

仏師行快の事蹟

三 宅 久 雄

はじめに

一 無位時代

二 法橋叙位と長谷寺復興

三 大報恩寺造像と法眼時代

四 慶派仏師としての行快

おわりに

はじめに

仏師行快は、鎌倉時代初頭の名匠快慶の弟子として著名である。師快慶の整美な作風は、後に安阿弥様と呼ばれ、彼が制作した像高三尺の来迎印阿弥陀如来立像の形式を襲った像は後々まで多く造られた。しかし、同時代に活躍した仏師運慶については、その代々の系譜が仏師系図、作品に残された銘記その他の記録によって、かなり辿ることが出来るのに対して、快慶の系統はあまり具体的には明らかにされていない。これは、運慶が父康慶を祖とする慶派仏師の正系であったのに対し、快慶は傍系にあったことにもよるのであろう。

快慶作品の銘記、あるいは諸記録から、快慶配下の小仏師たちが多くいた

ことが確認され、さらに快慶工房の存在が十分に考えられる。ところが、彼ら弟子たちの活動については、作風から快慶の系統と推定される像はしばしばみられるが、作者はほとんどの場合、不明であり、快慶周辺の仏師については明確ではない。こうした状況にあって、行快は快慶の弟子であることが明らかかな、かつ快慶一門にあって師を補佐する立場にあり、重要な位置を占める仏師として注目される。

行快についてはかつてまとめる機会が⁽¹⁾あり、その後、本誌三三四号において彼の作風を考えるうえで滋賀・玉桂寺阿弥陀如来像を加えることを提案した⁽²⁾。また最近、滋賀・阿弥陀寺から行快の確実な作例である阿弥陀如来立像が発見され、その報告もなされている⁽³⁾。ここに彼について新たな知見を加えることはできないが、快慶のそれに関連して断片的に言及されることの多かった行快の事蹟を整理し、いまいちど顧みておくことにする。

一 無位時代

行快の生没年についてはいずれも不明である。承元二年(一一〇八)以降、建保四年(一一二六)の法橋叙位以前とみられる快慶に従っての地藏菩薩像(藤田美術館蔵)の制作に始まり、建長・文永年間の蓮華王院千体千手観音像復興

挿図1 銘記

造像への参加に到る約五十年間の足跡が辿られる。これは運慶一派では長男湛慶の活動年代に近い。湛慶は承安三年(一一七三)に生まれ、建長八年(一二五六)八十四歳で没した。⁽⁴⁾ 湛慶と同年代か、あるいは行快の藤田美術館地蔵菩薩像造立参加が二十代、建保四年(一一六三)三十代で法橋になったとすると、湛慶より十歳くらい若いことになる。

藤田美術館

大報恩寺

阿弥陀寺

北十萬

蓮華王院

現大阪・藤田美術館蔵の木造地蔵菩薩立像(図版1、挿図6)は右足柄外側に「巧匠/法眼快慶」、左足柄外側に「開眼/行快」の墨書があり(挿図1)、その存在は早くから知られていたが、銘文は当初のものではなく、像の作風も快慶のそれとは異なるものとして、従来、快慶に関連してはほとんど触れられることはなかった。ただ以前から本像を快慶作とする可能性を認める指摘もあり、⁽⁵⁾ また最近、山本勉氏は快慶の真作として積極的に肯定する説を提示された。⁽⁶⁾ 筆者も本像を快慶の作と認める立場にあり、銘記は快慶自筆ではないが鎌倉時代初期、造像当初のものとみること(7)に賛成である。

作風については後記するので、ここでは銘

記について私見を付しておきたい。これまで快慶の自署とされるものの中にも書体には小異があるが、ことに本銘記のような「慶」の書き方はこれらの快慶銘記にもみられない。また山本氏が指摘されるとおり「開眼行快」は別筆のように思われるが、なおこれを同筆とし、しかも行快自筆とする可能性もなくはないであろう。⁽⁷⁾ ともかくも銘記の内容自体は信すべきと考えられ、とくに開眼云々という書き方は快慶作の東京芸術大学保管大日如来像の頭部内墨書に「開眼円□□」という前例がある。この「開眼」については開眼供養導師のことともとれそうであるが、通例その場合は「開眼供養導師」または「開眼導師」などと明記される。とくに東京芸術大学像の場合は水野敬三郎氏が指摘されるように銘記の位置からしても開眼供養導師の意味ではなく、またこの「円□□」は同じく快慶が建仁三年(一一〇三)に制作した三宝院不動明王像頭部内墨書に記される「御眼巧匠円阿弥陀仏/信快」と同一人物を指すと考えられる。⁽⁸⁾ 「開眼」を単に儀式としての開眼、点眼とのみ解すべきではなく、「巧匠」というからには両眼に関する何らかの技術的作業に関与した工人とするのが自然であり、従って「行快」は仏師である行快とみて問題ないであろう。こうした役割を持った仏師の存在は快慶の造像に独特なもので、その点からみても本銘記は信すべきものと言えよう。よしんば後銘であったとしても、このような特異な表記は後世の案出ではなく、しかるべき典拠があったはずである。

本像の製作は快慶が法眼位、行快が無位であった時代に限定される。快慶が法橋にあったことが確認される最後は承元二年(一一〇八)四月八日、⁽⁹⁾ 行快の法橋叙位はおそらく建保四年(一一二六)十一月三日とみられ、その間の造像である。⁽¹⁰⁾

二 法橋叙位と長谷寺復興

建保四年(一一二六)三月二十三日、京都青蓮院本堂が焼失し、同年十一月三日、新造の御堂において恒例の熾盛光法が修されたが、これに祀られる熾盛光曼荼羅の諸尊を快慶が制作した。この功により快慶に対し法橋位の勲賞があったが、既に法眼位にあった快慶からこの賞を譲られた彼の弟子が法橋に叙されている⁽¹¹⁾。この頃、快慶の周辺にどのような仏師がいたかは、承久元年(一一二九)四月十七日、長谷寺本尊十一面観音像の手斧始めに彼に従った「伴十五人」としてあげられるものたちが知られるにすぎないが、その筆頭が、ただ独り法橋位にあった行快である⁽¹²⁾。この前後に快慶の弟子と思われる仏師で僧綱位についていたものは他に見当たらない。青蓮院の造像に於いて法橋となった「弟子」について、小林剛氏は「快慶はこの賞を弟子(おそらく行快であろう)に譲ったという。」と控え目に指摘されておられるが、行快を指すものとみてまず間違いまいであろう。快慶の弟子の中であって、おそらく最初に僧綱位を獲得した仏師として注目される。

この「弟子」の解釈について慎重を期するならば、広く慶派における弟子筋の仏師と考えることもできる。快慶は建久六年(一一九五)三月十二日、東大寺大仏殿供養の際の勲賞により法橋位につく機会を得たが、この時は賞を運慶の息子、康弁に譲っている⁽¹⁴⁾ので、傍系にあった快慶としてはこの度もその可能性無しとは言えない。ただ建保四年には少なくとも運慶の息子六人のうち四男康勝までは僧綱位についていたことが、承元二年(一一二〇)から造り始められた興福寺北円堂弥勒如来像の台座反花墨書によって知られる⁽¹⁵⁾。さらに年齢、位置からみて一応考慮しておくべき仏師に、「運慶工房の重要な一員」であり建保六年(一一二八)以前に地藏十輪院の四天王のうち持国天像を

担当した「円慶 改名運覚」(『高山寺縁起』)にあたるかと想定される遠江別当がいるが、円慶(運覚)とすればやはり興福寺北円堂弥勒如来像の台座反花墨書により法橋であったことが確認でき、建保四年に法橋となった「弟子」には当てかねる⁽¹⁷⁾。

