

東大寺三昧堂（四月堂）千手観音立像について

井上 正

東大寺に現存する諸像は、奈良時代における官寺の総帥としての性格を強く反映し、オーソドックスな作風を示す優作が多い。その中であつて、作風はもとより、その蔵する精神において、これらとは甚だしく性格を異にする大小の木彫二例がある。その大なるものは、ここでとりあげる三昧堂安置の木造千手観音立像であり、小なるものは、良弁僧正の念持仏と伝えられる木造弥勒菩薩坐像（俗に、試みの大佛と呼ばれる）である。

後者はいかにも寺伝にふさわしい念持仏風の代用材による檀像（像高三九・〇センチ）で、凄味を感じさせる相貌とやや猫背の熱っぽい肥満体、圧縮されて矮化したような足膝部をもつ異常なプロポーション、そして鋭い鑄ぎを見せる流れの早い衣文など、小軀のなかには様ざまな力がひしめいているようで、尋常でない精神を感じさせる。

これに対して、三昧堂安置の千手観音立像は、像高二六六・五センチ、立像の等身大は一七〇センチ前後が普通であるから、かなりな規模の堂宇の本尊であつたことが想像される大像である。三眼をそなえる唐美人風のふくよかな丸顔とそれにふさわしい肉身に対し

て、支え切れないほどの重い脇手、ぎつしり詰まった感じの下半身の重厚な衣文、そして旋転を綴る動きの多い天衣の衣文など、必ずしも等質とはいいがたい様ざまな作風が相集まって、常態から外れた、まさに異色と評すべき精神の造型が示されているように思える。

本像の特異性はひとり東大寺の範囲にとどまらない。わが国の仏教彫刻のなかでも屈指の一例といふことができる。しかしながら特異な表現という点では、古密教系の彫刻のなかに相当数の作例を指摘することができ、決して孤立した存在とはいえない。

従来この像は彫刻史の上で注目されることが少なく、整美な様式をもつ東大寺諸像の輝やかたわらで、影のような存在となつてきた。わずかに小林太市郎氏によつて独特の観点から光を当てられたことがあるが、その後はこれに続く論考をみない。

近年筆者は、奈良時代における古密教系の木彫が、各地に数多く遺つているとの着想にもとづき、四十例近い作例についてその可能性を検討してきたが、この問題を孕む地層は予想以上に厚く、にわかには明快な一説をなすことの困難さを痛感している。従つて今後の

検討にまつべき作例はなお数多いのであるが、それらのなかで、もっとも重要な作例のひとつが本像なのである。以下、すでに提唱して来た筆者の見解の道筋の上で、本例を再検討してみたい。

一 従来 of 諸説

戦前の研究としては『南都七大寺大鏡』（昭和3年10月）の解説が、丹念に作風をとらえたものとして注目される。

古く本堂の附近に千手堂（又銀堂）と言ふのがあつたが今傳はらず、或はこの千手像はこの堂のものであるまいかと憶はれる。

とされ、法華堂禮堂の東側に安置されていた本像の当初の安置堂宇を滅んだ千手堂と推定している。つづいてその作風について次のように記す。

一見その手臂が著しく大きく且つ本体の丈が低いので奇異な格好をしているが、仔細にこれを部分的に観察して行くのに雄勁な手法を示して居る造像である。即ちその体相は平安朝初期の造像に見る豊満な堂々としたもので、手臂また孰れも太く、手指の肉を現はして居る。即ちその鬘文の設らへは殊に天衣の末端において甚だしく繁煩であるが、その彫み方は一木彫のものの特徴とせられる所謂鬘波式の手強い手法を示している。それ等に比べると面貌の象形は手柔らかで、鼻目端嚴な裡にも豊艶な趣がある。かくて本像は綜じて言へばその形態、殊に手臂に於いて如何にも密教の神らしい不思議な表現とさうしてその腰強く人に迫るやうな風趣とを称揚すべく、又唐招提寺金堂のものに次ぐ古千手像として

注意すべき造像である。その造像由来の逸せられて居るのを惜しむ。

本像の特色を鋭い眼でとらえた見事な解説といつてよいであろう。作風の記述も具体的で、短文のなかにその特色をよくとらえ、「その形態、殊にその手臂に於いて如何にも密教の神らしい不思議な表現とさうしてその腰強く人に迫るやうな風趣とを称揚すべく」と結んでいるあたり、とらえにくい作者の意図を的確に感じ取っている感がある。そして、その製作年代を唐招提寺金堂像に次ぐ古千手像とされた点も、当時の彫刻史の通念のなかでの位置づけとして首肯できよう。

これに次ぐ『日本国宝全集』（第六十五輯、昭和10年6月）では、その作風のとらえ方が微妙に変化している。

一木造彩色像で、その太くして丈低い體軀に脇手の重々しげについた特異な様子は不格好であるが、そこに人に迫る力と一種神秘的な表現とを有つて居る。この體軀の著しく太くして豊満の相を表はすことは平安朝初の彫刻様式として普く知られて居ることであり、腰以下の甚しく短いことはこの時代のものに見られる不整美な形といふ特徴として考えられるのであるが、この像のように著しいものは珍らしいであろう。脇手はその各々の大形であるのにもよるが、又その配列具合がこのやうに低く降りてしまったので、そこに形を整へるのに幼稚なところが認められる。これは奈良朝の造像の整美された技巧の傳統とは別のもので、平安朝初期の一木彫成像に見る通途のことと解せられるが、かうした像を本寺に於て見出すことは特に注意すべきところである。

この解説では、明らかに七大寺大鏡解説にはなかつた価値観が登

場してくる。全体のプロポーションについて「不恰好」あるいは「不整美な形」といい、脇手については、その配列整形に「幼稚」なところが認められるとし、「奈良朝の造像の整美された技巧の伝統とは別のもので、平安朝初期の一木彫成像に見る通途のことと解せられる」としている。

整美な作風に最高の価値を見出すこの解説者の感覚は、さらに、「その膝の邊りに見える鬘波式や天衣に見える渦文状の鬘文の刻鑿には殊に力があり、肉體の豊満さを引緊めている。」として、下半身の衣文と肉身表現との関係についても触れている。次いで、「その相貌は奈良時代の壮美と異なり、又、藤原時代の優美とも別で、一種官能的なやさしさがあるが、それは観心寺如意観音像や室生寺十一面観音像などと一脈相通するものなのである。」として、前記七大寺大鏡解説よりは、いっそう具体的にその位置づけをおこなおうとしている。

短文ではあるが、この二つの解説の微妙な相異を見落すべきではない。前者はいちおう本像の全容をあるがままに認め、「如何にも密教の神らしい神秘的表現」とし、「それが力強く人に迫るところを称揚すべく」として、そこに整美な仏像様式とは別の表現を見ようとし、これに対し後者は、前者の内容を下敷きにしつつも、全体の不均衡を、「不恰好」、「不整美な形」、「幼稚」などと評し、整齐と調和を欠く表現をもって、平安朝初期一木彫成像のもつ時代的特色に帰せしめ、さらに、相貌に「一種官能的なやさしさ」を指摘し、大阪、観心寺如意輪観音坐像と室生寺十一面観音立像とを類例としてあげ、「一脈相通するもの」とした。当然前説を承けながら、さらにこれを一歩進めようとして、その位置づけをより明快に示そうとした

ものといつてよい。前者が、なおその位置を定めかねる一種の懐疑のなかにあつて、いくつかの可能性を思疑している感があるのに対し、後者はそのうちの一つの方向を強く打ち出した。その結果、本像の表現については、整美な作風に絶対的な価値を置く観点を主としながら、不恰好な脇手の重々しげな表現に、アンバランスがもつ人に迫る力と神秘性を認めるといふ、一種腰の定まらない観方を展開している。

最近の解説として、『奈良六大寺大観、東大寺』に注目してみよう。この解説は、やや作風記述にまとまりが乏しく、本像の特色を前者ほどには浮びあがらせるに至っていないように思える。解説者の関心はむしろ、同じ千手観音立像として、元慶元年（八七七）の銘記をもつ桧扇を腕のなかに納めていた東寺食堂像との比較によつて、その製作年代を十世紀あたりに下げようとする点にあるように思えるが、断定的な結論はさし控えられている。東寺食堂像の「正統派らしい作風と較べると、本像はたしかに脇手の構成や、体部の肉づけ、衣褶の処理にぎこちなさを感じられ、一見散漫な感じがあつて、傍流の作家の手になることを思わせる。しかし、本像なりの独特の形態把握が行われている点も見逃しがたい。」としている。前記解説中の『日本国宝全集』と同じように、本像表現の不整齊さに対して、低い評価しか与えていないが、しかしこの主たる観点からだけでは律しきれない、重厚な力の蔵蓄とおさえがたいその発散をこの像に感じていることも暗に察せられる。さらに、本像の伝来について、『三綱所日記』の元禄十一年（二六九八）八月十四日の条に、浄土堂に修理を加えるため、本尊地藏、閻魔王、千手観音等をごとく法華堂に移したとある千手観音を本像に当て、同じく元禄年間に若草

山西麓の千手堂(銀堂)から法華堂の乾隅に移したという千手観音像(『平城坊目遺考』)については何故か誤伝として簡単に否定し去っているのは不可解である。

二 小林太市郎説

本像に対して、もつとも注目すべき詳細な説をなしたのは小林太市郎氏である。氏の説は、「女媧と観音」・「晋唐の観音」・「唐代の大悲観音」・「唐代の救苦観音」など一連の中国の観音信仰と造像に関する研究につづいて表されたわが国の千手観音に関する二篇の論攷「奈良朝の千手観音」・「千手信仰の民間的潮流」(いずれも『仏教芸術の研究』小林太市郎著作集七・淡交社所収)のなかに含まれている。極東における千手信仰の大きな流れのなかで本像が占める位置を明らかにしようとした点に特色がある。いま本像への関心のなかで氏のユークな説のあとを追ってみよう。

奈良時代における唐代仏教の移植者としてあげるべきは、道慈(七〇一〜一八在唐十八年)、玄昉(七一六〜六三五年在唐二十年)および唐僧鑑真(七五三来朝。七六三没)の三人の高徳である。千手観音の信仰もまたこの移植された佛教のなかの重要な一要素を占めていた。この官の仏教とは別に、「官製仏教とは全く無関係ではなかったけれども、それ以外の基盤の上に、すなわち一般民衆の間に、やはり唐土の影響に涵養されつつ独自に発達した仏教の一派が古くからあった。それはいわゆる陰陽道的な色彩が濃く、俗間信仰と深く交錯し、後には修験道としても発展したものであつて、奈良時代には地方の「知識」達すなわち同信の同志が相率いて諸地に盛に造立した「知識寺」

に、その根強い活力を現わしている。即ち泰澄、行基、良辨等の代表するこの民間仏教を通じて、また別種の、いわば中国民俗化された特殊な仏教が本朝に絶えず流入した。大悲信仰はこの潮流に乗つてもまた本朝に伝えられている。要するに道慈、玄昉、鑑真、それから官以外の民間的潮流、この四者を四つの広い門として、主にそこから大悲信仰は本朝に流伝したのである。」

なかでも玄昉は、殊に千手観音に篤く帰依して、その信仰のために尽くしたことが多い。天平十三年(七四二)発願の『千手千眼陀羅尼經』老千部の書写はそれのもつとも注目すべき功績のひとつであったが、皇帝陛下、太上天皇、皇后殿下を始め一切衆生のために発願したという願文の型通りの字句の表現に拘らず、その真意は光明皇后と玄昉の相愛の二世かけての永続を契つたものにちがいないとされる。

しかも、この『千手經』書写発願の前の年、在京中の美妻を玄昉にとられて筑紫のはてで憂憤した太宰少貳広嗣が謀反した天平十二年(七四〇)、諸国に宣布された討伐の詔勅のなかに、「故今国別造観音菩薩像老軀。高七尺。并写観世音經一十卷。」(『続日本紀』)とある観音菩薩像が、『元亨釈書』の引用文では「大悲像」となっている点から、千手観音像と考えられた。当然玄昉の発議になり、十一月五日には広嗣が誅に伏したので、その報恩のため翌年七月十五日の『千手千眼經』の書写発願となつたのである。

