The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	八～九世紀菩薩形像の髪型に関する考察 ： 平安時代初期彫刻研究の一指標として
Author(s)	丹村, 祥子
Citation	フィロカリア. 2017, 34, p. 51-73
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/76040
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

八～九世紀菩薩形像の髪型に関する考察

――平安時代初期彫刻研究の一指標として――

丹村祥子

はじめに
一、研究史の整理と問題の所在
二、髪型の分類　髻部
三、髪型の分類　地髪部
四、宝菩提院菩薩像とその周辺作品
五、髪束を耳にかける地髪部形式
むすび

はじめに

京都・東寺講堂五菩薩像や大阪・観心寺如意輪観音像などに代表される平安時代初期の彫刻作品については、様式論、図像学、あるいは文献史料の検討によって多くの優れた研究が積み重ねられてきた。しかし、当該期の作品研究には、つねに二つの問題が存在している。一つは、前代すなわち奈良時代後期から平安時代初期にかけての作品には、制作年代の明らかな基準作例に恵まれていないことである。もう一つは、使用する材質（金属、塑土、乾漆、木）が像の表現に少なからず影響を及ぼすとすれば、八～九世紀は乾漆像や塑像といった捻塑像と木彫像とが混在しており、様式変遷の把握を複雑にしていることである。これらの問題に対しては、客観的な編年の指標と、混在する材質間の関係性を考える新たな視点の提示が有効であると考える。そこで、本論文においては、具体的な方法として髪型の造形に着目する。表題に掲げたように、奈良時代を含む八世紀から九世紀にかけての菩薩形像の髪型を対象として、その形式分類を行い、そのうえで平安時代初期の菩薩形像の髪型の成立事情ならびに展開を跡付けるとともに、そこから読み取れる平安時代初期彫刻の特質について言及したい。

一、研究史の整理と問題の所在

八～九世紀の菩薩形像の髪型について考察するにあたり、はじめに先行研究を確認する。[1] ただし、平安時代初期およびそれより以前の作品の髪型を中心に論じた先行研究は管見の限り見当たらず、平安時代後期や鎌倉時代の作品の髪型を論じる際に、先例として触れられてきたに過ぎない。また個々の作品間の相違点が指摘されるに留まっており、後代に比べて詳細に論じられてこなかった。

山本勉氏は、安元二年（一一七六）運慶作の奈良・円成寺大日如来像の再検討を行うなかで、後述する麻木脩平氏の説をふまえ、円成寺像の高く太い髻の源流は平安時代初期の密教彫刻にあるとした。しかし、東寺像に続く観心寺像、京都・神護寺多宝塔五大虚空蔵菩薩像などは、高髻ではあるが、基部が太く頭部との大きさの差が少なく、毛筋をあらわさないマバラ彫りである点で、円成寺像や東寺像とは印象が異なることを指摘された。また、地髪部の彫り方の種類について、奈良時代後期の乾漆像では束目がない毛筋彫り、東寺像では束目と毛筋彫りの両方を施すこと、しかし東寺像に続く平安時代初期の密教彫像は束目のみのマバラ彫りであることを指摘された。

また、武笠朗氏は平等院鳳凰堂雲中供養菩薩像の髻を、元結の段数と髪束の垂下の仕方で分類し、渦をまく螺髻の典型例が雲中供養菩薩像中にあること、また十～十一世紀半ば頃の髻が九世紀彫刻の流れをひき、側面にU字形の髪束をみせる左右振り分け型が主流であることを指摘された。

麻木脩平氏は、鎌倉時代の仏教彫刻における装飾的な高さのある髻の源流が平安時代初期の密教彫刻にあることを論証された論文において、飛鳥時代から鎌倉時代の菩薩像の髻の形式を六つに分類された。[2] しかし、麻木氏自身も言及されているように、各型のなかには区別が困難なものも含まれる。それは、髻の高さの違いという相対的な判断基準によっているためである。さらに麻木氏は、五型と六型を中国隋代以降、特に唐代の菩薩像に多く見られる形式と指摘されたが、筆者は中国唐代の菩薩像の髪型は日本において見られる菩薩像の髪型とは大きく異なると考えており、この点についても検討する必要がある。

以上、三氏の論文は平安時代後期から鎌倉時代初期の作品の髪型について考察するなかで、比較の対象として平安時代初期菩薩形像の髪型の特徴について触れられた。しかし、太く高い髻の形状や施された毛筋の種類が、奈良時代以降の髪型の変遷のなかでどのように成立したのか、その成立過程についてはいまだ論じられていない。また、髻の太さおよび高さに着目して型を分類することは相対的であるがゆえに、明確な基準に欠けるという問題がある。さらに、毛筋のあらわし方の種類（毛筋彫り・マバラ彫り・平彫りなど）や髻側面の形状、元結の段数などのなかから、有効な比較要素を絞る必要がある。そこで、本論文では髻の形式を分類する際に髪の結い方、そ

の基本的な構造に着目することとし、あわせて地髪部の形式についても検討する。[3]

二、髪型の分類　髻部

まず八～九世紀における菩薩形像の髻の造形の変遷を概観する。髻の形式分類について、先に結論を述べると、髻は大きく四種類（第一～四型）に分類できると考える。全て単髻であり、奈良・中宮寺菩薩像のような双髻は見当たらない。

第一型は、頭頂に髪を梳き上げ、髪束を輪状にしてまとめ、根元を元結で縛り、髻が側面観において輪状を呈する形である。[4]最も単純な形状のこのタイプは、毛筋の有無の違いはあるが、八世紀以前より大小さまざまな像で見ることができる。典型例として、まず奈良・薬師寺金堂日光・月光菩薩像（銅造・七世紀後半または八世紀前半）[5]【図1－①】が挙げられる。正面観は扇形に広がり、側面では髻の全体が輪状を呈するように一髻に結われている。元結にも髻・地髪部同様の毛筋が彫られていることから、この部分も毛髪であることがわかる。髻の結い始めと終わりはあらわさない。また、同寺東院堂聖観音像（銅造・七世紀後半または八世紀前半）【図1－②】もこの第一型に該当する。日光・月光菩薩像よりも高さがあり、元結は確認できず、そのかわりに蔓状の唐草文様の装飾が取り付けられている。一見異なる形式に見えるが、麻木氏も言及されているように、側面部の髪の流れ方から同系統の髻と判断できる。この系統の作品としては、ほかに奈良・東大寺法華堂日光・月光菩薩像（塑造・八世紀中頃）も挙げられる。ここでは薬師寺金堂像に比べて元結が細く控えめにあらわされている。正面で垂直に立ち上がった髪が背面で大きく弛み、髪の重みが表現されている。第一型の髻は、次に挙げる第二・三・四型に比べて単純な構造を示している。

図1　髻部　第一型の作例

第二型は、まず頭髪を数条に分けつつ頭上に梳き上げ【図2－①】、それぞれを輪状に束ね、頭頂でその根元を元結で括ったのち【図2－②】、さらに一つないし二つの元結で髪を柱のように立ち上げてから【図2－③】残りの髪束を前後左右に垂下させる【図2－④】。

