

E708-N487  
1200500741111  
87  
87

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

始



710  
4



法

華寺大鏡

全



E  
708  
N48  
↳

425 60

南都十大寺大鏡  
第九輯 法華寺大鏡目次

解説	同		
圖版 一	同	本門	
同 二	同	本堂(外觀)	
同 三	同	(内陣)	
同 四	同	(外部組物)	
同 五	同	(向拝柱内面)	
同 六	同	本尊 十一面觀音像(正面)	(頭部)
同 七	同		(左正斜面)
同 八	同		(左側面)
同 九	同		(右側面)
同 一〇	同		(上部右正斜面)
同 一一	同		(中部右正斜面)
同 一二	同		

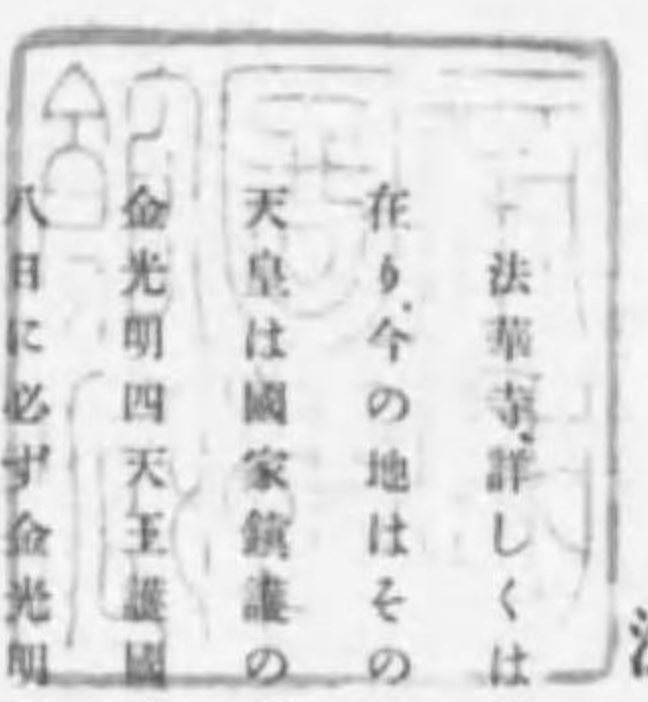
圖版 一三	同	本尊 十一面觀音像(下部右正斜面)	(同 左正斜面)
同 一四	同		
同 一五	同		(背面)
同 一六	同		(臺座)
同 一七	同	維摩居士像(正面)	
同 一八	同		(頭部)
同 一九	同		(左側面)
同 二〇	同		(右背斜面)
同 二一	同	如來頭(正面)	
同 二二	同	梵天頭(同)	
同 二三	同	帝釋天頭(同)	
同 二四	同	阿彌陀如來圖(全體)	
同 二五	同		(頭部)
同 二六	同		(印相)
同 二七	同		(左手)

同版 二八	阿彌陀如来圖(右手)
同 二九	同 (左)
同 三〇	同 (右)
同 三一	同 (蓮花)
同 三二	同 (色紙)
同 三三	觀音及勢至圖(全圖)
同 三四	同 (觀音全形)
同 三五	同 (阿彌陀)
同 三六	同 (下半身)
同 三七	同 (蓮花及雲)
同 三八	同 (阿彌陀及雲)
同 三九	同 (勢至全形)
同 四〇	同 (阿彌陀)
同 四一	同 (阿彌陀)
同 四二	同 (阿彌陀)

同版 四三	觀音及勢至圖(勢至全形)
同 四四	同 (阿彌陀)
同 四五	童子圖(全圖)
同 四六	同 (上半身)
同 四七	同 (下半身)
同 四八	鐘樓(外観)

南都十大寺大鏡  
第十九輯 法華寺大鏡解説

法華寺



法華寺詳しくは法華滅罪之寺と言ひ始め平城京左京一條二坊に在り今の地はその一部に當つて居る。天平十三年三月十四日聖武天皇は國家鎮護の爲めに毎國に僧寺と尼寺とを造立し、その僧寺は金光明四天王護國之寺と、又尼寺は法華滅罪之寺と呼び、各寺は毎月八日に必ず金光明最勝王經を轉讀すべしとの詔勅を下されたのであつたが本寺は即ちこれによつて建てられた大和國分尼寺である。而も殊に總國分尼寺として重要な位置を占めて居たのであつた。その初め十尼を置き、水田十町を封ぜられ、次で天平十九年十一月には更に四十町を増さしめ給ふ。天平感寶元年閏五月廿日詔によつて諸大寺に御施捨あらせられた時には、二百尺布四百端綿一千屯、稻一十萬束、墾田地一百町を配せられ、又同年七月十三日諸大寺の墾田地を定められた際には、一千町を給ふ等朝家の御庇護厚く、寺基甚だ堅かつたのである。又光明皇后の御結緣歸依殊に深く、宮殿を御施入あらせられたこともあり、又天平寶字五年皇后の御周忌齋に當つては奉爲めに本寺中に阿彌陀淨土院建立のことあり、又殊に水田十町の御施捨が行はれたのであつた。次で淳仁天皇の御時には本寺が高野天皇の宮居となることあり、本寺の史上に顯著な位置を語つて居る。さうしてかうしたことゝの爲めにか平安朝初諸尼説つて

本寺に入ることゝなつたと見えて、延暦十六年中には勅に依るもの外は一切その入寺を禁断せられることゝなつたのであつた。又毎年三月本寺に行ふ華嚴會は南都の佛寺の顯著な年中行事として中世に到るまで續いて行はれて居た。然るに平安朝中期以降建立の時から次第遠ざかるまゝに、國分寺制度の弛緩と共に、又平安京新佛敎の興隆につれて南都古宗の諸寺の勢の漸く衰へて行く例に倣つて、本寺の舊容は漸やくにその影を薄くして行くのであつた。ただ鎌倉初期南都の諸寺が時運の興隆につれてその頽勢を盛返した時には、本寺に於いても湛空上人先づ再興の功に當り、次いで西大寺叡尊またそのことに預り力を致した。併しその後時經るに従つて廢滅のことが多かつたが、慶長年間に至つて豊臣氏の加護を得てからは伽藍の觀もやゝ整ふことゝなり、現在に至つて居るのである。今眞言律宗西大寺末に屬し、御由緒寺院としてなほ古來の名跡を保つて居る。

本門

四脚門 屋根切妻造本瓦葺  
 二一五 本堂 外観内陣 外部組物  
 桁行七間 梁間四間 單層 屋根四注造本瓦葺  
 本寺の本門を入れば、右方蓮池の邊に鐘樓を見て、正面本堂に至る。その後方に庫裡あるのみで、往古の莊觀は見る影もない。本門と本堂と同時の建立である。今の本堂は實はもとの講堂であるので、その堂前に金堂の礎石が遺つて居る。さうして本堂は前

に向拜を附け、出組三重軒で支輪あり、内部は南側一間を外陣とし、これには格天井を張り、その餘は内陣で、格天井である。中央塔上には厨子中に本尊十一面観音像を安置してある。

堂は豊臣氏が本寺を興隆した際に建てられたものであつて、その外部正面木階及び内陣須彌壇の勾欄の擬寶珠及び金銅鈿燈の框に「法華滅罪寺講堂御建立秀頼公御母堂 奉行片桐東重正且元 慶長六年辛丑九月吉日」と刻してあつてこれを證して居る。今その屋根を四注に造つて居るのはこの時代としては稀例に属するが、これは組物その他に古式に倣つた所の見えるところと共に本寺の古い歴史の思ふまゝに待にかゝられたのであらう。しかも組物、拳尊等の繪模様に向拜梁上の簷殿柱組物上の平棟の繪模様等は建立時代の様式を顯著に現はして居る。又内陣須彌壇が時代の工技をよく語つて居るのも注意すべきところである。

### 六一一六 本尊 十一面観音像

正面 頭部 左正斜面  
左側面 右側面 上部右  
正斜面 右側面 上部右  
下部右 正斜面 同左正斜  
面 背面 臺座

木造 素地 立像  
像高 三尺三寸 臺座高 一尺二寸

本寺當初の本尊のことに就いては明らかでない。國分寺と同じく釋迦如來であつたのであるか、或は本寺が特に總國分尼寺であり華嚴會を修行して居たといふやうなことから東大寺と同じく盧舍那佛であつたかなどとも考へられる。平安朝の古記には金堂には

中層六方入花の框座の縁邊に附けて居る花飾は打出し金具である。以上の内持物光背蓮花座蓮瓣の一部は近世の補作であるが、餘はすべて原初のものに屬す。

本像の製作に就いては、觀察の歩を進めて行くのに、先づ本像の形態の上のモテイブに甚だ注意すべきところがある。即ちそれは本像の姿態に動勢が含まれて居ることであつて、先づ像は恰かも歩行を停止した瞬間を現はしたかのやうに作られて居る。その體の重心は今左の足に下りようとして居るが、なほ定まらず、その歩行の勢がなほ右の足に忘れられずに存し、それがその拇指の軽く挙げられた所に顯示され——それは本像の作者が本像に於いて現はした奇しきは、たゞの「一つである——」て居るやうに思はれる。またその顔面には運動の爲めの緊張なり活氣なりが感ぜられ、その胸部から腹部へかけての豐滿にして柔らかな肉はまたその爲めに、なほ搖ぎつゝあるかに見えるではないか。更にはその垂髪は後方へ靡き、條帛や天衣や裙衣は歩行の爲めに前から受ける風にひたと肉身に押し著けられて居る様が看取される。さうして天衣の端は刺さへ風に翻つて居る。

なほ氣が付けば本像の肢體は甚だ不安定な状態に置かれて居る。頭部こそ正しく保たれて居るが、白毫から鼻梁、人中を垂直に貫く線は左足の中指邊りに落ちて居る。兩足の間に、又蓮花の中心に中つて居ない。但しこの姿態の不安定さは像を一見しては感ぜられないであらう。と言ふのは像の全形ではその左脇に垂れてその末端に

善財童子、十一面観音、如意輪観音等諸像を安置してあつたやうに傳へられて居るが、さてこれ等のどれかが本尊であつたといふことかどうか、その邊の記述が漠として居て分らない。たゞこゝに掲げた現在の木尊十一面観音像はこの古記に、十一面観音以白檀造之とあるものに當るのであらうとは考へられるが、その製作の由来は詳らかでない。傳へて光明皇后の御本願で、その御作に係ると言ひ、或は皇后の御姿を天竺、健達羅國の巧師問答師が寫し奉つたところであると説き、古來から崇拝に至ることのない靈像である。

材は古くから白檀と傳へられ、その甚だ堅緻な木質を見てもしか推考せられる。頭上に如來一菩薩三、顯怒三、白牙上出三大笑一を頂く定軌のまゝの十一面観音像である。この頭上面と左手首とが別々に作られ取り付けられて居るほか、左右手天衣蓮花とも一本で刻み出されて居る。かく兩手までも一本で刻出し、而も像が極めて自由な姿態をとつて居るところに先づ驚歎の聲が發せられる。その手の甚しく長いところ、頭髪を耳の上で螺形に巻いて居ることや垂髪の一部が肩の上で三つ花に束ねられて居ること、又その一部が金屬板で作られて居ることが異例として又目に付く。天冠臺、垂髪、臂、腕、腕が彫出してなく、薄い銅板に打出し細工をして造つて居るのは一本彫のものには珍しいことである。頭髪に群青屑と藍と赭とに墨屑に朱を塗るほかはすべて木材の素地のまゝで、所謂板像彫刻の習に従つて居るのである。持物の寶瓶は木造、これに挿す蓮花は金屬製であり、光背も同じく金屬製である。臺座はすべて木造な

大きな翻轉をして居る天衣があつてこの不安定さを隠して居るの、この天衣を除いて像の姿を見るとその不安定さは著しく目立つて来るであらう。即ちもしこの天衣がなかつたならば、本像の形は左に傾れ倒れてしまふであらう。こゝにこの作者の巧智が見られるのであるが、この姿態の不安定なところに動的なものがまた存する次第である。なほその天衣條帛及び裙子の裳を見るのに、それを力めて平行的な流暢なさうしてそれも太いと細いのとを交互するやうに作り、その間に一種律動的な感あらしめ居るのも見逃せない。また兩手の指の屈伸の様には張りもあり、各指みな今活きて、働らくかに見える。而もその右手の一本の指の先に天衣の端を懸けしめて、そこに右足の拇指の一を連肉の端から外に出して挙げしめたと同様、細やかな感覺の使職をして現實味に觸れようとするところが、あると共に、その天衣が一寸のことがあればそこからすぐ落ちてしまふであらうやうにして、そこにまた動的な要素を籠めて居るところがある。

次に本像の肉身の極く豐滿に作られて居ることを注意するが、これは平安朝初期の一本彫に見る特徴である。たゞ、本像に於いてはその肉身がたゞ豐滿して居ると言ふのでなく、その肉がまことに軟らかでもつとはつきり言へば脂肪多げであつて、その胸部から腹部へかけてその肉の垂みに殊に著しくそれが現はされて居る。さうしてそのことは肉の盛り上りと凝れとによつて示されて居るのであるが、またその盛り上つた肉の曲面を彫り現はす刀法にもよるの

であつて、まことにこの像の内身の流麗な刀法は我が國彫像中顯著なものであり、さうした肉身の美しさを最も優れて現はした製作である。まことに本像はその肉身にまれ著衣であれ、その細やかにして鋭く利いた刀によつて玲瓏玉のやうな美しい面を與へられ、それが材質の美しさと相俟つて、所謂檀像の美しさ、さては木彫の美しさの極致はかうしたものであることをこゝに顯示するかに思はしめる。

次に本像の言はく精神的の表現に就いて特に感ぜられるのは、その密教像に似つかはしい神秘的なところであつて、その眼ざしが殊にそれを語るであらう。その俯視凝視するところには一種の暗い影がさし、その内裡にはある暗示的な面も何處までも解き難いさうして人をそのなつかしさに惹きつけるものが滲んで居るのを推大、これを他の像に較べれば観心寺本尊如意輪觀音像や神護寺五大虚空藏像に、又やゝ異なる所もあるが、東大寺彌勒像や新薬師寺本尊藥師像のものにも通つて居る。

最後に本像の製作年代に就いては前にも比較した観心寺神護寺東大寺新薬師寺諸像と相近いものであつて、一木彫流行の時代即ち平安朝初期の製作と考へられる。観心寺像とは殊にその年代が近いやうに思はれる。たゞ兩像の作者は勿論異つて居るし、又彼は彩色像これは檀像式素地像としてその製作様式に自ら別な所はあるが、この像もまたかの像同様に貞觀の頃にその年代を置いて見ることがよいであらう。

なほその臺座は像と同時のものであり、これ又この像によさはしく優れたものであるが、その形式上特に注意すべきはその蓮花と返り花との間は多くは數筋子を用ゐるのであるが、本像のはそれを莖形輪輻形に作つて居り、而も觀心寺像のものなどよりも更によく一莖の蓮花と言ふ原意を現はして居る。

最下板座に香換間形を附けることは古式であり、その面は曲面に作つて居るのは美しい意匠である。さうしてこの蓮花から下板座までその各部分の組合せがよく格好も整つて居り、その最下重座の張りが大きくて、この蓮花上に居す像を蓮花ながらよく安定せしめて居る。

一七二〇 維摩居士像

正面 頭部  
左側面 右背斜面

木心乾漆 著色 坐像  
像高 三尺六分

本寺の維摩會の本尊であつたものであらう。

維摩會は齊明天皇即位元年藤原鎌足重く病むや、百濟法明尼が維摩詰像を顯はし、維摩經問疾品を讀誦せばもつて瘥ゆべしと説くのを聞いてこれに従ひ、山階陶原箇の大臣の居に堂を建て、こゝに始めて設會したのであつたが、病爲めに瘥えてより、毎年藤原氏に於いてこれを行ふことゝなつたのである。この維摩會は公の喪去と共に暫し斷絶したが、慶雲三年に至つて不比等がこれを再興し、醍醐寺にその道場を置いたのであつたが、和銅二年遷都と共に植槻寺に聖五年には興福寺に、後法華寺に、又長岡神足家に次第に移され、最後に延

