報告Ⅰ　　宮治　昭「中央アジアの仏教信仰と美術」

三谷:　それでは龍谷大学文学部教授、龍谷ミュージアム館長でいらっしゃいます宮治昭先生よりご発表をいただきます。講題は「中央アジアの仏教信仰と美術－涅槃図と兜率天の弥勒菩薩を中心に－」でございます。どうぞよろしくお願いいたします。

宮治:　ご紹介いただきました宮治です。今日の発表は、先ほど入澤先生からご紹介いただきましたが、昔、『涅槃と弥勒の図像学－インドから中央アジアへ－』という本を出したものを基にしています。数年前ではなくてもう 20 年も昔のことで、1992 年に出版した学位論文の著書です。今日のお話は、「涅槃と弥勒」というテーマをもう一度検討し直して、この研究プロジェクトに合せる形で、中央アジアのことを改めて勉強し直してみようということで発表させていただきます。20 年ほど前にこの本を出しまして、その後は専らインドの方の調査、研究をいたしました。その成果として、昨年、『インド仏教美術史論』という論文集を刊行しました。それでインドの内の方は一段落したということもありまして、今度はガンダーラから中央アジアの勉強をもう一度、し直そうというふうに思っております。

私は仏教美術史、特にインド・中央アジアが専門なのですが、今日お集まりの先生方は仏教学や歴史学の先生方が多いかと思います。私は、美術史、特に図像学の方法に関心をもっておりまして、仏教の信仰の実態というものを美術・図像を基にして明らかにしようというのが、私の基本的な立場です。過去の仏教信仰がどういうものであったかということを研究するには、大きく二つの資料があると思います。一つは考古美術資料、ものから推理し、考える。もう一つはもちろん文字資料でありまして、テキスト。これは経典とか、それから歴史資料、さらに銘文・碑文、そういったものを含めた文字資料。こういう二つの資料、考古美術資料と文字資料を本当は合せて過去の実態がどうだったかということを考えることが必要だと思うのですが、なかなか一人で全部できないので、私は図像・美術資料の方から考えてみたいと思います。それで文字資料のご専門の仏教学や歴史学の先生方からいろいろお教えをいただこうというふうに思っております。

今日のお話は、涅槃図と兜率天の弥勒菩薩を軸に、中央アジアの仏教の様相を考えてみたいと思います。釈尊、仏陀が亡くなった後、仏教信仰がどうなったかということがテーマです。いわゆる小乗の涅槃経によれば、釈尊亡き後、仏弟子、比丘たちに対しては、仏法、仏陀の説いた教えを心の拠り所として修行に励みなさいということを釈尊は言うわけです。そして、在俗信者、一般の信者に対しては仏舎利を祀るストゥーパを建てて、それを心の拠り所にしなさい、あるいは仏陀の聖跡を巡礼しなさい、そういうことによって功徳、福徳が得られるであろうということが釈尊の遺言として涅槃経に出て来るわけです。ストゥーパがその後、在俗信者や比丘たちによって建てられ、それが仏陀や仏法の象徴として仏教信仰の中核として発展していきます。涅槃経では舎利供養やストゥーパの造立は在俗信者が行うので比丘たちは関わらないでよいとされますが、実際には

比丘たちも積極的に関与したことが銘文から分かります。インドではストゥーパ信仰というものが仏教信仰の基礎としてずっと後々まで残ります。

現在知られている古いストゥーパの例として、有名なサーンチーのストゥーパ（図 1）、それからより古いバールフットのストゥーパがあります。それらを取り囲んでいた塔門とか欄楯に表された浮彫、こういう浮彫彫刻によって当時の信仰を知ることができます（図 2）。それらを見ますと、サーンチーの場合には東西南北の四つの塔門、それからバールフットの場合には欄楯の浮彫ですが、そこでまず注目されるのは、動植物の文様表現です。特に蓮の文様とか、あるいは如意の蔓（図 3）と言われる、何でも生み出してくれる不思議な蔓の文様が特徴的です。これは蓮の生命力と豊かさを象徴するモティーフですが、それから満瓶という壷から蓮が生え出るモティーフ、あるいはマカラ（図 4）とか象とか、水と関係の深い、いわば生命の根源的なモティーフ、そういうモティーフで満ちております。実はストゥーパ自体、いわば生命を産み育む母胎として人々に信仰されたのではないか、と私は考えています。ストゥーパというのは釈尊の涅槃、理想境の象徴であり、また仏陀（釈尊）自身の象徴にもなりますけれども、多くの仏教信者たちにとって、ストゥーパは生命の根源的なイメージとして働いたのではないか。涅槃というのは、いわば釈尊の死の象徴でありますけれども、逆にその根底には生命の根源的な力に対する信仰があるのではないかと考えています。ストゥーパはヒンドゥー教の礼拝の中心であるリンガ（男根）と対応するものと思います。リンガというのはシヴァ神の象徴で、生の象徴でありますけれども、その基礎には根源的な破壊の力、死の力を持っています。いわば死の世界を秘めた生の世界といえると思います。それに対して仏教というのは、涅槃・死を理想としますけれども、その根底にはむしろ逆に生の力を持っている。そういった意味でヒンドゥー教と仏教の礼拝対象は対照的だと思います。

仏教美術の初期の時代、つまり紀元前 2 世紀の終りから紀元前 1 世紀ないし後 1 世紀の初め頃ですけれども、その時代には釈尊の仏伝に対する信仰も出てきます。釈尊は一体どんな人だったのかという、仏陀の人格や奇蹟的な事績に対する信仰、そして前生の物語、そういう説話もこの時代の浮彫彫刻に出てきます。その前提として仏伝の形成といったことが紀元前からあります。しかし、伝統的な仏陀観では、仏陀は涅槃に入った存在ということで、仏陀は目に見えない、あるいは表すことができないという仏陀観があり、美術の上では釈尊の存在を象徴的な表現で表したということはよく知られています。このような様子が初期のストゥーパを核とした仏教信仰のあり様であったと言えると思います。

それでは、釈尊が亡くなった時の姿を表す涅槃図が、どういうふうにして成立するのか。涅槃は仏陀の理想の達成であり、それはストゥーパによって表されるというストゥーパ信仰が生き続ける限りは、釈尊の死の場面をあえて表現するということはおそらく考えにくかったと言うか、考えられなかったと思うのです。釈尊が亡くなった様子を表そう、図像化しようというふうに考えたのは西北インドのガンダーラ（現在のパキスタン北部）においてです。おそらく 1〜2 世紀ぐらいに涅槃図が成立したと思いますけれども、その後ガンダーラではたくさんの涅槃浮彫が造られました（図 5）。釈尊の死の場面としての涅

