

# 福井・大飯町 清雲寺 木造毘沙門天三尊像

## 作風に関する序論的考察

洞口 寛

### はじめに

福井県の南西部、大飯郡大飯町の大島半島は、往時、船に頼るより他は交通の便に恵まれぬ地であったが、十二世紀初頭に遡る円珍様不動の本格的遺例である常禅寺・不動明王坐像や定朝様の典型作とされる長楽寺・阿弥陀如来坐像など、中央的作風を具える優品が不思議なほど多く遺されている。

大島半島の中程、通称浦底地区の山裾に所在する臨済宗相国寺派・清雲寺に伝存する木造毘沙門天三尊像もその一つである。(図1) 毘沙門天・吉祥天・善膩師童子の三軀からなるこの像は鎌倉期天部形像を代表する佳品として早くより全国に知られ、国指定重要文化財となっている。現在、平成元年(一九八九)に新造なつた境内の収蔵庫に安置されている。

この三軀の像の作風面に潜む様々な問題を取り上げる解説・論考はこれまでも度々出されてきたが、この度間近に拝観する機会を得、改めてかかる問題を具体的に検証する必要があるように思われた。小稿では、この清雲寺毘沙門天三尊像の総合的理解のために、主にその作風に関する若干の検討を試み、そこから派生する新たな問題を提示することとした。

### 一、清雲寺毘沙門天三尊像の概要

まず、清雲寺毘沙門天三尊像の概要について触れておく。像高は中尊毘沙門

天が一〇〇・九cm、吉祥天が五七・九cm、善膩師童子が四六・七cmと概して小振りである。形状について、中尊毘沙門天は(図2(5))髻を結び、上下に各々一段突出部を造る元結紐を表し、髻正面に三弁宝珠型飾りを取り付ける。天冠台(紐二条の上に列弁文、銅製鍍金菊花型の飾り打ち付け)を戴き、銅製鍍金の宝冠を被る。地髪は、髻付根から天冠台内側にかけては毛筋彫り、天冠台外側から髪際にかけては髪束をマバラ彫りで表し、その上に毛筋を刻む。鬢髪を左右各々外側に翻らす。眉根を寄せて瞋目し、鼻根を表す。小鼻を怒らせ口を引き結ぶ。耳朵は不貫、三道を彫出する。

大袖、鱗袖、裙、袴を着け、これらの上の下甲、肩喰付き肩甲、襟甲、胸甲、腰甲、帯喰付き前楯、下前楯をそれぞれ装着。甲締め、腹帯、腰帯で締める。天衣は丹田をわたつて腰帯に絡み、両腰脇から左右に垂下して端は脛辺に至る。籠手、脛当を当て杵を履く。大袖は袂をそれぞれ絞り、右大袖は右方に、左大袖は後方に翻らす。裙裾は風を孕んで大きく膨らむ。正面を向き、右手五指を開いて腰に当て、左手は屈臂して振り上げ三叉戟を執る。腰を右に捻りつつ左脚をやや外に踏み出して遊ばせ右脚を軸足にして立つ。左右の杵下に各々邪鬼を踏まえる。

邪鬼二頭はそれぞれ正面を向き、目を剥いて蹲る。共に裸形、禪を締める。左方(向かって右)は閉口し牙を下出させ、左手を前方の地に付け突っ張り、右手は屈臂して奥に引き、右脚は伸ばしてその膝頭に顎を乗せる。右方(向かって左)は開口して上歯を見せ、両手を右斜め前方に伸ばして地に突っ張り、左脚を前に伸ばして右脚を折り曲げる。両者共に手の指は三本、足の指は二本と



図1 清雲寺 毘沙門天三尊



图3 清雲寺 毘沙門天 上半身



图2 清雲寺 毘沙門天 正面

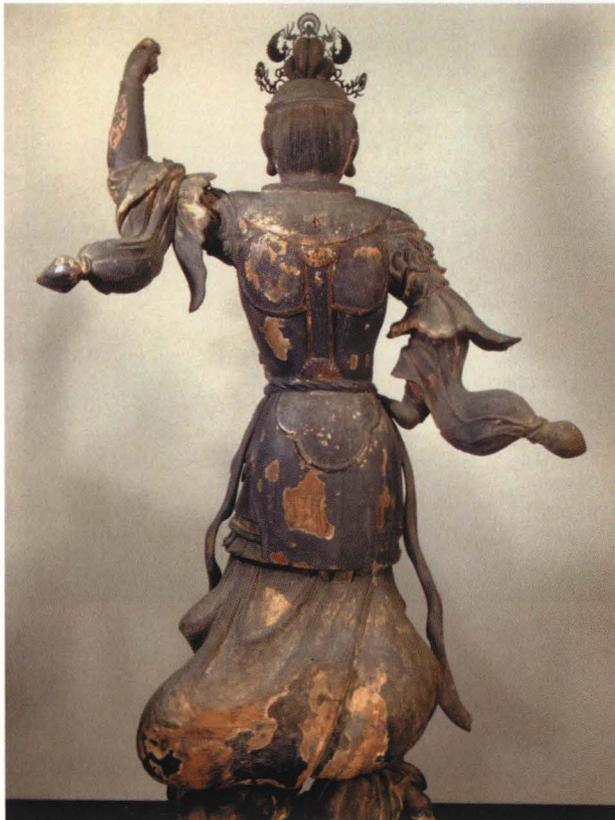


图5 清雲寺 毘沙門天 背面



图4 清雲寺 毘沙門天 右側面



图7 清雲寺 吉祥天 上半身



图6 清雲寺 吉祥天 正面



图9 清雲寺 吉祥天 背面

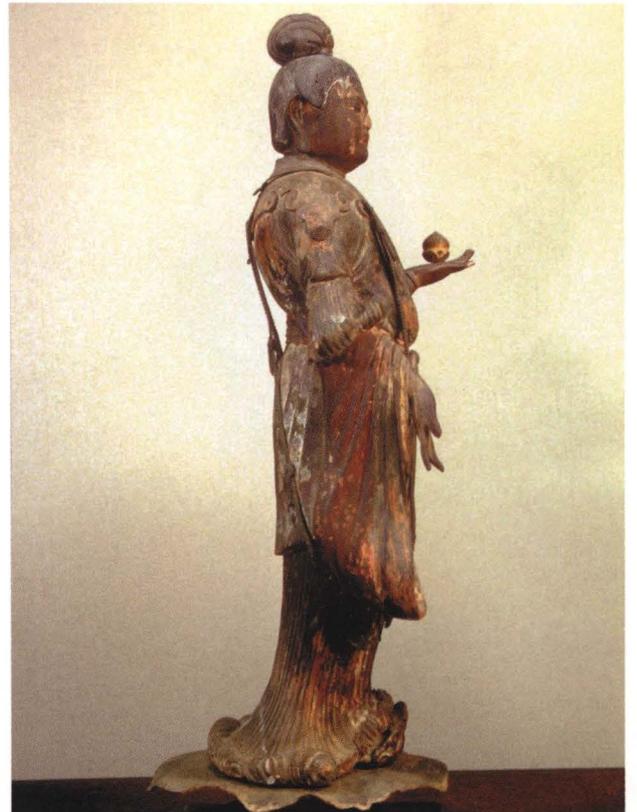


图8 清雲寺 吉祥天 右側面



图11 清雲寺 善膩師童子 上半身



图10 清雲寺 善膩師童子 正面



图13 清雲寺 善膩師童子 背面

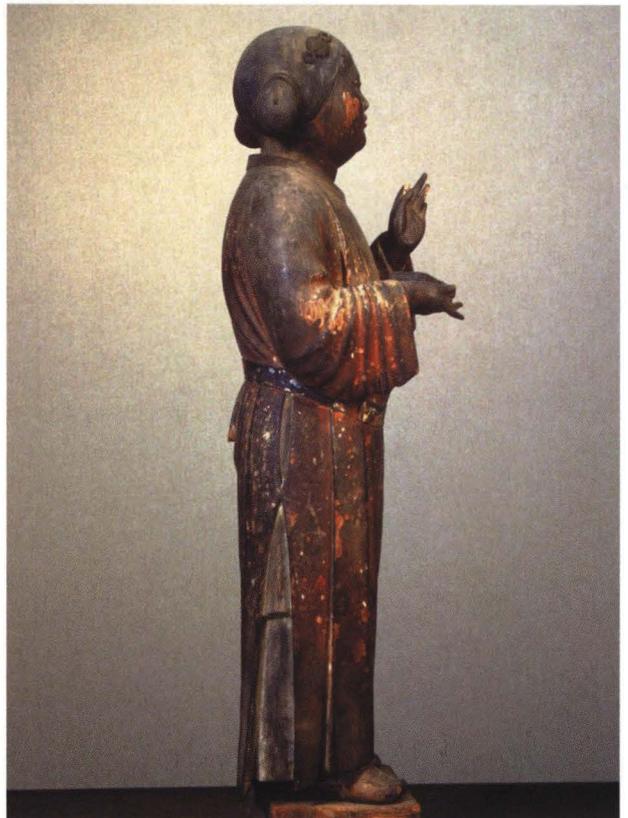


图12 清雲寺 善膩師童子 右側面

する。

吉祥天は(図6・9)中尊毘沙門天の左方(向かつて右)に立つ。両顛額付近から髪をたくし上げ銀杏型に髻を結び、元結紐の上に半円の菊花型を表し、さらにその上に柏葉型の飾りをあしらひ、それが髻正面中央部に被さる。地髪は平彫りとするが髪の流れに沿って僅かにノミ痕が残る。耳朵は不貫、三道を彫り出す。

