



口絵 1 木造十一面観音立像 奈良 元興寺

奈良・元興寺の十一面観音立像について

岩 田 茂 樹

奈良・元興寺に伝来した重要文化財・木造十一面観音立像（口絵1・図1～19）は、長く奈良国立博物館に寄託され、折りにふれて平常展での公開がなされてきたが、その彫刻史上の位置づけが確定しているとは必ずしもいえないと思われる。本像の保存状態は良好で、ためにかえって技法・構造等の理解が難しいことも一因であろうが、近年実施したX線透過撮影⁽¹⁾により、いくつか興味深い知見を得ることができた。ここではその成果を報告するとともに、一部の識者の間で推測がなされているその作者についての論義等にも及ぶこととする。

一

本像について取り上げた本格的な論考はないが、最も詳細に述べたものとして、西川杏太郎氏による『大和古寺大観』第三卷⁽²⁾の作品解説がある。そこでは、元興寺には安政六年（一八五九）まで観音堂が存在したが、その本尊は丈六像であるので等身大の本像はこれに該当しないことや、条帛に認められる渦文や膝下をわたる天衣をいったん折り返す点などに一木彫像風の古様が示されていることを指摘するとともに、制作年代は鎌倉後期もさほど降らぬ頃と位置づけ

ている。これ以外は短文の図版解説だが、中村康氏は本像がおおよそ九世紀末頃に造られた一木彫像を写したものと推測し、十三世紀中葉の作と説いている⁽³⁾。また井上一稔氏は、本像の作風・形式が、鎌倉時代前・中期に南都を中心に活動した仏師善円のそれにきわめて近いと指摘しつつ、やはり十三世紀中頃の作とする⁽⁴⁾。

以上が本像に関する論のほぼ全てである。これらの指摘についてはのちに再度ふれることとし、まずは本像のデータについて記述する。

像高（頂上仏面で）一九〇・七cm、髪際高一五四・六cmを計る等身大の立像⁽⁵⁾。

【形 状】

髪は全て毛筋彫のうえ、髪の束ね目を表す。頭上に宝髻を上下三層に結い上げる。うち最上層の髪束は頂上仏面の基部を巻き、その正面で蝶結びとし、左右に開くその先端を回転させる。第二層は四方にU字形の髪束を垂らし、束ね目毎に各一面の頭上面を囲む。地髪部の髪束も下段の頭上面の基部を巻く。鬢髪が一条、耳前に垂下する。地髪はすべて毛筋彫りとし、束ね目を疎らに表す。天冠台は紐二条のみ。両耳上部の天冠台下縁近くに冠繪（金銅製か）を差した痕跡とみられる小孔が残る。



图2 同 背面



图1 十一面観音立像 元興寺 右斜側面



图4 同 右側面



图3 同 左側面

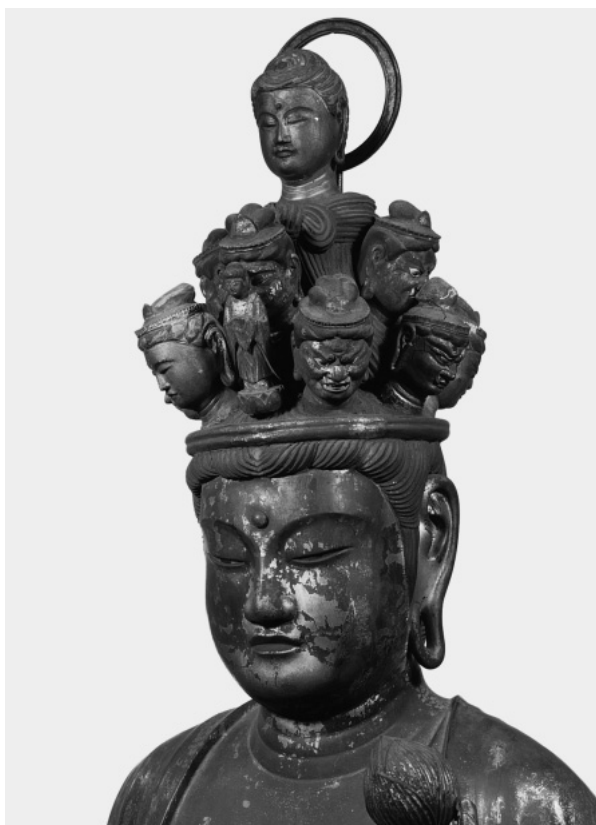


图6 同 頭部左斜側面



图5 同 頭部正面



图8 同 頭部左側面



图7 同 頭部右側面

頭上面の配置は図9のとおり。髻頂、髻上、地髪上の三段に配置する。上段は髻頂に如来相(A)、巻髪風に表し、円光を負う。中段は髻上四方に各一面。正面に菩薩相(B)、以下、時計回りに忿怒相(C)、口を開く。二牙上出)、笑相(D)、口を開くも大笑せず、口を少しへしめる)、忿怒相(E)、口を閉じる。二牙上出)。下段は地髪上に六面。正面右に菩薩相(F)、以下、時計回りに忿怒相(G)、口を閉じる。左牙下出、右牙上出)、菩薩相(H)、忿怒相(I)、口を閉じる。牙なし)、忿怒相(J)、口を開く。二牙上出)、忿怒相(K)、口を開く。二牙上出)。このうちA・F・H・Iは地髪上正面の化仏立像とともに近世以後の後補である。⁽⁶⁾

