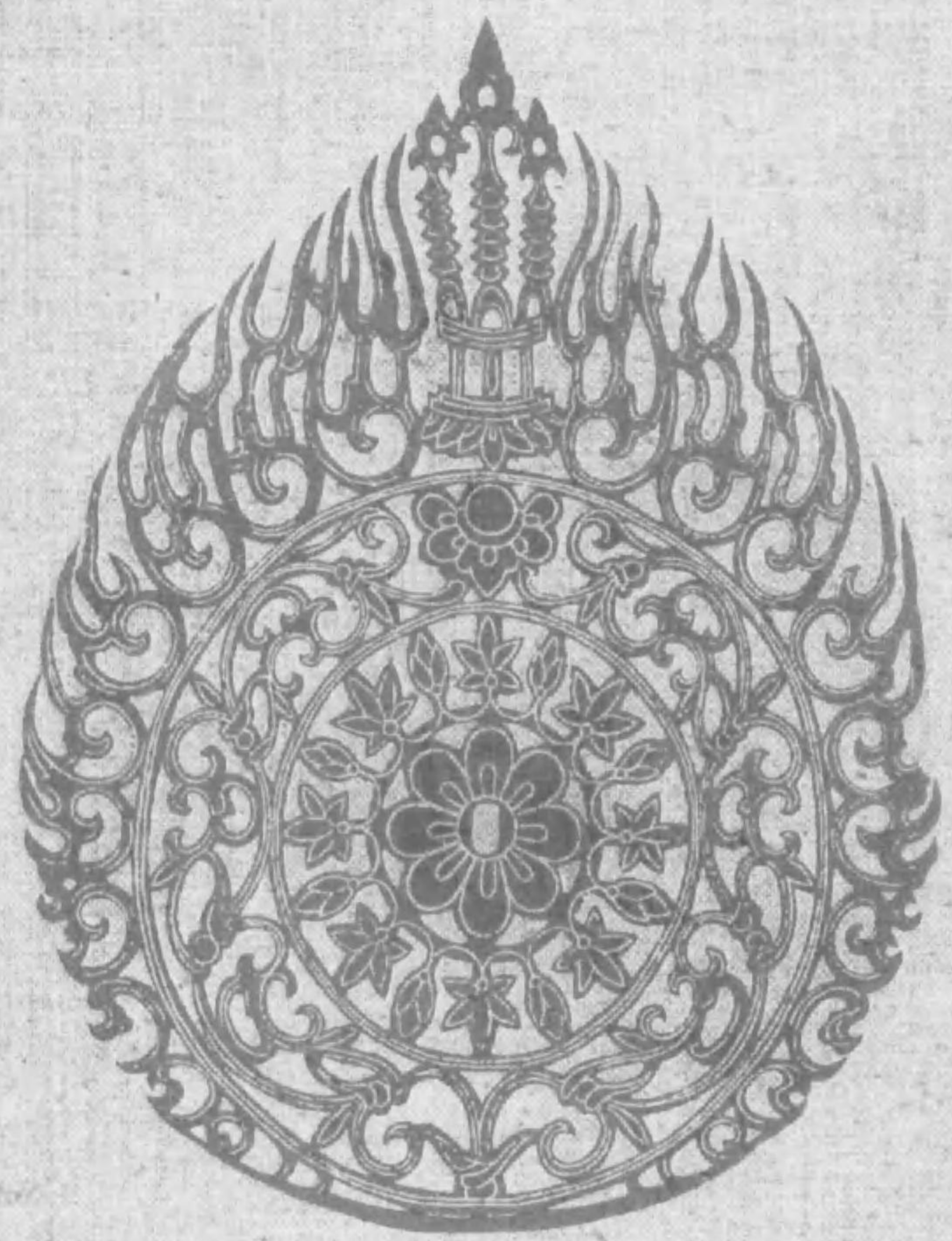


E708-N487
120950074111
E708
48



9
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
1
2
3
4
5

始



E708
N48
(21)



唐招提寺大鏡

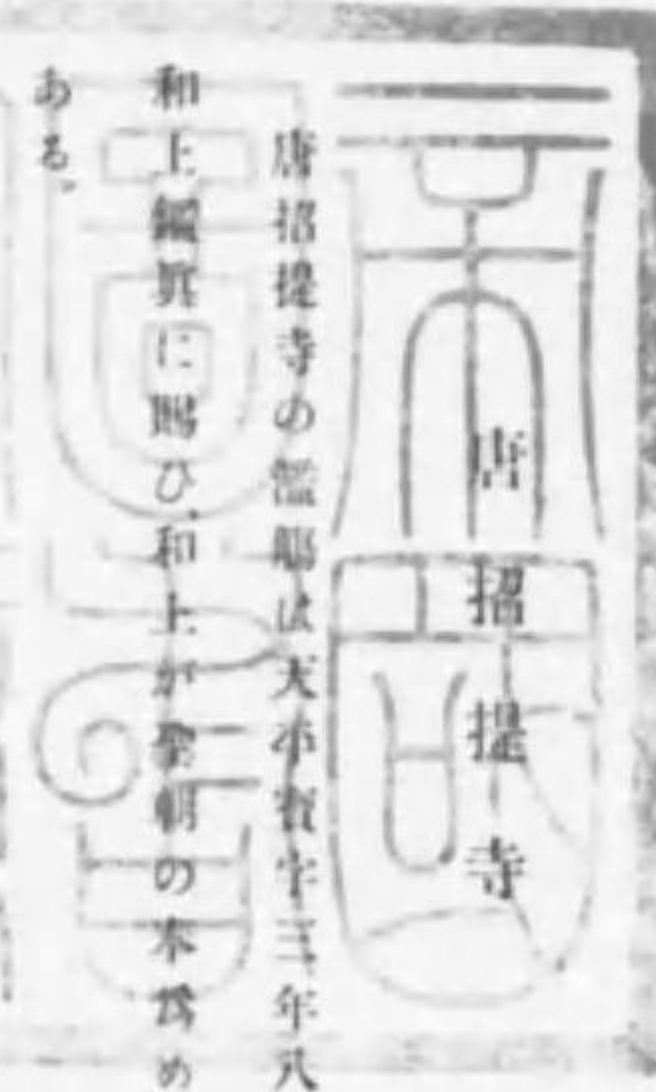
第一



圖版 三七	金堂 帝釋天像 (左正斜面)
同 三八	同 (左正斜面)
同 三九	同 (佛傳畫一節)
同 四〇	同 四天王 持國天像 (正面)
同 四一	同 (左正斜面)
同 四二	同 (正面)
同 四三	同 四天王 增長天像 (正面)
同 四四	同 (正面)
同 四五	同 (左正斜面)
同 四六	同 四天王 廣目天像 (正面)
同 四七	同 四天王 多聞天像 (正面)
同 四八	同 (右正斜面)
同 四九	勅額
同 五〇	開山堂 鑑真和上像 (正面)
同 五一	同 (正面)
同 五二	同 (左側面)
同 五三	同 (正面)
同 五四	同 大悲菩薩像 (正面)
同 五五	同 (右側面)
同 五六	東征傳繪 (第一卷第一圖)

圖版 五七	東征傳繪 (第一卷第一圖)
同 五八	同 (第一卷第四圖)
同 五九	同 (第五圖)
同 六〇	同 (第六圖)
同 六一	同 (第七圖)
同 六二	同 (第二頁四)
同 六三	同 (第六圖)
同 六四	同 (第二卷第二圖)
同 六五	同 (第五圖)
同 六六	同 (同)
同 六七	同 (第六圖)
同 六八	同 (第七圖)
同 六九	同 (第三卷第一圖)
同 七〇	同 (第四圖)
同 七一	同 (第五圖)
同 七二	同 (第六圖)
同 七三	同 (第四卷第二圖)
同 七四	同 (第七圖)
同 七五	同 (第五卷第一圖)
同 七六	同 (同)

南都十大寺大鏡 唐招提寺大鏡第一册解説
第二十一輯



唐招提寺の鑑真は天平寶字三年八月勅あつて官地を以て大唐大和上鑑真に賜ひ和上が奉朝の本爲めにその地に戒院を興したのにある。

日本佛教史上天平時代は於ける顯著な一事實は戒律制度の整備である。佛教は我が國に早く金剛密教に傳へられ、以來平城宮朝に於ては假令尼善信僧道光更には道璿等がこれを執行して來ながらな

は戒師教授師羯磨師證明師等の十師を具備した別受羯磨に缺けて居たのであつた。聖武天皇の朝天平五年四月僧榮寂普照又業行と傳へる二人はこの間を講たす爲めに師を覓むべき勅命を受け、遣唐大使多治比真人廣成に従つて唐に入る。時に唐朝玄宗皇帝開元二十一年である。同十四年玄宗天寶元年十月二人は歴程揚州大明寺に到り、僧鑑真に遇ひ、その法徳を識つて我が聖旨を傳へる。鑑真これに應じて翌年冬十二月僧衆八十餘人を率ひてその東征の途に上る。併し爾後事多くこの擧を妨げ、時日空しく十年を過ぎたのであつたが、天平勝寶五年十一月偶我が遣唐使が歸朝するのに會し、これ

に従つて海に入り、翌六年正月鑑真法進等八人は入唐副使大伴宿禰古麻呂と共に先づ我が國に著き、二月京城に入ると、雖て東大寺大佛殿前に戒壇が築かれ先づ聖武太上皇帝光明皇太后及び孝謙天皇へ、次に以下沙彌四百四十餘人への授戒が行はれ、茲に我が國の佛教界は沙彌必受の法十師授受の儀を備へてその顯著な一進展をなしたのであつた。

次いで東大寺戒壇院建立の宣旨が下り、鑑真は東大寺唐禪院に住し、大唐大和上と敬せられ當代の佛教界に重きをなしたのであつたが、又天平寶字三年八月特に勅旨によつて新田部親王の舊宅と備前國水田一百町とを賜ふと、聖朝の本爲めにこゝに戒院を起し、戒壇を設けて招提律寺の基礎を定めたのである。

本寺はこの草創後、天平寶字七年五月六日その開基鑑真和上の物化に會つてその棟梁を失つたが、法義義靜、如實、豐安等次第にその戒律の宗を傳へてよくこれを守り、又桓武平城嵯峨以下歷代朝家の庇護の下に次第に佛像堂塔等を備へ、施捨の封祿等を加へて南都の一大寺と成り、又東大寺、下野樂師寺及び筑紫觀世音寺の三戒壇と相並び、殊に鑑真大和上をその開基とするので、律宗根本の道場として佛教界に重きをなす。併し平安朝初期新部に密教興起のことがあると、本寺の宗とするところ風くその草創から密教的色彩を帯びて居た爲めにもよるが、早くこれを容れ、平安朝中期以降は戒律の儀や、一般僧門祖傳の風潮に同じ、又降つては法相宗興福寺の末寺となり、本寺の法門や、亂れる觀を呈するのであつた。

とは言へこの傾向はその反動を有つた。即ち平安朝末から鎌倉初期へかけて一般僧門に戒律嚴守類氣更新の風が起ると、本寺は流石古來律宗根本の道場だけに、第二十祖戒如律師の下に大悲菩薩覺盛と興正菩薩寂尊との二英哲を出し、前者は本寺に、後者は西大寺に據り東大寺戒壇院圓照上人と相應じて律宗再興の氣勢を南都に掲げる。寛元二年春二月覺盛が本寺第二十一祖として瑞世すると、その高徳に既倒の法輪遑かに立ち、大將軍頼朝の保護の下に寺門漸くに興り、その餘勢に創立以來は五百年に垂んとし、次第廢滅に至つた寺塔と佛像とはその再建と修補とを得て、本寺中興の業茲に成る。爾後六百餘年その間源氏に次いで足利徳川諸將軍家の封祿と諸信士信女の歸依とを得て、その宗とする所或は淨土或は眞言の影響を蒙りながら、なほ本邦律宗の本山として日本佛教史上常に重要な位置を占めつゝ今日に及んで居るのである。

一 境内光景

本寺は最初寺地右京五條二坊に位し、東は五條南北大路西は南北小路南は五條大路北は四條大路を各限とし、一院方四町を占め又その西山に別院を有して居たと傳へる。鑑真大和上の戒院建立の後、平安朝初に五つてその配下法義義靜如實その伽藍佛像等の整備に力め、次第金堂、羅索堂、不動堂、大日堂、彌陀堂、地藏堂、食堂、經樓、鐘樓、寶藏、僧坊等を建て、又第五祖僧正豐安は平城、嵯峨、淳和、醍醐の天子の御信任を得てこの志を結ぎ講堂、題經寶塔を起し、諸佛像又多く成り、

平安朝初期にはよく南都の一大寺の觀を呈したのであつた。併しながら、假令本寺は奇蹟的にも災火を被ること甚だ稀であるとは言へ、時の力と寺門の頹勢とは漸くにその伽藍に及び、平安朝中期以降その堂塔次第廢滅のことも多く、永久四年鳥羽帝の勅旨による伽藍修理の外再建修造等のことに乏しく、平安朝末期に於いては金堂、講堂、東塔等主要の伽藍の外は多く廢滅に歸し或は退轉に委ねられる。鎌倉時代初本寺がその再興の機に會すると、或は戒壇院、舍利殿、經樓、鐘樓、寶藏その他の諸堂坊再び或は新たに興され、或は金堂、講堂その他の堂塔修理の功に會し、本寺はその伽藍の面目を新たにす。さうして以後大神これに災すること又稀——遺英本寺所傳にこのことを大和上唐土將來の舍利を警護するといふ本寺の鎮守海徳龍王の奇瑞に歸す——であつたが、震災は屢々これを襲ひ、永正三年五月七日には西塔羅索堂、具吹堂、文殊堂、北室、中門、東西兩門、四方築地、坊院を悉く破壞せしめ、次で文祿五年閏七月十二日には彌陀堂、不動堂、鐘樓、戒壇院、庫院、僧坊、題經、山門、樓門等を悉く傾倒させ、金堂、講堂、東塔等を破壞せしめ、更には寛文年中には東塔の九輪を傾かしめ、而も寺勢その再興の力なく、諸伽藍次第に廢滅に歸して行く。下つて元祿年間將軍綱吉の歸依に寺運やゝ興らうとしたけれども、末勢の勢復た振はず、更には歳月の堆積は風雨の侵蝕を伴ひ、何時しか東塔、彌陀堂、地藏堂、大日堂、舍利殿、禮堂、沙彌堂、法起堂その他の堂塔を漸滅に歸せしめ、今は僅かに南門の内金堂、講堂、鼓樓、鐘樓、寶藏、山室、寶藏、經樓、僧坊等を殘すのみである。

一〇、一一 同 内陣支輪板及天井板

一二 同 鴟尾

一三一七 同 建築圖

正面建圖 側面建圖 縱斷面圖 橫斷面圖 平面圖

金堂は傳へて少僧都如實が有緣檀主等を率ゐて建立する所と言ふ。もと中門から金堂に連なる題經堂、東西脇各五間、東西脇各門北十三間、脇門南各四間、中門東西各八間が淳和皇帝の勅旨によつて建てられて居たのであつたが、文祿五年秋閏七月の地震に傾倒し爾後その跡を絶ち、本堂は今孤り立つて居る。

その屋根の大棟東西兩端には鴟尾を上げる。その西方のもの(第十二圖)は天平時代の作、東方のものは後世の補作に係るものであつて、その背面に此御堂元享三年癸亥春三箇月之間成上葺畢以此大同六月候西方師匠之作者壽王三郎大夫正重の銘がある。本堂七間四面の南側七間と東西兩側面の各南寄一間とは、須賀の上には壁を作るが各柱間には壁又は扉等を設けることなく、吹き放しのまゝに七間八本の圓柱が列柱の態を作すことをその顯著な特徴として居る。これは當時の宮殿建築の制であると言ふ。柱は前時代まであつたエンタシスを有たない。七間三面に作られる室内は東西兩面は三面とも壁を築き、これに欄子窓を設け、北面は東西各一間に同じく壁を構へ、欄子窓を設ける外、中五間は雙開きの板扉を作り、北面は中央一間に扉を設ける外、皆壁を築き、これに欄子窓を設ける。外

第一圖は現本寺内光景で、金堂の西なる境内の一角に立つて諸伽藍を眺めたのである。最も近いのは金堂、左手の入母屋造の大皮は講堂、その手前に假鐘樓あり、金堂講堂の間には鼓樓、その奥に禮堂の一部が見える。塔婆の碧空に聳えるなく、題經の輪々と堂塔を繞ることのないのは淋しいけれど、各堂が翼々相列ねて居る様は如何にも壯觀であり、而かもその伽藍が法隆寺に次いで建築年代の古いものを揃へて居るのは珍しいことである。

二一五 金堂

正面、左正斜面、左側面、列柱
 屋根四作道 木瓦葺 七間四間 東西九十二尺 南北四十八尺
 軒行九十二尺 檼間四十八尺一寸五分 軒高二十尺七寸五分 棟高九十一尺六寸

六 同 扉

七一九 同 内 觀 同 天井

部軒の組物は前時代よりは進んで完全な三つ斗を有し、三千先の構
 を取り、その間通肘木の上下に斗束を設ける。木割は綜じて雄健の
 趣を有つ。種は断面圓形の地種と四角形の飛檐種との二重である。
 格間の軒天井を有つ外、こゝには樂師寺東塔には現はれて居ない支
 輪を見る。支輪の傾斜は極めて緩やかに低い。軒天井を承ける臺
 股繋虹梁共に亦前代に見ない變化のある曲線を有つ。これ等は多
 く丹色に塗り支輪支輪板は今も甚しく剝落して居るが極彩色の跡
 を遺す。南面の扉には丹塗の上に九花紋數箇を畫く。その文様の
 彩色は何色であつたかは明らかでなく、たゞ地塗と見える胡粉のみ
 が残つて居る。遙かに天平最初のものとの定め難く鎌倉期のものか
 扉にこのやうな文様を見ることは前後を通じてその例が甚だ少い
 ので注意され、又本堂の内部支輪天井等が極彩色文様をもつて飾ら
 れて居るのと内外相應じて美しいことである。

内部はこれを内外陣に分つ。東西兩側の各一間と北側の一面七
 間とを外陣とし、これに包まれる五間二面を内陣とする。内陣には
 須彌壇を設け、これに中央に盧舍那佛、その東脇に樂師、西脇に千手觀
 音、これに侍して梵釋四天王等像を安んじ、その背部三間の柱間に板
 壁を張る。内陣の天井は支輪小天井を備へた折上げ格天井に作ら
 れ、虹梁四本がこれに架かる。さうしてこれ等はすべて彩色せられ、
 天井板、支輪板、虹梁等には極彩色を以て佛菩薩像寶相花、蔓草、雲等を
 描き、格間、支輪、臺股、柱頭等にも亦極彩色を施す。又本堂の古記録
 によれば、須彌壇背後の板壁にも、佛像が畫かれて居たのである。外

陣は内陣から通肘木、頭貫及びその間の壁によつて區別せられ、又そ
 の天井は内陣のものより一段低く作られ、又内陣のやうな裝飾的色
 彩を見ず、直截にその別意を明らかにして居る。

大體このやうな様式を有つ本堂は假令文永七年、元亨年中、元祿五
 年及び明治卅一年等數度の修繕あり、殊に大棟は最初のものよりや
 や高く上げられ、從つて屋根の勾配も亦急なものにせられたけれど
 も、その全體に於いてはなほよく古形を存し、天平時代の建築遺例中
 顯著な一つである。東大寺三月堂はその鎌倉時代に補足された禮
 堂の爲めに外部の綜觀を缺き、新樂師寺金堂はその規模小なり、法隆
 寺佛法堂はその莊嚴に乏しい間にあつて、獨りこれ等諸々の遺骸を
 光たし、偏へ圓堂建築としての法隆寺夢殿塔婆建築としての當麻寺
 東塔と共に天平時代の建築中貴重なるものである。

次に我々はこゝにその建築美を推ふのに、本堂は先づその外觀中、
 前面からこれを眺めれば、その軒の出の思ひ切り大きいこと、前に
 遊離した列柱の後に吹き通しの一間があつて、その後内陣が控へ
 て居ること、さうしてその總じてのプロポーションや部分の形状
 やに少しもこれを害なふものゝないこと、をその主要な理由とし
 て、そこに言ひ知れない深みの存して居ることが實にその顯著な一
 特徴であつて、人は已にこの外觀に於いて堂内に居す佛達の莊嚴を
 思ふ。この限りに於いては本建築は日本の佛教建築の遺例中實に
 第一流に屬するものである。又本堂の外觀美の更に數へられるべ
 き著しい一つはその列柱に於いてのものであつて、その個々に於い

