

サンフランシスコ・アジア美術館所蔵法界仏像について

——特に台座蓮弁の浮彫図像に着目して——

易 丹 韻

はじめに

法界仏像⁽¹⁾とは、体軀に須弥山、人間、地獄など様々なモチーフを表した特異な如来像である。本稿は、サンフランシスコ・アジア美術館に所蔵されている遼（907～1125）の作⁽²⁾とされる法界仏像（以下では、アジア美術館像と呼ぶ）を取り上げる。本像は、坐仏などを台座蓮弁に浮彫していることで、法界仏像の中でも珍しい作例である。以下では、アジア美術館像の問題点の解明を課題とする。

先行研究は、アジア美術館像の台座蓮弁に浮彫された図像を取り上げ、その典拠を『梵網經』とし、この像を『梵網經』教主としての盧舎那仏の性格を持つものとする⁽³⁾。

一般的に台座蓮弁には、植物文様や幾何学図形などが表現されることが多い。それに対し、台座蓮弁に坐仏が表現されることは非常に珍しいと言える。管見の限り、七世紀から十世紀にかけて中国と日本で制作された如来の画像や彫像においては、坐仏を台座蓮弁に表現した作例は、僅かに六点しか数えられない。このことから、台座蓮弁に表現された坐仏は、通常の装飾文様とは安易に同一視できないと考える。

但し、彫像の場合、台座は、しばしば当初のものが失われたり、損傷したりするため、後補である場合も少なくない。そこで、台座蓮弁に表現された図像に関する研究を行う際に、先ず像と台座が同時の作か否かについて検討しなければならない。その点については、台座の制作に対する検討を作例の考察の際に詳述する。

『梵網經』に関わる盧舎那仏像の最初の作例は、初唐の龍門石窟奉先寺洞盧舎那大仏である。その蓮華座の受花は損傷が激しいが、残存している部分から、一枚の蓮弁にそれぞれ一体の坐仏が浮彫されていたことが想定される。他には、成立年代が唐に当たる唐招提寺金堂盧舎那仏像も、台座蓮弁の各葉に一坐仏が墨画されていることが確認される。

アジア美術館像の台座蓮弁に浮彫された図像は、初唐以来の『梵網經』に基づく盧舎那仏像の作例と比べて、後述するように新たな要素が取り入れられている。それらの要素についてどう解釈すればいいであろうか。また、この像の歴史的背景はいかなるものであろうか。これらの問題点について考察を加えてみたい。

一、アジア美術館像の概要

アジア美術館像（図一）は、ブランデー・コレクション中の収蔵品である。高さ104.14センチ、幅45.72センチ⁽⁴⁾。直方体の石材から如来坐像と台座を高肉彫で彫出し、背屏のような背板部を残した形である。奥行きは40.64センチを測る。

本像は、台座に結跏趺坐する。頭部は大きく、渦巻き状の頭髪を彫出し、肉髻をごく低く表現している。額より頤の方が広く、えらの張った顔貌で平面的な印象を受ける。顔の表現は、短い眉目と口角を上げた厚い口唇を表し、鼻は鼻梁が破損している。

体軀の造形を見ると、着衣は、僧祇支を着け、その上の大衣は双領下垂の形式で胴部および両手の内側から垂下し、組んだ両脚に沿って台座の上框まで裾を垂らす。また、やや短い首、張りのある胸部、撫肩で厚板のような胴体を表している。両手は、左右とも手首以下を失っているが、肘を強く屈し、前膊部をやや外側に広げて胸前で立てる形であることがわかる。

台座は下から、雲気上に臥せる正面向きの二獅子、その背に載る方形須弥座、その上に二段葺き蓮華座を重ねた形式である。光背は頭光のみで、左半分しか残存しない。内区に雲気に乗る坐仏を浮彫し、外縁は火焰とする。

ソーパーによれば、本像のこうしたブロック状の造形形態は、七世紀から八世紀にかけての仏像の定型と比べると、誇張が進んだものだという⁽⁵⁾。制作年代の問題は別として、本像の制作の際に、唐の仏像、あるいはそれと関係する後代の仏像を参考にした可能性があると考ええる。現存する唐の遺品で本像に類似する作例としては、メトロポリタン美術館に所蔵されている伝陝西省出土の景龍二年（708）銘阿弥陀像（図二）が挙げられる。ブロック状の胴体を持つ点、体軀の造形が撫肩である点、大衣の衣裾からはみ出した下の一枚の衣に細く折り畳んだような襞を緻密に並べる点、などにおいて本像に類似すると言える。

さて、以下では、アジア美術館像が坐像の形式をとった法界仏像である点について述べたい。

中国北齊・北周期（六世紀後半）における法界仏像の作例は、全てが立像形式で表現されている。それらの作例は、立像であるという点において西域北道の法界仏像の作例と一致する。一方、隋・唐と時代が下ると、坐像形式の法界仏像が見られるようになった。しかも、このような変容の中で、一部の坐形の法界仏像では、仏身や大衣における世界図の配置法が定式化した。すなわち、それらの法界仏像においては、胸部・腹部に当たる部分には天上世界および須弥山が表現され、跏趺坐する両脚に当たる部分には地上世界が表現され、そして台座前面に懸かる大衣の裾に地獄の様子が表現されている。

