

## 図版解説

## 来振寺本五大尊像

有賀祥隆

来振寺本五大尊像(図版Ⅰ～Ⅴ)は、数年前にその所蔵者である岐阜県揖斐郡大野町稲富の来振寺(まぶら)で発見され、いち早く佐和隆研氏により『仏教芸術』七十三号(昭和四四・一二)に紹介されるに及び、一般に知られるようになったものである。その後、あまり詳しく見ることもなかったが、昭和四十九年三月この五大尊像を国の重要文化財に指定するため調査していたところ、たまたま降三世明王像の切石座の向って左下辺に「寛治二年十月十日奉開眼供養了」(図版Ⅵb)の墨書銘が画絹の裏から四行にわたり小さく書かれているのが発見された。本稿はそれを報告するとともに、この機会に改めて五大尊像を見直しておこうとするものである。

平安時代に多く制作された仏画の遺品の中で紀年銘を有するのは、実に稀である。現在、知られているのは国の指定文化財の中でも、わずかに金剛峯寺の国宝・仏涅槃図の画絹の表から墨書された「応徳三年寅丙四月七日奉写已畢」と持光寺の普賢延命像で画絹の裏から墨書されている「延命像仁平三年四月廿一日供養」の二例を数えるのみである。そこに新たに寛治二年(一〇八八)の紀年銘のある降三世明王像の加わった意義は大きく、その基礎資料的な価値からいっても看過し難いものとなった。

また五大尊像は、その形式から弘法大師御筆様と智証大師請来様と呼ばれる二つの系統に大別される。前者は仁王経五方諸尊図のうち降三世(東方)、軍荼

利(南方)、六足尊(大威徳)(西方)、金剛薬叉(北方)そして不動尊(中方)の五大尊がそれにあたり、現在、醍醐寺及び東寺所蔵の白描画像五幅の中に見ることが出来る。それらは、何れも真正面を向いて立ち、独尊形で表わされるところに特色がある。これに対して智証大師請来様のそれは、『別尊雜記』卷第三十二・四に「智証大師請来」と記され、不動尊のみは別筆であるが、精確な筆で五菩薩とともに書写されている白描画像の五忿怒像に代表される尊容のものである。諸尊は、坐った形で視線を左右の何れかに向けた姿勢で表わされ、その左右には童子形の脇侍が立ち、さらに下辺には跪ついて合掌し明王を鑽仰する一群の王侯、貴紳ならびに薬叉、鬼神などが小さく描き添えられている。これを弘法大師御筆様と比較した場合、実に対照的で興味あるところであり、あるいは智証大師円珍が、彼独自の請来画像によって仁王経五方諸尊図を組み立てる意図があったことも十分に想像される。

一方、白描画像を離れてみる時、すべてがそれほど忠実ではないが、弘法大師御筆様の範疇に入る彫刻や仏画は少なくなく、例えば東寺講堂諸尊の中の五大明王像及び東寺や醍醐寺所蔵の五大尊像などがその大作や優品といえる。しかしながら智証大師請来様といわれる遺品は、彫刻にしろ仏画にしても皆無に等しかった。そのような状況の中で来振寺本が智証大師請来様のしかも平安時代に描かれた本格的な仏画として五幅揃って出現したことは驚きであった。なぜならば、いままでは中方・不動尊に限って遺品が知られていたのに過ぎなかったからである。それは園城寺の不動明王三大童子五部使者像と呼ばれるもので、古くは安然の『諸阿闍梨真言密教部類総録』巻下に不動曼荼羅と記載されているのに相応するものである。この類本として少なく他に延暦寺所蔵(旧威徳院本)のものがあるにすぎず、これは抽象的な曼荼羅形式ではなく自然の風景の中に不動尊と童子及び五部使者を配置したもので、全体は「海中の不動」の形式を取り画面一杯に海波が描かれている(挿図)。これは平安時代末期から鎌倉時代にかけて、例えば瑠璃寺、大林院、恵光院など台密の寺院で制作された諸

