

「託胎靈夢」

——インド仏伝図像の研究(二)——

宮 治 昭

三、託胎靈夢

- (1) 古代初期
ガンダーラ
- (2) 南インド
- (3) サールナート
- (4) アジャンター

三、託胎靈夢

(1) 古代初期

「託胎靈夢」は、釈尊の最後生の始まりを告げるもので、キリスト教の「受胎告知」にも比せられる興味深い仏伝図像である。「兜率天上の菩薩」から「愛馬・御者の同時誕生」までを含む誕生サイクルの図像群の中でも、「誕生」と並んで主要な位置を占める。

「託胎靈夢」は仏伝の最初の重要な出来事として名高いが、この説話自身は最初期の經典には含まれていない⁽¹⁾。例えば誕生前後の古い仏伝挿話を伝える Suttanipata (955, 679-698)⁽²⁾ では、仏陀がトゥンタ天から来て、神々がルンビニーでの仏陀の誕生を祝福したことがみえ

るが、下生や誕生の様子については触れるところがない。Majjhima-Nikaya (No. 123, Acchariyabhutadhamma-sutta)⁽³⁾ および『中阿含経』第八「未曾有法品」⁽⁴⁾ においても、仏陀が兜率天での命終を知って母胎に入り、その右脇にとどまったことが記され、この時「一切の天地は震動し、大妙光をもって普く世間を照らす」(大正蔵1巻四七〇上)とあるが、仏陀の下生の有様については述べるところがない。

しかし、いわゆる仏伝諸文献には、記述の精粗や細部の相違はあるものの、ほとんどの文献にも釈尊が兜率天より白象となって(あるいは白象に乗って)下生し、母の胎に入り、母はそれを夢にみたことが記されている。この奇瑞の有様は諸文献の中で様々に形容されているが、とくに大光明が発せられて遍く世界を照らしたことが強調されることが多い。この「託胎靈夢」の説話がいつ頃成立したのかはわからないが、すでにこの説話を表わした紀元前に遡る浮彫が見出せるので、かなり早い段階でこの最初の仏伝説話が出来上っていたことを窺わせる。

インド最初期の仏伝美術を有するバールフトの欄楯浮彫に、「託胎

「靈夢」の現存最古の作例がある⁽⁵⁾。前一世紀初め頃)。生氣溢れる優れた作で、古代初期の説話浮彫の中でもとくに注目される(図1)。欄楯の柱の中央を飾る円形区画に浮彫りされたこの場面は、画面の中央に寝台の上に摩耶夫人が横たわり、寝台を取り囲んで三人の侍女が従っている。一人は合掌し、一人は仏子をもち、もう一人は右手を挙げる身振りである。寝台の後方の足もとにはランプが灯り、前方には水瓶が置かれている。上方に大きな象が後脚を後方へと折り曲げて、あたかも天上より降下したように表わされている。区画の外側上部に次のような刻文がある⁽⁶⁾。(リュードースによる)。

bhagavato ukranṭi

リュードースによれば、ここにみえる *ukranṭi* の語形を正確に説明することは難しいが、*Mahāvastu* (II, 17, 11) や *Lalitavistara* (76, 7) の「託胎靈夢」の挿話に出る *garbha-avakrānti* の *avakrānti* と同義であることは間違いなく、「世尊の入胎」の意に解しようという。この解釈に関しては、ほぼ研究者の見解の一致をみている。諸文献の記載からみても、菩薩が兜率天より象の姿をとって下り、それを摩耶夫人が夢に見て受胎したという「託胎靈夢」を表現したものに相違ない。

パールフトのこの図像表現を諸文献と照合しながら、その特徴を検討してみると、古代インド人の釈尊託胎に関する観念が明らかとなつて興味深い。まず、脚のついた寝台に摩耶夫人が右手を枕にし、左手を体軀に沿って伸ばし横たわる姿を考察しよう。寝台は俯瞰した視点で描写され、摩耶夫人は一見するとそこに仰向きに寝ているかのよう

な印象を受けるが、足の先を下方に向けた表現からみて、実は涅槃のときの釈尊のように右脇を下にし、脚を上下に重ねて横臥する姿を表わしたものとみられる。上半身裸形で、豊かな装身具をつけ、下半に裳を着けた摩耶夫人は、肉身はまろやかな表現をみせるが、全体の姿勢には古拙的な硬さが目立ち、寝台の視点とも統一性をもたない。摩耶夫人の姿はむしろ立勢をそのまま倒置した表現といえる。

ところで、摩耶夫人がどのような姿勢で寝ていたかについて諸文献は黙しているが、多くの文献は菩薩が摩耶夫人の右脇から入ったことを述べている (*Nīdanakatha* 『瑞応本起経』 『因果経』 『本行集経』 『大莊嚴経』 『普曜経』 など)。もし、母の右脇より入ったことが強く意識されていたならば、ガンダーラの図像にみるように、左脇を下にして横臥し、右脇を上方に向ける姿勢がとられたであろう。しかし、パールフトでは右脇を下に横臥した姿である。

古代インドには横臥の姿勢に、仰向けの臥法、右脇を下にする臥法、左脇を下にする臥法があった。 *Anguttara-Nikāya* (II, 244) によれば、仰向けの臥法は *petaseyya* 「死者の臥法」であるが、右脇を下にする臥法は *sihaseyya* 「獅子の臥法」と呼ばれるのに対し、左脇を下にする臥法は *kambhogiseyya* 「愛欲者の臥法」と呼ばれている。右脇を下にする臥法が安息にふさわしい休憩の臥法であるのに対し、左脇を下にする臥法は愛を成就する者の臥法といえる⁽⁷⁾。パールフトをはじめとしてインド内においては、「託胎靈夢」の摩耶夫人の姿は釈尊涅槃のときと同じように、清らかな安息の臥法である *sīta-*

seyyaをとることが多く、愛の臥法である kamathogiseyya を敢て避けているのは、菩薩の清浄な受胎を意味しているのではなからうか。 Lalitavistara, Mahavastu, 『本行集経』『大莊嚴経』などの仏伝では摩耶夫人が受胎する以前に、夫人は浄飯王に齋戒を守り、別殿に住することを申し出、情欲を遠ざけたことが強調されており、マリヤの処女懐胎とも比較される。パールフトの浮彫でも、摩耶夫人以外に三人の侍女が表わされるのみで、男性は遠ざけられている。

三人の侍女のうち、一人は寝台の向う側から正面向きに上半身を表わして摩耶夫人に合掌し、聖なる出来事を讃嘆する。他の二人は手前側においていずれも背面から描写されているが、ともにクッションに坐し、一人は右手に扨子をもち夫人を扇ぐ様子で、もう一人は右手を高く挙げる身振りで、驚いている様子を示している。寝台の足もとに置かれている脚つきのランプは、この場面が夜であることを暗示する。

画面の上半を大きく占めるのは、矛軟で豊かな象の表現である。前脚を前へ折り、後脚を後方へ蹴るような姿で側面向きに表わされ、天より降下する有様である。この象は摩耶夫人より大きいほど堂々としており、その胎に宿るにはあまりに大きすぎる。パールフトの彫刻家は自然の尺度よりも、聖なる奇瑞自身に関心がある。

Lalitavistara や『普曜経』『大莊嚴経』では、兜率天にいた菩薩がどのような姿をとってこの世に下るべきか、神々に告げたところ、神々は童子・帝釈天・梵天・神妙天・阿修羅・乾闥婆等種々に説いたが、勝光(Ugratejas)という一天子が「六牙の高貴な象」の形をとつ

て母胎に入るべきことを説いたことがみえる。他の多くの文献でも菩薩は象の姿をして入胎したことが記されている。ただ、『修行本起経』『瑞応本起経』『因果経』などの一部の漢訳本では、菩薩は象に乗じて下生したとあり、図像の上でも中国では「乗象入胎」として表わされる場合が少なくない。しかし、インドでは文献の多くが述べるように、「託胎靈夢」においてすべて菩薩は象自身の姿で表わされる。インドでは「六牙象本生」をはじめとして釈尊の前生が象であった説話も多く、また象は転輪聖王の七宝の一つにも数えられており、菩薩が象となって下生することは、むしろ吉祥なことでふさわしい。

象の姿は、「高貴な白象」(Nīlanakathā)、「真白き象の王」(Buddhacarīya)、「六牙白象」(『毘奈耶破僧事』)のように簡単に記されるほか、Lalitavistara, Mahavastu, 『本行集経』『大莊嚴経』などでは詳しく述べている。例えば Mahavastu には「高貴な象で、足どりは軽く、四肢にきずなく、白銀のようにきらめき、六牙をそなえ、優美に動く鼻をもち、頭は深紅である」とみえる。象の理想的な美しさを形容したものであろう。インドでは象は、雨雲を連想させる柔軟で大きな皮膚の感覚から、水を貯える生命の根源として、とりわけ吉祥な動物とみなされた。パールフトのこの象は、鼻や体軀、脚など、素朴な表現の中にもまろやかで柔軟な感じがよく現われている。頭に帽子飾りをつけ、「高貴な」象であることを示唆する。ただ、六牙には表わされていない。この象はクローズアップの手法によるように大きく表わされ、しかも視点をやや下から見上げるように把えられて

いるため、ただならぬ象の存在が強く印象づけられる。

この場面は一般に「託胎靈夢」(あるいは「摩耶の夢」と言われるが、果して摩耶夫人の「夢」を表わしているのだろうか。確かに、事はランプの灯る夜、摩耶夫人が寝ている時に起っている。しかし、象の表現は現実、天上より舞い下りて来たかのような姿である。しかも侍女の一人は合掌し、他の一人は驚いて手を挙げており、この奇端をまさに目撃していることを示す。刻文に「世尊の入胎」とあるのも、彫刻作家が現実の象の姿で下生したことを表わそうとしたことを裏づける。文献の記述をみると、「兜率天上の菩薩」を述べないBuddhacariaなどは単に夢の出来事として述べているが、他の多くの文献は兜率天より降下する菩薩を主体とした記述と、地上で夢にそれを見る摩耶夫人を主体とした記述とから成っており、前者はいわば現実のこととして記され、後者は夢として記されている。例えば『本行集経』は次のように言う。

「菩薩、正念もて兜率より下り、淨飯王第一の大妃、摩耶夫人の右脇に託して、住まり已る。是の時、大妃睡眠中に於て、夢に一の六牙の白象あるを見る。其の頭は朱色にして、七支にて地を拄え、金装の牙を以て空に乗じて下り、右脇に入る。夫人、夢み已る。」(大正藏3巻六八三中)

古代インドにおいては、現実と超現実の世界は相互に容易に交換しうるものと考えられており、神々の天上世界も現実の世俗世界を反映する。それゆえ、パールフトの浮彫作者もこの奇瑞を敢て摩耶夫人の

「夢」として表現する必要を感じずに、むしろ現実にながら起った不可思議な光景をいかに表現するかが問題であつたろう。パールフトの浮彫は象や人物の個々の表現と、とくにピースペクティヴを用いた空間描写によって、奇瑞の有様が巧みに表わされている。すなわち、摩耶夫人の横臥する寝台を斜め上方から俯瞰する視点で描出し、しかも侍女を寝台の向う側と手前に、それぞれ正面向きと背面向きで表わすことよって、奥行をもった寝室の空間を表わしており、一目で空間全体が見渡せる。ここでは静かに合掌する侍女と驚愕する侍女の姿が、ただならぬ様子を感じさせる。見る者の視点は次いで、上方の大きな象へと移る。見上げるような視点でクローズアップされた象は、あたかも天上から摩耶夫人のもとへ降下するような表現をみせる。

この画面は摩耶夫人や侍女のいる室内を俯瞰する観者の視線と、象が降下するのを見る摩耶夫人の視線とが不統一のままに並存して表わされているため、かえってこの場の異様な雰囲気が出されている。しかも、円形区画自身がいわば奇瑞の起った聖なる空間の枠組みとして有効に働いている。パールフトの「託胎靈夢」は、後にみるガンダラの摩耶夫人の「靈夢」の表現と異なり、超現実の世界が現実として立ち現われたというべき表現で、その後のインドにおける「託胎靈夢」図像の源泉として重要な意味をもつ。

古代初期美術の作例として、もう一つサーンチー第一塔の東門の浮彫(図2)がある。これは東門右柱の内側面中段の大きな区画の中の一部に、いわば挿入された形で表わされている。すなわち、この区画

の上端左方には、一人の女性が宮殿風の建物の下に横臥し、その足もとの上方に正面向きの象が姿を現わしている。この特徴的な図像からみて、「託胎靈夢」の場面に相違ない。問題は、この場面が大きな画面全体の片隅に小さく表わされていることで、画面全体のテーマの中でのような位置を占めるのであろうか。

フーシエはこの点についての確な解釈をなした。⁽¹⁶⁾ 彼によれば、この区画はカピラヴァストゥでの出来事を表わしたもので、上隅に「託胎靈夢」を、その他の画面の大半は「帰郷説法」を表わしている。画面の右上方にカピラヴァストゥの城内、中央部左方には城門を表わし、その前で馬車に乗る浄飯王が多くの侍者たちを伴ない、帰郷した積尊のもとへ赴く。下方では経行石によって積尊の奇蹟を表わし、その下方で王をはじめ釈迦族の人々が帰依する。左下隅のニヤグロード聖樹は、帰依した王がニヤグロード園林を奉獻し、積尊がそこに住したことを暗示する。

サンチーの仏伝美術は、ガンダーラのそれに見られるような年代的記的にまとめようとする編年的(chronological)な志向はなく、積尊の活躍した地域ごとの挿話をまとめようとする地誌的(topographical)な志向が窺われる。⁽¹⁷⁾ この区画でも、積尊の下生の地であり、故郷であるカピラヴァストゥでの出来事をまとめている。「託胎靈夢」と「帰郷説法」の間には伝記の上では三十年以上の年代的隔りがあるが、カピラヴァストゥの地という同一空間の中での挿話である。もっともこの区画は、大半が「帰郷説法」の場面に当てられ、上隅に小さく表わ

された「託胎靈夢」は、この区画がカピラヴァストゥであることを示す目印ともいふべき役割を果しているにすぎない。おそらく、そのために、この場面は必要最低限のスペースと表現が与えられたのであろう。

摩耶夫人はやや斜め上方から把握されているが、バールフト浮彫のようなペースペクティヴはみられない。ここでも夫人は右手を頭の下におき、はっきりと右脇を下にして、脚を重ねる姿勢で横臥している。寝台の枕辺と足もとに、一人ずつの侍女がみえる。夫人の足もと上方に、大きな象がこちらに向って来るように、正面向きに表わされている。この象はバールフトのそれのように、現実感溢れた表現である。しかし、この場面が狭い区画の中に閉じ込められたこともあって、奇瑞を彷彿とさせるような表現にはなっていない。

