

截金文様の研究

—平安朝佛畫を中心として—

白 畑 よ し

平安朝にその黄金時代を現出したと稱される佛畫に就て、從來個々の解説は多く試みられたが、しかし未だ一貫して年代的に系列を辿られる研究は試みられて居なかつたやうである。それは更めて申すまでもなく遺品の僅少なことに共に、年代的にそれを裏付ける確證ある作品が又極めて少ないといふ至難な事情に原づく爲めであらう。かうして從來是等の佛畫の製作期の推定に當つても多くは漠然と平安後期、或は少しく押し縮めて末期とのみ鑑するより外はなかつたのであらう。

しかしこの珠玉のやうな名品に就て、若しも或る程度年代的に順序を想定することが出来るとしたら、一層その光彩を添へると共に美術史學の上に多少の寄與を齎し得ると思はれるので、何か手掛りを引き出したいといふことが、かねての私の念願であつた。

それに關しては先づ是等の佛畫に或る共通する目標を置いてその推移を辿り得られるものがなければならぬ。そこで擧げられるのは是等の佛畫の截金文様である。知られる通り當代の佛畫はその大

部分が截金文様によつて嚴飾され、それを仔細に見れば文様の種類に就いても殆ど同形のもがそれ〴〵に見得られるので、かやうな意味では最も適當な目標ではないかと考へられる。但しそれでも平安中期以後百年の間應徳の金剛峯寺涅槃圖と大治の東寺十二天といふ唯二つの年代の基準のみでは、截金文様の變遷の推定も成り立ち難い上に、例へば大治以下のものに就ては最も東寺十二天圖の截金文様に類似する趣のあるものと、佛畫全體の様式上から推定して相當鎌倉様式の顯著に現はれてゐる藤末鎌初のものに對して、その相違點が知られるのみで、その間を繋ぐ手掛りは得られないことになる。即ちそれには當然大治から平安末に至る間に、年代的確證あるものが尙介在しなければ解決されないのである。

それに關して想起されるのは一方彫刻の方で截金文様の裝飾を伴ひ而も年代的に確證ある例があれば、そこに一つの基準が置かれることになる。幸にして彫刻には大治から平安末期に至る間久壽元年造像の記録ある峯定寺の毘沙門天^(註三)、不動明王三尊の諸像があり、是

等の佛像はすべて満身多種の美しい截金文様によつて裝飾されてゐることは既に知られる通りである。尙稍降つては應保二年造像の橋本關雪氏藏の毘沙門天像^(註四)があり、是にも多様の截金文様が認められる。

以上に擧げた繪畫、彫刻は共に平安朝美術史の上で最も解り切つた参考材料ではあるが、これを基として平安後期に於ける最も主な作品の截金文様のみについて或る區分を試みたいと思ふのである。但しそれは必ずしもそれ〴〵の佛畫自體の年代的位置を適確に示すものと限らないことは當然であり、その推定を可能にするものは尙あらゆる意味に於て多角度の検討をつくさなければならぬことは云ふまでもない。即ち茲に截金文様の研究はその一端として多少示唆するところを期するに過ぎないのである。

それに先立つて平安後期の佛畫の以前に於て即ち上代よりの截金文様がどのやうに發展して來たかに就いて一應省みる要があると思はれるが、しかしそれに關しては嚮に野間清六氏^(註五)によつて該博な御研究が發表されてゐるので、茲では必要上大體平安本期に於ける佛像の截金文様を中心として、即ち後期の佛像の截金文様を推察する前提の意味に於て多少知るところを記して見ることにする。

平安本期のはじめの截金文様としては天曆五年建立と推されてゐる醍醐寺五重塔内柱繪^(註六)の曼荼羅地の文様を擧げなくてはならない。これは正方形の直線の交叉の所に八片の菱形の切箔を星形に置いた

文様であるが、その先驅的なものには戒壇院四天王像のそれがあり、彼是を比較して見ると實に形に於て近接した趣が看取されるのである。よつて醍醐寺五重塔柱繪の文様は戒壇院四天王像と同じく、後來の精巧な技術的發達に比べては、未だ截金文様と稱するには遠い、素朴さが認められ、言はず切箔裝飾の域を出ないものと考へられる。

而してこの文様の素朴さは或はそれが曼荼羅地といふ特殊のもので、同期の一般の截金文様とは異なる故ではないか、つまり當時の佛像佛畫の截金文様はもつとより進歩した複雑な構成をもつて居たのではないかと一應思へるが、しかしそれは法隆寺寶藏殿所在の聖觀音像及び傳法堂梵天像同じく夢殿觀音像（救世觀音像御前立）等の大凡平安本期の初頃の製作と推される佛像の截金文様が矢張り醍醐寺五重塔柱繪の文様の如き素朴な切箔のものであることは、當期截金文様のかやうな傾向を裏書するものではなからうか。即ち寶藏殿の聖觀音像及び傳法堂の梵天像の點綴文様はその形が全く相一致し、それ自身相互に共通の製作期を示唆する興味深い材料を呈示してゐるが、而も是等が更に醍醐寺五重塔柱繪の文様より一層素朴味に富む趣が看取される。尙又夢殿の聖觀音像に至つては醍醐寺五重塔柱繪に直接に系列するものであるが、しかし當像の文様には明らかに軟らか味が加はり、漸く平安朝的な優美さが濃くなりつゝ、もう一步で細片截金菊花文の優麗へと移行することを示してゐる。恐らく天曆から程遠くはないにしてもその製作年代に或る程度の下降を推察すべきではなからうか。

