

初唐末期における大画面変相図の新展開

——敦煌莫高窟第二一七窟壁画を中心に——

西林 孝 浩

はじめに

仏教美術における変相図（変）とは、經典の説話内容やそこに説かれる浄土の場面を絵画化（場合によってはジオラマ的な立体造形化）したものであり、中国では、変文と呼ばれる俗文学および変文を用いた「絵解き」と連動して発展したとされる。インド・西域でも、經典に基づいた本生・仏伝・比喻説話の造形化およびそれらの絵解きは行われたものの、それを「変」と称したところに中国的理解を求める意見もある。こうした変相図は、とりわけ唐代の中国において飛躍的に発展した。いわゆる大画面変相図（大構図変相図）の出現である。その表現は、画面は大幅とし、多くの場合、中尊もしくは対置的人物構図といったように、經典の主役となる尊格を中央に据え、背後に山水表現もしくは浄土景観の大構図を設ける。更に周囲には、經典に説かれる内容を小場面として展開させ、その中にも更に山水表現を組み込むことが多い。敦煌莫高窟壁画における大画面変相図は、貞観十六年（六四二）銘を有する第二二〇窟やその後頃の制作時期と見られる第二〇九窟など七世紀半ば頃に出現し、以降、七世紀後半から八世紀前半（すなわち初唐後半から盛唐期）にかけて、「法華経変」「維摩経変」「西方浄土変」「薬師浄土変」などが展開していった。この展開に際しては、中原の八世紀前半における山水画の変革「山水の変」とも連動し、隋代までの敦煌壁画において用いられていた山水

表現^⑥よりも、飛躍的に進歩した表現が、大構図および小場面での山水描写に取り入れられた^⑦。

近年、唐代敦煌壁画の各変相図については、夥しい量の研究進展があった。ポール・ペリオによって報告された敦煌の壁画を、変相図の各主題ごとに分類し、その図像を特定した松本榮一『敦煌画の研究 図像篇』（東方文化学院東京研究所、一九三七年）以来、変相図研究の進展や蓄積が、例えば、敦煌研究院編『敦煌石窟全集』全二六卷（商務印書館、一九九〇—二〇〇五年）の刊行といった形で結実し、そうした基礎資料の充実および經典との照合作業の精緻化が、従来の解釈に再検討を促す契機ともなった^⑧。すなわち、八世紀初頭頃より以降の敦煌莫高窟では「仏頂尊勝陀羅尼経変」「金剛経変」「十輪経変」^⑩など、従来考えられていたよりも豊富な主題によって、大画面変相図の展開していたことが明らかとなったのである。こうした研究の進展を受け、今、我々に求められているのは、大画面変相図の展開についての問い直しではあるまいか。その重要な発展段階とされる七世紀後半から八世紀前半において、従来は変文との対応が一部の變相図で注目されてきたに過ぎず、大画面變相圖全般にわたる分析としては、山水表現以外には、まだ乏しいと言わざるを得ない^⑫。ここでは、主題の異なる變相圖を見渡しつつ、とくに八世紀初頭頃の大画面變相圖の新展開の実態について検討してみたい。その主たる考察の対象は敦煌莫高窟の第二一七窟である。

第二一七窟を検討の中心に据える主な理由は二つある。一つ目は、この窟の主室内部の壁画について、山水表現の様式と供養人題記を主な根拠として、その制作時期が八世紀初頭にほぼ確定できるため、敦煌壁画様式を検討する際の基準作例であることがあげられる。主室内部の西壁下段の供養人題記には「陰嗣玉」など、敦煌の名族たる陰氏の系譜のなかでも「嗣」をともなった名が複数記されるが、それは、敦煌文書のうち、八世紀初頭の編纂とされる『敦煌名族志』に、陰稠の次子「仁果」の第四子として「嗣玉」が記録される他、陰稠の長子「仁幹」の第三子「嗣瓌」や、第四子「仁希」の次子「嗣瑗」などが記録されることや、このうち「嗣瑗」は、北京図書館蔵敦煌写経の『金剛般若波羅蜜経』に記された景龍二年（七〇八）跋文にも確認されていること、および「嗣瓌」の兄と見られる「嗣鑿」の名が、敦煌文書のうち『沙州図経』（原本は六七六～六九五年成立）において天授二年（六九二）に祥瑞を目撃した人物として記録されていることなどと関連すると見られ、こうした七世紀末～八世紀初頭の敦煌文書の記録が、八世紀前半という様式のみに基づく判断と矛盾せず、むしろ壁画の制作時期の絞り込みに有効と判断されてきたのである¹³。この見解は現在でも有効であり、本研究でもこれを支持する立場をとる。二つ目の理由は、この主室内部の大画面変相図が、まさに豊富な主題を内包していることである。「西方浄土変」「法華経変」に加えて、近年の研究によって、「仏頂尊勝陀羅尼経変」「金剛経変」の敦煌における最初期の作例が確認され、しかもそれらが、この窟の造営と同時期にすべて描かれたと看做されることから、異なった主題の大画面変相図相互の連関について検討するためのモデルケースとして相応しいためである。

その手続きとして、まず第一章では、第二一七窟主室の概要および保存状態と様式的位置づけを確認する。第二章では、西龕天井と南壁変相

図に共通する中尊如来の画像の由来について検討を加える。第三章では、主室内の四つの変相図に共通する場面描写の方向性に注目し、単なる経典の画像化にとどまらないこの時期の変相図制作における共通の意識を探ることとする。最後に、それら手続きを経て確認された変相図の有り様を、同時代の中原における仏教美術を踏まえた地点から照射してみた。

一 第二一七窟の概要と保存状態、および壁画の様式

まず第二一七窟主室内の壁画・塑像について確認しておこう。主室は奥行き五m、幅五・二mの、平面がほぼ正方形となるように掘り出された方形窟である¹⁴。壁面約三・五mの高さから上方に伏斗式の窟頂を形成し、そこに千仏表現を充填した上で、中央部分は宝相華の藻井とする。出入口となる東壁には、観世音菩薩普門品を主体とした「法華経変」（図1）、北壁には「西方浄土変」（図2）、南壁には「仏頂尊勝陀羅尼経変」（図3）がそれぞれ壁面全体にわたって描かれている。奥となる西壁には、最大幅三・四m、奥行き二・一m、高さ二・四mとなる龕を穿ち、龕内の天井には「金剛経変」（図4）が描かれる。龕内の中央には塑造の如来坐像が配されている。龕内の壁面は、中尊塑像如来の左右に、四躰ずつ仏弟子像が描かれている。その外側には、左右各三ずつ菩薩像が描かれている。更に頭光が左右に各三ずつ描かれるが、その手前の塑像は現状すべて失われている。かつて中尊の如来を囲むように十大弟子があらわされていたならば、中尊に近い頭光の位置には、塑造による仏弟子の立像（阿難および迦葉像）が配されていた可能性が高い。龕の外側には西壁左右に各一躰の菩薩立像が描かれている。その下には高さ一m、幅〇・八m、奥行き〇・九mの方形台座が左右の壁面へとせり出すように彫り出されて

いる。また西壁の龕下部分には、供養人も描かれている。

次に壁画の保存状態であるが、窟頂西面の千仏表現の大半および西龕天井の向かって左（南）半分が、下地も含めて剥落している。この龕内天井についてはセルゲイ・オルデンブルグの一九一四年調査時の写真でも、岩面が露出した状態が確認できる。また、龕内の両端に、菩薩坐像のものと推測される台座のみ、残されていたが、現状、これら二つの台座は全て取り払われている。この天井の剥落部分には、現在、岩面を覆う補修が行われている。

東壁の入り口左右は、もとの壁画に重なるようにして、下地をつくり、その上層に五代時期と見られる供養者（南側）と羅漢像（北側）が描かれている。この様子はペリオの一九〇八年調査時の写真でも確認できる。甬道天井にも晩唐から五代とみられる変相図が描かれ、とりわけ出入り口部分は、五代までに一定規模の補修が加わっていると見られる。南壁「仏頂尊勝陀羅尼經變」、北壁「西方淨土變」および東壁「法華經變」の下端部分は、現状、その多くが剥落している。ペリオやオルデンブルグの写真ではそれが比較的少なく、変相図全体の様子をうかがい知ることが出来る。

なお以前に拙論でも言及したが、南・北・東壁の仏菩薩の光背および著衣の一部に認められる、もとの輪郭線を無視した緑青系のベタ塗り（図5）は、制作当初の彩色か否かは検討を要する。唐代の光背表現は、背後が透けるように同心円状の二重ないし三重になる輪郭線で描かれることが多く、また透明でない場合でも、単独色のベタ塗りのみとするのではなく、紺・朱・緑を同心円状に組み合わせたり、最外縁を白等で縁取る表現、また場合によっては、その内側を宝相華文で充填する表現などが通常である。光背表現の保存状態が良い例としては、西壁龕内の「金剛經變」があげられ、他の窟では、第三二八窟西龕天井の説法図、また

