

醍醐寺五重塔壁畫の様式と技法に就いて

秋 山 光 和

「日本佛畫の總合的研究」(代表者田中一松氏)の一部として一昨秋以來行われている醍醐寺五重塔壁畫の調査研究において、田中氏等とともに筆者は壁畫の様式と技法を中心とする繪畫史的研究を分擔した。この總合的な調査研究の経緯および對象となる塔内彩色畫の配置、構成、寸法などについては本號に高田修氏の執筆された調査概報に詳しいので一切をこれにゆずる。

この調査結果に基く各畫面の細かい記述と繪畫史的な考察の結果とは刊行豫定の研究報告書にのせられるはずである。従つてここには簡単な豫備報告として掲載の圖版を中心に各部分の特色を述べておくこととする。

高田氏の概報中にも述べられたように、五重塔初層内部において現在彩色の畫面をとどめる部分としては、①心柱覆板、②四天柱、③側壁連子窓羽目板、④腰羽目板、⑤扉が数えられ、さらに側柱、天井板、臺輪、頭貫、長押、など建築の各部の全面にわたつて美しい裝飾文様が施されている。

右の各部分のうち心柱覆板、四天柱、側壁上部の連子窓羽目板の三部分は相連なつて金剛界(塔の東半部)、胎藏界(西半部)の曼荼羅を構成し、信仰上塔の莊嚴の中心をなすとともに、繪畫としても最も主要な畫面をなしている。中でも兩界曼荼羅の中心部分を含む四面の心柱覆板は作風も緻密で、最も主要な畫家が入念な腕をふるつたものと考えられる。四つの畫面のうち東側と南側のもの、ことに後者は剝落や損傷が最も多い。これに對して西および北の二面は完全に近い保存状態を示し、原初の技法と様式とをよく今日に傳えている。

心 柱 覆 板 繪

心柱覆板の描法はまず板面全部に白土の下塗をほどこし、各尊像の位置を墨線で下當りする。特に同大の尊像を並列する部分では、例えば西面上端部の文殊院の五尊(Pl. II)に見られるように、頭頂部、兩眼、臺座蓮肉上面、同受花中央下端を主な位置に横線を引いて各像の大きさと位置をそろえている。縦の配置も同様であつて、胎藏界曼荼羅の中心をなす西面中央の毗盧遮那如來から上方へ、一

切如來智印、釋迦院の釋迦など中央線上に配置さるべき諸尊をつらぬいて明らかに一本の墨線がその位置を定めている。かように見てゆくと、各面とも網の目のように縦横の墨線がまず引かれ、高田・柳澤兩氏の圖像學的考證によつて明らかにされたような曼荼羅諸尊の巧妙な割付が行われたことがわかる。次にこれらの基準線の上に立つて各尊の像容や着衣の輪郭が自由な墨線で下描きされている。この墨線は殆んど肥瘦のないしかも力のこもつたもので、既に的確に圖様を定めている點、約百年を距てた鳳凰堂の壁扉畫の場合とはその性格を異にし、醍醐寺五重塔壁畫の様式的位置を示す一要素となる。次に身色や着衣各部の色彩が加えられ、そのうえに朱或いは墨線による仕上げの線と色暈、文様など細かい彩色が重ねられる。これらの仕上げの技法を最もよく残しているものは、北面右上方におかれた七俱胝佛母(Pr.■)で、裳と寶冠の一部を除いては殆んど完全に最初の色彩をとどめている。身色は淡黄色でおそらく密陀僧であろう。條帛は丹で全體を塗り、襲をあらわす濃色の暈は朱、さらに白色に必要な文様を簡單に加えている。文様は必要な最少限度にとどめられる。即ちこの像では條帛の表面と裳とに見えるだけであり、しかもその形式は次の世紀からのちの佛像には見られないもので、むしろ九世紀の造顯にかかる東寺不動像、觀心寺如意輪觀音像などの彩色文様の一部と一致しているのは注目をひく。

四 天 柱 繪

四天柱は明和大修理の際、新材ととりかえられたが、そのうち二

醍醐寺五重塔壁畫の様式技法に就いて

本が上下に矧ぎあわされて西面戸口の南側側柱に轉用されていた。今回の解體修理を機に調査研究の結果、側柱上半に用いられていたもの(A柱)がもとの西北柱にあたり、下半部(B柱)が西南柱にあたることが判明した。この圖像學的考證の次第は高田・柳澤兩氏の報文に詳しい。かような轉用の状態からいわば「發掘」されたものであるため、兩柱とも畫面の保存状態は極めて悪く、材質體切り缺かれた部分は勿論、剝落して像容の明らかでない部分も多い。しかし注意して觀察すれば全體の配置もほぼ明らかになり、また轉用後他の材の下になつて偶然よく保證された部分などでは意外に鮮やかな彩色をとどめるものもある。

