

# 四川省蒲江飛仙閣摩崖の初唐造像の性格について

——二つの触地印宝冠如来像龕を中心に——

肥田路美

## 一 はじめに

四川省蒲江県は、成都の西南およそ七十キロ、西藏への玄関口である雅安へ向う高速道路で約一時間の、四川盆地西縁に位置し、前漢時代より塩井と煉鉄で知られた土地である。東京都二十三区と同じくらいの面積の県内には、東南部に連なる長秋山の北麓に沿うように十四箇所の摩崖石刻遺跡が現存している。そのなかで最も窟龕数が多く、また作行きや保存状態が優れているのが、県城の西南約十キロの朝陽湖鎮にある飛仙閣摩崖石刻である。

飛仙閣摩崖石刻は、景勝地である朝陽湖から東流する二郎灘沿いにあり、北岸を走る公路に面した紅砂岩の崖に、窟龕や碑・題刻が彫られている。全体は大きく五つの区域に分けられ、蒲江県文物管理所では、公路の南側、狭い水路を隔てた島の小高い山の上を飛仙洞区、山の下を飛仙閣区、公路を挟んだ向い側を大仏坪区、小さな支流を西に越えた崖を仙境崖区、その西側の公路沿いを禽星岩区と

称している。窟龕と碑刻は一括して、一九八三年に調査を行なった莫洪貴氏らにより第一号から第一〇四号に編號されているが、筆者らが実施した二〇〇二年度の日中共同調査により、さらに二十の窟を確認し、都合一二四件の現存が明らかとなった。このうち、宋・明・清ないし民国時代の碑刻が計十二件、小規模ながらも窟形を成すものが二件（第十九号と東隣の第八九号）あるほかは、いずれも大小の龕であり、窟龕の内外に刻まれた計八件の紀年銘記や造像様式などから、大部分が初唐後半から後蜀にいたる約三世紀間に制作されたものと考えられる。なかでも最も早い紀年銘が永昌元年、すなわち則天武后による武周革命を翌年に控えた六八九年の年号を示す、第六〇号龕の刻銘である。

この第六〇号龕は、約八十の仏龕が崖面に上下二三段にわたって開鑿された飛仙閣区の中央辺に位置している。龕高は一七〇・五センチ、幅一四六・〇センチ、奥行九〇・七センチ（いずれも外龕の計測値。以下同様）。如来坐像と二比丘・二菩薩および二立像を高浮雕りし、龕外にさらに俗人像二体を配した入念な作行きの二重龕で、

とりわけ注目されるのは、本尊が宝冠を戴き降魔触地印を結んだ特異な形式の如来像である点である(図1)。

飛仙閣摩崖には同様の形式の宝冠如来像がもう一例見られる。堀と道路を隔てて第六〇号龕の崖とおおむね向いあった大仏坪区の第九号龕主尊がそれである。第九号龕は、龕高三二センチ、龕幅二六五センチ、奥行一七二センチという規模の大きさに加え、二十三世もの尊像で構成された唐代の雄作で、当時からこの地の摩崖石刻の中心的存在であったと推測される(図2)。第六〇号龕と第九号龕、すなわち最も早い紀年龕と随一の規模内容をもつ龕とが、同じくこの特殊な如来像を主尊としているのは興味深い。

この摩崖石刻遺跡は、一九五〇年代に四川省文管会によって初步的な調査が行なわれ、八五年になって上述の莫洪貴氏が『四川文物』にごく簡単な紹介を寄せている<sup>(4)</sup>。ついで、八八年に刊行された『中



図1 飛仙閣第60号龕

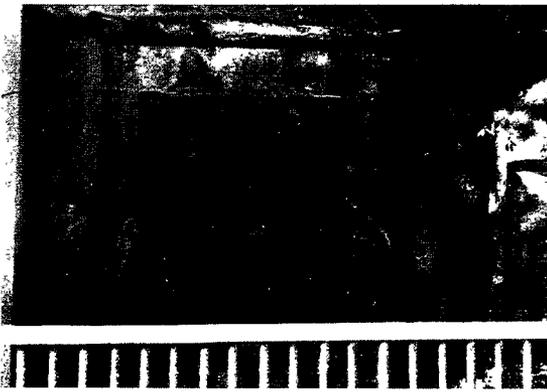


図2 飛仙閣第9号龕

国美術全集彫塑篇十二 四川石窟彫塑』に第九号龕が採録され、蒲江県文物管理所の龍騰氏による解説が付せられた。学界の注目するところとなったのはこの頃からで、まず四川各地の石窟摩崖を精力的に踏査していたアンジェラ・ワルド氏が、広元・安岳・夾江・邛崃地区の摩崖についてまとめた「四川の唐代仏教彫刻―知られざるもの、忘れられたもの<sup>(5)</sup>」とはわざわざ別に、蒲江飛仙閣のみを取上げ、とりわけ第九号龕を中心に論じた「四川蒲江の仏教彫刻―盛唐時代における中国西南部とインドとの直接的関係の反映<sup>(6)</sup>」を八九年に発表した。これに対して、一九九三年に現地を訪れたヘンリク・ヨルトソン氏は、五年後に発表した「四川蒲江飛仙閣の仏教彫刻<sup>(7)</sup>」で

ハワード氏の主張に激しい批判を加え、飛仙閣の唐代造像を広元石窟などの四川北部や華北の造像との比較のなかで位置付けた見解を提示した。一方、九四年に胡文和氏の労作『四川道教仏教石窟芸術<sup>(8)</sup>』が上梓され、四川地域の石窟摩崖に関する網羅的な著述として裨益

されるだけではなく、飛仙閣摩崖を他地区の造像と比較する上で傾聴すべき所見が盛られている。

筆者は、冒頭に触れたように二〇〇一年から三年にかけて、四川大学芸術学院・成都市文物考古研究所および蒲江県文物管理所とともに、飛仙閣摩崖をはじめとする蒲江県内の全十四箇所の摩崖石刻に関する日中共同調査をおこなった。それを通して、この飛仙閣摩崖の初唐時代における造像について、ハワード氏とも、またソレンセン氏とも少しく異なる見解を持つに至った。そこで本稿では、両氏の所説に再検討を加えつつ、飛仙閣摩崖の当該時期の造像について唐朝の中央との関係を視野に入れた彫刻史的位置付けを試みてみたい。<sup>(9)</sup>

## 二 飛仙閣摩崖第六〇号龕の造像銘と尊像

飛仙閣摩崖における初唐時代の造像を考えるにあたって、まず重視すべき龕が、基準作例となる永昌元年銘の第六〇号龕である。そこでまず、その造像銘と龕像の内容について見ていくことにしたい。