図2　第二型の結い方手順

図3　髻部　第二型の作例

この系統の髻は八世紀初頭よりみられるようになり、わが国の髻形式の主流となる。そのため時代が下るにつれて、垂下の方法や毛筋の彫り方によっていくつものバリエーションが生まれる。まず第二型の初期作例として、天平五年（七三三）から翌年にかけて造営された奈良・興福寺西金堂の旧仏である八部衆像（脱活乾漆造・七三四年）のうち畢婆迦羅像【図3－①】、阿修羅像【図3－②】が挙げられる。畢婆迦羅像では、頭頂へ集めた髪を根元と半ばにおいてそれぞれ髪一条で括る。上下二段で結われたのちに二束ずつ左右に振り分けて垂下する。阿修羅像も同じく頭頂に集められた四条の髪の根元を髪二条、髻半ばを髪一条の元結で括る。そして、その括られた髪を後方に垂下させ、正面観は畢婆迦羅像と同じく八の字形となるが、背面でみると左右振り分けではなく輪積み状となる。元結で結い上げた髪の降ろし方は、畢婆迦羅像のように二つ以上に振り分ける形がより多い。また、興福寺八部衆像の他に、同時代の造像と考えられている奈良・薬師寺西塔跡より出土した塑像残欠（塑造・八世紀）【図4】にも第二型の構造をもつ髻を見ることができる。[6] 興福寺八部衆像や薬師寺塑像残欠の存在から、元結を髻基部とさらにいくつか設けてから髪を垂下

図５　髻部　第三型の作例：興福寺東金堂薬師三尊像のうち左脇侍頭部（背面・側面・正面）

図４　薬師寺西塔跡出土　塑像残欠

する形式は七三〇年頃には日本において基本形が完成されていたと考えられる。

前述の第一・二型のどちらにも近しいが、どちらとも異なる構造を持つ髻に螺髻がある。これを第三型とする。その典型例として、奈良・興福寺東金堂薬師三尊像のうち両脇侍像（銅造・七世紀末～八世紀前半）[7]【図5】や奈良・東大寺法華堂不空羂索観音像（脱活乾漆造・七四〇年代）が挙げられる。頭頂部で髪を縛ったのち、渦を巻くように一つにまとめて結い上げる髪型である。第一・二型ともに髪を輪状にして束ねるが、第三型の螺髻ではそうではない。また、高く結い上げるが、元結は一段で、第二型のように柱となる部分は作らない。第一・二型とは構造が異なるため、第三型とする。第三型は木心乾漆像や木彫像でもみることができる。

以上の三つの形式と異なる構造をもつ第四型というべき髻を表すのが京都・宝菩提院菩薩像（木造・八世紀末）【図6】である。第四型は、第一・二・三型のように髻の基部に元結を設けることはなく、さらに第二型のように複数の元結で髪を柱のように結いあげることのない髻を指す。宝菩提院像は元結を髻の中央に結ぶ点に特色があり、これは源流が中国にあると考えられる。唐代の作例をみると、敦煌莫高窟中の塑像や東京国立博物館蔵浮彫三尊像（宝慶寺石龕像）【図18】など、結び目を髻中央部にあらわす結い方は、唐代においては一般的な髻の構造であることがわかる。[8] 宝菩提院像の髻が我が国の菩薩形像の髻とは構造がまったく異なることについては後述する。

以上、四つの型の概要を紹介した。このうち第二型は、八世紀前半に一つの型として完成された後、我が国における髻形式の主流となっていき、各時代において装飾性や髪の彫法の違いによるバリエーションを増やしていく。つぎに第二型のバリエーションの変遷をおう。

図６　髻部　第四型の作例：宝菩提院菩薩像　頭部（背面・側面・正面）

神奈川・龍華寺菩薩像（脱活乾漆造・八世紀後半）【図3－③】の髻は、奈良時代前半の作例と比べて際立って装飾的であると評される。[9] すなわち、元結を上下二段（正面基部と半ば）に設け、上段元結の上から三輪の髪束を出し、下から二条の髪束を八の字に振り分けて髻を一巡りする。後頭部では髻を一巡した二条の髪束の下からねじれでた髪で、銀杏型の飾り結びを固定している。奈良時代の菩薩形像で髻部の正面において髪束をまとめて装飾的にあらわす例としては、香川・願興寺菩薩像（脱活乾漆造・八世紀後半）などが知られている。[10] 装飾性が際立つため、一見第二型とは異なる系統のようにも思われるが、元結を上下二段作ってから残りの髪束を垂下していることから、基本構造は第二型と同じである。また、文化庁蔵（奈良・額安寺旧蔵）虚空蔵菩薩像（木心乾漆造・八世紀後半）や奈良・興福院阿弥陀三尊像のうち両脇侍像（木心乾漆造・八世紀末）の髻も側面のシルエットが近似しており、全体が前傾気味になる髻は八世紀後半の乾漆像の特徴の一つであることがわかる。

また、乾漆を用いない木彫像においても新たな表現が現れる。それは奈良・唐招提寺伝衆宝王菩薩像（木造・八世紀後半）【図3－④】や同寺伝獅子吼菩薩像（木造・八世紀後半）【図3－⑤】にみられる。両像の豊かな髪を梳き上げて頭上に結う髻の構造を確認すると、伝衆宝王菩薩像では元結が上下一条ずつ、伝獅子吼菩薩像では上下に各々二条と一条の元結を設けている。ともに元結で縛った髪を髻上部から側面と背面に垂下させる。伝衆宝王菩薩像は左右に振り分けて降ろすのに対し、伝獅子吼菩薩像はまず上下二段にわけ、下段はそのまま降ろし、上段は五つの束にして左右と後方に降ろす不規則な形をしている。上下の元結の間の髪束が強く盛り上がり、また上部の元結の上方に出た髪が蝶結びのようになっているが、基本的な結い方は第二型を踏襲している。しかし、先に触れた八世紀の作例と大きく異なる点は、構造ではなく毛筋の有無にある。八世紀の作例では、彫刻の技法や材料の別に関わらず、毛髪一本一本をあらわすのが主流であった。しかし唐招提寺の二像では毛筋彫りはなく、束目のみのマバラ彫りが採用されている。髪束には一つ一つに丸みがあり、弾力と重量感が感じられ、頬から顎にかけて充実した肉取りをみせる面相とも調和している。こうした表現は鑑真が将来した木彫表現は次第に浸透していくが、髪の造形についても他の形式と同様に広まりをみせていく。伝衆宝王菩薩像の髻と形式が近似する作例として、香川・正花寺菩薩像が挙げられる。このように、唐招提寺木彫群には新しい髻表現がみられるが、同時期の木心乾漆像の作例では、従来どおりに毛筋を丁寧に刻む形式が主流であった。

平安時代にはいり、東寺像（承和六年〔八三九〕開眼供養）[11] のうち髻・地髪部の保存状態が比較的良好な金剛法菩薩像【図3－⑥】と金剛業菩薩像の髻では、これまで特に注視されてきた点として、その高さとシリンダー型とも評される形状が挙げられる。八世紀の髻では元結で縛った髪を頭頂部よりやや前気味から垂らしていたが、東寺

像では髻の最も高いところからU字型に規則的に髪が垂下するため、より高さが強調される。図像では、髻の大部分は丈高い宝冠に隠れ、頂部がわずかに描かれるだけである。東寺像や観心寺像など、この時期の密教彫刻は、肉身部の細かな起伏は捨象されて努めて単純な面で構成される。こうした形態を単純化する造形は、幾何学的に整理された曼荼羅の図様にも通じるが、東寺像のまとまりのよい髻の形状も、まさにそうした造形原理に呼応したものではないかと想像される。ただし、毛髪の表現は、八世紀前半にみられたように束目と毛筋を共に彫刻する。また、その構造も、元結をそれぞれ金剛業菩薩像では三つ、金剛法菩薩像では二つ設けて、梳き上げた髪を柱のように縦に結った後、左右に振り分けてから垂下させており、やはり八世紀から続く髻の形式を受け継いでいる。

