

京都・浄瑠璃寺吉祥天立像に関する一考察

——頭上の鳳凰・頭飾・髪型を中心に——

海老澤 るりは

はじめに

京都・浄瑠璃寺の吉祥天立像(図1)は、その美しい姿から吉祥天の代表的作例として名高い。本像は、浄瑠璃寺の沿革が記された『浄瑠璃寺流記』によって、建暦二年(一一二二)頃の造立であることが通説になっているが、作者、造像関係者、造像目的などの造像背景に関しては不明な点が多いため、これまで様々な先行研究において考察がなされてきた。⁽¹⁾ 本像は、平成二十九年(二〇一七)に三井記念美術館で開催された特別展「奈良 西大寺展 叡尊と一門の名宝」において期間限定で一般公開され、⁽²⁾ 筆者は担当者として本像を実見する貴重な機会に恵まれ、その像容を細かく観察することができた。そこで本稿では、この経験を踏まえ先行研究において詳細に取り上げられることのなかった、頭上の鳳凰、頭飾、髪型に着目し、本像の表現上の特質を検討することによ

り、造像背景に関する考察の足掛かりとしたい。

一 概要⁽³⁾

まずは本像の形状、構造・彩色、台座・厨子について概観する。

〔形状〕

像高は九〇・〇cm。正面を向き、左手を外側に向けて屈臂し掌の上に宝珠を載せ、右手は垂下し与願印を表し立つ。頭部には天冠台が巡り、頭部中央には正面を向いて立つ鳳凰を表す。鳳凰の足元左右には、珠玉・花・鳥などの装飾を不整形な雲の輪で繋げた頭飾が各一組表され、側頭部には雲上に載る宝珠を表わした笄と垂飾をつける。髪型は、頭頂に小振りで低い髻をつくり、房状の髪束が両耳を覆い両肩の前に垂れ、後頭部の頭髮は左右振り分けとする。

着衣は、上半身に內衣、大袖の衣、襜褕衣を重ね、下半身に裙、蔽膝を着け、沓を履く。襜褕衣は、左前で打ち合わせ、襟をV字形に開け、襟元を折り返して肩掛け状に両肩を覆う。襜褕衣の鱗袖と裙裾は、大きく翻り渦を巻いた雲形を呈する。蔽膝の縁には左右に広がる鱗飾りを付け、腰に腰帯と腰紐を表し、腰紐の先端は外側に広がる。体部は胸飾と装身具をつけ、装身具は、両肩から腹前に垂下し、腹前の大振りな装飾を通過して体部正面でX字状を呈し、背面に繋がる。

〔構造・彩色〕

割刃造（針葉樹（ヒノキか）、彩色、彫眼とする。頭体幹部は、頭頂から膝下の部分までを一材より彫出し、前後に割刃ぎ、内削りを施す。裾裾部は横一材から彫出して刃ぎ、頭部は襜褕衣の襟元で割首とする。頭飾、鳳凰、装身具はすべて木造で別材とし、天冠台と鳳凰の尾羽は銅製、垂飾各種は銅線で繋げる。本体の彩色は、鍔下地に白土地を重ね、その上に彩色を施しており、着衣の各所には縹縹彩色を多用した宝相華や草花などの文様を描く。

〔台座・厨子〕

台座は三重蓮華座で、上から蓮肉、仰蓮、荷葉、框一段からなる。仰蓮は十二方三段で魚鱗葺きとし、表面には縹縹彩色を用いて花卉などを描く。框は六角形で各角に隅足をつけ、截金で流水文を表す。本像を安置する春日厨子は、後壁と扉の内側にはそれぞれ八臂弁才天・梵天・帝釈天・四天王などの尊像、正面扉の外側には竹雀図を描く。

以上、本像の形状に関しては、これまでの先行研究において、華麗な色彩と豪華な装飾品で荘嚴された形姿、雲状に翻る襜褕衣の袖口や裙裾、肩に掛かる衣などが主な特徴として挙げられている。これらは外見上の大きな特徴であり、宋風様式の影響、あるいは古典的要素の摂取などと大きく関わり、本像の作者や造像背景を考察する上で重要な問題であると思われる。しかし、本像を観察すると、これまでほとんど指摘されていない箇所にも、他の作例とは異なる本像の特徴が各所に散見されるのである。主な例を挙げると、頭上中央に表された鳳凰、様々

なモチーフが雲気の輪で繋げられた頭飾、両肩を覆う髪型、宝珠を載せた左手を外側に屈臂する姿勢などである。本稿ではこれらの特徴のうち頭上の鳳凰、頭飾、髪型に焦点を当てて順に検討を行っていく。

二 頭上の鳳凰について

本像の頭上に表された鳳凰(図2)は、正面を向き、左右の翼を斜め上方向に広げて立っている。体全体は木製で、鶏冠、嘴、目、肉垂、羽毛などの細かな部分が彫出され、金属製の尾羽以外は当初とされている。鳳凰が頭上中央の目立つ位置に配置されていること、他の頭飾とは独立した形で表されていること、細部まで入念な仕上げであることなどから、この鳳凰が本像のシンボリック的存在として扱われていることが理解でき、本像の性格を考える上で見逃すことのできない重要な要素と思われる。しかしながら、前述の通り本像の鳳凰について触れている先行研究は少なく、その多くが鳳凰の存在に言及するのみである。吉祥天の形姿に関しては、主要経典の『金光明最勝王経』に記載がない一方、『陀羅尼集経』『毘沙門天王経』『大吉祥天女念誦法』『諸説不同記』『不空羅索神變真言経』には、吉祥天の持物や印相などの形姿について説かれているが、頭部に鳳凰を表す旨の記載は見当たらず、『阿婆縛抄』『覚禪抄』『別尊雜記』『圖像抄』といった圖像についても同様である。よって、吉祥天に関連する経典や圖像の類からは典拠を見出すことはできないため、現存作例についての検討を試みることにする。

