

バーミヤーンの涅槃図

——ガンダーラ美術の中央アジア的変容——

宮 治 昭

二〇〇一年にタリバンによってバーミヤーンの二大仏が破壊され、さらに石窟に描かれた多くの壁画も全部ではないが、かなりの破壊を蒙った。筆者は一九六九、七四、七六、七八年にバーミヤーンの現地調査を行う機会があった。その調査に基づいて、破壊前に残存していた壁画の中で涅槃図を取り上げ、ガンダーラの涅槃図と比較しつつ、その図像的な分析を行い、中央アジア美術としてのバーミヤン壁画の特徴の一端を明らかにしたい。⁽¹⁾

バーミヤン壁画の主題には仏伝図がほとんど全く見られないが、涅槃図のみ唯一の例外で、かなりの数の涅槃図が見出せる。それゆえ、バーミヤンの図像プログラムを考える際、涅槃図が重要な意味をもつことが予想される。はじめにバーミヤン涅槃図の図像的源流となったガンダーラの涅槃浮彫を観察し、その図像的特徴を確認しておきたい。その上でバーミヤンの涅槃図を細部にわたって検討し、ガンダーラや他の中央アジアの涅槃図と比較して、その特徴を考察したい。

一・ガンダーラの涅槃図（浮彫）

釈尊の入滅を表す涅槃の図像は、ガンダーラ美術において初めて出現し、中央アジアを経て中国や日本に伝わっているが、その過程で大きな変容と展開を示す。インドの古代初期の仏教美術では、パールフットやサーンチーの浮彫彫刻に見られるように、すでにかなり豊富に仏伝場面が表されながら、涅槃の場面はストゥーパ図によって代用されている。クシャーナ朝時代に「釈尊の死」として涅槃図が成立し、それ以降、インド内部でも涅槃図（現存するものはいずれも浮彫彫刻）が制作されるが、その図像はガンダーラのそれを踏襲し、時代が下るにつれて、簡略化と登場人物の非個性化への傾向を示し、ほとんど発展を示さない。それはおそらく釈尊の入滅は仏教の理想である般涅槃の達成であって、人間の死とは異なるものとする意識が強く、般涅槃の象徴であるストゥーパの信仰が根強く存続したことに大きな理由がある⁽²⁾。実際、アマラーヴァティーやナーガルジュナコンダなどの南インドの古代仏教美術には、「釈尊の死」を表す涅槃図は全く見られず、ストゥーパ図によって涅槃の場面を表している（図1）。



図1 仏伝四相図浮彫（下から「出城」「降魔成道」「初説法」、最上端の区画にストゥーパ礼拝図によって「涅槃」を表す）
アマラーヴァティー出土、3世紀前半、チェンナイ州立博物館



図2 「死者の饗宴」を表す化粧皿、シルカ
ップ(タキシラ)出土、前1世紀、タ
キシラ考古博物館

「釈尊の死」としての涅槃図(浮彫)は、ガンダーラ美術において出現する。おそらくガンダーラの涅槃図は、ヘレニズム・ローマ世界の「死者の饗宴」の図像(図2)や、石棺における死者の表現に示唆を受けると同時に、小乗シオンはあるが、筆者が集めた七〇ほどの作例の図像を通観すると、以下のような特徴がうかがえる(図3・4)。
釈尊は二本の沙羅樹の間におかれた寝台の上に、右脇を下にして横臥し、右手を手枕にして、左手を体側に添って伸ばす。仏陀の周囲には仏弟子や神々、およびマッラ族の人々が悲嘆にくれる。彼らは手を頭に当てたり、腕を上げて悲しむ。

剃髪で僧衣をまとう比丘たちの中には、寝台の前で悲しみのあまり動転するアーナンダ、彼を諫める兄弟子アニルツダ、仏陀の近くで払子をもって仕えるウパヴァアーナが見られる。スバドラと大迦葉(マハーカーシャパ)は釈尊入滅の際、重要な役割をもつ。経典によれば、托鉢遊行者であったスバドラは釈尊入滅の直前にやって来て、釈尊の許しを得、説法を聞いて最後の仏弟子となり、忽ちのうちに悟りを開くが、仏陀の入滅を見るに忍びず、先に滅尽定に入つて入滅したという。スバドラは決つて寝台の前で、衣を頭まで被つて結跏趺坐する姿で表され、その傍らには遊行者の持物である水の入った皮袋が吊された三脚が置かれる。この三脚を担ぐスバドラが、釈尊の体を気づかつて追い返そうとするアーナンダと口論する場面が表されることもある。



図3 涅槃図浮彫 ナトウ（ガンダーラ）出土 2～3世紀 チャンディガル州立博物館



図4 涅槃図浮彫 ガンダーラ 2～3世紀 フリア美術館

長老の大迦葉は釈尊入滅の際居合わせず、道の途中で裸形外道から一週間前に釈尊が亡くなったことを知らされ、急ぎクシナガラに駆けつける。浮彫ではしばしば画面の向かって左端に、釈尊の入滅の際、天から降り注いだマンダラ華を手にする裸形外道と会話する大迦葉が表される。クシナガラに到着した大迦葉は、釈尊の双足に礼拝するや茶毘の火が燃え上がったという。浮彫では左手に杖を持つ大迦葉が右手で仏陀の足を触れることが多い。

そのほかに世俗の人物として冠飾や装身具をつけるマッラ族の貴族たち、神々としては頭髪を結う梵天（ブラフマ

一、ターバン冠飾をつける帝釈天（インドラ）、金剛杵を持つ執金剛神（ヴァジュラパーニ）、および沙羅双樹から上半身を現す樹神の姿が見える。ガンダーラの涅槃浮雕にはこれらの人々、神々が仏陀のもとに集まって悲しみ、また讃嘆する様子が表されるが、樹神を除いては女性が表されない（一例のみ例外、後述）。ガンダーラの涅槃図はこのような『涅槃経』に記される多くのエピソードを表し、説話性に富んだ仏伝場面を構成している点に大きな特徴がある。

これに対し、中央アジアの涅槃図はガンダーラの図像をもとにしながらも大きく変容を遂げ、同時に展開を示す。バーミヤーンにおいてその様相が顕著にうかがえる。以下に、まずバーミヤーン石窟壁画に見られる涅槃図を一つ一つ取り上げ、その様相を観察しよう。

二・バーミヤーンの涅槃図（壁画）

バーミヤーンの石窟壁画に六つの涅槃図が確認される。すなわち、Fc窟、K3窟、G窟、Jd窟、Jg窟、Ee窟のものである。その中で壁画の残りがよく、図像的にも興味深いFc窟とK3窟の涅槃図を最初に取り上げ、G窟、Jd窟、Jg窟、Ee窟をまとめて扱う。

