

図版解説

文化庁保管 愛染明王画像

六臂の愛染明王の画像は左第三手の形や位置、左右第二手の弓矢の持ち方、円相内の火焰、宝瓶と円相との関係、床に散る宝珠の表現などに特色が現われる。そして細見家像以外はすべて鎌倉以降の作例であると言って過言ではない。ところが近年に文化庁の所蔵となった愛染明王画像は図像の上で特色があるのみか製作年代も細見家像に次ぐ古い作例ではないかと考えられる。本像は昨年、細見家蔵愛染明王画像についての調査報告を本誌に発表した際に比較の資料として既に挿図の形で掲載したものであるが、本像についての論及は未だなされていないので原色図版により作品紹介を行なうものである。

本像は絹本着色、一副一鋪、法量は縦86・0×横43・6cmの掛幅。縦長な比較的小幅の画像である。尊像の三道の高さに画絹横一杯の損傷があり、火焰部分には補彩が認められるほか画面全体の各所に小部分の画絹の欠落が見られるが、作品の全体に影響を及ぼす程ではない。本画像の伝来については何も判らない。尊像は三目六臂、火焰の燃えさかる円相内の蓮華座上に坐り、円相の下に宝瓶と宝瓶から現出した種々の宝珠が描かれる。これは六臂愛染明王像の像容を説く「金剛峰楼閣一切瑜伽瑜祇経」（瑜祇経）第五愛染王品所説の画像法に適ったものであり、愛染明王像の像形のポイントになる左第三手は拳を握る形に描き瑜祇経に言う「持彼」を表現する。像形の特徴は左右第二手において胸前に水平に矢を持ち弓につがえていること、頭光内部にS字状の放射文様を施し円相内に火焰を埋め尽すこと、宝瓶が恰かも円相を支える如く描かれていゝことなどが注目すべき点である。尊像・光背・台座ともに尊像が小型であることに合せたものか円相の中に小さく納まり円相内に広々とした余裕を感じ

られる。これと同様な印象は画面構成からも受取れる。円相が画面横幅一杯に中央より少し上方に置かれるが縦長の画面であるので画面下部に宝瓶と諸宝が描かれても尚十分に空間が残る。しかも他の愛染画像と比較しても円相に比して小さな宝瓶が敷茄子の如く役割を果して円相もろ共に尊像を支えている。宝瓶の台座反花の下方には充分に余白があるので他の愛染画像によく見られる様に本尊の画中の重味により宝瓶が圧縮されてしまいそうなき印象を与えていることからは免がれており縦長の画面の特徴を生かした好感の持てる構成を見ている。更に宝瓶から湧き出た諸種の宝玉は五対の十個が宝瓶をはさんで左右対照に配置されるが、技巧を抑えた素っ気ない描写ながら其処には奥行きのある空間が仄かに浮び上って来ることは注目される。

尊像の彩色は、肉身が赤で彩色され所々には明るい赤を用いてハイライトを表わす。輪郭線には艶のある濃い墨を用い、打ち込みも肥瘦もあまり目立たぬ細目の描線により、忿怒尊の容姿を表わす伝統的な像形が引緊まった体軀に描かれる。しかし、指や掌などには整然とした中にも肉付きのよさが穏やかに表現されていて像身の整った冷たさを少し和らげている。炎髪は緑地の上に細い金切金を並置して毛髪を表わす。切金の技巧は優れ、滑らかな曲線を描く切金線が間隔を空けずに丁寧に並置され、膨らみのある豊かな頭髪が頭側左右に大きく表わされる。切金は中途を強く波打たせたりせず生え際からのカーブにより丸々と盛上る量感が描かれ裝飾的效果を巧みに表現している。大きな炎髪と同様に大きく逞ましい獅子冠も本像の特色である。獅子冠上には「瑜祇経」の所説に従って五鉤が描かれている。金箔により表わされていたことを示す箔片の痕跡が残っているが画絹の損傷のために全貌は窺い得ない。条帛の表は橙色の地に帯状に赤で隈取りをし裏は緑色で両面とも衣褶線と輪郭に切金を用いる。腰衣の表は上部（膝頭の部分）が橙色の地に赤による帯状の隈、衣褶線に切金という方法は条帛と同じであるが、その上に全面に三角形の金の切箔を鱗つなぎに連続して置いている。この文様は平安後期に描かれた日野原家十一面

