



写真2 梵天



写真1 地天



写真5 炎摩天



写真4 火天



写真3 帝釈天



写真8 風天



写真7 水天



写真6 羅刹天



写真11 梵天



写真10 伊舍那天



写真9 毘沙門天



写真14 月天



写真13 日天



写真12 地天



写真17 花文
(伊舍那天・部分)



写真16 団花文
(帝釈天・部分)



写真15 宝相華文
(帝釈天・部分)



写真20 輪宝文
(伊舍那天・部分)



写真19 七宝文
(月天・部分)



写真18 湧雲文
(地天・部分)



写真23 渦文
(風天・部分)



写真22 鳳凰文
(焰摩天・部分)



写真21 幾何学文
(帝釈天・部分)

鏡野町・円通寺蔵「十二天像」について

岡崎 有紀

はじめに

鏡野町円通寺に伝わる十二天像（以下、本作または円通寺本）は、灌頂会かんじょうで使用される、立像の十二天を描いた密教絵画である。四〇年近く当館で寄託を受けているが、これまで紹介の機会がなかったため、本稿で概要を紹介したい。

一 作品概要

本作が伝来した宝寿山円通寺は、高野山真言宗の準別格本山である。戦前には京都の真言宗大覚寺派の中本山で、総持院と号していた。元禄四年（一六九一）完成の『作陽誌』によれば寺の概要は次の通りである。

円通寺は、弘法大師が密教を弘めていた時期にこの地に立寄り、建立した寺である。大師が高野神社（津山市・美作国二宮）に詣でて密法興隆を祈ったあとに同寺を建立したことから、作州高野と称されたり、二宮奥院とも言われたりしたという。永禄年中（一五五八〜七〇）には福田玄蕃が枅形城を守るにあたり、この寺を外衛としたため焼失したが、その後、現在地に再建された。江戸時代には津山藩主森氏による寺領百石の寄進もあり、末寺も一三を有したという。

江戸時代の大岡忠成著『美作一覽紀』「西北条郡香々美円通寺千年忌之事」によると、元禄一六年（一七〇三）に本尊の開帳を行ったところ、美作未曾有の人数であったといい、このことから同地方の中心的寺院の一つであったことが窺えるだろう。近代には『続日本高僧伝』などで知られる、竺道契じくどうかいが住職を務めた。

本作の伝来については、江戸時代以前の詳細は不明である。管見では『作陽誌』に登場するのが早く、「寶壽山圓通寺」の什物として「八祖并十二天像合二十幅金岡書」とある。金岡とあるのは、平安期の絵師として名高い巨勢金岡の名を借りたものである。「八祖」とは真言宗における八人の祖師の肖像、いわゆる真言八祖像である。八祖像は現在円通寺に保管されているが、十二天像と同じく灌頂に際し堂内に奉懸されるものであり、一具で伝来したと推測される。実際、八祖像の裏面にも十二天像と同様の修理銘が墨書されている。

その後、平成三年度（一九九一）から十二天像のみ当館に寄託されている。

十二天とは、インドのヒンドゥー教の神々を仏教に取り入れ、護法神としたものである。その内容は、北（毘沙門天）、北東（伊舎那天いしゃなてん）、東（帝釈天）、南東（火天）、南（焰摩天えんまたん）、南西（羅刹天）、西（水天）、北西（風天）の八方位に、上下（天地）を表す梵天と地天を加え、さらに太陽神（日天）と月神（月天）を合わせて十二天としている¹⁾。

本作は、一幅一鋪の掛軸で、一幅に一尊ずつ描き、計十二幅

ある（写真3〜14）。絹本著色で、1cm中で約一四組の経糸を
通す、かなり目の粗い絹を使用する（挿図1）。絹糸は太い緯
糸に、細い経糸二本を交差させる。法量は、次の通りである。

