

「檀色」の意義と楊柳寺観音菩薩像

——檀像系彫刻の諸相 I——

井上 正

- 一 序説
- 二 白檀と黄檀
- 三 代用檀像
- 四 「黄腸題湊」
- 五 「檀色」
- 六 兵庫・楊柳寺の観音菩薩像
(一) 観音菩薩立像（伝楊柳観音）
(二) 十一面観音菩薩立像
- 七 結語

今までの仏像調査の経験を通して、永年疑問に思っていたことが一つある。彩色の木像で、素木しらきに近い状況にまで剝落が進んだ場合、おおかたは腋の下や衣文の凹所などに、彩色の下地としておかれた白土層または彩色の一部を遺しているのが普通である。ところ

が、彩色の下地としてはふさわしくない黄土を遺している作例に、しばしば遭遇した。黄土では、目どめの用は果し得ても、鮮明な彩色には明らかにマイナスにしかはたらかない筈である。何故だろうか。永年の一つの疑問とはこのことである。

近年、この黄土は下地としておかれたものではなく、実は黄土による彩色ではないかと考えるようになった。このことに気付いてから注意していると、わずかこの三年ほどで、十点近い作例が確認された。はっきりとは思いつけないが、私が過去に見た黄色彩色像は相当の数のにのぼるように記憶する。

本稿はこの黄色彩色像を主なテーマとする小論である。まず何故黄色彩色がおこなわれたのか、という点について私見せいけんを述べ、ついで、兵庫・楊柳寺に伝わる二例を紹介させていただくこととした。

一 序説

香木をもって仏像を彫りあらわすことは、金・銀・玉などと並んで、古くより盛に行われた。いずれにしても考え得るもっとも高貴

な材質によって尊容を表わそうとすることは、きわめて自然な着想といえる。本来薰香としてその芳香を讃えられ、加えて緻密で滑らかな彫り肌をもつ材質が、木彫仏像の材質の中で、特別な評価を与えられてきたことは当然のことである。後述のように、大きな材を得ることができないという難点はあるが、いろいろな香木の中で王者の位置を占めてきたのは白檀であった。

白檀（ビャクダン）は、産地のインド本国においても高貴な材質であったが、これを産しない極東の国々では、入手することさえ難しい、夢の妙材であった。

檀像の標準として、一搦手半（一搦手は手の頭指と中指をいっばいに張った長さで約二五センチ）という法量が仏典などで示され、実際に徹してもこのことはよく守られたらしい。身近近くに安置して、個人として礼拝するのにふさわしい大きさであり、携行するにはやや大き過ぎるが、来朝僧や留学僧などが請求するには恰好のものであった。

また檀龕像は、厨子と浮彫像とを各一材から表裏の關係で彫出し、白檀材三片を蝶番で繋ぐことによって、巧みに考案された携行用の仏殿である。扉を開けば、馥郁たる香氣とともに諸尊がパノラマ風に展開し、閉じれば、小さな筒形と化する。さらに、表面に漆を塗って目止めをすれば、香氣の発散損失は防がれる。別の形式としては、箱形の小厨子のなかに、尊像を刻み出した白檀の厚板を納置する場合もあった。

このように、「檀像」または「檀龕」の名をもって呼ばれるジャンルの像は、ビャクダンの性質からして、いずれも小彫刻であり、木肌の美しさと、芳しい香りを生かすため、髪、眉、眼、唇などに

彩色をほどこすほかは、素木のままで完成像とされたものである。

わが国にとつて、舶載された小檀像は、異国より渡来してきた珍貴な材質の像であると同時に、そこにみられる表現様式は、唐土の新しい息吹きを伝えるものであった。この小像の様式を模倣し、等身大またはそれ以上の像に、応用拡大することによって、画像からは得られない、生々しい唐風が、数多くの作例に生命を与え、ここを起点としてまた別の新しい様式が生み出されていった。

このような考え方は、多くの事例で明らかのように、日本彫刻史の骨格をなす重要な柱の一つとして、いつも考えておかねばならないことである。日本彫刻史における小檀像の意義をこの辺りに求めることは、方向として誤りのないものといつてよかろう。

しかしながら、木彫における檀像の概念はもっと大きな広がりをもって考える方がいいのではないだろうか。材質の科学的判定にもとづいて、真の檀像と、代用檀像とを区別することは有意義のこととしても、その故に両者を大きく引き離してしまうことは、宗教美術の研究方法として必ずしも妥当ではない。漆箔・彩色・素木を問わず、仏像の御衣木としての材は、すべてビャクダンへの繋がりを求めて選ばれて来たのではないか。飛鳥仏が香りの高いクスノキに執着することもその一例かも知れない。若しそのような考えが成り立つとすれば、檀像の觀念は木彫史において特殊な一領域を形成すにとどまらず、むしろその中心に据えられねばならない。その大きな流れの中で、唐代に活躍したことの明らかな彫檀師（唐大和上東征伝）のような、小檀像の彫刻に専従する人びとが生れ、やがてその巧技が「檀像様」と呼ばれるような、特殊な彫刻様式を生み出していったのではないかと思う。

以上のような観点から、檀像の概念は、真檀像のまわりに代用檀像、さらにそのまわりにその他の木彫という図式の中で、とらえられるべきではないかというのが私の主張である。

二 白檀と黄檀

まずビャクダンについての初歩的な理解からはじめよう。

『樹木大図説』（上原敬二・有明書房・昭和三四年九月）のビャクダンの項から、注目すべき内容を拾いあげると、次の通りである。

(一) 常緑半寄生の小喬木で、雌雄異株、高さ一〇メートル、径六〇センチに及ぶ。樹皮は赤褐色・灰黒色で、縦に裂目があり、葉は対生、根には多くの吸根がある。

(二) 根によって他の植物の根に寄生する。アカシア属、ネムノキ属、ランタナ属等を寄主とするが、インドセンダン、オホハマボウなど二五〇種以上が報告されており、大方の樹木には寄生が可能である。実生で発芽から一ケ年は寄主なしで独立して生育し得るが、その後は寄主がないと生育力が減退して枯死に至る。生長に応じて数耗の小さな吸盤が根に生え、これによって寄主の根に吸着寄生する。

(三) 葉も花も香気はない。香りは白色または黄色の心材のみに存し、辺材にはない。

「此木の材は伐株後直に皮を剥き二尺許の長さに切り二カ月間乾燥の土中に埋めて置き白蟻をして辺材を蝕尽せしめ之を取り出し鉤をかけ前後を切り形状を修理し別って三等となし市場に出すもので其材は色の濃厚なるほど香気が高く、根元に近き程堅く香気がおお

い。白檀と黄檀とは同一の樹から産出するもので色の濃淡により名を異にするものに過ぎぬのである。印度では死者を火葬する時此木の枝を薪に加ふるを以て最上の功德とし又富の多少を示す標準としてゐるといふ。」

(四) この木は高貴薬としても用いられる。「印度人は此材を粉末となし水で練り膏薬状となしたるものを以て丹毒及局部の激衝を治するに用ゐる又こめかみに貼って頭痛を治し、皮膚病の場合にこれを貼って解熱薬とする。又間歇熱に内服して発汗の効を収むるといふ。之を蒸溜する時は黄色の揮発油がとれる。此油は淋疾に奇効があるとの事である。」

(五) 原産地はインド南部の高原地帯（上原氏はハワイを当てる）で、マラヤ・ハワイでは栽植し半自生化している。高温多雨を好み、原産地では庭にも植える。ハワイ王朝はビャクダンを以て榮え、ビャクダンを以て滅んだといわれる。ハワイ興亡史にとっては逸することのできなない貿易資源であった。中国人がハワイ群島を檀島または檀山島と呼んだのは、このことに由来する。

(六) ビャクダンは印度でチャندان Chandan またはサンダル Sandal と呼ばれる。わが国でいうセンダンはこれが訛ったもので、ビャクダンと同義である。今日の印度では、上掲の呼び名のほか、チャندانム、チャンダル、チュンドイーなどと呼ばれている。

なお、日本のセンダン Melia 属は全く別種のもので香気はない。「あふち」（櫻）と呼ばれるものがそれである。そのほか、日本でビャクダンと呼ばれるものの中に、ビャクダン属のものが入ることがあり、この方は香気がある。

(七) 漢字による表記として、白檀、黄檀、檀香、真檀、白銀香、

紫旃（梅とも）、紫檀、黄草石などがある。

以上によって、ビャクダンの概要はほぼ明らかである。なかでも、心材のみに香気があり、とくに根元に近い黄味の強い部分も、つとも香気が高く珍重されたことは注目されなければならない。当然のことながら、白檀の中でも上等に属する「黄檀」の部分こそ、檀像の用材としてもっとも求められたものであったのである（実際は後述のように「赤梅檀」を最上とする）。

七世紀前半、十七年の永きにわたって西域・インドを旅した玄奘は、ビャクダンの原産地といわれるインド半島南端部の秣刺耶山の山中に生える白檀香樹についての伝聞を『大唐西域記』のなかに記している。おそらく、当時の唐の仏教界では、檀像への関心は深かったものと思われ、そのことが彼をしてこの伝聞を敢て記録せしめたものであろう。

このように、釈尊の国インドにしか産しない香料と、そこに刻み出されたインド風の尊像とは、中国においては早くより尊重され、多くの関心を集めてきたものと想像される。「黄檀」および「赤梅檀」への憧れとでもいえるべきものが、釈迦生誕の国インドへの慕情と重なり合って、根強く生きつづけていたのであろう。

三 代用檀像

先に述べたように、産地が限られ、産出量も少ないビャクダンには、中国を中心とする極東では、入手し難い夢の妙材ともいえるべきものであった。次善の方策として代用材が選定され、第二次的な檀像が生れることとなる。

代用材を選ぶに際しての第一条件が、その芳香性にあったことはいうまでもない。ついでは色調と肌合いであろう。このような条件のもとに中国で採用されたのは柏であった。柏は栢とも書かれ、わが地では古くは「カエ」と訓まれたらしいが、のち「カヤ」とも訓まれるようになったという。現在榧の字が用いられているいわゆるカヤがこれに当るものと想像される^{註2}。

カヤはイチイ科に属する直幹性常緑高木で、心材は褐黄色、辺材は黄白色をそれぞれ帯び、両者の区別はやや不明瞭である^{註3}。甘い芳香を放つ。したがって、肌合いがビャクダンの緻密さに及ばない点を除き、代用材としての適性をそなえている。

栢は代用檀材として仏家の間で公認された材であった。『十一面神呪心経義疏』（唐・慧沼撰）には、「（十一面観音を造るのに）白檀の無い国は何の木で作ったらよいかとの問いに、手だてをつくして必ず白檀を求めて像を作るべきである」とし、「求めて得ざればまた栢木を以て像を作るべきである。何故かという、観世音は必ず白檀木像によって瑞応を現するからである」と記されている。

この考え方は、白檀のもつ芳香と彫り肌の美しさ、そして高貴薬としての効力などが、観音の常ならぬ靈威性を高めるものとして理解されたことを想像させる。このことの前提として、彫り表される観音の形姿が、多面広臂などの超越的形相をとることのほかに、宗教尊像としての「美」を体現していなければならないことはいうまでもない。そして、わが国の観音菩薩像の表現には、それぞれの信仰の性格にもとずいて、二つの対照的な美があり、この様相への理解が、雑密尊像の美術史的展開の大筋を考える前提として、重要なこととなるのである。

栢を代用檀材とする考え方は、实例に徴するに、かなり忠実に守られてきたようである。材質の判定はなかなか困難な一面もあるが、従来ヒノキとされてきた諸例のうち、カヤと改めるべきとみられる作例は少くない。このような状況のなかで、鈴木喜博氏による詳細な文献考証^{注2}を得たことは、檀像研究に新たな基礎固めをなし得たという点で大きな意味をもつものであった。

ビャクダンに含まれるものの中に赤栢檀と呼ばれるものがある。赤銅色を呈し、ビャクダン中でもっとも香氣あるものとされる。名称の由来は明らかでないが、牛頭栢檀はその別名らしい。牛頭山とはマラヤ山のことともいう。摩臘婆国の「賢愛の破邪」として有名な話に登場する驕慢な波羅門は、大自在天・婆薮天・那羅延天・仏世尊などの徳をしのぐと豪語し、これらを四脚として彫り出した椅子を「赤栢檀」で作り、行くところに運ばせて腰掛けていたという。また疏勒国には「赤真檀木」で作った仏の浴牀があり、宮中で供養していたという（何れも『大唐西域記』）から、赤栢檀は仏像だけではなく、身辺を芳香でつつむ高貴な生活の用具としても稀に用いられることがあつたらしい。

赤栢檀をもって刻んだとされる仏像として著名なものに、永延元年（九八七）東大寺僧齋然が将来し、のちに嵯峨清涼寺に安置された釈迦如来立像がある。いうまでもなく、台州開元寺にあつたインド伝来の牛頭栢檀優填王思慕像を張延皎・延襲兄弟に模刻させたせもので、それ故に三国伝来の釈迦如来と呼ばれる。朝野の尊崇をあつめ、数多くの模刻像が造立された。清涼寺像では魏氏桜桃という中国産のサクラ材が用いられており、この材は材質の肌目と色合いから、赤栢檀の代用材として中国で採用されていたものであろうこと

が想像される。清涼寺像は当初、肉身漆箔、衣には彩色截金が施されていたとされるが、わが国の模刻では、素地のものが多く、唐招提寺礼堂の模刻像（正嘉二年、一二五八）では、カヤが用いられ、全面に淡赤色がかけられていたように記憶する。これより古いとみられる京都・常楽院像および西明寺像の場合も大同小異である。おそらく他にも類例があるであろう。

魏氏桜桃を赤栢檀の代用材として用いることは、中国では早くから行われた可能性が考えられる。今後の検討にまたねばならないが、飛鳥時代頃の請来像ではないかと推定される大阪・円通寺観音菩薩立像が、素木像として、サクラ系かと思われる赤味の強い材（材未詳）を用いていることが注目されよう。

