

雲岡第 6 窟の圖像構成について

—— 佛傳圖像に焦點を當てて ——

安 藤 房 枝

は じ め に

北魏時代に開鑿された佛教石窟寺院である雲岡石窟には約 50 の窟が現存する。そのうち本稿で取り上げる第 6 窟は、東西に長く伸びた武州山の崖面のほぼ中心部に位置し、東側には第 5 窟が隣接し、兩窟の外壁を覆うように木造の樓閣が建てられている。中心に方形の塔柱を彫出する中心柱窟形式をとり、尊像・佛傳圖像・文様や建築的モチーフ等の豊富な要素が整然と構成された極めて完成度の高い窟で、第 5 窟と一對の「雙窟」として雲岡中期の終り、5 世紀末頃に造營されたと考えられている。

第 6 窟について先行研究では様々な問題が提起されてきたが、最も注目を集めたのは佛像の服制が漢民族式に統一されている点であろう。そのため雲岡において佛像着衣の漢民族化が起こった時期をめぐり、造營の絶対年代が盛んに議論されてきた。しかし漢民族式服制の出現に焦點を當てられることが多かったため、服制に関連する周邊的な要素から造營時期の絞り込みがなされる傾向がみられた。地方石窟寺院の調査の進展や考古發掘資料の精査により豊富な比較資料が得られる現在、窟形式や造像様式に基づく単線型の編年だけでなく、圖像系統や思想的背景、像造主の問題を含めたより多角的な觀點からの位置づけが必要とされている。本研究ではこうした状況をふまえ、雲岡第 6 窟の圖像構成、とりわけ豊富な主題が表されることで知られる一連の佛傳圖像について検討する。

第 6 窟の佛傳圖像の特徴は、中心柱の周圍に釋尊の「誕生」から成道後の事跡までが、時間軸に沿って體系的に構成されている点である¹⁾。中國最初の通時的な佛傳圖として注

1) 北魏時代の作例のうち佛傳場面を廣範に渡って表現するものとして、この他に麥積山石窟第 133 號窟第 10 號碑が挙げられる。ただしこれは配列順序が不規則であり、むしろ釋尊の生涯の各場面に個別に焦點を當てる釋迦八相圖の系列に屬すもので、時間的な物語の流れを表そうとする第 6 窟とは異なる發想によっている。北周になると敦煌莫高窟の第 290 窟に時間軸に従った佛傳圖が登場する。

目を集め、先行研究で様々な佛傳經典を用いて解釋が試みられてきたが、いずれの解釋においても圖像内容をひとつの經典の記述が十分に説明し得ているわけではなく、未だ統一の見解はみられない。筆者は以前、第6窟中心柱の浮彫説話圖が第9窟前室のシュヤーマ本生圖の圖像を引用して創出された可能性を指摘したが²⁾、このように第6窟の佛傳圖像は、雲岡石窟内部やその周辺の造像などの先行作例から圖像を引用する傾向がみられることが特徴である。

そして第6窟佛傳圖像の配置には、通時的な佛傳表現というガンダーラ彫刻と類似する西方的な要素、漢民族式服制の造像様式に見られる中國的な要素という、二方向の相反する特徴が一つの窟に同時に現われており注目される。

佛傳圖像が經典記述に基づき成立していることは勿論であるが、雲岡の佛傳圖像のように西方的要素を強く留める作例については、視覚的媒體を介した圖像受容とその展開という視點を取り入れることで、主題比定から更に踏み込んだ議論ができるのではないだろうか。そこで筆者は本稿において、經典記述の視覚化という方向からではなく、第6窟造營にあたり先行する佛傳作例がどのように一つの窟の中に再構成されたかという觀點から、第6窟の佛傳圖像を捉えなおすことを試みる。雲岡には風化により失われた説話圖像が非常に多く、現状から先行作例の有無を判断することは困難であるが、單獨造像や後期窟、同時期の石窟寺院の作例を補足的に用いつつ、中期窟の佛傳圖像構成の展開を復元的に検討することを目指す。

1. 第6窟の位置づけに関する研究状況

雲岡石窟の編年・分期については、諸説あり現在も意見の一致をみていないが、本稿で第6窟の作例を検討するにあたり長廣敏雄氏の示した次のような分期を枠組みとして進めていく³⁾。

