

博士学位請求論文概要書

初唐仏教美術の研究

肥田 路美

本論文は、唐代最初の約一世紀——武徳元年（六一八）の王朝樹立から玄宗の即位（七二二年）に至る間——を初唐時代として括ったうえで、そこで展開した仏教美術の性格と意義を、インドとの関係、世俗権との関係、大画面変相図の成立という三つの観点から論じ、東アジア仏教美術の古典的規範となった唐様式の成立要因を明らかにしようとしたものである。

初唐とは、端的に言えば盛唐の高みを用意した時代であった。仏教美術においてその盛唐時代に最高潮に至った特色とは、仏菩薩をあたかも現身にあい見えるような写実的な実体感をもって造形しようとする意識と手法である。そうした志向と観念的な理想美とをふたつながら全うさせた作品に、たとえば慶州吐含山石窟庵如来坐像や奈良薬師寺薬師三尊像を挙げることができるが、韓半島や日本に残るこれらの像の手法となったものがいわゆる唐様式である。唐様式の成立については、従来、この時期に盛んにもたらされたインド・西域からの影響が漠然と指摘される程度であったが、本論文で三部十二章にわたって初唐仏教美術の作品や事象を取り上げて考察した結果、当時の中国における仏教信仰が要請したきわめて主体的な動向であったことが明確になった。

まず序章において、本論の前提となる時代区分の考え方、唐様式の具体相、中国の仏教美術を特徴づける中華とインドの二元的性格について論じ、問題の所在と研究の目的を提示した。

序章につづく本論の構成は次のとおりである。

第一部 初唐仏教美術とインド

緒論

第一章 玄奘による釈迦像七軀の請来

第二章 西安出土埴仏の制作事情と意義

第三章 ブツダガヤ金剛座真容の受容と展開

第四章 優填王像の流行と意義

結論 初唐仏教美術における仏国インドの表象と意味

第二部 初唐仏教美術と世俗権

緒論

第一章 一州一寺制と皇帝等身仏像

第二章 龍門奉先寺洞盧舎那大仏の造立

第三章 則天武后の登極と宝慶寺石仏

第四章 瑞像の政治性

結論 初唐仏教美術と世俗権の相互関係

第三部 初唐仏教美術における大画面変相図

緒論

第一章 大画面変相図の成立と雲のモチーフ

第二章 大画面変相図における山岳景

第三章 奈良国立博物館所蔵刺繍釈迦如来説法図

第四章 梁代画家張僧繇の評価からみた唐代仏教絵画の性格

結論 初唐における大画面変相図成立の意義

以下に、各々の概要を記す。

第一部 初唐仏教美術とインド

第一章「玄奘による釈迦像七軀の請来」では、貞観十九年に帰朝した玄奘が七軀の仏像を請来したという記録に基づき、それらの選択意図について考察した。請来リストの七軀は、成道の直前から涅槃の直前に至る七つの事績における仏陀を時系列にしたがって順次通時的に配列したものである。しかし、それはインドにおける通例の仏教的釈迦像のセットとは内容が一致せず、ことに靈鷲山の説法像、ナガラハラの留影像などは、インドでの作例はほとんど知られていない。一方中国では、これらは釈迦常在の聖地として南北朝早期以来広く周知されて信仰されてきた。つまり、七軀の多くは、仏教的性格を超越して久遠に常在し説法済度する仏という性格を有したものであり、中国においてこそ意義が周知され、待望された像であった。玄奘はそのことを意識して選択し、請来したのである。

これら請来像の長安での公開と弘福寺や大慈恩寺への奉迎は、拝観の人々にとってインドの仏蹟を順次巡拝する疑似体験となるものだったが、特に、上記のとおり釈迦の現し身を拝するに等しいと認識された像であることに、意味があった。インドからの仏像の請来が、仏教伝来からすでに六百年余を重ねた中国側の主体的な選択眼によったことを、実証した。

第二章「西安出土博仏の制作事情と意義」では、初唐時代のインド仏教美術受容の実態を知るうえで看過できない現存作品である博仏を取り上げ、それらのうち最も主要な二つのグループ「印度佛像」銘博仏と「大唐善業」銘博仏について、制作事情と圖像の来由を探るとともに、この時代における博仏制作の意義を論じた。