アジア美術館像は、上述した坐像形式の法界仏像に表現された世界図の配置法を踏襲している。

先ず、アジア美術館像の胸部（図三）を見ると、中央にある三角形に近い形の内部には山の稜線と山中の建物が浮彫されている。これは、須弥山の上部の様子を表現しようとしたものであろ



図一 アジア美術館像



図二 景龍二年銘 阿弥陀像



図三 アジア美術館像 胸部・腹部・両脚に当たる部分

う。その両側には雲の上に載る建物が左右対称に表され、須弥山の上方の天上世界を示す。そして、下方には一頭の龍が一際大きく彫出され、頭と一本の脚で須弥山の上部を支えるように表されている。北朝・隋唐期の須弥山の図像に多く見られる、括れた中腹に二頭または数頭の龍が巻き付くような表現とは異なる。

次に、アジア美術館像の両脚に当たる部分を見ると、組んだ両脛の直上に当たる部分には横臥する涅槃仏が表されている。その背後の頭寄りには一本の樹木があり、足寄りには二棟の建物が

見える。両者の間には坐った人物が表現され、右手を頭に当てるような形である。涅槃仏の前面には、仏に向かって四人の比丘が五体倒地の姿で表されている。また、涅槃仏の両足を撫でる一人の人物は、接足礼の摩訶迦葉であろう。足部からやや離れた位置にいる腰衣を着けた人物は、右手と右脚を高く挙げ、左手が何かを握るように見える。さらに、涅槃仏の頭部からやや離れたところには、向き合った二人の人物が表されている。

涅槃の場面の下方、即ち、両膝の前面に当たる区画には、三棟の建物が表されている。中央の建物は中国風の楼閣で、その両側には、中国風の城門も表現されている。また、馬に乗った人物が城門を通過して城外へ出掛けようとする場面が左右対称に表現されている。さらに、その向かいに腰を曲げた人物を左右対称に配している。これは、四門出遊のうち、老を象徴した老人との遭遇を表現しようとしたものと考え⁽⁶⁾。空間の制約のため、四門出遊の全ての場面を表現することは難しかったのだろう。

最後に、台座の蓮華座の前面にV字形に垂下した衣裾には、閻魔王による地獄の審判および地獄の刑罰の場面が表されている。しかも、既に一言触れたように、地獄の様子を台座前面に懸かった衣裾に表現することは、初唐の聖暦元年（698）に完成した莫高窟第332窟の中心柱南面に描かれた法界仏像（図四）、また、盛唐末（八世紀半ば頃）に造営されたとされる莫高窟第31窟の南壁に描かれた法界仏像（図五）など唐の坐像形式の法界仏像の作例にも見られる。それに対し、同じく法界仏像の坐像でありながらも、北宋の高平開化寺の壁画の法界仏像（図六）には地獄の表現が見当たらない。

なお、注意すべきは、両肘の内側、即ち須弥山の下方の左右両側に彫出された一対の人物であ



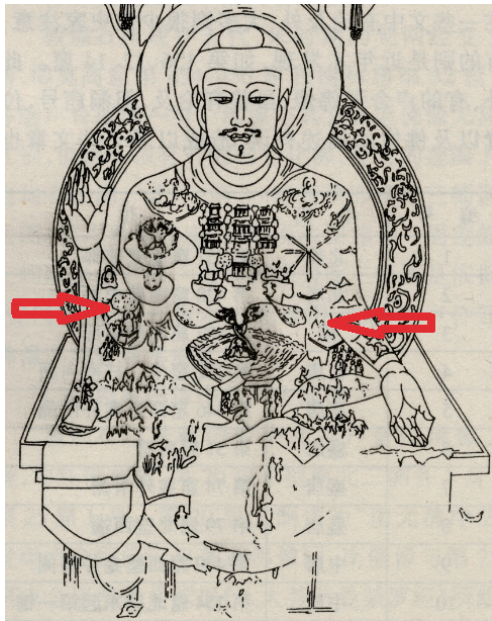
図四 莫高窟第332窟中心柱南面 法界仏像



図五 莫高窟第31窟南壁 法界仏像



図六 山西省高平開化寺 大雄宝殿東壁 法界仏像



図七 莫高窟第332窟中心柱南面 法界仏像における維摩文殊対座 描き起こし図

る。ハワード氏が指摘するように、これは、『維摩詰所説経』問疾品に基づいて維摩文殊対座の場面が表されており、右側の人物は三脚の挟軾に凭れて坐る維摩詰である⁽⁷⁾。左側の人物は、両手を揃えたように見える。また、衣の帯が体に沿って垂下し、菩薩の衣の表現と合致する。

ここで注目したいのは、維摩文殊対座（図七）を法界仏像の世界図に取り入れて須弥山麓の両

側の地上世界に配置する初例⁽⁸⁾が、前述した莫高窟第332窟の法界仏像であることである。しかも、維摩詰を右側に文殊菩薩を左側に配することは、アジア美術館像における維摩文殊対座の配置の仕方と一致する。これにより、アジア美術館像と第332窟の法界仏像の間には関係があると推測される。すなわち、アジア美術館像が基にした手本は、第332窟の法界仏像の図像と系譜を同じくし、それが長い間にわたって大きく変容したものの、図像上の共通点を多かれ少なかれ留めているのであろう。但し、アジア美術館像の場合、厳しい空間的制約の結果、地上世界に属するはずの維摩文殊対座の場面は、本来位置すべき両脚に当たる部分ではなく、それより高い位置、すなわち腹部の両側に当たる部分に配置されてしまっていると考ええる。

