

南北朝・室町時代の暈縞

鈴木正文*

A Study of Ungen (Color Gradation) in the Nanbokucho and Muromachi Eras

Masafumi Suzuki

I 序

大陸から舶載された暈縞は、奈良時代のものが、唐風文化の繁栄という異国情緒を伴って、最も華やかで新鮮な印象を与える。この時代のものからは、配色における法則性もある程度明確に見出すことができる^{註1}。その後、弘仁時代にもたらされた新しい密教の影響や、遣唐使廃止による和風化の傾向に伴って、暈縞の法則の上にも多少の変化が見出される^{註2}。この変化の内容には、色相の組み合わせ方・文様の種類や形状・界線の色相や太さの強弱・塗料の種類・彩色の技法・彩色された場所等が挙げられる。中でも文様の種類や形状、そしてそれを縁どる界線の色相や太さの強弱の変化は、彩色された作品の全体観を大きくかえているように思う。例えば弘仁時代の密教美術に見られる太い朱色の界線を用いた渦巻き状の暈縞は、重々しく・神秘的・内包的な印象を与えるし、平安時代の浄土教美術にみられる白の界線で緩やかなSカーブによって構成された暈縞は、優雅で軽やかで且つ繊細でもある。鎌倉時代になると、黒もしくは黒と金による界線によって、太く力強く縁どられた暈縞が見られるようになる。同時に色相の組み合わせも、赤・青、緑・紫の4

色相から、赤・青・紫の3色相または、赤・緑の2色相というように色相数の少ないものや、モノクロの段暈かしで表現し暈縞といたがたいものも出てくる^{註3}。こうした変化の要因としては、大陸文化の影響、特に仏教の思想的変化によるところが強いように思う。

鎌倉時代以降の暈縞については、形骸化してゆくということが通説^{註4}となっており、これ等をまとめた文献は見当たらない。本研究では、前回まとめた「鎌倉時代の暈縞について」^{註5}の継続研究として南北朝・室町時代をとりあげ、その概略を探ってみた。方法として、一部当該時代の現存する美術品及び建築遺構を実際に見学することによって調査し、他方美術全集等の図版を中心にし、暈縞及びこれに近い手法を用いている作品を収集し考察を試みた。

II 背景

1. 時代区分

取り扱う時代は、鎌倉時代の後を受け織豊時代に至るおよそ240年間であり、通常これを三期に区分する。第一期は建武元年(1334)から明德三年(1392)までの約60年間で、政治的には鎌倉中期より持明院統と足利氏統の二つの子孫が交互に天皇の位に付くことが習わしとされてきたが、当時代には両統が京都と吉野の南北に分かれて二人の天皇が対立した所謂、公武争

* 本学講師 意匠学

乱の時代であった。これが明徳三年に足利三代将軍義満によって合一されるまでの時代が南北朝時代である。第二期は明徳三年から応仁元年(1467)までの約80年間で、京都の室町に置かれた幕府の隆盛期といえる。足利氏による武家政治の徹底策は守護勢力を増大させたが、後に権臣の専横をきたし、幕威を失墜させる結果を招く。そして細川勝元の東軍と山名持豊の西軍の激戦で始まる応仁の乱(1467~1477)までを室町時代前半期とする。第三期は応仁元年から天正元年(1573)までの約100年間で、群雄割拠の戦国時代であり、これを室町時代後半期とする。

2. 文化

学問・芸術においては多様化の様相を程し、ことに室町時代前半期には、将軍義満(1358~1408)の北山文化と義政(1436~90)の東山文化という中世の象徴的な二つの文化を生み出した。これは五山の漢学や詩文、水墨画や書院造、庭園や茶の湯が主な内容で、共に武家による貴族的色彩の濃い文化であるが、東山文化においてはこれと共に連歌・御伽草紙や能楽・謡曲・狂言といった庶民的な文学や音楽・舞踊が出現し、貴族的な中にも庶民的な要素が入り交じった文化が形成された。

1) 宗教

南北朝時代には、鎌倉時代から広まった禅宗の一派である臨済宗の興隆がある。尊氏・直義兄弟は、当宗派の夢窓国師の勧めにより、元弘以来の戦没者を弔う目的として各国に安国寺と利生塔を造立し、後醍醐天皇の冥福を祈るための天竜寺を建立して、京都や鎌倉を中心とする臨済宗寺院の外護に勤めた。幕府の保護下にあった同宗派は、室町時代には全盛を誇り、ことに前半期には京都と鎌倉に官寺として五山十刹の制がしかれ、政治と結びついて武士階級の間を広まっていった。

一方、庶民の間には浄土教を母体とする一向宗が信者を得て、京都の東山大谷本願寺・下野高田専修寺を中心に勢力を増していった。このうち本願寺派は、天台宗や日蓮宗の信徒と度々

争った。日蓮宗は応仁の乱後に京都の民衆間に広まるが、天文法華の乱(1536)では、叡山衆徒の寺院破壊活動によって衰微した。浄土宗は諸派に分裂するものの、東国の民衆の間に広まってゆく。

新仏教の興隆が烈しい時代にあって、神道は本地垂迹説に基づく従来の考え方と異なった神本仏迹説をたてて、明治時代の神仏分離の思想に結びつく基をつくっていった。

2) 絵画

禅宗と期を同じくして中国から招来された宋・元の絵画は、鎌倉から南北朝時代にかけて、我が国の画壇の方向を大きくかえた。これは禅宗の師資相伝に伴う頂相画と墨線に淡彩を施した道釈^{註6}人物画や山水を描いた水墨画の招来であり、これ等の絵画は従来の画院系の着彩画を軽視し、色彩をはらいのけた水墨表現を重視する風潮を生む。この水墨画の技法は、禅僧の精神主義的な思想によって受容され、水墨による道釈・山水・花鳥画が、当代絵画の主流となっていた。

宋・元画の受容は、鎌倉時代においては宅間派^{註7}のような仏画や仏像の彩色に携わる絵仏師においても顕著であったが、南北朝時代になるとむしろこうした職業的画人よりも、可翁・黙庵・靈淵・鉄舟徳濟・玉腕といった禅僧としての画人によって模倣的になされたといえてよい。この新しい様式の絵画は、後に旧来の「大和絵」に対して「漢画」と呼ばれるようになり、室町時代には周文・雪舟・宗湛等によって我が国固有の水墨山水画へと発展し、狩野派によって桃山時代以降のスケールの大きい画面を作り出してゆくことになる。

一方、大和絵は漢画におされて、寺社縁起などの絵巻物に多くの作品が残っているが、留意すべきものに乏しい。こうした中で土佐家は、将軍家の庇護を受け、多くの優れた絵師を生み出した名家として知られる。伝統的様式の上に立脚した技術の生み出す品格の高さは、力強く奔放な庶民性は持ち合わせていなかったが、軽さ、明るさといった点で、上層階級によって愛

南北朝・室町時代の量綱

される要素を持っていた。

3) 彫刻

運慶を中心に隆盛をみた鎌倉時代に比べ、当時代の彫刻には優品が乏しいといわれる。これは礼拝対象としての仏像の需要が激減し、戦乱により大規模な造営が不可能となったからである。それゆえ現存する作品には比較的小品が多く、様式的には宋・元画の影響により、装飾性

が強く、工芸的側面が強調され、鎌倉時代中期以降を踏襲している作品が多い。

仏像彫刻が低調なのに比べ、頂相としての肖像彫刻と、能楽の出現に伴う能面の作品には、鎌倉時代の写実性を深めた優作が多く、ことに能面には、理想化表現としての仏像とは異なった、幽幻化の表現がなされた。

4) 工芸

表1 量綱が施された仏教美術品数の教義別分類

教義	年代	絵画			彫刻			工芸		計
		仏画	壁画	屏絵	仏教像	畳座	光背	繡仏	華鬘	
釈迦関係美術	南 室前 室後 室不	3 3								3 3
	小計	6								6
大乘仏教美術	南 室前 室後 室不	7 1	1	1	3				1	12 1 2 2
	小計	8	1	1	3	1	1		2	17
密教美術	南 室前 室後 室不	16 2 4	1 2 1	1	1				1 4	19 5 1 8
	小計	22	4	1	1			5		33
浄土教美術	南 室前 室後 室不	4 1 2 1			1				2 1 12	5 3 3 13
	小計	8			1			15		24
禅宗美術	南 室前 室後 室不	1								1
	小計	1								1
垂迹美術	南 室前 室後 室不	5 1 6		1						5 1 1 6
	小計	12		1						13
計	南 室前 室後 室不	36 7 2 12	2 2 1	1 1 1	5		1 1	3 1 16	1 1	45 13 7 29
	計	57	5	3	5	1	1	20	2	94

