



岡崎市美博ニュース
【アルカディア】

Alcudia

O K A Z A K I
C I T Y M U S E U M
N E W S

VOL.23



エッセイ

2004年の展覧会回顧

工芸のなかの手芸

— 藤井達吉と姉妹・姪 —

鎌倉彫刻の成立と運慶の系譜

— 興福寺と岡崎を結ぶもの —

国宝〈龍燈鬼立像〉
鎌倉時代
興福寺蔵

岡崎美術博物館
MINDSCAPE
MUSEUM

岡崎市美術博物館



岡村桂三郎 『鳥』 2004年

本館での催しはいまは除いてのことだが、2004年もさまざまな面白い充実した美術展を見ることができた。もちろん見た数は限られている。見よう見ようと思いつつ、毎日あたふたしている間に、期間が終わってしまっていたりする。あるいは最終日になってしまって、ぜひとも出かけようと思いつつ、朝起きられず、目がさめるともう午後遅くであきらめた、などという場合もあった。

大阪中之島に新築開館された国立国際美術館の「マルセル・デュシャンと20世紀美術展」は、まさにそんな理由から見そこねた（だが、さいわいこれは新年1月から横浜美術館に移って展覧される。こんどこそ、日曜でも寝坊せずに横浜に出かけよう）。

時間をやりくりして見ることができた展覧会のなかで、一番最近のもので愉快だったのは、東京赤坂のホテル・ニューオータニの美術館で12月初めに開かれた「東山魁夷記念日経日本画大賞展」である。愉快だというのは、現在のところ日本画系でもっとも重要なこの二年に一度の選抜展で、十四名の入賞者のうちなんと七名は、2003年夏8月に私たちの岡崎市美博で催した「現代の日本画—その冒険者たち」展の出品者だったからである。

千住博、岡村桂三郎、間島秀徳、浅見貴子、菅原健彦、山本直彰、斎藤典彦という、みな四十歳代の若い画家たちの名前と出品作を、岡崎の美術愛好者たちはいまもおぼえていて下さるだろうか。この気鋭の画家たちが、日本国内の美術関係者によって推薦された五十数名の作家たちのなかに入り、さらにそのなかから六名の選考委員によって選ばれて入賞したのである。つまり、岡崎市美博は、現代では洋画（油彩画）よりもっと面白い尖鋭な展開を示している日本画の分野で、なかなかすぐれた選択眼をもっていたということになり、一昨年のあの企画はまさに的を射ていたということになる。

しかも、右の七名のうちでも菅原健彦氏の『雲水峡』という横7.00メートル・高さ2.66メートルの水墨大作が、岡村桂三郎氏の『鳥』という杉板パネル7枚の超大作と覇を競ったあげくに、結局大賞五百万円を獲得した。このことも愉快だ。たしかにこの両人は、昨年の岡崎の展覧会でも、それ

ぞれ今回とは違う作品だったが、思いきり大胆な発想と筆力によって私たちを圧倒したものだ。ニューオータニで見直してみても、この二人の作には有無を言わさぬコスミックな力が満ちていたし、痛快なほどの新しさがあった。

そして間島氏の『Kinesis』という群青の上に大理石の粉末がきらめく溪流のような作品も、浅見さんの『Matsu』と題する表裏両面からの墨の点描が不思議な光をかもしだす作品も、日本画の新しい形而上学を予感させて美しかった。われらの旧友がこうして、厳しい選考を経てさらに第一線に躍り出てゆくのを、その現場で目撃するのは、まことに嬉しい愉快なことではないか（岡村、浅見、間島氏らの作品は、他の数作とともにすでに2004年までに本館で購入し、展示もした。つぎには菅原氏の作品をぜひ獲得したいものである。）。

