

福井・明通寺の十二神将立像について

濱田 沙矢佳

はじめに

福井県小浜市に所在する明通寺は、坂上田村麻呂の創建との縁起を伝える寺院である。本堂は文永二年（一二六五）供養、三重塔は文永七年（一二七〇）棟上げと伝えられ、いずれも当時を代表する和様建築として国宝に指定されている。本堂には、須弥壇中央の厨子内に本尊である薬師如来坐像が、その向かって右には降三世明王立像、左には深沙大将立像のそれぞれ巨像が安置されており、若狭地方を代表する仏像群として知られている。

ところで本堂須弥壇上には、降三世明王立像、深沙大将立像それぞれの前に十二神将立像が各六軀ずつ、計十二軀安置されている。明通寺伝来の仏像の中でも、この十二神将立像（以下、本群像）は文化財として未指定であり、次に述べる二〇一七年の展覧会までは、広く紹介される機会がほとんどなかった。一部の像は過去に一度展覧会への出陳歴があり、その図録の作品解説で芝田寿朗氏は「その

豊かな表情や動きのある力強い身体から、同じ工房で造られた一群の像と考えられ、造立時期は本堂が建立された頃ではないか」と述べ、本群像を一具の作とみなしたうえで、十三世紀半ばの明通寺本堂建立頃の作と位置付けた^②。これが本群像の先行研究としては唯一のものである。

本稿筆者は、二〇一七年に担当した展覧会^③において、改めて本群像を展示する機会に恵まれた。この展覧会では、本群像の一具性及び制作年代について先行研究を踏襲して紹介したが、十分な検討を加えることはできなかった。しかし本群像は、一具が揃う中世の十二神将像の作例として、また当時の地方造像の一例として、貴重な作例と考える。そこで本稿では、本群像の基礎情報を整理したうえで、作風と制作年代、及び明通寺の歴史における位置付けを考察する。

一 諸像の概要

本群像は、頭上に十二支を表す十二神将像である。法量(表1)は、像高が一〇五・五センチメートルから一一一・五センチメートル、髪際高は最も小さい辰神像が八二・二センチメートルであるが、その他は概ね九〇センチメートル前後であり、髪際高をほぼ三尺に揃えている。

明通寺本堂では、本群像は向かって右から十二支の順に配置されている。すなわち、向かって右の壇上(本尊から見て左、降三世神王立像の前)に子神像、丑神像、寅神像、卯神像、辰神像、巳神像の六軀が、同じく左の壇上(同右、深沙大将立像の前)に午神像、未神像、申神像、酉神像、戌神像、亥神像の六軀が、それぞれ前後二列に安置されている。

二〇一七年の展覧会への出陳にあたり、各像の江戸時代の後補とみられる岩座裏にそれぞれ十二支の墨書が確認されたが、従来十二支の順で寅の位置に安置されていた像の台座裏に「戌」の墨書が、同じく戌の位置に安置されていた像の台座裏に「寅」の墨書があったことから、この二軀の安置場所が入れ替わっていたことが判明した。本稿では、以下台座裏墨書銘に従って各像の名称を記述する⁽⁴⁾。なお、展覧会終了後は、墨書銘に従い寅と戌を正しい位置に戻して

いる(表2)。

形状

子神像(図1・2)

頭上に標幟(子)をあらわす。炎髪を左右こめかみ上方及び後頭部にあらわす。髪は炎髪疎ら彫り、他は平彫りとする。天冠台(背面で下から紐二条、無文帯)・宝冠・冠繪を着ける。瞋目。開口し上下歯列、舌をあらわす。大袖衣・鱗袖衣・裙・袴を着け、着甲(襟甲・肩甲・胸甲・下甲・表甲・前楯・脛当)。ただし後世の表面仕上げのため一部判然としない箇所がある。以下同じ)し、背面に獣皮を着け、甲縮具・腹帯・腰帯で締める。腹帯の正面中央に結び目をあらわす。天衣は正面をU字状にわたり、腰帯の左右にからめて両端を両体側に垂らす。沓を履く。両手屈臂し、左手は五指を軽く曲げながら左斜め前に出して持物(斧)の先に添え、右手は腹前で持物の柄を握る。斜め右を向き、腰を右に捻り、左足を開いて岩座上に立つ。

丑神像(図3・4)

頭上に標幟(丑)をあらわす。炎髪を左右こめかみ上方、両耳後ろ及び後頭部にあらわす。髪は、左右こめかみ上方及び左耳後ろの炎髪疎ら彫り、他は平彫りとする。天冠台(正面では下から紐二条、

列弁、中央に花文。背面では無文帯一条。冠繪を付ける。瞋目。閉口。大袖衣（先端を括る）・鱗袖衣・裙・袴を着け、着甲（襟甲・肩甲・胸甲・下甲・表甲・前楯・脛当）し、背面に獣皮を着け、甲縮具・腰帯で締める。天衣は正面をU字状にわたり、腰帯の左右にからめて両端を両体側に垂らす。沓を履く。両手屈臂し、左手は腹前で五指を握って持物（劍）を執り、右手は掌を前にして立て五指を伸ばし、左手首上に添える。斜め右を向き、腰を右に捻り、左足を開いて岩座上に立つ。

寅神像（図5・6）

頭上に標幟（寅）をあらわす。炎髪を左右こめかみ上方及び後頭部にあらわす。髪は、左右こめかみ上方の炎髪疎ら彫り、他は平彫りとする。宝冠・冠繪を着ける。瞋目。閉口し、上歯列で下唇を噛む。大袖衣・鱗袖衣・裙・袴を着け、着甲（襟甲ないし領巾・肩甲・胸甲・下甲・表甲・前楯・籠手・脛当）。背面に獣皮を着け、甲縮具・腹帯・腰帯で締める。腹帯の正面に結び目をあらわす。天衣は正面をU字状にわたり、腰帯の左右にからめて両端を両体側に垂らす（写真では左端を外してある）。沓を履く。両手屈臂し、左手は五指を伸ばし、掌を斜め前方に向けて腹前に構え、右手は腰脇で五指を握って持物（劍）を執る。正面を向き、腰を右に捻り、左足を開いて岩座上に立つ。