以上の頭上面のうち頂上の如来面を除く十面はいずれも天冠台下の地髪を疎ら彫りとするが、その束ね目の数をみると、当初と思われる面および転用された古面は天冠台下の耳前に六束あり、後補の面は耳前で八束十束となる。如来面以外の頭上面の宝髻は扁平な単髻の両側を小ぶりの同形の髻がはさむ形式で、その正面中央に山形の飾りをつける。ただし、Jのみは髻の形が扁平ではなく饅頭形に盛り上がる。⁽⁷⁾天冠台より上の地髪は平彫り。天冠台は紐一条の上に逆U字形の列弁帯がつく形式だが、Jのみ紐二条の上に列弁帯としている。各、耳朵は環状だが、Jだけが貫通し、他は不貫。各、三道を表す。

頭上面のうち、B・C・D・E・G・Kの当初の面は、漆箔を施したうえ、唇・舌・口中を赤(朱)、歯と牙を白く塗り、眼は白目をつくり、瞳は黄土色に塗って中央に墨を点ずるが、これらの彩色は後補。Jは漆箔のみで彩色しない。

本面および本体についての記述に戻る。水晶製の白毫を嵌入する。

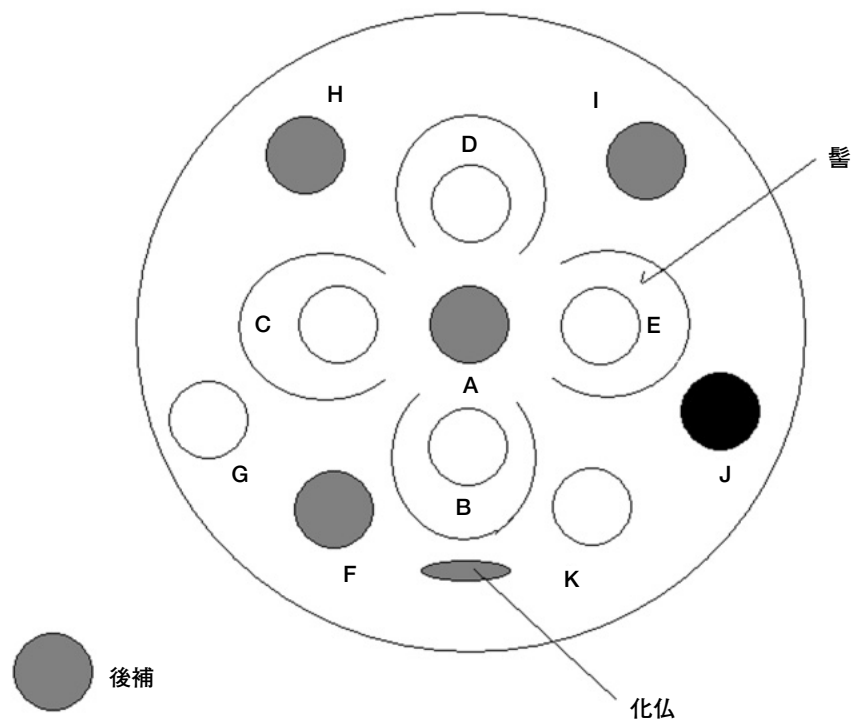


図9 十一面観音立像 頭上面配置図

玉眼は、瞳は墨を塗って赤(朱)でくくり、目頭・目尻に色(不詳)を差す。鼻孔をうがつ。耳朵は環状で、貫通する。下唇の下に旋転する髭を墨描きしており、上唇の上の口髭も同前か。顎の括りを一条刻む。三道を表す。

胸部に二個の釘孔がある。胸飾を固定した痕か。胸を大きくとり、左・右の胸の括りは連続する。上腹部の括りを一条表し、横長の臍を刻む。



图11 同 頭上面 (C)



图10 十一面觀音立像 頭上面 (B)



图13 同 頭上面 (E)



图12 同 頭上面 (D)



图15 同 頭上面 (K)



图14 同 頭上面 (G)



图17 同 頭上面 (J) 左斜側面



图16 同 頭上面 (J) 正面



図18 同 頭上面（J） 右斜側面

条帛を左肩からかけ、右腰脇でわずかに裙にかぶせる。左胸下方で下層のたるみを見せるが、正・背面ともに先端を表さない。左胸下に渦文を表す。天衣は両肩からかかり、両臂の内側を垂下し、左方に垂下した部分は両膝の間で一度裏返り、右膝の右横で、右肩から垂下した部分に下から下からみ、正面に垂れる。天衣は両臂以下の部位で体から遊離するが、両膝には接する。裙をはき、正面中央で左を外に合わせる。裙は腰回りで一段折り返し、正面中央部ではこの折り返しを二重に表す。腰布を着け、正面中央で左を外に合わせ、合わせ目の先端を失らせて両膝の間まで垂らす。

