

西明寺三重塔四天柱絵金剛界諸菩薩像——続——

関口正之

一 承前

前稿（美術研究296号）では、西明寺三重塔初層の四天柱表面三十二個所に描かれた三十二尊を図像学的な面から考察して尊名を比定した。これら諸尊は、現存最古の神護寺所蔵両界曼荼羅、即ち高雄曼荼羅の諸尊との形体の比較によって、大部分の尊像名を明らかにすることができた。その結果、三十二尊は金剛界三十七尊の中の三十二の菩薩であり、これに基づき諸尊の配置法を検討して、西南柱には金剛界曼荼羅成身会の中の東位に属する菩薩八尊が描かれていること、西北柱には同じく南位の菩薩が、東北柱・東南柱には同様に西位・北位の諸菩薩が配置されていることを比定しえた。従って、尊像の彩色が失なわれていて像形の不明な諸像についてもそれに拠って尊像名を推定することができた。そのとき西明寺四天柱絵について言及された三氏の見解を挙げたが、これら三氏よりも発表年次では二十年余も先行する田中重久氏の所説²が漏れてしまったので付け加える。

田中氏は、この柱絵が金剛界三十七尊を構成するものであることを、

いち早く指摘しておられる。しかし、その根拠は、柱の表面の三十二個の円相内に描かれた尊像と須弥壇に安置される大日如来の彫像、さらに各四天柱の最下段に描かれた「菩薩の立像」四尊を合計した、三十七尊という尊像数であった。しかし、四天柱の最下段、すなわち須弥壇の四隅の部分には菩薩立像は認められず、迦陵頻伽が一体ずつ表わされるのみであるから、尊像数だけに基づいて西明寺四天柱を金剛界三十七尊構成と推測することは無理があるようである。結果的には、田中氏が推測したように、この四天柱絵は金剛界三十七尊の中の三十二菩薩であると考えられるのであるから、尊名検討に基づかなかつたために推論の根拠を弱めてしまったことは残念であった。

本稿は、前稿では触れずに終った西明寺像の尊像表現の中から、二、三の問題点を取上げて考察し、前稿を補足するものである。

二 技法と表現

まず柱絵の製作技法について眺めてみることにしたい。この柱絵は、同じ堂内の周囲の壁画と同様に、素木の面に黒漆を塗って下地を整えて

いる。壁画や柱絵の製作に漆下地を用いることは、法界寺の柱絵をはじめ、東京芸大蔵吉祥天厨子絵（建暦二年、一二二二）、称名寺金堂弥勒来迎図壁画など鎌倉時代の作例に多くみられるので、この柱絵の製作期もこれに近い時期のものと考えられるであろう。

次に、菩薩が描かれる円相の部分は、黒の漆下地の上に更に、白土と思われる白色顔料を厚目に塗って下塗りとする。白色の下塗りができると、そこに淡墨線を用いて下描きを書き、下描きに拠って各部分の彩色を施し、最後に輪郭線が描き起こされて製作は完了する。円相部分に白色の下塗りがあるので、菩薩の肉身の彩色が透明感のある明るさを帯びて表現され、東北柱中段西面・金剛語菩薩（美術研究296図版Ⅲ）の左腕部分のように、下描きの線の一部が彩色の上から透けて見えている。また、

挿図1 西北柱上段北面（金剛光）部分

挿図2 醍醐寺蔵孔雀明王像 部分

西南柱上段南面・金剛波羅蜜菩薩の条帛、西北柱上段北面・金剛光菩薩の蓮弁（挿図1、美術研究296図版Ⅰ）、東北柱上段東面・金剛利菩薩の顔、東北柱上段南面・金剛因菩薩の顔や蓮弁、東南柱上段東面・金剛業菩薩の蓮弁、東南柱上段北面・金剛拳菩薩の条帛などには、蓮弁や肉身の中央、即ち菩薩像の中央に、正中線と考えられる淡墨線の引かれているのが彩色を透して見えている。これは、柱絵を描くとき、円相内の諸尊の位置が乱れぬように、別に作られた諸菩薩の下絵を円相上に移すために必要な目印であったと考えられる。³ 正中線の存在は、天曆五年（九五二）建立の醍醐寺五重塔壁画に認められており、同寺所蔵の孔雀明王を描いた白描図像（重要文化財、挿図2）にも明らかである。後者の孔雀明王は仏画製作の際の粉本⁵として描かれたものと考えられているように、この正中線は礼拝像としての孔雀明王の形を明確に指示していることが窺える。西明寺像の正中線は、醍醐寺五重塔壁画以来の伝統的な製作法を踏襲していることと、柱の表面に尊像を描くという困難な作画条件の中で三十二尊もの多数の菩薩の大きさや位置を整えてゆくために意を砕いた作者の、製作過程の一端を如実に示す貴重な部分と言えるであろう。四天柱は、いずれも表面の損傷が激しいので、尊像の彩色はもとより、円相の下塗りである白色顔料も、その下にある黒色の漆下地までも剥落してしまつて、木の肌が露わになった部分が多いので、製作過程を知ることができた。

製作過程の最終段階として仕上げられた菩薩像は、円相内の蓮華座の上に坐像として表わされる。形態の特色は、細い両腕と小さめの胴体に対し、や、大きな丸顔が配されることで、量感はさほど感じられない。

結跏趺坐した下半身は、奥行のある蓮華座表現に適わしく、力のある膝張りを見せているだけに、両腕の表現は不均衡の印象が強い。肉身は、淡紅色に彩色される像が全体の約三分の二を占めるが、それ以外には淡緑色、黄色、白色に近い淡紅色の像もある。各菩薩の肉身の色は、後述するように、大半が儀軌等に指示されている身色のとおり彩色されているが、それと一致しない菩薩も数体見られる。身色に関する限り、西明寺像は儀軌に忠実な作品とはいえない。

