

# 細見家所蔵愛染明王画像について

## 関口正之

### 一 はじめに

愛染明王に対する信仰は日本で平安時代に始まるが、愛染王法の修法が盛んに行なわれるのは十一世紀末頃からである。<sup>(1)</sup>しかし、現存する愛染明王像は彫像、画像も共にその大部分が鎌倉・室町時代に造られており平安時代の作は僅かである。特に画像では大阪泉大津市の細見亮市氏所蔵の作品が平安時代の現存唯一の例と考えられている。<sup>(2)</sup>本像は現存最古の愛染明王画像であるが、諸種の展覧会に出陳されることも少なく<sup>(3)</sup>二篇の図版解説<sup>(4)</sup>によって紹介された外は本像を論じた文献は現われていない。これは不動明王画像の場合の様に画面構成に変化のある作例が幾つも残されていることとは対照的に、愛染明王画像の画面形式はほぼ一定<sup>(5)</sup>としていて諸作例間の展開が著しくなかったのが研究者の興味を惹かなかつたためであろう。ところで此程、昭和44年10月、45年12月の二回に亘り本像の所蔵者細見亮市氏の御好意により調査させて頂いた。その際に普通写真の撮影の他に赤外線やX線による特殊写真撮影、顕微鏡による調査と撮影をも行なうことが出来た。本像には平安後期仏画の特色であ

細見家所蔵愛染明王画像について

る豊かな裝飾性が見られるが従来の紹介は単色図版によるものであったので本稿は原色図版(図1)を掲げて調査の報告としたものである。

### 二 現状と伝来

本像は絹本着色、絹二副一鋪、掛幅装の画像である。法量は縦102・8 cm、横64・5 cmの比較的小幅の作品で、絹継ぎは画面の向って右端より44・2 cmの所にあり、向って左側の絹は右側の絹幅の約半分である。<sup>(5)</sup>画面の上端約5 cmは補絹であるが下辺の表具に覆われた部分に宝瓶の蓮花座の反花が描かれており(挿1。X線写真)円相の左右も少し切れているので、当初は現状より少し大きい像であったと考えられる。

本尊愛染明王は一面三目六臂で円相内の蓮華座上に坐る。円相は現画面(補絹を含む)の中央より僅か上方の虚空に留まり、円相の下方に画面下辺に接して宝瓶が安置され、その中から種々な宝玉が湧き出ている。六臂の持物は左右第一手が五鈷鈴と五鈷杵、同第二手が弓と矢、同第三手が円輪と蓮華である。使われた色の種類は多くなく、赤色を主調にした像身に箔と切金のみで表わす光背を配し忿怒像でありながら華やいだ

細見家蔵  
裝飾表現の見られ  
る画像である。し

かも華やかな上に  
堂々たる体軀をも  
ち、威厳に満ちた  
尊容を表わしてい  
る。

優作であるにも

挿図1 愛染明王(部分) X線写真

拘わらず本像の作者や伝来に関する資料は少なく、現在本像が納められている箱の蓋裏に明治時代の箱書が墨書されているものが、本像の伝来を伝える唯一のものである<sup>(6)</sup>。しかし箱書も山名貫義氏が本像を鳥羽僧正筆と鑑定した<sup>(7)</sup>ことと本像が水萍処の蔵品であったことを記すのみである。山名貫義氏は日本画家で鑑定も行った人であり、水萍処は長谷川等伯筆松林図屏風(国宝)や芦手絵和漢朗詠抄(国宝)などを所蔵していた福岡孝悌氏(当時子爵)のことである。此幅はやがて福岡氏より移って原富太郎(三溪)氏の所蔵となったことが原三溪氏の手記<sup>(8)</sup>によって知られる。それは明治末頃(30年以後)のことであった<sup>(9)</sup>。本像はこれ以後は原家に伝えられ、原善一郎氏所蔵の時の昭和10年に重要美術品に認定<sup>(10)</sup>、次で昭和12年には国宝に指定<sup>(11)</sup>され、更に戦後に細見氏の所蔵となった。現在は重要文化財である。

此幅の伝来が明らかなのは、以上の様に僅かに最近の七〇余年間のみで、それ以前の所蔵者や造像の事情を明らかにする手がかりは得られていない。

### 三 凶像上の特色

六臂の愛染明王の通例の像形は、三目が怒を込めてにらみ、頭髮は逆立ち、そこに獅子冠を戴せ、獅子の頭上には五鈷鉤が置かれる。六臂の形は左右第一手が金剛薩埵像と同じ形で金剛鈴と金剛杵を胸前に持ち、左右第二手は第一手より外に手首を出し弓と矢を執り、左右第三手は肩の辺まで肘を横に上げて右手は蓮華を持つ。左第三手は円輪や宝珠或は日輪を掌上に載せ、又は持物を持たず拳を握り蓮華座上に坐る。下には宝瓶が置かれる。愛染明王を説く根本の經典は「金剛峯楼閣一切瑜伽瑜祇經」(略称「瑜祇經」)一卷である。その中の愛染王品第五に画像法が記されていて像容の表現が或る程度は規定される<sup>(12)</sup>。即ち関連のある部分のみを摘記すると