敦煌出土で現在は大英博物館の所蔵になる「如来立像續仏」（八世紀）、敦煌以外の作例では、唐代七〜八世紀とされる奈良国立博物館「刺繡釈迦如来説法図」（図35）などが参考になる。これらに比べると、先の緑青系のベタ塗りは、その粗雑さも含め、同一の作業方針に則ったとは考えにくいのである。こうしたベタ塗りは、ペリオやオルデンブルグの写真段階で確認でき、晩唐から五代・宋にかけての敦煌壁画にも見受けられることから、かかる時期に、第二一七窟を含め、部分的な壁画修繕が実施されたことを想定するべきかも知れない。ただし、仏菩薩像等の輪郭線については、おおむね当初の形状を留めていると判断される。

次に様式的検討として、とくに菩薩像の顔貌を象る輪郭線を確認しておきたい。南壁「仏頂尊勝陀羅尼經變」、北壁「西方淨土變」、西龕天井「金剛經變」の中央説法図に付随する菩薩像は、かなり近接した造形感覚をもっている。例えば、顔貌表現の四分の三側面観は、頬から頤にかけての輪郭線を、やや四角張った楕円状に形成し、その内側に小顎の括弧線を配置するタイプ（図6）と、頬から頤にかけての輪郭線に、小顎の括弧線が接するか、そこから前方へやや突出させ、頬の輪郭線もわずかに撓ませることで、全体としてメリハリをもたせるタイプ（図7）とを混在させる点で共通する。これらは貞観十六年（六四二）の第二二〇窟にも確認され、敦煌の七世紀半ば頃からの様式を引き継いでいると見なせる。これに対し、東壁「法華經變」出入り口の上の説法図は、菩薩像の四分の三側面観において、小顎の括弧線が、頬から頤にかけての輪郭線から大きく突き出すように配置されることで、面貌の横幅を広くあらわしており、曲線を描くように配置されることで、面貌の横幅を広くあらわしており、結果的に他の壁面に見られた菩薩の顔貌に比べ、豊満な印象を与えている（図8）。つまり、菩薩像の様式が、東壁変相図と他の壁面の変相図とで異なっているのである。東壁の菩薩の顔貌表現は、窟内の変相図以外

では、西壁南側つまり龕の外側の菩薩立像（観音菩薩とみられる）が、やや近似するように見受けられるが、他の窟では、第三二一窟南壁「十輪経变」（図9）や第三二八窟西龕天井の説法図、第三三四窟西龕天井の説法図など、七世紀末から八世紀前半頃とみられる壁画に確認できる。ここで、比較作例として、中原地域の墓葬美術に目を向けてみると、章懐太子墓（七〇六～七二一年、図11）、韋洞墓（七〇八年、図12）の壁画仕女図など八世紀初期のものが、先にみた第二一七窟東壁の菩薩像の顔貌表現と、小顎が突出する点や、円形に近い頬から頤の輪郭線といった特徴を共有していることに気付かされる。中原地域の唐代墓葬壁画において、こうした表現は、新城長公主墓（六六三年、図10）や李鳳墓（六七五年）など、六六〇～六七〇年代頃には、顕著とは言えず、また、李邕墓（七二七年、図13）など開元年間（七一三～七四一年）以降の、頤が下方向へと著しく弛緩した輪郭線までは至らぬ、過渡期的な造形と見ることができよう。こうした敦煌の菩薩像と中原の仕女図の比較には、限界もある。敦煌の八世紀以降の菩薩像には、開元年間以降の中原の仕女図にみる頤の極端に弛緩した描写が、積極的に採用されたとは言いがたく、お互いに全く同じ造形展開を辿っていたとは看做せないためである。しかし、少なくとも七世紀後半から八世紀初期に限った場合には、互いに類似した方向性を目指していたことは確かである。つまり、第二一七窟東壁の様式は、同時代の最新の中原における人物描写を採用しているとすれば、他の壁面から遅れる時代のものではなく、むしろ、他の壁面と同時代であると言いうことができる。この想定は、例えば、この窟の壁画を特色づける、菩薩頭部の天冠台裝飾に鋸歯状の文様を朱と緑青系で塗り分けるといふ細部意匠が、東壁のみならず他の三つの壁面でも共有されている点からも裏付けられるし、冒頭にも述べたように、変相図として新しい主題を採用するという、この第二一七窟全体の先進性という性格からも裏付け

られよう。

二 変相図における中尊如来像

第二一七窟西龕天井「金剛経变」および南壁の「仏頂尊勝陀羅尼経变」の中尊は釈迦如来像（図14・図15）であるが、印相については、右手第一・第二指を捻じ、左手第一・第三指を捻じ、両手をわずかに前後に重ねる転法輪印である点、坐勢については、蓮華座上で右脚を上にする結跏趺坐である点、著衣形式については、右肩を完全に露出する偏袒右肩とし、左肩にかかる大衣の内側にその下層を一部見せる点、また、下半身では、大衣の下縁およびその下層の衣（裙であろう）の下縁が、結跏趺坐した脚部の足首近くで二段にわたってあらわされる点、体軀の輪郭線が、ウエストを引き締め、右上膊および右脇によつて形成される空間を広くとる点、面貌表現が、比較的面長で、髪際線を逆U字条とすることで額部分を広く確保する点といったように、同一粉本の想定が可能ならば、両者互いに酷似している。それぞれの変相図における小場面に複数回にわたって登場する釈迦如来像では、そもそも著衣形式が異なるなど、全くと言って良いほど採用されておらず、あくまで変相図の中尊として意識された図像と言えよう。なお、第一〇三窟北壁「西方浄土变」の中尊すなわち阿弥陀如来像（図16）もこれに酷似し、同窟南壁「仏頂尊勝陀羅尼経变」中尊の釈迦如来像（図17）にも、左前膊にかかる衣端の処理を省略し、両手を前後に重ねない以外は、ほぼ同じものとして確認できる。この第一〇三窟においても、第二一七窟と同様に小場面で採用されていない点は、かかる図像の中尊としての意識を補強する材料となりうるし、その影響力の強さも予測させる。

更に他の窟に、類似の図像を求めてみると、確認できるだけでも、第

三三四窟北壁「西方浄土変」の中尊(図18)が、左肩の大衣下層表現を除けば先の像に近く、また、第三二一窟南壁「十輪経変」の中尊(図19)、二〇五窟北壁説法図の中尊(図20)や、第一二四窟北壁「西方浄土変」の中尊なども、腹前の著衣の処理や裳裾の表現などを変えつつもそこから派生した図像と見なせる可能性がある。つまり、七世紀末から八世紀前半の変相図の中尊として、かかる図像が一定数出現しているのである。

そもそも、右肩を完全に露出させる如来坐像は、例えば、ボストン美術館所蔵になる隋の開皇一三年(五九三)銘の阿弥陀諸尊像や、更に遼つて、山東省青州龍興寺址出土の北斉時代の如来像などにも見受けられるが、そのうち転法輪印で結跏趺坐する唐代以前の像は、北斉時期と見られるペンシルヴァニア大学博物館の石像基台の側面に線刻された釈迦如来像を除いて管見におよばず、また両肩を強く左右に張り出した第二一七窟などの造形と、なで肩な印象を与える北斉の仏像との様式的懸隔は大きく、第二一七窟と合致する作例を見いだすのは難しい。唐代の作例としては、長安四年(七〇四)の再建時のものとみられる慈恩寺大雁塔楣石線刻画面面の如来像(図21)が、著衣形式を右肩露出の偏袒右肩とし、左肩で大衣の下層を見せる点などが近いけれども、胸前でなく腹前で転法輪印をとり、また結跏趺坐としないなど不一致な点も多い。

右肩を露出する敦煌の初例としては、貞観十六年(六四二)銘をもつ第二二〇窟東壁「維摩経変」上方の三仏のうち北側の如来坐像(図22)があげられる。²⁸しかし、第二一七窟と異なる点も多く、著衣形式では、左肩を覆う大衣が、右脇から斜めにかからず、腹前から垂直に立ち上がっており、また、左手が下方で踵に掌をあてる印相であり、足も結跏趺坐としない。²⁹また、第三二二窟東門上の説法図中尊も第二二〇窟に近い時期の可能性があるけれども、印相が異なっている。つまり、第二一七窟のような如来像は、第二二〇窟よりも遅れる、八世紀初頭前後頃から、敦

煌において頻出し始めていけると言うことが出来る。

この図像を採用する中尊如来像の尊格については、すべてが判明しているわけではないけれども、「仏頂尊勝陀羅尼経変」や「金剛経変」、「十輪経変」であれば、先行研究の成果から明らかに釈迦如来ということになり、一定数はそれと確定できるが、複数例確認できている「西方浄土変」では、その中尊は阿弥陀如来ということになるため、かかる図像を釈迦如来に限定することはできない。また、各変相図の基づいた経典に、偏袒右肩といった如来の著衣形式について記述があるわけではない。