背面に「印度佛像大唐蘇／常侍普同共作」という字句を型捺した前者は、多くが降魔触地印の坐仏をあらわし縁起法身偈を伴う。そもそも「印度佛像」と銘打つ点からして特異であるが、考察の結果、制作年代は六五〇年代から六七〇年代頃までの間と推定でき、造像主の蘇常侍は、大部の玄奘訳経論の写経もおこなった内官で、玄奘と接点のあった人物と見られる。中インドの出土博仏との比較などから、これらはインドの博仏をもとに制作されたものであることがわかり、玄奘の請来した博仏が手本とされた可能性が高い。

一方、「大唐善業」銘博仏は主に大慈恩寺大雁塔の内外から出土し、背面に「大唐善業／泥壓得真／如妙色身」とある。表面の図様は、偏袒右肩の触地印仏三尊（A群）、同根連枝の蓮華座の触地印仏（B群）、倚坐仏三尊（C群）に大別できる。

このうち、A・B群は、インドよりもたらされて七世紀ないし八世紀初頭に流行した圖像を積極的に採用したものである。またC群と同形式の博仏が日本各地の七世紀後半期の寺院址で出土していることから、当該博仏の制作開始年代は遅くも六七〇年代頃までである。七世紀半ば前後

に大慈恩寺上座であった玄奘は、生涯に「塑像十俱胝」を造ったといい、これが博仏制作を指すと見られることから、「大唐善業」銘博仏に玄奘の何らかの関与があった可能性は濃厚である。

玄奘の計画した当初の大雁塔各層に多数の舍利を籠めたという『慈恩伝』の記事は、縁起法身偈を刻した瓦博を仏塔に籠めるインドの風習から類推すれば、法頒舍利としての博仏納入を語るものと考えられる。「印度佛像」銘博仏は、大雁塔とそこに奉安された経像の永固保全を期して制作され、さらに博仏制作の利益が喧伝されるなかで、「大唐善業」銘博仏の制作へと拡大的に発展したことが、推測できるのである。

第三章「ブツダガヤ金剛座真容の受容と展開」では、証聖元年に帰朝した義浄請来の「金剛座真容」に着目した。仏蹟中最も重視された成道処ブツダガヤ大精舎の本尊像は、初唐時代に知見や模写図、模刻像が次々にもたらされ、七世紀後半から八世紀前半にかけて偏袒右肩・降魔触地印如来坐像の大流行を生んだ。しかし、初唐から盛唐前期に集中するこれらの作例に顕著な特徴は、如来像であるにもかかわらず厳飾した姿で表された例が多いことである。その特異さから、尊格は何かという問題について近年多くの議論がなされているが、本章では、四川地域の諸作例をはじめとする降魔触地印像の資料と、関係する文献をできる限り網羅的に収集整理し、インドからもたらされた当該像の受容と信仰の展開を跡付けた。

釈迦の降魔成道の事績に由来する降魔触地印像は、本来的に、「降魔」すなわ

ち悪業障の消滅と、「成道」すなわち菩提の獲得という二つの性格を併せ持ったが、ことに初唐から盛唐時代における信仰と造像の原動力となったのは、降魔に由来する機能であった。なかでも、武周朝の地婆訶羅訳『最勝頂陀羅尼淨除業障呪経』が、「菩提像」すなわち降魔触地印像の前で礼懺し滅罪・滅業障を祈願することによって災厄を除き延寿や福徳を得ることを宣揚し、当該像に対する信仰に經典上の根拠を与えた。厳飾された降魔触地印像のなかでも特に宝冠を戴いた像については、史伝的な性格を脱して、より観念的な法界の教主としての尊格に進化した仏とも解釈できるが、大方の見解のように装身具の繁簡によって尊格が峻別されたとは、考えられない。四川地域の作例には、普遍性へ向った尊格の発達に逆行するかのよう、地神や魔王など降魔成道の仏伝モチーフを付属した例があるが、これもまた災厄除滅の降魔の威力を端的に視覚化する手段に違いなく、この地域での「菩提像」流行の一環と見做し得る。