快慶の年齢、経歴、および諸般の事情に鑑がみて、やはり快慶自身の弟子、すなわち行快とせざるを得ないであろう。なお快慶は承元四年(一一二〇)七月八日に青蓮院熾盛光堂釈迦如来像を製作、奉渡しているが、これにも行快が重要な一員として参加していたことは想像に難くない。無位時代の事蹟に加えておくべきであろう。

法橋の賞を運慶の息子に譲ったことは当時の慶派における快慶の立場を物語っているように思われるが、それから二十年後、ようやく快慶は自分の弟子を僧綱位につけることができたのである。このことは快慶の地位の向上を示すとともに、快慶工房が既に体制を整えていたらしいことをも推察させる。この点において、快慶が自分の弟子を法橋にしたという事実は、それが行快であるか否かはともかくとしても特に注意すべきであろう。

小林剛氏は次節に述べる長谷寺十一面観音像製作に関して「この造像に働いた快慶とその門下の行快以下十八人の仏師達の名が明らかにされるのは、まことに興味深い。(中略)すなわちそれはあるいは彼(快慶)が運慶の仏所などにも匹敵するような一仏所を主宰していたのではなからうかとも考えしめるものであるが、ここにはまだそうした仏所についての史料がほとんどないのであるから、この事はまた他日を期したいと思う。」と慎重に述べられている⁽¹⁹⁾。また田辺三郎助氏は「建仁の東大寺南大門仁王像造立前後から、運慶はその一族を中心に彼の意のままになる一派を形成しているように見えたが、快慶もまた同様にこのころみずから手足となる弟子たちを率いて、運

慶とは別の道を歩いていたようだ。それは長谷寺再興時にも中心となり、大報恩寺でも働いたもので、行快の現れ方はそれを示唆しているようにみえる。」と指摘されている。⁽²⁰⁾ 仏所あるいは工房と呼んでよいか否か実態は判然としないが、慶派の中でも、子息達を中心にした運慶とは別の一派を形成していたことは十分に察せられる。快慶生涯の足跡をかえりみると、少なくともその萌芽はおそらく快慶の無位時代をささえた俊乗坊重源の在世時であったとすべきである。そして史料的には、この建保四年弟子法橋叙位に象徴的に現れていると解したい。

その後まもなく行快は、快慶を助けて刮目すべき働きをみせる。

大和の名刹長谷寺は、建保七年(一二二九)閏二月十五日、奈良朝創建以来六度目の大火災にあい、正堂、礼堂ほか多くの堂宇が焼失、二丈六尺の本尊十一面観音像も僅かに頂上仏を残すばかりとなった。その復興は、早くも三月四日には仮屋が建てられ、十五日からは御衣木引が始められた。本尊造立にあたる大仏師には法眼快慶が選ばれ、彼は法橋行快とともに、三月十七日、造像のための用途支度を注進している。⁽²¹⁾ 『建保度長谷寺再建記録』所収の注進状末尾の日付下方に、この注進状の発信者として「大仏師法眼快慶」とならび「佐法橋 行快」と記している。この「佐法橋」という用例は他にあまり知られないが、大仏師を補佐する立場を示すものと考えておくほかないであろう。ただし、単に大仏師に対する小仏師としてとらえることは適当ではない。この小仏師に当たる仏師を、『建保度長谷寺再建記録』では「伴」という言葉で呼んでおり、既述のとおり、その筆頭が行快であった。この伴のなかにあつて、とくに「佐」を冠された仏師は、たとえば興福寺北円堂弥勒如来、四天王、無著、世親などの諸像の制作にみられる惣大仏師運慶と源慶、静慶ら頭仏師との関係に等しく考えてよいのではなからうか。⁽²²⁾ また、建久五年(一

一九四)に造られた東大寺の本尊盧舎那仏の光背を担当した大仏師は当時院派の総帥院尊および彼の弟子六人、小仏師は六十人であった。⁽²³⁾ 大仏師は計七人いたことになるが、この制作事業を統率したのはあくまでも院尊であり、大仏師として働いた弟子六人は、ちょうど興福寺北円堂造像の場合の頭仏師と同じ立場にあつたものと考えられ、彼らは作業を分担しそれぞれ小仏師を使いながら仕事を進めたもので、実質的にはかなりの部分が弟子の働きに負っているとみられる。

四月十七日には先述のとおり御仏手斧始の儀式が行われ、これに参列した仏師は大仏師法眼快慶以下「伴十五人」で、『建保度長谷寺再建記録』には実際に数えると十八人の伴、すなわち行快をはじめとする小仏師の名前を列記している。

本体の彫刻は三十三日間を要し五月二十日に木作りを終えているが、その間、五月十四日には台座の上に像を立て、「奉立御佛祿物」が快慶、行快、大工成行、それに伴すすべてに、それぞれの格に応じて与えられた。この木作りの間、「常仏師十四五人」とあり、すなわち仏師全員が総力をあげて短期間で仕上げっており、像の大きさ、木仏師の数、造像の迅速さなどは東大寺復興における南中門二天像などに匹敵することが思い起こされる。⁽²⁴⁾

この後、漆箔、装飾を終え、本体の開眼供養は承久元年十月二十八日に行われた。これには法眼快慶が伴八人とともに下向したが、この中に当然行快がいたことであろう。八月二十五日には三丈八尺五寸の光背の彫刻のため仏師七人、番匠五人が下向しており、番匠の統率者は成行であったが、仏師の名は記していない。光背は承久二年(一二二〇)九月二十日に立てられたが、この作業は行快と「弟子二人」が担当した。⁽²⁶⁾ これから考えると、おそらく光背については行快にまかされたもので、担当仏師七人の統率者としてその制

成という重要な仕事に始まり、光背の据え付けにいたるまで、この大事業を通して終始大仏師を補佐しての活躍が知られ、当時の快慶一門において行快がいかに重要な位置を占めていたかが明らかにされる。

三 大報恩寺造像と法眼時代

京都・大報恩寺の本尊木造釈迦如来坐像（図版Ⅱ・Ⅲ、挿図14・17）は像内背面下方に「巧匠／法眼行快」の朱書銘があり（挿図1）、行快の法眼位での製作である。また本尊に随侍する木造十大弟子立像のうち目鍵連像（挿図2）には「巧匠／法眼快慶」の墨書銘があり、優婆離像頭部内にも快慶の名が記され、これら本尊および随侍像一具が快慶一門の造像であることはよく知られている。

これらを安置する本堂は昭和二十九年に解体修理されたが、この時に発見された当初の棟木に記された墨書によると、安貞元年（一二二七）十二月廿六日に三間四面の大伽藍を建て「等身釈迦如来弥勒文殊十大弟子形像」を安置したとある。⁽²⁷⁾ 安貞元年は本堂上棟の時と解すべきであろうが、現存の釈迦如来および十大弟子像はこの頃には完成していたと考えてよいであろう。また、目鍵連像の台座上框に「正三位行兵部卿藤原朝臣忠行」の刻銘があり、毛利久氏が指摘されたとおり、この藤原忠行が正三位行兵部卿にあったのは『公卿補任』により建保四年十二月十七日より承久元年八月十三日までであった

挿図2 目鍵連像 大報恩寺
京都 作に当たったと考
えてよいであろう。
快慶と二人して
の用途注進状の作

ことが解り、像の製作はほぼこの頃とみてよい。⁽²⁸⁾ また阿難陀像の像内納入文書奥書には建保六年、同七年、承久二年の年紀がみられ、最も降る日付は承久二年八月二十六日であるから本像の完成はこれ以後としなければならぬ。⁽²⁹⁾