このように、中国において敦煌以外の作例に類例を見いだすのは難しいが、この右肩を完全露出する偏袒右肩で、転法輪印をとり右脚を上にして結跏趺坐する如来像の図像の類例を、インドに求めた場合、グプタ時代末期からポストグプタ時代の西インド諸石窟で流行した如来像にほぼ一致する。例えば、アジャンター石窟の後期造宮窟(五世紀半ば過ぎ)六世紀)においては、第一窟の本尊、第四窟の本尊(図23)、第六窟二階の本尊、第一七窟の本尊(図24)、第二十窟の本尊、第二一窟の本尊に確認できる。これらに加えて、手先の一部が欠失していたり、著衣の表現が不明瞭ながら、第二窟の本尊(左手欠)、第七窟の本尊(両手先欠)、第五窟前廊右仏堂の中尊、第六窟一階の本尊(左手欠)、第十一窟の本尊なども同一の図像である可能性が高い。アジャンター石窟におけるこれらの像の台座部分には、縦方向の車輪形と、それを挟むように鹿を対置させて彫刻されることから、みな釈迦如来のサルナート(鹿野苑)における初転法輪を主題としていることが明らかである。³⁰とりわけアジャンター石窟の後期造宮窟の本尊如来坐像の大半が、この主題と図像を採用している点は注目される。³¹さらに偏袒右肩の転法輪印結跏趺坐像は、カンヘーリー石窟、ナーシク石窟など、西インドの他の六世紀の石窟にも複数例見いだすことができる。そもそも、初転法輪に転法輪印を採用す

る図像はグプタ朝サールナートで成立した可能性が指摘されており、従来、初転法輪の作例としては、サールナート考古博物館の作例がとりあげられることが多かった。ここでは著衣が通肩であらわされ、その形式こそが初転法輪の規範図像として認識されることが多かったようだ。しかし、偏袒右肩の同主題作例も、インドにおいて相当数流布していたと考えられるのである。

こうしたインドでよく知られた図像が、唐代の中国において、急速に広まった契機として、まず射程に入れねばならないのは、玄奘による仏像七軀の請来であろう。『大唐西域記』の記載によりつつ請来仏像を列挙すると以下のようになる。

金仏像一軀。通光座高尺有六寸。擬摩揭陀国前正覺山龍窟影像。

金仏像一軀。通光座高三尺三寸。擬婆羅痾斯国鹿野苑初轉法輪像。

刻檀仏像一軀。通光座高尺有五寸。擬憍賞弥国出愛王思慕如来刻檀写真像。

刻檀仏像一軀。通光座高二尺九寸。擬劫比他国如来自天宮降履宝階像。

銀仏像一軀。通光座高四尺。擬摩揭陀国鷲峯山説法花等経像。

金仏像一軀。通光座高三尺五寸。擬那揭羅曷国伏毒龍所留影像。

刻檀仏像一軀。通光座高尺有三寸。擬吠舍釐国巡城行化像。

これらの像については、『大慈恩寺三藏法師伝』³⁶によれば、まず玄奘が貞観十九年(六四五)の正月に長安に戻った直後に長安朱雀門南で他の請来品ともども公開された後、街西の修徳坊の弘福寺に安置される。貞観二二年(六四八)には、街東の晋昌坊に建立なった大慈恩寺に運ばれ、永徽五年(六五四)には同寺に完成した大雁塔内部に安置された。このうち、擬憍賞弥国出愛王思慕如来刻檀写真像については、憍賞弥(カウシャーンプー)国の出愛王(優填王)が、切利天に登って不在であった釈迦を思慕して造像させた最初の仏像と伝えられるものの模像であり、これに基づいて、七世紀半ば以降、龍門石窟など洛陽周辺において活発な造像がみ

られることは、先行研究により指摘されてきたとおりである。また、摩揭陀(マガダ)国の鷲峯山(靈鷲山)説法法花(華)等経像については、八世紀初め頃、惠詳が記した『弘賛法華伝』において、この玄奘将来像が唐土において模写の流行したことが語られている。³⁸唐土における七世紀から八世紀のインド仏像ブームについては、玄奘が、上記の請来仏像以外にも、仏陀伽耶の降魔成道像が博仏などでもたらした可能性や、王玄策や義浄といったインドへの遣使や留学僧などによって、新たな降魔成道像がもたらされたことも指摘されている。³⁹しかし、初転法輪像については、現在知られる限りにおいてはこの玄奘請来像のみとなる。すなわち、第二一七窟などの由来となった像というのは、玄奘が持ち帰った作例を規範として、唐土において急速に展開していた可能性が想定できるのである。⁴⁰

ただし、図像としての規範性はインドに求めることが可能な一方で、アジヤンター石窟の作例と敦煌壁画の作例では、様式の相違点が看取されることも事実である。すなわち、小さな肉髻や張り出した両肩から上膊の体軀表現など、類似点がある一方で、坐高が低く、上半身が窮屈な印象を与える点は、第二一七窟などの作例とは懸隔が大きいのである。絵画な変容、および敦煌に至るまでに中原が介在していることを差し引いても、アジヤンター像が玄奘将来の直接の原本だったとはやはり考えにくい。従って、まずは玄奘の渡印と同時期のインド様式に範を求めるべきであろう。⁴¹一方、玄奘の留学先であったナールンダー僧院には、七世紀のストゥツコ像が一部現存しており、およそ玄奘留学当時の当地の作風をうかがい知ることが出来る。ここでは、偏袒右肩で転法輪印をとる結跏趺坐像は、確認できないものの、両肩を左右に張り出し、ウエストを引き締めつつ、腋下の空間を充分に確保する様式が第二一七窟などと類似するのみならず、大衣を右肩で一段ずらし、内側の衣を見せ、両

脚部に裙と大衣の下縁を二段にわたって表すという著衣表現の細部に至るまで一致する作例が複数認められるのである(図25)。坐像だけを確認すると、両脚部の衣の線は、単に襞の線が二本ずつ表現されていると誤解を与えるかも知れないが、ナーランダー僧院のストウツコ製如来像の立像では、殆どが裙を下層に著け、その上層に大衣を纏うよう表現されており、坐像の脚部の表現もそれに対応させた表現と考えるのが自然であろう^②。そもそも大衣の内側に裙を著ける仏像表現は、グプタ時代までの仏像彫刻に見られるが、各下縁を明瞭に二段に分けて表現するのは多くの場合、立像であり、前述のアジャンターの坐像の作例では、一七窟本尊など一部を除き、大衣の下縁のみ表す例が大半を占める。つまり、第二一七窟などの源流として、様式や細部形式においては、玄奘の留学地であったナーランダーの彫塑作例などに求めることができ、偏袒右肩・転法輪印・結跏趺坐の図像も、かつて摩揭陀国や婆羅痾斯国といった北インド地域に流布していた可能性を想定しておく方が、妥当だと考える^③。

以上、検討してきた結果、第二一七窟の異なった二種の変相図に共通する如来像は、インド仏像に範をとっており、それは、玄奘請来像にもとづく可能性が高いこと、そして敦煌では八世紀初頭頃から盛唐期にかけて、それに類似する図像が流行し続けていたことを指摘した。変相図と言えば、経典との対応関係や、絵画作品としての構図が従来は主たる検討対象であったわけだが、インドブームにわく七〇八世紀の中原仏教信仰と対応する時期の敦煌の変相図においては、こうした規範性をもつ中尊の採用も重要な構成要素とみなすことが出来よう^④。

三 変相図における序文・序段

次に、第二一七窟の各変相図において、経典から図像化する際に目指

初唐末期における大画面変相図の新展開

された共通の方向性に注目してみたい。

まず奥側の西壁龕天井であるが、これは以前に筆者が「金剛経変」であることを明らかにした^⑤。変相図の中央に舍衛国の祇樹給孤独園(祇園)において説法する釈迦如来坐像およびそれを囲む菩薩像を大きくあらわし、向かって右側は、経典の冒頭に説かれる内容に対応するように、最上段から、祇樹給孤独園で釈迦と比丘が揃う場面、そこから舍衛城(シユラーヴァステイー)へと向かい、鉢を持って乞食する場面、祇園精舎に戻った場面(ここで食事が行われる)、食後に洗足する場面といった一連のエピソードを忠実に絵画化している(図26)。つまり、釈迦によって教えが語られる(それは画面中央の説法図に対応する)その前段部分の内容を画面の右側すべてに充てているのである。「金剛経変」として、第二一七窟が敦煌壁画の最古例であり、中国美術全般でも現存最古である可能性が極めて高い。この第二一七窟を含め現在のところ、『金剛経変』は十九例が確認されている。

盛唐	第三一窟南壁
中唐 (七八〇年〜八世紀末 または九世紀初頭)	第一一二窟南壁、第一五〇窟南壁 第一五四窟東壁(北側)、第一九八窟南壁
中唐 (九世紀〜八三九年頃)	第一四四窟南壁、第一四五窟南壁、第一四七窟北壁 第二三六窟北壁、第二四〇窟北壁、第三六九窟南壁
中唐 (八四〇年代)	第三五九窟南壁、第三六一窟南壁、第一三五窟東壁
晚唐 (八六一〜八六五年)	第一五六窟南壁
晚唐 (八六二〜八六七年)	第八五窟南壁
晚唐 (九〇〇〜九一〇年)	第一三八窟南壁
晚唐	第一八窟北壁