両肩から襟元にかけて雲型の背子を施す襦袢衣を左衽に着し、蔽膝、裾を丸く翻らす裙を着けて腰帯を締め、端を膝下まで長く垂らす。杵を履く。両肘に上膊に向かつて丸く巻き込む鱗袖を表し、大きく開いた長袂衣の袖口から內衣の袖を覗かせる。両胸から銅製の瓔珞を垂らし、両膝外側をわたって背面の背子中央で留める。顔はやや右方を向き、右手僅かに屈臂して与願印をなし、左手屈臂して左方に挙げ、掌を仰がせて第三、四指を軽く曲げつつ宝珠を執る。腰を右に捻り、左膝を寛げ左脚をやや前に踏み出して荷葉座上に立つ。

同じく中尊毘沙門天の右方(向かつて左)に侍立する善膩師童子は(図10・13)髻を結び、左右側頭に銅製鍍金菊花型の髪飾りを取り付ける。顎付根に小さく耳朵を表す。三道は彫出しない。盤領の袍、半臂を着け、腰に石帯を締め杵を履く。顔は左斜め上方へやや仰ぎ、右手屈臂して胸前にて掌を仰がせ、第三、四指を軽く曲げて経篋を載せ、左手屈臂して左肩前に挙げ、手先は掌を内に向け第三、四指を僅かに曲げ他指を伸ばして立てる。現状、不規則な方形の台座に体部を正面に向けて立つ。

次に、品質と構造について簡単に述べる。

三軀とも邪鬼を含んで材は檜と見られる。中尊毘沙門天の宝冠、吉祥天の瓔珞等は銅製である。各々彩色、截金が施され、玉眼を嵌入する。

中尊毘沙門天は、頭体幹部は豎一材で造り、後頭部・背面・裙裾に各一材を矧ぐ。両腕は肩・肘・手首で矧ぎ、両膝より下は別材で造り体部に挿し込む。髻・帯喰・両大袖・天衣遊離部・杵先等別材を矧ぎ付ける。

中尊の踏まえる邪鬼は、左右各々主要部を横木一材で造り、面部を矧ぎ付ける。左方(向かつて右)は左肩先・左脛半ばより先・右脚を矧ぎ付け、右方(向かつて左)は両肩先・右脚・左腰から脚にかけて矧ぎ付ける。

吉祥天は、頭体幹部に豎一材を用い、耳前を通る線で前後に割り矧ぐ。頸部は襟に沿って割首とする。背面の裙裾・両肩・両手首で矧ぎ、髻・腰帯・両杵先は別材を矧ぎ付ける。

善膩師童子は、頭体幹部を豎一材で造り、耳前の線で前後に割り矧ぎ、襟際にて割首とし、面部を割り矧ぐ。両肩・両手首・両杵先を矧ぎ寄せる。

これらの表面には当初の彩色・截金がよく残っており、鮮やかな地色に雷文繋ぎや七宝繋ぎなどの地文を施し、その上に精緻な団花文を散らすというように、変化に富んだ、極めて入念な技巧が見られる。

保存状態であるが、三軀ともほぼ良好な状態を保っているが修理も少なからずなされているようなので、以下に略述する。

中尊毘沙門天：欠失部 胸甲左右の貼り付け材、胸甲豎締紐上の鎖の一部、胸甲横締石帯の石片の一部、邪鬼の玉眼、邪鬼手指・足指の一部。

後補部 鱗袖・大袖先の一部、右手首、天衣垂下部、各所飾り金具の一部、台座。

吉祥天：欠失部 冠、鼻先端、襦袢衣袖の褶の一部(右後方)、裙裾の褶の一部(正面)、瓔珞の一部。

後補部 両手首、持物、襦袢衣袖の褶の一部(右後方)、瓔珞(左側の全て、右側は正面上部)、荷葉座より下の台座。

善膩師童子：後補部 左右髻、頭部の髪飾り、両手首、持物、台座の全て。清雲寺三尊像の伝来について、現在の清雲寺に信頼出来る有効な記録は遺されておらず、過去帳等の記述により永長元年(一〇九六)の創建を伝える。また同寺の所蔵する天和元年(一六八三)の毘沙門堂の再興について記した棟札によれば後鳥羽院期の安阿弥(快慶)の作を伝えるという。

延宝三年(一六七五)頃の『若州管内社寺由緒記』によれば同寺の創建を大永元年(一五二一)とし、毘沙門堂に関しては「開基知らず 仏は雲慶の御作と申伝候」と記される。これよりやや遡る寛文七年(一六六六)の『若州管内社寺什物記』には同寺に関する記載は見当たらないものの、西村(現在の浦底地区を含む)に運慶の作となる不動明王と毘沙門天の木像があることが記され

る。

これらの伝承を直ちに信じるわけにはいかないが、清雲寺の三尊像は江戸時代前期以前はこの地に存在した可能性があり、運慶または快慶の作として伝えられてきたようである。ただ、やはり造立の経緯を明らかにするだけの信憑性には欠ける。

## 二、清雲寺毘沙門天三尊像の作風

清雲寺三尊像は中尊でも等身には及ばず、善膩師童子に至っては五〇cmにも満たない小像であるが、どこまでも写実性を追究したプロポーションとモデリング、所謂宋代美術の強い影響下にあると思われる賑やかな服制、執拗に技巧を凝らした装飾味豊かな細部処理などから、鎌倉時代前期、十三世紀半ば頃の正統的仏師の手による佳品として早くから知られる。

しかし、倉田文作氏の、清雲寺三尊像に関する解説によれば、善膩師童子と吉祥天は、一は簡約、他は装飾的と趣を異にしながら、モデリングの捉え方はほぼ似て、同じ巧技の作者の手になることが知られるが、この二者と中尊を比べるとかなりの造形意識の違いが認められる、という。従来、清雲寺三尊像は造像以来中尊、脇侍とも一具のものと考えられてきたが、清雲寺三尊像の作風、表現に潜在する問題を考える上で、注意を喚起する重要な指摘と思われる、この点が妥当であるか否か、まず確認せねばなるまい。

三尊はそれぞれ、中尊毘沙門天は甲冑に身を固めた神将形、吉祥天は唐風の華やかな服制と煌びやかな璽路が目を惹く貴女形、善膩師童子は簡素な袍を着けた俗体の童子形というように、像主の属性や年齢差などによって受ける印象の違いが著しい。しかしながら、像そのもののプロポーションを俯瞰した時、両脇侍と中尊の間には明らかな違いが表れていることに気付く。(図2〜13)

まず、中尊の場合、細さの際立つ腕や脚、強く引き締められ括れた腰部など、極めてスマートな体躯に造られる。胸部から腹部にかけてのボリュームも抑えられ、像全体に颯爽とした雰囲気漂う。こうした中尊の体躯表現を念頭に置



図15 雪溪寺 毘沙門天三尊



図14 鞍馬寺 毘沙門天三尊

きながら、吉祥天・善膩師童子の両脇侍に目を転じると、中尊のそれよりも豊かな量感を感じさせる。両者とも上半身は量塊感に溢れ堂々とした様子で、ことに腹回りから腰にかけては念入りに肉付けがなされ、それが上半身をしっかりと支えて、すらりと伸びやかな体勢ながらも像にどっしりとした安定感を与えている。

しかし、前にも述べたように中尊は着甲の神将形像であり、堅牢な甲冑がその身を被い、甲締めや腹帯、腰帯などで身体の各所を引き締めており、それに比して両脇侍の装いは全く趣向が異なる。つまり、吉祥天の唐風の衣装にしる善膩師童子の袍にしる着こなしは非常にゆつたりとしたものであり、両脇侍の体軀にふくよかな感覚を覚えるのは、中尊ほど緊張感に支配されない、余裕のある服制に起因する可能性を無視出来ないのである。