さて本尊釈迦如来像の製作時期について考えると、まず行快が法眼に昇っていたことに着目したい。行快の法眼叙位がいつであったかは記録に確かめることができないが、長谷寺十一面観音像の光背を立てた承久二年九月二十日にはまだ法橋位にあったから、法眼への昇進、大報恩寺像の署名はこれ以降とすることが出来る。法眼叙位の理由としては、長谷寺における功績が最もふさわしく考えられる。とすると時期としてはまず本尊の開眼供養の時があげられるが、承久元年十月二十八日のこの日、もちろん彼は未だ法橋であった。こうした勸賞はむしろ通例の如く寺としての落慶供養時とすれば、嘉祿二年（一二二六）十月二十二日のこととしなければならぬが、勸賞について記すところはない。⁽³⁰⁾

ここで造像の着手の時期を考えてみると、目鍵連像の造像着手は少なくとも承久元年八月十三日以前であることは確実であり、ふつう本尊像の造像着手が随侍像に遅れるということはないから、やはりこの頃までには始められていたとみてよいであろう。ところで長谷寺十一面観音像の本体木作りが承久元年五月二十日迄行われており、しかも観音の縁数にあわせて短期間の造立のため「常仏師十四五人」、すなわち快慶配下の仏師のほとんどがこれにかかりきりであったように思われることは既に述べた。従って大報恩寺の仕事にとりかかったのはそれ以後と考えるのが自然であろう。すなわち承久元年五月二十日以降、八月十三日以前とすべきである。そうであるとするならば目鍵連像の完成は八月十三日に近く考えなければならない。

大報恩寺の仕事が始まったころ、八月二十五日から行快は総勢七人の仏師で長谷寺十一面観音像の光背の木彫をはじめたが、続く工程である漆塗が翌承久二年七月二十九日から行われているから、これだけでは決めかねるが、かなり長期間を費やしたように思われる。付属物であり、堂宇もまだ完成していなかったことでもあり、急を要するものではなかったが、大報恩寺の仕事が既に始まっており並行して進んでいたことも一因ではないだろうか。

ところで室町時代に降るかと思われる寺蔵の『大報恩寺縁起記』および開山求法上人義空について記した『本朝高僧伝』卷第六十五の記載をあわせ考えると、本寺は承久二年から始めて翌三年に仮の小堂を構え、ここに釈迦如来、十大弟子像を安置し、貞応二年(一二三三)、『縁起』ではこの年に本堂を建てたように記し、『本朝高僧伝』ではこの年から工を起したように記し、いずれも大材の調達には苦勞したようである。棟木の墨書から安貞元年の上棟は明らかであり貞応二年は着工の年と解した方がよいであろう。⁽³³⁾ここで既述の諸像の造像経過を考慮に入れると、承久三年に一旦仮堂に諸像を安置したという記載はごく自然に受け入れられ、有り得べきことのように考えられる。

以上、まとめると次のとおりである。

釈迦如来および十大弟子像は承久元年五月二十日から同年八月十三日の間に造像が始められ、そのうち目鍵連像は八月頃にはほぼ完成し、承久二年から仮堂を建て始め、翌三年に完成、既に造像を終えていた諸像をここに安置、ついで貞応二年から現本堂の建立を始め、安貞元年上棟の運びとなった。當時および後世の銘記、史料を総合してこのように解釈、編年しておくのが妥当であろう。

このように結論したうえで行快の法眼叙位の時期の問題に再度言及する

と、嘉祿二年の長谷寺落慶供養時ではなく、法橋在位が確認される最後である、長谷寺十一面観音像の光背を立てた承久二年九月二十日以降、翌三年頃にあったのかもしれない。もし長谷寺復興の功績によるのであれば、光背の製作ほか本尊像の嚴飾が全て整うのをまって勸賞が行われたことになる。六年も後の落慶時では、やはり遅きにすぎるとであろう。⁽³⁴⁾

大報恩寺造像について、最後に、本尊を弟子が担当し、師である快慶が随侍像を受け持ったことについて述べておく。その解釈として老齡である師快慶を助けてのこととみるのが一般的である。ただこの場合も、このように表だって師と弟子の立場が逆になった例は希であることを考えると、実際には弟子に任せたとしてもその像に対する署名は、師の名前を(あるいは、師が)記すのが実状であった場合もままあったのではないだろうか。大報恩寺の場合のようにはっきりと弟子が署名するということは、そこに師が老齡であるというよりもっと特殊な事情を想定しなければならぬのではないだろうか。想像を逞しくすると、快慶が老齡あるいは病のため再起不能、さらには死去したということも有り得ることではあるが、承久三年頃を本尊像の完成時期とすると、その後貞応二年(一二三三)湛慶との醍醐寺閻魔堂諸像の造立⁽³⁵⁾と矛盾する。つまりこのような前提に立つかぎり少なくとも本尊釈迦如来像の完成は貞応二年よりも後、すなわち本堂上棟の安貞元年に近い頃と考えざるを得ない。かなり長い造像期間を要したことになるが、このような予期せぬ事情が生じたことは考えられないことではない。しかしそれにしても承久三年には奈良・光林寺阿弥陀如来像を、これに近い頃和歌山・光台院阿弥陀三尊像を造っており、承久元年頃に少なくとも十大弟子造像に着手してより貞応二年頃まで、本尊像の工がほとんど進捗していなかったとみることはかなり無理がある。いずれ想像の域を出ないが、本尊像については仕事を始め

たものの、一時病床に伏すことがあり、実際は行快に委ねざるを得なくなつたとしても考えておくのが最も無難であろう。曆応三年（一二四〇）の『下醍醐炎魔堂勧進帳』に快慶が一度病死し、冥土に至り、その後蘇生し、先述の閻魔堂諸像を造像したことを記しているが、これについて毛利久氏は「もしこれが事実であったとすれば、貞応二年か、あるいはそれよりすこし前に、快慶は大病を患ったことがあったのであろうが、上の記事はかなり物語めいていて、真偽の程は分かりかねる。」と述べられる。⁽³⁷⁾ ありきたりの蘇生譚であり偶然かもしれないが、先の想定に関して興味深く思われ、一応指摘しておく。

実際には行快が本尊像を製作したにせよ、もし快慶が存命であれば署名はやはり快慶のそれがふさわしいように思えるが、信仰心篤く「其身淨行」といわれた快慶の人柄にもよるのであろうか。長谷寺にみるように補佐仏師と連名での用途注進状の作成といい、「佐法橋」と称した行快と快慶、更には快慶と弟子あるいは小仏師との間には、それまでの通例とはやや質の異なった関係を考えてみるべきなのかもしれない。快慶は周知のとおり生涯を通じて「巧匠」という肩書を用い、確かめられる限りでは、少なくとも自らは「大仏師」と署名することはなかったし、またこれだけ作品を残しながら「小仏師」と、あるいは小仏師の存在を明記することが少ないことにも注意しておきたい。⁽³⁹⁾

行快の事蹟のうち年代の推定できる最後は、蓮華王院の千体千手観音像（図版VI、挿図17）の再興造立への参加である。後白河上皇の御願により長寛二年（一一六四）に建立された蓮華王院は、建長元年（一二四九）三月二十三日姉小路室町に発した火によって本願の御堂、宝塔ともに炎上、焼亡した。建長三年七月二十四日法勝寺金堂前で御衣木加持が行われ、修理大仏師法印湛慶のもとに慶、円、院三派の仏師が糾合され、十五年におよぶ大事業が始まっ