さて、東寺像と同じく平安時代初期の密教彫像である観心寺像（木造乾漆併用・承和年間〔八三四～八四七〕）[12]【図7－①】や神護寺五大虚空蔵菩薩像、奈良・白毫寺菩薩像、これらより一世代後の九世紀半ば以降の造立と考えられる観心寺伝宝生如来像および伝弥勒如来像なども全て同じ分類に当てはまるのであろうか。これらの髻は一見すると基本的な構造が共通し、よく似た形状を示しているようにみえる。まず観心寺像の髻の形状は東寺像に大変よく似ている。面長とほぼ同じ高さの髻は、元結を二段設けて結い上げられている。柱となる髪を元結で作った後に左右に振り分けた髪は両側面にU字型を描いて垂下する。背面では、左右に振り分けた髪の間から元結が一段覗く。観心寺像と東寺像のように背面で元結が明確に表現される作例は、これ以前にはみられなかった。東寺像では髪束に毛筋彫りを丹念に施しているが、観心寺像ではマバラ彫りとなっている。観心寺像の太さと弾力を感じさせる髻は、前述した唐招提寺の二軀の木彫像を思わせる。マバラ彫りで彫刻された髻は、観心寺像だけでなく神護寺像や白毫寺像などの乾漆併用木彫像の諸作例でも取り入れられる。高さのある宝冠に隠れてしまうにもかかわらず毛筋を表現した東寺像の古風な表現に対し、観心寺像以下の乾漆併用木彫像は唐招提寺木彫群に現れた新しい造形の影響を受けていると考えることができよう。

次に神護寺五大虚空蔵菩薩像[13]は、五軀いずれもマバラ彫りであることは観心寺像と共通するが、元結を二段設けた後の髪の処理方法が異なっている。すなわち元結で結い上げた髪は、これまでのように髻頂上で左右に振り分けられてから垂下するのではなく、上段元結を起点として渦を巻いてまとめられている[14]【図7－②】。ただし寶光虚空蔵菩薩像【図7－③】と業用虚空蔵菩薩像では元結で柱のように縦に結い上げた髪が背面までそのまま流れていく。そのため、背面であらわされた元結が正面に見られるものと同一であるかはにわかに判断し難い。金剛虚空蔵菩薩像と蓮華虚空蔵菩薩像は正面では元結が上下二段あるため第二型にみえるが、構造として第三型の髻といえる。寶光虚空蔵菩薩像と業用虚空蔵菩薩像は第二型と第三型が融合したような曖昧な構造である。さらに観心寺伝宝生如来像

と伝弥勒如来像の形状は寶光虚空蔵菩薩像と業用虚空蔵菩薩像に近似し、髻が側面と中心部の三つのパーツから構成されている。ただし伝宝生如来像と伝弥勒如来像の背面には元結が正面と同数あらわされているため、同寺如意輪観音像の写し崩れの可能性もある。

最後に白毫寺像【図7－④】では、髻半ばの元結の下から左右に一条ずつ流れていく髪が構成に若干の複雑さを加味しているように

図7　平安時代初期菩薩形像の髻部

感じられる。そのほかの点では側面で渦を巻く点や背面の造形などが神護寺像のうち金剛虚空蔵菩薩像と蓮華虚空蔵菩薩像に近い。東寺像と観心寺像の髻の構成原理が八世紀より続く伝統的な第二型の範疇でとらえられるのに対し、側面で渦を巻く作品は、第二型と第三型が融合したような新たなバリエーションとなり、構造も曖昧となる。

三、髪型の分類　地髪部

つづいて、頭上に結い上げた髻の下部に位置する、地髪部の造形を概観する。基本的には髪を梳き上げて頭頂でまとめる。その梳き上げ方や、頭髪の流れと耳にかかる髪束に注目する。

薬師寺金堂日光・月光菩薩像【図1-①】では、肉付きの豊かな、身体の柔らかさや滑らかに折り畳まれた衣の質感などと同様に、豊かな頭髪が丹念に表現されている。面部よりわずかにふくらみを持った毛束には、毛筋の一本一本が丸みをもって刻まれている。同寺東院堂聖観音像【図1-②】が原型段階において陰刻線であらわしたような丸みのない毛筋であるのに比べ、より丁寧なつくりであると言える。三像ともに正面髪際中央からV字形に左右へと分かれた髪の流れが頭部の形に沿って後頭部まで通じていき、日光・月光菩薩像では天冠台から上は頭上の髻に向かって髪が収束する。正面がV字型、背面が逆V字型（ないし人型）となる造形は、人間が実際に髪を頭上に結い上げた場合に生じると想定される合理的な毛流れと言える。このような合理性をもった地髪部を造形する作例は、金銅仏のみならず八世紀の他材質の菩薩像にも多く見られる。例えば、同じく第一型の髻を結う東大寺法華堂日光・月光菩薩像や、第二型の髻を結う興福寺八部衆像【図3-①・②】が挙げられる。

このように正面のV字型の髪の流れがそのまま崩れることなく、後頭部で逆V字型になる地髪部の表現は、金銅仏・塑像・乾漆像に共通して見られる。しかし、八世紀後半頃より、主に木彫像においてそれまでとは異なる造形が現れるようになり、乾漆像にも変化が生じることとなる。

まず乾漆像において、興福寺八部衆像と同じ脱活乾漆造の作例である願興寺像【図8】や岐阜・美江寺十一面観音像（八世紀後半）などでは、八世紀前半の作例と比べると束目をごく控えめにあらわし、毛筋の一本一本を表現している。その結果、毛髪の豊かさや柔らかさよりも一本一本の髪を均等にあらわす精巧さが強く感じられる。[15] 束目をごく控えめとする、または毛筋彫りのみとする地髪部は、木心乾漆像においても見受けられる。例えば、奈良・聖林寺十一面観音像（木心乾漆造・八世紀後半）が挙げられる。ただし、聖林寺像では髪束に丸みを付けるのではなく、髪全体を生え際から少し盛り上げることで、ボリュームを表現している。このように束目をまったくあらわさなくなることで、束目をあらわす場合程には髪の流れが強調されない。後頭部では逆V字型ではなく直線状に整然と毛髪が刻まれる作品もみられる。

一方、木彫像では、毛筋と髪の束目の大胆な省略がみられるようになる。前章においても毛筋の省略について触れたが、地髪部ではまったくの平彫りとする表現が登場する。これまで挙げた作例はすべて、金銅仏であれ乾漆像であれ、大変細かい毛筋を彫っていた。そして地髪部の仕上げは、地髪部全体で彫り方の種類も毛流れも統一されていた。しかし唐招提寺の二像では両耳の前（地髪正面）でV字形を描くマバラ彫りを採用しながら、後頭部と天冠台より上部はまったくの平彫りとしている。ただし、伝衆宝王菩薩像では両耳前で髻髪にうねりをつけるなど、微妙な質感と緊張感を巧みに表現している。正面以外をまったくの平彫りとする地髪部は、大胆な省略のように思われる。しかし唐からの将来檀像である東京国立博物館蔵十一面観音像（多武峯伝来）では、地髪部正面を毛筋彫りとしながら、後頭部は平彫りとしている。また、同じく将来檀像の山口・神福寺十一面観音像の地髪部はまったくの平彫りとしている。唐招提寺像は、将来檀像にみることができる唐代彫刻の先進的な地髪部表現に倣い、マバラ彫りと平彫りが共存する地髪部を採用したと考えられる。乾漆を用いない木彫においてはじめに採用された新しい彫刻表現であるが、乾漆併用木彫像の同寺金堂梵天像（八世紀後半、七八一年以降）[16]【図9】と帝釈天像にもこの新しい表現の影響をみることができる。梵天像を見ると、これまでと同様に細かく毛筋を刻んでいる。[17] しかし、天冠台上の地髪部を平彫りとし、天冠台下の地髪部を正面ではよく盛り上がった髪の束目をあらわしながら、背面では毛筋彫りだけとしている。また、梵天像では後頭部の地髪の流れが逆V字型ではなくV字型となっており、八世紀前半の作例に見られた合理的な髪の流れとは異なる地髪部の形式が採用されている。地髪部の毛流れが正面と背面ともにV字型となる髪型は、後述する九世紀初頭の乾漆併用木彫像において流布する形式であることに注目しておきたい。