*注 室不は室町時代の製作であるが、年代が不明のものをさす。

唐物趣味の風潮は工芸にも強く反映し、舶載された中国工芸品の技法が様々な形で取り入れられ、当代工芸は目覚しい発達をとげた。沈金・堆朱・天目茶碗をはじめ、摺箔・縫箔の染織技法といった多くの技法がこの時代に開発されている。

5) 建築

当代の建築は、鎌倉時代からの折衷様を継承するにとどまり、独特の様式の確立はなされなかった。しかし、地方においては、神社の建築物に、寺院建築に属する建物が併立されるようになり、折衷様の展開が幅広くなされていった。

他方、住宅建築においては書院造りが新たに興ったが、様式的完成には至らず、桃山時代に統一される過渡的な段階で終わっている。

Ⅲ 暈網彩色を用いた美術品及び建築遺構

当代の国宝及び重要文化財を中心に、暈網及びこれに近い彩色技法を用いた美術品と建築遺構を抽出し、その特徴を調べた。美術品は仏教美術に属するものと、一般の美術のものに大別でき、仏教美術が大半を占めている。そこで仏教美術に関しては教義別と部門別に分類し、年

表2 暈網の表現が見られる一般美術品数の時代別分類

年代	部門					
	絵巻物	扇絵	肖像画	水墨	染・刺繍	計
南北朝			2			2
室室	1		2			3
室室	5	4	1	1		11
室室	2	1			1	4
計	8	5	5	1	1	20

表3 暈網が施された寺社建築数の時代別分類

年代	寺・社		神社	計
	塔	院門		
南北朝				
室室	2		1	3
室室	2	1	2	5
室室			16	16
室室			2	2
計	4	1	21	26

代を南北朝時代・室町時代前期・後期・室町時代の年代不詳の4期に分けて作品数を出し、表1にまとめた。教義別の分類の方法は、多くを石田茂作氏の『仏教美術の基本』に従ったが、浄土教の美術を大乘仏教の美術から独立させている点や、禅宗寺院に安置された天部を釈迦関係の美術の中で扱っている点など、分類上やむをえない矛盾点を多少含んでいる。一般の美術品は部門別に、建築は神社と寺院に分類し、それぞれの数を4期の年代別に並べ、一般美術は表2に、建築は表3にまとめた。

これらの作品数は全体を把握するための目安であって、今後補充する可能性がある。尚、資料として作品及び社寺名の一覧を、表4として最終頁に記載した。

作品を量的に概観すると、当代に隆盛を見た禅宗に關係する美術品や建築遺構にはそれほど暈網が見られず、密教關係の仏画や曼荼羅、浄土教の曼荼羅や繡仏といった、前時代から継承された教義に關係するものに多く見出すことができる。このうち浄土教の繡仏は、室町時代に入ると増加する傾向があるが、その他の仏教美術では南北朝期のものに多く集中し、室町時代に入ると減少している。これは、時代の主流をなしていた禅宗をはじめ、庶民に信仰された日蓮宗や浄土教の各宗派では、礼拝対象としての仏画や仏像の必要性がそれ程なく、需要が減ったことの現れである。

これに較べて、建築の彩色においては、室町時代後半期の神社本殿の外装に多くの暈網彩色を見出すことができ、近畿地方を中心に神社の勢力が増したことを示している。

1. 彫刻

1) 禅宗の彫刻

偶像礼拝を軽視する禅宗においても、まったく仏教像を必要としないわけではなく、地藏菩薩や釈迦三尊、時には薬師・観音・文殊を本尊とする場合がある。これに阿難・迦葉・十二菩薩などが加えられたり、梵天・帝釈天・四天王・韋駄天といった大乘仏教関係及び、十六羅漢・五百羅漢といった釈迦関係の仏教像が置かれる



図1 四天王（増長天）法隆寺上堂



図2 吉祥天倚像，興福寺（命尊の彩色）



図3 金剛薩埵・円教寺

ほか、祖師像，いわゆる頂相彫刻を祭ることが多い。

当代の禅宗に関係した仏教像の製作には，円派や院派のような都仏師の活躍が知られるが，その彩色は多くの場合，別の絵仏師や工人によって施された^{註8}。当代に多く作られた頂相彫刻にも，衣や袈裟に唐草風の細かな彩色を見ることができるが，金彩のものが多く，暈網彩色は確認できるものがなかった。

従来の着彩された仏教像の多くは，白土下地を全面に施し，その上に彩色する方法が取られていたが，鎌倉時代中期以降から鎌倉では，白土を主成分とするペーストを型押しし，草花の文様を立体的に浮きたたせ，その上に彩色を施す土紋彩色による仏教像が造られた。この技法は宗・元の技法といわれ，剝落によって色彩をとどめていないものが多いので確かなことは分からないが，暈網彩色はされていないものと思われる。

2) 旧仏教の彫刻

京都・奈良及びその周辺に現存する旧仏教の仏教像には，南北朝期の暈網彩色がよく残っている作品が数点ある。これを年代順に並べると次のようになる。

貞和元年（1345）法隆寺上堂 四天王（図1）

貞和三年（1347）興福寺 吉祥天倚像（図2）

延文元年（1356）靈山寺 四天王

〃 四年（1359）円教寺 金剛薩埵（図3）

当代の南都では，運慶の流れをくむ慶派と，無名ながら実力で台頭した椿井仏師といわれる一派が造仏において活躍しており，椿井仏師の勢力は慶派をしのいでいたといわれる。法隆寺上堂の四天王と興福寺の吉祥天倚像は，椿井仏師の寛慶によるもので，靈山寺の四天王も，法隆寺の四天王のミニチュアと思えるほど類似していることから，寛慶もしくはその関係の仏師によるものと考えられる^{註9}。円教寺の金剛薩埵は慶派の康俊によるものである。

当代の南都絵所は，一乗院と大乘院に所属する芝座・吐田座・松南院座の三つの座を主として構成されており，仕事を分担して共存していた。そして南都の仏教像の彩色は，通常これ等の座に所属する絵仏師によってなされており，これ等4点の中で明確なのは興福寺の吉祥天倚像で，松南院座の命尊による彩色であることが知られている。南都絵所は，京都の絵所と互いに勢力を競う状態にあって，法隆寺の場合，当時はまだ南都絵所の独占的職域になっておらず，上堂の四天王のうち二軀は京都の絵仏師が担当した。しかも相論の末，増長天の彩色権を

京都の絵仏師に奪われたといわれる^{注10}。こうした事態の詳細は不明であるが、四軀の四天王の彩色を割当てられた二つの絵所には、それ程の作風の差がなかったことは想像される。靈山寺の四天王と円教寺の金剛薩埵の彩色については明らかでないが、地域的には南都絵所の絵仏師によるものと思われる。

南北朝期の南都絵仏師によるこれらの暈網彩色を、松南院座の命尊を中心に調べてみると、吉祥天の衣や台座には金彩の幾何文様の中に団花文や縞状の文様を、赤・青・緑の2～3段の暈網彩色で表わしている。界線は上半身に赤を主体として一部を黒や切金で表現し、袴の前面など比較的目立つ部分は金泥の盛上げ彩色で表現して、小作品ながら彩色技法の集大成的な作風を感じさせる。こうした彩色方法は、既に鎌倉中期以降の作品に見られるが、この像の文様の形状には硬さがあり、形式化の傾向が見られる。吉祥天の厨子の彩色も命尊によるもので、五色雲に乗った白象の頭上や背に描かれた蓮華座と宝珠が、赤・青・緑の暈網で表わされている。