柱繪の構成は兩柱とも上端、下端部および中央部に文様帶をめぐらし、これらに囲まれた上下二區の畫面に同大の尊像(特殊な例外を除き)を各區二段、八列に配置する。この四天柱の繪畫技法は中心柱覆板のそれと同系統で、像の柱面への割付け方も前者と同様おさまかな墨線のみを用いる。即ち各像の中心を通るよう圓周を八等分して縦の墨線を通し、次に各段の中心を横線で位置づけている。かような基準線はそれら自身、薄く鉛白を下塗りした上に引かれているが、更に眉や眼の位置に横線で高さの當りがつけられ、これらの位置をもとにして各層それぞれの形が下描きされる。A柱(西北柱)上區下段第一列(CI)にある聖觀音菩薩像(Pr.IVa)はとくに像身の部分の彩色が剝落し、これらの基準線や下當り、下描きなどの線が明瞭にあらわれている。かような下描きの上から像身にも着衣にもか

なり厚手の彩色が施され、現在彩色の最もよく残るひとつはB柱上區中段第四列(B⁴)に描かれた金剛輪持菩薩(Pl. IVb)である。その身色ははなはだ特色をもち、おそらく代用群青(黄土を藍で染めたもの)による暗青色に紫がかつた赤色(朱)の量を強くとつている。

肉線も同色の朱で引かれる。首飾り、腕釧、手首の飾りなどは金箔を太目に切つてはつた上から墨線で細部の形を描きこむ。右手の手指上に立てた法輪も同様である。光背の色彩も鮮やかに残つており頭光は外區を濃い緑(緑青)、内區を赤(朱)に塗り、中間を白くして内區にむけてぼかす。身光は三段に塗り分けられ、外側から第一區が青(代用群青)、第二區が橙(丹)、第三區即ち身光内縁は緑とし、第二、第三區の間に白の線を入れる。なお頭光身光を通じて外縁に火炎をめぐらせている。かような光背の彩色法は總ての尊像に共通しており、ただこの金剛輪持菩薩の場合のように頭光を緑赤の二段、身光を青、橙、緑の三段とするものと、頭光を青緑、身光を緑、橙、青とするものとの二種類があり、それらが上下左右ともひとつおきに配置されている。臺座は先の聖觀音の場合もこの金剛輪持の場合も各蓮瓣を暈縹彩色したいわゆる寶蓮である。この場合暈縹の方は内側から濃朱・朱・丹の赤系暈縹を濃緑・緑・淡緑の緑系暈縹に組合わせ、二系列の暈縹の境と蓮瓣全體の周圍とに白の線を入れた一瓣の隣には、同じ赤系暈縹の外側に濃青・青・淡青の青系暈縹を組合わせた一瓣をおき、これを交互に繰返している。なお臺座蓮瓣の彩色にはこのほか蓮瓣全體を白く塗つた白蓮、各瓣の内側

を濃い赤、外側はどうす赤くぼかした紅蓮とが用いられている。曼茶羅中における各尊の臺座の彩色は一定しているが、この柱繪の場合には光背の配色などと同じく規則的な反復による畫面全體の裝飾的效果を求めたらしく、多彩な寶蓮華座を原則としてひとつおきに用い、その間に白蓮華座と寶蓮華座とを適宜に配置している。なおA柱上區第一段には荷葉座のもの二體を認める(A¹・A⁸)。

柱繪の諸尊の間をうずめる曼茶羅の地色は現在殆んど全面剝落しているが、數ヶ所僅かに残つた部分を見出した結果によると、兩柱ともその上半部においてはやはり心柱覆板と同じ代用群青を用い、八葉の星形をなす截金裝飾を施してあつたことが知られる(とくにB柱上區下段第八列C⁸附近の痕跡)。ところが西北柱の中央文様體のすぐ下にあたつて、尊像の背景をなす地色が残つている箇所を見ると、明らかに緑青が用いられ、その上に上半部のものと同様な截金が置かれてゐる。即ち四天柱繪においては、中央文様帶を境として上半(青)と下半(緑)と地色を塗るかえ、裝飾的效果を高めていたことが推察される。