（1）Fc窟の涅槃図

Fc窟は一辺約三メートルの方形プランに、ラテルネンデッケ天井をとる構造である。側壁の壁画はほとんどみな剥落するが、天井部は小仏陀の列像で埋められていた。南壁に当たる入口の梁内側に涅槃図がある（図5、二九センチ×九六センチ）。中央に寝台に横たわる仏陀が描かれるが、その大衣は削り取られており、ごく一部に残る金箔から当初大衣全体が金箔で覆われていたと推測される。仏陀の黒い頭髮と肉髻、赤の頭光が残る。興味深いことに、仏

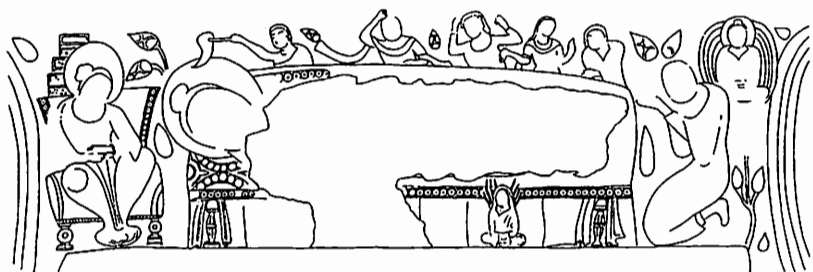


図5 パーミヤーンFc窟 涅槃図（線図） 宮治作図

陀の頭の下に寝台の装飾として二つの弧形から成る連珠円文が見られる。寝台の縁も細かな連珠文で飾られ、二本の線型のついた脚と垂下する布も丁寧に描かれる。寝台の両端には緑色に塗られた沙羅樹があるが、褪色もあり明確ではない。沙羅樹の上方や余白部には様式化した未敷蓮華が見られる。

仏陀の周囲には八人の人物が表され、そのうち五人が寝台の向う側に上半身を現す。仏陀の枕辺に近い第一の人物はウパヴァーナ比丘で、赤い僧衣を着し、右手で扠子を持ち、仏陀の頭光にまで掲げている。「涅槃經」にはウパヴァーナが仏陀の前に立ち、はだかつたので、人々や神々が仏陀にまみえることができず、仏陀からたしなめられたことが記されており、ガンダーラ以来の図像を継承したものであろう。ウパヴァーナに続いて四人の人物が見られるが、そのうち最初の三人はマツラ族の人々とみられる。一番目の人物は右手を頭に当て、長い天衣を翻す。二番目の人物は両手を上げる。三番目の人物は髪を垂れ下げていることから女性と見られ、彼女も両手を上げる。手を頭に当てたり、両手を上げるのは悲しみの身振りで、そうした表現はローマ時代の石棺浮彫に見られるが、ガンダーラの涅槃図に取り入れられている。最後の人物はおそらく比丘で合掌作礼する。

画面の右端、側面向きに大きく表された赤い僧衣をまとう比丘は、跪いて仏陀の双足に最後の礼拝をする長老大迦葉である。大迦葉の双足礼拝によって荼毘の火が燃え上がったと經典は述べる。寝台の前で正面を向いて結跏趺坐し、瞑想にふける小さな比丘は、最後の仏弟子となったスバドラで、赤い僧衣を頭まで覆っている。漢訳『涅槃

槃經⁽⁵⁾（失訳本、法顯訳本）によれば、この最後の仏弟子は仏陀の入滅を見るに忍びず、滅尽定に入って亡くなったという。興味深いことに、スバドラは両肩より頭部にかけて数条の黄色の火焰を発している。このようなスバドラの表現はガンダーラ浮彫には見られないが、法顯訳『大般涅槃經』や玄奘『大唐西域記』にははっきりとスバドラが「火界三昧」「火界定」に入って滅尽したと述べる⁽⁶⁾。さらに『大智度論』には、スバドラは「仏前にあつて結跏趺坐し、自ら神力をもつて身中より火を出し、身を焼いて而して滅度を取る」と明言する⁽⁷⁾。

仏陀の枕辺には、椅子に腰かけてうなだれる様子の人物がいる。髭を結い、手首に腕輪をつけ、足もとまで覆う赤い裳を着した女性である。仏陀を除いてこの人物のみが頭光をつけ、椅子の背後に城塞文を表しており、この人物の重要性を物語っている。この女性はおそらく釈尊の入滅を知って切利天より下り、息子の死を悲しむ仏母摩耶夫人であらう。ガンダーラ・インドの涅槃図には摩耶夫人の姿は見られず、『涅槃經』にもほとんど摩耶夫人の記述は見られないが（僅かに『長阿含經』『遊行經』に釈尊入滅の際、讚嘆した神々の一人として摩耶夫人が言及される⁽⁸⁾）、疊景訳『摩訶摩耶經』と『大唐西域記』には摩耶夫人の悲嘆が記され、敦煌隋代の第二九五窟や第二八〇窟の涅槃図には枕辺の椅子に腰かけて嘆き悲しむ摩耶夫人の姿があり、この壁画に近い（図13）。

このFc窟の涅槃図はガンダーラの圖像伝統を引きながらも、それとは大きく異なる点もある。すなわち、枕辺で悲しむ摩耶夫人の登場、スバドラの火界定の表現、大迦葉の双足礼拝などである。

（2）K3窟の涅槃図

K3窟は長方形プラン（幅二・五メートル×奥行四メートル）にヴォールト天井をとる構造で、南壁に入口を開く。天井には入口近くの円輪区画内に弥勒菩薩が大きく描かれる。弥勒菩薩は豪華に飾られ、左手に水瓶を執る。この弥勒菩薩を描く円輪に外接する形で、多くの円輪―いずれもその内部に一体の中心の坐仏とそれを取りまく六体の坐