法隆寺上堂と靈山寺の四天王の彩色は、切金による幾何学的文様の中に唐草や団花文を暈網で表わしている点や、界線に赤を主体として金泥の盛上げ彩色を併用している点などが、命尊の彩色と共通している。円教寺の金剛薩埵は、漆地の上に粉溜彩色^{注11}によって落ち着いた金色にし、条帛や裳には更に盛上文様と切金を併用している。暈網彩色は蓮華座に施され、漆箔下地に緑の地を作り、その上に雲の形を赤・青・紫の3段暈網で表わしていて、界線は強弱のある太めの黒で、上記の3点の彩色とは多少異なっている。

以上4点の彩色は、金剛薩埵が粉溜彩色を用いている点や界線を強弱のある黒で表現している点などで他と異なるが、総体的には鎌倉時代の暈網を踏襲したものといえる。命尊の暈網は、界線に赤を用いており、古様を示す点で、伝統を重じていたことがわかる。

室町時代の仏教像には、明確な暈網を見出し

得なかった。この時代の遺品は全国的にかなり多く存在しているが、一般に美術的に優れたものが少ないといわれている。後半期にはことに、院家の斜陽化によって仏所や絵所の分立をきたし、座の慣習もくずれて自由競争が烈しく、地方へと職を求める傾向が強くなる^{注12}。

善水寺の薬師如来の光背や、西大寺の興正菩薩坐像の暈座の暈網彩色はこの頃のもので、補作的なものが多く、美術的に優れたものは見当たらない。

2. 絵画

1) 禅の絵画

南北朝時代には、可翁や黙庵のような秀れた道釈画家が出た。いわゆる漢画の勃興期にあたり、道釈画は旧来の仏画のように信仰の対象とされるべきものではなく、表現の奥にある境地を読みとろうとする鑑賞的性格が強い。それゆえ禅の直覚的体験に基づいた主体性に関わる内容が描かれることになり、水墨の減筆体が初期の道釈画家にとってふさわしい技法として受け入れられた。

この時期の道釈画家には、絵仏師系の画家と禅宗の画僧の二通りが考えられ、絵仏師系は鎌倉時代(1291)東寺の十二天屏風を描いた勝賀・中期の長賀・末期の栄賀といった、仏画や羅漢画で知られる宅間派の絵師達であり、南北朝末に現れたのが、五百羅漢図五十幅を描いた東



図4 明兆、五百羅漢図、根津美術館

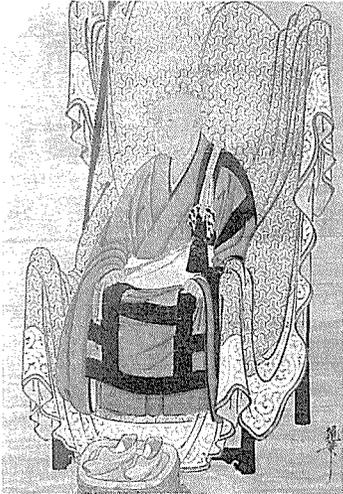


図5 明兆、聖一図師像、東福寺

福寺の絵仏師明兆（1352～1431）であった。明兆を継承した画家には、一之・霊彩・赤脚子などが知られ、室町時代前半期には明兆派として共通した特色を示す。この頃の北山文化には、山水風景画が絵画史上の大きな流れとして表われてくるが、その中心が周文であり、次の東山文化には周文の弟子である雪舟・宗湛らの周文系の画家と、明兆系の画家、東山画壇の一翼を担った阿弥派、鎌倉の禅林の画僧を中心とする鎌倉派などの各派が生じ、水墨による道釈画や山水画は全盛期を迎える。

こうした禅を核とした水墨画において、山水風景画には暈網的な手法は見出すことはできず、しいてそれらしい技法を探せば、道釈画家であり仏画や山水にも才能を示した明兆とその一派の描いた道釈画や頂相などに、それらしい彩色を見出すことができる。年代順に並べると次のようになる。

至徳三年（1386）東福寺 五百羅漢図 明兆
至徳三年（1386）根津美術館 五百羅漢図

明兆

南北朝時代末期 東福寺 聖一國師像 明兆

応永十五年（1408）東福寺 涅槃図 明兆

永享七年（1435）大蔵経寺 涅槃図 霊彩

明兆の五百羅漢図（図4）は、背景の水墨による鬱勃たる表現と、羅漢の衣服や仏具の明快な色彩とからなる独得の表現がなされている。

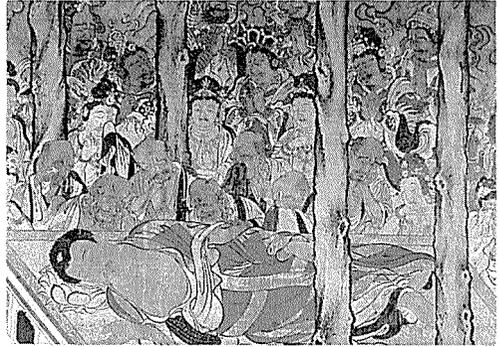


図6 明兆、大涅槃図、東福寺

暈網的な表現は、僧の衣裾や台座に描かれた牡丹唐草に見られるが、明確には暈網といいがたい。聖一國師の頂相（図5）では、^{きょく}曲^{くわい}袿に掛けられた布の唐草と亀甲文に似た幾何学的文様に、青と緑の2～3段の暈網彩色がなされている。これと同じ文様の暈網は、応永十五年（1408）^{註13}に建てられた東福寺の三門上層内部の彩色にも見られるが、明兆との関係は明らかでない。また同じ文様が、明兆による他の頂相や、前記した涅槃図（図6）の台座にも見られるが、暈網彩色で表現されておらず、明兆のもつ彩色方法の幅の広さを思わせる。

鎌倉時代前半期までの仏画には、菩薩や天部の衣服の文様や嬰珞や冠の花や珠を暈網彩色で表現するものが多く見られた。しかし後半期には、金泥彩色と黒の強弱のある描線が暈網に代



図7 雪舟、寿老図、ポストン美術館



図8 不動明王像、唐招提寺

って見られるようになったが、明兆や霊彩による涅槃図にも、これが顕著であり、暈網的表现は冠や袖口の極一部にしか見られない。嘉暦三年（1328）に良詮によって描かれた福井県本覚寺の涅槃図にも、ほとんど暈網が見られず、金泥線がこれに代っている^{註14}。これらの点から、宋・元画を受容した道釈画家は、仏画においても暈網彩色を用いなくなっていくことがわかる。

2) 雪舟の段量し

雪舟の水墨道釈画の中には、暈網とはいいがたいが、水墨の段量しを用いた作品がみられる。文亀二年（1502）ボストン美術館所蔵の寿老図（図7）には、岩の上に座る老人の袖や裾の部分が、水墨による2～3段の段量しで表現されている。雪舟は他にも数点の寿老図を描いており、いずれも減筆体による薄がけの量しであって、この図のように部分的であっても段量しを用いられることは、水墨画においては珍しい。

平安時代の巨勢派以来の描法である作り絵や堀り塗りとは異なって、室町時代は線描の時代といわれるように、減筆体が主流となる^{註15}。こうした傾向は鎌倉時代の宅間派の絵師等が用いた薄がけの画法に見る事ができる。勝賀の十二天屏風のように、線の太さは自由に変化し、薄くかけられた色は線の上に掛かって、それ



図9 大威徳明王像、唐招提寺

を塗り消してしまうことがないので、線にも色にも動きが出て来る。こうした利点は禅の精神性の表現に適していたと思われるが、更に色味が取り去られて線描に徹してゆく。暈網彩色は旧来の描法に属し、輪郭線の動きを妨げずに塗らねばならないという不自由さがある。こうした不自由さが、禅の絵画の中に暈網が見られなくなってゆく理由の一つであると思われる。

雪舟は中国で広範に渡って描法を学び、一箇中に用いる線描の方法は非常に多いといわれる。寿老図における段量しの表現も、雪舟のそうした描法の広さの一端をうかがわせる。

3) 密教の絵画

平安時代以降は密教関係の仏画が多量に制作され、そこに描かれる台座・光背・瓔珞・衣服の花文様などに暈網彩色を用いた作品が数多く



図10 八臂大元師明王図、醍醐寺



図11 栄賀, 不動明王二童子像, 静嘉堂



図12 愛染明王, メトロポリタン美術館



図13 千手観音(六観音のうち) 東寺

見られた。南北朝時代には前代よりも減ってはいるが、このような仏画が多く見られる。この時代の密教絵画の特徴として、次の点が知られている^{注16}。

- ① 天衣や裳の描線が、やや肉太の緩やかな重い線である。
- ② 衣文は濃厚な色彩で表わされている。
- ③ 金泥による細密文様が多用されている。
- ④ 璎珞・腕釧・持物などに金泥盛上げ彩色を用いる。

