

Mural as a Text: “Reading” the Buddhist Paintings of Kucha

- Toward the Interdisciplinary Approach across
the Art History and Philology

〈in Japanese〉

Satomi Hiyama

Abstract

This paper attempts to introduce a basic methodology to read the Buddhist mural paintings of the Kucha Kingdom. There has been a growing interest in Kuchean mural paintings in recent years, which are increasingly cited and studied by scholars in diverse fields of Eurasian cultural studies all over the world. There is a critical problem, however, since there lacks a common line of the understanding about the Kuchean visual language, which can lead a risk of an arbitrary interpretation of the representations for selective discussion.

In order to deal with this problem, this small paper illustrates the visual syntax of the Kuchean Buddhist paintings by comparing it to the structure of a language. An individual icon can be compared to vocabulary of a language, which is composed of a certain pictorial grammar into a sensible order onto the two-dimensional field for representing the whole sequence of a narrative story.

To demonstrate how this visual language system works, this paper first introduces some of the basic icons representing 1) personages, 2) location, 3) time frame, and 4) weather condition. Then, the compositional principles of Kuchean paintings are demonstrated by featuring three of the “Buddha’s sermon scenes,” the most popular pictorial topic of Kuchean Buddhist paintings. In these sermon scenes, multiple events in the present tense, passive tense, and narrative tense can be represented next to each other to visualize a “single sermon” of the Buddha, which typically consists of multiple episodes or parables. This representation mode is comparable to Wickhoff’s “komplettierende Darstellungsweise;” though the Kuchean mode is optimized for picturing the unique narrative topos of the Buddhist literature.

要 旨

かつてシルクロード交通の要であった西域北道において、仏教文化の一大中心地であった亀茲王国では、多くの仏教石窟寺院が開鑿された。これらの石窟寺院の壁面を彩っていた壁画が、当地の仏教文化に関する多くの情報を伝えてくれる貴重な史料であるという認識は、美術史・考古学以外の分野においては十分に共有されていないのが現状である。そのひとつの原因として、言語を用いて書かれたテキストに対し、絵画という表現媒体は、より厳密さに欠けるという観念が先行していることが挙げられよう。しかし、クチャの仏教絵画の表現世界には、確立された図像語彙があり、個々の語彙と語彙を繋ぐ絵画的文法システムがあり、一種の視覚言語と呼び得る確固たる体系が成立している。この視覚言語の基本さえ理解していれば、クチャの仏教絵画を一種のテキストとして「読む」ことが可能である。

本稿では、クチャの仏教絵画の構造を言語の構造に例え、まずはその基本的な絵画的語彙として、人物、場所、時間、そして天候のアイコンを紹介する。次に、ひとつひとつの語彙を意味のある順序で配置し、長く複雑な仏教説話の物語の流れを一枚の絵画というメディアに翻訳するための文法を、三点の仏説法図の作例を挙げて解説する。

壁画というテキスト クチャの仏教壁画を「読む」

—美術史と文献学の領域横断的アプローチに向けて—

檜山 智美

キーワード：仏教図像学、シルクロードの仏教壁画、クチャ（亀茲）、石窟寺院、（根本）説一切有部

I はじめに

本稿は、西域北道にかつて栄えた仏教国である亀茲国において制作された仏教壁画を読み解くための方法論の提唱を主旨とするものであるが、具体的な論旨に入る前に、まずは以下の短い記述から思い浮かぶ光景を想像して頂きたい。

大海原を進む船は、まもなく宝渚へと辿り着いた。隊商主の命により、商人たちは金貨や宝石を船に積めるだけ積み込み、帰路へ着いた。しかし、帰路にて假宿を取った際、隊商は夜半に暴風雨に見舞われてしまう。隊商主は、気付けば只一人取り残されていた。⁽¹⁾

⁽¹⁾ 図1は、キジル石窟第二二窟（航海者窟）に描かれた「シュローナコーティカルナ・アヴァダーナ（*Śroṇakoṭīkarṇa-Avadāna*）」図の一部であり、上述の文章は、壁画の内容と最も近似することが指摘されている『十誦律』卷第二十五第四誦之五「七法中皮革法第五」の内容を一部抜粋し、現代語調で書き改めたものである。原文の該当箇所は「是薩薄福德威力。是舡疾到寶渚。勅語諸商客言。取諸寶物載使滿舡。莫令大重。取寶物竟得伊勒風。是時舡去疾勝于箭。還閭浮提。向王薩薄聚落。有二水道陸道。沙門億耳語諸商人。何道去。諸人言陸道去。時有空澤。是中夜住。語諸商人。我曾聞賊來劫。諸商客。若前殺薩薄。則諸商客無所成辦。若不殺薩薄。則以錢物力。若自身力若以他力。必能得賊。我當餘處宿去。時當喚我。諸人言爾。億耳驅驢別處宿。是諸商客夜半發去。人人相覺。竟不喚億耳。後夜大風雨墮。億耳覺喚諸商客。商客無人應者」（T1435（大正藏第二十三卷）：179a5-17）である。本壁画と対応テキストの比較研究については Waldschmidt 1952: 135-143 及び井ノ口 1961: 333-335 を参照されたい。



図1 キジル第212窟 シュローナコーティカルナ・アヴァダーナの一部

上述の文章を絵画化したものが図1の壁画であると聞いた時に、絵画上の表現と、上記の文章によって与えられた情報が、直ちに頭の中で一致するという読者の方が稀有であろう。確かに船らしきものは描かれているが、その背景に描かれている楕円形のものがどうして海だと言えるのか。暴風雨の情景は一体どこに描かれているというのか。そのような疑問が、脳裡をよぎるかもしれない。

図1は、現在の中国新疆ウイグル自治区のクチャ地域にかつて存在した、亀茲王国の仏教石窟寺院の壁面を彩る壁画の一例である。紀元一千年紀の間、亀茲国は中央アジアにおける一大仏教文化センターであり、近隣諸国の王侯子女の仏教留学の対象地ともなっていた⁽²⁾。亀茲国の仏教僧院では、梵語を用いた仏教の修学が行われていたほか、仏教經典以外にも、薬学に関する梵語文献や梵語戯曲文学などが伝えられ、インドの当時最新の知識体系を受け継いだ、西域における古典文芸の中心地の様相を呈していた。

七世紀中葉に唐の政治的影響下に参入されるまで、亀茲国の仏教文化は、インドや中央アジアで大きな勢力を誇っていた(根本)説一切有部⁽³⁾の主導下にあった。この現存しない部派の仏教文化の様相については、クチャ地域を含む中央アジア諸地域で発見された(根本)説一切有部帰属の梵語写本や、漢語や蔵語、トカラ語の対応テキストを手掛かりに、多くの文献学的研究が行われてきた。

しかし、亀茲国の仏教石窟寺院やその内部を彩っていた壁画も、(根本)説一切有部の仏

⁽²⁾ 『出三蔵記集』「比丘尼戒本所出本末序第十」には「右三寺比丘尼統依舌彌受法戒。比丘尼外國法不得獨立也。此三寺尼。多是葱嶺以東王侯婦女。爲道遠集斯寺。用法自整大有檢制」とある(T2145(大正藏第五十五卷):79c18-21)。

⁽³⁾ 説一切有部と根本説一切有部の定義と相関関係は、現在なお結論が出されていない仏教学上の難問である。本稿では、亀茲国の僧団が属していた仏教部派を広義の説一切有部として、Hartmann (2004)の用いる(Mūla-)Sarvāstivādinすなわち(根本)説一切有部という呼称を踏襲する。説一切有部と根本説一切有部の問題に関する研究史と分析についてはEnomoto 2000を参照されたい。

教文化に関する多くの情報を伝えてくれる貴重な史料であるという認識は、美術史・考古学以外の分野においては十分に共有されていないのが現状である。そのひとつの原因として、言語を用いて書かれたテキストに対し、絵画という表現媒体は、画家の自由、または恣意的な解釈などが入る余地が多く、より厳密さに欠けるという観念が先行していることが挙げられよう。

