

和歌山・慈尊院四天王像と邪鬼

——大仏殿様邪鬼の定型と改変——

山田美季

はじめに

慈尊院は和歌山県伊都郡九度山町にあり、開祖は弘法大師空海と伝えられ、空海とその母公に由緒ある寺院として知られる⁽¹⁾。慈尊院には寛平四年（八九二）と目される本尊弥勒仏坐像が御廟に祀られるが⁽²⁾、同じ御廟内には邪鬼を踏まえた四天王像がおさめられている⁽³⁾。

この四天王像については、作風から推察される制作年代や大きさの対比から明らかに本尊と一具ではなく、伝来は不明である。一方で造形の特徴から、鎌倉再興期の東大寺大仏殿の四天王像に倣った、いわゆる大仏殿様四天王像の一例として鎌倉時代後期に制作されたと考えられている⁽⁴⁾。

四天王像四軀の足元には各一頭の邪鬼が配される。いずれも部分的に修理が認められるものの、基本的に本体と同時の作とみられる。これらは奈良時代以来、わが国邪鬼の典型とされた「調伏される体勢」を基調としながらも⁽⁵⁾、増長天邪鬼が腕に蛇を巻きつけ、広

目天邪鬼が棒状持物（作拳の孔は当初、持物は後補の可能性もあるか）を握るという図像を示す点に特徴がある。

以下の考察は、はじめに調査結果に基づきながら慈尊院四天王像と邪鬼の造形的な特徴を確認する⁽⁶⁾。そのうえで大仏殿様四天王像邪鬼に定型があることを論証し、その定型との比較を通して慈尊院像の彫刻史上の位置付けについて検討するものである。

一、作品の概要

慈尊院四天王像および邪鬼（図1―1～4）は大仏殿様四天王像の形式に倣う作例である。大仏殿様四天王像とは、治承四年（一一八〇）の兵火の際に失われ、建久七年（一一九六）に再興された東大寺大仏殿四天王像の形式を踏襲した一連の四天王像のことを示す⁽⁷⁾。根本像といふべき大仏殿像はこの再興像も永禄十年（一五六七）の戦火に巻き込まれて焼失し現存しないものの、弘安七年（一七八四）書写の京都・醍醐寺蔵「東大寺大仏殿図」（以下、「大仏殿

図」が、四天王像を含む当時の大仏殿諸尊の配置と像容、各像の施主、担当仏師、造立年月などを伝える⁽⁷⁾。大仏殿様のうち最も古い例とされる和歌山・金剛峯寺像（十二世紀末～十三世紀初）は大仏殿四天王像が造像されるに先立って制作された雛型であると考えられており⁽⁸⁾、本形式は鎌倉時代以降の四天王像において、ひとつの規範として受け継がれた。

大仏殿様四天王像の基本形式とは、持国天が右手を挙げて三鈷杵をとり、左手を腰に当てる姿、増長天が右手を腰に当て、左手は三戟の矛をつく姿、広目天が右手に筆を執り、左手に経巻を持つ姿、多聞天が右手を挙げて宝塔を据え、左手に三戟刃の矛を執る姿である。慈尊院像の場合、寺伝では持国天、増長天とされる像が、「大仏殿図」に対応させれば、それぞれ増長天と持国天になるので、以下の各像の名称は「大仏殿図」の記載に従って修正したものとする⁽⁹⁾。そして、この「大仏殿図」には、各像が鬼を踏むこと、また各像の身色についても記述がある。

（一）形状・構造

四体はいずれも像高四〇cm⁽¹⁰⁾、彩色がよく残るため、構造の詳細は不明だが、頭部と体部は別材製で、襟際で挿首とする寄木造りである。頭部は面部をマスク状に割り矧ぎ、内削りのうえ玉眼を嵌入する。体幹部は一材製で、内削りはほどきさないか。両手は肩・手首で矧ぎ、天衣、胸当の吊革や飾り、持物などは別材を矧ぐ。光背、冠繪、持物の一部（三鈷杵、戟）と甲の飾り金具は銅製鍍金である⁽¹¹⁾。邪鬼四頭の最大高は一〇cm前後で、大略横一材から彫成

し、内削りは施さず、前肢、後肢などを適宜矧ぐものとみられる。本体と同様に玉眼を嵌入し彩色を施す。以下、邪鬼を含む本像の形状を述べる。

持国天（図1—1）

本体 单髻。頭髮毛筋彫り。天冠台は紐二条⁽¹²⁾。瞋目、開口して歯舌をあらわす。罽袖衣・大袖衣・袴・裙を着け、着甲⁽¹³⁾。籠手・脛当を付け、沓を履く。右手を挙げて三鈷杵をとり、左手を腰に当てる。左斜め前方を見下ろし、腰を左に捻り、右脚を踏み挙げて邪鬼の上に立つ。光背、冠繪を付ける⁽¹⁴⁾。

邪鬼 頭頂より逆髪を立ち上げ、肩にかかる束髪の毛先は渦状に巻く。瞋目。開口して上下歯と舌をあらわす。禪を着ける。頭部を右にしてうつ伏せになり、わずかに首を左に傾げて顔面を正面に向ける。両肘をついて頬杖をつき、両後肢は屈脚する。前肢先は三指、後肢先は二指をあらわす。

増長天（図1—2）

本体 螺髻。雲頭形の元結飾り、元結一条をあらわす。宝冠を付ける。ほかは概ね持国天像に準じる⁽¹⁵⁾。右手を腰に当て、左手は戟の矛をつく。右斜め前方を見下ろし、腰を右に捻り、左脚を踏み挙げて邪鬼の上に立つ⁽¹⁶⁾。

邪鬼 長髪で毛先を巻く。閉口。頭部を左方向に仰向けになり、両肘をついて上半身を起こし右方を見据える。右前肢は体側に降りし、左前肢には蛇を巻きつける（図2）⁽¹⁷⁾。右膝は立て、左後肢を伸ばす。持物である蛇の頭部は亡失。前肢、後肢先は持国天像に準じる。

広目天（図1—3）

本体 螺髻。元結紐はないが髻の正面に半円状の束髪二段に重ねる。閉口。ほかは概ね持国天像に準じる⁽¹⁸⁾。右手に筆を執り、左手に経巻を持つ。左斜め前方を見下ろし、腰を左に捻り、右足を遊ばせて邪鬼の上に立つ⁽¹⁹⁾。

邪鬼 長髪。頭部を左方向にうつ伏せ、両前肢を曲げる。右前肢は肘を付いて棒状持物を握り振り上げ(図3)、左前肢は拳を握って地につける。両後肢は屈脚する。持物は後補か⁽²⁰⁾。前肢先は四指、後肢先は二指をあらわす。

多聞天(図1—4)

本体 閉口。ほかは概ね持国天像に準じる⁽²¹⁾。右手を挙げて宝塔を据え、左手に三戟刃の矛を執る。右斜め前方を見下ろし、腰を右に捻り、左脚を遊ばせて邪鬼の上に立つ。光背、宝冠、冠繪を付ける。宝冠、宝塔は後補か。その他は持国天像に準じる⁽²²⁾。

邪鬼 長髪で毛先を巻く。閉口。頭部を左方向にうつ伏せになり、左頬を地面につけて顔面を正面に向ける。両前肢を頭上に高く上げ、後肢は曲げて右脚を高く蹴り上げる。前肢、後肢先は持国天邪鬼に準じる。

(二) 彩色・文様

本四天王像は長く秘仏である本尊と共に厨子に納められていたことから彩色が当初の状態をよく残している。いずれも漆下地、白色下地の上に漆箔、彩色、切金文様を施す。

本体の身色は持国天像が緑色、増長天像が赤色、広目天像が肉色、多聞天像が青色である。邪鬼の身色は持国天邪鬼が赤色、増長天邪

鬼が緑色、広目天邪鬼が赤色、多聞天邪鬼が肉色である。配色については基本的に鎌倉再興大仏殿に安置された四天王像の定型を基調としながらも若干の違いがある⁽²³⁾。後述のように、これは時代が下ることによって生じる図像に対する理解の混乱や省略と考えられている。