暦二十年興福寺に戻り、以後永くこゝに行はれることゝなつたので、國家の三大佛會の一として我が佛敎界に重きをなすことゝもなるのである。本像は奈良朝の製作と考へられるから、この維摩會が法華寺に於いて行はれた時、按ずるに天平時代の本尊であつたものとも推考せられる。像は初め西向に安置してあつたが、維摩會が興福寺に移されるとそれを意つて翼の方を向いたといふ傳説がある。さて像は奈良朝流行の木心乾漆造で、彩色は剥落が甚しい。頭巾を戴き、やゝ俯し目に首を傾け、胸も露はに寛衣を纏ひ、足を組むと言ふよりは寧ろ投げ出すかに折つて居る姿は略ぼ示疾閑居の居士を現はして餘すところがない。こゝには屢々見るやうに、肉落ちて骨は高く、如何にも老衰した風手の中に一種不屈な精神を示して、文殊菩薩との痛烈な法論を思はせるやうには現はされず、同じく老瘦の形相ながらさほどに表情を強調せず、面貌は寧ろ温和で微笑を含むかとも思はれるほどで、言はく激しい論辯に餘裕なほ綿々とした居士の心境を表はすかの如く作られて居る。さうしてかうした相當に注文のある姿勢がよく作りこなされて居るうへに、顔面の曲面的變化も多様且つ細密で、眉は動き、眼は瞬くか、唇は今開くか、とさへ思はれる。左側面廣袖の口や膝にかゝる布の端などにやゝ機械的な裝飾も現はれて居るが、肩から脇帶裾の邊り等に見られる細やかな裝飾の後を圍つて兩腕にかゝつて膝上に垂れて居る衣の粗く且強い皺文左腕上に於ける袖の起伏などには極く自在な妙技が味はれるではないか。これ等の點からして恐らく像は檀像の術の最も

高潮に達した天平時代の作で、やがて當代に於ける一傑作として推賞すべきものである。

一一一 如來頭

白檀木製 二尺八寸

一一二 梵天頭

白檀木製 二尺〇六分

一一三 帝釋天頭

白檀木製 二尺

其一如來像のもので、漆箔は大分剥落、髪は僅かにその附植用の釘先を止めて全部缺失し、白毫又嵌人の穴を存するのみ。一木造であるので製作は大體平安朝の早い頃と思像されるが、目鼻立ちの硬直な趣の内に何處となく優美な調子が見えて居るので、平安朝初期でも末の頃或は藤原時代も極く早い頃のものであらう。

其二及び其三は梵天並に帝釋天像のものと傳へて居る。兩者は大きさ製作共に酷似して居るから一對のものとして見てよからう。如來頭と同じく一木造であるが、それよりは古調を帯び、製作は平安初期を下るまい。相共にその氣宇高邁なのを賞する。

前者は本寺の本尊釋迦のものと言ひ、後者はその脇侍のものとして傳へて居る。その大きさからすれば皆丈六像のものと判ぜられ、舊時の偉容思ふに餘りある。思つてこれに接すれば本寺往昔の伽藍の莊觀を見前するかの感がある。

阿彌陀三尊及童子圖

絹本 著色 掛幅装 三幅

二四—三二 阿彌陀如來圖

全圖 頭部 印相 左手  
右手 左足 右足 蓮花  
色紙形

縦 六尺一寸五分 横 四尺七寸三分

三三—四四 觀音及勢至圖

全圖 觀音全形 同頭部  
同下半身 同蓮座及雲  
同勢至全形 同頭部 同背  
同腰脚部 同寶蓋

縦 六尺二寸 横 五尺六寸五分

四五—四七 童子圖

全圖 上半身 裾以下

縦 六尺六寸 横 一尺七寸二分

阿彌陀如來像を中幅とし、觀音勢至圖を右幅、童子圖を左幅とし、三幅一對彌陀來迎圖をなすものである。三幅全體の構圖に就いてその大體を言へば、これ等形象は瑞雲に乗つて來迎に現はれ彌陀は行者の目前に正面して居るが、その後を隨つて來た觀音菩薩は蓮臺を捧げて少し行者の方を向き、その蓮行の勢をやや和らげたりやうに見えるが、冠の紐の靡くによつて知られるやうになほ動きつゝある形であり、更にその後について來て居る勢至菩薩はそのこちらに背を見せて居る姿や冠紐の靡きなどに見ればなほ急いで觀音に續行する態である。童子は三尊の先導をして來たが、今行者の目前に當つてその歩みを停め身の方向を轉じようとする。

先づ中幅阿彌陀圖を見るのに、幅三副一鋪像の肉身は朱線に黄土

を塗り、螺髮は群青色、袈裟は赤、衣は朱で彩り、より濃い朱線で全面に中繼ぎ文様を描き、袈裟は綠青色、輪廓線及び袈裟文は朱、胸間の巾袂は朱彩色で暈染あり、雲は黄土に胡粉の暈染あり、淡墨の輪廓線を胡粉で括る。散花は白粉のもの、紅粉のものとあり。上方左右兩隅の色紙形には胡粉地に墨青あり、孰れも四行、每行十字を五字宛上下に傾つ、割落があつて不明のところもあるが、向つて右方のものは其佛本願力、聞名欲往生、皆悉到彼國、自致不退轉、佛說無量壽經卷下諸佛勸讚經、肩問白毫光、猶如清淨月、博益而光色、頭面體佛足、千住地婆沙論卷第五易行品第九、左方のものは觀佛本願力、遇無空過者、能令速滿足、功德大寶海、無量壽經優婆塞舍願生偈、

さてその同様に畫法を見るのに古様と思はれる點が多い。即ち先づ像は畫面一杯に廣がつて甚だ大きく描かれて居る。そのあまり一杯なので本圖はもと四圍がもつとゆつくりして居たものではあるまいかとさへ思はれるが、即ちその左右の相の幅二尺三寸五分はもと中央のもの二尺一寸と同じで全體の畫幅は觀音勢至幅のと同じであつたのではあるまいか、と思へないでもないが、それも速かにさうとは決し難い。反つて畫面から見て、たとひ改裝の時などに畫面が切り落されたとしても、あまり多くはなかつたらうと思はれる點が多く、寧ろもと、このやうな大きな同取りであつたと考へられるのである。即ち本圖の製作年代から推すと寧ろかう

した大きな同取りが肯定せられるので、その像の形相の豊滿で蓮花座も甚だ大きく張り膨んで畫かれて居て、そこに平安朝初から藤原期初頭の製作様式が見られ、その頃の大がらな構圖が肯定せられるのである。又本像はその蓮花座が雲上に在るので來迎の相と知られるのであるが、その印相は所謂下品中生のものである。來迎彌陀の印は高野山來迎圖に於いてのものを始めとして殆んど中品下生のものと定まつて居るので、本像のやうなのは甚だ珍らしく、これと同じ印相をした平安朝初期製作の廣隆寺講堂本尊阿彌陀如來像と共に本像は來迎佛相として中品下生佛より古式なものと云へることとならう。更には本像の袈裟の朱衣であるのも法隆寺畫畫や勸修寺繪佛などの古い時代のものに見る所で、それ等より後世に流行する金彩のものでない。たゞそれに世文様が置いてあるが、これはこの像より古いと思はれるものにはこれを見ず、さうしてこれより新しいものには好んで用ゐられるところのものであるから新様であるが、それが裁金で置いて居ないから新舊兩様の意味を有つたもの、謂はゞ新舊過渡のものとなすべく、やがてそこに本像の製作時代をして藤原時代の中葉迄には下らしめない所以がある。

次に本像の表現に就いてはその袈裟の赤色が座の蓮瓣の赤色と共にこの圖の大部分を填める主色であつて、その深みのある調子によつて彌陀の表情に幽玄な趣致を興へて居るのが大きな特徴をなして居る。顔面は圓形に近く、鼻目など略ぼ法隆寺畫畫像や大佛蓮華像などのものに似て居る。併しその外形のまゝに圓やかな相貌

には彼等に見られない和様の溫柔なところが多く加つて居る。その鮮やかに見開いた切れ長の眼元、その大きな瞳の中には言ひ知れない深い心の表情、そこには人の心の全てを包むやうな温かな愛情、かくては我知らず睡り著きたいやうな偉大な精神、これこそ誠に彌陀の慈悲心と思はれるものがあるではないか。この顔に適はしくその體も既に述べたところであつたが、如何にも豊滿な相を有つて居る。而もその肥大な姿態に於いてその部分に到るまでも鈍重な威びを有たしめず、反つてよく安泰とした寛容を示して居る。さうしてその兩肘の張り、兩足の重りにも大きな構へがあり、そこに同じく人に迫る威嚴がある。胸の前で組む印相、それも人の心を不思議に捕へる。衣はその世文様が多くの場合のやうに斜に置かれず、垂平に描かれて居るために、やゝ固い威びを興へては居るけれども、それにも拘らず如何にも柔らかに體に纏はつて居る。左手や兩足の邊りには殊によくそれが現はれて居る。寫生の意を逸しない數多い美しい袈裟文や兩股上邊の波形の輪廓線がそれを現はすに功があるのである。と言つて衣は決してだらりとして居ない。右肩を掩ふ衣の張りのある弧線やそれが右臂をぐるりと廻つてその下で巻く渦文——それは屢々平安朝の早い頃の彫刻に好んで用ゐられたもの、やうに思へる——や前に垂れる裾の線の激しい波打ちなどがこれを指示して居る。寔に像の淨身を包むべく美しい衣である。掌や足裏に輪輪を現はすのは藥師寺金堂本尊法隆寺畫畫像大佛蓮

佛像等に行はれた處で亦本像の古式なること語る。

次に蓮花座の數多い花鬘がその形に於いて又その彩色の榮華に於いて巧に組合されて像に美觀を添へて居ることを挙げる。又蓮花座を繞つたびく／＼とした雲その美しきそれが大きな蓮花座を狭い表面に包みながら面もその邊りに窮極な感じを起さしめないのを賞でたい。次には周囲の散花である。それは實に配置よく描かれて居る。散花は花鬘のみが畫かれるのが例であるのに、こゝには稀にも花鬘の外に花のまゝのものを散らして居るが、その本尊の左右側各々に蓮花二つ合せて四つの花は高さ各相異り、それ等を上から下へ見て行けば本尊の左右左右と横を作り、而も各の高さの相異は等差級數的に増して行つて、そこによく落下の心持を現はして居るのを見る。右側の紅蓮花の連立つて散るのもこの意を強めて居る。この四つの花各々と同じ高さでその反對の側——花鬘左に在れば右に在れば左——には蓮鬘が群をなして散つて居て花との釣合を取る。さうして全體として像の左右側の空いた表面を好い工合に填めて居る。而も散花のさうした構圖が決して機械的にもならず又その巧を表に露ならしめないで居るのは妙技として推賞するに餘りある。さうしてそれ等は全體として表面に來迎圖に適しい幻のやうな情趣を添はしめて居る。美しい散花ではないか。

次に觀者及勢至同幅は二尺一寸幅の相三幅一鋪各像の頂上の化佛と寶瓶との標示も明らかに、左幅は相一幅一鋪で童子像である。二菩薩及び童子共描線朱墨、肉身胡粉頭髮青瑠璃金銀觀音

法にも似ず如何にも繊細巧緻であることや、その金彩が活押や裁金法によらず、即ち藤原時代の手法と相異して居ることや、更には勢至の條帛と童子の裳との圖紋が普通に鎌倉時代になつて現はれるものとせられて居る輪廓付のものであることなどは注意を要することとで、こゝにこれ等の文様が後世の補足ではないかと言ふ疑問が起る。併しこゝにはなほ疑として存して置く。

次には蓮花座であるが、中尊のは請花であり、この二尊のは反花である。さうして菩薩連のもの、花鬘は中尊のもの、やうに柔かくふつくらとした感じのものでなく、榮華もなく、又脈が裁金であつて全然手法を異にして居る。次に雲が違ふ。中尊のものは満狀を成し、びく／＼と今湧いて出たやうな柔らかない感じのものであるが、左右幅のは満狀をなさず、雨は々その風に當つて崩れたかのやうなもので、描線もやゝ相違し、又榮華も施されて居ない。

かく次第に左右幅と中幅との間に作圖と描法とに相違のあることに就いて觀て來たのであるが、これ等はどのやうに解くべきことであらうか。先づこの相異は故あつてかく變へたとは斷じ難く、作者の相異と考へるのが誠かと思ふ。それならばその製作時代に就いては如何。その實蹟を比較して案ずるのに左右幅は確かに同作で、孰れも様式高古藤原時代のものと思はれるが、本だ穢麗の風を帯びて居ないからその時代でも早い頃のもので、中尊と同時代のものであらう。それならば作者を異にして居るが同時に製作せられたものか、或は多少後れて作られたか。今遽かに孰れと判じ難いが、事

の捧げる蓮臺は金泥瑠璃線朱墨、兩菩薩の蓮花座の鬘は朱のもの、細青のものと交互各裁金の脈あり。文様は觀音の裳に金泥雷文、その蔽膝に金泥蓮唐草文、勢至の條帛に金泥一種の菱形文の地に彩色圓紋重圍内輪寶を圍み雲形あり、裳の折返しに金泥蓮唐草文、その蔽膝に金泥中繫ぎ文、裾に彩色蓮花紋童子の裳に蓮花に二重圍のある圓紋あり、この三幅は一組をしながら左右幅が大きな異にし、且又構圖上左右幅が均勢を全く破つて居ることが奇制として注意せられる。更には中尊が表面一杯に描がつて描かれて居るのに、左右幅はさうした構圖でなく、そこに不調和を來して居るところにも不思議な點がある。

さて二菩薩はその肢體が鎌倉時代以後に見るものなどより肉付豊満で、以て古風と言ふべく、容姿從容として自ら威風あり、中尊の像容によく協つて居る。童子像もまたその端麗な風貌に畫幅のこの格調を助けるとも、その楚々可憐な容姿に三尊の現はず嚴肅な世界に別段の風趣を添へて居る。併しこれ等諸像の描法は中尊のものとは大分相違して居る所が見出される。

先づ描線は中尊のものより太く且つ堅強く、又彼のは殆んど總べて鐵線で、その内には時にその起首が釘頭狀をして軽く當りを見せ居るものもあるにはあるが、抑揚肥瘦は全くない。然るに左右幅に於いては裳などにそれが頻りに行使されて居る。次に菩薩像の身に金泥を塗り、又金泥で文様を描き、金彩趣味を現はして居るのは中尊に見なかつた處である。但しこれ等の文様はすべて本像の描

る後者に於いて疑は解き易くはあるまいか。

また觀音勢至幅を觀る。それは既に述べたやうに二菩薩運行の姿を描き出さうとして居るものであるが、その巧技は實蹟に似する。即ち兩者は大體側面の姿であるが、觀音は半ば正面し勢至はやゝ背を見せ、兩者の間に曲線的な進路を示して居る處に先づ動きを表はす第一の計畫が認められる。次に二菩薩を共に上體をやゝ前にかがめしめてその敬虔な姿態を寫し出すのに併せて巧に進行の形態を示して居る。冠帯や天蓋線に垂れて居る鱗形の飾などの風に靡いて居る様に、更には既に述べた處でもあつたが雲が満狀を爲さず、崩れ且尾を引いて居る様に風が顯示され、そこにやがて像の運動が適切に語られて居る。更には散蓮花である。それはこゝには中幅に於いてとは異つて蓮鬘のみであるが、それ等にはまことに細々と落下しながら衆衆の飛動の煽りを感じて居る様があるではないか。童子幅に就いてもほゞ同様のことが語り得るのである。