初期…第16～20窟

2) 拙稿「雲岡石窟第6窟中心柱の佛傳説話浮彫について——「布施」圖像の創出の問題を中心に」(『美學美術史研究論集』第23號、名古屋大學大学院文學研究科美學美術史研究室、2008年)において、雲岡第6窟中心柱東面下層南拱柱内面浮彫圖が、雲岡第9窟前室西壁腰壁部南端に表されるシュヤーマ本生の冒頭場面、シュヤーマの兩親による布施の場面の圖像を引用して創出された、「淨飯王夫妻の布施」の場面であることを示した。なお、そこには西方由來の異時同圖法が用いられ、服制などに漢化の傾向が見られるものの、畫面構成にはいまだ西方的要素が強い。

3) 長廣敏雄「雲岡第九・一〇雙窟の特徴」p.214(雲岡石窟文物保管所編『中國石窟 雲岡石窟二』平凡社 1990年)

中期…①第7・8雙窟

②第9・10雙窟

③第11～13諸窟

④第1・2雙窟

⑤第5・6雙窟，第3窟（ただし第3窟佛像是唐代）

*中期の造營順序は①に②が續き，③は錯綜しているので別に論じ，次に④，やや遅れて⑤が續く。

中期窟のうち，第11・13窟の壁面には追刻が多く，工事の中斷・放棄が考えられる。また第1・2雙窟には西方式と漢民族式二種の服制が見いだされるため造營が長期に渡ったことが豫想され，一貫しない複雑な造營過程がこれらの窟の位置づけを困難にしている。そのため雲岡中期における雙窟造營の主軸は，「第7・8雙窟→第9・10雙窟→第5・6雙窟」の順に展開したとの見方が主流となっている。

ただし第5・6窟はこうした單線型の流れだけで捉えられるものではなく，近年には「雙窟」と考えられてきた第5・6窟の關係を見直す試みや，窟内造像の形式的特徴をより詳細に検討しようとする試みがなされている。雲岡中期窟の主流をなす「雙窟」の多くが明確な相稱性をもって構成される中で，第5・6窟は兩者の形式が大きく異なり，第6窟が中心柱窟形式をとるのに對し，第5窟が大佛窟形式をとる點がかねてより問題とされてきた。この兩窟の差異を詳細に取りあげたのが八木春生氏⁴⁾による工人グループ系統に關する論考である。八木氏は工人グループの特色が表れやすい細部形式，具體的には佛傳圖などの構圖や建築表現，裝飾文様の検討により，中期窟の造營に當たった工人を二系統の工人グループに分け，第6窟と第5窟をそれぞれ異なる工人グループが擔當したと結論づけている。

主流グループ窟：第7・8窟，第9・10窟，第12窟，第6窟（第17窟，第16窟）

非主流グループ窟：曇曜5窟の追刻小龕，第11窟，第13窟，第5窟

この指摘から，第5・6窟が窟形式を異にするだけでなく，圖像や文様の系統も異なることが示された。とりわけ，第6窟が中期石窟の主流をなし高い完成度を持つ第7・8雙窟や第9・10雙窟の系統を引くのに對し，第5窟が，追刻龕が多く計畫性に乏しい第11窟，第13窟の系統を引くという指摘は注目される。それはこの二種の系統分けが，更

4) 八木春生「雲岡石窟第五および第六窟についての一考察」『藝術研究報』16，1996年（八木春生『雲岡石窟文様論』法藏館，2000年）

に造營背景や造營時期、造營主の差異といった様々な問題に發展し得るものだからである⁵⁾。さてこの主流グループとされた諸窟には、佛傳圖や譬喩說話圖、本生圖といった説話圖像が多く見られることが特徴である。これは完成度の高い主流グループ窟において、尊像と説話圖像が関連付けられた綿密な圖像プログラムが構成されたためだと思われる。そして中期窟では盛んに説話圖像の引用や創出がなされたことが想定されるが、よく似た圖像にも彫法の巧拙が見られ、圖像系統の傳承を工人グループ系統の違いのみに求め得るかどうかは、更なる考察が必要であろう。