肉身には、三道の線などの輪郭線に沿って控えにくま取りが施される。淡紅色の肉身の場合は茶褐色に見えるくま取りであるが、もとの彩色は明らかではない。着衣は条帛と裳である。肉身線とは異なり少し肥瘦の見える自由な筆遣いでびのびと描く。四波羅蜜菩薩だけは襴褶衣を着た上に条帛をかける。条帛や裳には、赤、白あるいは黒色の描線により各種の細緻な文様が描かれる。条帛の彩色は、金剛王菩薩が淡紅色、金剛薩埵が緑色に表わされるなどの変化をつけているが、着衣の彩色や細部の文様については、今後再調査の機会を得てから検討することとしたい。厳身具の宝冠、胸飾、腕釧には金色が認められるが、箔か泥かは判定し得なかった。宝冠は、中央に唐花文に似た花文を大きく表わし、側頭部は蕨手形の蔓草の一部を小さく飾る。光背は、身光・頭光とも淡い緑色とし、それらの中央には外縁と平行に淡黄色の帯が一条彩色される。青色の使用は彩色が残る現状をみる限りでは認められないようである。蓮華座の蓮弁は、一弁の中を三層に分け、中央は淡い褐色に見える色又は赤色を塗るが、基本は明るい緑とする。尊像の正中線に位置する正面中央の蓮弁は、赤色をもった蓮弁とし、その左右に隣接する蓮弁に

は、淡い褐色を中央にしたものを置き、これを交互に配置する。蓮弁の淡い褐色は、褪色の結果であると考えられるが、当初の色彩は未詳である。円相の内部は、黄色に彩色されている。白色が変色したとは認め難いのであるが、円相内部を黄色にすることは稀な例であるので、科学的な調査の結果をまちたい。円相は、柱の表面の円周を二分して背中合せに二尊が配置されるので、円相同士の間隔をそれほど空けず、円柱の円周の半分近くを包む大きな円として描かれる。しかし、円相内の菩薩像は、正面から眺めたときに尊容が曲面のために歪んでしまわない、細身の姿に表わされているので、円相内の左右内側は、空間の余祐があり、明るい印象を与える。

柱絵全体の色調は、明るい緑色と金色とが主調となり、赤、濃青、濃緑など強い色彩は殆んど用いられていない。赤色は、光背外縁の火焰や持物の花びらなど、小さな色面に彩色されて、華やいだ明るさを効果的に引緊めている。

諸菩薩像を、描線と形体の面から比較すると次の六群に分けられる(ただし、彩色が剥落していて判定困難な十二尊は除いた)。

A 西南柱上段東面(金剛王、挿図3)、同柱中段東面(金剛喜)、西北柱中段東面(金剛笑)、東南柱上段北面(金剛拳)

B 西南柱中段西面(金剛鉤)、東北柱中段東面(金剛鎖)、東南柱中段西面(金剛牙)

C 東北柱中段西面(金剛語、美術研究296図版Ⅲ)、同柱中段南面(金剛焼香、美術研究296図版Ⅳ)

D 西北柱上段北面(金剛光、美術研究296図版Ⅰ)、東南柱中段北面(金剛舞、挿図5)

E 西南柱上段西面（金剛薩埵）、西北柱上段西面（金剛幢）
 F 西南柱上段南面（金剛波羅蜜）、東北柱上段東面（金剛利、挿図4）、同西面（金剛法）、同南面（金剛因）、同北面（法波羅蜜）、東南柱上段東面（金剛業）、同南面（羯磨波羅蜜）

A からEまでの各群は、補筆による違和感はほとんどなく、描線には

真作特有の精彩が感じられるので製作当初のものと考えてよいであろう。F群の七尊は、描線の上に太めの濃墨線が少し震える筆で重ねられていたり、肉身線がA—E群とはまったく異質と思われるなどの表現が著しく、製作当初の表現の損なわれた一群であろう。

これらの分類は、尊像の種類や描かれる位置により、作者の製作分担の様相が明らかになることを期待したのであるが、明瞭な解答は得られ

挿図3 西南柱上段東面 金剛王菩薩

挿図4 東北柱上段東面 金剛利菩薩

挿図5 東南柱中段北面 金剛舞菩薩

挿図6 教王護国寺蔵十二天像 地天

なかった。たゞ、四摂菩薩の中の二尊(鉤・鎖)がB群にあるので、前者の分類による製作分担が部分的に採用されていた可能性は考えられるであろう。製作当初の諸像をA群からE群の五群に分けたが、作者が五つのグループ存在することを主張したわけではない。しかし、作者が数人存在したことは確かである。堂内の莊嚴を急いで数人で製作したことを示すものであろう。

製作当初の特色の二、三の点について、他の作品と比較すると次のことが注目される。

1 尊像の大きさに比べてほそい描線を用いて肉身を表わした例は、禅林寺藏山越阿弥陀図、文化庁藏山越阿弥陀図(上野家旧藏)などの十三世紀の作と認められる仏画に見られる。しかし、西明寺像には、これらの作品の描線にみられる優婉な趣は弱く、像身のふくら味を示す曲線には、量感を表わそうとする意識よりは形態を整えようとする気持が先行しているかのような強さがある。

2 緊張感のある細い肉身線に対し、衣褶線は、のびやかで肥瘦のある描線により軽妙に表わされている。西明寺像と同様に、肉身線と衣褶線とに差を見せる作例には、勝賀筆と考えられている教王護国寺藏十二天屏風⁶がある。西明寺像は、十二天屏風の描線ほどには極端な差を使い分けてはいないが、東南柱中段北面の金剛舞菩薩など十二天屏風と同じ角度で表現した像を比較した場合(挿図5・6)、その類似性は、西明寺像が製作年代の点で十二天屏風とつながるものであることを示すものであろう。