同じ宗教美術といえども、時代と地域、社会的文脈によっては、聖典の忠実な視覚化よりも、パトロンの政治的意図や、画家の創造性などが重視される比重がより大きい事例も実際にあろう。しかし、クチャの仏教絵画に関しては、絵画の表現世界と経典の伝承との間の距離は、かなり近いと言える。さらに、その表現世界には確立された図像語彙があり、個々の語彙と語彙を繋ぐ絵画的文法システムがあり、それらの統語論（シンタックス）を用いて二次元平面上に展開された説話世界が、石窟の三次元的な空間の中に展開されるという、一種の視覚言語としての確固たる体系が成立している。言い換えれば、これらの視覚的な語彙と文法規則さえ理解していれば、クチャの仏教絵画を一種のテキストとして捉えることが可能なのである。

本稿は、クチャの壁画の題材の新比定を提示するものでもなければ、壁画の歴史背景に関する何らかの新知見を提供するというような性質のものでもない。本稿の意図するところはむしろ、クチャの仏教説話図像に対するこれまでの先行研究が実証してきた成果を、筆者なりに咀嚼することにより得られた、クチャの仏教壁画をテキストとして「読む」方法を紹介することにある。同時にそれが、クチャの仏教壁画という研究素材が提供し得る情報量の多さや、諸隣接分野への応用可能性を喚起することに繋がればと考えている。

さて、壁画を「読む」とはどういうことなのか。以下に、クチャの視覚言語を一般の言語の構造に例え、まずはその絵画的語彙の解説を行い、次に、ひとつひとつの語彙を意味のある順序に並べ結びつける絵画的文法を、実例を挙げて紹介してゆきたい。

II. 絵画的語彙

クチャの仏教絵画に用いられた視覚言語は、特定の意味内容に呼応するアイコンが、特定の位置に配置されることにより、ひとつの説話内容を表すという構造により成り立っている。この仕組みは、まさに特定の概念に呼応するひとつひとつの単語を、一定の文法的規則によって連結することにより、ひとつの文章が構成されるという、言語の仕組みと比較し得るだろう。ここでは、クチャの仏教絵画の最小構成単位である個別のアイコンを仮に絵画的語彙と呼び、そのうち代表的なものを以下に紹介したい。

クチャの絵画的語彙は、大きく分けて、人物・動物を表すアイコン、場所（人工・自然）を示すアイコン、時間を示すアイコン、そして天候を表すアイコンというカテゴリー別に整理することが出来るだろう。

中でも、説話図に描かれた個別の登場人物の種族や性別、老若、社会的身分などを正しく判別することは、クチャの仏教説話図の内容理解の基礎となる。説話図中には様々な人型のアイコンが登場するが、そのアイデンティティは、特定の外見的特徴やアトリビュート（持物）などによって明示されている。なお、クチャの仏教美術には肌色の白い人間と黒い人間が登場するが、これらの肌色は、経典に肌色に関する記述があるいくつかの例外的なケースを除き、基本的に社会的身分とは無関係である。あくまで、画面中に様々な肌色の人物を配置することにより、平面空間に色彩のリズミカルな抑揚をもたらすことを意図していたと考えられる。

ここではあくまで説話の表象世界の図像を扱うため、現実世界に属する寄進者の肖像は取り上げない。

1 人物のアイコン (1) : 仏陀、僧と尼僧

仏教説話を表した絵画において中心人物となるのは、言うまでもなく仏陀及び仏陀率いる僧団である。説一切有部の教義を視覚化したクチャの仏教絵画において描かれる仏陀とは、大乘の超越的存在としての仏陀ではなく、歴史的人物としての仏陀（その過去生を含む）であり、その事績や説法を題材とした絵画において、仏陀は常に画面中央部に、その他の人物よりも一回り大きく描かれる（図2）。経典には、仏陀に三十二相八十種好が備わることが説かれているが、クチャの絵画においては、そのうちの頂髻相（*uṣṇīṣa*）、白毫相（*ūrṇa*）、手



図2 キジル第206窟 仏説法図
(プラセナジットの訪仏)

足指縵網相（*jālāvabaddga-hasta-pāda*）、そして長い耳朵（*pīṇāyatakarnṇa*）が視覚化されている。これらの身体的特徴と、幾重にも連なる頭光と身光により、仏陀とそれ以外の僧は容易に区別可能である。



図3 キジル第224窟仏荼毘図
(中央が大迦葉、後方は阿難)

仏陀以外の僧は、剃髪した頭に、通肩または偏袒右肩の僧衣を纏った姿で描かれる。僧衣には様々な色や模様を持つものがある⁽⁴⁾。小さな長方形の布きれを縫い合わせた糞僧衣を纏った姿で表される老僧は大迦葉である(図3)⁽⁵⁾。大迦葉を始め、老齢の僧は多くの皺を持つ顔をもって描かれるため、年齢の若い僧との区別は容易である。なお例外的に、仏陀と同じ釈迦族の出自である阿難のみ、仏陀と同じ頂髻相を持つ姿で描かれるが、これは説一切有部系の伝承に基づくことがジンによって指摘されている(図3)⁽⁶⁾。

僧の僧衣で覆われていない部分の胸部が、濃い色の肌着で覆われて

いる場合、尼僧である(図4)。シムシム第48窟の三道宝階降下図に描かれた尼僧ウトパラヴァルナー(Utpalavarṇā)も、やはり胸部が肌着で覆われた僧衣を纏っている⁽⁷⁾。俗人の場合は強調される男女の身体差の表現は、尼僧の場合は全く見られず、その外見は、肌着の有無以外は男性の仏僧と相違ない。

仏陀以外の僧は、光背を伴って描かれることはない。

なお、クチャの壁画において、仏陀及び禅定僧がしばしば焰肩を持つ姿で描かれることがあるが(図6、10、11、12)、クチャの図像体系の場合、焰肩は禅定によって得られる超人的な力を表している⁽⁸⁾。



図4 キジル第205窟
仏荼毘図の一部

(4) クチャの仏教説話図に登場する僧たちの中には、幾何学文様の織り込まれた、華美とすら言える染織を用いて仕立てられた僧衣を纏うものが存在する。筆者はこれらの特殊な僧衣描写が、当時の西域において特定の時期に流通していた染織を反映したものであり、壁画制作の年代や歴史的背景を示す重要な手掛かりになると考えている。詳しくは Hiyama 2016 を参照されたい。

(5) 糞僧衣を纏った老僧が大迦葉であることは、様々な説話図において証明し得るが、中でも代表的な作例として、王舎城を訪れた仏陀がビンピサーラ王と会見した際、大迦葉が空中で神変を行った後に仏陀の足元にて跪き、仏陀が自身の師であることを宣言したという場面を描いた一連の仏説法図が挙げられる(Waldschmidt 1930; 森 2001)。

(6) Zin 2003.

