

明円作五大明王像再考

——後白河院政期における京都仏師の立場——

伊 東 史 朗

十二世紀も後半ともなれば、それまで白河・鳥羽上皇御願の夥しい造仏に独占的に携わってきた円派仏師に互して、院派の、特に仏師院尊の活躍が目覚しく、また奈良を本拠とする奈良仏師も漸く抬頭し始める。鳥羽院政期の円派仏師は、十二世紀初めに円勢が確立した日本的な軟らかみのある仏像様式に主に依拠しながらも、安楽寿院阿弥陀如来像、大倉文化財団普賢菩薩像、峰定寺千手観音像・不動三尊像など同派の作品を見る限り、あまり円勢様式に縛られることなく、なかには個性的な造型も目立っていたが、次の世代に当る後白河院政期に活躍した明円は、院派仏師や奈良仏師と拮抗しつつ、一方では円派の伝統を守りながら、かつ独自性をも主張しなければならぬ立場にいたはずである。

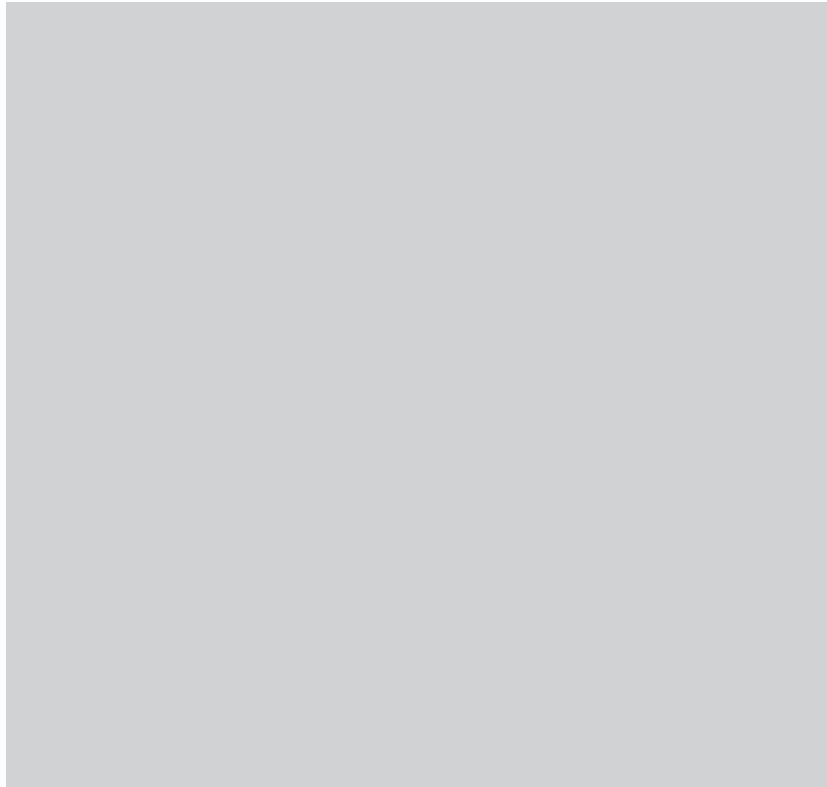
その意味で法眼明円の名が銘に現れる大覚寺五大明王像は、彼の造仏に対する姿勢が具体的に窺えるのみならず、この期の円派仏師の他派との関係をも物語る好資料である。

この像は平成二年度の当館特別展覧会「院政期の仏像」に出陳さ

れ、翌年度刊行の同名の特別展覧会図録に私見をやや詳しく述べておいたのだが、平成四年度開催の共催特別展覧会「大覚寺の名宝」に同像が再び出陳され、その際さらに整理して考える機会を得た。本稿はその考察に基づく。多少微細にわたる箇所もあるが、今までに行われた諸先学の研究や先に発表した私見の上に、問題点だけを抽出し検討を加えたものであることをまず断っておきたい。

一 銘記と框座

周知のように軍荼利明王像と金剛夜叉明王像の各台座の框座裏面に、墨書銘が記されている(図版7・12)。ほかの三明王像の框座の同じ箇所⁽¹⁾を見ると、不動明王像の台座は框座裏面から瑟瑟座の天板にまで達する深い内割りがあり(挿図1)、降三世明王像の分は一見古様であるが、その上にある大自在天と妃烏摩の乗る岩座に比べて小さすぎ、またその側面の仕様がまったく異なっているので、これ



挿図1 不動明王像台座底面（大覚寺）

は他像からの転用かと推定され、さらに大威徳明王像の分は明らかに新しく見えるだけでなく、水牛座の底面にある丸柄孔に対応する柄や柄孔もないことから、これは後補である。従って、台座に底板貼付けの痕跡のない不動明王像を除く二明王像の框座に、知られない銘記のあった可能性もなくはない。

二像の銘文は次のとおりである。

〔金剛夜叉明王像 台座框座裏面墨書〕

安元二年十一月十六日

於七条殿弘御所被奉始之灑水三河僧正賢覚
法眼明円造園之

〔軍荼利明王像 台座框座裏面墨書〕

□□林房

□□三年三月九日

後者の年紀は「安元三年」のことと一般に解されており、またそう読むのが正しいものと考えられる。そうすれば両者の日付の間隔は四カ月弱である。その観点から、前者の「奉始之」を造始と見、後者をその完成時の「奉渡」または「開眼」の日付とする考えはほぼ妥当であるが、より正確な言い方をするならば、「灑水（御衣木加持などに際し香水を灑ぐ儀式）」の僧侶賢覚と「造進（造立しかつ寄進すること）」者明円が連署していることから考えて、前者の銘は御衣木加持などの事始めの儀式に際しての記入と解すべきだろう。御衣木加持の時と完成の時を併記する例としては、滋賀県善明寺阿弥陀如来像の、長承二年（一一三三）十月一日に「御衣木入山」し、同年十一月二十日に「記入」した旨を記す銘^②がある。この時期の銘によく記される二種類の年月日は、造像開始の時と完成の時をそれぞれ指すことが圧倒的に多いのだが、このように造像開始時に代えて御衣木加持の時が記されることも、少数ながらあったのである。

一般的にいえば、御衣木加持からあまり時を隔てずに造像が始められる。そうであれば、善明寺像の場合は都合約五十日で記銘の段階に至ったことになる。この頃のほかの造像でも、三尺でいどならば三カ月前後で完成するのが一般的だった^③ので、大覚寺像も灑水の式のすぐあとに造像が開始されたとして、五体の群像を約四カ月かけて製作したのならば、期間としては特に異とするには当たらない。