図8　願興寺菩薩像　頭部（背面・側面・正面）

図9　唐招提寺梵天像　頭部（背面・側面・正面）

鑑真来朝以降における木彫像の展開の中で、地髪部にもさらに新しい造形がもたらされる。襟足の後方にふくらみをもたせる表現が宝菩提院像やこれと様式および形式が類似し、造立背景についても関係の深い作例に共通することが指摘されている。[18] 具体的には、奈良・秋篠寺十一面観音像、奈良・璉城寺菩薩像、そして京都・醍醐寺虚空蔵菩薩像において同様の襟足の処理が行われている。

以上、八世紀から九世紀はじめにかけての地髪部の形式変遷をみてきたが、九世紀初頭の乾漆併用木彫においてはどの形式が採用されたのであろうか。はじめに東寺像から確認していく。先に挙げてきた八世紀の作例と異なる点として、宝冠をのせるために、天冠台上の地髪部を一回り小さく作り、平彫りとしている点がある。こうした形式は、早くは唐招提寺金堂千手観音像（木心乾漆・八世紀末～九世紀初期）にも認められるもので、一定の厚みのあるクラウン形式の宝冠ないし天冠台を違和感なく取り付けるための工夫であろう。[19] この形式は、その後の乾漆併用木彫像に受け継がれていく。なお、東寺像では天冠台上の地髪部は平彫りとする一方、天冠台下の地髪部は、髪の柔らかな質感をあらわすために乾漆を用いて膨らみのある毛束と髪筋一本一本が彫刻されている。奈良時代後期の乾漆像では束目をあらわさない作例があらわれることを考えると、東寺像の表現はやや古風に感じる。毛筋は正面で髪際からV字型に流れていき、金剛法菩薩像では後頭部は逆V字になる。[20] 毛筋彫りと束目の併用、V字型の分け目は唐招提寺木彫群の新様式がもたらされる以前から続く伝統的な髪の造形を採用している。また、金剛法菩薩像に限って言えば、後頭部で逆V字型となるように結い上げた髪も伝統的である。ただし、金剛法菩薩像以外の金剛薩埵・金剛寶・金剛業菩薩像【図10】の側面部ではこれまでに見られなかった変化が現れている。それは、耳の手前の髪が上向きに流れるのではく、耳輪に沿って後頭部へと流れていくのである。このような形式はこれまでに見られなかったが、続く観心寺像や神護寺像、白毫寺像、京都・安祥寺五智如来像のうち大日如来像、観心寺伝宝生如来像・伝弥勒如来像などでも共通の表現がなされている。

なお、天冠台より上は平彫りとなるが、天冠台下の地髪部は平安時代初期の乾漆併用木彫像のなかでも違いがあらわれる。個別の造形を見ていくと、観心寺像の髻はマバラ彫りだが地髪部は東寺像と同じく毛筋彫りと束目を両方ともあらわしている。しかし制作年が近いとされる神

図10　東寺講堂五菩薩像のうち金剛業菩薩像　頭部（背面・側面・正面）

護寺像では天冠台下の地髪部は全てマバラ彫りとなっている。続く白毫寺像、安祥寺五智如来像のうち大日如来像、観心寺伝宝生如来像・伝弥勒如来像でも全てがマバラ彫りである。

四、宝菩提院菩薩像とその周辺作品

先述のとおり、髻の第四型は日本において主流をなす形式とは明らかに構成原理が異なる。本章では、その第四型の髻の典型例として挙げた宝菩提院像に加え、これと類似した造形がみられる周辺作品について改めて考察したい。

宝菩提院像が頭上で華やかに結い上げる髻は、髻半ばに結び目を一つ設けて髪をまとめている。元結を中心にして五つの髪束が、花弁が広がるように結われ、元結をくぐった髪束は後方に回って側面に大きな輪をつくる。[21] 背面をみると、正面からは見えない二つの髪束が髻上部から垂れていることがわかる。髪そのものに血が通っているかのような溌剌とした動きをみせる。そして地髪部は、天冠台より上は平彫りとするが、天冠台下は髻と同様に複雑な動きをみせている。まず正面中央では、天冠台に配した二つの菊座飾りに髪束を通して末端を額にかける。側面では三つの髪束のうち、上段の髪束が天冠台の菊座飾りをくぐり、中段は耳にかかり、下段は耳半ばを渡って天冠台の下へと潜る。全てマバラ彫りで統一し、耳周辺の髪束の要所に効果的に鏑をたて、表面に微妙な起伏をつけた頭髪は、豊かな質感とともに像本体の充実した体軀や衣の動きと調和しながら強い霊威を発する。日本の菩薩像として特異な造形をもつ宝菩提院像は、瞳に黒い珠を嵌入し、面貌も異国的である。中国唐代の彫刻との密接な関係が想定されている所以である。[22] 宝菩提院像の影響は、いくつかの作例に色濃くあらわれている。第二章の繰り返しとなる点もあるが今一度確認する。

まず、しなやかな立ち姿をみせ、表情に異国的な風情を漂わせて唐代彫刻との色濃い関係が指摘される奈良・璉珹寺像[23]【図11-①】は、髻の形状が宝菩提院像と通じることがかねてより指摘されてきた。[24] 側面から見ると、髻頂上から垂下する短い髪束の末端が翻る様子は、特に宝菩提院像を彷彿とさせる華やかな造形である。さらに髪型の造形について、短い髪束と組み合わせて髻左右に大きめの髪束を弛ませる形や襟足のふくらむ表現なども共通点として挙げられる。一方で、髻の構造はまったく異なっている。璉珹寺像は、頭頂部と髻半ばの二箇所に元結を設けることで、髪を柱のように結い上げてから左右と後方に髪を垂下させているのである。つまり、宝菩提院像の影響を多分に受けているが、髻の基本的な構造は伝統的な第二型を受け継いでいる。また、両耳の耳輪と耳半ばを渡って円を描く髪は、宝菩提院像の両耳を囲むように優雅な動きをみせる三つの髪束の表現をより伝統的な形式に置き換えたものと解することもできる。[25]

次に、正面から強い風を受けているかのような醍醐寺像【図11-②】は、璉珹寺像と同様に宝菩提院像の髪型との共通点が見受けら

れる。髻は後方に向かって勢いよくなびき、末端を上方に翻らせる。[26] また、髻と地髪部の髪束には鋭く鎬立てた彫りをみせ、彫法においても共通性が認められる。しかし、元結を上下二段に作ってから髪を垂下させる醍醐寺像の髻も、基本的な構成は第二型を採用している。さらに彫法についても、宝菩提院像では鎬を立てる表現を髪の質感と動きを効果的にあらわすために要所で使い分けているが、醍醐寺像では全ての髪束に用いている。正面から風をうけ、力強さや量感が際立つ醍醐寺像にたいへん適した造形である。

最後に璉城寺像、醍醐寺像ほどではないが、宝菩提院像と同様に唐代の影響が見られる作例として大阪・道明寺十一面観音像[27]【図11－③】を取り上げる。一見すると宝菩提院像との髪型の造形に共通点を見出し難い。地髪部額近くの髪は丸く膨らみを持たせ、耳にかかる髪束の後縁にのみ鎬をたてる。宝菩提院像においても地髪部では耳にかかる髪束にのみ角を立てている。[28] なお、道明寺像は襟足のふくらみをつくらない。道明寺像を正面からみると頂上仏面の上半身が髻を成している。しかし側面と背面では、頂上仏面の背中から髻の後半が生えているかのようにあらわされている。髻の前半部が造形されていないためわかりにくいが、背面から見た際に髻上部中央に一房の髪束があらわれる形は宝菩提院像に似ていると言える。