各部の文様の描法は漆箔に墨描、纏綯や没骨描、盛上げ彩色と多様である。纏綯彩色には青系と赤橙系、緑系と赤あるいは紫系の四系統がみられ、赤色の輪郭線で括るもの、金泥で囲むものなどがある。また丹や緑青による盛上げ彩色も確認される。各種の花文や幾何学文、鳥獣もあらわされている。これら種々の文様について、田村寛康氏はさながら文様集成のようであると評されるが⁽²⁴⁾、たしかに各種の文様は他の大仏殿様四天王像に前例があるものが多く、その整った描写も相俟って、同様式あるいは同時代における文様の種類がある程度揃ったうえで構成された印象を受ける。康円(承元元年(一二〇七)没年不詳)が手掛けた弘長四年(一二六四)の永久寺常存院旧像に当たると考えられている持国・増長二天王立像(出光美術館所蔵)は、大仏殿様四天王像の彩色・文様と同傾向にあることが指摘されており⁽²⁵⁾、制作年代を考えるうえでの参考となる。

慈尊院像の裳裾表外区の文様に注目すると、持国天像には花葉と鳳凰、増長天像には花葉とつがいの尾長鳥、広目天像には波濤と容器(宝珠か)を背に乗せる有角獣⁽²⁶⁾(図4)、多聞天像には雲と龍があらわされる。このように花葉や波濤、雲気に鳥獣を組み合わせる事例は、早い例では大仏殿様四天王像のうち神奈川・岡田美術館像(十三世紀第三四半期)、岐阜・長瀧寺像(十三世紀半ば頃)、

奈良・法隆寺上堂像（文和四年（一二三五））、寛慶・順慶・幸禪作）にも類例があることが指摘されている⁽²⁷⁾。また持国天像の袴には応龍（有翼の龍）があらわされるが、同様の文様は東京・浅草寺宝蔵門像（十三世紀末頃）のうち持国天像の裾裏側にも見出されているものである⁽²⁸⁾。

（三）四天王像の作風と制作年代

慈尊院像四体の間には担当仏師による作技の差が認められるものの、一具としての調和は十分に保たれている。先に触れたように年代観について、先行研究では、総じて鎌倉彫刻特有の躍動感溢れる張りのある強い写実的な表現であるとしながらも、わずかにみられる衣文の厚みや長く垂れ下がる裙裾、若干の軽快感の減少がみられることにより、鎌倉時代後半の制作として位置付けている⁽²⁹⁾。たしかに全体として頭体のバランスはとれており、大仏殿様諸像のなかでも比較的自然な動勢表現といえるが、一方で総じてやや形式化する感は否めない。この少し誇張された身振りは、大仏殿様系譜のなかでは奈良・薬師寺東院堂像（正応二年（一二八九））、隆賢・定秀作）や文化庁（東京国立博物館寄託）像（元徳三年（一二三三））など十三世紀末から十四世紀半ばへと展開する表現と同一線上にある。康円による文永以降の作例を十三世紀第三四半期のひとつの指標とするならば、それに続く第四四半期頃の作として位置付けるのが妥当ではないかと考える。

二、大仏殿様四天王像における邪鬼の表現

— 定型の存在をめぐって —

「大仏殿図」には、四天王像の足元には各一頭の邪鬼が配されたとあり、その特徴を大仏殿様四天王像の諸像は概ね継承している⁽³⁰⁾。本節では、大仏殿様四天王像邪鬼（以下、大仏殿様邪鬼）の定型の成立と展開を明らかにし、その系譜のなかで慈尊院像邪鬼を考えてみたい（資料1）。

（一）大仏殿様邪鬼の基準作例・準基準作例

邪鬼を伴う大仏殿様四天王像の基準作例を年代順に示すと次の通りである。

- 京都・海住山寺像（建保二年（一二一四）頃）⁽³¹⁾
- 奈良・東大寺戒壇院千手堂像（文永六年（一二六九）頃）⁽³²⁾
- 奈良・薬師寺東院堂像（正応二年（一二八九））、隆賢・定秀作⁽³³⁾
- 文化庁（東京国立博物館寄託）像（元徳三年（一二三三））⁽³⁴⁾
- 奈良・法隆寺上堂像（文和四年（一二三五））、寛慶・順慶・幸禪作⁽³⁵⁾（図5）

このほか制作年代を明らかにしないものの邪鬼をとまなう準基準作例には次のようなものがある（所蔵者名の五十音順）。

- 和歌山・金剛峯寺像（十二世紀〜十三世紀初め）⁽³⁶⁾
- 神奈川・岡田美術館像（十三世紀第三四半期）⁽³⁷⁾
- 愛知・性海寺像（十三世紀第四四半期）⁽³⁸⁾

東京・浅草寺宝蔵門像（十三世紀末頃）⁽³⁹⁾

佐賀・広福護国禪寺像（十三世紀）⁽⁴⁰⁾

奈良・東大寺勧進所阿弥陀堂像（十三世紀半ば頃）⁽⁴¹⁾

岐阜・長瀧寺像（十三世紀半ば頃）⁽⁴²⁾

アメリカ・フリーア美術館像（十三世紀）（図6）⁽⁴³⁾

京都・壬生寺像（十三世紀）⁽⁴⁴⁾

（二）大仏殿様邪鬼の定型と展開

大仏殿様のうち最も古い作例である金剛峯寺像の邪鬼は多聞天以外がすべて後補と判断される⁽⁴⁵⁾。海住山寺像の邪鬼（建保二年（一二一四）頃）は増長天邪鬼の面部、右前肢の肩以下、広目天邪鬼の右肘以下、右後肢付け根以下と多聞天のすべてが後補とみられる⁽⁴⁶⁾。そこで前者の二具に比べて制作年代はやや降るものの、東大寺戒壇院千手堂像（文永六年（一二六九）頃）をもとに邪鬼の大仏殿様邪鬼の定型を探りたい。本体の像容は「大仏殿図」の形式に対して破綻が少なく、本体、邪鬼、岩座、框座に至るまで当初の造形をとどめている⁽⁴⁷⁾。

体勢について検討すると、持国天邪鬼と増長天邪鬼は、それぞれ逆髪と巻髪で、ともにうつ伏せの体勢で上体を起こして頬杖をつき、持国天邪鬼は頭部を右方向に、増長天邪鬼は左方向に向けて対面をなし、広目天邪鬼は頭部を左方向に、多聞天邪鬼は右方向に向けて腹這いの体勢で対面するのが特徴である。

もとより大仏殿様四天王像本体は、持国天と増長天、広目天と多聞天の二体が一對となって左右対称をなし⁽⁴⁸⁾、持国天と増長天が

互いに身体ごと内側を向きながら顔と視線が正面に向かうよう、鎌倉再建期に再構成されることが指摘されるが⁽⁴⁹⁾、体勢について同様の傾向が邪鬼にもみられる。すなわち持国天邪鬼と増長天邪鬼、広目天邪鬼と多聞天邪鬼が、それぞれ二体一對の対称を示し、いずれも顔は正面を向きながら四頭が頭部を中央に向けてすることで求心的な全体観がうまれている。右前肢を中心方向にまっすぐ伸ばす増長天邪鬼の仕草や、やや体勢を斜めにして中央に向かって前傾する多聞天邪鬼の姿も、こうした造形意識にもとづくものと推察される。この造形は、たとえば海住山寺像邪鬼や浅草寺宝蔵門像邪鬼に認められ、いずれも持国天邪鬼の逆髪と増長天邪鬼の巻髪の対比や、本体を見あげるような広目天邪鬼の視線、軽く曲げて前方に投げ出す多聞天邪鬼の両後肢⁽⁵⁰⁾、各邪鬼のわずかな首の捻り方、四肢の運びといった細部の表現まで共通する。このことから大仏殿様四天王像において、足元の邪鬼の図像にも、ある一定の規範が共有されていた可能性がある⁽⁵¹⁾。