11月末にパリのグラン・パレで見た「浮き世の画像展」(Images du monde flottant)も、わが日本の美術作品の展示ながら、大いに見ごたえがあった。日本の博物館からの出品も多かったが、半分以上はパリのギメ東洋美術館をはじめ欧米各地の所蔵のものだった。菱川師宣の肉筆風俗画や版画、懐月堂一派の美人図からはじまって、春信、清長、歌麿、写楽などにいたる、刷りと保存のよい浮世絵の名品は、見る者の心を陶然とさせ、これらを所蔵する人や館を羨まずにはいられなかった。

最初の方には、日本でもなかなか目にできない徳川初期の風俗図屏風が何点も陳列されていて、ことのほか興味を惹いたが、なかにブルックリン美術館蔵の『花見遊楽図屏風』があったのは、私を喜ばせた。若い男女のかぶき者たちが、丈の長い着物をぞろりと着て、八頭身ほどの身をS字型にそっくり返らせ、むやみに長い刀や煙管を見せびらかし、つっぱれるだけつっぱってそぞろ歩き、すれ違いざまにガンをつけたり、踊ったりしている群像だ。私は一昨年、出雲の阿国の歌舞伎踊りが始まって四百年の記念で、「かぶき者」について何回も講義しながら、そのたびごとに、左右合わせて4メートル余のこの屏風絵をスライドで映して見せていた。だが、今回パリではじめて実物を眼のあたりにして、その



菅原健彦 『雲水峽』 2003年

面白さに堪能することができたのである。

この「浮世展」では、会場内に三つほど小部屋をしつらえて、何種類もの春画を展示していた。春信の機智に富んでさらりとしたものから勝川春章や鳥文斎榮之、清長、歌麿の相当どぎついものまで、パリの観衆は老若男女ともどもに一瞬当惑の表情を示したあとに、静かに微笑しささやきあいながら眺めていた。昭和・平成の日本では春画の公開が許されていない。それは、これを生みだした徳川の日本よりも、これをあたりまえのこととして静かに見ている現代のフランスよりも、いまの日本が文明の成熟度において下落してしまったことを意味しているのでもあろうか。

同じグラン・パレでは、本館のほうで同時に「ターナー・ホイスラー・モネ展」が開かれていて、こちらは「浮世展」以上に押すな押すなの大人気であった。三人の画家はそれぞれにロンドンやヴェネチアの霧や夕まのなかの風景を描いている。三者の間の画風のつながりは明らかであり、ターナーが印象派の系譜の起源に立つことを丁寧に繰返して示す展覧会だった。見ごたえ十分の展示であったが、もう一つ加えていうならば、会場の所要所で白壁に黒い大活字で記されている解説の読みやすさ、またその文章のうまさにもあらためて感心した。

日本の美術館では——岡崎美博も例外とはいえないが——各作品の題名、作品年代などを記すプレートが小さすぎて、眼を凝らさないと読めなかったりする上に、各セクションごとの解説が美術史概説からの引き写しのように固苦しくて読みづらい。それぞれの作品群に即応した工夫と才気が欠けている。「浮世展」のほうでも、日本の和歌や小唄をわざと直訳し、しかもそのアルファベットをすべて縦書きにしたりして、かえって面白い効果をあげ、観客の眼を集めていた。私たちが美術館博物館と市民とのさらなる交流・共榮を唱えるならば、このような展示第一歩からの独自の工夫が必要なのだ、ということを教えられたのである。

日本の展覧会に話をもとせば、秋の上野西洋美術館での「マティス展」も、国立博物館での「万国博覧会の美術」の大展示も、すばらしかった。ことに後者は、開国後の急激な国際化の動きのなかで、明治日本が政府役人から絵師、陶工、鋳物師などの職人までの総力をあげて、芸術立国というよりは工芸立国を推し進めようとした勢いを、これでもかこれでもかと見せつけて私たちを圧倒した。見終えて、分厚い図録を抱えて館を出るときには、もうへとへとになっていた。