まずは他の吉祥天像に目を向けてみると、本像に先行する作例では、頭上に鳳凰を表すものは確認できなかった。⁽⁵⁾

その一方、吉祥天以外の作例では、頭上に鳳凰あるいは鳥形を表す例として、兜跋毘沙門天像と毘沙門天像、敦煌莫高窟壁画中の女性供養者などが既に見出されている。⁽⁶⁾

兜跋毘沙門天については、京都・東寺像(図3)や京都・清凉寺像・奈良国立博物館像などが挙げられる。いずれも頭に四面宝冠を戴き、宝冠中央には正面を向いて立つ鳳凰が表されており、それが兜跋毘沙門天像の特徴の一つと認識されている。本像の頭上の鳳凰も同様に正面を向いて立っているが、兜跋毘沙門天の宝冠は四面の筒形で、正面に鳳凰、側面に神将像が表されており、鳳凰が単体である本像とは異なっている。兜跋毘沙門天の鳥を表した宝冠については、西域や中国との関わりを示唆する指摘や、唐代西安出土の神将形の陶鎮墓俑が頭に大きな鳥を戴くことから、勇猛を表す鳥を武将や護法神の飾りとし、兜跋毘沙門天にも装飾化して表した可能性を示す見解もあるが、これらの問題については、本像との直接的な関連性は不明である。

また、兜跋毘沙門天以外の作例では、毘沙門天を表わした作例や凶像に同様の例が散見される。例えば、滋賀・延暦寺四天王像(西塔釈迦堂伝来)の一体のほか、仁和寺本『別尊雜記』卷五十四「多聞天」(図4)や『四家鈔凶像』には宝冠の頂に鳳凰が表されている。他にも、凶像の類では毘沙門天以外の神将形像、星曼荼羅の九曜中の金曜(太白星)や北斗曼荼羅図などの女性天部像にも、鳳凰のような鳥を頭部に戴く例が確認できる。特に毘沙門天については、従来吉祥天と夫婦としてみなされ、毘沙門天と吉祥天を一具とする作例も現存し、密接な繋がりを持つ尊格であることから、両者の関連性についてはさらに検討を要するが、現段階では指摘のみにとどめておく。

一方、敦煌莫高窟壁画においては、特に五代以降の壁画に描かれた女性供養者の頭上に鳳凰を表わすことが指摘されている。⁽¹⁰⁾ 例えば、五代の第九八窟(図5)・第六一窟・第一〇八窟などが一例として挙げられる。これは従

来「鳳冠」と称されているが、鳳冠とは文字通り冠上に鳳凰をあしらった冠で、中国の女性が実際に被っていた⁽¹¹⁾という。⁽¹²⁾中国において頭に鳳凰を飾る風習は漢代より形成され、「鳳冠」の名称が晋代の『拾遺記』に記載されているなど、鳳冠は早い時期から存在が確認できるが、鳳冠を冠服制度に取り入れて正式な礼冠とし、后妃が儀式の際に被るようになったのは宋代以降とされている。よって、五代の敦煌莫高窟壁画の女性供養者に表わされた鳳冠は正式な礼冠ではないものの、鳳冠の女性の多くが皇后や有力者の夫人、娘など身分の高い人物と比定されていること⁽¹³⁾から、宋代以前も鳳冠は高貴な女性の冠として用いられたのであろう。従って中国における女性の頭上の鳳凰は、高貴な存在を示す手段として用いられたことが理解できる。

以上、兜跋毘沙門天や毘沙門天、敦煌莫高窟壁画の女性供養者など従来指摘された類例を追ったが、いずれも本像との直接的な関連性は確認できなかった。そこで、さらに他の作例について検討を進めたところ、『維摩経』「観衆生品」に登場する天女にも頭上に鳳凰を表した例が見出された。これは天女が頭上に鳳凰を表すという点で、形姿の上では先述の兜跋毘沙門天等の尊像や女性供養者よりも、本像により近い類例として捉えることができるであろう。まず本稿ではその一例として、京都国立博物館「維摩居士像」(図6)を取り上げていく。この絵は中国宋代・十三世紀のもので、作者は北宋末の画家李公麟と伝えられている作例である。⁽¹⁴⁾

京都国立博物館「維摩居士像」の画面の右側には、脇息に寄りかかって坐る維摩居士、その左後方には振り返るように立つ女性が描かれているが、注目すべきは維摩居士の傍らに描かれた女性である。この女性は振り返るように顔を維摩に向け、左手には花を盛った華籠を持ち、右手に花を摘み散華をする姿で佇む。髪は大きな輪の形に結い上げ、頭部には花や宝珠など様々な文様をあしらった豪華な頭飾を付けている。⁽¹⁵⁾そして、この頭飾の中央には本像と同様に鳳凰が大きく表されているのである(図7)。鳳凰は、翼を広げ尾羽を後方に跳ね上げて、

嘴に垂飾を啜えたいわゆる花喰鳥に近似した様相を呈している。また、着衣については上半身に內衣と大袖、下半身には裙を着けている。左肘付近には鱗状の飾りが確認できることから、鱗袖を付した襜褕衣である事が分かり、肩先には襜褕衣の襟の折り返しらしき突出した着衣の一部が見える。さらに両膝下部分にも蔽膝の縁飾りと思われる鱗飾りが表されており、大袖・襜褕衣・裙・蔽膝という吉祥天を含む女性天部像と同様の着衣形式であることがわかる。また、体部には正面でX字状を呈する装身具を付けている。このように、京都国立博物館「維摩居士像」に描かれた女性性は、頭部に表された鳳凰をはじめ、着衣や装身具の形状も本像と共通していることがわかる。

