sup>16)</sup>。後者については為成という絵師が下絵の描き手として後世の逸話に登場するほか(『古今著聞集』)、何といつても頼通造頭という背景により当代随一の絵師の作として従来より考えられているものである<sup>17)</sup>。両者の共通点は、洗練された作風と抜群の画技ということになるのか。

ところで鳳凰堂扉絵の描き手を宮廷絵師とするならば、絵師らしい特徴を尊像表現の中に探した時、それが見いだせるのは顔容描写であると筆者は考える。阿弥陀の表情の優美さもさることながら、つき従う諸聖衆の表情が特に親しみやすく、そのまま絵巻物の世界に移行しても不自然ではない(図22)。これは仏画にとつての常套手法である眼窩線が聖衆には表わされず、そのため厳めしさが消えていることと、童顔の造りであることが原因している。

このような(顔容表現における非仏画的性格)を絵師の描く仏画の一特色とみなすのはいかかであろうか。<sup>18)</sup>もちろん、非仏画的性格が見いだされなければ、それらは全て絵師作の仏画とみるのではない。ある仏画にそうした強い要素があれば、絵師の手になる可能性が高いと考えるのである。<sup>19)</sup>

その意味で、本画の顔容表現の描法はまさしくこのケースに該当しよう。本画の作者の画技の高さは、十二世紀の諸作品と比較しても当時第一級のものであったことは疑いない。にもかかわらず、顔容に破綻とはいわないまでも不首尾な点があるのは、仏画を専門としない宮廷絵師の手になるせいではなかつただろうか。

#### (vi) 制作年代と絵画史上の位置

作風の特徴を論じる過程で、それが平安後期仏画の様式史の中で占める位置についても同時に考察して来たが、ここでそれをまとめよう。

まず銀使用の問題では、十一世紀後半から十二世紀前半にかけての仏画では部分的使用にとどまるのに対し、本画では金と拮抗するまでに重用され、東博の普賢菩薩像の銀使用とある意味で共通する質的転換を示していることをみた。次に縹網彩色の問題では、平安後期仏画の配色原理から逸脱する傾向が認められること、同時に平安後期仏画の色彩調和に重要な役割を果たした白色線が減り、代わって朱線が復活していることを観察した。朱線が多くなる例は、十二世紀半ばから後半にかけての仏画に登場して来る。白色を混ぜた具色(中間色)が減退し、「渋く落ち着きのある色が基調」(柳沢孝氏)となつていることもこれと関係する。これらは従来の仏画様式からの変質に属する諸要素である。

その一方で、従来の様式的傾向を踏襲しそれを一層推し進めた局面も認められる。色彩の微妙な差を好み、複雑化した着衣の暈、繊細化し箔の使い分けまで行つたと思われる載金文様などがそれである。暈の複雑化は十二世紀半ば頃に到達した様相を示していると思われる。また載金文様の繊細さは再び東博の普賢菩薩との同時代性を推測させた。

本画の作風は、総体としては、十二世紀前半からの耽美主義的傾向に属することはいうまでもあるまい。ただ、本画の表現法には、平安後期仏画の様式から変質する局面と、継承し先鋭化する局面とが並存している。いわば過渡の様式を示しているのである。以上の

考察から、本画の制作年代を十二世紀半ばに置く定説を筆者も支持したい。<sup>(20)</sup>

ところで、このような様式的変質または先鋭化が平安仏画の自律的展開にすべて帰されてしまうと考えるににくい。当然、宋画の影響が問題となるわけだが、その点筆者は本画の光背の透明感に着目したい。頭光・身光・拳身光とも本画は銀泥と思われる薄い量を下地がわりに用いるだけである。神護寺の釈迦像に形式的に類似しながらも、この抜けるような透明感では明らかに一線を劃している。もちろん透明な光背表現そのものはこれまでもあるわけだが、本画ほど複雑化した形態で透明感をもつものは珍しく、松尾寺の普賢延命像により単純な先例があるくらいのものであろう。さらに透明な拳身光に至ってはこれ以前に例がない。<sup>(21)</sup>この拳身光は密教の月輪と考えられるものだが、透明表現を宗教的理由に帰することはできない。<sup>(22)</sup>そこで想起されるのは清浄華院蔵の普悦筆阿弥陀三尊像である(図23)。その光背表現の特徴を戸田禎佑氏は次のように言い尽くしている。

本図で何よりも注目しなければならないのは、朦朧とした画面の「ぼかし」の効果であろう。画家、普悦は仏像とそれととりまく空間を一体のものとして把握しており、朧な蓮華光背や踏みわり蓮華のわずかな前後の開きが、幽かで柔らかな光に包まれた奥深い空間の表出に大きな力を及ぼしている。蓮華光背のあまりにも淡い影は、その技法を探ろうにも、とらえどころがないほど微妙なものである。(南宋における「金」の使用について)<sup>(23)</sup>

南宋仏画の代表作とされるこの画幅において、ぼかしを用いた拳身光(蓮華光背または舟形光背)が見られることは、本画の透明な拳身

光の発想の源を考える材料にはしないか。むしろ本画の拳身光は截金の輪郭線によって外の空間とは隔てられており、「仏像とそれを取りまく空間を一体のものとして把握」する高度な視角はない。だが程度の差こそあれ、本画の三つの光背がもつ透明表現は、そこに否応なく空気あるいは空間の存在を意識させることになる。こうした発想は阿弥陀三尊像の拳身光によって現出される空間表現と何かしら共通の基盤をもつように思われるのである。<sup>(24)</sup>本画との差は、戸田氏の言葉を借りれば阿弥陀三尊像では「自然主義的イリュージョン形成」をめざして光背表現を行ったのに対し、本画の光背ではあくまでも「莊嚴」という宗教的意義が優先された点にあらう。その意味で本画の光背は、院政期仏画の本来の志向というべき截金による莊嚴への意図と、宋画に影響された「ぼかし」を軸とする空間表現との融合の産物といえる。

光背に宋画の影響を認めるとすれば、具色の減退と「渋い」色調への変化も宋画の影響に基く可能性がある。ただ暗色に見える相当部分は銀の酸化によるものであり、当初は像全体が「白銀」のような穏やかな光に満ちていたことを考えると、色調における宋画との関連はなお留保すべきだろう。

莊嚴の緻密さと気品の高さの双方において、本画に匹敵するのは東博の普賢菩薩像あるのみである。それがともに十二世紀半ばに生み出され、しかも一過性の様式であった理由は、耽美主義を基調とする像莊嚴の密度がこの時期にほぼ限界に立ち至ったためと思われる。「絨細化」とそれは呼ばれているが、その内容は截金文様の細密化のみにとどまらない。本画の裳の暈に窺われた色彩の微妙な差への意識、光背と天蓋との間のわずかな表現の差、その光背の透明感

