

敦煌美術とガンダーラ・インドの美術

——初期敦煌美術における西方影響の二、三の問題——

宮 治 昭

はじめに

敦煌は中央アジアの出入口といわれ、中央アジアの東端としての位置づけがなされることが多い。確かに、古来この地が中原と西方とを結ぶ交通の要地であったことは言を俟たない。仏教とその美術がインド・パキスタンに発し、中央アジアを経て中国に伝播したものとするならば、敦煌莫高窟の美術にそれら西方の影響が色濃く現われているとしても何ら不思議はないし、現にそうした「西方性」が敦煌美術の大きな魅力の一つとみなされてきた。しかしながら、河西回廊の西端に位置する敦煌は、

古来中原との結びつきも強く、中央アジアの一部としてのみ位置づけることはできない。現在敦煌は甘肅省に属し、漢民族が圧倒的に多く、新疆ウイグル自治区とは一線を画する。このような事情は歴史的に形成されたに相違ないが、敦煌莫高窟の美術にもそのことが反映されているように思われる。

一般的に言えば、莫高窟の壁画は隋唐を境に、それ以前は中央アジアの影響が、それ以降は中原の影響が強い。隋唐以降の浄土変、観経変、法華経変、維摩詰変、弥勒変など数々の経変壁画は、中原の仏教絵画がほとんど残らない今日、それらとの異同を言うことは出来ない



図1 敦煌第275窟本尊 菩薩交脚像

にしても、中原の影響の著しいであろうことは容易に想像される。敦煌壁画によって中原仏教絵画を偲ぼうとするのも故なしとしない。一方、北朝時代の敦煌美術にインド・中央アジアの影響が深く影を落しているであろうこともまた十分に推測される。しかし、問題は「影響」の実体である。

われわれはしばしば、異質な要素を他の「影響」ということで理解するが、その際も、との比較を充分行うことなく、影響ということを漠然と述べることで解決つ

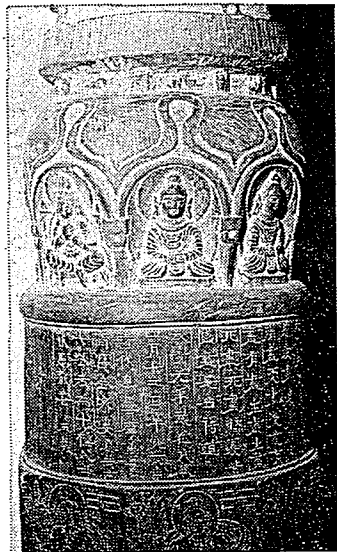
たかのような錯覚に陥ることがよくある。そこで本稿ではこのような認識に立って、北朝時代の莫高窟美術の二、三を取り上げ、それに影響を与えたであろうインド・中央アジア美術のもとを探るとともに、同時にそれとの差異、ないし変化のあり様を考察してみたい。幸い昨秋、敦煌莫高窟を親しく参観する機会があった。ここでは北朝期の代表窟である第二七五窟の交脚菩薩像と四門出遊図、および第二五四窟の降魔図を主対象とし、北朝期敦煌美術の特質の一端を考えてみたい。

一、第二七五窟交脚弥勒像

最初に第二七五窟を取り上げる。敦煌文物研究所の編年では北涼時代とされる。この窟は長方形のプランで、天井は軸方向にそって僅かに折り上げているが、フラットに近い単純な構造である。奥の西壁に接して、大きな交脚菩薩の塑像 (h. 334 cm) を据えている。南北の両側壁は、ともに上中下の三層に分け、両側壁とも上層に二つの門闕屋形龕(龕内に交脚菩薩像)と一つの双樹尖拱龕(龕内に半跏菩薩像)を配し、中層に本土図および仏伝図、

その下に供養者列を描き、下層に三角垂飾の帳幕文様を表わしている。

本尊の交脚菩薩像(図1)は、右手を欠し、左手も後補であるが、堂々たる体軀を示し、方座に腰かけ、左右に獅子を従える。円やかな上半身、線条的な裾の衣文表現、交脚という幾何学的な構成、これらが不思議な調和を生み出している。頭上には円盤形の三面宝冠を戴き、正面の円盤形に禪定の化仏を表わす。まず、この本尊の尊格について述べておこう。化仏をつけることからこの像を観音菩薩とする見方もあるが、弥勒菩薩とすべきことは次の例によって裏づけられる。すなわち、酒泉出土

図2 高善穆造像塔 北涼承玄元年
酒泉出土

の北涼承玄元年(四二八年)高善穆造の銘をもつ石塔(甘肃省博物館蔵)には、その覆鉢部にアーチ形の列龕をめぐらし、それらの龕下に七体の仏陀と一体の菩薩を配している(図2)。過去七仏と弥勒菩薩に相違ない。弥勒菩薩は、化仏を表わした半截橢円形の冠飾をつけ、転法輪印を結び、交脚の坐勢で台座に腰かけている。過去七仏と弥勒菩薩を並置して表わした北涼時代の石塔は、これ以外にもかなりの例が報告されている。頭上の化仏は磨滅等で不明な場合が少なくないが、ほとんどみな交脚の坐勢をとっているのが注目される。

化仏をつける菩薩は、經典の上から『観無量寿經』に説く観音に同定することが一般的に行われている。しかし、すでに上野照夫氏および鄧健吾氏によって指摘されたように、『観弥勒菩薩上生兜率天経』に説く弥勒にも言及されている(大正蔵、第十四卷、四一九頁C)ので、必ずしも化仏が観音固有の標識とはいえない。北涼・北魏時代の弥勒の特徴がとくに交脚の坐勢にあったことは、前述の北涼石塔のほか、雲岡石窟の例によって証される。すなわち、雲岡第十七洞明窓東壁の下層には、楣拱

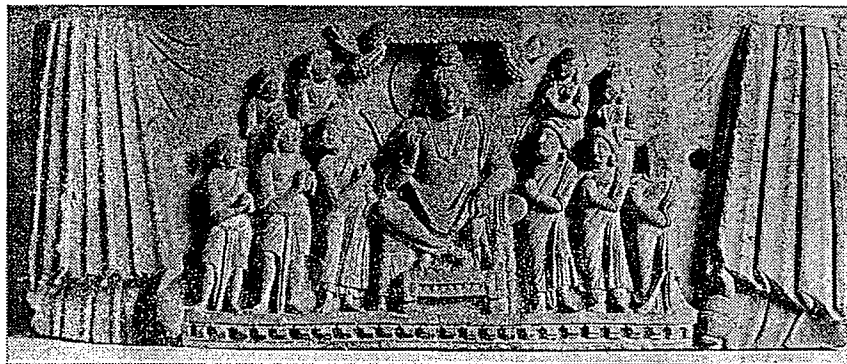


図3 ガンダーラ（チャールサダ）出土 菩薩交脚像と供養者たち

達多や観音の「飾られる菩薩」との混淆がみられるのである。敦煌第二七五窟の交脚菩薩像の原型として、例えばル・コック将来のガンダーラ仏像台座（ラホール博物館蔵、仏像は欠）に表わされた菩薩像（図3）が挙げられる。十人の男女供養者に圍繞され、方座に交脚の坐勢で坐すこの菩薩は、頭髮をまるく鬚状に結び、左手

