

東京国立博物館蔵国宝・普賢菩薩像の表現および 平安仏画における「莊嚴」

小林 達 朗

はじめに

一、共同調査による画像から見た表現

(1) 像の背景

(2) 暈の表現

(3) 肉身の線

(4) 彩色

(5) 箔と截金

二、平安仏画における「莊嚴」

おわりに

はじめに

日本の美術の長い歴史の上にいくつかの峰々を見るとすれば、平安時代十
二世紀の仏画は、その高度な表現に達した大きなピークのひとつであり、中
でも東京国立博物館の所蔵になる国宝・普賢菩薩像(図版一、挿図一)は、
つとに名品のほまれが高い。それは、「和様の」、「日本化した」、「平安仏画
の典型」として位置づけられてきた。しかしこれに対しては、増記隆介氏が

詳細な作品の観察に基づいて、この作品を成り立たしめている重要な要素の
中に、必ずしも他の十二世紀の仏画の典型ではないものが含まれていること
を指摘し、宋代仏画の影響を示唆された⁽¹⁾。冷静にふり返ってみるならば、こ
の絵を「日本的」な「平安仏画」の名品の典型として、「繊細」、「華麗」、「優美」、
「優婉」などの「ことば」とともに、高く賞賛しようとするならば、他
の作品とのより「高度」な部分での「差異」がそこに内包されてしまう、と
いうことが必ずしも意識化されることなく起こっていたはずなのであるが、
増記氏の指摘はそのある矛盾に対して表現の具体の側面から光をあて考察し
たという点で画期的である。

矢代幸雄はその大著『日本美術の特質』の中で、これをきわめて高く評価し、

単に優美なる女性的感傷の表現に終わらず、その弱いと見え華やかと観
ぜられる一通りの見方の奥に、沈痛にして象徴的な或るものの潜むこ
と、これである。これは言語の説明によって名状すべからざる美の神秘
と云うべく……⁽²⁾

と述べた。私もまた、この絵を讃嘆するもののひとりであるが、この絵から受けるなものかを一通りの成句で片づけようとしないう点において、矢代のとる態度の誠実さには敬意が払われてよい、と思う。しかし一方で、

もし美術史が言語を拒否し、あるいは言語を視覚的イメージの単なる従僕に貶めるのだとすれば、イメージは相変わらず沈黙したまま分節されることなく、美術史家は結局、視覚的なものの言及不可能性ないし翻訳不可能性という常套句を繰り返すだけのものに貶められる。⁽³⁾

というW・J・T・ミッチェルの尖鋭な言をおざなりにすることはできない。

「分節化」による意識化が私たちの重要なしごとであるはずであり、本論もその小さな試みなのであるが、分節化によってすくいきれないものがあることもまた、私たちは知っているのではないか。「ことば」によって意識化することが重要であることを常々語っていた平田寛は、またその業績の集大成の序文に、

直観と言葉がすべて調和し、絵画についての完全な知見が成立すること

挿図1 普賢菩薩像 東京国立博物館

は、現実には在りえない。歴史的存在としてのひとにあっては、調和を
考え、望み、予感し、接近していくことが希望されるのみである⁽⁴⁾。

と書き残した。その「接近」のみちは多様である。そのひとつのみちとして、
ことに平安仏画においては、私たちが見、鑑賞し、直観をはたらかせている
対象である作品の実物すなわち「かたち」は、作者の細心で微細な手が施さ
れることによって成り立っているのであるから、その詳細を観察し、それと
私たちの直観がとらえているもの——表現性——との関係を「ことば」との
共同作業をしつつ意識化することによって、時に過つことさえある直観を扶
け、深める、という方法があるのではないかと考える。

現在、東京文化財研究所では、東京国立博物館に所蔵される平安仏画を、
東京文化財研究所の城野誠治氏の担う可視光によるデジタル画像技術によっ
て記録し、その詳細をあらためて見直そうという試みを、東京国立博物館と
の共同調査事業として行っている⁽⁵⁾。平安仏画の場合、実に繊細な、構造の上
面の薄い層に入れられた手の中に、「沈痛にして象徴的なる」その表出性のある
部分は負っていると考えられるのである。しかしそれはとても微細である
がゆえに、実物を目の前にしてさえ、認識することは困難であるというの
が私の実感であり、それが、城野氏による、光の入れ方によってその構造が
見える配慮の上に得られた画像をよく観ることによって認識できるものがある
ことをここで取り上げようと思うのである。当然、この画像は実物ではな
く、そのある側面における影である。しかしながら、そこには作品に含まれ
るものが宿っている。そもそも画像というものがそのようなものであるとす
れば、従来の写真や図版でも作品を語ることはできるし、語られてきたのだ

が——そしてそれを否定するということではまったくないのであるが——こ
こで用いる画像をよく見た時、従来の写真や図版で「写っている」と思っ
ていたものが実は虚像だったのではないかとさえ思わせる部分さえあり、そ
れほどに別の角度から作品を「見る」視点を提供してくれるように思われ
てくる。一方、私たちが語りたい、いわば脳裡にある作品は、「ことば」によ
る影響を受けており、それによってある変形がおこっている、ということに
気づかされる部分もある。

これは、東京国立博物館および東京文化財研究所の諸氏の協力によって得
られた成果から、その一員が、増記氏が前述論文において提示された詳細な
観察による記述（重要な指摘が多く含まれており、詳細はこれにゆずる）と考
察を道標としつつ、普賢菩薩像への「接近」の参考になるかもしれない、い
くつかの点を書きとどめ、またそこから示唆される、平安仏画における美術
史的な問題と思われるいくつかの点について触れようとする小論である。

一、共同調査による画像から見た表現

(1) 像の背景

像の背景、現状では褐色に見える虚空地。画面上部には華蓋が浮かび、下
方面脇には散華が降りかかる。ここから受ける印象は実にものやわらかで、
静かであり、ここだけでも、この絵の夢のような優れた表出的画風を見るこ
とができるだろう。葉は白緑様と、これよりやや濃い緑青の二種、華は蕾と
開いたもの。華は白地に桃色の暈をつけたものと、やや黄味を帯びた白のも
の二種。このうち、左方の白い華とその下方の葉の表現を見る(図版二)。