※年代観は『敦煌莫高窟内容総録』(文物出版社、一九九六年)と『敦煌石窟全集11楞伽経画巻』(商務印書館、二〇〇三年)で異なっているが、こ

では後者に依っている。

第三一窟以降の「金剛経変」については、賀世哲氏の研究⁴⁷によって、その経典と変相図の対応関係が明らかにされている。その成果を踏まえつつ、経典の冒頭部分に関して、敦煌の「金剛経変」にどのようにあらわされているか確認しておこう。まず、祇園において釈迦が比丘とともに集う場面は、第三一、第一二二、第一五〇、第一四四、第三五九、第三六一、第一五六、第八五窟など多くの「金剛経変」に確認できる⁴⁸。また舍衛城での乞食は、第三一（図27）、第一二二、第一五〇、第一五四、第一九八、第一四四、第一四五、第二三六、第三五九、第三六一、第一五六、第八五、第一三八窟において指摘され、やはり多くの「金剛経変」にあらわされ続けている。洗足も同様に、第三一（図28）、第一二二、第一五〇、第一九八、第一四七、第三五九、第三六一、第一五六、第八五、第一三八窟などに確認される。つまり、八世紀初期の第二一七窟以降、晩唐に至るまでの「金剛経変」には、最古例の第二一七窟で確認される経典の冒頭場面が、ほぼ踏襲されていることになる。しかし「金剛経変」の片側全てを冒頭の場面に充てる点で第二一七窟が際立っている。他の「金剛経変」でそれらが占めるのは変相図全体の六分の一程度もしくはそれ以下の区画に過ぎず、起塔供養や軽賤場面、歌利王本生など、経典の他の記述に対応する場面が大部分を占める。つまり、冒頭部分の場面が消滅するわけではないが、その変相図に占める割合が、後の変相図では著しく減少するわけだ⁴⁹。しかもそれは第二一七窟に継ぐ第三一窟（図29）の段階で、すでに急速に冒頭部分の小型化が進んでいる。勿論、この流れは、盛唐の作例になれば、経典の記述に忠実に、より多くの場面を絵画化するという敦煌の変相図一般の方向性に対応すると看做すことも可能かも知れない。しかし、龕の天井という、窟内の他の壁

面よりも狭い画面であることを差し引いても、なぜ冒頭部分のみを、複数の場面に分けて詳細に描き出しているのか、奇妙に感じられるのも事実なのである。また第二一七窟では、祇園が、もとは祇陀太子の園林であったことを示すためか、広葉樹の樹木をことさら強調して、中央説法図の背景に描きこむが、第三一窟以降は背後に山岳が登場し、樹木表現は控えめになることも確認しておきたい⁵⁰。

続いて南壁「仏頂尊勝陀羅尼経変」をとりあげる。これについては下野玲子氏の一連の研究⁵¹によって、この変相図の初期の例であること、そして、永淳二年（六八三）、仏陀波利により訳された『仏頂尊勝陀羅尼経』との対応関係が明らかにされ、経典の本文のみならず、それに付された序文も含めて、絵画化されていることが判明している。とりわけ変相図の向かって右（西側）三分の一を占める区画（図30）は、序文の場面に充てられており、この経典の請来にあたって、仏陀波利が、西域と中国の五台山を往来し、また長安において漢訳した経緯が、唐代以前とは比較にならないほどに卓越した山水表現を交えつつ活写されている。なお、すでに指摘されていることだが、この序文の絵画化に際しては、その全文に満遍なく対応しているわけではなく、序の後半、地婆訶羅から陀羅尼の口授を受け、梵本との校合を行った定覚寺僧志静のエピソードや、仏陀波利とともに漢訳にあたった僧順貞の消息などについては、全く絵画化されていない。この他の「仏頂尊勝陀羅尼経変」については、下野氏の研究⁵²によって、盛唐期の第一〇三窟南壁、中唐期以降の第二三窟、第三一窟、そして宋代の第五五窟、第四五四窟にも存在が指摘されている。それによれば、第二一七窟にやや遅れる盛唐期の第一〇三窟南壁が、第二一七窟と構図も近似し、第二一七窟に継いで、確認できる場面数が多いとされる。序文も、やはりその前半部分が、第一〇三窟南壁において絵画化されている。しかし中唐期以降の、第二三窟窟頂（伏斗形

天井)東面、三二窟窟頂(伏斗形天井)東面および南北面⁵³⁾では、序文部分は簡略化されてしまう。つまり、第二一七窟と第一〇三窟という唐代前半期の作例に限って、経典を西域に求め漢訳するに至るまでの経緯を記した序文の前半部分を大きく絵画化していることになる。もともと、経典の記述を数多く盛り込んだのが第二一七窟であり、二三窟や三二窟といった後代の変相図では、絵画化される場面が減少するようであるから、先述した盛唐期における経典の精緻な絵画化と、後代におけるその省略化という、一般的傾向のあらわれとして説明ができるかも知れない。しかし、「仏頂尊勝陀羅尼経変」の場合、経典に記述される冒頭部分ではなく、序文という漢訳とほぼ同時期に、中国において付された文面部分を、敢えて変相図にとりこんだ極めて珍しい事例であり、しかも、インドとの往来について言及する序文の前半部分のみをとりあげている点、そしてこの変相図の初例が第二一七窟であるという点に留意しておきたい。

続いて北壁「西方浄土変」を見てみよう。敦煌唐代の西方浄土変については、大西磨希子氏の詳細な研究があり、この第二一七窟については、とくにその画面向かって右(東側)の十六観の図様を、他窟の西方浄土変と比較分析された上で、この第二一七窟が、十六観を完備した敦煌でもっとも早期の例ではあるものの、そのあり方は、経典に忠実に十六観図を順次積み重ねていくよりも、自然景描写など絵画的な志向を踏まえた、より後発的な要素を含んでいるといった評価が与えられている。この画面中央の西方浄土を挟んで向かって左(西側)、すなわち十六観と相対する位置には、上段に大きく如来の説法図、そして下段に城壁に囲まれた建築が描かれている(図31)。これについては、『観無量寿経』の冒頭に説かれる、釈迦による靈鷲山での説法場面と、阿闍世の父が幽閉される王舎城宮殿であるとされている⁵⁴⁾。この場面は、西方浄土の下段部分で向かっ

て左から右へと続き、つまり、L字形に阿闍世説話(未生怨説話)があらわされているのである。この変相図においても、経典の冒頭にあたる靈鷲山において釈迦が語る場面が、画面の左に大きく描かれている点に注目しておきたい。敦煌唐代前半期の「西方浄土変」では、浄土図の左右に各々、阿闍世説話図と十六観とを縦方向に展開するものが二十例確認されている。そこでは靈鷲山の釈迦も阿闍世説話図の一場面として充てられた場合でも、多くは小場面にすぎない(図32・図33)。それに比べて、第二一七窟では、靈鷲山で説法する釈迦を一際大きくとりあげ、画面の左側に描き出しているのである⁵⁵⁾。

最後に東壁「法華経変」をとりあげる。入り口を挟んで左右に、観世音菩薩普門品に基づく諸難救済と三十三応現身の場面を詳細に描写する。それに加えて、画面中央、入り口の上方部分に、『法華経』序品の靈鷲山における釈迦の説法場面を描いているのである(図34)。敦煌における「法華経変」については、すでに隋代の作例に、経典内容を数多くの場面で絵画化した例や、普門品のみをとりあげた例が存在する。また見宝塔品を中心主題とした変相図や彫塑を組み合わせたものは、北魏時代から制作されてきた。しかし、序品と普門品に限定して表されるのは、この第二一七窟の例のみ知られている。つまり、「法華経変」については、経典の絵画化の詳細化という流れに沿ったものではなく、普門品という特定の内容を絵画化した上で、やはり序品という冒頭部分を付加しているということになる。

以上、第二一七窟の変相図四種を確認してきたが、そのすべてが、経典の序文もしくは冒頭部分を描写する点で共通している。しかしそれらは、経典翻訳の由来であったり、釈迦がその教えを語り始める場であり、その場合には、靈鷲山や祇園精舎といったように、語られる場が必ずしも一致しているわけではない。しかし、経典の中身が語られる前段階の

部分を大きく描き出しているという点では、一致する現象ということになる。しかもそれは、経典内容全般の忠実な絵画化を目指したための詳細化というよりは、経典の由来、もしくは、釈迦の教えがインドの何処で説かれたかという場にこだわった点で共通していると言いうことが出来る。では、なぜ、絵画化の際、それらを強調する必要があったのか？