こうした重層的な性格をもったこれらの降魔触地印像は、仏伝的釈迦から普遍的如来へ、顕教から密教へ、「インド」から「中国」への結節点に位置するものであり、盛唐の金剛智や不空らの活躍に先立つ、古密教の時代としての初唐後半期を象徴するものでもある。

第四章「優填王像の流行と意義」は、洛陽近郊の限られた地域に、高宗・則天武后時代の約三十年間という期間にのみ集中して造られた、異形の倚坐像「優填王像」を取り上げ、中国への優填王像の請来、造像、信仰の歴史を逐一追いつながら、初唐時代に起きた流行の意義を明らかにした。優填王像とは、史上で

最初の仏像であり、生身の釈迦の三十二相を写し取った瑞像であるだけでなく、末法に入った中国で衆生を濟度することを釈迦から直接付嘱された存在であり、釈迦の正統を継ぐ者として信仰された特殊な尊像である。中国への請来説話には、後漢明帝、鳩摩羅什、梁武帝によるものがあり、すでに六世紀後半には、そうした請来譚を伴う「優填王像」が実際に各地で信仰を集めていた。中国の人々にとつて、優填王像とは、インドの国王が作り、インドから中国へと釈迦の予言通りに請来されるべくして請来された像であった。そのため、像容が「インド風」であることが不可欠であった。したがって、初唐の洛陽近郊で流行した像はこの時期に新たに西方から齎された像を粉本とした公算が大きい。が、「インド風」というコードを中国において取り混ぜることで成立した可能性もある。

洛陽近郊の優填王像の造像目的や背景には、高山を拠点とした初期禪宗教団と則天武后勢力の画策や、釈迦から相承した仏法の継承の表明という意義も指摘されているが、『金剛般若経』刻経を伴う作例が散見されることから考えれば、むしろ多くの場合は、除災招福の現世利益への期待をもって造像されたと解釈すべきであろう。

中国における仏教信仰には、中華世界にありながらの辺土意識という一種矛盾した心理が付きまとつた。仏教者にとつてインドこそ仏陀の故地にほかならず、そこからもたらされた仏像は本場から渡来したという一種の権威をもつた。しかしそれ以上に重要なのは、往々にしてそうした仏像に仏陀の現身の姿（真容）を見、「今ここにいる仏陀」という性格と働きを求めたことである。釈迦の

遺囑を受け仏滅の後世に「東夏に於いて」衆生のために仏事を作すとして信仰された優填王像は、その最も端的なケースであるが、第一部で取り上げた諸像はいずれも程度の差こそあれ同様の信仰を得たものであった。その正真性の表現手段として、中土ならぬインドの出自に相応しいと見做された肉身や着衣の描写が選ばれたことも、見落してはならない。

第二部 初唐仏教美術と世俗権

中国仏教が早くから世俗権との間で、時に深刻な軋轢を生じ時に甚だしい癒着を示しながら歴史的展開を辿つたことは、そもそも、僧尼の拜君拜父母をめぐる礼敬問題に端的な例を見る、儒教主義に則つた中華の社会秩序と外来の出世間の法との二律背反的關係に由来する。則天武后による武周革命をクライマックスとする初唐時代は、仏教がそれまでもまして世俗権と強く関わり合つた時代である。第二部では、仏教界のそうした動向が造寺造像活動にどのような作用を及ぼし、実際の作品の上にかなる様態をもたらしたかを四章を費やして論じた。

第一章「一州一寺制と皇帝等身仏像」では、まず、高祖李淵の即位から仏教勢力との癒着の著しかった則天武后政権の終幕に至るまでの、王朝の仏教政策の動向と、そのもとでおこなわれた皇室による造寺造像を、史料を追って概観した。特に天下諸州に各一官寺を置いた一州一寺制と、皇帝と等身の仏像の造

立・奉安事業に着目し、仏教美術史的意義を考察した。前者は世俗権の庇護による仏教弘布というよりも、中央集権国家による仏教の一元的管理統制の意味が強い施策であったが、先蹤となった仁寿舍利塔建立事業は、明らかにインドの護法の聖王阿育王の八万四千塔造立に倣おうとしたものである。また、後者は、皇帝のイメージの上に人民に福利安楽を与える仏の聖性や威徳力を重ねようとしたものと解釈でき、それもまた、仏陀と表裏一体の存在として説かれた転輪聖王たる阿育王のイメージに通ずる。このように、世俗権と仏教の交渉をイメージのレベルで考えるとき、阿育王信仰が最も重要な鍵になる。また本章では、一州一寺制が象徴する中央から諸州への規範頒布システムが、初唐仏教美術における地域的独自性の後退と無関係ではないことを指摘した。