もう一つ、忘れられないのは、夏に東京国立近代美術館で開かれた「琳派RIMPA」展である。2004年でもっとも知的刺戟に富んだ展覧会であったといえよう。光悦、宗達から光琳、乾山、そして酒井抱一や鈴木其一までならば、これまでも何回か、あちこちで堪能してきた。ところがこの東近美の展覧会では、「琳派」という徳川日本最高の洗練の美的様式が、明治以後も横山大観、菱田春草、今村紫紅、川端龍子、福田平八郎、加山又造など日本画主流のなかにつねに変容しながら再生し、現代では李禹煥や諏訪直樹や岡村桂三郎にまで流れこんでいることを一挙に示した。そのみならず、上記の東博展の「万博」時代からは“RIMPA”となってヨーロッパにも意外に広く深く流入し、クリムトやルドンやボナールの屏風絵や金箔・銀箔の画面と転じて出現した。マティスの画面の平面的な装飾やアンディ・ウォーホルの花のリトグラフさえも、このRIMPAの系譜に入るのではないかと敢えて大胆に近代の普遍現象としての琳派を一望したところに、この展覧会の面白さはあった。

なかには、もちろん、これがどうして琳派、と首をかしげるような作品もあった。李禹煥の大作は、白塗りのカンヴァスに数十条の青の縦の筆跡を残しただけのもの——これこそなぜ「琳派」、と館側の企画者にたずねたところ、これは尾形光琳の『燕子花図屏風』につらなるとの答え。ちょうどかたわらにいた李禹煥氏自身、微苦笑しながら、なるほどそうかと、あらためて自覚する風情の面白さであった。

美術館博物館が最近の研究の蓄積に立ちながらも、敢えてこの種の冒険的仮説的展示を試みて観客を刺戟し、目ざめさせ、新しい思考回路を開かせるのは、まことにめでたいことであり、美術館博物館の公的使命の一つともいえるだろう。

だが、それでも実は、私がこのネオ琳派展でもっとも心惹かれ、ひそかに感嘆の声をあげたのは、琳派以前の琳派俵屋宗達の『楨檜図屏風』と水墨の小画幅、とくにはじめて見た『枝豆図(月見豆)図』の前に立ったときだった。どこかに月の光が淡く漂っているのか、ただ薄い墨のたらしこみで半ば透きとおるようなまら葉と実としなやかな茎と枝をあらわしただけの枝豆が一本、あるいは一本半、描かれもせぬ地面に生えて立っているだけの絵——神韻縹渺とか気韻生動とかいうのは、まさにこの水墨画のことかと、息を呑んだのである。

この俵屋宗達数点を見ることができただけでも、過ぎ去りし平成16年は、まことに幸せに満ちた一年であった、といま私は思い返している。

工芸のなかの手芸

— 藤井達吉と姉妹・姪 —

学芸員
千葉真智子



図1：《草花図刺繍屏風》大正5年頃

藤井達吉は姉(篠)と二人の妹(くわ・ふさ)をもち、また早くに母をなくした姪(悦子)を長く面倒見ていた。今回の「藤井達吉の芸術—図案と工芸」展にも、篠の屏風二点《鳥毛山草》《紅白梅の図》とくわの刺繍による《草花図刺繍屏風》【図1】、ふさの手による七宝衝立《草花図》【図2】が展示してあるように、この姉妹と姪は、みな手芸を得意とし【図3】、その作品は大正2年にはじまる「農商務省図案及応用作品展覧会(農展)」やそれに続く「商工省工芸展覧会(商工展)」、また工芸家たちの長きにわたる念願がかなって設置された「帝国美術展覧会(帝展)」の第4部工芸部門など当時の主要な展覧会にも出品されていた。残された公式記録を見ると未だ女性の出品者が殆どいないなか、三人そろって展覧会に出品し、そのうえ褒賞や二等・三等を受賞していることは注目に値すると言えるだろう。また藤井は、大正12年に、この姉妹・姪とともに、東京白木屋・名古屋いとう呉服店・大阪白木屋を会場に、主婦之友社主催による「家庭手芸作品展」も開いている。