摩耶夫人の上にはチャイヤ窓とバルコニーのついた宮殿建築が表わされ、左端にも楼閣状の建物があって、この神聖な出来事が宮殿の内で行ったことを示している。その後の「託胎靈夢」の図像においても、宮殿がどのように表現されるかは重要な構図上の問題となるが、ここでは建物の外観をそのまま表わしていて、この出来事が宮殿で起ったという、単なる説明的な描写となっている。見る者の視線は容易に宮殿の内を見渡すことはできず、奇瑞の場面に直接対峙することも難しい。このサンチーの「託胎靈夢」の浮彫は、「帰郷説法」が行われたカピラヴァストゥであることを明示すること自体を目的とした表現であったといえよう。

(2) ガンダーラ

ガンダーラ地方出土の「託胎靈夢」の作例は大層多く、別表に示したように、筆者の探索し得た浮彫だけでも二十例以上に及ぶ。ガンダーラの仏伝浮彫は多くの場合断片的に出土し、セットとしてまとまって出土した例は少なく、当初どのような配列をもって図像構成がなされていたか不明な点が多いが、少なくとも奉獻小塔に配された仏伝浮彫の場合、編年的な釈尊の年代記として表わしたことが多かった。⁽¹⁸⁾ その場合、仏伝図像は「燃燈仏授記」もしくは「託胎靈夢」から始まっている。「託胎靈夢」はガンダーラにおいて、釈尊の最後の始まりをしるしづける図像として愛好された。例えばロリヤン・タンガイ出土の奉獻小塔の方形基壇には、各面に二場面ずつ計八場面が表わされている。⁽¹⁹⁾ すなわち、向って右から左へ「託胎靈夢」「占夢」「誕生」「灌水(?)」「(大半欠損)」「從園還城」「占相」「出城」「御者・愛馬との別離」と続いており、釈尊の前半生の場面を順次編年的に配置している。ガンダーラの年代記的な仏伝美術の様相がよく窺える。その中で「託胎靈夢」は、まさしく仏伝の開幕を告げる図像として位置していることがわかる。

ガンダーラの「託胎靈夢」の作例を図像の形式の上から分類すると、三類に大別することができる。第一類は、摩耶夫人が頭を向って右に、左脇を下にして横臥し、象が円盤形の中に表わされるタイプで、最も一般的で作例の大半を占める。第二類は、摩耶夫人が頭を向

って左にし、やはり左脇を下にするため、背面をみせる姿勢で横臥するタイプで、象は同じく円盤形の中に表わされる。このタイプに属する浮彫はある程度の数の作例が知られる。第三類は、第一類と同様摩耶夫人が頭を向って右に、左脇を下にして横臥するが、象は円盤形をとらずそのまま表わされるタイプで、作例は少ない。ガンダーラの「託胎靈夢」はいずれも、摩耶夫人が左脇を下にして横臥する点では共通するが、この分類に沿って「託胎靈夢」の図像の特徴を考察しよう。

第一類の代表的な作例として、次のようなものが挙げられる。

- (1) ジャマール・ガリー出土浮彫(大英博物館蔵)(図3)
- (2) シクリ出土浮彫(ラホール博物館蔵)
- (3) ロリヤン・タンガイ出土奉獻小塔の基壇浮彫(カルカタ・インド博物館蔵)
- (4) カラワーン(タキシラ)出土浮彫(ニューデリー国立博物館蔵)(図4)
- (5) ブトカラ(スワート)出土浮彫(イタリア隊発掘品)

これらの浮彫は画面に宮殿を象る建築モチーフで大きく枠取るように表わし、その中央に寝台の上に左脇を下にして、左手を頭の下に当て、右手を寝台の縁におく姿勢で横臥する摩耶夫人を表わし、上方には円盤形の中に象を描出し、周囲に数人の侍女や女性の守衛を配する構図である。画面を枠取る建築モチーフには、二本の柱に梯形破風を載せただけの単純なもの(1)(2)、四本の柱をとり中央の二本に梯形破風を載せ、左右にはバルコニーを載せて小柱廊間とするもの

(3)、やはり四本の柱をとるが、中央の二本にバルコニーもしくはヴァールト屋根をのせ、左右にアーチの小柱廊間をつくるもの(4)(5)が区別される。基本的には梯形破風型とアーチ型に分かれ、それにバルコニーを組合せた建築構成といえる。

「託胎霊夢」の場面を宮殿建築の下に表わすことは、ガンダーラでは一般的である。文献の上では、Lalitavistara、『大莊嚴經』に摩耶夫人がカピラヴァストゥの王宮内の一大殿に住したことが記されている。例えば『大莊嚴經』では、「迦毘羅城は百千の園林池沼を周匝し、莊嚴殊勝なること帝釈宮の如し。其の宮内に於て一大殿有り。名を持国という。摩耶聖后、住して其の中に在り。」(大正藏3巻五四七中)と述べ、持国という大殿に留まることがみえる。Mahavastuでは、摩耶夫人は託胎に先立ってこの Dhrtastu (持国) の大殿に退くことを王に申し出ている。⁽²⁶⁾

「託胎霊夢」の場面に宮殿建築を表わす図像は、サーンチーの浮彫でもみたが、ガンダーラでは建築の外観全体を表わすことなく、建築の枠組を大きく画面の中に取り入れ、見る者を宮殿の内部に直接に引き入れる構図をとる。梯形破風型建築は、コリント式の柱に梯形破風型を載せた形態を基本とするのに対し、アーチ型建築は左右にアーチの小柱廊間を設けて、中央上部をヴァールト屋根、もしくはバルコニーを表わす構成であるが、これら二系統の建築構成はガンダーラ美術の宮殿表現のタイプを成している。「占夢」「占相」「宮廷生活」「出家決意」などの場面にも、ほぼ同じ建築構成が表わされている。⁽²⁶⁾このよ

「託胎霊夢」(宮治)

うな建築表現は、実際の建物の入口装飾の枠組に由来するものとみられているが、⁽²⁷⁾梯形破風型建築の柱がいずれもコリント式であるのに対し、アーチ型建築の柱はほとんどみな二頭背合せの動物柱頭をおくインド・ペルセポリス式であって、建築系統の二系列を示唆していて興味深い。

いずれにしても、これらの建築構造の枠組が、「託胎霊夢」の画面構成を大きく規制しているところにガンダーラの特徴がある。梯形破風型でも、アーチ型でも、それら建築モチーフは正面のみ大きく描写され、屋根や外観などを俯瞰することもないし、あるいは奥の柱などを表わして、室内を見渡すこともないために、見る者の視点は必然的に建物の内部の最も重要な場面と直接に対峙することとなる。しかも、摩耶夫人の寝台は完全な側面描写であって、宮殿の内部の摩耶夫人の様子を真近に見ているような表現となっている。

ガンダーラの「託胎霊夢」の場面には、建築モチーフを表わさないものもある。⁽²⁸⁾しかしそれらは、ほとんどみな画面の高さが十センチに満たない小浮彫で、建築表現を省略したものともみてよいだろう。事実、建築モチーフを表わさない作例においても、摩耶夫人の寝台は側面観で表現され、摩耶夫人や侍女などの人物配置もほぼ同じで、建築構造の枠組に支配された構成となっており、ガンダーラに共通した構図法をとっている。

第一類の「託胎霊夢」の建築表現と画面構図についてみてきたが、次に摩耶夫人・象・侍女などの表現に光を当てよう(図3、4)。ま

ず、摩耶夫人は寝台の上に横臥する。寝台は涅槃図のそれと同じように、多くは線型つきの脚(まれに獣脚もある)をもつ寝台で、敷物が前に掛けられ、踏台も置かれている。摩耶夫人は向って右に頭を枕に休ませて、左手を頭の下に当て、左脇を下にして脚を重ねる姿で寝ている。右脇を下に横臥する涅槃の釈迦とちょうど反対の姿勢である。ただ、右手は体軀に沿って伸ばすことなく、肘を曲げて寝台の縁に手を当てる様子である。夫人は上半身をはだけ、下半身に裳を纏う。

摩耶夫人は、バルフトやサンチーの場合と異なり、左脇を下に右脇を上に向けて横臥している。この姿勢は文献の言う「右脇より入る」(Nīṇakathā, 『因果経』『本行集経』『大莊嚴経』など)を表わしたものに相違なく、右脇を上に向け、象を上方に描写することによって、文献の記述が極めて合理的に表現されている。⁽²⁹⁾ インドに伝統的な、安息の臥法である śhaseyā(獅子の臥法)を取って無視し、「[母の]右脇を開いて胎内に入られた」(Nīṇakathā)ことを明示する表現といえよう。なお、この挿話は、男子は母の右脇に宿るといふ古代インドの觀念から発したもので、⁽³⁰⁾ Laitavistara や Mahāvastu では右脇よりの入胎には言及せず、託胎の後菩薩は母の右脇に住したことを述べている。

ガンダーラの摩耶夫人の寝姿は、このように文献の記述に則したものであるが、西方の圖像伝統の影響を無視することはできない。すなわち、ギリシア・ローマ世界において広く墓標に表わされた「死者の饗宴」の圖像形式が摩耶夫人の姿を想起させる。「死者の饗宴」

は、通常寝台の上で、頭を向って右にして、顔をこちらに向け、脚を重ねて休憩する人物を表わしており、古い祖先崇拜の形式を引くものといわれる。この圖像はバルティア時代のバルミューミラにおいても流行し、さらにバクトリアにも伝わっているが、ガンダーラ仏伝浮彫の直接の母胎となったのは、サカ・バルティア期を中心に西北インドで盛行した、いわゆる化粧皿の圖像であろう。⁽³¹⁾ 「死者の饗宴」を表わす化粧皿はかなりの例があるが、いずれも寝台に横たわる中心の人物は左脇を下にして休憩し、左手には酒杯をもつが、右手は決まって肘を曲げ、寝台の縁を把むような仕ぐさである(図5)。下半身に裳をゆったりと纏う着衣も、摩耶夫人のそれを想起させる。「死者の饗宴」の圖像は、酒杯を手にする男性像ではあるが、そのポーズは「託胎霊夢」の摩耶夫人のそれに大層近い。おそらく「右脇入胎」のエピソードにふさわしいポーズとして、この圖像形式が「託胎霊夢」に借用されたのではなからうか。

さて、作例(1)(2)(3)などでは、摩耶夫人の足もとあるいは枕辺にバルフトと同様、ランプ台が立っており、火が灯っている様子である。「瑞応本起経」(大正蔵3巻四七三中)のように奇瑞が「母の昼寝」のときに起ったとする文献もないではないが、「毘奈耶破僧事」(大正蔵24巻一〇七中)では、「夜中」に起ったことが明示され、Nīṇakathā や『本行集経』でも摩耶夫人は夢を見て、翌日もしくは翌朝、淨飯王に報告したとあり、夜の出来事であることを示唆する。

ガンダーラの「託胎霊夢」の大きな特徴は、象が第三類の例外的な

作例を除き、みな円盤形の中に描き込まれていることである。パールフトやサンチーでは、菩薩が象の姿をして下生するという奇瑞がいわば現実のこととして表現されたが、ここでは象を光背の如き円盤形の中に比較的小さく表わしている。象は向って左上方から摩耶夫人の右脇を指して表わされ、しばしば鼻先が夫人の右脇に接するように表現されており、「右脇入胎」を合理的に示している。象自身の表現は中インドのそれに比べ概して稚拙で、パールフトでみたようなリアルな実在感に乏しい。象の表現に巧みなインド的環境からは離れていることを物語る。円盤形の中に象を表わす、この特異な図像形式はどのような意味をもっているのであろうか。

円盤形の中に表象をおく図像形式をガンダーラ美術の中に求める。と、「託胎靈夢」のほかに「ナンダの逃走」と「燃燈仏授記」の場面がある。まず、それらの表現をみよう。「ナンダの逃走」(図6、サーリ・パロール出土、ペシャーワル博物館蔵)では、美貌の妻への思いを断ち切れず僧団を逃げ出したナンダが、忽ちにして空中より飛来した仏陀と仏弟子によって見つけ出される場面が表わされているが、仏陀と仏弟子が空中高く飛来したことを示す際に、上方に太陽神スーリヤが円盤の中に表わされている。四頭立ての馬車に正面描写のスーリヤ像が円盤内にみえる。

「燃燈仏授記」においては、釈迦の前生である青年修行者が娘より蓮華を買い、燃燈仏に蓮華を散じ、燃燈仏の足もとに跪いて髪を解いて敷き、最後に授記を受けて身が空中に昇る、計四場面を、一区画の

中に表現することが多い。最後の場面において、授記を受けた修行者(菩薩)が空中に躍昇したことを示す際、しばしば上方の円盤形の中に跪き合掌する姿の修行者が表わされる。例えばラホール博物館の浮彫(図7)では、画面の上端に円盤形が表わされ、その中に跪いて合掌する修行者が小さく描き込まれている。ここでは単なる円盤形であるが、円盤形の周囲に放光状の縁取りをつける場合もある。このように、釈迦の前生である修行者が燃燈仏から授記を受けて、空中に躍昇する像を円盤内に表わす表現はガンダーラで少なくない。

これらのガンダーラの円盤形表現の特徴として、まず第一に、円盤内の表象が「天空中の存在」を表わしていることが挙げられる。「ナンダの逃走」における太陽神スーリヤの表現は、もし円盤形がもともと日輪を象るとするならば太陽神をそこに描出することはふさわしいが、ここでは仏陀が神通力によって天高く飛翔したことを表わすためのいわば目印として示されている。一方、「燃燈仏授記」の修行者は授記を得て、「身心軽便にして、おのずから虚空中に騰ることを覚えぬ。高さ七多羅樹なり」(『本行集経』)、あるいは「身虚空に昇り、地去ること七多羅樹なり」(『因果経』)と経典にあるように、空中高く身が昇ったことを表わしている。「託胎靈夢」においても、菩薩である象は兜率天より降って来たのであって、空中にある存在である。ガンダーラの円盤形表現は、その中の表象が天空中の存在であることを前提としており、現象的な面での宇宙的表象とかがわっていることがわかる。しかし、それは単に現象的な面だけでなく、太陽に比す

べき超現実的な存在、ある場合には靈的な存在を意味している。とくに「託胎靈夢」においては、兜率天より下生する菩薩である象が、光り輝く超現実的な存在として太陽に喩えられていることは經典の上からも跡づけられる。例えば、『瑞応本起経』は菩薩が下生するとき、その存在を聊か不可解な言葉、「冠日之精」(大正蔵3巻四七三中)と呼んでいるのも、この点から理解することができよう。Lalitavistara『普曜経』『大莊嚴経』には摩耶夫人の見た夢は、日月の光を超えたことが記されている。⁽⁸⁶⁾さらに『Mahāvastu』や『本行集経』には太陽との類比が明確に示唆されている。すなわち『本行集経』では、菩薩が下生のとき「一切世間は光明も普く照らされる」とあり、後に「占夢」の挿話において婆羅門は次のように説く。

「若し母人、夢に日天の右脇に入るを見れば、彼の母の生む所の子は、必ず転輪王と作らん。(中略)若し母人、夢に白象の右脇に入るを見れば、彼の母の生む所の子は、三界に極みなく尊く、能く諸の衆生を利す……」(大正蔵3巻六八三下)