観音像、豊乗寺普賢菩薩像、細見家愛染明王像などにしか見られぬ珍しい文様である。腰衣下辺は赤色の地に中央の丸を半円で囲うモチーフを四方から背中合わせにして作った花文風の文様を間隔を離して配置する。文様の色は緑が黒ずんだ様に見えるが明らかではない。上部と下部とを分けて文様帯が一条走る。橙色地の丸文を魚子の様に連続してつなぎ、丸の中に小さな赤い丸を加える。文様帯の外縁の直線と丸文の輪郭は墨が使われる。更に腰衣全体の衣褶線は切金を使用する。像身を莊嚴する瓔珞・腕釧・胸飾に切金と切箔が使われる。持物の金剛杵なども金箔によって表わされる。瓔珞の鎖の部分は四角形の切箔を算盤の珠の様につないで表わす。腰衣の鱗つなぎ文や丸文と同様に平安後期仏画に見られるものである。光背は頭光がS字状の放射文様、身光は緑色を基調にし中央に身光の外縁と平行に橙色の帯を設け、その橙色帯の上に切金、緑、赤、橙の線を平行に走らせる。頭光身光とも一般的な形式であるが頭光内のS字放射文はカーブが緩やかでS字状の波になっていない。蓮弁は赤の彩色を基礎に縁にそって明るい赤により隈取りを施し輪郭は切金によってくくられる。像身の赤色と相映じて柔か味のある立体表現となっている。円相内はくすんだ橙色を地色とし赤と橙によって火勢の激しい焰が全面を埋める。東寺五大尊(一一二七)よりは写実的であるが火焰のゆらめきを装飾的に整然ととらえた優れた表現である。地色は橙色とし、それが火焰を効果的にしている。円相の火焰と肉身や蓮弁の赤色とが競い合い、火焰の橙色の律動が愛染明王の本願に向って燃焼する本尊の精神の激しさを暗示する。しかし赤色も橙色も輝やきは弱く画面には幽かな陰がさしている様に感じられる。

宝瓶とそれから湧き出た諸種の宝物は本尊と同様に金箔と墨線、赤、橙が主に彩色され、宝瓶が乗る蓮肉表面は緑である。宝瓶は金箔の地に墨線により唐草文様等の文様を描き彫金された宝瓶の様に表わす。宝瓶を飾るリボンは本尊の条帛と全く同じ彩色法を行ない衣褶線と輪郭は切金を使っている。リボンの先端は他の愛染明王像に見られる様には翻がえらず少しなびく程度に垂れ、活

潑な趣はほとんど感じられない。台座の表現は本尊の蓮華座の表現と同じで赤一色の濃淡によって反花の蓮弁の曲面を巧みに表わし外縁に切金を置いている。宝瓶から湧き出る諸宝は宝瓶をはさんで左右対称の位置に一對ずつ五種が空間に散在する。上から順に火焰に包まれた宝珠一つ、同じく三つ重ねの宝珠、外側が赤く輝やく宝珠、十文字に交叉した水晶に似た寶石、卍を型どったと思われる宝物であるが、上から三種の火焰は赤と橙に彩り、下の二種は金箔の上に赤で描線を加える。いずれも粗い筆使いが見られ、とくに下二種は何を描くのか筆者がよく納得せぬままに急いで仕上げた感がある。又、宝瓶の台座は俯瞰した視角で描くが宝瓶底部のみは真横から見た形を付け、しかも蓮肉上に接していない様な不安定な描き方をして平然としており、宝瓶底部と吐宝に対する製作態度には像身や火焰の表現とは異なり表現の緻密さに欠けるきらいがある。では尊像と宝瓶とは別筆かと言うと宝瓶のリボン、反花、三つ重ね宝珠の表現などを見れば決してそうではなく尊像部分と同様であり緊張の緩んだこの部分に本尊の作者の人間味のある一面を垣間見る思いがする。

