OUKA
Osaka University Knowledge Archive

Title	大報恩寺六観音像に関する一考察 : 十一面観音像と聖観音像における模刻の問題を中心に
Author(s)	山口, 隆介
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2008, 42, p. 53-72
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/6166
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

Osaka University

大報恩寺六観音像に関する一考察

――十一面観音像と聖観音像における模刻の問題を中心に――

山口隆介

はじめに

承久三年（一二二一）、義空上人によって開創されたと伝えられる京都・大報恩寺は、俗に千本釈迦堂の名でも親しまれ、釈迦念仏の道場として今日まで広く信仰を集めてきた。度重なる災禍を免れたことでも著名な本堂に安置される本尊釈迦如来像は、快慶の高弟行快によって造立され、十大弟子像も快慶とその工房の制作とみられている。

大報恩寺には、それらとともに聖観音・千手観音・馬頭観音・十一面観音・准胝観音・如意輪観音から構成される六観音像（以下、本群像　図1）が伝来している。[1] 馬頭観音像と如意輪観音像の納入経の奥書には、貞応三年（一二二四）、大檀那藤原以久と女大施主藤氏の発願になることが記され、准胝観音像の像内に記された造像銘からは、運慶・快慶らの次世代を担った仏師の一人である肥後定慶（一一八四～？　以下、定慶と呼ぶ）が本像の制作を担当したことが知られる。

本群像中、もっとも優れた出来映えを示す准胝観音像は、嘉禄二年（一二二六）、京都・鞍馬寺聖観音像（図8）

とともに、定慶の代表作としてこれまでにもしばしば考察の対象とされてきた。一方、他の五軀に関しては、主として准胝観音像との比較から定慶主宰の工房制作と考えられること、そして群像としての一具性を保ちながらも、担当仏師の違いによるとみられる表現上の差異のあることが指摘されている。[2] つまり、准胝観音像について論じる際、補足的に取り上げられることはあっても、個々が考察の対象とされることはほとんどなかったといえるだろう。

小稿は、六軀一具の群像としていかなる構想のもとに制作されたのかを明らかにするための足がかりとして、とくに十一面観音像と聖観音像に注目し、様式的及び形式的特色を検討することで、作風の幅とみなされてきた表現上の差異について異なる視点から解釈することを目的としている。そのうえで、造立を統括した定慶の制作構想の一端を明らかにできればと思う。

一、十一面観音像の様式的及び形式的特色について

深山孝彰氏は、准胝観音像の像容に関する検討のなかで十一面観音像（図1―④）に触れ、その表情や装飾性、あるいは肉身の張りや肢体の伸びやかさが本群像中、准胝観音像にもっとも近いことを指摘された。[3] また、本群像の代用檀像としての性格について考察されたなかで、「十一面観音像両膝下にみる翻波のような衣文とその間の渦文、左腰前の裙折り返し部の窪んだ皺が、平安初期木彫像を意識した遊びを感じさせる。また、この像と准胝観音像の足甲にかかる裾のめくれや背面に裾を伸ばす形も、醍醐寺聖観音像や園城寺十一面観音像などによったものかもしれない」と述べられている。このように、代用檀像である本群像のなかでも、十一面観音像に平安初期木彫像の特色が最も顕著なかたちであらわれていると捉えられた点は興味深い。

ところで、十一面観音像の頭上面に注目すると、頭上に十面を戴いている[4]。頭上面の数については、すでに指摘のあるように菩薩面を二面とすることで計十面を戴き、本面を含めて十一面とするタイプと、菩薩面を三面とすることで計十一面を戴き、本面を含めると十二面になるタイプの二種がある[5]。十一面・千手を問わず、後者が広く用いられるのに対し、前者は類例が少ない。保存状態の比較的良好な作品、あるいは当初の形がある程度推測可能な作品のうちに類例を求めてみれば、東京国立博物館（多武峯伝来）十一面観音像[6]や奈良・聖林寺十一面観音像などが挙げられ[7]、大報恩寺像もこれら請来檀像や奈良時代から平安時代初めに一般的であった構成に倣っている[8]。