最後に散花の美しさを説く。それは三幅併せてのことであるが、本畫幅の散花を見るのにそれ等は一面に滿遍なく配置されて居る巧にこの表面を填め、その反轉する内によく落下の趣を——上の方のものは緊に又横に、正に又逆に雲の下の方のものは多く平たく描かれて居て——現はし、又その美しさに於いてよくこの來迎と言ふ幻想的な光景を現はして居るのみならず、これ等の趣をこの表面以外にも及ぼし、これ等の散花はたゞにこの表面内に於いて散る花ではなく、虚空の内に散る花であり、かくてはこの衆衆は大ぜらの内に



現はれた御佛達であり、虚空を背景にした來迎であるやうに威ぜられるので、言葉を換へて言へば、この御佛達の威光は天地に大きく擴がつて行くのを覺えしめるものである。

かく次第本圖に就いて述べて來た後に綜じて言へば、來迎圖と言へば人は直ちに野山の阿彌陀二十五菩薩來迎圖に思ひ及ぶのであるが、この法華寺圖はかの圖と同じく藤原時代のものであるが、圖様も描法も彼よりも古く、かの多くの佛達を聚めて如何にも規模莊大であるのに比して、これは三尊と童子とのみのものであるが、その中尊並に兩脇侍の雄姿偉容にはなか／＼にかの像を凌ぐものあり、又その變つた自由な構圖も面白く、かの圖と共に來迎圖の雙壁として我が國の佛畫中の傑作として推挙すべきものである。

最後に中幅上方の色紙の隅に就いては、既載のやうに淨土教正依の聖典から抜抄されたものであるが、最後の一聯が剝落して判讀し難いのは残念である。その書體から判ずれば製作は平安朝末よりは上らず、その行草の書體は甚だ形式的に陥つて居るもので、本圖の製作よりは下つてのものとなる譯であるが、もとあつたものを書き改められたものとも思ふよりは、恐らく平安朝末か鎌倉時代初に添加されたものとせらるべきである。

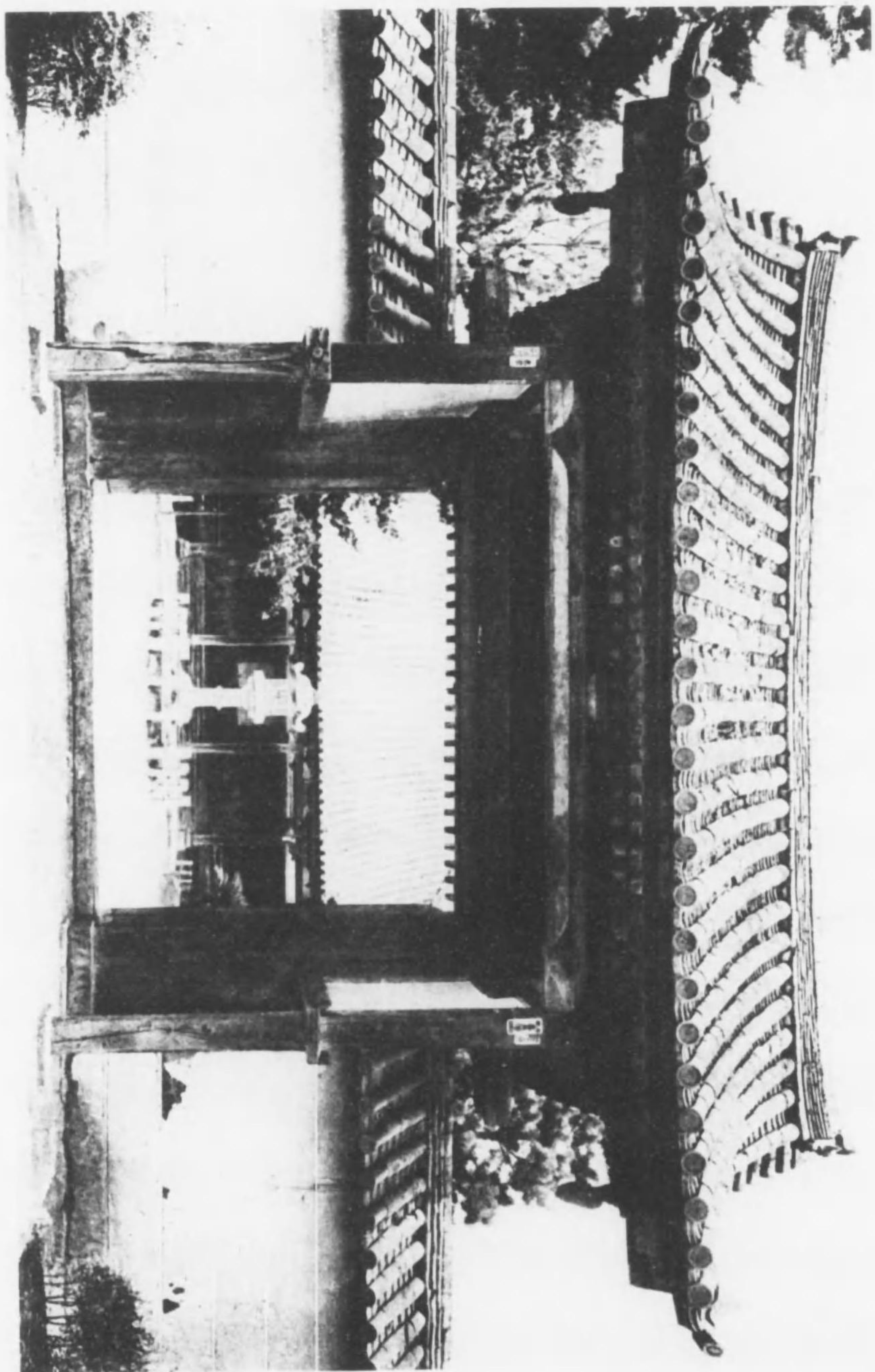
#### 四八

#### 鐘樓外觀

桁行三間 梁間二間 屋根入母屋造本瓦葺

本寺の南門を入ると直ぐ右手に立つて居る。一見蓮子窓の直ぐ

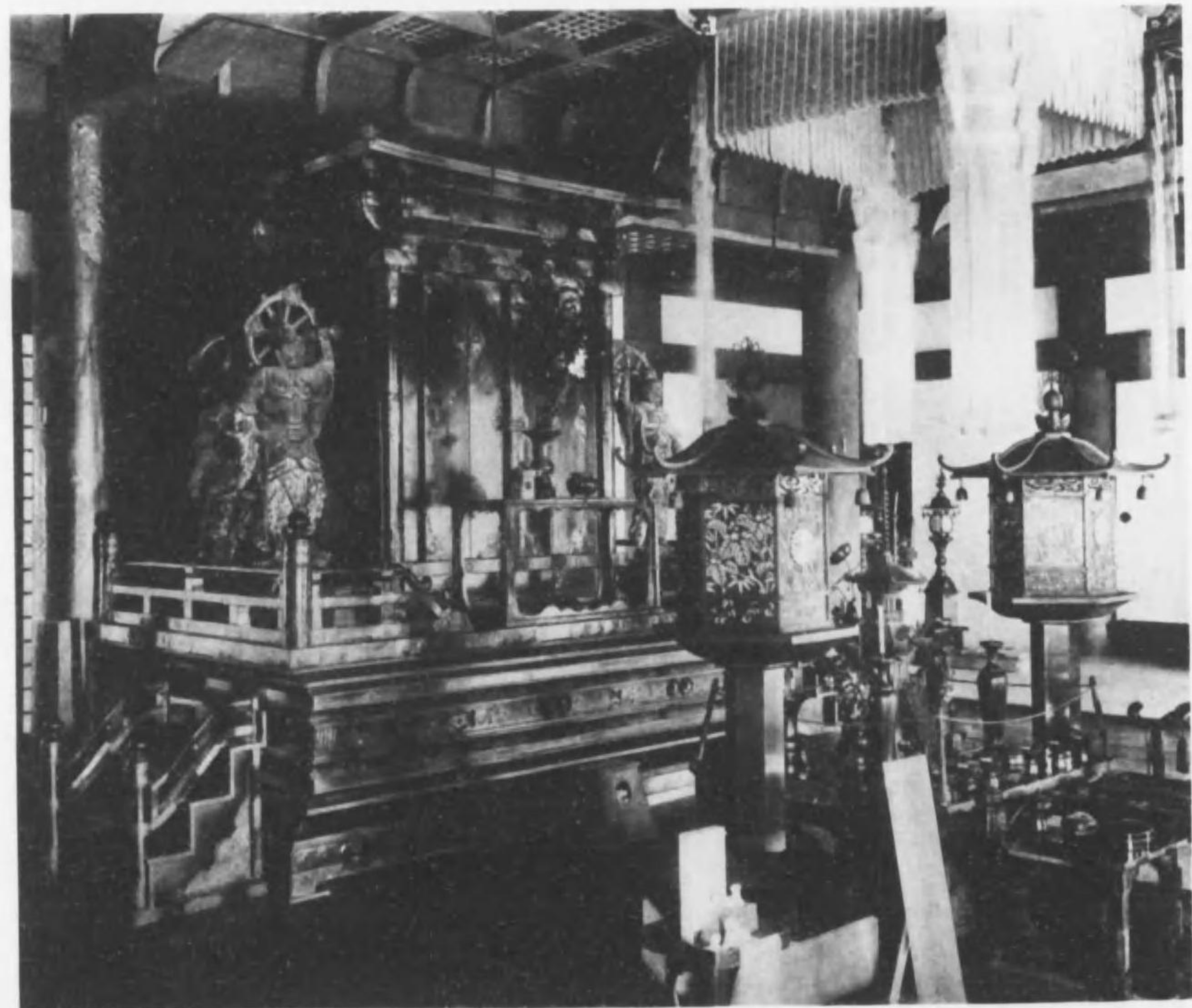
下に袴腰が著いて居る異様に氣付く。この爲めに上部が袴腰の中に落ち込んだやうに威ぜられ、廻縁がない爲めに形態に締りが無くなつて居る。もと普通のやうに窓の下に壁、それから廻縁が付いて居たのが改造されたのではないか。建立は本堂とほぼ同時代であらう。