ここで注目されるのは、唐代前半期におけるインドブーム、なかでも仏教の聖蹟に対する信仰と、その中国仏教における受容態度である。第二章で言及したように、玄奘の帰国以降、八世紀前半までの中国仏教界は、インドブームに沸き、それが造形の面にも影響を及ぼすようになる。玄奘の仏像請来とその模造隆盛がその最たる現象となるわけだが、例えば、龍門石窟とりわけその敬善寺区における七世紀後半の優填王像造像の爆発的な隆盛は、洛陽が正統的仏法相伝の地であることを示すための現象であることが、近年指摘されている。また、玄奘が将来に際して選定した七軀の仏像については、初唐までの中国における仏教信仰のあり方が大きく作用していると見られている。すなわち七軀の中には初転法輪や、三道宝階降下というインドで流行する仏伝的テーマが含まれ、通時的に仏伝を追っていくという意識が確認されるが、そのみならず、カウシャーンビーの優填王像や靈鷲山説法、ナガラハラの留影像といったインドでは図像化されることが稀な作例をも敢えて選定していることから、仏伝の著名な場面のみを選定したのではなく、二〇〇年来中国で信奉を集めた仏教の聖蹟が、選定の意図として強く意識され、そこには中国が釈迦出世の地からはるかに隔たった、仏蹟もまたぬ、辺土なればこそその切実な選択であったという見解である。⁶⁰

また玄奘と同時代に活躍した道宣は、『中天竺舍衛国祇園寺図経』を著し、インドの祇園精舎の様子を、それまでの文献を集成しつつ描写したことも唐代七世紀における仏蹟への信仰を物語るものといえよう。⁶¹

つまり、第二一七窟という八世紀初期の変相図において、釈迦自身が教えを語った場や、経典が中国にもたらされた由来を、ことさら強調して描き出すのは、中国におけるインドの仏蹟、とりわけ釈迦により教えが語られた場への信仰を基盤とし、玄奘による仏像請来が大きな引き金となって、インド仏教の正統な継承を標榜しようとする中国仏教界の動きと連動した現象と見なせるのである。⁶²

結語―「正統性」からみた大画面変相図の新展開―

以上、検討してきたように、八世紀初めに製作されたと思われる敦煌莫高窟第二一七窟の変相図には、経典内容を詳細に描写するというよりは、釈迦の教えが語られた場、もしくは、その教えが中国にもたらされた経緯を強調して描写する傾向が見受けられ、またそうした変相図の中尊として、玄奘の請来仏像に基づくとみられる図像を採用する例も複数確認できることを指摘した。つまり、近年、注目される唐代仏教造像におけるインドからの正統性の強調という造像のあり方は、実は彫刻作品のみならず、変相図にも大きな影響を及ぼしていたわけである。そして、かかる変相図のあり方は、敦煌という中原から遠く離れた地だからこそ起きた現象なのではなく、中原における変相図のあり方が、敦煌に影響を及ぼしたという見通しを筆者は持っている。中原地域に現存する壁画や絹本の唐代変相図は、ほぼ皆無であるが、例えば、もと京都の勧修寺に伝来し、現在、奈良国立博物館に所蔵される「刺繡釈迦如来説法図」(図35)は、その主題解釈については複数の説があるものの、中尊に洛陽周辺に展開した優填王像の図像が採用されている点は、近年の研究によつて確定されている。⁶³ この繡仏については、作風はもとより鎖繡の針目による巧みな面構成といった技法の点からも、唐代七世紀後半から

八世紀の中央作例と見られており、つまり、変相図の中尊に玄奘請来像を採用するという絵画のあり方を、刺繍に応用した中原の作例が確認できる。また、奈良の当麻寺に伝来する「綴織当麻曼荼羅図」については、日本もしくは中国という製作地の議論はあるものの、その中尊(図36)は、左脚を上結跏趺坐する点以外は、先に論じた如来像にほぼ一致する。さらにもう一点、現在ボストン美術館に所蔵される、もと奈良東大寺に伝来した「法華堂根本曼陀羅」(図37)に注目してみたい。この作品は、日本で奈良時代に製作された可能性が高いと看做されているが、そこに描かれるのは、画面中央に複雑に構成される巨大な靈鷲山を背景として説法する釈迦如来坐像である。すでに先行研究に指摘されるように、『大唐西域記』に記される靈鷲山西崖の「輒精舎」が画面の山岳景の左寄りに描きこまれていることから、これが靈鷲山である点は、確実視される。つまり靈鷲山という仏蹟が、唐代に展開する精緻な山水技法によって描き出されているのである。また中央の釈迦如来坐像の図像も、奈良時代に尊崇を集めていた大安寺の釈迦如来などと同様の印相や著衣形式であることが指摘されており、こうした点からも、聖蹟と由緒ある仏像を組み込む敦煌の変相図との類似性を見ることが出来る。『法華堂根本曼陀羅』については、鑑真来朝以降の様式と見られており、その製作背景として、唐代八世紀前半までの中原における変相図の方向性が影響を及ぼしたと見ることは強ち不当ではないだろう。

以上のように、中原でもこのような変相図製作が意図されていたという見通しが得られたことで、所謂、大画面変相図の展開過程についても、重要な検討要素が得られた。すなわち七〜八世紀の変相図を考える際には、当時の中原仏教界の動きと連動し、聖蹟や由緒ある仏像(瑞像)を構成要素の中に積極的に組み込むことで、インド仏教の正統なる継承を表象する視覚装置としての機能が期待されていたという点である。

従来、大画面変相図の背景に描き出された山水表現については、「山水の変」という中国絵画史の大きなうねりが仏教絵画におよんだものとして理解されてきた。七世紀末から八世紀初めに興った「山水の変」では、山水風景の遠近描写が発達したと捉えられている。そもそも遠くに理想を求る「遠」は、「清」とともに美意識や理想的心境をあらわす語として、魏晋南北朝以降、詩文に盛んに用いられていたとされる。それが唐代にも引き継がれ、当時の人々が抱いていた清遠なる境涯への憧れが込められ、絵画の山水描写とりわけその遠近表現についても、超俗性を強める意義があったとの見方が提示されている。その一方、大画面変相図に描きこまれる山水描写には、我々人間の現実世界を表象するはたらしきをもち、彼岸ではなく此岸としての意味をもつとの解釈もある。唐代の変相図において巧みな山水の遠近表現が構成されることは、第二一七窟の描写に明らかであるが、それはつまり、インド仏教からの正統性を表象するという、唐代仏教界の戦略を媒介として、遠近表現を交えた超俗性をもつ山水描写が、中国から地続きではあるが、はるか遠いインド聖蹟との接続を願い、また喧伝するものとして、実に絶妙な位置で、機能していたことにもなるのである。

註

- ① Wu Hung, "What is Bianxiang? — On the Relationship between Dunhuang Art and Dunhuang Literature", *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 52, 1992. (鄭岩訳「何為変相? 兼論敦煌芸術興敦煌文学關係」『芸術史研究』二、中山大学芸術研究中心、二〇〇〇年)、肥田路美「大画面変相図の成立と雲のモチーフ」および同氏「大画面変相図における山岳景」(ともに『初唐仏教美術の研究』中央公論美術出版、二〇一一年所収)。変文については、金文京「敦煌変文の文体」(『東方学報』京都七二冊、二〇〇〇年)も参照。

