

# 藤原時代普賢菩薩繪像の一遺例

柳 澤 孝

## はじめに

普賢菩薩像と云えば、誰でも東京国立博物館の気品ある美しい画像を想起するであろう。院政期の技巧の粹を凝らした見事な作で、わが国の絵画遺品の中でも第一級に属するものである。白象に騎乗する合掌姿の普賢菩薩の繪像には、この東博本のほか、山陰の古寺に伝わる精巧な切金の豊乗寺本や艶麗な益田家旧蔵本なども、十二世紀の尤品としてよく知られている。ここに紹介しようとする一本も、これらに比較して遜色がないばかりでなく、また別趣の作風をもった注目すべき遺品である。

本図は今までに紹介されたことがなく、一般にはその存在が知られていなかった。もっとも当研究所の田中一松所長は、既に昭和十五年池田成彬氏邸でこの画像を調査され、更に昭和十九年夏には堀家めぐりあわれたという。その後所在不明であったのが、昨年になって奈良国立博物館で短期間の展覧―余り注意されなかったようである―を経たのち、同年九月に奇しくも再び所長の許に届けられたのである。しかしそのときには既に海を渡ってアメリカに行く運命を背負っていた。そこで数日

間研究所に借用し調査を行うと共に、カラーやX線写真なども撮影して記録をとどめることにつとめた。<sup>(1)</sup>

以下はその調査結果の報告である。画像が現在アメリカに渡って了つた関係上、原色版を掲げてそのおもかげを伝えると共に、本図の絵画史上に占める重要性についても若干考察することとした。

## 一

本図(図版I~IV)は、挂幅仕立の絹本着色画である。画面は縦一五五センチ、横八三センチ(絹幅中央四七・三、右一七・五、左一八・二センチ)からなる大幅で、現在知られる普賢菩薩繪像中では最も大きい。頭に宝冠を頂き合掌するこの菩薩は、斜め右向きにゆったりと蓮華座の上に坐し、真横向きの六牙白象に乗った姿にあらわされ、頭上には瑞雲が立ちのぼっている(挿図1)。即ち、普賢菩薩の住む東方淨妙国土からこの世界に表われた姿を描いたもので、法華經信仰の善男善女をじっと見守っているかのような厳肅さがただよっている。画像はこの大幅のなかにかなり大きく表わされており、その表現はのびやかで、穏やかな墨描き

の描写とそれを生かす賦彩とによって一層効果づけられている。ただ惜しいことに、二重円光の光背や膝頭、更に、蓮弁など、青や緑に塗られていた箇所は、顔料やけのために絹が破損し、補絹され、かつ補彩も施されている。しかしその他は保存状態がよく、当初の色どりを忠実にとどめている。こうした鮮やかな彩色の部分などに対して、後塗説もあるらしいが、それはこの種の仏画の特質を見誤ったもので、X線写真によっても確かめられるように、決して後世の補彩ではない。

なお本図の伝来については、江戸時代の記載ではあるが、表装裏の押紙に左記のような墨書がある(挿図2)。

宇田之大衆大願寺江奉納之像也寛保三癸亥歳修覆之

普賢

金光院應山

即ち、この普賢菩薩絵像は、宇田の大衆が大願寺へ寄進したもので、これを寛保三年(一七四三)に金光院の応山が修覆したことが知られる。ここに云う宇田とは恐らく大和の宇陀を指すのであろうか。大願寺については、宇陀郡にあったものか、それとも他の大願寺であったか、今の処確かめることができない<sup>(2)</sup>。一方、金光院は叡山にある同名の院に当るものかと思われ、「天台座主記」<sup>(3)</sup>にもその名が見えている。すると或は

本像は、普賢信仰の点からしても、叡山に於いて修覆されたとみなすのが妥当であるかも知れない。

二

普賢菩薩は天台宗における法華経の信仰と関連して、平安時代以来特に尊崇されたもので、それにとまってしばしば彫画され、遺品も少なくなく何れも合掌騎象の姿にあらわされている<sup>(4)</sup>。これは衆知の通り法華経勧発品に、この経を読誦するもの前に六牙の白象に乗って現われ、これを供養し守護すると説かれているのにもとづいたもので、さらに法

挿図1 普賢菩薩像全図

図2 普賢菩薩墨書表装裏

華経の結経である観普賢経にも次のような記述が見られる。即ち普賢菩薩は東方の浄妙国土からこの世界にあらわれるとき、六牙の白

象に乗って来至するとあり、その象は足下に蓮華を生じ、虚空を踏んであゆみ、鼻には未敷蓮華を把り、また象の頭の上には三化人あって、一人は金輪、一人は摩尼珠をとり、一人は金剛杵をふりかざすと述べ、また象の背には七宝莊嚴の鞍を置き、その上に蓮華台を乗せ、そこに普賢菩薩が結跏趺坐し、法華の行者をみて歡喜し、敬礼すると記されている(取意)。

この経説特に後者に比較的忠実に描かれたものに東博本(挿図3)や旧益田家本(挿図4)などがあるが、本図はこれに比べると多少の相違がみられる。もっとも顕著な相違は、象頭に三化人を描かないで、宝珠を置いている点と云えよう。わが国の遺品では三化人の場合と、宝珠(豊乗寺本―挿図5)との二様が行なわれているが、敦煌画などについてみると、大陸では象頭に宝珠を置いた普賢像の方がむしろ一般的ではなかったかと推察される。即ち唐末五代頃と見られる敦煌画の幾つかの普賢菩薩像の例(挿図6)では、象が何れも宝珠を頭上にならべて描かれており、また清凉寺积迦如来像の胎内に納められてあった北宋初期の木版画にも、同様の例が見られる。宝珠を象頭に置くことについては明証はないが、転輪聖王の七宝中にあられる象宝は、敦煌画の場合、背の上に宝珠を置いて描かれており、或はこれと関連するのであろう。因みに東博本や鎌倉時代の浄嘉堂文庫の普賢菩薩などでは、象の腰の上に宝珠を置いているのも、同じ由来を示していると解することができる。