以上見てきたように、アジア美術館像は様式の上では唐の仏像とも近い要素が認められる。また、坐像形式である点、仏身・大衣における世界図の配置法が唐の法界仏像の一部の作例と共通する点、莫高窟第332窟の初唐の法界仏像と共通するモチーフを同様な位置に配する点に鑑みると、アジア美術館像は、図像上の変容を示す一方で、唐の法界仏像の図像の伝統を受け継ぐものと言える。

二、台座蓮弁の概要

以下、アジア美術館像の台座部分を確認したい。

前章で既に言及したように、本像の台座の形式を見ると、正面向きの二獅子が背で須弥座を支えるという特徴がある。そして何といっても、台座蓮弁に浮彫された図像が注目される。

台座の蓮華座（図八）は、二段の受花からなり、蓮弁は、上段は四枚、下段は六枚である。それらの蓮弁の浮彫は、空間的制約が厳しいと想像することができるが、坐仏などの図像が細部まで丹念に彫出されている。

受花の下段において、中央の正面向きの二枚の蓮弁があり、それぞれに一体ずつ蓮華に坐す仏が見られる。その両側には、樹木が一本ずつある。坐仏は、双領下垂の着衣形式で、両手は衣内で定印を結ぶようである。光背は宝珠形の頭光を表している。また、左右側面に各二枚の蓮弁が彫出されている。中央寄りの一枚には両端に位置する樹木だけが見える。双樹の間にあるはずの



図八 アジア美術館像 台座の蓮華座

坐仏が、体軀から垂下した衣端に隠れるかのように表現されている。それに対し、背板に接する一枚の蓮弁は小さくて、空間的制約のため何も浮彫されていないのであろう。

要するに、受花の下段を見ると、双樹の間に仏が蓮華に坐するという同一の場面を各葉に表現しようとした意図が窺われる。但し、空間的制約により図像には差異も見える。

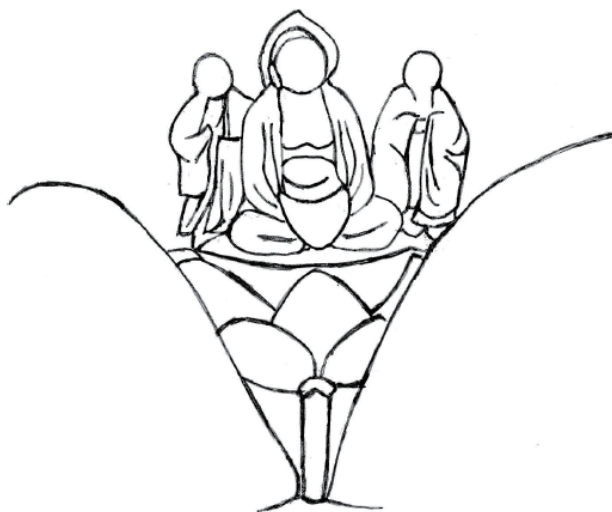
受花の上段は、四枚の蓮弁が左右二枚ずつ彫出されている。左右側とも中央寄りの蓮弁には蓮華に三尊像（図九）が浮彫されている。中尊は下段の蓮弁に表された坐仏と同様の形である。その左には腰を曲げた僧侶らしい人物があり、右には両手を腹部に揃えてやや中尊の方向に体を傾けた人物が見える。また、背板に接する蓮弁では、左側面（向かって左）の蓮弁には中尊と右脇侍像が見られ、左脇侍像は体軀から垂下した衣端に隠れるかのように表現されている。それに対し、右側面の蓮弁には中尊と左脇侍像が見られ、右脇侍像は体軀から垂下した衣端に隠れるかのように表されている。

受花の上段は、下段と比べると、蓮弁に表現された場面が異なるが、同一の場面を各葉に表現しようとした意図があるという点において下段と一致する。

以上見てきたように、アジア美術館像の台座蓮弁について、先ず、同形式の坐仏を全ての蓮弁に浮彫しようとした意図が窺われる。また、受花の各段では、蓮弁図像を細部まで一致するように表現しようとした意図も見受けられる。

アジア美術館像に見られるように、同形式の坐仏を全ての台座蓮弁に表現するのは、『梵網経』に説かれる「我今盧舎那、方坐蓮花台。周匝千花上、復現千釈迦。一花百億国、一国一釈迦（中略）。如是千百億、盧舎那本身」⁽⁹⁾という偈を想起させる。

ところで、冒頭で既に言及したように、初唐上元二年（675）に完成した龍門奉先寺洞盧舎那



図九 アジア美術館像 受花上段右側面 蓮弁三尊浮彫 描き起こし図

大仏をはじめ、天平時代（八世紀）の奈良唐招提寺金堂盧舎那仏像、五代頃（十世紀）の敦煌地域の石窟壁画の梵網經變主尊盧舎那仏など、坐仏を台座蓮弁に表した盧舎那仏像の作例が何点も残る。つまり、『梵網經』を蓮弁図像の典拠にした盧舎那仏像⁽¹⁰⁾は、その制作が東アジアにおいて七世紀後半から行われ、十世紀頃にもなお続いていたということである。

