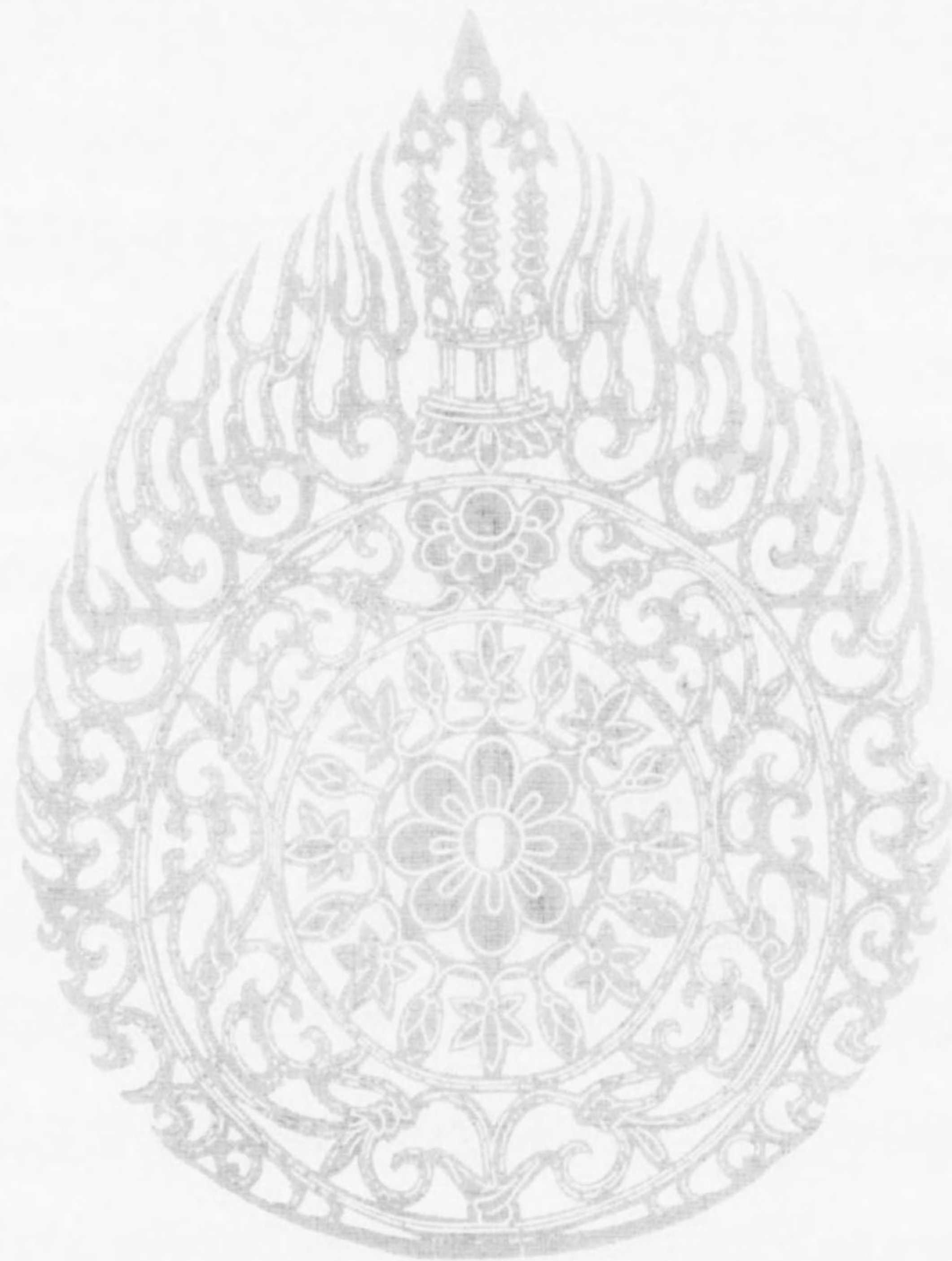


E708-N487

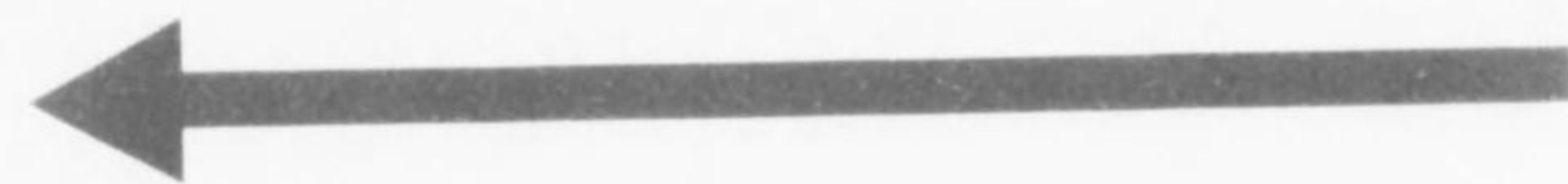


708
48
)



0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2 3 4 5

始



E708
N48
(6)



法隆寺大鏡

第六



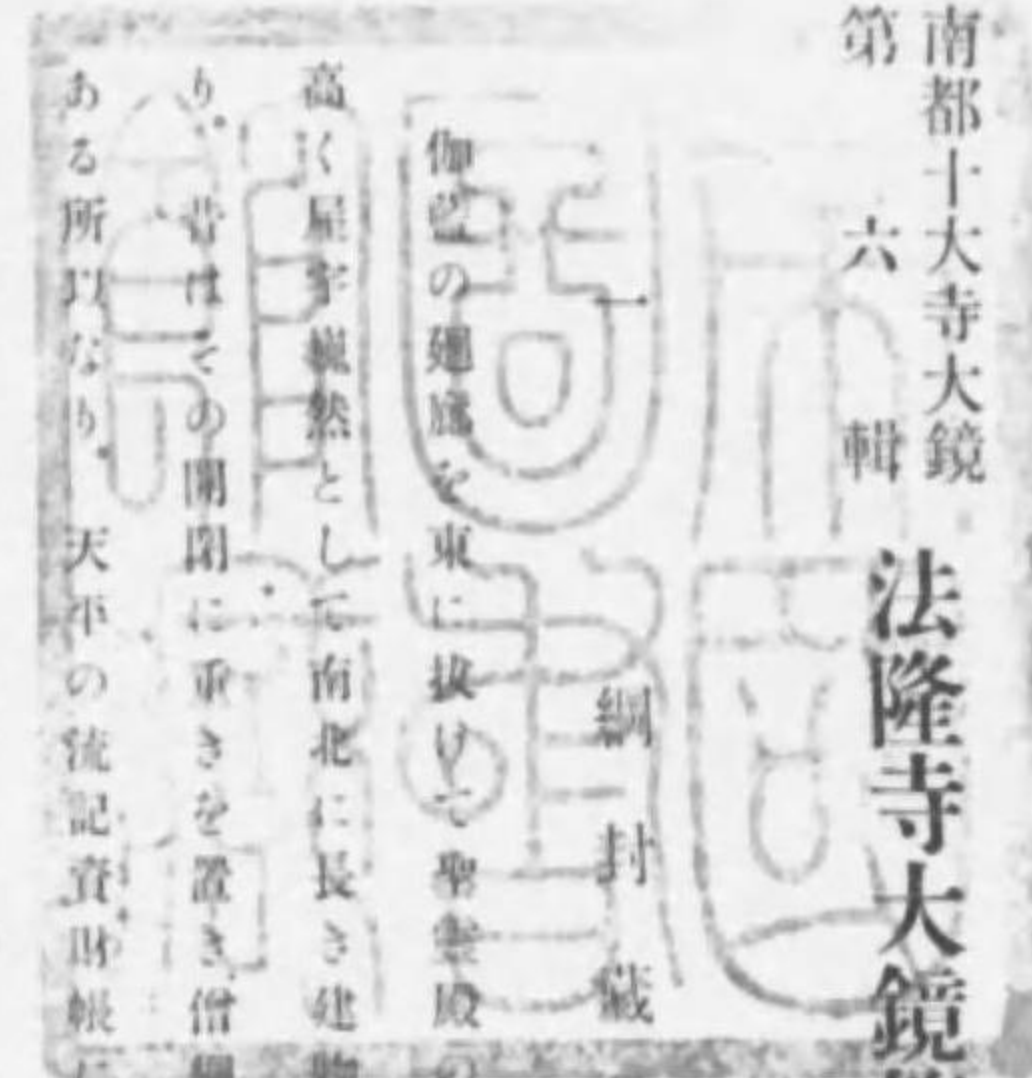
特別

南都十大寺大鏡
第六輯
法隆寺大鏡第六冊目次

圖版	一	網封藏
同	一	釋迦如來及文殊菩薩像(全形)
同	二	觀音菩薩像(正面)
同	三	觀音菩薩像(左側面)
同	四	觀音菩薩像(右側面)
同	五	觀音菩薩像(右正斜面)
同	六	觀音菩薩像(正面)
同	七	觀音菩薩像(正面)
同	八	觀音菩薩像(左側面)
同	九	觀音菩薩像(右側面)
同	一〇	觀音菩薩像(右正斜面)
同	一一	觀音菩薩像(正面)
同	一二	觀音菩薩像(左側面)
同	一三	觀音菩薩像(右側面)
同	一四	觀音菩薩像(右正斜面)
同	一五	觀音菩薩像(正面)
同	一六	觀音菩薩像(左側面)

圖版	一七	網封藏
同	一七	阿彌陀三尊及二比丘像(全形)
同	一八	厨子(全形)
同	一九	厨子(屋蓋)
同	二〇	厨子(左側面)
同	二一	厨子(背面)
同	二二	厨子(內部繪文様)
同	二三	厨子(扉繪)
同	二四	光背(正面全形)
同	二五	光背(同部分)
同	二六	光背(背面全形)
同	二七	光背(同部分)
同	二八	光背(同部分)
同	二九	光背(同部分)
同	三〇	光背(同部分)
同	三一	阿彌陀三尊像(全形)
同	三二	阿彌陀三尊像(全形)
同	三三	善光寺如來像(全形)
同	三四	持國天像(正面)
同	三五	多聞天像(背面)
同	三六	持國天像(正面)

南都十大寺大鏡 第六輯 法隆寺大鏡第六册解説



御説の建蔵を東に換り、聖徳太子の御遺物の後を過ぎり、更に東を指せば、床高く屋宇巍然として南北に長き建物あるを見む。即ち是綱封藏なり。昔はその開閉に重きを置き、僧綱の嚴封を以てせしかばこの名ある所以なり。天平の流記、資財帳には倉漆口あり。その後次第に數を増して卅三倉を算するに至りしが、中比また衰退して古今目錄抄の成れる鎌倉初世にはその卅二を喪失して僅かに綱封藏一口のみ存せりと云ふ。されば太子の器玩遺物を始めとして、その後聖徳天皇奉獻の器物に至るまで總ての珍寶奇品は盡く收めて綱封藏に集められ、法隆寺唯一の寶藏として延いて今日に及べるなり。

その草創は和銅年中に存し、前に云へる如く資財帳にも記載せられたるものなれど、寺記に傳ふる所を以てすれば、數々大破損に罹りて修補を経ること多ければ、プランに於いて或は原形を認むべきやを知らざれど、建築その物は永享六年九月大雨に依りて棟宇崩落以後のものとなはざるを得ず。唯その内部及び外部に用ゐたる扉は和銅草創當時の部を存する貴重のものなりと云ふ。

この寶藏に古來より或は近時に於いて收納せられたる佛像佛具その他數多あり。今その重要なものを選びて本冊に收納せり。

二、三

釋迦如來及文殊菩薩像 全形 光背裏面銘

銅造 中尊坐像 文殊立像
像高 釋迦如來 五寸五分 光背高 一尺三寸
文殊菩薩像 五寸

像は推古朝に行はれたる一光三尊式のものなれども、何時の比にや脇侍の一尊を逸し、今は中尊及び文殊菩薩と思はるゝ脇侍のみを存せり。

その様式手法は獨り遺像に於いて金堂の藥師如來、釋迦如來と同じく所謂止利式に成れるのみならず、光背の形狀毛彫文様に於いても復た殆どその揆を一にせるものなり。中尊の右手屈臂掌を外に指頭を天にし、左手亦屈臂掌を外にし、指頭を地に向け、第四第五の兩指を屈するの相は、金堂の藥師尊、釋迦尊と全く同一にして、御物四十八體佛中にも多く見る所なり。唯左脇侍の彼にありては、左右手共に指頭を屈するに對して、是は五指或は伸上し或は垂下してその形を一にせざるのみ。

光背の裝置もまた彼は一光を以て三尊の屏となしながら、兩脇侍各々別に光背を有し、是は缺逸せしかは知らざれども、本來純然たる一光三尊の制をとれるに似たり。その一は浮彫を併せ用ゐ、一は線條の毛彫のみを使用したるなど、形の大小に依り技術に精粗の差を加へたるものならむ。

その製作年代に就いては本像と云ひ、金堂の兩本尊像と云ひ、將た四十八體佛中の如來像といひ、如來像として同一手相は殆ど推古朝の特色とも稱すべく、その形相は尋常人に在りて生理的最も困難な

るべきを當時に於いては佛陀の尊崇極度に達せし爲め技術を犠牲として事の此に及べるか、或は技巧未熟にしてその余及を現はすこと能はざりしか、兎にかく如來像として最も希有の形相と注意せらるべきものたるを失はず、而してかく形相と云ひその他の様式彫法よりして本像既に我が佛彫刻最初の時期に属するものたることは何人も疑を容れざる所なるのみならず、その光後には實にその年代を徴すべき銘記を有す、文に曰く、

戊子年十二月十五日朝風文

將其孝濟師慧燈爲噉加大臣

誓願敬造釋迦佛像以此願力

七世四恩六道四生俱成正覺

と、噉加大臣の爲にこの像を敬造して七世に互りて四恩(天地、國王、父母、衆生)を報謝し、六道(地獄、餓鬼、畜生、阿修羅、人間、天上)の四生(胎生、卵生、化生、俱)に正覺を成さんとの謂にして、支那六朝以來通有なる造像祈願の旨意に外ならざれど、一々字句の解釋に至りては幾多學者の研鑽を俟つて尙判明せざる所あるは甚だ遺憾に勝へざる所なり。

今試にこれを釋すれば戊子年は文中に噉加大臣と云ひ又その様式の本邦佛敎最初のものたるより推考するに、欽明天皇の佛敎渡來より蘇我氏滅亡迄の年代にて當に推古天皇の御宇卅六年を以てこれに充つべし、噉加は即ち蘇我氏にして、法王帝説には一に曾我を用ゐたり、天壽國曼荼羅には甚奇、元興寺緣起所載の露盤銘には甚

官同じき佛青銘には奏奇を用ゐたるもあり、噉加と書せるは他にその例を見ざれども、當時稱呼の音を主として字體に拘泥せざりしならむ、この噉加大臣は推古卅六年に在りては馬子死して既に三年を過ぎ時恰も蝦夷執政中れば、その人と考へ得られざるにあらねど、或は先考馬子とも釋し得られざるにあらざる、説を爲すものあり、この像は馬子の三年忌に臨み蝦夷が發願に成れりと釋すべしと、唯銘文中のその人は父子何れに属すべきか、尙後考を俟つ、朝風文は學者説を異にするもあれど人の名と見るが穩かならむ、寧の字解すべからず、一説に姿の異體か、姿は即ち慧琳音義に考と釋すれば曾老若くは長老と見るべきなりと、濟師は教濟師にて法師の謂なるべし、慧燈はその濟師の名、當時の僧慧字を冠する者多く、惠便、惠慈、惠灌の如き皆然り、或は高麗の僧とも見るべからむ、釋し來れば文意通するが如く朝風文なる者慧燈法師と共に蘇我大臣の爲に釋迦像を造り、この功德を以て一切衆生と共に正覺菩提を成さんと祈願せしものと見られざるにあらねど、朝風文を始とし未だ的確の見地に達せざるもの多かるべきを覺ゆ、切に學者の研鑽を要求して已まざる所なり。

四一六

觀音菩薩像 正面 左側面

金銅 鍍金 立像

像高 一尺八寸六分 白銅 三寸八分五厘 白銅 二寸六分
面幅 二寸一分 面奥 二寸八分五厘 臂長 五寸七分
額長 四寸九分 天衣長 一尺
臺座高 三寸七分 下板長 七寸九分

全金(鍍金) 一尺九分

二軀共に化佛を正面にせるよりすれば、これまた疑もなき觀音菩薩の像なり、共に右撰なれど前掲觀音銅像よりは様式進展せるものと云ふべし、而してもしこの二像を比較せばその様式よりすれば小なるものは大なるものより古調を存し、多少年代の相違をその間に認むべきに似たり。

一四

藥師如來像 正面

銅造 鍍金 坐像

像高 四寸九分五厘 白銅 一寸九分五厘 白銅 一寸五厘
面幅 一寸五厘 面奥 一寸五分五厘 臂長 二寸七分五厘
額長 六寸五分 坐墊 二寸二分
臺座高 三寸二分五厘
光背高 六寸八分五厘 幅 五寸五分

相傳へて西圓堂本尊藥師如來の胎内佛と稱せらる。本尊は純奈良朝の名作にして藥師像の巨擘たるが如く、本像もまた金銅藥師像の冠冕たり、光背は北魏式の文様をとりて轉化の機を示し、像は全く新趣味を表す、臺座の反花もまた圓熟し來つて前代の形式を帯びず、思ふに奈良朝初期の作品ならむ。

一五、一六

僧德聰等造像記 裏面

銅板 鍍金

長 七寸六分 横 一寸六分 厚 一分
上板長 三寸一分 下板長 九分

この金銅造像記一枚は銘文に明らかなる如く、願寺の德聰法師片

像は紫磨金色今に燦然たり、兩手寶珠を執るの形相は殆ど本寺のみに遺存し、右記に救世觀音像と稱するものにして、その形式金堂釋迦如來脇侍像參本尊像と酷似す、かかる純北魏式の造像はその類多しといへども、一見人をして誤拜せしむることこの像の如く精美なるものあらざるべく、従つて本寺草創時代を距る遠からざるの名品たり。

七

觀音菩薩像 右正側面

銅造 鍍金 立像

像高 九寸五分五厘 臺座高 二寸四分

今玉蟲厨子中に安置しあれどもとよりかくありしに非ず、冠中化佛を現はし、左手に寶瓶をとれるより觀音菩薩たること論なし、又その姿勢の正しきと臺座の大なることよりして明らかに獨尊像たり、而してこれ御物四十八體佛と一類たるものにして、製作金堂藥師如來脇侍に似て、技は彼よりはやゝ開放なるところあり、左右脇に垂下せる天衣の幅廣き、連座反花の心の大なる、下板の截面の力強き、何れ本像に安固たる成を與へたり、たゞ製作年代は相如けるならむ。

八、一〇、一一

觀音菩薩像 正面 左側面

銅造 立像

全金(鍍金) 八寸五分

九、一二、一三

觀音菩薩像 正面 右側面

銅造 立像

全金(鍍金) 八寸五分

國王寺の弁法師、飛鳥寺の弁法師等が所生の父母報恩の爲に觀世音菩薩像を敬造せし時その光背に充てたるものなりと傳ふ。享保年中本寺の僧良調が補遺集を編める時これを以て今は御物となれる四十八體佛中の数れかに屬すべきものと考定したれどもその形と大きよりすれば同體佛中の觀音像にこれと適應すべきものなきのみならず本寺現存の佛體にも亦これを光背とすべきものを發見せず。造像銘記獨り今に遺存して本像は何の時にか逸失して遂に見るに由なきものとなれるなり。

銘記の起首に現はれたる造像の年紀甲午年を知らむと欲せばその背面なる文に由らざる可からず。文は

族大原博士百濟在王此土王姓

とありて三僧の族人大原博士は百濟に在りては王、この土即ち本朝にてはその姓王と明らか所屬を載せたり。痛は濟の古文略體王は「ヨキシ」と訓し書紀に早岐とも記し所謂韓土音なり。大原博士は姓氏録右京諸蕃下百濟部第廿四番に

大原史 漢人本姓阿留者西姓合貴之後也

と云ひ本姓漢人にして百濟部に編入せるの疑はしきも續紀仁明天皇承和三年の條に

閏五月戊寅右京人内藏大藏大原史麻呂改史賜姓宿禰麻呂之先百濟國人也

とあれば百濟國よりも大原史の出でしこと明らかに、而も銘記中には百濟在王とも載せなければ愈々そのこれありしを證するに足る。

學者或は説を爲して大原史に漢人系と百濟系との二流ありしが、弘仁年間萬多親王等が姓氏録纂集の頃には二流の類別分明ならず。

獨り漢人系のもののみを擧ぐるに至れるならむと、そはともかく銘記に現はれたるものは明らかにこれ百濟系に係れる大原史を標示せるなり。さてその百濟に在りて王と云へる文に就いて考ふれば又姓氏録百濟部に

百濟王 百濟王義慈之後也

と擧げたり。百濟は義慈王の時即ち我が齊明天皇六年唐兵の爲に滅されその二子豐璋、禰廣の舒明天皇の朝に來つて我に質たりしもの國祚の回復を計り豐璋我が援軍を率ゐて渡海せしかど又利あらずして敗亡し禰廣は乃ち永く止まりてこの土の民となり持統天皇の朝百濟王の姓を賜はりて子孫蕃衍す。姓氏録に所謂百濟王の姓は實にこの時より起れるなり(稱徳紀參照)。従うて銘記に存する三僧もまたその一族たること疑ふべからず。

造像年紀の甲午年をこの時よりして求むれば、持統天皇八年 孝謙天皇天平勝寶六年

とあり。文武天皇の大寶以後は立年號の制確立して又千支のみを用ゐること無ければ記年法として單に甲午年とすべき筈なく況や孝謙天皇の朝に在りて天平勝寶と記さざる理あるべき。これを以て觀れば甲午年は持統天皇御宇八年として動かすべからざる也。鵬寺は即ち法隆寺、片岡王寺は聖德太子の女王片岡王の經營し給ひしを以てこの名あり。飛鳥寺は一に法興寺又元興寺といふ。移

該當するものたるを信せざるを得ざるなり。

金銅若くは金銀押出銅像と稱するものは本寺にありては玉蟲厨子宮殿内面の千佛像銅封藏の三尊像二面獻納御物中の三尊像并一尊像及び本寺の舊藏品にして今は京都某寺院の藏に歸したる三尊像、他寺にありては唐招提寺の鑑真將來の三尊像長谷寺の千佛多寶佛塔銅板面の千佛像なりとす。而して本寺に遺存し又は本寺の舊藏たりし三尊像は本集に收めたる金銀三尊像を除くの外は悉く同一様式のものに屬す。殊に本三尊像と全く同型を用ゐたりと思はるゝもの本寺奉獻御物中にあり。而して本三尊像の像及び光背を遺して他の部分を除去りたるは厨子に奉安せし時の用意たるべし。この種佛像の製法は案ふに鐵製鑄型を造り薄き銅板を型面に置きこれを鉛の如き金屬にて覆ひ槌を以てこれを打出したるものならむか。これは鐵の鑄型の今に残存せるにより又槌力の度を過こしたる爲めに剥裂を生ぜしものと見るべきところあるによりて略推考するを得るなり。この佛像の配置は六朝時代の彫刻に往々見る所のものにして中央なるは本尊阿彌陀如來左右挾侍は觀音勢至の兩菩薩本尊の左右なるは供養僧なり。而して彫刻の様式手法は圓熟せる一種の純乎たる唐式なり。これを本邦の製作とすれば奈良朝時代の風格と謂はざるべからずと雖も同時代の彫刻とは自ら別趣の手法様式を示して唯臺座蓮瓣等の細部に於いて同時代の物と共に通の手法を存することを認むるのみ。

抑も我奈良朝の藝術は全然唐式を模倣しこれを邦化して所謂天

建するにつれてその名を改む。平城京に別に創建せらるゝに及びて新京のを元興寺舊址を本元興寺と呼べり。従うて飛鳥寺の號は餘り用ゐられざりしが如し。銘文に飛鳥寺とあるも亦平城京以前の時代に係れるを證するにあらずや。德應等三僧の事蹟に就いては今摺ふる所なし(平手野田論文參照)。

一七 阿彌陀三尊及一比丘像 全形

銅板 押出 一尺二寸五分 横 一尺二寸五分

一八一—三三三 厨子 全形 屋蓋 左側面 背面 内部繪文様 扉繪

本造 黒漆塗 總高 二尺一寸四分 四口 一尺四寸五分 奥行 四寸二分五分 下懸四口 一尺八寸二分五分 同奥行 四寸二分五分 扉高 一尺七寸一分 同幅 五寸五分五分 扉幅四口 一尺八寸五分 同奥行 七寸九分

天平十九年の法隆寺伽藍緣起并流記資財帳に金銀押出銅像參具の目あり。本寺に今に現存し若くは中古他に逸失せる押出銅佛一二にして止まらざるを以て連かにこれが何れの押出佛に該當するやを斷言する能はずと雖もその一具と記するに假すれば斷片的のもの又は玉蟲厨子宮殿内面の千佛像の如き裝飾的の者に非ずして、皆具の佛像を指せるものたるは明らかなり。而してこゝに收むる所のこの金銅押出阿彌陀三尊像は唯に皆具の佛像たるのみならず、これを奉安せる厨子の殊勝にして而かも鑑賞上も製作年代の流記帳上の當時を下らざるを惟へばこれが流記載録の參具中の一に

