

モハammad・ナリー浮彫に関する新解釈

ポール・ハリソン
スタンフォード大学

クリスチャン・ルクザニツ
ルービン美術館

(上枝いづみ・尾白悠紀・吉岡慈文訳・宮治昭・福山泰子監修)

1. 序論：モハammad・ナリー浮彫の所在¹

ラホール博物館所蔵のモハammad・ナリー (Muhammad Nari) 出土浮彫 (図1) が、ガンダーラ美術のなかでも白眉の存在であることは言を俟たない。また、本作例は極めて複雑な構成を特徴とし、かなりの数にのぼる同様の作例のなかで最も有名なものである。これらの作例群はその特徴を受けて、本稿においても使用する用語である複合型浮彫 (complex steles) と称されている。しかしながら、実際のところ、多くの複合型浮彫やその断片—それらの作例も本研究において論及する—は、モハammad・ナリー村近郊から出土したものであるが、ラホール博物館所蔵の作例はほとんど欠損もなく、状態が良好なものであるため、それが唯一の作例であるかのように「モハammad・ナリー浮彫」と呼称されてきた²。

問題となる浮彫は淡灰色片岩製で、大きさは119×97×28 cmあり、荘厳なまでの複雑精緻な表現と奥行きのある高浮彫で他を圧倒している。浮彫中央には大きな蓮華座に坐す一体の説法印仏陀が表され、仏陀上方には架空の樹木と様々な人物像が表され、うち二人は仏陀の頭上において花綱を捧げ持ち、仏陀に戴冠するかのような仕草である。大蓮華は多くの幾多もの生き生きとした花卉と

¹ 本稿は2011年8月4日に京都の大谷大学で開催された「浄土教に関する特別国際シンポジウム」における口頭発表をもとに改訂したものである。当シンポジウム主催者であり、我々に発表の機会を与え、原稿化を促してくれた桂紹隆氏に感謝の意を表したい。そして我々の発表に対するコメンテーターを引き受けてくれた宮治昭、荒牧典俊、肥塚隆氏の寄せてくれた鋭く建設的な意見にも感謝する。また、2010年の冬学期にスタンフォード大学で開催された「仏教徒の楽園イメージ：Buddhist Visions of Paradise」会議の出席者であり、本稿で扱う内容について初めて議論を行ったNorihsa Baba, Heawon Choi, Charles DiSimone, Chen Li, Anna Pawlowski, Trent Walker, Nicholas Witkowskiの諸氏の名もここに挙げておかねばならない。のみならず、我々のために情報、図版、参考文献の提供および批評を通じて時間を割いてくれた、Stefan Baums, Osmund Bopearachchi, Oskar von Hinüber, Anna-Maria Quagliotti, Juhyung Rhi, Elizabeth Rosen Stone, Joanna Williams 諸氏にもこの場で感謝の意を表したい。最後になるが、本稿の大部分を占める美術史的研究はネパール・ルンビニー国際研究所の研究助成に依る。なお本研究は現在も継続中で、最終的にはもっと広汎で包括的な形で発表したいと考えている。しかし、さしあたり今回は中間報告の形をとるものである。

² パキスタンのカイバル・パクトウンクワ州チャールサダにあるこの村 (現在は町) については政府公刊地図では“Muhammad Nārī”と表記されているが、本稿では(発音記号を除いた)簡易な表記を用いる(例えば Rosenfield 1967 等で使用される表記に同じ)。他にこの地から出土した遺物に関する文献ではMuhammad Nārī (例. Grünwedel 1920)、Mohamed Nārī (例. Foucher 1909/1917)、Mohamed-Nari (例. Rhi 1991)、Mohammad Nari (例. Rhi 2011b)、Mohammed Nari (例. Huntington 1980, Quagliotti 1996a, Rhi 2008, Bautze-Picron 2010) などの表記が認められる。

宝石で荘厳された蓮茎からなる。蓮茎の両側にはそれぞれ一組の男女が立つ。さらに浮彫下部を占める蓮池には、二つの蓮華の上に半身を表す四人の人物が表現されている。中央の仏陀の周囲には、さまざまな姿態の多くの菩薩らを取り囲み、そのうち何体かの菩薩らは一集団を形成している。浮彫上方では、建造物の中に表された菩薩も見られる。左右上部隅には、二体の定印の仏陀が表され、いずれも周囲に立像の化仏を発している。なお、この浮彫の細部は本稿で順次論及するため、ここでは以上の一般的解説に留めることとする。

この卓越した作例がいつ発見されたのかは今もなお不明である。しかしながら、記録によれば、同様の浮彫（本稿リスト中の浮彫10）が、スワート運河工事に従事していたDempsterという名のエンジニアによってモハマッド・ナリー村近郊の丘陵から発見されたとある³。この浮彫はその後Henry Hardy Coleの著書（1883: pl. 1）にそのスケッチが掲載され、さらに同年M. Serrotによって撮影されていた同作例の写真がCole（1885）のうち、cviii–cxviiページを占めるAppendix I「ユスフザイ地方出土のギリシア式仏教彫刻図版 Illustrations of Graeco-Buddhist sculptures from the Yusufzai District」⁴のうち図版1として公刊された。今のところ、我々が明言できることはモハマッド・ナリーに関連した他の浮彫についても同じマウンドでこの浮彫と同時期かやや後に発見されたということのみである。この遺跡から出土した遺物は最終的にラホール博物館に送られ、モハマッド・ナリー浮彫は現在に至るまで収蔵品となっている。ラホール博物館では1135番として収蔵されており、その収蔵番号はその後I-255から現在のG-155まで少なくとも2回は変更があった。前述の1883年に撮影され出版されたものを含む、同遺跡から出土した他の貴重な遺物は、インド・パキスタン分離独立後にチャンディガル州立博物館に移管されている。ラホール博物館のガンダーラ美術ギャラリーのなかで、当モハマッド・ナリー浮彫は有名なシクリ出土の釈迦苦行像と対面する壁面の中央ケースに、ふさわしい形で展示されている。両者ともガンダーラ彫刻の代表的な図像であり、文化的、歴史的、美術的な重要性において同等のレベルを持つにもかかわらず、一般的な関心においては同じレベルでは全く見られていない。実際、二つの作例は、一方は一人の痩せこけた苦行者の、孤独で禁欲的な迫力のある像であるのに対し、一方は装身具を身に着けた群像によって取り巻かれ、肅然と崇められた仏陀の栄光を描写している点で、極めて劇的な対照をなしている。

この浮彫は、中央の主尊の鼻の著しい欠損は除いて、一見ほぼ完存した状態で発見されたが、それ以来、輸送中の事故や、展示位置の変更作業により多少の損傷を蒙っている。この点は現在の作例と1905年に撮影された写真を比較すれば明瞭である。すでにその写真の時点で、画面下方両隅の蓮華座に坐す菩薩像の下半身が金具を取り付けるために、対称的に切断された跡がみられる（図2）。右側の切断面にはその時、この浮彫にno.1135という所蔵番号が記された。さらに他の二枚の初期の写真では、左側の切断面にも番号が記されていることが確認される。Adrien van der Bergh 伯に

³ Burgess (1897: 8, pl. 112 の説明) を参照。

⁴ Cole の記述については Cole (1883: p. cx) 参照。ここでは Cole (1883: 7–8) の記述とほぼ同じ表現を用いる。図版については大英図書館ウェブサイト <http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/apac/photocoll/s/zoomify59137.html> も参照されたい。

より1905年に撮影された写真⁵はおそらくその二枚よりも古いものであろう。右隅部分はほぼ残っているが、両端の菩薩が執っていた経典は損傷しており、とりわけ右側では完全に欠損している。また、ロンドンのヴァールブルグ研究所のほぼ同時代の写真プリント（すでにラホール博物館の同じケースにこの浮彫を確認できる）を見ると、経典に同じ損傷が見られるが、基壇の左隅、つまり池の左端の部分は割れてしまい、それを継いでいることがわかる。近年の写真を見ると、当該箇所はすべて失われ、ナーガの龍蓋と蓮華の花弁も欠損している。近年の図版とこうした過去の写真とを比べて見ると、さらなる損傷も明らかとなる。すなわち、主尊上部の傘蓋の部分的な欠損や、当初完存していた蓮華の花弁のうち二枚が折れて失われていることなどである。

2. 先行研究における様々な解釈

当然ながら、この浮彫の数多くの細部表現をめぐることは、これまでに多数の先行研究があり、意義深い主題比定がなされているが、ここではその要旨を紹介するにとどめたい⁶。それらすべての研究成果に共通する関心事は、その主題比定とも関わり、特に浮彫中央に坐す仏陀の尊名比定である。

このタイプの浮彫に対する主題比定の端緒（そして現在でも一般的な解釈）は、ガンダーラ研究の先駆者であるAlfred Foucher⁷によってなされ、彼はこれらを舎衛城の神変の壮麗なる表現とみた⁸。舎衛城のエピソードは、実に様々なヴァージョンがあり、いくつかの特徴的な神変があげられるが、なかでも「千仏化現」、ないし「大神変」はこの浮彫の解釈において最も重要なものとなっている。この神変では、仏陀は、二龍王によって作り出された千枚の花弁からなる荘厳された蓮華に坐し、神通力によって、蓮華上に様々な姿勢をとる化仏を発して虚空に遍満させる⁹。蓮華をつくり出す龍王と複数の仏陀は、舎衛城の神変と比定する際の特徴的な図像と見られている。しかしながら、モハammad・ナリー浮彫に対するこの解釈は、浮彫上部隅の化仏を発する仏陀に対する解釈を除き一但しここでも化仏は立像のみである一、この浮彫そのものの細部表現についての裏付けはほとんど得られない。実際には、この主題比定は、舎衛城の神変の基本的な表現から徐々に乖離して、複雑性を増し発展した浮彫表現として位置づけられない限り首肯しがたい。それにもかかわらず、また、当初から疑問視されているにもかかわらず⁹、Foucherの比定は現在も根強く、近年のSchlingloffなど

⁵ Taddei (1987/2003: fig. 3) 及び Quagliotti (1996a: fig. 1) 参照。

⁶ この浮彫に関する先行研究のより詳しい概要については、Quagliotti (1996a: 281–282, n. 7)、Rhi (1991: 5–9, 316–323)、Miyaji (2002) にまとめられている。

⁷ Foucher (1909; 1917)。これ以前にこの浮彫図版は Burgess (1900: pl. 7, fig. 2) 及び Foucher (1905: fig. 79) によって公開されている。Foucher の主題比定はその後、例えば Lyons & Ingholt (1957: 121–25, pl. 255) や栗田(Kurita 1988/2003[II]: pl. 395) に支持されている。栗田はFoucher説に従い、大半の複合型浮彫を舎衛城の神変とみている。

⁸ Divyāvadāna の Prātihāryasūtra 所収のものが一般に引用されるが、同英訳は Rotman (2008: 253–287) を参照。Brown (1984) はこの説話における様々な神変について美術作例との関連から再検討を行っており、有益である。

⁹ Foucher の主題比定については、ここに見た経典の記述との齟齬により生ずる疑問の他に、van Lohuizen-de Leeuw (1949: 124–138) や Williams (1975: 182–183) によっても疑問が呈されている。

の研究においても、他の諸説よりも支持されている¹⁰。そこではこのタイプの浮彫は、ガンダーラ美術のほとんどがそうであるように歴史的な仏陀の生涯における出来事を表現していると捉え、従って中央で説法印を結び蓮華座に坐す仏陀を釈迦仏と比定している。

一方、日本では小谷仲男 (1967) や宮治昭 (1985a, 1993, 2002, 2005) によって、中央の仏陀を釈迦仏と見るものの、『法華経 *Saddharmapuṇḍarīka*』や『解深密経 *Sandhinirmocana*』、『如来蔵経 *Tathāgatagarbha*』のような大乘經典を説く前に示現される釈迦の壮麗で燦然と光り輝く姿とする解釈も提示されている。宮治昭はこの出来事を「大光明の神変」と呼んでいる (e.g. Miyaji 1993: 252)。モハマッド・ナリー浮彫のみを考慮するならば、この主題比定は主尊の説法印と主尊を取り囲む数多の菩薩像に対する図像解釈においては妥当性がある。加えて、この出来事における神変は浮彫の細部表現のいくつかについても解釈を可能にしている。この解釈は、John Rosenfield (1967: 235–238, fig. 90) によって提示された、大乘仏教の「顕現」という、曖昧で漠然とした解釈の範疇にある。これは李柱亨 (Juhyung Rhi 1991:148; 2003: 174–175; 2006: 171) が最も傾倒する見解で、彼の最近の著作では(舍衛城の大神変とするものを除いて)ほぼすべての解釈になんらかの評価を与えつつも、結論には慎重な姿勢を示している¹¹。

その一方で、モハマッド・ナリー浮彫が極楽浄土における阿弥陀仏を表現したものであると最初に説得力をもって提示したのは1980年、John Huntingtonであった¹²。その大部かつ包括的な論文において彼は多くの浮彫の細部を検討しながら、それらを文献の記述、とりわけ『無量寿経 *Larger Sūkṣāvatīvyūha*』の記述と比較した。確かに従来の諸説よりも説得力のある主題比定であったが、彼の解釈は様々な理由から積極的な支持を得るものではなかった。この浮彫に関連して言及された文献記述の多くは、むしろ一般的内容で、他の多くの文献に見出しうることで、また、確実に『無量寿経』の記述に合致するような細部表現が浮彫には見られないこと、さらに上記の文献では説明し得ない細部表現が多数確認できることから反論を受けた。最後に付言すると、当時この主題に関するHuntingtonの論証は、もっぱら大乘仏教以前の仏教思想に即して解釈する傾向にあったガンダーラ美術研究の潮流に逆らうものであったため、この浮彫に対する彼の解釈はそれ以前の説も含め、研究者によっては全く受け入れなかったのである¹³。

¹⁰ Schlingloff (1991), (2000: I, 488–515; II, 102–105), また Ali & Qazi (2008: 139–143) 参照。とりわけ Schlingloff (2000: II, 102–105) の線図では、実に様々な図像が舍衛城の神変を描いたものと解されているが、Schlingloff はそれを同主題の經典ごとのヴァリエーションの反映だと説明する。

¹¹ 例えば、Rhi (2011b: 115) では以下のように述べている。「(前略)モハマッド・ナリー浮彫は物理的な制約を超越した仏陀(釈迦、もしくは特定の名を持たない仏陀か、あるいはもしかするといくつもの名を持つ仏陀)の壮麗な顕現である、というのが最も適当な理解だと言える。この浮彫は熟達した修行者の幻視を彫刻として写し取ったものであるか、もしくは、初期大乘經典において重要視された観想を行う際の一助となるよう制作されたのかもしれない」。

¹² この仮説は Benjamin Rowland (1938: 79, n. 2) により提唱されたが欧米の学界では検討されてこなかった。しかし Rowland 以前、1920 年代にすでに日本の研究者、源豊宗が東アジア美術における浄土の図像との類似を指摘している (Minamoto 1925, 1926)。

¹³ 例えば Brown (1984: 80–82)。

しかしながら、Huntingtonの仮説は新たな解釈の地平を示した。Anna Maria Quagliotti (1996a) はほぼ同様の結論に達し、一方、Gérard Fussman (1987:73) は当初はHuntingtonの見解を受け入れながらも、後にこの浮彫はより一般的な仏国土の表現であるという見解を示してやや異なる立場をとった (Fussman 1999: 548–551)。同様に、近年の研究は、この浮彫を一般的な仏国土とし具体的な比定にはいたらず、この浮彫に類似する作例についても仏国土を表現したものと解釈している (Rhi 2008, 2011a, 2011b)。Christian Luczanits (2008: 49–51) はその仏国土を、野外で仏陀が執金剛神 (ヴァジュラパーニ Vajrapāṇi) (図3) の面前で弟子のために示現したものとして解釈し、浮彫の視覚的な側面を強調している。この他やや異なる解釈も提示されている。Gregory Schopen (1987: 130-31, n. 50 = 2005: 273–74, n. 50) は、この浮彫について極楽浄土とも阿閼仏の妙喜世界とも想定するが (後述)、いずれかといえば、後者の妙喜世界の表現とみているようである。さらにJacques Giès and Monique Cohen (1996: 341–344) はこの浮彫を後代の関連文献と結びつけ、画面中央の主導について、釈迦仏の普遍的顕現としての毘盧遮那仏とみる。

以上の解釈のうち、他と比べて首肯しうる見解もあるが、十分に納得しうるものはひとつとしてみられない。というのも上記のいずれの研究者も浮彫に看取される主要な図像的特徴を網羅的には説明していないという大きな問題がある。いかに詳細なものでも、ほとんどすべての先行研究において多かれ少なかれ、以下の四つの点が十分に扱われていない¹⁴。

- 1: この浮彫と関連するであろう文献史料について包括的な考察がなされていない。
- 2: 美術史の観点では、この浮彫と類似する作例を十分に検討するに至らず、図像的特徴の共通点や特異性をより明確に分析することができていない。
- 3: 文献史料と図像との関係性が徹底的に追究されてこなかった。
- 4: 結局、ガンダーラ彫刻の基準作としてのこの複合型浮彫について、文献学、美術史、仏教学の考察を統合した、より広範な解釈を行うための枠組みがない。

以下の考察において、これら四つの点に応えることを試みるが、全面的に論及することはできない。その代わり、重要な要素に焦点をあてることにより、先行研究よりもより可能性のある主題比定に向けて新たな方向性を提示したい。まずは仏国土を記述した文献史料の考察からはじめる。というのも近年のモハマッド・ナリー浮彫に対する説得力のある詳細な議論のいくつかは、この浮彫は実際に仏国土の表現であるという可能性に注目しているからである。その次に、仏国土の様相を明確にし、そして工人がこの浮彫のような限られた空間に、造形的に具体化しようとした特徴が如何なるものであったのかを明らかにしたい。

¹⁴ Rhi (1991) はこうした先行研究の中にあって注目すべき例外である。特に同様の問題提起を行っている p.11 以降の彼の見解を参照されたい。

3. 仏陀の境域：仏国土の二系統

大乘経典は、「仏国土」もしくはDavidson (2002:132-133)の言葉を借りるなら「仏陀の境域」(Skt. Buddhakṣetra) の描写に富んでおり、その記述は冗長なものから簡明な描写まで多様である。仏国土は菩薩道の追及の当然の帰結であり、究極的境地であるので、頻繁に描写されることは驚くにはあたらない。実際に菩薩道それ自体が、しばしば仏陀の境域の「浄化」として概念化されている。これら理想的世界のうち、とりわけ詳細に述べられるのが、西方の阿弥陀仏 (Amitābha) の国土たる「極楽浄土 Sukhāvatī」、東方の阿閼仏 Akṣobhya の国土たる「妙喜世界 Abhirati」である。

阿弥陀仏の極楽浄土

歴史的にみて、阿弥陀仏と極楽浄土の信仰は、とりわけ東アジア仏教において隆盛をみる。それ故、本浮彫が幾人かの研究者によって、卓越した極楽浄土の原型としての初期インド美術の表現とみなされてきたことも頷ける。このため、浄土を描写する三つの文献が典拠となってきた。すなわち、

- (1) 『無量寿経』 The Larger (もしくは Longer) Sukhāvatīvyūha (LSukh)
- (2) 『阿弥陀経』 The Smaller (もしくは Shorter) Sukhāvatīvyūha (SSukh)
- (3) 『観無量寿経』 (『観経』もしくは Visualization Sūtra)

この三つ文献のうち、唯一インド撰述であり最も詳細な記述がみられるのが無量寿経類 (LSukh) である¹⁵。そのためモハマッド・ナリー浮彫に関する先行研究においては、解釈のため本経が使用されてきた。しかし、そこでは主にサンスクリット文献が用いられており¹⁶、本経の複雑な経典成立の背景に照らすと、いささか問題をはらんでいる。本経の現存する漢訳5経をみると、以下の二系統に分類できよう。

無量寿経漢訳諸本

初期テキスト

- (1) 『佛説阿彌陀三耶三佛薩樓佛檀過度人道經』—— 支謙 (220–257年) 訳とされるが、後漢の支婁迦讖 (Lokakṣema. 170–190 年) 訳: T 362
- (2) 『佛説無量清淨平等覺經』: 支婁迦讖訳とされるが、呉の支謙による (1) の改訳: T 361.¹⁷

¹⁵ 『観経』は、インド的な素材を用いて編集されているが、一般に中央アジアもしくは中国撰述と考えられている。この問題については藤田(1990)と Silk (1997) を参照されたい。『観経』の英訳は Takakusu (1894) と Inagaki (1995) がある。

¹⁶ 現在は藤田 (Fujita 2011) の校訂本があるが、本稿では足利(Ashikaga 1965)本を使用する。Fujita (2011)は出版されたばかりで、未だ広く知られていないことがその理由である。LSukh と SSukh の英訳については F. Max Müller (1894a & b), Gómez (1996) 参照。

¹⁷ 『仏説阿彌陀三耶三佛薩樓佛檀過度人道經』と『仏説無量清淨平等覺經』の訳者の問題、訳者名の変更に関しては、Harrison (n.d.) を参照。Nattier (2008:86-87)、また Harrison, Hartmann, Matsuda (2002) も参照。Harrison(n.d.)をすべての研究者が支持しているわけではない。例えば藤田は『仏説阿彌陀三耶三佛薩樓佛檀過度人道經』について「ほぼ確実に支謙訳」と考える一方で、『仏説無量清淨平等覺經』の「最も可能性がある」訳者は白延であり、258 年訳と考えている。藤田 (2011) xvi 参照。特筆すべきは、この2 経は独立した文献ではないものの、LSukh の最初期の漢訳の異訳本であるという点である。訳出年代が2 世紀後半(支婁迦讖)か3 世紀前半 (支謙) かという問題は本稿の議論に影響するものではない。

後期テキスト

- (3) 『佛説無量壽經』—— 魏 (359–429年) の康僧鎧 (Saṅghavarman) 訳とされるが、421年に佛馱跋陀羅 (359–429年) と寶雲による訳出の可能性あり: T 360.¹⁸
- (4) 『大寶積經』 「無量壽如來會」—— 菩提流支 (693–713年) によって706–713年の間に訳出: T 310 (5).¹⁹
- (5) 『佛説大乘無量壽莊嚴經』—— 991年訳出。宋の訳経僧法賢 (Dharmabhadra) 訳とされる。もしくは天息災 (980–1000年) 訳とする説あり: T 363.

先行研究で用いられてきたサンスクリット本はチベット語訳と同様後期テキストに属するものだが、先行研究では後期テキストのうち漢訳文献は取り扱われず、参照が容易なそのうち2經の英訳が専ら使用されてきた。残念ながら現状では初期テキストに関する欧米の翻訳はみられない²⁰。モハammad・ナリー浮彫に関する先行研究において、初期テキスト (ER) が看過される傾向にあった一因といえよう²¹。こうした傾向については、初期テキストにおける極樂浄土に (そして阿彌陀に) 関する記述には、LSukhとモハammad・ナリー浮彫との関係性の論議に確かに関わる、後期テキストとの重要な差異が認められる以上、遺憾であるといわざるを得ない。とりわけ関連性のある諸特徴に着目して、次の点を指摘しておきたい。

1. 極樂浄土に再生するのはすべて男性である。これは後期テキストにおけるひとつのテーマであるが、初期テキストではより明確な表現がとられ、後期テキストのように問題を曖昧にしていない (つまり、初期テキストの極樂浄土に天女アプサラスは存在しない)。この問題についてはHarrison (1998) を参照されたい。この結果として極樂浄土に再生する者はすべて蓮華に化生するか、もしくは他の超自然的な方法により再生するはずである。例えば初期テキストにみられる第二願は以下のようである。

第二願：私が仏となった時、私の国に女人がおられませんように。もし女人が私の国に生まれたいと願うならば、ただちに男子に変化するでしょう。数えきれないほどの天、人および蜎飛、蠕動の類はすべて七宝水池の蓮華に化生するでしょう。成長して菩薩、阿羅漢²²となる者の全体は数え上げることができない。もし私がこの願を満たすならば、その時に仏となろう。もしこの願を満たさないならば、決して仏とはなるまい (T 362, 12: 301a27–b3; T 361に対応文なし)。

¹⁸ Inagaki (1995: 19–89) と Gómez (1996: 153–222) の英訳がある。本テキストは後期無量壽經類と概ね一致するが、単純に後期無量壽經類が反映されたものではない。本テキストには、さらに古い漢訳の混在がかなり認められるのである。

¹⁹ Chang (1983: 339–360) に抄訳あり。

²⁰ 実際、支婁迦讖の訳出本が T362 及び T361 に基づいて再構築されるまで、そうした翻訳は早急といえよう。より詳細な文献校訂の問題は Harrison (n.d.) を参照されたい。初期テキストの重要性に関する概論は Nattier (2003) を参照。

²¹ 繰り返すが、Rhi (1991) は例外である。

²² 支婁迦讖の「(阿)羅漢(a)luohan」に対する標準的な訳語は、「声聞」の意である。

2. 極楽浄土の構成員には、菩薩たちとともに声聞たち (*śrāvakas*) (“arhats” 阿羅漢たち) も含まれる。極楽浄土における声聞の存在は後期テキストでは事実上除かれており、この点で、初期テキストに顕著な特徴といえる。しかしながら、これら二通りの異なる精神的位置にある者を認めながらも、一方でこれら菩提を求める二つのグループ（もしくは人間と神々）の身体的区別がないことを努めて強調している。後光の明るさには差異があるものの、皆一様の外見であるという（以下を参照）。

第九願：私が仏となった時、私の国のすべての菩薩、阿羅漢〔ここでは声聞を指す〕、端正、清らかで素晴らしい姿をしている。彼らすべてが同じ色、同じ^{タイプ}姿であること、あたかも第六天〔*Paranirmitavaśavartins*〕の神々のようでありますように。もし私がこの願を満たすならば、その時に仏となろう。もしこの願を満たさないならば、決して仏とはなるまい (T 362, 12: 301c10–13; cf. T 361, 12: 281a20–21 [第三願])。²³

人間と神々との間にいかなる視覚的区別もないことは、後期テキストにおいても強い関心事である (Ashikaga 1965 : 11 [第四願], 37-39) が、人間に声聞と菩薩の区分がある点は取り去られている。

3. 観音 (*Avalokiteśvara*) と勢至 (*Mahāsthāmaprāpta*) の主要な二菩薩は少しばかり偉大な存在として描写されている。例えば次のごとくである。

菩薩と阿羅漢〔＝声聞〕は皆それぞれ照らす範囲の異なる光明を持っている。菩薩のうち最も尊いのは二菩薩である。彼らは常に仏の左右に坐し、真実の論議(?)に加わり仏に侍している。仏は常にこの二菩薩に相対して坐し、八方と上方・下方の十方世界における、過去、現在、未来の事柄を論じている。もし仏がこの二菩薩をして十方における無数の仏のところに行かせようと望めば、彼らはただちに飛行して、彼らが望むところに辿りつくであろう。彼らの飛行の速きことは、あたかも仏の如くであり、勇猛なことは並ぶものが無い。菩薩のうちの一人は観音、もう一人の菩薩は勢至である²⁴。彼らの光明と智慧は最高であり、その後光は他方の千の須弥山の仏国土を照らしているため常に明るい。〔他の〕諸菩薩の後光はそれぞれ千百万億里を照らし、阿羅漢の後光はそれぞれ七丈を照らす。

仏いわく、「もし世界の人々、善男子であれ、善女人であれ、苦境にあり、官吏の行いに恐れをなす者、彼らが観音菩薩と勢至菩薩に帰依しさえすれば、例外なく皆、救われるであろう」。(T 362, 12: 308b9–22; cf. T 361, 12: 290a12–28)

²³ T 362, 12: 303c12–15; cf. T 361, 12: 283a24–27 も参照されたい。

²⁴ ここでは通常のサンスクリット形の名称を示す。支婁迦讖による音写（もしくはそれらの痕跡）はやや異なる形であったことを示している。盧(蓋)樓亘 (cf. *Lokeśvararāja* の音写形である樓夷亘羅) は、ガーデンダーリー形の *Olo'ispara* のごとき形を示している。しかし観音菩薩の名称のインド語形とその漢語形の問題は複雑であり、ここでは立ち入らない。摩訶那鉢(*Mohenabo*)は *Mahānapatta* もしくは *Mahāsthāmaprāpta* に近い形を示しているが、この場合は一文字欠落している可能性がある。

4. 来るべき阿弥陀仏の般涅槃は、観音菩薩と勢至菩薩という後継者によって順に法座が継承されることを予兆している。すなわち：

仏いわく、「阿弥陀仏が後に般涅槃に至る時、観音菩薩が次に仏となり、道智を領導し、教えの師となるであろう。世界そして八方、上下にあつて救済するところの天人、蜎飛、蠕動の類は皆仏の涅槃道を得るであろう。その善と福德はまた偉大なる師、阿弥陀仏のごとくであり、そして彼は無量劫の間、無量劫よりもさらに数え上げることのできない時間に渡って大師と同じ規範(?)に留まるであろう。そしてその時彼は般涅槃に入る。その次に摩訶那鉢(勢至)菩薩が仏となり、道智を領導し、教えの師となるであろう。彼が救済する人々と彼の福德もまた大師阿弥陀仏のごとくであり、無量劫の間、般涅槃せずに経典(ダルマ)の極めて明るい道、極めて善なる国土を連綿と互いに承受し、彼〔彼ら?〕の法もまたこの道にあつて永遠に途絶えることなく、極まりがない。(T 362, 12: 309a14–24; cf. T 361, 12: 291a3–13)

この部分は後期テキストには全く見られない。

5. 注目すべきは、極楽浄土に住する人々が彼ら唯一の関心対象である阿弥陀仏よりもむしろ、彼らが相互に交流をもつ点である。

阿弥陀仏の国土に再生した一切の無数の天人たちは、...大集會をなし、七宝池において来集する。すべての人々はそれぞれにひとつの大蓮華上に坐す。彼らは自らの福德と善行を陳べる。各自が前世の宿命によって求道していた時に保っていた戒と行った善法、依つて来るところ、愛好していた経典、経典の智慧とその行の功德を説く。... 人々は互いに礼儀と和順を以て見合い、誰もが喜びに満ちあふれ、智慧と勇気があり、互いに適応している。(T 362, 12: 311b14–24; cf. T 361: 12: 293b2–12).

