



口絵1-2 護法善神像 帝釈天 興福寺



口絵1-1 護法善神像 梵天 興福寺



4



3



1



2

口絵2 彩色文様 1 護法善神像 広目天 蔓文 興福寺 2 大般若經厨子 蔓文 奈良国立博物館
3 護法善神像 娑伽羅龍王 花唐草文 興福寺 4 大般若經厨子 花唐草文 奈良国立博物館

興福寺護法善神像と笠置寺般若台

松 井 美 樹

はじめに

興福寺が所蔵する板絵護法善神像（重要文化財）は、十二面一揃いの扉で、六角形の厨子に取り付けられたと考えられている。各扉とも外面は黒漆塗で、内面に天部や僧侶を一体ずつ描き、上部短冊形にそれぞれの尊名を墨書する。この十二尊の組み合わせが、貞慶（一一五五～一二二三）の「笠置寺般若台供養願文」および室町時代の『笠置寺縁起』で黒漆六角経台（後者では「厨子」）の扉に図したという十二尊と同じであるため、本品は笠置寺般若台の六角経台の扉絵を写したものと考えられてきた。笠置寺般若台は、貞慶が自ら書写した大般若経を納めるべく造立し、建久六年（一一九五）に供養したもので、貞慶が興福寺から笠置寺へと通世したことで深く関わるものである。笠置寺般若台が失われたいま、護法善神像はその造形を探るための唯一の手がかりであるが、そこに描かれる十二尊の図像については詳しく検討されていない。

令和五年度に奈良国立博物館で行われた特別展「聖地 南山城」に本品が出陳された際、筆者は調査の機会を得た。詳しく観察するうちに、本品と図像が共通する作例に気付き、図像面からも本品は貞慶が発願した笠置寺般若台の扉絵の写しである可能性が高いと言え

るのではないかと考えた。本稿の目的は、護法善神像と図像を共有する作品を示して興福寺護法善神像と笠置寺般若台の厨子扉の関係を検討し、通世した貞慶が初めに造立供養を行った般若台の構想を紐解くための基礎研究とすることである。

一 図像から見た興福寺護法善神像と

笠置寺般若台の関係

（一）興福寺護法善神像の概要

十二面とも、縦八八・〇cm、横三〇・〇cm、厚さ一・四cmの板面に、上下に柄を彫り出す。板面の上下端に幅一・五センチメートルの端喰を付け、上下端から端喰の接合部を覆うように幅約四cmの布を扉の表裏を一周するように貼り付ける。厨子の外から見たとき向かって右になる扉には、布貼りの上から幅二・八cmの定規縁を釘で打ち付け、その上から錆下地と黒漆を塗る。外面は黒漆塗りで仕上げ、内面にはさらに白下地を施して彩色する。柄や定規縁の取り付け方から、扉は二面一对で両開きになるよう厨子に取り付けられていたと考えられる。

本品にまつわる伝承や先行研究についてまとめておこう。

享保二年（一七一七）以降に成立した『興福寺濫觴記』の「諸堂建立之次第」のうち菩提院大御堂の条に「般若台釈迦三尊像（堂内東方厨子在之閉帳 二月三日開帳）解脱上人念誦仏也」とある。⁽¹⁾大正十三年（一九二四）の『興福寺大鏡』には釈迦如来立像（現在所在不明）と護法善神像の写真を掲載し、それぞれ笠置寺般若台六角堂の本尊および本尊を納めた厨子の扉として伝わったと記している。⁽²⁾

昭和四十四年（一九六九）刊行『六大寺大観 興福寺 一』の濱田隆氏による作品解説では、絵画表現から般若台の扉そのものではなく、般若台厨子扉を写して制作されたものと位置づけられた。濱田氏は「本図諸尊の肉身は痩せ、着衣の姿も平板で、おおらかさに欠けることが多い、色彩にも調和が見られない」と評し、建保二年（一一二四）落慶供養の海住山寺五重塔初層内陣扉絵や、建暦二年（一一二二）と推定される浄瑠璃寺吉祥天厨子扉絵と比べて象形・描法ともに形式化が進んでいるとして、その制作は鎌倉時代中葉、建長年間（一一四九～一二五六）を遡らず、興福寺所蔵の弥勒菩薩厨子に面貌描写が酷似するとして、鎌倉時代後半の制作とした。⁽³⁾

以降本品は、濱田氏の説に従って、般若台の扉そのものではなく、鎌倉時代後期に般若台の扉を写して制作されたものと考えられてきた。

冒頭で述べたように、護法善神像と笠置寺般若台六角経台が関連付けられた根拠は、



図1 笠置寺般若台六角経台扉配置復元図

建久六年（一一九五）の貞慶の「般若台供養願文」および文明十四年（一一八二）に笠置寺貞盛が起草した『笠置寺縁起』に記される般若台六角経台の扉絵と諸尊の組み合わせが一致することである。『笠置寺縁起』には般若台経台のどの方位にどの尊格が描かれていたかまで示されており、これをもとに、護法善神像の諸尊が扉を閉じた状態で向かい合うことをふまえ、【図1】のような配置であったと考えられている。⁽⁴⁾

（二）護法善神像の図像

護法善神像は、黒漆地に白下地を施した上に、墨線で下描きし、彩色してから、肉身の輪郭は赤線、着衣や持物の輪郭は墨線で描き起こす。彩色は原色を基本とし、宝冠や羽扇などには暈縹彩色を施す。影の部分には濃い色を重ね、光の当たる部分は顔料を塗る厚さを薄くすることで立体感を表現する。宝冠などの金具は、細かい部分は白下地の上に薄く橙色を重ねて表すところもあるが、金箔を押し墨線で描き起こす部分が主で、焰魔王の宝冠や帝釈天の肩甲など、金箔の上から顔料で彩色を施す部分もある。金泥の使用は梵天の袈裟田相部の文様、娑伽羅龍王の持物の龍頭形の岩のみと、ごく一部に限られている。以下各尊像の形状を示す。図版【図2-1】～【図2-12】は本文末尾に掲載した。

帝釈天 【図2-1】 【口絵1-2】

二臂三眼で、目尻の上上がった厳しい表情とする。肉身は淡黄色で表す。左手に三鈷杵を執り、右手は胸前で立て、荷葉座に立つ。緑

の円光背の端に炎を表す。

髻を結び、垂髪を両肩に垂らす。宝冠をつけ、冠繪を腰のあたりまで垂下する。宝冠は正面にそり返しのある弁を立て、宝玉や暈縹彩色の葉状飾で装飾し、左右に瓔珞を垂らす。

肩甲・胸甲をつけ、胸下に衣を垂らして白帯で留める。衣の下部より腹部肉身がのぞく。袖を上腕半ばにて紐で括り、柳葉状の鱗袖をつける。両腕に天衣を懸け、体正面に二度渡し、両端を長く垂らす。橙地に淡青色・緑色の団花文、縁は青地に円文を表した裙の上に、白地に小花文を散らした腰布を結び、同文様の飾紐を長く垂らす。白い腰布の下にもう一枚青い腰布と蔽膝をつけ、先端が靈芝雲状の靴を履く。

梵天 【図2-2】 【口絵1-1】

帝釈天と同じく切れ長の二臂三眼に下膨れの顔立ちで、頭に円光背を負い、杳を履いて荷葉座に立つ。右手を上、両手で羽扇を執る。

髻を結び、垂髪を垂らし、耳に髪を二条わたす。耳朶を環状とし、耳飾りをつける。宝冠をつけ、冠繪を後頭部、肩でそれぞれ蝶結びにして端を肘下まで垂らす。髻に赤い棒を挿し、宝冠に懸かるように紐を渡し、下垂して膝前で菊花状の飾をつけて輪にする。

筒袖の襯衣の上に胸甲をあて、胸下を緑の帯で留めて、袈裟を重ねる。袈裟は表が淡緑色、裏が橙色で、右肩に袈裟折り返しが見え、腹前を通って左肩と左腕にかかる。この着方だと右腕も袈裟に覆われるはずだが、右腕には赤い大袖が出ており、不自然である。袈裟と裙の間に蔽膝をつけ、左体側に蝶結びにした白紐を垂下する。

四天王

持国天【図2-3】の肉身は淡い赤色で、開口して上方を睨む。髻を結って冠をのせ、火炎光背の炎とともに冠繪が翻っている。左手で弓を地面に立てて持ち、右手で指先を下に矢を二本とる。甲冑を着けており、両袖先は下から風を受けるように翻る。サンダルを履き、重心を左脚に預けて絨毛座に立つ。