さて、ここで先行研究における第6窟の佛傳圖像に関する所見を引いておこう⁶⁾。

その(第6窟の佛傳圖像)表現形式は、ガンダーラ風のフリーズもあり、方形のこまにかぎられた場面もあり、あるいは降魔成道や初轉法輪のごとく尊像龕の形式をとったものもある。つまり石窟内の平らな壁面も、くぼんだ佛龕も、臨機に利用されているのである。しかし、この法式のいずれもが、この第六洞ではじめて採用されたわけではない。すでにフリーズ形式は第七、第八洞前室、第九、十洞前室の本生圖の表現に先驅があり、降魔のごとき佛龕形式も第七、八洞にすでにみられるのである。さらに、この初期(雲岡中期初めの造營とされる第7・8雙窟)と末期(中期末の造營とされる第6窟)とのあいだにある第九、第十洞、第十二洞、第一、第二洞にも、ままた佛傳の浮彫なり佛龕がみとめられる。

*舊假名遣いは適宜現代假名遣いに改めた。()内は筆者による補足である。

雲岡石窟においては主題の豊富な第6窟の佛傳浮彫ばかりが注目される傾向にあったが、上記に引用したように第6窟で初めてこうした佛傳圖像や表現形式が現れるわけではなく、先行する中期窟に同じ主題の佛傳圖像が散在している。そうした圖像や説話圖の表現形式を引用し再構成することで、第6窟の通時的な佛傳表現が創出されたと思われる。

5) 岡田健・石松日奈子「中國南北朝時代の如來像着衣の研究(上)・(下)」(『美術研究』第356號, 357號)の(下)註48において、第6窟の如來像が左手の掌を外に向けた與願印にするものが多いのに対し、第5窟の坐像は袈裟の端を執るものが多いこと、第6窟の如來像は全て頭髮の毛筋を表すのに対し、第5窟は頭髮が平彫であること、更に第6窟では胸前に垂らす紐を徹底して表現するのに対し、第5窟では表さないものもあることが述べられ、兩窟を一對とみなすことに慎重な姿勢をしめしている。更に小澤正人「雲岡石窟第6窟上層龕如來立像の製作についての一考察」(『美學美術史論集』第14輯, 成城大學大学院文學研究科, 2003年)では、第6窟上層の尊像が細部形式によって詳細に系統づけられるとともに、第6窟上層像の造營過程が詳細に復元され、造營意圖に踏み込んだ考察がなされた。

6) 水野清一・長廣敏雄「雲岡石窟と佛傳彫刻」p. 9, ll. 5-11(水野清一・長廣敏雄『雲岡石窟——西曆五世紀における中國北部佛教窟院の考古學的調査報告——』第7卷・第十洞本文, 京都大學人文科學研究所)

そこで本稿では、第6窟下層に集中して表される通時的な佛傳圖像について詳しく検討し、その成立過程を探るとともに、雲岡中期の主流グループ諸窟中における位置づけについて考察を加える。

2. 中心柱に表された佛傳圖像

まず(表1)に示した雲岡中期窟の佛傳主題一覧を参照されたい⁷⁾。佛傳説話表現は雲岡中期から盛んになるが、その所在は窟により大きな偏りがある。とりわけ第8窟、第6窟と第12窟への集中が顕著であり、それに對し第9・10雙窟は説話場面が多く表現される割に佛傳圖像は少ない。また第6窟と對とされる第5窟には全く見いだされず、この差異はそれぞれの窟の圖像プログラム構成意圖に關わる重要な問題である。そして通時的な佛傳圖として時系列に沿った配置を強く意識するのは第6窟のみであり、第7・8雙窟、第12窟は主題が豊富であるものの、配置順序の物語的連続性は明確でない⁸⁾。