卯神像（図7・8）

兜（頂上に標幟〔卯〕をあらわす）を被る。瞋目。閉口し、上歯列、舌をあらわす。大袖衣・鱗袖衣・裙・袴を着け、着甲（襟甲・肩甲・胸甲・下甲・表甲・前楯〔上部は如意頭形、下部は三頭形〕・籠手・脛当）。背面に獣皮を着け、甲縮具・腰帯で締める。天衣は正面をU字状にわたり、腰帯の左右にからめて両端を両体側に垂らす。沓を履く。両手屈臂し、左手は掌を前にして立て五指を伸ばし、右手は腰脇で掌を内に向け、五指を握る。正面を向き、腰を左に捻り、右足を開いて岩座上に立つ。

辰神像（図9・10）

兜（頂上に標幟〔辰〕をあらわす）を被る。瞋目。閉口。鱗袖衣・裙・袴を着け、着甲（肩甲・胸甲・表甲・前楯・籠手・脛当）。首元で甲の下から内衣の端を表に出してたるませる。背面に獣皮を着け、甲縮具・腰帯で締める。天衣は正面をわたらず、腰帯の左右にからめて両端を両体側に垂らす。沓を履く。腹に法螺貝を付ける。左手は肘を軽く曲げながら垂下し、左大腿部前で掌を下に向けて五指を握り、右手は屈臂して五指を伸ばして右腰に当てる。斜め右を向き、腰を左に捻り、右足を開いて岩座上に立つ。

巳神像 (図11・12)

頭上に標幟(巳)をあらわす。炎髪を左右こめかみ上方及び後頭部にあらわす。髪は、左右こめかみ上方の炎髪は疎ら彫り、他は平彫りとする。宝冠・冠繪を付ける。瞋目。閉口。大袖衣(先端を括る)・鱗袖衣・裙・袴を着け、着甲(襟甲・肩甲・胸甲・下甲・表甲・前楯・帶喰・脛当)。背面に獸皮を着け、甲締具・腹帶・腰帶で締める。天衣は正面をU字状にわたり、腰帶の左右にからめて両端を両体側に垂らす。杳を履く。両手屈臂し、左手は掌を上に向け第一指を曲げて他指を伸ばし、右手は掌を下に向けて五指を握る。正面を向き、腰を左に捻り、右足を開いて岩座上に立つ。

午神像 (図13・14)

頭上に標幟(午)をあらわす。炎髪を左右こめかみ上方、両耳後ろ及び後頭部にあらわす。髪は、左右こめかみ上方及び両耳後ろの炎髪疎ら彫り、他は平彫りとする。宝冠・冠繪を付ける。天冠台(背面で下から紐二条、無文帶)を付ける。瞋目。閉口。袴袖衣・鱗袖衣・裙・袴を着け、着甲(襟甲・肩甲・胸甲・下甲・表甲・腰甲・帶喰・籠手・脛当)。背面に獸皮を着け、甲締具・腰帶で締める。天衣は正面をU字状にわたり、腰帶の左右にからめて両端を両体側に垂らす。杳を履く。両手屈臂し、左手は腹前で掌を下に向けて五指を握り、右手は腰脇で掌を上に向けて第一・三・四・五指を捻じ、

第二指を伸ばして持物(未敷蓮華)を執る。顔を斜め左に向け、腰を左に捻り、右足を斜め前に出して岩座上に立つ。

未神像 (図15・16)

頭上に標幟(未)をあらわす。炎髪を左右こめかみ上方及び後頭部にあらわす。髪は、左右こめかみ上方の炎髪疎ら彫り、他は平彫りとする。宝冠・冠繪を付ける。天冠台(背面で下から紐二条、無文帶)を付ける。瞋目。開口し、上下歯列、舌をあらわす。大袖衣・鱗袖衣・裙・袴を着け、着甲(襟甲・肩甲・胸甲・下甲・表甲・前楯・籠手・脛当)。背面に獸皮を着け、甲締具・腹帶・腰帶で締める。天衣は正面をU字状にわたり、腰帶の左右にからめて両端を両体側に垂らす。杳を履く。両手屈臂し、左手は腹前で掌を前にして立て五指を伸ばし、右手は五指を握り掌を内に向け、右腰の斜め前で持物(独鈷杵)を執る。顔を斜め左に向け、腰を左に捻り、右足を斜め前に出して岩座上に立つ。

申神像 (図17・18)

頭上に標幟(申)をあらわす。炎髪を左右こめかみ上方及び後頭部にあらわす。髪は、左右こめかみ上方の炎髪は疎ら彫り、他は平彫りとする。宝冠・冠繪を付ける。瞋目。閉口。大袖衣・鱗袖衣・裙・袴を着け、着甲(襟甲ないし領巾・肩甲・胸甲・下甲・表甲・前楯・

帶喰・籠手・脛当)。背面に獣皮を着け、甲締具・腹帯・腰帯で締め。天衣は正面をU字状にわたり、腰帯の左右にからめて両端を両体側に垂らす。沓を履く。両手屈臂し、左手は五指を伸ばして掌を腰に当て、右手は頭部右横に挙げて五指を握り、持物(戟)を執る。顔を斜め左に向け、腰を左に捻り、右足を斜め前に出して岩座上に立つ。

酉神像 (図19・20)

兜(頂上に標幟〔酉〕をあらわす)を被る。瞋目。閉口。鰭袖衣・裙・袴を着け、着甲(襟甲・肩甲・胸甲・下甲・表甲・前楯・籠手・脛当)。背面に獣皮を着け、甲締具・腹帯・腰帯で締める。天衣は正面をU字状にわたり、腰帯の左右にからめて両端を両体側に垂らす(写真では外してある)。沓を履く。両手屈臂し、左手は五指を伸ばし、第五指を左大腿部側面に当てて掌を斜め内側に向け、右手は掌を下に向けて腹前で五指を握る。顔を斜め左に向け、腰を右に捻り、左足を開いて岩座上に立つ。

戌神像 (図21・22)

頭上に標幟(戌)をあらわす。炎髪。髪は、炎髪及び左右こめかみ横の地髪疎ら彫り、他は平彫りとする。宝冠・冠繪を付ける。天冠台(紐二条)を付ける。瞋目。開口し、上下歯列をあらわす。裙・

