

Origin, Development and Meaning of the *Praṇidhi* Paintings on the Northern Silk Road

Ines KONCZAK

(Post-Doctoral Fellow, Asian Art Museum Berlin)

1. Introduction

The so-called *praṇidhi* paintings are generally depictions of the prediction of Śākyamuni's Buddhahood by a Buddha of the past. They can be found especially on the Northern Silk Road. Since little is known about the origin, development and meaning of this particular type of painting, I decided to study this subject in the frame of my PhD thesis. In the following I would like to present some of my results.

The *praṇidhi* paintings were discovered in the winter of 1902/1903 by the first German Turfan expedition, which was carried out under the direction of the Indologist Albert Grünwedel. They were mainly found in the Turfan area, where they were arranged in sequences on the walls of Buddhist buildings and were so numerous that Albert Grünwedel described them as “almost ... omnipresent decoration”¹ of the temples. All these murals are large-scale, up to 4 meter high, and exhibit an almost stereotype composition in an Uigur-influenced Tang style.

They depict two successive scenes of a legend, one on each side of the painting, and both refer to the large-scale Buddha in the centre. The first scene shows a person, who is performing a meritorious act in front of the Buddha, for instance the donation of a gift, and the second scene generally shows the same person once more addressed by the Buddha. In one example from temple 20 of the temple complex Bāzāklīk in the Turfan area (fig. 1), the first scene shown on the right half of the picture depicts a king, who is presenting an umbrella to the Buddha. The second scene on the left half of the picture shows the same king worshipping the Buddha, who is turning toward the king with his right hand raised in the gesture of speech. In addition, further persons are depicted on the paintings. These can be figures, who accompany the protagonist, for example the wife of the king as shown in fig. 1, as well as monks and deities.

Why Albert Grünwedel has chosen to classify this type of painting as a *praṇidhi* depiction is not clear from his records.

¹ “geradezu ... ständige Dekoration”. Grünwedel 1905: 61.

2. Definition *praṇidhi*/*vyākaraṇa*

The Sanskrit term *praṇidhi* and its synonym *praṇidhāna* are frequently mentioned in particular legends that belong to the *jātaka* genre, i.e. in stories of the past lives of the Buddha. These legends generally narrate how Buddha Śākyamuni in his previous births as a king, merchant or Brahman, met different Buddhas of the past. According to Buddhist belief, there are continuously recurring eras in each of which one Buddha exists and teaches the Buddhist law – the Dharma. Hence there were countless Buddhas in past eras and there will be further Buddhas in future eras. But this does not mean that Buddhas are often to be encountered. Rather, it is said that the chance of meeting a Buddha as a human being and of listening to his teachings is very rare. To illustrate this fact, a Buddhist parable recounts that meeting a Buddha as a human being is just as rare as the chance that a one-eyed turtle, who lives on the ground of a sea and surfaces once every hundred years, will stick its head on its ascent through the hole of a wooden yoke that is floating on the surface of the sea.²

However, Buddha Śākyamuni, in his countless previous existences, met several Buddhas of the past. On these occasions he worshipped the Buddhas with donations and formulated the *praṇidhi* that he by the virtue of his merit earned by the performance of meritorious acts may become a Buddha in a future age. Thereupon he received the *vyākaraṇa* from the Buddha of the past that he will become Buddha Śākyamuni. Thus, in this context the *praṇidhi* is the explicitly formulated resolution to become a Buddha; according to the texts it can be expressed in words or composed in the form of thoughts. And the *vyākaraṇa* is the prediction of the future Buddhahood by a Buddha.

Although in these legends the *vyākaraṇa* is frequently linked to a previously formulated *praṇidhi*, the two do not always appear as a pair. There are also narrations according to which Buddha Śākyamuni in a previous birth indeed formulated a *praṇidhi*, but did not receive the *vyākaraṇa*, because his accumulated merit was not yet sufficient.³ Alongside this, there are narrations according to which he received the *vyākaraṇa* without formulating a *praṇidhi* in advance.⁴ In order to differentiate those narrations which only know the *praṇidhi* of the future Buddha without receiving the *vyākaraṇa* from those which do contain the receipt of the *vyākaraṇa*, I will designate the latter in the present article as “prophecy legends”.

The so-called *praṇidhi* paintings are solely visual representations of such prophecy legends. Therefore, in the following I will not refer to them as *praṇidhi* depictions as it was introduced by

² This parable, which illustrates the rareness of the emergence of ideal conditions for attaining Buddhahood, is known from one *sūtra* in Gandhari and one *sutta* in Pali. According to the Gandhari *sūtra* these ideal conditions are: the presence of a Buddha in the world, his teaching of the Dharma and one's existence as a human being. See Allon 2007: 229f. The parable itself is based on a well-known narrative motif that is also used for instance in a Jaina text to illustrate the rareness of the existence as a human being. See Allon 2007: 230.

³ *Praṇidhis* of the later Buddha Śākyamuni without a following *vyākaraṇa* can for example be found in the *Divyāvadāna*. In this text the later Buddha Śākyamuni formulates a *praṇidhi* as a son of a guildmaster in front of Buddha Sarvābhū and in another existence as the merchant Otkarika in front of Buddha Vipasyin, but receives the *vyākaraṇa* from neither of them (*Māndhātāvadāna*, Divy XVII 226.16-227.20 and 227.21-228.19; transl. Rotman 2008: 368-371). The later Buddha Śākyamuni receives his first *vyākaraṇa* only at the end of the first immeasurable era (*asaṃkhyeya*) from Buddha Dīpaṃkara (*Dharmarūcyavadāna*, Divy XVIII 246.5-254.2; transl. Zimmer 1925: 42-60).

⁴ One example is the Old Uigur version of the story of Buddha Kāśyapa, who predicts that the Brahman youth Uttara will become Buddha Śākyamuni. This text was translated and analysed by Gerhard Ehlers (1982: 180-184).

Albert Grünwedel, but as depictions of prophecies.

For the identification of depictions of prophecies I have developed three criteria, at least one of which has to be fulfilled by the respective painting:

1. It has to be part of a sequence of pictures where the included inscriptions either explicitly mention the prediction of Buddhahood or refer to prophecy legends
2. It has to agree in motif and composition with depictions from sequences of other depictions of prophecies as defined under point 1
3. The visual context has to correlate clearly with known prophecy legends

Regarding their size and frequency, depictions of prophecies were especially important in the Turfan area under the rule of the Uigurs in the 10th and 11th centuries AD. In order to clarify when and for what reasons this type of painting emerged I have analysed the development, distribution, meaning and function of the depictions of prophecies on the Northern Silk Road.

3. Depictions of prophecies

Depictions of the prophecy of Śākyamuni's Buddhahood are not known in India. The only exception is the well-known representation of Buddha Dīpaṃkara where he predicts a flower-offering Brahman youth that he will become Buddha Śākyamuni in a future existence.⁵

In order to find the earliest depictions of prophecies on the Northern Silk Road I have searched for representations with comparable motifs on the basis of sequences of inscribed depictions of prophecies known from the Turfan and the Kucha area. The depiction of a king's donation of an umbrella to the Buddha, which was part of a sequence of depictions of prophecies in the corridor of temple 20 of the complex Bāzāklīk in the Turfan area (fig. 1), may serve as an example. It was brought to Berlin by the second German Turfan expedition together with the other paintings of the corridor in the year 1905, but is now lost and only known from publications. Like the other paintings of the corridor it bore a Sanskrit inscription in verse form that was written in Northern Turkestan Brāhmī characters. The inscription reads:

“When I was a king, Ānanda, I worshipped Siṃha, the chief of men, who had the strength of a lion, with an umbrella that's handle was made of jewels.”⁶

A narrative text that refers to this verse has not survived, but there is a parallel to this

⁵ For an overview of depictions of the Dīpaṃkara story in India, see Schlingloff 2000: 409-411.

⁶ || *narendreṇa mayānanda siṃha siṃhaparākrama cchatreṇa ratnadaṇḍena pūjito narap[ul]ṅgavaḥ* – || “Als König verehrte ich, Ānanda, Siṃha, den löwengewaltigen Mannstier, mit einem Schirm, dessen Stock aus einem Edelstein bestand.” Translated from the Sanskrit by Heinrich Lüders (1940 [1913]: 266).

inscription in the Tibetan and Chinese translation of the *Mūlasarvāstivāda Vinaya*.⁷ This parallel is part of a metrical passage, in which Buddha Śākyamuni is asked by his attendant monk Ānanda, how many Buddhas he had worshipped to attain awakening.⁸ Ānanda addresses the Buddha:

“How many Buddhas did you pay respect to when you in former times aspired enlightenment [and] at what time [and] in what way, this, supreme among men, tell me!”⁹

In response Śākyamuni explains his way of aspiration for Buddhahood to Ānanda by listing several Buddhas, mostly by name, whom he worshipped during three immeasurable ages in various former existences.¹⁰ He then recounts that all of the Buddhas gave him the prophecy of his future Buddhahood:

“When I was a Bodhisattva I worshipped the best Buddhas. All of them prophesied [my becoming a Buddha] in front of the [whole] world.”¹¹

This passage from the *Mūlasarvāstivāda Vinaya* clearly proves that the verse written on the painting refers to a prophecy of Śākyamuni’s Buddhahood.

3.1. Precursors

On my search for possible precursors of the depictions of prophecies in Turfan, I discovered that some of the motifs sporadically appear in older wall paintings that decorate the Buddhist cave temples of the Kuča area which are from the period of Tocharian rule. Thus, for example, the representation of a king who is worshipping the Buddha with an umbrella can already be found in cave 38 of Kızıl, probably dating to the 5th century AD.¹² The motif is shown in small-scale in one

⁷ See Suzuki 1955-1961: 'Dul ba ge 256a1-2; and T 1448 74a25f.

⁸ See Suzuki 1955-1961: 'Dul ba ge 255a4-6; and T 1448 73c10f.

⁹ Suzuki 1955-1961: 'Dul ba ge 255a6:

khyod shon byañ chub spyad pa na ||
sañs rgyas ji sñed dus gañ du ||
ji lta bur ni bsñen bkur mdzad ||
mi mchog de ni bdag la gsuñs ||

“Wievielen Buddhas Du [Deinen] Respekt erwiesen hast als du früher nach dem Erwachen strebstest [und] zu welcher Zeit [und] auf welche Weise, das, Höchster der Menschen, sage mir!” Translated from the Tibetan by Gudrun Melzer (Munich), whom I wish to thank here.

¹⁰ See Suzuki 1955-1961: 'Dul ba ge 255a6-258a3; and T 1448 73c12-75b26.

¹¹ Suzuki 1955-1961: 'Dul ba ge 258a3-4:

ña ni byañ chub sems dpa'i l tshe ||
sañs rgyas mchog ni de rnams mchod ||
ña ni de dag thams cad kyis ||
'jig rten mdun du luñ bstan to ||

“Als ich ein Bodhisattva war, habe ich die besten Buddhas verehrt. Sie alle haben mich in Gegenwart der [ganzen] Welt [als Buddha] prophezeit.” Translated from the Tibetan by Gudrun Melzer (Munich).

¹² The dating of the paintings in cave 38 is highly disputed and ranges from the end of the 3rd century to the mid-7th century AD. For an overview of the different datings, see Yaldiz 2010: 1038. One indication for dating the paintings, in my

of the diamond-shaped paintings of mountain scenes that are located on the vault ceiling and depict legends which are reduced to their most climactic event (figs. 2 & 3). In contrast to the practice in Turfan the painting of the umbrella-presenting king does not form part of a sequence of depictions of prophecies in this case. Rather, the motif is shown together with representations of legends which are, as far as they are identifiable, either narratives of former existences of Buddha Śākyamuni, i.e. *jātakas*, or narratives of the life of the Buddha. Thus, the motif in question seems to be part of depictions of *jātakas*.

There are a number of other examples of paintings that exhibit known motifs of depictions of prophecies and appear together with *jātakas* as part of the vault ceiling decoration in Kızıl. For instance, the motif of a merchant who is offering treasures to a Buddha (fig. 5; fig. 4 shows the motif depicted in Bāzāklik 20), or the motif of a Brahman youth who is offering seven flowers to Buddha Dīpaṃkara (fig. 7; fig. 6 shows the motif depicted in Bāzāklik 20).