さて、こうした自身の家庭環境の影響もあったのだろうか。藤井達吉は依頼を受けて、大正10年から雑誌『主婦之友』に、家庭の主婦向けに手芸についての連載を行い、これをまとめて『家庭手芸品の製法』『素人のための手芸図案の描き方』『家庭で出来る手芸品製法全集』の三冊を出版している。【図4】『主婦之友』は周知の通り、今に続く婦人専門雑誌『主婦之友』のことで、大正6年、石川武美によって創刊されたのだが、これは、明治17年の『女学新誌』(1年で廃刊)、18年の『女学雑誌』、36年の『家庭之友』と38年の『婦人画報』に追隨する、明治以降の新しい社会における新しい女性のための雑誌であった。

では、とりわけ今も続く『家庭之友』(現在の『婦人の友』)『婦人画報』『主婦之友』が相次いで出版された明治末から大正前半の状況を今少し詳しく見てみよう。西洋の制度や様式・思想の移入を経て、日本国民が近代的自我に目覚めたこの時期は、近代国家の建設に向けて盲目的に働くことから、個人の人々の幸せの追求としての「文化的生活」を新たに求めるようになったという点に特徴が挙げられる。白樺派の面々——武者小路実篤、志賀直哉、高村光太郎ら——が、私小説や自由詩を発表し、個人の尊重を掲げたことはその端的な現れであろう。それはちょうど藤井達吉が、伝統的な図案の使用と技術一辺倒の工芸に対して、「私」という個人が図案を創作することの必要性を説いた心情とも重なりと言える。

そして、こうした風潮のもと、一連の女性専門誌が理想としたのも、いわゆる良妻賢母型の良き家庭の主婦ではなく、あくまでも「自立した女性」であったことが指摘されている(藤田治彦『現代デザイン論』



図2：七宝衝立《草花図》大正末期



図3：《扇面昼夜帯》

昭和堂、1999年より)。『家庭之友』の創刊を手がけたのが、『報知新聞』に勤め、日本で最初の女性記者となった羽仁もと子とその夫吉一であり、また後に誌名を『家庭之友』から『婦人之友』へと変更したことは、その象徴である。

大正9年に結成された「文化生活研究会」の発刊物『文化生活研究』も、家庭の主婦を対象とした通信教育の一種であったと言うし、また大正10年に自身の娘の教育のためにと西村伊作が創立した「文化学院」【図5】や同じく先の羽仁吉一もと子夫妻が創立した「自由学園」、14年に斉藤佳三が今和次郎を教授に迎えて開校した「女子装飾美術学校」など、この時期、女子のための教育機関が相次いで誕生したことも注目に値するだろう。

以上のように同時代の動行を辿ってみて、さて、藤井達吉の姉妹・姪たちの活躍については、こうした時代背景に合致したものと見ることができるだろうか？

まず批評において。

例えば篠が大正11年の平和記念東京博覧会に出品した《刺繍麻地蠶繭春と秋二枚折》は、広川松五郎と高村豊周という当代の気鋭の工芸家たちによって、

広川：「色調の用意はいい。対の並列も悪くない。蠶の染みと鳥の上にはほんとの鳥の羽根を貼った所に不満がある。

どうも一体に柔々しい果敢ない所があるね。」

高村：「柔々しいのは女性持ち前の表白だ。それが好い度ましやかな結果を出している。佳作だ。」

と評されている（『中央美術』第80号、大正11年5月）。二人のやり取りからは、篠が一流の作家として認められていたことがはっきりと窺われるが、ここで取り上げたいのは、むしろ彼らが用いた批評上のレトリック、いわばその評価の根拠が、彼女の作品のもつ「女性らしさ」に置かれたことである。最初、広川松五郎が否定的な意を込めて「柔々しい」とした特徴を、高村豊周が「女性らしさ」の表れと読み替えることで評価したことは、いってみれば