増長天【図2-4】の肉身は赤色。兜を被り、開口して下方を睨む。胸甲には人面を表す。両手は腰の高さに構え、右手は剣を地面に立てて第二指を伸ばし、左手は掌を下に向けて五指を伸ばす。右袖のみが翻る。持国天と同じサンダルを履く。

広目天【図2-5】は肉身を緑色とする。上歯で唇を噛み、首をひねって下方を睨む。右手で剣の柄を握り、左手の第一・三・四指を輪にして剣先を支える。獣形の肩喰をつけ、杳を履く。

多聞天【図2-6】の肉身は白色で、淡い朱隈を施す。視線を左手にのせた宝塔に向け、右手は腰の高さで剣を上向きにして持つ。左足を遊足とし、広目天と同様の杳を履いて絨毛座に立つ。肩喰・帯喰を獣形で表し、腰甲の下から獣の腕を垂下させる。

焰魔王 【図2-7】

手にした巻子を読み上げるように開口する。宝冠は頂上に忿怒面、正面に鳥がつく。甲冑を着て帯刀し、裳をつけてサンダルを履く。台座はない。十王図に通例の中国王侯風の服制ではなく、武装形であるのが特徴である。

娑伽羅龍王 【図2-8】

左手に宝珠や龍頭形の岩を盛った鉢を捧げ持ち、右手は胸前で立てる。力士のような筋肉質な体で、胸甲や腰甲、脛甲をつけ、膝の見える丈の短い裳を重ねる。裸足で立ち、台座はない。肩を覆う領巾に龍が巻き付いている。

僧侶

常啼菩薩【図2-9】は爪の長い両手で柄香炉を持って歩を進める姿で表される。白髪交じりの髪や髭、深く刻まれた皺を表して老相とし、開いた口から舌がのぞいて何かを唱えるようである。僧侶には台座はない。

法涌菩薩【図2-10】は內衣、僧祇支の上に袈裟を右肩にかけてまとう。袈裟は環状金具で吊る。穏やかな壮年の姿で、手を合わせて両第二指を伸べて印を結ぶ。

阿難尊者【図2-11】はふつくらとした赤い頬の若々しい姿で表される。筒袖の內衣に円文の華やかな赤い僧祇支を重ね、右肩を通さず袈裟をまとい、合掌する。

玄奘三蔵【図2-12】は左手に梵篋をとり、右手を胸前に掲げて第二・三指を立て皮沓を履く⁽⁵⁾。

本品の画像の特徴として、梵天の右半身における袈裟と大袖の関係のように、整合性の取れない箇所がいくつか見られることが挙げられる。本品では肉身の輪郭は赤線、着衣や持物の輪郭は墨線で表されているが、帝釈天の腹部に赤い輪郭線で肉身が表されているのは、他に類を見ない表現である。その他、諸尊の宝冠の飾りの彩色

が左右対称でないなど、写し崩れのような箇所が見受けられる。着彩画からの写し崩れというよりは、白描画像から図様を写し、彩色する際に生じた崩れのように見える。

(三) 典拠となった白描画像

護法善神像の画像の特徴をふまえ、白描画像を博搜すると、帝釈天像の画像が個人蔵「般若十六善神画像」（以下、実任本般若十六善神図）巻頭【図3-1】の画像と一致した。実任本般若十六善神図は、奥書より長寛三年（一一六五）に実任（一〇九六～一一六九）が三川君に命じて写させたもので、経円と定円に伝領されたと知られるものである。実任は勸修寺の学僧で、『画像集』などの撰者である興然や石山寺朗澄の付法の師である。中野玄三氏は、巻頭の菩薩の目尻の吊り上がった下膨れの相好より、宋より請来された画像が原本であると考え、現在個人蔵となっているこの卷子は、実任―興然―明恵―定円―経円の順に伝領され、東寺観智院に伝わっていたと推定している⁽⁶⁾。

帝釈天については、両手の持物と構えから、左右に瓔珞を垂らした宝冠、胸甲の装飾、両腕に渡した天衣、

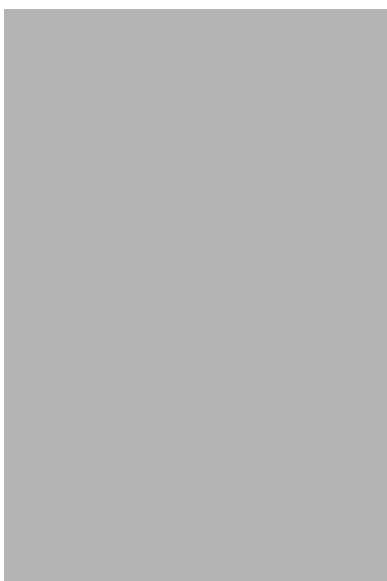


図3-1 実任本般若十六善神画像
個人蔵

裳の膝下の茶杓形の衣文線など、細部まで酷似する【図3-2】（【図3-2】～【図3-6】の図版は本文末尾に掲載）。護法善神像の下膨れの輪郭や目尻の上がつた厳しい表情は実任本般若十六善神図に倣ったものである。台座を絨毛座から荷葉座に改め、蔽膝を加えるなど、細かい変更点が認められるが、おおよそ実任本般若十六善神図と一致すると言つてよいだろう。

実任本般若十六善神図巻頭のもう一方の脇侍は、四臂で水瓶と扨子を執っている。額の三眼や宝冠の形状、胸甲の上から袈裟を着ける点は、護法善神像の梵天と共通する【図3-3】。先に梵天の右半身の袈裟と大袖の関係が不自然であることを確認したが、これは実任本般若十六善神図をベースに、羽扇を持つ別の図像を組み合わせて四臂から二臂に改めたため生じたのではないかと推定される。

梵釈四天王の図像が数多く伝わる中で、宋請来図像を写した実任本般若十六善神図を典拠として選択していることは、十二尊の中に大般若経ゆかりの法涌・常啼・玄奘を表すこともあわせ、本品が大般若経と関連して用いるべく制作されたことを裏付けている。

実任本般若十六善神図の後半に描かれる十六善神のうちにも、護法善神像の広目天と増長天に近い図像がみられる。実任本後半の十六体については、一つのまとまった十六善神図像として宋から請来されたというよりは、日本で十六体に集められたものと考えられており、護法善神像が実任本からの直接の引用であるかは定かではないが、ここに示しておく。

増長天の左手の構え、肩周りの天衣の処理、裳裾の流れる方向は、実任本般若十六善神図の「東方」【図3-4】に類似する。剣を上向きではなく地面に突き立てて構える右手は、同白描図像の「左六」

【図3-5】と第二指を伸ばす点が類似し、右袖のみが翻る点から見ても、別図像を組み合わせたように見える。

実任本般若十六善神図の「西方」【図3-6】と護法善神像の広目天は、両手で片刃の剣を構える立ち姿が類似し、腰甲下端の蔓文様や獅嚙、天衣が右肩のみに描かれ左肩に表されないなどの共通点が見られ、顔の向きや肉身の色を改めたものとみられる。

四天王のうち、多聞天と持国天については実任本般若十六善神図の中には類似する図像はないが、持国天の弓を地面に突き立て矢を二本執る姿は、仁和寺および醍醐寺に写本が伝わる白描十二神将図像のうち、「已下古太夫金岳筆写之」と書き込みがある一群の中の丑神【図4】と類似する。両手の構えや右に重心を預けた体勢に共通性を認めることができるだろう。

仁和寺本は、仁安三年（一一六八）に実任の所持本を写したものであり、亀田孜氏は、石山寺朗澄の所持本が江戸時代に他の朗澄所持本とともに仁和寺に移されたと推察している⁽⁸⁾。醍醐寺本は、心覚（？～一一八〇）の所持本を治承四年（一一八〇）に高野山往生院で写し、さらに嘉祿三年（一二二七）に醍醐寺蓮華院で写した第三転写本で、実深（一二〇六～一二七四／七）が所持していたものである。仁和寺本と醍醐寺本には三組の十二神将像が同図像でおさめられているため、実任と心覚はすでに存在していた十二神将の図像集成を参照したとされる⁽⁹⁾。護法善神像の持国天と類似する丑神は両本に収められる図像を用いている。

焰魔王については同図像を見つけられなかったが、鎧を着けた忿怒の武装形とするのは、園城寺や京都国立博物館が所蔵する「焰摩天十九位曼荼羅」の中尊と共通する。武装形の焰摩天は大陸で成立