(7) 『库车库木吐拉石窟』図179。

(8) このことを如実に表す作例が、キジル第76窟(孔雀窟)及び第207窟(画家窟)に描かれている。いずれの石窟の壁画においても、成道前の釈尊は焰肩を伴わない姿で描かれるのに対し、成道後は焰肩を伴う姿で描かれるのである(第76窟に関しては Grünwedel 1920: Tafel III-IV, Fig. 2 左右の仏伝図を比較参照)。詳細は筆者の博士論文(Hiyama 2014: 第IV章147頁)を参照されたい。

2 人物のアイコン (2) : 俗人 (男女、身分、職業)

クチャの仏教説話図において仏陀及び僧団メンバーの次に頻繁に表されるのが、様々な身分の俗人である。仏陀が様々な状況において、多種多様な身分の人々に対して行った説法を主題とする仏説法図においては殊に、仏陀の周囲を取り囲む俗人たちの身分を正しく解釈することが内容比定の鍵となる。

まずは社会的身分に関わらず識別可能な要素として、男女の性差が挙げられる。クチャの絵画的伝統において、女性は乳房と臀部



図5 キジル第207窟 仏説法図 (アームラパーリーの寄進、画面向かって右下の人物が遊女アームラパーリー)

の丸みを極端に強調した姿で描かれる。クチャの絵画に登場する男性俗人は、しばしば三曲法をもって、一見すると女性的にも見える身体のだらかな曲線を伴って描かれているが、明らかな乳房の丸みを欠いていれば、それは男性である。

男女の性差は、衣装によっても描き分けられている。通常、裸体の胸部を曝け出しているのは男性で、胸部の丸みを覆い隠す衣服を着ているのは女性である(図5)。但し、宮廷の侍従官や梵天などは、男性であるが例外的に胸元を覆い隠す衣裳を着ているほか、最も身分の高い女性(女王など)は、半透明の、恐らくは高価な絹織物で作られた衣裳を着ているため、乳房部が露出していることがある⁹⁾。

人物像の貴賤の差も明確に描き分けられている。貴人は髪飾りや瓔珞、耳飾りなどにより華やかに身体を装飾しているのに対し、農民は装飾品を身に着けておらず、短い腰布のみを纏った姿で描かれる。貴人の中でも、冠を被り、光背を持つ者は王もしくは女王である。なお、王に関しては、外見のみでは天人と区別がつかないが、一般に天人は画面後方に配置されるのに対し、王は説話中において主要な役割を果たすことが多いため、通常は仏陀のすぐ傍に描かれている(図2)。たとえ経典に説かれていなくとも、王は妃を伴った姿で描かれるのがクチャの仏教絵画の慣習である。なお、女王が説話の主人公である場合、王を伴った姿で描かれる例は管見の限り見当たらない。

一般の貴人形の他に、特定の職業を示すアイコンも存在する。例えば、王の傍に控え、

⁹⁾ 例えば仏伝図中のマヤー夫人は、身体が透けて見える衣装を纏った姿で描かれる。キジル第76窟(孔雀窟)の例は Grünwedel 1920: Tafel I-II, Fig. 2 を、キジル第110窟(階梯窟)の例は『中国石窟・キジル石窟』第2巻、図110を参照。

王の儀飾品を手に持つ従者は宮廷道化師ないし侍従官⁽¹⁰⁾、農具を持ち、短い腰布のみを身に纏った簡素な姿で表される者は農民、矢を構える者は狩人、鎧と武具により武装した者は兵士、白い山高帽子を被り、中央アジア風のカフタン（前開きの袖と丈の長い衣服）を着て、荷を積んだ駱駝などと共に表されるのは、実際にシルクロード交易に携わっていたソグド人たちの姿を反映した商人⁽¹¹⁾、などである。

3 人物のアイコン (3)：異教徒（婆羅門、ジャイナ教徒、アージーヴィカ教徒）

クチャの仏教説話図の最もポピュラーな主題の一つが、仏陀による異教徒の調伏譚である。そのため必然的に、クチャの仏教絵画にも、仏典に登場する様々な異教徒が特徴的な外見をもって描き込まれている。

仏典においても絵画中においても、最も頻出する異教徒は婆羅門である。仏陀の教えには、従来インドで支配的だった婆羅門教の教義及び社会的階層への批判精神が含まれていたため、仏陀はしばしば著名な婆羅門の師たちと

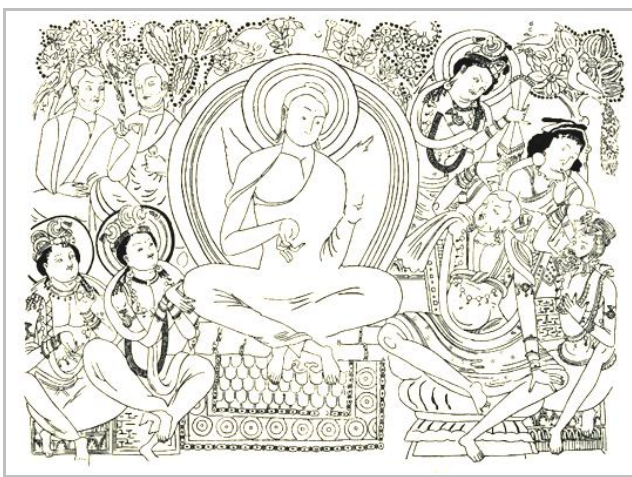


図6 キジル第207窟 仏説法図（サートヤキの調伏、画面右下にはニガンタと婆羅門が並んで座す）

論争を交わしており、その様子は絵画中にも視覚化されている。婆羅門は、しばしば經典においても螺髻梵志 (*jaṭila*) と呼ばれるように、長い髪を後頭部にまとめて結わえた髪型をしており、かつ鹿皮の衣を身に着けた姿で表される（図6）。

婆羅門に次ぐ頻度で、經典中において仏陀と議論を繰り広げるのは、ジャイナ教の前身にあたるニガンタ派の行者たちである。クチャの絵画において、ニガンタたちは、頭部は剃髪、太鼓腹の裸形に腰布を身に着け、かつ胸部に細い布を交差するように掛けるといった独特な姿で描かれる（図6）⁽¹²⁾。この独特な外見は、仏教經典に見られる、ニガンタ派の行

⁽¹⁰⁾ クチャの壁画には、王族に関わる説話図であれば、個別の説話の枠を超えて繰り返し登場する二人組の従者の表現が見られる。この二人組は、梵語やトカラ語の戯曲文学の典型的な登場人物である、宮廷道化師ヴィドゥーシャカと侍従官カンチュキンとして比定することが可能である。詳しい作例の分析とインド美術との比較に関しては Arit / Hiyama 2016; 檜山／アールト 2016 を参照されたい。

⁽¹¹⁾ クチャの石窟壁画中に描かれた商人のソグド人としての比定は Rong 2005 及び Kageyama 2005: 364-365 を参照。

⁽¹²⁾ この特定の外見を持つ異教徒のニガンタとしての比定については、筆者の博士論文（Hiyama 2014: Chapter IV-1-2-①）及び拙稿（2016a）を参照。

者たちが「裸形だが、一切れの布で前部のみ覆っている」という記述⁽¹³⁾を、ニガンタ派の行者たちを実見したことのなかったクチャの画家たちが独自に解釈した結果として生まれたものだと考えられる。なお、禁欲を信条とする婆羅門やニガンタたちが、クチャの壁画においてしばしば豪華な宝飾品を身に纏った姿で描かれることも、クチャの画家たちが婆羅門やニガンタたちを実見する機会がなかったことを示していると言えるだろう。

一方、キジル石窟第110窟（階梯窟）の仏伝図中の、成道直後の仏陀とアージーヴィカ教徒・ウパガの出会いの場面には、完全に裸体で、かつ性器にリングを着けた姿の男性行者が仏陀の前に立つ様子が描かれていることから、それがクチャの図像伝統ではアージーヴィカ教徒を意図していたことが分かる⁽¹⁴⁾。

4 人物のアイコン (4) : 神々 (天人、帝釈天、梵天、龍王、鬼神、ヴァジュラパーニ)

仏教説話に登場する様々な神格も、クチャの仏教絵画において、やはり特定の図像的特徴をもって描き分けられている。

絵画中に最も頻繁に登場するのは天人であろう。経典中には様々な名を持つ天人（もしくは天子、*devaputra*）も存在するが、クチャの説話図に描き込まれた天人たちは、通常、特定の天人ではなく、仏陀を讃嘆し、また奏楽や散華などをする存在として複数登場する。天人は、その外見のみでは、人間の王と区別するのが難しい。なぜならいずれも、華やかな瓔珞や冠で身を飾り、光背を持つ男性として描かれるためである。しかし、仏教説話の中で具体的な役割を果たす王たちとは異なり、天人は通常、画面後方に配置され、仏陀に対して散華したり、奏楽したり、口笛を吹くなど、画面中に描かれた説話のプロットとは直接関係のない讃嘆行動を行っている（図2、図8後方にて楽器を手に持つ人物たちは天人である）。