左手は屈臂して前方に出し、現状は第一・三・四指で華瓶（未敷蓮華と蓮葉を表した蓮茎を差す）の首を握り、第二・五指も曲げる。右手は垂下し、少し臂を前に曲げ、第一指を前に出しつつ五指を伸ば

し、手首に念珠を巻く。腰を左に捻り、右膝を少し曲げて蓮華座に立つ。

左大腿部側面に二個の釘孔があり、また裙の両側にたぐれのあるところから、かつて環珞をめぐらせていた可能性がある。

背中上部および背面腰部の両脇に、都合四個の鉄鑲を打つ。光背支持用のものか。とすれば、頭光のみではなく挙身光であった可能性が高いだろう。

【構造】

ヒノキかと思われる針葉樹を用いる。肉身・着衣はやや厚手の錆下地を施し、黒漆塗のうえ、漆箔。髪は群青彩だが、現状はその上に布貼りをし、古色（後補）を施すか。所々に朱漆地が見える箇所があるが、修理時の所為か。また現状、漆箔の上に錆漆状のものが所々にあるが、後補か。背面は黒漆塗の上にほとんど漆箔を行わず、ほぼ全面に錆漆状のものがかかる（やはり後補か）。

木寄せの詳細は表面観察からはうかがい知れないが、X線透過撮影の結果を参照すれば、おおよそ次のとおりと考えられる。

像の幹部は、頭・体を通して正中線にて左右二材矧ぎとする。胸中央と背中の上・下に矧ぎ目の緊結のための鉄鏝を打つ。内刳りし、三道下で割首とするか。左手は肩・臂・前膊半ばにて矧ぐ。右手は肩・手首にて矧ぐ。両肩の矧ぎは角形の雇柄差しとする。天衣遊離部は別材製。

頭上面は各別材製。うちJ面は木心乾漆造になり、漆の断文が表面に現れている。また同面は長一三・五cm、最大径〇・六cm程の断面円形の鉄芯を深く差し、これで本面頭部に固定している。また、X線透過写真によればI面とK面の柄位置の付近にも鉄鏝の痕跡が



図19 同 X線透過写真 正面

認められ、かつてはここにも木心乾漆造の面が取り付けられていた可能性もある。

同じくX線透過写真には、左目尻上方の天冠台辺から左耳上にかけて打付された長約7cmの鉄釘(平頭)が見える。面部に矧ぎがあればその固定のためかとも思われるが、矧ぎ目は確認できず、また右方には釘の痕跡がないので、その目的ないし用途は不明とせざるをえない。

玉眼の仕様に関して注目すべきは、玉眼の当て木を釘留めせず、細長い竹ないし木製の棒状のもの(長約20cm、最大幅・厚とも約0.7cm、ただし上下端は先細りする)をつつかえ棒をかませるようにはめこみ、当て木を固定しているらしいことである(この点については後述)。

なお像内内剖面には雲状ないし霞状の影が見え、何かを塗布している可能性もある。

【保存状態】

明治四十五年に行われた日本美術院による修理時の記録によると、その際に新補された部位は、頂上仏面の頭光、左手の指先全てと持物、右手第一指の半ばから先および第二・五指の全て、左体側天衣遊離部の一部、右足先、台座、以上である。また詳細は不明ながら、白毫周辺、左の目尻から頬にかけて、両肩・左前膊半ば・左足先・右膝横の天衣遊離部に修補の手が加えられている。

それ以前に施された後補の箇所については【構造】の項に既述。なお頭上面の配列には混乱があるが、これについては後述する。

【納入品】

X線透過撮影の結果、次の三種の納入品が確認された。

(1) 十一面観音立像

像内胸部やや上方の背中側内剖面近くにある。固定の方法は不明。木造。一木造か。台座を含めた総高約7cm。左手は屈臂、右手は垂下させ、腰を左に捻って立つ点は本体と同じ像容だが、髻頂の面を除いて頭上面を一段に並べる点は相異なる。台座は上から請花・反花・円框。左手の持物の有無は不明だが、右手首には念珠をかけている。銅線製の円形頭光を負い、その両端を首後ろに差して固定すると見られる。

後述のように鎌倉時代の作と認められ、当初からの納入品と考えられる。

(2) 卷子

像内胸部下方から腹部にかけての部位に納入。全て立てた状態でまとめて納められているが、固定の有無・方法等不明。紙本か。総数十二卷ないし十三巻程度。縦約29.5cm(軸端除く)。各巻とも上端のみに径約1.3cmの木製軸端が見える。下端にはこれが見えないところからすれば、軸首というよりは巻芯の一端と見た方がよいかもしれない。

巻数からすれば、法華経及び開結二経に般若心経、阿弥陀経等の人口に膾炙した經典を加えるものかとも想像されるが、もとより確認はできない。29.5cmという上記法量は、これらが鎌倉時代のものであると考えることを、少なくとも妨げるものではない。やはり当初からの納入品である可能性が大である。

