

観菩提寺十一面観音立像について

— 檀像系彫刻の諸相 II —

井 上 正

一 代用檀像再考

一 代用檀像再考

二 観菩提寺について

三 十一面観音立像の概要

四 作風

五 その他の諸像

結語

檀像系彫刻の第二稿として、伊賀上野に近い観菩提寺（正月堂）の十一面観音立像をとりあげることとした。本像は六臂をもつ異色の十一面観音像としてすでに著名なものであり、ここであらためて紹介するまでもないが、檀像系彫刻を通観してゆく上での重要な作例として、諸項を確認する意味で、ここで問題としたい。

なお、前稿の所論に二三不備な点が見出されたので、その補訂のため、はじめに一章を設けた。

前稿「檀色の意義と楊柳寺観音菩薩像——檀像系彫刻の諸相 I

——」（『学叢』3・昭和五年）では、代用材の材質に関する初歩的な失解があり、加えて多少の補訂を要する点が生じたので、改めてここに再考の場を設けさせていただいた。前稿と重複する内容があるが、本稿としての論旨を筋立てるための措置であり、寛恕を乞いたい。

(一) ビヤクダン *Santalum album*^{註1} は、熱帯性常緑半寄生の小喬木で、現在はインド南部、マラヤ、ジャワ列島など、きわめて限られた高温多雨地帯のみ分布している。原産地についてはハワイ群島（現在絶滅）、インド南部、およびインドネシアの東部、ジャワ島からチモール島にいたる小スンダ列島などをあてる諸説がある。幹材のうち、堅く緻密な心材に強い香氣があり、インドでは古く（前五世紀頃）より香木として使われたらしく、今日に至るまで、貴人の火葬の薪や棺材として用いられている。また材を乾溜して採る白檀油は、

清涼感を得るため額や上体に塗ったり、化粧品香料としても用いられ、さらに医薬として、頭痛、丹毒、解熱、淋疾などにも著しい効験があるものとされる。古くよりも需要が多かったのはインドで、産地国であるにもかかわらず生産が需用に追いつかず、輸入国であったともいわれる。中国語で檀島とよばれたハワイ諸島が濫伐のため絶滅した現在、小スンダ列島が産出の中心地となっている。

(二) 商品としてのビヤクダンの心材は、上中下の三等に分けられる。根元の方は香気が一段と強く、黄色味を帯び、この部分が最上の材として扱われた。末の方は香気が乏しく、材は白味を呈し、下等とされた。インド南部のマイソール地方に多く産するという赤褐色を帯びるものも色調の違いを除けば同様に考えてよいであろう。

(三) かなり古い頃より、木彫仏像の最高の材としてビヤクダンの上材が当てられるようになった。香気があり、病患を癒す力をそなえ、木質は緻密で堅く粘りがあり、細かい彫鏤に適していたから、尊像の用材としては、いわば三拍手揃った高貴材であった。これらの特性を生かすため、髪・眉・眼・唇・ひげなどに彩色を施すすほかは、素木造りとするのを原則とした。

(四) 仏像の用材としてのビヤクダンの難点は、大きな材を得ることが不可能であること、産地国以外の中央アジア・中国・日本などでは入手が困難であること、の二点であった。したがって、一揲手半(一揲手は頭指と中指を伸ばした長さで約二五センチ)という、小像の基準単位を大幅にうまわる造像は困難であった。また、高貴材であるが故に、逆に継ぎ目のない一木造りであることを尊ぶ風潮があり、寄木造りによって木像をなすことは余り行われなかったようである。

ある。このような理由で、ビヤクダンを用材とするいわゆる檀像は、必然的に小像とならざるを得なかった。中国における彫檀師(唐大和上東征伝)のような、超人的な細技を能くする特種な職能を生み出したのは、この制約を逆にとり、常識を越えたミクロの彫刻世界を創り出そうとした結果である。携行用の神殿といわれる檀龕像や箱佛もまた、この制約を生かしつつ、芳香の温存を図った巧妙な設計であった。

(五) ビヤクダンを仏像の用材とする際の二つの難点を克服するため、代用材を用いた模擬檀像が生れた。西域にも作例はあったと思われるが、本腰を入れてこの問題に取り組んだのはおそらく中国であろう。实例に徴するに、ビヤクダンの代用材は特定の一樹種にのみ限定されたとは考えられない。地域の植生状況や、造像に際しての経済的事情などに応じて、適わしいものが選ばれたものと想像される。望ましい代用材のかわりに、別の類似のものを使用する、いわば二重の摸擬がおこなわれる場合もあったことであろう。正真のビヤクダンを用いたものを狭義の檀像とすれば、これらはその精神を受け継いだ広義の檀像とすることができよう。

西域の沙漠乾燥地帯においては、多くの樹種が求め難く、木工品として一般的な白楊またはヤナギ科の材が用いられる場合が多かったのではないかと想像される。今後の綿密な調査が期待される。

中国においては、ビヤクダンのうち、黄色味を帯びた黄檀の代用として柏(栢)が指定され(『十一面神呪心経義疏』)、赤味を帯びたビヤクダンすなわち赤栴檀には、サクラ材の一種魏氏櫻桃が用いられた例(清涼寺釈迦如来立像・寛和二年・九八六将来、教王護国寺兜跋毘沙門天像)がある。しかしながら、実際に代用材としての意識で用いられた材

はこの二種以外にもあったようである。

(六) ビヤクダンの代用材について考察するに先立ち、古代中国人が考えた香木について明らかにしておく必要がある。杉本憲司氏の研究から香木に関する記事を拾い出してみよう。

イ 漢の武帝(在位・前一四〇〜八六)の建てた未央宮殿の北にある温室殿は、冬期用の暖房つきの建物で、香桂(香りのよいカツラ)を用いた柱が使われていた(『三輔黄图』卷三)

ロ 一説であるが、甘泉宮の南にある昆明池池中の靈波殿の柱は、すべて桂が用いられ、風が来るとおのずから芳香をただよわせた(『三輔黄图』卷四)。

ハ 武帝の元鼎二年(前一一五)に建てられた柏梁台は、長安城中北関内にあり、梁に香柏を用いていた(『三輔黄图』卷五)。また別説では、高二十丈、悉く栢を以てつくり、芳香は数十里に広がったという(『漢武故事』)。

ニ 漢武宝鼎二年(二六七)、昆明池中に豫樟(クスノキ)の木によって豫樟宮をつくった(『太平御覧』卷九五七)。ここではとくに材が芳香を発することには触れていないが、クスノキは香りの強い木であり、前三者と同じように、香木による台館であった可能性が強い。

以上の抜萃によれば、漢代以降、天子の営む館には、その構築材として、桂、柏(栢)および豫樟(クスノキ)などの用いられることがあり、それらから発する芳香がそれぞれの風流をなしていたことがわかる。

つぎに墳墓の場合をみてみよう。棺槨における材種の選定については、まず第一に遺骸を地中の湿気や虫蛇の害から守ることが考慮されたことはいまでもないが、これに香木の観念が加わって、天

子、諸候、大夫、士などの階級に応じて、高貴材から雑木にいたるまでその使用が定められていた。

柏(栢)は木槨壁にもっとも多く用いられている。棺材としても梓属についてかなりの使用例がある。このうち、天子の墓制としてあげられる「黄腸題湊」は、柏の心材に当る黄色部分のみを用い、木頭(木口)が皆内を向くように隙間なく列べ、水も洩らさぬ厚い壁体を構成するところに特色があった。北京の近郊大葆台で一九七四年に発掘された燕王劉旦(武帝の子)と妻華容夫人の墳墓の場合、黄腸題湊部の柏(栢)は、江西省木材工作研究所の鑒定によって、*Cupressus funebris* Endl. と判明している。^{注3}

クスノキ科については、太葆台の場合、棺の用材として楠木 *Phoebe nanmu* Gamble. と報告され、わが国でいう楠木(タブノキ・イヌクス・タマガス、中国名紅楠) *Machilus thunbergii* Sieb. et Zucc. と、樟(クスノキ・ショウノウノキ、中国名豫樟、樟樹) *Cinnamomum camphora* Sieb. と樹種は異っている。

以上のように、天子の風流な台館および、一般的には生前に営まれる墳墓の構造材のなかに、中国古代の代表的な香木として、桂、柏(栢)および樟の三種を見出すことができるのである。

(七) 代用檀像の材料として、古代中国人の頭にただちにこの三種が思い浮んだであろうことは、容易に想像される。そして、木彫王国である日本の場合も、仏教美術の万般について中国から学んでいた事実から類推して、この中国の香木観念にならいつつ仏像用材の選定がなされたのではないかと推察される。

小原二郎氏の調査結果にもとづいて、日本の仏像の用材を通観すると、飛鳥時代から白鳳時代へかけての主材であるクスノキ、平安

時代以降の大半を占めるヒノキ、素木像に例の多い、黄色味を帯びたカヤおよび赤味があつて硬いカツラとサクラの五種くらいが、日本木彫の主要材と考へてよいようである。東北地方から関東地方北部にかけては、ケヤキ、ハルニレ、ハリギリなどが多いことも、地方的な特色として注目されよう。

五種の主要材のうち、クスノキとカツラは、すでに述べたように、古代中国の代表的な香木三種のうちの二種であつた。これらはすでに中国において、ビヤクダンの代用材として用いられたと推測され、この觀念を受け継いだため、日本の飛鳥時代にクスノキの実例が数多く遺つてゐるものと解されよう。なお、カツラ *Cercidiphyllum japonicum* Sieb. et Zucc. の中国名は連香樹である。

ついでには柏(栢)である。わが国の素木像に多いカヤ(榧)は、学名が *Torreya nucifera* Sieb. et Zucc. で、分布は日本列島と対島、濟州島に限られ、中国には産しない。樹種としては明らかに中国の柏とは異つてゐるが、古くより栢または栢の字を当てており、栢野(カエノ)または栢森(カヤノモリ)といった地名もある。おそらく中国の仏家が公認した栢注にもつとも近い材として、日本産の榧が当てられたことを示すものであらう。

(八) 最後にヒノキである。奈良時代以降の木彫の九割以上はヒノキを用いてゐる。この場合もとくに例外視する必要はなく、ただ単に、彫刻の適材で入手が比較的容易であつたというだけではなく、用材選定に際しての精神的な動機が考慮されねばならない。

保存修理に携わつてゐる技術者の御教示によると、ヒノキ *Chamaecyparis obtusa* Endl. (= *Obtusa* Sieb. et Zucc.) と見紛らわしい材として、ビヤクシン属があげられるという。北半球の冷涼な

地域に広く分布し、常緑の低木または高木で、芳香を放つ。そのなかのビヤクシン *Juniperus chinensis* は中国大陸に多く、日本では福島県以南の山中に生え、針葉の多いものをビヤクシン、鱗片葉の多いものをイブキと呼んでゐる。よく寺域に植えられてゐる高木で、寺家がビヤクダンと称してゐる樹の多くは、このビヤクシンではないかと思う。ビヤクシンは芳香を発する材であり、これとよく似たヒノキが多く用いられたことの一つの動機として、ヒノキ→ビヤクシン(寺家名ビヤクダン)→ビヤクダンという図式で、やはり香木への憧れが働いてゐる可能性も考えられる。すなわち、ビヤクダン代用材の擬似材としてのヒノキである。注

(九) ビヤクダンは、今日のインドでは、チャンダナム、チャンダン、チャングル、サングル、チュンドイーなどと呼ばれ、そのうちサングル(サントル)はインド・デカン高原の土語といわれる。中国では、白檀、黄檀、檀香、真檀、白銀香、紫栴、紫檀、黄草石などの字が用いられた。栴檀および真檀はいずれもチャンダンの音訳である。檀は善木を意味するという。

センダン *Melia Azedarach* は和名アウチ(棟)で、まったく別の植物である。芳香はない。しかし、仏像の用材としてかなりの例を日本で数えることができるのは何故であらうか。あるいはチャンダンの訳語としての栴檀と同名である点に関係してのことかも知れない。

唐招提寺の宝蔵に安置されてゐる梵天像は中国産のチャンチン(香椿) *Cedrela sinensis* Juss. という珍しい材で彫られてゐるが、この樹はセンダン科に属してゐる。肌目は粗く、センダンとよく似ており、若葉は中国料理に用いられるというから、名称から想像され

るように、材にも香りがあるのかも知れない。

このような想像を含めて、仏像用材の選定は、ビヤクダンへの何らかのつながりを求めておこなわれてきたと考えてみたらどうであろう。少くともそう考えることによつて、観念の上で仏像は常に、日常諸用具の木製品とは異なる、高貴な材質によつて製作されてきたとすることが可能になるのである。ただ単に、彫刻工作への適性のみで用材が決められたのではないとする考え方を、漆箔や彩色を施した像を含むすべての木彫仏像の用材の上に及ぼして、新たに考察してみる必要があるように筆者には思われるのである。