帝釈天	一〇五・〇×三八・六（単位はcm、以下同じ）
火天	一〇五・一×三八・五
焰摩天	一〇五・〇×三八・九
羅刹天	一〇四・九×三八・六
水天	一〇五・〇×三八・五
風天	一〇四・九×三八・八
毘沙門天	一〇四・六×三八・八
伊舎那天	一〇五・〇×三八・五
梵天	一〇五・〇×三八・六
地天	一〇四・九×三八・八
日天	一〇四・九×三八・五
月天	一〇五・一×三八・六

損傷による多少のずれはあるものの、各幅とも縦約一〇五・
〇cm、横約三八・六cmである。

表装も入れた総高は一七四・九〜一七七・六cm、総幅は軸首
を含めて五六・四（毘沙門天は左軸首なし）〜五七・三cmであ
る。現在の表装は当時のものである。

各幅とも巻絹（裏面、八双下）に墨書がある（挿図2）。こ

れらによれば本作は万治二年（一六五九）五月に、当時六十二
歳であった円通寺の法印快盛が、「支補」したという⁽²⁾。

現状では程度の差はあるが、全体として経年劣化による傷み
が激しい。表面の彩色の剥落や絹のよれに加え、表面が裏打ち紙
と分離する箇所も散見する。特に損傷が著しいのは毘沙門天、日
天、月天で、後世の修理による目の詰んだ補絹も散見される⁽³⁾。
随所に横折れや虫損も見られ、カビ跡も残る。また、帝釈天、風
天、梵天、地天、月天などの画面上に、短冊形に黒い部分が見え
るが、これらはいずれも裏打ち紙の色であり、絹目が粗いため表面
を塗ったように見える。裏打ち紙は全体に薄墨を掃くように見える
が、短冊形に特に黒くした理由は不明である。日天、毘沙門天は
全体的に背景が黒いが、破損が激しいためあえて裏打ち紙を暗くし、
傷を目立たなくした可能性もある。なお、一般的に画絹は、鎌倉
時代には目の詰んだ頑丈な織であるが、室町時代には目が粗くな
り、江戸時代に至ると再び目が詰むようになる。

制作年代について、表現は形式化するものの、全体として丁
寧に描かれること、絹目の粗さなどから、室町時代一五世紀後
半から一六世紀前半の作例と推測される。



挿図 1



挿図 2

二 図像

十二天像は両界曼荼羅などにも描かれるが、尊像ごとに描かれる作例としては、平安時代初期制作の国宝・西大寺本（奈良県）が現存最古である。次いで、平安時代後期制作の国宝・京都国立博物館本（東寺旧蔵）があるが、これらは従者を含む三尊形式の坐像（西大寺本は鳥獣座）として描かれ、正月に宮中の真言院で行われる御七日御修法で用いられたとされる。

これに対して、本作のような立像姿の十二天像は、屏風形式で灌頂の場に用いられたとされ、鎌倉時代以降に多く描かれた。従者を伴わず単独で描くことや、尊像の上部に種子を表す点が京都国立博物館本などは異なる。その図像は大きく分けて鎌倉時代・建久二年（一一九二）制作の宅間勝賀筆の国宝・東寺本と、同時代一三世紀制作の重要文化財・神護寺本（同時代の聖衆来迎寺本もこれに同じ）の二系統がある。東寺本は、六曲一双の屏風で、各扇に一尊ずつ十二天を描く。東寺灌頂会で行われた十二天行道が、屏風として場を荘嚴するようになったとされる。本作の図像は、この東寺本に倣うもので、上部に種子を描かない点以外は、尊像の体軀の動きから、持物に至るまでほぼ忠実に踏襲している。種子を表さないことは類例があり、本作だけの特別な意味は見出せない。各尊像の図像の概略は表1の通りである。

ところで、東寺本の図像は、真言宗寺院を中心に広まったと考えられるが、岡山県内の十二天像で唯一重要文化財の指定を受ける美作市・長福寺本（南北朝～室町時代、一四～一五世紀）

もまた、種子の有無以外は東寺本をほぼ忠実に倣っている。尊像を画面いっぱい大きく表すことも類似する。ただし、三者を比較したところ、次のような若干の相違が確認される。