(3) その他

縦六・五、横三・五、厚一・五〜一・七cmの木製の板ないしは折り畳んだ紙片かと思われ、広い面を側面に向けて、像内左耳下方の

内剖面に固定される。その他の詳細は不明。

二

経軌⁽⁸⁾によれば、頭上面のうち正面の三面が菩薩相のはずなので、B・Fが菩薩面であるのはよいとして、本来ならば忿怒相のKも菩薩面でなければならぬ。次に左廂(左方)三面、すなわちE・I・Jが忿怒面のはずで、Iは後補とはいえこれに合致するが、EとJはともに口を閉じ、二牙が上出するので、本来は右廂(右方)にあるべき形相である。その右廂の三面であるC・G・Hが牙上出面であるべきところ、上記のようにHは菩薩面になっており、Cは二牙上出するものの口を開く点が通常とは異なり、さらにGにいたっては閉じた口の右の牙は上出し、左の牙は下出するという不可解な表現である。しかもこのC・Gともに後補ではなく本体と同時に制作された当初の面と思われる。最後にDが笑面であること、Aが如来面であることは経軌⁽⁹⁾にかなっている。

つまり、面の配置の混乱はともかくも、菩薩面が三面、笑面が一面、如来面が一面あるのはよいとして、牙のない忿怒面が一面、口を閉じた二牙上出面は二面あるが、これ以外に口を開いた二牙上出面が二面と、口を閉じるが二牙が上・下に出る奇妙な面が一面あるというわけである。ただし江戸時代と思われる後補面の追加の際に混乱の生じた可能性も考えられるので、ここから後補の面を除外してみると次のようになる。

菩薩相はBの一面のみで二面不足する。E・Jは閉口で二牙上出、よって牙上出相は一面足りない。D面一面が笑相であるのはよい。

問題は、閉口で二牙上出のC・K、閉口で二牙上下出のG面である。今これらの図像の典拠を求め得ないが、C・G・K三面の表情のみを見て想起するのは、不動・大威徳等の明王部の尊像ではあるまいか。

近世以降になると十一面観音の頭上面に、儀軌から説明することの困難な不可思議な表現が散在することがある。⁽¹⁰⁾それは個人や地域等の特別な信仰形態から生まれたいささか民俗的な事象かと推測するが、その背景には、『法華経』普門品に説かれる三十三身に象徴される、変化する観音というイメージがあるものと想像する。本像はこのような十一面観音の頭上面が経軌を超えて変化・展開する初期の様相を示すものと見るべきではないだろうか。⁽¹¹⁾

なおD面も大笑面と呼ぶには抵抗を感じる泣き笑いとても評すべき表情で、やはり特異であるが、これについても典拠を今知り得ない。

Jの牙上出面は、木心乾漆造であること、長い鉄芯で本面に差し込まれる仕様、また耳朶を銅線を芯として造る点から、乾漆造の盛行した奈良時代ないし平安時代初期の制作かと予測される。⁽¹²⁾

もう少し細かくJを観察すると、こめかみから頬にかけてのラインはやや削げ落ち、ために額は角ばった印象を与える。見ひらいた眼球は丸くふくらみ、目じりを長めに伸ばす。鼻頭は尖り、鼻翼は引き締まった感じにふくらむ。

このような見ひらきの大きい眼をもつ頭上面は奈良時代には他にあまり見あたらず、その造立年代について八世紀後半から九世紀初頭までの諸説⁽¹³⁾のある唐招提寺金堂千手観音立像のそれが眼のぱっちり⁽¹³⁾と見ひらいた強い調子の表情をもつほか、九世紀前半に位置づけ

られることの多い法華寺十一面観音立像でも頭上面が本面と同様の明快な表情を示している。一般に十一面観音・千手観音の頭上面は、菩薩相であれ忿怒相であれ、本面の表情の変奏ともいえるべき表情に形づくられるため、本像のJ面からその当初の本面の表情を想像することも全く不可能というのではない。といってJ面に酷似する作例を指摘することは困難ながら、強いてあげれば奈良時代末から平安時代初め頃の作と見られる神護寺木心乾漆薬師如来坐像の男性的ではっきりとした顔立ちが想起される。

J面の宝髻も表面の破損により形状は定かでないものの、全体の輪郭としては比較的丈の低い饅頭形の単髻と見える。奈良時代盛期の菩薩形ではもう少し丈高に表されることが多く、髻の高さと幅の比率という点では、いずれも木心乾漆造になる法隆寺弥勒菩薩坐像、能満寺虚空蔵菩薩坐像、薬師寺文殊菩薩坐像、シカゴ美術館菩薩坐像などが似ている。これらは奈良時代も後半に位置づけられる諸作例であろう。ただし当初の形状の詳細が不明である以上、この点にあまり拘泥するのは危険である。

上記のように、J面以外にも二面程度の木心乾漆造の面が存在した可能性のあることから、破損した奈良末く平安時代初期の像から頭上面を転用して制作されたと考えられ、本像は古像の再興像の性格を有するものではなかったかと推測される。

時代は降るが、長寛二年（一一六四）に後白河上皇御願によって建立された蓮華王院本堂（三十三間堂）の中尊千手観音像は、建長元年（一二四九）に火災に遭うが、『一代要記』には「中尊者、御首左手計取出之」と記録されている。現在の像が火災後に大仏師湛慶によって再興されたものであることはその台座銘によって確定できるが、