また、これに関連して、京都・勝龍寺十一面観音像が本面を含めて十一面とする形であることも注目される。勝龍寺像は、サクラの一材から彫成される代用檀像であるが、像高を一揆手半（約一尺三寸）とするなど経典に忠実で、台座の形式からも檀像を強く意識したものであることは明らかである。一方、面貌や衣褶の表現にあらわれた特色が、鎌倉時代の様式を示していることから、すでに指摘のあるとおり、奈良時代から平安時代初期の檀像に典拠を求めた鎌倉時代の作とみられる[9]。勝龍寺像を構成する諸形式が檀像の特色を濃厚に示していることからすれば、頭上面についても同様に古い形式に倣ったとみてよいだろう。奈良時代以前の作品、あるいはそれを手本とし制作された作品との共通性は、大報恩寺像が作風のみならず、図像的にも奈良末から平安初期の古典彫刻に倣っていることを示している。

つづいては、耳後ろにおける毛筋の表現についてみてみたい。通常、この期の作例では、襟足から天冠台下に向けて緩やかな曲線を描くように髪を梳き上げるのに対し、大報恩寺像（図2）は髪束にボリュームをもたせ、U字形の弧を連ねるようにあらわされている。これは、本群像のなかで十一面観音像にのみ採用されており、同時代の

作品にもほとんどみられない。ところが、古典彫刻に目を向けてみると、東寺講堂五菩薩像のうち金剛法菩薩像や和歌山・慈光円福院十一面観音像（図3）などの平安初期作例に、後頭部の髪を左右に振り分け耳後ろで連弧状をなす形が認められ、ここにも古典彫刻に倣おうとする仏師の意識を読み取ることができる。また、これが図像や絵像では伝わらない側面の造形にあらわれた特色であることは看過できない。なぜなら、大報恩寺像の造立にあたって、実際に手本とされた彫像が存在した可能性を示唆しているからである。

さて、このようにみてくると、深山氏が指摘された諸要素、すなわち「両膝下にみる翻波のような衣文とその間の渦文、左腰前の裙折り返し部の窪んだ皺」なども、漠然と古典研究とみるのではなく、手本とされた特定の古典彫刻に由来する表現として捉えることができるのではないだろうか。だとすれば、本群像中、一際大きな彫刻空間をもつようにあらわされた側面観（図4）についても、たとえば山形・宝積院十一面観音像（図5）にみるような平安初期作例のボリューム豊かな体躯の表現を意識的に取り込んだと解され、他の五軀と比べ、胸や腹の括り線を深めに刻むことで肉取りの強さを強調していることも、やはりそうした意識のあらわれとみてよいだろう。

ここまで、十一面観音像にみられる形式的な特徴や表現上の特色が、いずれも手本とされた古典彫刻に由来するものである可能性について述べてきた。そうとすれば、次に本群像のなかでもとりわけ十一面観音像にそうした形や表現が選択された背景が問題となろう。これについては聖観音像の検討を終えた後に触れることとしたい。

二、聖観音像の様式的及び形式的特色について

つづいては、聖観音像（図1―①）に検討を加えてみたい。というのも、本群像のわずか二年後に造立された鞍馬寺像との間に、同じ尊格にもかかわらず意外なほど表現上の差異が認められるからである。鞍馬寺像については、そこに定慶独自の作風の確立をみる見解が出されているが[10]、大報恩寺の聖観音像はどのように位置付けられるであろうか。

聖観音像にみられる目尻が切れ上がり頬の張った面貌表現や、高く装飾的に結い上げられた髻、腰布や裙の折返しの衣縁を薄く浮かせるように彫出することで立体感の表出を狙った衣褶表現などは、准胝観音像に比べれば控え目ではあるものの、いずれも本群像に共通する特色である。このように鎌倉時代の様式に基づき制作されている一方で、さらに詳しくみてゆくと、やや異質な要素が併存していることに気が付く。

はじめに、天冠台の形式に目を向けてみてみよう。本群像のうち十一面観音像を除いた千手・馬頭・准胝・如意輪の各像は、いずれも〔紐二条・列弁〕型の簡素な形に統一されている。これに対し、聖観音像の天冠台（図6）は〔紐・連珠・紐・花形〕によって構成され、本群像のなかで一際華やかな印象を与えている[11]。