6. 極楽浄土に再生する者には、より体系的な三つの区分があり、それぞれの区分に即して異なる行が求められている。原文はここに引用するには長文であり、今ここに要約すれば、以下のようである。

第一類：出家者(サンガの一員)

条件：(大乘に従う)菩薩の位、大乘経を受持し、斎戒清浄にして、極楽浄土〔再生〕に専心する(とくに時間的制限はなく、どれだけ短くともよい)。

結果：夢中に阿弥陀仏を觀じ、臨終時に阿弥陀仏と対面し、極楽の阿弥陀仏に近い蓮華中に再生する。

この範疇に属する者が、疑念にとらわれたとしても問題にならないようである。

第二類：在家者

条件：功德を積み(そのほとんどは布施、供養)、斎戒清浄にして、さらに〔極楽への再生に〕専心する(少なくとも一日一夜)。

結果：夢中において阿弥陀仏を觀じ、臨終時に阿弥陀仏の化身と対面し、極樂の蓮華中に再生する。

この範疇に属する者のうち、疑念にとらわれた者は、蓮華中に再生した後、阿弥陀の仏処に至るまで500年のあいだ七宝に莊嚴された都市、もしくは城にとどまることを余儀なくされる。

第三類：在家者

条件：齋戒清浄にして、〔極樂への再生に〕専心する（少なくとも昼夜十日の間）。

結果：臨終に際し夢中に極樂浄土を觀じ、極樂の蓮華中に再生する。

この範疇に属する者のなかで、疑念にとらわれた者は、やはり500年の間、幽閉を余儀なくされる²⁵。

細部のひとつひとつに至るまでもなく、この系統は、阿弥陀仏にまみえる方法によって特徴づけられる地位から、恩恵のヒエラルキーが想定されていることがうかがえる。また出家者と在俗信者の区別の関連性や、そして同じ在俗信者であっても功德の資糧を持つ者とそうでない者とで差別化されている点は興味深い。

後期テキストにおいては、このシステムは破綻し、その差別化はほとんど失われている。

7. 初期テキストでは、中心と周縁地域の問題がより強調されており、それは第二、第三類の疑いを持つ者たちの運命に関係する。極樂浄土の周縁の都市あるいは要塞（漢訳では「城」）に囚われると、極樂浄土の中心の仏処に至ることは叶わない。500年を経た後、輕悔の心（*vimānas*）が取り除かれてはじめて、他の住人の享受する移動の自由が得られる（上掲の6点目を参照）。しかし同時に、浄土が全くの平地であることが強調されている。メール山もなく、いうまでもなく低い山々や丘すら存在しないとされる。その上、初期テキストが阿弥陀仏の菩提樹について何ら言及していないのに対し、後期テキストでは菩提樹の存在が述べられている。
8. 光明がより重視されている。この点に関しては菩薩と声聞の後光をめぐってすでに詳しく触れたが、光明の重視は、阿弥陀仏の放光に関する記述が広範囲にわたっていることから明らかにである。実際、極樂浄土の描写は阿弥陀の放光をもって始まるのである（T 362, 12: 302b20–303a2; cf. T 361, 12: 281c27–282b11）²⁶。

²⁵ 原典では長い文章をここでは要約して示した。原典の対応部分は「誓願」の段(362, 12: 301b14–c5 [第5–7願]; cf. T 361, 12: 281c2–9 [第18–19願は対応しない])と「所行往生」を明かす段(T 362, 12: 309c24–311a17; cf. T 361, 12: 291c14–293a6)を参照されたい。

²⁶ 香川 (1984) pp.172–173 の関連部分によってドラマティックな印象を受ける人もあろう。本文献では諸本すべてが対照並置されている。

本稿の後半において、LSukhの初期テキストに顕著な特徴に着目し、とりわけ先行研究で看過されてきた要素に焦点をあてることでモハマッド・ナリー浮彫の考察を行う。ただ、他の可能性についてはどうであろうか。つまりSchopenがHuntington説に対して唱えた、「実際、それ〔モハマッド・ナリー浮彫〕は阿弥陀仏の極楽浄土よりも妙喜世界を表現していることを示す「証拠」は多い」という主張はどうであろうか²⁷。この主張を判断するには妙喜世界とはどのようなものかも知る必要がある。

阿閼仏の妙喜世界

妙喜世界の記述については、阿閼仏の（敢えて呼ぶならば）初期信仰の原初テキストである『阿閼佛國經 *Akṣobhyatathāgatasyavyūha*』を参照せねばならない。これには漢訳2種とチベット訳1種が現存する。

- (1) 『佛說阿閼佛國經』支婁迦讖（Lokakṣema: 170–190年に活躍）訳: T 313.²⁸
- (2) 『大寶積經』「不動如來會」706-713年 菩提流支（Bodhiruci 693–713年に活躍）: T 310.6.²⁹
- (3) '*Phags pa de bzhin gshegs pa mi 'khrugs pa'i bkod pa zhes bya ba theg pa chen po'i mdo* 9世紀初頭 Jinamitra（勝友）、Surendrabodhi（善帝覺）、Ye shes sde訳

繰り返すが、ここでは阿閼仏とその境域である妙喜世界についての文献の記述を網羅することではなく³⁰、その特徴と上述した阿弥陀の浄土の諸特徴について、同じ基準を用いながら比較検討することで双方の顕著な共通点、相違点を明らかにすることを目的としている。

1. 妙喜世界では女性がおり、樹木から宝石や衣を思いのままに手に入れることができる特質を持って描かれている。そして、子宮より誕生するが、全く苦しまない (T 313, 11: 755c28–756a2, 756b3–15; T 310, 11: 105b23–27, 105c18–24 [cf. Chang 1983: 323, 省略部分あり])³¹。阿閼仏が立ち上がった歩いたりしたときはいつでも、また人々の家に入ったときも足許から千枚の蓮が沸き出でると記述されているものの、この世界では蓮華化生はみられず、蓮華座に坐する者も記述されていない。阿閼仏が他界に化現した際も同様に蓮が足元から現出するという (T 313, 11: 756c7–22; T 310, 11: 106a11–26 [cf. Chang 1983: 324])。
2. ここでは菩薩と共に声聞も存在する。この点で AkTV とLSukhの初期テキストは類似しているが、妙喜世界では声聞の存在はさらに大きなもので重視されている。むしろこれはすべてのテ

²⁷ Schopen (1987: 117, n. 50; 2005: 262, n. 50) を参照。

²⁸ 支婁迦讖訳出に帰することには問題が残るが、おそらく3世紀初頭に改訂された部分が少なくないということを認識している限りは容認できる。Nattier (2008: 85–86)を参照。

²⁹ Chang (1983)の英訳は、多くの重要箇所が省略されている(また省略部分の全てが明示されているわけではない)。Dantinne (1983) はチベット訳を対照し、詳細な注釈を付した冒頭の3章のフランス語訳をした。

³⁰ 阿閼仏とその仏国土に関する經典の記述とその仏教史上での位置づけを解明する論考としては Nattier (2000)。Kwan (1985) も有益である。

³¹ 本稿では漢訳のみを参照する。

キストにわたって共通する主題であるため、関連性のある記述すべてに仔細な論及を行うのは冗長になるであろう。しかし特にT 313, 11: 756c24–758a15; T 310, 11: 106a28–107a6 [cf. Chang 1983: 325–326] を参照されたい。実際、テキスト作者は、どのような声聞像を想定していたのかについては定かではない。しかしおそらく比丘（もしくは比丘尼か）であろうと想像される。興味深いことに、妙喜世界の菩薩たちはその多くが出家遊行者（*pravrajitas*）であるとする箇所も見受けられ、なかには家庭をもつものもいる（T 313, 11: 758b27–c9; T 310, 11: 107b16–24 [cf. Chang 1983: 328]）。声聞と菩薩の共通性や類似性については記述がみられないため、結論を下すに足る根拠とはならない（cf. 以下6点目）。

3. 阿閼仏には両脇侍の菩薩はみられない。
4. 阿閼仏の般涅槃前後についてはかなり詳細な記述がみられるが、LSukhで確認されたような連続した筋書きではない。しかしながら、阿閼仏は般涅槃する前に香象（*Gandhahastin*）菩薩に彼の境域は妙喜世界と同様になるという授記を授ける（T 313, 11: 760b20–761b24; T 310, 11: 109a7–c22 [cf. Chang 1983: 330–332]）。この菩薩の名前が文献上で表れるのはこの箇所のみである（cf. 3点目）。
5. 妙喜世界に住する者の相互関係は体系化されていない。すべての関心の対象は阿閼仏である。
6. 再生した神々と人々の間に区別はない。神々と人々は同様の喜び（衣類、飲食物、装飾品）を享受し、その点で人々は神々を羨むことなく、神々より劣った存在でもない（T 313, 11: 755b26–c4; T 310, 11: 105c1–2 [cf. Chang 1983: 323]; 108b13–16 [cf. Chang 1983: 330], 112b15–19 [Chang 1983では省略]）。ここでも、外見上、神々と人々に明確な区別がみられるのかは明らかではない。
7. 妙喜世界の空間配置は極楽浄土のものとはかなりかけ離れている。妙喜世界は平坦ではなく、須弥山をふくめて様々な山がある。加えて、阿閼仏がその下で悟りを開き、今現在も説法を行っていると言われる巨大な菩提樹があり³²、漢訳の記述に従えば、階段状のものがその周囲にある（T 313, 11: 755b26–c4; T 310, 11: 105a28–b4 [cf. Chang 1983: 322]）。T 313では、これに「欄楯」という語を用いる。おそらくサンスクリット語 *vedikā* のことであろう。この巨大な構造物はその周囲が4ヨージャナすなわち560里もある。しかし、最も顕著な形而下の特徴は神々の世界と人間界を結ぶ巨大な三つの階段をもつことである（T 313, 11: 757a28–b14; T 310, 11: 106c1–15 [cf. Chang 1983: 325–326]）³³。
8. 妙喜世界における阿閼仏の光明については幾度か簡単に言及がなされているものの重視されていない（e.g. T 313, 11: 755b26–c4; T 310, 11: 110a4–7 [cf. Chang 1983: 332]）。

³² この点は当該テキストに明確に示されないが、確定的と言ってよいであろう。

³³ この三筋の階段は、言うまでもなく仏伝に登場する重要なモチーフでもある。その奇跡譚とは、釈迦が三十三天（*Trayastrīṃśa*）で母に説法した後、そこから降下したという「三道宝階降下」である。

『維摩經』には妙喜世界の諸特徴に関する梗概がみられる³⁴。

そのとき、リッチャヴィのヴィマラキールティは次のように思った。「ここに坐したままで、坐を立つことなく、かの妙喜世界を顕現してみよう。百千の菩薩たち、天、龍、森の靈（ヤクシャ）、ガンダルヴァ、アスラが住み、そこは鉄圜山に囲まれ、川、池、泉、河、海溝があり、メール山の峰や丘があり、日月星辰があり、天、龍、森の靈、ガンダルヴァの宮殿あり、ブラフマー神の宮殿と眷属がおり、村・町・市・国・国土の人々があり、女の館があり、菩薩、声聞（śrāvakas）たちの集会がある。悟った方、阿閼仏の菩提樹を、また、海のように大きな集会に坐して法を説いている阿閼仏を、また十方において衆生たちに対して仏陀の働きをしているかの蓮華を³⁵、また閻浮提から三十三天の宮殿まで掛っている三つの宝石から成る梯子を。その梯子により神々が悟った方に見えるために、礼拝するために、給仕するために降ってくる。対して人間たちが三十三天の神々に見えるために梯子を上っている。私の右手で、計り知れない功德を備えた全妙喜世界を水面からアカニシュタ天の宮殿まで、陶芸家が台から轆轤を離すように切り取って、まるで華鬘をささげもつように、この世界に置いて、この集会の皆にみせてみよう。

梵文『維摩經』(Vkn) のこの記述は、妙喜世界の本質的な特徴がいかなるものであったのか、その重要箇所が明示されており、一層有用である。なかでも聴衆の多様性、女性の存在、平坦ではない地勢、中央にある巨大な菩提樹、三道宝階の構造上の詳細には留意したい³⁶。

妙喜世界に関する記述については後ほど再度触れることにし、ここではこれらが歴史的にみていかに影響したかという点を指摘するに留めたい。Schopen (1977) がいうように、極楽浄土と妙喜世界は典型的な仏国土である。これら二つのパラダイムの影響力を認識すると、モハマッド・ナリー浮彫が表すところのものが何であるかという問題がただそれだけでは解決し得ず、極楽浄土や妙喜世界に関連した文献的典拠に加え、考古学的見地、すなわち他の複合型浮彫の図像と造形上の表現伝統を包括した総合的見地から考察する必要があることがみえてくる。文献/図像の問題に戻る前に、浮彫表現の諸相をみていこう。

³⁴ 以下の記述はサンスクリット本 11 章 (Study Group 2006: 112–113) による。英訳は Mangalam Translation Group による草案に基づく。この草案は現在 Luis Gómez と筆者とで出版に向けて編集集中である。

³⁵ ここで言及されている蓮華はおそらく阿閼仏が他の世界に化現する際に足許に生じる蓮華であろう (本文上述の 1 を参照)。

³⁶ このような特徴は次の考えを一層妥当なものとしている。つまり、妙喜世界のものと考えられるどの描写も、舍衛城の神変以上に、三道宝階降下とより多くの共通点を持つ。降下のエピソードの図像が妙喜世界の描写に大きな影響を与えたということは十分考えられる。さらには、妙喜世界の菩提樹を取り囲む巨大な欄楯(vedikā)は、初期インドの宗教儀礼における聖樹の聖域を示す境界に由来し、かつ当時の図像的および建築的表現伝統をも示している。

4. 造形上の表現伝統

これまでに検討した文献史料の発達の中で綿密な分析により明らかとなったかなりの可変性と多様性は、同様に視覚的な造形表現においてもみられる。最も重要なことは、モハammad・ナリー浮彫が多様な表現伝統を有するため、ひとつの視点のみから考察すべきではなく、表現伝統を構成する様々な要素について解釈する必要があるということである。

蓮華座に坐す仏陀

モハammad・ナリー浮彫及びその多くの関連する作例の最も顕著な特徴は、壮麗な蓮華座の表現であり、仏陀の清浄性と奇跡的な力を象徴している。ガンダーラにおける最初期の仏像表現では、坐像、立像にかかわらず、蓮華座の表現は確認できない。また、蓮華座はクシャーナ朝下のマトゥラーにおける仏像にも見出されず、グプタ朝美術においてさえ稀である³⁷。これらの表現はアーンドラ美術、すなわちアマラーヴァティー (Amarāvati) やナーガールジュナコンダ (Nāgārjunakoṇḍa)、周辺の遺跡に多くみられ、蓮華座はこの地域では2世紀か3世紀初頭以降の、人間の姿をとった最初期の仏像の出現とともに現れている。加えて、このアーンドラ地方では蓮華座は主に立像の場合にみられ³⁸、一方、蓮華座に坐した仏像は稀である³⁹。さらに、ナーガールジュナコンダ第9址では夥しい数の蓮華座が発見されている。そこではその上、ストゥーパでさえ、一貫して二重の蓮台を有しており、この図像的特徴が一般化される年代を特定できる可能性がある。Stone (1994: 37–58) が指摘するように、第9址は、関連する第6址と同様に3世紀の第2四半期に隆盛し始めたと思われる。ちなみに、Stone (1994: figs. 100, 118) によって公刊された粗雑な表現の蓮華座に坐した二体の仏像もこの2址に関連付けられている。従って、Joseph Walser (2002: 250–62; 2005: 79–87)が述べるように、蓮華座上に仏像を配することを明記する龍樹 (Nāgārjuna) の『宝行王正論 *Ratnāvalī*』(III.31–32) が、もし実際にこの地方における表現伝統と関係するのであれば、この文献も早くても3世紀の第2四半期に帰せられなければならないだろう⁴⁰。

³⁷ Devnimori 出土の仏像 (5世紀初頭) や 5世紀のサールナート仏に同様の例が見出せる (例えば Williams, 1983: figs. 57, 90, 92 を参照)。

³⁸ 例えば Stone (1994: figs. 22, 112, 115, 145, 152, 153)。立像の蓮華座は仏足石 (*buddhapāda*) の足載せ台と関連がある。足載せ台は本来正方形だったが (e.g., all examples in Knox 1992) 蓮華の形にもなる (e.g., Stone 1994: figs. 91, 92)。そして仏伝図では仏足石が礼拝されている (e.g. Knox 1992: nos. 12, 70, 72 や Stone 1994: figs. 176, 177 を参照) こととも関連しよう。大英博物館蔵の二つの仏塔浮彫 (*drum slabs*) では、中央の蓮台上的の仏像は覆鉢部に描かれた「端正なるナンダ (Saundarananda)」付けられており、同説話図の一場面中にも蓮台に立つ仏陀の姿が看取される (アーヤカー柱の左方二つ目の場面: Sivaramamurti 1942: pl. lxiii, 2 も参照されたい)。

³⁹ 坐像と立像の差異は最近発掘されたカンガンハリ遺跡から出土した作例によっても裏付けられる。この作例では過去七仏と弥勒 (この比定は同作例に刻まれている銘文の Oskar von Hinüber による解説に負う) は玉座に坐しているが、二体の立像は蓮台上に描かれているのである。

⁴⁰ 当然これは全くナーガールジュナの年代に関わる問題である。Walser は、仏陀像に蓮台が伴われることや、サータヴァーハナ朝のヤジュナ・シュリー・シャータカルニ王に言及する銘文の刻まれた別のパネルを根拠に、同王の治世に照らして蓮台／蓮華座の創始を年代付け、『宝行王正論』の年代を特定しようと試みた。しかし両パネルの関連性は希薄であり、Walser の検討は説得力に欠ける。

さらに、Rhi (2003: 166–171) が示したように、3世紀後半に竺法護 (Dharmarakṣa) によって漢訳された一連の大乘仏典の記述によれば、蓮華座に坐す仏像の寄進は、菩薩行のひとつに挙げられており、おそらくその当時の表現伝統を反映したものであろう（この重要性に関するさらなる指摘については、以下を参照されたい）。

舎衛城の大神変における二龍王、すなわちナンダとウパナンダにより創られた蓮華座に与えられた（モチーフの）優位性は、この表現伝統に関連、もしくはその源流である可能性も考えられるが、二龍王が両脇に侍する蓮華座のモチーフは必ずしもこの神変を表すものではないこともまた事実である。しかしながら、発展過程でおそらく、仏陀が坐す壮麗な蓮華座を奇跡的に創り出す二龍王の、想像力に富んだ図像は極めて有意性を有することになり、結果的に他の表現にも用いられるようになった。美術史の観点からいえば、そのような細部を根拠に主題比定を行うのは大きな誤りである。造形の発展においても好例となる図像が持つ力もまた、過小評価されている。モハマッド・ナリー浮彫にみられる二人のナーガは、実際は一組の男女で、そのうち背面観で蓮茎の右側に配されるのが女性であるという点（図4）から、舎衛城の神変における二龍王ではありえない。さらにまた、彼らは仏陀に蓮華の花を散華しており、宝石で飾られた蓮茎と密接な関連があるようには見られない。むしろ蓮茎に触れているのは彼のすぐ右にいるもう一人の男性で、おそらく彼は蓮茎を莊嚴する宝石と関連のあるヤクシャ (yakṣa) であろう。右手にリュトン状のものを執る形で表現されている。一方、対尊としての女性が反対側にみられるが、胸前で合掌礼拝していたであろう手は現在欠損している⁴¹。

いうまでもなく、モハマッド・ナリー浮彫の解釈において、より重要なモチーフは、中央の蓮華と幾多の小振りの蓮華が繁茂する蓮池である。蓮池は浮彫基壇全域を占め、蓮華はその全体にわたって群生している。なかにはアヒルや魚、もう一組の龍蓋をもつ男女の姿もみられる。さらによく観察してみると、ある構成要素、すなわち仏国土を顕現する右方の仏陀を例外として除けば、すべてにおいて仏陀は蓮華座を有しており、概念的にはこの蓮池から派生し、かつそれに基づくことを明示している⁴²。

また、浮彫基壇に蓮池がある場合は通常、中央の主尊の頭上にかざす特殊な樹木がみられる。明らかにハート型の花弁を持つことから菩提樹とも異なり、植物学的に識別は困難であるが、この樹木は大部分が大きな花弁（もしくは中央の環から放射上に延びる葉状の小枝）で構成されており、そこから真珠の環、あるいは仏陀に花綱や供物を捧げ持つ人物が上半身を現している（図5）。後者の場合、花弁もしくは枝葉はスカートのような形を呈している⁴³。本稿では、このような樹木

⁴¹ 前述した初期の写真では、彼女の両手が完存しているのが確認される（図2を参照されたい）。

⁴² この点は、特に同様の、蓮茎に同じような彫刻が施された、サーリ・パロール出土のベジャール博物館蔵蓮池タイプの浮彫をみれば、より明らかである。同タイプの浮彫で浮彫上部に位置する蓮華は水面まで伸びるかなり長い茎でなければならないように見えるが、これは単純に遠近法の所以である。もし構図を水平にすれば、主尊の蓮華座を支えているものを除いた他のすべての茎は同じ長さになるのだろう。

⁴³ Ingholt (Lyons & Ingholt 1957: figs. 366, 368) はこれらの花弁から上半身を現す人物像をキンナラ (kinmaras) と解釈

を宝樹と呼ぶこととする。このタイプの樹木は蓮池とともにこのような浮彫には不可欠の要素であるが、一方で、両脇侍に菩薩像を配した一般的な仏三尊像、作例によってはこれらに副次的な人物が付加される場合もあるが、そのような仏三尊像にもこの樹木が確認でき、蓮池がない場合にも上部に樹木が表現される例もみられる（e.g., 図6を参照）。さらに作例は極めて少ないが、複合型浮彫のなかの副次的な人物が、先述のような人物像を伴わない宝樹の下で坐している場合もある（e.g., 浮彫2）。

三尊形式の構成

主尊が左右に立像の脇侍を伴う三尊形式は、初期の仏像表現からみられ、後世の密教にも引き継がれる。マトゥラー（Mathurā）美術における初期の仏像では、左右に脇子をとる二人の従者が表される。それに対して、ガンダーラ美術の最初期の仏像では、ブラフマーとインドラが左右に配される。この構成は後のガンダーラ美術にみる左右に菩薩を配する三尊形式につながるもので、この二菩薩は、次の二系統、すなわち髪を8の字状に結ぶ（宝冠など何も戴かない）ブラフマー・タイプと、ターバン冠飾のクシャトリヤ・タイプで常に表されており、先述のインド由来の2神との関連性が依然としてみられる⁴⁴。肉厚の蓮華座に坐し、両脇侍に立像の菩薩を配する説法印仏陀像という三尊形式の構成は、複合型浮彫のより簡素なヴァージョンか、あるいはその初期的な図像を示しているといえよう。というのも、このような三尊形式こそ多くの特徴を共有しているからである。周知のブリュッセルの旧マルトー個人蔵の5年在銘仏三尊像（現日本・阿含宗蔵）は、この類の三尊形式⁴⁵の年代と二菩薩の相互関係を解明する手がかりである（図6）。この仏三尊像では、主尊と両脇侍の菩薩像の間にインドラとブラフマーが上半身を現した姿で表現されており、それぞれ、菩薩像のいずれか一方と図像的な関連性を示している。

複合型浮彫においても、この基本的な三尊形式は保持され、主尊の左右には常に先述の二系統の菩薩立像が大きく表現されている。ただし、菩薩像は三尊形式にみた図像で表現される浮彫作例もあれば、一方、モハマッド・ナリー浮彫のように、花綱を執る者として仏陀に侍す様相の浮彫もみ

し、彼らを生じさせている花々を蓮華とみた。この花々の比定には裏付けはないが、キンナラが木の葉のスカートを着けるという点に関してはそれなりに根拠があるようだ。Zin (2003: 1, 189-197) を参照されたい。しかし LSukh はキンナラが極楽浄土にいるとは語らない点 (LSukh 中のキンナラについての2箇所の記述では、彼等は阿弥陀仏の仏国土の外にいとされる)、および、同種の人物像が頭光を伴って表現されるのはガンダーラの複合型浮彫においてのみであるという点は Zin (esp. p. 195, n. 56) の主張に対する反証として留意されるべきである。何れにせよ、宮治 (Miyaji 1993: 254) も彼等をキンナラに比定している。