忿怒相の一面が古様かつ焦げ目のあるところから、長寛創建時のものの転用かと推測され、『二代要記』の「御首」はこの面を指すのかもしれないという伊東史朗氏の指摘は興味深い。本体が焼失ないし大破したとしても、残った頭上面の一面といえど、仏菩薩の頭部にはちがいないということだろう。

古像の再興像と見るためのもうひとつの根拠となるのが、本像の着衣の表現である。天衣の両肩から前方に垂下する部分を身体から遊離させ、両膝下中央部で一度折り返しを見せる。またその両端を両前膊にかけることをせず、右膝下やや右の部位で左右の端を絡める装飾的な処理が行われている。これらに加えて渦文が表されること等、各所に平安初期一木彫像の風が認められることは、西川杏太郎氏の指摘⁽¹⁵⁾のとおりである。

近似する表現を他に探すと、左右の両端を前膊にかけず右膝近くで絡めるものについては類例を見いだせなかったが、両脚中央での天衣の折り返ししないしねじれは、神護寺金堂の左脇侍日光菩薩立像や、読売新聞社（旧小泉策太郎氏）観音菩薩立像のそれに近い。裙裾が台座上面に接しないこと、かつ正面から見ると、両足首と裙裾両端部との間に上向きの切れ込みが入るかたちも、奈良時代から平安時代初期の諸像に普遍的に確認できるものである。本像の左胸部の条帛に表された渦文が、平安初期彫刻の表現上の顕著な特色であることもいうまでもない。

ただ本像が腰布を着ける点は時代を下げる要素であり、これについては再興時に採用された新形式であったとするしかない。

このように、本像の前身ともいえるべき像については、奈良後期から平安初期、とりわけ後者の要素が数多く見いだせる。中村康氏が

想定した九世紀末の像をモデルと考えるのは、若干時代を下げすぎていると思われる。

三

冒頭に紹介したように、本像が仏師善円の作風にきわめて近いとする井上一稔氏の指摘がある。⁽¹⁶⁾氏の説かれるように、若々しい面相や肉づけの優しい少年のイメージ、小鼻と鼻梁の境を明瞭に肉づけしない点、小さな口、腹前の裙の折り返し部の三角形の輪郭などに、⁽¹⁷⁾仏師善円（善慶）の個性が看取されることはうたがいないだろう。

このことに関連して、本像の玉眼の仕様に注意する必要がある。

玉眼裏側の当て木を、通例のように木釘等で留めず、竹製ないし木製の棒をつつかえ棒のようにはじめこむことによって固定する仕様は珍しいものだが、承久三年（一二三二）の奈良国立博物館十一面観音立像や、元仁二年（一二三五）ないし嘉祿二年（一二三六）のアジアンサエティー地蔵菩薩立像、延応二年（一二四〇）の薬師寺地蔵菩薩立像等の、銘記によつて善円の作と確定できる諸像に類似の技法が認められるからである。⁽¹⁸⁾このほかにも、仏師名を特定できないが作風・構造ともに善派の風の濃厚な滋賀・上品寺菩薩立像（阿弥陀三尊右脇侍）⁽¹⁹⁾においても同様の仕様が用いられる。

このような玉眼の仕様は、叡尊に帰依した仏教信者としての善円の心が、尊像の目の近くに釘を打つことをはばからせたのではないかと想像したくなるが、それはともかくも、善円の子である善春や、善派周辺の仏師と推測される快成の場合には、このような玉眼技法が確認されない⁽²⁰⁾ので、これは今のところ善円に限定された特殊な仕

様と考えることができよう。したがってこの点は元興寺像を善円の作と考える根拠のひとつとなりうる。

作家個人の癖の現れることの多い耳の形態を見ても、丸みのある耳輪のかたちや、半円をえがく耳孔の輪郭、そのカーブから角度を変えずにつながってゆく下脚、下脚と分かれわずかに上向きに角度を変えて伸びていく上脚のライン、また粒状の耳珠のふくらみ等、現在知られる善円（ないし善慶）の作品の耳の表現と著しい類似を示している。

また像内に納入された十一面観音小像にも、善円の作風を見ることが可能だろう。腰をひねった姿勢や両腕のかまへのやわらかなポーズ、頭・体各部のバランスに、奈良国立博物館十一面観音像や、これも善円風の濃い奈良・伝香寺地蔵菩薩立像（裸形像）に納入されていた十一面観音像との近似が認められる。

次に、本像の像底が裙裾裏との間に明確な段差を設けて凹面を作っている点にも注意しておきたい。善円初期の作品である奈良国立博物館像やアジアンサエティー像においては、像底に明確な段差はなく、なだらかに窪むのみだが、善円四十四歳の作である薬師寺像では、本像と同様の明確な段差が認められ、その制作期を考える手がかりとなるろう。