以上の推考によると、中国において代用檀材として用いられたものには二種があり、黄檀系には栢、赤栢檀系には魏氏桜桃がそれぞれ当てられたものと想像される。

なお、今日いうビャクダンは、インド南部マイソール地方（マラヤ山を含む地域）産のものが、赤褐色で上品とされ、ジャワ列島の東にある小スンダ諸島のチモール方面で産するものは、黄褐色を呈し、下等品とされるといふ^{注5}。

四 「黄腸題湊」

白檀の代用材として栢が採用されたことは、芳香と色合いが似ていることで一応納得できるが、中国で白檀と栢が結びつくには、それなりの歴史的な背景があつたのではないかと考えている。中国における栢材使用の歴史をいま克明に追う用意はないが、一例をあげ

が漢代の習わし(『文献通考』)なので、前二世紀の末頃築造されたものであろう。

さて、この墓の「黄腸題湊」部は、前室と後室を含む広い部分を□形に囲んでいる。そして文献の記すように、「木頭皆向内」の方式で、積み重ねられた木口のみをもって、壁面が形造られているのである。北壁は百八本、東西両壁は各百六十本、南壁は門の開口部を除いて両側各三十四本を、それぞれ横に並べて三十層に積み上げているので、この部分の角材は占めて一五八八〇本、一二二立方米という。角材の大きさは、長さ九〇糎、木口の縦横各一〇糎(別に二〇糎のものもある)、木質は大変よく、現状棕褐色を呈する。材質は鑑定の結果、文献の記載通り栢木(Cupressus funebris Endl)と判明した。

大葆台木槨墓の出現によって、黄腸題湊墳の正統な形制と構造が知られた。その結果、楽浪彩篋塚のそれは、栢がモンゴリナラに変わり、木頭はその半ばが内を向く式の、やや正統を外れたものであることが明らかとなった。武帝の子で燕王に封ぜられた劉旦夫妻と、楽浪に派遣された地方官との間ではこの程度の差は当然のことともみられよう。

このように、栢の角材をびっしりと積みあげ、香気を発する木材の厚い壁をつくり、これによって棺槨と死者を封じ込めた。駒井和愛氏が考証されているように、栢木の心が変化し難い堅剛の木質をもち、かつ和やかな色沢をもつことから、とくにこの材が選ばれたものであろうが、香気を強く発する木口をすべて内へ向けるのは、死者の密室を、香気で充たそうとの意図に発するものであろう。この壁体は天子の棺は七重というその六重目をなしてもいる。先に引

用したように、インドにおいては火葬の際、白檀の枝を薪に加え、その量の多少が富の段階をあらわすという風習があった。このインド火葬習俗に対し、春秋時代にはじまったとされる黄腸題湊墳は、中国土葬習俗における香木の役割の重要性を物語っている。蟲蛇の害から遺骸を護るという意味もあつたであろう。

白檀と栢との結び付きは、こうして、インドと中国の香木に対する類同観念より生れたものと私は考える。古代中国人と栢との関係を念頭におく時、白檀の代用材として迷わず栢が指名されたであろうことは容易に想像されよう。

五 「檀色」

元慶七年(八八三)九月勘録の『河内国観心寺縁起資財帳』の講堂の条では、安置仏像の記載は次のようになっている。

金色佛眼佛母如来像一軀

金色弥勒如来像一軀

檀色薬師如来像一軀 无光葩願主沙彌益満

綵色如意輪菩薩像一軀 高三尺余
木像

(以下略)

第三行目の「檀色」に最初に注目されたのは毛利久氏^{註9}であった。

「檀龕」(『円仁入唐新求聖教目錄』・『智証大師公驗目錄』)が龕形式の檀像を意味することから推して、これを着色の檀像と解され、「平安時代という檀像とは、素木像を指すことが多いが、それは必ずしも絶対的なものではなく、檀像本来の素材や彩色の点はかなりルーズに

考えられていたらしい」とされた。

これに対し、久野健氏^{注10}は別説を唱えられた。前後の記載から判断して、「檀色」を檀像に彩色したものは考え難く、「檀色が、金色、彩色と同様な役割をしているところからすれば、やはり檀像の色をした葉師如来像一軀と解すべきではなからうか。」さらに、「記載が製作当初ではなく、後に記したものであることを考えると、彩色をほどこした像であっては、本来その像が檀像に彩色をほどこしたものであるという判定はむずかしいであろう」とされ、白木の像をかく言い表したものであろうとされた。そして、延暦寺千手観音立像や園城寺十一面観音立像、醍醐寺聖観音立像など、彩色の明らかなものを、彩色小像と名付け、これらは檀像と並んで大陸から請来され、模像を多く生んだのではないかと考えられた。そして素木像は本来檀像とは別個に存在し、のちに九世紀中葉頃から美称として冠せられるようになったものであろうとされた。

鈴木喜博氏は両説に対して、ほぼ久野説に賛同され、毛利氏のいう彩色檀像を否定された。經典用語としての「身色如檀木」(『覚禪鈔』卷三十九、聖観音の項や、「作白檀色」(『阿喇多羅陀羅尼阿嚩力経』)などの表現を応用することによって、きわめて特殊な例として「檀色」という用語が生まれたのではないかと付け加えられた。

私は「檀色」の呼称にふさわしい特殊な彩色檀像が存在したものと考えている。

すでに記したように白檀のうち、赤梅檀については、淡彩の朱を素木像にかけることにより、清涼寺釈迦如来立像の原像の色を観念的に再現しようとした例があった。黄檀についても同様ではなかったらうか。

栢が白檀の代用材として採用された理由の一つに、淡黄色を呈することがあげられる。白檀のうち、もっとも香気が強い根元の部分は黄色味を帯び、黄檀とも呼ばれたことはすでに述べた。白檀の中でもこの上等の部分を用いることが檀像製作にとってはもっとも望ましいことであったから、白っぽい白檀材、あるいは黄味の足りない代用檀材などは、素木の上に淡黄彩を施し、黄檀材に似せようとしたのである。

後補の彩色を含めて、黄色に彩色された作例を次に挙げてみよう(*印は等身大以上)。

葉師如来坐像	奈良国立博物館	カヤ
千手観音立像	滋賀・延暦寺	イヌガヤ
千手観音坐像	京都・峰定寺	ビャクダン
*千手観音立像	滋賀・黒田観音寺	カヤ(彩色後補)
*観音菩薩立像	兵庫・楊柳寺	カヤ
十一面観音立像	兵庫・楊柳寺	カヤ
*十一面観音立像	三重・観菩提寺	カヤ
*葉師如来立像	大阪・孝恩寺 ^{注11}	カヤ
*弥勒仏坐像	大阪・孝恩寺	カヤ
*天部形立像(伝難陀竜王)	大阪・孝恩寺	カヤ
聖観音立像	京都・醍醐寺	ヒノキ?
*十一面観音立像	京都・海住山寺 ^{注12}	カヤ

以上の他に、いかにも檀像風の特徴をもち、表面が薄い金箔で化粧されているものに、もと延暦寺に伝来したと伝えられる観音菩薩立像(救世熱海美術館蔵)がある。現状からみて、あるいは黄檀色を狙って、かように薄い箔押しが行われたのではないかと想像され

るが、これはあるいは考え過ぎかも知れない。

白色についても注意する必要がある。例えば醍醐寺聖観音立像の着彩は、黄色とは確定し難い。むしろ白色に近いようにみえるからである。若し白色またはそれに近い色の彩色檀像があったとすると、通常の彩色の痕跡が認められず、白土下地のみ遺っている作例についても、注意深く観察してゆかなければならなくなる。

現在みられる黄色は必ずしも淡彩ばかりではなく濃彩に近いものも多い。本来は、木肌を殺さないように、淡い黄色が施されるのが望ましいが、やがて黄檀色は一つの約束ごとになり、濃彩も用いられるようになったのであろう。

以上の推考によると、經典にみえる「白檀色」は、ビヤクダン材の色合いから判断して、淡黄、赤褐、白の三種が考えられる。なかでは淡黄色がもっとも一般的なように思われるが、これについては、ただちに白色とはなし難いことを指摘するにとどめ、問題を今後に遺すこととしたい。

六 楊柳寺の観音菩薩像

黄彩をほどこした代用檀像として、従来余り注目されることのない楊柳寺は、兵庫県多可郡八千代町にある天台宗の名刹で、山の腹に本堂、さらに山頂近くに千手観音像をまつる観音堂がある。寺伝によると、白雉二年（六五二）法道仙人の開くところといひ、播州南部に多い法道仙人開基伝説をもつ寺の一つである。^{注13}

現在本寺に安置されている仏像は七軀、何れも十一世紀あたりを

下限とする古作ばかりである。本堂の厨子内には、中央に等身よりやや大きい本尊観音菩薩立像（伝楊柳観音）、左右に半等身の十一面観音立像二軀が安置されている。また堂内の別の小厨子に、後述の十一面観音菩薩立像がある。山頂近くの千手堂には、中央の等身千手観音立像をはさんで、向って右に半等身の兜跋毘沙門天立像、左に毘沙門天立像を安置している。^{注14}

おそらく、本尊観音菩薩立像と千手観音立像とは、もともと本寺にあった像で、他は、本寺の別堂または近隣の滅んだ堂宇からもたらされた客仏である。^{注15}

一 観音菩薩立像（伝楊柳観音）

寺伝は法道仙人自作の楊柳観音とするが、形相上とくに楊柳観音としての特色は認められない。菩薩形立像とすべきかも知れないが、寺伝名称の一部をとり入れ観音菩薩立像とした。

像は高さ一八二・二センチ、やや大きめの等身である。^{注16} 髻頂部（現状）より蓮肉に至るまでをカヤの一材より彫り出したもの（寺伝ヤナギの一本造り）で、内割りはない。平面をなす髻頂には中心に木屎漆で埋めた釘孔らしいものがあり、上方に別材を刳いでいたものらしい。そのほかは、左手前膊の半ばと右手首で短ぎ、蓮肉の前面部（前より五・五センチ）に別材を寄せる。天冠台には銅線状の残片が残っている。左手の前膊半ばより先、右手首先、天衣垂下部、白毫、持物および蓮華座の蓮弁などはそれぞれ後補である。

彩色は、髪と瞳に墨、唇に朱がそれぞれ認められ、眼の下瞼線の内側には点線による朱の縁取りがある。その他は全面に淡黄色がほどこされていたものと思われる。現在耳孔や衣文の凹所などにわず

かに黄土色が認められ、とくに左腋下でははっきりと確認できる。衣の部分には、膠灼けなどによる彩色文様の痕跡はまったくない。形相上特筆すべき点は見当らないが、作風は「奇古」という表現がぴったり当て嵌まるような特異なものである。その点を少し詳細に追ってみよう。

まずプロポーションの異様さである。丈の高い天冠台（おそらくわが国の菩薩のなかでは比率において最高に近い値をもつものである）をもつ頭部から、両手を含めて胸部に及ぶまではほぼ通常の比例で自然な繋がりを感じさせる。これに対して腹部は異様に伸びて長い。下半身のつくりで大腿部を長く膝下を短くつくる方式は他に例が多いが、この例の場合は長い腹部と組み合わせるために、像の中心ほどに異様な長さで間延びを印象させるのである。

ついで面相に注目してみよう。眼は、いわゆる杏仁形に較べるとかなり細い。やや見開いた感じで、上瞼線のうねりはきわめてわずかである。極端に前へ突き出した口唇部では、上唇端が反って、微かな笑いを漂わせているようにみえる。全体に、顔面の細かい起伏を写生的に表そうとする意識はなく、したがって、鼻や口と、頬の膨らみとの有機的なつながりも余り意図されていないようだ。鼻と口それぞれの両側に「八」字形をなす線は、両者が頬とは別のものがあることを示す境界線のような役割を果している。菩薩の相としては、慈悲相ではなく、むしろ強い力を表に出した相というべきであろう。耳の形もまた観念的で、角ばった紐のような耳輪（しりりん）の前方を、耳珠という別の突起が塞いだようになってい（しりりん）る。

次いで衣の表現である。条帛・天衣・裳のすべてにわたって、布帛の質感を再現しようとする描写的な意図はよみとれない。衣襷

はすべて体脚部の各所をめぐる抽象的な線の遊びに近いものである。写実的な様式の写し崩れから生ずる形式化とは異っており、抽象から抽象への移行を感じさせる。

同様な表現は随所に指摘することができる。まず第一に、左腹部を垂直に垂れる条帛端の衣文が目（しりりん）に付く。全体の形は凹凸のない先の丸い形で、左右からの大きな折れ返りが、左右相称に近いジグザグ曲線を描き、中心部の狭い空間には、上向きの弧線が等間隔に並ぶ。やや間延びの感じられる腹部を填めるのに十分な抽象図形だ。眼をやや下方へ移すと、腹下にみえる裳の折れ返りの部分がある。一見、三条の帯が垂れているように見えるが、実はそれぞれに形に畳む衣文を表したものだ。全体はシンメトリーで、下方の縁の動きは、みな一様に、花先形に近い「S」形をなしている。この形は、帯状に畳んだ衣端を表したものであるが、ちょうど一個の文様単位のように、裳の折れ返り部のほかに、天衣の肩下り、裳裾の脇、およびそれぞれの背面の位置に、計十二箇が配される。現在の天衣は後補であるが、その下端にも現状に近い表現があったにちがいない。

第三には、膝下部の衣文構成の面白さである。両脛を掩う翻波式衣文は、充分に発達した大波と小波の繰り返しではなく、大波の断面形は丸味が少ない。したがって一見稜の立った帯をめぐるように見えるようにみえる。奈良・法華寺の十一面観音像にみられるような典型的な形式よりは、一段と古式で、岐阜・美江寺十一面観音立像（脱活乾漆造）のそれにいっそう近い。そして、腹下より裾にいたる脚間部分に、裳の裾部の左右への折れ返りを表した縦長の帯状の区劃を設け、この枠を出ない範囲で、弧線がジグザグに動くのである。

