

京都・観世寺木造観音菩薩立像について

近藤謙

はじめに

を提示することを目的としている。

一 観音菩薩立像の基礎的情報【図1・2・3】

観世寺は京都市西方の上桂に所在し、鎌倉時代に九条家出身の僧・慶政（文治五年【一一八九】～文永五年

【一二二六八】。九条道家の兄とされる⁽¹⁾）によって創建された法華山寺の後身とされる。今回報告する観音菩薩立

【法量】（単位：センチメートル）
像高一六五・〇

像【図1】は現在、観世寺本堂の脇壇に安置され、洛西観音霊場の二十七番札所本尊とされている。

髪際高一三八・〇 白毫高一三六・五 総高（台座含む）二二八・〇

本稿ではこの作例の基礎的な資料調査報告を行い、あわせてその作風・図像的特色を検討することで、作家の

面長一七・七 面幅一五・五 肩張（肩先まで）
三七・七

想定、ひいては鎌倉時代彫刻の優品であり新出作例として彫刻史上の位置づけを試み、今後の研究に資する情報

肩張（矧ぎ目まで）二五・九 肘張三一・五 腰張
三一・五



图 2



图 3



图 1

裾張四〇・一 足先開外二五・六 足先開内一一・八
面奥二一・六 腹奥二七・八 腰奥二七・二 裾奥
三五・九(足先より)

【形式】

髻【図4】は高く結び上げて先端をくくり、数条に分けている。左右に梳き分けられた髪は額の中心上方でわずかに切れ上がる。側頭部で髪は両耳の上部を覆う【図5】。両肩に覆肩衣をまとい、その下に左肩から右腰方へ釣鉤式の条帛をかける。これは腹部全体を覆う【図12】。右腕部は前膊部を肘から上方へ曲げ、掌を前方へ向けて第一指と第四指を捻じ、他の指は伸ばす【図7】。左腕部は前膊部を肘からやや前方へ下げ、手の甲を前へ向けて第三・第四指を捻じて第一指につける。他の指は伸ばす【図8】。この両腕の構えは、かつて茎の長い蓮華とおぼしき持物を、左右の腕で執っていたことを示唆している。右手に花卉が開き、左手側に茎の末端が伸びていたと想定されよう。

また現状で左右の肘から後補の天衣を垂下させる。下

半身には裳をつけ、その上に腰布を巻き、帯で締める。帯の下には裳の折り返し部が表れる。腰布と裳は体部前方、両脚の間で左を上にして打ち合わせる。腰布は右脚部に下に向いた太いU字形の衣文を同心円状に二段表し、両脚間にも一段表す。左脚部には同じくU字形の衣文を同心円状に三段に表す【図6】。

裳は左右の脚部にそれぞれU字形の衣文を同心円状に三段に表すが、左右対称ではなく、右足部のU字形衣文をわずかに上に配する。裳は膝下付近の側面でくぐられ、その裾は蓮台上面に接する。左足は足首まで裳裾がかかると、右足先は裾がまくれてわずかに足首を覗かせる【図9】。右足をわずかに前方へ出し、後補の蓮台上に立つ。この他、現状ではいずれも後補された金銅製の宝冠・胸飾・腕釧をつけ、右手にやはり後補の蓮華を執る。

【構造】

寄木造 玉眼 白毫は水晶(後補)を嵌入する。

用材は檜と考えられる。頭体幹部は一材より彫り出すか。頭部は三道下で体部より割り放つ。また頭部は耳の



图 5



图 4



图 7



图 6

後方で前後に割り放ち、各々内割りを行っていると考えられる。背面は首の後方で背板風に割り短いと考えらる。体部とは別材を寄せる両肩先は、肘の少し先までを一材とする。左右の腕部は前膊部半ばより先に別材を寄せ、さらに両手先も別材とする。裾の張り出し部は別材を寄せる。体幹部前面材は内割りを行う。髻は別材。左右の耳上方にかかる髪は別材を短ぎ付ける。髻と地髪部は毛筋を彫り出す。その他、髪と衣部各所に小材を寄せる。上唇は縁取りを彫り出す。