⁽¹³⁾ 『ダンマパダ・アッタカター』では、ジャイナ教徒の中でもニガンタ派の行者たちは前部を布切れで隠していること、そしてその理由に関する議論が言及されている。Cf. Burlingame 1921 (vol. 3): 196-7 (Book 22, Story 8 "Degrees of Nakedness"). この前部を覆う布切れに関しては、ジャイナ経典と仏典において異なる解釈が与えられている (Cf. Jaini 1995: 480-9)。

⁽¹⁴⁾ Le Coq 1924: 35, Tafel 7-36; 中川原 1994: 24, 33. 本図の上方に書き込まれたトカラ語の銘文も、該当の物語内容に言及していることから (Cf. SCHMIDT 2010: 853-4)、この図像比定は確実である。

仏教經典に登場する神々の中でも殊に重要な役割を果たすのが、帝釈天と梵天である。この二大神は、基本的にはインドの古い図像伝統を受け継いだ姿で描かれる⁽¹⁵⁾。すなわち帝釈天は、円筒状の冠を被り額に第三の目を持つ姿で、そして婆羅門たちにとっての最高神である梵天は、婆羅門と同じく髪を高く結い上げた髪型を持ち、白いローブを纏い、片肩のみ露出した姿である。帝釈天と梵天は、クチャの壁画では一對の仏法の護法神として描かれることが多いが（図7）、いずれも単体で説話図に登場することもある。



図7 キジル第77窟 仏陀を礼拝する梵天・帝釈天

龍王ナーガは、蛇身で表されることもあれば、人型で表現されることもある。人型の龍王の外見は、服装も、また龍妃を伴った姿で描かれるという点においても、基本的に人間の王と共通だが、龍王・龍妃共にその頭上の龍蓋によって識別可能である（図8）。龍蓋は、龍王の背から伸びた数匹の蛇が頭



図8 キジル第206窟 仏説法図（エーラパトラ龍王の帰仏）

をもたげたものがその基本形であり、さらに蛇の背後に雲のような円形の物体が描かれている例もある。なお、龍王は蛇身形であっても人型であっても、池や海など、水辺に佇む姿で表現されるが、これは蛇（ナーガ）と水を結びつける古来インドの表象世界の系譜を受け継いだものである⁽¹⁶⁾。

人々に様々な危害を与え、仏陀の神通力により成敗される鬼神も、しばしば絵画に描き込まれている。クチャの絵画中の鬼神は、逆立った髪と、牙を剥き出した悪相を持ち、短

⁽¹⁵⁾ インドからガンダーラにおける帝釈天・梵天図像の展開に関しては宮治 1992: 第II部第一章を参照。

⁽¹⁶⁾ 古代インドの世界観において、ナーガは水または雨と密接な関わりを持つと見なされていた。これは、モンスーンの時期が近づく、蛇が水気を避けるために人間の集落へと現れるという習性が、蛇が来れば恵みの雨がもたらされるのだと逆説的に理解されたことに起因すると思われる。Cf. Winternitz 1888: 25-52, 250-264; Zin 2009: 16.

い腰布だけを身に着けるが、その肌はしばしば青や赤など、不自然な色で塗られている。

なお、一種の鬼神ではあるが、仏教説話世界において特殊な役割を担うのがヴァジュラパーニ（執金剛神、*Vajrapāṇi*）である。ガンダーラ美術と同様、クチャの壁画において、ヴァジュラパーニの外見は一定しておらず、時には天人の姿で、また時には中央アジア風のチュニックを纏い、甲冑で武装している時があれば、牙を逆立てた鬼神のような姿で描かれることもある。このように姿の一定しないヴァジュラパーニを見分ける唯一の手段は、その手に執る金剛杵（*vajra*）である（図 5、6、8、11）。ヴァジュラパーニが金剛杵を床に立てかけ、仏陀を見上げて讃嘆する様子を見せているとき、彼はその画面に描かれた説話の中で積極的な役割を果たさないが、金剛杵を高く振り上げ、眉根を寄せて攻撃的な態度を見せているとき（図 6）は、仏陀と対峙する異教徒に対して調伏を行おうとしているサインである⁽¹⁷⁾。

以上、クチャの仏教絵画に登場する代表的な人物像を簡潔に紹介したが、以下に特定の空間や時間、気候条件を表すアイコンについても手短かに述べよう。

説話の背景となっている場所が何処であるのかは、特定の空間を表象するアイコンによって示されている。場所を示すアイコンは、大きくわけて人工建造物を表すグループと、自然景を表すグループに二分することが出来る。

5 場所のアイコン (1) : 人工建造物

人工建造物を背景とする説話図の場合、煌びやかな天井や欄干が独自の透視図法を通して描かれた宮殿や、丸屋根が屋根の上に並列する僧院、馬蹄形の入り口を持つ祠などが、人物像の背後や頭上に描かれる。入り口に緩やかなスロープを伴う城門のアイコン（図 9）が描かれる時は、物語の舞台空間がひとつの街から屋外へ、ないしは逆方向に移ったことが表されており、空間と共に場面の時間的な移り変わりも示した興味深い例であると言えるだろう⁽¹⁸⁾。



図9 キジル第212窟 マイトラ
カニヤカ・アヴァダーナの一部

⁽¹⁷⁾ この図像伝統は、ガンダーラとクチャで共通である。ガンダーラ美術に見られるヴァジュラパーニの姿勢の分析は Zin 2007: 75 を、クチャの作例の分析については筆者の博士論文（Hiyama 2014: Chapter IV-1-2-①）及び檜山 2016a を参照。

⁽¹⁸⁾ 城門のアイコンが用いられた画面の例として、仏陀の涅槃の告知をするために、アーナンダがマツラ族の集落を訪れた場面（キジル第 207 窟、Cf. Ebert 1985: 246, fn. 1347）、商主マイトラカニヤカが母親の制止を振り切って家を出て、海原の船旅へと向かう場面（キジル第 212 窟、Grünwedel 1920: Tafel XIX-XX、図 9）などが挙げられる。

6 場所のアイコン (2) : 自然景

自然景の基本構成単位は、山岳と水景である。クチャの絵画的慣習においては、指先のような、やや細長い半円形を並列されることによって表現される山岳景によって、説話の舞台が屋外であることが示される(図5)。山岳景の中に木々や動物が挿入されることも多いが、同じ屋外でも天上世界の光景が描かれている場合は、水中から育つ、葉を持たず果実しかもたない超自然的な木が描かれ、俗世間とは一線を画した風景を形成している。

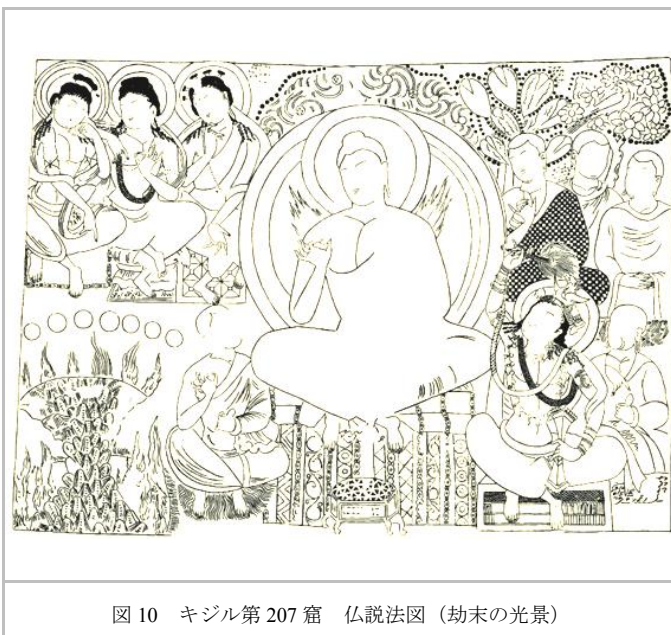


図10 キジル第207窟 仏説法図(劫末の光景)