に水瓶を執り、右手を肩口に挙げて掌を内に向ける独特の印を結んでいる。ガンダーラの典型的な弥勒菩薩のタイプである。冠飾と持物は相違するが、ガンダーラと敦煌の図像形式の繋りは疑いなくある。この交脚弥勒の背後に据えられた三角形の背もたれも、敦煌本尊のそのの原形とみるのにふさわしい。

アフガニスタンのカーピシー地方の仏教彫刻は、とりわけ初期中国仏教美術と関係が深い、と筆者は考えている。カーピシー地方のショトラク出土の浮彫には、交脚菩薩の作例が少なからずある。台座正面に表わされた二例はその代表で、一例（カーブル博物館蔵）は尖頭アーチ龕下の交脚菩薩で、画面の両端に樹女神を、龕の外側に合掌散華する供養者たちを表わしている。他の一例（図4、ギメ博物館蔵）は、梯形破風龕下の交脚菩薩で、左右に安楽な姿勢をとる二脇侍を配し、欄干には四人の供養者が姿をみせ、両端にはそれぞれ武人が侍る。これら二例の交脚菩薩とも、両手を結び合せるような形の転法輪印をとっており、北涼石塔の交脚弥勒浮彫や敦煌第二七五窟北壁上層の塑造交脚菩薩像の転法輪印の形式と同一で、

龕下の交脚菩薩と尖拱龕下の二仏並坐像とが彫られており、その下の銘区には太和十三年（四八九年）の刻文があり、文中の「造釈加多宝弥勒像三区」の語によって、上龕の交脚菩薩が弥勒と確認される⁽³⁾。この交脚弥勒は左右に獅子を配した台座に腰かけ、両脇侍として左右対称形に半跏思惟像を従えている。弥勒は宝冠を戴き、そこに化仏はみられないが、雲岡石窟中の交脚菩薩で化仏のある宝冠をつけた例は多い⁽³⁾。

敦煌第二七五窟本尊の交脚菩薩像が、図像的にみて北涼石塔および北魏雲岡石窟と関係の深いことをみた。この交脚菩薩像の原流はどのように考えられるであろうか。興味深いことに交脚菩薩像はインド内部にはみられず、この菩薩像の図像上・形式上の原型を求めるとすれば、少なくとも現在のところガンダーラ、あるいはむしろアフガニスタンの仏教美術をいいてない。交脚菩薩像は、ガンダーラ彫刻の大神変図中や三尊形式の脇侍、仏像の台座浮彫、あるいは単独像として現われる。大神変図中や三尊形式の脇侍として現われる交脚菩薩は、しばしば半跏思惟菩薩とセットになっており、交脚と半跏と

いう二系列の坐勢が、ガンダーラ菩薩像の中でよく浮上してくる⁽⁶⁾。交脚と半跏の二形式の菩薩像が敦煌第二七五窟の南北壁の塑像に現われているのは、ガンダーラのそれを反映しているに相違ない。ガンダーラにおけるその間の事情を詳述する余裕はないが、ただ注意すべきこととして、半跏思惟菩薩は観音と強い結びつきを示すのに対し、交脚菩薩は弥勒と繋りをもつ傾向が強いものの、微妙な問題を含んでいることである。

別稿で考察したように、ガンダーラの菩薩像は大きくみて、束髪もしくは髻を結う髪型のA系列菩薩とターバン冠飾を戴くB系列菩薩とに分かれる。A系列菩薩はほとんど決って左手に水瓶をもち、弥勒菩薩に同定される。一方、B系列菩薩は、(a)左手を腰に当てる無持物タイプと、(b)手に華鬘もしくは蓮華を持つタイプとに分けられ、前者は悉達多菩薩に、後者は観音菩薩に同定される。半跏思惟菩薩は、ほとんどみなB系列(b)タイプに属するのに対し、交脚菩薩はA系列タイプが少なくないが、ターバン冠飾を戴き、転法輪印を結ぶ像もある。ガンダーラの交脚菩薩は、弥勒との結びつきを示しながらも、悉



図5 カーピシー(シュトラク)出土 獅子座
(京都大学中央アジア調査隊による)

冠はガンダーラ彫刻にも、カーピシー彫刻にも見出されない。束髪もしくは髻を結び、水瓶をもつ修行者のイメージを反映しているガンダーラの弥勒菩薩が、敦

煌第二七五窟本尊の交脚菩薩像とそれに関連する図像要素の源流を、ガンダーラおよびシュトラクの彫刻に探ってみた。シュトラク彫刻の年代に関しては議論多く、未だ定説はないが、私見では四世紀頃かと思う。敦煌図像の構成要素の幾つかをそこに辿ることができる。しかしながら、カーピシー仏教彫刻を敦煌初期美術の母胎と考えることはできない。両者にはなおかなりの隔りがある。例えば、敦煌の本尊は円盤形の三面宝冠を戴き、その正面の円盤形に化仏を表わしていた。このような宝

る。

敦煌第二七五窟本尊の交脚菩薩像とそれに関連する図

像要素の源流を、ガンダーラおよびシュトラクの彫刻に探ってみた。シュトラク彫刻の年代に関しては議論多く、未だ定説はないが、私見では四世紀頃かと思う。敦煌図像の構成要素の幾つかをそこに辿ることができる。

しかしながら、カーピシー仏教彫刻を敦煌初期美術の母胎と考えることはできない。両者にはなおかなりの隔りがある。例えば、敦煌の本尊は円盤形の三面宝冠を戴き、その正面の円盤形に化仏を表わしていた。このような宝

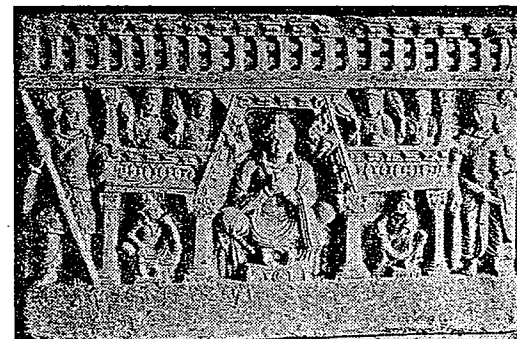


図4 カーピシー(シュトラク)出土 菩薩三尊像

両者の繋りを示唆する。

シュトラクの二例における交脚菩薩は、それぞれ尖頭アーチ龕と梯形破風龕の下に表わされているが、この二形式の龕形は北魏の石窟に頻出する尖拱龕と楣拱龕の原形をなすも

のである。雲岡・龍門を通じて好まれる楣拱龕は、帳幕をめぐらした整然としたものになってはいるが、シュトラクの梯形破風龕と形態自身は類似する。しかし、敦煌石窟にはこの形式の楣拱龕はみられず、代って漢代以来の門闕屋形龕⁽¹²⁾となっており、雲岡よりも強く中原の影響が及んでいるのは興味深い。一方、シュトラクの尖頭アーチ龕は、敦煌の尖拱龕の原形を窺わせる。ただ前者