本などと一連の仏画の中で考えられるべきもので、当初から五大尊五幅を意図して描かれたものではなく、不動尊のみを対象として作られたものとみなされるものである。

以上のことから来振寺の五大尊像、なかんずく寛治二年の開眼供養の墨書銘を有する降三世明王像は平安時代の仏画の中で一つの基準作例になりうるものであること、また智証大師請来様の五大尊像として現在知られる唯一の仏画であることなどが認識され、その価値の決して低くないことは十分に認められるところである。

来振寺本五大尊像の制作年代について、先に佐和氏はその解説の中で次のように述べられている。即ち「ここに掲げた五大尊像を見るならば、火焰の描写などには古い形式がみられ、衣の文様にも藤原的なものを残している。また色調においてもその気分がうかがわれる。しかしそれらの古さもやや形式化化されていることも感じられる点からみるならば、鎌倉時代に入ってからの絵画とみなければならぬ。この絵画的な分析については後考をまつことにしよう」と。

挿図1 不動明王三大童子五部使者 延暦寺蔵

表1 来振寺五大尊法量

	大威徳	軍荼利	不動	降三世	烏芻沙摩 (金剛夜叉)
縦	140.8 (上方 火焰)	138.0 (上方 9.5 補絹)	138.0 (上方 4.0 補絹)	138.0 (上方 4.5 補絹)	138.0 (上方 補絹)
横	88.0	88.0	88.0 (左右 1.0 補絹)	88.0	88.0
絹幅	48.0 (1尺5寸8分)	45.0 (1尺4寸9分)	48.0 (1尺5寸8分)	48.0 (1尺5寸8分)	49.5 (1尺6寸3分)

そこに古い形式と藤原的な気分を看取されながら、平安時代の制作になるものと断定されなかったように、それが恐らくいままでの大方の見方であったと思われる。しかし、現在では降三世明王像の開眼供養の墨書が、その筆運びや書体からみても転写などではなくオリジナルと見なされることから、少なくとも降三世明王像は寛治二年の制作であることを認めないわけにはいかない。従って降三世明王像を基準として他の不動、軍荼利、烏芻沙摩(金剛夜叉)、大威徳明王像との比較さらに各尊像との間における検討が必要になってこよう。

五大尊像の各画面の大きさは、現状では縦一三八・〇センチ(大威徳のみは一四〇・八)、横は八八〇センチに揃えられ、その大きさに達しないものは補絹され、過分のものは火焰の先端が切れても截ち落されている。各幅は何れも中を一副とし、左右に半副を絹継ぎして一鋪としている。一副には四九・五センチ(二尺六寸三分)、四八・〇センチ(一尺五寸八分)、四五・〇センチ(一尺四寸九分)の三種類がある(表1)。画絹の組織は、降三世が最も細密であり、軍荼利が粗く、横糸に太いものと細いものがあり不揃いである。不動、烏芻沙摩はどちらかといえば降三世に近く、大威徳は非常に目が詰んでいる。

現在、五幅は被蓋造りの桐箱に一緒に納められている。その蓋表には黒漆で「御筆五大尊 来振寺什物」としるされ、裏に「延宝第七己未載極月十二日弘山之修補」と墨書されている。ちなみに法印弘山和上は、延宝五年に落慶供を厳修するな

ど寺の中興に努めた人である。

各尊像をみる前に全体についてみると、いま五大尊像を向って左から大威徳、軍荼利、不動、降三世、烏芻沙摩の順に懸けた場合、各尊の火焰は何れも中心の不動に向って靡びくが、軍荼利、降三世、烏芻沙摩の視線は火焰の流れとは反対に外に向き、大威徳のみが不動の方を向く。この全体のポーズは『別尊雜記』のそれを並べた時と同じである。これを他のものと比較した場合、例えば「年中行事絵巻」の真言院後七日の御修法の場面のそれや醍醐寺の五大尊像においては、二尊ずつ大威徳と軍荼利、降三世と金剛夜叉とが向きあい火焰も向きあって靡びく。また東寺の五大尊像は、同じく二尊ずつ視線をあわせるが、火焰はすべて一様で向って右方に靡びく。こうしてみるとこの火焰の靡びき方と各尊の視線の方向にも智証大師請来様の特色が見出される。