槃図は、おそらくギリシア・ローマの葬礼美術の影響があるのではないかと私は考えています。

この画像はガンダーラ地方で出土した化粧皿（図 6）で、紀元前 1 世紀頃のもので、「死者の饗宴」といわれる、亡くなった人の場面を表すもので、ヘレニズムの影響のもとに造られました。それからローマ時代にはよく石棺に施された浮彫がありまして、人間の、一生を物語るようなものが出てきます（図 7）。このようなヘレニズム・ローマの葬礼美術というものがベースになって、仏教でも釈尊の生涯や亡くなる時の涅槃の場面を表そうということが出て来るのだと思います。図 5 はガンダーラの涅槃図（浮彫彫刻）の一例です。表されている内容は小乗の涅槃経に基づいています。涅槃経はパーリ本が有名でサンスクリット本も知られていますが、長阿含の『遊行経』をはじめ漢訳もいろいろあります。そこに記された釈尊の姿やエピソードがガンダーラの涅槃図に表されています。まず沙羅双樹の下で右脇を下にして、牀座に臥して亡くなったという、その姿です。というのも、経典にはっきりと右脇を下にして、両足を伸ばして、左手を体側にそって伸ばし、右手を枕にして亡くなったと書かれていますが、そのようにガンダーラの涅槃図も表されています。

また、涅槃の時のエピソードがいろいろ涅槃経に出て来ます。阿難が非常に慌てふためいて動転し、兄弟子阿那律に諫められたという話があります。この動転する阿難とそれを諫める阿那律が浮彫に表されています。それから釈尊入滅の直前に、釈尊の説法を聞きたいとやってきた托鉢遊行者、スバトラの話があります。阿難はもう釈尊は死にそうだからと言って止めるのですけれども、釈尊は許して、ベッドの前で釈尊の説法を最後に聞いて、忽ちのうちに悟りを開いて、釈尊の入滅を見るに忍びず、自ら先に滅尽定に入ったと記されていますが、それがこのスバトラの姿です。

それから長老の大迦葉、マハカーシャパはクシナガラにいなかったのですけれども、裸形外道から釈尊の死を知らされて駆けつけるという話も涅槃経に書いてありまして、その図像もガンダーラ浮彫にしばしば見られます。それからクシナガラのマッラ族や神々たちが嘆き悲しんだということが経典にも浮彫図像にも出てきます。ですから、小乗の涅槃経に基づいてガンダーラの涅槃図が作られていることがわかります。

しかし一方、テキスト（経典）に出てこない図像というものもあります。典型的な例は、ヴァジュラパーニ（執金剛神）です。執金剛神はガンダーラの仏伝浮彫には決まって出て来ます。ヘラクレスの姿をした執金剛神が釈尊に付き従っているのですが、涅槃の場面では悲嘆にくれる姿で表されます。この執金剛神の図像はギリシアのヘラクレスの図像をとるほか、インドのヤクシャの姿をとったり、中央アジア遊牧民の王侯の姿をとる場合もありますが、執金剛神はどういうわけかテキストには記されず、図像にだけ出て来るのです。それから沙羅双樹から上半身を表して悲しむ樹神（樹の女神）の姿も図像として出て来ますが、経典にはほとんど出てきません（一部の漢訳に言及）。

ガンダーラではこの涅槃図のほかに、釈尊が亡くなった後、遺体を五百重の布で包んだという「遺体の纏布」、遺体を棺に納める「納棺」、それから「葬送」、遺体を火葬にする「荼毘」、舎利をクシナガラのお城に運んで、そこで舎利を供養する「舎利供養」、また

各国の王たちが兵を派遣して舎利を取ろうと争いになる「舎利の争奪戦」、ドローナ婆羅門が舎利を八つに平等に分ける「舎利八分」、それから舎利を各国に持ち帰る「舎利の運搬」、そしてストゥーパを建てる「起塔」。こうした釈尊入滅後の舎利に関する話もたくさんガンダーラには出て来ます。テキストにも、そういうことが書いてありますが、涅槃経の中心の主題はむしろヴァイシャーリーからクシナガラに至る旅の様子、よく「釈尊最後の旅」というふうに言われますけれども、実際、涅槃経を読むと、釈尊最後の旅での出来事が詳しく書かれています。しかし、図像ではそこは全く表されない。ですからテキストの伝承と図像の伝承というのはずれがあるということです。図像・イメージというものは人々に非常に訴える力があります。ですからテキストの伝承とは別個に、仏教信者に対して釈尊がどんなふうにして亡くなり、仏弟子や人々、神々はどんな様子だったのか、また涅槃の後、遺体はどのようにされ、舎利がどうなったかということを、ガンダーラの人たちは図像を通して知り、非常に関心を持ったことがわかります。

さて、この涅槃図がガンダーラで成立しますと、インドの内でも涅槃図（浮彫）が作られますが、その図像はガンダーラの図像を簡略に踏襲するに過ぎません。インドにおいては涅槃図というのは発展することがなかったのです。日本では涅槃図はたいへん関心がもたれ、多くの人々、菩薩たち、神々たち、さらに鳥獣も数多く集まって悲しむ場面が表されますけれども、インドではそのような涅槃図は作られなかった。特に古代南インドでは仏伝の場面がたくさん表されながら、涅槃図というのは一つも知られていないのです。これはどうしてでしょうか。どうもインドでは、涅槃というのは人間の死ではないんだ、仏陀の理想の境地の達成なのだという意識が強かったのではないかと思います。南インドでは涅槃を表す際には決まってストゥーパで表しているのです。ストゥーパこそが涅槃の象徴であって、決して人間の死の場面ではないのだということが、インドの伝統として強く働いたのだと思います。パーラ朝の時代には涅槃図が表されていますが、必ず上方にはストゥーパが同時に表現されています。このように、インドの内では釈尊の涅槃というのは、それは取りも直さず理想の実現であって、決して人間の死ではないという意識が強かったのではないかというふうに思います。

ガンダーラで初めて涅槃図ができて、それが中央アジアでまた独特の展開を遂げていきます。中央アジアでは多くのオアシス都市で仏教が大変栄えますが、それぞれオアシスごとに仏教の発展の仕方が異なります。今回はバーミヤーンとキジルを取り上げて、その様子を見てみたいと思います。

まずバーミヤーンの涅槃図についてです。アフガニスタンのバーミヤーンには、二大仏の他にたくさんの石窟が造られていて、壁画も飾られていました。その中に、七つの涅槃図が知られています。しかし、バーミヤーンでは涅槃図以外に仏伝図は一つもありません。バーミヤーンで壁画が描かれている石窟はドーム天井、あるいはヴォールト（かまぼこ型）天井が大変多いです。そういう天井のちょうど下のところ、あるいは側壁の上のところ、そこに独立して涅槃図が出て来ます。これは一つの例ですが、Fc 窟という石窟に描かれた涅槃図（図 8）で、私が現地で作図したものですが、こういう涅槃図が七つほど残っています。

これを見ますと、バーミヤーンでは基本的にはガンダーラの涅槃図の図像を踏襲していることが分かります。特に「火界定」に入る最後の仏弟子スバドラが特徴的です。スバドラの図像はガンダーラで、牀座の前で瞑想する姿で表されます。バーミヤーンではスバドラが肩や頭の周囲から火が出ているのです。文献の上では涅槃経には出てきませんが、『大智度論』などに、スバドラが火界定（火を発する禅定）に入ったと記されています。こういう図像は、敦煌の隋の時代の涅槃図にも出てきます。これは敦煌莫高窟、隋代の第 295 窟の涅槃図（図 9）ですが、釈尊は右脇を下にして、左手を伸べて、右手を枕にして寝ています。これはガンダーラ以来の釈尊の横臥の姿勢です。スバドラは頭の周りに火が燃え上がるように描かれていて、バーミヤーンの図像とよく似ています。「火界定」に入ったスバドラは中央アジアの一つの特徴といえます。