中国唐代における菩薩形像の髻の構成がすべて宝菩提院像と同じ

図11　宝菩提院像の周辺作品

というわけではなく、第二型に近い作例も存在するが、璉珹寺像や醍醐寺像の髻については唐代におけるそうした形式を取り入れたと考えるよりも、日本での伝統的な髻の構成を受け継いだと考える方が妥当であろう。第四型を部分的に取り入れることはあっても、その構成原理まで理解することは難しかったと想像できる。つまり、日本においていかに第二型の構成原理が深く浸透していたかを物語っている。また、中国唐との関係が色濃いと指摘される一連の作例のなかで、宝菩提院像が際立って唐代彫刻と距離感の近い作例であることを示しているのだろう。

五、髪束を耳にかける地髪部形式

八～九世紀菩薩形像の髪型を四分類した結果、奈良時代には見られず、平安時代初期の菩薩形像に採用される形式として「髪を耳にかける」表現が見出された。我が国の彫刻作品におけるこの形式の初出は、宝菩提院像や璉珹寺像といった檀像系木彫像（原則として表面に乾漆や彩色を用いない、素地仕上げとする木彫の系統）である。この形は、垂髪と連動して現れるものではない。例えば薬師寺東院堂聖観音菩薩像の垂髪をみると、地髪部の髪の流れとは関係をもたずに彫刻されていることがわかる。そこで、髪を耳にかける形式の淵源を探るため、まずは檀像の作例を確認する。唐で制作された可能性が指摘される東京国立博物館蔵（多武峯伝来）十一面観音像[29]【図12－①】、奈良・法隆寺九面観音像【図12－②】、山口・神福寺十一面観音像【図12－③】を見てみよう。[30]側面からみると、東博像は耳の上あたりまで髪の毛を彫っているが、後頭部は平彫りとし、髪を耳にかけることなく垂髪を降ろす。法隆寺像においても、垂髪は背面で地髪部より一段高く、別の部位として彫刻されていることがわかる。神福寺像は地髪部を全て平彫りとしているので髪の流れは確認できない。奈良時代の諸像と同じく、将来檀像にも髪を耳にかける造形は管見の限りみられなかった。なお、丸彫り像に限らなければ、平安時代より以前から、髪束を耳にかける形をしばしば見ることができる。例えば、天平宝字元年（七五七）に完成をみた東大寺金堂廬舎那仏像台座蓮弁（八世紀中頃）にあらわれた線刻画【図13】や東大寺八角灯籠浮彫音声菩薩像（八世紀後半）には耳に髪をかけた状態の菩薩像があらわされている。つまり、この表現自体は平安時代より以前から存在していたということになる。

図12　地髪部　唐代檀像の作例
右：①東京国立博物館蔵十一面観音像
中央：②法隆寺九面観音像　左：③神福寺十一面観音像

また、丸彫り像における初出は宝菩提院像や璉珹寺像であるが、髪を耳にかける形式が頻繁にみられるようになるのは九世紀の密教彫刻であるため、密教彫刻の造立に際して規範となった曼荼羅に描かれた図像との関係も考えたい。[31]

空海が延暦二十五年（八〇六）に唐より帰朝する際に将来した両界曼荼羅は、現存する平安時代初期密教彫刻に直接的に影響を与えたと想像されるが現存しない。しかし、このいわゆる根本曼荼羅をきわめて忠実に写し描いたとされるのが京都・神護寺両界曼荼羅図（高雄曼荼羅、八二九～八三三年の間に制作されたと考えられる）である。その神護寺本のうち胎蔵界曼荼羅に描かれた四〇〇余りの尊像のなかで地髪部の髪と耳の関係がわかるものを確認したところ、髪束を耳にかける尊像と髪を耳にかけない尊像の内訳は十七体ずつの同数となった。[32] 髪が耳にかかっていると判断される像では、例えば胎蔵界釈迦院光聚仏頂菩薩像【図14－①】、髪を耳に掛けていないと判断できる像では、例えば胎蔵界釈迦院如来毫相菩薩像【図14－②】があった。また、他の曼荼羅を確認したところ、彩色曼荼羅の場合は毛筋が描かれていないもしくは劣化により確認することが困難ではあるが、髪を耳にかけていると思われる尊像がいくつかみられた。[33] さらに、敦煌莫高窟中の壁画にもあたってみることにする。

図13　東大寺金堂盧舎那仏像
台座蓮弁線刻画（部分）

高雄曼荼羅の原本である空海将来本は八世紀末の中国画壇における作風を反映していたと指摘されているが、高雄曼荼羅に匹敵する画幅の作例を中国に求めることは困難である。そのため、高雄曼荼羅との類似が指摘されている[34]中唐期の壁画が存在する敦煌莫高窟に髪を耳にかける菩薩像を探し求めてみることが有効であると考え確認したところ、初唐期～晩唐期すべてを通じて、髪を耳にかける菩薩像が認められた。[35]

以上、髪を耳にかける形式の類例を八～九世紀の彫像および画像に確認した。その結果、浮彫り像や画像では八世紀中頃からすでにみられ、九世紀以降の曼荼羅にも確認できた。また丸彫り像では、将来檀像にはみられず、宝菩提院像や璉珹寺像がわが国における最も早い例であり、九世紀の密教彫像において広く流行したといえる。

図14　神護寺両界曼荼羅図（高雄曼荼羅）（部分）
左：①胎蔵界釈迦院光聚仏頂菩薩像
右：②胎蔵界釈迦院如来毫相菩薩像

宝菩提院像や璉珹寺像の髪を耳にかける形式の典拠を、本章で挙げた八世紀の画像にただちに求めることは難しいが、何らかの図像的典拠の存在を想像させる。同様に、東寺像以後の平安時代初期乾漆併用木彫像が髪を耳にかける形式の典拠を宝菩提院像と直接結びつけることは現時点では困難ではあるが、わが国での初出が宝菩提院像であることは注目すべき事実である。そして、密教彫刻に対して高い規範性をもつ曼荼羅中の尊像にこの形式が描かれていることも九世紀乾漆併用木彫像に影響を与えたと考えることができる。また、髪を耳にかける形式は耳の前後で毛流れが一連でなくなった地髪部の処理（耳より手前・後ろともにはV字型に毛流れを彫る）に適した髪型であったと言える。奈良時代の諸像では耳の手前から後頭部に向かって一連の毛流れ（耳より手前はV字型、後方は逆V字型）が作られていたが、平安時代の諸像では地髪部の前後が一連ではないため、髪を耳にかけることにより耳の上部で前後の毛流れをつなげることができる。よって、後頭部のV字型の毛流れに適していることも、平安時代初期の乾漆併用木彫像が髪を耳にかけるようになった一因であると考える。

