

# 榮山寺八角堂内陣柱絵供養菩薩について

萩谷 みどり

はじめに

奈良県五條市小島町に位置する学晶山榮山寺には、八世紀後半、藤原仲麻呂によって、その父母のために建立されたとされる八角堂（国宝）が存在している。藤原仲麻呂といえば、藤原南家の始祖武智麻呂の次男で、光明皇后を後ろ盾に政権を掌握し、正一位太政大臣にまでのぼりつめた人物である。

八角堂の内陣には剥落が甚だしいながらも多くの装飾画（重要文化財）が残されており、建築装飾とはいえ、仲麻呂がその権勢を大いに奮って制作した第一級の絵画作例として、そして絵画の現存作例が数少ない奈良時代にあつて、天平盛期の様式を示す例として実に貴重である。それにも関わらず、本作例に関してはこれまでほとんど研究がなされてこなかった。

そこで本稿では、礼拝者の最も近くに位置し、内陣装飾画の主た

る部分を占めると思われる、柱に描かれた供養菩薩（以下、柱絵供養菩薩とする）を取り上げ、他作例との比較を行つて様式的特徴を明らかにする。さらに、その作風の傾向を方向づけている「眼窩線」を表さない目の表現に特に着目して、本作例の性格の検討を試みる。これらの考察を行うことを、本装飾画ならびに本八角堂全体の意義を解明することの第一歩としたい。

## 一、榮山寺八角堂の概要

榮山寺の境内は、武智麻呂墓とされる史跡が頂上に存在する丘陵を背に、南側に吉野川を望むように広がっており、八角堂は本堂の東側に位置する。扉と連子窓が交互に配される八角堂は、内陣を方一間の正方形とし、八本の外陣柱および、西北、西南、東南、東北の四本の内陣柱は、いずれも断面が正八角形を呈する。内陣柱上部には、隣り合う柱どうしをつなぐ飛貫が計四本渡され、その上に

は、縦横それぞれ十格間、合計百の格間からなる天井が置かれる。格縁の辻には、飾板が付けられていたとされ、当初のものが一箇のみ寺に保存されている。また、南北の框の下面に各四か所、東西の框の下面に各二か所、四方の飛貫の外側面各三か所に円形座金付きの銅鑲が残っており、もとは周囲に帷帳または瓔珞といったものを垂らしていたとみられる。

裝飾画が施されているのは、内陣柱の各面、飛貫の下面および両側面、天井の格間および格縁である。<sup>(2)</sup> まず柱は、各柱共通の文様帯と自由な図様による絵様帯を交互に配するという構成を表す。絵様帯は上段、中段、下段の三か所を占めており、宝相華や雲などを背景として、上段および下段絵様帯では一面おきに、中段絵様帯では各面に、種々の樂器を奏で、あるいは舞踊する供養菩薩が描かれる。なお下段絵様帯の供養菩薩は上中段のものより一回り大きい。

飛貫の下面は、中央と左右に各一体の像を配置し、その中間と左右両端の四か所に宝相華を描く。下面の像は、南貫と北貫が神仙であるのに対し、東貫と西貫では菩薩や迦陵頻伽である。貫の両側面は、中央に描いた宝相華を挟んで左右対称的に、鳥、天人、宝相華、再び鳥を配する。そして天井の格間には団花形式の宝相華、格縁には縹綯彩色が施されている。柱、飛貫、天井、格縁のいずれにも用いられている白土、緑青について分光分析を実施した結果、それらは同一のものであることが確認されたので、四か所の裝飾画は同時に描かれたものとみられる。<sup>(3)</sup>

見事なできばえを示すこれらの裝飾画によって、華麗に荘嚴されていたとみられる内陣には、それに見合うほどの本尊がまつられていたことが想像できるが、当初の本尊に関する史料は残っており<sup>(4)</sup>、現在は南に阿弥陀如来、北に地藏菩薩、東に釈迦如来、西に梵天が背中合わせになるように安置されている。

その建立については、承徳二年（一〇九八）の「榮山寺別当実経置文」<sup>(5)</sup>に、

八角堂一宇、是仲麻呂奉為先考先妣所建立也。

（八角堂一宇、是れ仲麻呂先考先妣のおおん為に建立する所なり）とあり、藤原仲麻呂によって、父武智麻呂と母貞媛<sup>(6)</sup>のために建立されたことが示される。この実経による起請文は、別当神鏡により作られたとみられる「延喜十三年三月五日起請文」を参照していると考えられるので、この伝は、少なくとも延喜年間（九〇一～九二三）まではさかのぼり得る。そしてその建立年代は、天平宝字四年（七六〇）～同八年（七六四）と推定されている。

さらに、正倉院文書に収められた次の記述は、八角堂に関わるものであるとされる。<sup>(7)</sup>

造円堂所牒 造東大寺司

請画機二具<sup>長一尺  
広五尺</sup> 「備張麻繩」

右、依仁部卿宣、所請如件、故牒、

天平宝字七年十二月廿日正七位下行鼓吹大令史賀陽臣兄人

外従五位下行右虎賁佐葛井連根主

〔別巻〕  
「依請判許」

判官葛井根道」

この文書は、造円堂所から造東大寺司に対して「画機」すなわち、布絹などに絵を描くあるいは刺繍をするときに用いる枠の借用を申請し、造東大寺司がそれを承諾したことを示すものであることから、本八角堂の造立に造東大寺司が関わっていた可能性がうかがわれる。

さて、本作例は、奈良時代にさかのぼる数少ない絵画作例であるにも関わらず、これを専門的に扱った論考は非常に少ない。そのようなかで、昭和二十三年（一九四八）に行われた調査の報告書に掲載された秋山光和氏による論考は、多くの画像を提示して内陣装飾画について詳細に報告しており、本作例の研究の基礎となるものである。秋山氏は、本作例を、建築装飾とはいえず、仲麻呂の高い教養や趣味、そしてその権勢を背景とした細やかな小品画であると評し、その制作には、画機借用に暗示される、造東大寺司関係の工人の参加があったものと予想している。ただし柱絵と貫絵の間には、描法や様式に差異があると指摘し、それらを分担した画家グループの相違を想定している。そのうえで、柱絵供養菩薩については盛唐様式とみなし、具体的な比較はしていないものの、大仏蓮弁線刻画や二月堂本尊光背に最も近い類型があるとし、戒壇院扉絵図との親近関係にも言及した。