⁴⁴ 後期ガンダーラの仏三尊像および両脇侍菩薩の比定については、特に Rhi (2006) 及び Miyaji (2008) を参照されたい。

⁴⁵ この「5年在銘」はおそらくクシャーン朝期に属し、西暦232年あるいはクシャーン朝期の3世紀中—西暦332年に一致する。Fussman (1999: 546) はさらにこの浮彫についてクシャーン朝の最初の100年間に遡り得るとする。銘文および関連文献については <http://gandhari.org/>, inscription number CKI0232 を参照。

られる。この浮彫では両脇侍は大きさ、配置ともにそれほど目立たず、特定の持物や印相も示さないため、この浮彫自体の主題から尊名を推察しないかぎり、個々に比定するのは困難である。

特定の持物をもつ菩薩像について、可能性のある尊名比定は以下のようにまとめられる。ブラフマー・タイプは、初期の仏像の誕生以降まもなくして図像が確立された、未来仏である弥勒(Maitreya)の図像に依拠することは明らかで、弥勒は一貫して長い頭髪を緩く束ね、水瓶を持つ姿で表現されている。この図像的特徴はバラモンであった彼の最後生を示すものである。Taddei (1969/2003) が極めて説得力をもって示したように、弥勒菩薩はその図像表現をブラフマーと共有している。旧ブリュッセル個人蔵の三尊像(図6)では、弥勒は一あるいはブラフマー・タイプともいえるが—主尊の仏陀の右脇侍として表されており、さらに仏陀の肩の辺り、かつ弥勒のすぐ背後にブラフマーも配されている⁴⁶。

次に、クシャトリヤ・タイプの菩薩像であるが、インドラ/シャクラと関連するもので、2種以上の菩薩がこの系統に属することが確認されるため、一層比定は難しい。最初期のガンダーラ仏教美術では、ターバン冠飾の菩薩像は通常持物を持たず、右手を施無畏印(*abhaya mudrā*)とし、左手を腰にあてる姿態で表される。これは釈迦菩薩とみられ、仏伝図においてもこの姿で表現されているのが確認される⁴⁷。旧ブリュッセル個人蔵の仏三尊像(図6)におけるターバン冠飾の菩薩はこの系統であるが、ターバンの前立に坐仏が表されている。ここでは主尊の左側に配され、さらにその背後に、独特の宝冠(*kirita*)を戴いたインドラが表されている。

この他の仏三尊像の構成をみると、ターバン冠飾の菩薩像は垂下した左手に花綱を執るのが一般的で、この菩薩の比定については諸説紛々としており、未だ決着をみていない。しかしながら、花綱のなかにはしばしば下部に中心となる花がみられ、後に、この菩薩が蓮華を執る菩薩、パドマパーニ(Padmapāṇi、執蓮華)、すなわち観音菩薩に比定されうる尊格へと展開することは明白である⁴⁸。

仏三尊像における二菩薩の相対的位置付けからみると、弥勒—すなわちブラフマー・タイプの菩薩像—は主尊の右側というより重要な位置に表されることが多い。これは初期のガンダーラ彫刻におけるブラフマーの位置でもあり、おそらく弥勒、あるいはブラフマー・タイプの菩薩像を主尊の右側に配する三尊形式がやや早期に成立したといえる。旧ブリュッセル個人蔵(図6)では、ブラフマーとブラフマー・タイプの菩薩像が同浮彫内の、主尊の右側、すなわち観者の左に表されている。浮彫(後期か)によっては、ブラフマー・タイプの菩薩像が配されていた主尊の右側のより重要な位置に花綱あるいは花をもった菩薩が表されている例もある。このような菩薩の配置をめぐる転換は、後期のガンダーラ美術において、弥勒が一菩薩としての優越性を失っていたことを示唆す

⁴⁶ このタイプの菩薩の統計的な分析については、Miyaji (2008: 127-131) を参照。

⁴⁷ 釈迦菩薩のこの独特な表現は、確かに燃燈仏授記に先だつ仏伝場面に由来すると思われるが、その菩薩の比定については今後詳細な検討が俟たれる。

⁴⁸ ガンダーラにおけるターバン冠飾の菩薩像の統計的な分析については Miyaji (2008: 131-139) を参照されたい。しかしながら同研究では、花綱と蓮華の別による分類はなされていない。

るものといえる。しかし、主導と両脇侍の菩薩像間にブラフマー・インドラの上半身を表す三尊形式とも何らかの関連性がある。それぞれの神が図像学的に対称的位置にある菩薩像を反映している（図14参照）。

以上、極めて大まかな全体像の理解で、年代論にも踏み込まなかったが、ガンダーラにおける仏三尊像が一貫して二菩薩を等しく配することは明らかである。さらに、モハマッド・ナリー浮彫では、ブラフマー・タイプ、そしてクシャトリヤ・タイプの菩薩像の相補的性格が、この二系統が持物にかかわらず交互に全体にわたって表現されていることから浮彫全域を覆っていることがわかる⁴⁹。実際、画面の対称性や均整への工人の強い関心に気付かされるほどに、性急な主題比定には危険性が伴うことを理解させられる。

菩薩と仏

概して、初期仏教美術における個々の尊名比定は、確固とした実証例よりも研究者間の慣習的見方に基づいていることを踏まえておかなければならない。このことはガンダーラ美術においても同じである。先に概観した菩薩の図像系統を鑑みれば、弥勒菩薩と釈迦菩薩の比定のみは確定的といってよいだろう。これらの比定は表現上のコンテキストから判断しうだけでなく、稀少なコインの刻銘やほぼ同時代のマトゥラー美術の表現によっても裏付けられる⁵⁰。これら二菩薩像およびそれぞれの帰属階級も二系統の菩薩像の区別の根拠とみられている。

しかしながら、この見方に基づいて、後期ガンダーラ美術、すなわち仏三尊像や複合型浮彫に表現されているブラフマー・タイプの菩薩像が同様に弥勒菩薩として必ずしも比定されうることを意味するものではない。例えば旧ブリュッセル個人蔵の仏三尊像（図6）においても、両脇侍の二菩薩は慣習的にはその図像に基づいて弥勒菩薩と釈迦菩薩を表現しているとみられているが、あらゆる点において、浮彫にみられる二菩薩は、実際、より一般的な概念—それが何であれ—の表れであると見ることもできる⁵¹。モハマッド・ナリー浮彫にもいえるが、両脇侍の菩薩に特定の持物が固定化されない仏三尊像や複合型浮彫では、よりこのような一般的解釈が考えられよう。上述したように、これは浮彫にみる二菩薩の比定が一般的な主題に基づいてのみ可能となるということを結果的に示している。

同様のことがいうまでもなく仏像の表現にもいえる。この点で、ほぼすべての仏像を釈迦仏として比定する従来の見解は初期仏教美術における過去七仏の重要性を過小評価したものとはいえ、仏国土の概念の出現とともに作られた現在仏の重要性に言及していないことにも留意しなければならない。

⁴⁹ 両タイプの相補的関係については Huntington (1980: 664–665) も着目している。

⁵⁰ 釈迦菩薩の図像比定は多くの仏伝図によって裏付けられる。また弥勒の比定を立証するのは“Métrago Boudo”と記されるカニシュカ 1 世発行の銅貨 (Cribb, 1980, 1999; Huntington 1993; Tanabe 1993 等参照) や銘文によって弥勒であると明記されたアヒチャトラ出土の有名な菩薩像である (Rosenfield 1967: 231 等)。

⁵¹ これについては専門的研究が俟たれるため、ここでは一般的概念についてこれ以上踏み込むことは避ける。

裏付ける資料は少ないが、ガンダーラにおける釈迦仏以前の六人の過去仏の作例があることはその重要性を物語らせる。実際、過去七仏と共に弥勒菩薩を表す表現は数例みられる（例えば図10の基壇部を参照されたい）。これらの表現は最初期のガンダーラ美術にはみられないものであるが、その仏像表現は彼らの並びを基準に個々に判別するしかないことは明らかである。パールフットやサーンチーにおける過去仏表現の重要性を考慮すれば、ガンダーラにおいても同様に、現在認識されているよりも多数の、過去七仏が個々に表現されていたと考えてもよいだろう。例えば、タキシラ（Taxila）のジュリアーン（Jauliān）の後期ガンダーラ遺跡では、D1 塔の二体の仏像はカーシャパ仏と、三体目は釈迦仏と比定されていた⁵²。文献史料のなかでも、『阿耨達池（無熱惱池）偈頌 *Anavataptagāthā*』⁵³ は、カローシュティ一本が発見されていることから、このコンテキストにおいてとりわけ関連性がある。文献では、クスマという僧が、彼が仏弟子という現在を得たのはヴィパッシン仏の仏塔に華を供養した結果であると述べている⁵⁴。我々は、ガンダーラにおいて、釈迦仏の、燃燈仏の面前での誓願が頻繁に表され、図像化されている点⁵⁵にも留意しなければならない。最も重要な点は、マトゥラーでは記年銘のある阿弥陀仏像が出土しており、それにはフィヴィシユカ（Huviṣka）の26年と記され、それは現在のところ、紀元153年と解釈されていることである⁵⁶。この像は基壇のみで立像の仏陀と左脇侍の足部分が現存する。このことから、ガンダーラ美術においても表現された仏陀は釈迦仏のみではないことが十分いえよう。

モハammad・ナリー浮彫に話を戻すが、主尊は図像学的特徴のみでは明確に比定することはできない。しかしながら重要な点は、その第一義の活動を示している説法の姿態である。それはまた主尊と、主尊を取り囲む坐像や立像の、実に生き生きと表された会衆を関連付けている。その形式的な特徴は以下のようにまとめられる。概して、この浮彫においては、Stella Kramrisch (1983) がアジヤンター壁画についてマジカルボックスと呼ぶところのものに一群の図像をまとめることで、相互コミュニケーションや相互関係が一層強められている。人物像の相互関係という観点から構成を分析するなら、脇に数多の小さな群像を配置し、中央の大会を表したものと見える。さらに目を上方に移すと、他と関係性を持たない単独の図像が徐々に増えているのが認められる。この事実と副次的な人物の相互関係を示す姿態からは下位に位置する図像はそれら上方にある図像よりも仏陀像に近いことを示している。上方の人物群は遠く離れたところに存在しているものと把握でき、それは仏陀が上方の隅にあるそれらの像を発出させているという理解が可能である（以下を参照）。空間的位置づけを持つ位置と表現されている菩薩の活動の段階は密接に関連している。主尊に近し

⁵² Konow (1929: 96–97), Marshall (1951: 374–75). および <http://gandhari.org/> 内の碑銘 CKI0082, CKI0084, CKI0085 を参照。

⁵³ 本テキストは 36 人の仏弟子が自らの前世を物語る偈頌を含んでいる。

⁵⁴ Salomon (1999: 30–33).

⁵⁵ ガンダーラ美術における燃燈仏授記本生図の作例の多さと大乘仏教との関わりについては、Rhi (2003: 157–158) を参照。

⁵⁶ 同基壇の銘文は Schopen (1987/2005) により考察がなされてきた。もう一例、ガンダーラの仏三尊像に阿弥陀仏の表現があると Brough (1982) が指摘したが、現在では Salomon & Schopen (2002) により否定されている。

い下段の菩薩たちはそれぞれ議論や礼拝に忙しいのに対し、浮彫の上半分に表された菩薩たちは単独で禅定や沈思、あるいは説法を行っている。

表現伝統を複雑におりまぜることによって、より一層この浮彫は複雑性を増している。それゆえにこの浮彫は、彼らの活動の異なる側面や段階を表現することで、仏陀や菩薩たちが有する特質、あるいは仏陀や菩薩の悟りのさまざまな概念を巧みに伝えている。さらに、同様の持物、仕草や坐勢をとってたびたび一対で表される菩薩像の存在から分かるように、ここでは、明確に比定し得る特定の尊格を表すことではなく、多数の菩薩という印象を持たせることにあったことを示唆している。

神聖なる宗教建築

複合型浮彫には、しばしば建造物の表現が付随する。問題の浮彫には一層のみの独立した建造物が二系統、看取できる。これとは対照的に、すべての尊像を単一の建造物のなかに配した複合的浮彫も存在する。これらが理想化された建造物であることは言うまでもないが、それらは当代に実在した宗教建造物をもとに意匠化したものである。ガンダーラにおいては、宗教建造物としてストゥーパと僧院の二系統が知られていた⁵⁷。ガンダーラのストゥーパは基壇上に造立されており、基壇付ストゥーパは紀元後1世紀頃には系統的に登場し、四隅に獅子柱を配するものもみられる（浮彫11および浮彫12の最上段のストゥーパを参照されたい）。

一方、ガンダーラの僧院は特に一段高くなった基壇を有するなど、ストゥーパと多くの要素を共有している。最も簡素な形、僧院は単一の房室でドーム型の屋根のある一層構造を呈し、その形は草庵に由来している。これとは対照的に、構造的に発展したガンダーラ僧院は、概して方形プランの二層構造で、上層には先の尖ったドーム型の屋根がみられ、その屋根が湾曲して下方にさらに四分の一ほど（四分円のかたちで）外側へ突出している⁵⁸。後者の系統は、ガンダーラにおいて極めて重要なもので、造形美術に幾度となく表現されている。特に留意すべきは、ストゥーパの破風型装飾の形態が、僧院建築を区切る区画に対応しているということである。この典型的なガンダーラの破風型装飾は、実際に僧院の建造物の入口にも採用されており、モハammad・ナリー浮彫では十字形建造物にみられるように、入口ひとつの場合もあれば、四方向すべての入口に見られる場合もある。

複合型浮彫には、さまざまな形で表現された僧院が多数あり、概ね区画に区切られている。簡素なものとしては、単一房室かつ一層構造でアーチの先端が尖った上部構造を有するものがある。これらは二本の列柱にアーチが載せられたもので、一般に中には尊像が一体表される。単一房室の場合でも二層構造を執る例もあり、上階は正面観で表される（浮彫2の建造物を参照）。一層であれ二層であれ、十字形建造物では、三つの柱間があり、中央の大きな柱間には主尊が、左右のやや小

⁵⁷ ガンダーラ美術の専門用語では、このような建物を *vihāra* と呼んでいるが、この語は一般に、僧侶が生活する僧房を意味するため、本稿では使用を避けたい。

⁵⁸ 例えばこのような建築の例はスワート渓谷の Gumbat にみられる (Olivieri 2008: 296, 図 5)。

さな柱間には脇侍が配される。通常、構造的には四本の列柱を有し、中央に正面観のアーチ、その左右に側面観のアーチが表される。屋上階の欄楯は、この建造物が本来は二層構造を意図していることを示すものともいえる。一方、アーチはほとんどにおいて内側を丸くし、先端が尖った形で表されるが、台形のものもしばしばみられる。この形態は重層構造の建造物の下層階に見出だせ、中央の柱間が縦長に拡張する。おそらくこれもそういった実際の表現をもとにしたものと考えられる（図10、図12）。二層構造の十字形建造物もまた、複合型浮彫のなかでも重層構造の建造物の基壇として用いられている場合がある。この場合には、中心の縦長の柱間に仏陀、左右の柱間に三尊形式における両脇侍の菩薩が配され、左右区画上方にはバルコニーが表される（図10）。中央の柱間には破風型アーチ、もしくは台形アーチでかつその上に破風型アーチを載せた構造もある。構造的に多層構造とすれば、上層階は一般に横並びの単一房室から構成される（図11）。中心となる大きな建造物とその上に連続する改装階層の関係は、バージャー（Bhaja）やベドゥサー（Bedsa）、カールリー（Karli）、ピタルコーラー（Pitalkhora）石窟といった西インドのチャイティヤ窟の最も複雑な構造を想起させる⁵⁹。複合型浮彫の建造物は、仏陀やその歩みに従う者たちの住処として相応しいように、威厳に富んだ、あるいはむしろ神々の宮殿を理想化した建造物として表現されている⁶⁰。

造形化された建造物の理想化された特徴箇所は、細部に見出すことができる。たとえば、最上部や左右に張り出した部分を荘厳するリボンや幢幡はもちろんのこと、複雑で多様なペルセポリス柱、しばしば象の場合もあるが、多くは獅子の持ち送りなどがある。また、そういった建造物の屋根には特にオウムやクジャクなど一般に知られた鳥がとまっている⁶¹。こういった造形上の表現伝統は、建前では動物が存在しないはずの極楽浄土やその他の仏国土に鳥が存在する説明が必要となって、後に文献の伝統にも影響を与えたと考えられる。この問題はSSukhでは、あたかも解決すべき問題かのようにあからさまに扱われている⁶²。鳥はバルコニーの欄楯の手前にも表されているが、そこは女性しか表されず、インド初期説話美術における宮殿描写に取材した表現といえる。ガンダーラの説話図では、そういったバルコニーのみで十分王宮や神々の住む建造物を示していることがわかる。

5. 複合型浮彫の三系統：蓮池タイプ、楼閣タイプ、発出タイプ

ガンダーラ出土の複合型浮彫を完存、断片の如何にかかわらず、包括的に分析すると、概ね二つの系統に分類できる。すなわち、中央の説法印仏陀像が蓮池とともに表される系統、あるいは楼閣

⁵⁹ ピタルコーラー石窟では、当初のファサードのうち、一部のアーチ窓しか現存しない。

⁶⁰ Rhi (1991: 154–155)の指摘についても参照されたい。

⁶¹ これらの浮彫に看取される鳥についてはHuntington (1980: 661)を参照のこと。

⁶² 鳥は実在の鳥ではなく、如来によって化作（*nirmita*）された幻影であるとする事で問題を解決している。詳細を説明するまでもなく、LSukhの初期テキストでは極楽浄土に鳥が存在することが一再ならず説かれている。対して後期テキストのサンスクリット本では4回、うち3回は、鳥が覚者によって化作された（*tathāgatābhīrmita*）と明確化することが不可欠と考えられている。このことは、すなわちSSukhがLSukhの初期テキストよりも後に成立し、そしておそらくは最終形とみられる後期テキストよりも前に成立したことを示している。

建築に表される系統の二つである。モハammad・ナリー浮彫は、蓮池系統に属し、基壇部に表された水から蓮華が生じ、その上にあらゆる尊像や楼閣建築が配されている。楼閣建築の系統は、モハammad・ナリー出土の浮彫作例にもみられるが、複合的な形式の建造物を用いて、尊像の多くを粹取る点で前者の系統とは異なる。ここでは、これら二つの系統の最も重要な出土作例について詳述し、その後中央に禅定する仏陀を表す三つめの系統について論ずることとする⁶³。

なお、以下に取り上げる作例は、現時点でガンダーラ出土とされている複合型浮彫の全作例を含んでいるわけではなく、出土地が十分明確なものに加え、過去数十年にドキュメンテーションがなされたもののみに限定することを留意されたい。近年、新資料の浮彫や細部断片が多数存在することは理解しているが、それらの多くが真贋問題を抱えているため、本考察には含めないこととした⁶⁴。

蓮池タイプ

浮彫1: 本稿の主眼であるモハammad・ナリー出土の浮彫; ラホール博物館蔵、所蔵番号 G 155 (旧 1135, I-255) (図1)

明灰色片岩; 119 x 97 x 28 cm

記録写真: ベルリン・アジア美術館、南・東南・中央アジア美術コレクション、ロンドン・ヴァールブルグ研究所

Burgess (1900: 32; pl. 7, 2); Vogel (1906: 256–257); Foucher (1905: fig. 79; 1909: 74, pl. xvi; 1917: pl. xxvii, 1; 1918: 206; 1922: 534–37, 848); Lyons & Ingholt (1957: 121–23, fig. 255⁶⁵); Rosenfield (1967: 236, fig. 90); Miyaji (1971: 57, fig.; 1985a: 79 & 83, figs. 12 & 14; 1993: 253, fig. 10; 1996: 361, fig. 8; 2002: 10, fig. 1); Huntington (1980); Bussagli (1984: 140); Brown (1984: 79–84, fig. 4); Huntington (1985: 145–46, fig. 8.24); Schopen (1987: 130–31, n. 50); Taddei (1987/2003: fig. 3); Kurita (1988/2003[I]: pl. 395); Schlingloff (1991: 127–28, n. 77, fig. 43, 線図); Rhi (1991: 95–100, 147, pl. 3); Giès & Cohen (1996: 341–344, no. 253bis); Quagliotti (1996a); Bautze-Picron (2010: 14–17, figs. 18a, 18b).

浮彫2: 中央に蓮華タイプの仏国土、上部区画に弥勒菩薩を表す浮彫; おそらくモハammad・ナリー出土⁶⁶; チャンディガル州立博物館、所蔵番号 572 (図7)⁶⁷

⁶³ Miyaji (2002: 23–24; 2008: 124) において同様の分類がなされており、そこでは仏三尊像を四つのグループに分類する。

⁶⁴ 現代の贋作はしばしばあらゆる作例の図像を組み合わせて制作されており、これから論及する複合型浮彫の類型論の実証性が失われるため、本稿の議論において真贋問題のない作例の選択は必須である。従って、以下の浮彫に関して出土地があまり確かでない場合については脚注にて真贋問題を簡潔に論じることとする。

⁶⁵ 写真では、浮彫は全体の一部かつ一方からのみの撮影である。

⁶⁶ チャンディガル州立博物館の最新のカatalogでは、この浮彫がモハammad・ナリーに由来することにに対し、様式や使用された石材の種類を根拠として疑義が指摘されている(Bhattacharyya 2002: 97)。Foucher (1917: pl. xxvii) はこの浮彫の出土地が不明であると明記しているが、彼は本稿の主題である浮彫についても出土地を把握していない(pl. xxviii)。

縦に三つの場面を有する浮彫で、うち中央に位置する場面が蓮池タイプのものである。上段には大きな髻を結った弥勒菩薩が侍者を伴って様式化された王座に坐している。向かって左に坐す頭髪を環状にした人物は、菩薩のほうではなく、逆方向を向いて話をする様子である。最下部の小さな区画には、台座上の仏鉢 (*pātra*) を礼拝する場面が表されている。中央区画には、大きく説法印仏坐像が表され、四段にわたって多くの菩薩衆がその周囲を囲んでいる。仏陀は大きな蓮華座に坐し、蓮華座の両側には二体の人物が散華するよう様子である。おそらくナーガであろうが、龍蓋は確認できない。仏陀の頭上には、花を三つ付けた宝樹が表され、そのすぐ下にはやや小太りの飛天 (*putti*)⁶⁸ がリース状の花環を仏陀の頭上に捧げかけている。仏陀の腕の高さには、ターバン頭飾を頂き、頭光を伴った二体の菩薩が花綱をもって仏陀の左右に侍っている。仏頭部の高さには、左右にさらに二人物がみえる。おそらく何らかの神々であろう。いずれも頭光を伴っている。向かって左方は髯をたくわえ、ヴァジュラを執る姿から、インドラやヴァジュラパーニというよりは、むしろゼウスに近い様相である。一方、円筒型の宝冠を頂いた女神はしっかりと手を組んでおり、おそらく、都城の女神とみられる⁶⁹。

主要なグループの周囲に参集する聖衆は、四段にわたって表されるが、最下部は向かって右側のみ現存し、二体の菩薩坐像が表され、内側の菩薩は仏陀を見上げ、仏陀に語りかける様子である。二段目には、四体あるいは五体の蓮華座上の菩薩が表され、うちひとりは物思いにふける姿態で、ターバン頭飾を頂き、手に大きな花を持っている。いずれの菩薩像のタイプとも用いられているが、ターバン形式の人物はいずれも内側に配されている。下から三段目では、二つの楼閣タイプがあり、建築自体、蓮華には配されていないようで、そのなかで蓮華座に坐して禅定する菩薩がみえる。その外側には、蓮華座上に坐した菩薩像が表され、頭部は欠損しているが、左側の人物は大きな花を持っているのがわかる。一方反対側には、女神と楼閣との間に、またブラフマー・タイプの立像の菩薩像が表されている。

最上部は、最も幅が狭く、左側には円形光背を背景に、蓮華座に坐して禅定する菩薩像が一体みられる。右側には樹下の岩（あるいは雲？）上に坐す仏陀がみられ、跪坐し合掌する比丘に対して仏国土を示す様子である。比丘の背後にいる人物の上半身は、その形跡のみである。隅には、馬（？）らしき像がみえ、おそらく太陽と月を表しているのかもしれないが、他に例をみない。

下方の侍者も、禅定する菩薩を配した楼閣のいずれも蓮華座上には表されておらず（菩薩像

⁶⁷ 同じ所蔵番号にてラホール博物館旧蔵。

⁶⁸ この飛翔する人物像をプットと呼ぶのには、二つの理由がある。まず、ガンダーラ美術にみる彼らの役割と容姿が、西方起源であることに疑問の余地はない。第2に、彼らの明確な地位、つまり聖か俗か、そしてガンダーラの浮彫それ自体における彼らの機能はまだ明らかではない。従って本稿では、専門的な *cherub/cherubim* や総称としての *genie/genii* (Zin 2003: 141–152 によって使用された) や、Huntington 1980 で使用されているサンスクリットの専門用語 *vidyādhara* (Zin 2003: 163–172 参照) ではなく、一般的な呼称の *putto/putti* を使用することとする。

⁶⁹ この例は蓮池タイプの浮彫表現主要部に表された唯一の女性人物像の例である。

自体は楼閣内で蓮華座上に坐すが)、最下部の区画は別の場面を示しており、蓮池を示すものは全くない。比丘と蓮華座の左右に表された二人物を除くすべての尊像には、頭光が見受けられる。

青灰色片岩; 85 × 47 cm.

記録写真: ベルリン・アジア美術館、南・東南・中央アジア美術コレクション、P. & G. Bautze 氏蔵⁷⁰

Burgess (1900: pl. 8-1); Foucher (1917: pl. xxvii); Foucher (1918: fig. 459); Rosenfield (1967: 236-37, fig. 91); Paul (1986: 171, no. 572); Kurita (1988/2003[I]: pl. 399); Rhi (1991: pl. 54); Schlingloff (1991: figs. 41, 線図); Bhattacharyya (2002: no. 153); Schlingloff (2000: II, 102, no. 16, 線図); Miyaji (2002: 21, fig. 2).