したと考えられており、十九位曼荼羅も請来の図様である可能性が指摘されている⁽¹⁰⁾。護法善神像の焰魔王も請来図像をもとに描かれた可能性があらう。

ここまで護法善神像の典拠と思われる白描図像を示してきたが、これらと見比べてみると、護法善神像の描写が不自然な部分は、梵天の右半身や増長天・広目天の頭体のバランスのように、白描図像から持物や顔の向きを改変する際に生じたものが多いようにみえる。貞慶の「建久六年笠置寺般若台供養願文」には黒漆六角経台の扉絵について「木絵諸尊は仏子の顕す所なり、各に深き志有るも具さに記すこと能はず」とあり、貞慶が考案した図像が描かれたと読むことができる。白描図像をもとに貞慶が改変を加えた図像が表されていたと考えると、護法善神像の稚拙とも見える表現は、制作年代の下降のみに起因するというよりは、図像の改変に伴うものと見ることもできるのではないだろうか。

(四) 同図像の作例 藤田美術館所蔵仏像彩絵円柱

護法善神像と同図像を用いる作例がもう一つある。八本一具で八角堂の柱だったと考えられている藤田美術館所蔵の仏像彩画円柱⁽¹¹⁾である。各柱の上部に八菩薩、下部に梵天・帝釈天・四天王・二比丘を描いているが、このうち梵天・帝釈天・二比丘の四尊が護法善神像と全く同じ図像である。ある程度図像の流布が確認できる天部形のみでなく、僧形の図像とあわせて共有されている点が注目される。以下、【図5-1】～【図5-5】および【図6-1】～【図6-3】は本文末尾に掲載した。

円柱の帝釈天【図5-1】は、宝冠の葉状の装飾、肩甲の鱗状の装飾、膝下の衣文線、天衣の先端や蔽膝、荷葉座など、実任本との相違点も含めて護法善神像の表現と細部まで一致しつつ、腹部の肉身を衣に変え、肩甲と胸甲の間の装飾を左右対称にし、天衣を両腕のみでなく肩から掛けて現実的な描写とするなど、不整合な点が解消されている。

四臂から二臂に改変されたと考えた梵天【図5-2】は、円柱も右肩から左肩へ袈裟を渡しつつも右の大袖も表す二臂へ改変後の図像で表されている。耳を渡る鬢髪、耳飾りなどの細部も護法善神像と一致する。

胸前で柄香炉を捧げ持ち、杵を履いて歩を進める垂れ目の比丘【図5-3】は、護法善神像の常啼菩薩の姿と酷似する。円柱の残る一比丘【図5-4】は剥落により面部や手元が確認しがたいが、護法善神像で常啼菩薩と対をなす法涌菩薩に袈裟の吊り金具や衣文の細部が一致することから、法涌菩薩を表すものと考えられる。

円柱上部の八菩薩【図5-5】は、理趣経曼荼羅に同図像の尊像が見られる⁽¹²⁾。八尊のうち五尊は、大日尊理趣会内院【図6-1】で胎藏大日如来を囲む摧一切魔菩薩（手勢は左右反転）・文殊菩薩・観自在菩薩・虚空蔵菩薩・金剛拳菩薩とほぼ同図像で、金剛手菩薩は金剛薩埵に、転法輪菩薩は金剛拳理趣会の中尊【図6-2】にそれぞれ置きかえられ、虚空蔵菩薩は虚空蔵理趣会の中尊の姿【図6-3】で表されている。理趣経曼荼羅は不空が漢訳した『般若理趣経』の全十七段の法門を図絵したものであり、この経典は大般若経が密教経典として変容したものである。これをふまえても、円柱下部に描かれる二比丘を般若にまつわる法涌・常啼両菩薩とみなすことは無理

ではないだろう。

では護法善神像と円柱の制作の前後関係はどのように考えられるだろうか。護法善神像と円柱の表現を比較すれば、護法善神像の梵天、帝釈天の下膨れで吊り目の面貌表現が実本般若十六善神図における宋代仏画に通ずる表現を承けているのに対し、円柱では顔のふくらみが抑えられ、両目の間隔も開いて表情が和らいでおり、実本からの隔たりが感じられる。

また、護法善神像の図像の崩れは、白描図像から図像を改変した際に生じたものと考えたが、これに対し、円柱の特に帝釈天ではこの不整合な点が解消されていた。もし護法善神像に先行して円柱のような着色画が制作されており、これを写すことができていたならば、帝釈天の腹部に肉身を表したり宝冠の装飾が左右非対称な彩色になったりすることはなかっただろう。

彩色の傾向においても、護法善神像が金色を金箔で表しているのに対し、円柱は金泥盛り上げで表しており、時代の下降を示す。円柱に見られる金泥の鳳凰文【図7】は、東大寺知足院地藏菩薩厨子（一二七九年以前）⁽¹³⁾の不動明王像や内山永久寺旧蔵愛染明王厨子（東京国立博物館蔵、一二五七〜八二年）⁽¹⁴⁾など、十三世紀後半に類例が見られるもので、輪郭線のない牡丹風花文や、四角



図7 仏像彩色円柱
鳳凰文（増長天
大袖縁）
藤田美術館

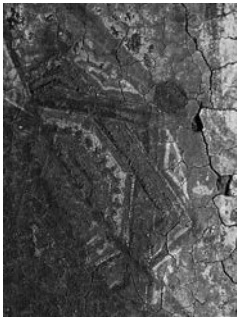


図8 仏像彩色円柱
幾何学文（増長
天裳）
藤田美術館

をずらして重ねた幾何学文【図8】は東大寺戒壇院千手堂千手観音厨子（一二六四〜一二七〇年頃）⁽¹⁵⁾の文様に通ずる。したがって、円柱の彩繪は十三世紀半ばから後半の特徴を示していると考ええる。

以上、面貌表現や図像の整理、彩色や文様の特徴から、護法善神像の方が円柱よりも先行して制作されたと推察する。

ここで、円柱が藤田美術館に所蔵される前にどこにあったかについて考察しておきたい。

本品には西大寺旧蔵との伝承がある。西大寺には明治時代に南都の他寺院の品々が流入しており、西大寺に八角堂は存在しなかったことから、この円柱も南都の他の寺院より移されたものと考えられる。⁽¹⁶⁾ここで注目されるのが、明治初年に廃寺となった内山永久寺の多宝塔である。

多宝塔は『大和名所図絵』に描かれており、江戸時代までは存在していたことが確かめられる。文保元年（一三二七）に書かれた「内山永久寺置文」および同時期の「内山之記」を参照すると、多宝塔は保延三年（一一三三）に建立された八角重層の塔で、建長六年（一二五四）から修理が行われていたことがわかる。⁽¹⁷⁾塔内には釈迦・薬師・阿弥陀・弥勒の四仏と瑠璃の舍利塔が安置され、注目すべきことに、十六善神像が図絵されていた。⁽¹⁸⁾藤田美術館の円柱には、理趣経曼荼羅の八菩薩、ならびに護法善神像と同図像であり、宋請来図像で般若菩薩の両脇侍として描かれた特異な姿の梵天と帝釈天、さらに大般若経に縁の深い法涌菩薩と常啼菩薩が描かれていることから、大般若経にまつわる構成であることは明らかで、図絵された十六善神像とあわせてひとつの空間を構成しても不自然ではない。藤田美術館の円柱が十三世紀半ばの他作例と同様の彩色文様で彩ら

れている点も、多宝塔の修理時期に合致している。さらに「内山永久寺置文」に元仁二年（一一二五）に瑠璃舍利塔に笠置の法阿弥陀仏らが舍利を奉納したとあることも、内山永久寺と笠置寺に信仰的な交流があり、図像が共有される素地のあったことを示す。

以上のように、藤田美術館の仏像彩画円柱が内山永久寺多宝塔の柱であれば、護法善神像に描かれる図像は貞慶の発願した笠置寺般若台の図像として重視されていたために、興福寺末寺である内山永久寺で使用されたと考えられるのではないだろうか。これにより、興福寺護法善神像が尊格の組み合わせのみでなく、図像面からも笠置寺般若台の写しである可能性が高いと考えられるだろう。そして円柱が建長六年の多宝塔修理時に描かれたものであれば、興福寺護法善神像はこれ以前、十三世紀前半には制作されていたと考えられよう。