それからもう一つ大きな特徴は、釈尊の枕辺で項垂れる女性が出て来ます。これはどうも釈尊のお母さん、摩耶夫人ではないかと見られます。敦煌でも隋代に枕辺で悲しむ女性が涅槃図に出て来ます（図 9）。これもガンダーラの図像には見られなかった特徴で、涅槃経のテキストにも出て来ません。おそらくこれは曇景訳とされる、実は偽経ですけれども、『摩訶摩耶経』という経典に、仏涅槃、仏入滅に際して、摩耶夫人が忉利天から降りてきて、悲しむ話が出て来ます。その経典では釈尊はお母さんのために生き返って、再生説法したという話が語られます。涅槃に入った釈尊が生き返ったら元も子もないというか、涅槃の意味がなくなってしまうわけですから、インドでは考えられないことですが、中国唐代の則天期にこうした図像が成立します。バーミヤーンや敦煌隋代の涅槃図では釈尊の枕辺で悲しむ摩耶夫人が表されるだけですが、中央アジアでこういう図像が出て来ます。

そして、もう一つのバーミヤーン涅槃図の特徴は、釈尊の御足を頂礼する長老の大迦葉の図像です。接足礼拝と言いますが、釈尊の御足に跪いて礼拝する大迦葉の姿が決まって表されます。大迦葉は釈尊が亡くなった時にクシナガラにいなくて、裸形外道から亡くなったことを知らされて、急遽クシナガラに駆けつけるわけですけれども、クシナガラでは荼毘の火を燃やそうとするが、なかなか火が付かなかった。大迦葉が到着して御足を頂礼したら火が燃え上がったという話が涅槃経にあります。ガンダーラの涅槃図にも大迦葉が裸形外道から釈尊の入滅を知らされる図像や、釈尊の御足に手を触れて礼拝する図像がありますが、中央アジアでは大迦葉が跪いて御足を頂礼する図像が定型化します。後で述べますが、大迦葉は、実は弥勒菩薩、弥勒信仰と関係が深く、中央アジアでは大迦葉の接足礼拝の図像が非常に重視されます。

さて、バーミヤーンで涅槃図と兜率天の弥勒菩薩の図像とが組み合されるというお話をしたいと思います。釈尊亡き後、仏教信仰がどのように展開していったのかが重要なテーマです。涅槃経を詳しく見ますと、多くの経典はパーリ本やサンスクリット本、あるいは長阿含『遊行経』のように、舎利を祀るストゥーパの信仰を勧め、仏滅後の仏塔供養によって生天や大福利が得られることを説いているのですが、白法祖訳『仏般泥洹経』、（大正.No.5）および失訳『般泥洹経』（大正.No.6）には、兜率天にいる弥勒菩薩に対する信仰が経の最後に記されます。すなわち、大迦葉は仏涅槃に集まった多くの人々に対し、釈

尊は亡くなったけれども、皆さんは兜率天にいる弥勒菩薩のもとに生まれるであろうと言って慰めている。あるいは阿難が、将来弥勒が仏となるので、弥勒に従って悟りを開くのがよいということを説いています。こういうふうに涅槃経の中でも、漢訳の一部にはストゥーパ信仰だけではなく、弥勒信仰を付加している部分があります。

釈迦入滅後、インドの内ではもっぱらストゥーパ信仰が軸となりますが、中央アジアでは舎利信仰、ストゥーパ信仰も続きますけれども、弥勒信仰とその美術が大きく展開します。ガンダーラにも弥勒菩薩の図像がたくさん出て来ますが、その中で兜率天の弥勒を表したと見られる図像があります。アーチ型や梯形破風型の宮殿や天蓋の下で、椅子に腰かけて、足を X 字型に交差させる、交脚弥勒という言い方をしますが、そういう姿の弥勒菩薩で、その隣にはよくクシャーンの遊牧民の貴族と見られる人物が表されます（図 10）。クシャーン民族の間でとりわけ弥勒信仰が盛んだったようです。

しかも、この交脚倚坐の姿はクシャーンの王侯の姿がもとになっていると考えられます。これはウズベキスタンのハルチャヤン宮殿址の、クシャーンの王侯の姿の復元図（図 11）ですけれども、交脚倚坐の姿をした王侯像があります。おそらく弥勒菩薩の姿にもこういうクシャーンの王侯の姿が反映しているのではないかと思います。交脚弥勒の図像は中国の北魏時代に大きな影響を与えています。

そして、涅槃図とこの兜率天の弥勒菩薩が組み合されることになります。先ほどバーミヤーンの涅槃図を見ましたが、バーミヤーンでは涅槃図以外には仏伝図が全く見られない。仏伝図だけがぽつんと出て来るのです。そしてドーム天井やかまぼこ型の天井の中央に弥勒菩薩を描いていまして、釈迦の涅槃図と組み合される形になっています。天井や側壁は多くの小仏陀がぎっしりと描かれ、いわゆる千仏構成をとっています。これはバーミヤーン Ee 窟の線図ですが、ドーム天井の中央に交脚の姿の弥勒菩薩を表し、周囲を千仏で取り巻いて、そして涅槃図が入口の上に小さく表されています（図 12）。こういう図像構成がバーミヤーンには顕著に見られます。

このような図像構成の背景にある信仰はどのようなものでしょうか。いくつかの経典に示唆があります。例えば観弥勒経とも言われる、『観弥勒菩薩上生兜率天経』です。これは劉宋・沮渠京声訳とされているものですが、サンスクリット原典はなく、中央アジアで成立した経典と見られているものです。その経典を見ますと、「仏滅度の後に」、「衆生、もし諸業を浄くして六事法を行えば、必定して疑いなく當に兜率天上に生まれ、弥勒に値遇し、亦弥勒に随って閻浮提に下り、第一に法を聞いて、未来世に於いて賢劫の一切諸仏に値遇し、星宿劫に於いても亦諸仏世尊に値遇するを得て、諸仏の前に於いて菩提の記を受くべし」、こういうように記されています。釈尊が亡くなった後、人々は六事法を行えば、必ず兜率天にいる弥勒のもとに生まれることができる。そして将来、賢劫の一切諸仏に巡り合うことができて、諸仏の前で悟りを開くことの授記を受けるであろうと述べられているのです。バーミヤーンでは釈迦の涅槃図が弥勒菩薩と組み合されていますが、この経典の言うように、涅槃図は「仏滅度の後」を表していて、弥勒菩薩に対する信仰を強調する役割を果たしていると言えます。

ところが、クチャのキジルにおいては、同じく涅槃図と弥勒菩薩が組み合せられながら

別な展開をします。キジルには中心柱窟という石窟構造がたいへん多いです。中心柱窟は長方形の窟で、奥の中心部に方柱を残し、その中心柱（方柱）をめぐる回廊の奥壁に涅槃図を壁画で描いています。あるいは台を設けて、そこに塑造の涅槃像を安置していました。現在塑造の涅槃像はほとんどないのですけれども（発掘によって発見された新 1 窟に残存）、涅槃図は幾つか残っています。このキジルの涅槃図を見てみますと、最後の仏弟子スバドラが禅定に入る図像があり、ガンダーラ以来の伝統が継承されています。それから大迦葉の接足礼拝の図像も決まって見られます。これは第 161 窟の例です（図 13）。釈尊の足もとに跪いて接足礼拝する大迦葉はキジルでも重要な図像となっています。これは第 38 窟の涅槃図ですが、釈迦の足もとで跪くのは、やはり大迦葉です（図 14）。