の表現いいかえれば幽妙な存在感への志向、右掌の指節にみる微細な箇所での入念な描写など、一見気がつかない微妙な差異、あるいはかすかなもの、かそけきものに意を用いる表現意識もまた「繊細化」の重要な要件をなすものではなかつただろうか。

〈注〉

- 1 拙稿「国宝・虚空蔵菩薩像について」（『佛教藝術』一七二、一九八七年）。なお本画像は、もと井上侯爵家から三井合名会社を経て国有（東京国立博物館）に帰したものである。国宝指定は一九五一年六月九日。
- 2 絵絹1cm四方の経緯数は、経約48本、緯約52本。
- 3 X線写真はすべて東京国立博物館提供の資料によった。データは、距離・80cm、出力18KV、5mmA、60sec。
- 4 X線写真で見ると、肉身部に比べて一見透過度が高く金箔ではないように思えるが、これは金箔が極めて薄いのに対し肉身部の鉛白系の白色が厚塗りされているためであり、他の金箔部の透過度とさしたる違いはない。
- 5 地色および段暈の茶系色彩は、紫の褪色したものである可能性を払拭できるわけではないが、拡大鏡で見ると、冠や持物部の縹網彩色に見られる紫の褪色した部位とは別種の彩色と思われる。この点の疑問はX線撮影では解決が望めず、蛍光X線分析等の精密な分析に俟たなければならぬ。
- 6 フリーア美術館の如意輪観音像、東博（東京国立博物館）の千手観音像、高野山の阿弥陀聖衆来迎図など。
- 7 弁葉の一部には茶色を呈している顔料の暈もある。
- 8 蔓部は黒化しているが、拡大鏡で明らかに金色が認められ、X線写真には不透過であることから、截金線と判断される。
- 9 田中生「井上家の虚空蔵菩薩」（『国華』三〇五、一九一九年）、日本国宝全集「四四輯「虚空蔵菩薩像」解説（一九三一年）、松下隆章「虚空蔵菩薩像」解説（『美術研究』一四八、一九四六年）など。但し、それらにおいても条帛や裙衣の銀泥引きを見逃すなど、必ずしも考察が十分ではない。
- 10 秋山光和「日本上代絵画における紫色とその顔料」（『美術研究』二二

〇、一九六二年）など。

- 11 有賀祥隆「平安絵画」（日本の美術二〇五、一九八三年、至文堂）、同「平安仏画小論」（奈良国立博物館特別展「平安仏画―日本美の創成―」目録、一九八六年）。
- 12 十二世紀の仏画のうちでは大治二年（一一二七）の十二天像（京博蔵）中の羅刹天脇侍に先例がある。また精査はしていないが、高野山の阿弥陀聖衆来迎図もこの例に加えていいだろう。
- 13 照暈の上に段暈が加えられる手法自体は京博蔵十二天にも見られる。
- 14 田口栄一「鳳凰堂九品来迎図調査報告―両側壁画の現状と来迎聖衆の図様及びその表現（上）―」（注46『佛教藝術』一四一、一九八二年）。
- 15 長保元年（九九九）八月二十三、二十六日に、宮廷絵師巨勢広貴が不動尊図を描いた記録が『権記』にある（宮島新一「巨勢派論―平安時代の宮廷絵師」参照、『佛教藝術』一六七・一六九、一九八六年）。また、長承三年（一一三四）四月、待賢門院発願の法金剛院の壁画に、絵仏師応源のほか絵師信茂が参画した記録が『長秋記』にある。さらに柳沢孝氏は「大和永久寺真言堂障子絵と藤田本密教両部大経感得図―その製作年代と作家―」（『美術研究』二二四、一九六二年）の中で、宮廷絵師が仏教説話を描いた例として両部大経感得図を査定し、「同じ絵様を絵師・絵仏師の別なく受持っている」当時の画壇の實際を浮き彫りにしている。
- 16 有賀祥隆「鑄銅刻画蔵王権現像雑攷」（『国華』一〇九四、一九八六年）
- 17 宮島新一氏は鳳凰堂扉絵の下絵は為成が描いたと解釈している（注15論文）。
- 18 藤田美術館蔵の両部大経感得図は、もと保延二年（一一三六）に建立された大和内山永久寺の障子絵で、宮廷絵師藤原宗弘筆に当てられるものである（柳沢孝前掲論文）。説話図なので仏画とは一律に論じられないが、人物の容貌を描く線や表情は極めて柔らかく、これも非仏画的性格の一例に挙げられると思う。
- 19 筆者は他にこうした例として、四天王寺蔵の両界曼荼羅（平安末期）を考えている。明るい賦彩をもつこの仏画は伝統的な作風の仏画であるが、顔容表現がやや異色で、特に眼瞼の描法は墨線の引き重ねの手法に依っている。顔容のバランスもやや崩れたようなところが見られ

る。

- 20 田中生「井上家の虚空蔵菩薩」(『国華』三〇五、一九一九年)ではこれを院政時代初期とし、『日本国宝全集』四四(一九三二年)の解説では藤原末期、松下隆章「虚空蔵菩薩像」(『美術研究』一四八、一九四六年)では十二世紀中頃とした。以後この松下説が定着している。
- 21 鎌倉時代以降では、醍醐寺の文殊渡海像などに類例がある。
- 22 本画と同図様の醍醐寺蔵虚空蔵菩薩像(十三世紀)では、月輪を白色で埋めている。月輪表現としては醍醐寺本の方がむしろ本来的である。
- 23 『国華』一一一六(一九八八年)。
- 24 ちなみに時代はやや降るが、宋末元初とされる京博蔵の羅漢図には、上段の羅漢の円形頭光に金泥暈、中段の羅漢の円形頭光に本画と同じような銀泥暈が施されている(図24)。水墨主体の中で金銀使用の例であり、装飾的性格の強いものだが、虚空蔵の拳身光と同じ手法が中国画に見いだせる点は留意される。

〔付記〕

本稿は鹿島美術財団助成金による研究の一環として行った調査成果の一部である。X線写真の提供については東京国立博物館村重寧氏、中野照男氏、安嶋紀昭氏諸氏に多大な御便宜を賜った。深く感謝いたします。