しかし、秋山氏の論考の後は、いくつかの作品解説の他は、主に本尊の問題を扱った河原由雄氏<sup>(10)</sup>と、彩色方法や彩色材料について論

じた大山明彦氏<sup>(11)</sup>の論考があるのみである。そこでまず次章では、柱絵供養菩薩の各部分を観察し、同時代作例とみられるものとの比較を通して、その様式的特徴を考察する。

## 二、柱絵供養菩薩の詳細

本章では、確認できる三十二軀の柱絵供養菩薩のうち、主に比較的保存状態の良い二軀を取り上げ、その描線、姿態、面貌、裳および装身具に考察を加える。なお、本稿では紙幅の関係上、主として二軀の検討にとどまるが、観察の結果、細部に差異はあるものの、柱絵供養菩薩は全体として共通する作風が認められることを指摘しておく<sup>(12)</sup>。

西北柱上段南面には、正面向きで雲上に趺坐する菩薩を描く（図1・2、以下I像とする）。髪際高は約十二・〇センチメートル、髪際から顎までは約二・七センチメートルである<sup>(13)</sup>。両手を左右に広げ、足の間に置く腰鼓を叩くさまを示す。髪際はゆるやかな弧を描き、額を広く表す。顎は輪郭からわずかに突出させる。眉はゆるやかな弓なりを描く。上脛はやや太い墨線で、目尻に向かってやや下降するのに対し、下脛は細い墨線で、目の中央付近にのみほぼ水平に表す。白眼のなかに、墨点で瞳を描く。剥落のため鼻梁の表現は不明である。唇は左半分のみ残っており、墨線による輪郭の内側を赤色に塗る。耳朶は環状につくり、三道を二本で表す。胸には下向



図1 西北柱上段南面供养菩薩（I像）



図2 I像面部

きの弧線を二本、腹はに上向きの弧線を描きこんでその膨らみを表現し、腹部には臍を描く。裳は赤色で、墨線により衣襷を細かく描きこむ。頭上には赤色の頭飾が一部認められる他、胸飾は紐一条と列弁文、左右の腕釧は紐一条で表す。臂釧は、剥落が少ない左腕を

みると、紐一条と列弁文の縁取りのある帯に、中心が赤色の二重円の花飾りを付け、赤色と緑色のリボンを結ぶ。髪際下、頬、右の耳殻および耳朶、三道下、胸、腹、腰、両肘の内側、両肘下の外側、両掌、両手の指先に隈取りが認められる。

東南柱中段東南面には、右斜め下を向き、縦笛を吹く菩薩がみられ、主として上半身が残っている（図3、以下II像とする）。髪際から腰までは約六・四センチメートル、髪際から顎までは約二・四センチメートルである。額は広く、また頬には張りがあり、顎は顔の輪郭線の外側にやや突出する。眉および目の表現はI像とほぼ同様である。鼻梁線は目の上から始まり、まっすぐに鼻孔面まで続く。左小鼻と左鼻孔を描く。人中は二本の墨線で表し、口角はやや跳ね上がる。耳朶は環状で、白毫、三道を表す。I像と同様に胸部、腹



図3 東南柱中段東南面供养菩薩（II像）

部の膨らみを表現する。両肩には幅広の、緑色とみられる天衣を着け、腰にはフリル状の裳の上端の一部がみえる。宝冠の断片と、右耳の横には垂下する冠繪が認められる。胸飾は紐一条に列弁文で、中央と左に裝飾が付される。左腕には紐二条の腕釧がみえる。顔の右側には光背の一部が認められ、墨線による輪郭の内側を赤色に塗ってばかす。髮際、頬、三道の間と下、胸飾下、胸、腹、右肘の内側、両肘下の外側に隈取りが確認できる。

以下、細部についてみていくと、まず墨によるその描線には、正倉院の麻布菩薩とも共通するような、全体的に勢いのある手慣れた筆致が認められる。特に頬や腕といった部分は、肥瘦のある描線によってふくよかな肉付きが的確に表現されており、例えばⅠ像の右頬は、輪郭線の太さを増すことで、その膨らみを表現している。

その一方で、下脛や耳殻には、細く繊細な線が用いられ、胸飾や臂釧における列弁文では、一枚一枚の弁が非常に丁寧に描かれている。さらに、他の像には下描き線から大幅に改変して描いているものもあることから、画師のレベルの高さがうかがえる。

また面部、体部の各箇所には施されている隈取りが大変特徴的だが、それは例えば、濃い隈取り表現をもつ作例として想起される東寺伝来西院曼荼羅のものとは趣が異なる。西院曼荼羅にみられる隈取りは、緻密に施され鮮烈な印象を与えるもので、敦煌莫高窟壁画の吐蕃期の作例である第一四窟や第一五八窟との共通性が指摘されているが、本作例の隈取りは、朱をおおまかに掃くような筆致をみ

せる。これは、敦煌莫高窟壁画にみられる隈取り法について李其瓊氏や段文傑氏が分類するところのうち、中原において発達した、肌の色つやを表現することに意識をおいた方法に近いといえる。

からだつきは豊かで、天平勝宝四年(七五二)二月から天平勝宝八歳(七五六)七月にかけて鑄造されたと考えられる東大寺大仏蓮弁に刻まれ、天平盛期の絵画作例として位置づけられる線刻画の菩薩の、均整のとれた表現から大きく離れるものではない。ただⅠ・Ⅱ像ともに、腹部を横切るように上向きの弧線が描きこまれていることが注目される。大仏蓮弁線刻画の菩薩の引き締まった体にはみられない、腹部の膨らみを示すこの表現によって、本作例の姿態にはおおらかさが付加されているといえるだろう。また秋山氏が「時代の特質を示す」と指摘するⅠ像の臍は、腹部の肉付きと呼応するように、のびやかにやや大きめに描きこまれている。

面部については、髮際をかなり上方に表し、額を広く表現している点、麻布菩薩と共通する(図4)。また眉および目の表現には、興味深い特色が認められる。すなわち、太く弓なりで、顔のなかで存在感を放つ眉は、目尻に向かつてすんなりと弧を描き、法隆寺金堂壁画の諸尊や橘夫人念持仏厨子扉絵の菩薩、法華堂根本曼陀羅の菩薩のよう