袴を着け、着甲した上に半袖の貫頭衣をまとい、甲締具と腰帯で締め、その上から襟甲を着ける。腰帯の正面に結び目をあらわす。天衣は正面をわたらず、腰帯の左右にからめて両端を両体側に垂らす。沓を履く。両手屈臂し、左手は肘を軽く曲げながら腹前に下ろし、掌を下に向けて五指を握る。右手は肘を右腰側方の位置で曲げ、掌を内に向け右腰脇で五指を握る。顔を正面に向け、腰を左に捻り、右足を開いて岩座上に立つ。

亥神像 (図23・24)

頭上に標幟(亥)をあらわす。炎髪を左右こめかみ上方、両耳後ろ及び後頭部にあらわす。髪は、左右こめかみ上方の炎髪疎ら彫り、他は平彫りとする。宝冠・冠繪を付ける。瞋目。閉口。大袖衣・鰭袖衣・裙・袴を着け、着甲(襟甲ないし領巾・肩甲・胸甲・下甲・表甲・前楯・脛当)。背面に獣皮を着け、甲締具・腰帯で締める。天衣は正面をU字状にわたり、腰帯の左右にからめて両端を両体側に垂らす。沓を履く。両手屈臂し、左手は第一・三・四指を捻じ、他指を伸ばして掌を前にして立て、右手は肘を右腰側方の位置で曲げ、五指を握って持物(独鈷杵)を執り右斜め前に構える。顔を斜め右に向け、腰を左に捻り、右足を開いて岩座上に立つ。

品質構造

各像とも木造彩色。一木造り。頭体幹部は頂上標幟を含め一材製。内割りなし。面部を矧ぎ、玉眼を嵌入する。表面彩色のため、樹種や木芯の位置、その他の構造の詳細は不明。両手は基本的に肩、手首で矧ぎ、一部の像は肘（子神像）や袖先（子神像〔右大袖先〕）、腹帯の結び目（子神像・寅神像）等を矧ぐ。装身具各金属製の別材製。持物各木製の別材製。背面上半身に、頭光の柄を差し込むための別材製の受け（中央に数字を陰刻する）を設ける。

保存状態

各像とも玉眼、装身具、持物、腰脇から体側に垂らす天衣、背面の頭光の柄を差し込むための受け、表面彩色の全て、光背、台座が後補である。その他の主な後補、欠失等箇所は以下のとおり。

子神像 右の大袖先、胸甲の花形飾り、腹帯の結び目、以上後補。

左手の第二指先欠失。

丑神像 丑の角新補。右耳後ろの炎髪欠失。

寅神像 左手第一指先欠失。同第五指後補。胸甲の花形飾り、腹帯

の結び目、以上後補。

卯神像 左胸甲の花形飾り後補。右胸甲の花形飾り亡失。

辰神像 腹部に付ける法螺貝後補。両腕はそれぞれ背面の体幹部と

の矧ぎ目に欠失がある。さらに右腕上方の体幹部との接合部にも欠失がある。

巳神像 胸甲の花形飾り後補。

午神像 左胸甲の左縁が欠損する。左腕の体幹部との接合部正面、背面にそれぞれ補修痕がある。

未神像 左手第三指先欠失。胸甲の花形飾り後補。背面では左腕の矧ぎ目にマチ材を補う。右こめかみ上方の炎髪の左端に後補材を補う。

申神像 胸甲の花形飾り候補。

酉神像 胸甲の花形飾り後補。背面腰中央に後補材を補う。背面中央やや右に、頭部から裙裾にかけて、縦方向の干割れを補修したとみられる痕跡がある。

戌神像 右手第一指欠失。

亥神像 両耳後ろの炎髪表面を平滑に彫り直すか。

二 一具性の検討

本群像の法量（表1）は、辰神像以外の十一軀はすべて髪際高が三尺程度に揃っている。像高はいずれも三尺四寸七分（午神像）から三尺六寸八分（卯神像）の範囲に収まっており、同一の規格で作られたとみることができる。辰神像は髪際高が他の像よりやや小さ

いが、像高は他の像と同程度であり、頭上に細長い辰頭を載せる像容で他と像高を揃えたために、髪際高はやや小振りになったと考えられる。

各像とも頭体幹部を一本で彫出するが、いずれも頭上の十二支の標幟までを像本体と同材で作り出しており、そのためか十二支はすべて大振りに作られている。標幟を付ける十二神将像の作例は平安時代中期から後期頃に現れたと一般的に考えられているが、^⑤標幟は本体とは別材で作られることが多いため、現状では後補のものに変わっていたり、失われていたりする場合も少なくない。その中で本群像は、造像当初の標幟を全て留めている点が特筆される。内削りを施さない構造も十二軀に共通している。

表現にも各像に共通する特徴がある。いずれも動きを抑えた大人しい体勢で、頭部がやや大きめなプロポーションである。鼻は各像とも鼻翼が張って丸みがある形状が類似している。戌神像以外の炎髪のある像はその形状、ならびに耳の上半が炎髪で隠れるという表現も共通する。着衣表現では、裙裾の形状に共通性がある。裙裾は各像ともさほど翻らずに垂下し、脛の高さで左右に少し広がって、裾先が丸く垂れる(図26・28・31)。裙裾背面の衣文の有無といった差はあるが、その基本的な形状は同じである。沓の形も、細部の意匠には違いがあるものの、足先全体を丸く包む基本的な形は共通している。

福井・明通寺の十二神将立像について

以上のように本群像の間には法量や構造、表現に大まかな共通性が見て取れる。ただし、それぞれの像を見比べると作風には若干の幅があり、次に示すように大きく三つのグループに分類できる。

I 子神像(図1)・丑神像(図3)・午神像(図13)

この三軀は、十二軀の中でも特に優れた出来映えである。体つきは細身で引き締まり、腰を自然に捻って立つ。側面(図25)を見ると、肩を引き、腹を少し突き出して立ち、前後にも奥行きがある。着衣表現も細やかになされ、甲の各部を適切に彫出する。裙裾の側面には曲線的な衣文が刻まれ、衣の柔らかさが表現されている。子神像と午神像には裙の背面(図26)にU字型の衣文が表されているが、この衣文は他の十軀にはない。さらに子神像(図2)は、後頭部の炎髪正面にも髪筋が刻まれているが、これは子神像以外の十一軀には見られない表現である。