華弁は黄味を帯びたやわらかな白色を地とし、微妙な赤みを帯びた褐色
で、外側に向かって薄めてゆきながら賦彩がなされ、同心円状に丁寧になさ

れたその筆致が見える。華の蕊の部分は、一見明るい黄色に見えるが、この黄色は金箔である。しかも、中央の蕊の肉の部分の箔は、繊維ひとつひとつに絡まるように箔が押されており、繊維の間をまたがっていないため、箔にありがちな強い物質感、平面的印象をまぬかれている。葉もつけたて風に簡略に描かれているように見えるが、実は手がこんでいる。白緑風の葉は、葉脈の先に赤みを帯びた賦彩がなされ、緑みの強いもう一方の葉は、白みのある粒の細かい顔料を塗った上に、緑味の強いより荒い粒子の顔料で外側を主に微妙に賦彩して平面化をまぬかれている。そして外輪郭を葉の中と背景の地をまたぐように薄い暗色でくくっているが、この暗色は、場所によっては、単なる淡墨よりも青味を感じさせる。さらに興味深いのは、その外側を、銀かと思われる青海を帯びた光る絵具を添わせた痕跡があり、これらが地と葉との間のコントラストを和らげ、華が空に浮かび上がるような全体のやわらかな印象を扶けていると見える。銀は、光背を背景とする像肉身の輪郭外側などにも見られることを増記氏はすでに指摘している。

また、目視では気づくことはなかったが、背景の地にきれいな群青の粒が広い範囲にわたってわずかながら見られることがわかった(図版三(a))。鎌倉時代の仏画などでは、虚空の部に一面に群青を塗り込めた作品があるが、この絵はよりほのかな、しかし深い青色を背景としていたものである⁽⁶⁾。

(2) 暈の表現

この絵の菩薩の美しさはその白皙の肉身にもある。通常このような白い肉身は裏彩色が想定される。本図も絹目のいたんだ箇所になぞかにその痕跡と思われるものがないわけではないが、絹目の間が抜けている箇所が多く、表からの白の絵具が厚いことから、その表現に裏彩色に大きく依っているとは

思われない。肉身の表現は後述する「線」もさりながら、また比類のないきわめてほのかな赤い暈に負っているものも大きい。この暈は、それゆえわずかな光線の過多で見えなくなってしまうものであるが、ことにその諧調の微妙さはあまりに絶妙で、画面上で拡大してゆくに連れ、かえってその境目がわからなくなるほどである。これは絵具の粒子がきわめて細かいことによつており、まみられるような朱の顔料の粒子感がほとんどない(図版三(b))。これが果たして通常の朱であるかどうかは、今後別の方法による検討が必要であろう。

暈は着衣の表現に関しても重要である。画面右方、微妙な色彩変化を見せながらそれによつて台座の蓮弁にかかりつつ流れるように垂下してゆく赤い裳の表現はみごとである。ことに、その襞ごとに薄く表現される白と、これよりも強く、山になった部分を茫と光らせる照量の存在感はこの絵独特のものである。

この照暈は、その名の通り、その部分が白く照り光って見える表現である。また通常の図版でもこれは白く浮き立って見える。これを記述するとすれば、「朱地に照暈を施し」となる。筆者自身もこれを述べよと言われれば、その定型句に従って表現するにちがいない。しかしながら、均等な前面からの反射光だけではなく、絹に絵具を塗り重ねて描かれた絵が実際はもつているところの立体的な構造を映し出す、光と影に配慮した今回得られた画像で見ると、その様子は変わって見えてくるのである(図版四)。

その造りの順であるが、まず桃色ともいえる白みを帯びた絵具が最初に塗られて、弱い照暈の部分が造られ、さらに襞の上部を光らせる強い白を絹目が埋まりかけるほどに造つてゆく。そして、下の「地」と見える濃い赤色の絵具はそのあとで、これらを部分的に塗り残し、かつ諧調をつけつつ上から

かけてできあがっているのである。強い照量のやや上方右斜め部分の際では、白の上から、朱がかけられ、下に照量を表わす白の絵具の一部が透けているのがわかる。

「朱地に照量を施し……」という筆者自身もなじんでいる特有の言い回しは、実は「朱地に照量が光って見える」という見えのことに、「施し」という制作過程のことを混線させた言い方であり、この「ことば」を持って作品を見た時、「朱地を作り、その上に白い照量を乗せてきたもの」という思い込みが生じることになる。今の私たちが持つあるコンテキストが問題をはらんでいるということもあるだろう。さらに、通常の写真では、白の絵具の顔料が乱反射を起こすことによるハレーションが生じ、それを固定してしまふので、それは確かに上にあるように見えてしまう。ところが、実際の絵師の手順は逆なのである。実際には、より暗い朱を塗ってからその上に白をかけても、白の下から暗い地が透けることになるから、白の明るさは落ちてしまい、よく照り光っては見えないうことは、立ち返って思えば実は自明のことかもしれない。しかし、私たちはものを言葉——しばしば特有のコンテキストをもつ——とともに見る時、その「ことば」は目に影響する、また一方で、ある特定の条件で映し出されるものである写真の作り出す——あえて言えば——虚像ともあいまって、実際とは異なるある像が私たちの中に作られることがある、というこれは筆者自身の自戒として記すものである。

この裳の照量の味わいは独特のものであるが、作り方の原則は、東京国立博物館蔵・国宝・虚空蔵菩薩にも通じる。ただし、微妙な差異もある。すなわち、虚空蔵像の裳では、赤茶と白の段量とも照量とも見える表現が見られるが、ここでは、白をあらかじめ塗り、その後で、赤茶の絵具を截金文様も

含めて——と見られるのであるが——その上に諧調をつけつつ沈めてゆく。この赤茶の沈めは広く、諧調がおだやかで、特に周辺は薄いことが、虚空蔵像の「幽玄」、「かそけき」という印象を作り出す重要な要素であろう。その造りを簡略化して言えば、「明—暗」ということになる。

また、同館蔵・国宝・千手観音像の赤い裳の、ことに上部左右に斜めに突き出した部分にも、照量が見られるが、ここでも淡桃色の地を作ったあと、周縁部の白く光る部分には、絹目が埋まるほどにさらに積極的に白の絵具を塗る。「地」と見える裳の赤色はやはりその後塗られるが、ここではさらに、裳の中ほどにより暗い部分があり、これは何によるものか現段階では不明であるが、暗赤色の色材をすでに施された截金も含め、その上から置いて、暗部を造り、全体の光と影の諧調を造っている。「明—暗—暗」という構成になるといえるであろう。

