

# インド仏伝図像の研究(一)

——「兜率天上の菩薩」「白象降下」——

宮 治 昭

はじめに

一、兜率天上の菩薩

(1) 古代初期

(2) ガンダーラ

(3) 南インド

(4) アジャンター

二、白象降下

南インド

はじめに

仏伝美術は仏教の伝わった東洋世界に広く行われ、仏教美術のいわば原点的存在であって、その図像は強い伝承性をもっている。それほどかかわらず、それぞれの地域・時代において、場面の取捨選択はもとより、同一場面の伝承・伝播の際にも、他の文化の文脈コンテキストの中で絶えざる改変を受ける。この図像の差異を読み取ることが、逆にその地域と時代の文脈を明るみに出す。

インドの仏伝図像研究は、A・フーシェによってその基礎が築かれ

た。フーシェの大著『ガンダーラのギリシア式仏教美術』A. Foucher, *L'Art gréco-bouddhique du Gandhara*, 2 vols, Paris, 1905, 1918-22. は、とりわけガンダーラの仏伝図像研究において従来のレヴェルを飛躍させ、今日もなお最も重要な価値をもっている。フーシェの研究対象としたガンダーラの仏伝図像は、場面の数も多いばかりでなく、仏陀の象徴的表現をとって古代初期美術を一新し、後世に発展する仏伝図像の源泉としての位置を占めている。それゆえ、フーシェの研究は仏伝図像全体にとっても基礎的な研究となっている。

しかし、フーシェの研究より半世紀以上を経た現在、当然のことながらいくつかの問題を生じている。第一に、その後知られるようになった仏伝の作品が、ガンダーラはもとよりインドの各地で数多く加わっていること。第二に、フーシェの研究では作品数が少ないこともあって、同一場面の同定に意が注がれたが、現在では地域ごとの図像の変化をある程度辿ることが可能であること、第三に、フーシェの研究では図像解釈はサンスクリット文献およびパーリ文献に依っていたが、漢訳文献をも使うことによって、場面をより適確に解釈できる場

合があること、これらの点が指摘できよう。

本稿はフーシェの研究を基礎に、その後加わった仏伝作品とそれに関する諸研究を取り入れて、資料集成を図ると同時に、個々の仏伝図像の再検討から始めて、図像の伝承と変貌の様相を一々の場面について考察してみた。仏伝場面の一々を地域ごとに取り上げて検討するという煩瑣な手続きをとったのは、図像の差異、地域ごとの特徴を明らかにするために有効な方法と考えるからである。また、場面にについては独立した画面を一場面ずつに数え、それによって場面の選択、組合せについての特徴をも考慮に入れたと思う。

さて、仏伝図像をどこから始めるかは、それ自体一つの問題である。差し当り、ここでは本生図を除外するが、その場合仏伝美術はどこから始めるべきであろうか。実は仏伝文献自体、仏伝の始まりに關し一致している訳ではなく、その扱いはおよそ三種類がある。第一類は「燃燈仏授記」から始めるもので、*Nidana-katha*『修行本起經』『太子瑞心本起經』『異出菩薩本起經』『過去現在因果經』『仏本行集經』などである。第二類は「兜率天上の菩薩」を仏伝の初めとするもの、*Lalitavistara*『普曜經』『仏本行經』『方广大莊嚴經』などである。第三類は「託胎靈夢」をもって開幕とするもので、僅かに *Buddhacarita* が挙げられる。

このような仏伝文献のあり方は、仏伝美術のあり方とも照応する。

最初に年代記的仏伝美術を生んだガンダーラにおいては、第一類の文献と対応し、「燃燈仏授記」から始まる場合が多い。これに対し、ガ

ンダーラ以前の古代初期美術には「燃燈仏授記」の場面はなく、「兜率天上の菩薩」の場面に関しても、後述のように存在したかどうか疑わしい。明確なのは「託胎靈夢」以下の場面である。グプタ時代のサールナーートの仏伝浮彫も「託胎靈夢」から始まっている。これらは第三類の文献に呼応するものといえる。第二類の文献に対応する「兜率天上の菩薩」の場面からみられるのは、アマラーヴァティーやナーガールジュナコーンダの南インドにおいてである。もっともこれらの分類は、それぞれの文献と作品群が内容的に対応するというものではなく、単に仏伝の最初の図像をどこにおくかについて考えたにすぎない。

以上のように、仏伝文献と同様、仏伝図像においても、その始まりをどこにおくかは、それぞれの地域によって異なり、それは仏伝美術をどのような全体像として把握していたかという問題と關係するに相違ない。しかし、仏伝場面の一々を考察することを主眼とする本稿では、この問題を予め論ずることはできないので、まず便宜的に最大の幅をもって扱うことにしたい。ただ、「燃燈仏授記」は一般に本生譚として扱われること、並びにそれ自身独立したテーマを成しているの、別に取り上げることにし、本稿では「兜率天上の菩薩」の図像から始めよう。

## 一、兜率天上の菩薩

### (1) 古代初期

インドの古代初期美術において、「兜率天上の菩薩」の図像があっ

たかどうか、研究者の意見は一致していない。この場面に同定する説のある浮彫が二例あるので、それを検討しよう。

まず第一に、パールフトの西門にあった欄楯隅柱に「兜率天上の菩薩」を表わしたとみる説のある浮彫がある。<sup>(1)</sup>この隅柱は上中下の三区画に分けられ、上段には「初利天での仏髮供養」の場面、下段には「アジャータシャトル王の礼仏」の場面が、いずれも主題に関する刻文を伴って表わされている。問題の場面は中段の区画である(図1)。場面の図柄をみると、画面の中央に台座(聖壇)があり、その周囲を多くの人物が取り囲み、みな合掌作礼している。台座には傘蓋がかけられ、その前には法輪紋付きの仏足跡が表わされている。この台座は、世尊のそこに在すことを象徴的に表わしたものに相違ない。古代初期美術に特徴的な仏陀の象徴的表現、ないしはチャイティヤによる代用的表現であるが、ここでは傘蓋・台座・仏足跡が表わされ、あたかも仏陀がそこに坐しているかのような、空の御座の表現になっており、仏陀の人格化が一方で相当に進みながら、しかもそれを拒否しようとする超越的な仏陀観に基づいていることが窺える。

台座の周囲に集まった大勢の人々(三十一人)は、台座の前で跪き仏足跡に触れて作礼する人物を除いて、みな手を合わせ世尊を讃嘆している。画面左下の二人物は有翼であるのが注意され、リューダースの言うように、この大集会が人間のそれだけでなく、神々のそれであることを物語っている。

この画面には次のような刻文がある(リューダースによる)。

インド仏伝図像の研究(一)(宮治)

Mahāsāmāyikāya Arāhaguto devaputo vokato bhagavato  
sāsani patisandhi

<sup>(2)</sup>この刻文の読解についてはいくつかの説がある。バルアは「神々の集会において、天子アルハドグプタが世尊の説法の開始を告げる」と読み、この場面を Lalitavistara 第七章の記述と関係つけた。すなわち、天子マヘーシュヴァラが大勢の天子たちを従え、カピラ城の浄飯王のもとを訪れ、誕生した釈尊がやがて仏陀となることを祝福した、という記述に対応するとみたのである。バルアは天子 devaputra の語の一致を頭念においたのかもしれない。しかし、patisandhi (skt. pratisandhi) を「説法の開始」とみることは、刻文の上からも、Lalitavistara の記述からも解し難い。

クマーラスワミは、<sup>(3)</sup>刻文を「世尊が胎に宿り再生したことを、アルハドグプタ天が神々の大集会において告げる」と読解し、バルア説を継承する形で、Lalitavistara 第七章を引用し、マヘーシュヴァラが多くの神々を伴い、浄飯王の宮殿に来て、菩薩の誕生を祝福する場面と解釈した。クマーラスワミは、刻文の vokato を「胎に宿った」の意に、patisandhi を「再生した」の意に解した。しかしこの場合は、台座で表わされた世尊を赤子の釈尊と解することは難しく、浄飯王とみるべき人物もない。

リューダースは次のように解釈する。刻文を「大集会(の広間)から降下して、天子アルハドグプタが世尊(の将来)の再生を告げる」と読み、この場面を Nidana-kathā の「仏の予告」(Buddhahatāhala)

の記述によって解釈した。すなわち、△仏の予告▽の声を聞いて大勢の神々が集まり、トウシタ天の菩薩のもとへ行き、「いまこそ仏になられるときである」と懇請している場面とみたのである。大集会の神々が兜率天上の菩薩に対して、下生のときを告げている場面という解釈である。

リューダースのこの解釈は、一応説得力があるように思われる。肥塚隆氏<sup>(7)</sup>はリューダース説に対して「誕生以前の菩薩の姿もまた宝座などで象徴的に示されていることの矛盾」を指摘し、この解釈を疑問視された。つまり、肥塚氏によれば、パールフトの本生図では菩薩は動物や人間の形姿によって表わされ、釈尊の最後生以前は象徴的表現をとらないという批判である。しかし、すでに述べたように、仏伝サイクルが「兜率天上の菩薩」から始まると意識されていたとしたら、釈尊の象徴的表現がその場面にまで及ぶとしても不思議はないし、矛盾とは考えられないのではなからうか。事実、後述するように、アマラーヴァティーでは、「兜率天上の菩薩」と「白象降下」の場面が連続して表わされ、前者の場面において菩薩は菩提樹・聖壇の象徴的表現によって表わされている例が存するのである。

しかしながら、肥塚氏が提起した新しい解釈は注目される。氏は刻文中の *patisaṃdhi* (skt. *pratisaṃdhi*) を「母胎からの誕生」ではなく、「精神的誕生」すなわち「宗教家としての誕生」の意味に理解して、刻文を「〔神々の〕大集会において天子アルハドグプタは世尊の再誕(出城)〔の時が来たことを告げる〕」と読解し、この図をア

ルハドグプタをはじめとする諸天が太子に出城の時が来たことを告げている場面と解釈した。氏はパールフトの「出城」の場面に「天子アルハドグプタ」の刻文があることを、この同定の根拠にしている。