図4 麻布菩薩

に、両端に上方への抑揚をつけることはしない。また本作例においては、上瞼も眉と呼応するように下降しており、法隆寺金堂壁画の諸尊、橘夫人念持仏厨子の扉絵および須弥座の菩薩、勸修寺繡仏や大仏蓮弁線刻画、法華堂根本曼陀羅の仏菩薩において表されている、中央付近のうねりも全く認められない。さらに柱絵供養菩薩において特徴的なのは、これらの作例においては一様に描きこまれている、上瞼から目頭に向かって弧を描く曲線、すなわち眼窩線が一切表されていないことである。こういった柱絵供養菩薩の目や眉の表現に近い特色を示すもので同時代の作例としては、薬師寺吉祥天画像、麻布菩薩、戒壇院扉絵図（奈良国立博物館所蔵）の菩薩（図5）が挙げられる。(17) 薬師寺吉祥天画像は、目尻方向に向かって下降

する太い眉や、目尻にやや上方への抑揚があるものうねりを表さない上瞼が認められ、眼窩線は描かれていない。麻布菩薩は、上瞼の中央付近にややうねりがつくりだされているが、眼窩線は一切表されない。また戒壇院扉絵図は、天平勝宝七歳（七五五）九月頃に東大寺戒壇院に安置された厨子の扉絵を写したものと推定され、面貌の微妙な表情をどの程度伝えているのかは定かではないが、いずれも眼窩線が描かれていない。ただ



図5 戒壇院扉絵図 菩薩

しこの作例は白描であり、もとの扉絵は、後にみる敦煌莫高窟壁画の作例のように、彩色や隈取りによって眼窩線に代えていた可能性も考えられるので、やや注意が必要である。なお戒壇院扉絵図は、鑑真と密接に関わる絵画作例として非常に重要である。(18)

また法華堂根本曼陀羅の制作年代および制作地については、秋山光和氏によって示された、八世紀後半の奈良時代との見解が定説となっている。(19) 近年、科学的な分析により、法華堂根本曼陀羅には後代の修復がかなり加わっているとの結果が導かれたが、本稿では、柱絵供養菩薩との共通性も多くみられることにも鑑みて、八世紀後半の作との立場をとることとする。

さて、上述のような目の表現によって、柱絵供養菩薩には特にある種の親しみやすさが付与されているように思われる。本作例よりやや降るものとして、唐招提寺金堂虹梁や岡寺本尊光背の天人が挙げられるが、それらも眼窩線を表さないとはいえず、やや吊り目(21) ぎみ、あるいは眉をひそめた「より意志的で厳かな」面貌表現は、林温氏が指摘するように、やがて室生寺の伝釈迦如来像あるいは地藏菩薩像の光背画といった平安時代初期の仏画へと移行していくものである。明朗な面貌表現は、平安時代初期の仏画にはみられない、奈良時代における作風として理解することができるが、柱絵供養菩薩の面貌は、そのなかでも特に際立っているといえるのではないだろうか。柱絵供養菩薩の目の表現については次章以降において詳しく検討したい。



図6 戒壇院扉絵図 菩薩 裳

次に裳は、下半身が残っているものが少ないために不明な部分が多いが、その上端は、II像から、大きくフリル状に表していたことがわかる。これは大仏蓮弁線刻画や二月堂本尊光背の菩薩、東大寺金銅八角燈籠音声菩薩、麻布菩薩、法華堂根本曼陀羅や戒壇院扉絵図の菩薩に一樣に用いられている表現である。また、他の柱絵供養菩薩の断片も考えあわせると、腰の部分は、戒壇院扉絵図の菩薩のように、二本の布帛を渡し、その両端を腰の左右でそれぞれ結んだ後に垂下させているとみられる(図6)。この形式は、薬師寺東院堂聖観音菩薩立像や、法隆寺金堂第十二号壁の十一面観音菩薩像にも認められ、<sup>(22)</sup>当時最新の形式であったというわけではないが、戒壇院扉絵図と本作例の親近性を示しているといえよう。

続いて宝冠は、剥落が多く完形のものがないが、断片から推測するに、いずれも同時代に多くの例がある華やかな三面頭飾で、多様なデザインが用いられていたとみられる。

紐一条と列弁文からなる胸飾の帯も当代に通例のものだが、<sup>(23)</sup>特に注目したいのが、しずく型の裝飾に施された彩色である。上記二像ではないが、<sup>(24)</sup>図7のように、しずく型の中を、黒色と赤あるいは緑色で、人字型に分割するように彩色しているのがみられる。この形は、麻布菩薩や法華堂根本曼陀羅の右脇侍、二月堂本尊光背の千手観音の胸飾にも認められるもので、光が当たった宝石の輝きを表しているようにも、あるいは、例えば香川願興寺の観音菩薩坐像の胸飾に付されているような、夢の付いた果実型の垂飾を念頭においても考えられる。また敦煌莫高窟の唐代壁画に目を移せば、トンボ玉と呼ばれるような、丸い斑文があしらわれた玉が装身具や莊嚴に多用されているし、<sup>(24)</sup>正倉院に万単位のガラス玉が収蔵されていることからもわかるように、日本では、奈良時代にガラス玉の生産が盛行した。<sup>(25)</sup>このような彩色は、表面に文様を配したガラス玉を意識したものなのかもしれない。なお本作例中には、同様の形を、彩色を反転させて表すものもあり、一見簡略的にみえる彩色に、大変細やかな表現がなされていることが理解できる。



図7 柱絵供養菩薩 胸飾

以上、本章では、柱絵供養菩薩の描線、姿態、面貌、裳および装身具について検討を行った。その結果、的確な描線や丁寧な色彩が認められ、画師の技術の高さがうかがわれるとともに、細部の表現について、先行研究によって指摘されていた大仏蓮弁線刻画、二月堂本尊光背、戒壇院扉絵図をはじめとする八世紀後半の作例との類似を具体的に確認することができた。このことから、本作例をおおむね天平盛期の範疇に位置づけることができ、またその制作には、やはり造東大寺司あるいはそれにならぬ近い画師が携わったとみてよいように思われる。加えて全般的に、自在な描線、豊かな肉付き、明朗な表情といった表現によっておおらかな作風が作りだされていることが指摘できる。

### 三、眼窩線の意味とその有無による描き分け

本章以下では、柱絵供養菩薩の作風を印象づける大きな要因のひとつとして、前章で述べたように、目の表現、特に眼窩線が描出されないことに注目し、その面貌表現に検討を加えることとする。