(十) ビヤクダンには、黄、白、紫の三種があり、紫は紫檀なりとする説(『大和本草』に引用する『檀香本草』の説)があるが、この考え方は正しくないようである。『大和本草批正』が批判しているように、紫檀螺鈿など工芸品の珍貴材として著名な紫檀はまったくの別物で、red sandal wood と呼ばれ、南インドやセイロン島に産する Indian rosewood すなわちマメ科のシタン *Pterocarpus santalinus* の心材をさすという。この材には芳香はなく、若木は赤味が強く、老木は紫黒色を呈し、また伐採より時を経るにしたがい紫色に変ずるといふ。したがつて紫檀を除外すると、ビヤクダンの心材には、黄、白、赤の三種があり、基本的には白色であるが、根元の方が黄色味を帯びるものを黄檀、赤味を帯びるものを赤梅檀と称したとすることができよう。なかでも黄檀はもつとも香気が強く、チモールを中心とするスンダ列島が主産地で、インドはこの方面から不足分を輸入していたらしい。赤梅檀は、玄奘の記したマラヤ山を含む、インド南部のマイソール地方が主産地で、牛頭梅檀とも呼ばれた。牛頭山に産する梅檀の意で、牛頭山はマラヤ山の別名とされている。

両者は用途によつて、それぞれ得失があったようで、仏像の用材としては優填王思慕像の場合のように赤梅檀を最高とする説もあるが、実例に徴すると、必ずしも二者択一の価値観には達していなかったようである。

代用材はおのずから、材の色調から黄檀系と赤梅檀系とに分けられる。一般に木材の色調は、特殊な場合を除いて、白色に対して黄味か赤褐色を帯びるのが通例であるから当然そうなる。黄檀系としては、柏、カヤ、赤梅檀系としては、魏氏櫻桃、サクラ、カツラなどが代表的なもので、チャンチンやセンダンは後者の系統である。

(十一) 模範材をさらに正真の黄檀の色調に近付けるため、代用檀像の全面に、さらに淡黄彩を施すことがおこなわれた。同様に、赤梅檀色を実現するため、淡紅色がかけられた。いずれも材質の木目が消えない程度の淡彩にとどめるのが本来のあり方と考えられ、あるいは木肌を染めるようなことも行われた可能性がある。古く「檀色」と呼ばれた手法がこれである。黄檀色は確認例だけでもかなりの数にのぼっている(前稿参照)が、赤梅檀色は、嵯峨清涼寺本尊像とその模刻の系列を除いては確認例が少ない。赤褐色を呈する木材が多いので、その必要が少なかったのかも知れないが、徳島・井戸寺の十一面観音立像(全面に丹を塗る)や、滋賀・近江八幡市願成就寺の十一面観音立像などはその例ではないかと思う。

淡黄、淡紅のほか、白色を施す「檀色」が存在したかどうかはよくわからない。今後の課題である。白色は白檀の基調色ではあるが、下等材に属するので、わざわざその色に色つけをする必要もないようにも思われるがどうであろうか。峰定寺千手観音坐像のように、舶載の白味の強いビヤクダン材に対してさえ淡黄彩を施し

ている例があるのを見ると、好ましいとはいえない白味の白檀の色にわざわざ着色することは考え難くなる。しかし実際にはどうだったのか、検討の余地がある。

以上、前稿の不備を補いながらメモ風に、代用檀像について再記した。はじめにお断りしたように、前稿の記述と重複する部分があるのは、本稿のみでいちおうの筋道を通すことを心がけた結果である。柏栢と榎(栢)とを同一材種とした前稿の失解について御教示を賜った関けいおよび井上一稔の両氏に厚く御礼申しあげたい。

一一 観菩提寺について

観菩提寺は三重県阿山郡島ケ原村、関西本線島ケ原駅の北西約二軒に位置し、旧正月の九日、十日両日に古式にのっとり行われる観音悔過の修法すなわち修正会(県指定無形文化財)によって著名である。この修法の行われることに因んで、正月堂ともよばれている。

『諸寺縁起集醍醐寺本』(『校刊美術史料・寺院篇・上巻、中央公論美術出版』)に収める『薬師寺縁起』のなかに、本寺の草創に関する興味深い記述が見出される。薬師寺の建立を最初に発願された天武天皇の一人后三妃三夫人三采女および十男七女を系図風に列記する部分の三采女の条の第三に、今次穀媛娘〔標乙〕(擬媛娘)が儲けた三男三女をあげ、その末尾の一品託基皇女の項に次のような割注を付している。

「建立観音寺 字植山寺、伊賀國河津郡、以神龜二年奉為淨御原天皇、多藝内親王、」

託基(當者)皇女は文武天皇二年(六九八)九月に伊勢齋王となり、天平勝宝三年(七五二)に薨じた多藝(多紀内親王)をさし、植山寺は植

山寺注10の誤記と思われ、本寺の前身をなすものと推定される。したがって、神龜二年(七二五)、亡き淨御原天皇(天武天皇)の為に、多藝内親王が建てた観音寺(植山寺)が本寺の前身である。

なお、同書三妃の条の第一、大田皇女の項に、

「大來皇女、最初齋宮、以神龜二年奉為淨原天皇建立昌福寺、字夏身、本在伊賀國名張郡、」

とあり、同じ年に、同じく天武天皇の皇女で、天武天皇二年(六七四)四月に初代の伊勢齋宮となった大來(大伯)皇女が、同様な趣旨で昌福寺(夏見寺)を建立している。現在の夏見廃寺に相当するものと推定されており、同廃寺は白鳳時代の仏像埴を出していることによく知られている。大來皇女は、弟大津皇子の謀反が発覚した朱鳥元年(六八六)十月の翌月、伊勢より京に帰り、大宝元年(七〇二)十二月に薨じた。

寺伝によれば、託基皇女逝去の翌年、東大寺大仏の開眼供養が行われた天平勝宝四年(七五二)に、東大寺僧実忠によって伽藍が再興整備されたという。史料の上では、実忠が本寺に関係したことは確認できないが、同じ年に、実忠は摂津難波津に遊び、海中より七寸の十一面観音銅像を得、朝廷に請うてこれを東大寺絹索院(二月堂)に安置したという(『二月堂絵縁起』など)。修正会を行う正月堂の名称が、東大寺二月堂、三月堂につながるものとする考え方に立てば、実忠伝説もあながちに否定し去ることはできないであろう。なお、本寺の鎮守神鶴宮社は、東大寺二月堂前の鶴宮社(現在の興成神社を勧請したもので、日根山皇大神と観音山諏訪明神とを併せて正月堂鎮守三社権現として、現に修正会行法に読みあげているという(『正月堂縁起考』寺刊)。これも実忠伝説の傍証の一にあげることができよ

う。

また寺伝は、天平十四年(七四二)の紫香樂宮造営の開始から、同十七年(七四五)の平城遷都までの間、加茂恭仁宮からの五回にわたる聖武帝の行幸に際して、当寺が行宮となったことを伝える。

本尊十一面観音像を安置する堂宇は、桁行三間梁間三間、椀皮葺入母屋造の建物で、樓門とともに室町初期の改築とされている。堂内には本尊の左右に天部像二軀、後方には、十一面観音立像三軀、聖観音立像一軀がそれぞれ安置されている。

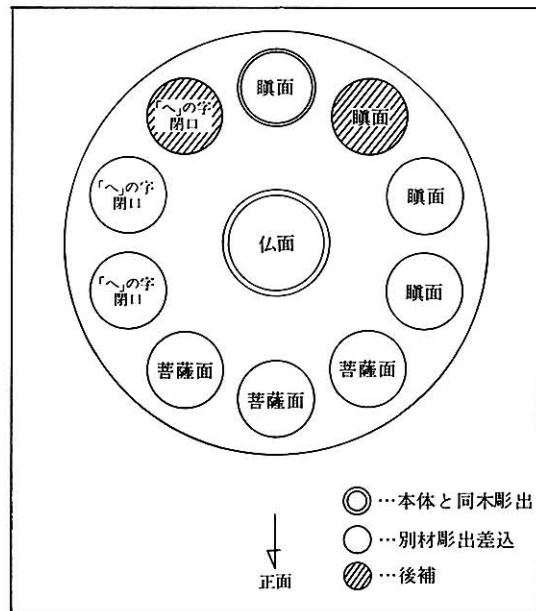
三 十一面観音立像の概要

本像は像高二〇六、二センチ、等身よりひとまわり大きい、周尺半丈六の立像^{注11}で、十一面観音像としては珍しく六臂をそなえている。まず形状についてみよう。

頭部は、天冠台上横一列に頭上面を、中央髻上に仏頂面をそれぞれ配する(左右後方の二面は後補)。頭髮は毛筋を表さず、耳朵は真中が凹むが貫通していない。頸に三道を表す。

第一手(真手)はともに屈臂して掌を前へ向け、左は蓮茎を執り、右は五指を伸ばして施無畏印をなす。第二手はともに垂下、左は軍持、右は念珠を執る。第三手はともに外側上方へ屈臂、掌を内側へ向け、左は三鈷戟、右は宝棒を握る。^{挿図}各手首にはそれぞれ列弁形の腕釧をつける。着衣は、左肩より条帛、両肩より天衣をそれぞれかけ、天衣は前面を上下二段にわたり、その末端は真手の肘より垂下していたものと思われる(垂下部欠損)。裳は下衣とともに腹部で二段に折り返し、蓮華座(後補)の上に両足を揃えて立つ。

頭上面の配置は、天冠台上に一列に十面、これに髻上の仏頂面を加えて十一面をなす。『仏説十一面観音神呪経』や『陀羅尼集経』に説く、当面菩薩面三、左方瞋面三、右方「菩薩面に似て狗牙上出」三、後方大笑面一、頂上仏面一の式とは異なり、当面菩薩面三、左方および後方瞋面四、「右方菩薩面に似て口をへ」の字に結ぶ「三、仏頂面一」となっており、右方および後方が通例とは異っている。後方は仏頂面とともに、本体と共木で彫り出されているので、他と差し変る可能性はなく、暴悪大笑相が配されていないことは確実である。



頭上面配置図

十一面観音像は二臂に表されるのが一般的で、四臂、六臂、八臂などの広臂形はきわめて例が少ない。六臂像は、わが国では他に例がないが、中国では唐から宋にかけて、ある程度おこなわれたらしく、多少の遺例を拾うことができる。^{注12}印相・持物についてみると、

第一手の左手に蓮華、右施無畏印をなすものは顯徳二年(九五五)銘の敦煌画(坐像、絹本着色・デリー博物館)一例のみであるが、他に、胸前にそれぞれ蓮茎を執るもの二例、片手に蓮を執るもの二例、施無畏印一例をあげることができる。第二手の左に軍持、右に念珠を執る組み合わせは、敦煌画麻布着色・デリー博物館に一例のみ、他には、軍持が左二例右一例、念珠については左右一例づつである。第三手の左に三鈷戟、右に宝棒の組み合わせは他に例がなく、持物そのものもいずれも他では用いられていない。結局、六臂像の全体にわたってそれぞれに異っており、堅い定めはなかったようである。造立の機縁、発願内容などによって変わることもあったであろう。秀作として注目すべきは、敦煌三二一窟東壁の初唐時代の作例で、六臂十一面観音立像の樹下説法図である。頭上に脇面二を含めて十一面をあらわし、薄物の着衣をまとい、細身でしなやかな肉身が表されている。軍持手を除く五手の指の動きは、説法のそれであろうか。本例のように、画像を含めて他に例を見出すことのできない六臂十一面観音像は、雑密尊像としての変化観音がわが国に根付いてゆく時期に、唐本をもとにして製作され、数は少ないが、一般的な二臂形式とともに行われたことを示す貴重な証跡とみなすことができるよう。

なお、後述のように、持物については、左第二手の戟の柄と左第三手の軍持を除いてはいずれも後補のもので、他は後世に改められた可能性もないではない。しかし、宗教尊像の修復に際して無意味な改変は行われぬのが常であるから、このような形相もあり得たものとして理解しておきたい。

材はカヤとみられるが、ヒノキとする説もある。頭上面のうちの

七面(頂上面および後面は共木彫出)および第一手と第三手の肘と手首でそれぞれ別材を矧付けするほかは、第二手および左手の軍持注口部別材矧付を含めて全身を一木で彫成する。肩下がり天衣の下際より地付き近く(地付きより十五センチ高)まで、幅十九センチの背割り^{挿図7・10}を施こしている(現在の蓋板上下三材は後補)。地付は足裏の面で水平に截られ、柄立ちとする。

天冠台に漆箔、髪・ひげおよび眉・眼の輪郭と瞳に墨、唇に朱をそれぞれ用いるほかは、全身彩色を施さない素木像のようにみえる。ところが仔細に観察すると、眼頭、小鼻脇、下唇の下、耳朶の下、脇の下、衣襲などの、全面の凹所に、かなりはつきりと黄土の残存が認められる。これは前稿で記したように、ビヤクダンの最上材の特色である黄檀色を実現するために、代用檀材による彫像の、全身に施こされた黄土彩の名残りかと推測される。寺伝は本像を「白檀」としており、彩色代用檀像として造立されたことが古くから伝えられてきたのであろうが、いつの頃よりか、「檀色」の実態が忘れ去られ、尊像に対する仏家特有の美称として受けとめられるようになったものと推定される。