引き締まった顔(図2・4・14)には眉や頬の筋肉の動きが表され、生動感のある表情をしている。

II 寅神像(図5)・未神像(図15)・

申神像(図17)・酉神像(図19)

この四軀は、細身の体軀や甲制の表現は基本的にIに通ずるが、動きには少し硬さがあり、甲制の一部にややあいまいな点も見受け

られる。側面観(図27)では前後への動きに乏しい。裾の側面の衣文は直線的で、Iほど布の動きや柔らかさが表現されていない。裾の背面(図28)には子神像や午神像のようなU字型衣文は表されず、表面が平らに整えられるのみである。顔の表情(図6・16・18・20)もやや硬い。

なお申神像は像の奥行きが極端に薄く(図29)、十二軀の中でもやや異質である。しかし、正面観での細身の体軀表現や、やや硬さのある表情、眉や頬などの筋肉の表し方が寅・未・酉神像に通ずることから、本グループに分類する。

Ⅲ 卯神像(図7)・辰神像(図9)・巳神像(図11)・

戌神像(図21)・亥神像(図23)

この五軀はI、IIの像と比べていずれも体軀が太作りで、肩幅が広く、腰もさほど締まらず体軀に抑揚が少ない。それぞれ腰を左に捻って立つが、その姿勢も五軀の間で類似している。側面観(図30)はいずれも奥行きがあるが、前後への動きには乏しい。裾は翻らず直線的に垂下する。甲の表現は、I・IIに比べてその細部を省略しがちである。Iに比べ、丸く張って筋肉の抑揚が少ない顔つき(図8・10・12・22・24)も五軀を通してよく似ている。

先に検討したように、十二軀の間では法量や構造、各部分の表現

に全体として統一感があることから、元来一具の作とみられる。ただし、表現の一部には以上のような相違も認められる。これは制作年代を異にするというよりは、同時代の作ながらも複数の仏師による分担制作が行われた状況を反映していると考えられる。群像制作に複数の仏師、特に中央仏師と在地仏師が分業した可能性のある作例はいくつか報告されている⁽⁷⁾。本群像もそうした環境で制作されたものである。

三 制作年代の検討

本群像は、須弥壇上に共に安置されている本尊薬師如来坐像、降三世明王立像、深沙大将立像の三軀とは作風が大きく異なっている。薬師如来坐像、降三世明王立像、深沙大将立像の三軀はいずれも平安時代後期(十一〜十二世紀)の作と考えられており、薄手の着衣表現や浅く刻まれた衣文、体軀の穏やかな肉取り、さらに降三世明王立像と深沙大将立像の頭部が小さく腰高の体形などにその年代の特徴が認められる。それに対して本群像には、厚手の着衣表現、衣文や甲各部の深い彫り口、頭部が大きめで体の重心が低い体形などの特徴があることから、先の三軀とは制作年代を異にすると考えられる。そこで本章では、作風、姿勢、及び着衣と甲制の特色から、本群像の制作年代を検討する。

まず、本群像の頭部が大きめな体形については、正嘉元年（一二五七）の愛知・浄土寺十二神将像や、文永十一年（一二七四）から建治二年（一二七六）頃の高知・雪蹊寺／竹林寺十二神将像など、十三世紀半ばから後半の十二神将像に、似た特徴のものがある。

前章で本群像の作風を三つに分類したが、このうち、細身で各所が引き締まった体軀のⅠ・Ⅱグループの表現は、建保五年（一二一七）奈良・円成寺四天王像や、寛喜三年（一二三一）山梨・福光園寺持国天像・多聞天像、弘長二年（一二六二）山梨・東光寺十二神将像、文永三年（一二六六）滋賀・長命寺四天王像など、十三世紀前半から半ばの作例に通ずる。対してⅢグループの五軀はいずれも抑揚が少ない幅広の体軀であるが、このような表現もまた、建永二年（一二〇七）興福寺東金堂十二神将像のうち因達羅大將像、建暦元年（一二一一）滋賀・金剛輪寺不動明王像・毘沙門天像、建暦二年同寺持国天像・多聞天像、雪蹊寺十二神将像のうち四・七・八号像、正応二年（一二八九）千葉・多聞院毘沙門天像など、十三世紀前半から後半にかけての作例に認められる。

体の動きの表現は、各像とも腰を捻るが総じて動勢を抑えており、申神像を例外として大きな動作をするものはない。側面観でも、いずれも前後への動きは小さい。このように体の動きが控えめである点は、平安時代後期風をなお留めているともとれるが、愛知・浄土寺十二神将像など十三世紀半ばの作例にも類似した特徴のものがあ

る。

表情は、開口して怒号する像を含め、いずれも感情表現が控えめである。このような表情は、仁治二年（一二四一）京都・浄瑠璃寺馬頭観音菩薩像や、宝治元年（一二四七）奈良・西大寺愛染明王像、滋賀・長命寺四天王像など十三世紀半ばの作例に通ずる特徴である。特に本群像のうち子・卯・未・戌神像の横長に丸く開いた口は、長命寺四天王像のうち開口する持国天像・増長天像の口の作り方に近い。これに関して、明通寺と長命寺がいずれも都の周縁地域に所在しているという点での共通性も注目される。

兜を被らない像の左右こめかみ上方にある炎髪は、いずれも全体の輪郭を三角形状に象ったうえで、毛筋を疎ら彫りで刻んでいる。これに類似した炎髪の表現に、東京・観音寺二十八部衆像のうち一号（文永五年（一二六八））、一八号（弘安十一年（一二八八））、二四号がある。ただし、観音寺像は髪筋が太く直線的に刻まれているが、本群像では髪筋にうねりが表されているという違いも認められる。

丑神像の腕を交差させる姿勢は、鎌倉期に多いとされているものである⁸⁾。

着衣表現は、卯神像の兜及び戌神像と辰神像の着衣にそれぞれ特徴的な形式がみられる。まず卯神像（図8）の兜は、頂上に設けられた卯頭部と一体化し、卯が大きく象徴的に表されている点が特徴

