

## キジル第81窟のスダーナ太子本生壁画について

中川原 育 子

### はじめに

スダーナ太子本生（サンスクリット語の *Viśvantara-Jātaka*、パーリ語の *Vessantara-Jātaka* に相当）は、国宝である象の布施に始まり、馬、車、衣服、妻子までも、請われるがまま次々と布施してしまうという物語である。一見すると反社会的ともとれる、理不尽極まりないストーリー展開なのだが、手放しにくいものを手放し、惜しみなく施すことを主題とするこの物語は、仏教教学上重要な意義を有していたこともあって、インドから、中央アジア、中国、東南アジアに至るまでアジアのほぼ全域に流布し、格別人気を博した。翻訳された仏典の言語の種類（註1）や造形作例の多さにおいて他に抜きん出ており、それゆえ研究の蓄積も厚く、美術史学、仏教学、言語学など様々な分野からのアプローチが試みられている（註2）。

本稿で取り挙げるキジル第81窟は、複数の場面からなる長大なスダーナ太子本生を展開する石窟として知られているが、発見が1982年と比較的最近であること、公開された写真が部分的であることから、その重要性は研究者の間で認識されてはいても、実態不明ということでこの作品を研究対象として取り上げ、詳細に検討されるということがなかった（註3）。本窟の壁画の内容がスダーナ太子本生であることは、これまで公開されてこなかった二子布施の場面（図18、19）が描かれていることから確実であるが、如何せん公開されている画像資料が全体の一部に過ぎないため、議論を深めようにも材料が乏しすぎて手が出せないというのが研究の現状であった。そこで、本稿はまず現地調査をもとに現存する壁画の現状を詳細に報告することに主眼を置いて稿をすすめる。筆者は2007年と2008年の2回に分けて当窟の実地調査を行い、それをもとに線図を作成した。ところが、1990年9月に筆者が初めてキジル石窟を訪れ、調査した際の記録ノートと対照した結果、西壁（右壁）の壁画の一部が現在失われていることに気がついた。よって、本稿所掲の線図は1990年時の情報も入れて作成し直したものである。キジルの説話図はこの地域に固有の表現伝統と伝承があるため、現在知られている経典の記述ではすっきりと解釈できない場合が多い。キジル第81窟の場合も同様な現象がみられるが、可能な限り図像解釈を試み記述していく（註4）。さらにこの主題を表すキジルの他の石窟やインド、中国内地の作例と比較し、物語の配列や図像上の特色についても考察したい。

なお、本説話の主人公であるスダーナの名称は、漢訳仏典中に須太拏、蘇達拏、須提拏などと記される人物の名称をカタカナで表記したものである。原音が *Sudāna*（善き施しもの、好施）と推定されて一般にスダーナと長音で表記される（註5）。サンスクリット語では、ヴィシュヴァ

ンタラ、パーリ語ではヴェッサンタラの名前で登場する。吉田豊氏を研究代表とする科研の研究グループは、本説話を扱う中央ユーラシアの仏典を網羅的に調査・検討した。それによれば、太子の名称はヴィシュヴァンタラとスダーナの2系統に分けられるという(註6)。主人公の名前を冠する本壁画の主題をいずれの名前で呼ぶかは、この地域から出土したテキストにどの名前で出ているのか(註7)、あるいは壁画の内容がどの系統の仏典とより近いかによって決定されるのが望ましいが、実際にはそう簡単ではない。太子の名称の系統と壁画の内容に対応する仏典の系統とがすっきり分けられるわけではなく混在している状況に鑑み、ここでは現在の中国で一般に流布している呼称、すなわちスダーナと便宜的に呼ぶことにする。

### 一. キジル第81窟の概要

キジル第81窟は1982年谷西区の最東端の砂山の中から発見された。場所は谷内区入口の西側下方に位置する。石窟プランは正方形で(図1)天井は崩壊し、その形態は不明である。新疆龜茲石窟研究所編『克孜尔石窟内容総録』新疆美術摄影出版社(以下略して内容総録とする)によれば、石窟の大きさは、幅3.38m、奥行3.53m、開鑿年代は6世紀となっている(註8)。図2は1988年に当地を訪れた小島康誉氏撮影の1枚である(註9)。石窟の中央に仏像の台座と塑像の破片が残存する。写真に写る塑像をみると、彩色が施され、青く彩色が施された螺髪の断片、衣端、膝や腕の一部と思われる断片も確認できる。これらの塑像断片の一部は現在も洞窟内に置かれている。なお、内容総録によれば、当窟より泥塑頭部1件と陶片が2個発見されているという(註10)。内容総録には窟の高さや残された台座の寸法についての報告はないが、史曉明氏の論文中に、氏自身が独自に測量した石窟や台座の寸法が報告されている(註11)。これによれば、石窟の幅340cm、奥行360m、側壁の高さ335mであり、台座は3段からなる須弥座形を呈し、下層は幅182cm、奥行340cm、中層は幅142cm、奥行147cm、上層は幅、奥行とも120cmであるという。天井の形は不明であるが、仏像を本尊とする集中堂形式の石窟として位置づけられる。同様のものとして、キジル第76窟(孔雀窟)、クムトラGK第20窟の例が知られている(註12)。中心柱形式の石窟構造が主流のクチャ地域の石窟形態の中で貴重な事例といえよう。

第81窟の壁画について述べる。東西南北の四壁に、上、中、下の3層に分けてそれぞれに壁画が描かれていたと思われる。上段は模糊として判然としないが、連続するアーチ龕の中に腿から上を現した仏立像の一部が確認される。通常連続するアーチ龕は欄干表現を伴うが、この石窟では確認できなかった。中層は最も状態が悪く、おそらくは説話図が描かれていたと思われるが判然としない。最も状態が良好なのが最下層の壁画で、スダーナ太子本生図が描かれている。出版された写真は東壁(左壁)の南壁に近い壁面に描かれた白象と乗象人物像1体、騎馬の胡人男性像1体、頭光をつけた2人の男性が馬車に乗っている情景である。東壁が状態良好で、それについて西壁の壁画が続く。北壁は、東側が残存状態良好であるのに対し、西側は図様の判別は不可

能である。しかも、一部に黒変した個所が認められ、その部分は結晶化して細かい亀裂が入っていた。この窟は一度火災に遭った可能性が高いと考えている。

壁画の色調は、赤褐色を主とし、白、緑、ピンクがかかった明るい赤などの色彩が用いられている。輪郭線は、肉身部には肌に近い色線を用い、細く繊細な筆致で描きだし、人体の微妙な凹凸を褐色のグラデーションとハイライトを用いて表現する。人体のモデリングや衣服の衣紋の襷の表現など、流麗で自然で見ていて心地よい。これに近い壁画は、ドイツの調査隊によって牛車窟（キジル第136窟？）と命名された石窟の壁画を例に上げることができ（註13）、ドイツの古典的な様式分析の観点からみれば（註14）、第1期第1様式（500年前後）の壁画とみなすことができる。壁画の下塗層はカビによる変色なのか薄い青緑色を呈し、中に含まれている植物片はすでに失われ、植物片があった個所は空洞化していた。どのような条件下におかれれば、このような状態になるのか分からないが、北壁（後壁）に見られる火災痕かと推測される状況から、火災や湿気による影響を考慮する必要があるだろう。