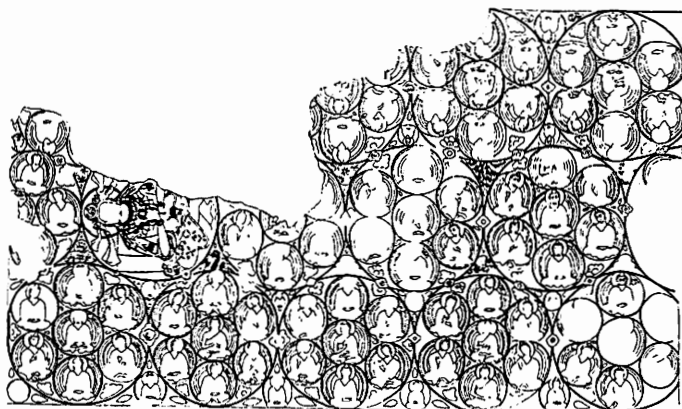


図6 パーミヤーン K3窟 天井壁画（線図） 宮治作図



図7 パーミヤーン K3窟 涅槃図（線図） 宮治作図

仏とから成る一が配置され、天井壁画はあたかも弥勒菩薩を中心とする曼荼羅のような構成を示す（図6）。

この天井壁画に接して西側壁に涅槃図（七〇センチ×一三〇センチ）が表されている。この涅槃図は現存するパーミヤーン涅槃図の中で最も画面が大きく、図像的にも多彩で興味深い。壁画は剝落が進むが、筆者の作成した図によ

って細部の図像がかなり判明した(図7)。

画面の中央に横臥する釈尊は赤い大衣の輪郭が見分けられるにすぎない。寝台の手前にはFc窟の作例と同様に、両肩から火焰を発するスバドラが表され、その隣には髪をふり乱して金剛杵にもたれかかる執金剛神(ヴァジュラパーニ)がいる。向って左、仏陀の枕辺には二人の女性が見分けられる。一人はおそらく摩耶夫人と見られ、その後ろで花盤を手にするのは侍女であろう。仏陀の足もととはほとんど全く剥落するが、おそらく大迦葉が仏足を礼拝していたのであろう。実際、大きな炎が仏陀の足もとから立ち上がっており、經典が大迦葉の接足礼拝の後にすぐに荼毘の火が燃え上がったと述べることに合致する。画面の両端には、くねった枝ぶりを見せる沙羅の双樹があり、それぞれに樹神の姿が見分けられ、向って左の樹神は天衣をつけて跪くが、右の樹神はほとんど剥落する。

横臥する釈尊を覆う形の身光背の背後に総計二六人ほどの様々な人物、すなわち比丘、婆羅門、貴族、女性、神々などが表されている。これらの人物はもはや小乗「涅槃經」やそれと関係深いガンダーラの図像によって解釈することはできない。釈尊の枕辺近くには比丘たちが場を占め、その背後には神々が集まっており、彼らは頭光をつけている。画面の向って右方には婆羅門や様々な世俗の人物が手を振り上げ、頭髮を掻きむしり、胸を叩き、身を投げ出して、慟哭悲痛の身振りを示している。こうした哀悼の身振りはガンダーラの涅槃図に導入されているが、バーミヤーンでは遙かに強調され、儀礼的な様子を示す。両手に花盤を捧げる女性や、襟のあるチュニックを着た男性、裸形の婆羅門などの姿も見える。

興味深いことに、釈尊の身光背の内に王冠や瓔珞などの装身具が散じられている。涅槃の場集った王侯貴族たちが自らの装身具を仏陀に散じ供養したものであろう。こうした表現は『摩訶摩耶經』の「或有宛軀于地、或有牽絕衣服瓔珞、或拔頭髮、搥胸大叫⁽⁴⁰⁾」という記述に近い。この經典は釈尊入滅に際しての仏母摩耶夫人の悲嘆を主題としており、その点でもバーミヤーンの涅槃図と関係が深い。



図8 パーミヤーンM窟 日神と月神（線図） 宮治作図

画面の上方両隅に、円輪内に描かれた日神と月神の表象がある。向って左の日神は馬車の上に上半身を現し、両側に侍者を従える。馬車は二頭立てらしい馬に引かれ、欄楯形と二つの車輪で表されている。向って右の月神は二羽のハンサ（鵞鳥）と欄楯形で表された乗物の上に上半身を現し、やはり両側に侍者を従える。この日神・月神の表現はM窟の仏龕の左右上方に表された日神（向って右）・月神（向って左）と比べられる（図8）。後述のように、Jd窟の涅槃図の左右上方にも日神・月神の表象があったと推測される（二部破損）。以上のように、K3窟の涅槃図はいくつもの興味深い図像を見せており、パーミヤーン涅槃図の代表例といえる。

（3）G窟、Jd窟、Jg窟、Ee窟の涅槃図

フランス隊によつて発掘されたG窟は、一辺約四メートルの正方形プランにドーム天井をとる石窟であるが、すでに大半が崩壊していた。報告書によれば、石窟の中央にストゥーパが設置されていて、その方形基壇の北面に涅槃図が描かれていたが、横臥する釈尊の両足と大衣の下部、跪く俗形人物の膝と長靴、立勢の二人の俗形人物の体軀と脚、さらに右端に一人の老僧の厳しい顔が見分

けられたにすぎない。この老僧は釈尊入滅の知らせを聞き、急ぎ駆けつけ仏足を礼拝した大迦葉に相違ない。この大迦葉の顔のみ救出されたが、この涅槃図については残念ながら写真もなく、詳細は不明のまま消失してしまった。Jd窟は一辺が約二・三メートルの正方形プランで鼓胴状小壁の上に浅いドーム天井をとる石窟である。ドーム天井

の壁画は剝落が進むが、図像構成は見分けられる(図9)。すなわち、中心に右手を施無印に結び、左手に水瓶を持つ弥勒菩薩坐像を描き、その周囲を蓮弁文様で取り囲む。その外側の円周に九体の坐像が取り巻くが、この部分は剝落が著しい。以上がドーム天井の壁画で、さらに天井部外側の下面に蓮弁帯がめぐらされ、鼓胴状小壁に続き、そこには計二二体の小坐仏と涅槃図が表される。