浮彫 3: 大構図の蓮池タイプ浮彫断片; サーリ・バロール (Sahri Bahlol, 1939 年発掘) 出土⁷¹; ペンシャーワル博物館蔵、所蔵番号 2785 (旧 2016)⁷² (図 8)

大蓮華に坐す説法印仏陀像を表した大規模な浮彫で、仏陀の周囲にはさまざまな大きさの聖衆が表されている。モハマッド・ナリー浮彫と並んで最も複雑で、洗練された蓮池タイプの浮彫表現であることは確かである。また、この浮彫にみられる人物像に髭をたくわえた者が多数みられ、また仏陀の目が見開いていることから、他の作例よりも年代的に遡ることがわかる。

説法印仏陀、大蓮華さらに仏陀頭上の宝樹で浮彫全体の半分以上が占められる。宝樹の上方については細部は不明であるが、その表現形式は判断しうる。通常と異なり、頭光の大部分を、蓮台に跪坐する小さな頭光をつけた人物群が占めている。四体の小人物のうち、ひとりとは花綱をもち、一方は礼拝する仕草である。彼らの下方には、やや大きく表された人物が仏陀に向かって頭を垂れる様子で表されている。

画面下方の蓮華は飾りのない蓮茎を有し、四人の人物がその脇に配されている。外側の男女は散華し、内側の二人は仏陀の方を指差すようである。モハマッド・ナリー浮彫における同様の人物と異なるのは、最下部を占める大きな蓮池から直接生じている点である。蓮池の蓮華の間にも数体の人物像が確認できる。中央の二人の男性人物は、手に柄香炉を持つようである。この二人物の左右にはさらに各三人の人物が表されている。なかには、保存状態のよい像も僅かに存在し、いずれもやや大きく表され、仏陀の方を見上げる様子で表されている。

仏陀を囲む聖衆たちは、大小さまざまな大きさで複雑な構成をもって表されている。仏陀の腕のあたりには、二体の大きな菩薩立像が仏陀の左右に配され、かつては花綱を手に行っていたとみられる。向かって右方は、ブラフマー・タイプである。特に大きく表されているのが、中

⁷⁰ Bautze (2008: fig. 2) に図版掲載。

⁷¹ 出土地は博物館の作品ラベルには明記されているが、Ali & Qazi (2008: 176)にはその記載がない。

⁷² 本例と先に挙げた例は、同タイプの最も重要な比較作例であり、すでに Quagliotti (1996a) においても論及されている。

中央の蓮台の左右に表された二体の坐像の菩薩で、台座は肉厚な返花の蓮台上に配されている。いずれもターバン頭飾で、仏陀と直接に対話しているようである。このほかの菩薩衆は、ほぼ同じ大きさで表されている。左右隅にそれぞれ表された2菩薩は、樹下で互いに対話する様子である。仏陀の膝あたりにも二体の菩薩衆がそれぞれあり、内側の菩薩は仏陀を見上げている。左端の菩薩はターバン頭飾で禅定を行う様子で、右端の菩薩は欠損した頭部上方に手を上げている。さらに仏陀と言葉を交わしているかにみえる二体の菩薩坐像は立像の菩薩像の背後に表されている。

上方は、右半分のみが残存する。三体の独立した菩薩像がみられ、それぞれ異なる様相の楼閣内の台座に坐す。うち二つの建築は蓮華上に配されている。下方の菩薩は思惟に耽る姿で、中央の菩薩は禅定、上方の交脚の菩薩は教えを説く様子である。下方の菩薩の台座すぐ右方には、仏陀が野外でヴァジュラパーニも表される中で樹下に坐し、下半身のみしか現存しないが、仏弟子に仏国土の姿を示現している。

灰色片岩; 149.95 × 116.92 cm.

記録写真: ロンドン・ヴァールブルグ研究所

Kurita (1988/2003[I]: pl. 402); Rhi (1991: pl. 6); Ali & Qazi (2008: 176).

浮彫4: 説法印仏陀像を含む蓮池タイプの浮彫中央部分; 出土地不明; カラチ国立博物館蔵、所蔵番号374

比較的平板な浮彫断片で、中央に大きく説法印の仏陀像を表すが、それに対して蓮華座はむしろ狭小かつ平板な彫りで、仏陀の膝が蓮華の横幅よりかなり突出している。仏陀の体軀は縦長で大きく、脚部がやや小さく感じられる。大きな円形頭光は肩あたりまでである。仏陀の頭上には、精巧な表現の宝樹があり、その上部中央の花からは花綱をもつ人物が上半身を前方に向かって現している。その下方では、二人の大きな有翼のプットが仏陀の頭上に円形の花環を掲げている。肉髻に対して明らかに幅広である。仏陀の腕のあたりには、小さな頭光を伴う尊像が立っている。おそらく左がインドラ、右がブラフマーであろう。インドラは円筒形の宝冠をつけ、左手にヴァジュラを執る。ブラフマーはやや若々しく見え、右手は屈臂して肩辺りまで上げ、左手に水瓶を執る。仏陀の脇侍としては、唯一ブラフマーの傍らの菩薩のみが残存しており、クシャトリヤ・タイプで右手を施無畏印 (*abhaya mudrā*) にし、左手は肘から先を欠損している。この菩薩像は、幅広の平板な蓮華上に立っている。

浮彫の下部には、鷺鳥や魚の表された池が表され、そこに蓮華が生えている。左右に四体の人物像がみられ、うち二人は蓮華上に立ち、残り二人は蓮華から化生し、上半身を現している。立像の人物は男女の在俗信者で、左に男性、右に特徴的な頭飾と髪形の女性を配する。上半身のみの人物もおそらく対尊とみられ、左の人物はターバン頭飾で、右の人物は頭髮に何も頂かない。彼らも二系統の菩薩像を示している可能性がある。蓮華周辺の尊像はみな、手を合掌印にし、立像は蓮の花弁に手を触れる様子である。

灰色片岩; 高112 cm

Lyons & Ingholt (1957: 35, 124, pl. XVI, 3⁷³); Taddei (1969/2003: figs. 13, 14); Miyaji (1985b: pl. VII, 1); Kurita (1988/2003[I]: pl. 406); Bautze-Picron (2010: fig. 19, 樹木と花輪を持つプットの細部).

浮彫5: 蓮地タイプの浮彫断片 (下方のみ); サーリ・パロール (A.D.F.Cによる1911-12年の発掘) 出土; ペンシャーワル博物館蔵、所蔵番号1121

基本的には当初の浮彫の下方のみが現存するが、主尊の体軀の大半が表されており、十分有意義な情報を含んでいる。

他のサーリ・パロール出土の浮彫同様、仏陀が坐す蓮華座は巨大である。下部の蓮池の表現に重きがおかれ、蓮池上の尊像はみな蓮華上に配されている。このうち二本の蓮華は蓮茎も確認でき、かつて仏陀の左右に侍す二体の尊像がその上に立っていたとみられる。蓮華の左右には頭光のある菩薩像が立っており、上方の蓮弁に手を触れる様子である。その下方では、宝石で荘厳された蓮茎を囲んで左右に男女が上半身を蓮池に生じた蓮から表し、散華している。この男女がナーガか否かは不明である。さらに左右にはそれぞれ三人の坐像の人物がみられる。外側の人物は中央に向かって禅定する姿勢で、内側の2菩薩のうち、向かって左の菩薩は供物を捧げ、右の菩薩は思惟する姿である。真ん中の菩薩たちは議論しているようである。頭部を損傷しているため、菩薩のタイプは判別できない。

蓮池には、渦巻く水流の中に数匹の魚と数羽のアヒルが表されている。さらに夫婦であろうか、二体の跪坐する礼拝者がみられる。本来ならば仏国土を前にして、すなわち仏国土の外に配置されるべき者として読み取らねばならないが、蓮池に表されている。

灰色片岩; 48.29 × 48.29 cm.

記録写真: ロンドン・ヴァールブルグ研究所

Ali & Qazi (2008: 161).

浮彫6: 人物像の表された蓮池タイプの四角張った浮彫; サーリ・パロール、マウンドC出土⁷⁴、ペンシャーワル博物館 (旧?) 蔵⁷⁵

本浮彫は平板な彫りで方形を呈し、主尊が浮彫全体の半分以上を占めている。頭光を有し、蓮池から生じた平らな蓮華の上に配された台座の上に坐す。蓮池はかつては浮彫の幅全体に表されていたはずだが、現在は大部分を欠損する。仏陀の頭上の宝樹には、中央の花から花綱を持って上半身を覗かせる人物がある。宝樹のすぐ下には花綱を持つ二体のプットが仏陀の頭上に花環をささげ持ち、飛翔する。また仏陀の頭部あたりには、二系統の二体の禅定する菩薩が円形の頭光に向かって坐している。

浮彫上部には、宝樹の両脇に二つの異なる場面が表される。左上隅には頭光を伴った禅定印

⁷³ この図版は、仏陀像のある浮彫中央のみである。

⁷⁴ 出土地は Rhi (1991: pl. 65) による。

⁷⁵ この浮彫は Ali & Qazi (2008) に記録されていない。

の仏陀が傘蓋の下の方形の玉座に坐し、六体の立像の化仏を発出している。一方、二体の跪坐する人物が仏陀を礼拝している。上方右隅には仏陀が野外で方形の石板もしくは玉座の上に坐し、彼の左側で跪坐する比丘とすぐ後ろに立つ比丘とみられる人物に仏国土を示現している。仏陀の向かって右側の人物は老年にみえる、顎鬚を蓄えた執金剛神であるが、ヘラクレスというよりもゼウスのようにみえる。仏陀を除けば頭光をつけた尊像はこの場面にはみられない。上方のこれら二体の仏陀の玉座は、副次的な像に通常伴われる返花の蓮華座がないようである。

このほかの仏陀を取り巻く群像表現をみると、仏陀の左右に三段にわたってそれぞれ二体ずつ尊像が表されている。なかでもブラフマー・タイプが多数を占めており、すべての像が頭光を伴っている。菩薩たちは議論したり、様々な実践を行ったりしている。最上段には、左側に二体の菩薩像が配され、いずれも上方を向き、右手を挙げて（人指し指と中指を伸ばし）讃嘆するしぐさを示しており、うち外側の一人は経典を手に執るようである。中段の菩薩はすべてブラフマー・タイプで、うち二体は禅定印で、右端の菩薩像は交脚で表されている。右から一番目の菩薩像は、最下段左端の菩薩と同様に、腕を頭のあたりに挙げ、目に光が入るのを遮っている。最下段で玉座に最も近い位置にある菩薩像二体は、仏陀から顔をそむけている。

材質法量不明。

Marshall (1960: pl. 110, fig. 151); Rhi (1991: pl. 65); Schlingloff (1991: fig. 42, 線図); Schlingloff (2000: II, 102, no. 29, 線図).

浮彫7: 蓮池タイプ浮彫; 出土地不明⁷⁶; ペンシャーワル博物館旧蔵⁷⁷ (図9)

他の作例と異なり、やや平板な浮彫であるが、現状では二つに割れて破損しており、中央にはやや小さく主尊が表されている。この浮彫は主に二つの部分から構成される。すなわち、蓮華世界と上方の楼閣建築の部分で、後者は別個に別れているようにみえるが、内容としては明らかに主題に関連している。この浮彫構成は、この系統の浮彫の部分によっては、主題に関わる仏世界の範疇ではないと見るべきだという解釈においてよい凡例となっている。

説法印仏陀像は、宝石で荘厳された蓮茎のある比較的簡素で低くめの蓮華座上に坐すが、この蓮華に関連する人物像は見受けられない。蓮弁は内側の半円の部分と違って葉の先端部分を尖らせており、独特の形態を呈している。仏陀の上方には、宝樹と三日月型の装飾が配された傘蓋と一緒に表されており、傘蓋の柄は、その下方で花環をささげて飛翔する二人のプットによって支えられているようにみえる。このほか、宝樹には同様の花がみられるが、ここではうち二体の人物がターバン冠飾で上半身を表し、合掌礼拝している。宝樹の左下方にある正面観の花には、花綱をささげもつ上半身像の人物が表されており、これも宝樹の一部とみられる。おそらく、右側にもかつては対応する人物像があったと思われる。

⁷⁶ しかしながら、この浮彫は様式的に、タフティ・パーイ (excavated 1908) 出土の本稿浮彫 16 と類似していることを指摘しておく。

⁷⁷ 本データは 1913-14 年のロンドン・ヴァールブルグ研究所蔵記録写真による。現在の所在地は不明。

中央の仏世界に表された聖衆らの構成をみると、明確に三つに分けられる。すなわち、宝樹のあるレベル、仏陀像のあるレベル、そして仏陀より下方の三つである。中段では仏陀の左右に正面観の菩薩がそれぞれ一体表されている。左の菩薩はブラフマー・タイプで、施無畏印 (*abhaya mudrā*) を結び、水瓶を執る。これは図像的には弥勒の表現に依る。右の菩薩はかつて花綱を手に執っていたようだが、頭部と右手は欠損している。菩薩の両側には、それぞれ二人一組の菩薩坐像が上下に配されている。上に配された菩薩は右方の一組を欠いており、菩薩はそれぞれ異なる姿態を呈している。どの菩薩も仏陀の方を向いていない。このような二人一組は、上段の宝樹の傍らにも配されるが、左の一組だけが完存しており、外側の菩薩は跪坐して礼拝の姿勢をとり、一方内側の菩薩は仏陀に散華している。右側にあった一組も類似の図像であったと思われる。下段では相互に関連する七体の菩薩像が表されているが、中央の菩薩のみ立像である。浮彫全体を通じて、ブラフマー・タイプとクシャトリヤ・タイプの判別は、前者が頭髮の中心的装飾に真珠の連珠飾りを着けていることから、困難である。なお、菩薩はみな蓮華の上に表されている。

最上段のフリーズには、台形もしくは半円アーチ状で区切られた五つの建築物の区画内に五つの場面が表されている。中央には禪定の仏陀像が、四もしくはそれ以上の仏立像を発出している。この中央の仏陀の両側には、説法印仏陀坐像がみられ、向かって左は足を交脚し、向かって右は通常の蓮台に坐している。左端は、ブラーフマナ・タイプの菩薩であるが、左右に仏陀を含むさまざまな尊像を発出している。右端の仏陀は、明らかに仏国土を左右の礼拝者に示現する様子で、おそらくは左は比丘、右は菩薩のようである。ここにみるように、礼拝者の視線は明らかに仏国土に注がれている。この浮彫では、上段の主導はみな返花の蓮華座に坐している。

片岩; 法量不明.

記録写真: ロンドン・ヴァールブルグ研究所

浮彫8: 上部に大きな建造物を配した蓮池タイプの浮彫; サーリ・バロール、マウンド D⁷⁸出土; カラチ国立博物館蔵

蓮池タイプの浮彫としては稀な作例で、より簡略化された構成で、主導の仏陀下方には供養者を伴って菩薩坐像が一行に配されている。

主導の説法印仏陀は傘蓋のもと⁷⁹、かなり小さな蓮華座に坐している。仏陀の頭上には、花環をささげもって飛翔する二体のプットの痕跡が確認できる。蓮弁はどちらかといえば平板かつ簡素で、三重ある花卉のうち二重は返花である。蓮華の左右には地面に跪坐して礼拝する二体の人物像がみられる。現状で頭部を欠損しているが、おそらく比丘 (いずれも男性で装身具

⁷⁸ 出土地はRhi (1991)による。本作例を初公刊したのは栗田であるが、彼はこれを Taxila 出土としている(Kurita 2003: I, pl. 401)。本浮彫には真贋を疑うところが少なからずある。しかしながら、浮彫基壇の明確な追刻や信憑性のある損傷から支持し得る。

⁷⁹ 狭小スペースゆえに、浮彫に宝樹を表現することは不可能であったとみえる。

を身につけていない)であろう。仏陀の左右には、高さのある蓮華に二系統の菩薩がそれぞれ立っている。向かって左の菩薩は束髪で、右手を恭順の仕草を示し、左手に水瓶を執る。そのため、弥勒に比定されうる。右の菩薩はターバン冠飾で、花綱を執る。彼らの左右には四体の菩薩が坐しており、左下の菩薩は花を持ち、右上の菩薩は経典を執るようである。右下の菩薩は腕を頭上に挙げている。比丘とみられる人物と左右下方の菩薩坐像を除いて、みなが蓮華上に配されており、また比丘以外はすべて頭光を伴う。

上段左右隅には、壮麗な建造物が二つ看取できる。建造物の中には、蓮華座上で禪定する仏陀と、その両脇侍としての菩薩と思しき二体の合掌像が表されている。下段は、上方の主題につながるように後代に追刻された部分とみられる。彫刻スペースの湾曲した背景部分や、浮彫中央部分と下段部分のつながり部分に見えるやや抉るような鋭いエッジ、そして様式的相違によってそれとわかる。この部分には、一列に六体の頭光をもつ菩薩像が配されている。中央の四体は仏陀を見上げており、うちの二体は手に花をささげ持ち、一体は何か論ずる様子で、もう一体は合掌礼拝している。外側の二体の菩薩は中央の仏陀から顔をそむけ、両端に立つ寄進者たちと言葉を交わしているようである。左の男性二人は、左手に水瓶を持つ菩薩を礼拝しており、右方には供物を携えた女性二人と当初花綱を執っていたとみられる菩薩が看取できる。灰色片岩; 法量不明

図版: C. Luczanits 2007.

Miyaji (1985b: pl. VIII, 2); Kurita (1988/2003[I]: pl. 401); Rhi (1991: pl. 40).

浮彫9: 蓮池タイプ浮彫;スワビ (Swabi) のヤークビ (Yākubi)⁸⁰ 出土 ペンシャーワル博物館蔵、所蔵番号3110 (旧 280)⁸¹

やや小振りのこの浮彫は二つの部分から構成される。上段は蓮池タイプを基本として、中心の蓮華座の左右に(対称的な構成とすれば)、建造物に坐す副次的な菩薩像が表されており、下段は、禪定印の菩薩像を中心として一列に複数の人物像が配されている。この浮彫は、後述する「発出タイプ」の浮彫と比較すると、後の時代であることを示している。

主尊は説法印を結び、適度な大きさの蓮華座に坐し、両膝は蓮華の端からかなり突出している。当初は腕の高さのあたりに、頭光のある二体の菩薩像が蓮華に立ち、仏陀に侍していたとみられるが、現状では一体のみ現存し、それともかなり損傷が著しい。蓮華座の左右には、花綱を持つ二人物が地面に跪坐しており、それぞれブラフマー・タイプとクシャトリヤ・タイプの菩薩像とみられる。上段の左下には、建造物の中に後脚の姿勢で籐座に坐す菩薩がみえ、足を蓮華においている。この菩薩はブラフマー・タイプで、経典を執るが、それを今にも開かんとするかのようである。建造物の上方には、蓮華の上に大きさの異なる別の二体の菩薩像がみら

⁸⁰ Spooner (1912: 129) によると、Wilson-Johnson 氏によって小川から発見されたという。スワビはカーブル河とインダス河の合流地点のすぐ北に位置する。

⁸¹ この浮彫は Wilson Johnstone I.C.I 大佐の寄贈である (Ali & Qazi 2008: 160–61)。

れる。下の小さい菩薩は跪坐しており、上の大きな菩薩はブラフマー・タイプの菩薩で、遊戯坐で、右腕を上方に挙げ、おそらく仏陀に供物を投げかけているのであろう。さらにその上にはもう二体の菩薩像がみられる。すなわち、建造物の中に坐して禪定する菩薩と、仏陀の肉髻の高さで坐す菩薩である。いずれもブラフマー・タイプで、建造物の中の菩薩は蓮華座に坐し、建造物自体が蓮華の上に表されている。もう一人の台座はすでに欠損している。この浮彫の副次的な尊像はすべて、主尊である仏陀に視線を投げかけており、蓮華上に表された者のみ頭光が認められる。

下段区画では、中央に、樹下で禪定するターバン冠飾の菩薩が低い台座あるいは敷物の上に坐するのが表されている。この菩薩の左右にはさらに二体の菩薩が表され、いずれも膝を広く開いて交脚（例外的にくるぶしのところで交わっていない）の姿勢をとる。また、やや高めの台座に坐し（この下部区画には蓮華座はみられない）、彼らの傍らに立つやや小さな人物群と言葉を交わすようである。向かって左側には三人の在俗信者がみられ、菩薩に近い人物は花を手にし、他の二人は合掌礼拝する。右側の唯一残存する人物像は比丘で、菩薩ではない方向を向いている。

なお、下段下部には寄進銘文が確認できる⁸²。

灰色片岩; 59.73 × 36.85 cm.

Spooner (1912: 129-32, pl. xlvii); Coomaraswamy (1927: fig. 54); Zimmer (1954: II, 64a); Lyons & Ingholt (1957: 123-124, fig. 256); von Mitterwallner (1987: fig. 3); Rhi (1991: pl. 43); Schlingloff (1991: fig. 40, 線図); Schlingloff (2000: II, 102, no. 22, 線図); Ali & Qazi (2008: 160-61).

楼閣タイプ

浮彫10: 過去七仏および弥勒菩薩を伴う楼閣タイプの浮彫; モハammad・ナリー 出土⁸³; チャンディガル州立博物館蔵、所蔵番号1134⁸⁴ (図10)

この浮彫は三段に区分され、大変素精巧な建築細部を有する壮麗な楼閣が特徴的である。浮彫上段は中央場面の一部であるが、下段は確実に別個の主題である。

中央の仏三尊像は、説法印仏陀とその左右に侍す地面にたつ二体の菩薩からなる。主尊は宝石で荘厳された蓮茎を伴う大きな蓮華座に坐し、蓮茎の左右には蓮弁に手を触れる跪坐像の人

⁸² この銘文の解説と参考文献については、ウェブサイト (<http://gandhari.org/>) の“Yākubi image inscription,” CKI0139 を参照されたい。同銘文の重要性は Brown (1984: 82), Fussman (1987: 74, n. 38), von Mitterwallner (1987: 227-228), Rhi (1991: 109, n. 28) 諸氏によって議論されているが、十分な結論に至ったものはみられない。我々はこの場をかりて Stefan Baums 氏に謝意を表したい。氏は現在この銘文の解説と解釈に取り組んでいる。氏の研究はなお進行中であるが、現段階で *jinakumaro* という読みが支持されないことは、かなり確定的である。したがって、主尊が釈迦牟尼像でなければならないことを断定できる銘文の根拠は存在しないことになる。

⁸³ 本例はスワート運河工事主任(C.E) Dempster 氏によりモハammad・ナリーの村の近郊のマウンドから出土した (Burgess 1897: 8, pl. 112 の記述を参照)。

⁸⁴ 同じ収蔵番号にてラホール博物館旧蔵。

物が確認できる。菩薩はいずれも頭部を欠損し、個々に判別しがたい。おそらく、彼らは花綱のみを持っているとみられる。向かって右の菩薩像の頭上のアーチには、蓮華座に坐した禪定印の仏陀が確認でき、同様の仏陀がおそらく左のアーチにも当初は表されていたと思われる。これらのアーチと主尊の頭部の間にあるバルコニーには、それぞれ三人の人物像が表されていたようで、左右とも中央の人物像は欠損するが、現存する人物像はみな女性で、頭光はみられない。右端には、四人目の女性像が確認できるが、左端の人物像はほとんど形をとどめていない。

浮彫上部では、中央の楼閣建築の破風形装飾の左右に、十字形状の建造物が表されている。左側の建造物には、頭光をつけた菩薩が玉座に坐し、交脚にして足を台座においている。一方、右側の建造物には、花綱を手にして思惟する菩薩がみられる。先の菩薩と同様に頭光をつけ、右足を台座においている。いずれも、左右に合掌礼拝する菩薩立像が配されているが、部分的に残存するのみである。

中央の破風形装飾には、出家踰城に関する説話図が2場面で表現されており、下から上へという通常とは異なる逆の場面展開を示している。おそらく出城場面を強調する意図からであろう。上の場面では、頭光をつけた菩薩が正面観でアーチの外へ乗り出す形で表現され、その左には、クシャーナ族の衣服を身にまとった人物像がみえる。下の場面は、頭光をつけた菩薩が寝台から起き上がるところで、左側で跪く御者に手をのばしている。二人の眠り込んだ女性も両端に確認することができる。バルコニーの屋上階には、先述のような女性像が認められることから、当初は各楼閣の左右に一人ずつ配されていたようである。

浮彫基壇には過去七仏とその右側に弥勒菩薩が表されている。八体すべてに頭光があり、それぞれの表現にかなりの相違が認められる。意外にも、この仏・菩薩の両端の尊像は、すぐ傍らにいた礼拝者に顔を向けている。向かって左には三人の成人と子供が合掌しており、右側では、比丘が一组の男女に弥勒菩薩を引き合わせるかのごとく表されている。基壇部の尊像、人物像ともにみな地面に起立している。

灰色片岩； 105×77 cm.

記録図版: ベルリン・アジア美術館、南・東南・中央アジア美術コレクション; 大英図書館⁸⁵. Cole (1883: pl. 1 (sketch); 1885: pl. 1); Burgess (1897: pl. 112); Foucher (1905: 193, fig. 77); Foucher (1917: pl. xxvi, 1); Grünwedel (1920: fig. 63, 線図); Marshall (1960: fig. 123); Miyaji (1985a: 88, fig. 17; 1985b: pl. IX, 2; 2002: 24, fig. 3); Paul (1986: 171, no. 1134); Kurita (1988/2003[I]: pl. 397); Rhi (1991: pl. 45); Bhattacharyya (2002: no. 340, “極楽浄土で説法する阿弥陀仏”).

浮彫11: 重層建築の楼閣を表す浮彫上部断片; チャンディガル州立博物館蔵、収蔵番号1137⁸⁶

当初はかなり大型であったとみられる浮彫の上部のみが現存する。三段にわたって人物像を

⁸⁵ <http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/apac/photocoll/s/019pho000001003u01099000.html>

⁸⁶ 同じ収蔵番号にてラホール博物館旧蔵。

一列に配する。下段は中央のアーチと同じ高さで、このアーチの下に主尊が坐していたとみられる。

上段中央にはストゥーパが1基表されるが、その左右には、それぞれ化仏を發する仏陀像と菩薩像が認められる。柱頭的裝飾基壇の上に配された中央のストゥーパは、三層の円形胴部と、覆鉢部分に仏陀像をおさめた四つの仏龕を具えている。その巨大な傘蓋は少なくとも七層あり、覆鉢から支柱が伸びて傘蓋を支えている。また、そこから大きな幢幡もたなびいている。基壇の四隅には獅子柱頭をもつ柱がある。向かって左には禪定印の仏陀像が傘蓋のもとで返花の蓮華座に坐し、左右に六体以上の化仏立像を發している。同じ構図で右側の菩薩像も六体の尊像を左右に發している。そのうち左側のみが完存し、中央の一体はスカンダ（Skanda）神に比定されている⁸⁷。それぞれ蓮華座の左右には、ちょうど燃燈仏の前での前生の釈迦牟尼が誓願を行った際のごとく、身を屈めて低頭する束髪の菩薩像が二体見受けられる。

中段はアーチのすぐ上にあり、柱に区切られた五つの単層の建造物により成る。中央の建造物では施無畏印（*abhaya mudrā*）を結ぶ仏坐像が配されている。両脇の二つの建造物に坐す菩薩像は中央の仏坐像にまっすぐ顔を向けている。その外側の建造物内で坐す菩薩像は顔を外に向けており、両端のかかなりの部分が失われていることを示している（この段には少なくとも七つの建造物があった。cf. 以下の浮彫12）。この中段の列のすべての菩薩像は蓮華座ではなく玉座に坐している。

屋根に孔雀がとまる中央のアーチの左右には、四つの建築物が確認できる（当初少なくとも六つ存在したであろう）。内側の建築物内には地面に跪き、中央のアーチ、すなわち主尊の方を向く菩薩像が表されている。外側の建物は向かって左側（訳注）のみが現存し、なかに蓮華座に坐す說法印仏陀像が配されている。そのすぐ下の段は、現状でアーチ付龕が六つ存在するのが十分確認できる。

灰色片岩; 76 × 95 cm.