て已に莊重な趣を有つ八本の露柱が吹き放しに居並ぶ様は或はそ
 の遊離の感によるのであるか、これを遠く斜めに眺め、或は石壇の上
 にその下を逍遙ふものをしてよく悠久の心を抱かす。人は何時と
 知れない未來を或は寧ろより多く過去を眺め、或は彷徨する心とな
 る。而かもこの心又心を誘つてか、人はそこに言ひ知れない愛著の
 念を感じ、夕陽が已に生駒の峯に落ちようとし、吹き放しの壇上
 に列柱がその八つの影を投げる時はこの思殊に切なのを覺える。

本堂の内部も亦その内陣の折上げ格天井の構造とその各部の彩色
 とに於いて美觀を成す。東大寺三月堂はほぼ同様式であり、殊にそ
 の莊嚴の天蓋に美しいが、本堂のものに比べればその規模が小さく
 又その五彩の美を有たない。本堂はこの天井の彩色美に於いて特
 筆せらるべきものであつて、風凰堂に於いてその極頂に達する先蹤
 をよく成して居るのである。

なほ本建築はその部分に於いても細心の注意によつて美觀を現
 はさうとして居る。その屋根の降り棟が四隅に於いて雨つの軒並
 びと爲す角は互に相等しくなく、而かも軒下に於いては隅木はよく
 これを二分して居る。難事であるこの二つの構造の結合を敢て
 したのはその屋根の南北の勾配を緩やかに美しくする爲めに外な
 らないと言ふ。又列柱の東西兩端の間は他の間よりも狭くし、更に
 は極もその各の間隔をもその直徑より小さくしてよく視錯覺を避
 け、専ら美觀を求めて居ること等皆藝術的技巧に外ならないのであ
 る。

一八一〇 金堂 盧舍那佛像 正面 頭部

夾貯造 坐像
 像高 十一尺二寸 白頭 三尺五寸 白髮際 一尺九寸五分
 眉 二尺五分 面長 二尺五寸五分 臂長 六尺一寸五分
 膝長 八尺一寸五分 膝高 一尺六寸五分 坐高 六尺五分
 頸長 六尺七寸八分 頸圍 八尺八寸

一一一 光 背 一部

木造
 聖約十七尺 幅約八尺五寸

金堂内中央に本尊大毘盧舍那佛像を安置し、その左右に樂師如來、
 千手觀音菩薩像を侍立せしめ、又これに梵天、帝釋天及び四天王像を
 配置す。

盧舍那佛像は本寺草創以來の本尊である。盧舍那佛は華嚴思想
 根本の理想の權化であつて、その像は海印三昧に入つて法界身を現
 じ、蓮華藏世界に住するの姿に現はす。天平時代一世の尊崇を聚め
 た東大寺大佛又これであつた。鑑眞の我が邦に於いての最初の授
 戒は聖武皇帝以下の爲めに東大寺盧舍那佛前に於いて行はれたの
 であつたことを思へば、大和上草創の本寺が又これをその本尊とす
 ることは自然のことではなくてはならない。さうして本像はその光
 背に一千の化佛を附し、今は渾滅に歸してゐるけれども、寺記によれ
 ば、本像背後の板壁及び柱に二千の釋迦佛像が畫かれて居ることを
 以てすれば、華嚴思想系に屬し、内に大中小各千の釋迦を立て、以て
 盧舍那佛の居す蓮華藏世界とする梵網經の教主として造立せら

たのであらう。

本像は平安朝初の寺記には義静、近世のものには思託及び曇靜の作と言ふ。併し大正七年本像修理の際その臺座遶肉の板に造漆部造師麻呂物部廣足生沙彌淨福等の各異筆であつてその書體天平時代のものに適ふ墨記が発見された。その漆部造師麻呂の名はこれを當時の文獻上に求め得ないけれども強ひてこれを類似に求めれば淳仁紀天平寶字八年十月六日條に外從五位下に叙せられた漆部宿禰道麻呂を得る。上に造字を附し本像が夾紵像であることを思へばその製作者となすべきであらう。物部廣足は聖武紀天平三年正月廿七日に外從五位下に叙せられ同四年十月十七日に典樂頭となつた物部韓國連廣足に當るものと知られ、もつて造寺造像の任にあつた官人となすべく、その署名であらう。沙彌淨福は造像事に携はつた本寺の沙彌と解すべく、招提千歲記傳律篇中に擧げる義靜門下清福が或はこれではあるまいか。古寺記に本像を義靜造立とすることはこの説に力を添へ、この説は遂にその義靜説の意義を定め得るものではあるまいか。さうして見れば我等はこれ等の墨記のよくその造立の時と人とを明らかにするものであつて、即ち本像は天平寶字三年を餘りに下らない時、これ等三人の助力を主とし、義靜の知事のもとに成つたのであらう。我々は茲にこの発見のあつたことを喜ぶ。

本像は又同じく大正七年修理の際我等に明らかにせられた所によれば、二寸角ほどの木材の粗い枠組の上に夾紵法によつて造形せ

られた中空の像である。漆布は薄い所は八九回厚い所は十三四回これを重ねて居る。寺記に以龍造之、以布及漆重十三返云と言ふものはこの空洞説話を語るものである。像身全部金箔を押し居る。鎌倉期修理の際箔を重ね置いたらしいが、今それは殆んど剥げ盡し、當初のものが露はれて居る。

我が國の夾紵像法は當然これを支那大陸から受けて居るのであるが、その傳來の時はこれを明らかに成し得ない。現存の古記録上では大安寺寶財帳に録する天智天皇の奉造請坐したまへる即四天王像四軀を最古とし、以後屢々これを見、又遺品上これより古いものを見ないこと、更には飛鳥奈良兩朝に於ける造像材料の變化の迹を尋ねれば、先づこの頃から次第に興起したものと考へられる。勿論漆料の取扱は早く用明紀に初出する漆部の一族がこれを行ひ、又造像上でも法隆寺百濟觀音像の上半身には漆の塗布せられて居るのを見るけれども、夾紵像法はそれより後の傳來發達と見られる。さうしてこの造像法は天平時代に於いてその隆盛を極め、その文化の衰頹と共にその影を没して居るのである。さうして本像はこの夾紵像の術の我が國に最も圓熟した時に造立せられ、而かも、永仁二年、延寶年中數度の修理を経ながら本體光背臺座等よくその最初の體態を遺して居る。又その盧舍那佛であることから、かの天平一世の文化の權化である東大寺大佛の往時を想見せしめるものとして注目すべきものであらう。

次に思ふのに大和上鑑真に従つて我が國に渡來した人々の中に

は僧侶の外繪師玉作人彫刻大工等の多くの技藝家が含まれて居たのであり、殊にその渡來の時は彼の地は玄宗の世の天寶年中であつたことを以てすれば、これ等の人々によつて我が國に齎らされ、やがてそれ等の功に成つた本寺の諸佛堂諸佛像等の藝術は實に盛唐のそのの直流に屬すべきものであつたことは明らかなことである。さうして本盧舍那佛像は事情かくの如きものであり、かくてその表現の如何にも大陸的な雄大性に富み、且つその技巧のよく圓熟して居ることは直ちに期して明らかなことであるが、大和上によつて將來せられたこの造像のことは、この時代の他の孰れのそれに比べても、より以上集團的であつたといふ點に於いて特筆せらるべきところがあり、又既に前から小規模にさうして度々に將來せられ、既に早く我が國に於いてその幾分の變化なり消化なりを経て居るものと比べれば、より以上大陸直流に屬すべきものであつて、本寺の佛像、殊に本堂の三尊像が東大寺、法隆寺等に遺存して居る天平盛期の諸佛像とやゝその趣を異にして居るのは、これを單にその製作の流派の區別としてよりは、またこのやうな事情の下に於いても解せられるべきものであらう。

さて今本像に對するのに人の心は先づ莊重嚴肅の氣に打たれるであらう。そこには一つの實に偉大な内容性の存在することを意味す。この意識に裏づけられるものは本像がその全體に對して部分の均勢をやゝ大きくして、その佛體は圓滿な相と堂々とした體とを有し、その光背は廣大な構へと莊重な造りに成り、さうしてその臺座

は豊麗な運轉と板とを備へて居ることである。而かもその技その術の決して細技に傾かず、如何にも磊落であり、部分の印象が些も全體の印象を壞すやうなことなく、極めて大きく纏つて居る。殊にその顔と手とがしかく美しい。これ等の諸點はこれを一度下つて平安朝中期以降の定朝佛と比照するに於いてよく明らかならう。鳳凰堂の阿彌陀像は形式優美、技巧は繊細で、又佛體運轉殊には光背が如何にも軽く浮き上らうとする形を現はして居るのに對して、本像は造形總じて著實又素朴、その佛像は地上に重く安らふ様を成す。而かもかの阿彌陀像の有つ趣致はかの裝飾的な華麗な天蓋の中に包み留められて居るのに、本像の有つ氣宇は或は本堂に凝ざり、或は地を這ひ、刺さへその堂屋をも貫いて蒼空に擴がり切らうとするではないか。そこに天平彫刻の一特質と通ひつゝ、本像の藝術的偉大性を見るので、その大きさは華嚴經梵網經に於いて、手世界千百億世界の釋迦法身として立つ盧舍那佛に實に適はしいものであるかの感を抱かしめるであらう。

またその部分的考察に就いては、先づその頭部の大きさの全體身に比べて大きく、而かもその顔は言はゞ豐滿で、額は言はゞ短形を成して廣く、額は極く豊かで柔らかな肉付を示し、殊に頸部は甚だ太く又短かく、さうして目は末長く切れ、東大寺三月堂本尊像や聖林寺十一面觀音像等とはまた異つて居る。その胸部腹部さうして四肢も亦頭部と同様に實に豐滿の相をなして居て、やゝ鈍重の氣の隨ふかにさへ見える。さうして本像の有つこの重厚な感じはその光背臺座

の形式に於いても見られる。而かもその細部を見るのに顔面、手指などの象形に於いてよく精細且つ婉曲な線なり面なりを現はした。但重厚にのみ終らしめず、さうしてこの二趣の對立しながら併存して居るところに本像の特徴が擧げられる。

最後に局部に就いて言ふとなほ本像は殊にその側面が美しい。その眼は鋭く切れ、顔から鼻梁への線は直截の氣が多く、口もとがよく轉つて居て森嚴な趣を現はす。その前面に比べて甚だ數の多い側面の衣襞はなかく、自然の致に勝れて居る。又光背の最高部につけて居る大焰狀の透彫、第廿一圓はそれ自身で宛かも一光背たるかの觀をなして居るが、その如何にも簡潔ながら賑やかであり、又莊重の趣に勝つたもので、定朝式飛天の如何にも輕快な致を成すのと好箇の對照を成し、又速舞に於いても同様の比較の成されるなど、また本像に於いて注意せらるべき點であらう。

二二二—二四 金堂 藥師如來像

正面 右正斜面
左側面
夾貯造 立像
像高 一丈二尺二寸 自重 二尺三寸三分 自重 一尺
五寸 面幅 一尺五寸五分 面長 一尺六寸五分 臂長
四尺一寸七分 額幅 二尺九寸三分
光背全長 一丈六尺二寸五分 額幅 七尺六寸
額高 四尺一寸 額内徑 二尺一寸

金堂の中尊像の東側に侍立する藥師如來像は寺記に古くは如寶新しくは思託又は軍法力の作る所とし、中尊像同様亦夾貯像法を以て造り、上に念符を押す。

らく千手觀音像のものと入れ換つて居るのであらう。千手觀音のものとしては身光は脇手のあることから肩幅廣く造らるべく、興福寺本堂所在もと食堂安置の千手觀音像は明らかに鎌倉時代に本寺のこの千手觀音像に倣つて作つたものであるが、この藥師像に現在著いて居る光背と同形式のものを著けて居るのによつても傍證されるであらう。なほ本像は弘安五年及び大正六年に修補せられて居る。

二五—二七 金堂 千手觀音菩薩像

正面 同上半身
左正斜面 同上半身
夾貯造 立像
像高 一丈七尺六寸八分 自重 四尺四寸 自重 一尺四寸四分
面幅 一尺九寸二分 臂長 五尺三寸 額高 四尺五寸
額内徑 一尺七寸五分 額高 四尺一寸五分

二八、二九 同 光背 一部

盧舍那佛像の右に侍立する本像は本造で、上に薄く漆料を塗り金箔を押して居る。その作者に就いては金堂の上記二尊像は寺傳に共に鑑真和上配下の人に歸して居るのに、本像に於いては物語中のものとなり天平寶字年中露深く寺地を閉して人の眼を蓋ふこと七晝夜なることあり、露消ゆれば寺の西北方二町程の所、古來露山千手谷と稱すにこの像の出現あり、これ天人の作る所として寺家古くから堅くこれを信じて居る。

この物語はたゞ徒らな傳説でなく、その際によく本尊それ自身に就いて語るところを存しては居ないか。本像の前に立つたものは

本像も本寺草創の際に中尊並に千手觀音像と相前後して作られたものであらう。その各像が孰れも同時代同様式に成つて居ることによつても、また金堂がその内陣の棧、即ち須彌壇、後壁、天井等の構造からこの三尊を安置するのに適つて居るのでもさう解かれる。

製作に於いて本像は本尊盧舍那佛像と同様の事情にあり、奈良朝末期に於ける新渡來の作風のものである。勿論同じ唐朝風のものとして前から渡來して居たものと相通しながら、その形態に重厚の氣多くして、典雅な趣に乏しい嫌がある。少くとも在來のものがその優雅豊麗なものとして、そこに日本化したところがあるかのやうに思ひ做されるのに對して、これに於いてはそこになにか他國的なものを成するかに思はれる。とは言へ盧舍那佛像とは別手に出でたものと思はれる。即ちその部分的な造形、例へば面觀手指などに彼の像に見る程の精技が求められない。とは言へその衣文に於いて立像として——この時代の彫像中如來形、立像丈六佛としては唯一の遺品である——兩臂に懸り垂下する袖のそれなど坐像に於けるとは又別趣の巧技を見せて居るのが賞せられる。又その腹部に生じた衣襞を兩脚の間に流下せしめる作法は、東大寺三月堂本尊像の寶冠中の化佛像と共に遺品中の古例として注意して置く。

又光背の玉椀の間の帶部にはもと裝飾として彫刻蔓草文が附せられて居たので、今所々にその一部を残して居る。

光背は像と同時に作であるが、熟視するのには、その身光の幅が像の肩幅に比べて大きくて適合しないのに氣付く。憶ふにこれは恐

この傳説を信するやうになりはしないか。少くともそのうちに或る實を感得しないであらうか。言ふ本像に面したものはそこに或る不思議さを、或る神秘さを感するであらう。人はその頭上の十一面の羅列と一千の實數ある手の射出とに奇異の眼を眩る。實に不思議な姿ではないか、絶妙な巧技ではないか。人その人工の域を超えて居ることを思つて、これを天人の作とすることは又自然のことであらう。とは言へ今こゝにこの傳説が奈良の昔にあつたといふのではない。たゞこの像に於いてかく言はれる由があり、その造立の時に於いては未だ佛像にしてこのやうな奇形と妙巧とを併せ得て居る巨像の例を見なかつたのではないか。それは奈良の昔に於いてもまた人々の心を打つた不思議であり、それがこの像の特質をなして居ることを思ふのである。又その面貌にも奇異な表情がある。その廣い額、豊かな頬などは藥師像のものによく似通ひながら、そのより大きく見開いた眼元には神秘な趣の深ふのを覺える。これは中尊にも藥師像にもこれを見るが、本像に於いては殊にその顯著なものを見る。

次に本像の技巧的方面に就いては、藥師像と規を一にし、その形態、その佛體諸部の均衡の取り方例へばその直立の體形から顔肩胸腕等の諸部の格好なり釣合なり、又手指や衣襞等の細部の形象に至るまでよく相俣して居る。併し本像は千手像としてまた特殊の巧技を示す。即ちその兩脇に射出する千手に於いては、一見それ等は同大の四十二本の大手と、その餘の同大の小手とに分けられて居るや

うに見えるが、その大小各手はその観者からの上下遠近の位置によつてその大きさを變へて居るなど苦心の迹が見られる。

本像の光背は既述のやうに樂師如來のものと思はれるが、その板面や縁に著く唐草文様や火焔は正しくその雄麗な趣に天平時代の精巧を示し、實蹟に餘ある感がある。

四に言ふ本像は寺記によれば文永七年に修理せられ、又最近大正六年修繕の時その足柄後面に墨書を以て、文治元年歲次七月依地動令顯例仍奉同年九月廿日修造之云々と銘記するのが發見せられた。

三〇—三五 金堂 梵天像 正面 頭部 蓮座墨畫全形
同部 同 同
三六—三九 同 帝釋天像 正面 左正斜面 左背斜面
蓮座墨畫一部

木造 著色 立像
梵天 像高 六尺二寸二分 白頭 一尺二寸二分 白髮際 五寸八分 面輪 六寸二分 耳 七寸九分 臂 一尺八寸七分 額 二尺〇三分 下軀座一邊 二尺三寸五分 本座高 一尺 蓮座一邊 一尺 下軀座一邊 二尺三寸五分
帝釋天 像高 六尺二寸七分 白頭 一尺一寸八分 白髮際 五尺六寸五分 面輪 五寸九分 耳 七寸六分 臂 一尺九寸三分 額 一尺七寸八分 蓮座高 一尺一寸二分 蓮座一邊 一尺三寸七分 下軀座一邊 二尺三寸五分

金堂須彌壇上の護法神梵天帝釋天並に四天王像は本尊丈六三體に比べてその形が甚だ小さい。製作は本尊と同時であらう。古寺記にはその作者を如實として居る。

本像は木造で、その形態をはゞ完成に近いまで彫み、その上に薄く

漆料を塗つて仕上げて居る。この法は夾紵像と擬はしめるもので、奈良朝末から平安朝初へかけてその流行を見、平安朝初に興る木彫法の母となるのである。恰かもこの時期をその興隆時代として居る本寺はこの種の造像に富みその遺品が多い。今この梵釋二天像を見るのに、その頭髪や衣の裾の邊りには漆料を厚く盛つて柔らかな彫形を示して居るのが注意せられ、又衣裝も同じく塗料のために夾紵像に於けるそれの如く柔らかな味を有ち、平安朝初の純木彫法のものに見るやうな鋭い刀法を示さないことにもその特徴を現はして居る。

次に本像は本尊三像に似てその形相豐滿、その部分的の象形は簡にしてよく要を得、又種々巧技を示し——例へば袖口や裾の裾の縁に於けるやうに——て居る。殊にその顔面に於いてその切れ長い眉と眼端然とした鼻口、豐頬、肥頸、又温和にして嚴肅な表情は盧舍那佛像と酷似し、その作者の同じであるかを想はしめるところがある。又その風姿に宏大な氣宇を有つて居る點に於いて、東征の大陸人の作であることを背はしめると共に、その法量に於いてこそ本尊三像に鈞合はす小さいけれど、よくそれ等の脇侍護法神像たるの資格を備へて居るものと言ふことが出来る。

尙この兩像孰れもの臺座の六角形上框座に蓋はれて居る蓮座肉部の上面に墨畫のあるのが大正六年本像修理の際に發見せられた種々雑多なものがいくらかの文字と共に畫かれて居るので、それを挙げ列べることはこれを觀者の興味に任せることゝしたいが、總て

多聞天王 正面 右背斜面
像高 六尺二寸 白頭 一尺一寸九分 白髮際 六寸七分 面輪 六寸七分 耳 八寸六分

壇上の四天王像は一本造、この像では漆料は頭髪部に毛筋を現はすために著けるのみで、他の部の彫形にはこれを用ひて居ない。一本造の習としてその體軀直立に近く、四肢のこなしごちなく、ひたすらその忿怒の面貌によつて示威の表現に努めて居る。そこに形式に調和を缺いた點があり、その技の四天王像に適しからぬを思はしめるものがある。たゞ部分的にこれを見ると、その彫技に沈著雄勁の風あつて、又梵釋像と相似し、これまた同一或は一味の作者たるを想はしめる。さうしてその面貌に於いて又その衣裝に於いての如く大安寺四天王像などよりは巧緻な刀法を示し、右四天王像中の優作として推挙するに音ならざるものである。

四九 勅額
木造
像 四尺九寸 横 三尺五寸五分

向つて右縁邊一條と四縁の莊嚴とを缺失して居る。寺傳に孝謙天皇の勅筆で天平寶字三年八月本寺草創の際に賜ふ所、もと講堂又云中門に掲げられたものとする。

細直な字畫に依り、如何にも簡潔な態を現はす。奈良朝の書となすべく、その彫刻法は字畫を勾勒體に刀を入れて示し、その肉著けはや、圓味を帯びさせ、又畫の交る所はその重りを示さないやうに作