そして、天平勝宝八年(七五六)の東大寺四至図(正倉院宝物)に記され、天平十九年(七四七)正月二十七日および天平勝宝元年(七四九)八月十九日の写經書の文書に見える東大寺の千手堂(銀堂)の本尊をもつて、恐らくこの国毎に造られた大悲像の第一を成したものと推

測されている。

そして、いま三昧堂に安置される千手観音像について、「これは甚だ不思議な像で、一見藤原式のその顔貌のどこかに天平の匂いがする。その豊円な四十臂は普通の弘仁彫刻よりも更に強く肉感的で、何か特異な原像を想わせずにはおかぬような迫力がそこにはある。あるいはこれがすなわち天平の千手堂本尊の伝統を継ぐ像で、もとの玄昉好みの情熱的な千手観音が後に幾度か補修され、焼けては再造されるうちに、弘仁や藤原の特徴に蔽われながら、なお本来の面目を何処かに保存して斯ういう像になったものと思われる。その腕や指のむっちりとして張りのある肉付け、その豊満なうちに威厳を湛えた顔面の表情は、その原像の精緻な表現に於ては、あたかも法華寺の十一面観音に全く似通ったにちがいない。」とされた。

本像に関する小林氏の説を要約すると次のようになる。千手堂の本尊は、天平十二年(七四〇)九月に諸国に宣布された広嗣討伐の詔勅(『続日本紀』)のなかにある、国別に高七尺の観音菩薩像(『元亨釈書』では大悲像)を造らしめられたというその第一、すなわち大和国の分に当る。その推進の中心をなした者は玄昉であった。玄昉失脚の直後、銀盧舎那仏が同堂に安置された(以後銀堂の名で呼ばれる)が、これは聖武天皇の等身像で、玄昉の駆逐に一役買った良弁がその造立に当った。こうして新しい銀像と並ぶ玄昉本尊の千手はこの堂には居辛く、後世天地院(後述)へ転出したものと推測される。この像を原像として、十世紀頃に造立されたのが現在の三昧堂千手観音像で、玄昉好みの本来の面目は、弘仁や藤原の特徴に蔽われながらもたしかに存しているというのである。

小林氏の推考は、歴史的事象の契機を多く男女の和合に求めよう

とするユニークなもので、そのために各所で飛躍的な想像を交えつつ大胆な推論を構成しているが、本像の不可思議ともいえるべき造形を、単なる不整美として片付けることなく、豊かな想像力を働かせながらそこにロマンに満ちた背景を設定しようとした点、文字通りユニークな論攷といえよう。

三 像の概要

小林太市郎氏の提唱された情熱的な解釈から醒めて、ここで像の概要をみてみよう。

形相は、頭上に十一面を具し、身上に四十手を具足し、手掌中毎に一慈眼有りという、『千光眼観自在秘密法経』の経説にもとづくもので、合掌手を加えると四十二臂の千手観音像である。頭上面は髻頂に如来、天冠台(後補)上に九面(正面菩薩三、左方開口瞋面三、右方閉口瞋面三、後面なし)、髪は疎ら彫り、列弁形の天冠台をつけ、本面は三眼を具える。条帛・天衣をかけ、裳をつけて蓮華座上に直立する。

頭体の主部はヒノキ(あるいはカヤカ)を用い、背面より大きく内割りを施す。ほとんど側面に近いあたりまで及ぶ幅の広い背板を当てる。腰以下の両体側部にはそれぞれ別材を矧付ける。脇手の取り付けはきわめて複雑であるが、本体にじかに取り付けられているのは、両肩に矧付けられた合掌手、日輪・月輪を掲げる二手、および前列左右脇手四手づつで、他の脇手は、この前列の上膊部に順を追って取り付けられている。各手は肘で矧ぐものが多いが、手首の真直なものは共木が多い。天衣は、合掌手の上膊部以下を別材で

彫り、本体から浮かせて取り付けている。

全面白土下地に彩色を施し、髪は群青、髪際線緑青、肌には淡紅色を施す。条帛・天衣はともに緑青系（天衣の裏は白緑）、裳は朱地丸文があつたらしいが、現状のものは胡粉地のもので後補である。

保存状況は、この種の複雑な形相の像としてはきわめてよい方で、頭上面や脇手はもとより、合掌手の前膊から垂下する天衣がほぼ完好な状況で遺っているのは驚異である。前半部のみ造られた天冠白および冠帯、天衣膝前の垂下部、持物、板状小手（背面）および光背台座などはいずれも後補で、脇手の手首先や指先などにも補修したものが交っている。そのほか、左足先部・右裳裾先などに小補修がみられる。

ついで作風に進もう。総じていえば、本像の作風は常相と奇相の合体としてとらえることができる。整美と不整美の混融といつてもよい。この対極的な両相が渾然としてひとつに融け合つてひとつの造形体になりおおせることはまず考えられないので、それだけに本像成立の事情、すなわち作者の意図がどのような点にあつたのかということに関心がもたれる。

まず本像の整美の相についてみよう。それは主として頭部より腹部にいたる肉身の造形にみられる。

面相は一見柔和な温顔にみえるが、そのような単純な評語のなかに納まり切るものではない。やや下膨れ気味の面相の肉付けは、後の定朝時代にみられる、一点から張り出してくるような円満相とは本質的に異っている。額、眼球、頬そして顎というように、各部がそれぞれの肉付けをもち、やや太目の頸にしつかりと支えられ、微

動だにしない感じがある。これにつづく胸部は豊かな盛りあがりを見せるが、その下の腹部から腰にかけての部分は、背面からみるとウエストはよく引き締まった見事な造形を示しており、決して正面から想像されるようなズン胴形ではない。本像の背面は、省略彫りと呼ばれるような粗い彫り口ではなく、各面同じ精度で彫られているのでこのウエストの絞りは、はっきりと意図されたものであることがわかる。しかし効果としては、広臂形の腕や天衣に遮られて、充分にその特色が発揮されず、下半身とのつながりにも流れが感じられない。しかしこれは、作者の構成力の欠如に帰せしめるべきものではなく、異質な二つの表現が接し合う際の止むを得ない不整合とみるべきものであろう。

合掌手はこの上半身の整美の延長である。手首をやや太目に、緩やかな甲の膨らみと、掌面と指先を軽く接して手のうちに小さな空間をつつむようにする趣は、ある種の情感を孕んだ表現といつてよいであろう。やや固肥りのむっちりとした肌の触感は、それほど露わに官能性を発散するものではないが、うちにそれを蔵するものであることは疑いなくあろう。

脇手は合掌手とほぼ同大に造られる。前列に対して、後列のものは長さを少しづつ伸ばし気味にし、正面からすべての手臂がよく見えるような配慮がなされているから、四十臂の総和はその広がりや重味において本体を圧するようになる。しかも、合掌手を含む上半身の一種の肉感性が、そのまま脇手の全体に及んでいるので、その迫力は倍加する。唐招提寺金堂像や大阪・葛井寺像にみられる、一種抽象化された構成的な多臂の造形とはまったく異なる生まの感じをとどめた手臂が、一本ごとに弾力のある感触を示しながら、本体

から生じているのである。千手観音のなかには、手臂からこのような生まな感触を棄て去った作例が多い。この点に留意すると、前記唐招提寺金堂像や葛井寺像などにみられる表現と、本例のそれとを等質のものとして一線に並べて比較することには問題があるように思う。

さて、次いで「不整」の造型に注目してみよう。

まず四十二本の手臂の配備による全体の構成である。いうまでもなく広臂像は、尊像のもつ大いなる力を、目に見えるように表わす造型上の手段であり、古代インド神の形を借用しこれを発展させることよって生れた。超越的な力の誇示または顕示の意欲にもとづくものである。

千手観音像の場合、実際に千本の手を表わすものとそうでないものがあるが、その根本を流れる意欲に相違はない。画像における千臂の構成の多くは前後に重なる手を同心円状に表わし、後列は手首より先のみを描くことで事足りるし、あたかも光背のように、本体の形容とはいちおう切り離れたものとして表わすことが可能である。これを彫刻に応用したものととして、脇手を光背のように、本体とは別に表わしたものに葛井寺像がある。これに対して、千臂を本体に取り付けるといふ困難な課題に、真正面から立ち向かったのが唐招提寺金堂像である。四十二臂を真手と同大につくり、その空隙部に、小手を挿入して、本体から放射状に伸びる千手の相を実現した。

本像の場合、板に彫り出した拙劣なものではあるが、後方に小手（後補）の残存が見られる。現状から推して、四十二臂の空隙部に小手を挿入して実際の千手を実現していたとは考えにくい、あるいは

は、光背に準ずるようなかたちで、小手が表わされていたのかも知れない。

いまここで特に問題としようとしている点は、このような、非常変化の相たる千手の形式についてではなく、その表現のあり方についてである。千手または四十二臂という異様な、バランスのとりにくい形相をどのように処理するかという点についてである。

これには大別して二様がある。一は通常の本体のプロポーションを、脇手の大きさ、本数などを勘案しつつ、整美な相としてまとめあげようとするもので、この場合、調和を重んずる結果、非常相特有の怪異な雰囲気は薄れることとなる。広臂をいかに整齐の規律のなかで配備し得たかという点が造型上の見どころとなる。非常の相でありながら、効果としては常相の延長上にある。

これに対し、この世に存在しない広臂相を、あり得ない無理な形そのままに、あるいはそれを一つの主要な効果として表わそうとする、「不整」の表現がある。本例はその点でトップに立つものといつてよい。脇手を除いた本体のプロポーションはかなり詰まった感じで、それとして決して伸びやかではない。この体型に対して、容赦なく真手とほぼ同大の四十二臂を配するので、下方の絹索手や数珠手は膝頭近くまで達し、左右への脇手の張りは、本体の肩幅の三倍に匹敵するほどの広がりを示している。正面から見ると、頭体は一本ごとに弾力を感じさせる脇手の集積のなかに包まれた感があり、斜面から側面にまわると、脇手の前膊が前後に長いこともあって、本体は手臂に埋もれてしまう。広臂像の本領を遺憾なく発揮したものと見えよう。

第二には裳と天衣にみられる異常な表現である。裳、裳紐および

天衣の各部にみられる衣文の表現は、それぞれに軽重の差を保ちながら、目まぐるしく動くそれであり、しかも脇手の重圧に対抗するかのように、空隙を感じさせないほどに、ぎっしりと詰めに詰めた感じがある。その上、下半身では、裳、裳紐、膝前をわたる天衣、そして最後に、真手の前膊から垂れる天衣という順序で、互に触れ合うこと少なく間を置きながら、前後に重ねている。奥にあるものの形象が、前面のそれに遮られてしまう部分を含めて、この下半身に集められた動きと力の表現は尋常のものではない。

さらにこの衣文表現を追ってみよう。まず裳についてである。腹部に小さな折り返しがあり、その下に広幅の裳紐を大きく蝶結びとする。紐の上半は本体と共木、下半は別材で彫って脚部から浮かせる。紐は幅広く垂直に垂れ、U字形(この部分後補)に垂れる天衣の下方に、扇子折りに近く折り畳んだ衣端を、凶像の描線をみるような、蛇行線として表わす。結び目は重々しく、垂下の部分も、風にもたあそばれることなく、どっしりと下がっている。裳紐の表現としては異例の重厚さをもつ。

裳そのものの感触もまた重厚である。ここでは、肉身の実体感はほとんどあらわされることなく、深く、時に鋭く彫られた怪奇な衣文の密集のなかに、人体としての脚は完全に埋没してしまっているように見える。大腿部と膝頭部には、前面をわたる天衣越しに衣文の配されない空白部が認められるが、肉身の張りを衣越しにあらわすには程遠いものとなっている。むしろここでは、広臂像ゆえの尋常でない衣文の効果が試みられているのである。