〔火炎〕

頭光周縁に火炎を廻すが、東寺本が全体に廻すのに対し、長福寺本・円通寺本は三か所に留まることが多い。加えて、長福寺本の火炎（風天・火天・水天を除く）が炎を光輪に被せず、その裏側で燃えるかのように表現するのに対し、円通寺本は光輪に火炎を被せ、燃え上がる様を躍動感をもって表現する。

〔天衣・腰布〕

羅刹天の天衣と焰摩天の腰布について、東寺本・円通寺本と長福寺本では垂れ方や垂れる位置が異なる。ただし前者はその先端の処理が異なる。月天について、東寺本は左肘から垂れる天衣が氍毹座の奥で画面上に向けて跳ねるが、長福寺本・円通寺本では静かに垂れる。火天について、東寺本・円通寺本と長福寺本で膝下の天衣の垂れ方が異なる。

〔足の指〕

梵天、月天について、東寺本・円通寺本は右足親指をほか四指と離すが、長福寺本は揃える。

また、毘毘座（毛毘もうびの上に台を置いた座）の表現は、毛毘部分で折り返しの範囲や位置に差があるが、特に円通寺本は台座側面も手前で不自然に終わることがあり、台座に高さがあるように見えるのは写し崩れと思われる。羅刹天の左手腕輪の下は本来肉身であるはずが、装身具を付けたように金泥で塗られるのも同様の誤りであろう。

密教図像は原本を忠実に写すことが求められるため、伝播の過程におけるこのような些細な異同は興味深い。全体として円通寺本の方が原本に近いが、両者とも再現度はかなり高い。遠方ほど地域色の表れや、図像の崩れが想定されることから、円通寺本は良質な粉本の使用、或いは都で活躍するような絵師による制作が推測される。

三 表現

全体として形式化はするものの丁寧に描かれている。彩色は通常の仏画の技法を用いており、裏彩色（絹目があることを利用し裏側からも賦彩する技法）や顔貌表現などにもその特徴が見られる。裏彩色は一部分の使用に留まるが、両面からの賦彩により画面を濃密にしており、表面の剥落が激しい場所では裏彩色のみ確認される。特に、緑青ろくしょうや群青ぐんせいは剥落しやすいため、日月天や毘沙門天で水色（粒子の細かい群青）に見える部分、尊像の天衣や腰布で暗緑色に見える部分は、表彩色がほとんど残っていない。次に個々の表現について見ていきたい。

(1) 肉身線にくしんせん

肉身線は基本的には下描きの淡墨線の上から、柔らかみのある朱線で描き起こし、朱や丹、濃朱などで隈取をする（表1参照）。帝釈天は金箔地の上から直接朱線を引くが、肥瘦ひせうのない硬い線で、特に耳孔など、他の尊像に比べ線にぎこちなさが看取され、補筆と推測される。水天も同様の性質の線である。

(2) 頭光

墨線で近接した二重円を描き、隙間を丹地としてその上に截金を置く。風天、水天、火天を除く九尊では、頭光上部、左右の三か所に火炎を表す。風天は周縁に数か所表し、いずれも薄く丹を掃いた上に、濃朱で輪郭を明瞭にしながら筋のある炎を表す。水天は白塗りの円に朱色を廻して頭光とし、周縁は墨線で炎を表し、白色をかける。火天の炎は、身体全体を包み込む。火炎について、伊舎那天や帝釈天、梵天、火天、風天、日天は、その根幹部の線に沿って金泥線を施す。帝釈天、地天、日天は明るめの白色も賦彩するが、周りの色と調和しておらず補彩の可能性がある。帝釈天や月天の火炎は他に比べて筆の運びがぎこちなく、補筆と思われる。

各尊像の頭光内の彩色は、焰摩天・帝釈天・地天・風天は緑青地の円に白色を廻す。伊舎那天・梵天は黄色地の円に白色を廻し、水天は白地の円に朱色を廻す。そのほか、羅刹天・日天は緑青、火天は墨、毘沙門天・月天は白で全体を塗る。