このように、「託胎靈夢」における白象は太陽に比すべき光り輝く存在、超現実的な存在として扱えられているが、それはおそらく菩薩が最後生として下生する、とりわけ聖化された姿であるからに違いない。「燃燈仏授記」においても、釈迦前生の青年修行者が燃燈仏から授記(Vyākaraṇa)を受けたことによって、将来仏陀となることが確定したのであって、それ以前とは異なる特別に聖化された存在といえる。⁽⁸⁶⁾

このような超現実的・非現実的存在を円盤内に表わす図像形式は、ローマ皇帝美術やキリスト教美術にみられるイマゴ・クリペアータを想起させる。それはもともと盾(Chape)に表わされた画像を意味するが、盾に似た円形や楕円形の枠内に皇帝、高官、司教といった特別の人格を肖像に表わしたり、あるいは先祖や死者の肖像を表わして、実際には不在でありながら精神的にその場に存在を喚起する表現形式であった。キリスト教美術にもこの表現形式は継承され、画面上方にクリペアータ形式によってキリスト、聖母、預言者、聖者などの不可視的、精神的な存在が表わされ、下方の情景や諸人物の現実世界と対置される表現が見出される。⁽⁸⁷⁾

クリペアータ形式は神聖な円圏、異次元の領域を形づくるもので、「託胎靈夢」や「燃燈仏授記」にみられるガンダーラの円盤形式と通じている。「託胎靈夢」の象も円盤形の中に表わされることによって、「靈夢」としての不可視的、超現実的存在となっているのである。ただ、イマゴ・クリペアータの影響によってガンダーラの円盤形式が成立したものでどうかは、俄かに断定できない。というのも、ガンダーラの円盤形式は、表象的にも意味的にも天象図形——とくに太陽——との類比関係を強く反映しており、宇宙論的な色彩をとどめているからである。もっとも、クリペアータ形式もエジプトの太陽表象、あるいはとくにアケメネス朝ペルシアのアフラ・マズダーや神格化された帝王が円環内に表わされる表現に、その源流を見ようとするロランゲの見解⁽⁸⁸⁾もあり、西アジアを媒介にガンダーラと結びつく可能性もある

が、ここでは起源問題に立ち入らないでおこう。

ガンダーラの仏伝美術は、歴史的・現実的な世界観から出発し、釈尊がいかにしてそこから超現実的な悟りの世界に到達したかを物語ろうとする。あるいは超現実的な存在となった菩薩や釈尊がどのように現実世界に姿を現わしたかを示そうとする。「託胎靈夢」の図像には、このようなガンダーラの現実―超現実の二元論的な世界観がよく現われている。象を円盤形の中に表わすことよって、象自身は聖化され、超現実―非現実の存在となり、摩耶夫人の現実世界からみれば、それは「靈夢」として表現されるのである。ここにパールフトの「託胎靈夢」の表現と大きな相違がある。

さて、「託胎靈夢」の場面には、摩耶夫人と象のほかに侍女たちの姿がみえる。ガンダーラでも男性は表わされず、摩耶夫人の齋戒が暗示されている。侍女たちは二、四人が一般的で、建築構造を表わす構図でも表わさない構図でも、侍女の配置はほぼ一定している。建築構造のある構図では左右の柱廊間に、ない構図では画面の左右に、通例それぞれ一人ずつの槍を手にする女衛士の姿がみられる。このような女衛士は古代初期には見出されなかったし、文献の言及も見当らない。槍をもつ同じ姿の女衛士は、ガンダーラの「出家決意」の場面にも現われ、彼女たちは宮殿守護の役割を果している。フーシエは、この女衛士をヤヴァニー (Yavani) と見做している。⁽⁴⁰⁾ ヤヴァニーはもともとギリシア系の女性を指す言葉で、インドで宮殿、とくに後宮の夜警をする気丈な外国女性として傭われたのである。文学や戯曲の中

「託胎靈夢」(宮治)

に、そのような役割をもつ女性としてヤヴァニーが登場している。⁽⁴¹⁾ ガンダーラの宮殿場面にしばしばヤヴァニーが登場することは、インド系王侯文化の中でのギリシア系の人々との接触を物語り、ガンダーラ美術の背景を知る上で興味深い。

摩耶夫人に仕える侍女たちの中で、ガンダーラでは女衛士ヤヴァニーの存在が目立ち、この重大な出来事に対する守護を表わしている。後述するようにアマラーヴァティの「託胎靈夢」では、四天王の神々が守護に当っており、ガンダーラにおける現実世界を反映した人物表現と対照をみせている。女衛士以外には、摩耶夫人の足もとや枕辺で背後から付き従っている、一人ないし二人の侍女を表わすこともあるが、彼女たちの姿態や持物などには目立った特徴はない。摩耶夫人を取り囲く人々の中で、バルコニーを備えた宮殿建築を表わす構図においては、しばしばバルコニーから人々が顔を出して、この場面に臨んでいる様子である。宮殿内の重大な光景に人々が惹きつけられていることを暗示し、見る者の視線と共有するように摩耶夫人の「靈夢」に立ち会うのである。

画面の空間・遠近表現について言えば、建築構造と寝台の描写が構図の枠組を決定しているが、侍女たちの配置と描写が微妙な奥行を表現する。作例(4)は、ガンダーラの「託胎靈夢」の中でも最もゆったりとした奥行感を出すのに成功している(図4)。四人の侍女たちが画面の四隅に位置するように、摩耶夫人にある距離をもって取り囲み、しかも彼女たちの姿勢に後向き、斜め向き、正面向きと変化をもたせる

ことよって、部屋の空間を巧みに表わしている。しかし多くの浮彫は、女衛士ヤヴァニーを画面の両端に、ほとんど正面向きに表わしているため、摩耶夫人の寝台と同一面に並ぶ構図で、正面性の強いフラットな感否めない。ただ、摩耶夫人の背後に侍女を配することによって、もう一つの平面が背後に形づくられ、さらに侍女たちの姿勢に斜め向き、側面向き等変化みせて、ある程度の空間の広がりを描出することが多い。結論的に言えば、構図の大きな枠組は、見る者を直接に画面に引き入れる正面観をもちながら、その中で視線の自由な動きを可能にする空間表現が成されているといえよう。

以上、ガンダーラの「託胎霊夢」の第一類の作例を取り上げ、その図像表現の特徴を検討した。この第一類の浮彫は、摩耶夫人は向って右に頭をおき、左脇を下にして横臥し、象が円盤形の中に表現された。これに対し、第二類は、寝台上に横たわる摩耶夫人が頭を向って左におき、やはり左脇を下にするため、背面から描写された特異な姿を示す形式である(図8)。象は円盤内に表わされ、摩耶夫人の右脇に向う。この第二類に属する作例はかなりの数が知られるが、ほとんどがスワート地方のものである。アーチ型の建築構造を表わす構図の作例も少数あるが、建築構造を省略したものが多い。

第二類の作例でまず注目されるのは、摩耶夫人の寝姿である。実際、見る者にどうしてわざわざ頭を後向きにして、背をみせるのであるのか。これらの作例を調べると、摩耶夫人がみな同じ姿勢であることに気づく。すなわち、背をみせて右腰を上げ、右膝を曲げて体軀を

やや振るような姿である。しかも衣は上半身から臀部まではだけた様子で、裳は臀部の下半から脚部を覆っている。このポーズと着衣の有様は、まさしくヘレニズム・ローマ美術にみる海神ネーレウスの娘たち、ネーレイデスのタイプにはかならない。例えばドミティウス・アヘーノバルプス祭壇の浮彫(前一〇〇年頃)には、海獣に乗るネーレイデスの姿がみられ、彼女は後姿で腰をひねって右膝を曲げるポーズを示し、衣は臀部の上半までずり下がっている。問題の摩耶夫人のポーズは、こうしたネーレイデスのそれに由来するものであろう。海獣に乗るネーレイデスのテーマは、タキシラ・ガンダーラ地方出土のいわゆる化粧皿にも少なからず現われ、その伝来を窺うこともできる(但し、現在のところ右腰を浮かせ右膝を曲げるポーズは見出されない)。ところで、円盤内に表わされた象は、通例斜め右上方より摩耶夫人の右脇に向うが、象の鼻は円盤を突き貫け、夫人の右脇に達することが多い。文献の記す「右脇より入る」ことを示すものではあるが、フィシエルの指摘のように、摩耶夫人の足腰をねじり、衣をずり下げるポーズと相俟ってエロティックな雰囲気をあらわにしている。すでに述べたように、摩耶夫人の受胎は清浄なものであるとする意識は強く、經典もそれを暗示し、さらには淨飯王との接触を断つたことも記す古典もあつた。このような事情を考える時、第二類の摩耶夫人と象の表現は決して似つかわしいことではない。しかし、ガンダーラの多くの工房の中に、海神の娘ネーレイデスの図像を伝承した工房があつて、その魅力的な姿を摩耶夫人の託胎の姿に借用し、人々に受け入れられ

たとしても不思議はない。しかも、文献を注意深く検討すると、清淨な受胎には一見ふさわしくないような經典の記載も見受けられる。すなわち、菩薩が右脇より入った時に、摩耶夫人の「體安くして快樂なること、甘露を服するが如し」(『因果経』大正蔵3巻六二四上)、「快樂の昔より未だ有らざる所を受けぬ」(『本行集経』大正蔵3巻六八三中)、「これに因りて極めて歡喜す」(『大莊嚴経』大正蔵3巻五四八下)といった体験を得るのである。これは仏教的には『大莊嚴経』も言うように、「禪定」の境域に比すべき体験を述べたものであろうが、ガンダーラの工人たちがそれをエロティックなイメージに解釈し、ネーレイデスの圖像を借用する根拠としたことは充分ありえよう。

横臥する摩耶夫人の左右には、第一類の作例と同じように、通常槍を手にする女衛士ヤヴァニーがそれぞれ立ち、見守っている。ただ、サーリ・パロール将来と伝える浮彫(ロンドン個人蔵)では、アーチの柱廊間に立つのは、武器をもつ女衛士ではなく、一人は上半身裸形の女性、もう一人は手に葡萄の房をもった全身裸形のプットを表わしており、ともに摩耶夫人の異様な出来事を覗き込むような様子である(図9)。プットがこのような伝場面に入るのは珍しいことで、この「託胎靈夢」の圖像表現がヘレニズム・ローマの強い影響を受けていることを示すと同時に、摩耶夫人のネーレイデス型の魅惑的なポーズと相俟って、「豊満多産」「新しい生」といったアルカイックな宗教観念が背後にあることを物語る⁽⁴⁶⁾。

さて最後に、象が円盤内に表わされることなく、そのまま表現され

「託胎靈夢」(宮治)

る第三類の「託胎靈夢」について検討しよう。この圖像形式に属する作例は、管見に及んだもの二例にすぎず、ガンダーラの中では例外的な存在といえる。一つはペンシャーワル大学がスワートのディール地区のラモーラから発掘した浮彫(ディール博物館蔵)で、もう一つは出土地不明の個人蔵の浮彫である(図10)。二例ともよく似た構図を示す。線型付きの脚をもつ寝台には敷物が掛けられ、前面にまで垂れ下っており、前者の浮彫ではそこに見事な唐草文が表わされている。摩耶夫人は頭を向って右方に枕に安め、左手を頭の下におき、左脇を下にして横たわる。第一類の摩耶夫人と同じ姿であるが、一つ異なる点は右手を肘を曲げて寝台の縁に当てることなく、体軀に沿って伸ばしていることである。この第三類の圖像では「死者の饗宴」のポーズよりも、經典の記載を重視しながら、パールフトやサンチーの中インドの伝統を受け入れていることがわかる。象の表現においても、ガンダーラでは円盤内に表わすのが普通であるが、ここではそのまま表わして現実と超現実を区別しない中インドの表現法に倣っている。ただ、ここでは象は母胎に宿るのに合理的な大きさとなっている。前者のディール博物館蔵の浮彫では象は大半を欠損して不明であるが、後者の個人蔵の浮彫では象は中インド的な豊かな量感表現をみせているのも注意される。

摩耶夫人のほかに、両浮彫とも四人の侍女・女衛士たちを表わす。個人蔵の浮彫では、摩耶夫人の寝台の向う側に二人のヤヴァニー(一人は槍を、一人は槍と扠子をもつ)と一人の侍女が立ち、手前にもう

一人の侍女が後姿でしゃがんでいる。手前の侍女は左手を顔に当て、肘を左膝におくポーズで、パールフトの「託胎霊夢」の侍女のそれを想起させる。建築構造を導入することなく、手前に後姿の侍女、中央に横臥する摩耶夫人、向う側に女衛士・侍女たちを配することによって、奥行空間を描写する構図法も、パールフト浮彫の流れを汲むものといえる。

このように、第三類の「託胎霊夢」は、インド古代初期のパールフトの画像表現の影響が色濃く現われている。ガンダーラ全体の中では、第三類の浮彫はむしろ特異な作例であるが、その制作には中インドの画像伝統を継承した工房の存在が考えられよう。個人蔵の浮彫は、寝台の上に掛けられた敷物に施された特徴的な唐草文様から判断して、スワート地方のものと推測され、他の一例ともどもスワートでの制作にかかるものと考えられる。スワートの浮彫にはインド古代初期の様式に連なる作が他にもあり、それらをガンダーラ美術の初期に位置づけようとする見解もあるが、問題は今後に開かれている。

(3) 南インド

「託胎霊夢」の画像は、南インドのアマラーヴァティーにおいても愛好され、かなりの作例が見出される。筆者の探索に及んだ作例は五例で、そのほかストゥーパー図中の小区画に表わされたものが五例ほどある。まず、「託胎霊夢」の占める位置、配置構成を調べてみると、この場面を含むパネルには、「兜率天上の菩薩」「白象降下」「託胎霊

夢」「占夢」「誕生」「ヤクシャ廟参詣」から構成される南インドの誕生サイクルの画像の中から、「二」と四場面を選択して表わしている場合がほとんどである。ストゥーパー図中の小区画にも、この誕生サイクルの中から四〜五場面を選ぶことが多いが、ここではそれらに「出城」「初説法」を加える場合もある。誕生サイクルの中で「託胎霊夢」の占める位置は大きく、この場面から仏図像を始めることも少なくない。また、同じフリーズ中に、仏陀の象徴的表現による「初説法」「法輪」と「涅槃」(ストゥーパー)、および「託胎霊夢」を並置させ、「誕生」と同じ意味をもたせている例もある(後述)。「託胎霊夢」はアマラーヴァティーにおいて、「誕生」と同等の重要な図像であった。代表的な作例を挙げて、画像表現の特徴を検討しよう。まず、前稿で取り上げた「兜率天上の菩薩」「白象降下」「託胎霊夢」から成る三場面連続の浮彫をみよう。向って右端に表わされた「託胎霊夢」は、アマラーヴァティーの画像的特徴がよく窺われる(図11)。構図を観察すると、ガンダーラのように建築構造を表わすことなく、パールフトにみられた俯瞰描法を発展させている。この場面は隣りの「白象降下」の場面との間を、宮殿の扉状の建物によって区画し、画面が宮殿内であることを暗示する。中央に横臥する摩耶夫人を大きく表わすが、寝台を俯瞰して表現し、さらにそれを取り囲む諸人物を重なりをもたせながら有機的に配置しているために、部屋内部が統一した視点の下で見渡せる。これはアマラーヴァティーで初めて達成された、三次元的な空間表現として注目される。