(略) 身色如日暉 住於熾盛輪 三目威怒視 首髻師子冠 利毛忿怒形  
又安五鈷鉤 在於師子頂 五色華髻垂 天帶覆於耳 左手持金鈴 右執五峯  
杵 儀形如薩埵 安立衆生界 次左金剛弓 右執金剛箭 如射衆星光 能成  
大染法 左下手持彼 右蓮如打勢 一切惡心衆 速滅無有疑 以諸華鬘索  
絞結以蔽身 作結跏趺坐 住於赤色蓮 蓮下有寶瓶 兩畔吐諸寶(以下略)  
となり、その記述は容貌・姿勢・持物・莊嚴などについて他の尊像の経軌の場合と同様に極めて簡潔に述べられている。

本画像に就いて見ると三目を見開き、口をあげ、頭髮は逆立った怒りの表情を示し、頭上には獅子冠を戴き獅子の頂上には五鈷鉤を置く。六臂の形と持物は左右第一手には左手に金剛鈴、右手に五鈷杵を金剛薩埵像の形に持ち、左右第二手は左手に弓、右手に矢を一本持つ。第二手は



根津美術館蔵  
2a 日輪  
三宝院蔵  
2b 円輪  
総持寺蔵  
2c 宝珠  
護国院蔵  
2d 劔  
挿図2 愛染明王像(左第三手)

第一手の両肘と同じ程度に肘を体から離す。左右第三手は肩の高さに腕を横に上げ、肘を曲げて下膊を立て、左手は掌を上に向けて円輪を載せ、右手は蓮華を持つ。天帯は耳を覆い第一・二手の左右の肘の所から各二条の天衣状のリボンが外になびく。赤身の本尊は円相内の蓮華座上に坐り円相の下方に宝物を吐き出して

2e 人頭(別尊雜記)  
(大正図像3—図像185)

いる宝瓶を描いており、本像の表現は瑜祇經画像法に述べられた像形に近いものである。しかし本像には、画像法の規定には外れないが他の彩色像とは異なる表現をとる点——(1)左第三手の持物(円輪)(2)左右第二手の弓矢の持ち方(3)宝瓶の位置——と画像法の記述にも従がわぬ点——(4)〃作結跏趺坐〃(5)〃住於熾盛輪〃——が見られ、此等が本像の図像上の特色となっている。

(1)左第三手の持物は、瑜祇經愛染王品で画像法に触れた偈の中に「左下手持彼」とある「彼」を描いたものである。しかし「彼」は何を描くかの具体的な指示は説かれていない。「彼」の解釈は最奥の秘伝に属した事柄とされているが、別尊雜記、覺禪抄などの図像集の類には「彼」とは〃所求事〃を意味し、拳を握った形に作って其手に祈願する事柄に応じた三昧耶形を置いて願いを成就させようとするものであるという伝を記載している。<sup>(13)</sup>更に深い口伝には彼手に人黄(即ち命根、魂魄のこと)を持たせるといふ。そして敬愛・息災・調伏など愛染王法の修法の目的に応じて左第三手(彼手)の持物をそれに適わしいものに自由に変えて像を描くのであるが、それ等を総て「彼」の一字によって表現しているものである。本像は掌の上に金箔の円輪を描くが、現存の彩色像には円輪の他に宝珠、日輪、或は拳のみを描き(挿2a—2d)、別尊雜記、覺禪抄には人頭(挿2e)、鈎、甲冑、梵夾を持つ白描画像の例が見られる。<sup>(14)</sup>そして本像の様に日輪を持つ場合は息災を目的とする愛染王法の本尊であるとさ

れている(表1)<sup>(15)</sup>。その円輪は、総べてのもの各々にとって最も肝要なものとしての魂魄(タマシイ)を意味するもので銀箔を押して表現する場合があることを阿婆縛抄が指摘する<sup>(16)</sup>。

ところで左第三手の表現を現存する彩色像について眺めてみると(表2)、細見本と三宝院本が円輪を持ち、根津美術館本(重文)と醍醐寺本が日輪を載せ、熱海美術館本(重文)総持寺本(重文)根津美術館本が宝珠を持つが、それ以外の十余例は総べて拳に描き持物は持たない。拳の形は拳を上に向ける例もあり頭の方(内側)に向けて描く例、外に向ける例など様々であるが左第三手(彼の手)を拳に表現することが一般的であった様である。

(2)右第二手の矢の持ち方については、本像の様に弓と矢を左右の手に別々に持っているだけの像と、矢を弓に番がえて弦を引緊っているか又は番がえようとして矢を胸前に水平にしている像との二種がある。二種

類の意味については特に取上げた説はなく、唯、阿婆縛抄が弓矢を別手に持つ方がよいという説と空海作の像形は左右に持っていることを伝える<sup>(17)</sup>。彩色像ではこの二種類の比律はほぼ同じであるが(表2)、本像と同様に矢尻を外に向けて矢を持つ像には宝菩提院本、大倉集古館本があるが、此等には矢が大きく描かれている。小さな矢を執るという点では