平安後期から鎌倉初期にかけての天冠台の意匠形式について考察された武笠朗氏は、十世紀後半から十一世紀前半の主流が〔紐・列弁〕型というシンプルな形であったのに対し、平等院鳳凰堂雲中供養菩薩像において定朝が花形という構成要素を採用したことにより、以降の天冠台形式に変化がもたらされたことを指摘されている[12]。以後、花形は天冠台の主要な構成要素となり、〔紐・連珠・紐・花形〕は、〔紐・連珠・紐・列弁・花形〕や〔紐二条・列

弁・花形〕とともに平安後期における天冠台の一形式として用いられた。

ここで、同形式をとる作例を挙げてみると、寛治八年（一〇九四）頃、京都・即成院二十五菩薩像（当初像十軀のうち観音像を除く九軀）[13]や、康和四年（一一〇二）頃、京都・地蔵院観音菩薩像[14]など、十一世紀末から十二世紀初頭に見出すことができる。しかし、十二世紀の主流は、前半期が〔紐・連珠・紐・列弁・花形〕、後半期が〔紐二条・列弁・花形〕だったようで[15]、両形式が散見されるのに対し、聖観音像の形は決して多くなく、平安時代末から鎌倉時代になるとほとんど採用されなくなる。さらに鞍馬寺像が〔紐二条・列弁〕型であることも踏まえると、聖観音像の天冠台形式は、意図的に平安後期を意識して選択された可能性がある。

次に、着衣形式についてみると、千手・馬頭・十一面・准胝の四軀が裙と腰布を着けた上からさらに幅の狭い帯状の布を巻いているのに対し、聖観音像は帯状の布を採用していない。聖観音像のみ異なることも気にかかるが、とりわけ注目されるのは、裙の折返しの形である。逆三角形を呈するように長くあらわされた形は、舌に似ることから舌状の折返しと呼ばれ、康平七年（一〇六四）、長勢作の京都・広隆寺日光・月光菩薩像を早い例として、定朝以後、平安後期を通じて広く採用されている。ところが、鎌倉初期の慶派作例では、たとえば文治五年（一一八九）、運慶作の神奈川・浄楽寺阿弥陀三尊像両脇侍のように、半円形に短くあらわされることが多い。本群像においても、千手・馬頭両観音像が鎌倉初期の形を受け継いでいることからすれば、聖観音像の折返しの形は、天冠台の形式と同様、意図的な選択によるものとみてよいだろう。

さて、このようにみてくると、聖観音像の形式的な特徴は、いずれも平安後期作例と密接な関連のあることがわかる[16]。唯一、幅の狭い帯状の布を巻かないのも、あるいはそうした聖観音像の性格によるものかもしれない。そ

れでは、像全体の表現はどうだろうか。

平安後期以降、天台系寺院を中心に広く流布したとされる左手に未敷蓮華を執り、右手をその蓮華に添えて第一・三指を相捻じ、一弁を開こうとする姿は、現図胎蔵曼荼羅蓮華部院の観自在菩薩に基づく造形である。運慶は、大報恩寺像に先立つ正治三年（一二〇一）、愛知・瀧山寺聖観音像（図7）において、古典に学び写実を基調とする斬新な姿の聖観音像を生み出した。胸前に高く差し上げた両手の構えが像全体の動勢表現と有機的に結びついたその姿は、未敷蓮華の一弁を開こうとする一瞬の動作の自然な表現に成功しており、これに学んだ定慶も鞍馬寺像（図8）において運慶を基調としつつ、独自の菩薩像イメージをつくり出している。鎌倉時代初頭に運慶らの志向した聖観音像の姿がこのようなものだったとすると、蓮華を低い位置に執り、幾分生硬な印象を与える大報恩寺像の姿が一線を画するものであることは明らかだろう。ここで、大報恩寺像の両手の構えに注目し、その淵源を探してみると、滋賀・延暦寺聖観音像（図9）をはじめとした平安後期の聖観音像の姿と極めて近いことに気付かれる。延暦寺像は、左方へ腰を捻る体勢に柔らかい身のこなしが認められるものの、左手を腹前に下げて蓮華の茎を握る姿は、まさに大報恩寺像の先例として位置付けることができるだろう。