- ② 註①前掲、肥田路美「大画面変相図の成立と雲のモチーフ」では、「変」にまつる中国早期(四〜六世紀)の史料および諸説が整理される。それから先行研究を受けて、肥田氏は、中国で展開する大画面変相図を「仏菩薩の出現やそのはたらき、すなわち様々な動的奇跡の事象を大幅の画面上に視覚化したもの」とされる。しかし大幅の画面か否かを問わないのであれば、そもそも、インドにおいて仏菩薩の動的奇跡をさす神通(如意通。パリー語 *iddhi*, サンスクリット語 *iddhi*)が「変」に対応すると看做すことも可能であり、そうであれば、その原義が、中国でも忠実に受け入れられたのではなからうか。今、筆者には「変」定義の原形を詳述する余裕も、またそれを論ずるだけの能力も持たないが、インドおよびガンダーラ地域の作例(ラホール博物館所蔵のモハマッド・ナリー出土「大光明の神変(仏説法図)」等)を視野に入れると、「変相」の中国化には、慎重な判断が必要であると痛感する。神通については、梶山雄一「神変」(梶山雄一著作集第三卷神変と仏陀観・宇宙論)春秋社、二〇一二年所収。初出は一九九五年)、モハマッド・ナリー出土の作例については、A. F. Howard, *The Imagery of the Cosmological Buddha*, Leiden, 1986, pp.47-57. および宮治昭「宇宙主としての釈迦仏」(『インド仏教美術史論』中央公論美術出版、二〇一〇年。初出は一九九三年)を参照。
- ③ 第二二〇窟は、主室内の南壁に「西方浄土変」、北壁に「葉師浄土変」、東壁に「維摩経変」があらわされる。第二〇九窟は西壁に「西方浄土変」があらわされるが、その中尊のみ塑像である(但し現状その塑像は亡失し、絵画表現の光背部分のみ残る)。
- ④ 初唐と盛唐の区分時期については諸説あるが、本稿では、史葦湘「関于敦煌莫高窟内容總録」(『敦煌石窟内容總録』文物出版社、一九九六年)にない、初唐期を六一八〜七〇四年、盛唐期を七〇五〜七八〇年とする。經典によれば、浄土には「山水の大構図」が当てはまらない。これが、大画面変相図の定義を複雑なものにしている。山岳を必要としない点については、註①前掲、肥田路美「大画面変相図における山岳景」を参照。
- ⑥ 小島登茂子「敦煌壁画における北周・隋代の山岳表現——説話表現との関連をめぐって——」(『美術史』一三一、一九九二年)
- ⑦ 大画面変相図における山水表現の基本的理解は、秋山光和「唐代敦煌壁画にあらわれた山水表現」(『中国石窟 敦煌莫高窟5』平凡社、文物出版社、一九八二年)による。ただし秋山氏は「大構図」「大画面」といった形容はされるが「大画面変相図」という用語は用いておられない。
- ⑧ Paul Pelliot, *Grottes de Touen-houang*, 6 vols., Paris, 1920-1924.
- ⑨ 近年の成果をまとめたものとしては、王惠民「敦煌経変画研究論著目録」二〇〇九年(敦煌研究院のウェブサイトで <http://public.dha.ac.cn/Content.aspx?id=09072345571&Page=1> に掲載)、および、濱田瑞美「敦煌美術」(『新アジア仏教史05中央アジア 文明・文化の交差点』佼成出版社、二〇一〇年、第七章敦煌に所収)を参照。
- ⑩ 「仏頂尊勝陀羅尼経変」については、下野玲子「敦煌莫高窟第二一七窟南壁経変の新解釈」(『美術史』一五七、二〇〇四年)、「十輪経変」については、王惠民「敦煌三三一窟、七四窟十輪経変考釈」(『芸術史研究』六、中山大学芸術研究中心、二〇〇四年。のち増補され、肥田路美氏の翻訳になる「敦煌三三一窟・第七四窟の十輪経変相について」が「奈良美術研究」七、二〇〇八年に掲載)を参照。なお筆者は、二〇〇四年三月の美術史学会西支部例会発表において、第三二一窟南壁の変相図を「金光明最勝王経」に基づく変相図としたが、同変相図を「十輪経変」とする王惠民氏の解釈が最も妥当と判断し、自説を撤回する。『芸術史研究』に掲載前の草稿を、筆者にお送り下さった王惠民氏に篤く御礼申し上げるとともに、その返答が、十年越しとなった点、深くお詫び申し上げます。「金剛経変」については後述する。
- ⑪ 例えば、以下の研究を参照。藤枝晃「維摩変の一場面——変相と変文の関係——」(『仏教芸術』三四、一九五八年)。金維諾「敦煌壁画祇園図記考」(『文物参考資料』一九五八年第一〇期)、同氏「祇園図記と変文」(『文物参考資料』一九五八年第一期)。秋山光和「敦煌本降魔変(牢度叉闍聖変)画卷について」(『美術研究』一八七、一九五六年)および同氏「敦煌における変文と絵画——再び牢度叉闍聖変(降魔変)を中心に——」(『美術研究』二二一、一九六一年)、以上の秋山光和論文は『平安時代世俗画の研究』(吉川弘文館、一九六四年)第三篇「変文と絵解きの研究」に再録。秋山光和「牢度叉闍聖変白描粉本 (Pelliot Tibetan 1293) と敦煌壁画」

〔『東京大学文学部文化交流施設研究紀要』第二・三号、一九七八年〕
 ⑫ その中では、*さまじま*な変相図の雲に注目された肥田路美「大画面変相図の成立と雲のモチーフ」(註①前掲)、中原のスタンダードな「西方浄土変」が、各地域に及ぶ様相を、隋代から唐代前半期の諸州官寺制との連関性から論じた大西磨希子「敦煌発現の宮廷写経について」(『敦煌写本研究年報』六、高田時雄主編、二〇一二年)は貴重な成果である。

⑬ 秋山光和「唐代敦煌壁画にあらわれた山水表現」(註⑦前掲)、池田温「唐朝氏族志の一考察」(『北海道大学文学部紀要』第一三卷第二号、一九六五年)、同氏「八世紀初における敦煌の氏族」(『東洋史研究』第二四卷第三号、一九六五年)、同氏「沙州図経略考」(『榎博士還暦記念 東洋史論叢』山川出版社、一九七五年)、賀世哲「供養人題記看莫高窟部分洞窟營建年代」(『敦煌莫高窟供養人題記』文物出版社、一九八六年)を参照。なお西壁下段の供養人題記については Eugene Yujin Wang, *Whose Paradise Is It, Anyway? : The Lotus Sutra Tableau in Dunhuang's Cave 217 Revisited, Orientations*, 27-10, 1996. を参照。

⑭ 下野玲子「敦煌莫高窟第二一七窟南壁経變の新解釈」(註⑩前掲)、および同氏「唐代仏頂尊勝陀羅尼経變における図像の異同と展開」(『朝日敦煌研究員派遣制度記念誌』朝日新聞社、二〇〇八年)。

⑮ 拙論「第二一七窟小考」(『朝日敦煌研究員派遣制度記念誌』朝日新聞社、二〇〇八年)では、西龕天井に描かれた変相図を「金剛経變」に比定し、この変相図が唐代敦煌に出現した意義について検討を行った。今回の小論は、それを補完する性格も有する。

⑯ 窟内の詳細な寸法については、石璋如『莫高窟形』(中央研究院歴史語言研究所田野工作報告之三、一九九六年)を参照。

⑰ 『俄羅斯國立艾爾米塔什博物館藏敦煌藝術品』(上海古籍出版社、一九九七年)の第四卷二一〇頁を参照。この一九一四年の写真によれば、龕内の中尊如来は、面部表面の大半が剥落し、また右手首より先が欠失しているが、現状は面部および右手が補われている。また、左手先は一九一四年には残存しているが、現状は亡失する。従来は、「清朝の補修」とされることもあったが、一九一四年以降の補修であることは、間違いない。

⑱ Pelliot, *op. cit.* (n. 8), vol. 2, pl. 125. 同図版では、北側の台座に羅漢像ら

しき頭部が放置されているが、もと龕内の像のものだったとすれば、如来像両脇に塑造立像として配置されていたであろう阿難・迦葉像のいずれかと推測される。

⑲ Pelliot, *op. cit.* (n. 8), vol. 2, pls. 118, 122.

⑳ 註⑮前掲、拙論を参照。

㉑ これら刺繍による二作例については、肥田路美「瑞像の政治性」および同氏「奈良国立博物館所蔵刺繍釈迦如来説法図」(ともに『初唐仏教美術の研究』中央公論美術出版、二〇一一年所収)を参照。

㉒ もう一つの可能性としては、最終段階で、完成を急いだことが考えられる。

㉓ 唐代の墓葬壁画については、陝西省考古研究所編『陝西新出土唐墓葬壁画』(重慶出版社、一九九八年)、李星明『唐代墓室壁画研究』(陝西人民美術出版社、二〇〇五年(そのうち特に第七章唐墓葬壁画中的人物画風の嬗変と分期、二二〇～三二八頁)、昭陵博物館編『昭陵唐墓壁画』(文物出版社、二〇〇六年)、徐光冀総監修『中国出土壁画全集六・七(陝西)』(科学出版社・国書刊行会、二〇一二年)、傅江「高松塚古墳壁画における女性像について」(曾布川寛編『中国美術の図像学』京都大学人文科学研究所、二〇〇六年所収)を参照。

㉔ 当然、この間には、八世紀初期の中原における仏教絵画が検討されなければならぬが、周知のように、現存作例には恵まれていない。図8などに類似する作例を、しいて指摘するならば、長安四年(七〇四)の慈恩寺大雁塔楣石線刻画のうち北面の説法図における、一部の菩薩像の顔貌表現などがあげられよう。

㉕ 鳩摩羅什訳『金剛般若経』では、釈迦が舍衛城へ乞食する際、「衣を着けて」と記されており(18748b)、「厳密な意味での著衣方法の対応ではないにせよ、変相図の中尊と区別して覆肩衣をつけ、舍衛城で乞食する図柄には、そうした経典記述を意識していたと看做す可能性は残る。例えば、第一一二窟「金剛経變」の最上段右上の小場面では、園林(祇園)に坐す釈迦が、右肩を完全に露出する偏袒右肩であらわされ、その手前の比丘が、袈裟らしきものを手にしており、衣を着けて乞食に向かうという記述を、忠実に再現したものと見えよう(但し、賀世哲氏はこれを乞食から

戻った場面と解釈し、比丘がもつのは「敷座」とされる。賀世哲「敦煌壁画中的金剛經變研究（続）」『敦煌研究』二〇〇七年第四期。しかし同じく第一二窟「金剛經變」の、中央說法図の釈迦如来像の右肩には覆肩衣をつけており、ここで検討してきた図像を採用していない。また後の時代には、第八五窟や第三六一窟など小場面に偏袒右肩であらわす例もあるが、いずれにせよ、釈迦如来自身が、衣を着けることに加えて、どのような衣形式によって、経説を述べるかは、『金剛般若経』でも言及されていない。