それから神々も讃嘆礼拝しますが、梵天・帝釈天の他に四天王が決まって現れます。第 161 窟では梵天・帝釈天とその向って右に四天王が出て来ます。第 38 窟でも梵天・帝釈天および四天王が合掌礼拝しています（図 15）。その後ろ（向かって右）には仏弟子たちが表されています。涅槃図の中に四天王が登場するのは、このキジル石窟が初めてです。ガンダーラにもバーミヤーンにも出て来ません。小乗『涅槃経』にも四天王についての言及はありません。どうして四天王が登場するのか。おそらく釈尊を荼毘に付した後の舎利供養と関っているのではないかと考えられます。僧迦婆羅訳の『阿育王経』という経典を見ますと、「仏また四天王に告ぐ、われ涅槃の後、汝らまさに法蔵を護持すべし。（中略）天主帝釈および四天王は一切の香花、種々の伎楽をもって舎利を供養し、説いて言わく、世尊は我らに法蔵を付して涅槃に入りたまえり。よって今我らは仏法を守護せん」。このように、四天王は仏法を守り、舎利を守る役割があることが説かれています。おそらくキジルで四天王が涅槃図に登場するのは、釈尊亡き後の仏法の守護、あるいは舎利の守護ということに関っているからではないかと推測されます。

舎利供養と仏法の継承の問題と関わると思いますが、キジル石窟の涅槃関係の美術は涅槃図だけではなくて、中心柱をめぐる回廊部に涅槃後の説話図が表されます。これはキジル第 224 窟の壁画の配置図（図 16）ですが、ここでは奥壁に接して涅槃像を安置していました（消失）が、壁画で涅槃図を描くことも多いです。この涅槃の場面だけではなくて、中心柱の周囲には「阿闍世王故事」、「荼毘」、「分舎利」、「第一結集」という、釈尊涅槃後の場面が回廊部に連続して描かれます。このことはガンダーラの伝統を受け継ぎながらも、さらに仏陀入滅の重大性を強調して、涅槃後の舎利供養と仏法の継承に対する強い関心があったというふうに考えられます。

これらの説話は、義浄訳『根本説一切有部毘奈那雑事』の巻 38 から 39 に出て来る説話と関係するものです。まず、「阿闍世王故事」というのは、王舎城にいた長老大迦葉は大地が動ずるのを見て、釈尊の入滅を知ります。ヴァルシャカーラ（行雨）という大臣に命じて釈尊の一代記を描かせ、熱心な仏陀の帰依者となった阿闍世王にそれを見せます。それを見た阿闍世王は釈尊の入滅を知り、卒倒して気絶してしまう。大臣が用意させた生酥（ヨーグルト）と香水の入った壺に王を入れると、王はすぐに息を吹き返した。こういう説話が義浄訳の『根本説一切有部毘奈那雑事』に出て来ます。阿闍世王は父王を殺害して王となった悪人として有名ですけれども、『阿闍世王経』や大乗『涅槃経』になり

ますと、阿闍世王は改心して熱烈な仏教信者となったわけで、「阿闍世王故事」はそういう伝承を踏まえた釈尊入滅の重大さを印象づける説話だと思います。

「阿闍世王故事」の壁画（ここでは写真の残っている第 205 窟のもの）を見ますと（図 17）、画面の右下に須弥山の崩壊が描かれています。「大地が動ずる」ことが文献に出てきますが、釈尊が亡くなったということをこれで暗示しているわけです。画面左側には阿闍世王とその妃に行雨大臣が話す場面、そして右上には仏伝場面が描かれた布を王に見せる場面が表されています。布には釈尊の四つの場面、つまり誕生と降魔成道と初説法と涅槃の場面が描かれています。これを見せて、阿闍世王は釈尊が亡くなったことを知るわけです。王が気絶してしまったので、ヨーグルトや香水の入った壺に王を入れて、そして息を吹き返したという、その説話がここに描かれています。文献では仏伝図が堂内に描かれたとありますが、ここでは布に描かれており、当時絵解き用にこうした布絵が使われていたことが考えられます。いずれにしても、阿闍世王が釈尊入滅までの絵を見て卒倒したという話を導入して、仏涅槃の重大さを見る者に訴えかけます。

次に、「荼毘」の絵を描いています（図 18）。長老大迦葉が釈尊の遺体を納めた棺の蓋を持ち上げて、最後のお別れをしているところです。欄干の上の方には多くの人たちが悲しんでいますが、彼らの哀悼の身振りをよく見ますと、髪の毛を引っ張ったり、中には刀でもって顔を傷つけたり、胸を傷つけたりしています。涅槃経にも人々が悲しんだ様子が記されていますが、このような激しい哀悼の身振りについては何も述べられていません。これは中央アジアで葬礼の際に行われた哀悼儀礼がここに入っているのではないかと私は考えています。『宋雲行紀』にもホータンでは喪に服する者は髪を切り、顔を傷つけ悲しみを表すと記されていますし、図像資料にもたくさん、このような表現が見られます。もともとは中央アジアの遊牧民の英雄とか王が亡くなった時に、体に傷をつけて悲しみ、それによって英雄や王の蘇生・復活を願う儀礼に由来すると言われていますが、そういう習俗が涅槃図にも取り入れられているわけです。

次いで「分舎利」、舎利を分ける場面が見られます（図 19）。クシナガラの城門に舎利を要求してやって来た各国の軍勢が画面の下の方に出て来ます。クシナガラの城壁、城門が描かれ、上の方には、ドローナ婆羅門が舎利を八つに分けている場面が見られます。この写真はドイツの報告書から複写したものですが、中央のドローナの部分だけが欠けています。実はその部分を先に調査に入った大谷探検隊が持ち帰ったのです。その残りの壁画全てをドイツ隊が切り取ってベルリンに持って行ったのですが、そちらの方は第二次世界大戦のベルリン空襲で消失してしまいました。「分舎利」の壁画はほとんどが失われてしまったのですが、ドローナの部分だけが幸い、今、東京の国立博物館にあるという、そういうものであります。

ドローナが舎利を分ける「分舎利」の場面に続いて、その次に見られるのは「第一結集」の場面です（図 20）。すなわち、大迦葉が主導した第一結集の様子を描いています。結集には阿羅漢果に達した仏弟子たちが集まってきます。仏弟子たちは空中を飛翔して王舎城に集まって来るのですが、よく見ると、仏弟子たちの体から赤い火や薄緑の水が発せられています。深い禅定に入った比丘は、体から火や水を発して、空中を飛翔すること

ができると言われ、彼らはこのようにして第一結集の場に皆やって来るのです。大迦葉が第一結集を主導するわけですが、その時阿難はまだ阿羅漢果を得ていなかった。それで大迦葉から叱責されて、退去命令が出されます。画面の左側中央に大迦葉がいて、厳しく阿難を叱責するところが表され、阿難は恭しく大迦葉に礼拝し、そして去っていくわけです。