この京都国立博物館「維摩居士像」は『維摩経』に基づく文殊と問答する維摩居士の姿を表したものであり、傍らの女性性は、『維摩経』「観衆生品」に登場する天女とされている。『維摩経』「観衆生品」では、維摩の部屋に姿を表した一人の天女を中心に話が展開しており、経典には、最初に天女が散華をした後、散華した花びらをきかけに舍利弗と問答を繰り返して、さらには天女が舍利弗を神通力で天女に変えてしまうという興味深い内容が説かれている¹⁶。しかしながらこの「観衆生品」には、天女の形姿に関する具体的な記載がないため、『維摩経』に関連する現存作例を挙げながら天女と鳳凰の関わりについての検討を進めていく。

『維摩経』における文殊・維摩問答の場面は、絵画・彫刻ともに多くの作例が遺されている。特に日本に先立つ中国では、南北朝時代より雲岡石窟・龍門石窟などの彫塑に表れるほか、隋代以降の敦煌莫高窟では『維摩経』の説話を図様化した維摩経変として描かれることが多い¹⁷。維摩経変の画面構成は、問答する文殊・維摩の姿を中心として、その周囲に各品の場面が描かれているのが通例である。特に初唐以降の敦煌莫高窟の維摩経変では、維摩・文殊の傍らに佇む比丘と女性の姿が確認できるが、この女性が京都国立博物館「維摩居士像」と同様、『維

摩經』「観衆生品」に登場する天女である。

この『維摩經』「観衆生品」の天女が描かれた維摩經變の作例については、敦煌莫高窟の隋代より確認ができ、続く唐代以降にも登場している。「観衆生品」の天女が明確に表された例として、初唐の第三三五窟、第二二〇窟、第三三四窟などが挙げられるが、中でも注目には値するのが第三三五窟の北壁に描かれた維摩經變である。こゝには、『維摩經』「文殊師利問疾品」における維摩と文殊が向き合って坐り問答する場面を中心として、周囲に諸菩薩・比丘・人物が同一画面に描かれている。維摩の傍らには天女(図8)、文殊の傍らには比丘が佇むが、これは「観衆生品」にて問答をする舍利弗と天女を示している。その維摩の傍らに立つ天女に注目すると、大袖・襜褕衣・裙・蔽膝といった吉祥天像と共通する着衣を身にまとい、頭上には翼を広げた鳳凰と見られる鳥の姿が表されていることがわかる。⁽¹⁸⁾ また、貞観十六年(六四二)の墨書題記を有する第二二〇窟東壁の維摩經變の天女にも明確ではないが、宝冠の上部に鳥の羽のような形状が確認できる。

前述した通り、維摩の傍らに表された天女は『維摩經』「観衆生品」に登場し、舍利弗と問答を繰り広げた天女である。舍利弗は十大弟子の一人で、智慧第一とされる人物であることから、この舍利弗と対等に問答を繰り広げるだけでなく、問答の途中で舍利弗を天女の姿に変えてしまうという天女は、相当な能力を有する存在であると理解できる。これは、天女の一般的なイメージとは大きく乖離している。この「観衆生品」の最後には、維摩が天女について説明している箇所が確認でき、そこには「是天女已曾供養九十二億佛已。能遊戲菩薩神通。所願具足得無生忍住不退転。以本願故隨意能現教化衆生。」と書かれている。⁽¹⁹⁾ つまり、この天女は九十二億の仏に仕え供養し、神通力を自在に操ることができ、すでに不退転の菩薩の境地に達し、衆生を救う願いを持つて意のままに姿を表し衆生を教化するという。この経文からは、姿こそ天女であるものの、すでに菩薩の境地にある特別な

天女であるということが判明する。そして、この天女の姿を描いた京都国立博物館「維摩居士像」や敦煌莫高窟壁画の維摩經變などには、頭上に鳳凰を表わした作例が存在している。これらの作例のみで断定するには時期尚早であり、『維摩經』「觀衆生品」においても頭上の鳳凰に関する記載がないため、一つの仮説に過ぎないが、頭上の鳳凰は単に天女を華麗に莊嚴する装飾ではなく、『維摩經』「觀衆生品」において菩薩と同等の存在と見なされた特別な天女のシンボルとして用いられた可能性が考えられるだろう。また、『維摩經』「觀衆生品」の天女と吉祥天との直接的な関係についても、現状見出すことはできないが、本像の造像にあたり、菩薩と同等という特別な天女の性格を頭上の鳳凰という形で取り入れた可能性も想定できる。

以上、本像の頭上の鳳凰について近似する作例を中心に見てきたが、ここで美術工芸品に表わされた鳳凰が示す意味について触れておきたい。鳳凰とは、古代中国で生み出された想像上の鳥である。中国最古の詩集である『詩經』などにはすでに鳳凰の記述があり、漢代において瑞鳥としてのイメージが定着したとされる⁽²⁰⁾。後漢の許慎による最古の漢字事典『説文解字』には、鳳凰は神鳥であり、その姿は麒麟・鹿・蛇・龍・鶏などが組み合わされた姿で五色の色を持つことが記されている。また、中国では鳳凰は優れた天子が表れる吉兆を示す存在であり、世の中が太平になると表れる鳥と認識されていた。さらに、女仙と鳳凰を組み合わせた図様や、「龍鳳呈祥」といいう宮廷では龍を皇帝、鳳凰を皇后にあてる例など、鳳凰は特別な女性との繋がりも見出されている。前述した通り、敦煌莫高窟壁画でいわゆる鳳冠を被る女性の多くが身分の高い人物である。

鳳凰は日本においても中国の影響を受け、吉祥性の高い瑞鳥として古墳時代より様々な美術工芸品に用いられている。正倉院宝物には、大仏開眼会で光明皇后が被ったとされる冠の残欠が残っているが、そこには鳳凰の透