がなお建築構造の細部を表わすのに対し、後者はパルメット文様や火焰文様を描いて龕裝飾として完成している。シュトラクの尖頭アーチ龕の柱には、グリフオンの柱頭裝飾があり、敦煌の尖拱龕の両端によくみられる龍表現の起源を思わせる。実際、雲岡第十七洞や第十六洞の明窓の尖拱龕には、グリフオンを偲ばせる拱端裝飾が見出される⁽¹⁴⁾。敦煌ではみな龍におき代っており、ここにも中国伝統の根強さが現われている。

ところで、敦煌第二七五窟の交脚弥勒像は左右に獅子の前半身の彫像を据え、本尊の威厳を増している。仏像の台座両端に獅子を配する、いわゆる獅子座は、ガンダーラ彫像にみえる。しかし、ここでは獅子を台座両隅に高浮雕するのみで、敦煌のそれのように独立の彫像ではない。獅子の彫像を独立させて据えた獅子座の例は、やはりシュトラクに見出される⁽¹⁵⁾。それは僧院の長老のための玉座そのものであったらしいが、背もたれに種種の文様を浮彫し、両側に獅子の前半身を丸彫りしており、敦煌のものと同類である。やや口を開き、様式化した獅子頭の造形表現も、敦煌のそれに通じることがあ

煌では王者のイメージに変貌しているのである。

この窟の南北壁の塑造交脚菩薩像計四軀のうち、三軀はやはり円盤形の三面宝冠を戴いている。それらはいずれも化仏をつけないが、三面の円盤形頂部にそれぞれ三日月型をおき、正面のそれには球型をも加えて複合型(球十三日月)としている。このような冠飾は、石田幹之助博士の指摘以来、イーラーン式ないしサーサーン式として知られるものである。近年桑山正進氏は、三日月型および球十三日月複合型の冠飾をサーサーン貨幣の中に詳しく跡づけ、その冠飾型式の中国への流入時期を検討された⁽¹⁸⁾。すなわち、サーサーン冠において球型と三日月型との組合せが出来るのは、ヤズデガルド二世(四三八・四三七年)冠であり、敦煌第二七五窟を含め、球十三日月複合型冠飾の流入時期が北魏以前に遡らない、というものである。敦煌第二七五窟の年代に関しては、なお問題が開かれているが、敦煌初期窟へのサーサーン影響は菩薩の冠飾のほか、頭の背後に翻えす冠帯の表現にもみられる。サーサーンの皇帝崇拜美術が敦煌の菩薩の造形と混淆し、そこに影を落しているのである。

敦煌初期窟の「西方影響」の源泉を、ガンダーラ・カールビシの仏教彫刻、およびサーサーン美術の中に探索したが、それらはいずれも図像の構成要素であって、それらがどのような事情の下に組合され、新しい造形表現を生むに至ったか、未解決の問題は少なくない。敦煌初期窟の造形が敦煌自身で培われたものか、あるいは先行するモデルがあったのか、疑問は生ずる。敦煌初期窟以前に遡ることが確かなタリム周辺の美術は極めて乏しいのである。

二、第二七五窟の本生図と四門出遊図

この問題を暫くおき、別の面から敦煌初期窟における西方影響の伝承と変革の問題を考えてみたい。すなわち、仏伝図である。仏伝の図像はインド伝来のものであるから、強い伝承性をもつことが予想されるが、それでもその図像が他の世界に受容された場合、新たな改変が行われることが少なくない。そこに時代性・民族性が自ずと反映するのである。北朝期莫高窟の本生図・仏伝図は、数は意外に少ない。⁽¹⁹⁾ ガンダーラにおけるあれ程の仏

伝図像に対する熱狂を思う時、奇異な感を抱くが、むしろその選択に敦煌の特徴が現われている。

第二七五窟の北壁中層には「毘楞竭梨本生」「尸毘王本生」「月光王本生」を、それぞれほぼ二景ずつに続けて表わしている。⁽²⁰⁾ 「毘楞竭梨本生」は、求道聴法のため、身体に鉄釘を打たれることに耐えた王の話。「尸毘王本生」は、飢えた鷹が鳩を追うのを見た王が、鳩の代りに自身の肉を裂いて救おうとした説話。また「月光王本生」は、婆羅門の求めに応じ自ら首を施す話。いずれも肉体損傷を伴う自己犠牲の説話で、これらは『賢愚経』に典故が求められる。『賢愚経』成立の由来は、梁僧祐の『出三藏記集』巻九「賢愚経記」に記されている。⁽²¹⁾ それによれば、河西の沙門、曇摩・威徳ら八人の僧が、于闐（ホータン）の大寺で無遮会において聞いた譬喩譚を書きとどめ、高昌郡にもち帰り、それを集めて一部となしたことがわかる。この経は涼州にもたらされ、慧明によって元嘉二十二年（四四五年）に編集され、『賢愚経』と名づけられた、という。⁽²²⁾ 『賢愚経』は、于闐地方に胡語で伝承された譬喩譚がもとになっており、インド



図6 敦煌第275窟 南壁「四門出遊」部分

からの直輸入ではない。美術のテーマからいっても、尸毘王本生図は幾点かインドに作例があるが、毘楞竭梨本生図や月光王本生図は見出されない。インドの本生譚が動物を主人公にした寓話的な話、あるいは教訓的な話が大半であるのに対し、中央アジアでは釈迦の前生の肉体

的犠牲を讃美する説話がとくに好まれた。釈迦は前生において、「無上菩提を求めんがために、身命を惜しまず、常におのれの身とあらゆる物を衆生に施した」(敦煌変文「太子成道経」)⁽²³⁾のである。敦煌第二七五窟の本生図はもとより、敦煌壁画に好まれている「摩訶薩埵本生」「婆羅門本生」「睽子本生」「須大拏本生」「須闍提本生」「善事太子本生」など、いずれも自己犠牲ないしは布施をテーマにした説話であり、敦煌の性格がよく窺える。

第二七五窟の北壁の本生図に相對して、南壁中層には仏伝図が描かれている。⁽²⁴⁾ 損傷が多いが、「四門出遊」の場面に同定されている。向って右端に、愛馬に乗って城門を出る悉達多太子が白髪有髭の老人と出会い、間に立つ従者が太子に老人であることを告げている場面がみえる(図6)。中央の画面は左方の城門の一部が欠失し、馬上の太子はみえないが、比丘に出会う場面らしい。中央で、太子が馬から降りて従者に問い、比丘であることを知り合掌しているところを描いたものかと思われる。上方では飛天が讃嘆している。中層の区画の左半は、後代の隔壁や補修によって失われてしまっている。もと病人