現存する他の毘沙門天三尊像の場合は果たしてどうであろうか。この種に属する代表的遺例の中から、吉祥天の像内納入品により大治二年(一一二七)の造立が推定される京都・鞍馬寺の毘沙門天三尊像(図14)、毘沙門天の左足柄銘により建暦三年(一一二三)以降、湛慶によって制作されたことが判明し、また『土佐国編年記事略』によって嘉禄元年(一一二五)頃に造像を想定出来る高知・雪溪寺の毘沙門天三尊像(図15)を例に挙げて確かめてみる。

鞍馬寺三尊像は、特に中尊の太造りで、はちきれんばかりの豊満さが、例えば康治元年(一一四二)の造立とされる滋賀・金體寺持国天像、増長天像や仁平四年(一一五四)作の京都・峰定寺毘沙門天像など、十二世紀前半から半ば頃の作例に軌を一にする量感表現と見做されるが、両脇侍にもこうした雰囲気はほぼ共通していることに注目したい。やはり服制によって緊張と余裕という性質の違いは表れるが、胸部と、腰から大腿部にかけて幅の広い正面観、厚みのある側面観が似通い、三尊それぞれの体軀に統一性が感じられる。

湛慶作の雪溪寺三尊像を見よう。中尊の形姿や表現上の特色は文治二年(一一八六)師であり父である運慶により制作された静岡・願成就院の毘沙門天像に做ったものと考えられているが、裙裾を願成就院像とは逆の方向に靡かせ運動感を一方へ片寄せせず、加えて体勢や彫り口は適度に抑えられて落ち着いた安定感の獲得に成功するなど、随所に湛慶独自の工夫が凝らされている。

両脇侍の体軀も中尊同様穏健な感覚の造作であり、ボリュームも極めて控えめである。一見、三尊はそれぞれ武人の逞しき、貴女の優雅さ、童子の愛らしきという性質の違いを造り分けているが、すっきりとした量感表現や誇張を抑えた造形感覚とともに頭部をやや小さめにして下半身を長大にするバランス配分なども三尊に相通じているように思われるが如何であろうか。

以上二例の毘沙門天三尊像が示すように、三尊それぞれ属性や年齢差、服制などに像主による違いがあり、その違いを意識して造り分けたとしても、像の基本的なプロポーションは制作の上で常に念頭に置かれるはずであり、その点においては中尊と脇侍の間に著しい差異が生じるように思われぬ。やはり清雲寺三尊像の中尊と両脇侍の体軀に感じられる径庭的差異の背景には像主の性質や服制の様子といった因子を考えるよりも、中尊と両脇侍の造形意識そのものの異なりを見てとるべきではなからうか。

両者の造形面における趣向の違いは像の各部位の表現からも窺える。中尊の面部において、眉根を寄せて目を瞞らせ、両鼻翼を膨らませて口を引き結ぶという忿怒の表情は鼻先の一点に力が集中し、顔全体の筋肉がそこへ向かって引き締まり、いかにも武将神らしい精悍な様相を呈する(図3)。対照的に、吉祥天は細く見開かれた眼、軽く結ばれた口元に優しさが漂う、女天らしい柔和な表情を浮かべ(図7)、ふくよかな相好につぶらな両眼をわずかに上方に向ける善膩師童子は限りなくあどけない(図11)。こうした表情の造り分けは当然ながら像主の性質を反映したものであるが、そのモデリングに着目すると、吉祥天・善膩師童子の両脇侍は頬骨、顎の付根、下顎、顎といった骨格の配置を的確に把握した、柔軟かつ張りのある極めて自然な肉取りを行い、ことに唇から顎にかけての技巧は両者に相通じる。しかし一方で中尊は、正文(文永年間(一一五九〜一二七五))にかかる康円の一連の作品、例えば正文元年(一二五九)の奈良・白毫寺太山王像や文永二年(一二七五)の京都・神護寺愛染明王像(図16)などにも連なるであろう誇張的表現を見せ、筋肉の細かな動きに気を遣うあまり、モデリングに両脇侍ほどの活き活きとした張りがなく、面部正面から耳付根へと回り込む頬の面構成も、両脇侍のそれに比べればやはり平板さは否めない。



図16 神護寺 愛染明王 面相部

衣の表現につい

てはどうであろうか

(図2〜13)。天尊の

大袖は風を受けて軽

やかな翻りを見せ、

裾裾は下方から吹き

上がる風を孕んで大

きく膨らむ。こうし

たやや誇張的な表現

は吉祥天の、鱗袖や

裾裾を丸め込ませる

ようにして翻らすさまにも見られるが、衣文の彫技において、天尊の大袖、あるいは丹田から大腿部上半にかかる天衣と吉祥天の長袂衣を比べると、前者が衣文をざっくりと深く彫り込み、恰も衣からつまみ出すかのように鎬を鋭く尖らせる傾向にあるのに対し、後者の場合はどちらかという膨り込みは浅く鎬も丸く鈍らせるようである。善膩師童子が着用する袍の袖などにもほぼ同様のことがいえよう。

さらに、吉祥天の内衣や長袂衣の袖口は滑らかに成形され、それが衣の質感の柔軟性を主張している。転じて天尊の裾を見ると、その縁は極めて薄く、大胆に波打たせて軽快さを強調するが、表面の造形はそれにそぐわぬほどの生硬さを見せる。善膩師童子にも質感そのものにはやや硬さが見えるが、脚部正面の、両脚の形状に沿って衣が波を打ち、その表面にやや浅い衣襷を内側に向かつてわずかにカーブさせながら足元へ走らせるといった処理の仕方からは衣の持つ性質や特徴を正確に表現しようとする緻密な計算が読み取れ、その面構成も衣の下の脚部の骨格構造を充分に意識したものと見做される。

これまでの検討から、清雲寺三尊像の中尊と両脇侍の間には、造形面に根本的な相違があるものと考えられた。工房制作により複数の仏師が携わった可能性も考えられようが、一人の大仏師の指導下に行われる工房制作においては、一般にはその大仏師の影響が造形の隅々にまで及ぶことを思うと、中尊の

体軀は両脇侍のそれから見て甚だしく瘦身であること、また体軀のバランスも、中尊は動勢激しい上半身に比して下半身をやや矮小に造るようであるのに対し、両脇侍にはそういった傾向が見られないなど、極端なまでのプロポーションの差異には単に仏師の技量差のみならず、造立時期の隔たりまでも感じさせる。

### 三、制作者に関する可能性

清雲寺三尊像は慶派正系の仏師により、十三世紀半ば頃に造立されたことが既に想定されており、予てより大方の認めるところとなっている<sup>11</sup>。しかし、既に述べたように中尊と両脇侍の造形表現に、具体的に志向性の違いが指摘される現段階において、この点については詳細に再考する必要がある。

清雲寺三尊像は、迫真に満ちたる生彩に富む表情と、筋骨の写實的把握による躍動感あふれる体勢などに卓抜した造形力が見出され、制作者の系統として中央の正統仏師、就中慶派周辺の仏師を当てはめることに何ら躊躇はない。しかし中尊と、吉祥天・善膩師童子の両脇侍に見える技量差は清雲寺三尊像の制作背景に特殊な事情があることを示しているとも考えられる。

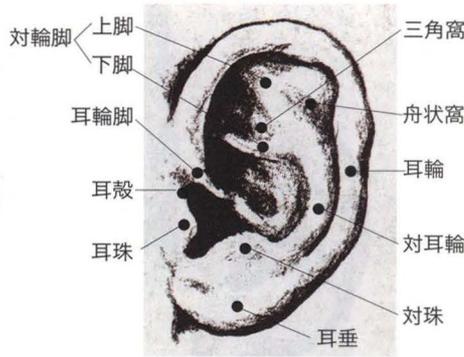
ここで、清雲寺三尊像の造形上の特徴が、慶派の造形の系譜にどのように位置付けられるのか、検討を試みたい。

制作者による膨り癖や処理技巧など、その特徴が比較的現れやすい部位として面部や着衣などが挙げられようが、ここでさらに加えて注目したいのは耳の形状である。耳という小さな部位の中にはかなり複雑な凹凸と曲線が集約されていることから同一仏師の作例間では特定の癖がよく見られ、言うなれば仏師の个性的特徴の縮図であり、既にいくつかの研究において制作者の比定に援用されている<sup>12</sup>。

ただ耳のような像本体から突出してしかも小さく厚さも薄い部位は多分に損傷を受けやすく、後補部となつていている場合が多々あり注意を要するが、清雲寺三尊像のそれは造像当初のものであることが既に確認されている<sup>13</sup>。また、この内善膩師童子の耳は髪に被われ、辛うじて耳朶のみ覗かせるが全体としては形