彫金具が含まれていることから、日本においても中国と同様に身分の高い女性の冠に鳳凰をあしらう可能性も考えられる。⁽²¹⁾

また、鳳凰は仏教世界において仏を象徴し莊嚴する意匠として認識され、法隆寺金堂天蓋の鳳凰像や玉虫厨子などの作例によって、鳳凰が仏や禪定者の近くに位置し、仏の頭上に相応しい鳥であることが指摘されている。⁽²²⁾ さらに仏教と鳳凰の関わりで想起されるのが浄土信仰である。特に平安時代半ば頃から浄土信仰の広まりに伴い、阿弥陀如来が住まう極楽浄土の景観の具現化が各寺院で行われたが、この主たる例が藤原頼通によって天喜元年（一〇五三）に創建された京都・平等院である。南北に広げた翼廊を持つ鳳凰堂と前に広がる宝池の優美な景観は、まさに西方極楽浄土を具現化したものであり、鳳凰堂の頂上に位置する主堂大棟両端に配置されていたのが二羽の鳳凰である。この鳳凰は現在屋根から降ろされているが、平安時代中頃の鳳凰の代表的な造形作例であり、翼を広げて立つ堂々としたその姿は、極楽浄土を具現化した鳳凰堂のシンボルとして相応しい。堂宇の屋根に掲げられた鳳凰の例は、西大寺など奈良時代の頃より存在しており、その目的は前述の法隆寺金堂天蓋や玉虫厨子と同様に堂宇内に仏や王の存在を示すことである。⁽²³⁾ やはり平等院鳳凰堂の鳳凰についても同様であると考え得るが、さらに本稿では屋根の鳳凰が極楽浄土を象徴する一つの手段として用いられた可能性についても言及しておきたい。なお、平等院以外にも仏堂と池を中心とする極楽浄土を再現化した寺院が各地に出現しているが、本像が安置される浄瑠璃寺もその代表例であることを示しておく。

鳳凰の意味に触れた上で、ここで改めて『浄瑠璃寺流記』における本像の記事をみていきたい。『浄瑠璃寺流記』には「一 同年（建暦二年）月 日。吉祥天奉渡本堂丈六堂也。」⁽²⁴⁾とあり、建暦二年（一一二二）に吉祥天が本堂に安置された旨が記されている。『浄瑠璃寺流記』は、平安時代の創建から中世に至るまでの浄瑠璃寺の沿

革を知ることの出来る数少ない貴重な史料であるが、この『浄瑠璃寺流記』に吉祥天の尊名、建暦二年という年代とともに、本堂（丈六堂）という安置場所が明確に書かれている点が注目され、この事項が浄瑠璃寺にとって重要な意味をもっていたことが理解できる。浄瑠璃寺は、もと薬師如来を本尊としていたとされるが、嘉承二年（一一〇七）に新しく本堂を造営し阿弥陀如来を本尊としたという。さらにそこから五十年後の保元二年（一一五七）には、本堂が現在地へ移されたことが『浄瑠璃寺流記』によって知られており、本像の当時の安置場所が現在と同じ堂宇であることが理解できる。現在浄瑠璃寺本堂の須弥壇上には、九体阿弥陀如来坐像が横一列に祀られ、これらは九品往生思想に基づいた現存唯一の作例として名高い。そして本像は須弥壇上の九体阿弥陀如来坐像のうち、中尊のすぐ右隣の厨子内に安置されていることから、九体阿弥陀如来の像間、そして本堂内のほぼ中央に位置することになる。『浄瑠璃寺流記』には吉祥天が本堂に安置されたという記載があるだけで、当初の堂内の安置場所は不明であるが、仮に現在と同じ場所と想定するならば、本像が浄瑠璃寺、そして阿弥陀如来を安置する本堂において重要な尊像であることに違いない。浄瑠璃寺は前述の通り、平等院に続く極楽浄土を具現化した景観を持つ寺院であり、境内の池を中心として、西に九体阿弥陀如来を安置する本堂、東に薬師如来を安置する三重塔を配し、併せて極楽浄土と薬師浄土が表されている。その浄瑠璃寺に先立つ平等院では、極楽浄土を象徴するかのように鳳凰堂の大棟に鳳凰が配されており、その情景は本像の頭上に掲げられた鳳凰の姿に通じるものがある。よって、本像の安置場所から頭上の鳳凰の意味について考えると、極楽浄土、阿弥陀信仰を象徴する一つの指標手段として捉えることもできるのではないか。

三 頭飾について

本像の頭飾(図9)は木製で彩色が施され、各種垂飾は銅線で繋げられている。その構成は中央の鳳凰を中心として、鳳凰足元の意匠、その左右に各モチーフが配された大振りの意匠が各一組、さらに側頭部より突出する筈と垂飾から成る。

まず、鳳凰の足元に注目すると、中央に二つの渦巻きを表わした青色の雲形が確認できる。その左右には緑色の雲形が配され、鳳凰が雲上に立つような様相を示している。これら雲形の左右には、猪目模様を崩したような不整形な輪の各所にモチーフが配されている。この不整形な輪の上部・外側・下部中央には沸き立つ雲が表されていることから、これは雲気で形成された輪であることがわかる。雲気各所に配されたモチーフの位置は左右対称で、輪の上部中央とその横には雲に載る宝珠と珠、さらに中央両側には雲形と丸い花卉の花飾りを各一つ、下部には菊形の花飾りを二つ配する。輪の中央内部には、雲上に内側を向いて翼を広げた鳥を二羽表す。

正面の鳳凰を中心として、その両脇に二つの大ぶりの意匠を配する構成と雲気で形成された不整形な輪については、吉祥天像及び吉祥天像以外の作例と一致するものが見当たらず特殊な例と思われるが、運慶作の愛知・瀧山寺梵天立像(図10)の頭飾には、本像と類似する部分が見受けられる。瀧山寺像は、眼鏡形の唐草を中心として、その左右外側に雲と唐草が形成する意匠を付しており、モチーフの配置など細部は一致しないものの、全体的な構成や形状が似通っている。この瀧山寺梵天像の頭飾は仏像に類例がない形状である⁽²⁵⁾とされ、京都・東寺十二天像の梵天(図11)と類似していることが指摘されている⁽²⁶⁾。さらに東寺十二天像が宋仏画の影響を受けた可能