本像は彩色も華麗ではなく切金の使い方も弱々しいものであり素朴な趣すらある。装飾文様も切箔の鱗つなぎは見られるが際立った印象はない。そして輪郭線を構成する墨線は所謂鉄線描風を受ついでいるが大変におとなしくなっしてしまっている。更に頭光内のS字状文様と言ひ、天衣や宝瓶のリボンと言ひ弾力性のある翻転のリズムはなく穏やかなものである。言ひ換えれば形式は整のほうが生気の弱い鈍さが支配しているとも言える。古い図様を手本としながら写し切る根気欠けた写し崩れが原因ではないだろうか。此等を考え合わせると本像は平安後期作の仏画に見られる装飾文様が用いられるが鉄線描風の墨線には堅さが目立つ。しかし鎌倉時代の忿怒像、例えば醍醐寺蔵五大尊像の墨線の様な躍動的な抑揚はない。また衣褶線と蓮弁の輪郭に切金を置いて行く点は鎌倉時代における切金多用の傾向の兆であると考えられるから、本像の製作年代は平安末期から鎌倉初期にかけての時期——一二世紀終り頃——と言えるで

挿図1 愛染曼荼羅(部分) 愛染明王

根津美術館蔵

挿図2 愛染明王像(別尊雜記)

(大正図像3一図像184)

あろう。

現存の愛染明王画像の内で六臂の腕の位置と持物(特に左第三手の表現と左
右第二手の弓矢の持ち方)、宝瓶と吐宝或は台座との関係から見て文化庁像と

形式の一致する作例は単独の礼拝像としては一例しかない。即ち室町時代の作
とされる森村家蔵愛染明王図(国華三五八所載)³であるが、円相内に納まるのが
通例である蓮華座が円相の外に出ており、円相は恰も光背の様に表わされ、宝
瓶も吐宝も裝飾過剰に描かれているので文化庁本の形式の流れの末端に位置す
ると考えられる。従って文化庁本との比較の対象には成り得ず、礼拝像の中
には類似の作例は見当らない。ところが文化庁本によく似た像が、鎌倉中期以前
の作と考えられている根津美術館蔵愛染曼荼羅図の中尊(挿図1)⁴として描か
れている。両者の相異点は根津美術館像が頭光内にS字状放射文様を描かず腰
衣の文様を丁寧な描き環珞を省略している点を除くと六臂の持物と形、円相内
に火焰を描くこと、宝瓶上の文様と形、蓮弁が赤一色で蓮弁に裝飾がない等の
点まで同じである。しかも宝瓶を見る位置と反花を見下す視角が混在して宝瓶
底部だけを真横から見た様に奥行きが無く描く点までそっくり同じであるから
両者が同一の図柄を手本にして製作されたものであることは明白である。

更に根津美術館の愛染曼荼羅より本像の形式に一層近い例が、平安末期から
鎌倉初期にかけて図像の集大成を行った心覚の「別尊雜記」巻三十五愛染王に
収められた白描図像(挿図2)の中に見出される⁵。此の方は頭光内にS字状放
射光文様も環珞もあり、文化庁本の形式と全く同じである。ただ宝瓶と吐宝に
ついては別尊雜記の方が宝瓶の部分に反花や受座が加えられ詳細に描かれてお
り吐宝の数も多い。円相内の図様は文化庁像と別尊雜記像が一致し根津美術館
像は少し省略されているが、宝瓶の描き方は文化庁像と根津美術館像が非常に
近く別尊雜記像は他の二者より複雑である。詳細に描かれた手本を写す際には
細部を省くことが多いから別尊雜記像が原本により近いことは充分考えられ
る。そして別尊雜記像の向って右上方には「仁和寺円堂様私加之」という墨書が
注記されている。本図が収められている巻三十五は、重要文化財に指定されて
いる仁和寺蔵「別尊雜記」五七巻の中の後補一一巻に含まれている⁶ので、墨書
は心覚の肉筆ではあり得ない。しかし、文化庁本の像形を調べる手掛りが他に