全く戲畫戲書であつて、その畫かれた場所が全く外面には露はれない所であるので密かに爲されたのであらうが、その内にこゝには記述を避けるべきものなどまで現はれて居り、これが佛像に於いてのことであることを奇異と驚歎と次いで興味をもつて見る次第である。その畫かれた時代に就いては或は奈良朝造像の時と言ひ或は鎌倉時代の修理の際と言ふが、その繪の體や書の態からしてこゝには奈良朝のものとする。最も敬虔なるべき奈良朝造像の時にかくの如きものゝ作られる由の認められないとの難に就いては、中尊盧舍那佛像の臺座蓮肉内の墨書にも、新樂師寺十二神將四院羅大將像臺座足の墨書にも同様製作當時のものにして、戲書體の認められるあり、又正倉院御藏經論に奈良朝の戲畫あるなどのことをもつて答へるであらう。

四〇—四八 金堂 四天王像

木造 著色 立像
持國天王 正面 左正斜面 背面
像高 六尺一寸 白頭 一尺二寸八分 白髮際 六寸七分 面輪 六寸三分 耳 八寸九分
增長天王 正面 頭部 左背斜面
像高 六尺二寸五分 白頭 一尺二寸 白髮際 六寸五分 面輪 六寸三分 耳 八寸六分
廣目天王 正面
像高 六尺二寸三分 白頭 一尺三寸一分 白髮際 七寸一分 面輪 六寸二分 耳 九寸五分

り最も古式に属するものである。

五〇—五三 開山堂 鑑眞和上像

正面 頭部
左側面 背面

紙製 著色 坐像
像高 二尺七寸 白頭 八寸四分 前額 五寸三分 前髪
七寸二分五厘 髻長 二尺 髻幅 二尺五寸 髻高 五寸
座高 一尺六寸 額幅 二尺五寸

舍利殿の西北隅に接し小高い處に立つ開山堂の本尊である。現今の開山堂は天和年間將軍綱吉公の寄附建立になる處と言ひもと寶藏の東北に當つてあつたのを近年今の地に移したのである。開山和上のことは既に述べた。

斯像は天平寶字七年三月上旬本寺唐僧忍義が夢に講堂の梁が折れ落ちることを見乃もつて和上入滅の兆なりとし、依て和上の弟子唐僧思託この像を作ると傳へられて居る。和上は我が留學僧輩等の懇願に依つて東征の途に就いたが、障難多くこれを妨げ、その内にも傷ましいのは勞苦の果終に明を失するに及び、我が國には盲の姿で到つたのである。又和上は豫め命終の日を知つてその朝に至るや端坐し怡然として遷化すと言はれるので、本像は即ちその盲の端坐の姿に現はされて居る。一見その自若とした姿は一世の戒律の師であつた大徳の像として如何にも適はしい思がする。

本像は珍奇にも紙張子の像で、その材料や造像法の關係から來許像に最も近い作風を示すが、また異つた所を現はして居る。即ち同じく外形は柔か味の感せられるならかな曲面から成り、その顔面なり衣壁なりはどこにも角張つたところがなく全く圓みを帯びて

象られて居るが、夾紵像より更にその特徴を顯著にし、造り出される衣壁などは極めて低く平たい。たゞ現状は修補等の爲めに原狀より更に然かなつて居るし、尤も大體に於いてはかく觀らるべく、かくて像は極めて穩やかな表現を帯び、その盲にして端坐した姿として如何にも適しいものとなつて居るのを賞する。而もそこには和上澄心三昧の境地なり、諸の藥物の眞偽を鼻覺をもつて辨別し、よく遠はなかつたと言ふ感性なりを現はすものあり、和上傳神の像として尊重すべきものである。製作時代はその雄邁な技法からして寺傳をほゞ信すべきであらう。

五四、五五 開山堂 大悲菩薩像

正面
右側面

木造 著色 坐像
像高 二尺九寸 白頭 九寸一分 前額 五寸五分五厘
前髪 七寸五分 髻長 一尺九寸 髻幅 二尺二寸四分
座高 五寸三分 髻寬 二尺八分 額幅 四尺二寸八分

もと菩薩の住院應量坊に安んせられて居たのを同院滅後には開山堂本尊の脇に移し置いて居る。大悲菩薩覺盛は本寺中興の祖と仰がれる人で、覺盛は諱字は學律、自ら窮情と號す。大和國服部の郷の人で、建久四年生る。年や、長じて興福寺金吾法師に就いて剃髮し、唯識俱舍に親しみ又坐禪を好む。建曆二年廿才の時解脫上人が戒律の教を興さうとするのに從ひ、貞應元年夏初めて安居して益々精進し、又高山寺明惠上人に華嚴を學び、西大寺戒如和尚に表無章、梵網古述を問ひ且戒律を受くと云ふ。偶々西大寺寂尊が大いに律宗を興さうとして居るのを知つて、慈禪上人と共にこれに參じ、終に嘉

續二年秋三人相語つて東大寺法華堂に於いて彌勒慈氏尊を本尊として大乘三聚通受の法に依り、各々自誓して近事、息慈等の諸戒を受け、後律幢を興福寺密松院に建て多く道俗を化し、又曆仁元年十月假



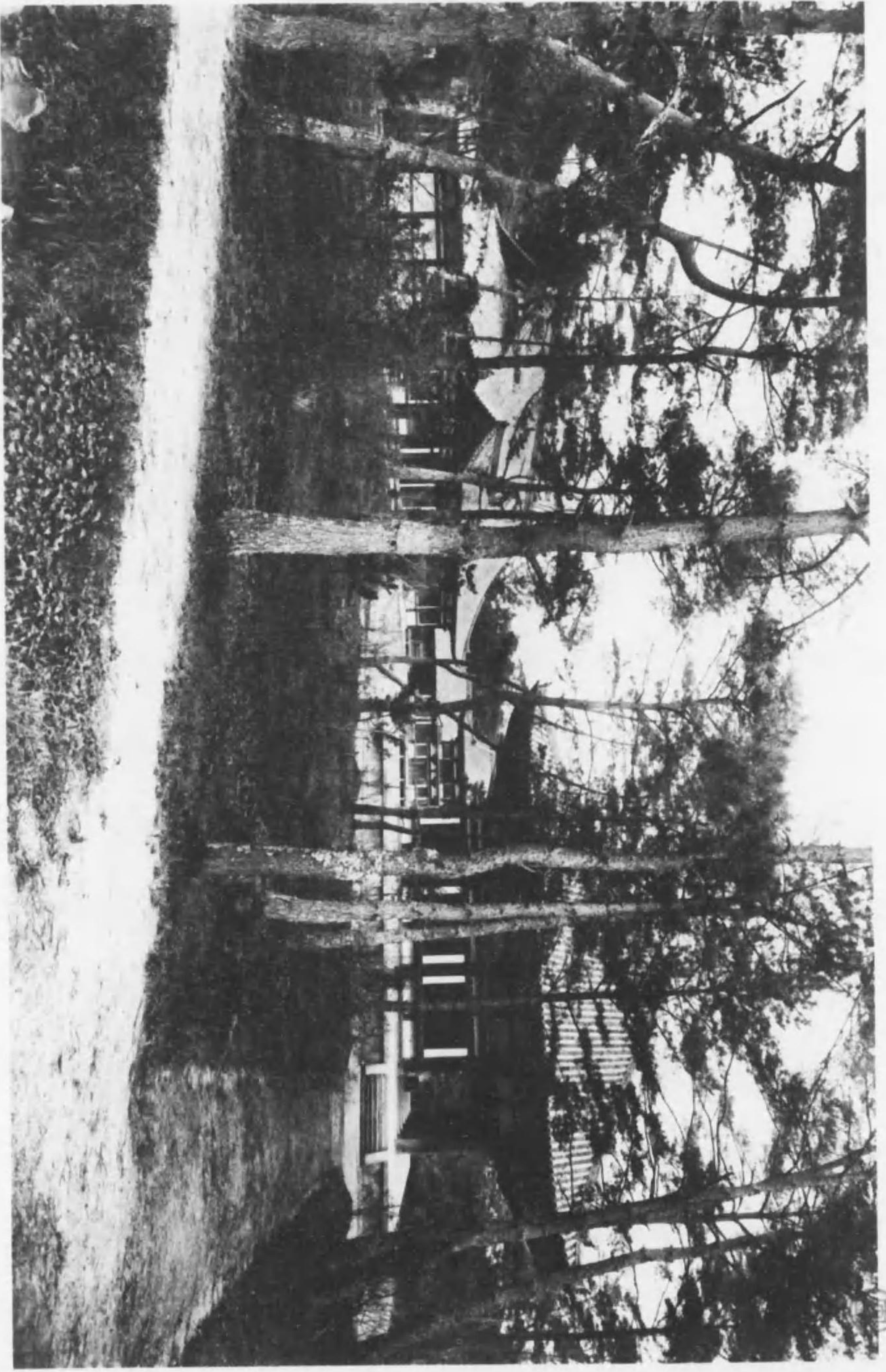
大慈菩薩像内書

尊が西大寺に結界するのに當つて請せられて羯磨に乘り四分布薩を行ふ。仁治元年四條天皇及び皇妃公侯に菩薩戒を授け奉り、次で寛元二年春三月本寺に瑞世し、内に中興の業を成し、外に戒律の振興に力め、能く世の信望を聚む。建長元年五月十九日自ら命終を知り、淨衣更新し、首北面西し、右手をもつて頬に著け、左手に香爐を執り、泊然として化す。壽五十有七。塔を西方院に立て骨を埋む。元徳三年秋後醍醐天皇勅して大悲菩薩と號を賜ひ、威徳を流はし給

ふ。著作梵經述造二十卷、表無表文集七卷、菩薩戒通別二受鈔、菩薩戒造偽鈔各一卷あり。

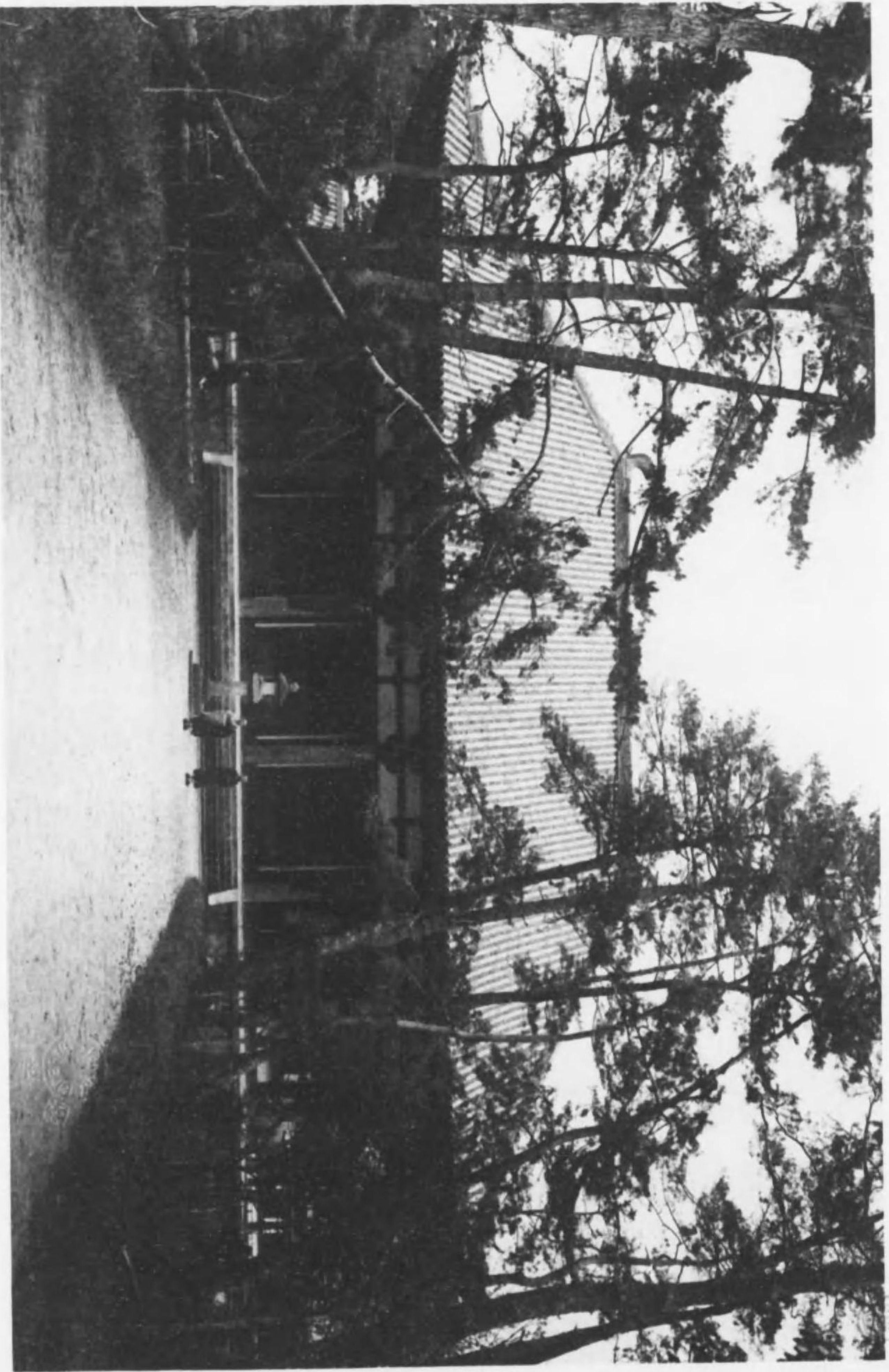
こゝに掲げる菩薩像は寄木造、玉眼嵌入、その内部背面にある墨書銘文によつて明らかになやうに、應永二年招提寺大佛師成慶の製作に係る。佛師成慶の名は他に應永年中興福寺中門の持國天及び増長天等像の作者として知られて居たが、その二天像は遺存しないので、本像によつてその作風を求めることが出来た。即ち銘文中に成慶は自ら康慶之流と言つて居るが、これは彼が銘文中に知られるやうに興福寺の住であつたこと、この像に康慶の作である興福寺南圓堂の法相六祖像に於いて知られる康慶の作風、例へば衣裝を高く太く現はし、各臂互に永く並行し、而かもそれ等は全體としての纏まりに乏しいことなどに似た處の看取せらるゝのをもつてすれば、その意味は自から明らかになるであらう。即ち應永の頃に於いて康慶流なるものを稱へたものとして注目すべく、そのことを明示する像として史上珍重せらるべきものであらう。應永年間と言へばはや彫刻界に障氣の滿ちて居る時であるのに、この像を見ればその作風の甚だ稱すべきところがあり、流石奈良の地の傳統の内に現はれたものなるかなの思を抱かしめると共に、作者成慶が康慶の流と稱へて流祖の名を辱かしのない功を賞したい。尙本像は元祿六年には小修理が施されたことが同じく像内部に記されて居る。

