

敦煌藏経洞将来「絹本西域仏菩薩図像集」の初歩的考察

——ニューデリー国立博物館所蔵断片のいくつかの図像を中心に

肥田路美

はじめに

敦煌莫高窟藏経洞からスタインが将来し現在ニューデリー国立博物館と大英博物館に分割分蔵されている「絹本西域仏菩薩図像集」(Ch.xxii:0023)は、インド、ガンダーラ、中央アジアなどにおける著名な仏像を集めた図像集的な構成をもつ作品として知られる。朽損が激しいものの二十一ないし二十二体の尊像が残っており、発見者であるスタインをはじめアレキサンダー・ソーパー、アーサー・ウェイリー、ベンジャミン・ローランド、ロデリック・ウィットフィールド、築新江らが尊像の比定や年代推定を試みてきた⁽¹⁾。筆者もまた、かねて熟覧調査のうえ一部の尊像に関する指摘や復元図の提示してきたものの⁽²⁾、このきわめて特異な構成と内容をもった興味深い作品が投げかけるさまざまな問題は、いまだほとんど解明されていないと言つてよい。描かれている仏菩薩像はどのような尊像

なのか、著名な仏像を集成したとすれば何をどう写したことになるのか、そうした図像に発願文を記すための欄を付して一幅とするところがどのような立場の人のどのような信仰によるものなのか。すでに提唱されている制作年代についても再考の余地があると考えられるし、またそもそもこの作品の名称についても本稿の題目に掲げたものが必ずしも妥当とは思えない。

そこで、ここではまず本作品の概要とこれに関する先行研究を確認し、インドと英国に分蔵されている断片の図像や傍題について検討を加えながら、尊像の解釈を中心に私見を述べることで作品研究の着手点としたい。

一 作品の概要

本作品は、一九二一年出版のスタインの『セリンディア』で初めて紹介された。同書には尊像が上下四段に並ぶ形で表装された写真

が掲載されている⁽³⁾。その後、ニューデリーとロンドンとの間でスタイン収集品の分割が行われた際に、両館に分蔵されることになった。比較的まとまった大きな断片であるニューデリーの分（以下、デリー幅）（**図1**）は Stein450、細かな断片からなる大英博物館の分（以下、大英幅）（**図2**）は Stein51・58と番号されている。またウィットフィールドによれば、エルミタージュ美術館にもこの作品の一部と思われる断片がある⁽⁴⁾が、筆者は未だ確認の機会を得ていない。

デリー幅は、現在縦約一五〇センチ、幅約一一〇センチの一幅に表装されており、十一体の尊像と、十一個の傍題欄が確認できる。

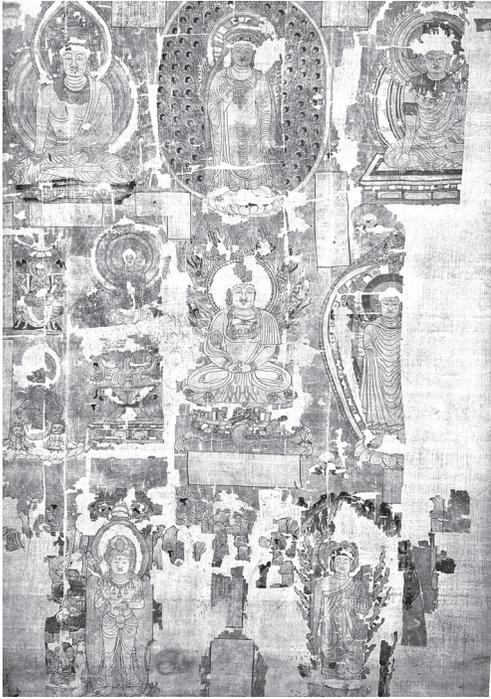


図1 ニューデリー幅全図

一方の大英幅は、かつて一幅に表装されていた時点⁽⁵⁾では法量が縦五八・五センチ、幅四四・〇センチであったが、現在は断片ごとに別々に保管されている。尊像は十ないし十一体見出せ、このほか発願文を記すための大きな題記欄のある断片が残っている。これら両館の断片について復元を試みたウィットフィールドによれば、当初の全体の法量は、絹を三幅半剥ぎ合わせた縦約三一〇センチ、幅約二〇〇センチという大幅と推測される⁽⁶⁾。

図様は、仏説法図に代表される、主尊と脇侍像や眷属像から成る集会図や浄土図、説話図とは異なり、各々個性的な姿をもった如来像や菩薩像を整然と縦横に並べたもので、平安・鎌倉期に盛行した



図2 大英幅全図（旧状）

白描画像集にも似た構成である。そこに描かれた尊像の多くは一般的な仏菩薩の形式とはかなり異なり、とりわけ付属する光背や台座などの荘嚴具には見慣れぬ意匠が目につく。いずれの像も緊張感をもった肥瘦のない墨線で光背・台座を含めてよどみなく精緻に線描され、淡彩による彩色が控えめに施されている。

また、各像の衣襞の描き方を比較すると、二重線で表すもの、途中で消えるように描くもの、やや太い線と細い線をまじえるもの、均質な線を等間隔に重ねるものと、尊像によって変化に富む。一方、面相部については下顎の張った四角い輪郭、緩い円弧状の髮際線、山なりに強い弧をえがく眉、鼻筋を二本線で表し小鼻が張った鼻、鼻と唇がごく接近した表現など、如来と菩薩の違いを超えてどれもたいへん良く似ており、一人の手になると見て間違いない。衣襞は描き分けているのに対して、顔貌については、髭や白毫の有無といった図像上の特徴を別にすればほとんど描き分けを必要としていなかったことは、興味深い。

このほか、一部の像の周囲には背景をなすように岩山や樹葉の描写が見られ、それらには比較的抑揚のある描線とやや粗放な墨彩が用いられている。さらに諸像の間の余白には、淡紅色の花冠と二枚の葉をつけた花文が点々と描かれている。⁷⁾

作品の名称は、スタインは単に「仏菩薩像 (Images of Buddhas and Bodhisattvas)」とするが、松本榮一は「西域仏菩薩画像集」とよび、ソーパー、ウィットフィールド、ニルマラー・シャルマら

は「有名仏像 (Famous Buddhist Images)」としている。また、小野勝年や榮新江は「釈迦瑞像図」「瑞像図」という、含みを持たせた作品名を用いている。確かに、以下で見えていく通り尊像に付された題記には「瑞像」という呼称が見られるが、本作品全体をどう呼ぶべきかは、畢竟、主題の意味を明らかにした上でなければ決める。そこで本稿では仮に松本榮一に従っておくこととする。

二 先行研究と問題点

では、それら諸氏の本作品についての見解を押さえておきたい。

まずスタインは、ギメ美術館のペトルツシによる傍題の解説を受けて、本作はインドの聖地の尊像を写したものと述べ、淡彩による描法がホータン（于闐）の壁画に似ていることを指摘、また画絹の状態から比較的早い年代の制作と考えられるという。松本榮一は『燉煌畫の研究』において、双身仏図など特殊な尊像図を取り上げるなかで本作品について言及し、「今二十餘の佛菩薩像を残すのみで、原図の全豹を知り難いが、現存部には各尊像の傍に記入文字の遺存せるものあり、以てこれが摩伽陀・迦毘羅・婆羅痾斯鹿野苑等に於ける著名佛像の模寫である事が判明する。然かもその模寫たるや尋常の模寫ではなく、極めて正確ならん事を期したるもの、如く、手指衣端の末に至るまで悉くその真を傳えん事に意が用ひられ、其処に溢る、西域的の香りは、尋常一様の手段を以てして得らる、も