摩耶夫人は、向つて右に頭を向け、左脇を下にして横臥するガンダーラの方式を示すが、豊かな乳房、細くくびれたウェスト、丸く大きな臀部をみせる摩耶夫人の嫺やかな姿態は、Buddhacarita が摩耶夫人をインドラの妃シャチーに喩え、Lalitavistara や『大莊嚴經』が宝女や天女に喩えて詳しく讚美する、その美しさを想起させる。摩耶夫人の「体軀は均り合いがとれ、手足は柔軟で、眼は淨く青蓮華の如く、唇はビンバ果の如し。頸は細く、両肩は美しく撫でやかで、臍は深くうずもれ、臀部は丸く大きい。手足は羚羊のように、腿は象の鼻の如く先細く」(Lalitavistara⁽⁵⁶⁾大意)。このような美女の形容はカリダーサの戯曲にも現われるところで、インドの美女の理想形といえよう。造形的にみても摩耶夫人は、樹女神ヤクシーやミトゥナの女性と変わるところはない。とくに、左手を頭の下におくことなく、肘を上げて頭上にかざし、右手で乳房を触れるような仕ぐさは、ヤクシーのそれを想起させる⁽⁵⁸⁾。

右脇を上にして横臥する摩耶夫人は、斜め上方を見遣る様子で、そこには小さく象が表わされている。ここでは象はガンダーラのように円盤形の中に表現されることなく、といってパールフトのように大きく強調されることもなく、摩耶夫人の靈夢を示す目印のように簡潔に表わされるにすぎない⁽⁵⁹⁾。アマラーヴァティーの浮彫の作者は、象の表現よりも、奇瑞に喜びをあらわしているような摩耶夫人の姿態と、それを取り巻く人々の反応、異様な様子を表現することによって、宮殿内のただならぬ雰圍氣を描出することに主眼をおいている。

「託胎靈夢」(宮治)

摩耶夫人を取り巻く人々の数は十二人にのぼっている。画面の四隅に位置するのは男性像であるが、この清淨な場面に世俗の男性は立ち入らないことを考慮すれば、この四人が神々を表わしたものであることが理解されよう。これはどのような神々であろうか。Nidānakathāには「四天王がかの女(摩耶夫人)をその寢床と一緒に持ちあげてヒマラヤ山へ運び」、そこで白象が胎内に入る夢を見たことが記されている⁽⁶⁰⁾。Lalitavistara では摩耶夫人が白象の夢を見た時、帝釈天、四天王、ヤクシャの二十八人の將軍、グヒヤカたちの首長がやって来て守衛したと述べる⁽⁶¹⁾。『本行集經』はその事情を次のように説いている。

「菩薩、母胎に入り訖わる。時に天帝釈及び四天王、提頭賴吒(持國天)、及び毗留勒叉(增長天)、毗留博叉(広目天)、毗沙門(多聞天)等、各相謂つて言く『仁者當に知るべし。菩薩已に兜率天より下つて母胎に入在す。我等、今須く擁護守視すべし。』(中略)今この菩薩は唯これ極大威徳の諸天のみ、乃ち能く守護す。』(大正藏3卷六八四中)

Mahāvastu も守護の多くの神々(ラクシャサ、ナーガ、ヤクンヤ、ガンダルヴァ、四天王、三十三天など)に言及しているが、これら諸經典が共通して挙げているのは、四天王である。ことに『毗奈耶破僧事』は、「菩薩、母胎に降る時、釈提桓因は即ち四天王神を遣して其母を營衛せしめ、而して此の四神、一は利刀を執り、一は羂索を執り、一は戟を執り、一は弓箭を執れり。」(大正藏24卷一〇七中下)と明言している。

アマラーヴァティーの浮彫に立ち帰れば、画面の四隅の人物はいかにも摩耶夫人を守護する様子で、四方を守る四天王にふさわしい。手前の二天の横向きの顔はきつい表情を示しており、彼らは手を腰に当てたり、夫人の方に手をやって守衛の姿勢である。この二天は後向きに表わされ、それによって画面は摩耶夫人を中心に円環状の閉じられた空間を形づくる。四天王はその要所に立ち、守りの位置を占める。

向う側の二天のうちの一人は、右手に四天王の持物である剣を持っていて。これら四天王はターバン冠飾と装身具をつけ、下半身に薄い裳を纏い、腰帯をつける姿で、王侯や一般の神々の姿と変わらない。ガンダーラの「託胎靈夢」では、守衛の役はヤヴァニーであったが、南インドでは四天王となっているのが注目される。⁽⁸⁸⁾

摩耶夫人の背後には三人の女性がみえる。中央の女性は寝台に手をかけ、摩耶夫人を気遣っている様子である。この女性の左右にはともに右手に扨子を持つ侍女が従っている。もし、扨子を持つ二人が中央の女性に対する侍女を意味するならば、中央の女性は特別の女性、經典の上から推測すれば四天王の妃の一人(Midantakata)、あるいは四天女の一人(『大莊嚴經』)かもしれない。しかし、寝台の手前に眠りこける世俗の侍女たちが表わされているのをみれば、それと対照させて、後方の三人の女性は、摩耶夫人の奇瑞の場面に立会って、注意深く気遣っている世俗の侍女たちを表わしたものではなからうか。寝台の手前にみえる五人の女性たちは、くつろいだポーズをとっているが、よく見ると彼女たちの眼はみな閉じて、眠りこけている様子

である。文献は侍女たちの様子についてはほとんど無言で、文献からこのような女性を説明することはできず、従来解釈されぬままにある。しかし、宮殿内の寢室の場面とそこでの侍女たちのポーズという図像形式に注目すれば、悉達多太子が眠りこける侍女・楽女の醜い姿を見て出家を決意したという「出家決意」の場面が想起されよう。事実、アマラーヴァティーの「出家決意」の場面⁽⁸⁹⁾にみられる眠りこける侍女・楽女たちのポーズは、「託胎靈夢」の侍女たちのそれと興味深い類似を示している。すなわち、「託胎靈夢」の五人の侍女のうち、手前の二人と後方の一人は特徴的なポーズをとる。右手をついて横たわり、右脚を上げ、左手を腿に伸ばすポーズ、膝を立てて蹲り、左手を頬に当てるポーズ、さらに椅子に体を凭せ掛けるポーズである。これらのポーズは全く同一という訳ではないにしても、「出家決意」の熟睡する侍女・楽女のそれに大層近い。

両者の比較から、「託胎靈夢」の侍女たちは眠りこけている姿を表わしたものであることは間違いないからう。とすると、何故にこのような姿を「託胎靈夢」の場面に導入したのであるうか。それは単に、この場面が夜であることを示すためではあるまい。菩薩の下生という重大な場に、敢て眠りこける侍女たちを表わすのは、逆説的にこの場面の重要性を強調するためではなからうか。釈尊の生涯の中で、この世での実質的な誕生を意味する「託胎靈夢」は、まさに奇蹟的な出来事であるが、寝台の手前ではその重大さに気付かず侍女たちは眠りこけ、逆に向う側の侍女たちは摩耶夫人を注意深く見つめ、両者の対

照を際立たせている。それによって、この場面の奇蹟的な出来事を暗示しているのである。⁽⁶⁷⁾ 四隅に立つ四天王は、神聖なこの場をしっかりと守護し、降下する象と摩耶夫人を守り、奇蹟が確実に行われることを保証するかのようである。

以上、アマラーヴァティーの三場面連続浮彫中の「託胎霊夢」を検討した。アマラーヴァティーの「託胎霊夢」の第二の作例として、大英博物館所蔵の石板浮彫⁽⁶⁸⁾がある(図13)。この石板は「託胎霊夢」「占夢」「誕生」「ヤクシャ廟参詣」の四場面から成る興味深いもので、アマラーヴァティーで重視された誕生前後の場面を右上、左上、右下、左下の順序で、四区画に分って表わしている。右上の「託胎霊夢」の場面は城壁状の構築物と欄楯形とによって区画されている。構図や図像表現は前述の第一例とよく似るが、登場人物などはより簡略化されている。寝台に横臥する摩耶夫人は両手を頭上に大きく掲げ、腰を捻って、豊かな乳房と臀部を誇示するような姿態である。摩耶夫人は上方を見つめるような眼差しであるが、象は表わされていない。寝台の後方にランプ台があり、火が灯る。夜、寝室で起った奇蹟を暗示するのは周囲の人々である。寝台の背後に二人、手前の両端に二人、計四人の先述の浮彫と同じ姿の四天王がいずれも腰を下し、足を組んで、夫人に向って合掌し、神聖な場に立会って見張っている。これに對し、手前の中央の女性はストゥールに身を伏せて眠りこけ、事の重大さに気付かない。先述の浮彫では五人の眠る女性が表わされたが、ここでは熟睡の典型的なポーズをとる一人によって代表させている。

「託胎霊夢」(宮治)

この浮彫は図像要素を必要最小限に抑えながら、まとまりのよい構図を示す。寝台上の摩耶夫人を中央に俯瞰視して表わし、手前の人物を背面ないし側面描写、後方の人物を斜め正面描写をとって、しかもこれら諸人物を円環状に配置することによって、奥行と広がりをもつ寝室空間を巧みに表現している。このような明快な三次元的空間表現は古代初期にも、ガンダーラにもみられなかったもので、アマラーヴァティー美術の重要な寄与といえる。

この「託胎霊夢」浮彫と極めて近い図像構成を示す浮彫が、J・バージェスの著書に線画が掲載されているが、写真図版は未刊で、筆者は寡聞にしてその浮彫の現所在を知らない。その線画によれば、「託胎霊夢」「占夢」「誕生」「ヤクシャ廟参詣」の四場面を、大英博物館の石板浮彫と同じ画面構成をとって表わしており、「託胎霊夢」の場面も寝台の手前に侍女を二人表わす以外、ほとんど全く同一の図像を示している。

アマラーヴァティー大塔の北の入口壇(アーヤカ)を飾っていた、欄楯文様を表わすフリーズ(マドラス博物館蔵)にも「託胎霊夢」の図像が見出される⁽⁶⁹⁾。この図像も大英博物館のそれに大層近く、中央に横臥する摩耶夫人、四隅に四天王、手前中央にストゥールに頭を伏せて眠る侍女が表わされている。相違する点は、摩耶夫人が右手を伸ばして腰に当て見上げる姿勢をとり、上方欄外に象が小さく表現されていることくらいである(象の下に格子状の文様の入った円盤形があるが、何か不明)。この浮彫の興味深い点は、フリーズの右端に

「託胎靈夢」、中央に「ストゥールバ礼拝」、左端に「法論を頂く玉座の礼拝」を表わしていることで、後二者はそれぞれ仏伝中の「涅槃」と「初説法」の説話場面の象徴的表現にはかならない。とすれば、仏伝四相図中の三場面として、この「託胎靈夢」は実質的に「誕生」を意味するとも解釈しうる。涅槃経諸本は釈尊の四大聖地や四大奇蹟について記しているが、失訳本『般泥洹経』(大正蔵1巻一八八上)は、四大事の一つとして「誕生」の代りに、「仏、菩薩と為して初めて下生の時」と記し、「託胎靈夢」を述べている。この浮彫の「託胎靈夢」も、四大事の第一としての意味をもつものであろう。アマラーヴァティーでは、「託胎靈夢」は「誕生」と等価であり、誕生サイクルにおいて重要な位置を占めたことが推測される。

アマラーヴァティーにはもう一つ重要な「託胎靈夢」の浮彫(マドラス博物館蔵)がある(図14)。この浮彫は向って左に「託胎靈夢」、右に「占夢」の二区画から成る。「託胎靈夢」の場面は、摩耶夫人が今迄の作例と異なり、向って左に頭をおき、右脇を下にして寝台上に臥せている。パールフトの摩耶夫人と同じ姿勢であるが、腰を捻って魅力的なポーズをとるのは他の浮彫の摩耶夫人像と変わらない。アマラーヴァティーでは、摩耶夫人がガンダーラ式の左脇を下にする臥法をとることが多いが、この例のように右脇を下にするものもあり、菩薩の入胎の仕方自身にはあまり関心がなかったのかもしれない。画面の四隅には、第一の作例のように四天王が立ちほだかつて守衛の役を担っており、手前の一天王は槍を持つ。寝台の前には眠りこける四人

の侍女の姿があるが、そのうち手前の二人は第一の作例でみた、足を投げ出したり、しゃがみ込む侍女のポーズと同じで、後方の二人も第二、三例でみた、ストゥールに寄りかかるポーズである。

この浮彫でとくに注目されるのは、寝台の後方中央に寝室の出入口とみられる扉が表わされていることで、よく見ると扉の一方は半分開けられている。この「半開の扉」the half-open doorは、西洋古代(二世紀末〜四世紀初)の石棺に見出される、いわゆる「ハデスの扉」を想起させる。「ハデスの扉」は石棺の正面もしくは側面に、両開きの扉を表わしたもので、その表現には扉の完全に閉じられたもの、僅かに片扉のみが手前に開いたもの、あるいは無理にこじあけたように両扉の重なる部分を破損した状態に表わすものなどが区別されているが、この図像表現は死者の冥界からの蘇生を暗示するテーマとして好まれた。実際、プシュコポソス役の神や人物が、僅かに開いた扉から外に出てくる姿を現わす図像もある。

アマラーヴァティーのこの「託胎靈夢」では、下生する菩薩の象は表わされておらず、寝室の奥中央に目立つように「半開の扉」が表わされている。ここでも死者の靈魂が再生し、摩耶夫人のもとに立ち現われようとしているのではあるまいか。Nidānakathāでは、菩薩は「トゥンタ天の神々に囲まれて、トゥンタ天の都にあるナンダ園に入って行かれた。(中略)そこで過ごしているうちに、かれは死んで、マハーマヤー(摩耶)王妃の胎内に生を享けた」とある。その後には白象の夢の記述があるが、その記述は、四天王が摩耶夫人をその寝床

と一緒に持ち上げてヒマラヤ山へ運び云々と、実際、夢のように超現実的に記されている。この浮彫の作者は、おそらく Nidankatha の伝承をもとに、下生する菩薩の存在をいわば「中有」として、靈魂の如きものと考え、石棺における「ハデスの扉」の表現と同様に、「半開の扉」によって、今まさに兜率天で死んだ菩薩が摩耶夫人の胎に再生したことを暗示的に表わしたのである。⁽⁷⁸⁾