秘仏として永く厨子内に奉安されてきたためか、保存状況はかなりよい。頭上面のうち後方左右の二面、左右第三手の肘より先のすべて、指先の一部^{注14}、右裾端の一部、軍持および三鈷戟の柄を除く持物のすべて、左胸前の条帛折れ返り部、および台座はいずれも後補である。

四 作 風

十一面六臂の異常な形相に加えて、面相は森嚴神秘にして威相に近く、偉丈夫の相をなし、肥満気味の肉身にかかる着衣は、静動の二態を示しながら、さまざまな鬘文をつくり出し出している。全体にわたって精神性の強い不可思議な形象といふべきであり、菩薩形像の異色である。

まずプロポーションに注目しよう。頭部は大ぶり、耳朶太く、これに対して異様ともいえるほど幅の狭い天冠台をつけ、その上に一列をなす頭上面が、それぞれ下を見おろすかのように配される。頭部に較べると、肩幅は狭く、胸腹部は上下に詰まってやや苦しい。下半身はやや長めにとるが、両足の開きは狭きに過ぎて、上半身の量感を支えるにはやや物足りない。左右へ大きく張り出した裾の捌き（右裾が萎縮しているのは外側後補による）を加えても、この点の弱さは補強し切れない。頭上面を含む頭部の迫力は、三道下を境に、頭体の造型をはっきり上下に二分してしまっているようにみえる。少くとも、プロポーションの整齊と、全体のバランスを尊重する観点からは、有機的な統一感を欠くといわざるを得ない。

また、このようなアンバランスを、巨像製作の手法と関連づけ、下方から仰ぎ見る拝者の眼を意識して、頭部を大きくし、それによってほどよいプロポーションを構想したのではないかとする考え方もあり得るであろう。通常の均衡美の尺度で、このアンバランスを合理的に理解しようというわけである。

ところが、本例は像高二〇六・二センチ、等身よりひとまわり大きい周尺による半丈六像であって、かなり急な角度で仰ぐ現在の安置状況においても、これほどの頭部の拡大は不必要のように印象される。中国の竜門石窟奉先寺の諸像にみられる上半身の拡大や、東

大寺法華堂諸像にわずかにみられる同様な手法が、拝者に対して巨像を自然なプロポーションで見せるために構想されたのと、同じはたらきを期待しての結果とは思えない。事実そのような効果を実感することもできないのである。

プロポーションに対する作家の関心には、大別して二種の方向が考えられる。第一は人体を標準とするもので、主として整齊美を目標に、調和とバランスを尊ぶ。童形の形姿に典るものは、頭胸部が大きく、下半身が小さく造られるが、当然のことながらこれも整齊美の範囲に属すると考えてよいであろう。これに対して第二は、第一が基本としたバランスを崩し、強調すべき部分を拡大して、アンバランスの効果を意図的に演出しようとする方向である。宗教尊像の場合は特に効果的で、頭部、眼、手足などの強調によって、精神性がより可視的に一種の迫力となって示される。印象の強い部分を大きく目立つように描く児童画の一性格と通ずる面がある。尊像の靈威性はより明瞭に、常態を超えた神秘的雰囲気帯びて、拝者の心に訴えかけるのである。

本像における上半身とくに頭部の強調は、いうまでもなく後者に属すると考えてよいであろう。頭部を強調する彫刻の類例としては奈良・靈山寺十一面観音立像、東京個人蔵・銅造十一面観音立像、長野・智識寺十一面観音立像、浮彫りでは、唐招提寺の押出仏、兵庫一乗寺の鑄出仏などがある。絵画的な表現の場合、頭上面を平面に表す関係上、頭部は大きくせざるを得ないが、十一面観音像の代表的な表現様式として、本面を含む多面の強調がすでに定着していたものであろう。彫像はいずれも厳しい表情をもち、アンバランスの効果を充分に発揮している。女性的な慈悲相とは別種の、「勇猛丈

夫」(『八十華嚴』卷六十八、入法界品の威相を、いつそう強調しようとしているのである。

ついで面相をみると、腫れぼったい比較的単調なモデリングのなかに、異様に細く小さい眼が配され、人を射るような鋭い眼光が発せられている。秀でた眉、明確に刻まれた小鼻、部厚く大きな唇、そして左右へ張り出す太い耳朶など、いずれも各部が大ぶりに表されているのに対し、眼のみは逆に小さく配することによってそこに鋭さを凝集させているかのようである。仏像としては奇想に近い造型といえよう。髪は素髪で、たつぷりとした膨らみを表し、耳をわたる髪束は幅が広く豊かな感じである。幅の狭い天冠台は末広がりに表示され、頭上面の様風は本面のミニアチュアそのものである。

肉身はやや肥り気味で、胸・腹それぞれの線の間に、もう一本のくびれを表すが、細かいモデリングはみられず、平滑な感じが強い。固肥りの肉身を観念的に表現している。六臂はそれぞれ同大で、詰まった感じの上半身に依じて、やや短かめである。臍の彫りは「へ」の字形の図形をなしている。

次に着衣の表現である。条帛・天衣・裳のいずれをとっても、布帛の質感を表現しようとする意図は感じられない。それぞれほぼ同じようなやや厚手の感じで、各所に諸種の抽象図形めいた形象が、衣の畳みや襞峻となつて体部を荘厳しているかのようである。天衣は体部前面の腹下と膝下の二箇所をわたるが、いずれも下端を尖らせている。腹前の裳の折れ返し部(下段)は、ほぼ左右相称に内側へ向かつて扇子折りとし、法隆寺金堂四天王像や兵庫・楊柳寺観音菩薩立像の衣文を想起させるような、垂直線を密に平行させる形をとっている。下端に生ずるS字形が連続する幾何学的な形も、彼ほど

整然とはしていないが、感覚的には親近性がある。

裳裾の下の足脛部にみられるやや堅い感じの縦の条帯は、一見武装形の脛当てのようにみえるが、仔細にその下縁部を較べると、やはり下衣をなす布帛の折り畳みを表したもので、裳の折れ返し部(下段)にみられる縦の平行衣文と同類のものである。下衣は足もとにびっしりとへばりつき、足間を垂れて座上に達している。

足もとをまとめる造型には見るべきものがある。上段で緩く、下段で急に尖る天衣は、シンメトリーに中央へ集中する動きをみせる。これに対して、裳裾は高い位置から大きく左右へ広がり(右方後補部は萎縮)、原材の限界をなす肘張りのあたりまで伸びてゆく。この裳裾の張りによって一応全体のバランスを保とうとしていることは明らかである。肘から垂下する天衣(欠失)がさらにこれを補強していたに違いない。

体側へ張り出す裳裾は衣のなかではもっとも柔らか味を感じさせる部分で、縦に長い襞を畳みながら一種の丸味をそなえて表されている。これに対して、足脛に当る部分は、きわめて唐突に硬い質感に変化する。やや高い位置で(形をなして終る硬い裳裾、その下の脛当のような硬い下衣の襞、そして、裳裾近くまで垂下して鋭く下向きに尖る天衣など、いずれも写実的表現とは対照的な抽象的ならえ方となっており、この点は、下腹部の裳の折り返しにみられる縦の平行襞文とその上にかかる天衣のあたりの表現と一連のものである。頭部と胸腹部にみられる肉身の量感に対して、扁平な足甲が必ずしも相応じていない点も、関連して注意されよう。

最後に、腹部にみられる下衣の折り返し(上段)部の衣文表現である。二段の折り返し部は、いずれも中下りの形をとらず、ほぼ水平

をなしている点が注意されるが、裳(下段)の方では、体部に密着してフラットに処理され、抽象的な古式を示すのに対し、下衣(上段)の方は、条帛・天衣と同様多少繡波式刀法に近い彫り口を示している。衣端には小さなうねりを表し、臍下の四箇所には、塑土を引掻いたような、まわりに盛り上がりをもつ短い衣文線が鋭く刻まれている。半乾きの塑土のタッチを思わせるようなこの手法は、古式な一木彫に時々見かけるところである。この折り返し二段の上段と下段にみられる表現手法の相違は、上段が小さな風を孕みながらの布帛の揺動を観念的に表わそうとしているのに対し、下段は、静止に近い状況を図形的に表現したもので、二種の造型様式の混用を感じさせる。この点も、威相に近い面相や、異常なプロポーションの設定などに関連しながら、本像の神秘感を助長している一要素といえよう。

彫刻の仕上げを完全に平滑な面とせず、鑿跡をわずかに残すあたりで止めている点は注目される。神護寺薬師如来立像にその一例をみるように、これはおそらく広義の檀像彫刻のなかで始まった特異な手法であろう。単なる仕上げの精粗の問題ではない。

本像の製作年代についての関心を中心にして、再びその作風の特徴ある部分を追ってみよう。

(一) 頭部を大きくつくって本面に力を与えようとするプロポーションは、美術史の上で説かれる古典様式に対するバロック様式の特徴にばかり帰することはできない。それは人体をテーマとする場合常にあり得る一つの造形とも考えることができる。一般的には小像に多く、中国では隋・唐あたりの小金銅像にいくつかの例を見出すことができる。とくに二軀の六臂十一面観音立像では、頭部を大き

くする効果はつきりと出ている。^{注15}日本の銅造の例で本例に近い印象をもつものとしては、東京個人蔵の二臂十一面観音立像^{注16}、長野個人蔵の観音菩薩立像^{注17}、法隆寺観音菩薩立像および御物四十八体仏中の観音菩薩立像などをあげることができる。木造では大阪道明寺十一面観音立像(小像)がかなり近いが、本例の原本を感じさせるほどの類似例は見出し得ない。

(二) 腹部の裳の折り返し部は上下二段形式で、いずれも下端がほぼ水平に揃っている点に特色がある。この点についての類例としては、中国では天和元年(五六六)銘石造菩薩立像(書道博物館蔵)があり、折り返しは一段であるが、扇子折り式の垂直平行の衣文がよく似ている。日本の銅像では、御物四十八体仏中の観音菩薩立像三軀^{注21}、新鴻国分寺菩薩立像^{注22}、島根・鰐淵寺観音菩薩立像^{注23}、法隆寺観音菩薩立像二軀など、木像では、奈良法輪寺、同霊山寺、同薬師寺、同金剛山寺、京都・海住山寺、大阪・道明寺(小像)、滋賀・盛安寺、山口・神福寺、福岡・長谷寺などの十一面観音立像をそれぞれあげることができる。同じく木像の聖観音では、熱海美術館、千手観音では滋賀延暦寺、大阪・勝尾寺、菩薩形では、香川・正花寺、愛媛・庄部奈良時代とも考えられている古式なものに多いが、表現の上からすると木彫例のなかでは本像はもつとも古式な部類に属し、実例としてはむしろ銅像例の方により引かれる点が指摘できよう。

裳裾の下の脛当風の表現は、先に記したように、布帛を縦に折り畳んだ式のものである。このようにブリキ板を折ったような表現は珍しいが、類例が見出せないことはない。開皇五年(五八五)銘石造菩薩立像(東京国立博物館)、隋代石造菩薩立像^{注26}、御物四十八体仏中の銅

造如来倚像^{注27}および東大寺法華堂梵天・帝釈天像の裾などをみれば、

このやや奇妙な表現が、隋・飛鳥といった時代に盛行しやがて奈良時代に及んだ様風であることは明らかであろう。腹部の裳の折り返し部とともに、白鳳時代以前に盛行した手法が遺っていると考えてよいものである。

(三) 面相は類のない顔立ちであり、きわめて個性的である。一般に、観音や葉師の像は、古式なものほど、それぞれに特色のある面相をもっている。その点で本例も例外ではないといえる。眉が迫って鼻梁の縦方向へと合流してゆくが、いま一步で連眉の相になるうとしている。これも古式な感じを漂わせる特色の一つといえよう。

(四) 左手第二手と共木で彫られている軍持は、やや粗い彫りではあるが、いかにも奈良時代風の形態を示しているように思える。しかしながら、正倉院、教王護国寺などのものと比較して、さらに詳しい年代判定を引き出すことは困難である。

以上のように、本像の作風を詳細に検討しても、類例を求め難いために、容易にその製作年代が浮かびあがってこない。しかしながら、次のような諸点に注目しておきたい。

(一) 裳の縦方向の襞峻にみられるように、浅い彫りで抽象的に構成されている衣文表現には、飛鳥・白鳳期の余風が感じられる。天衣の尖りや裳裾の左右への張りについても同様である。

(二) 面貌・肉身には、基本的な量感を感じられるが、モデリングは意外にフラットで、足の甲盛も低い。天衣や裳が鋭く折れ返って、体部から余り離れないように造られているのと揆を一にする。

(三) 条帛・天衣・裳下衣の折り返し(上段)などにみられる鬖波式衣文は、余り典型的なものではなく、とくに両脚部は、鬖波式衣文に

そぐはない造形になっている。

(四) 腹部の上段折り返しに塑土を引掻いたような特異な衣文がみられる。古式な一木彫に時々あらわれる特異な表現である。

(五) 衣文表現のなかには、浅い彫りで肉身に密着した静的なかたちを表そうとする飛鳥式と、深く彫り込んで鏗ぎを立て、衣端を浮き上らせるなどしながら、動的なかたちを目ざす彫法との二様が、混在している。原本とした像の作風とも関係していることであろうが、一種の過渡的な様相がはっきりと表れている。