眉や上瞼のうねり、あるいは眼窩線が表現されないことについては、本作例が小型の建築装飾であることを考えれば、単なる省略として捉えることもできよう。しかし、本稿で取り上げた二軀以外の柱絵供養菩薩のいずれにも、これらの表現は見つけることができないうえ、既述のように、小さな菩薩像のなかの微細な部分であるに

も関わらず、列弁文を一定の刻みで描出していたり、胸飾の細部を塗り分けたりするなど、繊細で入念な造形が認められることを考慮すると、眉および上瞼のうねり、そして眼窩線を描かないことは、意識的になされた表現とも思えるのである。

そこでまずは本章において、そもそも眼窩線とは何であるのか、なぜそれを描くのか、そしてその有無は何によるのかについて考察したい。

結論からいえば、目の周りの凹凸を表すための表現といえる眼窩線は、西域由来の隈取り表現とその根源を同じくすると捉えることができる。このことを示すために、西域と中国の結節点に位置し、両者の文化が流入して形成された敦煌莫高窟の壁画における面貌表現を例にとつて考察を行う。その際、眼窩線の有無を明確に判断できるように、尊像のうち忿怒形のものや、老いによるしわを表す場合がある比丘形は含めずに、如来形、菩薩形、天人形を対象とする。

さて、莫高窟壁画のうち、榮山寺八角堂内陣装飾画とも関係が深いと思われる初唐から盛唐にかけての作例をみてみると、描き起し線のみにより、あるいはさまざま濃淡の隈取りを伴って、眼窩線を表すことが広く行われている。そこで例えば、初唐の三二九窟東壁門上説法図をみると、上瞼から目頭の横を通じて下瞼までカーブを描く同様の形態を、仏は強い隈取りによって、両脇侍は眼窩線によってそれぞれ表現していることから、隈取りの輪郭を表現したものが眼窩線であると解することができる(図8・9)。さらに、



図8 敦煌莫高窟第329窟 東壁  
說法図 左脇侍菩薩

さかのぼって北朝期あるいは隋代の壁画における面貌表現をみてみると、眼窩線が西域風の隈取り表現と深く関わるものであることが推測できるのである。

まず、北朝期における面貌には、目の周囲と鼻の両脇から頬の下端にかけての部分に濃い隈取りが施され、鼻筋に白色でハイライ

トが入られているものもみられるなど、西域風の凹凸画法とされる表現が広く採用されている。その一方



図9 同右図 仏

で、莫高窟における北朝期の第三期、北魏孝昌元年（五二五）以前から西魏大統十一年（五四五）頃になると、中原風の隈取りも用いられるようになる。<sup>(26)</sup> 例えば第二八五窟の北壁や天井の仏、菩薩、天人の面貌にみられる、上脣の縁をうっすらと縁取り、頬は丸くぼかす方法がそれであり、目の周りをぐるりと取り囲み陰影を表現する西域風の方法とは意識が大きく異なっていることが理解できる。二通りの隈取りの方法を比較してみると、眼窩線を描出することが西

域風の隈取りと深く関わるものであることが推定できる（図10）。

なお「大魏大統四年」<sup>(27)</sup>「大魏大統五年」の紀年銘をもち、北魏末に瓜州刺史として敦煌に赴任し

た東陽王元榮ら一族が造営に関わったとされる第

二八五窟の壁画には、神仙や中国式の服制を採用した仏菩薩、「西方的天人」から「南朝的天人」への過渡的段階を示す天人<sup>(29)</sup>などもみられる。莫高窟における中原風の隈取り法の出現は、こういった壁画のモチーフにも認められる漢化、中国化と軌を一にしていると考えられる。<sup>(30)</sup>

さて莫高窟において、上脣から目頭に向かって弧を描く、いわゆる眼窩線がみられるようになるのは、おおよそ隋代のことであり、例として、隋代三期、すなわち大業九年（六一三）以後の隋代末期から唐武徳年間（六一八〜六二六）の作例である、第二七六窟西壁南側の文殊菩薩、第三一三窟南壁菩薩說法図の弥勒菩薩などが挙げられる。これらの窟が、粗放な筆致を示す描線を用いて、面部や肉身に隈取りではなく淡彩を施した、中国の伝統的な線描技法による壁画として分類されることを考慮すると、眼窩線を描出することは、より線描を重視した表現であると推測される。すなわち眼窩



図10 敦煌莫高窟第285窟  
北壁第7区 左脇侍菩薩

線は、西域由来の隈取りと同等に目の周囲の凹凸を表すものであって、隈取りの場合は彩色によって表現されるものを、線描によって表現したものであることができるだろう。ただしこの検討によって、眼窩線がいつ、どこで成立した表現であるのかについて明らかにできたわけではない。その起源に関しては、中央アジアやインドの作例にまでさかのぼって検討する必要があるだろう。

眼窩線の有無による描き分けに関しては、田口榮一氏が参考にするべき指摘をしている。すなわち田口氏は、正倉院の鳥毛立女屏風に至るまでに我が国で描出された仏菩薩の面貌表現について、「唐人美人画」のそれとほぼ軌を一にするとしたうえで相違点にも言及し、仏菩薩の「目頭に接して描かれる眼窩を表す弧線は、唐人には全く認められない描法として注目される」としている<sup>(32)</sup>。美しい女性を画題とする際、中国においては上流の女性という意味の「仕女」「士女」という呼称を用いることが多いので、本稿でもそれに倣うこととするが、確かに、鳥毛立女屏風をはじめ、新疆ウイグル自治区アスターナより発見された仕女図（ニューデリー国立博物館、MOA美術館、新疆ウイグル自治区博物館蔵）や、永泰公主墓、章懷太子墓、懿德太子墓といった墓葬壁画にみられる仕女図には、眼窩線を描いたものは認められない。

さらにそれは、男性の像の場合にもあてはまる。唐代の墓葬壁画にみられる種々の文官、武官の面貌表現はバリエーションに富み、二重線の人物や、目の上下に、目の輪郭に沿うように弧線が描かれ

る者などもみられるが、仏教尊像に表されるような、上瞼から目頭に向かって弧を描く眼窩線を有する面貌をみつけることはできない<sup>(34)</sup>。このことから、眼窩線が、主として仏教尊像の面貌に定型として用いられる表現であることが推測できる。