る。その点条帛の折れ返り部とは共通しているが、この方はくのような形で鋭角的に曲がる。

第四に、条帛・天衣にみられる折れ返りの表現である。^{図3(5)}条帛の右腹部の場合はそれと分かるが、大腿部と膝部にかかる上下二段の部分は、正面からみると、それぞれその左右に、縦に各一条の不可解な線が刻まれている。余程注意してみないとわかりにくいだが、天衣の中ほどを縁と平行に走る衣文線が、この縦線の前で終り、やがてそれを越えたところではじまっているので、起伏のない折れ返りがこの一本の刻線で表されていることになる。不自然さを意に介しない浅彫りの手法だ。

以上のように、衣文はすべて抽象図形に近い特色をもち、それらが各所に遊びとなつて、表現を単調に陥らせないような配慮がなされている。同様な意味で、天冠台、胸飾りおよび臂釧にも注意する必要がある。

これらには花文と列弁文とがある。胸飾りの中央に配された四弁花^{図3}は一般に唐花文^{からはなもん}と呼ばれているものに類するが、各弁の先が中膨らみになっていない点が異なっている。形はやや横長で方形に近く、対角線と小さな花心、そして各弁の中心部に外に向つて鋭く入れられた短い陰刻線とで簡素に構成される。華やかな花文を見慣れた眼にはやや淋しい抽象花だ。臂釧は二条の細紐を巻き、外側に、同形式の花文一輪を縦長に配する。

列弁文は、胸飾りと天冠台^{図3(3)}にみられる。胸飾りでは、二条の丸鑿痕が花卉一単位として表され、各弁の基部には短い陰刻線が効果的に入れられている。天冠台にみられるものは、これとはややことなり、丸鑿痕が平行に並んだだけの略化形式である。いずれも類のな

い幅の広いもので、彫り口の強い感じもあって華やかな効果を發揮している。天冠台・胸飾りおよび臂釧のすべてに、二条の紐が用いられているが、ここでも他の細部手法と同様に、同一パターンの繰り返しによる統一的效果がみられる。

最後に再び全体に眼を転じよう。どちらかというとな静かな感情を湛えた像である。動きがみられるのは天衣と膝下の衣文のみだが、天衣は通常の形式にしたがつて、肩から胴部に密着して垂下し、膝前を上下二段にわたる。肩からは垂直に近く、やや内側に向かう動きをみせながら、下半身で大きく膨らむ形は珍しい。そして、あの高い天冠台、胸飾り、左胸条帛の垂下部、そして膝下の衣文など、疎の中に密を按配しながら、有機的統一感を欠く全体を結びつけようとしているのである。バラバラな各部を重心をとりながら積み上げていったような、通常の比例観では律し得ない、不可思議な造型といふべきである。両手の長さは、頭部と胸につながるものとしてはほほふさわしいが、胴と下半身の異様な長さに対しては短かきに過ぎるといえよう。

このような造型を、有機的人体表現に眼ざめていない古拙さのみに帰してしまうのは、この種の雑密系尊像に折角そなわっている魅力を棄て去ってしまうのに等しい。とくにこの種の観音菩薩像の造立に際しては、超越的な力の表現、人びとのあらゆる苦を救うことのできる靈威性をどのように表現したらよいか、この点に仏師の意図があった筈である。この観点に立てば、一つの方法として、人体のもつ美しい比例や生々しい肉身は、むしろ攘されなければならぬものとなる。そこに観音としての独特な体貌と感触とを創り出さなければならぬ。衣文においてもまた、写真一辺倒は排除され

る。具象の中に生ずる抽象的な図形こそ、精神の宿りを感じさせるものなのだ。

この像には、われわれの日常世界とは隔絶した一種の神秘感がある。これこそ、観音信仰の心を踏まえたその時代の造型精神の体現と云ってよいであろう。造型美は宗教の心と一体になっているのである。




この像の年代判定はなかなか難しい。いわゆる中央作ではなく、地方作の範囲に入るものであることは一見して明らかで、中央の作風をもとにしながら、そこにみずからの解釈と考案とを盛り込んであるものと想像される。したがってただちに類品をあげることは難しく、部分的な比較を通して総合的に判断するよりほかない。

結論的にいうと、すでに述べた本像の作風からも明らかのように、部分的には飛鳥様式が顕著である。一方、白鳳的な様相もこれに混って看取される。気付いたいくつかの点を次に列挙してみよう。

(一) 彫り口は鑿を材に直角に当て、わずかに線を浮き立たせることで処理している。隋以前の中国の石彫に多くみられる手法で、本像では、条帛や裳の折れ返りの部分でとくに顕著である。なかでも、帯状に置まれた衣文が、縦の平行線をなして繰り返されてゆく表現は、法隆寺夢殿観音・百済観音、同寺金堂四天王の各像および法輪寺伝虚空蔵菩薩像などが、シンメトリーを強調しながら同様の手法で縦方向の線を強調しているのと相通する。天衣の彫り口も線的であるが、この方は自由に刀を運ばせながら、鑄ぎの立った伸びやかな刻線をなしているところが木彫風で、やや性格を異にしている。像全体の奥行きは比較的浅い。

(二) 小鼻の鋭い陰刻線と、角張った鼻の造形は、飛鳥時代の金銅仏を思わせ、さらには法隆寺夢違観音像や興福寺東金堂両脇侍像などにも親近性の糸を伸ばすことができよう。人中のなだらかに凹むさまは余り類例が見出せない。

(三) 条帛の垂下部の抽象図形的な相称形式についてはただちに的確な類例を指摘できないが、感覚的には、脚間のジグザグ線と同様なものである。この方は、数多くの類例があげることができる。古い方では、法隆寺金堂釈迦如来坐像の裳懸座、百済観音の天衣などに表されている鋭角的なもの、新しい方では、いっそう滑らかな動きを示す夢違観音像および押出阿弥陀三尊及び二比丘像の脇尊像などをあげることができよう。

関連して、形の原形は、おそらく数段にわたって繰り返される蛇行衣文線の頂点の位置にある単位であろう。百済観音の天衣や福井・多田寺十一面観音立像の裾脇部にみられるが、本例のように、一個だけで表した例は見出し得ない。一般的にはまたはが多く、時に頂辺の一箇のみが尖るのである。

(四) 扁平な足も注目される。数多くの飛鳥仏に共通した表現であり、例証をあげるまでもない。足指の爪が伸び気味に表されている点も古式である。

(五) 丈の高い天冠台では、福井・羽賀寺十一面観音立像と本例とが双壁をなす。羽賀寺像の場合は列弁形式ではないが、先広がりの度合いもよく似ている。しかしながらこれは部分の比較であって、全体としては本例の方がはるかに古式である。

以上のような諸点を総合して考えると、本例の様式年代は、ほぼ飛鳥く白鳳の間にある。飛鳥形式の名残りが各所に認められ、しか

も法隆寺壁画や薬師寺薬師三尊像などにみられる新様式の影響がまったく見出せない点からすると、法道仙人白雉二年(六五二)創立の寺伝は、本像の製作時期と符合する可能性さえ感じられる。おそらく当らずとも遠からじというところであろう。^{注18}

以上の推考が認められるとすれば、本像は飛鳥様式の名残りをとどめる等身大の木彫としてだけでなく、カヤを用いた代用檀像の最古の例、しかも淡黄彩色をほどこした「檀色」像の実例として重要な役割をになうことになろう。美江寺像とは一見共通する印象があるが、彼が統一的な人体表現をもち、側面観にも一種の熟成がみられるのに対し、本像は一段と古式で、人体表現に対するインド的な新しい眼ざめは感じられない。

二 二十一面観音立像

本堂内、本尊とは別の小厨子に安置されている半等身大(像高一二五・三センチ)の立像である。^{注19}

髻頂より蓮肉に至るまでをカヤの一材から彫り出し、内割りはない(頭上面のすべて、両耳朶、左手首より先、右手第二指、両肘より垂下する天衣などはいずれも後補で、左頬から耳、髪際部にかけて、天冠台前面、右こめかみの辺りなどに表面修補が認められる。蓮肉の地付部に貼られている後補の底板は、おそらく共木で彫り出した心棒を切断した後の処置であろう)。頭上面を別に彫刻して差し込み、左手首で短くほかは、完全な一木造である。^{注20} 各部に胸飾・瓔珞を留めた小孔がみられ、天衣膝前部には銅線による小鏝と、三葉形の座金をもつ銅釘が残っている。彩色は、全面に黄土をほどこし、髪・ひげ・瞳に墨、唇に朱をそれぞれ施し、眼は具墨で輪郭をとり、下瞼線の内側に朱の点線を添

わせる。この像も淡黄彩の代用檀像であり、本来は瞼の裏を表したとみられる朱の点線についても、前記の本尊像と同様な手法によっている。

この像は本尊像とは対照的な作風をもつ。面相ははっきりと威相で量感の表現を基調とし、彫り口は極限に近いほど深い。動きを孕む衣文はびっしりと隙なく彫られ、いわゆる「空間恐怖」の衝動をさえ感じさせる。^{図版8}

秀でた眉、強い眼光を感じさせる見開いた眼、左右に張った鼻翼、奥歯を噛みしめているように、きつく結んで突き出した口元、そして頬から顎にかけての張りの強さとこれを支える太い顎など、各部のすべてが何者をも圧倒してやまない観音の威相である。^{図版9・図7(1)(2)(3)}この面相からうかがわれる靈威性は、この像のすべてにゆきわたっている。人体と着衣の単なる描写はここにはない。あらゆる造型はすべてこの強い精神によって形を与えられ、そこに具象と抽象の交錯する美の世界が生れる。

豊かな膨らみをもつ額の上の髪は、生え際を中下りにして強さを与え、天冠台下の二条の太い紐はこの髪を強く圧する。やや丈高の列弁部には中ほどに膨らみをもたせず、先広がりに真直に伸ばす。耳後から肩にふりかかると垂髪は、鋭い稜線を二段に重ねて肩に達し、いかり肩の先を掩うようにへばりつく。^{図7(4)}

わずかに左に腰を捻り、右膝を遊ばせた三屈法的な体型は、頭部を真直に保ち、両足先をシンメトリーを開くことで、直立像に近い厳肅さを加えている。上膊部が外反り気味に体部に引き寄せられる感じがあるのは、いかり肩と関連しての造型であろう。プロポーションはほぼ通常に近いが、頭部をやや大きく、肩幅を広くとり、腹

部をしぼっている。手足はともにかなり甲高で厚味があり、指先をそれぞれ反らせ、末端まで力のゆきわたっていることが誇示される。⁽³⁾

左肩先から斜めにかかる条帛は、長く右腰にまで伸び、左胸から垂下する部分は、深い襷の動きを加えながら、尖端はつよく左方へながれる。この種の表現として大きな動きだ。

裳の正面は鑄ぎ立った太い衣文で填めつくされた感がある。間をおかないで平行に並べて彫っているため、翻波式衣文の小波の登場する余地はきわめて少ない。膝間の^{ひざあひ}袷の合せ目に配された旋転、下から風を受けたような、脛の見える裾の翻えり、膝の部分をわたる天衣の折れ返りなど、いずれもこの重々しい衣文の集積する中で、尋常でない動きを表したものだ。左右へ広がる裳は、上から六段の鋭い鑄ぎを立て、⁽⁴⁾下辺における尖鋭なムーヴマンをつくり出している。

天衣・条帛および裳が互に独立分離した感じで重なり合い、それぞれの衣文の流れが奥行きをもちながらさまざまに交錯する有様は壮観である。この重厚な動きの中にみられる布帛端の翻えりと浮きは、もはや尋常の風によって惹き起されたものではない。これこそ観音の靈威がみずから発した心の風とでも呼ぶべきものであろう。正面に較べて背面は比較的彫りが浅く、軽く仕上げられている。

この像のように、当然その底に慈悲の心を蔵しながら、しかも畏怖すべき相を徹底的に追求した作例は必ずしも多くはない。その点で本像は、京都・神護寺の本尊薬師如来立像（ヒノキ材一木造・延暦年間、同十二年以前―七八二―七九三）と双壁である。さらに、大阪・勝尾寺薬師三尊像（カヤ材一木造・宝龜十一年・七八〇）を加えることもで

きよう。以上の三例はともに素木の代用檀像で、その精神と造型において、共通する一つの世界に属する。したがって今かりに、本像の製作年代を八世紀後半の末の方に考えておきたい。

七 結語

兵庫・楊柳寺の観音像二軀について、本尊像を七世紀半ば過ぎ頃、十一面観音像を八世紀後半の末の方の作と考えた。両者はともに、カヤ材を用いた素木像で、代用檀像と考えられ、しかも黄土彩を全面に施した彩色檀像であった。興味あることに、この二軀の作風はきわめて対照的で、一方は彫りが浅く、一種ぼんやりした大らかな作風の中に、飛鳥風の名残りを随所にとどめているのに対し、他方は極限ともいえるほどに彫りが深く、強烈な精神を全身に漲らせた迫力に充ちた作例であった。

この二例の対照的な様相は、わが国における広義の檀像系彫刻の展開を考える上で、一つの視点を与えてくれるように思う。

有名な吉野比蘇寺の放光檀像についての伝説は、欽明天皇十四年（五五三）のことであるが、つづいては、推古天皇三年（五九五）夏四月、淡路嶋南岸に巨きな梅檀香木が漂着、百済の画工をして高さ数尺の観世音菩薩像を造らせた（『扶桑略記』）という記事がある。この種の記事は従来すべてを伝説として片付けてしまいう傾向にあったが、楊柳寺の本尊像を念頭において考える時、海中放光靈異の樟と漂流梅檀香木との対応が面白く、少くとも代用檀像による造像の事実だけは、生かして考えることも可能なものではあるまいか。