また普賢が合掌姿をとるのは、経説に普賢が法華経の行者を供

養し敬礼するといわれているのに基づいたのであろう。大陸の遺例について見るのに、敦煌画においては、文殊菩薩と相対して描かれている場合並びに単独像(幡絵)の場合、普賢は六牙白象に騎乗してはいるが(蓮華座に半跏または跏趺坐する)、手に持物をとり或は印を結んで表わされており、合掌ではない(挿図6参照―手に持物をとる騎象普賢はわが国でも遺例を

(9)。しかし法華經变相図の或るものなどでは、勸発品に基づいて、東方から雲に乗って来至する普賢の場合、これを合掌姿に表わしている例(10)がある(もっともこれらでは侍者を従えている)。するとわが国で一般的になっている合掌普賢の姿も、決して独自の創案ではなく、基づくところのあったことが知られる。

なお本画像の鞍しきの中央に大きな開敷蓮華をおいているが、大陸の例からすると、前記した半跏騎象の普賢は、その足を鐙代りにこの種の蓮華の上のせており、本図において、その名残りを止めているのも興味深い。また菩薩の坐る蓮華座を四羽の孔雀が

支えるモチーフも珍らしく、普賢像では他に類例がない。しかしこのようなモチーフは唐本写しの白描の被帽地藏菩薩図(仁和寺)において、地藏の前に置かれた供花をのせる盤にその例が認められる。

そのほかわが国の単独普賢絵像には、象の足下に雲を描くのと描かないとの二様(挿図3・4・5参照)があるが、本図では描かない代りに、頭上に靈芝雲を配している。これと同様のものはわが国では見られず、既述の清涼寺の北宋木版画にその例が存する。

以上本像の図像学的な特色について述べた。その合掌姿で六牙白象に

乗る普賢の姿は、他の諸例とあまり大差がない。ただ各部の表現について云えば、菩薩頭上の靈芝雲、象頭の宝珠、鞍わきの蓮台、孔雀のモチーフなど、他の普賢画像よりは大陸のおもかげを伝えている点の少ないのに気付かれる。

三二

さてこの普賢像は、全体としてまことに端正な像容に写し出されている。斜め横向きで大きな蓮華座に跏坐するこの菩薩は、比較的すらりとした体つきで、合掌する両手もふっくらと合わされて少しも不自然さがなく、美しい形である。その膝張

挿図6 普賢菩薩像  
英国博物館蔵

挿図7 合掌騎象普賢菩薩像(法華經变相図部分)  
静嘉堂文庫蔵

挿図5 普賢菩薩像 豊乗寺蔵



りは広く安定しているが、ただ体の割には膝の厚みに乏しいうらみがある。しかも東博本をはじめ豊乗寺本や旧益田家本の場合、姿態が何れも頭を幾分前に傾け、俯き加減に表わし、優しさがこめられているのに対し、本図は真直ぐな体のまま、ただ視線だけを斜め下方におとすにすぎず、そのため前記の諸本とは違って毅然たる感じを与える。これは本画像の像容表現の特色といわねばならない。次に菩薩の顔の表情は、意志的な強さが滲みでていて、その表現には、高野山の阿弥陀聖衆来迎図中の観音像（挿図8）と一脈相通するものがあるように思われる。事実、やや面長で頬の肉づけが豊かな顔付や、幾分つりあがった眼、鼻高の表現など、相似するところが少なくない。もともと本図の方が眉のカーヴが強く、目差も鋭く、この観音よりはきつい表情になっている。しかるに藤原末期といわれる高野山の薬師十二神将図（桜池院）中に見る日光・

挿図8 阿弥陀聖衆来迎図  
観音頭部  
蔵院八講幡八志有

挿図9 薬師十二神将像  
月光頭部  
蔵院池桜

月光の両菩薩（挿図9）になると、同じような面輪であるが、本画像ほどの豊かさはなく、より意志的にかつ冷たさをも含んでいる点、本図よりはより鎌倉的なものを示唆しているように見える。なお横顔を描くに、鼻梁、人中を一つづきに描破し

ており、この特色は先の日光・月光菩薩にも見るところで、現在知られる古い例は、高野山の応徳の仏涅槃図中の諸菩薩や摩耶夫人にあり、また旧益田家本の普賢画像、篠田家の釈迦如来像等<sup>(12)</sup>にも見出される程度にすぎない。

菩薩の身にまとう着衣は動きをもった表現とはちがって、比較的穏やかである。例えば天衣は両肩から両腕にかかり、更に蓮華座の左右に垂れるが、その垂れ下りの処理方法といい、両足をまとう裳が蓮華座に緩やかにかかるさまといい、落着きのある纏りを示している。

一方象は真横向きに表わされており、その点では豊乗寺本とよく似ているが、表現はかなり相違し、本図の方がその顔付も柔和で体つきも整っている。即ち豊乗寺本や旧益田家本において、大きく口を開き、鋭い牙を突き出すのに対し、本図では開く口は小さく、かつ牙も短く優しく表わされ、体つきも豊乗寺本の丸丸と太ったのとは違って、調和がとれており、また大きな爪を持つ足の表現も逞しく、安定した力強さがある。その点、鎌倉時代の普賢菩薩に見られる形式化した華奢な足もとの表現とは明らかに相違している。前章でも触れたように、この象の鞍上には孔雀の支柱を持つ宝台が置かれ、それによって菩薩の坐る大きな蓮華座を支えている。その宝台の蓮弁と鞍との落着きにやや難があるといえ、菩薩とほどよい均衡を示している。とにかく本画像は、東博本や旧益田家本のような、余白を多く残したいわば余情的な構図とは違い、画面に大きく図取りされていて、しかもよく調和を保っており、そこに豊かな落着きをもった菩薩の尊容を巧みに表現し得ているのである。

## 四

本図における画法の著しい特色は、画像を形づくる墨描きの描線が、肉身や着衣などの部分では彩色を透して表わされており、面貌と象の踏む蓮台の外は殆んど描起しを行っていないことである。それは前述した豊乗寺の普賢菩薩、また十二世紀前半を代表する有名な東寺十二天図(一一二七年)など、十二世紀における仏画の多くの遺品に見る技法とは、その性質を異にしている。即ちそれらの仏画では、墨描きでデッサンされたあと、それを残さぬよう厚塗りの彩色を加え、文様を配し、最後に描起しの線により仕上げられているのである。しかるに本画像の場合には、現在表わされている墨線が、最初に引かれた描線で、即ち最初から決定的な線で画像の描写をなしており、彩色はその線描を生かすよう肉身部などでは薄めに色どり、また文様などの部分ではその線を避けて塗っている。