しかし、間もなく阿難も目的を達し、阿羅漢果を得て許されます。それで阿難はスートラ（経）を結集したという話になっています。画面の右側中央で、アーチの下で威儀を正すのが阿羅漢果を得た阿難で、比丘たちに囲まれ、その前で経を朗唱して、結集しています。この「第一結集」や「阿闍世王故事」の説話は『根本説一切有部毘奈那雑事』に出典がありますが、この経典は義浄訳ですから、唐の則天時代の翻訳です。このキジルの壁画はそれより古い 7 世紀の制作と見られます。今迄見てきました涅槃後の説話図は大筋では義浄訳本と対応しますが、細部の相違も少なくありません。『毘奈耶雑事』の梵本も近年刊行され、研究も進んでいると聞いています。今後、梵本テキストを検討して対照すれば、より詳しい解釈ができるのではないかと思います。

キジルの涅槃美術はバーミヤーンと異なり、涅槃図のみが表されるのではなく、「阿闍世王故事」「涅槃」「荼毘」「分舎利」「第一結集」といった釈尊入滅後の一連の説話が大きく表される点に特徴があり、その点でむしろガンダーラ美術との繋がりが推測されます。しかし、涅槃図に四天王が登場したり、さらに「阿闍世王故事」や「第一結集」といったガンダーラにはない説話図が表現され、大きな展開を見せています。その意味で中央アジア的展開を示すものと言えます。キジルでは「涅槃」から「荼毘」に次第に比重が移り、また「分舎利」、そして「第一結集」の場面が好まれます。このことは釈尊入滅後の人々の信仰のあり方を示唆しています。すなわち、釈尊入滅後に遺された舎利と仏法の継承に対する関心です。バーミヤーンでは涅槃図は「仏滅度」を強調して弥勒信仰を鼓舞する役割を果たしていますが、キジルでは舎利信仰と僧団による仏法の継承が重要なテーマとなっているのです。クチャは説一切有部が強かったことが知られていますので、その僧団の人たちの考え方が壁画の図像に反映しているのだろうと思います。

もう一度、キジル石窟の中心柱窟の回廊を右繞しながら見てみましょう。中心柱の正面に仏龕があって、ここに塑造の仏像を祀っていたわけです（消失）。中心柱を右繞してお参りするわけですが、最初に「阿闍世王故事」の壁画を見て、阿闍世王も卒倒してしまい、釈尊入滅の重大事を知らされるわけです。そして回廊の後ろに涅槃像や涅槃図があって、向かい側に「荼毘」の様子が描かれている。続いて中心柱の内側に「分舎利」が描かれ、反対側に「第一結集」が表されているわけです。「分舎利」や「第一結集」の壁画を見ながら、舎利の供養と仏法の護持の重要性を人々は確認するわけです。しかし、興味深いことに、キジルでも舎利供養と仏法の護持だけでは満足できなかったようで、やはり弥勒菩薩に対する信仰が欠かせなかったのです。というのも、右繞して回廊を出ますと、ちょうど入口の上のところに目がいきます。半円形の区画ですが、そこに兜率天の弥勒菩薩が描かれているのです（図 21）。右繞して最後にそこに目がいくようになっ

ています。バーミヤーンの石窟に見られた、涅槃図と兜率天の弥勒菩薩の組み合せが、キジル石窟でも表されているのです。釈尊入滅後の仏法が大迦葉を通じて、最後には弥勒菩薩に継承されるということを示しているわけです。

このことから、キジルでも兜率天にいる弥勒菩薩のもとへの再生を人々が願う弥勒上生信仰があったことがうかがえます。キジル石窟では、ガンダーラ美術に見られた「兜率天上の弥勒菩薩」の図像をもとにさらに発展させています。すなわち、アーチ型の建築構造の下で、交脚倚坐の姿で説法する弥勒菩薩が多くの讃嘆する神々に取り囲まれる構図となっています。「兜率天上の弥勒菩薩」は中央アジア色の強い仏教美術のテーマと言えると思います。ちなみにインドの内の方では弥勒菩薩は造形されていますけれども、弥勒上生・下生信仰に関わるものはほとんどなく、少なくとも美術作品の上からは確認されません。これに対し、ガンダーラから中央アジアにおいて、弥勒信仰が大きく展開します。後ほど橘堂先生からお話があると思いますが、弥勒信仰は下生信仰・上生信仰という二つの信仰形態をもちながら、中央アジアで著しい発展を見せます。

バーミヤーンにもう一度立ち返り、弥勒信仰について考えてみたいと思います。バーミヤーンにおいては、キジルに比べるとより強い弥勒信仰が伺えます。バーミヤーンには1.5キロメートルにわたって続く断崖がありまして、二体の大仏が彫り込まれています（図22）。向かって右の方の東大仏は高さ38メートルの大仏で、玄奘三蔵はこの大仏を釈迦仏だと述べています。一方、断崖の西端に西大仏、高さ55メートルの大仏があります。この大仏については玄奘三蔵は何仏と記してはいませんが、金色に輝いていて、宝飾でまばゆいと述べています。この西大仏は弥勒の下生した姿の大仏ではないかと私は考えています。両方の大仏の仏龕の天井に、いずれも素晴らしい壁画が描いてありました。すなわち、東大仏の天井には、イランのミスラと見られる太陽神、西大仏の天井壁画にはマイトレーヤ（弥勒）の兜率天のあり様が描いてあったと私は推定しています。ミスラとマイトレーヤというのは、かつて言語学者や宗教学者、特にフランスのジャン・プシルスキー、シルヴァン・レヴィ、ジャン・フィリオザといった学者の研究がありますが、両者の言語・神格（尊格）は密接な関係があるというふうに言われています。

バーミヤーンの二大仏の天井壁画はまさにそのことを物語るものではないかと思います。写真を見ながら観察しましょう。こちらがバーミヤーンの東大仏（図23）。残念ながら2001年に破壊されてしまいました（図24）。その仏龕の天井に興味深い太陽神の大壁画が描いてありましたが、爆破とともに残念ながらそれもすっかりなくなってしまいました。これがかつて描かれていた太陽神の壁画です（図25）。1969年に私がスケッチした図ですが（図26）、4頭立ての馬車、羽の生えた天馬の馬車に乗って天を駆け巡る太陽神が大きく描かれています。大きな円輪の中に立ち、マントを翻し、両肩からコスティと呼ばれるリボンを立ち上げ、右手で槍を持って、左手で剣の柄に手を当てる、そういう図像の太陽神です。そしてその両側にそれぞれ盾と弓矢を持つ女神が表されます。二女神とも有翼で、肩に羽が生えている。その上に上半身が人間で下半身が鳥の、半人半鳥の神が手に松明を持って、二体表されていましたが、片方だけ残っています。上方にはハンサ、白い鳥が数羽舞い降りてきて、両端にはショールを広げ、頭髪をたなびかせる