さらに、側面観に目を転じてみよう。瀧山寺像（図10）や鞍馬寺像（図11）は、的確な空間把握と緩くS字を描いた体勢表現によって像に大きな空間が生まれ、豊かな動勢を示すところに特色がある。これに対し、大報恩寺像（図12）をみると、肉取りが単調で抑揚にも乏しいことから、直立的な硬さのあることは否めない。しかし、これについても延暦寺像と比較するならば、上半身のボリュームが抑えられ、直立しわずかに背を丸める姿に共通性があり、あるいはこの点においても平安後期作例を意識しているかと推測される。

以上の検討から、大報恩寺の聖観音像は形式的な特徴とともに、両手の構えや側面観にも平安後期作例との密接な関連が想定された。十三世紀初頭、運慶・定慶によって志向された聖観音の姿がより自然な動勢表現を獲得し、実在性において大きな飛躍を遂げていることからすれば、鞍馬寺像とほぼ同時期の造立にもかかわらず、前代の特色を随所に留めた大報恩寺の聖観音像には、意図的に平安後期の聖観音像のイメージが投影されているとみることができるだろう。

三、十一面・聖両観音像の制作背景

さて、ここまでの考察の結果、十一面観音像と聖観音像の像容に関する新たな解釈が導き出されることとなった。すなわち、従来担当仏師の違いによるものと解されてきた本群像内における表現上の差異は、十一面・聖両観音像の場合、古像にイメージソースを求めたことにこそ最大の要因があると考えられた。両像は、奈良末から平安初期、平安後期とそれぞれ範とした時代を異にするものの、前代彫刻の特徴的な要素を取り入れることで古像のイメージを翻案しているという点で似通った性格を有している。では、そうした像容が選択された背景として、どのようなことが考えられるのであろうか。はじめに、聖観音像について考えてみよう。

先に述べたように、その像容は当代に運慶らが志向した姿との間に明らかな違いが認められる。しかし、ここで注意すべきは、延暦寺像に代表される平安後期通行の姿が鎌倉時代以降も依然として聖観音の一典型とされていたことである。中央の基準的な作例には恵まれないが、周辺作品の一つと位置付けられる貞応元年（一二二二）、滋賀・仏心寺像（図13）についてみてみれば、高く結い上げられた髻や面貌表現に鎌倉時代の新様が認められるものの、

天冠台の形式や裙の着け方、両手の構えなどに、平安後期の要素をなお濃厚にとどめていることがわかる。このほか、同傾向を示す作例が少なからず知られていることからも、その造形に強固な規範性のあったことがうかがえよう[17]。大報恩寺の聖観音像に平安後期彫刻の形式的な特徴や表現上の特色が取り込まれた背景にも、こうした当代の動向が反映している可能性が考えられる[18]。

それでは、十一面観音像についてはどうだろうか。その造形に奈良末から平安初期彫刻の特徴的な要素が取り入れられたことと関連して、ここで注目すべきは、大報恩寺像を早い例として以降、似通った表現をそなえた十一面観音像がにわかに広がりをみせはじめる現象である。

まずは、大報恩寺像以前、すなわち平安後期における代用檀像の十一面観音像について確認しておこう。たとえば滋賀・向源寺像（図14）は、表面に彩色をほどこさず、赤味がかった色に染める点に檀像を意識しているとみられるが、その像容は、当代に通行の平らな面と緩やかな曲線によって構成されたいわゆる定朝様式に倣うものである。また、寿永元年（一一八二）年銘の愛知・竜照院像は、表面を素地仕上げとするものの、やはり定朝以降の時代様式に基づく造形である。両像は、ともに中央の作品に準ずる作域を示すとみてよく、平安後期における代用檀像の十一面観音がこのようなものだったとすると、大報恩寺像との像容の違いは、やはり看過できない。

大報恩寺像以降の作例の主なものとしては、東京・蓮花寺像[19]（図15）や大阪・四天王寺像[20]などが知られている。両像の素地のままとする表面仕上げをはじめ、十分な奥行きをもった側面観、深く鋭く刻まれた衣褶や衣縁を執拗に折り畳む表現は、確かに大報恩寺像と類似するところがある。それゆえ、これらについて言及される際、しばしば本群像が引き合いに出されてきたわけだが、大報恩寺像が規範とされ、以降の展開に影響を及ぼしたのであろう