These paintings in the vault ceilings seem to be the earliest depictions of prophecy legends on the Northern Silk Road.

At the latest in the 7th century AD depictions of prophecy legends seem to have become increasingly important in the Kuča area and sequences of this type of painting were developed. Inscribed examples are known from the side walls of the cella in cave 34 in Kumtura (fig. 8)¹³, where the inscriptions are dated on palaeographic grounds to the 7th century AD,¹⁴ and in cave 40 in Simsim (fig. 9)¹⁵. Like the known examples from Bāzāklik temple 20 in Turfan, the inscriptions of both caves are written in Northern Turkestan Brāhmī characters. Their language, however, is not Sanskrit but Tocharian B, the spoken language of the Kuča region. Nevertheless, the composition of the inscriptions in cave 34 of Kumtura are similar to that of Bāzāklik temple 20 and mention the existence in which Buddha Śākyamuni was born, the name of the Buddha who was worshipped by him, and the type of worship. By contrast, the inscriptions in cave 40 from Simsim explicitly mention the receipt of the prophecy.

It is striking that there is hardly any accordance of the depicted motifs in the two caves. Therefore, we may conclude that at the time of their creation, a canon of Buddhas of the past who predicted the existence of Buddha Śākyamuni had not yet been established.

3.2. Depictions of prophecies in the Turfan area

In the Turfan area, depictions of prophecies emerge in the 10th century under the rule of the Uigurs (9th – 13th century AD). The paintings were large-scale and mainly fixed on the side walls

opinion, is provided by the garland arches depicted above the musicians on the side walls and above the figure of Maitreya in the lunette. These garland arches form a niche around the figures and are characterized by the fact that they rest on two pillars and end in rolled acanthus leaves. A similar, but stylised type of such niche-framing garland arches can be found in cave 259 in Dunhuang which is assigned to the Northern Wei period (439-534 AD). If the assumption is true that the type of garland arches as it can be found in Kızıl 38 served as a pattern for the stylised one in Dunhuang 259 the paintings of cave 38 in Kızıl may be dated to the 5th century AD or slightly earlier.

¹³ These paintings were identified and dated on the basis of their inscriptions by Georges-Jean Pinault (1994).

¹⁴ Pinault 1994: 175.

¹⁵ These paintings were identified on the basis of their inscriptions by Klaus T. Schmidt (2008).

of the cave temples, or, in the case of brick temples, in the corridors.

There were numerous representations of this type of painting. In the complex of Bāzāklīk alone, thirteen buildings bear sequences of depictions of prophecies. The high number of corresponding motifs, especially in the complex of Bāzāklīk, indicate that a canon of the Buddhas of the past, who predicted the coming of Buddha Śākyamuni, must have existed here.

Various depictions of donors prove that the paintings were mainly financed by the Uigur upper class. One example can be found in a painting from the back corridor of temple 20 in Bāzāklīk (fig. 10). Its inscription reads:

“Long, long ago in another existence, I was a princess [and] offered oil of a lamp to my brother Ratnaśikhin. End of the first immeasurable era.”¹⁶

The inscription is based on a legend that is known from Buddhist narrative literature. In this story, the daughter of a king and half-sister of Buddha Ratnaśikhin supports a monk in providing lamps in honour of the Buddha by procuring the required equipment. Because of this meritorious act, both the monk and the princess receive the prophecy of their Buddhahood – the monk as Buddha Dīpaṃkara and the princess as Buddha Śākyamuni. According to a Chinese version of the legend, the princess changes her sex after receiving the prophecy and becomes a man.¹⁷ Furthermore it is said that this was Buddha Śākyamuni’s last existence as a woman.

Depicted in the centre is the large-scale Buddha with his right hand raised in the gesture of speech. He turns to the kneeling princely figure to his right, who is offering a lamp to the Buddha. Thus, the giving of the prophecy to the princess is shown here and the princess has already changed her sex and become a man. In contrast to all known versions of the legend, which agree that the princess only supports the monk in providing the lamps, the princely figure here is offering a lamp to the Buddha. The monk is kneeling to the Buddha’s left and also offers him a lamp. In addition, other figures are depicted, for example deities (the one in the upper left portion is throwing a flower), monks from the order of the Buddha, and Vajrapāṇi (next to the flower throwing deity), who is recognizable by the fly whisk in his left hand and the *vajra* weapon in his right.

Let us now turn to the detail because of which the painting is of note. In the lower right part of the picture, the donors of the painting are represented (fig. 11). They are an Uigur couple and the woman is clearly of noble descent: she is wearing a winged hairstyle, the so-called “Flügelfrisur”, and a dress, which is also worn by a princess who was depicted inside the cella on the right of the door and whose title and name is given in the inscription to her left (fig. 12).¹⁸ Thus, it seems that paintings of this type were mainly financed by members of the Uigur nobility.

¹⁶ || *rājña sutāham abhūvan pūrvam anyāsu jātiṣu bhr(āta)raṃ Ratnaśikhi saṃdipataila upasthitāḥ* – || *prathamāsaṃkheyāvasāna* ||

¹⁷ *Xianyu jing*, T 202 370c-371c. In the Tibetan and Mongolian translation of this text, however, the princess does not change her sex after receiving the prophecy. For the Tibetan translation, the *mDzangs blun*, see Schmidt 1843: 331-333. For the Mongolian translation, see Frye 1981: 198f.

¹⁸ The painting is now preserved in the Asian Art Museum, Berlin (inv.no. MIK III 7676b).

4. Meaning and function

The creation of sequences depicting prophecies in the Kuča area around the 7th century AD seems to indicate a change in the Buddhist faith in the region. A faith emerges which is characterized by an increasing importance of the prediction of Buddhahood.

Traces of such a faith are recorded in the so-called “Buddhist Yoga manual”, a text of which several manuscripts were found in the Kuča area and that palaeographically can tentatively be dated to the 7th century AD, although its content seems to be much earlier. This text contains meditation instructions with which a meditating practitioner (*yogin*) can formulate a *praṇidhi* in front of a Buddha and receive the prediction of his future Buddhahood.¹⁹ This text indicates that Buddhahood and particularly the receipt of the prophecy were regarded as attainable by at least some Buddhists of the Kuča area and that the prophecy of Buddhahood was desirable for them. The importance of the receipt of the *vyākaraṇa* could be a reason for the emergence of sequences of depictions of prophecies: using the example of Buddha Śākyamuni these paintings demonstrate how devout worship of the Buddha and the performance of meritorious acts, such as offering gifts, result in the prediction of Buddhahood. Moreover, the flower offering deities, who are often depicted in the paintings, are also described in the “Buddhist Yoga manual”. Here it is said that deities, full of joy about the prophecy of a future Buddha, shower flowers from the sky. Thus, it can be assumed that these kinds of texts were known to the painter of the depictions of prophecies.

One example for the representation of flower throwing deities can be found in a painting from Kumtura cave 34 in the Kuča area (fig. 13), which depicts a legend that is already known from Turfan. It is the prophecy of Śākyamuni by Buddha Ratnaśikhin. The inscription reads:

“Thereupon the daughter of king Vāsava offered Ratnaśikhin equipment of lamp(s).”²⁰

Compared with the depiction of the legend in the Turfan area mentioned above, here the princess is shown as a woman. She is kneeling to the Buddha’s left with both hands respectfully placed together in *añjalimudrā*. The depiction closely follows the known texts: according to the legend, the princess does not offer lamps to the Buddha but supports the monk by providing him with the required equipment for the lamps in honour of the Buddha. The monk is depicted kneeling to the Buddha’s right and offering five oil lamps; he carries one on his head, one on each shoulder and one in each hand. These five lamps seem to signify the many lamps that the monk offered to the Buddha.

As is the case with paintings of this type in the Kuča area the depictions of prophecies of the Turfan area can be explained by the aspiration for Buddhahood that was at least widespread among a certain segment of the local population. Thus, foundation inscriptions from the Turfan area document that donors financed temples, monasteries, and images in order to meet the future Buddha

¹⁹ See Schlingloff 2006: 142-148.

²⁰ *tumeṃ wasavi lānte tkācer Ratnaśikhim dīpamāṣ[e] ekaññe wasa* || “Là-dessus la fille du roi Vāsava donna à Ratnaśikhin l’équipement de lampe(s).” Translated from Tocharian B by George-Jean Pinault (1994: 179).

Maitreya by their resulting merit and to receive the prophecy from him.

One example of such an inscription is an Uigur stake inscription dated to the year 1008 from Kočo, which was the capital of the Uigurs in the Turfan area. This stake was found in the so-called ruin α and is now preserved in the Asian Art Museum, Berlin (inv.no. MIK III 4672). The inscription contains amongst other things a request of an Uigur princess and a man, who is probably her husband, to receive the prophecy of their Buddhahood from Maitreya by virtue of the meritorious act of establishing the monastery. It reads:

“When we heard (all) these kinds of very good things, we two together had an impartial mind and ventured to drive a stake of šat to build this monastery. By the strength of this meritorious deed, may we meet the superb Maitreya Buddha at a later period, and obtain a wonderful prophecy for (reaching) the Buddhahood from the Maitreya Buddha.”²¹

The same wish expressed by donors can be found in copies discovered in the Turfan region of the Uigur *Maitrisimit*, a narrative text on meeting the future Buddha Maitreya. At the end of the introduction of the *Maitrisimit* manuscript from Sānjim that is dated to the 8th or 9th century, for example, the couple who donated the copy, lay brother Boz Bay Tirāk und lay sister Yidlāk wish:

“Later may it happen that we meet Buddha Maitreya, attain the blessing of Buddhahood and ... Buddhahood.”²²

A similar wish is formulated by the donor couple that is mentioned in the introductory colophon of the *Maitrisimit* found in Hami, dating to the 11th century:

“In order that ... I, lay brother [Čuu] Taš Y(e)gän Totok, who believes in the *triratna*, and [my wife] Tözün will meet the coming Buddha Maitreya, (7-10) we have arranged for the painting of this image of Maitreya and the copying of the *Maitrisimit sūtra*.”²³

Furthermore the donor couple hopes that:

“When Bodhisattva Maitreya attains Buddha-dignity, may we all receive the consecration for

²¹ Translated from the Uigur by Moriyasu 2001: 162f.

²² “Später möge es geschehen, daß wir mit dem Buddha Maitreya zusammentreffen, den Segen für die Buddhaschaft ... und die Buddhaschaft erlangen!” Translated from the Uigur by Tekin 1980: 52f., ll. 15-22. See also Laut 2002: 132.

²³ “(1-7)Damit nun ... ich, der an das *triratna* Glauben habende Laienbruder [Čuu] Taš Y(e)gän Totok, und [meine Frau], Tözün mit dem später kommenden Buddha Maitreya zusammentreffen, (7-10) haben wir ein Bildnis des Maitreya malen und auch eine (Kopie) des *Maitrisimit-Sūtra* abschreiben lassen.” See Kasai 2008: 195 (Uigur text), 197 (translation).

Buddhahood there.”²⁴

The inscriptions not only prove that at least some of the Buddhists of the Turfan region aspired to Buddhahood but also that the *vyākaraṇa* was regarded as an essential requirement for the aspired salvation that is Buddhahood: in each inscription the donors ask for the receipt of the prophecy. As is the case in the Kuča area, it seems probable that the depictions of prophecies of Turfan were of particular importance, as they exemplarily depict how Buddha Śākyamuni received his prophecy of Buddhahood. Furthermore, paintings of this type show meritorious acts that can be imitated by Buddhists, for example by offering gifts to the Buddhist community. Therefore, the paintings possess a high identification value for the recipients.