（五）護法善神像の制作年代

護法善神像は従来、鎌倉時代後期の作と考えられてきたが、ここまで述べたとおり、その図像は白描図像を改変したような特色をもつものであり、十三世紀半ばの藤田美術館の仏像彩絵円柱に先行して制作されたと考えられる。

護法善神像の制作年代を考えるにあたり、諸尊の着衣にみられる文様の特徴について加えておきたい。

文様には植物文を多く用いる。持国天や広目天の腰甲の縁は、赤地もしくは橙地に緑系と青系の暈縹彩色で蔓を描き、白線で括る文様【口絵2-1】が見られる。着衣には、赤地には青や緑、青地には

赤で小点を散らして白い輪郭線で小さな花卉の形に整え、細い色線に白い点線を重ねた蔓で繋ぐ花唐草文【口絵2-3】や団花文が見られる。これらは一一九〇～一一九九年頃に制作された上賀茂神社旧藏大般若経厨子（奈良国立博物館・クリーブランド美術館分蔵）の神将像の文様【口絵2-2】【口絵2-4】と形が類似しており、平安時代の文様を手本としつつも表現が硬くなったもののようにみえる。

一方で護法善神像には、上賀茂神社旧藏大般若経厨子には見られず、南都の鎌倉時代の作例に見られる蜀江文も用いられている。梵天の袈裟にある白緑地に白線の蜀江文は、金剛峯寺八大童子像（運慶作、建久八年（一一九七）頃）の清浄比丘像の文様に通ずる。増長天、阿難、娑伽羅龍王の、橙地に緑線・赤線・白線で表す蜀江文は、文治五年（一一八九）の興福寺法相六祖像、建保二年（一一二四）の海住山寺五重塔初層内陣扉絵に類例がある。ただし、護法善神像では緑線で四角形と八角形を繋いで輪郭とし、赤線と白線で各区画内に八角形を描くが、法相六祖像や海住山寺扉絵では文様の輪郭線が赤線区画内の八角形が緑線というように彩色が逆となる。また、増長天の裳裾にみられる白い七宝繋ぎの内を色線に変える文様も海住山寺五重塔に類例がある。

制作年代の目安となる厨子絵として、濱田氏が比較対象とした海住山寺扉絵、浄瑠璃寺扉絵のほか、上賀茂神社旧藏大般若経厨子（奈良国立博物館・クリーブランド美術館所蔵、一一九〇～一一九九年）、東大寺知足院地藏菩薩厨子（一二七九年以前）、東大寺戒壇院千手堂の千手観音厨子（一二六四～一二七〇年）、内山永久寺旧藏愛染明王厨子（東京国立博物館所蔵、一二七五～一二八二年）、薬師寺板絵神像（一二九五年²⁰）、興福寺吉祥天厨子（一二三〇年）が挙げられる。十三世紀

後半の作例には金泥が多用されるようになり、文様の種類においては幾何学文様や鳳凰文など、植物文以外のものも多様になる。一方で、蜀江文の使用は少なくなる。⁽²¹⁾ 建保二年(一二二四)の海住山寺五重塔初層内陣扉絵は、金泥と銀泥を多用するものの、蜀江文や植物文を中心としている。大ぶりの花文が目をはひく一方で、青色や緑色の小点を白い輪郭線で花卉の形に整え団花文とする護法善神像と通ずる文様表現が見られる。

護法善神像は、十三世紀後半の厨子絵のような文様は見られず、上賀茂神社旧厨子にみられる平安時代に用いられていた植物文を主とし、鎌倉時代十二世紀末から十三世紀に用いられた蜀江文を併用している。ただし、前者の植物文については表現が硬く、時代が下って写したかとみられる。また、描線の質に差はあるが、使用する文様について言えば、海住山寺五重塔扉絵に近いといえる。

もし本品を文様まで写し取った模本と仮定できるならば、原品の制作年代は花文と蜀江文の併用される平安時代末期から鎌倉時代初期、特に文様の近かった上賀茂神社旧厨子が制作された十二世紀末と考えることはできないだろうか。これはすなわち、本品が貞慶によって建久六年(一一九五)に造立供養された笠置寺般若台の経台の扉より直接写して描かれたものである可能性を示唆している。

以上、興福寺の護法善神像は、実任によって写された宋請来図像、興福寺を本寺とする内山永久寺のものであったと思われる柱と図像を共有していることから、笠置寺般若台扉絵の写しである可能性が高いと考えた。平安時代に倣ったような文様や、梵天・帝釈天の宋代仏画に近い面貌表現を加味すれば、般若台の原品に忠実な写しだったのではないかと想定される。

二 貞慶の笠置寺般若台構想 造形を中心として

ここまで、興福寺の護法善神像が笠置寺般若台の大般若経を納める六角経台の扉絵の忠実な写しと考えられることを示してきた。本品が般若台六角経台と尊格の組み合わせが同じであることは従来言及されてきたが、図像も経台と同じであるという推測が正しければ、本品は貞慶が通世先で初めて構想した造形に関する現存唯一の視覚史料としてより大きな価値を持つ。貞慶は通世のきっかけとなった大般若経六百巻のまわりに、なぜこの十二尊を選び、宋請来図像も用いて表したのだろうか。

貞慶の般若台構想については、建久六年(一一九五)の「笠置寺般若台供養願文」や正治元年(一一九九)の「後鳥羽院序下文案」などに基づいて船田淳一氏が整理されているが、⁽²²⁾ここでは造形やその供養方法に注目してまとめておきたい。⁽²³⁾

(一) 笠置寺般若台の造形

貞慶の「般若台供養願文」によると、このとき供養されたのは、貞慶自筆を含む大般若経一部六百巻、黒漆六角経台一基、板葺六角三間の精舎一字、萱葺五間一面の僧房一字である。

現在、笠置寺の約百メートル南に位置する般若台跡には、六角堂跡、僧房跡、鐘楼跡がある。昭和五十一年に六角堂跡の発掘調査が行われ、高さ〇・五mの土壇の上に二重の正六角形に並べられた礎石群があり、内陣と外陣があったことが確認された。内陣は一辺八尺(二三・四cm)であった。笠置寺般若台の六角堂がいつ失われた

かは不明だが、発掘調査では焼失した痕跡が見いだされたことである。⁽²⁴⁾ 願文でこの六角堂にあたるのが「板葺六角三間の精舎一字」で、建久五年（一一九四）八月に棟上げを行い、善知識の助けを得て二年かけて建立したという。貞慶は六角堂を般若台と称することと、聞く者にその名を讀えさせようと述べる。船田氏も指摘するように、「般若台」とは玄奘三蔵訳『大般若波羅蜜多經』卷三九八「常啼菩薩品」に説かれる天竺衆香城内の般若の転読・開講の道場とされた四面七宝の台である。台の中には函があり、その中に大般若經が恒時に封印されていたという。求道者たる常啼菩薩が般若の教法を演説する法涌菩薩に値遇する場所であり、寿永二年（一一八三）に後白河法皇が大般若転読法会を行った際にも、法会の場合は「法涌菩薩の旧跡」である般若台に譬えて讀えられたという先例もあった。⁽²⁵⁾

六角堂の内陣に安置されたのが「黒漆六角経台一基」である。願文には「扉面に法涌菩薩、常啼菩薩、阿難尊者、玄奘三蔵、梵王帝釋、護世四王、娑伽羅龍、閻魔法王像并せて十二軀を図し奉る」とある。先に確認したように、「木絵諸尊は佛子の頭す所なり、各に深き志有るも具さに記すこと能はず」と述べており、護法善神像にみられる宋請来図像を含めた構成や改変された図像が、貞慶自身による考案であったことがわかる。後世の文章ではあるが、『笠置寺縁起』に「依為神道之秘密彼御厨子者被付 勅符、然間輒開帳無之、内陣之出入、絹綿繩紙覆面、紙鞆、無言也」とある。勅封の当否は置いて、護法善神像の諸尊は扉が閉じているときに向かい合うようになっていることを考えると、制作当初から扉絵は閉じた状態の中に納めた本尊を囲むことを念頭に置いて描かれた可能性もあるだ