3 濃青色や赤色の大きな色面はほとんどなく、淡緑色と金色とを主調

にした明るい色調の仏画は、醍醐寺所藏の国宝焰魔天像がや、近い例として挙げられる外には類例に乏しいので、この点は西明寺像の特色の一つと考えることができよう。

三 面貌の形式

西明寺柱絵菩薩像は、損傷のはなはだしい像が多く、後から補筆の加えられた像も数体あるが、顔の部分の彩色のみが剥落せずに残った菩薩像の中にも、後世の修補の筆が入らない、製作当初のまゝの表現が見られる像がある。その中でも描線のいきいきとした西南柱上段東面の像(金剛王菩薩、挿図3・7)は、三十二尊の中では製作当初の緊張感がみられる代表的尊像である。この像の目鼻だちなど線描で表わされた面貌の形態は、仏画表現の伝統的な形式に従うものである。しかし、西明寺像の中の製作当初の諸像に共通して見られる次の諸点は、伝統的な形式の中では異色の表現と考えられるので、これらの点を西明寺柱絵菩薩像の特色の一つであると見なすことができるであろう。すなわち、次のとおりである。

(1) 眼窩の輪郭を表わす弧線、すなわち両眼を眉間の下鼻稜で取囲む半円形の弧線を、眼の下辺では中央まで描いていること。

(2) 半眼に閉じた切長の眼を表現しながら、瞳は上半部の半円形をのぞかせること。

(3) 眉は、ゆるやかな曲線をもって細く長く、眉の終りを下がり気味に描くこと。

これらの三点の各々について、西明寺像と類似の表現をもつ作例が、

数例ずつ見出される。

(1)の眼窩の弧線を眼の下まで描くものは、鎌倉時代の作或は十三世紀の作と認められている京都・醍醐寺藏地藏菩薩像(挿図8)、京都・禅林寺山越阿弥陀図(国宝、挿図9)、奈良・興福院藏阿弥陀二十五菩薩来迎図(重要文化財、挿図10)、奈良・宝山寺藏弥勒菩薩像(重要文化財、挿図11)、文化庁藏山越阿弥陀図(国宝、挿図12)、その他に、その例は枚挙にいとまがないほど多いが、十二世紀以前の作例では、金剛峯寺藏仏涅槃図(応徳三年、一〇八六年)の菩薩像(挿図13)や教王護国寺藏勝賀筆十二天屏風(建久2年・一一九一年と推定、挿図14)の天部像のほかには、この表現を用いた作品を見出すことは困難で、平安時代の製作と考えられている仏画のほとんどが、この表現形式を採用していない。

挿図11 宝山寺藏
弥勒菩薩像 顔

挿図7 金剛王菩薩像 顔

挿図12 文化庁藏
山越阿弥陀図 部分

挿図8 醍醐寺藏
地藏菩薩像 顔

挿図13 金剛峯寺藏
仏涅槃図 文殊像

挿図9 禅林寺藏
山越阿弥陀図 菩薩 顔

挿図14 教王護国寺藏
十二天像 日天 顔

挿図10 興福院藏
阿弥陀来迎図 菩薩 顔

また、この形式は、京都・仁和寺藏孔雀明王像(挿図15)、京都・清浄華院藏阿弥陀三尊像の脇侍菩薩(挿図16)など、中国南宋時代の作とされる仏画に認められる。そこで、これら以外の例を敦煌画に求めてみた。ペリオの図録⁷及び敦煌文物研究所編の図録⁸などに拠ると、この表現は次の諸窟に見出される。(Pはペリオ番号、時代は造窟・重修の時期を示す)。

第6窟(P168、五代、宋) 第146窟(P8、晚唐、宋)

第22窟(P138、五代) 第150窟(P12、晚唐)

第55窟(P118F、初唐、宋) 第152窟(P14、晚唐、宋)

第120窟(P34、盛唐、五代) 第328窟(P143、初唐、宋) (挿図17)¹⁰

敦煌石窟における重修は、一石窟の旧壁画全面あるいは部分を塗り消した上に新たに壁画を描くものであるから、現在見えている右の八窟の壁

挿図15 仁和寺藏
孔雀明王像 顔

挿図16 清浄華院藏
釈迦三尊像 部分

挿図17 敦煌328窟
東壁 部分

挿図18 ギメ東洋美術館藏千手
観音像 部分 大平興国6年(981)

挿図19 本田氏藏観音曼荼羅図
部分 天福6年(941)

画は、いずれも晩唐以後の壁画である。従って、眼窩に関するこの表現は、初唐以前には見出されず晩唐から以後に多く見られることに気付いた。また、敦煌から発見された幡絵などの作例においても、北宋大平興

国六年(九八一)銘、フランス・ギメ東洋美術館藏千手観音像¹¹(挿図18)、天福六年(九四一)の年記のある大阪・本田氏藏観音曼荼羅¹²(重要文化財、挿図19)など、やはり五代以降の作例に用いられていて、中唐以前の作品には見当らぬことは注目すべきことであろう。たゞ数例の作品を参照しただけで、この眼窩の表現形式の使われ方の消長を断定することは軽率の謗りを免れないので、今後さらに資料を収集してあらためて検討を試みることにする。しかし、以上の諸例を見出したことにより、五代以後、すなわち十世紀以後になると、眼窩の線を眼の下辺においても明瞭に描くことが、一般的な表現法の一つになっていたと考えることはできるであろう。