(3) 顔貌表現

目は、上下瞼とも墨線で表し、上瞼を濃墨で太く引き、下瞼は淡墨線で細く引くか、暈している。頬のやや張った下膨れのある顔である。鼻孔や口髭・顎鬚は墨線で表す。口は、抑揚のある墨線で界線を引き、輪郭を朱で明瞭に表現する。内側は輪郭に沿って丹か朱で暈すか、全体を賦彩し、伊舎那天以外は閉口する。そのほかの個々の表現は次の通りである。

〔日天・月天・地天・梵天・帝釈天・焰摩天〕

頭髮は群青。日天・月天は現状では判別しづらいが、いずれも髮際や眉下に緑青を施す。梵天や帝釈天、地天、焰摩天の緑青は濃彩で、特に梵天は輪郭を際立たせるかのように頭髮全体を緑青で縁取る描写を見せることから、後補の可能性が高い。

目は、目頭・目尻に群青をさし、上下瞼の線に群青を添える。

眼球は群青地に墨線の輪郭、中央に濃墨を点じて瞳とする。焰摩天は、眼球の描写は同様だが、上瞼の下に茶色を沿わせ、眼球横には白を掃く。日天・月天の上下瞼を表す肥瘦のない濃墨線は、補筆の可能性もある。日天・地天は、白毫を淡墨線の上から白を塗って表す。なお、日天の頭髮は裏彩色の群青が残る。

〔伊舎那天〕

頭髮は茶地に墨線で毛描きし、金泥線を沿わす。眼球は朱地に墨線の輪郭、中央に濃墨を点じて瞳とし、眼球横に白を掃く。

〔火天〕

頭髮は墨線で毛描きし、白線を沿わせ老人に見せる。眼球は茶地に墨線の輪郭、中央に濃墨を点じて瞳とし、眼球横に白を掃く。

〔風天・羅刹天・水天〕

頭髮について、水天は群青、風天は髭も含め白で塗り、墨線で毛描きする。羅刹天は茶色と茶褐色の色帯を交互に配し、墨線と金泥線で毛描きする。眼球は各尊像とも茶地に墨線の輪郭、瞳は濃墨を点じ、金泥で囲む。さらに眼球の周囲に白色を掃く。

風天は額や頬に帯状に、さらに肉身線に沿って陰影をつけており、東寺本に比べて顔の濃い独特の風貌である。

〔毘沙門天〕

兜を被る。目は全体を白地にし、眼球は墨線の輪郭、瞳は墨を点じる。剥落が多く、鼻や皺は確認できるが、口は判別しづらい。

(4) 着衣と装飾文様

本作の尊像の彩色や着衣の装飾文様は、原本である東寺本を必ずしも模倣していない。これは東寺本に倣った他の作例にも共通することで、制作当時の時代性などが反映されていると思われる。例えば、東寺本が着衣に白や緑青などの寒色系を多用するのに対し、本作は、暖色系の丹や朱の彩色が多い。加えて、

条帛、腰布、裳、氍毹座などに彩色や金泥で文様を施し、冠、胸飾、臂釧、腕釧、足釧といった装身具には盛り上げ技法で金泥を施す。また、着衣の輪郭は墨線であるが、衣摺線は肥瘦のある墨線で下描し、彩色を被せる。さらに、衣摺線に沿って隈取りする。これらの特徴は長福寺本にも共通し、両者の制作年代がそう遠くないことを示唆するだろう。ここでは、主な着衣の装飾について確認する。なお個々の装飾文様は、主だったものを表2に示した。

〔天衣〕

全ての尊像に見られる。両肩に緩く掛け、両脇下を通って（一部尊像は両手に垂らしたり、腰元の帯に挟み込ませたりする）氍毹座へ垂れ、その先端を遊ばせる。水天、伊舎那天は表面を濃朱で塗り、裏を白く塗るが、ほかの尊像は表面を緑青地とし、裏は緑青・丹・白などで賦彩する。