In addition, it is possible that the depictions of prophecies of the Turfan region may have served another purpose. My analysis of all accessible examples showed that the later Buddha Śākyamuni was frequently depicted as a king in the Turfan area (fig. 14). The following two paintings from the left corridor of temple 20 in Bāzāklik serve as examples. The first was located on the left side wall of the corridor (fig. 15) and shows a king worshipping the Buddha on his left-hand side. To the Buddha's right the king receives the tonsure from a monk, which indicates that he is becoming a monk himself. The second painting was located on the right side wall of the corridor (fig. 16) and shows a kneeling king on the Buddha's right side. The king invites the Buddha by pointing with both hands to his yurt behind him. On the Buddha's left side, the king together with his queen offers the Buddha a meal.

The numerous depictions of the later Śākyamuni as a king offered particularly members of the nobility the possibility of identification with the later Buddha. The creation of such paintings might result from two crucial factors:

1. On the one hand these paintings may have been made to pay respect to the upper class who mainly financed them.
2. On the other hand it is very likely that these paintings with their high identification value were deliberately designed by monks to encourage the upper class to make donations to their monasteries.

When the Uigurs came to the Turfan area in the 9th century and took power, the Uigur nobility was Manichaeism in belief and therefore supported Manichaeism in the region. Thus, the local Buddhist communities had to strive actively for support from the Uigur upper class to ensure their own survival. The fact that they were ultimately successful is attested by the decline in Manichaeism from the second half of the 10th century onward and its complete disappearance in the 11th century.

One strategy for obtaining the support of the Uigur nobility could have been the creation of depictions of prophecies. These depictions illustrate how a supporter of the Buddhist community

²⁴ “(50-53) Wenn der Bodhisattva Maitreya die Buddha-Würde erlangt, mögen wir alle dort die Weihe für die Buddhaschaft erlangen!” See Kasai 2008: 196f. (Uigur text), 197 (translation).

can become a Buddha himself. If this assumption is true, the depictions of prophecies located in the Turfan area would have fulfilled the same function as the Uigur *vyākaraṇa* poems known from the Mongolian period (13th and 14th centuries). These poems are indigenous sermons composed in the Turfan area and their content was adapted from Buddhist narratives and linked to contemporary persons and events. Their structure is always consistent:

1. At first a legend from a past time is told, in which a virtuous person invites the Buddha and his community to a meal and thereupon receives the prophecy of Buddhahood from the Buddha.
2. A reference to the present time follows by admonishing the hearers to behave as equally virtuously as that person in the past and to support the monks' community, so that the hearer will also be given the possibility to obtain Buddhahood. But since it is not possible to obtain Buddhahood in the present time for different reasons it is postponed to the future.
3. In particular, this is the time in which Maitreya, the future Buddha, will appear. In this future time, it will be possible to invite Maitreya and his community to a meal and to receive the prophecy of Buddhahood from Maitreya.

The fact, that several copies of such sermons were found in the Turfan area indicates that the receipt of the *vyākaraṇa* was regarded as an important requirement on the way to Buddhahood. Therefore, it can be assumed that the numerous large-scale depictions of prophecies that emerged from the 10th century onward in the Turfan area resulted from the essential meaning of the *vyākaraṇa* or attaining Buddhahood. The paintings gave the Buddhists confidence that they would have the chance to meet a Buddha, namely Maitreya, who would prophesy their future Buddhahood to them, like Śākyamuni who had been given this opportunity numerous times in his past existences.

5. Conclusion

To conclude: The so-called *pranidhi* paintings are generally depictions of Buddha Śākyamuni in one of his former existences as he receives his prophecy of Buddhahood, the *vyākaraṇa*, from a Buddha of the past. Sequences of such depictions of prophecies are not known from India, but they can be found in Buddhist temples situated along the Northern Silk Road. They appeared at the latest in the 7th century in the Kuča region where Tocharian Buddhism prevailed. However, some of the motifs can already be found in small scale in the vault ceilings of the earlier cave temples of Kızıl. Here, they formed part of the numerous depictions of *jātakas*. The emergence of sequences of depictions of prophecies on the side walls of Buddhist temples in the Kuča region indicates a specific development in Tocharian Buddhism that was characterized by an increasing importance of the receipt of the *vyākaraṇa*, which was illustrated in the paintings.

The concept of depicting prophecies of Buddhahood spread from the Kuča area along the

Northern Silk Road to the Turfan area in the East, where paintings of this type appeared in the 10th century under the rule of the Uigurs. Perhaps the idea of depicting prophecies was brought to the Turfan region by Tocharian Buddhists, who fled from the invading Muslims. This is likely because the Turfan area remained Buddhist up to the 14th century, while the Kuča region was dominated by the Islam faith at the latest in the 11th century.

In the Turfan area, the prediction of Buddhahood was of particular importance for at least some of the Buddhists in that region. Thus, in addition to numerous depictions of prophecies inscriptions of donors are also attested, in which the donors ask to receive their *vyākaraṇa* from the future Buddha Maitreya, as well as sermons, which remind the hearers that they can possibly receive the prediction of their Buddhahood from Maitreya if they perform meritorious acts such as supporting the Buddhist community.

Abbreviations

cat.no. : catalogue number.

Divy : *Divyāvadāna*. Cowell, Edward B. / Neil, Robert A. (eds.), Cambridge: The University Press, 1886.

i.e. : *id est*.

inv.no. : inventory number.

KiS : Shinkyo Uighur Jichiku Bunbutsu Īnkai and Haikiken Kizil Senbutsudo Bunbutsu Hokanjo (ed.): *Kijiru sekkutsu* [Kizil Grottoes]. 3 Volumes. Tokyo: Heibonsha 1983-1985, Chugoku sekkutsu [The Grottoes of China].

KuS : Xinjiang weiwu'er zizhiqu wenwu guanli weiyuanhui (ed.): *Kumutula shiku* [The Grottoes of Kumtura]. Beijing: Wenwu chubanshe, 1992, Zhongguo shiku [The Grottoes of Chinas].

ll. : lines.

T : Taishō Electronic Tripitaka. CBETA (Chinese Buddhist Electronic Text Association), <http://www.cbeta.org>.

Bibliography

Allon, Mark 2007: A Gandhārī Version of the Simile of the Turtle and the Hole in the Yoke. In: *Journal of the Pali Text Society* 29, 229–262.

Ehlers, Gerhard 1982: Ein alttürkisches Fragment zur Erzählung vom Töpfer. In: *Ural-Altaische Jahrbücher* Neue Folgen 2, 175–185.

Frye, Stanley (transl.) 1981: *The Sutra of the Wise and the Foolish (mdo bdzans blun) or The Ocean of Narratives (üliger-ün dalai)*. Translated from the Mongolian. Dharamsala: Library of Tibetan Works & Archives.

Grünwedel, Albert 1905: *Bericht über archäologische Arbeiten in Idikutschari und Umgebung im Winter 1902 - 1903*. München: Akademie-Verlag, Abhandlungen der Bayerischen Akademie

- der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse 24,1.
- Härtel, Herbert/Yaldiz, Marianne 1982: *Along the Ancient Silk Routes – Central Asian Art from the West Berlin State Museums. An exhibition lent by the Museum of Indische Kunst, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Federal Republic of Germany, held at The Metropolitan Museum of Art, New York, April 3 - June 20, 1982.* New York, NY: The Metropolitan Museum of Art.
- Kasai, Yukiyo 2008: *Die uigurischen buddhistischen Kolophone.* Tournhout: Brepols, Berliner Turfantexte 26.
- Laut, Jens P. 2002: Gedanken zum alttürkischen Stabreim. In: Ölmez, Mehmet / Raschmann, Simone-Christiane (Hrsg.): *Splitter aus der Gegend von Turfan – Festschrift für Peter Zieme anlässlich seines 60. Geburtstags.* Istanbul, Berlin: Ölmez, Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi 35, 129–138.
- Le Coq, Albert von 1979 [1913]: *Chotscho – Facsimile-Wiedergaben der wichtigsten Funde der ersten königlichen Preussischen Expedition nach Turfan in Ost-Turkestan.* Reprint of the edition Berlin 1913. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Lüders, Heinrich 1940 [1913]: Die Prañidhi-Bilder im neunten Tempel von Bāzāklīk. In: *Philologica Indica – Ausgewählte kleine Schriften von Heinrich Lüders. Festgabe zum siebzigsten Geburtstag am 25. Juni 1939 dargebracht von Kollegen, Freunden und Schülern.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 255–274, = Sitzungsberichte der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften, 2, Berlin 1913, 864–884.
- Moriyasu, Takao 2001: Uighur Buddhist Stupa Inscriptions from Turfan. In: Bazin, Louis / Zieme, Peter (éds.): *De Dunhuang à Istanbul – Hommage à James Russell Hamilton.* Turnhout: Brepols, Silk Road Studies 5, 149–224.
- Pinault, Georges-Jean 1993-94: Une nouvelle inscription koutchéenne de Qumtura – Légende de scènes bouddhiques de Prañidhi. In: *Bulletin d'études indiennes* 11-12, 171–220.
- Qi, Xieyu (ed.) 1995: *Zhongguo Xinjiang bishu quanji 4 – Kumtura.* [Complete edition of the wall paintings from Xinjiang 4 – Kumtura]. Wulumuqi: Zhongguo meishu fenlei quanji.
- Rotman, Andy (transl.) 2008: *Divine Stories – Divyāvadāna.* Part I. Boston: Wisdom Publications, Classics of Indian Buddhism.
- Schlingloff, Dieter 2000: *Ajanta – Handbuch der Malereien. 3 Bände. Band 1: Erzählende Wandmalereien.* Wiesbaden: Harrassowitz.
- Schlingloff, Dieter; Hartmann, Jens-Uwe / Röllike, Hermann-Josef (Hrsg.) 2006: *Ein buddhistisches Yogalehrbuch. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1964 unter Beigabe aller seither bekannt gewordenen Fragmente.* München: ludicium, Buddhismus-Studien 5.
- Schmidt, Isaak J. (Hrsg.) 1843: *Der Weise und der Thor.* 2 Bände. St. Petersburg/Leipzig: Voss.
- Schmidt, Klaus T. 2008: Westtocharische Überschriften zu den Prañidhibildern der Ritterhöhle in Kiriš. In: Huber, Brigitte / Volkart, Marianne / Widmer, Paul (Hrsg.): *Chomolangma, Demawend und Kasbek. Festschrift für Roland Bielmeier zum 65. Geburtstag. Band II –*

- Demawend und Kasbek*. Halle (Saale): IITBS – International Institute for Tibetan and Buddhist Studies GmbH, Beiträge zur Zentralasienforschung 12.2, 513–524.
- Suzuki, Daisetz T. (ed.) 1955-1961: *The Tibetan Tripitaka. Peking Edition*. 168 Volumes. Reprint under the supervision of the Otani University, Kyoto. Tokyo: Suzuki Research Foundation.
- Tan, Shutong / An, Chunyang (eds.) 1981: *Shinkyō no hekiga – Kijiru senbutsudō = Murals for Xinjiang – The Thousand-Buddha caves at Kizil*. 2 Volumes. Beijing: Zhongguo waiwen chubanshe.
- Tekin, Şinasi 1980: *Maitrisimit nom bitig – Die uigurische Übersetzung eines Werkes der buddhistischen Vaibhāṣika-Schule*. 1. Teil: Transliteration, Übersetzung, Anmerkungen. Berlin: Akademie Verlag, Berliner Turfantexte 9.
- Yaldiz, Marianne 2010: Evaluation of the Chronology of the Murals in Kizil, Kucha Oasis. In: Franco, Eli / Zin, Monika (eds.): *From Turfan to Ajanta – Festschrift for Dieter Schlingloff on the Occasion of his Eightieth Birthday*. Lumbini: Lumbini International Research Institute, 1029–1044.
- Yaldiz, Marianne et al. 2000: *Magische Götterwelten – Werke aus dem Museum für Indische Kunst, Berlin*. Potsdam: UNZE Verlags- und Druckgesellschaft.
- Zimmer, Heinrich 1925: *Karman – Ein buddhistischer Legendenkranz*. München: Bruckmann.