PL. 1



神社 本殿



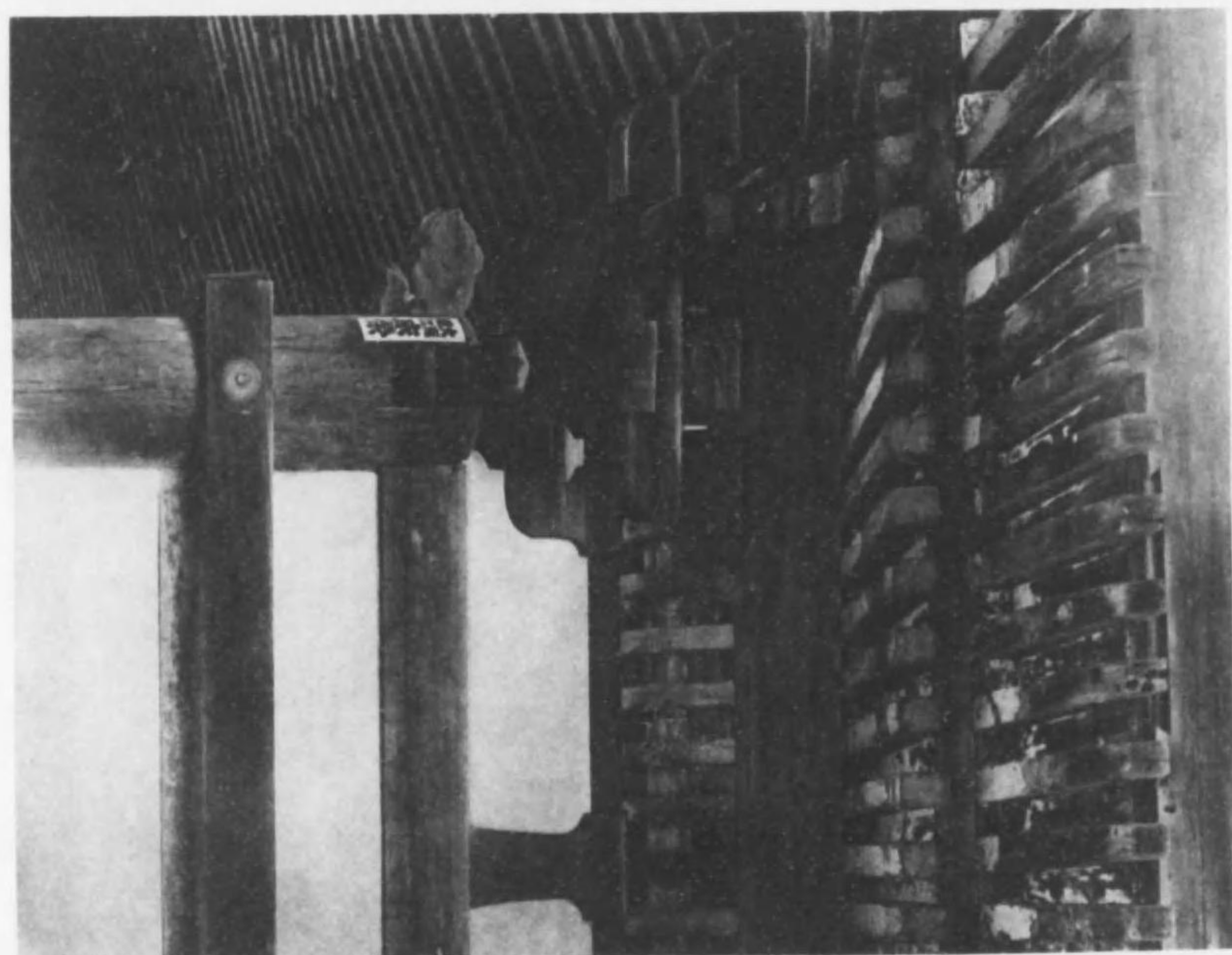
神社 本殿

神社 本殿



PL. 3

WOODEN ROOF



PL. 4

WOODEN ROOF



PL. 5

觀音菩薩像



PL. 7

佛首觀面一十一尊本



PL. 8

法華經四十一 蓮華



PL. 10

觀音菩薩像

PL. 9





PL. II

金剛經一十卷



PL. 12

美古羅第一十 尊像



PL. 13

佛尊像一十一 尊本



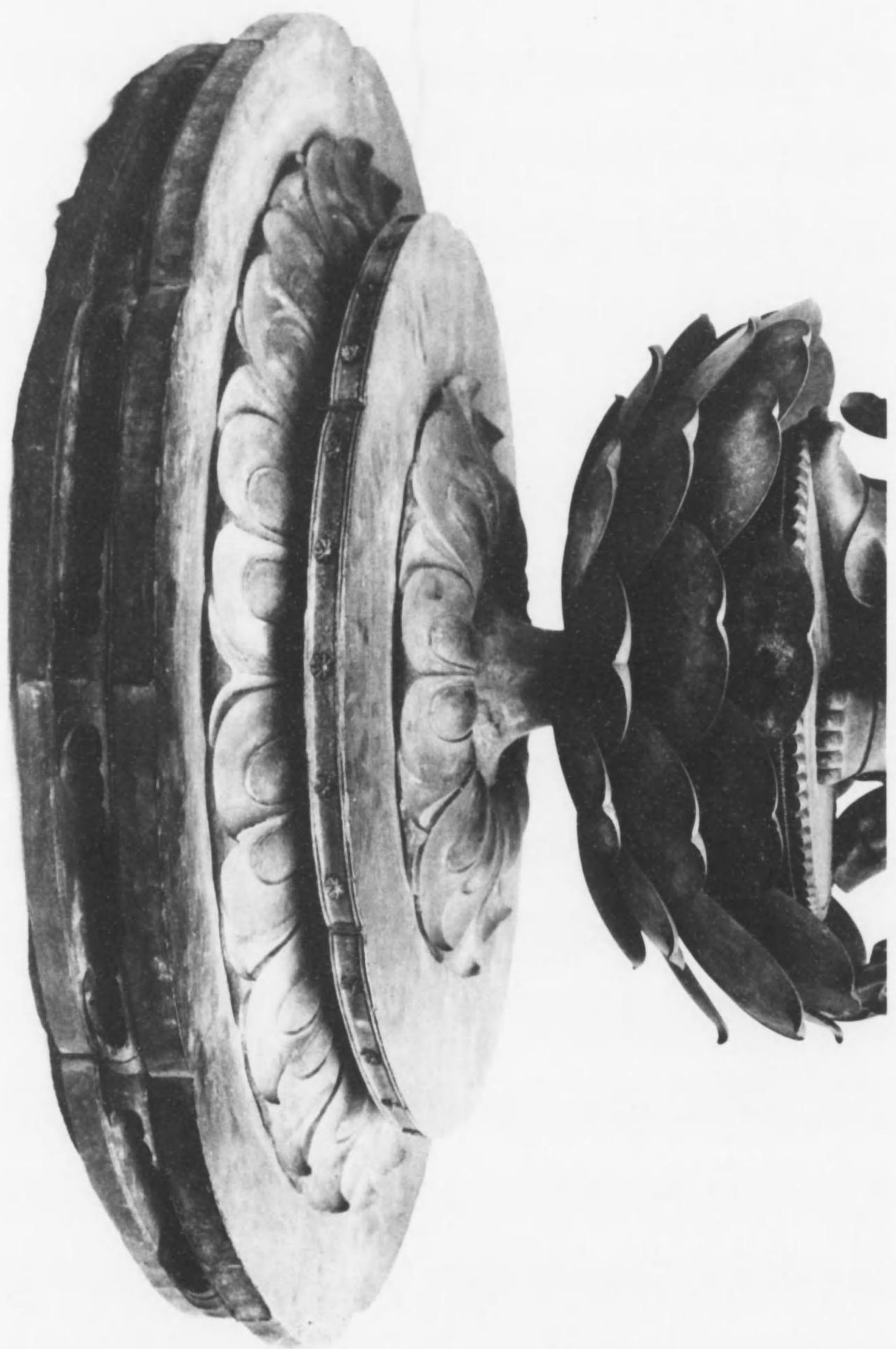
PL. 14

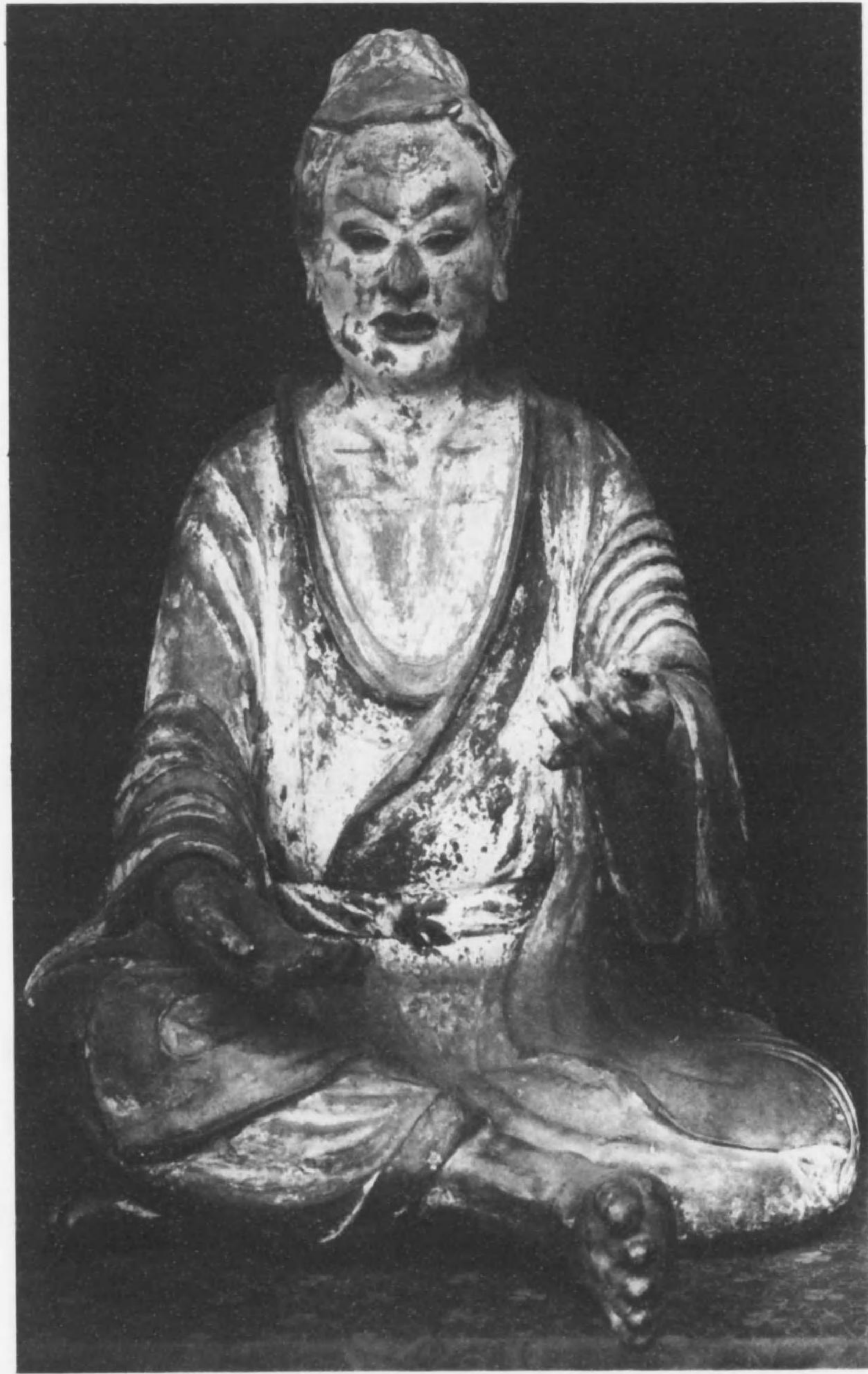
東晉觀世音十一身木



PL. 10

廣式觀音一十尊本





PL. 17

51096