第六〇号龕は、龕の右側上方に大きく樹木の根が張るが、幸い内外二重の龕形はほぼ完存し、尊像も一部に磨耗があるものの概ね完好である。外龕の龕楣は最上部左右に鳥頭をあしらった重檐屋形とし、内龕龕楣は帷帳形につくる。問題の造像銘は、内龕外側の左壁、浮彫りされた帷帳の側に三本の界線を設け、二行にわたって

永昌元年五月為

天皇天后敬

造瑞像壹龕王□□合家大小□通供養

と刻んでいる。「天皇天后」の語句の上は、およそ五字分欠字としてゐる。摩滅のために肉眼では判じ難い箇所があるせいか、当該像についての最初の紹介文である前掲の莫洪貴氏「蒲江飛仙閣摩崖造像」では、銘文に関する言及はなく、胡文和氏はわずかに「永昌元年(六八九)の造像残記一件(永の字は頗る模糊)」と記すにとどまる。ソレンセン氏は、第九号龕とともにこの第六〇号龕を重視して尊像のデイスクリプションに紙数を割いており、銘文については、「永昌元年五月為天皇天后敬造瑞像一龕」と読んでいる。同氏は「王」字以下を記述していないのであるが、実際、二行目はかなり剥落・摩滅が進んでいるものの、二〇〇二年十月の共同調査で四川大学の調査隊が採った拓本によれば、かなり明瞭に楷書体の字句が判読できるのである(図3)。

対する右壁にもどうやら刻銘があったようであるが、岩の表面の剥離と摩損のため、辛うじて「信鑄」の二文字のみが観察できる。「鑄」字は、第六〇号龕の直下にある第五九号龕の開元年間の造像銘末尾にも認められ、龕像を彫った人物の名前に続けて記しているものと推測される。また、時代は宋代まで下るものの大足地区の摩崖石刻にしばしば見出され、工匠名の検出に資している。<sup>(1)</sup>二文字のみの残存では、これが左壁の造像銘と一連のものか否かを含め解釈の方途がないが、ここでもあるいは工匠の名を記した可能性を無し

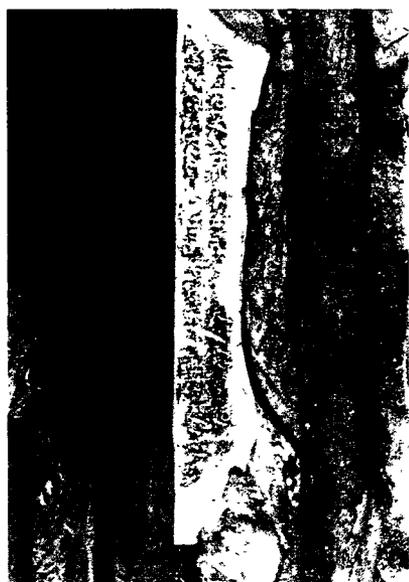


図3 第60号龕造像銘

としない。

左壁の銘文は、開鑿の年月、造像対象者、造像の内容、発願者名からなるごく簡素な、一般的形式に則った造像銘で、情報量は多くないのであるが、「永昌元年五月」という年紀とともに、「天皇天后」「瑞像壹龕」という語句は問題にするに足ろう。

永昌元年（六八九）は、唐朝睿宗の代ではあるが、実際は則天武后が睿宗を名目の皇帝として称制すること五年目に当たる。則天武后が事実上政務を執るようになったのは、顯慶五年（六六〇）十月頃からで、ほどなくその権力は皇帝高宗をしのぐものとなる。永昌元年の六年前の弘道元年（六八三）十二月に高宗が崩御するや、皇太子李顕（のちの哲・中宗）が即位するが、皇太后となった武則天は自ら臨朝し、翌年二月には顕を廢して豫王李旦（輪とも。睿宗）を即位させたうえで、実権を掌握した。造像銘の前年垂拱四年（六

八八）からは、乾元殿を毀してその地に明堂なる大建築を建立し、洛水から「聖母臨人、永昌帝業」という文言のある瑞石を得たと称して、「聖母神皇」の尊号を加えるなどの一方、唐宗室の諸王連枝の肅清はますます苛烈を極めた。永昌の年号は「天授聖圖」とよばれたこの瑞石に由来するものである。そして、造像銘の翌年七月には、神皇受命をうたう『大雲經疏』の表上があつて天下諸州に大雲寺が置かれ、九月九日、ついに武則天は国号を周と改め聖神皇帝と号して即位するに至る。第六〇号龕が開鑿されたのは、まさにこの武周革命前夜であつたわけである。

この造像年代に不可分に関わつてくるのが、造像の対象者をいう「為天皇天后」の語句である。「皇帝を天皇と称し、皇后を天后と称す」とする制は、則天武后の権力が完全に皇帝高宗を圧倒した高宗朝後期の咸亨五年（六七四）に發布され、同時に上元と改元された。天皇天后とは、したがつて高宗と則天武后を指すが、兩人のために造像したと称するのは如何なることなのか。それが、王朝の都から隔たった蜀の、しかも益都ならぬ地方の一県に見られることは、何を意味するのか。そもそも、上述の通り第六〇号龕が制作されたという永昌元年の時点では、天皇たる高宗は崩御して六年も経つており、武則天も無論すでに天后ではなく、皇太后の称に替わつて堂々と神皇（聖母神皇）を号している。第六〇号龕の造像対象者として天皇天后を挙げるのは、たいへん奇妙なものなのである。

こうした状況のもとで「王氏」がつくつた尊像を、造像銘二行目

では「瑞像壹龕」と記す。尊名を挙げずに「瑞像」と称している点もまた、気になるところである。では、尊像はどのようなものであろうか。諸尊の構成を概観したうえで、問題の中尊の像容についてやや詳しくみていきたい。

第六〇号龕は二重龕で、内龕中央に如来坐像、その左右に一段高い台を造り出し、老若の比丘立像を半肉彫りであらわす。左側の老相の比丘は合掌し、右の若相像は中尊に顔を向けて両手で未敷蓮華の茎を握り、ともに浅浮彫りの円光をもつ。その左右、側壁への湾曲部に、菩薩立像を配する。それぞれ水瓶と宝相華らしい持物（破損）を執り、宝珠形頭光をもつ。

両側壁には、半袖で腰丈の衫を右衽に着て、円領の内衣と長裙をつけ履をはいた一对の立像を半肉彫りする。摩損して不分明なところが多いが、右壁の像は左手を肩横に挙げ屈曲した茎状の持物を執るようである。法量は比丘像とほぼ同じであるが光背はもたず、供養の天部像とみておきたい。