また例えば、従来八世紀末ないしは九世紀の作といわれている福

井・多田寺の薬師如来立像、聖観音立像、十一面観音立像（いずれもカヤ材）の三軀は、少くともこの楊柳寺十一面観音像よりは一段と古式であり、本尊像との中間辺りに一応置くことができる。さらに、奈良・法華寺十一面観音立像（カヤ材）についても、九世紀半ば近くまで年代を下げる考え方には疑問を挿まざるを得ない。これらの檀像系諸像の製作年代については、また別の観点から考究してみる必要性を感じているので、ここでは二例の紹介に付して問題のあることを指摘するにとどめたい。

最後に、再三にわたる長時間の調査に協力を賜った楊柳寺御住職 薦本実永並びに法持院御住職近藤恵祐の両師に厚く御礼申し上げたい。

注

- 1 「檀色」の意義については以前に多少触れたことがある。「神護寺薬師如来立像とその周辺」(『土門拳日本の彫刻』2・平安前期・美術出版社・昭和五五年三月) 参照。
- 2 鈴木喜博「栢木像と檀像彫刻」(『美術史』107・昭和五四年十一月)
- 3 貴島恒夫・岡本省吾・林昭三共著『原色木材大図鑑』(保育社・昭和三七年三月)
- 4 毛利久「清涼寺釈迦像変遷考」(『仏教芸術』三五・昭和三三年八月。『日本仏教彫刻中の研究』・法蔵館・昭和四五年五月、所収)
- 5 『正倉院薬物』(朝比奈泰彦編・植物文献刊行会・昭和三〇年十二月。51 沈香及雜塵の項)
- 6 駒井和愛「六朝以前の墳墓」(『中国古鏡の研究』岩波書店・昭和二年七月、所収)
- 7 『楽浪彩篋塚』(朝鮮古蹟研究会・昭和九年十二月)
- 8 「大葆台西漢木槨墓発掘簡報」(『文物』二五三号・一九七七)及び、魯琪「試説大葆台西漢墓的 梓官、便房、黄腸题凑」(同上)

9 毛利久「平安時代の檀像について」(『史窓』一三・昭和三三年八月。『日本仏教彫刻史の研究』・法蔵館・昭和四五年五月、所収)

10 久野健「檀像彫刻の展開」(『仏教芸術』四三・昭和三五年七月)同『平安初期彫刻史の研究』(吉川弘文館・昭和四九年十月)第四章・檀像彫刻の系譜

11 孝恩寺については現在調査半ばであり、ここだけでも彩色檀像はさらに二例ほど増えそうである。

12 顔面から足まで、全面に黄土が塗られている。『大和古寺大観』第七卷(岩波書店・昭和五三年八月)の解説では、彩色は後補で、髪に墨、肉身肉色、他は下地のこるとされている。

13 『元亨釈書』巻第十八によると、法道仙人はインド靈鷲山中の五百持明仙の一人で、紫雲に乗って中国・百済を経て日本に來り、播州印南郡法華山に下った。常に法華經を誦し、密觀を修し、道具としては、干手大悲銅像・仏舍利・宝鉢の三種のみを所持していた。正法擁護の毘沙門天・除災の牛頭天神信仰とも関係があった。また干手宝鉢法を得て、鉢を飛ばせて供物を受けていたので、州人空鉢仙人と称した。大化元年(六四五)秋八月、船師藤井にかかわる飛鉢の奇瑞が天聽に達し、五年五月、不予の時召されて加護、玉体平復した。この年勅して法華山中に大殿(金堂)を建て、祈持せる觀自在銅像及び仏舍利・宝鉢を安置し、白雉元年(六五〇)九月に落成した。二年三月の宮中の大藏会、三年冬の僧尼宮齋など、いずれも法道の論化によるものである。山に居ること数十年、大光を放って雲中に飛び去った。法道は多く精舎を営む。諸州往々にして在り。今存する者は法道の遺徳を称えている。

14 本稿で扱わなかった五軀の概略は次の通りである

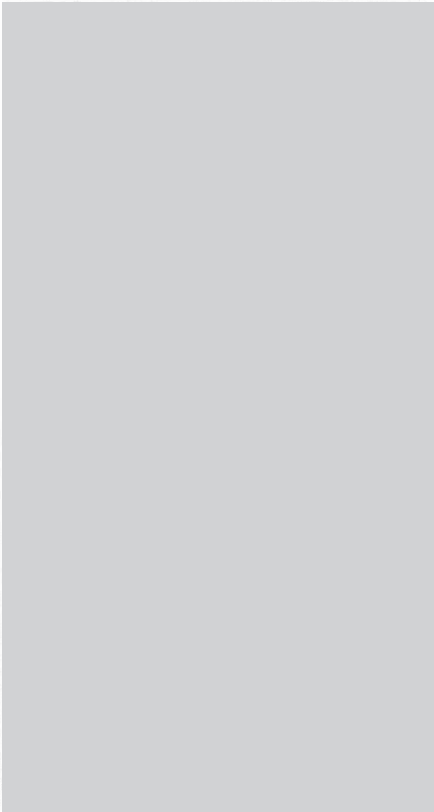
〔本堂厨子安置〕

十一面観音立像……一木造、内割りなし。彩色。像高一一六・〇センチ。平安時代後期。(挿図1)

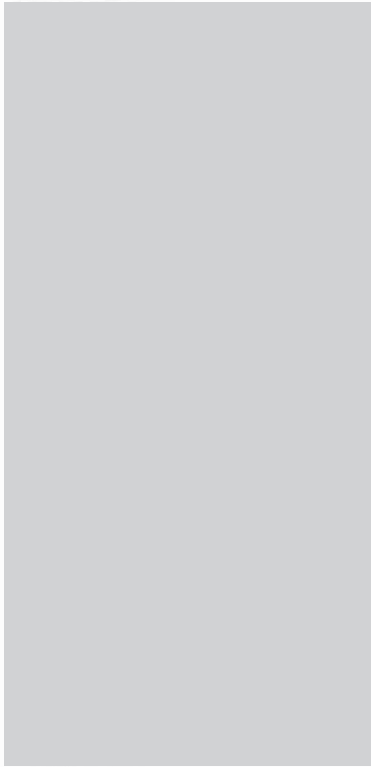
十一面観音立像……一木造、内割りなし。彩色。像高一〇八・〇センチ。平安時代後期。(挿図2)

〔干手堂安置〕

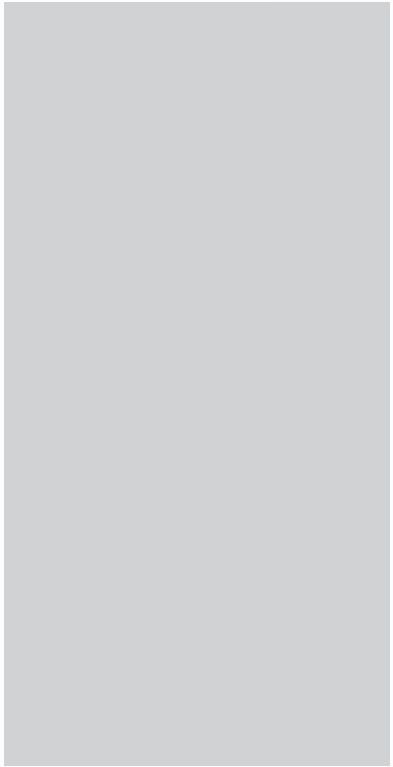
干手観音立像……ヒノキ一木造(頭上面・両上膊部を含めて)、内



捕図3 千手観音立像／楊柳寺蔵



捕図2 十一面観音立像／楊柳寺蔵



捕図1 十一面観音立像／楊柳寺蔵

17 〔形状〕宝髻(上端欠失)、天冠台をつけ、白毫(水晶製・後補)相をあらわす。彫眼、胸飾、腕釧・臂釧をつけ、左肩より斜めに条帛をかける。左手は肘を屈げ、掌を前面にして蓮莖(後補)を執り、右手は垂下して掌を内側へ向け五指を伸ばす。裳(一段折返し)をつけ、天衣は両肩からかかり、膝前を上下二段にわたり、両腕にかかって体側を垂下する。両足をやや開いて蓮華座上に立つ。

16

〔法量〕

像高	一八二・二	胸厚	二一・一
髪際高	一六四・〇	腹厚	二四・一
頭長	三〇・九	裾張	八四二・四
面長	一七・八	両足開(内)	一三・四
面幅	一六・六	〃(外)	二九・四
面奥	二一・三	蓮肉径(前後)	三一・五
耳張	二〇・九	〃(左右)	四一・二
肘張	五〇・五	〃高	約一二・〇

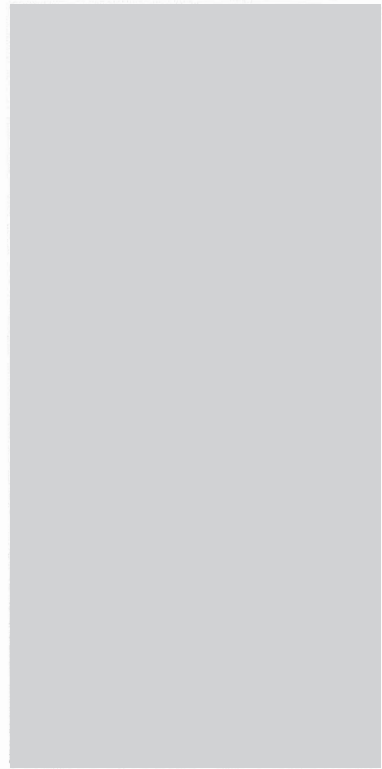
15 千手観音像と兜跋毘沙門天および毘沙門天像とを一室に安置していることは、法道仙人伝説に照らして興味深い点がある。法道仙人の所持していた三道具の中に銅造千手観音像があり、また所伝『元享釈書』中に、多門天王が雲に駕してあらわれ、当に正法擁護と邦国鎮撫せんとする件のあることである。法道仙人開基の伝承をもつ寺で、この二尊形の組み合わせは意図あつてのことかも知れない。ただし、千手観音といひ、毘沙門天といひ、平安時代後期にあつてはきわめて一般的な尊像であるから、ただちに法道信仰に結び付けるのは早計かも知れない。

16 毘沙門天立像……ヒノキ一木造、内割りなし。両手は別材を短く。沓先、持物等後補。平安時代後期。(挿図5)

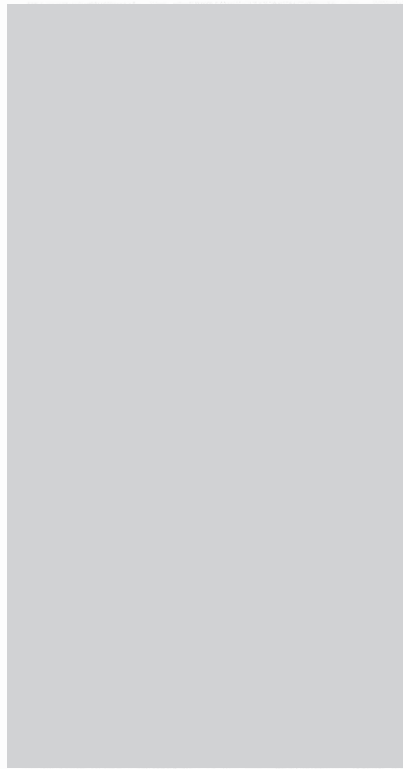
17 千手観音像と兜跋毘沙門天立像……ヒノキ一木造、内割りなし。両手は別材を短く。彩色。像高一五〇・〇センチ。地天の中ほどで下方を切断。平安時代後期。(挿図4)

18 現状古色。像高一七九・〇センチ。平安時代後期。

頂上面を含む頭上面四、左耳、左顔面、宝鉢手・錫杖手・戟手の手先、両足先、天衣垂下部、脇手の大部分、持物のすべて、以上後補。当初は小手を混えた真千手であったと思われる。(挿図3)



挿図4 兜跋毘沙門天立像／
楊柳寺蔵



挿図5 毘沙門天立像／
楊柳寺蔵

18 最近法道仙人を架空の人物とする説が蘭田香融氏によって提唱された。詳しくは『兵庫県史』第一巻（昭和四九年三月）によられたいが、興味深い説なのでその概要を紹介しておきたい。

播磨の賀茂・多可兩郡から丹波の多紀・氷上兩郡にわたる山岳地帯には、大化・白雉の頃、法道仙人が開創したという寺伝をもつ寺が多い。全国的なひろがりをもつ行基菩薩や弘法大師の伝説とは異なり、ある特定地域に限られているという点で、会津地方の徳一、日光周辺の勝道、北陸地方の泰澄などの場合とよく似ている。

法道伝説の中心は加西市坂本の法華山一乗寺である。同寺はもと北方約三キロメートルの古法華と呼ぶ山中にあったといわれ、十二世紀の後半にはすでに現在地に移っていた。『元亨釈書』によると白雉元年（六五〇）大殿が落成し、孝徳天皇の行幸があったという。『峯相記』が掲げる法道仙人建立寺院は二十一ヶ寺、近世、近代の地誌類に誌されたものを含めると一一〇カ所をこえるという。

加東郡清水寺にのこる古文書のうち、保延元年（一一三五）の年記をもつものでは、聖武聖代の草創とあるに過ぎないのに、約半世紀後の養和元年（一一八一）の年記のあるものでは、法道仙人の草創建立となっている。この文書が法道仙人に関する最古の記録であるが、次いで美囊郡吉川町の法光寺に伝わる承元三年（一一〇九）の文書、加東郡社町の朝光寺には文保元年（一一三七）の文書などがあり、いずれもそれぞれの寺が法道仙人に縁りあることを記している。法道伝説は法華山一乗寺で十二世紀にはじまり、やがて清水寺に伝播し、この兩寺を核として十三世紀から十四世紀はじめの頃急激に拡大していった。

