

バーミヤン F 洞の涅槃図

宮 治 昭

名古屋大学では、1969年7月より同10月まで、主としてアフガニスタンのバーミヤン仏教遺跡⁽¹⁾の調査を行い、筆者もそれに従事する機会を得た⁽²⁾。以下は、その際調査されたF洞の涅槃図を中心とする資料の紹介、およびそれに若干の考察を加えたものである。

1. F洞のあらまし

アッカ氏によるF洞の記述は比較的簡単なものに止まっているので、まず涅槃図の紹介に先立って、F洞の建築構造と壁面の装飾について、やや詳しくそのあらましを述べることにする。

F洞は35m 仏の東方、かなり高い位置にある。この堂へは、摩崖を伝ってF洞の下方、スキンチアーチとドーム天井の基部のみが残存している堂にまで登り、そこから巨大な岩塊の頂き⁽⁴⁾に上り、さらにそこに梯子をかけて登ると、この堂の中央堂に辿り着く⁽⁵⁾。F洞は、この中央堂、その西側の長方形プランの堂、およびさらにその西にあるラテルネンデッケの天井をもつ小堂の三つの堂から成っている。われわれは、それらをそれぞれ Fa洞、Fb洞、Fc洞と名づけた。アッカ氏はF洞のプランをかなり模式的に作図したものを掲げているが、ここでは小寺武久氏による測図を載せることができた(pl. 7)。

Fa洞には前室がついていたが、摩崖の崩壊によって現在ではほとんど完全に崩れ去っている。Fa洞はよく整った八角形プランで、入口を除く各辺にはアーチ型の仏龕が配され、天井はドームとなっている。このアーチ型仏龕のある側壁部分は、仏龕に納められていた仏像は勿論のこと、⁽⁷⁾ 絵画装飾もほとんど完全に剥落する。八角形プランの側壁と天井のドームとを繋ぐ部分には、二本の長押に挟まれて、三葉形アーチのアーケードがめぐらされる⁽⁸⁾。三葉形アーチにはもと坐仏が納められていた。頭光および身光の縁には、放光を形づくる泥造のもり上げが残存し⁽⁹⁾、仏像を止めていた柄や柄穴もみられる。三葉形アーチは互に接近した仕方で配置され、隣りあうアーチの狭間に泥造の怪人面(高さ13cm)が発見された⁽¹⁰⁾。髭をはやした異形の顔貌は、マネリスムの写実性をあらわにしており、G洞出土の泥像に近い印象を与える。三葉形アーチと二本の長押のそれぞれの帯状部分には、やはり泥造の唐草文様が施され、現在でもかなりよく残存する。上の長押の下面には、53m 仏龕、G洞、C洞等の壁面にみられる編まれたガーランド文様が平面的な着色法で描かれる。上の長押と三葉形アーチとの間にも、絵画による花文様をあしらう。天井

のドームの部分は全面剥落するが、C洞のように粘土とスタッコによる像が止めてあったと思われる。像を止めていたとみられる柄と柄穴とが残っている。

F_a洞は、構造的には53-I, II, XIの諸堂と類似するが、それらではアーケードが二重であることや、絵画装飾を用いず彫塑による装飾で仕上げていくやり方において、それらの諸堂と相違する。そして一方では、このF_a洞は、もっぱら絵画による装飾を用いるA, B, J洞や、彫塑を使用しながらも絵画装飾に大きな比重をおくC, G洞との繋りを示している。アッカン氏はこの洞を、D洞とともに、絵画装飾優位の時代から彫塑装飾優位の時代への転換期の一例としてあげている。アッカン氏の提出する編年史的な問題⁽¹¹⁾には、未だ多くの困難が存するが、分類づけとしては有意味であろう。

F_a洞の西側に存するF_b洞は、長方形プランで、天井はフラット、仏龕も絵画装飾の痕跡も見出されない素気ない洞である。アッカン氏は「会堂」と呼んでいるが、用途は定かでない。さらに西へ階段のついたトンネル状の通路を上ると、F_c洞の前室に出る。この前室はイワン状になっており、入口には扉の枠を止めた跡が残っている。この入口から、正方形プランの⁽¹²⁾小堂であるF_c洞に入る。F洞群の中では、やや奥まった孤立した感じを与える洞である。天井にはラテルネンデッケが架けられ、その中央には小さなドームが穿たれている。⁽¹³⁾全体的によく整った構築を示す。このF_c洞には、側壁、天井ともに絵画装飾の跡がみられるのである。

ドーム天井をもつ中心的な堂(F_a洞)と、方形プランにラテルネンデッケを架ける付随的な堂(F_c洞)とが、このF洞を特徴づけている。このことは、53m 仏足下の諸堂の如きドーム天井を重視する傾向と、35m 仏足下の諸堂のようにラテルネンデッケの天井に重きをおく傾向との並存として考えられ、前述した絵画装飾と彫塑装飾との混肴の問題とも関連する。しかし、厳密な分類づけや編年については、今後の研究に俟たなければならない。

さて、涅槃図の存在するF_c洞の絵画装飾に目を移そう。天井は、ラテルネンデッケを構成する梁の部分、四隅に生ずる三角形の空間部、頂上の小ドームの部分等いずれも小仏陀で埋め込まれている。参考までに、下から見上げた天井の絵画装飾の模式図を掲げた(Fig 1)。一番外側の枠に当る梁には、一つの梁につき約11体の坐仏、ラテルネンデッケの外側と内側の梁には、同じく一つの梁についてそれぞれ、5~6体の立仏、3体の坐仏を並べたてており、仏陀と仏陀の間に見える空隙部にも、さらに小さな坐仏を描き込んでいる。ラテルネンデッケの梁によって生ずる二組の四隅の三角形の空間部は、いずれも三尊形式に配された仏陀諸尊を描く。全体的に褪色が著しく、また変色をも伴っており、当初の彩色を把握することは難しいが、そのうちのいくつかはかなりの程度まで当初の様子を偲ばせる。仏陀の衣文と頭光、身光の部分は平面的に着色されるが、目鼻立ちの線描は達者な筆づかいを示す。長くゆるやかに引かれた眉、ほとんど直線的に引かれた上瞼の線、⁽¹⁴⁾眼球のふくらみを示すかなりきつい線、それに連続する下瞼の弧線、上瞼につけられている瞳、直線的な鼻梁、長く的確に処理された耳、これらの線描が残存する仏陀

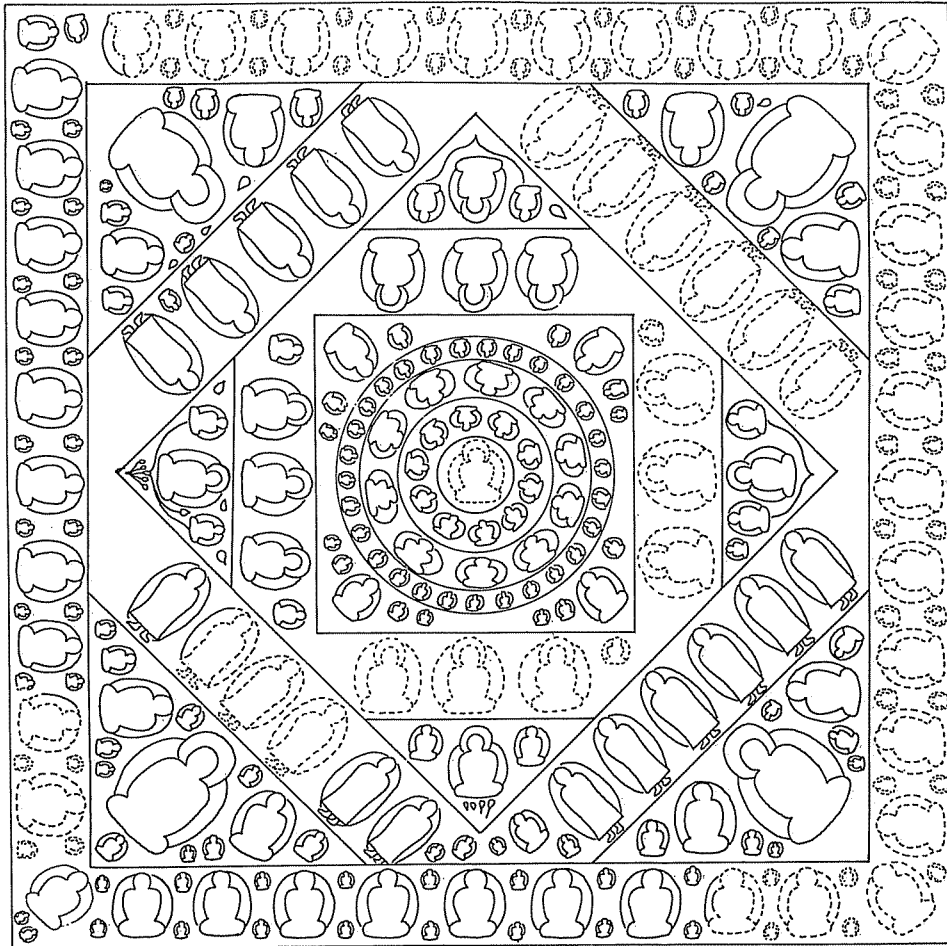
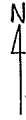
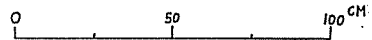


Fig. 1 F. 洞天井模式図

(点線部は想像図である)



から窺える。一番大きな三角形を構成する四隅に描かれた三尊形式の中央の仏陀は、金縷の格子縞文様の衣文を着いていたように思われる。方形の金箔の部分のみ剥ぎ取られた跡が存するのである。また、この部分の仏陀のうち、東北隅の中央の仏陀は、右手の指先が極端に長く細く描かれているのが目を惹く⁽¹⁵⁾。このような描法はすでに53m仏壁画に見出されるが、ここではそれを更に誇張している。二番目の三角形の空部も、同じく三尊形式の仏陀諸尊であるが、蓮枝に坐すのが特徴的である。中央のドーム部には、中心に仏陀が描かれていたことが推測されるが(弥勒か?), 現在では全面剥落する。その中心部の周囲には、それぞれ10体の坐仏が二重に、円輪状に配

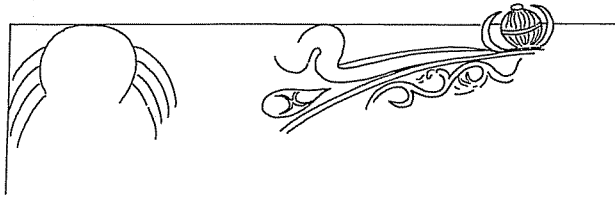


Fig. 2 Fc 洞南壁部分 (東側上端)

ンデッケの梁の側面をみれば、一番外側の部分は坐仏(立仏?)と模型的なストゥーパとが交互に配置される。仏陀はどれも剥落するが、ストゥーパは、幾重にも傘蓋をつけ幡を翻えす上半部は比較的良好に残存する。内側の梁の側面は、到る処坐仏の小像を並べたてるとにすぎない。

天井部分は以上の如く、中央のドーム天頂の仏陀を中心に、四隅の三角形部分の三尊形式の諸尊によって一つのアクセントをつけながら、千体仏的に仏陀を配列し、一種の曼荼羅的構成をなすのである。側壁に目を移せば、残念ながらいずれの面もほとんど完全と言えるほど剥落する。しかしながら、東側壁と南側壁の上隅には興味深い細部が見出される。つまり、東側壁の左右の隅には、バーミヤンでは初めての火焰光背がみられ、さらに入口のある南側壁の東側には、唐草文様をあしらった仏龕とみられるアーチの頂きに、柘榴状の球と三日月形、および長く翻えるリボンをつけた装飾が描かれている (Fig 2)。また、翻えるリボンの傍には、極めて文様化した未敷の蓮華、奥隅には仏陀の頭光と身光が部分的に残存する。そしてこの同じ壁面の入口上部の長押の部分に、バーミヤンに現存する最も鮮明な涅槃図を見出すことができる (次節以下参照)。