性があることから、瀧山寺像の頭飾も大陸との関連性が示唆されている。⁽²⁷⁾ 東寺十二天梵天像の構成もモチーフが一致はしないものの本像とは近い感覚があり、さらに東寺十二天月天（図12）の雲が湧き上がる頭飾の形状は、雲を多用した本像の頭飾にも通じるものがある。

また、中国の作例についても本像と一致する例は管見の限り見当たらないが、四川省重慶市にある大足石窟の南宋時代の彫刻には、本像に通じる作例が散見される。例えば宝頂山石窟大仏湾第十四号毘盧洞・大日如来像（図13）は、頭部中央の意匠（蓮華の上に火焰宝珠が載るか）の両脇に雲形で縁取られた不整形な輪の頭飾が配されている。また、大仏湾第十一号釈迦涅槃契図弟子像（図14）の頭部には、正面中央の化仏の両脇に雲で形成された渦巻形の輪が表されている。この二例は、本像と異なる点があるものの、中央の意匠の左右に頭飾の輪を配する点、頭飾の輪が雲によつて形成されている点は本像と近いものがある。以上により、本像の頭飾の全体的な構成や形状は、中国宋代の影響を受けた可能性が想定される。

さて本像の頭飾は、不整形な輪がすべて雲気によつて形成されているほか、鳳凰の足元の雲、笄の宝珠を載せる雲など雲を多用しており、頭部全体を通して雲に対する強い意識が感じられるのが特徴である。これは、本像に近い作例として取り上げた瀧山寺梵天像や東寺十二天像梵天像の頭飾が雲と唐草で展開されていた点とは異なる。雲の文様は、古代中国より瑞祥の意味を持つと見なされ、日本においても中国の影響によつて吉祥文様として用いられている。特に仏教美術における雲は、来迎図等の尊像が移動する手段、特殊な現象が出現する前兆、場面の区切り、虚空の表現など様々な役割を担っているが、中でも虚空を表現する手段としての雲は、鳳凰と組み合わせ用いられる例があり、奈良・南法華寺鳳凰文磚や奈良・法隆寺玉虫厨子などには鳳凰の周囲に雲が表されている。再度本像の頭部に目を向けると、頭頂の中心部には鳳凰が雲に乗り翼を広げ、鳳凰足元左右には雲

気から成る頭飾が配されている。これらは、中心の鳳凰を頭飾が荘嚴するかのような構成であり、鳳凰は雲ととも飛来する姿、雲気で連なる各頭飾のモチーフは虚空を舞う鳥・宝珠・財宝・花のようにも見える。よって、左右の頭飾は頭部を飾る装飾品としてではなく、鳳凰を中心とした浄土の世界を視覚的に表現しているようにも見えるのである。

なお本像の作者については、その作風から快慶作の可能性のほか、後方に裳を引く立ち姿が瀧山寺帝釈天立像に通じることや、『浄瑠璃寺流記』の記載で本像と同年に安置されたとみられる浄瑠璃寺旧藏の十二神将像との間わりによって、運慶派仏師の可能性が指摘されている⁽²⁹⁾。作者の問題は今後さらに検討を有するが、本像の頭飾の特殊な形状が瀧山寺梵天立像にも通じることから、こうした表現の検討が本像の作者を特定する一要因にもなり得るだろう。また、本像における雲の表現については、蜻袖と裙裾にも雲形に翻る箇所が確認でき、従来宋風の影響が指摘されている⁽³⁰⁾。これらの表現の源流をさらに検討することで、同様に作者についての考えを巡らせていきたい。

四 髪型について

本像は、頭頂に髻を一つ結び上げている(図15)。髻は、正面から見ると手前の鳳凰と頭飾に隠れて形状がよく見えないが、高さは低く左右の束目が外側に開いている。また、髪束が両耳を覆って両肩前に垂下している。髪束は下方に向かって幅広となり、縦に各二条のゆるやかな筋が入り、下端は丸みを帯び、膨らみを持たせて髪

ポリユーム感を表現している。一方、背面の髪は垂下せず、中央に筋目を入れ左右に振り分けている。髪は墨で彩色され、細かな毛筋は刻まれない。以上、本像の髪型は、両肩に髪束が垂下し下端に丸みを持たせる点、特に正面観からのポリユーム感が顕著である点が特徴と考えられる。これは、豪華な頭飾に劣らない存在感を示すと同時に女性らしい雰囲気を形成する一要素となっている。

吉祥天の髪型について現存作例を確認すると、奈良時代はいずれも頭上に髻を表し髪は垂下しないが、続く平安時代では髪を垂下する作例が確認できる。主な作例として京都・醍醐寺像（図16）、京都・鞍馬寺像、奈良・東明寺像、兵庫・多聞寺像などが挙げられる。このうち、醍醐寺像、鞍馬寺像、東明寺像は、垂下した髪が肩上方るいは肩後に垂下しているが、本像のように肩前を覆っていない。⁽³¹⁾多聞寺像は、髪が肩前に垂下しているが、髪束のポリユーム感に乏しい。また、鎌倉時代も同様に滋賀・園城寺像、京都・六波羅蜜寺像など髪が垂下する作例は存在するが本像とは形状が異なっており、本像に先行する吉祥天像において一致する例は見当たらず、本像の髪型は当時の吉祥天像において特異なものと捉えることができる。⁽³²⁾