平様式を産出したるものなればその細部に共通の手法あるは固より怪むに足らざるなり。案ずるにこの像は原型を唐より傳へ直ちにこれを用ゐて製作せしものなるべく、これが天平様式と似ざるものあるは當然と謂ふべし。且つこの種の佛像に殆ど他の古名刹に遺存すること少く、又これを各寺の記録中にも發見する能はざるに、獨り本寺に於いてのみこれが種類を悉くして保存せられ、流記にさへこれが載録を見るに至れるは、これ盛唐一派の彫刻の偶々直接に本寺に將來せられて、廣く當代の藝術には影響するに及ばざりしものと見做すを得べきに似たり。況や又唐僧鑑真が將來品中にこの種に屬する佛像ありて、これが盛に彼朝に行はれたるを思はしむるものあるに於いてをや。

次にこの押出像を納めたる厨子を見む。佛寺は佛像の殿堂なり、厨子は小佛像の小殿堂なり。佛を尊信景仰するの餘り、これが殿堂を莊嚴美麗にするは古今人情の同じき所、況やこれが功德の廣大なる以て後世の安樂を望み得べく、以て死者の冥福を祈り得べしと爲すに於いてをや。今この三尊佛像の厨子を見るに、施主の念願の如何に熱誠なりしかを看取るに難からざるなり。

厨子は全體枳材を以て成り、外面黒漆を施せり。様式は一見後世の舍利厨子又は首懸厨子に似たれども、構造手法等は全然類例を絶したるものなりとす。その形状横に廣く奥に狭くして、内容佛の本安に適應せしめ、三級壇を設けて安定を計り、屋蓋を莊嚴にして、天蓋を兼ねしめ、圓柱を立て、扉を造りて堂舎の觀を具せしめたり。而し

の格調等その奈良朝時代の技術たるべきは疑を容るゝ餘地なし。且つ又これを屋蓋の四阿造椽皮葺を摸せるに併せ考ふれば、これが決して將來品に非ざるをも首肯せざるべからず。天平藝術の爲めに大に氣を吐くものと謂ふべし。

二四—三〇 光背 正面全形 同部分 同 同

銅板 正面全形 同部分 同 同

これを金銅光背と稱し來れりと雖も、實は前掲押出三尊像背後の板と用を同するものにして、當初は本尊に附屬して然るべき厨子に立てられたるものなるはその形状によりて推測するに難からず。製法は二枚の銅板を組合せて上端を船後光形に切り、佛像に覆はれたる部分を除去して表裏共に鍍金を施し、上部に莊嚴なる金銅押出天蓋を著け、周邊に瑠璃玉を飾りたり。今は其二個、而して佛像に覆はるべき部分に二王の墨畫あり、こは固より必要ありて畫きたるに非ず、全く畫工の落書にして、金堂天蓋に存する天人の類なれども、運筆輕妙にして雅趣愛すべし。而してそが二王と同一筆致なるに徴すれば、背面の圓を著けたる畫家の遺墨たるは明瞭なりとす。斷片的なりと雖も、天蓋の落書とともに本邦最古の墨畫とも謂ふべきものにて珍重に値するは勿論なり。

背面には滿面に雄大にして複雑なる圓線を筋彫せり。刀法勁健暢達にして、毫も滯滯の痕なく、洋筆佳紙を走るの概ありて爽快言語に絶す。獅子の猛威、二王の剛氣、供養僧の敬虔、各々特性を發揮して

てその細部の手法を視るに、屋蓋は一本にて彫成し、その兩平を緩く轉形に列りて棟を造り、棟は快き曲線を保ちて漸く下り、下るに従つて漸く廣く、終に四隅に達して自然に左右の妻を形成す。且つ妻及び平の端は快き反りを持たしめたり。棟の中部に押出金銅棟飾り著け、兩平には各三個の金銅釘を、兩妻及び兩平の端には各中央に金銅金具を配し、兩妻には別に何物かの屋根飾りを著けたりと覺し、各三ヶ處の釘痕あり。又垂木の木口には金釘を押し、隅木には風鐸を拵りたる金具を存す。兩扉も亦實に不思議なる手法を存す。即ちその正面を二區に分ち、下部の一區は板面に裝飾を加へず、唯上部の一區に格連子の形を彫りたり。格連子は普通壁面に用ゐるものにて、古來これを扉面に用ゐたる類例を見ず。而してその他には簡單なる金銅釘を板に著けたるのみにて、何等の細工も施さず。誠に心惜きまで蕭灑にして崇高なり。

一度兩扉を翻へせば、外面の簡古に反して、五彩燦然人をして羨ち、西方淨土の樂地を望むの想あらしむ。即ち扉内面には左右に對して密陀僧を以て菩薩の立像を畫けり。その姿勢來迎三尊畫中の歌舞菩薩に似たるものあり。佛色優麗、筆致勁健にして、生動の勢あり。本尊背後の板面には胡粉を以て地を成し、上部に濃厚なる彩色を以て欄雲と群山を現はし、左右兩端に華鬘唐草を畫きて、金色眩ゆき三尊像と相映發せしむ。蓋し施主の念願作者の胸裏共に、聖衆來迎の教旨に渴仰せるものありて然りしならむ。これが製作年代は記録の據るべきなしと雖も、構造の手法、菩薩の畫風、文様の性質及び全體

また遺憾なく巧みに竹幹、屋舎、雲及び寶珠を配し、光輝を繞らして布置の散漫を調節せるが如き、超凡の意匠の歷々として認むべきあり。而して又圓様の上よりこれを精察すれば、二王、蓮華、獅子及び僧形等の描法は、飛鳥時代の藝風の漸く一轉化を來さむとして、未だ天平美術最盛時期に達せざりし際の製作と見るを得べきを以て、筋彫としては最も貴重なる遺存品なりとす。

又案ずるに銅板に附著せる押出天蓋の様式と本尊の附著せる影痕の形状より察するに、その金銅押出三尊像の背板たること毫も疑ふべからざるを以て、これも亦前掲押出三尊像と共に流記載録の參具中の物に該當するものならむ歟。

三二 阿彌陀三尊像 全形

銅板 漆箔 押出 全形

この三尊像は同じく押出なれども、金銀即ち箔押像なり。而して形状に於いても一見殆ど他の三尊像と異なり。然れども全體及び細部に於ける技術上の約束は、明らかに他の三尊と同時代の製作たるを示せり。

三三 阿彌陀三尊像 全形

銅板 鑄出 全形

同じくこれ阿彌陀三尊なりと雖も、彫刻の形状様式手法共に全く他の三尊像と異なり。先づこれが形式に就きて觀るも、本尊は二重

一尺七寸 横最大 九寸三分 厚 二寸餘

圓光を設けたる方角に梵りたる所謂倚像扱侍は合掌禮拜の姿態を爲せる直立像にして、三叉葉の蓮華を踏み、奇抜なる天蓋を冠し、天蓋の左右に各一軀の化佛を配し、化佛の直下に恰も水上に浮遊せるが如き末開の蓮華を現す。これ皆他に見ざる所なり。刀法亦形式とともに簡古勁抜にして、纖巧を弄せず。森嚴の精氣板面に充ちたり。山來本邦彫刻物は半肉彫に乏しく、遺存物によりてこれを判斷すれば、これが最盛時代は奈良朝初期を以て中心と見るべく、平安朝以降にありては唯一の興福寺十二神將を除けば殆ど見るに足るべきものなきが如し。即ち橘寺、山田寺、岡寺等の佛佛本寺の押出佛諸像等悉く奈良朝初期に屬せしむべきものなりとす。而してその尤も殊勝なるものを長谷寺の千佛多寶佛塔銅板と爲す。同銅板は弘福寺の僧道明が時の天武天皇の奉爲に造立せし者にして、これが刻銘中に製作年代を明記せり。その本願の重大なりしを思へば必ずや當代第一流の技術者を簡拔してこれが造願に全精力を傾注せしめたるは疑ふべきに非ず。以て當代藝術の一代表と爲すも亦固よりその所にして、特に半肉彫刻としては無比の大作と謂ふべきなり。然り而してこの三尊像の彫刻上の様式手法等に於いて殆んど同銅板と契合する所ありて、技術上の優劣容易に批判するを許さざるものあるを思へば、これが製作者の本邦人にしてその年代も亦同銅板と略同一なりと首肯するを至當とす。

三三三 善光寺如來像 全形

複製 漆箔 浮彫

れば、これが淨土尊念宗以前已に存在して、この尊像を受けたるは明らかなり。寺傳に據ればこの像往昔は山背大兄王御念持佛と崇められ、額封藏の本尊としてその南倉中央の壇上に奉安せられ、善光寺如來四十八願所の定められし時にはその一に數へられて道俗の渴仰絶ゆることなく、寺は特に巡禮者の爲めに藏の牀下に伏拜の道路を設けたりしといふ。

像は佛即ち泥像にして金箔を押したり。この種佛像の製造法はこれを支那より傳へしものなるは彼地にて發見せられたる地佛の土型と大和國橘寺附近、又は同國山田寺舊跡にて發掘せし三尊佛及び一尊佛の土型とが彼此同一式なるによりて知るべきなり。彼にありては往古よりこの法を用ゐて各種の圓像を作りたれども、最も盛んに佛埴を作りたるは唐時代なりとす。長安慈恩寺雁塔中の大唐善業泥と稱する佛埴の如きはその尤なるものにして、表面に大唐善業泥得真如妙色身の銘記あり。而して像は多くは三尊佛にて稀に一尊佛あり。この外に西安その他にて發掘せる幾多小型の佛埴ありて世上所見數種の多きに及べり。

我が邦にありては大和國橘寺附近及び同國山田寺金堂跡より出でたるもの最も多く且つ佳作なり。同國同寺附近より發掘せしものには幾見とも見ゆる天人及び鳳凰の埴ありて亦甚だ殊勝なり。この他同國南法華寺塔跡及び同國立部寺舊跡よりも橘寺と同式の佛埴を出し、同國紀寺跡よりも一尊佛埴を發掘せり。而して中に就き最も古態にして優秀なるは橘寺の三尊佛埴なりとす。而して又

法隆寺額封藏所安置寶物目錄に善光寺如來之模一軀石函に覆す像なり敏達天皇の御宇大和國豐浦の里に寺を建つ我馬子大臣也此時に物部守屋の大連馬子と不快なり守屋大連等勅命を誣受け豐浦寺を燒き拂ふ燒淨す所の佛像を取て難波捨の堀江に捨つ後信州に遷す善光寺如來是なり太子其先未然を知り後代の俗拜見を得べからずと云て此像並に黄金を以て模し留め給ふ云々とあるは正しくこの像なり。太子傳古今目錄抄に扶桑記意欽明天十三年壬申十月十三日西曆百濟國聖明王敏阿彌陀像一尺五寸二菩薩一尺云々此像自西天西曆百濟國聖明王敏阿彌陀像一尺五寸二菩薩一尺云々此像自西天然渡中印自中印渡東印自東印渡震旦自震旦渡我朝即善光寺安置之とあり。且つ寶物目錄には別に又善光寺如來之模像三尊佛金又善光寺如來之模三尊本尊大和國豐浦寺善光寺如來之模像三尊又善起の中にも、守屋大連等佛像を燒きたれども形を損する能はず云々と記せるを見れば、兩者の間に何等かの因縁ありと爲さざる可からず。且つ額封藏中に右より善光寺如來御書之秘函なるものあり。これに此如來御書者從往古任却盡不見之遺誠更不許拜見及後代有邪見人聞之者既道普勅命過者也慶長十一丙年八月十七日權少僧都長乘權律師光祐年念五師寶秀といふ銘記あり。これ則ち勅封の秘函なり。その何れの時代より斯る鄭重なる取扱を受けしか今これを知る能はずと雖も、鎌倉時代初期に於ける源空上人の述作中に己にこの御書を云々せるものあると、北條時頼が特にこの如來像の模像を作らしめてこれを諸國の各寺に頒たしめたりとの事實に徴す

これが佛容は支那西安發掘の三尊佛埴の物と相吻合せるものありて、前掲金銅押出三尊像の如く、それが原型を直ちに彼より傳へ來たるを想像せしむるに足れり。

今この像を以て橘寺の佛埴に比するに、その彫刻の手法及び様式は共に別様の系統に屬せしむべきものにして、全體の格調亦自ら一種のものなり。彼は謹嚴齊整の趣致を示し、此は溫雅雄渾の態勢を現はせり。或はこの故を以て彼の釋迦三尊にして此の阿彌陀三尊なるに因るものありと爲むも知るべからずと雖も、藝術系統の相違は遂に没却すべきに非ざるなり。而してこれが本尊の圓像と技術上の手法とは其にかの金銅押出三尊像と大同小異なれ共、唯彼に較べてこの精作なると、雄大にして古調を帯びたるを優れりと爲す。又その天蓋は頗る前掲金銅光背面の天蓋と勇麗たるものあり。これ亦飛鳥奈良兩時代の過渡期に屬すべき寶重すべき遺品の一なりとす。

三四、三六 持國天像 正面

背面

本造 立像 持國天 一尺六寸五分

持國天多聞天とし云へば威容の發揚を奮躍せる形態に求むること平安朝以來の雕像に於いて益々盛んなり。然るに本像は幾かに眉目を動かしたるのみにて直立不動形態に威容の著しき發揚を見ず。平安朝以前ならばいざ知らず、神將の必須裝束として鎧甲を撰

すべき著なるに、これは襟の高くして頸を繞れると、背面に兩條帯の肩を掩へるとは神將的武裝の一端を思はしめざるにあらず、一見平時の服裝に類し武裝的權威を缺除せり、これまた實にその類を絶するの異相なりと云ふべし。惜むらくは年霜を経るの甚しき、刀痕の磨滅甚だしく、持國天面部以下、兩像兩肩、後補著色又散褪せるを以て、その詳細を知ること能はざれども、一見隨身像に多少の修飾を加へたる心地あり。雕法の簡素なるまた神像彫刻を連想せしめざるにあらず。形相既に異様、雕法また彫微に明らかならずとせば、その製作年代を決定する容易の業にあらず。姑らく載せて本寺が希有の像を藏するの一端を知らしむるのみ。

三八一四〇 文殊菩薩像 正面 背面
四一四三 普賢菩薩像 正面 背面

木造 漆箔 立像
像高 文殊 二尺八寸五分 普賢 二尺八寸五分
自頸 三寸七分 自頸 三寸七分
肩 三寸七分 肩 三寸七分
臂 八寸三分五分 臂 八寸三分五分
手 四寸二分五分 手 四寸二分五分
膝 四寸二分五分 膝 四寸二分五分
下 一尺二分 下 一尺二分

四四一四六 觀音菩薩像 正面 背面
四七一四九 勢至菩薩像 正面 背面

木造 漆箔 立像
像高 觀音 二尺八寸三分 勢至 二尺八寸三分
自頸 三寸七分 自頸 三寸七分
肩 三寸七分 肩 三寸七分
臂 八寸三分五分 臂 八寸三分五分
手 四寸二分五分 手 四寸二分五分
膝 四寸二分五分 膝 四寸二分五分
下 一尺二分 下 一尺二分

のは其だ静く、その發達の徑路を討ぬること亦甚だ困難なりとす。これ等の像の如きは能くその徑路を示して餘あるものと謂ふべし。その材料をいへば、檜樟兩手より臺座の下框座に至るまで一木彫、その裝飾をいへば、漆箔、瑠璃、天衣、胡桃形蓮瓣より成れる臺座まで悉く具備して缺くるなし。その姿勢よりすれば、後世の中尊を挟みて偏倚するの姿勢をとらず、飛鳥時代の諸佛の獨尊像の如く直立不動にして全く中尊を挾護するの意に於いて等閑に附せられたるが如し。手相も一方を高く一方を低くし、對手の菩薩同上稍々權衡を計るに注意せられたれども、謂ゆる均齊の意味に於いて完全せりとは謂ふべからず。寶髪は左右に振り分けて數條にこれを絡ねたるもの、唐代藝術の高く把り成せる寶鬘とは稍々その趣を異にし、額上の三面頭飾は本寺金堂の金銅佛に見ゆるが如き精巧のものにあらずして却つて唐風の趣を存す。面貌は恨瘦の態より脱して面かもよく無垢にして親しむべき表情を呈す。瑠璃は簡素にして堅重の感を具し、頭飾を中心として胸前後に垂條を有し、胸前の一條は更に別れて左右に垂れ、膝邊に沿うて背後の中條に纏がれたる様式は推古式のものとも異なることなし。天衣の交差して均齊の姿をとるあり、殊に天衣の上膊にかゝれる線及び裳の縋線の掻き合せに表はれたる曲線は疑もなく角度を以て交代する曲線にして、またその時代の様式を遺憾なく表はせるものなり。

今更らにこれ等諸像を詳らかに見行かむに、姿勢の硬直は即ち各部手法の粗硬なるに由り、此利式の名残を認ばしめながら、未だ唐代

五〇一五二 日光菩薩像 正面 背面
五三二五五 月光菩薩像 正面 背面

木造 漆箔 立像
像高 日光 二尺六寸三分 月光 二尺六寸三分
自頸 三寸八分 自頸 三寸八分
肩 三寸八分 肩 三寸八分
臂 八寸八分 臂 八寸八分
手 四寸四分 手 四寸四分
膝 四寸四分 膝 四寸四分
下 一尺三分 下 一尺三分

これ等三組六體の菩薩像は互に多少相異する點ありて存すれど、その獨特なる形式といひ、製作といひ、將たその大きさ、用材に到るまで甚だ近似せり。而してその尊名は第一の二體は金堂須彌壇上釋迦如來像の下に侍せしめられて文殊普賢と稱へられ、第二の二體は同阿彌陀如來像下に立てられて觀音勢至と呼ばれ、而して第三の二體は食堂本尊樂師如來像の兩脇に侍せしめられて日光月光と名けられたり。元來かくあるべきならぬことは言を俟たざる處なるが、その何時の頃よりかくせられたりかは詳らかならず。又像の傳來由緒は何等の釋ねべきなし。憶ふに三組孰れも或る本尊の左右に配置せらるべき扶持菩薩として時を同うして製作られたるものにして、何時の頃か各々の配侍すべき中尊を失ひしものなるべし。抑も佛教渡來最初の形式を具するものにして、本彫にかゝれるも

の影響を被ふるに及ばず。殆どその中間期に介在するものたるを示すものならむ。面貌の稍々角張り、眉線は著しく眼と離れながら、眼窩は扁平に過ぎて眼線に何等曲線の變化を呈せず、面相温和にして寧ろ寫實に近く、耳大にして額孔を有し、頸には三道の文を有せず、半身を露はにして天衣の正しく兩肩より垂下せることは花形の環を配せる珠條の飾、裳の重ね目を現はせる曲線の角度を以て交代せるなど、皆此利式によりて緩和されたるを見る。壁線に多少の自然風を加味せしは、漸く新機運に發展せむとするの徴候とも見らるべし。

その最も特色とすべきは實に寶髪及び頭飾の制にして、推古朝の觀音像に存する双角を作りながら髪を束ねて圓き髻をなさず、左右に振り分けたるまゝ、緩き昂まりをなせるなり。髮條を刺すること深く且つ粗なるもまたその類例を求むること能はず。頭飾を冠するに、は平直の位置を常とすれど、これは古代印度の畫像に於けるが如く正面額上に高く左右耳頭に向つて傾斜し、我が國佛像の形式的整美を旨として餘りに靜止的なるとは較々その趣を異にせり。

その兩手は一は舉げて何物をか軽く扶まむとし、他は垂れてその指を模々に屈す。その態樂師寺金堂の脇侍等と略々同じけれど、樂師寺の脇侍菩薩は姿勢に變化あり、左右の手相も肩より指端に至るまで滑らかなる筋肉の運動を示せりと雖も、本像は姿勢の硬直なるにつれて手相も復た變化の妙を缺くの嫌なしとせず。一は思想技巧の呼應して純熟の域に進めるもの、一は成熟期に向つて進まむと

する行程にあるもの、この生感の差異は即ち兩者の造像時代に先後の距離ある所以なり。

臺座の制、その仰俯の遠近より成れるものも偏長にして各面一又は二個の突起を有し、楕圓形なるなど又その全形佛像に比して大なる、皆推古朝時代の様式を存して、硬澁の氣を脱化したるの觀あり。かゞ見來つてこれを要するに、これ等諸像は飛鳥時代の様式を具備しながら手法更に進展あり。而も唐風の影響を受けざるものなれば、その製作を飛鳥朝末又は奈良朝初に置くべきならむ。而してその形制に木彫像たるよりは金銅像らしきところの存するは想ふに金銅像を範型として直に木彫に移れるものと稱すべく、寶髮の閉結せる如き困難なる作業は乾漆を以て補足せるよりして見れば、未だ木彫造達の時期に非ざるをも併せ見るに足るべし。金銅佛に於ける微妙の表情は奈良朝に近づくに従つてこれを見ることを得べしと雖も、これと時を同じくして木彫藝術の發達を示すものは偏にこの像の存するに由るなり。像三尺未満の小像と雖もその貴重なること丈六尊を凌ぐものあり。而かも狹侍としてかく數體の保存せらるゝは更に其深なる資料を提供するもの、また法隆寺が千古の名刹たる所以を發揮するものといふべし。

なほ各像に就いて特に注意せらるゝは先づ文殊菩薩と稱するものに就いては、その文殊は金堂壁畫の觀音像頭上正面に存する阿彌陀如來像と形相を同じくする化佛を戴き、彼の坐像なると是の立像なるとの差あるのみなれば、その觀音像たること毫も疑を容るべから

ものに非ずとするには餘りに兩者その製作並に形式を一にす、而してその姿勢印相瓔珞天衣雲蓮座等の様式前掲のものとは小異あるとともに、相好に於いても著るしき相違あるを以て作者はおのづから別人ならむも全體に現はれたる技術上の手法にこれを姉妹作と見るを至當なりとす。然れどもその風格の雄大と威嚴とは稍前者に優る所ありて飛鳥時代の精神を得ふる更に一段の長ありと謂ふべし。兩像共に頭髮を象れる漆料全く剝脱せるは惜しむべし。

五六一五八

彌勒菩薩像

正面、左正斜面、右正斜面、背面

木心乾漆、漆箔、坐像

像高 二尺〇六分 白頭 七寸五分 白髮際 三寸五分五厘
面幅 三寸九分五厘 面寬 五寸一分五厘 臂長 一尺一寸三分
膝長 一尺四寸六分 膝高 三寸五分 坐高 一尺一寸四分
先背高 二尺二寸五分 上圍徑 一尺四寸三分
膝圍全高 一尺七寸一分 膝圍徑 一尺四寸二分

木彫發達の先驅となり銅に塑に將た漆泥に奈良朝彫刻界の目醒ましき發展を成へる裡に在つて、その長所のみを利用して起れるを所謂木心乾漆と爲す。主材を木にとり、殆ど成功に近きまでにその形を彫り崩したる後厚き下地を塗り布を貼して漆もて塗り固めて、眉目形體衣紋の線に至るまで完全に仕上げざるを木心乾漆の法と云ふ。木材は泥塑乾漆に於ける原型の用をなして、而も永久の保存に堪へ、漆料は使用の自由なるよりして木材の能くし難きを補ひ、材料の宜しきに從つてその用を制するの利あり。特に寶髻の如きは木材に毛筋を雕刻するも生硬にして趣致を缺けども、これを漆料に仰

す。然らば普賢といふは實は勢至たるべきか、文殊像の左手に持ちたる蓮花は像と同時のものにしてその形に類砂なき上に巧技妙なりといふべし。

次に觀音勢至と呼ぶるものに就いては、觀音像頭上正面の頭飾は缺損せるが蓮座の殘存せるによれば、これ又觀音像たり。勢至像の頭飾中には寶瓶を現はしたれば正しく勢至菩薩にしてその稱呼の當れるを見む。この兩軀と次の日光菩薩と名けらるゝものともに於いてその最も奇とすべきは胸邊の瓔珞、その中央より垂るゝ一條の裳に近く衣帶の環形を貫串せることなり。その古制確かに推すべからざれども、印度アヂヤンタ壁畫に存せる古代風俗に據れば、下著の裳を約するに紐帶を用ふ、その端を前若しくは後に挿み上げたるものあり。この環形を爲せる紐帶の露出せるもまたその古風俗を傳へしにはあらざるか。彫刻に繪畫に佛像の遺存せるもの多かれども、かかる奇古の服裝を傳へたるは唯法隆寺の諸尊に於いてこれを見ることを得るのみ。

最後に日光月光とせられたるは共に頭髮を象れる漆料の剝脱せるものより正面頭飾を全く失へるをもつて前二者の如く元來の名稱を求知し得られざれど、彼等にして共に觀音勢至たらばこれ又同様なるべしとの臆測も出て來るべし。たゞこの二體はその袈衣の上方華文を疊むと兩天衣の膝前にて交叉するの様に互に相異あり、又兩尊共同しく左手を屈臂し右手を垂下し、前像に於いての如く左右對稱の制をとらず。然れどもこれをもつて直ちに二者を一對の

げば線條を刻するのみにて能くその面目を彷彿せしむるを得べし。本像の如き即ちその伎工をとれるものにして、眉目に甚だしき彫琢の痕なく形體に朴素の感を絶たざるは即ちこの種藝術の祖先にして奈良朝彫塑界の一異彩と稱すべきなり。法隆寺は最もこの彫像に富み、當時殆どその中心たりし威なき能はず。されど本像の特に雄を稱するはその本體にあらずしてその光背の背面に漆泥のみを用ひ現はせる雲鳳花文にして、その妙技は實に當時の遺品に比倫を絶し、この種藝術の練熟は獨り光背を持つてその範を示すに似たり。