そして、この普賢菩薩像の裳の上述のような造りは、簡略化して言えば、桃色の部分、さらに白く照る部分、そして赤による沈めからなるわけであり、「明—明—暗」となる。

十二世紀院政期の大きくは時代を隔てない平安仏画の尊像作品の中に、このような造りの差異が見られるわけであり、それは宋代仏画とは性質はことなるのではあるが、決して「平面的」ではない、「陰影」を作り出すようにして「美麗」を作り出すかについての創意がそれぞれに働いていたということであろう。一時代の同様の作例として一概に簡略化、概念化して理解することには慎重であるべきであり、そこに胎動的な揺れ動きがあったことに注意すべきではないか。

(3) 肉身の線

平安仏画において、仏・菩薩の尊像の輪郭や目鼻の線は朱線で表わされるのが通常である中であって、この絵ではそれが淡墨線であること、さらにその線が目鼻の立体表現にまで関わっている、という指摘を増記氏はされた。これだけをとっても、この絵が十二世紀平安仏画の「典型」では必ずしもない、むしろ特異な側面を持っていることを知らされる、重要な指摘である。

ここに、今回得られた画像を見てゆく中で、さらにひとつ付け加えるのであれば、それが単なる「淡墨線」ではない、ということである。菩薩の合掌した手の、向かって右側の掌の輪郭線を拡大してみると(図版五―a)、淡墨線の上から、さらにきわめて薄く、白の絵具がかけられていることがわかる。「画絹の目がわずかに沈んだ部分に、白が乗らなかつた部分がかいま見えるのである。

この絵のほのかなる表出性に、この淡々と消え入るような線は深く関わっているはずであり、そのために実に入念な手を、絵仏師は施しているのである。ではこれは、朱の鉄線描ではないという点で同じ宋画の「影響」であるか。これを検討するためには、宋画の造りの実際との具体的な比較が必要であるが、いま私はその手段を持ち合わせていないので、今後の問題としなければならぬ。ただ、ここまで配慮のゆきとどいた、意識的、具体的な手段というものが、単に「影響」でできたものであるかという疑問を持つ。宋代仏画のその部分をそっくり移植したものであるのか、宋代仏画が与えたヒントであったのか。「影響」ということがはらむ複層性という大きな問題にも関わることであるが、そうであったとして、その「部分」が「部分」に過ぎないのではなく、その他の伝統的要素とあまりにも有機的に複合し、統一化されて完成したかたちが作り上げられていることは忘れてはならないだ

ろう。

肉身線が朱線ではなく、墨線であるということの由来については、いまひとつの可能性が考えられないだろうか。すなわち、やまと絵の伝統である。伝統というものが、時の移りとともにあるものが完全に消えるのではなく、伏流水のように流れ、複層化されてひきつがれていくものだとすれば、さらにさかのぼった、薬師寺蔵・吉祥天像は無縁と切り切れるかどうか。

平田寛は、絵仏師と宮廷絵所絵師の制度の変遷を踏まえつつ、平安前期から中期にかけての「壮大な明快さ」をもった仏画が、絵仏師の僧綱位への叙任という身分の変遷と安定化、すなわち制度の変化とともに、十一世紀中期以降、白河院の時代からの「美麗」への指向に沿うように、絵所、すなわち、やまと絵の領分で追及された美麗が「絵仏師の時代に仏教絵画に浸透して美麗繊細な院政期仏画に化現した」ことを論じた⁽⁸⁾。

一一二七年、焼失したため作り直された東寺法蔵の五大尊十二天の像が鳥羽院から「疎荒」として退けられ、今日見られる十二天像の繊細美麗を新たに示すことを余儀なくされた事件の三年の後にあたる一一三〇年(大治五)、絵仏師頼俊が、鳥羽院の召により、絵所絵師、信茂とともに剣の平緒の絵様を描いた⁽¹⁰⁾、ということが、絵仏師がやまと絵を本領とする絵師と同じ領域で共同作業をしたということであるとすれば、絵仏師が作品を作る方法の中に、やまと絵の方法が取り入れられたとしても不思議ではなく、それによってこそ絵仏師は「美麗」の要請に応えることができたと考えられるのではないか。繊細をきわめた墨線でひとの輪郭や目鼻をかたどることは、やまと絵の神髄のひとつであろう。

この絵がやまと絵の絵師によると即断するものではないが、色彩においても、やまと絵との境界をまたぐものがあるように思われる。

(4) 彩色

肉身や華の輪郭の、ほのかなる表現に対して、菩薩の着ける宝飾の一部(図版五—b)は目の覚めるような鮮やかさをもつてこの絵の中で効いていて、それによってこの世ならぬ美しさの、ある「かたち」が作られている。絵が構造として本来もつ立体に配慮した今回の画像では、上質な丹および朱をふんだんに、盛り上げるように乗せられているのがわかる。これは菩薩の首飾りや臂釧の宝相華様のかざりの群青、同じく丹、朱も同様である。絵具の、ある立体的ともいえる質感もこめられていることを忘れてはならないだろう。このような志向と方法は、やまと絵のつくり絵の領分と無縁ではなからう。

彩色に対する——つくり絵的な——と言えるかもしれない——入念で微細な精神と方法は、例えば、菩薩の髪際の作りにも見られる(図版六)。菩薩の青い髪は、髪際を緑などで縁を作る他の作例ではよく見られるものとはことなり、一見、群青の単色であり、そのように記述されてもきた。しかしながら、今回の画像からは、三段階の色が入れていることがわかる。すなわち、まず白緑に近い淡めの青色を塗り、やや外側はより鮮やかな群青を塗り、さらに周縁部にはより暗い、青系統の賦彩がなされているのである。この髪が、ほんとうに群青の単一の平均的彩色であつたら生じてしまうであろう、平板な印象のものではないことは、実は私たちは明瞭に意識化されることとはなく見ているのだが、そこを小さな注意で見ると、この三色は同系統であるため、一見青の単一の彩色と見てしまう。しかし、そこからさらに注意をかたむけ一歩踏み込んでみると、手のこんだ配慮があることがわかるのであり、それを知ることによって、再びひいて見た時に、この髪のあるふわりとしたやわらかさがあらためて認識される、という還流ができるのである。

色の表現において、もつとも意表を突かれたのは、菩薩の乗る象にかけられた下鞍敷の橙色地の部分の七宝文の表現である(図版七)。この文様の曲線部は金截金がおされているが、文様を構成する直線の部分は、地より明るい橙色の色線と私は見ていたし、従来の画像ではそのようにしか見えない。ところが、今回の画像から、これが絵具による線ではなく、地の絵具を搔くように施された凹線であることがわかったのである。