このような下塗層はクチャの他の石窟には見られず、筑波大学の谷口陽子氏によれば、インドの西デカン高原のピータールカラー石窟に描かれたグプタ時代の壁画の下塗層がこれに近い状態を示しているという。壁画の材質、技法研究にとって興味深い事例といえるので、専門諸氏の注意を喚起しておく。

## 二. スターナ太子本生壁画の記述

スターナ太子本生壁画の記述を行うに当たってどの壁面から始めるのがよいかかなり迷った。物語の展開からみて、象布施と思われる場面が描かれている東壁からはじめようと思ったが、南壁にも壁画があること、しかも東壁から北壁、西壁と反時計回りに物語が展開しているわけではないことが、この窟を研究していく中で明らかとなった。物語展開を優先して壁画を記述していくか、場所ごとに順番に記述していくか。混乱を避けるために、物語の筋とは関係なく、場所ごとに壁画の記述を行うことにした。まずは、南壁東側（前壁左側）から始めて、東壁（左壁）、北壁（後壁）、西壁（右壁）、南壁西側（前壁右側）という順番で見て行く。

### （1）南壁東側（前壁左側）

第1場面①（図3、図4）：向かって左側に一本の縦長の柱上の物体が描かれている。レンガ状の方形区画が描かれていることから、これは建築表現の一種で建築物の柱を描いていると考えられる。この柱状の物体は宮殿等の建物や城門を示唆する形物としてキジルの他の説話場面にしばしば登場する（註15）。次に述べる第2場面にも同様のモチーフが描かれているが、そこでは階段が描かれていて、城門を表わしたものと考えられる。よって第1場面は宮殿あるいは城門内の都市の情景を表していると考えられる。城門の向かって右側には、横向きの比丘1体と大衣をまとった人物（おそらく仏陀）の結跏趺坐する下半身が描かれている。この場面をスターナ太子本

生とどのような関わりを有する場面として理解すればよいか、あるいはまたスダーナ太子本生とは別な説話と解釈すべきか判断に迷うところであるが、ひとつの仮説を提示しておく。仏教学者によれば、本生譚は原則として3つの物語から構成されると考えられている。すなわち、現在時で起きた出来事から物語をはじめ、続いて現在時の因縁として過去時で起きた出来事を語り、最後に過去と現在を繋ぐ結合部で物語を締めくくるといふ、3部構成から成る。作例としてスダーナ太子本生図には、仏陀による説法の情景が加えられた事例がないのであるが、いささか強引にスダーナ太子本生の一場面として解釈しようとするれば、この場面は前世であるスダーナ太子の因縁を釈迦が開陳する場面と解釈できるかもしれない。

## (2) 東壁(右壁)の壁画(図5)

第2場面②(図6.7)：東壁の向かって右端にも、南壁から連続する柱状の建築物が描かれている。下方に階段が描かれているので、これは城門の表現であることが明らかとなる。城門の左側に四頭立ての馬車に2人の男性が坐し、城門に入ろうとする様子が描かれている。都市への入城場面と解釈される。男性はいずれも上半身裸で、下半身に裙を纏い、首飾り、臂釧、腕釧などの装身具で身を飾ったインド風の貴人の姿をしている。この2人の人物は頭光をつけている。前方に頭から顎まですっぽり覆う白い頭巾を被り、褐色の7分袖の内衣にノースリーブで丸襟の貫頭衣を纏った1人の子供(?)の御者が描かれ、振り返って貴人の方を見ている。この服飾がいずれに由来するのかよくわからないが、キジルの他の主題の壁面にも見られない独特なスタイルであり、少なくとも身分の低い下層階級の人物をあらわそうと意図したものと考えられる。この場面の上方の壁画は剝落しているが、4本の帯状の装飾が翻っている様子が描かれている。これは馬車の上方に差し掛けられている天蓋装飾の一部かと推測される(天蓋そのものは欠失)。残念ながらこの場面は現在知られているスダーナ太子本生テキストでは解釈できない。

第3場面③(図6.7)：上述の画面の向かって左側に、1体の騎馬人物が描かれている。進行方向は向かって左側で、②の場面の馬車の進行方向とは逆向きになる。騎馬人物は、円領、前合わせの上着を纏い、足には白いブーツを穿く。頭にターバン風の白い被り物を被る。左腰に長剣を帯びる。服飾からみて胡人であると思われるが、インドの風俗であるターバン風の被り物を被るのは興味深い。さて、胡服人物の陰に隠れて非常に見にくいのであるが、後方に1人の男性が両足を開いて立っている。頭部は欠損するが、この男性は上半身裸で、肌の色は黄褐色を呈し、首飾り、臂釧や天衣で身を飾っている。残念ながらこの場面もスダーナ太子本生のなかでどのような役割を果たしているのか判然としない。

第2場面(②)と第3場面(③)は、経典の記述によってその内容を解釈できず、全く別な説話主題の可能性も考えられる。しかし、あえてスダーナ太子本生のストーリーに即して解釈しようとするならば、第2場面はスダーナ太子が飲食衣服七宝の諸珍をもって布施をするという話を聞きつけた各国の貴顕たちが相争って宮殿にやってきた場面、第3場面は1匹の馬を布施してもらった胡人が布施してもらったばかりの馬に乗って宮殿から帰る場面と解釈できるかもしれない

い。クチャ地域の説話表現に見られる特徴として、主人公である釈迦が頭光をつけるというよりは、王侯や天人が頭光をつけて描かれる。たとえ釈迦の前世であっても、王侯でなければ頭光を付けて表されることはない。第2場面のもう一つの可能性として太子の帰還の可能性が考えられる。すなわち、馬車に乗る2人の貴人は、迎えに行って戻る父国王と赦されたスターナ太子を表すという可能性である。いずれかは現時点では確定できない。

**第4場面④**（図8,9）：第3場面（③）の前方に1匹の白象が描かれている。白象は背中を魚鱗文様に豪華な敷物で覆い、その上に方形の玉座を載せている。玉座に太い紐がついていて、象の腹のところでしっかり結びあわせ固定されている。玉座の上には交脚の男性が坐している。左足の一部だけが確認されるのみで、その上の部分は模倣として判然としないが、インドの貴頭の服装をしているようである。白象の頭部後方に1人の長い法衣のような衣服を纏った人物が描かれている。服装から身分・立場を判断することは難しいが修行者の1人かもしれない。『六度集経』に「左持象勒、左持金瓮、澡梵志手、慈歛授象」（註16）の記述がある。中国で最も流布し多くのスターナ太子本生作例の典拠として知られる『太子須大拏経』にも同様の記述がみられる（註17）。ただし、これらの経典の記載には布施を受け取るのは鹿衣の婆羅門修行者であって、長い法衣のような衣服を纏う修行者ではない。また、象の鼻先に立って、布施の証である水瓶を持って婆羅門に布施する場面も描かれていない。白象上の1人の男性については、いくつかの経典中に太子が白象に乗っている記述がみられる。すなわち、『根本説一切有部毘奈耶破僧事』に、「時婆羅門、即從菩薩拳而乞、並説頌曰、諸有人天衆、咸同好施名、所乘大白象、宜与我將取。爾時菩薩聞是語已、即疾疾下象生歡喜心」（註18）とあり、『根本説一切有部毘奈耶葉事』、『ジャータカマラ』にも同様の記述がみられる（註19）。以上のことからこの場面は象布施を表し、乗象の人物はスターナ太子その人であると特定した。