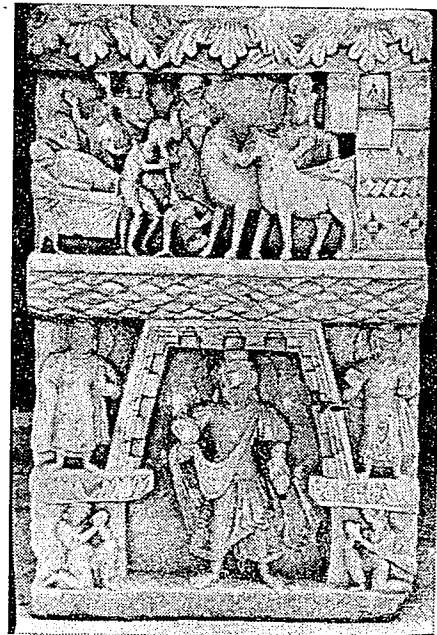


図7 クンドウズ（伝アホンザダ・テベ）出土
四門出遊（京都大学調査隊による）

の、漢訳仏典のように定型化してはいない。両仏伝とも「四門」のことには言及していないのである。美術作品の上からみてもインドの作例は大層乏しく、ナーガールジュナコンダの一浮彫とアジヤンターの二点（第一窟浮彫、第一六窟壁画）があるにすぎない。⁽²⁵⁾ インドでは連続場面ではあるが、城門の表現はない。ガンダーラの浮彫では、フーシェの研究当時は知られていなかったが、近年の研究⁽²⁶⁾で確実なもの三点、それ以外に可能性のあるもの数点の作例が公刊されている。ガンダーラでは一區画に一景ずつ表わし、数景を連続させる表現が一般的であるが、やはり城門の表現は見当らない。

および死人との出会いの場面があったのだろう。老・病・死・僧という経典の記載の順と一致しない点に疑問が残るが、当初四景から成っていたと推測される。太子が園林に遊ばんとし、城の東・南・西・北の四門から出たときに、それぞれ老人・病人・死人・比丘に会って出家の意を強くしたという「四門出遊」の説話は、漢訳仏典の中では極めて名高い。しかし、パーリ伝『ニダーナ・カタール』や梵本『ブッダ・チャリタ』の仏伝の中には、この話が一挿話として伝えられてはいるも

これに対し、クンドウズの伝アホンザダ・テベ出土の石灰岩製仏浮彫は、ガンダーラの図像を受け継ぎながら、中央アジアの特徴も現われ、敦煌の図像を考える上で重要である。三点の浮彫があり、いずれも上下二段から成り、上段部にそれぞれ(1)太子の通学・習学・格技、(2)四門出遊、(3)出城・愛馬との別れ・剃髪・衣服交換を表わしている。四門出遊の場面（図7）では、画面の右

方に二頭立ての馬車に乗り城を出る太子、中央に蹲って腹に手を当てる病人、杖をつき腰をかがめる老人、左手に鉢をもつ比丘の三人、左方に寝台に横たわる死人とそれを哀悼する人々が表わされ、一區画中に四景をまとめている。銃眼つきの城壁が表現されているのもこの浮彫の特徴である。敦煌の四門出遊図では、城門は鷲尾をのせた瓦葺で、斗拱や桁を描く中国式建築となっているが、クンドウズの浮彫のような図像が示唆になったのであろう。興味深いことに、クンドウズの浮彫の下段には、梯形龕下に左手に水瓶をもつ弥勒菩薩立像が表わされており、敦煌第二七五窟の図像の組合せとの関係を暗示する。

なお、四門出遊の仏伝図はキジル第一七五窟（誘惑洞）および第一一〇窟（階段洞）の壁画、雲岡第六洞浮彫にもみられる。キジル第一七五窟⁽²⁸⁾では、白馬にまたがった太子とその前に、手に鉢をもつ比丘、死者をかつぐ二人の人物、地に横たわる病人、そして腰の曲った老人が一區画中に表わされている。同第一一〇窟⁽²⁹⁾では馬車に乗る太子が老人と病人、および死人と比丘に出会う場面を二景

ずつ二區画に描いている。前者はよりガンダーラの図像に近いが、後者はクンドウズの浮彫図像と関係をもっている。雲岡では四區画にそれぞれ四人の者と出会う場面を表わし、個々の図像構成はガンダーラのそれを継承しているものの、城門、太子や人々の服装などすっかり中国式になっている。敦煌第二七五窟の図像はキジルと雲岡の中間に位置するものといえる。

三、第二五四窟の降魔図

敦煌北魏窟の仏伝図は多くない。第二五四窟および第二六三窟の降魔図、第二六〇窟の降魔図および初転法輪図が知られる程度で、そのほか第四三一窟に托胎（乗象降下）と踰城（騎馬出家）が報告されているにすぎない。敦煌初期窟の仏伝図の中で、最も人気のあるテーマは降魔図である。降魔成道の場面は、釈迦の生涯の中で最も重要な出来事の一つであるばかりか、仏教の成立という意味でもこのほか重視された。インドのみならず、東洋の仏教世界において広く降魔図（絵画および浮彫彫刻）が制作されたことはむしろ当然といえよう。それらの多



図9 ガンダーラ出土 降魔 ペシャーワル博物館蔵



図8 敦煌第254窟 前室部南壁 降魔図

々な魔衆たちがひしめきあい、仏陀をめぐって威嚇する。中央に大きく仏陀を表わし、その周囲に重層的に魔衆を表現する画面構成は、ガンダーラ以来のもので、図像要素にもガンダーラおよび中インドの伝統が入っているが、それらとは異なる新しい図像表現もみられ、敦煌の仏教図像形成を考える上で興味深い問題を提起する。

降魔成道の仏陀が触地印をとるのは、ガンダーラ以来仏教世界全体にいわれたが、これは魔王に対して釈迦が地神に前生の善行に関する証言を求めるため、大地に向けて手を差し伸べたことに由来する。しかし、敦煌壁画では右手を膝上において決然たる様子を示し、本来の意味を失っている。ここには地神の姿もみられない。仏陀の向って左下で、甲冑を身に付け、剣を抜こうとしているのが魔王であろう。後ろの人物がそれを引き止めている。剣を抜こうとする魔王と、それを止める魔王の息子ないし手下の図像は、ガンダーラのそれ(図9)に由来する。兜を被り、鎧を纏う人物は、魔王のほかに、画面の左に三人、右に二人、さらに台座の前に二人いる。左下の二人はすでに合掌し、台座前の二人は跪いて叩頭し

くの降魔図の図像要素を検討してみると、仏教図像は伝統性が重んじられたにもかかわらず、ここでもそれぞれの地域・民族における微妙な細部の変化の跡がみられる。降魔図において、中心の仏陀の図像はほとんど変わらないが、周囲の魔衆の表現は変化に富んで面白い。ここに作家の民族性・歴史性が自ずと入り込む。敦煌第二五四窟の降魔図を観察し、ガンダーラ・インドのそれと比較しながら、その特徴を考察しよう。