この尋常でない裳の衣文表現をさらに詳細に追ってみよう。このような衣文表現の特色を言い表すのに、「鬨波式衣文」という言葉が

古くより用いられている。波頭の丸い大波の間に、鑄ぎ立った小波があらわれ、時に大波の一方が鑄ぎ立つさまはいかにも海浜で眼にする打ち寄せる波の動きさながらであり、言い得て妙である。しかしながら一般に、この言葉の便利さに溺れて、安易な分類にとどまり、個々の相違が没却されてしまっている憾みがあるように思う。「鬨波式衣文」の展開については、別に稿を改めて述べたいと考えているが、本例は、そのなかでも重要な位置を占める一例と考えられる。

膝下の衣文に注目しよう。この部分を構造的に読むと、左右から交互に(上下段は内側から、中段は外側から)、鎌状に抉った深い三条の窪みと、当然それぞれをつつむようになる松葉状の部厚い凸帯とが、主要な構造部分となる。この部分を大波とし、その上下およびその間に鑄ぎ立った小波各一条を配し、さらに、鎌状の深い窪みのうち幅の広い中段と下段とに小波各一条を加えたと考えれば、この一見複雑怪奇な衣文を、いちおう製作的な立場から理解することができ

る。大波小波の親則正しい繰り返しを基調とする鬨波式衣文が、一種の流れとリズムに乗った諧調を奏するのに対して、本例のそれは、左右から押し合い、そこに生ずる衣皺の乱れを、不可思議な力が整理した如き感がある。乱れをリアルに表わすのではなく、鬨波式の挿内でのこのように表したのである。そしてそこに生れたものは、流れやリズムとは無関係の、重厚に押し合う裳の集まりであり、優美さとは対照的な、闘争的な感情をすら孕む、神秘的な形象であった。肥り気味の端正な面立ちや丸味のある肉感的な肉身の表現に対して、必ずしも相和する表現ではなく、むしろ、その方との親和性

を捨て、脇手のもつ異様な迫力に相對峙する表現として生れたものである。

正面観では、天衣の動きに遮られて見えない、裳裾左右端の奇抜な表現にも眼を瞠らされる。腰のあたりから徐々に左右へせり出し、膝下に至るとすでにかなりな張りを示し、裾近くに至っては、脚部を左右から強く支えるように、空気を孕む衣とは思えないような、度を過ぎた量塊感を見せる。全体に裳は厚く重く、実際の布帛の感触とは大きく隔たつたものとなつてゐるが、この裳裾両端に至つて、それぞれに垂下する太く重いチューブ状の衣の束が、強く押し合つて動きを変え、のたうつように蛇行する衣端線をもつて終つてゐる。形式的には一般的なもので特に異とするには当らないが、このような重厚な表現は例が少ない。

次いでは、天衣の表現である。両肩から真手の上膊に密着しながら垂下する天衣は、肘の内側へ巻き込みながらその行先を失つてゐるように見える。したがつて、膝前をわたり、真手の上膊半ばにかかる天衣とは別の単位のように見える。しかし彫像の場合、二条の天衣を用いることはまず考え難いので、おそらく通常のように、左右の肩から相對する真手の前膊へかかつていたものであろう。U字形をなして膝前をわたるあたりはすべて中古の補作であり、誤つた復原の結果によるものと思われる。現状の位置に重なるようにして表わされていた可能性も考えられよう。

真手と宝鉢手のそれぞれの前膊を巻くようにして垂下する幅広の天衣は、やや風に飄るようにして、膝あたりから急に二条に枝別れて正面を向いて広がり、左右からの衣端の反転を示す蛇行線のなかに旋転各三箇を織り込みながら、異様な動きを表している。そ

こにさらに、縦に流れる条文と重なる弧線とが加わり、全身をめぐつてきた天衣が、この末端にいたつていつきよに肉身から大きく離れ、神秘的飄えりを演じてみせるのである。真手の肩下がり外側にみられる左右各一箇の旋転は、その胎動のような役割を示すものとして見ることもできよう。

この天衣の表現は、本像の造形上、欠くことのできない重要な要素となつてゐる。先端の一部に後補があるとはいへ、ほとんど当初の様相をそのまま伝えており、喰い込んでゆくような裳の強烈な彫り口に対して、一段階平板な彫り口で、足もとに吹き流れる不可思議な靈氣を表してゐるのである。足の甲はフラットであるが、足指は太く長く、蓮台への密着感強い。この前面を垂下する天衣こそ、頭上の十面や本面の三眼、そして妖しい感覚で動く四十二臂など、千手觀音の非常な形相に対応する表現として意図されたものでなくてなんである。本体が蔵する靈威の力は、ここにも発して、この密教尊の造形は完結するのである。

以上のように、形相・表現が混然として織り成すこの神秘相を、造形的な観点から強いて分析すると、前述のように二つの異なつた表現から成つてゐると見ることができる。肉身は豊満にして、脇手は伸びやかであり、形相を除いて奇異な表現はなく、人体を基本にした正統な描写的態度がうかがわれる。尊容もむしろ明るく健康であり、眼が細く小さい点を除けば、口元小さく、豊頬にして、唐美人の様風さえ感じさせる。この「常相」に対し、着衣とくに下半身の衣文表現はまさに「奇相」である。いちおう、肉身を掩い粧おうものとしてあるが、裳や天衣の末端では、描写性は遠くへ押しやられ、精神の形象としての衣文に変質している。そこには具象の基盤

から発しながら、すでに抽象的世界へ深く踏み込んでいる態度がみられる。木に竹を継ぐようなこの二つの相の混在は、有機的な統一を欠く表現であることは疑ないが、変化観音へんげとくに、千手観音のよ
うな広臂像をいかに表現するかという課題に対する一解答とみれば、このような混合様式こそ、唐から請来された資料にもとづきながら、自前の表現を達成しようとした初期の試みのひとつと解されよう。

四 伝 来

本像の伝来については、前述のように諸説があつて結論をみるに至っていないが、明治三十年の時点で、法華堂礼堂の東側に安置されていた（『明治三十年宝物取調台帳』）ことは確かである。三昧堂へ移安された時期は確かでないが、その頃から大正年間へかけての頃かと思われる。

法華堂以前の安置堂宇については前記のように二つの可能性が考えられる。いずれも法華堂の周辺、東の山中にあつた東大寺創立以前のもので、一は千手堂、他については天地院とする伝承がある。

千手堂については、『東大寺要録』に、

一、千手堂 銀堂

五間四面庇瓦葺堂一字

千手観音一躰 塔百八十基 種々玉粧

屏風佛像三枚

銀廬舎那佛一躰 等身 金銅座一具 華葉八十六枚

とあり、銀の等身廬舎那佛が後に安置された縁で、銀堂しろがねどうと別称され

ていたことがわかる。瓦葺五間四面で庇をそなえ、いかにも本像のような巨像を安置するにふさわしい規模の結構であつた。そのほか、小塔であろうが種々の玉飾りをつけた塔百八十基や屏風佛像三枚を置く余裕をもっていたこともわかる。

この千手堂の故地と伝えられる場所が、手向山八幡宮の東北の裏山にある。法華堂からはその南東百メートルほどの至近の位置にあり、若草山に通ずる小径を登つてゆくと、右手に、古い時期の造成を思わせる平坦地があり、布目瓦が叢中に散乱している。いかにも五間四面庇の堂宇一棟を建てるにふさわしい広さである。堀池春峰氏は、昭和十四年この地で松香石の敷石二箇を発見されている（堀池春峰「金鐘寺私考」注39、『南都仏教史の研究』上 東大寺篇）法蔵館昭和55年9月、所収）。天平勝宝八年六月九日大僧都良弁以下の署名のある『東大寺山界四至図』（正倉院宝物）に、縞索堂とともに記されている千手堂は、両者の位置関係からしても、おそらくその地に建てられていたものと考えてよからう。

この千手堂創建の時期や由緒については不明であるが、千手堂の名は天平十九年（七四七）正月二十七日および天平勝宝元年（七四九）八月十九日の写経所の文書（『大日本古文書』九）に見えるので、天平十九年（七四七）以前に創立されたものであることは明らかである。堀池氏は、小林太市郎氏と同じく、藤原広嗣討伐のため諸国に宣布された天平十二年九月十五日の勅に、「故今國別造観世音菩薩像壹軀高七尺、并写観世音經一十卷」とある観音像をもって、この千手堂の創立に当てられた（前掲堀池氏論文）。

その後、治安三年（一〇二三）十月十八日、金剛峯寺への参詣の途次、道長が扈從十六名をつれて銀堂に参拝し、その荒廃を嘆いて、

修理の料を給したことがあるが、やがて中世を経て元禄年間に、おそらく堂の朽損によつて、本尊千手観世音は法華堂(三月堂の乾(東北)隅に移されることとなる(『平城坊目遺考』)。

いまひとつ想定される伝来の筋道は、元禄十一年八月十四日、浄土堂(念仏堂)修理のため、本尊地藏のほか、エンマ王、千手観音等を法華堂へ移したとう『三綱所日記』の記述にもとづくものである。この考えの難点は、堂宇修理のための一時的な移座であれば、完了後原位置に復するのがたてまえであること、方三間の念仏堂に、本尊地藏の客仏として、本像のような巨像千手観音を正しく安置することは困難のように思われることの二点である。『南都名所集』(延宝二年)によれば、この念仏堂の千手観音は石淵の勤操の作で、天地院の客仏なりという。法量についての記載はない。

『要録』に引く『天地院縁起』によれば、天地院(法蓮寺と号す)は行基菩薩が、添上郡の諸山根(山麓の意か)を求め、御笠山安部氏社之北高山半中(山腹の意か。正確な意味不明)において和銅元年(七〇八)二月十一日に造り始め、翌二年三月十五日に供養を行った山峯の伽藍である。のちに、法華堂や二月堂が経営され、奈良時代における観音信仰の拠点をなすとともに、その山麓には諸国分寺の総帥としての東大寺が建立されて仏教国家の枢要点をなした地域の山峯に、いち早く行基が私寺を営み、独自の宗教活動を展開しはじめたことは、日本仏教史の上で特筆すべき事項であろう。

行基は天智天皇七年(六六八)の生まれというから、当時四十一才、慶雲元年(七〇四)生家を改め家原寺となしたのを皮切りに、近くに蜂田寺(慶雲三年)を造るなど、ようやく民間伝道者としての使命に目覚め、各地に道場を造り始めたころであった。平城遷都は、天地

院が供養されて約一年後の、和銅三年(七一〇)三月十日のことである。したがって、王城の真東に当る山として、特別な意味をもち始める直前のことであった。これから七年後には、行基の伝道はそれを実をあげ、その集団は大勢力となり、有名な行基彈正の詔勅(養老元年四月二十三日)を見るに至る。その天地院の供養に際しての請僧は十名、導師経淵法師以下大安寺・薬師寺・元興寺・法隆寺などの官寺の僧が奉仕しているが、薬師寺僧が大半を占めているのは、『統紀』や『元亨釋書』に記すように、行基が薬師寺と関係が深かったことを裏書きするものである。一方、薬師寺の方には行基の念持仏といわれる木心乾漆の文殊菩薩坐像が遺っている。いずれにせよ、私寺として官の妨害などを受けることなく創立されたものであることは疑ないであろう。

天地院の本尊の尊名について『要録』は明らかにしていないが、天喜元年(一〇五三)九月廿日に火災に見舞われ、南面の五間松皮葺堂等と仏像は焼亡した。北の三間松皮葺堂もその時焼亡したが、この方の仏像は取り出したことを記している。この記載からすると、五間堂が中心堂宇らしく、天地院創立当初の本尊はこの時失われた可能性が強い。