右に述べたような二つの絵画技法は、日本の古典的な画法の基盤をなしたもので、その先蹤は中国に求められる。これらの画法のうち、

挿図10 持国天像部分 興福寺蔵

一方の墨描きの描線を生かした仏画は、平安時代には高野山の五大力菩薩像、また薬師寺の慈恩大師像、近くは高野山金剛峯寺の善女竜王像などの例があり、何れも描起しを用いず、最初の墨描き線をもって完成されている。このことは世俗画に於いても同様で、東寺旧蔵の山水屏風や信貴山縁起などまさにその好例と云えよう。しかもこれらに共通することは、線の効果を出すために賦彩が薄目に配されていることである。平安時代の文献に記されている二種の彩色法の中、「淡絵」とあるのが、この種の遺品に相当するものかとも推定されている。<sup>(13)</sup>一方「作絵」は、前述した最初のデッサンを塗り残さぬよう厚く彩色を施す手法のものであることは説明するまでもない。

さて本画像の菩薩や象を形づくっている墨線(図版Ⅱ~Ⅲ参照)は、柔かみのある穏やかな中細の描線を示し、それと共に宝冠や装身具、台座、その他細部などにおいては、軽いリズムミカルな細線を用いるが、何れも藤原時代に共通な性格が基調となっている。画像から穏やかさとのびやかな印象を受けるのも、このような描線の特色と関連するのである。

挿図11 薬師十二神特図 月光像 桜池院

う。しかし衣褶線の一部には多少の肥瘦を具えた描線や、細線の起筆にごく軽い打込みを入れたきびきびした特色ある運筆が認められることは、この画像の製作期を考える上に一つの示唆を与えるように思われる。このような新しい傾向をまじえた描線は、十二世紀もそう溯り得ないもので、中頃以降の遺品にいくつも見出される。その中本図に最も近い遺品としては、前記の藤原末期に属する薬師十二神将図（桜池院―挿図11）や興福寺二天像（挿図10）などがある。この二図ともに勿論藤原伝統の描線を踏襲しているが、前者においては線がより引しまり、かつ勁直になっている。また後者は武将型の表現であるためでもあって、天衣や衣文などに力強い打込みや肥瘦の多い変化ある線もちいているが、細部においては本画像のそれと同じような柔かみを含んだ描線を示している。しかし両者ともに運筆に強さが加わっていて、次の時代への接近を物語っているといえよう。しからば本画像は、よりのびやかさがあり、即ち前記の二図よりも、下り得ない位置にあるものと思われる。

## 五

本画像のもつ豊かでのびやかな表現は、その図取りや姿態描写の優秀さのみでなく、更に賦彩配色にも負うところが少なくない（図版1参照）。特にその賦彩は墨描きを生かすよう薄く塗り、かつ裏彩色——画絹の裏側から色を塗る彩色技法——を用い、一層効果を高めていることはもつとも注目される。この裏彩色の技法に関しては次章で詳述する。

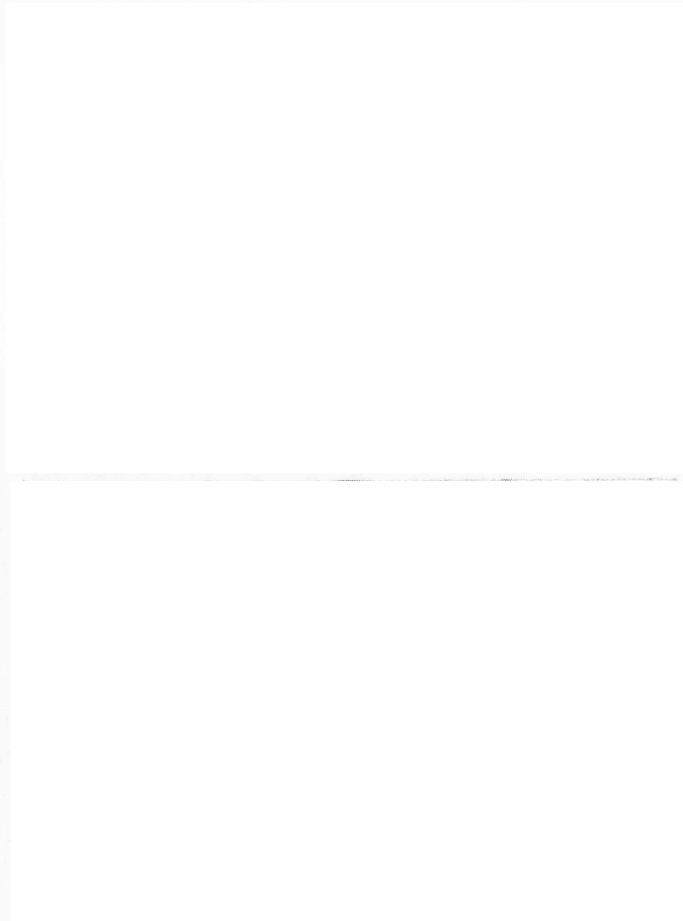
さて本画像は薄茶地をバックにして描かれている。菩薩はその肉身が、淡い桃色（X線写真によって鉛白に朱をまぜたものと判断される）で彩

られ、更に朱の割合をふやして、額や頬、胸や腕、手足などに淡紅色の隈取りを幅広く施し、ふくよかな肌の丸みを表わしている。一方象の肉身部は白（鉛白）に前記の淡紅色の隈を適度に配し、量感のある表現である。しかも表からは墨線を生かして全体にわたりごく薄く色をかけ、更に裏側からも同色を施しているのである。そのため菩薩も象も、この程度の薄彩色では到底表現しえない厚みとふっくらした豊かさを添えて表わされている。また表から薄く墨線の上まで色をかけることによつて、肉線をすべて描起して描かれる仏画の場合には見られない和やかな肌合が感じられる。なお普賢菩薩の肉線に墨線が用いられることは本図特有のものでなく、前記の藤原時代の普賢画像のうち、豊乗寺本のほかは同様で、特に旧益田家本は、裏彩色も認められる。