側壁 連子窓羽目板繪

塔の四面、扉の左右各一間ずつの側壁は、腰長押を境に上半(連子窓羽目板)と下半(腰羽目板)の二種類の畫面に分かれている。そして高田・柳澤兩氏が詳述されたように、前者には塔西半部の四面に胎藏界曼茶羅外金剛部からの四十尊が上下二段に配置され、東半部には金剛界外院の諸尊とその三昧耶形とが交互に、やはり上下二段

に構成されている。これに對して下半の腰羽目板には眞言八祖像が八面に各一體ずつ配置され、繪畫的にもやや異なる効果をあげている。まず連子窓羽目板のものを比較的保存のよい西半部のものから見てゆく。

南側西面の完存した例で明らかのように、像は上下二段ずつの五列十體を規則正しく並べている。こうした配置はあらかじめ機械的な方法で構圖を定めたことが豫想される。いまこの畫面を注意深く觀察し、とくにX線寫眞をとつてみると、製作に當つてまず各尊の位置と大きさを下當りするため特別な方途が行われたことが知られる。まず畫面のほぼ中央と下方約六分の一あたりに上下各段の像の臺座下端を示す横の墨線を入れ、また各尊の中間の位置を示す縦線をひく(挿圖1)。かような縦横の基準線は心柱覆板や四天柱の場合と同様であるが、さらに連子窓羽目板の場合のみの特色として次の手法が認められる。即ち現在の腰衣の肉身や腰衣の部分において、一線をなして顔料が剝落しているのが認められる。この線條はX線

挿圖 1. 連子窓羽目板
西側北部分

寫眞によると一層明瞭に白くぬけてあらわれ(外面からは氣づかれにくいものにも)、すべての尊像に同じような下準備が施してあつたことを知る(挿圖2・3)。この下圖のとり方は現在他にあまり例を見な



挿圖 3. 同右 (X線寫眞)

挿圖 2. 月天 (連子窓羽目板 西側北)

いもので、單に上塗顏料の剝落によるネガティブな線として認められるばかりである（心柱覆板や四天柱の下線のように墨の色を見せていない）。しかも各尊のそれを細かく比較してみると、形も大きさもぴつたりと一致する。即ち現在その上に描かれている諸尊の性質や姿勢に關係なく正面向きの菩薩形を標準とし、肉髻からはじめ眉や眼の線は各尊を横につなげる直線として加えられ、また體の輪郭や蓮肉の上面、反花の位置などが與えられている。この部分を顯微鏡などで擴大してみると、線のまわりの板面が少しくぼみ、しかもなめらかに光澤をもっている。即ち各尊とも同じ下圖に従つて燒筆のようなもので板の面にしるしづけていったものと推察される。しかしその具體的な方法については充分に確かめがたい。

かようにして一面各十體の諸尊を一定の位置に同じ大きさで並べることが可能になったが、各尊の像容、持物、臺座の形式などは様様であるから、細部においては決して右の下當りに従つてはいない。基準の位置を外さないかぎりにおいて自由に構圖されている。

ここに表現された胎藏界外金剛部の四十尊は大部分通常の菩薩形をとり、持物以外あまり變化を示さないが、例外的に特色あるもののひとつに原色で圖示した風天（PI-1）がある。いまこれによつてこの側壁畫の部分の彩色技法を説明しよう。板面にはまず全體に白土で下塗を施してのち前記の方法で像の位置と基準の大きさを定め、さらに各尊それぞれの特色ある形を墨線で下當りする。像の彩色法はこの風天の場合かなり複雑で、肉身には不明確に朱を加えた

ものでかなり濃く塗つたうえに、かような老人形の特色として墨線で輪郭を描きだしている。頭髮は群青をぬつた上に鉛白の髮筋を入れたもの。顎髯は鉛白に墨をまぜたと思われる灰色に鉛白の線條を入れて變化を見せている。裳褶衣の下半部は丹の地に朱、墨、鉛白で鱗形を描きだす。腿を覆う鎧は金箔をおいた上に墨線で小札の形を入れている。ひるがえる條帛や袖口の飾りは丹の地に朱の襷を入れる。光背は綠、毘藍座は白地に朱の線を用いている。なお左手に持つ杖の先端につけられた日輪形とその下の三角の小幡とには朱ではなくてベンガラを用いたものと思われる。