わが国の鎌倉時代の仏画にあっては、眼窩の表現にこの形式を用い

ない作品は数多く製作されているのであるが、これを見せる作品も急激にその数を増してきていることは既に指摘したとおりである。

また、平安後期から鎌倉前期にかけての時期には、中国宋代絵画の影響が、わが国の仏画作品の上に明確に現われてくることが指摘されているが、こゝに取上げている眼窩の表現の場合、日本において多くの作品に用いられるようになる時期に少し先行して、中国の仏画あるいは仏菩薩の表現の中に、同じ形式の眼窩の表現を持った作品が数多く存在しているということは、この眼窩表現の形式が、先ず中国において確立して一般的になっていった時期に、わが国に中国仏画作品か又はその形式が伝えられたことを暗示する。すなわちこれは、日本仏画に影響を及ぼした、新来の中国仏画の表現形式の一つであると見なすことができるのではなからうか。とくに平安末期から鎌倉初期にかけて、宋画の影響を顕著に反映した作品として注目され、託摩勝賀筆と推定される教王護国寺藏十二天屏風にこの表現が明らかに現われていることは、その間の情況を示唆するものであろう。

ところで、この表現形式が使われている平安時代の作品、金剛峰寺藏仏涅槃図(一〇八六年)は、作例としてはこれだけが一世紀とび離れて早

い時期に存在している。日本仏画の正統的な様式を代表する本図に、中国の五代以降の仏画表現の影響を指摘することは、少し唐突であり、ためらいを禁じ得ないが、仏涅槃という主題のために、生命の燃焼し尽した釈迦の顔と、悲しみに打のめされた菩薩の顔に感情の起伏の大きさを表わそうとして、作者が採用した線描の形式が、眼窩の線を明確にくるものであったと推測することはできよう。本図と同じ十一世紀末頃の作と推定されている松永記念館蔵釈迦金棺出現図が、そこに用いられた描線により北宋画の影響が指摘される早い作例として認められていること¹³を併せ考えるならば、応徳涅槃図にも宋画の影響が及んでいたとしても時期的には不自然ではない。従って、応徳涅槃図の釈迦と諸菩薩の一部とに見られる眼窩の線描は、同図の持つ悠然とした画面構成や明澄な色調といった、平安後期仏画を代表する同図の様式に変化を与えるほどの強さは示しはしなかったが、そこに使用された宋代絵画の表現形式の一部ではなかったかと考えられる。この問題は、日本ならびに中国において製作された数多くの仏画について、細部表現を比較研究した後に推論を下さねばならぬ大きな課題であるので、問題の存在を指摘するにとどめて今後の検討に俟ちたい。

蔵館記念山 顔像現権滝山
20 図挿 押

(2)に記した眼の表現は、伏し眼がちに半分閉じた眼から瞳の上半がのぞいているのであるから、視線は当然のことながら上方の虚空を凝視してとまる。それは、心の中の何事かに向い精神が集中して燃焼してい

る状態を意味するものであり、不可解な一種の無気味ささえ感じさせる表情となる。さらに、大きな眼窩の弧線に囲まれた切長の眼には、上述のような異色ある瞳と相まって、生真面目なきびしさが漂い、平安時代の仏菩薩画像の顔の表現に見られる大らかさとは異質な表情に描かれている。このように表現された作例には、畠山記念館蔵の清滝権現像¹⁴(挿図20)があり、これに近い例としては、日野原家蔵千手観音像¹⁵がある。両者は鎌倉期の作とされる。両像と西明寺柱絵菩薩像との、この点に関する類似は、西明寺柱絵像の製作年代が、両像と同時期ころのもの、すなわち(1)の場合と同様に鎌倉時代のものであることを示すものである。この外に、広島県福山市の明王院五重塔¹⁶四天柱の菩薩画像にも見ることができ

次に(3)に挙げた眉の形は、眉の先端、すなわち眉間に近い位置に山形の曲線の頂上があり、眼尻近くの眉の末端は、先端よりも低い位置までおりてきて終るといふ大きくゆるやかな曲線を描いているので、眉の幅は太くはないのであるが、顔の中では表現の上でかなりの比重を占めている。しかも、眉の末端が側頭部の輪郭線近くまで長く描かれて、顔の横幅一杯を横切るように位置するので、額の狭さを強調させ、神経質そうな印象を与える表情を描き出している。これによく似た表現は、甚目寺蔵仏涅槃図、禅林寺蔵山越阿弥陀図、日野原家蔵千手観音図¹⁷などがあり、その他には三宝山蔵阿梨帝母像、醍醐寺蔵焰摩天像などが考えられる。これらの諸作例は、鎌倉時代前期に作られたことが一般に認められている作品であるから、この点でも西明寺柱絵像の製作期を限定して考えることが可能であろう。

これまでに(1)から(3)に述べた西明寺像の形式的特色については、鎌倉時代初期を中心とする前後の時期に製作されたわが国の仏画の中に、類似の表現を、特に(1)については集中的に数多く見ることができる。これらのことから、西明寺三重塔柱絵は、建築様式の観点から推定されている同塔の建立年代、すなわち十三世紀なかば頃、塔の建立と同時に描かれたことを示唆するものであろう。

(1)の眼窩の弧線を明瞭に描くことは、顔或いは視線が下に向いたときにできる影を表現するのに適わしいものと考えられるが、このときの瞳は(2)に述べたように、上目使いに上方を見る表現になっている。これは手本にした中国仏画の表現の意味を理解し得ず、形式を表面的に受入れてしまった好例と考えられるであらう。

四 菩薩像の肉身の色彩

前稿において述べたように、西明寺三重塔柱絵菩薩像の像形・持物などの図像学的特色は三十二尊あるうちの大半、二十五尊は高雄曼荼羅や秘蔵記などの東密系の資料により尊名を比定することができた。しかし、これらの資料に描かれた像形とは明らかに異なる尊像も西明寺像の中には存在しているのであるから、これだけの根拠では、西明寺像が図像学的に東密系に所属すると断定することは早計である。しかし、像形の形式が東密系と関連が深いことは予想される。そこで、金剛界三十七尊の像形について基本資料となる「秘蔵記」の記述と、彩色された両界曼荼羅としては現存最古の作例である教王護国寺の三副古本曼荼羅(伝真言院曼荼羅、以下の記述では三副古本と略称する)、現存最古の両界曼荼羅