鼓胴状小壁の北側に描かれた涅槃図(三二センチ×一一五センチ)は簡素な図像で、右手を手枕にし、左手を体軀

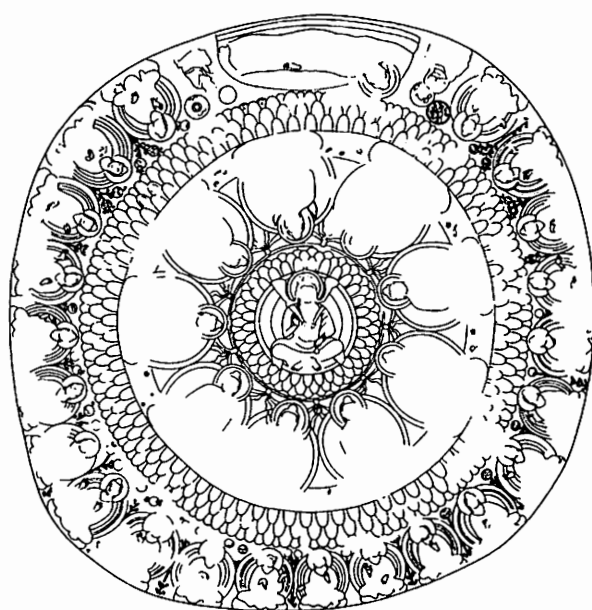


図9 パーミヤーン Jd 窟 天井壁画(線図) 宮治作図

に沿って伸ばす仏陀を中心に、足もとに跪坐して合掌作礼する大迦葉、枕辺に坐す摩耶夫人と推定される頭光をつけた女性を見分けることができる(図10)。パーミヤーンの涅槃図では大迦葉と摩耶夫人が画面の両端で一对となるように表されることが多く、両人物の重要性を物語る。横臥する仏陀の背後には火焰の表象があつたらしいが明確ではない(ほとんど剝落)。画面の左右の上方にはそれぞれ円盤が配され、その中には人物像が描き込まれていた。向つて右の円盤内は消失しているが、左の円盤には二つの車輪と欄楯の背後から、頭光をつけ、腕輪や冠帯をつけて、合掌作礼する人物の上半身が見える。黄土の地に褐色の線描で描かれたこの人物はおそらく日神で、左の円盤には月神が表されていたと推測される。K3窟の涅槃図と同様に、



図10 パーミヤーン Jd 窟 涅槃図（線図） 宮治作図

日神・月神を表したものに相違ない。

Jg窟も一辺約二メートルの正方形プランに、鼓胴状小壁をのせ、その上に浅いドーム天井をとる構造で、Jd窟と似るが、鼓胴状小壁の四隅にスキンチアーチをとるのが異なる。ドーム天井の壁画は剝落が著しいが、おそらくJd窟と同様に中心に菩薩像、その周囲に坐仏列を配する図像構成だったと推測される。

入口の上方に当たる、鼓胴状小壁の南側には、剝落著しい簡素な涅槃図がある（二五センチ×一一六センチ）。横臥する釈尊の頭部と枕、手枕にする右手および枕もとに坐す摩耶夫人は見分けられる。摩耶夫人は頭光をつけ、頭の後ろに冠帯を垂らし、濃紫色の上衣と裳をまとい、椅子に腰かけるか、あるいは敷物の上に坐す様子である。仏陀の背後に数人の人物がいるようだが明確ではない。画面の右半分はほとんど全く欠損する（足もとは大迦葉が描かれていたであろう）。

最後にEe窟の涅槃図を見よう。Ee窟も一辺約三メートルの正方形プランで、四隅にスキンチアーチをつけ、鼓胴状小壁をめぐらしてドーム天井を頂く構造である。ドーム天井には、中心に菩薩坐像が円輪内に大きく描かれ、その周りには同心円状に四重に坐仏群が取り巻く（図11）。全面煤で覆われ細部はわからないが、図像構成は把握できる。中心の菩薩は冠飾をつけた弥勒菩薩と推定され、その周りは内より第一円周から第四円周まで、順次一七体、二二体、二六体、二八体の小坐仏を配置する。これらの小坐仏はみな中心に頭を向けるが、姿勢や印相は様々である。

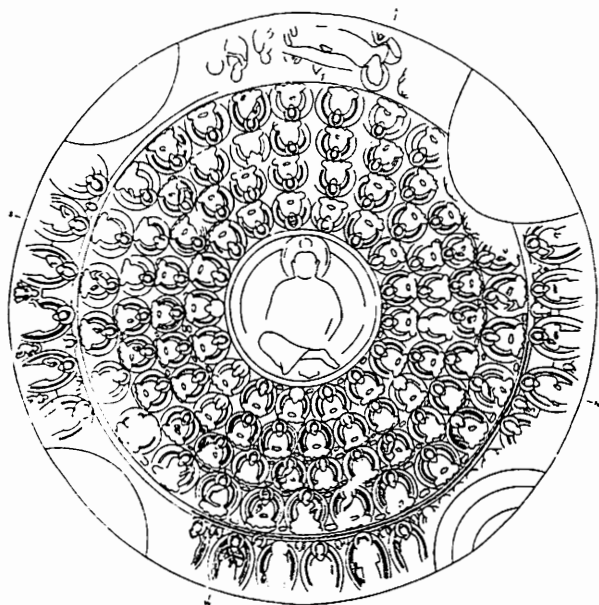


図11 パーミヤーン Ee 窟 天井壁画（線図） 宮治作図

パーミヤーンの他の作例から推して、この部分に摩耶夫人が表されていたと思われる。

以上、パーミヤーンに残る涅槃図を逐一観察し、その図像を確認した。次にパーミヤーン涅槃図をガンダーラや他の中央アジア・敦煌などの涅槃図と比較しつつ、その特徴を明らかにしよう。

ドーム天井と側壁との移行部に当たる鼓胴状小壁にも小仏陀像を並べるが、ここでは仏立像で光背の間から脇侍が上半身を現す。北壁部には冠飾をつけ、肩掛けをまとった飾られた仏陀が一体見られる。涅槃図（四〇センチ×一二〇センチ）は鼓胴状小壁の南壁、入口の上に描かれている。剝落や褪色が進むが、頭光をつけ、右手を頭に当てて横臥する釈尊の姿が認められる。釈尊の足もとに跪いて、礼拝しているのは大迦葉に相違ない。釈尊の頭の下方に小さく描かれた人物は頭部が残るのみであるが、赤褐色の僧衣を頭から覆っており、その周囲に僅かに火焰の表象がある。この人物は最後の仏弟子スバドラである。釈尊の寝台の背後には、激しい哀悼の身振りを示す人物がいく人か表されていたようだ。釈尊の枕辺は大きく破損するが、

三、バーミヤーン涅槃図の特徴

バーミヤーンの涅槃図の図像的特徴を整理すると、(1)スバドラの火界定、(2)大迦葉の仏足礼拝、(3)摩耶夫人の悲嘆、(4)人々の激しい哀悼の身振り、(5)日神と月神の表象、(6)涅槃図と弥勒菩薩の組合せ、以上の点が挙げられる。すでに述べたように、中央アジアの涅槃図の図像的源流はガンダーラにある。バーミヤーンの涅槃図もガンダーラの図像伝統を継承するが、一方で大きな変容と展開を見せる。ガンダーラの涅槃図の特徴は『涅槃経』と密接に関係する説話的な要素が著しい点にあり、その説話的な要素の一部をバーミヤーンの涅槃図は受け継ぐが、同時に新しい要素も加わり、仏伝美術とは異なる発展を遂げる。