第二章「龍門奉先寺洞盧舍那大仏の造立」では、初唐仏教美術を代表する記念的作品である龍門石窟奉先寺洞の盧舍那大仏を取り上げて、造立の動機と意図を探ろうと試み、本作品を特徴づける台座の一葉一仏の浮彫と、造営経緯や関係者の名を明記した「大盧舍那像龕記」を手掛かりに、以下の所見を得た。すなわち、盧舍那大仏造立の発願には、万物が調和して存在するという華嚴の世界観に対する畏敬と、それが国家統治の理想的なビジョンと重なることへの感動が根底にあった。併せて、君主の菩薩道を説く『梵網經』の影響も無視し得ない。発願の動機としては、吐蕃の侵攻、旱魃冷害の拡大、天下四十余州の百姓の飢乏という事態をうけた、人心の撫安掌握とともに、武后の亡父母である武士護・衛国夫人楊氏に対する追善が推定できる。検校に任じられた善導と

惠簡は、教学・実践の上で適任だったのみならず、民衆に強くアピールする人材だった。特に惠簡については、飢えた亡者への布施を讃える逸話が当時喧伝されたことが、注目される。「大盧舍那像龕記」に「皇后武氏助脂粉錢一萬貫」と特記されたのは、大仏造立の実質的な推進者が高宗よりも武后であったことを伝えようとしたにはかならない。武后によって短期間のうちに成就されたこの事業は、結果的に武后政権樹立への道ならしとなったのだった。

第三章「則天武后の登極と宝慶寺石仏」は、その武周革命を仏教美術の面から論じたものである。題材とした宝慶寺石仏は、三十二点が現存し、武周時代末に中央で制作された基準作品として早くから知られてきたが、どのような人たちが何を目的として造ったかという具体的な事情については、筆者の旧稿に詳しい。本章ではさらに新たな知見を加え、本作品の歴史的意義を明らかにした。すなわち、本石仏の制作は、武周革命の正当化に利用された『大雲經』経疏の上進と『宝雨經』重訳に参画して、武后より破格の厚遇を得た僧徳感が主導した。徳感とともに造像事業を担った官人グループを率いたのは、武后の立后に当たって蔭の功績があった王徳儉の子、王璿である。約半世紀以前の父の功により長安元年に実封を賜与されたことが、本事業に中心的に関与する動機となったことは疑いない。その造像の目的は、最晩年に至った武后の延寿、武后政権の永続を祈願するものであった。

石仏の原所在である光宅寺七宝台は、武周革命の識となった長安光宅坊における舍利の発現を喧伝し記念する目的で建立された。この舍利出現事件が「大

雲経疏」に用いられ、武後の皇帝即位を正当化したのである。これに併せて、七宝台建立には、正法を護持する国家や帝王を礼讃し、その安穩豊樂を諸神が守護することを説いた、『金光明最勝王経』の訳出を記念する意図があった可能性がある。宝慶寺石仏を中心に構成している十一面観音と降魔触地印像は、どちらも現世利益的効験が期待された尊像であり、それは登極の正当性の証しとされた仏舍利にも通じる性格である。仏教を積極的に擁護し利用した武后政権におけるこうした雑密的信仰への強い傾倒は、盛唐期の密教信仰隆盛へ至る前段階を用意したものとと言えるだろう。