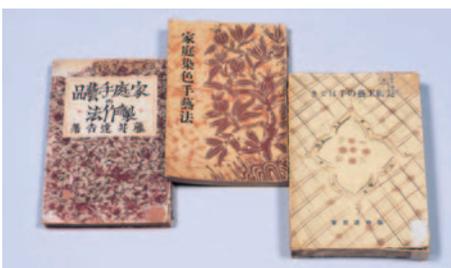


図4：主婦の友社他出版物



図5：西村伊作《文化学院趣意書及び規則》1921年

ば篠が、男性作家に対するそれとは異なる評価基準を与えられたことを示している。このことは、一面的に見れば、「教育されつつある女性」という当時の女性の置かれた状況の反映と言えることもできるが、別の見方をすれば、「女性＝柔々しい」という、男性による一方的な女性像の押し付けとも取ることができる。それは、自立した女性という考えからは程遠いものだろう。

さらに制作において。

藤井達吉は常々、図案から実作品までを一貫して一人の手で行うことの重要性を説いていた。ところが、その実、作品制作の段階では、とりわけ刺繍やアップリケ等の手芸を姉妹・姪に任せており、また逆に、篠の作として帝展に出品された《烏毛山草》をはじめ、姉妹・姪の作品には、自身の図案を提供していたと言うのである。こうした「指導するもの／労働するもの」という力（協力）関係からは、姉妹・姪たちの活動が、純粋に女性の社会進出と結びつくものではなかったことが浮かびがるだろう。手芸とは、あくまでも家庭内の女性の仕事に起源をもつものであり、藤井一家の制作過程においても、その関係は根強く残っていたのではないだろうか。

山田光春が、『藤井達吉の生涯』（風媒社、1974年）において、「篠の工芸的な才能には、達吉のそれをしのぐものがあったのではなからうかと言われているほどだから、制作そのものには直接関与しなかったであろうが、その着想の根底に達吉の力が大きく働いていたことはいなめない。」と述べたことは、こうした力関係を裏付けるものである。——と同時に、後の著者が、男女間の一方的な力関係を当然のこととして受け入れていることも注目に値するだろう。——また小説ゆえに信憑性には欠けるのだが、桑原恭子が『旅人われは一小説・藤井達吉』のなかに「（達吉は）くわの身边を達吉の作品で飾らせたばかりでなく、しばしば自分のデザインや白生地反物を贈って、刺繍だの染色だのと、宿題を与えた。（中略）そして、くわもまた、そういう達吉の支配を無抵抗にうけ入れていたふしがある。」と描写したことは、非常に興味深いことである。

姉妹・姪と共に歩みを続けた藤井達吉であるが、このように見てくことで、その制作方法や根底にあるに思想については、女性の自立や女性の教育に対する関心が高まった当時の社会環境や思潮と合わせて、もう一度見直してみることが必要ではないだろうか。それは、日本ではここ十年來、盛んになった男性中心主義の美術史に対する批判的・反省的取り組みにも繋がる試みであり、藤井一家は、その興味深いモデル・ケースを提供してくれると考えられる。

鎌倉彫刻の成立と運慶の系譜

— 興福寺と岡崎を結ぶもの —

学芸員
浦野
加穂子

国宝《無著菩薩立像》運慶作 興福寺蔵

国宝「無著・世親両菩薩立像」——悟りを開いたような穏やかなまなざしで静かに前方を見つめる老年の無著像、意思を秘めた鋭いまなざしで一点を凝視する壮年の世親像。法相宗の理論的基礎となる唯識思想を大成したインドの高僧、無著・世親兄弟の彫像は、ともに像高約190cm、まるで現実に存在するかのような迫真の写実表現のなかに人格や内面の高い精神性をも伺わせるその造形は、鎌倉写実様式の到達点を示す、日本肖像彫刻を代表する傑作である。両像は1212（建暦2）年、興福寺の鎌倉期の復興事業の際に鎌倉彫刻を代表する仏師、運慶により造像され、興福寺北円堂に安置された。