(1) 托鉢遊行者スバドラが最後の仏弟子となり、釈尊入滅前に滅尽定に入ったというエピソードはガンダーラの涅槃図にも決って表されるが、バーミヤーンの涅槃図ではスバドラが両肩から火焰を発して、火界定に入ったことを表す。中央アジアの仏教美術では焰肩仏や僧の禪定による焰肩の表現が好まれ、スバドラの火界定もそうした表現と関係するに相違ない。それと同時に、火を発するスバドラの表現は釈尊の入滅に続く茶毘を連想させ、次に述べる大迦葉の仏足礼拝の表現と相まって、『釈尊の完全なる消滅』を示す図像となっている。

(2) 長老大迦葉が釈尊の足もとで礼拝する表現もガンダーラの涅槃図に稀に見られるが、バーミヤーンの涅槃図では決って大迦葉が跪いて仏陀の双足を合掌礼拝する。『涅槃経』によれば茶毘の火がなかなかつかなかったが、大迦葉の仏足礼拝によってようやく火が燃え上がったという。バーミヤーンの涅槃図はこのことを明確に表すもので、この大迦葉の図像によっていわば『釈尊の入滅』が完結するのである。大迦葉は釈尊入滅後、第一結集を主導して釈尊の衣鉢を継ぐ位置を占める。さらに『弥勒下生経』では大迦葉は釈尊の遺法を守り、弥勒の下生まで入滅せずに山で入定しているというエピソードが記され、大迦葉は釈尊と弥勒を繋ぐ役割をもつようになる。バーミヤーンでは



図12 涅槃図浮彫 ガンダーラ 3～4世紀 日本・個人蔵

天井の中心部に弥勒菩薩が描かれ、入口上部や側壁に涅槃図が描かれており、大迦葉が釈尊入滅の際に重要な役割を果たすと同時に、弥勒への橋渡しの役を荷っていることを物語る。なお、クチャのキジル石窟においても廻廊の奥壁に描かれる涅槃図には決って大迦葉の仏足礼拝が表され(横臥する釈尊の体軀から荼毘の火が燃え上がる)、それと呼応する形で入口上部の半円形区画に、兜率天で神々に説法する弥勒菩薩が表される。²⁴⁾

(3) パーミヤーンの涅槃図では横臥する釈尊の足もとに跪く大迦葉と呼応する形で、枕辺では摩耶夫人がうなだれる姿で表される。ガンダーラには釈尊の枕辺で思案する様子の女性像を表した涅槃浮彫が一例のみ知られる(図12、日本個人蔵²⁵⁾)。この女性像は椅子に腰かける様子で、左手を頬に当てて考えるポーズをとり、興味深いことに頭上に城塞冠をつけ、両肩にも城塞文を表している。この女性像は図像的に見て、「出城」の場面に見られる町の女神(Nagaradevata)と同類の女神と推測される。「涅槃経」には町の女神に関する直接の言及はないが、梵本や漢訳諸本「涅槃経」には何故クシナガラのような辺鄙な地で亡くなるのかという阿難の問いに答え、釈尊はこの地がかつて大善見という転輪聖王の都城(Kusavatī)として栄えたのだと述べている²⁶⁾(パーリ本ではこの部分は独立した經典となっている)。この女性像はこうしたエピソードを背景にしたクシナガラ(クサーヴァティー)の町の女神ではなかるうか。D・M・スリニヴァサンはこの女



図13 涅槃図 敦煌莫高窟第295窟 隋

性像を摩耶夫人とみるが、涅槃図への摩耶夫人の登場は『摩訶摩耶經』の成立から見ても五〜六世紀以降であろう。

これに対し、バーミヤーンの涅槃図で釈尊の枕辺に決って表されるのは、仏母摩耶夫人と見られる。Fc窟の涅槃図(図5)に表された女性像は椅子に腰かけ、椅子の背後に城塞文風の裝飾があり、ガンダーラの町の女神像と何らかの繋がりがあるのかもしれない。しかし、バーミヤーンの涅槃図は敦煌隋代の涅槃図との結びつきや『摩訶摩耶經』との関係がうかがえることから考えて、バーミヤーンの涅槃図に現れる女性像は摩耶夫人であろう。『涅槃經』にはほとんど摩耶夫人に関する言及はないが、曇景訳『摩訶摩耶經』には仏母摩耶が忉利天より下り、釈尊の入滅を悲しむや、仏陀は棺より身を起し母に説法したことが説かれる。『摩訶摩耶經』は中国選述(四七八―五〇〇年頃)のいわゆる偽經とされるが、僧祐『釈迦譜』(四八〇―五一八年頃)や宝唱『經律異相』(五一六年)にもこの經典は引用されており、六世紀初めには広く知られていたことがわかる。美術作品の上でも南響堂山石窟第5窟の浮彫(六世紀後半)や、敦煌莫高窟第二九五窟や同第二八〇窟(いずれも隋代)の涅槃図に、大迦葉の仏足礼拝と呼応する形で摩耶夫人が



図14 哀悼する人々（線図、A. Grünwedel による）キジル第224窟荼毘図壁画

表されている（図13）。バーミヤーンの涅槃図はこうした中国の作例に近い関係にあり、むしろ中国からの影響を受けるべきであろう。唐代の則天期以降になると、摩耶夫人の図像はさらに発展し、釈尊が棺より起き上がって母に再生説法をする場面が描かれるようになる^四。

（4）バーミヤーンK3窟の涅槃図に見られるように、釈尊入滅の際に、人々が髪を引張ったり、頭や胸を叩いたり、身を投げ出したりする激しい哀悼の身振りが示される。こうした哀悼の身振りは敦煌隋代の涅槃図にも見られ、スバドラの火界定や大迦葉の接足礼拝、摩耶夫人の悲嘆の図像とともに、バーミヤーンと敦煌隋代の涅槃図の間に繋がりがあったことがうかがえる。また、經典の上では摩耶夫人の悲嘆を述べる「摩訶摩耶經」が、「ある者は衣服や瓔珞を引きちぎり、ある者は頭髮を引き抜き、また胸を叩いて大叫す^四」と人々の激しい哀悼の様子を記すことと関係する。

パリ本「涅槃經」では釈尊入滅の際、何人かの僧は「両手をつき出して泣き、砕かれた岩のように打ち倒れ、のたうち廻りころがった^四」とあるが、特に白法祖訳「仏般泥洹經」では釈尊入滅を知って、人々は「頭を叩き、頬を打ち、胸を打ち、顔をけずり、髪を抜き、衣を裂き、地に倒れ、泣き悲しんだ^四」とある。白法祖はクチャ出身