アジア美術館像と比較するために、以下、それらの作例の台座蓮弁の図像的特徴を簡単に述べる。

先ず、龍門奉先寺洞盧舎那大仏を見よう。その台座は、八角形の束腰の上に三段葺きの受花が彫出されており、当初のものであるのが確認できる。受花の部分は、損傷が激しく、左側面（向かって左）の一部（図十）しか残存していないが、幸い蓮弁に坐仏を表していることが確認できる。すなわち、一枚一枚の蓮弁には浅い仏龕が見られ、その中に蓮華に跏趺坐する仏が一体ずつあり、頭光と身光を負い、禪定印らしい印相を示す。上、中、下三段の蓮弁には、いずれも坐仏が見られ、しかも、同様の形で表現されている。これにより、当初は同形式の坐仏を全ての蓮弁に浮彫したことが、容易に想像できる。

また、唐招提寺金堂盧舎那仏像の台座は、一部の蓮弁が当初のものであるとされる。現時点で二十七枚の蓮弁に一体ずつの仏坐像の墨画（図十一）が描かれていることが確認される⁽¹¹⁾。しかし、激しい剥落の結果、二重の円光や仏の頭部しか見られず、全体の様子が判別できない状態になってしまっている。

さらに、敦煌においては五代頃の遺品とされる石窟壁画の梵網經變主尊盧舎那仏が残っている。すなわち、莫高窟第454窟、第456窟、榆林窟第32窟の梵網經變の主尊盧舎那仏である。そのうち、第456窟の作例は剥落が甚だしく、台座蓮弁も残存しない。これら三つの梵網經變は同じ図像系譜に属するものとされ、台座部分の図像が共通すると想定されるため、以下では榆林窟第32窟の



図十 龍門石窟奉先寺洞大仏 受花左側面 蓮弁坐仏浮彫



図十一 唐招提寺金堂盧舎那仏像 蓮弁墨画



図十二 榆林窟第32窟西壁 梵網經變主尊盧舎那仏

梵網經變を例として挙げる。

この梵網經變は西壁（正壁）に描かれている。南壁は勞度叉闍聖變で、北壁は維摩經變である⁽¹²⁾。西壁の主尊盧舎那仏（図十二）は、台座に結跏趺坐して禪定印を結ぶ。台座は蓮華座と須弥座からなり、そのうち、蓮華座は二段葺きの受花を表し、上段の蓮弁は水平に開いているように見える。下段の蓮弁は、上段の蓮弁に隠れており、先端の一部しか見られない。

この壁画梵網經變の主尊盧舎那仏は、彫像の場合と異なり、蓮弁に表された仏が上段の蓮弁の内側に趺坐し、しかも、一枚一枚の蓮弁に一体ずつが描かれている。これにより、全ての蓮弁に坐仏を表現しようとした意図が窺われる。これらの坐仏は、顔の向きはそれぞれであるが、姿勢が同じように表現されている。全てが禪定印らしい印相を結び、双領下垂の大衣を着けて頭光と身光を負う。

以上見てきたように、七世紀から十世紀にかけての『梵網經』を蓮弁図像の典拠にした盧舎那仏像の作例においては、同形式の坐仏を全ての台座蓮弁に表現しようとした意図が共通することがわかる。これは、「我今盧舎那、方坐蓮花台。周匝千花上、復現千釈迦」など、『梵網經』に説かれる盧舎那仏の蓮華座の千葉の千世界に千釈迦が示現する場面を図像化しようと試みたのである。簡略化した形式でありながらも、經説を図像化する際に一葉一仏の対応関係⁽¹³⁾にこだわったものと言える。

三、アジア美術館像の蓮弁図像についての解釈

アジア美術館像は、七世紀から十世紀にかけての『梵網經』に基づく盧舎那仏像の作例と、台

座蓮弁の各葉に一体の坐仏が表現されているという点において共通する一方で、坐仏の他に双樹や脇侍人物をも表現することは類例がない。

先ず、受花の下段では、蓮弁に加えた新たな要素である双樹のモチーフが菩提樹⁽¹⁴⁾に比定されることが多い。李玉珉氏は『梵網經』卷上の經文「その時、盧舍那仏が即ち大いに歡喜し、(中略)盧舍那と号し、蓮華台藏世界海に住す。其の台の周りに遍く千葉を有す。一葉に一世界、千世界を為す。我化して千釈迦に為り、千世界に拠る。後に一葉世界に就き、復百億須弥山百億四天下百億南閻浮提有り。百億菩薩釈迦は百億菩提樹の下に坐る。各汝が問うところの菩提薩埵心地を説く」⁽¹⁵⁾を引用し、アジア美術館像の蓮弁図像がこの經文の忠実な表現であるとする⁽¹⁶⁾。

ここで注意すべきは、『梵網經』においては盧舍那仏の蓮華台藏世界の三重構造が説かれることである。すなわち、盧舍那仏の蓮華座を周匝する千葉の千世界は、さらに一葉の世界につき百億の閻浮提世界を内包するということになる。石田瑞磨によれば、盧舍那仏の化身としての釈迦は、千世界の千釈迦でもあり、千百億世界の千百億釈迦でもあるという⁽¹⁷⁾。