である高雄曼荼羅、教王護国寺蔵の元禄本両界曼荼羅など、空海請来の現図系の両界曼荼羅をとりあげ、その中の金剛界三十七尊中の三十二の菩薩について西明寺像との比較資料にした。西明寺像には、両界曼荼羅に描かれた金剛界の三十二菩薩と像身の色的一致しない像が含まれること、正面向き描かれた菩薩が多く見られることに着目して、比較は肉身の色と尊像の向きとに限定して検討する。

先ず肉身の色を比較する(表1)。西明寺三重塔に描かれた三十二の菩薩については、「秘蔵記」の記述によると肉色は十四尊、青色は六尊、白黄色四尊、黒色三尊、黒青色・白肉色・浅黄色・金色・白色の菩薩が各一尊の割合で構成されている。西明寺像は彩色の剝落や彩色表面の摩耗または汚損した部分が多くて、肉身を何色としたか判別が容易ではないが、科学的な検査ではなく肉眼による観察の結果、表1のように推定した。淡紅色に表わした肌色は「秘蔵記」に言う「肉色」と考えられる。

従って、表1によると、西明寺像三十二尊のうち「秘蔵記」の指示と一致する身色に表わされた菩薩は二十尊、身色が判定不能のものが三尊あり、次の九尊が「秘蔵記」にいう肉身の色と違っている。()内に「秘蔵記」の色を記す。

a 金剛波羅蜜・西南桂上段南面	緑 (黒青)
b 金剛鉤菩薩・同 上段西面	肉 (黒)
c 金剛嬉・同 同 南面	肉 (黒)
d 金剛燈・同 中段北面	肉? (白)
e 金剛光・西北桂上段北面	黄? (肉)
f 金剛幢・同 同 西面	緑 (肉)

g 金剛利
h 金剛鈴
i 金剛舞

・東北柱上段東面 白肉(金)
・東南柱中段東面 肉(青)
・同 北面 黄(青)

これら九尊のうちd金剛燈、e金剛光とはそれぞれ肉色・黄色のように見えるのであるが断定し難い。あるいは「秘藏記」のとおり白色・肉色である可能性もある。「秘藏記」では青色としている尊像六尊のうちで、

尊 名	尊像の向き (参考)							尊像の向きと身色						西明寺三重塔四天柱絵諸尊						
	妙 法 院 版	石 山 寺 版	太 山 寺 本	根 津 本	叡 山 本	青 蓮 院 本	敷 曼 茶 羅	東 寺 元 禄 本	浄 土 寺 本	伝 真 言 院 本	高 雄 本	伝 真 言 院 本	秘 藏 記	向 き	身 色	尊 名	面	段	柱	
王	←	○	○	○	○	○	?	○	←	○	○	肉	肉	○	肉	王	東	上	西南柱	
薩	○	○	○	○	○	→	○	○	○	○	○	肉	肉	○	肉	薩	西			
金波	○	○	○	○	○	○	○	←	○	○	←	緑	黒青	○	青	金波	南			
愛	→	→	○	○	○	←	○	→	→	○	→	肉	肉	?	肉	愛	北	中		
喜	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	肉	肉	○	肉	喜	東			
鉤	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	→	緑	黒	○	肉	鉤	西			
嬉	→	○	○	○	○	→	○	→	→	○	→	緑	黒	○	肉	嬉	南	上	西北柱	
燈	←	←	←	←	←	←	←	○	←	←	←	肉	白	?	肉	燈	北			
宝	←	○	○	○	○	○	○	←	←	○	←	肉	肉	←	肉	宝	東			
幢	○	○	○	○	○	←	○	○	←	○	○	緑	肉	○	青	幢	西	中		
宝波	→	○	○	○	○	→	○	→	→	○	→	白黄	白黄	○	白肉	宝波	南			
光	○	○	○	○	○	→	○	○	○	○	○	肉	肉	○	黄	光	北			
笑	○	○	○	○	○	○	○	○	→	→	○	肉	肉	○	肉	笑	東	上	東北柱	
索	→	○	○	○	○	←	○	○	○	→	←	白黄	白黄	○	白黄	索	西			
鬘	→	→	→	○	→	→	○	→	→	→	→	白黄	白黄	?	?	鬘	南			
華	→	→	→	→	→	→	?	→	→	→	→	白黄	浅黄	○	淡黄	華	北	中		
利	→	○	○	○	○	→	○	○	→	○	→	白肉	金	○	白肉	利	東			
法	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	肉	肉	○	肉	法	西			
因	←	○	○	○	○	○	○	○	←	○	←	肉	肉	○	肉	因	南	上	東北柱	
法波	○	○	○	○	○	○	○	←	○	○	←	肉	肉	○	肉	法波	北			
鎖	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	肉	肉	○	肉	鎖	東			
語	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	肉	肉	○	肉	語	西	中		
焼	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	緑	黒	○	?	焼	南			
歌	←	←	○	○	←	←	←	←	←	←	←	肉	白肉	→	白肉	歌	北			
業	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	肉	肉	○	肉	業	東	上	東南柱	
護	○	○	○	○	○	→	○	○	○	○	←	肉	青	○	青	護	西			
羯波	←	○	○	○	○	○	○	←	←	?	←	緑	青	○	青	羯波	南			
拳	←	○	○	○	○	○	?	←	←	○	○	緑	青	○	青	拳	北	中		
鈴	←	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	緑	青	○	肉	鈴	東			
牙	○	○	○	○	○	←	○	○	○	○	○	緑	白黄	○	白黄	牙	西			
塗	←	←	←	←	←	←	?	○	←	○	←	緑	青	○	青	塗	南	上	東北柱	
舞	←	←	○	○	○	←	○	←	←	←	←	緑	青	→	黄	舞	北			
矢印数	18	8	5	4	6	17	3	13	19	9	19	3								