水天・毘沙門天以外の一〇尊は、表裏ともに文様などは施さないが、表面端に輪郭線をよけて一重または二重の金泥線を引く。閻魔天、羅刹天、風天は裏側にも金泥一重線を引く。水天は両端に輪郭線をよけて金泥二重線を引き、間に金泥で唐草文を表す。

毘沙門天は、現状では黄糸が撚れ、絹目の詰まった補絹が随所に散乱し、表面がかなり荒れている。

〔条帛〕

水天、日天、地天、帝釈天、月天、梵天、火天、焰摩天に見られ、左肩から右脇下に斜め掛けする。表面は暖色系で全体を塗り、裏面は輪郭の墨線に沿って白で隈取りする。表面には金泥で唐草文や輪宝文などを表し、下端に輪郭線をよけて金泥の一重または二重線を引く。帝釈天は、下端に金泥二重線を平行に二本引き、带状にして、内に金泥で唐草文を施す。

〔裳・腰布〕

裳は、濃朱や茶色、丹、朱などの暖色系で全体を塗る。焰摩天、地天、月天、日天などは、裾に向けて淡色にする。裾廻しは同色の群青地とするが月天・日天の表彩色はほとんど剥落し、裏彩色の色が見える。裳の表面は金泥や彩色で、裾廻しは金泥で文様が表される。裳の裏面は全体を塗らず、墨線に沿って白で隈取りを施す。

裳の上に着ける腰布は寒色系が多く、群青地や緑青地に金泥や彩色で文様を施し、下端に輪郭をよけて金泥二重線を引く。

〔氍毹座〕

蓮華座の梵天以外の尊像は、氍毹座の上に立つ。上面は、裳と同じく、白色や朱、濃朱、丹、黄色などの暖色系で全体を塗り、その上から彩色で唐草文や花文、七宝文などの文様を描く（表2）。台座上面と側面、毛氍の間はそれぞれ墨線を二重に引

いて境目とし、その間に截金を置く。側面は、焰摩天は朱、日天は緑青、羅刹天は彩色不明で、それ以外は群青色で塗る。一部の尊像は剥落しているが、それぞれ金泥で何らかの模様を施していた痕跡がある。また、毛氈の表側は、墨線で輪郭をとり、朱や丹、緑青、濃朱などで彩色した後、墨線や白、金泥などで皴を表す。毛氈の裏側は輪郭の墨線に沿って白で隈取る。

以上、着衣における装飾とその文様について確認してきたが、着衣は金泥と彩色により多種多様な装飾を施すことが分かる。

表2の通り、装飾文様は裳や条帛、氍毹座など随所に施され、その内容も鳳凰文や唐草文、湧雲文、輪宝文と多彩である（写真15～23）。肥瘦のある線で金泥の文様を表したり、彩色の文様を白線、金泥線で囲んだり、纏縷彩色にするなど細やかな表現がなされる。また、大きな文様や連続した文様ではなく、小さな文様を全体に散りばめて装飾する点も特徴である。

(5) 持物や装身具における金の表現

各尊像の持物や装身具は金で華やかに装飾される。宝冠や腕釧、臂釧、胸飾、足釧といった装飾品に加え、持物の水瓶や台、駕籠、鞍の先端、劍の柄、帯、甲冑の一部などに見られ、絹裏から淡朱を塗り、表から丹で下塗りをし、墨線で輪郭を引き、輪郭をよけて金泥で盛り上げている。このような金泥盛り上げの技法は、鎌倉時代から見られるが、時代の下降とともに盛り

上げが厚くなるとされる。本作では、金泥盛り上げはやや厚みがあり、室町時代以降の制作と推測したい。また、水天の頭頂の龍が吐く炎、持物の蓮華の葉脈等にも金泥が使用される。

伊舎那天や焰摩天、風天の持物の柄には截金が置かれる。截金は、氍毹座の上面と側面の境界線や、頭光の輪郭などにも見られるが、鎌倉以前の絵画と比較するとその使用は少ない。金泥の使用が主体となった表現であることから、時代の下降を窺わせる。