この時期仏像の銘中に記される造像にかかわる要素としては、以

上のような年紀のほかに、願主・施主・結縁者・造立仏師・願文などが考えられる。大覚寺像は、判読不能の箇所や銘のない像にもこの種の記銘が無かったとはいえないかも知れない。しかしまず理解しておくかなければならないのは、安元二年（一一七六）十一月十六日に灑水などの御衣木加持の儀が修され、引きつづき製作が始められて翌年三月九日におそらく完成にかかわる式が行われたと推定されるので、このほかにたとえ願主や願文などを記す銘があつたとしても、製作の開始と終了という造像の主要な骨格がこれで押さえられるということである。

さて大覚寺像の記銘の細かな時期を、少々煩瑣にわたるが次に検討してみることにする。軍荼利像の台座框座の天板は一枚板から成り、裏面四隅に隅足を付け、その間に横棧を入れる。後方二個の光背用柄孔は使用されていない。この裏面のほぼ中央に、現状では二行の墨書が認められる。それぞれの上方が鼠害により判読不能となっているが、ここにあまり字数があつたとは考えられず、また当初から二行だったのだろう。年紀が「安元三年」と推定される点は前記のとおりである。

一方の金剛夜叉像のこの部分の天板は、やはり周囲に隅足と横棧が付けられているが、後方にわずかな幅（三・二cm）で別材を矧ぎ足しているのが先の像と異なる点であり、また中央部左右に二個の足柄孔が穿たれているのも特異なところである。裏から見て向って右側の柄孔は、蓮華・岩座を貫き框座にまで達する長い左足柄を支えるものだけだ、向って左側のそれは、右足先の向きと逆の方向となつてしまつたためか、使用されていない。

このような構造の金剛夜叉像框座に銘文があるのだが、その框座

後ろ寄りの矧ぎ目のちょうど上に、銘文の末尾（之）がかかっている。軍荼利像もそうであるが、いずれも銘が天板裏面のほぼ中央に書かれていることを併せ考えると、記銘の時期は早くとも框座の概形ができてからである。また、この框座の柄孔の周囲にある材のめくれは穿孔の際のものと考えられ、これが銘の文字（御）を少し削っている。よつて穿孔は記銘よりもあとである。

以上に基づいて記銘の時期を造像の工程の中で考えると、金剛夜叉像のそれは台座の概形ができたあととなり（柄孔の間違いからして本体を立てたのはそのあと）、軍荼利像のそれは完成間近の時点で、「奉渡」または「開眼」の予定日を前もつて記入したのであろう。本像の前年にできた円成寺大日如来像（運慶作）の銘は、安元元年十一月二十四日の「始之」、同年十月十九日の「奉渡」のことがいずれも台座天板裏面に記されているが、それぞれが別筆で、記入の時期は、前者は台座の概形ができ上つた頃、後者は完成の直前と、大覚寺像とほぼ同じ状況が想定されるのである。

円成寺像の銘は願主や施主のものではなく、仏師運慶の側から記されていることは疑う余地はない。大覚寺像の場合も、明円が製作者であると同時に寄進者でもあるという事情から、記銘を指示したのは明円その人であつたに違いない。当然それは寄進者という立場からの記銘だったはずだが、実際の銘文の内容は、製作の開始と終了にかかわるといふ、製作者の側からのものとなつた。「造進」といふ特別な形態を採りつつも、銘文は伝統的な造像銘の形式に拠らざるを得なかつたところにこの記銘の特殊性がある。しかしながらそのような中にも、製作の開始を、造始の時点ではなく御衣木加持に置いたのは、「造進」者としての意識によるのであろう。

すでに水野敬三郎氏が説かれているように、⁶⁾ 円成寺像の銘は仏師の側からの最初の記入という意味で重要な意義をもち、そこに抬頭しつつある奈良仏師の自覚が窺えたのだが、一方大覚寺像の場合は、仏師の側からの記銘という意味では円成寺像と共通の要素をもちつつも、「造進」者としての明円の立場が、銘の内容を若干複雑にしたといえよう。

一 木寄せと仕上げ

いずれの像もヒノキの良材を用い、寄木造りまたは割矧ぎ造りで、頸部下で頭・体部を接合し、内割りする。表面は彩色仕上げ。装身具は主に銅製（鍍金）で、持物はすべて後補。

木寄せ構造についてはすでに詳細な報告がなされているが、⁷⁾ X線透過撮影の結果などを参考に、各像の頭・体根幹部の基本的構造を書き出したのが下の表である。

割矧ぎか別材矧寄せか明瞭でないものが多い（おそらく前者が多いと推定される）が、この表に拠りその特徴を次に窺ってみる。まず、多面となる頭部（降三世・大威徳・金剛夜叉）は、本面（または本面と背面）を前後矧ぎとし、そこに両脇面を取付ける式とする。単面の二像（不動・軍荼利）も前後矧ぎで、そのうえ軍荼利像は面相部だけを別に矧いでいる。体部も前後矧ぎ寄せで、さらに大威徳像だけは左右にも矧ぎ、四材矧寄せとなる。金剛夜叉像の体部背面は腰の辺りで上下に別材を矧いでおり、同様の木寄せがほかの像にあるともいわれるが、判別できない。

銅の使用は本体では装身具に限られ（持物は後補のため実態は不明）、

根幹部木寄せ基本構造一覽

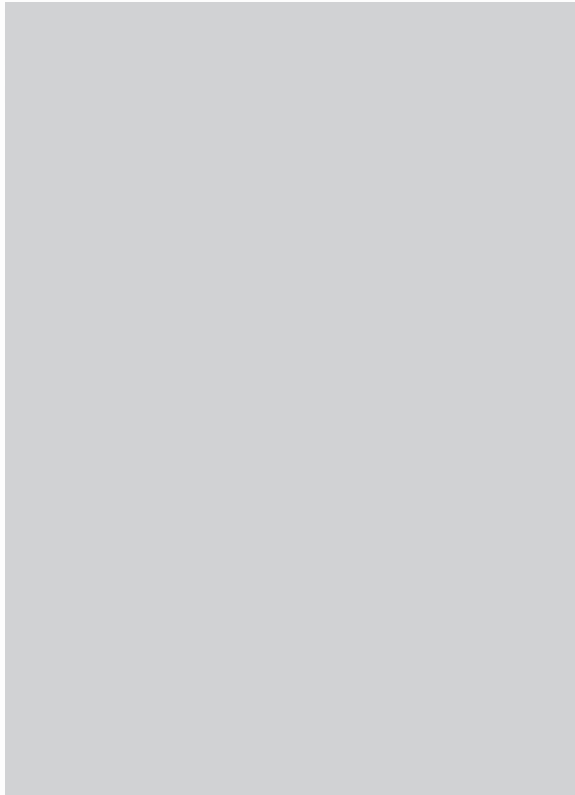
不動 明王像	降三世 明王像	軍荼利 明王像	大威徳 明王像	金剛夜叉 明王像
頭・体を右耳半ば―左耳後ろの位置で前後に割矧ぎ、頸部下で割首。さらに頭部背面の天冠台下と体部背面にはそれぞれ別材を寄せる。	四面のうち本面・背面はその半ばから後ろ寄りで前後に矧ぎ、そこに左右の両脇面を寄せる。体部は前後矧ぎと推定される。	耳後の位置で頭・体を前後に矧ぎ、さらに面相部だけを別に矧ぐ。体部背面左寄りに数個のカスガイが縦に並んでいるのは材の割れの留めか。	頭部は本面は耳後の位置で前後に矧ぎ、そこに左右の両脇面と頭上の三面を矧ぐ。体部は前後左右の四材を矧ぐ。	頭部は本面の耳後の位置で前後に矧ぎ、そこに左右の両脇面を矧ぐかに推定される。体部は前後に矧ぎ、さらにその背面は腰辺で上下に矧ぐ。