また龕口の外側左右には俗服の人物像を高浮彫りする。比丘・菩薩像が唐代前半期に広く一般的に見られる図像形式の範疇にあるのに対し、この一对は特異である。左像は、頭部に鬘を結い、面部は磨耗するが半ば開口し、口脇に皺を刻み、頸部の筋・鎖骨をあらわして老相につくる。左手は緩く屈臂して肩側に挙げ、先細の棒状持物を握る。右手は上着の袖を肘まで捲り上げて筋骨の浮いた前腕を露にし、第二指―第五指を揃えて伸ばし、腰に添える。腰を軽く右

方へ引き、左足をやや左へ踏み出して方形の台上に正面向きに立つ。着衣は俗服で、縦襷の内衣の上に着る右衽に着、脛までの丈の短裙をつけ、腰の布紐を腹前で結んで左右先を両膝間に垂らす。裙の下に括り膝の筒袴をはき、舟形の烏を履いている。一方の右像は、頭頂に双髻を結び、頸に括り線を刻んだ豊頬の若相である。三道も線刻であらわしている。左手を緩く体側に垂下し第二指―第五指を屈して円形の持物（宝珠か？）を掌に載せる。右手は緩く屈臂し第二指と第三指のみを揃えて伸ばし、上方を指さす。方形の台上に概ね直立するが右脚をごく軽く遊脚としている。着衣は、縦襷のある円領の内衣をつけ、バルメット形に刳られた襟をもつ大袖の上着を右衽に着る。長裙をつけ腰で折り返して縦襷を畳み、腰の布紐を腹前に結んで左右先を両膝間に垂らす。裙裾には烏が覗いている。両像とも光背はもたない。

この二体の像の解釈は難しい。ソレンセンは左像を老人、右像を「若い少年」とし、たいへん控えめな言い方で善財童子とその師の一人か、としているが、後者の双髻像の性別は不分明で、むしろ老若の男女を一对としている可能性がある。尊像群のなかにあつても下位に位置付けられる像は、しばしば笨願者自身を供養者像として表したものであるが、武器らしき持物を執り足を開いて正面向きに立つ姿は、通例の供養者像とは異質な表現である。しかし、龕口の左右にこうした俗服の人物像を配するやり方は、第九号龕にも認められる特徴である。<sup>12</sup>

さて、肝心の中尊は、宣字形台座に坐した触地印の宝冠如来像である。宝冠は三面頭飾形で、正面の対葉文にかこまれた円拱形の窪みに、蓮華に坐す禪定印の化仏を浮彫りする。髮際は毛筋を線刻した疎彫りとするが、側頭部は粗く成形するだけとし、肉髻はつくりがない。面部は鼻先に欠損あるほかは保存状態が良く、目は下脛をほぼ水平線で、上脛を上向きに浅い弧線であらわし、鼻は鼻翼の張り小さく、口唇は小さく結ぶ。白毫はあらわさない。頬を下彫れにつくり、顎の上下を弧線で括って肉付きの豊かさをあらわしており、三道も適度な立体性をもって彫成されている。総じて温雅で明朗な表情である(図4)。

体軀は骨格・肉付きとも自然な表現で、腰をやや絞り腹を軽く突き出し右脚を上にして結跏趺坐し、両足裏とも露出する。左手は五指を揃えて掌を上に向け左大腿上に置く。右手は第二指、第五指を揃えて伸ばし第一指はやや離して右膝上に伏せる。袈裟は偏袒右肩にまとい、右肩を完全に露出する。腹部には連珠文をあしらった帯を締め、裳裾は膝下にたくし込んで台座には懸けない。装身具は宝冠のほかには耳環をつけ、右上膊に細かな蕨手をめぐらせた楕円形の臂釧をつける。

なお、彩色については衣や宝冠、光背などに残っているが、袈裟の胸元では本来表地であるはずのところを、花文を配した白緑に賦彩して折り返し部のように表すなど、粗雑な誤りが目立つ。第六〇号龕の西に位置する第五五号龕内に刻まれた銘記によれば、清朝嘉



図4 第60号龕中尊頭部

慶十五年(一八一〇)にこれらの仏龕を重修彩色したといい、六〇号龕をはじめとする主だった龕の彩色は、その時に施されたものと見られる。

台座は方形の上框・二段葺受花・腰・三段下框からなる宣字座で、腰部は左右端に束を立て正面中央に格狭間を設ける。光背は楕円形の頭光とし、内側に放射状の鋸歯文、周囲に十二箇の小判形の装飾を浅浮彫りする。<sup>13)</sup>こうした人目を引く大仰な光背の意匠は、如来坐像の調和のとれたプロポーションと円満な相好から看取される、いかにも都ぶりといつて良いような洗練された趣とは、少なからずちぐはぐな印象を受ける。事実、放射状の鋸歯文で光輝を表すやり方は、龍門石窟や長安周辺の唐代造像にはほとんど見出せないのである。もつとも、飛仙閣摩崖では六〇号龕ときわめて類似する第九号龕はもとより、中唐期の作と考えられる第三七号龕主尊などにも用

いられている。おそらく先行するこれら宝冠如来像の例に倣ったものである。この形式はまた、四川盆地北部の広元（千仏崖第八六号龕脇侍比丘像など）、西部の丹稜（鷄公山阿弥陀三尊像など）や邛崃（石筍山第二八号龕など）、東部の安岳（臥仏院第七六号龕など）といった広い地域で晩唐期に至るまでしばしば散見される意匠である。しかし、これら四川の諸地域においても、唐代の如来像の光背として最も一般的な形は、中原と同様に、入念な作であれば内区を蓮華とし外縁部を火焰文とした宝珠形頭光である。

楕円形頭光の周縁に付加された小判形装飾もまた、第九号龕に類似する意匠が見られる。九号龕のものについて、ハワード氏は「十三個の蓮華上の小坐仏」であるとするが、実際は萼のような受花に二重の楕円が載った形を十五個あらわしたものであり、坐仏は認められない。なるほど一見、頭光外縁部に配された化仏の写し崩しのようにも見えるが、やはり宝冠触地印如来像である広元千仏崖第三六六窟（通称菩提瑞像龕）<sup>(14)</sup>中尊にも、楕円形頭光の周囲にこれに近い半円形装飾が小坐仏十一体とともに浮彫りされているところから、化仏とは別の装飾であることがわかる。

この九号龕の例とほとんど同形の意匠が、やはり四川北部の巴中石窟南龕第八七号龕の観音像光背<sup>(15)</sup>に見られることは、興味深い。この龕は、玄宗とともに入蜀し、成都尹・劍南節度使を二度にわたって拝官した嚴武が父挺之のために造立したものである。「蜀土頗る珍産饒かなれば、武、奢靡を窮極す」と『旧唐書』に記されたよう