をなさず、ここでの検討では除外される。

まず、中尊毘沙門天と吉祥天の、両者の耳の形状を比較する必要がある(図17、18)。中尊のそれは肥瘦の抑揚を適度につける耳輪や抉るように深く刻まれる舟状窩など、実際の人間の耳の様に似通う要素を備えている。細部に目を凝らすと、対耳輪に向かって巻き込んでいく耳輪の先端が最後まで明瞭で巻き込みも強いのに対し、上下に分岐する対耳輪の先端、つまり上脚と下脚の巻き込みは比較的緩く、耳輪の上部へと直線的に伸びているのが確認できる。対耳輪が対珠の上部付近から急激に深いカーブを描き、その先がそのまま真っ直ぐに伸び切っているのである。加えて上脚と下脚の分岐が曖昧で、対珠もわずかに隆起させるに止まるのも、この対耳輪の特筆すべき特徴である。さらに対耳輪と耳珠によって囲まれる耳孔の周りの窪みは幅広く深く処理される。



耳各部の名称【『美術解剖図ノート』、視覚デザイン研究所(1990)より。名称の指示は筆者。】

一方、吉祥天の耳はそれとは一線を画している。耳介の大きさが中尊と比べ小振りであり、耳朶も長く垂れ下がるのは像主による造り分けとも考えられるが、耳輪は均一な太さでがっしりと造られ、逆に対耳輪は細く弧も小さくまとめられる。舟状窩や耳孔の周りの窪みも浅く、感覚としてはやや硬い傾向にあるが形の上ではきれいにまとまり、中尊に比べて全体的に形式的整齐への志向が強く感じられる。また耳孔の周りの窪みの下端、

耳珠と対珠が向かい合う部分の窪みの形が縦に細長いのも際立った特徴として挙げられる。

耳という部位に制作者の個性が反映されやすいとすれば、耳の特徴に明らか隔たりが見られる中尊毘沙門天と吉祥天は、単なる技量差のみに止まらず両者それぞれ全く別の仏師(工房)によって制作された可能性がいよいよ濃厚となった訳であるが、それでは両者の耳の特徴は、各々いかなる仏師の個性に近づくものなのであろうか。

一連の慶派仏師の内、清雲寺三尊像が制作された時期として従来考えられてきた十三世紀半ば頃に活躍時期が前後する作家として湛慶・康弁・康勝・肥後定慶・行快・栄快らが挙げられる。

運慶の長男である湛慶は、建久年中に東寺講堂諸仏の修理に参加して以来、建長八年(一二五六)の東大寺講堂本尊の造立途中で亡くなるまで活躍期はほぼ六十年にわたる<sup>14</sup>。彼の作風には、例えば雪溪寺の毘沙門天三尊像に窺われるように、運慶の力動感あふれる様式を受け継ぎながらも、体躯をスマートにして全体に落ち着きを与える穏和な写実性が感じられ、京都・高山寺の白光神・善妙神立像により気品あふれる形で表れており、雪溪寺毘沙門天三尊像の内の善膩師童子像や高山寺の仔犬・神鹿などの愛らしい表現はこの延長線上にあると言える。後に、建長六年(一二五四)に完成をみた彼の最晩年の作である京都・蓮華王院本尊千手観音坐像の幾分平板な面相には、鎌倉後半の平俗な、神経質なものへ仏・菩薩像の面貌が変化していく分岐点を、また整ったその全体観には次代の形式化への予兆を指摘する意見もあり、時代はこの段階をもって、立体的、意志性への飽くなき追究を志す運慶の路線からは明らかに別の趣向を見せ始めたと言える。

運慶の三男にあたる康弁は建保三年(一二一五)に奈良・興福寺の龍燈鬼立像を制作したことが知られ、躍動的でたくましい筋肉表現にいかにも慶派正系らしい手腕を感じさせるが、その中にも程よく滑稽味が含まれ、迫力のみ主張することは無い。同じく四男の康勝は貞永元年(一二三二)の奈良・法隆寺金堂阿弥陀三尊像や天福元年(一二三三)の京都・東寺弘法大師坐像など、白鳳仏の入念な模古作や肖像彫刻の優品を遺しているが、量感や力動感が整齐され



図17 清雲寺 毘沙門天 耳



図18 清雲寺 吉祥天 耳

た上品なプロポーションや顔立ちは格調にあふれ、調和・節度・品格といった湛慶以来の造形概念を指す傾向があったように思われる。

肥後定慶は貞応三年(一二二四)に京都・大報恩寺准胝観音立像並びに東京芸術大学毘沙門天立像、嘉祿二年(一二三二)に京都・鞍馬寺の聖観音立像を造立し、全体に細い体軀、頭髮を裝飾的に扱った髻、顔の上方に目を配置し鼻は長く表し、なまめかしい現実感を与える面相、賑やかな着衣の処理など、宋代絵画の感覚を取り入れた極めて斬新な表現で知られ、この時期の慶派の穏健な傾向の中ではひととき異彩を放つものである。しかし彼の作風は宋風と共に運慶様式の正しい継承という側面も重視され、近年、深山孝彰氏や水野敬三郎氏により、鞍馬寺聖観音像の面長な顔つきやしなやかで女性らしい体つきなどの表現には、仏画を主とする宋代美術の影響の可能性が見出せるものの、従来宋風と言われてきた髪型や衣文は形の上では宋風とは言えず、基本的な形はほとんどが運慶作例にその原型が求められると指摘され、作風の上にも、水野氏が解説されるように、大報恩寺准胝観音像の面相が建暦三年(一二一三)頃の奈良・興福寺北円堂弥勒仏坐像と近いなど運慶の影響の大きさを見る向きが強い<sup>16</sup>。塩澤寛樹氏はこれに対し、肥後定慶の目指した方向性は単に運慶様の継承に留まらず、湛慶らの穏健な作風とは一線を画して運慶世代が創り上げた実在感をさらに一歩進めようとした点にあり、その際に、生々しい体形や表情、裝飾的な衣など、宋代仏画的な要素を取り入れたとの意見を提示され<sup>17</sup>、彼の作風の二面性を考える上で、非常に興味深い示唆を与えてくれる。

行快・栄快は共に快慶の弟子であり、作風的には師を継承するものであるが、特に行快の場合は力強い面相と豊かな量感、太い衣文線に特徴があり、この点は運慶作品の様式に求めて表れたものではないかと考えられている<sup>18</sup>。行快には、安貞二年(一二二七)には完成していたと見られる大報恩寺本尊釈迦如来坐像や作風から彼の造立となることが判断される建暦二年(一二二二)作の滋賀・玉桂寺阿弥陀如来立像<sup>19</sup>、法眼時代の大坂・北十萬阿弥陀如来立像が業績としてあり、栄快の作例としては建長六年(一二五四)の滋賀・長命寺の地藏菩薩立像がある。

彼らは慶派仏師の系譜から見れば運慶・快慶を継ぐ第二世代にあたるが、こ

の世代の作例に表される耳の形状を観察していくと、清雲寺三尊像の中尊毘沙門天の耳と位相を同じくする特徴を備えるものが散見される。例えば耳輪の成形の仕方において、いずれも一定の太さにせず、特に前方へ向かって弧を描く部分を太くして、その手前の耳朶付近と弧を描ききった上部を細くするという、人間の耳介のそれに近い形をなしている。さらに、耳輪が対耳輪に向かつて強く巻き込んでいく様子とその形状も本三尊像の中尊と各作例の間にさほどの隔たりは見受けられない。ただ、湛慶の雪溪寺毘沙門天像(図20)などの耳輪の巻き込みは他に比べてやや緩い傾向にあるようで、その先端も対耳輪近くに食い込まない。

清雲寺中尊(図19)と慶派第二世代の作例の間でさらに際立った共通項として注意を要するのが対耳輪の造形処理である。対耳輪先端の巻き込みが緩いこと、それが耳輪の上部へ直線的に伸びていること、上脚と下脚の分岐が明瞭でないこと、対珠の隆起があまり目立たないことといった清雲寺中尊の対耳輪の特徴が、康勝の東寺弘法大師像(図21)、肥後定慶の鞍馬寺聖観音像(図23)と近年肥後定慶の作となることと指摘された神奈川・明王院の不動明王像に顕著に見られ(図24)、これらが清雲寺中尊の耳にかなり接近した表現を備えていることが分かる。加えて、対耳輪と耳珠に囲まれる耳孔周辺の窪みが大きく深く刻られる点も相通じる。