以上の諸点からただちに製作年代の結論が導き出せるわけではないが、延暦から弘仁へかけての頃の製作とするには、余りにも古い形式と表現が残りすぎているように考えられる。頭体の量感表現も、十分に充実した各部が寄り集って出来上ったという感じではなく、全体としてのややぼんやりした量感である。さらに、前稿で紹介した兵庫・楊柳寺観音菩薩立像と本像とを比較すると、彼がおだやかに全体をまとめあげようとしているのに対して、本例が全体の量感を支えとして、各部に尖鋭な表現を配しながら、迫力に富んだまとめ方を志していることがうかがわれるのである。楊柳寺像は本例よりも一段と飛鳥時代に近い様風であり、楊柳寺像を小考にしたがって法道仙人白雉二年(六五二)創立の寺伝に結びつけて考えるとすれば、延暦・弘仁期との中間、すなわち八世紀頃の作風を本例に考えることも可能であろう。

本寺は前に記したように、神龜二年(七二五)多紀皇女の創立で、天平勝宝四年(七五二)に実忠和尚の再興整備があったと伝えられる。様式上何れの時期にも該当させ得るように思われるが、東大寺僧実忠は、聖林寺十一面観音立像と作風の近い、京都・普賢寺十一面観

音立像の造立に力あつた僧といわれている。^{注28}その点からすると、若し再興時に本尊を造立したとするならば、それは木心乾漆造のような高度な技法による官営造仏所風の尊像により可能性があるのではなかつたらうか。その点を考えると、本像はそれをさかのぼること三十年前の、神龜二年（七二五）の創立時の本尊ではないかという考えにしぼられてくるのである。

五 その他の諸像

本堂内に安置されている本尊以外の諸像について略記しておきたい。

天部形立像（左方像・右方像）

本尊を安置する厨子の左右に、一連のものとして設えられた扉のない厨子に安置されている。寺伝では、左方像（向つて右）を吉祥天、右方像をパリサイ天（歳徳神）とよんでいるが、右方像の右足柄（中古の補作）に「梵天」の墨書があり、この方はかつて梵天像として祀られていたことがわかる。これと対応する左方像は当然帝釈天像かと推測されるが、戦士を神格化したインドラ神としての着甲のさまはみられない。梵天・帝釈天は通常左方に梵天、右方に帝釈天を配してセットとするが、古くより、左方帝釈天、右方梵天とする経典（『増耆阿含経』卷二十二「須陀品」）や、「梵釈」と並んで「釈梵」の略称も行われており、またこの「釈梵」形式をとる実例としては、東大寺法華堂像、東大寺戒壇院厨子扉絵（写本）、東大寺俱舎曼荼羅など、奈良時代の東大寺系の作例をあげることができる。本寺もまた、八世紀前半の創立で、加えて東大寺僧実忠の伽藍整備の伝承を

もつ寺であり、梵天・帝釈天の配置も、この式を踏襲したものと推察されよう。

左方像……像高一四八・七センチ^{注29}、高髻、髪は筋彫りとし、下衣と裳をつけ、上に寛衣をまとい、沓を履く。両手（後補）は屈臂するが、当初の印相・持物は不明である。

材はカヤを用い、頭頂より沓先に至るまでを一材から彫り出し、内割りはない。両手別材矧寄（後補）、両沓先、右裾先および彩色は後補である。

猪首で、脇を締め、袖を垂直に垂らしたずん胴型の体型を示し、雄大な高髻、中央に目鼻を寄せた大がらな面相、裳裾の左右への張り出し方など、すべてにわたつて本尊像との類似点が認められ、腹部にみられる抉つたような短かい衣文も、本尊の腹部のそれと符合する。上体に力のこもる点は同様であるが、面相の印象としては本尊に比していちだんと平明な趣があり、それだけに、本尊の表現に托した作者の狙い澄ましたような意図^{插图1・3・4・8}がうかがわれよう。

右方像……像高一五七・五センチ^{注30}。高髻、髪は疎ら彫り、前膊部に鱗袖^{はたき}を表し、左手垂下、右手屈臂して持物を執る他は、左方像とほぼ同様である。寛衣の裾が短かく、腹部で終っている点は異なっている。

材はよくわからないが、頭頂より沓先に至る主部を一材から彫り、袖の半ばで、左右それぞれに縦木一材を矧ぐ。背割り（幅一七・〇センチ、背板、左右二材矧）を施し、かなり大きく内割る。両手首先と全面の彩色は後補。

頭部やや小さく、下半身の長く伸びた美しいプロポーションをもち、宝髻は根元をすっきりと結び締める。甘い情感をただよわせる

顔とそれにふさわしいなだらかな肩、寛衣と下衣のゆるやかで整った衣文の流れ、衣の奥に確かに感じられる肉身の量感、そして後方へなびかせながら袖先を左右へ少し張った程合いのよさなど、随所に洗練された手法を際立たせ、左方像と対照的な作風をみせる。彼には堅肥りの男性的な野趣が感じられ、腰の強い衣が甲革のように堅く肉身を掩うのに対し、こちらは、伸びやかな肉身に、衣がしなやかにまといつき、衣文は軽いひるがえりを含みながらやわらかく流れつづける。彼が暗鬱な気分を蔵し、重厚勁直の相を示すのに対し、これは明朗にして高貴な女性の立ち姿を思わせ、全身に一種の情感を漂わせている。いま近世に施された部厚い彩色によつて、明快な彫り口を失い、甚だしく印象を損つているが、わが国天部形像中の稀にみる美作である。^{挿図2・5・6}

以上のように、右方像は、調和のとれた人体美を基本としてつくられ、左方像とは対照的な作風を示すとともに、構造の上でも、背割を施し、体部の左右へ小材を補うなど、両者が一具の作でないことは明らかである。そして、左方像を本尊と同じ多紀皇女による創立時のものと仮定するならば、右方像は東大寺僧実忠による伽藍整備の時期、またはそれ以降の東大寺と関連が生じた時期のものともみられよう。通念によれば本像は十世紀あたりに考えらるべきものと思うが、奈良時代風の様相の濃いことを重く見て、製作年代に幅をもたせて考えておきたい。その際、前に述べたように、奈良時代に多かつたと考えられる左方帝釈天、右方梵天の「釈梵」式の配置をとっていることも併せて注意されるべきであろう。

つぎに、堂内厨子の裏手に、正面を向いて安置されている等身大の観音立像四軀について簡単に触れておこう。

聖観音立像（右より第一）……前後割矧ぎ式かと思われる。垂髻で頭部は鉢が大きく、体つきは細い。右脚を遊ばせるポーズはかたく、浅い衣文線を多く縦に走らせる。十二世紀の作か。

十一面観音立像（右より第二）……一木造。頭部は縦長で、体軀は各部それぞれが縦に長く、百済観音に類するような異様なプロポーションである。膝間に旋転形がみられる。同じような作風の古像を範としたものであろうか。十一世紀頃の作。

十一面観音立像（右より第三）……頭上面をも共木で彫り出した一木造。面相や裳の折り返しの際に走る衣文など、本尊像と形式がよく似ている。おそらく、本尊像の模作として造られたもので前立像として考えても不思議ではない。十世紀頃の作。

十一面観音立像（右より第四）……寄木造。いわゆる定朝様の趣の濃い像で、各部がほどよい張りをもち、内から膨らんでくるような円満な量を感じる。旧食堂の本尊と伝える。十一〜十二世紀の作。いずれも近世同時に彩色の補修を行ったものらしく、一様に黒ずんだ古色を呈している。

結 語

はじめに、各所にわたる前稿の不備を補うため、代用檀像に対する再考を行った。その結果、仏像の用材はすべてが代用檀材、またはその代用材としての意識で選ばれてきたのではないかと考えるに到達した。仏像用材の選定には、まず宗教的精神が先行し、ついでは当然のことながら彫刻の難易がこれにしたがって考慮されたのである。

ついでには、前稿で紹介した兵庫・楊柳寺の二例につづいて、代用檀像に淡黄彩を施したいわゆる「檀色」像の一像として、観音提寺の十一面観音立像について考察した。わが国唯一の六臂形式の十一面観音立像であり、かつまた特異な表現をもつ像が、いつの時代に属するものかは興味ある問題であるが、とりあえず、本寺草創の本尊として、神龜二年(七二五)あたりに置いて考える可能性について提案した。

前稿において、七世紀半ばの木彫一例、八世紀後半の木彫一例を提案し、本稿においてまた八世紀前半の木彫一例(左方像を加えて二例)を加えた。いずれも散発的なもので論証には程遠い推論に過ぎず、にわかには大方の賛同を得られるものではないが、これらは次稿以後に検討を予定している数例と一連の関係に立つもので、日本木彫史のなかでの位置づけに対する言及は、それ以後のこととした。

なお、二回にわたる調査撮影について、観音提寺御住職青山宣章師の格別の御高配にあずかった。心から御礼申しあげたい。

〈注〉

- 1 ビヤクダンについては以下の諸書を参考にした。
『樹木大図説』(上原敬二・有明書房・昭和三四年九月)
『原色木材大図鑑』(貴島恒夫ほか・保育社・昭和三七年三月)
『ブリタニカ国際大辞典』(ティビーエス・ブリタニカ、一九七四・十二)
山田憲太郎『香料―日本のおいし―』(法政大学出版局、一九七八)
四)
2 杉本憲司「中国古代の木材について」(『東方学報』京都第四十六冊、

京都大学人文科学研究所、昭和四十九年三月)

3 「大葆台西漢木槨墓発掘簡報」及び魯琪「試説大葆台西漢墓的梓宮」、『便房』、黄腸題湊」(『文物』二五三号・一九七七)

4 小原二郎「東北地方の木材の用材について」(『美術研究』211・昭三十五年七月)。同「日本彫刻用材調査資料(資料)」(『美術研究』229・昭和三十八年七月)。同「上代木彫の用材」(『奈良六大寺大観』法隆寺四、付録IX)

氏の研究によって仏像用材の鑑定は飛躍的に進み、画期的な成果をあげたが、そのごく一部については、囁目の印象として疑問の部分もある。おそらく採取資料について基本的な条件を充たし得ない場合もあったことであろう。

5 小原二郎氏は前注の末尾にあげた論文のなかで、飛鳥時代にとくにクスノキが選ばれた理由を白檀の代用材とされた。井上一稔氏(後注)はこれを否定され、中国「柏」とヒノキとの関係のみを重視されて、新たにヒノキを代用檀木とされている。

6 前稿で柏(栢)と榲を「栢」字の共用から同一樹種としたのは軽率であった。この誤りを最初に御指摘下さったのは、関けい氏で、昭和五十六年十一月二十八日の京都国立博物館土曜講座「檀像と観音」においてであった。ついでには、井上一稔「檀像考―平安初期彫刻史への序章―」(『文化史学』第三十七号、昭和五十六年十一月)の(追記)のなかで同様な御教示があった。

7 前注井上一稔氏論考追記のなかで、中国という柏 *Cupressus funebris Endl* が、日本でいうとシダレイトスギにあたり、ヒノキ科、ホソイトスギ属の樹木であること(初島佳彦『日本の樹木』講談社、昭和五十二年)を述べられ、中国という柏とは、側柏、柏木といった名称で呼ばれるコノテガシワなどを含むヒノキ科の植物をさすとされた。本文中では、『日本国語大辞典』から、柏は一樹種をさすとともに、扁柏(ひのき)、側柏(このてがしわ)、羅漢柏(あすなろ)、花柏(あすなろ)などの総称の意味にも用いられることがあることを引用されている。それらの結果として、中国柏に類するものとして日本ではヒノキがあられ、唐招提寺木彫群に同材が用いられていることは、檀木の代用と

しての意識で行われたものとされた。小論の欠を補う点があり、ヒノキに対して、私流にいえば、代用檀材の模擬材としての意義を認められようとされている点同感である。なお、東福寺境内にはコノテガシワとみられる庭木があり、寺ではビヤクダンと称している。

8 彩色代用檀像の黄土彩の作例として、前稿で本例を含む十二例を確認例として掲げたが、さらに次の三例を加えておきたい(※は等身大以上)。

- *十一面観音立像 滋賀・鶏足寺①
- *十一面観音立像 滋賀・東門院②
- 聖観音立像 奈良・普門院③

以上はいずれも筆者が確認したのではなく、③は安藤佳香氏の調査結果により、①②は石元泰博『湖国の十一面観音』(岩波書店、一九八二)原色図版三〇〜三三、一一六〜一一九によった。

9 石元泰博前掲書、同八〇・八一
 なお、奈良・東明寺薬師如来坐像は、赤梅檀の代用材とみられるサクラ材の一木造りで、肉身に淡朱、衣に朱が置かれている。如来形の肉身に淡朱を用いることは余り例がないので、これも檀色像の変形かも知れない。拙稿「奈良・東明寺薬師如来坐像」(『日本美術工芸』534・昭和58・3)参照