以上が Fc 洞の絵画断片のすべてであるが、この洞と前室とを繋ぐ入口通路の天井部に、いわゆる円輪構図が描かれているのが注目される。⁽¹⁷⁾ 中央に、北に頭を向ける一体の仏陀 (もしくは菩薩) の坐像、その周囲には、この中心の仏に頭を向けて順次 12 体、16 体、24 体と同心円輪内に坐仏が配列される。どれも破損著しく細部は認め難いが、円輪は細かい連珠によって区画されているのが見分けられる。このような曼荼羅風の仏陀の構成は、バーミヤン芸術の一つの重要なテーマを成しており、その構成法には、中心の仏陀 (菩薩) に頭を向けて放射状に仏陀像を配列する仕方と、中心円に外接する円を配して、その中に中心の仏陀像と同方向に頭を並べる仕方の二種類が存する。ドーム天井に取り付けられた塑造の仏陀群、もしくは描かれた仏陀群を下から見上げれば、多く前者の配列法となる。Fc 洞入口の円輪構図は、この構成を平面に絵画的に置換したものと見えよう。後者の例としては、カクラクの壁画にその例を見出すことができるが、この型の構成を平面に移したものとしては F₃ 洞の壁画があげられる。

以上、F 洞群の建築構造と Fc 洞の絵画装飾のあらましを記した。これによって、バーミヤンにおける F 洞の占める美術史上の大略的な位置を推測することができよう。われわれはつづいて、Fc 洞入口上部の長押の部分に描かれた涅槃図を観察しよう。

2. Fc洞の涅槃図

パーミヤン美術においては、仏伝、本生譚などの説話図は、少くとも現在までのところ明確なものは何一つ見出されていないが、涅槃図だけは例外で、G, J_d, J_g, K₃, F_cの諸洞に各一つ、計五つ確認されている。しかしながら、いずれも剝落と褪色が激しく、横臥する釈尊の痕跡から僅かに涅槃図と断定できる程度のものにすぎない(4節参照)。Fc洞の涅槃図も、アッカン氏はその報告書の中で、「般涅槃の仏陀、および仏陀の頭近くに部分的にみえるいくつかの像が、随分と苦心すれば見分けられる⁽¹⁸⁾」とのみ記していたものであるが、われわれによる画面の入念な洗い出しと観察とによって、剝落著しいとはいえ、かなりの部分までこの画面が判明した(pl. 8)。

縦 29cm, 横 96cm のこの画面は、横臥する釈尊を中心に、それを取り囲む八人の人物によって構成されてお⁽¹⁹⁾り、この場面の周囲はすでに述べたように干体仏的に仏陀の像を並べたてている。中央の横臥する般涅槃の世尊は、褪色著しい頭部を残して、ほぼ全面削り取られているが、世尊の僧衣は当初金箔で覆われていたことが、その痕跡から推測される。向って左方に安められた釈尊の頭部は、僅かに肉髻と朱色の頭光が認められるにすぎず、枕や通例頭の下に当てられる右手は定かでない(pl. 1a)。世尊の安臥する牀座は、そこに描かれた装飾文様によってとりわけ興味を惹く(pl. 2a)。すなわち世尊の頭下には、ササン朝の織物によくみられ、D洞前室の天井壁画やG洞壁画にもあらわれる大粒の連珠を配する円輪文様が、淡い黄土色の地の上に墨線での確に線描される。二つの円弧によって形づくられたこの円輪文様の間には、尖頭をもつ宝輪状の文様がのぞく。これらは、牀座に掛けられた敷物そのものを表わしているのかもしれない。牀座の縁取りは茶色の帯で処理され、そこにも連珠文を画き起す。牀座の前は、垂れ幕状に朱色の布で覆うが、二本の脚のそれぞれ内側で、重ねの鬘をつくって飾る。その部分は白く塗られ、墨線で鬘を画き起すのが印象的である。釈尊の枕辺には、牀座に接してすぐ後に、縁に彩られた沙羅の樹が描かれるが、剝落のためその形は判然としない。足許にも、もう一本の沙羅樹があるが、これも明確に識別することはできない。沙羅樹の上や他の空隙に、意匠化した未敷の蓮華をあしらう。襦袢に白い暈しを入れるこの特徴的な朱色の蓮華は、E洞壁画にもあらわれる。

涅槃場面を準備している道具立てから、釈尊の般涅槃に駆けつけた諸人物に目を転じよう。まず、世尊の背後から上半身を出して取り巻く五人の人物の中、先頭の者は朱色の僧衣を褌袒右肩に着しており、右手に扠子をもって腕を伸し、世尊の頭光の一部を侵している(pl. 1a)。この人物は、世尊に常に侍してきた優波摩那比丘⁽²⁰⁾に相違なく、諸涅槃經典によれば、彼は世尊入滅の際、釈尊の前に立って扇いでいたのである。世尊は、優波摩那⁽²¹⁾に向っていくらか不躰に、「去れ、比丘よ、我が前に立つなかれ⁽²²⁾」と言われたので、阿難がその故を問うと、世尊は、十方世界の諸天が如来の入滅に居合わせんと雲集しており、優波摩那比丘が前に立ち蔽っているのを嫌っているのだ、と答えたのである。優波摩那の目鼻立ちの一部と右腕の朱と黒による線描が認められる。

優波摩那比丘につづいて、釈尊の背後で嘆き悲しむ四人の俗形の人物が見分けられるが、彼らは阿難から世尊の入滅を聞いて駆けつけた末羅族の人々⁽²³⁾と考えられよう(pl. 2b)。諸經典は、彼らの悲痛のあり様を記している。例えば仏所行讚は、「諸力士聞之 極生大恐怖 士女奔馳出号泣至仏所 弊衣而散髮 蒙塵身流汗 号慟詣彼林 猶如天福尽 垂涙礼仏足 憂悲身萎熟」と述べる。先頭の者は右手を頭に当て、左手を牀座につき、哭泣する。頭部や衣の彩色は剥落し、肩と腕にからませた長い天衣状のショールも黒く変色する。二番目の人物は朱色の丸首の衣を着け、両手を頭の方に挙げ悲嘆にくれる。手を頭の上に挙げるこの身振りは、ガンダーラ派以来の慟哭悲痛のポーズに他ならないが、ここでは動きの少ない定形化したものとなっている。次の人物は、長い髪の毛、右手の掌を外に向ける微妙なポーズから女性とみられる。ガンダーラの涅槃場面では、ほとんど女性が現れないことを思うと興味深い。衣の朱色が僅かに残存する。この女性も腕と肩にショールをからませる。最後の人物は、世尊に向かって合掌礼拝する。黒く変色した衣は僧衣のようでもあり、比丘かもしれない。

画面の向って右端、世尊の足許に跪いて合掌作礼する、一際大きく描かれた僧形人物は、世尊入滅の際に居合わせなかったとはいえ、大迦葉⁽²⁷⁾比丘に相違ない(pl. 1b)。大迦葉は、仏滅後七日目に、一邪命外道より世尊の般涅槃を知らされ、急ぎ拘尸那揭羅に到る。諸涅槃經典は、仏陀の入滅の後、荼毗の火は、大迦葉が世尊の双足に礼拝するまでは燃えなかったことを記している。⁽²⁸⁾ 跪き世尊の足を頂礼する大迦葉の朱色の僧衣は割合よく残るが、頭部は損傷著しい。側面描写でとらえられた跪坐の姿勢が特徴的である。

釈尊の牀座の右下方に、正面を向いて結跏趺坐し、頭まで被る特異な赤い僧衣を着した小さな人物が目を惹く(pl. 2c)。よく観察すると、両肩から頭部にかけて、黒の線描で輪郭を画き起した黄色の火炎が何本か発しているのが見分けられる。この人物は、最後の弟子となった須跋陀羅であろう。彼は世尊寂滅の間際に仏陀を尋ねた遊行の外道で、世尊の教えを忽ちのうちに了得し、仏の涅槃を見るに忍びず、自ら先に入滅したと經典は記している。頭を覆う独特の衣については、經典は明言しないが、おそらく彼が托鉢遊行の僧であることを示すものであろう。この特異な僧衣を着す須跋陀羅は、ガンダーラの浮彫にも見出される。⁽³¹⁾ 彼は時に年百二十歳といわれるが、この涅槃図においてはいくらか若々しい顔立ちをしている。僧衣と顔の重厚な彩色と、目鼻立ちや僧衣の襞の達者な墨線の画き起しとが、この画面の当初の様相を偲ばせる。牀座の前に結跏趺坐する須跋陀羅の像は、ガンダーラの浮彫の涅槃場面にもほとんど決って現われ、この涅槃図もそれを受け継いでいるが、興味深いのはその火炎の表象であって、ガンダーラの涅槃浮彫、さらに中インドにおける涅槃図像においても、火を発する須跋陀羅の表現をみることはできない。Mahāparinibbāna-s°, 『長阿含遊行経』をはじめとして、大部分の涅槃經典はこのことを語らないが、法頭訳『大般涅槃経』や玄奘『大唐西域記』には、須跋陀羅が《火界三昧》、《火界定》に入ったことを記す。また『大智度論』では、「仏前に在って結跏趺坐し、自ら神力を以て

身中より火を出だし、身を焼いて而して滅度を取る」と明言している⁽³²⁾。

須跋陀羅の表現と並んで、この涅槃図の中で最も興味深いのは、世尊の枕辺で椅子に腰かけてうなだれる女性の人物である (pl. 1a)。仏陀を除いて、この女性だけが朱色の頭光をつけているのは、この人物の重要性を物語っているが、彼女はまさしく、仏陀の入寂に際して天上から下りてきた仏母摩訶摩耶に他ならない。彼女の腰かける、装飾的な円形の脚をもち、連珠文の縁飾りのついた背付きの椅子が注目される (Pl, 2a)。脚の部分は、牀座の脚と同じく茶色に着色され、黒の線描で輪郭を起す。椅子は背の部分も含めて、その彩色は完全に剝落する。彼女は髪の毛を後でまるめ髻を結び、両膝を開いて、その膝の上にそれぞれ肘をつき、手をあわせる様子である。丸首の上衣は黒く変色し、顔面も剝落するが、左手首にはめられた腕輪ははっきりと認めることができる。足許まですっぽり覆い隠す赤いロープが特徴的で、この女性像が西方の起源であることを暗示する。椅子の背の後ろには、53m 仏仏龕側壁画、i 洞壁画にも見出される城塞文様が形どられている。この特徴的な摩耶夫人の姿は、ガンダーラの涅槃図像に親しんだ者にも驚きを与えずにはおかない。ガンダーラの涅槃をあらわす浮彫は、どれ一つ摩耶夫人を彫み出していないし、中インドにおいても般涅槃の仏陀の枕辺に降りて来た摩耶夫人の明確な像を筆者は知らない。後の東アジアの涅槃図における摩耶夫人の役割の重大さを考えるとき、パーミヤンのこの涅槃図は摩耶夫人を最初に描き出した栄誉を荷っているといえよう。Mahāparinibbāna-s^o、およびそれと対応する漢訳の諸涅槃經典においては、摩耶夫人の言及はほとんどないが、『摩訶摩耶經』⁽³⁴⁾と『大唐西域記』⁽³⁵⁾には、世尊入滅に臨んでの摩耶夫人の慟哭がしるされている。例えば『摩訶摩耶經』は