小林太市郎氏は、天地院というのは、天地の和合を現わすところの観音・地藏、あるいは天蔵・地藏の二菩薩を祀る霊場とされた。中国ではその二菩薩が和合の歡喜によつて発光するゆえ、これを放光菩薩と称し、この信仰は初唐以後盛んとなった。『要録』注記の『古井集』には取り出した仏像を「千手像」としている。天地院の本尊は千手観音と地藏であったと推定されている。『要録』の記載からは当初の本尊は焼亡してしまった可能性が強いが、『東大寺寺中寺

外図』(東大寺藏の天地院の中心堂宇遺跡には千手堂と記されているので、もと千手観音を中心としたものであったことは信じてよからう。

こうして、本像の伝来について再考すると、浄土堂にあった天地院の客仏としての筋は可能性が少なく、千手堂の本尊である可能性の方が遺ることとなる。残念ながら千手堂の由緒は明らかでなく、天平十九年(七四七)以前の創立であることを確認し得るのみである。上記の天平十二年九月十五日の詔勅にもとづく造立との考え方も有力であるが、後述のように、これについても多少の疑義が残る。

五 製作年代

さて、本像の製作年代をいつの頃に求めることができるであろうか。前にも述べたように、筆者はすでに、かなりの数の一木彫の作例について、従来の説よりも一時代古い奈良時代の古密教彫像として考える試みを提案して来た。本章における考察もその筋に沿うものであることはいうまでもないが、結論としては、唐招提寺金堂像よりも古い、大阪・葛井寺像(神龜二年・七二五の造立伝承がある)と並ぶ千手観音の古作というあたりに位置づけたい。したがってわが国における変化観音製作のトップに立つ一例としてきわめて重要な作例となる。以下その表現の語るところを追ってみよう。

(一) まず四十二臂千手観音像として、本体を圧する脇手の大きさと動きに注目しなければならない。このような、この観音の広臂的性格を強調するプロポーションのとり方は、大勢としてわが国の千手観音像が、奈良時代から平安時代末期へかけて、徐々に脇手を矮

化させ、あわせて静的な趣を加え、頭体の温順な表現に適合する大きさに造り替えていった道筋(鎌倉時代になると奈良式の大きな脇手が一部復活する)のなかでとらえると、まずは、大阪・葛井寺像や唐招提寺金堂像と相並ぶ初期の表現と考えることができる。とくに四十二臂像において、本像はぬきん出て脇手が大きく、通常のバランス観念を超えた像であり、型として受け継がれてゆくような整合性をそなえていない。その点では典型以前の試作的な性格が顕著であるといえよう。

小像であるが、大形の脇手をそなえた四十二臂形の一例として、三重・常福寺像があげられる。この例は、眼・口の大きい威相もち、下半身がやや詰まった感じをもちながらも、全体として有機的なまとまりを見せている。このほか、滋賀(川道)・千手院像、和歌山・道成寺像、広隆寺講堂像などが四十二臂形式の古例として知られるが、いずれも下半身を十分に長くとり、脇手の重圧を軽減しつつ、全体の調和がはかられている。この点本像は、広臂のもつ異常なはたらきを強調しようという意図のもとに、あえて短い下肢を与え、通常のバランスが放棄されているのである。選択されたアンバランスといってもよいであろう。

(二) 裳の衣文。左右から交互に鎌状の袂りを配し、これを骨子として構成されている一種の襷波式衣文は、一木彫像の衣文のなかでも特異な存在といつてよい。左右から押し合うような、太く重い凸条の間を、シャープな鋸ぎの線が走り烈しい力が交錯する一種の精神表現をなしている。大波と小波の間合いや、彫りの深淺など、九・十世紀頃によくみられるいわゆる形式化された要素は微塵もなく、ある種の創意が感じられる。

この種の衣文の類例としてはまず、三重・常福寺千手観音立像(像高五二、九センチ)、醍醐寺聖観音立像(像高五一、五センチ)、および奈良璉城寺観音菩薩立像(像高一〇七、〇センチ)などをあげることができ。等身大の例としては、広隆寺観音菩薩立像、滋賀・来現寺観音菩薩立像などがあるが、これら等身大像はいずれも緊迫感を欠いた第二次的な感じのもので、前記小像の表現の方が、肉身とのつながりのなかでより密に押し合う感じが強く、オリジナリティがある。本例の場合は、このような小像(おそらくは唐から請来された)をもとに、これを大像に応用拡大したものと推定されるが、その際、肉身を掩う衣の襞としての表現から完全に離れ、鬪争的ともいえる強い精神の衣文に転化せしめたのである。本像の衣文を、写生から逸脱したものとする評はいちおう当っているが、単なる退化現象ではなく、そこに感じ取れる別種の迫力は、新たに生れた価値として見直さるべきものであろう。なお、醍醐寺像について筆者は最近、唐から請来された代用檀像ではないかと思始めているが、これについては別の筋から論ずべきことであるので、ここでは触れない。

裳紐が縦に扇子折り状に平行の襞を畳み、下端で蛇行衣文をなす形式は、飛鳥彫刻以来の古い手法であるが、一方、唐本密教図像などの冠帯の末端にも見られる。本像の場合は、おそらくこうした新来の図像にもとづいたものとみる方が適当と思われるが、本来の軽妙な動きとは異なり、やや重く沈静の趣を示し、下半身の重厚さと調子が合わされている。

(三) 天衣の表現。真手から宝鉢手を過ぎるあたりまでは、腕に沿いつつ前後に大きく屈曲し、鎚ぎのない丸味のある衣文により、薄い布帛の質感が巧みにとらえられている。東大寺法華堂不空羂索觀

音像などにみられる、描写的な乾漆像の天衣の触感をそのまま木彫に写したものと比べてよいであろう。これに対し、膝以下の部分は、急に前面へ向かって幅を広げ、六箇の旋転形を交えながら、複雑怪奇ともいえる醜えりを表している。後補部分を除くと、この部分の彫りはかなり巧みであるが、類似例としての法華寺十一面観音立像が、深い彫り口で彫刻そのものになりきっているのに対して、本像の場合は、正面観に重点が置かれ、絵画または図像写しの感じが強い。裳紐についても同様な特色が看取されたが、このように、とくに膝以下の、足もとに吹き発する観音の靈氣の表現において、絵画写しの性格がはつきりと看取されるのである。

九世紀以前の仏像造立に際して、唐本図像と請来像(小像が多い)は、二つの重要な典拠であった。例えば本像の天衣の示す複雑な図形は、養老二年(七二八)道慈が請来したと推定される醍醐寺「求聞持法根本尊像図像」(写本)の、前面へ垂れる裳紐や醜える天衣の端の図様にきわめて近く、また醍醐寺と東寺が所蔵する「仁王經五方諸尊図像」の同様な部分にも、類似の表現がみられる。筆者は前号でこのような図像をもとにして造られた彫像の一例として、養老四年創立の寺伝をもつ愛知・高田寺薬師如来坐像の特異な表現について考察した。このように、彫像のなかにみられる絵画写しの性格は、空海による真言密教の移植以前から創まっており、本像の天衣はそのなかでも、絵画写しの性格を生なまにとどめている一例とみられよう。

(四) 髪際部。本面の髪際にみられる髪は、蓮弁を伏せたような趣きで、低平で筋彫りが無い。整然と配されやわらかい膨らみをもつ髪束が頭部全体の膨らみにしたがいつつ、明るい額をあらわしてい

るさまは、好ましい抽象化を感じさせる。このような表現は、七世紀頃の金銅仏に多く、木彫では、筆者が八世紀の造立と考えている徳島・井戸寺十一面観音立像（『日本美術工芸』五三五・昭和58・4）や、京都・海住山寺十一面観音立像（同上五五四・昭和59・11）などと同巧であり、七・八世に多い古式な手法と考えられる。一方、当初と思われる本像の頭上面の髪は、本面とは異なり浅くふつくらと盛りあがった一般的な形につくられている。作者は、頭上面と本面にみられる二種類の表現法を知っており、一方を大形の本面に、他方を小形の頭上面にとそれぞれ使い分けながら、しかも両者にあらわな差が生じないような配慮を行っているようである。

(五) 頭上面。各面はそれぞれにかげりの見えない明るさを持ち、とく宝冠装飾は注目される。いわゆる天冠台は、二箇所^ニに切れ込みをもつ横長の花卉形を繋いだ丈の高いもので、その上に載る冠の前面は、正倉院に遺る錦の冠形を思わせる一種の三山冠で、中央に花卉形、両端に巻き込みの強い渦巻形を配する。その奥にはこれと重ねて大形の花卉形をあらわし、ほぼ面長に等しい大形の冠となっている。それぞれの照り^て反りの様子や花卉形の彫り口あるいは天冠台の花弁単位の独立性など、正倉院宝物にしばしば見られるものと相通ずる点があり、やや漠然とした印象ではあるが、八世紀頃の趣が看取されよう。

(六) 肉身。面貌、上半身、手臂など、肉身のあらわれている部分では、やや固肥りの感触が全体を流れ、指先のしなうあたりでもっとも明らかのように、ひとつの情感表現が達成されている。背面で見られるウエストの締め具合も、いわゆる天平仏に通うものがある。唐美人風の面だちにふさわしい、それなりに女身の官能性を

つみこんだ表現といつてよいであろう。

しかしながら、この官能性は、九世紀の真言密教彫刻、例えば観心寺如意輪観音像などと、同一種のものではない。観心寺像が、熟れきった感のある肉身に、豊かな髪をふつくらと束ね、眉・眼を伸びやかに左右へ引き、口辺から顎のあたりに、微かな笑みを漂わせて、微妙な感情を覗かせているのに対し、本像は全体に表現がより直截で、相貌も若々しい。観心寺像に感じられるいかにも女性の肉身を想起させる諸様相は本像においてはきわめてかすかである。このように、本像に見られる一種の官能性を、九世紀の真言密教彫刻のそれを結び付けて、製作年代を考えようとするのは、やや大味な比較といえよう。

(七) 全体の構成のなかで特に眼を惹くのは、本体から、最前面の天衣垂下部に至る奥行のとり方である。真手、宝鉢手および脇手を含め、前面の手臂がすべて大きく前方へ出ていることと関連するが、下半身についてみると、脚部からまず裳紐が離れ、その前をU字形に垂れる天衣（多く後補）が浮いてかかり、ついでかなりな間を置いて、真手からの天衣垂下部が翻えついている。本体から前方へ三層をなして布帛がめぐり動き、それらに包まれた彫刻空間が形成されているのである。同様な表現をもつ木彫の作例としては、福井・羽賀寺十一面観音立像（『日本美術工芸』五五八・昭和60・3）をあげることができるが、一般的なのはむしろ、乾漆像であろう。東大寺法華堂空絹索観音像などにみられるように、本体と即きつ離れつ自在な動きをみせる天衣の表現は、鉄線を心とし麻布を漆で固めて整形する乾漆技法がもつとも得意とするところで、その表現には無理のない迫真感が伴う。すなわち、本像の正面下半身にみられる裳紐・天衣

を三層に重ねる発想は、基本的には乾漆像の表現手法を木彫に移し替えることによつて成り立つてゐるものと考えてよいであろう。本例に限らないが、全体的または部分的に、乾漆像または塑像の表現手法をもつてゐる木彫は、塑を基本とする乾漆像盛行の時期またはそれを余り隔らない時期に製作されたと考えるのが穩当であろう。

六 結 語

以上、いくつか気付いた特色をあげて、作風の上から、本像の製作年代を推定した。要約すると、本像の表現は、いくつかの要素が合体して成つたもので、まず、頭体の上半身にみられる整美相、アンバランスの効果を意図的に用いた脇手過大・下肢短小のプロポーシヨンの不整、そして下半身の裳と天衣にみられる鬨争的感情を孕んだ奇怪な衣文相などを指摘することができる。さらに別の観点からすると、肉身のモデリングや、下半身の裳紐や天衣を本体から浮かせて表わす手法などは乾漆像写しの感が強く、裳の膝下に見られる鎌状の袂りを密に重ねる特異な鬪波式彫法は、檀像または代用檀像にみられるものにヒントを得て成されたもののように思える。そして、やや平板に正面向きに設えられた最前面の真手から垂下する天衣では、渦巻き翻える衣文の図様が、八世紀前半に請来された図像（または絵画）をもとにしたと考えられることなどを指摘することができる。