前章で既に言及したように、七世紀から十世紀にかけての『梵網經』を蓮弁図像の典拠にした盧舍那仏像の作例においては、台座蓮弁の各葉に表された一体の坐仏は双樹や脇侍人物を伴わない。こうした図像上の共通点により、『梵網經』の世界観、すなわち盧舍那仏の蓮華台藏世界が千釈迦の千世界を統べることを定型的に可視化するのが長く続いていたと考える。

それに対し、アジア美術館像の場合、禪定印らしい印相を結んだ一体の坐仏の他に、新たな要素を蓮弁図像に加えたのは、特別に強調したいことがあるからであろう。また、前章で既に言及したように、その受花の各段では、蓮弁図像を細部まで一致するように表現しようとした意図が見受けられることから、造形表現上のバリエーションを求めるためではなく、『梵網經』の特定の場面を表現しようと試みたのではないかと考える。

実際、『梵網經』において菩提樹が登場する箇所は少なくない。上述した經文の他に、例えば卷下には、

その時、釈迦牟尼仏、初めて菩提樹下に坐して無上覺を成じ、初めに菩薩の波羅提木叉を結したまふ。「父母・師僧・三宝に孝順せよ。孝順は至道の法にして、孝を名けて戒と為し、また制止に名く」と⁽¹⁸⁾。

また、同じ卷下の經文には、

復天王宮從り下り、閻浮提の菩提樹の下に至る⁽¹⁹⁾。

さらに、卷下の偈の部分には、

千百億釈迦、各接微塵衆。俱來至我所、聽我誦仏戒。甘露門則開、是時千百億。還至本道場、各坐菩提樹。誦我本師戒、十重四十八⁽²⁰⁾。

以上見てきたように、全ての菩提樹は、釈迦の成道處を指すものである。しかも、そこでのみ釈迦が衆生の為に十重戒など『梵網經』の最大の特徴とされる菩薩戒の諸項目⁽²¹⁾を誦するので

ある。

また、受花の上段では、蓮弁に浮彫された坐仏の脇侍人物は、まさに『梵網經』に繰り返し説かれる、菩薩戒を受けうる一切衆生を表現しようとしたのであろう。

例えば、卷下の經文には、「もし仏戒を受けん者は、国王・王子・百官・宰相・比丘・比丘尼・十八梵天・六欲天子、庶民・黄門・姪男・姪女・奴婢、八部・鬼神・金剛神、畜生、乃至、變化人まで、ただ法師の語を解すれば、尽く戒を受得し、皆第一清浄者と名く」⁽²²⁾とある。

実際、『梵網經』の經説を簡略に図像化する際に、一葉一仏の形式で表現されているのは、必ずしも千葉の千世界に盧舎那仏の化身である千釈迦が現れる場面とは限らず、千釈迦ないし千世界に内包される千百億の閻浮提に示現した千百億釈迦と解釈しても構わないと考える。

そして、アジア美術館像は、盧舎那仏の蓮華台藏世界が千葉の千世界を統べるという世界観を可視化しただけではなく、千百億の閻浮提で成道した千百億の釈迦が衆生のために『梵網經』を誦することの図像化をも本格的に完成させたといえよう。

以上、アジア美術館像の蓮弁図像についての解釈を行った。

では、その歴史的背景はいかなるものであろうか。仮にアジア美術館像が遼の作であるならば、最も可能性のある制作年代は遼の後期、特に遼の道宗期（1056～1100）以降であると考えられる。

遼の後期仏教においては、菩薩戒の伝戒が極めて盛んであったことが大いに注目される。藤原崇人氏は、皇帝をはじめ、契丹（遼）の支配階層が菩薩戒への関心を持っていたことを指摘し、道宗期における「内殿懺悔主」という僧職の創設や、御制『発菩提心戒本』の下賜・流布について考察を加えている⁽²³⁾。

藤原崇人氏が懺悔の位置づけについて、「当時においても懺悔は伝戒と明確に結合し、両者は一体視されていた」⁽²⁴⁾と述べたように、遼の後期仏教における伝戒は、懺悔による滅罪・消災など現実の利益が期待される性格が強いと言える。

現存する碑銘や塔記などの石刻資料によれば、道宗期以降の仏教において、菩薩戒の伝戒は、支配階層のみならず、一般民衆にも深く根を下ろしていた。菩薩戒壇を開いて数多くの俗人を度した僧侶の事績⁽²⁵⁾がしばしば見られる。しかも、これらの石刻資料は、大部分が北宋に隣接していた遼の南京道（現在の北京、天津および河北省北部）で出土し、特に燕京地方（現在の北京一帯）で行われた菩薩戒の伝戒を伝える碑銘や塔記が多いことが注目される。

このような菩薩戒の伝戒の風潮において、菩薩戒の根本經典の一つとしての『梵網經』が重要視されていたことは容易に想像できる。このことは、遼の学僧により撰述された『梵網經手記』や『梵網經科』など、『梵網經』の注釈書が存在することからも裏付けられる。また、現存する石刻資料には、道宗期における『梵網經』の講經に尽力した僧侶についての記録⁽²⁶⁾が見られる。

ちなみに、『梵網經』には「若し仏子、仏滅度の後、心に好心をもて菩薩戒を受けようとする時は、仏・菩薩の形像の前に於て、自ら誓って戒を受けよ。当に七日をもて仏前に懺悔し、好相を見る