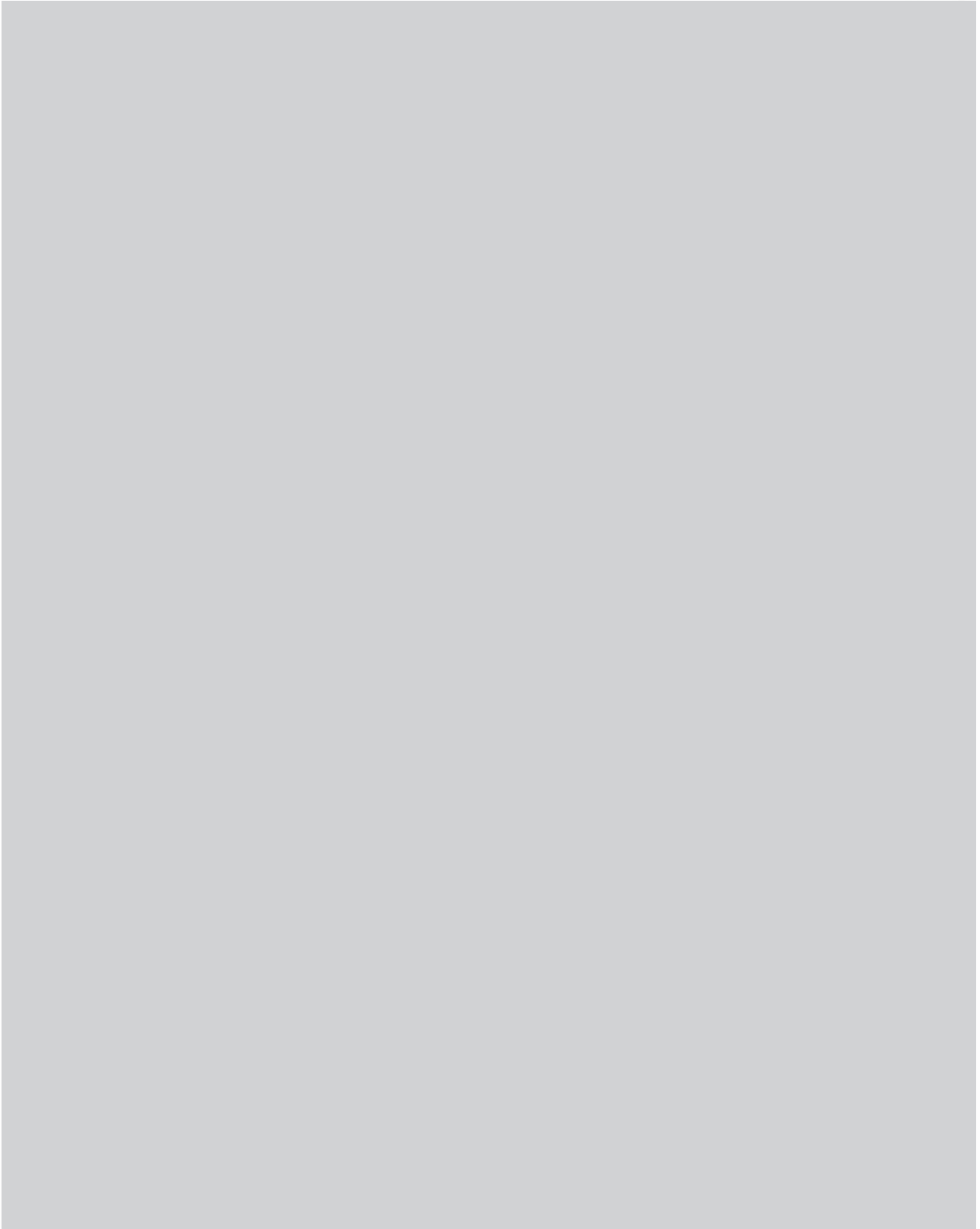


图1 虚空藏菩萨像(部分) 东京国立博物馆藏

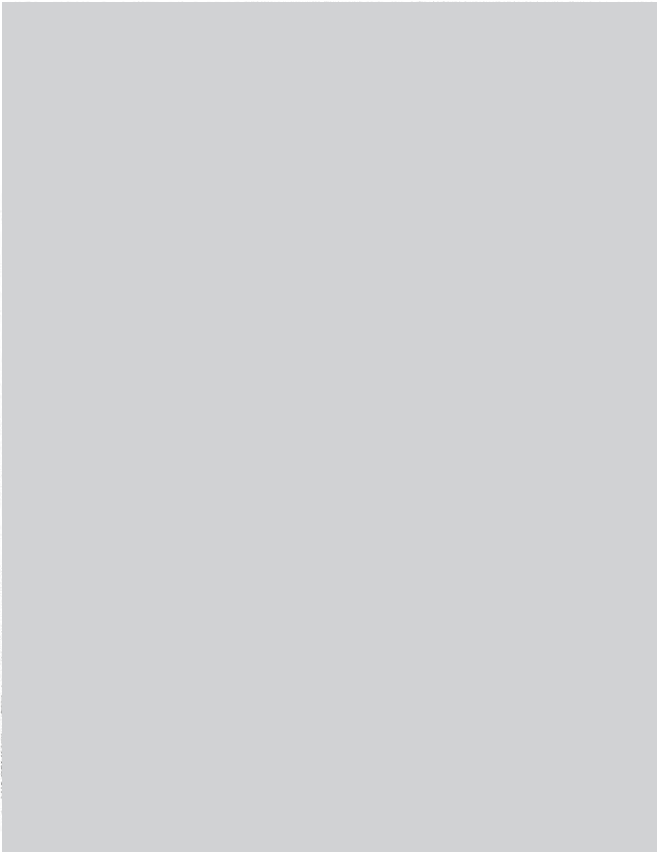


图 3 同(左肩)

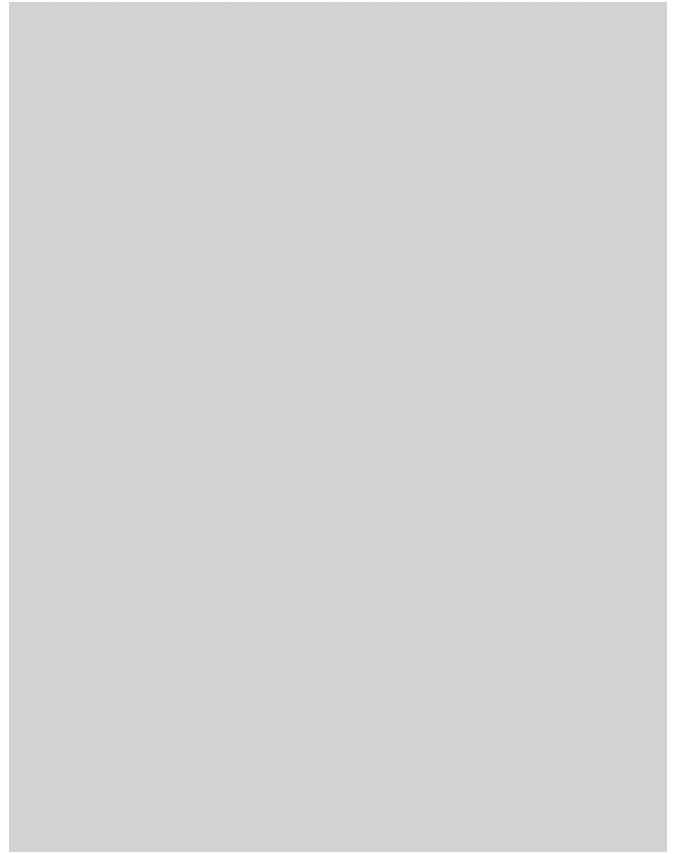


图 2 虚空藏菩萨像(顔)