すなわち、本像の作風は、おそらくわが国における千手観音造立のごく初期に、新来の図様や小彫像を参考にしながら、異常な観音相を生み出そうとする積極的な試みのなかから生れたものとみら

れ、そこに様々な要素を合成する結果となつたものと考えたい。そしてこの全体のアンバランスと、これに対抗するような重厚な鬪波式衣文、さらには下辺を流れる靈風などが、いわば一つの彫像のなかに雑居し、ひとつのものに統一されていない点は、わが国における古密教彫像製作の情況のなかでは、初発的な特色としてとらえることができる。

さて、本像を、近世以降千手堂——法華堂——三昧堂の筋で伝来したものとする、天平勝宝八年（七五六）の東大寺四至図に描かれた千手堂の本尊として、その規模、作風の上からきわめてふさわしいものとなつてくる。さらに、千手堂の初見は天平十九年（七四七）のことであるから、それ以前の造立となる。筆者の見解によれば、八世紀前半は本像の置かるべき年代としてかなり妥当な時期だと思ふ。いままでに筆者が考察した八世紀前半の可能性をもつ木彫の作例としては愛知・高田寺薬師如来坐像^{注1}、三重・観音提寺十一面観音立像^{注2}、福井・羽賀寺十一面観音立像^{注3}、徳島・井戸寺十一面観音立像^{注4}、京都海住山寺十一面観音立像（本尊）^{注5}および奈良・東明寺薬師如来坐像^{注6}などがあるが、さらにこれらに一例を加えることとなつた。筆者の考えによれば、八世紀の古密教木彫像の作風は多岐にわたつており、その実態をきわめることはきわめて困難である。筆者が従来もつていたような単純な様式論で断ずることは不可能に近い。今後一作ごとの検討を続け、やがてそこに多少とも横のつながりが理解され、ある種の新しいメジャーが生れることに期待したい。

なお前述のように、小林太市郎、堀池春峰の両氏は、千手堂の創立について、天平十二年（七四〇）説を提唱された。いずれも現存する本像と関係づけての設論ではないが、広嗣討伐のための天平十二

年の詔勅に、国別に高さ七尺の観音菩薩像を造るとある記事の、大和分の造立を、千手堂と結び付けられた。すでに述べたように、現存像を天平十九年（七四八）以前の千手堂の本尊と推定すると、この両氏の説は大変重要になってくる。しかし現存像との比定においてこの考え方は多少の疑問なしとしない。もし諸国造立の観音菩薩像の総帥のような役割を大和国の分に負わせようとするならば、当然、乾漆像か銅像または塑像のような技法により、洗練された手技をもつ官営の造仏所に造らせると考えるのが当時の常識であろう。本像の作者はかなりの巧技の持ち主ではあるが、詔勅にもとづく造像が木彫であるという点に疑が残る。結局現段階では、天平十九年以前、八世紀前半期とするよりほかはないであろう。

天地院の中心には千手堂があった。森瀧氏（『奈良を測る』学生社・昭和四六年）によると、まだその遺址を見定めるに至っていないが、そのことは、東大寺の『寺中寺外絵図』の記載のほか、故堀池道實氏（春峰氏の祖父）が収集された石燈籠拓本によって立証される。それには「奉施入藤原氏□□逆修／天地院千手堂石燈籠／正中五季正月廿一日造」とある。また、『東大寺要録』によると、天喜元年（一〇五三）に焼亡した天地院の堂宇はいずれも椽皮葺であり、それに対し千手堂は瓦葺であった。さらに、二月堂・三月堂を境にその南北に当る位置関係も、両者が混同されて『寺中寺外絵図』に記される可能性はきわめて少ない。

すなわち、東大寺の大仏が造立される以前の東山には、和銅二年（七〇九）行基が開いた天地院像と、これとは別の千手堂像という、二軀の千手観音が並び存した可能性が強い。したがって現存像が天地院像である可能性を軽々しく消し去ることは慎まねばならない。す

なわち、『要録』にいう南面の五間椽皮葺堂を天地院の中心堂宇すなわち天地院千手堂に当てれば千手観音像は天喜元年（一〇五三）に焼失したことになるし、北の三間椽皮葺堂をやや小規模の根本堂のように入れて千手堂とすれば、仏像は取り出されたことになる。しかし、『要録』の記載がまず五間堂、次いで三間堂の順に記し、いかにも五間堂を中心堂宇のように記していること、現存像の法量からして三間堂よりも五間堂の規模の方がふさわしいことなどの二点から、ここでは三月堂の東方にあった五間四面庇瓦葺の千手堂の本尊と考えるべきである。（執筆者 当館学芸課長）

〈注〉

- 1 「愛知・高田寺薬師如来坐像について」（『学叢』6・京都国立博物館・昭和59・3）
 - 2 「三重・観音持寺十一面観音立像について」（『学叢』5・京都国立博物館・昭和58・3）
 - 3 「福井・羽賀寺十一面観音立像」（『日本美術工芸』558・昭和60・3）
 - 4 「徳島・井戸寺十一面観音立像」（『日本美術工芸』535・昭和58・4）
 - 5 「京都・海住山寺十一面観音立像」（『日本美術工芸』554・昭和59・11）
 - 6 「奈良・東明寺薬師如来坐像」（『日本美術工芸』534・昭和58・3）
- 「奈良・東明寺薬師如来坐像の光背唐草」（『日本美術工芸』544・昭和59・1）

本稿が成るに際しては、多くの方々の御協力を得た。詳細な調査を快諾された東大寺、調査に協力された井上一稔、斉藤望、安藤佳香の諸氏、写真撮影を担当された金井杜男氏などに厚く御礼申しあげたい。なお、背面全身の得がたい写真（図18）は奈良国立博物館矢沢邑一氏の撮影になるものである。記して感謝の意を表わしたい。