第6窟には、中心柱下層の拱柱に表された浮彫圖と、周壁腰壁部のフリーズ狀區畫内に表された浮彫圖、そして周壁龕内に表された尊像の周圍に説話的要素を配して佛傳場面を

表1 雲岡中期窟佛傳浮彫主題一覧

窟番號	佛傳主題	
第7窟	五比丘聽聞*, 商主奉蜜(2場面)*, ヤシヤの歸信*, 火龍調伏, 三迦葉歸佛*	
第8窟	弓技, 夜半思惟, 出城, 降魔成道, 四天王奉鉢, 商主奉蜜	
第9窟	羅喉羅對面	
第10窟	降魔成道	
第5窟	なし	
第6窟	中心柱	誕生, 獅子吼, 灌水, 歸城, 占相, 騎象太子*, 布施, (主題不明場面9)
	壁面フリーズ	弓技, 宮中歡樂, 父子面談, 四門出遊(5場面), 夜半思惟, 出城, 山中苦行(3場面), (主題不明場面1)
	壁面龕	愛馬別離(2場面), 降魔成道, 四天王奉鉢*(2場面), 初說法, 火龍調伏
第11窟	涅槃	
第12窟	火龍調伏, 三迦葉歸佛, 初說法, 四天王奉鉢, 苦行, 降魔成道, 商主奉蜜, 說法*	
第13窟	なし	
第1窟	なし	
第2窟	弓技, 降魔成道, 御者との別離, 愛馬別離	

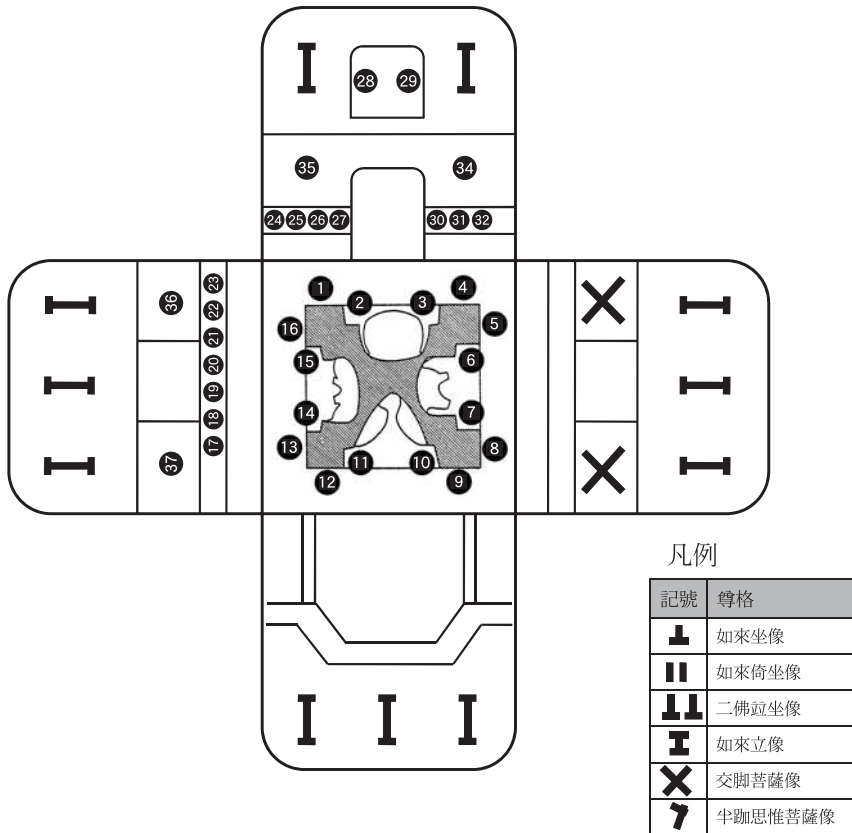
主題比定に疑問のあるものには*を付した

7) (表1)の作成にあたり、水野清一・長廣敏雄「雲岡石窟と佛傳彫刻」(註6水野氏・長廣氏前掲書第7巻・第十洞本文)および宮治昭編『シルクロード學研究3 シルクロード學研究センター研究紀要 佛傳美術の傳播と受容——シルクロードに沿って』(シルクロード學研究センター, 1997年)の一覽表を参考にし、佛傳場面の呼稱については適宜體裁を統一した。

8) 註6水野氏・長廣氏前掲書第3巻第六洞本文「第六洞の特徴」p.45

表現したものの三形式によって、釋尊の誕生から成道後の事跡までの一連の佛傳説話が表されている（圖1）⁹⁾。中心柱には右繞の方向に沿って、釋尊が摩耶夫人の右脇から誕生する場面から、獅子吼、二龍王から灌水を受ける場面、アシタ仙が釋尊の占相をする場面など、釋尊誕生にまつわる代表的な説話が多く表現されており、その一方で主題が判然としない場面も多い。