風神が描かれていました。

この大壁画の中心の太陽神がどういう神かということについては議論があります。インドの太陽神スーリヤではないかという見解もありますが、前田耕作氏やフランツ・グルネはミスラ説を提唱しています。ゾロアスター教の聖典であるアヴェスタのミフル・ヤシュトには、ミスラは槍を持ち、四頭の白馬の曳く黄金の馬車に乗り、不死にして速きもの、と讃えられ、風神ワータはミスラを助け、その前でフワルナと呼ばれる燃え盛る火が飛ぶ、と述べられています。バーミヤーン東大仏の天井壁画はこうしたミスラの記述と近いものです。私はミスラ説は説得力のある説だと思っています。ただ、ゾロアスター教という宗教は、インドのヴェーダの宗教と同様、神の姿を図像で表すということはもともとありませんでした。そういう事情もあって、イランには図像化されたアヴェスタの神の表現というものはほとんどないわけです。しかし、アフガニスタン、東イランの方になりますと、ヘレニズムの影響もあって、アヴェスタの神も図像化されていくわけです。このミスラの図像に関しても、現在数例が知られています。例は少ないのですけれども、イランの太陽神ミスラの図像と見られる印章の図柄がありまして、バーミヤーンの壁画の図像とよく似ています。それで東大仏の天井大壁画はイランの太陽神ミスラを描いたものと考えられます。それにしても、釈迦大仏の天井にどうして異教の太陽神を大きく描いたのか、という問題が残ります。

一つには釈迦仏と太陽信仰との関係があると思います。釈迦に対する信仰が太陽信仰と深い繋がりをもっていることについては、昔 E.スナールが大部な研究をしています。釈迦仏は日種、いわば太陽の後裔だという信仰もありますし、釈尊が出城の時やあるいは悟りを開いた時、涅槃の時などに光り輝く太陽的なイメージがたくさん出てきます。大仏の天井に大壁画として太陽神を描くというのは、こうした釈迦の太陽神的な性格を写し出そうとしたということも考えられます。いずれにしても、単なる守護神として太陽神を大天井に描いたものとは思われません。太陽神にはいろいろな性格がありますが、一つは太陽神には死者の霊魂をあの世に運んでくれる、そういう信仰があります。もしかしたら、バーミヤーンでは仏教が入る以前にはミスラ信仰があったのかもしれないと考えています。「バーミヤ」という言葉は光り輝くという意味のアヴェスタ語に由来するといわれています。イラン系の宗教の土壌の上に仏教が入ってきて、仏教はミスラ信仰を巧みに取り入れて、守護神であると同時に、釈迦大仏の天井に太陽神を描くことによって信者たちを死後その霊魂を天の国に運んでくれる、そういう信仰があったのではないかとも考えられます。釈迦に対する太陽神的な信仰をもとにイランのミスラ信仰を吸収しながら、バーミヤーンの東大仏と天井壁画が成立したのではないかと思います。

この写真は爆破された後のものです（図 24）。この爆破された瓦礫の中から、すさ（麦わら）を取り出して、放射性炭素の年代測定がなされました。その結果、この大仏の造立年代は、6 世紀の半ばから後半という説が強まっています。二大仏のうち、最初にこの東大仏が造られた。そして数十年経って、西大仏（図 27）が造られたと見られます。西大仏も爆破され（図 28）、そこに残っていたすさや木杭、縄などを取り出して、やはり放射性炭素の年代測定がなされました。その結果、西大仏の造立年代は 6 世紀末から 7 世紀初め

という年代が推定されています。西大仏の天井にもかつて大変素晴しい壁画が描かれていました。

東大仏の太陽神の壁画は、技法的にもササン朝ペルシアの影響が強いものです。ササン朝ペルシアの絵画技法というのは、ギリシアとかインドの絵画と違って、立体感や陰影・明暗をほとんどつけないのです。極めてフラットな、色面で構成していくやり方なのです。東大仏の壁画は、そういう絵画技法を用いています。それに対して西大仏の壁画はインド、中インドの影響が強いものです。グラデーションを強くつけて、立体感や人体の肉づきを強調する絵画技法で、アジャンター壁画と比べられます。西大仏の彫刻としての造形もインドのグプタ様式の影響を受けています。しかし、この西大仏の天井大構図のテーマ（図29）は、私の推定では中心に兜率天の弥勒菩薩を大きく描いていたと思われます。こうしたテーマはインドには見られないもので、大層中央アジア的なものです。大半は剝落していますが、弥勒菩薩が坐っていた台座の一部が残っていて、天衣の端も見られます。そしてその下に二人の楽女が賛嘆していて、弥勒菩薩の周りを多くの兜率天の神々、菩薩たちが梯形破風やアーチの下で整然と取り巻いて讃嘆している、そういう兜率天の弥勒菩薩の世界を西大仏の天井には描いていたのではないかと私は推定しています。

すでに述べましたように、ミスラとマイトレーヤというのは非常に関係が深く、マイトレーヤ（弥勒）信仰の展開にミスラ信仰が深く関わったのではないかと思います。特にバーミヤーンでは、ミスラ信仰がベースにあって、その上に仏教が入ってきて、弥勒信仰が大きく展開したのではないかと考えられます。もちろん弥勒信仰はインド以来ありますけれども、インドの内では弥勒は最初は仏弟子として登場し、その後、釈尊の後を継ぐ人、さらに釈尊の次に悟りを開くことが確定している菩薩として信仰されますが、それ以上には発展しなかったと見られます。これに対し、中央アジアでは弥勒が兜率天において神々に説法している、いわば理想郷としての天上世界のイメージが膨らみ、そこに我々仏教信者は死後生まれ変わりたいという信仰が強く出て来ます。中央アジアでは天に対する信仰が非常に高まっていきます。その背景には多神教的なインドの風土から、一神教的な世界観を育む中央アジアの風土が関係していると思いますが、いずれにしても兜率天の弥勒菩薩に対する信仰が中央アジアで大きく展開していきます。バーミヤーン西大仏の天井壁画や、多くの石窟のドーム天井に弥勒菩薩が描かれているのは、こうしたことを物語るものと思います。

時間も来ました。早口でわかりにくかったかと思いますけれども、仏教は絶えず異文化・異宗教と接触し、それらと融合することで発展していったということをお話ししました。仏教がインドから起って、インドの内では、バラモン教やヒンドゥー教の神々といろいろ混淆しながら発展します。そしてガンダーラではギリシア・ローマの影響を受容しながら変化し、さらに中央アジアでは乾燥した風土の中でイランの宗教の影響も受けながら展開していきます。仏教は異宗教と出会いながら、それを吸収しつつ根づいていったと言えます。仏教以前から信仰されていた宗教や文化をいつもベースにしながら仏教は発展してきたわけです。仏教はまさに異宗教を取り込みつつ発展していった、む

しろそれだからこそ発展できたということが、美術を通して窺えるのではないかと思います。ご清聴ありがとうございました。(拍手)

三谷:　宮治先生、どうもありがとうございました。最新情報を織り込みながら、インド、ガンダーラ、そして中央アジアにわたり、時代的・地域的な様々な特徴をもとに、非常に明快なご説明をいただきました。どうもありがとうございました。