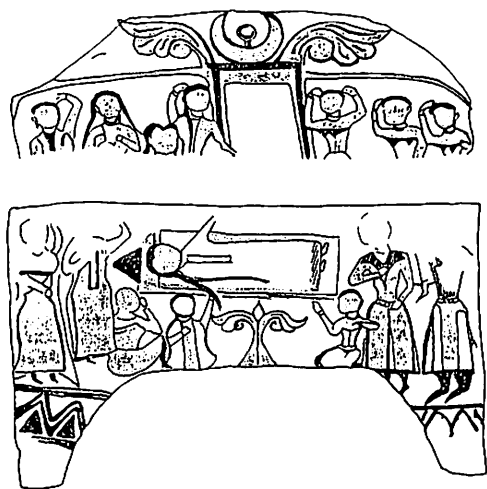


図15 葬礼場面（線図、G. Frumkin による）
トク・カラ出土 納骨器絵画

の訳経僧と考えられ、葬礼における激しい哀悼の習俗が中央アジアで実際に行われ、『仏般泥洹經』の訳出の際に取り入れられたことが考えられる。

キジル第二二四窟（第三区摩耶窟）には方柱の背後を巡る廻廊の奥壁に塑造の涅槃像が設置され（消失）、それと向い合う方柱の後壁には荼毘図が描かれていた（ドイツ隊によって切り取られ、第二次大戦の空襲で消失）。荼毘図の画面には、下方で釈尊の棺が燃え上がる様子、上方では欄干の背後で哀悼する人々と飛天の讃嘆が描かれる（図14）。哀悼する人々は十一人の男女で、中央アジアの服装をした貴人、裸形の人物、華やかな装身具をつけた女性などがいて、彼らの激しい慟哭悲涙の身振りが注目される。すなわち、手を頭や胸に当てて叩いたり、腕を高く挙げたり、あるいは髪を引張って慟哭する。こうした身振りはバーミヤンK3窟のそれに近い。さらにキジル壁画には刀で顔や胸を傷つける特異な哀悼の身振りも見られる。

『洛陽伽藍記』所収の「宋雲行記」にも、于闐国（ホータン）で「喪に服する者は髪を切り、顔を傷つけ、哀しみを表す」とある。こうした葬礼における儀礼的な哀悼の風習は、もともと北方ユーラシアの遊牧民族に行われたもので、古く匈奴やスキタイなどがこの習俗をもっていたことが知られている。考古資料の上でもホレズムやソグディアナ出土の納骨器（オッサリ）に描かれた絵画には、しばしば寝台に横たわる死者を取り巻いて、服喪者が胸を叩いたり、手を頭に当てたり、髪を引き抜く仕草が見られる（図15）また、ペンジケント第二址出土の「スィヤーウシユ

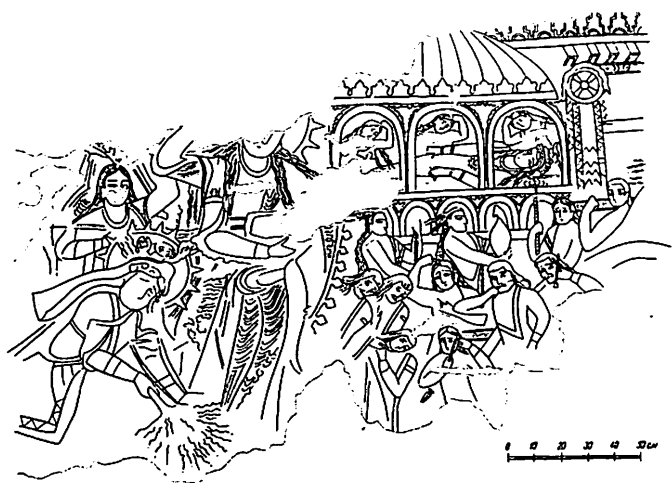


図16 哀悼の図(線図、G. Azarpay による) ペンジケント第二
址出土壁画

伝説」を表すといわれる壁画には、刀で顔に傷つけたり、耳を切り落したりする哀悼の人物表現がある⁵⁾。
以上のように、バーミヤーンの涅槃図(K3窟)に見られる激しい哀悼の身振りは、中央アジアで行われた葬送儀礼を色濃く反映するもので、キジル石窟や敦煌石窟の涅槃図や荼毘図にもそれが受容されており、バーミヤーン涅槃図との関係がうかがえる。

(5) バーミヤーンの涅槃図にはK3窟やJd窟に見られるように、画面の左右上方に日神と月神の表現がある。いずれも円盤形をとり、日神は馬車に、月神はハンサに乗る形で、欄楯文様の背後から上半身を現す。この日神と月神の表現はバーミヤーンM窟北壁の小仏龕の左右上方に表された日神・月神とよく似ており、特に欄楯文様が表されるのは特徴的で他に類例を見ない(図8)。日神と月神をセットにして表す例はインドでグプタ朝以降ヒンドゥー教美術に見られるが、⁶⁾ 作例は少なく、ハンサに引かれる月神の作例も未詳である。中世期には九曜(navagraha)中に日月が表現される例は多いが、日曜(sūrya)は馬に引かれるものの、月曜(candra)の図像は一定せず、ハンサに引かれる例を筆者は知らない。しかし、ハンサは月と関係が深いので、ハンサに引かれる月神の図像はインド起源と考えられ、実際、日本の胎藏曼荼羅の最外院の月天はハンサに乗る。ただ、インドの作例から見ると、ブラフマーが



図17 ナナー女神を表す銀皿 ホレズム出土 7世紀 大英博物館

ハンサに乗って表されることが多い。

一方、太陽を円盤、月を三日月に表して、日月をセットとして表現する例は西アジアで早くから造形化され、その図像伝統は中央アジアに及ぶ。とりわけホレズム出土の銀製碗やペンジケントの壁画に見られる四臂のナナー女神は、上に掲げる二本の手にそれぞれ日月を持って表される(図17)。中国でも日月をセットにして表す例は漢代以降数多い(太陽は鳥、月は蛙を円内に表すのが一般的)。仏教美術においても阿修羅は日月を持ち、ホータン出土の盧遮那仏は胸の上方に日月をつける。キジル石窟壁画に見られる須弥山図や天井中軸部に表される天象図にも日月が両端に表される。

このように太陽と月をセットにする表現は西アジアや中国で古くからの伝統があり、その交流のもとで中央アジアの図像が形成されたのであろう。一方、パーミヤーンに見られる馬に引かれる太陽神とハンサに引かれる月神の図像そのものは、インド伝来のものと考えられる。それにして涅槃図に日月を表現するのはインドはもとより、他に例を見ない。日月をセットにする表現は世界観や宇宙観と深く関わっており、パーミヤーンの涅槃図が単に釈尊の入滅という仏伝のエピソードを意図するものではなく、いわば「釈迦世界の消滅」を象徴し、来るべき新しい世界を暗示する役割をもっているのではなからうか。このことは次に述べる弥勒菩薩との組合せの問題と関わっている。