側壁腰羽目板繪

腰長押上の連子窓裏板における兩界曼荼羅の一部が、比較的良好の畫面をとどめているのに對し、腰羽目の板繪は損傷がはげしいため大部分が新材によつて補われ、その斷片の位置も移動している。しかし幸いに人物の頭部がよく残つているので現存部分だけによつても、それらが眞言八祖像を八面に描いたものであつたことは充分推察できる。即ち現存する七體像は、いわゆる眞言八祖像のうち龍猛、龍智、金剛智、不空、一行、惠果および空海の七人にあたることが明らかで、残る一面には當然善無畏像が描かれていたものと推察される。これらのうち空海像を除く六體は明らかに教王護國寺に傳わる眞言七祖像をもとにして出來あがつたものと思われる。周知のようにこの教王護國寺像は、空海が入唐中延暦二四年（八〇五）師の惠果阿闍梨から、宮中供奉の畫家李眞らに命じて描かせた善無

畏以下の五祖像を贈られ、さらに歸朝後弘仁二年（八二二）に龍猛・龍智の二像をこれと同形式に描きそえさせたものである。即ちこの五祖と二祖との間においてすでに舶載の唐畫とそれに基づく日本畫とを比較しうるわけであるが、それから一世紀餘りを隔てたこの醍醐寺塔壁畫において、これらの様式が如何に變容していったかを知りうることは、まことに貴重である。

現存の七體はいずれも像身の部分だけが板面に比較的しつかり附着して残っており、バックの部分は全く削り去られたように板木地をあらわしている。これに對し像身ことに顔の部分は入念に仕上げられ、肖像畫としての迫眞性を求めている。即ち白土の下塗り上にうすい墨線で下描きをしたのち、黄色の肉色をかけ、さらに眼の下や頬などにはかなり濃く赤（朱）の暈を施している。描き起しは細いが彈力のある墨の線で行われ、ことに眉の毛描きは亂れのないしかも十分に張りのあるすぐれた描線である。このほか不空像の顎髯

は墨の暈を用いて獨特の効果を出している（挿圖4）。現在どの板も一様に黒ずんでおり原初の色彩効果を實感しにくい、丹念に見ると各部分の彩色を判定、復原してゆくことも可能である。まずどの

挿圖 4. 不空像 腰羽目板 西側北
（赤外線寫眞）

挿圖 6. 龍智像 頭部 教王護國寺藏

挿圖 5. 龍智像 頭部 腰羽目板 北側西
（赤外線寫眞）

像も唇には朱が残っているが、とくにこの不空像では、下にまず丹を塗つたうえに朱をかけているのが認められ、製作の入念さが窺われる。またこの不空像では黒眼の部分を書色に塗り、濃黒で瞳を描いていたことが知られる。着衣の表現をみると不空像の法衣は白土の下塗りの上に墨の量を濃く使つて襷をあらわしており、惠果像もまた同様である。これに對して龍智像では赤い地に黒の縁をとつた法衣をあまり強い陰翳をつけることなく表現している。

いまこれらの八祖像を教王護國寺本とそれぞれに比較してみる。

唐畫である不空像などと比較するとその差は容易であり、大きさや形式が驚くほど一致しているにもかかわらず、彼ほど強烈な印象を與えてはくれない。彼の線が對象の眞實感に切りこむような鋭さをもつのに比べると、この方はかなり機械的に輪郭やしわを追つていくにすぎない。日本で製作された龍智像との比較においても同様な傾向をみせ、類型化を覆いがたい。

しかし一方中世以降數多く描かれたこの種の眞言八祖像と比較してみると、この板繪の場合はいまだ餘程原本のおもかげをよくとどめ、ことに教王護國寺本に含まれていない空海像については、このものが現存する最古の遺品となるわけで、その繪畫史的意義は決

して少くない。

扉 繪

塔の四面各一戸の扉のうち、北側の兩扉は後の修理の際別材でとりかえられ、古くからの扉板を残すものは東、西、南、の三對である。この南面の二枚は表面を削り去られて畫面をとどめないが、東と西では、僅かながら原初の畫像の残存することが今回の修理中に確かめられた。それらは後世全面に丹を塗られたためわかりにくくなつてはいるが、四面とも中央やや上より菩薩形の頭部および光背の形が見分けられ、各扉一尊ずつ大形の菩薩立像を描いていたことが推察される。ことに東側北扉の一體は主として下描きの太目の墨線が赤外線寫眞によつて明瞭にあらわれ出ており、細部の描法をも窮い知ることができた。この扉において頭光の上端は扉の全長六尺七寸四