表1 金剛界諸菩薩(成身会)の肉身の色と像の向き(○印は正面向きの像。尊名は通途の略称に従う)

西明寺像では四尊が緑色の像として表わされる。「秘藏記」の像身の指示の中には「緑色」は見られないので、「秘藏記」が記述する「青」を西明寺像の筆者は「緑」と解釈していたと推測できる。このように考えられるならば、a金剛波羅蜜を緑色の肉身として彩色したことは、「秘藏記」の「黒青」をも、それと同様に緑色としてとらえたものと見なすことが可能であろう。従って、尊像の肉身の色についての西明寺像と「秘藏記」との比較によって、問題として残されるものはa・d・eをのぞく六尊となる。

次に、三副古本について、西明寺像に描かれた三十二尊の菩薩を比較すると、西明寺像の肉身の色に一致する例は二十一尊ある。

三副古本では、「秘藏記」にいう「青」の尊像を、西明寺像の場合と同様に緑色に彩色しているのので、これを「秘藏記」の指示に従ったものと考えたと、「秘藏記」と三副古本の両方に身色が一致する西明寺像は十七尊となる。「秘藏記」の記す像身の色とは違うが三副古本の色と同じに彩色した西明寺像は、

金剛幢・西北柱上段西面

金剛利・東北柱上段東面

金剛燈・西南柱中段北面

などの三尊があり、尊像の肉身の色に関する限りは、西明寺像は三副古本に近いように考えられる。しかし、これとは反対に、あたかも三副古本の彩色の間違いを訂正するかのようになり、三副古本とはことなり「秘藏記」の方に一致する西明寺像もある。すなわち東南柱西面の金剛護菩薩（上段）、金剛牙菩薩（中段）である。このような関係が生じた原因は未詳である。三副古本の絵画的な系統が究明されると、この間の相互関係に照明が与えられるであろう。

つぎに、金剛界三十七尊中の三十二菩薩について、肉身の色を三副古本と「秘藏記」の記述と比較する。「秘藏記」に指示する「黒青」、「青」、「黒」の肉身を三副古本では、「緑色」あるいは「青緑色」に彩色していることが目につく。これら以外の菩薩の中で、肉身の色が「秘藏記」とはことなる像は、三副古本の中の次の諸菩薩である。

(尊名)	(秘藏記)	(三副古本)
金剛幢	肉	緑
金剛利	金	白肉
金剛護	青	肉
金剛牙	白黄	緑
金剛歌	白肉	肉
金剛燈	白	肉
金剛華	浅黄	白黄

最後の三例は、三副古本は「秘藏記」の指定ど通りに彩色したと見なすことが許される程度の差と考えることが出来るが、前半四例は明らかに両者の身色はことなる。三副古本の彩色の問題点がここにも潜んでいると考えられる。最近紹介された、文保元年（一三二七）の軸銘をもつ尾道市浄土寺の両界曼荼羅¹⁸の場合は、金剛界曼荼羅の理趣会・四印会以外の仏菩薩の像身はすべて肉色か白色のみを用いて彩色されていることを見れば、西明寺像が、文字による指示だけの「秘藏記」よりも、具体的に絵画表現された三副古本の彩色を踏襲している部分が多く、正統的な身色の姿を伝えるものと言えるであろう。

つぎに、西明寺像のなかで肉身の色が「秘藏記」とも三副古本とも一致しないものは次の五尊である。

- 1 西南柱中段南面（金剛嬉・肉色）
- 2 同 西面（金剛鉤・肉色）
- 3 西北柱上段北面（金剛光・黄色）
- 4 東南柱同 東面（金剛鈴・肉色）
- 5 同 北面（金剛舞・黄色）

黒色あるいは青色に表わすべき1・2・4・5の四例が、肉色か黄色に変えられていることは注目すべきことであろう。こうした問題のある菩薩も存在するが、全体としてみれば、西明寺像は「秘蔵記」よりも三副古本に一致するものが多い。このことは、絵画製作にあっては、儀軌等に記された文章あるいは文字の力よりも、絵画作品がもつ具体的な映像の力の方が、画家にとっては遙かに強い力をもつことを示すものである。

五 菩薩像の向き

西明寺像三十二尊の大多数は、礼拝像に通例の正面向きの像として表わされているが、三体の菩薩は正面向きではなく、姿勢あるいは顔は、これらの像を見る者の方に向けられていない。中尊寺金色堂内陣の巻柱に描かれた四十八体の尊像は、像容が明瞭ではない二体を除く残りの尊像四十六体とも、すべて正面を向く坐像として表わされているので、正面向きの、礼拝像形式の表現は、柱絵に一般的な形式と考えられるのであるが、広島県福山市の明王院五重塔四天柱絵の場合には、西明寺像の場合と同様に横向きの像を、二尊は確認できるので、柱絵は正面向きに表わされるものと一概に断定するわけにはゆかない。²⁰

ところで、西明寺像の中の正面向きではない姿勢を見せる三尊は、金剛宝・金剛歌・金剛舞の諸菩薩である。これらの諸尊を金剛界三十七尊を表わした諸作例と比較すると、後の二尊は正面向きでなく描かれる例は多数あるが、金剛宝菩薩が正面向きではない作品はあまり見られない。この点に西明寺像の特色の一部が現われたものと考ええる。考察の対

象を、西明寺像と金剛界三十七尊の像形に現われた方向性だけに限定してしまうことは、西明寺像の絵画的な特性を検討することからは外れるが、西明寺像の特色の一部を指摘しておくことにはなるであろう。