一方、湛慶の雪溪寺毘沙門天像(図20)の対耳輪は大きな弧を描いて先端が前方へ向かい、行快の大報恩寺釈迦如来像(図25)は対耳輪のカーブは小さいものの直線的な傾向は示さず上脚と下脚の分岐もはっきりと表し、さらに上脚は前方へ巻き込まずむしろ後方へ振り返っている。栄快の長命寺地藏菩薩像(図26)も対耳輪は前方へ向かってきれいに弧を描き、上脚と下脚の分岐も明瞭で、対耳輪の造形においてこれら三例は清雲寺中尊と明らかに趣向の異なりを見せている。

耳の彫法の検討において、清雲寺中尊の制作者的位置が康勝あるいは肥後定慶の作例に求められる可能性が浮上したが、改めてこの三者を比較すると、舟状窩の処理が康勝の東寺弘法大師像のみ、清雲寺中尊と肥後定慶のものより窪みの幅が広く、抉りも柔らかいようであり、この点が清雲寺中尊と康勝作例と



図22 大報恩寺 准胝観音 耳

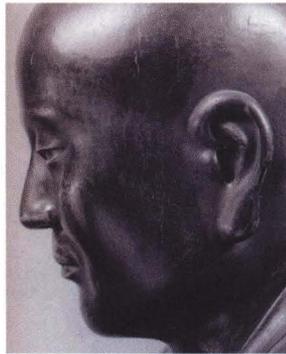


図21 東寺 弘法大師 耳



図20 雪溪寺 毘沙門天 耳



図19 清雲寺 毘沙門天 耳

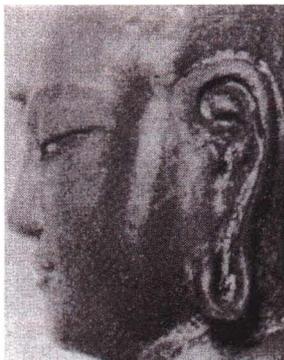


図26 長命寺 地藏菩薩 耳



図25 大報恩寺 釈迦如来 耳



図24 明王院 不動明王 耳



図23 鞍馬寺 聖観音 耳

の隔たりとして認識される。一方で清雲寺中尊と肥後定慶の作例の耳を観察すると、両者共に耳朶付近の耳輪の弧が細く、対耳輪の隆起が大きい。これらは肥後定慶の特征的表現と見られ、そこに共通性が見出されることは清雲寺中尊毘沙門天の制作者と肥後定慶に、さほどの距離がないことを示すものと思われる。

一方、吉祥天の耳（図27）に目を転じて、この耳の形も中尊毘沙門天と同様慶派第二世代の作例に通じる特徴を有しているのだろうか。吉祥天の耳の形状で、まず中尊と明らかに異なつたのは耳輪が均一な太さでがっしりと造られている点、対耳輪の描く弧が非常に小さい点、耳孔周囲の窪みの下端、耳珠と対珠が向かい合う部分の窪みの形が縦に細長い点である。しかし、既に見てきたように、湛慶始め第二世代に属する作家の作例に表される耳（図20、26）の最大の特徴は耳輪を一定の太さにせず、部分によって肥瘦の強弱をつけ実際の人間のそれに近いところにあり、清雲寺吉祥天の耳の特徴には当てはまらないことは明白である。対耳輪、耳孔周囲の窪みの形状についても同じことが言えよう。従つて中尊には共通するところの多かつた康勝や肥後定慶らの造形上の特質を、この吉祥天にまで見出すことは困難なのである。

また吉祥天の耳から窺われる、特に耳輪の滑らかな成形は、康円や慶秀、康俊といった慶派第三世代以降の仏師による作例の耳（図28）に見える誇張の過ぎた表現やなまめかしさの漂うモデリングとは系統の異なるものであつて、この世代の作例は比較の対象として相応しくないとと言える。

吉祥天の耳を今一度よく観察してみよう。この耳の特徴は均一な太さの耳輪、弧の小さな対耳輪、耳孔付近の縦に細長い窪みであつて、形式的なまでに、きれいに形が整っていることである。このような、写真よりも形式的整齐への志向の強さが表れる耳を、中尊の位置する第二世代より前代、つまり運慶、快慶を中心とする世代の作家によって手掛けられた作例に見出すことが出来る。

運慶作例の耳は、例えば安元二年（一一七六）の奈良・円成寺大日如来坐像（図29）や文治二年（一一八六）願成就院阿弥陀如来坐像（図30）からも分かるように、耳輪が対耳輪に向かつて巻き込んでゆく、その巻き込みがゆるやかで、上脚への前方への傾きが急であり、対耳輪の描く弧が大きく耳孔の周りの



図30 願成就院 阿弥陀如来 耳



図29 円成寺 大日如来 耳



図28 白毫寺 司命 耳



図27 清雲寺 吉祥天 耳



図34 安部文殊院 文殊菩薩 耳



図33 醍醐寺三寶院 弥勒菩薩 耳

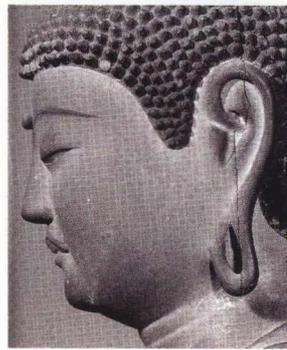


図32 東大寺(俊乘堂)  
阿弥陀如来 耳



図31 金剛峰寺 孔雀明王 耳



図38 修善寺 大日如来 耳



図37 根津美術館 帝釈天 耳



図36 保寧寺 阿弥陀如来 耳

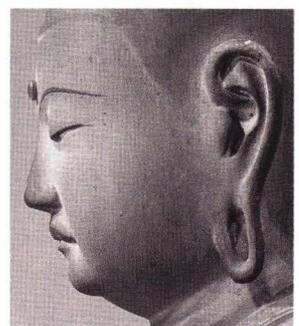


図35 東大寺(公慶堂)  
地藏菩薩 耳

窪みが広いといった特徴が挙げられ、全体的に伸びやかな表現であるが、清雲寺吉祥天の耳はその点ではやはり形式的で耳介の各部分の形が整い、対耳輪の弧も小さく耳孔周囲の窪みも狭い。運慶作例の耳とは表現上幾分か開きがあるようである。

快慶の作例に関しては如何であろうか。快慶作例の耳の特徴に関しては既に水野敬三郎氏による詳細な考察がある<sup>21</sup>。快慶の、約三十年間にわたる造像活動の中で規準作例となる二十数例に共通する特徴として、対耳輪と耳珠によって囲まれる凹凸、即ち耳孔の周りの窪みの形が縦に細長い点を挙げておられる。制作年代の差によっても造りに多少の変化が表れるように、「巧匠(梵字アン) 阿弥陀仏」銘時代の建久三年(一一九二)の京都・醍醐寺三寶院弥勒菩薩坐像(図33)では耳輪など全体的にしっかりと造りで、対耳輪の上脚はほぼ直線ながらやや下向きの弧を描くが、建仁三年(一一〇三)の奈良・安部文殊院文殊菩薩騎獅像(図34)になると上脚が逆に上向きの円弧を描くようになり、こ

これは東京芸術大学の「大日如来坐像」にも見られ、その後の「巧匠法橋快慶」「巧匠法眼快慶」銘時代の作品(図35)は全てこの傾向を示すようになる。またこの時期の耳では対珠の隆起が目立たなくなり、概ね「巧匠(梵字アン)阿弥陀仏」銘時代に見られた力強い構成は失われてゆく。

清雲寺吉祥天の場合、快慶作例に共通項として存在した縦に細長い耳孔周囲の窪みがほぼ忠実に表れ、正治二年(一一〇〇)頃の金剛峰寺孔雀明王像(図31)や建仁二、三年(一一二〇、一一二一)の奈良・東大寺阿弥陀如来立像(図32)に窪みの入り組む形や対耳輪の弧の描き方が似通う。また耳輪の成形において、清雲寺吉祥天はがっしりと造りながらもやや丸みを帯びた柔らかさを備え、その湾曲にも円やかな感覚が見られ、この点は快慶作例の耳にも一貫して表れる意識である。

建久七年(一一九六)宗慶作の埼玉・保寧寺阿弥陀三尊像(図36)、建仁元年(一一二〇)定慶により制作され興福寺東金堂に伝来した東京・根津美術館の帝釈天立像(図37)、承元四年(一一二〇)実慶作の静岡・修善寺大日如来坐像(図38)など、快慶と活躍時期を同じくする作家による作例にも太さの均一な耳輪を持つ耳を見ることが出来るが、これらはその縁を角張らせたり、あるいは鑄立たせたりして堅牢で頑強な雰囲気を漂わせており、清雲寺吉祥天の一種柔和な志向性からは隔たりを感じさせる。さらに、快慶作例の耳の象形にきれいなまとまりを造っているのは、対耳輪や上脚の線によって、面が均一に分割されるという原則があることが指摘されているが、清雲寺吉祥天の耳も対珠・対耳輪・上脚を繋ぐ弧線が、耳の中央で二つの面を均等に分割しており、この点からも快慶作例の耳の特質に合致するのである。