た。落慶供養は文永三年（一二六六）四月二十七日のことであった。⁽⁴⁰⁾ 興像のうち四九〇号像（図版VI）には左足柄外側に「奉加造／法印穆千」、右足柄外側には行快自筆で「巧匠／法眼行快」（挿図1）の墨書がある。穆千は三井寺別当に任じ、権僧正に昇り、弘長三年（一二六三）九月十三日に入寂し⁽⁴¹⁾ ており、本像の製作がそれ以前であったことが指摘されている。⁽⁴²⁾ 法橋叙位から約五十年、行快最晩年の仕事である。在銘像のうち快慶派はこの行快の一体のみであり、また彼はいまだに法眼にとどまっていたことが解る。

事蹟の最後に、年時は不詳であるが法眼時代の行快の作であることが明らか、あるいは行快と推定してほば間違いない作品をあげておく。いずれも最近発見されたもので、まず滋賀県西浅井郡菅浦にある阿弥陀寺の本尊、来迎印を結ぶ三尺の阿弥陀如来立像である（図版IV、挿図17）。本像は左足柄外側に行快自筆とみられる「巧匠／法眼行快」の墨書銘があり（挿図1）、作風からみても行快の真作と判断される。⁽⁴³⁾ いわゆる安阿弥様の阿弥陀如来立像は優品が数多く知られるが、快慶直系の仏師によることを明示する作例はなく、本像はまして直接の弟子による製作であることはまことに貴重といえる。後記するように作風からみて、大報恩寺釈迦如来像に近い時期の造像と考えられる。

もう一体は、昨年、堺市博物館において開催された『堺の仏像仏画』に出陳された市内錦之町にある北十萬の本尊像（図版V、挿図17）

で、左足柄外側に「巧匠／法眼」の墨書があり(挿図1)、その下方が切断されているため仏師名を明らかにし得ないが、「巧匠法眼」と称すること、その筆跡、そして像の作風が快慶の諸像ではなく大報恩寺釈迦如来像や阿弥陀寺像に通じるところから、行快の製作と判断してよいであろう。⁽⁴⁴⁾ 大報恩寺像や阿弥陀寺像に較べて面貌に生彩を欠き、衣文表現に繁雑な趣を加えており、これらより降る時期の製作と思われる。蓮華王院千手観音像との比較は容易ではないが、大報恩寺釈迦像風的面貌に平明な趣の加わった蓮華王院像よりは早い時期を想定してよいであろう。大衣上層分の折り返しが左肩から上膊

挿図4 地藏菩薩像 米国 バークコレクション

挿図5 地藏菩薩像 奈良 東大寺

挿図6 地藏菩薩像 大阪 藤田美術館

にまで下がって懸かる形は以前より時折みかけられるが、特に流行しはじめるのは寛喜元年(一二二九) 実明作の熊本・明導寺阿弥陀三尊中の中尊像(挿図3)、貞永元年(一二三二)頃製作の愛知・宝勝院阿弥陀如来立像(挿図22)あたりからで、⁽⁴⁵⁾ 北十萬像の上限を考えるうえで参考とすべきであり、またこれらがいずれも慶派、なかでも運慶系統であることにも注意しておきたい。行快の作風の変遷を知るうえで見逃せない遺例である。

以上が現在知られる行快の経歴であるが、同年代であった湛慶は東大寺南大門仁王像造立の建仁三年(一二〇三)には法橋であったかと考えられ、⁽⁴⁶⁾ さらに建久六年(一一九五)東大寺大仏殿供養に際して快慶が法橋の賞を譲ったのが運慶の第三子康弁であるとすると、長男湛慶はこれ以前に、二十歳前後で法橋位に就いていたはずである。その後、承元二年(一二〇八)興福寺北円堂弥勒如来像の制作を始めた時には法眼位にあり、そして建暦三年(一二二三)四十一歳にして法勝寺九重塔造仏賞を父運慶より譲られて法印に昇った。⁽⁴⁷⁾

さすが当時の主流仏所の直系を継ぐ仏師だけあって、順調な昇進である。それにひきかえ行快は蓮華王院千手観音像造立時にも法眼位であり、おそらく師快慶と同様に法印になることはなかったであろう。

四 慶派仏師としての

行快

藤田美術館の地藏菩薩像が快慶の作

挿図7 阿弥陀如来像 岡山 東寿院

挿図9 阿弥陀如来像 滋賀 玉桂寺

挿図8 阿弥陀如来像 奈良 光林寺

例として従来あまりとりあげられることがなかったことの理由として、作風の問題がある。かつて毛利久氏は「安阿弥様には属するが、快慶自身の作品とするには疑問がある。」と述べられた。⁽⁴⁸⁾ 既述のとおり筆者は本像を快慶の作と考える立場をとり、銘記の内容についても信じてよいと考えている。しかし作風についてのこの毛利氏の指摘は重要な意味を含んでいるように思う。

藤田美術館像は銘記を信ずると快慶法眼時代、しかも行快法橋叙位の建保四年以前であるから、その前半期にあたり、この頃の快慶作例には建暦元年(一一二二)銘の岡山・東寿院阿弥陀如来像(挿図7)を基準として奈良・西

方院、滋賀・円常寺、京都・大行寺、米国・キンベル美術館などの諸像があげられる。着衣の形、体勢が異なりはするが、これら如来立像と比べると藤田美術館像は衣褶の処理がかなりにぎやかであり、その動きのある意匠が特徴として目立っている。快慶は藤田美術館像と基本的な形を同じくする地藏菩薩像に米国・バークコレクション像(挿図4)、東大寺公慶堂像(挿図5)を造っている。前者は像内後頭部に「アン(梵字)阿弥陀仏」の墨書があり、後者は右足柄外側に「巧匠法橋快慶」の陰刻銘があり、あわせて三例は無位時代から法眼時代にわたる。バークコレクション像と公慶堂像とを比べると後者の方が衣文の数も増え意匠も複雑になっているが、静かな落ち着いたまとまりが出て来ている。ところが公慶堂像と比べ藤田美術館像は衣文の数が減っているにも拘らず、衣縁などの動きの大きな、しかも立体的な曲線的処理がみられ、全体に華やかな印象を受ける。例えば大衣の右袖をなす部分の内側下方を較べると、正面観では違いはあまりはつきりしないが、側面にまわると歴然とする。公慶堂像のこの部分の襞の意匠は正面へ向けての効果

が重視されている。さらに左袖外側、背面の紐で吊るされた表現などを較べてみることもよいであろう。これに類するよりはつきりした対比例は、東大寺南大門仁王像(挿図10)の裳折り返し部分にみられる。阿形像は折返った襞がまるで圧着されたように表されるのに対し、吡形像では前後の動きを伴い自由刻まれ、立体的な表現がみられ、こうした点は阿形像に快慶、吡形像に

運慶の個性を認める要因の一といえる。⁽⁴⁹⁾

公慶堂像から藤田美術館像への変化は、単に年代の下降ということのみでは解決できない。像種の違いはあるが、前掲の作例を含む快慶の一連の阿弥陀如来立像の作風展開は、衆目のみるとおり単純なものから複雑なものへと変化しており、⁽⁵⁰⁾晩年の奈良・光林寺像(挿図8)、和歌山・光台院像などではかなり凝った衣褶もみられる。それらは一見にぎやかであるが、依然として快慶が固執しつづけたのは平面的に整った、静的な美しさに他ならなかった。

ところで筆者は建暦二年(一一二二)源智発願の滋賀・玉桂寺阿弥陀如来像(挿図9)の作者に行快、あるいは快慶派仏師のうちでも作風の近接した行快系の仏師を想定したが、この玉桂寺像とこれに製作時期の近接した建暦元年の東寿院像、さらには快慶の一連の阿弥陀如来立像とを較べると、やはり同様の