Foucher (1905: fig. 78); Paul (1986: 171, no. 1137); Taddei (1987/2003: fig. 4); Rhi (1991: pl. 49); Schlingloff (1991: fig. 45, 線図); Schlingloff (2000: II, 103, no. 19, 線図); Bhattacharyya (2002: no. 341).
浮彫12: 重層建築を表す楼閣タイプの浮彫; サーリ・バロール、マウンドD出土（1911–12年発掘）; ペンシャーワル博物館蔵、収蔵番号2771（旧1554, 60）

この浮彫は断片で発見され、再構築されたもので、基壇部は大部分が欠損する。浮彫の構成は三段に分けられる。主たる仏三尊像を含む下段は浮彫全体の3分の2を占める。その上にアーチの列があり、最上部には三つの建造物がそれぞれ表されている。

中央の仏陀像はチャイティヤ型アーチの下でやや簡素な蓮華座に坐す。蓮華座の下には象が

⁸⁷ 最上部の人物はクベーラ（Kubera）神に比定されているが（Bhattacharyya 2002: 112）、足の前にみえる、細長く先端の尖った棒状の持物を右手にかけて持ち、左手に袋を提げるとあるが、十分明らかではない。

訳注 右側？

看取でき、当初はその鼻で蓮華を捧げ持っていたとみられる。仏陀の左右はペルセポリス式列柱で区切られ、その左右区画には、頭光をつけた脇侍菩薩が返花の蓮華上に立っている。左の菩薩像はターバン冠飾をつけ、施無畏印 (*abhayamudrā*) を示し、蓮がみられることから観音菩薩とみられ、冠飾をつけない右側の菩薩は、与願印 (*varadamudrā*) と水瓶から弥勒菩薩とみられている。アーチ下段の扇形部分には、頭光をつけた小さな菩薩像が象の頭上に坐し、仏陀を礼拝している（向かって左の一体のみ現存）。アーチ下段の外側にはバルコニーがあり、それぞれ三人の女性が立像で表されており、頭光はないが細やかに整えられた頭髪が確認できる。アーチ最上部には、当初二体のプットが仏陀の頭上に花綱を捧げていたはずだが、今はうち一体が現存するのみである。アーチ最上部の左右には、仏三尊像が表されている。中心に説法印仏陀像（右側は欠損するも、左側は現存している）と、その左右に一对の、先の仏陀像に体軀を向けて禅定する菩薩像がみられる。これら六体の仏陀像はいずれも蓮華座に坐している。

次の段にも、いずれも同様の形を呈したアーチ（そのうちの七つ）状の龕内に尊像が表されている。ここでも、中央に施無畏印を結び、衣端を執る仏陀像が配され、その左右にも二体の仏陀像が表される。向かって左の仏陀は禅定しており、一方右方は断片ながら、説法印を結ぶのがわかる。三体とも蓮華座に坐している。さらに左右両脇にはそれぞれ二体の菩薩像が配され、うち内側の菩薩像は束髪で足を交脚にし、外側の菩薩像はターバン冠飾で思惟する様子である。菩薩衆はみな蓮華座ではなく、玉座に坐している。

上段は、ストゥーパを中央に配し、その両脇に、仏伝場面が表されている。すなわち、アシヨーカ王施土と燃燈仏授記であり、いずれもそれぞれの仏陀によって授記が与えられる説話である。両端には二系統の菩薩像が表されており、それぞれ別個の建造物内で説法印を結び、くるぶしのあたりで足を交脚にし、玉座に坐している。菩薩の左右には花綱をもって供養する人物像が立っており、その上方には空中に浮かぶ人物もみられる。

灰色片岩; 114.37 × 71.17 cm.

Hargreaves (1930: 98-99); Lyons & Ingholt (1957: 125-26, fig. 257); Miyaji (1985b: pl. VI, 1-3; 2008: fig. 1, 5 及び 7); Kurita (1988/2003[II]: pl. 396); Rhi (1991: pl. 39; 2006: fig. 7.14); Schlingloff (1991: fig. 44, 線図; 2000: II, 102, no. 25, 線図); Ali & Qazi (2008: 150-51).

浮彫13: 蓮華座上に表された楼閣タイプの浮彫; ロリヤン・タンガイ (Loriyan Tangai) 出土⁸⁸; コルカタ・インド博物館蔵、所蔵番号A 23484 (旧5090) (図12)

説法印仏陀像と両脇侍菩薩が表されたやや簡素な楼閣タイプの浮彫で、当初は返花の蓮華座上に配されていたようで、その蓮華座も別個に出土している⁸⁹。独特なのは、浮彫頂部の突起

⁸⁸ この出土地の情報は Marshall (1960: fig. 122) による。同書の縮小写真には、スワート渓谷将来という紙が浮彫に貼られているのがみえる。初期の文献ではロリヤン・タンガイはスワートの一部とみられている。

⁸⁹ 蓮華座上に配されていたことを写す古い記録写真も残っている。そこでは幢幡や鳥といった装飾モチーフも無傷で、作例が発見された時点では完存していたことを示している。

部分で、かつて傘蓋を支えていたものであろう。浮彫そのものは基本的に三段から構成され、仏三尊像が配された中央の楼閣、左右に建造物が配された屋根周辺、そしてその最下段のフリーズである。

中央の大きな楼閣には三つの龕があり、中央の龕には縦幅いっぱい主尊たる仏陀が表されている。仏陀は轉法輪印 (*dharmacakramudrā*) を結び、象が支える二重蓮華座に坐す。仏陀の頭上にはねじれた花綱とその左右からリボンがたなびく。ペルセポリス式柱で区切られた区画に両脇侍菩薩が坐している。左側の菩薩は交脚坐像で、左手を主尊の仏陀と対話するような手振りで示し、右手を膝におくが、膝あたりに彼が執る水瓶の輪郭がなお確認できる。おそらく、この像はブラフマー・タイプであろう。というのも、次に言及する右の菩薩像がサンダルを着用するのに対してこの菩薩像は裸足で表現されていることから推察できる。右の菩薩はターバン冠飾で思惟形を呈す。遊戯坐 (*lalitāsana*) で、右手を頭に添えるような仕草で、左手は膝のあたりで華蔓を執る。両菩薩とも地面に置かれた玉座に坐すが、左側の菩薩は足を蓮華ににおいている。また両菩薩の頭上にはバルコニーがみられ、供物の花を手にした二人の女性像がそれぞれ表されている。

最上部の破風形アーチは仏礼拝図に割かれている。アーチ内上部には仏立像と左右に一对の供養者像が配され、一方その下に続く部分には、台座は平板ではっきりとはしないが、一对の禪定印仏陀像とその左右に跪く供養者が表されている。さらに蓮華座に坐す禪定印仏陀像は単一房室で、二層の屋根の建造物にも見出される。中央のアーチ上方には頂華があり、左側にはたなびく幢幡が今も残る。

基壇部のフリーズには五人のプットが大きな花綱をかかえており、フリーズの左右両端には合掌する人物像が表されている。うち左は比丘であり、右は女性である。

暗灰色片岩; 85.5×40.5×12.2 cm; 1mのケースの高さは蓮華座も含む⁹⁰

記録図版: ロンドン・ヴァールブルグ研究所; ベルリン・アジア美術館、南・東南・中央アジア美術コレクション

Burgess (1900: fig. 25); Foucher (1905: 192, fig. 76; 1917: pl. xxv, 1)⁹¹; Majumdar (1937: 67–68, pl. ix, c); Marshall (1960: 94–95, fig. 122); Miyaji (1985a: 90, fig. 18; 1985b: pl. IX, 1); Kurita (1988/2003[I]: pl. 398); Nehru (1989: pl. 17); Rhi (1991: pl. 42); Schlingloff (1991: fig. 47, 線図); Klimburg-Salter (1995: no. 133).

浮彫14: 説法印仏陀像と基壇部に七仏および弥勒菩薩を表す楼閣タイプの浮彫断片; 出土地不明; 日本個人蔵⁹²

中央にひと際大きな説法印仏陀像を配し楼閣構造が強調された仏国土を表す浮彫断片。両脇

⁹⁰ Foucher (1917: pl. xxv, 1 に関する記述).

⁹¹ ここでの写真図版をみると現在の損壊はまだ見られない!

⁹² この浮彫については真贋問題も問われているが、その特異な要素すべてについて否定することはできない。

侍菩薩は欠損するが、足の一部のみ確認できる。

上方のアーチには、頭光をつけ、右手を施無畏印にし、左手を腰にあてたクシャトリヤ・タイプの菩薩が四人の人物に取り囲まれている。そのうち二人はターバン冠飾をつけるものの、四人ともに頭光はみられない。中央には、説法印仏陀像がやや粗雑な作りの二重蓮華座に坐し、その左右には男女の供養者が跪坐している。男性は僧形である。仏陀の頭部左右には二タイプの頭光をつけた菩薩像あるいはブラフマー、インドラがアーチの下で跪き、合掌礼拝している。飛翔するプットが仏陀の肉髻の前面に花綱を配している。注目されるのは、複雑な列柱と多くの動物やプットの表現である。

下の区画には、過去七仏と弥勒菩薩が一行に並び、その両脇に女性像が配されている。そのうち右側の女性は布のなかに花を包持している。中央の八体すべてに頭光があり、頭光は各尊像の頭部の背後に葉っぱのようにおおいかけられている。それらはいずれも同様の表現をとるものの、髪型や手の位置にかなりのヴァリエーションが認められる。弥勒菩薩は施無畏印を示し水瓶を執っている。

片岩; 70 x 45 cm.

Exhibit (1985: no. 37); Kurita (1990/2003[II]: pl. 294) では、この浮彫がスワビ地域出土とされている。

浮彫15: 蓮池に楼閣が生じている楼閣タイプの浮彫断片; 出土地及び所蔵先不明⁹³

浮彫12と同様の構成を呈し、精巧な建築物の特徴が際立つ比較的平板な浮彫。主尊の仏陀と両脇侍のうち一方の主要部のみ現存する。壮麗な楼閣は蓮池と連結されており、楼閣それ自体、蓮池の上に配されているが、決してその両者の関係は明確にされていない。蓮池には蓮の蕾と人物が表されており、うち二人は内側の列柱の下方にみられるが、いずれも細部までは判別できない。脇侍の菩薩は池から生じた蓮華上に立っている。

結跏趺坐の説法印仏陀像は様式的に特異で、とりわけ額の髪際は波打っている。仏陀は断片的ではあるが破風形アーチの下で、比較的細長い花卉の返花の蓮華座に坐し、膝は蓮華座の両端からかなり突出している。蓮華座の下には3頭の象が表され、1頭は正面観で、2頭は側面観で表されている。両脇の象は鼻に蓮華を執るが、その蓮華上には頭光をつけた跪坐する供養者、おそらく菩薩とみられる尊像が配されている⁹⁴。主尊と脇侍の菩薩像はペルセポリス式柱によって区切られており、ここでは右側の菩薩像のみ現存する。右手は与願印 (*varadamudrā*) を示すものの、奇妙な仕草で手のひらを転じており、左手は水瓶を執るが、通常より高い位置の腹部あたりで、また水瓶の首をもっている。また、たっぷりとした髪型も大きな髻にみられる

⁹³ Lyons & Ingholt (1957: 35) には本作例について「かつてロンドンの美術市場上にあった」と記す。様式的にはこの浮彫はかなり特異な例であるが、その状態と摩滅はガンダーラ美術の真正の作例であることを実に強く示唆している。

⁹⁴ しかし Lyons & Ingholt (1957: 128) は、Lūhasudatta とその妻に解する。

平行に走るうねりによって特殊性がうかがえる。菩薩像の頭上には精緻なバルコニーが表現され、各区画に二人の女性が供物を手にするのがみえる。バルコニーの欄干前面には2羽の鳥が看取される。

材質、法量不明

Lyons & Ingholt (1957: pl. xvi, 4).

蓮池タイプと楼閣タイプの比較

以上、関連浮彫の概観からもわかるように、精緻な複合型浮彫の大部分は二つの遺跡のみ、すなわちモハマッド・ナリーおよびサーリ・バロールからのみ出土したものである。これら二遺跡出土の二タイプの浮彫を分析すると以下に挙げる重要な相違点が明らかになってくる。

- ・ 蓮池タイプの浮彫は必ず顕示の場面を含んでいる。すなわち、仏陀が実際の仏国土の外側にあって蓮華座に坐すこともなく、跪坐する人物に対して浮彫に示された内容に視線をうながそうとしている場面である。この顕示は常に野外で行われている。
- ・ この野外の場面を除けば、建造物をふくむ蓮池タイプ浮彫にみる要素⁹⁵はすべて蓮華の上に表されており、理論的にはこれら蓮華は浮彫基壇部に表される池から生じている。
- ・ 蓮池タイプの会衆の大部分は菩薩像で様々な行為を示している。主尊への礼拝のほか、ここでは議論や相互コミュニケーションに重点が置かれている。単独の菩薩像も存在するが、その場合、沈思、禅定、説法を行っている。
- ・ 蓮池タイプにおいては、主尊以外の仏陀像は主要な会衆部分ではなく周辺のみにもみられる。
- ・ 対照的に、楼閣タイプ浮彫においては、主尊以外の仏陀像は菩薩像と並んで副次的な尊像の中に表されている。
- ・ 楼閣タイプでは、仏陀は蓮華座に坐し、一方菩薩像は地に配された台座あるいは玉座に坐す。
- ・ 楼閣タイプでは二者間の対話ではなく、一人での行に重点が置かれている。菩薩間に対話の姿勢はみられない。また尊像はすべて建造物の龕内に表されている。
- ・ 楼閣タイプにのみ仏伝場面が表されており、また、過去七仏も楼閣タイプにのみ現れている。
- ・ 楼閣タイプにはバルコニーの表現がみられ、必ず頭光を伴わない女性が中に表されている。

出土地不明もしくは他地域の作例（またそれらの断片）の比較作例は、以上の二遺跡出土の作例ほどの精緻さはないが、多くの作例において先述した主要な識別しうる特徴は共通している。一方、二つのタイプ間の違いは、部分的に曖昧なところもあるが、それらは、浮彫にみられる異なる要素の関連性を理解するのに役立つこともある。

⁹⁵ 例外として浮彫 2 が挙げられる。建造物はその下に蓮華を伴わず、浮彫主要部分の下段にみられる人物もまた蓮華を伴わない。

例えば、浮彫6や7にみるように、仏陀や菩薩が化仏や神々などを顕示する場面と同じ高さに、仏国土の示現場面が示されている点は、おそらく実際の仏国土でそれらの場面が生起していることを示している。

二つの遺跡から出土した作例と、それ以外のもの、すべての浮彫を含めてさらに検討し、上記の特徴がより明確に実証されるならば、様々な要素が混在する浮彫は一般的に、二遺跡出土の作例よりも時代の下る制作になるものとする見方もより確かになるだろう。二タイプ間には明確な差異はあるが、楼閣タイプも水と関連をもっている。水との関連性は蓮池の上に建つ楼閣がみられる特異な浮彫15だけでなく、浮彫にみられる仏陀、菩薩が蓮華上に配されていることから明示される場所である。加えて、蓮華座を支えるためにしばしば表される象もまた水と関わりを持つ存在である。最後に重要な点を付言すると、おそらくすべての楼閣は蓮華座上にあり（浮彫13; 図12）、王宮の楼閣と仏たちのそれを区別している⁹⁶。

いくつかの浮彫（例; 浮彫9 本例は著しく小さい）に認められる二タイプ間の違いの曖昧さは、禪定印の仏陀像が化仏一通常、禪定印仏陀の左右に四体ずつ表される一の表現に注目した、複合型浮彫の第3のタイプの存在によって生じたものともいえる。よって以下、このタイプの主要な浮彫についても「発出タイプ」として概観する⁹⁷。

発出タイプ

浮彫16: 化仏を発する仏陀像を伴う蓮池タイプの浮彫; タフティ・バーイ（1908年発掘）出土; 旧ペシャーワル博物館蔵（図13）

中央には、三日月装飾のある傘蓋の下で玉座に坐した禪定印仏陀像が配されている。この浮彫はこの点を含め、他の関連においても浮彫7と類似している。仏陀像は頭光をつけ、両脇に四体ずつ、計八体の蓮華座上の仏立像を発出させている。仏陀の左右では、頭光を伴う菩薩像が花綱を持って侍立している。彼らはそれぞれ二つのタイプの菩薩にみえるが、右側の菩薩の頭飾はターバン冠飾にはみられない。

傘蓋の上は、さらに三体の頭光をつけた仏陀像と宝樹の枝葉がみられる。説法印を結ぶ一体の両脇に、右手を僧衣に包み込み、左手で衣端をつかむ仏陀像がみられる。傘蓋の両脇ではそれぞれ頭光のある禪定印仏陀像が看取される。これら五体の仏陀像はすべて蓮華座に坐している。

下層部は損傷が著しく、主尊の玉座の上に当初蓮華が配されていたのかどうかは不明である。玉座の高さには、主尊の方を向いて坐す菩薩像が左右に表されている。左の菩薩像はブラフマ

⁹⁶ これは中国における仏国土の表現とも一致している。すなわち中国の表現ではより建築的空間が明示され、しばしば楼閣も水中の杭の上に建設されてはいるが、やはり水を重視している。楼閣タイプの浮彫の場合、基壇部の池については、大地は水の上にあるという一般的インドの宇宙論的概念を反映しているとも考えることもできよう。

⁹⁷ Rhi (1991) ではこのタイプを「増殖(multiplication)」タイプと呼ぶ。

ー・タイプで供物を手にしているようで、右の菩薩像はクシャトリヤ・タイプで右手に蓮華の蕾を執っている。

材質および法量不明

記録図版: ロンドン・ヴァールブルグ研究所

Spooner (1911: pl. xlv, c); Foucher (1922: fig. 484); Lyons & Ingholt (1957: pl. xxi, 2); Kurita (1988/2003[I]: pl. 391); Rhi (1991: pl. 46); Schlingloff (1991: 図37 および図38、線図; 2000: II, 102, no. 14, 線図).

浮彫17: 化仏を発出する仏陀像を伴う未完の蓮池タイプの浮彫; タフティ・バーイ出土; 現地(?)⁹⁸

中央に禪定印仏陀像を配したこの未完浮彫は左側が切断されて、最も外側の人物像も欠損している。主尊の仏陀は傘蓋のもと、象に支えられる二重蓮華座上に坐す。仏陀の体の両側に残る石材はおそらく発出される化仏を想定したものであろう(前例を参照)。蓮華座の両側には立像の人物が確認され(右側の立像はターバン冠飾である)、腕を挙げておそらくは供物を散じ、一方左手に花綱を執る。さらに、基壇部の右隅に表された菩薩像は目を覆うようにその右手を挙げている。傘蓋の両側に半身のみを表した人物像がみられ、左側は散華し、右側は礼拝するようである。中央の傘蓋の上には宝樹が表され、その両側では、それぞれの傘蓋の下で蓮華座の上に坐す仏陀像が確認できる。いずれも施無畏印を示す。

灰色片岩; 高 119.4 cm.

Lyons & Ingholt (1957: no. 263); Kurita (1988/2003[I]: pl. 394).

浮彫18: 化仏を発出させる仏陀像を表す蓮池タイプの浮彫; サーリ・バロール、マウンドC出土⁹⁹; カラチ国立博物館蔵、所蔵番号 1734¹⁰⁰

明確に二つの段に区分される浮彫であり、上部では大型の仏陀が化仏を発出させており、基壇部は一行に互いに言葉を交わす菩薩坐像が確認できる。

大きく表された禪定印仏陀像は、象に支えられた二重蓮華座に坐す。左右の2匹の象はその鼻で蓮華を奉持しており、その蓮華の上にはさらに仏陀に向い、合掌礼拝する人物跪坐像がみられる。仏陀像の頭上には宝樹の三つの花が確認でき、その下には飛翔する二人のプット¹⁰¹が大きな傘蓋を持って表されている。主尊は蓮華座上に化仏を発出しており、両側に四体ずつと思われるが、左の部分の化仏のみ現存している。上方の化仏の両側は、菩薩像が仏陀に対し散華を行う様子である。最上部の宝樹の左右とも傘蓋の下で蓮華座に坐す禪定印仏陀像が確認できる。主尊の蓮華座の両脇にも菩薩坐像がみられ、そのうち左脇侍の一体が現存する。これら

⁹⁸ Rhi (1991: 157 & n. 46) によれば、当時の現地の収蔵庫には破損した断片のみ存在していたという。

⁹⁹ この出土地は Rhi (1991: pl. 5) に基づく。Schlingloff (2000: I, 493) はこれに倣う。Higuchi (1984: no. I-9) はマルダーン (Mardan) 将来と記す。

¹⁰⁰ ロンドン・ヴァールブルグ研究所所蔵の 1913-14 年度の記録写真によれば、かつてはペシャーワル博物館蔵であったことがわかる。

¹⁰¹ モハマッド・ナリー浮彫と同様にこれらのプットは有翼で表されている。

の菩薩像は玉座に坐している。

基壇フリーズでは七人の菩薩が並んで坐し、互いに言葉を交わしている。両端には比丘が表され、菩薩像の背後に付き添う二体の人物立像と三体目の痕跡を確認できる。二つのタイプの菩薩像が均等に表現され、すべての像は玉座に坐しており、玉座は同じ蓮池から生じた蓮華上に置かれる。菩薩の一人は禪定印を示し、一人は水瓶を執り、三人目は経典を執る様子である。他の三体はかなり類似した仕草で、片手を主尊の方向に挙げ、片手を大腿部上におく。

灰色片岩; 83 × 54 cm.

記録図版: ロンドン・ヴァールブルグ研究所

Lyons & Ingholt (1957: pl. xx, 2); Bussagli (1984: 188); Higuchi (1984: no. I-9); Kurita (1988/2003[I]: pl. 393); Rhi (1991: pl. 5); Schlingloff (1991: figs. 39, 線図; 2000: II, 102, no. 11, 線図).

浮彫19: 化仏を発出する仏陀像を伴う蓮池タイプの浮彫断片; 出土地不明; チェンナイ (マドラス) 州立博物館蔵

蓮池タイプの浮彫中央と左隅部分。浮彫中央では現在頭部を欠損する禪定印仏陀像が蓮華座に坐するのがわかる。蓮華座は宝石で荘厳された茎上にあり、池から生じた大きな花卉をもつ。蓮華座上の主尊は当初はその左右に五体ずつの蓮華座上に坐す化仏を発出させていたはずだが、現在は左側の一部分のみが確認できる。蓮華座の左側には、合掌する在家の人物あるいはブラフマー・タイプの小さな菩薩立像が確認できる。その左に、主尊の方を仰ぎみる菩薩坐像があり、飛翔するプットがその頭上に王冠をかかげようとしている。これらの副次的な人物像も同じ池から生じた蓮華上に表されている。

材質、法量不明。

Taddei (1969/2003: fig. 31、他の作例に言及する説明が加えられている; 1987/2003: fig. 2).

上記に述べた二つのタイプと比較して、これらの浮彫は複雑性や特殊性はそれほど認められないが、その細部表現は蓮池タイプに近い。加えて、蓮池タイプの浮彫には副次的な要素として頻繁に発出の場面が現れることも明らかとなった。しかし、これまでにみた発出タイプの作例では(すなわち、発出の場面が中央に位置する作例)、顕示の場面は表現されていない。すべての作例をとおして主尊の頭部のすぐ上には傘蓋がみられ、ある例ではプットがそれを捧持している。主尊は必ず禪定印 (*dhyānamudrā*) を結ぶ。発出タイプの浮彫は脇侍菩薩を大きく表さず、それらが表現されていても(タフティ・バーイ出土の二つの浮彫のように)、他のタイプに比べて目立つものではない。さらに、浮彫の各部分に表現された副次的な人物像も中央の発出する仏陀の方を向いている。樹木の傍らにみられる副次的な仏陀像は、化仏やその他の神々を発出することはない。複合型浮彫のいずれかが、「舎衛城の神変」説話と関連しているとすれば、それはこのタイプのものといえる。しかし、この説話であるという明確な根拠もなく、加えて菩薩の存在もそういった比定が適当ではないことを示している。

浮彫、断片、仏三尊像

以上、約 20 作例について概観した。しかしガンダーラ美術として報告されている複合型浮彫の数は、それ以上である¹⁰²。本稿で取り上げた完存例の浮彫のほか、多数のこうした浮彫断片が報告されており、その数は現存する作例の優に 3 倍にのぼる。これらの断片群まで本研究では統合的に扱うことはできなかったが、これらのうち最も有意義な作例を扱ったことで、これから類型と結論に発展させることはできよう。さらにこれら断片のうちのいくつかは、ここでの主題が単独の浮彫で表現されているだけではなく、大型の破風形装飾にもみられたように、多くの浮彫パネルを組み合わせてより大構図とした表現にもあることを示している。

さらに、本稿で分類した三つのタイプは、より単純な構成でも表現され、初めの二つは仏三尊像の形式に、残るひとつは蓮華座上において化仏を発出する禪定印仏陀像の形で表現される。現在のところこれら仏三尊像の形式と複合型浮彫の明確な関連性は、年代や図像の系統という点においてなお不明である。しかし、各タイプの例を取り挙げ、表現の頻度と多様性を特徴づけることには意義があらう。

仏三尊像は、特に蓮池タイプに頻繁に見出される。浮彫基壇に水の表現がみられずとも、図6はその代表的作例といえよう。背後の神々が交代しているだけで類似の構成を呈する図14のようにこのタイプの他の仏三尊像ははっきりと池を示している。そのほとんどが副次的な仏・菩薩像の表現を伴う。仏三尊像のすべてに宝樹の表現が共通しており、それらのなかには宝樹に人物像を示すものもある。しかし主尊に花環を戴かせるブットの図像についてはみられない。ただし、例えばサーリ・パロール出土の現ペシャーワル博物館所蔵の周知の作例（図15）¹⁰³のように、比較的近い位置に表したものもある。

楼閣タイプの仏三尊像は比較的稀で、このタイプの複合型浮彫との関連性は希薄である。建築構造ゆえに、これらの作例では蓮池タイプに頻繁にみられたブラフマーとインドラの表現もみられない。このような仏三尊像の興味深い作例は、現在ラホール博物館蔵の作例で、ここでは建造物のなかに説法印仏陀像が表され、左右にかなり小さな脇侍菩薩が配されている（図16）。向かって左は花綱を執る菩薩像、右はブラフマー・タイプの菩薩像である。三体はいずれも蓮華の上に配され、脇侍菩薩の蓮華の茎は中心の蓮華座から生じている。人物像の間には、柱のすぐ前に二人の跪坐す

¹⁰² Rhi (1991 : 5-6) では、仏三尊像を加え、約 130 例に達している。Rhi (1991) Appendix 1 (pp. 194-206) の作例リストを参照。Rhi のリストには真贋の疑われる作例もいくつか含まれているが(p.3、注 8 のコメントを参照)、それらを除外したとしても、総数は依然として多い。