次に、降三世明王像(図版I)から順次みていこう。

三面八臂の明王は、ほぼ正面を向き四重からなる切石に趺坐する。左右の前方にはそれぞれ一童子が切石の上に立ち、向って右下に四人の眷属が跪つき合掌して明王を鑽仰する。明王は第一手の左右を胸前で降三世印に結び、第二手左右には輪索と劍、第三手左右に弓箭、第四手左右に三鉈鉤と独鉈杵をそれぞれ執る。向って右下の童子は、左手に三鉈杵を執り、右手は掌を上に向け胸前に置く。左下の童子は、左手を拳にして腰を押し、右手は掌に五鉈杵を載せ胸前に置く。

降三世明王像を『別尊雜記』(以下『雜記』)所収の白描画像(大正三卷178図)と比較すると、明王や童子及び眷属の配置、熾盛火焰が向って左方に靡びくさまなど全体の構図をはじめ明王の坐す切石、明王や童子の執る持物、眷属が合掌する様子さらに明王の正面が五仏冠を、左の童子が化仏(坐形)のある宝冠を頂くなど細部においても一致するが、ただ童子と眷属の肉身の色が異なる。本画

色」の色註ほど明白に彩色していない。

降三世明王の三面のうち正面のみは瞳を真中に据えて真正面を向くが、左右面をはじめ二童子、四人の眷属(図版IX a)は何れも横目づかい、上目づかいに瞳が動き、実に表情が出ている。また構図の上からも視点が中心に集まることになり、画面に纏まりがある。

降三世及び二童子の肉身は、淡墨の下描き線の上から淡く緑(緑青)をかけ、やや濃い抑揚のある柔かい墨線で描き起こし、その上から青(群青)でハイライトにあたる髮際、眉、頬、口、耳、顎、首、腹、腕、膝頭、ふくらはぎに暈を入れて立体感を表わしている。肉身が全体に黄味を帯びていることや緑青による絹のいたみの少ないところから淡い緑の下に黄土が地塗りされているものと判断される。掌は淡紅色で暈すが、他にこれを施すのは不動尊のみである。その場合、その部分の肉線は朱線で表わされるが、降三世においては墨線で輪郭さ

挿図2 降三世明王『別尊雜記』所収

像の童子は何れも青緑身であるが、『雜記』には「白肉色」(向って)と「赤肉色」(右の童子)の色註がある。また眷属は肉身に少し差をつけ、三目のものはやや薄黒くしているが、何れも白肉身であり、『雜記』の「白青色」「白肉色」「白緑色」「赤肉

れている。眷属の肉身は淡墨の下描き線の上から白肉色を塗り、淡墨線で描き起こし、淡紅色の暈を頰、頬、首、腕、腹、踵に施し柔かい肉付きを表わしている。また目の細かい描写や描き起こしをしない髪際、口唇はそのふくよかな顔立ちに一層のあどけなさを添える。明王の怒髪、童子、眷属の結髪は、明王が墨の毛描きの上に淡く茶を掃き、銀泥で描き起こしているのに対して童子や眷属は、墨の毛描きに沿いホワイトの線を入れて表わしている。

降三世の条帛は、墨線の上からその下辺の縁をやや厚くホワイト(白土)で塗り、全体に淡く橙(丹)をかけ、その上から赤(朱)で衣褶線に沿い片暈しをする。衣文の墨線はそのまま改めて描き起こすことはしない。その橙とホワイトの境は暈し風になり微妙な色あいを呈して美しい。この表現方法は童子や眷属の腰布、切石の木口などにも効果的に使われている。また橙と赤とホワイトの色調は眷属の条帛や裳にも見られる。ホワイトはX線の通り具合からみて鉛白ではなく白土と識別される。降三世の裳は墨線の上から赤を塗り、青の点花文を散らし、最後にふくらはぎにあたる部分を淡紅色で暈かす。その赤とホワ