10 埴山の地名が現在残っているかどうか確認できなかつたが、附近は良質の粘土の産地であり、現在でも四軒ほど離れたところに粘土の販売を行う会社があるという。

- 11 「法量」 像高 二〇六・二 肘張(真手) 六〇、二
 髪際高一七一・九 〃(第2手) 五八、七
 頭長 三〇、〇 〃(第3手) 六六、二
 面長 二一、二 裾張 五七、六
 面幅 二三、九 両足開(側外) 二九、八
 面奥 二九、七 頂上仏高 二五、五
 耳張 三〇、五
- 12 六臂十一面観音像 印相・持物対照表

作例	印相・持物	出典
木造立像 観音提寺	第一手(中段) 胸前に掌を前に向ける (左)蓮華 (右)施無畏印	胸前に掌を前に向ける (左)三鈷戟 (右)宝棒 ※三鈷戟の柄と軍持以外は後補
敦煌、絹本着色(坐) 德里博物館 [晚唐〜宋]	(左)蓮華 (右)施無畏印	上方へ挙げる (左)日精摩尼 (右)月精摩尼 ②
敦煌、絹本着色(坐) 大英博物館 顯徳四年(九五七)銘	同右	上方へ挙げる (左)日精摩尼 (右)月精摩尼 ③
敦煌、麻布着色(立) 德里博物館 [晚唐〜宋]	(左)中指無名指を屈し他を立つ (右)印	同書附図一八二a
敦煌、絹本着色(坐) 大英博物館 [晚唐〜宋]	胸前 来迎印様	同書附図一八三a
敦煌壁画(立) 三二窟東壁北側 [初唐]	(左)垂下、下腹 (右)胸前、1? 指相捻ず	「敦煌莫高窟」三、平凡社、一九八一、十二(五五)図
敦煌壁画(立) 一九六窟南壁 [唐]	(左)蓮華力 (右)?	「敦煌壁画」(文物出版社、一九五九)図一九〇
石造立像 法浄寺 頭上九面[唐]	胸前に合掌	②または③ 日月の左右不明
金銅立像 個人蔵 [唐]	右に同じ	「中国仏教の旅」2 美之美、一九八〇 九五頁
金銅立像 佐野美術館 [唐]	胸前 (左)宝瓶 (右)?	松原三郎「中国仏教彫刻史研究」(吉川弘文館、昭和四十一年)二七〇図

*左右は彫刻・絵画ともに左手・右手をさす

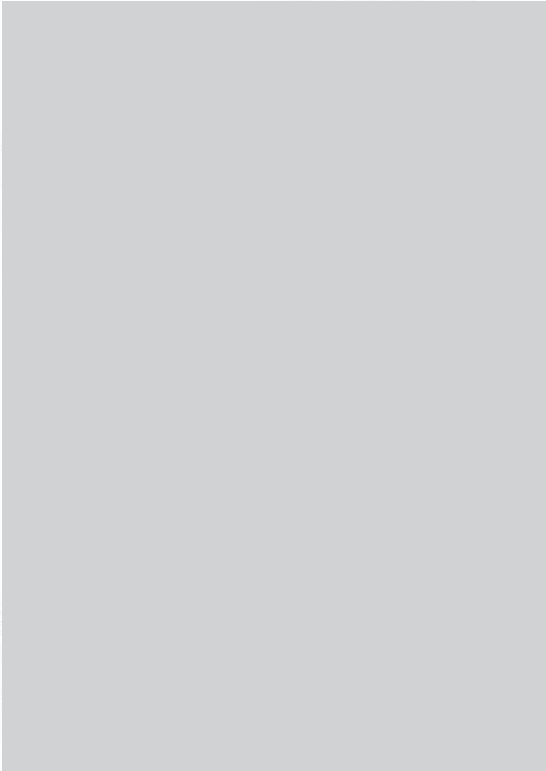
- 13 重要文化財指定は明治三十七年で、翌年修理がおこなわれた。『修理記録』によると、像背の背割部の中には、後補のヒノキ角材を横に接着し、その上に小形の水晶製宝珠形舍利容器(高三・五、径三・六センチ)一個が納置されていた。なかには舍利三・四粒が納められ、蓋は堅木製で接着され、後補の反花台(ヒノキ製)の底面に、「蓮華院実祐納之」の墨書銘があった。
- 14 「後補部分細目」第一手(胸前)……左方第3指、第5指を含む掌部。第二手(垂下)……右方第2指半ばより先。第三手(掌上)……左方第1指を含む掌部。以上『修理記録』による。観察では、第一手左方3・4・5指、右方甲の一部、第二手左方全指、右方全指と甲の一部、などに修補が認められた。
- 15 松原三郎『増補中国仏教彫刻史研究』(吉川弘文館・昭和四十一年)図版二二五、二七〇、二九〇
- 16 松原三郎・田辺三郎助『小金銅仏』(東京美術、昭和五十四年)図版八〇
- 17 前掲書図版四四
- 18 前掲書図版二七
- 19 野間清六『御物金銅仏』(便利堂、昭和二十七年)図版三五、九二
- 20 松原前掲書図版一八三a
- 21 野間前掲書二四・八一、二五・八二、三五・九二
- 22 松原、田辺前掲書図版八三
- 23 松原・田辺前掲書図版六〇
- 24 松原・田辺前掲書図版二九、八〇
- 25 松原三郎前掲書図版二〇二
- 26 〃 二一〇a
- 27 野間清六前掲書図版四五
- 28 杉山二郎『東大寺実忠の造立した仏像——造仏所研究のうち(三)——』(『大和文化研究』八一・九・昭和三十八年)
- 29 左脇侍像
- 〔法量〕 像高 一四八・七 面奥 二〇・八
 髪際高一三一・〇 胸厚 一九・四
 頭長 三五・四 胸厚 二三・四

30

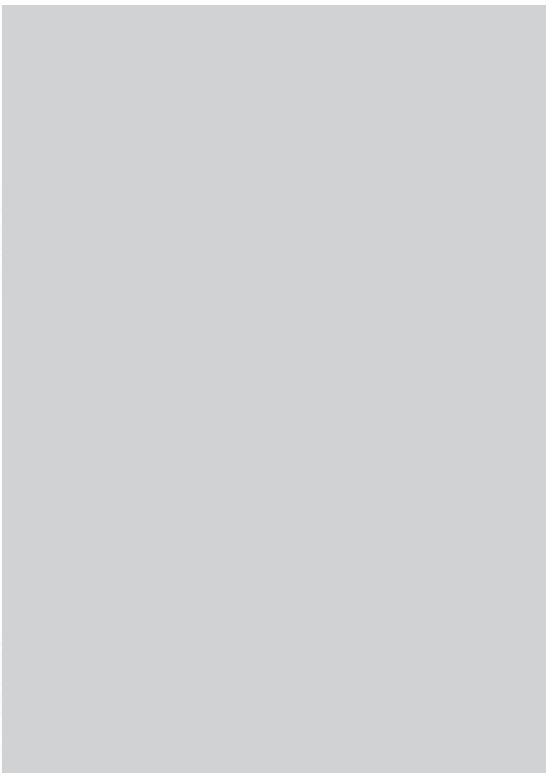
右脇侍像

〔法量〕	像高	一五七・六	面奥	一八・一
髪際高	一四〇・一	胸厚	二一・二	
頭長	三二・九	腹厚	二四・七	
面長	一五・〇	肘張(罽袖)	五二・七	
面幅	一三・五	袖先張	五五・六	
耳張	一七・八	裾張	三八・四	
面長	一七・四	肘張	四六・三	
面幅	一五・二	袖先張	四二・七	
耳張	二二・〇	裾張	四三・二	

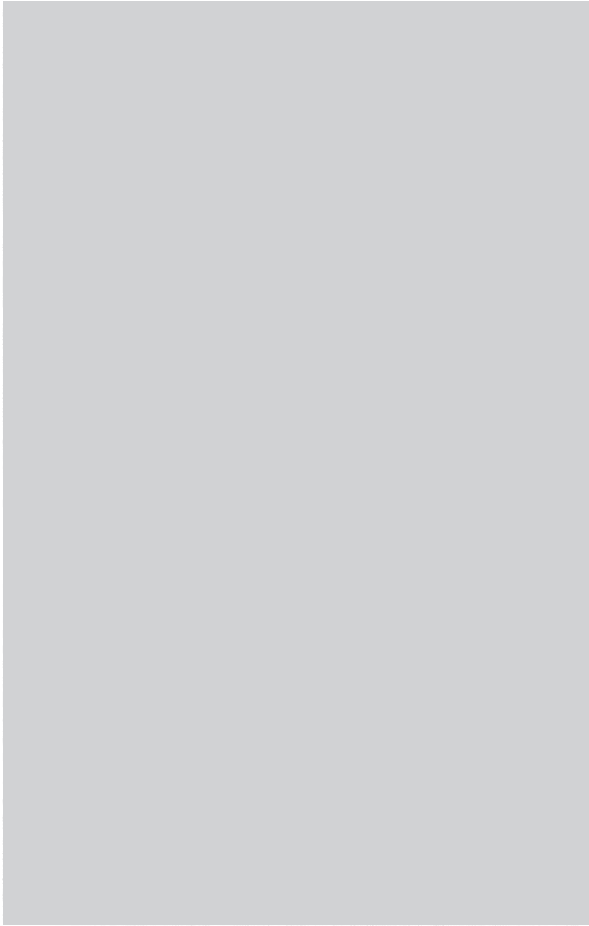
本像の調査に際しては、伊東史朗、サム・モースの両氏、写真撮影には永野太造氏を煩らわした。また挿図中の修理写真は美術院の資料を借用した。厚く御礼申しあげたい。