次のような箇所（○印）に見られる。

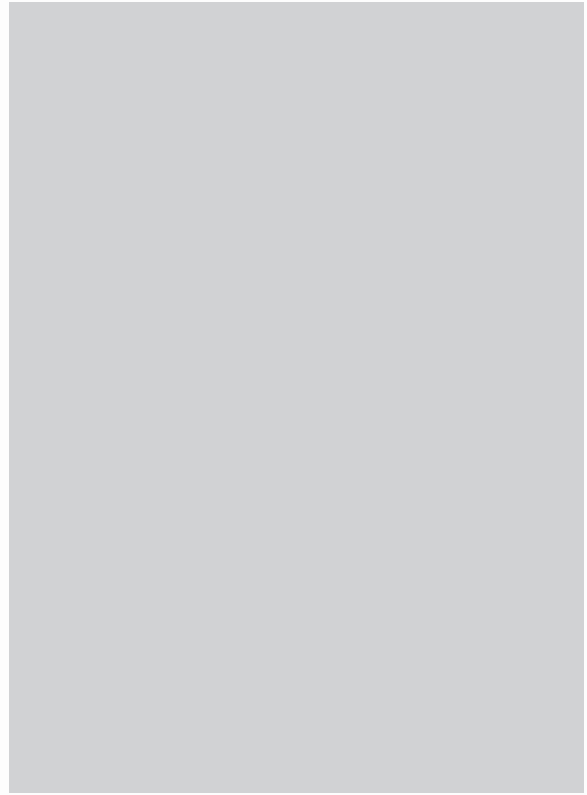
	（頭飾）	（天冠台）	（胸飾）	（臂・腕・足釧）
不動	木製	木製	○	○ <small>足釧はない</small>
降三世	○	○	○	○
軍荼利	○	○	木製	○
大威徳	○	木製	○	○
金剛夜叉	○	○ <small>一部木製</small>	○	○

一部後補のものも含まれるが、それらも当初の仕様と変わってないだろう。

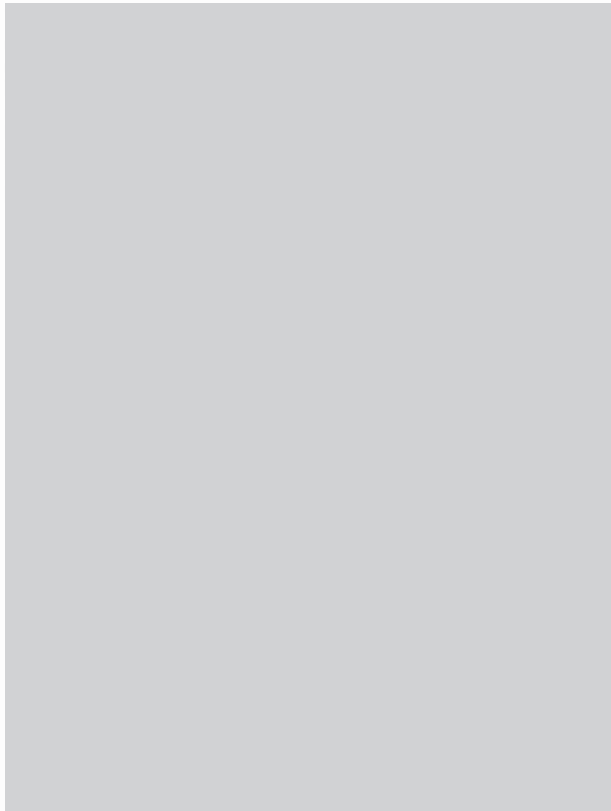
次に、本像に窺える、技法上特殊で注意しなければならない点を



挿図3 大威徳明王像右脇面（大覚寺）



挿図2 大威徳明王像左脇面（大覚寺）



挿図4 羅刹女像 面相部（本山慈恩寺）

二、三挙げよう。

(1) 大威徳像の両脇面が本面の側頭部に矧ぎ付けられているのは前の表のとおりだが、この両脇面は珍しいことに両目の位置で水平に鋸が入られ、さらに下顎から上向きに刀で割られていて、面相部下半が矧ぎ付けられているのである（図版13 挿図2・3）。現在のこの部分（上半部と共木かどうかは不明）は、いずれも両頬から鉄釘を打込んで留められている（当初）。

面相部の一部を矧ぐこのような技法は、浄瑠璃寺四天王像のうち持国天像（額から唇の中央までを矧ぐ）や増長天像（額から鼻梁の半ばまでを矧ぐ）などにすでに見られるのだが、面相部だけでなく体部までも、水平または斜めに鋸を入れて截り取る例として、山形県本山慈恩寺の文殊・普賢像の眷属像（十二世紀後半）の一部がある。その

截断箇所は次のような多きに及ぶ。⁸⁾

優填王像の頸部(斜め)

最勝老人像の両手上膊部(水平、下方欠失)

仏陀波利三藏像の頭部額上方(水平)

羅刹女像(その一)の面相部中央(水平)

同 (その二)の面相部中央(水平、下方欠失 挿図4)

同 (その三)の両手上膊部(水平、下方欠失)

同 (その四)の背面腰部(水平、全身を豎に割る、欠失)、両袖下端(水平、下方欠失)

これらは内割りのために行われたものでないことは明らかで、なかならず仏陀波利像や羅刹女像(その一、二)などに窺えるように、面相部中央を水平に截るのは本像とまったく同じ仕様である。この技法の考えうる目的については断定は難しいものの、頸部、手部、袖部をそれぞれ輪切り風に切断する(優填王像、仏陀波利像、羅刹女(その四)像)のが、像の動勢を調整しかつ細部の彫刻を容易にするための細工と考えられるので、面相部の截り取りも図像的な正確さを期すことが目的のひとつと推定される。大覚寺大威徳像の面相部下半の截り取りもこれに倣って推測すれば、左脇面が瞶目・開口、右脇面が瞶目・閉口と、口の形が互いに違っているのと、とりあえず考えられるのは、図像上の正確さのためかあるいはその訂正が行われたということだろう(大威徳の両脇面は、東寺講堂像が本像と同じく左方開口、右方閉口だが、それ以降は両方閉口が多くなる)。