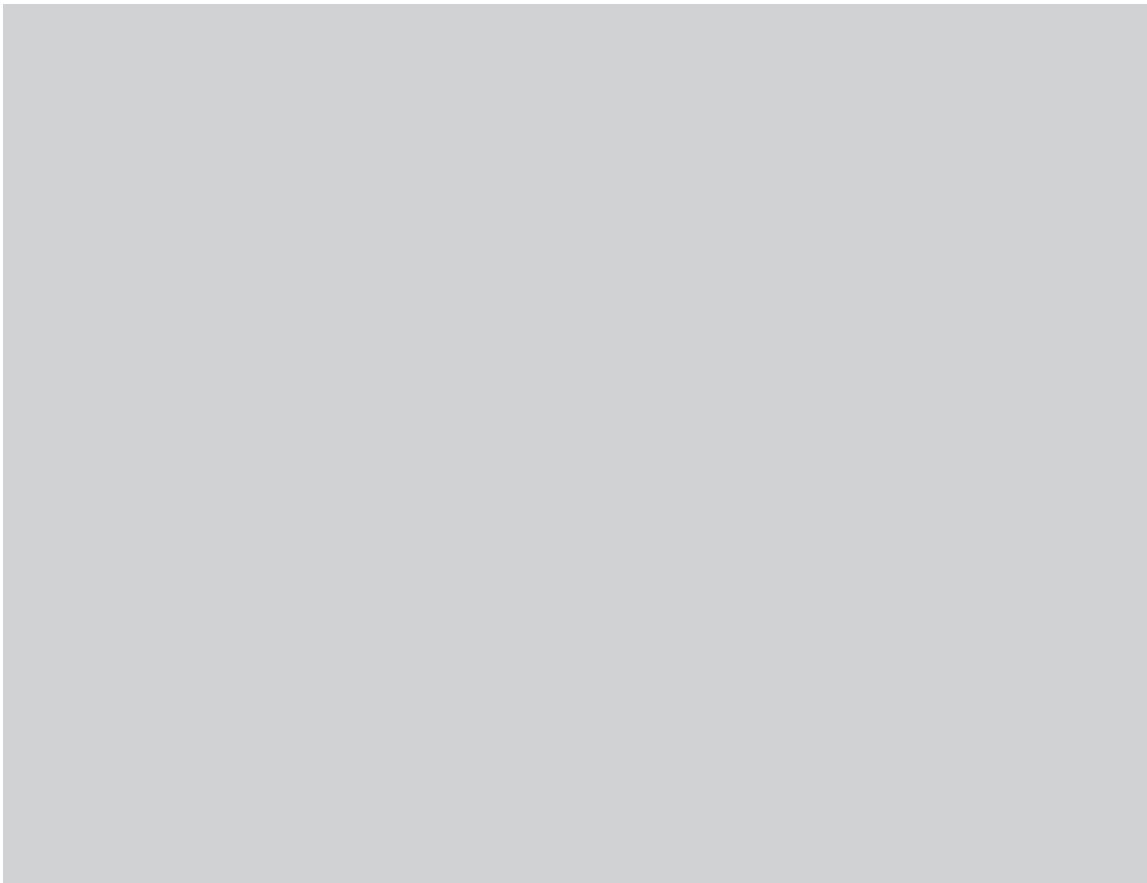


图 4 同(左膝)

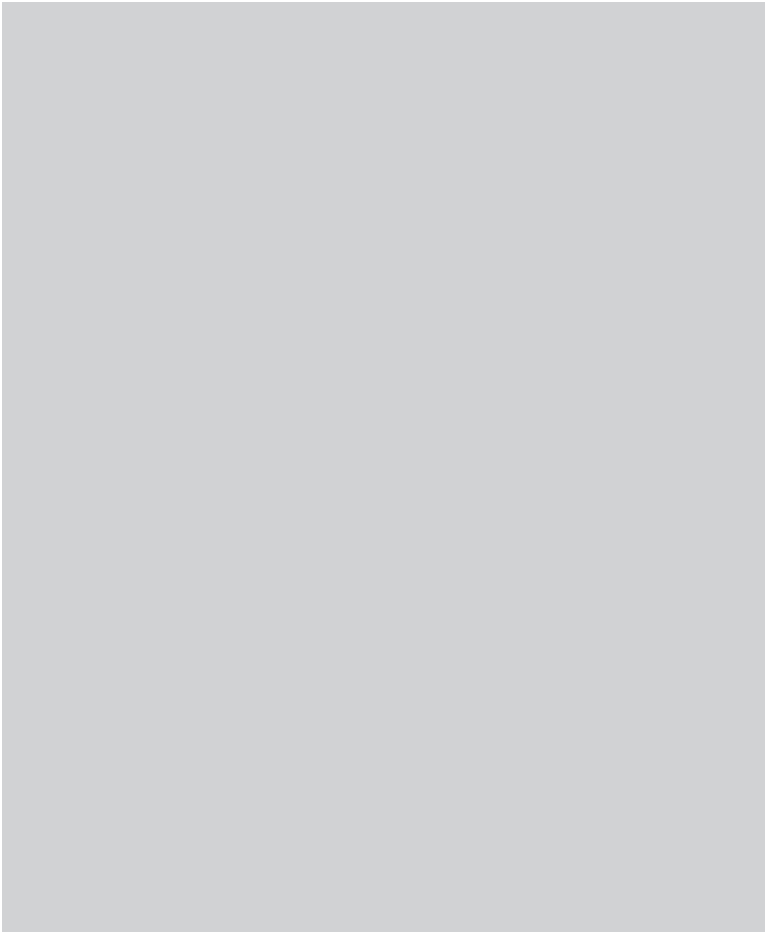


图 5 同(右掌)