②⑥ この作例については、岡田健「初唐期の転法輪印阿弥陀図像についての研究」〔美術研究〕三七三、二〇〇〇年 一八一〜一八二頁を参照。

②⑦ 慈恩寺の沿革については以下を参照。吉村直子「慈恩寺大雁塔の沿革と名称」〔國華〕一〇七一号、一九八四年。

②⑧ この三仏については『維摩経』の一場面と解釈されているが（賀世哲編『敦煌石窟全集7法華経画巻』商務印書館、一九九九年）、その大きさや銘文を有することからも、単独の奉獻像的な性格もあわせもった絵画である。

②⑨ 但し、慈恩寺大雁塔楣石線刻画の南面中尊は、図22に比べて、第二二七窟などに近く、両脚を崩して跏趺する坐勢や、腹前で転法輪印をとる点は、後述するオリジナルからの、絵画的変容とみることも可能かも知れない。

③⑩ 第四窟の仏殿本尊については、定金計次「インド仏教石窟における金剛手菩薩の成立―説一切有部との関係を中心に―」〔『西南アジア研究』五七、二〇〇二年〕二二頁において、窟開鑿時よりも遅れる可能性が指摘されている。同論文では、第一窟仏殿本尊を六世紀前半、第十七窟仏殿本尊を五世紀後半とする。

③⑪ アジャンター石窟の作例では、転法輪印をとる左手には衣端がかかる点でも共通するが、敦煌のかかる図像ではそれが確認できない。因みにこの転法輪印の左手に衣端をかける印相は唐代前半期の敦煌壁画では、第三二八窟西龕天井說法図の左脇侍（倚坐像）などに確認できる。

③⑫ 註②前掲、宮治昭論文を参照。

③⑬ アジャンター石窟では、これ以外に倚坐の転法輪印をとる窟もあるが、

その数は少ない。

③⑭ 註②前掲、宮治昭論文を参照。また、転法輪印像の中国さらに日本への伝来については、国内において議論が重ねられてきた。第二二七窟などの印相については、第二二〇窟南壁「西方浄土變」中尊や、法隆寺金堂壁画六号壁などにも確認されている。これについては、宮治昭「バーミヤン西大仏（五十五米仏）の仏龕壁画」〔國華〕九九二、一九七六年）において、バーミヤンの当該壁画の如来像にも確認され、それは Gupta 風のものから変化したものと指摘される。註26前掲、岡田健論文も参照。

③⑮ 従来、『大唐西域記』と『大慈恩寺三藏法師伝』の記載において、請来像の順番やその法量に異同があり、問題視されてきたが、前者によるべきことが、肥田路美氏によって指摘された。肥田路美「玄奘による釈迦像七軀の請来」〔初唐仏教美術の研究〕中央公論美術出版、二〇一一年所収）

③⑯ 『大慈恩寺三藏法師伝』巻六および巻七（孫毓棠・謝方点校本、中華書局、一九八二年、二二六〜二六五頁）。

③⑰ 曾布川寛「龍門石窟における唐代造像の研究」〔『東方学報』京都第六〇冊、一九八八年〕、稲本泰生「優填王像東伝考」〔『東方学報』京都第六九冊、一九九七年〕。および同氏「隋唐期東アジアの「優填王像」受容に関する覚書」〔『東方学報』京都第八八冊、二〇一三年〕

③⑱ 恵詳「弘法法華伝」巻一「以貞觀之初、発迹西邁、周旋往返一十七年。所獲経論、具如別記。於彼中天竺国、請得擬摩揭陀国鷲峯山說法花経金像一軀、通光座高三尺。色相超挺、妙絶人功。頂戴瞻仰、実萬恒倍。至止之後、模写無窮矣」〔T51-13a~13b〕

③⑲ 肥田路美「西安出土磚仏の制作事情と意義」および同氏「ボードガヤー金剛座真容の受容と展開」〔『初唐仏教美術の研究』中央公論美術出版、二〇一一年所収〕

④⑩ 冥詳撰述『大唐故三藏玄奘法師行状』では、玄奘の請来仏像を「於西域請転法輪像等七軀」と、初転法輪像を代表させて述べている（T50-218a; 註35前掲、肥田路美論文）。また、敦煌最初期の例となる第二二七窟の変相図では、南壁および西龕天井とも釈迦如来像として採用しているのので、その当初は、尊格についても、請来像とおりの釈迦如来として意識されていた可能性がある。やがて阿弥陀如来の図像としても派生していったので

あれば、降魔成道像の展開と同じような様相が想定されよう。降魔成道像の転用の問題については、註³⁹前掲、肥田路美論文、また拙論「初唐期の降魔成道像——龍門東山造像を中心に——」（『京都美学美術史学』二二〇〇三年）を参照。

④ 『大唐西域記』第七の婆羅痾斯国条では、鹿野伽藍について言及されるが、その精舎の鑰石仏像は、「量等如来身」の法輪を転ずる姿勢であったとされる（李羨林『大唐西域記校注』中華書局、一九八五年、五六一―五六二頁）。これが玄奘請来のもととなった仏像と考えられるが、それ以上の言及はない。

④② ナーランダの如来坐像については、坐像の著衣の下縁が、脚前で繋がっており、髷ではなく下縁の表現であることが明かである。ナーランダの作例は、現状、盗掘による破壊が目立つが、その旧状については以下を参照。Frederick M. Asher, *Art of Eastern India 300-800*, Delhi, 1980, pls. 68-71; Sheila L. Weiner, *From Gupta to Pāla Sculpture, Artibus Asiae*, 25-2/3, 1962; Roy C. Craven, *Indian Art*, London, 1997 (1976), p. 126.

④③ ナーランダの七世紀の様式が、中国の仏像彫塑に及んだ例としては、東京国立博物館所蔵（もと多武峰伝来）の十一面観音像が該当すると筆者は考えている。とくに、ナーランダ大塔址（第三址）のストゥッコによる観音菩薩立像（『世界美術大全集東洋編14インド2』小学館、一九九九年、図39; Weiner, *op. cit.* (n. 42), pl. 31）との比較において、引き締めたウエストを横方向に突き出し、反対側では腋より下の空間を大きくとるプロポーションや、上脛が眼球を深く覆い、下唇を豊満にあらわす顔貌表現の類似等がそれを物語る。東京国立博物館像と玄奘翻訳經典との関わりについては、松田誠一郎「東京国立博物館保管十一面観音像（多武峰伝来）について（上）（下）」（『國華』一一一八および一一一九、一九八八年）を参照。

④④ インド鹿野苑初転法輪像の唐代の流布については、敦煌莫高窟第二三二窟、第二三七窟およびスタインコレクションにも言及が必要であろう。第二三二窟と第二三七窟については、それぞれ西龕の頂部に仏菩薩の瑞像図があらわされ、そのなかに「中天竺波羅奈国鹿野苑中瑞像」が含まれる。

初唐末期における大画面変相図の新展開

しかしこの壁画は時代が下る九世紀のものであり、鹿野苑を鹿と法輪ではなく、仏足跡であらわすなど「記号化」してしまっていることが、肥田氏によって指摘されている。また如来像の著衣形式も、偏袒右肩ではあるが、右肩に大衣をかけている。つまり、インドの鹿野苑像が唐代敦煌において知られた証左とはなる（敦煌文書 P.332 などの存在はそれを補強する）が、年代が遅れるため、七〜八世紀におけるインドの図像を正確に踏まえているか否か、および初唐期の玄奘請来仏像との対応関係については、説得力に欠ける資料と言わざるを得ない。八世紀の敦煌周辺での製作とみられるスタインコレクション「西域仏菩薩図像集」については、スタイン、ウエイリー、ソーパー、および張廣達・榮新江氏の研究などによって、ニューデリー国立博物館所蔵分の中段、向かって右端の如来立像の光背頂部に脇侍菩薩と鹿をともなった如来坐像があらわされると指摘される。その傍題は、ソーパーによれば、現状、下段に離れて位置する「中天竺婆羅痾斯国鹿野苑中：像（以下略）」であるという。当該の天尊如来坐像は不鮮明であるが、右肩を露出する偏袒右肩とし、右手は施無畏印、左手は腹前で安んじる可能性が高い。しかし、なぜ立像の仏像本体ではなく光背の像に傍題がともなうのか不可解ではある。また、同図像集の中段（そのうち上側）向かって左端の像に、鹿は伴わないものの、第二一七窟などの像と一致する如来坐像が描かれている。この像は、アジャンター石窟の作例と同じく、いわゆるグプタ式の背障を伴っており、この像こそが鹿野苑の初転法輪像である可能性も考えられるが、鹿と法輪を伴わない点は、その決め手に欠ける。以上のことから、「西域仏菩薩図像集」を根拠に、八世紀頃の敦煌周辺において、偏袒右肩の転法輪印像が瑞像として知られていたことと、姿は確定できないが、鹿野苑像が瑞像と看做されていたことは確実視される。第二三二窟と第二三七窟については、孫修身主編『敦煌石窟全集12仏教東伝故事画巻』（商務印書館、二〇〇〇年）および註35前掲、肥田路美論文を参照。またスタインコレクションについては、A. Stein and L. Binyon, *The thousand Buddhas : ancient Buddhist paintings from the cave-temples of Tunghuang on the western frontier of China*, London, 1921, pp. 26-28, pl. XIV; A. Waley, *A Catalogue of Paintings Recovered from Tun-Huang by Sir Aurel Stein*, London,