以上、アマラーヴァティーの「託胎靈夢」の図像を考察した。このほかに、前稿の「白象降下」図において指摘したように、ストゥーパ図中に小さく表わされた連続の仏伝浮彫がある。筆者が探索し得た「託胎靈夢」を含む作例は五例⁽⁷⁹⁾で、そのうち一例は「白象降下」「託胎靈夢」「占夢」「誕生」「ヤクシャ廟参詣」の五場面を、二例はそれら五場面の中から最初もしくは最後の場面が省略され、他の一例は「託胎靈夢」「誕生」「出城」「初説法」を表わしている。アマラーヴァティーにおいては誕生サイクル、あるいは積尊の前半生の中で、「託胎靈夢」は「誕生」と同等の価値をもっていたことがこの場面配列からも理解される。

なお、ナーガールジナユコンダからは「託胎靈夢」の浮彫は見出されていない。

(4) サールナート

クシャン朝およびグプタ朝のマトゥラーにおいては、「託胎靈夢」の図像は知られないが、グプタ朝サールナートの仏伝美術には二例で

あるが、見出すことができる。両者とも仏伝中の諸場面を一石板浮彫にまとめて表わしたもので、誕生前後から成道までの積尊の前半生を七〜八場面にわたって詳しく表現し、その他は四相図や八相図中からの主要な場面を選択している。

ニューデリー国立博物館蔵の浮彫(図15)は上方を欠するが、現存部は上中下の三段の区画に分かれ、下段に「託胎靈夢」「誕生」「灌水」の三場面、中段の向って左半手前に「出城」「剃髮」「衣服の交換」、右半に「苦行(?)」、再び左半の後方に「スジャーターの奉乳」「カーリカ龍王の讃嘆」の六場面、上段に「降魔成道」と「初説法」の二場面が表わされている。⁽⁸⁰⁾ 上端には「涅槃」の場面があつて、仏伝が完結していたのであろう。サールナートの仏伝浮彫は、四相図や八相図として、仏伝中の主要な場面のみを選択することが一般的であるが、この浮彫のように誕生前後、もしくは前半生の仏伝のみは詳しく表現することがある。その場合でも選択される場面は定式化されており、「託胎靈夢」「誕生」「灌水」「出城」「剃髮」などの積尊の前半生と、四相図・八相図などを組合せた仏伝図像が、サールナートの特徴といえる。ここではガンダーラ美術が好んだ多くの教化、説法、神変などの諸場面は八相図以外取り上げられることはない。「降魔成道」までの前半生に、説話性の強い仏伝美術の伝統が存続している。

さて、下段の左半に表わされた「託胎靈夢」をみよう。下方に低い寝台があり、優美な姿をみせる摩耶夫人は右脇を下に足を重ねて横臥し、右手を枕に当てて頭の下におき、左手は体軀に沿って伸ばしてい

る。この横臥の姿勢はガンダーラと異なり、菩薩の「右脇入胎」に無関心で、パールフトにみられた「獅子の臥法」*sihaseya*のインド伝統を継承するものであるが、ここではとくに釈尊の涅槃の姿勢に一致させている。摩耶夫人の足もとに一侍女が坐して足を撫しているのも、涅槃図の大迦葉の図像を転用したものであろう。文献の上からは説明できない。摩耶夫人の背後左方に三人の侍女が立ち従うが、二人はそれぞれ扠子を持ち、一人はやはり涅槃図中の一弟子が持つのと同じ団扇を手⁽⁷⁶⁾にしている。この「託胎霊夢」の摩耶夫人は、涅槃の釈尊に比せられる安穩な姿を表わそうとしたのだろう。区画の上端に降下する様子の象がみえる。ガンダーラのように円盤内に表現されることなく、インドの伝統的な手法で、そのままにかなり大きめに表わされている。象の前で二人物が合掌礼拝する。彼らは菩薩下生の時守護した、帝釈天などの神々であろうか。いずれにせよ、この象は夢の存在ではなく、現実⁽⁷⁷⁾に兜率天から降下したことを暗示している。

この「託胎霊夢」は、画面中央の「灌水」、右端の「誕生」とともに、それぞれに何ら区画を設けることなく、いわば混然と並存して表現する描写法をみせているが、この場面に限ってみれば、摩耶夫人は俯瞰視して描出され、象は上方から下りていくように表わされている。

サールナートの「託胎霊夢」は、カルカッタ・インド博物館蔵の仏伝浮彫中にも見出されるが、残念ながら「託胎霊夢」の場面は上方の象を残すだけで、寝台上的摩耶夫人や侍女たちの姿はほとんど摩滅し

ている。この石板は、下段の区画に「託胎霊夢」「誕生」「灌水」「出城」「剃髮」「スジャーターの奉乳」「カーリカ龍王の讚嘆」の七場面を表わし、中段には「降魔成道」と「初説法」、上段には「舎衛城の神変」と「從三十三天降下」をそれぞれ区画を設けて表わすが、石板の上方部は欠失している。先述のニューデリー国立博物館蔵の石板浮彫と大略同様の構成を示すが、こちらは「託胎霊夢」より「カーリカ龍王の讚嘆」までの諸場面を下段にまとめている。釈尊の前半生のサイクルを連続的にまとめ、他は八相図中からの場面を選択しており、グプタ時代の仏伝美術の一つのあり方が知られ興味深い。

サールナートの「託胎霊夢」は、以上の二例が知られるにすぎない。グプタ朝の仏伝美術の現存作品は多くないが、実のところグプタ朝において、すでに仏伝場面の定式化と図像表現の固定化の現象が窺える。ただ、「託胎霊夢」は「誕生」と並んで、釈尊の前半生のサイクルの中でなお主要な位置を占めていたことがわかる。

(5) アジャンター

アジャンターには、第16窟と第2窟に「託胎霊夢」の壁画があり、さらに第7窟にも剝落と褪色著しいが同場面に同定されている壁画がある。しかもこれら三例は、いずれも「託胎霊夢」と「夢の報告」が連続してセットになって表わされている点にアジャンターの特徴がある。

まず第16窟は、ヴァーカータカ朝のハリシェーナ王の大臣ヴァラー

ハデーヴァの寄進にかかる旨の銘文があること(78)で名高いが、この窟の右廊には釈尊の前半生の様々な仏伝場面が描かれている。右廊の第一房室と第二房室の上方に「託胎霊夢」と「夢の報告」が右左に連続して表わされており、その下方、両房室入口の間に「占相」「競射」「勉強」などの場面が続いている。(79)

向って右の「託胎霊夢」の場面(図17、右半)は、列柱のある宮殿建物の内で王妃が寝台に身を横たえているが、残念ながら大半を剥落し、僅かに一方の脚を残すにすぎず、その足は縞文様のある丸い足枕に載せている。この足もと近く、寝台の両側に二人の侍女がともに眠り込む姿で表わされている。手前の侍女は後姿で、向う側の侍女はこちら向きの表現であるが、二人とも優美な女性の姿を示し、とくに後者は寝台の縁に俯せて眠りこける様子である。降下する象の姿はみえないが、部屋中央に扉らしい表現がある。おそらく眠りこける侍女の画像とともに、「半開の扉」によって菩薩の下生を暗示するアマラーヴァティーの「託胎霊夢」の画像伝統を受け継いだものと思われる。なお、俯せる侍女の近くには火桶(?)、あるいは小さな化粧壺の置かれたテーブルがあり、さらには弓形ハープ(?)やドゥッター(?)などの楽器が壁に掛けられており、後宮の情景を描写している。(81)

この後宮の寢室は、門を通して、向って左の円形の館へと通じており、そこには「夢の報告」の場面が表わされている(図17、左半)。館は列柱を円形に巡らした建物で、その内の中央に王侯夫妻が描かれて

いる。褪色著しく細部は不明であるが、摩耶夫人が浄飯王に霊夢のことを告げている場面と解される。(82)円形館の周囲には八人ほどの人物が取り囲み、ある者は立ち、ある者は坐すが、みな王侯夫妻の会話を注意深く見守っている様子で、彼らの表情、仕ぐさが巧みに描写されている。例えば左右の門近くの女性二人は王と妃の方を見上げて、気遣う様子の表情をみせ、ポーズも優美で、手指の仕ぐさは繊細である。これら女性と対照的に、手前中央には土着の人の顔つきをした、侏儒形の侍女たちが後向き、横向きに表わされ、何事が起ったのか訝って話している様子である。侏儒形の人物は、アジャンター壁画のこのような王宮場面に侍者としてよく現われる。左の門近くの柱に寄りかかるような姿の女性は、見つめるような眼差しで、ほとんど裸形の優美な姿態をみせている。

この「夢の報告」の場面は、優雅な王宮の光景を彷彿とさせる。「夢の報告」の場面はアジャンター以外にほとんど作例が知られず、しかも諸文献もこの挿話については簡単に記しているにすぎない。例えば、Nidanakathaでは、菩薩が入胎し、「翌日、目覚めた王妃はその夢のことを王に告げた。」(83)とあり、Mahavastuでも「夜明けに摩耶夫人は慈悲深い王に言った。『王よ、白い高貴なる象が私の胎に下りました。』」と記すにすぎない。「本行集経」「大莊嚴経」「因果経」などもほぼ同様で、摩耶夫人が夢の内容を詳しく王に報告するが、その場の情景などについての記述はない。

アジャンター第16窟の「託胎霊夢」と「夢の報告」の場面は、仏伝

の挿話を叙述的に表現しようというのではなく、古典サンスクリット文学のカーヴィヤの世界にも通じる、王宮の情景や情緒の描写自体に画家の意が注がれている。⁽⁸⁵⁾ すなわち、宮殿の建物、王妃の寝姿、王と王妃の語り、侍女たちの表情とポーズ、あるいは室内の調度品や屋内の樹々や花々など、環境描写と人物のデリケートな表現によって、王宮の場の雰囲気をはかき醸出するかに主眼がおかれているのである。ここにはアマラーヴァティーの浮彫にみられた、円環構図による遠近法をもとにしたインダの物語表現の、より発展した情景描写がある。

「託胎靈夢」と「夢の報告」の連続場面は、第2窟にもみられる。前稿で述べたように、第2窟の左廊には「兜率天上の菩薩」から「七歩」までの七場面が連続して表わされている。つまり、左廊の第一房室入口の上方に「兜率天上の菩薩」が表わされ、入口左方に「託胎靈夢」と「夢の報告」、入口右方には「占夢」以下の諸場面がみえる。「託胎靈夢」と「夢の報告」は、縦長の小さい区画に上下二段に表わされている⁽⁸⁶⁾ (図16)。

下方のより大きい区画に描かれた「託胎靈夢」は剝落がひどく、画面中央に横臥する摩耶夫人は上半身をほとんど欠失するが、残存する左腕の位置からみてガンダーラと同じく、左脇を下にして横臥していたと推測され、サールナートと異なる伝統にある。画面の手前には四人の飾りたてた侍女が表わされ、ヤズダニによれば彼女たちはみなもの思いに耽っているような様子というが、剝落もあり明確でない。た

だ、侍女たちは摩耶夫人を見守る後姿でなく、側面向きや斜め正面向きに表わされ、見る者に奇瑞の尋常でない光景を知らしめるかのようなものである。摩耶夫人の足もと向う側に、もう一人の侍女が手に何かもつ様子⁽⁸⁷⁾で仕える。

摩耶夫人の右脇上方に、象の表象がある。残念ながら細部は不明で、ヤズダニはたんに「白い円形のもの」と記し、象を表わしているのだろうと述べるが、フーシェは「白い円光に、疑いもなく洋紅色で側面向きに表わされた小象」と観察している。⁽⁸⁸⁾ 現在褪色が著しく確認することができないが、もしフーシェの観察が正しいとすれば、ガンダーラの円盤図像を踏襲した珍しい例といえる。画面は王宮を象る屋根と柱から成る建物で枠取られており、同時にその内部が俯瞰されるように描写されている。奇瑞の光景を見る者に示そうという表現で、アマラーヴァティーの構図法に近い。

「託胎靈夢」の上の小区画に「夢の報告」の場面とみられる図がある(図16)。屋根と四本の柱から成る簡素な王宮の館の下で、浄飯王と王妃摩耶が語らっている。正面向きの王はくつろいだ王者の坐勢で、背にクッションをおき、説法印を結ぶような手つきを示す。王の後に一人の扈士をもった侍女が半身をのぞかせている。夢のことを告げる摩耶は王の前で横向きで表わされ、左手をつき、足をくずして坐す優美なポーズである。夢の報告をする王妃を側面向きに、それを聴く王を正面向きにするこゝによって、王妃↓王↑見者と視線が循環し、「託胎靈夢」の場面とともに見る者に開かれた説話構図となつて

いる。

第2窟の「託胎靈夢」と「夢の報告」は、第16窟のそれらと異なり、ガンダーラおよびとくにアマラーヴァティーの伝統に連なる、ナラティヴな説話表現の色彩が強く現われており、同一テーマながら両窟の制作年代、あるいは画家の制作環境の相違を窺わせる。

アジャンター第7窟にも、後廊右部に「託胎靈夢」と「夢の報告」の場面があることが指摘されている。⁽⁹⁰⁾ 壁画は褪色と損傷が激しく、見分けることが難しい状態であるが、ヤズダニによれば、「託胎靈夢」では、摩耶夫人は寝台の上に左脚を下にして横臥し、寝台の手前と向う側にそれぞれ二人ずつ、計四人の侍女が仕えている。象の表現は見当らない。侍女たちは眠っているようで、寝台に顔を伏せている。ヤズダニはこのように記し、摩耶夫人が夢で見たことを侍女たちに話そうと思ったが、彼女たちは眠ってしまったと述べている。しかし、ここでも偉大な奇瑞に気付かぬ凡人たちを意味する、アマラーヴァティー以来の「眠りこける侍女たち」の図像表現に相違ない。

さらにヤズダニの記述によれば、摩耶夫人の休んでいる部屋の左右両側に扉があり、足もと近くの扉のところには一人の守衛がいる。頭近くの扉は浄飯王の部屋に続いており、そこには王と王妃が表わされている。この場面は「夢の報告」に相違ないが、残念ながら壁画は大層傷んでおり、ほとんど細部を見分けることはできない。

以上のように、第7窟の作例は図柄の一部が辿れるにすぎないが、アジャンター壁画に三例の「託胎靈夢」と「夢の報告」の連続場面を

確認することができるのは興味深い。それぞれに表現描写に相違があるが、いずれもアマラーヴァティーの図像伝統を継承し、発展させて、しばしば王宮の情景描写の中に説話性を織り込んだ、インド的な情緒性の強い物語表現となっている。おそらくグプタ朝の華麗な宮廷絵画を反映しているに相違ないアジャンター壁画に、サルナート浮彫とは異なる、インド仏伝美術の豊かな開花をみる事ができる。