挿図1 天部形立像（左方）頭部



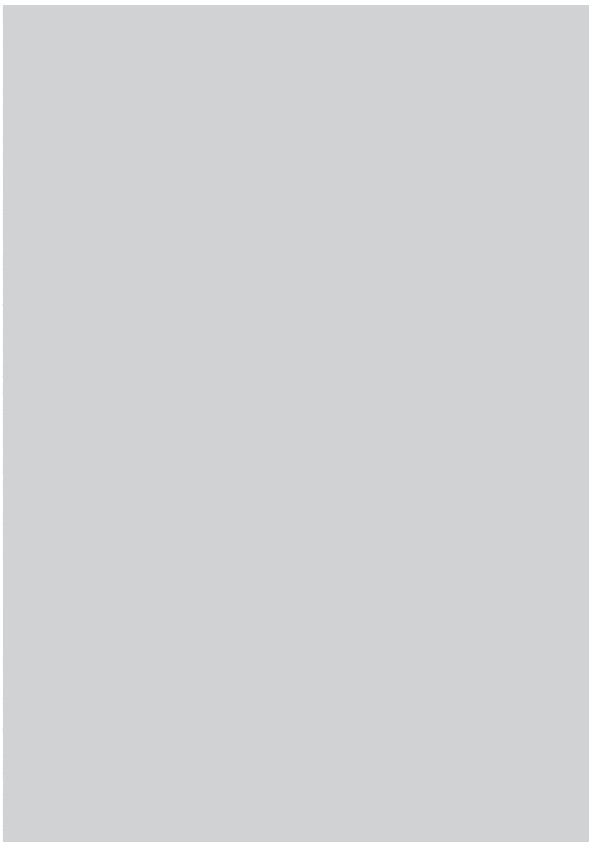
挿図2 天部形立像（右方）頭部



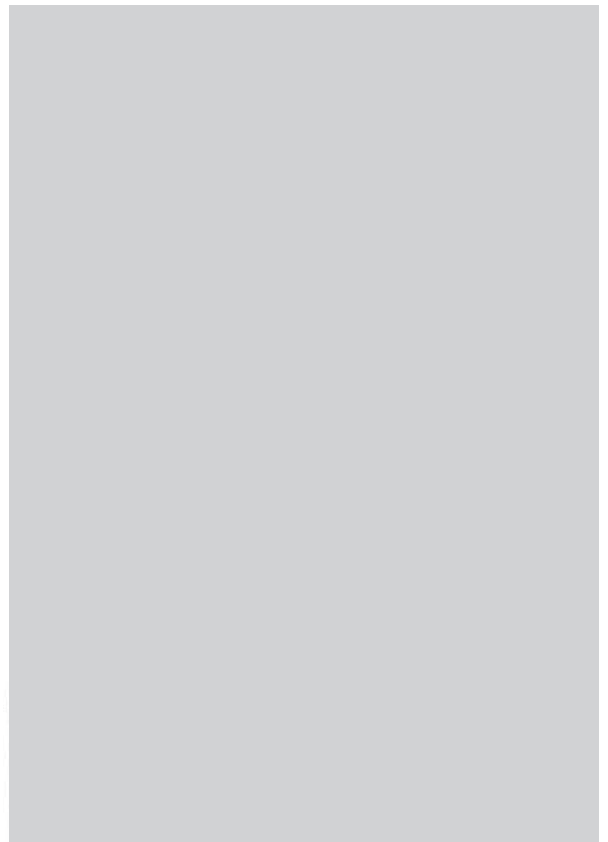
挿図 5 天部形立像（右方）頭部



挿図 3 天部形立像（左方）頭部



挿図 6 天部形立像（右方）下半身



挿図 4 天部形立像（左方）下半身

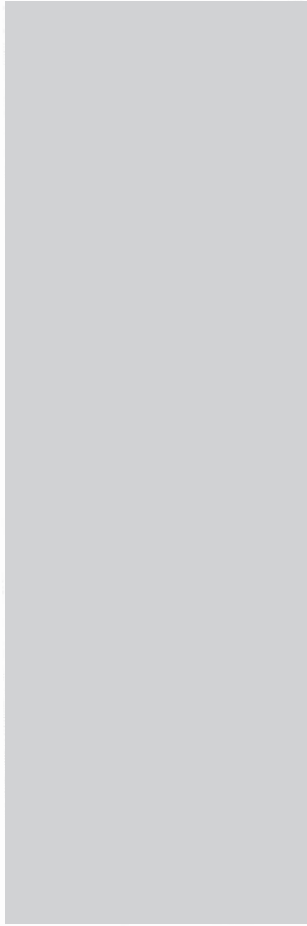


插图 9 十一面觀音立像（修理写真）

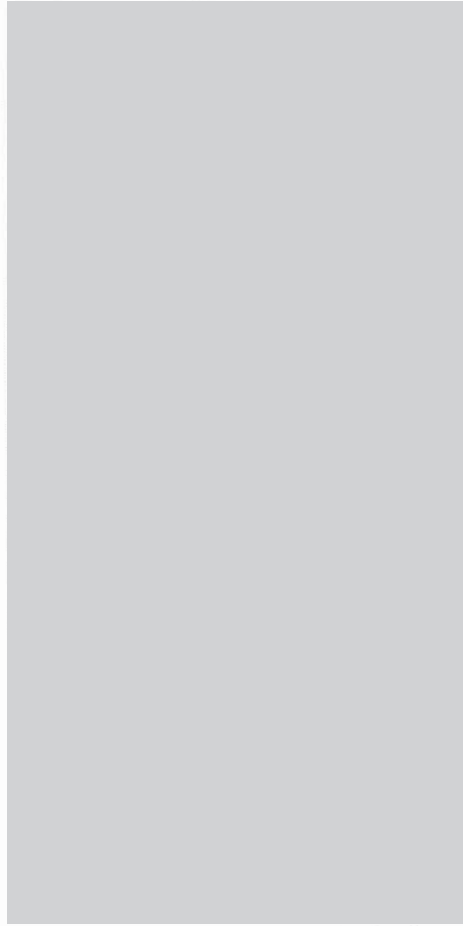


插图 7 十一面觀音立像（修理写真）

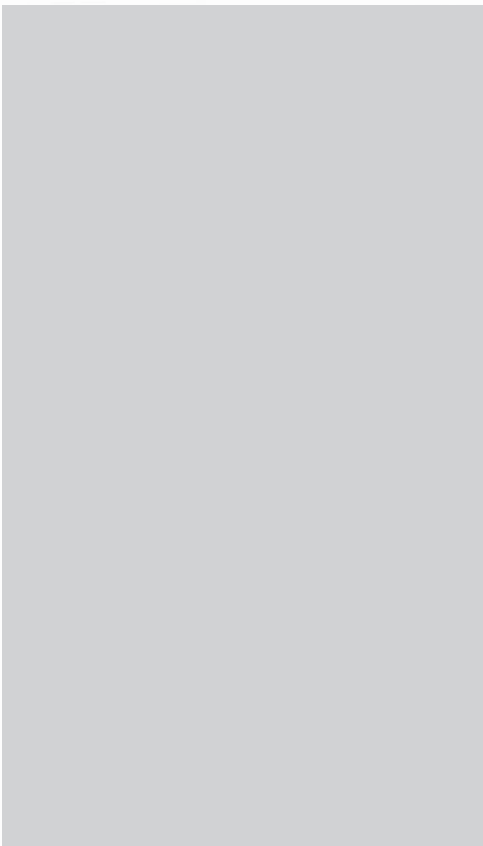


插图 10 十一面觀音立像（修理写真）

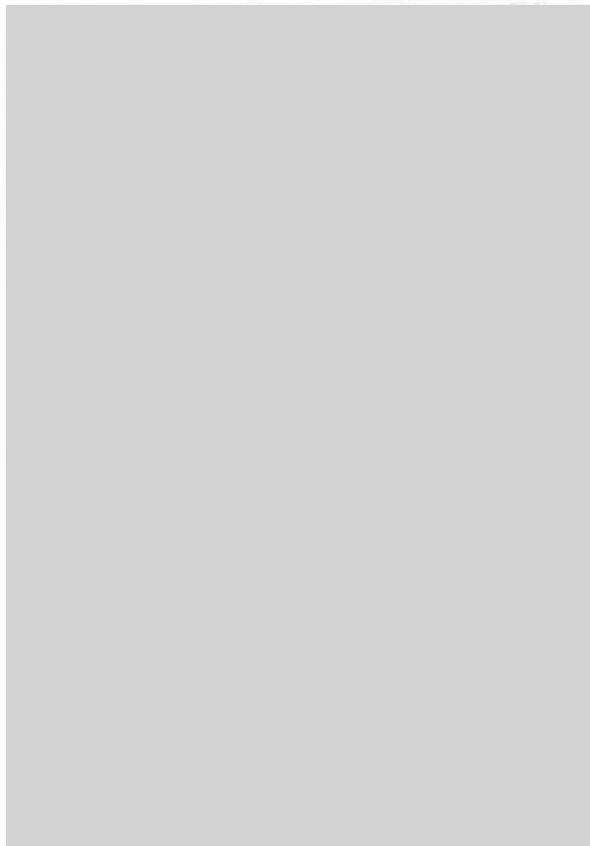


插图 8 天部形立像（左方）頭部

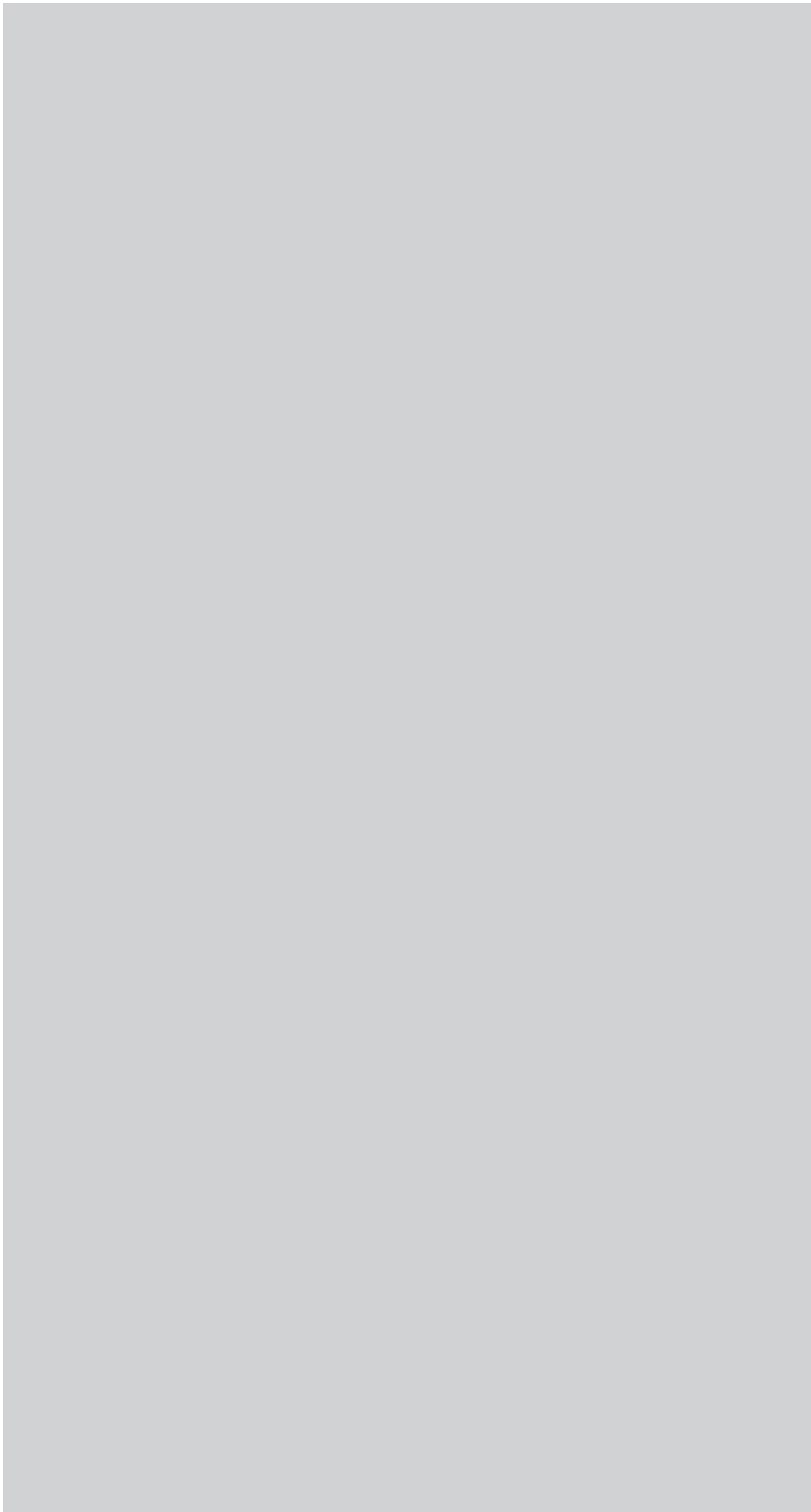


図1 観菩提寺 十一面観音立像 全身正面(その1)