以上、耳の彫法について検討を試みた結果、清雲寺の中尊毘沙門天の耳は慶派仏師の系譜上第二世代にあたる作家、中でも肥後定慶の特徴を備えていることが分かった。対して、吉祥天の耳についてはそれよりも前代、運慶や快慶らの世代による作例に近づき、快慶作例の耳に似通う特徴を見出すに至った。では、全体的なプロポーションや面貌、着衣などの表現においても、このような結果につじつまが合うのであろうか。

細く造られる腕や脚、強く引き締められ括れを見せる腰など清雲寺中尊のス



図39 清雲寺 毘沙門天 面相部



図40 浄楽寺 不動明王 面相部



図41 明王院 不動明王 面相部



図42 鞍馬寺 聖観音 面相部

マートなプロポーションは(図2)肥後定慶作例に一貫して見られ(図43)、瘦身な正面観に対して案外に奥行きのある側面観も鞍馬寺聖観音像(図44)などにその傾向が窺える。極めて意志的で迫真に満ちた表情(図39)は神奈川・浄楽寺の不動明王立像(図40)や和歌山・金剛峰寺の八大童子立像の内の恵光童子像などに通じ、丸く膨らむ裾裾も願成就院毘沙門天像(図45、46)に近いなど、清雲寺中尊の表現は運慶様式の影響を強く受けていることが指摘され、前に述べた肥後定慶の作風傾向と同一であることが分かる。引き気味な顎、張りや膨らみよりも筋肉の細部描写にこだわったモデリング、頬の面構成にやや単純なきらいがある点は肥後定慶の一連の作例に往々にして見られる特徴であるし(図42)、鼻根をくつきりと隆起させ、鷲鼻状の鼻を突き出して両鼻翼を左右に大きく広げるといった誇張的な表現は明王院不動明王像(図41)によく通じる。加えて上瞼の程をやや眇めて眼差しの生々しさを強調するのも大報恩寺准胝観音像や鞍馬寺聖観音像、明王院不動明王像の左眼に似通う(図39、

41、42)。

また、清雲寺中尊の正面の裾裾に見られる大きなたわみは東京芸術大学の毘沙門天立像とよく似ており(図46、47)、腰甲縁の飾り布や両膝で絞る袴の裾などのプリーツ状のたわみは、大報恩寺准胝観音像の正面裾折り返し部などと同一の感覚である(図47、49)。

こうした生々しい迫真性や誇張的な表現、賑やかな衣の処理といった清雲寺中尊の表現は肥後定慶独特の風味と軌を一にする。耳の彫法の検討から得られた結果と併せて、清雲寺中尊は肥後定慶の作風に実に興味深く共通する特徴を数多く有していることが指摘されるのである。

吉祥天についてはどうであろうか。まず試みに、第二世代の正系、湛慶の作例と照らし合わせてみよう。雪溪寺毘沙門天三尊像のうちの吉祥天を見ると(図15)、異様なまでの撫で肩、前方に強く迫り出した腹部、長大な下半身など、通常の人体構造からは逸脱したかなりデフォルメされた表現であり、人体の構造を的確に把握した堅実なモデリングと俗に墮さない表現の清雲寺吉祥天はこ



図44 鞍馬寺 聖観音 左側面



図43 大報恩寺 准胝観音



図45 清雲寺 毘沙門天 裾裾



図46 願成就院 毘沙門天 裾裾



図47 清雲寺 毘沙門天 下半身部分



図48 東京芸術大学 毘沙門天 裾裾



図49 大報恩寺 准胝観音 腰布折り返し部分

れとは全く趣向の異なるものである。また、高山寺の白光神(図50)・善妙神像や、近年、湛慶作となる可能性の指摘された京都・白雲神社の弁才天(妙音天)坐像(図51)に感じられるモデリングや動勢の硬さから見れば、清雲寺吉祥天の両肩や腹部に見られる柔らかな肉取り(図7)、腰の捻りや手足の見せる自然で軽やかな動勢(図6)は时期的に先行する感覚であることは明らかであり、体躯の表現においても湛慶らの世代以前の作行を示すものと考えられる。清雲寺三尊像のうち、この吉祥天と善膩師童子の両脇侍は造形意識にさほどの違いはなくむしろ傾向を一にしており、そのような見解も存在したことが想起される<sup>27</sup>。つまり耳の彫法も含めて吉祥天に表れる特徴は善膩師童子にも同様に見られると解釈される。

清雲寺善膩師童子(図10)と雪溪寺善膩師童子(図15)を比較した場合も、雪溪寺善膩師童子の穏健ながらもやや平板なモデリングは清雲寺の善膩師童子には見られず、やはりこの場合も第二世代の様式からは先行するものと見做されるのである。



図50 高山寺 白光神



図51 白雲神社 弁才天

この清雲寺吉祥天と善膩師童子双方の面貌に相通じる特徴として口唇から顎にかけての処理の仕方、つまり、ふっくらとした下唇の上に軽く上唇を載せて口の端をわずかに窪ませ、人中を狭くして、顎の先をやや突き出す様子が見受けられるのであるが(図52、55)、実は快慶の作例中にこれとよく似た傾向を示すものがある。京都・如意寺の地藏菩薩像や和歌山・遍照光院の阿弥陀如来像、金剛峰寺孔雀明王像(図53)、アメリカ・パークコレクションの地藏菩薩像(図54)などその例として挙げられる。中には唇の薄いものや顎の小さいものなど両脇侍のそれとは若干趣の異なる点もあるものの、口の両端の窪みの処理、その窪みから拡がるようになだらかに膨らむ頬など、特にモデリング面に顕著な類似点が指摘される。さらに言えば、パーク・コレクションの地藏菩薩像の丸い頬の張り、眉・鼻の形が吉祥天に酷似している点も注目し得る。また、善膩師童子のやや卵形を呈する輪郭は安部文殊院の文殊菩薩像に付き従う善財童子(図56)と同類項に並ぶものと思われ、ふくよかながら、ややのつべりとした感覚も両者に共通する。

吉祥天の長袂衣に表される淀みなく簡潔に流れる衣文線(図8)は形式美の追求を旨とした快慶の作風に合致するものであるし、右腋付近の衣文に見られる、鎬の頭に一条筋を彫り込む特殊な技巧(図57)も金剛峰寺孔雀明王像の衣文に同様の形式が見出される(図58)。また善膩師童子の袍背面、臀部から裾にかけて見られる、両端を鎬立たせ湾曲部の鎬を甘くするU字形の衣文(図13)は快慶作の阿弥陀如来像の衲衣背面によく見られる形式である(図59、60)。このように、清雲寺三尊像の両脇侍には耳の彫法と像そのものの様式に、運慶・快慶を始めとした慶派第一世代の作例、とりわけ快慶作例に通じる要素を指摘出来た。加えて、ここに挙げられた快慶作例の殆どは、快慶が「巧匠(梵字アン)阿弥陀仏」を名乗った建久三年(一二三〇)頃から建仁三年(一二一〇三)にかかる造像であることにも注意されよう。しかしながら、これをもって両脇侍を即座に快慶作として位置付けるには大いに難があり、あるいは快慶工房に属した仏師を想定出来る可能性もあるが、この点に関しては今後の更なる詳細な検討作業に委ねねばならない。