**第5場面⑤**（図9,10）：この場面には2人の男性が描かれている。両者とも上半身は裸で下半身に裙を纏い、臂釧、首飾り、天衣で身を飾る。向かって右側の男性は左手を腰の上に置いて立っている。肌はグレーがかった暗い色調の褐色に塗られている。この人物の頭部は欠失している。向かって左側の男性は、明るい肌色をしており、首飾り、天衣で身を飾り、頭光をつけている。グレーがかった褐色の肌をした男性の前に跪き、両手を上方に伸ばすポーズをしており、何かを懇願するような仕草かと推測される。

**第6場面⑥**（図9,10）：立っている男女。男性は向かって右側に、女性は向かって左側に立っている。男性はインド風貴頭の風貌で下半身に裙を纏い、上半身は裸で臂釧、腕釧、首飾りなどをつけている。輪郭がはっきりしないが右手は屈臂して胸前に置いているのであろうか。女性は上半身にゆったりと襜の寄った白い肌着を纏い、上から赤褐色の大きな布をはおり、腰のところで巻きスカートのように巻いている。この表現は古典期のギリシアにみられるキトンとヒマティオンの着衣法を想起させる。右手は屈臂して右肩のところに置いている。両者ともに頭部は欠損しているが、身体のひねり方や足の向き、ポーズから何かしら言葉を交わしあっているように見

える。

諸經典の記述によれば、国宝の白象を布施したことにより、太子は国外追放の宣告をされ、出国する前に7日間の布施を国王に懇願したという。第5場面はその様子を表したのか。それに続いて第6場面は、スダーナ太子が妻の曼埶に向かって、国外追放の宣告を受けたことを告げている場面と解釈される。あるいは、[馬車の布施]のあと徒歩で壇特山に入る際に2人の子供をそれぞれ肩に担いで入るエピソードが浮かぶが、子供が見当たらないのでこの解釈は無理かもしれない。

第7場面⑦と第8場面⑧(図11, 12, 13): 形の類似する2つの草庵が描かれている。草庵の形は方形の連珠文の装飾のある基壇の四隅から細い棒が立ち上がり、上部でヴォールト形を呈する。壁には小花の模様が散らされている。第7場面の草庵の柱のうち、向かって左端の柱の傍に、樹木の枝のようなものが見えている。森の場面であることを示す表現か。草庵の中には、頭光をつけた男性がそれぞれ坐している。第7場面の方は、両足を外側に開いて基壇上でかかとを合わせている。体は向かって右方に傾け、左手は左腰に置き、右手は屈臂して向かって左方に差し出している。男性の裙の色は剥落するが詳細に観察すると緑色であることが観取される。臂釧・腕釧で身を飾り、天衣をつけたインド系貴人の姿である。天衣はピンクがかった明るい褐色をしている。向かって右方に左足を地面につけ右足を立てて跪き、庵の中にいる男性に向かって合掌している。肌の色はやや濃い褐色を呈し、下半身の裙の色はピンクがかった明るい赤色に塗られ、衣紋の襷を細かく描き込み、アクセントとして部分的に白線が施される。第8場面では方形の台座の上で胡坐をかいている。右足を上にして足を交差させている。第7場面同様、草庵の前に合掌する男性が跪いている。この男性は褐色の肌で、濃い茶色の天衣、白い裙を纏っている。

第7場面、第8場面は追放された太子が壇特山で修業している場面かと考えられる。庵の中の人物がスダーナ太子なのか、それとも跪いて合掌する人物が太子なのかによって解釈が分かれるであろう。現時点ではいずれかを判断するだけの情報に乏しいが草庵の中の人物は頭光をつけていることが確認されるので、太子かと推測している。

### (3) 北壁(後壁)(図14, 15)

北壁は東壁寄りの壁画の状態が良好で、3場面が残っている。

第9場面⑨: 画面前方に1人の男性が地面にひれ伏している。その前に1人の男性がひれ伏した男性の方に両手を伸ばしている。上半身は裸で褐色の肌をしている。下半身には裙を纏っていると思われるが、上方が緑色で下方に白色に塗られている。白色の部分には細く繊細な線で衣紋の襷が描かれている。ただし、裙の構造を考えると、2種の色がここで出てくるのは不自然であり、描き直しの可能性も考慮する必要がある。ひれ伏した人物の足元に白い長衣を纏う人物が立っている。女性であろう。

第10場面⑩: 様式化された宮殿建築が描かれる。宮殿での情景。玉座に坐す3人の人物が描かれている。中央の人物は、右足を曲げ、左足を垂下する、いわゆる遊戯坐の姿勢で坐している。

遊戯坐は王の坐勢ともいわれ、神々や王侯がとる座り方である。面部はすでに欠失。上半身は裸で、首飾り、聖紐、臂釧、腕釧、天衣を身に纏う。右肩の上で、波打つ2本の白色のリボンが冠帯を表現している。坐勢、冠帯、装身具から国王と考えられる。右膝の上に裸の小児を載せ、左脇の下に裸の小児を侍らせている。小児は臂釧、腕釧、聖紐をつけている。

**第11場面⑪**：柱と床の一部分と獣皮で作られた条帛と腰巻を纏う婆羅門が描かれている。柱の一部と床の表現は、第10場面の宮殿建築と類似しており、宮殿を舞台とする一場面かと推察される。

北壁に描かれた3つの場面は宮殿を舞台にして起こった出来事を表していると考えられる。特に諸經典の記述に対応するのは第10場面である。すなわち、『六度集経』によれば、婆羅門はステータ太子から2人の子供を布施してもらおうと奴婢として使役しようとするが、労働に耐えられないと考え、もとの国に行って売り払おうとする。王宮の人々は、子供たちの顔を知っていたのでたちまち国王の知れるところとなり、国王は子供たちを呼び寄せ、婆羅門から銀一千雄牛雌牛それぞれ百頭で買い戻し、ようやく2人の孫を膝に坐らせた（註20）、とある。第10場面はまさに悪婆羅門から愛する2人の孫を買い戻して膝の上に載せている情景と特定できる。愛孫を膝に坐らせた作例は、南インドの作例に見出すことができる。すなわち、アマラーヴァティー、およびゴリ出土浮彫である（註21）。アジャンター第16窟では婆羅門に連れられた二子が国王に直面する場面が描かれる。大半が欠失している第11場面についても宮殿建築の一部と婆羅門の姿から考えて、王宮に二子を連れていく場面と推測される。あるいは婆羅門は第10場面に属するもので、金銭を受け取り、王宮を離れて行く様子を表しているのかもしれない。では、第9場面はどのように解釈すべきであろうか。『六度集経』には、まさに太子が許されて国に戻り王城に入ろうとする時、父母に対して“頓首して過ちを謝する”（註22）ことが記され、あるいは『須大拏太子経』には父王自らが太子を迎えに来た時、太子が王の前に進み出て“頭面作礼”（註23）したとある。以上仏典の記述を手掛かりに解釈するならば、ひれ伏す人物はステータ太子であり、王宮のすぐそばに描かれていること、ひれ伏す人物の後方に立つ人物が女性であることを考慮すると、『六度集経』にあるように父母への謝罪を表しているのではないかと推測する。

#### (4) 西壁(右壁) (図16)

6つの場面が残存する。檀特山での情景を表すものと考えられ、物語の山場である二子布施の場面もこの中に含まれている。

**第12場面⑫** (図17)：草庵の中の1人の男性が円形のスツールに坐している。上部は剥落。1童子の左足が草庵の基壇左端を踏んでいる。

**第13場面⑬**と**第14場面⑭** (図18, 19)：二子布施の場面。婆羅門は第13場面と第14場面に2回登場する。顔は欠損しているが、第17場面に白いひげを蓄えた老婆羅門が描かれていることから、同じ容貌の婆羅門が描かれていたものと推測される。第13場面では少し腰のまがった老婆羅門が裸の2童子を後ろ手に縄で縛りあげ追い立てている。婆羅門は獣皮で作った条帛と短い