運慶作の仏像は、当地、岡崎にもある。滝山寺（滝町）に安置されている重文「聖観音・梵天・帝釈天立像」である。

奈良・興福寺と岡崎・滝山寺、遠く離れた2つの地に安置された運慶の仏像が物語る、鎌倉彫刻の成立と仏師運慶への系譜をたどってみよう。

無著・世親両菩薩立像が安置されている興福寺は、来る2010年に創建1300年を迎える古都奈良の名刹である。藤原氏の氏寺として栄えたが、創建以来、幾度となく罹災と復興を繰り返してきた。

なかでも平安末期の1180（治承4）年、平重衡たいらのしげひらの南都焼き討ちでは、伽藍や歴史ある尊像が一夜にして灰燼に帰したが、復興は翌年から始まり、約半世紀をかけて堂宇の再建や諸仏の造像が進められていった。この再興造像は仏師たちに大きな活躍の場を与えることになり、京都仏師と奈良仏師がしのぎを削り、その中から仏教彫刻に鎌倉時代の新様式が確立されていった。

奈良仏師の系譜は、1046（永承元）年に焼失した興福寺の復興造像を担当した定朝じょうちょうに端を発する。定朝は11世紀前半に和様彫刻を完成した巨匠であり、藤原氏の氏寺である興福寺の復興には当代随一の仏師が選ばれたのである。定朝を継いだ覚助かくすけの息子頼助らいすけは興福寺関係の事績が多く、「御寺仏師」と呼ばれ、これが奈良仏師の実質上の出発点となった。頼助の子、康助こうすけも「南京仏師」「奈良仏師」と呼ばれ、その流れは康朝、成朝せいちょうと続く。一方同時期に定朝の弟子長勢門下の円勢、覚助の弟子院助は京都で活躍し、その後円派、院派と呼ばれる京都仏師の二大流派の基礎を築いていった。平安末期の造仏界において、朝廷や貴族との結びつきの強い京都仏師に比べ、やや不遇であった奈良仏師たちは、京風の温雅な像とは異なる力強い斬新な作風を試みるようになり、これがのちに康慶・運慶らによって確立される鎌倉彫刻の新様式への原動力となった。この奈良仏師飛躍の契機となったのが、1180（治承4）年の南都焼き討ちによる興福寺・東大寺の復興造営と鎌倉武家政権の成立である。

興福寺の再興造像においては、京都・奈良の仏師が激しく競合したが、各堂を担当する仏師の選定には、諸堂の沙汰（費用の調達）の分担が大きく関係した。興福寺の復興は公家（朝廷）、氏長者（藤原氏）、寺家（興福寺）の三者によって進められたが、主に公家沙汰・氏長者沙汰の堂宇は円派・院派の京都仏師、寺家沙汰は奈良仏師が担当した。京都仏師の勢力は強く、当初公家沙汰の中金堂や氏長者沙汰の講堂という中心堂宇は、当時の造仏界の最高位・法印である院派の院尊いんそんが独占しようとしたが、円派の法眼明円みょうえんや奈良仏師成朝せいちょうの訴えもあって、中金堂が明円講堂が院尊、東金堂・食堂が成朝、南円堂が康慶の担当となった。

この頃、奈良仏師嫡流の成朝は源頼朝の招きで鎌倉に下向し、1185（文治元）年に勝長寿院本尊を造像したが、これが奈良仏師が鎌倉幕府の勢力と結びつく契機となった。また中金堂の造像に際しても本尊は当初の分担通り明円が担当したが、同堂安置の弥勒浄土像は成朝が造像しており、南都仏師の強い巻き返しが伺われる。