暈網彩色においては、前代から太めの黒や金色の界線を引いているものも多く見られた。また金泥による細密文様が多くなった事により、暈網のような段階的な表現は細かすぎて無理なせいか、段数が減らされたり暈しの表現に代えられたりして、明快なものが少なくなる。璎珞や腕釧などの小さなアクセサリ類は、暈網彩色されるものが減り、金泥彩色のものがほとんどとなる。このような傾向は、密教絵画に限らず、旧来の仏教の絵画全般にいえることであり、菩薩や天部の衣服や甲冑の花文様や璎珞の表現には、この傾向が強い。

しかし、暈網彩色が減少する傾向が見られる中で、明王図の台座の表現には前時代と同様の瑟瑟座や蓮華座に暈網彩色が施されるものが多

い。例えば14世紀後半・唐招提寺不動明王像(図8)や、同時期で文和五年(1356)靈山寺三重塔壁画の五大尊像の中には、朱・紫・青・緑・黄などの色相で黒を中心に3~4段の多彩な暈網で彩色された瑟瑟座が見られるほか、同時期の唐招提寺大威徳明王像(図9)の乗る水牛の鞍や台座には、これに似た縞状の暈網が見られる。室町時代初期・醍醐寺の八臂大元師明王図(図10)の場合、瑟瑟座をはじめ、裾の裾に牡丹唐草・帯状の文様・団花文の暈網のほか、璎珞や腕釧にも花文様が暈網で表現されて

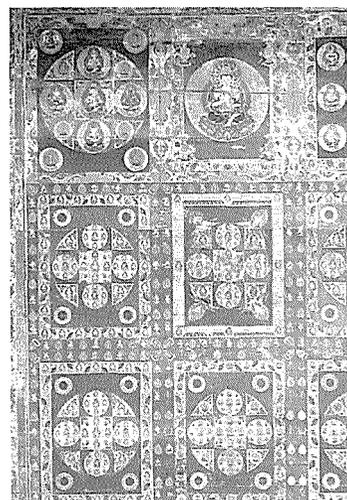


図14 長尊, 金剛界曼荼羅・観心寺



図15 慶舜, 当麻曼荼羅(文亀本)
当麻寺



図16 刺繍種子阿弥陀三尊図, 熱
海美術館



図17 刺繍阿弥陀三尊来迎図, 中
宮寺

おり、金泥彩によるアクセサリーの多い中では特異な作品である。

瑟瑟座の暈網彩色による表現は、不動明王二童子像においても多く見られるが、南北朝から室町時代において描かれた図の中には、瑟瑟座に代って岩座に明王が乗る形式のものがでてくる。南北朝時代・宅間派の栄賀によって描かれた図(図11)の場合、白波の寄せる海上の岩場に不動三尊を配し、衣文や璎珞に金泥彩を多用するが暈網は見当らず、しいていえば天と海中に描かれる竜のもつ宝珠が、暈網的であるにすぎない。宅間派のように宋・元画を受容した絵師による図には、比較的暈網彩色が用いられなくなる。

蓮華座の暈網は、愛染明王や観音像に多く、14世紀中期・メトロポリタン美術館の愛染明王(図12)には、赤系4～5段の蓮華座及び返り花の他、頭光や三辺宝珠にも多彩な暈網が見られる。同時期の東寺・六観音のうち、聖観音と千手観音(図13)には階調数が4～5段で、蓮弁の数も多く、しかも複雑に組み合わせられたものが見られる。この時期の蓮華座の表現には、暈網彩色によらず量しや蓮脈状の縞を用いるものがでてくる。東寺の六観音の場合もこうした表現が見られ、六幅のうち二幅のみに暈網彩色

が施されていて、蓮華座の表現においても暈網彩色が減る傾向が見られる。

密教の曼荼羅に描かれる諸尊の蓮華座は、暈網による表現が多い。唐招提寺と観心寺の壁面には、南北朝から室町時代にかけて描かれた両界曼荼羅がある。両方共に界線を金泥彩で表わし、色は濃彩で形も細かいため、金色が強くなり出し、暈網的效果が活かされていない。観心寺の図(図14)は明光に師事したといわれる長尊(1394～1427)によるものといわれるが、表現が細かく、かなり硬い感じを受ける。その他室町時代に入ると、曼荼羅には転写の間に形がくずれ、形式的で生彩のないものが多くなる。

4) 浄土教の美術

当麻寺には永正二年(1505)頃の当麻曼荼羅が二幅ある。一般に文亀本(図15)と中之坊本といわれ、文亀本は南都絵所の芝座の絵仏師で慶舜の作であることが知られ、南都の伝統のといった作品である。多くの蓮華座・花文・雲文・光変には2～3段の暈網彩色が施され、諸尊の装身具・樓閣の柱・庭園等には金泥彩や切金を併用して精緻な技巧による表現となっている。中之坊本もこれに類似しており、いずれも奈良時代盛期の当麻曼荼羅を参考に行っているた



図18 春日曼荼羅図, 宝山寺

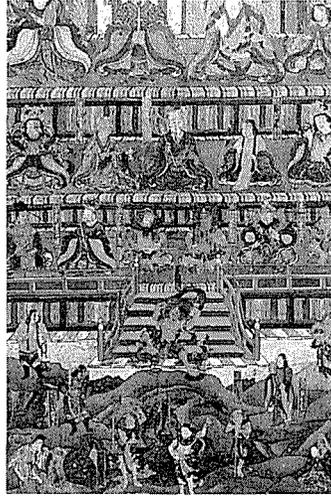


図19 熊野垂迹曼荼羅図, 静嘉堂



図20 春日鹿曼荼羅図, 静嘉堂

め、細い朱線で界線を施した古様を示す作品といえる。またこの時代の密教の曼荼羅と比較すると、暈縹彩色も効果的で、密度の高い作品といえる。

浄土教の美術において、暈縹彩色を用いた作品は、繡仏に多い。インドを起源とする繡仏は、中国に入って唐で盛んに作られ、日本でも天寿国曼荼羅が示すように、飛鳥時代から盛んとなった。平安時代には絵画におされて低調だったもの、鎌倉時代の浄土教の興隆により、再び盛興をみた。南北朝・室町時代の浄土教は更に普及され、繡仏の制作量は鎌倉以上で、36点の遺品のうち、33点が浄土教関係の作品である^{注17}。その形式は10種前後であるが、中でも種子阿弥陀三尊(図16)や阿弥陀三尊来迎図(図17)が多く残っている。このうち暈縹彩色が用いられている作品は15点程あり、種子阿弥陀や種子幡では蓮華座や天蓋の蓮華を暈縹で表わし、来迎図においては阿弥陀の乗る紫雲を紫・紅・白の三段の暈縹で表現するほか、蓮華座や頭光も暈縹繡にしたり、阿弥陀の裳の花纹様を暈縹風に繡い上げたものもある。この時代の作品の多くは、当時「ぬい物し」と呼ばれる座を構成していた専門繡士による集団において作られたらしい^{注18}。それゆえ画題の類型化と同

時に、暈縹の表現も画一的なものになってゆく。特に室町末期には、暈縹繡を用いた作品が減って、紫雲の表現も単に数色の色糸を放射繡いで暈した作品が多くなる。

十王図は宋・元の画家によって大量に制作され、日本でも多数描かれて遺品も多い。二尊院と浄福寺には、大和絵で知られる土佐派の絵師によって描かれた十王図があり、二尊院の図は南北朝期の土佐行光作と伝えられ、浄福寺の図はこれを手本に、延徳元年(1489)に土佐光信によって、そっくり写されたものといわれる。十幅で一組の十王図のうち、奏江王図の本地仏として描かれる明王の瑟瑟座に暈縹が見られるほか、それぞれの王の背後に掛けられた布に花纹様が細かく描かれ、鮮明ではないが暈縹的な表現となっている。