ろう。これは大般若經において天竺衆香城の般若台に函が安置され、その函の中に經典を置いて恒時に封印していたと説かれることと重なる。

経台の中には、大般若經一部六百卷が納められ、中央には釈迦如来像・文殊菩薩像・弥勒菩薩像の三軀と仏舍利十六粒が安置された。願文と『般若理趣分奥日記』によると、大般若經は、春日明神の啓を受けて般若經理趣分を転読した貞慶が、養和二年（一一八二）正月一日に繕写の願を發し、同年十一月二十七日より建久三年（一一九二）十一月二十七日までの十一年間かけて書写させたもので、書写の終わる直前の百日間は春日社に参詣している。中でも般若理趣分（大般若經卷五七八）については、建久三年八月に笠置の弥勒磨崖仏の前で貞慶自ら書写したが、異念が相交り、聊か遺恨があったという理由で、般若台の供養を目前に控えた建久六年七月二十四日・二十五日に笠置寺で理趣分を重ねて書写しており、特に念を入れて用意している。⁽²⁶⁾

（二）笠置寺般若台における儀礼と供養者

貞慶は願文で大般若經書写について述べる中で、「手に神珠を得て転読開講を未來際に期し、聊か一項を割き永く施供を資く」と述べている。正治元年（一一九九）六月の「後鳥羽院庁下文案」も参照すれば、平式重の帰依をうけて伊賀国阿閉郡印代・服部両郷内字重次名田を靈山会料として施入したことを指すとわかる。靈山会は、護法として般若台脇に勧請された春日明神のため、毎年二月に興福寺から六人の碩学を招請し、般若台において三日六座の講説問答で

「三部の大條」を講じる法会である。先の下文案において笠置寺般若台は、衆香城の景色にはかなわずとも、隋衡山の風儀を伝えるものであると讃えられており、聖徳太子が前世で使っていた法華経を納めた隋の衡山寺の般若台のイメージも重ねられていたことが確認される。⁽²⁷⁾

年に一度の靈山会に加え、日常的な舍利供養の構想も願文に表されている。

六角堂とともに供養された「萱茸五間一面の僧房一字」に目を向きたい。僧房については「住持の為に敬て僧舎を造り、敬て十方衆僧を供養し奉る、此において有縁の人来て止住し、晨昏に舍利に仕えること彼の沙弥寺の因縁の如し」とある。ここにある沙弥寺に関して、法顯(三三七〜四二二)『仏国記』では藍莫国に仏舍利を祀った塔があり、沙弥の住職がいたと記し、慧超(七〇四〜七八七)『悟空入竺記(大唐貞元新訳十地等経記)』には「有闍賦吒王伐龍宮沙彌寺」とある。⁽²⁸⁾六三三年に玄奘が詣でた時には古い町(藍摩と記す)は荒れ果てて人影も稀だったが、塔はなお存在してわずかながら僧が住み、沙弥が住職をしていた。遠方の僧が来ると待遇を十分にし、必ず三日間は泊めて衣服・飲食・臥具・湯薬の四事供養していたという。『大唐西域記』によるとこの寺の始まりは、象が舍利を供養するのに感銘を受けた遊行の比丘が具足戒を捨て沙弥となり、萱茸きの家を造って常住し、時節の花を供え水を注ぎ、舍利塔の境内を清めたことにあり、それ以来沙弥が住持となったという。⁽²⁹⁾願文では六角経台について「仏子等は般若を書写し、高台を莊嚴し日常に恭敬し、人をして信仰せしむ」とある。「仏子等」とあるように、経台は貞慶を含む複数人に日常的に供養されていたのであり、日常的な供養を

可能にするために僧坊を作り僧侶を常住させたと思われる。古来弥勒磨崖仏が有名で弥勒の浄土と崇められた笠置は、修験の靈地でもあった。鎌倉時代初期に奈良盆地を囲む靈山の縁起を集成した『諸山縁起』は、大峯・葛木・一代峯(笠置)の三部を中心に構成されており、笠置が重要な修験の拠点であったことがわかる。⁽³⁰⁾願文で沙弥寺の沙弥になぞらえられている有縁の人とは、当時十方より笠置に集まっていた遊行の法華持経者や修験者たちだったのでないだろうか。

ここで、経台の中央に安置されたのが仏舍利と釈迦如来・文殊菩薩・弥勒菩薩の三尊の彫像だったことに注目したい。この三尊はこれまでの貞慶や笠置寺研究であまり取り上げられていなかったが、大般若経転読の際に用いられる十六善神図の多くが中尊釈迦如来の脇侍を文殊菩薩と普賢菩薩とすること異なっており、貞慶の信仰を反映したものと考えられるのである。

経台の三尊の組み合わせについては、貞慶が「笠置沙門」の肩書のもと著した『心要鈔』が参照できる。『心要鈔』は般若の加被のもと菩提心を発し、仏道を実践して菩提を成就する唯識行者の行道体系を八門に分けて論じる書で、発心と般若の関係を説いた第八「覚母門」の最後の問答に以下のようにある。⁽³¹⁾

問。大部(大般若経)は広博なり。何をか最要と為さん。

答。第九・第十の両会の中に略して肝心を取る。第九の能断金剛分は執を遣ること究竟せり。第十般若理趣分は理を顯すこと最勝なり。総会諸門顯理趣集修行諸門と名づく。故に此の法を行ぜば必ず六度を具す。後の六会は則ち理趣法門の説とするが故。(略)何を以てか諸大聖の中に弥勒・文殊を以て我が本尊と

為すといわば、文殊は是れ釋尊九代の高祖なり。弥勒もまた一生補處なり。菩薩戒を受けるには此の二聖をば阿闍梨及び教授師と為す。大乘の結集は二聖の恩徳なり。

まず大般若経の中心が第九会と第十会であることを指摘し、特に第十会理趣分を総会諸門願理趣集修行諸門と称してこれを修すれば六波羅蜜のすべてを具することができる³²と論じる。理趣分は貞慶が重ねて書写を行い般若台に納めたものであり、当該箇所から貞慶が理趣分を重んじた理由がうかがえる。

次に弥勒・文殊を本尊とするとあり、菩薩戒に言及しているが、本書で戒定慧の三学を説く第三「三学門」において『梵網経』を長く引用して菩薩戒を伝誦する盧舎那仏の化身の釈迦について説いていることをふまえると、菩薩戒を授ける戒和尚の釈迦、羯磨阿闍梨の文殊、教授阿闍梨の弥勒が意識されていると考えられる。この三尊こそが、笠置寺般若台の六角経台中央の三尊であろう。同書で貞慶はまず一戒を堅固に受持し、その上で徐々に受持する戒を増やしていくことを勧めている。笠置寺般若台の像を菩薩戒に関わる尊像とみれば、この三軀は僧房に止住して日々経台を供養し、仏道修行を進める沙弥・遊行僧のために安置された側面もあるかと思われる。以上、般若台造立供養当時の文献をもとに、造形とその供養の方法に留意して貞慶の般若台構想について確認した。貞慶が仏道修行の成就を願って書写した大般若経を納めるために般若台が造立されたことは周知のことであったが、彼が笠置に住んでいる間に著した『心要鈔』をふまえると、大般若経と釈迦・文殊・弥勒の三尊像および仏舍利を納めた般若台を造立・供養することで仏道修行の成就に近づこうとした貞慶の理論がより一層理解しやすくなるのではな

いだろうか。また、天竺沙弥寺になぞらえられていたように、般若台は貞慶ひとりの修行のためではなく、笠置を行き交う遊行僧のために構想されたものでもあった。この遊行僧は、たとえば内山永久寺多宝塔に仏舍利を奉納した笠置法阿弥陀仏のような、学侶でなく堂衆の身分にあった人々が想定される。般若台は彼らが供養するにふさわしい造形であったのだろう。

おわりに

本稿では、興福寺護法善神像の図像検討にはじめ、般若台供養願文を手がかりに貞慶の笠置寺般若台の構想について述べてきた。護法善神像の帝釈天・梵天・持国天・增長天・広目天の図像については、実任が所持していた白描図像の般若十六善神図像、十二神将図像に一致または近似する図像がみられることを示した。特に、他作例への転用が稀であり広まることのなかった般若十六善神図像の帝釈天と細部まで一致していることは注目される。当該図像が宋代図像の写しであることは広く認められている。貞慶による宋代図像の受容については、彼の所有と伝わる海住山寺旧蔵の兜率天曼荼羅（興聖寺蔵）に描かれる弥勒の姿が、奄然が請来した清涼寺釈迦如来立像に納入された高文進原画の版画弥勒菩薩像の系統の図像で表されていることが挙げられる³²。今回貞慶が笠置寺般若台六角経台の扉絵に宋代図像を用いたと確認できたことも、彼が宋代図像に関心を寄せていたことの証左となる。