先行研究でも指摘される通り、大仏殿様四天王像の図像の規範は時代が下るにつれて混乱や省略がみられる作例も少なくなく、邪鬼も例外ではない⁽⁵²⁾。早い例では十三世紀第三四半期とみられる岡田美術館像の広目天邪鬼と多聞天邪鬼の造形が逆転し⁽⁵³⁾、十三世紀半ば前後とされる東大寺勧進所阿弥陀堂像では、持国天邪鬼と増長天邪鬼の頭部の方向は維持されたまま髪型や四肢の運びなどが逆転するのに加えて、広目天邪鬼も頬杖をつくような仕草に変わり、多聞天邪鬼も顔を横に向けることで、頭頂ではなく横顔を踏まれている⁽⁵⁴⁾。これらは再興大仏殿像とは別系統の図像があることを想定するよりも、時代を経るにつれて本体の変化と連動しながら、定

型の規範が緩やかに変容していったものと解するのが適切だろう。

(三) 大仏殿様の系譜における慈尊院像邪鬼と類例

慈尊院像邪鬼の体勢はいわゆる大仏殿様邪鬼の定型ではない。四頭のうち持国天邪鬼は大仏殿様の基本形に倣うものの、ほかの三頭が定型とは異なる体勢を示している。しかしながら、これらが前項でみたような図像の混乱や省略とも異なる種類のものであることに注目したい。

定型図像との相違に注意して改めて大仏殿様四天王像邪鬼を概観すると、慈尊院像の四頭の邪鬼と極めてよく似た図像を示す例があることがわかる。文和四年（一二三五）銘の法隆寺上堂像（図5）とフリーア美術館像（図6）の邪鬼である。

いずれも持国天邪鬼と増長天邪鬼の体勢や髪型の一致は明らかで⁽⁵⁵⁾、とりわけ慈尊院像と法隆寺上堂像の増長天邪鬼が左前肢に蛇を絡ませる点は注目される⁽⁵⁶⁾。また腹這いになって両前肢を顔の両脇で構え、後肢を前に投げ出すという法隆寺上堂像広目天邪鬼の体勢は、フリーア美術館像のそれと明確な図像の一致を示している⁽⁵⁷⁾。ただし三作例のうち広目天邪鬼と多聞天邪鬼の図像には混乱や省略もある。たとえば慈尊院像広目天邪鬼にみられる右前肢に持物を握る特徴は、法隆寺上堂像のそれと共通するものの、体勢は一致しない。また慈尊院像多聞天邪鬼は法隆寺上堂像のそれと基本形を共有するものの、両者は反転の関係にある⁽⁵⁸⁾。

しかしながら、大仏殿様の系譜のなかで三作例の邪鬼を捉えた場合、これらは前項でみた定型の写し崩れとは異なるものではないか

と考える。とりわけ邪鬼が持物を握る表現が新しく加えられたことは特筆すべきだろう。

(四) 慈尊院像・フリーア美術館像邪鬼・法隆寺上堂像における細部形式の類似と南都的要素

邪鬼から導き出された三作例については四天王像本体の細部にも類似がある。

慈尊院像、法隆寺上堂像、フリーア美術館像の各具の持国天の胸甲の輪郭は同形を示し、いずれも楕円型の胸甲で左右下方に一段くびれがあり、二重に縁取られた輪郭線の両下端が中央に向かって渦状に巻き込むという特徴を共有する（図1—1）。また慈尊院像、法隆寺上堂像増長天は胸甲の輪郭も同形である（図1—2、図5）。すなわち、ともに楕円形を基本に左右上下にそれぞれ一段のくびれがあり、輪郭線の巻き込みはない。さらにこれらは表甲下縁についても雲頭形を交互に並列するというかたちを共有する。いずれも現存する他の大仏殿様四天王像にはみられない図像であり、これらが同系統の図像を共有する可能性がある⁽⁵⁹⁾。

三作例のうち、法隆寺上堂像については文和四年の椿井仏師の作であることが知られるものの、慈尊院像とフリーア美術館像⁽⁶⁰⁾については伝来が詳らかではないが、それぞれに南都との繋がりを認める指摘がある。

帶喰に施された前肢をともなう有脚の龍頭⁽⁶¹⁾は、三作例のうち慈尊院像持国天と増長天（図1—1、1—2）にこの特徴がある。先行研究では帶喰に施された有脚の龍頭について鎌倉再興大仏殿四天王像の要素である可能性が提示されており⁽⁶²⁾、とくに大仏殿様

四天王像以外にみられる同形式の作例については南都仏師との関係性が指摘されている。また細部形式の問題と関連して、第一章で指摘したように三作例に共通してみられる裳裾表外区に採用された特徴的な文様のなかには花葉や雲形を組み合わせて別のモチーフに見立てる趣向が凝らされている。これは当代の奈良の地で流行した手法であるという⁽⁶³⁾。フリーア美術館像の詳しい伝来は未だ不明だが、明治三十九年（一九〇六）七月一日に奈良・興福寺の境内東に現存する土蔵の前で撮影された古写真掲載の像と同定されたことで、かつては興福寺に安置されていたことが明らかにされ⁽⁶⁴⁾、南都ゆかりの像であることが判明した。

以上のような三作例に見られる細部形式の類似と南都的要素は、制作仏師や制作地域に関する手がかりのひとつとなると考える。

三、大仏殿様四天王像邪鬼の図像改変の意義

（一）持物（武器・蛇）を握る邪鬼の図像変遷と意義

慈尊院像のうち増長天邪鬼は蛇を握り、広目天邪鬼は棒状持物を振りかざしている。これまでも持物を握る邪鬼の図像について論じたことがあるが⁽⁶⁵⁾、以下では新たな知見も踏まえて問題を整理したい。

邪鬼の持物には武器と蛇があり、武器は力の象徴、蛇もまた蛇神の力を意味するといわれる。武器と蛇は同義的な位置にあり、邪鬼はこれらを握ることで自らの力を高めると理解されてきた。大陸や半島では現存作例を見る限りにおいて、神将像の足元の鬼神が武器を握る現存作例はなく、持物を握る場合はもっぱら蛇であり、いず

れも腕に巻きつく蛇を握る基本構図を共有している。これに対し、日本では傾向が異なり武器を握る図像が一般的である。かねてより仁和寺『別尊雜記』所収の白描図から、七世紀の四天王寺金堂四天王像の邪鬼が棒状持物や本体の持物の石突を握ることが注目され、図像を共有する法隆寺金堂四天王像の邪鬼もまた現在持物を亡失する拳の孔に、ほんらい武器がおさまると考えられてきた。しかしながら邪鬼の造形を通史的に見ていくと、武器を握る造形は典型的要素としては採用されず、西大寺四天王像の邪鬼以降、基本的に八世紀以降はほとんど認められない。その後、絵画作例を中心に十二世紀後半になると持物を握る邪鬼を再び散見するようになり、彫刻作例でも静岡・願成就院毘沙門天像邪鬼（文治五年（一一八九））が本体の戟の石突を握り、東京藝術大学所蔵の肥後別当定慶作の毘沙門天像邪鬼（貞応三年（一二二四））のように蛇を握る例も登場する。こうした展開を踏まえたうえで、わが国では武器や蛇を握る邪鬼の図像が選択される際、物部守屋討伐戦勝を祈念した四天王寺像や恵美押勝の乱の鎮定を祈念した西大寺像などの古代の事例に代表されるように、そこには戦勝祈願や武力行使の正当性が発願の理由に介在する場合があるのではないかという可能性を提示してきた。