第二五四窟は、長方形プランの奥に方柱を彫り出し、前方部を切妻風の折り上げ天井とする構造である。南北壁の切妻風天井下の龕内にそれぞれ交脚菩薩塑像を安置し、その下に、南壁に降魔図、北壁に難陀出家図を描いている。南壁の降魔図の隣りには摩訶薩埵本生図、北壁の難陀出家図の隣りには尸毘王本生図が描かれ、それぞれ相向い合う構成となっている。

南壁の降魔図(図8)は、北魏の降魔図を代表するもので、表現力に富んだ描写と興味深い図像の細部を示している。中央の仏陀は方形の台座上に結跏趺坐し、右手を垂下させ、いわゆる触地印をとっている。周囲には様

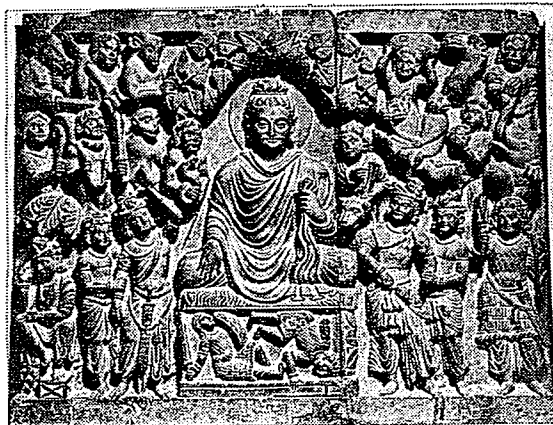
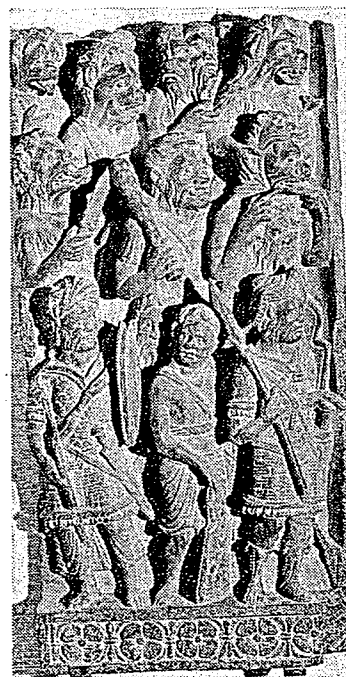


図11 ガンダーラ出土 降魔 フリア美術館蔵

図12 ガンダーラ出土 魔衆の攻撃
ラホール博物館蔵

いる。インド世界においては、「魔」は何よりも魅力的な「女」によって表わされる、というべきであろう。というのも、魔王マラーは六欲天中の最高天である、他化自在天という天上界に住居をもつ王者であって、感官・官能の享受に満ちた、あらゆる現世的欲望の支配者なのである。それゆえ、釈迦の求める悟達の道にとっては

「悪魔」にはかならないが、ヒンドゥー人の求めた現世的な人生観——法・財・愛——からすれば、むしろ魔王と三魔女はこの上ない美貌を具えるべきである。魔王マラーは「世に人々が愛の神と称し、輝かしい武器（弓）と華の矢をもち、また愛欲の営みの支配者とも呼ぶ」（『プツダ・チャリタ』）ばれるのである。ここにインド世界における降魔図の魔衆表現を解く鍵がある。インドの降魔成道の場面においては、魔王は弓を持ち、豪華な宝冠を被った王者の姿で表わされ、三人の魔女は美と豊饒と官能の女神をそのままに映し出している。敦煌壁画にみるような、釈迦の神通力で変じた老姥の姿さえみられない

図10 サールナート出土 仏伝浮彫中の降魔
カルカッタ・インド博物館蔵

ている。魔王とその軍勢を甲冑をつけた「兵士」として表現するのは、インド内にはみられず、ガンダーラ図像の特徴で、台座前の跪いて崇める人物の表現とともに、遠くローマ帝政期の皇帝崇拜美術に源泉をもつガンダーラの軍勢表現の流れを汲む⁽³⁴⁾。このような表現は、インド内部においては姿を消してしまふ。

さて、魔王は様々の手を用いて釈迦を誘惑、攻撃するが、思うにまかせない。そこで魔王の三人の娘（過去現

在因果経）では、染欲、能悦人、可愛樂と名づく）が妖媚をもつて釈迦を誘惑する。しかし三魔女は「変じて老姥と成り、頭白く面皺み、齒落ちよだれを垂れ、肉消え骨立ち、腹の大なる鼓の如く」（同経）になってしまふ。この壁画では、画面の向って左下方に、冠飾をつけ着飾った三魔女が媚態を示す仕ぐさである。丁度それと反対位置、画面の右下方に老姥と変じた三女が見える。みな白髪、皺つらの老醜をさらけ、よれよれとした姿である。三人の魔女による誘惑の図像は、ガンダーラに始まり、インドにおいても中国においても伝承される。しかしインドと中国では表現上の大きな差がある。

インドでは、中インドのマトゥラー⁽³⁵⁾およびサールナート⁽³⁶⁾、南インドのアマラーヴァティ⁽³⁷⁾やナーガールジュナコンダ、西インドのアジャンターなど、三六世紀以降の降魔成道の場面は好んで取り上げられているが、それらの場面には魔女による誘惑の図像が決って現われる。小画面の場合は、魔王と魔女のみで、他の異形の魔衆が省かれることさえ稀ではない。三人の魔女はどれもインドの天女のように、豊満で魅惑的な裸体を誇って

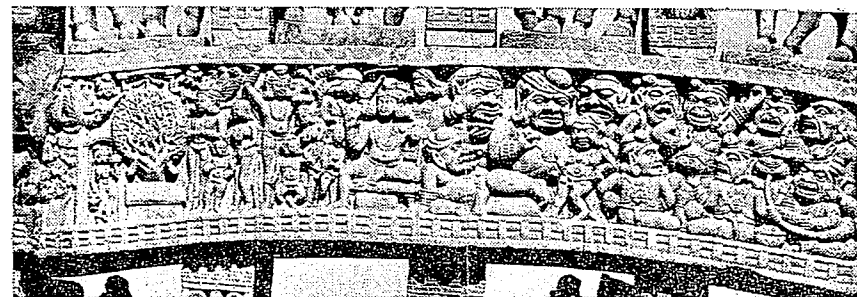


図13 サーチー第1塔北門 降魔成道

い。敦煌壁画ではこれと対照的に、正装した三人の魔女がいかにか老醜に変えられたかを物語ることが主眼となっている。

さて、魔王は種々の現世的な欲望の享受を釈迦に与えることに失敗し、「恐ろしい形相をした忌わしい妖怪の群れによって威嚇せしめ、いやがらせ、打擲させるより仕方あるまい」(原実訳『ブッダ・チャリタ』)と考え、様々な異形の魔衆を遣わす。降魔図の興味の第一は、この魔衆の表現