法道仙人は、飛鉢の法をよくしたことで名高い説話の中の人物であり、この著明さが多くの法道草創の寺伝を生み部した契機であろう。そして、播磨の地は大和長谷寺の創建に与って力があつた徳道法師の出身地でもあり、彼に関する伝承も残っている。そこで、「法道仙人という空想じみた人物は、長谷寺縁起の徳道の事蹟を核として、法道と混同——「徳道」の草書体は「法道」に誤られやすい——という偶然的な事情によってつくり出されたものではなからうか」と結論づけられた。蘭田氏は法道伝説の行方を徳道と結び付けられ、法道を後世の民衆の中に生き

た説話人物として、その実在性を否定された。説得性のある御高説といふべきである。

しかしながら筆者は、ここで素朴な疑問を提示しておきたい。『元亨釈書』の録す法道の伝記の中にはたしかに事実とは認め難い点が数多くある。しかし、だからといって、そこに一片の史実性も存在しないと言いつた年代に活躍したという。一方徳道は斉明天皇二年（六四五）と生れ、養老四年（七二〇）に大和長谷寺の二丈六尺十一面観音像を刻せしめた人である。おそらく両者の年齢差は五〇歳を超えるであろう。播磨地方はいわゆる白鳳時代の寺院址および仏像の数多く遺る土地柄であり、インドから来た仙人かどうかは別として、七世紀後半にこの地域で活潑な宗教活動を行った人物があつても少しも不思議ではない。いま楊柳寺の本尊観音菩薩立像は、飛鳥様式の名残りを多く遺し、七世紀半ば頃の作ではないかと推考した。そして傍らに、白雉二年（六五一）法道仙人創立の寺伝があつた。安易な結び付けとの批判も止むを得ないが、この伝承中「白雉二年」をほぼ史実に近いものとして認め得るならば、法道伝説のうち、そのモデルとなつた人物の実在性だけは、遺しておきたい心情に駆られるのである。

なお、法道仙人のわが国にもたらしたインド的な諸神・諸儀については、高楠順次郎「天平時代を中心とした印度と日本との関係」、『天平の文化』下・昭和十八年一月、所収に詳しい。

19 〔法量〕

像高	一二五・三	肘張	三九・九
髮際高	一〇五・七	裾張	三五・一
頭長	二三・六	両足開(外)	二二・一
面長	一一・三	〃(内)	一一・三
面幅	一一・一	蓮肉径(前後)	二八・六
面奥	一五・七	〃(左右)	三一・一
耳張	一六・二	〃高(前)	八・四
胸厚(左で)	一六・三	〃(後)	一一・三
腹厚(糸帛を含む)	一九・六		

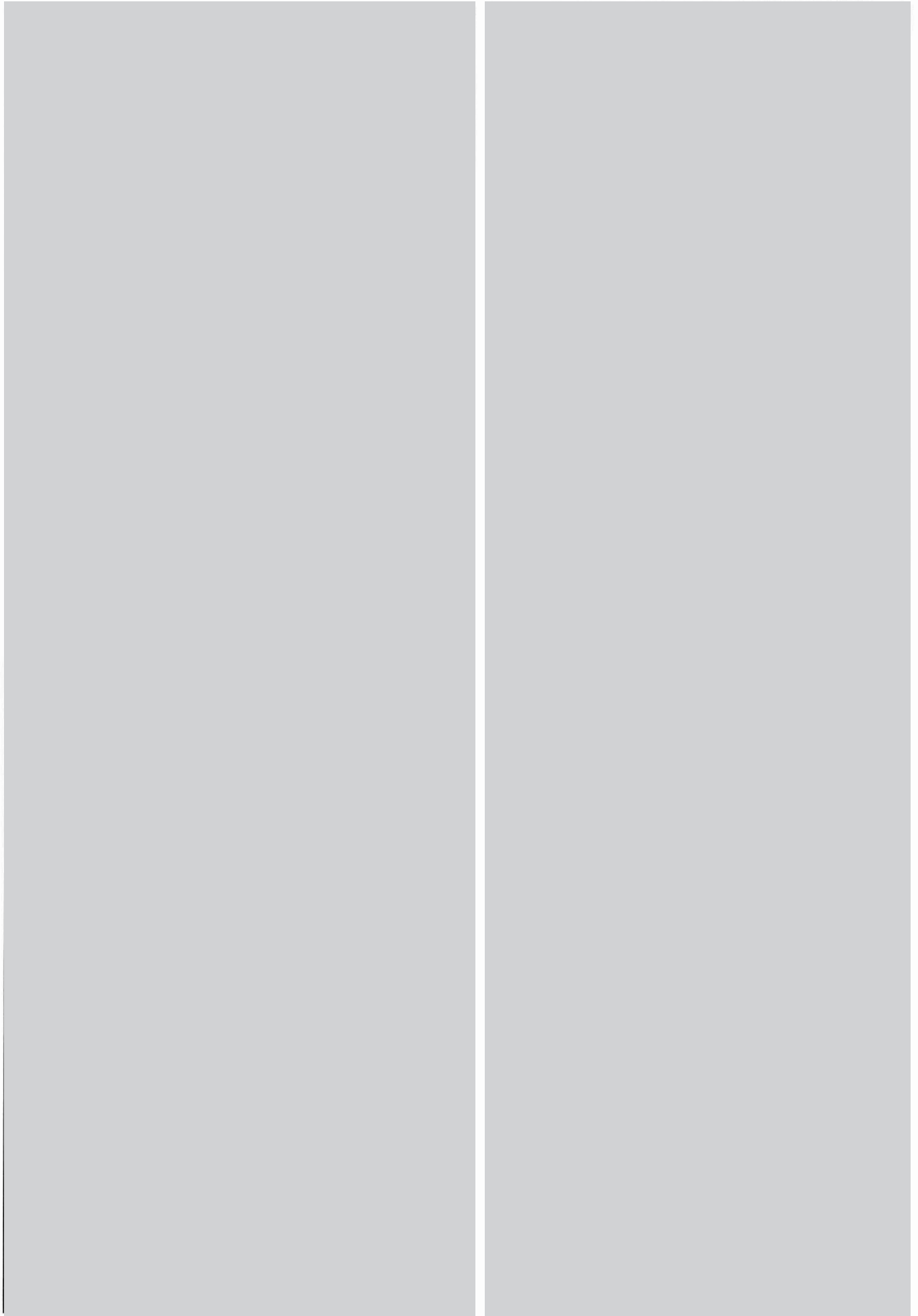
20 〔形状〕

宝髻、宝髮疎ら彫り、頭上面(後補)および天冠台を戴く。

白毫相をあらわし、垂髪は肩にかかる。彫眼、腕釧・臂釧をつけ、左肩先より糸帛を斜めにかける。左手は肘を屈げて蓮茎を挿した華瓶を執り、右手は垂下、天衣をあしらう。裳(二段折返し)をつけ、天衣は両肩からかかり、膝前を上下二段にわたり、両腕にかかつて、体側を垂下する。わずかに腰を左に捻り、右膝を遊ばせ、足をやや開いて、蓮華上に立つ。

なお、本稿に関する調査については伊東史朗氏、写真撮影については永野太造・清水実の両氏、写真の使用(挿図1・2)については小川光三氏の御協力を得、またビュクダンに関する植物図鑑の記事については齋藤望氏の教示を得た。各位に厚く御礼申し上げたい。

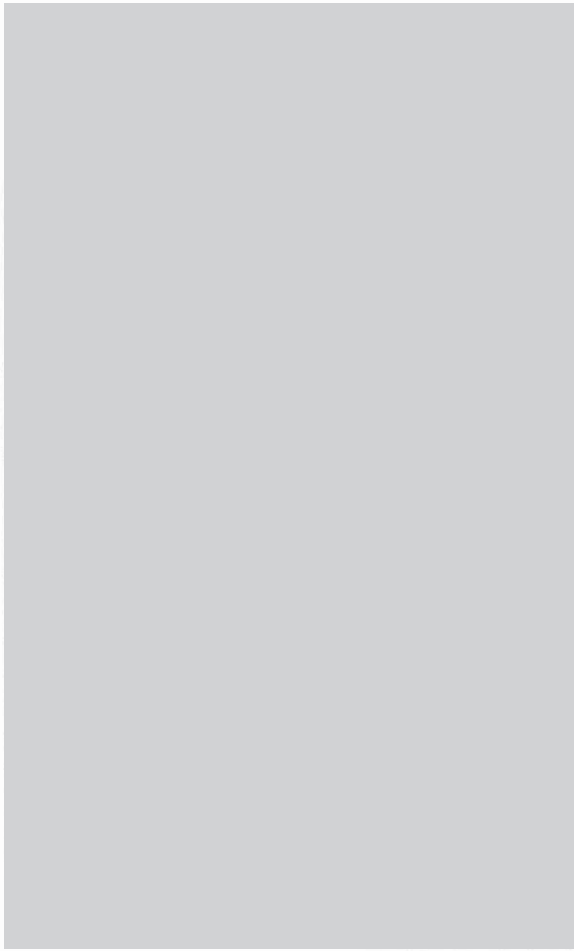
—本稿は昭和五十四〜六年度科学研究費による助成研究、九世紀を中心とする雑密系尊像の諸相について(代表者井上正)の研究成果の一部である—



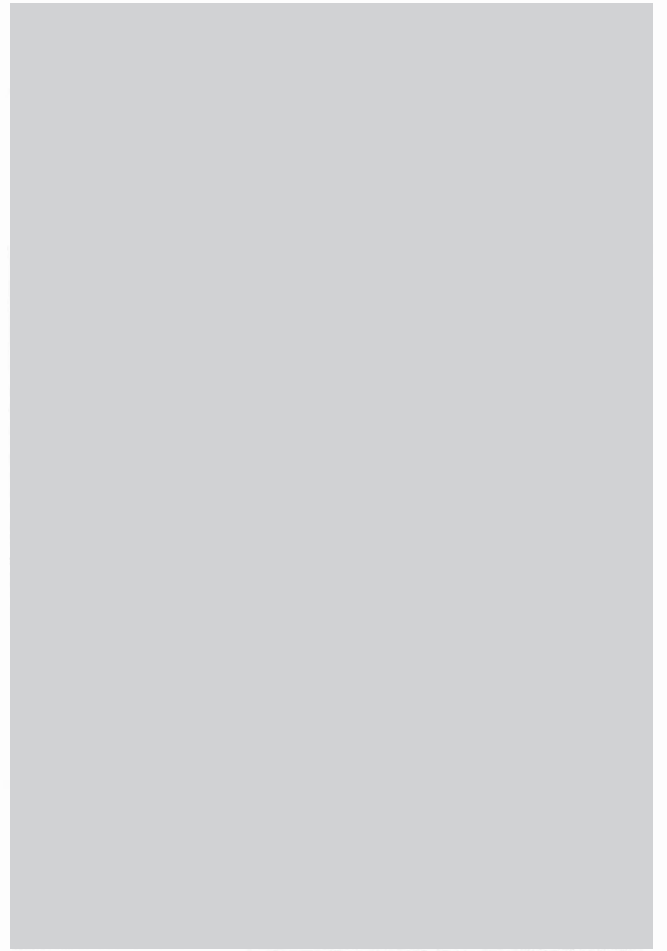
(2)

图 1 观音菩萨立像 (右侧面·背面)

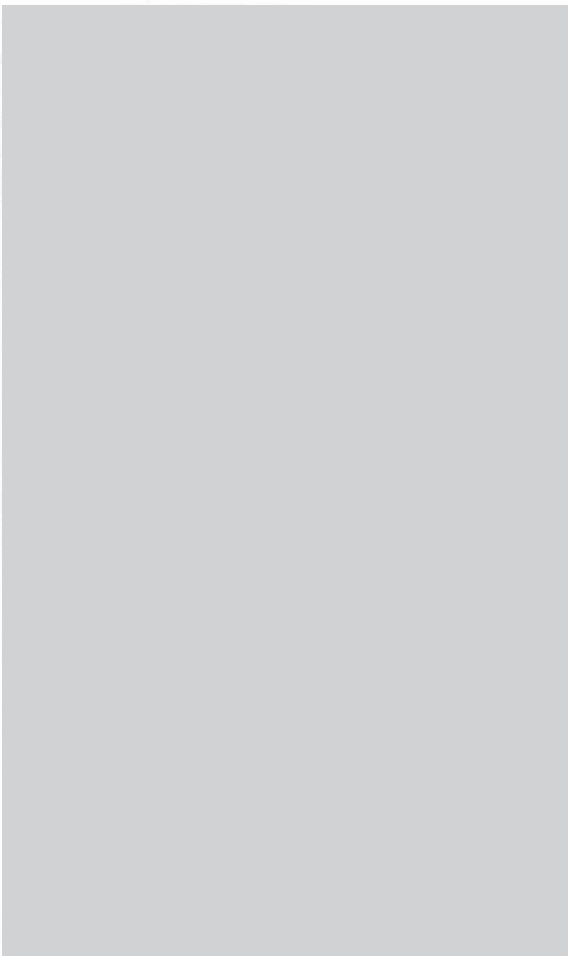
(1)



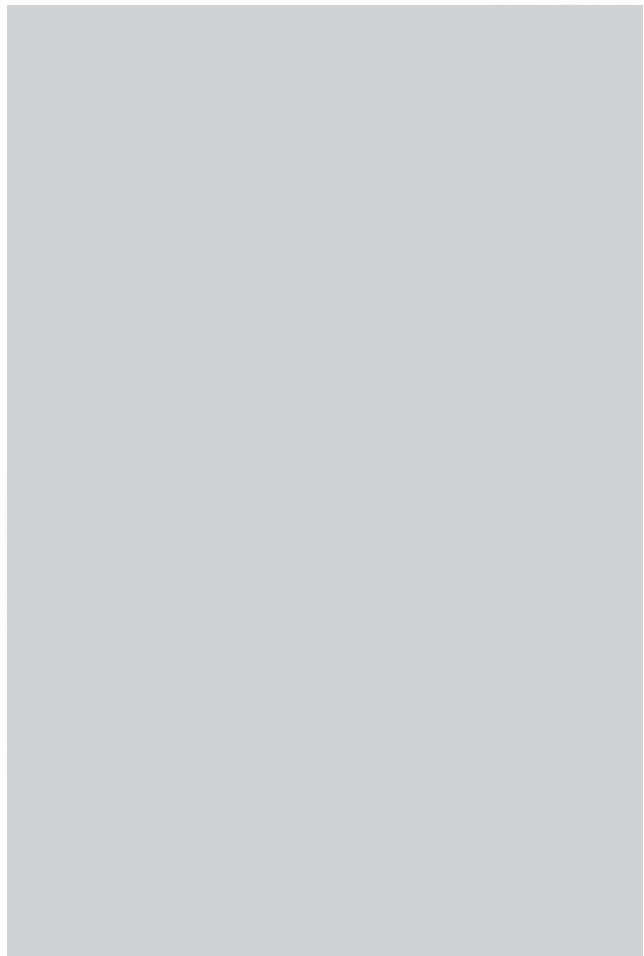
(2)