ともあれ清雲寺毘沙門天三尊像の場合、中尊毘沙門天は慶派第二世代に位置



図53 金剛峰寺  
孔雀明王 面相部

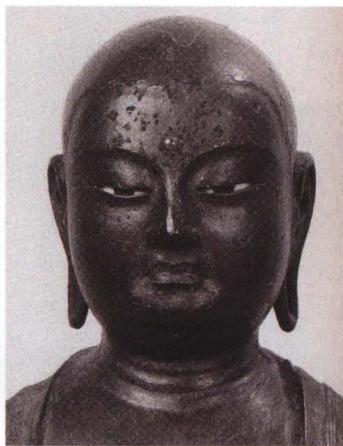


図54 パーク・コレクション  
地藏菩薩 面相部



図52 清雲寺 吉祥天 面相部

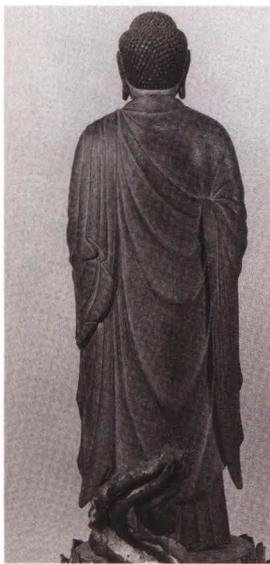


図59 東大寺（俊乗堂）  
阿弥陀如来 背面



図56 安部文殊院  
善財童子 面相部



図55 清雲寺 善膩師童子 面相部



図60 遍照光院  
阿弥陀如来 背面



図58 金剛峰寺  
孔雀明王 右腰部腰布衣文



図57 清雲寺  
吉祥天 右腋付近衣文

し、貞応〜建長（一二二〇〜五〇年代）にかかる時期に活躍の見られる肥後定慶作となる可能性が、吉祥天・善膩師童子の両脇侍像は安元〜貞元（一一七〇〜一二一〇年代）を活躍期とした、快慶ら慶派第一世代の作例になるであろう。観測が、それぞれ示されることにより、前者を十三世紀第二四半世紀、後者を十三世紀初頭頃というように、制作時期の差を作家の世代間の年代差によって指摘出来る可能性を筆者は考えたいのである。

## 結びにかえて

さて、これまでの検討から清雲寺毘沙門天三尊像の中尊毘沙門天と吉祥天・善膩師童子の両脇侍との制作者の相違は勿論のこと、制作時期にも両者に差があるものと考えられるに至り、少なくともこの三尊を造像当初から一具のものとする見方は改めねばならないだろう。このような結果を踏まえると、清雲寺三尊像の成立の背景に関して、この両脇侍の元来の中尊はどのような姿であったのか、という疑問が生じる。現在の中尊が両脇侍にとつて、失われた当初の中尊の再興像なのか、それとも本来別々に制作されたものが組み合わされたものなのか、今となつては全く不明であるが、毘沙門天を三尊形式で造像する場合、中尊の姿が現在のような、右手は腰を押し、左手は振り上げて戟を執る、天台系の図像に基づく所謂鞍馬形毘沙門天の姿<sup>25</sup>に表されることが果たして条件として存在するのであろうか。

毘沙門天が吉祥天・善膩師童子を伴う三尊形式で表されるようになる原因として、仏法守護神から施福神へと毘沙門天の性格が変化し、松島健氏によつて指摘されている。毘沙門天への信仰が盛んになるにつれて単独尊として祈願される守護神としての役割は元々軍神的性格が強く、脚下に地天を踏み、さらに尼藍婆・毘藍婆の二夜叉を従えた所謂兜跋毘沙門天が果たし、普通の毘沙門天は福德・富貴の神として尊崇され、その功力・徳を象徴し具体的に示す一つの方法として吉祥天・善膩師童子が左右に配されるようになったという。吉祥天については、『金光明最勝王経』講説の吉祥悔過の本尊として毘沙門天と

共に並立し、後に『金光明最勝王経』巻第八の「大吉祥天女増長財物品第十七」に説かれる施福神的性格によつて福德神たる毘沙門天の脇侍となり、善膩師童子は『金光明最勝王経』巻第六の「四天王護国品第十二」において、財物に困窮する人に、父である薛室囉末拏王（毘沙門天）の命により施福する様子が描かれることから、<sup>28</sup> 毘沙門天の子息とされる五太子のうち福德神的役割が強い故に三尊に配される。このことから毘沙門天三尊像の形成には『金光明最勝王経』が深く関与するものと考えられる。毘沙門天三尊像の中尊たる毘沙門天は、本来『金光明最勝王経』説の吉祥悔過の本尊である右手に宝塔を捧げ左手に戟を執る姿の毘沙門天として造顕されるべきではなからうか。<sup>29</sup>

一方、毘沙門天が仏法守護神的性格から福德神的性格に変化した理由を融通念仏を媒介として進行した毘沙門天信仰の大衆化に求める説も提示されている。<sup>30</sup> 周知のように融通念仏は天台僧良忍（一〇七三〜一一三二）が永久五年（一一二七）三昧中に阿弥陀仏から直接授けられたという念仏の偈文に由来する一切人の念仏を一人に、一人の念仏を一切人に融通せしめることで、莫大な功德を得ようとする運動で、良忍の提唱以来、宗派を越えてあらゆる念仏信仰に取り入れられ、特に院政期から鎌倉期において盛んに行われた念仏であるが、毘沙門天はこの融通念仏に入信し、かつ天神地祇に勧進してそれらをも入信させたとき、この融通念仏の大衆への普及に伴い、念仏者に対して現世利益を施す毘沙門天の機能が強調されていくという。



図61 クリーブランド美術館  
『融通念仏縁起』鞍馬寺毘沙門天



図62 大念仏寺『融通念仏縁起』  
明徳版本 上巻第七段

融通念仏の功德と良忍の伝記を描く『融通念仏縁起繪卷』には、その上巻の後半、天治元年（一一二四）に良忍に勧められ融通念仏名帳に結縁した鞍馬寺毘沙門天の姿が描かれる。しかし、『融通念仏縁起繪卷』の鞍馬寺毘沙門天は融通念仏に結縁し、その拡がりとともに念仏者に福德を授ける存在となったにも関わらず、何故か鞍馬形毘沙門天の姿をとって現れる場合には、毘沙門天の施福の機能を具現化する吉祥天・善膩師童子の両脇侍を従えないようである（図61、62）。

穿った見方ではあるが、こうした点から毘沙門天三尊像の中尊が鞍馬形毘沙門天でなければならぬという条件は必ずしも存在しなかったのではないかと思われる。現存する毘沙門天三尊像のうち、中尊を鞍馬形毘沙門天の姿で表すものは鞍馬寺の国宝三尊像と銅製燈籠浮彫像の他に千葉・多聞院像と清雲寺像のみであり、数量的に少ないこともこれに関わろう。清雲寺の両脇侍が付き従っていた当初の中尊に鞍馬形ではない姿を考えることも可能なのである。

これは筆者の憶測に過ぎないが、大島地区の多くの寺院が近世の転禪以前は天台宗に属していたことから、現中尊の鞍馬形毘沙門天は独尊像として元来当地に伝存していて、いつの時代か吉祥天・善膩師童子の両脇侍が何らかの事情で中央から移安されたとも想像されよう。

このような造像背景に関する問題も含めて、中尊と両脇侍の彩色技法における差異など十分な再検討の余地はまだ残されており、小稿において見出された可能性を次の新たな考察に繋げていきたいと思う。

大方のご叱正を賜れば光栄です。

(了)

## 付記

小稿を成すにあたって、福井県立若狭歴史民俗資料館 芝田寿朗氏には終始懇切なる御指導を賜り、貴重な資料の御提供も受けました。また海岸寺住職（清雲寺兼務）石崎靖宗師、並びに清雲寺総代森本寅吉氏には清雲寺毘沙門天三尊像の図版掲載の許可を頂戴し、格別なる御高配を賜りました。さらに、本学学芸員課程 後々田寿徳専任講師からは様々に御助言を賜り、美術史・文化財保存修復学科 長坂一郎助教には度重なる激励と温かい御教示を賜りました。ここに記して、関係諸氏に衷心より御礼申し上げます。

また図16、18、20、23、27、30、36については比較作業の便宜上、写真を左右反転させて掲載しました。尚、図2、4、5、8、9、12、13、17、18、19、27、45、47、55につきま

しては福井県立若狭歴史民俗資料館から御提供賜ったものです。

## 註

1 倉田文作「六重文 木造毘沙門天 吉祥天 善膩師童子立像」解説（倉田文作監修『若狭の古寺美術』、「若狭の古寺美術」刊行会、一九八三）一六七―一六八頁

福井県立若狭歴史民俗資料館編『開館5周年記念特別展 若狭の秘仏』、福井県立若狭歴史民俗資料館、一九八七

後々田寿徳「資料紹介・研究ノート 清雲寺・毘沙門天三尊像について」（『福井県立若狭歴史民俗資料館 友の会だより』、一九八九）六一―七頁

概要に関する解説は前掲註1に挙げた諸解説の他、東京芸術大学が昭和五十三年（一九七八）六月に実施した調査報告書、昭和十六年（一九四二）頃、旧国宝に指定されたばかりの清雲寺三尊像が修理を受けたときのもと思われる修理解説書等を参考とした。