5) 垂迹画

垂迹美術は既に鎌倉時代から多く存在し、当代にも図様は必ずしも一定ではないが、春日曼荼羅や熊野曼荼羅のように、社寺の境内に仏菩薩が集まった様子を描いた垂迹曼荼羅が多く、暈縹は主として仏菩薩の蓮華座に施されている。その特徴は総体的に表現が硬く、同形が繰り返され、形式化の傾向がみられる。

南北朝期の宝山寺の春日曼荼羅(図18)を例



図21 土佐光茂、
桑実寺縁起絵
巻、桑実寺



図22 源氏物語
絵扇面散屏風、
浄土寺

にとると、色は赤・青、赤・緑、赤・青・緑といった2～3色の組合せや、緑や青の単色で暈網彩色しており、界線は黒や金で引かれている。同時期の静嘉堂の熊野垂迹曼荼羅（図19）は、堂舎を階段状に配し、その縁をいわゆる暈網縁で表わし、更にもその間の垂直部分を縦の縞状の暈網的な彩色で表現している。色は紺・赤・空色・緑・黄土を用い、金の界線が加えられて多彩で、この種の曼荼羅では暈網縁を最も多く描いている例である。

暈網縁は、土佐派の絵師によって描かれた天皇や将軍の肖像画に多く見られる他、室町時代に多く描かれた春日鹿曼荼羅（図20）の鹿の背につけられた鞍の敷物にも、同系の暈網文様が



図23 琳賢、大仏縁起絵巻、東大寺

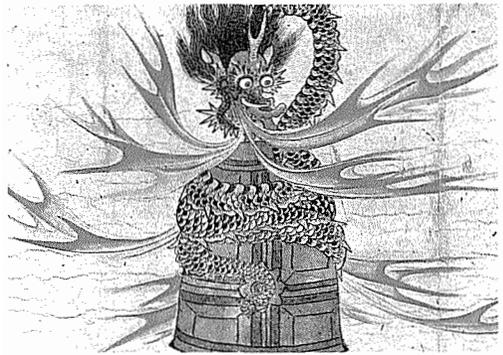


図24 道成寺縁起絵巻

施された縁が多く見られる。

6) 大和絵

大和絵にとって南北朝時代は第二の変革期にあるといわれ、伝統的な様式から従来かえりみられなかった庶民感情に立脚した絵巻がでてくる。室町時代の絵巻はその延長といわれる。当代の大和絵は、将軍家の保護下にあった土佐家によって継承され、その画業には肖像画・絵巻・源氏絵・屏風絵・仏画等がある。土佐派の中でも光信の作風は、水墨的手法を大和絵に取り入れ、人物に温い人間味を表現した風俗描写を行なった点で、その先見性が評価されている。

光信の十王図については先にふれたが、土佐派の絵師によって描かれた大和絵にも、暈網的な表現を見出すことができる。光信の子光茂が天文元年（1532）に描いた桑実寺縁起絵巻（図21）には、暈網彩色された舞楽の太鼓や衣裳の装飾が、丹精な描写によって表現されている他、女官の十二単のおめり出し^{注19}が、赤や青

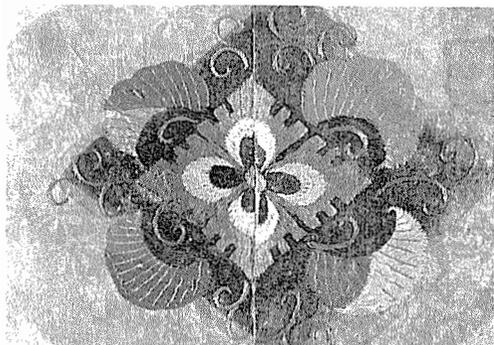


図25 大内菱に唐草文様舞楽下襲

の階調で表現されて暈縞的である。おめり出しの暈縞的な表現は、鎌倉時代にも多く見られたが、室町時代後半期の山王霊験記や、源氏物語絵扇面散屏風(図22)の中にも見る事ができる。

絵巻物の中には、天文五年(1536)東大寺・大仏縁起絵巻(図23)のように、南都の絵師によって描かれたものもあり、当時の土佐派の画風に較べ、人物や構図、彩色において単調で硬い表現となっている。如来や菩薩の蓮華座は、赤・緑や赤・青、の2色の組合せ、或は赤、青、緑をそれぞれ単独の暈縞で表現し、蓮脈を白線で入れ墨の界線を施しており、形や配色は形式的で単調な表現に変わっている。これを描いた琳賢は吐田座の絵師であり、この頃の南都絵所の経済状況は厳しく、各座に保持されていた特権は無視され、自由競争的な状況が生まれて崩壊の兆しがあったように²⁰、保護下にあった土佐派の画風に劣るのも無理もない事のように思える。

室町時代の後半期になると、祖師伝系統の絵巻とは趣をかえたお伽草子が描かれるようになる。古典味の失われた絵巻の形式化に伴って生まれたてきたものといわれ、民衆の喜怒哀楽の感情がむき出しとなる。女性の情念と法華経の功德を物語る道成寺縁起絵巻もそうしたものの一つであるが、この中に描かれた梵鐘に巻き付く竜(図24)の鱗は、赤・青・緑の各色3段で表現され、黒の輪郭線でくくられ、一風変わった暈縞彩色となっている。



図26 十三神社
本殿、和歌山
県

3. 工芸

大きな儀式に際して、寺院の内装として掛けられた華鬘は、元は花飾りであったものが、次第に宝相華や飛天をあしらった図案に暈縞彩色で華やかに飾りたてたものになった。教王護国寺を主とする大寺院にはこうしたものが多く残されている。その材質は、金属や牛皮が主であったものが、室町時代には木製のものも多く作られ、中には透彫で唐草を彫り出した上に暈縞彩色を施したものがみられる。東京国立博物館には、こうした例の他、南北朝初期の神社に掛けられた華鬘があり、仏堂以外にも華鬘が掛けられたことがわかる。

しかし、図案は花文様に代って、大和絵風の人物や馬などが描かれるものが多くなり、暈縞彩色された遺品はごく僅かである。

当代の染織の遺品の中で暈縞彩色が見られるものは、既に浄土教美術で述べた繡仏に多い。その他、間道といわれる縞文様の織物が知られるが、効果としては暈縞とは異なり、一般の服飾品や能衣裳にはほとんど暈縞を見ることができない。しかし相似形の階調表現の菱形の中に唐草文様を暈縞的に刺繍した舞楽の下襲(図25)が存在することから、当時の舞楽等の衣裳には暈縞的な図柄が多かったことも予想でき、染織において暈縞が用いられなかったとはいきれない。



図27 五重塔社
絵、明王院、
広島県

4. 建 築

南北朝・室町時代に建てられた社寺の遺構は、全国的に見ると600を越すといわれる^{注21}。ことに室町時代後半期のいわゆる戦国時代には、寺社の被災損失に伴う復興が多かったせいか、或は戦乱に明け暮る諸大名が、精神的支柱を神仏に求めたせいか、中部以東の戦いが烈しかった地域の社寺建築の遺構数が増加し、ことに、神社建築は中期から後期にかけて、近畿を中心に急増している。寺院建築は、全期間を通じて禅宗寺院が全国的に普及し、中世禅宗様が在来の様式を変え、和様・禅宗様・大仏様等の様式が互いに組み合わせられながら、折衷様の新しい手法を生み出していった。

こうした遺構の中で暈縹彩色がよく残っているものは、数の上では寺院建築よりも神社建築が勝り、室町時代後半期に近畿地方を中心に建てられた神社本殿の外装部に多く見ることが出来る。この先駆的なものは、南北朝期の正平十八年(1363)に建てられた大阪府の錦織神社で、向拝軒下の組物や柱の上部には幾何学的な文様が暈縹彩色されている他、彩色が豊富に残されている。近畿地方の神社の中で特に外部の彩色が豊富なものは、永禄四年(1561)に建てられた和歌山県の十三神社本殿(図26)で、特に側面の梁・組物・柱・壁面には、五色雲や幾何学的な文様が暈縹で施され、その間には近世大和