(2) 不動像を除く四明王像の足膝の上方の裳がめくれ返っている。この部分は後補が多いものの、降三世像の右足外側の当初の箇所の裳と肉身部の境目を注意深く辿ると、足部の上に別材製の裳を被せ

るように短いことが分かる。後補の箇所も現状ではまったく同様の短ぎ方をしているので、当初からこの部分はこのように短がれていたものと推定される。

また、降三世・軍荼利・金剛夜叉像の腰にはそれぞれ獣皮が巻かれ、その獣頭が軍荼利像では前面に、降三世・金剛夜叉像では前・背両面に垂れている。この部分が当初のままのころ軍荼利像のものや、降三世像の背面のものは、裳の上に別材で彫出した獣皮を被せるように短い(前者は獣頭部のみ)。ほかの像の後補の箇所もおそらく同じ仕様だったに相違ない。また降三世像の股間の裳の重なり部分も、同じように、奥の裳の上に別材製の前方の裳を貼り重ねている。

以上のように、肉身と着衣、あるいは着衣相互の上下の関係を、別材を重ねて短くことでより具体的に表現しようとする試みは、鎌倉時代になればよく行われるのだけれど、それより前の院政期の京都にあって、十二世紀初め頃から院派・円派を問わず一部で行われていた。この技法はある種の『写真』への意志といえようが、さらにその基底にある宗教的な意味合いについてはかつて論じたことがある。⁹⁾そこまでの追求は措くとして、肉身や着衣相互の本来もっている質感の違いをこのような仕方では表現し分けることにより、院政期の仏像に僅かながらも写実的な効果を与えていたことは事実である。奈良仏師とは異なる次元で、当時の京都仏師たちも、伝統的作風の枠内で現実感のある表現を探索していたことは、鎌倉新様式へと転換し集束するまでの複雑な時代的情況を窺う上で、まことに示唆的である。

京都仏師の間でこの約百年間に培われてきた、秘伝に属するがこ



(金剛夜叉明王)



(降三世明王)

挿図5 降三世明王像と金剛夜叉明王像の素地・古色仕上げ(アミかけ)

ときこの技法を、明円もここで採用したのである。大覚寺像に感じられる、着衣相互の明快な関係やそれと関連する小気味よい動きなどを生み出しているのが、この技法である。

(3) 各像とも表面は厚手の彩色仕上げとなる。ところが不可解なことに、広範囲にわたって仕上げの形跡がまったくなく、軽くノミ目をのこす素地の表面を古色仕上げとする像がある。降三世像の八臂のほとんどと金剛夜叉像の頸部以下のほとんどがそれである(挿図5)。明らかな後補の部分が素地・古色なのは理解できるとして、この二像の当該部分までを後補とすれば、波及する問題は大きい。凶録『院政期の仏像』ではこの部分の後補の可能性を示唆したのだが、いま改めて検討し直す価値はある。

これを後補とみる理由は、一部だけを残して当初の彩色を剥ぎ取り、素地・古色仕上げとする必然性は一般的には考えられないという常識論のほかには、主に作風面からである。炎髪部や岩座などにも明らかな後補が多く、全体として大修理の加えられたことの確かな金剛夜叉像について、頸部以下の大部分を後補とする理由は、

- ・ 頭部に比べて体部がやや細づくりで、両者アンバランスのきらいがある。

- ・ 太腿部の裳の衣文がやや煩瑣で、彫法が他像の同じ箇所よりも劣る。

- ・ 大部分素地・古色であるにもかかわらず、八臂の各手首先のすべて(指の一部は後補)、左足膝の裏をまわって上向きに翫える裳先、あるいは右足指の一部はいずれも当初の彫刻で、彩色ものこっている。このことは、修理の際に古材をできるだけ再利用した結果と推定される。

などの諸点が挙げられる。このほかに、降三世像と金剛夜叉像の腕釧・臂釧が不動像および軍荼利像のそれと同一形式であるにかかわらず、つくりが硬いのも理由のひとつに加えるだろう。このようにこの考えは、かつて修理が行われた時に、一部分は古材を生かしながらも、大部分は古像を忠実に再現したと推定するものである。確かに着彩と素地の混在はそのような経過を推測せしめる。

ところが一方、これらの指摘にもかかわらずなお素地・古色仕上げの部分の剥落の結果とみて、これを当初の彫刻とすることも可能であろう。その根拠は、

・金剛夜叉像の体部背面の一部に彩色の痕跡らしきものがあるので、体部のすべてが素地仕上げとは断定できない。

・同じ像の体部背面には、獣皮の一部や裳先のほとんどなどのように彫りが拙劣で、明らか後補が認められる箇所がある。従って近世に体部全体を後補したあとさらに再び別の後補を加えたことになり、後補のほとんどないほかの像（大威徳像、軍荼利像）との比較の上で不自然といえる。

・降三世像の両足脛部（当初）の剥落のあとの彫刻面にノミ目があるが、これが素地・古色の部分のノミ目とよく似ている。

などである。彫枝は多少劣るとも、明円配下の数人の仏師が製作に参加したとすれば、作風の違いだけでは後補とは決められないといえよう。

以上のように、降三世・金剛夜叉像の素地・古色仕上げの部分の彫刻を当初あるいは後補とみる見解はそれぞれに理由があり、これだけの根拠をもって断定することは難しい。ただ少なくとも、この二像が過去に大修理を受けたことは確実に多くの部分を素地・古色

とせざるを得なかったのはこの修理時の事情によるものと考えられる。

金剛夜叉像の台座框座に柄孔が二個切られていることを先に述べた。この間隔が像本体の足先開きのそれと対応するはずである（ただし裏から見て左方の孔は足の向きと逆なのでもとから使われなかった¹⁰）。ところが現状の足先開きはこれよりも少し狭い。これはあるいは、体部が当初の大きさよりもちにやや小振りにつくり直されたことを示すものかも知れない。それはともかく、たとえ大規模な後補が行われたとしても、当初部分との接合に不自然さがなくことから、形式上の変更はほとんど行われなかったことは確かである。