五六—七六 東征傳繪

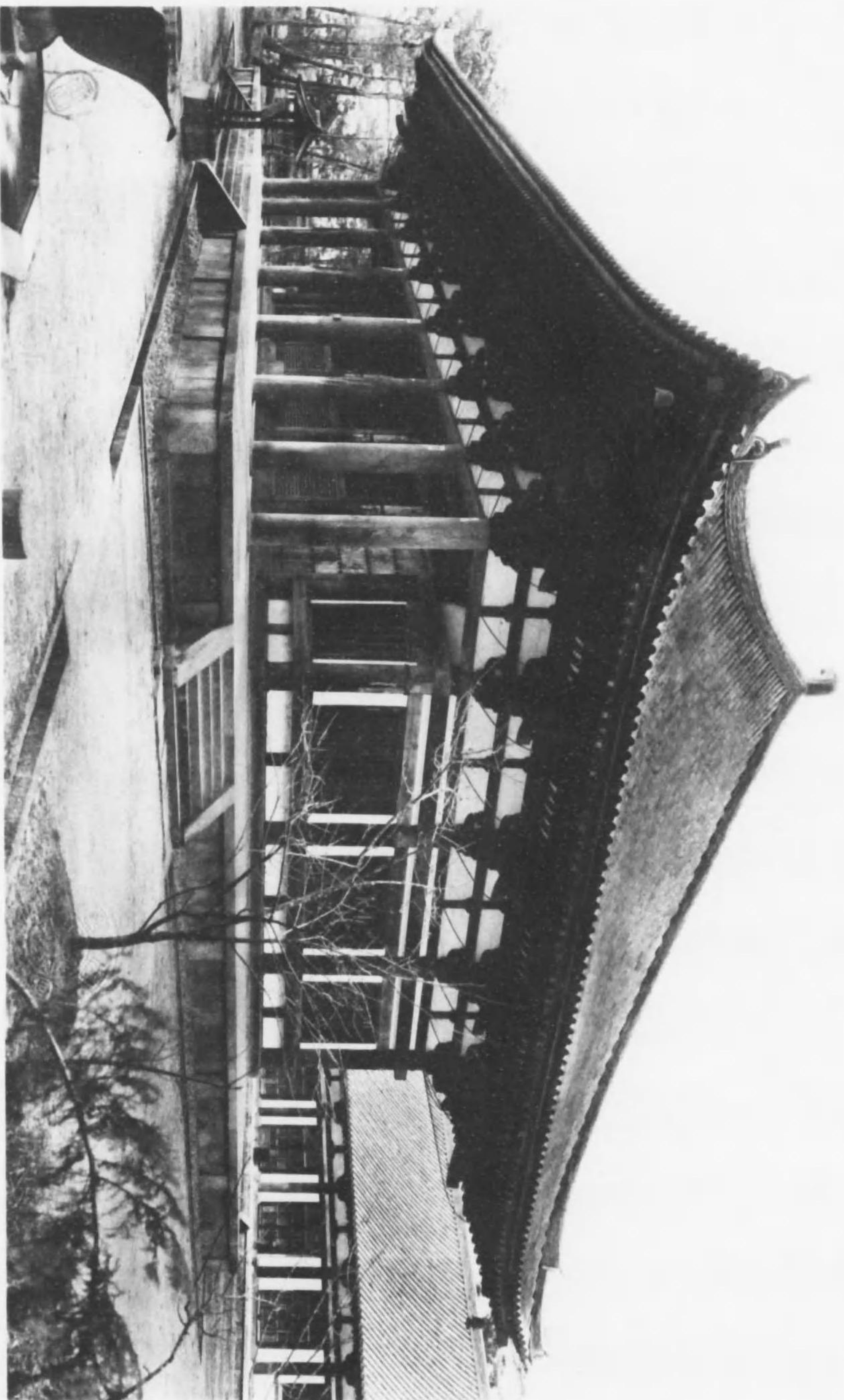


100

100

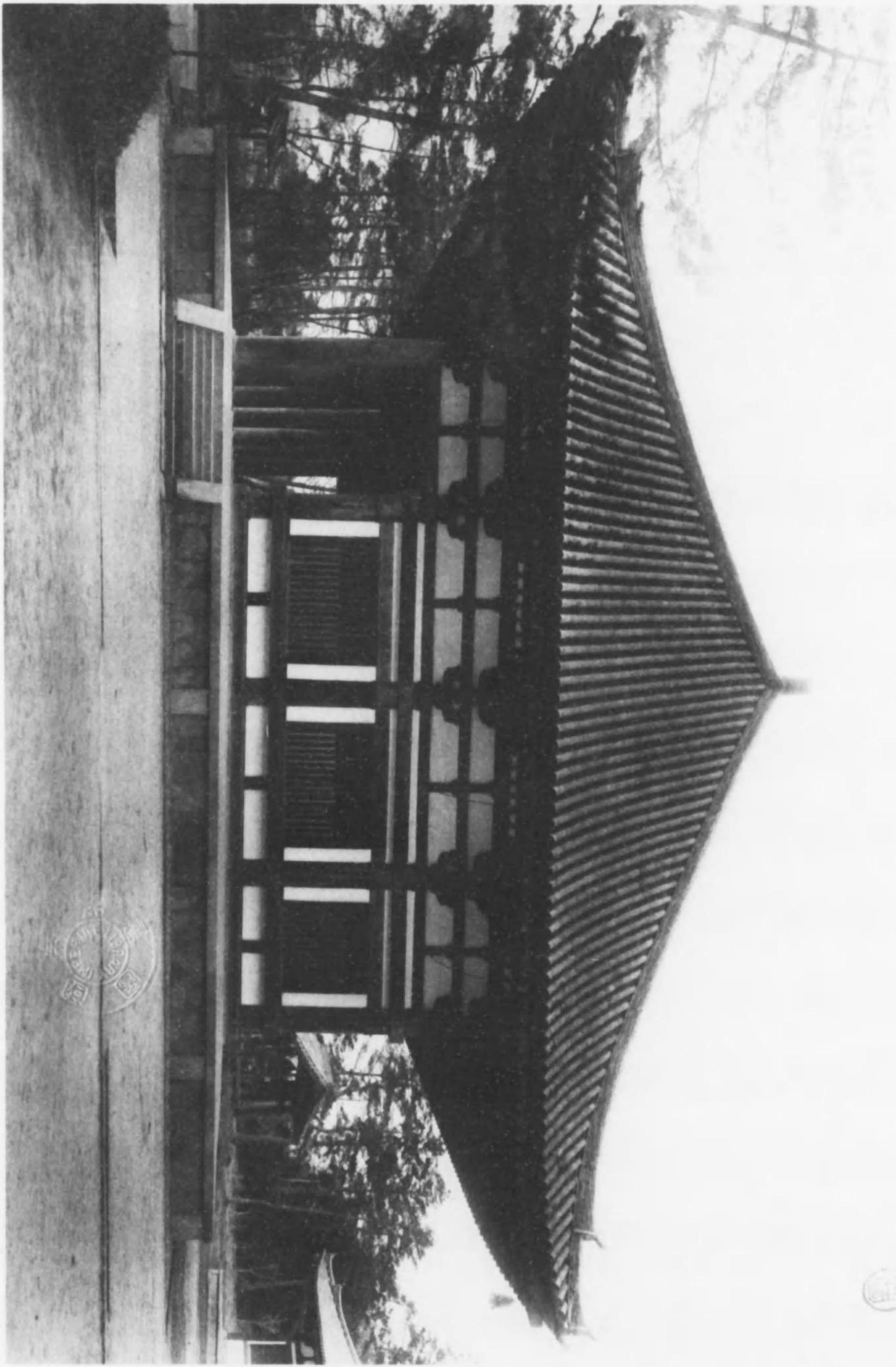


PL. 3



PLU 3

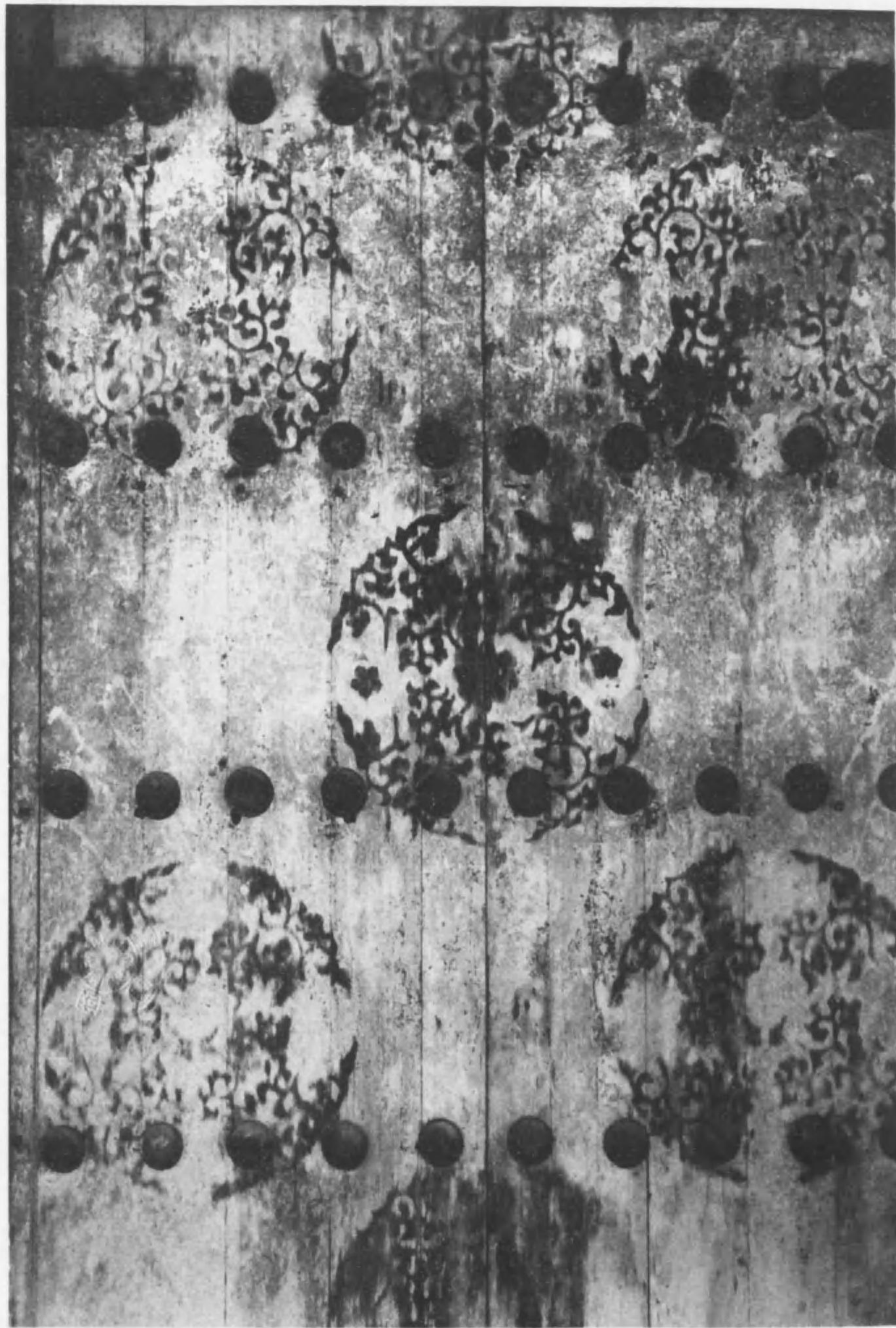


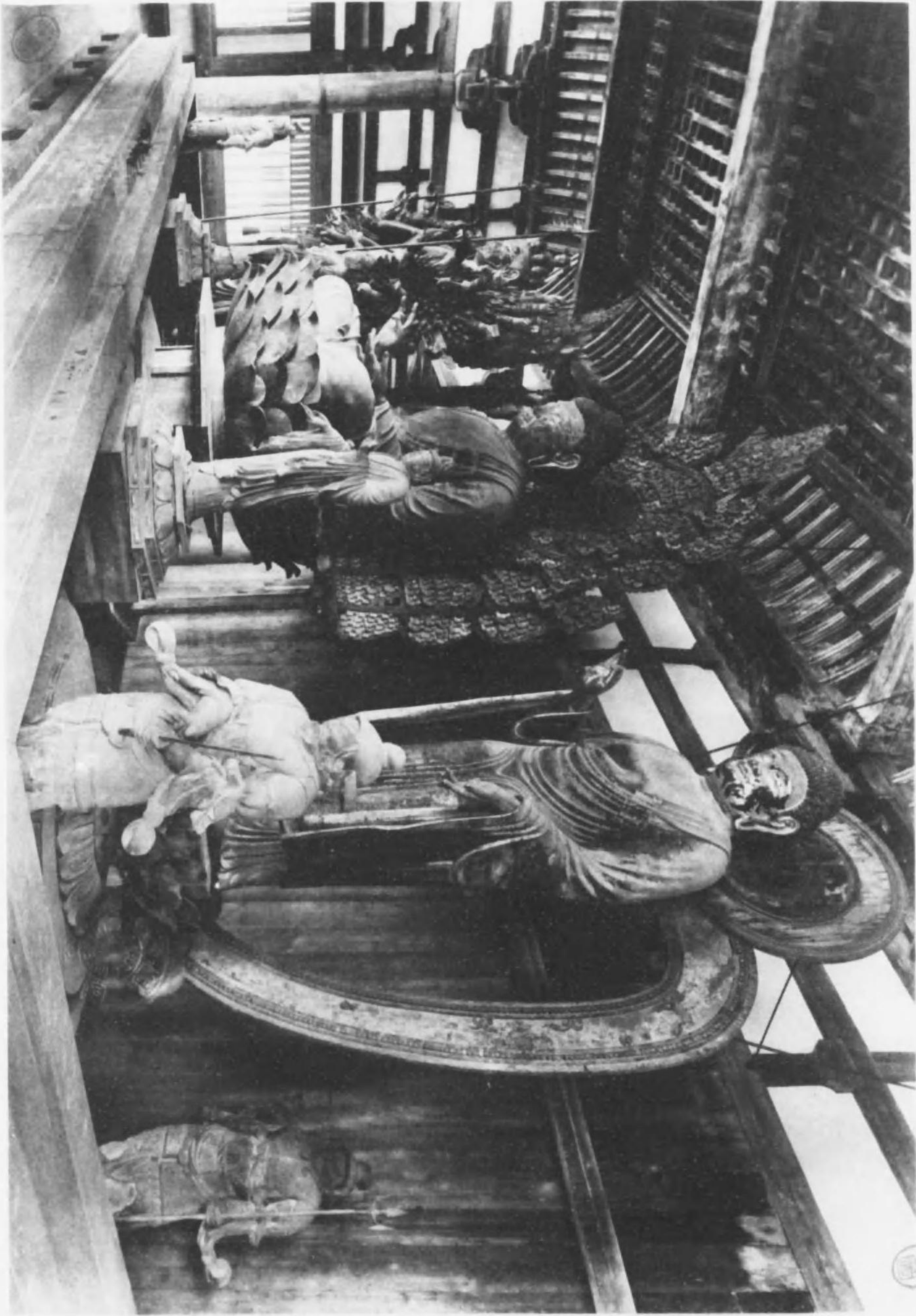


PL. 4



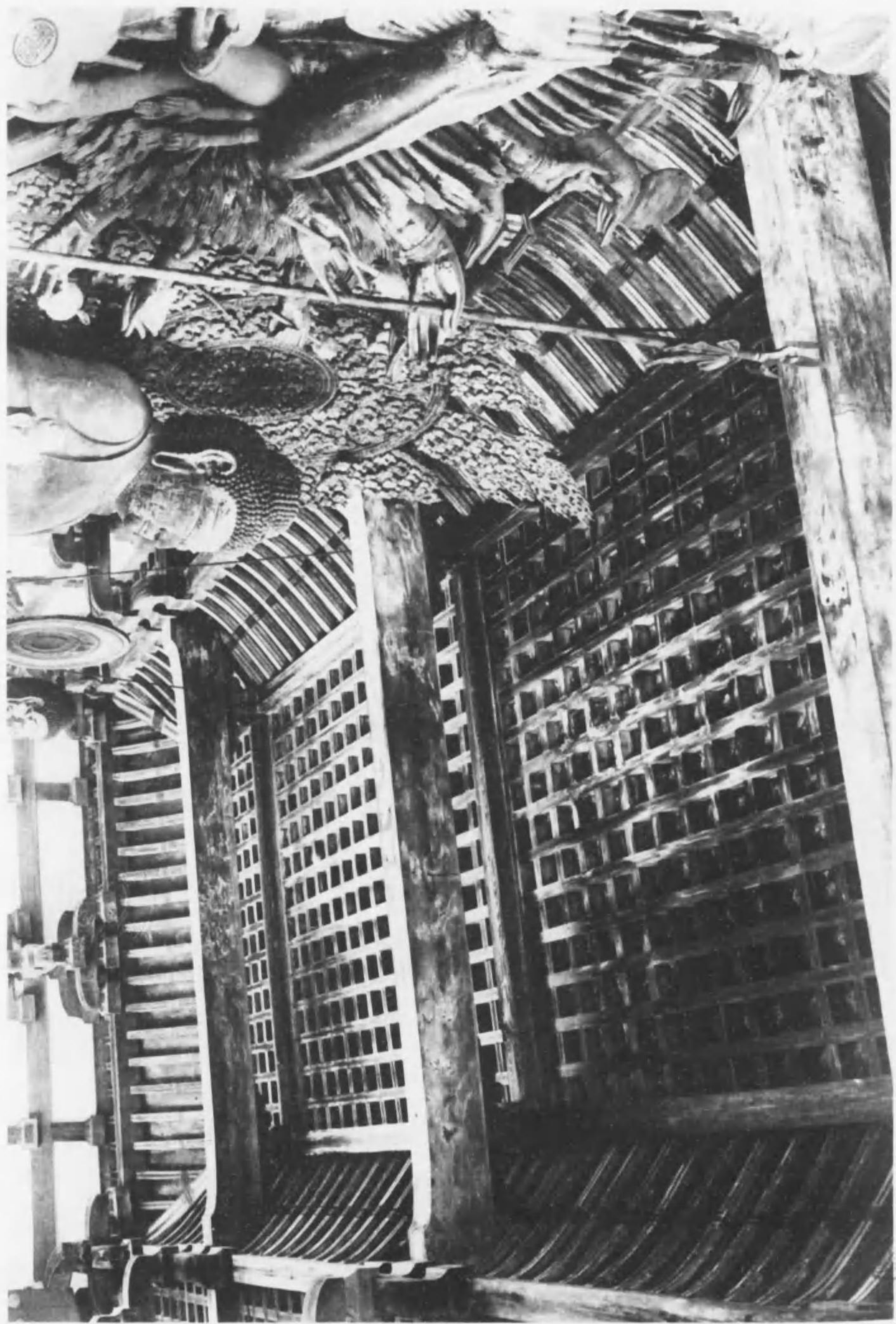
PL 5





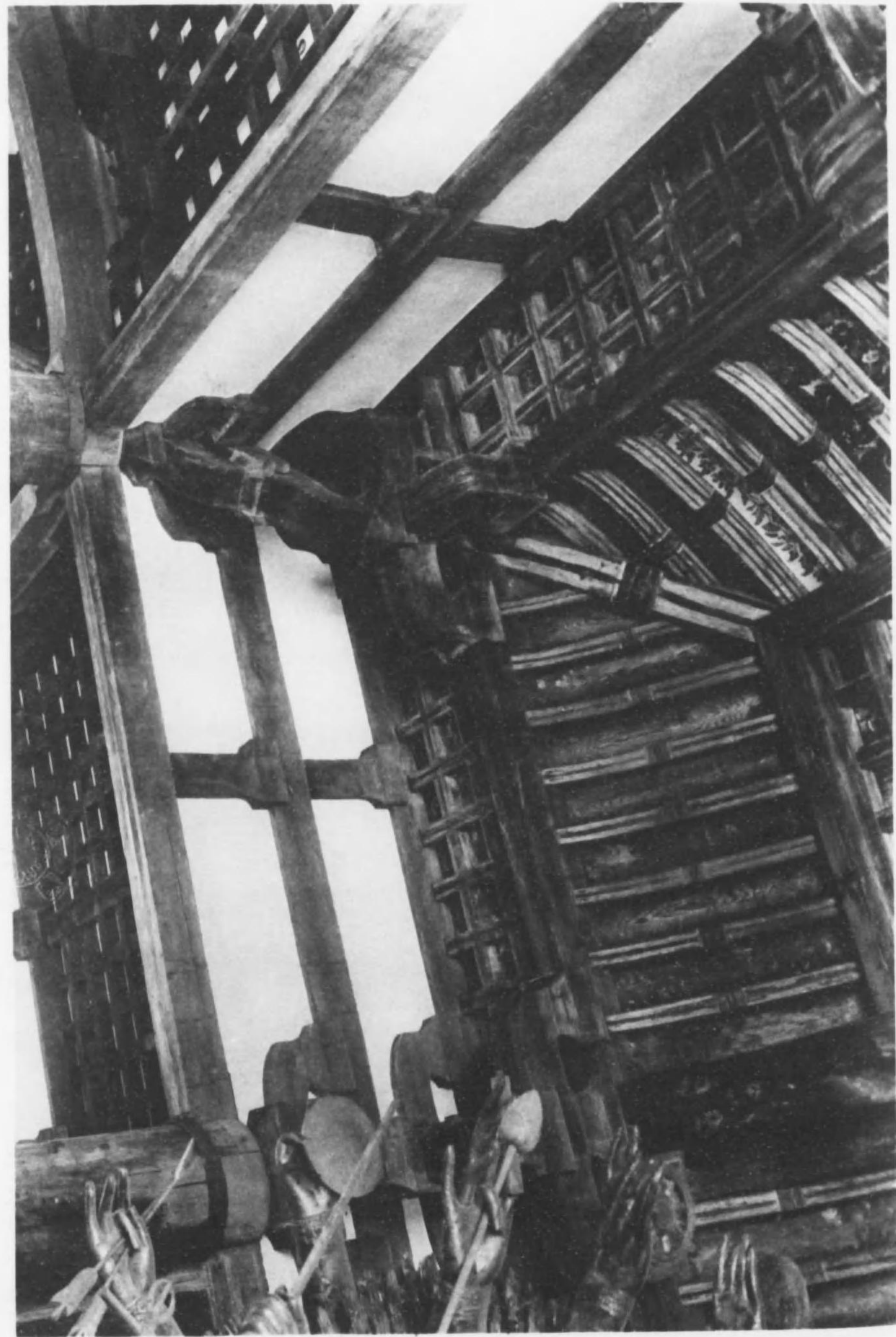
4-71d

4-71d