的である。また戌神像(図21)は、大袖衣・鯨袖衣を着けずに両腕は二の腕から先を露わにし、甲の上に貫頭衣を重ねて甲縮具等で締めているが、これと同じ着衣形式の作例は現状で他に見当たらない。十二神将像の着衣は、平安時代までの作例は一般的な甲制・服制のものが多いのに対し、鎌倉時代の作例では個性的な形姿の像がしばしば作られるようになったと指摘されている。⁹⁾ここで挙げた表現も、そうした一種と捉えられよう。

辰神像(図9)の着衣は、左右に分かれない胸甲と、首元で甲の下から内衣の端を引き出して垂らす表現が特徴的である。簡略な表現のため断定し難いが、前者を胸甲上端を前に折り返した表現とみれば、この二つの特徴を兼ね備えた着衣形式の類例に、神奈川・曹源寺十二神将立像(十二〜十三世紀)の戌神像がある。胸甲の上端を前に折り返す表現は、建久七年(一一九六)再興の東大寺大仏殿四天王像を典拠とする大仏殿様四天王像のうちの広目天像に例があり、¹⁰⁾同時代の十二神将像などにも採用された例がある。¹¹⁾また、首元から衣を垂らす表現は、文治五年(一一八九)の神奈川・浄楽寺毘沙門天像を初例とし、鎌倉時代慶派による作例に用いられていること、過去の作例に同じ形はなく、鎌倉時代的な形状であることが奥健夫氏により指摘されている。¹²⁾辰神像の着衣は、これらの鎌倉時代に成立した形式を組み合わせて構成された表現といえる。曹源寺戌神像の先例を踏まえれば、これは当時一定程度流布した着衣表現で

あったかと考えられる。

次に、戌・辰神像以外の諸像の甲制について検討する。その特徴を整理すると、①いずれも肩を大きく覆う襟甲ないし領巾を着けている。②表甲下縁の表現は、左右やや背面寄りに入りが作られているもの(子・午神像〔図26・25〕)と、入りが作られず一直線であるもの(その他の十軀〔図27・29・30〕)が混在する。③背面の獣皮は、亥神像(図31)のみ先端が滴形に垂れ、他の十一軀(図26・28)は下縁が真っ直ぐ切られている。これらの特徴から、明通寺像の甲制には、平安時代後期以来の院政期様甲制と、鎌倉時代に成立した甲制のそれぞれの特徴が混在しているといえる。¹³⁾

ここまでの検討をまとめると、本群像の作風には十三世紀、特に半ばから後半にかけての基準作に通ずる特徴があり、鎌倉時代に成立した新しい表現も取り入れられているが、一方で構造や甲制の一部などになお古様な要素を留めており、新旧の特徴が混在している。加えて、造形には全体的に素朴さがある。この点で本群像と対比される作例が、宮城・陸奥国分寺十二神将像である。陸奥国分寺像は、「穏やかさを残した表現は平安後期の風が濃い」ものの、「どこか垢抜けない面貌や体つき」などは平泉藤原氏支配下の時期の造像とは考え難く、加えて「多様な姿勢・服制・表情」を示すことから鎌倉時代前半の制作と推定されており、¹⁴⁾新旧の特徴が混在する鎌倉時代

の地方造像作例と位置付けられている。本群像の、基準作と通ずる特徴の中にも素朴さや古様な要素を併せ持つ造形のありようは、陸奥国分寺像に通ずるものである。以上のことから、本群像は十三世紀後半の地方造像作例と位置付けられる。

四 明通寺史への位置付け

本群像の造像の経緯などを記す史料は伝わっていないが、制作年代と考えられる十三世紀後半は、明通寺の再興及び本堂建立の時期とまさに一致する。明通寺の再興については、「明通寺縁起等写」〔『明通寺文書』四一〕所収の「本檀那田邑磨大納言事」に記されている¹⁵。それによれば、当時の院主頼禅によって本堂（正嘉二年（一二二五）棟上げ、文永二年（一二六五）供養）、仁王堂（山門）（文永元年（一二六四）建立）、洪鐘（文永四年（一二六七））、三重塔（文永七年（一二七〇）棟上げ）など、明通寺の主要伽藍が次々に整備されている。本群像はこの明通寺再興の一環として、本堂の建立に伴い造像されたと考えられる。

本尊薬師如来坐像に関しては、中世の明通寺文書にその信仰の様子が詳細に語られている。元暦二年（一一八五）の「明通寺住僧観西申状案」¹⁶には、同寺伽藍に安置されて以降、堂舎が不慮の火災で灰燼と帰した際にも、仏像は不可思議な力がそうさせたためか炎上

を免れたことが記されている。明通寺再興後の諸史料にも、薬師如来坐像が様々な利益をもたらすことに加え、像の成り立ちにおいて由緒のある霊験仏であることや、自らの意思で動く生身の仏像であることなどが伝えられており、中世を通して格別な信仰を集めていたことがうかがえる。

その眷属として造像された本群像がどのように受容されたかを伝える史料が、明通寺文書中に確認できる。文永四年（一二六七）以前と推定されている「明通寺鐘鐺勸進帳」〔『明通寺文書』四〕には次のようにある。

夫以当伽藍者、十二大願伊王薄伽靈地、（中略）二六神将現忿怒之形、摩頂帰依之輩、七千夜又示降伏体、守護渴仰之族。¹⁹

明通寺の伽藍は薬師如来の霊地であり、十二神将は忿怒の姿を現して、薬師如来に帰依する輩を摩頂し、十二神将の眷属の七千の夜又は魔障を降伏する姿を示して、薬師如来を信仰する仲間を守護するという。本史料で勸進の対象とされている梵鐘は、頼禅による明通寺再興の一環として文永四年に作られたものにあたり、この記述は頼禅周辺の考え方を反映しているとみられる。