これについては、截金を押す過程での「当たり」の線をこのような方法でとつたものではないかという意見があつた。この可能性は私も必ずしも排除するものではない。しかしながら、①そうであれば、他の截金部分、ことに剝落した部分にもこのような凹線が見られてもよさそうであるが、そのような痕跡は見当たらない、②凹線は二回もしくは三回搔いたあとが見られ、単なる「当たり」の線としては入念であり、かつ曲線部の截金よりも幅がある、③「当たり」の線であつたとして、その部分に截金を押された痕跡はなく、作者があえてこれをそのまま残したとすれば、それ自体が文様を構成する表現ということになり、じつさい私たちはある「色の線」として、これを見ている、ということから、現段階では少なくともこれ自体を表現として見るべきではないか、と考えたい⁽¹¹⁾。また、別の問題として、そうであるとすると、ややもすると「色彩とは異質の材料と技術によるところの付加された装飾」として独立させて見てしまいがちな截金による表現の中に、色が参画し、同居していることになり、この点には注意すべきであろう。次に述べる平安仏画における截金もしくは箔の性質を考える上でその表われの重要な一面であると考えからである。

(5) 箔と截金

まず、菩薩の乗る白象が着けている尻繫の杏葉状の飾りの金箔である。金箔はこの飾りの全面に施されているが、箔の平面的物質感を強く感じさせるものでなく、じわりとした鈍色をもって見える。このような光り方は裏箔——画絹の裏から箔を当てて、絹目の間から箔が見えるようにすることによって箔の輝きを和らげる——によるものと見るのが通例であり、この場合もそう記述されてきたし、私自身もそのようなものであらうと見ていた。

しかし、今回の画像によって見ると、この箔はすべて表からのものである(図版八)。箔は画絹の繊維ひとつひとつにからみ、包むような状態になっている。どのような方法でこの技法が実現されたのかは明確にはしがない。箔を置いた後に打ち刷けのようなもので繊維にからませたことも想像できようか。少なくとも裏箔ならば見えるはずの絹目の間から見える箔は存在しない。

これほど大きな面積に箔を単純に表から押しただけであったとすれば、かつて戸田禎佑氏が指摘したように⁽¹²⁾、本来絵具となじみにくい金箔は物質的輝きとともに存在感を主張し、絵の調和を乱すことになったに相違ない。そうでないのは、箔と絵具との調和が意識され、それに応じた方法が取られたものとみたい。すくなくとも、絵具で構成される絵画の中に金銀を取り入れるにあたって、無自覚だったわけではなからう。冒頭に述べた、華蓋の蕊の金箔も同様であるのだが、このような方法が現にあったのであり、鈍い光を放つ箔すなわち裏箔、という予断には気をつけなければならない。

さらに指摘すべきは、この箔の上に、絵具による彩色があることである。これは増記氏が「群青や丹具の色暈を施している」とすでに観察し、また同様のことが来振寺蔵五大尊像のうち烏枢沙摩明王像にも見られることを言及

されているところで、重要な指摘であると思われるのだが、この色彩についてひとつ付け加えるならば、緑青も施されている。箔上の絵具にとってはいわば足場が悪いはずであるから、すでに剝落したものも多いであらうが、当初は金のやわらかな光と赤・青・緑が響きあう美麗なものであったことも想像される。箔の光にはさらに濃淡があり、また、外輪郭には箔をはみ出すように、褐色の色が見える。箔の平面性をなくした上で、さらにそれを沈ませる処理がなされているのかどうか。これは単なる経年の汚れの可能性も皆無ではないので、さらなる検討が必要であらう。

いずれにしても、箔の絵具とは場を同じくして調和すべきものとして意識されていたのであり、そのひとつの手段として東博蔵・虚空蔵菩薩像、千手観音像においても箔の上に絵具を乗せることがあったと私は見ており、⁽¹⁴⁾ここではあきらかにその例が見られることは興味深い。

同様に、截金の上に色による処理がなされていると見られるのは、白象にかけられた帯状の胸繫や尻繫の文様部である。帯の両側と中央の宝相華状の飾り金具は金箔が押されている。箔は今述べた杏葉飾りと同工で、飾り金具にも丹・緑青・群青の賦彩の痕跡が認められる。注目されるのは朱地の帯地の部分に、斜格子文で施された金截金のことである(図版九)。この帯状の繫自体は、絵画表現上は象の体を包むようにその丸みに沿って存在するものである。斜格子の截金の置き方自体はそれのように見えるようゆがませて施されているわけではないから、そのままであれば、その平面的格子文によって丸みの表現に支障をきたしかねないところであるのだが、そうは見えない。それは、象の体の丸みをたどるように、截金上に三〜四本の平行の暗色帯があるからである。この暗色の線も截金の上に色を引いたものではないかと予想していた。ところが、今回これを仔細に見ると、この暗色は単に線状

に一気に引かれたものではなく、截金線一本一本に暗色を乗せ、全体として線状に見えるようにしたものであって、線として描かれたならば色がかかるはずの地の朱の部分にはこの暗色がないのである。この色が何であるか是不明であるが、いずれにせよ、これを一気に引いてしまうと、それはそれで「線」として主張してしまうことになるのを避け、より繊細な丸みの表現を追求したものと想像させられる。それにしても、周到さに基づいたその作業の緻密さは驚くべきものであろう。

截金の上に賦彩してその平面性を避け、絵具との調和を図っていると見られる箇所は、他にもある。渦を巻くように表現される蓮華坐の敷茄子（図版十一(a)）や、その下の反花の蓮弁（図版十一(b)）は、均一性を惹き起こしかねない截金の線に彩られながら、見事な変化を見せる。もちろんそれは巧みな截金の曲線にも負っているのだが、それだけではない。敷茄子の蓮弁のうち、青地のものの沈み込んでゆく渦の中心部や、画面奥に向かって巻き込んでゆく外縁にはわずかであるが、截金になんらかの暗色をかけることによつていわば陰影を作りだしているように見える。

このように、截金線に賦彩をして絵具との調和を図り、全体としての陰影を表現する試みは、虚空蔵菩薩像や千手観音像にも見られるのであるが、普賢菩薩像は杏葉飾りや象の懸帯を除けば、これらに比べ実は控え目である。はつきりと異なる色の絵具の組み合わせではなく、同系の色の微妙な変化によつて表現しようとする頭髮の彩色技法に見るように、また肉身の線や暈に見るように、この絵においては、宝飾などに非常に鮮やかな色を用いつつも、それを受ける広い部分の明暗の諧調のいわば傾斜は、とても緩やかである。