肥塚氏はこの解釈に関して、仏伝文献上の典拠を見出し得ない点を自説の弱点としているが、実はこの挿話については、*Lalitavistara* 第十三章、『普曜経』巻第三(大正蔵4巻、五〇二上中)、『方広大莊嚴経』巻第五(大正蔵4巻、五六九中下)に典拠がある。王宮にいる菩薩に対して、神々が「速かに疾く出家したまえ」と勧請する挿話である。

*Lalitavistara* では、フリーデーヴァ *Hiridra* と名づける兜率天の天子が三万二千の天子たちを連れて、菩薩の前に現われて出家を勧請する偈文を述べる。『普曜経』もほぼ同文で天子の名を「応出家」としている。『方広大莊嚴経』では、単に「無量百千の諸天」が菩薩の出家を勧請する。

パールフトのこの浮彫は、方座で表わされた釈尊の前に一人の天人が仏足跡を頂いており、おそらく刻文中の天子アルハドグプタを指すものであろう。*Lalitavistara* と『普曜経』も名は異なる(後者の「応・出家」は一部共通する)が、一人の天子が兜率天から下りて菩薩に出家を勧請することが記されており、この浮彫の図像と照合する。

リューダースの「兜率天上の菩薩」とみる解釈よりは、「神々の出家勧請」とみる解釈の方がより説得力があるろう。

古代初期の作例で、「兜率天上の菩薩」を表わした可能性を指摘されている浮彫がもう一つある。サンチャー東門の右柱内側面上端の区

画である。<sup>(9)</sup>この柱の内側面は上中下の三段に分かれ、下段にヤクシャ形の守門神像を浮彫りし、中段には「帰郷説法」を表わしているが、興味深いことにその最上部左方には、横臥する摩耶夫人と象の姿が見出され、「託胎靈夢」が表現されている。これはフーシエの説くように、カピラヴァストゥでの出来事をまとめて配置したものに相違ない。

問題の上段の区画は、中央にニヤグロダ樹下の台座があり、その周囲を取り巻いて大勢の人々が合掌作礼する構図である。フーシエ<sup>(11)</sup>は、西門右柱正面の上から第二区画の場面との構図上の類似を指摘して、神々が仏陀に対して説法を要請する「神々の説法勸請」Adhyesanaの場面に同定した。フーシエはとくに、他の人物と少々異なって表現されている、台座の前の二人物に注目し、大きなターバンをつける人物を帝釈天に、その隣りの人物を梵天と解したのである。

これに対し、マールシャル<sup>(12)</sup>は(1)フーシエの説の「神々の説法勸請」場面か、もしくは(2)兜率天で神々が菩薩に対して下生を懇願している「兜率天上の菩薩」の場面か、いずれかの可能性を指摘した上で、この画面のすぐ下に「託胎靈夢」の場面があるので、おそらく後者であろうと述べている。マールシャル説は、「託胎靈夢」の場面と関係づけているが、ここでは「託胎靈夢」は「帰郷説法」の場面中にいわば挿入した形で表わされており、独立性は薄い。それゆえ、上段の区画を「託胎靈夢」と直接に関係づけるのは無理があろう。

神々あるいは人々によって讃嘆される菩提樹・台座という構図は、サンチーでは題名に関する刻文もなく、他に目立った特徴がない限

り、なかなか場面の同定は難しい。ただ、「兜率天上の菩薩」とみるマールシャル説よりは、「神々の説法勸請」とみるフーシエ説の方が説得力があろう。

古代初期の「兜率天上の菩薩」に同定される説がある作品は、パールフトとサンチーの以上の二点であるが、いずれもその根拠は薄く、前者は「神々の出家勸請」、後者は「神々の説法勸請」とみる方が妥当であろうことを述べた。このように考えると、古代初期においては「兜率天上の菩薩」の図像は存しないことになる。勿論、これは現存作品に限ることであるから、紀元一世紀以前にこの図像が製作されなかったと断言することはできないが、この図像についての説話が仏伝文献においても比較的遅くに発展したことから考えても、仏伝図像の中で「兜率天上の菩薩」の図像はそれほど成立の古いものではないとみられよう。

## (2) ガンダーラ

ガンダーラでは仏伝美術に対する強い愛好があり、釈尊の生涯の物語化に熱心であるが、「兜率天上の菩薩」の図像の占める位置は大きくない。というのも、この図像に同定しうる作例は今のところ一点しか知られていないからである。すでに述べたように、ガンダーラでは「燃燈仏授記」が仏伝美術の開幕を意味する図像としてとくに重視され作例も多いが、「兜率天上の菩薩」はそのような意味をもたなかった。また、この世への下生を表わす図像としては、「託胎靈夢」

がとりわけ愛好され、アマラーヴァティーのように兜率天からの「白象降下」の図像が独立することがなかったことにも要因があるろう。

ガンダーラの「兜率天上の菩薩」の図像は、フーシエによって同定されたシクリ・ストゥーパの浮彫によって知られる。<sup>(13)</sup>シクリ・ストゥーパは、基壇装飾に十三の浮彫パネルが完存する貴重な例であるが、その一つにこの図像が現われる(図2)。しかし、ここでは通時的な連続の仏伝浮彫ではなく、坐勢と立勢の仏陀という構図上の組合せを狙ったものらしく、「兜率天上の菩薩」も独立した単独の画面となっている。画面は中央に蓮華座上に結跏趺坐する菩薩、それを取り巻いて、左右に四体ずつの整然と配置された合掌讃嘆する神々とから成っている。ここで注目されることは、主尊が蓮華座に坐していること、およびターバン冠飾と頸飾りをつけた菩薩像でありながら、しかも僧衣を通肩に纏った仏陀の姿をとっていることである。フーシエは、主尊が神聖さと再生の象徴である蓮華座に坐していることから、この場面は天上世界を表わしており、菩薩が仏形をも呈していることは、一生補処(最後身)の菩薩、*caramabhavika-Bodhisattva* であることを意味している。この場面を *Lalitavistara, Mahāvastu, Nidāna-kathā* に記されている「兜率天上の菩薩」に同定したのである。

ここで「兜率天上の菩薩」に関する諸文献について、漢訳經典を含め簡潔に整理しておこう。釈尊がこの世に下生する前に、兜率天に生をうけたことは、初期の仏伝文献に属する『太子瑞應本起經』(大正藏3卷、四七二下)、『異出菩薩本起經』(大正藏3卷、六一七中)にす

にみえるが、両經とも定光仏(燃燈仏)授記の説話から始まり、その後多くの生を経、最後に「第四兜率(術)天上」に生じてから、迦維羅衛國に下生したことを簡単に言及するに留まる。『修行本起經』(大正藏3卷、四六一上)では、能仁菩薩という菩薩名と、菩薩が下生に際してなした四種の觀察が加わっている。『仏本行經』では兜術宮において、菩薩が「天眼を以て普く觀じ、衆生の苦惱を觀る」ことが述べられている。

しかし、「兜率天上の菩薩」の説話が大きな展開をみせるのは、*Nidāna-kathā, Mahāvastu, Lalitavistara*, 『過去現在因果經』(以下『因果經』と略す)(大正藏3卷、六三三上)、『仏本行集經』(以下『本行集經』と略す)(大正藏3卷、六七六中)、『普曜經』(大正藏3卷、四八六下)、『方广大莊嚴經』(以下『大莊嚴經』と略す)(大正藏3卷、五四〇上)においてである。これらの文献には、菩薩名・兜率天宮の描写・集會の神々・菩薩の觀察・菩薩の説法が概ね記されている。菩薩名は *skt. Syataketu*、漢訳經典では聖善白(『因果經』)、護明(『本行集經』)、淨幢(『大莊嚴經』)の名がみえる。菩薩は *Ucca-dhvaia (Lalitavistara)*、高幢天宮(『本經集經』『普曜經』)、高幢大殿(『大莊嚴經』)と呼ばれる。見事に莊嚴された宮殿内の獅子座(『本經集經』『普曜經』『大莊嚴經』)に坐し、諸天に讃嘆される。集會の神々には、六欲天および梵天の神々(*Nidāna-kathā*)、兜率諸天(『因果經』)、阿修羅宮より阿迦尼吒に至る神々・龍王・夜叉等八部衆・地居諸天・四天王・帝釈天・梵天・諸菩薩・十方諸仏(『本經集經』)、四

大天王・釈提桓因・大梵天王・諸菩薩・諸仏如来（『大莊嚴經』）など  
がみえる。

兜率天より下生するに当り、菩薩は二つのことをなす。すなわち、

『觀察』と、『說法』である。『修行本起經』や『仏本行經』に、『觀察』  
のことが簡単に言及されていたが、『Nidana-katha』では「〔これから  
生まれる〕時機と、国土と、地方と、家柄と、母およびその寿命とを  
確定するために、八五つの大觀察」というものをなされた。<sup>(17)</sup> 觀察の  
内容自体は經典によって異同があり、『因果經』では五事の觀察、  
Mahavastu, Lalitavistara, 『大莊嚴經』では四種（時・大陸・国・  
種族）の觀察となっている。なお、『本行集經』では、菩薩が閻浮提  
中のどこに生まれるべきかを金闍天子に尋ねる形をとっている。兜率  
天を去る際に、菩薩が諸天に対し、『說法』をなしたことは、『因果經』  
に簡単な言及があるが、Lalitavistara 『本行集經』『普曜經』『大莊  
嚴經』には、百八法門ないし百八法明門（Dharmaloka-mukha）と  
名づける説法を列挙している。

以上、文献の記述を整理してみたが、ガンダーラの浮彫に立ち帰る  
う。シクリ・ストーパーバの浮彫において、大きく表わされた中央の菩  
薩は、蓮肉と反花から成る蓮華座上に結跏趺坐するが、文献では兜率  
天の高幢天宮（大殿）の獅子座に坐すと述べていた。この点、作品と  
文献は合致しない。ただ、ガンダーラの仏伝浮彫で蓮華座をとるのは  
極めて例外的で、フーシェのいうように、神聖な兜率天世界をそれに  
よって象徴しているのかもしれない。フーシェの鋭い考察は、むしろ

インド仏伝圖像の研究(一)(宮治)