ここで新たに武器を握る邪鬼の作例として、大元帥法本尊像を加えて考察を深めたい。根津美術館本大元帥明王及び四天部図像（十二世紀）、善峰寺本大元帥明王画像の四隅に配された四天王（十三世紀）は、ともに常曉請来本に基づく同系統の画像として位置付けられ、いずれの四天王も足元に二頭の邪鬼を従えている。このうち持国天の二邪鬼のうち右方が鞘に収まる刀を⁽⁶⁶⁾、左方が本体の戟

の石突きを握る姿であらわされ(図7)、増長天の二邪鬼のうち右方が本体の戟の石突きを握る姿(図8)であらわされる。

大元帥法は京都小栗栖の法林寺の真言僧常曉(?々八六六)が承和六年(八三九)に請来し、国家鎮護や怨敵降伏のために修する秘宝として宮中のみで行われた。国典として極めて嚴重な秘法とされたこともあつて大元帥法の遺品は少ないが、大元帥明王に四天王が随侍することは善無畏(六三七七七五)訳『阿咤薄俱元帥大將上仏陀羅尼經修行儀軌』の四面六臂像を説くなかにある。その配置や持物については右記の二例の図像と異なるところが多く、本図像は必ずしも経軌に基づくものではないといわれるが、二邪鬼を踏むという記述はここに認められる。

筆者が武器を握る邪鬼を論じる過程で、これまで見落としてきた常曉請来本の大元帥明王画像中の四天王については、考察すべきことがまだ多く残されているのだが、詳しくは稿を改めて論じることとし、ここでは本考察に関わる次の二点を指摘して論考を続けたい。

ひとつは、善峰寺本と根津本が法林寺太元堂に置かれた本尊の彫刻群を写したものでないかという若杉準治氏の指摘である⁽⁶⁷⁾。『東宝記』によれば、伽藍には太元帥法を修する太元堂に四天王像が安置されていたとされ、善峰寺本や根津本のような画像は遠隔地での修法のために、この本尊を写して持参懸用されたものではないかという。前述のとおり、わが国の武器を握る邪鬼の作例は、九世紀から十二世紀の間の遺品が極めて少なく、また造像背景も明らかではない。大元帥法を修する太元堂本尊を囲む四天王像の邪鬼に武器を握る図像が採用されていること、さらにそのオリジナルとしての彫刻が存在した可能性は、今後、武器を握る邪鬼の図像における

空白の時期を理解するうえでも重要といえるだろう。

次に触れるべきは、十二世紀後半以降に再び散見する武器や蛇を握る邪鬼の造形についてである。願成就院毘沙門天邪鬼や東京藝術大学所蔵の肥後別当定慶作の毘沙門天像邪鬼、また本稿にとりあげた慈尊院像、フリーア美術館像、法隆寺上堂像の邪鬼について、筆者はこれまで古代の事例を踏まえ、古典復古による造形として理解してきた。しかしながら、むしろ古代における四天王信仰、それに続く平安時代における大元帥法の文脈のなかで捉えるべきものではないか。持物を握る邪鬼の図像は、大陸の影響を受けて成立した国家鎮護や怨敵降伏に関わるものとして理解することはできないだろう。

慈尊院像、フリーア美術館像、法隆寺上堂像については、三作例のうち法隆寺上堂像が唯一伝来の明らかな作例だが、この像もまた幕府に収公されていた播磨国鶴荘が僧俊嚴と湛舜の尽力によって嘉暦四年(一二三九)に寺に返還されたのを機に、湛舜の祈誓に従つて文和四年(一二三五)までに椿井仏師により四天王が造像されたと伝わる⁽⁶⁸⁾。発願の契機となつた鶴荘とは法隆寺領の莊園であり、「上宮太子聖蹟」として重要視され、それを外部から乱妨されることは「寺門滅亡之根源」を意味していたという⁽⁶⁹⁾。時代がやや降る法隆寺上堂像において、椿井仏師が戦勝祈願に際してこの図像を採用したことは、図像とその意味が当時周知されたものであったことを傍証しているのではないかと考える。

日本の邪鬼造形史において邪鬼が持物を握る例は少ないものの、その限られたなかに、明らかに戦勝祈願や武力行使の正当性の主張が介在する場合があることはこれまでも論じてきたが、常曉請来の

大元帥法本尊の図像の存在は、その可能性をさらに裏付けられるものとなるう。

(二) 文永・弘安の役と大仏殿様四天王像

—愛知・性海寺像を例に—

幕府や朝廷は文永・弘安の襲来前後、またその後も継続して、蒙古軍の侵入に備えて広く社寺に祈祷を命じている。そこでは様々な加持祈祷が講じられ、その際に四天王像も造像される事例がある。そのひとつが愛知・性海寺の四天王像である。蒙古襲来の祈祷と関わる可能性が指摘される大仏殿様像の一例である。性海寺には弘安五年（一二八二）に異国降伏の祈祷をした成果を願主に報告する文書が伝わる。四天王像は現在、須弥壇上の木製の宝塔の周囲四隅に置かれるが、山岸公基氏は造形から推定される制作年代を踏まえ、四天王像が堂内に置かれた諸像とともに、異国降伏の法に際して造像された可能性を指摘されている⁽⁷⁰⁾。

調査の結果、性海寺像邪鬼が当初、武器や蛇を携えていた確証を得ることはできなかったが、持国天（伝増長天）邪鬼と広目天邪鬼には改変図像との類似が認められた（資料1）⁽⁷¹⁾。すなわち前者は揺らめくような逆髪、両手で頬杖をつく仕草、歪みながら開口される口元は改変図像の典型を示しており、後者についても武器こそ携えないが、拳を握り、体勢を低く持物を構えるような仕草は、法隆寺上堂像広目天邪鬼の図像に通じている。

納入願文から弘安四年（一二八一）に蒙古調伏を願って造られたことが判明する東大寺真言院地藏堂の四天王像は大仏殿様ではないため、祈祷に関わる四天王像のすべてに大仏殿様が採用された訳で

はない。しかしながら少なくとも性海寺像は、ほんらい天平創建の東大寺大仏殿の四天王像に託されていた「護国性」という効験を継承する可能性のある「大仏殿様の四天王像」として位置づけられる例であり、このことは慈尊院像の造像背景を考えるうえでも留意すべき問題ではないかと考える。

四、慈尊院像の彫刻史上の位置付け

(一) 慈尊院像の伝来

冒頭に述べたように慈尊院四天王像の伝承に関する手がかりはないが、さらに言えば秘仏として守られてきた本尊弥勒仏坐像についても寺伝では触れられていない⁽⁷²⁾。しかしながら本尊の伝来および慈尊院の成立の経緯については幾つかの史料に求めることができる⁽⁷³⁾。

慈尊院は弘法大師在世中に政所として発生した。伝承では大師の母公が讃岐から来訪の後、承和二年（八三五）五月に入寂したため、大師自らが葬り、そのうえに御廟を建てて弥勒菩薩を祀ったというが、その後に本尊弥勒仏坐像から墨書が発見されたことで、寛平四年（八九二）に大師の跡を継いだ真然の時代に造られたものであることが明らかとなった⁽⁷⁴⁾。

記録のうえでは治安三年（一〇二三）に藤原道長が貴族として初めて高野山参詣をおこなうと、その後上皇や藤原家当主の参詣が続き、政所のなかでも弥勒堂が信仰の対象となり慈尊院が形成されるに至ったという。たとえば天治元年（一一二四）の鳥羽上皇の初度の『高野御幸記』によると、上皇は高野政所に宿泊しており、同