に、在蜀中に富と権勢をほしのままにした彼が、巴中石窟の造営の推進者として果たした役割は大きかったはずである。川北地区の広元・巴中の造像様式や図像形式のなかに、唐朝の中心である長安周辺や中原地域の様式・図像の影響が少なからずあることは、嚴武に代表される中央出身の高官らの関与から推測することができる。では、四川の中心地たる成都やその周辺地区における唐代前半期の造像は、川北地区の状況、ひいては長安・洛陽など中央での状況といかなる関係にあったのか。成都近郊の蒲江県に位置する飛仙閣摩崖は、それを捉える上でたいへん貴重な遺例であり、なかでも有効な鍵となるのがこの第六〇号龕と第九号龕であろう。そこで次に、基準作例たる第六〇号龕と比較しつつ、第九号龕の中尊の図像的特徴を簡単に概観しておきたい。

### 三 第九号龕の尊像とハワード説

第九号龕は三重龕で、内龕の基壇中央に宝冠如来坐像、左右に老若の比丘立像と菩薩像を彫成するが、菩薩を両脚を下してゆったりと腰掛ける並脚倚坐像とする点は、立像である第六〇号龕との大きな相違である。左右側壁には龕口寄りに着甲の天王立像を高浮彫り<sup>(17)</sup>であらわし、その奥に半肉彫りの比丘立像を配する。また内龕壁面を填めるように天龍八部衆など計十体の尊像を浮彫し、天井には中尊の頭光の上方に枝葉を茂らせる樹木と、龕口の方を向いて散華す

る天人を線刻する。さらに、龕口の外側左右に一对の俗服の人物像と獅子、外龕の外には力士像を高浮彫りする。

中尊は、大ぶりの三面頭飾形の高い宝冠を戴く(図5)。正面よりも左右の頭飾の方が大きく、それぞれ円拱形の窪みに蓮華上に合掌して坐す小像をあらわし、周囲に厭手文を飾る。冠帯を耳の後から両肩前まで垂らす。地髪部は六〇号龕像とは異なり螺髪を刻んでおり、髪際線はほぼ水平にあらわす。面部は下膨れで顎の括り線を刻む。緩い段差をつけることで表現した眉、下脛を水平線、上脛を上向きの浅い弧線であらわした切れ長の目、鼻翼の張りの小さな鼻、

小さく結ばれた口唇などの面貌表現は六〇号龕像に近いが、面部に対する宝冠の長大さや頸部の長さといったプロポーションは、六〇号龕像とは異なる。

体躯のプロポーションもまた六〇号龕像と比較するとやや胴が長い、腰を絞り下腹を軽く突き出すのは同様であり、右脚を上にして高い宣字形台座に跌坐する。左手は五指を揃え掌を上にして腹前の右足裏上に置く。右腕は肩先以下を欠失し、ごく近年に粗悪な補作が施された。『中国美術全集』所収の補作以前の図版によれば、臂釧を着けているようである。当初の手勢は六〇号龕と同様の降魔触地印であったと推定するのが自然であるが、右膝には衣文が彫られていて欠失痕が見当たらない点、やや不審が残る。ただ、同図版に見えるかつての修補時の柄穴の位置からすると、当初より腕を垂下する形であったことは疑いない。



図5 飛仙閣第9号龕中尊

着衣は、袈裟を偏袒右肩にまとい右肩を露わにして、腹部に帯を締める。左肩に見せた袈裟の折返し部の形や、右胸部をあまり寛げずに右腋の高い位置で衣を背後へまわす表現は、六〇号龕の中尊に近いが、衣文表現は両者でかなり異なっている。六〇号龕像では腹部で衣文が弧形を描くのに対し、九号龕像は左肩から右脇にかけて斜線を連ねるようであらわし、左腕や膝前の衣文についても後者にはある種の硬さが感じられるのである。また、六〇号龕像にはなかった太い円環形の胸飾が、身体の起伏に沿う様子のないことも、前者の柔和な穏やかさとは異なる印象を与えている。台座は、六〇号龕像よりも装飾的ではあるが基本形はほぼ同様である。ただ、当像にはマカラや獅子・ハンサなどの怪獣装飾のある背障が付属しており、前に触れた奇妙な頭光と相俟って中尊があたかも豪華な玉座に坐しているかのように見えるのである。

さて、この如来像の尊名について、諸氏の見解は分かれている。

『中国美術全集』における龍騰氏は、弥勒仏であるとし、その後刊行された『中国西南石窟芸術』の著者劉長久氏もこれにしたがっている。<sup>(19)</sup> 龍騰氏はおそらく、戴冠した姿で玉座のごとき台座に趺坐する君王的印象の強い尊容から、「慈氏越古金輪聖神皇帝」と号して、過去世に王となり国人を慈育したため慈氏と称したという弥勒仏と自らを重ね合わせようとした武則天に注目し、武則天時代の弥勒仏造立の氣運をこの像の背景に想定したようであるが、凶像のうえではこれを弥勒とする根拠は見出せない。

一方、ソレンセンは盧舎那仏であるとしている。すなわち、華嚴經に説く釈迦の成道時の絶対的な姿―神の仏身である報身としての超越的な偉容が、宝冠や装身具の表現となっていると解釈し、これらの宝冠触地印像を八世紀以降の真言密教の流行に先駆けた密教尊像としているのである。また、龍門石窟などに散見される同形式の像を大日如来と解する研究者は少なくなく、中でも常青氏は飛仙閣の二例についても大日如来であると<sup>(20)</sup>する。

それに対して、ハワード氏はこれを釈迦仏とする。同氏は特に九号龕の中尊を、釈迦の成道処であるインド・ブツダガヤの本尊像に由来した、パーラ朝時代の宝冠釈迦仏の直接的影響のもとに作られたものと推論しているのである。

ブツダガヤ大精舎の本尊像は、『大唐西域記』巻八によれば、右足を上にして結跏趺坐し、左手を斂め右手を垂れた姿であった。同書

にみえる造像説話では、工人に化身した弥勒菩薩が手ずから釈迦の降魔成道の姿を写真して製作し、信者たちが未完成の部分を寄進した衆宝で填めるなど、交々に嚴飾したという。仏蹟のなかでも筆頭の地にあつたこの著名像は、玄奘や王玄策・義浄ら初唐時代の入竺巡礼者によつて知見や模写図・模刻像が長安や洛陽にもたらされ、競つて模作されて大いに流行したという。武則天朝から玄宗朝にかけて集中して見られる触地印如来像の現在作例、ことに宝冠や胸飾、臂釧等で飾られた姿を示す像例については、尊格を慎重に検討する必要<sup>(21)</sup>があるものの、凶像の淵源がこの釈迦成道像に発することは間違いない。<sup>(22)</sup> 飛仙閣摩崖の第六〇号龕、第九号龕の中尊は、まさしくそうした一連の作例のひとつとしてよからう。とりわけ永昌元年銘の第六〇号龕像は、記年銘のある中国の触地印如来像のなかでも最も早い作例なのである。