菩薩形と仏形の混濁の意味についてである。シクリ浮彫において、菩  
薩は象華なターバン冠飾、耳環、頸飾りをつけていながら、通肩に僧  
衣を纏った仏陀の姿を示しており、フーシェの説くように、一生補  
処の菩薩、すなわち、多くの転生を経て、この一生を過ぎれば次に  
は仏陀となることが確定している菩薩を表わしたものであろう。「兜  
率天上の菩薩」が一生補処の菩薩であることは、『因果經』『本行集  
經』『普曜經』『大莊嚴經』などに明記されている。仏と菩薩の混濁的  
表現は、菩薩でありながら、すでに仏陀となることが確定し、それを  
予兆する圖像とみることができる。

シクリ浮彫の菩薩は、手を僧衣に包んだ禪定の姿勢である。フーシ  
ェは、菩薩のこの瞑想のポーズを兜率天より下生するに際してなした  
四つ（もしくは五つ）の『觀察』と関係づけた。菩薩にとつて下生す  
るにふさわしい時・国・種族などについて、思惟している姿というわ  
けである。ただ、この『觀察』はどのように下生すべきかという思索  
ではなく、仏陀の智慧によってふさわしい条件を見通す瞑想であっ  
て、禪定の姿勢はそのような仏陀としての性格をより明確にしようと  
いう意図が働いているのではあるまいか。

菩薩の周囲に秩序だつて配置された、六人の天人たちはみな菩薩に  
向つて合掌礼拝している。主尊を大きく、その左右に小さめに讃嘆す  
る神々を配置する構図は、すでに古代初期美術にもみられるが、説話  
性よりも主尊の超越性を強調する位階的表現で、西アジアの造形とも  
関係が深く、ガンダーラ美術の一つの流れを形づくっている。<sup>(18)</sup> 神々は

上下二段に表わされ、下段の四人はみな大きなターバン冠飾をつけ、頸飾り・臂釧・腕釧などで身を飾っている。この四人は帝釈天を含む六欲天の神々か、あるいは、同じシクリ・ストゥーパの「四天王の奉鉢」の場面<sup>19)</sup>にみられる四天王と同じ特徴を示すところから、四天王を表わしたものではなからうか。これに対し、上段の四人は頭光を負うが、冠飾や装身具を一切つけない神々で、ガンダーラの梵天の図像に通じており、梵衆天 *Brahmakayika* を表わしたものであろう。

以上、シクリ・ストゥーパの「兜率天上の菩薩」の図像を検討した。ガンダーラのこの図像は、後述のアマラーヴァティーやナーガールジュナコーンダの南インドにみられるような、「白象降下」や「託胎靈夢」の場面と連続して表わされることはなく、それだけ説話性には乏しい。そのことは浮彫の表現にも現われていたところで、ガンダーラではこの場面は兜率天における一生補処としての菩薩の性格を強調する図像であるといえよう。

なお、ガンダーラの「兜率天上の菩薩」の他の作例として、フーシエはジャマル・ガリー出土の菩薩立像(足のみ残存)の台座浮彫<sup>20)</sup>を挙げているが、ここでは蓮華座上に結跏趺坐して禪定印を結ぶ通常の菩薩像を中心に、左右に二人ずつの供養者を配する構図である。フーシエは菩薩が蓮華座をとっていることを重視したようであるが、ここでは菩薩は僧衣を纏っていないし、左右の供養者も俗形の礼拝者である。この浮彫を「兜率天上の菩薩」に同定することは困難であろう。

### (3) 南インド

クシャン朝のマトゥラー美術においては、「兜率天上の菩薩」の図像は見出されない。マトゥラーでは「託胎靈夢」の場面も知られず、仏伝美術は樹下での「誕生」から始まっている。今後の発掘調査によって仏伝浮彫の作例は増加するであろうが、それでもガンダーラに比べればマトゥラーにおいて仏伝美術の占める位置は遥かに小さい。マトゥラーの仏伝美術は、仏伝中の主要な場面に限られている。

これに対し、サータヴァーハナ朝およびイクシュヴァーク朝下で栄えた、南インドのアマラーヴァティーとナーガールジュナコーンダの遺跡からは、多くの仏伝浮彫が出土し、「兜率天上の菩薩」の明確な場面も見出せる。しかも、ガンダーラと異なった様相を示しており、この図像を考察する上で極めて重要な位置に立つ。

まず、アマラーヴァティー出土の有名な三場面連続の浮彫<sup>21)</sup>を取り上げよう。この浮彫は一七九七〜一八一六年にマッケンジー大佐によって発見されたもので、現在カルカッタ・インド博物館に所蔵されている(図3)。ファーガソンが早くにこの浮彫を紹介しているが、浄飯王が宮廷の人々に囲まれている場面と解した。図像を的確に解釈したのはフーシエで、一連の三場面を「兜率天上の菩薩」「白象降下」「託胎靈夢」に同定した。ガンダーラにおいては多少の不明瞭さを残した「兜率天上の菩薩」の図像も、この浮彫によって疑いえないものとなった。「白象降下」と「託胎靈夢」に先立つ場面は、「兜率天上の菩薩」以外に考えられないからである(この浮彫では場面は向って左から右



へ進行することに注意)。

左端の区画に表わされた「兜率天上の菩薩」の場面を観察しよう(図4)。中央の菩薩はターバン冠飾を戴き、玉座に結跏趺坐して、右手の第一指と第二指を捻じて説法印を結んでいる。頭上の天蓋と、マカラと獅子の装飾をもつ玉座<sup>22)</sup>は豪華で、經典がその壮麗さを説いている兜率天の宮殿(Ucca-dhivaia、高幢天宮)の獅子座を表わしているに相違ない。玉座の前には二人の天人が相向き合うように、また菩薩の左右には七ないし八人の天人たちが、扨子をもつ後方の二人を除いて、みな菩薩の方を見て合掌作礼している。彼らはいづれもターバン冠飾と装身具をつけた姿で、おそらく兜率天の神々であろう。ここでもほぼ左右相称の人物配置であるが、ガンダーラのように上下に積み重ねた位階性を示す幾何学的な表現ではなく、菩薩を中心にして楕円形を描くように配置する構図をとっていて、独得の遠近表現をみせ、説話性の強い表現となっている。

ところで、ガンダーラの同じ場面では菩薩は禅定印を結んでいたが、この浮彫では右手で指を捻じ説法印を結んでいる。フーシエは兜率天において菩薩がなした第二の行為、すなわち下生するに際しての神々に対する説法を表わしたものとみた<sup>23)</sup>。すでに述べたように、經典には百八法門(あるいは百八法門明)と名づける説法をなしたことが記されている。この説法を終えて、菩薩はいよいよ閻浮提に下るのである。事実、この場面は城壁の表現で区画され、続く中央の場面に「白象降下」が表わされ、明らかに連続場面が意図されている。南イ

ンドにおいては「燃燈仏授記」の図像は知られず、「兜率天上の菩薩」はしばしば仏伝美術の開幕を告げると同時に、「白象降下」と一続きになって表現される。アマラーヴァティーのこの浮彫は「兜率天上の菩薩」の最も代表的な作例といえる。

アマラーヴァティー出土の他の作例として、もと欄楯の柱の一部を形づくっていた浮彫断片(マドラス博物館蔵)がある(図5)。それには上端の半円形区画に「兜率天上の菩薩」が、その下の縦溝彫りの区画に「白象降下」が認められる。半円形区画には、中央に聖樹と台座があり、台座上に仏足跡が刻まれていて、仏陀の象徴的表現をとっている。聖樹・台座の左右には三人ずつのターバン冠飾を戴く人物が礼拝する。その下方では二人ずつの人物が足を撥ね上げる様子で、下の「白象降下」の場面向って合掌作礼する。天人が降下の白象に対し祝福を与えているところであろう。とすれば、聖樹・台座と礼拝者の場面は、兜率天において菩薩が神々に最後の説法をなして、彼らに讃嘆されている「兜率天上の菩薩」の場面に同定して誤りあるまい。

通時的にみればこの世に下生する以前の本生譚に属するもので、菩薩が仏陀のように象徴的表現をとることに不審を抱くかもしれないが、すでに指摘したように、南インドにおいて仏伝図像が「兜率天上の菩薩」から始まるとすれば、その場面においてすでに仏陀と同等の存在とみられたとしても不思議はない。しかもアマラーヴァティーにおいては、仏伝図において仏陀を人間像で表わす表現がすでにありながら、他方では古代初期以来の象徴的表現をとる例がある。象徴的表

現と人間像の表現はアマラーヴァティーにおいてしばしば並存しており、古代初期以来の「仏陀不表現」の伝統が根強く存続している。

ところで、アマラーヴァティー出土の浮彫中にストゥーパ図を表現したものも少なくない。画面に大きくストゥーパの実際を表現したもので、南インドのストゥーパの有様を知る上でも重要な資料となっている。それらのストゥーパ図には、覆鉢部・鼓胴部・アーヤカ部・楯部などに仏伝場面を細かく表わしており、当初の仏伝浮彫の設置の仕方、配置法などが知られて興味深い。しかし残念ながら、公刊されたストゥーパ図はいずれも全体図で、細部の写真資料がなく、それらの仏伝場面の研究は手つかずの状態にある。僅かにパレットが大英博物館所蔵のものに関し、簡単なリストを掲げるに留まっている<sup>(25)</sup>。それによれば、アーヤカのフリーズもしくは石板に「兜率天上の菩薩」が二例指摘されている<sup>(26)</sup>。両者とも、神々に取り巻かれて讃嘆を受けている菩薩を表わした構図のようである。ただ、これらでは「兜率天上の菩薩」は連続場面ではなく、独立して表わされている。しかもストゥーパ図中の連続場面では、「託胎靈夢」から始まる場合が多いことが注意される。いずれにせよ、ストゥーパ図中の仏伝浮彫は、アマラーヴァティーの仏伝図像において重要な意義をもつが、今後の検討を要する。

南インドのもう一つの重要な寺址、ナーガールジュナコーンダ出土の仏伝浮彫にも言及しておこう。ここにも興味深い「兜率天上の菩薩」の図像がある。ストゥーパの覆鉢部を飾っていた一浮彫<sup>(27)</sup>(ナーガール