同時代の他の仏師の作との比較においては、井上氏の指摘したとおり善円の個人様式が顕著と見えるが、初期の善円作品である奈良国立博物館・アジアンサエティーの二像との間に作風の差が認められることも事実である。この二像の丸みのある頬の輪郭、身体から遊離する天衣垂下部の粘りを感じさせるしなやかな運動感、本像にない要素である。側面観においても、少年の風貌によく合致した



图21 同 左側面



图20 十一面觀音立像 奈良国立博物館



图23 同 左側面



图22 地藏菩薩立像 藥師寺

やわらかな抑揚が観察できる上記二像に対し、本像のそれはやや平板で硬直した感のあるものである。しかしその銘文解釈に若干の問題はあるものの、おそらくは善慶(善円)⁽²¹⁾の作と考えてよいとされる奈良・西興寺地藏菩薩立像の側面観を見ると、抑揚を抑え、削ぎ落としたようなその背中のラインは本像に通ずる。

本像の眼の輪郭がどこまで当初のそれを伝えるか若干の不安はあるが、切れ長の目尻が上向きに伸びて鋭いラインを形づくる点も、薬師寺像以降の傾向といえそうである。顔の正面のいささか平板なところは、善円を名のる時代の知りうるかぎり最後の作となる西大寺愛染明王像に近いのではなからうか。

このように考えるならば、本像の造像は薬師寺像の制作された延応二年(一二四〇)から西大寺愛染明王像造立の宝治元年(一二四七)、西大寺釈迦如来像(台座銘文によりすでに善慶への改名が行われていることがわかる)制作の建長元年(一二四九)にかけての頃、すなわち一二四〇年代を中心に想定してよいと考える。

頭上面の表現の意味するところなど、十分に解明しないままの舌足らずの内容となったが、X線透過撮影の成果に依拠しつつ、基礎的データを提示し、その表現上の特徴について述べた。ただし、制作時期については西川・中村・井上三氏の見解を、作者についても井上説を確認したにすぎないが、若干憶測をめぐらせるところがあった。先学のご叱正を請うものである。

【注】

- (1) 撮影に立ち会ったのは同志社大学井上一稔教授、奈良国立博物館稲本泰生・森村欣司の三氏および筆者である。
- (2) 岩波書店、昭和五十二年。
- (3) 日本古寺美術全集・第五卷『興福寺と元興寺』(集英社、昭和五十五年)図版解説。
- (4) 仏像集成5『日本の仏像(奈良I)』(学生社、平成六年)図版解説。細部の法量は次のとおり。
- (5) 像高(髻頂で)一七九・五 髻頂―顎 四二・二
面長 一八・〇 面幅 一六・五
面奥 二二・四 耳張 二一・九
胸奥(左)二四・九 胸奥(右)二四・五
腹奥 二七・七 臂張 四八・七
裾張 四三・三 足先開(外)二八・〇
- (6) 西川杏太郎氏は「菩薩面二面と、正面の化仏立像が、後補であるかはよく当初のものが残されている」とし、井上一稔氏は「一面を除く頭上面」を後補とする。この点、両氏の意見ともに筆者の見解と相異がある。注2・4前掲解説。
- (7) 両側の東ね目のうち右方は欠失し、左方のみわずかに残存。
- (8) 周知のように、十一面観音に関する中国訳経には、北周・耶舍崛多訳『仏説十一面観世音神呪経』、唐・阿地瞿多訳『十一面観世音神呪経』、同・玄奘訳『十二面神呪心経』、同・不空訳『十一面観自在菩薩心密言念誦儀軌経』の四経があり、頭上面の図像についての文言はいずれも大差ない。
- (9) 注2前掲解説において、西川杏太郎氏は「牙上出相一面と菩薩面一面の配置に混乱がある」とされるが、本文に記したように混乱はさらにある。
- (10) たとえば大阪・天龍寺の十一面観音立像(大阪市指定文化財)は平安時代(十一世紀か)の作だが、江戸時代の後補と見られる頭上面のうちに、不動等の明王部の頭部を表すものが数面混入している。
- (11) C・G・K面いずれも頭髮の表現は菩薩相であるので、いわば菩薩と明王との習合像的な表現が認められる。
- (12) 頭上面を鉄芯で本面に差し込む仕様の代表例に、奈良・聖林寺の木心乾漆十一面観音立像の頭上面があげられる。

本間紀男『天平彫刻の技法―古典塑像と乾漆像について―』（雄山閣出版、平成十年）参照。

耳朶の芯に銅線を用いるものとしては、大阪・藤井寺本尊脱活乾漆千手観音坐像の本面および頭上面や、京都・観音寺本尊木心乾漆菩薩坐像等があげられる。

「葛井寺千手観音坐像の基礎的データ」（大阪市立美術館『国宝 葛井寺千手観音』所収、平成七年）

副島弘道「京都府和束町観音寺の木心乾漆菩薩像について」（『鴨台史学』四、平成十六年）

このほか、奈良時代の乾漆像や塑像において指や天衣遊離部等の細かい部位の芯に銅線を用いる例が頻出するのはいうまでもない。

(13) 「千手観音菩薩立像（金堂）」（奈良六大寺大観 唐招提寺二）所収、岩波書店、昭和四十七年第一刷、執筆水野敬三郎）に要をえた諸説の紹介がある。

(14) 伊東史朗「院政期仏像彫刻史序説」（京都国立博物館『院政期の仏像―定朝から運慶へ―』所収、岩波書店、平成四年）

(15) 注2 西川前掲解説

(16) 注4 井上前掲解説

(17) 善円と善慶が同一人である可能性を初めて指摘したのは田邊三郎助氏であったが、薬師寺地藏菩薩像の銘文が知られるにおよび、この同一人説はほぼ定説と化したといつてよい。