元応二年（一三二〇）の「明通寺三重宝塔上葺勸進帳」〔『明通寺文書』一〇〕には次のようにある。

脇士者二六神将之忿怒、悪魔降伏之儀有特。⁽²⁰⁾

脇侍は十二神将の忿怒形であり、悪魔降伏のことに期待があると
いう。

また、「明通寺縁起等写」(『明通寺文書』四一)所収の「若州遠
敷郡桐山明通寺縁起」には次のようにある。

十二神将各々率七千夜叉又扨二六時中障難。⁽²¹⁾

十二神将は各々七千の夜叉を率いて、十二時の中の障難を払うと
いう。

これらの史料ではいずれも、七千の夜叉を眷属として従えて、魔
障や障難を除き、信者を守護するという十二神将の働きが具体的に
示されている。十二神将の教義上の典拠である『薬師琉璃光如来本
願功德経』などの薬師經典によれば、一切衆生に利益を与えること、
特に薬師如来を信仰する者を守り、一切の苦難から離脱させ、その
あらゆる願いを満足させることが十二神将の基本的な役割とされ
る。⁽²²⁾ 明通寺再興にあたり本尊薬師如来坐像の脇侍として加えられた
と考えられる本群像は、明通寺への信仰を募る勧進の場や、同寺の
由緒を説く縁起において、経説に基づき、本尊に帰依する人々を守
護する存在として位置付けられ、受容された。勧進や縁起の中でそ

れが語られたことは、本尊薬師如来坐像、及び本尊を中心とする明
通寺と人々を結びつけ、信仰を促すうえで、その仲立ちとしての
役割を担う十二神将に改めて期待が寄せられたことを示しているだ
ろう。

おわりに

本稿では、福井・明通寺十二神将立像の基礎情報を紹介するとと
もに、作風と制作年代及び寺史への位置付けについて考察を行った。

本群像は、造形の特徴から十三世紀後半の制作と考えられ、当初
像一具がそろった十二神将像として貴重な作例である。この制作年代
は、先行研究の指摘のとおり明通寺再興の時期とまさに合致してお
り、本群像は本堂建立に伴い本尊薬師如来坐像の脇侍像として加え
られたものと考ええる。また、複数の仏師による分担制作が想定され
ることや、その造形に当時の地方作の特色を有することなど、中世
の地方造像のあり方を具体的に示す作例と位置付けられる。

さらに、中世における信仰の様相が史料を通して明らかになる点
も重要である。明通寺文書には、十二神将が本尊薬師如来坐像に信
仰を寄せる人々を守り、悪魔や障難を払うことが語られており、当
時の明通寺とそれを取り巻く社会において、本群像に向けられた眼
差しのありようを伝えている。明通寺本堂建立にあたり加えられた

本群像は、本尊薬師如来坐像と人々の仲立ちとしての役割が期待され、さらにその信仰を高めたと考えられるが、その役割は、明通寺が中世寺院としての再生を図るにあたり必要とされたものでもあっただろう。

古い薬師如来像の眷属として中世に十二神将像が加えられた例は、明通寺以外にも地域を問わず多数存在しており、この当時、十二神将に対する期待が高まったと考えられる。このことは、中世の薬師信仰の世界観に関わる問題であると考えられるが、本群像はそれを考察するための手がかりとしても注目すべき事例である。

【註】

- (1) 特別展「明通寺一二〇一―坂上田村麻呂と若狭―」（二〇〇七年十月六日から十一月四日まで。於福井県立若狭歴史民俗資料館）。本群像十二軀のうち三軀が出陳された。
- (2) 芝田寿朗「十二神将立像―作品解説、福井県立若狭歴史民俗資料館編『明通寺一二〇一―坂上田村麻呂と若狭―』、同館、二〇〇七年。
- (3) 特別展「知られざるみほとけ―中世若狭の仏像―」（二〇一七年九月三十日から十月二十九日まで。於福井県立若狭歴史博物館）。前掲註3の特別展の展示及び展示解説図録では、明通寺における従来の呼称に従い名称を表示したため、寅神像と戌神像の表示が本稿とは入れ替わっている。濱田沙矢佳「十二神将立像」作品解

説、福井県立若狭歴史博物館編『知られざるみほとけ―中世若狭の仏像―』、同館、二〇一七年。

(5) 子神像以下十二支の順に、それぞれ一から十二までの数字が刻まれている。ただし、寅神像に九、申神像に三とあり、現状この二軀の光背受は入れ替わって付けられている。

(6) 川瀬由照氏は、「平安中期以降に標幟をつけた十二神将像が現れてくる」と述べている。川瀬由照『日本の美術 五一八 十二支―時と方位の意匠』、ぎょうせい、二〇〇九年。また中野照男氏は、十二神将と十二支が結びついた時期を平安時代後期以降としている。中野照男『日本の美術 三八一 十二神将像』、至文堂、一九九八年。

(7) 例えば、奈良・興福寺東金堂十二神将像（建永二年（一二〇七）は、十二軀の間の作風や出来映え、彩色の仕方の差異などから、制作に複数の仏師の関与が想定されている。松田誠一郎「十二神将立像」作品解説、東京藝術大学美術博物館・岡崎市美術博物館・山口県立美術館・大阪市立美術館・仙台市博物館・朝日新聞社編『興福寺国宝展 鎌倉復興期のみほとけ』図録、朝日新聞社、二〇〇四年。芹生春菜「木造十二神将立像」作品解説、東京藝術大学美術博物館・法相宗大本山興福寺・日本経済新聞社編『興福寺創建一三〇〇年記念 国宝興福寺仏頭展 展覧会カタログ』、日本経済新聞社、二〇一三年。

また、山梨・大善寺十二神将像は、銘記等から嘉禄三年（一二二七）から安貞二年（一二二八）頃の蓮慶及びその周辺仏師の作と考えられている。鈴木麻里子氏は、当初像十一軀のうち様式や構造にやや古風な特徴を留める二軀を在地仏師の作と判断している。鈴木麻里子「大善寺日光・月光菩薩像及び十二神将像につい