この傾向は合わせ箔の使い方にも表われているように思われる。平安仏画においては、しばしば銀箔と金箔との合わせ箔が用いられ、金箔だけの部分、

さらにその金箔の色味を変えたものなどを混在させ、截金の色味の変化による協奏が行われているのであるが、この絵については、⁽¹⁵⁾少なくとも東博本虚空蔵菩薩像や千手観音像に比べ、合わせ箔の使用はきわめて細部に留まっている。敷茄子の蓮弁の紫かと思われる茶地の部分、蓮華坐の反花（図版十）には明瞭に認められ、また主要モチーフの輪郭に銀と思われるものを用いることは忘れてはならないが、象の尾の蓮弁には合わせ箔は見られず、菩薩や象の着衣など、主要な部分の文様表現はおそらくすべて金箔で、虚空蔵像や千手観音像に比べて箔の色味を多様にとりまぜることが少ない。

さらに、敷茄子、反花の蓮弁においては、丹地の部分からその下方の青地の部分にかけての截金は一本で通されている（図版十）。にもかかわらず、単一の截金に貫かれながらも、それぞれの蓮弁は独立し、その存在感を保持していることに注意したい。截金は一本でありながら丹地の部分では丹と共鳴して温かみを感じさせ、白地の縁へ行くとその明るさの中に溶け込み、青地に至つて、大きな対比によつて明瞭さを増すのである。

この絵の作者はあえて色をさすように積極的に截金をコントロールしようとするよりも、下にある色彩との関係によつてそれが変化するものであることを熟知し、これをよく生かしているように見える。時に明るい鮮やかな色を押し出しながらも、その周辺にあつて截金と色との関係性の微妙さが作る諧調のおだやかさが、この絵のいわゆる優婉な趣きに関わっているだろう。

截金は、最後に「付加」されるものではなかったこと——それは時に絵具と截金を別のものとして切り離して理解しがちな私たちの意識が、目にも作用し、これを切り離してそれぞれ独立させて見てしまいがちであるが、本来別のものでなかったという性質に関わることと思われるのだが——その制作工程に一面を表わしている。象の頭上に描かれた三化人は（図版十一）、

勁い筆致ではなく画像集にあらわれるような愛すべき趣きがあり、絵仏師的な要素との関係もまた想起させるものであるが、注目したいのは、諸色もちいて濃彩で描かれた化人の下に、菩薩の裳の截金が埋まっていること、すなわち、截金が押された後、諸色を用いた化人の描写が行われていたのである、截金は制作工程の途中に挟み込まれていることである。であれば、作者は截金と色彩との関係を考慮することに無関心でいられないことはもとより、それを熟知していなければならぬことを意味するであろう。色彩と截金との関係については、次節で別の視点から若干の考察を加えたい。

今回の共同調査によって得られた画像から伺えることを縷々述べてきた。微細な部分についての部分的な指摘ではあるが、日本美術史上、作品が残っているものとしては、十二世紀院政期仏画のいくつかの高度な作品こそ、「神は——これを「美は」といいかえてもよからう——細部に宿る」という言葉にふさわしいものはないだろうと思う。普賢菩薩像というでき上がったこの作品は、甘美にして優婉であり、また矢代の言葉を借りれば「感傷性」を内包している。しかし、これを作り上げた作者の意識と手は、単なる「感傷」や「陶醉」とはおよそ遠く、その微細、周到な手の具体が、この作品を豊富な表現としての作品たらしめている。ただ、これが物理的現状を「重箱子の……」的に指摘するだけでは、いわば「解剖」に終わってしまい、作品のいのちを損なうことになりかねない。いくらかさその点には気をつけているつもりではあるが、一方、画像を見れば見るほど思わせられるのは、共同研究の一員が、表現に関わる作者の手の跡をすべて認識できるものではないということであり、見落としていることも、また時に誤って見ていることもあるだろうという恐れである。そこに共同研究の意義があるのであるが、したがっ

てまた、その範囲に留めることなく、広く多くの人に見られるものでなければならぬ。「かたち」を成り立たしめているものは多様であり、作品の画像学や歴史学のある抽象化された側面から語り、それによって知られることは当然重要であるが、また、その中に納まりきれない、表現性の次元での作品の「かたち」についての語りもまた開かれることを希望したい。

また、作品をつくる人の手の具体、そこから伺われる意識と、表現あるいは表出性との関係を考えてゆくとすれば、その材料についてもよく観てゆくこともさらに必要だろう。たとえば、銀である。現状で黒っぽく鈍色に見えるものを、私自身もおしなべて銀であろうとして片づけてきたが、よくよく見ればその色味はさまざまであり、かつ本当に銀であるかに疑問を持たされるものも実は多い。美しい肉身のほのかな暈という重要な部分もあまりに粒子感のないもので、はたして朱であるのかどうか、朱であったとしてどのような朱であるのか。「暈は朱」と概念化してしまった時、作り手のモノとの繊細な格闘、「暈」と「朱」の間にある関係——ここに大切な部分があるはずなのであるが——が消えてしまいかねない。

いうまでもなく、この問題は別の手法によるさらなる研究が必要である。そして十二世紀の仏画の具体と表現性との関係をよく観てゆけば、そこに微妙な差異、一つの時代における胎動と作り手の生きた意識があるように思われ、性急な時系列的編年作業には慎重でありたいと思わせられる。

二、平安仏画における「荘厳」

この絵が実に入念で、注意ぶかい手段を駆使して美麗を表現しようとしていることの一部を見てきた。注意したいのは、材料と技法の具体の次元において、すなわち絵具、截金、また輪郭の造りさえもが、互いに深く繋がって

この作品が成立しているということである。これを私たちは整理して理解しやすいために、各個に還元しがちである。特に「截金」については、私自身、特殊な材料と技術による仕上げの「装飾」として、切り離してある理解の枠に概念化していたことを告白しなければならない。