ただ、ハワード氏が当該論文でもっとも強く主張している部分、すなわちパーラ朝の凶像の影響が直接この地に及んだという説については、賛同しかねる。同氏は、問題の触地印如来像の作例が龍門石窟雷鼓台にも見られることに触れ、雷鼓台像はまぎれもなくグプタ様式であるとする一方で、飛仙閣の作例は八世紀中期のパーラ様式だと断定するのであるが、その根拠を、先述した中尊の背障意匠が東インド・ビハールのパーラ朝期の作例にしばしば見出せることに求めている。そして、パーラ様式の当地への波及について、東インドからベンガル、ミャンマー、雲南を経由して成都へいたる交易

路の重要性を説くのである。

同氏のいう「インド・四川シルクロード」が唐代に仏教の交流のうえでも機能していたことは、例えば義浄撰述『大唐西域求法高僧伝』巻上の新羅僧慧輪の伝に附して、唐僧二十人ばかりが「蜀川犍道従り出でて莫訶菩提の礼拝に向う」とあることからもうかがえる。しかしこの交易路が成都地域にインドの新図像を直接もたらしたとしても、九号龕がパーラ朝に行われた図像を採用するには、九号龕の造像年代を早くとも八世紀後半まで引き下げなければならぬ。ハワード氏は九号龕を八世紀半ばの造立と推測しているが、仮にこの年代観が妥当だとしても、それでは自説に矛盾を生ずるのである。というのも、「パーラ様式」と王朝名を冠して呼べるような様式の中国への伝来は、王朝の開創一七五〇年―と同時になされるようなものではないはずだからである。同氏が特に言及するビハールでの造像活動が、パーラ朝後期の十世紀から十一世紀を中心としたことを思えば、なおさらである。

さらに同氏の説のユニークな点は、九号龕の造立に西南交易路を往来したペルシア人商人が関与しているところと、側壁に高浮彫りされた頬髯のある胡人風の像を造立者である彼ら自身の姿として作ったと想定するにいたっては、臆説としても受け入れ難い。これらは巴中など他の四川石窟にも見られる天王像で、しばしば通例の中国風の天王像と対であらわす。特定の「外国人商人の立像」ではないのである。

ハワード氏のこうした所説については、ソレンセンが遠慮のない批判を加えており、ここで同様な繰り返しは無用であろう。ただ、九号龕やそれに近似する六〇号龕に見られる像容や意匠が、どこからどのようなものたらされたものであるのかは、飛仙閣摩崖の唐代造像の性格にかかわる問題で、一考を要する。さきに触れた通り、嚴飾された触地印の如来坐像は、七世紀後半から八世紀前半にかけて長安・洛陽地区を中心に大いに流行したと考えられる。飛仙閣の宝冠触地印如来像もまた、敢えて西南交易路経由でインドから直接もたらされたと思定する必要はなく、唐王朝の中央から伝来したと見る方が自然であろう。初唐彫刻に特有の比丘像や、花頭形の格狭間のある台座を付属することから見れば、インド伝来の尊像型式が中国で再構築されたものであることは明白である。ハワード氏は、むしろ西南路伝来を主張したいがために、 Gupta 朝美術の影響下にあって中央の作例とは別系統であるとすべく、パーラ朝影響説を持ち出したようである。

同氏がパーラ時代のビハールからの影響とした背障裝飾は、すでに五世紀に造営されたアジャンタ石窟で、本尊像のほとんどすべてに付属するほど盛行した意匠である。バリエイションは多く、九号龕に見られる左右端のマカラが口中から獅子を化生させる意匠は、五世紀後半以降西インドで行われたマカラの口中から天人や蓮華を化生する形式を下敷きにしたものであろう。ただ、獅子やハンサをうるさいほどあしらい、俵型のクッションも具えたこの九号龕の背

障は、中原の類列に比べ、インドや東南アジアの作例により近い。同様の意匠が巴中や邛崃でも散見されることから、中原とは別に四川地域での成立の事情をもつものと推測される。あるいは西南交易路経由の影響を想定できるかもしれない。

ところで、第六〇号龕・第九号龕の天尊の図像が、唐王朝の中央たる長安・洛陽地区から伝来したとする見解は、ソレンセンが主張するところでもあるが、氏の所説にもまた異論をはさむ余地があると思われる。次章で検討したい。

#### 四 中央様式の波及

ソレンセンがハワード説への反論として発表した「四川蒲江飛仙閣の仏教彫刻」で繰り返し強調しているのが、四川地域における唐代の仏教美術は、長安・洛陽など王朝の中心地からの影響が漸次南へと波及したものであるとする主張である。同氏は、四川北部の広元・巴中を、唐朝の都周辺地域から「南下」してきた中央様式の根付いた地として、とりわけ重要視する立場をとっている。同氏によれば、龍門石窟の後期窟や山西省太原などに例をみる主要な様式―すなわち唐代仏教彫刻の主流と見なされている様式に類似するものが、広元や巴中では行われており、それが成都地域の様式に対して無視し得ない影響を継続的に及ぼしていた、という。とりわけ、蒲江の飛仙閣摩崖については、北部から四川へ入ってきた図像の様式

の終着点を示すものとし、その根拠として、蒲江よりさらに南にも夾江摩崖石刻など飛仙閣とほぼ同時代の仏教石窟がいくつもあるにもかかわらず、飛仙閣に見出せるものと同様な彫刻が存在していないという事実を挙げている。この「事実」の具体事例が、六〇号龕や九号龕の宝冠触地印如来像であり、広元および巴中にも同様の図像があることを踏まえた主張なのである。

四川における摩崖石刻の南北朝から宋代にいたる造像活動の中心が、北部の広元・巴中から、南へと推移して成都周辺に至り、さらには東南部の資州や安岳、そして大足へと移っていったことは、現存遺跡の示すおよその傾向である。南北朝時代には、渭水の南から嘉陵江上流にかけてのいわゆる蜀道地域が、多く北朝の勢力下におかれたために、川北に北朝の様式が及ぶこととなったのであるが、しかし、唐の統一後もなお、あたかも水が浸透していくように都に近い北から南へと波及したというのであろうか。特に、四川地域の中心である成都近郊に位置する地区について、四川北部から影響が及んだ結果であるとする見方―そして図像によつてはそこで「南下」が行き止まって終着点になっているという見方―には、いくつかの点で賛同しかねるのである。