また、実任本般若十六善神図像の原本となった宋代図像については、中野玄三氏は成尋（一〇二一〜八一）の請来と考えており、『参天

『台五台山記』熙寧六年（一〇七三）三月一日条などに宋代に新訳された般若經典を書写して日本に送ったことから、このとき宋代の図像がともに送られた可能性を挙げ、これが宇治平等院経藏に納められたからこそ、天台宗門派僧成尋の請来図像を東密図像家の実任も写すことができたと推測している⁽³³⁾。撰関家・天皇家の経藏の宝物を閲覧できた人物は限られていたであろうから、貞慶が六角経台に描かせた帝釈天像は実任本もしくはその転写本を参照して描かれた可能性が高いと考えられる。実任本は実任―興然―明恵―定円―経円の順に伝領されたと推察されており、護法善神像に写し取られた図像は、貞慶がこの図像を知り得た経路についても示唆を与えるものである。

本稿では加えて、この特異な帝釈天像を含む四尊の図像が、藤田美術館所蔵の仏像彩画円柱へと写し伝えられていることも指摘した。これにより円柱の下部に描かれた二比丘が常啼菩薩と法涌菩薩とわかること、そして上部の八菩薩が理趣経曼荼羅に配される菩薩であることから、この円柱が大般若経にまつわる信仰空間に用いられていたものであると推定し、その候補として建長六年（一二五四）修理の内山永久寺の多宝塔を挙げた。また、実任本般若十六善神図、護法善神像、仏像彩画円柱の表現を比較すると、護法善神像の方が実任本に写された宋請来図像の表現に近く、護法善神像の文様表現は十三世紀後半の作例よりも海住山寺五重塔初層内陣扉絵に近いことから、従来鎌倉時代後半の制作と見なされていた本品が、十三世紀前半に遡る可能性を示し、貞慶の笠置寺般若台供養からさほど隔たらずぬ時期に、文様も含め扉絵を忠実に写して制作された可能性を提示した。般若台霊山会は興福寺僧六人を請じて行われており、『笠

置寺縁起』によるとめつたに開けられることがなかったという般若台の六角経台の扉絵を写すことができたのは、やはり興福寺の僧侶であっただろう。興福寺周辺で、貞慶の般若台供養からさほど隔たらずぬ十三世紀前半から半ばのうちに般若台の図像が写され、護法善神像や仏像彩絵円柱のような作例が生まれた背景については今後検討が必要である。その際、同図像の作例が少なく、写しが制作された地域や時期が限定的であること、龍王や焰魔王を含む尊格の組み合わせに類似性があるとされる海住山寺五重塔初層内陣扉絵や、南都の作例である浄瑠璃寺吉祥天厨子とは図像を異にしていることも考慮すべきであろう。

本稿後半では、笠置寺般若台が貞慶ひとりの仏道修行の成就のためではなく、笠置を行き交う修行者のために造られたものでもあったことを示し、特に六角経台内に安置された三尊像に注目した。扉絵の十二尊に大般若経との関係が必ずしも明確でない阿難尊者、娑伽羅龍王、焰魔王が含まれる意味について今回は詳しく言及できなかったが、『心要鈔』に説かれる菩薩戒や仏道修行の階梯との関係もふまえて再考すれば、例えば『心要鈔』では閻魔王が利他行に不可欠な大悲心を起こさせる象徴とされているなど、経台内の安置物や供養者との関係に別の解釈も見いだせるかもしれない。今後の課題としたい。

釈迦・文殊・弥勒の三尊といえ、最澄の『顕戒論』では『観普賢菩薩行法経』に基づいて三尊を授戒師と定めるとあり、貞慶が『心要鈔』にも引用した『大乘本生心地観経』巻第三にも釈迦・文殊・弥勒を授戒の三師とする⁽³⁵⁾とある。南都の戒律復興に大きな影響を与えたとされる俊昶の入宋は一一九〇―一一九一年のことである

が、それを遡る建久六年（一一九五）に貞慶はすでにこの三尊の彫像を般若台の本尊とし、笠置にいた承元二年（一一〇八）までの間に『心要鈔』も著していたことになる。笠置寺般若台供養の九年後である元久元年（一一〇四）、貞慶は『戒律興行願書』を草して堂衆は南都戒律復興の要であると示し、建暦二年（一一二二）には律学道場として常喜院を建立した。笠置寺般若台の構想は、彼の戒律復興活動を考える上でも重視されてよいだろう。貞慶が南都戒律復興の要と位置づけた堂衆は、奈良盆地を囲む山々をめぐる山岳修行を行っており、『諸山縁起』の一部を構成する山岳修行の拠点である笠置にも当然訪れていたことだろう。自分ひとりではなく、笠置を訪れる修行者とともに大般若経、釈迦三尊像、仏舍利を日々供養し、仏道修行の完成を目指した貞慶の笠置寺般若台構想は、やがて展開する彼の南都戒律復興への布石となっていくたのではないだろうか。

注

(1) 『続々群書類従第十一宗教部』四六三頁、藤田祥光写「興福寺濫觴記」（奈良県立図書情報館 まほろばライブラリー検索 ふるさとコレクシオン (netnara.jp) 二〇二三年十二月三十一日閲覧）。『興福寺濫觴記』に、本品が興福寺菩提院に安置されており、中に「般若台釈迦三尊像」が安置されていたとあるが、菩提院と般若台の関係については、尋尊の『大乘院寺社雜事記』文明元年（一四六九）八月十三日条の「寺外坊事」で、興福寺末寺の衆徒からなる六方衆のうち、菩提院方に般若台が割り振られており、その当時すでに般若台が菩提院の管理下にあったことが確認できる。

(2) 東京美術学校編『興福寺大鏡 第七冊』『同 第八冊』南都七大寺大鏡発行所 大正十三年（一九二四）、写真は谷山均撮影。

『興福寺大鏡 第七冊』にモノクロ写真が掲載されている、笠置寺般若台本尊と伝わる釈迦如来立像は、現在所在不明で本書の写真しかその姿を確認する術はないが、解説には法量は像高二尺一寸八分、光背高二尺九寸とあり、肉身は金色で施無畏・与願印を表し、頭髪は清凉寺釈迦如来像と同様の波状髪、彩色・截金を施した袈裟を着けていたとい、鎌倉時代初期の作とされている。一方で、貞慶の「笠置寺般若台供養願文」では、経台に安置された三軀について「抑もこの佛像は伝え聞くに古先帝の造る所なり、大聖文殊 五台より来て刻彫して開眼し、再び靈異を示す、然れども未だ縁起文を見ず、誰かこの像を凶し来て此の主と為さん、如来の化す機の豈に由無からん」と述べている。図様として伝来した三尊が彫刻化され、「此の主」とされていた古像を経台の中に納めた可能性が考えられ、写真の釈迦如来立像が般若台本尊および護法善神像とどのような関係であったかは検討を要する。

(3) 『六大寺大観 興福寺 一』岩波書店 一九六九年 五五頁

(4) 注3解説

(5) この図像は玄奘の訳経道場かつ入寂の場であった長安・玉華寺の彫像を踏襲したものといわれる。入宋僧成尋が泗州普照王寺で拝したという玄奘影像の「左手は経を執り胸に当て、右手は胸に当てて小指頭を相捻じる」という像容に通じ、南都で描かれた法相祖師像や法相曼荼羅に通例の図像である。葉師寺『玄奘三蔵聚芳録』一九九一年、特別展図録『天竺へ 三蔵法師3万キロの旅』奈良国立博物館 二〇一一