PL. 18

後出菩薩像





PL. 19

阿耨多羅三藐三菩提



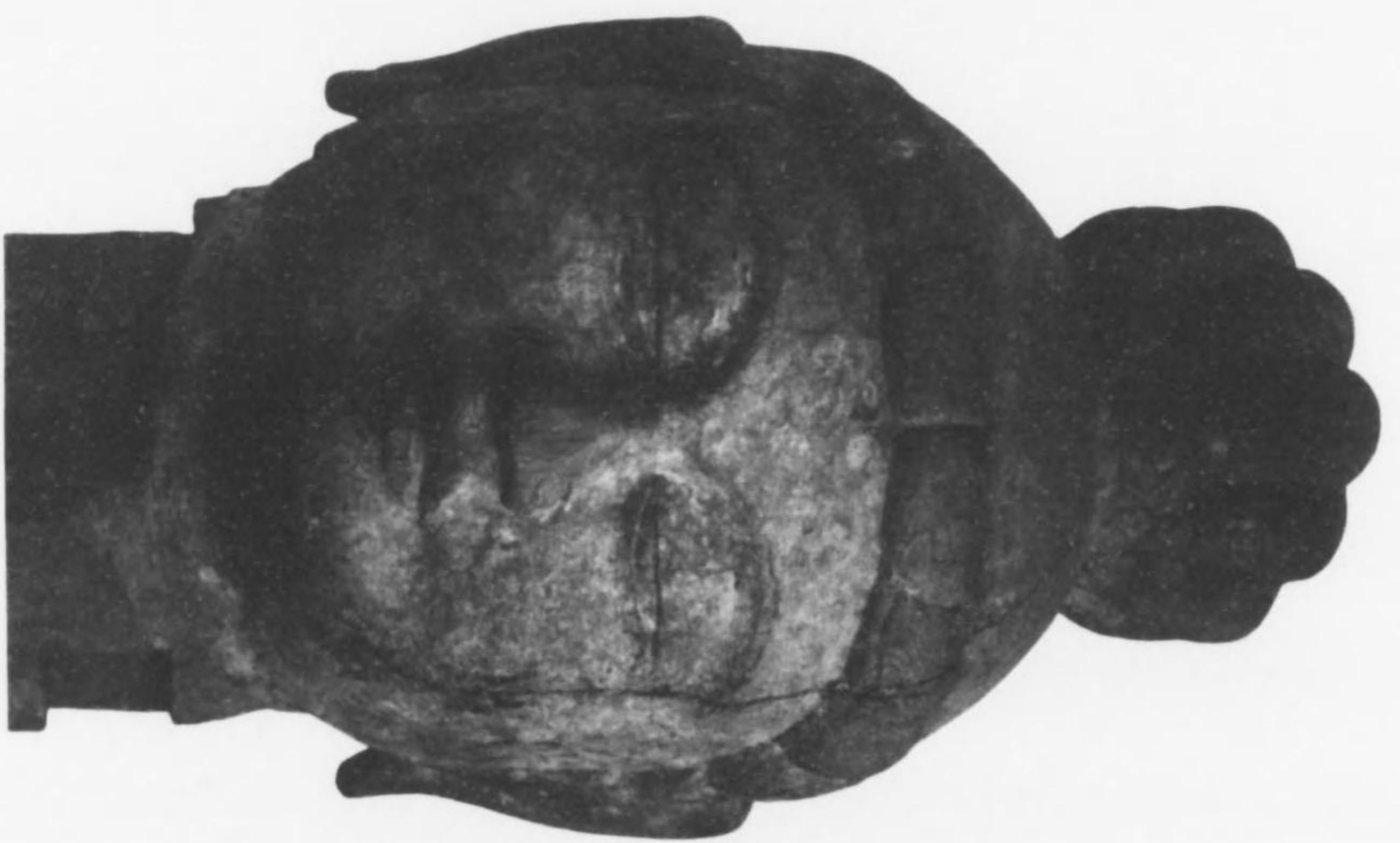
PL. 20

佛土図



PL. 21

佛像の頭



PL. 23

須彌天宮寺



PL. 22

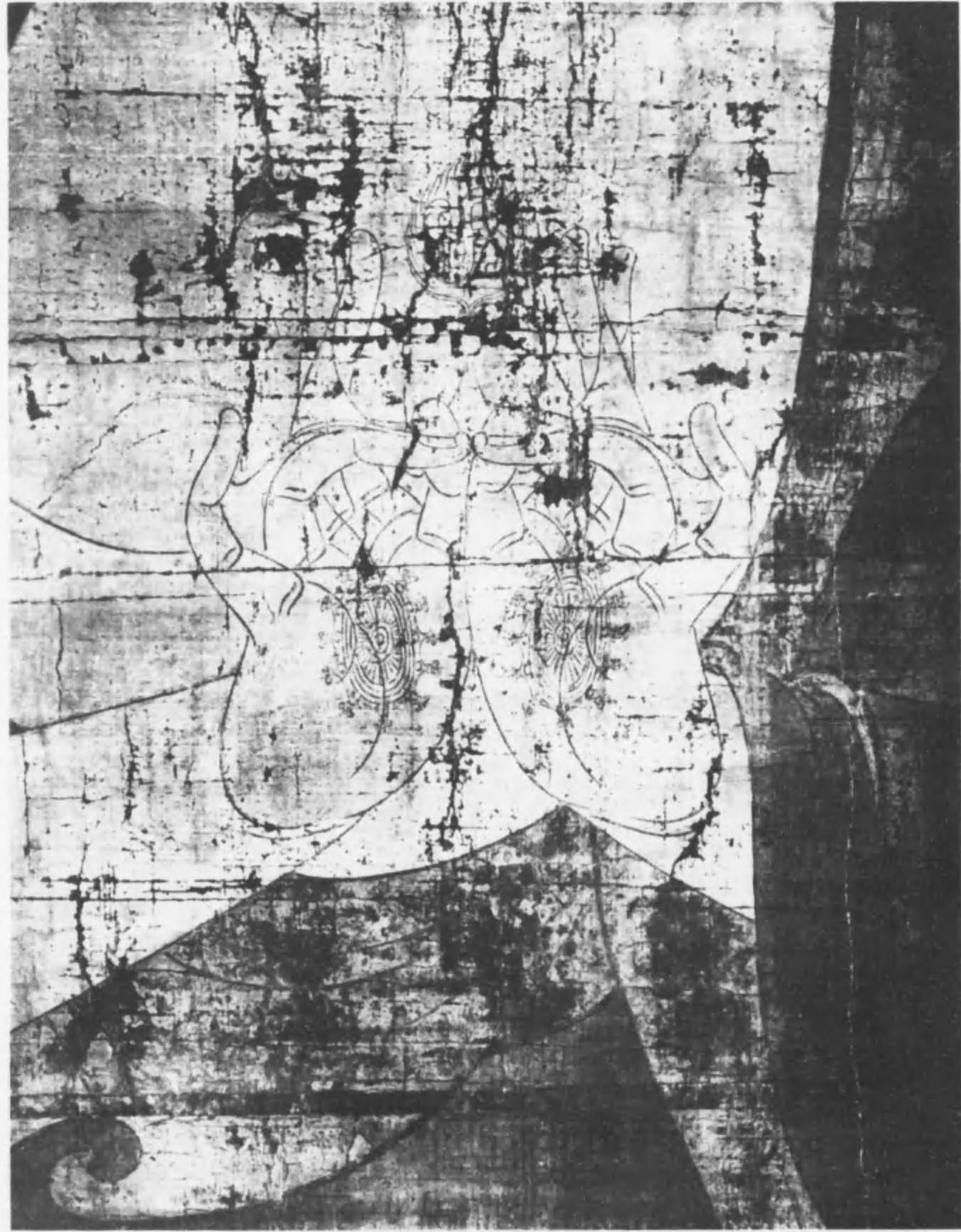
須彌天宮寺





PL. 26

BELEKON



PL. 20

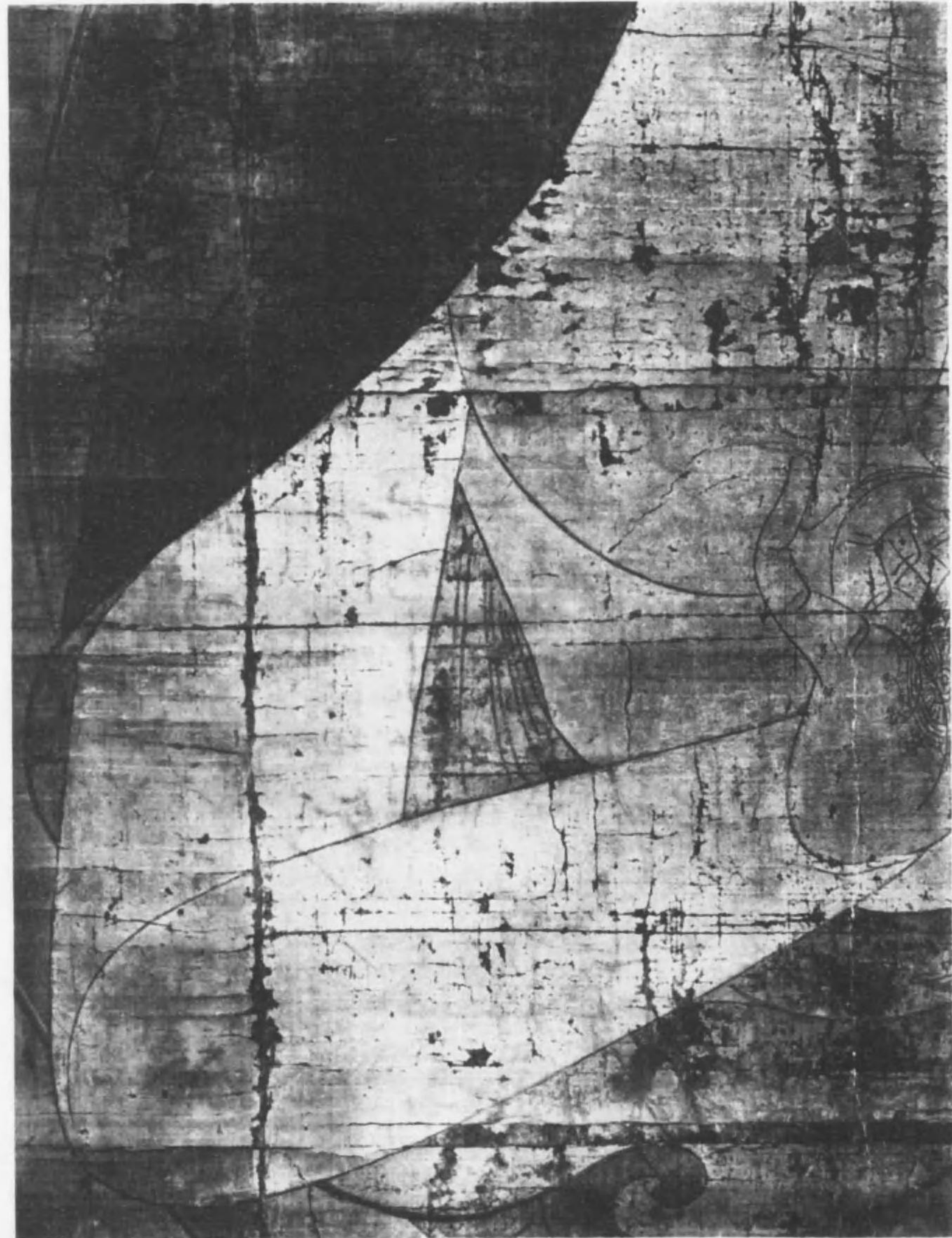
000000



PL. 27

2000000000





PL. 49

W. S. HERR



63-174

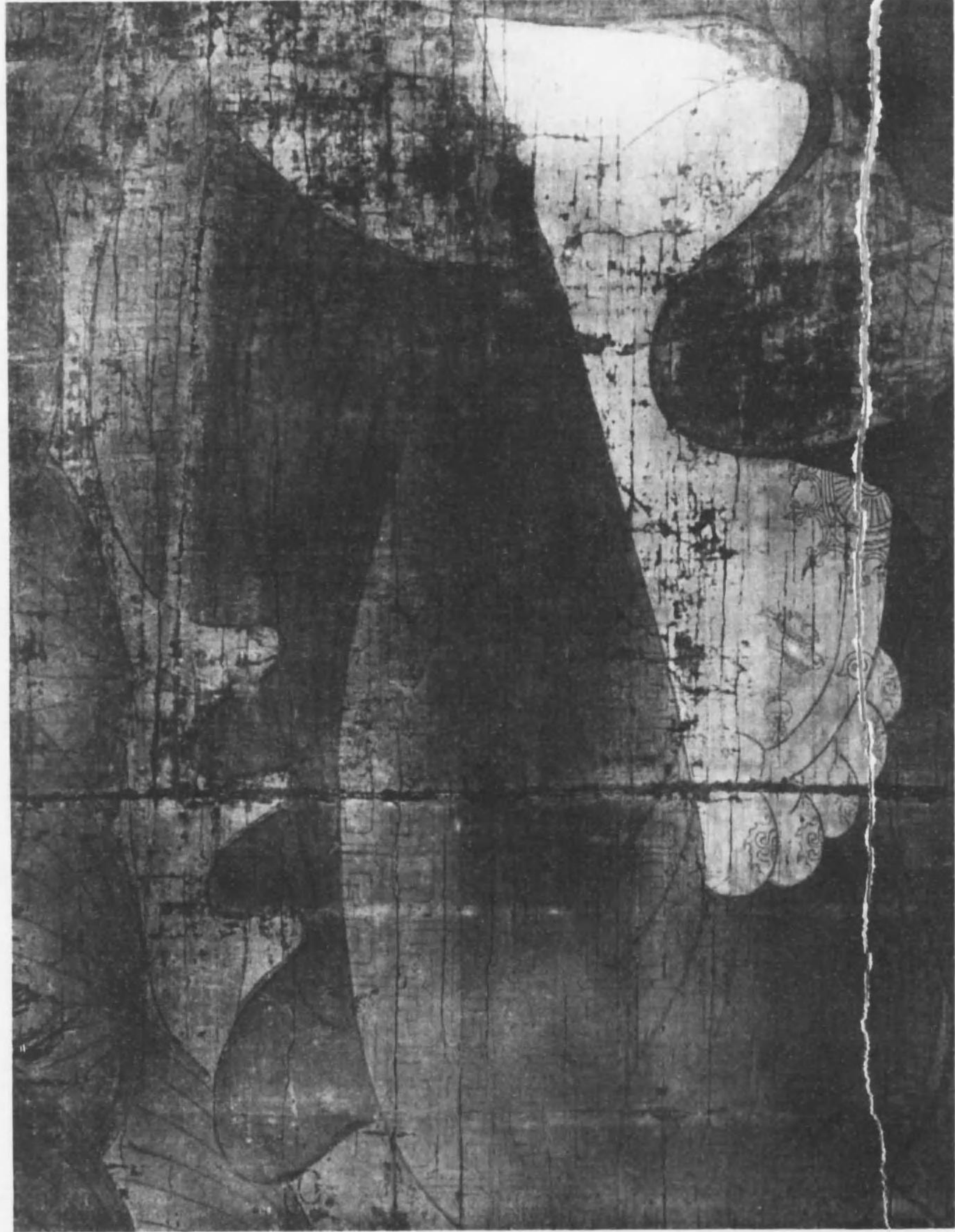
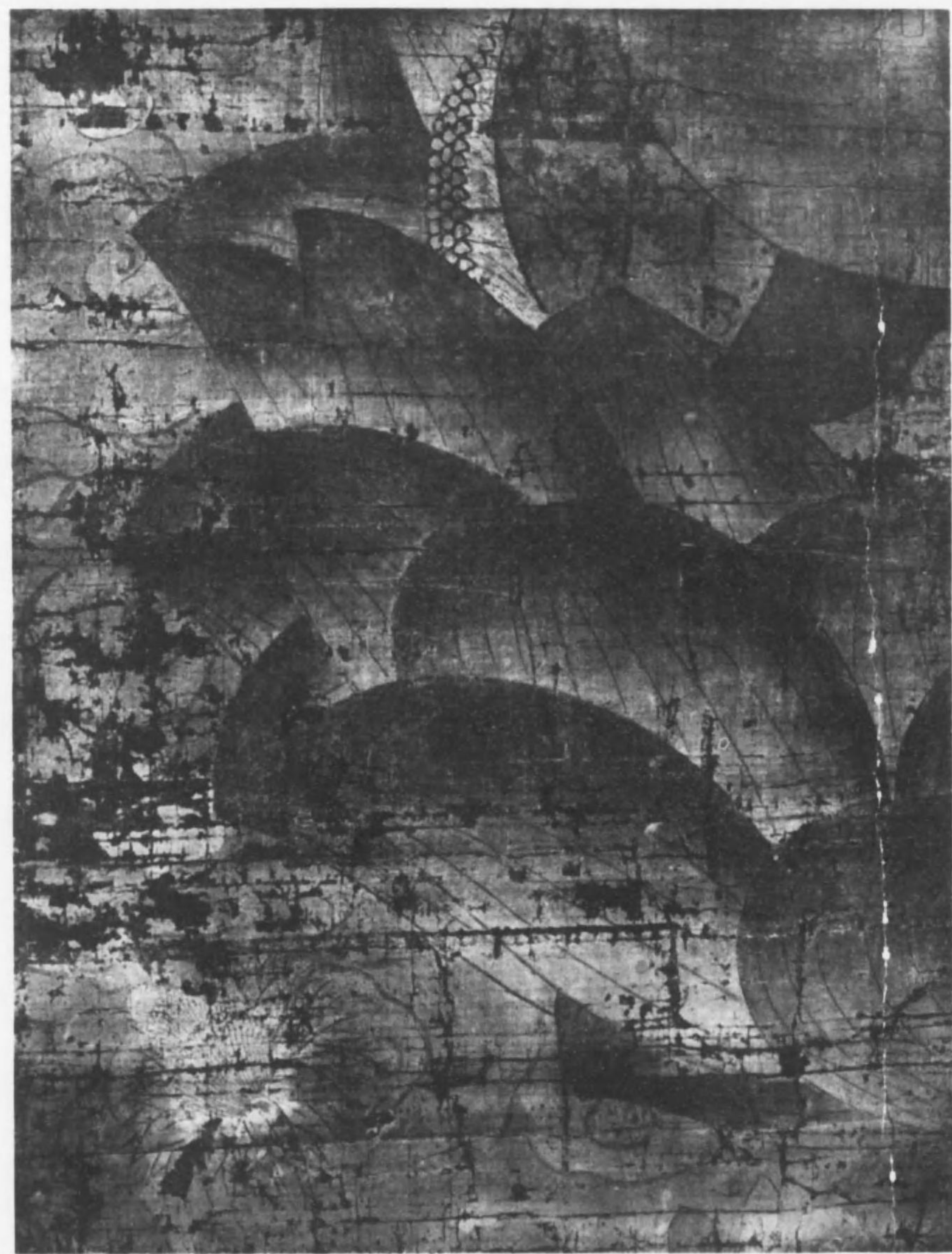