地の小堂を「慈尊院」とするが、その折に一人の老僧が本尊弥勒仏坐像の有り難さを上皇に説いたという伝承がある。また正和二年（一三三三）の後宇多院『後宇多院御幸記』には、高野詣をした後宇多院が慈尊院に宿泊した際に、無理やり扉を開かせて本尊を礼拝した様子が記されている。

慈尊院はもともと北に一町下ったところにあつたが、別当中橋家の『世系脉譜』によると、文明七年（一四七五）に紀ノ川の川原に伽藍があることから、信州の尼妙音が洪水を恐れて御廟と講堂を現在の地に移したという伝承がある。近年発見された木札によると、尼妙音の生年と『世系脉譜』の記述には齟齬があるものの、じつさい史実として天文九年（一五四〇）四月九日に洪水があり、残された堂舎は流出している。現在の地は高野山を再興した祈親上人定誉（一〇四七）が高野山の宝物を収めるために建てた倉庫があつた場所であるという。

また『高野山金剛峯寺政所慈尊院弘法大師御袋御廟上葺之供養之記録』によると、御廟は永正十四年（一五二七）以降、定期的に修復維持されるようになり、江戸時代からは二十一年に一度とされ、導師は高野山の執行代と定められ、御廟を開扉するのが慣例となつた。ちなみに、この正式な開扉を待たず昭和三十五年（一九六〇）に、奇しくも本尊弥勒仏坐像が倉田文作氏と西川杏太郎氏の目に触れるところとなる。そしてこの時に再び同厨子内に安置された四天王像も存在が知られる結果となつた（75）。

以上のように、御廟の移動や開扉は史料にみえるが、四天王像の伝来に関わる手がかりはない。

（二）高野山における異国降伏祈願

慈尊院の歴史のなかで四天王像の伝来に関わる手がかりはないが、現在の伽藍が高野山の宝物蔵を置いた地であるという伝承や、もとより大仏殿様四天王像の雛型と目される像が金剛峯寺に伝わることに改めて目を向けるならば、四天王像の制作背景について、いま一度、高野山との関係、とくに制作期と目される時期に高野山においても蒙古が襲来した文永・弘安の役への対応があつたことに注目してもよいのではないか。ここまで慈尊院像の邪鬼には大仏殿様の改変図像が選択されることを指摘し、大仏殿様邪鬼の図像改変には、歴史的にみて戦勝祈願や武力行使の正当性の主張が介在する可能性があることを論証してきたからである。

蒙古襲来に際しては高野山金剛峯寺でも繰り返し祈祷が行われたことが『高野山文書』などに伝わる。とくに高野山の鎮守である丹生明神が蒙古軍を撃退したという霊驗譚があり、異国降伏の重要な拠点のひとつとして役割を果たした。たとえば異国降伏祈願のため弘安七年（一二八四）十二月二十一日に高野山鎮守丹生社の料所として和泉国近木郷の地頭職の寄進を受けているほか、正応六年（一二九三）三月二十八日に同じ丹生社の祈祷料所として同郷の領家職の寄進を受けている。この丹生明神は高野山の政所であつた慈尊院の開創に際しても、鎮守として祀られたことで知られる。また慈尊院には中世の作と目される稀少な密教法具が伝来しており、高野山との密接な関わりが維持されていた可能性も指摘されている（76）。

このような状況を考慮するとき、慈尊院像が真言密教の有力寺院として蒙古襲来に際しての加持祈祷に関わっていた状況も考えるこ

とができる。さらに想像を逞しくして、文永・弘安の役に際しての祈禱を目的として、四天王像が造像された可能性を考えることはできないだろうか。

現存する大仏殿様四天王像は発願理由を明らかとしない例も少なくない⁽⁷⁾。しかしながら、そのなかには異国降伏の祈願に際して造像され、「護国」という効験を強化する意味で、邪鬼に武器や蛇を握らせるという図像の改変を加える事例があったのではないか。

現状これ以上の考察を進める用意はないが、少なくともこの図像が単発的なものでないことは、フリーア美術館像や法隆寺上堂像の遺例が示すところだろう。

おわりに

東大寺大仏殿の四天王像は、創建期と鎌倉復興期の像、いずれも邪鬼が付属しており、鎌倉再興像を祖型とする大仏殿様四天王諸像もまた、邪鬼をともなつてあらわされるのが通例だが、筆者は本体と同様に邪鬼にも大仏殿様の定型があることを示した。そのうえで慈尊院四天王像の邪鬼に着目した場合、四鬼のうち持国天邪鬼は大仏殿様の基本形に倣うものの、ほかの三鬼が定型とは異なる図像をあらわし、さらに増長天邪鬼が蛇を、広目天邪鬼が武器を握るという定型にはない特徴が加わることを明らかにした。さらにこれと同じ図像が文和四年（一二三五）の銘のある法隆寺上堂四天王像とフリーア美術館所蔵の四天王像（十三世紀）の邪鬼に認められることがわかった。これらは時代が降るについて生じる定型の写し崩れと

は異なり、意図的な図像の改変である可能性がうかがわれた。

このことについては、わが国における武器や蛇を握る邪鬼の造形史を踏まえつつ、大仏殿様四天王像邪鬼の図像改変においても、国家鎮護や怨敵降伏に関わる願意が介在するのではないかと考えた。慈尊院像の造像背景や安置状況については確証を得る史料に欠けるため、未解決の問題については引き続き考究に努めたいが、邪鬼の造形という視座から大仏殿様の四天王像を捉え直した場合に、慈尊院像が文永・弘安の役と関わる可能性が導き出されるという問題を提起して結びとしたい。

註

- (1) 寺史に関わる内容については断りのない限り、九度山町史編纂委員会『改訂九度山町史 民俗文化財編』（ぎょうせい、二〇〇四年十二月）の内容に基く。
- (2) 近世の補作の裳先に寛平四年（八九二）造仏の墨書銘があり、転写銘であると考えられている（『日本彫刻史基礎資料集成』平安時代 造像銘記篇一、中央公論美術出版、一九六六年六月）。
- (3) 山本勉・和田圭子「新出の大仏殿様四天王像について」（『国華』一一八六、一九九四年九月）では本像も大仏殿様の作例の一つとして例示される。
- (4) 山田美季『日本彫刻史における邪鬼の造形変遷と思想背景——中国・朝鮮半島の造形の選択的受容と四天王護国思想との関係から——』（東京藝術大学大学院美術研究科博士學位論文、博士（学術）甲第九六四号、二〇二〇年三月）（のち『国華』一五二五、二〇二二年十一月に一部所収）。
- (5) 慈尊院の御厚意により、二〇一九年七月に熟覧調査、撮影を行った。松田誠一郎氏（東京藝術大学教授）、佐々木あすか氏（弘前大学助教）、閻志翔氏（東京藝術大学大学院博士課程）にご協力いただいた。
- (6) 水野敬三郎「新薬師寺四天王像と吉田寺阿弥陀如来像について」（東京藝術大学美術学部保存修復技術研究室他編『特別展、甦る仏たち』所収、文化財保護振興財団、一九九一年九月）。同「新薬師寺四天王像について」（『日本彫刻史研究』再録、中央公論美術出版、一九九六年一月）。

(7) 藤井恵介「弘安七年大仏殿図について」(『建築史学』一二、一九八九年三月、『密教建築空間論』再録、中央公論美術出版、一九九八年二月)。「大仏殿図」には、諸尊の詳細が記される。本図には弘安七年の年記があり諸像が鎌倉再建期のものであることがわかる。以下四天王像に関する箇所を抜粋する。