ルジュナコーンダ考古博物館蔵)がそれで(図7)、上下二区画から成り、上段に「兜率天上の菩薩」、下段に「白象降下」を表わしており、アマラーヴァティーの図像伝統が強く働いていることが窺える。すなわち、これら二場面を連続させる表現においても、また場面の図像構成においても、アマラーヴァティーの浮彫と強い類似性がある。「兜率天上の菩薩」の場面では、菩薩の玉座、周囲の神々の構成、また人物の表現など、アマラーヴァティーの浮彫に大層近い。ただ、菩薩が左脚を舒べて半跏の姿勢をとっている点、および右手を説法印ではなく、施無畏印を結んでいる点が異なる。ここでは兜率天の神々に対し、菩薩が祝福を与えているところであろう。

現在のところ、「兜率天上の菩薩」に確実に同定できるナーガールジュナコーンダの浮彫は一点だけのものであるが、アマラーヴァティーおよびナーガールジュナコーンダの南インドにおいて、この図像は「白象降下」とセットになって、仏伝美術の劈頭を飾ったのである。

#### (4) アジャンタ

グプタ時代にも、とくにサールナートにおいて仏伝美術は盛んであるが、「兜率天上の菩薩」は見出されない。サールナートでは四相図、八相図といったように、仏伝中の重要な出来事をまとめる傾向が強いが、その場合誕生前後の場面は「託胎靈夢」「誕生」「灌水」が取り上げられ、「兜率天上の菩薩」はもはや顧みられない。誕生サイクルにおいて、この図像は南インドにおいてみたような重要な位置をもって

いない。この状況はパーラ朝において、より明確となり、誕生サイクルはほとんどもっぱら「誕生」によって代表されるようになる。

しかし、ヴァーカーカ朝を中心とする時代に栄えたアジャンター後期窟には、壁画による仏伝図がかなり豊富に遺っている。仏伝の浮彫もあるが数は限られている。アジャンター第19窟正面には「燃燈仏授記」の図像があるが、それは「施土供養」の図像と対になっているのが注目される。<sup>29)</sup>立仏と、その足下に釈迦前生のメーガ、あるいはアジョーカ王前生の童子を配するという構図上の類似が、これらをセツトとして表わす表現を生んだものとみられる。いずれにせよ、アジャンターでは「燃燈仏授記」は「誕生」へと続く仏伝図像の始まりとしての意味をもっていない。

これに対し、アジャンター第2窟の左廊に描かれた「兜率天上の菩薩」は、まさしく誕生サイクルの中で扱えられている。すなわち、左廊の第一房室の周囲に、「兜率天上の菩薩」「託胎靈夢」「夢の報告」「占夢」「出遊」「誕生」「七歩」の諸場面が連続して表わされているのである。<sup>30)</sup>第一房室入口上部に描かれた「兜率天上の菩薩」の場面は、真珠飾りの垂れ下った庇をもつ柱廊付きの宮殿で、玉座に腰かける菩薩を中心に、左右に三人ずつ、計六人の神々に囲繞されている(図9)。この場面は一見すると、宮殿内の世俗の王者を表わしたものかと思紛うが、神々の天上世界は実は世俗世界の最も豪華な姿にほかならないとみる古代インドの世界観を想起すれば、この華麗な宮殿内の描写が兜率天のそれを表わしたものであることも納得されよう。 Lalitavistara

インド仏伝図像の研究(一)(宮治)

『本行集経』『普曜経』『大莊嚴経』などの經典は、菩薩が壮麗な高幢天宮内の獅子座に坐して、諸天に讃嘆される様子が叙されている。例えば『本行集経』はこう記す(大正藏3巻、六八〇下)。

「護明菩薩、彼の獅子高座の上に在り。無量の諸宝、莊嚴間錯し、無量無辺の種々の天衣を彼の座に敷き、種々の妙香もて、以て彼の座を薫じ、無量無辺の宝爐に香を焼き、種々微妙の香花を出して其の地上に散す。高座の周囲に諸の珍宝有り。百千万億の莊嚴、光を放ちて彼の宮を顯耀す。彼の宮の上下、宝網羅覆し、彼の羅網に多く金鈴を懸け、彼の諸の金鈴、声を出すこと微妙なり。彼の大宝宮、復、無量種々の光明を出す。彼の宝宮殿、千万の幡蓋、種々の妙色もて上に映覆す。彼の大宮殿には諸の旒蘇を垂れ、無量無辺百千万億の諸天玉女、みな種々七宝の音声を持って樂を作して讚歎し、菩薩の往昔の無量無辺の功徳を説きぬ。」

アジャンター壁画には、このような華麗な宮殿の描写に通じるものがある。菩薩は、背の上部にマカラの裝飾をもち、大きなクッシンを背においた玉座に倚坐して、両足を八角形の足台の上のせている。菩薩の倚像は、兜率天の玉座を意図したものであるが、インドでは西インド石窟に集中的にこの倚像形式が現われ、この地の特徴でもある。菩薩は豪華な宝冠を戴き、眩いばかりの装身具で身を飾り、転法輪印を結ぶ。兜率天の神々に最後の説法(百八法門)をなしているところに相違ない。菩薩の両側には、交脚の安楽な坐勢でクッシンに坐す神が二人ずつ表わされている。手前の二人は菩薩の説法に心

を奪われているような顔つきである。神々はみな華やかな冠飾と装身具をつけた王侯貴族の姿である。菩薩の玉座の背後左右には、弘子をもつ人物がそれぞれ侍している。

アジャンター第2窟のこの「兜率天上の菩薩」は、華麗な宮殿内の王者風の描写を示す点に大きな特色がある。それはアジャンター後期窟の壁画に通有の特徴である、官能的とさえ言える世俗性の表現に根をもっているが、とくにこの菩薩は豪華な宝冠を被った姿をとるのが注目される。この点に関し、Lalitavistara (第五章)の記述<sup>31)</sup>が想起される。すなわち、菩薩は兜率天を去る際に、

「神々の大集会に向って、『これからは弥勒菩薩があなた方に法を説くであろう』と言って、菩薩は自分の宝冠 (patitamāula) を頭上からとって、弥勒の頭上に被せた。そして『私の後に、汝は最高にして完全な悟りを得る最初の者となるであろう』と言った。」

Lalitavistara の記述によれば、菩薩は宝冠を被っていたが、それを取って、菩薩に代って兜率天の主となる弥勒の頭上に被せたのである。インドの「兜率天上の菩薩」の場面には、宝冠を弥勒に授ける図像は見出されないが、ポロブドゥール<sup>32)</sup>やチベットの仏伝図(図11)にはその図像が表わされている。アジャンター壁画の菩薩が豪華な宝冠を戴いているのも、その図像の前段階と考えることはあながち不当ではなからう。というのも、アジャンター後期窟に見出せる過去七仏と並置された、弥勒菩薩像(第6窟上階、第7窟仏堂入口、第7窟前廊、第17窟前廊入口、第22窟仏堂左壁、第26窟右側廊)は、いずれも豪華

な宝冠を戴いており<sup>33)</sup>、装身具ともども、「兜率天上の菩薩」のそれに似通っているからである(図10)。アジャンターにおいては、兜率天上の王者としての性格が弥勒菩薩とともに、釈迦前生の菩薩(Svetaketu)に反映されているといえよう。

アジャンター美術にはグプタ美術の影響が強く窺われることはよく指摘されるところだが、同時に南インドの仏教説話図の伝統をも継承している点も見逃せない。アジャンター第2窟の「兜率天上の菩薩」の図像も、宮殿内の玉座に坐し、神々に圍繞される王者風の菩薩という表現形式において、アマラーヴァティーの伝統を強く受け継いでいることは容易に理解されよう。アジャンターでは荘嚴なる兜率天宮の菩薩として、より豪華な冠飾を戴く姿をとる。ガンダーラの僧衣を纏った、仏陀を予兆する姿とは異なっている。「兜率天上の菩薩」が「託胎靈夢」以下の誕生諸場面とセットになって表現されるのも、南インドの伝統の上に立つものである。

アジャンター以後、現存作品からみれば限り「兜率天上の菩薩」の図像は途絶えてしまう。ポスト・グプタ時代以降、仏伝美術は場面選択の固定化、図像の類型化が著しく、説話表現自身の急速な衰退現象とともに、この図像も生命を保ち得なかったのかもしれない。しかし、東南アジアやチベットではこの図像は新たな展開をみせるし、日本の清凉寺釈迦縁起絵巻の仏伝図<sup>34)</sup>においても、「兜率天上の菩薩」から始まっていることを考えれば、未だ実状は暗いが、後世中国でこの図像の復活があったことは充分考えられる。

## 二、白象降下

兜率天で時を過ごした菩薩は、いよいよ閻浮提に下る。經典の多くは、菩薩が白象の姿をとって胎に宿るのを摩耶夫人が夢に見たことを記しており、図像の上でも「託胎靈夢」として名高い。しかし、「兜率天上の菩薩」と「託胎靈夢」との間に、「白象降下」の図像を独立させることも行われた。その場合は、兜率天上の菩薩が実際に、(夢でなく)下生することが前提になっており、従者たちに囲まれて閻浮提に下るその光景に特別な意味を与えている。インド内においては、菩薩が実際に象の姿をとって摩耶夫人の胎に宿ったとする観念が強く働いているが、それでも「白象降下」の独立した図像は、アマラーヴァティーおよびナーガールジュナコーンダの南インドにしかみられない。パールフトやサンチーにおいて、すでに「託胎靈夢」の図像は存在するが、それらでは横臥する摩耶夫人の上方に大きく象が表現されるのみで、兜率天からの降下自体をテーマとしている訳ではない。

この間の事情は文献の上でも窺うことができる。「白象降下」のテーマは「兜率天上の菩薩」と「託胎靈夢」の間にあって、文献の記述にも困難が付き纏う。すなわち、「兜率天上の菩薩」は主人公である菩薩を中心に記述が進められ、一方「託胎靈夢」においては、菩薩は摩耶夫人の夢の中で下生するように記述されるから、その間にしばしばギャップが生じることになる。例えば、Nidāna-kathaでは、菩薩はトウシタ天のナンダ園で「過ごしているうちに、かれは死んで、マ