いづれにしても醍醐寺柱繪の截金文様は前代弘仁期の截金文様のことを考へる上に極めて重要な一資料を提示するものと推してもよさそうに思はれる。たとへば是を戒壇院四天王のそれに比べると、箔の切り方に時代を反映して優麗の趣を加へ、やがて夢殿聖觀音の文様を経て、後期の文様の發展を導く先蹤となるものと考へられるが、而かもそれが年代的に確證ある一資料であることは更に重要な意味を持つと云ふべきであらう。從來弘仁時代の佛像佛畫の遺品には戒壇院四天王や醍醐寺五重塔に見るやうな文様としての截金は未だ認められなかつた。しかし既に天平に於て相當に整つた文様がある以上は弘仁に於ても當然踏襲されて行くのが自然であるが、若しそれが認められないとすれば、當代にそれに對して何か特殊な事情

が在つたと想像するより外はないであらう。それに關して尙更に不審に思ふのは、當時文献には金箔(註七)を亂用した事實が推察されると共に、實際に佛像に於ても最も弘仁彫刻の代表的な遺品と目される興福寺金堂の四天王には天衣に彩色の華麗な文様があるが、その衣の端を截金の細線にてくゞつてゐることが認められる。又室生寺金堂の紅衣の釋迦如來像は衣の皺の線の上に矢張り極めて細い截金の線一を置いてゐる。しかしそのいづれにも不思議と文様らしい截金の痕跡は見えない。かくの如く現在弘仁期の遺品に截金文様を見出し難いこと、即ち斯うして天平から天曆の醍醐寺五重塔柱繪に至る間相當の年代を截し乍ら餘り進歩がない事實は矢張り文様としての截金一が佛像に行はれなかつたと想像するより外はないのである。又使

用されたとしても全般的にはなく、恐らく例外的に過ぎなかつたであらうことも、天平、平安朝間の發展の過程に鑑みて想像される。かやうに天平に於て一つの體様を具へた佛像の切箔文様が、次期に至つて休止の状態になつたことは、即ち單的に大陸にそれが行はれなくなつたことを意味するのではなからうか。當時の彼地の遺品に於ても切箔文様が辿られないことは、實際にそれを示唆すると考へられる。申すまでもなく弘仁彫刻は多種の様式が認められるが、しかし總括的に見ればその源は大陸に於ける當代木彫の例を學んだものと推察されるので、當然としてそれが反映された結果に外ならな一いと推される。

弘仁彫刻はかやうに先天的に截金文様と隔絶されたことを推定し得るが、又遺品に就ても其の彫刻の様相は全體としての森嚴味や威力を示す爲の量感が求められ、細部の技法の巧緻には餘り意を用ひられないやうである。従つて裝飾文様にしても唯に美麗なものよりも、むしろその神秘を具象するものが撰ばれたのではないかと考へられる。例へば觀心寺如意輪觀音像は當期佛像の中でも最もよく原初の色彩や文様を辿ることの出来る遺品であるが、その條帛に見るS字形様の周りに光芒を引くやうに細い線を並べる文様や膝に垂れる裙の火焰の趣に似た文様等は、たしかに異種であり異國적でありそして密教的な神秘を暗示してゐる如く感じられる。とにかく弘仁彫刻には後天的にも菱形や正方形の切箔を點綴する簡素明らかな文様は凡そ相懸け離れたそぐはないものであると稱されるであらう。

このことはやがて逆に平安本期以後に於ける美術と截金文様の發展に關聯して意味づけられる。大體截金文様はその頃から頓に發達して行くのであるが、それは決して偶然ではなく、それらの本質が有機的に結びついてゐたことを肯かせる。即ち小片の箔を組合せて作る簡素にして優美な截金文様はよく當代の藝術の趣向に合致するものであり、しかも更に卓絶せる技巧と洗煉された美意識とによつて、その美術の裝飾に相應した美しい截金文様を創造するに至つた。當期に於て從來の切箔文様を所謂截金文様に醇化し、その本然の美を發揮したことは寔に意義深いことであつて、茲に新に日本的な截金文様の誕生を銘記すべきであらう。

以上天曆の醍醐寺五重塔柱繪の截金文様を中心として弘仁期に於けるその消長の問題、又それに關聯して平安後期に於ける截金文様の發達の素因に就いて簡略に推察を試みたが今天曆以後平安後期に至る間の截金發展の跡を現存の遺品に求めると其處に先づ天祿元年の新藥師寺准胝觀音像がある。今遺る當像の截金文様に就いてはその大方は造像當初のものではなく後の鎌倉期に於ける修補の折になつたものと解されるが、その中二種の植物文様と四菱入禪文の中で、前方に垂れてゐる條帛に見る文様は別として、同じく四菱入禪文で横斜の條帛に窺ひ得るものは原初のみ、の文様として肯せられる。即ち下方に垂れる條帛はたしかに後代修補されたことが明らかに知られるが、横斜の條帛のところには修補が加へられて居ないやうで