のではなく、必ずや印度西域に出向き、實物を前にして寫し取りたるものが稿本となれるに相違ない。但し、圖中の佛像臺座等には部分的に極めて支那化されたものも認められ、又、寫し頽れとも見らる、個所もあるが故に、此圖は恐らく前記王玄策の西域圖卷或はその類品より佛像の部分抽出せしもの、複模寫かと思はれる。」
 といい、制作年代については「唐朝中期より末期に掛けての製作」とみる。

この作品について、個々の像の同定だけでなく、描法の検討や復元案の提示をおこなったウィットフィールドもまた、インドやホータン、甘肅地方などの「仏教の聖地に見られた有名な尊像を描いたもので、仏教の伝播に重要な役割を果たした絵画の、絹絵としては唯一の遺例であり、仮にこれが後世の模本であったとしても、十分な注意を払うに値するもの」と位置付けている。また、行脚僧によって伝えられた各地の瑞像の記録を目的とした絵画であるとも述べる。しかし、年代については、たとえば唇を構成するのに十世紀初ころの作では三本の線を用いるのに対して五本で構成し立体感を表出している点や、肋材の末端が反り返ったドーム形の天蓋が敦煌初唐窟のものと同通しており、周縁の垂飾の形が後代の敦煌画でもっと長くなるという点、蓮華座の蓮弁の表現などから「敦煌將來の他の殆どの絵画よりも早期のものとみなすことができる」として「七世紀の作品であろうとの確信は高まるばかりで、少なくとも八世紀を下ることはないと思われる⁽¹⁰⁾」と述べる。ソーパーもまた、これを「イ

ンドの教ある聖蹟において崇拜されていた彫像の模写を意図したものの」とし、「敦煌の画家がインドのオリジナルについての知識が十分に多くの細部を彼自身の土地の伝統から借りてきて作った、というものではなく、また純粹にでたために作ったものでもない。必ずしも専らインドのものだけを意図したのではないが、實際忠実に記録されたものである」という。それと同時に、ホータンとの関係性の強さも指摘し、ホータンがイスラムからの圧迫のもとで神聖な守護者たちを召喚したことから、敦煌にとってインド・中央アジアとの交流が不安定ないしは不可能だった十世紀にホータンが最も近い友好的勢力だったことが、この作品の背景にあるとの見解を示した。

張廣達・榮新江も同様に、敦煌遺書のなかの四件の「瑞像記」や瑞像図とよばれる壁画の題記を、チベット語写本を援用しながら分析することで、それらと九、十世紀におけるホータンの内憂外患の危機的状况との関係を論じ、それらに準じる本作品もまた、ホータンにとつての守護神的尊像群を描いたものと解釈した。したがって制作年代についても、如上の状況に至った九世紀後半頃から十一世紀初の間と推測している。ちなみに、瑞像記と仮称される四件の敦煌遺書とは、スタイン將來の二一一三号（唐乾寧三年（八九六）以降成立）および五六五九号、ペリオ將來の三〇三三三号紙背文書および三三三二号である。また、敦煌石窟に見られる瑞像図には、吐蕃支配期の開成四年（八三九）に陰嘉政が修造した莫高窟第二三一、二二七窟、五代の第七二窟の西壁仏龕頂支輪部の列像をはじめ、晚

唐期の第九、三四〇窟、五代の第四五窟などにおける甬道天井部左
右縁支輪部の例、さらに主室側壁の大画面に展開させた第二二〇窟
旧南壁や榆林窟第三三窟南壁の例などがある。

さて、これらの先行研究において、インドや西域の仏教聖蹟に祀
られた由緒ある像を忠実に記録したものとす松本榮一やソーパー
の解釈は、本作品の特異な性格を洞察した指摘であるし、そのソ
パーや榮新江が主張するホータンの政治的、社会的状況との関係性
は、本作品を理解する上で確かに最も重要な鍵に違いない。しかし
ながら、筆者の所見によれば、本作品には更にもう数段の捻りが加
わっている。少なくとも、本作はインド・西域の聖蹟の尊像を「忠
実に」記録したのではない。また、本作は西域南道の仏教国ホー
タンの固有の状況だけを背景にしているわけではない。以下で各図
像を観察しながら、これらの点を明らかにしていきたい。なお、本
稿では紙幅の関係で、デリー幅の尊像のなから五、六件を取り上
げることとする。

三 デリー幅各像の検討

デリー幅および大英幅に残存する尊像は、図様のごく一部分しか
残していないものも含めると、全部で二十二件⁽¹⁾を数える（便宜的に
仮の復元案図3にA～Vの記号を振る）。以下、A、C、D、E、F、
Gを取り上げてそれぞれ図像の特徴を確認し、関連する文献や作品

を挙げつつ気付いた点について指摘したい。

A (図4) デリー幅の上段向かって左端。降魔触地印を結び、左
足を上に結跏趺坐する如来像。右肩を露出した偏袒右肩に大衣をま
とい、腰を引きしぼった体軀である。宝冠、胸飾、腕釧をつける。
宝冠は正面に大きく開口し舌を見せる怪人の顔をあらわし、その左
右にマカラ（摩竭魚）が口をあけ、口中から房飾りを垂らした特異
な形である。両耳の後ろにも房飾りを垂らす。胸飾は板状で大きい。
また、腹に締めた帯も装飾的で、両膝頭には房飾りのついた花文形
の装飾を各五つあらかわす。光背は宝珠形の頭光と円形の身光からな
る。頭光の外周には小さな炎形をめぐらせるが、身光は外周に房飾
りを垂らした花文形を並べる珍しい意匠である。台座は平板を重ね
たような岩座で、上框に当たる部分を肩で支えるかのように、口髭
をはやし胸飾をつけた人物二体が上体を覗かせている。彩色は、大
衣を淡朱色、胸飾と宝冠の怪獣装飾は淡い褐色とするが、台座はや
や粗放な墨隈を施して岩らしさを表現している。