池、川、海などの水面は、小さな渦巻き模様が並列された薄緑色の平面として表される。周囲を砂漠に囲まれたオアシス都市であったためか、亀茲国の画家たちの水景の描き方は独特である。渦巻き模様を伴う緑色の平面が、まるで現代の漫画の吹き出しのような形状の灰色の枠に縁取られたアイコンは、池を意味する(図5、画面中央下部)。また、海から遠く隔たれた内陸に位置する亀茲国の画家たちは、恐らく海を一生のうちに一度も目にする機会がなかったであろうにも関わらず、クチャの仏教絵画には海が多く描かれている。このことは、仏教説話、特に本生譚や因縁譚の舞台として海が頻繁に登場することも関係するであろうが、それ以上に、仏教説話を通して伝えられた海というトポスが、亀茲国の人々の憧憬をかきたてたのであろう。クチャの仏教絵画に描かれた海は、山岳に囲まれた、楕円形の水面として表されることが多い。冒頭に紹介した図1の画面左方に描かれた、内部に薄緑色の渦巻き模様を伴う楕円形は、クチャの絵画伝統における海の表象の一例である。海面上にはしばしば、様々な種類の動物が合成されたような空想的な海獣や、人型の龍王、焰を放つ摩尼宝珠などが姿を現しており、海が様々な怪奇と神秘に満ちた場所として理解されていたことが見て取れる。

なお、自然景の中でも最もスケールの大きなアイコンとして、「世界」そのものを示した須弥山の図像もしばしば説話図に挿入されている。須弥山はX字型をしており、その中腹部には蛇身のナンダ・ウパナンダ龍王が絡みついていることもある⁽¹⁹⁾。須弥山のアイコンが挿入される説話図には、世界全体の在り方が取り上げられるような説話図、すなわち仏

⁽¹⁹⁾ キジル第118窟の壁画に描かれた須弥山図像の分析は檜山 2010: 366-367 及び Hiyama 2013: 148-149 を参照。

陀によって世界の創生や終焉にまつわる説法が語られている説法図（図 10、後述）や、須弥山上に位置する三十三天という仏教的地理軸自体が物語において重要な役割を示す説話図⁽²⁰⁾などがある。

7 時間のアイコン

説話図に描き出された場面が夜半の情景を表している場合、画面上方に月のアイコンが挿入されることによって、夜空が表現されている場合がある。月は、複数の小さな球体に囲まれた円盤状のアイコン（星月を表す）をもって表される場合と、表面に兎の描かれた天体として表される場合がある（図 11）⁽²¹⁾。逆に背景に月が示されていない説話図は、夜明けから日没までに起きた出来事を扱っていると言える。なお、月や太陽（星を伴わない円盤状のアイコンで表される）は、中心柱窟の天頂部を彩る天象図にも描かれているが、天象図の場合、天空にまつわるモチーフが並列されているため、いずれも特に時間の概念を表象しているわけではない。

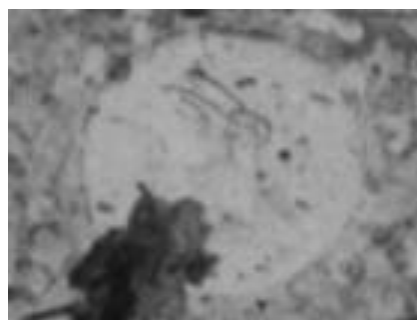


図 11 キジル第 63 窟 仏説法図（沙門果経、
仏陀の頭上後方に兎のいる月が表現されている）

8 天候条件のアイコン

最後に、説話図の情景が置かれた気象条件も、特定のアイコンによって表され得ることを紹介しておきたい。中心柱窟の天頂部に描かれる天象図には、月や太陽と共に、風神及び雨雲のアイコンも並んでいるが、これらのアイコンが説話中に挿入された場合、それぞれ暴風と雨を表象する。風神は、風を孕んだショールを手にして飛行する神の上半身をも

⁽²⁰⁾ 後者の一例として、地上から須弥山を翔け上がり、三十三天へと到達して帝釈天の王座を奪いに來たマンダータル王に関する説話図が挙げられる。Cf. 檜山 2010; Hiyama 2013.

⁽²¹⁾ 例えば、濱田 2003 によって「沙門果経」を図示したものとして比定された一連の仏説法図には、画面上方に兎のいる天体が描き込まれているほか、阿闍世王の従者であるジーヴァカが松明を持った姿で表されており、画面中の出来事が夜半に起きたことが図示されている（図 11）。

って表されるのに対し、雨雲は、多頭の蛇が雲の中から鎌首をもたげた姿のアイコンによって表現される⁽²²⁾。やはり蛇（ナーガ）が、雨を将来するものであるという観念がここにも反映されている。

冒頭で紹介したキジル第 212 窟の壁画（図 1、右側上部）では、風神と多頭の蛇を載せた雲が同時に描かれることにより、商主シュローナコーティカルナが船旅からの帰途にて遭遇した暴風雨が表現されているのである。

III. 絵画的文法

読者の皆様には、自身が現在修行中のクチャの画家であると想像してみて頂きたい。今、基本となる一通りの絵画的語彙の習得を終えたばかりである。しかし、それだけではまだ絵描きとして一人前になったとは言えない。長く複雑な仏教説話の物語の流れを、一枚の絵画という視覚メディアに翻訳するためには、個別の語彙を平面空間に無作為に配置するだけでは成り立たず、正しい配置によって構成してゆかねばならない。それは言語において、単語を並べただけでは文章が成り立たず、個々の単語の意味を正しく連結するために統語論が必要となるのと同様である。ここでは、個々の絵画的語彙を絵画空間上に意味のある順序に並べてゆくための規則を、仮に絵画的文法と呼び、以下に解説したい。

クチャのインド・イラン様式絵画の大多数に用いられる絵画的文法を最も分かりやすく示しているのは、仏説法図と呼ばれるタイプの図像であろう。仏説法図は、クチャの仏教絵画に最も頻繁に描かれている主題の一つであり、その画面中には、仏陀が様々な状況において多様な社会的身分の人々に対して行なった説法の様子が図示されている。その基本構成はシンプルで、仏陀は常に画面中心部に周囲の人物よりも一回り大きなサイズで描かれ、仏陀の周囲には、ある説話の核心的な出来事を表す人物や事物が配置される。そのため、説話内容と絵画の「読み方」さえ心得ていれば、説話内容を判別するのは容易である。なお、同一の説話主題を扱った同一構図の仏説法図は、複数の石窟に繰り返し描かれることが多いため、ある主題を図示した仏説法図の図像学的特徴を一度見極めさえすれば、類例を探すのは難しくない⁽²³⁾。

仏説法図の絵画構成の特徴は、二つもしくは三つの異なる時間軸が、ひとつの画面の中に同時に描かれ得るということである。この異時同図的な表現手法は、西洋美術史家ヴィックホフの提唱した説話美術の表現手法の三分類の中でも、「完結図法（*die komplettierende Darstellungsweise*）」と呼ばれる手法に該当する。すなわち、物語の主役となる人物は画面に一度しか描かれない一方で、物語中の異なる時間軸において起こった複数の出来事が同一