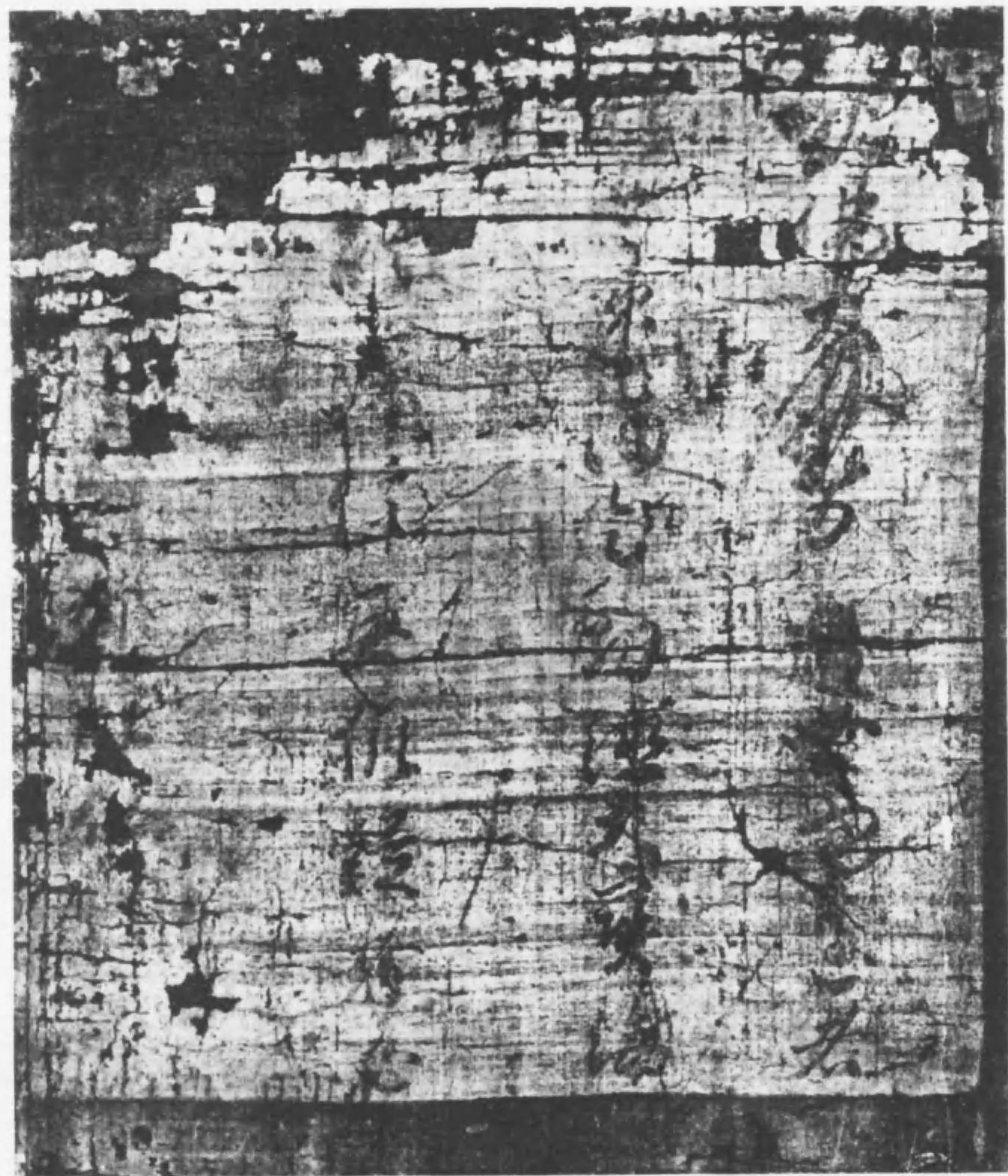
PLATE 1

DE 74



PLATE 1





PL. 22

Rock



PL. 33

BYGON

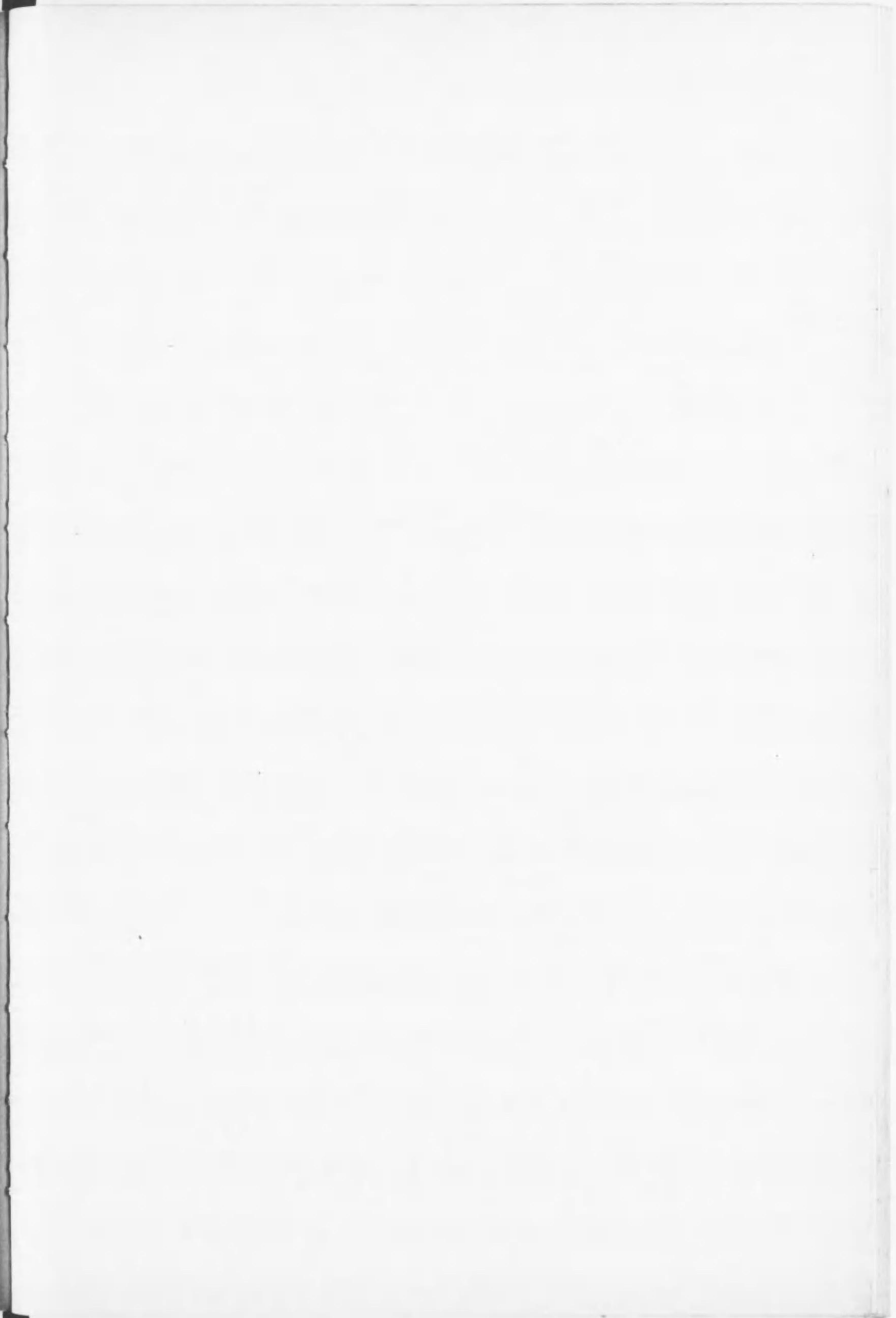
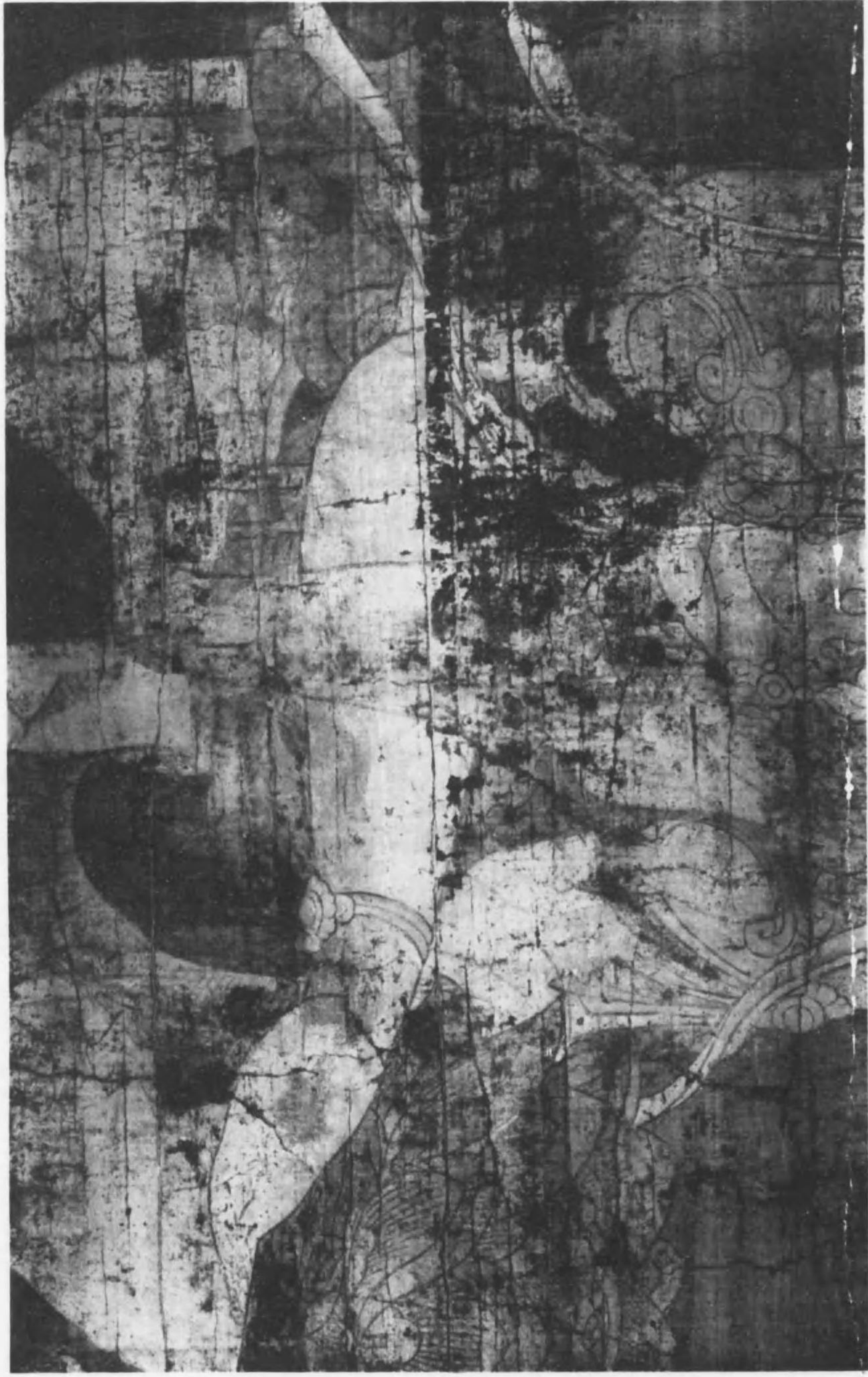