PL. II

PL. II



8. 174

明治 17 年 11 月 14 日



PL. 10

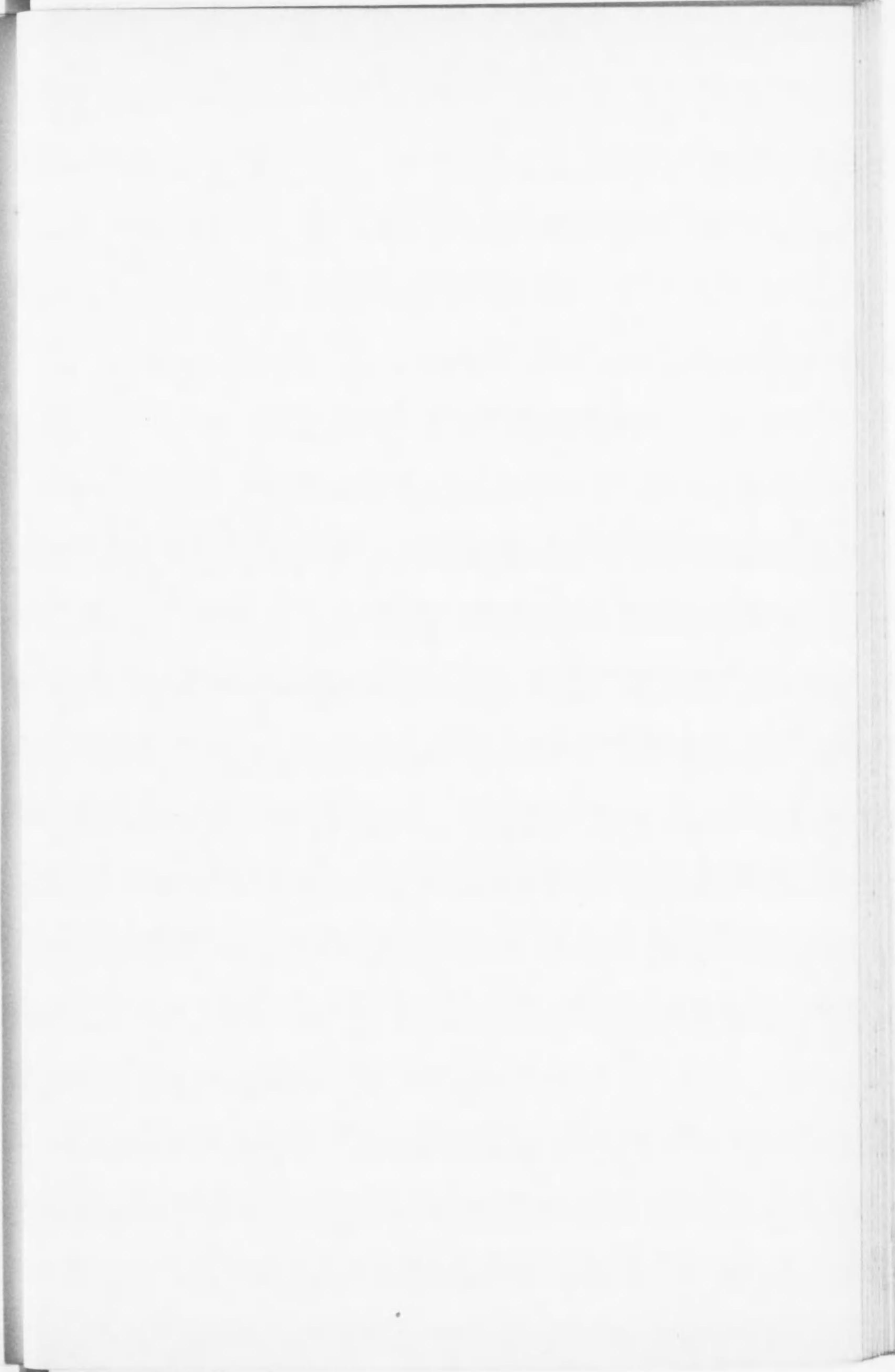
教諭堂及新井式陣西 安金



PL. 11



PL. 12



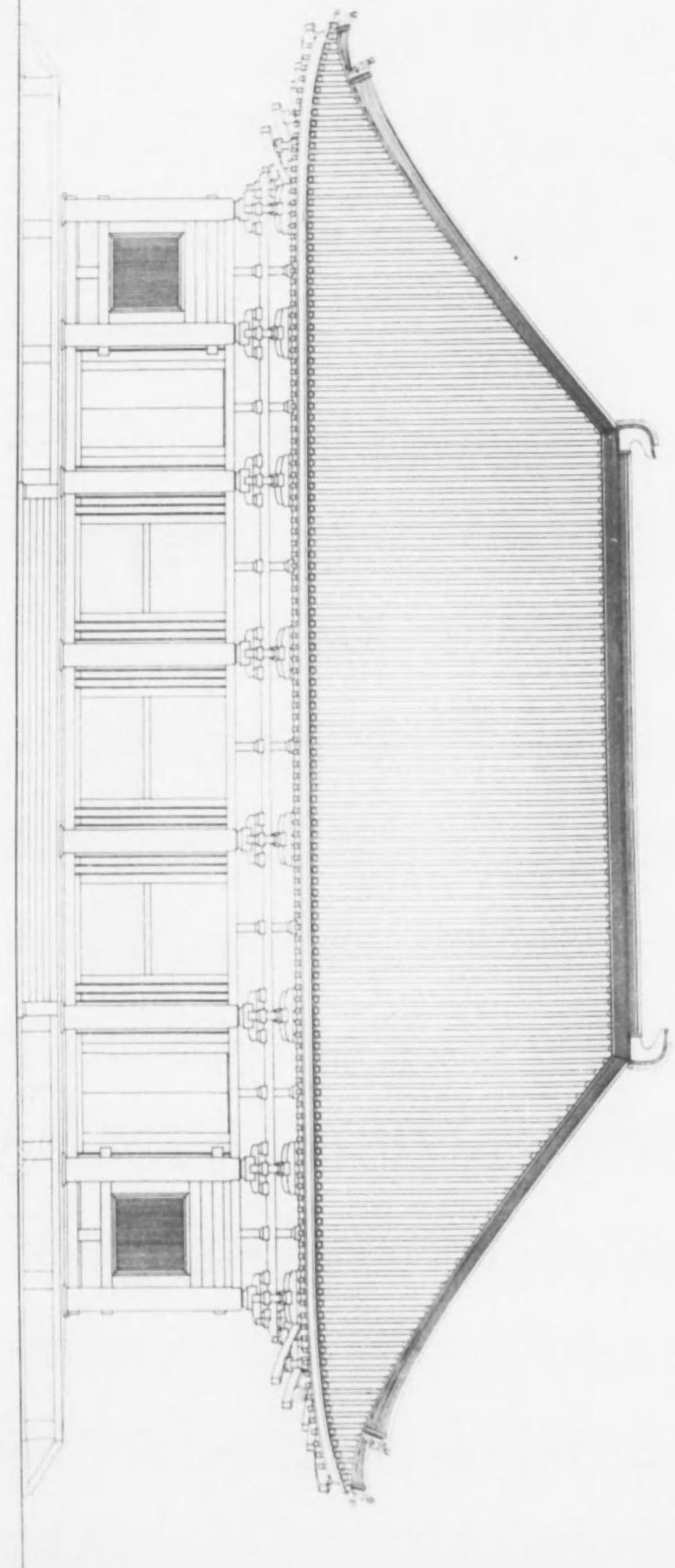


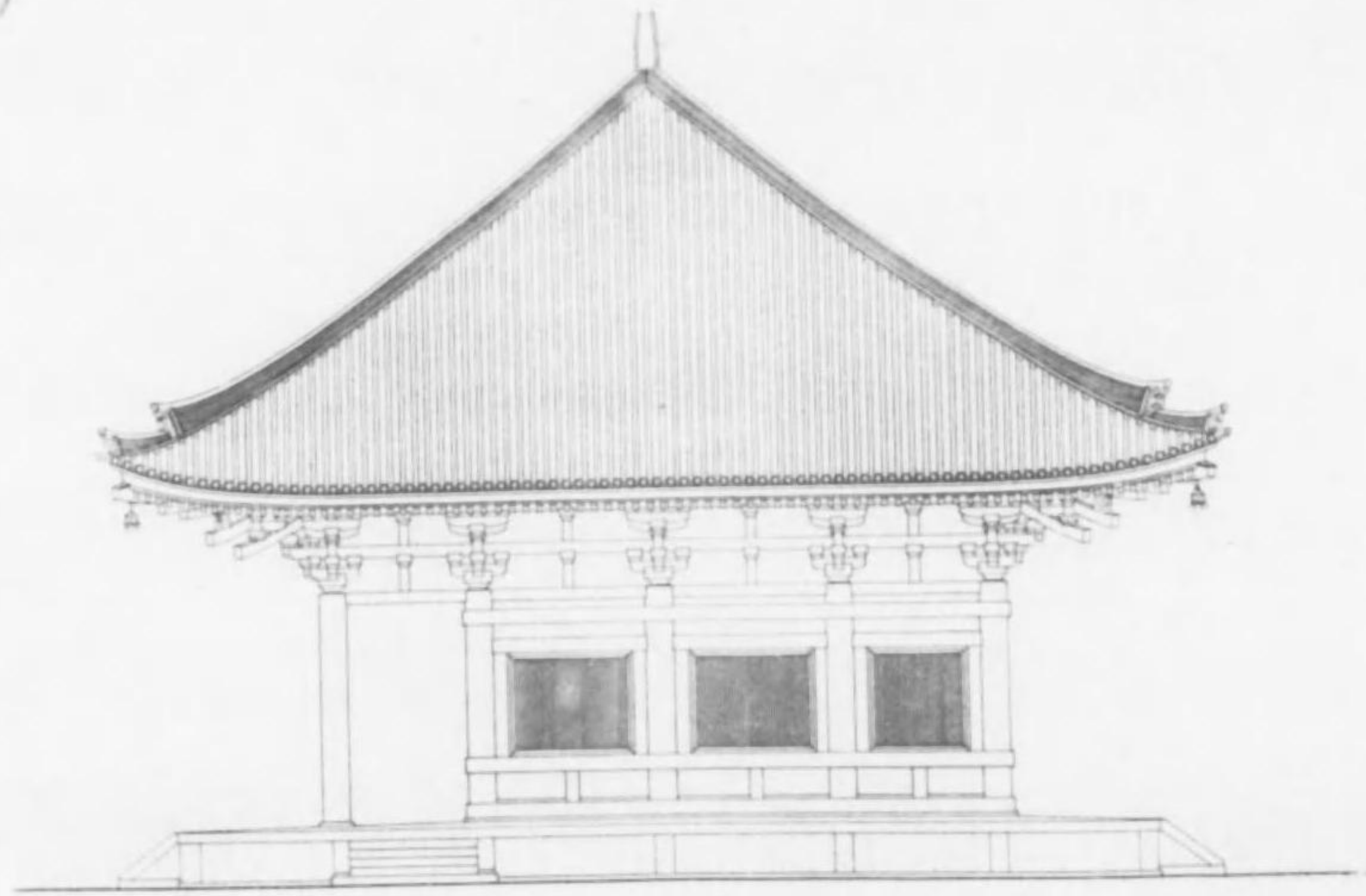
PL. 12

12-92



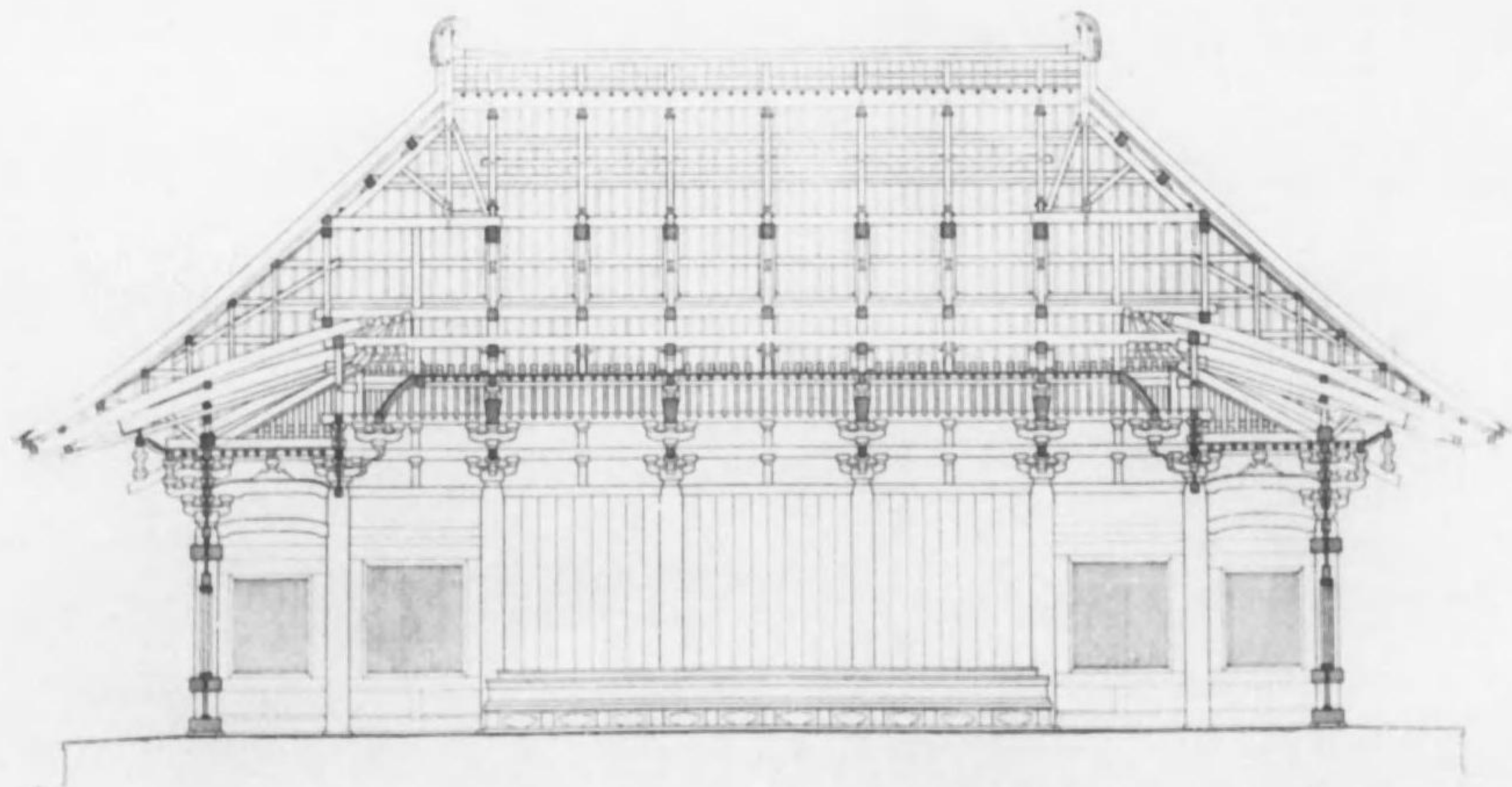
Architectural drawing of a building facade.