足ホゾは体部前面と一材か。両足先とも足ホゾより前方に二材を短ぎ足す。像底は削り上げ、底面は平滑に仕上げる。

耳孔と鼻孔は頭部内へ貫通している。耳朵は貫通する。

【保存状態】

表面は漆箔仕上（体部・衣部とも）とするが、面部および体部の前面は、現状、広範に漆下地があらわれ、さらに経年変化・煤その他によって古色を呈している。後頭部材と背面材は短ぎ目にゆるみが認められる【図5】。

現状、左眼の目じりと目頭にわずかな空隙が認められ、頭部内で若干玉眼がずれていると想定される。また鼻筋よりやや左側に髪際高から左目頭の下部に及ぶ、ならびに鼻筋半ばより右鼻先へとつづく二条のヒビが認められる。右下目蓋にもヒビが認められる【図10】。

三道下の首の割り放ち部に木屎漆を盛り上げて短ぎ目を目だたなくしているが、これは後補の処置と考えられる。

左手は全指とも当初の姿をとどめる。右手先は第四・第五指を後補するが、それ以外の第一から第三指までは当初部である。左右の耳朵は造像当初の姿を保っている。両肩より垂下する天衣・台座・光背・金銅製の宝冠と胸飾・両手首の腕釧はいずれも後補。持物の蓮華も近世の後補と認められる。

また、現状で墨書銘等は確認されていない。

【制作年代】

鎌倉時代（一三世紀）

【備考】



图 9



图 8



图 11



图 10

本作は現状で独尊として伝わるが、本来は脇尊として造像された可能性も排除できない。

二 作風の特徴

この菩薩像は面部【図2】の表現に顕著な特色が認められる。両頬部が豊かでわずかに前方へ膨らんでいることと合わせ、顎のやや張ったふくよか輪郭となっている。上目蓋の盛り上がりはあまり大きくない。鼻梁は短く、左右の鼻翼はやや大きい。このため正面観では鼻先がやや低平な印象を受ける。上唇は大きめで左右の端が心持ち吊り上がる。これに対し下唇は上唇より小さく、ほぼ水平にあらわされる。両目輪郭の描く強めのカーブと鼻梁の短さによって、顔立ちはやや強い様相を帯びている。面部の輪郭、両目の形状など、目鼻立ちの構成要素は仏師・快慶の作品に近いが、以下に述べるように、細部までバランスを整え、こまやかに仕上げることに留意している快慶作品と比較すると、作家の技量や個人的様式に起因すると考えられる表現の質的相違が認められる。

その特色が際立つ点は、両目と両脚部の衣文の処理である。目頭は左右対称の高さではなく、左がやや下にずれている。目尻は快慶作例より吊り上がり、殊に左目で顕著である。また両目の輪郭は、快慶作品よりも全体にやや強い角度で上向きカーブを描いている。この点は、両頬から顎にかけての盛り上がりとあわせ、本作の顔立ちに力強いとも言える印象を形作っている。

両脚部の間に垂下する裳と腰布の折り返し部は、丁寧にたたまれていることの多い快慶作例と比較して、左右に大きく乱れている。

また太いU字形の衣文が目立つことも、快慶作品ではあまり見られない要素となっている。

肩幅は広く、撫で肩とはなっていない。胸部は比較的厚めであり、これに対してウエストと腰は軽度にくびれる。両手の指先は後補部を除き、爪が長く伸びている。両腕はしっかりとした太さを保ち、体部の奥行は正面観に比例して適度に深く重みを備えている。

本作の作風面に認められるこれらの特色は、顔立ちの基本的要素に認められる快慶と近似する特徴を除くと、

むしろそれとは異なる性質を示しており、快慶の弟子・行快の作品が備えている様式に近い。

行快の事績と作風

行快は快慶一派を代表する弟子として師を補佐していたと推測されている仏師である。奈良・長谷寺の鎌倉期再興など快慶一派にとって重要な事績に参加したことが確認され、殊に快慶が造像に関与したことが知られる最後の作例である、嘉祿三年（一二二七）銘の納入文書を有する京都・極楽寺阿弥陀如来立像においては、「現在過去帳」の紙背に「**丸**阿弥陀仏／法橋行快造之」と記しており、この作品の最終的な仕上げを手掛けた可能性が強い。また銘に見える様に、この時点で行快の僧綱位は「法橋」であった。