五九一六四

九面觀音菩薩像

正面、右側面、左側面、右正斜面、背面

木造、素地、立像

像高 一尺一寸三分五厘 白頭 二寸七分五厘
白髮際 一寸三分五厘 面幅 一寸二分 面寬 一寸六分
臂長 三寸五分五厘 膝長 三寸二分
膝高 一寸八分 膝圍徑 二寸六分五厘

彫像の材料佛典に載せられたるもの多しと雖も、紫磨金像を除きては恐らく香木像を以て第一と推さざるを得ず。總て香木以外の彫像に在りては必ず粉練調色の法を採れりと雖も、沉香白檀の類はその資料を重んずるよりして素木の儘なるを常とす。本像は既に白檀なるが上に技巧の精妙殆どその極に達し、瓔珞路の微細に至るまで剝離除す所なく、而も眉目の森嚴態度の莊重、而して丈六尊を凌ぐものあり。かくの如きは獨り檀像として珍な

るのみならず實に本邦彫像界の優品と推稱するに足る。その面貌その裝飾皆唐代成器の造像とその模を一にするもの、或は資財帳に「檀像壹具 右養老三年歲次己未從唐請坐者」とあるはこの像にあらざるなきか。若し然らずとするもよく唐法に練熟してこれを格守せる人の手に成れるならむ。

九面像は他に類例なし。或は云三個の忿怒面に一面を略し又三個の嬉笑面に一面を略すれば九面また十一面たると義に於いて同一なりと、姑く一説として存す。

蓮座は檜材蓮花には織維を刺せず蓮葩には單純なる刻線あり。思ふに木像とその時代を一にせず。

檀像には材料の希有なるを以てか等身大なる者なく、空海等の將來品には小龕佛像としてこの種の小像多し。然り而して檀像の舶載に俟てる所以は則ち平安朝密教造像の一木彫成法を動かせる本因と見るべからずや。

六五 如意輪觀音菩薩像 全形

木造 素地 鍍金文様 坐像

像高 五寸七分 白頭 二寸三分五厘 白鬚 九寸五分
前額 九分 面廣 一寸一分五厘 臂長 二寸七分
膝長 二寸三分 膝高 八寸 坐高 二寸五厘
天蓋長 五寸八分五厘 先背高 九寸一分 額 六寸九分五厘
蓮華全高 六寸五分 蓮肉徑 左右四寸五分

佛身は鍍金模様にて嚴飾し、蓮肉座と一木より成る。蓮肉を閉める花鬘は六遍貫下に花盤あり、極彩色に鍍金を飾る。次

の方座は香奩間付黒漆塗、四邊に金物を散らし、香奩間には青蓮花を畫く。光背二重光の部分はまた鍍金を施し、覆輪は漆箱周囲は鍍金寶相花の透彫より成る。天蓋は八方吹返付中心に八葉を配す。また粉色その美を極む。蓋端吹玉鬘の環珞を垂れ、佛身思惟の相につれて自ら左右に搖動するに似たり。かくて天蓋は龍首の口に懸り、龍首は一竿の端より垂れ、影無うして章狀天これを護持するの感あり。像身小なりと雖も、裝飾の微を盡くし細に入り、一具の懈怠なき殊妙の全相は何れの時何人の祈願によりて造られしか。

傳へいふ本像は聖德太子無二の忠僕調子九が念持の本尊なりと實にこれ常住持念の本尊として造られしものたることその形相の小にして方丈庵室獨自瞻視湯仰に便なるを觀ても明らかなり。されど調子九護持の舊容依然として今に傳存せるにあらざる。蓮座の裏に墨書の銘文あつて云、

此像者調子九子孫相傳之本尊也去正嘉二年午戌九月十六日參聖靈院之大依願真大法師調子九之勸不日奉迎同十一月下旬始脩補之箇中御身細金寶珠念珠蓮花輪御光花葉花盤栴檀花蓋圓座方座始造加焉同三年三月十五日安置當院爾

願主 西大寺衆首比丘 寂尊
奉行比丘 盛遍

即ち知る、像身のみは往古の傳持に係りしが、正嘉年中寂尊上人の手によりて修補せられ附屬裝飾具一切また同時に完成せられたるなり。像身の調子九觀侍のものたるや如何も今鍍金彩色を加へられ

たる上にてはこれを推すに益なく、末裔眞法師が古傳を存しむると云ふに止めむとす。

それ細心精緻の刻線は鎌倉時代の光彩にして、かゝる方面の嚴飾法に景仰せむとするも亦その時代精神なり。これを金屬に求むれば金澤稱名寺の愛染明王像をとるべく、これを木造にしては本寺のこの像冠冕たるを失はず。しかもその一切の具足は木像蓋に稱名寺像を凌げり。

寂尊上人は鎌倉時代に於ける眞言律の復興者たると共に又由緒ある古尊像の保護者たり。その力に頼りて修補完成せられ、今に傳ふるを得たるもの鮮しとせず。願安寺の墟虚空藏菩薩像、本寺の此像の如きは特にその顯著なるものとす。その修理法彼の漫然補修し糊塗し、以て一時の盛觀を快とするものにあらず。用意周密、古容を損せず、舊調を參酌し、傳持に完全なるを期して、然る後始めて必要なる莊嚴具を附加す。その一切修理附加する所は必ずこれを莊嚴具の一部隠匿の處に明記して、一は後世の疑惑を避け、一は責任の存在を確實にす。この嚴明周到なる保存法は誠に上人の如き熱烈なる信念に本づくとも難し、百代の下須らく範をこれに仰ぐべしとなす。像正嘉の頃西大寺に移されたる後再び本寺に復歸したる年代を詳らかにせず。調子九の遺靈太子に歸縮して自ら事のこゝに及べるか。

六六、六七 獅子頭 二一面 各斜面

木造 朱漆塗

白漆塗 二尺二寸四分 高 九寸六分 額 九寸四分
深 二尺一寸九分 高 七寸五分

假面には大要三種の別あり。伎樂面、舞樂面、能面これなり。伎樂は吳樂ともいひて日本書紀推古天皇廿年の條に百濟人味摩之歸化、學于吳得伎樂、則安置櫻井而集少年令習伎樂、舞とあればこれが本邦最古の雅樂たるを知るべし。舞樂は舞踏を主とする雅樂にして、伎樂とともに古より朝廷の式事、佛寺の會式、神社の祭祀に用ゐられ、天皇の御遊、公卿の宴遊にも亦盛んに行はれたるものなり。能も亦舞樂の一種、猿樂能の流れにして、室町時代より盛んに行はれ、以て今に及び、而して假面は樂の種類により又時代の推移に従ひて製作を異にする所あるを以て、大體は一見してこれを識別するに難からず。伎樂、舞樂の古代面の今に遺存して名刺に藏せらるゝもの尠からず。而して法隆寺、東大寺はその尤なるものとす。

往古の資財帳現存するものに據りて、致ふれば、伎樂章に獅子頭を擧げ、或は廣く樂器衣服の條にこれを收むるあり。圖に示せるものも亦樂舞の用として傳存せるならむ。材は檜にして、布を貼り漆を施し、上に處々彩色を塗れり。上代の様式を徵すべき獅子頭としては、龍に東大寺と本寺の織とを算するのみ。彼は蘊蓄せる威力を認ざしめ、是は發動の妙を現はす。技巧を上下するは容易の業にあらざれども、氣魄と年代とに於いては、一籌を東大寺に輸せざるを得ず。唯彼を知らむと欲せば、是を知るを要し、是を知らむと欲せば、彼を知るを要す。相並びて獅子頭の雙壁たるを失はず。

六八 散手面 正面

木造 著色
横 七寸一分 横 五寸五分

六九 退走徳面 正面

木造 朱漆塗
横 六寸八分 横 五寸三分

七〇、七一 退走徳面 正面

木造 朱漆塗

七二、七三 石川面 正面

木造 著色
横 六寸九分 横 五寸四分

七四 新鳥蘇面 正面

木造 著色
横 六寸九分 横 五寸三分

七五 綱曳面 正面

木造 著色
横 七寸三分 横 五寸五分

七六、七七 還城樂面 正面

木造 著色

七八、七九 抜頭面 正面

木造 著色
横 九寸八分 横 六寸三分五厘

八〇 納曾利面 正面

木造 著色
横 七寸五分 横 五寸七分

八一 陵王面 正面

木造 著色
横 一尺二寸 横 六寸五分

八二 繩拂面 正面

木造 著色
横 八寸三分 横 五寸八分

八三 按摩腫面 正面

木造 著色
横 八寸 横 六寸

八四―八八 菩薩面五面 各正面

木造 著色
其一 横 一尺三分 横 五寸四分
其二 横 一尺一分 横 六寸九分
其他 横 之

八九―九五 輿昇面 六面 各正面 第六面側面

木造 著色

古樂の假面の收藏に豊富なるは又本寺の特色にして、今も會式供養の演番に過去の床しさを偲ばしむ。以下次第にこれ等を見もて行かむとす。

散手面は裏面に奉施入 散手面 法隆寺聖靈會料也淳藝大法師永享二成六月日とありてその本寺唯一の儀式たる聖靈會舞樂の料に使用せられたるものなるを知るが以下の諸面は多く同様のものたるべし。製作は藤原末期ならむ。

退走徳、石川共に右舞の拍樂に屬する舞曲の名なり。退走徳は一に退宿徳と云ひ、古來舞樂の川ある毎に奏せらるゝ例多けれど、石川に至つてはその例甚だ妙く、永正六年閏八月豊原統秋の撰める舞曲口傳にもこの舞近來絶えたるが如しと云へり。實にや退走徳の舞曲に用ゐたる古面は今尚ほその存在を數ふべしと雖も、石川面に至つては古往今來唯この一面の存するのみ。奏樂の風に絶えたりと云へる記録と併せ致ふれば、この古面の存在はその行はれたる時代とその廢たれたる舞曲の傳を今日のあたり偲ばしむる遺品と云ふべからずや。

退走徳面は二面孰れも朱漆を塗り、後者の裏面には法隆寺六之内退走徳不明の文字あり。樂舞の用途に充てたることを信を描くに足る。後に掲げたる抜頭面に法隆寺三十之内天養元年十月日の裏書あると略その體裁を同じくして手法も亦相似たるに想到すれば、これ等の古面もまた藤原時代の後期法隆寺復興の機運に乗じて古樂蘇生を立證すべき遺品と云ふべし。

石川面は檜材より成り、極彩色を施し、鬚眉を墨塗にす。頭髮また然り。退走徳面と同時の作ならむ。裏面に鵜寺法隆寺の八文字あり。石川面として作られたること疑ふべからず。而してその石川

面の如き希有の樂舞のよくり本寺に保存せられたるのみならず、當初の古面の今に傳へられて無二の古様を偲ばしむるは、これまた法隆寺の宗教史上に於ける支柱として、將た文化史上に於いて優勢の地位を占むる所以なりと云はざるを得ず。

新鳥蘇面は桐材、白色にして、頬に紅の鬚銅の如きものあり。鬚銅の上には墨を以て散點す。裏面は黒漆塗なり。これと同種のもの五面ありて、中二面には法隆寺卅之内と裏書せるがあれば、これ又聖靈會式の料として作られたること明らかなり。

綱曳面は綠色に塗る。その形狀貴徳鯉口面なるが如きも裏面に「ツナヒキ」上宮王院の墨書あり。これまた上宮王院附屬のものにして聖靈會使用の料なるを知るべし。「ツナヒキ」は即ち綱曳の役を勤仕する者の面との謂ならむ。

次のものは還城樂面なり。上代に於ける笑の表情を徴する上にもまた參考となるべきものあらむ。

抜頭面は嚴島神社の藏品に一籌を輸するかを保し難けれど、裏面に法隆寺三十之内天養元年十月日とありて、製作時代明らかなれば、また希聖の珍品たるを失はず。

納曾利面は朱漆塗裏面に天養元年云々の墨記あり。製作時代を推定せしむ。面群青、齒銀色、頭髮鬚眉は白毛なり。上顎の利牙二本は缺失す。

陵王面は製作時代前者と較々遠遠なるを認むべし。繩拂面、檜材、朱土色を塗る。裏は素地の上に法隆寺上宮王院ハエ

ハライ□□の墨書あり。この裏書に據れば上宮王院附屬のものたるを以て、足利時代初期の記録と思はる。聖靈會式目の列次第に、先白杖（註）、次獅子頭一人尾一人、繩（註）、次天童八人、次菩薩三（註）、次樂人六人（以下略）

とありて、前後二人宛に分れて列次第に加はる繩拂役の假面なりと知らる。繩拂の文字は徳川時代に記されたる同會の記録に走拂と載せられたれば、何れの字義よりするも行列の道を拂ひ行くものにて、繩拂の稱殊に古雅なるを覺ゆ。尚ほ次菩薩三體の語よりすれば、次に挙げたる菩薩面も裏書の三の字よりしてまた聖靈會の節菩薩三人に扮するものゝ用たりしを知るに足るべし。

按摩羅面は桐材全面栗色にして背面は黒漆を塗る。又法隆寺卍之内と書せるあり。菩薩面は立體佛像彫刻の一部とも見らるべければ殊妙の相あり。こゝに掲げたる第一、第二のものは共に楡材にて製作相近く、藤原末期の手法を認む。第三のものは桐材製作前二者に近し。破損せるを傷む。第四のものは果して菩薩面と呼ぶべきか。これ又桐材を用ふ。製作年代は前のものとは異同じからむ。第五のものは楡材白色にて素地のまゝなる背面に法隆□□三の墨書あり。第一、第二のものより年代や、下るべきか。最後に興昇と名づくる右面は聖靈大會に當りて東院より御影と南無佛舍利とを興にて西院大講堂に遷し奉る際に興昇を仕うまつる者の被る所の料にして、直ちにこれを舞樂面とは云ふ能はざるや

も知るべからざれども、またこれに准すべきものにして、技術の方面より見れば彼此の同何等の差別を存せざるなり。打見たる所刀法簡朴にして著彩濃密ならずと雖も、生氣充實し、表情真に逼り、或は物言ふものゝ如く梵音を前にし、樂人を左右にし、伽陀を誦し、音樂を奏しつゝ萬衆環拜の間を盡々と玉輿を昇りまらするの狀勢雄として目前に浮び來るの威あらしむ。個々の名稱と製作者の名とは今これを詳にする能はざれども、四及び六の内面には墨書して、上宮王院奉施入八十衆部面保延□年とあり。且つ施主名と見ゆる不判明の文字あり。又コシカキと墨漆にて記せり。さればこれが七百八十年外の舊物たるを知るべし。この他の四面には銘文を略したれども、コシカキの漆書は一樣にて製作の手法も同一なればその時代を同じくせるは明らかなり。木質は三の桐材を用ゐたる外皆楡材なり。著色は二と四は綠色にして他は皆栗色なり。

九六、九七 三 鼓 全形 胴部分

全長一尺一寸分 鼓面徑八寸五分

舞樂を奏するには庭上に舞臺を裝置し、その左右に大太鼓、大鉦鼓を具へ、その側に鑼鼓を施したる屋舎を構へ、三管及び羯鼓、三の鼓の諸手これに居り、而して左の屋舎を唐部として羯鼓を置き、右の屋舎を和部として三の鼓を置くを右側と爲せるが如し。又和名抄大鼓の註に細腰鼓有二二三之名皆以應節次第取名也とあり。こゝに掲げたるるところのものは即ち三鼓の一にして、寺傳に源賴

朝寄附の樂器中の一なりと稱す。胴は櫻の材にて作り、中括れて内空し。絲綬を以て胴の兩端の革をかまり締む。胴は朱色の地に景綱彩の唐花文様を施し、中央及び兩端に近き處にある俗に帶と稱する筋に金箔を押し、更にその兩端には胡粉を以て紙形を列べ作り、又革面の綬を通ずる孔には鍍金の鳩目を著け、その座に染革を用ゐたるなどは舞樂の具に相應はしき美裝を備へたるものと謂ふべし。

九八 錫 杖 三柄 各全形

銅製

- 一、(中心寶塔形) 五尺三寸
- 二、(中心寶塔形) (殘片) 五尺
- 三、(中心水瓶形) 五尺三寸五分

錫杖の形狀を傳へて古きは支那龍門窟の阿羅漢像が手にせるものにして、これと略々同形なるもの我が越中國立山の達摩中尊立千尺人跡絶無の頂に於いて發見せられたり。これに由りて觀れば、その形狀後世の如く變化に富まず、輪形を爲せる一曲線より成れること本圖に現はせるものと同一なり。その形狀は簡なりと雖も、その美は損せられずと謂ふべし。この美なる曲線を支持する中心の杖頭は水瓶形を爲せるものあり。圖に見る如く或は寶塔形を爲せるものあり。或は曲線の端左右に岐れて各水瓶を載くものあり。この尺度を示すに當りて姑く寶塔形と云ひ水瓶形と云へるも、亦この中心杖頭の形に從ひてその名を分つに便せるのみ。この形制既に古代のものたること前に云へる龍門窟若くは立山遺存品と同じき

よりして明らかなれば、遅くとも奈良朝時代を降らざる作品なるべく、恐らく本寺を除いて他に類品ども有する寺院これ無かるべきを信す。金堂日記を案するに、大錫杖（註）とあるもの、開講房施入として藤原時代より代々傳頌せるものを載せ、又同記保元三年三月の交替目錄に、前記大錫杖と併せて錫杖貳枝各在鐵柄長五尺と注し、爾來代々の目錄に收録せらるゝものあり。果してその何れに相當するやを知らずと雖も、こゝに掲ぐる所のものは鐵柄を有し、長略々五尺に近く、その時代固より藤原期以前に在るを以て、その二枝は則ち注記に係れるものたるを疑ふべからず。形制の奇古にして作風の塵揚なる考古の資料として必要なるは勿論實に本寺の重寶として傳來せられたる所以の淺からざるを窺ふに足るべし。

九九 銅 磬 三面 各全形

銅製

古銅磬の傳存尠からずと雖も、略々その形狀を同くして多少の差あるのみなるに、この三種の磬に在りては形狀全く類品を絶し、實に一ありて二なきの珍品たり。形狀獨り然るのみならず、細部の意匠に至りても亦た唯一無二の特色を存せり。上圖その八葉の掃座を中心にして左右に唐草文様を有するものは輪廓甚だしく曲線の變化に富めりと雖も、所謂尋常の形式に移らむとして未だ曲線の整美せられざるものあり。或は一定の形式に

進まむとせる徑路に在るものならむ。傳へて上宮太子勝曼經御講讀の時用ゐられしものと云ふ。中關その蓮花形を爲せるものは特に意匠の優美を以て現はれ、他にこれに比すべきものあるなし。下關東院の銘あるものも自ら古雅掬すべきの情あり。尋常の形狀に類似するが如くにして而も素樸なる輪廓と鑄鑄法とは原始の様式を語るものなくむばあらず。蓮花形と云ひ東院誓と云ひ、皆その傳來を失し、今遂にこれを推定すること能はざるを遺憾とす。

一〇〇、一〇一 香水壺 全形

銅製
全高 七寸四分 口徑 三寸七分
胴四 二尺三寸 臺徑 四寸七分

鍍金の名殘を幽かに認むを得。稱して香水壺と云ふもその所用を詳らかにせず。地に粗き織き魚々子を施し、唐草花の毛彫を裝す。優麗豐腴、奈良朝時代の作に係り、希觀の名品たりと云ふべし。

一〇二 水瓶二口 各全形

銅製
高 一尺一分 口徑 一寸七分
二、八寸五分 口徑 一寸三分
胴一 一尺二寸 底徑 二寸五分

傳來由緒詳らかならず。注口に入面を以てせるもの様式古調を存し最も珍重すべし。他は一般に行はれたる形式を具しながら技巧の優良なるを示せり。

一〇三 佛鉢全形

銅製 鍍金
口徑 七寸四分 高 四寸四分

この佛鉢の由來明らかならずと雖も、金堂日記に佛鉢貳口、各口徑七寸四分、件鉢從橋寺渡入之十月八日とあるその一、正に圖に示す所に似たり。口徑と云ひ深さと云ひまた略々相同し。十月八日は同日記録する所の例に従へば承暦二年に相當しこの年この日所謂四十八體の金銅佛は橋寺の僧仙命の懇願に依り法隆寺に譲り渡されて保管せらるゝに至りしなり。佛鉢またその時に本寺に渡され爾來相傳へて今日に及びしこと金銅佛と併せて頗る奇縁と稱するに足るべし。

一〇四 柄香爐全形

銅製
長 一尺一寸三分 口徑 三寸三分

柄香爐の所傳明らかならず。形式としては奈良朝に屬するもの、初傳の形式の火舎高く柄の扁平にして火舎との取付に雲形を配せるなどより見れば、火舎低くして口唇著しく外に反り、柄は鶴首に似たる形を爲して火舎に取付けらる。この形式正倉院御物にも多く見る所にして、殆ど同時期のものと認めらると雖も、柄端に金剛鈴の如きを配せるは他に類例を見ざる所なり。

一〇五 釣楯全形

銅製
高 四寸八分 口徑 一尺四寸四分

釣楯は奈良朝の制に係り、當時の應量器としてこの形式を存するもの唯本寺のこの器あるのみなり。

一〇六、一〇七 種鐸二口 各全形

銅製
高 五寸五分 無舌分 一尺一寸

今皆その傳來を明らかにせず。その古制を徵せむ爲め、こゝに圖録す。

一〇八 風鐸全形

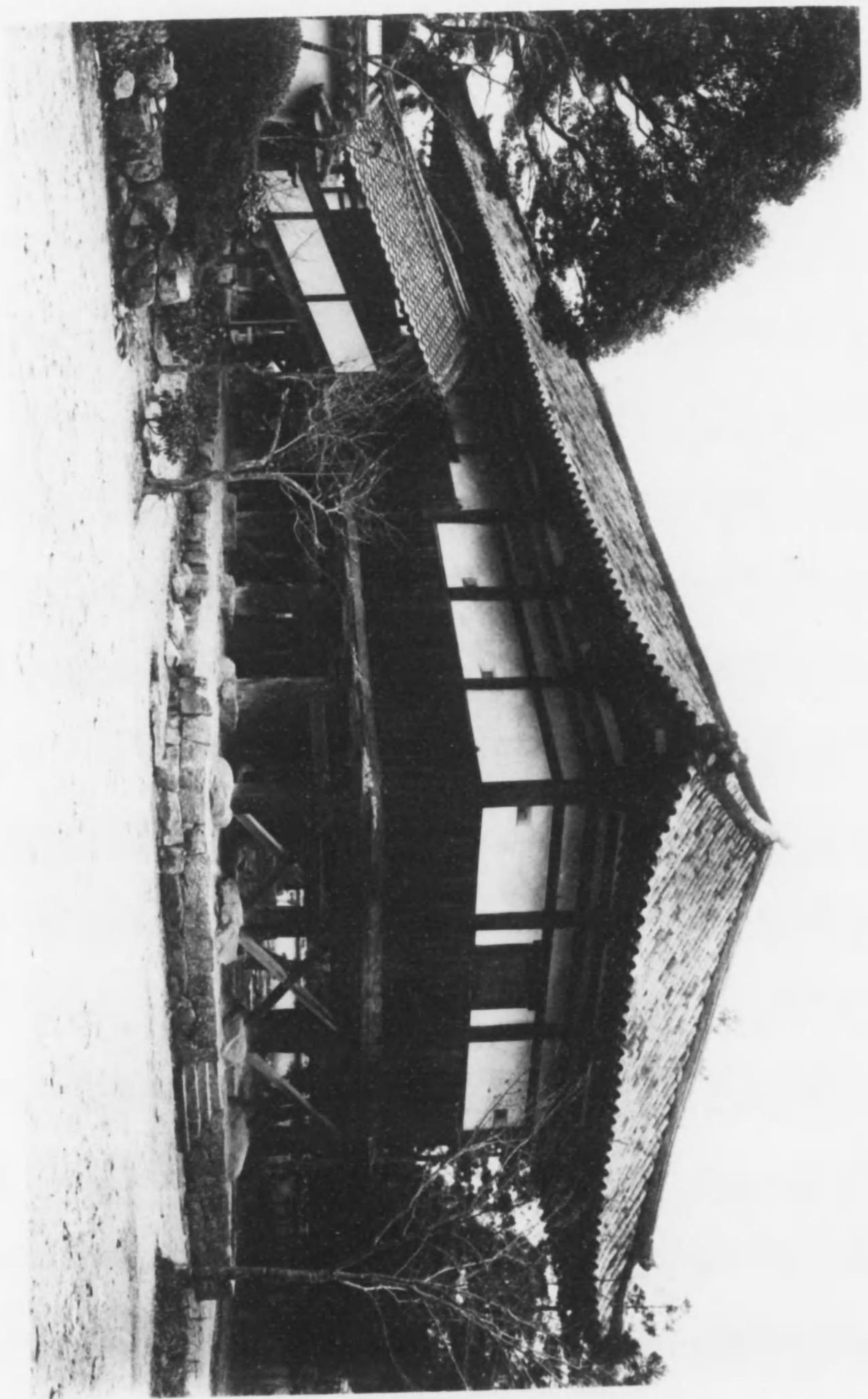
銅製

この風鐸何れの堂に用ゐたるかを詳らかにせざれども、足利時代の製造と見るべきものならむ。

一〇九 香爐全形

銅製

この香爐今は網封藏に收められたれども、應永四年法隆寺舍利殿の刻銘ありて舍利殿の法具なり。様式は鎌倉時代の規矩を追ひ、重やかに雄健なる所ありて能く時代の作意を表彰せり。