ある。よつて當然各々は年代の異なるものであるが、果して仔細に檢すると、同形態の文様乍ら原初と思しき方は形が一體に端麗であり、殊にその禪文の三重の線の間隔が整然として亂れず、しかも大らかで高古の匂ひが自ら感知されるに反して補作の所の文様は幅が狭く、禪の線の間隔も少しく亂れが見える。従つてこれは後の補修の際原初のものに仿らつて同形の文様を附けたが、その時代性の相違は被ふべくもなかつたのであらう。そして當准胝觀音像の禪文は天曆の醍醐寺五重塔柱繪の文様の後につゞくものとして、文様の形態の趣から見ても發展の過程として矛盾しないと考へる。この四菱入禪文は後の鳳凰堂扉繪をはじめ鎌倉期に至る迄多く應用されてゐる文様であるが、何れにしても當像の文様はその形の上から見れば比較的未だ原初の趣致を留めるものであると共に、漸く茲に從來の言はゞ點綴的文様から本格的な截金文様への發展を示さうとする様相が具へられるに至つた。

尙年代的に確證はないが平安本期から中期にかけての様式を認められる尾藏寺十一面觀音像及び石部神社の藥師如來像の截金文様を擧げて、天祿から約七十年を経て天喜元年の平等院鳳凰堂扉繪の文様へと、どのやうな發展があつたかを窺つて見ることにする。先づ尾藏寺十一面觀音像は弘仁の檀像形式の流れを汲むが、一面和様化への氣配も相當濃く現はれ、掬すべき趣の小像である。當像の截金文様に就いて最も注目されるのは、比較的様式的には古致を存するもの乍ら屢々後期に見られる例へば金剛峯寺涅槃圖のそれに相似た

菊花丸文と思しき優麗な文様があつたことが辿られる。唯惜むべきは殆ど剝落して僅かに背面の裾の下方の粉地に仄かに半徑程の文様が遺るのみで、今は全容を明かにし得ないが、この殘存の文様による復原は必らずしも不可能ではないので、その發展を知る上に重要な資料と考へられる。

次に石部神社の薬師如來像は白檀の素地に一面に立涌文外七八種の文様を以て満飾し、正に截金文様の使用が本格的な趣を具へて來たことが看取されるが、是等の多くの文様の中最も注目されるのは四菱入立涌文である。即ち曲線文が茲に巧に驅使されるに至つたことを示し、明らかに截金文様の發達の一段階をこの期に置くべきことを意味する。さうして當像の截金文様の多くは殆ど平安朝を通じて最も通途に使用されて行くのであるが、しかし注目すべきことは後期の同種の文様に比して全體に大らかに適勁な趣が認められることであらう。例へば四菱文の箔の切り方にしても豊かに力強さが含まれてゐる。これは原よりその時代の反映であつて、截金文様の推移を辿る上に同種の文様にしても、各々の時代性を明察することが最も必要と考へられる。

かく當代の初期から中期に亘る截金文様の箔の概して大らかな趣のあることが看取されるが、其の上かすか乍ら尙是を具體的に辿らしめるものは淨瑠璃寺三重塔安置の薬師如來像に就いてである。當像は長和年間造顯の當寺の本尊と傳へられるものであるが、今その紅衣の上には一見ただけでは判り難いが、よく見ると點々と菱形

の切箔の置かれた痕が辿られる。恐らく當初は四菱花を六方に配する丸文が散らしてあつたかに推されるが、その箔の趣はなかく力強い張りのあるやうに看取される。

平安中期頃に至る迄の截金文様が、かやうに曲線文の立涌を使用するに至り、截金らしい美を備へて來たが、而も一面未だ本來の優麗纖細の趣には稍遠く、箔の切り方等にはまた多少素朴美が看取されて截金文様の本然の姿を現出する最盛期は要するに當代中期以後に置かれることが推察されなければならぬ。茲に當然天喜元年の鳳凰堂扉繪の截金文様が、どのやうな趣致を示すかゞ問題となるわけである。

當扉繪の截金文様は現在見得られる範圍では種類は尠いが、その一來迎の如來の光背に見る菊花唐草文によつて窺ふと、その曲線と菱形の箔の組合せは、既に本格的な截金文様の域に到達し、石部神社の截金文様の趣致に比すれば、和やかな優美さが目立つて來る。

それが更に康平七年造顯の廣隆寺十二神將像に至ると、全くこまやかな巧緻になることが知られる。唯當像はその彩色は殆ど剝落して昔日の佛を留めず、唯その中の一、二像の表袴の上に見られる霞文の截金文様によつて窺ふのみであるが、恐らくこの康平頃を契機として截金文様は絢爛と開花したのではないかと推されるので、このことは是れと前後して造顯された承暦三年の法隆寺金堂本尊の脇侍として安置される多聞天及び吉祥天像の截金文様によつてその間の消息が裏書される。吉祥天の紐帶の立涌文と多聞天の領布に付けら