ことを得ば、便ち戒を得べし」⁽²⁷⁾と説かれ、懺悔が戒を得ることの前提となる。

以上、遼の後期における菩薩戒の伝戒の隆盛を述べた。一方、この時期の『梵網經』に関する造像活動を記した史料については、現在までのところ未だ確認されていない⁽²⁸⁾。しかし、アジア美術館像は道宗期以降の仏教の文脈の中で捉えうる可能性があると考え。その理由は次の通りである。

第一に、『梵網經』に関わる仏教信仰は、必ずしも関連する造像活動を促すわけではないが、逆に、アジア美術館像のような『梵網經』の経説を典拠にした美術作品が存在するならば、『梵網經』に対する信仰がその制作の前提となったことが想定される。このことに鑑みると、石刻資料が伝える道宗期以降における菩薩戒の伝戒の隆盛、またその根本經典の一つとしての『梵網經』の講經の風潮などが、アジア美術館像の制作と関係する可能性は排除できないと考える。

第二に、菩薩戒の伝戒については、その地域性に注意しなければならない。何故なら、当時においては地域により仏教信仰の様態が大いに異なるからである。本章で既に言及したように、道宗期以降における菩薩戒の伝戒が主として遼の南京道一特に燕京地方—で行われた。

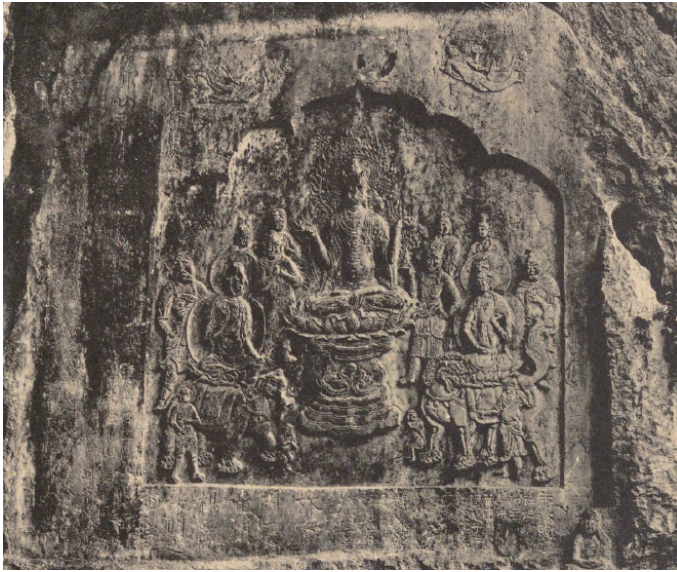
アジア美術館像の当初の制作地は不明であるが、シャングロンは易州で制作されたものと推測した⁽²⁹⁾。また、その台座の形式を見ると、前述した正面向きの二獅子が背で方形須弥座を支えるという特徴は、全ての年代を通じ、伝定州一帯⁽³⁰⁾出土の二点の如来坐像（図十三）にしか見られない。このことから、アジア美術館像は定州一帯で制作された可能性もあると考える。易州と定州は、現在の河北省に属し、いずれも菩薩戒の伝戒が極めて盛んであった燕京地方から遠く離れず、さらに燕京地方とは、信仰状況や造像活動において影響関係を持った可能性もあるだろう。

第三に、アジア美術館像における要素から考えれば、『梵網經』に関わる盧舎那仏像の図像的特徴を持った唯一の法界仏像である点は、重要視すべきである。

ところで、アジア美術館像の両手は、前章で既に言及したように、左右とも手首以下を失って



図十三 伝定州一帯出土の二如来坐像



図十四 浙江省杭州飛來峰 盧舎那仏会十七身浮彫

いるが、大原嘉豊氏が当初の印相は「両手を両脇で上方に屈し、掌を上に向ける」⁽³¹⁾形で表されていたと推測し、この特異な印相を新印相と仮称している⁽³²⁾。現存する作例を見る限り、この新印相は、浙江省杭州飛來峰における盧舎那仏会十七身の浮彫（図十四）をはじめとして、十一世紀以降の盧舎那仏像の作例などに現れる。

アジア美術館像の他に、現時点で新印相を結んだ法界仏像の作例が四点⁽³³⁾確認されている。これら五點の法界仏像は、全てが新印相を有することにより、同じ図像系統に属していると言える。一方、一葉一仏の形式で坐仏を台座蓮弁に表現しているのは、アジア美術館像が唯一の作例である。即ち、元来、図像伝承の異なる法界仏像と『梵網經』に基づく盧舎那仏像のそれぞれの要素が、この像において合流しているのである。

また、これら五點の法界仏像の分布地を見ると、アジア美術館像は河北省で発見されたが、他の四點の作例は、出土地がそれぞれ現在の山西省、遼寧省、雲南省に当たる。河北省における仏教信仰の独自性を考慮すると、やはりこの地域において、遼の道宗期以降に菩薩戒の伝戒が大流行していたことを見逃してはいけない。

なお、アジア美術館像の場合、七世紀以来の『梵網經』を蓮弁図像の典拠にした盧舎那仏像の台座に見られる一葉一仏の形式を踏襲する一方で、新たな要素を蓮弁図像に加えて戒を誦することを強調しようとしたのは、菩薩戒の伝戒による現実の利益の獲得が期待されるという当時の菩薩戒に対する信仰の性格に関係する可能性があるだろう。