挿圖 7. 東扉南 上部 (赤外線寫眞)

挿圖 8. 東扉南 菩薩像 頭部 (赤外線寫眞)

分のうち下から四尺四寸八分のところにあり、さらに後世修理の際切りつめられた扉上端の約三寸七分を加えると直径約一尺の圓光を負った立像として適當な高さを得ることができる。惜しいことに四體とも頭から下の部分は完全に失われ、手の形や持物なども明らかでない。ところが扉の上端部においては虚空に蓮華が飛び、また鼓、琵琶、笛、鐺鉞などの樂器が、赤や白のリボンをつけて飛んでいる形が認められる(挿圖7)。それはとくに上部の八双金物を取り外したあとにおいて明瞭に残っており、更にそれらのバックをなす畫面の地色が代用群青による青色であつたことが確認される。即ちこの扉上部は丁度淨土變相圖における虚空段のように青い空に五色の蓮華や樂器が舞つてゐるという華やかな畫面であつたと想像される。密教的な性格をもつこの塔の扉繪のかような表現が果してふさわしいかどうかという、圖像學的な疑問は別にして、少くとも現在の畫面狀態やその技法表現などから考えるかぎり、これが原初の扉繪でなかつたと疑う理由はない。ことに東面北側の菩薩の顔(挿圖8)において、この塔の壁畫、ことに側壁上部羽目板の外金剛部の諸尊の描法上の一特質である幅の廣い鼻の表現をそのままに見出すことは、これらの扉繪をやはり最初からの一連の製作と考えさせるひとつの證據になる。

この場合、從來この五重塔扉繪の古い摸寫と考えられてきた醍醐寺所藏の白描圖像との關係が問題になる。即ちいま述べた扉繪の何れも斜め向きの像であるのに對して、白描圖像のそれは正面向きで

あり、姿態も異なる。しかしこの白描圖像は箱の蓋裏(それも近世のもの)に「塔扉八大菩薩」とあるのみで、それがこの五重塔の扉にあたるという證據はない。ことにこの摸本に描きこまれた文様はその性質上鎌倉時代を遡り得ず、一應五重塔とは切り離して考えられるべきものと思われる。

彩色 文様

以上の壁面および扉面における繪様のほか初層内部における建築各部分もすべて濃彩の文様でうずめつくされている。これらを大別すると、(一)天井板(挿圖9)および格縁、辻飾、(二)内陣および内陣の臺輪、頭貫(挿圖10)、内法長押(挿圖11)、鳥居長押(添長押)、(三)幣

軸、方立、心柱覆板および側壁羽目板の額縁、(四)側柱および四天柱の文様帯があげられる。

これら各部の裝飾を通じて認められる彩色法の特色は、鳥居長押下面の菊花形や蓮華の彩色を別にすれば、總べて暈綯、しかもその色の使い方が獨特の規準をもつてゐることである。即ちどの部分の暈綯も、總べて次の三つの組合せからできている。

挿圖 9. 天井板 文様

(a) 赤系暈縹—外側から内側に向かつて橙(丹)、赤(朱、ただしその下には外側の丹が塗り込まれている)、暗赤(朱と墨を混ぜたもの)。

(b) 緑系暈縹—外側から内側へ、淡緑(白緑)、緑(緑青)、暗緑(緑青に墨を混ぜたもの)。

(c) 青系暈縹—淡青(淡色の代用群青)、青(黄土を藍で染めた所謂代用群青)、暗青(代用群青に墨を混ぜたもの)。

これらの三單位のうち赤系暈縹は緑系、青系の何れにも組合わされている。即ち二つの花瓣を並列さす場合ひとつの花弁の内區が赤系、外區が緑系であれば、他の花瓣の内區はやはり赤系で、外區のみが青系となる。即ち a—b (あるいは b—a)、及び a—c (あるいは

挿圖 10. 頭貫 文様

挿圖 11. 長押 蓮花文様

は c—a) の二種類の組合わせを交互に用いることが、この彩色の根本方式であり、しかも暈縹の段数は上記の三段に限られ、しかも外側が淡く内側が濃くなる所謂正暈縹のみしか用いられていない。