挿図10 仁王像 奈良 東大寺



挿図11 阿弥陀如来像 京都 松尾寺



表現上の差異が看取できる。つまり藤田美術館像は基本的には快慶の作風を示すとみてよいが、子細に観察すると彼の様式展開からみてやや異質の感を払拭し得ない。本像の足柄にわざわざ行快の名を併せ記すことは、これと無関係ではないように思える。行快を御眼巧匠とみると、これは単に玉眼に関する技術者とは解せない。その後の彼の経歴は言うまでもなく仏師としての

挿図13 弥勒菩薩像 京都 三宝院

それであり、すなわち御眼巧匠は仏師であり、しかも工房内では長谷寺造像にみる「佐法橋」と同じ地位にあるものなのである。おそらく呼称は変わっても

挿図12 金剛薩埵像 京都 随心院



長谷寺造像においても、行快は御眼巧匠本来の役割をも果たしたことであろう。眼の表現が如何に重要であるか、そして技術的にも水晶のレンズを通しての瞳の形、その位置決めなどの困難さを考えると、担当仏師には相應の経験と師の信頼がなくてはならなかった。

挿図14 釈迦如来像 京都 大報恩寺

こうした力ある仏師、しかも後にその実力を証した行快の存在が、状況によっては表現に影響することがあったのかも知れない。⁽⁵¹⁾ こうした動きのあ

る衣褶表現は阿弥陀寺像ではそれほど顕著ではなく、快慶の阿弥陀立像になり近づいており、衣褶の形に関する限り表現上の質の差違はほとんどない。衣文の意匠は承久三年銘の奈良・光林寺像、これに近い頃の和歌山・光台院像など法眼位後半の諸像と両襟部の形をはじめとしてよく似ている。特に後者とは大衣下層分の左襟の折れ返りの縁に小さな翻りをつけるところまで一致している。しかし、その向かって右方、大衣上層分の折れ返りの縁に渦文を表すのは快慶にはみられず玉桂寺像にみられる。快慶は光台院像において衣文の数も増え、意匠も複雑になっているが、そのまとまりのある美しさに優れた手腕を窺わせる。一方行快は北十萬像において最も複雑な衣褶構成をみせるが、まとまりに欠け、しかも整美な形式という安阿弥様の本質から既に別の方向に離れつつあるかにみられる。

さて行快の代表作である大報恩寺像については既に触れたことがあるが、全体に写実味のある衣褶構成を基調とし、左足首にかかる大衣にはV字状の

挿図15 弥勒如来像 奈良 興福寺

挿図16 阿弥陀如来像 京都 西園寺

襷を刻み、腹部正面には大衣下層分の折れ返りを表すなど、工夫を凝らしている。自然さを加味した動きのある装飾的処理に興味を抱いていたかにもられる行快が、安阿弥様の形式的規範に縛られた阿弥陀立像とは異なり、本像のような坐像においては比較的自由に製作したかにみうけられる。安阿弥陀仏時代の松尾寺阿弥陀如来像(挿図11)、建仁元年(一一〇一)銘の広島・耕三寺宝冠阿弥陀像などから、晩年の京都・随心院金剛薩埵像(挿図12)に至るまで、快慶の坐像にみるほぼ並行する弧線をきれいに整えた両脚部の衣文表現との違いは

明らかである。ただ、建久三年(一一九二)銘の三宝院弥勒菩薩像(挿図13)の衣文構成は本像に通じるかにみられるが、水野敬三郎氏は「一見自由に乱れる衣文も殆ど左右相称に整えられているのであって、そこに形式的整齊への意思が顕著にしめされているのである。」と指摘される⁽⁵³⁾。両像に採用されている両脚部正面の前掛け状の衣文を較べても、三宝院像ではきつちりと中央に位置し、大報恩寺像の場合とではその働きを異にしている。写実味ある衣文表現ということでは三宝院像をひきあいにだすよりは、腹部の折れ返りや、左袖に肩から下がる大ぶりの襷を重ねるところなどとともに、敢えて建暦二年(一二二二)頃、運慶作の奈良・興福寺北円堂弥勒如来像(挿図15)との類似に言及したい。この腹部の衣文は、室生寺釈迦如来像などをみると平安時代前期にも類例があったかとも思われるが、鎌倉時代では北円堂像が早い例と言える。北円堂像の場合、左肩から徐々に大衣上層分の外に出てきており、

阿弥陀寺

大報恩寺

蓮華王院

北十萬

挿図17 行快作品の顔

これと安阿弥様阿弥陀立像にあらわれるような左襟の形との関連を認めると、いずれも運慶作の文治五年(一一八九)の浄楽寺阿弥陀如来像、文治二年の願成就院阿弥陀如来像、さらには康慶かと想定される治承元年(一一七七)静岡・瑞林寺地藏菩薩像にまで遡ることができる⁽⁵⁴⁾。この意匠は康慶あたりが取り入れ、運慶が発展させ、それを行快がいち早く採用したごとくに解される⁽⁵⁵⁾。松島健氏が元仁元年(一二二四)隆円の製作かと推定された京都・西園寺阿弥陀如来坐像⁽⁵⁶⁾にもこの意匠がみられ、類例少ないV字状の襷とともに大報恩寺釈迦如来像に共通することはきわめて興味深い。

行快作例、さらには玉桂寺像は共通して肉付きがよい。北十萬像は腹部の肥満が目立つが、年代の早い玉桂寺、大報恩寺、阿弥陀寺の諸像は頼の肉付きがよく、肩から胸・腹にかけて厚みと張りがある。衣の襷の彫法も徐々に線条化してはくるが、それぞれ同時期の快慶作例に較べると、太く、強い。それらは快慶の若い頃の作例、京都・松尾寺阿弥陀如来坐像、奈良・西方寺阿弥陀如来立像などに通じる特色でもあるが、衣文表現とあわせるとやはり運慶に思い及びたくなる。大報恩寺像の面貌は、長く切れ上がった、臉の開きが大きい両眼をあらわし、快慶風の誇張された表現にみられるが、阿弥陀寺像は両眼の切れが短く、鼻下に唇がせまり、顔の丸みが強調されて、その趣にも強いて言えば快慶よりはむしろ運慶風が感じられる。唇の形は快慶作品に似てやや異なり、そうした些細なところも、彼の品位にかえて、面貌に力強い印象を与える原因の一となっている(挿図17)⁽⁵⁷⁾。

しかし、一見運慶風とも解せる要素が看取されるにせよ、両者の間には本質的な径庭がある。大報恩寺像と較べると、北円堂弥勒像は確かな象形の体各部とその巧みな立体構成により、懐の深いゆったりとした彫刻空間を実現している。定型の如来像にあっても、わずかな身の構えの工夫がもたらす効

果を運慶は意図していた。ここで再び、先ほどとは逆の意味で、南大門仁王像の対比が思い起こされる。運慶と比較することは酷かもしれないが、それにしても行快には造形上の欠点が目につく。例えば、玉桂寺像を含めて阿弥陀寺像、北十萬像に共通して左大腿部を彫りすぎており、坐像である大報恩寺像においても、膝頭の力強い表現までは期待しないにせよ、左前膊を足先の上にのせたあたりの造形の弱さを、足の組み方は逆であるが北円堂像と比較してみるとよい。