随心院蔵愛染曼荼羅の中尊(挿3)が本像に近い。

(3)宝瓶の位置は円相を支えるかの様に円相に接して描くのが通例の愛染像の表現であるが本像は

挿図3 愛染曼荼羅(中尊) 随心院蔵

4a 愛染明王像(部分) 文化庁蔵

4b 愛染明王像(部分) 護国院蔵

4c 愛染明王像(部分) 金剛三昧院蔵

4d 愛染明王像(部分) 根津美術館蔵  
挿図4 愛染明王像(部分) (円相と宝瓶)

挿図6 愛染明王像(部分)護国院蔵

円相から離れてその前方に置かれている。瑜祇経愛染王品には「蓮下有宝瓶 両畔吐諸宝」とあり円相を支えるとは明記していない。この点に解釈の違いが生じたと思われるが、覚禅抄では蓮華座に重ねて宝瓶を描く像と宝瓶を描かない像との二種類の像があるという説を収録しており、更に小野流に於いては蓮華座の前に独立して宝瓶を描いていることを伝えている<sup>(18)</sup>。そして空海の造像では宝瓶が無いことが覚禅抄と阿婆縛抄<sup>(19)</sup>に見えている。愛染画像作成の際に宝瓶の表現が難し

挿図5 愛染明王像(部分)文化庁蔵

表1 左第三手の持物と修法の目的

	別尊雑記	覚禅抄	阿婆縛抄	白宝口抄	白宝抄
息災		日輪	輪	輪	
増益	如意宝		珠	宝珠	如意宝珠
調伏			一針	一股	劍
敬愛	人頭		蓮	蓮花	赤蓮花
鈎召			鈎	鈎	
延命	人王		甲冑	甲冑	
智慧					日輪

表2 彩色本愛染明王画像(六臂像)の像形上の特色

所蔵者	左第三手 (彼)	右第二手 (父)	坐(結脚・半脚) 法	華 (有○無×)	円相 (熾盛輪)	光背外縁	宝円相と宝瓶の位	床 (有○無×) の表現	備考
細見家	円輪	把	半	×	/	文様	d. 離	×	重文
醍醐寺	円輪	つがえる	結	○	/	焰	b. 諸宝	○	重文
根津美術館	日輪	つがえる	半	×	円相なし	焰	e. なし	○	重文
醍醐寺	日輪	把	結	×	/	焰	e. なし	×	
總持寺(滋賀)	宝珠	つがえる	結	○	熾	焰	b. 諸宝	×	重文
根津美術館	宝珠	つがえる	半	○	/	焰	a. 着	×	重文
熱海美術館 (愛染院旧蔵)	宝珠	つがえる	結	○	熾	焰	a. 着	×	重文
文化庁	挙, 外向	つがえる	半	○	熾	焰	a. 着	×	
護国院(東京)	挙, 外向	把	結	○	/	焰	b. 諸宝	◎	重文
安藤家(宝菩提院旧蔵)	挙, 外向	把	半	×	/	焰	b. 諸宝	×	重文
東京国立博物館	挙, 外向	把	結	○	/	焰	b. 諸宝	◎	
大倉集古館	挙, 外向	つがえる	半	○	/	焰	b. 諸宝	×	
金剛峯寺	挙, 外向	つがえる	半	×	熾	焰	b. 諸宝	?	重文
大倉集古館	挙, 内向	把	結	○	熾	焰	b. 諸宝	◎	重美
金剛三昧院	挙, 内向	把	結	○	熾	焰	c. 前置	◎	重文
根津美術館	挙, 上向	つがえる	結	○	/	焰	b. 諸宝	◎	
松方家	挙, 上向	把	結	○	/	焰	b. 諸宝	○	
随心院(曼荼羅)	挙, 上向	把	結	×	/	焰	/	/	重文
根津美術館 (曼荼羅)	挙, 内向	つがえる	結	×	熾	焰	/	/	重文
森村家	挙, ?	つがえる	半	○	熾	焰	b. 諸宝	◎	
宝山寺(奈良)									重文
棒沢寺(岡山)									重文
棒沢寺(岡山)									重文

挿図7 愛染明王像(四家鈔画像)  
(大正画像3—画像73)