これを補強するために、敦煌莫高窟壁画のうち、仏教尊像と同じ壁面に描かれた世俗の人物である、供養者の造形に着目したい。眼窩線を描出することが広く浸透した初唐、盛唐の作例で、面貌が十分確認できる供養者としては、第三二九窟東壁南側および第二二五窟東壁南側の女子供養者が挙げられるが（図11）、両者とも眼窩線は表されておらず、それに代わるような隈取りも施されてはいない。前者は、上述の説法図と同じ壁面に描かれたものだが、その面貌は、説法する仏や両脇侍の、強い隈取りや眼窩線が表された表現とは全く異なり、親しみやすい表情をみせる。同様に後者も、同窟内の例えば南壁龕頂の阿弥陀浄土変相にみられる諸尊の、眼窩線が隈取りを伴って施された面貌とは対照的な、あつさりとした面貌である。男子供養者に関しても、隋代の作例だが第二八二窟西壁腰壁をみてみると、ややひそめたような



図11 敦煌莫高窟第329窟  
東壁 女子供養者

眉と細い目の周りには、眼窩線や何らかの隈取りもみられない。

このように、少なくとも唐代において、仏教尊像には、西域由来の隈取りと同根といえる眼窩線を表すことが定着した一方で、世俗の供養者の面貌にはそれが描かれない傾向があることがみてとれる<sup>(35)</sup>。そもそも仏教は、インドから西域を経由して中国へともたらされたものであるので、尊像を表現する際に、西域由来の描法が採用されたことはごく自然のことであるともいえる。梁代の宮廷画家張僧繇が、一乗寺の門に凹凸画法で装飾文様を描いた話<sup>(36)</sup>や、于闐出身の尉遲乙僧が長安光宅寺の普賢堂に描いた三魔女が壁から出るようであったとの記述<sup>(37)</sup>などからも、寺院を飾った壁画に西域由来の凹凸画法が用いられていたことが理解でき、中国においては仏教絵画と凹凸画法が深い関わりをもつものとの認識があつたことが想定される。その一方で、仏教絵画中の供養者や、現実世界を再現したと考えられる墓葬壁画中の種々の人物、仕女といったいわゆる世俗の人物について、一括して述べることは安易な態度ではあるが、西域由来の隈取りと同根の眼窩線を描出しないという点においては、いずれも中原風の表現を採用しているとしてよいだろう<sup>(39)</sup>。

#### 四、柱絵供養菩薩の面貌表現の位置づけ

では、前章を踏まえて、柱絵供養菩薩の面貌の性格について考えてみたい。引き続き敦煌莫高窟壁画を参考にすると、例えば初唐の

第五七窟南壁中央の

說法图中的右脇侍菩

薩は(図12)、柱絵

供養菩薩の比較作例

として重要である。

淡い肌色に彩色され

た肉身に、種々の装

身具をまとった非常

に優美なこの脇侍菩薩は、

すらと紅が施されていること

からは、もつといえ世俗の人物を描く表現に近いと捉えることも

でき、ここで小杉一雄氏や段文傑氏が指摘するような、菩薩を現実に

生きる人々や女性を手本として造形すること、すなわち菩薩の世俗

化、女性化が想起される<sup>(41)</sup>。道宣は、『四分律刪繁補闕行事鈔』(貞觀

元年(六二六)〜同四年(六三〇)成立)巻下之三<sup>(42)</sup>において、

今隨世末、人務情巧。得在福敬失在法式。但問尺寸短長、不論耳

目全具。(中略)菩薩立形譬類姪女之像。

(今世末に随い、人務めるの情巧みなり。福敬在するを得るも法

式在するを失う。但だ尺寸の短長を問い、耳目の全具するを論

ぜず。(中略)菩薩の立形は姪女の像に譬類す。)

と記しており、いま末法の世になるにつれて、人々の造る仏像は



図12 敦煌莫高窟第57窟南壁說法図 右脇侍菩薩

「法式」を失い、菩薩像は「姪女」のようであるという。また段氏は、道誠『釈氏要覽』（宋天禧三年（一〇一九）成立）巻中の造像の項の、

造像梵相。宋齊間皆唇厚、鼻隆、目長、頤豊、挺然丈夫之相。自唐來、筆工皆端嚴柔弱、似妓女之貌。故今人誇宮娃、如菩薩也。

（造像の梵相は、宋齊の間は皆唇厚く、鼻隆く、目長く、頤豊かにして、挺然丈夫の相とす。唐よりこのかた、筆工皆端嚴柔弱にして、伎女の貌に似す。故に今人宮娃を誇るに、菩薩の如きとするなり。）

という記述を引いているが、この記述から、画師が菩薩の姿を伎女の容貌に似せて描いただけでなく、美人を称賛する際に菩薩を引き合いに出していたことがうかがえ、女性と菩薩のイメージの重なり合いが理解できる。

一方で唐代には、のちの『宣和画譜』巻五や巻六の人物の項に「宮女図」「遊行士女図」「樓觀士女図」などと記されるように、先に挙げたような仕女図や宮廷風俗図が流行をみたこともよく知られる<sup>(44)</sup>。小杉氏は、菩薩が女性化した結果、その造形が中国美人観の流れと密接不可分な関係を生じたと指摘しているが、美しい女性を画題とした絵画の流行が、菩薩を女性的に表現する志向をさらに高めたのかもしれない。

以上のことを受けて、第五七窟南壁の説法図の右脇侍菩薩のような、眼窩線を表さず、中原風で、世俗の人物表現に近い面貌が、菩

薩の女性化の一端であると捉えたい。その面貌には、中国人の好尚が反映していると考えられるのである。

そして柱絵供養菩薩の面貌も、まさにこのような作例と同じ範疇に位置づけることができるのではないだろうか。あらためて本作例をみてみると、大仏蓮弁線刻画や法華堂根本曼陀羅の菩薩にみられる端嚴なありさまは希薄である。やはりその一番の要因は、眼窩線の有無にあると思われる、眼窩線が描出されることにより、その面貌が一挙にインド風、西域風になり、また威嚴が増すことが実感として感じられよう。本作例においては、既述のように隈取り表現も中原風の方法が採られており、その面貌は、鳥毛立女屏風（図13）の仕女たちの柔らかい表情により近いようである。仲町啓子氏は、『東大寺猷物帳』に記された作例から、日本においても鳥毛立女屏風のような仕女図や宮廷