挿図3 降三世明王 向って左童子の裳

イトのかもすボーッとした淡紅色は匂うように美しく、これは他にも左童子の条帛、眷属の条帛や裳にも按配されている。左の童子の裳は、淡墨の下描き線の上からホワイトを塗り、墨線で描き起こし、衣褶線に沿い淡紫(有機性顔料)で暈取り、さらに淡紫の描き消しと線描で組紐様の文様を表わすが、暈しにかかって消えては現われる文様が的確に描写をされている。眷属の着衣には文様はあしらわれてなく、墨線の上から色をかけその輪郭線や衣褶線に沿いホワイトで軽くなぞっている。

次に宝冠、耳飾、瓔珞、臂釧、腕釧などについてみると、まず中尊の左右面が頂く宝冠のうち、たっぷりとした墨線で輪郭される葉形の飾金具の内側には緑青の粒子が認められ、これは右の童子の宝冠や第四番目の眷属の宝冠にも同じことが確かめられる。それらは墨の輪郭線に沿い彫り塗り風に緑青を塗ったものと見られる。更に明王の瓔珞の中の大花型の飾金具や鈴にも緑青の粒子が確認されるが、この場合には輪郭線に橙が用いられている。それらの部分は一見すると、裏箔が落ちたような絹の裏れを呈しているが、緑青やけと判断される。

また、降三世の宝冠の冠台、正面の耳環と鈴、首にかける玉飾り、腕釧、瓔珞の一部、独鈷杵、劍の柄、三鈷斧(柄は墨)、童子の宝冠の玉、耳環、腕釧、三鈷杵、五鈷杵などや眷属の耳環、首飾、腕釧などには細部にわたって惜しむことなく銀泥が用いられている。それらのうち多くは朱で輪郭されている。また明王の裳の裾まわりには蕨手様の唐草文が銀泥で見事に描かれている。

バックの燃え盛る火焰は、赤の濃淡で描かれ、背と腹を濃く、身を淡くして炎の先端が消え失せていく感じがよく表出され、そこには形式に陥いらざる生動の美しさを見ることができ。

以上、目につくところを羅列してきたが、降三世明王像は全体に墨線より彩色が主となっており、その彩色は淡い穏やかな色調で統一され、しかもそこには暈しの効果が充分に發揮され仄かに匂うほどの美しさが漂う。ことに、四人の眷属の白肉身が微妙に変化し、さらに条帛、腰布、裳の淡紫、白茶、橙、

赤、淡青の醸す快い彩色のハーモニーはまさにこの時代にふさわしく、その感覺のよさは平安仏画の中にあっても遜色ないものといえよう。

一部に筆線のなよ／＼したところや、彩色が濁り鮮明さを欠くところもなくはないが、全体の画調を損うほどではない。降三世明王像が、開眼供養銘の通り寛治二年の制作になることは認められてよいであろう。

#### 不動明王像 (図版Ⅱ)

明王は瑟瑟座に跌坐し、向って右脇に二童子、左脇に一童子が岩の上に立つ。左下隅に五部使者像が跪き合掌し明王を鑽仰する。明王は左に辮髪を垂らし、両目開眼し、上牙で下唇を嚙む。左手は肘を屈し、手指に懸けるようにして繩索を執り、右手に利剣を握る。右手前の童子は、右手掌を外に向け第一、二、三指を立て胸前に置き、左手は開敷蓮華を執る。その後方の童子は右手に棍棒を執るが、左手は前方の童子の火焰に隠れて見えない。左の童子は右手に棍棒を執り左手は肘を屈し胸前に置く。

本画像は他に比べて画面の傷みがひどくまた諸尊の肉線や衣文線にしても墨線が非常に太く、彩色もおおまかで他の四大尊と趣をやや異にし制作に時代

挿図4 不動明王 向って右下童子 (赤外線写真)