快慶はこの作品の造像中に「法眼」位で死去したと考えられる。安貞元年（一二二七）以降の造立と考えられる京都・大報恩寺本尊釈迦如来坐像では、行快は「法眼」を称しており、師の没後に工房を継承した可能性が高い。なお、大報恩寺には本尊の脇侍として十大弟子像が存在

するが、これらの銘からは快慶・行快らの名が確認され、同寺の造像は快慶一派の仏師たちが師の在世中から担当し、師の没後はおそらく行快が中心となってこれを継続していたとも考えられている。現状では行快の知られる最後の事績は京都・蓮華王院における鎌倉再興造像への参加で、弘長三年（一二六三）以前までとなっている^③。

近年では大阪・金剛寺の不動明王坐像から「大仏師法眼行快」銘が検出され、一具の作と考えられる降三世明王坐像も彼が大仏師となって造像された可能性が想定される。また法然晩年の弟子である勢観房源智が、師の一周忌追善のため建暦二年（一二二二）に発願した浄土宗・阿弥陀如来立像（滋賀・玉桂寺旧藏【図13】）は、その作風の検討から作家を行快とする見解が存在する^④。

行快は、快慶の在世中には師の作風にならった形式的に整った様式を見せているが、眼が吊り上がること、左右の目頭・目じりなどの高さが異なってややバランスを欠くこと、鼻梁が短いこと、頬から顎にかけてふくよかな張を見せること、衣文の彫りがやや硬いことなど、細部においては彼個人の持ち味が表出しており、快慶とは

目指す様式の方向性が異なっていたことをうかがわせる。そして快慶没後の大報恩寺や滋賀・菅浦の阿弥陀寺（文暦二年【一二三五】）では、眼の吊り上がりがより顕著となり、頬が広くなり、ふくらみがさらに増す、地髪の左右が盛り上がる、肩幅が広がり体部の量感も増えるなど、快慶風を基本に踏まえながら、行快独自の作風が一層顕著に展開している。彼は快慶工房の継承者であり、鎌倉時代彫刻の二世代目を担った一人として、その実像が次第に明らかになりつつある仏師である。

ここで述べた行快の作風の何点かは本稿で取り上げている観世寺観音菩薩立像にも認められるもので、ここから本作は現状で作家名は確認できていないが、行快ないし彼に近い作家の作例である可能性が推測されよう。

快慶・行快作例に見られる特色

近年、水野敬三郎氏の研究を発展させる形で快慶ならびに行快作例の特徴を耳殻の形式から分析された寺島典人氏の業績を参考⁵⁾とすると、耳殻の上脚と下脚の開き方に行快作品としての特色が表れることになるが、既述

のように本作は耳の上部に別材の髪がかかっており【図5】、この部分を確認できなかったことを付記しておきたい（見えない部分であるため、もともと彫られていない可能性もある）。観察が可能な下脚以下、耳孔周辺の形状は快慶・行快作品のいずれにも近い形式を示しており、この点では本作が行快の手になることを示す傍証となりうるかと考えられる。

行快ないし長快・栄快ら快慶周辺仏師の作で、等身大の法量を有する菩薩像はほとんど確認されておらず、この意味で本作は無銘であるが行快の新出作例である可能性が指摘できると同時に、行快作例における宋風受容の在り方を示す貴重な作例と位置付けられよう。

また本作の作家が行快ないし彼に近い仏師であるとすれば、面部の頬から顎の張にかけてが膨らみがなだらかな点、両目の吊り上がりが後年の作品と比較するとゆるやかな事など、行快の個人的作風が未だ十分に表出していない点に留意すべきである。これらの特徴は、本作の作家が行快であるとしても、作風面で快慶の影響が未だ強い（制約とも言いうる）時期の作であることが読み取