年参照。

- (6) 中野玄三「宋請來圖像の伝播―長寛三年般若十六善神圖像を中心にし―」(『國華』一〇二六 一九七九年)
- なお、請來圖像については以下を主要参考文献とした。増記隆介「院政期仏画と唐宋絵画」(中央公論美術出版 二〇一五年)、佐々木守俊『平安仏教彫刻史にみる中国憧憬』(中央公論美術出版 二〇一七年)、内田啓一「仏教美術史展望―内田啓一論集―」(法藏館 二〇二二年)、古川攝一「玄証本と請來圖像」(『アジア仏教美術論集 東アジアⅦ』アジアの中の日本』中央公論美術出版 二〇二三年)。
- (7) 林温「凶案集としての武将神圖像」(『佛教藝術』二一六 一九九四年)
- (8) 亀田孜「仁和寺藏十二神將像解説」(仏教圖像複製刊行会『仁和寺藏十二神將像』便利堂 一九四一年)
- (9) 注7 林論文
- (10) 安嶋紀昭「台密の焰魔天曼荼羅について―京博本と園城寺本」(『MUSEUM』四八七 一九九一年)、山本陽子「焰摩天十九位曼荼羅中尊と五道大神の像容について」(『鹿島美術財団年報』九 一九九二年)
- (11) 特別展図録『国宝の殿堂 藤田美術館展 曜変天目茶碗と仏教美術のきらめき』奈良国立博物館 二〇一九年(展示品番号五九)
- (12) 藤田美術館仏像彩画円柱上部の八菩薩が理趣経曼荼羅の菩薩であることについては、奈良国立博物館谷口耕生氏よりご教示いただいた。
- (13) 川瀬由照「(口絵解説) 東大寺知足院本堂厨子扉絵」(『日本歴史』八一 二〇一五年)
- (14) 奥健夫『日本の美術五三六 奈良の鎌倉時代彫刻』至文堂 二〇一一年、菅野龍磨「東京国立博物館所蔵・厨子入愛染明王坐像の圖像解釈と制作背景」(『美術史』一九四 二〇二二年)
- (15) 奥健夫「鎌倉中期の東大寺と仏師」(『ザ・グレイトブッダ・シンポジウム論集五 鎌倉期の東大寺復興―重源上人とその周辺』二〇〇七年)
- (16) 『当用日記』明治三十二年(一八九九) 九月三日の条に「午前法隆寺今村(甚吉)方ニ赴キ、溝口(禎次郎)君ト伊東君ヨリ依頼セラレタル柱ヲ観ル。柱ハ凡テ八本極彩色ニテ端麗ナル仏画ヲ描ク。鎌倉初期ノ者ナルベシ」とあり、法隆寺近辺で骨董商・今村甚吉の手元にあつた八本の仏画彩絵柱が本品に該当する可能性があり、そうであれば南都伝来のものであつた蓋然性が高い(関野貞研究会編『関野貞日記』中央公論美術出版 二〇〇九年)。本記事については奈良国立博物館樋笠逸人氏よりご教示いただいた。
- (17) 東京国立博物館編『内山永久寺の歴史と美術』東京美術 一九九四年
- (18) 内山永久寺多宝塔の十六善神図については、林温「東京国立博物館保管・十六善神画像について」(『MUSEUM』四三三 一九八七年)で東京国立博物館で保管される二幅の絹本着色十六善神図をその候補として挙げている。
- (19) 清水健 作品解説(特別展図録『天然へ―三蔵法師3万キロの旅―』奈良国立博物館 二〇一一年 二二五頁)
- (20) 谷口耕生「各論 薬師寺板絵神像小考」(修理完成記念特別陳列「薬師寺の名画―板絵神像と長沢芦雪筆旧福寿院障壁画―」奈良国立博物館 二〇一八年)
- (21) 彩色文様の変遷については、有賀祥隆『日本の美術三七三 截金と彩色』(至文堂 一九九七年)も参照した。
- (22) 船田淳一「貞慶の笠置寺再興とその宗教構想―靈山の儀礼と国土観をめぐって―」(『佛教学総合研究所紀要』十七 二〇一〇年)
- (23) 基本資料は以下である。書き下しは筆者による。
「建久六年般若台供養願文」(『讚仏乗抄』第八所収)『校刊美術史料下巻』
「笠置寺上人大概経理趣分奥日記」(『弥勒如来感応抄』第五所収)平岡定海『東大寺宗性上人の研究並史料 下』
「後鳥羽院庁下文案」(鎌倉遺文一〇六三)
「笠置寺重申状」(鎌倉遺文一〇六三)
「笠置寺縁起」(泉万里「笠置寺縁起絵巻について」科研基盤(B)報告書「小野随心院所蔵の文献・画像調査を基盤とする相関的・総合的研究とその展開 vol.Ⅲ―随心院調査報告・国際研究集会報告・笠置寺調査報告」二〇〇七年)
- (24) 笠置町教育委員会編『史跡及び名勝笠置山保存管理計画策定報告書』一九八五年、伊野近富「史跡及び名勝笠置山発掘調査報告」(『京都府遺跡調査報告書』第一二七冊 二〇〇八年)
- (25) 注22 船田論文。後白河法皇の大概若供養表白は永井義賢・清水宥聖

- 『安居院唱導集 上卷』角川書店 一九七九年に掲載。
- (26) 楠淳證『心要鈔講読』永田文昌堂 二〇一〇年、『御遠忌八〇〇年記念特別展 解脱上人貞慶 ―鎌倉仏教の本流―』奈良国立博物館・神奈川県立金沢文庫 二〇一二年
- (27) 衡山般若台については、藤原兼輔(八七七〜九三三)『聖徳太子伝暦』(『続群書類従』第八輯上伝部卷一八九)および顕真(一一三一〜一一九二)『聖徳太子伝私記』(『続々群書類従』第十七雑部)より貞慶以前の認識を知ることができる。
- (28) 大正新脩大藏經 第五十一卷 九八〇頁上段
- (29) 『東洋文庫六五五 大唐西域記』二二九二〜二九六頁
- (30) 川崎剛志『諸山縁起』書誌攷(『就実語文』二五 二〇〇四年)
- (31) 楠淳證『心要鈔講読』永田文昌堂 二〇一〇年。以下、『心要鈔』本文の書き下しは本書に従う。
- (32) 泉武夫「菩薩形弥勒と兜率天のかたち」(『アジア仏教美術論集 東アジアⅦ アジアの中の日本』中央公論美術出版 二〇二三年)
- (33) 注6 中野論文
- (34) 注6 中野論文
- (35) 西谷功『南宋・鎌倉仏教文化史論』勉誠出版 二〇一八年、大谷由香「南都律宗における宋代新潮仏教の流入と復古」(『説話文学研究』五 五 二〇二〇年)

〔挿図出典〕

- 図1 筆者作成
- 口絵1-1・2、図2-1-12、図3-1-6、図4、図5-1-5、図6-1-3 奈良国立博物館撮影
- 図7・8 谷口耕生氏撮影
- 口絵2-1-4 筆者撮影

〔謝辞〕

ご重宝の写真掲載に御高配を賜りました興福寺様、仁和寺様、藤田美術館様、個人ご所蔵者様に心より御礼申し上げます。

(まつい みき／奈良国立博物館学芸部研究員)