持国天 札云、東方天、法眼運慶、建久六年八月、持国、面向西、身色青色、踏赤色一鬼、右手執三古戟、左手押腰、着甲

増長天 札云、南方天、康慶法眼、建久六年八月、増長天、面向東、遍身赤色、踏黒色一鬼、右手押腰、左手三戟ホコツク、着甲胄如常

広目天 札云、西方天、快慶法眼、建久六年八月、広目天、面向南、身肉色、踏赤色一鬼、右手執筆、左手持卷経、甲冑如常

多聞天 札云、北方天、法橋定寛、建久六年八月、多聞天、面向南、身黒色、踏青色一鬼、右手居塔、左手執三戟刃ホコツ、着衣如常

(8) 水野敬三郎「運慶・快慶と工房製作」(鹿島美術財団編『第十五回美術講演会講演録』所収、一九九三年)。

和歌山・金剛峯寺四天王像は、広目天の左足柄外側の銘より快慶の作とする。同像の像内頭部より発見された紙本墨書梵字広目天真言等の奥書に「建久六月」の年紀がある。別の納入品包紙には「梵字」アン 阿弥陀仏／安阿弥陀仏御房」の墨書がある。これより広目天像は快慶が法橋位を獲得する建仁三年(一二〇三)十一月三十日より以前と考えられる。さらに本作が大仏殿四天王像の雛型であるとするならば、重源が雛型を展覧した建久七年の記事(『明月記』建久七年六月十三条)を踏まえ、建久年間の作であると考えられる。(『日本彫刻史基礎資料集成 鎌倉時代 造像銘記篇』二、中央公論美術出版、二〇〇四年二月)。

(9) 岩田茂樹「大仏殿様四天王像に関する覚書―東大寺勧進所阿弥陀堂像の紹介をかねて―」(『MUSEUM』六一、二〇〇八年二月)。大仏殿様四天王像は時代が降るにつれて形式の理解に混乱が生じて持国天と増長天の名称が入れ替わる傾向にあるという。

(10) 法量(単位cm)

	持国天	増長天	広目天	多聞天
総高	六〇・二	五五・八	五九・四	六二・五
像高	四二・六	四二・四	四三・三	五八・六
髪際高	三八・八	三七・五	三八・四	五四・一
頂―顎	九・九	九・九	一〇・五	一〇・二

面長 五・〇 五・六 五・六 五・七

面張 四・六 四・五 四・四 四・九

耳張 六・二 五・七 五・八 六・五

面奥 七・〇 四・五 六・一 七・二

胸奥(右) 八・一 八・〇 八・二 九・六

胸奥(左) 八・〇 七・七 八・三 九・二

腹奥 七・四 九・〇 八・三 一〇・五

肘張 二二・〇 二四・〇 一七・一 一七・五

袖張 二四・五 二六・九 二三・五 二四・六

裾張 二二・八 二三・五 一九・九 二三・六

足先開(外) 一二・九 一一・三 一五・五 一九・〇

邪鬼高 一〇・六 一一・八 七・七 一〇・八

張 二二・一 一九・〇 二一・八 二八・五

奥 一四・九 一五・五 二〇・八 二四・三

岩座高 八・一 一一・〇 五・七 七・四

框座高 三・〇 二・八 三・二 二・七

(11) 田村寛康「九度山町 慈尊院・勝利寺・真田庵 文化財調査報告書」(和歌山県立博物館、一九八六年二月)の指摘に拠る。今回の調査では、増長天のみ首が抜けたことから挿首であることがわかった。また銅製鍍金の装飾および持物のうち、持国天像の宝冠、増長天像の光背・宝冠・冠繪、広目天像の光背、多聞天像の光背・冠繪・戟は当初のものとみられた。光背は輪宝形の三方に火炎を配する。以下、各部位の詳細、保存状態については註記にて適宜示すこととする。

(12) 列弁をあらわし四方に入りをつくる。

(13) 袖の先端を括る。襟甲・胸甲(鬼面)・表甲(下縁に銅製鍍金の鈴形垂飾)・腰甲・下甲・背皮・肩喰・肩甲・前楯(下縁に銅製鍍金の鈴形垂飾)・帯喰(前肢をとまなう龍頭)。

(14) 左胸甲中央の人面、帯喰の左肩以下、右肩に掛かる天衣のすべて、左腰脇以下の天衣垂下部は、木製・古色仕上げの後補。これらは同時期の近代修理か。天衣は丸釘留め。宝冠は亡失。光背、冠繪も後補。両肩、手首、右足の付け根に矧目がある。体幹部材の張り八・二cm。左腰の張り出した部分に薄い板を当てる。裙裾も縦に矧ぐ。

(15) 裾は正面左膝前で右前を打ち合わせる。胸甲は吊革でつり、表甲下縁に雲頭形飾を並列する。前楯は下端が大きく翻る。石帯を付ける。

- (16) 右第二、五指先の三分の二、左天衣の遊離部は後補。手首、足首などの菊座は別製矧付け。光背、冠繪は当初か。左脚の付け根、裳裾に矧ぎ目がある。体幹部材の張りは八・四cm。右腰に薄い材を当てるか。
- (17) 左前肢は作拳で円孔(縦に)八mm程度。蛇の幅も八mm程度とする。
- (18) 大袖衣は先端を括らず。袴の裾が脛当て半ばを覆う。胸甲は吊革を示し、二段を折り返す。表甲下縁に蓮華の半切形を並列する。帯喰は獅子面をあらわす。
- (19) 冠繪、帯喰の面部、左腰より垂れる天衣垂下部、持物はすべて後補。吊革も後補か。本体材の張りは九・六cm。なお広目天像の框座には当初のものとと思われる天衣残欠二片が置かれていた。四軀のどれに付属するかは不明。
- (20) 先端に宝珠をあらわす。全体的に鑿痕がある。当初の作か否かはなお検討を要するか。手先はすべて当初、作拳に貫通する孔がある。
- 副島弘道氏より、密教法具の一つである金鉢とよく似た形であることをご教示いただいた。金鉢は、独鈷杵の先に珠形を付した形態を持つ宝具で、本来は眼病患者に使う医療器具であったが、密教に取り入れられて仏心眼を開かしめることを象徴する法具となり、灌頂を受けるときに用いられたという。同様の意味から仏像の開眼供養の際にも用いられる場合がある。
- (21) 袴の裾が脛当て半ばを覆う。胸甲は吊革を示し、表甲下縁はひだ状をあらわす。帯喰は獅子面をあらわす。
- (22) 本体材の張りは九・六cm。なお多聞天像の框座には当初のものと思われる天衣残欠が一片置かれていた。四軀のどれに付属するかは不明。
- (23) 前掲註7。
- (24) 前掲註11田村氏による報告書。
- (25) 有賀祥隆『截金と彩色』(『日本の美術』三七三、至文堂、一九九七年六月)。
- (26) 本四天王像には各所に宝珠の装飾文様がある。まず持国天邪鬼の宝冠中央に蓮台を設けた宝珠がある(後補の増長天像の宝冠も同じ)。また前掲註20に記したように広目天像邪鬼の持物の先端も宝珠がある。大仏殿様四天王像のうち、文様や装飾に宝珠を採用する例は、奈良・薬師寺東院堂像のうち広目天の胸甲の胸中央に彩色の例がある。
- (27) 前掲註3によると岡田美術館像の裳裾裏の外区(周縁帯)の文様のうち、持国天像には雲に鳳凰、増長天は竹に鳳凰、広目天像には波に怪鳥、多聞天像には宝相華唐草文がある。また奥健夫「長瀧寺蔵四天王立像」(『国華』一二二、一九九六年十月)によると、同様に裳裾裏の外区の文様として、持国天像は竹葉に虎、増長天像は牡丹唐草に白象、広目天像は輪宝に花文、多聞天像は唐草と鳥をあらわす。西川新次「四天王像(上堂)」(『奈良六大寺大観』二、法隆寺二所収、岩波書店、一九六八年四月)によると、裳の文様として持国天像は飛翔の鳳凰、増長天像は表に梅に鷲、裏に竹と虎、広目天像は鳳凰と散花、多聞天像は団花文があらわされ、裳の縁辺部には波濤と魚を捉える鳥(多聞天)、雲龍(持国天)がある。またフリーア美術館像にも持国天像の裳裾表外区に花葉と尾長鳥、増長天像の裳裾表外区に三連の丸い実(イタチ)のような動物、広目天像の裳裾裏外区と多聞天裳裾表外区には雲と龍がある。
- (https://www.freemuseum.si.edu/object/F1974.20) 最終検索日: 二〇二四年九月二十二日。
- (28) 神野祐太「木造四天王立像 四軀 宝蔵門内安置」(浅草寺什宝研究会編『浅草寺什宝目録』一、彫刻編所収、二〇一八年七月)。同「宝蔵門四天王像に関する一考察―東大寺大仏殿様四天王像の一例として―」(同書所収)。
- (29) 前掲註11田村氏による報告書。
- (30) 大江親通撰述の『七大寺巡礼私記』(保延六年(一一四〇))には平安時代後期に南都を巡礼した際の見聞があり、焼失前の大仏殿内の四天王像については「一、四天王像并鬼形等丈尺事、四天王像惣立像四軀(高各三丈七尺、或云四丈) 同像足下鬼形等(臥長二丈八尺、高三尺)(略)」とある。また前掲註9で指摘されるように、朝護孫子寺蔵『信貴山縁起』尼公巻に描かれた創建期像多聞天の足元にも邪鬼の一部があり、創建期の像にも足元には邪鬼があつたと考えられる。
- (31) 水野敬三郎「四天王立像」(『大和古寺大観』七、海住山寺・岩船寺・浄瑠璃寺所収、岩波書店、一九七八年八月)では、同寺五重塔に建保二年(一一二四)に安置された仏舎利を守護する像として、この頃に造像された可能性が指摘される。
- (32) 長谷川誠「四天王立像(戒壇院千手堂)」(『奈良六大寺大観』十一、東大寺三所収、岩波書店、一九七二年二月)では、本像を十四世紀の南都仏師の作と位置付けている。これに対して、奥健夫「金剛宝戒寺大日如来像と仏師康俊」(『戒律文化』三、二〇〇五年三月)、同「鎌倉中期の東大寺と仏師」(『論集 鎌倉期の東大寺復興―重源上人とその周辺―』(『ザ・グレイトブッダ・シンポジウム論集』五)所収、二〇〇七年十二月)では、『春日社記録』中臣祐賢記に見える文永六年(一一六九)四月に後嵯峨上皇が受戒のために東大寺に至り、戒壇内に造立された千手堂に御幸した記事に注目し、この頃を厨子入千手観音及四天王像の制作年代であるという見解