四 県内の十二天像の事例

県内で文化財指定を受けている十二天像は、既述の美作市・長福寺本（重要文化財）のほかに、木版画を下地に彩色した笠岡市・持宝院本（笠岡市指定重要文化財）がある。後者のような十二天像の版画の制作は中世に盛んとなるが、特に室町時代にかけて讃岐や備前を中心に活躍した真言僧、増峠（一三六六～一四五二？）が開版した讃岐・与田寺の版木（香川県指定重要文化財）が知られる。町田市立国際版画美術館などの版本によれば、その図像は東寺本を基礎に台密系などの要素を加えたもので、応永一四年（一四〇七）の記録がある。この版本は讃岐地方など各所で存在が確認されている。

この十二天像の版画の事例は、岡山県内の他寺院にも見られ、増峠の活動とともに広まったと推測される。例えば、室町時代制作の持宝院本が与田寺本と図像ならびに、梵天の銘文がほぼ一致する。また、浅口市・靈山寺には与田寺本とサイズもほぼ同様の

復刻版木が伝来する。銘文の有無は未確認であるが、両寺の距離の近さを考慮すれば、持宝院本は靈山寺本を摺った可能性もあるだろう。

県内で室町時代に遡る肉筆の十二天像は多くはないが、その背景にはこうした十二天像の版画の流行が一因にあると推測される。

おわりに

以上本作の図像・表現を見てきたが、図像面で細部の異同はあるものの、比較的忠実に東寺本を模写していることが分かった。東寺本における優秀な模本の一つであることは疑いない。表現面では、裏彩色や顔貌表現など通常の仏画の技法・表現がなされておき、肉身線なども、形式化しつつも肥瘦のある柔軟な線が用いられる。着衣の装飾文様については、彩色や金泥で文様を散りばめるが、随所に縷綯彩色が用いられるほか、文様の輪郭に沿って白線や金泥を沿わすなど、細やかな描写も確認された。

これらのことから、良質な粉本が手に入る環境下で、正当な絵仏師によって描かれたものであることが推測される。加えて、絹目の粗さ、金箔より金泥を重視する姿勢や、金泥盛り上げの厚さなどから室町時代後半が制作年代として推定される。

県内では、室町時代以降、十二天像の版画が多く制作された。その中で本作は肉筆であり、畿内に伝わる作品と比較しても、技術的に劣るものではない。江戸時代以前の伝来は不明であるが、完幅で伝わる十二天像として貴重な作例と言える。

今回の報告に関しては、所蔵者の皆様に格別の御高配を賜りました。また、御協力と御教示を賜りました皆様に心より感謝申し上げます。

《主要参考文献》

有賀祥隆『仏画の鑑賞基礎知識』至文堂 一九九一年
内田啓一「中世に開板された版画の板木」『昭和女子大学文化史研究』一一巻
昭和女子大学文化史学会 二〇〇七年
笠岡市立竹喬美術館編『持宝院の宝物』笠岡市立竹喬美術館 二〇〇一年
鏡野町史編集委員会・鏡野町教育委員会編『鏡野町史 通史編』鏡野町 二〇〇九年

京都国立博物館編『国宝 十二天像と密教法会の世界』京都国立博物館 二〇一三年

東寺宝物館編『十二天画像』東寺宝物館 一九八八年

中野玄三「立像十二天の図像学的考察——とくに版本十二天の成立について——」

『京都文化短期大学紀要』三三号 一九八五年（『続日本仏教美術史研究』思文閣 二〇〇六年所収）

正木輝雄・矢吹正則著 矢吹金一郎校訂『新訂作陽誌 一 西作誌 上巻』作陽新報社 一九七五年（復刻再版）

脇田秀太郎『岡山文庫 7 岡山の仏たち』日本文教出版株式会社 一九六五年

《註》

(1) 巻絹の墨書は「炎魔天」だが本稿ではより一般的な「焰摩天」で統一する。

(2) 羅刹天・毘沙門天・伊舎那天・梵天・日天の軸木にも墨書が見られる。表装しているため判読しづらいが、羅刹天の一部は「八祖十二天者備前国金剛筆」「常住為父母大菩提也」と読み取れる。また、毘沙門天の軸木には一部に巻絹と同じ「萬治二年五月日」とあることから、万治二年の修理における墨書と推測される。快盛について、昭和六年の『宝物台帳』には、寛永一五年（一六三八）に五大尊像、元禄一三年（一七〇〇）に阿弥陀如来像を快盛が求めたと記される。