か。おそらくそうではないだろう。このような十一面観音像があらわれた事由については、大報恩寺像以前の鎌倉初期作例が知られないため、いま一つよくわからないところもある。ただし、平安後期から鎌倉初期にかけての時期が、宋代美術の受容とともに古典研究の盛行した彫刻様式の転換期であったこと、そしてまさに時を同じくして清涼寺釈迦如来像に対する信仰が本格的に高揚しはじめ、それに付随するように由緒ある霊像を模刻する動きが盛んになること[21]を考慮すれば、やはりここに出現の契機があったと想定するのが自然であろう。当代における奈良末から平安初期檀像の模刻という行為が、檀像の特色を濃厚に示す十一面観音像を生み出す契機になったと私考されるのである。

さて、ここで大報恩寺像の問題に立ち返ると、その範とされた作品は明らかでない。しかし、形式的な特徴のみならず、衣褶や量感など表現上の特色にまで及ぶ奈良末から平安初期作例との共通性は、古い要素を寄せ集めたものとは考えがたい。やはりそこには規範となる特定の霊像が存在し、それを念頭に置いて制作されたとみるべきではないだろうか。

おわりに

本稿では、大報恩寺六観音像のうち、これまでほとんど注目されることのなかった十一面・聖両観音像に焦点をあて、様式的及び形式的特色について検討を進めてきた。その結果、両像は古像の再現を意図したような表現を随所に取り入れていることが明らかとなり、その制作において範となる特定の古像が存在した可能性が想定された。

本群像の制作にあたり、模刻という特殊な条件をもった十一面・聖両観音像をどのように表現するのかは、仏師

にとって一つの課題とされただろう。[22] これに応えるべく、古像の特徴的な形式とともに衣褶の彫法や動勢表現といった造形的な特色をも効果的に取り込みながら、鎌倉時代の様式観に基づいて再構成してみせたのである。こうした大胆な引用と改変により、一見しただけではそのことを感じさせないほど群像として統一的な造形へとまとめあげたのは、やはり制作を統括した定慶であったと解したい。強固な規範に拠りながらも、それだけにとらわれない自由な造形を志向した定慶の豊かな構想力がここに示されているように思われる。

さて、運慶・快慶らの世代には、規範となる古像の模刻や、仏像にさまざまなかたちで「生身」性を付与することが盛んに行われた。[23] 彼らの次世代になると、さらに運慶という新たな規範の存在も意識されるようになる。本群像は、そうした当代の仏像をめぐるさまざまな動向が反映された、いわば縮図のような性格を有しているのではないだろうか。[24] 本稿では、十一面・聖両観音像に焦点をあてるという従来とは違った視点から考察を試みたことにより、その一側面に触れることができたように思う。今後、残る四軀についても検討を重ね制作構想を読み解いていくことで、なお不明な点の多い定慶という仏師の輪郭を明らかにしたいと考えている。

注

（1）本群像の基本的なデータは、次の文献にまとめられている。
西川杏太郎・山本勉「六観音菩薩像」（水野敬三郎ほか編『日本彫刻史基礎資料集成』鎌倉時代造像銘記篇三、中央公論美術出版、二〇〇五年三月）。
同書の解説にある通り、本群像は寛文十年（一六七〇）、願成就寺経王堂（北野天満宮境域内）の頽廃により大報恩寺に移安されたという（「洛北千本大報恩寺縁起」）。応永八年（一四〇一）の建立とされる経王堂以前の伝来は明らかでないが、建保から貞応年間（一二一三～一二二四）にかけて大報恩寺における造仏が相次いで行われていることから、

本群像も一連の造像機会のなかで制作された可能性がある。

（2）定慶主宰の工房による制作との見方が諸氏一致しているのに対し、分担の仕方についてはいくつかの解釈が提示されている。西川杏太郎氏は、幾名かの仏師の分担制作と考えるのが妥当としたうえで、千手観音像の作風や構造に古様を認めている（西川杏太郎「大報恩寺六観音准胝観音立像」〔『国華』八〇〇、一九五八年十一月〕）。清水眞澄氏は、作者が異なるというほどではないとしながらも、作風が二種類に分けられそうとの見解を示されている（清水眞澄『仏像』〔平凡社、一九八二年十月〕）。これに対し、深山孝彰氏は六体の表現にばらつきがあり、耳の彫法や掌の皺の形もそれぞれ異なることから、一体ずつ担当者は違うとみている（深山孝彰「肥後定慶の菩薩像について」〔『仏教芸術』一八七、一九八九年十一月〕）。