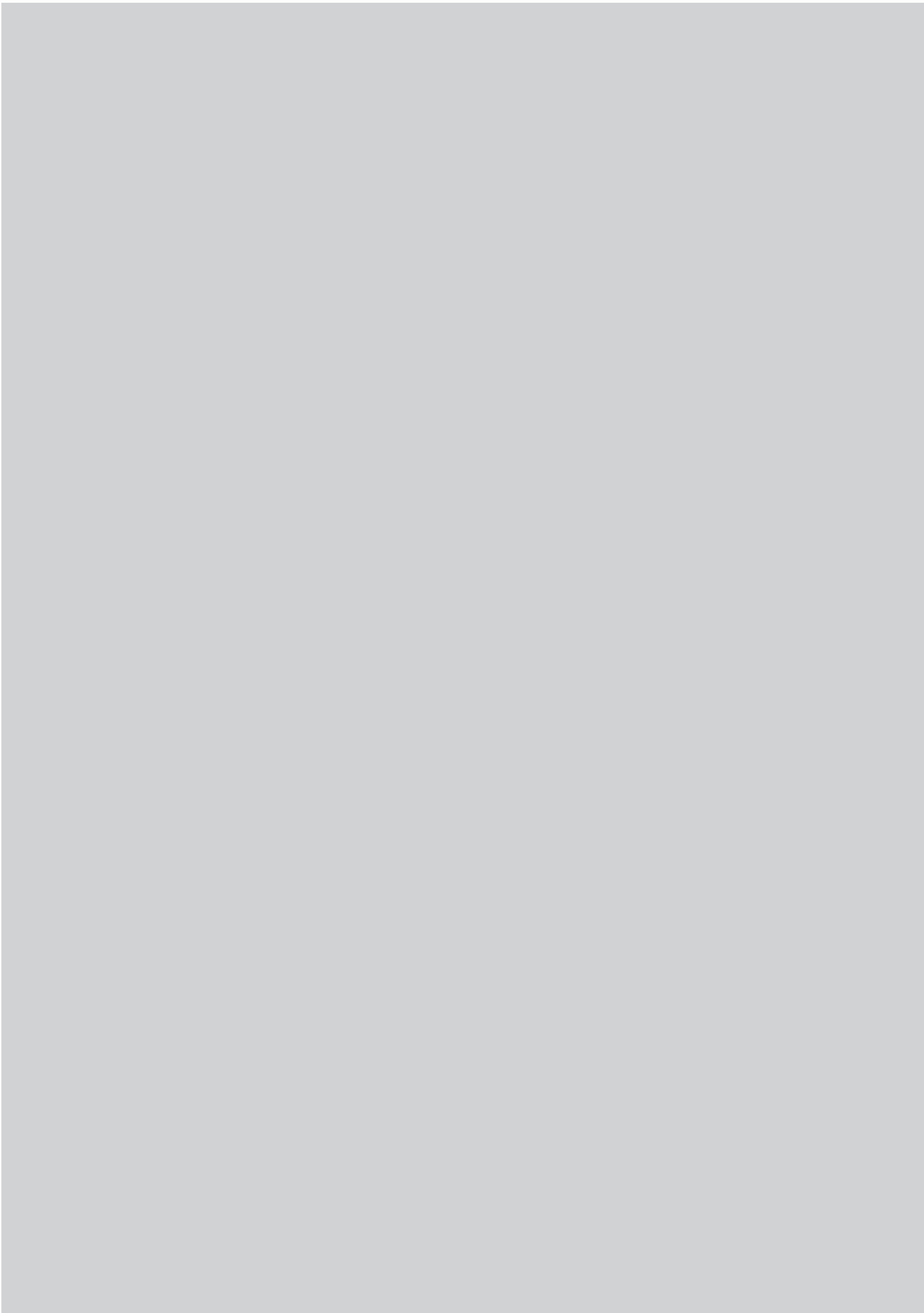


図2 観菩提寺 十一面観音立像 頭部正面

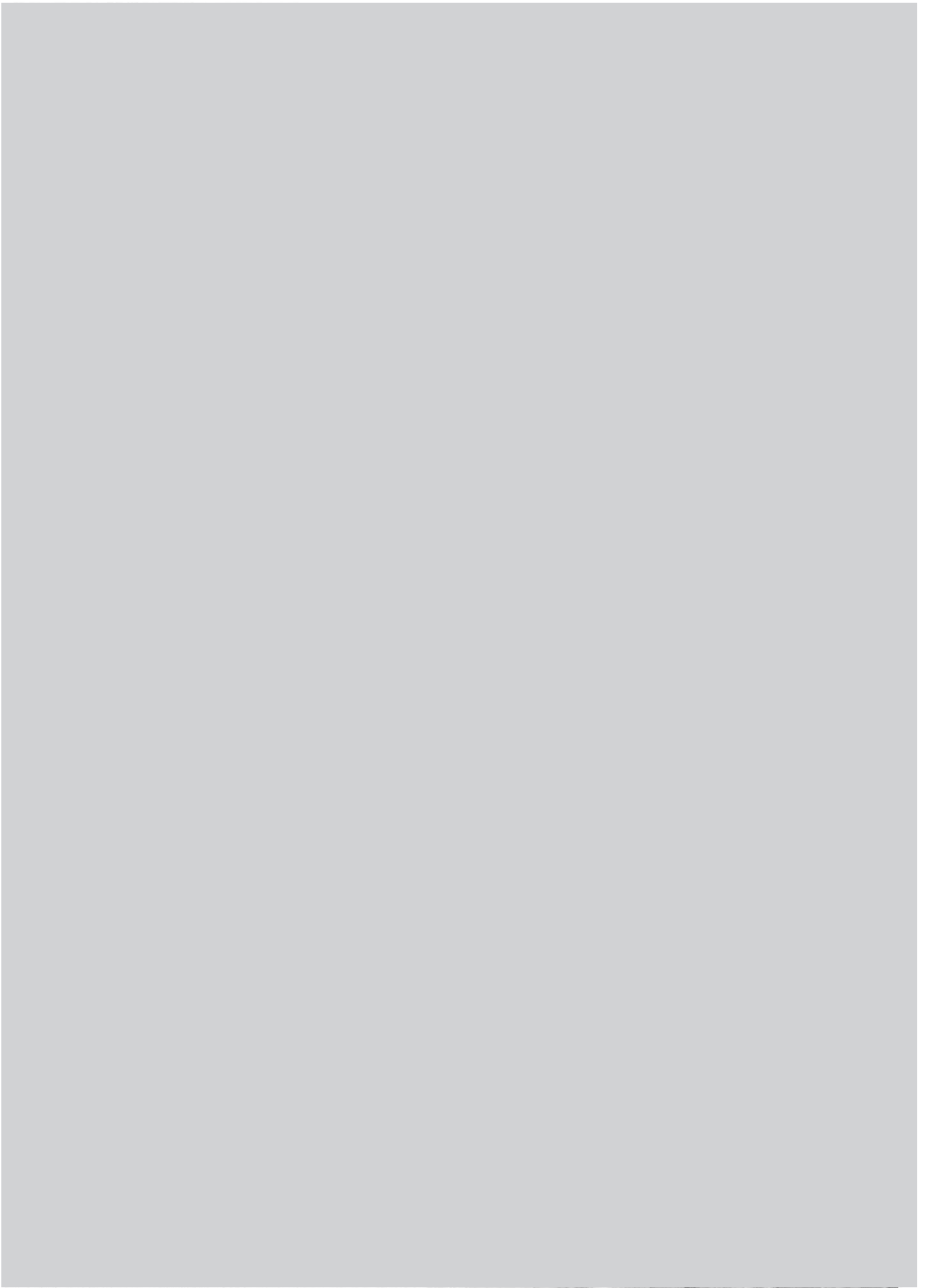


図3 観菩提寺 十一面観音立像 頭部斜面

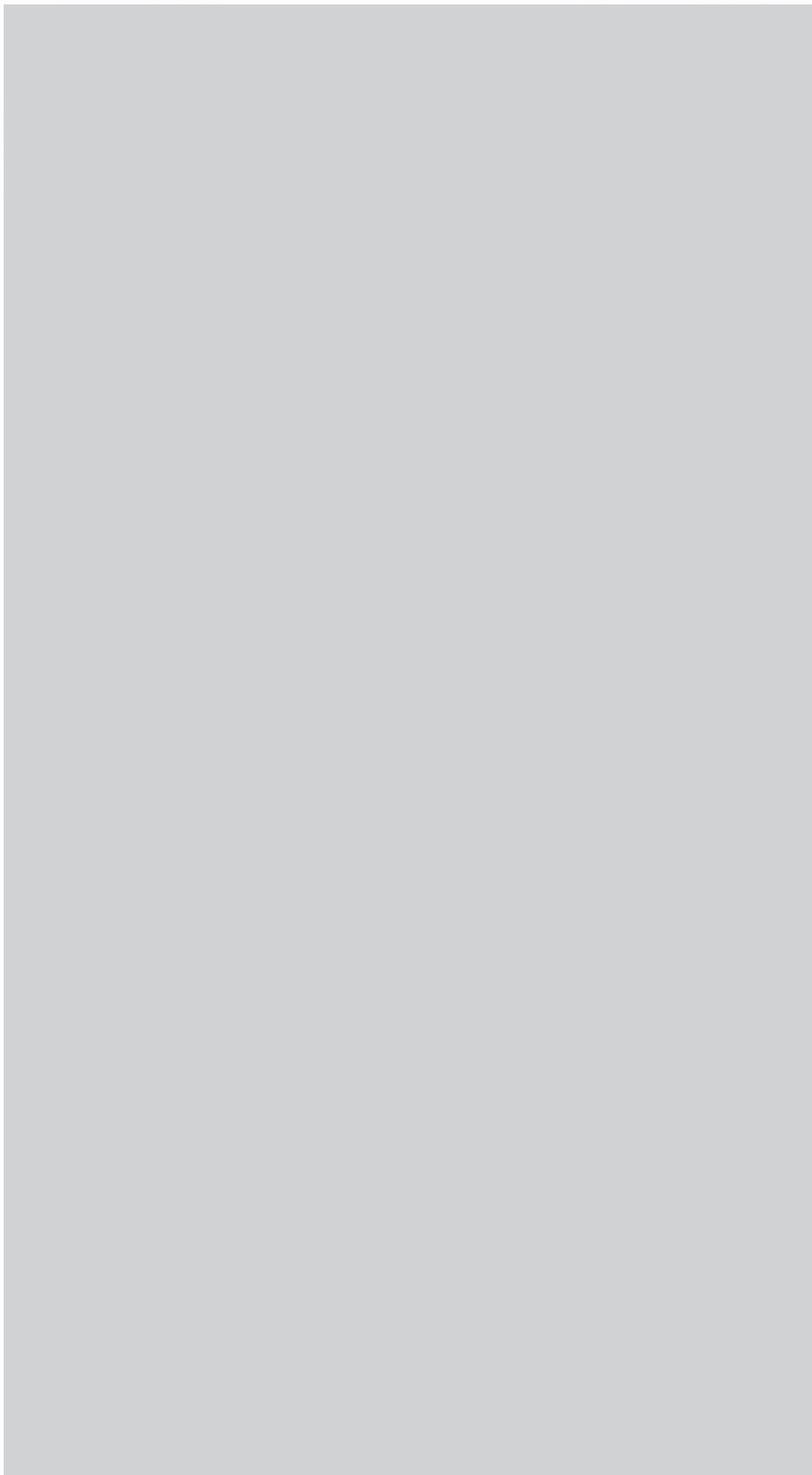


図4 観菩提寺 十一面観音立像 全身正面(その2)