西域北道における誓願画の淵源、展開と意味について

イネス・コンチャック

(ベルリン国立アジア美術館研究員)

(森美智代 訳)

1. はじめに

いわゆる誓願画(*praṇidhi paintings*)とは、過去仏による釈迦の成仏の予言を絵画化したものである。誓願画は、とりわけ西域北道にみられる。その淵源と展開、意味についてはこれまでにわずかしこ知られていなかったため、私は博士論文としてこのテーマについて研究することにした。次に、私の研究成果の一部を示したい。

誓願画は、1902～1903 年にかけての冬、インド学研究者であるグリュンヴェーデル (Albert Grünwedel) 率いる第一次ドイツ・トルファン探検隊によって発見された。誓願画はおもにトルファン地域に見られ、仏教寺院の壁面に(幾つかの画面が)連続してあらわされていた。(その数が)実に夥しかったことから、グリュンヴェーデルは、寺院の「ほとんど…どこにでも遍在する装飾」と記述している¹。これらの壁画はいずれも大画面で、中には 4m に達するものもあり、ほぼ定型化した構図をウイグルの影響を受けた唐様式で描いていた。

誓願画は、ある説話の連続する二つの場面(情景)を画面の両側に配しており、両場面とも中央に大きくあらわされた仏と関係している。一つ目の場面には、例えば供物の布施などの善行を仏の前で行う人物が表され、二つ目の場面では通例、同じ人物がもう一度あらわされ、仏から言葉をかけられている。トルファンのベゼクリク石窟第 20 窟[訳注 1]の一作例では【図 1】、画面[向かって]右側に配された最初の場面に、仏に傘蓋を布施する王を描いている。画面[向かって]左側の第二の場面では、同じ王が仏を礼拝する様が描かれている。仏は王の方を向き、右手を挙げて説法の所作をとっている。さらに、画中にはその他の人物像も描かれている。これらは主人公につきそう人々であると思われ、例えば図 1 では王后が比丘や諸天とともにあらわされている。

なお、グリュンヴェーデルが何故この種の絵画を誓願画と分類することにしたのか、残された記述からは不明である。

2. *praṇidhi/vyākaraṇa* の定義

サンスクリットの *praṇidhi* (誓願) とその同義語である *praṇidhāna* という用語は、ジャータカ、すなわちブッタの前生の物語のジャンルに属する特定の説話群においてしばしば言及されている。これらの説話は概して、釈迦が前生で王や商人やバラモンであった時、どのようにしてそれぞれ別の過去仏に遇ったかを物語っている。仏教で信じられるところによると、一仏が出世して仏法を説く「世」が、次か

¹ “geradezu ... ständige Dekoration”. Grünwedel 1905: 61.

ら次へと繰り返し起こるという。したがって、過去には無数の仏が出世しており、未来にも多くの未来仏が出現する。しかし、それは仏とはしばしば邂逅しうることを意味しない。むしろ、人間として生を受けて仏にまみえ、その説法を聴くことのできる機会は滅多にないという。このことを説明するため、仏教の譬喩譚では、人として仏陀に会うことは、海底に棲む一つ目の亀が百年に一度上昇した時、海上に漂う木のくびきの穴から首をだすような偶然が起こるのと同じくらい稀有な出来事であるという²。

ところが釈迦は、無数の前生において過去の諸仏に値遇した。そしてこれらの機会において過去仏に布施・供養し、この功德によって来世に成仏するようにという誓願を発した。そうして、過去仏から釈迦牟尼仏になるであろうという授記 (*vyākaraṇa*) を与えられたのである。したがって、これらの文脈において、誓願 (*praṇidhi*) とは仏に成ろうという決意表明である。テキストによれば、誓願は発語されるか、あるいは心中に念じることで表わされる。また授記 (*vyākaraṇa*) とは、仏による未来成道の予言である。

上述の説話群において、授記はしばしばその前に発せられた誓願とリンクしているものの、両者は必ずしも常に対をなしているわけではない。釈迦が前生において誓願を発したにもかかわらず、十分に功德を積んでいなかったため授記されなかったという叙述も幾つかある³。その他に、事前に誓願を発することなしに授記されるという叙述も幾つか見られる⁴。そこで、授記を得ることなく未来の仏による誓願のみが記される物語を授記を含む物語から区別するために、ここでは後者を授記説話 (*prophecy legend*) と称する。

いわゆる誓願画は、このような授記説話のみを視覚化した表現である。従って、本稿ではこれらの壁画をグリュンヴェーデルが名付けた「誓願画」という語ではなく、授記画 (*dipictions of prophecies*) とよぶことにしたい。

授記画の同定のため、私は以下の三つの条件を設定したが、このうち少なくとも一つを満たす必要がある。

1. 銘文の中で未来成仏の予言を明らかに述べているか、もしくは授記説話に言及している、一続きの絵画の一部分である場合

² 正覚を得るための理想的な条件が整うことが如何に稀かを説明するこの譬喩は、ガンダーリ語とパーリ語の経から知られている。ガンダーリ語の経によれば、その理想的な条件とは、仏が出世していること、仏が説法すること、そして(成仏をこそぞすものが)人間として生まれることである (Allon 2007: 229f)。この譬喩自体は、例えばジャイナ教のテキストなどにも用いられ人間として生まれ出でることが稀有であることを説く、よく知られた説話モチーフに基づいている (Allon 2007: 230)。

³ 後の釈迦牟尼仏が誓願を発した後、授記されなかった例は、*Divyāvadāna* にみられる。この文献において、後のシャカムニ仏は、組合長の息子としての前世ではサルヴァービーブー仏の前で、また商人ウツカリカとしての前世においてはヴィパッシン仏の前で誓願を発したが、いずれの仏からも授記を得なかった (*Māṇdhātāvadāna*, *Divy* XVII 226.16- 227.20 and 227. 21-228.19; transl. Rotman 2008: 368-371)。後のシャカムニ仏は、第一阿僧祇劫の最後に至って初めてディーパンカラ (燃灯) 仏から授記を得たのである (*Dharmaruciavadāna*, *Divy* XVIII 246.5-254.2; transl. Zimmer 1925: 42-60)。

⁴ 一例として、婆羅門青年のウツラが釈迦牟尼仏になることを記別したカーシャパ仏の説話の古ウイグル語バージョンが挙げられる。本テキストは Gerhard Ehlers によって翻訳・検討がなされている (1982: 180-184)。

2. 上記の1で定義した授記画と、モチーフと構成の上で一致する場合
3. 描かれた内容が、これまでに知られている授記説話と明らかに関連づけられる場合

授記画は、画面の大きさと作例の多さからみて、ウイグルの支配下にあった10～11世紀のトルファンにおいて特に重要視されたと考えられる。この類の絵画がいつ、どのような理由で出現したのかを明らかにするため、私は西域北道における授記画の展開、流布、意義と機能について分析を行った。

3. 授記の絵画表現

釈迦の成仏の授記を表現した作例は、インドでは知られていない。唯一の例外は、燃灯仏が花を供奉した婆羅門青年に対し、来世に釈迦牟尼仏となることを記別したという、有名な説話を造形化したものである⁵。

西域北道における授記画の最も早い作例を見出すため、私はトルファンとクチャの両地域に見られる銘文を伴う授記画の連作を踏まえ、これと類似するモチーフを含む作例を探した。トルファン・ベゼクリク石窟第20窟の回廊に所在した授記画連作の一つである、王による仏への傘蓋の布施を描いた図は、その一例といえよう。本作例は1905年に第二次ドイツ・トルファン探検隊によって他の回廊壁画とともにベルリンに将来されたが、今日は失われて出版物でしか見ることができない。他の回廊壁画と同様に、本図は西域北道ブラフミー文字で書かれた偈頌形式のサンスクリット語銘文を伴っている。銘文は以下の如く読める。

「阿難よ。獅子の力量あり人間の雄者であるシンハ[仏]は、人王の私によって宝石の柄のついた傘蓋をもって供養された。」⁶〔※訳註2〕

この偈頌に関連づけられる説話のテキストは今日に残っていないが、この銘文の並行文が、『根本説一切有部毘奈耶』のチベット語訳と漢訳の中に存在する⁷。上述の並行文は韻文の一部をなしており、そのくだりでは、釈迦が成道までに幾仏を拝してきたのか、弟子の阿難から問いを受けている⁸。阿難は、ブッダにこのように問う。

「菩提を求めた数々の前生で、幾仏を供養されたのでしょうか、何時、如何にして、世尊よ、どうか

⁵ 燃灯仏授記図の概観は以下を参照。Schlingloff 2000: 409-411.

⁶ || *narendreṇamayānandaśiṃhasiṃhaparākramacchatreṇaratnadāṇḍenapūjitarap[ū]ṅgavaḥ* – ||
“Als König verehrt, Ananda, Siṃha, den löwengewaltigen Mannstier, mit einem Schirm, dessen Stock aus einem Edelstein bestand.” 独訳は Heinrich Lüders (1940 [1913]: 266)による。

⁷ Suzuki 1955-1961: 'Dulbaḡe 256a1-2; and T 1448 74a25f.

⁸ Suzuki 1955-1961: 'Dulbaḡe 255a4-6; and T 1448 73c10f.

お説き下さい⁹。」

ブッダはそれに答え、三劫の間、幾多の前生において、如何に悟りを求めて諸仏を供養し説法を聴いたか、多くの仏の名を挙げて阿難に説明する¹⁰。次にブッダは、諸仏が皆、ブッダに未来成仏の授記を与えたことを詳しく語る。

「私が菩薩であったとき、無上の諸仏を供養し奉った。諸仏は皆、一切世間の前で、私に成仏の授記をなされた¹¹。」

この『根本説一切有部毘奈耶』のくだりは、件の壁画の銘文として書かれた偈頌と、その並行文が、釈迦が成仏することの授記に関係することを明らかに証するものである。

3.1 誓願画の先行的表現

トルファンで授記画の先行作例を求める中で、私は同様のモチーフがこれより遡るクチャのトカラ期の仏教石窟寺院を飾る壁画に散見されることを発見した。例えば、仏に傘蓋を供える王のモチーフは、おそらく5世紀に位置づけられるキジル石窟第38窟において既に描かれている¹²。ヴォールト天井の菱形山岳景を構成する小さな画面の中に、説話のクライマックスの場面が要約されている【図2・3】。トルファン地域の作例とは対照的に、傘蓋を捧げる王のモチーフは連続する授記画の一場面として描かれてはいない。むしろ、このモチーフとともに描かれているのは、少なくとも主題比定されている作例をみる限り、釈迦の本生図か仏伝図である。したがって件のモチーフは、第38窟においては釈迦

⁹ Suzuki 1955-1961: 'Dulbage 255a6:

khyodshonbyan chub spyad pa na ||
sañs rgyas ji sñed dus gañ du ||
ji lta bur ni bsñen bkur mdzad ||
mi mchog de ni bdag la gsuñs ||

“Wievielen Buddhas Du [Deinen] Respekt erwiesen hast als du früher nach dem Erwachen strebstest [und] zu welcher Zeit [und] auf welche Weise, das, Höchster der Menschen, sage mir!” チベット語からの独訳はミュンヘンの Melzer 氏による。氏にはここに感謝申し上げます。

¹⁰ Suzuki 1955-1961: 'Dulbage 255a6-258a3; and T 1448 73c12-75b26.