風俗図が隆盛していたことを示しており、本作例<sup>(46)</sup>が、そういった作例から影響を受けていたことが想像される。

本章の最後に、柱絵供養菩薩がこのように親しみやすい表情に描かれた理由について考えておき



図13 鳥毛立女屏風第三扇

たい。それは、『華嚴経』や『梵網経』といった經典を典拠とし、さらに『俱舍論』や『大智度論』との関連も指摘されている大仏蓮弁線刻画の釈迦如来や、法華堂根本曼陀羅の靈鷲山で説法する釈迦如来の周囲に配置される菩薩たちと、柱絵供養菩薩の間に、その役割や階層に関して違いがあるからではないだろうか。もちろん、供養、讃嘆を担うことは、いずれの菩薩にも共通しているが、柱絵供養菩薩は、八角堂内を莊嚴するものとして、より副次的であり、自由な造形が可能であったと考えられる。このことは、柱絵供養菩薩と同じく眼窩線を表さない面貌表現が認められた、麻布菩薩および戒壇院扉絵図の菩薩の場合にもあてはまる。

すなわち、麻布菩薩の用途は明確ではないが、同種のを多数描いて堂内に懸けめぐらせたとも考えられており、<sup>(48)</sup> そうであるならば、堂内をにぎやかに莊嚴する役割を担うものといえる。また、戒壇院扉絵図の菩薩は、眼窩線が表されないうえに、自由な姿勢で樹下において奏楽、散華する表現には動きがあり、嚴肅さは感じられない。戒壇院扉絵図が、厨子の扉にどのように配置されていたものかは明らかではないが、菩薩は厨子に華やかさを加えていたことが想像できる。さらに戒壇院扉絵図のうち、梵天、帝釈天、四天王が、平安時代後期、東大寺の教学復興に伴って制作されたとみられる俱舍曼荼羅に図像、寸法、表現技法まで忠実に写されたこと<sup>(49)</sup> から、菩薩よりも六天が重要視されていたことがうかがえるのである。

なお、同様に眼窩線が描出されない薬師寺吉祥天画像は、吉祥悔

過会の本尊として制作されたとみられ、<sup>(50)</sup> 上記の作例とは性質が異なる。当該作例に関しては、吉祥天への信仰という面も含めて、その性格を位置づける必要があるだろう。

以上、柱絵供養菩薩の眼窩線を表さない面貌が、中原の好みが反映され、さらに女性化した表現であり、その背景には仕女図の流行からの影響がある可能性を述べ、そのような造形が行われた要因のひとつとして、本作例が、専ら装飾、莊嚴を担うものであることを挙げた。冒頭でも述べたように、本作例には造東大寺司の関与があったことが推定されるが、造東大寺司による絵画の代表的作例である大仏蓮弁線刻画と本作例の面貌表現に、上述のような明らか相違が認められることは、当時の絵画制作の多様性を示しているといえるだろう。

### おわりに

以上、榮山寺八角堂内陣の柱絵供養菩薩に検討を加え、本作例が、天平盛期の範疇に収まるものであることをあらためて確認し、さらに眼窩線を表さない面貌が、菩薩の女性化という唐の動向に沿うものであることを指摘した。最後に今後の課題となる、本作例の具体的な制作背景に言及しておきたい。

前章において、本作例が当時の絵画制作の多様性を示すものであると述べたが、そこには願主である藤原仲麻呂の意向がある程度働

いている可能性があるだろう。四字年号や漢風諡号の使用、儒教の尊重や官号の改正など、仲麻呂は唐の制度を多く取り入れたことが知られるが、<sup>(51)</sup>榮山寺八角堂の造立にあたって、唐の最新の美術を積極的に採用したのであろう。柱絵供養菩薩の面貌表現は、まさに仲麻呂のそのような態度の表れといえるのではないだろうか。

また、仲麻呂と鑑真の密接な関係も見過すことができない。天平勝宝六年（七五四）十一月の仲麻呂から鑑真への写経の料としての紙や筆、墨の送付、<sup>(52)</sup>天平勝宝八歳（七五六）五月の鑑真およびその高弟の僧綱への登用、<sup>(53)</sup>天平宝字元年（七五七）十一月の唐禅院への備前国壱田一百町の施入といったことがらが、両者の結びつきを示している。<sup>(55)</sup>また唐招提寺には仲麻呂家から食堂が施入され、<sup>(56)</sup>宝蔵には、仲麻呂から献じられた太刀一口があつたと伝わる他、<sup>(57)</sup>唐招提寺の創立が、仲麻呂政権の護持をも意図したものであつたとの指摘もある。<sup>(58)</sup>

さらに両者を結びつけるものとして、仲麻呂の六男刷雄の存在がある。刷雄は天平勝宝四年（七五二）閏三月、従五位下に叙せられ、<sup>(59)</sup>遣唐留學生となつて大使藤原朝臣清河の一行と共に唐へと渡つた。帰朝は鑑真の来朝時であり、その感化を受けて出家して以後、鑑真との関係を深めたとみられている。<sup>(60)</sup>加えて刷雄は、鑑真の訳語を務め、『武智麻呂伝』を撰述した僧延慶と同一人物であるともされる。<sup>(61)</sup>いづれにしても、刷雄を介して両者の関係はより深まったものと考えられ、二章から三章においてみたように、戒壇院扉絵図と

柱絵供養菩薩に親近性がみられることは、示唆に富むといえる。さらに留學生として唐に渡り、仏教にも通じた刷雄が、榮山寺八角堂の造営に何らかの影響を及ぼした可能性もあるのではないだろうか。

また五條という土地は、大和から紀伊へ通じる道が經由する交通の要衝であり、仲麻呂もこの地を重視していたようである。<sup>(62)</sup>官人の火葬墓も多く営まれた地であり、奈良時代以降山林修行の場となつた吉野にも近接する。古墳時代には、紀ノ川をさかのぼつて大和へと渡来文化が流入するルートでもあつた。<sup>(63)</sup>今後は、こういった榮山寺の位置する地域の文化や、仲麻呂自身の仏教信仰、当初の本尊や八角堂の性格とも関連させながら、内陣裝飾画について検討を進めていきたい。