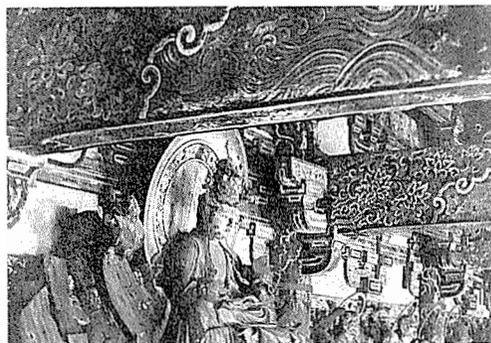


図28 三門上層内部、東福寺

絵風の草花や唐獅子が描かれて、新旧の様式が入り乱れた感じさえする。また戦乱期に中央での職域が減少し、仕事を求めて地方に下った絵師達が、こうした建築の彩色に当たったのではないかと想像される。

一方、寺院建築では前時代と同様、塔の内部を彩色するものが数点見られる他、新たに門の上層内部を彩色したものが見られる。南北朝時代(1348)広島県・明王院五重塔内部の彩色のうち、四天柱に描かれた金剛界三十七尊(図27)の蓮華座には、暈縹がよく残っている。この特徴として、赤・青・緑と共に黒が用いられており、4～5段の明快な階調で、界線は明確な黒線できくり、本格的な暈縹である。黒の段暈しによる暈縹的な表現は、鎌倉時代(1291)に宅間派の勝賀が描いた東寺の十二天の衣の中に見られたが、蓮華座において他の色と組み合わせられて用いられた例はめずらしく、平安時代に一般的となっていた紺・丹、緑・紫の組合せと較べると、紫の代わりに黒を用いたかたちになっており、紫の代用として用いたのか、効果上あえて黒を用いたのか明らかではないが、引きしまった感じを与える。

室町時代の始め(1408)に建てられた東福寺三門の上層には、構架材や天井廻りなど一面に彩色が施され、虹梁の端には牡丹唐草(図28)が黒く太い界線で描かれている。先の尖った牡丹の花弁は蝶の翅に似ており、この形状は泉涌寺の章駄天をはじめ、同時期の宋・元画の影響を受けた天部の兜にもみられることから、外来

の仏画の影響の強い彩色であることがわかる。

これら堂内部の彩色は、鎌倉時代の西明寺・浄瑠璃寺などの塔内部の彩色と較べ、幾何学的な文様が減少し、雲や海などの絵画的要素が増えている。それゆえ暈網彩色による表現もこうした要素におされ、面積的には減少してゆく傾向にある。

IV 結 び

南北朝・室町時代の仏教美術品の中で、暈網彩色が施されているものは次第に減少してゆく。特に彫刻においては南北朝時代のものに数点みられるが、室町時代には留意すべきものとぼしい。仏画においては南北朝時代の密教絵画には比較的多いが、室町時代には激減する。こうした減少の主な要因は、当代最も勢力の強かった禅宗と、それに関係する外来からの絵画の影響が強く、禅の思想を背景に興隆した漢画や水墨画は線描を主体とするため、暈網のような装飾的彩色技法を必要としなかったことによる。しかし、室町時代には、前時代から流布がなされていた浄土教が、更に全国的に庶民の間で信者を集め、信仰の対象として数多く製作された繡仏の中に暈網彩色が施された。

建築の彩色についても同様で、仏堂よりもむしろ塔や門の内部を多彩に装飾するものが、南北朝や室町時代前半期には見られるが、絵画的要素におされて暈網彩色される面積は減少する傾向があり、室町時代後半期の戦国時代にはほとんど見られない。しかしながら、神社本殿には室町時代に入ると、外装として暈網彩色を用いるものが急増し、近畿地方を中心に、こうした遺構が多く存在する。

質的には、南都絵所の絵師によるものには、比較的伝統を重んじて奈良時代を手本とするものや、鎌倉期を踏襲して金彩を併用した細密文様を多用するものが多い。宅間派によるものには、ごく一部に形式的に用いるものがある。或は土佐派のように、大和絵の中で暈網彩色された工芸品を再現的に描写するものや、女官の十

二単のおめり出しの表現に応用して、画面の品格を高めているものなど、様々な様相を示す暈網が混在していた時代といえる。

総体的に前時代を受け継ぎ、形式化の傾向が見られる中で、この時代特有の特徴としては、蓮華座の中に黒の階調による蓮弁を混じえて暈網彩色するものがあることや、お伽草子の竜の鱗に見られるように、思い掛けない所に暈網が応用されていることを挙げる事ができる。

注

注 1) 野間清六「暈網彩色の展開とその法則」(『仏教芸術』37号)に詳しく記されている

注 2) 拙稿「弘仁・平安両時代の暈網の相違について」(『文化女子大学研究紀要』第12集1981)にまとめた

注 3) 正応四年(1291)宅間派の勝賀によって描かれた、東寺の十二天屏風六曲のうち帝釈天の衣に見られる

注 4) 山崎昭二郎、関根真隆「華麗なる古代の文様と彩色」(『正倉院と天平人の創意』平凡社、124頁、野間清六「暈網彩色の展開とその法則」(『仏教芸術』37号、34頁)による

注 5) 『文化女子大学研究紀要』第14集、1983

注 6) 道教や仏教(釈)の画像の意で、仙人・達磨・出山釈迦や祖師など禅宗に密着した画題の宗教画をさす

注 7) 平安末期に活躍した絵仏師宅間為遠の子孫で、鎌倉時代には勝賀・良賀・成忍・長賀等が、南北朝時代には栄賀が知られ、特に鎌倉時代中期以降に宋風の仏画を描いて独特の存在を示した。宅間派の名称にはこの他に詫摩・宅磨・託麻・澤間・詫磨などがある

注 8) 猪川和子「土紋装飾のある仏像」(『関東彫刻の研究』学生社)

注 9) 上原昭一「椿井仏師」(『日本の美術7』No. 98 一室町彫刻一)

注10) 森末義彰「中世に於ける南都絵所の研究三」(『美術研究』41号、23頁)

注11) 成田京子「いわゆる粉溜彩色について」(『仏教芸術』93号)に詳しい。鎌倉時代以降の阿弥陀の金色彩色に多く、金箔のようなきらめく金色とはちがって一度光を内に含んでから光る。その上に截金文様を施したものが多い

- 注12) 上原昭一「室町彫刻の背景」(『日本の美術7』No. 98—室町彫刻—)
- 注13) 以前は南北朝時代(1386)の建立と考えられていたが、室町時代前半期の墨書が見出された(近藤豊『古建築装飾文様集成』157頁による)
- 注14) 『国華』1045号, 口絵による
- 注15) 金原省吾(『絵画に於ける線の研究』)
- 注16) 『奈良六大寺大観』唐招提寺一, 83頁
- 注17) 石田茂作「日本仏教と繡仏」(『繡仏』奈良国立博物館監修)による
- 注18) 西村兵部(『繡仏』奈良国立博物館監修, 解説54頁)
- 注19) 「おめり」とは「おめらかす」即ち裏地を表地より少し張り出して仕立てることをいい、二単の場合これが何層にも重なる
- 注20) 森末義彰「中世に於ける南都絵所の研究三」(『美術研究』41号, 25頁)
- 注21) 川上貢編『日本の美術12』No. 199—室町建築—第32図

参 考 文 献

- 1) 『奈良六大寺大観』唐招提寺一・西大寺・東大寺・興福寺二・法隆寺, 岩波書店
- 2) 『大和古寺大観』第二卷当麻寺, 岩波書店
- 3) 『国華』314・358・369・473・574・612・645・702・1045・1088, 国華社
- 4) 『日本の障壁画』飛鳥—室町, 毎日新聞社
- 5) 『原色日本の美術』2・7・10・23, 小学館
- 6) 『日本古寺美術全集』9・11・13・22, 集英社
- 7) 『日本の美術4・7・11・12』No. 98・119・239・246・247, 至文堂
- 8) 『繡仏』奈良国立博物館監修, 1964
- 9) 『刺繡』日本染織芸術叢書, 芸艸堂, 1972
- 10) 『画像不動明王』京都国立博物館編
- 11) 『観音菩薩』奈良国立博物館編, 同朋舎
- 12) 『仏教の美術』根津美術館, 1980
- 13) 『MUSEUM』213・334号
- 14) 『美術研究』208・330号
- 15) 『重要文化財』建造物Ⅱ・Ⅲ, 13・14, 毎日新聞社
- 16) 『国宝』6, 毎日新聞社, 1967
- 17) 『古建築装飾文様集成』草木編, 近藤豊, 光村