以上三点にわたって述べた本像の技法的特徴のうち、第一の面相部の截断は図像上の訂正が行われた結果と推定され、第二の別材を被せるように矧ぐ木寄せ法は、表現に具体性と現実性を与えるためのものであった。いずれも同種の技法はそれ以前から存在していたのだが、このような特殊な仕様が、像に現実感に根ざした正確さ、すなわち写実性を付与するのに役立っていることは事実である。京都における十二世紀後半のこの時期の表現様式の新傾向が、技法によってもあるていど裏打ちされていることが窺われよう。

三文様

五体とも肉身部は群青彩で、頭髮は朱地に截金の筋目を入れる。着衣部には截金文様と若干の彩色文様があり、これを判別できる範囲で書き出したのが次の表である。

文様一覧

	条 帛	裳	腰 布
不動明王	朱地に截金で菊花文。	(不明)	〔裏〕金地に彩色で文様。
降三世明王	丹地に、截金で網目文。	〔表〕朱地に截金で四ツ目田の字入り二重斜格子文。彩色で花丸文散し。 〔裏〕緑青地に截金で四ツ菱入り変わり七宝繋ぎ文。彩色で花丸文(截金で界線)散し。	緑青地に截金で雷文繋ぎ文。
軍荼利明王	丹地に截金で網目文。 〔縁〕緑青地に截金で連続菊花文(截金で界線)。	〔表〕朱地に截金で四ツ菱入り変わり七宝繋ぎ文。彩色で丸文(文様不明。截金で界線)散し。 〔裏〕彩色で蜀江文(色不明)。彩色で花葉文散し。 〔裏の縁〕朱地に彩色で雲唐草(截金で界線)。	
大威徳明王	丹地に截金で網目文。	〔表〕朱地に截金で米の字入り二重七宝繋ぎ文。	緑青地に截金で立涌文(内側に筋目を入れる)。
金剛夜叉明王		〔表〕朱地に截金で米の字入り二重七宝繋ぎ文。	

これにより第一に言えることは、截金で構成される幾何学的文様が大部分を占めることである。このことは院政期京都における仏像文様の主流でもあったわけだけれど、本像の截金文様を詳しく見てさらにその特徴を挙げれば、まず、それまでの京都地方の仏像のそれと同じく文様単位が複雑になっていること(二種類の組合せにより変わり文様とするもの、截金線を二重とするもの、あるいは四ツ菱などを文様単位の中に入れるもの等)のほかに、まったく同一の文様が複数の像の同じ部位にあり(降三世・軍荼利・大威徳の条帛、降三世・軍荼利の裳へただし地色は異なる)、大威徳・金剛夜叉の裳)、従って、種類が少なくいわば単調化の傾向も同時に指摘できる。以上の、文様構成の複雑化と種類の単調化という二様相は、院政期最末の京都という時代的・地域的背景をその理由として挙げることもできよう。

ところがこのような截金主義にもかかわらず一部には彩色だけの文様が見られるところもある。降三世・軍荼利二像の裳の丸文、大威徳像の坐る水牛の鞍敷¹¹⁾、および軍荼利像の裳の裏という三箇所がそれである。まず截金の地文の上に彩色の丸文を散らす仏像の着衣は、十二世紀では彫刻・絵画ともに例は多く、また鞍敷の文様を本体の截金使用とは異なって彩色で表現するのは大倉文化財団普賢菩薩像(十二世紀前半)の象のそれなどに前例がある。よってここで問題となるのは、むしろ軍荼利像の裳の裏に描かれた文様であろう。

表の内容を繰り返すことになるが、その部分の文様は、蜀江文の地に花葉文を散らすというもの(図版14)であり、それらが彩色だけで表現されている。この蜀江文は、花文入りの八角形を縦横に連ね、その間隙に小四角形をつくるという構成で、彩色の詳細は分からない。一方花葉文は下向きの大型の葉三枚と上向きの小型の葉三枚を

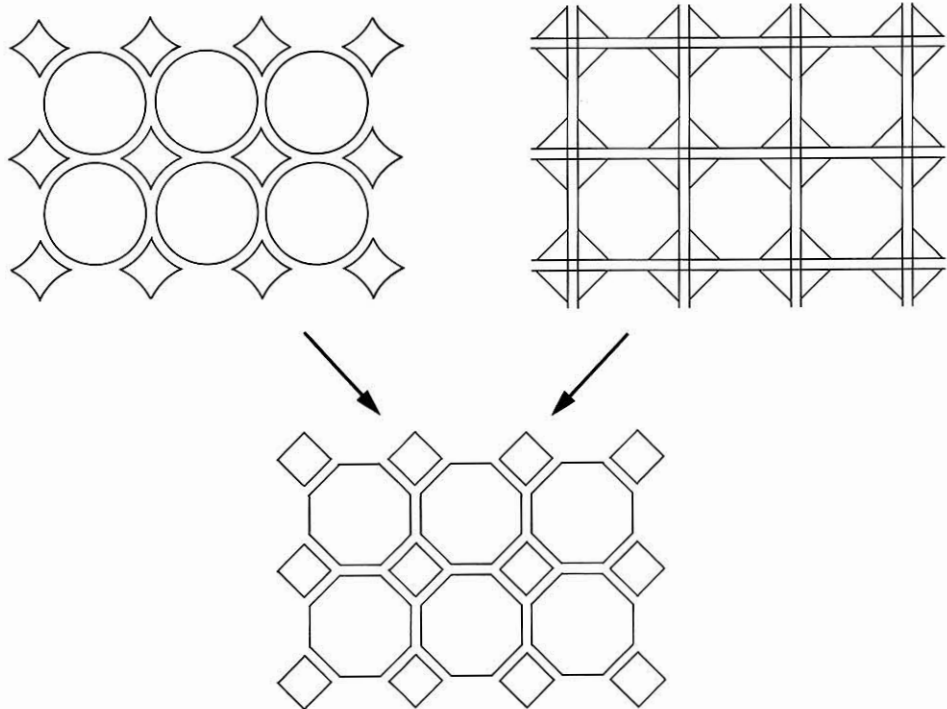
まとめたもので、これも色については不明。

蜀江文とは元来中国の蜀(四川)で産する蜀江錦の文様の謂で、法隆寺伝来の上代裂が著名であるが、それとは別に明代を中心に盛行した錦の文様で、八角形と小四角形を連ねて、中に花文などを入れるものがある。本例の場合は、日本の例でまた時代が若干廻るもの、後者に属する。

本像の蜀江文の構成を分析的に見ると、格子文の辻々に配された小花文の四方を斜めに縁取ったものとするのがふつうであろうが、また別に、縦横に連続した丸文とその間隙にできた内向方形というペルシャ系の古代文様からの変形という解釈も可能である(挿図6)。いずれにしても単独で成立したのではなく、源流となったより古い文様の存在が推定される。