しかし、この開花もアジャンター壁画に作を残すのみで、以後急速に仏伝美術は衰えてしまう。「託胎靈夢」の図像も、アジャンター壁画を最後に実質的に終息してしまうのである。パーラ朝の浮彫に「託胎靈夢」を扱ったと推測されるものもごく稀れにあるが、たんに左脇を下に横臥する摩耶夫人とみられる女性像が表わされているにすぎない。「託胎靈夢」の図像は、その後むしろ中国や日本に活路を見出すのである。

註

(1) 中村元『モータマ・ブッタ』春秋社、昭和四十四年、五二一六二頁、参照。

(2) *Sutta-Nipāta*, ed. by D. Andersen and H. Smith, new ed. The Pali Text Society, 1913, pp. 131-139, 185. (英訳) *Sutta-Nipāta*, by V. Fausbøll, 2nd. ed., Oxford, 1898, pp. 123-129, 172. (和訳) 中村元訳『ブッタのことば——スッタニパータ——』岩波文庫 二四—二二七 一七二頁。

(3) *Majjhima-Nikāya*, III, ed., R. Chalmers, The Pali Text Society, London, 1899, pp. 118-124. (英訳) I. B. Horner, *The Middle Length Sayings*, vol. III, The Pali Text Society, pp. 163-169. (和訳) 『南天

- 大蔵経第十一巻 中部経典四 一三九—一四八頁。
 (4) 大正藏一巻 四六九—四七二頁。
 (5) A. K. Coomaraswamy, *La Sculpture de Bharhut*, Paris, 1936, Fig. 61, pp. 66-67.
 (6) H. Lüders, *Bharhut Inscriptions*, (*Corpus Inscriptionum Indicarum*, vol. II, part II), Ootacamund, 1963, pp. 89-92.
 (7) H. Lüders, *op. cit.*, p. 92; K. Fischer, "Two Gandhara reliefs depicting queen Maya's dream: had they an erotic significance?", *South Asian Archaeology* 1981, Cambridge University Press, 1984, pp. 250-253.
 (8) トリノの処女懐胎の菩薩の図像について、魏日雜「『和文』」の「觀正」(雜誌社臨時新書)一九八三年 一六一—二三三頁 參照。
 (9) A. Foucher, *The Life of the Buddha*, Connecticut, 1963, pp. 25-26.
 (10) A. Foucher, *op. cit.*, p. 24.
 (11) J. Jones, *The Mahāstū*, vol. III, Sacred Books of the Buddhists, vol. XVIII, 1952, p. 8.
 (12) cf. C. Sivaramamurti, *Birds and Animals in Indian Sculpture*, New Delhi, 1974; S. K. Gupta, *Elephant in Indian Art and Mythology*, New Delhi, 1983.
 (13) マリノキヤキ長衣の菩薩の図像について、岡分七の報告。A. Cunningham, *The Stūpa of Bharhut*, 1879, reprint ed., 1962, p. 83.
 (14) A. Foucher, *op. cit.*, pp. 24-25; H. Lüders, *op. cit.*, pp. 90-91.
 (15) J. Marshall and A. Foucher, *The Monuments of Sāñchī*, vol. II, Calcutta, 1940, pp. 202-205, pl. 50.
 (16) J. Marshall and A. Foucher, *op. cit.*, vol. II, p. 201; A. Foucher, *The Beginnings of Buddhist Art*, London, 1917, pp. 92-95.
 (17) 註(9)參照。
 (18) 西條隆『美術に見る釈尊の生涯』平凡社、一九七九年、挿圖49、52。奈良国立博物館『特別展「釈尊」一九八四年』図5—52、53。
 (19) 西條隆『美術』巻9、參照。
 (20) W. Zwalb, *Buddhism: Art and Faith*, British Museum, 1985, p. 33, pl. 17.
 (21) H. Ingholt, *Gandharan Art in Pakistan*, 1971, p. 51, pl. 9.
 (22) 西條隆『美術』巻9—10。
 (23) J. Marshall, *The Buddhist Art of Gandhara*, Cambridge University Press, 1960, pl. 65.
 (24) D. Paccenna, *Sculptures from the Sacred Area of Buthkara I, Reports and Memoirs*, vol. III-3, Roma, 1964, p. 140, pl. CDLVIIIb.
 (25) J. Jones, *Mahāstū*, vol. II, *op. cit.*, p. 5.
 (26) H. Ingholt, *op. cit.*, pls. 11, 21, 39, 40 etc.
 (27) A. Foucher, *L'Art gréco-bouddhique du Gandhara*, Paris, Tome I, 1905, pp. 120-139.
 (28) H. Ingholt, *op. cit.*, pl. 10; D. Paccenna, *op. cit.*, pl. CDLVIIIa; 西條隆『美術』巻9—10。奈良国立博物館『美術』図52、53。
 (29) A. Foucher, *L'Art gréco-bouddhique du Gandhara*, p. 293.
 (30) A. Foucher, *The Life of the Buddha*, p. 25.
 (31) H. P. Francfort, *Les Palettes du Gandhāra*, MDFA, Tome XXIII, Paris, 1979, pp. 32-36, pl. XIV-XVII; マリノキヤキ長衣の菩薩の図像について、岡分七の報告。A. Cunningham, *The Stūpa of Bharhut*, 1879, reprint ed., 1962, p. 83。
 (32) H. Ingholt, *op. cit.*, p. 75, pl. 94.
 (33) マリノキヤキ長衣の菩薩の図像について、トエハターの女性の髪飾の図像について。J. M. Rosenfield, *The Dynastic Arts of the Kusans*, Berkeley and Los Angeles, 1967, Fig. 18。参照。J. C.

- Harle, *Gupta Sculpture*, Oxford, 1974, pl. 74.
- (43) A. Foucher, *L'Art gréco-bouddhique du Gandhara*, Fig. 140; H. Ingholt, *op. cit.*, pl. 159(c) etc.
- (45) R. Mitra, *Lalita-Vistara*, Bibliotheca Indica No. 455, Calcutta, 1881, p. 96: 大正蔵3巻 四九一中、五四九上。
- (46) 安田浩樹「カンタールの燃燈仏像記本生図」『仏教美術』一五七号、一九八四年、七六頁、参照。
- (47) A. Grabar, "L'Imago Clipeata Chrétienne", *L'Art de la Fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, vol. I, Paris, 1968, pp. 607-613. トンター・ニンター、社佐保子訳注『キリスト教美術の誕生』(人類の美術)新潮社、一九六七年、三二二頁。社佐保子「トンター・ニンター・キリスト教の挿絵とあつた古代絵画の残存とその源流」『三笠宮邸蔵記念コンサート学論集』講談社、一九七五年、二五三-二六二頁。
- (48) H. P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo, 1953, pp. 90-102. 本誌の論考を参照。田辺勝美「ササン朝美術の円形頭光背の関与と一考察」『三笠宮邸蔵記念コンサート学論集』一九八五年、二〇五-二二〇頁。
- (49) H. Ingholt, *op. cit.*, pls. 39, 40, 41, 44, etc.
- (49) A. Foucher, *L'Art gréco-bouddhique du Gandhara*, Tome II-1, Paris, 1918, pp. 69-72.
- (41) S. Lévi, *Le Théâtre Indien*, Paris, 1963, p. 126, 349.
- (42) H. C. Ackermann, *Narrative Stone Reliefs from Gandhara in the Victoria and Albert Museum in London*, Rome, 1975, Pl. XIa; K. Fischer, *op. cit.*, Figs. 32. 1, 32. 2; A. H. Dani, "Excavation at Chatpat", *Ancient Pakistan*, IV, 1968-69, Pl. No. 57a; F. Sehna, *The Buddha Story in Peshawar Museum*, Peshawar, 1978, Fig. 6 etc.
- (43) トンキリン・ニンター、吉村忠典訳『ローマ美術』(人類の美術)新潮社、一九七四年、図51、29。
- (44) H. P. Franfort, *Les Palattes du Gandhara*, Paris, 1979, Palette n° 24, 41, 42, 43, 44 etc.
- (45) トンターが挿繪した「摩耶夫人の乳のキース」白紙に化したゼウスと交わるニンターのそれを想起せよ。K. Fischer, *op. cit.*, p. 252. cf. E. Fuchs, *Geschichte der Etruscanischen Kunst*, Munich, 1908, fig. 20.
- (46) カーター、クンタン朝のキリスト教的な宗教美術の図像表現が広く行われたことを論証した。そのことに関連して、cf. M. L. Carter, "Dionysiac Aspects of Kushān Art", *Ars Orientalis*, vol. 7, 1968, pp. 121-146.
- (47) A. H. Dani, "Excavation at Andandheri", *Ancient Pakistan*, vol. IV, 1968-69, Pl. No. 28 a.
- (48) 『カンタールの彫刻』大和文華館、一九八五年、図89。
- (49) トンカキ寺址からの同種の唐草文様の挿絵が出たこと。D. Facenna, *Sculptures from the Sacred Area of Buthara I, Reports and Memoirs*, vol. II, 3, 1964, pls. CCCXVII, CDXCIII etc.
- (50) M. Taddai, *India (Archaeologia Mundi)*, Geneva, 1970, p. 83.
- (51) Ph. Stern et M. Bénisti, *Évolution du Style Indien d'Amaravati*, Paris, 1961, pls. XVII a, XVIII a, XIX, LIX; J. Burgess, *The Buddhist Stupas of Amaravati and Jaggayyapeta*, 1887, reprint ed., 1970, pl. XXXII 2.
- (52) Ph. Stern et M. Bénisti, *op. cit.*, pl. XLII; J. Burgess, *op. cit.*, pl. XXXIII 1; J. Fergusson, *Tree and Serpent Worship*, London, 1868, pls. LXXVIII 1, LXXVIII 3, LXXX 3.
- (53) Ph. Stern et M. Bénisti, *op. cit.*, pl. XVII a. 註釋「カターの尊像と挿繪の図像」『仏教美術』一一二号、一九七九年、一〇四-一〇五頁、参照。

- (14) J. Fergusson, *op. cit.*, pl. LXXIV; Ph. Stern et M. Bénisti, *op. cit.*, pl. LIX.
- (15) cf. J. Auboyer, *Introduction à l'Étude de l'art de l'Inde*, Roma, 1965, pp. 115-116.
- (16) R. Mitra, *op. cit.*, Bibliotheca Indica, No. 455, p. 44.
- (17) *Meghadūta*, II, 21. 田中於菀譯『醉花集』春秋社「一九七四年」三二八頁。參照。cf. C. Sivaramamurti, *Sanskrit Literature and Art—Mirrors of Indian Culture*, New Delhi, 1970 pp. 50-51.
- (18) A. K. Coomaraswamy, *op. cit.*, Figs. 40, 57; S. J. Czuma, *Kushan Sculpture*, Cleveland, 1985, Figs. 26-3, 33 etc.
- (19) 三邊面連綿のこの彫像の中央区画は「白象獅子」の場面が、その下に華嚴經の御輿の象が、右端区画の小象の表現と大きな差があるが、これは文脈をみれば、彫像の中心のキートンが菩薩の獅子から、摩耶夫人の象に移ったことと関係するであろう。
- (20) 藤田宏達訳「因縁物語(ニマナーカター)」「シヤータカ全集」春秋社「一九八四年」五八頁。
- (21) R. Mitra, *op. cit.*, Bibliotheca Indica, No. 473, 1882, p. 103.
- (22) J. Jones, *op. cit.*, pp. 7-8.
- (23) A. Foucher, *L'Art gréco-bouddhique du Gandhara*, Tome I, p. 293.
- (24) D. Barrett, *Sculptures from Amaravati in the British Museum*, London, 1954, pl. XII; Ph. Stern et M. Bénisti, *op. cit.*, pl. XLIII.
- (25) 同様の表現は、キリストの復活の場面などにもみられる。例えば「キリストの墓を訪れるマリヤたち」「昇天」を表わす象牙板(“マリン・キリスト”国立博物館蔵)。フンツェ・ツェルナー、辻佐保子訳『ヒスチヤニナス黄金時代』(人類の美術)、新潮社、図三三三。
- (26) D. Barrett, *op. cit.*, pl. VII.
- (27) J. Burgess, *op. cit.*, pl. XXXII 2.
- (28) Ph. Stern et M. Bénisti, *op. cit.*, pl. XVII a.
- (29) 雑誌「キヤター」の巻末に彫像の図版「福徳」一〇四—一〇五頁。参照。
- (30) Ph. Stern et M. Bénisti, *op. cit.*, pl. XIX.
- (31) 丹生栄十「死者の魂の復活」『図形と意識』一四「一九七九年」六八—八二頁。B. Harlov, *The Half-Open Door. A Common Symbolic Motif within Roman Sepulchral Sculpture*, Odense, 1977.
- (32) 藤田宏達訳「前掲書」五七頁。
- (33) H. ヤマニタ「インドネシアのキヤター」キーン・マン・マンのキヤター彫像の半開の扉の図像表現が、その下に華嚴經のキヤター。H. Goetz, "Imperial Rome and the Genesis of Classic Indian Art," *East and West*, n. s. vol. 10, No. 3, 1959, p. 178.
- (34) 註(52)参照。
- (35) J. Williams, "Sarnāth Gupta Steles of the Buddha's Life," *Arts Orientalis*, vol. X, 1975, pp. 171-192. pl. 1.
- (36) J. Williams, *op. cit.*, pls. 4, 8.
- (37) J. Williams, *op. cit.*, pl. 2.
- (38) V. Mirashi, *Inscriptions of the Vākāhkas, (Corpus Inscriptionum Indicarum, V)*, Ootacamund, 1963, pp. 103-111.
- (39) G. Yazdani, *Ayanta*, 4 parts, Oxford, 1930-55, part IV, pp. 65-70, pl. LXI-LXIII.
- (40) この彫像を最初「聖徳義職」と呼ばれたのは、トーマス・ア・フーチャー、"Lettre d'Ajanta" *Journal Asiatique*, Paris, 1921, pp. 223-224.
- (41) G. Yazdani, *op. cit.*, p. 66.
- (42) G. Yazdani, *op. cit.*, pp. 66-67.
- (43) 藤田宏達訳「前掲書」五八頁。
- (44) J. Jones, *op. cit.*, p. 11.

- (58) cf. C. Sivaramamurti, *op. cit.*, pp. 65-73.
- (59) G. Yazdani, *op. cit.*, part II, pp. 16-18, pl. XVIII b.
- (60) ヤズダニは「三角形のもの」の「ノーン」(堅括模範)とあるところが、インドでは三角形ノーンが一般的であるとの疑問。
- (61) G. Yazdani, *op. cit.*, part II, p. 17.
- (62) A. Foucher, "Lettre d'Ajanta," p. 223.
- (63) G. Yazdani, *op. cit.*, part III, pp. 14-15, pl. XI b.
- (64) 『河口慧海請来チハント資料図録』東北大学文学部、一九八六年、海130.