時摩訶摩耶……從空來下趣雙樹所。到娑羅林中已。遙見仏棺即大悶絕不能自勝。諸天女等以水灑面。然後方蘇。前至棺所頭頂作礼。垂淚悲惱而作此言。昔於過去無量劫來。長為母子未曾捨離。一旦於今無相見期。嗚呼苦哉。衆生福盡。方當昏迷。誰為開導。即以天曼陀羅花摩訶曼陀羅花。曼殊沙花摩訶曼殊沙花。用散棺上。⁽³⁷⁾

と記しており、この涅槃図と近い関係にあることが知られる。⁽³⁸⁾ 堀謙徳氏によれば、『大唐西域記』の記載は『摩訶摩耶經』に基づいて玄奘が修正したものといわれ、⁽³⁹⁾ 因みに『摩訶摩耶經』は、曇景によって蕭齊代 (AD. 479-502) に訳出されている。涅槃場面への摩耶夫人の登場は、ガンダーラ派以来の伝統的な図像の大きな転換を物語っている。

以上が涅槃場面を構成する図像のすべてである。損傷と褪色のために絵画様式の細部を検討することはできないが、当初は朱、緑、黄、茶、白、および金箔の重厚な彩色の上に、巧みな黒の線描で書き起すかなり本格的な仏画であったことが窺われる。53m 仏壁画を代表とする、隈取を用いる明暗調のインド的画法、35m 仏壁画を代表とする、明調子の色調の量塊によって描くササン的画法に対して、この絵画は、N洞を代表とする、重厚な彩色に達者な線描を用いる画法の流れに属するものであろう。しかし、ここでは、着色がやや平面的に墮している点は、やや時代の

下ることを窺わせる。

パーミヤン芸術の絵画様式の問題は未だほとんど手つかずであって、今後の研究に委ねねばならない。われわれは以下に、この涅槃図の特色を主に図像学的な観点からいくらか考察しよう。まず、ガンダーラ派以来の涅槃図像を一渉り検討しながら、この涅槃図と比較されうる初期の涅槃図像を探し求め、このパーミヤン Fc 洞の涅槃図の特徴を考えてみたい。

3. 他の涅槃図像との関連

周知の如く、インド古代派においては釈尊の般涅槃はストゥーパによってあらわされており、ガンダーラの涅槃図像が以後の涅槃図のいわば源泉としての価値を有している。ガンダーラの涅槃浮彫については、すでにフーシェ氏が7つの作品を掲げて綿密な分析を行なっているが、筆者は断片も含めて38の作例を散見することができたので(別表1参照)、それらの図像を全体的に観察してみたい。

ガンダーラの涅槃場面においてまずみられる共通性は、二本の沙羅樹の間に置かれた牀座の上に横臥する世尊の姿であって、向って左方に頭を枕の上に安ませ、右脇を床に著け、右手に枕し、左手を体軀に沿って伸し、両足を重ねる(Pl.3参照)。この姿は、「如来就繩床，北首右脇臥，枕手累雙足」(仏所行讚)⁽⁴¹⁾という記述に極めて近い。この中央の釈尊を取り巻いて、悲泣騒擾の世俗や出家の弟子たち、神々たちがあらわされる。世尊の背後には、頭飾、首飾、腕輪をした末羅族の貴人たち、もしくは神々たちが、或は頭や顔に手を当て、或は両手を高く挙げて憂愁慟哭の身振りを示す。注目すべきことは、女性が極めて稀にしか登場しないことである。この女性の不在については、われわれは、Mahāparinibbāna-s°⁽⁴²⁾において阿難が仏陀の入滅の前に、かなり唐突に「世尊、われわれは女人をどのようにすべきですか」と尋ねたことを想起する。摩耶夫人の姿さえここでは見出すことができないのである。神々については、それらの図像を個々に比定することは難しいが、少くとも梵天、帝釈天、執金剛神、樹神に関しては、彼らのアトリビュートが明確であれば見分けることができる。梵天と帝釈天は、世尊が般涅槃に入るや、真先に偈を説いた。一作例(別表1, ⑤)においては、向って左に婆羅門の巻髪をした梵天を、向って右に高い冠を被った帝釈天を認めることができる。金剛杵を手にする執金剛神は、ガンダーラの涅槃図像には頻繁に現れる。ある場合には仏陀の牀座の前に転倒し(②=Pl.3b, ④, ⑫, ⑲), ある時には枕辺に立ち悲嘆にくれ(①=pl.3a, ③, ⑩, ⑬, ⑰, ⑳, ㉑, ㉒), またある時には、背後に立って両手を挙げて哭する(⑥=pl.3d)。沙羅の双樹には、時折樹神が宿っており、彼女たちは、合掌し(②=pl.3b, ㉓), 散華し(①=pl.1a, ⑦, ㉔), 時にはハンカチに顔を埋め涕泣する(④)。

剃髪で僧衣を着する比丘たちの中で、世尊に終始仕えてきた阿難の悲しみは一方ならぬものがあった。阿尼律は彼を寤めたほどであって、地に倒れ伏す阿難の手を執り、起き上げる阿尼律の表象を見出すことができる(②=pl.3b, ⑥=pl.3d, ⑦, ⑩, ⑫, ㉕, ㉖, ㉗)。

す優波摩那の姿は、2例のみ知られる(②=pl.3b, ②⑥)。出家の弟子たちの中で、涅槃の際にとりわけ重要な役割を演ずるのは須跋陀羅と大迦葉である。諸経典は、須跋陀羅が仏涅槃の直前に仏陀を尋ね、忽ちに悟達し出家して、仏陀に先立って入滅したことを伝えている。彼は決して、仏陀の牀座の前で長い僧衣を纏って結跏趺坐する姿で表象される。ある時には世尊の方を見、すなわち後向きにあらわされるが(⑤, ⑥=pl.3d, ⑦, ⑨, ⑮, ⑰, ⑳, ㉔, ㉕, ㉘, ㉙), ある時には正面向きに表現され(②=pl. 3b, ③, ④, ⑱, ㉑, ㉒, ㉓, ㉖=Pl. 3c), しかもFc洞の涅槃図のように頭まで僧衣を覆う場合もある(④, ㉑, ㉖, =Pl. 3c)。そしてしばしば彼の横には、托鉢僧である彼の持物、三脚付きの水壺が置かれる。実際、彼はその道具を肩に担いでやって来たのであって(⑥=pl.3d, ⑦, ⑰, ㉔, ㉘), ある場合には世尊を気遣う阿難と遣合う姿がみられる(㉔, ㉙, ㉖=pl. 3c)。最後に、長老大迦葉が世尊寂滅の知らせを聞いて、この場へと駆けつけるのをみることができる。大迦葉は波婆より拘尸那揭羅への大道を歩いていた時、反対側からやって来た裸形外道から、すでに七日前世尊が般涅槃されたことを聞く。いくつかの作例は、般涅槃の時に天から降ってきた曼荼羅華を手にした裸形外道と大迦葉の重大な会話を表現している(②=pl. 3b, ③, ④, ㉑, ㉗, ㉚=pl. 3c)。大迦葉は急遽拘尸那揭羅に到り、世尊を礼拝供養する。茶毗の火は、大迦葉が釈尊の双足に作礼するまで燃え上らなかったのである。しかし、ガンダーラの浮彫では、しばしば左手に杖をもつ大迦葉が、右手で世尊の足に触れる程度であって(⑤, ⑧, ⑨, ⑩, ⑫, ⑮, ⑯, ㉑, ㉒, ㉗, ㉛, ㉜), ショトラックやバーミヤン涅槃図のように跪いて合掌礼拝する大迦葉を見出すことは稀である(㉚, ㉞, ㉟)。

以上がガンダーラ派の涅槃図像の特徴であって、釈尊の入滅に纏わる様々な出来事を織りまぜながら、永遠の寂靜に入る仏陀と、世俗の感情をあらわにして慟哭悲痛の激しい動きを示す弟子たち、神々たちとの対比によって、物語的精神を発揮している。涅槃、納棺、茶毗、分舍利といった一連の仏伝説話を時間の経緯を追って連続的にあらわす浮彫も多く⁽⁴³⁾、ガンダーラ派の通時的な説話性を窺うことができる。このガンダーラの涅槃図像は、後々の図像に大きな影響力をもった。クシャン朝下のマトゥラーでは、ガンダーラの涅槃図像をほとんどそのまま借り受けているし、ショトラックの浮彫も直接にガンダーラ派の系統を引いている。さらに中央アジア、中国の涅槃図にも影響を与えている。しかしながら、それぞれにおいて、中インド的、中央アジア的、中国的な変容を遂げていることもまた事実である。

マトゥラー派の涅槃をあらわす浮彫は6点知られる(別表2参照)。これらにおいては、牀座に横たわる釈尊を中心に、背後には手を挙げて嘆き悲しむ数人の末羅族の貴人たち、牀座の前には正面を向いて結跏趺坐する須跋陀羅、地に倒れて悶絶する執金剛神たちがみられ、画面に余裕のある時には、釈尊の足許に立って合掌礼拝する大迦葉、およびそれと対称的に枕辺で作礼する弟子の姿が見出される(pl. 4a, b)。図像、構図、人物の配置はガンダーラ派の作例に負っているが(pl. 4b)、形式化、定形化した悲嘆のポーズ、対称性、正面性の嗜好、説話に対する意志の稀薄、

それに反して儀礼化への傾向が涅槃図像に一つの新たな方向性を与えている(pl. 4b)。

アマラーヴァティー派の浮彫においては、奇妙なことに涅槃図像を見出すことは出来ず、パールフット、サーンチー以来の伝統的なストーパーパ礼拝図によって仏陀の般涅槃をあらわす⁽⁴⁴⁾。グプタ期になると、中心の仏陀像のイコニック性格が顕著となる。カシア、アジャンター第26窟などにみられる大涅槃像はこの傾向をあらわしている。その他グプタ期の作例としてサールナート出土の釈迦四相図、もしくは八相図中の涅槃場面が4点知られる(別表3参照)。世尊の背後と牀座の前に、同一の形式化したポーズをとる世俗や出家の弟子たちが並べられるが、そこでは般涅槃に纏わる具体的な出来事には関心が払われず、諸衆の個性は失われ、悲嘆者、礼拝者としての性格をおびる。右脇を床に著け横臥する釈尊、牀前に結跏趺坐する須跋陀羅、釈尊の足を礼拝する大迦葉、および枕辺で釈尊を扇く優波摩那と思しき比丘が、ガンダーラ派の残照を留める(pl. 4c, d)。パーラ期の涅槃図像は、このグプタ期の図像を簡略化しながら踏襲する⁽⁴⁵⁾。