田邊三郎助「鎌倉中期の奈良仏師―いわゆる善派を中心に―」（『日本古寺美術全集六 西大寺と奈良の古寺』所収、集英社、昭和五十八年）

同『田邊三郎助彫刻史論集』再収、中央公論美術出版、平成十三年）

(18) 田邊三郎助「附。ある仏師の年齢」（『歴博』二、昭和五十八年。同『田邊三郎助彫刻史論集』再収）

奈良国立博物館像については、山本勉「十一面観音像（奈良国立博物館）」（水野敬三郎他編『日本彫刻史基礎資料集成 鎌倉時代・造像銘記篇三所収、中央公論美術出版、平成十七年』を参照。また久野健「大仏師善円とその作品」（『美術研究』二四〇、昭和四十七年。同『日本仏像彫刻史の研究』再収、吉川弘文館、昭和五十九年）にも解体修理時の頭部内面の写真が掲載され、この仕様が確認できる。なお同像の玉眼当て木を押さえる棒は竹製で板状と見られる。当初は山本解説のようにX字状に交差させて留めていたようだが、現状はそのうち一本

を亡失している。筆者はかつてこの竹棒を後補と考えた（注19後掲拙稿）が、ここに撤回したい。

アジアソサエティー像については、山本勉「地藏菩薩立像（アジアソサエティー）」（水野敬三郎他編『日本彫刻史基礎資料集成 鎌倉時代・造像銘記篇四所収、中央公論美術出版、平成十八年』を、薬師寺像については、奥健夫「地藏菩薩像（薬師寺）」（水野敬三郎他編『日本彫刻史基礎資料集成 鎌倉時代・造像銘記篇五所収、中央公論美術出版、平成十九年』を参照した。

(19) なお三像とも竹製の棒だが、奈良国立博物館像と薬師寺像では板状であり、アジアソサエティー像では板状ではなく丸棒という違いはある。拙稿「滋賀・上品寺の菩薩立像（二軀）」（『MUSEUM』五五九、平成十一年）。

(20) 注19前掲拙稿において、善春作・元興寺聖徳太子立像の玉眼を同じ仕様として記述したが、同像の玉眼は、当て木を裏から縦に板をはめて押さえる点とはしかに善円の諸作に相通ずるものの、その板を木釘を打って留めている点は一連の善円作品とは異なっており、同列に扱うのは問題があるだろう。

(21) 「木造菩薩立像（西興寺）」（奈良県教育委員会文化財保存課『奈良県指定文化財 昭和六十三年度版（第30集）』所収、平成元年）

鈴木喜博「鎌倉中期の善派仏師の研究」（『鹿島美術財団年報』九、平成三年）

「付記」

写真は図19を除き全て森村欣司氏の撮影による。

（いわた しげき／当館学芸課美術室長）

奈良国立博物館研究紀要

鹿園雑集

第十号

平成二十年三月三十一日発行

編集発行 奈良国立博物館

〒六三〇・八二二三

奈良市登大路町五〇番地

印刷・製本

株式会社天理時報社
天理市稲葉町八〇番地

and painters such as Kōzen, Shinkai, Ken'zō, and perhaps most importantly Jinken, who was involved with Shōken's nephew Seigen in the creation of the so-called *Menashikyō*. This section also treats Shōken's long-ignored brother Sadanori, or Shōsai, who is shown to have been deeply involved with Shinkaku, and Shōken's nephew Jōgen, who is demonstrated to have worked with Kakuzen in the compilation of the massive *Kakuzenshō*.

A subsequent article will cover the second half of the original lecture. Part five begins with the *Menashikyō* and addresses the role of the Shinzei Ichimon in the creation of various *emaki*. Special emphasis is placed on related projects with a strong visual component, such as the composition of the ganmon for *Heike nōkyō* by Shinzei's first son, Toshinori, and of Chōken's involvement with the production of illustrations of the *Genji monogatari*, apparently for the poets of the Karin-en circle. The sixth section returns to the iconography of the Fugen and the Ten Rasetsunyo via an examination of iconographic overlap in various paintings, beginning with Jinken's portrait of Seiryō Gongen. The significance of the imagery and its connection with the *Heike monogatari* is traced through links between the Fugen imagery and tales of resurrection from the dead, the composition of waka, and acts of repentance.