にある。各種の仏伝經典にも、様々な魔衆に関する記述がある。インドの魔衆の図像はそれ程のヴァリエティを示さないが、ガンダーラとインド内部とは、魔衆の図像にもかなりの相違がある。

ガンダーラの降魔を表わす浮彫は相当数あるが、大部分は武装した魔王とその手下が、釈迦めがけて攻撃を加えようとする図像で、魔衆の異形の表現はあまり多くない。その中で、フリア美術館所蔵の降魔の浮彫断片(図11)と、ラホール博物館所蔵の魔衆の攻撃の浮彫断片(図12)には、とくに興味深い魔衆表現がある。前者には、猪頭・象頭・羊頭・獅子頭・猿人など、獸頭と人身を接合させた魔衆が多く、そのほか毒蛇をもつ人物、駱駝や体軀に斑点のある象などの動物がみえる。後者の魔衆は、むき出しの牙、尖った耳、大きな口、鋭い歯、尖った舌、割れた額、さんばらの髪など怪異な面貌をとるものが多い。動物の骨格や目鼻立ちの部分を入面に組込んでおり、奇怪なイメージが強い。このほか顔を二つもつ二面相の人物、および胸に人面をつけた魔衆がみえる。後者の類例として、他のガンダーラ浮彫に大鼓腹に人面を

もつ魔衆の例がある。⁽⁴⁰⁾

インド内部における魔衆のイメージを知るには、サーチー第一塔北門の第二横梁裏面の最古の作例(紀元一世紀初め頃)をみるのがよいだろう(図13)。横梁の左端の「菩提樹下の聖壇」によって、釈尊の成道を象徴的に表現し、中央やや左に、椅子に遊戲坐の坐勢で腰かける王



図14 アジャンター第1窟壁画線図 降魔

者の姿をした魔王がみられる。魔王の背後、横梁の右半に魔衆がひしめき合っている。これらの魔衆は確かに異形相をとってはいる。しかし、ガンダーラ浮彫にみた、獸面の部分を取り入れた奇怪なものではなく、みな大きな目鼻口をした誇張による人面表現で、威嚇し、強さを誇っている様子であるが、どこかユーモラスでさえある。顔は大きく丸く、目をぎよるつかせ、団子鼻で、口は大きく頬をつり上げている。体つきをみると、大きな太鼓腹、短足で矮人のプロポーションである。このような魔衆の表現は、実はインドの豊饒神であるヤクシャの図像に由来する、と筆者は考えている。例えば、南門第三横梁正面の「如意の蔓を吐くヤクシャ」、あるいは西門の横梁を支える柱頭のヤクシャ像の表現に相近い。⁽⁴²⁾さらにはマトウラーやピタルコーラのヤクシャ像にみられる、あのユーモラスな面貌と体つきを想像させよう。⁽⁴³⁾

降魔場面の魔衆が、このようなヤクシャ形をとるのは、サーチーのみならず、その後イン



図15 アヒチャットラー出土 ヤクシャ像
ラクナウ博物館蔵

下において根強く持続する。クシヤン朝マトウラー⁽⁴⁵⁾や、グプタ朝サルナートの四相、八相を表わす浮彫中の降魔成道場面(図10)の魔衆たちは、剣や棍棒をもって武装してはいるが、いずれも丸顔、太鼓腹、短足の侏儒形ヤクシャの風貌である。アジャンター第一窟壁画と同第二六窟浮彫の降魔成道図は、インドを代表する図像で、インドの魔衆表現を考える上で最適である。第一窟壁画⁽⁴⁶⁾(図14)では、中央の釈迦の下方および両膝近くに、蠱惑的な魔女たちの姿がみえる。向って左下方には壺をもつ地神もいる。釈迦の左右で、剣を振りかざす勇者が魔王

であろう。ガンダーラ以来の図像で、敦煌壁画とも共通するが、アジャンターでは甲冑を着けることはない。釈迦の両側上方にみえる魔衆はやはりヤクシャ形の矮人で、釈迦に向ってア、カン、ベ、をしたり、両手で口を開いて「い」をしているのがとくに面白い。このような悪戯の仕ぐさは、アジャンター第一窟天井壁画やアヒチャットラー出土像⁽⁴⁸⁾(図15)の侏儒のヤクシャにみられ、魔衆の出自を物語っている。インドにおける侏儒(ガナ)は豊饒神ヤクシャの「頽落した」姿で、彼らは肥満した身体で、愛敬ある仕ぐさを振りまき、悪戯をしたり、踊り戯れ、動き回る。固着した自然と社会は、侏儒の異常な体つきと悪戯によって刺激され、生命力を回復する。侏儒の滑稽な姿は始源の豊饒性を呼び戻すものといえよう。インドの魔衆には、このような侏儒形のヤクシャの図像が反映しているのである。

アジャンター第二六窟浮彫の降魔成道⁽⁴⁹⁾(図16)では、画面の下方に、向って左端に宝冠を着け弓箭を持つ魔王、中央に裸体を誇示する魔女たちの官能的な姿、右端に釈迦の成道を憂う魔王と、それを慰める三人の娘が表

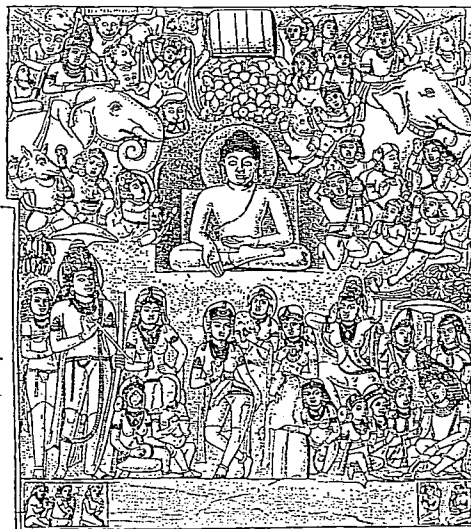


図16 アジャンター第二六窟浮彫線図 降魔

わされ、画面の上方に魔衆たちがひしめいている。向って左、象に乗り、宝冠を被って武器をもつ四臂の人物は魔王であろう(南伝『ニダーナ・カタ』に対応)。魔王は多くの魔衆を率いているが、みな侏儒のヤクシャ形で、動き回って釈迦をやっつけようとしている。猪、獅子、驢馬(?)などの獣頭をつけた者、および腹に顔をもつ者はガンダーラ以来の図像の伝統を汲むが、腹顔(udreni-ka)の図像は侏儒形ヤクシャの一形態としてインド美術