かった様で、現存する彩色像には a 宝瓶の口を塞いで上に円相を戴せる像(挿4a) b 宝瓶は円相の少し下に置かれるがその中間に宝瓶より湧き

挿図8 愛染明王像 護国院蔵

挿図9 愛染明王像 総持寺蔵

挿図10 愛染明王像 文化庁蔵

出た宝珠などを隙間なく描き並べる像(挿4b)、c 明らかに像の前面に置く像(挿4c)、d 本像の様に円相と離して宝瓶を置く像、e 宝瓶を描かぬ像(挿4d)などがあり様々な表わし方が見られる。現存像の大部分はbの像で宝瓶は円相を支えている様に見える苦心の表現が窺える。aが三例cが一例dが一例、現在知られている(表2)。この様な不明瞭な表現は絵画であるから可能になったものであり彫像の場合は阿婆縛抄が言及している様に表わし難い点であったろう。eは根津美術館本と醍醐寺本との二例である。醍醐寺には彩色本と同じ図様の白描図像がある。それは法勝寺様と言われており框座を備えた彫像の台座と同じ形式である。更に又、両者とも円相が描かれないので本像とは系統を異にするものと考えられる。従って宝瓶を描く愛染明王像の中では円相から離れて下方に宝瓶を描く例は現在のところ本像以外にはない。このことから本像の宝瓶の表現は愛染明王の描き方と差があると指摘し、宝瓶と諸宝は後世の補作であろうとする説がある<sup>(22)</sup>。確かに、宝瓶のリボンの描線は耳を覆う天帯の描線より運筆が僅かに勢がある様に見えるが、本尊以外の部分の本尊の場合の様に慎みず、伸々と描くことは仏画にはよく見られることであるから、この程度の表現の幅は認めて、宝瓶も本尊と同時に描かれたものと考えられるであろう。

(4) 〃結跏趺坐〃の点では本像は左足先を描かず半跏趺坐の形に表わされる。彩色像に於いても半数近くは瑜祇經の指示に反して本像と同様に左足先を隠している。しかも白描図像の場合「別尊雜記」所収の像と「仏菩薩等図像」所収の天弓愛染の例以外は殆んど半跏趺坐に描かれている<sup>(23)</sup>。白描図像は事相の研究として描くことも多いので細部の表現を省

略することは当然であろうが、それにしても結跏趺坐に表わさぬ像が多いことから見て、この点に関する限りは瑜祇経の規定は厳密には守られなかった様である。

(5) // 住於熾盛輪 // については、愛染明王は烈しく燃え盛る焰に埋尽くされた円輪（熾盛輪）の中央に坐していることを瑜祇経愛染王品は説き、円相内には何等かの火焰の表現をなすべきことを指示している。彩色像



挿図11 左第二手 (弓) 愛染明王像 (部分) 細見家蔵

をしても約半数近くの作例は円相内に渦巻く焰を描き(挿5)、残りの大部分が焰を一面には描かないが光背の外縁に火焰を並べて熾盛輪を意味する表現を行なっている(挿6)。本像では円相内を一樣に赤色を塗って火焰の意味を一応は表わしてはいるが、焰を全く描かぬ愛染明王画像は本像が唯一の作例であろう(表2)。更に光背を唐草文を主にした文様で表わす例も本像と根津美術館像<sup>(24)</sup>しかない。しかも根津美術館像は光背は火焰光であるが円相も宝瓶も描かぬ像であって本像とは別系の作であることを考えれば、本像の円相、光背の表現は極めて特異であると言えることが出来る。

ところで左右第一手の金剛鈴と五鈷杵の持物とその持ち方は現存の彩色像は例外なく皆金剛薩埵と同様な姿に描かれているが、第二手の弓矢の持ち方と左第三手に円輪を持った点が細見本と同じである例は、彩色



挿図12 愛染明王像 (部分) X線写真

細見家蔵

像の中には無く、白描図像の中の「諸尊図像」巻上、<sup>(25)</sup>「四家鈔図像」巻中(挿7)に各一例が見られるのみである。彩色像に於いては左第三手に円輪を持つ像は第二手で弓矢を番えようとする姿勢をとり、第二手が弓と矢を単に別々に持っているだけの場合は左第三手(彼手)は拳に表わすことが多く(表2)、六臂の愛染画像としては本像の形式は特異なものである。二例の白描図像は手本が同じ同系統の図像であろうが他の図像集類に収められる愛染明王の図像には此に似た形式は見当らず、本像の形式の系統は白描図像からは確かめられない。しかし本像の像様に近い例を強いて挙げると京都随心院蔵の愛染曼荼羅の中尊がある(挿3)。ただ彼手が拳である点と光背外縁に炎を描く点は本像と異なるが、六臂の形と持物の位置、条帛や胸飾りの形式、左右の炎髪を小さく山型に描く点、肥り気味の身体や正面向きに坐る姿など類似点が多いことは、本像が愛染曼荼羅の中尊の形式を借りて描いたことを充分予測させるものである。特に随心院愛染曼荼羅は平安後期の作と考えられるもので、<sup>(26)</sup>その中尊の形式が平安前期の古様を伝えている可能性は強い。しかし、随心院本との類似は単に図像上の類似という枠を越えて本像の表現に関わりを持って来ている。

#### 四 表現の特色

現存する彩色の愛染明王像の中の大部分が鎌倉時代に描かれている。此等の諸像に対する本像の像容表現の特色は、肥満した重量感のある像身、火焰を描かず切金で表現した光背、金泥・金箔の使用を控えた彩色、宝瓶を小さく配置した画面構成などの点に見られる。本像以外の彩