較してみるとよい。

挿図18 薬師如来像 岐阜 横蔵寺

総じて行快は、阿弥陀立像ではかなり忠実に快慶の衣文構成に則りながら、坐像では自然な動きのある装飾的処理への志向を顕示し、一方、頭部の量感や上体の厚み、衣文の太さなどに当時の快慶には失われていた力強さを求めたかみられる。しかし単純な面で構成された肉身と、立体の平面的把握により基本的な形を造るところに、やはり

東妙寺 佐賀

平面的把握により基本的な形を造るところに、やはり

釈迦如来像

快慶の弟子としての行快の出自が現れているものと解される。行快は快慶が完成

挿図19

風よりも、運慶系統の作風にあったように思われる。

ただそうなると、むしろ安阿弥様の特色が失われていく結果となるが、それは運慶、快慶という当代初頭の指導的個性が徐々に平均化されはじめていくこの時期の一般的な状況でもあろう。その意味ではほぼ同年代であった快慶と同じ位置にあるもので、湛慶は運慶亡きあと快慶とともに造像に当たったこともあり、彼の作風に快慶の影響を認める説もある⁽⁵⁸⁾。鎌倉時代の時代様式を絵画的、世俗的表現とし、また時代様式を代表する仏師はこの湛慶とみる考えがあるが、少なくともこの当代中期を代表するのは湛慶であり、その典型的作風は田辺三郎助氏が「これこそ運慶・快慶の創造の一つの帰結⁽⁶¹⁾」と述べられた蓮華王院の本尊千手観音坐像、さらには二十八部衆像に認めることができる。行快が大報恩寺像、阿弥陀寺像を製作した時期の湛慶の作例は法印時代の早い頃と考えられる高知・雪蹊寺の毘沙門三尊像しか現存せず、

挿図20 伝勢至菩薩像 京都 清水寺

した繊細で整美な作風に自分なりの表現を加えようとした。その源泉は快慶の若い頃の作

京都 蓮華王院

如来・菩薩像の作例が知られないため行快との比較は容易ではないが、

千手観音像 (湛慶銘)

如来像は岐阜・横蔵寺薬師如来像(挿図18)、佐賀・

挿図21

東妙寺釈迦如来像(挿図19)に、菩薩像は京都・清水寺伝観音・勢至菩薩像(挿図20)に慶派一流の作風をみることは可能であろう。十三世紀前半から中頃にかけたの運慶派一流の作風は、平明な面貌、自然で穏健なまよりの体軀、適度の装飾性と流動感ある衣文表現などが特色といえる。写実を前面に押し出したり、力、量、動きを特に強調するでもなく、それら全てを程よく適度に調和させ、しかも仏像としての品位を保持している。

こうした流れの中に行快の作風を考えてみると、像の厚みは決して劣るものではないが、快慶譲りの単純化された面による造形は全体に硬い感じがあり、衣文表現も快慶に較べると動きがあるが、湛慶流の流動感には及ばない。これは意匠そのものにも起因するのであるが、全体を支配する流動感とは体軀の柔軟な抑揚との調和によって効果を發揮するものと言えよう。蓮華王院千体千手観音像中の行快と湛慶とを比較すると(挿図21)、行快の像の面貌に平明な趣が加わっているところに時代をみるにせよ、その肉付けや、特殊な条件下の製作であるから簡略ではあるが衣文の意匠にも同様の違いを認める

挿図23 阿弥陀如来像
三重 専修寺

尾彰三郎氏が指摘されるように湛慶の裳の折り返し(意匠「湛慶仕様」)を採用してい

挿図22 阿弥陀如来像
愛知 宝勝院

ことが出来る。先に触れた西園寺阿弥陀如来像の作者かと推定するむきもある隆円は、丸

挿図25 地藏菩薩像
滋賀 長命寺

「湛慶師承の作風に、心を寄せて」
いなくったというわけではなく、否、むしろ直截に「運慶風に心を寄せ」と言ったほう

挿図24 阿弥陀如来像
京都 自得寺

るが、行快はこれ(62)を採用していない。とはいえ行快が「湛慶師承の作風に、心を寄せて」

が適切かもしれない。愛知・宝勝院阿弥陀如来像(挿図22)、三重・専修寺阿弥陀如来像(挿図23)などに慶派でも運慶系統の作風を考えるならば、北十萬像など、繁雑さを指摘するよりも、むしろ運慶派風を意図したと積極的に解釈すべきなのであるか。
湛慶と行快との間には、蓮華王院本尊像で端正な像容を造りあげた湛慶との造形力の差はともかく、湛慶が運慶を、行快が快慶を出発点としたところに宿命的な差異があった。
安阿弥様のごとく整理された面と線によって平面的に調和を計った形式美は、それを継承しなおかつ変化を求めようとするならば表面的な意匠の変化という方法によるしかないであろう。しかしそれは往々にして饒舌になるきらいがあり、本質的な継承からは道をはずれることになる。その意味では、例えば奈良・興善寺阿弥陀如来像、京都・自得寺阿弥陀如来像(挿図24)などの作者を評価すべきであり、時代は降っても滋賀・長命寺地藏菩薩像(挿図25)の作者栄快はさすがに直系を明記するだけのことはあった。(65)

鎌倉時代、特に前期の仏師は作風に影響したか否かは別として、運慶、快慶という二つの個性を意識しないではすまなかったことであろう。少なくとも当時一流の仏師にとってはなおさらである。湛慶が快慶に、行快が運慶に惹かれたかのようにみえることも、むしろ自然な現象といえる。流派を超えて時流を意識していたところに、大方の快慶派仏師とはひと味違いう行快の姿をみたい。そして、この行快を補佐仏師に就けた快慶の意図を読みとりたい。

おわりに

行快の、まず快慶派仏師としての位置、次いで鎌倉彫刻史における位置を明らかにすべきであったが、前者については、造像の背景を詳細な分析によって捉え、快慶工房の実態とその特質を解明するまでには至らなかった。また後者については、隆円、あるいは西園寺像、それにいわゆる運慶派の阿弥陀立像のことなど、湛慶、行快をはじめとし院、円派を総合した二代目の研究が望まれる。いずれも将来に期する。(一九八六・七・七)

〈参考年表〉

和暦	西暦	月日	事項	出典
承元四	一一二〇	七・八	快慶、青蓮院熾盛光堂釈迦如来像を奉渡	門葉記
建保四	一一二六	一一・三	青蓮院において熾盛光法を修す。快慶、熾盛光曼荼羅の諸尊を造る。この功により弟子(行快か)を法橋に叙す	門葉記
建保七	一一二九	閏二・一五	(これ以前) 行快、法眼快慶に従い地藏菩薩像(藤田美術館蔵)を造る 長谷寺焼亡	足柄墨書 百鍊抄ほか

承久元	一一二九	三・一七	大仏師法眼快慶、佐法橋行快、長谷寺十一面観音像の用途支度を注進	建保度長谷寺再建記録
		四・一七	長谷寺十一面観音像手斧始。大仏師法眼快慶、法橋行快ほか伴十八人	同右
		五・一四	長谷寺十一面観音像を立てる。大仏師(快慶)、法橋行快、大工成行、伴らに禄を賜う	同右
		五・二〇	長谷寺十一面観音像の木作りを終える	同右
		八・一三	建保四・一二・一七以降この日迄、藤原忠行正三位行兵部卿にある	公卿補任
		(これ以前)	法眼快慶、大報恩寺目健連像を造る	足柄墨書
		八・二五	長谷寺十一面観音像光背の彫刻のため仏師七人下向	建保度長谷寺再建記録
		一〇・二八	長谷寺十一面観音像開眼。法眼快慶下向、伴八人	同右
承久二	一一二〇	九・二〇	長谷寺十一面観音像光背を立てる。法橋行快、弟子二人	尋尊大僧正記
		(この年)	大報恩寺飯堂を建て始める	大報恩寺縁起記
承久三	一一二二	(この年)	大報恩寺に仮に小堂を構え釈迦像、十大弟子を奉る	本朝高僧伝
貞応二	一一二三	(この年)	大報恩寺本堂(大堂)を建立せんとする	大報恩寺縁起記、本朝高僧伝
安貞元	一一二七	一一・一四	快慶、湛慶と醍醐寺閻魔堂諸像を造る	醍醐寺新要録
		一一・二六	大報恩寺本堂上棟	棟木墨書
		(これ以前)	法眼行快、大報恩寺釈迦如来像を造る	像内朱書
嘉祿二	一一二六	一〇・二二	長谷寺落慶供養	百鍊抄、民経記
建長元	一一四九	三・二三	蓮華王院焼亡	百鍊抄、岡屋関白記