PL. 14

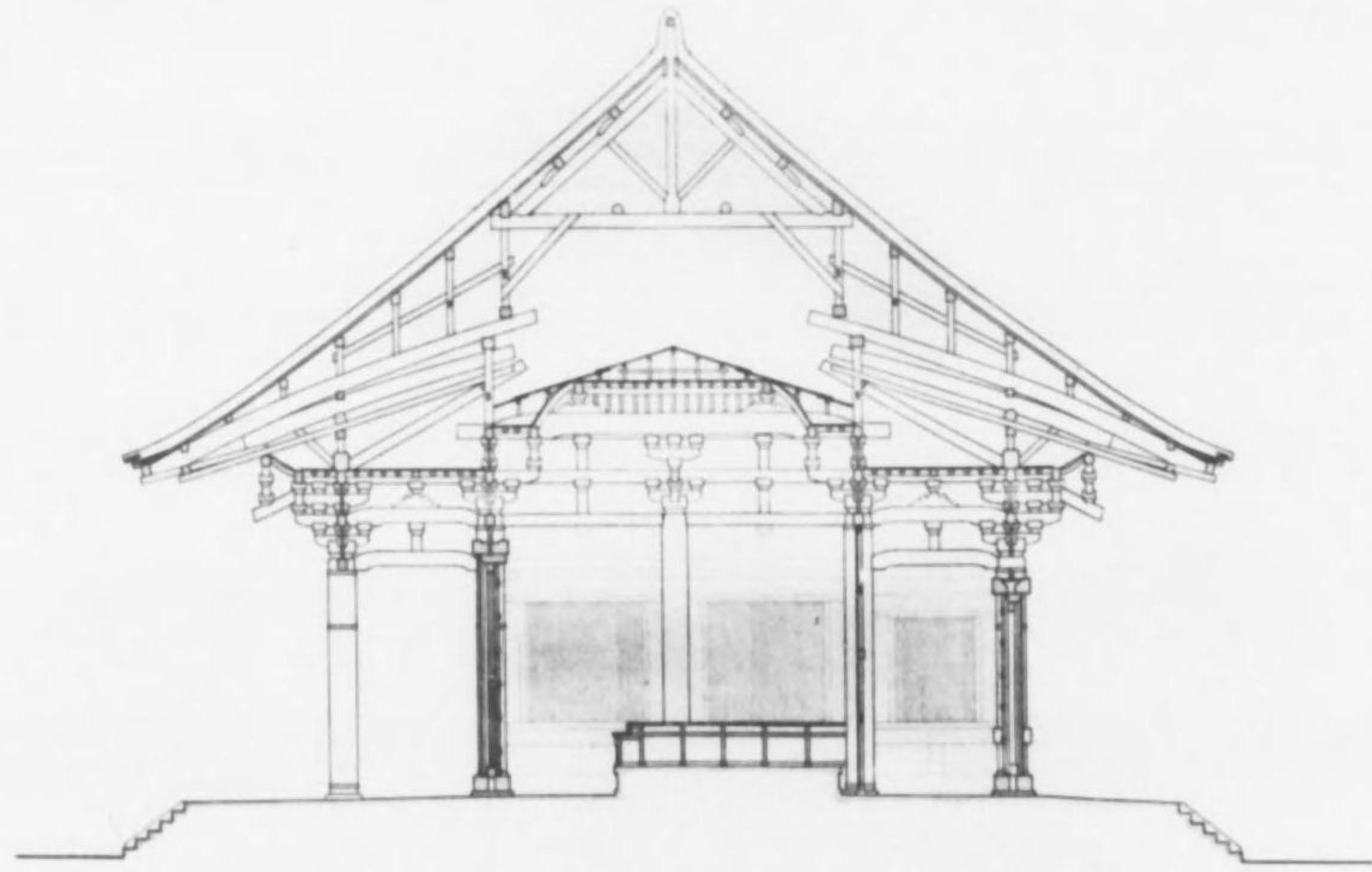
圓形殿 正



PL. 15

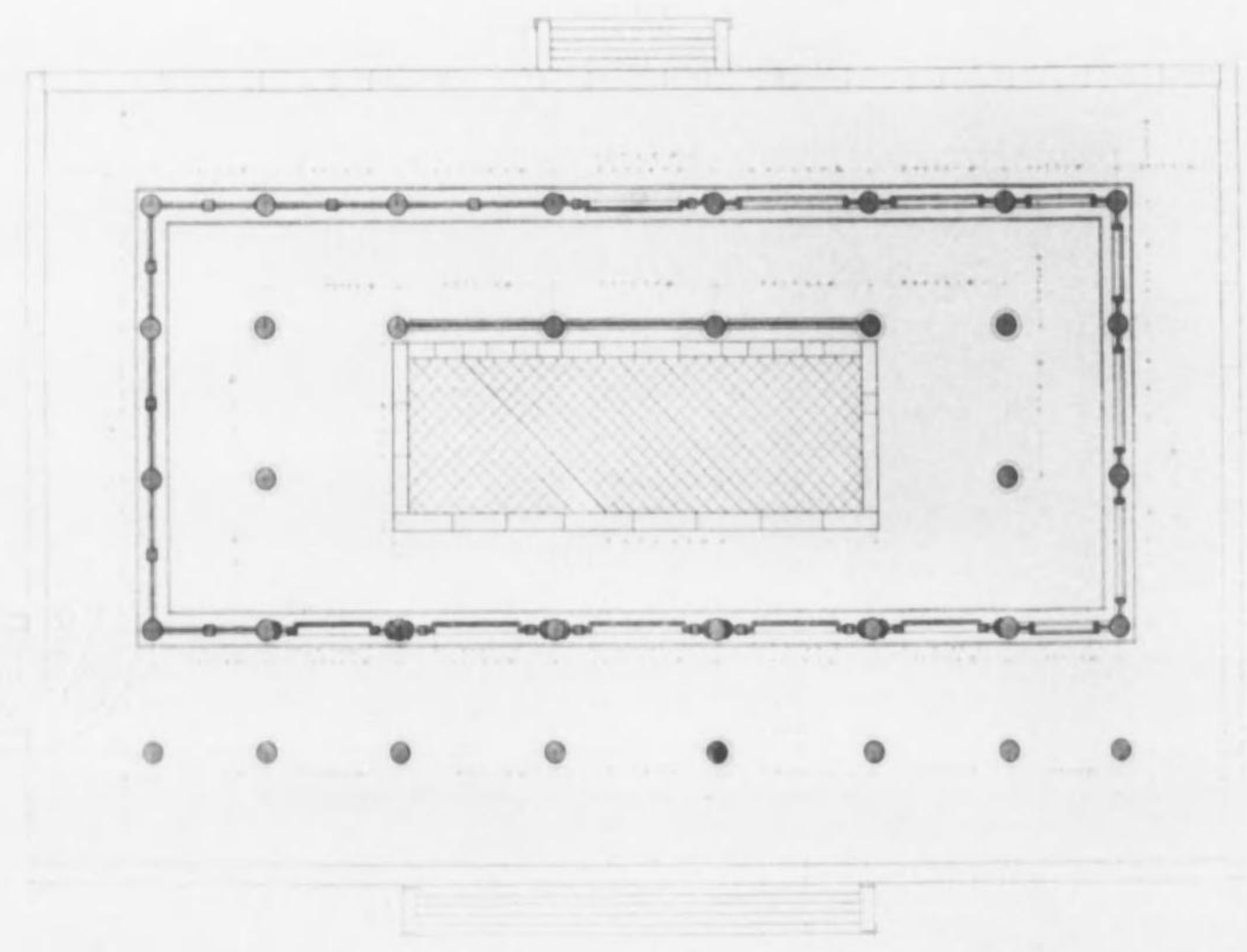
圓形殿 全

15



PL. 15

洞洞新板 空全



PL. 17

洞洞平 空全



PL. 10

釋迦牟尼



PL. 19

00000000





PL. 21

佛龕形佛龕



PL. 22

法華經變 普賢







PL. 25

佛母菩薩千手 聖金







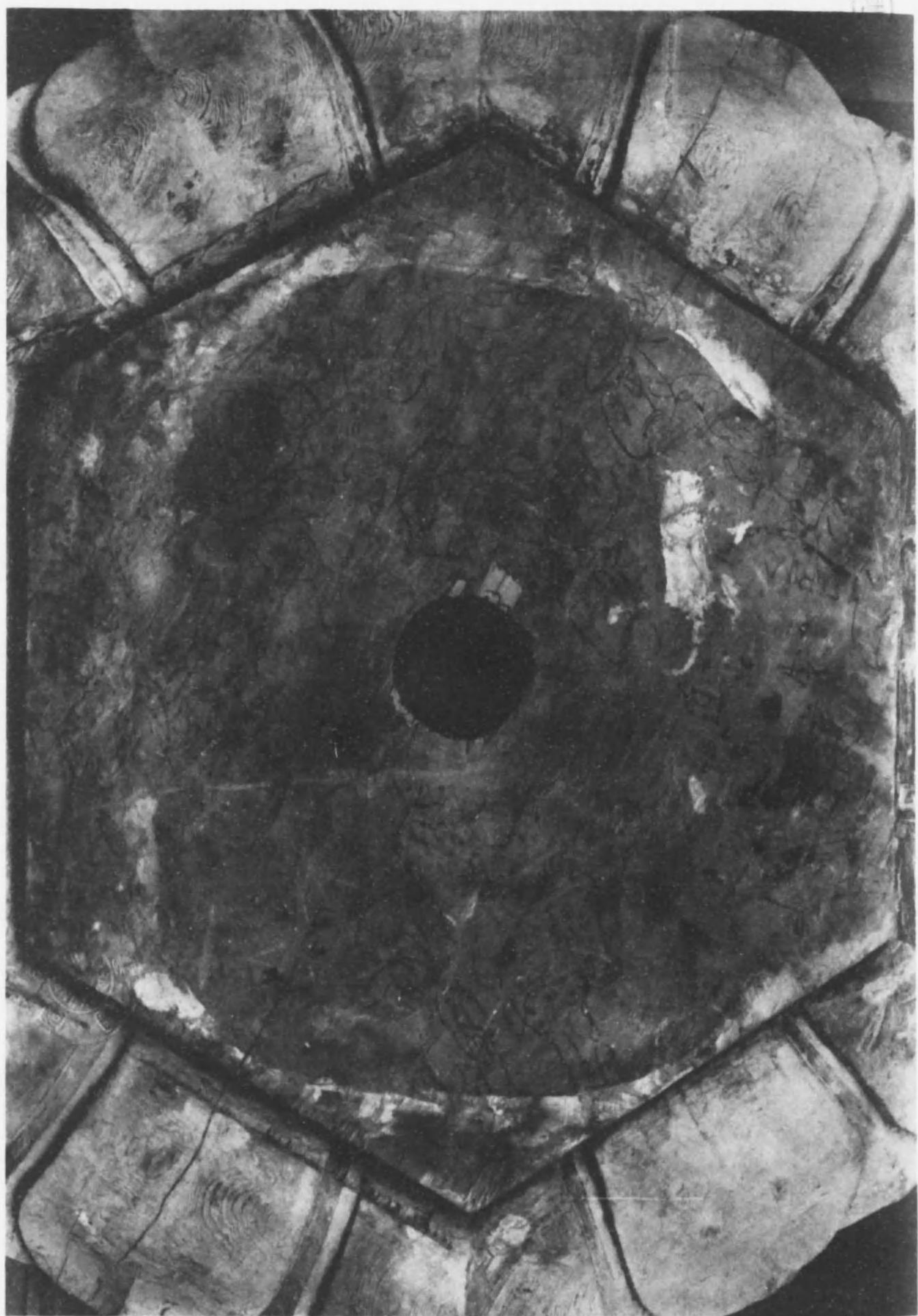
PL. 30

佛 天 尊



PL. 31

佛頭



PL. 32

PL. 32

111



112

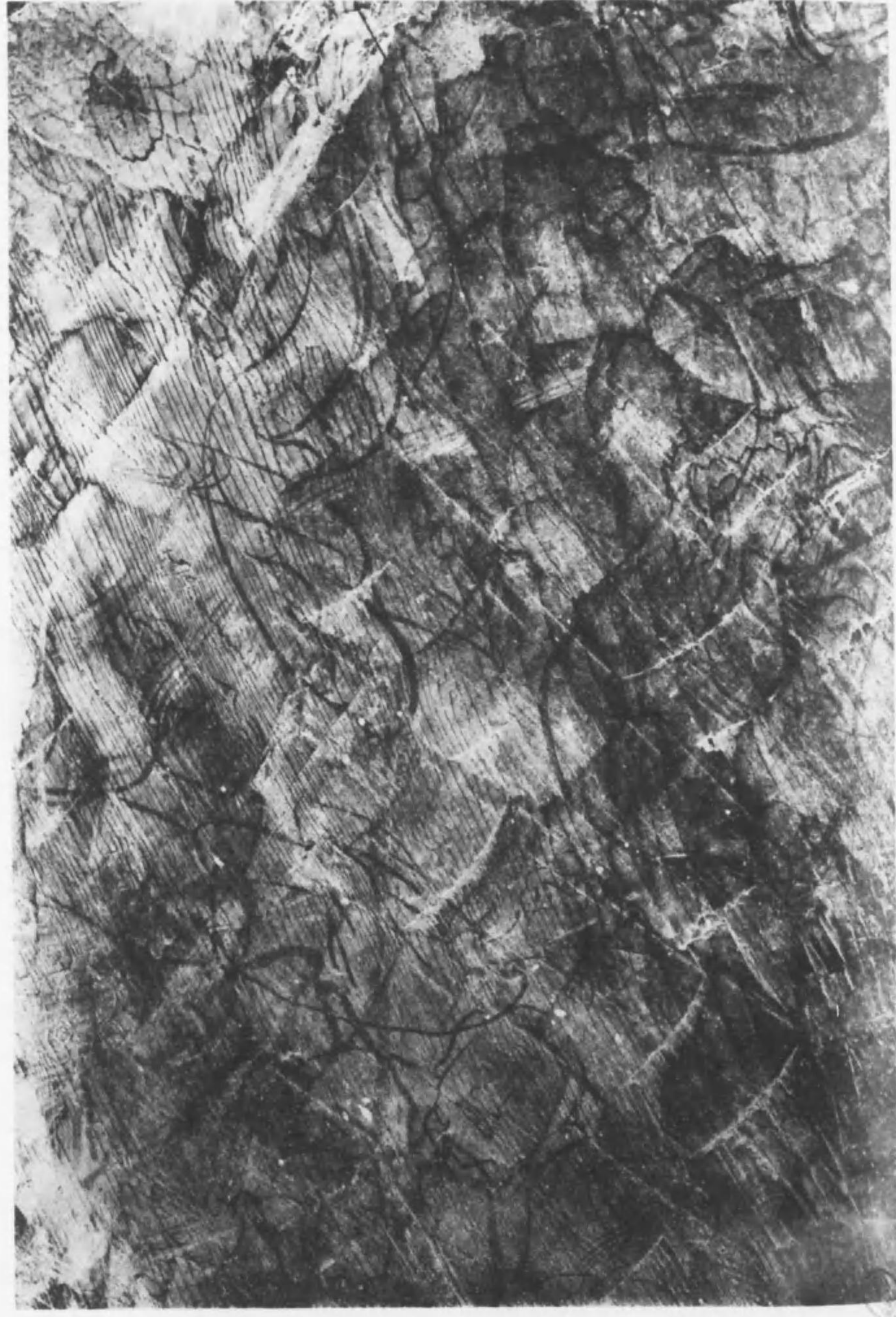




PL. 34

STROMBOL

85 74



1875-1876



PL. 36

佛大釋尊



PL. 37

依天釋命



PL. 36

佛天釋命



PL. 39

黃帝宮遺址大坪砂



PL. 40

持刀持 天竺 尊



PL. 41

像天國并 玉天河 堂金



PL. 42

後天四菩薩 王天四 聖金



PL. 43

佛大菩薩 王天四 尊



PL. 44

長安長安寺石像



PL. 45

後天長增 天國 尊金



PL. 46

護天日者 王天四 堂金



PL. 47

像天龍王 天國 空金



PL. 48

後醍醐天皇 玉天國 堂金





PL. 60

佛土和光寺 空山園

(194)