色像には、装身具は少なく六臂の形が本像に近い作例と、装身具が豊富で六臂の形式は一定していない作例とがある。前者は宝瓶が小形で宝瓶のリボンが自然に垂れているが、後者は大きな宝瓶に描きリボンは宝瓶の左右に波を打って大きくはためいている。前者の系統には護国院本、安藤家本(旧宝菩提院本)があり、後者は総持寺本、熱海美術館本(旧愛染院本)、根津美術館本、文化庁本などが代表的である。護国院本(挿8)は像形やハイライトの表現が本像に近いが本像程の柔らかさに乏しい。総持寺本(挿9)は六臂の形の印象が弱まる程に豊富に装身具を身につける。両者とも肉身の表現は固く、着衣に施す文様や瓔珞・腕釧には金色を多用しきらびやかである。宝瓶の中から諸宝が吐き出されて来るので円相と宝瓶は本来は接していない。しかし殆んど像が円相を支える台座であるかの様に安定のよい大形の宝瓶として表わしている。更に宝瓶のリボンの翻えり方も強調された表現である。

後者の系統に在るが表現が穏やかで両者の中間に存在するとも考えられる作例が文化庁本(挿10)である。これは弓に矢をつがえ熾盛輪の中に坐す典型的な大師様の像形であり、裳の文様も簡潔で宝瓶のリボンも誇張した翻り方ではないので、愛染明王画像の中では細見本に近い古様が見られる。しかし瓔珞などの装身具に金箔が多く使われ、衣褶線の金切金が細かく施こされる点は細見本との間に距離を感じさせる。形式面でも空拳、矢をつがえる点、熾盛輪、宝瓶の口上に円相が載る点など細見本とは対照的である。

これらの諸像に対して本像では表現過剰にならず調和のとれた像容を見せている。先ず淡墨線で下描をし、その上に彩色を加えたのち墨線で



挿図13 東寺蔵十二天像 (大治2年, 1127)

a 水天 (右手)

b 毘沙門天 (左手)

描き起して仕上げる。描き起しであることは左右第二手の弓矢を持つ手や左第三手の円輪を載せる手

の表現において、像身の赤色よりも内側に輪郭線を引いており赤色部分が墨線の外にはみ出していることから判る(挿11)が、下描きの線は明瞭ではない。この点から、作者が製作の途中に随時変更を加えながら描

いていることが窺える。右第一手(五鈷杵)や、右第二手(矢)は最初の彩色よりも大きな腕に塗増していることがX線写真に現われており(挿12)額にある第三の眼も最初の位置を塗りつぶして変えている。又、右膝頭

には菱形の箔を置き始めたが途中で中止して塗消した痕跡が普通写真にも見てとれる。恐

挿図14 五大虚空蔵像 神護寺蔵

らく此の箔の大きさでは文様が細くなり過ぎるので変更したものであろうが、作者の柔軟な製作態度と創作上の苦心をしのばせると同時に整然とした仕上げなど意に介さない性格がのぞいている。面貌と肉身は瑜祇経に説く通りに赤身であり、赤(朱)を基にしに橙(丹)によるハイライトが施こされる。ハイライトは額、眉、目尻、鼻、顎、三道、胸、腹、六臂、足の輪郭線に沿い肉身のあらゆる部分に用いられて肥満した像身に柔かい丸味を効果的に表現している。特に両眼周辺から目尻にかけて強く表わそうとしたことがX線写真に現われている(図版III b)。ハイライトの強い立体表現は平安前期に多いが、後期になると東寺十二天、神護寺釈迦像の着衣に施こされた様に裝飾性が強いもので、この点本像が古様に倣った事が判る。

本像の特色である肥満した堂々たる像容表現の効果を助けているのは描き起しの淡墨線である。それには固さがなくぼつとりとした太目の線であるが運筆にためらいはない。手本を模倣することで精一杯である様な作例によく見受ける抑制された固い描線ではなく、尊像の形態を自分のものとして熟知した上で自分自身の運筆のリズムにより描いたことを感じさせる。三目ともかっと思開き眉根に皺を寄せ大きく口を開けた怒りの表情は、その豊かな鼻や両顎とともに雄偉な表現を巧みに線描で表わしている。頭頂に冠る獅子冠は銀箔で表わされた大型の冠で、炎髪は獅子冠にさばかれて頂上と左右との三つの山型に小さく描かれている。毛筋は金切金を用い、地色は紫色に見えるがX線写真(図版III b)には淡く現われているのでベンガラに墨を混ぜた色であると思われる。他の彩色像では炎髪は三つに分れず一かたまりとなつて獅子冠を包み込んでお