差のあることを思わせる。しかしながら、明王の瑟瑟座の木口や五部使者の着衣に赤や茶をホワイトで暈しているのが見られること、また瓔珞、臂釧、腕釧、劍の柄などに裏箔が用いられていることなど平安時代の仏画の表現法が取られている。他方、右下の童子の力のこもった描写、明王の瑟瑟座の界線の明快さ、ホワイトの地に赤で描かれた渦巻火焰の鮮やかさ、五部使者の着衣の賦彩のおおらかなところなどは賞されてよい。

#### 軍荼利明王像 (図版Ⅲ・Ⅶ)

八臂の明王が蓮華座に右膝を立てて坐し、向って右下と左脇にそれぞれ一童子が踏割蓮華に立つ。左下辺には五軀の眷属が跪つき合掌して明王を鑽仰する。明王は蛇瓔珞をつけ、第一手の左右は胸前で叉し、第二手は左に三鉈斧を執り、右は与願印をなし、第三手は左に繩索を執り、右は一印をなし、第四手の右は輪宝と三鉈杵を執る。

右下の童子は怒髪で、左手は胸前で人差指を立て、右手に三鉈杵を執る。左下の童子は左手拳にして腰を押し、右手に棍棒を執る。

#### 『雑記』の

それと比較す

ると、全体の構図や火焰が向って右方に靡びく様子、持物には異なるところはないが、童子と眷属の肉身が相違する。ただ『雑記』には眷属の一人が傍に人頭幢を置いているのがあるが、本画像にはそれは描かれていない。本画像の童子の肉身は何れも明王と同じく、現在は黄色に見えるが、緑色に青で暈取りしている。『雑記』には「白青色」(向って右の童子)、「白肉色」(左の童子)の色註がある。また眷属は何れも白肉色に赤の暈しを施しているが、その色註には「白青色」(猪頭の眷属)、「白肉色」(左右面の眷属)、「白緑色」(白肉色)とある。なお明王の蓮華座は青と赤、緑と紫を基調とした暈網からなるが、『雑記』には「緑青色、内裏紫色」の色註があり、また右下の童子の踏割蓮華は、右が赤、左が青、左下の童子のそれは右が緑、左が白の暈しで表わされているが、『雑記』には「金青色」(向って右の童子)、「白青色」(左童子)とある。その簡単な暈しは烏芻沙摩の二童子の踏割蓮華が丁寧な青の暈網と赤の暈網で表わされているのと対照的で、これはひいては軍荼利明王や童子の着衣に文様が描かれていないのに烏芻沙摩には文様がある関係に似ている。本画像の画絹が一番粗いことでもあるが、表現描写の点においても粗略であることはまぬがれない。

挿図6 軍荼利明王 使者

明王及び二童子の肉身の暈取りは、降三世のそれと同じくハイライトにあたる部分に青を掃いて表わしている。また眷属が白肉色で淡墨線で描き起こし、朱暈を施すのも技法的には同じである。しかし眉毛の表現をみると、降三世のそれが細い淡墨線を重ねて描かれているものと淡茶色の上から細い墨線で描き起こして表わされているものとの二つがあるが、これに対して軍荼利の眷属のそれは茶色で暈すように表わされている(挿図6)。これは烏芻沙摩のそれが水気が多い墨の暈しで表現されているのと相通ずるところがある(図版IX b)。毛髪は、明王、童子、眷属とも墨の毛描きで銀泥や切金、ホワイトは用いられていない。

明王や童子、眷属の条帛、腰布、裳などは降三世と同じく墨線の上から暈しの色をかけ、描き起こしは行わないが、ただ明王の裳の縁は下描きの墨線の上に赤を塗り、周辺を暈し、最後に濃墨線で描き起こしをしていく。童子の裳裾は雲形に処理され、ホワイトで輪郭さられていく。また眷属の条帛、腰布、裳の輪郭には部分的に濃墨線を引いていく。