（3）前掲注2深山論文。

（4）現状、牙上出面一を亡失し、ここに後補の菩薩面を矧ぎ付けている。

（5）井上一稔「奈良国立博物館蔵　十一面観音檀像について」（『鹿園雑集』一、一九九九年三月）。

（6）松田誠一郎「東京国立博物館保管十一面観音像（多武峯伝来）について（上）」（『国華』一一一八、一九八八年十一月）。

（7）山口・神福寺十一面観音像も同形式とみられる。

（8）前掲注5井上論文において指摘されているように、頭上に十面を戴く千手観音の例としては、奈良・唐招提寺金堂像が知られている。このほか、大阪・葛井寺像は現状十一面とするが、当初十面を戴く形であったと推定されている（大阪市立美術館編『国宝葛井寺千手観音』特別展図録、一九九五年四月）。

（9）鈴木喜博「栢木像と檀像彫刻」（『美術史』一〇七、一九七九年十一月）。

（10）水野敬三郎「鞍馬寺聖観音像について」（『国際交流美術史研究会 第五回シンポジアム 観音 ――尊像と変相――』、国際交流美術史研究会、一九八七年三月。同『日本彫刻史研究』所収、中央公論美術出版、一九九六年一月）。

前掲注2深山論文。

（11）残る十一面観音像は、〔紐・無文帯・紐・花形〕としている。無文帯は、仁平元年（一一五一）、奈良・長岳寺阿弥陀三尊像両脇侍を早い例として、以降奈良仏師及びそこから出た慶派仏師によって採用される形式であるが、前章の考察を踏まえれば、これも奈良末から平安初期彫刻を意識して選択された可能性もあろう。なお、天冠台の構成に関しては、

武笠朗氏の分類法に従った。

武笠朗「西大寺四王堂十一面観音像について」（『美術史』一二〇、一九八六年四月）。

（12）前掲注11武笠論文。

（13）西川杏太郎「即成院阿弥陀迎接像考」（『国華』八七〇、一九六四年九月。同『日本彫刻史論叢』所収、中央公論美術出版、二〇〇〇年一月）。

（14）伊東史朗「16 観音菩薩跪坐像」（京都国立博物館編『院政期の仏像――定朝から運慶へ――』作品解説〔岩波書店、一九九二年七月〕）。

（15）前掲注11武笠論文。

（16）聖観音像分の台座反花にあらわされた複子弁の上に宝相華を重ねる意匠が、平等院鳳凰堂阿弥陀如来像以降、康和五年（一一〇三）、円勢・長円作の京都・仁和寺薬師如来像をはじめとした平安後期作例のそれと類似することも注目してよいだろう。

（17）建暦三年（一二一三）、滋賀・観音寺聖観音像や建保四年（一二一六）、滋賀・洞寿院聖観音像など。両像の詳細は、前掲注1書を参照されたい。

（18）従来より、現延暦寺像をこの種の聖観音像の根本像とみる見方が一般的であったように思われるが、これについては後世に移安された可能性も含め、なお慎重な検討が必要と考える。また、制作年代に関しても、これまで十二世紀後半と解されてきたが、近年、十一世紀後半から十二世紀初頭頃とみる意見が出されており（榊拓敏「金剛輪寺・十一面観音菩薩立像について～制作年代と表面処理～」〔『滋賀県立琵琶湖文化館研究紀要』二三、二〇〇七年三月〕）、再検討する必要性があろう。なお、私見では、その作風に十一世紀後半の制作とされる作品との間に親近性が感じられる点において、榊氏の見解に賛同する立場をとっておきたい。

（19）浅井京子「27、十一面観世音菩薩立像」（大田区教育委員会『大田区の美術工芸――区指定文化財を中心に――』大田区の文化財 第三十三集 作品解説〔二〇〇二年三月〕）。

（20）藤岡穣「41 木造 十一面観音立像」（「四天王寺の宝物と聖徳太子信仰」展実行委員会編『四天王寺の宝物と聖徳太子信仰』特別展図録 図版解説〔一九九二年十月〕）。