さてこのような彩りを施してから、面貌にのみ描起しや色をさして菩薩に一層の生命感を与えている。即ち、眉は墨線で引き、その内側に青の線を配し、眼は上瞼と下瞼の両端を細勁な墨線で描起しているほか、瞳は中心を黒、その周りを淡墨とし、更に眼許と眼尻とには青色をさしており、また下唇のぼつたりした可愛らしい口は鮮やかな赤に彩られ、その合せ目には細勁な墨線が引かれ、こうして威嚴のなかに慈愛をこめた菩薩の顔の表情が生き生きと描き出されている。髪は青色（群青）で墨線の上まで塗られ、頭上には赤の宝相華唐草の宝冠を頂く。その宝冠のバンドは胸飾りや臂釧、腕釧等と同じく裏から金箔を置き、左右に垂れる白の飾りは、宝冠正面につく宝珠の蓮台と同様厚めに塗られており、かつ掘塗りとしていくつきりした印象を与える（この部分はX線写真によると、非常に不透過である。―挿図14参照）。但し飾りの先端、即ち顔

に接した飾りの輪郭線は、顔にかけられた薄白により、そこだけ墨線がつぶれて淡墨線に見える。そのため掘塗りの白を後彩色と見たてる人もいるが、顔を彩る際のあやまちで、補彩ではない。<sup>(15)</sup>

菩薩のつける着衣は、次章に述べる慈恩大師の場合と同様、裏彩色を併用して布の穏やかさを表わしている。即ち右肩から胸にかかる条帛は



挿図12 普賢菩薩像 裳の部分

(上) 普通写真 (下) X線写真 Softex J型 18.5 kV 6 mA  
80sec. 88cm

更に縁飾りの内側にそつて淡黄色 (X線写真によると下裳の薄茶地に塗り重ねられていたとはいえず、かなり不透過であり、この淡黄色はおそらく黄色系の顔料—有機質か—に鉛白を多く混ぜ合わせたものと判断される—挿図12)の片隈が施される。薄茶地に隈とはいえず淡黄色を配することは奇抜な色調といえよう。これは縁が淡橙色

(鉛白と丹)でかつ文様が金泥で

淡橙色 (鉛白と丹を合わせる)で、表と裏からこれを塗り、更に表からは落着いた赤色を襞に配する (縁は絹が殆んどないが、一部にのこる顔料から緑色であったと推定できる)。腰衣や膝を掩う裳は緑・青の彩りであったためか、顔料やけで絹が摩滅し、現在補絹されている。ただふさ飾りにつけられた带状の赤だけ鮮やかな色を留めているのが認められる。また蓮

華座にゆるやかに垂れる薄茶色 (X線写真によるとやや不透過であり、かつ色調から判断して恐らく鉛白に有機顔料の臘脂を混ぜたものと判定される)の下裳は、条帛と同じく裏から同色の彩色が加えられ、薄めにかけて表において、さらに同系統の色で襞隈を配している (この隈はX線写真によつて一層はつきり看取される)。

挿図13 虚空蔵菩薩像 裳の部分 三宝院蔵

あることとも関連するのかもしれない。なおこの彩色は衣の輪郭線をかきつけて塗られている。またこの縁には本図唯一の描き文様が施されており (図版Ⅲ・挿図12)、即ち金泥で蔓唐草を自由に描いていて、暢達した衣褶線と文様とがよくマッチしている。これと相似の文様は、鎌倉初頭を

飾る三宝院蔵虚空蔵菩薩像（挿図13）の下裳の縁に見出される。青地に本図と同じく金泥によって描かれているが、本図ほどの流麗な趣きに乏しい。一方本画像において両肩にかかる青色の天衣は肌を透かして見える程度に薄く群青をかけている。

以上、着衣の個々の色どりについて詳述したが、その着彩法は何れも穏やかな衣褶線の黒線を生かし、その衣褶線も繁褥に陥らず、墨線と色つけの技法とが見事に調和し、柔かな衣の感触をあらわすのに成功している。その表現はまことに老巧といふべきであろう。

菩薩は首からこの着衣の上にわたって色とりどりの花環をかけている。赤・青・橙・緑の四色を用い、それぞれ単純なぼかしでさらに輪郭線の内側に白のくくりを入れる。普賢菩薩でこのような花環をつけるのも珍らしく、恐らく着衣に文様がないために変化をもたせたためかもしれない。

二重円光の光背はひどくいたんでいて、特に頭光は外区の彩色を失っているが、内区は緑色であったことが知られる。身光の方は三区からなり、内区から順次青・赤・緑で彩り、しかも全体に薄めである。

菩薩の趺坐する大きな蓮華座は、宝相華文を各蓮弁の中央に置いたもので、二種類の彩りになり、それを一つ置きに配している。赤のぼかしで彩られた華文の内側の地は橙とし、薄茶色（橙の変色か）のそれでは赤地である。両者の外区は、緑―青で塗られていたため絹がやけ、補絹されている。宝相華文様は、特に平安時代に好まれた意匠であるにもかかわらず、仏画の台座にこれを取入れた例はまことに少なく、私の知る限りでは高野山の聖衆来迎図中尊阿弥陀の蓮華座に見出す程度にすぎない。

い。なお本図では、宝相華文様はさきにも述べたように、宝冠や胸飾りにも用いられており、更にこの蓮弁に、また鞍や鞍しきにも施され、まことに豊富である。そのことは藤原時代の好尚を端的に反映しているともいえよう。

右の大きな蓮華座は白象の鞍の上に置かれた孔雀の宝台によってさえられる。四羽の孔雀（図版Ⅲ）は軽快な筆致で描かれ、裏に貼られた金箔が絹目を透して微妙な金色を出しており、その形もよく整い、かつ線描と相まつてのびやかな美しい姿に描き出されている。孔雀の立っている宝台の表面は、緑色の宝相華文様を配した中央部と、その周囲とは色どりを異にし、前者は明るい橙地一色であるのに対し、後者は白緑地で、そこに緑色の丸文に橙の点描を入れた文様を配しているが、大半剥落し去っているのが惜しまれる。宝台の蓮弁は、菩薩の蓮華座のそれよりは彩色をよく残し、内区の文様が赤色の場合は外区を青とし、また薄茶色の場合は外区が緑色で、即ち赤と青、橙と緑との組合せになっている。