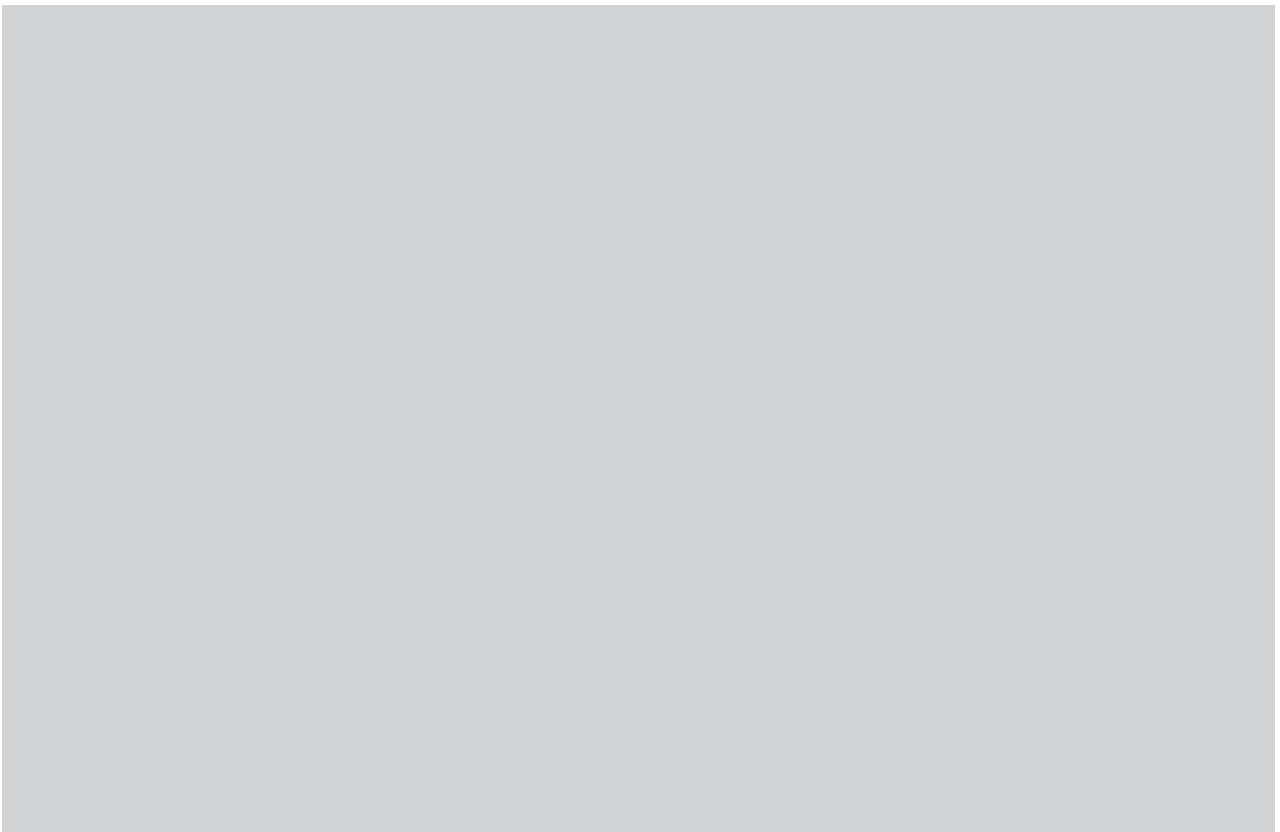


图 6 同(岩座)



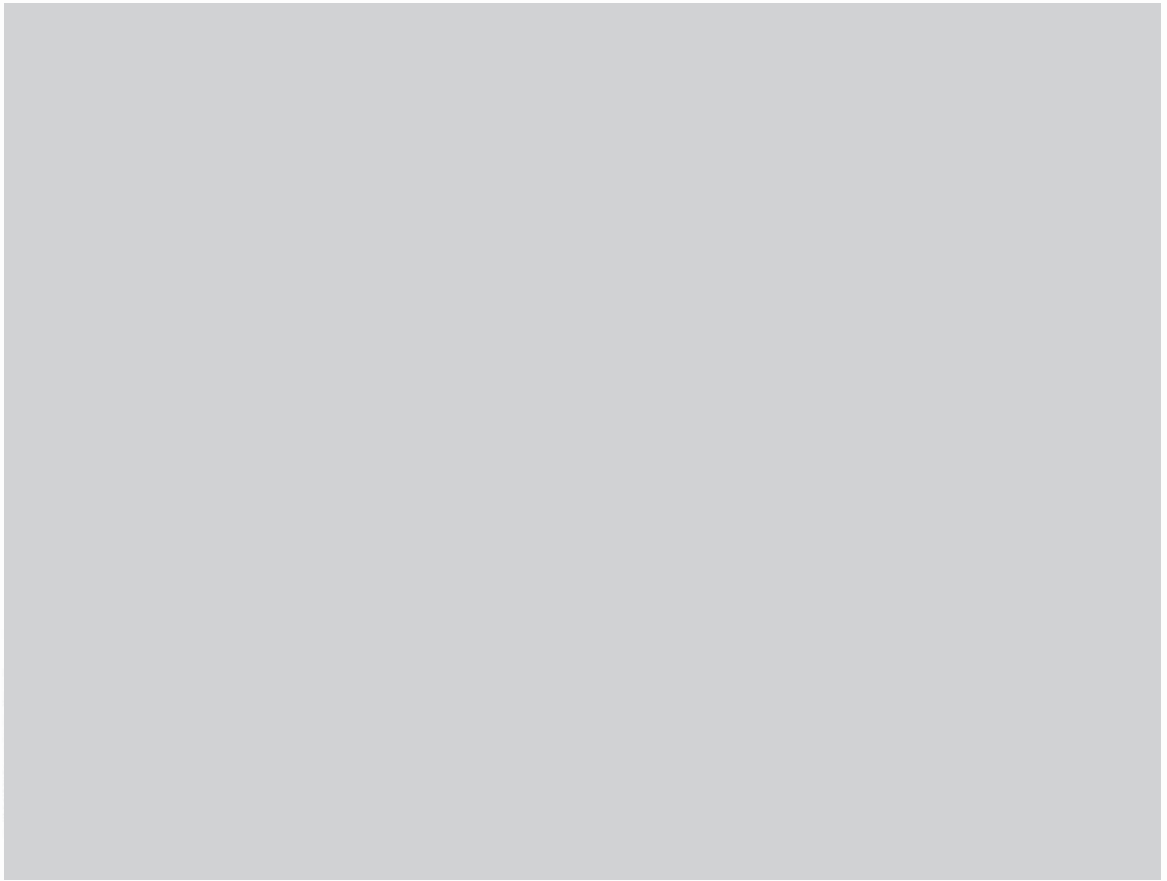


图7 虚空藏菩萨像(天盖)

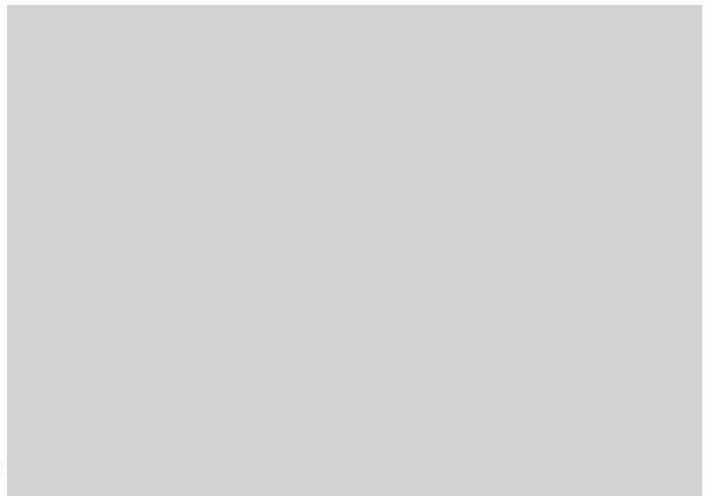


图8 同(頭光、拡大)