¹⁰³ 仏三尊像浮彫；サーリ・パロール (1906-07 年発掘) 出土；ペシャーワル博物館蔵、所蔵番号 PM-2770 [旧 158]；説法印仏坐像と大型の両脇侍菩薩からなる仏三尊像；主尊は大きな蓮華座の上で説法印を示して坐し、その上方には頭光を伴い花綱をとる人物を表した空想的な樹木があり、さらに樹木から二体の説法する菩薩像も現れている。主尊から見て右側に立つ菩薩像はターバン冠飾で花綱をとり、左の菩薩像は弥勒菩薩タイプで、束髪で恭敬を示し、左手に水瓶を執るが破損している。仏陀の肩のあたりの高さには、ブラフマーとインドラが上半身を現している。左のブラフマーも恭敬の身振りで水瓶を執り、右側のインドラは王冠(*kirita*) を戴き、雷(金剛杵)を執る。上方の建造物のなかには禪定印を結ぶ菩薩像が表されている。灰色片岩 57 × 49 × 11 cm。既出典；例 Lyons & Ingholt (1957: fig. 254); Kurita (1988/2003[I]: pl. 403; Exhibit (2008: no. 203); Miyaji (2008: figs. 2, 4 及び 6)。

る人物像があり、左は比丘、右は女性在家者とみられる。このようなむしろ特異な例が示すように、少数派の楼閣タイプでもかなりの多様性がうかがえる。ほかに興味深い作例として、主尊の両脇侍菩薩に思惟像のものがあり、左側は経典を執り、右側は一房の花を執る例もある(図17)。主尊の蓮華座の左右に人物像が表されるが、右の老年の人物像はちょうどモハammad・ナリー浮彫にもみられたように腕にリュトンを抱き、左のやや肥満形の人物像は坐し、蛇を手にしおそらくナーガを示しているのであろう。さらにその背後には比丘および女性が跪き主尊に対し礼拝している¹⁰⁴。

発出タイプの浮彫にみるより単純な形式は、仏三尊像の形式でもなく、発出する仏陀像を表したものである(図18)。ペシャーワル博物館だけでもこのような表現をとる作例が8例も知られる¹⁰⁵。たいていの場合は、そもそも大構図の一部分で、一般的に複合型浮彫の断片とみられている。

最後に、美術史的には複合型浮彫の三つのタイプはいずれも簡素な形式が存在するため、区別されなければならない。これら三つのタイプは明確に区別しようとする一方、表現伝統に依拠するため、多くの要素を共有する場合もある。もちろんここに挙げた理解は、可能な限りすべての浮彫とその断片を将来された遺跡および、年代的な発展や相互の関連性に着目して観察することで、より洗練されよう。しかし、これは今後の課題としたい。次に典拠に関する議論は予備的なもので、主にこれら浮彫に表現されたより大きな現象について考察する。

6. 典拠を巡る問題

ここではモハammad・ナリー浮彫に関する先行研究の概説の締めくくりとして、これまでに挙げた問題のうちいくつかに絞って考察したい。極楽浄土や妙喜世界について、未だ翻訳されていないLSukhの初期テキストも含め、現存するすべての記述を取り上げて、これらのテキストと上で区分した複合型浮彫の三つのタイプとの関連性を考察したい。これら三つのタイプ間にみられる、さらにはそれぞれのタイプの中でみられるかなりのヴァリエーションと、それぞれのタイプおよび文献の記述が共有する多くの異なるモチーフの存在は、図像と文献の間に、対応する密接な相互関係というものが期待できないことを示唆している。それどころか、おそらく浮彫に表されている事柄の多くはそのような文献記述を反映したものではない。そしてその逆もしかりである。文献および視覚的な比喻はいずれもかなり相違している。なぜなら文献記述の多くは視覚的に表すことが不可能であり、すでにみたように、表現は表現の伝統によるもので、ある意味では表現それ自体の命、

¹⁰⁴ ロリヤン・タンガイ出土のこの仏三尊像はコルカタ・インド博物館所蔵で、現在は蓮華座の両脇に表現されていた人物像の多くが欠損しているようである(Miyaji 1985b: pl. XI, 1; 2008: fig. 17; Rhi 2006: fig. 7.15 参照)。その他の楼閣タイプの仏三尊像については、例えばSchlingloff (1991: fig. 44, 線図)を参照されたい。ここでは二体の禅定印仏陀像を表す楼閣タイプの仏三尊像を示している。出土地は不明であるが、ペシャーワルのガイ・コレクション(the Gai Collection, Peshawar)である。

¹⁰⁵ Ali & Qazi (2008: 166–173)。ここでは発出している仏陀像と菩薩像の区別がなされていないため、さらに多数の作例が示されている。

あるいは歴史を有している。同時に、明確な唯一の特徴に基づく解釈も可能であろう。それでは、ここでこの浮彫のトピックおよび中心的主題についての考察を始めることとしよう。

ただ、その前に、ここで複合型浮彫の内容に関して、出土地と制作年代によって若干ではあるが、推測が可能であることを付言しておきたい。別稿においてこの問題はより体系的に扱う予定である。ここでは、複合型浮彫はガンダーラ美術のなかでも後期に属し¹⁰⁶、そして、それらの出土地についても、ほとんどの作例がモハマッド・ナリー、サーリ・バロール、タフティ・バーイ およびマルダーン（これらの遺跡はお互いに近接している。サーリ・バロール はタフティ・バーイから僅か1kmの地点にある）という、ロリヤン・タンガイやヤークビ（スワビ）から僅かに外れた位置の、かなり狭い範囲にみられる遺跡群から出土しているということのみで充分であろう。換言すれば、これらはカーブル河の北、ペシャーワル盆地にかなり集中しているのである¹⁰⁷。これが何を意味するのかについて言及するには時期尚早であるが、ひとつ明確な点がある。このように大構図かつ複雑な配列で精緻な装飾を施した浮彫を制作するためには、なかには完成までに数カ月も有する浮彫もあったであろうが、その対価を工人に支払うには、かなりの富財が必要とされたであろうし、また、これらの工房もしっかりとした経済基盤が必要であったといえる。寄進者が自らの姿を画面のなかに組み入れることを望んだとしても驚くべきことではない。しかしいずれにせよ、技術的かつ主題的な観点からみて、一人の工人が人里離れた場所で制作し、生み出されたような作品ではありえない。これらは高水準の庇護によって芸術的環境の繁栄がみられたことを示している。しかしたとえ、そうだとすると、これらの作例がいったい何を意味しているのかの特定には至らない。それゆえ、前述したように新たな説とはならないが、浮彫そのものを観察しよう。

他方の仏陀たち、他方の世界

三タイプの浮彫すべてに共通するのは、それらの描き出す世界が現世的ではなく、非日常的で超自然的でさえある、という点だ。それは、とりわけ主要な登場人物の増殖に起因しているが、しかしすべてのタイプにおいてこの増殖は相補的な含意を以て、様々な方法で成し遂げられている。

蓮池タイプ浮彫に関して言えば、開示（display）あるいは顕示（revelation）のモチーフは、明白に二つの世界の間の相違を示す点で決定的要素である。その作例の大半には、浮彫の右上方のどこかに、恭敬の姿勢をとる一人の比丘と、これと対話する一体の仏陀像を表した簡略な説話的場面がみられる¹⁰⁸。この仏陀は、手を浮彫中央に位置する大きな主尊に向けて、主尊の仏陀とその周囲の聖衆の存在をその比丘に知らせている。同時に、そのことは、顕示をなす仏と主尊（中央に位置

¹⁰⁶ Rhi (1991: 10) はほとんどの作例を、3世紀中葉から5世紀初期という150年弱の期間に帰している (ibid. p. 4, n. 10 も参照)。

¹⁰⁷ これらの作例の分布や歴史的意義に関するより詳細な議論は Rhi (2003: 179–185) を参照されたい。Rhi (1991: 156–159) は関連遺跡の複合型浮彫をめぐる形而下のコンテキストについて興味深い考察も行っている。

¹⁰⁸ ほとんどの作例において仏陀の傍らの人物像は損傷しているが、浮彫2では、はっきりと彼が比丘であるとわかる。

する仏)との間の仏性(buddhahood)が質的に異なることを私たちに示唆している。仏の性質に関する二つのタイプの対比は、顕示の場面における執金剛神¹⁰⁹の存在により一層強調され、一方、中央の仏陀の左右に存在する神々や菩薩たちは、上の顕示の場面によって強調されている。顕示する仏陀像はおおよそ、自然のなかで地面あるいは草敷きの座に坐していることから、そこが野外であるとわかる¹¹⁰。一方の主尊は、自然のなかではなく吉祥な環境において高位に着坐する¹¹¹。これら二人の仏陀の表現は、二つの異なるタイプの仏の性質、すなわち、現在世で仏が活動する姿である化身(nirmāṇakāya)としての仏の性質と、我々の一般世界を超越したより高位の仏の顕現である仏の性質―報身(sambhogakāya)―を表現しているに違いない。蓮池タイプ浮彫における化身を発出する付随的な仏陀の表現は、この両タイプの仏陀の区別に効力を加えている¹¹²。

発出タイプ浮彫では、仏の性質の異なる形態が、主尊の仏陀とその化身(nirmāṇa)の中にすでに暗示されている。また主尊と、光線のごとく主尊から発せられる立像の化身―これは化身(nirmāṇa)の観念を表現する上で完璧な視覚的比喻であるが―には明らかに本質的な相違がある。このような化身に加えて、さらにこのタイプの浮彫には通常、浮彫上部に副次的な仏陀の表現もみられる。これらは主尊を讃える傘蓋の上に表されており、実際の主尊の境域ではないところの存在とも解釈しうるが、一方でこれらの仏陀は、主尊から遠く離れたところにおける主尊の示したさらなる顕現とも捉えられよう。しかしながら、これらの仏たちを視覚的・概念的に主尊と結びつける試みはなされていない。

モハammad・ナリー浮彫では、浮彫の左右上隅に、化身を発する小さな仏陀像が二体認められるが、これは、中央の仏陀が外に向かって自らの行為を示すところとも解釈しうる。Huntingtonの解釈は、それらを阿弥陀仏の放光と関連付ける説だが、これが唯一可能にしてもっとも妥当な解釈とはいえない。というのも、LSukhの初期テキストもまた、阿弥陀仏が、臨終時における来迎に際して準備を欠く信者たちに向けて、自身の化身(nirmāṇa)たちを遣わせ、また、幸なき人々の夢中に、自身の影像を送りもする(上述の6点目以下を参照)、ということを明示するからである¹¹³。

¹⁰⁹ 執金剛神は、ガンダーラ美術では、一般的に釈迦仏の図像的標識としての機能を有しており、他の仏陀とともに見出されることはほとんどない。

¹¹⁰ モハammad・ナリー浮彫の場合では、仏陀の台座下の洞窟岩面に2頭の野獣がみられる形式が確認できる。Huntingtonが指摘するように、工人は、LSukhの説法場所である霊鷲山(Gr̥dhraṭṭa)を示唆するために、「帝釈窟説法」(Indraśailaguhā; e.g., Lyons & Ingholt 1957: fig. 129 及び Marshall 1960: fig. 118 参照)の表現伝統を借用したとみられる。

¹¹¹ Rhi (2008: 259) は、阿弥陀仏の蓮華座については観経に顕著に認められるのに対し、LSukhにおいてもSSukhにおいても言及がない点を指摘する。確かにそうであるが、阿弥陀仏は当然地上ではなく、信者たちよりも高い位置に坐するという共通認識があったと考えることができる。

¹¹² 管見の限り、重要なのは蓮華座に坐することなく発出を行う仏陀は全くないということではある。本研究に含まれる二つの疑わしい作例は浮彫6(左上方の小さな像)と浮彫16(主尊)の例である。

¹¹³ Huntingtonの主張は当然のことながら、Quagliotti(1996a: 284, 287)によって疑義が呈されているが、我々からみれば、問題は彼がテキストの誤った箇所(および誤った校訂本)に言及していることである。またこれを含衛城の暗示とするQuagliottiの見解もやや強引といえる。

多数の仏陀は楼閣タイプの浮彫にも確認できる。すなわち、中央の仏龕のなかの主尊に加えて、副次的な仏陀が、しばしば菩薩を両脇侍として伴うが、これら楼閣タイプのすべての段あるいは層に現れている。ここでも、主尊とそれらとの関係は、明確ではない。この世における仏陀の行為は、仏伝場面および、楼閣タイプ浮彫のうち2例に見られる一連の過去七仏と弥勒菩薩の表現によって示されている。

同時に、同じ世界に二人の仏陀は存在し得ない以上、複合型浮彫に表された副次的仏陀は必ずしも主尊の化身 (*nirmāṇa*) と解しえず、別世界の存在といえる。それゆえ、複合型浮彫は、あるひとつの仏国土というより、複数の仏国土のマトリックスを表しているといえる。このタイプの多重性は、質的・時間的なものというより、空間的なものと理解すべきであろう¹¹⁴。そのような空間的關係は、蓮池タイプの浮彫において諸仏が表される浮彫周縁という配置や、楼閣タイプの浮彫における仏たちの住する建造物に関連した重層構造などからも暗示されている（前章参照）。したがって、蓮池タイプと発出タイプの浮彫は、浮彫上部において他の仏国土への関連を示しつつも、明らかに、ある一人の仏陀の仏国土であり、一方、楼閣タイプの浮彫は、主尊が強調されながらも、多重的な仏国土と理解する必要があるだろう。このタイプはある意味、宇宙的な楼閣なのである。

仏陀の化現にみられる空間的關係においてもまた、浮彫上にすべてが表されるわけではないことが、仏とその国土という主題の一部として空間的に理解すべきことを示唆している。このことはとりわけ、いくつかの蓮池タイプの浮彫の基壇部に表される礼拝者をいかに解釈するかに関わってくる。ここでは、しばしば、頭光のある人物とない人物には明確な差があり、後者はたとえ蓮華上に表されているとしても、決して中心の主要場面の一部として捉えるべきではない。

三タイプの浮彫は、仏国土のなかに表されたすべての聖衆の座として池および蓮華の双方、あるいは池と蓮華のいずれかを呈している。すでに指摘したように、楼閣タイプの浮彫は、特異な図像を呈する浮彫 15 や、象がしばしば主尊の蓮華座を支えるという図像が示すように、水とも密接に関連している。いくつかの楼閣タイプの浮彫中央上方にみられるストゥーパは、直に蓮華やアカンサス葉の上に配されている。これらは、宝石で荘厳された蓮茎や幾重もの花卉をもつ、主尊が坐す蓮華座の大きさや形と同様に、不可思議なる事象を示す植物モチーフである。肉厚な蓮弁であった蓮華座は、より簡素な浮彫作例になると総じて、返り花のより平板な表現で済まされている。

顕示の場面に立ち返るが、この場面はまさに、モハマッド・ナリー浮彫を極楽浄土と関連づける説、とりわけ、LSukh と結びつけようとした Huntington の試論 (Huntington 1980: 658) の要であったといえる。一方、Quagliotti はそうではなく、帝釈窟説法のエピソードに関連付けながらも、現実世界の異なる様相を顕示する場面とみている (1996a: 282-285)。工人が、洞窟内の動物たちの細部描写を、帝釈窟説法図から借用した可能性はあるものの（上記を参照）、Quagliotti の解釈は以下の理由から説得力を欠く（また、最終的には首肯できない）。まず、仏が洞窟内にいるわけではない

¹¹⁴ 過去七仏と弥勒菩薩を一列に配する表現が示すように、仏陀間の時間軸における関係を一列に表すことで表現している。

こと、そして Quagliotti がインドラとする金剛杵を執る人物は、単に従者として現れていること、そして仏陀と言葉を交わす人物は比丘であることが挙げられる。

Schopen (1987: 117, n. 50; 2005: 262, n. 50) や彼の見解を受けて考察を進めた Rhi (2003: 173-174; 2008: 256) は、釈迦が阿難や舍利弗に向けて妙喜世界を示す他のテキストを指摘しつつ、従来の説よりも説得力のある見解を提示した。彼らの反論は、浮彫の内容が文献中の妙喜世界の記述と如何様なりとも合致していれば、はるかに納得のゆくものであっただろうが、実際はそうではない（以下を参照）。付言するならば、『阿閼仏国経』において、舍利弗が示される対象は、T 313 (『大正新脩大藏経』第 11 巻: 759c6ff) によれば、阿閼仏が弟子たち（すなわち声聞 *śrāvakas*）に囲まれているところで、ここでの声聞は文脈から、比丘に違いない。それは、般若経系テキスト群において、阿難とその他の聴衆に明かされる妙喜世界の光景と類似した状況である。すなわち、彼らは、比丘衆と菩薩衆を伴う阿閼を觀察する (*bhikṣusaraṅghaparivṛtaṁ bodhisattvagaṇapuraskṛtaṁ*) のであり、このことは、支婁迦讖訳『八千頌般若経 *Aṣṭasāhasrikā*』(T 224, 8: 469a18-22 参照) においても明示されている。さらに、執金剛神が、阿彌陀仏ではなく阿閼仏と繋がりを有する、という Schopen の指摘も、執金剛神が決して主尊とともに表されないことから、見当外れといえる。最後に、浮彫のもっとも目立つ位置にみられる女性像の存在は、すでに触れたので十分であろう。以上のことから、Schopen が「実際は、浮彫が、極楽浄土というより妙喜世界を表していることを示唆するより多くの証拠がおそらく存在する」と主張するも、それは実証されえないこと、したがって、Huntington によるこの浮彫にみられる顕示の場面と LSukh における開示の場面を結びつける見方が、現時点では最も可能性のある説明であるということになる。

活動の領域

浮彫の主尊は、説法をしたり、禪定状態から化身を発出したりと、ある意味で常に能動的である。それに対して副次的な仏陀は、弟子に主尊たる仏陀を開示する（蓮池タイプのみ）、あるいは蓮華上に立つ小化仏を発出する点を除けば、何かに従事する様子ではない。坐仏と立像の化身を表す主要なタイプとは別に、立像の仏陀は、楼閣タイプと発出タイプの浮彫では、過去七仏（浮彫10および14参照）の群像、もしくは、主要な仏伝場面（浮彫12及び13参照）に見出せる。これらは蓮華上に立たないため、ここでのコンテキストとしては、彼らが化身 (*nirmāṇakāya*) の顕現だということを暗示している。過去七仏の立像の仏陀では、各像は手をそれぞれ異なったかたちを示しているが、これら手のかたちにははっきりした図像学的意味づけはない。楼閣タイプと発出タイプの浮彫には、副次的な坐像の仏陀として施無畏印 (*abhaya mudrā*) のものや、衣の中に右手を入れたもの（浮彫16参照）がみられる¹¹⁵。ここで扱った作例すべてにおいて、主尊が蓮華に坐していないものはひとつとしてない（浮彫16については玉座部分が破損しているため除く）。このことは、顕示の

¹¹⁵ これは、立像に一般にみられる表現の変形バージョンで、またローマ時代のトーガの表現に由来する。

場面にみられるものを唯一の例外として除けば、小さな仏陀たちについても言えることである。またさらに、仏陀像はみな頭光を伴っている。

主尊の仏陀は明らかに奇跡的状况にあり、蓮華座は宝石で飾られ、頭上に翳る宝樹には大きな真珠の連珠飾りが垂れ、さらには威厳を示すシンボルを仏陀に掲げる上半身の人物などが表されている。ときには、象が蓮華座を支えたり、その鼻で蓮華の花を捧げていることもある。さらに、有翼あるいは無翼のプットが仏の頭上に飛翔し、傘蓋をかざしたり、花環を仏に戴せようとする場合もみられる。後者のモチーフについては、プットのみならず、花環やその戴冠のモチーフも明らかに西方の表現伝統によるものである。いずれも、当代になって南アジアに新たにもたらされたものである。このモチーフは、蓮池タイプの浮彫において最も頻繁に見出され、しばしば、蓮池タイプの仏三尊像や楼閣タイプの浮彫にも見出される。古代西洋における頭上の花環が持つ意味は、勝利や王権、あるいはその両方であるが、ここではそれが、法（dharma）を教示する者に相応しいことを示すものといえよう¹¹⁶。

唯一、蓮池タイプの浮彫においてのみ、主尊の放つ光、すなわち仏の光輝を示す明らかな描写が認められる。特徴的なのは、浮彫下方に配され、かつ主尊の仏陀の近くにある菩薩で、自分の目の前に手をかざしているというものである。モハマッド・ナリー浮彫には、もう一ヶ所、浮彫上方の左隅にも再び同じ仕草の菩薩像が看取できる。ここでは化仏を発出するすぐ上方の仏陀の方を見上げている。ここで2度も同じ図様が繰り返されているのは、浮彫両隅で化仏を発出する仏陀がいずれも、実際には、別の仏国土を表現するという見方を補強するものと解することもできよう。しかし、また、別の見方もできる。つまり、この菩薩を、これと対称的位置にある顕示の場面と結びつけるもので、また、阿難（Ānanda）の釈迦への懇請に応じて主尊の仏陀が外へ向かって放光するのに対して、この菩薩が反応していると解釈できる。この場合、この光は、仏陀に近い位置にある菩薩がみるような根本的な不変不断の光輝ではなく、外的な要求に応じて放たれた特殊な光線であり、上方の区画で化身を発出する仏と性質的には同様である¹¹⁷。

一方、複合型浮彫にみられる菩薩たちもまた、多様な姿態で何かしらの行為を示している。彼らの動きは通常、単独で表されている場合は仏陀にむかってなされており、あるいは、蓮池タイプの浮彫では、菩薩たちは隣のものと同様に語り合う様子で表されている。既述のLSukh 初期テキストには、ひとつの蓮華を複数の菩薩で共有するという例外もあるが、各々がそれぞれひとつの蓮華

¹¹⁶ プラフマー・タイプとクシャトリヤ・タイプの二菩薩を脇侍とする、説法印仏陀像の戴冠のモチーフもまた、王が、バラモンとクシャトリヤ階級であろう 2 大臣の間に坐するという実際の王宮における配置に倣っている。しかし、これは二重の模倣である。というのも、ここで確認したことはまた、神々の王たちやその天上の宮殿に関するインド的観念を反映したものであるが、それも世俗的なモデルの派生なのである。この戴冠のモチーフについて、モハマッド・ナリー浮彫を手がかりに詳細な考察を行ったのは Bautze-Picron (2010: 14-17) である。そこでは、花環は仏陀の讃美と関連したものとして解釈されている。Huntington (1980: 668-669) も参照。

¹¹⁷ 推測の域を出ないが、この見方をとると、主尊の方よりも、発出の場面を見上げる菩薩は、(化身が発出されるのと同様に)瞑想的境地における仏陀によりその境域から発せられた光明の神変に応じる様子を示唆するものと捉えられよう。

に坐したり、立ったりするという記述があり、表現とも合致する。様々な造形上の表現伝統についてみた際に、相互関係についても一般的諸相を概観した。したがって、ここでは、彼らの動きのなかから、より興味深い点をいくつか絞って論を進めることにする。菩薩の姿態のなかでもっとも一般的なのが、崇拝を示す動きで、これは手を合掌印にするか、何か供物を仏陀に施与する仕草でみられる。蓮池タイプの浮彫の下方にみられる菩薩たちは、主尊の仏陀との議論か、菩薩同士で議論を行っている。特に後者は、様々なヴァリエーションが見受けられる。菩薩同士で議論する菩薩は、仏陀の方には目を向けることはなく、なかでも多いのは、経典を携えた菩薩たちである。モハammad・ナリー浮彫では、下から二番目の段の左右あたりにブラフマー・タイプの菩薩が経典を携えている（携えていた）のが、一人ずつ確認できる。いずれも、その直ぐ隣の人物と会話をするようで、隣の菩薩は耳を傾けている様子である¹¹⁸。これは、阿彌陀の仏所において菩薩たちの多くが、自分たちが読んだ経典について議論を行う「対等な対話」を描くLSukhの初期テキストとかなり合致する（上記の5点目参照）。しかしながら、経典を持つ菩薩がみな、傍らの菩薩と会話するわけではない¹¹⁹。さらに、蓮池タイプの浮彫上の多くの菩薩たちは、手に蓮華を執り、なかにはそれを布施しようとする仕草の菩薩もみえる。

蓮池タイプの浮彫上方にみられる単独の菩薩たちは、禅定、思惟、教示の姿態を呈しており、他のタイプの浮彫にも同様に見出せる。これらの内、禅定する菩薩たちは頻度してもっとも少ない。蓮池タイプの浮彫では、単独で禅定する菩薩は、主尊の頭部からそれほど遠くないところに見出せ、一方、他の菩薩たちは仏所の縁あたりに表現される。浮彫によっては、蓮池タイプ（浮彫7）と楼阁タイプ（浮彫11）のいずれにも、禅定する菩薩が、ヒンドゥーの神々はもちろん仏たちといった崇高なる存在を発出している。この行為によって彼らは仏陀とほとんど等しく、浮彫においては、彼らは化身を発出する仏陀像と同じ高さに表現されている¹²⁰。

教示する菩薩たちも、同様に菩薩の行為に対する高邁な観念を常に前提としている。「教示」を表現する最初の菩薩は、未来仏たる弥勒菩薩であったと推察しうるが、弥勒の図像はガンダーラ美術の、実際には複合型浮彫と同時代の或る段階において発展したにすぎない。浮彫においては、教示する菩薩は、むしろ個々に特徴を有しているというよりも、むしろタイプ別に分類することができる。モハammad・ナリーの浮彫は好例で、教示する菩薩には、ブラフマー・タイプとクシャトリヤ・タイプの両方が確認できる。それぞれ個々の建造物の中で玉座に坐し、左右には脇侍菩薩が配

¹¹⁸ この特徴は、浮彫の損傷によってやや不明瞭ではあるが、過去の記録写真では無傷の経典が確認できる(先述)。経典は、同タイプのほかの浮彫にも当初ははっきりと表現されていたはずだが、ほとんどの作例において欠損している。例えば、浮彫2をみると、基壇から二段目の外側の菩薩たちは経典を執っていたであろうし、浮彫3については、経典を執る菩薩が基壇両隅に表されていたであろう。

¹¹⁹ 我々の見方では、経典の保持と、ここで重視した会話を交わす状態は相伴的なものである。しかし、ギメ東洋美術館所蔵でマルダーン将来の蓮池タイプ浮彫断片では、経典を携える菩薩は、いずれの人物とも関連性を有していないようである。

¹²⁰ ガンダーラ美術における仏陀は仏陀のみを発出し、菩薩像は常に仏陀やヒンドゥー教の神々を含む様々な高貴な存在を発出するという実例は興味深くもあり、難解でもある。

されている。これは、観音菩薩と勢至菩薩による未来の教導という、一種の未来に生起する場面を挿入した表現 (flash-forward) と解しうるかもしれない。すでに見たように、この両菩薩の教導は、LSukhの初期テキストにおいて重要な意味をもっており (上述の4点目を参照)、さらに、この両菩薩は、主尊の仏陀のちょうど左右に表されている配置からも推察されうる¹²¹。教示する菩薩が、その他の主要な菩薩たちに比べて小さく表され、かつ浮彫においても端に配されているという点から、この浮彫構成において、この部分が「枠外」の要素であることを示唆しているともいえよう。とはいえ、工人は、教示する菩薩たちがこの世界、あるいは現実レベルに属するものでもあることを示そうと、あくまでも菩薩たちを蓮華上に配することにこだわっている。