(1)

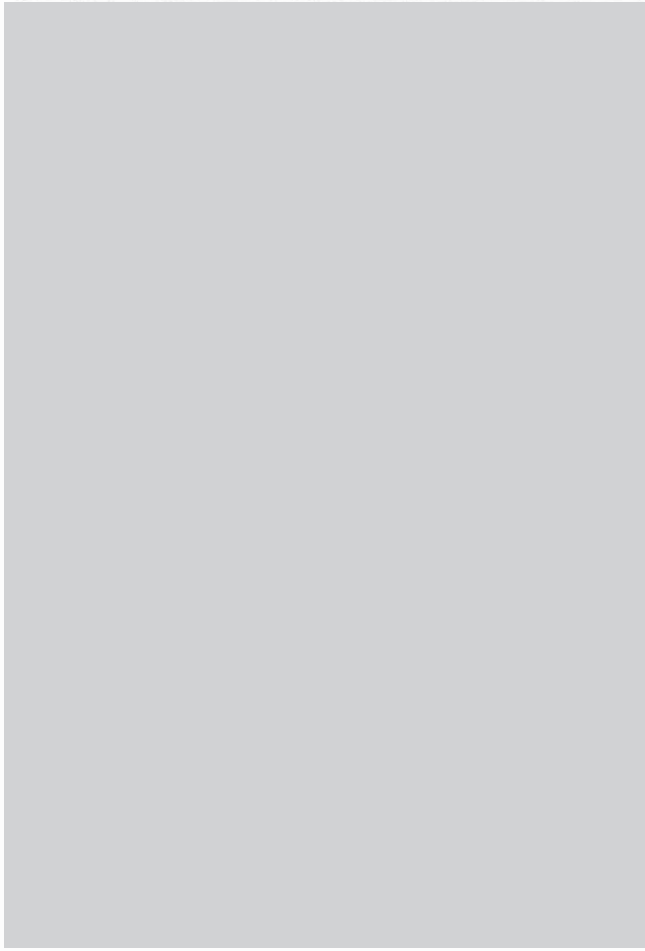


(4)

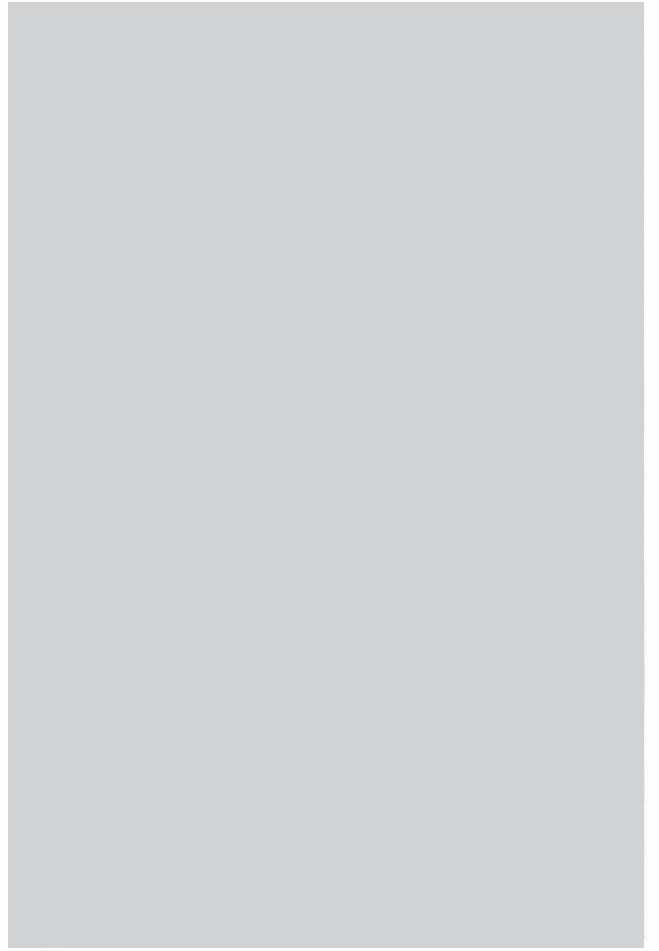


(3)

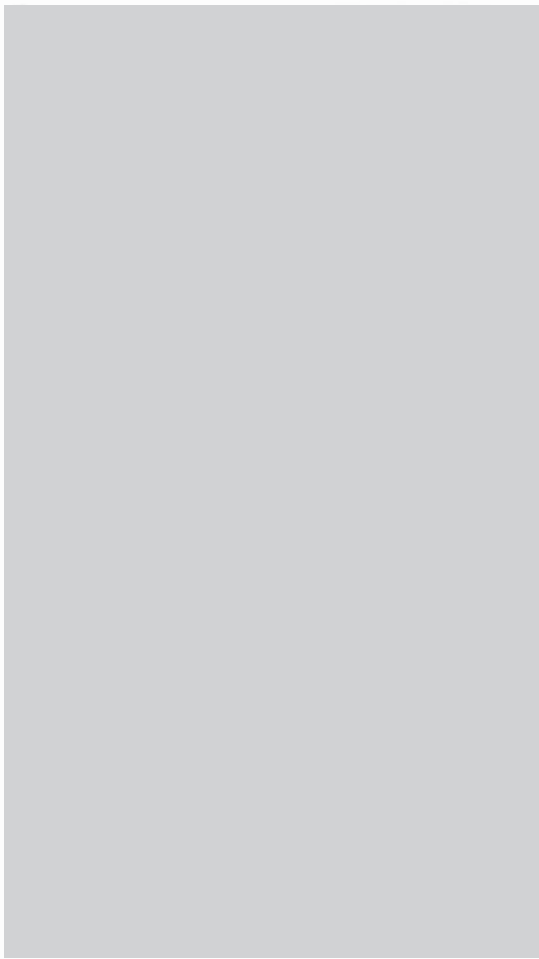
図2 観音菩薩立像 楊柳寺蔵 (頭部・右肩部)



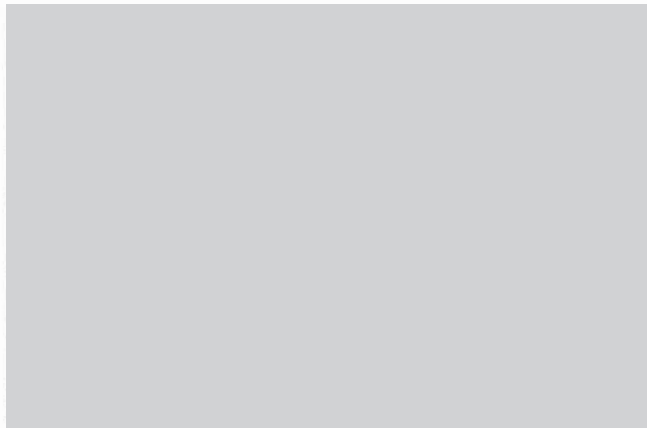
(2)



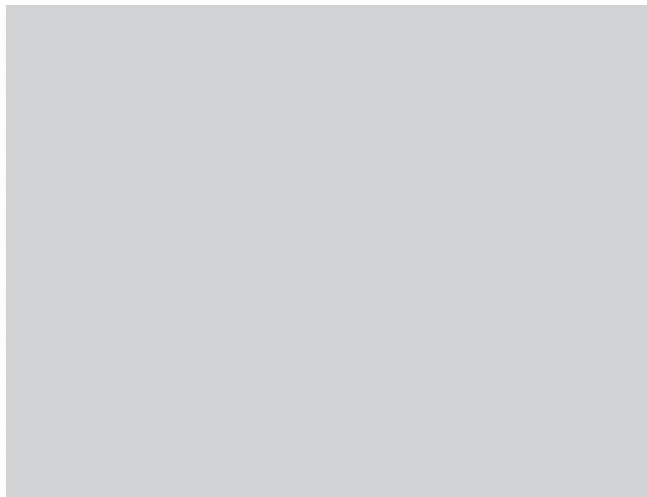
(1)



(5)

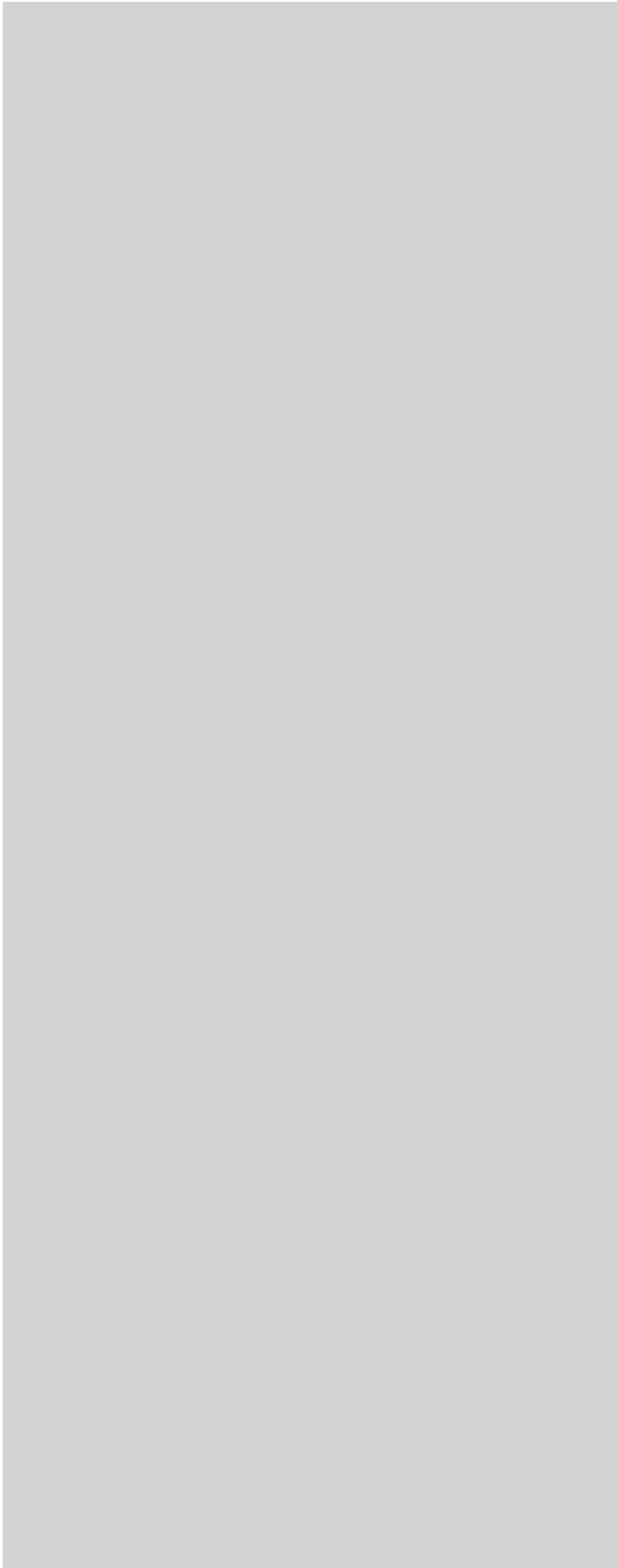


(3)

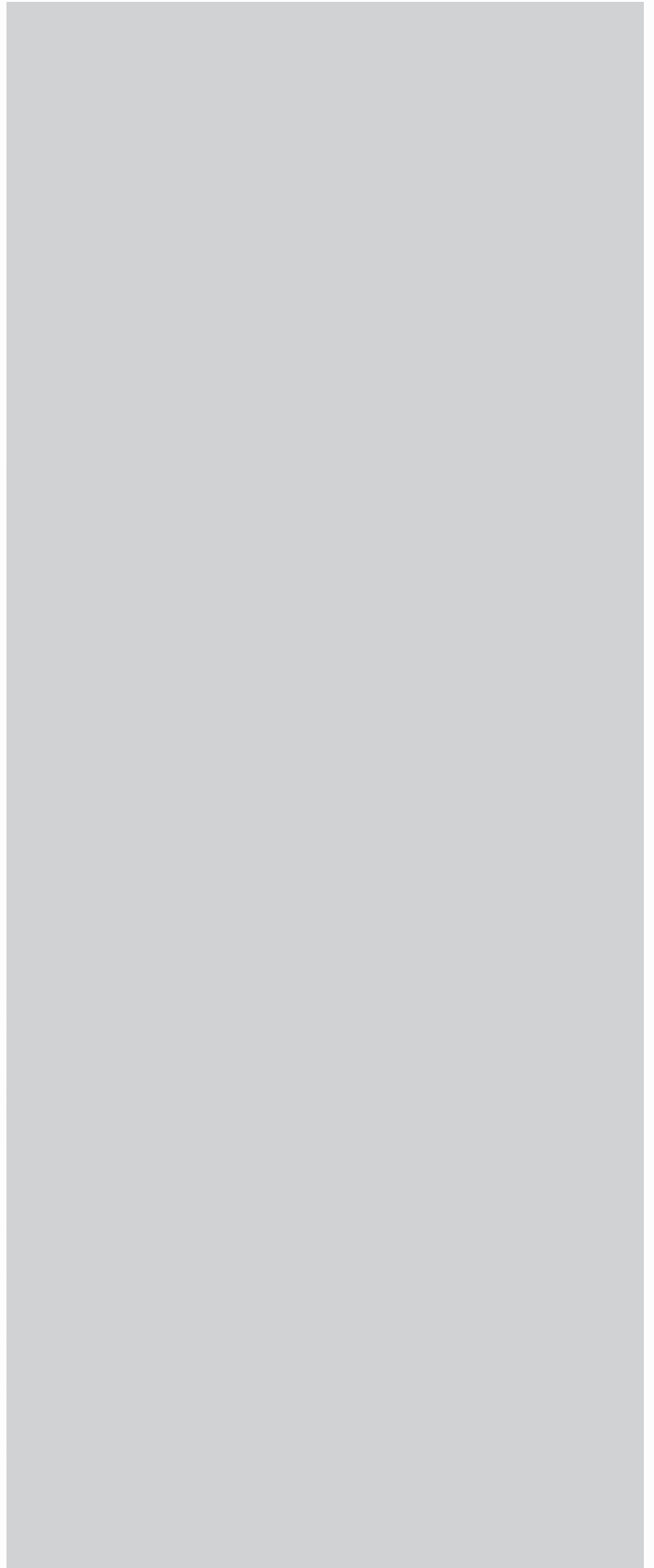


(4)