を示された。

- (33) 多聞天像台座裏面の銘文から正応二年（一二八九）に京都五條坊門の仏師大丈法眼隆賢と駿河法橋定秀により造立され、永仁四年（一二九六）に興福寺住の絵師観舜と有儼によつて彩色が施されたものであることが知られる。
 - (34) 半蔵門ミュージアム所蔵の丸尾彰三郎の調査ノートによると「脚部木寄内に元徳三年ノ銘アリ」とある。
 - (35) 各像の首柄内面墨書によれば、いずれも文和四年（一三五五）に安置されたもので、持国天、増長天は木師法橋寛慶、広目天は木師順慶、多聞天は木師幸禅の作である。寺伝では持国天（伝増長天）と増長天（伝持国天）として伝わるが、本研究において各像の名称は「大仏殿図」の記載に従う。
 - (36) 水野敬三郎「四天王像（金剛峯寺）」（『日本彫刻史基礎資料集』鎌倉時代造像銘記篇二所収、中央公論美術出版、二〇〇四年一月）では、すべて後補とする。岩田茂樹「四天王像のうち広目天・多聞天（金剛峯寺）」（奈良国立博物館編『快慶 日本人を魅了した仏のかたち』所収、奈良国立博物館、読売新聞社、読売テレビ、二〇一七年四月）では二〇一六年におこなわれた修理の結果を踏まえ、多聞天邪鬼のみを当初とし、ほか三天の邪鬼を後補とする。寺伝では持国天（伝増長天）と増長天（伝持国天）として伝わるが、本稿において各像の名称は「大仏殿図」の記載に従う。
 - (37) 前掲註3。
 - (38) 本稿第三章第二節参照。
 - (39) 前掲註28。
 - (40) 文化庁監修『重要文化財』彫刻Ⅵ（毎日新聞社、一九七二年）。図四九。持国天、増長天の名称はほんらい逆とみられる。
 - (41) 前掲註9。
 - (42) 前掲註27奥氏論文。
 - (43) 山口隆介・宮崎幹子「明治時代の興福寺における仏像の移動と現所在地について―興福寺所蔵の古写真をもちいた史料学的研究―」『MUSEUM』六七六、二〇一八年十月。寺伝では持国天（伝増長天）と増長天（伝持国天）として伝わるが、本稿では各像の名称は「大仏殿図」の記載に従う。
 - (44) 文化庁監修『重要文化財』彫刻Ⅵ（毎日新聞社、一九七二年）。図十五。持国天、増長天の名称はほんらい逆とみられる。
 - (45) 前掲註9。
 - (46) 前掲註31に掲載された写真から確認する限り、この時点で増長天邪鬼の面部、右前肢の肩以下、広目天邪鬼の右肘以下、右後肢付け根以下は欠失し、
- 多聞天邪鬼は岩座に代わる。岩田茂樹「海住山寺四天王像とその周辺―大仏殿様四天王像再考―」（赤尾栄慶編集『南都と南山城をめぐる僧と造仏…研究発表と座談会』仏教研究上野記念財団助成研究会報告書、第四一冊所収、仏教研究上野記念財団、二〇一五年三月）では増長天邪鬼の面部や多聞天邪鬼のすべてが後補だが、その他は当初のものを残すとある。
- (47) 東大寺教学部編『東大寺諸尊像の修理』（毎日新聞社、一九九四年九月）。
 - (48) 吉田文「鎌倉再興期における東大寺大仏殿像―天平期当初像との関係性を中心に―」（『博物館学報』四一、二〇一〇年三月）。
 - (49) 前掲註9。
 - (50) 前掲註9では、後肢を前に投げだす多聞天邪鬼の特徴的な造形について一部の大仏殿様四天王像に共通することを指摘し、この造形を朝護孫子寺蔵『信貴山縁起』尼公巻に認め、奈良創建期の踏襲である可能性を示された。
 - (51) 前掲註4で述べたが、邪鬼の配色も「大仏殿図」の記載を踏襲している。持国天邪鬼が赤色、増長天邪鬼が黒色、広目天邪鬼が赤色、多聞天邪鬼が青色で表される。様式検討から十三世紀半ば前後とみられる長瀧寺像も髪型や手足の動きに若干の違いはあるが、頭部の向きや頬杖をつくような仕草といった基本的な特徴が受け継がれる。
 - (52) 前掲註3によれば鎌倉時代中期以降には、邪鬼の有無、手勢、兜の装着、身色などに異同が認められ、混乱がみられるようになるという。
 - (53) 前掲註3。
 - (54) 多聞天邪鬼の体勢の変化については前掲註9でも指摘がある。
 - (55) 慈尊院像、フリーア美術館像、法隆寺上堂像の持国天（伝増長天像）邪鬼は、大仏殿様四天王像邪鬼の定型でいうところの持国天像の邪鬼と図像を一致させる。また慈尊院像、法隆寺上像、フリーア美術館像の増長天（伝持国天）像邪鬼は、西大寺像持国天邪鬼に、持国天（伝増長天像）邪鬼は西大寺像増長天邪鬼によく似た造形を認めることができる。これらのことは、慈尊院像、フリーア美術館像、法隆寺上堂像に採用された図像の祖型の問題やその意味、また大仏殿様四天王像における持国天と増長天の名称の逆転の問題と関わるのではないかと考えている。
 - (56) 前掲註43に掲載の古写真を見るとフリーア美術館像増長天邪鬼の左肩以下は欠損していることから、現状左前肢は後補と考えられ、当初はフリーア美術館像持国天邪鬼も蛇を腕に巻きつけていた可能性がある。
 - (57) 持国天邪鬼においては本体の両脚の間から立ち上がる邪鬼の逆髪や、額にできた瘤のような肉、増長天邪鬼においては額の中央で分けられた短い巻