裙を纏っている。童子を縛り挙げた縄は左手に握られ、右手を上方に挙げている。橋村愛子氏が指摘するように二子の両手を後ろ手に縛りあげたことを示唆する記述は『太子須大拏経』のみ見られるものである。すなわち、太子は2人の子供を婆羅門に布施した時、“太子即反両児手、使婆羅門る。ただし、太子は二子の片方の手を握ってバラモンに渡しているのであって、後ろ手にしているわけではない。草庵の中に一人の男性が坐している。スダーナ太子である。上半身裸で臂釧、腕釧、聖紐、首飾り、天衣等で飾っている。両手にそれぞれ子供の片方の手首を握り、前方に立つ老婆羅門に手渡そうとしている。子供の1人は婆羅門に背を向け、右足を前に出して連れて行かれないよう踏ん張っている。もう1人の子供は右手を高く持ち上げられ、今まさに婆羅門の差し出した右手に手渡されようとしている。『根本説一切有部毘奈耶集』によれば、“菩薩説已、願容怡悦、以右手携児、左手持女、施与婆羅門”（註25）とあり、太子が自ら2人の子供の手を取って婆羅門に布施したことは、壁画の内容と一致する。諸經典によれば、2人の子供は、1男1女と記されているが、壁画に描かれた裸の子供の姿から男女の別を識別することはできない。

**第15場面**（図20）：第14番目の草庵に重なるようにもう1つの草庵が並んでいる。その中に1人の男性が、円形のスツールの上で交脚に坐し、両手を腿の上に置いて座禅を組むようなポーズをしている。瞑想修行をしているのか、はたまた婆羅門から子供の布施を要求されたことで、布施すべきかどうか思い惑っているのであろうか。

**第16場面**（図20）：3人の子供が描かれている。3人のうち、丸いクッションに坐る子供は肌色をし、黒っぽい肌の子供は向かって左側の方に歩いている。クッションに坐る子供は太子の子供たちとみなされるが、黒っぽい肌の子供については經典に記述がなく、この場面においてどのような役割を果たしているのか不明である。

**第17場面**（図21）：白いひげの婆羅門が草庵の中で丈の低い椅子に坐している。現在、婆羅門の前方の壁面はすでに破損しているが、1990年、筆者が初めてキジルを訪れた時、この場所にはまだ若干の壁画が残っていた。図21の線図は1990年のスケッチをもとに復元したものである。すなわち、2人の女性が老婆羅門の前に近づいている。彼女たちは白い肌着のようなものを纏い、腰のところで褐色のマントのようなものをはおり、腰のところに巻きつけて結び目を作っている。向かって右側の女性は傍らに立つ女性の左手を握り占めている。3段に珠を繋げたブレスレットがとても目を引く。パーリテキストの記述にあるように、老婆羅門が若い女性を娶る場面かと推測される。

#### (5) 南壁西側（前壁右側）（図22）

**第18場面**：この画面は保存状態が決して良好ではない。現在は西壁に近い部分に壁画が若干残存している程度である。3人の人物の姿を確認できる。残存状態が最も良いのは向かって左端に立つ婆羅門である。婆羅門は肩から上を欠損しているが、胸からは獣皮で作った条帛や短い裙を身につけている。左足を前方に出して歩むような姿に描かれている。その向かって右側にピンク色の

裙を纏った男性の下半身が見える。さらにその左側に両足の一部分だけが確認できる。

北壁の第11場面から西壁の第13, 14, 17場面、南壁西側の第18場面にかけて、婆羅門が何度も描かれている。顔を確認できるのは第17場面だけで、白い顎鬚を蓄えた白髪の老人が描かれている。それ以外の婆羅門は頭部を欠失しているので断定はできないが、少なくとも西壁と北壁に登場する婆羅門は二子布施に関わる同一人物と考えられる。

第81窟の全体的な物語の内容をもう一度振り返ってまとめてみると次のようになる。すなわち、東壁に描かれているのは、都市の内外と檀特山での出来事を中心にまとめ、「象布施」(④)、「追放前の布施の懇願」(⑤)、「太子夫妻の国外追放」(⑥)、「檀特山中の修行」(⑦, ⑧)を描いている。北壁に王宮内外の出来事を表し、「二子を買戻す」(⑩, ⑪)、「太子の帰環」(⑨)の場面が描かれていた。そして西壁には婆羅門が太子に二子を請い、二子を布施してもらい、連れ去るまでのエピソード(⑫, ⑬, ⑭, ⑮, ⑯)と「若い妻を娶る婆羅門」(⑰)を描いている。また、布施のどの場面にも、布施の証である水瓶が描かれていないという点は特異である。

筆者は須大拏太子本生に関連する経典を多数参照したが、壁画の内容と経典の記述と中々対応せず、解釈が不十分な点もあったと思う。この石窟の全体の壁画構成の問題とともに、今後の研究に俟ちたい。

### 三. 表現上の特徴

#### (1) 配列の問題 (図23)

物語の筋にそって場面展開を見て行くとキジル第81窟はかなり特異といえよう。現存する18場面によって構成されるこの物語は、南壁東側から始まり、ついで東壁へと展開するが、そのまま北壁には行かず、南壁西側、あるいは西壁に進む。その後、北壁の東端の「太子の帰城」で物語は結末を迎える。物語の時間の経過に従って、場面が順番に並んでいるわけでもなく、また絵巻のように連続した絵で表した連環画ともいえない。

どうしてこのような配列になったのであろうか？ 筆者はこの壁画の配列は、出来事が起きた場所と密接な関係があると考えている。すなわち、南壁と東壁にまたがって描かれた城門は都市を示し、都市の内部は南壁東側の空間であり、都市の外で起きた出来事が東壁に描かれる。東壁の北側に近づけば近づくほど都市から遠ざかっていくことを示している。北壁は王宮での出来事でまとめられている。本尊である仏像の背後であることと、石窟空間内の最も奥まった場所は、王宮を舞台とするエピソードがふさわしいと考えられたのかもしれない。西壁は檀特山での出来事で「二子布施」に至る前後のエピソードも含めてまとめられている。特に、二子を布施しようと子供の手を握って婆羅門に手渡そうとする場面、その婆羅門はすぐさま反転して手に入れた2人の子供を後ろ手に縛り上げて追い立てている。

このような、物語の順番を崩してでも、場所ごとにエピソードをまとめる方式は、すでに古代

インドから見られるものである。たとえば、インド内部のサーンチャー第1塔の塔門横梁に描かれた「ヴィシュヴァンタラ本生図」、アジャンター第17窟のヴィシュヴァンタラ本生図等が知られる(註26)。すでに、尾崎直人氏によって指摘されているように(註27)、この伝統はガンダーラの浮き彫り彫刻作例、ミーラン第五寺址、敦煌莫高窟北魏の本生図配列にも影響を与えている。たとえば、敦煌莫高窟第257窟のルル鹿本生は、横長フリーズ式の画面を利用して森の場面と宮殿の場面を両端に配置し、出来事の起きた場所からの移動や距離によって、説話のモチーフが配列されている。尾崎氏はさらに、この伝統も西魏時代を境に物語の配列順序がストーリーの展開する順番に排列されるようになり、以降これが主流となっていくこと、6世紀半ば頃を一つの分岐点として、西方様式から中国独自のスタイルに転換、変容したことを明らかにした。このことを踏まえて、説話配列の順序という観点からみれば、81窟のスターナ太子本生はインドの伝統を継承しているとみることができる。