れる。

行快作品に独自の作風が顕著となりはじめる時期は、快慶の没年と考えられる嘉祿三年（一二二七）を一つのターニングポイントと見なすことができよう。この傾向に注目すると、全体の作風が快慶に近似した大人しさを範疇におさまっている本作は、嘉祿三年（一二二七）をあまり隔たらない時期に位置付けることが可能かもしれない。殊に頬の盛り上がりはまださほど強くなく、眼の吊り方も目立つとはいえず、快慶没後、次第に顕在化していく、厳しいまでの表情は呈していない。本作から読み取れるこれらの事象を、今後、行快作例を検討していく上でのように評価するかが問われてくるだろう。

三 服制の特色

本作では服制にも顕著な特徴が認められる。形式の項目と一部重複するが、左肩より右腰部へかかる条帛が、一般的な長布を巻く形式ではなく、上部の釣鉤具によって垂下（紐部は表されない）する形式となっている【図

12】。また条帛の下部は右腰にかかるとともに、腹部前面を覆う。

この条帛の形式に関しては日本の各時代の菩薩像の服制として異例といえるべきで、本作の注目すべき特色となつているため詳細は後述する。

下半身の両脚前面を覆う腰布・裳と、裳の折り返し部は左右非対称となり、衣文構成を変化させている。立像は直立していない形式、すなわち片足の左右いずれかが動いている（揺動）ことを示すために、膝を曲げていることがある。この場合、左右の脚部の衣文は足の動きに応じることで対称とならず、曲げている方の足は膝下に幾重にも襷が重なり、それと反対に腿部には裳が密着するために襷が生じない、といった表現が選択されていることがある。本作の場合はこれほど大きく片足を動かす姿勢はとっておらず、むしろ直立に近い姿であるが、同心円状に表されたU字形の衣文を、左右の脚部で対称にあらわさないことで、控え目ながら揺動を暗示していると考えられる。同様の衣文の処理は、快慶による建仁元年（一二〇一）の兵庫・浄土寺阿弥陀如来立像の裳にも

認められる。

本作では太い衣文の存在にもよって、下半身を覆う裳が脚部の起伏を写實的に浮き立たせることがなく、これが造形上の一つの弱みとなっている。

行快の作例では、この点特に下半身において脚部の起伏を衣服が丁寧に写し取っていない作例が見られる。足の付け根、腿の膨らみに関してはこの傾向が顕著で、いささか平板に処理されていることがある（浄土宗像など）。

本作の下半身における肉身の存在感の希薄さと、行快作例の下半身における造形的な彫り癖には共通した感覚を認めることができ、本作が行快の作品であることを示唆する一つの手がかりとなるだろう。

四 圖像の検討―宋代仏画との関連―

前項で検討した服制の特色は、鎌倉時代に限定されることなく、より広く一般的な日本の菩薩像において異例な形式を示している。殊に条帛を釣鉤式として腹部が覆

われる点が非常に注目される要素である。このような服制の典拠としては、外的要因の介在が勘案されるべき可能性のひとつとなろう。この場合、鎌倉時代の彫刻作例に強い影響を与えている同時期の中国・宋代の仏画が一つの候補として想定される⁶⁾。

北宋・南宋の仏画においても、本作の特色である釣鉤式の条帛が広く認められるわけではない。この点で注目すべきは、室町時代に將軍所蔵の名画（君台觀左右帳記に記載）として知られていた、南宋時代の京都・清浄華院本阿弥陀三尊像中の觀音菩薩像【図14・15】である（以下、この觀音像のみを「清浄華院本」と略称する）。

清浄華院本は、両手で茎の長い一本の蓮華を執っている。この手の構えも本作の形姿と酷似しているが、殊に注目すべきはその条帛で、釣鉤式によって左肩から垂下し、腹部全体を覆う形式をとっている。

清浄華院本の脚部に関しては、裾において宋代仏画にしばしば見られる泡立つような襞の処理が見られるが、この点は本作と異なっている。しかしながら、清浄華院本の裾がややまくれて足首が一部のぞく部分は、本作の

右足先の衣文処理に近い。また宋代仏画の裾の形式に關しては、泡立つ以外に折り目をつけて垂下させる一般的な着装事例も認められ、これら複数の形式が併存していたことが指摘されている。⁷⁾

殊に南宋仏画では、足首が露わになる高さで裾が終わるものがあり、本作の足先周辺の裾処理と近似している。これらの点は、本作が清浄華院本に近い服制を備えた、南宋時代の図像を直接ないし間接的に参考としている可能性を示唆するものと言えよう。