⁽²²⁾ 天象図に描かれる個別の図像の詳細な分析に関しては井上 2016 を参照。

⁽²³⁾ このような仏説法図の比定の仕方に関しては、ジン 2016 にて具体的を挙げて分かりやすく解説されている。

画面内に描き込まれるため、必然的に主役以外の人物は複数回表現され得るというものである⁽²⁴⁾。シュリングロフは、この「完結図法」を含むヴィックホフによる説話美術の三分類が、古代オリエントやインド美術にも見られることを分析した⁽²⁵⁾。

確かにクチャの仏説法図の表現法は、キリスト像を中心に、彼の生涯にまつわる様々な出来事を周囲に配置した西洋中世のイコンなどとよく似ているほか、インド本土やガンダーラの仏教美術にも多くの比肩しうる作例が見られる⁽²⁶⁾。しかし、クチャの仏説法図は、仏教説話文学のユニークな説話ロジックを二次元的な絵画というフォーマットに翻訳することに特化し、最適化された表現形態となっている。その独特さは、ひとつの仏説法図に描き込まれる複数の出来事が、単純にある出来事の前後の時間的経過を示すだけでなく、何劫も隔たれた過去の出来事や比喩譚ですら有り得るという点にある。

仏説法図中に描き込まれる説話場面の表現は、三種の異なる時間軸に大別することが出来よう。ここでは便宜上、これらを現在時制、過去時制、そして物語の時制と名付け、以下に具体例を挙げよう。

現在時制の説話表現とは、仏陀が特定の機会に説法を行うに至ったその直接的な過程や、説法のすぐ前後に起こった事件などが描かれた場合を指すものである。この現在時制のみを用いて描かれた典型的な仏説法図の例として、「プラセーナジット王の礼仏」を主題とした一連の作例が挙げられる（図2、12）⁽²⁷⁾。

本図には、仏陀を取り囲む人物たちの中に、花蔓の絡められた華やかな瓔珞を身に着けた男性が三度登場する。このように、何らかの特定の外見的特徴を持つ人物が複数回描かれるとき、その人物は物語の進行上のキーパーソンであり、本図の場合はプラセーナジット王が該当する。本図では向かって右から順に、仏陀を訪問するために、慣習に則って王の儀飾品（冠）を外し従者に預ける王（A）、仏前に跪き仏足を頂礼する王（B）、そして仏陀の前に改めて坐し、その説法を拝聴する王の様子（C）が描かれている。これはすなわち、プラセーナジット王が、仏陀を礼拝する前後の短い時間の

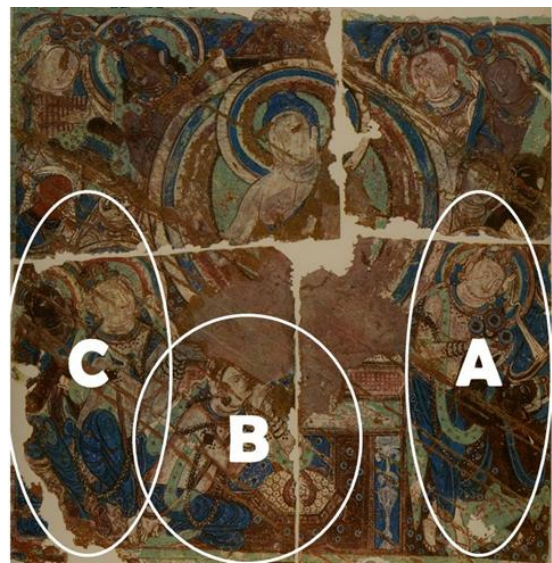


図12 図2の絵画的構造（現在時制）

図の場合はプラセーナジット王が該当する。本図では向かって右から順に、仏陀を訪問するために、慣習に則って王の儀飾品（冠）を外し従者に預ける王（A）、仏前に跪き仏足を頂礼する王（B）、そして仏陀の前に改めて坐し、その説法を拝聴する王の様子（C）が描かれている。これはすなわち、プラセーナジット王が、仏陀を礼拝する前後の短い時間の

⁽²⁴⁾ Cf. von Hartel / Wickhoff 1895: 14-17.

⁽²⁵⁾ Cf. Schlongloff 1981: 88-108.

⁽²⁶⁾ Ibid. 102-106.

⁽²⁷⁾ 本主題の説法図の比定と典拠テキストの分析に関しては Arlt / Hiyama 2013 を参照。

枠内で行った三種の異なる行動が示されているのである。

同様の手法で、仏陀が特定の説法を行うきっかけとなった、遙か過去の出来事が画面中に示されることもある。すなわち、過去時制の説話表現である。過去時制の出来事は、現在時制の出来事と組み合わせて画面中に配置されることにより、現在の時間軸で起こった一連の出来事と、それをもたらした過去の因縁を、ひとつの画面内で同時に表すことが可能となる。ここでは「エーラパトラ龍王の帰仏」を主題とした仏説法図を、このタイプの作例として挙げよう(図 8、13)⁽²⁸⁾。

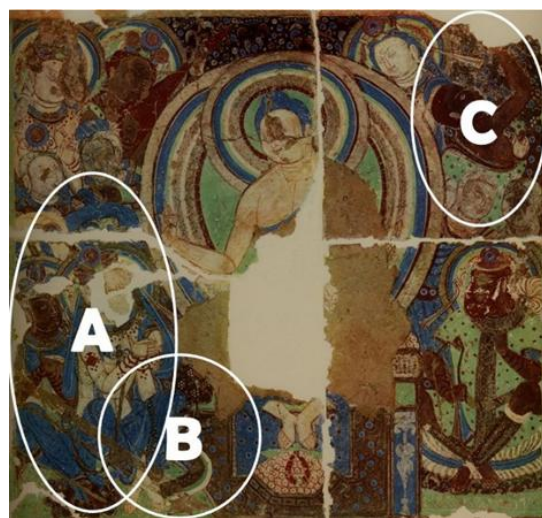


図 13 図 8 の絵画的構造 (現在時制と過去時制)

まずは画面向かって左下部分に注目されたい。仏陀と視線を交わしながら合掌をする男女は、前項にて紹介した絵画的語彙の法則に従えば、龍蓋を持つため、龍王夫妻ということになる。さらによく観察すると、龍王夫妻の足元の円形の池から、一匹の蛇状の生き物が仏陀の方向に頭をもたげており、その頭上には一本の樹木が描かれている。ジンの比定によれば、本図は『根本説一切有部毘奈耶薬事』版の「エーラパトラ龍王の帰仏」説話と一致するものである。すなわち、人間の姿に化けて仏陀を訪ねた龍王は (A)、仏陀にその真の姿を現すように促され (B)、その頭上に生えたエーラ樹によってもたらされる激しい苦痛は、龍王が過去世において仏僧であったとき、怒りにまかせてエーラ樹の葉を引きちぎった因縁 (C) からもたらされることを、仏陀によって諭されたのだった。したがって、画面向かって右上に表された右腕を高く上げて樹に手を伸ばす僧は、エーラパトラ龍王の前世の姿である。本作例で示されるように、クチャの仏説法図には、何劫もの時を隔てた出来事が、ひとつの画面の中に共に表され得るのである。

最後に紹介する物語の時制とは、やはり遠い時間軸や地理軸において展開された出来事が、ひとつの画面の中に描かれるという点においては前者のケースと同様であるが、その内容が仏陀によって語られた比喻譚や説法の内容そのものを表すという点では異なる。例として、キジル石窟第 207 窟に描かれた、仏陀の劫末に関する説法を主題とした仏説法図を挙げよう(図 10、14)。

本図は、『七日経 (*Saptasūryodayasūtra*)』の内容を視覚化したもので、その内容は、仏陀が仏弟子たちに対し、劫末に七つの太陽によって焼き尽くされる須弥山世界の様子につい