前述の通り、本像の髪型の最も顕著な特徴は、両耳を覆いながら両肩の前に垂下した下端が丸くポリユーム感のある髪束である。この髪型から想起されるのが平安時代の女神像である。奈良時代の後半より高まりをみせた神仏習合の影響によって造像され始めた神像は、平安時代九世紀以降の作例が現存している。女神像の初期の作例にあたる九〜十世紀頃では、奈良・薬師寺八幡三神像の神功皇后（図17）、同薬師寺中津姫命坐像、京都・松尾大社女神坐像、和歌山・熊野速玉大社夫須美大神坐像などが代表例として挙げられる。いずれも大袖の装束を着けて坐す姿で、その髪型は頭頂に髻をつくり髪束が両耳を覆って肩前と背面に大きく垂下している。特に大きく盛り上がった地髪部や下端が丸く膨らみを持たせた髪束など、頭髪の存在感が著しい。これらの女神像にみる髪

型は、一旦垂下した髪を弛ませて結び上げるといふ、唐代の女性の髪型「烏蛮髻」の変形であり、本像ほか鎌倉時代の吉祥天像等の髪型も同系統であることが指摘されている。⁽³³⁾ 本像の髪のかき方については、検討の余地があるため本稿では外見上で判断すると、肩前の髪束の長さや後頭部の髪のかき方など相違点があるものの、存在感ある頭髪や肩前に垂下する先端の丸い髪束の形状には女神像に通じるものがある。女神像の髪型は、背面に至るまで長く垂らす作例が多いが、これは平安時代の女性が髪を垂下する風潮に影響を受け、より女性らしい表現が採用されるに至った結果であるとの見解がある。⁽³⁴⁾ さらに吉祥天も平安時代に髪を垂下させる作例が出現したことから、女神像と吉祥天像の髪型が相互に影響していると推察されている。⁽³⁵⁾

さらに髪型だけではなく、着衣についても女神像と吉祥天の関連性が指摘されている。九～十世紀の女神像は、現実的な女性が着ける世俗的な礼服を着けており、吉祥天をはじめとする女性天部像の着衣とは異なるが、時代が下るに従い大袖に襜褕衣を重ねる女神像が増加し、女神像と女性天部像の姿が近似するようになる。このような女神像の着衣の変化は、女性天部像の影響によるという。⁽³⁶⁾ よって、吉祥天をはじめとする女性天部像と女神像は、その姿を造形化するにあたり、髪型や着衣などの表現が相互に影響していることが想定でき、本像の髪型についても女神像による影響と捉えることが可能であろう。特に初期の女性神像の多くは厳しい表情を浮かべ、堂々とした威厳のある風貌であるが、そのボリューム感のある髪型は男神とは異なる女性としての存在感を示している。本像の髪型において平安時代や同時代の吉祥天像ではなく、あえて平安時代の女神像に通じる表現を採用した理由としては、他の吉祥天像とは異なる特別な存在であることの提示、つまり本像を神格化するための一手段として用いられたのではないだろうか。

おわりに

以上、本稿では浄瑠璃寺吉祥天立像における外見上の特徴のうち、頭上の鳳凰・頭飾・髪型についての考察を試みた。

頭上の鳳凰は、その位置や形状などから頭飾の一部ではなく本像の象徴としての存在であると捉えられるが、吉祥天に関連する經典・図像に典拠がないことから、従来指摘されていた兜跋毘沙門天や毘沙門天、敦煌莫高窟壁画の女性供養者などの作例と比較検討を行った。さらに本像と形姿の近い例として『維摩経』「觀衆生品」に登場する天女を新たに取り上げた。『維摩経』「觀衆生品」の天女は、菩薩と同等の存在と見なされた特別な天女であり、頭上に鳳凰を表わした作例が存在することから、本像にも同様の性格を反映させた可能性を提示した。また浄瑠璃寺の境内の特徴や『浄瑠璃寺流記』記載の本像の安置場所に着目した上で、本像の頭上の鳳凰と平等院鳳凰堂の大棟の鳳凰の関連性を指摘し、極楽浄土、阿弥陀信仰に関わる可能性も提示した。

頭飾は、全体の構成が他の吉祥天像とは大きく異なる点、雲を強く意識した表現である点が認められ、これらが宋風の影響を受けている可能性について述べた。さらに頭飾及び頭上の鳳凰全体を通して、鳳凰を中心とした虚空の世界を表現していると推定した。また、形状の類似する瀧山寺梵天像との関わりから、本像の作者の特定に繋がる見解を示した。

髪型は、特に肩前に垂下する髪束の表現が他の吉祥天像の作例とは異なる点、またその特徴が平安時代の女神像に近い表現である点を指摘し、本像を神格化するために女神像に近い髪型を採用したと考えるに至った。

このように本像の頭上の鳳凰・頭飾・髪型はいずれも、他の吉祥天とは一線を画する表現であり、本像が特別な存在であることを示すための手段であったと捉えることができる。これは、本像が突出した完成度を誇り、吉祥天像の代表作例に値すること、また『浄瑠璃寺流記』の本像に関連する明確な記事によって、浄瑠璃寺において本像が重要な意味を持つ尊像であることにも繋がるものである。

最後に本像の造像背景に関連して触れておきたいのが、鎌倉時代前期に活躍した法相宗の僧、解脱上人貞慶（一五五〇―一二一三）との関わりである。これまでの先行研究において、貞慶が本像の造像に関与した人物としてたびたび言及されている。『浄瑠璃寺流記』には、本像の造像時期周辺の建仁年間頃から建暦年間頃にかけて、浄瑠璃寺の再興に貞慶が関与した旨の記載が散見される。また、本像を納める厨子絵の梵天・帝釈天が海住山寺五重塔内陣扉絵や興福寺東金堂梵天・帝釈天像などと近似性があることや、厨子絵の尊像構成が興福寺東金堂に係し、⁽³⁷⁾いづれも貞慶との関わりが示唆される作例であることから、本像の造像についても貞慶の関与についての指摘がある。⁽³⁸⁾さらに、浄瑠璃寺旧蔵とされる十二神将像が『浄瑠璃寺流記』の記述によって、その制作時期が本像と同年の建暦二年（一二二二）であり、本像と十二神将像が浄瑠璃寺の修正会における薬師・吉祥悔過会の本尊として一对で造像され、そこにも貞慶が関わったとみられる見解がある。⁽³⁹⁾よって、これら当時の浄瑠璃寺の情勢や本像の出来栄えから考慮すると、本像の造像に貞慶が関与した可能性は十分に考えられることである。今後本像については、本稿で検討した造形的な特色を踏まえて、着衣、装身具、姿勢、台座や厨子などの特徴的な部分についても考察を進め、さらには本像の作者として可能性のある慶派仏師、造像における貞慶との関わり、本像の造像目的などについても考えを及ぼしていきたい。