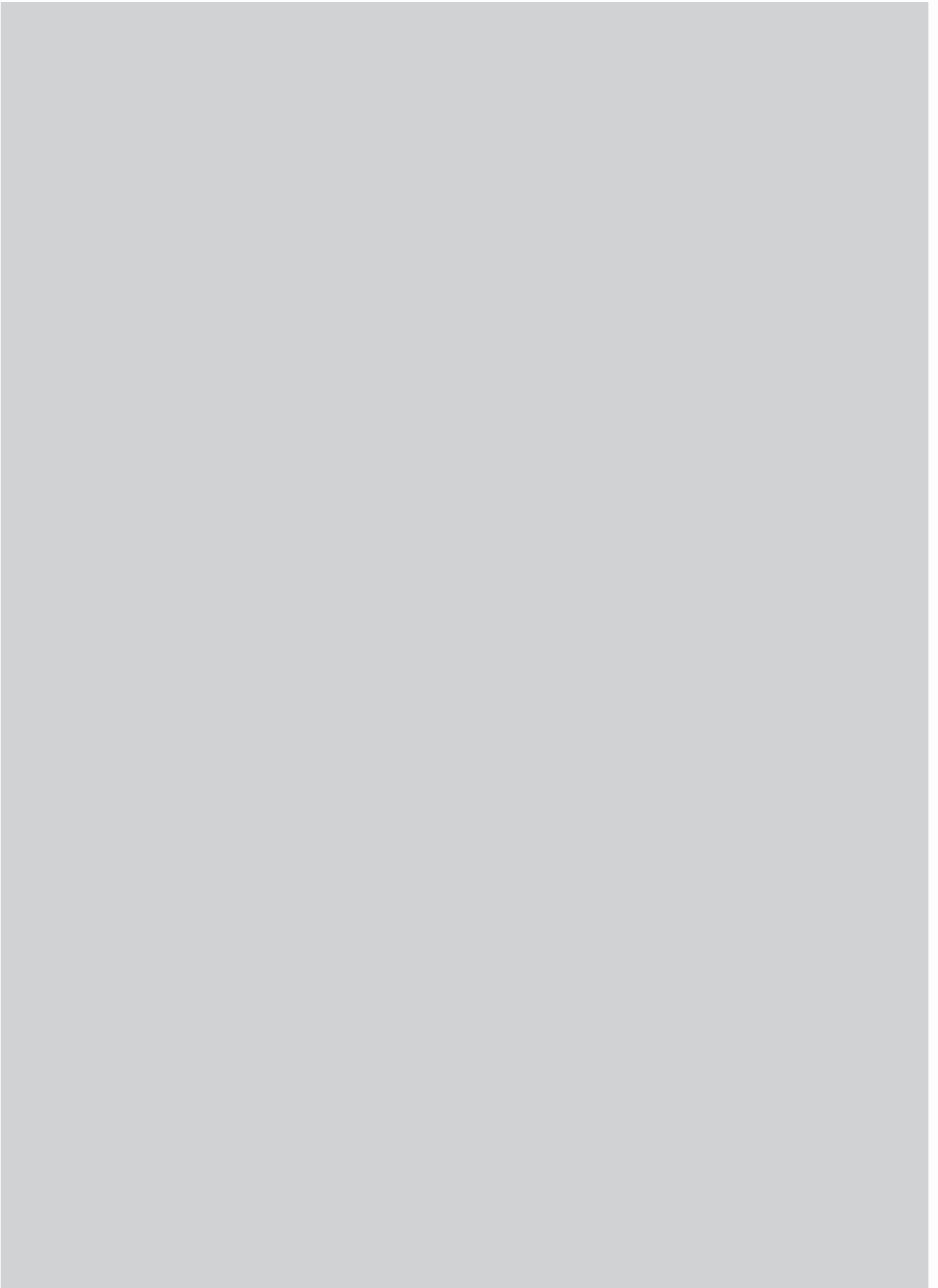


図1 千手観音立像 全身正面 東大寺蔵

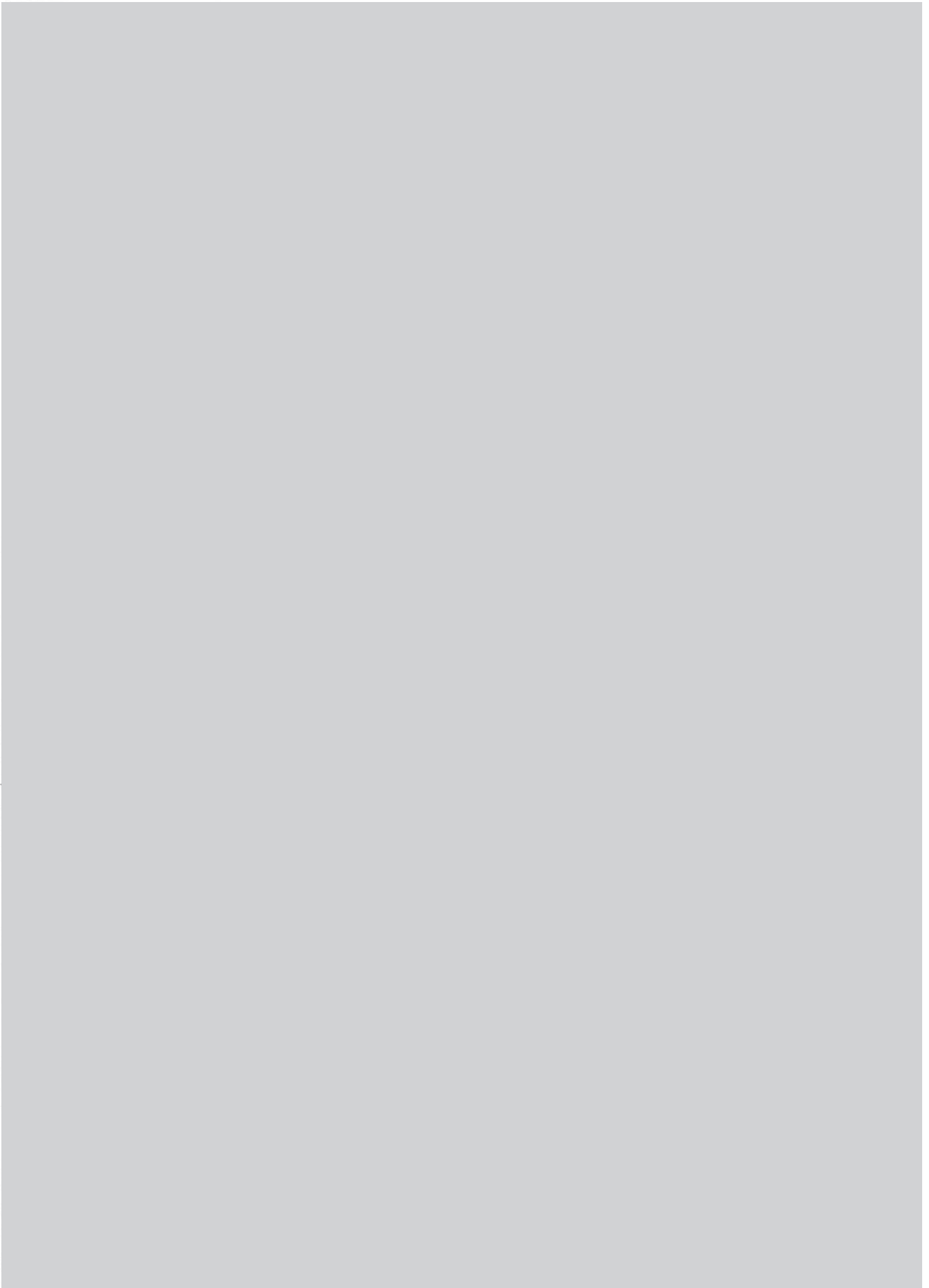


图2 千手観音立像 上半身正面 東大寺蔵

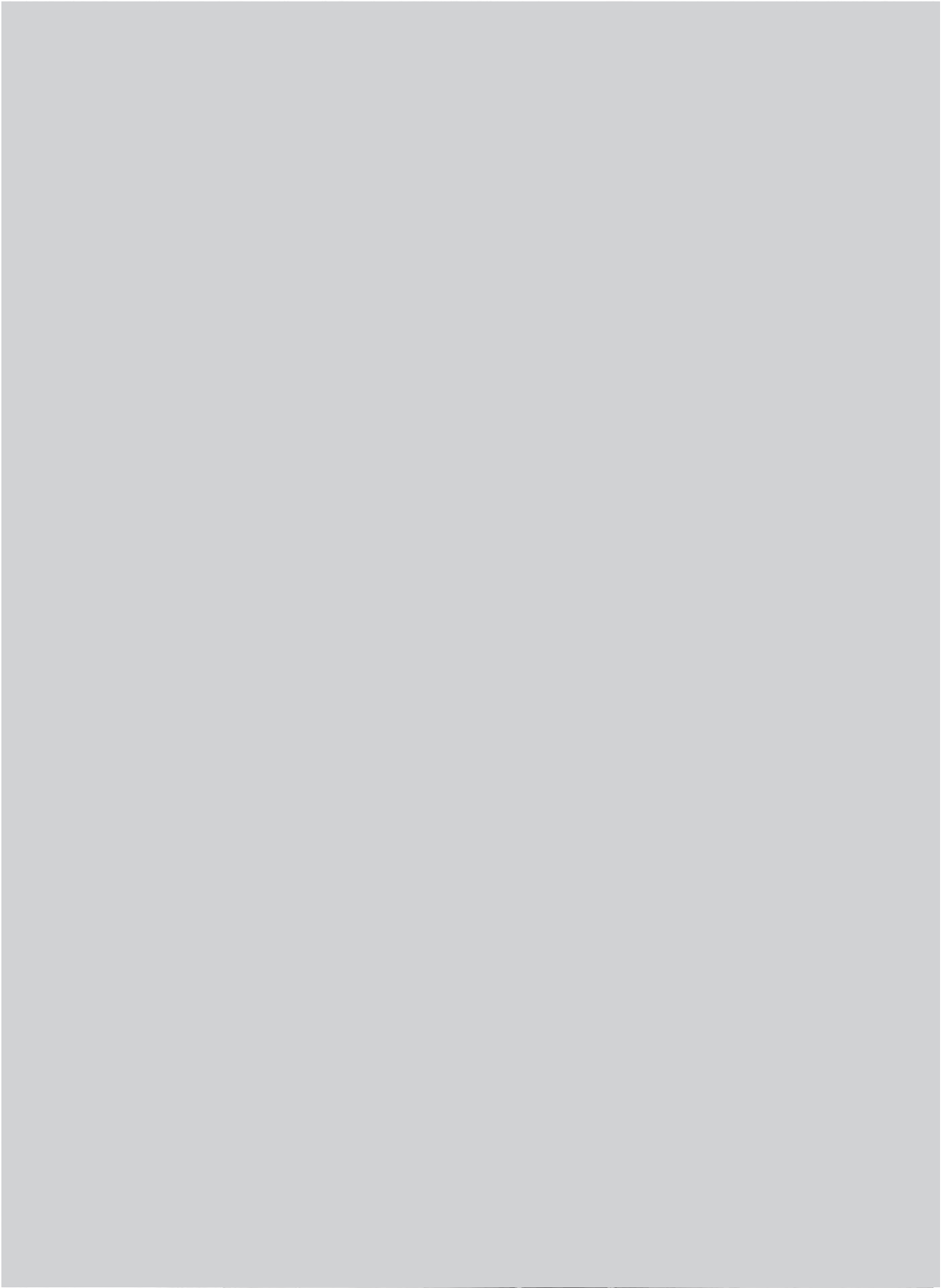


图3 千手観音立像 全身右斜め 東大寺蔵

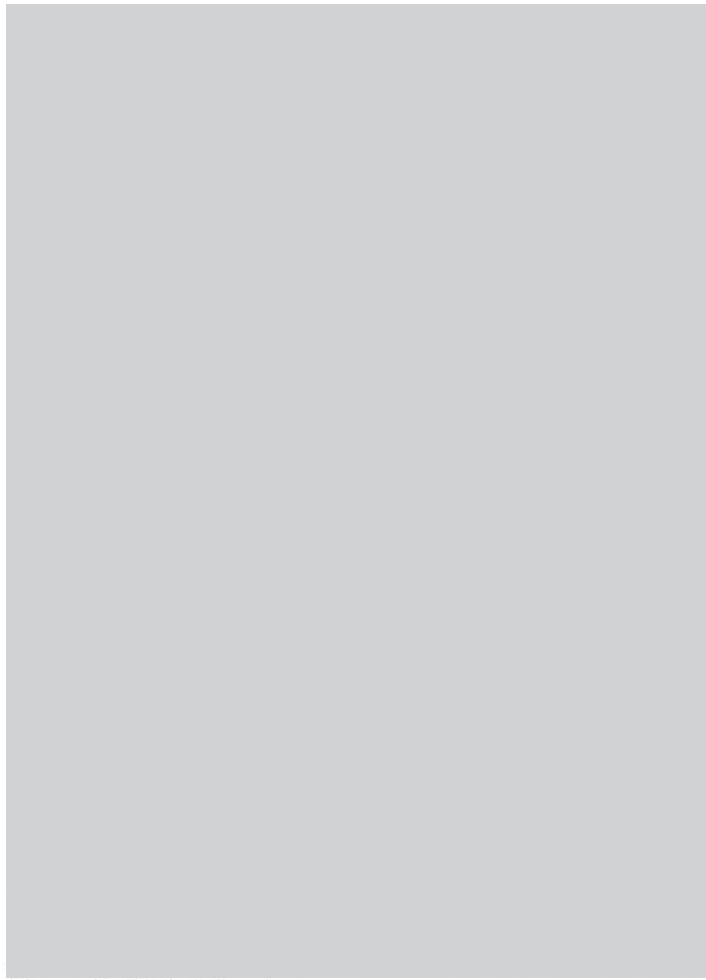


図4 千手観音立像 真手 東大寺蔵

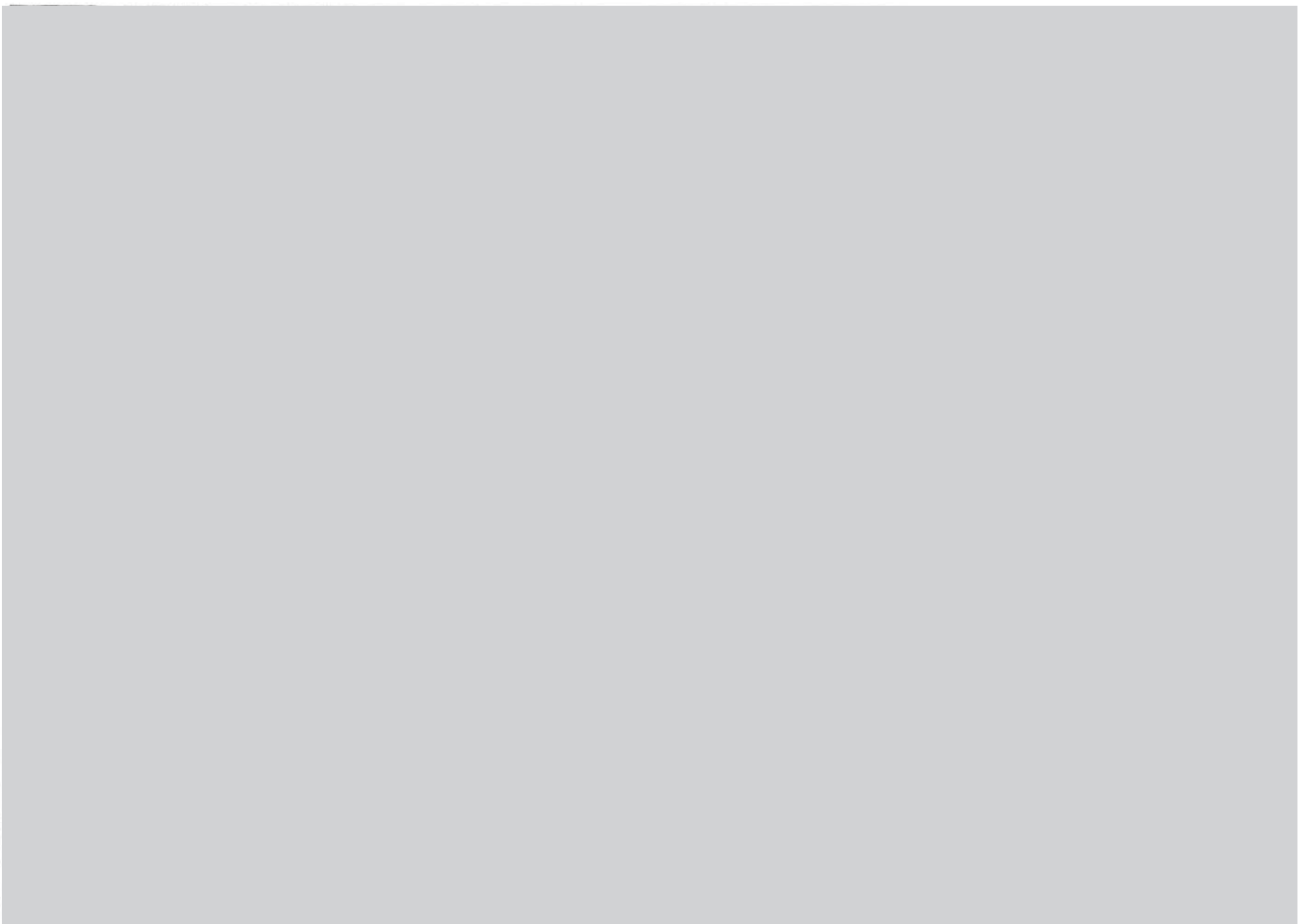