インド仏伝図像の研究(一)(宮治)

ハーマーヤー(摩耶)王妃の胎内に生を享けた。そのことを明らかにするために、順序だてて話をすると、以下のごとくである。」と述べて、以下に摩耶夫人の様子と夢の内容を詳しく記しており、「白象降下」の挿話は含まれていない。

しかしながら、「白象降下」を独立したテーマとして表わそうという一群も少数ながらある。Lalitavistara『因果経』『大莊嚴経』などには、菩薩が神々に随従され、歌舞で讃嘆されながら下生する有様が記されている。最も簡単な言及は『修行本起経』(大正蔵3巻、四六三中)にみえ、摩耶夫人の夢として、

空中に白象に乗する有りて、光明悉く天下を照らし、弹琴、鼓樂、弦歌の声し、散花焼香し、我が上に來詣するを夢見す。

とある。『因果経』(大正蔵3巻、六二四上中)もほぼ同じ内容であるが、叙述はより明確となり、かつ現実のこととして記されている。

爾の時、菩薩、降胎の時至るを觀じ、即ち六牙の白象に乗じて兜率宮を発す。無量の諸天諸の伎樂を作し、衆の名香を焼き、天の妙花を散じつつ、菩薩に随順して虚空の中に滿ち、大光明を放ちて、普く十方を照らし、四月八日、明星の出る時を以て、神を母胎に降す。

偈文の個所では、「釈梵諸天衆、皆悉く宝幢を執る」ことが付け加わっている。『修行本起経』と『因果経』では、菩薩は白象に乗じて、兜率天より下り、諸天は音楽と散華焼香によって讃嘆しながら随順するのが中心モチーフとなっている。

これに対して、Lalitavistara と『大莊嚴經』には別の伝承がある。すなわち、菩薩の下生に際して、六欲天を初めとする無数の神々が八万四千の天女(アプサラス)とともに来集する。菩薩は樓閣内の勝藏(Srigarbhā)獅子座に坐して、諸菩薩・諸天に圍繞され、供養を受ける。下生のとき菩薩は大光明を放ち、世界を照らす。続いて、

Lalitavistara (第五章) では

無数の神々が頭と肩と手の上に(菩薩の在す)樓閣を担いで進み、無量のアプサラスたちはその後左右を囲んで、歌をうたい、美しい音楽の調べによって菩薩を讃嘆する。

『大莊嚴經』(大正藏3巻、五四八上)では

人天の樂器鼓たざれども自ら鳴る。無量の諸天は、是の妙樓閣を頂戴擎捧し、無量百千の天女は前後圍繞して、天の伎樂を奏す。

とある。ここでは菩薩は樓閣内において、諸天がそれを担ぎ、天女(アプサラス)たちが樂を奏しながら降下する。ここには菩薩の姿のことはみえないが、このあとで六牙白象の形をとって母胎に入ることが記されている。

以上、「白象降下」に関する經典の記載を整理したが、この場面が南インドにおいて、「兜率天上の菩薩」もしくは「託胎靈夢」の場面とセットになって表わされている。ガンダーラや中インドにはみられない「白象降下」の独立した画面である。その作例として、まず先述の「兜率天上の菩薩」「白象降下」「託胎靈夢」の三場面連続のアマラーヴァティー浮彫(図3)を取り上げよう。

この場面(図6)は、城壁表現によって左右の宮殿内での場面と区画され、画面構成からしても移行的な性格が強い。画面の上方左寄りに、四本柱に支えられたヴォールト型の屋根をもつ御輿の内に象がみえる。菩薩が兜率天より白象の姿をとって、この世に下るところに相違ない。下生のとき、菩薩が白象の姿をとって降下する。白象降下の伝承と、白象に乗って降下する、乘象降下の伝承とがあるが、インドでは Nidana-katha, Buddhacarita, Lalitavistara, Mahavastu などの文献と同様、作品もみな象自身が降下する情景を表わす。乘象降下はいくつかの漢訳經典(『修行本起經』『太子瑞応本起經』『因果經』など)にみえ、その図像は中国で一般的である。中国では菩薩が象自身の姿をとることに抵抗があったのであろう。それはともかく、この浮彫では御輿に乗って象自身が降下する。象が御輿に乗る点とはとくに注目され、御輿は鼓腹で短軀の四人のガナ(侏儒)によって担がれている。この表現は神々が菩薩のいる樓閣を担いだことを記す Lalitavistara と『大莊嚴經』の記述と関係するが、象が御輿に乗る図像は、文献とは別個の図像自身の伝承を思わせる。

御輿の前方には、先頭に手足を大きく伸ばして踊る人物、その後に傘蓋と旗をそれぞれ持つ人物が続き、神聖な行列を表わしている。御輿の両側に合掌するガナと人物、後方最後に再び踊る人物がみえる。画面の下方では、手でリズムをとる様子の人物や、横笛、琵琶を奏する人物などの樂人が前方を占め、続いて両手を腰に当ててステップを踏む人物、腰をひねって右腕と右脚を差し出すように躍動的なポーズ

を示す人物、両脚を開いてリズムをとる人物、これら三人の踊り子が後方に位置している。さらに、前列右端にも三人の踊るガナの姿がみえる。

菩薩の下生に際し、諸天が伎楽をなし（『因果経』）、あるいは天女（アプサラス）が歌をうたい、樂の調べを奏でる（『大莊嚴経』*Latita-vistara*）ことは、經典に簡単な言及がある。しかし、浮彫の圖像には天女はみえず、象の御輿が傘蓋、旗をもつ神に先導され、横笛、琵琶を奏し、また舞踏する神々に讃嘆される有様は、むしろ実際の祭りの行列、お練りを彷彿とさせる。「白象降下」自体の祭り、お練りがあったことは聞かないが、この種の仏教行事が行われたことは中国求法僧の記録によって知りうる。

例えば、インド・中央アジアで仏誕会に行われた<sup>(41)</sup>行像は名高い。法頭はホータンおよびパータリプトラで、玄奘はクチャで行像に出会い、それについて記している<sup>(43)</sup>。それによれば、行像は仏像を山車に設えて賑々しく飾り、音楽を奏しながら、練り歩いたものであることがわかる。また、スリランカのアバギリヴィハーラ（無畏山精舎）に祀られた<sup>(44)</sup>仏齒祭りも有名で、法頭や玄奘が伝えている。法頭によれば、飾った大象が先導し、道の両側に多くの本生譚を描いた絵を飾り、その間を仏齒が通って行き、人々は雲集し、焼香、燃燈、種々の法事をなすという。この仏齒祭りは、現在でも古都キャンディの仏齒寺（ダラダー・マリーガワ）で行われている。ペラヘラと呼ばれるこの祭りは、八月の満月の日に仏齒を厨子に奉安し、それを大象の背

インド仏伝圖像の研究(一)(宮治)

にのせ、多くの象、音楽隊、舞踏隊を従えて練り歩く行列祭りである<sup>(46)</sup>。

行像や<sup>(47)</sup>仏齒祭りが直接「白象降下」の圖像と関係する訳ではないが、この圖像には、このような実際に行われた宗教儀礼が反映されているように思われる。傘蓋および旗をもつ先導者がいて、象の御輿が主役となり、ガナによって担がれ、その周囲を樂隊・舞踏隊が囲んで、行列を作って練り歩いている有様は、実際のお練りの儀礼に大層近いものといえよう。事実、浮彫に表わされた舞踏の人物の踊りのポーズは、*Natyasstra* に出るそれと比較されており、実際の舞踏のポーズに由来していることが知られる<sup>(47)</sup>。すなわち、画面下段の向って左から二番目の人物は、右手を胸前に横切って左へ伸ばし、左手は耳のところへ上げ、右脚は左脚の大腿部で交差させて左方へ踏み下げるポーズである。画面上段右隅の人物も同じステップで、右手は耳もとに上げ、左手は腕を伸し、首を傾げるポーズを示し、左隅の人物は右膝を折り、右足を大腿部につけるステップで、右手を伸ばし、やはり首を傾げるポーズをとっている。*Natyasstra* に正確に対応するか否かは問題があるが、これらの踊りが舞踏のポーズに由来するのは間違いなく、この点からも「白象降下」の圖像が実際の宗教行事と繋りがあることが窺えよう。

さて、アマラーヴァティーの三場面連続中の「白象降下」を観察したが、同種の圖像は「兜率天上の菩薩」とセットになった同地出土の浮彫<sup>(48)</sup>（マドラス博物館蔵）にも見出される。「兜率天上の菩薩」はすでに考察した、半円形区画に象徴的表現をとるもので、「白象降下」はそ

の下方三本の縦溝状の区画に現われる(図5)。ここでは中央区画にガナたちの担ぐ象の御輿——やはり四本柱にヴォールト状の屋根がつく——と、その前後に合掌作礼する神々、および傘蓋を持つ神がみえる。向って左の区画に、旗を持つ神がみえ、さらに天上から舞い下りたり、御輿を振り返りながら、合掌礼拝し、あるいは踊躍して、先導する神々が表わされる。向って右の区画は、御輿の後方に当り、神々が大きく手を上げて踊ったり、合掌しながら、付き従っている。

この浮彫の図像は、前述のそれと比較して、場面が右から左へ進行している点、随従する神々が天上から降ったように飛翔する姿で表わされている点、御輿が大きく豪華である点、楽器を奏する神がみられない点などが相違する。しかし、ガナたちの担ぐ御輿、神々が踊躍しながら随従して行列をなす基本は共通している。

このほかアマラーヴァティーの「白象降下」図は、ストゥーパーを表わした浮彫の中に小さく表わされた例がある。実際のストゥーパーにおける仏伝パネルの配置が知られる例である。パレットはエリオット・コレクションの一浮彫(大英博物館)において、ストゥーパーの覆鉢部を飾っている円形区画に、「託胎靈夢」「白象降下」「占夢」「誕生」が連続して表わされていることを指摘している。「託胎靈夢」と「白象降下」の順序が入れ替っているが、工人の単純な錯誤によるものであろう。ストゥーパー図中に表わされた「白象降下」の作例はかなりの数があるに相違ないが、細部写真は未公開であり、未だそれらの研究もない。筆者の寓目した一浮彫(マドラス博物館)には、覆鉢下部の