1. 11

1. 11





宣統二年十二月十五日朝
其奉濟師慧燈為喇加
普願成造輝如佛後
廿四恩六道四生便





PL. 6

觀世音菩薩



PL. 6





PL. 5. 菩薩像



PL. 6. 菩薩像



PL. 11

菩薩立像(背)



PL. 12



PL. 12

BRONZE



PL. 12



PL. 14

BUDDHA SEATED



PL. 10



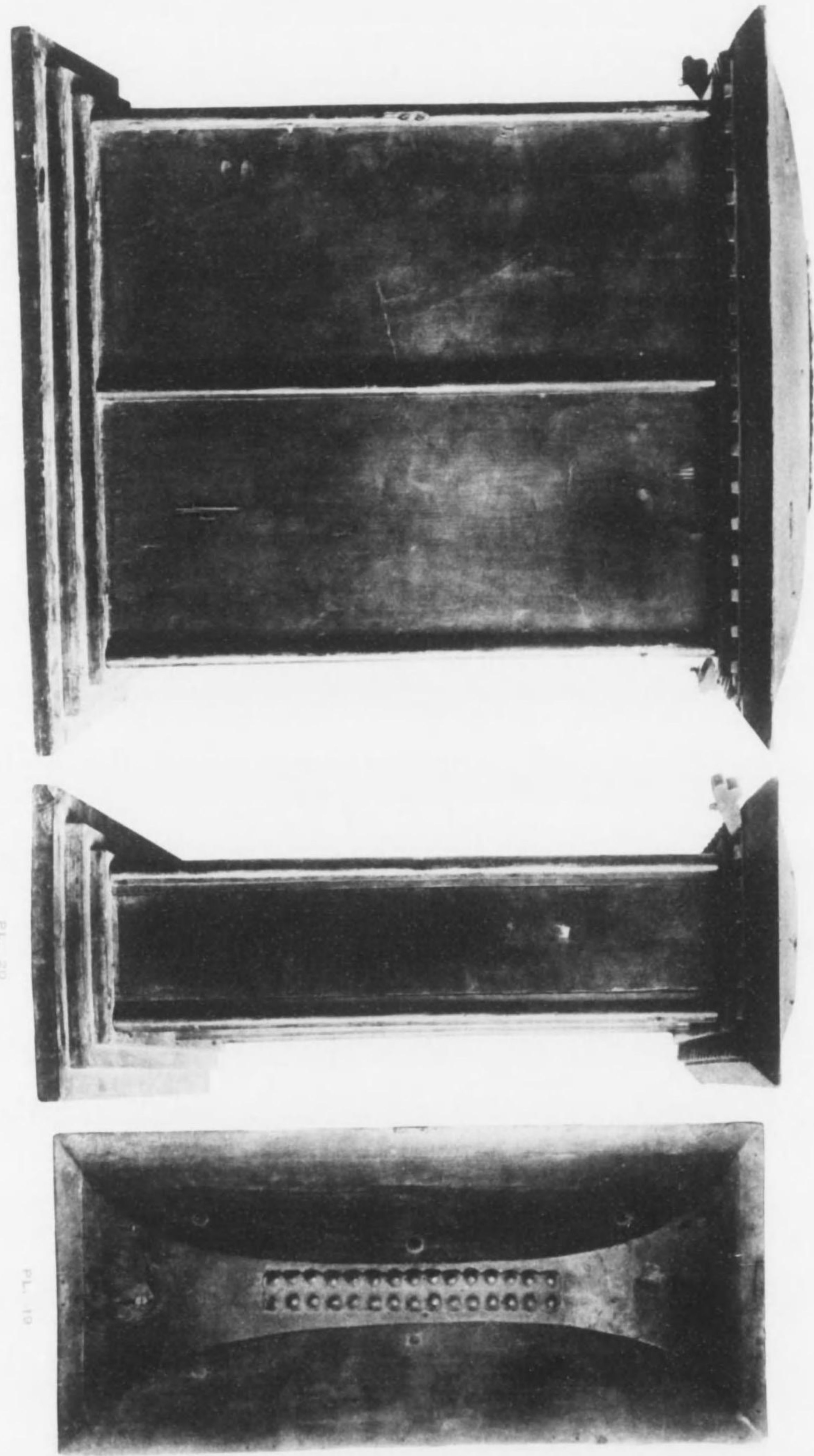
PL. 10

2022年 8月





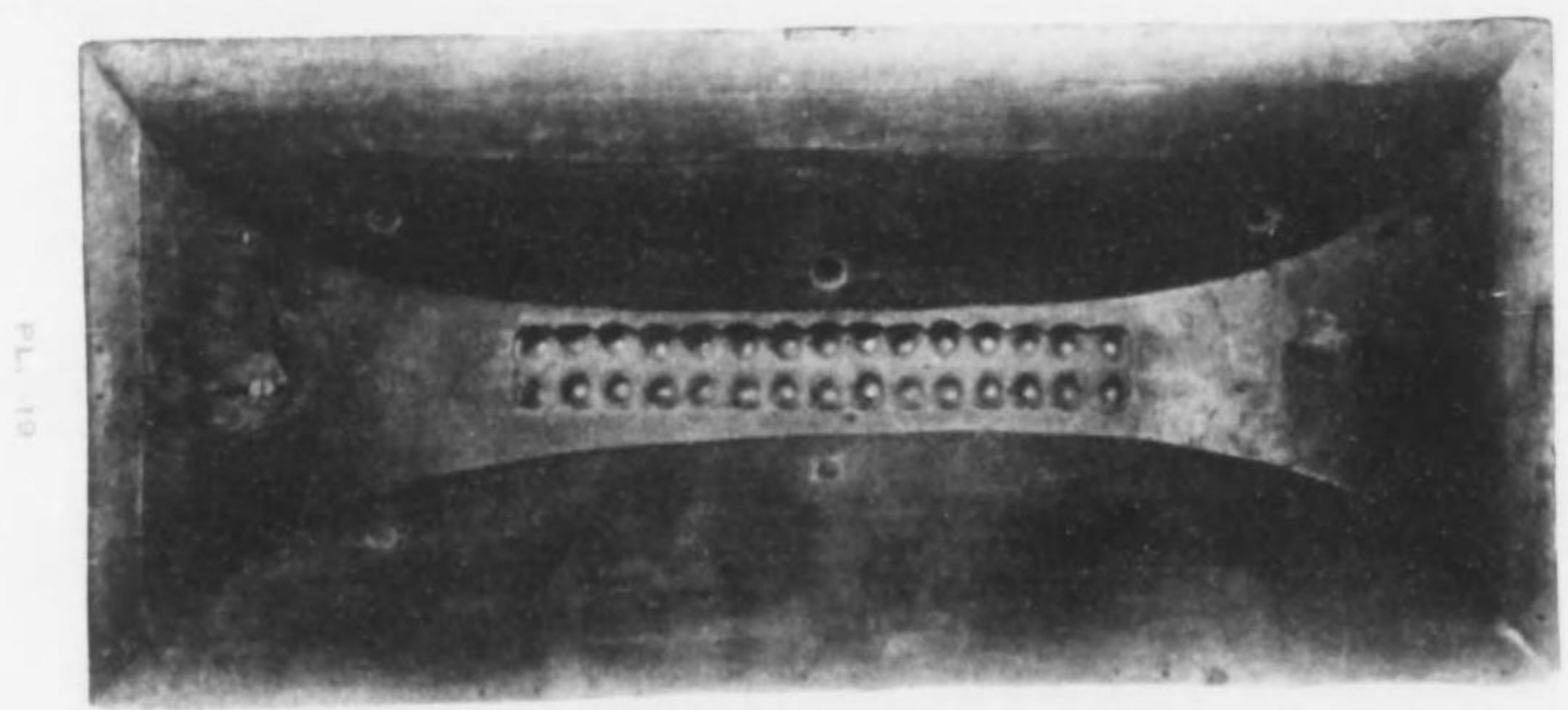




PL. 19

PL. 20

PL. 21



PL. 22





PL. 23



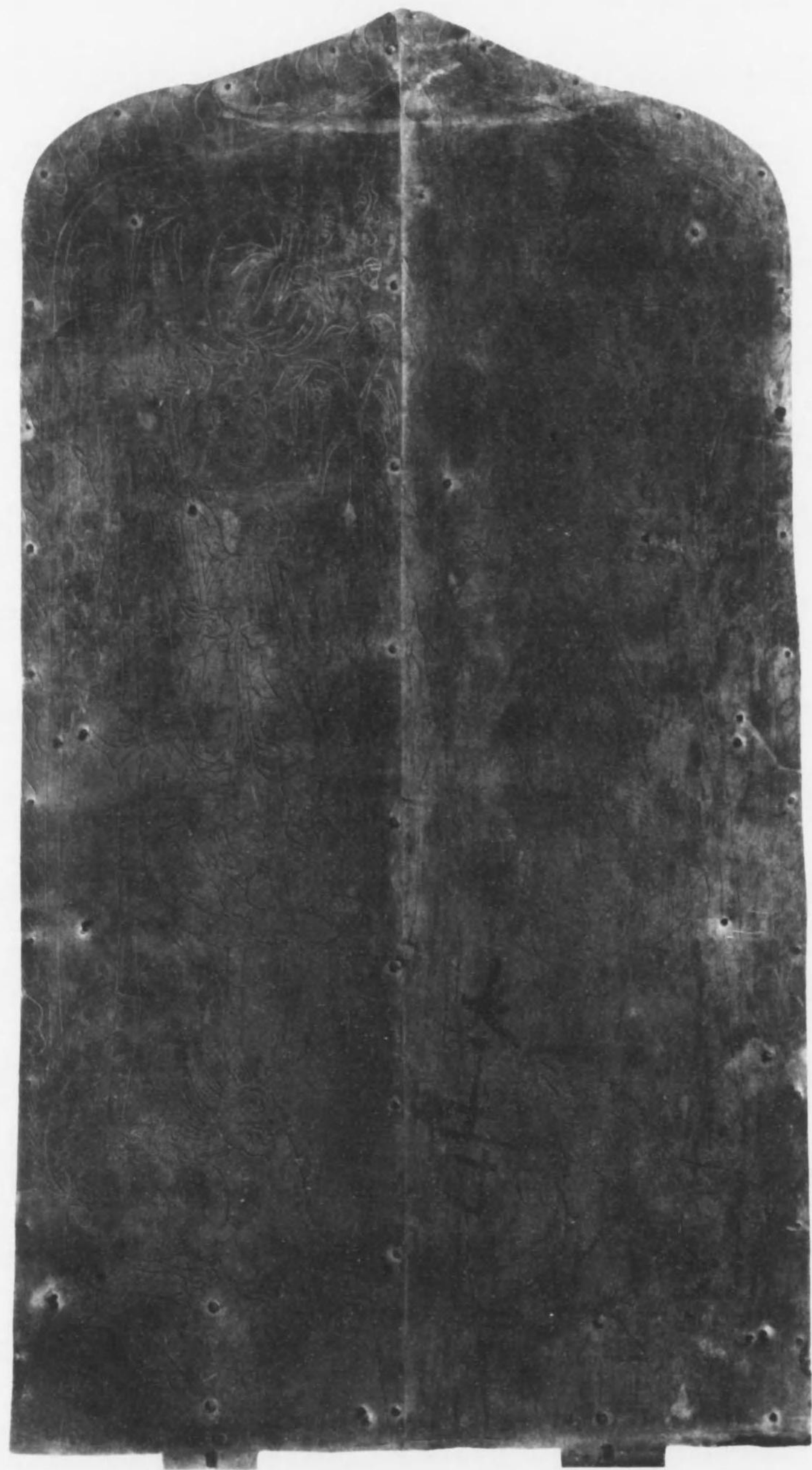
PL. 22





PL. 20

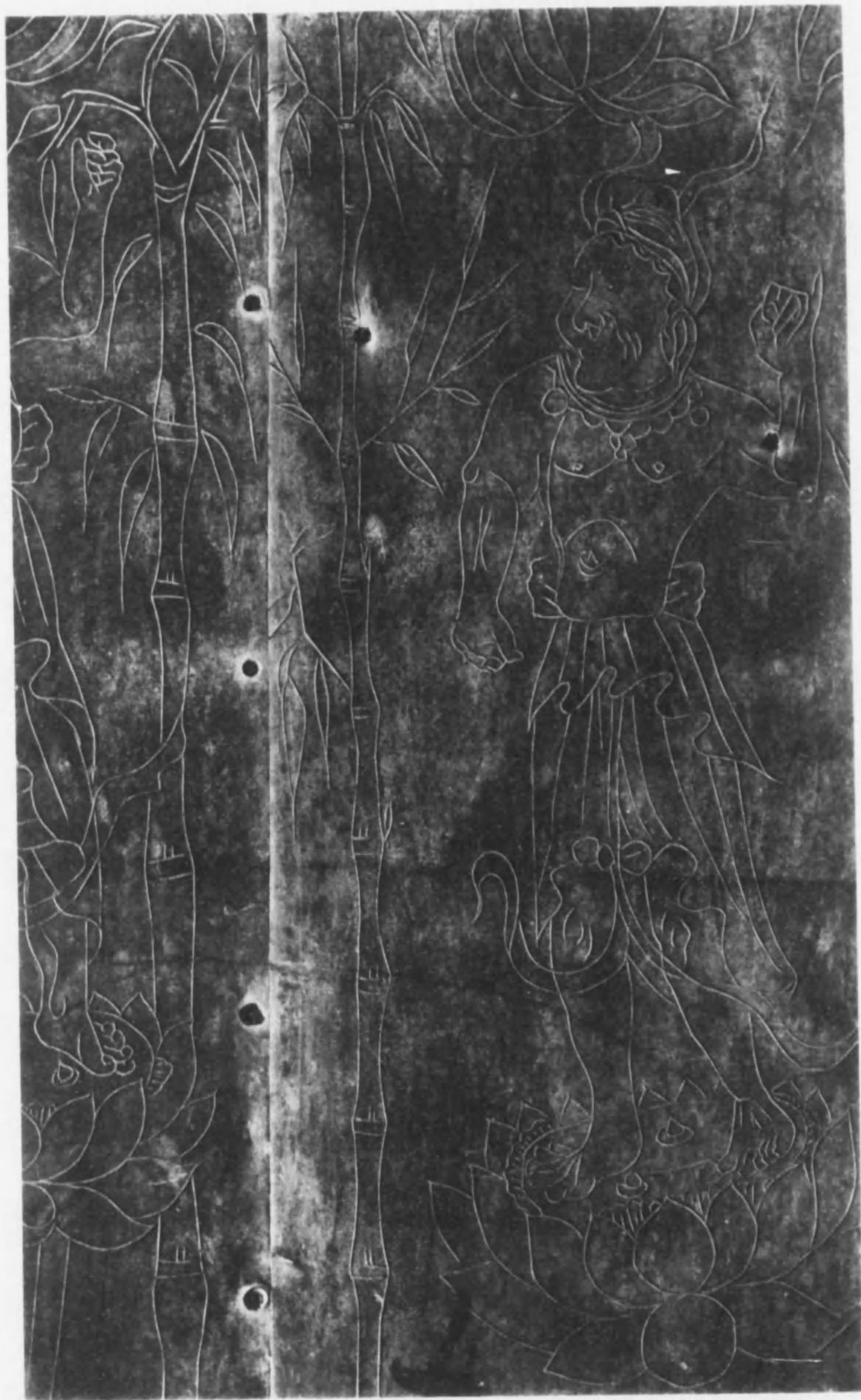
背文 書目録



PL. 26

背 心 紙 封 面





PL. 29

图 1 卷首图



PL. 29

普光菩薩銅板



06 74

06 74





PL. 22

NE. 105. 1. 1. 1.





PL. 35

木造 弁天



PL. 34

木造 弁天



PL. 37

木像 背面



PL. 38

木像 背面



PL. 39



PL. 38

5272 5271



PL. 40

觀世音菩薩



PL. 42



PL. 41

THE GREAT WALL



PL. 43

佛坐像(北朝) 高111cm



PL. 40



PL. 44

佛身像





PL. 46



PL. 47

觀世音菩薩





PL. 51



PL. 50

佛菩薩像



PL. 62

ARJUN BHAI



PL. 54



PL. 53

佛造像 卷之二



PL. 50

WISCONSIN

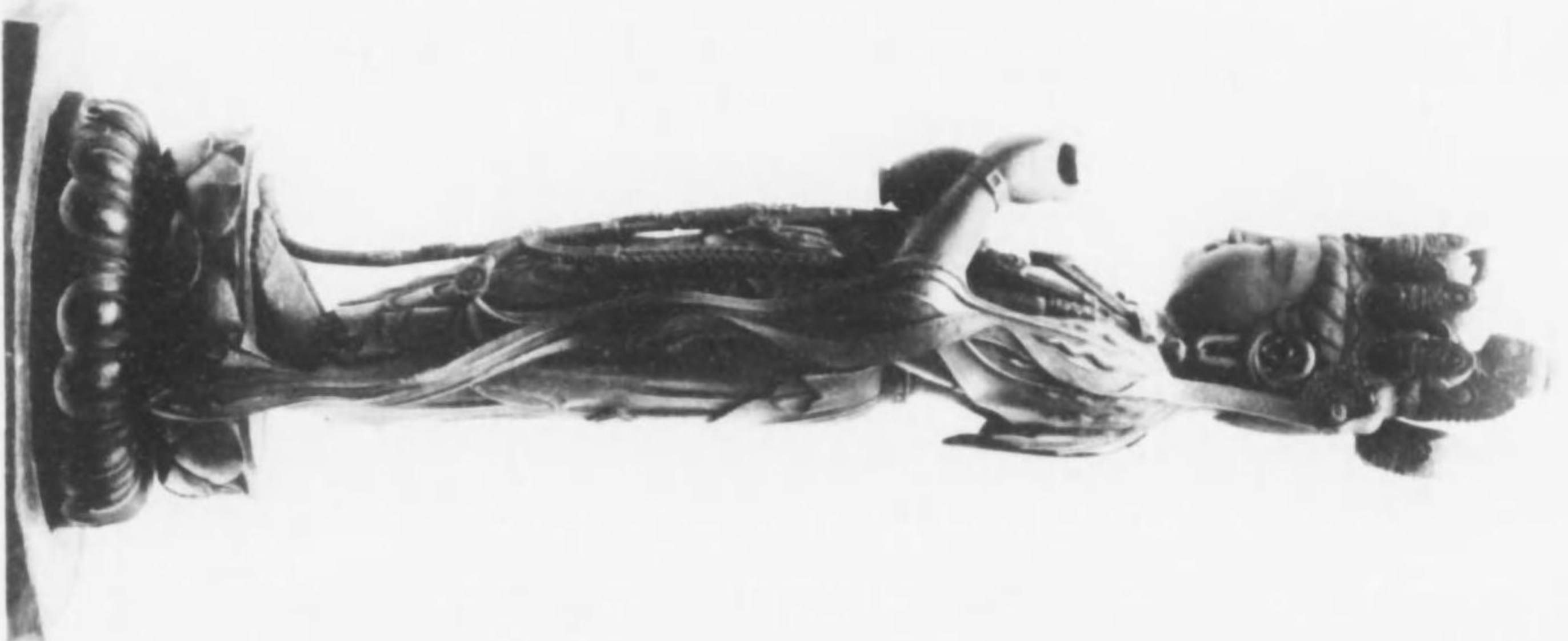




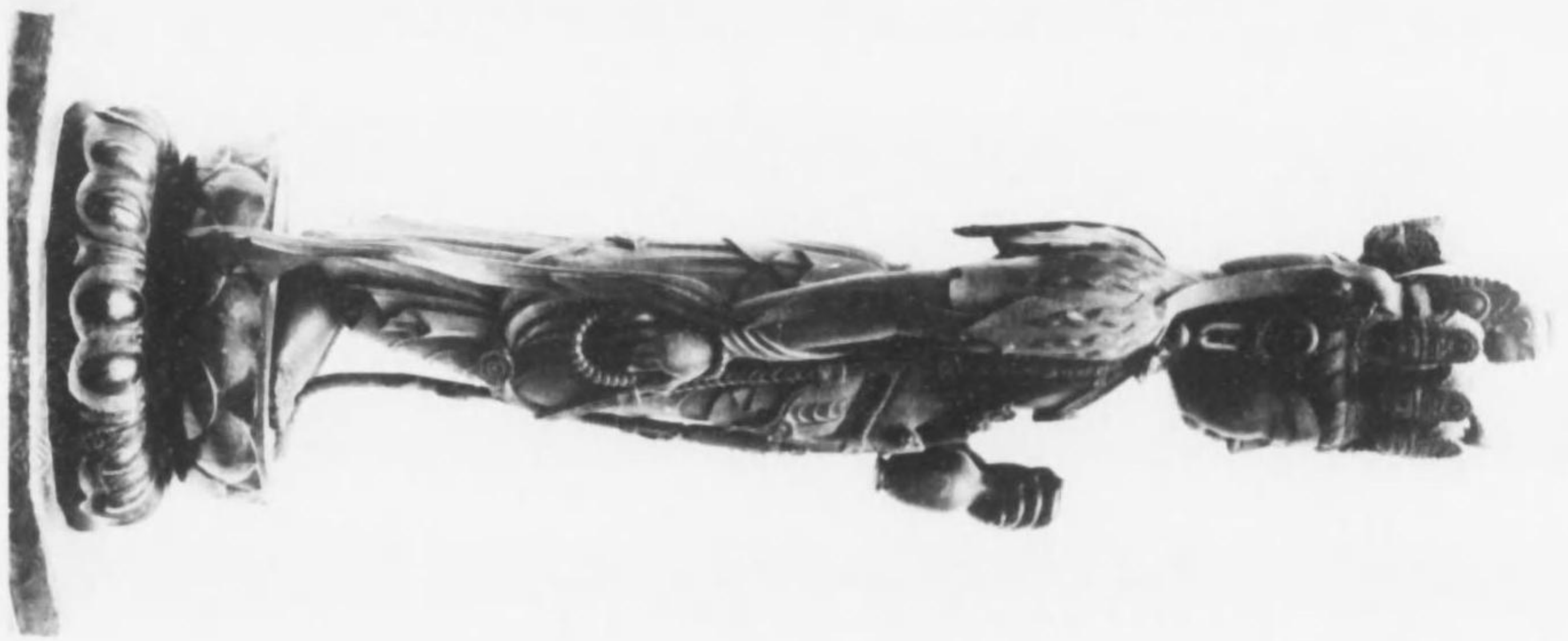
PL. 57.