図3 観音菩薩立像 楊柳寺藏（胸腹部・脚部）

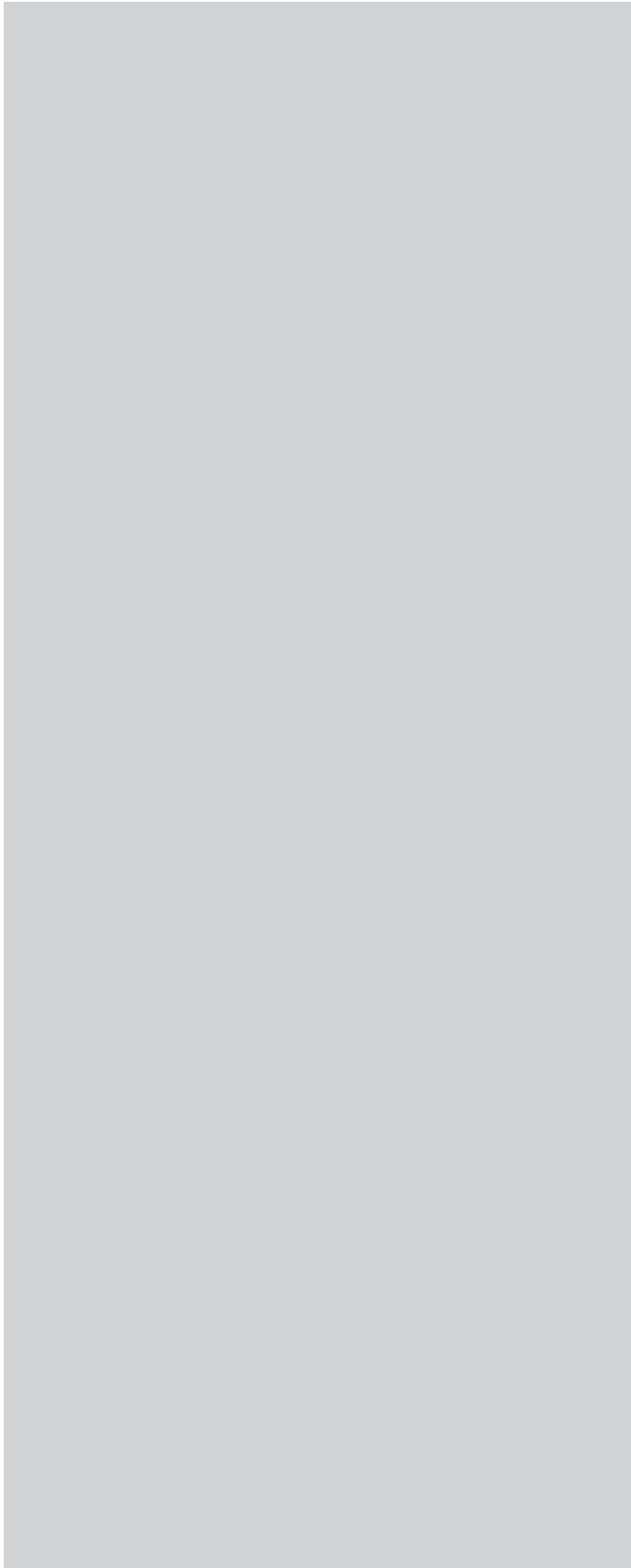


(2)

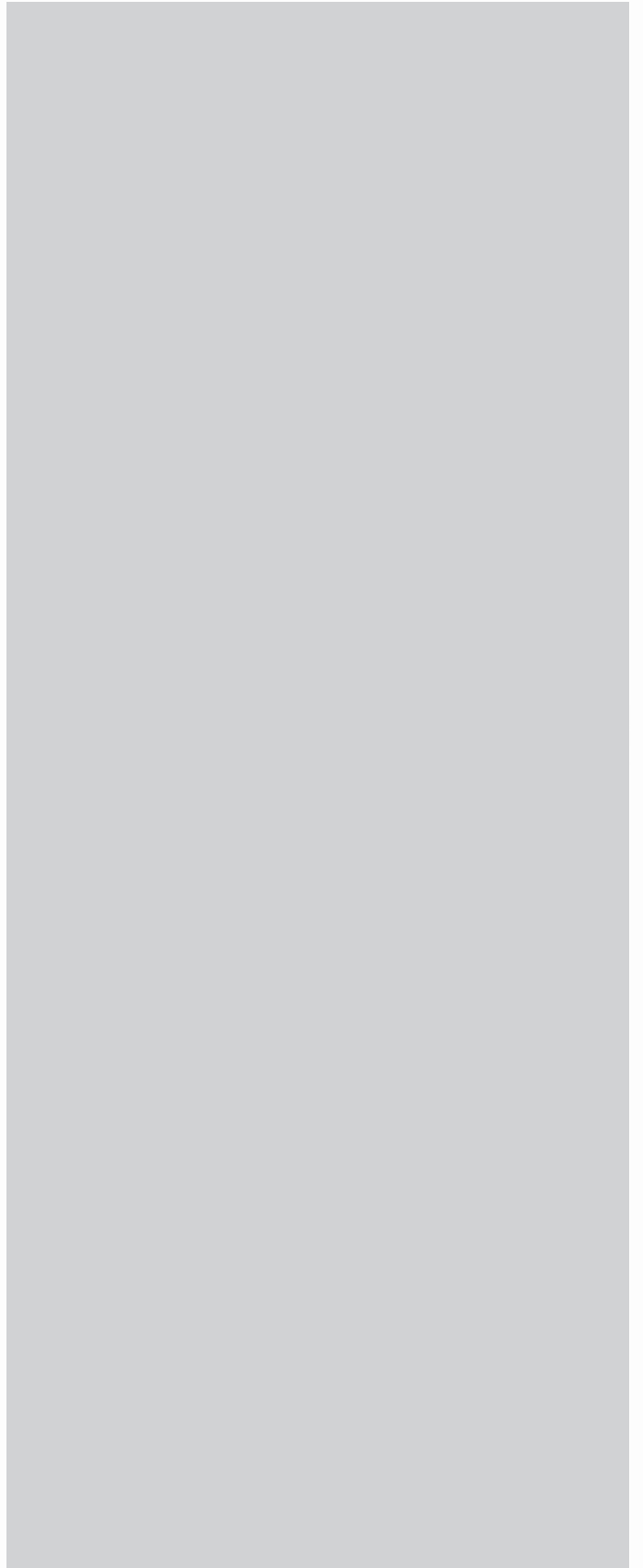


(1)

図4 十一面観音立像 楊柳寺像（正面・左斜面）



(2)



(1)

図5 十一面観音立像 楊柳寺蔵 (左側面・背面)

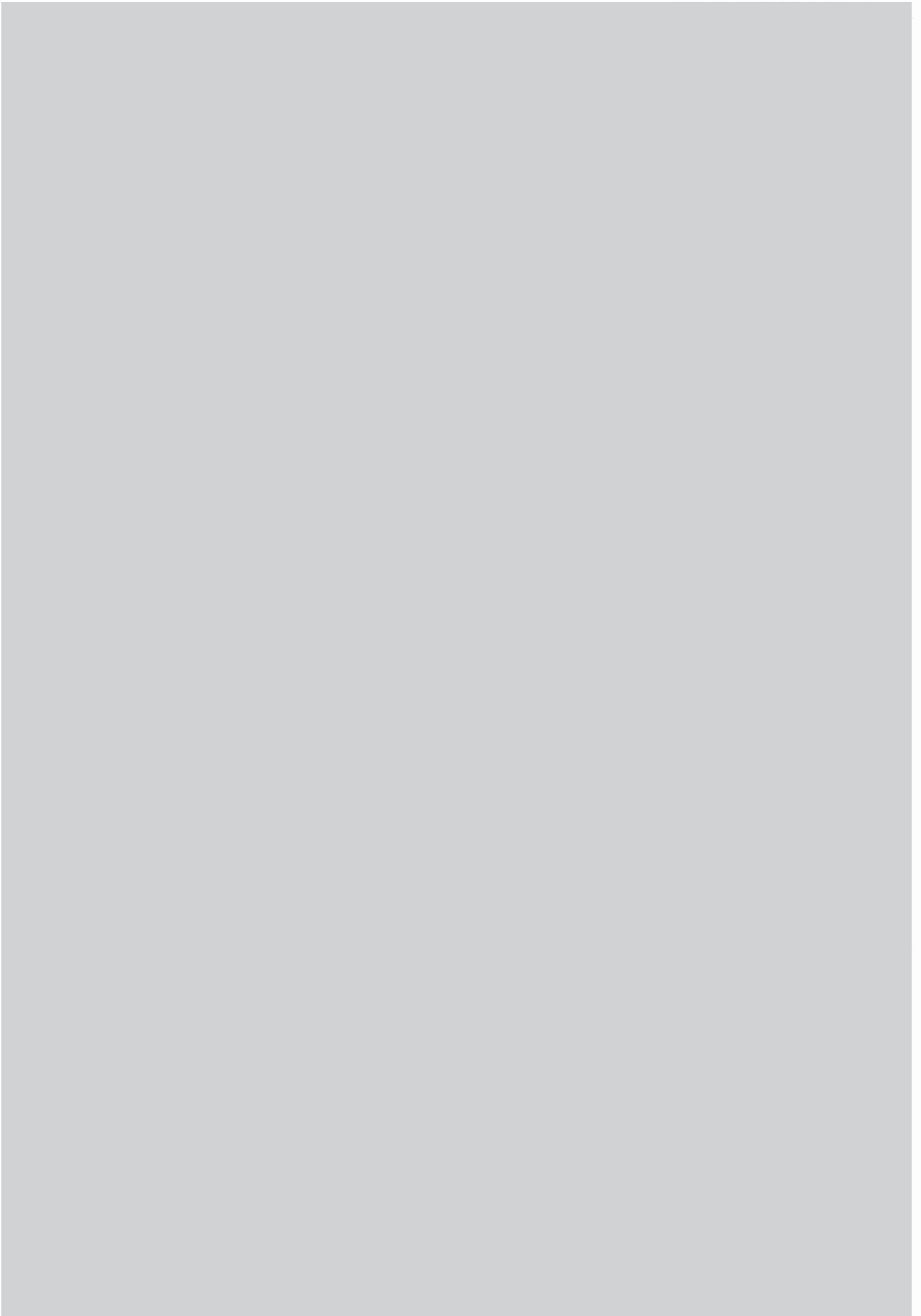
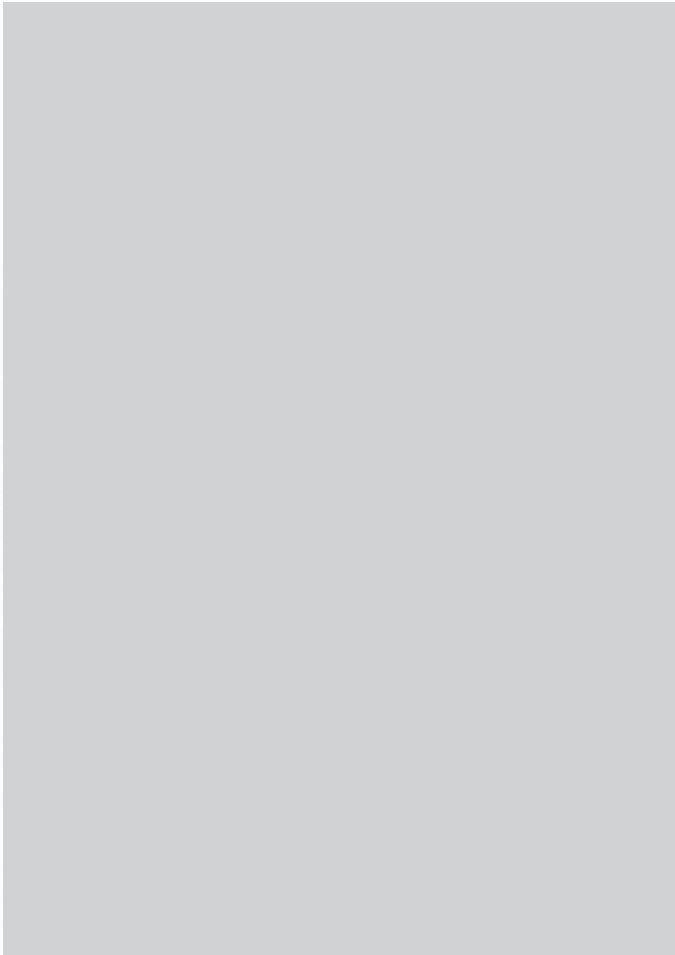
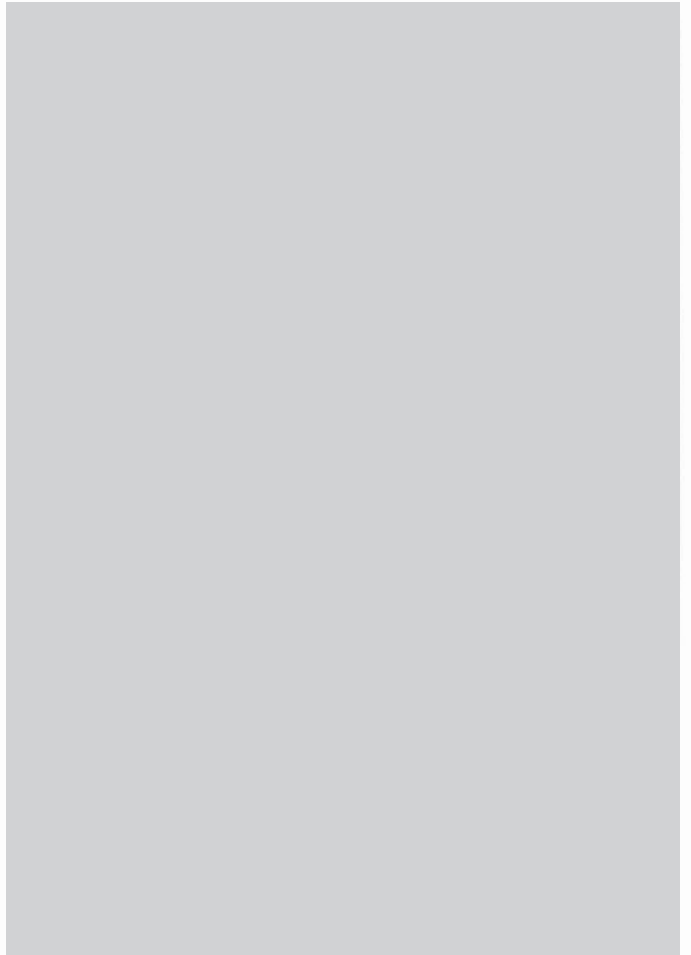