図5 千手観音立像 宝鉢手 東大寺蔵



图6 千手观音立像 头部 东大寺藏



図7 千手観音立像 体部左斜め 東大寺蔵

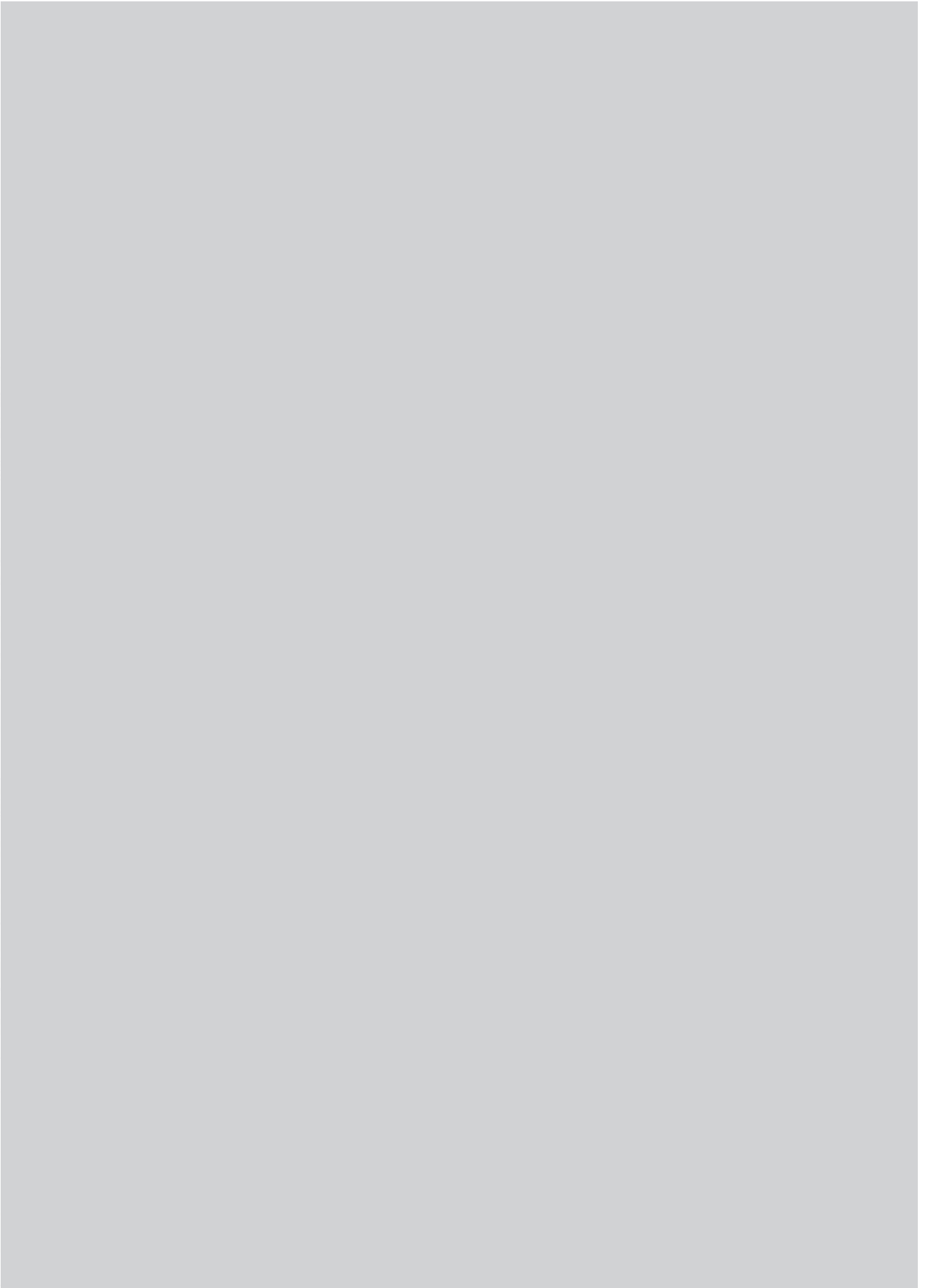


図8 千手観音立像 下半身正面 東大寺蔵

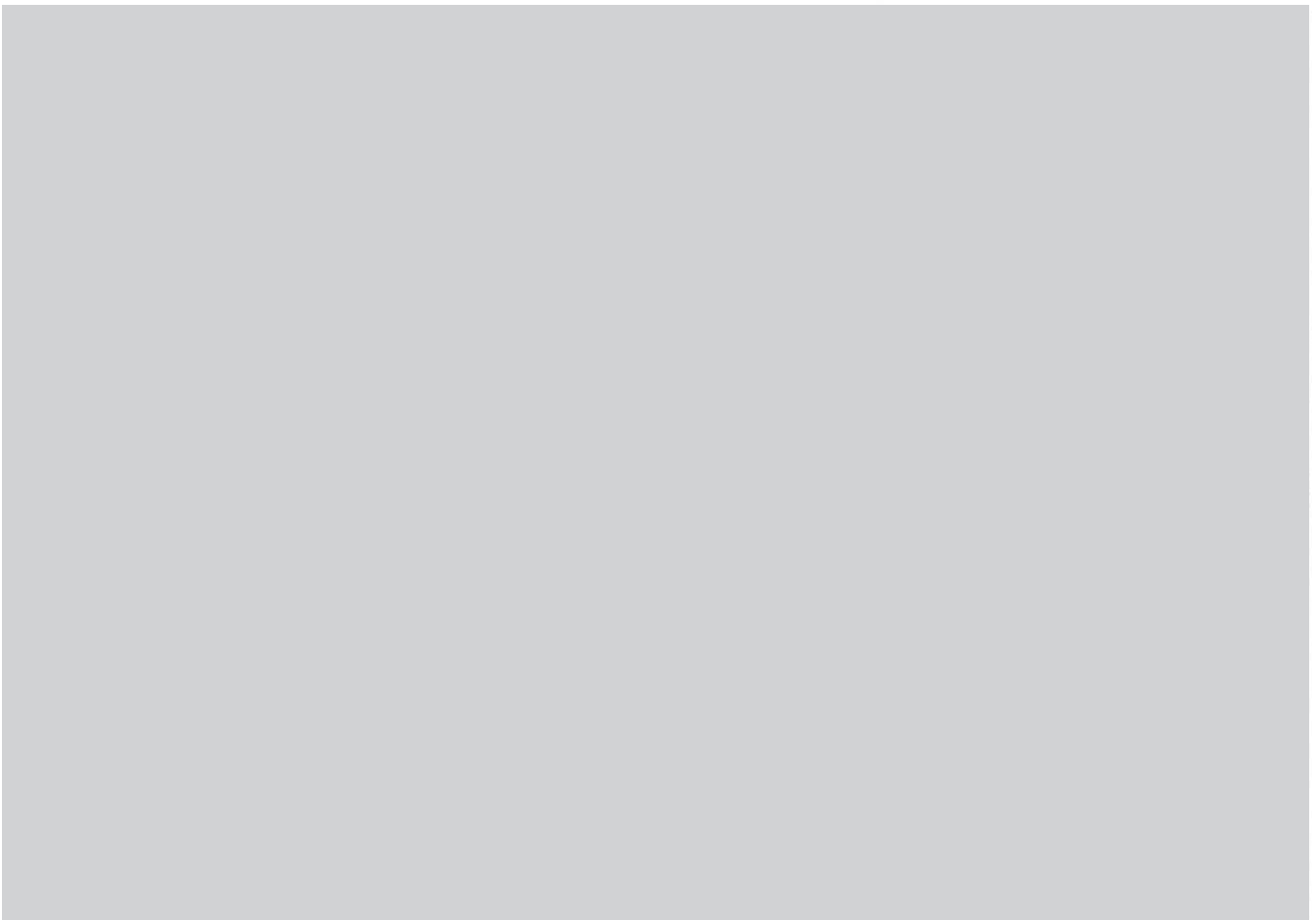


図9 腹部裳紐

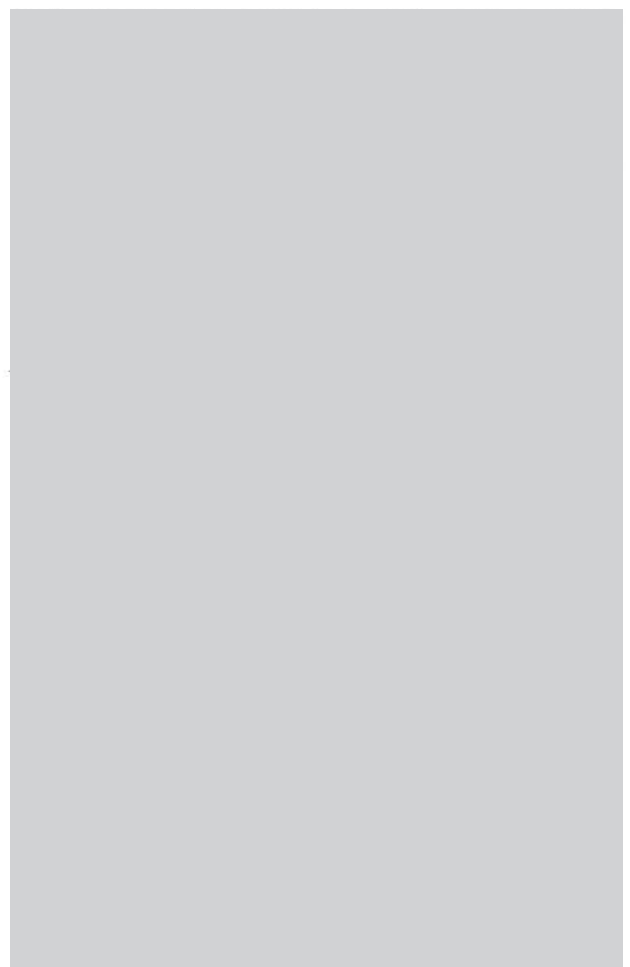


図10 右方垂下天衣

— 千手観音立像 東大寺蔵 —
(p. 26~p. 28)