に取り入れられている⁽⁵⁰⁾。画面の右方では、象に乗る魔王が引き上げ、魔衆たちも退散するところで、すでに合掌する者もいる。

インドの降魔成道図における魔衆の表現は、時に逆髪、忿怒の表情を示すことがあるものの、ガンダーラの魔衆にみられた動物の一部分を顔や体軀に組入れた、奇怪なイメージはほとんどない。ヤクシャは、後に夜叉として展開する恐ろしい面も具えてはいるが、本来樹神として自然が潜めている強力なエネルギー——生命の回復力でもある——をもつ神である。魔王が俗世の繁栄を象徴する王者であるように、ヤクシャ形の魔衆はもともと豊饒・再生を司る現世的な民間信仰の神々の姿が反映されているのである。魔王の娘たちの官能的な姿態が、ヒンドゥー女神と変わるところがないのも理解されよう。インド世界にあつては、釈迦にとつての悪魔は俗世の繁栄そのものにほかならないからである。

敦煌第二五四窟の降魔図に立ち帰ろう。画面の中心に大きく釈迦を表わし、釈迦の左下方に魔王とその三人の娘を配し、上方に多くの魔衆を表わす構図自体は、ガ



図17 敦煌第254窟 降魔図(図8)部分



図18 同

ンダーラ以来のもので、アジャンターとも共通し、ガンダーラ・インド伝来の構図を継承している。魔衆の表現をみると、実に多種多様な魔ものたちが、釈迦をめがけて攻撃せんと動きに溢れている(図17、18)。魔衆の肌色を青色、黒褐色、灰赤色などに塗り分け、躍動的な仕ぐさとともに、悪鬼の不気味に動めく印象を強めている。魔衆の図像について言えば、まず象、馬などの獣頭と人身を合成したものがある。また、腹に顔をもつ魔衆の表現も数多い。これらの図像は、ガンダーラ、サルナート、アジャンターにみられたもので、明らかにその系譜を引いている。画面の左側、釈迦の傍ら近くに、青色の双頭の魔衆が体軀に蛇を巻きつけている。これはガンダーラの二面相と関係があるかもしれない。また、両手で岩山を持ち上げ釈迦に向って投げつけようとする図像は明らかにガンダーラ起源である。手に蛇をもつて釈迦を脅すのもガンダーラに類例が多く、口から蛇を吐く図像はアジャンターに例がある。このように魔衆表現の幾つかの重要な要素が、ガンダーラ・インドの図像に由来することは間違いない。

しかしながら、その他の多くの魔衆たちの形姿は、ガンダーラのそれとも、インドのそれとも異なっている。すなわち敦煌の魔衆の多くは、怪獣の如き面貌をし、裸形で両胸の肉がだぶつき、大きな腰に短袴(フンドシ)をつけている。面貌の表現にそれぞれヴァリエーションはあるものの、大部分の魔衆はこの特徴をもつ。面貌は骨格や目鼻耳口などの獣面の部分を人面と混淆させた形態で、その意味で前述のガンダーラの魔衆表現の一系列と似ていないことはない。しかし、敦煌の魔衆の面貌はより怪獣性が強い。敦煌のこれらの魔衆の表現は、実は漢代以来の鬼神の図像の伝統が色濃く反映している、と筆者は考える。漢・六朝時代の鬼神の図像に関しては、長広敏雄「鬼神図の系譜」(『六朝時代美術の研究』所収)および小杉一雄「鬼神形像研究」(『中国仏教美術史の研究』所収)の優れた研究がある。今それをもとに鬼神の図像の成立を要約しよう。

中国では古来より自然界と人間界の背後に潜む魔性の存在として、鬼魅、鬼神が想像され、世界に類の無いほどに実に様々の怪神・怪獣が創出された。『山海経』に

は夥しい数の怪神・怪獣が数え挙げられており、それらの形態は人間と鳥獣あるいは爬虫類が様々に合成されている。そして「これらの雑神たちの世界は恐らく前漢時代を盛期として、その後は次第に整理統合され、ほぼ一定の鬼神の形像として定着していったらしい。」(小杉一雄)この鬼神の基本形ともいべきものは、沂南漢墓(後漢末頃)に刻まれた蚩尤神にみられる⁽⁵¹⁾。四肢および頭上に五つ武器を操るこの蚩尤神は、猛獣の顔をし、たてがみをつけ、両胸には乳首が垂れ、フンドシを纏い、足先は三つの獣爪となっている。このような形姿が、その後長く鬼神形の基本となった。建寧四年(一七二)在銘画像石にみられる鬼神もほぼこの形をとる。南京郊外にある蕭梁の臨川靖惠王蕭宏陵墓の石碑碑側に表わされた鬼神図(三休)は、このような基本形の代表といえる(図19)。大きな口を開けた鬼面で、尖ったたてがみをなびかせ、上半身裸形で腰にフンドシをつける。胸は両乳を表わし、腹は太く、手足の指は二本ないし三本である。みな動きに溢れ、疾駆する姿もある。北魏正光三年(五三二年)在銘の元氏の墓誌石に表わされた総計十八体の鬼神



図19 鬼神像 臨川靖恵王蕭宏陵墓石碑（長広敏雄氏による）



図20 鬼神像 北魏正光3年在銘 元氏墓誌石（長広敏雄氏による）

像は、「挾石」「発走」「攫天」などそれぞれの名称も刻まれているが、顔の表現に相違があるものの、大体の形態は共通し、後漢以来の鬼神の基本形が受け継がれ、北魏時代の定着を窺わせる（図20）。
鞏県石窟や響堂山石窟にみられる鬼神像もこの流れを汲むものである。

敦煌の降魔図に現われる魔衆は、大きい目と裂けるような口を示し、怪獣面が混入した鬼神の面貌に近い。また裸体で、両胸がだぶ

つき、腹は太く、ずんぐりした体軀、腰にフンドシをつけた形姿は、漢・六朝の鬼神の系譜に連なるものといえる。ただ、鬼神に特徴的なてがみは魔衆にはみえない。手足の指も獣爪ではなく、人間のそれであるらしい。その点でインドのヤクシャの造形が入っているのかもしれない。実際、敦煌北魏窟の方柱や側壁の下端には、アトラス風の葉叉（ヤクシャ）が数多く描かれており、彼らは顔つきも人体表現もずっと人間的で、縁の下を支える力士の風貌をおびている。しかしこれらの葉叉の表現さえも、大きな胸、太い腹、フンドシをつける点など、鬼神形の伝統が強く働いている。これらの葉叉の顔に怪獣の相貌を加えれば、われわれの魔衆の姿となる。敦煌の魔衆は、たてがみや獣爪がない点で人間味をもっているが、中国漢代以来の鬼神の図像が色濃く影を落していることは間違いないだろう。ガンダーラ・インドの魔衆と大きく異なるゆえんである。魔衆の図像には、それぞれの民間信仰に根づいた伝統的な図像形態が入り易いことはむしろ当然の成り行きといえよう。

最後に、画面の向って右下隅に、暗黒の鬼神形魔衆に

腕を押えられ、足蹴りにされている、白い骸骨が見出される（図18）。『方広大莊嚴經』の「或は全身唯骸骨を現する有り」という記載に対応するが、ガンダーラにもインドにもみられないものである。『方広大莊嚴經』の降魔品の記述には、一種の不浄観に近い気味悪い様々な肉体の描写がある。ここには釈迦の悟りのフィルターを通した醜惡な現実があり、敦煌壁画の魔衆の世界もこのような反転した現実を描いているといえよう。アジャントーの世俗の王者たる魔王と魅惑的な天女と悪戯好きの侏儒（ガナ）とから成る魔の世界とは、次元の転換ともいふべき改変があるのである。

註

- (1) 敦煌文物研究所編『敦煌莫高窟一』平凡社、図11。
- (2) 史岩「酒泉文殊山の石窟寺遺迹」『文物参考資料』一九五六年一七。王毅「北涼石塔」『文物資料叢刊』一、一九七七年。
- (3) 上野照夫「弥勒像の図像学的考察」『塚本博士頌寿記念仏教史学論集』所収。鄭健吾「敦煌莫高窟彩塑の展開」『敦煌莫高窟三』所収。
- (4) 長広敏雄『雲岡石窟』、世界文化社、昭和五十一年。

PL. 49~51.