むすび

本稿では、平安時代初期の菩薩形像の髪型について、髻部と地髪部の構成原理に焦点をあてて八～九世紀の形式変遷をおった。それにより平安時代初期の密教彫刻に特徴的とされる高さのある太い髻が八世紀前半にすでに完成された形式（本稿では第二型に分類）のバリエーションの一つであることがわかった。また、第二型が表面的なディテールの変化をみせながら八～九世紀菩薩形像の髻の主流となる一方、第四型で結い上げる宝菩提院像の髻の特異性が際立つ結果となった。宝菩提院像と似た髻を結うことが指摘されてきた璉珹寺像や醍醐寺像、道明寺像は、宝菩提院像と髪型以外の造形や造立背景においても共通点がみられる。しかし、風をはらむような動きのある髪束や鎬立てた彫法といったディテールは積極的に取り入れているものの、髻の構成原理はあくまで第二型を基調としている。この点からも日本における第二型の髻がいかに定着し、流布した形式であるかがわかるだろう。また地髪部の造形については、耳に髪束をかけるという表現に注目した。八世紀後半の平面的作品と宝菩提院像、宝菩提院像と九世紀の乾漆併用木彫像、曼荼羅と九世紀の乾漆併用木彫像、それぞれがどの程度の影響関係をもってこの形式を生み出したかを本論文では明らかにすることはできなかった。しかし、技法面・作風面で相互に影響をうけながら混合を進めていった檀像系木彫と乾漆併用木彫の両者にまたがって現れる特徴として、髪を耳にかける表現を位置付けることができる。[36]

平安時代初期の菩薩形像にみられる髪型は、中国の作品からの影響以上に、日本のなかで自律的に展開した形式と考えられる。東寺像や観心寺像などは唐本図像を典拠として造像されたと考えられるが、宝冠に隠れて描かれない髻の立体化の過程においては奈良時代

以来の日本彫刻の造形伝統が大きく作用していたのである。このことは、ひいては唐からの強い影響をうけながら展開した日本の八世紀彫刻と、和様化を推し進めたとされる十世紀彫刻にはさまれた九世紀彫刻が、唐代美術の影響だけでなく、八世紀の造形を継承しながら展開したということを示しているのであろう。

註

（1）以下、三氏の論文を主要な先行研究として挙げる。
麻木脩平「鎌倉彫刻における高髻は宋風か」『史迹と美術』四一五
一九七一年　一八二～一九五頁。
山本勉「円成寺大日如来像の再検討」『国華』一一三〇　一九九〇年　七～一四頁。
武笠朗「雲中供養菩薩像（平等院鳳凰堂）」『国華』一一三一
一九九〇年　三二～三七頁。

（2）麻木氏の分類を要約し、左記に紹介する。なお、本文中では各型を図示により説明している。
一型：頭頂すぐに元結を設けて髪を結い、髻を扇状に開く。（例）法隆寺五重塔塔本塑像群中の菩薩像。
二型：一型の丈がより高くなったもの。一型のように扇状には開かない。（例）薬師寺東院堂聖観音像。
三型：頭頂すぐと、上方にさらにもう一つ元結を設けて髪を括る。残りの髪は、髻頂に一房と、上下二段に分けて垂下させる。滋賀・常教寺菩薩像や大阪・勝尾寺薬師三尊像のうち両脇侍は三型に近いが、形式が整えられたのは平安時代後期（本文中では藤原時代）においてであり、この時代に流行した。また、この三型は五型のバリエーションと考えられる。（例）京都・平等院鳳凰堂雲中供養菩薩像、東京・大倉集古館蔵普賢菩薩像。
四型：三型の丈が高くなったもの。（例）奈良・長岳寺阿弥陀三尊像のうち両脇侍、京都・大報恩寺准胝観音像など。
五型：三型の原型。頭頂すぐと、上方にさらにもう一つ元結を設けて髪を括り、残りの髪束を左右ないし後方へ垂下させる。中国では一型と並んでよく見られる。（例）奈良・興福寺八部衆像のうち阿修羅像、奈良・秋篠寺伎芸天像、奈良・唐招提寺伝衆宝王菩薩像など。
六型：五型の丈が高くなったもの。五型との区別が難しく、全体がピラミッド状に近いものを五型、シリンダー状に近いものを六型とする。（例）京都・東寺講堂五菩薩像、奈良・円成寺大日如来像など。

（3）頭髪部の各部位および彫法の名称について、本稿では以下の通り統一する。頭上に結い上げた髪を髻、それ以下の髪を地髪と呼ぶ。彫り方には主に三種あり、毛束のみをあらわすマバラ彫り、何も彫りをあらわさない平彫り、そして毛髪一本一本をあらわす毛筋彫りがある。髻を結ぶ紐状のものを元結と呼ぶ。

（4）前掲注2麻木氏の分類では一型に該当する。

（5）薬師寺金堂薬師三尊像の造立年代については、現在まで活発な議論が積み重ねられている。飛鳥時代後期（七世紀後半）の藤原京薬師寺本尊とみる「移坐説」と、平城京に薬師寺が建立された頃（八世紀初頭）に造立されたとする「新鋳説」である。本稿では両説を併記し、七世紀後半または八世紀前半とする。
内藤栄「総説　白鳳の美術」奈良国立博物館編『開館一二〇年記念特別展　白鳳―花ひらく仏教美術―』二〇一五年　六～一六頁。
岩井共二「月光菩薩立像」奈良国立博物館編『開館一二〇年記念特別展　白鳳―花ひらく仏教美術―』二〇一五年　二三九頁。
中野聡「薬師寺根本本尊についての考察―所謂移座・非移座問題をめぐって―」『仏教芸術』三四九　二〇一六年　五四～七五頁。

（6）側面観については藤岡穣氏の調査時のスケッチから、上段元結を起点とする輪状の髪束を垂下させていることを確認した。

（7）興福寺東金堂像と面貌や地髪の形状の類似が指摘されている作例に、

滋賀・眞光寺観音菩薩像（七～八世紀）がある。ともに螺髻であり、地髪部は後頭部において逆V字型に髪の束目を重ねる。

『月刊文化財』六〇九　二〇一四年　一六頁。

（8）中国唐代における髻部の形式分類については、本稿で行った日本の作品の分類を当てはめることは困難であると考える。よって中国作品の形式分類および変遷についての検討は、今後の課題とするが、現時点では大まかに二つに分類できると考えている。

中国第一型は、髪を頭頂に向かって梳きあげた後、頭頂に接する位置に元結を一つ設ける。日本の一型および三型と似た構造をもつ。例えば、敦煌莫高窟第三二八窟の供養菩薩像【図15】は、頭頂に髪を梳き上げてまとめ、頭頂部に接するように元結を設けて髪を縛り、髻は側面観で輪状を呈する。また、同窟第二〇五窟菩薩像【図16】では、頭頂の元結を始点として螺髻を結う。

続いて中国第二型は、元結が頭頂に接することなく、髻半ばもしくは、更に上部に元結を設ける。日本の第四型に似た構造をもつ。例えば、東京国立博物館蔵浮彫三尊像（宝慶寺石龕像）や敦煌莫高窟第四五窟菩薩像【図17】では、髻半ばに設けられた元結を基点にして同心円状に髪束がまとめられている。この中国第二型のバリエーションとして東京国立博物館蔵浮彫三尊像（宝慶寺石龕像）【図18】では、髻半ばに元結をあらわしながら螺髻を結っている。

なお、唐代彫刻の髻は総じて日本の作例よりも複雑な結い方をしている。唐代の白玉像（永青文庫蔵菩薩像【図19】など）のように、複数の元結をあらわしながら、それぞれがどのような構造上の役割を担っているのか、その判断が困難な作例も多く存在する。

図15　敦煌莫高窟第328窟菩薩像

図16　敦煌莫高窟第205窟菩薩像

図17　敦煌莫高窟第45窟菩薩像

図18　東京国立博物館蔵浮彫三尊像のうち脇侍菩薩像（宝慶寺石龕像）

図19　永青文庫蔵菩薩像　頭部（正面・背面）

（9）津田徹英「横浜・龍華寺蔵　脱活乾漆造菩薩半跏像をめぐる知見」東京文化財研究所企画情報部編『美術研究作品資料　龍華寺　菩薩半跏像』第四冊　中央公論美術出版　二〇〇七年　四九～七二頁。