画像出典

- 図1・2・9・15 奈良国立博物館提供
- 図3 『日本美術全集』6 東アジアのなかの日本美術』（小学館、二〇一五年）
- 図4 『大正新修大藏経 図像部』第三卷（大蔵出版、一九八五年）
- 図5 『中国石窟 敦煌莫高窟』五（平凡社、一九八二年）
- 図6・7 京都国立博物館提供
- 図8 『中国石窟 敦煌莫高窟』三（平凡社、一九八一年）
- 図9・10 『日本美術全集』7 運慶・快慶と中世寺院』（小学館、二〇一四年）
- 図11・12 『日本美術全集』7 曼荼羅と来迎図』（講談社、一九九一年）
- 図13・14 『大足石刻彫塑全集』（重慶出版社、一九九九年）
- 図16 根立研介『吉祥・弁才天像』（日本の美術三一七、至文堂、一九九二年）
- 図17 『日本美術全集』4 密教寺院から平等院へ』（小学館、二〇一四年）

追記

本稿の執筆にあたり、浄瑠璃寺御住職佐伯功勝師にご配慮を賜りました。また査読いただきました諸先生方、そして清水眞澄先生より貴重なご助言を賜りました。ここに記して篤く御礼申し上げます。

注

(1) 本像に関する主な先行研究は以下の通りである。

「彫刻吉祥天女像」(『國華』七五号、一八七六年)

丸尾彰三郎「浄瑠璃寺及清雲寺の吉祥天女像」(『美術研究』六号、一九三三年)

金森遵「浄瑠璃寺吉祥天像に就いて」(『東洋美術』二四号、一九三七年)

猪川和子「吉祥天彫像」(『美術研究』二一〇号、一九六〇年)

西川新次「鎌倉彫刻」(日本の美術四〇、至文堂、一九六九年)

西川杏太郎「吉祥天立像(厨子人)(本堂)」(『大和古寺大観』七 海住山寺・岩船寺・浄瑠璃寺)、岩

波書店、一九七八年)

伊東史朗 作品解説「吉祥天像」(『日本古寺美術全集 第一五巻 平等院と南山城の古寺』、集英社、

一九八〇年)

肥田路美「浄瑠璃寺と南山城の寺」日本の古美術一八(保育社、一九八七年)

根立研介 作品解説「吉祥天立像」(『日本美術全集 第一〇巻 運慶と快慶』、講談社、一九九一年)

根立研介「吉祥・弁才天像」(日本の美術三二七、至文堂、一九九二年)

海老原真紀「浄瑠璃寺吉祥天像について」(『奈良学研究』一一号、二〇〇九年)

岩田茂樹 作品解説「吉祥天立像」(『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・読売新聞社、二〇一二年)

山口隆介 作品解説「吉祥天立像」(『日本美術全集 7 運慶・快慶と中世寺院』、小学館、二〇一四年)

(2) 特別展 創建一二五〇年記念「奈良 西大寺展 叡尊と一門の名宝」(主催 三井記念美術館・真言

律宗・総本山西大寺・日本経済新聞社他) 二〇一七年四月十五日(土) 〓六月十一日(日) 巡回先は

あべのハルカス美術館・山口県立美術館。なお、本像は二〇一七年六月六日〓十一日に公開した。

(3) 本像の概要は注1先行研究を参照したほか、実見に基づく。

(4) そのうち根立氏は注1前掲書(『吉祥・弁才天像』)において、頭上の鳳凰の類例の少なさを指摘して

おり、猪川和子氏は注1前掲論文において兜跋毘沙門天との関連性を指摘している。兜跋毘沙門天につ

いては後述する。

(5) 本像より後の作例としては、絵画ではあるが奈良・宝山寺吉祥天像(湛海筆・宝永五年(一七〇八))

や滋賀・観音正寺千手観音像（室町時代）などが挙げられる。

- (6) 内藤栄「工芸品に表わされた鳳凰と獅子」（『不滅のシンボル 鳳凰と獅子』サントリイ美術館、二〇一一年）、猪川和子「地天に支えられた毘沙門天彫像―兜跋毘沙門天像についての一考察―」（『美術研究』二二九号、一九六三年）

- (7) 松本栄一『敦煌画の研究 図像篇』（同朋舎出版、一九八五年）、松本文三郎「兜跋毘沙門天」、『東方学報』第十冊第一分、一九三九年）

- (8) 猪川氏注6前掲論文

- (9) 岩佐光晴氏のご教示による。

- (10) 内藤氏注6前掲論文

- (11) 主に『中国石窟 敦煌莫高窟』五（平凡社、一九八二年）、東山健吾『敦煌三大石窟 莫高窟・西千仏洞・榆林窟』（講談社、一九九六年）による。

- (12) 鳳冠については、周汎・高春明、栗城延江訳『中国五千年 女性装飾史』（一九九三年、京都書院）を参照した。

- (13) 例えば第九八窟于闐王李聖天供養図（図5）・第六一窟女性供養者図の女性は優填王李聖天の皇后、第九八窟回鶻公主供養図・第六一窟女性供養者図の女性は曹議金夫人、第一〇八窟女性供養者図の女性は曹氏一族の女性と比定されている。（注11前掲『中国石窟 敦煌莫高窟』五を参照）