西明寺像は、金剛界三十七尊のうちの三十二菩薩であり、三重塔初層の四天柱に描かれた像であるゆえに、西明寺像の柱絵としての特色があるとすれば、わが国に存在する柱絵、特に塔初層に表わされた四天柱絵の尊像が如何なる向きに描かれているかという比較資料を集めて西明寺像の特色を明らかにする必要がある。さらに、西明寺像が金剛界三十七尊の中の菩薩を描いたものであるから、典型的な金剛界三十七尊の像形と像の向きの点でどの程度異なるかを、各種の両界曼荼羅に見られる表現とを比較する必要がある。しかし、柱絵として表わされた諸尊の、像形 directional については、比較資料が充分には整っていないので、今後の研究課題として残し、本稿では金剛界曼荼羅の中に現わされた諸菩薩と西明寺像との比較にのみとどめる。比較資料として取あげた金剛界曼荼羅は、前稿で指摘したように西明寺像が、空海請来のいわゆる現図系の曼荼羅により尊名が判明したものが多く、その系統の作例から、現存最古の高雄曼荼羅（神護寺蔵）、彩色の両界曼荼羅の中では最も古い三副古本曼荼羅（教王護国寺蔵）、文保元年（一三二七）の軸銘がある広島県尾道市の浄土寺蔵両界曼荼羅、教王護国寺所蔵で元禄六年（一六九三）に転写された両界曼荼羅などを選んだ。

西明寺像のうち、正面向きではない三尊は、次の三例である。

1 西北柱上段東面（金剛宝）

2 東北柱中段北面（金剛歌）

3 東南柱中段北面(金剛舞)(挿図5)

このうち1金剛宝菩薩は、高雄本にも浄土寺本にも元禄本にも同じ方向に視線を向けた形式の像形が見られるが、2・3の二尊については、掛幅の金剛界曼荼羅では西明寺像とは反対の方向、即ち我々から見て右方(以後左または右は、我々から見ての左方、右方の意味とする)を向く姿勢として描かれるのが通例である。しかも、西明寺像のように右方に顔を向ける金剛歌菩薩・金剛舞菩薩は、西明寺三重塔の場合以外に、現在までのところ作例を見つけるに至っていない。これは西明寺像にのみ見出される注目すべき特色である。

金剛界曼荼羅における諸尊の顔あるいは像身の方向は、大日如来・四仏・諸菩薩の相互供養の關係から構成された金剛界曼荼羅成立当初の意味を反映するものと考えられるが、参考資料として表1に加えた台密系の根津美術館蔵金剛界八十一尊曼荼羅や兵庫太山寺蔵の金剛界曼荼羅、白描図像の中では京都・青蓮院伝来の金剛界曼荼羅諸尊図様、叡山本金剛界曼荼羅、さらに子島寺蔵両界曼荼羅(子島茶曼羅)などすべて、左方を向く姿勢に表わされている。金剛歌・金剛舞とも内四供養菩薩に属するもので、金剛界曼荼羅にあっては右方に位置づけられ、中央の大日如来の方向、すなわち左方である画面中央に像身に向けて表わされているのであるが、西明寺像の場合は、これらの例とは逆の方向を向く姿勢に描かれているのであるから、西明寺三重塔四天主柱絵の製作者の意図的な処理ではなかったかと推測することが可能であろう。そこで西明寺四天主柱絵の上記の三尊が描かれる位置が問題となる(挿図21)。

西北柱の金剛宝菩薩は、須弥壇上の本尊と向い合う位置(東面)に、

須弥壇の内側の方向(南方)を向く像形に描かれる。他の二尊、金剛歌菩薩と金剛舞菩薩とは、本尊の背後の東北柱と東南柱とに、いずれも中段北面の位置に、三重塔の正面、すなわち本尊が向う西方に像身に向けて表わされている。本尊後方の二尊は、金剛界曼荼羅にあっては共に内四供養菩薩に所属しており、本尊大日如来の方向に像身を向ける姿勢に描かれる例が多い尊像である。そこで西明寺三重塔の本尊後方に位置した二尊を、本尊の方向に像身に向けて表わされる性格であることを遵守し、金剛界曼荼羅の場合と逆向の姿勢になったが須弥壇の本尊の方向に像身に向けて描き、本尊を供養する役割を荷わせたものと推測することはできるであろう。

しかし、残る金剛宝菩薩については、金剛界曼荼羅の中には正面向きではなく描かれた例が数点あるし、左右の向きも西明寺像はそれらの描き方と同じであるから、金剛歌・金剛舞の二菩薩ほど著しい特色はみとめられない。問題は、四親近菩薩のほとんどすべてを正面向きに表わした中で、何故、金剛宝菩薩のみが方向性をもつ姿勢に描かれているかという点にある。彩色の落ちたために像容が不明な数尊の、製作当初の像形を考慮しなければ四親近菩薩の中で本像のみが横向きに表わされた理由とは判然としない。前稿(美術研究296)に述べたように、金剛宝菩薩が描かれている西北柱には、諸尊の配置法において、他の柱の場合とは一致しない配置の乱れが考えられる。金剛宝菩薩を横向きに描いたこともこのことと関連があることは充分推測されるが、現在のところ資料が不足していて確定的なことはわからない。

以上においては、尊像の向きに方向性のある像を取上げて述べたので

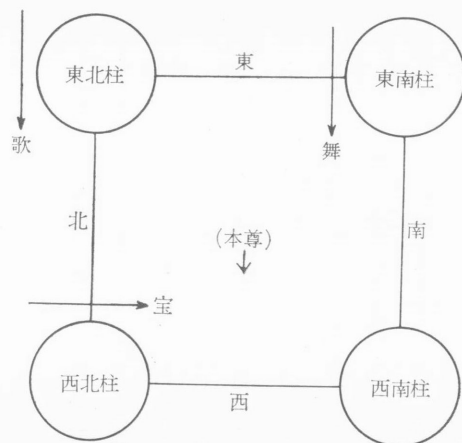


図21 西明寺四天柱絵略図
金剛宝・金剛歌・金剛舞菩薩の向き

あるが、金剛歌・金剛舞菩薩と同じ内四供養菩薩である金剛嬉（西南柱中段南面）は、正面向きに描かれているので、内四供養菩薩であるから方向性をもたせるという処理の仕方ではない。一方、正面向きに表わされた菩薩のうちで、金剛焼香・金剛塗香の場合