⁽²⁸⁾ 本主題の説法図の比定と典拠テキストの分析に関しては Zin 2011 を参照。

て説くというものである⁽²⁹⁾。本説法図の描写は、時間軸という観点において二部構成になっている。すなわち、画面中央部に座し説法を行う仏陀、そしてその周囲に座し、説法に耳を傾ける僧たちとヴァジュラパーニは、現在形の時制に属している。その一方で、画面向かって左半分に描き出された、七つの太陽の出現によって燃え盛る須弥山と、その光景を天界から見下ろす光音天の天人たちは、仏陀によって語られた物語の時制に属しているのである。



図 14 図 10 の絵画的構造（現在時制と物語の時制）

ここでは美術史上、極めて興味深い現象が観察される。すなわち、クチャの絵画伝統においては、物語の語り手及び聞き手と、語られた物語の内容が、ひとつの画面中に隣り合って表され得るのである。これは、仏教説話に特徴的な、物語の中で更に新たな物語が展開されるというメタ構造を視覚化する巧みな仕掛けであると言えよう。同様の画面構成により、ひとつの説話の中で実際に起きた出来事と、説話の中で語られる比喻譚や、登場人物が見た夢、記憶の内容なども、ひとつの説話画面の中に共存し得るのである。

クチャの説話図に見られるこれらの特殊な表現手法は、仏教經典の説話構造を、絵画というメディアに変換する上で生じたものであろう。仏教經典において語られる「ひとつの」物語とは、現代における物語に対する一般的な理解とは少し異なっている。第一に、これらの説話は、基本的に「仏説」すなわち仏陀の口から語られた説法の内容である。さらに「ひとつの」物語には、しばしば遠く離れた過去の出来事や比喻譚など、複数の個別の物語が織り込まれ、仏陀がその説法を行うに至った経緯や、物語中の現時点で発生している何らかの特定の状況を生じさせた因果律などが解き明かされるという仕組みである。

經典や律文献において語られる仏教説話は、様々な時間軸において発生した複数の物語の集成によって構成されているが、これらの物語はいずれも、仏陀が特定の教戒を説くという目的のために有機的に結びつけられている。このような仏教經典の構造を鑑みれば、仏説法図において、仏陀が必ずしも主題となる説話において中心的な役割を果たすだけでなく、常に中心に大きく配置されていることは理に適っている。なぜなら、仏陀の説法こそが、過去と現在に起こった様々な個別の出来事を結びつけ、かつ一貫した意味を与える糸なのである。クチャの仏説法図は、このような仏教經典の説話トポスを絵画化する

⁽²⁹⁾ 本図の詳しい比定と典拠テキストの分析に関しては Hiyama 2014 (Chapter IV-1-2-②)及び檜山 2016 を参照されたい。なお、梵語『七日経 (Saptasūryodayasūtra)』及び蔵訳及び漢訳に見られるその対照テキストの分析に関しては Dietz 2007 を参照。

ために亀茲の画家によって編み出された、画期的な視覚装置であると言えよう。

なお、ここで紹介した仏説法図の絵画的文法は、基本的に、クチャのインド・イラン様式の壁画に描かれたその他のジャンルの説話図（ジャータカ・アヴァダーナ図、仏伝図など）を読み解く際にも応用可能である⁽³⁰⁾。

IV. 結びにかえて

本稿では、クチャの仏教壁画の読み解き方を「語彙」と「文法」という言語の構造になぞらえて解説する試みを行った。

無論、クチャの仏教壁画には、未比定のものも含め、今回紹介することの出来なかった莫大な数の図像が存在するため、より図像比定の研究が進展すれば、本稿で提唱した方法論から逸脱する作例も出てくることであろう。その時々最新の研究状況に合わせてのアップデートが必要となることは言うまでもない。

しかし、それでも敢えて、これまでの研究蓄積から導き出し得る方法論を現段階で紹介するという蛮勇を振ったのは、各国所蔵のクチャの壁画片の出版やデジタル化が進み、研究対象としてのクチャの仏教壁画への関心が益々高まっている昨今において、未だにクチャの仏教図像の体系的な概説書が存在しないことへの危機感に駆られてのことである。研究対象としてのクチャの仏教文化が、ちょうど学問的に印度学と中国学の狭間に位置していることや、先行研究が多言語・多分野に渡っていることもあり、一部の美術史研究者サークルの中では一世紀も前から前提となっているような図像や画面構成に関する基本的な理解が、各隣接領域の研究者はもちろん、各国の美術史研究者の間においても共有されていないというのが現状である。冒頭でも述べたように、本稿は何ら新しい研究成果をもたらすものでないが、むしろこれまで各国で蓄積されてきたクチャの壁画図像研究の優れた成果を一旦見直し、そこから見えてくる地平を、極力一般化したレベルで書き著してみることにより、今後のクチャの仏教壁画を対象とした研究の役に少しでも立つことを願いつつ、筆を擱きたい。

以上

⁽³⁰⁾ 但し少数ではあるが、ヴィックホフの分類では「連続図法（die kontinuierende Darstellungsweise）に該当する手法で、ひとつひとつの出来事を個別の場面に描き、それを時系列順に並べるという表現方式の絵画もクチャに存在する（例えばキジル第110窟の仏伝図など）。また、インドの説話美術に特徴的な手法で、時系列ではなく地理的な順序に従って場面を配置し、背景となる場所が同じ場面であれば、たとえ時系列的には連続しないものでもまとめて配置されるという表現形式に近い作例が、例外的にキジル第81窟の壁画に観察される。中川原2011を参照。

後 記

本稿は2016年6月2日に龍谷大学世界仏教文化研究センター及び同学仏教文化研究所の共催によって行われた、2016年度第2回学術講演会「亀茲国の仏教石窟壁画の図像学」の際に紹介した内容を、新たに改訂して書き改めたものである。なお現在、本稿の方法論をより詳しく解説した章を含む、クチャの仏教美術の英文概説書（仮題は *Reading the Murals: Buddhist Art in Kucha in the Transregional Context of the Silk Road in the 5-7th Century*）を、マックスプランク美術史研究所（フィレンツェ）及びベルリン国立博物館の共同出版となる *Connecting Art Histories in the Museum* シリーズにて近年刊行するべく執筆中である。

参 照 文 献 (Bibliography)

- Robert Arlt / Satomi Hiyama, "Theatrical Figures in the Mural Paintings of Kucha," *Journal of the International Association of Buddhist Studies* vol. 38 (2016): 313-348.
- Robert Arlt / Satomi Hiyama, "Fruits of Research on the History of Central Asian Art in Berlin: The Identification of Two Sermon Scenes from Kizil Cave 206 (Fußwaschungshöhle)," *Indo-Asiatische Zeitschrift* 17 (2013): 16-26.
- Eugene Watson Burlingame, *Buddhist Legends: Translated from the original Pali text of the Dhammapada Commentary*, vol. 3. Cambridge: Harvard University Press, 1921 (reprinted by PTS in 1969 and 1979).
- Siglinde Dietz, "The Saptasūryodayasūtra," *Indica et Tibetica: Festschrift für Michael Hahn*, eds. by Klaus, K. / Hartmann, J.-U., Vienna: Arbeitskreis für Tibetische und Buddhistische Studien (2007): 93-112.
- Fumio Enomoto, "Mūlasarvāstivādin and Sarvāstivādin," *Vividharatnakaraṇḍaka: Festgabe für Adelheid Mette*. Swisttal-Odendorf: Indica-et-Tibetica-Verlag, 2000: 239-250.
- Albert Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan, Königlich Preussische Turfan Expeditionen*. Berlin: Reimer, 1912.
- Albert Grünwedel, *Alt-Kutscha*. Berlin: Elsner, 1920.
- Jorinde Ebert, *Parinirvana: Untersuchungen zur ikonographischen Entwicklung von den indischen Anfängen bis nach China*. Stuttgart: Steiner, Publikationen der Abteilung Asien, Kunsthistorisches Institut der Universität Köln, 1985.
- Jens-Uwe Hartmann, "Contents and Structure of the *Dīrghāgama* of the (Mūla-) Sarvāstivādin," *Annual Report of The International Research Institute for Advanced Buddhology at Soka University* 7 (2004): 119-137.
- Satomi Hiyama, "The Wall Painting of Kizil Cave 118: The Story of King Māndhātṛ as a New Identification," *Journal of Art History, Journal of Inner Asian Art and Archaeology* vol. 5 (2013): 145-170.