しかし、前節で見たとおり、截金は工程の途中に挟み込まれ、截金自体色味の異なるものをまじえ、時に上から彩色して調整し、下地との密接な関係を知悉した上で色味の見えの変化を計算して、絵具の色と融合させていると考えられるのである。少なくとも、截金は絵具に対して均一性が強い故に、それを持ち込むことよって、絵画として平面化した、と結論づけるのは性急ではなからうか。截金への意識は、截金ではない輪郭線についての(きわめてうすくその上から絵具をかけて存在感を一段やわらかくするという)微細な具体的な配慮とも同一次元でつながっている。「截金」もまた絵具や線と一体となって作品全体の表出性に参加していると見るべきではないか。

しかし、私自身がそうしていたように、このような絵画を称揚する際に「緻密な截金による装飾文様を施し」ということばを使うと、そのことばによって、目が截金だけを絵画面から分離させ独立させる作用が引き起こされることになる。

玉蟲敏子氏は、日本美術に「装飾」の語が明治以来、日本美術に対して多用されるようになったこと、その無自覚な使用がはらむ危うさについて、その変遷をあとづけつつ入念に論じられた⁽¹⁶⁾。ただ、玉蟲氏の指摘の重点は、琳派のような作品に対するそれにある。すなわち、作品それ自体が質として「装飾的」である、という言説である。「装飾性」の問題といってもよいかもしれない。一方、平安仏画の截金のようなものに対する言説は、——実は画然と分かれているものというわけではないのだが——本体がまずあり、これに

対して付加されるもの、という概念化に裏付けられた、「装飾」そのものの側面である。後者はよりある種素材、一般的であるだけに、玉蟲氏の指摘以後も、「截金による装飾」や「料紙装飾」、「装飾経」といったように、私自身を省みても、よく考えられることがないまま使われているように思われる。

泉武夫氏は、平安後期仏画の截金文様は「荘嚴」であると述べられた⁽¹⁷⁾。ここでは、付論として、この「荘嚴」ということばが、「装飾」が一般化し多用されるようになった明治以前に、したがって今の私たちが忘れてしまった、重要な意義があったのではないか、ということについて少々触れてみたい。

いま、「大正新脩大藏経データベース」⁽¹⁸⁾で「装飾」をキーワードに検索すると九十八例が出てくるのに対して、「荘嚴」の語は三六、五五七に及ぶ。「荘嚴」がいかにおびただしく使われていた重要なことばであったかがあらためて思い起こされるのである。しかし、仏教美術の言説において、現在もしばしば使用されるこのことばの実質は、現在の私たちにあってあいまいになってしまったというべきであろう。いまこの「荘嚴」という言葉を使う時にあるのは、ひとつは、「仏教美術における装飾」すなわち「ある特殊の分野での装飾」というニュアンスであり、この時「荘嚴」は「装飾」の中に閉じ込められ、その一部に矮小化してしまっている。もうひとつは、それでも宗教的、聖的、超越的なものが何らか含まれているという予感のようなものから使われる場合であるが、近代以降のわれわれの多くにとって、そのあたりは明確でなく、そのために、時に、ある仏家臭、理解しがたさ、といった抵抗感さえかすかに生じさせるものになっているのではないか。

以前、「仏教美術における「荘嚴」というテーマで京都国立博物館で開かれたシンポジウムにおいて、井上正氏は「荘嚴」について『望月仏教大辞典』

を引きながら、「諸種の衆宝 雜華 宝蓋 幢幡 瓔珞等を布列し、以て道場又は国土等を裝飾嚴浄する」ことであり、「一切の衆生をして皆悉く相同し、心を転じて善に向かわしめようとする大願に発するもの」と定義した。

私たちが理解している、「物質的かざり」に、宗教性、聖性を含ませた姿である。氏はこの後で、「莊嚴の意義としてはこのほか、もっぱら精神的な意味に用いられることがあるが、ここでとりあげようとしている莊嚴とはまた別義である」とした。しかし、いまここで考えたいのは、これを「別義」と峻別するのではなく、さらにこの両者の中間の「かたち」そのものさえ包摂する、一体としての意義をもつものとして、「莊嚴」のありかたがあつたのではないか、この語がほんらい持つていた内実の幅広さを今一度思い起こすことができるのではないか、ということである。⁽²⁰⁾

まず、仏典におびただしく現れる「莊嚴」はたとえば次のようである。

門の側に住立して遙かに其の父を見れば、獅子の牀に踞りて宝几足を承け、婆羅門、刹利、居士、皆恭敬し圍繞せり。真珠瓔珞の価直千万なるを以て其の身を莊嚴し、吏民、僮僕手に白扨を執つて左右に侍立せり。

〔『妙法蓮華經』信解品第四 〔国訳大藏經〕による〕

などは、聖性を含んだ、しかし「ものとして存在するかざり」の例として理解しやすい。

しかし、「莊嚴」はこの範囲にとどまらない。そのかざりが付く本体である仏のいわば外輪郭としての「かたち」をあらわすほとけの三十二相八十種好もまた「莊嚴」なのである。

三十二相八十隨好其の身を莊嚴し、一切有情見る者は歡喜せん。〔大般若波羅蜜多經』卷第五百五〕

汝等是の富樓那彌多羅尼子を見るや不や。(中略) 志念堅固に精進智慧あつて、普く皆金色に三十二相をもつて自ら莊嚴せん。〔『妙法蓮華經』五百弟子受記品第八)〕

などである。いわば「ほとけがほとけのかたちたること」と、いえようか。さらに、「莊嚴」は「かざり」と「かたち」を超えて抽象性にも及ぶ。

佛は自ら大乘に住したまへり。其の所得の法の如きは、定慧の力にて莊嚴し、此れを以て衆生を度したまへばなり。〔『妙法蓮華經』方便品第二)〕

「定慧」とは禪定と智慧。心身ともに動揺することが無くなった状態をいうのであるが、ここではそのような宗教的抽象的内実がそこにこめられることをも言っているのである。同じく『法華經』中の著名な次の一節、

或は七宝を以て成し、鍮鈷、赤白銅、白鐵及び鉛、錫、鉄、木及および泥、或は膠漆布を以て嚴飾して佛像を作れる、是の如き諸人等、皆已に佛道を成じき。綵画して佛像の、百福莊嚴の相を作すに、自ら作し若しは人をもせしめば、皆已に佛道を成じき。〔『妙法蓮華經』方便品第二)〕

「百福莊嚴」とは、菩薩が三大阿僧祇劫の後、さらに百大劫の間、仏果に至つて三十二相に福業・福德を植えること。ひとつひとつの相について、そ

れぞれ百福を植えるから百福莊嚴という。すなわちほとけのいわばかざりよりも外輪郭ともいべき「かたち」の中に、さらに「福德」という宗教的抽象的なものが入れられることをも「莊嚴」というのである。⁽²¹⁾