（10）前掲注9津田論文

（11）東寺講堂諸像は、承和六年（八三九）開眼が通説とされてきたが、堀裕氏により『続日本紀』の記事の年月日に誤りのあることが指摘され、西本昌弘氏により承和十一年（八四四）の開眼とする説が提示された。

堀裕「東大寺大仏と宮―大仏供起源考―」『日本史研究』五六九　二〇一〇年　一～二四頁。

西本昌弘「平安京野寺（常住寺）の諸問題」『仁明朝史の研究―承和転換期とその周辺―』思文閣出版　二〇一一年　一〇七～一三八頁。

（12）観心寺像の造立年代については、緻密な論考によって諸説となえら

れている。そのなかで、承和七年（八四〇）に観心寺三綱が鐘一口を鋳ていることから、『観心寺勘録縁起資財帳』記載の講堂本尊と推定される本像もこの頃までには完成していたとする説が有力とされている。また、先述の講堂が『資財帳』記載の嵯峨院太皇太后（橘嘉智子）の「御願堂」に相当すると解されることから、おそくとも橘嘉智子が亡くなる嘉祥三年（八五〇）以前、さらに嵯峨太上天皇崩御の承和九年ないしは不予となる承和六年頃とも想定される。なお近年、佐藤全敏氏は日本史学の立場から『資財帳』の内容を精査することで、橘嘉智子の御願堂の建立が承和十年から開始（あるいは本格化）したことがわかり、本像の造立もその頃とする説を提示された。また高橋早紀子氏は観心寺像が護摩修法の本尊であることを指摘し、直接的な造像の契機が承和九年の承和の変であったと論じ、制作年を承和十年と提示した。

西川新次「観心寺如意輪観音像について」『美術史』二二　一九五六年　一～十四頁。

同「観心寺如意輪観音菩薩像」丸尾彰三郎ほか編『日本彫刻史基礎資料集成　平安時代・重要作品篇』三　中央公論美術出版　一九七七年　二〇頁。

佐藤全敏「観心寺如意輪観音像　再考」『美術研究』四一三　二〇一四年　一～一八頁。

高橋早紀子「（発表要旨）観心寺如意輪観音像の思想的背景と制作年代」『美術史』一七一　二〇一五年　三八五頁。

(13) 東寺像・観心寺像・神護寺像の技法は一木造りに乾漆を併用する点が共通し、また造像背景に天皇や皇太后といった朝廷関係者の関与が想定される点も共通する。

(14) 神護寺五大虚空蔵菩薩像のうち法界虚空蔵菩薩像は背面頭頂から腰にかけて全面に補修が施されているため、背面における髻・地髪部の造形については比較対象としない。

(15) 奈良時代後期の脱活乾漆像と木心乾漆像において、束目をあらわさずに毛筋彫りを施す処理がみられる。

前掲注9津田論文

(16) 藤岡穣「様式からみた新薬師寺薬師如来像」『仏教美術論集一　様式論―スタイルとモードの分析』竹林舎　二〇一二年　三二～五五頁。

(17) 乾漆併用木彫では、地髪部は他の部分と質感に変化をつけるために乾漆を使用する傾向にある。ただし、唐招提寺金堂梵天像は、観心寺如意輪観音像など他の多くの乾漆併用木彫と異なり、地髪部は完全に乾漆の盛り上げのみで表現している。

(18) 岩佐光晴「初期一木彫の世界」東京国立博物館編『特別展　仏像一木にこめられた祈り』二〇〇六年　三七～五二頁。

(19) 天冠台より上部の地髪部を一回り小さくつくる形式は、東京藝術大学蔵菩薩像（銅造・唐～五代、彫刻―五五六）にも認められる。日本におけるこの形式の中国影響の可能性を想起させる。

(20) 後頭部には四軀全てに補修がある。そのため、後頭部の髪の流れ方は、蓋板にのみ補修がある金剛法菩薩像を参考にした。

(21) これに類似する表現は、アメリカ・クリーブランド美術館蔵菩薩像にもみられる。元結二段で支柱部をつくり、長さの異なる髪束を垂下させる。支柱部に最も近い髪束が上段元結から潜りでる。垂下した髪束は、宝菩提院像などと同様に先端を翻させる。また、天冠台下の地髪部についても、耳にかかる髪束や後頭部のV字型の毛筋といった九世紀の木彫像にみられる髪型の特徴を具えている。

なお、クリーブランド美術館像について、左記田邉氏の解説では髻は後補としている。筆者は実見していないが、写真から読み取れる干割れなどの痕跡から当初のものと判断する。

田邉三郎助「木造菩薩坐像」『在外日本の至宝八　彫刻』毎日新聞社　一九八三年　一二三頁。

(22) 中野玄三『京都の仏像』淡交社　一九六八年　一六八～一六九頁。

井上正「古密教彫像巡歴一〇　京都・宝菩提院菩薩半跏像」『日本美術工芸』五八九　一九八二年　五六～六二頁（同『古佛［続］古密教彫像巡歴』所収）。

松田誠一郎「菩薩踏下像」『週刊朝日百科　日本の国宝』一六

一九九七年　一七二～一七三頁。
中村恒克「宝菩提院菩薩半跏像および道明寺十一面観音菩薩立像の作風表現および造像技法における唐の影響について―両像の模刻制作を通して―」『年報二〇一五』東京藝術大学大学院美術研究科文化財保存学専攻保存修復彫刻研究室　二〇一六年　四六～五一頁。

(23) 璉珹寺像の作品解説において、奥健夫氏は体勢や面貌に中唐彫塑の影響を指摘された。一方、藤岡氏は、面貌や着衣形式が奈良時代からの日本の伝統を継承していると論じている。
奥健夫「観音菩薩立像　璉珹寺」久野健編『仏像集成　日本の仏像』五巻（奈良一）学生社　一九九四年　二一九頁。
前掲注16藤岡論文

(24) 岩佐光晴「聖観音菩薩立像」東京国立博物館編『特別展　仏像　一木にこめられた祈り』二〇〇六年　二五九頁。

(25) 璉珹寺像のような耳半ばをわたる鬢髪と耳輪上の髪とが円を描く形式は、奈良・金龍寺菩薩像（木造・七世紀）などにもみられる。

(26) 醍醐寺像の髪束の先端が翻る表現が共通する作例として、宝菩提院像、璉珹寺像、奈良・法隆寺如意輪観音像（唐・八～九世紀か）が挙げられている。
松田誠一郎「聖観音菩薩立像」『醍醐寺大観』一巻（建築・彫刻・工芸）岩波書店　二〇〇二年　九〇～九三頁。

(27) 作者について、唐工人を想定する説もある。
井上正「古密教彫像巡歴一二　大阪・道明寺十一面観音菩薩立像」『日本美術工芸』五九一号　一九八七年　七四～八〇頁。

(28) 松田誠一郎氏は、圭角の立った鋭い彫法を意識的に地髪部にもちいる作例として、宝菩提院像と道明寺像のほか大阪・勝尾寺薬師三尊像のうち両脇侍を挙げている、また、地髪部の髪束に規則的に稜線をあらわす作例は、滋賀・延暦寺千手観音像をはじめ、九世紀を中心に類例がもとめられると指摘している。
前掲注26松田論文

(29) 松田誠一郎「東京国立博物館保管十一面観音像（多武峯伝来）について（上）」『国華』一一一八　一九八八年　七～二三頁。
同「東京国立博物館保管十一面観音像（多武峯伝来）について（下）」『国華』一一一九　一九八八年　三二～四八頁。