挿図7 烏芻沙摩明王 『別尊雑記』所収

明王の臂釧のリボンも、淡紫に白緑で以て輪郭されるが、これは烏芻沙摩のそれが茶色の色線で輪郭されているのに相通ずるところがある。

諸尊の冠、瓔珞、臂釧、腕釧、持物などに銀泥や金箔を多用している。金箔は表箔でその上から墨線で輪郭するが、銀泥の場合は墨線の上から塗っている。その墨線はフリーハンドで実に軽妙な筆さばきを見せる。蛇瓔珞の蛇は、赤い腹に墨の細線で描き起こしを行ない、これは烏芻沙摩のそれと同じであるが、大威徳には行なわれていない。

#### 烏芻沙摩明王（金剛夜叉明王）像（図版Ⅳ・Ⅸb）

四臂の明王が左膝を立て蓮華座に坐す。明王の左右には一童子がそれぞれ踏割蓮華に立ち、下辺には六軀の眷属があり、そのうち、五人は跪つき合掌して明王を鑽仰するが、一人は横転している。明王は第一左手に人差指を立て水晶数珠を執り、右は屈臂し掌を上に向ける。第二手の左は羂索を振り上げ、右は三鉈杵を執ってかかげる。右の童子は左手に水瓶、右手に三鉈戟を執り、左の童子は右手に未開敷蓮華を執り、右手に棍棒を執る。『雑記』とくらべると、全体の構図や火焰が左方に靡びく様、持物などはほぼ一致する。しかし画面の構成は白描画像ほど緊密でない。これは軍荼利や大威徳にも共通していることである。また他の尊像がそうであるように童子と眷属の肉身がそれと異なる。童子は白っぽい緑色身であるが、『雑記』の色註には何れも「赤肉色」とある。眷属は皆、白肉色であるが、その色註には「白色」「青色」「赤色」「白色」「赤色」とある。

明王の黄色っぽい緑色身は、降三世に近いところがある。眷属は白肉色で肥瘦のある淡墨線で描き起こしている。明王の怒髪は切金で、童子と眷属はホワイトで渦巻きにして毛描きしている。

明王の雲形に処理されている裳裾の縁をホワイトで輪郭しているのは、軍荼

利のそれが濃墨線で行なっているのと対照的である。また眷属の腰布やその紐の輪郭には橙の線が用いられているが、これは軍荼利のそれが墨線であるのと対照的である。

明王や童子、眷属の冠、瓔珞、臂釧、腕釧は、例えば花型の飾り金具など裏箔を施した部分には淡く赤を暈して塗り、そうでない葉にあたる部分は青を塗ったものと見られ、軍荼利における金箔と銀泥が、ここでは淡い赤と淡い青で表現されていることになる。明王の持物の一つである三鉈杵、右の童子の三鉈戟とその柄、水瓶には裏箔が用いられ墨線で輪郭されている。

#### 大威徳明王像（図版Ⅴ・Ⅷ）

八角壇上に蹲まる牛の背に六面六臂六足の明王が、左三足、右一足を垂らし坐す。向って左下には四臂の童子が踏割蓮華に立ち、右下には五軀の眷属が

挿図8 大威徳明王 『別尊雑記』所収

跪つき合掌し明王を鑽仰する。明王は髑髏冠を頂き、髑髏、蛇瓔珞をつけ、第一手左右に弓箭、第二手の左に蛇索、右に如意棒、第三手の左に三鉈戟、右に劍を執る。童子は第一手の左

に未開敷の青蓮華、右に棍棒、第二手の左に羂索を執り、右は施無畏印をなす。

他と同じく『雑記』にてらしてみると、他の尊像が図像的に余り差のないのに比すると大威徳には大きな一つの違いがある。それは『雑記』では牛が丸い髹髹座に蹲まっているのに対して、本画像では格座間のある八角壇に乗っていることである。童子の身色は緑であるが、その色註には「白綠色」とあり、これのみが身色を画像とやや同じくする。踏割蓮華は青の暈縹と赤の暈縹からなるが、それには「青蓮」とある。また持物の緑の蓮華には「紫色」とある。眷属の肉身は、何れも白肉色で朱墨で描き起こしているが、色註には「白肉色」「白綠色」「白青色」「白肉色」「赤肉色」とある。