〔付記〕 図10の写真掲載に当り、久野健氏および大和文華館の御高配にあずかった。記して謝意を表したい。

〔別表〕

「託胎靈夢」作例一覽

	出 土 地	所 蔵	図 版	備 考
1	Bharhut	Calcutta M.	Coomaraswamy, Fig. 61.	
2	Sāñci 東門	現 地	Marshall and Foucher, pl. L(a).	
3	Gandhāra (Loriyan- Tangai)	Calcutta M.	Foucher, Fig. 160 a.	第1類 梯型破風型建築
4	“ (Sikri)	Lahore M.	Ingholt, pl. 9.	“
5	“ 地方	M. für Indische Kunst, Berlin	Le Coq, Taf. 14 a.	“
6	“ (Jamālgarhi)	British M.	Zwalf, Fig. 17.	“
7	“ 地方	Louvre M.	Foucher, Fig. 149.	第1類 アーチ型建築
8	“ 地方	Prince of Wales M.	Chandra, Fig. 19.	“
9	Taxila (Kalāwān)	New Delhi M.	Marshall, Fig. 94.	“
10	Swāt (Butkara)		Faccenna, pl. CDLVIIIb.	“
11	Gandhāra 地方	Gai Collection	Ingholt, pl. 10.	第1類 建築構造なし
12	“ 地方	神奈川 個人蔵	『ガンダーラの貴婦人と化粧皿』Ⅲ-2.	“
13	“ 地方	大 阪 “	『ブッダ釈尊』彫刻52.	“
14	“ 地方	Peshawar “	肥塚, 挿図52 a.	“
15	Swāt (Butkara)		Faccenna, pl. CDLVII.	“
16	“ (“)		Faccenna, pl. CDLVIIIa.	“
17	“ (“)		Faccenna, pl. CDLIX.	“
18	“ (Gumbat)	Victoria and Albert M.	Ackermann, pl. XIa.	第 2 類
19	Gandhāra(Sahri Bahlol)	London 個人蔵	Fischer, Fig. 32. 1.	“
20	Swāt (Chatpat)		Dani, pl. No.57a.	“
21	Gandhāra 地方	Peshawar M.	Sehrai, Fig. 6.	“
22	Swāt (Butkara)	Museo Nazionale d'Arte Orientale	Fischer, Fig. 32. 2.	“
23	Swāt 地方	Swāt M.	本稿図 8.	“
24	“ 地方	東 京 個人蔵	『ガンダーラの彫刻』図30.	第 3 類
25	“ (Ramora)		Dani, pl. No. 28 a.	“
26	Amarāvati	Calcutta M.	Stern et Bénisti, pl. LIX.	
27	“	British M.	Barrett, pl. VII.	
28	“		Burgess, pl. XXXII (2).	
29	“	Madras M.	Stern et Bénisti, pl. XVII a.	
30	“	“	Stern et Bénisti, pl. XIX.	
31	Sārñāth	New Delhi M.	Williams, pl. 1.	
32	“	Calcutta M.	Williams, pl. 2.	
33	Ajantā 第16窟	現 地	Yazdani, pl. LXIII.	
34	“ 第2窟	“	Yazdani, pl. XVIII b.	
35	“ 第7窟	“	Yazdani, pl. XI b.	

名古屋大学文学部研究論集(哲学)

図版の略号

- Coomaraswamy: A. K. Coomaraswamy, *La Sculpture de Bharhut*, Paris, 1956.
- Marshall and Foucher: J. Marshall and A. Foucher, *The Monuments of Sāñchī*, 3 vols, Calcutta, 1940.
- Foucher: A. Foucher, *L'art gréco-bouddhique du Gandhāra*, Tome I, Paris, 1905.
- Ingholt: H. Ingholt, *Gandhāran Art in Pakistan*, New York, 1957.
- Le Coq: A. von Le Coq, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*, Bd. I, Berlin, 1922.
- Zwalf: W. Zwalf, *Buddhism: Art and Faith*, London, 1985.
- Chandra: M. Chandra, *Stone Sculpture in the Prince of Wales Museum*, Bombay, 1974.
- Marshall: J. Marshall, *The Buddhist Art of Gandhāra*, Cambridge, 1960.
- Faccenna: D. Faccenna, *Sculptures from the Sacred Area of Butkara I*, 2 parts, Roma, 1962-64.
- Ackermann: H. C. Ackermann, *Narrative Stone Reliefs from Gandhāra in the Victoria and Albert Museum in London*, Rome, 1975.
- Fischer: K. Fischer, "Two Gandhāra reliefs depicting queen Māyā's dream: had they an erotic significance?," *South Asian Archaeology 1981*, Cambridge, 1984.
- Dani: A. H. Dani, "Excavation at Andandheri," "Excavation at Chatpat", *Ancient Pakistan*, IV, 1968-69.
- Sehrai: F. Sehrai, *The Buddha Story in Peshawar Museum*, Peshawar, 1978.
- Stern et Bénisti: Ph. Stern et M. Bénisti, *Évolution du style indien d'Amarāvati*, Paris, 1961.
- Barrett: D. Barrett, *Sculptures from Amaravati in the British Museum*, London, 1954.
- Burgess: J. Burgess, *The Buddhist Stupas of Amaravati and Jaggayyapeta*, London, 1887.
- Williams: J. Williams, "Sārnāth Gupta Steles of the Buddha's Life", *Ars Orientalis*, vol. X, 1975.
- Yazdani: G. Yazdani, *Ajanta*, 4 parts, Oxford, 1931-55.
- 『ガンダーラの貴婦人と化粧皿』: 古代オリエント博物館編『ガンダーラの貴婦人と化粧皿』1985.
- 『ブッダ釈尊』: 奈良国立博物館編『ブッダ釈尊—その生涯と造形—』1984.
- 『ガンダーラの彫刻』: 大和文華館編『ガンダーラの彫刻—東洋の古典的人間像の源流—』1985.



図1 ナールトト圓照浮彫(カルクッタ・インド博物館蔵)

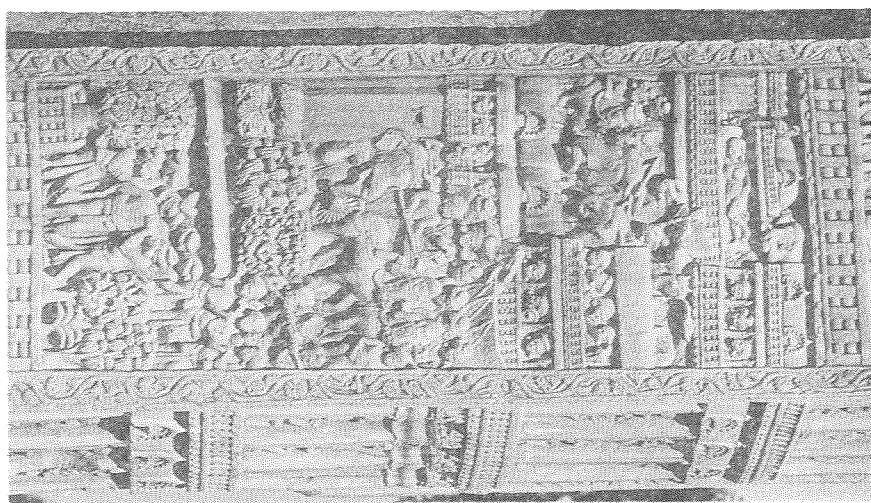


図2 カーソナー東門北柱浮彫

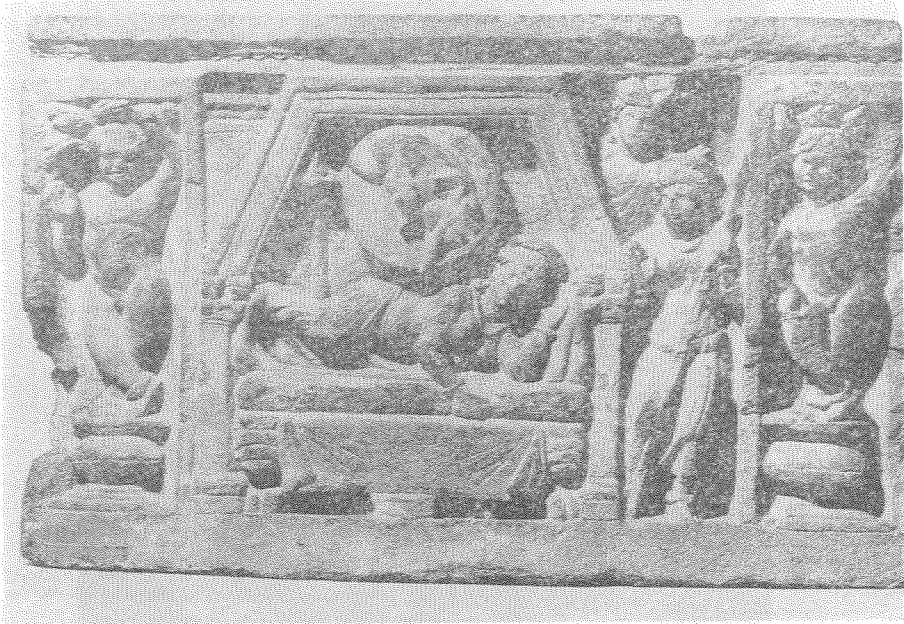


図3 ガンダーラ (ジャマール・ガリー) 出土浮彫 (大英博物館蔵)

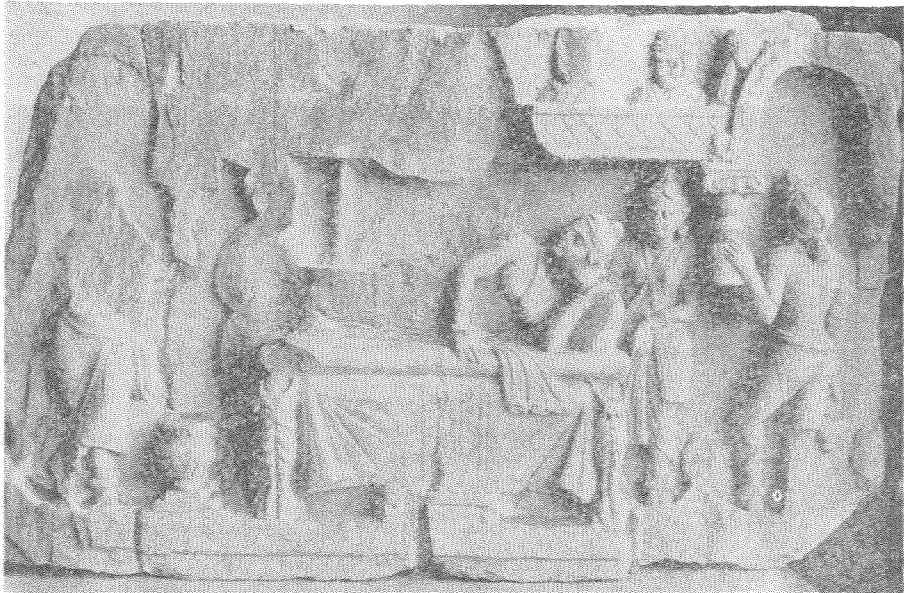


図4 タキシラ (カーラワーン) 出土浮彫 (ニューデリー国立博物館蔵)



図5 タキソラ(シルカソフ)出土「化粧皿」浮彫
(カラチ国立博物館蔵)

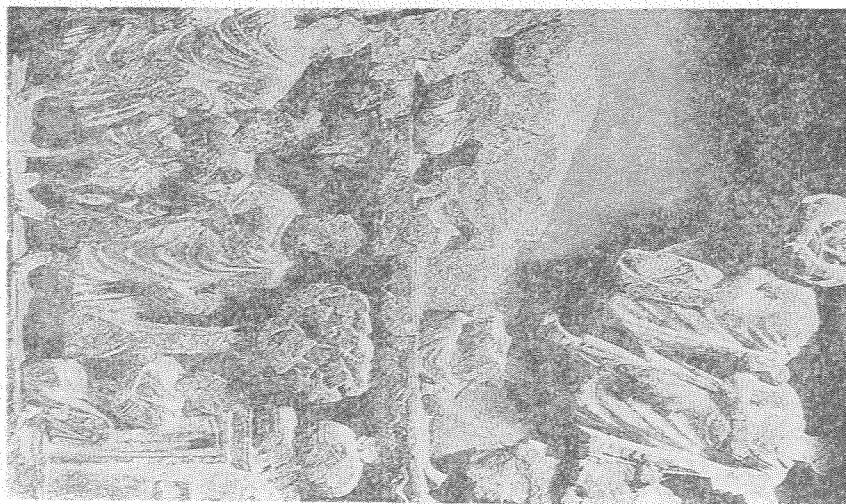


図6 ガンダーラ(サマリ・スロール)出土浮彫
(ハンナール博物館蔵)

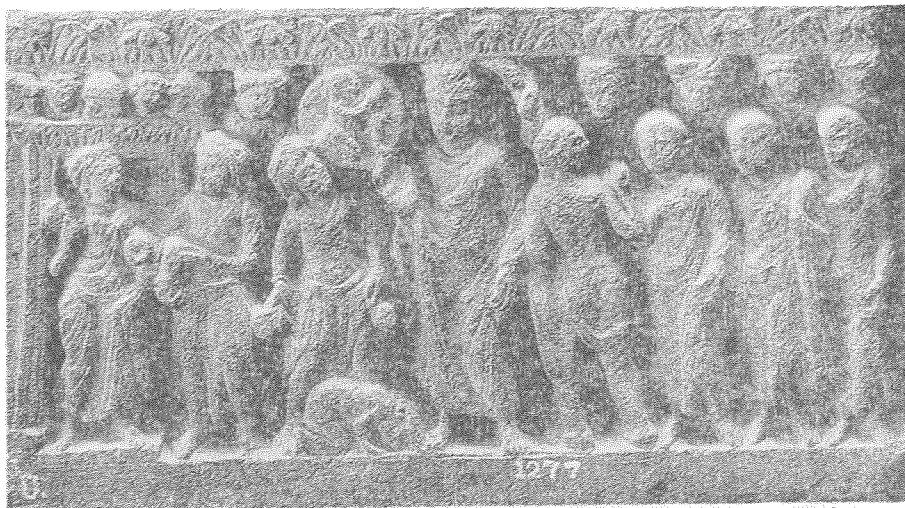


図7 ガンダーラ出土浮彫(ラホール博物館蔵)

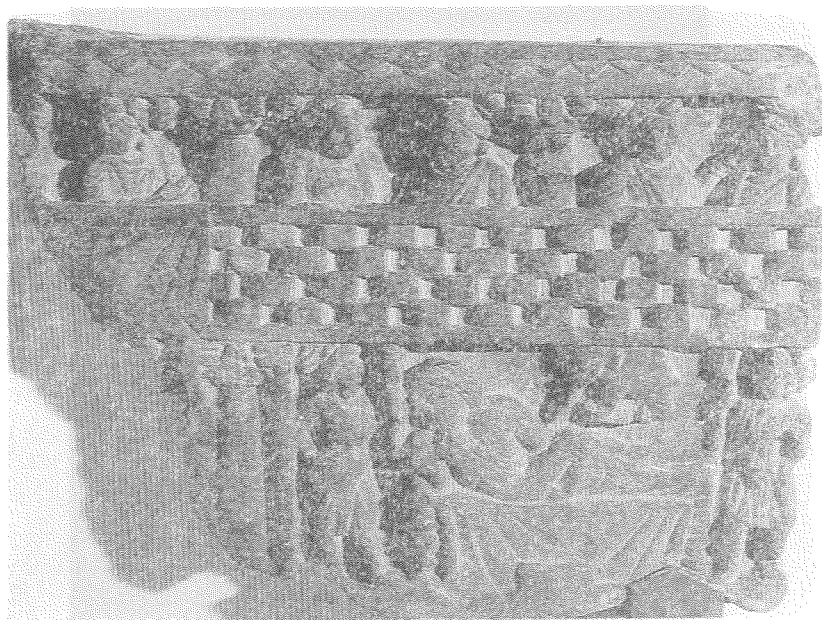


図8 スワート出土浮彫(スワート博物館蔵)