思惟する菩薩像は明らかに複合型浮彫において最も頻出する。このような菩薩像は、浮彫最上部に近い位置に配された単層の建造物のなかにも単独で見出されるが、蓮池タイプの浮彫においては群衆のなかにも見出される。思惟する菩薩にみるこれら二つのヴァリエーションは、実際、異なる意味を有していると思われる¹²²。群衆の中にいる菩薩像は、明らかに、沈思の雰囲気であるが、一方、個別の建造物に単独に配された菩薩たちは、LSukhの初期テキストにおける極楽浄土の記述に対照して解すると、まったく異なる雰囲気を示しているといえよう。モハマッド・ナリー浮彫最上部に位置する建造物内で坐す二人の菩薩たちは、「思惟する姿態」ではあるが、頬杖をついていない手に供物を持っていることから、一時的に、ある別世界的な形での軟禁下にある (上述の6点目を参照) 第二類あるいは第三類 (上記の第二類、第三類参照) に位置する懐疑主義者として解釈し得るかもしれない。浮彫の上部という位置を思想的な中心から最も遠距離にあるものとして解し、かつ、化身を発出する仏たちに対して、思惟する菩薩が距離的に近い位置にあると捉えるならば、これらの浮彫内での配置は示唆に富むものといえよう。同じく示唆的なことは、浮彫におけるすべての尊像の中で、この思惟する姿勢の二菩薩が最も自己完結的で孤独である、という点である。したがって、我々はこのコンテキストにおいては、思惟する姿勢を熟考と捉えるよりも、むしろ落胆を示唆するものとして解釈したい。すなわち、これらの菩薩たちは供物を手にしているが、中央から遠く離れた楼閣に閉じこめられ、彼らは未だそれらを仏に施与することができないでいると理解できよう¹²³。

浮彫にみるこのほかのタイプの人物も供養を行っている。バルコニーにいる女性 (楼閣タイプのみ) や、蓮華の茎の両側に表された人物は、仏陀に散華するか、あるいは手に供物を執り、布施しようとしているところである。蓮池タイプの浮彫においては、水の前面に、つまり、この配置はその光景の外側にいることを意味しているが、供養者たちは香炉を執り、加えてナーガたちも礼拝を行っている。

¹²¹ Huntington (1980: 666-667)は、その浮彫が「二人の菩薩が強調された極楽浄土の伝承には属さない」と結論付けざるを得ない。

¹²² 問題は、いわゆる「思惟する姿態」そのものをどう解釈するかである。果たしてそれは熟考を示すのか、落胆を示すのか。この問題に関しては、Miyaji (1985a)、Quagliotti (1996b) を参照。

¹²³ Cf. Huntington (1980: 663) は異なる解釈を呈している。LSukhの初期テキストでは極楽浄土の全ての者は、独居房の刑期期間も含めて蓮華上に再生することが明確である。

一般的に、女性像は、周縁部やあまり重要ではない箇所のみに見出されている。蓮池タイプの浮彫では、蓮華座の両脇の一对の男女像に見出せる。これらの人物像は例外なく頭光を欠き、また、それゆえに実際は、その浮彫に表現された境域の外側にある存在として、あるいは、まさにそこに再生しようとしている者として解釈できよう。唯一の例外は浮彫2の作例で、そこでは頭光をつけた都市の女神が、主尊の両脇に侍る神々の一人として描かれている。楼閣タイプの浮彫では、女性像はバルコニーにみられ、もともとその位置は伝統的に女性が配されることが多い。そこでも女性像には頭光がみられないことから、彼女たちは、他に表現されている高位の存在とは異なることがわかる。

三つのタイプすべてを通じて、ある定型表現が認められる。すなわち、浮彫が二つ乃至それ以上の区画に分割されている場合、例外もあるものの、女性寄進者は最下層の区画に限定される傾向にある。しかし、浮彫が単一区画を呈する場合には、これらの女性像は基壇部に近いところに必ず配されていることがわかる。

ここでも、蓮池タイプの浮彫では、工人が、可能なかぎり男性のみの模範的境域としての極楽浄土の概念に忠実であろうとしたと推察できる。基壇部から上方へ目を移してゆくと、中央の仏所のあたりには女性像はみられない。すなわち、すべての菩薩たちは男性であり、宝樹から上半身を現す人物やプットまでも男性なのである（上述1点目参照）。実に、プットとその有翼を除き、すべての存在は類似している。そのことは、極楽浄土では全てが同じ様であり、名前を除き、神と人との間に何ら区別が無いと断言するLSukhにおいて正に規定されたとおりである。初期テキストにおいて相違がないことは、声聞（śrāvakas）たち（通常は比丘として描写される）と菩薩たちの間では明確に規定されている。

モハマッド・ナリー浮彫（または、それに類似した作例）を極楽浄土の表現であるとみるHuntingtonやFussman、Quagliottiの見解に従うとすれば、浮彫とLSukh初期テキストの間により相応の対照性があるということが指摘できよう。しかし、他の可能性はどうであろうか。「実際、それ（＝浮彫）が極楽浄土を表現することを実証する手がかりよりも、妙喜世界であることを示唆する、より多くの『証拠』がおそらく存在するであろう。しかし、真相としては、それはどちらをも表現していない可能性もある¹²⁴」とするSchopenの主張はどうであろうか。すでに述べたように、我々はこれまでに検討した『阿闍世王経』やその他の経典にみられる妙喜世界の記述をより詳細に検討する必要がある。そして、浮彫に妙喜世界という仏土の最も典型的な特徴が何かしら現れていないかを問い直す必要もあろう。つまり、女性たち、三道宝階、声聞たちの集会、欄楯（vedikā）を伴った菩提樹といったモチーフである。実際には、それらは明らかに表されていない。浮彫には宝樹は確認できるが、これを菩提樹とみることはできない。

¹²⁴ Schopen (1987: 117, n. 50/2005: 262, n. 50) を参照。

それゆえに、モハammad・ナリー浮彫には妙喜世界を表現したとする見方を補強しうるさらなる証拠は全くなく、結果的にSchopenの第一の主張は受け入れられない¹²⁵。彼の第2の主張（「しかし、真相としては、それはどちらも表現していない」）については、そのどちらでもないならば、他の何であるのか、というさらなる問題となる。もしも、他の特別な仏国土が候補として提示されないならば、どのようなものであろうと「一般的な仏国土」を表現しているという仮説が残される。しかしながら、Schopen自身の研究が示すように（Schopen 1977）、極楽浄土と妙喜世界の両者は典型的な仏国土となり、前者は、規範的に男性のみで平らな地であり、後者は女性たちを含み、より型にはまった地形を有している¹²⁶。これは、明確に分類できないかぎり、極楽浄土のような、あるいは、妙喜世界のような仏国土も区別し難く、テキスト上の描写も同様になり、造形表現もおそらく同じようなものになるだけでなく、一般的な仏国土の概念というものが事実上、持続不可能となってしまうことをも意味している。すなわち、一般的な極楽浄土型の仏国土と、一般的な妙喜世界型の仏国土として把握するしか我々には選択肢がなくなる。そうすると、極楽浄土型の仏国土がここで取り上げた蓮池タイプの作例に非常によく似ている、という結論も無視しがたいものの、一方、楼閣タイプの浮彫も妙喜世界の表現であるとは言い難く、これについてはさらなる検討を要するといえる。

7. 結論

ガンダーラ彫刻のこうした様相について十分な理解に至っていないことは明らかであるものの、これら複合型浮彫に対してより包括的なアプローチをとることで、幾つかの点は明確になると思われる。本稿ではモハammad・ナリー浮彫に焦点を当てながらも、蓮池タイプの浮彫を独立して扱うことで、その内容についてのわれわれの認識を鋭敏にしようと試みた。それは、楼閣タイプの作例と対照することにより、より明瞭となる。文献と図像の特定の結びつきへの関心に留まることなく、また持物に基づいて個々の登場人物を識別することからも離れて、我々は以下のように問うべきである。蓮華座に坐し、同じく蓮華上に配された多くの男性菩薩衆によって圍繞された仏陀は何を表しているのか。換言すれば、第1に、大乘仏教の教えを反映したものだろうか、第2に、男性だけの模範的な環境、説法を受け、また仏への布施を行うための理想世界としての極楽浄土における阿弥陀仏の描写なのだろうかという問いである。典拠が『法華経』であるにせよ、他の大乘經典であるにせよ、これが釈迦の成道もしくは「大光明の神変」であると主張することは畢竟、これらの浮彫が大乘仏教の所産だと認めることではあるが、しかし、それはそれ以上に特別な説得力を持つものではない。もし、これを仏陀が『法華経』を説法しようとする場面を暗示する顕現の表現とみるな

¹²⁵ Schopen は浮彫基壇にみられる二人の女性の存在を重視しているが、先に示唆したように女性の存在の問題は、Huntington と Fussman により十分に扱われているが、両名とも、女性たちを画面の主な枠組みから逸脱した存在であると結論付けている。

¹²⁶ 近年明らかとなったガンダーラ語の大乘經典断片および、Bajaur 出土のカローシュティー文書が伝える妙喜世界の模範的機能の内容については、Ingo Strauch の研究がある。Strauch (2010) を参照されたい。

らば、他の聴衆たち、とりわけ通常は比丘として登場する声聞たちは、何処にいるのだろうか。顕示の場面での単独の比丘像を除けば、本稿で扱ったすべての浮彫において比丘の姿は見られない。また、比丘が供養者の位置にいるという例外は見られるが、比丘尼は言うまでもなく描かれていない。たとえ、多くの大乗經典群の冒頭において仏が行う奇蹟の記述を精査したとしても、結局は、それらはモハammad・ナリー浮彫に描かれたものとは合致しないことが分かるであろう¹²⁷。一方、この浮彫が一般的な仏国土を表しているとなれば、一層考察を深めることはできない。なぜなら、モハammad・ナリー浮彫は極楽浄土を連想させるあまりに多くの特徴を有すると同時に、妙喜世界を定義づける決定的な特徴のひとつを欠いているということをすでに確認しているからである。それは、常に定位置に配される女性たちの存在であり、楼閣タイプ浮彫であれば正に中心に位置しており、この点において、蓮池タイプの浮彫とはかなり対照的である。この点は蓮池タイプを制作した工人が意図的にこの配置の特徴を避けたということを示している。加えて、楼閣タイプだけが、仏の生涯の様々な場面と関連しており、それゆえ、表象された境域が、蓮池タイプよりも現実世界と強く結びついていることを示しているといえよう。しかしながら、この点を根拠に、楼閣タイプは妙喜世界を示すとは結論付けられない。女性以外に、浮彫にはこの結論を支持する特徴が見出せないからである。

同様の考察は、仏三尊像にも当てはまる。仏三尊像は、この複合型浮彫の簡略化されたヴァージョンであり、先行例の中でもおそらく最初期のものであろうことはすでに指摘した。ここでも、ある前提に基づけば、結論は決定してしまう。もしも、仏陀像を釈迦仏と解釈し、両脇侍のうち水瓶を執る一方のブラフマー・タイプの菩薩を弥勒であるとすれば、クシャトリヤ・タイプの菩薩像は、右手で施無畏印を示し、左手を腰に置いている限りにおいて、悉達太子 (Siddhārtha) と比定されるであろう。そうすると、過去・現在・未来という直線的な枠組みが提示されることによって、これら三者が協働していることを説明することができるであろう。しかし、極めて楽観的な評価をするにせよ、そう解釈され得るのは仏三尊像の僅かな作例のみで¹²⁸、これらの作例はかなりの多様性があり、殊にクシャトリヤ・タイプの菩薩像において顕著である。この菩薩像が花綱や蓮華を執る場合には観音菩薩と解釈される傾向にあるが、そうすることで、仏三尊像に表現された尊像の相互の関連性において、この浮彫構成を解釈することが困難となる¹²⁹。それゆえ、その仏三尊像における各菩薩像の表現が、個々の尊格比定を可能にするかなり確固たる図像形式をとるとしても¹³⁰、三尊形式については、菩薩の個々の比定にのみ頼ることなく、両タイプの菩薩の典型としての一般的意

¹²⁷ ここでは蓮華座に坐し、法を説く無数の宇宙仏(『法華経』に説かれるような)の皆無である。もしこれがとある成道や神変であったならば、浮彫画面における非常に多くの人物が(中央に)注意を払う様子をみせていないのか疑問を呈する向きもあろう。

¹²⁸ 宮治 (2008) は、47 作例中、2 作例のみが悉達太子タイプを表現する、と分析した。

¹²⁹ このような仏三尊像に対する解釈の事例として、もしも弥勒菩薩の存在が確立されるならば、その場合の主導は釈迦仏に違いなく、阿弥陀仏とはみなし難いという結論が導かれる。Rhi (2003: 166-167)を参照。

¹³⁰ Rhi は 2006 年の論文において、自身の立場を次のように主張している (p. 151, n. 5)。「仏像とは異なり、菩薩像の表現は尊格を明らかにする図像学的特徴を有している」。

味も検討し、解釈がなされるべきである。紀元後一世紀の文献（例えば、すでに検討した初期テキスト）や造形美術（過去仏や過去七仏そして弥勒といった表現）のそこそこに見られる仏法の継続性や継承の重要性を顧みれば、両脇侍についても同様に解釈されるべきである。弥勒の存在は確かに我々の世界における仏教の継続性を意味しており、彼の後継である仏陀もまたクシャトリア階級の出身とされる。もしも、両脇侍の左右が入れ替わり、そして、花綱や蓮華を執る菩薩が実際に観音菩薩と解釈されるのであれば、阿弥陀の極楽浄土のような仏法継承の筋書きを持つことになる。そこでは、クシャトリア・タイプの菩薩が直近の後継者であり、ブラフマー・タイプがこれに続く。この点は、初期テキストにおいて記述された継承のシナリオに従っている。もしも、この解釈が正しいなら、仏三尊像には、観音菩薩や勢至菩薩を伴った阿弥陀仏が表現されてはならない理由はなく、また、脇侍を伴うその他の仏でもよいことになる。これらの脇侍はただ造形上の表現伝統に則って表現されるが、未来仏を生み出すに最もふさわしい、インド社会の上位二階級を反映した二つのタイプの菩薩として表されるだけである。特に、三尊すべてが蓮華に乗るとすると、これは、現実とは異なるひとつの秩序、あるいは、異なる次元の仏陀の存在を暗示しているのではないだろうか¹³¹。

かくして、本稿での解釈では従属的な位置で水瓶を執る菩薩像すべてが弥勒である必要はなく、その姿はバラモン階級出身の未来仏という意味での弥勒の重要性を示しているのである。同様に、経典を執る菩薩像すべてが必ずしも文殊菩薩（Mañjuśrī）であるというわけではないし、蓮華を執る菩薩像が常に観音菩薩である必要はない。むしろその図像が、それぞれの菩薩たちが有する重要性を提示しているのである。

別の角度からその問題を眺めてみよう。ガンダーラの工人が、阿弥陀仏の脇侍である観音菩薩や勢至菩薩を描くという試みに直面し、ほとんど表現の選択肢を持たないため、結果的に身近な表現と表現伝統に則って、彼らの姿を創出したと考えられる。加えて、クシャトリア・タイプの菩薩像は、悉達太子として親しまれてきた図像と差別化する必要もあり、かくして、弥勒が水瓶を執るのと同じように、花綱という持物を持つに至ったといえる。この状況では、花綱は（仏法）継承の象徴として説明されうる。そうして、新たな図像は、クシャトリア階級出身の未来仏の意義を示すことになる。花綱の蓮華への置き換えとターバン冠飾の化仏の表現は、さらなる展開として見ることができる¹³²。この点は、観音・勢至両菩薩が極楽浄土において仏陀に両侍する際に、尊格比定の決定要因となるのは菩薩の個々の標識ではなく、各々異なった解釈を示唆しうる仏三尊像の組み合わせと構成であるということの意味している。

¹³¹ これらの作例が制作され儀礼的实践で用いられていた当時に、仏教徒がそれらの像が誰を指すのかについて、我々以上に寛容で不正確であったのではないのかという問題、そして、彼らが、眼前の仏について、阿弥陀か阿闍仏か、あるいは釈迦仏かを特に気にしなかったのではないのか、という問題にはひとまず触れないでおく。この問題には、Rhi (2003: 163–164; 2008: 259) が幾度か言及している。

¹³² 今回大枠を示した筋書きの解釈は本稿の拡大版ではさらに発展する予定である。興味深いことに、観音菩薩は結局弥勒菩薩の図像と完全に同化し、水瓶を執る苦行者タイプに変貌する。観経におけるそれら両菩薩の記述では、観音菩薩が阿弥陀仏像を戴く王冠（即ちターバンか?）を身につけ、勢至菩薩は頭飾りに宝瓶を戴く。おそらく、均衡の取れた一組としてのこれら両タイプの偏在性を反映するものである。

ここでは、われわれは、竺法護 (Dharmarakṣa) が最初に漢訳した大乘經典群に立ち返ることにする。Rhi (2003: 167–170) は、蓮華座に坐す仏陀像を制作する実践の証拠として、特に『妙慧童女經 *Sumatidārikāparipṛcchā*』と『離垢施女經 *Vimaladattāparipṛcchā*』を主として引用する。漢訳經典の翻訳にはいささかの難点があり、ここでは立ち入らない¹³³が、両テキストのチベット訳は、その記述の重要性が、上記のような像の制作に留まるものではなく、ある目的を内包していることにあるということを明示している。かかる目的とは、仏たち（複数形であることに注意）の面前における蓮華上での奇跡的な再生である。例えば、『妙慧童女經 *Sumatidārikāparipṛcchā*』のデルゲ版 (dKon brtsegs Ca 217a6–b1) は以下のように述べる。

bu mo byang chub sems dpa' chos bzhi dang ldan na | sangs rgyas bcom ldan 'das rnams kyi
thad du rin po che chen po'i padma las rdzus te skye bar 'gyur te | bzhi gang zhe na | 'di lta ste |
phye ma 'am | me tog ud pa la 'am | padma 'am | ku mu da 'am | padma dkar pos lag pa bkang
ste | de bzhin gshegs pa'i sku gzugs sam | de bzhin gshegs pa'i mchod rten la 'bul ba dang |
gzhan dag la yang gnod sems mi skyed pa dang | de bzhin gshegs pa'i sku gzugs padma'i gdan
la bzhugs pa byed du 'jug pa dang | sangs rgyas kyi byang chub la nges pa rgya cher mos pa ste
| bu mo byang chub sems dpa' chos bzhi po de dag dang ldan na sangs rgyas bcom ldan 'das
rnams kyi thad du rin po che chen po'i padma las rdzus te skye bar 'gyur ro ||

うら若き女性よ、菩薩は、四つのことによって、偉大な宝石の蓮華の中からの化生を諸仏世尊の面前で果たす。その四つとは何か。①彼らが自らの手を粉や青蓮華 (*utpala*) ・紅蓮華 (*padma*) ・黄蓮華 (*kumuda*) ・白蓮華 (*pundarika*) で満たし、それらを如来 (*tathāgata*) や如来のストゥーパへ布施すること。②他者に対する邪なことを有さないこと。③蓮華座に坐す如来像の造像を命じること。④仏の成道について堅く信じている。うら若き女性よ、菩薩は、それら四つのことによって、偉大な宝石の蓮華の中からの化生を諸仏世尊の面前で果たす¹³⁴。

これらの記述の重要性は、蓮華座上の仏陀像の制作と、別の仏国土における別の仏陀の面前での蓮華上に再生するという誓願との強い結びつきを示唆している点にある¹³⁵。たとえ、これらのテキストに阿弥陀仏についての言及が皆無であったとしても、阿弥陀仏は想定された仏たちのうちの

¹³³ただ、Rhi によって指摘されるように、n. 49 における引用訳文は Harrison のものではないと指摘しておく。

¹³⁴ 散文の内容を要約するために偈文が後続する。『離垢施女經』*Vimaladattāparipṛcchā* (Ca 255a2–7) との対応箇所では、幾つかの点で相違があるが、本研究に含まれる点については一致している。後続する二つの偈の最後の行では、再生が釈迦仏ではない仏たち（複数）の面前であること、すなわち、「私の面前で」の再生が疑いないことを再び明らかにしている (cf. Rhi 2003: 169, n. 49)。

¹³⁵ 非常に類似した記述として、*Dārikāvimālaśraddhāparipṛcchā* (Derge dKon brtsegs Cha 100a5–b5) のチベット語テキストも参照されたい。龍樹 (Nāgārjuna) に帰せられる『菩提資糧論 (*Bodhisambhāra(ka)*)』由来の関連部分にかかわる Rhi (170) の言及については更に敷衍することを必要とする。実際、それらの偈文のみが龍樹 (Nāgārjuna) に帰せられるが、偈文では仏陀の蓮華座の制作を提唱するのみである (Lindtner 1982: 241, v. 113 を参照)。一方、無名の注釈者 *Īśvara* は、蓮華座制作の目的が化生 (*aupapāduka*) としての再生を達成することと、仏の身体を獲得することであると指摘する (T 1660, 32:536c21–22)。

人であり得ることと、想定された再生が極楽浄土に類する仏国土におけるものであることが、含意されている¹³⁶。この種の記述は、蓮華三尊 (lotus triads) や蓮池タイプ浮彫の制作を〔阿弥陀三尊・阿弥陀浄土として—訳注〕称揚したのであろう。そのうちのいくつかの作例では、すでに見たように、供養者たちが自らの奇跡的再生を果たすところを描かせている。また、この他に課される儀礼実践というのは、仏像やストゥーパに向けて様々な種類の蓮華や蓮華に似た花々を奉じること、あるいは、漢訳では明らかであるが、それらをすり潰して粉にして奉じることが挙げられており、これらによって、自身の再生する蓮華を、諸仏の面前で別の世界中に生起させることができるとする¹³⁷。これらは、心情に訴えかける儀礼の興味深い事例でもある。

それゆえに、複合型浮彫は、多仏、多菩薩、あるいはその両者の同時存在によって特徴づけられる宇宙のなかの、異世界の光景を表現しているに相違ない。複数の菩薩たちについての説明は、LSukhの記述を見過ぎさなければ、難しくはない¹³⁸。しかし、特に楼閣タイプの浮彫に見出される、多数の仏陀の存在を解釈することは一筋縄ではいかない。彼らは、異世界に出自を持つ仏たちであり、化身たちを主尊の領域に送っているのだろうか、あるいは、大乘經典群においてしばしば起こるような、各々の仏国土 (buddhakṣetra) の間でコミュニケーションを可能するような何らかの空間を開示しているのだろうか。あるいは、中央の説法印を結ぶ主尊が、すべての方角において自らの責務を果たすために生み出した、禪定やその他の姿勢の副次的な姿なのだろうか。楼閣タイプの浮彫は、ひとつの世界での一人の仏の様々な活動を表現するのか、それとも、諸仏が諸世界において行う活動を表現しているのか。この段階においては、我々はこれらの問題を解決する論拠を持ち合わせていない。しかしながら、その複合型浮彫について、とりわけ楼閣タイプについて重要と思われることは、まさにそれらの複雑さである。実際、それらは、表現できないものを、すなわち、すべての方角における諸仏と諸菩薩が存在するひとつの世界を表現しようと試みているのかもしれない。大乘經典群において最も一般的な語のひとつが「すべて」という語であること（主にサンスクリット語では *sarva* であるが、他の語群も同様の働きを行う）、そして、これらのテキスト群が、完全性に対する関心と興味を吐露していることは、あまり言及されない事実である。おそらく、大乘仏教のこうした側面が複合型浮彫における表現に見出される¹³⁹といえる。楼閣タイプは、建築学的に限定されたスペースの中にこれらすべての仏・菩薩を配することで、印象的な効果を期待し

¹³⁶ 『阿閼仏国経』に依る者は、妙喜世界に再生する手段として、蓮華座の制作を行うことはほとんどないであろう。妙喜世界の住人たちは、より世俗的な手段、産道を通して到達しているからである。

¹³⁷ すでにみたとおり、この文言のチベット訳は複数性を明らかにしており、Rhi (2003: 177–178, esp. n. 77) によって提起された問題の解決の糸口となる。

¹³⁸ 当時のガンダーラに存在していたであろうすべての文献を利用できていないわけではないことも認識されなければならない。Bajaur 出土の未知なる大乘經典(前述)の新発見は、これまでの確証がどれほど不完全なものを示している。この点は、本稿で扱った浮彫に対してより明確な比定と内包される内容に対する解釈を可能にしうる確固たる文献が他に存在しうることを意味している。

¹³⁹ 賢劫千仏の表現にも類似した傾向を見出すことができる。ただし、(実際に『賢劫経』(Bhadrakalpikasūtra)にみられるような) 図像の実践と大乘仏教との関係はさほど明瞭ではない。

たものであろう。一方、蓮池タイプは、一体の仏陀に明らかに重点が置かれており、同じ空間の中でも、より自由に彼の周囲にその菩薩たちを配置している。おそらく、この特徴は楼閣タイプの浮彫群が単一の仏国土を超えて広まる宇宙のイメージであることを示唆している。

ここで、文献テキストと図像との確固たる、そして明白な関係は、モハammad・ナリー浮彫と『無量寿経』 (*Larger Sukhāvatīvyūha*) 間では構築しえないことを述べて、本稿を締めくくりたい。すなわち、この点は容易には解決され得るものではないが、しかしそれにもかかわらず、本作例（あるいは、それに類する浮彫群）が、観音菩薩と勢至菩薩を脇侍とする極楽浄土における阿彌陀仏の表現とすることは大いにあり得る。それゆえ、例えば敦煌第332窟の作例のように¹⁴⁰、そして、源が1926年という往時に論じたように、なんらかの方法で先行例が、極楽浄土の東アジア的イメージに結びつくのであろう。また、他の複合型浮彫群、特に楼閣タイプの作例については、大乘仏教と関連する説明を無理強いしていることにも気づかされる。またそれゆえ、5、6世紀以前のインドの大乘仏教の影響力に関する考古学的証拠は、ほとんどあるいは皆無であるという主張はもはや支持されないと結論づけられよう。これまでの見解は、すでにパキスタンとアフガニスタンで最近発見された写本によって否定され、直ちにあらためる必要がある。実際、これらの印象的で洗練された傑作群を生み出した仏教の系統は、辺境的なものではなく、ましてや存在しないなどと言うことはあり得ないのである。

¹⁴⁰ 例として Rhi (2008: 257, fig 4) を参照されたい。また、Rhi (ibid., p. 255) は敦煌第 332 窟との類似性を指摘するが、意義については留保している。

引用文献一覧

- Ali, Ihsan & Qazi, Muhammad Naeem
2008 *Gandharan Sculptures in the Peshawar Museum (Life Story of the Buddha)*, (Mansehra: Hazara University Mansehra NWFP – Pakistan).
- Ashikaga Atsuji 足利敦氏
1965 *Sukhāvati-vyūha* (Kyoto: Hōzōkan).
- Bautze, Joachim K.
2008 “The Discovery of Gandhara,” ed., *Gandhara – The Buddhist Heritage of Pakistan. Legends, Monasteries and Paradise* (Mainz – Bonn: Zabern – Kunst- und Ausstellungshalle der BRD), pp. 44–49.
- Bautze-Picron, Claudine
2010 *The Bejewelled Buddha: From India to Burma. New Considerations* (New Delhi: India Sanctum Books).
- Bhattacharyya, Dipak Chandra, ed.
2002 *Gandhāra sculpture in the Government Museum and Art Gallery, Chandigarh, in the light of the international colloquium held in 1998 at Chandigarh*, (Chandigarh: Govt. Museum and Art Gallery).
- Brough, John
1982 “Amitābha and Avalokiteśvara in an inscribed Gandhāran Sculpture,” *Indologica Taurinensia*, Vol. 10, pp. 65–70. Reprinted in: Minoru Hara & J. C. Wright, eds., *John Brough Collected Papers* (London: School of Oriental and African Studies, 1996), pp. 469–474).
- Brown, Robert L.
1984 “The Śrāvastī Miracles in the Art of India and Dvāravatī,” *Archives of Asian Art*, Vol. 37, pp. 79–95.
- Burgess, James
1897 *Ancient Monuments of India* (London).
1900 “The Gandhāra sculptures,” *The Journal of Indian Art*, Vol. VIII, No. 61–69, pp. 23–40 + 27 pls.
- Bussagli, M.,
1984 *L’arte del Gandhāra* (Torino).
- Chang, Garma C.C., ed.
1983 *A Treasury of Mahāyāna Sūtras: Selections from the Mahāratnakūṭa Sūtra* (University Park: Pennsylvania State University Press).
- Cole, Henry Hardy
1883 *Preservation of National Monuments, Panjab: Memorandum on ancient monuments in Eusofzai, with a description of the explorations undertaken from the 4th February to the 16th April 1883, and suggestions for the disposal of the sculptures* (Simla: Government Central Branch Press).
1885 *Preservation of National Monuments: Third Report of the Curator of National Monuments in India for the Year 1883–84* (Calcutta: Superintendent of Government Printing, India).