坐仏の向かって右上に六行に罫線を引いた色紙型があり、文字が
残る。

□□□摩伽陁國放／光瑞像圖贊曰／此圖形令儀顏／首絡
以明珠飭以美／壁方座稜層圓光／□□瞻仰尊顏功德（□は文字
があるが字画不明）

（□□□マガダ国の放光瑞像。図贊に曰く、この図形、顔首を
儀せしむ。絡めるに明珠を以てし、飾るに美璧を以てす。方座

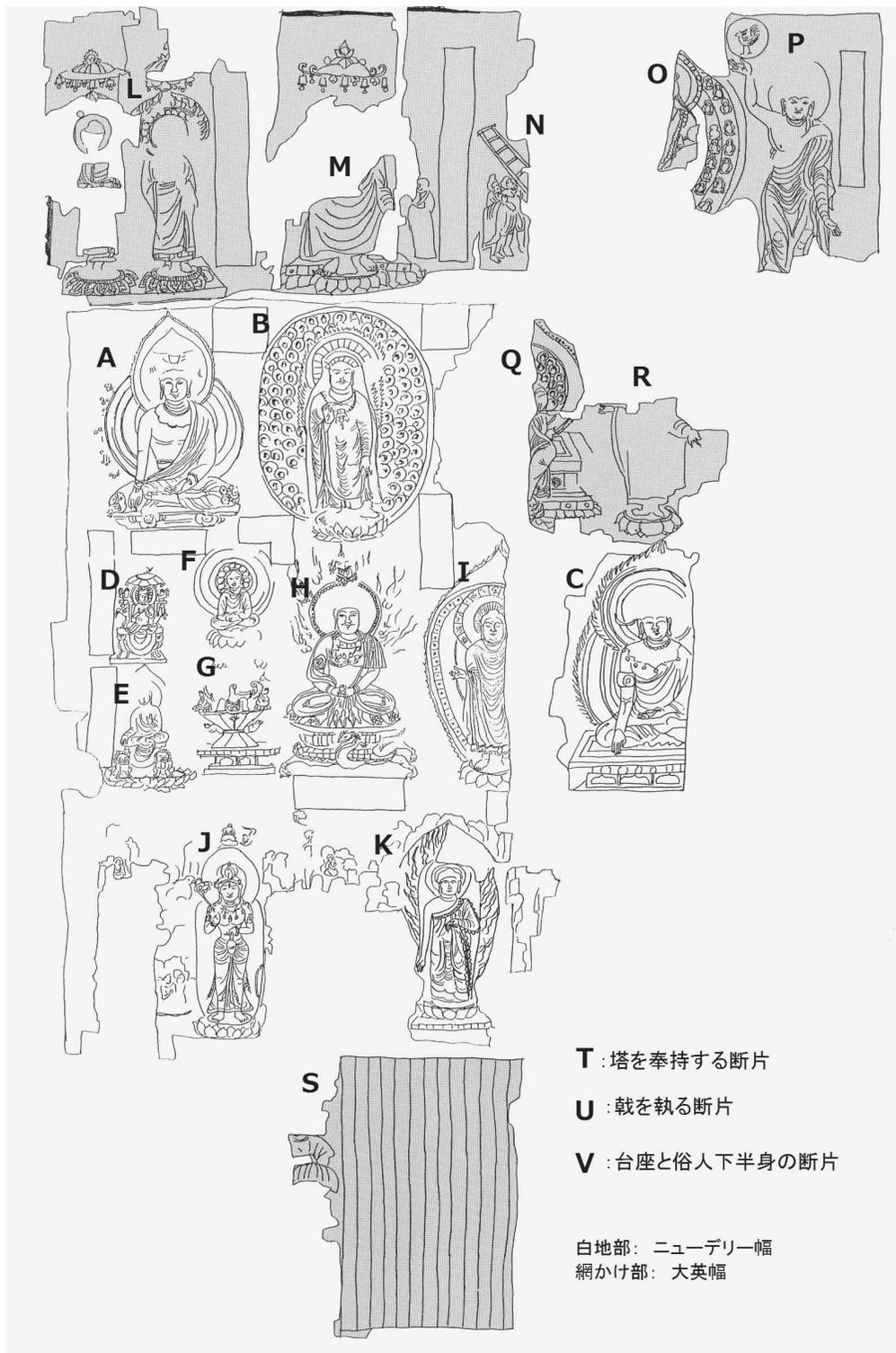


図3 「西域仏菩薩図像集」各断片（ウィットフィールドの論述に従った復原案に図示）

は稜層（角張っている）、円光は□□。尊顔を仰ぎみれば功德あり。）

さて、この像についてスタインは「怪物のついた宝冠は降魔成道の時の魔王軍を象徴している」といい、ソーパーも、いまだ菩薩の衣を着ている成道の瞬間の釈迦であるとして、これを釈迦成道の聖地ボードガヤの降魔成道像に当てた。⁽¹³⁾ ウェイリー、ローランドもまたマガダ国の金剛座に坐し放光する像だとする。

ところで、本像と同じ図像的特徴をもち、同じように「中天竺摩伽陀國放光瑞像」という傍題をもった作例が、莫高窟第二三七窟西壁龕頂に見られる（図5）。龕頂の支輪部四面に並列した都合三十



図4 デリー幅A像

七体の瑞像のうち東坡の南端に描かれた坐像がそれで、降魔触地印の手勢はもとより人頭の載る宝冠、偏袒右肩の着衣と大振りな花文形の胸飾、二体の人物の上半身が覗く岩座は、本絹本画と全く共通しており、結跏趺坐する脚の重ね方が左右逆なのを除けば、同じ像をモデルとしていることが明らかである。しかし、第二三七窟とほぼ同様の構成になる第二三一窟西壁龕頂の当該像（図6）は、やはり同文の傍題を伴うものの、着衣法や装身具の意匠が異なるばかりか何よりも降魔触地印ではなく説法印に似た手勢で、全く別の図像と言わざるを得ない。にもかかわらず、台座だけは本絹本画や第二三七窟例と同じく二人物が覗く怪異な岩座を描いていることに注意したい。このほか傍題は見えないものの同種の像と考えられる例が榆林窟第三三窟南壁にも見出せるが、決め手はやはりこの怪異な岩座の形式である。つまり、「摩伽陀國放光瑞像」に不可欠な図像要



図5 莫高窟第237窟西壁龕頂「中天竺摩伽陀國放光瑞像」

素がこの特徴的な岩座であり、傍題のなかで「方座稜層」と特に言及しているのもそうした事情をうかがわせる。

マガダ国の降魔触地印像であるからにはこの盤状の岩座は金剛座と解するのが自然で、そうであれば上体だけ見せる二人物は、降魔成道に際して釈迦の過去世の善業を証言すべく大地から踊出した地神が想起されよう。実際にグプタ朝サールナートやポスト・グプタにおける降魔成道像、あるいはその図像の影響を受けた中国の降魔触地印像の台座下には、しばしば半身像で表された地神が見られる。しかし、半身踊出した地神は説話では一体だけであることが本図像とは矛盾する。

ところで、九世紀の莫高窟に描かれたこれらの「摩伽陀國放光瑞像」について、そのモデルとなった原像を探った孫修身は、『大唐西域記』の摩伽陀国条にみえる菩提樹西大精舍中の鑿石仏像である



図6 莫高窟第231窟西壁龕頂
「中天竺摩伽陀國放光瑞像」

とする。⁽¹⁵⁾ 同書卷八に次の一文がある。

菩提樹西不遠。大精舍中有鑿石佛像。飾以奇珍東面而立。前有青石奇文異采。是昔如來初成正覺。梵王起七寶堂。帝釋建七寶座。佛於其上七日思惟。放異光明照菩提樹。去聖悠遠寶變爲石。察するに孫氏はここに言う「飾以奇珍」を、如来像にもかかわらず派手に厳身した本像の姿と捉え、七宝座を本像の特異な岩座に結び付け、異光を放つて菩提樹を照らすという霊異を「放光瑞像」という題記に結び付けたようである。しかし、くだんの鑿石仏像は「東面して立つ」とあるから坐形である本像には当たらない。