指標となる宝冠触地印如来像は、四川北部では先にも挙げた広元千仏崖第三六六窟をはじめ、巴中南龕第三七号龕・第一〇三号龕、西龕第四四号龕・第七三号龕・第八七号龕など巴中地区にとりわけ遺例が多い。<sup>24</sup>川北地区から成都にいたる区域については、管見が及

必ず実態は不分明であるが、少なくとも今のところ当該画像の報告はない。成都周辺では、蒲江県の北に隣接する邛崃市の石筍山摩崖第二六号龕に、比較的規模の大きな七尊形式の遺例がある。

問題は、それらの造像年代である。年代がわかるものにはまず広元千仏崖像があり、長文の造像碑「大唐利州刺史畢公柏堂寺菩提瑞像頌并序」は風化のために年紀を欠くものの、いくつかの語句から年代を絞り込むことができる。すなわち、羅世平氏の「広元千仏崖菩提瑞像考」<sup>(25)</sup>に従えば、睿宗の景雲・延和年間（七一〇～一二一年）の造像とみられるのである。また巴中南龕第一〇三号龕は、造像銘から晚唐乾符四年（八七七）の作とわかる。邛崃石筍山第二六号龕は、隣の第二七号龕直下に「菩提釈迦二像銘」があり、末尾に大曆三年（七七七）の年紀が読める。<sup>(26)</sup>菩提釈迦二像とは、宝冠触地印像（すなわち菩提像）を主尊とする二六号龕と、脇侍に文殊・普賢を従えることから釈迦像とわかる隣接の第二八号龕（左右に第二七・第二九号龕に番号された金剛力士の脇龕を付属する大規模な龕である）のふたつを指すものに違いなく、ともに中唐初めのこの年に造営されたと考えてよからう。そのほかの紀年銘のない作例については、様式などから相対的な年代を推測するほかないが、巴中西龕の諸例は羅世平氏によれば盛唐の作という。<sup>(27)</sup>

さて、飛仙閣第九号龕の造像年代は、ハワードが前述のとおり八世紀半ばとするのに対し、第六〇号龕像との画像・様式の酷似を主張するソレンセンは「六九〇年あたりが最もあり得べき造像年代」<sup>(28)</sup>

としている。パーラ朝影響説に固執するあまり造像年代を八世紀半ばまで引き下げた前者にはほとんど根拠がないのであるが、後者についても疑問がある。前節での長々としたディスクリプションで示したとおり、飛仙閣の二つの像には様式的に差異があり、同じ場所にある限りまったく同時期に造立されたとは考えにくいのである。その場合の先後関係は、四川地域特有の画像的特徴を示す八部衆像や背障をそなえた九号龕の方を、後発とみるべきであろう。

これらの四川地域の宝冠触地印如来像のなかで、第六〇号龕が突出して早い紀年銘「六八九年」を有することは、あらためて重大な意味をもってくる。ソレンセンが、宝冠触地印像を指標として想定した長安・洛陽↓川北↓成都周辺地区という伝播過程は、地理的な位置関係からの速断に過ぎず、実際には長安・洛陽↓成都↓成都周辺ないしは川北地区、と伝播したのではなかったか。遺例の造像年代が、川北よりも成都にほど近い蒲江の先行を示しているのを無視しないかぎり、北から南へと漸次浸透したとは考えにくいのである。

むしろ、ソレンセンと同様に広元・巴中石窟を重視するならば、地理的位置に況して注意すべきは、中央集権的の地方行政制度の下で任官され中央から成都に下向した高官らの関与である。巴中南龕における嚴武がまさにそうした立場にあったことはすでに述べた。また広元千仏崖の三六六号龕の下方に弥勒仏倚像龕を開いた蘇頌は、文章と清廉で著名な玄宗朝前期の高官であるが、開元八、九年（七二〇、二一）に益州大都督府長史として成都に在った間にこれを造

立している。これに先立つ開元三年に同じく益州大都督府長史に任官した韋抗もまた、千仏崖に如来坐像と比丘・菩薩の五尊像からなる第五一三号龕を開いている。

彼らの造像活動が、資金だけ出して在地の工人に任せたものなのか、図像や様式の選択や導入にまで関与したものなのか、実態はつかみにくい。しかし、広元千仏崖三六六号龕の宝冠触地印像の場合には、「(欠) 泥不満備珍飾而相好周圍。靈哉真顏今即遺制」とブツダガヤ本尊像に関する玄奘や王玄策の所伝―すなわち塑像の未完部分の補填と嚴飾の説話―を十分に踏まえた文言の頌文が付されており、発願主である利州刺史畢公―羅世平氏により畢重華と比定された―が、尊像の意味内容や形式についての明確な認識をもって当該図像を選択していることは明らかである。玄奘をはじめとする入竺者らの功によって長安や洛陽にもたらされたインド将来の新図像は、唐朝の中心地域で受容され流行する過程でさまざまな改変を生じたと思像されるが、鄭州・秦州の地方官を歴任してきた畢重華が、そうしたひとつを川北地区へ導入した当事者であったとみてよいだろう。同様に、唐朝の最重要都市のひとつであった成都に着任する高官やその関係者らが、造仏活動にも関心がある場合、中央から図像や様式を直接もたらすことに一定の役割を担ったことは、まず間違いない。都と成都とは直結していたと見るべきなのである。

飛仙閣の両龕は、都に近い北部から徐々に南へと浸透してきた終着点を示すものではなく、おそらく直接成都に受容された中央様式

が、翻案されながら放射的に周辺へ伝播した一例なのである。地域間の造形の影響関係は一方通行とは限らないため、実際はより複雑な状況であったと推測されるが、四川の中心地である成都を―たとえ唐代の現存作例を著しく欠くとはいえ―ソレンセン氏はもって評価する必要があるだろう。

六〇号龕の造像銘は、こうした伝播状況をいま少し具体的にうかがわせるものである。第二節で見たとおり、まず特徴的なのが「為天皇天后」という文句であるが、試みに龍門石窟の造像銘から「天皇天后」の句をもつものを拾うと、同称号制定の翌年につくられた上元二年(六七五)十二月の宣義郎周遠志等造阿弥陀像記をはじめとし、儀鳳四年(六七九)六月八日の太常主簿高光復等造阿弥陀像記、永隆元年(六八〇)十一月卅日の沙門智運造一万五千尊像記、垂拱二年(六八六)七月十三日の王君意造阿弥陀像記、垂拱三年(六八七)八月八日の劉孝光造阿弥陀像記、如意元年(六九二)五月五日の丁君義造阿弥陀像記の六件が得られる。<sup>(31)</sup>たとえば、最後の丁君義造像記は次の文面である。