れた襷格子文の線の端麗さは、正にその技巧の巧緻が完成に達したことを示すもので、其の上尙賞すべきは、その像容の中に渾然と溶け入つて裝飾性が最も必然的に發揮されてゐることである。此頃に至つて一般の藝術的動向は所謂こまやかな美を著しく現はすのであるが、截金文様の本來の美も又こうした彫像によつてはじめてその所を得たといふ感があることは例へば前述の石部神社の藥師如來像に於て、その像容と截金文様との對照及び當多聞天、吉祥天のそれとを比すれば最もよく諒知される。石部神社の藥師像は白檀の小像乍ら弘仁の強さが相當感じられるのに對し、截金文様もそれに相應して、豊かな美しい趣のものではあるが、唯當像に於てはまだ像そのものとしつくりと調和を得てゐるとは申し難い。截金文様が像容の趣とかけ離れて何かきら／＼しい感じを抱かせる。

かうして法隆寺金堂多聞天及び吉祥天像は截金文様の美の性質を知らしめるものとして特筆すべきであるが、唯茲に注意すべきは、當代の截金文様と其の彫像の様相大小との關係如何であらう。たとへば天祿の新藥師寺の淮貳觀音像以下前に舉げたものすべては例外なく、又後のものでも二三の例があるが、殆ど像高二、三尺を出でない小像であることである。當時かやうな小像が寺堂に安置される佛像としてより、むしろ(註一〇)護持佛として多く造られたことが文献によつて知られるので、恐らく截金文様は一般の等身大以上の佛像を對象とするより、かやうな小像又は佛畫等の特に優美で女性的な趣の佛像に於て發達したことを推察すれば、その特殊性もよく諒解出來

るであらう。殊に截金文様が平安朝に於ては末期の或る例を除けば大體形の大きさが一定して、その佛像或は佛畫のそれ／＼の法量に隨つて大小を造るといふことが殆どないやうである。よつて各々の佛像佛畫の截金文様は極間近に見なければそれと判別し難い小形の文様であることなど、由來小像に莊嚴するものである故と考へられる。

以上天祿以後の年代的に徵證ある遺品の截金文様によつて後期以前の發達の推移を窺ひ、それに原いてその發達の素因即ち截金文様が平安朝にしてはじめて本來の性質を發揮し得たことを考へて來たが、以後考察を試みやうとする後期の佛畫の截金文様は、その發達の頂點を示す承暦の法隆寺金堂の多聞天及び吉祥天像のすぐ後を享けて、應徳三年の野山の涅槃圖にはじまることになる。即ち本圖は正しく完成期の截金文様を具顯するものとして重要な意味を持つものと思はれる。當圖の截金は釋迦如來の衣にのみ七寶、立涌、卍、菊花丸文、巴文窠文等多様の文様を置いてゐるが、それはこの端麗な釋迦如來の佛身を飾るに相應しい高雅な趣が漂ふものである。七寶及び卍文の上に更に大らかな箔の菊花丸文を散らす調和は他に比類なく美しく、又七寶、卍、立涌文はそれ／＼普遍的なもので、いづれの佛畫にも見得るが、かやうに整然として亂れず形が優雅でしかも立體性のある截金文は、承暦の法隆寺金堂の多聞天、吉祥天の

それと共に特に注目すべきであり、その本来の美しさがこゝに最高度に發揮されたと認められる故である。唯技巧の上達といふ點ではもつと時代を降つて最も曲線文が自由に驅使されるに至つた折を擧げられるが、しかしその複雑な曲線文の構成は截金文様として必らずしも本然の姿とは申し難く、矢張り幾何學的な文様が最もその調和を得て現はれた時がその黄金時代と考へるべきであると思はれる。

應徳頃を中心としてその最高潮に到達した觀のある截金文様は、以後徐々にこれに繊細優麗な趣を加へて來ると共に少しく平面的となり、形の上に複雑な様相を帯びて來る。即ち次に大治二年の製作と稱される東寺十二天に到ると菊花唐草文の菊花瓣の箔には著しく繊細味が加はり、又七寶文は涅槃圖に於ては横に稍長く輪廓のふくらみが豊かであつたが、十二天はそれが縦横平均となりそれと共にふくらみも亦稍少くなつて來る。そして二重輪廓の七寶文が出て來ることはその複雑への傾向を示してゐる。また立涌になると、十二天は涅槃圖より幅に廣さが加はるが、その二重の輪廓線の間隔は狭くなつてゐる。しかも卍文に至つては最もよくその特徴を示して、涅槃圖のは直線的で中央交叉は丸味が少いが、それに反し十二天は全く圭角のない丸い卍文と變じてしまふ。そして益々その繊細優美の趣がはつきりと現はれる。しかしそれは決して當圖の截金が高野涅槃圖に比して美しさが缺けるといふのではなく、高貴に於ては及ばないとしても、五彩豊かな彩色の花文によく調和を得て華麗な美を映發する。よつて應徳から大治に至る約四十年間は正に截金文様