り炎髪の大ささも顔に比較して大きいものとなっている。しかし本像では像容の雄偉さを損なわぬ様に配慮しているかの如く炎髪は小さくまとめられる。三目と齒に用いられた白色は赤身の面貌の中で鮮やかである。X線写真には濃く現われているので顔料は鉛白であろう。面貌は頬も鼻も顎も豊かな肉付きに描かれる。像身は頭部にも増して肥満した逞ましさを表現している。六本の丸味のある太い腕は広い肩と厚い胸が支え、その重量を肥った胴が受継ぎ、更に全体の重さを逞ましい膝張りを持った足腰が受留める。特に膝張りの厚い肉付けは上半身の量感に対抗させて十分に大きく描かれ安定感のある像容となっている。六臂は左右とも体から同じ程度に肘を離すが肘から先は体の外へはあまり伸ばさず、第一手（五鈷杵と金剛鈴）が金剛薩埵像の形姿であることを除けば、ほぼ左右相称の穏やかな像形である。六臂の中で矢・蓮花・円輪などを持つ手の表現は大治2年（一一二七）の東寺十二天像の中に近い作例が見られ（挿13 a・b）本像の製作年代を推定する手懸りを与えているが、その反面、両肩、腕、膝の肥満した表現には東寺講堂不動明王像や神護寺五大虚空蔵菩薩像（挿14）などの平安前期彫刻が持つ量感を絵画に移した様な古様の趣きがある。そして尊像の安定感を更に確かなものにしていくのが蓮華座の表現である（図版1）。膝の背後の方まで蓮弁の先をのぞかせて描き、先端は僅かに反り返って如何にも本尊の重量にたわみながら本尊を包み込んでいる緊張感を感じさせる。しかも纏綿になった蓮弁の赤色と橙色が、像身の暗い赤色に対して本尊の重圧を蓮華座より下方には及ぼさず、本尊を円相内に均衡を保って納める役割を果している。画面内においての本尊の絵画的な重さに対抗する為に作者は鮮明な

蓮弁表現をせざるを得なかったものであろう。蓮弁は宝蓮で表面を内外二区画に分ける。内側は中心に三つの宝珠形を重ねて置き、それを細長い花卉状の単位が取囲み、外側は六重の纏綿にし濃い赤色から橙、橙白色に変えて彩色してゆく。本尊が坐る平面の蓮肉は緑である。この様な装飾的な蓮弁表現は、東寺蔵伝真言院曼荼羅（90頃）や醍醐寺五重塔初層壁画（95）に既に見られるが、此等には青や緑をも併用した蓮弁であり、赤橙系の色だけで華やかな表現をなす例は少なく、此の点は本像の特色である。

着衣については、条帛は上下の縁を丸文を継ないだ文様帯とし中央は赤地の上に緑色による雲丸文に近い大きな文様を置く。地色は中央に衣褶の溝を濃い赤で二条描き、衣褶線に沿って細い切金を置いて、その上下は橙色で淡くぼかしてある。条帛の縁りは丸文を継いで埋め、丸の中には有機系の顔料（恐らくエンジ系）で点体を打ち、地色は赤とする。丸文の地色は現在白味がかかって見えるがX線写真には濃く現われるので（挿12）橙の変色であると考えられる。条帛の裏は中央を淡い橙地にし上に細い赤色でやはり丸文つなぎを描く。縁は濃い紫に見えるが地色に唐草文と思われる文様が僅かに見える。文様の顔料は条帛裏中央の淡い橙色と同じものである。裳は腰辺には緑地の上に赤と白を併用した花卉を散らし衣褶線には切金を施す。膝の部分は赤地とし上に太い切箔による寄せ角文を置き衣褶線はやはり切金で表わす。三井家旧蔵の虚空蔵菩薩像も衣褶線は切金であるが扁平で装飾的な表現であるのに対し、本像では立体感を損なわず効果を挙げている。脛部は白地で襞になった溝の部分に帯状に赤で塗り帯状の縁に沿って切金を入れる。その上には花を

挿図15 普賢延命菩薩像（部分） 松尾寺蔵

集めた丸文を余白を以って配置する。濃い色で帯状に隈を描く方法は平安前期の西大寺十二天像、高野山金剛吼像、東寺伝真言院曼荼羅等において平安後期には例が少ない。この点も本像が古様に倣っていることを示している。地の部分の白色は頭部背面から体の左右外側になびくりボンと同様の濃さにX線写真に写っており鉛白を塗ったものと思われる。裳裾は暗赤色の地に銀の切箔を散らしているがX線写真には脛部の地色と殆んど変らず淡く現われるのでベンガラに墨を混ぜたものであろう。膝の部分には三条の文様帯を環状に描がく。上段は条帛表面外縁と同じ丸文と地色であり丸文の中に円形に点体を並べる。中段は亀甲つなぎ文で埋める。描線は肉眼では白く見えるが顕微鏡で拡大すると橙(丹)であることが判った。従って条帛表側外縁の丸文も白に見える地色が丹の変色したものであることが、X線写真に写った同部分の濃さを考慮して、

細見家所蔵愛染明王画像について

挿図16 千手観音像（部分）日野原家蔵

鎖の本体は銀を用い、要になる個所に金を用いているが像身に比べて非常に細かく表わされているので殆んど目立たない程である。持物では金剛鈴、五鈷杵は金箔を押しただけである。又、右第二手の矢が大へん小形であることも特色である。

光背の表現は本像の特色の一つで、火焰を描かず金銀の切金文様のみで表現する。頭光、身光ともその中心部分は三角形の金の切箔を緑の地の上に鱗つなぎに埋め、光背外縁は細い金線の蔓のうねりに沿って菱形の銀箔を葉に見たてた唐草文様により表わされる。外縁と中心部との堺には円光様の二条の文様帯があり、頭光・身光共に内側は白地にし、中央に四角の切箔を算盤珠の様に角を接して一列に並べ、外側の文様帯では頭光が暗赤色の地、身光は緑の地に塗り中央には身光頭光ともに金箔