けれども孫修身は、岩座の二人物に関しては重要な指摘をしている。すなわち、同じく『大唐西域記』菩提樹伽藍の金剛座のくだりにみえる、仏の涅槃後に諸国の君王が二体の観音菩薩像を金剛座の南北の界の標示として安置したが、玄奘がこの地に到った時は南隅の観音像はすでに胸まで埋没しており、これは仏法滅亡が遠くないことの兆しと言われた、という故事によるとい⁽¹⁶⁾。図7は『大慈恩寺三藏法師伝』を絵巻にした藤田美術館所蔵「玄奘三蔵絵」の第五巻、玄奘がボードガヤの菩提樹と金剛座に詣でた場面であるが、中世の日本人のイマジネーションのなかで、胸まで地中に没した二体の観音像が描かれている。一連の「摩伽陀國放光瑞像」の特異な岩座の二人物は、孫修身の指摘の通りすでに半ばまで埋没した観音菩薩像に違いない。

注意すべきは、こうした岩座の表現が実際のオリジナル像の台座

にあったはずはないことである。その参考例として、莫高窟二二七窟の瑞像図中の「中天竺波羅奈國鹿野院中瑞像」という傍題をもつ図像を見てみよう

(図8)。傍題は明らかに釈迦初説法の聖地である鹿野苑(サールナート)の初転法輪像であることを謳っており、像容は全く中国風であるものの確かに説法印を示す結跏趺坐像であるが、何といても目につくのは、須弥座の前

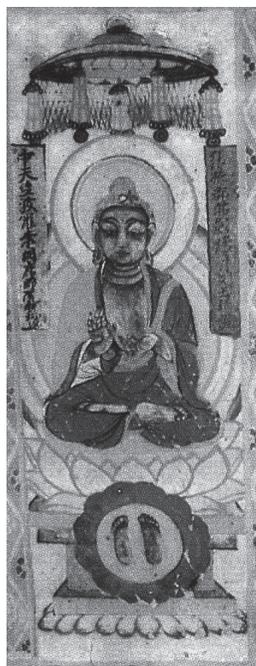


図8 莫高窟第237窟西壁龕頂「鹿野院中瑞像」



図7 藤田美術館「女契三蔵絵」第5巻(部分)

方に描かれた正面形蓮華中の仏足跡である。鹿野苑の遺跡に仏足跡があったことは玄奘の記録には見えないが、奈良薬師寺の仏足石の右側面に刻まれた銘文に、「大唐使人王玄策向中天竺鹿野園中轉法輪處因見跡得轉寫搭是第一本」とあり、唐からインドに遭わされた王玄策が鹿野苑で仏足跡を転写したものが薬師寺仏足跡図の本となったことを伝えている。これにより、王玄策が訪れた七世紀当時の鹿野苑は根本初転法輪像——『大唐西域記』巻七によれば鑰石製の等身像であった¹⁷⁾のほかに、仏足跡の遺物でも知られていたことがわかる。つまり第二三七窟の仏坐像の台座部に描かれた仏足跡は実際の仏像に付属していたわけではなく、像のある聖地すなわち鹿野苑を暗示する表現なのである。

同様に、観音の胸像が付いた岩座もまた、成道処ポードガヤを暗示する記号的な表現にちがいない。それにしても、ポードガヤを象徴するのに敢えてこの図像を用いたところをみると、本像には入末法への危機意識が投影されていたのではないだろうか。

C (図9) デリー幅の上段右端。降魔触地印を結び、右足を上に結跏趺坐する如来像。左端は欠損する。右肩を露出した偏袒右肩に大衣をまとい、組んだ両足の前に衣裾が髣々をつくる。頭髪部は欠損するが上方に宝冠の上部が残り、こめかみの両側にも、冠繪の翻りを表したものが三日月形をえがく¹⁸⁾。ケープのような大きな胸飾をつけ、両肩上に蓮華宝珠をあらわす。円筒形の臂釧をつける。台座は

品」は、釈迦の諸弟子の列伝を収録した同経第三部の中にありながら、諸弟子列伝とはまったく異色の説話を載せる。⁽¹⁹⁾長文にわたるが要約すると、

ある比丘が長上の許可なく勝手に外遊し、盜賊に遭って命からがら逃げ帰った。そこで釈迦は彼を叱責し、古に慈者という商人が大へ出て財宝を求めた故事を説いた。慈者は仲間とともに出航することになり、母親に許しを乞うたが反対された。そこで慈者は怒って母親を殴りつけ、そのまま海へ向った。しかし一行は難破し、慈者だけがなんとか渚へ辿り着いた。さ迷ううちに銀の城に到りさらに金、頗梨、琉璃の城々を巡って歓楽を尽くしたが、やがて鉄の城が現れた。この城では一転して夜叉に灼熱の鉄輪を頭に被せられ大苦を受けた。この慈者とは釈迦の前身であり、母親の許しを得ずに暴力を振ってまで航海へ出た罪により、六万年も鉄輪の責苦に遭ったのだという。

経文によると、釈迦はこの説話を語った最後に、長上や親に対する不敬不孝の罪を諫め、次の偈頌を以て業の力は免れないということとを説いた。すなわち、

「若有知識與彼利彼乃返更與其禍、彼則後受如是殃猶如慈者懷
瞋恨、不應與惡反與惡不應與罪更與罪、彼則後受如是殃猶如慈
者懷瞋恨、若興慈心反覓便於恩德處不報恩、彼則後受如是殃猶
如慈者懷瞋恨、業力從遠牽將來業力自近牽將去、業力將人處處
經隨其作業受苦樂、非地非空非海中亦非山間巖石裏、一切無有

地方處能使脫之不受業」

傍題の文言は、語順や字句が若干異なっているものの、この傍線部に当たるのである。

では、降魔触地印の如来像にこうした内容の傍題を付したのは如何なることか。「○○像」「○○時」という瑞像の傍題の定型から外れて偈頌の一節のみを抄出したこの文言は、描かれた像自体を説明するものではない。ただ、善悪の行為が因果の道理によって必ず未来の苦樂の結果を導くという業 (karma) を一切作らないことが、究極の理想たる解脱の道であることは、煩惱を滅し全ての業を絶ち切った降魔成道の姿にはかならず、そうであれば、この偈頌の傍題は降魔触地印を結んだ本像にこそ相応しい。

第二三七窟や二三一窟の龕頂支輪部にさまざまな瑞像を配列するにあたって、四隅に必然的に生じる三角形のスペースをどう処理するかは、画工にとって工夫のしどころだっただろう。東坡の左右両端の変形スペースについては、バランスよく像を配置するために「摩伽陁國放光瑞像」と同様な降魔触地印像を描いて一対にしたわけである。その場合、本像には特定のモデルが無かったとも考えられるが、前述したように絹本画のA像とは肘や足首の括れ線のような些末な箇所についても明瞭な描き分けがなされていることから、やはりこのC像固有の粉本の存在が否定できない。降魔触地印を結んで結跏趺坐し、しかも装身具をつけた如来坐像は、中国では七世紀後半から八世紀にかけてたいへん流行した。礼盤形の台座の格狭