- て」、羽中田壯雄先生喜寿記念論文集刊行会編『甲斐の美術・建造物・城郭』、岩田書院、二〇〇二年。
- (8) 武笠朗「兵庫・東山寺蔵石清水護国寺旧在の大江匡房奉納真快作十二神将像」、『仏教芸術』二〇三、一九九二年。
- (9) 金子啓明氏は、十二世紀の十二神将像の作例では十二軀間の個性的表现がみられないのに対し、「十三世紀の十二神将像中には、十二世紀の作品にはみられなかった、草履をはくもの（法界寺卯酉神）や、裸足とするもの（室生寺卯神）、あるいは、金剛力士像から触発されたかのような腰裳を着けるだけの裸形像（法界寺亥神）などのユニークな形姿の像がみられる」と述べている。金子啓明「伝浄瑠璃寺旧蔵の十二神将像について―その図像と造形表現を中心に―」、『MUSEUM』三五九、一九八一年。
- 井上一稔氏は、法界寺十二神将像のうち、上半身裸形や素肌に鎧を着す像容について、鎌倉時代に登場したものと述べている。井上一稔「法界寺の寺宝 薬師仏の桜と定朝仏の面影に迫る」、岩城秀親・井上章一『古寺巡礼京都二五 法界寺』、淡交社、二〇〇八年。
- (10) 山口隆介氏は、曹源寺像の胸甲の形式に大仏殿様四天王像の広目天像が着想を与えた可能性を指摘している。山口隆介「鎌倉時代前期の十二神将造像と図像」、『平成十八年度―平成二〇年度科学研究費補助金（基盤研究（C））研究成果報告書 仏教美術における絵画と彫刻』（研究代表者・責任編集 藤岡稜）、二〇〇九年。
- (11) 広島・棲真寺二十八部衆立像（十三世紀）の満善車王立像・金色孔雀王立像や、千葉・瀧水寺十二神将像（十三世紀後半）の九号像など。
- (12) 奥健夫「東大寺西大門勅額付属の八天王像について」、『南都仏教』八一、二〇〇二年。
- (13) 院政期様甲制と、運慶作品において鎌倉時代に成立した甲制の詳細については、野口景子氏が次の論文で論じている。野口景子「十二世紀第四四半期の神将像甲制と仏師康慶―東大寺持国天・多聞天像と興福寺中金堂四天王像を中心に―」、『仏教芸術』二八三、二〇〇五年。
- (14) 酒井昌一郎「陸奥国分寺の不動明王・毘沙門天・十二神将」、『仙台市博物館調査研究報告』第二三三号、平成十四年度、二〇〇三年。
- (15) 小浜市史編纂委員会編『小浜市史 社寺文書編』、小浜市役所、一九七六年、六二九―六三二頁。以下、『明通寺文書』はすべて同書に拠る。
- なお「本檀那田邑磨大納言事」は文永七年（一二七〇）十一月付、「明通寺縁起等写」は応安七年（一三七四）四月二十五日書写の史料である。
- (16) 『明通寺文書』二。『小浜市史 社寺文書編』五九八―五九九頁。
- (17) 衆病悉除の誓いに誤りがないこと（『明通寺三重宝塔上葺勧進帳』）『明通寺文書』一〇、元応二年（一三三〇）八月一日。『小浜市史 社寺文書編』六〇一頁）や、不老不死の良薬を施して、無染無着の智水を澄ますため、衆病悉除の願に頼みがあり、安住正見の誓いに違うことはないこと（『明通寺縁起等写』）（『明通寺文書』四一）所収「若州遠敷郡桐山明通寺縁起」、応安七年以前成立。『小浜市史 社寺文書編』六二八頁）など。
- (18) 生身の薬師如来が変じた桐木を用いて造立された像であり、自ら動いて火災の難を三度逃れたこと（『明通寺衆徒等奏上案』）（『明通寺文書』一五）、建武元年（一三三四）十二月。『小浜市史 社寺文書編』六〇五頁）や、薬師如来の変化が衆生済度のためにこ

の世に現れて、光明を放つ桐木を以て自ら仏身を彫刻したものであること（『明通寺縁起等写』（『明通寺文書』四一）所収「若州遠敷郡桐山明通寺縁起」。『小浜市史 社寺文書編』六二八頁）など。

光明を放つ霊木により仏像が作られたという伝承は古代から類例があり、それによって霊験を起す仏像を得ることを期待するものと考えられている。長岡龍作『日本文化の最新講義』〇二仏像―祈りと風景』、敬文舎、二〇一四年参照。また、神仏あるいはその化身を仏像の作者とする伝承は、中世の霊験仏の縁起にしばしばみられる。杉崎貴英「仏師が登場する中世の霊験仏縁起をめぐって」、『日本宗教文化史研究』二〇（一）（通三九号）、二〇一六年参照。

(19) 『小浜市史 社寺文書編』五九九頁。異体字等は適宜常用漢字に改めた、以下同じ。

(20) 『小浜市史 社寺文書編』六〇一―六〇二頁。これとほぼ同様の記述が、「明通寺縁起等写」（『明通寺文書』四一）所収「坂上田村丸本記事」（『小浜市史 社寺文書編』六二九頁）にもある。

(21) 『小浜市史 社寺文書編』六二八頁。

(22) 由木義文・蓑輪顕量・西本照真校註『新国訳大藏経 七 浄土部三』、大蔵出版、二〇〇七年、一八四―一八五頁、二一七―二一八頁。原典は『大正藏』十四、四〇八頁、四一六頁。

(23) 古い薬師如来像に、後の時代に新たに眷属として十二神将像が加えられることの先例と考えられるのが、延暦寺根本中堂と広隆寺である。両寺では、十一世紀に相次いで本尊薬師如来像のために日光・月光菩薩像及び十二神将像が寄進されたが、その契機として、霊験ある薬師仏に対する当時の特別な信仰が背景にあったと

指摘されている。松浦正昭「十二神将立像」作品解説、松島健監修・長岡龍作責任編集『極美の国宝仏 国宝 広隆寺の仏像（下巻）第九冊 解説』、同朋舎メディアプラン、二〇〇二年。このような事例を踏まえ、今後考察を進めていきたい。