## (2) 二子布施の表現

橋村愛子氏の研究によれば(註28)インドから、ガンダーラ、中央アジア、中国の中原に至るまで、「二子布施」のやり方には2種の系統に分けられるという。すなわち、一つはスターナ太子の右手は婆羅門に向かって水を注ぎ、左手は子供の腕をつかむ系統、もう一つは老婆羅門が子供の両手を後ろ手に縛り上げて、片手に縄の端を手に取り、鞭で打ちすえ追い立てる表現の系統で、これは『太子須大拏経』に依拠した表現であることが指摘されている。第1種の系統はサーンチャー第1塔のヴィシュヴァンタラ本生図やガンダーラ浮彫そしてキジルにおいては第38窟(図24)(註29)、第8窟に見られ、インドの表現伝統を継承するものである。第2種の系統はキジル第176窟、同第184窟、同第188窟(図25)(註30)、莫高窟第418窟、同428窟、フィラデルフィア博物館蔵、河南省中牟北齊天保2年(551)銘北像浮き彫り等に見られ、この伝統は日本の平家納経普門品見返し絵にも流れ込んでいることが指摘され(図26)(註31)ている。第2種は強い影響力を以って後世の時代に影響を与えた系統といえる。橋村氏が指摘した以外に、トゥルファン出土ウイグル文版本やセンギム・アギス第10寺院の例があげられる(註32)。この点からみるとキジル第81窟の図像は第2種の系統に属するものと見ることができ、他の例に比べて年代が早いことを考えると第2種の図像系統の最初の例の一つに挙げることができよう。

『太子須大拏経』は翻訳年代こそ西秦(388-407)と古く中国全体にわたって広く流布し、人口に膾炙されたが、現存する実際の作例から見れば北魏後半頃から具体的にその影響が顕現しはじめる。キジル第81窟もその流れにくみするものか、少なくとも縛り上げて二子を追い立てる図はインド内部の図像には見られず、中国影響を考慮する必要があるかもしれない。キジルでは第1種、第2種の両方が存在したわけだが、他の本生図についても一つの主題に複数の表現ヴァリエーション、図像伝統がみられ、それがキジルの本生図の特徴といえるかもしれない。

## ま と め

クチャ地域の石窟に描かれたスターナ太子本生作例は13例知られている(註30)。その内訳は、キジルガハ石窟1例、キジル12例となり、そのほとんどがキジル石窟に集中している。影山悦子氏の指摘するように、それらのほとんどは物語の山場である「二子布施」に焦点をあて、1図1景、あるいは1図数景で表している。キジル第81窟のように、一つの石窟の中に多数の情景を描き長大な物語を展開しているのはこの地域ではむしろ稀といえる。しかも画面の排列の順序は、これまで連環画と称されて漠然と時計周りに物語が展開するとみなされてきたが、本稿に於いて仔細に検討した結果、場所ごとにエピソードをまとめて行く傾向がみられ、インド古代初期以来の伝統的な表現手法を継承していることを示した。その一方で中国や日本で後世図像伝統として一つの流れを作ることになる『太子須大拏經』系統とされる表現(後ろ手に縛られる子供たち)もみられること、インドを舞台とする物語でありながら、しばしばこの地域の風土や社会状況の影響を思わせる人物、たとえば胡服・ターバン風被り物の胡人や頭から顎まで覆う被り物の人物などが登場するなど、状況は複雑である。このように、現在知られている經典の記述から大きく逸脱した表現が多いこの窟の壁画は、物語の解釈という点では、すっきりと解決したというわけにはいかなかったが、なかなか興味の尽きない事例を多く提供していた。この小論が、豊富なスターナ(ヴィシュヴァンタラ)説話の研究に対してわずかでも新しい材料や視点を提供できれば幸いである。

## 付 記

本稿は2008年10月19日～21日、中国新疆吐魯番において開催された国際学会、第3届吐魯番学国際学術研討会・欧亚遊牧民的起源与遷徙国際学術研討会において筆者が発表した内容に一部修正を加えたものである。発表時に多くの方々からさまざまな質問や提言を頂いた。それらのすべてを本稿に反映し内容の充実を図るだけの余裕がないのが残念だが、今後の課題としたい。発表タイトルは、「在新疆的以布施做主題的故事 —以克孜尔第81窟的須大拏太子本生故事为中心—」である。

\*

\*

\*

本稿掲載図版のうち、図1は内容総録、p.95の挿図、図2は小島康誉『シルクロードの点と線』(プラス出版社、1988年)所掲の「荒廢の進む窟内」、図6は『キジル石窟』第2巻(平凡社、1984年)所掲の図68、図8は同第2巻所掲の図67、図24は同第3巻所掲の図184、図25は *Dokumentation der Verluste*, Band III, Berlin, 2002, p.178, IB8899、図26は小松茂美『平家納経の研究』(講談社、昭和51年)所掲の図15からの複写である。図5, 10, 14, 16, 18の写真図版は筆

者の現地撮影によるもの、図3, 11, 12は亀茲石窟研究院副研究員の王健林氏撮影によるものである。本稿への掲載をご許可いただいたみなさまにここに記してお礼申し上げます。尚、本壁画の線図はすべて筆者の手になるものである。