弘長三 一一六三	九・一三	園城寺穆千没	寺門伝記補 録、三井統燈 記
文永三 一一六六	四・二七	(これ以前) 法眼行快、蓮華王院千手観音像(四 九〇号)を造る。 蓮華王院落慶供養	足柄墨書 百鍊抄

注

- (1) 美術部・情報資料部研究会「仏師行快について」昭和六十年六月
- (2) 「玉桂寺阿弥陀如来像とその周辺」『美術研究』三三四 昭和六十一年一月
- (3) 薄井和男「滋賀・阿弥陀寺の行快作阿弥陀如来立像」(『仏教芸術』一六七 昭和六十一年七月)
- (4) 生年は蓮華王院本尊千手観音像台座心棒墨書から判明する建長六年時八十二才より逆算、没年は『東大寺統要録』造佛篇による。
- (5) 西川杏太郎氏は「彫像の玉眼法について―木彫像技法研究ノートから―」(『仏教芸術』九一 昭和四十三年四月)の注10において、墨書銘について「快慶の自筆ではもちろんないが、ほぼ同時代の筆と認めてよいように考えている。」とされ、「像の作風と併せて考えて、快慶の作品の一つと考え得る」と述べられている。
- (6) 山本勉「藤田美術館の快慶作地藏菩薩立像」(『MUSEUM』四一八 昭和六十年一月)
- (7) 西川杏太郎氏は同筆とされる(前掲注5「彫像の玉眼法について」)。
- (8) 行快自筆と考えられる大報恩寺釈迦如来像、阿弥陀寺阿弥陀如来像、蓮華王院千手観音立像の銘と比較すると「行」の傍の違いが目につくが、別人とは言い切れない。
- (9) 水野敬三郎「運慶と工房製作」(『MUSEUM』二九四 昭和五十年一月)
- (10) 石清水八幡宮旧蔵僧形八幡神画像裏面墨書
- (11) 山本勉氏は安阿弥様阿弥陀立像の着衣の襟の形式による編年にもとづき、本像製作の下限を滋賀・玉桂寺阿弥陀如来像の造られた建暦二年(一一二二)とされる(前掲注6「藤田美術館の快慶作地藏菩薩立像」)。
- (12) 『門葉記』巻第二熾盛光法二(『大正大蔵経』図像十一)

(中略)

道場回祿之後、新被造宮御堂御本尊御帳之上構天井、其上被奉安置曼陀羅諸尊

木像佛師仍今度不用敷曼陀羅也、快慶作之。七十天供又直廻土壇四面、任曼陀羅之座位壇上居之、図様在別、大壇下四面三十六獸形像作半出付之、但皆人形也、如十二神将等也、其本頗残不審事在之、不被甘心事也、成弁法師所進也、件形像等被付法橋功、快慶造之、以弟子叙法橋云々

(12) 『建保度長谷寺再建記録』(森末義彰「中世長谷寺再建記録」『美術研究』六二に公刊)

四月十七日壬午五月節御佛手鑄始、悉淨衣有之
大佛師法眼快慶丹波、稱安阿弥陀佛
伴十五人

- 法橋行快 永盛 慶觀 信慶
賢祐 有圓 良慶 興賢
永智 覺賢 有快 快實
快盛 顯快 嚴快 盛縁
圓慶 快縁
- 丹波法眼快慶者、頼助之子康助、々々弟子康慶、々々弟子快慶也
- (13) 小林剛「巧匠安阿弥陀仏快慶」(昭和三十七年五月 奈良国立文化財研究所)三六頁
- (14) 『東大寺統要録』供養篇、『東大寺縁起絵詞』卷第十九。
小林剛「巧匠安阿弥陀仏快慶」三頁に引用される「法隆寺中院文書」、毛利久「仏師快慶論」四九頁に引用される「鈔本東大寺要録」の左の記事は「弟子」の解釈について興味もたれる(筆者未見)。
- 中門二天、東抜毘沙門者快慶奉造、其賞賜法橋、而運慶法橋快慶之師也、運慶之真弟子快慶之弟子也、依之法橋賞讓運慶之子畢
- なお水野敬三郎氏は長男湛慶が二十三才であるから三男の康弁とすると若すぎるので、法橋位を譲られたのは湛慶かと指摘される(前掲注8「運慶と工房製作」)。
- (15) 運賀、運助についても、墨書銘中、世親像担当仏師を「法橋運賀」、法苑林像を「法橋運助」と判読するむきもある(小林剛「仏師運慶の研究」昭和二十九年 養徳社)。
- (16) 前掲注8水野敬三郎「運慶と工房製作」
- (17) 運慶第三世代まで含めると、東大寺図書館本『仏師継図』の湛慶の直下に記され孫に当たると想定される下総法印信慶がいるが、嘉禎四年(一一三八)には「仏師下総別当御房信慶」(藤波家文書)と呼ばれまだ無位であつたらしい(田辺三郎助「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』昭和五十八年一月 集英社)。また嘉禎三年(一二三七)に東大寺念仏堂の地藏菩薩坐像を制作した法橋康清は、運慶の第四子康勝の子、あるいは弟子とも考えられているが、建保四年当時、運慶の長男湛慶が四十四歳であったことから考えれば康勝の子とすれば若すぎる。湛慶あるいは第二子康運の子とされる康円は承元二年(一二〇七)の生まれであり、これまた若きにすぎない。

(18) 『門葉記』巻第二熾盛光法一

(19) 小林剛『巧匠安阿弥陀仏快慶』(昭和三十七年五月 奈良国立文化財研究所)三九頁

(20) 田辺三郎助『日本の美術七八 運慶と快慶』(昭和四十七年十一月 至文堂)九〇頁

(21) 長谷寺再興については主として前掲注12『建保度長谷寺再建記録』を用い、『尋尊大僧正記』、『長谷寺再興縁記』をも照合した。以下、その都度注記しないが、鈎括弧を用いて引用した箇所は『建保度長谷寺再建記録』による。なお長谷寺再興については森末義彰「中世に於ける長谷寺の炎上とその復興」(『美術研究』六二、六三 昭和十二年二月、三月)に詳しい。

(22) 興福寺北円堂弥勒如来像台座反花墨書には源慶、静慶を上座大仏師とも記す。彼らはいわゆる『運慶願経』中にも登場する最古参仏師であった。快慶工房の存在を認めるなら、行快は経験はともかく工房における地位としてはこの上座大仏師にも匹敵するものであろうか。

(23) 『東大寺統要録』造佛篇

(24) 『東大寺統要録』造佛篇によれば木仏師については東方天が大仏師快慶、小仏師十四人、西方天が大仏師定覚、小仏師十五人、彩色仕上げまでの期間はおよそ七十六日後と考えられる。