本図は他の四幅に比べ絹目が非常に緻密であり、画絹にしては珍しい。また明王の肉身が他の尊像に比して黒ずんでいるのは、その肉身が青黒色であることを意図して賦彩されたことによるものと見られる。

怒髪は、細い切金を何本も重ね全体に流れるようなウェーブをつけて表わし、それは総持寺の鑄銅刻画蔵王権現像(長保三年)の怒髪の線彫りの美しさを想起させる。この切金の線の細さ、こまかさが大威徳明王像の表現の原理であるようである。

腰布の表は、紫を塗り同色で牡丹文を描く。その結び紐の裏は白茶で縁を緑で暈し、青で菱文を散らす。裳の表は赤で縁は白緑で墨の円文、裏は白に橙の花文、その縁は緑で塗り、青の牡丹の地模様の間には赤の円文に銀泥の花文を描いたのと橙の円文に淡紫の花文を描いたのを散らす。衣文線は墨線の上に細い切金を置いて表わす。この切金は、如意棒の輪郭、牛の腹帯の輪郭にも用いられるが、これは他の四大尊に見られない本画像独自のものである。牛の障泥の縁は白緑で塗り、線を群青で入れる。縁の輪郭は群青で雲形にとりその中に彫り塗り風にして丹を塗る。背の敷物は丹に緑の小円文、青に赤の小円文でうめつくす。八角壇の表面は七宝文の錦張りを思わせ、白茶に橙で円を描きその

交叉するところに朱点をおき、芯に青の点を打つ。縁は青に紫の小円文でめぐらす。格差間の唐草が宝珠を抱く文様も赤と青の複雑な彩色法をとる。

冠、瓔珞の杏葉や鈴、臂釧、腕釧などは、中心の花弁に淡く朱をさし周囲の葉の部分に青、緑をぬり、墨の細線で輪郭するが、それは烏鶯沙摩ほど太くなく、軍荼利ほど粗くなく誠に謹直でそして精確である。臂釧のバンドにあたるところは緑でぬり、橙で輪郭する。臂釧のリボンに緑と紫、青と赤の暈縹からなり、ホワイトで輪郭線を入れる。先に牛の障泥の縁に丹を彫り塗りしているのを見たが、これは他に如意棒のリボンや眷属の飾紐や腰布の紐にも見られる。童子や眷属の条帛、腰布、裳の縁に丹の線が添えられるが、降三世の眷属の如く墨の衣褶線に沿って引かれることはない。

明王の持物である剣や戟には銀箔が用いられる。火焰は中心の渦卷文を橙で塗り、燃え盛るさまをホワイトの裏彩色と表からの朱で表わされる。

本画像の線描は細く精確で明快ともいえるが、その反面、蛇の鱗文、瓔珞の頭蓋骨、牛の赤い胸元などに見られる如く気味の悪さも添えている。また眷属の面貌も苦渋に満ち、画全体は見るものをつきはなすような怪異さを持っており、降三世の心なごむ親しみのもてる明王像とは自と別趣のものが感じられる。降三世の眷属の如く、異国人を画像にならって描いたとしてもそこには日本人的な顔立ちがあり、全体の雰囲気も明王像にふさわしからざるような穏やかさが表出し素直に鑑賞することができる。しかし、大威徳の場合は、画像に忠実であり描写が細かく精確であればあるほど、烏鶯沙摩や軍荼利の如くぼてりとした子供のような足、ユーモラスな蛇の顔を見ることはできない。そこにはおのれを去って描くことのみ執着した冷徹な目をもった画工の姿さえ浮んでくる。

以上の如く来振寺の五大尊像は、一具のものとしては各尊像の間で余りにも違いがある。それは画絹の組織の精粗や絹巾の大小はじめ画面の構成や表現技法の点からもいえる。それらを要約してみると、各尊像は何れも画像を粉本に