## 注

- (1) 本角堂については、福山敏男「榮山寺の創立と八角堂」『榮山寺の歴史』『寺院建築の研究』中、中央公論美術出版、一九八二年（初出は『榮山寺八角堂の研究』便利堂、一九五一年）に詳しい。また、浅野清「榮山寺八角堂復原考」『榮山寺八角堂の研究』便利堂、一九五一年。澤村仁「榮山寺八角堂」『日本建築史基礎資料集成四 仏堂Ⅰ』中央公論美術出版、一九八一年、一五三―一六一頁。後藤治「榮山寺八角堂」『新建築』八〇（一四）、新建築社、二〇〇五年、四四・三五六頁も参照。
- (2) 本裝飾画の構成は、秋山光和「八角堂内陣裝飾画」『榮山寺八角堂の研究』便利堂、一九五一年に詳しく述べられている。

- (3) 山崎一雄「榮山寺八角堂の内陣裝飾画の顔料」『榮山寺八角堂の研究』

便利堂、一九五一年。

(4) 福山敏男「栄山寺の創立と八角堂」『寺院建築の研究 中』中央公論美術出版、一九八二年、二五七―二五九頁。

(5) 「栄山寺別当美経置文」(『栄山寺文書』所収、竹内理三編『平安遺文 古文書編』四、東京堂、一九六三年、一三五―一六六頁)。

(6) 「公卿補任」天平九年・天平十五年(黑板勝美、國史大系編修會編、吉川弘文館、一九八八年、一ノ二五―二七頁)。

(7) 「造円堂所牒」(『正倉院文書』所収、『大日本古文書』五、四六三―四六四頁)。

(8) 前掲注2秋山氏。

(9) 百橋明穂編「飛鳥・奈良絵画」(日本の美術二〇四)至文堂、一九八三年。有賀祥隆「栄山寺八角堂内陣裝飾画」(作品解説『正倉院と上代絵画』講談社、一九九二年。林温「飛天と神仙」(日本の美術三三〇)至文堂、一九九三年)。

(10) 河原由雄「肖像を奉祀する時代以前―栄山寺八角堂の追善堂的性格―」『大和文華』九六、大和文華館、一九九六年。

(11) 大山明彦「栄山寺八角堂内陣裝飾画」に関する新知見ほか」『奈良教育大学紀要人文・社会科学』六一(一)、奈良教育大学、二〇一二年。

(12) 現存する柱絵供養菩薩を観察すると、多少の技量の差やくせが認められ、幾人かの画工が関わっていることが推測される。しかし剥落のために菩薩がいずれも部分的にしか残っていないため、画工の分担による分類は困難であるので、次の機会に譲りたい。

(13) 以下法量は、国立博物館附属美術研究所編「栄山寺八角堂」国立博物館、一九四九年の原寸大画像をもとにした。

(14) 柳澤孝「東寺の両界曼荼羅図―甲本(建久本)と西院本」『柳澤孝仏教絵画史論集』中央公論美術出版、二〇〇六年、二四三頁(初出は『東寺の両界曼荼羅図 連綿たる系譜―甲本と西院本』東寺宝物館、一九九四年)。

(15) 李其瓊「隋代の莫高窟芸術」『中国石窟 敦煌莫高窟』二、平凡社、

一九八一年、一八三―一八四頁。段文傑「唐代前期の莫高窟芸術」『中国石窟 敦煌莫高窟』三、平凡社、一九八一年、一九〇頁。

(16) 川瀬由照「東大寺大仏の台座鑄造時期―仏身と台座の先鑄・後鑄問題―」『論争 奈良美術』平凡社、一九九四年。

(17) 林温氏も、柱絵供養菩薩および戒壇院扉絵の菩薩において眼窩線が表されないことを指摘している(『桜池院蔵薬師十二神将像と薬師如来画像―南都仏画考二―』『佛教藝術』二〇三、毎日新聞社、一九九二年、二八頁)。

(18) 濱田隆「鑑真をめぐる天平絵画の動向―戒壇院扉絵を中心として―」『南都仏教』一五、東大寺図書館、一九六四年。谷口耕生「俱舍曼荼羅と天平復古」『様式論―スタイルとモードの分析』(『仏教美術論集1』竹林舎、二〇一二年、一四六頁)。

(19) 秋山光和「法華堂根本曼陀羅の構成と表現」『美術研究』三二三、東京国立文化財研究所、一九八三年。また谷口耕生氏は、法華堂根本曼陀羅の三尊の図像が、神護景雲元年(七六七)に完成したとみられる頭塔の靈鷲山浄土石仏に一致することにより、鑑真来朝によりもたらされた図像が強く反映されている可能性を指摘し、奈良時代後期様式を典型的に示す作例との見解を示している(前掲注18、一三九―一四〇頁)。

(20) ジャッキー・エルガー、アン・ニシムラ・モース、リチャード・ニューマン「法華堂根本曼陀羅に関する科学的研究」『美術史学』二七、東北大学大学院文学研究科美術史学講座、二〇〇六年。

(21) 前掲注9林氏七二頁。

(22) 岩佐光晴「聖観音菩薩立像」(作品解説『飛鳥・奈良時代1 法隆寺と奈良の寺院』(日本美術全集二)小学館、二〇一二年、二七六頁)。

(23) 松田誠一郎「八世紀の胸飾における伝統の形成と新様の受容について(上)(下)―彫塑附属の胸飾を中心として―」『MUSEUM』四二二―四二三、東京国立博物館、一九八六年。