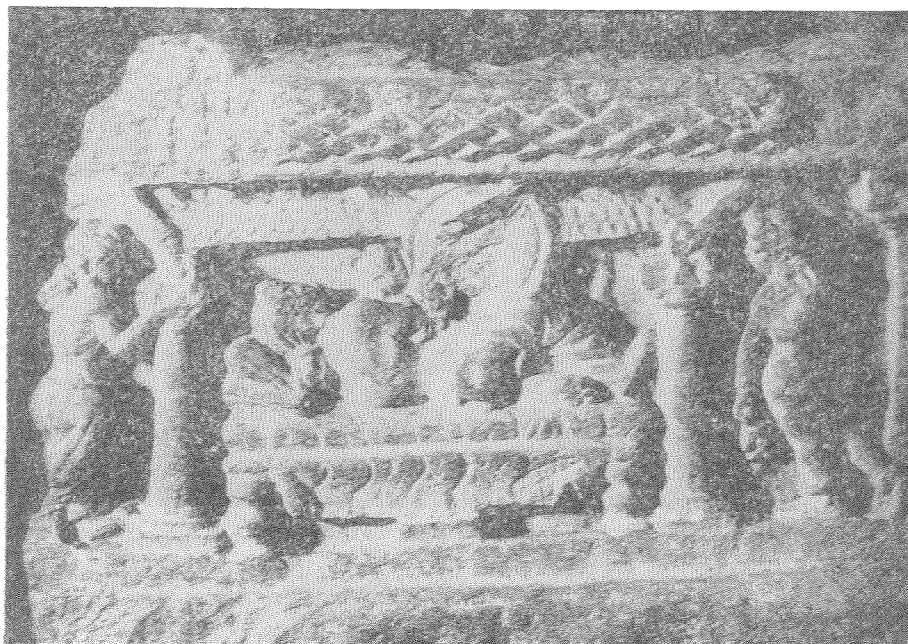


図9 ガンダーラ浮彫(ロンドン個人蔵 Fischer による)



図10 スワート浮彫(東京個人蔵)



図11 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)

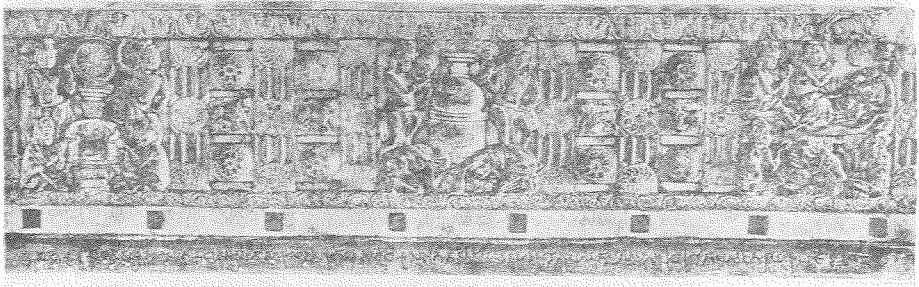


図12 アマラーヴァティー出土浮彫(マドラス博物館蔵)

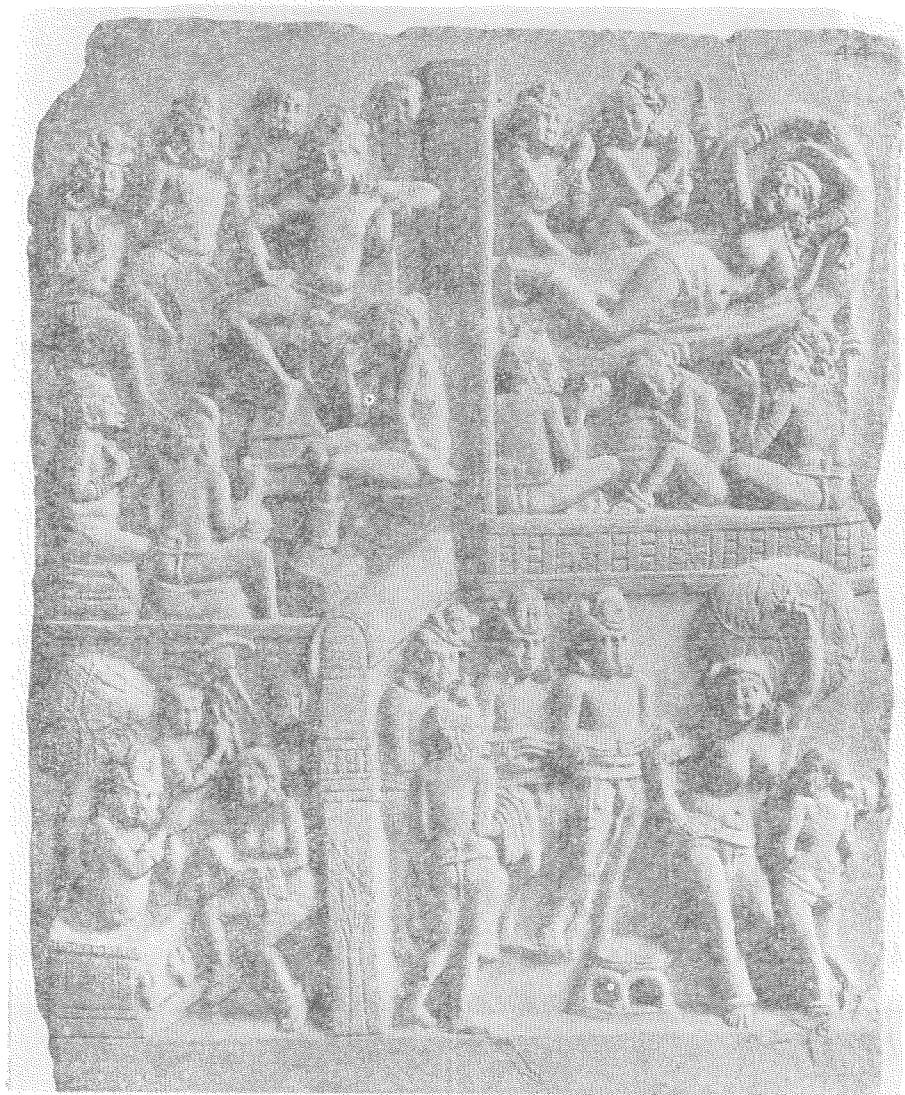


図13 アマラーブテティー出土浮彫(大英博物館蔵)

「託胎書夢」(宮治)

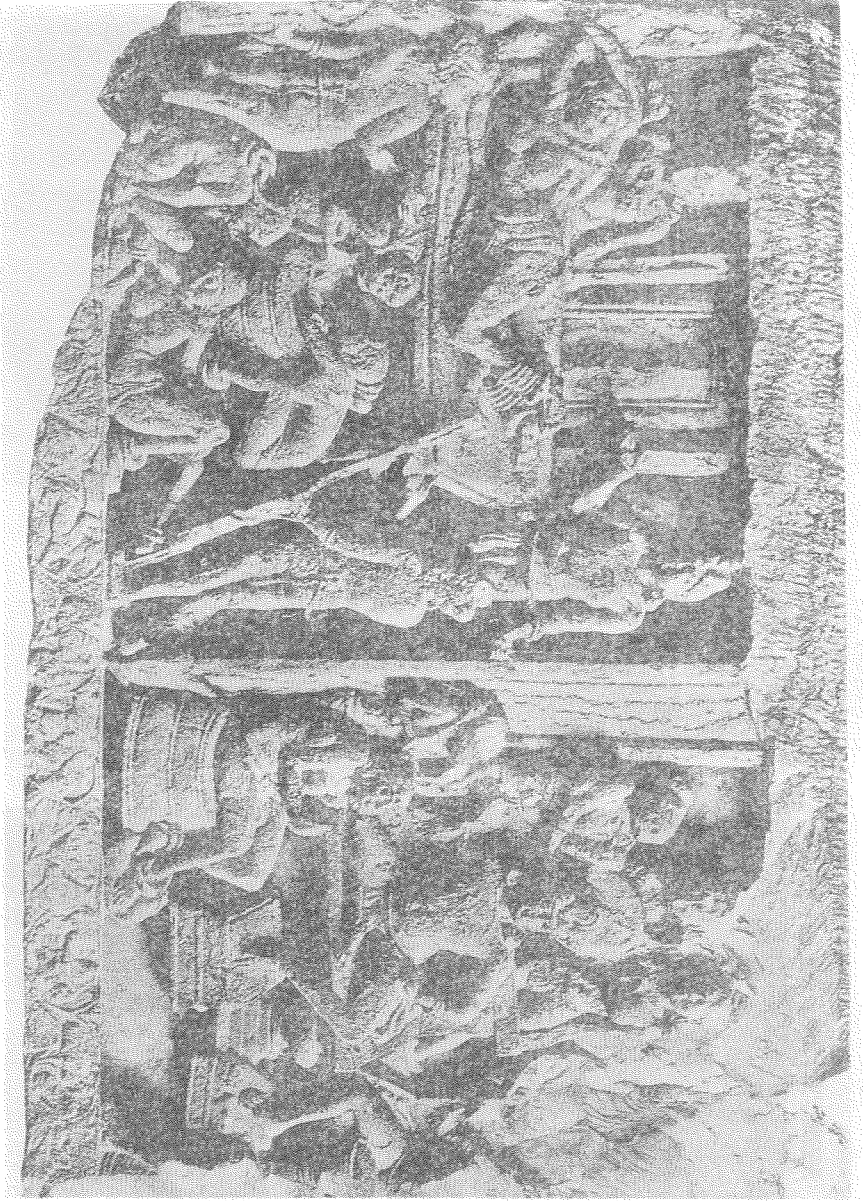


図14 フラマーズグテーイー出土浮彫(マドラス博物館蔵)



図15 サールネート出土浮彫(ニエーザリー
国立博物館蔵)

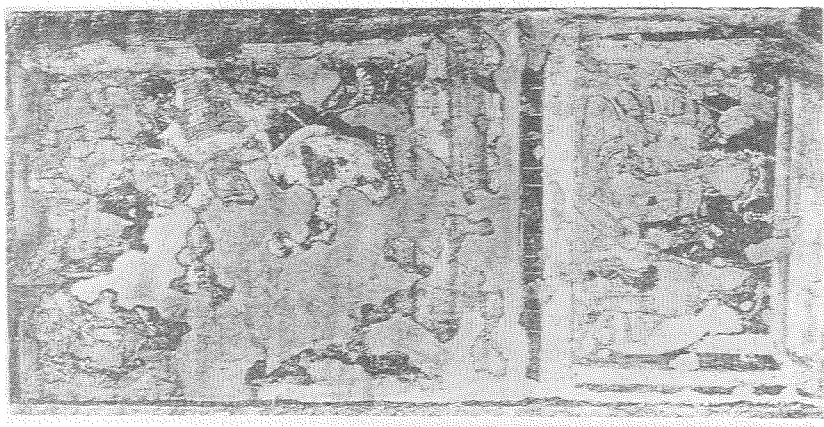


図16 アジャンター第2窟左側壁面

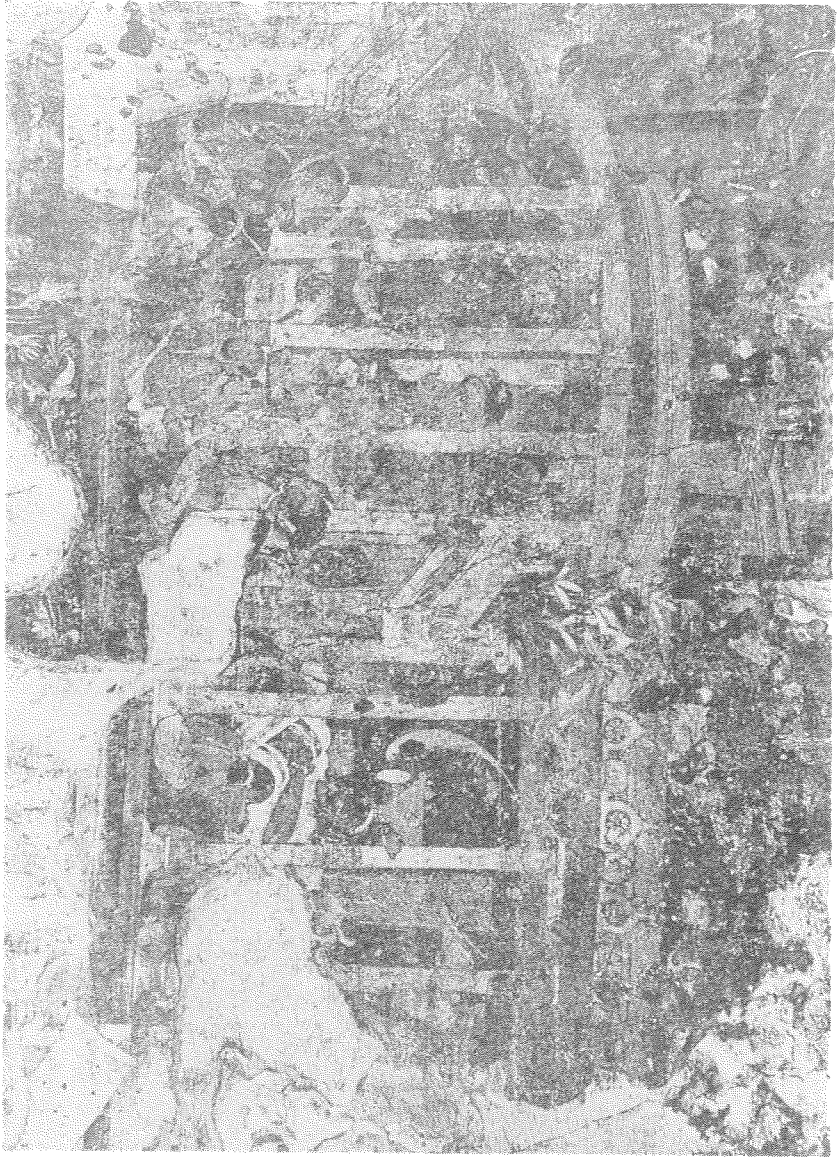


図17 フジキヤンター 第16室右扉壁面画