していると見られるが、降三世においては明王と童子・眷属の關係が緊密であり一つの画面として纏まりがある。これに対して軍荼利や烏芻沙摩などはいかにも図像から取り出し諸尊を配置した感が強く構成力に欠けるところがある。次に個々について見ていくと、まず明王や童子の背負う火焰は形式化して描かれているが、その中であって降三世のそれはよく炎の動勢をとらえている。賦彩については、諸尊の肉身や着衣などに見られる暈取り、暈しの技法があるが、特に降三世ではそれが充分に生かされ非常に美しくひときわ目をひく。筆線には、大威徳の如く細く引締まったものと、不動のように墨線が実に太く大様なものとの両極端がある。明王や童子の肉身は青緑色で何れも黄味を帯びているが、大威徳のみは他と異なり黒っぽい。明王の怒髪には降三世の銀泥、軍荼利と大威徳の切金、不動と烏芻沙摩の墨線で表わす三様がある。切金でも軍荼利は粗く、大威徳はこまかい。切金については他に用いられるところはなく、ただ大威徳の腰布や裳などの輪郭線に見られるのみである。明王や童子の著衣にあしらわれる文様は平安時代の仏画に見られるように多くはなく、またそれらは切金でなくすべて描き文様で表わされる。それには一切文様を描かない軍荼利と一層細密に描かれた大威徳がある。なお降三世の裳裾縁の蕨手の唐草文様が銀泥で描き回らされているのが特筆される。冠、瓔珞、臂釧、腕釧などの表現は、誠に多種多様で、降三世は銀に朱の輪郭、緑青に丹及び墨の輪郭、不動は裏箔、軍荼利は表箔と銀泥、烏芻沙摩は裏箔を施した部分に淡く朱をさす。大威徳もそれに近く、赤外線写真で見ると臂釧など白くなっている花卉の部分には朱が施されその周囲の葉にあたるところはやや黒くなっているところから恐らく緑青を塗ったものと見られる。そのほか相互に異なる点はいくつかあげられるが、例えば眷属の肩の描写を見ると降三世の如く墨の細線を重ねて表現しているのと軍荼利や烏芻沙摩のように没骨風に暈して表わしているなど細部においてもその違いを見出すことができる。

以上において各尊像の間における違いを表現技法の主だった点について指摘

したが、それによれば各尊像はそれぞれに特色があり、すべて筆者を異にすることになる。しかしそれらを大観すれば、優美という表現にふさわしい降三世と精緻な描写法をとった大威徳、それを描写とも少しおおらかにした烏芻沙摩、更に粗略になった軍荼利、そして大味な不動の三様に分けられよう。最後に問題になるのは、この三者の間の違いを同時代即ち降三世の描かれた寛治二年におけるそれぞれの筆者の個性と技倆の差に求めるか。これは一具としてつくられる五大尊像であれば、描写にしてももう少し統一があつてしかるべきところであるが、全体は統轄者なき様相を呈している。逆にいえばそれだけ個性と技倆差のある画工が、変化に富んだ表現技法を駆使し、彩管を揮ったことになる。それとも描かれた時代差によるものと見るか。つまり降三世のみを寛治二年の制作として他はそれ以降のものと考えるか。その場合、大威徳・烏芻沙摩・軍荼利は降三世と異趣同味のものと思なして下るとも近い時期を考え、不動のみを別趣のものとして時代を下げる見方も出てこよう。

何れにしても現在では、寛治二年の降三世を含め十一世紀後半の仏画における表現技法については少し幅を持たせて見る必要があるが、降三世のみを十一世紀後半の様式を示したものとし他を無下にしりぞけることは、この際控え、今後、類似の作品と比較検討することにより、適切な判断が下されるべきものと思われる。

本稿を草するにあたり、文化庁美術工芸課、美術史学会の諸兄から多々御教示を得、また美術研究所の柳沢孝女史にはひとかたならず御世話になった。末筆ながら記して厚く謝意を表する次第である。