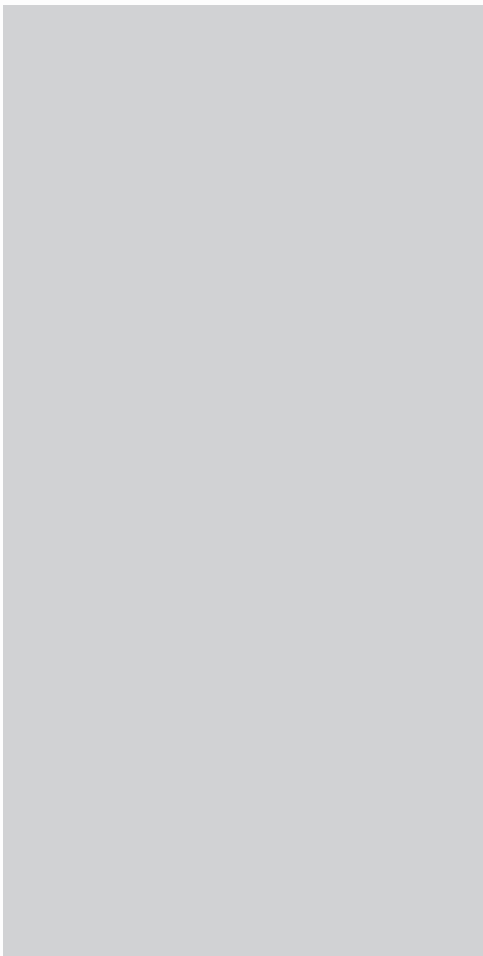
图6 十一面觀音立像 楊柳寺藏 (下半身斜面)



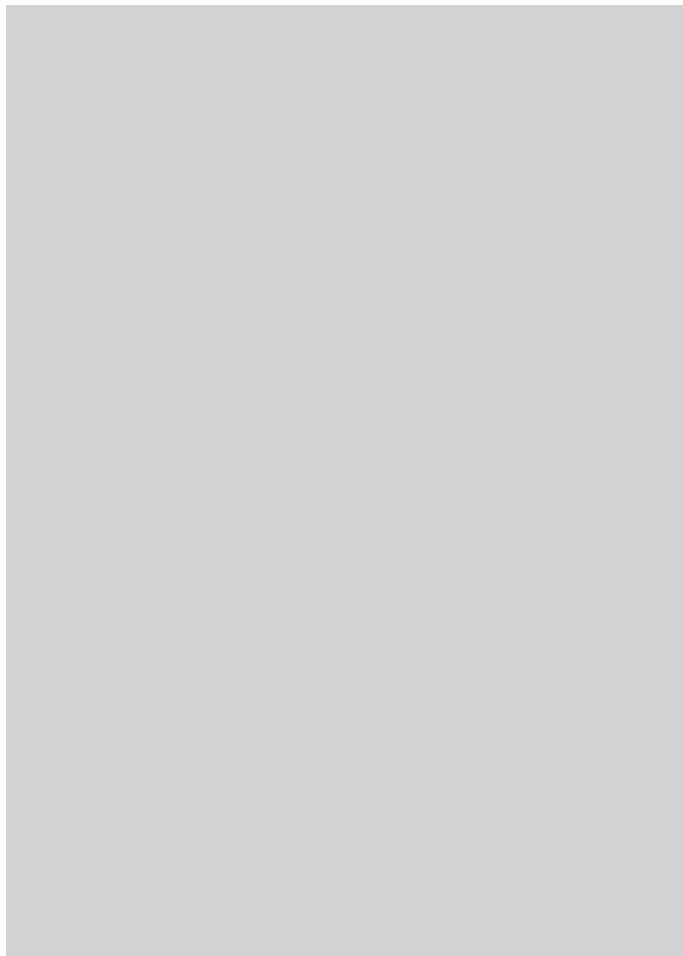
(2)



(1)

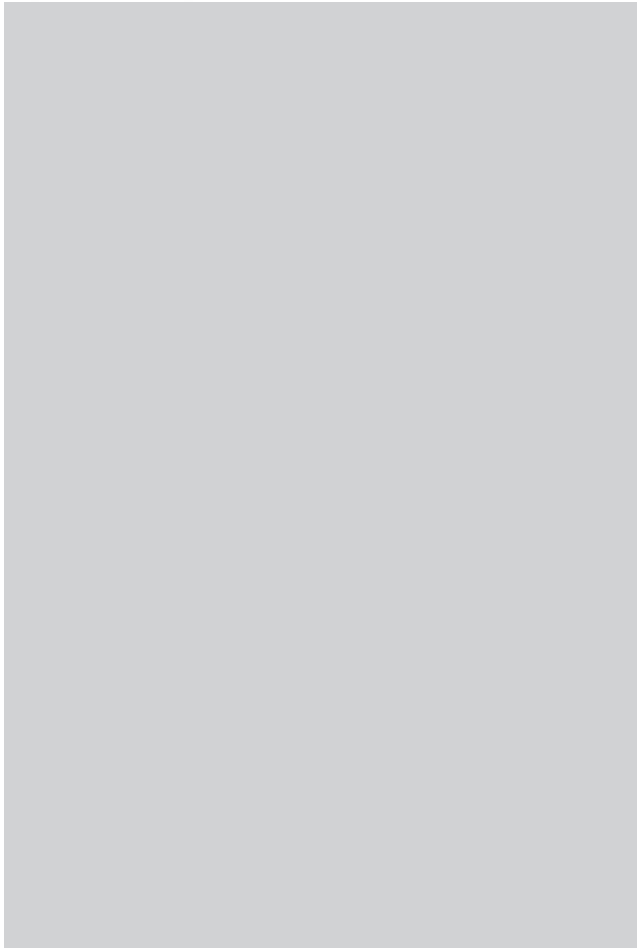


(4)

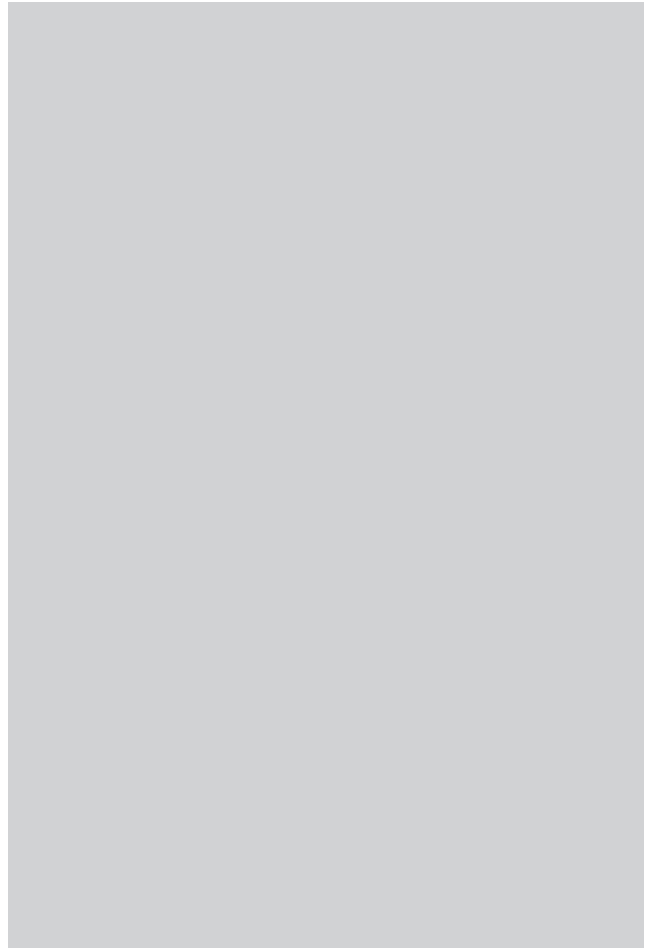


(3)

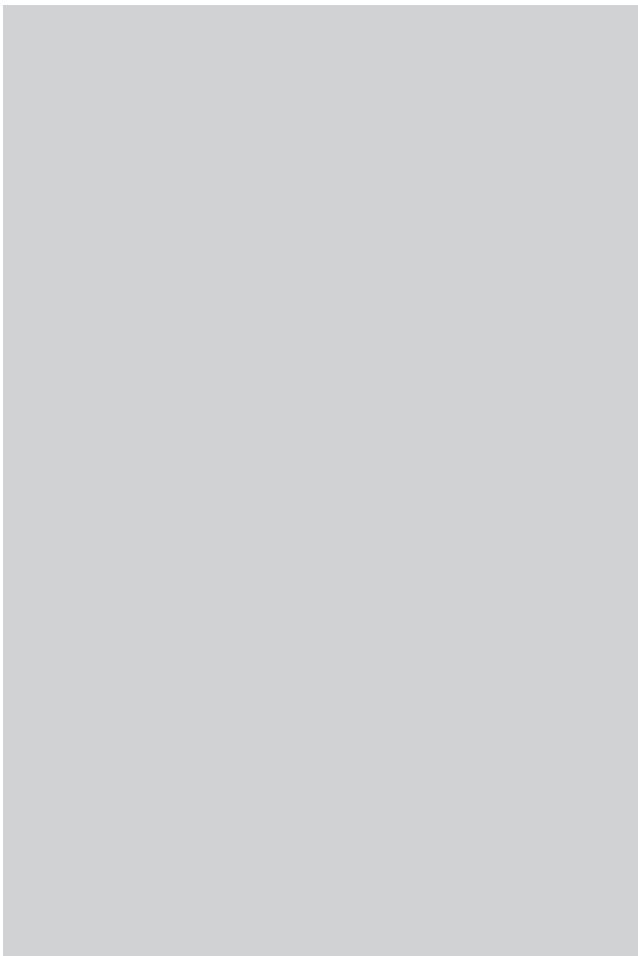
图7 十一面观音立像 杨柳寺藏 (头部·右手部)



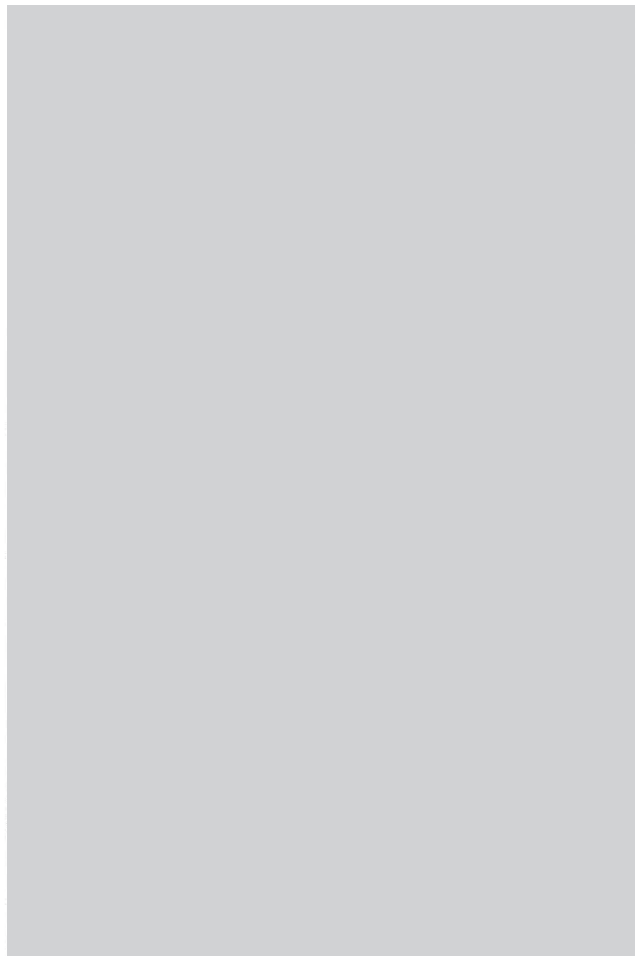
(2)



(1)



(4)



(3)

图 8 十一面觀音立像 楊柳寺藏 (胸腹部·脚部)