PL. 51

佛主和光の头像



15

PL. 62

阿彌陀佛坐像



PL. 63

後上野其堂 坐山阿



PL. 64

釋迦牟尼坐像

PL. 65

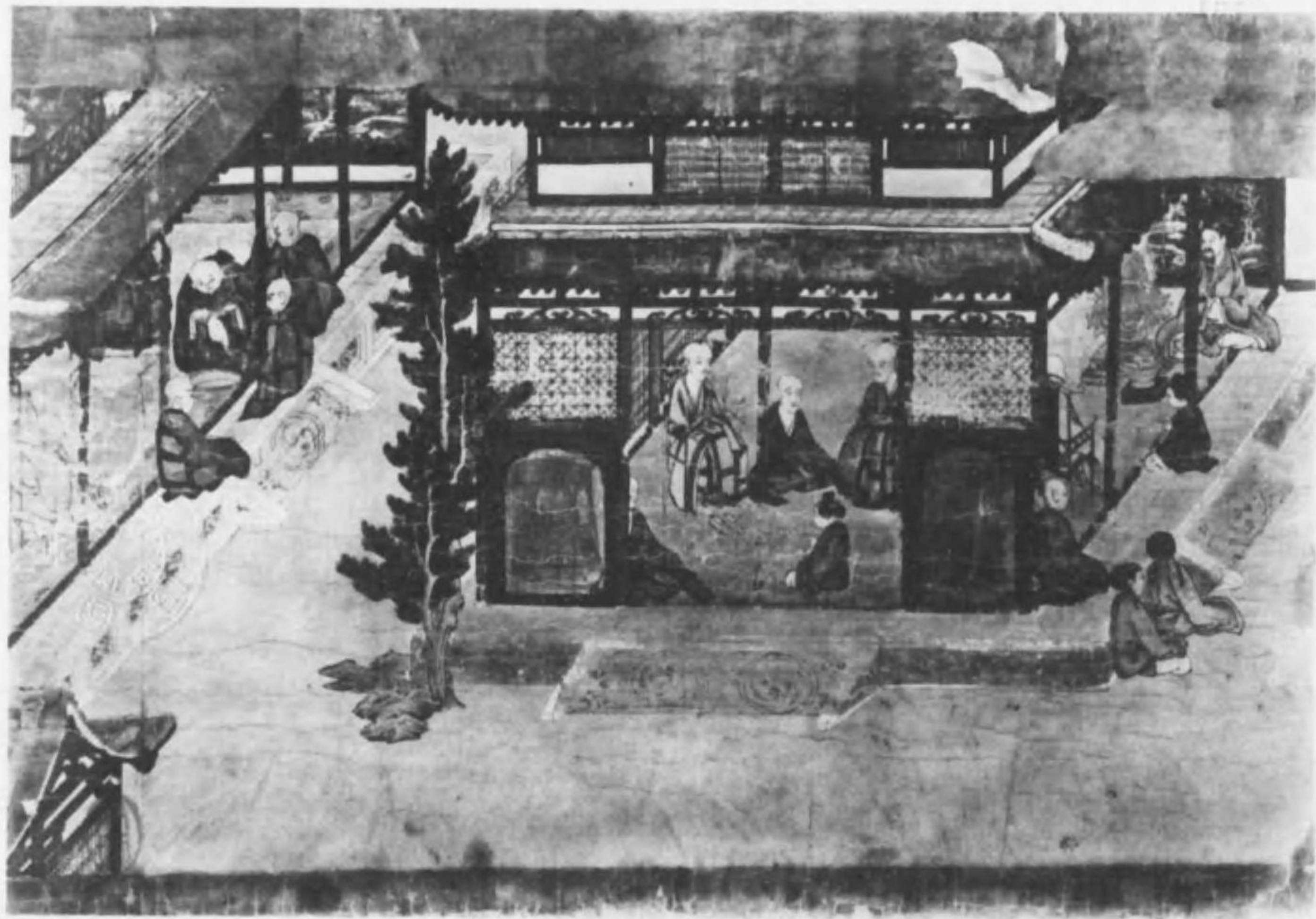


PL. 65

阿山大師遺像

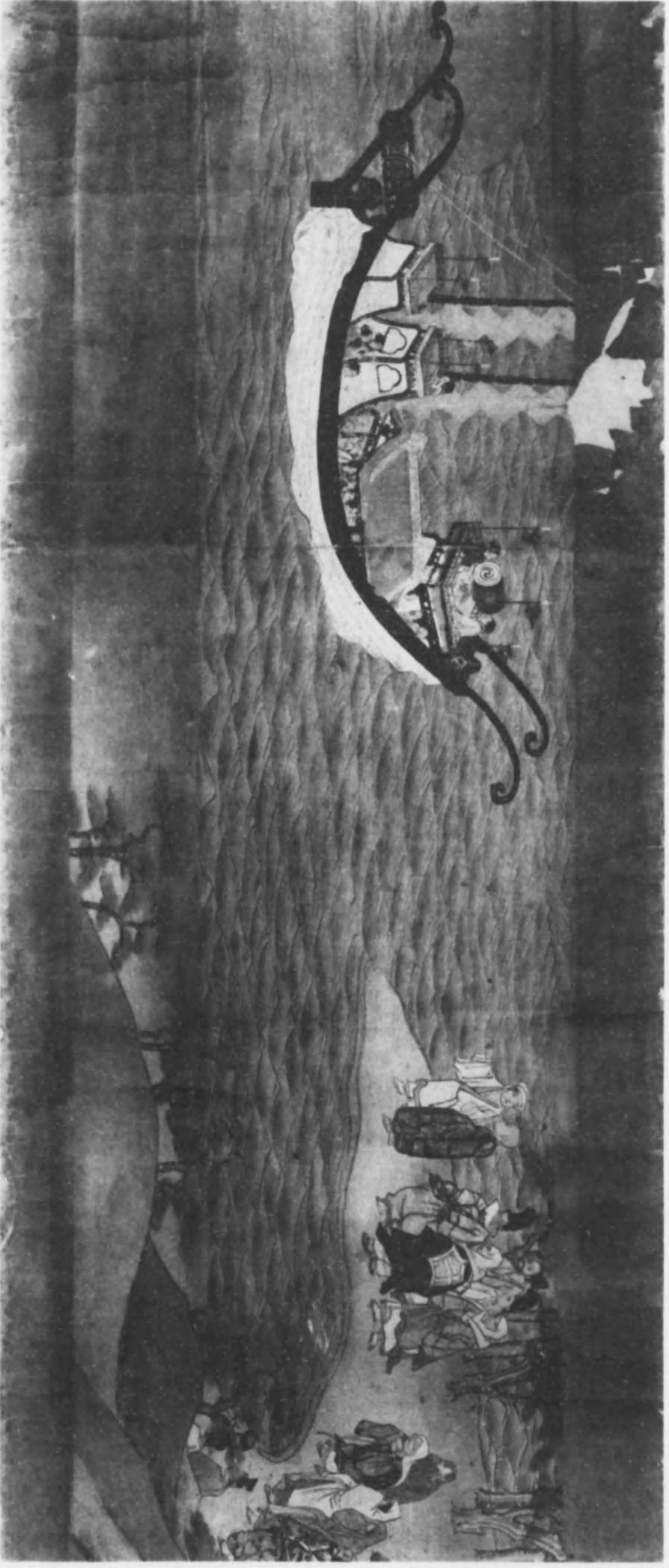


PL. 56



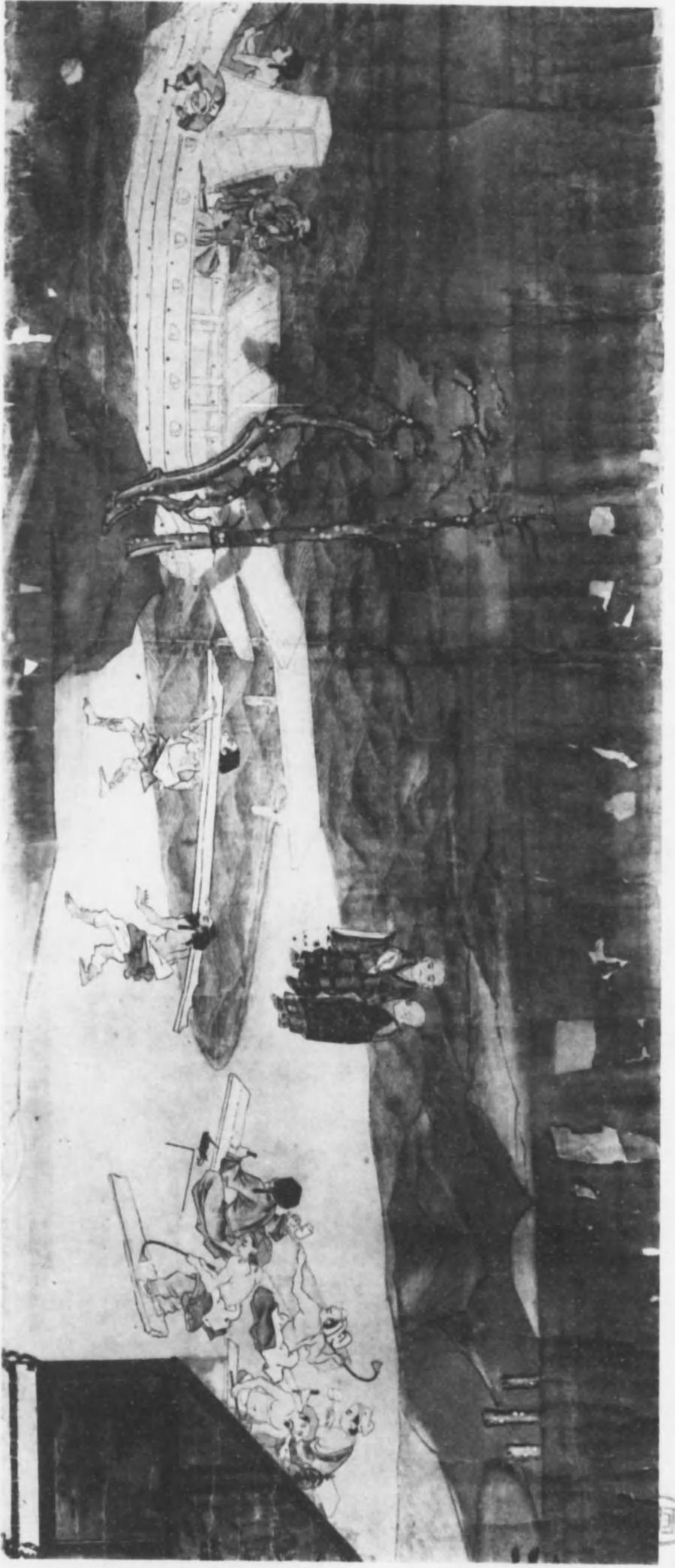
PL. 57

東坡先生



PL. 53

PL. 53



69

69

69

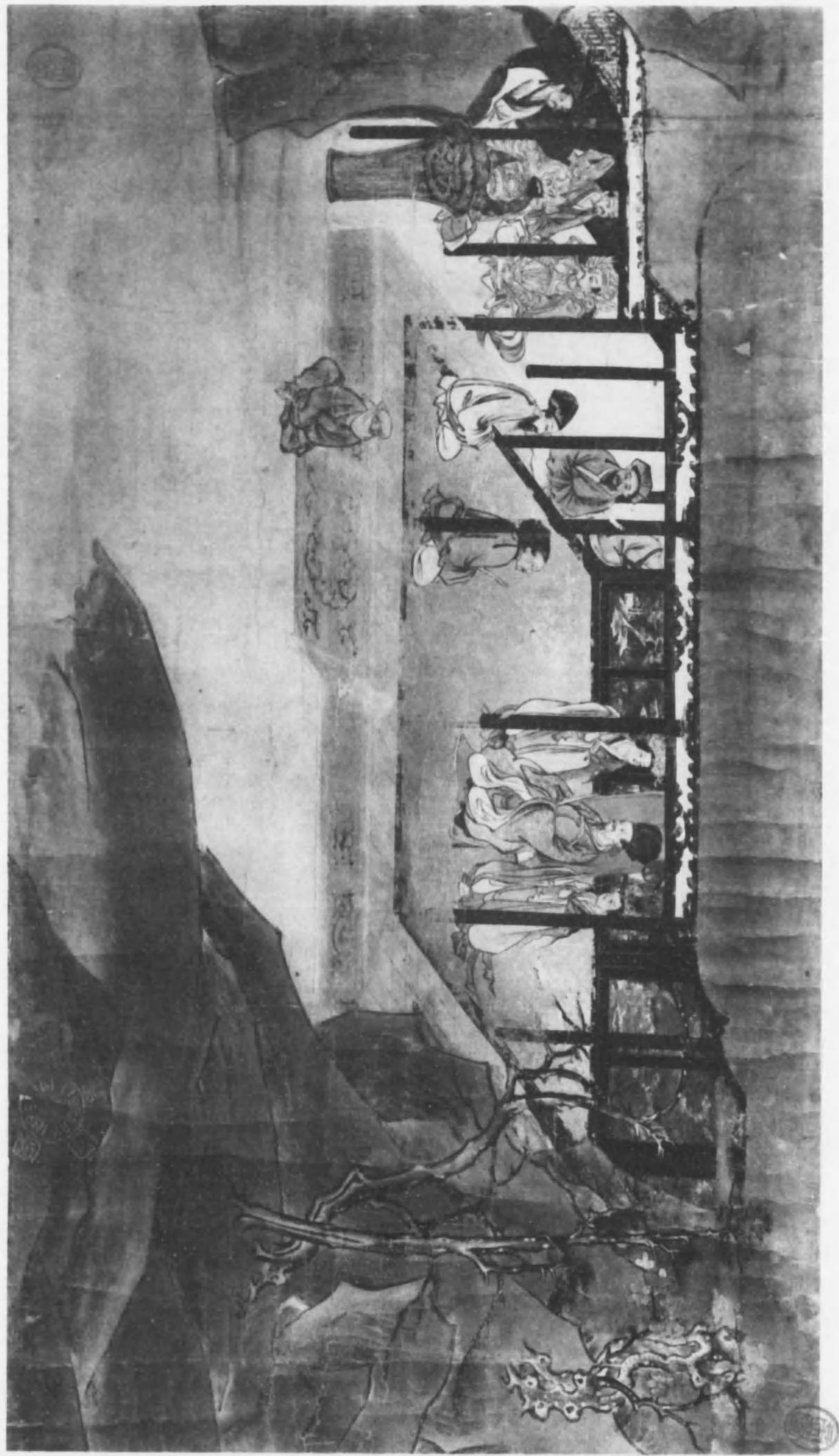
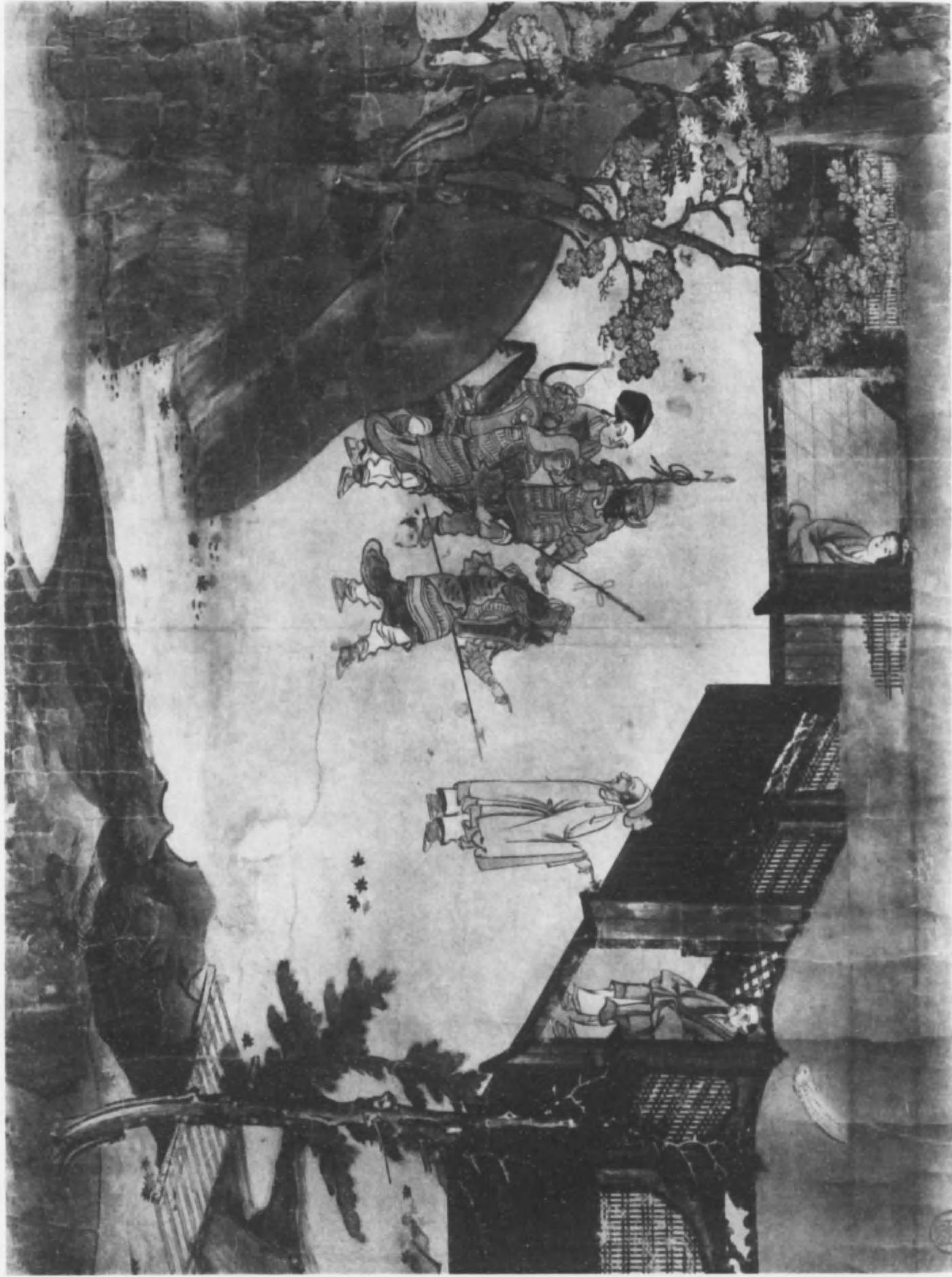


图 714

图 714





龍興大明延光寺にて律を講
 戒をさしむるまふとてくも
 なるにふかじりて道岸律師世小
 寺ありて人として四百餘列に受戒乃
 師とあふく律師逸化乃後弟子杭州
 乃義成律師のきけ四遠より法徒
 八法よりき諸州よりものてわかれ
 しく受戒乃師もあ戒律師圓亮乃
 乃う開元二十一年和尚華四十六にて
 江南江左乃ありしときよく戒徒法よく
 了る大とき和尚のよきと衆僧よく
 を白へて道俗傳教して受戒乃大師と



永仁六年 戌 八月日
 畫工 六角兵衛入道連行
 筆師 美作前司宣方



PL. 54



PL. 66

卷之五

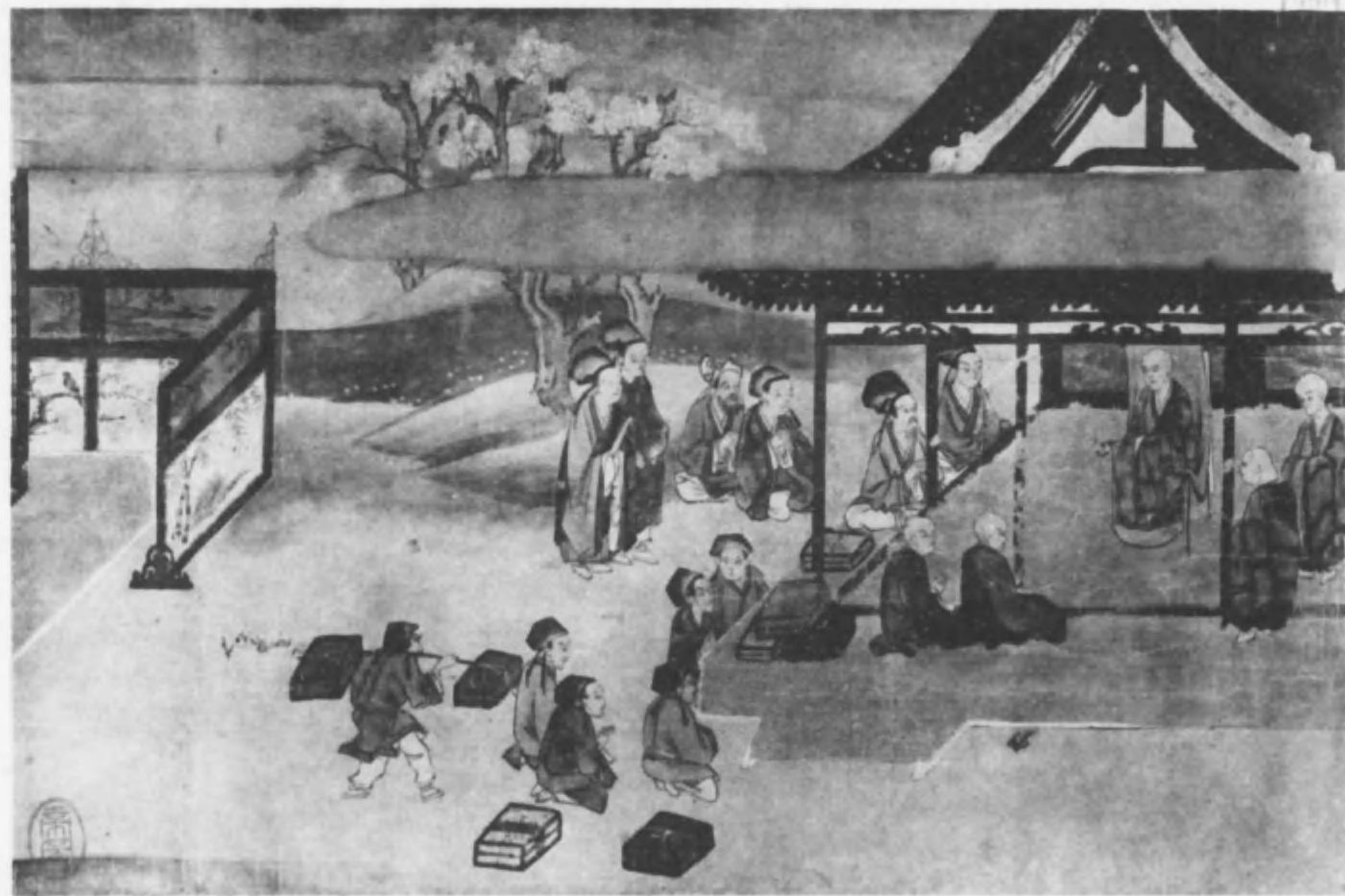


PL. 65

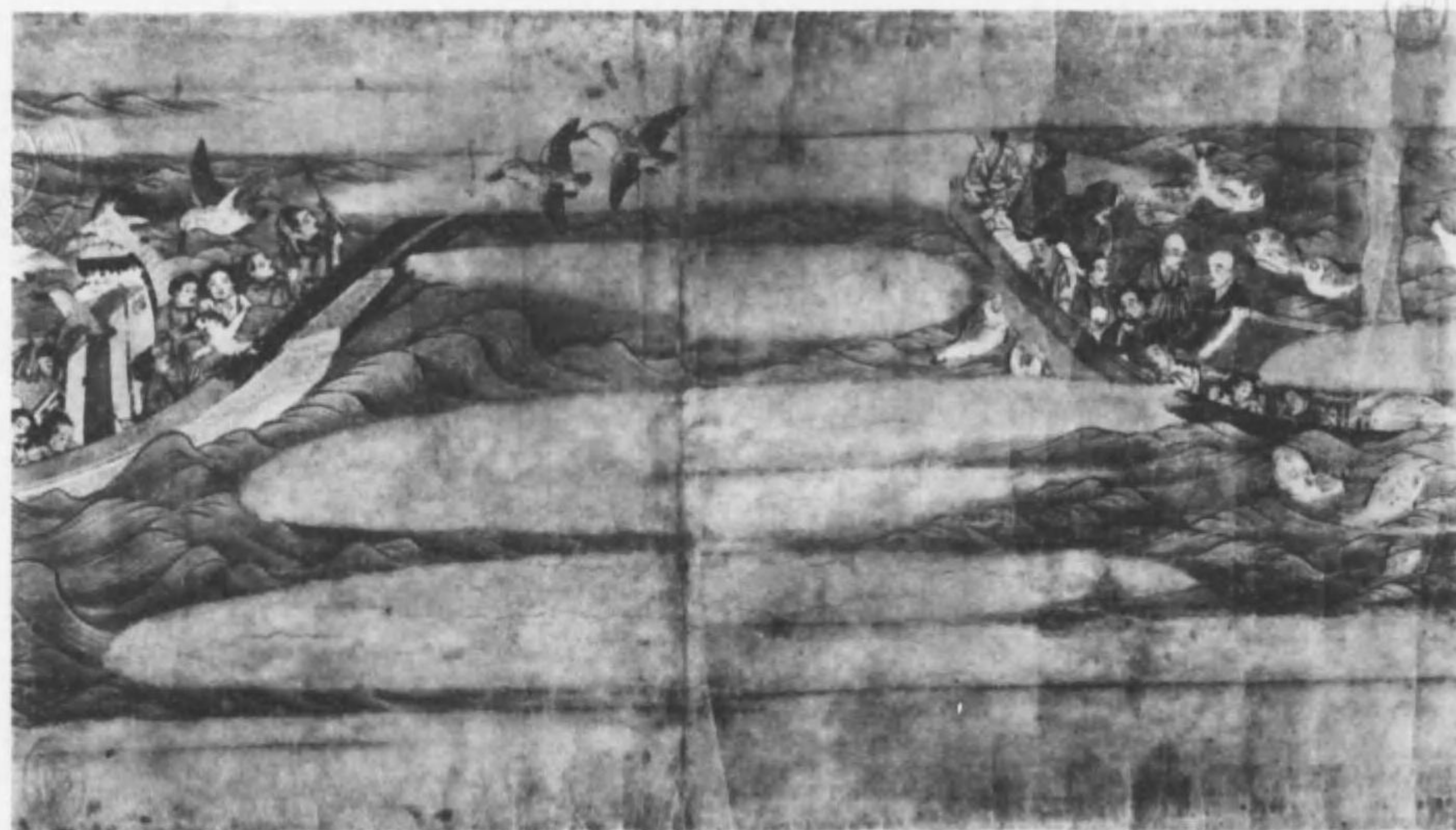


PL. 67

卷之六



PL. 68



PL. 69

卷繪其北



PL. 70



PL. 71

卷轴图景



PL. 72

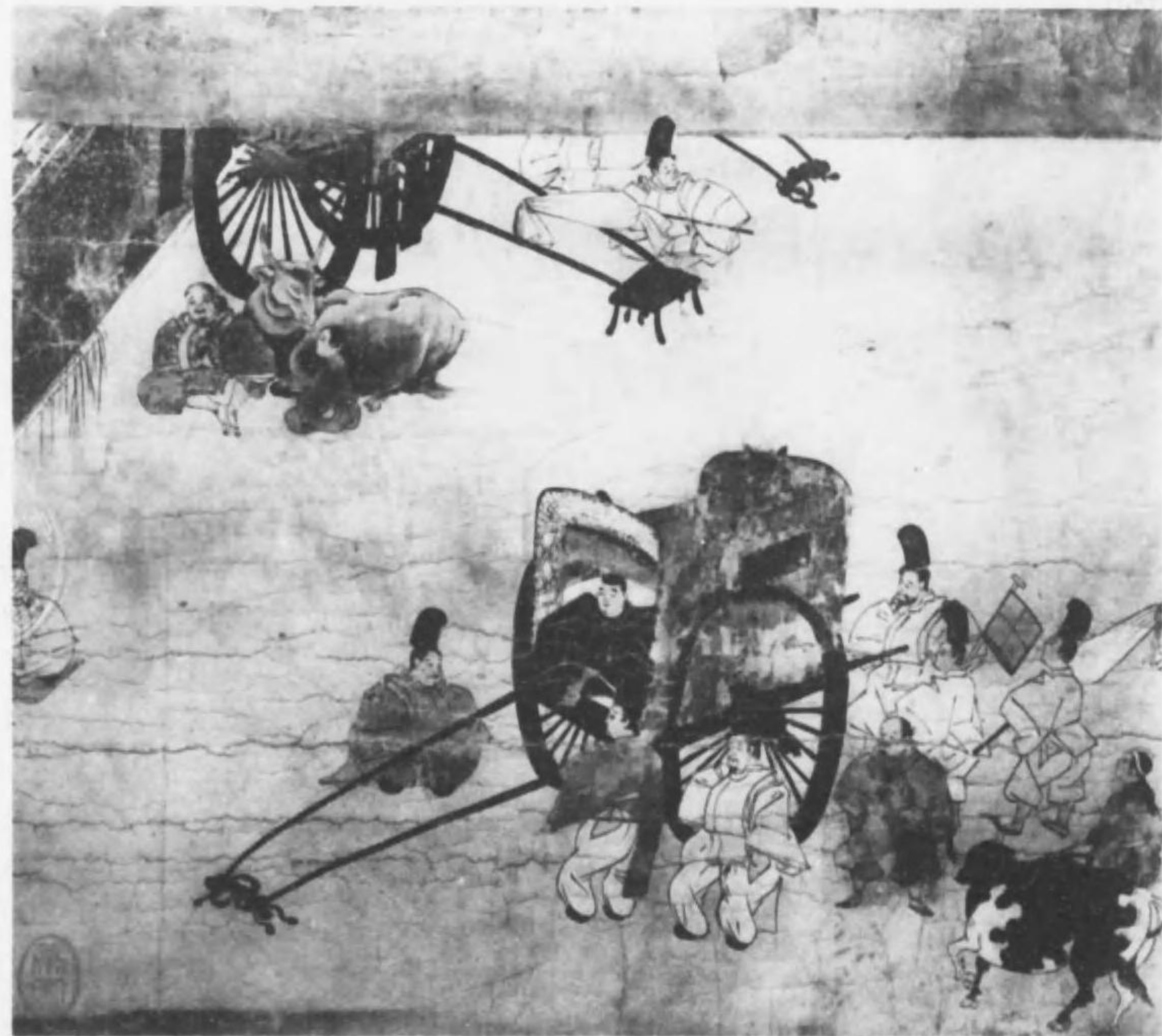


PL. 73

© N I E K



PL. 74



PL. 75

老翁修田

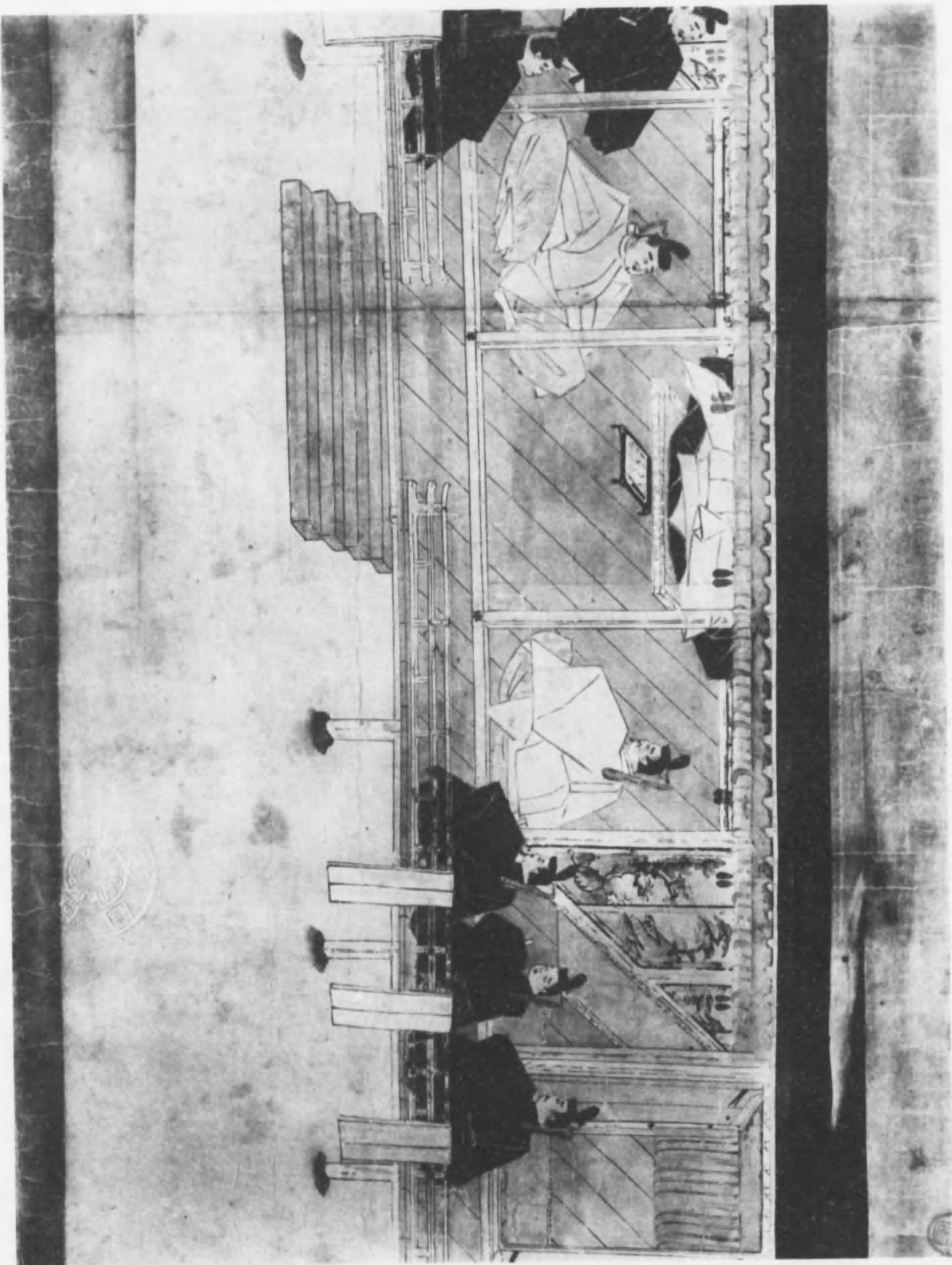


Fig. 74

THE TEA ROOM

CATALOGUE
OF
ART TREASURES
OF
TEN GREAT TEMPLES OF NARA
VOLUME TWENTY-ONE
THE TOSHODAIJI TEMPLE
PART I

THE OTSUKA KOGEISHA
TOKYO
1932

ART TREASURES OF TEN GREAT TEMPLES OF NARA

VOLUME XXI

THE TÔSHÔDAIJI TEMPLE

PART I

The long history of the Tôshôdaiji temple began with the Imperial donation of a tract of government land to Priest Kanshin in 759, who established the Monastery here in obedience to the commands of the Emperor Shômu. The memorable thing in the history of Japanese Buddhism during the Tempyô era (645-781) is the systematization of *kairitsu* rules and commandments. The Buddhist doctrine brought into Japan during the reign of the Emperor Kimmei had by this time taken a firm hold upon the mind of the upper classes, but there was a serious lack in the introduction of orthodox *kairitsu* regulations: there was no proper initiation ceremony with ten officiating priests. Hence in 733 the Emperor Shômu specially commissioned two Japanese priests who were going to China to invite a prelate conversant with the subject. In 742 (the thirtieth year of the T'ang emperor Hsüantsung) they found the very such priest in Kanshin of the Tamingssû temple of Yangchou, who accepted the proposal and in the following year started for Japan with a retinue of about eighty followers. The party met with a series of trials and was detained for ten long years. At last in 753 they set sail for their second voyage and in the next year Kanshin and seven other priests arrived at their destination. In February they came to the capital; presently the sacred platform was raised in front of the Daibutsuden Hall and here took place a solemn initiation of the ex-Emperor Shômu, his Consort Kômyô and the Empress Kôken, and then of four hundred forty-four bonzes.