BOBBI NAN

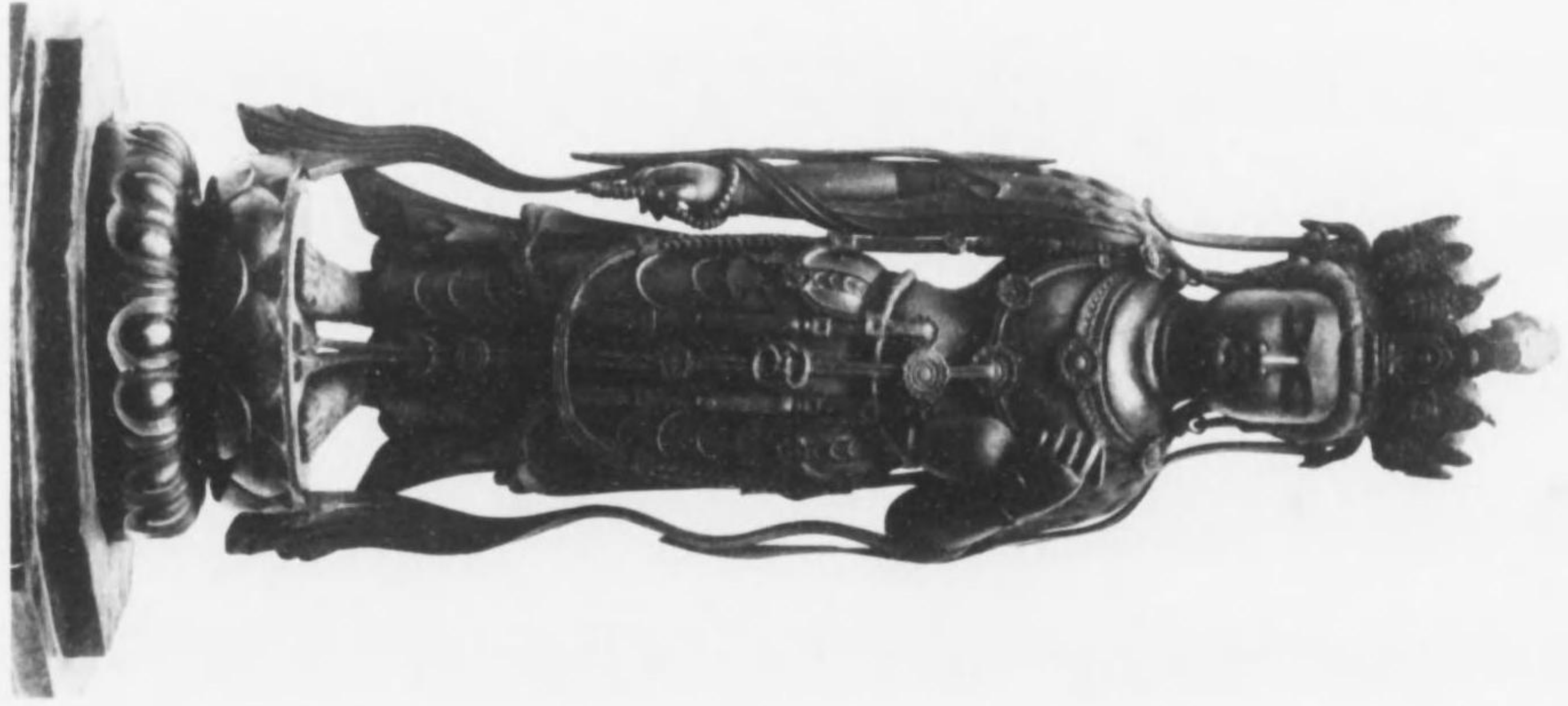




647-74



648-74







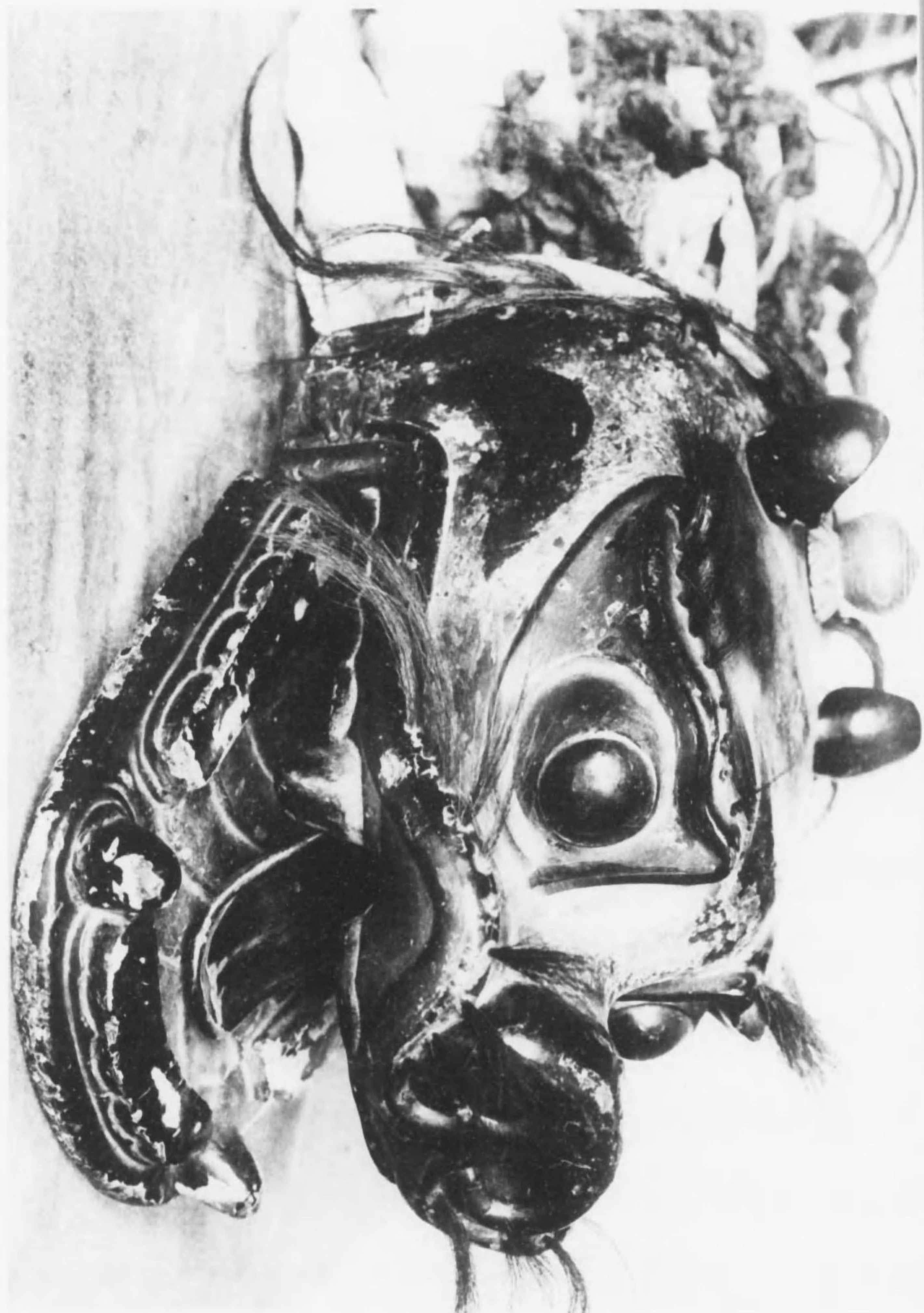
PL. 41

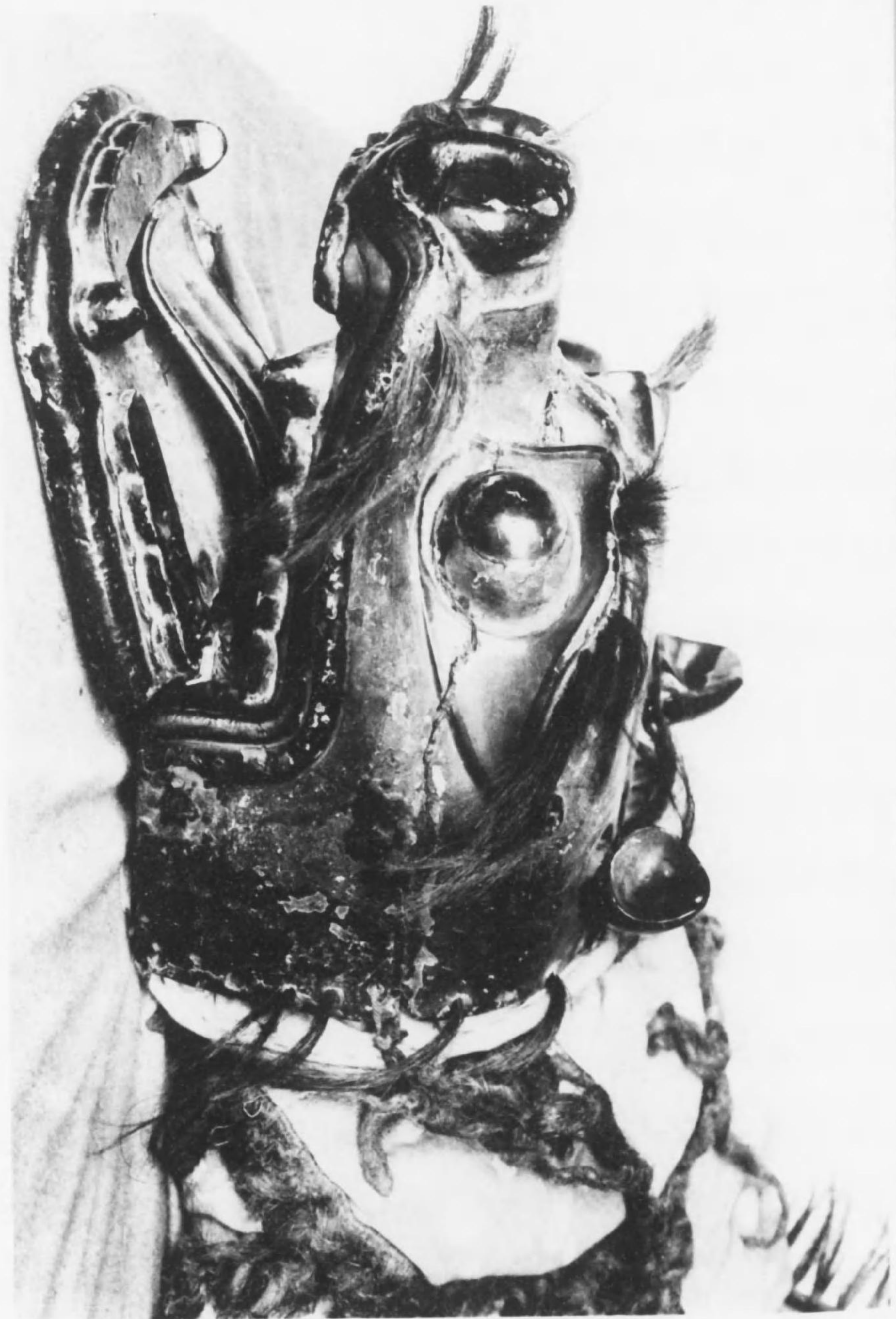


PL. 42

東洋美術史









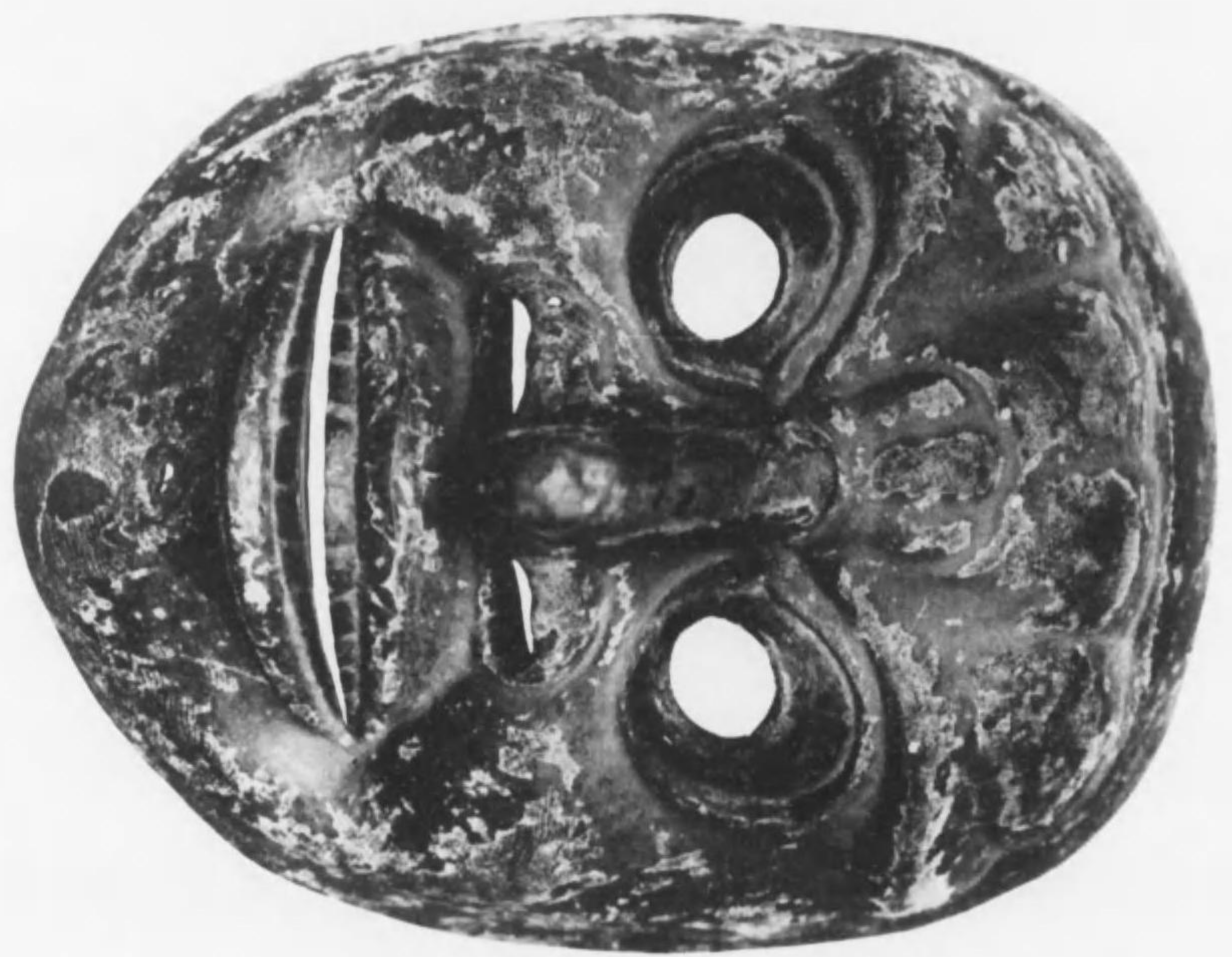
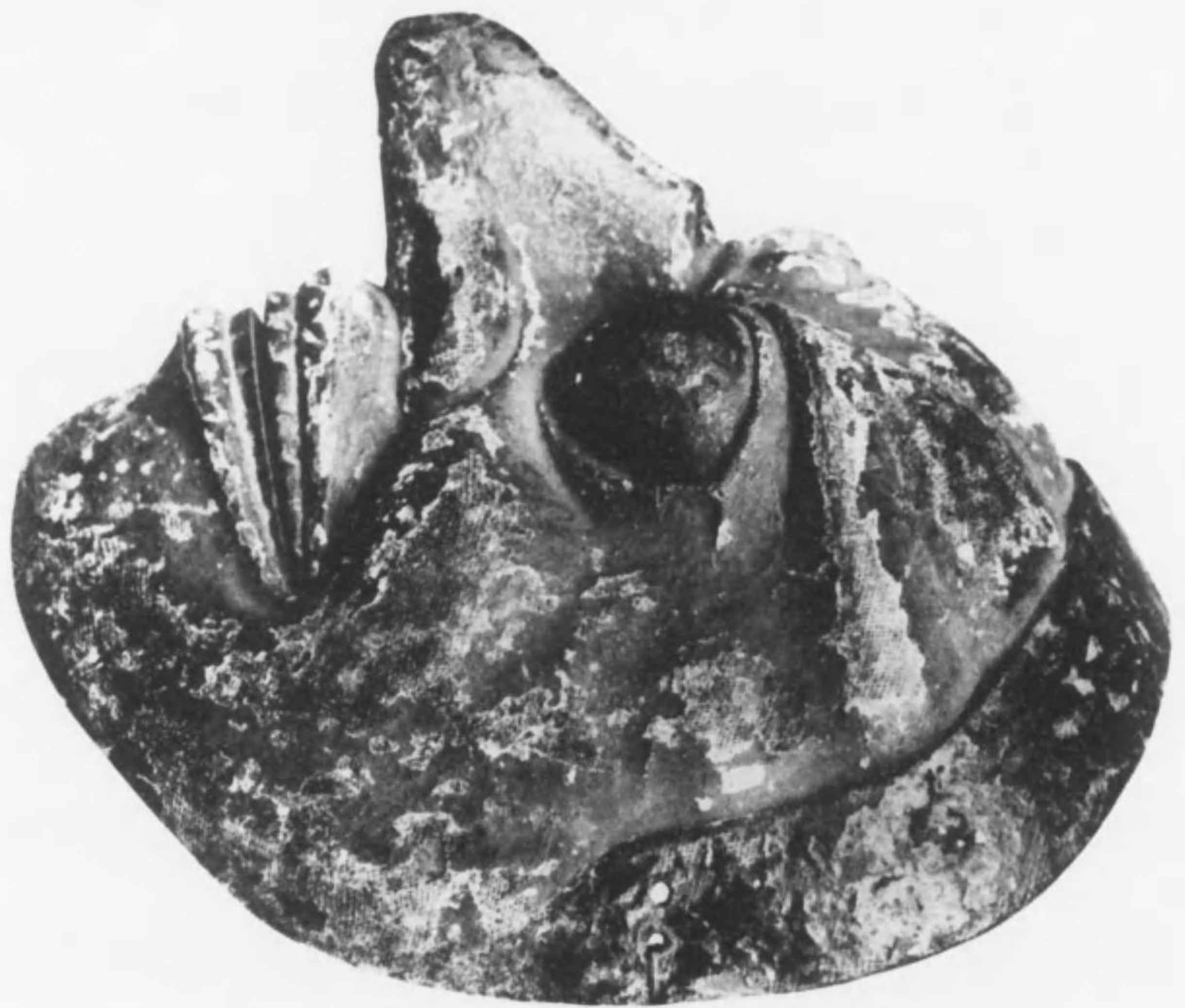
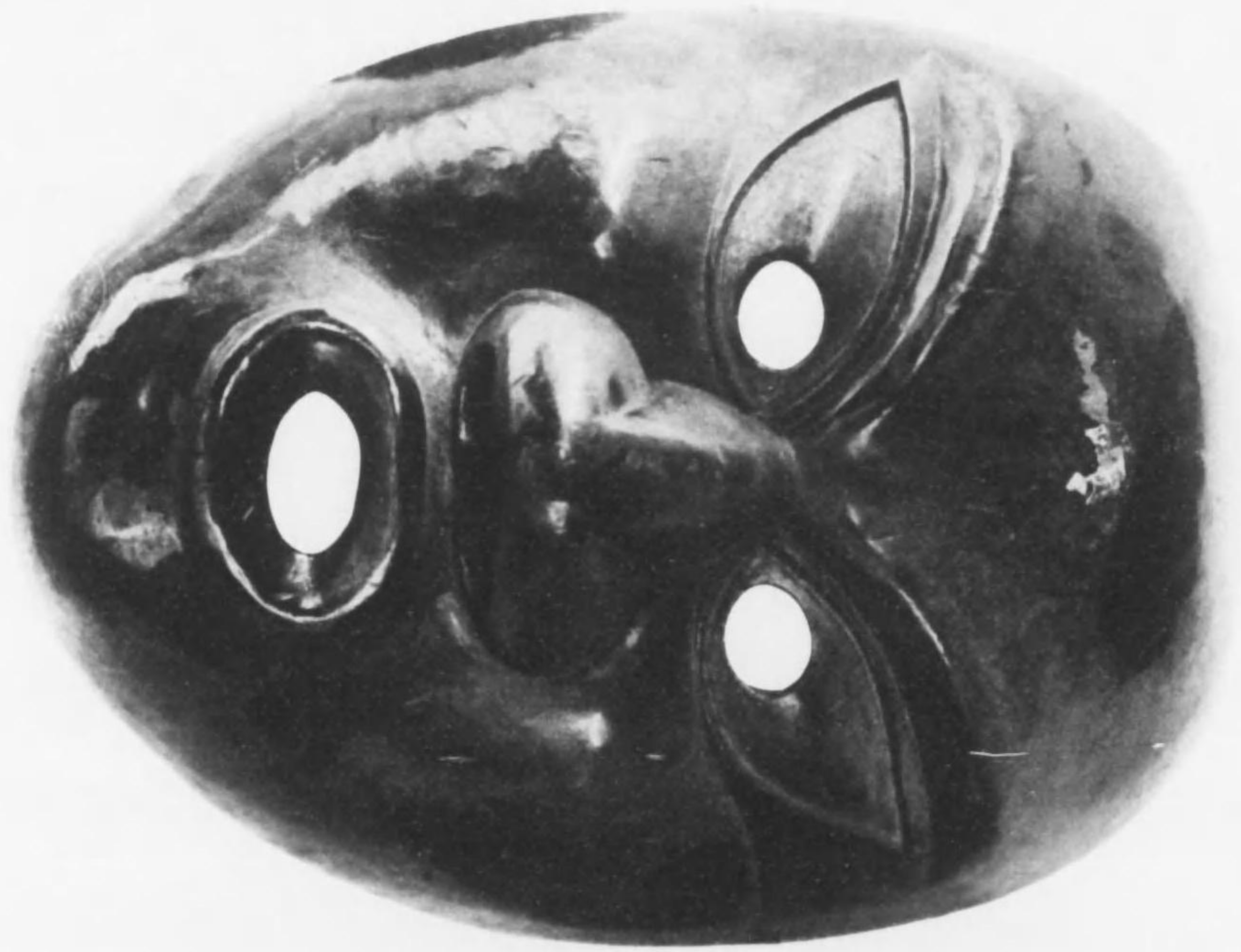
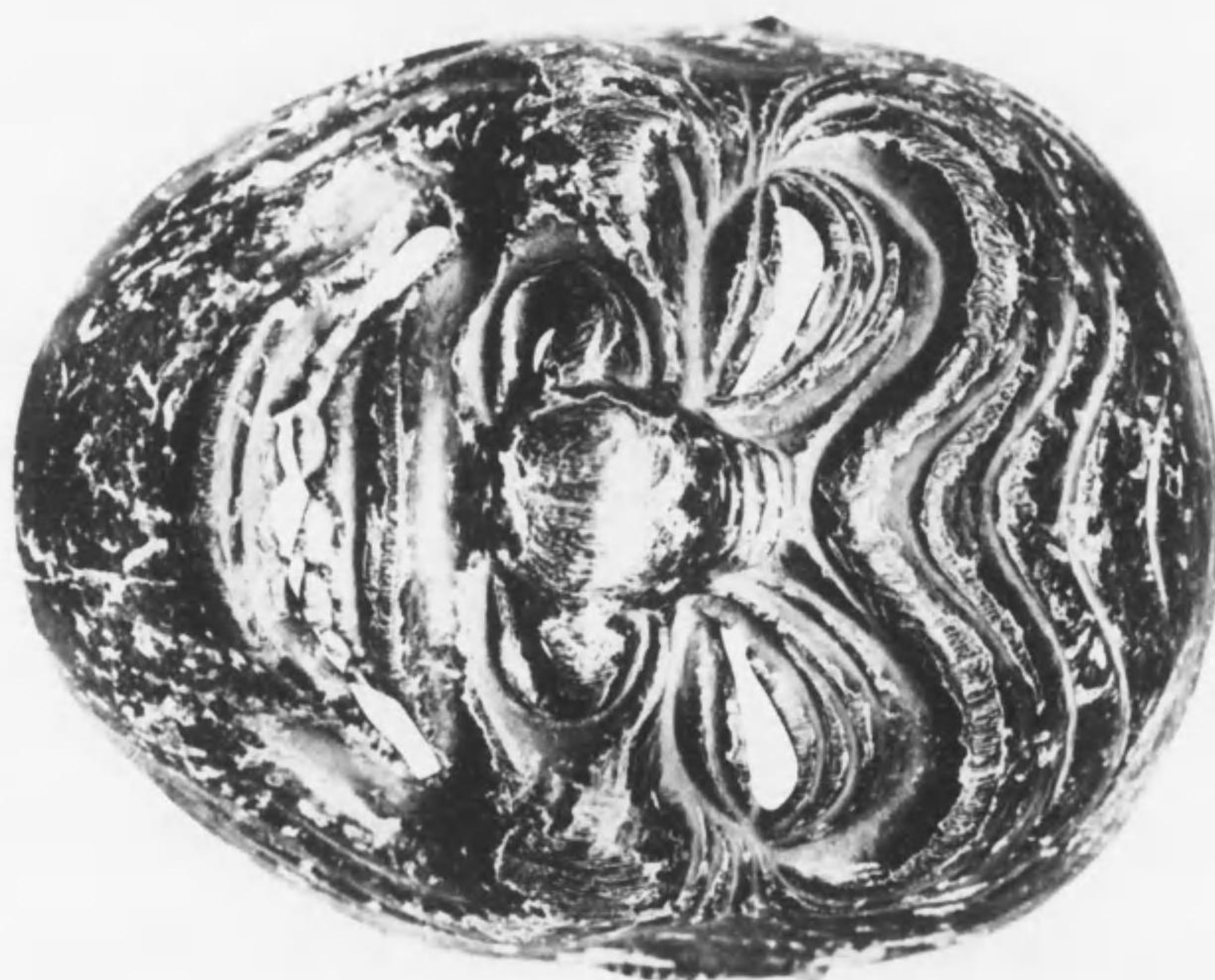