¹¹ Suzuki 1955-1961: 'Dulbage 258a3-4]:

ñanibyan chub sems dpa'i l tshe ||
sañs rgyas mchog ni de rnams mchod ||
ña ni de dag thams cad kyis ||
'jig rten mdun du luñ bstan to ||

“Als ich ein Bodhisattva war, habe ich die besten Buddhas verehrt. Sie alle haben mich in Gegenwart der [ganzen] Welt [als Buddha] prophezeit.” チベット語からの独訳はミュンヘンの Gudrun Melzer 氏による。

¹² 第38窟壁画の年代については様々な議論があり、諸説の年代幅も3世紀から7世紀半ばにわたる。様々な年代観の概要は、Yaldiz 2010: 1038を参照。私見では、壁画年代の一つの指標は、側壁の楽天とリュネット部の弥勒それぞれの上部に描かれている花綱アーチによって提供される。これらの花綱アーチは形像のまわりに龕を成し、二本の柱の上にのることと両端が巻き上がってアカンサスとなることが特徴である。これと類似するが形式化した龕状の花綱アーチは、北魏(439-534年)期に帰せられる敦煌莫高窟第259窟に見られる。キジル石窟第38窟に見られるような花綱アーチが、より形式化した莫高窟第259窟の原型であったという仮定が正しければ、キジル第38窟壁画は5世紀か、それよりやや前に位置づけることができよう。

の本生図の一つを成していたと考えられる。

キジル石窟には、授記画に見られるモチーフを含み、本生図とともにヴォールト天井装飾の構成要素としてあらわされる壁画作例が他にも多く見受けられる。例えば、仏に宝物を布施する商人(【図 5】、なお【図 4】はベゼクリク第 20 窟における同じモチーフ)や、燃灯仏に 7 つの花を布施する婆羅門青年(【図 7】、なお【図 6】はベゼクリク第 20 窟における同じモチーフ)などである。

これらのヴォールト天井壁画は、西域北道における授記画の最も早い作例であると考えられる。

遅くとも 7 世紀までに、クチャにおいて授記画の重要性は増大し、この種の絵画の連作に発展したと考えられる。銘文を伴う作例として、クムトラ石窟第 34 窟【図 8】¹³—パレオグラフィーの見地から 7 世紀に位置づけられている¹⁴—とシムシム石窟第 40 窟の周壁画【図 9】¹⁵が知られている。トルファン・ベゼクリク第 20 窟の作例と同様に、銘文はいずれの石窟とも西域北道ブラフミー文字で書かれている。もっとも言語はサンスクリットではなく、クチャの口語であるトカラ語 B が用いられている。しかしなお、クムトラ第 34 窟の銘文の構造はベゼクリク第 20 窟のそれに近く、釈迦の前生における身分、供養した過去仏の名号、供養の内容を記している。一方、シムシム第 40 窟の銘文は、授記されたことをはっきりと記している。

驚くべきことに、クムトラ第 34 窟とシムシム第 40 窟の壁画モチーフはほとんど一致しない。ここから、これらの壁画が制作された当時、釈迦に授記した過去諸仏に関する規範的テキストが未だ成立していなかったと結論することができよう。

3.2 トルファン地域における授記画

トルファン地域において、授記画はウイグル支配期(9～13 世紀)の 10 世紀前半に流布し始めたようである。授記画は大画面に描かれ、一般に石窟の場合は側壁に、日干し煉瓦建築の場合は回廊に配されている。

この類の壁画作例は極めて多い。ベゼクリク石窟だけをとっても、授記画を描く石窟は 13 箇所にのぼる。モチーフの一致が極めて多いこと—とりわけベゼクリク石窟において—は、釈迦に授記した過去諸仏に関する規範的テキストが存在したことを示唆するといえよう。

多様な寄進者像は、これらの壁画がウイグルの上層階級によって出資されたことを示している。一例として、ベゼクリク第 20 窟の後廊に所在した一壁画を挙げたい【図 10】。銘文は次のように読める。

「昔、他の生において、私は王女であった。兄のラトナシキン[仏]に燈明の油が捧げられた。」

「第一阿僧祇劫の終り。」¹⁶[訳註 3]

¹³ これらの壁画は Georges-Jean Pinault によって主題が同定され、銘文に基づいて年代が示されている。Pinault 1994.

¹⁴ Pinault 1994: 175.

¹⁵ これらの壁画は Klaus T. Schmidt により銘文に基づいて同定されている。Schmidt 2008.

¹⁶ || *rājñasutāhamabhūvanpūrvamanyāsujātīṣubhr(āta)raṃRatnaśikhisaṃdipatālaupasthitāḥ* – ||
prathamāsamkheyāvasāna ||

本銘文は、仏教説話文学として知られている物語に基づいている。この物語において、ラトナシキン仏の異母妹である王女は、一比丘が仏に灯明を供奉するのを必要な資具を用意して援助した。この善行によって比丘と王女はいずれも未来成仏の授記を与えられる。すなわち、比丘はディーパンカラ仏(燃灯仏)として、王女は釈迦牟尼仏として。本説話の漢訳版によると、王女は授記された後に性が変じて男性になったという¹⁷。さらに、釈迦が女身に転生したのはこれが最後であったと伝える。

さて、画面中央には右手を挙げて説法印をとる仏が大きく描かれている。その右手には王子の姿をした人物が仏に灯明を捧げており、仏はこの人物の方を向いている。したがって、ここでは王女への授記があらわされており、王女は既に男子と化しているといえる。これまでに知られている本説話の全てのヴァージョンにおいて、王女は比丘が灯明を入手するのを助けたにすぎないとする点で一致しているのに対し、本図では王子の姿をした人物が仏に灯明を捧げている。仏の左手には比丘が跪き、同じように仏に灯明を捧げている。さらに、以下のような諸像も描かれている。例えば、諸天(右上の一体は散華している)、仏を囲繞する諸比丘、執金剛神—左手に杓子、右手に金剛杵を執ることから特定される—などである。

ここで、本作例を特記する所以である所の細部表現に目を転じたい。画面の右下に、本壁画の寄進者像が描かれている【図 11】。寄進者はウイグル人夫妻であり、女性の方は明らかに王族である。この女性像の翼状の髪型と服制は、同じ窟の入口右側の壁面に描かれている王女の像と同様であり、この王女像の左手の題記にはその称号と名前が示されている【図 12】¹⁸。したがって、この類の壁画は、上流に属するウイグル人によって出資されたと考えられる。

4. 授記画の意味と機能

西域北道にみられるこの類の絵画の意義と機能とは何であったのだろうか。

7世紀頃、クチャにおいて授記画の連作が創出されたのは、この地域における仏教信仰の変化を示していると考ええる。すなわち、未来成仏の授記がより一層重要視されることを特徴とするような信仰が現れたのである。

このような信仰の跡が、いわゆる“*Yogalehrbuch*”(仏教の禪定マニュアル)に記されている。その写本が幾つかクチャ地域で発見されており、パレオグラフィーの見地から暫定的に7世紀に位置づけられるが、テキストの内容自体はこれよりずっと遡ると考えられる。本テキストには、行者(*yogin*)が禪定中、仏の前で誓願を發し、未来に仏と成ることを授記される、という禪定のための指示が含まれている¹⁹。このことは、[自身の]成仏と、とりわけその授記を得ることが可能であるというように、少なくともクチャの仏教者の一部が考え、したがって成仏の授記が願われたことを示すといえよう。授記を得ることの重

¹⁷ 『賢愚経』(T 202 370c-371c)。本經典のチベット語訳とモンゴル語訳においては、王女の性は授記された後も変じていない。チベット語訳“*the mDzangsblun*”, は Schmidt 1843: 331-333 を参照。モンゴル語訳は Frye 1981: 198f を参照。

¹⁸ この壁画は現在、ベルリン・アジア美術館に所蔵されている(所蔵番号 MIK III 7676b)。

¹⁹ Schlingloff 2006: 142-148。

要性こそが、授記画の連作が出現した理由であったのではないだろうか。何故なら、このような壁画は、釈迦を実例として、成仏を心から願って仏に供物を捧げるなどの善根を積むならば成仏の授記を得られであろうことを、広く知らしめているからである。さらに、授記画にはしばしば花を捧げる天人が描かれているが、これについても“*Yogalehrbuch*”に記述があり、諸天は未来成仏の授記に歓喜して空に散華するという。したがって、この種のテキストは授記画を描いた画工に知られていたと思われる。

諸天が散華する表現の一例として、トルファンで作例と同じ説話を描いたクチャのクムトラ石窟第 34 窟壁画が挙げられる【図 13】。すなわち、ラトナシキン仏による釈迦への授記である。銘文は次のように読める。

「そこで、ヴァーサナ王の王女はラトナシキン[仏]に灯明の資具を捧げた。」²⁰

同じ主題を描いている先述のトルファンの作例とは対照的に、クムトラの作例では王女は女性の姿に表され、合掌して仏の左手に跪いている。クムトラの作例は、次のようなテキストに比較的忠実に従っているといえよう。すなわち、説話によると、王女は手ずから仏に灯明を捧げたのではなく、仏のために灯明に必要な資具を用意することで比丘を助けたのである。壁画の中で、比丘は仏の右手に跪き、五つの灯明を捧げている。灯明のうち一つは頭上に、両肩の上にそれぞれ一つずつ、両手にもそれぞれ一つずつをのせている。これら五つの灯明は、比丘が仏に多くの灯明を捧げたことを象徴しているであろう。

クチャ地域におけるのと同様、トルファン地域における授記画の制作も、成仏への願いが当地の一定の層の人々に広まっていたことから説明できよう。トルファンからもたらされた一連の造寺造像銘には、寺院・僧院・仏像を造営した寄進者等が、その福德によって当来の弥勒仏に値遇し、弥勒から授記されることを願っていたことが記されている。

このような銘文の例の一つに、高昌ウイグル国の都城であった高昌城で出土した、1008 年の紀年銘をもつウイグル語棒杭文書がある。本棒杭文書は、α 遺址とよばれる場所で発見され、現在はベルリン・アジア美術館に所蔵されている。銘文には、ウイグルの王女と、その夫と思われる男性が、他の様々な願とともに、この僧院を設立した功德によって弥勒仏から成仏の授記を受けることが願われている。銘文は以下のとおりである。

「このような素晴らしいことどもを聴いた時に、我ら二人は平らかな心を持つものになって、この寺院を建造するために^{ṣat}棒杭を打ち立て奉った。この功德の力によりて我等が後世に気高き弥勒仏と邂逅し、仏道に至るべしとのすばらしき授記を弥勒仏より与えられんことを。」²¹〔訳註 4〕

²⁰ *tumemwasavilāntetkācer Ratnaśikhinḍipamāḷṣ[e] ekaññewasa*|| “Là-dessus la fille du roi Vāsava donna à Ratnaśikhin l'équipement de lampe(s).” トカラ語 B からの仏訳は George-Jean Pinault による (Pinault 1994: 179)。

²¹ ウイグル語からの英訳は Moriyasu (森安) による (Moriyasu 2001: 162f)。

これ同様の願が、ウイグル語の *Maitrisimit* のトルファンで発見された写本にも見られる。これは、未来仏である弥勒仏に邂逅する物語を記したテキストである。例えば、8～9 世紀頃に位置づけられる *Maitrisimit* のセンギム出土本の奥書の末尾には、この写本の施主である優婆塞 Boz Bay Tiräk と、優婆夷 Yidläk の願が記されている。

「我等が後に弥勒仏に値遇し、至福の仏果と…仏果を得んことを。」²²

11 世紀のものと考えられている *Maitrisimit* のハミで発見された写本でも、施主夫妻が奥書で同様の願を述べている。

「我, *triatna* を信じる優婆塞 Taš Y(e)gän 都督と, [我が妻] Tözün は当来 of 弥勒仏に値遇する…
ために, この弥勒像を描いた絵画と *Maitrisimitsūtra* の写本を書き奉った。」²³

施主夫妻はさらなる願を立てている。

「弥勒菩薩が尊き仏となられる時, 我らも皆そこで仏果を得んことを。」²⁴

これらの願文は、少なくともトルファンの仏教徒の中に成仏を願求するものがいたことを明らかに示しているばかりではなく、授記が、願求されている救済、すなわち成仏のために不可欠な条件と見なされていることをも示している。それぞれの銘文中において、施主は授記されることを願っているのである。クチャでそうであったように、トルファンにおいても、授記画は釈迦がどのようにして成仏の授記を得たかを範として描いているために、とりわけ重要視された可能性が極めて高い。さらに、この類の絵画は、例えば仏教教団に施物を喜捨するなど、仏教徒が倣うべき善行を示している。したがって、観者が自身をそこに重ね見ることを可能にする働きがあったであろう。

その他にも、トルファンにおいて授記画は別の役割も担ったと考えられる。知られている全ての作例を検討したところ、トルファンでは、後の釈迦牟尼仏[の前生身]は王として描かれることが極めて多いことが明らかになった【図 14】。以下にみるベゼクリク石窟第 20 窟左廊二壁画は、その例である。第一

²² “Spätermögeesgeschehen, daß wir mit dem Buddha Maitreyazusammentreffen, den Segen für die Buddhaschaft ... und die Buddhaschaft erlangen!” ウイグル語からの独訳は Tekin による (Tekin 1980: 52f., ll. 15-22)。また以下も参照。Laut 2002: 132.