（21）霊像を模刻するという行為の背後にある意味や機能については、清凉寺像の請来を契機とした大安寺釈迦如来像模刻の事例から考察を行う左記の論考が重要である。

奥健夫「清凉寺釈迦如来像の受容について」（『鹿島美術研究』年報第十三号別冊、鹿島美術財団、一九九六年十一月）。

皿井舞「模刻の意味と機能 ――大安寺釈迦如来像を中心に」（『京都大学文学部美学美術史学研究室研究紀要』二二、二〇〇一年三月）。

（22）奥健夫氏は、群像の一部のみを古像の模刻としてつくるやり方が、すでに平安時代には行われていたことを明らかにされている（奥健夫「六波羅蜜寺四天王像について」〔『MUSEUM』五五九、一九九九年四月〕）。また、平安末から鎌倉初期にかけても、安元二～三年（一一七六～七七）、明円作の大覚寺五大明王像のうち不動を除く四明王の図像が東寺講堂像に倣ったものであること（伊東史朗「明円作五大明王像再考 ――後白河院政期における京都仏師の立場――」〔『学叢』一五、一九九三年三月〕。同『平安時代彫刻史の研究』所収、名古屋大学出版会、二〇〇〇年四月）や、近年快慶作との説の出された東大寺西大門勅額付属の八天王像のうち、金剛力士のみ同寺法華堂像の模刻像であることが指摘されている（奥健夫「東大寺西大門勅額付属の八天王像について」〔『南都佛教』八一、二〇〇二年二月〕）。このほか、運慶作の瀧山寺聖観音・梵天・帝釈天像のうち、梵釈の上半身の形制が東寺講堂像を範としている（小山正文「瀧山寺の運慶作品について」〔『史迹と美術』四九九、一九七九年十一月〕）ことも、類する事例とみなすことができよう。十一面・聖両観音像に特定の規範が存在したと考えられる本群像は、こうした造像の延長上にあるとともに、霊像の模刻という平安時代後期から鎌倉時代にかけて活発化した現象の一例として位置付けることができるだろう。

（23）「生身」性に関する問題は、奥健夫「生身仏像論」（『講座日本美術史 第4巻 造形の場』、東京大学出版会、二〇〇五年九月）において多角的に論じられている。

（24）奥健夫氏は、平安末期から鎌倉初期にかけての頂上仏面にあらわれた波状髪に注目し、これが像に「生身」性を付与するものであった可能性を指摘されている（奥健夫「如来の髪型における平安末～鎌倉初期の一動向 ――波状髪の使用をめぐって――」〔『仏教芸術』二五六、二〇〇一年五月〕）。本群像のうち十一面観音像と千手観音像の頂上仏面にこの形が用いられている。

また、筆者は別稿において、准胝観音像の頭髪や着衣にみられる複雑かつ華やかな表現が「運慶晩年様」ともいうべ

き運慶晩年期の菩薩像の姿を継承するものである可能性を指摘した（山口隆介「定慶様菩薩像の再検討」〔『仏教芸術』二九九、二〇〇八年七月〕）。この想定が認められるとすれば、定慶は准胝観音像にのみ「運慶晩年様」の姿を採用したことになる。なお、定慶と同時期の「運慶晩年様」菩薩像をみてみると（別稿表1を参照されたい）、そのほとんどは三尊像の脇侍として対をなしていることに気付かれる。こうした傾向は、両脇侍間の対比表現とともに強固な規範性が保持されていたことを物語っているように思われるが、両脇侍の片一方の形を群像の一部に組み込んだり、あるいは鞍馬寺像のように独尊とするのが定慶作品にほぼ限られていることからすれば、ここに定慶独自の解釈を認めることができるのかもしれない。