第四章「瑞像の政治性」では、「瑞像」と称された仏像に焦点を当てた。「瑞像」とは、広義には如来の三十二相を具えた像の謂いで仏像の美称であるが、世上で特に瑞像とよばれたのは、それぞれ固有の由緒や靈驗説話を伴いあらたかな功験により特別な信仰を集めた仏像である。本章では、そのような靈驗説話を集めた道宣の『集神州三宝感通録』を軸に、説話と実際の造形がどのような相互関係にあったかを具体的に明らかにし、瑞像信仰がしばしば世俗権と密接な関係をもった意味を追究した。それを通して、こうした靈驗説話集が編まれた初唐の時代相を浮彫りにしようと試みたものである。具体事例として取り上げたのは、神異僧劉薩訶の予言によって山崖から出現したという「涼州番禾県瑞像」で、初唐から西夏時代の間に約五十件の作例が見出せる。それらは礼拝本尊形式の彫像や、靈驗説話の内容を盛り込んだ大画面変相図形式の壁画など、多様な表現形式を示し、説話と造形が相互に関わり合いながら展開して

いった道筋を明らかにできる。それによれば、この像が瑞像と呼ばれたのは、王朝や仏法の盛衰を予兆する靈異にあり、同時に、辺境の民心を慰撫し現世的利益をかなえる威徳が期待されて、民衆統治の役割を果たすものでもあった。また、こうした仏像や仏舎利の靈驗を喧伝し、靈驗説話集を編んだ道宣に代表される仏教側の意図が、北周の破仏の記憶に加え、道先仏後政策や仏道論争の激化をうけて初唐の仏教界を覆った危機意識を背景に、世俗権による仏法の擁護と尊崇を宣揚することになったことを論じた。

以上の四章を通じて、世俗権側が造寺造像活動や瑞像・仏舎利への帰依へと向う場合には、統治の正当性を証明し、理想的君主転輪聖王にも比する護法の聖王であることを自他に示そうとする意識が少なからず見られることを、具体的に確認し得た。そこには、中国古来の天人相関的な考え方が抜き難く介在している。統一王朝を打ち立て、強力な皇帝権を行使した初唐の皇帝たちは、仏教を国家体制の中に強引に組み込みながら、これをさまざまなレベルで利用しようとした。仏教側もまた、そうした動向にしたたかに応じながら、教線を拡大したのであった。取り上げてきた作品や事例は、このような時代相を如実に映したものである。

第三部 初唐仏教美術における大画面変相図

初唐仏教美術の特徴の第一に挙げられるのが、実在感のある写実的表現が追

求されたという点である。また特に絵画について言えば、いわゆる大画面変相図というジャンルが確立し大流行をみたことが、特筆される。この二つの点は、一見無関係な動向であるようだが、私見によれば同じ要請に根差したものであった。第三部では、そこを明らかにするべく、これらがどのように実現されたか、また仏教美術史の上でどんな意義をもったかについて、具体的なトピックを立てながら四章にわたり考察した。

第一章「大画面変相図の成立と雲のモチーフ」においてまず「変」「変相」とは何かという問題を論じ、大画面変相図を考えるための前提を確認した。すなわち、変相とは、種々の事象が時間の推移のなかで変現するありさまを叙事的・叙景的に表したものと定義でき、変相図とは、仏のいる場やそこで繰り広げられる様々な事象を視覚的に描き出そうとしたものと捉えることができる。このように踏まえることで、仏経中の説話的情景を描いた大画面変相図に、雲のモチーフが頻繁に登場する理由の説明がつく。つまり、雲は、渦を巻く雲頭と後方に引く雲尾を具えた形態ゆえに、空間的移動と時間の経過を表出することができる便利な造形語彙として多用されたのであった。加えて、大画面変相図中の雲は、画面内外の莊嚴の役割を担い、信者らが現実空間のなかで仏や浄土をイメージしようとする際の媒体ともなった。本章ではまた、大画面変相図の典拠となった経文よりも、変文（講経文）において雲の描写が頻出することに注目し、雲のモチーフが変相図から逆にテキストへ摂取された可能性を指摘した。

第二章「大画面変相図における山岳景」では、叙景的モチーフである山岳景

に着目し、大画面変相図に山岳を画くことが何を意味したかを論じた。大画面変相図における叙景的モチーフとは、観者側からすれば「仏のいる場所」「仏にまみえることのできる場所」を表示するものにほかならない。本章では、法隆寺金堂六号壁と敦煌莫高窟第三三二窟の阿弥陀仏五十菩薩図を事例として取り上げ、当該図像の典拠となった説話の検討を通して、山岳がこの地上の現実世界を表すモチーフとして用いられたことを明らかにした。またその傍証として、大乘経典における諸仏の浄土の景観描写では大地が平正であることが強調され、山岳の存在が否定されていること、さらに、僧伝史料類から見仏体験を伝える記事を抽出すると、山が舞台となった例が多いことを指摘した。これは要するに、山岳景が大画面変相図の観者をして、仏が彼方の他界ではなく眼前地続きのところにいるという仮想的な見仏体験を得さしめる仕掛けだったことを意味するのである。