PL. 34

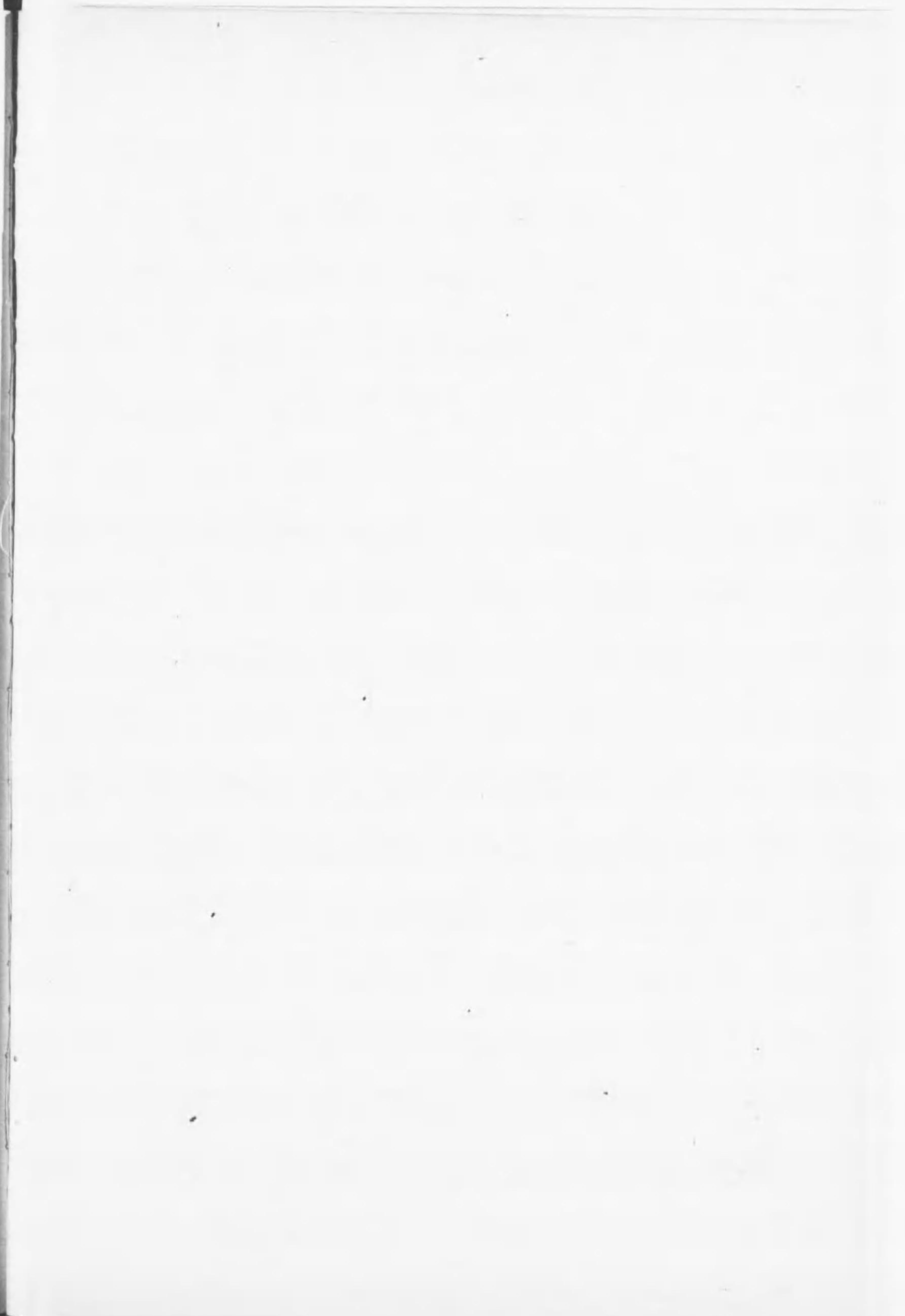
三三三



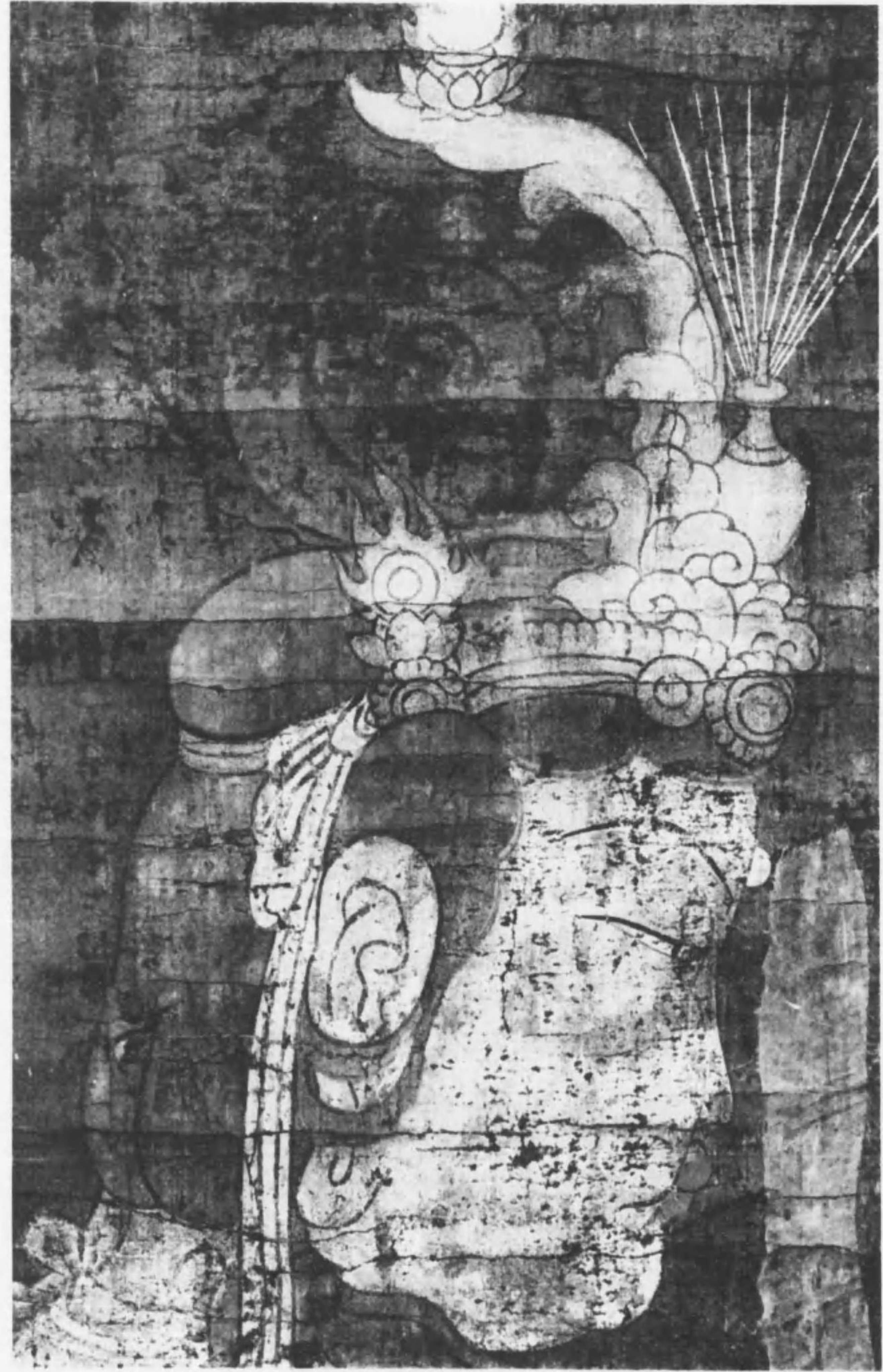


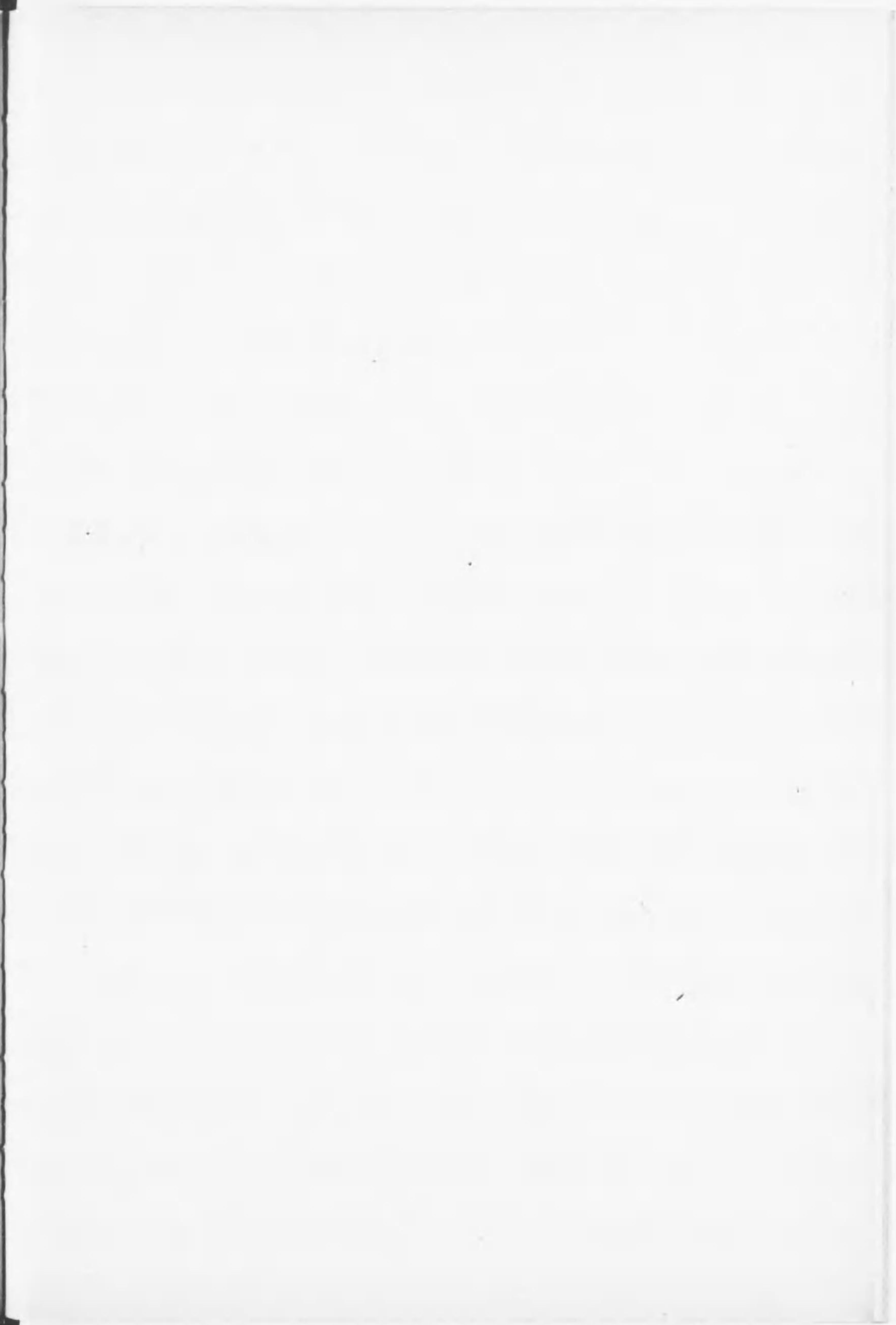












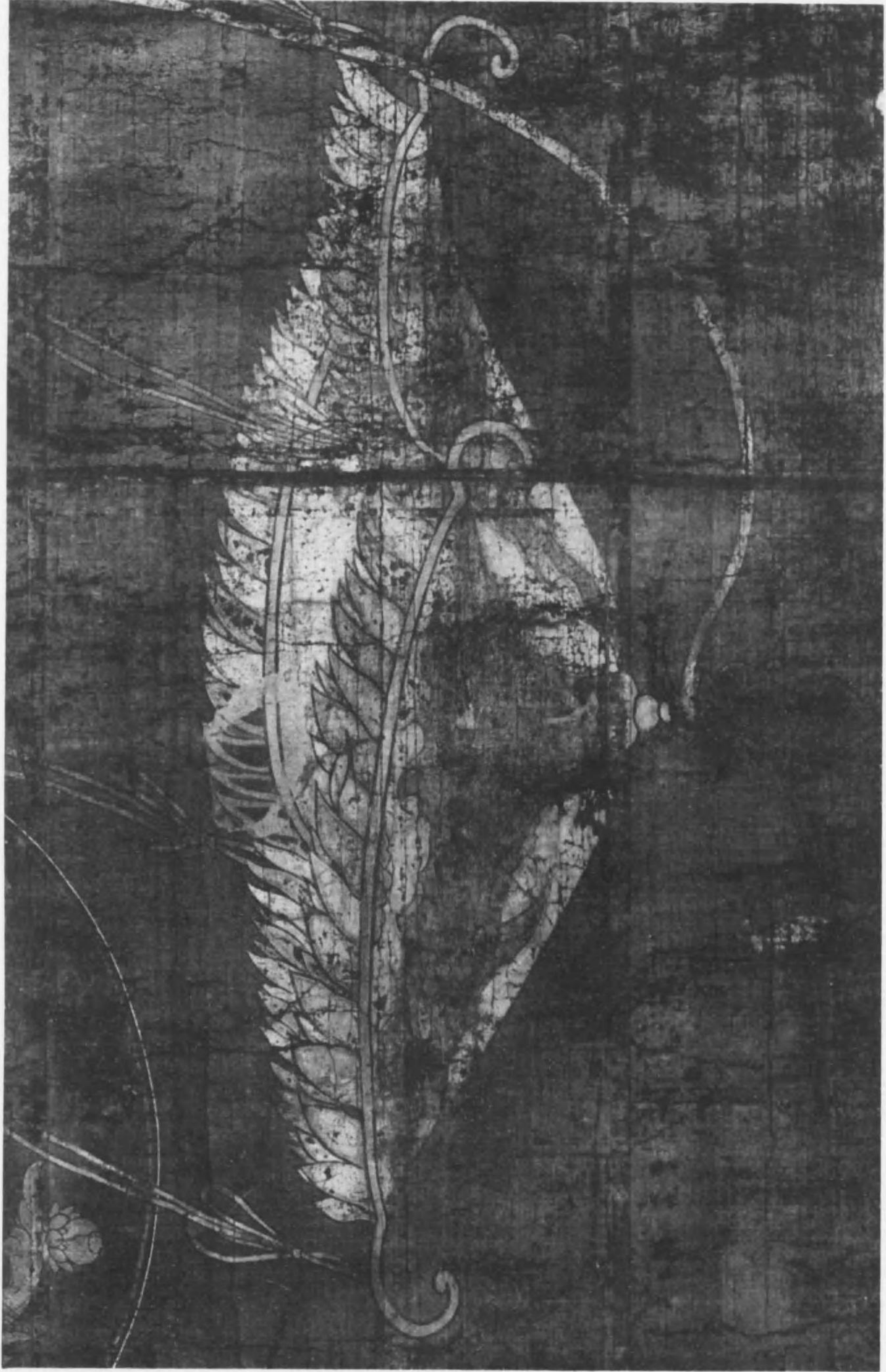




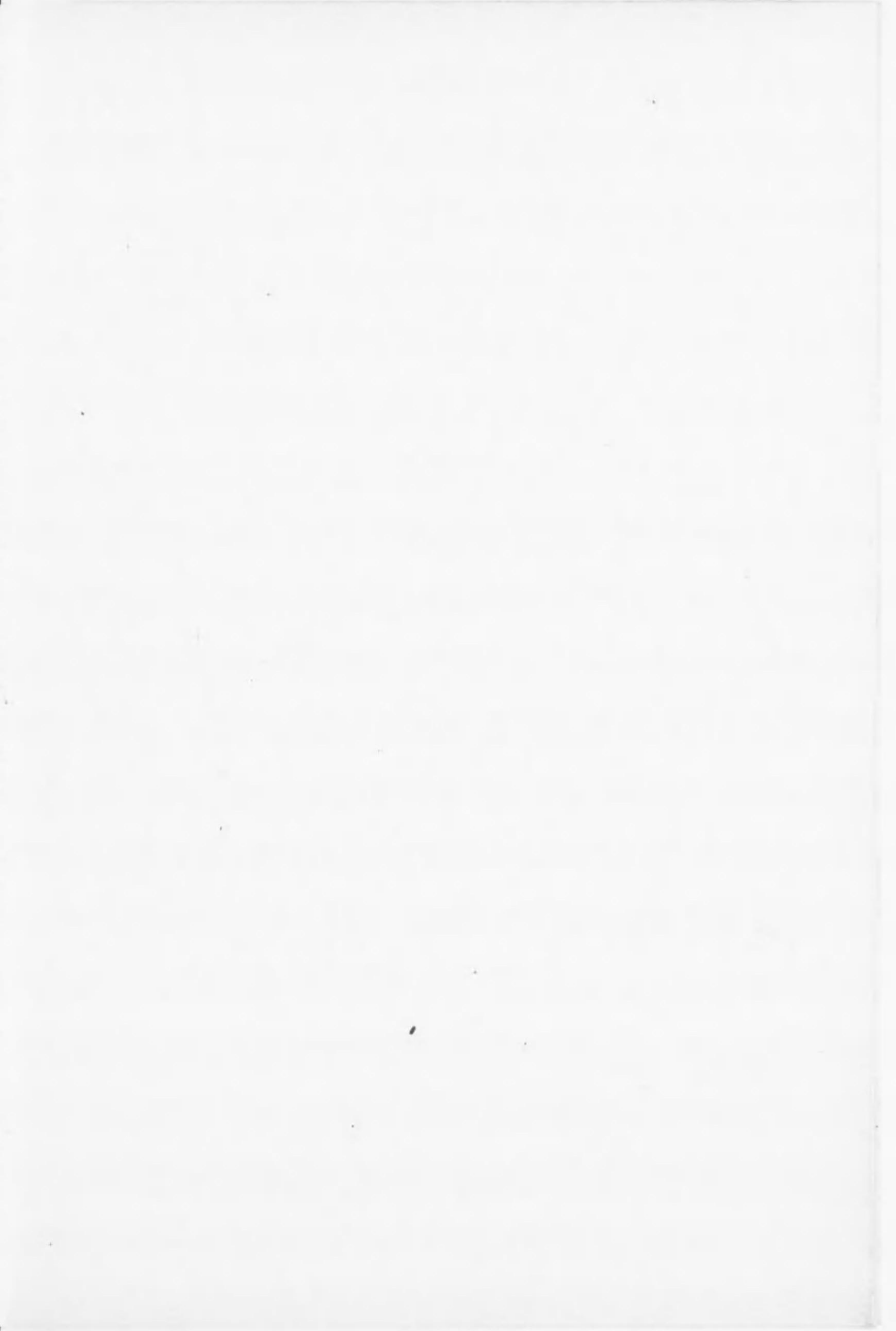
PL. 11

100-10





PL. 44





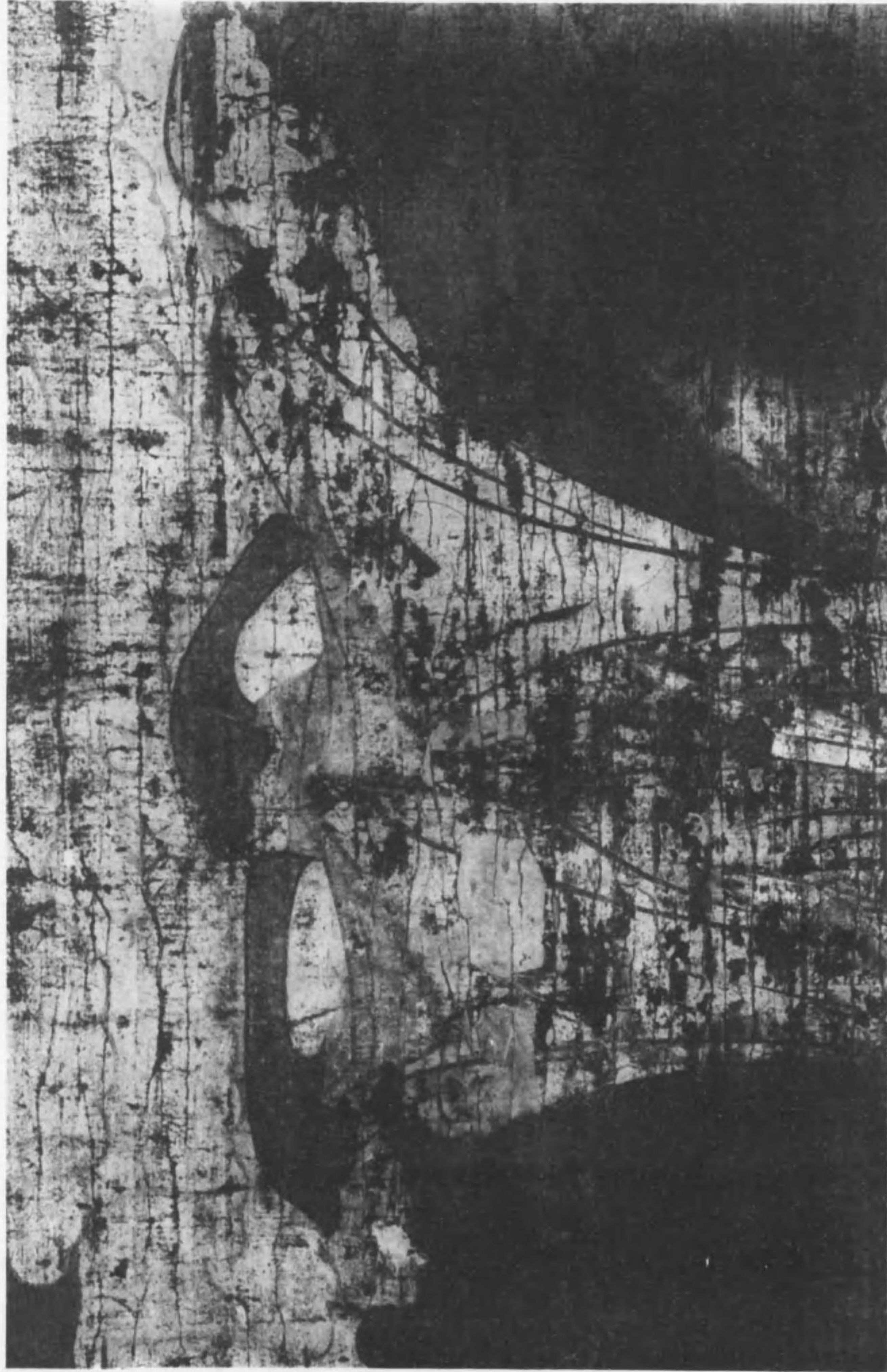
PL. 45 圖子畫

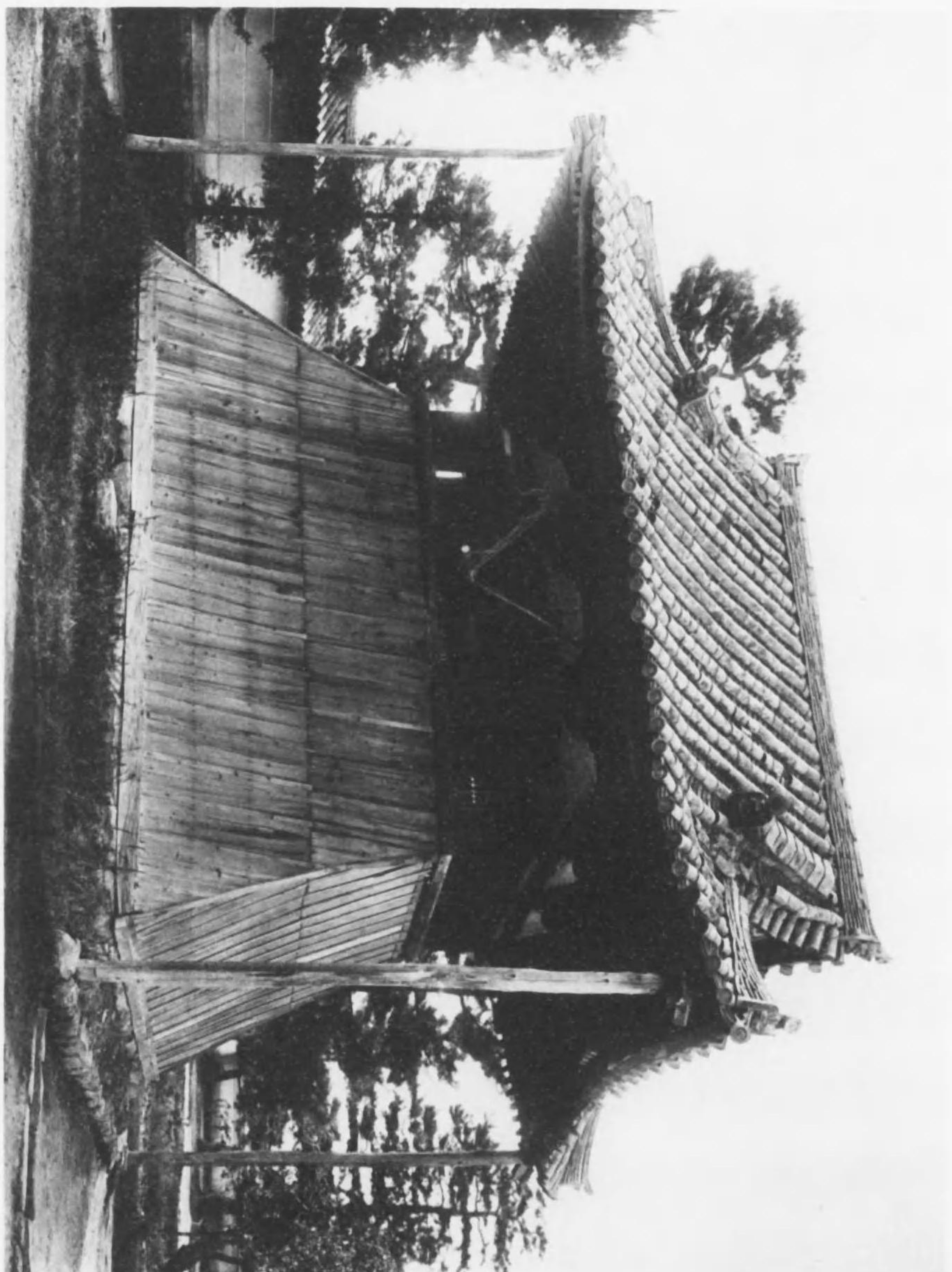


PL. 48

1918

PL. 47





PL. 40

11. 2

FLIP-4

CATALOGUE  
OF  
ART TREASURES  
OF  
TEN GREAT TEMPLES OF NARA  
VOLUME NINETEEN  
THE HOKKEJI TEMPLE

THE OTSUKA KOGEISHA  
TOKYO  
1934

ART TREASURES OF TEN GREAT TEMPLES OF NARA

VOLUME XIX

HOKKEJI TEMPLE

The present Hokkeji nunnery occupies only a part of the original grounds of the temple erected according to the Imperial edict of the Emperor Shōmu in 741, who commanded to raise temples for priests and priestesses throughout the land to pray for the welfare of the people. This nunnery not only took the lead of all those convents at that time, but also prospered greatly under the patronage of the Imperial Court and was bestowed with land or other gifts. Especially the Empress Kōmyō made a donation of a building in the Imperial Palace to the temple. Further the fact that the temple was temporarily used as a part of the Palace during the reign of the Emperor Junnin suffices to prove the prestige of the temple in those old days. Its prosperity attracted a large number of priestesses to this temple at the beginning of the Heian epoch, so that in 797 the admission came to be restricted only to those who gained a special Imperial permission for the distinction. But from the middle of the Heian epoch onwards, its star was on the wane, due to the decline of the Kokubunji system with the lapse of time, and the rise of new Buddhism in the Heian era caused the decay of the Hokkeji as well as many temples of old Buddhism in Nara. At the beginning of the Kamakura epoch those old temples in Nara retrieved their fortunes, thanks to the efforts of Priest Tankū and Priest Eison, and we saw the restoration of the Hokkeji temple, too. As time went on, the temple met with many reverses of fortune, but in the Keichō era (1596-1614) it was restored a little to its former prosperity under the patronage of the Toyotomi family. Now it is one of the branch temples of the Saidaiji, but it still holds its old dignity derived from the glorious past.