With the erection of the Kaidan-in or Baptistery of the Tôdaiji temple Priest Kanshin lived in the

Tôzen-in in the compounds of the temple and was revered and known by the name of "Great T'ang Priest." Given by the Emperor the temple site and estate in 759, he raised here the first Japanese temple of the *Ritsu* sect provided with the sacred platform. Kanshin died in 763, but his disciples received the mantle and under the patronage of Kammu and other emperors the monastery gradually rose to be one of the greatest temples of Nara. However, its history as the headquarters of the *Ritsu* sect in this country was not undisturbed, for early in the Heian period (782-897) it adopted the doctrine of the strongly Brahmanistic Yôgacharya or Shingon sect, which obtained in the new capital of Kyôto, and from the mid-Heian days down it could not remain untouched by the general laxity of priestly discipline and its star was on the wane. Reaction set in from the later Fujiwara to the earlier Kamakura days when a spirit of purity and regeneration prevailed among the clergy: and the Tôshôdaiji produced under Priest Kaijô, Abbot of the twentieth generation, two great men Kakusei and Yeison, who in the Tôshôdaiji and Saidaiji respectively rendered distinguished services in reviving the prosperity of the *Ritsu* sect in Nara; the rise of Kakusei as the Abbot of the twenty-first generation in 1244 marked the restoration of the temple and he carried on an extensive reparation under the patronage of Yoritomo. During the following six hundred years the temple enjoyed the countenance of Kamakura, Ashikaga and Tokugawa *shôguns*, feudal lords and other devotees and kept its unique position as the centre of the *Ritsu* sect save for a few setbacks during the

heyday of the Jōdo and Shingon sects.

PLATE I VIEW OF THE TŌSHŌDAIJI TEMPLE

From the time of the founder Priest Kanshin down to the earlier days of the Heian period his followers exerted themselves for the completion of the temple constructing various buildings and executing Buddhist images to be enshrined therein, till by the beginning of the Heian epoch it had become one of the grandest temples in Nara. Miraculously enough the Tōshōdaiji suffered very little from a natural calamity or a fire, but the drift of the times brought it into gradual decay. Only once in 1116 we hear of a repair being made, but little of any rebuilding or restoration. Thus by the latter days of the Fujiwara age most of the buildings were dilapidated except for important structures such as the Kondō, Kōdō and the Eastern Pagoda. In the revival of the temple at the beginning of the Kamakura period a number of subsidiary buildings were constructed and the Kondō, Kōdō *etc.* were extensively restored to put on quite a new aspect. Afterwards, though it never suffered from a fire, it experienced a severe shock of earthquake in 1506, 1594 and during the Kambun era (1661-1672) and the buildings went into decay one after another. In spite of the *shōgun* Tsunayoshi's protection in the Genroku era (1688-1703) they could not retrieve its fortunes. The only buildings we see now are the Kondō, Kōdō, Korō, Shōrō, Raidō, Kaizandō, Hōzō, Kyōzō and priests' apartments, all the rest having been devastated by time and elements. The Kondō, the most important of all its edifices, has fortunately escaped all these disasters and remained nearly as it was in the Tempyō period with all its Buddhist images intact, even though there are not without some slight alterations visible both in the building and in the statuary.

PLATES II-V THE KONDŌ OR MAIN HALL

HEIGHT, 51 ft. 3 $\frac{1}{2}$ in.

PLATES VI DOOR OF THE KONDŌ

PLATES VII-IX THE INTERIOR OF THE KONDŌ

PLATES X-XI ORNAMENTAL DESIGNS OF THE CEILING

PLATES XII *Shibi* OR FINIAL ORNAMENT

PLATES XIII-XVII PLANS OF THE KONDŌ

The *prostyle octastyle* Kondō stands foremost among all extant structures of the Nara period. Its unique feature of the front portico with eight columns is said to be typical of palaces of the times. However, the columns have no longer the "entasis" or an outward curvature of profile, as seen in the architecture of the Asuka period. Bracket-systems now perfected into the *mitsuto* type are superimposed in the threefold *milesaki* style and support a grand roof adorned with finial ornaments called *shibi* at each end of the topmost ridge (the western one is a later restoration). It will be noticed that the scale of such architectural details is large and powerful. *Shirin* props low and slanting slowly are used. *Kacrumata* ornaments and *tsumagi-kōryō* (connecting-beams) are executed with fine varied mouldings. They are all painted red. The *shirin* props and *shirin* panels show a faint trace of their polychrome decorations. The front doors are also painted with several medallions of the original Tempyō times, giving witness to a unique method of ornamenting door-leaves at the time. The interior is divided into the chancel and the ambulatory. On the platform of the former are installed the images of Rushana or Virocana Buddha (centre), Yakushi (east), a Thousand-Handed Kwannon (west) and guardian deities of Buddhism—Brahma, Indra and Four Horizon Gods of the Universe. The coffered ceiling of the chancel is supported on a frieze-like band of slanting *shirin* props, which rise from the *kotenjō* or secondary ceiling running along the four sides of the chancel, and is provided with four parallel *kōryō* beams carried across from front to back. The panels of the ceiling and the *shirin* are enriched with full-coloured designs consisting of Buddhas, Bodhisattvas, *hōsōge* flowers, scrolls and clouds. According to an old document preserved in the temple, it appears that the wooden partition at the back of the platform was originally decorated with a Buddhist painting.

The Kondō having undergone reparation in 1270,

1321-1323, 1692 and 1898 is somewhat altered; for instance the topmost ridge is raised a little and consequently the roof has become slightly steeper. Nevertheless the structure preserves its original proportions in the main and stands preeminent among the relics of the Nara architecture. Above all it presents a most successful facade with boldly projecting eaves and a noble colonnade of eight gigantic columns. Indeed the portico impresses the visitor with a certain sense of depth and gravity, which accords well with the majestic deities enshrined in the chancel. The most notable features of the interior are the treatment of the covered compartment ceiling and its coloured decoration, which reached its highest development in the ornamentation of the Hōddō or Phoenix Hall at Uji.

PLATES XVIII-XX RUSHANA BUDDHA (KONDŌ)

Seated statue. Dry lacquer over hollow frame.

Height, 11 ft. 11 in.

PLATES XXI PART OF THE MANDORLA

Wooden. Height, 16 ft. 8 $\frac{1}{2}$ in.

The main deity of the Kondō contemporaneous with the building represents like the Great Image of the Tōdaiji Rushana Buddha presiding over the Lotus-Universe, to whom the greatest homage was paid in the Tempyō era. The statue is made of a hollow shell of lacquered cloths and is covered with gold leaf. This method of workmanship or *kyōchō* (*dry lacquer*) as it is called is said to have been introduced from China as early as the reign of the Emperor Tenchi (662-672) according to an old document, but its fashion was seen in this period and ceased with the decline of the Tempyō culture.

The mission led by Priest Kanshin contained a large number of artists—painters, sculptors, jewellers, decorators *etc.* It is therefore indisputable that the arts of the Tōshōdaiji are in a direct descent from T'ang arts of China. This is also the reason why a certain grandeur in expression and matured skill in execution should mark the present image and its companions Yakushi and A Thousand-Handed Kwannon and distinguish them from contemporary works such as to be found in the Sangwatsudō of

the Tōdaiji *etc.*, which more or less show signs of modification of sculptors' art by the hand of native artists.

The image strikes us with majesty and spiritual grandeur—an impression largely due to the unity and freedom from meticulousness with which the well rounded and dignified colossus is rendered. The effect is the more strengthened by its imposing mandorla and rich lotiform seat raised on the pedestal powerfully executed. All this is brought home when we compare this work with later pieces, say Jōchō's productions in the mid-Heian period. It has a comparatively large head, a full face with a broad and rather angular brow, elongated eyes and rich cheeks, a short and thick neck and a well-fed frame with ample chest and limbs. Altogether they may sometimes give a slight suggestion of heaviness. Whereas the profile is very beautiful showing fine elongated eyes, well-cut lips and a straight nose, full of severity and beauty. The folds of drapery numerous in the front part are very naturally rendered. No less beautiful is the modelling of hands. A flame-shaped topmost fragment of the mandorla in PLATE XXI, itself a complete piece of an open-work mandorla, is as rich as it is simple and is replete with the effect of gravity.

PLATES XXII-XXIV YAKUSHI-NYORAI (KONDŌ)

Standing statue. Dry lacquer over hollow frame.

Height, 12 ft. 11 in.

Like the image of Rushana this piece is also done in the *dakkatsu* (lacquered hollow frame) method and is overlaid with gold leaf, dating, as Rushana and Kwannon do, from the time of the erection of the temple itself. As stated above, these works are typical of a newly introduced Chinese technique in the later Nara epoch somewhat exotic and characterized with more gravity than refinement, as is evident when compared with the prevailing style of the same T'ang origin, which, introduced earlier, seems to have something Japanese about it. We notice that this statue of Yakushi is by a different hand from the author of Rushana as is shown by the lack of such exquisite details as Rushana's hands and features, although it is not

without its peculiar charms as in the beautiful rendering of sleeves flowing gently from its elbows. Probably the mandorla belongs to Kwannon and that of the latter to Yakushi.

PLATES XXV-XXVII A THOUSAND-HANDED KWANNON

Standing statue. Dry lacquer over wooden frame.
Height, 12 ft. 7 in.

PLATES XXVIII-XXIX MANDORLA

This wonderful image of a thousand-handed Kwannon is made of wood applied with a thin layer of lacquer and covered with a gold leaf. A mysterious legend is told about its authorship: it is traditionally believed that the statue was made by a super-human being, though its companion pieces Rushana and Yakushi are attributed to sculptors under Priest Kanshin. The belief may be partly accountable from its towering figure with the mystic eleven faces and the radiation of an innumerable hands, an object of wonder to the earlier devotees of Buddhism quite unaccustomed with such colossal images combining originality with ingenuity. Besides the facial expression has something strange about it: in its broad brow and full cheeks it resembles Yokushi, but its eyes wide open are instinct with an air of mysterious majesty, which is also recognizable in Rushana, but not in so marked a degree as in this piece. In general disposition of parts and execution of details the work has much in common as is evident in its straight figure, the modelling of its face, shoulders, chest, hands and waist as well as the arrangement of drapery. The genius of the sculptor is best seen in the disposition of hands, actually numbering a thousand. At the first blush they seem to consist of two groups, that is forty-two larger hands and the remaining smaller ones, but in reality endless care has been taken to vary their size and position according to their relative position so as to produce unity in effect. The mandorla which properly belongs to Yakushi as stated above is a typical Tempyō work in its vigorous as well as graceful design of floral and flame arabesques.

PLATES XXX-XXXV BONTEN OR BRAHMA

Standing statue. Wooden & coloured.
Height, 6 ft. 2½ in.

PLATES XXXVI-XXXIX TAISHAKU OR INDRA

Standing statue. Wooden & coloured.
Height, 6 ft. 3 in.

The statues of guardian deities of Buddhism here installed, though much smaller than the trio of great images, were produced in the same period. Carved in wood to a great extent, it is then finished in lacquer, a method of execution producing the *kyōcho*-like effect and eventually becoming the model for sculptors of the Heian period (782-897). In the Tōshōdaiji are found a large number of such statues to be regarded as the prototype of Heian works. In the rendering of hair and lower parts of drapery these pieces show a soft and tender modelling by the application of a thick layer of lacquer. Supple folds of drapery are also due to the use of this medium and make a striking contrast with sharp lines of drapery in the Heian sculpture. The same high standard of skill as shown in the principal works is to be witnessed in the manner of workmanship of their pose, facial expression and other details—in the beautiful eyes and eye-brows, well-cut nose and lips, and tender full cheeks, closely resembling the majestic Rushana—almost suggesting at the same authorship.

During the reparation of 1917 scribbles in India ink were discovered on the upper side of the lotus-pedestal, concealed by the hexagonal slab. They are mere caricatures scrawled stealthily by Tempyō artists but have a touch of human interest to think they were done in playful mood, to divert themselves in the intervals of their serious work. It is not unexampled to find such scribbles in Buddhist images of the Nara times.

PLATES XL-XLVIII SHITENNŌ (KONDŌ)

Standing statues. Wooden and coloured.
Height, (Jikokuten) 6 ft. 1 in. (Zōchōten) 6 ft. 2½ in.
(Kōmokuken) 6 ft. 2½ in. (Tamonten) 6 ft. 2 in.

These wooden statues of Four Heavenly Kings are each carved out of a single block, lacquer being used for the modelling of hair only. As is usual

with such images, their pose and the disposition of limbs have something stiff about them. This led the artist to lay a greater stress on the facial expression of the unbridled fury. The art of carving exhibited in these excellent Shitennō pieces is characterized with firmness and vigour showing their sculptor belonged to the same school as that of the carver of Bonten and Taishaku, or possibly may have been the identical artist.

PLATE XLIX THE TABLET OF THE TŌSHŌDAIJI

Wooden. Height, 4 ft. 10½ in.

This tablet deprived of its ornamental frame and part of the panel was given, according to temple tradition, by the Empress Kōken in 751, when the temple was founded, and the handwriting is also said to be by the Empress herself. Originally it appears to have been hung up on the Kōdō or otherwise on the Chūmon. The calligraphic style is typical of the Nara date.

PLATES L-LIII MEMORIAL STATUE OF PRIEST KANSHIN

Seated statue. Papiermâché & coloured.
Height, 2 ft. 8½ in.

This image of Priest Kanshin is enshrined in the Kaizandō or Founder's Hall. The story goes that one night in March, 755, Ningi, one of the Priest's Chinese disciples, dreamt that a huge beam in the Kōdō collapsed and broke in two and regarding this ominous of the Master's death, he forthwith asked Shitaku, another Chinese pupil of Kanshin, to make this memorial statue. It represents an blind old man seated calmly and beaming with tenderness, giving expression to the spiritual greatness of this noble priest. The figure is very unusually modelled in papiermâché and like a dry-lacquer work is characterized with smooth and flowing rhythm with which the material is handled. Above all the priestly robe is more naturally indicated than by the use of dry lacquer. For its date we may probably accept the tradition and attribute it to the Nara epoch considering its powerful technique.

PLATES LIV-LV MEMORIAL STATUE OF DAIHI-BOSATSU

Seated statue. Wooden & coloured.

Height, 2 ft. 10½ in.

The image is also installed in the Kaizandō beside that of Priest Kanshin. Daihi-Bosatsu or Priest Kakusei is a great man who revived the prosperity of the Tōshōdaiji when its star waned in the thirteenth century. Seventy years after his death, which occurred in 1249, he was given the honourable posthumous title of Daihi-Bosatsu by the Emperor Go-daigo. The statue is composed of a number of wooden blocks and crystals are used for eyes. On the inside of the back we find the inscription giving the name of sculptor Jōkei and the date 1395. The man is known to be the carver of the now lost Two Deva Kings Jikokuten and Zōchōten originally installed in the Chūmon of the Kōfukuji temple, but except the present piece none of his works has been preserved. That he belonged to Kōkei's school as is mentioned in the inscription is attested by a certain similarity this bears to Kōkei's works such as Six Patriarchs of the Hossō Sect in the Nanyendō, the Kōfukuji temple, for instance in the execution of thick parallel folds raised high and somewhat lacking unity. At any rate it is interesting to see that the artist kept to the tradition of Kōkei with success down in the end of the fourteenth century, when sculpture was fast going downhill. The piece was repaired in 1693.

PLATES LVI-LXXVI THE "TŌSEIDEN" SCROLL

Five rolls in colours on paper.
Length, (I) 50 ft. 7½ in. (II) 64 ft. 6½ in. (III) 48 ft. 5½ in. (IV) 55 ft. 2 in. (V) 51 ft. 9½ in.
Height, 1 ft. 2½ in.

The Tōseiden or Eastern Mission Scroll depicts the life-story of Priest Kanshin in five rolls, of which the first was done in 1298 by Rengyō or Rokubei as he was popularly called. As the inscription shows, the scroll was presented to the Tōshōdaiji by Priest Ninshō of the Gokurakuji temple, Kamakura. The name of the painter and date were never inscribed in picture-rolls before Kamakura date, but later we sometimes find such probably owing to the influence of Chinese paintings of the

Sung and Yüan dynasties, which were abundantly brought into Japan at the time. Compared with contemporary scrolls in the native Yamatoe style, the work under notice is characterized with the introduction of the Sung and Yuan technique of painting, which was in great fashion in religious as well as secular pieces. Another reason for this peculiarity is that the subject-matter of the present picture largely consists of Chinese scenes and Chinese manners and customs. Again, the painter being a native of Kamakura, the new centre of religion and learning under Chinese inspiration, it is no wonder that he should have adopted the newly introduced Chinese workmanship. Herein we notice the antithesis of Kyôto and Kamakura, the former representing the old classic style of painting and the latter the new Chinese style. It must be remembered, however, that even in the native school some made use of the lessons of the rival Chinese school, for instance Yen-i's Illustrated History of Priest Ippen, the subject of which, however, made the painter lay great stress on Yamatoe-like beauties. In draftsmanship virile and direct this shows the assimilation of a great lesson from Chinese painting. Also it avoids the gorgeous decorative treatment in colours usual with the native school. Only the delineation of crowds of people and their movements are not so cleverly done and the consequence is that the general effect is apt to become stiff and formal. To sum up, the painter makes it his principal object to tell the story not so much as to delineate the mood of his scenes. It is noticeable that the pupils of the eye are all drawn with a peculiar stare. Altogether we may pronounce this scroll a very successful one diversified with contrast and variety.

Synopsis of Scenes Reproduced

Plate LVI Kanshin with his father visiting the Daiunji temple in his native province as a boy of

fourteen.

Plate LVII His religious awakening at the sight of Buddha's image and joining the priesthood.

Plate LVIII Japanese priests departing for China following Mikado's envoy to the T'ang court in 733.

Plate LIX Kanshin building a ship for his Japanese mission.

Plate LX Discord among his followers inducing one of them to make a false charge against the Priest.

Plate LXI Officials coming to arrest the party.

Plate LXII Part of the Text

Plate LXIII Banishment of four Japanese bonzes in the party, Kanshin, though cleared of the charge, having been forbidden to visit Japan.

Plate LXIV Kanshin's second attempt at the Japanese expedition ending in a shipwreck.

Plate LXV Kanshin moved by the Japanese priests' earnest desire and determining to make his disciple search for a sea-worthy vessel.

Plates LXVI-LXVII Kanshin and his followers making a march in the snow and stopping at the Kokuseiji temple.

Plate LXVIII The Japanese priests joining them and talking over the voyage.

Plate LXIX Their ship putting to sea and having a stormy passage.

Plate LXX A giant terrifying the ship at anchor.

Plate LXXI They being enthusiastically received by officials and people and giving a divine service.

Plate LXXII Lamenting over the death of one of the Japanese priests.

Plate LXXIII They meeting the Japanese envoy and being invited to take his ship.

Plate LXXIV Their arrival in Japan.

Plate LXXV The vice-envoy going to inform the Emperor of Kanshin's arrival.

Plate LXXVI The Emperor expressing his wish to receive Buddhist commandments from Kanshin.

昭和七年九月十日印刷
昭和七年九月十五日發行

南都十大寺大鏡第二十一編
唐招提寺大鏡第一冊



製復許不

編輯者 東京美術學校
發行所 東京市本郷區金助町四十五番地
大塚 稔
印刷所 東京市本郷區金助町四十五番地
大塚 巧藝社

發行所

東京市本郷區金助町四十五番地

大塚 巧藝社

電話 水石川三六〇八番
番號 東京二七七二番

~~425~~
~~60~~

E708
N48
(21)

終