間意匠も中国由来であるため、唐の内地に実在した像がモデルとされた可能性があらう。なお、莫高窟の仏龕支輪部で左右両端に配置されていたのと同様に、A像とC像はこの絹本画でも左右対称的な位置に描かれていたに違いない。

D (図10) デリー幅の中段左端上部。A像の下方に配置されたD、E、F、Gは、いずれも法量が小さい。胸前で説法印を結び、右足を上にしていわゆるグプタ式背障のある獅子座に結跏趺坐する。頭髪部は欠損している。説法印の手勢は、右手は掌、左手は甲を正面に向けた形とする。袈裟を偏袒右肩にまとして右肩を露出し、衣裾は組んだ両足の前で弧状に垂れる。台座は方形の須弥座で、正面に



図10 デリー幅 D 像

大きく半月形に布を垂らし、その両側にやや外側を向いて立つ一對の獅子を配す。如来像に比して大きな背障には、湧雲のような大きな尾と猛禽のような湾曲した嘴、細い翼をもつ山羊に似た獣が後脚で立つ意匠を両側にあらわし、背障上部左右には、扠子を持つ一對の人物の上半身を配する。如来像の頭光は三重の圏円で成り、内区に大きな連珠をつらねる。頭上には縁にびっしりと小鐸を下げた天蓋をあらわす。彩色は如来の肉身、着衣、頭光、背障上部の扠子を持つ人物に淡い黄色を賦すほか、背障や台座に掛かる布には部分的に朱色や暗紅色を用いている。

像の向かって左側に三行の罫線のある短冊形があり、前掲の「迦毘羅衛國銀瑞像圖贊曰(略)」の傍題が読める。D像とこの傍題欄は画絹が連続しており、本像の説明であることは間違いない。ただ、銀瑞像といいながら本像は肉身部も着衣も黄色で彩色されている。

また、迦毘羅衛國(カピラバストウ)の銀像なる仏像については、『大唐西域記』卷六の劫比羅伐窣堵国条をはじめとする文献に記録が見出せない。ちなみに『大唐西域記』に登載する銀製の像には、迦畢試国(カピシ)で歳ごとに造ったという高一丈八尺の銀仏像²⁰⁾、ボードガヤ大精舎外門の左右龕室に観音像とともに安置された高十余尺の白銀造慈氏菩薩像²¹⁾があるが、どちらも本像とは無関係である。したがって、本像のモデルを明らかにすることは困難であるが、特徴的な台座や背障の表現を手掛かりにもう少し追究することができる。本像にみられる後脚で立ちあがる獣や、マカラ、象などをあ

しらったグプタ式背障（中国では六拏具椅靠とよばれる）は、七世紀以降の中国や日本でも仏倚坐像、仏坐像の台座装飾としてしばしば採用されたが、発生は南インドと考えられている⁽²²⁾。秋山光文によれば、二世紀後半から三世紀初にかけてのアマラーヴァティーの仏伝浮彫に、山羊または鷲の頭と獅子の胴体をもつヴィヤーラカが後脚で立つ姿や、マカラの意匠を施した椅子の背凭れや肘掛が登場し、三世紀後半頃にはほぼ定型化するまでになった。これに続く西インドの後期石窟では、本尊の如来像にこうした怪獣装飾のついた背障が具わる形式が盛行し、象や人物など付属的モチーフを付加したバリエーションも豊富に生まれたが、それに比して、マトゥラー、サールナートなど北インドでは、最も単純なマカラとヴィヤーラカの組み合わせによる例が見られるのみであったという。

これを踏まえて本D像の背障を見ると、左右側の立ちあがる獣には、湾曲した嘴や前脚の付け根から生えた退化した翼が表されており、いささか弱々しいがインド以来のヴィヤーラカである。しかし、通例では背凭れ上框の左右端にあしらわれるマカラが見られない点は、本像の一つの特徴である。これに加えて台座正面に布を舌状に垂らしその両側に獅子を配する特徴は、七世紀後半から八世紀の造営によるエローラ石窟の第十二窟などに散見できる。また、背障の左右上部に扨子を持つ二人の侍者を配する構成は、たとえばアジャンター石窟第七窟仏殿本尊像の左右脇侍についても同様で、高く髻を結い背障の背後から上半身を覗かせて片手に扨子を執る姿も共通

する。このように西インドの石窟における図像との共通性から、D像のモデルとなった原像は西インド地域にあったものである可能性が想定できよう。

E (図11) デリー幅の中段左端下部。通肩に大衣をまとい、右手は膝に伏せ、左手は胸前で施無畏印を示した如来坐像。右足を上にして坐す。頭髮部は欠失する。着衣の裾は台座の前面に垂れ掛かり、裾は細かく波打つ形とする。また、衣文線は、他像におけるような鉄線描にはよらず、先が細く消えるような引き方で表している。台



図11 デリー幅 E 像

座は方形の須弥座で、広い下框の周囲に仰蓮・反花をめぐらせる形式であるが、上框と束腰部分は見えない。かわりに、縁にフリンジのある布が正面に半円形に垂れるさまと、その左右に正面を向いて蹲る一对の獅子をあらわしている。光背は円形の頭光の一部のみ残る。三重の圈帯のうち外側部分は欠損。彩色は肉身・着衣とも淡黄色、獅子は白、台座に垂れた布のフリンジを朱、台座下部の各蓮弁の中心に淡赤色の花卉形を彩画する。像の左側に三行の罫線のある短冊形があるが、文字は読み取れない。

本像のように衣裾を左右非対称に波打たせながら台座前面に大きく懸ける表現は、インド内地やガンダーラの石彫像には見られず、ストゥツコ（漆喰）像に例がある。本像の衣文線が末端で擦れて消えるような描線で表される点も、柔らかで自然な立体的衣襞の表現が特徴のハッダの如来像に例を見えるようなストゥツコ像に通じる。たとえば、ハッダのタペ・ショトル大僧院第五一―一号壁龕（**図12**）は、近年の戦乱で失われてしまった五世紀キダーラ・クシヤン時代頃の傑作であるが、この主尊の釈迦說法像の須弥座に垂れる衣裾が、正面ではU字形をなしその左右ではやや煩いほど流麗に波打つさまを、仮にぎこちなく絵画に写したとしたら、本**E**像の衣裾の表現が得られるだろう。**E**像はこうしたガンダーラ後期のストゥツコ像をモデルとしたものだったのではないだろうか。

F（**図13**）デリー幅の中段、左から二番目上部。通肩に大衣をま



図13 デリー幅**F**および**G**



図12 タペ・ショトル大僧院5-1号龕主尊（破壊前）

とい、両手は腹前に置き、右足を上にして跏趺する。両手先は欠損するが定印であろう。頭髪部も欠損するが、輪郭から螺髪であったことがわかる。ちなみに、ここまで見てきたいずれの像も頭髪に当