推古書院刊, 1972

- 18) 『日本絵画館』5室町, 講談社, 1971
- 19) 『東大寺展』, 1980
- 20) 『日本絵画名品展』, 1983
- 21) 『朝日百科世界の美術』, 115・117
- 22) 『芸術新潮』, 1987. 8
- 23) 『太陽』仏像仏画シリーズ, 平凡社, 1978
- 24) 『神道美術』京都国立博物館監修, 1976
- 25) 『東洋古美術展』(1982, 久保惣コレクション)
- 26) 『仏教美術の基本』石田茂作, 東京美術
- 27) 『日本美術史』山根有三監修, 美術出版社

転 載 図 版

- 図1 『原色日本の美術』2, 法隆寺, 87頁
- 図2 『奈良六大寺大観』興福寺二, 64頁
- 図3 『日本の美術7』No. 98 室町彫刻, 表紙
- 図4 『世界の美術』115号朝日新聞社, 119頁
- 図5 『日本古寺美術全集』22, 第15図
- 図6 『日本絵画館』5, 28頁, 17図
- 図7 『日本絵画名品展』1983, 30図
- 図8 『奈良六大寺大観』唐招提寺一, 226頁
- 図9 『奈良六大寺大観』唐招提寺一, 226頁
- 図10 『国華』369号
- 図11 『画像不動明王』, 28図
- 図12 『芸術新潮』1987年7月号, 17頁
- 図13 『原色日本の美術』7, 241頁
- 図14 『日本の障壁画』, 80図
- 図15 『大和古寺大観』第二卷, 当麻寺, 140頁
- 図16 『繡仏』, 13図
- 図17 『繡仏』, VII図
- 図18 『太陽』仏像仏画シリーズⅠ, 71頁
- 図19 『神道美術』, 15図
- 図20 『神道美術』, 35図
- 図21 『日本の美術12』No. 247, 53頁
- 図22 『国華』1088号, 16頁
- 図23 『奈良六大寺大観』東大寺三, 132頁
- 図24 『日本古寺美術全集』13, 73図
- 図25 『刺繡』日本染織芸術叢書, 13図
- 図26 『重要文化財』13, 建造物Ⅱ, 3図
- 図27 『日本の障壁画』, 78図
- 図28 『古建築装飾文様集成』, 草木編, 157頁

南北朝・室町時代の量綱

表4 量綱及びそれに近い表現が見られる美術品・建築遺構の一覧

釈迦関係の美術										浄土教美術										
作品名	所蔵	製作年	分野	作者	場所	文様	色相	階調数	界線	作品名	所在	製作年	分野	作者	場所	文様	色相	階調数	界線	
釈迦三尊像	東大寺	15世紀初	総		A	d	△	2~3	黒・金	十二天像 (十一面観音菩薩役厨子像)	法金剛院	鎌~南北朝	彫	南都仏師						
涅槃図	根津美術館	南北朝	総		A	l				大悲太元師曼荼羅	醍醐寺	14世紀前半	総		A・F	c-d-m		3~4	赤・黒	
大涅槃図	1408	総	明兆	D-E	m	□		2~3	黒	兩界曼荼羅図(胎藏界)	唐招提寺	14世紀末	総		A		△		赤・黒	
仏涅槃図	大藏経寺 (山梨県)	1435	総	豊彩	B-D	m	⊖	2~3		" (胎藏界)	観心寺	14~15世紀	壁画	長輝	A				金	
五百羅漢図(45幅)	東福寺	1386	総	明兆	B	q				" (金剛界)	"	"	"	"	A・C	l			金	
" (2幅)	根津美術館	1386	総	"	A-B	e-f	△	2~3	黒	一字金輪曼荼羅図	九鬼家蔵	室町	総							
大乘仏教美術										刺繍観音菩薩像	法華寺	室町	刺繍		A				3	
弥勒来迎図	浅田家蔵 (兵庫県)	14世紀前半	総		D					刺繍種子幡	東京国博	室町	"		A				3	
文殊菩薩	山本家蔵	1334	総	文観	D	n				刺繍種子阿彌陀三尊圖	檀王法林寺 (京都)	室町初期	"		R	n			3	赤
弁財天図	静嘉堂	南北朝	総		B	c-m	△	2~3	黒・金	"	"	"	"		F・G	d-f		2~3		
"	川崎氏蔵	室町	総		B-D	c-r		3	黒	金剛羅漢坐像	円教寺 (兵庫県)	1359	彫	康俊	A			3~4	黒	
普賢十羅刹女像	大福寺 (静岡県)	南北朝	総		B	m	△	3~4	黒	真言八祖像(一行)	厳島神社 五重塔壁画	1533	(壁画) 総		D	m	△	3	黒	
吉祥天菩薩像	興福寺	1340	彫	寛慶 命尊	A-B	a-m	○	2~3	黒赤金	浄土教美術										
" 厨子奥壁絵	"	"	総		A-R	d-n	○	3~4	黒赤	紅顔梨阿彌陀如来像	根津美術館	室町	総		A・C			3~4	黒	
四天王像	法隆寺上堂	南北朝	彫		B-E	c-e-m		3~4	赤	地藏菩薩立像	南北朝	彫	康成		B	c		2~3		
"	雲山寺	1356	彫		B-E	b-c-m	○	2~3	赤	地藏菩薩	宝寿院 (和歌山県)	1384	総	祐門	R	n	△	3	白	
"	本堂壁画	14~15世紀	総	長輝	E	a-m	○	2~3	黒・金	当麻曼荼羅図 (文亀曼荼羅)	当麻寺	1505	総	慶隆	A・C・F・R	b-c-d-j	◎	2~3	朱	
" (持国天)	唐招提寺 厨子(麻絵)	1423	総		E	c				" (中之坊)	奈良国博	14世紀初期	総		A・C・F・R	b-c-d-j	◎	2~3	朱	
韋駄天画像	泉涌寺 (京都)	南北朝	総		B-E	m	○	3~4	黒・金	十界図(六曲屏風一双)	当麻寺 (奥院)	室町 (前~中)	総		A・C・F・H・R	c-j-q	○	2~3	赤	
行基菩薩図	細見氏蔵	南北朝	総		B-R	a		2~3	黒	十王図	二尊院	14世紀後半	総	伝 土佐行光	A・D-R	a-m	○	2~3	黒	
(興正菩薩坐像) 腹座	西大寺 (像は鎌倉)	1569	彫		A	c-m	◎	4	黒赤	(兼江王, 初江王)	浄福寺	1489	総	土佐光信	A・D-R	a-m	○	2~3	黒	
(素師如来) 光背	善水寺	1500	彫		C	f-d	x	2~3	黒	地藏十王図	能満院 (奈良)	南北朝	総		A-D	n		2~3		
木製彩色宝相華遊 陵類(伽藍華鬘)	東京国博	鎌末室町	工芸		D-R	b		3~4	黒	刺繍阿彌陀三尊来迎図	中宮寺	室町	刺繍	専門職工	R	j		3		
木彫彩色透彫 蓮華文華鬘	"	室町	工芸		R	d		2~3		"	大聖院 (京都)	"	"	"	F-R	j		3		
密教美術										"	吉田幸之助氏 (東京)	"	"	"	F	C	△	2~3		
不空罽索観音像	奈良博 (兵庫一乗寺)	南北朝	総		B-E-H	b-m	○	3~4	黒・金	"	高林寺 (奈良県)	室町末期	"	"	R	j				
求闍持虚空蔵菩薩	根津美術館	南北朝	総		A-R	n		3~4	黒	"	檀王法林寺 (京都)	"	"	"	A・C-R	j-n		3~4	黒	
千手観音 (六観音のうち)	東寺	南北朝	総		A	s		3~4	黒	刺繍種子阿彌陀三尊図	熱海美術館	室町初期	"		A			3~4	黒	
聖観音()	"	南北朝	総		A-C	s		3~4	黒	"	当麻寺中之坊	室町	"		A			2~3		
不動明王像	唐招提寺	南北朝	総		A-B	a-m		2~3	金	"	大福田寺 (淡路市)	"	"		F	C				
不動明王二童子像	静嘉堂	南北朝	総	采賀	R	n		2~3		"	尾内善一氏 (石川県)	室町	"		A			3		
"	根津美術館	南北朝	総		B-R	a		2~4		"	天性寺 (京都)	室町	刺繍		A-H	◎	3			
"	太山寺 (兵庫県)	室町	総		B-R	a		2~3		"	藏本狂五郎氏 (尼崎市)	室町	"		A			3~4		
"	石山寺	室町	総		A-B-R	a-m		3~4		"	当麻寺中之坊	室町末期	"		A			3~4		
"	観音寺 (香川県)	1436	総		B-R	a		2~3		刺繍阿彌陀如来像	長岳寺 (天理市)	室町中期	"		B	f			白	
"	巖城寺	室町	総		A	m	◎	4~5	黒・金	刺繍阿彌陀名号	宝鏡寺 (京都)	室町	"		A					
愛染明王図	マトロポリタン	南北朝	総		A-C-D	l-m-n	◎	4~5	黒	刺繍阿彌陀種子幡	東京国博	室町	"		A			3		
"	根津美術館	南北朝	総		A-R	n		2~3	黒	禅宗美術										
"	森村氏蔵	南北朝	総		C-R	n		2~3	黒	聖一圓師像(円爾弁円)	東福寺	14~15世紀初	総	明兆	R	r	①	3	黒	
大威徳明王像	唐招提寺	南北朝	総		A-B-R	a-m		3~4	黒											
降三世明王像	"	"	総		D-R	C		2~3	黒											
大元師明王図	醍醐寺	14世紀前半	総	賢信	A-B	a	○	2~3	黒											
八臂大元師明王図	醍醐寺	室町初期	総		A-B-D	a-e-m	◎	2~3	黒											
五大尊像(壁画)	雲山寺 三重塔後壁	1356	(壁画) 総		A-B	a-m	◎	2~4	黒											
大日如来図	武蔵氏蔵	南北朝	総		C	l			金											