さてこのような視点に立って仏像の着衣にこの種の文様が施されたことがあるかどうかを、まず敦煌石窟の壁画と塑像に窺ってみよう。格子文(各辻に花文)、連続丸文(間隙に方形)はともに作例はあり、特に隋代に集中している傾向があるようだが、八角形と小四角形の組合せに正しく合致する文様となると、管見の範囲では見当らない。しかしこれは、この文様が行われていたことを否定するものではない。

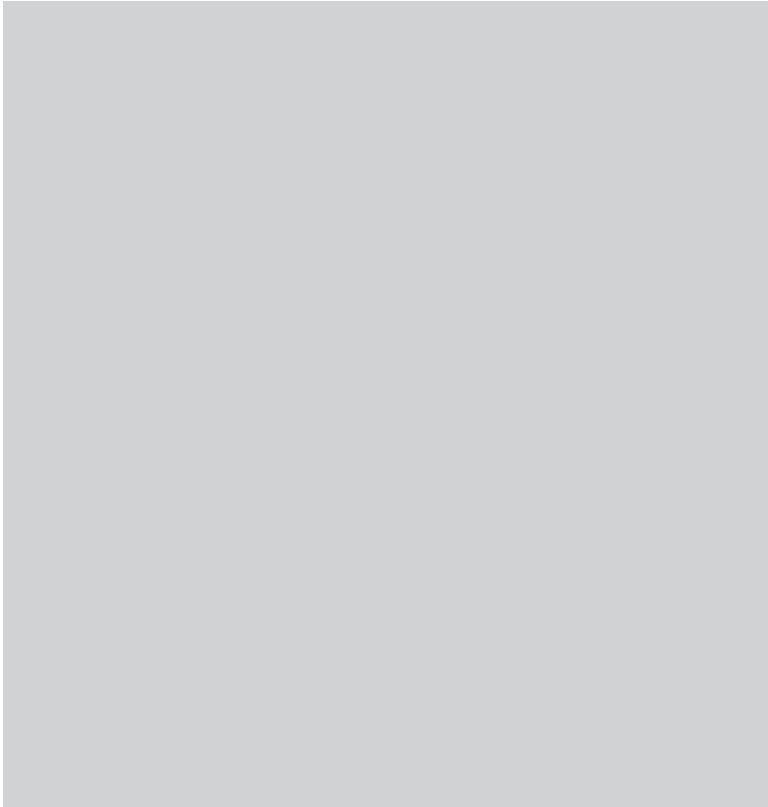
わが国上代の仏像では、やはりこの文様は少ないものの、東大寺戒壇院持国天像上膊部にこの種の截金文様(四ツ目菱入り斜格子文、辻に斜めの小方形を置く)があること¹⁴から、蜀江文の源流となる文様が行われていたことは確かである。平安時代になってからも、辻に斜めの小方形を置くこの斜格子文は、やはり截金によるのだが、院政期の仏画によく現れる。



挿図6 蜀江文とその源流の推定

蜀江文は上代の織文に起源するという性格から、彩色により表現される方がよりふさわしい。ところがこの彩色文様は、平安時代九世紀―十二世紀前半では絶えて行われなかったのだが、十二世紀末になって突如登場する。大覚寺像が現存では最初の作例といつてよ

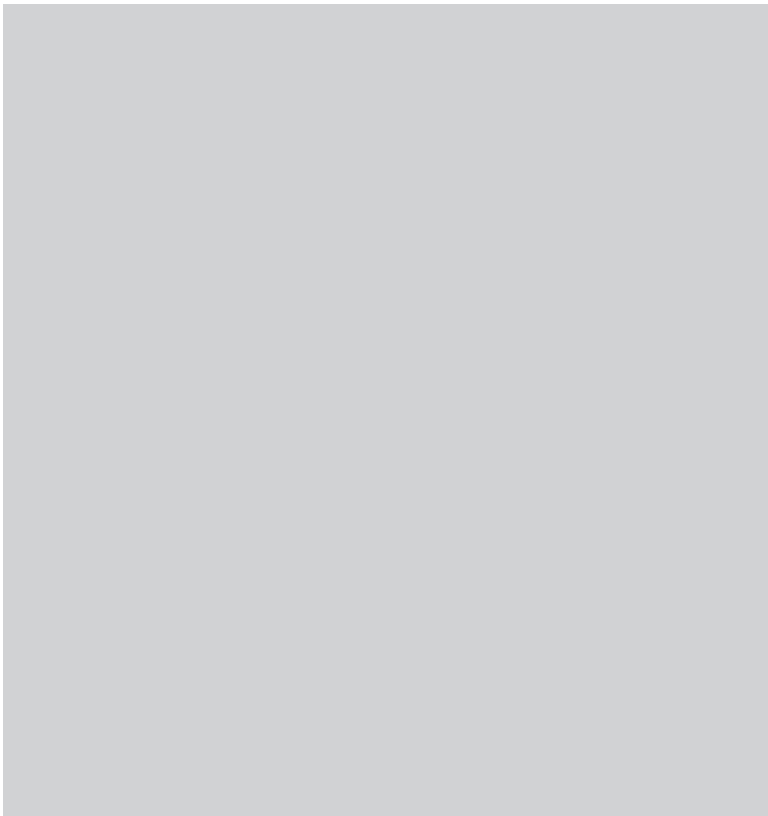
い。以後この文様は、この時期では奈良仏師の作品にしばしば現れる。二、三の例を挙げると、文治四―五年（一一八八―八九）、康慶とその一門仏師の作になる興福寺法相六祖像のうち信叡像の横被（挿図7）、これより少し遡る頃の運慶作かと考えられる六波羅蜜寺地藏菩薩坐像の覆肩衣¹⁶、建久九年（一一九八）運慶とその一門仏師作の高野山不動堂八大童子像のうち、矜羯羅童子像の裳の表、清浄比丘像の袈裟田相部および裳の縁などにこの文様があり、さらに十三世紀に入ると広く行われるようになる。八大童子像の中の清浄比丘像の裳の縁の文様（挿図8）は、八角形というよりは隅丸方形に近く、辻々に



挿図7 信叡像（法相六祖のうち）の横被（興福寺）

は小四角形ではなく小花文を置くというように、敦煌石窟の仏像着衣に見られた同系の文様に比較的類似するものである。

京都仏師明円の作品と奈良仏師康慶・運慶らの作品に、期せずして相前後して現れたこの珍しい文様が、天平彫刻にすでにこの彩色文様があったとしてその模倣か、または宋代仏像の影響によるものかという問題はにわかには決し難いが、興味の存するところである。さらに京都仏師・奈良仏師のどちらが先にこれを取り入れたかも争点となろう。検討材料の充分でない現在軽々に結論を出すのは慎むべきだけれども、敢えて私見を述べるならば、大覚寺像は興福寺像



挿図8 清浄比丘像(八大童子のうち)の裳 X線透過写真(金剛峯寺)