たる部分が欠損しているのは、頭髪部に用いられた紺青系の色料に絹繊維を傷める性質があった可能性があろう。

光背は、下端が腰まで達する巨大な円形の頭光で、四重の圏円の外周に細かな火炎をめぐらす。台座は二段葺の反花座で、膝張よりも狭い蓮肉部が高く立ちあがる。巨大な光背に比して台座が小さすぎバランスが悪いことから、欠損した下方にさらに台座下部があった可能性がある。そうとすれば、従来別個の尊像と見なされてきた下方のGこそが、本像の台座の下部を構成するものと推測されよう。

本像の左右下方には一对の脇侍菩薩が配されており、左脇侍は大部分を欠失するが、右脇侍は頭部を左に傾け腰を左方に捻った三曲の体勢で、左足一本だけで立ち、右足は膝を強く屈して左太腿に足載せる姿である。また、右手は垂らし、左手は屈臂して左胸前に挙げる。頭髪部は欠損するが宝髻を結うようで、上体は裸形で胸飾のみつけ、肉付き良く胸や腹の括れをあらわす。裙をつけ両肩から天衣をゆるやかに垂らしている。この菩薩像の右肩背後に、衣内で定印を結んで蓮華座に坐す小化仏が見えるが、その蓮華座には細長い茎があり、下方の大きな渦巻形から伸び出た形である。ところで、現状でGに属するようにGの左上部に貼り付けられている淡赤色と白色が賦された二段葺反花の断片にも、この渦巻形の一部が見られることから、この反花は実は上記のFの右脇侍菩薩像の台座であると考えられる。同様の反花の断片が、Gの右上部にもあることから、これもまた大部分が欠失したFの左脇侍の台座に違いなからう。

本像の向かって左上に横長の色紙型があり、九行に野が引かれているが、文字はほぼ剥落している。また、向かって右上には鈎型の色紙型があり七行の野がみえるが、これもまた文字は確認できない。

G（前掲図13）デリー幅の中段、左から二番目下部。中国風の格狭間のある低い方形須弥壇の上に、鼓のように腰が強く括れたものが載り、その上には三つの象頭がそれぞれ正面向き、左右向きに表され、さらにその正面向きの象に跨ったように一人物の上半身が見える奇妙な図様である。人物は頭髪部が欠損するため、如来なのか俗形なのかは不明だが、光背はつけない。面相部の描き方は他の仏菩薩像と共通し、身色は、上半身（着衣の有無は不明）も含めて黄色く彩色されている。両手は下ろすが、左手はやや外側に開く様子である。三つの象頭は、各々鼻を高くもたげ口を大きく開く。左右の象の口中からは蓮茎が伸び、それぞれ反花上に禪定の化仏をのせる。茎や反花の彩色が、上述のFの脇侍の台座に似ていることは注意され、FとGが一連の図像である可能性はますます大きい。鼓形の東部は、括れた腰に当たる部分に帯状のものが巻かれ、その左右に一对の人物が腰から上を現している。髻を結び上体は裸形である。中国風の風貌であるが、おそらく須弥山に巻きついた龍王（ナーガ）夫妻の図像であろう。鼓形は赤色と緑色で幾何学的に塗り分けられている。須弥壇の上面左右端にも一对の人物が跪坐し、内側を向いて合掌する。左方の人物は過半を欠失するが、右方は大きな髻を結び、赤色の裳をつける。

このFとGについて、これまでの研究者はこぞってそれぞれ別個の尊像のものとみなしてきたが、ウエイリーだけは両者を一具と考えたようで、図像の主題を釈迦が王舎城で酔象を調伏した場面であるととしている。これに対してソーパーは、本絹本画には仏伝的図像は含まれていないのでウエイリーの説は疑問であると退けた。仏伝の酔象調伏とは、『仏所行讚』第二「守財酔象調伏品」や『根本説一切有部毘奈耶破僧事』巻十八にみえる説話で、仏敵の提婆達（未生怨王、デーヴァダッタ）が釈迦を害そうとして、守財（護財）という名の凶暴な大象に酒を飲ませ王舎城に托鉢に来た釈迦にけしかけて襲わせたが、釈迦の威力の前に象は恭順したという話である。ウエイリーはGの象頭を狂象守財と解したのであろうが、象頭が三つ描かれていることだけを以てしてもこの比定は当たらない。

仏坐像の台座に三頭の象をあらわした作例に、スワート出土青銅製仏說法像がある。⁽²³⁾八世紀頃の作とされ、須弥座の前に三象が正面を向いて立ち横一列に並んだ珍しい意匠である。一般に象に託された象徴的意味は多岐に及び、象が身近な存在であるインド世界においてはなおさらイメーজの源泉であったが、前に触れたグプタ式背障がマカラ、ヴィヤーラカとともに象をあらわす例が多いのは、それぞれ天

上、虚空、大地という宇宙の三要素を象徴しているとする解釈がある。⁽²⁴⁾象が揺るぎない神聖な大地の表象であるとすれば、ブツダの台座にも相応しい。⁽²⁵⁾

管見の限りでは、蓮華座下の三頭の象も含めて絹本画のF・Gの図像に最も近い作例は、カラチ国立博物館所蔵ガンダーラ・マルダーン出土仏坐像（図14）である。禅定印を結んで蓮華座に結跏趺坐するブツダの両側に、立像の化仏が四体ずつ（左側の二体は欠失）放射状に表された特異な図像で、釈迦が禅定三昧に入って大光明を



図14 マルダーン出土仏坐像

放ち、その光が化して多くの蓮華となりそこに化仏が現れるという大神変を表現したものと解釈されている。⁽²⁶⁾

ガンダーラのこの石彫像でまず注目したいのが釈迦の坐す蓮華座である。F像の反花座とも共通する、膝張より狭い蓮肉部を高く立ち上げた形は、ガンダーラの蓮華座に広く認められる特徴であるが、珍しいのは、蓮華下の左右にそれぞれ地に臥せた側面形の象の頭部と前脚が表されていることである。象は頭に環状の飾りをつけ牙をもち、鼻をもたげて蓮華の茎を絡め持つ。その蓮華を座として頭光を負った供養菩薩が跪坐し、中央に向けて合掌礼拝している。また、釈迦の蓮華座の正面には縦長方形の柄孔が作られており、かつては別材が取り付けられていたことがわかる。柄孔周囲の浮彫の形状からみると、失われた別材は、正面形の鼻をもたげた象頭と左右前脚だったに違いない。つまり、Gに見られる三つの象頭と左右の象の口中から伸びた蓮華に坐す供養人物が、まさにこの石像の図像と共通するのである。

そうした特異な台座に結跏趺坐するブツダは、F像もマルダーン出土像も同じように首元を詰めた通肩式に袈裟をまとい禪定印を結ぶ。ただ、マルダーン像を最も特徴づける放射状に並んだ化仏のかわりに、F像は巨大な円相光を負っている。円相の中心点はブツダの眉間に当たり、ちょうど円形の頭光をそのまま拡大したような形である。大きな円形の挙身光であれば同じガンダーラ地域においてもしばしば散見でき、たとえばカーピシーのショトラク出土双神変