の圓熟期とも稱すべきで、その間の天仁、保安の造像に當てられてゐる法隆寺聖靈院本尊聖徳太子及脇侍像に見る多種の絢爛な截金文様は又如實にこれを物語るであらう。

以上に見る截金文様の各々の趣致に原いて次にこれと類似のものを擧げると、高野山の聖衆來迎圖及び長法寺の金棺出現圖の二圖である。繪畫史の上では知られるやうにこれに涅槃圖を加へて平安朝の三大佛畫とし、その製作期に就てはいづれも後期の初めに置かれて、その各々を様式の上に年代的位次を想定することは至難と考へられるが、若しこれを截金文様の上にのみ見れば、とにかく聖衆來迎圖及び金棺出現圖は、いづれも涅槃圖に比して繊細な趣が見受けられるので、其處に或は年代的の位次をも示唆するものがあるのではないであらうか。今是を具體的に言ふと、即ち先づ線は全體的に細線となる。例へば金棺出現圖の菊花丸文は形の上では涅槃圖のそれと相似てゐるが、菊花の箔が相當細くなつてゐることは一目瞭然とこの間の年代差を知らしめる。また七寶文に於ては兩圖共に大治の東寺十二天に相近く縦、横相整のもので、ふくらみは少く、立涌に於ては金棺出現圖は涅槃圖に近いやうである。その幅は餘り廣くなつて居ないが、輪廓の二線の間隔は擴がつて來る。又來迎圖のは東寺十二天に近い趣になつて幅はせまく輪廓線の二條の間隔は廣くなる。又卍文は兩圖いづれも涅槃圖と十二天圖の恰も中間に位するやうな丸味を帯びてゐるかに看取される。かく聖衆來迎圖と金棺出現圖の兩圖が立涌文には多少等差が認められ乍ら七寶卍文に於ては

殆ど相似た趣を具へてゐるが、尙これを法隆寺聖靈院の聖徳太子及脇侍像の文様の趣致に比すれば、未だ兩圖の方がその繊細味は少ないと思はれる。かうして以上の諸條件に鑑みて是れを直にそれぞれの年代的順位に判然と割當てようとするには多少議論の餘地もあらうが、強いて想像を巡らせば、當二圖の截金文様は大體聖徳太子及脇侍像より以前に置かれ、そしてその中尙金棺出現圖の方に多少古致が漂ふかに推察される。

應徳から大治の間の截金文様が以上に擧げた遺品によつて大略知り得られたが、次にそれが約二十五年經て久壽に至ると又如何様に變化を辿るであらうか。それに就いて先づ前の繊細味はこの期に至つてより一層著しく目立つて來ると共に形態の上に繁褥味が加はる即ち曲線を自由に驅使した種々の複雑な文様が現はれて來る。技術的には最も熟達したことを意味するが、しかしその結果は遂に大凡久壽以後には工藝的な要素を帶び、平面的にそして固さが感じられるに至る。従つて圓熟期の如く像容に對して文様がしつくりと調和を保つといふわけに行かず、裝飾性が目立つて繁雜な趣に傾くを免れないことになる。

(註一四)

久壽元年造顯の徵證ある峯定寺毘沙門天、不動明王及脇侍像の截金文様は正に技術的には最も優れた趣を現はすものとして注目される。即ち曲線文様では墨流し文様その他草食鳥の文様でも他に類例を見ないばかり細緻流麗な趣になると共に直線の幾何學的な文様にしても麻葉のやうな多角のものが茲にはじめて見出される。尙又花文

に於ても從來の菊花文が變形して花瓣の先が二股に分れた寄生木文の如き複雑なものを用ひられるに至つた。そして普遍的な文様の七寶は二重輪廓のものと通途のものとの二種見られるが、いづれも東寺十二天のそれに比してより縦に長くなり、これで高野の涅槃圖から順次縦に長くなる傾向にあることが知られる。又ふくらみは應徳から大治にかけては一旦少くなつたが、又再び多くなつて來る。しかしその輪廓線には圭角が認められ、高野涅槃圖の七寶文のふくよかな、豊かさを含む趣に比して、潤ひのない表面的なふくらみであることに氣付かれる。又立涌文には東寺十二天より尙幅が廣くなり、輪廓線には七寶と同様に圭角を帶びてゐる。卍文に於ては東寺十二天の丸味は又失はれて逆に直線的な趣になつて來る。

由來截金文様は大體大治迄は一貫した傳統を保ちつゝ、唯その一面に繊細な趣を加へて來るのを原則とし、その推移は當然常軌を逸しない程度のものであつたが、かやうな意味から見ればたしかに峯定寺諸像の截金文様は曲線的に新機軸を示すと共に、又七寶、立涌、卍文に於ても何か從來の文様の趣致を破らうとする動きが感知される。こうした觀點からすれば峯定寺諸像の截金文様は劃期的な様相を現はすに至れるものと見ることが出来るので爾後鎌倉期まではその過渡期に入ること示唆してゐる。そしてそれを裏書するものは應保二年造像の橋本關雪氏藏の毘沙門天像がある。當像の截金文様には曲線文では鶴丸文、幾何學的な文様では菱目文及び禪开形文等を見られるが、それ等の構成は更に複雑性を加へ殊に幾何學的な文様は

次期鎌倉に普遍的に見るものである。しかし當毘沙門天像が峯定寺の諸像から僅か八年を経るに過ぎないことに省みて、恐らく過渡期に於ても比較的早く新様を追ふ例ではないかと推される。