(3) 特に、日天の頭光火炎や毘沙門天の天衣に目の詰んだ補絹が散見する。

表1 十二天像の図像と身色

尊像名	図 像	肉 身
帝釈天 (写真3)	斜め左向き。三目の菩薩形。右手は胸前で屈臂し独鈷杵を執り、左手も同じく屈臂し、胸前で八陵鏡を持つ。唐服を着す。宝冠、胸飾、腕釧をつける。	表から金箔を貼る。肉身線は細く肥瘦のない朱線。隈取なし。
火天 (写真4)	斜め右向き。老人相。一面四臂で右第一手に竹杖、第二手に水瓶、左第一手は掌を前に向け、第二手は数珠を執る。条帛、天衣、腰布、裳をつける。宝冠、胸飾、腕釧、足釧をつける。	肉身は黄土色。淡朱で描き起こし朱で薄く隈取する。
焰摩天 (写真5)	斜め左向き。三目の菩薩形。右腕は屈臂し掌を上に向け、左手は人頭幢を執る。条帛、天衣、腰布、裳をつける。宝冠、胸飾、腕釧、臂釧、足釧をつける。	肉身は淡朱。朱線で描き起こし丹で隈取する。
羅刹天 (写真6)	斜め右向き。忿怒相。炎髪。右手に剣を執り、左手は、指先を上にして掌を横に向け、第二指・三指を立てる(剣印)。甲冑を着し腕釧をつける。	肉身は濃朱。朱で描き起こし濃朱で隈取する。
水天 (写真7)	斜め左向き。三目の菩薩形。右手は第一指と第二指で三鈷柄の剣を持ち、左手には龍索を掴む。条帛、天衣、腰布、裳をつける。宝冠(七龍)、胸飾、腕釧、臂釧、足釧をつける。	肉身は白緑で裏彩色、表から緑青。肥瘦のない濃朱の線で描き起こし。隈取なし。
風天 (写真8)	斜め左向き。老人相。右手は屈臂し日月の載る幢杖を執り、左手は腰に当てる。甲冑姿で、天衣もつける。	肉身は黄土色。朱で描き起こし濃墨で隈取する。
毘沙門天 (写真9)	斜め左向き。忿怒相。右手に宝棒を執り、左手に蓮台に載った宝塔を捧げる。甲冑を着す。	肉身は濃朱。肉身線は墨線(描き起こしは不明)。
伊舎那天 (写真10)	斜め右向き。三目の忿怒相。右手は屈臂し、右胸前で先を右肩に向けて三叉戟を執る。左手は屈臂して掌上に杯を持つ。条帛、天衣、腰布、裳をつける。宝冠、胸飾、腕釧、臂釧、足釧をつける。	肉身は濃緑色。朱で描き起こし濃朱で隈取する。
梵天 (写真11)	斜め左向き。三目四面四臂の菩薩形。右第一手に蓮華、第二手は垂下、左第一手に三叉戟、第二手は腹前で水瓶を執る。条帛、天衣、腰布、裳をつける。宝冠、胸飾、腕釧、臂釧、足釧をつける。踏割蓮華座に立つ。(他の尊像は毘髻座)	肉身は白色。淡朱の細線で描き起こし朱で薄く隈取する。
地天 (写真12)	斜め左向き。菩薩形。右手は屈臂し、胸前で掌と指先を下に向けて第一指と第三、四五指を捻じる。左手も同じく屈臂し、華盤を持つ。条帛、天衣、腰布、裳をつける。宝冠、胸飾、腕釧、臂釧をつける。	肉身は黄土色。朱で描き起こし丹で隈取する。
日天 (写真13)	斜め右向き。菩薩形。右腕は屈臂し先端に日輪を載せた蓮の花を執る。左手は垂下し、蓮の花を執る。条帛、天衣、腰布、裳をつける。宝冠、腕釧、臂釧をつける。	肉身は黄土色。朱で描き起こし丹で隈取する。
月天 (写真14)	左向き。菩薩形。両手を屈臂し月に乗った兎を表した円形を持つ。条帛、天衣、腰布、裳をつける。宝冠、腕釧、臂釧、足釧をつける。	肉身は白色。朱で描き起こし丹で隈取する。