## 註

- (註1) 吉田豊「中央ユーラシア地域に伝播した仏典の研究」『古典学の再構築 第1期研究成果報告』、平成13年、神戸、pp.71-78。パーリ語、サンスクリット語、漢訳、チベット語の他に、モンゴル語、トカラ語、ウイグル語、ソグド語に翻訳されていることが明らかとなっている。各言語で書かれた資料のリストは、S. Lienhard, *Die Legend vom Prinzen Visvantara*, Berlin, 1980, pp.153-255; 辛島静志・中村元の『ジャータカ全集 第10巻』春秋社、1988年の中の訳註、補註が充実している。
- (註2) 今回参照した研究論文を挙げておく。
- ①A. Foucher, *L'art greco-bouddhique du Gandhāra*, vol.1, Paris, 1905, p.283-285.
  - ②E. Waldschmidt, "Über die Darstellungen und den Stil der Wandgemälde aus Qyzil bei Kutscha I" *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien*, Vol.V: Neue Bildwerke, 1937年, pp.269-281.
  - ④D. Schlingloff, *Studies in the Ajanta Paintings: Identification and Interpretations*, Delhi, 1988, pp.146-147, p.243.
  - ⑤D. Schlingloff, *Erzählende Wandmalereien/Narrative Wall-Paintings*, 3 vols, Harrassowitz Verlage, 2000, 1 vol., pp.195-213, 2 vol., pp.36-42.
  - ⑥高田修「アジャンター壁画の佛教説話とその描寫形式について」『仏教美術史論考』中央公論美術出版、1969年、pp.164-191。
  - ⑦尾崎直人「敦煌第257窟本生図と第428窟本生図——初期本生図に見る外来表現の受容と展開を中心に——」『哲学年報』第40号、九州大学、pp.69-101。
  - ⑧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』第131冊、1992、pp.16-30。
  - ⑨同「敦煌壁画のスターナ太子本生図——北周・隋代の説話表現の特質について——」『美学美術史研究論集』第17・18号、名古屋大学文学部美学美術史研究室、1999・2000年、pp.1-22。
  - ⑩影山悦子「ヴェッサンタラ・ジャータカの図像について——インドから中国へ——」『古代文化』53、平成13年、pp.1-16。
  - ⑪李静傑「中原北朝期のサッタ太子とスターナ太子本生図」『Museum』No.580、平成14年、pp.61-89。
  - ⑫福山泰子「アジャンター第十七窟“ヴィシュヴァンタラ本生図”の物語表現について」『美術史』第157冊、平成16年、pp.24-39。
  - ⑬Erik, Zürcher, "Buddhist Influence on Early Taoism", *Young Pao*, vol.66, 1-3, 1980, pp.102-104.
  - ⑭神塚淑子「『靈宝經』里的本生譚」『六朝隋唐時代における仏教譬喩の受容と道教』平成18年度~19年度科学研究費補助金(基盤研究C)研究成果報告書、平成20年(2008年)、pp.1-9。
  - ⑮同「天尊像、元始天尊像の問世、流行と靈宝經」神塚前掲書、pp.11-24。
  - ⑯同「天尊像・元始天尊像の成立と靈宝經」『名古屋大学中国哲学論集』第6号、2007年、pp.110-130。
  - ⑰Hubert Durt, "The Offering of the Children of Prince Visvantara/Sudāna in the Chinese Tradition", 『国際仏教学大学院大学研究紀要』第2号、平成11年、pp.147-182。
  - ⑱熊谷宣夫「吐魯番将来版画「須大拏本生図解説」『龍谷大学論集』第351号、1956年、pp.99-101。
  - ⑲橋村愛子「平家納経普門品表紙絵・見返し絵の図像学的再検討——東漸するスターナ太子本生譚とシンハラ物語——」『汎アジアの仏教美術』宮治昭先生献呈論文集編集委員会編、中央公論美術出版、2007年、pp.412-438。

- ②史晓明「克孜尔第81窟须大拿太子本生故事连环画的初步研究——兼论米兰壁画的相关问题」『克孜尔石窟艺术论集』新疆美术摄影出版社、2008、pp.151-158。
- ②佐久間留理子「タイ仏教の蔵外経典『プラ・マーライ』の写本研究」『アジア民族造形学会誌』第8号、平成20年3月、p.107。このジャータカを聴聞して福德を積むことで来世において弥勒に知遇することができるという。
- ②魏翔・陳洪「汉画像石中新发现的佛教故事考」『东南文化』2010年、第4期総第216期、pp.79-83。
- (註3) 筆者が提供した1990年の調査資料を参照して本窟の壁画について紹介した影山悦子氏の記述が最も詳しい。影山、前掲論文、pp.687-8。新疆芸術学院教授の史晓明もこの窟をメインに取り上げるものの、ミールンとの比較が中心であって、氏の記述からスターナ太子本生の詳細を知ることはできない。
- (註4) 参照した経典は以下のとおりである。パーリはJātaka No.547, Jātakas, ed. by Fausböll, M.V., Londong, vol.VI, pp.476-596; 辛島静志・中村元『ジャータカ全集 第10巻』春秋社、1988、pp.149-317。サンスクリットは、Mūlasarvāstivāda-vinaya, R. Gnoli, *The Gilgit Manuscripts of the Sanghabhedavastu*, II, Rome: IsMeo, 1977, pp.119-133; 『ジャータカ・マラー』講談社、1990年、pp.83-107。漢訳は『六度集経』巻一、第14「須大拏」『大正蔵』第3巻、7c-11b; 『菩薩本縁経』第3「一切持王子品」『大正蔵』第3巻、57c-61a; 『太子須大拏経』『大正蔵』第3巻、418c-424a; 『根本説一切有部毘奈耶破僧事』巻16『大正蔵』第24巻、181a-184b; 『根本説一切有部毘奈耶藥事』巻16『大正蔵』第24巻、64c-68b等。このほかに、この物語は中央アジアの各地域に伝播する。それぞれの地域の言語に翻訳された仏典資料研究とその研究目録は以下のとおりである。S. Lienhard, *Die Legend vom Prinzen Viśvantara*, Berlin, 1980, pp.253-255; 辛島静志・中村元『ジャータカ全集 第10巻』春秋社、1988、pp.308-317; 吉田豊「中央ユーラシア地域に伝播した仏典の研究」『古典学の再構築』第一研究成果報告、神戸、平成13年、pp.71-78。
- (註5) 辛嶋静志氏は、須大拏にSudānaを対応させることにに対して検討の余地があるとし、Sudamstra「良い牙をもつもの」の名で言及する経典を挙げている。辛嶋静志・中村元、前掲書、pp.266-267。『大唐西域記』には須達拏の語に対し「唐音善牙」と註がついている(大正蔵51、875a)。一方宋時代の『翻訳名義集』には、前述の『大唐西域記』の記述を引用し、「善与」という意味を加えているが(大正蔵54、1095a)、これは唐慧琳による『一切経音義』の「須大拏は須達拏と云い、あるいは蘇陀沙拏と云い、これは訳して善与、または善施というなり」(大正蔵54、528a)という語釈から結びつけたものか。蘇陀沙拏はソグド語仏典中のSudāšanを想起させ興味深い。吉田、前掲論文、p.74を参照。
- (註6) 影山、前掲論文、註18、pp.13-14。
- (註7) キジル石窟のあるクチャは、古代龜茲国の領土内にある石窟で、この地域で使用されていた言語はトカラ語Bである。この地域からトカラ語B方言の仏典が発見され、その中にヴィシュヴァンタラ/スターナ太子のテキスト断片が含まれ、その内容はĀryaśūraのJātakamālaの比較的忠実な翻訳であるという。吉田、前掲論文、p.73。Jātakamālaがこの地域に流布していた伝承であるならば、主人公の名前はヴィシュヴァンタラとしなければならないが、残念ながら壁画の内容とはあまり一致しない。
- (註8) 新疆龜茲石窟研究所編『克孜尔石窟内容総録』新疆美術摄影出版社(以下略して内容総録とする)、2000年、p.95。ただし、史晓明の前掲論文、p.152では、ドーム天井とする。天井の中心部分は崩壊したにしても、現状ではドームを頂いていたには窪み方が浅く、天井下面に当たる部分に緩やかな傾斜が確認されるのでドームとは見なし難い。キジルの正方形窟は天井が①ドーム天井、②三角隅持ち送り天井、③伏斗形天井の三種類が知られ、ドーム以外の可能性も考慮すべきである。この窟の天井がドームか否かの判断については慎重に対応したいが、重要なのは塑像の仏像を本尊とする集中堂形式の石窟であるということである。
- (註9) 小島康普『シルクロードの点と線』プラス出版社、1988年、「荒窟の進む窟内」より。
- (註10) 内容総録、p.95。p.9に掲載された塑像は、第81窟の発掘に携った龜茲研究院の王健林氏によれば、第81窟付近から発見されたものであるという。
- (註11) 史晓明、前掲論文、p.152。
- (註12) 拙稿「キジル第76窟(孔雀窟)の復元的考察」『美学美術史研究論集』(名古屋大学文学部美学美術史研究室)第15号、71~94頁、1997年。『庫木吐喇石窟内容総録』文物出版社、2008年、p.56、図25等。キジル