なおかつ、仏教教義と造形との深い関わりを表わすものとして著名なこの段では、その「百福莊嚴」が、仏像を物質を使ってかたち作り、かざるといふ、「嚴飾」といわば同一平面上で、語られていることに注目すれば、「莊嚴」とは、その中に、目に見える「かざり」、「かたち」、そして、「宗教的抽象的意義」とは、連続したものとして存在し、それを包摂することばであったことを意味していたことにはならないだろうか。増淵宗一氏と玉蟲敏子氏によって明らかにされたように、幕末近代以降西洋語に対応するものとして使われることになった(またその中でそこにこめられる意義付けが変遷した)「裝飾」の語を使い続けることで、「莊嚴」の持っていた切り離しがたい幅の広さのありかたは見失われてしまい、ことに、しばしば「裝飾」と「精神」が対立項となってしまうことは、私たちの仏像を見る目にも大いに影響しているであろう。

平安仏画においては、しばしば、仏菩薩の衣の截金を含む文様の繊細さと、瓔珞や光背の、ことに截金の手のおおらかさにはある種の意識の差異がある。瓔珞のような、物質的な「かざり」はむしろ当然であり、仏菩薩のからだに相つりあう衣の色と光の協奏による「莊嚴」にこそ力が注がれているはずなのである。所依経典や図像学といった直接的関係による説明には諸先輩も現在も非常な努力がなされてきたのであるが、そのような、一対一対応の「動機」の究明だけでは説明のできない、しかし仏画という造形を支えているはずであるところの、さらにその基底に存在する、ゆたかな意味を含んだものとしての「莊嚴」をもう一度考え直す必要があるのではないだろうか。

おわりに

玉蟲氏が「裝飾」、あるいは「裝飾性」の語について厳しい問題提起をなされて久しいが、この重要性については、私もいまさらながらないがしろにしてきたことに気づかされたところである。「裝飾」の語自体は古くから仏典に存在したのだが、近代に西洋語に対応させたことによってその概念もある特殊性を帯びることになった。それを私たちは使い、そのことはまた明瞭に意識されることなく私たちの目にも影響しているのではないか、と思われるのである。

「裝飾」の語をすでに使い古してきた私たちの歴史とともに、またいまの「裝飾」が尾を引き抱え込んでいるはずの、もとの西洋語におけるその中身を視野に入れつつ⁽²³⁾、相対化してよく洗い直すことが必要であろう。そして、この中に押し込められてしまったことによって矮小化し、変質してしまった「莊嚴」について、丹念に見直すことが必要であると思われるが、これは今後の課題としたい。

一方で、この語によって片づけられてきた具体を、ふたたびさらに踏み込んでもういちどよく見ることが必要であり、それを行うに当たって、この画像は、万能ではないが、非常に有効であり、そこから汲み取り、考えることができるものは少なからずあると思われる。これは、その端緒の一例となることを希望する小論であるが、なにより画像を共有することによって、作品の具体に基づく表現の議論ができる開かれたしくみを作ることが重要であると考えている。

註

- (1) 増記隆介「東京国立博物館普賢菩薩絵像の図像と表現」『美術史』一四九、二〇〇〇年十月。
- (2) 矢代幸雄『日本美術の特質』(第二版)第六編第一章「日本仏教美術の感傷的発達」、岩波書店、一九六五年八月。
- (3) W・J・T・ミッチェル、北村清彦訳「言葉とイメージ」『美術史を語る言葉——22の理論と実践』(ロバート・S・ルソン／リチャード・シフ編 加藤哲弘／鈴木廣之監訳)、ブリュッケ、二〇〇二年二月。
- (4) 平田寛『絵仏師の時代』(研究篇)「序言——見ることと知ること」、中央公論美術出版、一九九四年二月。
- (5) 東京国立博物館と東京文化財研究所による東京国立博物館所蔵仏教絵画の高精細画像による共同調査。撮影調査は二〇一四年三月二十六日に行われた。付記参照。
- (6) この絵の背景地部の一面に群青が塗られていることは、今回の調査ではじめて認識できたものと思っていたが、東京芸術大学・有賀祥隆氏から、氏の過去の観察調査に書き留められていることを有賀氏よりご教示いただいた。
- (7) 拙稿「研究ノート 東京国立博物館蔵 国宝・虚空蔵菩薩像の表現」『美術研究』四〇九、二〇一三年三月。
- (8) 平田寛『絵仏師の時代』(研究篇)第二章第三節「絵仏師の時代」、中央公論美術出版、一九九四年二月。
- (9) 『東宝記』巻二 仏宝「五大尊十二天各一鋪云々」条、および「真言院五大尊十二天事」条
- (10) 『長秋記』大知五年正月十一日、および十七日条(平田寛『絵仏師の時代』(資料篇)による)。「十一日 晴、召信茂頼俊、令画劍平緒絵様、依院召、其責尤甚。／十七日 雨下、召頼俊令書簾絵様。」絵仏師と絵師の領分の融合は、一一六八年、頼源が当代を代表する絵師宗茂とともに、おそらくその年の大嘗会の調度のための絵様を描いた例などにもうかがえるだろう(『兵範記』仁安三年七月四日条)。
- (11) この調査に先立つ東京文化財研究所主催のシンポジウム、「かたち」再考——開かれた語りのために」における千手観音像についての筆者の発表の中で、この橙の線を「色」として述べたが、訂正を必要とすることになる(拙論「美麗の術——国宝千手観音像の場合」『かたち』再考——開かれた語りのために」東京文化財研究所編、平凡社、二〇一四年十二月)。
- (12) 戸田禎佑「南宋院体画における「金」の使用について」『国華』一一一六、一九九八年九月。
- (13) 註1前掲増記論文。
- (14) 註7および註11前掲拙稿。
- (15) 泉武夫「国宝虚空蔵菩薩とその信仰背景」『学叢』11、12号、京都国立博物館、一九八九年三月、一九九〇年三月(『仏画の造形』、吉川弘文館、一九九五年八月に加筆・所収)、および同、「仏画にみる金銀使用」『研究発表と座談会 変革期の仏教美術——藤末鎌初期における装飾理念』、仏教美術研究上野記念財団助成研究会報告書第二五冊、一九九四年(『仏画の尊容表現』中央公論美術出版、二〇一〇年十月所収)。
- (16) 玉蟲敏子「金銀の「装飾」と光——日本美術の装飾性」をめぐる研究ノートから『日本の美学』26、ぺりかん社、一九九七年九月。および同「日本美術の装飾性」という言説——『文化財の保存に関する国際研究集会報告書 今、日本の美術史学をふりかえる』東京国立文化財研究所、一九九九年三月。
- なお、玉蟲氏も挙げているように、「装飾」の語彙自体は近代以前、少なくとも江戸時代後半から末に用例があるが、さらに古く仏典に存在する。「……當知、譬如無伽如意宝珠裝飾、瑩治皎潔、可愛体、極円淨……」(『大般若波羅蜜多經』卷第五六九)の如くである。近代に仏典の語彙・仏教用語を西洋語の訳として対応させた例は多くあり、この語もその可能性があると思われる。中江兆民はこの語をU・ヴェロンの著の訳書である『維氏美学』の中で、今日でいう「服飾」の訳語に当てていること、中世に「調度を整えること」として使われた用例もあることなど(東京文化財研究所研究補佐員・田中潤氏のご教示による)、歴史的流れについては興味深い、別にあらためて考察したい。
- (17) 泉武夫『絵は語る2 仏涅槃図 大いなる死の造形』8章「仏画と社会——カテゴリーと価値観」、平凡社、一九九四年三月。
- (18) 「大蔵経テキストデータベース」(<http://21dtk.ln.tokyo.ac.jp/SAT/>)、「大蔵経テキストデータベース研究会、東京大学大学院人文社会系研究科次世代人文学開発センター」。
- (19) 井上正「仏像の荘嚴(日本)」『研究発表と座談会 仏教美術における「荘嚴」——仏教美術研究上野記念財団助成研究会報告書第15冊、仏教美術研究上野記念財団研究会・京都国立博物館、一九八八年三月。
- (20) 井上正氏は、前掲の発表の後の座談会で、「(前略)上山館長が「精神的な荘嚴」と、物質的な荘嚴」ということをおっしゃいました。そのうちの「物質的な荘嚴」も突き詰めると結局、一つの尊像の精神的な表現として行われているのではなからうか。(中略)従来の単なる工芸美としての見方とは違う美の基準を新たに立てる必要があるのではないか。(後略)」と示唆的な発言をされている。残念ながら上山(春平)