表2 着衣の装飾文様

名 称	表現・技法	場 所	図(一部例)
唐草文 宝相華文 花文	<ol style="list-style-type: none"> 宝相華文(金泥) 肥瘦のある線で花卉の膨らみを表す。 宝相華文(彩色) 群青などで花卉の輪郭のみを表す。唐草は緑青地に金泥で輪郭。 彩色の団花文 ・群青や朱の小花数個を緑青の円で囲み、さらに金泥による×の連鎖文で囲む。花卉の輪郭や緑青の円には白線を沿わせる。(帝釈天) ・内側を朱、外側を群青で、それぞれ縹緗彩色で塗り、金泥線で花卉の輪郭をつくる。(焰摩天) 彩色の花 緑青や白地で塗った丸の周縁に花卉を数個配する。花卉は朱や紫、群青で塗り、一部は縹緗彩色を施したり、白線や金泥で囲む。唐草は群青や緑青で塗り、一部は白線や金泥を沿わす。水天は上から白色を点描する。 金泥の花 花のない唐草文 	<ol style="list-style-type: none"> 裳の前垂(帝釈天) 腰布(月天) 条帛(火天)など 腹甲(風天)など 大袖(帝釈天) 氍毹座(焰摩天) 袴(火天) 腰布(水天) 氍毹座(伊舎那天・帝釈天・水天・風天・日天・羅刹天・地天)など 裳(羅刹天) 条帛(梵天) 多数 	<ol style="list-style-type: none"> 写真15 写真16 写真17
湧雲文	金泥で湧きあがる雲を表す。形状は靈芝。中は塗らない。	裳裾(焰摩天) 裳(地天)	写真18
七宝文	<ol style="list-style-type: none"> 茶線を交叉した内側に、白色で4方向に半円を描き、中に金泥で丸を5つ配する。 4つの花卉のある花を配し、各花卉は粒子の細かい群青色で塗り金泥で縁取りする。 	<ol style="list-style-type: none"> 氍毹座(火天) 氍毹座(月天) 	2 写真19
輪宝文	<ol style="list-style-type: none"> 金泥。月天は金泥の湧雲とともに表す。 彩色。緑青または群青の湧雲数個で、輪宝文を囲む。湧雲は金泥で輪郭を縁取る。輪宝は濃朱と丹の色層で文様をつくり、白色で縁取る。 	<ol style="list-style-type: none"> 条帛(月天) 下膊袖(風天) 裳(伊舎那天) 	2 写真20
幾何学文	金泥。中心に向かい4方向から山型を重ねる。	裳(帝釈天)	写真21
鳳凰文	<ol style="list-style-type: none"> 金泥。翼を大きく広げた鳳凰を数羽描く。飛び出る嘴や目、羽毛も丁寧を表す。 彩色。肉身を白、身体は群青(またはその反対)で塗り、輪郭に沿って白線を沿わす。 	<ol style="list-style-type: none"> 裳(焰摩天) 腰布(伊舎那天) 裳(日天) 	1 写真22
渦文	<ol style="list-style-type: none"> 金泥 金泥。4つの渦を組み合わせた文様 	<ol style="list-style-type: none"> 条帛(焰摩天) 大袖(帝釈天) 裳(火天、風天、水天) 腰布(梵天) 下膊袖(毘沙門天) 	2 写真23
その他	金泥で波文や宝珠文など	裳裾(風天)、裳(日天)	