垂迹美術									
作品名	所在	製作年	分野	作者	場所	文様	色相	階調数	界線
春日曼荼羅図	宝山寺	南北朝	絵		A	s	○	2~3	黒
〃	熱海美術館	南北朝	絵		A	s		2~3	
〃	赤山博院(京都)	室町	絵		R	d-m		2~3	
春日鹿曼荼羅図	静嘉堂	室町初期	絵		R	m		2~3	
〃	根津美術館	室町	絵		R	m		2~3	
鹿島立御影図	奈良国博	室町	絵		R	m		2~3	
熊野曼荼羅図	内田氏蔵	南北朝	絵		R	m		2~3	
熊野垂迹曼荼羅図	静嘉堂	南北朝	絵		R	m	◎	2~3	
熊野本地仏曼荼羅図	西教寺(滋賀)	室町	絵		A	s	○	2~3	
山王宮曼荼羅図	奈良国博	室町	絵		A	s		2~3	
七星如意輪観音像	根津美術館	室町	絵		A	s		2~3	
丹生明神像	金剛峯寺	南北朝	絵		B	m	○	4~5	黒
春日宮曼荼羅彩絵厨子	東京国博	1479	刷絵						
一般美術									
絵巻物									
融通念仏縁起絵巻	清凉寺	1414	絵	土佐派	R	e	▲	2~3	黒
真如堂縁起絵巻	真正極楽寺	1521	絵	〃	B-D	c-m		2~3	
当麻寺縁起絵巻	当麻寺	1531	絵	土佐光茂	F	c	▲	2~3	
桑実寺縁起絵巻	桑実寺(滋賀県)	1532	絵	〃	B-R	c-j-m	○	2~3	黒
大仏縁起絵巻	東大寺	1536	絵	瑞賢	A	s	○	2~3	黒
山王霊験記絵巻	コレクション	16世紀	絵		B	m	◇	5~6	
泣不動縁起絵巻	清浄学院	室町	絵		R	m		2~3	黒
道成寺縁起絵巻	室町	室町	絵		R	m	○	3	黒
肖像画									
四聖御影(永和本)	東大寺	1377	絵	南都絵所	R	m		3	
足利義満像	兜庵寺	1408	絵		R	m		3	
後醍醐天皇像	清浄光寺(神奈川県)	14世紀	絵		R	m	◎	4	
聖武天皇鏡御影	東大寺	15世紀初	絵		R	m		3	
後円融院像	雲龍院(京都)	1492	絵	土佐光信	R	m		3	
水墨画									
寿老図	ボストン美術館	1502	絵	雪舟	B	m	⊕	3~4	黒
染織									
大内妻に唐草文様舞臺下襲	室町	染と刺繍			R	p	○×	3	
屏風									
胡蝶図屏風	パークコレクション	室町末	絵	土佐光吉	B	m		2~3	
源氏絵扇面(南禅寺扇面貼交屏風中)	南禅寺	室町	絵		B	m		3~4	
源氏物語絵扇面散屏風	浄土寺	16世紀初	絵		B	m		3~4	
〃	藤岡家蔵	16世紀前半	絵		B	m		3~4	
〃	永青文庫	室町末	絵	寒河	B	m		3~4	

寺社建築									
寺院									
作品名	所在	製作年	分野	様式	場所	文様	色相	階調数	界線
明王院五重塔柱絵	明王院(広島)	1348 南北朝	建築 装飾		I	s	○×	4	黒
東福寺三門上層内部	東福寺	1408	〃		Q-R	e		3~4	黒
向上寺三重塔初重	向上寺	1432	〃		R		◇	3	黒
常楽寺三重塔	常楽寺	1440	〃	純和様	R				黒
雲山寺三重塔	雲山寺	1356	〃		I-R				黒
神社									
熊嶽神社本殿	大阪府 富田林市	1363	建築 装飾	入母屋造	外表				
筑摩神社本殿	長野県	1439	〃	流造	〃				
意賀美神社本殿	大阪	1442	〃	春日造	〃				
丹生郡比売神社本殿	和歌山	1469	〃	春日造	〃				
御堂神社本殿	奈良	1472	〃	春日造	〃				
平清水八幡宮本殿	山口県	室町中期	〃	流造	〃				
醍醐寺清滝宮本殿	京都	1517	〃	流造	〃				
金剛峯寺山王院本殿	和歌山	1523	〃	流造	〃				
〃高野・丹生明神社	〃	〃	〃	春日造	〃				
御形神社本殿	兵庫	1527	〃	流造	〃				
丹生官省符神社本殿 1~3段	和歌山	1541	〃	春日造	〃				
観心寺御築帝母天堂	大阪	1549	〃	春日造	〃				
金剛三昧院四所明神社 本殿	和歌山	1552	〃	春日造	〃				
三郷八幡神社本殿	和歌山	1559	〃	流造	〃				
北口本宮富士浅間神社 東宮本殿	山梨	1561	〃	流造	〃				
十三神社本殿	和歌山	1561	〃	流造	〃				
〃撰社丹生八幡神社	和歌山	1561	〃	流造	〃				
藤久夫須麻神社本殿	総持県	1567	〃	入母屋造	〃				
土佐神社拜殿	高知	1571	〃	入母屋造	〃				
野上八幡宮拵社 平野今木神社本殿	和歌山	1572	〃	流造	〃				
久世神社本殿	京都	室町時代	〃	流造	〃				

*注 表中の場所・文様・色相の欄に記載されたアルファベット及び記号は、次のような事項を示すものである。
 場所 A:台座 B:衣履 C:光背・頭光 D:アークセサリー E:甲冑 F:外院の装飾 G:拱表台 H:天蓋
 I:四天柱 J:長押 K:天井 L:内陣 M:壁面 N:外陣 O:支輪板 P:無目 Q:虹梁 R:その他

文様 a:団花文 b:宝相華文 c:花(小花・菱形花・木舟形) d:蓮華文 e:牡丹 f:唐草文 g:菊文
 h:菡文 i:曼唐草 j:雲芝雲 k:鳳凰 l:蛇行状の文様 m:帯状文 n:門(蓮珠・宝珠) o:矢
 羽根文 p:菱文 q:墨状文 r:龜甲文 s:蓮華坐 t:忍々龍

色相 ◎:赤・青・緑・紫(又は茶) ○:赤・青・緑 ⊕:青・緑・紫・黄 ⊙:赤・緑・茶 ×:赤・黒 〇:赤・青・茶
 △:赤・青 ▲:赤・緑 ⊖:青・緑 ⊖:青 ⊖:青 ⊖:黒