- (14) 『宋元仏画―蒼海（うみ）を越えたほとけたち』（京都国立博物館、二〇二五年）

- (15) この頭飾は、京都・清凉寺釈迦如来立像の胎内に納入されていた版画弥勒菩薩像（雍熙元年（九八四））「画中の女性と酷似している。版画弥勒菩薩像は北宋時代の雍熙元年（九八四）に彫版され、その原画は北宋の宮廷画院の最高位であった高文進によって描かれたことが画中年紀により判明している。よって、京都国立博物館「維摩居士像」の制作時期は南宋時代のものと考えられるが、その図像は北宋時代の中心的画家にまで遡ることができると考えられる。なお、この点については、東大寺南大門の金剛力

士像の図像的根拠が清涼寺釈迦如来立像の胎内に納入されていた「靈山変相図」に求められることと類似する。

- (16) 鳩摩羅什訳「維摩詰所説経」(『大正新修大藏経』第十四卷 経集部一)
- (17) 中国における維摩経變の作例については主に以下の文献を参照した。
- 石松日奈子「維摩・文殊像の研究―中国南北朝期仏教美術における左右対置表現の一例として―」(『南都佛教』七一号、一九九五年)、濱田瑞美「敦煌石窟美術の研究」(中央公論美術出版、二〇二四年)
- (18) なお、本像の概要にて指摘した左手を外側に向けて屈臂し宝珠を載せる姿が、敦煌莫高窟の維摩経變の天女と近似しているが、その点については今後の課題とする。
- (19) 注16前掲書、大角修『維摩経・勝鬘経』(KADOKAWA、二〇二二年)
- (20) 中国における鳳凰については、主に板倉聖哲「鳳凰図像の展開―東アジアの視点から―」(『不滅のシンボル 鳳凰と獅子』サントリー美術館、二〇二一年)、高橋宗一「我が国における鳳凰とその図像―中国文化受容の一形態―」(『東京音楽大学研究紀要』十五、一九九一年)を参照した。
- (21) 内藤氏注6前掲論文において、敦煌莫高窟の女性供養者と正倉院の宝冠についての関連性が指摘されている。
- (22) 内藤氏注6前掲論文
- (23) 内藤氏注6前掲論文
- (24) 『浄瑠璃寺流記事』(注1前掲書『大和古寺大観 七 海住山寺・岩船寺・浄瑠璃寺』)
- (25) 三本周作「愛知・瀧山寺聖観音・梵天・帝釈天像の付属荘嚴具 ―荘嚴形式も踏まえた三尊像の理解のために―」(『フィロカリア』二九、二〇二二年)
- (26) 三本氏注25前掲論文、藤岡穰「仏師のダイナミズム―密教図像から彫像へ―」(『東アジア仏像史論』中央公論美術出版、二〇二一年)
- (27) 三本氏注25前掲論文

- (28) 海老原氏注1前掲論文
- (29) 山口氏注1前掲解説
- (30) 本像の袖口及び裙裾の翻りと宋風の影響について言及した主な先行研究として、金森氏、西川新次氏、西川杏太郎氏、肥田氏、海老原氏、山口氏の注1前掲論文・解説が挙げられる。
- (31) 醍醐寺像の肩にかかる髪束先端部は後補であるが、当初も同様の状態であったと考えられている。(佐々木守俊「三宝院定海の吉祥天造像」〔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)
- (32) なお、本像より時代の下がる作例として奈良・興福寺厨子入吉祥天倚像などの髪型が近似している。
- (33) 鈴木昌子「女神像にみる日本古代の髪型の変遷——髻から大垂髻まで——」〔山野研究紀要〕五、一九九六年)
- (34) 池本ゆい「女神像の服制・髪型について」〔帝塚山大学大学院人文学研究科紀要〕十四号、二〇二二年)
- (35) 池本氏注34前掲論文
- (36) 岡田麻未「初期女神像の唐装についての一考察」〔鹿島美術財団年報〕三〇、二〇一二年)
- (37) 林温「旧浄瑠璃寺吉祥天厨子絵諸尊をめぐる問題」〔佛教芸術〕一六九号、一九八九年)
- (38) 海老原氏注1前掲論文、岩田氏注1前掲解説、山口氏注1前掲解説
- (39) 瀬谷貴之「解脱上人貞慶と興福寺北円堂再興造像をめぐる二、三の問題」(注1前掲書『解脱上人貞慶―鎌倉仏教の本流―])



图1 吉祥天立像 京都·浄瑠璃寺



図3 兜跋毘沙門天立像 京都・東寺



図2 吉祥天立像 京都・浄瑠璃寺
(頭部鳳凰)



图5 敦煌莫高窟第98窟
于闐王李聖天供養圖（部分）



图4 仁和寺本『別尊雜記』卷54「多聞天」



図7 維摩居士像（部分）
京都国立博物館



図6 維摩居士像 京都国立博物館



図8 敦煌莫高窟第335窟北壁
維摩經变相（部分）



图9 吉祥天立像（頭飾） 京都・浄瑠璃寺



图10 梵天立像（部分） 愛知・瀧山寺



図12 十二天屏風 京都・東寺
(月天・部分)



図11 十二天屏風 京都・東寺
(梵天・部分)



図14 大仏湾第11号釈迦仏
涅槃図弟子像 (部分)

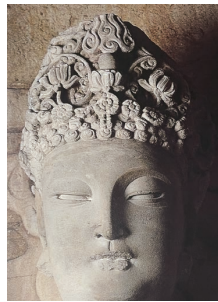


図13 大仏湾第14号毘盧洞
大日如来像 (部分)



图16 吉祥天立像 京都·醍醐寺



图15 吉祥天立像（頭部）
京都·淨瑠璃寺



图17 八幡三神坐像（神功皇后）
奈良·藥師寺