丁君義。上為天皇天后、師僧父母、及善知識、蠢動衆生。願斷五欲、共登正覺。如意元年閏五月五日。敬造阿弥陀像一軀。

(原文は則天文字を使用。句読点は筆者)

ここでは、天王天后号は飛仙閣六〇号龕のように単独ではなく、「蠢動衆生」に至る造像対象者のヒエラルキーの筆頭に置いた形である。こうした形式は他の五例にも共通するだけでなく、響堂山石

窟など他地域の造像銘や敦煌将来の写経跋文に見える事例においても、同様である。

スタイン本一五一五号の『観無量寿経』奥書を例にあげると、

大唐上元二年四月廿八日。仏弟子清信女張氏、発心敬造无量寿

観經一部、及観音經一部。願以此功德、上資天皇天后、聖化无

窮。下及七代父母、并及法界蒼生、並超煩惱之門、俱登淨妙国

土。

これらの例からわかることは、自身の修功德や近親の亡者への追善業においても、帝祚の永隆を祈願することが、この時代のひとつの慣例的定型になっていることである。それは、如意元年銘丁君義造像記にみるように、武周朝の中心地に位置する龍門石窟にあつてさえ、実際にはすでに天皇天后号が廃止され意味を失った時期にも、惰性のように用いられている。飛仙閣六〇号龕は、図像だけではなく、都でも河北や敦煌でも行われたそうした造像銘の定型をそのままなぞっているものなのである。ただ、発願者にとつて身近な造像対象者を指す語句を入れずに、定型句のみを用いている点に、受容における熟れなさを感じなくはない。

同様なありようは、当該銘文中の「瑞像」の語にも認められよう。六〇号龕の発願者は、この語を仏像の美称として他意なく用いているのか、それともこの独特な形式の像を指す固有名称のつもりであったのか。

この疑問に最も有効な示唆を提供するのが、たびたび引き合いに

出す広元千仏崖第三六六号龕の造像碑である。額篆に「菩提像頌」、碑文に「菩提瑞像」とあるのは、当時この形式の尊像がどう呼ばれたものかを伝える唯一の資料であり、これによって邛崃石筍山第二六号龕像もまた、先述のとおり「菩提」像に該当することがわかるわけである。またそれとともに、六〇号龕の「瑞像」もまた、像容が同形式である以上「菩提瑞像」の簡称であると推測できる。菩提とは無上の正覚の意。釈迦の成道の境地を指す語に他ならない。

前述のとおり、ソレンセンは飛仙閣の両龕の宝冠触地印像を盧舍那仏であるとしている。成道の釈迦像から盧舍那仏への展開は、確かに七・八世紀の砌に顕在化してくるものであるが、一般に「瑞像」の語は、普通名詞としての釈迦や盧舍那を指すよりも、特別な信仰を得た固有の靈験像や、その姿を模した像に用いる場合が多く、六〇号龕もその例であろう。畢公の造像碑においても、「菩提瑞像」にブツダガヤの成道像以上の意味を含んでいないことは、先にもみた通り「泥不満備珍飾」の文言から明らかである。

むしろ、ブツダガヤ成道像ゆかりの菩提像、菩提瑞像の造立には、武則天の厚遇を得て活動した天竺三藏地婆訶羅訳の『最勝仏頂陀羅尼淨除業障呪経』による信仰が無視できない。<sup>33</sup>「菩提像」の前で尊勝陀羅尼を誦せば、諸罪障の消滅がかなうという経説とともに、宝冠触地印の図像が中央から地方へと波及したのである。そしておそらくは成都でも流行したこの像容は、「菩提瑞像」という通称で蒲江の地に伝えられたにちがいない、そのもともとの意味について如何

ほどの理解があつたかはやや疑わしいものの、都ぶりの「天皇天后」句とともに摩崖に刻まれたというあたりが、実情ではなかつたか。造像目的が、「合家大小□通供養」すなわち地元の有力者と思しい王氏一族の修功德―武則天の永祚祈願ではなく―にあつたことは言うまでもない。

## 五 おわりに

第六〇号龕の場合、中尊や比丘・菩薩像の図像や様式は唐朝中央部からもたらされたものであるのに対し、光背や龕口左右の俗人像といった二義的モチーフには翻案がうかがえる。同様のことは、ほぼ同じ初唐期の制作と考えられる近接の諸龕にも言えるが、やや年代の遅れる第九号龕では翻案の要素がさらに増大している。先述の特異な背障に加え、倚像の脇侍菩薩、八部衆、胡人風の天王や守門的俗人像の付随は、長安や洛陽周辺には見出し難いのである。しかしそうした要素は、四川各地の摩崖造像に―広範囲に散在するにもかかわらず―共通して見られるものが少なくない。中央から発信される図像・様式の受容は、四川地域における固有性の生成と共存しながら進行したかのようであるが、四川各地でそれぞれローカルな展開をみせる一方で、汎四川的なある種の普遍性を示す造形要素については、成都というもう一段階の発信地を想定する必要があるように思う。

四川省蒲江飛仙閣摩崖の初唐造像の性格について

ところで、古くより蒲江を所管した邛崃（唐代の邛州）の龍興寺址の発掘が、成都市文物考古研究所と邛崃市とによって、二〇〇四年度から開始される計画という。龍興寺は、国家による一州一寺制の実施にともなつて中宗の代に置かれた寺である。高宗による諸州一官寺の設置に始まり、武則天の大雲寺、玄宗の開元寺創設と続いた中央主導の施策が、初唐・盛唐期における中央様式の地方への伝播に何がしか寄与しなかつただろうか。また、唐代の造像遺品の出土がきわめて乏しい成都にかわつて、四川中心部の都市寺院における状況をうかがう資料を得ることはできないだろうか。現地の遺構からは、一九四七年の洪水で初唐から晩唐に至る多数の石仏や石刻経幢が出土し、すでに約二八〇点もの作品が四川大学歴史博物館に収蔵されていることから、本格的な発掘によつて得られる成果を期待したい。

## 註

- (1) 「蒲江県志」によれば面積は五八二・八平方キロ。
- (2) 番号はおおよそ飛仙洞区を第一から第五号龕、大仏坪区を第七から第十号龕、禽星岩区を第二一から第三五号龕、飛仙閣区を第三六から第一〇四号龕とするが、たとえば第八四から第九七号龕は仙境崖区や東方に離れた公路沿いに散在するなど、並びかたに錯綜がある。
- (3) 龕および尊像の法量は次の通り。（単位はセンチメートル）