第117窟も集中堂形式の窟といえるが、天井の形が伏斗形をしている。窟の中央には高さ約10cm程度の低い長方形の台が残る。仏像を安置する台座にしては低すぎることに、石窟開鑿当初から存在したものかどうか疑念が湧く。いずれにせよ、クチャ地域では伏斗形天井を頂く唯一の例であり、敦煌やトルファン地域との関係が考慮される。

- (註13) A. Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesische-Turkistan*, Berlin, 1912, pp.124-129. 牛車窟はドイツ隊によって Halle mit dem Zebwagen (牛車窟) と呼ばれる窟で、この窟から壁画が切り取られドイツに持ち出されるが、第二次大戦の爆撃を潜り抜けた壁画の一部が現在ベルリンのアジア美術館に所蔵され、実見できる。
- (註14) E. Waldschmidt, "Über den Stil der Wandgemälde", *Die Buddhistische Sätantike in Mittelasien*, VII, Berlin, 1933, pp.24-30.
- (註15) 例えば、キジル第212窟(航海者窟)の左壁のマイトラカニヤカ・アヴァダーナの壁画断片、A. Grünwedel, *Alt-Kucha*, Berlin, 1920, Tafel XVIII など。
- (註16) 『大正蔵』第3巻、7c。
- (註17) 『大正蔵』第3巻、419c。
- (註18) 『大正蔵』第24巻、181b。
- (註19) 『大正蔵』第24巻、65a:『ジャータカ・マーラ』P.86。
- (註20) 『大正蔵』第3巻、10c。『太子須大拏経』には“王抱两孫摩捫其身”と記される。
- (註21) op.cit., Schlingloff, 1988, chapter 24, fig.22; op.cit., Schlingloff, 2000, Vol. I Interpretation, p.196; J. Burgess, *The Buddhist Stupas of Amaravati and Jaggayyapeta in the Krishna District, Madras Presidency, Surveyed in 1882*, repr. Varanasi, 1970, Pl.32, Fig.1; C. Siveramamururti, *Amaravati Sculptures in the Madras Government Museum*, Madras, 1942, Fig.426.
- (註22) 『大正蔵』第3巻、11a。
- (註23) 『大正蔵』第3巻、424a。
- (註24) 『大正蔵』第24巻、184a:『大正蔵』第3巻、422b。
- (註25) 『大正蔵』第24巻、66b。
- (註26) op.cit., Schlingloff: 福山泰子、前掲論文、pp.30-31 など。
- (註27) 尾崎直人、前掲論文参照のこと。
- (註28) 橋村愛子、前掲論文、p.415。
- (註29) 『中国石窟 キジル石窟』第三巻、平凡社、1985年、図184。
- (註30) *Dokumentation der Verluste*, Band III, Berlin, 2002, p.178, IB8899.
- (註31) 小松茂美『平家納経の研究』講談社、昭和51年、図15。
- (註32) 影山悦子、前掲論文、p.6、第2表参照。

**Abstract**

## A Brief Study on the Wall Paintings of Prince Sudāna-Jātaka in Kizil Cave 81

Ikuko NAKAGAWARA  
*Assistant Professor*

Dāna Pāramitā, or an offering is the first of sadpāramitā, i.e. six kinds of transcendental virtue in Mahāyāna Buddhism. Sudāna Jātaka is aimed at complete offering. The story which a prince named Sudāna offers everything at a person's request has been familiar with Buddhist culture area, spread out from India to Southeast Asia, Central Asia and China.

Kizil Cave 81 was found in 1982 and has the wall paintings which depict Sudāna Jātaka as pictorial frieze with many scenes. Its importance has been realized by many scholars who are studying narrative literature, Buddhist study and Art history, nevertheless by the reason that very few pictures have been published and the actual situation of these paintings is obscure, this subject has not been studied in detail.

The purpose of this paper is to provide an overview on the Sudāna-Jātaka of Kizil Cave 81. Firstly we make a detailed report of the existing situation of these wall paintings and create lineal drawings on the basis of practical survey. And then we would compare wall paintings with several Buddhist literatures and discuss about an iconographical interpretation. Furthermore we would consider the problem of narrative arrangement and expressions of some motives.

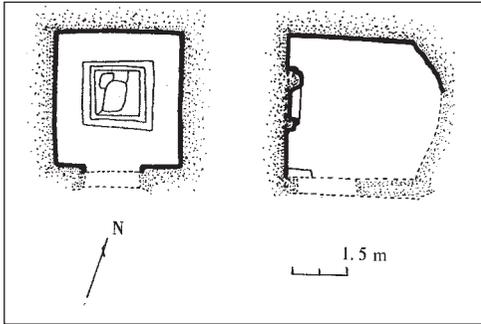


図1 キジル第81窟プラン

図2 キジル第81窟内の状況  
(1988年小島康誉氏撮影)