(25) 『尋尊大僧正記』十四では六月二十五日とする。

(26) 『尋尊大僧正記』十四

(27) 『国宝大報恩寺本堂修理工事報告書』昭和二十九年十月 京都府教育庁文化財保護課

(28) 毛利久『仏師快慶論』(昭和三十六年十月 吉川弘文館)六七―六九頁

(29) 阿難陀像々内納入の尊念願文には「僧行快」とあるが、法橋であった仏師行快とは別人であろう。なお行快という名は、『醍醐寺文書』、『吾妻鏡』ほかの記録、文書中に散見するが、いずれも仏師行快と同一人物と積極的に認められない。

(30) 『百鍊抄』、『民経記』同日条。

(31) 前掲注27『国宝大報恩寺本堂修理工事報告書』一一九頁に公刊。

(前略)承久二年始建立假堂貞應二年建立本堂本尊等身尺迦三尺之十大弟子爰有一箇之不思議本堂大光之柱四本依爲大木被相尋方々所也(後略)

(32) (前略)承久三年假構小堂釋迦像十大弟子、貞應二年欲建大堂榎柵松杉棟梁悉備、只大光柱未得良材(後略)

(33) 前掲注27『国宝大報恩寺本堂修理工事報告書』

(34) 事業途中に何らかの区切り之際して勸賞が行われた例に、蓮華王院復興における正嘉元年八月十一日院賀への「蓮華王院御佛功」、同九月八日藤原基政、源頼清への「蓮華王院御佛印佛神咒功」(『吉黄記』)がある(丸尾彰三郎『蓮華王院千体千手観音像修理報告書』昭和三十三年三月 妙法院)。

(35) 『醍醐寺新要録』卷第十三所引「貞應二年供養記」

(36) (前略)于峯、有大佛師、拳世號安阿彌、聊到病床忽趣冥途、蒙閻王之勅言、表蘇生之奇特、是以、帰本朝、造彼形像、崇當寺耀其靈驗(後略)

(37) 前掲注28毛利久『仏師快慶論』六五―六六頁

(38) 『長谷寺再興縁起』(『美術研究』一二八(昭和十八年一月)に公刊)

(39) 「大仏師」と記した例に建保六年の京都・清凉寺本尊釈迦如来像の台座蓮肉裏面墨書、建仁二年頃の三重・新大仏寺阿弥陀如来像頭部内墨書があり、「小仏師」と表記したものに建仁元年作の東大寺僧形八幡神像がある。但し、いずれも自筆ではない。

(40) 『百鍊抄』、『岡屋閑白記』等による。

(41) 『寺門伝記補録』卷第十六、「三井統燈記」。なお『園城寺伝法血脈』には九月十一日とある。

(42) 蓮華王院の鎌倉再興については丸尾彰三郎『蓮華王院本堂千体千手観音像修理報告書』(昭和三十三年三月 妙法院)に詳しい。

(43) 前掲注3『薄井和男』「滋賀・阿弥陀寺の行快作阿弥陀如来立像」

(44) 吉原忠雄「堺市北十萬の阿弥陀如来立像について」(『館報』V 昭和六十一年三月 堺市博物館)

(45) 三宅久雄「宝勝院阿弥陀如来像とその納入品」(『MUSEUM』三九一 昭和五十八年十月)

そのほか如来立像形式では、北海道・天融寺阿弥陀如来像が、わずかではあるが大衣が左肩から下がって懸かる。もと像内に納められていたと伝えられる願文に建保二年の年紀がある。

(46) 東大寺南大門仁王像を担当した四人の大仏師のうち「備中法橋」(『東大寺別当次第』)が湛慶に当たる可能性がある(前掲注20田辺三郎助『運慶と快慶』三三三頁)。

(47) 『明月記』建暦三年四月二十六日条

(48) 前掲注28毛利久『仏師快慶論』一一八頁

(49) 作者として阿形像に快慶、吽形像に運慶を当てるのが通説であり、左の論文に詳しい。

西川新次「金剛力士像 南大門所在」『奈良六大寺大観 東大寺三』(昭和四十七年二月 岩波書店)

前掲注20田辺三郎助『運慶と快慶』

山崎隆之「東大寺南大門仁王像の構造について」(『南都仏教』五五 昭和六十一年三月)

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―」(同右)

(50) 水野敬三郎「阿弥陀如来立像 西方院所在」(『奈良六大寺大観 唐招提寺二』昭和四十七年十二月 岩波書店)

山本勉「安阿弥様阿弥陀如来立像の展開―着衣形式を中心に―」(『仏教芸術』一六七 昭和六十一年七月)

(51) 特に快慶晩年における行快など有力な弟子の、表現への影響については「玉桂寺阿弥陀如来像とその周辺」において詳しく触れた。

(52) 西川杏太郎氏は本像の製作を承久三年(一二二二)の随心院焼失(『高野春秋』)以後と推定される(「快慶作金剛薩埵像」『国華』八八八 昭和四十一年三月)。

(53) 水野敬三郎「快慶作品の検討」『美術史』四七 昭和三十八年一月)

(54) 佐藤昭夫「治承元年在銘の地藏菩薩像について」(『国華』一〇四一 昭和五十六年四月)

田中嗣人「治承元年在銘の瑞林寺地藏菩薩坐像―仏師康慶の事績によせて―」

(『同志社大学博物館学年報』一三三 昭和五十六年十二月)

(55) 写実味ある衣文表現および左襟の特徴ということでは滋賀・円福院釈迦如来像に興味をもたれるが、快慶作ではないにしても、その位置づけについて筆者なりの結論を出し得ないでいる(なお本像は補修部分が目立ち、表現に影響している可能性があることも注意しておきたい)。

(56) 松島健「西園寺本尊考 上、下」(『国華』一〇八三、一〇八四 昭和六十年五月、六月)

(57) 行快作品の顔について、正面から見ると頬の膨らみに不足はないが、側面にまわると頬骨から口元に至る肉付が平板で、かつ下顎のものたりなさが、運慶の引き締まった、そして快慶の整った横顔と較べて目につく。これは大報恩寺像ではそれほどもないが、玉桂寺像や藤田美術館にも通じる点に注意しておきたい。

(58) 小林剛「大仏師法印湛慶」(『大和文華』一二 昭和二十八年十二月)

(59) 中野忠明「鎌倉彫刻史の基本的問題」(『史迹と美術』四三三、四三四 昭和四十八年四、五月)

(60) 田辺三郎助「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 昭和五十二年五月)

(61) 前掲注20田辺三郎助『運慶と快慶』九六頁

(62) 前掲注42丸尾彰三郎『蓮華王院本堂千体千手観音像修理報告書』六一―六二頁

(63) 専修寺像について、毛利久氏は「運慶派の阿弥陀像」と呼ばれ(『運慶と鎌倉彫刻』昭和三十九年十月 平凡社)、山本勉氏は「安阿弥様とは別の系譜に属するもの」、「運慶様の如来立像」と指摘される(『三重・専修寺の慶俊作阿弥陀如来立像』MUSE U M 三九一 昭和五十八年十月)。

(64) 『中丹地区の文化財―文化財集中地区特別総合調査報告第17集―』(昭和五十六年三月 文化庁)

(65) 台座裏面墨書中に「定朝八代栄快法橋」とある。

[付記]

藤田美術館、大報恩寺、阿弥陀寺、北十萬の諸像の調査に際して所蔵者各位には格別の高配を賜りました。また和歌山県立博物館田村寛康氏には終始協力を仰ぎ、北十萬像については堺市博物館吉原忠雄氏のご助力を得ました。末筆ながら御礼申し上げます。