かような彩色法の原則はまた醍醐寺五重塔裝飾畫の歴史的位置をもよく示しているようである。即ち飛鳥時代から奈良時代にまで至る初期の彩色法では赤(朱)、橙(丹)、青(群青)、緑(緑青)の四色がそれぞれ獨立の要素として暈縹を形成し、橙と青、赤と緑という二組の組合わせが出来上つていた。これが醍醐寺の場合、朱と丹とがひとつの暈縹内に組合わされて赤系の一單位となり、それが青系にも緑系にも組合わされているのである。ところが十一世紀中葉の鳳凰堂になると、幸に原初のままの彩色をとどめた本尊胎内納置の阿彌陀大小呪月輪の臺座蓮瓣彩色によつて確認されたように、新しく紫の濃淡を組合わせる紫系の暈縹が出現して四單位となり、前記の赤系(朱と丹の組合わせ)が青系と組合わされるのに對し、紫系は主として緑系と組合わされる。この四單位構成が平安時代中期以降のクラシクな彩色原理となり、多くの佛畫類などにその例を見出される(もつとも不安定な紫色は殆んどの場合褐色に變じている)。かように見てくると、醍醐寺五重塔彩色における三單位の組合わせはこの二つの時期をつなぐ過渡的な方式を示すものとして、はなはだ興味深い。

この醍醐寺五重塔内部の繪畫を通觀すると、兩界曼荼羅や八祖像を安置するという信仰上の必要と堂内の美麗化という裝飾性の要求

とを巧みに調和させ、建築各部の彩色文様をも含めて渾然たる美觀を作りあげていた。即ち心柱覆板、四天柱、連子窓羽目板と續く兩界曼荼羅においては、青色の地に見事な截金を散らしたものをバックとして、五彩まばゆい多數の尊像を配列し、周圍は赤色（丹や朱）の地に大ぶりの花文を入れた額縁でこれを縁どつてゐる。これに對して柱上や壁面の上部に用いられた臺輪、長押、頭貫などは緑か青を地色に用い、赤對縁（あるいは青）という單純でしかも強烈な色彩對比の原則が、細部から全體に至るまで一貫して守られていることが窺われる。

これから更に一〇〇年を隔てた宇治平等院の鳳凰堂（天喜元年、一〇五三年供養）が一層複雑な色彩の對比と精巧な文様とを用いて、洗練されニュアンスに富む夢幻的な効果を擧げたのに比べると、この塔の場合はまことに直截的で明快な印象を與える。そこには、わが國ぶりの貴族文化が形成されつつあつた十世紀中葉における、健康な意欲があふれている。

この塔が醍醐天皇の發願以後、永年を費したのち最後に村上天皇の手によつて完成されたことは、この造營に對する宮廷の並々ならぬ關心を示している。従つてその製作には村上朝の宮廷における主要な技術家たちが當然参加したものと想像される。塔内を莊嚴する壁畫に關する場合、その主要な題材が兩界曼荼羅であるという點などから、これまでは寺院關係の繪佛師の製作として、格別の疑問をもたれなかつたようである。しかし當時における宮廷關係の畫家と

寺院所屬の畫家との職能上の差はそれほどはつきり區別されるものではない。宮廷畫家といつても必要に應じては佛教關係の繪畫を製作していることは文獻にも珍しくない。

ところでこの五重塔壁畫の各部における、前述のような畫風の特徴、ことに入念なその裝飾的意圖に注意してみると、そこには當時のすぐれた宮廷畫家の参加が豫想されるように思う。その場合まず頭に浮かぶのは天曆時代を代表する優れた畫家、飛鳥部常則あすかべつねのりの存在である。彼は天曆八年（九五四）十二月醍醐天皇宸筆の金字法華經その他御八講の寫經の表紙繪を描き、また金泥を準備したり裝潢を施したりした。また應和四年（九六四）四月には清涼殿西廂南壁の白澤王像を描き、天德二年（九五八）には天皇から女御宣耀殿せんようでん芳子に贈られた屏風を描くなど、常に天皇に側近していたことが窺われる。また繪畫以外にも應和三年（九六三）十二月には宮中の庭上に雪を盛つて蓬萊山を作り、天祿三年（九七二）の賀茂祭御祓には作り物の彩色などを行つてゐる。彼の作品はその死後、道長時代にも大いにもてはやされており、後世まで村上朝を代表する作家として謳われている。かような常則とそのアトリエとが、天曆五年（九五二）に完成する、この重要な塔の造營に参加する可能性は非常に多い。この塔の壁畫中圖像上の中心であると同時に、繪畫としても最も優れた技術を示している心柱覆板西面の胎藏界中尊、毘盧舍那佛の、緻密でしかも張りのある表現のなかに、この天曆の大畫家の筆を偲ぶうとするのは果して行きすぎであらうか。