この宝台を置く鞍及びその下に敷かれた鞍しきは、宝相華唐草文を主調とし、また鐙の代りをなしている赤色の蓮台と共に、赤系の色が支配的で、豊かな宝相華文様と共に豊潤な趣を呈している。この鞍しきの内区を飾る亀甲繫文は、右の鮮やかさを効果づけるためか、その着彩は淡白で、即ち亀甲繫文は白地、なかに淡い青の四点文を配し、周囲の地を淡い緑色とする。この文様の場合全体に白を薄く塗り（この地がX線写真では殆んど一様に不透過であることから判断される）、淡い緑色を以って文様の形を没骨で塗りのこしてゆく。従って丸文に近い形もあり、その

点自由である。このような自由な表現をとった亀甲繫文は、鳳凰堂仏後壁画に（画面中央仏殿の前庭舞楽台の敷物、右上部阿弥陀堂の舞楽台も同様）、また一乗寺の天台高僧像の竜樹菩薩の袖裏に、或は東寺十二天の着衣その他など、藤原時代の遺例にしきりに用いられている。ただ鎌倉時代のものには私の知る限りその例を知らない。一方この鞍しきの内縁は赤地に宝相華唐草文（花は外区が青、内区を赤）、鞍の宝相華唐草文（花は外区赤、内区青）はその地を橙としているが、何れも軽快な墨線で文様を描いてから彩色を施す点は、蓮弁やさきの宝台の文様などとも共通する。しかも花文は何れも二色に塗り、特に外区は輪郭線まで丁寧塗るのではなく、簡単にぼかす程度にとどめている。なお鞍しきの彩色で注意される点は、外縁の文様帯で、ここに本図唯一の纏網彩色を見るのである。一定間隔に花文（外区赤、内区緑）を、その中間に半形の花文（前者の反対の彩り）を、夫々相対して配し、その地が二色の纏網の条線に塗られる。外側が青系、内側が緑系の夫々三段纏網であるが、青系の正纏網に緑の逆纏網を組合せており、その中心に朱線を引いて花文との調和を得ている。しかしこのような纏網合せは東寺十二天など所謂藤原仏画の場合——青と橙、緑と紫との組合せになる——とは違った強い色感を与える。

そのことはまた象の踏む蓮華においても見られる。即ち鮮麗な赤色の花卉と青のそれとを交互に用い、しかも蓮弁の上下にも赤と青との対比をもって塗りわけている。その焼けつくような印象的な色どりは、伝統的な藤原仏画に見ない新感覚といえよう。また蓮弁に厚みを感じさせるような表現意欲のあることも見逃せない点で、墨線の上になりに厚彩色

を施し、更に輪郭をくくるのであるが、単に蓮弁を全部ふちどるのではない。即ち赤と青の蓮弁の中、まずさきに青を塗ってから、次に赤の方を塗り、太目の色線で描起しているが、赤の蓮弁が上になっている場合は、青のそれとの境界にくくり線を入れず、その逆である下が赤の際は、赤の描起し線を用いている。そうした微妙な着彩法によって、豊かな形の蓮弁に更に厚みが強調されているのである。またこの蓮弁はその内側が目さめるような白色で、即ち全体に白を塗り、特にぼかしの内側を厚く塗っている。更に赤・白青のぼかしを施す場合、形式的な塗り方ではなく、丸みの効果を出そうとして、特に横の蓮弁では前側のぼかしを控える考慮もはらわれているのである。なお蓮弁に塗られている白は前述したようになりに厚く、X線写真をみても不透過の度合いが強い。一方象の肉身部はこの白さに比べて一段と淡いにもかかわらず、X線写真では同じ程度に不透過であり、そのことは象の肉身に裏彩色があったと考えない限り理解できない。

次に柔和な表情をとる象は、その眼並びに牙が驚くほど複雑な技法を示している。焦墨で描き起された眼は銀鼠色（銀泥に群青をまぜる）で、両端に群青をさし、眼睛は銀白色（銀泥に白をまぜる）、更にその中央部には濃い墨色の半月形が配されている。普通象の眼は銀鼠地の処は白で、眼睛も殆んど墨であらわすのが例であるが、その点穩やかな象の表現にマッチさせる効果をねらったのであろうか。なお双眼実体顕微鏡によって考察すると、眼睛にはさきの彩色の下に金箔を貼つてあるのが認められ、また左眼には眼睛の内側、金箔の下に太目の朱線が認められる（X線写真にはその朱色が不透過に出ている）。なぜ肉眼では感じとられない内



側にこのような細工を施しているか今の処理解しがたい。一方大きく開いた赤の口から出る六牙は、体の割に小さく、カーヴもゆるやかでおとなしい形に表わされ、何れも銀色で、下側を薄目とし、かつ輪郭線は上辺が青、下辺が白である。象は額をはじめ胸や胴に大きな飾りをつけており、何れも裏箔で、またそれをつける紐やふさのついた帯状の飾りは淡紅色（裏彩色）で、ふさの箇所だけ表から薄く朱色をかけている。頭上に頂く透明な青の宝珠は、下側を濃くして丸みを出し、その蓮台は、淡い赤の暈しの蓮弁で、下の反花は緑色（内側赤）に彩る。

以上、本画像が既に海外に出て了つたため、その彩色などについてあえて詳しく記した。これを描いた画家が細部にわたって周到な意を払っていることは、前記の通りであるが、しかもその彩りにおいて、藤原時代に好まれた紫色が一部に見られる程度に過ぎず、中間色もなく、赤と橙、緑、青の原色によってまとめられている点、またその外一般に藤原時代の仏画にしきりに用いられた切金文様のない点なども、本画像の特色と云えよう。