京博館長の言は再録されていない(前掲書一八頁)。

- (21) 現成しているこの世界の他に特殊な「かたち」のほとけを求めることをしなかつた点で徹底していた道元が使った次のような「莊嚴」は、まさに宗教的実的な意義のものであろう。「(前略)さらに焼香・礼拝・修懺・看經をもちゐず、ただし打坐して心身脱落することをえよ。もし人、一時なりといふとも、(中略)三昧に端坐するとき、遍法界みな仏印となり、尽虚空」とくさとりとなる。ゆゑに、諸仏如来をしては本地の法楽をまし、覚道の莊嚴をあらたにす」(『正法眼蔵』弁道話)。
- (22) 増淵宗二「裝飾」講座 美学2—美学の主題「東京大学出版会、一九八四年七月。
- (23) 東京文化財研究所研究補佐員・小山田智寛氏に西洋において「裝飾」の問題を深く考察した人にP・ヴァレリーがおり、ことにその論「書物のかたち」(滝田文彦訳『ヴァレリー全集』補巻2、筑摩書房、一九七八年)などをご教示いただいた。考えるべきことは裾を広げ、現段階では私の手に余るところであり、今後の課題であると同時に、広く美学と美術史の橋渡しをご教示いただきたいところである。

〔付記〕

本論は冒頭および註5で述べたように、東京国立博物館と東京文化財研究所の共同調査によって得られた画像に基づくもので、画像の撮影は東京文化財研究所・城野誠治により、画像形成は、東文研・城野誠治、竹花真由子氏によるものです。調査にあたって、東博からの参加者であると同時に、ことに作品の実調査のためきわめて多忙のなか長時間を割いて作業をしていただいた調査研究課絵画彫刻室・田沢裕賀氏、保存修復課・沖松健次郎氏をはじめとする東京国立博物館の皆様へ感謝いたします。東文研からは、文化遺産国際協力センター・江村知子、企画情報部・皿井舞、小林公治の各氏が参加し、ことに江村氏に画像を閲覧しやすいズームファイ形式にする手をわずらわしていただいたことにより、共同での検討を行うことができました。以上の参加者からは、助言や指摘もいただいておりますが、本論は現段階での筆者個人の責任によるものであることを申し添えます。

本稿は文部科学省科学研究費助成金基盤研究(C)「平安仏画の技法に関する画像情報による調査研究(研究代表者 小林達朗)」(課題番号二六三七〇一四八)の成果の一部である。

(こばやし たつろう・企画情報部文化形成研究室長)

東京国立博物館蔵国宝・普賢菩薩像の表現および平安仏画における「莊嚴」

図版要項

- | | | | |
|----|-------|---------------------|-------|
| 一 | 普賢菩薩像 | 全図 | (カラー) |
| 二 | 同 | 部分 華蓋 | (カラー) |
| 三 | (a) 同 | 同 虚空地の群青 | (カラー) |
| | (b) 同 | 同 菩薩右目周辺の暈 | (カラー) |
| 四 | 同 | 同 朱の裳の暈 | (カラー) |
| 五 | (a) 同 | 同 左掌外輪郭線上の白の賦彩 | (カラー) |
| | (b) 同 | 同 左腕釧飾り | (カラー) |
| 六 | 同 | 同 髪際の賦彩 | (カラー) |
| 七 | 同 | 同 白象下鞍敷橙色地七宝文の凹線 | (カラー) |
| 八 | 同 | 同 白象尻繫後尾杏葉状飾り金箔と賦彩 | (カラー) |
| 九 | 同 | 同 白象尻繫截金格子文への暗色帯の賦彩 | (カラー) |
| 十 | (a) 同 | 同 蓮台下敷茄子 | (カラー) |
| | (b) 同 | 同 敷茄子下反花 | (カラー) |
| 十一 | 同 | 同 三化人の下の截金 | (カラー) |

国宝 絹本着色 掛幅装 縦一五九・一cm 横七四・五cm 東京国立博物館蔵
 城野誠治撮影 城野誠治、竹花真由子画像形成
 小林達朗「東京国立博物館蔵国宝・普賢菩薩像の表現および平安仏画における「莊嚴」参照
 図版はいずれもオフセット印刷