むすび

以上の考察を踏まえ、結論は次のようになる。

アジア美術館像は、様式上の特徴や仏身・衣に表現された世界図の配置法といった点において、唐の仏像と関係することが認められ、唐の法界仏像の図像伝統を受け継ぐものと言える。

また、アジア美術館像の台座の蓮弁図像は、七世紀から十世紀にかけての『梵網經』に基づく盧舎那仏の作例と比較すると、それらの台座に見られる一葉一仏の形式を踏襲する一方で、新たな要素が取り入れられている。これは盧舎那仏の化身である釈迦による菩薩戒の伝戒などを強調しようと試みたのであろう。このことから、この像は菩薩戒の伝戒が盛んであった遼の道宗期以降の作である可能性があると考えられる。

【注】

- (1) 法界仏像の尊格については、盧舎那仏説と宇宙主としての釈迦説が並立しているため、本稿では、従来法界仏像の図像を指す「法界人中像」または「盧舎那法界人中像」といった用語の使用を回避し、「法界仏像」という用語を用いてそれらの図像を指す。「法界仏像」という命名の由来と根拠については、大原嘉豊『『法界仏像』に関する考察』（『中国美術の図像学』曾布川寛編、京都大学人文科学研究所、二〇〇六年）四七三～四七五頁を参照。
- (2) アジア美術館像は、造像銘を伴わないため、制作年代と制作地が定かではないが、造形様式からの年代推定では、遼（907～1125）の作という説が主流となっている。ソーパーはアジア美術館像が遼代に制作されたと推定した。A. C. Soper, *Chinese Sculptures in the Avery Brundage Collection*, *Apollo*, Vol. LXXXIV, No.54, pp.112, 1966. また、シャングロウは本像の図版解説でもソーパーの説に従っている。C. F. Shangraw, *Chinese, Korean and Japanese Sculpture in the Avery Brundage Collection*, The Asian Art Museum of San Francisco, pp.256, 1974.
- (3) 李玉珉「法界人中像」（『故宫文物月刊』第十一卷、第一期、一九九三年）。大原前掲論文、五〇二頁。
- (4) サンフランシスコ・アジア美術館ホームページに掲載されたインチ単位の寸法からセンチ単位の寸法に換算した。「サンフランシスコ・アジア美術館 Cosmic Buddha」
<http://searchcollection.asianart.org/view/objects/asitem/search@/0?t:state:flow=d7450ee1-5087-4622-a1be-9cfe47601e0d>
- (5) ソーパー前掲論文、一一二頁。
- (6) シャングロウは、この場面を出家踰城と推測しているが、出家踰城の図像に見られる天部が馬の四肢を支えるような表現がないため、出家踰城とは言えないと考える。シャングロウ前掲図版解説を参照。
- (7) A. F. Howard, *The Imagery of the Cosmological Buddha*, Leiden: Brill, pp.83, 1986.
- (8) 維摩文殊対座の場面は既に北朝期の立体像形式の法界仏像（伝高寒寺石仏）に登場したが、そこでは体軀の前面ではなく背面に表されている。
- (9) 『大正新脩大藏經』卷二四、一〇〇三頁下～一〇〇四頁上。
- (10) 小野玄妙による東大寺盧舎那仏の梵網經教主説があるが、その蓮弁図像の華嚴經典拠説、また、両説を折衷した説もいくつか見られる。本稿では、東大寺盧舎那仏を除く。
- (11) 『唐招提寺金堂国宝乾漆盧舎那仏坐像国宝木心乾漆千手観音立像国宝木心乾漆薬師如来立像修理報告書 本文編・図面編』（唐招提寺、二〇一三年）、一二頁。