【付記】

図版の掲載にあたって、明通寺御住職中嶋哲演様より格別のご高配を賜り、福井県立若狭歴史博物館よりご提供いただきました。末筆ながらここに記し、厚く御礼申し上げます。

【図版出典】

図1-31 福井県立若狭歴史博物館所蔵写真、武藤茂樹氏撮影。



图2 同子神像 頭部正面



图1 十二神将立像 子神像
福井·明通寺



图4 同丑神像 頭部正面



图3 十二神将立像 丑神像
福井·明通寺



図6 同 寅神像 頭部正面



図5 十二神将立像 寅神像
福井・明通寺



図8 同 卯神像 頭部左斜側面



図7 十二神将立像 卯神像
福井・明通寺



图10 同 辰神像 頭部左斜側面



图9 十二神将立像 辰神像
福井・明通寺



图12 同 巳神像 頭部正面



图11 十二神将立像 巳神像
福井・明通寺



図14 同 午神像 頭部正面



図13 十二神将立像 午神像
福井・明通寺



図16 同 未神像 頭部正面



図15 十二神将立像 未神像
福井・明通寺



图18 同 申神像 頭部左斜側面



图17 十二神将立像 申神像
福井・明通寺



图20 同 酉神像 頭部左斜側面



图19 十二神将立像 酉神像
福井・明通寺



図22 同 戌神像 頭部正面



図21 十二神将立像 戌神像
福井・明通寺



図24 同 亥神像 頭部正面



図23 十二神将立像 亥神像
福井・明通寺



图26 十二神将立像 子神像 背面
福井·明通寺



图25 十二神将立像 午神像 左側面
福井·明通寺



图28 十二神将立像 未神像 背面
福井·明通寺



图27 十二神将立像 酉神像 左側面
福井·明通寺



図30 十二神将立像 卯神像 左側面
福井・明通寺



図29 十二神将立像 申神像 左側面
福井・明通寺



図31 十二神将立像 亥神像 背面
福井・明通寺

表1 明通寺十二神将立像 法量(单位cm)

	子神像	丑神像	寅神像	卯神像	辰神像	巳神像	午神像	未神像	申神像	酉神像	戌神像	亥神像
像高	一〇七・〇	一一一・〇	一〇八・〇	一一一・五	一〇九・〇	一〇七・〇	一〇五・〇	一一〇・〇	一〇八・五	一〇九・四	一〇六・〇	一〇六・八
髮際高	九一・八	九〇・〇	九二・八	九〇・〇	八二・五	九〇・四	八九・五	九一・五	九一・〇	九一・〇	九〇・五	九〇・〇
頂ノ顎	二六・〇	三〇・七	二八・四	三三・三	二八・五	二六・三	三四・五	三五・七	—	二八・三	二四・七	二八・〇
面長	一〇・六	一三・〇	一二・〇	一〇・二	一一・〇	一〇・〇	一一・〇	一一・五	一一・三	一〇・〇	一〇・六	一一・〇
面幅	一〇・三	一〇・二	一〇・六	九・四	一〇・〇	一〇・一	一〇・六	一〇・二	一一・〇	九・七	一〇・〇	九・五
耳張	一三・四	一四・五	一三・〇	—	—	一四・二	一三・二	一四・六	一三・一	—	一四・五	—
面奥	一四・六	一四・七	一四・七	一八・七	一三・四	一六・一	一六・二	一六・二	一五・五	一七・二	一五・三	一五・〇
胸奥	(左)一七・七 (右)一七・七	(左)一七・〇 (右)一七・七	(右)一八・七	(左)一九・八 (右)二〇・五	(左)一七・〇	(左)二一・三	(左)一九・〇 (右)二〇・三	(右)一九・二	(左)一九・〇 (右)二二・〇	(右)三二・〇	(右)一六・二	(左)一九・〇 (右)一八・六
腹奥	—	一九・五	二〇・三	二一・八	—	二二・四	二一・四	二〇・五	二〇・五	—	二〇・四	二一・〇
肘張	—	—	—	—	四八・七	—	四五・二	—	—	—	四三・九	—
袖裾張	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
袖張	五三・八	—	三九・七	—	—	—	—	—	—	—	—	—
裙裾張	—	三〇・〇	—	三三・六	—	—	—	—	—	—	—	—
足先開	(内)二四・〇 (外)三二・三	(内)二五・二 (外)二五・二	(内)一九・〇 (外)二九・五	(内)二四・五 (外)三四・三	(内)二〇・五 (外)三一・〇	(内)二三・八 (外)三三・〇	(内)二〇・〇 (外)二九・五	(内)一九・九 (外)三一・五	(内)二五・〇 (外)三四・六	(内)二〇・八 (外)三三・五	(内)一九・〇 (外)二九・六	(内)二二・〇 (外)三〇・七

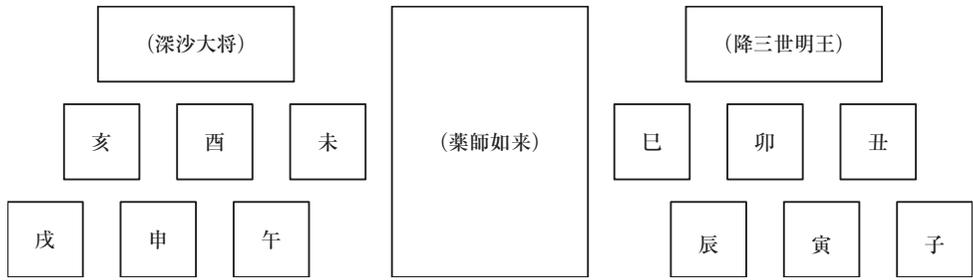


表2 明通寺十二神将立像 配置

SUMMARY

On the Statues of the Twelve Divine Generals at Myotsu-ji Temple in Fukui

Sayaka HAMADA

This paper will introduce basic information regarding the statues of the Twelve Divine Generals which were preserved to Myotsu-ji Temple in Obama City, Fukui Prefecture, and consider the style and period of their production, as well as their position in Myotsu-ji Temple's history.

This group of statues is an example which has not been introduced in great detail thus far, but it is a valuable one, as it has included all twelve deities from the outset. In this paper, I would like to show that through examination of the style, clothing, and shape of armor of this group of statues, it is thought to have been made in the Kamakura period (13th century), and hypothesized to have been collaboratively created by multiple sculptors of Buddhist images.

The period of production for this group of statues coincides with the time at which Myotsu-ji Temple was reconstructed. It is thought that the statues were created as *kenzoku* (disciples or followers) of Seated Yakushi Nyorai (Skt.Bhaisajyaguru) (Heian period, 11-12th century), the principal image of worship at the temple. Documents held by Myotsu-ji Temple state that the Twelve Divine Generals were considered to be the guardians of those who devoted themselves to the temple's principal image of worship, revealing the aspect of belief in this group of statues in the Middle Ages. There are many examples of the addition of statues of the Twelve Divine Generals as *kenzoku* to older Yakushi Nyorai (Skt.Bhaisajyaguru) in the Middle Ages. The example of this group of statues will serve as a hint to considering these as well.