Fig. 74





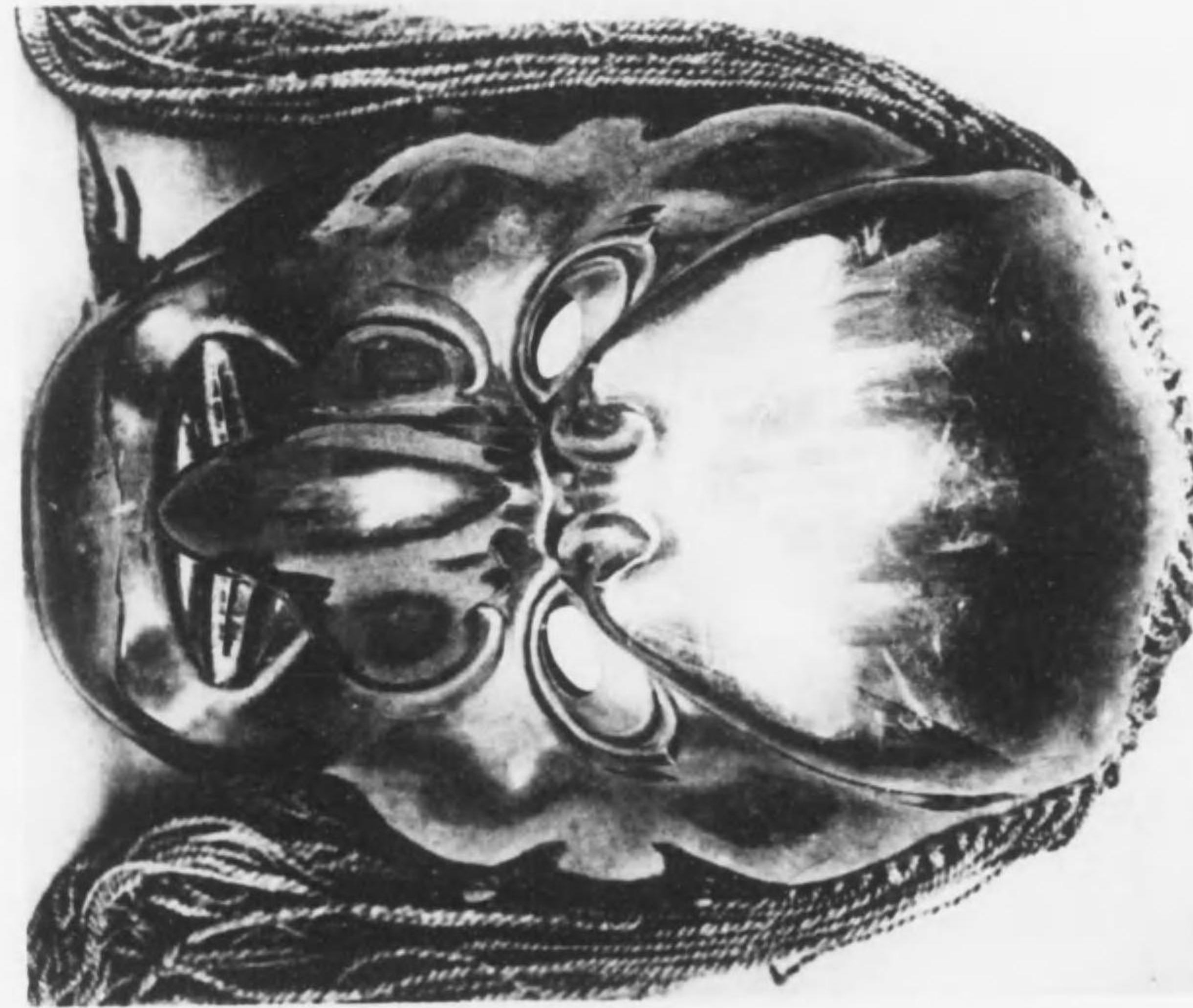
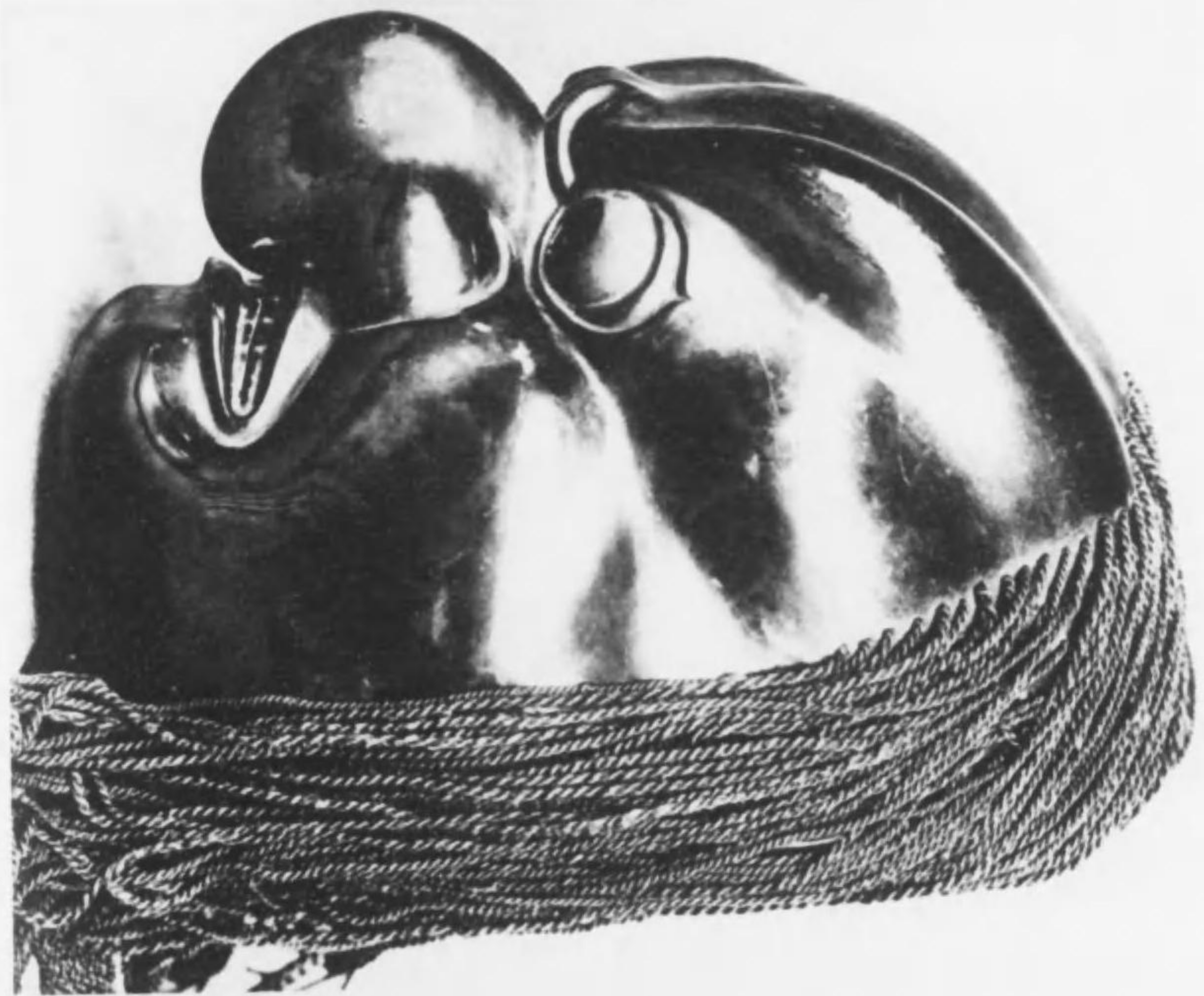








Fig. 14



Fig. 15

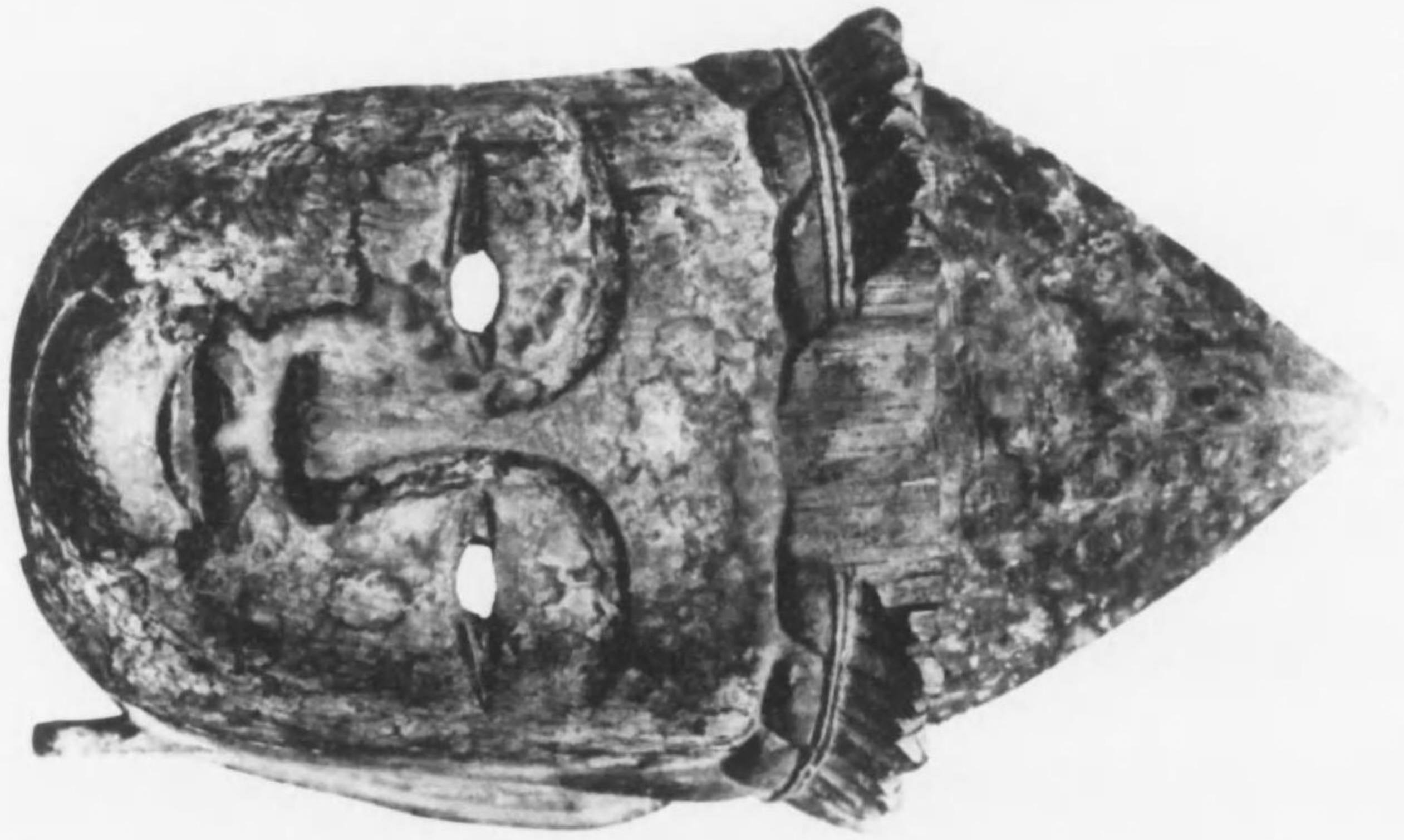


Fig. 101

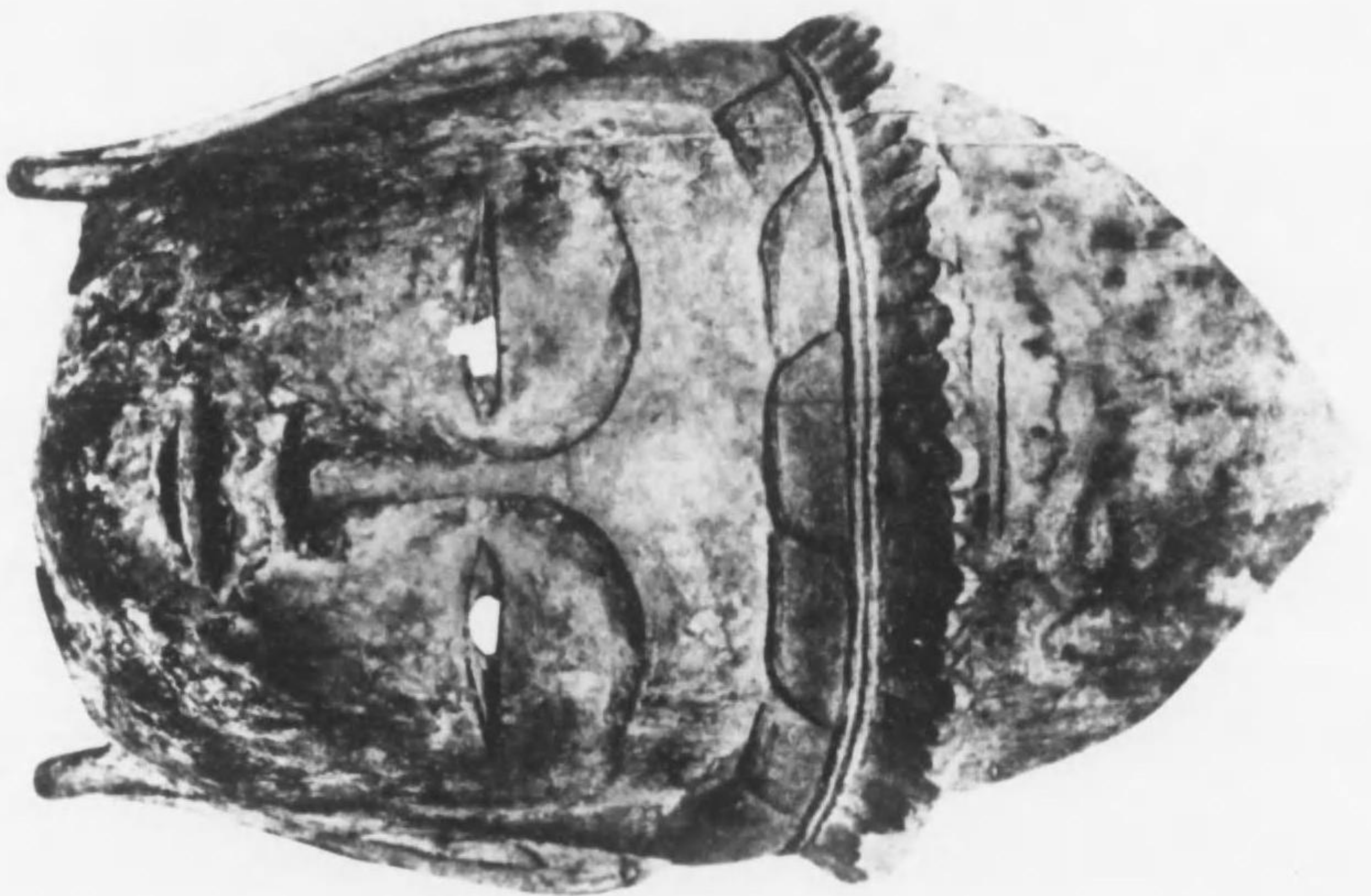
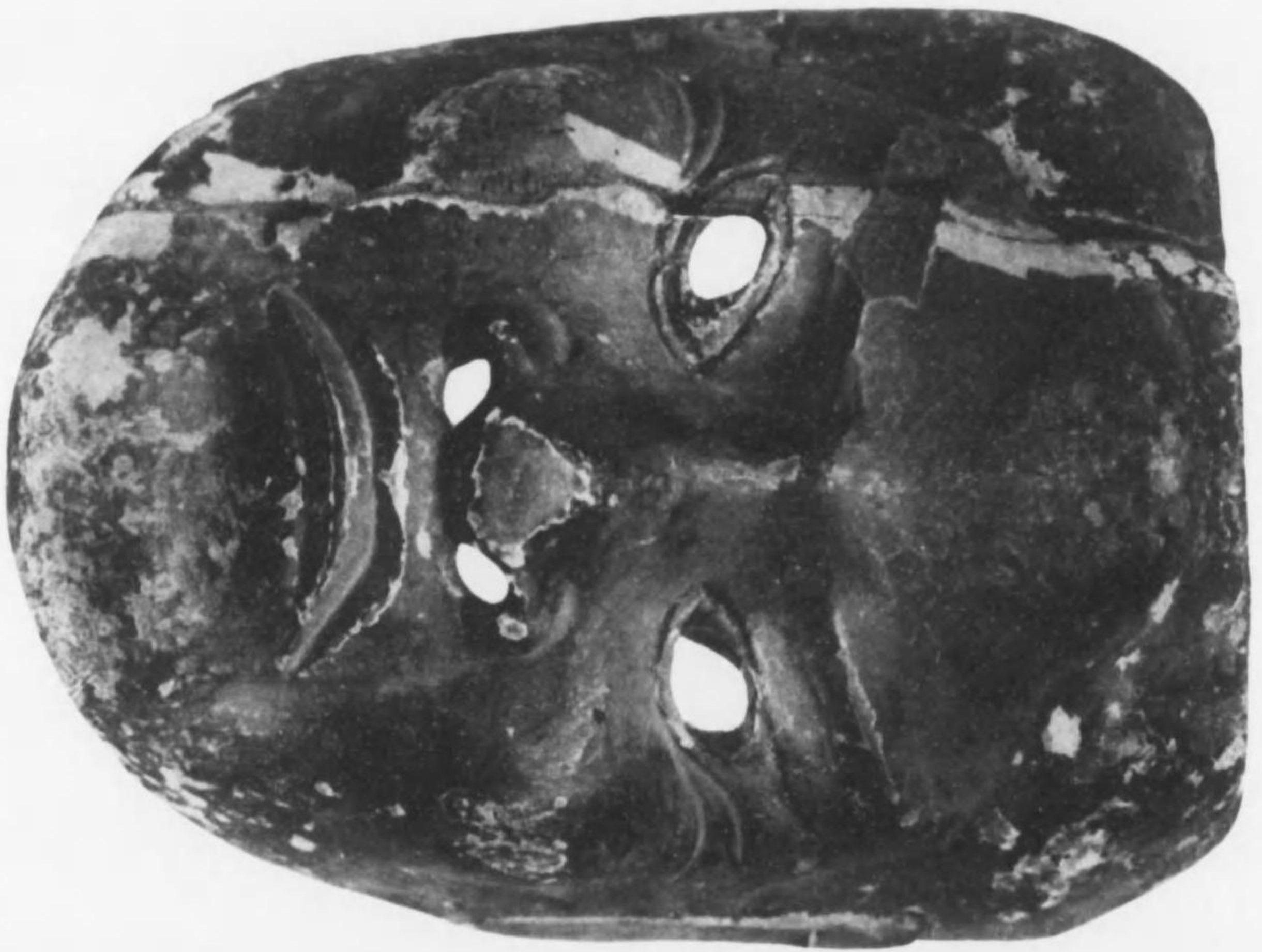
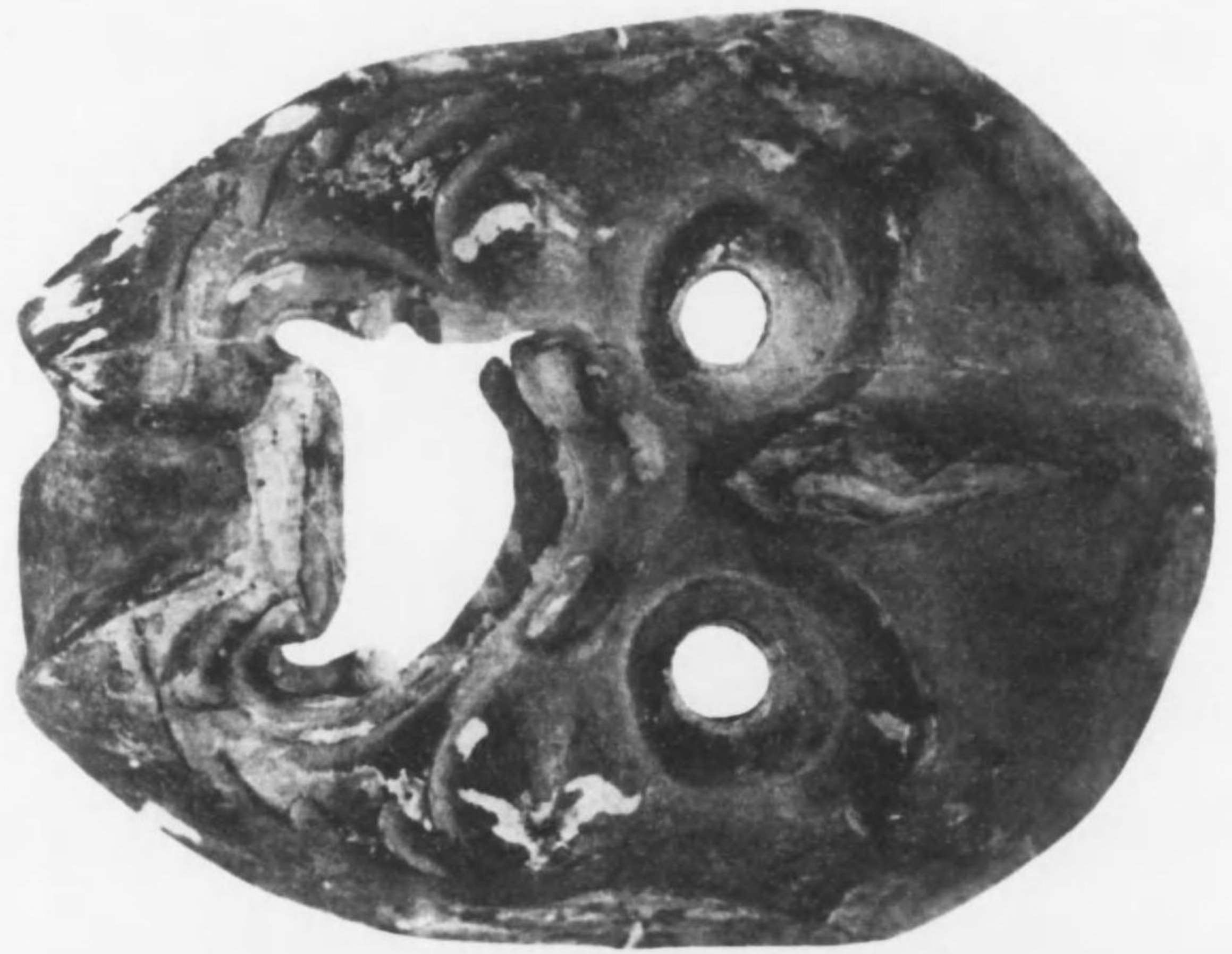