²³ “(1-7) Damit nun ... ich, der an das *triatna* Glaubende Laienbruder [Čuu] Taš Y(e)gän Totok, und [meine Frau], Tözün mit dem späterkommenden Buddha Maitreyazusammentreffen, (7-10) haben wir ein Bildnis des Maitreyamalen und auch eine (Kopie) des *Maitrisimit-Sūtra* abschreiben lassen.” Kasai (笠井) 2008 参照 (ウイグル語原文 195, 独訳 197)。

²⁴ “(50-53) Wenn der Bodhisattva Maitreya die Buddha-Würde erlangt, mögen wir alle dort die Weihe für die Buddhaschaft erlangen!” Kasai 2008 参照 (原文 196f, 独訳 197)。

の壁画は元来、左廊左壁に所在したもので【図 15】、仏を礼拝する王をその左手にあらわしている。仏の右手には比丘によって剃髪される王をあらわしており、王自身が出家することを示している。第二の作例の原位置は左廊右壁であり【図 16】、仏の右手に跪く王を描く。王は両手で背後のテントを指し示して仏を招いている。仏の左手では、王が后とともに仏に食物を捧げている。

後の釈迦牟尼仏の前生を王として描く数多くの作例は、とりわけ上層社会の成員が、釈迦の前生と自己を同一視することを可能にしたであろう。このような絵画が創作されたことは、おそらく次の二つの要因の帰結ではなかろうか。

1. 一つに、これらの壁画はその主なパトロンである上層階級に敬意を表するために制作された可能性がある。
2. 一方で、このように容易に自己投影することができるような壁画は、上層の人々に寺院への寄進を促すため、僧侶等によって意図的に考案されたということは大いにあり得る。

ウイグルがトルファンに至り、権力を握った9世紀当時、ウイグルの貴人はマニ教徒であり、当地のマニ教を支援した。したがって当地の仏教教団は生き残りを賭して、ウイグルの上層階級から支援を取りつけるべく積極的に働きかけなければならなかった。最終的には仏教側が成功をおさめたという事実は、マニ教が10世紀後半以降衰微の一途をたどり、11世紀には完全に姿を消したことが証明している。

ウイグルの貴人から支持を得るための方策の一つが、授記画の創出であったと思われる。授記画は、仏教教団の支持者が如何にして自ら仏に成り得るかを示しているからである。上記のような推測が正しいとしたら、トルファン地域の授記画は、13～14世紀のモンゴル期に書かれたウイグル語の授記詩と同様の役割を果たしていたと考えられる。これらの詩はトルファン当地で編纂された講釈であり、よく知られている仏教説話を借用しつつ、それをその当時の人々や出来事に結びつけている。一連の詩の構成は全て以下の如く一定である。

1. 最初に説かれるのは過去の物語で、ある高德の人が仏とその僧団に食事を供したために、仏から未来成仏の授記を与えられる。
2. 次に、その例を現在にあてはめ、聴衆に対して昔話の主人公と同様に徳の高い行いをして僧団を支援するように勧め、その結果として成仏する可能性が得られると説く。ただし、様々な要因のために今生において成仏することはかなわず、未来に延期されるという。
3. その未来とは、当来如来である弥勒が出世する時である。その時、弥勒とその僧団に食事を供し、弥勒仏から授記される機会が得られるという。

トルファンでは、このような講釈の写本が幾つか見つかった。このことから、授記されることは、仏

の境界に至るための必須条件と見なされていたことがわかる。したがって、トルファンにおいて10世紀以降、数多くの大画面の授記画が出現したのは、授記と成仏が極めて重要な意義をもったためであると推測できよう。授記画は、仏教信徒に対して、釈迦が数々の前世において幾度も仏に値遇する機会を得てきたのと同じように、信者自身も仏—すなわち弥勒仏—に値遇して授記される機会を得ることができるという確信を与えたのである。

5. 結論

結論は、以下のとおりである。すなわちいわゆる誓願画は、概して釈迦牟尼仏がその前生において過去仏から成仏の授記を与えられる情景を描いたものである。授記画の連作はインドに例がなく、西域北道の仏教寺院において見られる。授記画は、トカラ仏教が広く行われていたクチャにおいて、遅くとも7世紀までに出現した。もっとも授記画のモチーフの幾つかは、これより早い時期のキジル石窟のヴォールト天井において小さな画面に描かれており、数多くの本生図の一部をなしている。クチャにおいて仏教寺院の周壁に授記画を連続して描く例が出現したことは、その画題である授記の重要性が増大したことによって特徴づけられるが如く、トカラ仏教が独特の展開をとげたことを示している。

成仏の授記という絵画主題は、西域北道を通してクチャからその東のトルファンに伝わり、同地がウイグルの支配下にあった10世紀に、その作例が出現した。おそらく、授記画という絵画主題は、イスラーム勢力の侵略から逃れてきたトカラ仏教徒によってトルファンにもたらされたのではないだろうか。このような見方は、クチャが遅くとも11世紀までにはイスラーム勢力の支配下に入ったのに対して、トルファンでは14世紀まで仏教が残っていたことを踏まえるならば、妥当と思われるのである。

トルファンでは、成仏の予言は少なくともこの地域の一部の仏教徒にとって、とりわけ重要であった。上述の如く、数多くの授記画に加えて、種々の寄進銘もそれを証明している。これらの銘文で寄進者達は、仏教教団を外護するなどの善行を積むならば弥勒仏より成仏の授記を得られるであろうことを聴衆に思い起こさせる授記詩と同じように、当来の弥勒仏から授記されることを願っているのである。

略号

cat.no.: catalogue number.

Divy: *Divyāvadāna*. Cowell, Edward B. / Neil, Robert A. (eds.), Cambridge: The University Press, 1886.

i.e. *id est*.

inv.no. : inventory number.

KiS: 新疆ウイグル自治区文物管理委員会，拜城县キジル千仏洞文物保管所編『中国石窟 キジル石窟』一～三，東京，平凡社，1983-1985年。

KuS: 新疆維吾爾自治区博物館編『新疆石窟 庫車庫木吐拉石窟』新疆人民出版社，上海人民美術出版社，出版年不詳。

ll.: lines.

T: Taishō Electronic Tripitaka. CBETA (Chinese Buddhist Electronic Text Association), <http://www.cbeta.org>.

参考文献

Allon, Mark 2007: A Gandhārī Version of the Simile of the Turtle and the Hole in the Yoke. In: *Journal of the Pali Text Society* 29, 229–262.

Ehlers, Gerhard 1982: Ein alttürkisches Fragment zur Erzählung vom Töpfer. In: *Ural-Altaische Jahrbücher Neue Folgen* 2, 175–185.

Frye, Stanley (transl.) 1981: *The Sutra of the Wise and the Foolish (mdobdzansblun) or The Ocean of Narratives (üliger-ündalai)*. Translated from the Mongolian. Dharamsala: Library of Tibetan Works & Archives.

Grünwedel, Albert 1905: *Bericht über archäologische Arbeiten in Idikutschari und Umgebung im Winter 1902-1903*. München: Akademie-Verlag, Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse 24,1.

Härtel, Herbert/ Yaldiz, Marianne 1982: *Along the Ancient Silk Routes – Central Asian Art from the West Berlin State Museums. An exhibition lent by the Museum of Indische Kunst, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Federal Republic of Germany, held at The Metropolitan Museum of Art, New York, April 3 - June 20, 1982*. New York, NY: The Metropolitan Museum of Art.

Kasai, Yukiyo 2008: *Die uigurischen buddhistischen Kolophone*. Tournhout: Brepols, Berliner Turfantexte 26.

Laut, Jens P. 2002: Gedanken zum alttürkischen Stabreim. In: Ölmez, Mehmet / Raschmann, Simone-Christiane (Hrsg.): *Splitter aus der Gegend von Turfan – Festschrift für Peter Zieme*

- anlässlich seines 60. Geburtstags*. Istanbul, Berlin: Ölmez, Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi 35, 129–138.
- Le Coq, Albert von 1979 [1913]: *Chotscho – Facsimile-Wiedergaben der wichtigsten Funde der ersten königlichen Preussischen Expedition nach Turfan in Ost-Turkestan*. Reprint of the edition Berlin 1913. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Lüders, Heinrich 1940 [1913]: Die Prañidhi-Bilder im neunten Tempel von Bāzāklik. In: *Philologica Indica – Ausgewählte kleine Schriften von Heinrich Lüders. Festgabe zum siebenzigsten Geburtstage am 25. Juni 1939 dargebracht von Kollegen, Freunden und Schülern*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 255–274, = Sitzungsberichte der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften, 2, Berlin 1913, 864–884.
- Moriyasu, Takao 2001: Uighur Buddhist Stupa Inscriptions from Turfan. In: Bazin, Louis / Zieme, Peter (éds.): *De Dunhuang à Istanbul – Hommage à James Russell Hamilton*. Turnhout: Brepols, Silk Road Studies 5, 149–224.
- Pinault, Georges-Jean 1993-94: Une nouvelle inscription koutchéenne de Qumtura – Légende de scènes bouddhiques de Prañidhi. In: *Bulletin d'études indiennes* 11-12, 171–220.
- Qi, Xieyu (ed.) 1995: *Zhongguo Xinjiang bihua quanji 4 – Kumutula*. [Complete edition of the wall paintings from Xinjiang 4 – Kumtura]. Wulumuqi: Zhongguomeishufenlei quanji.
- Rotman, Andy (transl.) 2008: *Divine Stories – Divyāvadāna*. Part I. Boston: Wisdom Publications, Classics of Indian Buddhism.
- Schlingloff, Dieter 2000: *Ajanta – Handbuch der Malereien. 3 Bände. Band 1: Erzählende Wandmalereien*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Schlingloff, Dieter; Hartmann, Jens-Uwe / Röhlke, Hermann-Josef (Hrsg.) 2006: *Ein buddhistisches Yogalehrbuch. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1964 unter Beigabe aller seither bekannt gewordenen Fragmente*. München: Iudicium, Buddhismus-Studien 5.
- Schmidt, Isaak J. (Hrsg.) 1843: *Der Weise und der Thor*. 2 Bände. St. Petersburg/Leipzig: Voss.
- Schmidt, Klaus T. 2008: Westtocharische Überschriften zu den Prañidhibildern der Ritterhöhle in Kiriš. In: Huber, Brigitte / Volkart, Marianne / Widmer, Paul (Hrsg.): *Chomolangma, Demawend und Kasbek. Festschrift für Roland Bielmeier zum 65. Geburtstag. Band II – Demawend und Kasbek*. Halle (Saale): IITBS – International Institute for Tibetan and Buddhist Studies GmbH, Beiträge zur Zentralasienforschung 12.2, 513–524.
- Suzuki, Daisetz T. (ed.) 1955-1961: *The Tibetan Tripitaka. Peking Edition*. 168 Volumes. Reprint under the supervision of the Otani University, Kyoto. Tokyo: Suzuki Research Foundation.
- Tan, Shutong / An, Chunyang (eds.) 1981: *Shinkyō no hekiga – Kijirusenbutsudō = Murals for Xinjiang – The Thousand-Buddha caves at Kizil*. 2 Volumes. Beijing: Zhongguowaiwen chubanshe.

- Tekin, Şinasi 1980: *Maitrisimit nom bitig –Die uigurische Übersetzung eines Werkes der buddhistischen Vaibhāṣika-Schule*. 1. Teil: Transliteration, Übersetzung, Anmerkungen. Berlin: Akademie Verlag, Berliner Turfantexte 9.
- Yaldiz, Marianne 2010: Evaluation of the Chronology of the Murals in Kizil, Kucha Oasis. In: Franco, Eli / Zin, Monika (eds.): *From Turfan to Ajanta – Festschrift for Dieter Schlingloff on the Occasion of his Eightieth Birthday*. Lumbini: Lumbini International Research Institute, 1029–1044.
- Yaldiz, Marianne et al. 2000: *Magische Götterwelten – Werke aus dem Museum für Indische Kunst, Berlin*. Potsdam: UNZE Verlags- und Druckgesellschaft.
- Zimmer, Heinrich 1925: *Karman – Ein buddhistischer Legendenkranz*. München: Bruckmann.