清雲寺三尊像の法量は次の通り（東京芸術大学調査報告書より。単位cm）。

毘沙門天 吉祥天 善膩師童子

総高 一一四・五（鬚頂・邪鬼地付） 五七・九 四六・七

像高 一〇〇・九 一二・七 六・八

頭長 二一・一 一〇・六 五・九

面長 一〇・三 一四・八 八・〇

面幅 一四・二 七・九 一五・五

臂張 一四・二 七・九 一五・五

裾張 三三・九 二一・五 一一・六

邪鬼高一三・六 二三・三 三・六

台座幅 三・六

〃厚 三・六

大飯町誌編纂委員会編『大飯町誌』、大飯町、一九八九

若狭地方文化財保護委員会『若州管内社寺由緒記・寺社什物記』、一九五八

前掲註4所収

前掲註1倉田解説

松島健「鞍馬寺毘沙門三尊像について」（『MUSEUM』二五二、一九七二）一八一―一九頁

伊東史朗「鞍馬寺毘沙門天像試論」（伊東史朗『平安時代彫刻史の研究』、名古屋大学出版会、二〇〇〇）一五一―一二頁

井上一稔「毘沙門天及び両脇侍立像 湛慶 三軀 高知雪溪寺」解説（『運慶・快慶とその弟子たち』、奈良国立博物館、一九九四）一四八頁

前掲註8井上解説

水野敬三郎「運慶と工房製作」（『MUSEUM』二九四、一九七五）一〇―一二頁

前掲註1「開館5周年記念特別展 若狭の秘仏」解説

- 12 水野敬三郎「快慶作品の検討」、『美術史』四七、一九六三、八八一—一〇四頁  
藤岡穰「興福寺南円堂四天王像と中堂四天王像について(下)」、『国華』一一三八、一九九〇、七一—九頁  
塩澤寛樹「鎌倉・明王院不動明王坐像と肥後定慶」、『佛教藝術』二四二、一九九九、五一—七六頁  
モレルリ式方法による検討を小稿でも試みたが、仏像の耳に関しては水野敬三郎氏の検討が代表的成果を挙げている。同時代の作家の作例を逐一集めて比較し、その上で快慶作例の備える特殊な形式を導き出しておられ、極めて具体性のある検討がなされている。藤岡穰氏、塩澤寛樹氏の研究には個々の作家の特徴把握に耳の形状の比較が用いられており、先例の水野氏の研究方法の有効性が確認されよう。
- 13 前掲註2東京芸術大学調査報告書の所見においても耳が後補である指摘はなされていない。  
また国宝修理解説書にもそのような報告はなされておらず、清雲寺三尊像の耳の形は造像当初のものと考えて差し支えなからう。
- 14 井上一稔「湛慶」解説(『運慶・快慶とその弟子たち』、奈良国立博物館、一九九四)一九二—二〇頁  
また同図録末尾には運慶・快慶始め慶派仏師の一連の動向を纏めた年表が収録されている。参照されたい。一五五—一六三頁
- 15 田邊三郎助「鎌倉彫刻の特質とその展開—湛慶様式の成立を中心に—」、『国華』一〇〇〇、一九七七、三三一—六五頁
- 16 深山孝彰「肥後定慶の菩薩像について」、『佛教藝術』一八七、一九八九、一〇一—一九頁  
水野敬三郎「鞍馬寺聖観音像について」(『水野敬三郎』、『日本彫刻史研究』、中央公論美術出版、一九九六)
- 17 前掲註12塩澤論文  
三宅久雄「仏師行快の事績」、『美術研究』三三六、一九八六、三九—五六頁  
三宅久雄「玉桂寺阿弥陀如来像とその周辺」、『美術研究』三三四、一九八六、一九六—二〇五頁
- 20 前掲註12塩澤論文  
前掲註12水野論文
- 21 前掲註12水野論文  
前掲註12水野論文、こうした一種神経質な形の整備の仕方は快慶作例に一貫して見られる。どの時期においても全く態度が変わらず、水野氏はこうした特質に快慶その人の性格を見ておられる。
- 22 前掲註12塩澤論文  
川瀬由照「木造弁才天坐像(西園寺妙音堂旧本尊)」解説(『日本歴史』六五五、二〇〇二)かつて西園寺家に伝えられた二臂の弁才天像で、山科教言が土佐行広に描かせたとされる仁和寺蔵の妙音天画像に像容が一致し、画像には西園寺家の鎮守天を摸すと記される。堅実な作風や構造技法から十三世紀前半の作と推定され、的確で優れた写実表現や切れ

長な鋭い眼からくる森厳な面貌表現から当時の慶派仏師の作になることが考えられ、西園寺公経(一一七一—一二四四)との結びつきから湛慶やその周辺が作者として有力視される。

- 25 一方の手は腰におき、もう一方の手に戟を執る託腰型毘沙門天は『摩訶吠室羅末那野提婆喝囉闍陀羅尼儀軌』(『大正新脩大藏經』二二—二二九b)及び『北方毘沙門天王隨軍護法真言』(『大正新脩大藏經』二二—二二五c)に説かれ、ともに左手で戟を執り、右手を腰に当てると規定する。天台系現存唯一の図像集『阿婆婆抄』毘沙門天王法「第三形像事」に「鞍馬寺尊即此像也」と説かれ鞍馬形毘沙門天の姿が天台系図像に基づくものであることが分かるが、『大正新脩大藏經』図像九—四一八a)、その直後に隨軍護法真言を引用してこれと全く逆の手勢を説くことから(『大正新脩大藏經』図像九—四一八b)『大正新脩大藏經』所収の『北方毘沙門天王隨軍護法真言』とは別の系統の隨軍護法真言が存在し、天台の毘沙門法においてはこちらを重用した可能性が近年の研究により指摘された。
- 26 津田徹英「滋賀・錦織寺天安堂毘沙門天像と天台系所伝『北方毘沙門天王隨軍護法真言』の周辺」(『日本宗教文化史研究』五、二〇〇二)六七—八九頁  
前掲註7松島論文
- 27 『大正新脩大藏經』一六一—四三九b  
28 『大正新脩大藏經』一六一—四三九a  
29 法隆寺金堂の毘沙門天立像はその代表例である。  
30 橋本章彦「毘沙門天と念仏—仏法守護神から福神へ—」(『仏教史学研究』、三三卷、一号、一九九〇)一〇七—一二四頁
- 31 鞍馬寺の毘沙門天が諸天冥衆に対し念仏勸進を行う場面で、清涼寺本では(上巻第六段)左脇に吉祥天、右脇に善膩師童子を従え、現存最古の伝本とされるシカゴ美術館・クリーブランド美術館本では(上巻第五段)左脇に善膩師童子のみを連れてくる。しかし、この場面の吉祥天・善膩師童子は名帳に加入する諸天善神に類する性格であると思われる。また毘沙門天は名帳を携え鞍馬形には表されない。勸進から鞍馬寺へ帰る場面でも毘沙門天の傍に善膩師童子が従うが、鞍馬寺へ戻った途端に姿を消す。  
32 前掲註3『大飯町誌』

### 執筆者

洞口 寛  
芸術学部 美術史・文化財保存修復学科  
副手

# The three wooden images of Bishamon-ten of the Seiunji Temple in the Ohi-cho, Fukui

—The introduction about a style

HORAGUCHI Yutaka

From their realistic modeling and finely-detailed expressions, the three wooden images of Bishamon-ten enshrined in the Seiunji Temple, which is located in the Urasoko area of the Oshima Peninsula, Ohi-cho, Fukui Prefecture, are thought to have been created by Buddhist sculptors of the Kei School round about the middle of the 13<sup>th</sup> century, in the early Kamakura Period.

A comparison of the expression of the central image of Bishamon-ten (Vaisravana) with the Kichijo-ten (Mahasri) and Zennishi-doji (Janesah) to either side of it shows clear differences in the balance of head and torso, in the sense of massiveness, the modeling of the face and the treatment of the clothing; and it is presumed that the difference in skill indicates that the pieces were produced not only by different sculptors, but at different times.

A tentative comparison of the shape of the ears revealed that the Bishamon-ten image is characteristic of the second generation of Buddhist sculptors of the Kei School, led by Tankei, and is particularly characteristic of Higo-jokei, who worked from the 1220s to the 1250s. The Kichijo-ten image shows characteristics of the first generation of sculptors, such as Unkei and Kaikei, active in an earlier period (1170s-1210s). In particular, the same characteristics are found as in the ears of pieces by Kaikei. The results of a study of the ears reflect the results of studies of proportions, facial expressions, etc. (The Zennishi-doji image shows no ears and so was excluded from the study of the ears; but it shows the same characteristics as the Kichijo-ten image, and the results of the study of the ears of the Kichijo-ten image are also reflected in the Zennishi-doji image). Thus it is thought that the Bishamon-ten image and the images of Kichijo-ten and Zennishi-doji to either side of it are from different periods, since the sculptors were of different generations; and the view that they were initially created as a set seems to have been negated.