図4 図3の線図

図3 キジル第81窟南壁東側  
第1場面

図5 キジル第81窟東壁全体

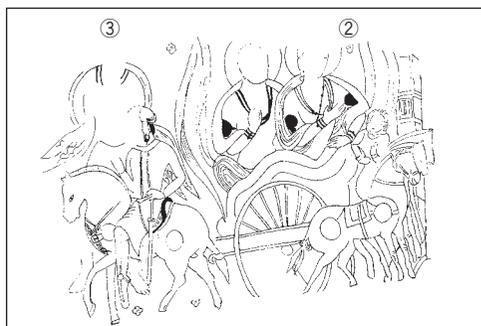


図6 キジル第81窟  
東壁第2、第3場面

図7 図6の線図

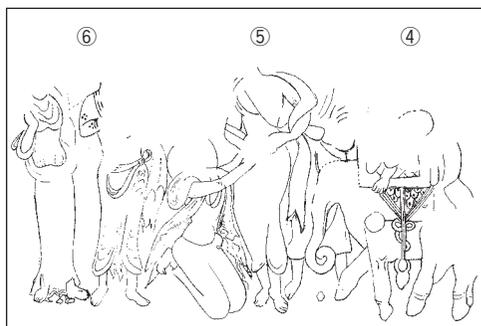


図8 キジル第81窟  
東壁第4場面、第5場面、第6場面

図9 図8の線図

図10 キジル第81窟  
東壁第5、第6場面

図11 キジル第81窟  
東壁第7場面

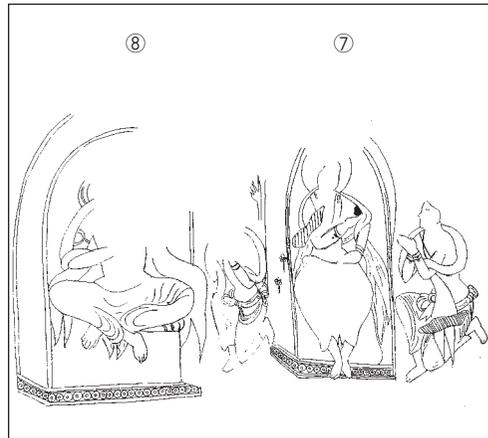


図12 キジル第81窟  
第8場面

図13 図11, 図12の線図

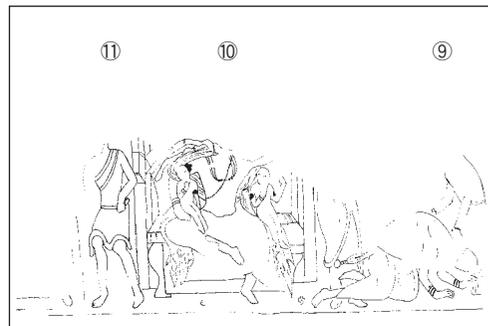


図14 キジル第81窟  
北壁第9、第10、第11場面

図15 図14の線図

図16 キジル第81窟西壁全体

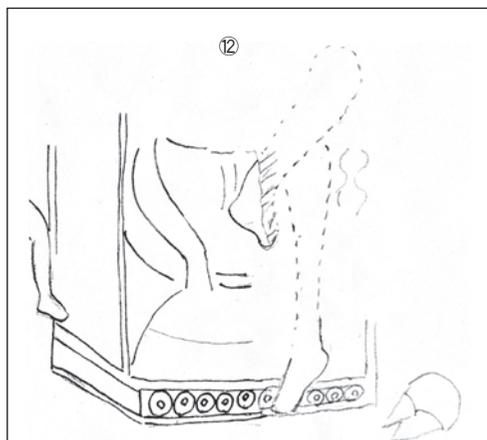


図17 キジル第81窟  
第12場面線図

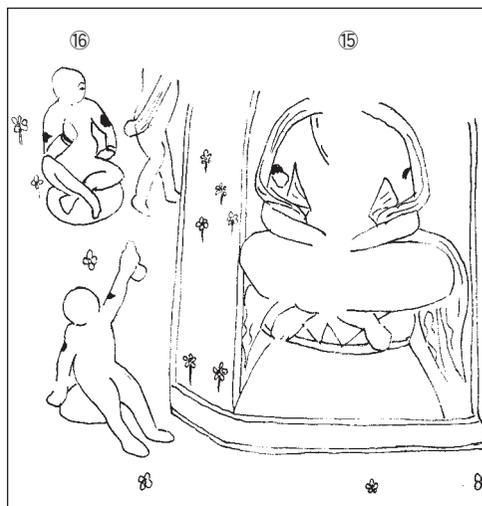


図20 キジル第81窟  
第15、第16場面線図

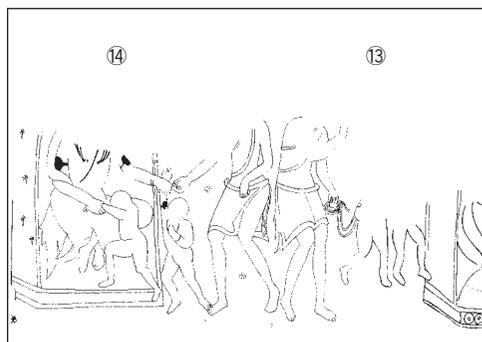


図18 キジル第81窟  
第13場面、第14場面

図19 図18の線図

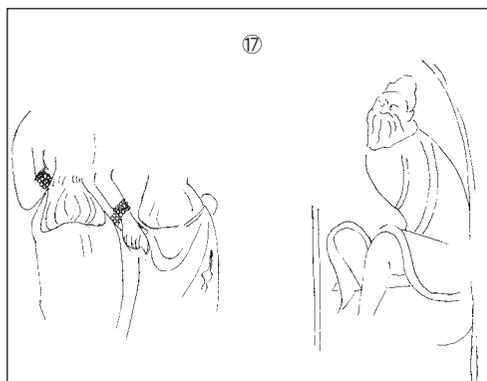


図21 キジル第81窟  
第17場面線図

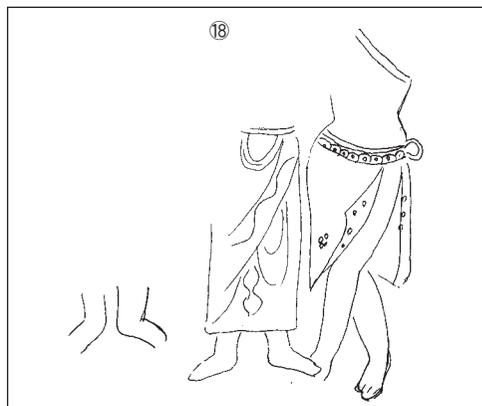


図22 キジル第81窟  
第18場面線図

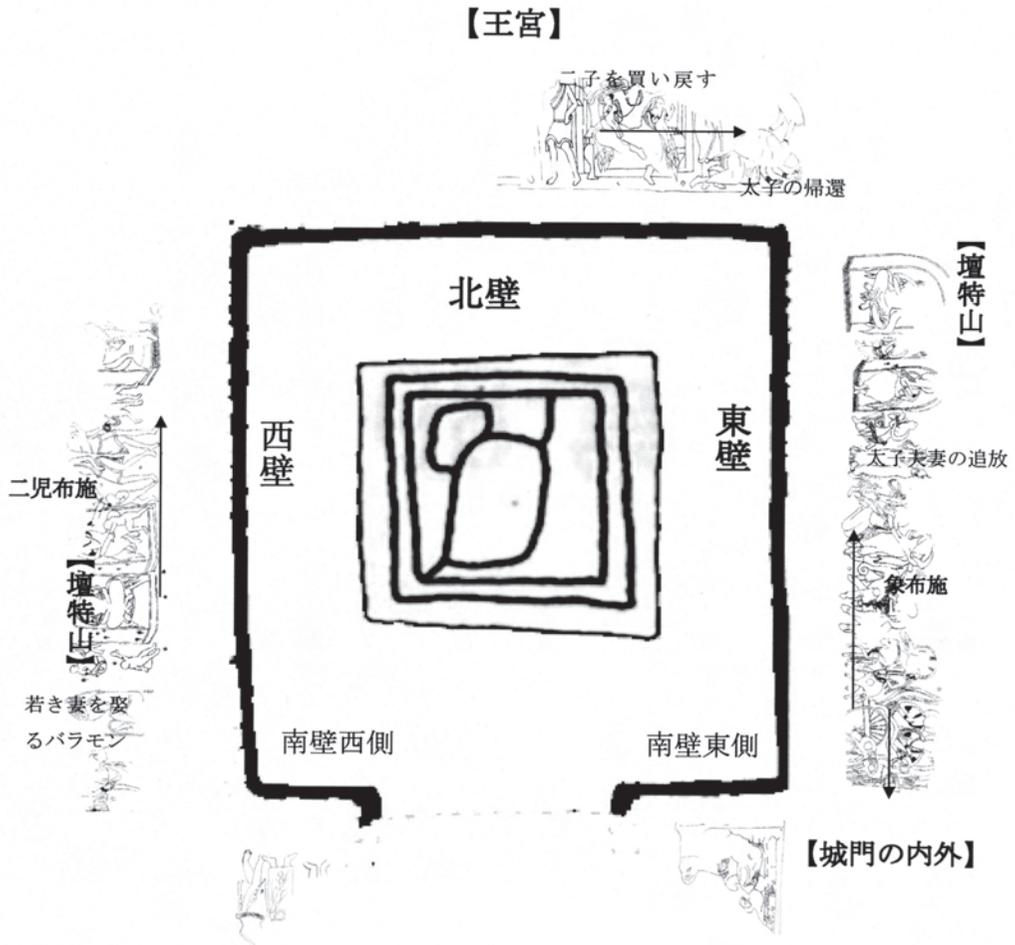


図23 キジル第81窟 主題配置図

図 24 キジル第 38 窟スターナ太子本生  
ベルリン、アジア美術館所蔵

図 25 キジル第 188 窟スターナ太子本生  
ベルリン、アジア美術館旧蔵（焼失か？）

図 26 平家納経  
普門品表紙絵（巖島神社所蔵）