図 1　サーンチー第一塔概観　B.C.3c －A.D.1c 初　現地



図 2　バールフット欄楯と門　B.C.2c 末 －
B.C.1c 初　コルカタ・インド博物館蔵

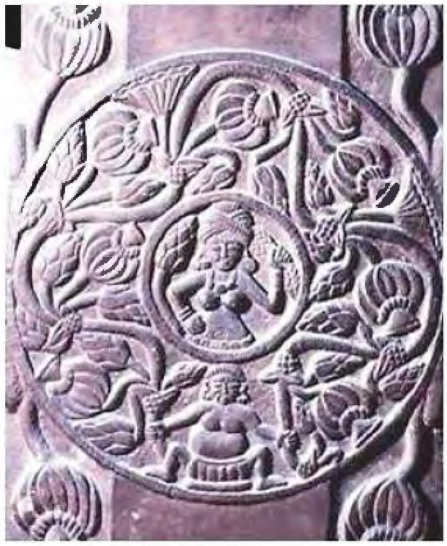

図 3　蓮華蔓草　バールフット出土
コルカタ・インド博物館蔵



図 4　マカラ　バールフット出土
コルカタ・インド博物館蔵



図 5　涅槃図浮彫　ガンダーラ出土　大英博物館蔵



図 6　化粧皿（死者の饗宴）
前 1 世紀頃　シルカップ（タキシラ）
第 2 層出土 タキシラ考古博物館蔵



図 7

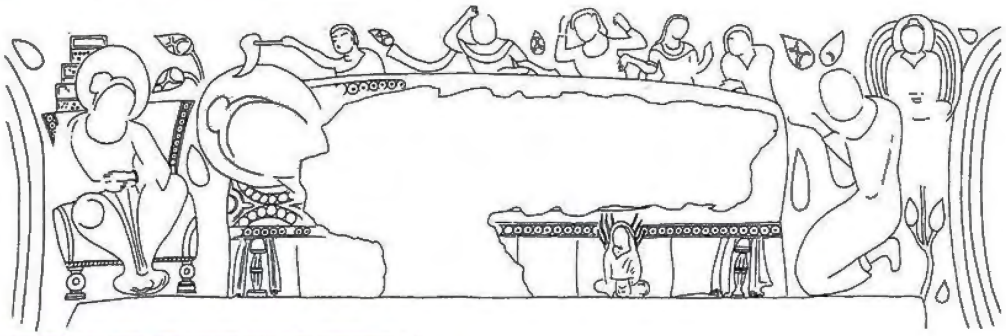

図 8　涅槃図（線図）
バーミヤーン
Fc（72）窟
壁画　（宮治作図）



図 9　涅槃図壁画
敦煌第 295 窟
隋代



図 10　兜率天上の弥勒菩薩　ガンダーラ出土
欧州個人蔵

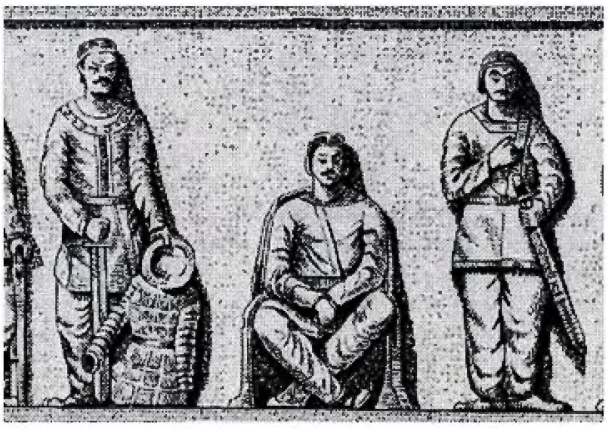

図 11　王侯像（復元線図）　ハルチャヤン出土

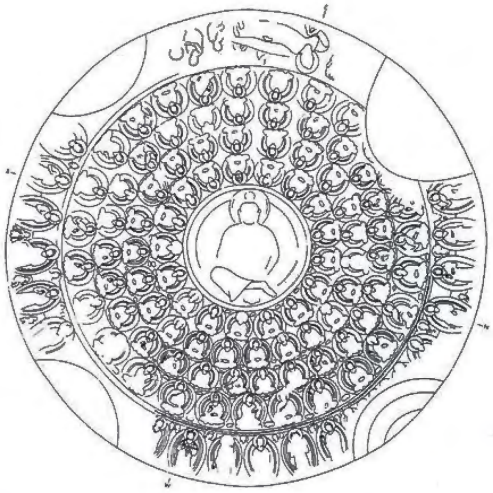

図 12　天井画　バーミヤーン Ee 窟　線図
（宮治作図）



図 14　涅槃図壁画会衆部分
キジル 38 窟　後廊奥壁右

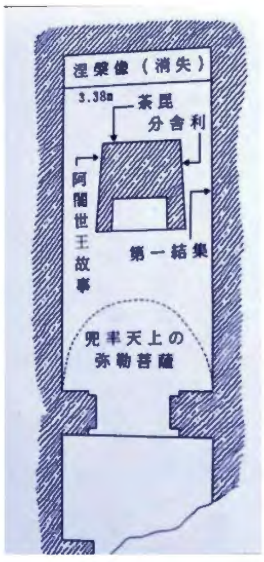

図 16　キジル第 224 窟　壁画配置図



図 13　涅槃図壁画　キジル 161 窟



図 15　涅槃図壁画会衆部分　キジル 38 窟　後廊奥壁右



図 17　阿闍世王故事　キジル 205 窟　旧　左廊内側壁所在

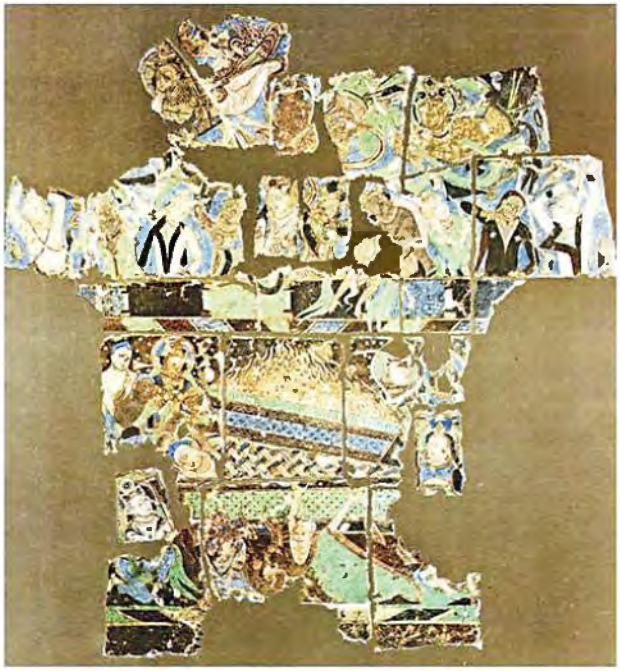

図 18　荼毘図壁画　キジル第 224 窟



図 19　分舎利　　ドローナ像（大谷探検隊将来）　壁画
キジル第 224 窟



図 20　第一結集　キジル 224 窟



図 21　兜率天上の弥勒菩薩　キジル第 38 窟



図 22　バーミヤーン石窟　概観



図 23　東大仏

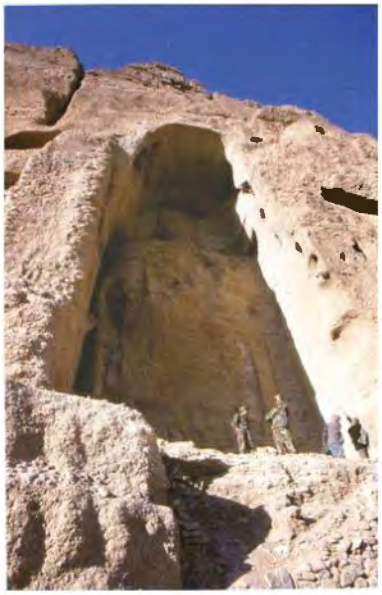

図 24　東大仏　破壊後



図 25　東大仏天井壁画



図 26　東大仏天井壁画（線図）（宮治作図）

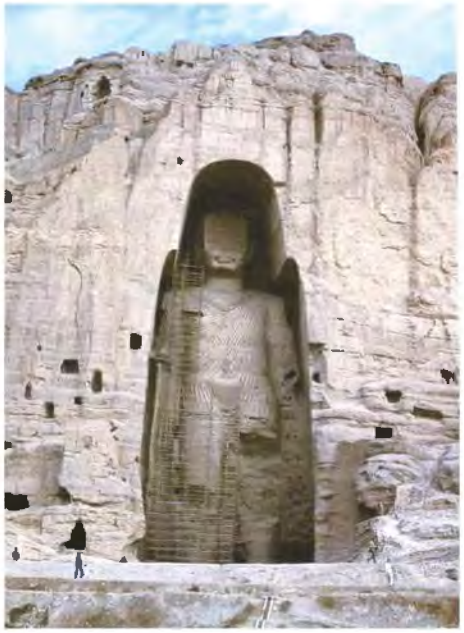

図 27　西大仏

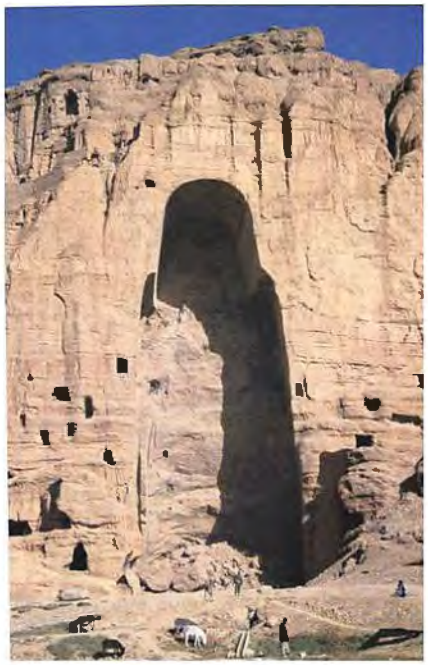

図 28　西大仏　破壊後

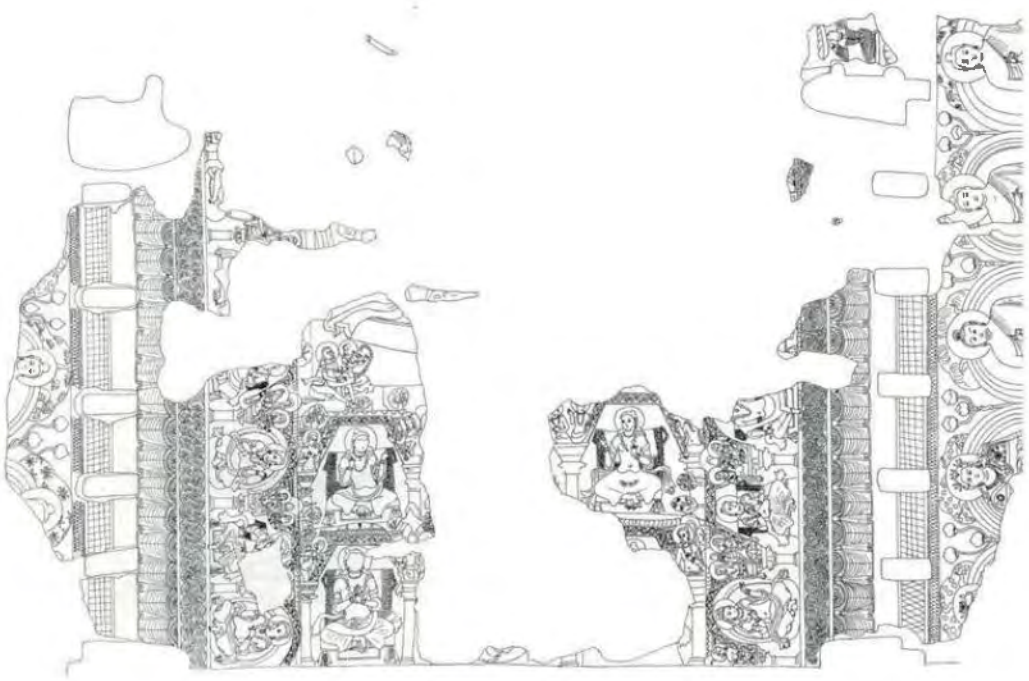