(6) パーミヤーンの涅槃図はすでに見たように、ドーム天井やヴォールト天井の中央に描かれた弥勒菩薩と組合されている点に大きな特徴がある。また、弥勒菩薩を取り巻く形で多くの小仏陀を描き、千仏で埋め尽くす。すなわち、パーミヤーンでは天井中央に弥勒菩薩、その周囲の天井壁面に千仏、側壁上部に涅槃図を描く圖像構成が特徴的である。その意味するところを経典の上から探ってみよう。

涅槃について説く經典類の中で、仏法の滅尽を説く經典類がある。那連提耶舎訳『大悲経』(大正No.380)、曇無讖訳『大方等夢想经』(大正No.387)、曇景訳『摩訶摩耶经』(大正、No.383)、那連提耶舎訳『蓮華面经』(大正No.386)などで、そこでは釈尊の入滅が単なる仏伝説話ではなく、末世の墮落と仏法滅尽の危機的意識が明瞭となり、しばしば仏滅後の仏法の付嘱や、将来仏たる弥勒に対する信仰が説かれる。『摩訶摩耶经』がパーミヤーン涅槃図と関係深いことはすでに述べたが、那連提耶舎訳『大悲経』はパーミヤーンの圖像構成を考える上で重要である。釈尊が入滅する際、梵天・帝釈天・比丘たちの悲しみに対して釈尊が種々説法し、同時に弥勒の出世に会おうよう励まし、また大迦葉が入滅する時誓願を發して「我身衣不變不壞」のまま弥勒にまみえることが説かれる⁽⁴⁰⁾。

さらに、『大悲経』は釈尊入滅後、賢劫の九百九十六仏が出現することを述べ、拘留孫から釈迦までの四仏はすでに出世し、次に弥勒が補処となり、盧遮如来(Vairocana Buddha)が最後となることを説く。「この賢劫において弥勒は首となし」、賢劫千仏が続くのである。パーミヤーン石窟の天井に弥勒菩薩を描き、その周囲を千仏で埋め、涅槃図を表すのも、釈尊滅後の弥勒と賢劫千仏に対する信仰を表したものだといえよう。ここでは涅槃図は釈尊の目指した「涅槃」を示すのではなく、「釈尊の滅」を強調し、弥勒菩薩への信仰を高める役割を果たしているのである。

劉宋・沮渠京声訳『観弥勒菩薩上生兜率天经』には、「仏滅度の後に、兜率天に生まれ、弥勒に値遇し、また弥勒とともに下生し、未来世において賢劫の一切諸仏に値遇し、諸仏の前で菩提の記を受く」と記される⁽⁴¹⁾。パーミヤーンの祠堂窟の中に入って、天井の弥勒菩薩とその周囲にびっしりと描かれた千体仏、そして涅槃図を見ると、釈迦滅後

の今や、兜率天の弥勒のもとに生まれ、また弥勒とともに下生し、千仏に出会って解脱に導かれんことを願った表現であることが実感される。

むすび

最後に、バーミヤーン壁画の年代について簡単に述べておこう。バーミヤーン石窟に残る壁画や塑造の年代に関し、かつて筆者は装飾モチーフを取り上げて考察した。⁽⁴³⁾すなわち、壁画装飾については花綱文様、花文様、虎皮・豹皮文様、建築モチーフなど、塑造装飾については人面・鬼面、唐草文様、光背文様などを、インドや中央アジアの諸例と比較検討した結果、筆者はバーミヤーン石窟の壁画装飾は紀元六〜八世紀に制作されたと推定した。

ところで、バーミヤーンの二大仏の破壊後、両大仏の漆喰中に含まれるスサや縄、木杭の一部が採取され、放射性炭素による測定がドイツと日本で行われた。⁽⁴⁴⁾それぞれの測定結果は若干の違いはあるが、総合的に判断すれば、東大仏は六世紀中葉〜後半頃、西大仏は六世紀末〜七世紀初め頃の制作と推定され、それぞれの仏龕の天井に描かれた壁画もほぼ同時代のものと考えられる。

一方、バーミヤーンの石窟に関しては、二大仏が破壊された後、壁画の保存修復を担当した東京国立文化財研究所によって、壁画の残存する石窟の下塗り層からスサが採取され、名古屋大学年代測定総合研究センターによって放射性炭素年代測定が行われた。⁽⁴⁵⁾それによれば壁画装飾窟は五世紀から九世紀にわたる。筆者の装飾モチーフの検討結果とほぼ一致するが、バーミヤーン美術の始まりと終焉に関してはさらに検討を加える必要がある。⁽⁴⁶⁾

三〇〇年以上にわたるバーミヤーンの壁画制作が、他の諸地域とどのような関係をもちつつ、図像的および様式的な変遷と展開を遂げたか、その具体的な様相については多くが今後の課題として残されている。本稿で取り上げた涅槃図に関しても、涅槃図のある石窟の多くについて放射性炭素年代測定が行われた。しかし、それらの年代には相当

の誤差の幅があり、また本稿の図像学的考察によって推定されるバーミヤーン涅槃図の展開と必ずしも一致しない部分がある。バーミヤーン壁画の詳しい年代論については今後に期することとした。

註

- (1) 本稿は「中央アジア涅槃図の図像学的考察—哀悼の身振りと女神信仰の影—」(拙著「涅槃と弥勒の図像学—インドから中央アジアへ—」所収、吉川弘文館、一九九二年)と一部重複するところがあるが、本稿ではその後の研究を踏まえ、バーミヤーンの涅槃図に絞って考察を行った。
- (2) 拙稿「インドにおける涅槃美術の変遷」拙著『涅槃と弥勒の図像学』所収。
- (3) A.Foucher, *L'art gréco-bouddhique du Gandhāra*, Tome I, Paris, 1905, pp. 554-573. 拙稿「ガンダーラの涅槃図の読解」拙著『涅槃と弥勒の図像学』所収。
- (4) 京都大学隊番号、第72窟。樋口隆康編『バーミヤーン』(京都大学中央アジア学術報告)、第1巻、Pl. 7、第III巻、七六一七八頁、同朋舎出版、一九八三—八四年。
- (5) 大正蔵1巻、一八七頁下—一八八頁上。大正蔵1巻、二〇四頁中。
- (6) 大正蔵1巻、二〇四頁中、大正蔵51巻、九〇四頁上。
- (7) 大正蔵25巻、八一頁上。
- (8) 大正蔵1巻、二七頁上。
- (9) 大正蔵12巻、一〇二頁上—一〇三頁上。大正蔵51巻、九〇四頁上中。
- (10) 中国石窟 敦煌莫高窟 二、平凡社、一九八〇年、図版42、114。
- (11) 京都大学隊番号、第三三〇窟。樋口隆康編、第1巻、Pl. 66、第III巻、九九—一〇一頁。
- (12) 大正蔵12巻、一〇二頁上。
- (13) 樋口隆康編、第III窟、第1巻、Pl. 11、第III巻、七九頁。
- (14) J. Hackin et J. Carl, *Nouvelles Recherches Archeologiques à Bamiyān 1930*, MDFA, Tome III, Paris, 1933, pp. 31-38. Pl. XLVII. 樋口隆康編、第51窟。第III巻、七四—七六頁、参照。