髪や、強く押し出して伸ばすことで生じる左大腿部や脛の筋のあらわれ方など細部まで酷似する。広目天邪鬼においても房状の髪型や、口を横に開きながら大きく開けて、ややあごを前に出した受け口といった特徴が共通する。

(58) 法隆寺上堂像多聞天邪鬼は、大仏殿様邪鬼のうち十三世紀半ば前後とされる東大寺勧進所阿弥陀堂像多聞天邪鬼の図像と類似する。

(59) 細部形式の類似については佐々木あすか氏よりご教示いただいた。

(60) 初代安田善次郎（一八三八〜一九二二）、金田嘉一郎のもとを経て一九七〇年代にフリーア美術館の所蔵するところとなったことが知られる。

(<https://www.freerackler.si.edu/object/F1974.20/> 最終検索日：二〇二四年九月二十二日）。

(61) 村山閑「陵主面の形式変遷——鎌倉時代新形式の成立を中心に——」（『美術史』一五三、二〇〇二年一〇月）。長瀧寺四天王像持国天、薬師寺東院堂四天王像持国天、霊山寺四天王像持国天、東大寺戒壇院千手堂四天王像持国天、増長天に認められる。

(62) 前掲註61。

(63) 前掲註27奥氏論文。

(64) 前掲註43。

(65) 前掲註4。

(66) 鞘に収まる刀を握る持国天邪鬼の姿が、仁和寺本『別尊雜記』所収の四天王寺図像とよく似ていることは注目される。同様に、まばらに逆立つ髪の毛や上向き鼻、皮の伸びたような胸元や四肢の肉どりの描写にも通じるものがあるように思われる。

(67) 若杉準治「善峰寺本大元帥明王画像考」（『学叢』一四、一九九二年三月）。

(68) 前掲註27西川氏解説

(69) 東郷松郎「法隆寺領播磨国鶴荘について」（『兵庫史学』五、一九五五年八月）。

(70) 西林孝浩・山岸公基「性海寺の仏像——特に本堂須弥壇安置の四天王像を中心として——」（『愛知県史研究』三、一九九九年三月）。

(71) 性海寺様の御厚意により、二〇二二年九月に熟覧調査、撮影を行った。岩崎靖彦氏（あきかわ造仏所代表・東京藝術大学大学院非常勤講師）、小島久典氏（瀬戸内文化財修所代表）、佐藤有希子氏（奈良女子大学准教授）にご協力いただいた。広目天邪鬼の左拳には凹みが認められた。ただ貫通はせず、現状厚く彩色がのるため、当初の状態を判断することは難しかった。

(72) 明治時代の廃仏毀釈に際して仏像の売却や破壊の憂き目を避けるための策であったと伝わることを慈尊院住職安念清邦氏よりご教示いただいた。

(73) 以下、慈尊院本尊の伝来については前掲註1に基づく。

(74) 『日本彫刻史基礎資料集成』平安時代 重要作品篇一（中央公論美術出版、一九七三年七月）。

(75) 倉田文作「国宝になった新発見の弘仁仏——慈尊院の弥勒像」（『芸術新潮』一四（五）、一九六三年五月）。

(76) 羽良朝風「和歌山・慈尊院の密教法具について」（『奈良大学大学院研究年報』二三、二〇一八年三月）。前掲註20も参照。

(77) 山本勉「運慶の軌跡」（山本勉監修『運慶大全』所収、小学館、二〇一七年九月）によれば、元久三年（一二〇六）におこなわれた後鳥羽院の最勝講の本尊最勝王経をおさめた厨子四隅の四天王像などは、運慶の作であった可能性があるといる。その背景には運慶らの東大寺大仏殿四天王像が世の注目を集めたことが関わり、最勝講本尊厨子の四天王像も大仏殿様であったことが考えられるのではないかとする。また京都・法勝寺の九重塔再興に際して新たに造り加えられた四天王像の造像についても、運慶らによって大仏殿様の四天王像が造像された可能性を指摘されている。

【図版出典】

（挿図）

図1〜4 二〇一九年七月の調査の際に撮影。

図5 『奈良六大寺大観』二 法隆寺二（岩波書店、一九六八年）

図6 <https://www.freerackler.si.edu/object/F1974.20/>

図7・8 新蔵品選編集委員会（根津美術館学芸部）編『根津美術館 新蔵品選 仏画』（根津美術館、二〇二四年）

【付記】

二〇一九年七月の調査では慈尊院様、二〇二二年九月の調査では性海寺様よりご高配を賜りました。また本稿の執筆にあたっては、山本勉先生、岩佐光晴先生より丁寧なご指導とご教示を賜りました。ここに記して心より御礼を申し上げます。

なお本研究は、美術史学会東支部例会（二〇二二年一月）の口頭発表に基づきます。また令和三年度〜五年度、令和六〜九年度の科学研究費補助金特別研究員奨励費の研究成果の一部です。

The Statue of the Four Heavenly Kings and Demons in Jison-in Temple, Wakayama
: From the Viewpoint of Formalization and Alteration of the Daibutsuden-style
Demons

YAMADA MIKI

Jison-in Temple is located in Kutoyama-cho, Ito-gun, Wakayama Prefecture and is said to have been founded by Kobo Daishi Kukai, a temple with a long history of Kukai and his mother. Jison-in enshrines the seated statue of Maitreya Bosatsu (Maitreya Bodhisattva) in its mausoleum, which is believed to have been created around the end of the 9th century. This study examines the Four Heavenly Kings statues housed in the same mausoleum as the principal image. It considers their place in the history of sculpture, taking the evil demons placed at the feet of the statues as the starting point.

Considering the Jison-in Four Heavenly Kings as a single piece with the principal image is difficult because of the contrast in size and date of production, which can be inferred from the style of the statues; it is unclear when the statues were introduced into Jison-in and placed with the principal image. However, it is believed that this statue was produced in the late Kamakura period (1185-1333) as an example of the so-called “Daibutsu-den-style Shitenno” statues, modeled after the statues of the Shitenno in the Daibutsu-den hall of Todaiji Temple during the Kamakura Revival period. Researching this statue has clarified details such as coloring, patterns, and details of the modeling, and we have learned that the demons at the feet of each of the four statues are generally from the same period as the main body of the statue. It was also clarified that the characteristic images of the Zochoten demon (legend: Jikoku-ten) with a snake coiled around his arm and the Komoku-ten demon holding a stick-shaped weapon (the holes in the former were originally made, and some of the items held by the demons may have been later additions) were from the same period as the body.

Based on the results of the survey, this study first confirms the formative characteristics of the Jison-in Four Heavenly Kings statues and evil demons. Next, we discuss the canonical form of the Daibutsu-den-style image, compare it with the canonical form of the Daibutsu-den-style Shitenno image, and specifically examine the modification of the iconography of the Daibutsu-den-style Four Heavenly Kings image. Then, by comparing the four heavenly deities in the Horyuji Temple with those in the Freer Gallery of Art, I clarify the similarities and differences between these four heavenly deities and the four heavenly deities of the Jison-in Four Heavenly Kings, which share the same iconography of demons.