訳註 1: ベゼクリク石窟は、崖面の前に形成された日干し煉瓦建築と石窟の複合体であり、原文では「石窟」という語を用いていない。ベゼクリク第 20 窟は崖面の前に日干し煉瓦で構築されており、原文では石窟と区別するため temple 20 と表記している。和訳では通例にしたがって、遺跡全体をベゼクリク石窟、日干し煉瓦建築の場合も「窟」に統一している。

訳註 2: 和訳は村上真完『西域の仏教—ベゼクリク誓願画考—』（第三文明社、1984 年）からの引用。

訳註 3: 同上。

訳註 4: 和訳は森安孝夫「ウイグル=マニ教史の研究」（『大阪大学文学部紀要』第 31・32 巻合併号、1991 年 8 月）を参考にした。

※翻訳にあたり、意味の通りをよくするために原文にない言葉を補った場合は□で示している。

<図版キャプション>

図 1 仏に傘蓋を布施する王。原位置: ベゼクリク石窟第 20 窟左廊右壁。ベルリン民族博物館旧蔵（所蔵番号: IB 6887, 戦争により失われた）。出典: LeCoq 1913, Taf. 21.

図 2 キジル石窟第 38 窟。出典: 『キジル石窟』一（平凡社、1983 年）。

図 3 仏に傘蓋を布施する王。キジル石窟第 38 窟主室窟頂右、現地に所在。出典: Tan/An 1981I, fig. 123（部分）。

図 4 仏に宝物を布施する商人。原位置: ベゼクリク石窟第 20 窟後廊左壁。ベルリン民族博物館旧蔵（所蔵番号: IB 6885, 戦争により失われた）。出典: LeCoq 1913, Taf. 22.

図 5 仏に宝物を布施する商人。キジル石窟第 38 窟主室窟頂左、現地に所在。出典: Tan/An 1981I, fig. 114（部分）。

図 6 燃灯仏に 7 本の花を布施する婆羅門青年。原位置: ベゼクリク石窟第 20 窟、後廊左壁。ベルリン民族博物館旧蔵（所蔵番号: IB 6888, 戦争により失われた）。出典: LeCoq 1913, Taf. 23.

図 7 燃灯仏に 7 本の花を布施する婆羅門青年。キジル石窟第 163 窟主室窟頂左、現地に所在。出

典: KiS II, fig. 173(部分)。

図 8 授記画。クムトラ石窟第 34 窟左壁上部, 現地に所在。出典: Qi 1995, fig. 126.

図 9 授記画。シムシム石窟第 40 窟右壁。ベルリン・アジア美術館所蔵(所蔵番号: MIK III 8917)。

出典: Härtel/Yaldiz 1982, 105.

図 10 ラトナシキン仏に灯明を布施する王子と比丘。原位置: ベゼクリク石窟第 20 窟後廊左壁。ベルリン民族博物館旧蔵(所蔵番号: MIK III 6888, 戦争により失われた)。出典: LeCoq 1913, Taf. 25.

図 11 ウイグル人寄進者夫妻(図 10 の右下部分)。

図 12 ウイグル人女性寄進者。ベゼクリク石窟第 20 窟, 入口の右側。ベルリン・アジア美術館所蔵(所蔵番号: MIK III 6876 a)。出典: Yaldiz et al. 2000, 227, cat.no. 229.

図 13 ラトナシキン仏による釈迦への授記。クムトラ石窟第 34 窟左壁上部, 現地に所在。出典: KuS, pl. 55 (部分) と Monika Zin による描き起こし。

図 14 ベゼクリク石窟の授記図にみられる釈迦の前生の身分の内訳。

図 15 王の出家。ベゼクリク第 20 窟左廊左壁。ベルリン民族博物館旧蔵(所蔵番号: IB 6884, 戦争により失われた)。出典: LeCoq 1913, Taf. 19.

図 16 仏を招待する王。ベゼクリク石窟第 20 窟左廊右壁。ベルリン民族博物館旧蔵(所蔵番号: IB 6887, 戦争により失われた)。出典: LeCoq 1913, Taf. 20.

Figures



fig. 1: King presenting an umbrella to a Buddha, Bāzāklık 20, left corridor, right side wall; formerly Völkerkundemuseum Berlin (inv.no. IB 6887, war loss), after LeCoq 1913: Taf. 21.



fig. 2: Kızıl cave 38, after *Kijiru sekkutsu* 1983-1985: I, fig. 83.



fig. 3: King presenting an umrella to the Buddha, Kızıl 38, cella, right half of the ceiling; *in situ*, after Tan/An 1981: I, fig. 123 (detail).



fig. 4: Merchant presenting treasures to a Buddha, Bāzāklık 20, back corridor, left side wall; formerly Völkerkundemuseum Berlin (inv.no. IB 6885, war loss), after LeCoq 1913: Taf. 22.



fig. 5: Merchant presenting treasures to a Buddha, Kızıl 38, cella, left half of the ceiling; *in situ*, after Tan/An 1981: I, fig. 114 (detail).



fig. 6: Brahman youth offering seven flowers to Buddha Dīpaṃkara, Bāzāklık 20, back corridor, left side wall; formerly Völkerkundemuseum Berlin (inv.no. IB 6885, war loss), after LeCoq 1913: Taf. 23.



fig. 7: Brahman youth offering seven flowers to Buddha Dīpaṃkara, Kızıl 163, cella, left half of the ceiling; *in situ*, after KiS: II, fig. 173 (detail).



fig. 8: Depictions of prophecies, Kuntura 34, cella, left side wall, upper register; *in situ*, after Qi 1995: fig. 126.



fig. 9: Depictions of prophecies, Simsim 40, cella, right side wall; Museum für Asiatische Kunst, Berlin (inv.no. MIK III 8917), after Härtel/Yaldiz 1982: 105.



fig. 10: A princely person and a monk offer lamps to Buddha Ratnaśikhin, Bāzāklīk 20, back corridor, right side wall; formerly Völkerkundemuseum Berlin (inv.no. IB 6888, war loss), after LeCoq 1913: Taf. 25.



fig. 11: Uigur donor couple depicted at the lower right part of fig. 10.



fig. 12: Uigur female donors, Bāzāklık 20, cella, right wall of the entrance; Museum für Asiatische Kunst, Berlin (inv.no. MIK III 6876 a), after Yaldiz et al. 2000: 227, cat.no. 229.



fig. 13: Prophecy of Śākyamuni by Buddha Ratnaśikhin, Kumtura 34, cella, left side wall, upper register; *in situ*, after KuS: pl. 55 (detail), with drawing by Monika Zin.



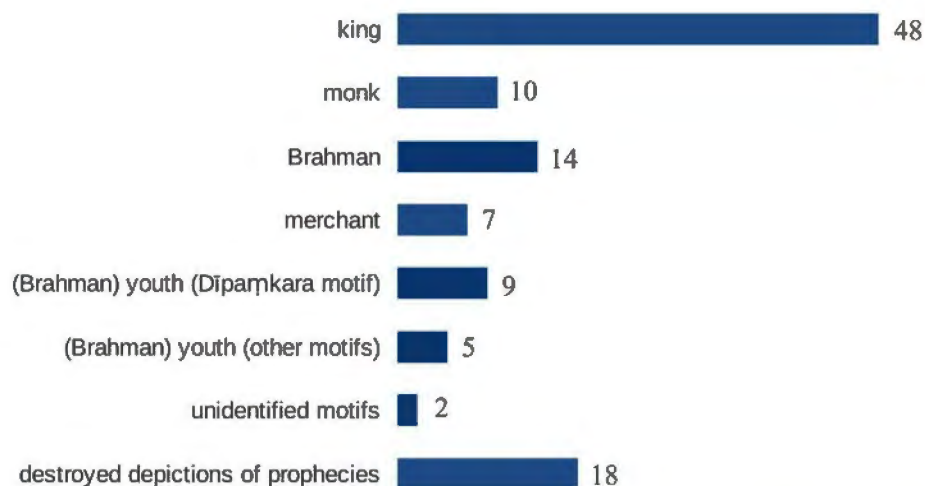


fig. 14: Statistic distribution of the various former existences of Buddha Śākyamuni shown in the depictions of prophecies in Bāzāklīk.



fig. 15: King entering the order of the Buddha, Bāzāklīk 20, left corridor, left side wall; formerly Völkerkundemuseum Berlin (inv. no. IB 6884, war loss), after LeCoq 1913: Taf. 19.



fig. 16: King inviting the Buddha, Bāzāklīk 20, left corridor, right side wall; formerly Völkerkundemuseum Berlin (inv.no. IB 6887, war loss), after LeCoq 1913: Taf. 20.

Question and Answer Session

Irisawa: Thank you, Dr. Konczak. We have some questions here. The first one is from professor Zieme. “Why did Uyghur use Sanskrit for the inscriptions of Praṇidhi scenes?”

Konczak: I don’t have really an answer, but I have a guess: The inscriptions were in the corridor of temple 20 and this corridor is very narrow, I think about one meter wide, and it was very dark inside it. For one who enters the corridor it should be nearly impossible to read the inscription. Also I think that only educated monks were able to read the Sanskrit inscriptions. I don’t think that ordinary Uyghur people know Sanskrit or could read Northern Turkestan Brāhmī. Therefore I guess the inscriptions were only written on the paintings to give them more holy character, because Sanskrit was regarded as a holy language.

Irisawa: Thank you. Regarding languages, we are looking forward to hearing Mr. Kitsudo’s presentation. Next question is from professor Aramaki. Professor Aramaki, Could you please ask directly in English?

Aramaki: I have been thinking about the same problem you are now discussing. Heinrich Lüders, who was the first to work on the inscriptions of the Praṇidhi Paintings from Bezeklik cave 20, has already pointed out that the Brāhmī Sanskrit inscriptions are written in the similar style as the verse in *Mahāvastu*. I think this is very important fact. Please examine Lüders point. My own point is that from the view of Lüders suggestion and my own study on the *Mahāvastu* and *Prajñāpāramitā* and others, I would think the religious practice of praṇidhi or praṇidhāna and the religious experience of vyākaraṇa have been experienced for a long time since the very early time of *Mahāvastu* and throughout Mahāyāna movement. I would also think the practice of praṇidhi or praṇidhāna and the religious experience of vyākaraṇa are the fundamental for the origin and development of *Mahāyāna sūtra movement* as a whole. This is my personal opinion, so I may be wrong, but both praṇidhi and vyākaraṇa have long been known as everybody knows. So the real question may be why these sets of praṇidhi paintings are revived at the time of the 10th century or under the Uyghur control. There must be some religious background for this recovery of the praṇidhi and vyākaraṇa paintings at Bezeklik and other caves. You suggested that the *Yogalehrbuch* is one of the sources for this inspiration, but *Yogalehrbuch* is just one possibility and I would think that there must be some other further religious background of this new predominance.

Konczak: Thank you very much for your suggestion. At first to Heinrich Lüders : As I understood him, Heinrich Lüders supposed that there is a recension of the *Mahāvastu* that we don’t know, and that the inscriptions were taken from this recension. It was only a guess by him that they were taken from a lost recension, but only 1 year later, it has been discovered that these inscriptions were the

same verses as in the *Mūlasarvāstivāda Vinaya*. Of course, there are *praṇidhis* in the *Mahāvastu* and in this text there is also the *praṇidhicārya* mentioned but I don't know whether we can say that this text is the source because there are also *praṇidhis* and *Avadānaśataka*. Even the *Mūlasarvāstivāda Vinaya* is not the source for the verses, because the order of the Buddhas is different in this text. In the inscriptions is mentioned that Buddha Ratnaśikhin was the last Buddha of the first immeasurable aeon, Dīpaṃkara was the last Buddha of the second, and Kāśyapa the last Buddha of the third. This order is not known in the *Mūlasarvāstivāda Vinaya*. In this text there is a totally different order. However, the order of the Buddhas mentioned in the inscriptions is known from the Sārvāstivāda school. Therefore, it is impossible for me to say what is the source for the verses.