かやうに久壽及び應保の佛像の截金文様に於て過渡的な要素を加へることが窺はれたが、しかし現存の平安後期或は末期と稱されてゐる佛畫の截金文様は殆ど舊態の趣致になることが認められ、却つて久壽以後の過渡期の様相を示すものは僅少の如くである。即ち截金文様の様式のみに就いて言へば是等の佛畫は大方大治と久壽との間に置かれることになるやうである。

以下それ等の佛畫を列擧して見ると先づ東寺十二天に最も近似し、いづれを前後と判別し難いものに益田男爵家十一面觀音像がある。當圖の立涌と七寶文は殆ど東寺のそれと相一致すると言へる程近接を示してゐる。尙その他田字入二重襷文に菊花丸文を散らした文様をはじめ點綴文等も整然として端正で、しかも力強い趣が認められる。それに續いて矢張り東寺十二天の截金文様に程遠くない趣を具へるものに松尾寺の普賢延命像及び原家孔雀明王像、神護寺釋迦如來像、豐乘寺普賢菩薩像、峰寺の聖觀音像等が挙げられる。以上の諸圖はそれと殆ど相似し、その間嚴密に區別をつけることは難かしいが、大體それを推察するよすがとして少しく繁雜に亘るが、それ々の文様の説明を叙して見ることとする。

松尾寺普賢延命像は、七寶、立涌共に未だ豊かなふくらみが存し、東寺十二天に相通する趣があり、その點同圖と餘り多くの隔りは感

じられない。次に原家孔雀明王像は松尾寺普賢延命像に比して全體的に弱さが加はることが認められる。そして七寶文は形の上では左程相異はないが、立涌は幅が多少細くなり殊に線に圭角を帯びてゐる。又卍文は最も丸味のある優雅なもので、その點で形の上では東寺十二天に近いが、しかし全體としてはより纖細に傾いてゐる。又神護寺釋迦如來像はこの原家孔雀明王像の七寶、立涌文と大體似通ふが七寶は稍ふくらみが少なく、立涌文も圭角が更にはつきりと看取される。そして立涌文は通途の形と異り、中央縦に一線を劃するもので、従つて幅は廣い。卍文は又原家孔雀明王に比して固さが感じられる。峰寺の聖觀音像はこの期の佛畫の截金文様としては益田男爵家十一面觀音像と共に田字入襷文に菊花丸文を散らす異種のものである。よつて通途の七寶、立涌、卍文等は見得ないが、その趣致は益田家十一面觀音像に比較して稍纖細になり、その間多少の隔りが窺はれる。

以上の觀點よりして是等の佛畫の截金文様は概ね大治から久壽に至る約二十五年間に於て大體上半期に置かれるものと思はれる。尙同じく大治久壽間に當嵌まると考察され、それが下半期に置かれるべき趣あるものには甚目寺不動明王像、帝室博物館普賢菩薩像及び高野山龍光院船中湧現觀音像の諸圖の截金文様が挙げられる。かやうに上半と下半期とに分ける理由は、例へば七寶文の趣致に徴しても前者の一群は東寺十二天圖より徐々にふくらみが少なくなりつゝ、尙線には和やか味と生彩が失はれて居ないが、後者の一群にな

ると線に固さが加はり、全體に工藝的な趣致へ向ひつゝあるのを示す。即ち平安朝的なものより峯定寺諸像以後の鎌倉的要素の多い截金文様への動きを現はしてゐると稱されよう。しかし乍ら尙久壽以後には降らないと見るのは、大體に於ていづれも七寶文の輪廓の圭角が峯定寺諸像程目立たないこと、又卍文にしても帝室博物館普賢菩薩像及び船中湧現觀音像の二圖のそれは共に峯定寺諸像の直線的な卍文に比較して未だ平安朝のみやびな匂ひが遺されてゐる故である。

而して久壽以後の過渡期に於けるものとしては、先づ上杉神社の毘沙門天像、川崎男爵家の千手觀音像及び談山神社大威徳明王像の截金文様が考へられる。是等はいづれも先に記した應保二年造像の橋本關雪氏藏毘沙門天像のやうな新味のある文様は用ひず、却つて從來の七寶、立涌、卍文による截金であるが、既に過渡的な様相を現じてその形は久壽以前のやうに七寶文のふくらみが少くなると共に立涌の幅が廣くなり、そして卍文は丸味が失はれて行くといふやうな一定の規準に當嵌らず、従つてそれ〴〵に共通した規準を見出し得ない。例へば立涌文に於て川崎男爵家の千手觀音像は峯定寺のそれに増して一層幅が廣くもう圓形に近い趣のものであるが、他の二圖のそれは幅はせまく、形にしまりの乏しいくづれが見える。そして全體的に彈力のない趣が認められるに至る。茲にはもう峯定寺諸像に見る曲線文の獨創的なものも既に影をひそめ、單に裝飾の常套手段として、例へば川崎男爵家藏千手觀音像のやうに多種の文様