## 六

前章で述べたように本画像に裏彩色のあることは、双眼実体顕微鏡やX線写真の判定により、はっきりと確認された。顕微鏡も二五倍から四〇倍と倍率を大きくして調べてみると、例えば菩薩の肉身部では、画絹の糸すじに顔料が僅かにかかっているのに、縦糸と横糸の組合された組織の間には顔料がその層も厚くかつ透間なく詰っている。本来厚彩色であったのが、組織の中にのみ顔料が入り、表面にあたる糸すじはすれて

了つた結果、と或は見立てることもできよう。しかし縦糸、横糸の片方が欠けた箇所を見ると、表からのみ色がかけられているのであれば、その糸のあつた下（裏側）には顔料がないのが当然であるのに、そのような箇所にも、組織の間に埋もれているそれと同じ厚さで、しかも一様に顔料が残っているのである。このような事実は一カ所のみでなく、絹目のいたんだところでは何れも同様に認められ、即ち画絹の裏から彩色されたと考えなくては理解できない。一方X線写真によってもこの事実が裏付けられる。図に掲げたX線写真（挿図14）でも分るように、肉身部はかなり不透過であり、前記した墨線を透かす程度の彩色だけであれば、他の例と比較して——X線照射量の条件とも関係する——これほど不透過には表われないのが普通である。<sup>(15)</sup>即ち裏からも彩色が施されているため、より不透過となったのに相違ない。象の肉身部も顕微鏡により同様裏彩色を認めるが、その塗り方が菩薩の場合よりはやや丁寧さを欠くためか、輪郭線の内輪で留めたような箇所があり、そのことは頭部や後足

などにおいて認め  
ることが  
できる。  
このよ  
うに双眼  
実体顕微  
鏡やX線  
写真など

挿図14 普賢菩薩像 頭部 X線写真  
Softex J型 18.5 kV 6 mA 80sec. 88cm

を使用したことにより、本図にかなり裏彩色が用いられている事実を明らかにすることが出来た（第五章参照）。

裏彩色については、既に渡辺一氏が「東寺十二天屏風考」（美術研究六〇、昭和十一年）において、その屏風十二天に裏彩色の行われている事実を指摘されているが、具体的な箇所については何ら記されず、実証性を欠く憾みがある。しかし裏彩色に関し、同氏が、「本図に甚だ巧みに応用された裏彩色、裏金等の手法も、亦当時に普通のものであつた事を想像し得る<sup>(16)</sup>」と想定されたのは、まさに卓見である。しかるにそれにも拘わらずこの裏彩色について、その後問題にしたものがないが、実際に平安時代には意外に幅広くこの裏彩色が行われているのを認めるのである。

例えば十一世紀後半の有名な慈恩大師像（葉師寺）には、今まで誰も気付かなかつたが、裏彩色が到るところに用いられていることを双眼実体顕微鏡によって確認できた。即ちその肉身部は白を本図の場合と同じように墨描きの線の上にかけて薄く施し、これに淡紅色の隈を入れていくだけでなく、更に裏側からかなり厚く白を塗ることによって、ふっくらしたヴォリュームのある表現効果を挙げている。また茶がかつた黄色の僧衣をはじめ遠山袈裟など、着衣に裏彩色を認めることができる。しかも遠山袈裟などでは、衣褶線をくつきりと表わすのに、表側の彩色を掘塗りとしている。その外牀座や硯台上の唐子の着衣なども同様裏彩色を認めた。慈恩大師像における深みのある色感とおおらかな量感もこの裏彩色の効果によるものと了解されるのである<sup>(17)</sup>。

また十二世紀後半に活躍した定智描くところの久安元年（一一四五）の

善女竜王図（金剛峯寺）も、現在剝落して線描のみが目立っているが、この技法が用いられていたことを、醍醐寺の建仁元年の善女竜王図像によって知ることが出来る。この白描本は各部に彩色の注記のみでなく、その塗り方まで指示した書入れがある。即ち宝冠の色どりに就いては

（挿図15）、

是ハ白青ニ五

粉ヲ合テウヲヨ

リ

ヌルヘシサテ

面ヨリウスキ白

青ニテ

一マ□ニクマ

ヲ取ヘシ

とあつて、白青に胡粉を混ぜた色にて裏全体をまず塗り、表は淡い白青を一つ置きに塗る

ことを指示している。また肉身については、

御身ハ五粉ニ白六スコシ合テ

ヌリテウス白ニテ

面ヨリクマヲ取ヘシ

とあり、ここでは裏から塗ることを明記しないが、先の宝冠に関する記載から判断して、「五粉ニ白六スコシ合テ」塗るのは、裏の彩りを意味

挿図15 善女竜王図像部分（彩色註記） 建仁元年 醍醐寺藏



したものに相違ない。

この白描本は、端書に、

建仁元年八月四日於醍醐寺北房写了  
花押〔深賢〕  
此写本者定智之正筆云々  
是紙形者第二伝也

とあって、画僧深賢が建仁元年に定智の原本を写したことが知られる。

原本はいうまでもなく白描本であり、彩色に関する書入れは、その言葉の表現からみて絵仏師定智自身の筆になったことは疑えない。これは高野の彩色本を描くに当たっての下図としてか、或は弟子に伝えるために作られたものであろう。何れにしろ彩绘の高野本の僅かにのこる彩色の部分において、右の書入れと一致しているのが認められる。そうすると、高野本もまた肉身部と宝冠部に裏彩色を施していたことが知られるのである。善女竜王図は、やはり線描を強調した系統の仏画の一つであり、それに裏彩色が用いられているのを認めることは、今問題としている普賢画像とも考え合わせてまことに興味深い事実といわねばならぬ。

この裏彩色の技法は、旧益田家本の普賢菩薩画像（挿図4参照）にも一面に適用されていることを、本図と同様双眼実体顕微鏡により確認できた。即ち菩薩の肉身部をはじめ、着衣、また象に、更に象の乗る雲に到るまで裏彩色が施されている。この絵の場合、墨線の味を生かすよりはむしろ裏彩色の与える深みと変化ある効果をねらっているように思われる。また裏彩色は、所謂作絵の類に属する仏画にも用いられているのを認める。例えば鎌倉初期の高山寺仏眼仏母像が<sup>18)</sup>それで、即ち肉身部では裏彩色を施し、かつ表からの彩色を薄くかけ、淡い赤の細い肉線で描起しをしている。