- (15) 樋口隆康編、第388窟、第I巻、Pl. 76, 第III巻、一〇二—一〇三頁。
- (16) 樋口隆康編、第386窟、第I巻、Pls. 68-69, 第III巻、一〇一—一〇二頁。
- (17) 樋口隆康編、第222窟、第I巻、Pls. 57-58, 第III巻、九六—九七頁。
- (18) 義浄訳「根本説一切有部毘奈耶雜事」(大正蔵24巻、四〇二頁以下)
- (19) 大正蔵14巻、四二五頁、同、四三三頁。
- (20) 拙著「涅槃と弥勒の図像学」、五二—五二七頁、参照。
- (21) 栗田功「ガンダーラ美術II 仏伝」、二玄社、一九八八年(改訂増補版、二〇〇三年)、P 4-1
- (22) 中村元「遊行経」下、大蔵出版、一九八四年、五四三—六〇八頁、参照。
- (23) D. M. Srinivasan, 'Māyā, Gandhāra's Grieving Mother', *Miscellanies about the Buddha Image*, ed. by Claudine Bautze-Picron, Oxford, 2008, pp. 109-124.
- (24) 大正蔵12巻、一〇—一二頁上—一〇—一三頁上。
- (25) 大正蔵50巻、七三頁中—七四頁上。
- (26) 大正蔵53巻、一九頁上中。
- (27) Sonja Lee, *Surviving Nirvāṇa*, Hong Kong University Press, 2010, pp. 88-100.
- (28) Sonja Lee, *op. cit.*, pp. 100-118.
- (29) 大正蔵12巻、一〇—一二頁上。
- (30) 中村元訳「フツダ最後の旅」、岩波文庫、一六一頁。
- (31) 大正蔵1巻、一七一頁中。
- (32) A. von Le Coq und E. Waldschmidt, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*, VI, Berlin, 1928, pp. 74-83, Tafel. 15.
- (33) A. Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*, Berlin, 1912, Fig. 415.
- (34) 大正蔵51巻、一〇—一九頁上。
- (35) 江上波夫「ユウラシア北方民族の葬礼における髻面、截耳、剪髪について」、『ユウラシア北方文化の研究』、山川出版、一九五一年、一四四—一五七頁。谷 憲「内陸アジアの傷身行為に関する一試論」、『史学雑誌』第九三編第六号、一九八

四年、四一—五七頁。

- (36) G. Frumkin, *Archaeology in Soviet Central Asia*, Leiden, 1970, pp. 100-104.
- (37) G. Azarpay, *Sogdian Painting*, Berkeley, 1981, pp. 126-143. 拙著『涅槃と弥勒の図像学』、五四—五五六頁。
- (38) J. Harle, *Gupta Sculpture*, Oxford, 1974, pls. 71-72.
- (39) シルクロードの遺宝—古代・中世の東西文化交流—、東京国立博物館・日本経済新聞社、一九八五年、図84。田辺勝美・前田耕作編『世界美術全集東洋編15 中央アジア』、小学館、一九九九年、挿図149。
- (40) 大正蔵12巻、九五三頁中。
- (41) 大正蔵12巻、九五八頁上。
- (42) 大正蔵14巻、四二〇頁上。
- (43) 拙稿「バーミヤーンの塑造唐草文」、『展望アジアの考古学 樋口隆康教授退官記念論集』、新潮社、一九八三年。同「壁画および塑造の裝飾美術に関する比較考察」樋口隆康編『バーミヤーン』、第三巻、所収。
- (44) マイケル・ペツェット「イコモスによる大仏の破片の保存について」、『バーミヤーン遺跡の歴史と保存』、独立行政法人文化財研究所国際文化財保存修復センター編、明石書店、二〇〇六年。中村俊夫「バーミヤーンの石窟壁画と2大仏の放射性炭素年代測定の研究」、『ガンダーラ美術とバーミヤーン遺跡展』、静岡県立美術館・静岡新聞社、二〇〇七年。
- (45) 中村俊夫「バーミヤーン遺跡の仏教壁画に関連するスサおよび木材のAMSによる放射性炭素年代測定」、『バーミヤーン仏教壁画の編年』、独立行政法人文化財研究所国際文化財保存修復センター編、明石書店、二〇〇六年。
- (46) 拙稿「バーミヤーン美術史研究と放射性炭素年代」前掲『バーミヤーン仏教壁画の編年』、所収。同「バーミヤーンの仏教美術研究—年代論を中心に、研究と現状—」、『龍谷史壇』、第二二八号、二〇〇八年、参照。

図版出典（以下のものは筆者の作図、撮影）

- 図1 肥塚隆・宮治昭編『世界美術大全集 東洋編13 インド(1)』、小学館 一九九九年刊、図III
- 図2 樋口隆康監修『パキスタン・ガンダーラ美術展図録』、日本放送協会 一九八四年刊、図V-8
- 図12 栗田功『ガンダーラ美術I 改訂増補版 仏伝』、二玄社 二〇〇三年刊 P-1
- 図13 敦煌研究院編『敦煌壁画 上 中國美術全集 繪畫編14』、上海人民美術出版社 一九八五年刊、図一六九

- 図 14 A. Grünwedel, *Alt buddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*, Berlin, 1912, fig. 415
- 図 15 G. Frumkin, *Archaeology in Soviet Central Asia*, Leiden-Köln, 1970, fig. 24
- 図 16 G. Azarpay, *Sogdian Painting*, Berkeley, 1981, Fig. 56
- 図 17 P. N. Harper, *The Royal Hunter-Art of the Sasanian Empire*, New York, 1978, Fig. 23a

キーワード バミヤーン 摩訶庵 経 異教図