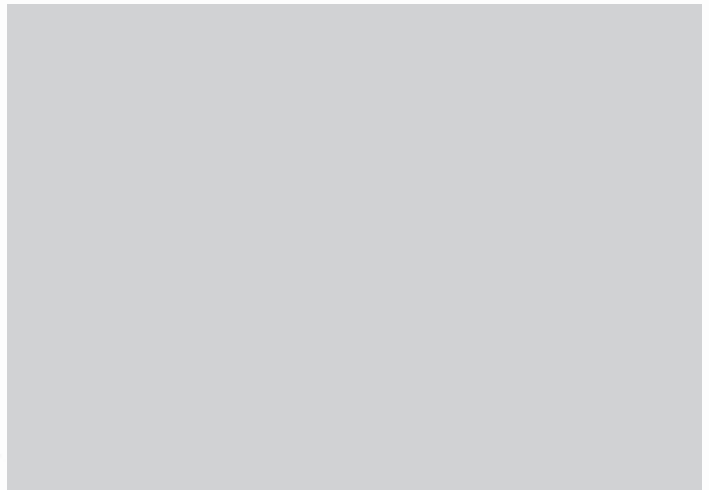


图9 同(裙衣、拡大)

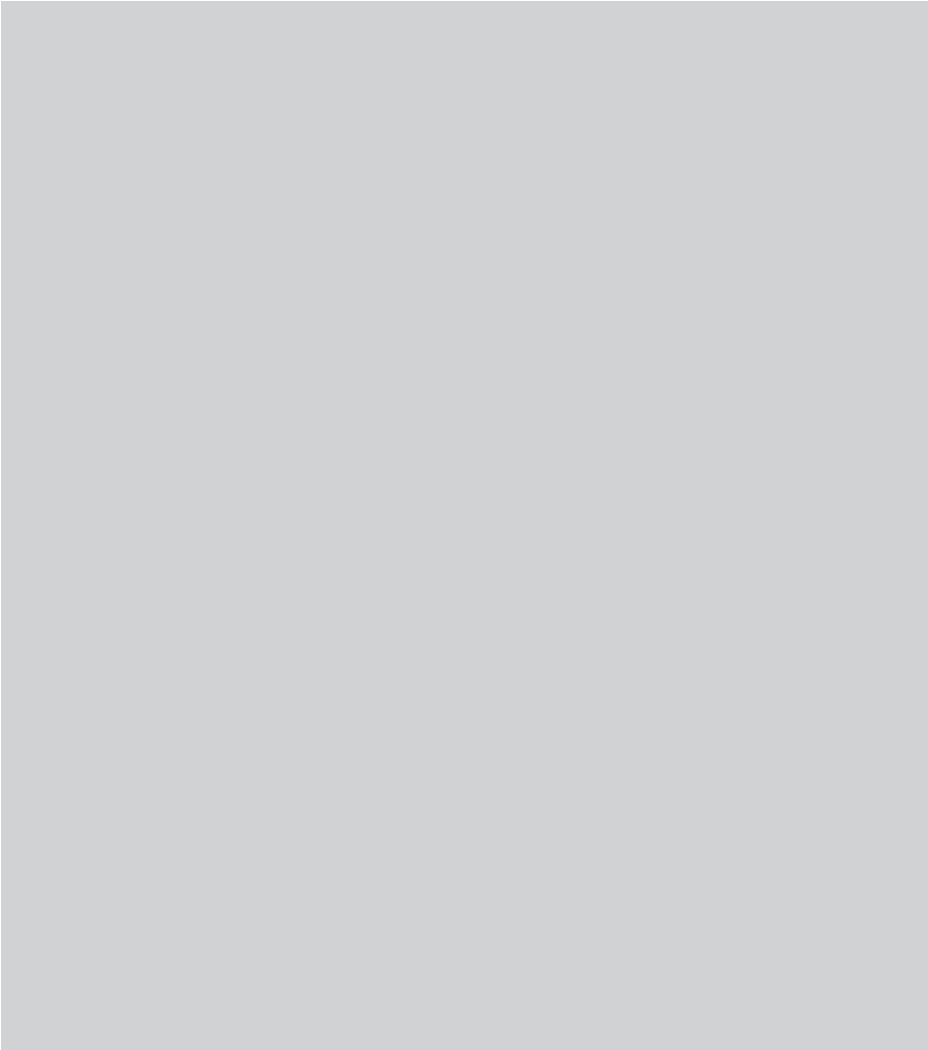


図10 同(顔、X線写真)

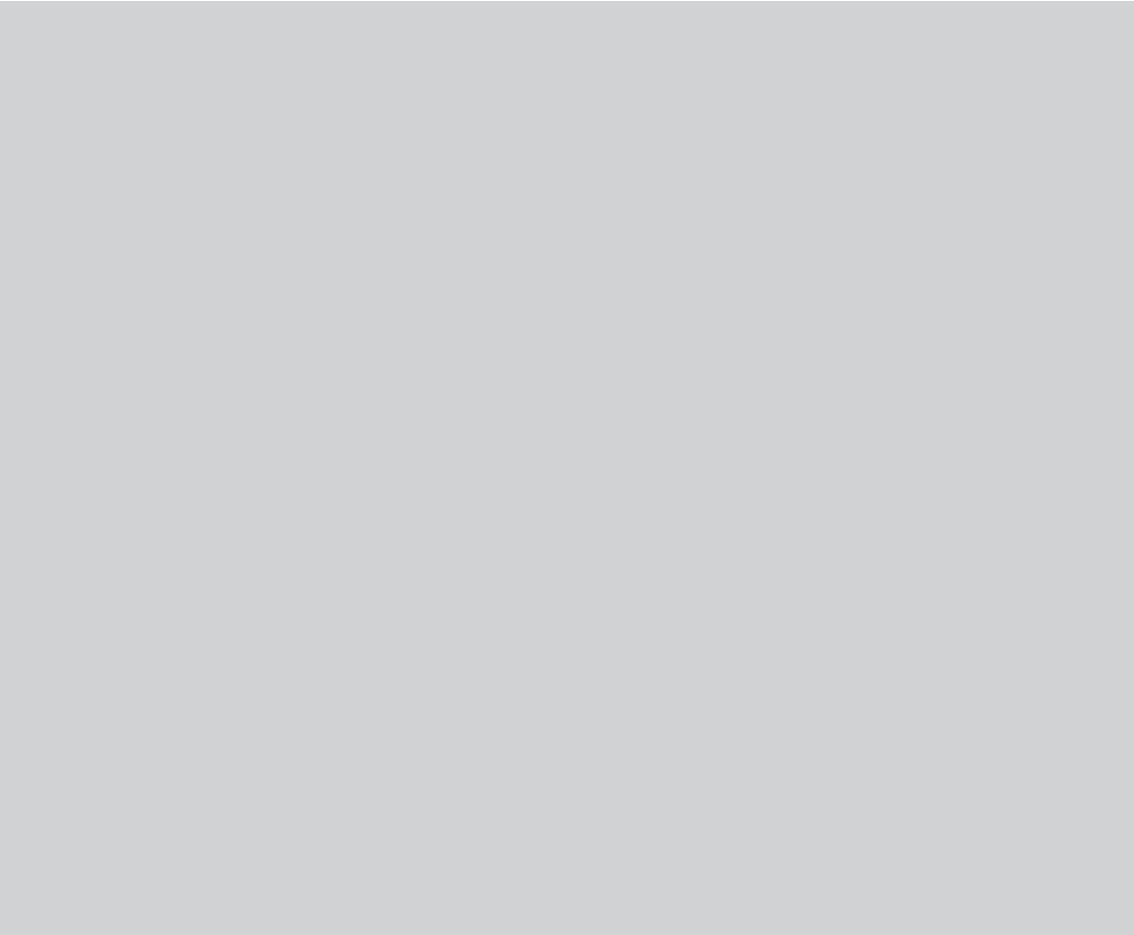


図11 同(腹部、X線写真)