Coomaraswamy, Ananda K.

1927 "The Origin of the Buddha Image," *The Art Bulletin*, Vol. 9, No. 4, pp. 287–329.

Cribb, Joe

1980 "Kaniṣka's Buddha Coins - The Official Iconography of Śākyamuni and Maitreya," *Journal of the International Association for Buddhist Studies*, Vol. 3, No. 2, pp. 79–88.

1999 "Kanishka's Buddha image coins revisited," *Silk Road Art and Archaeology*, Vol. 6, Papers in honour of Francine Tissot, pp. 151–189.

Dantinne, Jean

1983 *La splendeur de l'Inébranlable*, Tome I (Université Catholique de Louvain Institut Orientaliste, Louvain-la-Neuve).

Davidson, Ronald M.

2002 *Indian Esoteric Buddhism: A Social History of the Tantric Movement* (New York: Columbia University Press).

Exhibit

1985 『ガンダーラの彫刻: 東洋の古典的人間像の源流: 開館25周年記念特別展 *Gandhara sculpture from Japanese collection: special exhibition of celebrating the 25th anniversary of the Museum Yamato Bunkakan*, 1985 9/6-10/6』 (奈良: 大和文華館).

2008 *Gandhara – The Buddhist Heritage of Pakistan. Legends, Monasteries and Paradise* (Mainz, Bonn: Zabern-Kunst- und Ausstellungshalle der BRD).

Foucher, Alfred

1905 *L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhāra. Tome I* (Vol. 1–2) (Paris: Imprimerie National).

1909 "Le 'grande miracle' du Buddha à Çrāvastī," *Journal Asiatique*, pp. 5–78.

1917 "The Great Miracle at Çrāvastī," in A. Foucher, ed., *The Beginnings of Buddhist Art and other Essays in Indian and Central-Asian Archaeology* (revised repr. edn.) (New Delhi: Asian Educational Services), pp. 147–184, pls. xix–xxviii [= an English translation of Foucher 1909 by L. A. & F. W. Thomas].

1918 *L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhāra. Tome II* (Vol. 3) (Paris: Imprimerie National).

1922 *L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhāra. Tome II, fasc. 2* (Vol. 4) (Paris: Imprimerie National).

1951 *L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhāra. Tome II, fasc. 3* (Vol. 5) (Paris: Imprimerie National).

Fujita Kōtatsu 藤田宏達

1990 "The Textual Origins of the *Kuan Wu-liang-shou ching*: A Canonical Scripture of Pure Land Buddhism," in Robert E. Buswell, Jr., ed., *Chinese Buddhist Apocrypha* (Honolulu: University of Hawai'i Press), pp. 149–173.

2011 *The Larger and Smaller Sukhāvātīvyūha Sūtras: Edited With Introductory Remarks and Word Indexes to the Two Sūtras* (Kyoto: Hōzōkan)

Fussman, Gérard

1987 "Numismatic and Epigraphic Evidence for the Chronology of Early Gandharan Art," in Yaldiz, Marianne & Lobo, Wibke, eds., *Investigating Indian Art* (Veröffentlichungen des Museums für Indische Kunst, Vol. 8) (Berlin: Museum für Indische Kunst), pp. 67–88.

1999 "La place des Sukhāvātī-vyūha dans le bouddhisme indien," *Journal asiatique*, 287, 2, pp. 523–586.

Giès, Jacques & Cohen, Monique (eds.)

1996 *Sérinde, Terre de Bouddha: Dix siècles d'art sur la Route de la Soie*, Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux).

Gómez, Luis

1996 *The Land of Bliss: The Paradise of the Buddha of Measureless Light: Sanskrit and Chinese Versions of the Sukhāvāṭīvyūha Sūtras* (Honolulu: University of Hawaii Press, and Kyoto: Higashi Honganji Shinshū Ōtani-ha).

Grünwedel, Albert

1920 *Buddhistische Kunst in Indien* (2nd edn.) (Berlin & Leipzig: De Gruyter).

Hargreaves, H.

1930 *Handbook to the Sculptures in the Peshawar Museum* (Rev. edn.) (Calcutta: Government of India).

Harrison, Paul

1998 "Women in the Pure Land: Some Reflections on the Textual Sources," *Journal of Indian Philosophy*, Vol. 26, No. 6, pp. 553–572.

n.d. "On the Authorship of the Oldest Chinese Translation of the *Larger Sukhāvāṭī-vyūha-sūtra*," unpublished paper presented at the conference of the International Association of Buddhist Studies, Lausanne, August 1999.

Harrison, Paul, Jens-Uwe Hartmann & Kazunobu Matsuda 松田和信

2002 "Larger Sukhāvāṭīvyūhasūtra," in Jens Braarvig, ed., *Manuscripts in the Schøyen Collection III: Buddhist Manuscripts, Volume II* (Oslo: Hermes Publishing), pp. 179–214.

Higuchi, Takayasu (ed.) 樋口隆康 編

1984 『パキスタン・ガンダーラ美術展 *The Exhibition of Gandhara Art of Pakistan*』 (東京: 日本放送協会)

Huntington, John C.,

1980 "A Gandhāran Image of Amitāyus' Sukhāvātī," *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, Vol. 40, pp. 651–672.

1993 "A Re-examination of a Kaniška Period Tetradrachm Coin Type with an Image of Mētrago/Maitreya on the Reverse (Göbl 793.1) and a Brief Notice on the Importance of the Inscription Relative to Bactro-Gandhāran Buddhist Iconography of the Period," *Journal of the International Association of Buddhist Studies*, Vol. 16, No. 2, pp. 355–387.

Huntington, Susan L.

1985 *The Art of Ancient India: Buddhist, Hindu, Jain* (New York, Tokyo: Weatherhill).

Inagaki, Hisao

1995 *The Three Pure Land Sūtras (BDK English Tripiṭaka 12-II, III, IV)* (Berkeley: Numata Center for Buddhist Translation and Research).

Kagawa Takao 香川孝雄

1984 『無量寿經の諸本対照研究 *A Comparative Study of the Texts of the Larger Sukhāvāṭīvyūha-sūtra*』 (京都: 永田文昌堂).

- Klimburg-Salter, Deborah E.
 1995 *Buddha in Indien: Die frühindische Skulptur von König Aśoka bis zur Guptazeit* (Milano: Skira).
- Knox, Robert
 1992 *Amaravati, Buddhist Sculpture from the Great Stūpa* (London: British Museum Press).
- Konow, Sten
 1929 *Kharoshthī inscriptions, with the exception of those of Aśoka* (Corpus Inscriptionum Indicarum, Vol. 2, pt. 1) (Calcutta: Government of India Central publication branch).
- Kramrisch, Stella
 1983 “Ajanta,” in Stoler Miller, Barbara, ed., *Exploring India’s Sacred Art: Selected Writings of Stella Kramrisch* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press), pp. 273–307.
- Kurita, Isao 栗田 功
 1988 『古代仏教美術叢刊 ガンダーラ美術Ⅰ 佛伝』 *Gandhāran Art I. The Buddha’s life story* (Ancient Buddhist art Series) 1 (東京: 二玄社)
 1990 『古代仏教美術叢刊 ガンダーラ美術Ⅱ 佛陀の世界』 (*Gandhāran Art II. The world of the Buddha* (Ancient Buddhist Art Series) (東京: 二玄社).
 2003 『改訂増補版 ガンダーラ美術 2vols: I. 佛陀の世界 II. 佛伝』 (*Gandhāran Art 2 Vols.: I. The Buddha’s life story, II. The world of the Buddha* (Revised and enlarged edn., Ancient Buddhist Art Series) (東京: 二玄社).
- Kwan, Tai-wo
 1985 “A Study of the Teaching Regarding the Pure Land of Aksobhya Buddha in Early Mahayana” (unpublished doctoral dissertation, University of California Los Angeles).
- Lindtner, Christian
 1982 *Nagarjuniana: Studies in the Writings and Philosophy of Nāgārjuna* (Copenhagen: Akademisk Forlag).
- van Lohuizen-de Leeuw, J. E.
 1949 *The “Scythian” Period. An approach to the history, art, epigraphy and palaeography of north India from the 1st century B.C. to the 3rd century. A.D* (Orientalia Rheno-Traiectina, Vol. 2) (Leiden: E.J. Brill).
- Luczanits, Christian
 2008 “Buddhism in a Cosmopolitan Environment: The Art of Gandhara,” *Orientalia*, Vol. 39, No. 7, pp. 46–52.
 2008a “Gandhara and Its Art,” in *Gandhara – The Buddhist Heritage of Pakistan. Legends, Monasteries and Paradise* (Mainz – Bonn: Zabern – Kunst- und Ausstellungshalle der BRD), pp. 16–26.
- Lyons, Islay & Harald Ingholt
 1957 *Gandhāran Art in Pakistan* (New York: Pantheon Books).
- Majumdar, Nani Gopal
 1937 *A Guide to the Sculptures of the Indian Museum. Part I: Early Indian Schools, Part II: The Graeco-Buddhist School of Gandhāra* 2 vols. (Delhi: Archaeological Survey of India).

Marshall, Sir John

- 1951 *Taxila: An Illustrated Account of Archaeological Excavations carried out at Taxila [1913-1934]* 3 vols. (London: Cambridge University Press).
- 1960 *The Buddhist Art of Gandhāra. The story of the early school, its birth, growth and decline* (Memoirs of the Department of Archaeology in Pakistan, 1) (London: Cambridge University Press).

Minamoto Toyomune 源豊宗

- 1925 「舎衛城の神変」 (The Miracle at Śrāvastī) 『佛教美術』 3: 51.
- 1926 「浄土変の形式」 (The form of the representation of the Pure Land) 『佛教美術』 7: 60–73.

von Mitterwallner, Gritli

- 1987 “The Brussels Buddha from Gandhara of the Year 5,” in Yaldiz, Marianne & Lobo, Wibke, eds., *Investigating Indian Art. Proceedings of a Symposium on the development of early Buddhist and Hindu Iconography held at the Museum of Indian Art Berlin in May 1986* (Veröffentlichungen des Museums für Indische Kunst, Vol. 8) (Berlin: Museum für Indische Kunst), pp. 213–47.

Miyaji, Akira 宮治昭

- 1971 「舎衛城の神変」 (The Miracle at Śrāvastī) 『東海仏教』 pp. 40–60.
- 1985a 「ガンダーラにおける半跏思惟像の図像——半跏思惟像の出現」 (Half-crosslegged pensive images in Gandhāra: The emergence of half-crosslegged pensive images) 田村圓澄・黄寿永共編『半跏思惟像の研究』(東京: 吉川弘文館) pp. 61–114.
- 1985b “Iconography of two flanking Bodhisattvas in Gandhāran Buddhist Triads,” in Miyaji, Akira ed., *Iconographical Study of Buddhist Art in India and Pakistan* (Hiroaki: Hiroaki University), pp. 3–13.
- 1993 「宇宙主としての釈迦仏——インドから中央アジア、中国へ」 (Śākyamuni as the lord of the universe: From India to Central Asia and China) 立川武蔵編『曼荼羅と輪廻——その思想と美術』(*Maṇḍala and Saṃsāra: Their Philosophy and Art*) (東京: 佼成出版社), pp. 235–269.
- 1996 「蓮のイコロジー——誕生、浄土、マンダラのシンボリズム」 (The Iconology of the Lotus: The Symbolism of birth, pure land and maṇḍala) 立川武蔵編『マンダラ宇宙論』(京都: 法蔵館), pp. 349–396.
- 2002 「舎衛城の神変と大乘仏教美術の起源」 (“The Miracle at Śrāvastī” and the Origin of Mahāyāna Buddhist Art) 『美学美術史研究論集』 20, pp. 1–27.
- 2005 「ガンダーラ美術と大乘仏教」 (Gandhāran Art and Mahāyāna Buddhism) 『仏教学セミナー』 81, pp. 52–74.
- 2008 “Iconography of the Two Flanking Bodhisattvas in the Buddhist Triads from Gandhāra. Bodhisattvas Siddhārtha, Maitreya and Avalokiteśvara,” *East and West*, Vol. 58, Nos. 1–4, pp. 123–156.

Müller, F. Max

- 1894a “The Larger Sukhāvatī-vyūha,” in Cowell, E.B., Max Müller, F., & Takakusu J., trans., *Buddhist Mahāyāna Texts (The Sacred Books of the East, Vol. XLIX)* (Oxford: Oxford University Press; reprinted Delhi: Motilal Banarsidass, 1965), pp. 1–85.
- 1894b “The Smaller Sukhāvatī-vyūha,” in Cowell, E.B., Max Müller, F., & Takakusu J., trans., *Buddhist Mahāyāna Texts (The Sacred Books of the East, Vol. XLIX)* (Oxford: Oxford University Press; reprinted Delhi: Motilal Banarsidass, 1965), pp. 89–107.

Nattier, Jan

- 2000 “The Realm of Akṣobhya: A Missing Piece in the History of Pure Land Buddhism,” *Journal of the International Association of Buddhist Studies*, Vol. 23, No. 1, pp. 71–102.

- 2003 “The Indian Roots of Pure Land Buddhism: Insights from the Oldest Chinese Versions of the *Larger Sukhāvatīvyūha*,” *Pacific World, Journal of the Institute of Buddhist Studies*, Third Series, 5, pp. 179–201.
- 2008 *A Guide to the Earliest Chinese Translations: Texts from the Eastern Han 東漢 and Three Kingdoms 三國 Periods* (東京: 創価大学・国際仏教学高等研究所).
- Nehru, Lolita
1989 *Origins of the Gandhāran Style: A Study of Contributory Influences* (Delhi: Oxford University Press).
- Odani Nakao 小谷仲男
1967 「ガンダーラ仏教美術の展開」 (The Evolution of Buddhist Art in Gandhāra) 『史林』 vol. 50, no. 1, pp. 88–104.
- Olivieri, Luca Maria
2008 “The Swat Case Study: Barikot and Its Environs,” in *Gandhara – The Buddhist Heritage of Pakistan. Legends, Monasteries and Paradise* (Mainz – Bonn: Zabern – Kunst- und Ausstellungshalle der BRD), pp. 294–297.
- Paul, Suwarcha
1986 *Gandhara Sculptures in Chandigarh Museum* (Chandigarh: Chandigarh Museum).
- Quagliotti, Anna Maria
1996a “Another Look at the Mohammed Nari Stele with the So-called “Miracle of Śrāvastī,”” *Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli*, Vol. 56, pp. 274–289.
1996b “‘Pensive’ Bodhisattvas on ‘Narrative’ Gandharan Reliefs: A Note on a Recent Study and Related Problems,” *East and West*, 46, Nos. 1–2, pp. 97–115.
- Rhi, Juhyung 李柱亨
1991 *Gandhāran Images of the Śrāvastī Miracle: An iconographic reassessment*. Dissertation, University of California at Berkeley.
2003 “Early Mahāyāna and Gandhāran Buddhism: An Assessment of the Visual Evidence,” *The Eastern Buddhist* 35, nos. 1 & 2, pp. 152–190 + 16 figs.
2006 “Bodhisattvas in Gandhāran Art: An Aspect of Mahāyāna in Gandhāran Buddhism,” in Pia Brancaccio & Kurt Behrendt, eds., *Gandhāran Buddhism: Archaeology, Art, Texts* (Vancouver: UBC Press), pp. 151–182.
2008 “Complex Steles: Great Miracle, Paradise, or Theophany?” in *Gandhara – The Buddhist Heritage of Pakistan. Legends, Monasteries and Paradise* (Mainz – Bonn: Zabern – Kunst- und Ausstellungshalle der BRD), pp. 254–259.
2011a Reprint: “Complex Steles: Great Miracle, Paradise, or Theophany?,” in Adriana Proser, ed., *The Buddhist Heritage of Pakistan. Art of Gandhara* (New York: Asia Society Museum), pp. 65–72.
2011b “Wondrous Visions: The Mohammad Nari Stele from Gandhara,” *Orientations*, Vol. 42, No. 2, pp. 112–115.
- Rosenfield, John M.
1967 *The Dynastic Arts of the Kushans* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press).
- Rotman, Andy
2008 *Divine Stories: Divyāvadāna, Part I* (Boston: Wisdom Publications).

Rowland, Benjamin

- 1938 “Buddha and the Sun God,” *Zalmoxis: Revue des études religieuses*, Vol. 1, pp. 69–84, plus Plates I–IX.

Salomon, Richard

- 1999 *Ancient Buddhist Scrolls from Gandhara: the British Library Kharoṣṭhī fragments* (London: British Library).

Salomon, Richard & Gregory Schopen

- 2002 “On an alleged reference to Amitābha in a Kharoṣṭhī Inscription on a Gandhāran Relief,” *Journal of the International Association of Buddhist Studies*, Vol. 25, pp. 3–31.

Schlingloff, Dieter

- 1991 “Yamakaprātihārya und Buddhapiṇḍī in der altbuddhistischen Kunst,” *Berliner Indologische Studien*, Vol. 6, pp. 109–136 (plus 4 pp. addendum).
 2000 *Ajanta – Handbuch der Malereien / Handbook of Painting 1: Erzählende Wandmalereien / Narrative Wall-paintings*, 3 Vols. (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag).

Schopen, Gregory

- 1977 “Sukhāvatī as a generalized religious goal in Sanskrit Mahāyāna Sūtra Literature,” *Indo-Iranian Journal*, Vol. 19, pp. 177–210 (Reprinted in Schopen 2005, *Figments and Fragments*, pp. 154–189).
 1987 “The Inscription on the Kuṣān Image of Amitābha and the Character of the Early Mahāyāna in India,” *Journal of the International Association of Buddhist Studies*, Vol. 10, No. 2, pp. 99–136 (Reprinted in Schopen 2005, *Figments and Fragments*, pp. 247–277).
 2005 *Figments and Fragments of Mahāyāna Buddhism in India: More Collected Papers* (Honolulu: University of Hawai‘i Press).

Silk, Jonathan

- 1997 “The Composition of the *Guan wuliangshoufo-jing*: Some Buddhist and Jaina Parallels to its Narrative Frame,” *Journal of Indian Philosophy*, Vol. 25, pp. 181–256.

Sivaramamurti, Calambur

- 1942 *Amaravati Sculptures in the Madras Government Museum* (repr. 1998 edn., Bulletin of the Chennai Government Museum, Vol. IV) (Chennai: Chennai Government Museum).

Spooner, D.B.

- 1911 “Excavations at Takht-i-Bāhī,” *Archaeological Survey of India, Annual Report 1907-08* (Calcutta: Superintendent Government Printing, India), pp. 132–148 & pls. xl–xlix.
 1912 “An Inscribed Sculpture in the Peshawar Museum,” in Vogel, J. Ph., ed., *Archaeological Survey of India, Annual Report 1908–09* (Calcutta: Superintendent Government Printing, India), pp. 130–32 + pl. xlvii.

Stone, Elizabeth Rosen

- 1994 *The Buddhist Art of Nāgārjunakoṇḍā* (Buddhist Tradition Series, vol. 25) (Delhi: Motilal Banarsidass).

Strauch, Ingo

- 2010 “More Missing Pieces of Early Pure Land Buddhism: New Evidence for Akṣobhya and Abhirati in an Early Mahayana Sutra from Gandhāra,” *The Eastern Buddhist, New Series*, Vol. 41, No. 1, pp. 23–66.

Study Group on Buddhist Sanskrit Literature

- 2006 *Vimalakīrtinirdeśa: A Sanskrit Edition Based upon the Manuscript Newly Found at the Potala Palace* (Tokyo: Taisho University Press).

Taddei, Maurizio

- 1969/2003 “Harpocrates-Brahmā-Maitreya: A Tentative Interpretation of a Gandharan Relief from Swāt,” *Dialoghi di Archeologia*, Vol. 3, pp. 364-390.
Repr. in Verardi, Giovanni & Filigenzi, Anna, eds., *Maurizio Taddei on Gandhāra, Collected Articles* (Collana “Collectanea” III, 1) (Napoli: Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”), pp. 131-157.
- 1987/2003 “Non-Buddhist Deities in Gandharan Art - Some New Evidence,” in Yaldiz, Marianne & Lobo, Wibke, eds., *Investigating Indian Art. Proceedings of a Symposium on the development of early Buddhist and Hindu Iconography held at the Museum of Indian Art Berlin in May 1986* (Veröffentlichungen des Museums für Indische Kunst, Vol. 8) (Berlin: Museum für Indische Kunst), pp. 349-62, 15 figs.
Repr. in Verardi, Giovanni & Filigenzi, Anna, eds., *Maurizio Taddei on Gandhāra, Collected Articles* (Collana “Collectanea” III, 1) (Napoli: Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”), pp. 271-84.

Takakusu Junjirō 高楠順次郎

- 1894 “Amitāyur-dhyāna-sūtra, The Sūtra of the Meditation on Amitāyus,” in Cowell, E.B., Max Müller, F., & Takakusu J., trans., *Buddhist Mahāyāna Texts (The Sacred Books of the East, Vol. XLIX)* (Oxford: Oxford University Press; reprinted Delhi: Motilal Banarsidass, 1965), pp. 159-204.

Tanabe, Katsumi 田辺勝美

- 1993 『平山郁夫コレクション シルクロードのコイン』 (*Silk Road Coins. The Hirayama Collection*) (British Museum Publication, London) (鎌倉: シルクロード研究所).

Vogel, J. Ph.

- 1906 “Inscribed Gandhāra Sculpture,” *Archaeological Survey of India, Annual Report 1903-04* (Calcutta: Superintendent Government Printing, India), pp. 244-260 & pl. lxvi-lxx.

Walser, Joseph

- 2002 “Nāgārjuna and the Ratnāvalī: new ways to date an old philosopher,” *Journal of the International Association of Buddhist Studies*, Vol. 25, No. 1-2, pp. 209-262.
- 2005 *Nāgārjuna in Context: Mahāyāna Buddhism and Early Indian Culture* (New York: Columbia University Press).

Williams, Joanna

- 1975 “Sāmāth Gupta Steles of the Buddha’s Life,” *Ars Orientalis*, Vol. 10, pp. 171-192.
- 1983 *The Art of Gupta India: Empire and Province* (New Delhi: Heritage Publishers).

Zimmer, Heinrich

- 1954 *The Art of Indian Asia, its Mythology and Transformations* 2 vols. (Bollingen Series, Vol. 39) (New York: Pantheon Books).

Zin, Monika

- 2003 *Ajanta – Handbuch der Malereien / Handbook of the Paintings 2: Devotionale und ornamentale Malereien*, 2 Vols. (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag).

図版一覧

- 図1. モハマッド・ナリー浮彫; 撮影 C. Luczanits (2009年)
- 図2. 図1の古い記録写真のうちの一枚; 提供 ベルリン・アジア美術館、南・東南・中央アジア美術コレクション
- 図3. 図1部分、顕示の場面; 撮影 C. Luczanits (2007年)
- 図4. 図1部分、蓮華座と両脇のナーガ男女像; 撮影 C. Luczanits (2007年)
- 図5. 宝樹の浮彫断片; サーリ・バロール 出土 (1906-07年発掘); ペシヤーワル博物館蔵、所蔵番号2997 (旧170); 灰色片岩、16.5 × 30.5 cm; 撮影 C. Luczanits (2007年)
- 図6. 5年銘記のあるブリュッセル仏三尊像 (現在は日本の阿含宗蔵); Kurita (2003: P3-viii)より転載
- 図7. 仏国土と弥勒を最上部を表す蓮池タイプの浮彫; おそらくモハマッド・ナリー出土; チャンディガル州立博物館、no. 572; 撮影 C. Luczanits
- 図8. 大型の蓮池タイプ浮彫断片; サーリ・バロール 出土(1939年発掘); ペシヤーワル博物館蔵、所蔵番号2785; 提供 ロンドン・ヴァールブルグ研究所
- 図9. 蓮池タイプ浮彫; 出土地不明; 旧ペシヤーワル博物館蔵; 提供 ロンドン・ヴァールブルグ研究所
- 図10. 七仏と弥勒を表す楼閣タイプの浮彫; モハマッド・ナリー出土; チャンディガル州立博物館、所蔵番号1134; 撮影 C. Luczanits (2009年)
- 図11. 重層建築を表す楼閣タイプ浮彫; サーリ・バロール 出土(マウンド D); ペシヤーワル博物館蔵、所蔵番号2771; 撮影 C. Luczanits (2007年)
- 図12. 蓮華座上に示す楼閣タイプ浮彫; ロリヤン・タンガイ出土; コルカタ・インド博物館蔵、所蔵番号A 23484 (旧5090); 撮影 C. Luczanits (2006年)
- 図13. 化仏を発出させる仏陀像を表す蓮池タイプ浮彫; タフティ・バーイ出土 (1908年発掘); 旧ペシヤーワル博物館蔵; 提供 ヴァールブルグ研究所・ロンドン
- 図14. 左右に菩薩を配し説法印を結ぶ仏陀像を示す仏三尊像; 提供 ロンドン・ヴァールブルグ研究所
- 図15. 仏伝の場面及び 二体の禪定する菩薩像を表す仏三尊像; ペシヤーワル博物館蔵; 撮影 C. Luczanits (2009年)
- 図16. 楼閣タイプ浮彫; ラホール博物館蔵; 提供 ロンドン・ヴァールブルグ研究所
- 図17. 思惟する菩薩像を表す楼閣タイプ浮彫; ロリヤン・タンガイ出土; コルカタ・インド博物館蔵; 提供ベルリン・アジア美術館、南・東南・中央アジア美術コレクション
- 図18. 発出タイプ浮彫; タフティ・バーイ 出土(1908-09年発掘); ペシヤーワル博物館蔵、所蔵番号3109; 片岩、22.9 x 24.2 cm; Higuchi (1984: I-10)より転載