一方、アフガニスタンにおいては、バーミヤンの涅槃図とハッダの塑像の涅槃像を除けば、ショトラック出土の浮彫が現在までのところ唯一の作例である。この浮彫も、一見してガンダーラ図像を直接に借用していることがわかる(pl. 6a)。沙羅双樹の間に置かれた牀上には、右手を屈して枕とし、左手を体軀に沿って伸し、足を重ねて横臥する世尊をあらわし、その後で三人の人物が悲嘆にくれる。払子を手にする優波摩那、手を頭に当てて悲しむ二人の末羅族の貴人(もしくは帝釈天と梵天⁽⁴⁷⁾)がみられる。仏陀の枕辺では、地に落してしまった金剛杵に左手を靠れ掛け、右手を頭に当てて悲泣する、跪く姿の執金剛神、それと対称形に、右膝を立て跪坐して世尊の双足に合掌作礼する大迦葉があらわされる。牀前になお二人の人物、つまり頭を僧衣の一部で覆い正面を向いて禅定に入る須跋陀羅と地上に転倒する阿難とがみられる⁽⁴⁸⁾。沙羅双樹の外側には、正面性の強い供養の比丘とその後で散華する天人とが、それぞれ対称的に表現される。

この浮彫は、バーミヤンの図像を考える上で重要な意味もっている。ショトラックの浮彫は大筋においてガンダーラ派の図像、形式を借り受けているが、ガンダーラ派のものとは相違点もあり、その相違点はバーミヤンの涅槃図に継承されているのである。すなわち、大迦葉はガンダーラでは通常杖をもったりもたなかったりして立った姿で表わされるのに対し、跪いて合掌する点、優波摩那が世尊の頭光の後に立ちそれを侵入している点、さらに、ガンダーラの浮彫にみられる生き生きした慟哭悲痛の表現(cf. pl. 3a)に比して、静止的、定形化した形態を示す点、およびガンダーラの涅槃場面が奥行を感じさせる三次元空間を把握しているのに対して、諸人物をあたかも切って貼ったかのような奥行のない平面性を志向する点、これらの点はショトラックの図像とバーミヤンの涅槃図との繋りを示している⁽⁴⁹⁾。

しかしながら、F_c洞のこの涅槃図は、すでに指摘したように、火界定に入る須跋陀羅の表象と摩耶夫人の登場という点で、ショトラックのものとも相違する。ここでわれわれは、ガンダーラ派の伝統から一線を画すことになる。そこで中央アジアの作例を求めると、西トルキスタンに



Fig. 3 キジール摩耶洞涅槃図部分(悲嘆の諸衆)
(Grünwedel, Kultstätten, Fig 415 による)

おいてはアジナ・テペやクラスナヤ・レクカの大涅槃像が存するが、浮彫や絵画の涅槃図についての報告を筆者は知らない。東トルキスタンでは、南道においては残念ながら涅槃図を見出すことはできないが、北道においてはキジール、クムトラにかなり多くの涅槃関係の絵画をみることができ、ドイツ隊の手で発見され、その図様が紹介された涅槃図は8点にのぼる(別表4参照)。そのうち、摩耶洞のインド様式の強い釈迦四相図中の涅槃図を除けば、三種に分類さ

れよう。第一(①, ⑥=pl. 5a)は、横臥する釈尊と、その双足を跪坐して作礼する大迦葉、もしくは世尊の足下や背後に一人、二人の比丘、天部を配する簡素なものである。「北首右脇臥、枕手累雙足」の姿勢は、ガンダーラ派の流れを受け継いでいるが、すでに仏身から茶毗の火を発するのが特徴的である。第二(⑨=pl. 5b, ④, ⑤)においては、茶毗のモチーフがとりわけ顕著である。いずれも世尊は、蓋が半分開かれ半身を覗かせているが、すでに納棺され、茶毗の火が燃え立っており、周囲では諸衆が髪を抜いたり、飾りを取り去ったり、胸に傷をつけたりする慟哭悲嘆の《劇》的な表現がみられる(④=Fig. 3, ⑤)。パンジセントから発掘されたシャウーシュ伝説を描く「哀悼の図」はこの表現と興味深い類似を示す。入棺した仏陀の茶毗の涅槃図は、ガンダーラにも、中インドにもみられぬこの地方独自の図像である。第三(⑦, ⑧)は、横臥する世尊を中心に、多くの仏弟子、天部、菩薩を配する様式的にも唐以後の影響の強い絵画であって、いわゆる大乘系の涅槃図として別個の考察を要する。第一、第二において火のモチーフが顕著とはいえ、われわれはいずれにおいても、Fc洞の涅槃図と比較するによい作例を見出すことができない。

六朝から隋代に到る涅槃図像の諸例を中国に求めれば、石窟寺院を中心にいくつかの作品をみることができる(別表6参照)。これらの涅槃図に共通する大きな特徴は、安臥する釈尊の姿勢であって、ガンダーラ以来の「北首右脇臥、枕手累雙足」の姿は無視され、頭を仰向けに安んじ、両腕を体軀に沿って真直ぐ伸すのである。しかも、頭を向って右方に置く場合さえみられる(①, ②, ③, ⑩=Pl. 5d)。中国の地では、ガンダーラの図像から遙かに隔たっている。世尊を取り巻

く弟子たちも、世尊の足許に跪く大迦葉と思しき人物以外は、各々の説話的事蹟に無知である。悲痛悲泣の諸衆を羅列的に並べる場合が多く、独自に図像を創出した感が強い。その中で興味深い一例は、響堂山五洞の浮彫であって、袂のある着物を纏って正坐した摩耶夫人とみられる婦人像が牀座の脇に認められるのである⁽⁵³⁾(pl. 5c)。摩耶夫人の登場は、パーミヤン Fc 洞の涅槃図と比較され、編年の一手がかりを与えるが、世尊の横臥の姿勢、須跋陀羅や他の比丘たちの表象、摩耶夫人の服装や坐勢などの点において著しい差異がある。

われわれはいくらか多岐にわたって、中央アジア、中国の涅槃図像を探し求めたが、Fc 洞の涅槃図と照合されうる図像を必ずしも見出すことができなかった。最後に敦煌の作例を検討しなければならないが(別表5参照)、ここにおいてこそ、われわれの同胞に出会うことができる。敦煌における涅槃図の最古の作品は、428窟(P 135)の奥壁に描かれたもので、北魏時代の作とみられている⁽¹⁾。しかし、ここでは中国内での諸例と同様、世尊はあたかも両手が硬直してしまったかのように体軀の両側に伸したまま、角枕に頭をおいて臥しており、足辺には跪いて仏足に両手を触れる大迦葉がみられるが、背後で哀悼する人物はみな個性のない比丘形である。これに対して、隋代の造営と考えられる295窟(P 126 b)の天井画は、パーミヤン Fc 洞の涅槃図と比較するに好都合の資料である⁽²⁾(=pl. 6b)。この涅槃図は、釈尊の入涅槃の前後にかかわる出来事を中心に綿密に描き出している。画面の右端にみえる長髯瘦軀の老婆羅門は、釈尊の入滅直前に教を乞うた須跋陀羅であって、経典は彼が時に百二十歳であったと記している。世尊の足下、牀前には、その須跋陀羅が世尊の涅槃に先立って火界定に入った姿がみられ、まさしく Fc 洞の涅槃図と著しい相応をなす。ここでも須跋陀羅は頭まで被る僧衣を着け、正面向きに結跏趺坐し、身は火焰につつまれている。その横では執金剛神が地に転倒し、世尊の背後周囲には、「或有牽絶衣服瓔珞、或拔頭髮」⁽⁵⁴⁾の動作を示す悲泣の諸衆がみられる。そして最も興味深いのは、釈尊の枕辺で丸い腰かけに坐して憂いに沈む摩耶夫人であって、足許までつむむ長いロープからみても Fc 洞の涅槃図と好一対をなす。世尊の仏足に稽首するのは大迦葉であって、パーミヤン、中央アジアの諸例の如く跪坐し作礼する。右脇を著け、双足を重ね、左手を伸して横臥する釈尊の体軀からは、キジールの涅槃図のように、すでに火焰が燃え上っているのが注目される。諸経典は、大迦葉が双足を頂礼するや、仏積自から火を發したと述べるが、Fc 洞の涅槃図にはみられなかった特色である。画面の両端には沙羅の双樹が描かれているが、それぞれの上方には樹神(もしくは天人)が飛翔する。牀座の縁飾りと画面の区画には連珠文があしらわれ、Fc 洞の涅槃図と同様イラン様式の浸透が窺われる。しかしながらこの涅槃図は、その俯瞰的な描法から一見してわかるように、Fc 洞のものより一段展開した形態をとっている。慟哭する諸衆たちは、Fc 洞の涅槃図においては未だガンダーラのポーズを受け継いでいるが、敦煌のものは、キジール壁画に近い《劇》的、あるいは《儀礼》的な泣きの表現に転換している点も見逃せない。

この敦煌295窟の涅槃図の形式は、332窟(P 146)⁽³⁾、61窟(P 117)⁽⁴⁾の唐代以後の

壁画にも継承されるが、ペリオの図録によっては須跋陀羅、摩耶夫人の表象が仄かに見分けられる程度で、残念ながらその細部を検討することはできない。(それらの壁画は涅槃にかかわる一連の事蹟、つまり臨終遺誡、入涅槃、納棺、再生説法、葬送、荼毗分舍利などの場面を順次に図している。)⁽⁵⁶⁾その他56窟、102窟、148窟、158窟、などにも涅槃図像が見出されるが、いずれも唐代以後の作で、大涅槃像のまわりに雲集する諸衆をあらわしており、ここでは直接の比較資料とはならないので省略したい。

4. むすび

前節においてやや長々と、ガンダーラ派からはじまって、中インドのマトゥラー派、グプタ期、アフガニスタンのショットラック、中央アジアのキジール、敦煌、中国と涅槃図像の比較資料を求めた。すでに明かとなったように、ショットラックと敦煌295窟の涅槃図の中間に位置するこの涅槃図は、ガンダーラの図像を摂取しながら、中央アジアの新たな形式を導入させ、改変させたものといえよう。Mahāparinibbāna-s°, 白法祖訳『仏般泥洹經』、法顯訳『大般涅槃經』、失訳『般泥洹經』、仏陀耶舎、竺仏念共訳『長阿含經第二分遊行經』、義浄訳『根本説一切有部毘奈耶雜事』(第三十五～三十八)、馬鳴造、曇無讖訳『仏所行讃』(第二十五～二十七)等の記述に対応



Fig. 4 焔 肩 仏
(パイターヴァ出、カーブル博蔵)



Fig. 5 Vima Kadphises
(大英博蔵)

するガンダーラの涅槃図像は、マトゥラー、ショットラックに直接的影響を与え、いわばガンダーラ圏を構成する。しかしショットラックの図像は、説話的要素に豊む涅槃場面を定形化、抽象化して、個々の具体的個性を捨て去る代りに、形態自身を探求する。悲痛の自然な姿勢は、定

形化した悲嘆の身振りに変わり、大迦葉の「双足稽首」も跪坐し合掌する形態をとる。画面は対称性と正面性を志向する。これらの傾向は、中央アジアの涅槃図の進むべき方向を開いている。