- (12) 敦煌研究院編『敦煌石窟内容総録』（文物出版社、一九九六年）、二一六頁。
- (13) 龍門奉先寺洞の盧舎那大仏の蓮弁図像について、肥田路美氏は『梵網經』の經説「簡略に視覚化するために、盧舎那仏の蓮華座を周匝する千葉の千世界に盧舎那仏の化身である千の釈迦が現じるさまを、一葉一仏の浮彫で表現したというわけである」と述べている。肥田路美『初唐仏教美術の研究』（中央公論美術出版社、二〇一一年）、二二〇頁。
- (14) シャングロウ前掲図版解説。ハワード氏前掲書、八三頁。
- (15) 本箇所の原文は次の通りである。但し、引用する箇所の中の中略は、筆者による。「爾時盧舎那仏即大歡喜、（中略）号爲盧舎那、住蓮花台藏世界海。其台周遍有千葉。一葉一世界爲千世界。我化爲千釈迦迦提千世界。後就一葉世界復有百億須弥山百億四天下百億南閻浮提。百億菩薩釈迦坐百億菩提樹下。各說汝所問菩提薩埵心地。」『大正新脩大藏經』卷二四、九九七頁下。
- (16) 李玉珉前掲論文、三九～四〇頁。
- (17) 石田瑞麿『仏典講座14 梵網經』（大蔵出版社、一九七九年）、四七頁。
- (18) 本箇所の和訳は、石田瑞麿の先行訳を引用させて頂いた（石田前掲書、五七頁）。注(22)と注(28)に関しても同様である。なお、本箇所の原文は次の通りである。「爾時釈迦牟尼仏。初坐菩提樹下成無上覺初結菩薩波羅提木叉。孝順父母師僧三寶孝順至道之法孝名爲戒亦名制止。」『大正新脩大藏經』卷二四、一〇〇四頁上。
- (19) 本箇所の原文は次の通りである。「復從天王宮下至閻浮提菩提樹下。」『大正新脩大藏經』卷二四、一〇〇三頁下。
- (20) 『大正新脩大藏經』卷二四、一〇〇四頁上。
- (21) 船山徹「疑經『梵網經』成立の諸問題」（『仏教史学研究』第三九卷、第一号、一九九六年十月）、七五～七六頁。
- (22) 石田前掲書、六〇～六一頁。本箇所の原文は次の通りである。「若受仏戒者。國王王子百官宰相。比丘比丘尼。十八梵天六欲天子。庶民黃門姪男姪女奴婢。八部鬼神金剛神畜生乃至變化人。但解法師語。尽受得戒。」『大正新脩大藏經』卷二四、一〇〇四頁中。
- (23) 藤原崇人『契丹仏教史の研究』（法蔵館、二〇一五年）九四～百十一頁。
- (24) 藤原前掲書、九一頁。
- (25) 例えば、遼道宗大安五（1089）年、「六聘山天開寺懺悔上人墳塔記」向南編『遼石刻文編』（河北教育出版社、一九九五年）、四一三頁。大安七年（1091）年、「法均大師遺行碑銘」陳述輯校『全遼文』（中華書局、一九八二年）、二〇八頁。大安九年（1093）年、「景州陳宮山觀鵝寺碑銘」民国『豊潤県志』、卷四。
- (26) 例えば、「沙門諦純等爲亡師造塔幢記」向南前掲書、五四八頁。
- (27) 石田前掲書、一八六～一八七頁。本箇所の原文は次の通りである。「若仏子、仏滅度後。欲心好心受菩薩戒時。於仏菩薩形像前自誓受戒。当七日仏前懺悔。得見好相便得戒。」『大正新脩大藏經』卷二四、一〇〇六頁下。
- (28) 遼の道宗期の史料は確認されていないが、遼穆宗応暦十五年（965）の「重修陽白帶山雲居寺碑」には、「次建梵網經廊房八間四架」という一文がある。梵網經廊房とは、壁に梵網經變を描いた廊房を指すのではないだろうか。碑文は、陳述前掲書、七九～八一頁を参照。
- (29) シャングロン前掲図版解説を参照。
- (30) Osvald Sirén, *Chinese Sculptures of the Sung, Liao and Chin Dynasties, Bulletin of The Museum of Far Eastern Antiquities*, pp55-58, 1942. 但し、アジア美術館像の制作地が定州一帯であるとすれば、必ずしも遼の作とは限らないことになる。何故なら、契丹（遼）はしばしば定州を侵攻したものの、長期にわたって定州を本格的に支配するには至らなかったからである。また、アジア美術館像が遼と異なる時期に制作された可能性もあると考えるが、紙幅の制約のため、別の機会に譲りたい。
- (31) 大原前掲論文、四七九頁。
- (32) 大原前掲論文、四八〇頁。
- (33) これら四点の法界仏像の作例は、朝陽北塔で出土した二点（遼寧省文物考古研究所・朝陽市北塔博物館編

『朝陽北塔 考古発掘と維修工程報告』（文物出版社、二〇〇七年）、六六頁、図二一を参照。また、図版四七を参照）、高平開化寺の大雄宝殿東壁に描かれている一点（本稿図六）、『張勝温畫大理国梵像卷』に見られる一点（李霖燦『南詔大理国新資料的綜合研究』（国立故宫博物院、一九八二年）、一〇六頁、図版八五を参照）。

図版出典

- 図一 *Chinese, Korean and Japanese Sculpture in the Avery Brundage Collection*, The Asian Art Museum of San Francisco. pl.134, 1974.
- 図二 *Chinese sculpture from the fifth to the fourteenth century : over 900 specimens in stone, bronze, lacquer and wood, principally from northern China*, London: E. Benn, limited, pl.408a, 1925.
- 図三 同図一。部分拡大。
- 図四 『敦煌石窟』（中国旅遊出版社、二〇一二年）、図版四二。部分拡大。
- 図五 『敦煌石窟全集 楞伽經画卷』（上海人民出版社、二〇〇一年）、一〇二頁。
- 図六 『山西寺觀壁画』（文物出版社、一九九七年）、一七一頁、図版三七。部分拡大。
- 図七 「敦煌盧舍那法界図像研究之一」（『敦煌研究』二〇〇一年、第四期）、四頁、図二。筆者による加工。
- 図八 同図一。部分拡大。
- 図九 筆者作成。
- 図十 『龍門石窟の研究』（座右宝刊行会、一九四一年）、図版五六上。
- 図十一 『唐招提寺金堂国宝乾漆盧舍那仏坐像国宝木心乾漆千手觀音立像国宝木心乾漆藥師如来立像修理報告書 図版編』（唐招提寺、二〇一三年）、二三八頁、図版三七七。
- 図十二 『敦煌石窟全集 報恩經画卷』（上海人民出版社、二〇〇一年）、二二四頁。部分拡大。
- 図十三 *The Imagery of the Cosmological Buddha*, Leiden: Brill, pl.54c, 1986.
- 図十四 『支那文化史蹟図版 第四輯』（法藏館、一九四一年）、図版六五。部分拡大。