を羅列するに過ぎない。是等の三圖の中上杉神社毘沙門天像は比較的にくづれも少く整然とした態を遺してゐるので、久壽を餘り多く降らないやうに看取される。尙當像は前記の橋本關雪氏藏毘沙門天像と像容の上に相通する故製作期に於て相近いものと既に指摘されてゐるが、截金文様の立場に於ても妥當と考へられる。しかし川崎男爵家藏の千手觀音像及談山神社の大威徳明王像は平安の最末期若しくは鎌倉初頭にかゝるかとも推察されるものである。

尙その他最末期の截金文様に就いて附記すべきことは、安元元年の造像銘がある大覺寺の五大明王像の文様である。若し當像の截金が相當判然と見得られれば、この最末期のものを想定する上に最も適確な基準となるのであるが、遺憾乍ら現在當像の截金文様は殆ど剝落し盡してゐる。唯仄かに二重輪廓の七寶、網目、禪文等の文様のあることが辿られるが、それは比較的整然とした趣のある線のうちであつた。さうとすれば平安朝に於ては工藝的な固さは加はりつゝも最末期の安元頃まで尙形の上にくづれを見せなかつたと考へられるので、談山神社の大威徳明王及び川崎男爵家の千手觀音像には矢張り鎌倉的な要素が濃厚であると見なければならぬ。

以上平安朝佛畫の截金文様に就いて蕪雜な、そして獨斷的な考察を試みたが、應徳の高野涅槃圖に於て完成期を示し、大治の東寺十二天に於ては圓熟の極に達し、更に久壽の峯定寺諸像には新しい構成が胎胚することが大體窺ひ得たと思はれる。尙それ以後は鎌倉期

への過渡期に入り、應保の橋本關雪氏藏毘沙門天像には、もう既に純鎌倉的な趣の文様が見出されるに至つた。即ち平安朝的な截金文様は大體久壽以前に一應區切られるわけであるが、茲にいふ平安朝的な趣とは或る傳統的なものが保持されてゐると窺はれる。先づその主要な點を考へて見ると、文様の大きさがいづれも大體一定してゐることである。それが峯定寺の諸像に至ると稍小ぶりとなり、それは更に鎌倉に於ては尙著しくなる。しかし鎌倉でも初期の或る例、運慶作と傳ふ蓮華王院の二十八部衆、又建久七年造像と傳へられる興福寺東金堂の文殊菩薩像等には却つて大形の前者には麻葉、七寶、升形、後者には卍の粗い文様が見出される。このことは寫實的な鎌倉彫刻として、當然その像の大きさに應じさせてその截金文様も大形になつたのであらうが、しかしこれはたしかに截金文様本來の生命を忘れ去つた一例と稱すべきである。逆説的に言へば鎌倉期の美術には截金文様は相應しくないことになり、殊更に平安朝美術と截金文様の關聯の必然性を認めさせるのである。先記の如く弘仁美術に偶然か或は意識的にかそれを用ひなかつたことは、その美術自身にも又截金文様の爲にも幸であつたとも考へなければならぬ。

是は要するに金箔細線と小片の菱、三角等とによつて構成される截金文様は平安朝一般的の規格の大きさが最も相應しく、その美しさが保たれるのではないかと思はれるので例へば是れを細小にすれば一見唯金箔を押したやうな平面的な感じになり、粗くなれば又そ

のこまやかな美は失はれてしまふことにならう。それと共に鎌倉期の截金文様が本來の美しさを失つたことは切箔による點綴文を用ひなくなつたことにかゝると思はれる。平安朝に於ては菱、方形、三角形等の點綴文と細線の幾何學的な文様を併用するのが常套であり、その繁閑のよき調和が截金文様の美を組立て、ゝゝゝとも稱すべきであつた。一例細線の卍文に於て三角形の小片の箔を伴つてゐること等は截金文様獨特の構成と見られる。それが鎌倉に至ると上野家山越阿彌陀圖の例のやうなもう三角形の箔を失つた直線のみのもとなり、文字通り細金文様の呼稱に妥當するものとなる。かやうに素朴な點綴文を用ひない細線のみ複雑な文様は、それが例へば幾何學的な文様である場合多く線を重ねることは既に文様美を失ふことになるが、それが金色燦然たる截金となると一層品位が下ることになるであらう。未だそれが曲線文ならば例へば峯定寺不動明王像の墨流し文様のやうに技巧に於てその細緻は一脈掬すべき趣が認められるのである。よつて鎌倉期の截金文様は唯職人藝として技巧に流れ、その本來の美は原よりその裝飾する作品への調和も考慮されて居ない。平安から鎌倉にかけてかやうな推移を辿ることは或は當然の成行であつたとしても又遂に再び平安の截金文様を復古することなく、足利期にはその形骸のみを留め、やがて殆ど衰滅の状態に至つたことは惜むべきである。

切箔の貼付による截金文様の歴史は右に觀察したやうに久しい年

代に亘るが、その最も本然の美を發揮したのは極めて僅かな期間であつたことが窺知された。そして平安後期の佛畫の多くがこの間の最も優れた截金文様によつて裝飾されてゐることは、以上の發展の推移に省みて興味深く感じられる。又部分的にも截金文様の趣致の推移はその佛像佛畫の様式と有機的に結びついてゐることを、例へば峯定寺の毘沙門天像に窺ふと、その文様の形の趣致が鎌倉的な要素を帯びてゐると共に彫刻としても動的で鎌倉の寫實性が殊に顯著に現はれてゐる。