挿図17 普賢菩薩像（部分） 豊乗寺蔵

明らかである。下段は裳裾と同じ彩色でありベンガラと墨を混ぜたものであろう。裳裏折返しには条帛や裳の表の丸文と同じ文様が一面に置かれるが、地色が他のものより赤味が強く混合色の丹系の色であろう。丸文内の点体は緑である。

装身具は腕釧と胸飾りが銀箔と彩色とで表わし瓔珞に金銀の切箔を使うのみである。瓔珞の

の四ツ菱を同様に並べる。光背の外側を菱形の切箔で構成する形式は平等院鳳凰堂屏絵(一〇五三)に既に見られ、更に12世紀前半とされる松尾寺普賢延命菩薩像(挿15)、12世紀後半の日野原家千手観音像(挿16)、豊乗寺普賢菩薩像(挿17)、峰寺聖観音像、更にはボストン美術館普賢延命菩薩像などに用いられており、豊乗寺像以外は本像と同様に銀の切箔である。本像の光背はこれらの中でも日野原家千手観音像の場合に切箔の大きさや置き方がよく似ている。また頭光身光の中心部分に鱗つなぎ文を用いた例は日野原家十一面観音像(挿18)があり、他には豊乗寺普賢像の象の鞍下の布(挿19)と文化庁本愛染像の裙に見られるが例は少い。

宝瓶は銀箔で表わされ赤い蓮弁の上に安置される。リボンは表が赤、裏は白であるが、白色はX線によると鉛白と思われる。宝瓶から湧き出る諸宝は赤・橙・緑などの宝玉として描かれている。

以上に本像の表現を概観したが、条帛と裳の衣褶表現に帯状の濃い隈を走らせ、衣褶線として隈の縁には金切金を置く点、裳には大振りな花文を大きな余白をもって配置する彩色法が、先に像形の形式の所で既に触れた随心院蔵愛染曼荼羅の中尊の表現と同じであるので、本像の像容

挿図18 十一面観音像(部分)  
日野原家蔵



挿図19 普賢菩薩像(部分)象  
豊乗寺蔵

が随心院の愛染明王と同系統にあると言えよう。形態のとらえ方もハイライトや衣褶の隈取りの表現にも平安前期の仏画の特色が伝えられている。文様の形も配置の仕方も伸び伸びとして形式を整えようとする傾向は見えない。彩色も赤と橙を主調にし此等の組合せに変化を見せるのみで繊細な感覚ではない。これと同様な点は製作途中から方針の修正を行ってゆく融通性のある製作態度からも窺える。しかし切金文様の技法には平安後期仏教絵画の特色が顕著で、特に銀切箔の多用は12世紀の仏画の一系統に本像が属することを物語っている。更に画面構成の点では本尊に比べて宝瓶が小さい。

本像個有の表現で作者の造型的な創意であると思われる点もある。それは明王像であるのに火焰光背の表現を採らず切箔の唐草文の光背を用いたこと、赤橙のみの宝蓮の蓮華座に描いたこと、宝瓶を下辺に寄せて小さく描いた点などである。しかし、こうした造型上の試みが平安時代仏教絵画史の上で示す意義については今後検討せねばならぬ問題である。

## 五 おわりに

この様に見て来ると本像は尊容が古様を見せながらも描線彩色装飾文様の点で平安後期仏画の特色を備え、銀切箔を用いて落着いた華やかさを湛たえて更に力強さも表した優作である。殊に光背に藤の葉に似た唐草として銀切箔を使用した表現は、明王像の表現としては稀なもので作者の興味が装飾性に向けられていることを示し

ている。宝相華その他植物をモチーフに用いて光背を表わすことは12世紀と考えられる神護寺釈迦如来像(宝相華)、東京国立博物館(旧三井家)虚空蔵菩薩像(宝相華)、日野原家十一面観音像(竜胆文)などが典型であり、平安後期仏画の装飾性への興味を示す特色の一つとなっている。しかも本像の様に菱形の切箔を多用した光背は12世紀の諸作例の中の松尾寺普賢延命像、東京国立博物館千手観音像、日野原家千手観音像があり、同じく豊乗寺普賢像、峰寺聖観音像、更には醍醐寺焔魔天像が此の系統を形成している。豊乗寺像以外は銀の大きな菱形の箔を用い、菱形の形も揃わず素朴であり、色彩も原色を対置させる様な強い配色は行わず、穏やかな色感の作例が多い。本像の彩色が色数を少なくして赤橙系を主調にしていることは、以上の諸像に見られる彩色への配慮に通じるものであると言えるのではなからうか。

東寺十二天像(大治2年、一一二七)と持光寺普賢延命菩薩像(仁平3年、一一五三)が平安後期仏画の基準作品であるが、本像を両者と比較すると本像には東寺十二天像が示す華麗な彩色と巧緻な切金技法は無く、像容が古様で雄偉である点は持光寺普賢延命像に接近している。しかし本像の手の描写が東寺十二天像の中の表現に似ており、花文の配し方が間隔をあける気分の大きいものである点にも共通点がある。更に宝瓶を画面中に小さく描くことが東寺十二天像において脇侍が小さく配置されることと同じ感覚の現われであると考えることが出来るならば、本像の製作年代は持光寺本の仁平3年(一一五三)よりは東寺本の大治2年(一一二七)に近い時期の12世紀中頃であると推定される。従って本像は、耽美的な趣味が横溢していた院政期に在って洗練と華麗さを喜ぶこととは対照