彫刻作例において釣鉤式に条帛を着す菩薩像としては、「楊貴妃觀音」の名称で知られ、南宋からの請来像である京都・泉涌寺の觀音菩薩坐像にも認められる。従って本作の服制の典拠としては、一三世紀時点日本に請来されていた宋代の彫刻、ないしそれらを踏まえて制作された、宋風を示す日本の作例という可能性も視野に入れておくべきであろう。

ひるがえって快慶とその周辺作家たちの作例で宋風の特徴が認められる事例としては、重源がひらいた播磨別所の本尊として、宋画をもとに快慶が手掛けた兵庫・浄

土寺の阿弥陀三尊像、また五台山文殊の姿として造立された奈良・安倍文殊院文殊五尊像が知られている。いずれも快慶が大仏師となった作例であり、行快がこれらの造像に参加していた可能性は考えられる。しかしながら行快・長快らの作例では現在のところ、顕著な宋風を示す作例はほとんど見いだせない。また快慶作例の中でも顕著な宋風を示すものは、現存する中では少数に属している。この意味からも、行快が作家である可能性を想定でき、かつ形式面において宋代仏画の図像的影響が顕著な作例が見いだされたことの意義は大きい。

現状で確認されている行快作例（推定も含む）においては、快慶と同様かそれ以上に宗風受容の形跡は乏しく、そのような状況にあつて本作が造像された環境に關して、今後は検討の俎上に乗せていくべきであろう。

なお、本作に關しても宋風の影響を取り入れた多くの他の鎌倉彫刻作例と同様に、図像からの影響は服制などの形式面において顕著ではあるが、面立ちなど彫刻としての作風面ではほとんど影響が及んでいないかきわめて限定的というべきであり、行快と考えられる仏師の作風



图 13 阿弥陀如来立像 浄土宗



图 12



图 15 图 14 の部分



图 14 観音菩薩像 大本山清浄華院

が中核を形成していると考えられる。

おわりに

最後にこれまでの検討内容を整理し、今後の展望を提示して終わりとした。

観世寺観音菩薩立像は、その特色ある服制・長い爪などの特色から、南宋仏画を参考としたと推測される。殊に鈎釣式で腹部をおおう形式の条帛は本作のもっとも顕著な図像的特徴となっており、宋由来ながら日本の作例での受容例がほとんど認められない服制として注目される。

鑑を用いる吊り袈裟に関しては、宋の影響を受けて鎌倉時代に新たに流行しだした服制として知られ、興福寺北円堂の無著・世親像に代表されるように、鎌倉彫刻にも一部導入されている。この服制が採用された意義に関しては、熊田由美子氏⁸⁾が重源の周辺で受容例の多い服制であることを指摘され、さらに別の論考では無著・世親像の場合は、受容者となる興福寺の僧たちが、自分た

ちの祖師の姿として、同時代の自らが親近性を抱ける姿を求めたために採用された可能性を指摘されている。

本作は鑑式ではないが、熊田氏の指摘を踏まえれば、鎌倉彫刻の受容者でその服制の決定権を持ちうる立場の人々にとつて、菩薩などがあまりに同時代的・身近すぎる形姿をとることに対する抵抗感が根強く存在し、広範な定着を見なかつたのではないか、という可能性を提示できよう。

またこの作例は鎌倉時代前半の作であり、作風を検討した結果、作家銘が未確認ではあるが、快慶の有力な弟子であった行快の新出作例である可能性を指摘できると至った。

現状で行快作品ないしその可能性の高いものに等身大という法量の菩薩像はほとんど見出されておらず、かつ行快作品で宋代美術を図像的典拠に想定可能な作例も稀少といつてよい。これらの結果を踏まえ本作は、行快ならびに彼の師・快慶の一派の作風展開を検討する上で、注目すべき一例と位置付けることができよう。

また顕著な宋風受容の在り方は形式面にとどまり、作

風自体は他の行快作品とほとんど変化が認められないと
考えられる。この点から、参考とされた宋代美術は平面
的な図像（南宋仏画？）であり、かつその影響は限定的
であったと見るべきであろう。