区画に、向って右より「白象降下」「託胎靈夢」「占夢」「誕生」「ヤクシャ廟参詣」(もう一区画あるが、図像不詳)の場面が連続して表現されている。「白象降下」の場面は、やはり御輿に乗った白象が神々に随従される図柄である。この一連の浮彫は、誕生前後を通時的に表わした、アマラーヴァティーの作例として貴重である。ここでは場面展開が、ガンダーラと同じように向って右から左へ行われていることが知られ、またこの連続した浮彫によって、南インドの誕生サイクルの図像が確定できる点でも重要な作例といえよう。

南インドのナーガールジュナコーンダからも、「白象降下」を表わす作品が出土している。その浮彫(ナーガールジュナコーンダ考古博物館)は、前章ですでに取り上げたもので、「兜率天上の菩薩」とセットになって上下に表わされている(図7)。上段の「兜率天上の菩薩」がアマラーヴァティーの図像を強く受け継いでいたように、下段の「白象降下」もその影響が色濃い。画面の中央に、すでに定形となったダイプの御輿の内に象が表わされ、それを短軀鼓腹のガナたちが担いでいる(ガナの一人は後向きに表わされているのが場面の動きを強めている)。御輿は左方に向っており、前方に五人の神々がみえる。彼らのうち三人は御輿を振り返りながら、合掌したり、大きく手を挙げて踊躍する。脚を撥ね上げ、飛翔のポーズをとっており、天上から降ってきたことを表わしている。御輿のすぐ前には、弓形ハープを奏する楽天と、左肘を屈曲し右腕を伸ばして踊りのポーズを示す神がみえる。後方には松明を持ったり、合掌したりする四人の神々が付き従ってい



る。この「白象降下」は、「兜率天上の菩薩」とセットになって表された、南インドの典型的な図像といえる。

ところで、ガナによって担がれた象の御輿の図像は、インドの他の地域にはみられないものであるが、この図像について少しく考察を加えてみたい。Talitavistvaと『大莊嚴經』には神々が菩薩の樓閣を担いだことが記されていたが、ガナによる象の御輿の運搬の図像は、文献によって示唆されたとしても、特別の図像伝承を窺わせる。ナーガールジュナコーンダ出土の「出家決意」と「出家踰城」を上下に表わした浮彫<sup>(52)</sup>(ナーガールジュナコーンダ考古博物館)は、様式的にみても前述の「兜率天上の菩薩」と「白象降下」を表わした浮彫と一連のもので、この図像の問題を考える上で重要な示唆を投げかける(図8)。すなわち、上段に表わされた「出家踰城」の場面に、四人のガナが、太子の乗る愛馬カンタカの足をそれぞれに担ぐ表現がみられる。太子の出家踰城の際、神々が愛馬の足を担いで蹄の音がしないようにしたことは仏伝諸文献に明記され、すでにサーンチー第一塔東門の浮彫<sup>(53)</sup>以来、インドの仏伝図像の伝統となっている。しかし、ここでは馬の足をもつのは短軀鼓腹のガナではなく、通例の神々の姿である。ガンダールにもこの図像は頻出するが<sup>(54)</sup>、ここでは二人の神が馬の脚を二本ずつの担ぐようにして表わされている。

これに対し、四人のガナが馬の蹄を持ち上げるように表わされるのは、アマラーヴァティ<sup>(55)</sup>やナーガールジュナコーンダの図像の特徴である。この「出家踰城」の、ガナに支えられた馬の行進の図像は、

インド仏伝図像の研究(一)(宮治)

「白象降下」の、ガナに支えられた象の行列の、それとパラレルな関係にある。仏伝説話においても、兜率天の宮殿を脱して、象の姿でこの世に向う場面と、カピラヴァストットの宮殿を抜け出て、馬に跨って悟りを求める場面とは、構造上のアナロジーがある。南インドに特徴的な「白象降下」の図像は、説話構造のアナロジーから、「出家踰城」の図像に基づいて創出されたものではなからうか<sup>(55)</sup>。

興味深いことに、「出家踰城」と「白象降下」が対になって表わされる例が、中国に見出される。とくに敦煌莫高窟の北魏から初唐にかけての壁画に多くの作例がある。北魏のものとして、第四三一窟塔柱の南面の龕外東側に「乗象入胎」、同西側に「出家踰城」があることが報告されている<sup>(56)</sup>(図版未刊)。隋代の第二七八窟では、正面西壁龕外北側上部に「乗象入胎」、同南側上部に「出家踰城」が表わされている<sup>(57)</sup>。「出家踰城」では、太子の乗る馬は四人の侏儒によってその蹄が支えられている(図12)。一方、反対側の「乗象入胎」においては、白象(黒く変色している)の四足下は踏割蓮華となつて、象の背に菩薩が結跏趺坐している(図13)。前方では、象の牙に支えられる形で、箠篋などを弾く二人の小伎樂天が蓮華座に坐し、後方には箠篋と琵琶を奏する二人の樂天が立つて従っている。

敦煌第二七八窟のこの隋代の作例は、「乗象入胎」と「出家踰城」を一对にして表現する敦煌壁画の典型というべき例である。このほか、隋代には第三八三、三九七窟に作例が知られ、初唐期では第五七、二〇九、二八三、三二二、三二九、三七五、三八六窟などにあることが

報告されている。<sup>(88)</sup>これらの窟の「乗象入胎」の場面は未刊のものも少なくないが、少なくとも写真図版が公刊されている六例<sup>(89)</sup>について言えば、その図像はほぼ定式化している。

敦煌の「乗象入胎」の図像と南インドの「白象降下」のそれとを比較すると、敦煌では菩薩が象自身に化するのではなく、象に乗って降下する点、および象が足下に蓮華を踏み割っている点は、大きく異なる。前者に関しては、インドでは菩薩が象の姿をとって下生するのに対し、中国では菩薩が象に乗って表わされるのが一般的で、そのことは文献の上からも跡づけられることはすでに述べた。後者に関して言えば、敦煌でも象の足を侏儒が担ぐ図像がある——第二八〇窟<sup>(90)</sup>——が、踏割蓮華をとるのが通例である。このような相違はあるが、楽天に付き随われて「乗象入胎」の図像が独立し、しかも多くの場合「出家踰城」と一対になって表現されていることは、南インドにおける「白象降下」の図像と「出家踰城」のそれとのアナロジー現象と無関係とは思われない。とはいえ、果たして敦煌の図像が南インドのその影響によって成立したものかどうか俄に決め難い。このような「白象降下」(もしくは「乗象入胎」と「出家踰城」の平行な図像表現、あるいは一対としての表現は、別個に起こり得るものでもあろう。ともあれ、「白象降下」(「乗象入胎」)の図像が、「出家踰城」のそれと誘発されて展開したことはまず間違ひなく、そこでの図像の特異性がある。

## 註

- (1) A. K. Coomaraswamy, *La Sculpture de Bharhut*, Paris, 1956, Fig. 30.
- (2) H. Lüders, *Bharhut Inscriptions, (Corpus Inscriptionum Indicarum, vol. II, part II)*, Ootacamund, 1963, p. 87.
- (3) H. Lüders, *op. cit.*, pp. 87-88.
- (4) B. Barua, *Bharhut*, vol. I, Calcutta, 1934, pp. 35-36.
- (5) A. K. Coomaraswamy, *op. cit.*, pp. 51-52.
- (6) H. Lüders, *op. cit.*, pp. 87-88.
- (7) 肥塚隆『美術で見る釈尊の生涯』平凡社、一九七九年、一二九—一三〇頁。
- (8) R. Mitra, *Lalita-Vistara, Bibliotheca Indica*, No. 575, Calcutta, 1886, pp. 248-250.
- (9) J. Marshall and A. Foucher, *The Monuments of Sanchi*, Calcutta, 1940 vol. II, Pl. XLIX, c.
- (10) J. Marshall and A. Foucher, *op. cit.*, vol. I, pp. 201-202.
- (11) J. Marshall and A. Foucher, *op. cit.*, vol. II, Pl. 49 c.
- (12) J. Marshall, *A Guide to Sanchi*, Delhi, 1918, 3rd ed., 1955, p. 71.
- (13) A. Foucher, *L'art gréco-bouddhique du Gandhāra*, Paris, tome I, 1905, pp. 285-289; A. Foucher, "Les bas-reliefs du stupa de Sikri (Gandhāra)," *Journal Asiatique*, sept.-oct. 1903, pp. 247-253.
- (14) 藤田宏達訳「因縁物語(ニターナカタ)」『チャータカ全集』春秋社、一九八四年。
- (15) J. Jones, *The Mahāvastu, Sacred Books of the Buddhists*, vol. XVII, 1952, pp. 1-2.
- (16) R. Mitra, *op. cit.*, *Bibliotheca Indica*, No. 455, 1881, pp. 55-72.
- (17) 藤田宏達訳「前掲書」五五頁。
- (18) cf. D. Schlumberger, "Descendants non-mediterranéens de