(24) 原田淑人、岡田讓、山崎一雄、各務鑑三「正倉院のガラス研究」『正倉院のガラス』日本経済新聞社、一九六五年。

- (25) 松村恵司「日本の古代ガラス」『月刊文化財』五六六(特集 古代ガラスと考古学)、第一法規出版、二〇一〇年。吉澤悟「日光・月光菩薩像の装身具」『白鳳―花開ひらく仏教美術―』(展覧会カタログ) 奈良国立博物館、読売新聞社、NHKプラネット近畿、二〇一五年。
- (26) 樊錦詩、馬世長、閔友恵「敦煌莫高窟北朝石窟の時代区分」『中国石窟 敦煌莫高窟』一、平凡社、一九八〇年、二〇八―二一一、二二五頁。
- (27) 段文傑、施萍婷、霍熙亮、鄧健吾「図版解説」『中国石窟 敦煌莫高窟』一、平凡社、一九八〇年、二四四頁。
- (28) 田口榮一「壁画について」『敦煌石窟學術調査(第一次)報告書』東京芸術大学美術学部敦煌學術調査団、一九八五年、五三―五四頁。
- (29) 吉村怜「敦煌石窟における天人像の系譜」『天人誕生図の研究―東アジア仏教美術史論集』東方書店、一九九九年、一五一頁(初出は『國華』一一七七、國華社、一九九三年)。
- (30) 第二八五窟北壁の制作状況に関しては、石松日奈子「敦煌莫高窟第二八五窟北壁の供養者像と供養者題記」『龍谷史壇』一三一、龍谷大学史学会、二〇一〇年に詳しい。
- (31) 樊錦詩、閔友恵、劉玉権「莫高窟隋代石窟の時代区分」『中国石窟 敦煌莫高窟』二、平凡社、一九八一年、一九九頁。
- (32) 田口榮一「正倉院鳥毛立女図屏風から薬師寺吉祥天画像へ」『秋山光和博士古稀記念美術史論文集』便利堂、一九九一年、一〇一―一〇二頁。
- (33) 宮崎法子「中国における女性描写の展開」『仕女図』から『唐美人図』へ』(実践女子学園学術・教育研究叢書一七)、実践女子学園、二〇〇九年、一七七一―一七八頁。
- (34) 西域出身風の人物の面貌を、鼻を高く、額を張り出させて描くことで、目の周囲の凹凸を表す例があるが、眼窩線とは表現が異なる。
- (35) 説話図等小さい画面に描かれた作例については、例外も認められる。また本稿では扱わなかったが、仏教尊像と世俗の人物が共に登場する各種の変相図における面貌表現も興味深い。
- (36) 許嵩撰、張忱石点校『建康実録』卷一七、中華書局出版、一九八六年、六八六頁。
- (37) 段成式撰、秦峪云点校『寺塔記』卷下(中国美術論著叢刊)、人民美術出版社、一九六四年、一九―二〇頁。
- (38) 板倉聖哲「唐時代絵画に関する復原的考察―屏風壁画に注目して」『鹿園雜集』一三、奈良国立博物館、二〇一一年、三八頁。
- (39) 石松日奈子氏は、中国の供養者像表現における墓葬美術の影響の重要性を述べている(『供養者像―図像による奇進銘―』「機能論―つくる・つかう・つたえる」(仏教美術論集5) 竹林舎、二〇一四年、一八六頁)。
- (40) 万庚育、孫儒備、李其瓊、歐陽琳、霍熙亮、閔友恵、馬世長、鄧健吾「図版解説」『中国石窟 敦煌莫高窟』三、平凡社、一九八一年、二四四頁。
- (41) 小杉一雄「中国美人観と菩薩像」『中国美術史―日本美術の源流―』南雲堂、一九八六年、一七三―一七七頁。前掲注15段氏一八六一―一八七頁。
- (42) 『大正新脩大藏經』四〇、一三三頁c。
- (43) 『大正新脩大藏經』五四、二八八頁b。
- (44) 仲町啓子「日本における「唐美人」の絵画化とその意味」『仕女図』から『唐美人図』へ』(実践女子学園学術・教育研究叢書一七)、実践女子学園、二〇〇九年、一八頁。
- (45) 前掲注41小杉氏一七六頁。
- (46) 前掲注44仲町氏一七一―二〇頁。
- (47) 齋藤理恵子「大仏蓮弁線刻画」『東大寺―美術史研究のあゆみ―』里文出版、二〇〇三年。
- (48) 正倉院事務所「正倉院の絵画」(作品解説) 日本経済新聞社、一九八八年、二五頁。
- (49) 前掲注18谷口氏一三七・一四九頁。
- (50) 谷口耕生「国宝 麻布著色吉祥天像」『薬師寺所蔵 国宝 麻布著色吉祥天像』中央公論美術出版、二〇〇八年。
- (51) 岸俊男『藤原仲麻呂』吉川弘文館、一九六九年。

(52) 「経紙出納帳」(「正倉院文書」所収、『大日本古文書』三、六〇七―六〇八頁)。「写書所請問写筆墨帳」(「正倉院文書」所収、『大日本古文書』二二、二八四頁)。

(53) 『続日本紀』卷一九、天平勝宝八歳五月丁丑条。

(54) 『続日本紀』卷二〇、天平宝字元年十一月壬寅条。

(55) 前掲注51岸氏一六〇―一六二頁。松田誠一郎「光明皇太后不念と唐招提寺木彫群」『佛教藝術』一五八、毎日新聞社、一九八五年。

(56) 「招提寺建立縁起」(醍醐寺本「諸寺縁起集」所収、『校刊美術史料 寺院篇上巻』中央公論美術出版、一九七二年、九五頁)。

(57) 「七大寺巡礼私記」(『校刊美術史料 寺院篇 上巻』中央公論美術出版、一九七二年、五六頁)。

(58) 前掲注55松田氏。

(59) 『続日本紀』卷一八、天平勝宝四年閏三月丙辰条。

(60) 前掲注51岸氏一五四―一五六・一五八頁。

(61) 堀池春峰「鑑真を廻る貴族の動向」『大和文化研究』一〇(九) 大和文化研究会、一九六五年、四―七頁。東野治之「鑑真」岩波書店、二〇〇九年、七七一―七九頁。

(62) 直木孝次郎「藤原武智麻呂の墓と栄山寺」『日本古代の氏族と国家』吉川弘文館、二〇〇五年。

(63) 奈良県立橿原考古学研究所附属博物館編『吉野川紀行―吉野・宇智をめぐる交流と信仰―』(特別展図録 七一冊) 五條市教育委員会・吉野町教育委員会、二〇〇九年。

#### 図版出典

図1・2・3・7 榮山寺提供。

図4 『正倉院と上代絵画 飛鳥・奈良の絵画・工芸』(日本美術全集三) 講談社、一九九二年、図一二〇。

図5・6 奈良国立博物館提供(撮影 佐々木香輔)。

図8・9 『中国石窟 敦煌莫高窟』三、平凡社、一九八一年、図四六。

図10 『中國美術分類全集 中國敦煌壁畫全集2 西魏』天津人民美術出版社、二〇〇二年、図一三六。

図11 同右、図四八。

図12 同右、図一三。

図13 『正倉院と上代絵画 飛鳥・奈良の絵画・工芸』図一二五。

#### 附記

本稿は、二〇一五年一月に早稲田大学に提出した修士論文の一部に加筆修正を行ったものである。

ご高配を賜りました榮山寺御住職生駒龍信師ならびに奈良県文化財保存課の神田雅章氏、奈良国立博物館にお礼申し上げます。

※権利保護のため、ウェブ上では一部画像の画質を落としています。