以上述べたように、この裏彩色という着彩法は、平安時代以来わが国の伝統的な絵画技法の一つとして用いられていたことが知られるのであって、本画像もまたその顕著な一例であると言えよう。

## 七

以上本図について各角度から考察をこころみたが、最後にその制作期の問題を美術史的観点から一応眺めてみることにしたい。

本図は既に述べた通り、全体に大まかで、工芸的な細かい裝飾性に乏しく、のびやかなかつ穏雅な墨描きの描線を生かし、色どりは単純明快で、しかも像容は堂々としており、藤原時代の他の普賢画像よりは力強い表現を示している。これに対して東博本や豊乗寺本などは、きめがこまやかで、かつ微妙なニュアンスに富む色どりになり、しかも精巧な切金文様や彩文を一面に置いた、裝飾性の豊かな優美な画像に描き出されていて、本図とは明らかに作風を異にしている。

そもそも十二世紀の仏画遺品は、大治二年（一一二七）の制作にかかる東寺十二天図をはじめ、神護寺の釈迦如来像などで代表されるように、切金の技と配色の美とをかねそなえた繊麗典雅なものが多く、本図のような傾向を示した仏画は極めて少ない。即ち、前者は当時の貴族の耽美的な趣味性を反映したもので、特に十二世紀前半ではこの系統の仏画が主流をなしている。東博本もその時期の所産であるが、やがて中期以降になると、この系統は繊細化される一途をたどるのであって、豊乗寺本はそのような時期の制作にかかるものと思われる。一方同じ世紀の中葉から右のような繊麗な様式とは違った力強い表現力をもった新しい傾向

の仏画が出現してくる。事実、久安元年（一一四五）の定智筆善女竜王図にはこの新風が表われているのをみとめる。その像容はやや太目の引しまった墨線で描かれ、表現は十二天と異なって充実した張りもち、かつ墨線を生かした彩色は、前章で述べた建仁元年の白描本から判断すると、本図と同じく原色調が基調であり（鎌倉後半期の大通寺の善女龍王図は鮮やかに色が遣り、しかもその色は建仁元年の白描本にある彩色註記と殆んど同じく塗られている）、十二天のこまやかな色どりとは全く別趣である。この竜王図における表現性の強調は宋画の影響と一般に云われており、そこに鎌倉時代にわたって展開してゆく画風の先駆的なものを見出すであろう。こうした新しい刺激に誘発されて、伝統的な仏画にも新しい動向が表われてきているのをみとめる。すなわち高野山の阿弥陀聖衆来迎図において、諸菩薩をやや太目の鮮やかな朱線できつきりと描きあげている印象的な描写や、全体の鮮明な色どりなどは、十二世紀前半の所謂藤原仏画にはない色彩感覚である。本図において象の踏む蓮弁など強い対比をもった色を示しているのも、まさにこの感覚に通ずるものと云えよう。

このようにみてくるとき、本図はその端正な像容や穏やかな描線などにおいて、藤原時代の伝統を基盤としている一方、線描を強調する表現や彩色の一部に、十二世紀前期には見られない新しい傾向を示しているのである。

しかるに興福寺の二天像や桜池院の薬師十二神将など藤原末期と云われる作品は、本図と同様の描線の性格をもち、かつ線描主義的な傾向にあるもので、更にその単純な色どり、多少度ぎつい色彩感覚、切金文様

を使用しない特色など、本図と相通ずるところが多く、年代的にかなり近いことを思わせるであろう。この二図や鎌倉初期の宝山寺弥勒菩薩は、一般に南都復興の波にのって出現したものと云われており、事実古い伝統を踏襲した要素が少なくない。右の二天や薬師十二神将図では、描線はかたくひきしまり、強さが加わり、また色も明るさに乏しくなっているなど、本図のそれらに比べて、より鎌倉時代への接近を物語っている。

以上のように色々の面から考察してくるとき、本図の置かれるべき位置を十二世紀後半とするのが最も無難なように思われる。本図は藤原時代における古典的な線描主義の伝統を受けつぎながら、新しい色彩感覚をも取入れていて、その時代としてはいわばユニークな作柄のものであり、そこに本図の絵画史上に置ける特異な位置が強調される。

本稿を草するにあたって、種々御示教を賜った田中一松所長をはじめ高田修部長、秋山光和氏の御好意に厚く感謝の意を表するものである。

## 註

1 本図については、昭和三十六年九月十三日の当研究所における研究会で、田中所長と柳沢が「新出の普賢菩薩画像について」と題して、作品を前にしながら研究発表を行った。

2 ここに云う大願寺の所在については明らかでない。大和宇陀郡に大願寺が現在するらしいが、真言宗御室派に属するというだけで、その歴史は不明である（『大日本寺院総覧』）。また摂津の大願寺は、仁寿に遡る古寺と伝え、中世以降法華宗に転じたという（『大日本地名辞典』）。そのほか安芸嚴島にも大願寺がある。しかしこれらの大願寺のどれかを指しているかどうか、明らかにするてがかりをみない。

3 金光院は叡山にある一院で、その草創については不明であるが、『天台座主記』によると、天正十三年再興されたとあり、右の座主記にはその名がしばしば見える。

なお金光院と称する寺院は右のほか、『大日本寺院総覧』によると、千葉県に二院（真言宗豊山派と同宗智山派）、福島県（真言宗智山派）、富山県（真言宗高野派）、愛媛県（天台宗寺門派）に各一院あるが、ここでいう金光院に該当するとは思えない。

4 平安時代の絹絵の例は本文で記したが、紙本では武藤家蔵の久能寺経勅発品見返絵（一一四一頃）に、雲にのった普賢が金銀泥で描かれたものがあり、彫像では円証寺と大倉集古館の二像が同じく平安時代の作品として知られている。

5 松本栄一博士『燧煌画の研究』附図一三八、一三九 a・b、一四〇 b、一四一 a・b、一四三 a・b、一四四 a 参照。敦煌の普賢菩薩には観普賢經に基いた象頭に三化人を置く例は見当らない。なお挿図 6 は A. Stein, *Serindia*, IV, pl. LXXII, ch. xx. col., 松本博士附図一四三 b による。