などより十年以上も早く製作されているとはいえず、截金中心でしかも種類が少なく変化に乏しい大覚寺全体の文様の中で、ひとりこれだけが異質に感じられるのは否めない。京都風の文様構成の中にひとつだけ異質なものの混じる類例を挙げると、このほかに延暦寺聖観音像（十二世紀後半）がある。ヒノキ材の代用材檀像で、着衣部全体に素地截金で京都の伝統的な文様が施されるが、裳の縁にだけ大型の丸文が一行に配されている。その丸文の圏帯には切箔が連なつて置かれ、また丸文どうしの間隔が狭いので、あたかも上代裂によくある大型の連珠丸文繋ぎを連想させる。¹⁸このように、十二世紀後半に至り京都仏師が奈良風の文様を使うことも行われているのである。

このことなどをも参考にすると、当時奈良仏師の間で使われ始めた、それまでにない斬新な文様を、明円の側が採用したとした方が筋が通るのではあるまいか。京都を主な活動の基盤としていた京都仏師は、南都復興以前は奈良仏師との間にほとんど交りがなかったかのごとく考えられていたけれど、ここに文様という一極面において両者の交流が確かめられたことになる。

結 語

大覚寺は嵯峨天皇の離宮嵯峨院を、貞観十八年（八七六）に皇女正子内親王が寺に改めたことに創まる（『三代実録』）。平安時代の当寺の沿革がまったく不明で、何が本尊とされたかさえ分からないのだが、江戸時代の地誌¹⁹には、仏殿の本尊として伝空海作の五大明王像が祀られていることを記す。当寺に伝存する二具の五大明王像のうち、大きさからして明円作の像がこれに当る。²⁰すなわち、空海造立と伝え

られる根本像が平安時代のある時期罹災した後に、復興造立されたのが本像であろう。

従って本像の図像的典拠は根本像にあったと考えるのが至当であろうが、あるいは何らかの理由で他像に求められたかも知れない。後者の場合、空海の構想のもとに造立された神護寺五大堂像²¹あるいは東寺講堂などが検討の対象になろう。特に現存する東寺講堂像はすでに図録中に指摘したように、両不動像の間には形式的な相違が多いけれど、のこりの四明王像の図像が大覚寺像のそれと、非常によく合致する点²²は注目すべきである。この類似は、空海様の四明王像すべてに共通する図像的な特徴なのか、あるいは大覚寺像が四明王像についてだけ東寺講堂像を典拠としているかの、どちらかを意味する。

いずれにしても明円が平安時代初頭製作の密教像を再興造立していたということは、この頃の京都仏師を理解する上で重要な事実である。古像の復興自体、古文獻に照らせば十二世紀後半の京都仏師にとって、東大・興福両寺の復興事業以前では稀少のことであった。しかし、奈良仏師が奈良時代や平安前期の古典を手本に習学を続け、やがて康慶・運慶らが清新な様式の仏像を次々に生み出そうとする前夜のこの時期、明円もまた同じように古典の復興という問題に直面していたのである。

この頃の院派仏師の作と考えられる長講堂阿弥陀三尊の両脇侍像が、来迎形ながら片足踏下げという古典的ポーズをとり、²³そこに奈良時代彫刻との何らかの繋がりが推測されるのと同様、円派仏師明円にも古典への接近があった。その意味で、奈良時代や平安前期の古像からの習得あるいはその復興事業などを介して、京都仏師と奈良

仏師との間の交流という面にも光が当てられなければならないだろう。その関係を具体的に証するのが、本稿でも言及したように、写実的效果を意図した木寄せの技法であり、またこの期に急に現れる中国風の文様である。

〈注〉

1 五体の框座の大きさは次のとおりである。軍荼利像と金剛夜叉像のそれがほぼ同大で、不動像の分がそれよりひとまわり大きい。余の二像の分(後補)には特に規格がない。

(幅) (奥行) (高さ(十隅足))

不動	五七・五	五二・五	四・六(十隅足)
降三世	四九・七	四〇・五	二・七(十隅足)
軍荼利	四八・二	三八・五	二・三(十隅足)
大威徳	五〇・〇	四九・四	二・四(十隅足)
金剛夜叉	四七・八	三八・三	三・二(十隅足)

(単位:センチメートル)

2 (善明寺阿弥陀如来像内胸腹部墨書(年紀の部分のみ))

「長承二年^{後水} 十月一日壬午日、御衣木入山、仏師河内講師僧快俊、執筆僧永覚大徳」

〔同像像内面相部墨書〕

「右結縁人々、各為現世安隠後生菩提、所奉造立如件

同年十一年廿日記之」

3 水野敬三郎「運慶と工房製作」(『ミューゼウム』二九四 昭和五十年)

4 金剛夜叉像の右足は蹠に打たれた短い竹釘の頭を蓮肉の小孔に入れて安定を保つだけとし、代わりに左足はその底面から極めて長い柄(長さ約十二cm)をつくり出している。

5 (円成寺大日如来像台座内墨書)

「運慶承 安元元年十一月廿四日始之

給料物上品八丈絹肆拾参疋也

已上御身料也

奉渡安元式季^中十月十九日

大仏師康慶

実弟子運慶

□

6 水野敬三郎「院政期の造像銘記をめぐる二、三の問題」(『美術研究』二九五 昭和四十九年)

7 水野敬三郎「五大明王像」(『日本彫刻史基礎資料集 平安時代』造像銘記篇四 中央公論美術出版 昭和四十二年)

8 本山慈恩寺普賢菩薩像の乗る象は、両目の周辺を割矧ぎ、かつ目の形に沿って割り抜いている。玉眼などの異材を嵌入するのが目的とみられるこの手法は、本体の截断や割りと技法的な関連が考えられる。

9 伊東史朗「阿弥陀如来坐像(法道寺蔵)」(『学叢』一三 平成三年)

10 金剛夜叉像の現在の岩座は、框座の左方に寄り過ぎである。痕跡から考えてももう少し大きかったはずで、この岩座(素地・古色)は後補または彫り直しである。

11 鞍敷には、黄色地に緑青の花と蔓による唐草文、その間に朱色の魚天子風の点を充填する。その縁は内側から、二重截金線、彩色で三角形を連ねる帯、太・細の截金線、朱地に截金菊花文を連ねる帯、細・太の截金線、ベンガラ色による総。

12 有賀祥隆「平安仏画と南都仏画」(『曼荼羅と来迎図』『日本美術全集』七) 講談社 平成三年)