パーミヤンFc洞の涅槃図は、この傾向を発展させ、大略的にみればキジール、敦煌の例とともに、中央アジア圏を形づくる。火焰につつまれる須跋陀羅は、パーミヤンと敦煌にのみ見られる特色であるが、キジールにおける荼毗の観念の優越性を考えれば、中央アジアにおける火のモチーフの重要性が窺われる。肩から頭部にかけて火焰を発するFc洞の須跋陀羅の表象は、ショトラック、パイターヴァ、キジール等にその例が多く見出される「焰肩仏」を想起させる⁽⁵⁷⁾(Fig. 4)。この表象は、ヴィマ・カドフィセス以来クシャン朝諸王のコインにあらわれる「焰肩」の伝統を引いていることは確かであろう(Fig. 5)。敦煌 295 窟の須跋陀羅はすでに全身火につつまれる。大迦葉の「双足稽首」のモチーフは、荼毗の観念と相俟って、中央アジアでは跪き合掌礼拝、もしくは接足作礼の形態をとって頻出する。哀歎憂愁の諸衆は、ガンダーラでみられた阿難、阿尼律、優波摩那、執金剛神等に纏る具体的説話は忘却され、もっぱら⁽⁵⁸⁾慟哭の多様な表現に熱中する。「或有宛転干地、或有牽絶衣服瓔珞、或拔頭髮、搥胸大叫」の表現はキジール、敦煌の涅槃図によって目のあたりにすることができるが、Fc洞のものはむしろ未だショトラックの段階に止まっている。パーミヤンFc洞の涅槃図の最大の特徴は、やはり摩耶夫人の描写であって、ガンダーラ図像の大きな転換を意味しており、編年の手がかりにもなる。背付きの椅子に腰かけ、長いロープを纏うこの摩耶夫人の図像がいかなる系統のものであるか必ずしも定かでないが、クシャン朝後期のコインにみられる Ardoxsho の図像が一つの示唆を与えよう。左手に豊稷の角



Fig. 6 Ardoxsho
(大英博蔵)

を、右手に王環をもつこの豊稷の女神も、背付きの椅子に腰かけ、足許まで覆う長いロープを着しているのである。⁽⁵⁹⁾(Fig. 5)。しかしこれらの相互関係については、未だ保留しておくことが賢明かもしれない。すでに検討されたように、摩耶夫人の記述が蕭齊代訳出の『摩訶摩耶經』にあらわれ、作例としては北齊代の響堂山五洞にその早い例が見出され、敦煌 295 窟の天井壁画がFc洞の涅槃図と較べられる隋代の好例とすれば、中央アジアを中心に摩訶摩耶の図像が広まったおよその時代が想定される。ショトラック、敦煌の涅槃図との関係、およびパーミヤンにおけるFc洞の美術史上の位置をも考慮に入れて、われわれはFc洞の涅槃図の製作年代を仮に6c中頃に推定しておこう。

中国内においては北魏時代以降、涅槃図像が見出されるが、北魏時代においては、釈尊は仰向けに安臥する形態をとっており、ガンダーラ図像とは無縁に中国内で独自に創造された感が強い。ただ、しばしばみられる足下で礼拝する大迦葉の姿は、中央アジアの形式を取り入れたもの

であろう。さらに北齊～隋代には、中央アジアからの涅槃図像の急速な摂取の跡が窺える。パーミヤン涅槃図との遙かな相応関係がみられるのも、まさしくこの時代なのである。

われわれは最後に、説話図がほとんど見られないパーミヤンにおいて、なぜ涅槃図のみもてはやされたのかという問題に触れなければならない。この問題を考える前に、F_c洞の他に知られている他の涅槃図について、いずれも損傷著しいが、簡単な紹介をしておこう。それらはG, J_d, J_g, K₃の各洞に見出されるものである。G洞はフランス考古学隊によって発掘された堂であって発掘後崩壊してしまったので、その報告書による他はない。この堂は方形のプランに、四隅にスキンチアーチを架けドームをのせる構造で、中央に方形基壇をもつストゥーパをおいていた。発掘当時すでにストゥーパは崩壊していたが、その基壇の北面に涅槃図が描かれていたのである。しかし、僅かな断片しか残存しなかった。「横臥する人物の裸の両足とその僧衣の下部、跪いた俗形人物の両膝と長靴、立った二人の俗形人物のトルソと脚、および向ってずっと右に、老僧の厳しい顔——世尊の死の知らせを聞いて沙羅樹のもとに急ぐ大迦葉に違いない——」⁽⁶¹⁾が観察されたにすぎない。この記述からでは、残念ながらF_c洞のものと比較検討することはできないが、大迦葉の表現のあることは注目される。アッカン氏はこの堂の構築性と絵画に主体をおく装飾とのプリミティブな要素から、この堂を最も古いものの一つ(3c)としているが、吉川逸治氏の指摘のように、⁽⁶³⁾この堂出土の泥像や絵画様式からみて、後期のものと考えられる。

J洞は上下二段に分れており、各堂は割合に小規模である。上段は小仏龕に安置された坐仏(J_a)を中心に、西と東に堂がある。両者とも方形のプランに浅いドームが造られているが、西の堂(J_b)には中央にストゥーパの基壇の痕跡があり、G洞と同様の形式であったことが窺われる。下段は方形プランの四つの堂が並ぶ。その中の二つ(J_d, J_g)は、いずれも浅いドームが造られ、涅槃図を含む絵画断片が残されており興味深い。J_d洞は、ドームに弥勒を中心とする円輪構図をとり、タンブールに当る部分には、北面の涅槃場面を中心として22体の小坐仏が配置される。⁽⁶⁵⁾涅槃の場面は褪色が進んでいて識別しにくい⁽⁶⁶⁾が、横臥し右手を体軀に沿って伸す釈尊、枕辺に坐す人物(摩耶夫人か?)、および足許で跪坐し作礼する人物(大迦葉であろう)は見分けられる。世尊の背後には数人の人物像が仄かにみえる。横臥する世尊の頭部と足部の上方に、それぞれ一個の円盤が配され、いずれも人物像が描き込まれていたようである。向って右側の円盤の表象を見分けることはもはやできないが、左側には、欄楯の背後から、入涅槃の仏に合掌する半身——頭光をつけ、リボンを翻し、二重の腕輪をつける——⁽⁶⁷⁾が識別される。この二つの円盤内の図の人物像については明かでないが、⁽⁶⁸⁾M, K洞の如く日神、月神をあらわしたものかもしれない。⁽⁶⁹⁾三側壁(北、東、西)は、三尊形式の仏陀を配した浄土変風の構図となっており、入口のある南壁には力士像が描かれている。⁽⁷⁰⁾

J_g洞も方形プランに浅いドームを架けているが、四隅にスキンチアーチを入れる点で異なっている。壁画はスキンチアーチやタンブールに当る部分にごく僅かに残存するにすぎない。南面入

口の上部に涅槃図をかすかに識別することができる。右手を屈して枕し、牀上に横たわる世尊の頭部、その枕辺に坐す人物、世尊の背後に辛うじて見分けられる数人の人物が判じられるのみである。しかしながら枕辺の人物は、頭光をつけ、頭からリボンを垂らし、長いロープを着しているのが識別され、摩耶夫人の表象であることが推測される。⁽⁷¹⁾ ドーム部や側壁部はほとんど完全に剝落している。

K洞は地上 25m の高さにあつて極めて接近困難で、われわれは残念ながら立入ることができなかった。アッカン氏の記述によれば、そのうち第3洞のみが興味深い。⁽⁷²⁾ 以下彼によれば、天井はドームで、その中心には頭に三日月一円盤形の三つの冠飾をつけ、左右に二重のリボンを翻えし、豪華な首飾をつけ、左手に水瓶をもつ弥勒菩薩が坐す。その周囲は、いわゆる円輪構図をとって仏陀を配列し、カクラクの壁画に近い構成をなす。そして入口の左に傷んだ状態の涅槃図が見出される。横臥する世尊の頭と画面の下方にいく人かの人物の顔がみられる。安臥する世尊の両端上方には、円盤内に日神と月神が描き込まれている。なおさらに、左方には頭光をつけた人物(僧)、剝落激しい別の頭光を有する諸人物、中央には正面向きの婆羅門(ドローナ?)、それから、二重の折返しの衿のある長いチュニックを着、右手を挙げる俗形人物、同じく右手を挙げる二人の婆羅門、裸形トルソがみられる。この列の下方には、巻き髪をした別の俗形の人物がおり、彼は二重の折返しの衿のある長いチュニックを着し、同様に右手を挙げている(この身振りは、キジール、クムトラにみられる)。以上のアッカン氏の簡単な記述からしても、K洞の涅槃図の重要さが窺われるが、一葉の写真も掲げられておらず、詳細な検討は今後の調査に委ねる他はない。

以上がパーミヤンで知られる涅槃図のすべてであるが、K₃洞を除いていずれも剝落が著しく個々の図像を再現することができないので、F_c洞の涅槃図と充分照合することが不可能であるが、それでも横臥する釈尊の姿勢、枕辺で憂いに沈む摩耶夫人(J_g, J_d?), 足下で跪坐礼拝する大迦葉(G, J_d, J_g), 世尊の背後で悲しむ諸衆などの表現に共通性がみられ、大略F_c洞の涅槃図に近い図像をとっていることが窺われる。しかし、J_d, K洞には涅槃場面の左右上方に、日神、月神とみられる表象があらわれる点は異なっている。これらの涅槃図の時代的前後関係は明かでないが、堂の壁画装飾、絵画様式を考慮に入れて、筆者はF→G→J→Kという編年を考えている。そして1節で論じたように、F洞がパーミヤン芸術全体の中で前期から後期への転換にたつ洞であるとするなら、すでに吉川逸治氏が示唆しているように涅槃図像はパーミヤン芸術の後期に好まれたモチーフであるといえよう。⁽⁷³⁾

玄奘が『大唐西域記』の梵衍那国の条で記す「城東二三里、伽藍中有仏入涅槃臥像、長千余尺」という大涅槃像、あるいは近年アジナ・テベで発掘された大涅槃像を考慮に入れるとき、パーミヤン芸術の後半期に「涅槃」モチーフが流行した形跡が窺われる。涅槃図のあるG, J洞に、ストゥーバが存在したことも、パーミヤン後期におけるインド様式の流入を考えさせる。しかし、

この「涅槃」の流行は、たんに《インド》の侵入とのみ考えられない問題を含んでいる。「涅槃」自体が、インドにおけるが如き仏伝中の一場面としてでなく、バーミヤン芸術全体の構造の中に組み入れられて、特別の意味を担っているとみられるからである。バーミヤンでは、涅槃図を除いては、説話図は少くとも現在までのところ何一つ見出すことができない。中インドやガンダーラであれ程好まれた本生譚、仏伝を想起すれば驚くべきことである。ではなぜ、涅槃図のみもてはやされたのであろうか。