第三章「奈良国立博物館所蔵刺繍釈迦如來說法図」は、日本に伝存する表題の作品を取り上げて、制作地、制作年代、主題、欠損部分の復原などを多角的に考察したものである。その結果、本作品は、高宗朝後期から則天武后期のころに宮中の刺繍専門工房で作られた可能性が高く、したがって初唐後半期の中央画壇の画風を伝える稀有な現存作品であることを明らかにした。また、主題については、釈迦の靈山説法図とする従来の定説に対して疑問を提起し、偏袒右肩の倚坐形で表された中尊が、七世紀後半に洛陽近辺で流行した優填王像と同形式であることを指摘、釈迦が切利天で摩耶夫人に対して説法する情景と解

積した稲本泰生説を支持した。そうした主題同定を別にしても、本作品の画面構成の妙は特筆すべきで、ことに中尊に相対する女性像を真背面向きに配置したことから、観者自身をそこに投影することが可能となり、仏の説法場に居合わせる臨場感を得られるものとなった。その意味で本作品は初唐時代の大画面変相図の典型的作品として位置づけることができる。

第四章「梁代画家張僧繇の評価からみた唐代仏教絵画の性格」では、顧陸張呉と並び称された中国古代画家の一人、張僧繇に着目した。張僧繇は梁代の宮廷画家であったが、彼に関する批評や逸話は唐代に撰述された諸書に特に目立って見出せるのである。それらを分析することで、唐という時代が張僧繇をどのような画家として位置付けたのかを読み解いた。張僧繇は崇仏皇帝武帝の下で数多の寺院壁画を描き、とりわけ生動感溢れる逼真の描写力に抜きん出た画家として伝奇的逸話が喧伝された。そして、唐において「国朝第一」「画聖」として絶対視された呉道玄こそ、その張僧繇の生まれ変りとされたのである。呉道玄もまた、寺院壁画に腕を揮い、逼真の形態描写と動勢表現が神技と賞された画家であった。右の張僧繇評は、初唐・盛唐時代に寺院壁画としての大画面変相図が盛行したこと、それらの壁画の本質が仏や浄土を實在感のある描写によって観者に見せるところにあったこと、また南朝文化を正統に継承しつつそれを超えたものとして唐文化を位置づけたところから生じたと思定できる。

四つの章を通して繰り返し確認できたのは、初唐に成立し唐代を通じて大流

行した大画面変相図が、仏のいる情景を確かな實在感をもって目の当たりに見せようとする装置だったことである。これは初唐・盛唐時代の仏像彫刻が達成した写実表現と軌を一にしたものであった。こうした大画面変相図が、経文よりも変文に対応していることも示唆に富む。変文の流行期が瑞像・神変像の流行と対応することはすでに指摘されているが、これは換言すれば、生身の仏と異ならぬ仏像の威徳力や靈験に対する信仰の高まりと大画面変相図の流行とが、表裏一体の動向としてこの初唐時代以降に高潮に達したことを意味するのである。

インド・西域の美術から立体感の把握と再現法を学び、ほとけを現実味あるものとして表現することを覚えるや、本家インドではむしろ抑制されていた写真の追求へと一途に向ったのは、魏晋以来の人物表現における写真の尊重も一因にあらう。しかし、もっと大きくまた直接的な要因は、仏像を生身の仏と見立てて現世的利益を祈願した瑞像信仰や、陀羅尼を誦し懺悔して除災招福を期待した雑密的信仰の流行、分かりやすく実感しやすい視覚体験を要請した浄土教や三階教に代表される行・信の仏教の隆盛、そして自らのイメージを仏像に重ねようとした統一王朝の皇帝たちの関与であった。これらが、唐様式を成立させたこの時代に固有の要因であったことに注意を喚起して、結論としたい。