は存在しない以上は此の墨書が心覚が記した註を伝えているものであるとの前提に立つほかはない。

仁和寺円堂様の愛染明王像については、江戸初期に仁和寺再興に預かって力のあった頭証(一五九七—一六七八)の著作と推定されている「本要記」⁷が円堂院経蔵の項で愛染王事を述べ、「三僧記類聚」を引用し円堂様とは円堂経蔵に所蔵される愛染曼荼羅の天尊の像様のことであると言う覚教法印(一二四二・仁治三歿。七六才)の説を載せ、更に「本要記」の著者の私見として別尊雜記の図像は此であることを附け加えている。そしてその裏書として「三僧記類聚」を再び引用して円堂愛染明王像の蓮華座が赤色であること等を記す¹⁰。ところで円堂は「本要記」の著わされた江戸初期には基壇しか存在しなかった¹¹が、曾つては仁和寺境内の東南に在った八角堂で宇多法皇が九〇四(延喜四)年に建立したと伝える。しかし心覚が図像を描き覚教が言及した円堂経蔵所蔵の愛染曼荼羅は現存せずしかも何時の頃に製作されたものであったのかも不明である。愛染王法の修法が文献に明記される初例が延久二年(一〇七〇)であるから恐らく一一世紀末から一二世紀末頃迄には描かれたものであろう。いづれにせよ別尊雜記の像様に近い文化庁本は円堂愛染曼荼羅の天尊の形式を可成り忠実に伝える現存唯一の独尊像の作例であると言えようし、根津美術館蔵愛染曼荼羅は今失なわれた円堂経蔵の愛染曼荼羅の全貌を細部の表現は省略されているにせよ彷彿とさせる貴重な作品ではなからうか。又、文化庁像と根津像が共に別尊雜記像の宝瓶を同じ省略の仕方描いているので共通の手法があると考えられ、恐らく根津美術館像と別尊雜記像との間にあって根津美術館像に近い円堂様愛染曼荼羅が存在したと思われる。仁和寺円堂と言えば大治二年(一二二七)作の教王護国寺蔵十二天像、五大尊像は製作に当って仁和寺円堂後壁の十二天、五大尊の画像を写し取ったものである。此等の像は本尊の周囲に充分に空間を留意し脇侍の描き方に空間の奥行が感じられるが、文化庁像が広々とした円相と、吐宝の置き方により奥行きが暗示される点と共通する。仁和

寺円堂は平安後期において規範となった美術の宝庫であった。文化庁像は其の輝やきを伝える残照と言えるであろう。

註

- 1 拙稿「細見家所蔵愛染明王画像について」(美術研究二七四・昭和四六年三月)
- 2 『大正新修大藏經』第一八卷二五六頁。
- 3 舊目子「森村家の愛染明王図解」(國華三五八・大正八年三月)。
- 4 『青山莊清賞(仏画篇)』二四。
- 5 『大正大藏經図像』第三卷四六一頁図像一八四。
『仏教図像集古(別尊雜記図像六)』。
- 6 真鍋俊照「心覚と別尊雜記について——伝記および図像「私加之」の諸問題——」(仏教芸術七〇・昭和四四年三月)。
- 7 奈良国立文化財研究所史料第六冊『仁和寺史料』(寺誌編二)『(昭和四二年)所収。
『仁和寺諸院家記』上(『仁和寺史料・寺誌編一』昭和三九年)二三五頁所載。
- 8 『仁和寺史料(寺誌編二)』三四一頁。
愛染王事 三僧記類聚第七云、円堂愛染王事、覚教法印云、円堂様ト云ハ、同所御
経蔵ナル愛染王万タラノ天尊ノ様ヲ云ナリ(以下略)。
- 9 私云、心覚阿闍梨別尊雜記此図像載之。
- 10 『仁和寺史料(寺誌編二)』三四一頁。
円堂愛染王像事 三僧記類聚第十二云、師子頂安五古鈎、但其五古不屈、(図あり)
如是箭尻三古也、持赤色蓮座、蓮色同、白瓶口吐宝珠等、日輪有炎、座下在赤蓮唐
草地。
- 11 『仁和寺史料(寺誌編二)』二三五頁。
私云、円堂、以瑠璃之瓦葺云々、今猶基迹之辺在之。
- 12 「御室相承記」二、大御室の項(『仁和寺史料・寺誌編一』一三頁)。(関口正之)