Fc洞の涅槃図中の釈尊は、その僧衣がもと金箔で覆われていたらしいことをすでに指摘した。実際、⁽⁷⁴⁾ 経典は涅槃に入る前に世尊の身が金色に輝いたことを告げている。福貴が奉げた金色の衣も世尊が着すると、仏身の威光によって失せる程であったという。二十余年の間仏陀に随ってきた阿難もその稀有なる様に驚嘆し、その訳を尋ねると、成道のときと般涅槃のとき、如来の身は輝き渡ると世尊は答える。「金」色は、まさしく不変性、永遠性の象徴価を担っている。われわれはこの涅槃場面に、「超越性」、「永遠性」のシンボリズムをみてとることができるであろう。それは、堂内の図像構成、そこにおける涅槃図の位置からも証される。方形プランに、中心に小ドームを造るラテデルネツケを架けたFc洞の南面にこの涅槃図が描かれる。またG洞ではドーム窟の中央におかれたストゥーパ基壇の北面、Jd洞ではドーム窟の北面に、Jg洞ではドーム窟の南面に、涅槃図が表象されている。つまり、涅槃図は堂の南面もしくは北面に、言い換えれば南北の軸に沿ってあらわされる。このことは、釈尊は「北首」して横臥すると経典が記すと異なるかに思われる。しかし、おそらくここで問題なのは体軀の方向、つまり南北の軸なのである。ローランド氏は、太陽の運行に基くシンボリズムから、東西の軸が生成と消滅を象徴するシヴァの主宰する軸であるのに対し、南北が永遠を象徴するヴィシュヌの主宰する軸であることを示唆して⁽⁷⁵⁾ おり、この問題にとって意味深い。ガンダーラにおいては生涯の最後の一大事蹟として、また中インドでは多く釈迦四相図、八相図中の一つとして表現された涅槃図は、バーミヤンにおいて永遠性を象徴する超越的な図像群の中に組み込まれる。キジールでは、長方形プランの奥壁に涅槃図を描くのが通例で、涅槃図像の特別の意味を窺うことができ、バーミヤンはその先駆的役割を果たしている。永遠性を示すこの南北の方向性が、わが法隆寺五重塔内の塑像の涅槃場面にもまで貫かれていることを思うと興味津々たるものがある。さらに注目すべき点は、法隆寺のその北面の涅槃場面の南側には、弥勒浄土が造られていることであって、まさしくバーミヤンにおいて、涅槃図と弥勒仏との特別の関係を窺い知ることができるのである。Jd、K洞では明確に、そしておそらくFc、G、Jg洞にも、ドームの中心に弥勒仏が坐していたのである。実際、白法祖本、失訳本の涅槃経、さらには『方等般泥洹経』、『四童子三昧経』、『大悲経』等の諸涅槃経典には、弥勒についての言及が存する。これはおそらく、古代末期の終末論的、救済論的な一大⁽⁷⁶⁾ 精神状況のあらわれであって、バーミヤンにおける弥勒仏に与えられたとりわけ重要な位置を考えあわせるとき、バーミヤン芸術の広大な「意味の住居」が想像されるが、いまはこれらを記す

に止めたい。

註

1 節

- (1) バーミヤン遺跡の本格的な学術調査は、アッカン氏を隊長とするフランス考古学隊によって着手された。その調査は以下の三つの主要な報告書によって知られる。
A. Godard et J. Hackin: *Les Antiquités Bouddhique de Bāmiyān*, Paris, 1928.
J. Hackin et J. Carl: *Nouvelles Recherches Archéologique à Bāmiyān*, Paris, 1933. 略号 [NRAB]
J. Hackin, J. Carl et J. Meunié: *Diverses Recherches Archéologique en Afghanistan*, Paris, 1959. 略号 [DRAA]
- (2) 名古屋大学の調査報告については以下を参照されたい。
小寺武久, 前田耕作, 宮治昭「バーミアンの絵画と建築」(学術月報 vol. 23, No. 11, 295号 1971, pp. 43~48)
同, 『バーミヤン』——1969年度の調査——, 名古屋大学, 1971, 略号 [バーミヤン]
- (3) NRAB, pp. 25~26.
- (4) バーミヤン, pl. 1 参照。cf. NRAB, Fig. 43.
- (5) cf. NRAB, Fig. 44.
- (6) NRAB, p. 27. Fig. VII.
- (7) バーミヤン, pl. 7, 1 参照。cf. NRAB, Fig. 45.
- (8) バーミヤン, pl. 7, 2 参照。
- (9) この放光の装飾は, 53-I, C (会堂) 洞にも見出されたものである。なお, バーミヤン, p. 41 参照。
- (10) バーミヤン, pl. 50. 1.
- (11) NRAB, p. 77.
- (12) バーミヤン, p. 10, f-14.
- (13) バーミヤン, pl. 7, 3. cf. NRAB, Fig. 46.
- (14) バーミヤン, pl. 50, 2~3.
- (15) バーミヤン, pl. 51, 1.
- (16) バーミヤン, pl. 51, 2.
- (17) バーミヤン, pl. 51, 3.

2 節

- (18) NRAB, p. 26.
- (19) 涅槃図の全体のカラー写真については, バーミヤン, 原色版Ⅲ-2を参照のこと。
- (20) Skt., Pāli: Upavāṇa. 漢: 優波摩那, 鄔波摩耶, 優和洹, 梵摩耶, 白淨など。
- (21) Dīgha-nikāya 16, Mahāparinibbāna-s°, pp. 138-9, 長阿含2遊行經(大正蔵1, p. 21a), 仏般泥洹經(大正蔵1, p. 169a), 大般涅槃經(大正蔵1, 199ab), 根本説一切有部毘奈耶雜事(大正蔵24, p. 394b), 大毘婆沙論(大正蔵27, p. 78ab) など。
- (22) Mahāparinibbāna-s°, p. 138.
- (23) Skt., Pāli: Mallā. 漢: 末羅, 跋羅, 摩羅, 滿羅, 末利, 末牢, 力士, 壯士, 華氏など。
- (24) Dīgha-nikāya 16, Mahāparinibbāna-s°, pp. 147-8, 長阿含2遊行經(大正蔵1, p. 24bc), 仏般泥洹經(大正蔵1, p. 171ab), 般泥洹經(大正蔵1, p. 186c-187a), 大般涅槃經(大正蔵1, p. 203ab), 根本説一切有部毘奈耶雜事(大正蔵24, p. 395ab), 摩訶摩耶經(大正蔵12, p. 46bc), 仏所行讚(大正

蔵4, p. 46bc) など。

- (25) 大正蔵4, p. 46bc.
- (26) cf. A. Foucher, *L'Art Gréco-bouddhique du Gandhāra*, I, p. 561-2.
- (27) Skt.: Mahākāśyapa. Pāli: Mahākassapa. 漢: 摩訶迦葉波, 摩訶迦葉, 摩訶闍葉, 大迦葉, 大迦摂, 迦葉, 迦摂波, 迦葉波, 大飲光など。
- (28) Digha-nikāya 16, Mahāparinibbāna-s°, pp. 162-4, 長阿含2 遊行経 (大正蔵1, pp. 28b-29a), 仏般泥洹経 (大正蔵1, pp. 173c-174a), 般泥洹経 (大正蔵1, pp. 189b-190a), 大般涅槃経 (大正蔵1, pp. 206b-207a), 根本説一切有部毘奈耶雜事 (大正蔵24, p. 401ab), 大唐西域記 (大正蔵51, p. 904b), 仏所行讃 (大正蔵4, p. 52ab), 仏本行経 (大正蔵4, p. 111c) など。
- (29) Skt., Pāli: Subhadra. 漢: 蘇跋陀羅, 蘇婆頭樓, 須跋陀羅, 須跋陀, 須拔陀, 須跋, 須拔, 善賢, 快賢など。
- (30) Digha-nikāya 16, Mahāparinibbāna-s° pp. 148-153 (但しここでは入滅のことを語らない), 長阿含2 遊行経 (大正蔵1, p. 25bc), 仏般泥洹経 (大正蔵1, pp. 171c-172b), 般泥洹経 (大正蔵1, pp. 187b-188a), 大般涅槃経 (大正蔵1, pp. 203b-204b), 根本説一切有部毘奈耶雜事 (大正蔵24, pp. 396a-397a), 摩訶摩耶経 (大正蔵12, p. 1011c), 大唐西域記 (大正蔵51, p. 903c-904a), 雜阿含経 (大正蔵2, p. 254a-c), 別訳雜阿含経 (大正蔵2, p. 413c), 増一阿含経 (大正蔵2, p. 752a-c) など。
- (31) A. Foucher, *L'Art gréco-bouddhique du Gandhāra*, I, Fig. 285. cf. *Ibid.*, II, p. 849.
- (32) 大正蔵25, p. 81.
- (33) Skt., Pāli: Māyā. 漢: 摩耶, 摩野, 摩夷, 妙, 摩訶摩耶, 摩賀摩耶, 大術, 大幻化など。
- (34) 長阿含遊行経には, 仏陀の般涅槃に際して頌を説いているが (大正蔵1, p. 27a), これは後の付加とみられる。
- (35) 大正蔵12, pp. 1012a-1013a.
- (36) 大正蔵51, p. 904, ab.
- (37) 大正蔵12, p. 1012c.
- (38) しかし, 『摩訶摩耶経』, 『大唐西域記』にはいわゆる仏陀の再生説法が記されているが, この涅槃図にはその場面はみられない。再生説法の早い作例としては, 敦煌61 (P 117) 窟, 332 (P 146) 窟にみられる。松本栄一『敦煌画の研究』pp. 235-9 参照。
- (39) 堀謙徳『解説西域記』p. 476.

3 節

- (40) A. Foucher, *L'Art gréco-bouddhique du Gandhāra*, I, pp. 554-573.
- (41) 大正蔵4, p. 46b.
- (42) Digha-nikāya 16, Mahāparinibbāna-s°, p. 141.
- (43) H. Ingholt, *Gandhāran art in Pakistan*, Fig. 145, 147, 149 など。
- (44) cf. A. Foucher, *Beginnings of Buddhist art*, PL. IV, 2.
- (45) cf. B. Rowland, *The art and architecture of India*, pl. 94 (A).
- (46) J. Barthoux, *Les fouilles de Haḍḍa*, III, Fig. 57, Fig. 71.
- (47) ムーニエ氏は二人の人物の中, 最初を末羅族の貴人, そして後の者は頭光を有しているらしい点から梵天もしくは帝釈天であろうという (J. Meunié, *Shotorak*, MDAFA, X, P. 50)。しかし, 最初の人物は頭に冠を戴いているようで帝釈天かもしれない。そうすれば, 後の人物を梵天とすることも可能であろう。
- (48) 地に転倒するのは, ガンダーラ図像では通例, 阿難もしくは執金剛神である。稚拙に表現されたこの人物は, もう一人の執金剛神かもしれないが, いまはムーニエ氏に拠る。

- (49) 平面性の志向はマトゥラー美術にもかなり顕著にみられるが、これはイラン的観念とみられる。
 (50) cf. A. Belenitsky, *Central Asia*, pp. 141-2.
 (51) 三才笹吉, 「庫車地方の涅槃芸術」(東方学報, 東京, 第二冊, pp. 238-275) 参照。
 (52) Grünwedel, *Alt Kutscha*, II, pl. XLII-III. (別表 4, ②)。
 (53) 水野清一, 長広敏雄『響堂山石窟』p. 32 参照。
 (54) 松本栄一『燉煌画の研究』pp. 243-7 参照。
 (55) 摩訶摩耶經(大正蔵12, p. 1012a)
 (56) 松本栄一, 前掲書, pp. 235-9 参照。

4 節

- (57) 因みに「焰肩仏」の作例を挙げれば, J. Meunié, *Shotorak*, Fig. 35, 36, 37, 39, 96. B. Rowland, *The art and architecture of India*, pl. 33. M. Hallade, *The Gandhāran style*, pl. 71, 73. 尾高鮮之助, 『印度及南部アジアの美術資料』, 図版 325. Le Coq, *Die Buddhistische Spätantike VI*, Taf. 3, Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten*, Fig. 339-354 など。
 (58) 大正蔵12, p. 1012a.
 (59) cf. J. M. Rosenfield, *The dynastic arts of the Kushans*, p. 74.
 (60) NRAB, pp. 31-38.
 (61) NRAB, p. 37.
 (62) NRAB, p. 76.
 (63) バーミヤーンの芸術(『中国及び西域の美術』所収) pp. 91-2.
 (64) cf. DRAA, pp. 2-4 およびバーミヤン, p. 12, pp.54-5. なお, アッカン氏のつけたJ洞の各窟名とわれわれが付した名称との照合は次の通りである。
 Grotte n°1=Je, Grotte n°2=Ja, Grotte n°3=Jr, Grotte n°4=Jg, Grotte n°5=Jc,
 Grotte n°6=Jb,
 (65) バーミヤン, pl. 64. 1.
 (66) バーミヤン, pl. 64. 2.
 (67) バーミヤン, pl. 65. 1.
 (68) M洞の日, 月神については, バーミヤン pl. 59 および pl. 107 参照。なおM洞については, 同書 pp. 52-3 を参照のこと。
 (69) アッカン氏はこの人物を仏陀と記すが(DRAA, p. 2), 腕輪をつけているのに気づけなかったであろう。
 (70) バーミヤン, pl. 108.
 (71) バーミヤン, pl. 66, 1.
 (72) DRAA, pp. 5-6.
 (73) バーミヤーンの芸術, p. 91.
 (74) *Dīgha-nikāya* 16, *Mahāparinibbāna-sū*, p. 133-4, 長阿含経2 遊行経(大正蔵1, p. 19bc), 仏般泥洹経(大正蔵1, p. 168bc), 般泥洹経(大正蔵1, p. 184a), 大般涅槃経(大正蔵1, p. 198bc), 根本説一切有部毘奈耶雜事(大正蔵24, p. 391bc) など。
 (75) B. Rowland. *The art and architecture of India*, p. 28.
 (76) É. Lamotte, *Histoire du bouddhisme indien*, p. 786.