- 1931; A.C.Soper, "Representations of Famous Images at Tun-Huang", *Artibus Asiae*, 27-4, 1964-1965; 張廣達・榮新江『于闐史叢考(增訂本)』(中国人民大学出版社、二〇〇八年)および註21前掲、肥田路美「瑞像の政治性」、および註37前掲、稲本泰生「優闐王像東伝考」を参照。また小野勝年「敦煌の釈迦瑞像図」(『龍谷史壇』六三、一九七〇年)も参照。
- ④5 註⑮前掲、拙論を参照。
- ④6 T8789c:1)で釈迦如来が雲に乗って飛来する表現があるが、こうした雲の効果によって場面を積極的に結びつける演出は、南北両壁の変相図にも確認できる。南壁「仏頂尊勝陀羅尼經變」の効果については、註⑩、⑭前掲、下野玲子論文を参照。北壁「西方淨土變」については、渡邊里志「当麻曼荼羅に表された釈迦靈鷲山說法図」(『仏伝図論考』中央公論美術出版、二〇一二年、初出は二〇〇六年)を参照。
- ④7 註⑮賀世哲論文、および以下の研究を参照。賀世哲主編『敦煌石窟全集11楞伽經画卷』(商務印書館、二〇〇三年)、賀世哲「敦煌壁画中的金剛經變研究」(『敦煌研究』二〇〇六年第六期)
- ④8 註⑮前掲、賀世哲論文では、第三一窟、第一一二窟、第八五窟のみをあげるが、第一五〇窟、第一四四窟、第三五九窟、第一五六窟も追加可能である。また乞食から祇園に戻った敷座図として、賀氏は第一一二窟、第三五九窟、第三六一窟を指摘するが、それらが画面の最も上方に位置することから、まずは冒頭の釈迦と比丘が祇園に集う場面と解するのが自然であろう。但し、舍衛城から祇園に戻った場面も兼ねていた可能性は残して良い。
- ④9 註⑮前掲、賀世哲論文でも、中唐以降の「金剛經變」の舍衛城での乞食図は、位置が固定されず、多くの場合は左上か右上の角部分に配されるとする。
- ⑤0 なお、註④7前掲、『敦煌石窟全集11楞伽經画卷』の図一一四は、敦煌莫高窟の第四五九窟南壁とするが、第三五九窟南壁の誤りである。また、『中国敦煌壁画全集7敦煌中唐』(天津人民美術出版社、一九九六年)図一四四の、第三六一窟南壁『金剛經變』図版は、写真が裏焼きである。
- ⑤1 註⑩、⑭前掲、下野玲子論文を参照。
- ⑤2 二〇一〇年には、敦煌研究院によって、晚唐時期の第一五六窟にも新たに同主題が見いだされた。王惠民「莫高窟第一五六窟發現尊勝經變」(敦煌研究院ウエブサイト <http://public.dha.ac.cn/content.aspx?id=207955531407> を参照)
- ⑤3 註⑭前掲下野玲子論文では、更に宋代の第五五窟、第四五四窟にも「仏頂尊勝陀羅尼經變」が存在するとされる。
- ⑤4 註⑩前掲、下野玲子論文を参照。
- ⑤5 従来は、「観無量壽經變」「阿彌陀經變」など、名称と形式を分類していたが、大西磨希子氏の見解に従い「西方淨土變」に統一する。大西磨希子「初唐期の西方淨土變と『観無量壽經』」(『西方淨土變の研究』中央公論美術出版、二〇〇七年所収)および註⑫大西氏の論文を参照。
- ⑤6 国内の当麻曼荼羅を主軸においた西方淨土變研究では、阿闍世説話図の場面について『観無量壽經』よりも善導『観無量壽經疏』(『観經四帖疏』)化前序に重きをおいて、解釈されてきた。しかし、渡邊里志氏によって、当麻曼荼羅そのものも含めて、まずは原典たる『観無量壽經』に基づき、その冒頭に説かれる釈迦靈鷲山での説法場面と、阿闍世の父が幽閉される王舍城宮殿として解釈が可能である点が指摘された。註④6前掲、渡邊里志論文を参照。
- ⑤7 第一〇三窟北壁「西方淨土變」のみ、やや大きく靈鷲山の場面が描かれる。施萍婷主編『敦煌石窟全集5阿彌陀經画卷』(商務印書館、二〇〇二年)でも、第二一七窟と第一〇三窟の「西方淨土變」が同形式として分類される。
- ⑤8 鳩摩羅什よりも後に訳出される偈にも対応していることが、小島登茂子「敦煌における隋代・唐代前期の山岳表現——大画面法華經變相図の成立をめぐる——」(『美学美術史研究論集』一一、一九九三年)によって指摘される。なお、敦煌の「法華經變」については、註⑳前掲書を参照。但し、唐代の作例については、註⑩、⑭前掲の下野氏の研究により、一部修正が必要である。
- ⑤9 その隣には、多宝塔も付加されるが、これは普門品末尾の記述に対応するとの指摘がある。註⑳前掲、小島登茂子論文を参照。
- ⑥0 これは、唐以前から、優填王像は釈迦涅槃後に中国での教化を託された存在として語られてきたという肥田路美「優填王の流行と意義」(『初唐仏

『教美術の研究』中央公論美術出版、二〇一一年所収）を受け、濱田氏によって指摘された。濱田瑞美「初唐期の洛陽周辺における優填王像」〔『中国石窟美術の研究』中央公論美術出版、二〇一二年所収〕。また、中国におけるインド仏蹟信仰と玄奘請来仏像との関係については、註③⑤前掲、肥田論文を参照。

⑥① しかし、道宣の作成した図が実際にはナーランダであったことが現地に赴いた義浄によって指摘されている。藤善眞澄「中国の典籍に表れた祇園精舎」〔『道宣伝の研究』京都大学学術出版会、二〇〇二年所収〕。同論文では『法顕伝』に記された祇園の様子も分析されるが、精舎の左右の池流や樹木の茂る点などが、第二一七窟「金剛経変」の小場面や中尊の背景とよく対応しており、興味深い。

⑥② しかもそれは仏教界の宮廷に向けたアピール意識も強かったことは、『仏頂尊勝陀羅尼経』の梵本が、仏陀波利によって長安に将来され、皇帝に献上される経緯が序文に説かれ、そして「仏頂尊勝陀羅尼経変」に描写されている点から伺えるだろう。註⑩前掲、下野玲子論文を参照。

⑥③ 註③⑦前掲、稲本泰生論文、および、肥田路美「奈良国立博物館所蔵刺繍釈迦如来説法図」〔『初唐仏教美術の研究』中央公論美術出版、二〇一一年所収〕を参照。

⑥④ 谷口耕生「法華堂根本曼荼羅の製作をめぐる」〔『日本美術全集3 奈良時代Ⅱ東大寺・正倉院と興福寺』小学館、二〇一三年所収〕を参照。

⑥⑤ 第二一七窟北壁「西方浄土変」中尊の手勢は、右手を施無畏印とし、左手を腹前に安んじるといったように「法華堂根本曼荼羅」に近い。やはり右肩を完全露出する偏袒右肩とする点でも共通する（著衣については內衣を追加し、右脇腹にも大衣の一段折り返しを設ける）。この像も中国における瑞像もしくはインドからの請来仏像と関係するかも知れない。

⑥⑥ 註⑥④前掲、谷口耕生論文および、同氏「俱舎曼荼羅と天平復古」〔『仏教美術論集第1巻様式論—スタイルとモードの分析』竹林舎、二〇一二年〕。谷口氏は、日本における釈迦如来像の図像的な規範性を論じられており、参照される。

⑥⑦ 「維摩経変」も冒頭の仏国品では、釈迦が庵羅樹園において、説法する場面から説かれるが、これを積極的に場面として変相図の最上段に取り入

れるのはやはり初唐末期の作例を嚆矢とする。これも聖蹟の表象と関連する可能性がある。「維摩経変」については、註②⑧前掲、『敦煌石窟全集7 法華経画巻』を参照。

⑥⑧ 竹浪遠「伝 李成「喬松平遠図」(澄懷堂美術館)について—唐代樹石画との関係を中心に—」〔『國華』一三六九号、二〇〇九年〕

⑥⑨ 註①前掲、肥田路美論文参照。

(本学文学部准教授)

(付記) 本稿は、二〇〇七年度～二〇〇九年度文部科学省科学研究費若手研究(B)「敦煌唐代前半期壁画の総合的研究」および二〇一一年度立命館大学研究推進プログラム(若手研究)「唐代敦煌壁画における大画面変相図の展開」の助成を受けて行った研究成果の一部である。