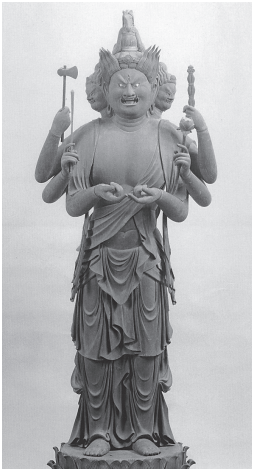
〔図版の出典〕

図1・2・4・6・12・13は水野敬三郎ほか編『日本彫刻史基礎資料集成』鎌倉時代造像銘記篇三（中央公論美術出版、二〇〇五年三月）、挿図3・5は東京国立博物館編『仏像 一木にこめられた祈り』特別展図録（二〇〇六年十月）、挿図7は三宅久雄『鎌倉時代の彫刻 仏と人のあいだ』（『日本の美術』四五九、至文堂、二〇〇四年八月）。挿図9は京都国立博物館編『院政期の仏像 ――定朝から運慶へ――』（岩波書店、一九九二年七月）、挿図10は久野健編『仏像集成』2 日本の仏像〈中部〉（学生社、一九九二年一月）、挿図14は奈良国立博物館編『檀像 白檀仏から日本の木彫仏へ』特別展図録（一九九一年四月）、挿図15は大田区教育委員会『大田区の美術工芸 ――区指定文化財を中心に――』大田区の文化財 第三十三集（二〇〇二年三月）。

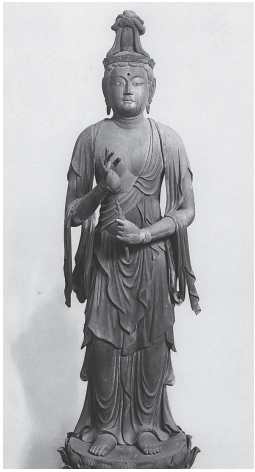
〔付記〕

本稿は平成十九年一月、大阪大学大学院に提出した修士論文の一部に加筆修正を加えたものである。この間、大阪大学大学院藤岡穣准教授には終始ご指導を賜り、多くの方々にご助言いただいた。また、写真掲載にあたり、所蔵者ならびに関係各位からご理解をいただいた。末筆ながら、ここに記して感謝の意を表したい。

（大学院博士後期課程学生）


1－③ 馬頭観音像

1－② 千手観音像


1－① 聖観音像

1－⑥ 如意輪観音像

1－⑤ 准胝観音像

1－④ 十一面観音像

図1　京都・大報恩寺 六観音像

図３　和歌山・慈光円福院
十一面観音像 顔左側面

図２　京都・大報恩寺
十一面観音像 顔左側面

図６　京都・大報恩寺
聖観音像 顔正面

図５　山形・宝積院
十一面観音像 右側面

図４　京都・大報恩寺
十一面観音像 右側面

図９　滋賀・延暦寺 聖観音像

図８　京都・鞍馬寺 聖観音像

図７　愛知・瀧山寺 聖観音像

図 12　京都・大報恩寺
聖観音像 左側面

図 11　京都・鞍馬寺
聖観音像 左側面

図 10　愛知・瀧山寺
聖観音像 左側面

図 13　滋賀・仏心寺 聖観音像

図 15　東京・蓮華寺 十一面観音像

図 14　滋賀・向源寺 十一面観音像

SUMMARY

Rokkannon Statues of Daihōon-ji:
Study Focused on the Jūichimen Kannon and Shō Kannon Statues

Ryusuke YAMAGUCHI

Rokkannon statues (Shō Kannon, Senju Kannon, Batō Kannon, Jūichimenn Kannon, Juntei Kannon, Nyoirin Kannon) descended in Daihōon-ji, Kyoto, are known to have been produced in 1224 by Higo Jōkei (1184-?) from the inscription of Juntei Kannon statue, one of the Buddhist sculptors succeeding Unkei and Kaikei. Among the group of statues, the most notorious Juntei Kannon has often been the object of study as the masterpiece of Jōkei, along with the Shō Kannon statue in Kurama-dera in Kyoto which was made in 1226. However, the remaining five statues have seldom been the objects of individual study.

This thesis is a foothold to clarify the intention of producing the Rokkannon as a group of six statues. By giving attention especially to Jūichimen Kannon and Shō Kannon with investigation of the characteristics of their styles and forms, it interprets the differences in expressions which have been considered to be within the range of style: it could be said that the Jūichimen Kannon statue has the similarities of the Buddhist statues made from the end of Nara to the early Heian period such as the expressions of the garments and the back part of the head, and that the Shō Kannon shows influences of those produced in the late Heian period accordingly their forms of *tenkandai* and garments, the postures of hands, and the views from the side. Although the two statues diverge on the time of their models, they took over the characteristic elements of the sculptures of precedent eras to project the images of ancient statues. For what reasons did these statues take over and evoke the ancient statues in their appearances? The thesis clarifies a part of design and intention of Jōkei who supervised in the production.

キーワード：大報恩寺，六観音，肥後定慶，檀像，模刻