別表

1. ガンダーラ

- | | |
|----------------------------------|---------------------------------------|
| ① Foucher, Fig. 276. =Pl. 3a. | ② Foucher, Fig. 277. =Pl. 3b. |
| ③ Foucher, Fig. 278. | ④ Foucher, Fig. 279. |
| ⑤ Foucher, Fig. 280. | ⑥ Foucher, Fig. 281. =Pl. 3d. |
| ⑦ Foucher, Fig. 284. | ⑧ Foucher, Fig. 208d. |
| ⑨ Ingholt, No. 138. | ⑩ Ingholt, No. 139. |
| ⑪ Ingholt, No. 140. | ⑫ Ingholt, No. 141. |
| ⑬ Ingholt, No. 142. | ⑭ Ingholt, No. 145. |
| ⑮ Ingholt, No. 166E. | ⑯ Ingholt, No. 167B. |
| ⑰ Marshall, Fig. 87. | ⑱ Marshall, Fig. 150b. |
| ⑲ Hallade, pl. 103. | ⑳ Gandhara, pl. XXVIII. |
| ㉑ Grünwedel, Fig. 77. | ㉒ Coomaraswamy, Fig. 91. |
| ㉓ Foucher, Life, Fig. 23. | ㉔ Le Coq, Taf. 15b. |
| ㉕ Le Coq, Taf. 15c. | ㉖ 京都大, 『メハサンダ』, Pl. 40, 8. |
| ㉗ 京都大資料, IAP 64, 2210. | ㉘ 京都大資料, IAP 64, 2294. |
| ㉙ 京都大資料, IAP 64, 2649. | ㉚ 京都大資料, IAP 64, 3638. |
| ㉛ 京都大資料, IAP 67, 1514. | ㉜ 京都大資料, IAP 67, 1533. |
| ㉝ 京都大資料, IAP 67, 1534. | ㉞ Burgess, Pl. 115, 4. |
| ㉟ Burgess, Pl. 98(R5). | ㊱ Ancient Pakistan, vol. IV, Pl. 446. |
| ㊲ Ancient Pakistan, vol. IV, 61a | ㊳ 本稿 Pl. 3c. |

この他にタキシラの作例として

- | | |
|-----------------------------------|-----------------------------------|
| ① Marshall, Taxila, III pl. 118b. | ② Marshall, Taxila, III pl. 161m. |
|-----------------------------------|-----------------------------------|

スワットの作例として

- | |
|-------------------------------|
| ① Faccenna, pl. CCLXXXVIII a. |
|-------------------------------|

2. マトゥラー

- | | |
|-----------------------------|------------------------------|
| ① Vogel, pl. VI b. | ② Vogel, pl. LI a. |
| ③ Vogel, pl. LIII a. =Pl.4b | ④ Vogel, pl. LIII c. =Pl. 4a |
| ⑤ Joshi, pl. 85. | ⑥ 山本智教, 49図 |

3. グプタ期

- | | |
|--|----------------------------------|
| ① Vogel, Sārnāth, pl. XIX (a) d. =Pl. 4d, | ② Vogel, Sārnāth, pl. XIX (b) h. |
| ③ Foucher, Beginnings, PL. IV, 3 D. =Pl.4c | |
| ④ Rowland, pl. 84. | |

その他アジャンターの作例として

Yazdani, Ajantā. part IV, LXXX.

4. 東トルキスタン (キジール, クムトラ)

- | | |
|--|---------------------------------------|
| ① Grünwedel, Alt Kutscha, II, fig. 15. | ② Grünwedel, Ibid., II, pl. XLII-III. |
| ③ Grünwedel, Ibid., II, Taf. XLIV-V. =Pl. 5b | |
| ④ Le Coq, VI, Taf. 15. | ⑤ Grünwedel, Kultstätten, Fig. 91. |

- ⑥ Le Coq, VI, Taf. 11. =Pl. 5a ⑦ Le Coq, III, Taf. 12.
 ⑧ Le Coq, VII, Taf. 30-31.
5. 敦煌
 ① Pelliot, CCLXXXV. ② Pelliot, CCLXXIV. =Pl. 6b
 ③ Pelliot, CCXIV. ④ Pelliot, CCCXXI.
6. 中国(中央アジアを除く)
 雲岡
 ① 『雲岡』VIII, PL. 45. ② 『雲岡』XV, PL. 74.
 ③ 『雲岡』XV, PL. 78.
- 竜門
 ④ 『竜門』図版43
- 響堂山
 ⑤ 『響堂山』図版23A =Pl. 5c
- 麦積山
 ⑥ 『麦積山』図版9 ⑦ 『麦積山』図版126
- 单独像
 ⑧ Siren, vol. II, PL. 171. ⑨ 水野清一, 第五図
 ⑩ 松原三郎 pl. 112b. =Pl. 5d

略号一覧

- FoucherA. Foucher, L'art gréco-bouddhique du Gandhāra.
 IngholtH. Ingholt, Gandhāran art in Pakistan.
 MarshallJ. Marshall, The buddhist art of Granhāra.
 Hallade.....M. Hallade, The Gandhara style.
 Gandhara.....Department of archaeology in Pakistan, Gandhara sculptue in the
 national museum of Pakistan.
 GrünwedelA. Grünwedel, Buddhist art in India.
 Coomaraswamy.....A. K. Coomarasway, History of Indian and Indonesian art.
 Foucher, Life.....A. Fouchér, The life of the Buddha.
 Le Coq.....A. von Le Coq, Die Buddhistische Spätantike.
 Burgess.....J. Burgess, The ancient monuments, temples and sculptures of India.
 FaccennaD. Faccenna, Sculptures from the sacred area of Butkara I.
 Vogel.....J. Ph. Vogel, La Sculpture de Mathura.
 JoshiN. P. Joshi, Mathura Sculptures.
 山本智教.....山本智教, 『マトウラの古美術』
 Vogel, SārnāthJ. Ph. Vogel, Catalogue of the Museum of Archaeology at Sārnāth.
 Foucher, BeginningsA. Foucher, Beginnings of Buddhist Art.
 Rowland.....B. Rowland, The Art and Architecture of India.
 Grünwedel, Kultstätten ...A. Grünwedel, Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan.
 PelliotP. Pelliot, Les Grottes de Touen-Houang.
 『雲岡』水野清一, 長広敏雄, 『雲岡石窟』

- 『響堂山』……………水野清一, 長広敏雄, 『響堂山石窟』
『麦積山』……………文化部社会文化事業管理局, 『麦積山石窟』
Siren ……………O. Siren, Chinese Sculpture.
水野清一……………水野清一「開皇二年四面十二龕像について」(東方学報, 京都, 第十一冊第一分)
松原三郎……………松原三郎, 『中国仏教彫刻史研究』

〔後記〕 本稿をなすに当り, 小寺武久氏および前田耕作氏の御高見を参考にしたところが少くない。また京都大学人文科学研究所の桑山正進氏にはガンダーラの涅槃図像に関する資料をお借し戴いた。各氏に厚く御礼申し上げます。



a



b

a Fc洞 涅槃図 (左部分)

b 同 (右部分)



a



b



c

a Fc洞 涅槃図部分（左下） b 同（悲嘆の諸衆） c 同（須跋陀羅）



a

a. ガンダーラ出 (マルダン, 個人蔵)



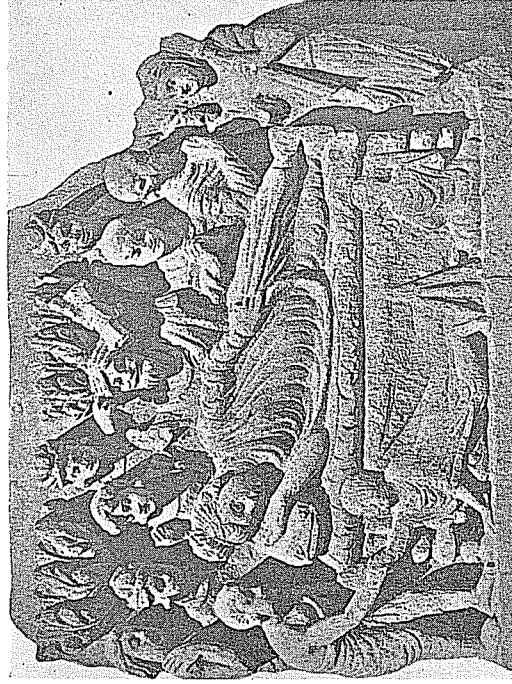
c

c. ガンダーラ出 (ラホール博物館)



b

b. ガンダーラ出 (ロリヤン・タンガイ, カルカッタ博物館)



d

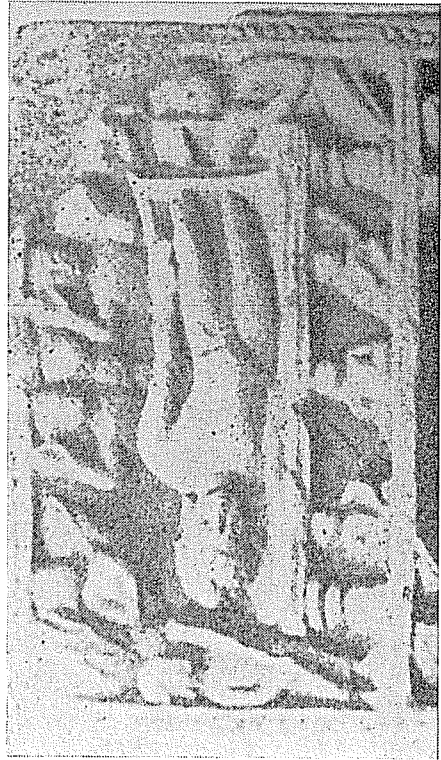
d. ガンダーラ出 (ナートウ, ラホール博物館)