Fig. 102

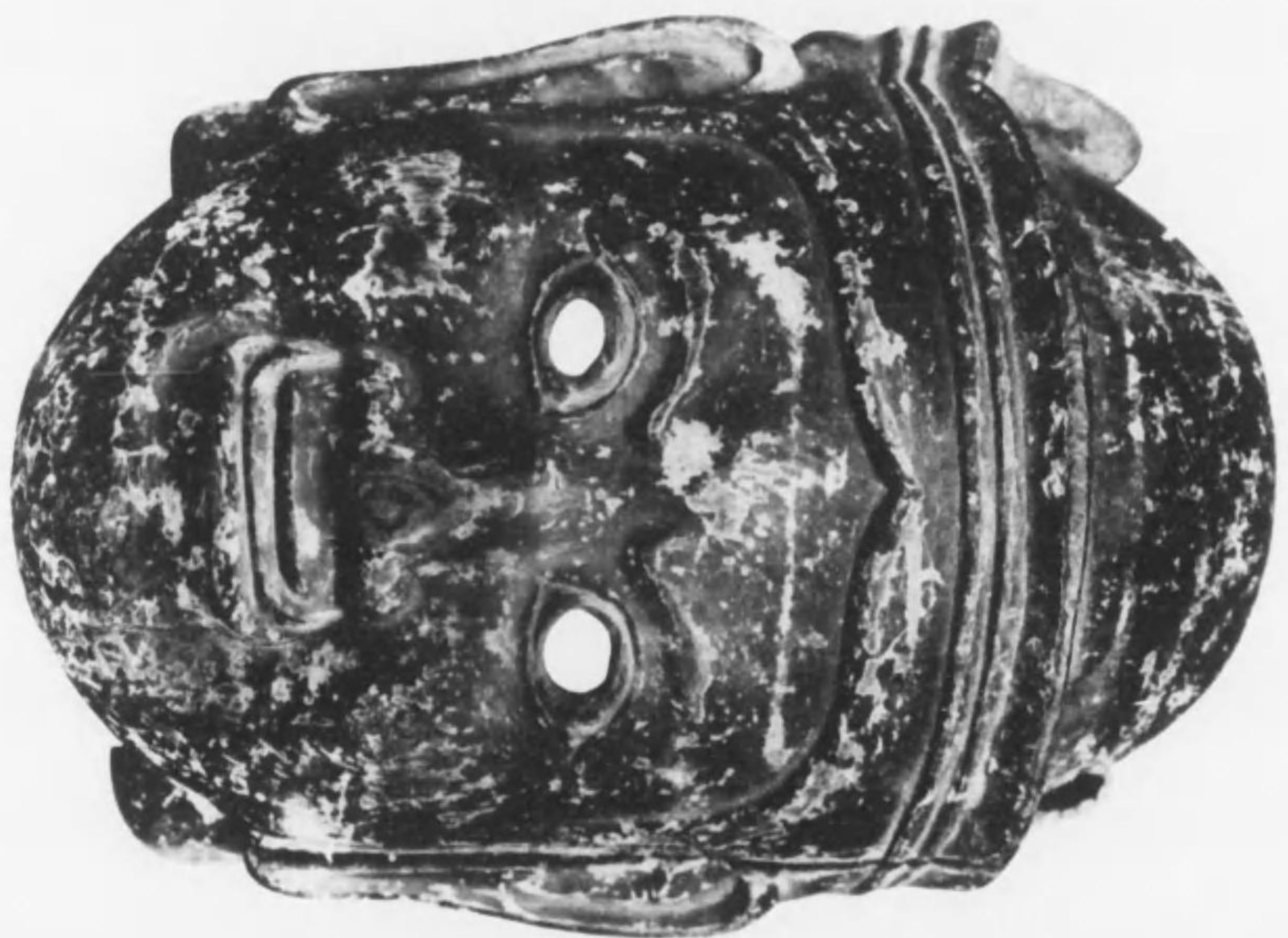


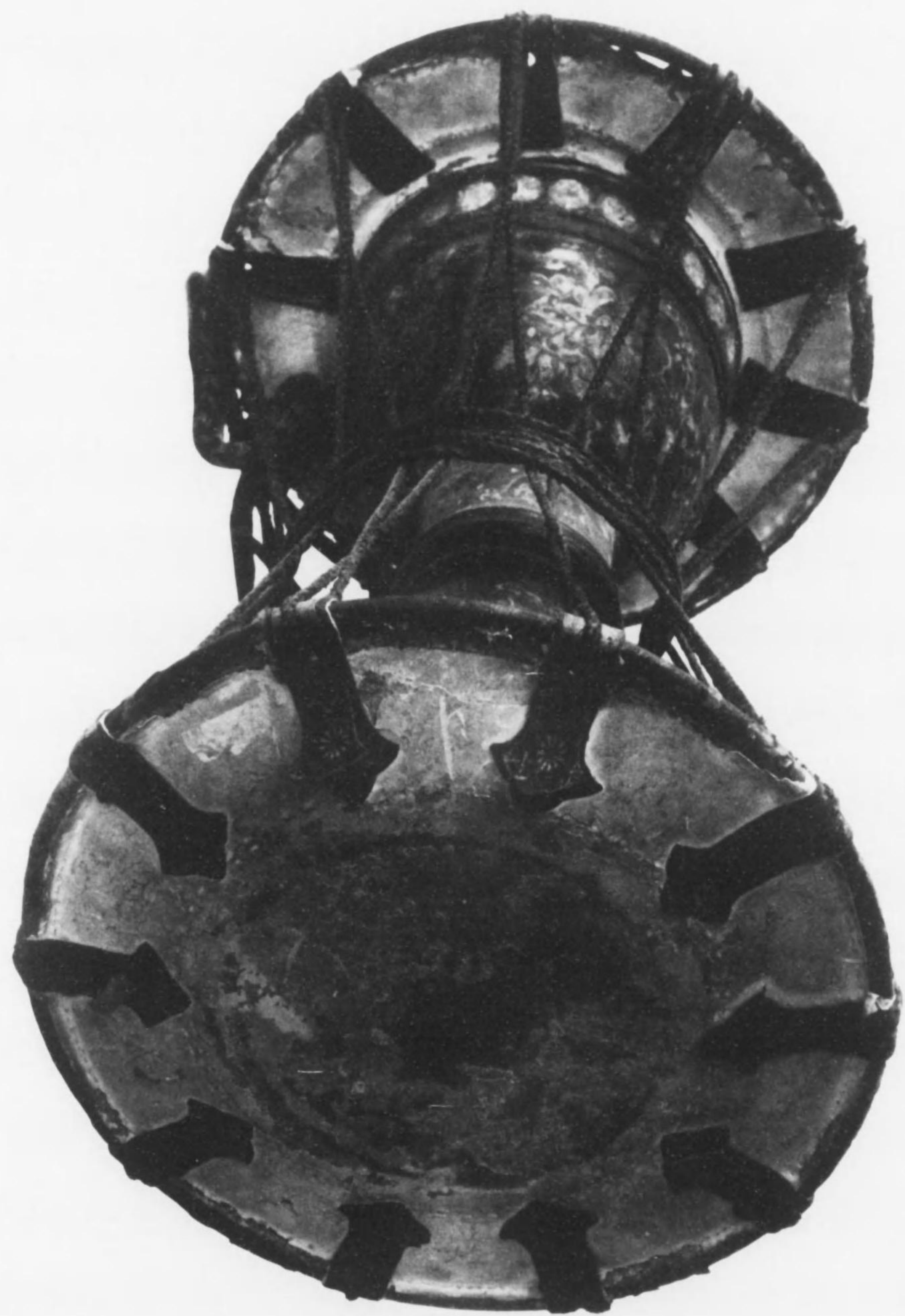


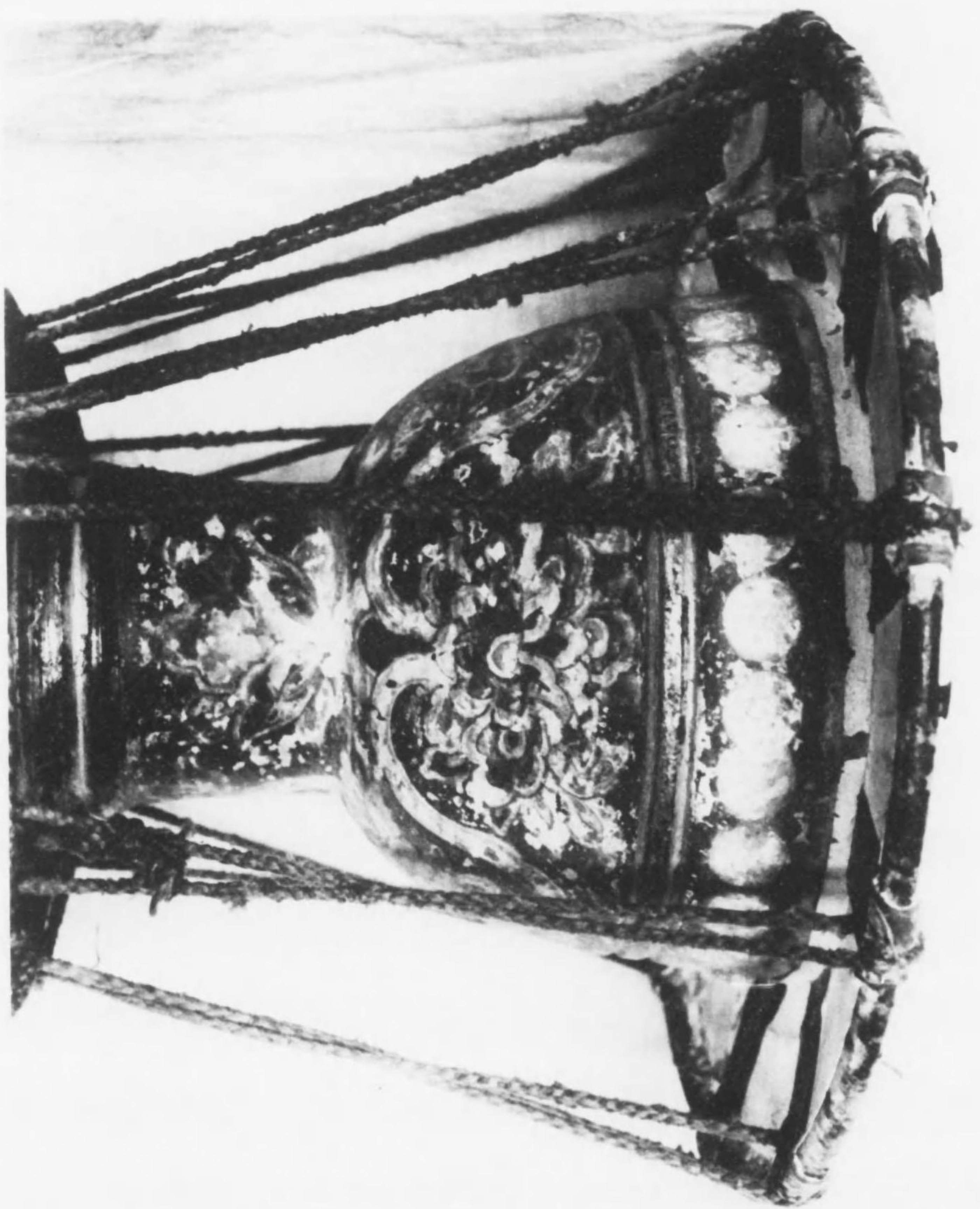








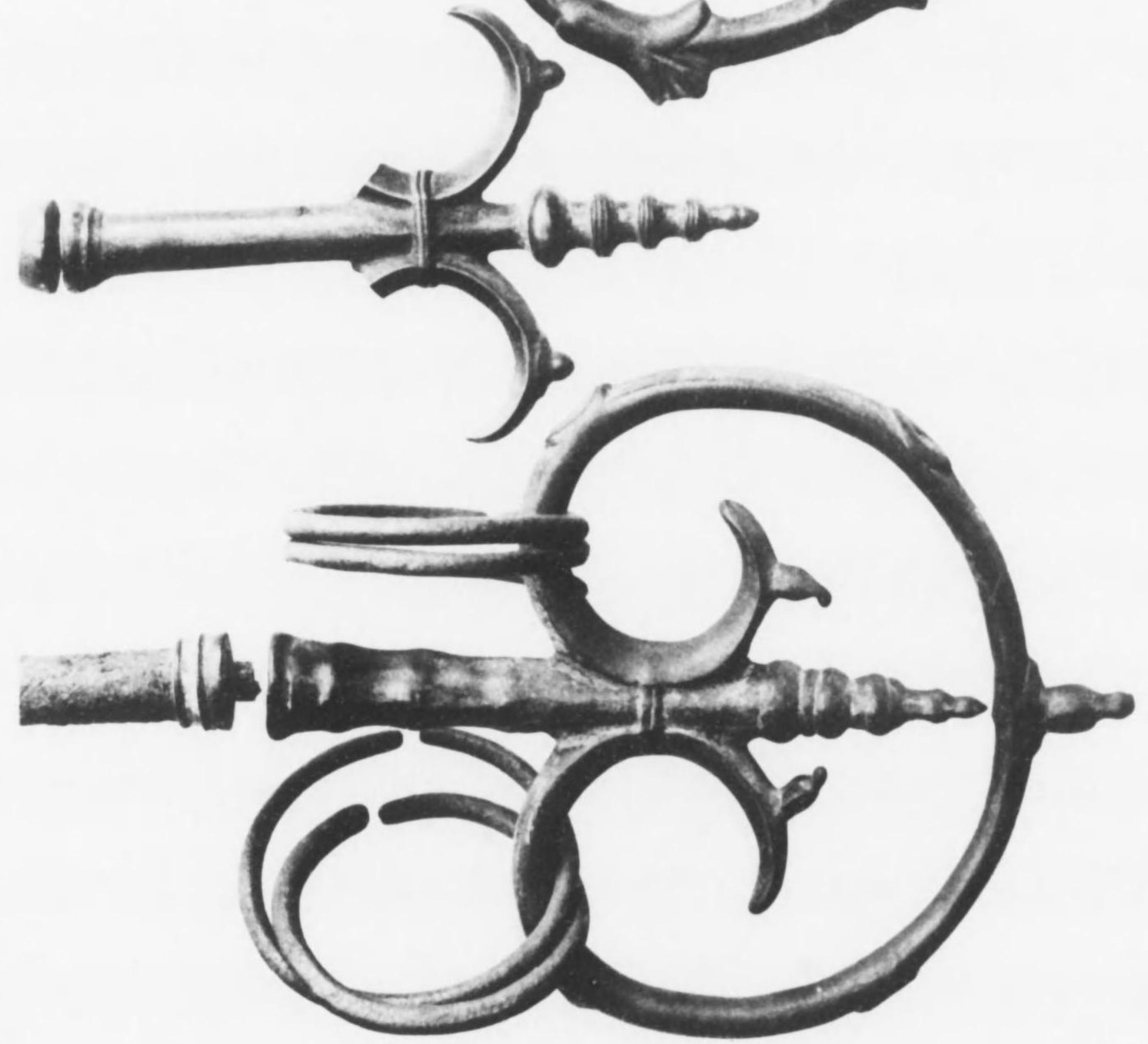


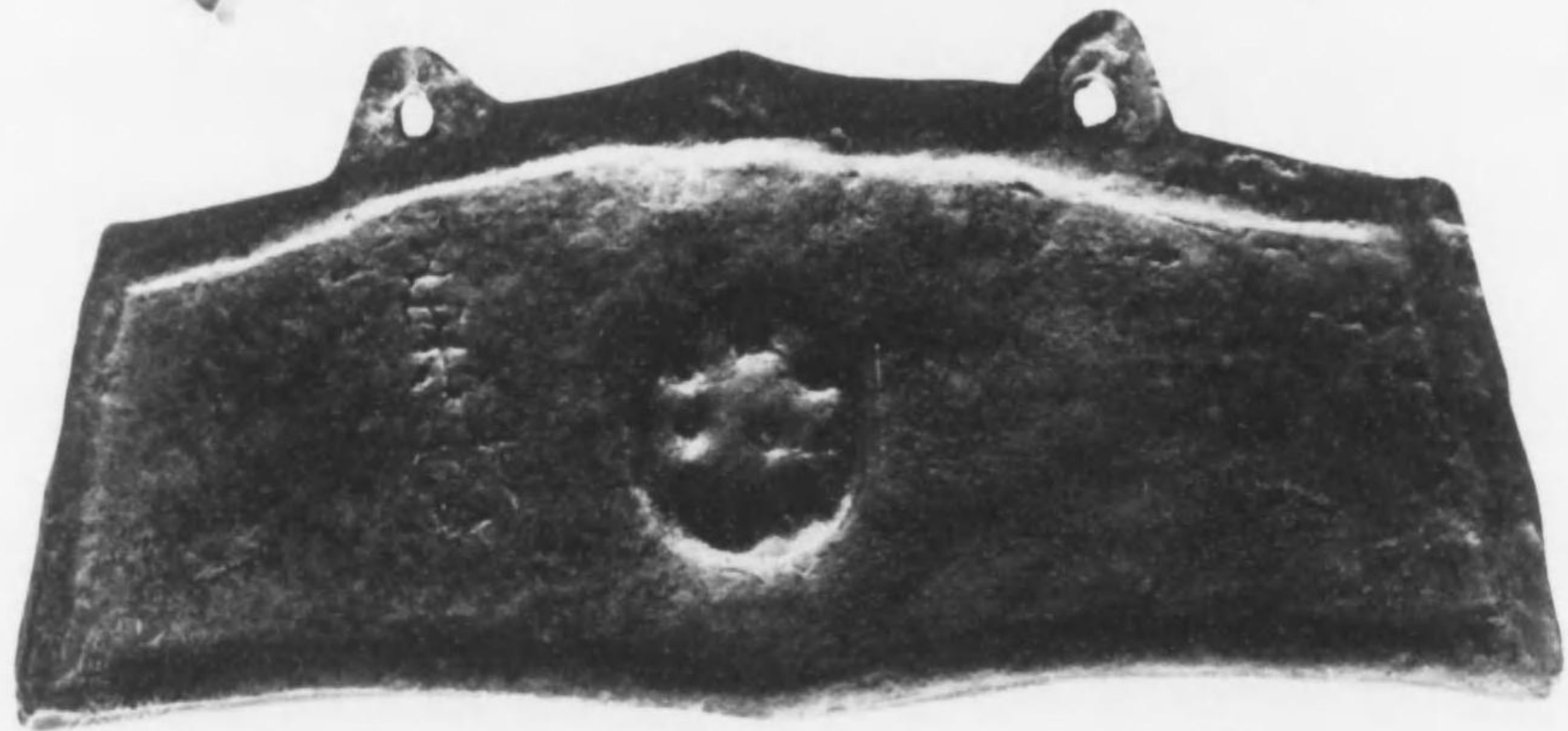


PL. 111



PL. 112

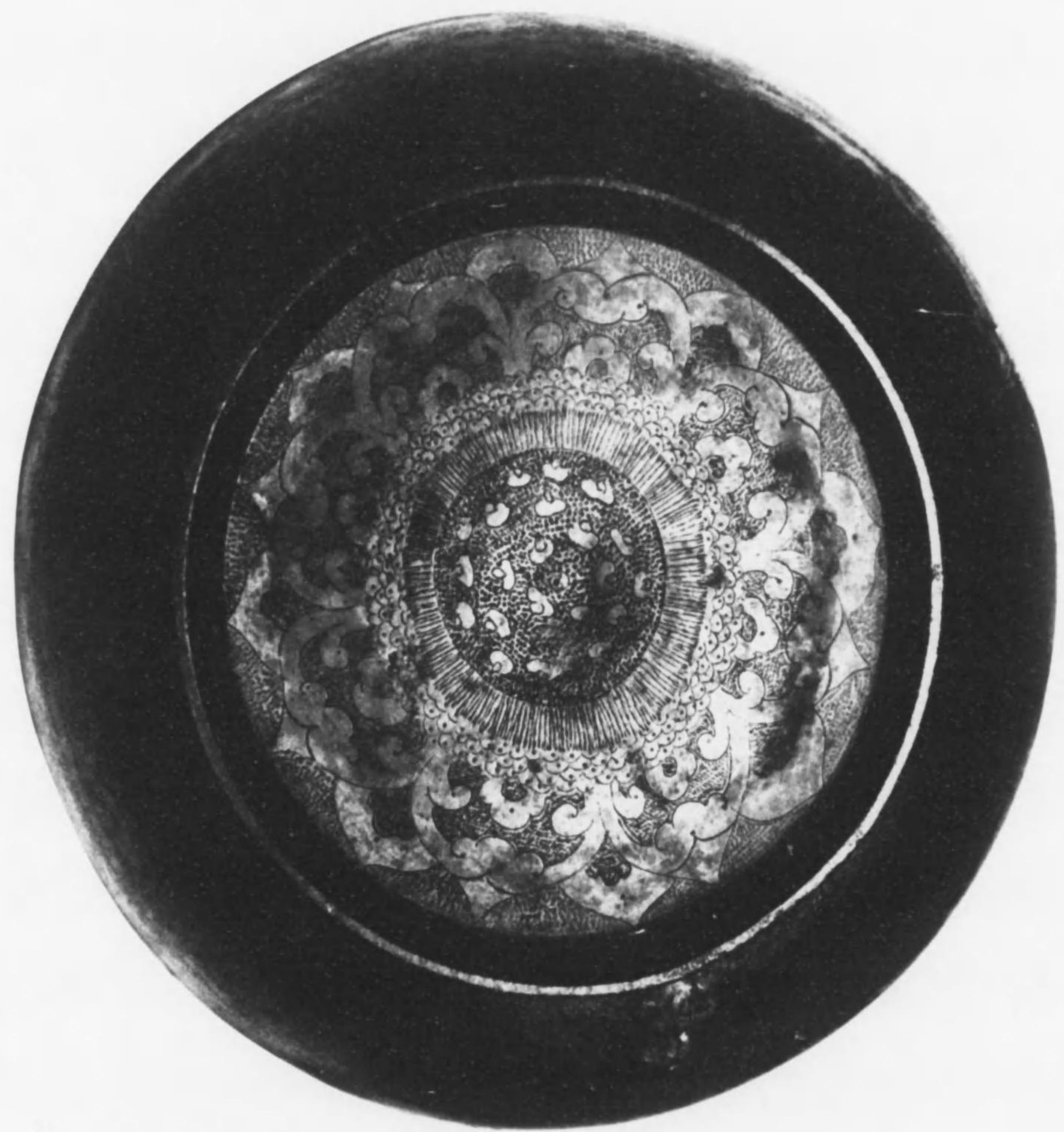




PL. 99

卷之三



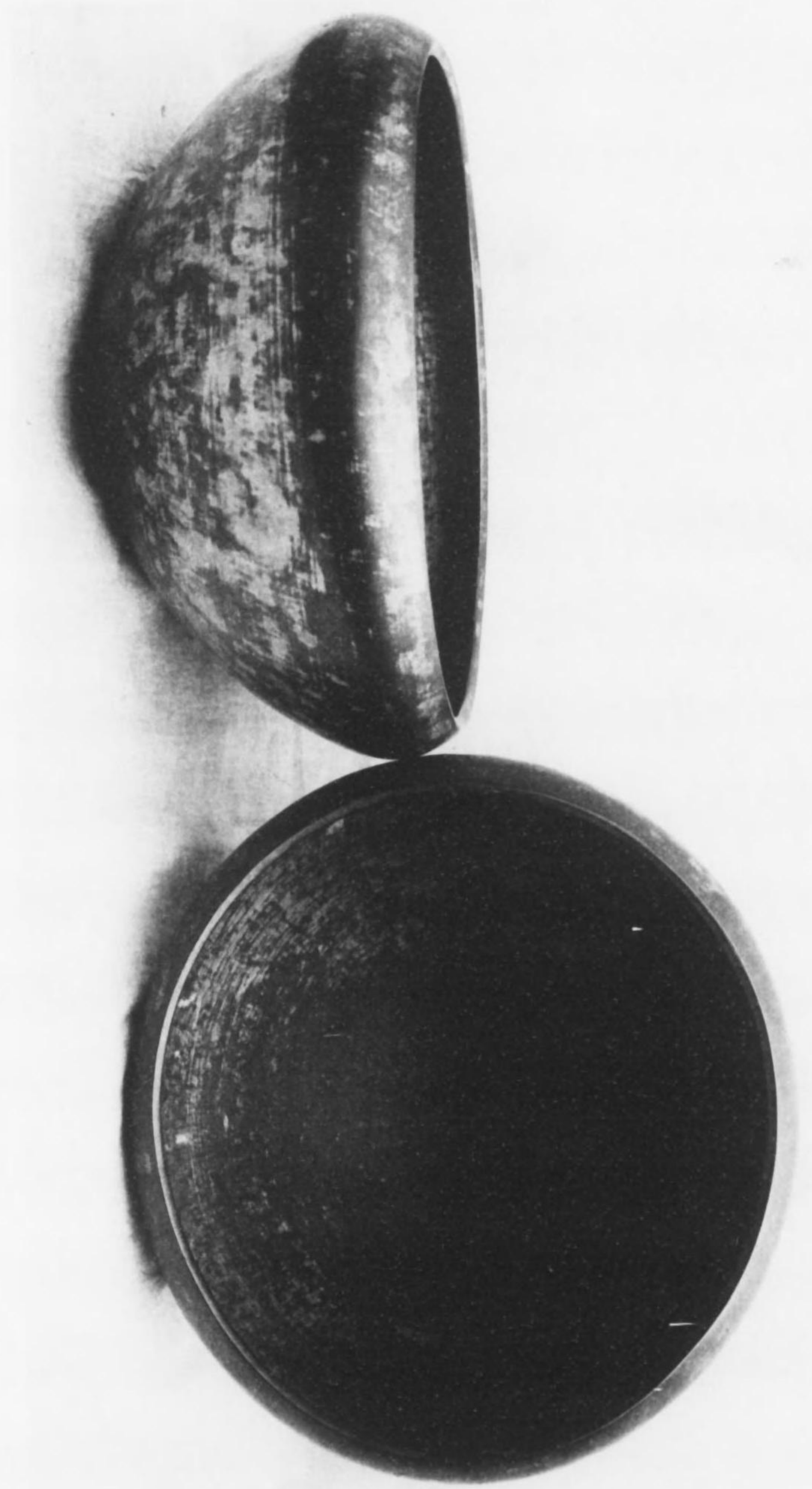




PL. 102

雙耳酒壺

Pl. 103



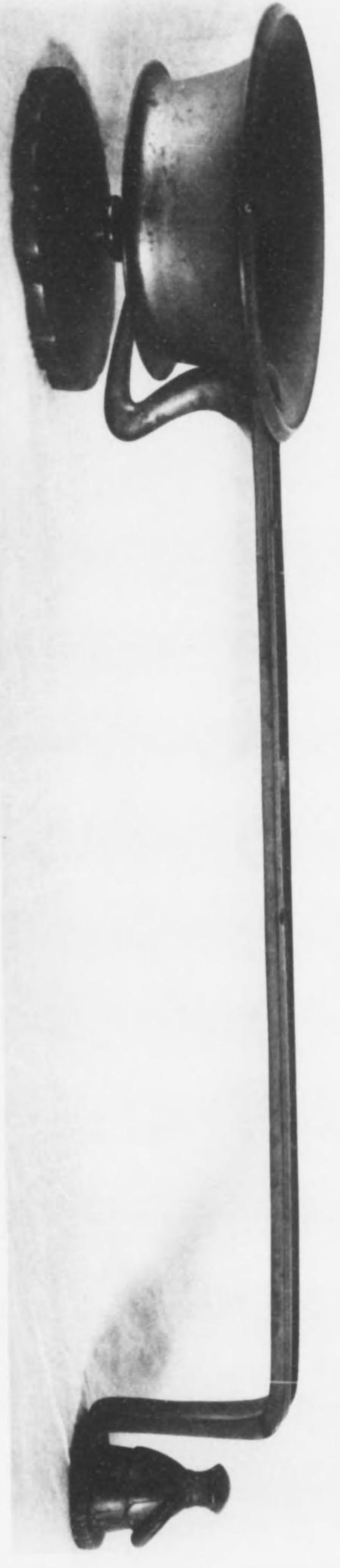
Pl. 104



PL. 103



PL. 104

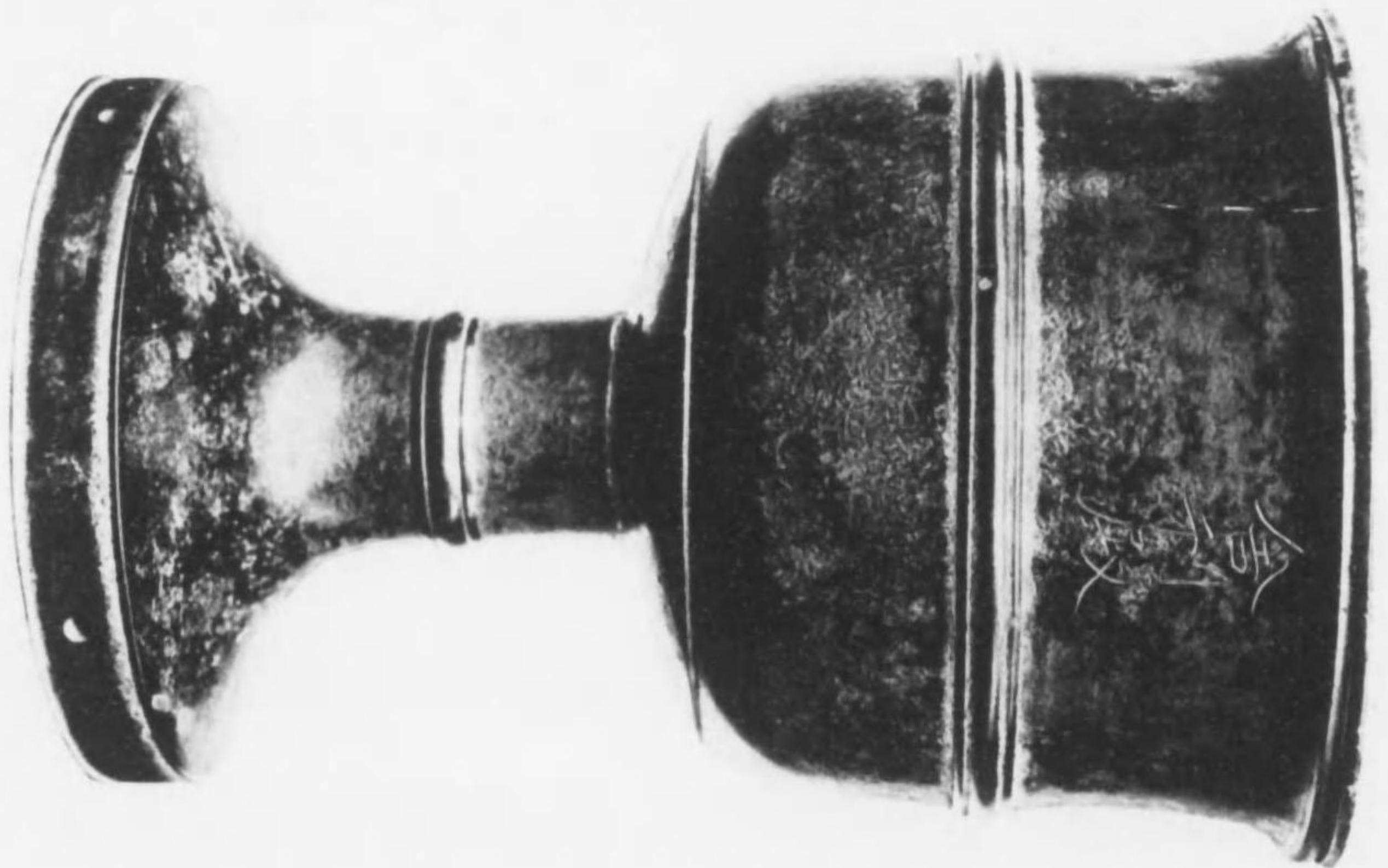




PL. 107 銅鑼



PL. 108 銅鑼



昭和八年七月二十一日印刷
昭和八年七月二十五日發行

南都十大寺大鏡第六輯
法隆寺大鏡第六冊

不許複製

編輯者	東京美術學校
印刷所	東京美術學校
發行所	東京美術學校
印刷所	東京美術學校

發行所

東京市本郷區金助町四十五番地
大塚巧藝社
電話水戸川三六〇八番
振替東京二七七二番



CATALOGUE
OF
ART TREASURES
OF
TEN GREAT TEMPLES OF NARA

VOLUME SIX

THE HORYUJI TEMPLE

PART VI

THE OTSUKA KOGEISHA

TOKYO

1933

ART TREASURES OF TEN GREAT TEMPLES OF NARA

VOLUME VI

THE HÔRYŪJI TEMPLE

PART VI

KÔFŪZÔ REPOSITORY

PLATE 1 KÔFŪZÔ REPOSITORY

Turning to the east through the Cloister of the Hôryūji, one is led from behind the Shôryōin Hall to the Kôfūzô Repository, a very long and high-floored building, extending from north to south. In olden times it was under strict control of high priests. Hence the name of Kôfūzô, which means a storehouse sealed by a priest of the *sôkô* rank. The temple is known to have had seven storehouses in the Tempyô period and as many as thirty-three in later times until early in the Kamakura age their number was reduced to this one only. Thus it is here that all the relics of Prince Shôtoku, votive offerings dedicated by the Emperor Shômu and other treasures and precious things have been preserved intact through the vicissitudes of over a thousand years. The plan of the structure may possibly be original, but the present Kôfūzô does not go back before 1434, when the building collapsed altogether. However, the door-leaves inside and out date from the Wadô era (708-714), *viz.* the time of its erection. The present and the next volume are devoted to the more important Buddhist images and articles of priestly craft collected in this treasury.