Aramaki: I am not concerned with the question: what text of what school the inscriptions were taken from, but rather what religious movement the motive for these magnificent paintings was. The original manuscripts of *Yogalehrbuch*, come, maybe, from the fifth or sixth century CE, but a similar practice of yoga must be traced very early in the first century in the Greater Gandhāra area. So this tradition has long been known and does include the *praṇidhi* and *vyākaraṇa* as religious experiences. But why in Bezeklik or other central Asian caves around the tenth CE, this particular series of paintings become predominant, need a little bit more explanations. I have no positive suggestion, but I would have more reasons than *Yogalehrbuch*. That's all. Thank you.

Mori: Could you give us further explanation on your second point concerning *Yogalehrbuch*?

Aramaki: My point is as follows: If we want to understand the religious background of these some 15 *praṇidhi* or *vyākaraṇa* paintings, asking why or for what purpose they have been painted just in their order-then the *Yogalehrbuch* which, in fact, may explain the religious experience of *praṇidhi* or *vyākaraṇa*, cannot be the only exclusive motive, but there must have been the development of some other religious cults to be performed with these paintings in tenth century CE under the Uyghur control. Please investigate how these some 15 paintings have been living in tenth century CE among the Uyghurs.

Mori: Thank you.

Irisawa: Mr. Kitsudo, our last speaker today will talk about the *Praṇidhi* paintings. Also, it will be one of the main topic at the round table discussion. Since attaining buddhahood was mentioned in Tocharian Buddhism yesterday too, we will discuss it again later. There is one last short question from Mr. Kitsudo. "Which *Praṇidhi* paintings do you think are older, those in ruin α in Chotscho or those in Bezeklik?"

Konczak: At first, I have to say that there are regional styles in Turfan. The depictions of prophecies in Sengim differ from those in Chotscho and from those in Bezeklik. But nevertheless, we have similarities in style between the depictions of prophecies in ruin α in Chotscho and

depictions of prophecies in Bezeklik temple 15. In Bezeklik there are different styles. For instance in the caves we can see in the depictions of prophecies that the proportions of the figures are somehow compressed. This is not the case in the brick temple. So there are different styles between the brick temples, I mean temple 20 and 15, and the caves. Even the styles in the caves are not the same. Furthermore, the pictorial program is different, because in the brick temples the depictions of prophecies are located in the corridors, and in the cella the main figure is a depiction of the thousand-armed Avalokiteśvara –Sahasrabhūja. However in the caves the depictions of prophecies are located on the sidewalls of the cella and the main figure is for instance a depiction of Indraśailaguhā, which is known from Kizil, or the first sermon, or the Parinirvāṇa of the Buddha. This means in the caves the depictions of prophecy were related or connected with pictures of Buddha Śākyamuni and not with an esoteric image as is the case in the brick temples. In my opinion, there is another difference. For instance, in the brick temples, 15 and 20, there is a motif of a king who receives a tonsure by a monk. That means the king is becoming a monk. However, the Buddha does not look at the king who is receiving the tonsure, but he looks at the king to his other side. That means it seems as if the Buddha gives the prophecy to the king and after that, the king is becoming a monk. That's not a logical sequence. It would be more logical that at first the king becomes a monk and then gets the prophecy. This is depicted in the caves. There, the Buddha looks always to the king who's receiving the tonsure. So it looks to me as if the depictions in the caves are earlier than the depictions in the brick temples. So I would say that because of the similar style in Chotscho ruin α and cave 15, the buildings are nearly contemporaneous. Maybe the paintings from Bezeklik are a little older because those from Chotscho have a very stylized hairdo. I think the pictures of caves are the oldest.

Irisawa: Unfortunately, we are behind schedule. We will talk about the rest of the questions during the discussion session. Thank you very much, Dr. Konczak.

質疑応答

入澤: コンチャック先生, ありがとうございます。ただいまのご発表に対する質問をこれから受け付けたいと思います。それでは, まずツィーメ先生からのご質問です。質問は, 「なぜこの「誓願図」に関しては, サンスクリットを使ったのか」ということです。

コンチャック: 確定的なお答えではできないのですが, 考えはあります。「誓願図」の銘文はベゼクリク第 20 窟の回廊にあります, この回廊は大変狭く一幅 1 メートルほどでしょうか—また中はとても暗いわけですから。回廊に入った人には銘文はほとんど読めなかったでしょう。また当時, サンスクリットの銘文を読めたのは学のある僧侶だけだったのではないかと思います。一般のウイグル人がサンスクリットを知っていたとも, 西域北道ブラフミーを読めたとも思えません。ですから, 銘文は「誓願図」の聖性を高めるために書かれたのだと推測しています。サンスクリットは聖なる言語と見なされていたから。

入澤: ありがとうございます。言語のことに関しては, 後で橋堂さんが発表の中でふれられるかと思います。では, 次に荒牧先生から質問がまいっております。直接先生から質問をしていただきましょう。

荒牧: 私も「誓願図」と銘文の問題について考えておりました。リューダースがはじめてベゼクリク第 20 窟の「誓願図」について論文を書いたときに, これら十五仏の「誓願図」の銘文が『マハーヴァストゥ』(Mahāvastu vol. III, pp. 224-250)の「多仏経」の韻文部分と同様なスタイルで書かれていることを指摘しておりました。この指摘は極めて重要な意味があると思いますので, リューダースの意見をさらに深く考えてみて頂きたいと思います。私が今ご質問したいことは, 『マハーヴァストゥ』や『八千頌般若経』以来の大乘経典運動において, 誓願儀礼をおこなって授記をうけるという宗教体験は極めて根本的な意味をもって生きていたと思います。そうだとすると 10 世紀のウイグル支配期になって, これらの「誓願図」が書かれるようになるについては, そのような誓願と授記があらためて強調されるべき宗教儀礼の発達があったのではないのでしょうか。『ヨーガレールブッフ』という瑜伽修行のマニュアルがこれらの図の背景にある実践運動であると述べられましたが, それだけでは不十分ではないのでしょうか。何か新しい宗教儀礼の発達があったのではないのでしょうか。ウイグル時代の仏教復興の原動力は何だったのでしょうか。お教え頂ければと思います。

コンチャック: ご意見をいただきましてありがとうございます。まずリューダースについてですが, 私の理解では, リューダースは私達に知られていない『マハーヴァストゥ』の校本があると推定し, 銘文はここからとられたものだと考えました。失われた校本からとったというのはリューダースの想像にすぎず, 現にその 1 年後には, 銘文は『根本説一切有部律』の偈と同じものであることが発見されました。もちろん, 『マハーヴァストゥ』にも誓願が出てきますし, *pranidhicārya* についても言及されていますが, 誓願と『アヴァダーナシャタカ』(Avadānaśataka)があるから『マハーヴァストゥ』が銘文のソースであるといえるかどうかわかりません。『根本説一切有部律』でさえ, 過去仏の順序が違うので, 銘文の偈頌のソースではありません。銘文では, 最初の賢劫における最後の仏がラトナシキン(尸棄仏)で, 2 番目の賢劫の最後がディーパンカラ(燃燈仏), 3 番目の賢劫の最後がカーシャパ(迦葉仏)となっています。

この順序は、『根本説一切有部律』では知られておらず、全く違った順番になっています。しかし件の銘文に言及されている過去仏の順序は、説一切有部には知られています。ですから、何が銘文の偈頌のソースであるかを言うことはできないのです。

荒牧： 私が問題にしているのは、どの学派のどのテキストがベゼクリク第 20 窟の「誓願図」の銘文に由来するかということではなく、10 世紀のウイグル支配期にこれらの「誓願図」が描かれた背景にある宗教儀礼の発達は何だったのかということです。『ヨーガレールブッフ』に誓願や授記の宗教体験が説かれていることを認めるとしても、それだけではこれら巨大な「誓願図」が描かれた宗教的背景を理解することはできないのではないのでしょうか。私自身が答えを持っているわけではなく、それらの「誓願図」の背景にある宗教運動を教えてくださいました（例えば十五仏と銘文には順番があると思いますが、その順番に礼拝しながら礼拝儀礼を行うというようなことはあったのでしょうか）。

森： 2 点目の『ヨーガレールブッフ』に関するご質問をもう少しご説明いただけますでしょうか。

荒牧： あの、『ヨーガレールブッフ』に見られる宗教体験が、この「誓願図」あるいは「授記図」の源流だったことをご指摘だったので、『ヨーガレールブッフ』に見られる、誓願と授記の宗教体系ということになれば、ずっと古く遡ることになるから、それだけで 10 世紀の段階にベゼクリクをはじめとする中央アジアの石窟寺院で、10 幾つもの「誓願図」と言われるものが、あの順序で並列されるということの説明するのには不十分ではないでしょうか。もう少し、この 10 幾つもの「誓願図」が並列されるということの背景には何か 10 世紀の段階で始まった、宗教儀礼か何かがあると考えの方が、『ヨーガレールブッフ』の宗教体系だけよりは、もう少し何かあるのではないのでしょうか、というような憶測を申し上げたのです。

森： ありがとうございます。

入澤： この「誓願図」につきましては、後で橘堂さんの方からも報告がございます。全体討論の中でも問題にしたいと考えております。とりわけ、成仏に関わること、これは昨日のトカラ仏教の中でも出てまいりました。後ほど問題にしたいと思います。最後に、短い質問が橘堂さんの方から来ています。「高昌故城 α の「誓願図」とベゼクリクの「誓願図」はどちらが古いとお考えですか」という質問です。

コンチャック： まずはじめに、トルファンの中でも幾つかの地域的様式が見られることをお伝えしなければなりません。センギム(勝金口)の「授記図」の表現は高昌故城のものとも、ベゼクリクのものとも異なっています。しかし、高昌故城の α 遺址とベゼクリク第 15 窟の「授記図」は様式上の類似が認められます。ベゼクリク石窟の中でも異なった様式があります。たとえば、石窟形式の場合、「授記図」の中に描かれる人物像が、何と申しますか、短縮されています。日干し煉瓦造りの寺院(第 15・20 窟)ではそうではありません。つまり、日干し煉瓦造りの第 15・20 窟と、石窟形式の寺院では様式が異なっているのです。もともと、石窟における様式も一様ではありません。さらに、日干し煉瓦造りの寺院と石窟寺院では絵画プログラムも異なっており、日干し煉瓦造りの寺院では「授記図」は回廊に配され、中堂に本尊として千手観音(Avalokiteśvara –Sahasrabhūja)が描かれています。しかし、石窟では「授記図」は主室側壁に描かれ、本尊は、例えばキジルで見られるような帝釈窟説法や、初転法輪あるいは仏陀

の涅槃像です。つまり、石窟において「授記図」は釈迦牟尼仏の像と結びつきもしくは関連があり、日干し煉瓦造りの寺院にみられるような密教的なイメージには関連しません。私としては、その他にも違いがあると思っています。例えば、日干し煉瓦造りの第 15・20 窟では比丘によって剃髪される王のモチーフがあります。つまり、王の出家の場面です。しかし、この図では仏は剃髪される王を見ておらず、反対側にいる王をみえています。ここから、仏が王に授記し、その後に王が出家するという流れが想定されます。これでは筋が通っていません。まず王が出家してから授記されるのであれば筋が通っています。このような例は石窟に描かれており、仏は常に剃髪される王を見えています。ですから、石窟にみられる表現の方が日干し煉瓦造りの表現よりも早いように思われます。高昌故城の α 遺址とベゼクリク石窟第 15 窟は様式が似ているので、年代も近いと考えられます。α 遺址の方が髪型の表現が様式化しているので、ベゼクリク第 15 窟の方が少し古いかもしれません。石窟寺院の「授記図」が一番古いと思います。

入澤： ありがとうございます。時間が超過しておりますので、あとの質問は全体討議の方で取り上げさせていただきます。コンチャック先生、どうもありがとうございました。