图5 觀菩提寺 十一面觀音立像 腹部正面

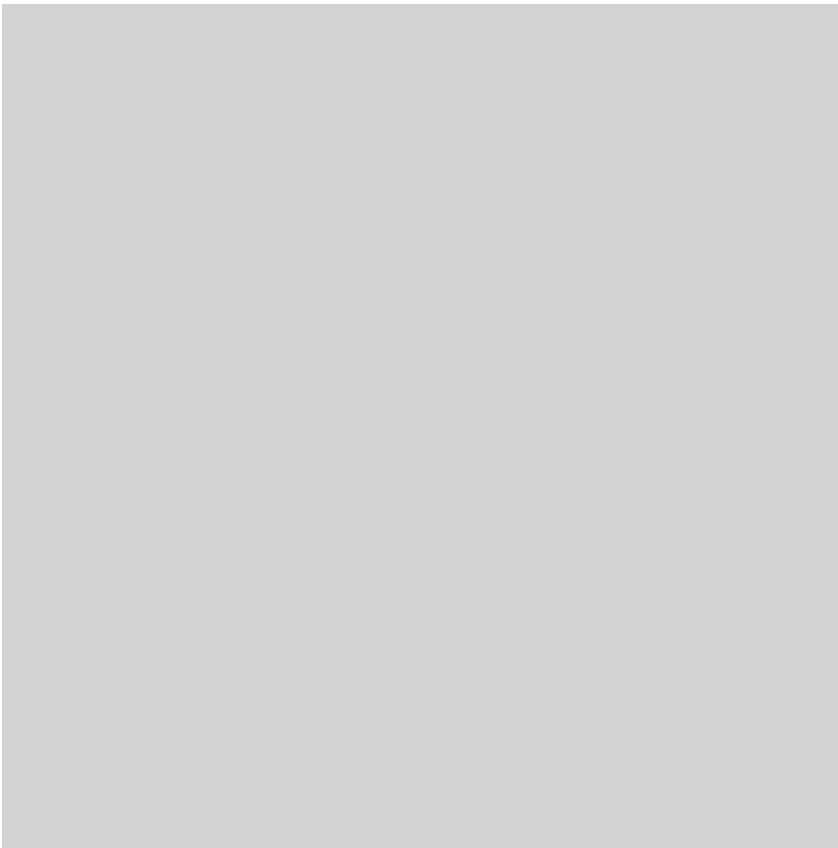


图7 觀菩提寺 十一面觀音立像 足裾部正面

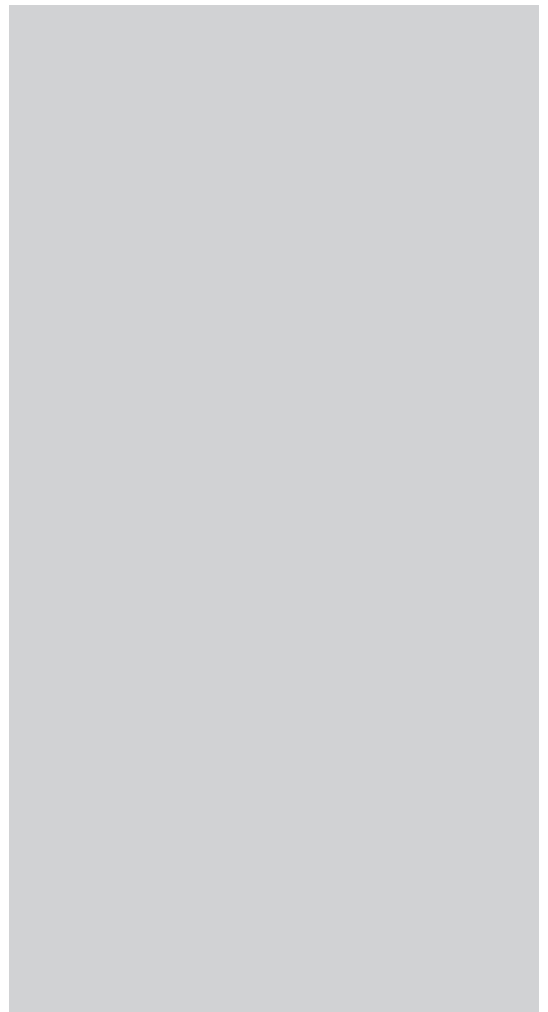


图6 觀菩提寺 十一面觀音立像 軍持

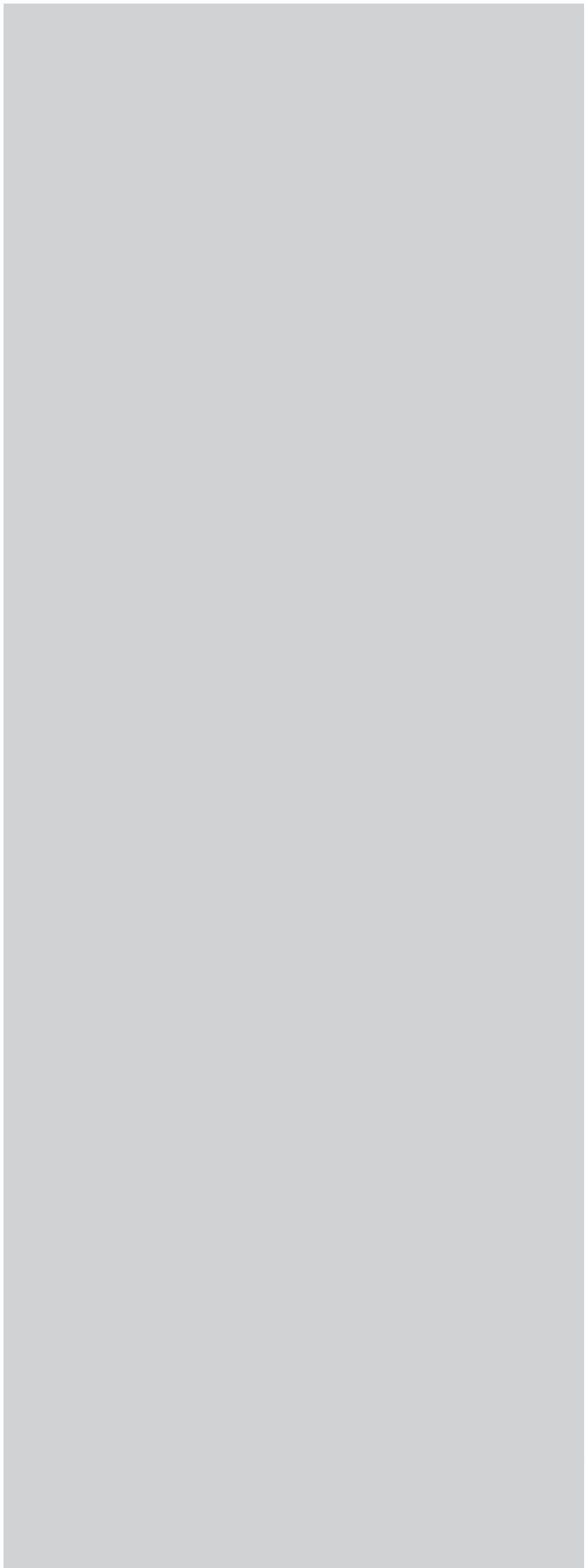


図9 観菩提寺 天部像(右方)

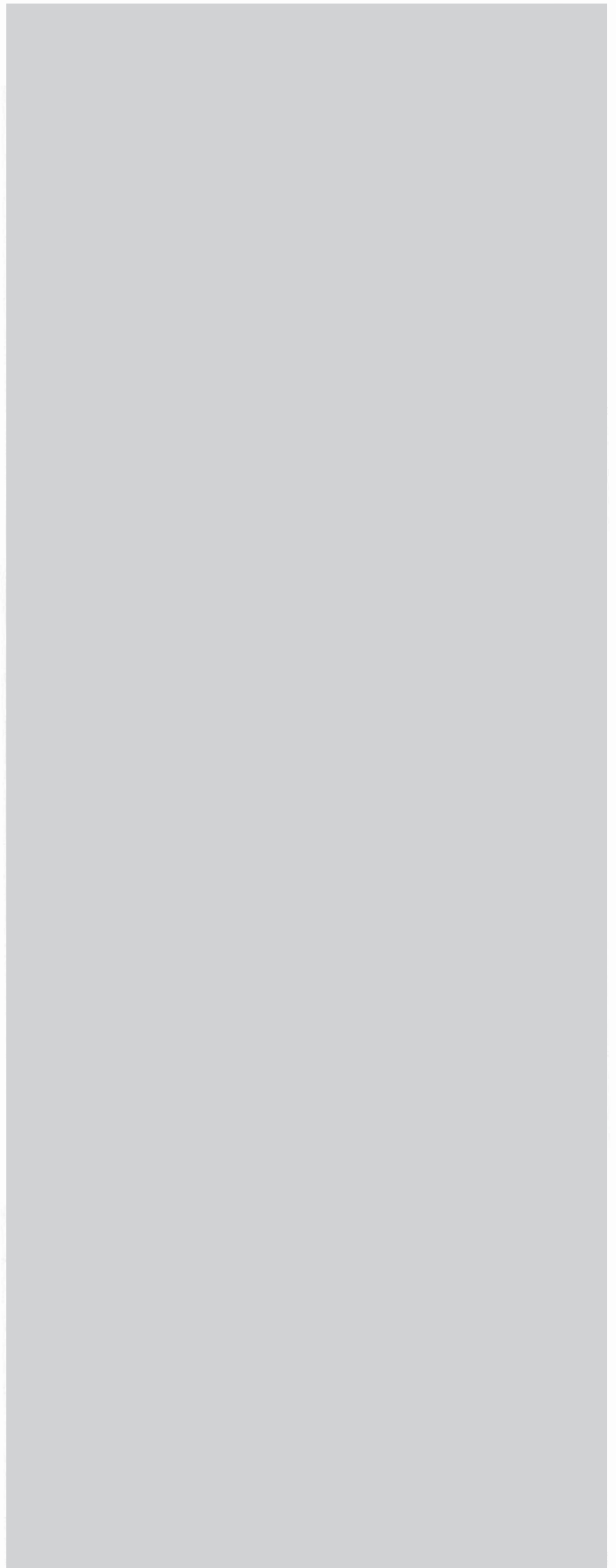


図8 観菩提寺 天部像(左方)

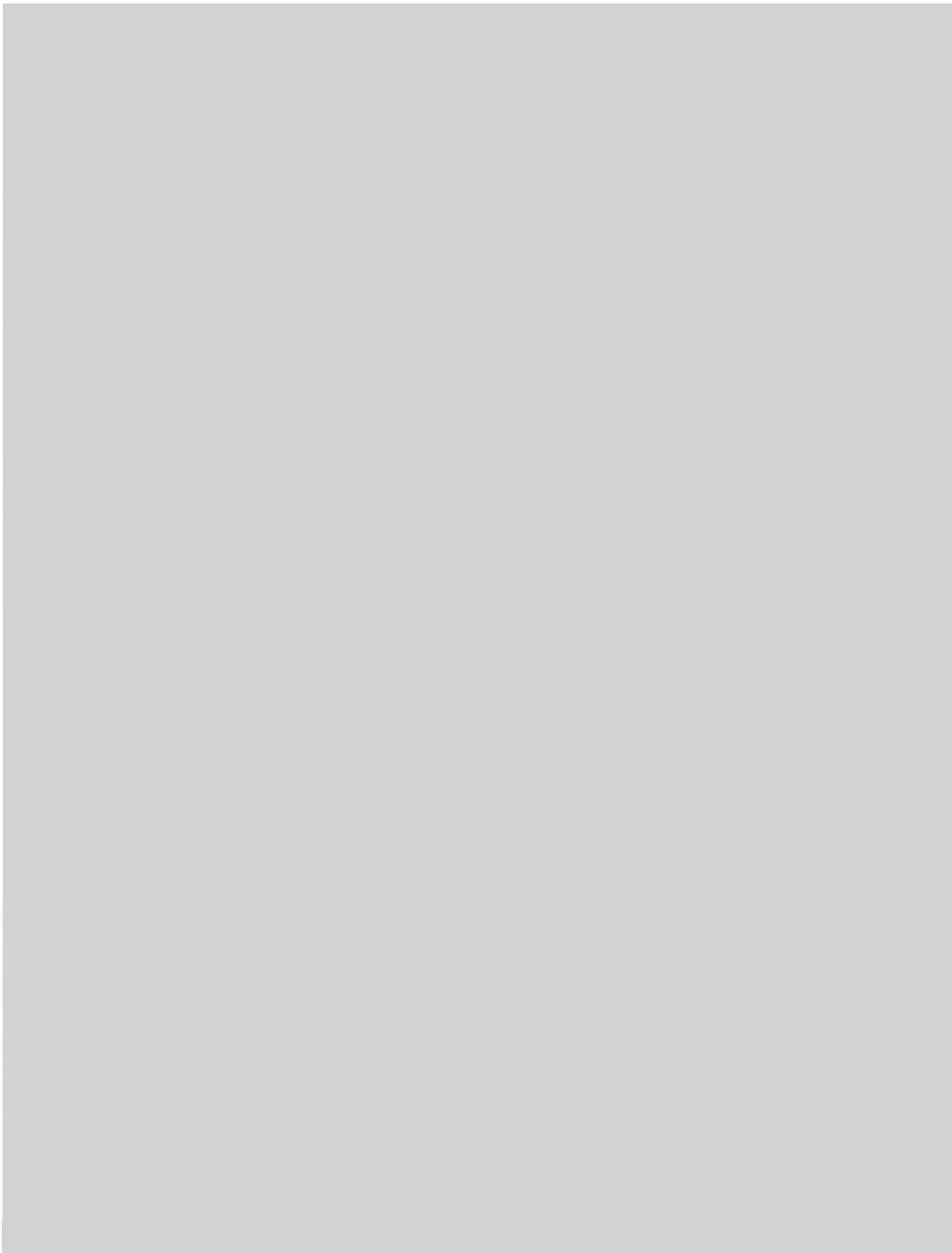


図11 観菩提寺 十一面観音立像(2)

図10 観菩提寺 観音菩薩立像(1)

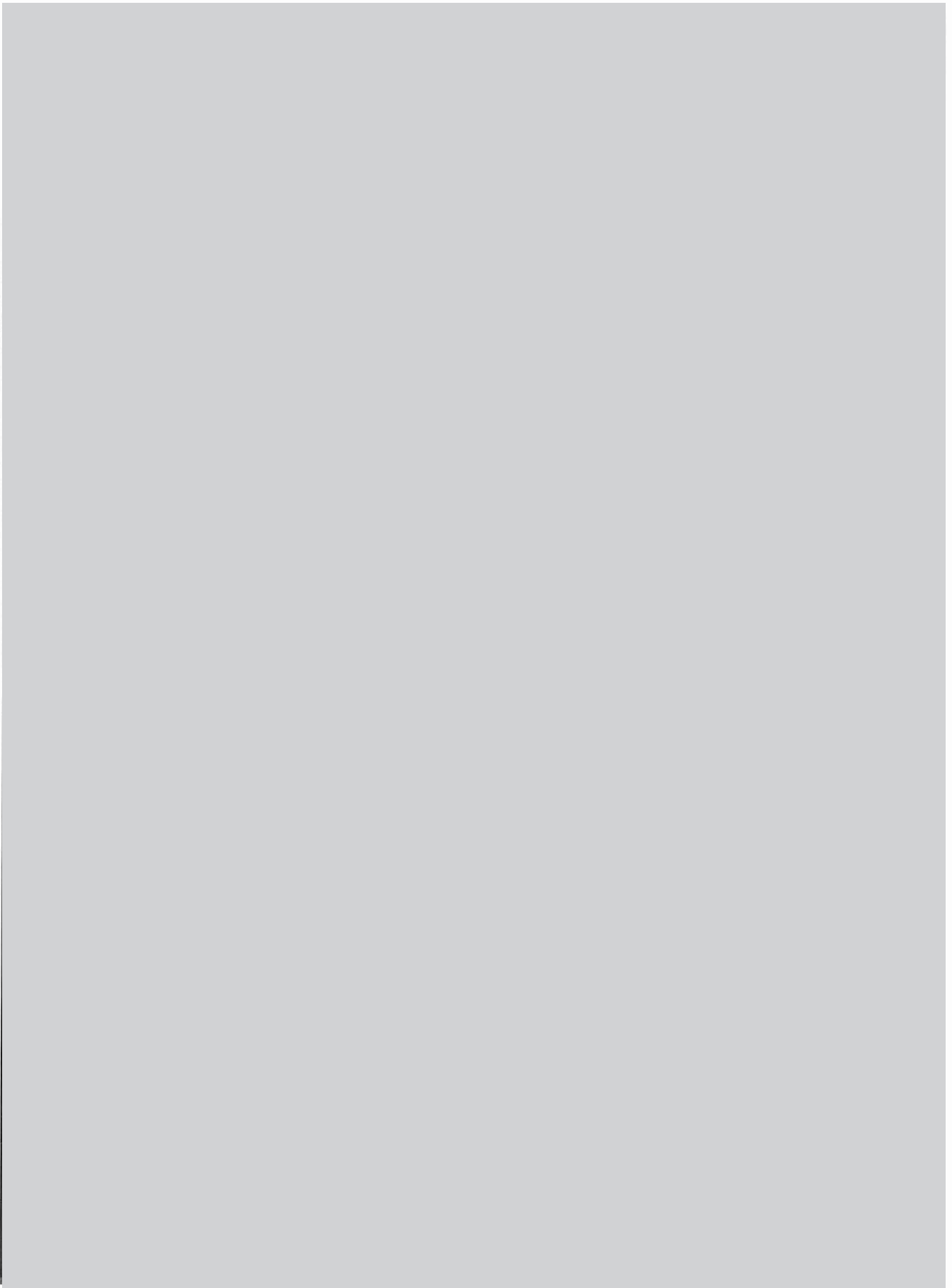


図13 観菩提寺 十一面観音立像(4)

図12 観菩提寺 十一面観音立像(3)