- part grec", Syria, 1960, pp. 154-166.
- (91) A. Foucher, *op. cit.*, tome I, pp. 417-419, Fig. 210; H. Ingholt, *Gandharan Art in Pakistan*, 1971, No. 68.
- (92) A. Foucher, *op. cit.*, tome II, 1918, Fig. 349.
- (93) J. Fergusson, *Tree and Serpent Worship*, London, 1868, pp. 195-196, Pl. LXXIV; Ph. Stern et M. Bénisti, *Évolution du style indien d'Amarāvati*, Paris, 1961, pl. LIX.
- (94) cf. J. Auboyer, *Le Trône et son symbolisme dans l'Inde ancienne*, Paris, 1949, pp. 22-32.
- (95) A. Foucher, *op. cit.*, tome I, pp. 288-289.
- (96) J. Burgess, *The Buddhist Stupas of Amaravati and Jaggayyapeta*, London, 1887, p. 345, pl. XI, fig. 1; C. Sivaramamurti, *Amaravati Sculptures in the Madras Museum*, Madras, 1942, p. 175, pl. XXXI.
- (97) D. Barret, *Sculptures from Amaravati in the British Museum*, London, 1954, pp. 63-74.
- (98) D. Barret, *op. cit.*, p. 71 (No. 94) = Ph. Stern et M. Bénisti, *op. cit.*, pl. LI; D. Barret, *op. cit.*, p. 72 (No. 103) = J. Fergusson, *op. cit.*, pl. LXXIX, 2.
- (99) A. H. Longhurst, *The Buddhist Antiquities of Nāgārjunakonda*, Delhi, 1938, pl. XIX, C; D. Snellgrove (ed.), *The Image of the Buddha*, Tokyo, 1978, p. 80, Fig. 50.
- (100) R. Rao 『石の彫刻と土の彫刻』 Ramachandra Rao, *The Art of Nāgārjunikonda*, Madras, 1956, p. 46, pl. VI.
- (101) M. Taddai, "Appunti sull' iconografia di alcune manifestazioni luminose dei Buddha", *Gururājamañjarīkā*, Napoli, 1974, pp. 435-448.
- (102) G. Yazdani, 4 parts, *Ajanta*, Oxford, 1930-55, part II, p. 16, pl. 1.
- XIX: 實田善・田枝幹法『インキヤンタ』平凡社、一九七一年、九四頁。
- (103) R. Mitra, *op. cit.*, *Bibliotheca Indica*, No. 455, pp. 73-74.
- (104) N. J. Krom, Barabudūr, 1927, reprint ed., Delhi, 1986, vol. II, pp. 106-107, vol. III, pl. 45(6).
- (105) J. Hackin, *Les scenes figurées de la vie du Buddha*, Paris, p. 9; 實田善『阿彌陀佛像考』東京、昭和三十三年、図1、一七頁。
- (106) 實田善『インキヤンタの彫刻像の變遷』『龍溪仏教美術』(實田善一先生七種記念論) 吉川弘文館、一九八六年、二五一-六三頁、參照。
- (107) 奈良國立博物館『社寺縁起繪』角川書店、昭和五十年、二七四-一五頁。
- (108) A. K. Coomaraswamy, *op. cit.*, Fig. 61; J. Marshall and A. Foucher, *op. cit.*, vol. II, pl. 50a.
- (109) 藤田宗義『龍溪佛』五七頁。
- (110) R. Mitra, *op. cit.*, *Bibliotheca Indica*, No. 455, p. 86.
- (111) J. Fergusson, *Tree and Serpent Worship*, London, 1868, pp. 195-196, pl. LXXIV; Ph. Stern et M. Bénisti, *Évolution du style d'Amarāvati*, Paris, 1961, pl. LIX.
- (112) 大正藏『卷四六三中』四七三中、六二四上。
- (113) 『高僧法顯伝』(大正藏)卷八五七中、八六二中。
- (114) 『大唐西域記』卷一、周天國(大正藏)卷八七〇中。
- (115) 小杉一雄『石像』『中國仏教美術史の研究』所収、新樹社、昭和五十五年、三五七-三六八頁、參照。
- (116) 『高僧法顯伝』(大正藏)卷八六五上。
- (117) 『大唐西域記』卷十一、僧伽羅國(大正藏)卷九三四上。
- (118) 梶原景昭『祝祭の現在』(青木保編『聖地スリランカ』)所収、日本放送出版協会、一九八五年、一〇二-一六七頁、參照。
- (119) K. Vatsyayan, *Classical Indian Dance in Literature and the Arts*, New Delhi, 1968, pp. 342-343.
- (120) J. Burgess, *The Buddhist Stupas of Amaravati and Jaggayya-*

- peta, London, 1887, p. 345, pl. XI, fig. 1; C. Sivaramamurti, *Amaravati Sculptures in the Madras Museum*, Madras, 1942, p. 175, pl. XXX 1.
- (39) D. Barrett, *Sculptures from Amaravati in the British Museum*, London, 1954, p. 71, No. 93, pl. III a; J. Ferguson, *Tree and Serpent Worship*, London, 1868, pl. LXXVIII 1.
- (40) D. Snellgrove (ed.), *The Image of the Buddha*, Fig. 16.
- (41) A. H. Longhurst, *op. cit.*, pl. XIX d; D. Snellgrove (ed.), *op. cit.*, Fig. 50.
- (42) D. Snellgrove (ed.), *op. cit.*, Fig. 51.
- (43) J. Marshall and A. Foucher, *op. cit.*, vol. I, pl. 40.
- (44) A. Foucher, *op. cit.*, tome I, Figs. 182-184; H. Ingholt, *op. cit.*, Nos. 45, 47, 48.
- (45) 肥塚隆、前掲書、図25所載の「出家踰城」の場面も、馬の蹄を四人のガナが支えているばかりか、ガナに混って龍蓋を頂くナーガの姿がみえ、同じ姿がナーガルジュナコーンダの「白象降下」にみられる。
- (46) 敦煌文物研究所編「敦煌莫高窟内容総録」『敦煌莫高窟五』所収、平凡社、一九八二年、一一二頁。
- (47) 同編『敦煌莫高窟三』平凡社、一九八一年、図115、116。
- (48) 同編「敦煌莫高窟内容総録」前掲書、参照。
- (49) 第三九七窟(『敦煌莫高窟三』図149、151)、第五七窟(鄧健吾『敦煌行』潮文庫、図40、41)、第二〇九窟(『敦煌莫高窟三』図42)、第三三三窟(『敦煌莫高窟三』図16)、第三三九窟(鄧健吾『敦煌への道』日本放送出版協会、一一八一—一九頁図)、第三七五窟(『敦煌莫高窟三』図2、3)。
- (60) 『敦煌莫高窟三』図118、隋代。但しここでは「乗象入胎」は「授経說法」と対になっている。

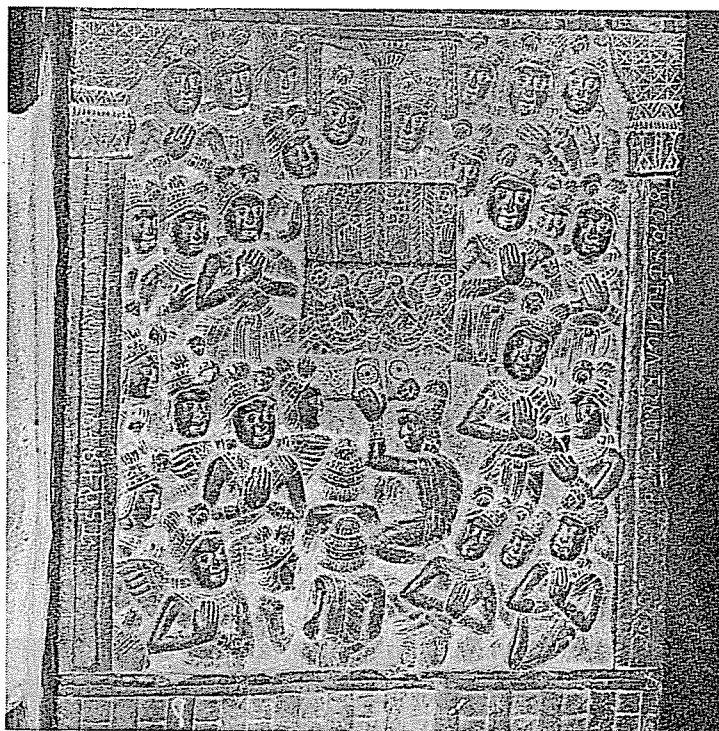


図1 パールフト欄楯隅柱浮彫(カルカッタ・インド博物館蔵)



図2 シクリ・ストゥーパ浮彫(ラホール博物館蔵)

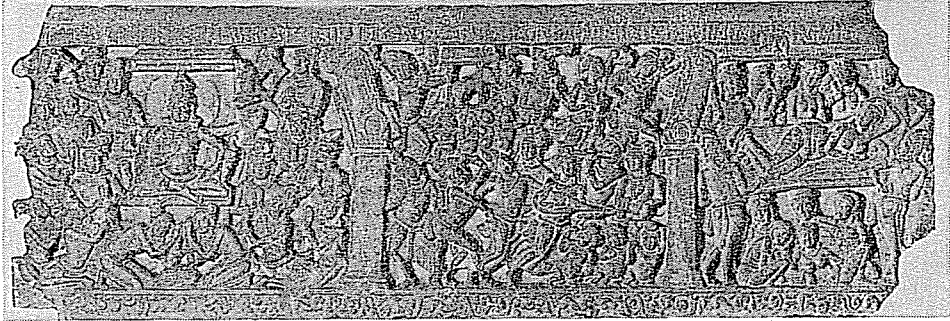


図3 アマラーヴァティー出土浮彫(カルカッタ・インド博物館蔵)



図4 図3部分



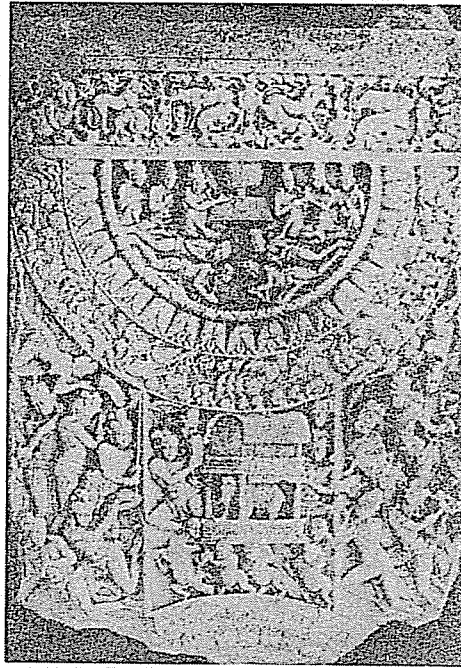


図5 アマラーヴァティー出土浮彫(マドラス博物館蔵)