- (5) 鄧健吾、前掲論文、註3参照。
- (6) 宮治昭「ガンダーラにおける半跏思惟の図像——半跏思惟の出現——」『半跏思惟像の研究』所収、吉川弘文館、一九八五年参照。
- (7) 宮治昭「ガンダーラ三尊形式の両脇侍菩薩像について」『インド・パキスタンの仏教図像調査』所収。弘前大学、一九八五年。
- (8) Le Coq, *Buddhistische Spätantike*, I, 1922, Tafel 13c; I. Lyons and H. Ingholt, *Gandharan Art in Pakistan*, 1971, No. 285.
- (9) J. Meunier, *Shotoruk*, MDFA, tome X, 1942, PL. XV, 50.
- (10) J. Meunier, *op. cit.*, PL. XIV, 48.
- (11) 長広敏雄、前掲書、PL. 12, 13, 32, 46, 55, 63, 79, 95, 97, 114 etc. 『龍門石窟』文物出版社、一九八〇年、図一八、二六、三四、四〇、八八など。
- (12) 『敦煌莫高窟一』図17、15、18、23、34、39、66など。
- (13) 『敦煌莫高窟一』図20、23、26、38、46、58、66など。
- (14) 長広敏雄、前掲書、PL. 51, 63.
- (15) J. Meunier, *op. cit.*, PL. VIII, 27, XXXIV.
- (16) 『敦煌莫高窟一』図12、15。
- (17) 石田幹之助「我が古代文化に於けるイラン要素の一例」『国学院大学日本文化研究所紀要』第一輯、一九五

七年。『東亜文化史叢考』一九七三年、所収。

- (18) 桑山正進「サーサーン冠飾の北魏流入」『オリエント』第二〇巻第一号、一九七七年。
- (19) 高田修「仏教説話図と敦煌の壁画」『敦煌莫高窟二』所収、参照。
- (20) 『敦煌莫高窟一』図12、14。
- (21) 大正蔵第五十五巻、六七頁。
- (22) 古田和弘「因縁・譬喩」『仏教文学集』中国古典文学大系60、平凡社、所収、参照。
- (23) 入矢義高編訳「変文」『仏教文学集』所収。
- (24) 『敦煌莫高窟一』図15、16。
- (25) 肥塚隆、田枝幹宏『美術と宗教の生誕』挿図75。G. Yazdani, *Ayazula*, part 3, PL. LX.
- (26) F.R. Allchin, "A Cruciform Reliquary from Shai-khan Dheri," in *Aspects of Indian Art*, Leiden, 1972, pp. 15—26; J.M. Dye, "Two fragmentary Gandhāran Narrative Reliefs in the Peshawar Museum: A Study of Gandhāran Representations of the Four Encounters," *Artibus Asiae*, vol. 38, 1976, pp. 219—245.
- (27) K. Fischer, "Gandhāran Sculpture from Kunduz and Environs," *Artibus Asiae*, vol. 21, 1958, pp. 231—253. 水野清一編『インドとパキスタンの美術』京都大学、一九六二年、挿図一二二—一二四。
- (28) 『キシル石窟三』平凡社、図35。同解説参照。

74

- (29) Le Coq, *Buddhistische Spätantike*, III, 1924, Tafel 7, 18—19.
- (30) 長広敏雄、前掲書、PL. 213, 221, 232.
- (31) 『敦煌莫高窟一』図28、55。
- (32) 『敦煌莫高窟一』図33、35。
- (33) I. Lyons and H. Ingholt, *op. cit.*, No. 63, 66.
- (34) cf. H. Buchthal, "The western aspects of Gandhāra sculpture," *Proceedings of the British Academy*, vol. 31, 1949.
- (35) 肥塚隆、田枝幹宏、前掲書、挿図55、56、57。N.P. Joshi, *Mathura Sculpture*, 1966, PL. 86.
- (36) J. Williams, "Sārnāth Gupta Seals of the Buddha's Life," *Art Orientalis*, vol. X, 1975, pp. 171—192, PL. 1—9.
- (37) H. Zimmer, *The Art of Indian Asia*, 1955, PL. 88.
- (38) J.M. Rosenfeld, *The Dynastic Arts of the Kushans*, 1967, PL. 81; A. Lippe, *The Freer Indian Sculptures*, 1970, PL. 11.
- (39) I. Lyons and H. Ingholt, *op. cit.*, No. 64; 『パキスタン・ガンダーラ美術展』一九八四年、図II—10。
- (40) H. Hargreaves, *The Buddha Story in Stone*, Calcutta, 1924, PL. XIX.
- (41) J. Marshall and A. Foucher, *The Monuments of Sanchi*, 1940, PL. 30.

- (42) J. Marshall and A. Foucher, *op. cit.*, PL. 12, 57, 59.
- (43) Ram Nath Misra, *Yaksha Culi and Iconography*, 1979, PL. 54, 63.
- (44) 註(35)参照。
- (45) 註(36)参照。
- (46) 高田修、田枝幹宏『パキスタン』平凡社、一九七一年、図92。柳宗玄、宮治昭、田枝幹宏『パキスタン石窟』講談社、一九八一年、図25。
- (47) 柳宗玄、宮治昭、田枝幹宏、前掲書、図93。
- (48) Ram Nath Misra, *op. cit.*, PL. 66.
- (49) 高田修、田枝幹宏、前掲書、図172; J. Fergusson and J. Burgess, *The Cave Temples of India*, 1880, reprint ed., 1969, PL. LI.
- (50) C. Sivaramamurti, *Sanskrit Literature and Art — Mirrors of Indian Culture*, 1970, p. 83.
- (51) 小杉一雄『日本の文様』昭和四十四年、第一一九図。同『中国仏教美術史の研究』昭和五十五年、二八〇頁、図19。
- (52) 長広敏雄『六朝時代美術の研究』一九六九年、Fig. 25.
- (53) 長広敏雄、同書、Fig. 27.
- (54) 長広敏雄、同書、図版13、16。
- (55) 『敦煌莫高窟一』図29、33、46、48、50、66など。(なかよし、あさひ、名古屋大学助教授)

75