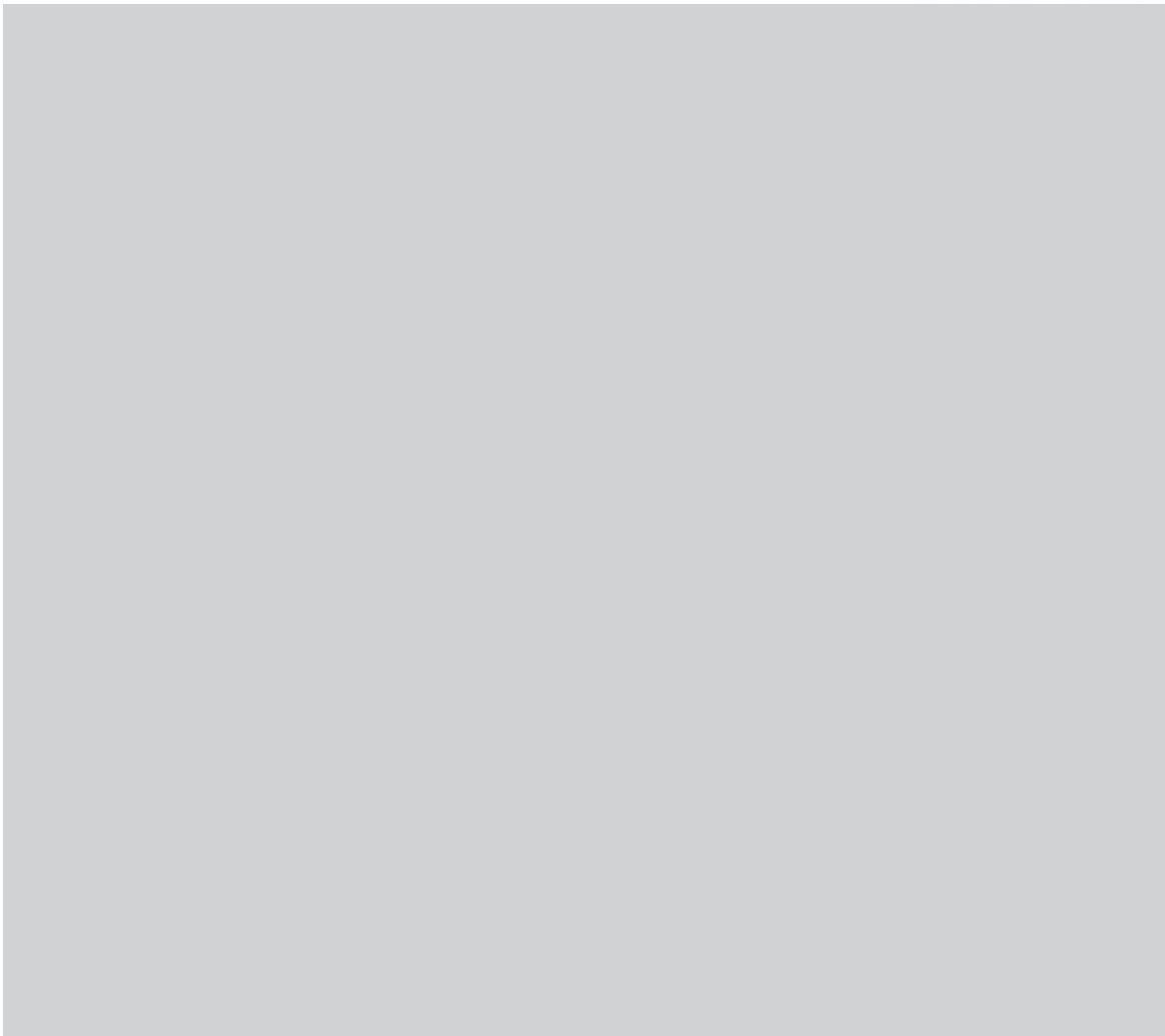


図12 同(左膝、X線写真)