13 仏像の着衣のほかに、石窟寺院の窟頂には木造建築の格天井を模して、辻々に花文を配する格子文がよくあらわされる。

14 小田誠太郎「東大寺天平彫刻の文様について」(『仏教芸術』一四七 昭和五十八年) 図25

15 興福寺法相六祖像の名称は現在では寺伝を採用している。しかし、寺蔵の法相曼荼羅図(室町時代)はこの六祖像の忠実な写しが収載され、傍に現在とはやや異なる名称を付している。これは六祖像の台座にある像主の名を記した三種の銘とも一致しているので、この名称こそ正しいとすべきである。よって寺伝で行賀とある本像は、実は信観であろう。

16 右腋下部にこの文様がのこっている。

17 伊東史朗「高野山不動堂の八大童子像と運慶」(『学叢』六 昭和五十九年)ではこれらの文様を「辻飾り斜格子文」と表現している。

大型の連珠丸文を思わせる文様は、中川寺旧藏毘沙門天像(川端家藏、応保二年(一一六二)の腰甲の縁にあり、また互いに相接する丸文は同像の袴にすでに見られる。いずれも上代裂の文様に基づいており、延暦寺像よりも以前に奈良地方でこのような文様が行われていたことが確かめられる。

『山州名跡志』(一七二一年刊) 卷八

「大覚寺……門南 仏殿南 本尊 五大尊ゴダイジン 不動坐像三尺 四五寸許 余ノ四大尊立像三尺 四五寸許

共ニ作弘法 各ク 安ス厨子ニ

20 大覚寺には大小二具の五大明王像が伝存する。小の一具は本稿で言及している明円作のもので、大の方の一具は、製作時期が鎌倉(軍荼利・大威徳)、室町(不動)、江戸(降三世・金剛夜叉)の三期に分かれる。ところで、『山城名跡巡行志』(一七五四年刊)第四の清涼寺五大堂の項に

本尊五大尊内尊 不動・大威徳・軍吒利夜叉共弘法

とあり、大覚寺五大明王像(大の方)の鎌倉・室町時代作の構成と一致している。また『嵯峨五台山明王院五大堂略縁起写』(『大覚寺文書』上 大覚寺 昭和五十五年)に、建保五年(一一二七)に清涼寺五大堂が焼失した際、再建者公曉上人が空海刻彫の五大明王の印像(印仏または摺仏のことか)に「嵯峨五大堂」と記したとあるが、これは現存の大威徳像の像内に納入されていた五大尊摺仏(ただし室町時代のもの)の「嵯峨 清涼寺 五大尊 一夢(花押)」という銘と吻合する。これらのことから、大型の五大明王像は清涼寺五大堂旧藏と考えて間違いない、特別展覧会カタログ『大覚寺の名宝』で、本像が清涼寺傳來といえないと記した筆者の概説および作品解説は、訂正されるべきである。

神護寺五大堂が空海建立と考えられる点については、伊東史朗「真言密教彫像論」(『神護寺と室生寺』新編『名宝日本の美術』八 小学館 平成四年) 参照。

なお『凶像抄』第四(軍荼利)裏書に

高雄像、一面八臂、第一左右結印、右二施無畏、三印、四三古、左二戟、三斧、四輪

とある。高雄曼荼羅に軍荼利像は現れないので、これは神護寺五大堂

像のことと推定される。東寺講堂像が扱ったといわれる『陀羅尼集経』所説の軍荼利の持物と比べると、持つ手に若干異動があるものの、この文献により神護寺像も空海系の八臂像だったことが知られる。両不動明王像は総髪、両目瞋目、上齒列で下唇を噛むといういわゆる弘法大師様の姿であるが、次のように凶像の重要な箇所が相違している。

(大覚寺像)

頭頂に四ツ巴風の沙髻

束髪紐(花飾付)を付ける

弁髪を括らない

顔を正面に向ける

足釧を付けない

右足を上に半跏趺坐

(東寺像)

頭頂に蓮華(欠失)

束髪紐を付けない

弁髪を四方所で括る

顔を斜右前に向ける

足釧を付ける

右足を上に結跏趺坐

一方、両四明王像は形式上非常によく似ているが、相違する箇所もあり、それは次の二点である。(1)東寺の軍荼利像だけが腰に獣皮を巻いているのに対し、大覚寺像では降三世・軍荼利・金剛夜叉の三像がこれを付けていること。(2)東寺大威徳像の乗る水牛が頭を正面に向けているのに、大覚寺像の水牛は頭を左方に振っていること。

後者(2)について凶録の中で、獅子・狛犬が拝者の方に頭を向けるなど動きの出でくるのがちょうどこの頃なので、大覚寺像の水牛の動きも、写実的な時代風潮の中から現れたものと述べたが、仏画では水牛はほとんどが頭を横に向けているので、このような凶像に基づいて、かつ時代の傾向に沿って写實的に表現されたという方がより正確だろう。

各種凶像集は東寺講堂像の形式が経軌と相違している点を、「東寺様」などと称してことさらに注意した箇所がある。次にそれらを書き出そう

(凶)『凶像抄』別『別尊像記』

降三世明王 右第二手に鈴を持つ。左第二手に戟銷を持つ(凶、別、阿)。

左足は自在天の頂に按じ、右足は彼王妃の乳房の上を踐む(凶、別、阿)。

四面みな青色(凶、別、覚、阿)。

軍荼利明王

一面八臂は『陀羅尼集經』第八に依るか(図、別)。
大威徳明王

持物は胎藏図に同じ。ただし臥している水牛に乗る(図、別、阿)。
金剛夜叉明王

秘軌の文に依る。ただし左足を伸し花上を踏み、右足は少し屈して
いる(図、別、阿)。

現在の持物は東寺講堂像、大覚寺像ともにすべて後補なのでこれは措
くとして、ここに挙げられたそのほかの図像の特徴が大覚寺像にも共
通している点は注目される。

降三世像の左足が自在天の頂に按ずるのが東寺様とあるにもかか
わらず、実際は胸辺りを踏んでおり、齟齬を生んでいるが、大覚寺像
も同じように胸部を踏んでいる。また諸図像集には記されないが、軍
荼利像の足を見ると、ほかの多くの作例では、右足を伸し左足を屈す
るところ、東寺講堂像と大覚寺像は逆の動勢となっているのも、両像
だけに見られる特徴のひとつだろう。

24 最近、京都府久美浜町八幡神社から「丙辰(建久七年か)」銘の石造三
尊像の断片が発見されたことが報じられた。この脇侍像(左脇侍のみ
のこる)も片足踏下げの坐勢を示しており、十二世紀末におけるこ
のような形式の地方への滲透を物語る一資料である。

(付記)

本稿第三節は、昨年十一月四―八日に行われた国際交流美術史研究会第十
一回シンポジウム(テーマ…東洋美術における装飾性)における筆者の口
頭発表「院政期仏像文様の京都と奈良―丸文と蜀江文―」の内容と一部重
複している。