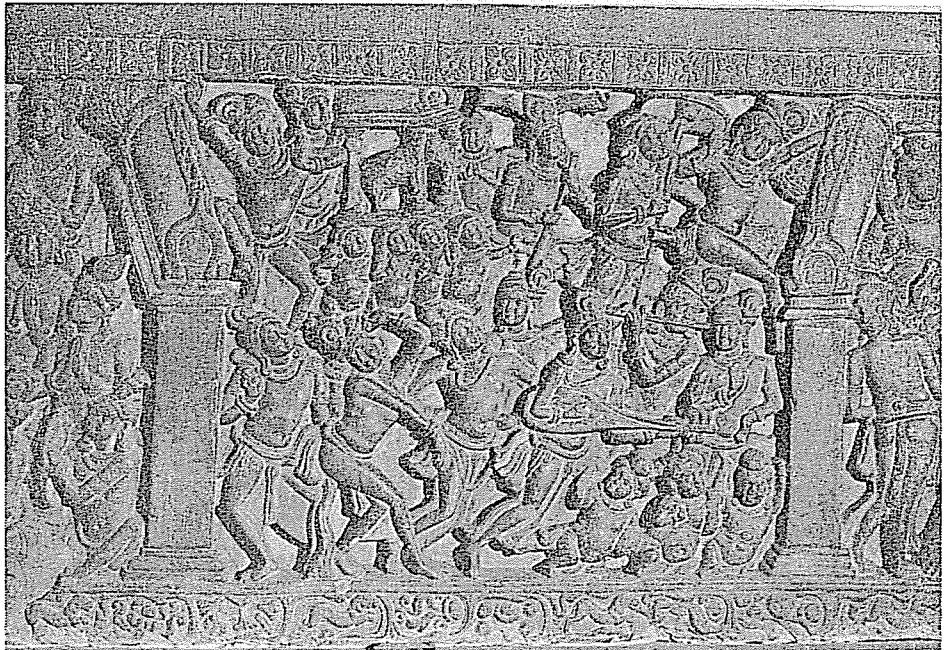


図6 図3部分

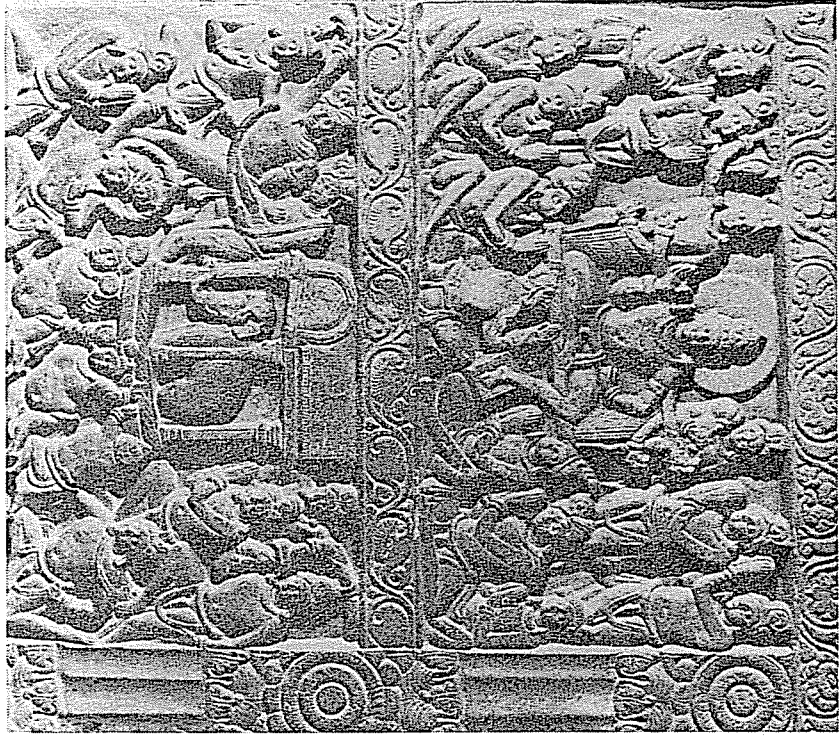


図7 ナーガールシュナコンダ出土浮彫  
(ナーガールシュナコンダ考古博物館蔵)

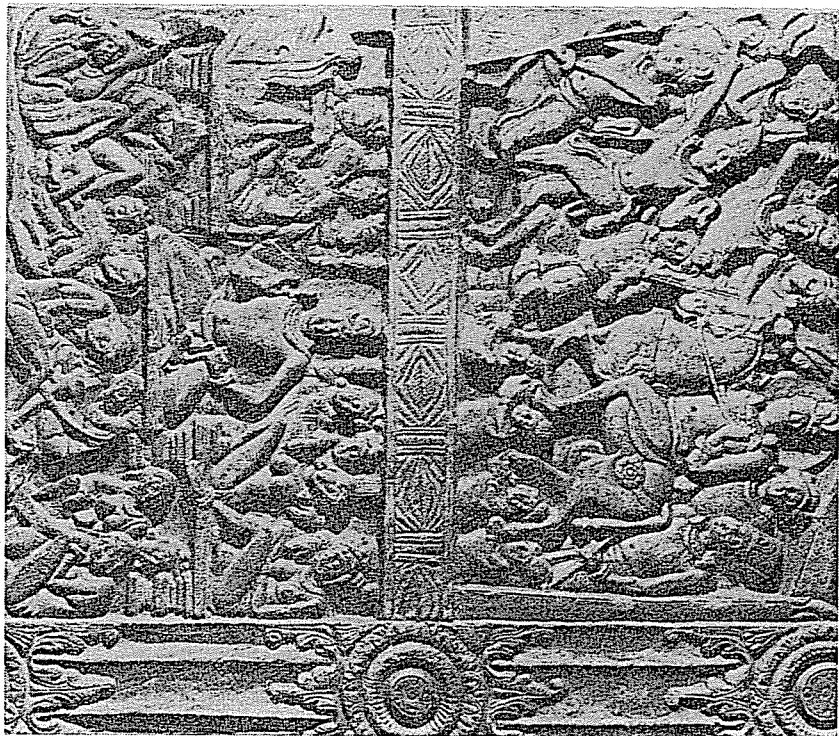


図8 ナーガールシュナコンダ出土浮彫  
(ナーガールシュナコンダ考古博物館蔵)





図9 アジャンター第2窟左廊壁画

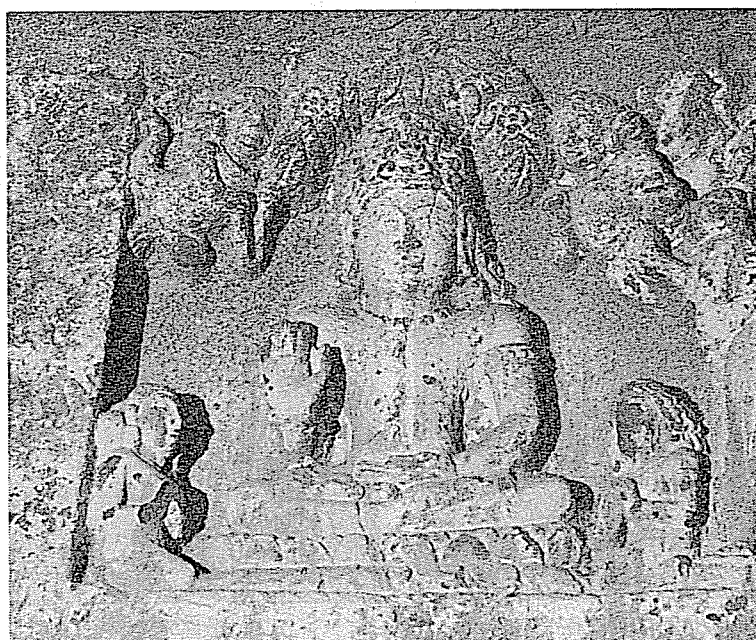


図10 アジャンター第26窟右小壁

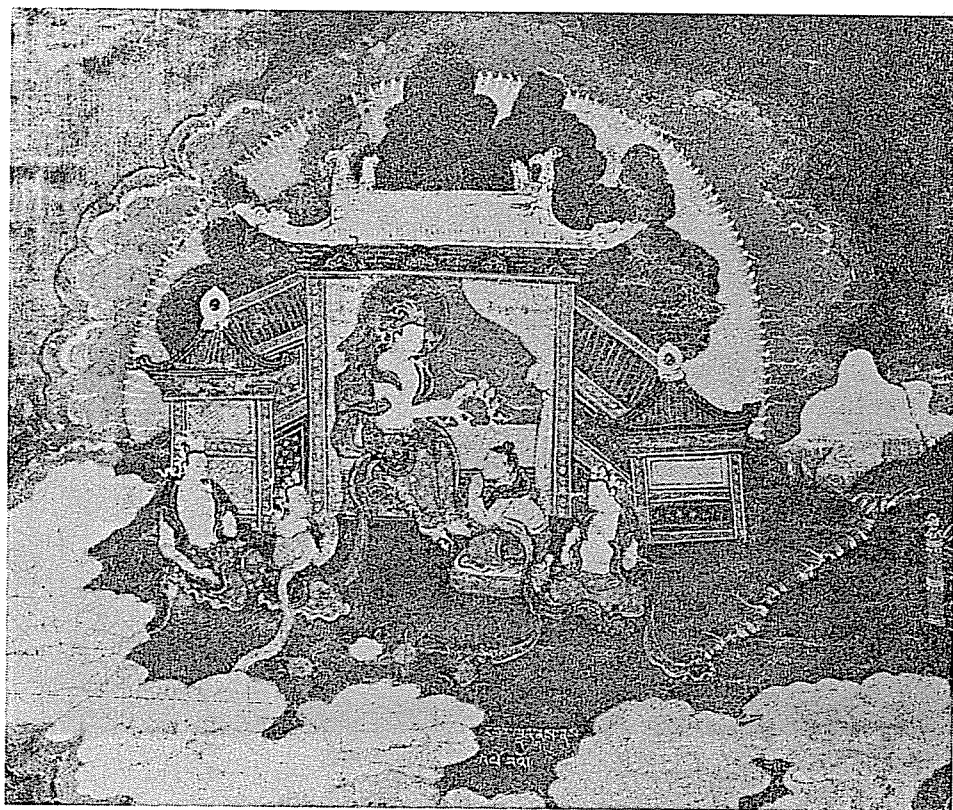


図11 多田等観将来チベット仏伝図



図12 敦煌278窟西壁龕外南側



図13 敦煌278窟西壁龕外北側