的、雄偉な強さを評価する動きの中で製作された作品であると言えるであろう。(了)

- 註
- 1 愛染王法の早い例は延久2年(一〇七〇)。「御室相承記」(仁和寺史料一—13頁)。
  - 2 現在、重要文化財に指定されている愛染明王画像は13点。(表2参照)
  - 3 最近では「仏教美術名品展」(昭和45年 奈良国立博物館)。目録に図版なし。
  - 4 国華543(昭和11年)「愛染明王像解」。日本国宝全集81(昭和13年)「愛染明王像」。
  - 5 日本国宝全集81には「絹三幅一鋪」とある。恐らく見誤ったものであろう。国華543は幅数には触れていない。
  - 6 箱書「此幅山名貫義鑑定為鳥羽僧正筆<sup>㊦</sup>水萍処藏<sup>㊧</sup>」
  - 7 山名貫義氏は東京美術学校教授、帝室技芸員を歴任した住吉派の日本画家で鑑定も行った。明治35年死去。絵画叢誌185(明治35年6月25日)の中に「山名貫義氏卒去」の記事と「故帝室技芸員山名貫義翁略伝」とがある。
  - 8 矢代幸雄「三溪先生の古美術手記 その一」大和文華17(昭和30年9月)40頁に「(略)此幅福岡子爵ノ旧藏ニシテ明治〇〇〇年中護持スルヲ得タリ」。
  - 9 同右。37頁
  - 10 「(略)余が此ヲ蒐集セシハ、明治三十年ノ間ニシテ、僅ニ二十五年ノ歳月ヲ費セシニ過ギズ。(略)」。
  - 11 昭和10年12月13日認定。官報第二六八五号 文部省告示第421号。
  - 12 昭和12年5月25日指定。官報第三一一一五号 文部省告示第250号
  - 13 大正新修大蔵経18—256頁。
  - 14 別尊難記卷第35(大正図像3—402頁中)「持彼者随願求有差別。令持所念之物也」。(同—403頁中)「持彼者随所求事」。
  - 15 覚禪抄卷第81(大正図像5—252頁上)「先師云、持彼者持所求事、……」。
  - 16 阿婆縛抄第115(大正図像9—301頁上)「所求物令持之云々」。
  - 17 白宝口抄卷第117(大正図像7—101頁下)「……玄秘抄云、彼者或伝云所求事也……」
  - 18 覚禪抄卷第81(大正図像3—参考図像48—52・54 釈迦文院本)。
  - 19 覚禪抄卷第81「日輪息災時用之」(大正図像3—252頁下)

- 阿婆縛抄卷第115「大原決云、……息災用輪、增益用珠、調伏用一鈷、敬愛用蓮、鈎召用鈎、延命用甲冑、……」(大正図像9—301頁上)
- 白宝口抄卷第117「玄秘抄云、……息災用輪、增益宝珠、調伏一股、愛敬蓮花、鈎召鈎、延命甲冑云々」(大正図像7—101頁下)
- 16 一円物令レ持レ之或押是魂魄也。其意一切物肝要是タマシ斗也。令レ持レ之随ニ行者所求ニ思替可レ令レ降ニ伏之云々(大正図像9—301頁中)
- 17 阿婆縛抄卷115「帖云。或射ニ虚空形ニ而是不可也。或不レ爾。謂只各別手持レ之。或矢ハケタリ而各々持ッ住矣。弘法御造本。弓箭持ニ左台ニ云々」(大正図像9—301頁上)
- 18 御抄云、宝瓶有兩説、普通繪像蓮下重置宝瓶、平等院像大師御觀田進田堂像等皆蓮下無宝瓶云々。又小野秘本蓮座前別書宝瓶。(大正図像3—253頁)
- 19 大正図像5—238頁・277図。「右像大師御筆云々此像叶経文、左举手先徳多用之珍梅筆彼手下蓋也日輪下無宝瓶 後図加之」
- 20 大正図像9—302頁「弘法御造像無之云々」。
- 21 同右。「蓮下仏前宝瓶是画家所宜也。造像頗見苦歎云々」。
- 22 国華543「愛染明王像解」(昭和11年)。
- 23 大正図像3—図像184(別尊雜記)。大正図像12—図像19(仏菩薩等図像)。
- 24 『青山荘清賞』仏画篇23図。国華630所載。
- 25 大正図像3—693頁、図17。
- 26 美術研究17「愛染曼荼羅図」。

(付記) 本稿の作成に際し、本像の彩色技法について東京大学秋山光和教授より御教示を頂き、東京国立文化財研究所研究員柳沢孝氏からは数々の助言を頂きました。文末ながら記して厚く感謝の意を表します。