本作に関する今後の展望としては、他の行快作例との
比較を通して、より綿密な制作時期の推定を進めるべき
であり、かつ顕著な宋風を示す作例を生み出した造像環
境に関しても、可能な限り検討を加えるべきであろう。

造像環境に関する可能性

造像環境に関しては以下に一つの可能性を指摘してお
きたい。本作の所在する観世寺は、はじめに述べたよう
に慶政によって創建された法華山寺の後身であると伝え
られる。また慶政は九条道家の兄とされている。道家は
承久の乱後、朝廷を主導したが、一方で新たに東福寺を
創建している。開山として招かれた円爾は、入宋し無準
を師として法を受けたことで知られる。この様な経緯に
よって東福寺には絵画・彫刻作品で宋からの請来品ない
しその強い影響を受けた優品が伝えられている。

ところで慶政は天台僧であったが、創建期の東福寺は
天台・真言・禪を並修しており、創建者・道家の兄であ
る彼が、ここで新来の宋代美術に接する機会を持った可
能性は否定できない。東福寺の創建は嘉禎元年
（一二三五）であり、観世寺像の作家として想定される
行快の活動期としては、快慶の影響から距離をおき、独
自な作風展開が顕著となったところである。

一方で本稿での検討を踏まえると観世寺観音菩薩立像
は東福寺創建よりも早い時期の造像となる可能性が示唆
されている。この齟齬をどの様に理解するかが、本作を
めぐる今後の一つの課題となるだろう。あくまで仮定な
がら行快作例として異例というべき顕著な宋風形式を示
す要因として、次の様な状況も勘案されるべきかもしれ
ない。

すなわち本作が法華山寺創建期に近いころにその安置
仏として造像され、創建期東福寺にて宋代美術の触発を
受けた慶政が願主となり、このため、その像容に南宋仏
画を範とした新形式の受容が求められたという造像環境
も、一つの可能性として想定しうるかもしれない。

【補注】

- (1) 猪熊本『比良山古人靈託』の記述による。慶政に關しては新日本古典文学大系四〇『宝物集・閑居友・比良山古人靈託』(岩波書店 一九九三年) 解題による。
- (2) 三宅久雄「仏師行快の事蹟」(『美術研究』三三六 一九八六年) 拙稿「城陽市極楽寺阿弥陀如来立像について―仏師行快と快慶晩年の事蹟―」(『密教図像』一二二 二〇〇三年)
- (3) 伊東史朗「日本の美術五三五 京都の鎌倉時代彫刻」(ぎょうせい 二〇一〇年)
- (4) 前掲(2) 三宅氏論考参照
- (5) 寺島典人「仏像の耳と仏師」(『日本美術全集七 運慶・快慶と中世寺院』(小学館 二〇一四年) 同「耳の造形に見る仏師快慶・行快工房・耳の近似と相違が語るもの」(『鹿島美術財団年報』三三一 二〇一四年) 水野敬三郎「快慶作品の検討」(『日本彫刻史研究』中央公論美術出版 一九九六年)
- (6) 藤田穰「仏像と本様」『講座日本美術史二』(東大出版会 二〇〇五年)
- (7) 前掲(6) 藤田氏論考参照
- (8) 熊田由美子「東大寺南大門仁王像の図像と造形―運慶と宋仏画」(『南都仏教』五五 一九八六年) 「興福寺北円堂再興造像論」(『南都仏教』八五 二〇〇五年)

【図版出展】

図1から12までは筆者撮影の写真を使用した。図13は宗教学人浄土宗より、ならびに図14・15は大本山清浄華院より図版をご提供いただいた。

拙稿をなすにあたり、資料調査をご依頼いただきました京都西山短期大学学長・中西随功先生(観世寺御住職)、調査を御仲介いただきました田中夕子氏(法蔵館)、資料調査に御協力いただきました松田道観氏(大本山清浄華院史料編纂室)、あわせて参考図版の使用を御許可いただきました宗教学人浄土宗宗務庁、大本山清浄華院に末尾ながらこの場をお借りして感謝申し上げます。誠にありがとうございました。(百萬遍知恩寺嘱託研究員)