ON THE STANDING JŪICHIMEN KANNON AT GANGŌ-JI TEMPLE

IWATA Shigeki

(Nara National Museum)

The standing, wooden Jūichimen Kannon (Sk. Ekādaśamukha) at Gangōji in Nara, which has been designated a Important Cultural Property, is a work that has long been entrusted to the Nara National Museum and often been put on display and made available to the public. Nonetheless, the statue's place in the history of sculpture is uncertain. However, since it displays a consciously archaic style of the early-Heian period, it is thought to be from the mid-Kamakura period. On the basis of x-ray photography conducted in recent years, we have learned about its structure and techniques and the existence of enshrined objects that had previously been unknown.

In terms of knowledge of structural elements and techniques, it has been learned that an unusual technique was used to keep the inlaid crystal eyes in place. Instead of using a wooden pin set against the backboard for the inlaid crystal eyes, a long, flat board (apparently of bamboo) that has been inserted like a prop to secure the eyes in this statue. This method is seen in works of the Buddhist sculptor Zen'en that are found in the Nara area and that are from the early and mid-Kamakura period, suggesting that he may have been the creator.

Three varieties of objects are found in the statue: they are principally composed of a small wooden Jūichimen Kannon and a group of twelve or thirteen scrolls. There is no way to identify the scrolls, but the small Jūichimen Kannon resembles the style of the early works of Zen'en, which is another factor that allows us to surmise the identity of the sculptor.

Some have previously attributed this work to Zen'en, but these factors enhance the probability that such an attribution is correct. Were this work to be placed in the context of the evolution of the style of Zen'en's works, it would be found among the works from the last years of his life.

Although some of the heads in the crown are later replacements, most of the heads are contemporaneous with the body of the statue. Among them are found some with inexplicable expressions not seen elsewhere. It is thought that these may reflect the influence of the images of the Radiant Wisdom Kings Fudō (Acala) and Daiitoku (Yamāntaka). Additionally, one head appears to be a dry-lacquer-with-wood-core type reused from an early-Heian statue. This fact suggests that the charac-

ter of this statue is of a classicist revival of an archaic form.

ON THE STANDING SHAKA NYORAI STATUE AT KINPUSEN-JI TEMPLE, INCLUDING A REPORT ON ITS CONSERVATION

KANDA Masaaki

(Nara Prefectural Board of Education)

This statue is from the Zaōdō (Zaō Hall) at Kinpusen-ji in Yoshino, a temple known as site of mountain ascetic practitioners, *shugenja*. Originally the main worship object of Seson-ji temple in the settlement of Komori, this statue was transferred to the Zaōdō when that temple was abolished in Meiji times. This larger than life-sized statue is a masterpiece of Kamakura-period sculpture, demonstrating the influence of the Song style, but the date of its creation and the identity of the sculptor are unknown. The statue was designated as an important cultural property by Nara prefecture in 2004 and underwent conservation over the next two years. In the course of the conservation, it was discovered that it contained an inscription indicating that it had been repaired in Ōei 32 (1425) and that the interior surface had been painted with ash from bones.

This statue resembles those of Shaka nyorai (the historical Buddha Śākyamuni) at the Ritsu sect temples of Kaikō-ji and Tōfuku-ji in Kyoto. Those statues are also strongly influenced by the Song style. There are, however, points of difference, including the fact that the color of the robe is not red, but yellow and the mudra, hand gesture, varies. Furthermore, when compared with the statue at Kaikō-ji, the style appears to have been domesticated, indicating that it is a later work. The Kaikō-ji statue is thought to have been one of a triad that included Anan (Sk. Ānanda) and Kashō (Sk. Mahākāśapaya). This statue was also part of a set that included Anan and Kashō, but they have been installed in the Kannondō. These attendant figures, nevertheless, vary slightly in style and composition from the Shaka nyorai and are instead closer to the Shōtoku Taishi from the same hall, which is thought to have been created by Buddhist sculptors of the Kei-ha in Bun'ei 11 (1274). Although undoubtedly one of a set of three, there must have been special circumstances that led a second Buddhist sculptor to create the attendant figures.

Song-era Shaka triads with Anan and Kashō as the attendant figures were chiefly adopted by priests from temples in Kyoto and Kamakura that combined the Zen and Ritsu traditions and were seldom seen in Nara. The primary reason behind this statue being found in Yoshino is the expansion of the sphere of influence of the Ritsu sect as is seen in the visit of Eison to the temple in Bun'ei 9 (1272), but the form of this statue differs from that of the many Seiryōji-type Shaka that Eison had created in the Nara region, and instead resembles the style of that at Kaikō-ji in Kyoto. The reasons for this stylistic discrepancy are unclear, but because the Shōtoku Taishi statue contains Buddhist scriptures that were copied near Kiyomizudera in Kyoto, some connection to the Ritsu sect in Kyoto may be discerned. Moreover, since Tendai rites were also conducted at Kinpusen-ji during this period, it seems probable that Tendai priests brought with them the special culture of the Ritsu sect in Kyoto, which combined the Ritsu and Zen traditions, to Kinpusen-ji.

The fact that ash from bones has been painted over the interior surface of the statue was discovered during the conservation process and the result of further investigation revealed that the remains were those of a small animal. The painting of the interior of a Buddhist statue with the ash of animal bones is inexplicable, but it is probably necessary to consider that behind this anomaly was the special environment of a sacred *shugendō* site where various cultural traditions were conflated.