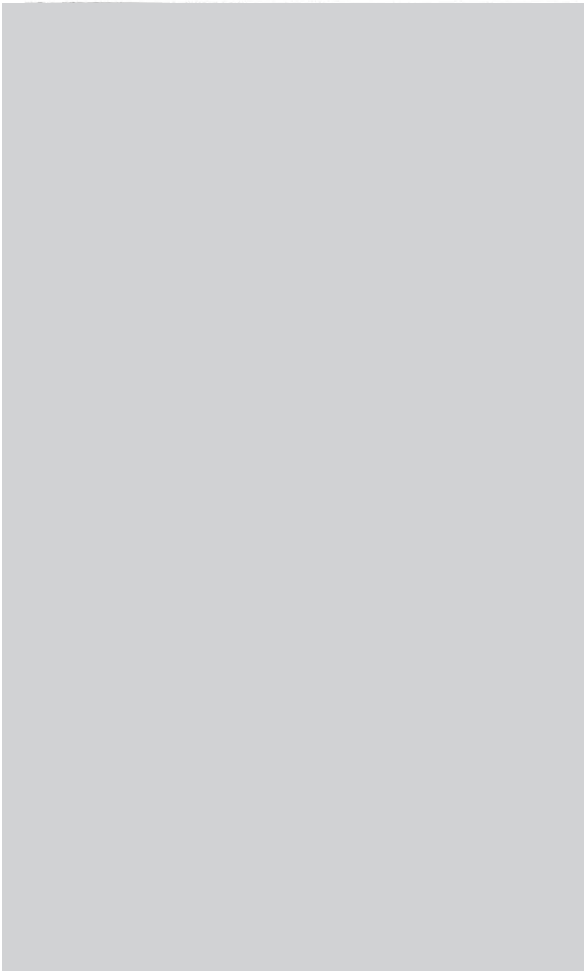


図12 右脛部斜め

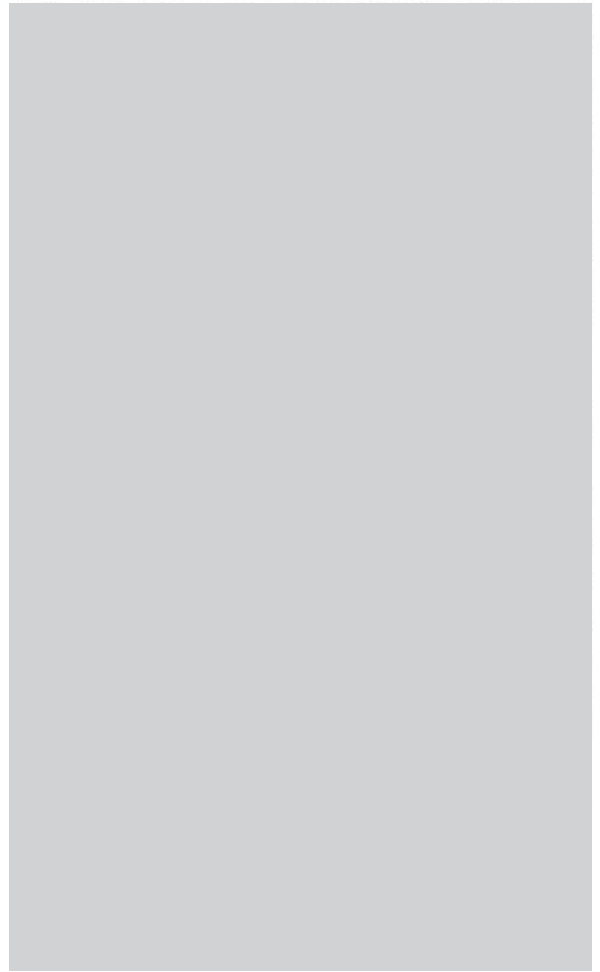


図11 左膝部正面

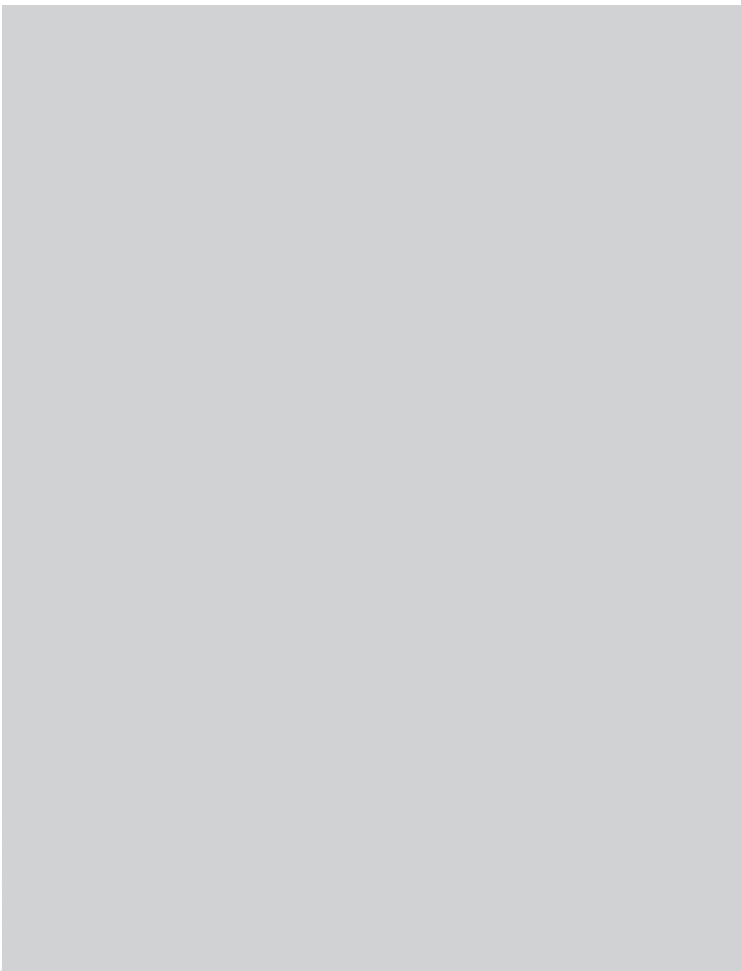


図14 右裳裾部正面



図13 右脛部側面

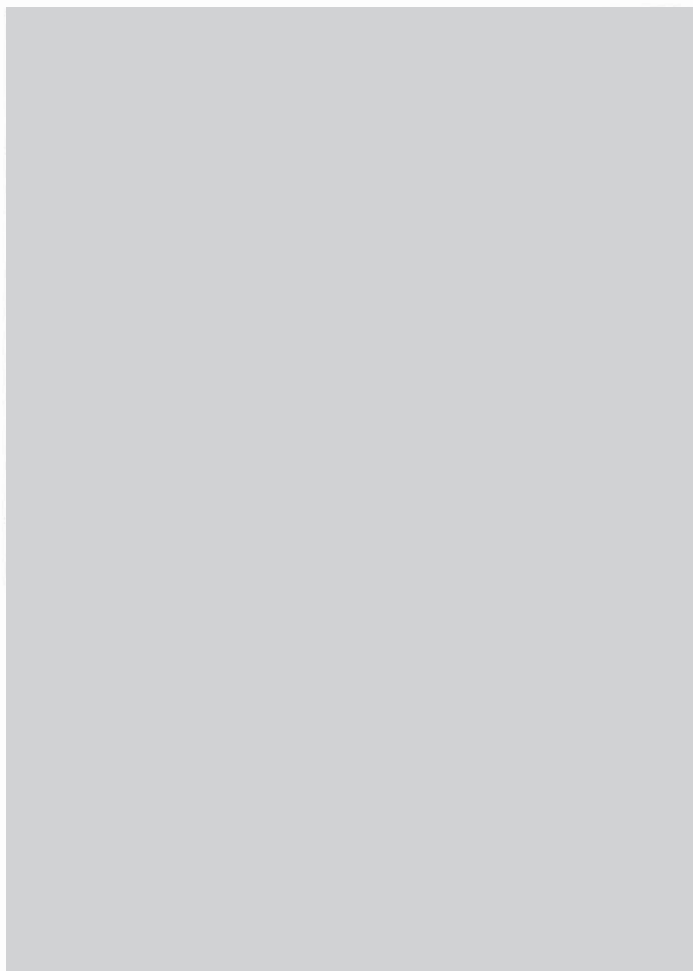


图17 繩索手甲墨書

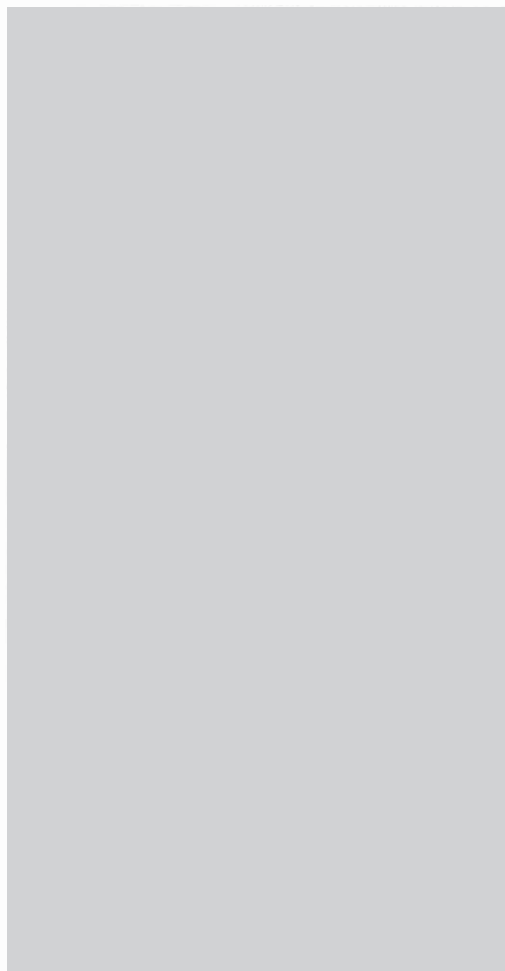


图15 裳裾部墨書

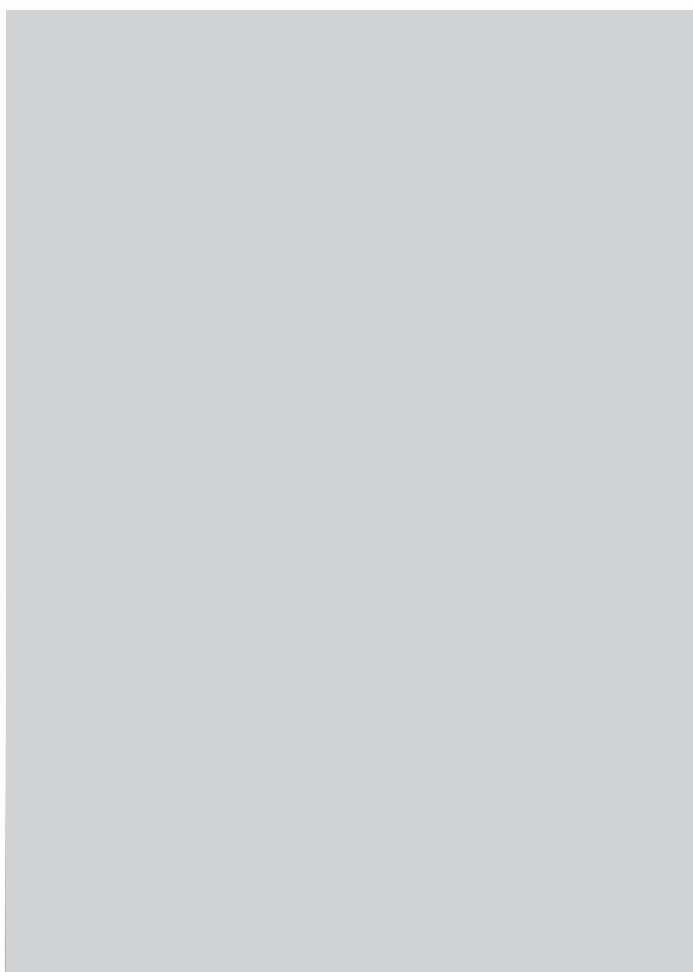


图18 全身背面

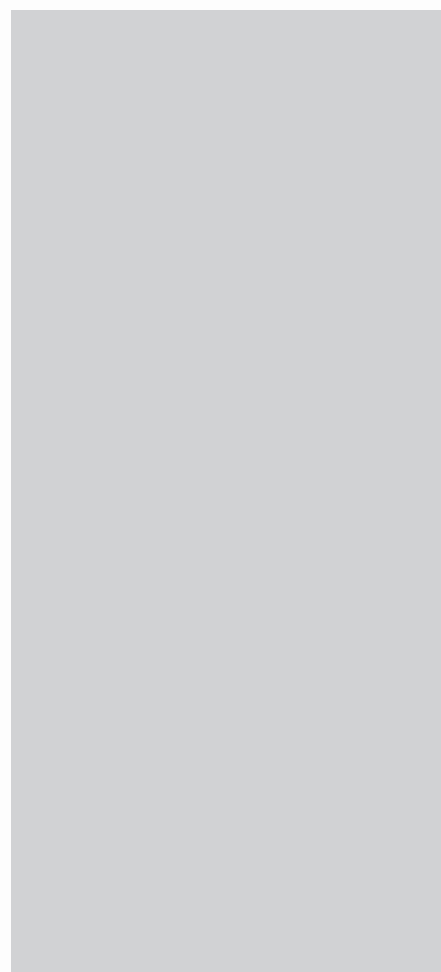


图16 裳裾部墨書