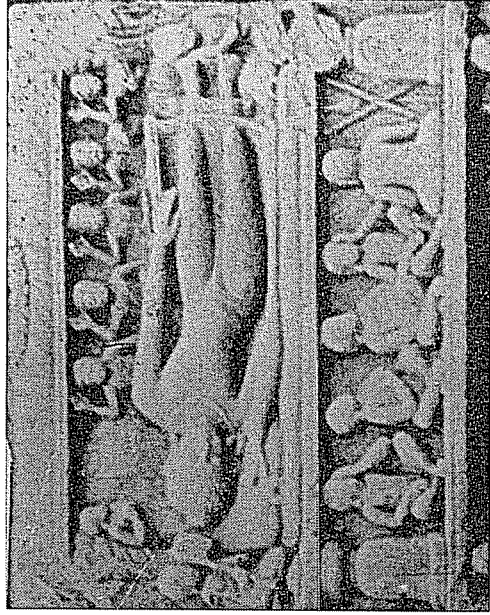
a



b



c



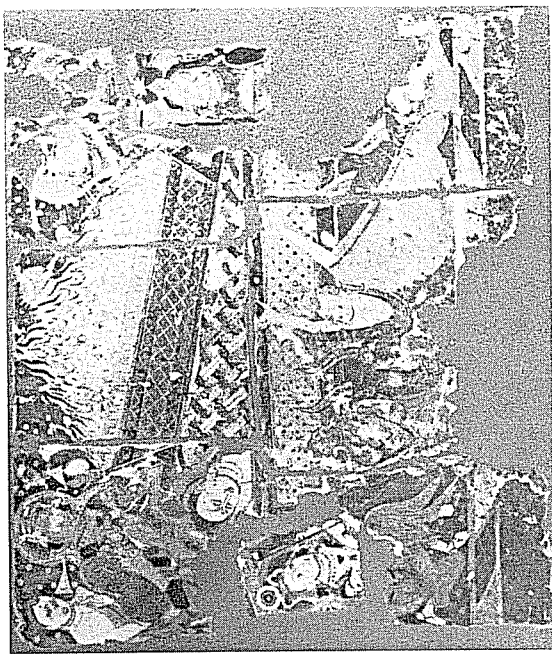
d

a. マトゥラー出 (マトゥラー博蔵)
 c. サールナート出

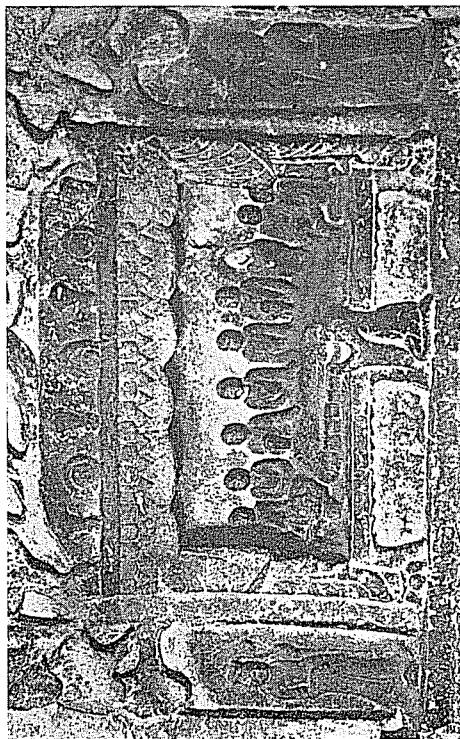
b. マトゥラー出 (マトゥラー博蔵)
 d. サールナート出 (サールナート博蔵)



a



b



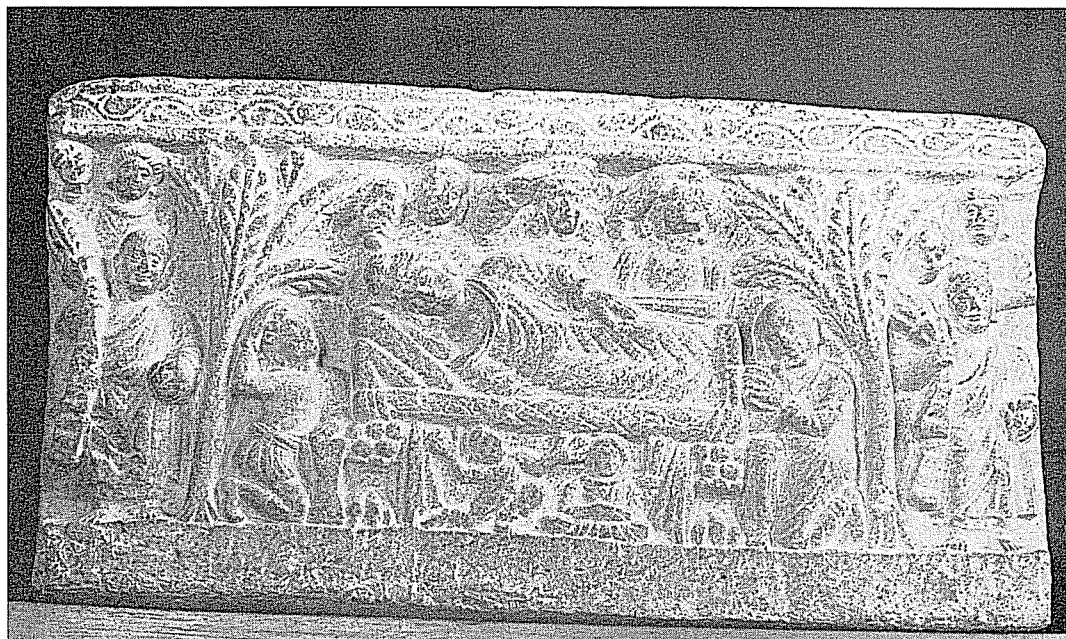
c



d

a. キジール出 (第二齋谷第二寺院)
c. 齋洞山第五洞内

b. キジール出 (行耶洞)
d. 天保十年銘台座浮彫 (東京国立博蔵)



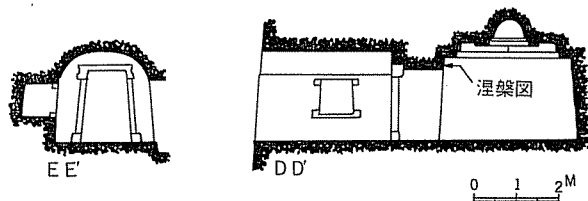
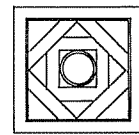
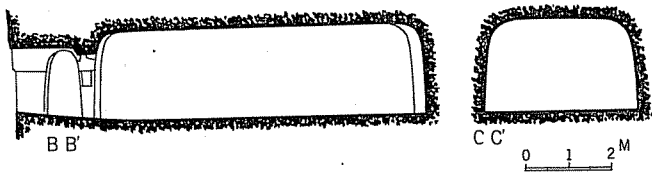
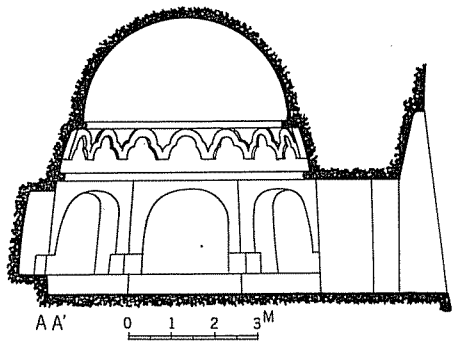
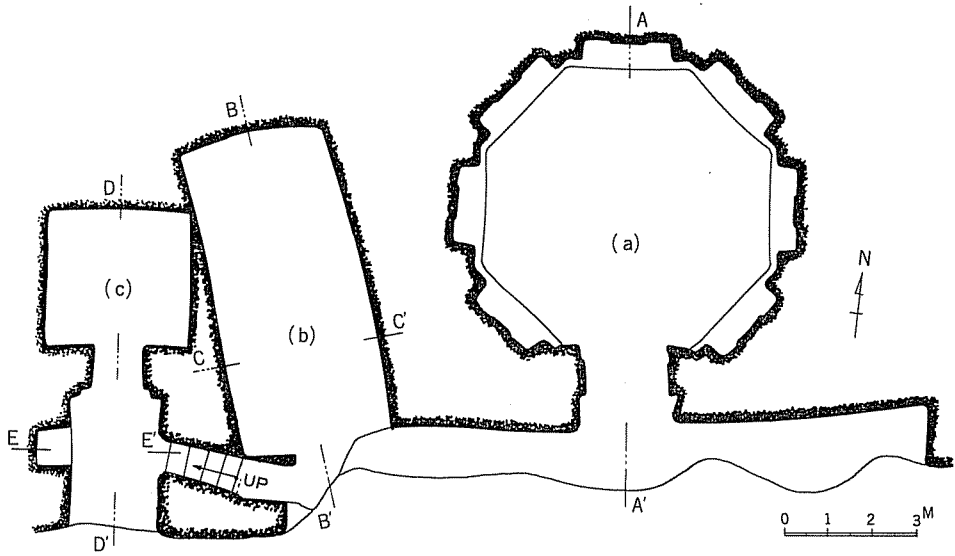
a.



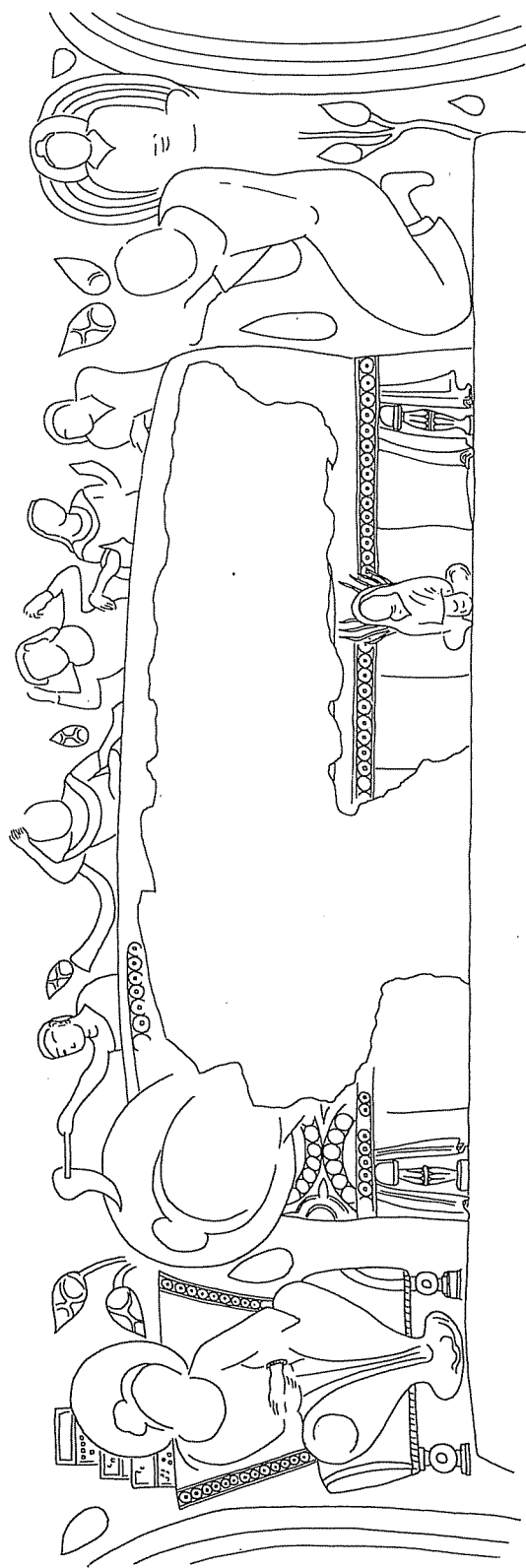
b.

a. ショトラック出 (カーブル博蔵)

b. 敦煌 295 窟内



F 洞 平 面 · 断 面 图



Fc 洞 窟 壁 画 (全 图)