PLATES 2 & 3 SHAKA-NYORAI & MONJU-BOSATSU

Seated (Shaka) & standing (Monju) statues.
Bronze. Height, (Shaka) 6½ in. (Monju) 6 in.

This characteristic Suiko triad backed with a single screen has lost one of the attendants, now consisting of the central deity and the Monju-like Bodhisattva. Exactly like the images of Yakushi

and Shaka of the Kondô it is executed in the typical Tori style not only in its general workmanship, but in the type and ornamental carving of the mandorla. These all have a unique Suiko feature in the shape of their hands, which is common to all Nyorai (Buddha) statues of the age, showing that they represent the earliest stage of Japanese sculpture. In this specimen the point is further corroborated by the inscription on the back of the screen, which says that it was produced in the thirty-sixth year of the Empress Suiko's reign (628).

PLATES 4-6 KWANNON-BOSATSU

Standing statue. In gilt bronze. Height, 1ft. 10½ in.

The deity, still resplendent in gold, stands holding a gem in both hands, a peculiar type of Kwannon hardly known elsewhere and referred to as Guse-Kwannon (World-Redeeming Kwannon) in old records, other specimens in the Hôryūji being the attendant of Shaka in the Kondô and the main deity of the Yumedono Hall. Such an exquisite work done in the Chinese style of the Northern Wei period is rarely to be met with. It probably dates from the time of the foundation of the Hôryūji temple.

PLATE 7 KWANNON-BOSATSU

Standing statue. In gilt bronze. Height, 10½ in.

The statue, though now installed in the Tamamushi Shrine, was evidently intended for another place. Undoubtedly it represents Kwannon, as is shown by the diminutive Buddha in the diadem and the sacred water-bottle held in his left hand. The erect posture and the comparatively large pedestal suggest that it was designed as an independent

image, but not as an attending deity. It is clear that the work belongs to the same group as the Forty-Eight Buddhas in the Imperial Collection and resembles Yakushi's attendant of the Kondō, though a little more vigorous in workmanship. Its broad scarf flowing down on both sides, large calyx-shaped part of the pedestal and powerful sections of the slab underneath—all lend themselves to the effect of stability. In all probability it dates from the same period as the Forty-Eight Buddhas.

PLATES 8, 10 & 11 KWANNON-BOSATSU

Standing statue. Bronze. Height (inclusive of pedestal), 10½ in.

PLATES 9, 12 & 13 KWANNON-BOSATSU

Standing statue. Bronze. Height (inclusive of pedestal), 1 ft. 1 in.

Both represent Kwannon as is evident from the presence of the diminutive Buddha on their crown. They are very simply rendered in an archaic style, but point to a step higher in artistic development than the preceding work. Of the two the smaller one retains more of earlier characteristics and so may possibly be just a little earlier in date.

PLATE 14 YAKUSHI-NYORAI

Seated statue. Gilt bronze. Height, 6 in.

Tradition says that this was originally contained in the inside of the statue of Yakushi in the Saiendō of the Hōryūji temple. As the latter is a great masterpiece of the Nara period, so the present work is one of the most remarkable Yakushi statuettes in gilt bronze. The nimbus is adorned with an ornamental design modified from the Northern Wei type. Quite a new note is struck in the modelling and the lotus-petals decorating the pedestal are executed with consummate skill unknown in the preceding period. It is probably to be dated to the beginning of the Nara epoch.

PLATES 15 & 16 TABLET WITH INSCRIPTION

Gilt bronze. Size, 9 × 2 × ¼ in.

As the inscription says, this was intended to accompany an image of Kwannon cast in 694 by three priests of the Ikarugadera, Kataokadera and Asukadera temple respectively in order to pray for

the peace of their parents' soul. The statue itself has been irrevocably lost leaving this accessory slab only.

PLATE 17 AMIDA TRIAD WITH MINISTERING PRIESTS

Repoussé work on bronze plate. Height, 1 ft. 3¼ in.

PLATES 18-23 SHRINE FOR SAME

Wooden & lacquered black. Height, 2 ft. 1½ in.

Such pieces must have been hammered into relief out of a thin bronze plate laid on an iron mould and covered with a piece of lead or some other metal. The process is to some extent inferable from the discovery of such a mould and an unsuccessful piece cracked by too much hammering. The arrangement of Amida in the centre flanked by Kwannon and Seishi and also attended by ministering priests is sometimes to be seen in Chinese sculpture of the Six Dynasties period. But the art exhibited herein shows indeed the highest reach of technical perfection attained by T'ang artists. If this is a Japanese work, it reflects the style in the Nara period, although it has something different from the ordinary Nara technique, in spite of some common features in details of the pedestal and its lotus-petals. It is remarkable that pieces of this type should seldom have been preserved in other old temples nor even referred to in their old documents, whereas in the Hōryūji temple all its varieties have been successfully handed down and moreover their presence in ancient times is recorded in an old document. This is perhaps due to the fact that a certain stream of highly developed T'ang sculpture found its way to the monastery, but failed to exercise its influence extensively among other temples. The shrine containing this work is made of *hinoki* (Japanese cypress) wood and covered with black lacquer. Shaped like a Buddhist fane it is made large in breadth, but small in depth so as to adapt itself to the work installed therein. The outside is executed with simple dignity, but the inside is intended to be a blaze of gold and colours with the gorgeous painting of graceful Bodhisattvas powerfully executed in litharge on the reverse of door-leaves and resembling some

angel musicians in a picture of Amida and his followers welcoming the pious and with banks of clouds and a mountain range painted in bright colours on the back panel and with floral designs coloured in the *ungen* style on the side panels. We have no record bearing to its date, but no doubt whatever that it was produced in the Nara period considering its construction, the nature of its decorative design and the style of painting of the Bodhisattvas.

PLATES 24-30 BRONZE SCREEN

Height, 1 ft. 10½ in. Width, 1 ft. 2½ in.

The use of this bronze screen is identical with that of the back panel of the preceding shrine. Its shape shows that it was attached to a missing image to be raised in a shrine. It consists of two pieces of oblong bronze plates tapering away at the top like a mandorla. Both the front and back sides are gilt except for the part to be covered by the image, where we find scribbled in India ink a rough sketch of Two Deva Kings, done by the artist apparently for amusement. Above is seen a beautiful repoussé canopy adorned with a series of pendants, of which only two have remained extant. The reverse is covered with a noble and elaborate design consisting of furious lions, Herculean warrior-deities and pious ministrants, all cleverly worked out and brought into perfect unity with bamboos, houses, cloudlets, gems and encircled with its flame border. The conception of the design bears witness to a gradual change from the Asuka workmanship towards the artistic perfection of the Tempyō period, but not yet attaining to the height.

PLATE 31 AMIDA TRIAD

Bronze repoussé work. Lacquered & covered with gold leaf. Size, 9½ × 4 in.

This repoussé work covered with lacquer and overlaid with a gold leaf is of an unusual type, but the manner of workmanship of details shows that it dates from the same period as other pieces of the group.

PLATE 32 AMIDA TRIAD

Cast bronze slab. Size, 10½ × 7¼ × ¼ in.

A singular production quite different from an

ordinary representation of Amida triad both in its type and manner of execution. The main deity is shown sitting on a rectangular stool backed by a mandorla and the attendants standing erect in adoration with folded hands. They are each supported by a lotus-flower blowing on a three-forked stalk and covered with a curious canopy, which is flanked by a Buddha on either side with an unopened lotus-flower flowing underneath—a unique design to be seen nowhere else. It is a Japanese work done probably during the reign of the Emperor Temmu (672-687).

PLATE 33 ZENKŌJI-NYORAI

Brick slab covered with gold-leaf. Height, 1 ft. 8½ in. Width, 1 in. Depth, 2½ in.

This is a replica of a Buddhist image originally installed in the Toyouraji temple, which was founded in Yamato during the reign of the Emperor Bitatsu (572-586), and later removed to the Zenkōji temple in Shinano; hence the name of Zenkōji-Nyorai. It is made of baked clay and covered with a gold-leaf. The method was introduced from China, as is proved by the discovery in China of moulds for such works coinciding with those found in Yamato Province in this country. It was extensively carried on from ancient times and was in a great vogue in the T'ang dynasty. Compared with the bronze repoussé triad, it surpasses the other in its elaborate workmanship, grandeur in effect and older tone, although of much the same workmanship. The canopy resembles the one in the foregoing bronze screen.

PLATES 34 & 36 JIKOKUTEN

PLATES 35 & 37 TAMONTEN

Standing statues. Wooden. Height, (Tamonten) 1 ft. 8½ in. (Jikokuten) 1 ft. 7½ in.

Jikokuten and Tamonten are commonly represented as warrior-deities in a fierce menacing attitude, especially in statues since the Heian period. However these images standing erect have nothing terrifying either in expression or in gesture except a slight frown. Likewise in their attire they do without their customary suit of armour and wear nothing military but for a stiff neck-band and two belts

hanging on their shoulders and backs. It is regrettable that they should have been worn so much with age that we can hardly tell the original carving from later reparations. Thus their unusual type and indistinct workmanship prevent us from ascertaining its date; all the same they are interesting showing as they do how unique and full of variety is the collection of the Hōryūji temple.

- PLATES 38-40 MONJU-BOSATSU
 PLATES 41-43 FUGEN-BOSATSU
 PLATES 44-46 KWANNON-BOSATSU
 PLATES 47-49 SEISHI-BOSATSU
 PLATES 50-52 NIKKŌ-BOSATSU
 PLATES 53-55 GAKKŌ-BOSATSU

Standing statues. Wooden & gold-lacquered.
 Height, (Monju) 2 ft. 10 in. (Fugen) 2 ft. 9 in.
 (Kwannon) 2 ft. 9½ in. (Seishi) 2 ft. 10½ in.
 (Nikkō) 2 ft. 7½ in. (Gakkō) 2 ft. 6½ in.

These three pair of Bodhisattvas are of the same style, execution, and material with only a slight variation. They are coupled together as Kwannon and Seishi, Monju and Fugen, and Nikkō and Gakkō, but apparently the designation has no plausible ground. Nor can we tell when they came to pass under such names. Their history is quite unknown, but they were presumably produced at the same time as pairs of attending deities and subsequently lost their central images. They are made of a single block of camphor-wood from arms down to the base of the pedestal. The method of ornamentation is complete with necklaces, long scarfs, and lotus-pedestal, all lacquered and covered with a gold-leaf. Their posture is unlike that of ordinary attending deities, who slightly bend themselves towards the main deity, while here they stand erect as is usual with single pieces of the Asuka period. Their coiffure is somewhat different from the one seen in T'ang statues; their features are just a little more sleek and rounded and full of innocence and benignity. The necklace and drapery are in the characteristic Suiko style. Taken altogether these statues are mainly in the Asuka workmanship, but mark a step farther towards the suavity and perfec-

tion of the Nara period. Seeing that they are yet free from T'ang influence, we may well date them to the end of the Asuka or the beginning of the Nara period. In their form the works have more bronze-like elements than those of wooden sculpture, probably because they were copied from bronze images. At the same time the supplementary use of dry lacquer for some intricate parts such as locks of hair shows that the art of wooden carving had not yet reached the stage of perfection. The delicate facial expression has been mastered in bronze statues towards the beginning of the Nara age. The simultaneous advance in wooden carving is well attested by these works under consideration.

PLATES 56-58 MIROKU-BOSATSU

Seated statue. In dry lacquer on wooden core.
 Height, 2 ft. 1 in.

Dry-lacquered statuary with wooden core, which began in the Nara epoch, proved the forerunner of the rise of our wooden sculpture. It takes advantage of all the strong points of other mediums, being as durable as wooden statues and lacquer lending itself to subtle and dexterous manipulation not to be hoped for in wood. The Hōryūji temple appears to have been the centre of the production of such statues. The present specimen is most remarkable for the simplicity with which facial features *etc.* are skilfully worked out. But the marvellous achievement is not the image itself, but the ornamental design executed on the reverse of the screen, which dwarfs all its rivals by a deftness of handling that leaves nothing to be desired.

PLATES 59-64 NINE-HEADED KWANNON-BOSATSU

Standing statue. Wooden & unpainted. Height,
 1 ft. 1½ in.

Except for gold the most valuable material for Buddhist statues is precious wood such as aloes wood, sandal wood and others imported from foreign lands. Images carved out of them are purposely left plain, although pieces made of inferior wood are usually painted in colours. The present work is carved out of sandal wood. The art shown herein marks the highest reach of technical excellence;

even minute details such as its locks of hair and necklace are worked out with an accuracy which excites astonishment; and the noble features and solemn attitude make it a worthy rival of great works on a colossal scale. The facial expression and method of ornamentation have a parallel in the greatest period of the T'ang dynasty. This makes us think that it was produced in China, or by an artist in Japan who mastered the secret of T'ang workmanship. The representation of Kwannon with nine heads is to be met with nowhere else.

PLATE 65 NYOIRIN-KWANNON

Seated statue. Wooden & adorned with cut-gold leaf. Height, 6½ in.

The image and the upper part of the pedestal are carved out of a single piece of wood. It is adorned with patterns in a cut-gold leaf and petals of the loti-form pedestal are further enriched in full colours. The mandorla consists of inner circles decorated with patterns in a cut-gold leaf and bordered in gold lacquer and of an oval open-work made of gilt *hēsōge* patterns. The statue was carved at the beginning of the Heian period, but, as is told by an India-ink inscription on the underside of the pedestal, it was repaired by Priest Eison in 1258 and was completed with ornaments at the same time.

PLATES 66 & 67 LION MASKS

Wooden & lacquered. Size, (I) 14½ × 11½ × 11½ in.
 (II) 14½ × 9 × 11½ in.

Ancient masks preserved in this country are divided into three groups; *gigaku*, *bugaku* and *nōgaku* masks. *Gigaku* is a Chinese music introduced into Japan earliest of all. *Bugaku*, another Chinese music to accompany various dances, was extensively performed together with *gigaku* on occasions of public functions in the Imperial Court, Buddhist temples and Shintō shrines or of feasts given by royalty and dignitaries. Lastly *nōgaku* is a variety of *sarugō* and came into vogue since the fifteenth century. The Hōryūji and Tōdaiji temples have a larger collection of *gigaku* and *bugaku* masks than anywhere else. These lion masks made of *hinoki* wood, overlaid with lacquer on

cloth and touched with colours were probably used for *bugaku* and are remarkable for their vigorous expression. These and another preserved in the Tōdaiji temple are the only ancient lion masks exemplifying the oldest type.

PLATE 68 SANJU MASK

Wooden & coloured. Size, 8½ × 6½ in.

PLATE 69 TAISŌTOKU MASK

Wooden & lacquered. Size, 8 × 6½ in.

PLATES 70 & 71 TAISŌTOKU MASK

Wooden & lacquered.

PLATES 72 & 73 ISHIKAWA MASK

Wooden & coloured. Size, 8½ × 6½ in.

PLATE 74 SHINTORISO MASK

Wooden & coloured. Size, 8½ × 6½ in.

PLATE 75 TSUNAHIKI MASK

Wooden & coloured. Size, 8½ × 6½ in.

PLATES 76 & 77 GENJŌ MASK

Wooden & coloured.

PLATES 78 & 79 BATŌ MASK

Wooden & coloured. Size, 11½ × 7½ in.

PLATE 80 NASORI MASK

Wooden & coloured. Size, 9 × 6½ in.

PLATE 81 RYŌŌ MASK

Wooden & coloured. Size, 14½ × 7½ in.

PLATE 82 HAIHARAI MASK

Wooden & coloured. Size, 10 × 7 in.

PLATE 83 AMABARE MASK

Wooden & coloured. Size, 9½ × 7½ in.

PLATES 84-88 BODHISATTVA MASKS

Wooden & coloured. Size, (I) 12½ × 6½ in. (V)
 12 × 8½ in.

PLATES 89-95 KOSHIKAKI MASKS

Wooden & coloured.

A large store of ancient masks is a feature of the collection of the Hōryūji temple, where these ancient relics are used in religious functions and ceremonies just as in those remote days. Sanju mask was used together with the rest in a *bugaku* dance of the Shōryō ceremony, the most important function of this monastery. The date of their production appears to be the end of the Fujiwara period. Taisōtoku and Ishikawa are both the name of a *bugaku* piece. The former otherwise called Taishu-

kutoku was frequently performed in a *bugaku* entertainment, but not the latter. Consequently Taisôtoku masks are often to be met with, but Ishikawa mask has never been known to exist elsewhere. The two specimens of Taisôtoku mask are both finished in red lacquer. Ishikawa mask made of *hinoki* (Japanese cypress) is painted in full colours and its hair, moustaches and eye-brows are marked in India ink. Both Taisôtoku and Ishikawa masks date from the later Fujiwara times. Shintoriso mask made of paulownia wood is painted white with red dimple-like marks, which are dotted with black spots. Its back is lacquered black. This was also manufactured for the Shôryôe ceremony. Tsunahiki mask coloured green and inscribed with the name Tsunahiki seems identical with Kitoku-koiguchi mask in shape. The name Tsunahiki or rope-puller apparently arose because the mask was worn by a man who actually does the service in the ceremony. Genjôraku mask is interesting as exemplifying how laughter was expressed by an ancient artist. Batô mask, which may yield the palm to one in the collection of the Itsukushima shrine, is unique in having the inscription of its date 1144. Nasori mask with its face painted in indigo and with silver-coloured teeth and white hair, eye-brows, moustaches and beard may probably belong to the later days of the Fujiwara age. It has lost two tusks on the upper jaw. Ryôô mask is regarded to date a little earlier than the preceding one. The epithet haiharai means an avant-courier of a procession. The mask carved out of *hinoki* wood is painted in brownish red. Amabare mask made of paulownia wood is coloured yellow and the other side is finished in black lacquer. Bodhisattva masks, which are to be regarded as part of a statue, are very beautifully executed. The first two made of *hinoki* wood are of much the same date and characterized with some later Fujiwara workmanship. The third executed in paulownia wood is sadly damaged. Its date must nearly be the same as the two preceding works. The fourth specimen, which may not be

worthy of the name Bodhisattva, is done in paulownia wood and dates from nearly the same time as the third. The fifth one is made of *hinoki* wood and is not painted, dating a little later than the first and second ones.

Lastly Koshikaki masks are worn by koshikaki or palanquin-bearers when they are employed for the special service of carrying Prince Shôtoku's portrait and Shaka's relics from the Tôin to the Daikôdô (Lecture-Hall) of the Saïin. Hence they are not *bugaku* masks in a proper sense, but may be regarded as their kind. In their workmanship there is no difference at all. They are very simply carved out and not so very richly painted, yet their lively expression evinces a deftness of handling that leaves little to be desired. Their date is the later Fujiwara period.

PLATES 96 & 97 SANKO HAND-DRUM
Length, 1 ft. 1½ in. Diametre, 10 ½ in.

Sanko or a set of three hand-drums is used in a *bugaku* performance. The hollow frame is made of cherry wood and has a narrow neck in the middle. It is decorated with a floral arabesque coloured in the *ungen* style on the vermilion ground. The cord is to be tightened so as to stretch the surface of leather on both ends.

PLATE 98 SHAKUZYÔ OR PRIEST'S STAFFS
Bronze. Length, (I) 5 ft. 3½ in. (II) 4 ft. 11½ in.
(III) 5 ft. 4 in.

The head of a *shakuzyô* or priest's staff is usually designed in beautiful curves, the central portion made in the shape of a water-bottle or a pagoda or ending in a fork surmounted with a double water-bottle. The present pieces are rare specimens dating not later than the Nara period.

PLATE 99 KEI OR INSTRUMENTS OF PERCUSSION
Bronze.

A fairly large number of old *kei* have been preserved in this country, but their type is largely uniform. These pieces, however, are all of a unique shape and their lovely details merit the highest praise. The first instance, with the central medallion flanked with an ornamental scroll, is of an

outline full of variety, but resembles most an ordinary type—perhaps representing a transitional stage in the development of the article towards its standard form. The second piece modelled after a full-blown lotus-flower compels admiration for its original design. The third specimen with the inscription of the name of Tôin is charming for its archaic simplicity. At first blush its shape may look like that of an ordinary *kei*, but it is suggestive of primitive workmanship as well as the earlier manner of casting. It is a great pity that we should have nothing thereby to ascertain the date of their production.

PLATES 100 & 101 KÔZUI BOTTLE
Bronze. Height, 8 ½ in. Diametre, 4 ½ in.

The bottle is traditionally called "Kôzui" bottle, but its use is unknown. There is a faint trace of gilding on the surface. A floral design of consummate beauty is engraved on the *nanako* (shagreen) ground. We must call it a masterpiece of Nara arts.

PLATE 102 WATER-BOTTLES
Bronze. Height, (I) 1 ft. (II) 10½ in.

Nothing is known about the history of these works. The spout with a human head is out of the common and has something archaic in its execution. For the rest they have nothing remarkable, but the chaste finish claims notice.

PLATE 103 BOWL
Bronze. Diametre, 8½ in. Height, 5½ in.
The production or history of this bowl is not

known. But apparently it has come down from before the Heian period.

PLATE 104 INCENSE-BURNER WITH HANDLE
Bronze. Length, 1 ft. 1½ in.

Nothing is known about this *egôro* or incense-burner with a handle. But the type is of the Nara period. There are a number of such incense-burners, presumably of the same date, in the Shôsôn Repository at Nara, but none with a bell attached at the end of a handle as we see in this specimen.

PLATE 105 TSURIMASU OR HANGING MEASURE
Bronze. Depth, 5½ in. Diametre, 1 ft. 5½ in.

Tsurimasu or a hanging measure is one of measures used in the Nara period. No other specimen has been preserved in other places.

PLATES 106 & 107 SUITAKU OR HANGING BELLS
Bronze. Height, (I) 7½ in. (II) 1 ft. 1½ in.

These are ornamental bells hung from a roof, but their history is unknown.

PLATE 108 FÛTAKU OR HANGING BELL
Bronze.

We cannot tell where this *fûtaku* was used, but it comes presumably from the Ashikaga period.

PLATE 109 INCENSE-BURNER
Bronze.

Although incorporated in the Kôfuzô collection, this incense-burner was used in the Shariden Hall and is marked with the date 1397. It is a vigorous piece of work typical of the Kamakura technique.