なかでも注目されるのは奈良仏師の傍系ながら、氏長者沙汰である南円堂の造像を任された康慶である。康慶は1191（建久2）年には寺家より南大



重文《四天王立像 多聞天》康慶作 興福寺蔵



重文《聖観音菩薩立像》運慶・湛慶作 滝山寺蔵

門金剛力士像の担当を院派の院実から康慶へ変更を希望する嘆願が出されるなど、貴族からも寺家からも広く支持された。その後正系の成朝を継いで奈良仏師の頭領となり、1196（建久7）年には東大寺大仏殿の脇侍・四天王像の造像を康慶一門が独占、わずか半年で完成させてその声望を高めた。大規模な造像を独占できた背景には興福寺南円堂の造像が高く評価されたこと、東大寺の復興を援助した鎌倉幕府が中央貴族と結びついた京都仏師より奈良仏師を重用したことなどがある。奈良仏師の傍系であった康慶一門は造像の技量に政治的手腕も加えて、飛躍的な台頭を遂げ、康慶は今日慶派と呼ばれる仏師系統の祖となった。この康慶の子が北円堂の造像を担当した運慶（?～1223）である。

運慶は若い時から東国の造仏に携わり、成朝東国下向の際の事績を継いで1186（文治2）年に北条時政発願の静岡・願成就院、同5年に和田義盛発願の神奈川・浄楽寺など幕府重鎮の造像を担当し、その関係を強めるとともに、逞しい東国武士に刺激されて圧倒的な量感とリアリズムを追求した新たな様式を生み出した。1196（建久7）年には父康慶のもと東大寺大仏殿再興造像に携わり、同9年に源頼朝が帰依した僧・文覚の勧進による京都・東寺の大仏師職となる。拠点も京都へ移したとみられており、1202（建仁2）年には摂政近衛基道の私的な造像を行うなど貴族にも重用された。運慶は南都だけでなく東国・京都の寺院まで活躍の場を広げ、幕府・公家両者の確固たる評価を得るに至ったのである。

この頃造像されたのが、岡崎・滝山寺の重文「聖観音・

梵天・帝釈天立像」である。源頼朝の従兄弟にあたる寛伝が、その菩提を弔うために1201（正治3）年に建立した滝山寺惣持禅院に安置したものである。仏師は運慶と子息湛慶、聖観音は頼朝の等身大で顎髭（又は鬢の落毛）と歯を胎内に納めたとされ（『滝山寺縁起』）、近年のX線透視撮影の結果、頭部内に小さな納入品が確認されている。適度な緊張感と充実感を持つ体躯、目尻のやや切れ上がった張りのある顔立ちは鎌倉彫刻の特色を示しており、梵天・帝釈天の変化に富んだ腕の形や華やかな髻、布の質感をリアルに再現した天衣など洗練された華やかさと確かな技術を併せ持つ、運慶壮年期の名作であり、運慶と鎌倉幕府との結びつきを示す資料としても注目される。

運慶は康慶の後を受けて、慶派仏師の頭領として1203（建仁3）年の東大寺南大門仁王像制作を指揮し、総供養の際に奈良仏師として初めて造仏界の最高位・法印となった。1208（承元2）年から開始された興福寺北円堂の造像は、造仏界の頂点に立った運慶が惣大仏師として運慶一門を統括して行ったものである。1212（建暦2）年に完成した国宝「無著・世親両菩薩立像」に見る、確固たる安定感と像の精神性をも伺わせる究極の写実表現は、運慶が晩年に到達した彫刻様式を示す、まさに鎌倉彫刻の頂をなすものといえよう。

興福寺の鎌倉復興期に活躍した名匠の仏像が一堂に会する今回の展覧会にて、運慶に至る鎌倉彫刻発展の軌跡を辿るとともに、その背景にある時代の息吹や像に込めた仏師たちの心を感じて頂きたい。