图5-1 仏像彩絵円柱
帝釈天 藤田美術館

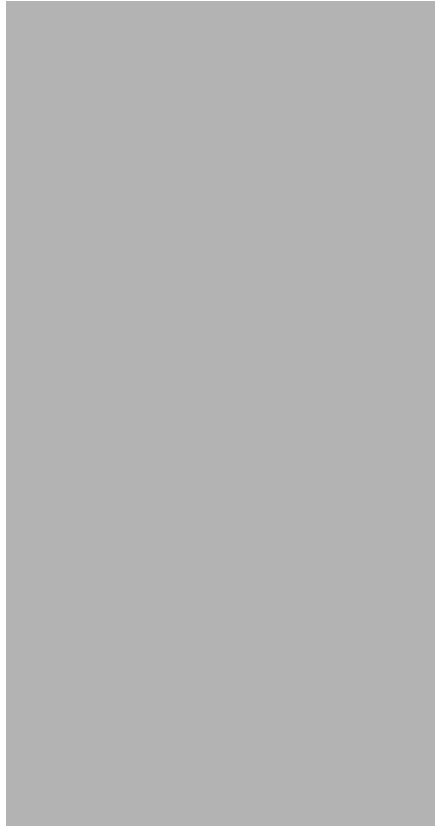


图3-2 実任本般若十六善神図 帝釈天
個人蔵



图2-1 護法善神像 帝釈天
興福寺



图5-2 仏像彩絵円柱
梵天 藤田美術館

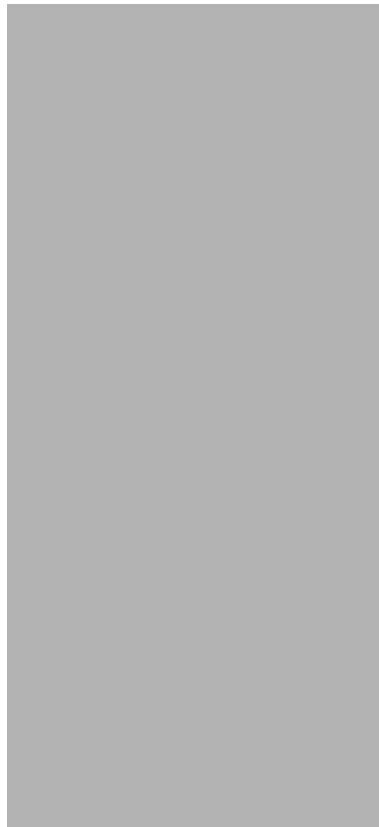


图3-3 実任本般若十六善神図
梵天 個人蔵



图2-2 護法善神像 梵天 興福寺



图4 十二神将図像 丑神 仁和寺



图2-3 護法善神像 持国天
興福寺

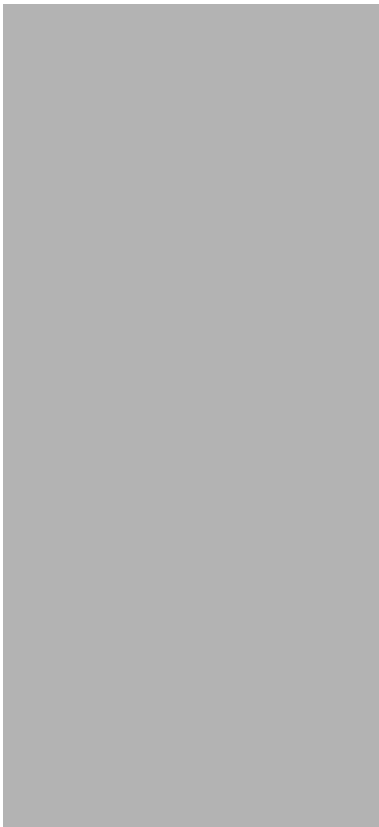


图3-5 実任本般若十六善神図
「左六」 個人蔵

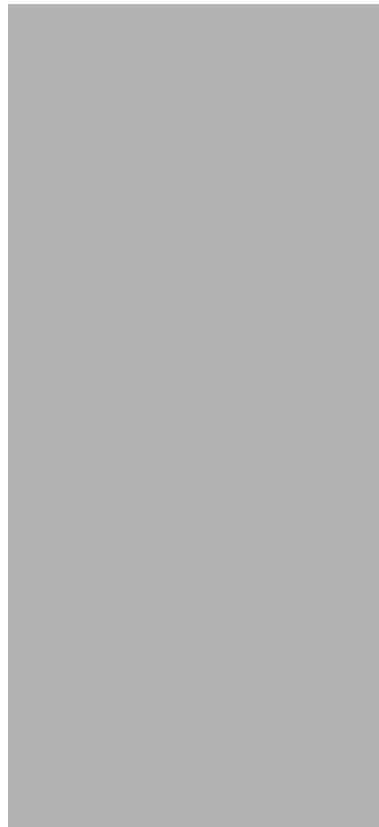


图3-4 実任本般若十六善神図
「東方」 個人蔵



图2-4 護法善神像 增長天
興福寺



图2-6 護法善神像 多聞天
興福寺

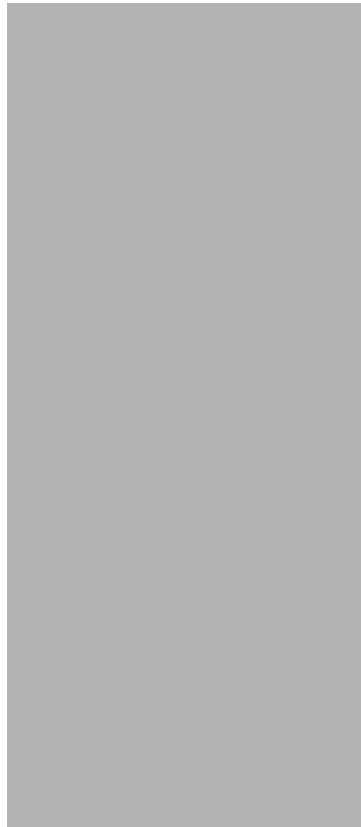


图3-6 実任本般若十六善神図
「西方」 個人蔵



图2-5 護法善神像 廣目天
興福寺



图2-8 護法善神像 娑伽羅龍王
興福寺



图2-7 護法善神像 焰魔王
興福寺



图5-4 仏像彩絵円柱
法涌菩薩
藤田美術館



图5-3 仏像彩絵円柱
常啼菩薩
藤田美術館



图2-10 護法善神像
法涌菩薩 興福寺



图2-9 護法善神像
常啼菩薩 興福寺



图2-12 護法善神像
玄奘三蔵 興福寺



图2-11 護法善神像
阿難尊者 興福寺



图5-5 仏像彩絵円柱 八菩薩 藤田美術館



图6-2 理趣經曼荼羅圖像
金剛拳理趣會中尊
奈良国立博物館



图6-3 理趣經曼荼羅圖像
虚空藏理趣會中尊
奈良国立博物館



图6-1 理趣經曼荼羅圖像 大日尊理趣會内院 奈良国立博物館

PAINTINGS OF THE DHARMA-PROTECTING GOHŌZENSHIN DEITIES ON DOOR PANELS FROM A KŌFUKUJI TEMPLE ZUSHI SHRINE AND THE KASAGIDERA TEMPLE *HAN'NYA DAI* PLATFORM

MATSUI MIKI

The paintings on wooden panels from Kōfukuji of the Dharma-Protecting Gohōzenshin deities (Important Cultural Property) are a complete set of twelve panels that were originally affixed as the doors of a six-sided *zushi* shrine. The inner surface of each door featured a painting of one of the deities or a priest, whose names were indicated with a black ink inscription. The groupings are the same as those recorded to have been painted by the priest Jōkei (1155–1213) for the *Han'nya Dai* Platform at Kasagidera Temple. The *Han'nya Dai* Platform was produced in Kenkyū 6 (1195) by his design to store the *Daihan'nya kyō* (Skt. *Mahāprajñāpāramitā sūtra*) set that he had copied. It is thought that the Kōfukuji door-panel paintings are either the originals from that shrine for the sutras at Kasagidera or faithful copies of them. Even though Jōkei had been a powerful Kōfukuji monk, he left the temple at a young age for Kasagidera, a temple nestled in the mountains, pursuing the ideal of seclusion. The *Han'nya Dai* Platform, while now lost, is of immense significance to understanding Jōkei's time at Kasagidera, and its paintings of the Gohōzenshin are the only ones known to have been created in his hand. However, the iconography of the Gohōzenshin of the *Han'nya Dai* Platform has yet to be researched in detail.

This paper explores the possibility that the Kōfukuji paintings are not merely depictions of the same set of deities and priests, as has been established in previous research, but that they are in fact of the same iconography as the lost *Han'nya Dai* Platform Gohōzenshin paintings. Furthermore, through analysis of Jōkei's writings and dedicatory prayers, the paper reaches towards an understanding of his reasons for retiring to the mountain retreat that Kasagidera offered and, through iconographic analysis, the beliefs behind his production of the *Han'nya Dai* Platform.

The fruit of this study grounded in a focus on iconographic analysis is that the *Han'nya Dai* Platform paintings in fact follow features and arrangements represented among the iconographic drawings from the collection of the priest Jitsunin (1096–1169) like the set of the "Sixteen Guardians of the *Mahāprajñāpāramitā* Sutra" transmitted from Song-dynasty China. In addition, the iconography of the *Han'nya Dai* Platform is thought to have been copied for the paintings adorning the pillars for the Many-Treasure Stupa at Uchiyama Eikyūji, a branch temple of Kōfukuji. These paintings were produced within around fifty years from Jōkei's passing, and they can be understood to reflect the importance to Jōkei of the deities and the specific iconographic expression he had selected for the *Han'nya Dai* Platform.

From the analysis of writings left behind by Jōkei, we can understand that he sought to produce the *Han'nya Dai* Platform not for his private religious practice, but rather as part of a movement of mountain worship that was centered in the Kasagi area at that time. The *Han'nya Dai* Platform and its iconography can in fact be contextualized within the daily practices and offerings sustained by itinerant monks and devotees of ascetic practices performed towards their Buddhist soteriological conceptions. The paper concludes by suggesting the possibility that the *Han'nya Dai* Platform and its paintings can be connected to the Nara-centered precepts revival movement to which Jōkei would be integral in his later years.

Translated by Mary Lewine

奈良国立博物館研究紀要

鹿園雑集

第二十六号

令和六年三月三十一日発行

編集発行 奈良国立博物館

〒630-8233

奈良市登大路町五〇番地

印刷・製本

株式会社天理時報社

天理市稲葉町八〇番地