(30) 奈良・与楽寺十一面観音像の制作年代および制作地については諸説ある。唐代の将来檀像か、あるいは日本で制作されたとみて奈良時代後期もしくは平安時代初期の造像と考える見方がある。なお、髪束を耳にかける形式は採用されていない。
鈴木喜博「与楽寺の十一面観音檀像」奈良県教育委員会文化財保護課編『与楽寺の十一面観音檀像』奈良県広陵町教育委員会　二〇〇三年　一～二八頁。
前掲注16藤岡論文

(31) 平安時代初期の代表作である観心寺像は、京都・神護寺両界曼荼羅図（高雄曼荼羅）胎蔵界中の如意輪観音像と像容がきわめてよく似ていることが知られている。空海が日本にもたらした両界曼荼羅に基づき、彫像として立体化されたことがうかがえる。観心寺像に限らず、密教彫刻にとって曼荼羅に描かれた図像がもつ規範性は高く、両者は密接に関連している。また大河内智之氏は、和歌山県・林ケ峰観音寺菩薩像（木造・九世紀半ば）について、冠繒を背面に垂下させる表現が曼荼羅諸尊中において確認されることを指摘している。密教彫刻の制作にあたり画像を忠実に立体化したことがわかる。
大河内智之「林ケ峰観音寺菩薩形坐像について―施福寺大日如来坐像とともに―」『仏教芸術』三二九　二〇一三年　八三～九八頁。

(32) 〈髪が耳にかかる尊像〉
普賢菩薩・仏眼仏母・大勇猛菩薩・大安楽不空金剛三昧真実菩薩・般若波羅蜜菩薩・耶輪陀羅菩薩・大吉爨菩薩・寂留明菩薩・金剛薩埵菩薩・虚空無邊超越菩薩・金剛手持金剛・七宿・十二眷属女
〈髪が耳にかからない尊像〉
文殊師利菩薩・如来火楽乞底・如来毫相・一切如来寶・大轉輪仏頂・如来敏・如来悲・質坦羅・烏波髻施倆・無垢光菩薩・寶冠菩薩・日天后・日天・金剛軍托利菩薩・除一切憂冥菩薩・歌天・楽天

(33) 神護寺本と同系統の曼荼羅の一つである東寺両界曼荼羅図（甲本、一一九一年）は彩色の退色や剝落、また全ての尊像の確認には至ってないが、胎蔵界蓮華部院勢至菩薩や胎蔵界金剛手（部）院金剛輪持菩薩において髪を耳にかけていることを確認した。この東寺甲本にやや先立つ和歌山・金剛峯寺両界曼荼羅図（血曼荼羅、十二世紀）については細部が未確認であり、奈良・子嶋寺両界曼荼羅図（子島曼荼羅、十～十一世紀）は未確認の部分もあるが髻を結う尊像の多くは毛筋が描かれていないように見える。また、神護寺本とは系統の異なる東寺西院両界曼荼羅図（伝真言院曼荼羅、九世紀）では、胎蔵界除蓋障院慈愍生菩薩と胎蔵界外金剛部院毘沙門天の二体にのみ毛筋が確認できた。なおこの二体はともに髪を耳にかけていることがわかる。

(34) 秋山光和・柳澤孝「高雄曼荼羅をめぐる絵画史的展望」東京文化財研究所美術部編『美術研究所報告高雄曼荼羅』東京文化財研究所一九六七年　八二～九三頁。

(35) 以下の窟で髪を耳にかける尊像が描かれている。
初唐：第五七窟、中唐：第一五九窟、盛唐：第四六窟、晩唐：第十四窟など。

(36) 髪を耳にかける表現のひとつとして、奈良・法華寺十一面観音像などにみられる耳の上で髪が渦を巻く表現も平安時代初期に流行した形式の一つである。同種の処理は、山形・宝積院十一面観音像、長野・清水寺観音像、大阪・広智寺不空羂索観音像などにもみられる。
また、耳周辺にみられる髪の表現として、耳をわたる鬢髪も挙げられる。この形は、法隆寺献納宝物中の菩薩像（一八八号）などの金銅仏に七世紀から確認できる。
これらの表現については、楠井隆志「法華寺十一面観音立像の分析的研究」『古美術』一〇四（一九九二年、四一～五九頁）も指摘している。

【図版典拠】

図1①②は東京国立博物館『平城遷都一三〇〇年記念　国宝薬師寺展』（二〇〇八年）。
図2は筆者作図。
図3①は東京国立博物館『興福寺創建一三〇〇年記念　国宝阿修羅展』（二〇〇九年）。
図3②は『奈良六大寺大観　補訂版　興福寺一』第七巻（岩波書店、一九九九年）。
図3③は東京文化財研究所企画情報部編『美術研究作品資料　龍華寺　菩薩半跏像』第四冊（中央公論美術出版、二〇〇七年）。
図3④［正面・側面］・図3⑤［正面・側面］・図9は『奈良六大寺大観　増補補訂版　唐招提寺二』一三巻（岩波書店、二〇〇一年）。
図3④［背面］・図11①・図12③は奈良国立博物館編『観音菩薩』（同朋舎出版、一九八一年）。
図3⑤［背面］・図11①は東京国立博物館『特別展　仏像　一木にこめられた祈り』（二〇〇六年）。
図3⑥・図12は丸尾彰三郎ほか編『日本彫刻史基礎資料集成　平安時代重要作品篇』第一巻（中央公論出版、一九七三年）。
図4は『研究調査報告書　薬師寺西塔跡出土塑像断片』（奈良国立博物館・奈良国立文化財研究所、一九八一年）。
図5は『奈良六大寺大観　補訂版　興福寺二』第八巻（岩波書店、二〇〇〇年）。
図6は奈良国立博物館『特別展　古密教　日本密教の胎動』（二〇〇五年）。
図7①は丸尾彰三郎ほか編『日本彫刻史基礎資料集成　平安時代　重要作品篇』第三巻（中央公論美術出版、一九七七年）。
図7②③は丸尾彰三郎ほか編『日本彫刻史基礎資料集成　平安時代　重要作品篇』第二巻（中央公論美術出版、一九七六年）。
図7④は西川新次編『大和古寺大観　新薬師寺　白毫寺　円成寺』第四巻（岩波書店、一九七七年）。
図8は東京文化財研究所編『研究資料　脱活乾漆像の技法　附・奈良時代史料にみえる彩色関係語彙データベース』（学藝書院、二〇一一年）。
図11③は藤岡穣氏よりご提供いただいた写真を使用。
図14①②は東京文化財研究所美術部編『美術研究所報告高雄曼荼羅』（東京文化財研究所、一九六七年）。

図12②は奈良国立博物館『檀像　白檀仏から日本の木彫仏へ』（一九九一年）。
図13は『奈良六大寺大観　補訂版　東大寺二』第十巻（岩波書店、二〇〇一年）。
図15・16・17は敦煌文物研究所編『中国石窟　敦煌莫高窟』第三巻（平凡社、一九八一年）。
図18・19は松原三郎『中国仏教彫刻史論』図版編三（吉川弘文館、一九九五年）。

【附記】

本稿は、平成二十二年（二〇一〇）東京藝術大学大学院に提出した修士論文の一部に基づき、その後の知見もふまえて成稿したものである。成稿に際しては大阪大学大学院藤岡穣教授、修士論文執筆の際には東京藝術大学大学院松田誠一郎教授にそれぞれご指導いただいた。末筆ながら深く感謝の意を表したい。

なお本稿は、平成二十八年（二〇一六）度公益財団法人仏教美術研究上野記念財団研究奨励金の交付をうけて実施した調査研究の成果の一部である。

（にむら・しょうこ　日本・東洋美術史　博士課程学生）