さうした意味に於て截金文様を通じて、平安後期の佛畫の位置が些少でも明らかに得れば幸と思ふのである。

尙茲に擧げた佛畫は知られるやうに平安後期佛畫の代表作で、しかも截金文様を豊富に用ひる例を撰んだのである。そして右に比較を試みるに就いて主に七寶、立涌、卍文等を主としたことは、それが最も普遍的な文様でそのいづれかは必ず各々の佛畫に認め得るからである。以上の佛畫にはその他尙種々の文様が附せられてゐることは申すまでもない。たゞ便宜上その多種の文様の一々の比較は繁雜に過ぎるので省略することにした。

又平安朝佛畫には截金文様のあるものが、未だ幾多擧げられるがこれも以上に擧げた基準に照合して見ればいづれかに共通し、自らその位置が明かになると思はれるので割愛した。尙平安朝佛畫に關聯して鎌倉期の佛畫に就いても言ひ及ぶべきではあるが、今は一先づ以上に止め、いづれ他日を期すこととしたい。

註一 畫面に應徳三年丙四月七日甲午奉寫已畢と書入れあり。

註二 東寶記に「或記云、大治二年三月十五日夜、東寺寶藏炎上之時眞言院五大尊十二天燒亡之間、長者勝覺僧正仰覺仁威儀師新令圖繪之、以小野經藏大師御筆本十二天五大尊模圖」とある。

註三 以呂波字類鈔に引用する峯定寺緣起に「久壽元年二月建立三間堂一宇奉安置白檀二尺手觀世音菩薩像一軀一尺三寸不動明王五寸二童子各一體同毘沙門天像一體（下略）」とある。

註四 本像は先年胎内より印佛を多數出し各紙とも表面に毘沙門天立像の摺佛六個を捺し更にその中の若干には裏面に左の二種の墨書銘がある。

「應保二年壬三月七日癸卯日曜供養了了體内」

「應保二年壬三月七日鬼宿日曜千體供養」

中川寺境内

十輪院法印觀門代

註五 國華第五六〇、五六一號所載「截金文様の時代性に就て」及び佛教美術第一七號所載「截金文様考」

註六 醍醐寺雜事記に「一、五重塔一基、村上御願瓦葺、安置胎藏五佛像各三尺

中務卿親玉代明令啓、皇太后宮朱雀村上兩帝母藤原種子昭宣公第四女也依其令旨所興造也承平元年十一月三日延賀法師勘支度進之普光寺塔支度也承平六年十一月三日延賀法師勘支度進之普光寺塔支度也承平六年三月四日左大臣探送心柱六枝其殘諸王會可乞引之同年中務卿薨爲、公家御沙汰天曆六年十二月二日供養百僧講師禪喜僧都光願寬空僧都云々（下略）の記録に該當すると稱されてゐたが、最近當五重塔は本朝文粹卷十四收録の天曆六年十月二日の「朱雀院四十九日御願文」に

然而殊向醍醐之寺、重拂寶塔之下、先朝御願、留在此場、悅五層之漸成」に相當すると見られてゐる。（美術史學第八五號所載、田中重久氏の「醍醐寺一重塔五重塔に關する研究」に據る）

註七 續日本後記第三承和元年二月の條に「癸巳勅。曰。金銀薄泥。用之公私。有費无益。宜禁斷之」の記述があるので、どのやうに金銀薄を用ひたかは詳に知られないが、當時相當に盛に裝飾に使用されたことを裏書してゐる。

註八 當像は千手觀音像とも稱されてゐるもので、蓮瓣の一枚の裏面に「天祿元年」とある。

註九 金堂日記に「安置佛像等、毘沙門天像一體三尺五寸採色、大吉祥天像一體同前、件像以承曆二年^{戊午}正月七日^{壬午}奉始造之同年十月八日^{己酉}被開御堂十一月十二日^{壬午}奉安置之、以十二月二日^{壬寅}奉供養之」とあり。

註一〇 源氏物語鈴蟲卷に「夏ころ蓮の花のさかりに、入道の姫宮の御持佛ともあらはしいで給へる供養せさせたまふ。このたひは大臣の君の御志にて御念誦堂の具どもこまかに調へさせ給へるを（中略）阿彌陀佛脇士の菩薩、おのゝ白檀して作り奉りたる。こまかに美しげなり。」

註一一 金剛夜叉明玉像の臺座裏に「安元二年十一月十六日 於七條殿弘御所被奉始之口口三河僧正賢覺
法眼明圓造造之」とある。

註一二 現在截金文様といふ呼稱は何時頃からか不明であるが、鎌倉、足利期に於ては細金と稱されたことが知られる、即ち法隆寺元網封藏の正嘉二年の造像銘ある如意輪觀音像のその銘文中に御身細金といふ語が見えてゐる。又等伯畫說に「唐繪にはほそがねを使ふこと一切無之。ほそがねは惠心僧都が仕出たる事なり、唐繪は泥ばかりなり」とある。

右の研究は文部省より授與せられたる「精神科學研究獎勵費」によるものであることを附記する。