像の左右脇に表された小坐仏などに例があるが、F像のような光背はほとんど管見に触れない。ようやく見つけたのが図15の西域南道のホータンのヨットカンから出土したというストックホルム国立博物館所蔵の銅製小坐仏で、これもまた通肩式着衣の禪定印坐仏であるのは興味深い。

ただ、この巨大な円相光の表現は、放射状に化仏を出現させたマルダーン出土像の図像とも無関係というわけではなさそうである。その前に、F像の台座下部に当たるGの図像をもう少し見てみよう。すでに述べたように、Gにみえる三色に塗り分けられた鼓形の図像は、敦煌画における須弥山の典型的な表現であり、その括れた腰に巻かれた帯と左右一对の小人物は、須弥山に巻きついた二龍王に違いない。たとえば、莫高窟第三六一窟には中唐期に描かれた千臂千鉢文殊菩薩像がかなり保存の良い状態で残っており(図16)、文殊菩薩が結跏趺坐する須弥山と二

龍王難陀・跋難陀の図像が絹本画のGとよく一致している。千臂千鉢文殊像の壁画では、須弥山の下に広がる



図15 ヨットカン出土銅製小坐仏

円盤形の大海に左右一对の阿修羅とそれに従う怒髪の夜叉が描かれ、膝まで海水に浸かった姿で合掌している。一方のGにおいては、鼓形の須弥山の下に据えられた須弥座上面に左右一对の小人物が跪坐し、内側を向いて合掌しており、これが壁画の阿修羅像らと対応する図像であろう。

敦煌における須弥山の図像は他の主題の壁画にも登場するが、ここで千臂千鉢文殊像図を例に挙げたのは、須弥山上の蓮華座に結跏

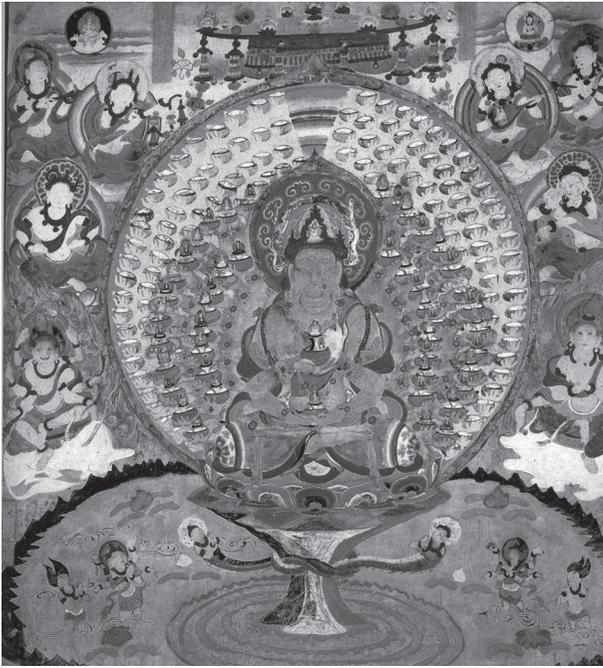


図16 莫高窟第361窟千臂千鉢文殊菩薩像

趺坐する主尊のプロポーションもまたF像に通ずるところがあるからである。千臂千鉢文殊の場合、眉間を中心点とする大きな円形をえがくのはそれぞれに鉢を持った千本の手であるが、同時にそれが巨大な光背を形成しており、ちょうどF像における光背と同様なプロポーションを示しているのである。

文殊菩薩の特殊な密教的展開である千臂千鉢文殊は、不空訳と伝える『大乘瑜伽金剛性海曼殊室利千臂千鉢大教王経』十巻を典拠としており、巻第一および第五に蓮華藏世界海において文殊菩薩が千臂と千鉢を現出させたことが説かれる。すなわち巻第一では、釈迦が摩醯首羅天王宮での金剛性海蓮華藏会において毘盧遮那如来と共に在ってこの経を説いたところ、大聖曼殊室利菩薩が金色身を現じ、身上から千臂千手の千鉢を出し、鉢中から千釈迦を顕現させ、その千釈迦がまた千百億の化釈迦を現出させたという⁽²⁷⁾。この経文のとおり、莫高窟第三六一窟の壁画例では一々の手の緑色の鉢に鼓型であり、三色に塗り分けられた須弥山に坐す化仏が描かれており、重々無尽で壮大な華嚴的宇宙が文殊菩薩の身体を借りて神秘的かつ劇的に表出されている。

無論、絹本画のF・G像が直ちに千臂千鉢文殊と結びつくというわけではないが、蓮華藏世界海の須弥山上に住する宇宙主的な仏をあらわすに際して用いられる図像的特徴が、莫高窟の千臂千鉢文殊にも絹本画の当該像にも共通して認められることは、看過し難い。

そうなると、三頭の象の図像がF像と共通するガンダーラ・マル

ダーン出土像が、禪定三昧に入って大光明を放ち、その光が化して多くの蓮華となりそこに化仏が現れるという釈迦の大神変を表現していることとも、一脈通じよう。したがって、本絹本画のF・G像も大神変をなす宇宙的なブツダ像をモデルとしたものと推測できるのである。

おわりに

以上、デリー幅から六件五尊を取り上げて詳しく見てきた。大英幅の分を合わせると全部で二十一ないし二尊ある中で、紙幅の関係でようやく四分の一ほどを取り上げたに過ぎないが、いくつかの点を明らかにすることができたと思う。先行研究の章に述べたように、このユニークな絹本画に関するこれまでの解釈は、仏教聖蹟に実際に祀られた由緒ある像を忠実に記録したものであり、また、特に西域南道のホータンの守護神的な仏教像であるとされてきた。

しかし、以上の六件だけを見ても必ずしもそうとは言えない。Aの台座は実像ではあり得ず、説話に基づく図像と考えざるをえない。また、Cはおそらく唐の内地、Dは西インド、Eはガンダラのストゥコ像にモデルとされた原像があった可能性が高く、ホータンにはなかなか結びつかない。ただ、最後に取り上げたF・Gについては、華嚴教学の拠点であったホータン仏教との関係性が浮かび上がる。関連作品として挙げた千臂千鉢文殊像を長安の大慈恩寺の塔に

描いたのがホータン王族出身の尉遲乙僧であったことなども、参考に値しよう。⁽²⁹⁾

残る十数尊についての検討はもとより、特に今回取上げて飛ばしたB像を中心としたホータン仏教との関係性の検証は、後稿に期したい。

注

(1) 本作品に関する先行研究には、次のものがある。

- ① MAStein (1921) *Serindia II: Detailed Report of Explorations in Central Asia and Westernmost China Carried out and Described under the Orders of H.M. Indian Government*. Oxford: Clarendon Press. pLXX, pp.1024.
- ② MAStein (1921) *The Thousand Buddhas: Ancient Buddhist Paintings from the Cave-temples of Tun-huang on the Western frontier of China. Text and Portfolios 1-2*. London. pLXIV, pp.26-28.
- ③ A.Waley (1931) *A Catalogue of Paintings Recovered from Tun-huang by Sir Aurel Stein K.C.I.E. Preserved in the Sub-department of Oriental Prints and Drawings in the British Museum, and in the Museum of Central Asian Antiquities, Delhi*. London.
- ④ 松本榮一『燉煌畫の研究』第三章第一節「雙身佛圖」、第三節「靈山釋迦說法圖」(東方文化學院、一九三七年)
- ⑤ B.Rowland (1947) 'Indian Images in Chinese Sculpture', *Artibus Asiae*, vol.110, pp17-18.
- ⑥ A.C.Soper (1964-65) 'A Representations of Famous Images at Tun-huang', *Artibus Asiae*, vol.27-4, Ascona.
- ⑦ 小野勝年「敦煌の釈迦瑞像図」〔龍谷史壇〕六三号、一九七〇年)