- Satomi Hiyama, *The Wall Paintings of the "Painters' Cave" (Kizil Cave 207)*, Ph.D Dissertation submitted at the Freie Universität Berlin, May 2014 (microfiche publication).
- Satomi Hiyama, "Decorating Monastic Throne - Comparative Analysis of the Representation of Textiles Decorating the Monks' Thrones in Early Caves in Dunhuang," *The International Symposium in Commemoration of the 1650th Anniversary of the Mogao Grottoes*, 2016: 109-125.
- Padmanabh S. Jaini, "Jaina monks from Mathura: Literary evidence for their identification on Kuṣāṇa sculptures," *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London* vol. 58-No. 3 (1995): 479-494.
- Etsuko Kageyama, "Sogdians in Kucha, a study from archaeological and iconographical material," *Les sogdiens en Chine*, ed. by E. Trombert / É. de la Vaissière, Paris: École française d'Extrême-Orient, 2005: 363-375.
- Albert von Le Coq, *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien = Ergebnisse der Kgl.-Preussischen Turfan-Expeditionen III. Die Wandmalereien*. Berlin: Reimer und Vohsen, 1924.
- Rong, Xinjiang, "Sabao or Sabo: Sogdian Caravan Leaders in the Wall-Paintings in Buddhist Caves," *Les sogdiens en Chine*, ed. by E. Trombert / É. de la Vaissière, Paris: École française d'Extrême-Orient, 2005: 207-230.
- Dieter, Schlingloff, "Erzählung und Bild, Die Darstellungsformen von Handlungsabläufen in der europäischen und indischen Kunst," *Beiträge zur allgemeinen und vergleichenden Archäologie* 3 (1981): 87-214.
- Dieter Schlingloff, *Ajanta – Handbuch der Malereien 1: Erzählende Wandmalereien*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2000.
- Klaus T. Schmidt, "Die Entzifferung der westtocharischen Überschriften zu einem Bilderzyklus des Buddhalebens in der „Treppenhöhle“ (Höhle 110) in Quizil," *From Turfan to Ajanta, Festschrift for Dieter Schlingloff on the Occasion of his Eightieth Birthday*, ed. Franco, E. / Zin, M., Rupandehi: Lumbini International Research Institute, 2010: 835-866.
- Wilhelm von Hartel / Franz Wickhoff, "Die Wiener Genesis," *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 15/16, 1895. (Reprinted in: Franz Wickhoff, "Die römische Kunst (Die Wiener Genesis)", *Die Schriften Franz Wickhoffs* vol. 3, ed. by Dvořák, M., Berlin: Meyer & Jessen, 1912.)
- Ernst Waldschmidt, "Wundertätige Mönche in der osttürkischen Hīnayāna-Kunst," *Ostasiatische Zeitschrift*, N.F. 6 (1930): 3-9.
- Ernst Waldschmidt, *Zur Śrōṇakoṭikarṇa-Legende = Nachrichten der Akademie der Wissenschaft in Göttingen I. Philologisch-historische Klasse, Jahrgang 1952, Nr. 6*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1952.
- Moriz Winternitz, "Der Sarpabali, ein altindischer Schlangenkult," *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien* 18, N.F. 8 (1888): 25-52, 250-264.

Monika Zin, “The uṣṇīṣa as a Physical Characteristic of the Buddha’s Relatives and Successors,” *Silk Road Art and Archaeology* 9 (2003): 107-129.

Monika Zin, *Mitleid und Wunderkraft. Schwierige Bekehrungen und ihre Ikonographie im indischen Buddhismus*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2006.

Monika Zin, 2007, “Vajrapāṇi in the narrative reliefs,” *Migration, Trade and Peoples, Part 2: Gandharan Art = Proceedings of the 18th International Conference of the European Association of South Asian Archaeologists in London 2005*, ed. by Fröhlich, C., The British Association for South Asian Studies: 73-83.

Monika Zin, “The Water Tank from Gandhara,” *Prajñādhara – Essays on Asian Art, History, Epigraphy and Culture in Honour of Gouriswar Bhattacharya*, New Delhi: Kaveri Books (2009): 7-21.

Monika Zin, “Identification of Kizil Paintings V (9. The Painted Dome from Simsim and its Narrative Programm, 10. Elapatra),” *Indo-Asiatische Zeitschrift* 15 (2011): 57-69.

井上豪「キジル石窟ヴォールト天井壁画における天空の表現—『天象図』中の日月および風神の図像について—」『アジア仏教美術論集 中央アジア I』中央公論美術出版、2016 年刊行予定。

井ノ口泰淳「トカラ語及びウテン語の佛典」『西域文化研究 第四 中央アジア古代語文献』法蔵館、1961 年、319-388 頁。

モニカ・ジン「クチャの仏教説話美術に関する近年の研究状況について」『アジア仏教美術論集 中央アジア I』中央公論美術出版、2016 年刊行予定。

『中国石窟・キジル石窟』= 新疆ウイグル自治区文物管理委员会・拝城県キジル千仏洞文物保管所（編）、《中国石窟・キジル石窟》編集委員会監修『中国石窟・キジル石窟』第 1-3 巻、平凡社、1983-85 年。

中川原育子「キジル第 110 窟（階段窟）の仏伝図について」『密教図像』第 13 号、1994 年、19-38 頁。

中川原育子「キジル第 81 窟のスターナ太子本生壁画について」『名古屋大学文学部研究論集 史学』第 57 号、2011 年、109-129 頁。

濱田珠美「キジル中心柱窟の仏説法図について」『風土と文化』第 4 巻、2003 年、21-34 頁。

檜山智美「キジル石窟第一一八窟（海馬窟）の壁画主題—マーンダートリ王説話を手掛かりに—」『美術史』第 168 巻、2010 年、358-372 頁。

檜山智美「キジル第二〇七窟（画家窟）の仏説法図の新解釈」『アジア仏教美術論集 中央アジア I』中央公論美術出版、2016 年刊行予定。

檜山智美／ロベルト・アールト「クチャの壁画に見られる宮廷道化師ヴィドゥーシャカの図像（仮）」『仏教藝術』第 430 号、2016 年刊行予定。

宮治昭『涅槃と弥勒の図像学』吉川弘文館、1992 年。

森美智代「クチャの説法図に関する一考察」『早稲田大学大学院文学研究科紀要 第三分冊』
第47巻、2001年、149-164頁。

『库车库木吐拉石窟』＝新疆维吾尔自治区博物馆／新疆人民出版社（編）『新疆石窟：库车
库木吐拉石窟』乌鲁木齐／上海：新疆人民出版社、上海人民美术出版社。

図版典拠

- 図1 Grünwedel 1920: Tafel XV-XVI fig. 1
- 図2 Grünwedel 1920: Tafel XXX-XXXI, fig. 2
- 図3 Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst, III 8861 © Jürgen Liepe
- 図4 Grünwedel 1920: Tafel XXXXIV-XXXXV
- 図5 Grünwedel 1912: fig. 341
- 図6 Grünwedel 1912: fig. 344
- 図7 『キジル石窟』第二巻、図19
- 図8 Grünwedel 1920: Tafel XXVIII-XXIX fig. 1
- 図9 Grünwedel 1920: Tafel XIX-XX
- 図10 Grünwedel 1920: fig. 343
- 図11 Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst, B 1642
- 図12 図2をもとに筆者が作成
- 図13 図8をもとに筆者が作成
- 図14 図10をもとに筆者が作成