PLATE 1 MAIN GATE

With four pillars and tile-roofed.

PLATES 2-5 MAIN HALL

Single-storied and tile-roofed.

Stepping into the precincts through the gate, you see a bell-tower by the lotus-pond to the right and stand in front of the main hall of this temple. There is no other building but these and the priests' living quarters behind the main hall—a mere shadow of the former grandeur of this temple. The gate and the hall were erected at the same time. But the latter is nothing but the lecture-hall in the old days: the corner-stones of the original main hall are still visible in front. The present hall has the *gohai* appendice in front and double-raftered eaves supported by *degumi* brackets. In a small shrine on the centre platform in the hall is enshrined the image of the Eleven-Headed Kwannon.

The present hall was erected when the Toyotomi family restored this temple, and has a roof of the *shichū* type unusual in the architecture of that time. As is to be seen in the shape of the bracket system and other details, everything is modelled in an old style; hence the roof of such an exceptional pattern at the time. Whereas mouldings are suggestive of the style of those days when the temple was rebuilt by the Toyotomis. At the same time we must not overlook the workmanship of those days to be seen in the *shumidan* platform in the chancel.

PLATES 1-16 ELEVEN-HEADED KWANNON

Standing statue. Wooden.

Height, 3ft. 3½ in.

As to the original principal image of the Hokkeji temple there is no clue to know exactly. The extant Eleven-Headed Kwannon carved in accordance

with iconographic rules is made of *byakudan* (sandal-wood). Except for its head and the left hand, the whole piece—even both arms, draperies and the lotus-flower—is made of a single block of wood. In spite of this the freedom with which the posture is worked out is a matter for wonder. Arms enormously long, hair curling in a spiral above the ears, locks of hair partially made of metal and tied up in a trefoil over the shoulders—these are remarkable characteristics not to be seen elsewhere. The hair is painted blue, the eyebrows, pupils and moustache black in India-ink and the lips red. But as is usual with the sculpture of sandal-wood, the statue is otherwise left plain with no colouring. The vase held in hand and the pedestal are made of wood, but the lotus-flower and the nimbus are of metal. The nimbus and some portions of the lotus-flower pedestal are restorations in later times.

If we closely examine the workmanship, we find the *motif* of the work in the expression of movement. It seems to represent the deity at the very moment that it stopped walking. The centre of gravity is to fall to the right foot, but not entirely, the balance remaining unstable. This is visible in the modelling of the left big toe raised slightly. The face also expresses the tense and lively air during a walk and the plump frame is so realistically rendered as if it were alive with movement. Moreover, the expression is emphasized by the representation of waving hair thrown backward, draperies and skirts pressed tightly blown by wind, and lastly edges of scarfs playing about in graceful swirls. Close examination makes us perceive the lack of stability of the statue, for in spite of the fact that its head is rightly put in position, the centre of gravity of the image does not fall exactly on the central point of the pedestal. This instability is not readily to be seen because of the massive ends of fluttering draperies on the right. Without this careful treatment the absence of stability of the statue would spoil the effect. But on account of this very treatment the result is very expressive not only of the *motif* of movement, but

also of the wonderful skill in execution. Moreover, movement is also perceivable in the alternation of thick and thin folds of the robe, scarf and skirt in parallel and rhythmical lines, and in the execution of fingers of both hands. The way a finger of the right hand holds up the end of the scarf is as realistic as the manner of the left big toe raised lightly and put out of the edge of the pedestal. And the scarf suspended by the finger and ready to fall down lends itself to the expression of the potentiality of movement.

Plumpness is a peculiarity in statues of one block of wood produced at the beginning of the Heian period. In the statue this feature is emphasized so much that it may be said rather fatty. And such an impression comes not only from the appearance of the soft and plump flesh, constricted in places, but also much from the manner of carving remarkable as the sculptural technique of Japan. The present statue is to be justly regarded as representing physical beauty to the best advantage and revealing the peculiar charm of statues of sandal-wood or of wooden sculpture peculiar to Japan.

As to its spiritual expression, it symbolizes very well mysticism peculiar to esoteric Buddhism. In its steady gaze with downcast eyes dwells the melancholy, suggestive, mysterious and yet charming spirit of the deity. The date of its production may be the beginning of the Heian epoch, *i. e.* the Jōgan era, when the production of wooden statues of one block was in fashion (859-876). The pedestal is of the same date as the statue itself in workmanship. Its grace is well worthy of the masterpiece. It is worth while to notice that the middle part of the pedestal is made into a stalk shape contrary to ordinary pedestals, which generally have the *shikinasu* between the parts shaped respectively like an upright and a reversed lotus-flower. It reveals the meaning of "one stalk of lotus-flower" better than the pedestal of the same pattern belonging to the principal image of Nyoirin-Kwannon in the Kanshinji temple.

#### PLATES 17-20 YUIMA-KOJI

Seated statue. Lacquered and coloured on wooden core. Height, 3ft.  $\frac{7}{10}$  in.

The work made in the Nara epoch was probably intended as the object of worship in the Yui-maye ceremony held annually in this temple. It is a specimen of dry lacquered statues with a wooden core, the production of which was in fashion during the Nara epoch, but its painted colours have mostly peeled off. The figure wearing a hood, bending the head a little forward and casting eyes down, is represented in dishabille baring his breast, and loosely folding his legs; for this portrays the great lay theologian ill in bed, as described in that famous scene in the Yuimakyō. However, Yuima here is different from the traditional representation of him as an emaciated and feeble-looking old man, though endowed with an indomitable spirit, which enabled him to make a famous debate with Monju-Bosatsu; on the contrary, we see in this statue a gentle look of composure as if beaming with a smile, which appears to intimate a wonderful depth of his character. The sculptor succeeded in a very difficult and subtle expression of facial features and the technique is so free and dexterous in dealing with details, that it seems as if the eyebrows were about to move, the eyes to blink and the lips to open. There are some rather conventional fold-lines on the left sleeve and the edge of clothes hanging on the knee, but in soft lines about shoulders, the belt or about the skirt, or in large vigorous folds of the robe falling down on the knees from both arms, or in sleeve-lines of the left arm, there is a very skilful and free sculptural treatment. In view of these points, this statue may be regarded as one of the masterpieces produced in the Tempyō era.

PLATE 21 HEAD OF BUDDHA  
Wooden. Height, 2 ft. 9 $\frac{1}{2}$  in.

PLATE 22 HEAD OF BONTEN  
Wooden. Height, 2 ft.  $\frac{7}{10}$  in.

PLATE 23 HEAD OF TAISHAKU  
Wooden. Height, 2 ft.

The head illustrated in Plate 21 is of the image of Buddha, and made of a wooden block. We may imagine its date of production to be the earlier Heian period, but a certain expression of grace revealed in such stiff features makes us incline to think it dates from about the end of the later Heian period or about the earlier part of the Fujiwara epoch.

The ones illustrated in Plates 22 and 23 are recorded as of Bonten and Taishaku. They seem to have belonged to companion pieces because of their likeness in size and workmanship. Though they are made of one wooden block like the head of Buddha, they are done in an earlier technique; may be they are of the beginning of the Heian period. Their noble and grand effect merits our high praise.

#### PLATES 24-47 AMIDA-TRIAD AND ATTENDING CHILD

Set of three hanging scrolls. Coloured on silk.

PLATES 24-32 AMIDA-NYORAI  
Height, 6 ft. 1 $\frac{1}{2}$  in. Width, 4 ft. 9 in.

PLATES 33-44 KWANNON AND SEISHI  
Height, 6 ft. 2 $\frac{1}{2}$  in. Width, 5 ft. 7 $\frac{1}{2}$  in.

PLATES 45-47 ATTENDING CHILD  
Height, 6 ft.  $\frac{3}{4}$  in. Width, 1 ft. 8 $\frac{1}{2}$  in.

The painting, consisting of three hanging rolls, represents the Divine Revelation of Amida attended by Kwannon and Seishi-Bosatsu to his right and a boy attendant to his left. The triptych is composed as follows:—All the divinities are on clouds and reveal themselves to the devotees also represented in the picture; Amida appears right before their eyes and Kwannon, following after Amida with a lotus-pedestal in hand and turning a little to the devotees, is represented slackening his speed just a little, yet his motion is cunningly shown in the representation of his streaming lace of the crown; Seishi following next appears making haste to overtake his companion and his attitude and the lace of the crown clearly show us his motion; lastly, the attending child, who is the avant-courier of the deities, now comes to a stop and is about to turn to



the devotees. The composition and the manner of the execution of the central Amida piece presents not a little of an old style. Amida is drawn very large filling nearly the whole space. The sleek and rounded Amida and the form of the large bulging lotus-pedestal point to the style of the earlier times of the Heian epoch or of the beginning of the Fujiwara times. The theme of the picture is regarded in general as the Divine Revelation of Amida because of his lotus-pedestal being represented lying on clouds, and the *inzō* or divine hand symbol shown here is that of "Amida in the eighth grade." Besides, the draperies in vermilion remind us of those of Amida in the wall paintings of the Hōryūji temple and in the embroidered work of the Kanshōji temple. In later times his robes were usually painted in gold and such a colour as we see in this picture was never in fashion. Nor are fyllot patterns like those we see on the clothes in this picture to be found in any painting older than this, but seen in pictures of rather later times, though usually in cut gold-leaves (*kirikane*) unlike this picture. In this connection we have two methods of the older and later times combined in this piece. Hence we have a reason to regard this picture as a work of the transitional period, that is of the earlier days of the Fujiwara epoch.

As regards the effect of this picture, the dominant tone of red in the robes and lotus-pedestal gives to the expression of Amida mystic profundity. He has a rather rounded face and the shape of his ear and eyes are like those of Amida in the wall-paintings of the Hōryūji temple or of Rushana Buddha engraved on the lotus-pedestal of Great Buddha of the Tōdaiji temple, but here we perceive a greater manifestation of tender benignity peculiar to the native Japanese style, which is lacking in either of them. In his bright elongated eyes we are instantly struck with Amida's great mercy and compassion enveloping all the world and inspiring implicit faith and devotion. Moreover, the soft rotundity of his figure is suggestive of repose and magnanimity instead of obtuseness.

The petals of the lotus-pedestal are numerous and so subtle in the gradation of colour and shape that they make the image still more graceful. The clever draftsmanship of clouds swelling up under the lotus-pedestal does not make us feel the space narrow or rigid in the least, although they envelop the very large pedestal. The arrangement of scattering flowers is very wonderful. Only petals are usually drawn in such picture, but here flowers are shown falling as well as petals, realistically presenting the mood of the glorious vision.

Though these three hanging-pictures make a triptych of the Divine Revelation, the size of each is different and the right and left pieces are not symmetrical in composition. Further the central piece is nearly filled with the figure of the deity, but the others are composed quite differently and result in the absence of harmony. The two Bodhisattvas are drawn more corpulent and are of an earlier style than those painted in pictures later than the Kamakura epoch and they have a dignified appearance well in match with the nobility of the central Amida. Not only the elegant features of the attending child add to an exquisite effect of the whole work, but also his lovely and slender figure forms an effective contrast to the majestic features of the other three divinities. But there is a considerable difference in workmanship between the execution of these three attendants and that of Amida. First the attendants are drawn in bolder and stronger strokes than in the delineation of Amida, which is done in lines uniform in thickness and sometimes beginning with a nail-top—a brushwork made use of in the skirts of the attendants too. Secondly, the figures of the Bodhisattvas are decorated with gold paint and enriched with ornamental designs in gold—a characteristic not to be seen in the Amida picture. Thirdly, there are some difference in the lotus-pedestals of the two pictures. The pedestal in the Amida-picture consists of petals of an upright shape, but those of the others are made of once in a reversed shape. Besides, the petals of the latter do not seem so soft and rich as

those of the former, in which is seen the gradation of colours, but in the latter some cut gold-leaves are applied instead of colour-gradation. Lastly, the clouds in the central piece are in soft swirls as if rising before our eyes, but in the other pictures they seem, as it were, to have crumbled blown by wind. The character of brushwork and colouring is also different between the two.

Now, what accounts for such disparity in composition and manner of execution? In all probability the difference comes from the difference of the painter of each. And, as to the date of production, it may be said that the right and left pictures come from the same hand and are to be regarded as works of the earlier times of the Fujiwara epoch as well as the Amida-picture, because they reveal the same noble simplicity and have not yet any trace of such delicate workmanship as we find in pictures of later Fujiwara days. We must not jump to a hasty conclusion, but it may be safely said that the pictures of the Bodhisattvas were produced by another painter and a little later in date than the Amida-picture. However, the skilful draftsmanship of the painter of the former merits high praise. Representing very skilfully the two deities moving one after the

other in a curved line, Kwannon turning sideways and Seishi nearly showing his back, the painter succeeds in his ambitious *motif* of 'movement.' Their posture bending forward a little, the laces of the crowns, scale-shaped decorations hanging from the canopy and waving in the wind, trailing clouds suggestive of the wind and falling petals of lotus-flowers, all these serve to indicate the movement of the heavenly beings sailing in the sky. Thus, this picture is a great work in the Buddhist art of Japan and makes a pair of great masterpieces together with Yesbin's picture of Divine Revelation of Amida attended with the Twenty-Five Bodhisattvas in the Kōyasan Monastery. Both are of the Fujiwara period, but the former is older than the latter in date as well as in style, and in its singular composition, is no unworthy rival of the grandeur of Yesbin's wonderful vision.

#### PLATE 48 BELL-TOWER

Tile-roofed and in *Irimoya* style.

Passing into the precincts through the south gate of the temple, you will soon find the bell-tower to the right. Its date of erection is much the same as that of the temple.

昭和九年四月一日印刷  
昭和九年四月五日發行

南都十大寺大鏡第十九輯  
法華寺大鏡全

編輯者  
東京市下谷區上野公園內  
東京美術學校

不許複製  
發行者  
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  
郵政東京二七七二番

7-10-4

終