- (8) ロデリック・ウィットフィールド「敦煌の絵画について」および図版解説(『西域美術 大英博物館スタイン・コレクション』講談社、一九八二年)
- (9) 張廣達・榮新江「敦煌「瑞像記」、瑞像図及反映的于闐」(『敦煌吐魯番文獻研究論集』第三輯、北京大學中國中古史研究中心編、北京大學出版社、一九八六年。『于闐史叢考(增訂本)』中國人民大學出版社、二〇〇八年所収)
- (10) Lokesh Chandra, and Nirmala Sharma (2012) *Buddhist Paintings of TUN-HUANG in the National Museum, New Delhi*: NIYOGI BOOKS.
- (2) 肥田「涼州番禾県瑞像の説話と造形」(『佛教藝術』二一七、一九九四年) 口絵一八に復元図を掲載(本稿図3も同上)。ただし、ウィットフィールドの論述にしたがって作成したこの復元案については、その後の研究の進展に伴いいくつか修正を要する箇所があると考えている。そのほか、肥田「指日月瑞像をめぐって」(『図像学Ⅱ イメージの成立と伝承(浄土教・説話画)』竹林舎、二〇一四年所収)。
- (3) 前掲注(1) 文獻②、図版二一五。
- (4) 前掲注(1) 文獻⑧、十頁。
- (5) 前掲注(1) 文獻⑧、単色図版二。
- (6) 前掲注(1) 文獻⑧、三〇七頁。
- (7) デリー幅では現状で六個確認できる。
- (8) 榮新江は、「瑞像図」という語が敦煌遺書や石窟壁面の傍題に最も多く見られるため仮に従っておく、としてこの呼称を用いている。前掲注(1) 文獻⑨。
- (9) R.Petrucchi (1916) *Les Peintures bouddhiques de Touen-Houang (Mission Stein): Annales du Musée Guimet Bibliothèque de Volgarisation*, XLI, pp.121~123.
- (10) 前掲注(1) 文獻⑧、十一頁。
- (11) 大英幅の二仏並立像も一件と数え、またデリー幅中段のF、Gは後述のように本来一件の尊像と見るべきものであるが、従来別々の図像と見られてきたため、便宜上二件と数える。
- (12) 前掲注(1) 文獻②、二六頁。
- (13) さらにゾーパーは、本像を莫高窟第三三三窟仏龕頂の題記「中天竺摩訶菩提寺瑞像」に当てたが、これが間違いであることは榮新江が指摘している。「摩訶菩提寺瑞像」という題記が付されているのは如来立像で、本像とは別のものである。
- (14) 『大唐西域記』卷八に説話が説かれる降魔成道時の地神は二人登場するが、もう一人は魔衆の到来を釈迦に知らせようと走りまわる姿であらわされる。
- (15) 孫修身「莫高窟仏教史跡故事画介紹(二)」(『敦煌研究』試刊第一期、一九八一年) 一〇四~一〇五頁。
- (16) 孫修身「敦煌石窟全集十二 佛教東伝故事画卷」(上海人民出版社、二〇〇〇年) 四六頁。
- (17) 『大正新脩大藏經』卷五一、九〇五頁b。
- (18) シャルマはこの像を菩薩像とし、光背に三日月と日輪(ただし欠失とす)があると述べるが、大英博物館所蔵阿闍如来坐像などパーラ朝時代の像にしばしば見られる翻る冠繪の写し崩れの可能性が高い。前掲注(1) 文獻⑩、六八頁。
- (19) 『大正新脩大藏經』卷三、八八三頁b~八八七頁b。
- (20) 『大唐西域記』卷一 迦畢試国条。『大正新脩大藏經』卷五一、八七三頁c。
- (21) 『大唐西域記』卷八 摩揭陀国条。『大正新脩大藏經』卷五一、九一六頁a。
- (22) 秋山光文「グプタ式背障裝飾の起源と中国及び日本への伝播」(『國華』一〇八六号、一九八五年)。
- (23) 『パキスタン ガンダーラ美術展図録』(日本放送協会、一九八四年) 図I-111。カラチ国立博物館所蔵、像高十一センチ。
- (24) 宮治昭『インド仏教美術史論』(中央公論美術出版、二〇一〇年) 四三〇頁。

- (25) パーラ朝の阿闍如来坐像では基台に象を表す図像がある。
- (26) 宮治昭「宇宙主としての釈迦ーインドから中央アジア・中国へ」(立川武蔵編『曼荼羅と輪廻ーその思想と美術ー』佼成出版社、一九九三年所収)。

- (27) 前掲注(1)、文献④、六四六頁。
- (28) 『大正新脩大藏経』巻二十、七二五頁b。
- (29) 『歴代名画記』巻三、西京寺観等画壁の慈恩寺条。

図版出典

- 図1 Lokesh Chandrand Nirrnala Sharma (2012) *Buddhist Paintings of TUN-HUANG in the National Museum, New Delhi*:NYOGI BOOKS:fg.11.
- 図2 大英博物館提供デジタルデータ OA 1919.0101.058.
- 図3 筆者作成
- 図4 Lokesh Chandrand Nirrnala Sharma (2012) fg.11-1.
- 図5 『敦煌石窟全集十二 佛教東伝故事画卷』(上海人民出版社、二〇〇〇年) 図三〇。
- 図6 『敦煌石窟全集十二 佛教東伝故事画卷』 図三一。
- 図7 『天竺へ 三蔵法師3万キロの旅』展覧会図録(奈良国立博物館、朝日新聞社、二〇一一年) 八五頁(部分)。
- 図8 『中国石窟敦煌莫高窟第四巻』(平凡社、文物出版社、一九八二年) 図一〇九(部分)。
- 図9 Lokesh Chandrand Nirrnala Sharma (2012) fg.11-3.
- 図10 Lokesh Chandrand Nirrnala Sharma (2012) fg.11-4.
- 図11 Lokesh Chandrand Nirrnala Sharma (2012) fg.11-6.
- 図12 『アフガニスタン悠久の歴史展』展覧会図録(東京芸術大学、NHK、二〇〇二年) 四九頁(部分)。
- 図13 Lokesh Chandrand Nirrnala Sharma (2012) fg.11部分

図14 『パキスタン・ガンダーラ美術展』展覧会図録(国立国際美術館、福岡市美術館、一九八四年) 図1'9。

図15 『シルクロード大美術展』展覧会図録(東京国立博物館、読売新聞社、一九九六年) 図五三。

図16 『中国敦煌壁画全集七 中唐』(遼寧美術出版社、天津人民美術出版社、二〇〇六年) 図一四八。