6 文化財保護委員会の西川新次氏の御好意により、この版画の写真を見る機会を得た。この普賢菩薩は文殊の対像として描かれたものであるが、その像容は六牙白象上の大きな蓮華座上に半跏で正面向きの姿に表わされている。右手を挙げて蓮華を把り、その茎の下端を左手で軽くささえ、垂下した右足を蓮台の上に乗せており、図上には形式化した瑞雲を描き、また象は頭を右方にめぐらし、その頭上に蓮台上宝珠を頂き、足下に蓮華を踏んでいる。なお象の左に童子、右側に杖をもち象の手綱をとる馭者を配している。これは清凉寺釈迦如来像の胎内に納められてあったもので、北宋初期（一〇世紀末）のすぐれた版画である。

7 松本博士『燧煌画の研究』附図七四 b、八二参照。

8 註 5 参照。

9 法起寺伝来の六牙白象に騎乗する普賢菩薩画像は、左手に蓮華を持ち、右手を膝にのせ掌をかくく挙げています。像容から判断して単独像ではなく、釈迦如来像の脇幅として、文殊菩薩に相對した画像ではなかったかと思われる。国華一〇九号の原色版並に「古画普賢菩薩像」解説参照。

10 大陸における合掌騎象の普賢菩薩は現在二例が知られる。

① 静嘉堂文庫に蒐蔵されている「妙法蓮華經卷部并画变相上」と題した入念な折本（堅二五・八センチ、横一一・五センチ）は、表裏に七卷本の妙法蓮華經と仏説八陽神呪經とを書写し、更に願文と法華經变相圖とを添えている珍品で、これについては松本栄一博士が国華四二八号（「法華經美術—法華变相篇（二）」参照）において、北宋

末から南宋初めにかかる作として紹介された。当研究所においても最近精査の機会をもったが、变相圖は十二図あり、各面にはいくつもの場面を描き、それぞれ場面の經意を色紙形に墨書している。その第八図は、『添品法華經』の普門品第二十四、本品第二十五、勅発品第二十六の主要な内容を图示したもので、順序は下から上へと展開する。図の左上部には、合掌して六牙白象に騎乗する普賢菩薩が、童子を先頭にし、左右に四侍者、後方に比丘三人を従え、紫雲に乗って来至する場面を小さく描いている。上方の色紙形に「上王仏国」とあり、又別に「普賢乘六牙白象現受持誦人前」とあって、場面の説明が添えられる。勅発品に記されている「宝威徳上王仏国」から普賢が法華經を受持誦する人の前に表われたところを描いたもので、ここに合掌騎象像をみるのはまことに興味深い。

② A. Stein: *The Thousand Buddhas*, London, 1921, pl. XXX (中下) の図の、スタインの解説によると、阿弥陀浄土变相圖の一部かとしている。普賢菩薩は合掌して六牙白象にのり、二人の合掌する侍者を左右に従え、虚空を雲に乗って下ってくるところを表わしたもので、私は法華經变相圖の部分であると思う。

11 大正図像卷六・別紙一四参照。大正図像では「金色地藏曼荼羅」と題している。

12 篠田家釈迦如来像については田中所長から御示教を得た。所長のノートによると、釈迦如来像は踏割蓮華上にやや斜向きに立った画像で、裳裾は呉道子様の表現をとり、全体に唐風のおもかげを伝えているという。その顔の表現もこの普賢像に近いものがあり、特に鼻の輪郭線が人中まで一つづきに引かれている由である。なお彩色は薄手、線描も潤達で、鎌倉時代に古様の仏画を模した一作であると結論されている。箱書は、表に金泥で「古画釈迦仏像巻幅」と題し、裏に同様金泥で「此釈迦仏像者元南都法華寺什物也有故納テ高野山旧表装裏書云文安四丁卯年加修復再寄附於法華寺云々今茲応馬越氏需誌之 明治二十二年七月日山名貫義（貫義印）」とある。 堅八一・五種、横三六・〇種。

13 秋山光和氏「源氏物語絵巻をめぐって」（国語と国文学特輯号三三卷一〇号、昭和三〇年一〇月）及び「平安時代の『すみがき』について」（美術研究二〇八号、昭和三五年一月）参照。

14 興福寺二天像は普通藤原末期と云われているが、最近亀田孜氏は「興福寺の絵画と絵所絵師」（仏教芸術四〇号、昭和三四年九月）の中で、この二像を鎌倉初期—一三世

紀に下げる論をこころみていられる。しかし私は像容表現や描線の性格、また色調から、やはり従前の説を支持するので、藤原末期としておいた。

15 東京国立文化財研究所光学研究班『光学的方法による古美術品の研究』（昭和三〇年）の絵画（秋山光和氏執筆）、特に仏画の項を参照されたい。

16 渡辺一氏の引用文の最後に註があり、裏金が当時行われていた例として、醍醐寺本善女竜王図像と三宝院本帝釈天の書入れを掲げておられる。前者の裏彩色に関する書入れについては一部引用されたが、それは単に裏金の説明だけにとどまっている。

17 亀田孜氏「法相祖師像としての慈恩大師画像」（仏教芸術二四、昭和三十四年四月）の論文で、薬師寺慈恩大師像について、各面から鋭い考察をされ、画像の着色についても詳しく述べられている。しかし同氏も裏彩色については全く気付かれていない。

18 仏眼仏母像は最近修理されたが、それを担当された表具師宇佐美直八氏によると、裏から彩色が施されているため本紙を上げることができなかった由である。

図版要項

一 普賢菩薩像（原色刷） 某氏蔵

絹本着色 挂幅装 縦 一五五種 横 八三種

二 同 頭部

三 同 裳及び宝台細部

四 同 白象

一—四 柳沢孝「藤原時代普賢菩薩絵像の一遺例」参照

五 熾盛仏頂威徳光明真言儀軌 覚猷奥書（拡大約5/3）

東京 鳥海青児氏蔵

粘葉装 縦 二〇・七種 横 一五・二種

五 秋山光和「日本上代絵画における紫色とその顔料」参照