外龕 承前

内龕 最大高一六三・五、最大幅二二八・〇、奥行六五・二  
中尊 総高一二二・〇、像高八七・二、頭頂く顎三七・五、面奥二

## 五二一

肩張三三・七、臂張四〇・九、膝張五二・五、台座高三四・九

左比丘 総高一〇四、像高七九・六、台座高二四・三

右比丘 総高一一一・三、像高八四・二、台座高二七・一

左菩薩 総高一二〇・一、像高九八・一、頭頂く顎二二、肩張二七・

## 五

右菩薩 総高一一七・五、像高一〇四・五、頭頂く顎二八・四、肩張

## 二七

左天部 総高九一・二、像高八〇・六

右天部 総高九六・一、像高八五・二、肩張二一・八

左俗人 総高七六・一、像高六七・四、頭頂く顎一五・二、肩張一九

右俗人 総高七六・四、像高七一・四、頭頂く顎一五・六、肩張一

## 六・五

(4) 莫洪貴「浦江飛仙閣摩崖造像」(「四川文物」一九八五年第三期)。

(5) Angela F. Howard, "Tang Buddhist Sculpture of Sichuan: Unknown and Forgotten" *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, 60, 1988.

(6) Angela F. Howard, "Buddhist Sculptures of Puijiang, Sichuan: A Mirror of the Direct Link Between Southwest China and India in High Tang." *Choices of Asian Art* XLII, 1989.

また、『敦煌研究』一九八四年第四期に、同論文の李恣氏による中文訳「四川浦江仏教彫刻―盛唐時中国西南与印度直接联系的反映」が載る。

(7) Henrik Hørt Sørensen, "The Buddhist Sculptures at Feixian Pavilion in Puijiang, Sichuan" *Arthus Asiae* vol. LVIII, 1988.

(8) 胡文和「四川道教佛教石窟芸術」(四川人民出版社 一九九四年)。

(9) なお、本稿に掲載した図版については、中国での正式な調査報告書の刊行以前であるため一定の制約がある。したがって、近く刊行予定の報告書を参照していただきたい。

(10) 第五九号龕題記「大唐開元／□娘／□／愈／□／同／□／□及／李頭／李

二／胡及／楊忠□程□／□□／人王義□鑄」

(11) 『大足県志』第三節「石刻鑄匠題名」(大足県志編集委員会、方志出版社、一九九六年) 参照。

(12) 龕口左右の俗服人物像は、第六〇号龕の近傍の第六四号龕にも見られる。六〇号龕から六四号龕は龕底や龕楣の高さがほぼ揃っており、造像様式や図像的特徴から見ても、ほとんど同時期の制作になるものと推測できる。

(13) なお、ソレンセン氏は第六〇号龕の如来像の背後に稚拙な線刻による菩提樹があると言及しているが、これは確認できず、同氏の見誤りである。

(14) 一九八九年の編号では第三三三号龕とされていたが、二〇〇〇年に新たに編号された結果、三六六号龕となった。『広元石窟』(広元皇澤寺博物館・成都市文物考古研究所編、巴蜀書社、二〇〇二年) 参照。

(15) 『中国石窟彫塑全集』第八卷 四川重慶 図版(重慶出版社、二〇〇〇年) 参照。

(16) 『旧唐書』卷一一七、嚴武列伝参照。

(17) この九号龕の中尊如来坐像と右脇侍菩薩像は、二〇〇三年一月八日未明に頭部を破壊され盗み去られてしまった。その後これ以上の被害を防ぐために、本龕を含む大仏坪区・禽星崖区の主だった仏龕には龕全体を覆う鉄格子が取り付けられ、もはや仔細な観察は困難となった。まことに惜しんでも余りあり慨嘆に堪えない。

(18) ソレンセンは、天王像である必要はなく墓葬美術における武人俑と同様な不特定の守護者であろうとする。

(19) 劉長久「中国西南石窟芸術」四川人民出版社、一九九八年。

(20) 常青「試論龍門初唐密教彫刻」(『考古学報』二〇〇一年第三期)

(21) 武則天朝から玄宗朝にかけて流行した宝冠触地印如来像の尊格については、稿を改めて論じたい。

(22) 肥田路美「唐代における仏陀伽耶金剛座真容像の流行について」(『論叢 仏教美術』所収。吉川弘文館、一九八六年) 参照。

(23) 義浄の伝聞時より五百年以前のこととするが、説話に過ぎぬとしても当

時の実態を反映した情報と解してよからう。ただし、ここでいう牴牾道は成都を発ち雲南ではなく貴州・広州を経るルートと考えられる。

- (24) 羅世平「巴中石窟三題」(『文物』一九九六年三期)、北進一「四川石窟における菩提瑞像について―特に飛仙閣第六〇号龕を中心に」(『奈良美術研究』第一号、二〇〇三年) 参照。

- (25) 羅世平「廣元千仏崖菩提瑞像考」(『故宮學術季刊』第九卷第二期、一九九一年)。

- (26) この年紀を追刻とみる向きもあるが、後代になぞるようになり刻した可能性はあるものの、当初の造像銘であることを疑う要素は認められない。

- (27) 羅世平「巴中石窟三題」(『文物』一九九六年第三期)。

- (28) 同氏は「第九号龕と第六〇号龕との様式や図像の密接な関係は、あまりにも明白で見逃せるものではない。様式と図像がほとんど等しいだけではなく、些細なディテールさえもそっくりである」と述べる。

- (29) 『旧唐書』卷八八、蘇頌列伝参照。

- (30) 『旧唐書』卷九二、韋抗列伝参照。

- (31) 天皇天后号については、礪波護「唐中期の仏教と国家」(福永光司編「中国中世の宗教と文化」京都大学人文科学研究所、一九八二年、所収)が参照される。ここでは同氏が挙げた例に「龍門石刻録」から筆者が得たものを加えた。

- (32) 「瑞像」の意味については肥田路美「涼州番禾県瑞像の説話と造形」(『仏教芸術』二二七号、一九九四年) 参照。

- (33) 山名伸生「桂林の調露元年銘摩崖仏について」(『仏教芸術』一九八号、毎日新聞社、一九九一年)

- (34) 唐代の成都の寶相寺に「菩提像」があったことを、『酉陽雜俎』前集卷六は伝えている。

付記 本稿は文部科学省科学研究費補助金助成の基盤研究A(海外学術)「四川省石窟摩崖造像群の記録手法に関する研究およびデジタルアーカイヴ構

築」の成果の一部である。調査にあたっては、四川大学芸術学院盧丁教授、成都市文物考古研究所王毅所長、雷玉華女史、瀘江県文物管理所夏暉所長、龍騰先生をはじめ多くの中国側関係者諸氏にさまざまな尽力を賜った。記して感謝申し上げたい。