の二菩薩の像形を見ることができず、作者の意図的な製作態度の存在を確認する手がかりを失ったことは惜しまれる。ここでは、そのような意図が存在する可能性を指摘するにとどめる。

六 むすび

これまでに述べてきた西明寺四天柱絵菩薩像の特色を要約する。

一 三十二尊は製作当初の像と後補の像に分けられる。

二 当初の菩薩像は、肉身の輪郭線や着衣の衣褶線に平安末期から鎌倉初期にかけての尊像表現と類似の特色を見せる。後補の像は恐らく近世に彩色されたものと考えられる。

三 眼の表現のうち、瞳の表わし方と眼窩の線の描き方は、鎌倉時代初期を中心とする時代の仏画に見られる形式であり、宋時代の仏画表現の形式を取入れたと推測される。

四 尊像の肉身の色は、「秘藏記」の記述よりも三副古本の彩色に一致するものが多く、文字のみによる指示より具体的な作例の方が、彩色の点では製作の指針になりやすかったことがうかがえる。

五 尊像の姿勢は、金剛界曼荼羅に描かれる三十二菩薩とちがい、正面向きに表わされる像が圧倒的に多いが、僅か三例に見られる横を向く菩薩の尊名とその配置された位置とから判断すると、三十二尊の像形と配置、構成に、金剛界曼荼羅の中の三十二菩薩やこれの像形を記した図像類にも従わずに、意図的な配慮を行なったのではないかと推測される。

本稿の考察では、西明寺柱絵の製作年代を狭い期間に限定することは

できなかった。しかし、眼や眼窩の輪郭を表わす形式が、鎌倉時代に入
ってからの仏画の中に頻出するものであることを指摘したが、このこと
は、西明寺三重塔が建築様式の上から鎌倉時代中頃の建立であると考え
られていることと矛盾していない。しかし、この問題は、礼拝像に描か
れた面貌表現の資料を、日本に限らず中国における作例の中から数多く
用意し、詳細な比較研究を行なったうえでなければ、軽々しく結論を出
すことはできないので、今後の課題としてあらためて検討することとし
たい。また、菩薩の肉身の色、尊像の向きについては、西明寺像の特色
を明確にするに足る成果を挙げられなかったが、比較研究の資料が調査
収集され、蓄積されるなら、金剛界三十七尊の表現に関する絵画的な系
統を整理する端緒が得られる可能性はあると考えられる。その意味で
は、西明寺三重塔四天柱絵の諸菩薩像は、鎌倉時代の仏画表現に関する
様々な問題点を内蔵した、注目すべき作品であるといえるであろう。

(昭和五十二年一月三十日稿了)

注

- 1 佐和隆研「滋賀の西明寺」(仏教芸術55) 昭和三十九年八月。
石田茂作『日本仏塔』解説、昭和四四年三月。講談社。
- 2 田中日佐夫『近江古寺風土記』昭和四八年四月。学生社
- 3 田中重久『日本壁画の研究』167—171頁、昭和一九年十一月。東華書房。
- 4 西明寺柱絵諸尊は、尊像の大きさが一定しており、柱面に納まる位置も統一がとれ
ているので、下絵を描くときには型のようなものを使用していると考えられる。しか
し、下絵を円相に移した痕跡、例えば捻紙やすじ彫りの跡は見つけられなかった。
- 5 高田修編『醍醐寺五重塔壁画』四天柱絵の項。昭和三四年三月。吉川弘文館。
- 6 佐和隆研『醍醐寺国宝粉本孔雀明王像に就いて』(宝雲15) 昭和一〇年二月。
- 7 渡辺一「東寺十二天屏風考」(美術研究60) 昭和一一一年一二月。

- 8 Les Grottes de Toung-Houang, Paris. 1924
- 9 敦煌文物研究所編『敦煌壁画』北京、一九五九年。
- 10 謝稚柳『敦煌藝術叙録』(上海、一九五五年) 所載の窟号対照表を参照。
- 11 注8『敦煌壁画』二〇六図。
- 12 秋山光和編『ギメ東洋美術館(世界の美術館14)』(昭和四三年三月) 九八図。講談社。
- 13 長広敏雄『トンコウ(中国の名画)』(昭和三二年二月) 九図。平凡社。
- 14 田中一松『釈迦金棺出現図(日本の古典)』、昭和三二年一月。美術出版社。
- 15 『日本絵画館4・鎌倉』(昭和四五年三月) 四四図。講談社。
- 16 (注14) 七図。
- 17 当研究所の柳沢孝氏が調査撮影した写真資料による。
- 18 (注15)
- 19 柳沢孝「文保元年の軸銘ある新出両界曼荼羅図」(仏教芸術110) 昭和五一年一二月。
- 20 浜田隆「金色堂の巻柱絵について」(仏教芸術72) 昭和四四年一〇月。
- 21 (注16)。

美術研究二九六号「西明寺三重塔四天柱金剛界諸菩薩像」(関口正之) 正誤表

頁段行	誤	正
3 上 21	伝えを伝える	伝える
5 下	〔下段〕	〔中段〕
7 上 9	(図版I)	(トル)
11	12 上段西面	12 上段北面
22	(挿図2—12)	挿図(2—12)(図版I)
10 下 2	東輪	西輪
3	8 11 17 26 30 五尊	8 11 15 26 29 四尊
13 上	(挿図8) 金剛光 (挿図10) 金剛牙	金剛光 金剛牙
17 上 13	四供飛	四供養