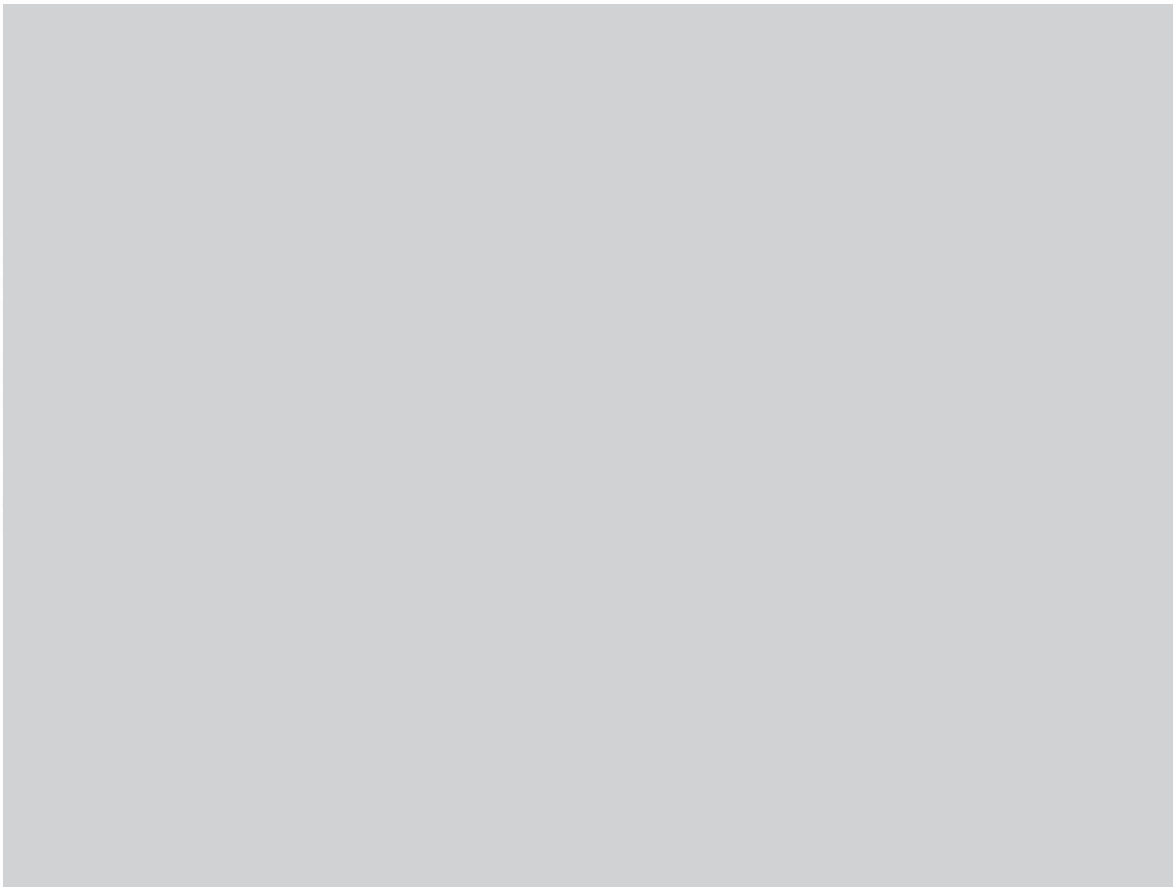


図13 同(蓮台、X線写真)

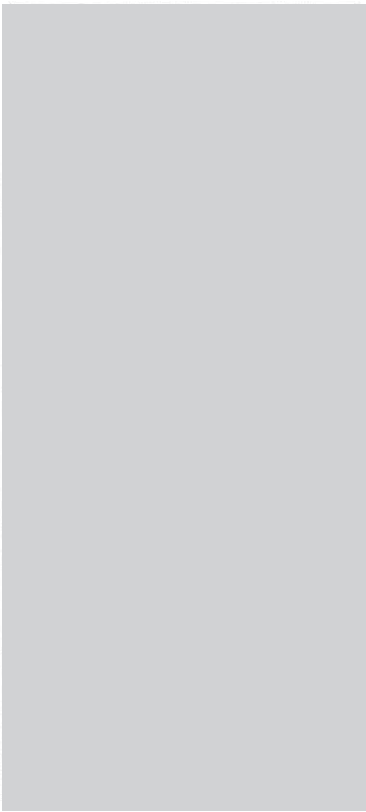


図15  
如意輪観音像  
ホストン美術館

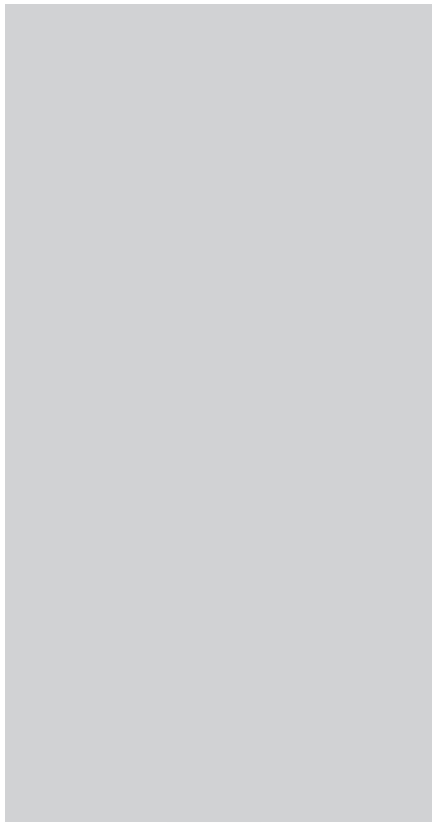


図14  
釈迦如来像  
神護寺

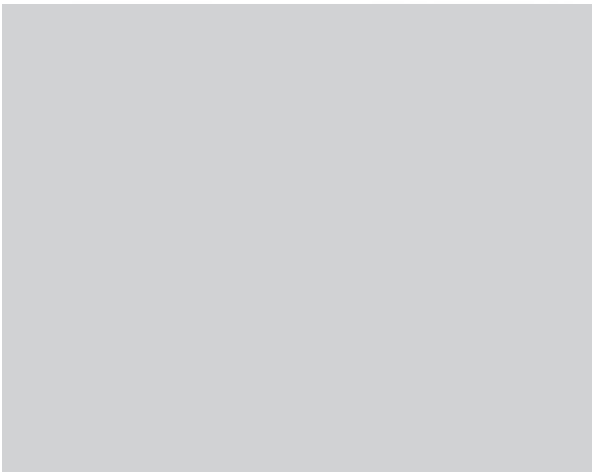


図17 孔雀明王像(裳) 東京国立博物館

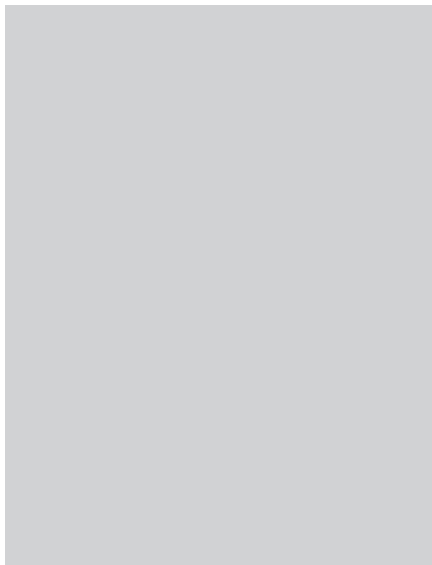


図16 普賢菩薩像(裳) 東京国立博物館

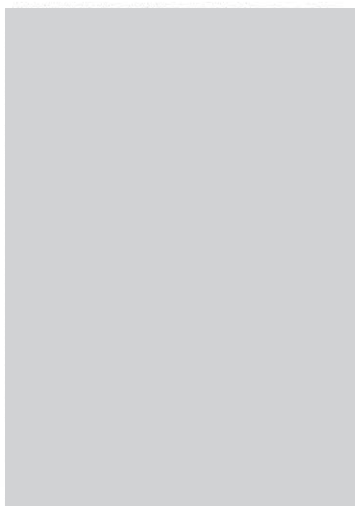


図19  
同 神力品(部分)

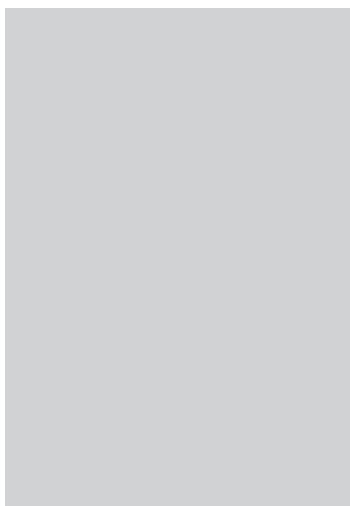


図18  
平家納経 勸持品(部分)  
巖島神社