図 29　西大仏　天井壁画　線図　（宮治作図）

【図版出典】

以下出典を記していない図版は筆者の撮影・作図による。

図 2　宮治昭・肥塚隆編集『世界美術大全集　東洋編 13　インド(1)』小学館、2000 年、図 15

図 4　前掲書　図 22

図 5　Zwalf, W.,　*A catalogue of the Gandhāra sculpture in the British Museum,* London, 1996, pl.231

図 6　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　1984 年、図 V-8

図 7　Faccenna, D, "The Artistic Center of Butkara I and Saidu Sharif I in the Pre- Kuṣāṇa Period", Srinivasan, D.M,(ed)., *On the Cusp of an Era : art in the pre-Kuṣāṇa world*, fig.7

図 9　敦煌研究院編『敦煌壁畫　上　中國美術全集　繪畫編 14』上海人民美術出版社、1985 年、図 169

図 10　栗田功著『ガンダーラ美術 II　改訂増補版　佛陀の世界』二玄社、2003 年、Pl.47

図 11　Colledge, Malcolm A. R., *Parthian Art,* London, 1977, fig.40-B

図 13　『佛教藝術』179 号、毎日新聞社、1988 年、口絵 1

図 14　新疆ウイグル自治区文物管理委員会, 拝城県キジル千仏洞文物保管所編『中国石窟　キジル石窟　1』平凡社、1983 年、図 143

図 15　前掲書、図 144

図 17　A.Grünwedel, *Alt-Kutscha*, Berlin, 1920, Tafel XLII-XLIII

図 18　A. von LeCoq und E. Waldschmidt, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien,* VI, Berlin, 1928, Tafel.15.

図 19　【分舎利】図 17 前掲書、Tafel XL, VI, XLII
【ドローナ像】宮治昭編『ガンダーラ美術とバーミヤーン遺跡展』、静岡県立美術館、2007 年、図 130

図 20　図 18 前掲書、Tafel.14.

図 21　図 14 前掲書、図 83

図 22　菅沼隆二氏撮影

図 23　京都大学調査隊（代表　樋口隆康）撮影

図 25　同上

図 27　同上