壁面腰壁フリーズには右繞の方向に沿って、青年期の釋尊が技藝比べをする場面、宮中



- ①～④ 不明 ⑤ 誕生 ⑥ 獅子吼 ⑦ 灌水 ⑧ 歸城 ⑨ 占相 ⑩・⑪ 不明 ⑫ 騎象太子*
 ⑬・⑭ 不明 ⑮ 布施 ⑯⑰ 不明 ⑱ 弓技 ⑲ 宮中歡樂 ⑳ 父子面談 ㉑～㉕ 四門出遊
 ㉖ 夜半思惟 ㉗ 出城 ㉘・㉙ 愛馬別離 ㉚～㉜ 山中苦行 ㉝ 降魔成道 ㉞・㉟ 四天王奉鉢*
 ㊱ 初說法 ㊲ 火龍調伏（主題に疑問の残るものには*を付す）

圖1 雲岡第6窟主室佛傳圖・尊像配置圖

9) 文中の●數字は（圖1）中の●數字と對應する。

での生活の様子や、城の四方の門より外出し「老」「病」「死」という人生の苦を目の当たりにし、最後に比丘に會い出家を志し、城を出て山中で苦行する場面までが描寫されている。南壁の西部から西壁にかけてのフリーズは風化により失われているため、この後どのような場面が續いたかは定かでないが、8～9場面はあったと推測されかなりの分量である¹⁰⁾。

次に明窓側壁には出家にまつわるエピソードである愛馬カンタカとの別れの場面が表され、時系列に沿わないイレギュラーな構成をとる。そして壁面龕内にはこれまでの右繞とは反対回りの順序で降魔成道や初說法など釋尊成道後の事跡が佛龕形式を用いて表されている。

これらの佛傳圖像について先行研究では『過去現在因果經』、『普曜經』ほか様々な經典を用いて解釋が試みられてきたが、いずれのテキストも圖像の細部表現に至るまでを十全に説明し得るものではなく、「所依經典」として確定できるものではない¹¹⁾。また中心柱に表された數場面は、未だその主題も不明であり様々な解釋が並び立ったままである。その一因に、佛傳圖が通時的に配置されていることが重要視されるあまり、佛傳經典に通時的に説かれる個々のエピソードを浮彫圖像に当て嵌める方向で主題比定が進められたことがあるだろう。しかし雲岡石窟やその他の北朝石窟の佛傳圖像については、經典記述から圖像を起したのではなく、ガンダーラ美術に淵源する圖像が東傳したとの見方も示されている¹²⁾。これらの作例を検討するにあたり筆者は、經典記述の圖像化という方向ではなく、粉本や單獨像などの視覚的媒体により圖像が受容され、さらに雲岡石窟内部において圖像の引用が盛んに行われ、独自の展開・再構成を経たという枠組みを想定したい。従って本稿では經典記述からいったん距離を置き、まずは第6窟佛傳圖像の淵源を辿りながら、圖像相互の影響関係に焦點を當てて比較検討を行い、どのような過程を経て通時的な表現が

-
- 10) 雲岡第6窟に範をとったとされる甘肅省涇川の王母宮石窟には「劍技」や「象の投擲」の場面が現存し、こういった場面が風化したフリーズに表されていた可能性がある。王母宮石窟については、甘肅省博物館「甘肅涇川王母宮石窟調査報告」(『考古』1984年第7期)、甘肅省文物工作隊・慶陽北石窟文物保管所編『隴東石窟』(文物出版社、1987年)に詳しい。
- 11) 雲岡第6窟の佛傳浮彫を體系的に取りあげた先行研究を以下に挙げる。なお所依經典に関しては諸説あるが『過去現在因果經』に依ったとする説や(龜田孜『佛教説話繪の研究』東京美術、1979年)、主に『過去現在因果經』と『普曜經』の二經に依ったとみる説(楊泓「雲岡第六窟の佛本行故事彫刻」『現代佛學』1963年第2期、趙昆雨「雲岡本緣故事彫刻內容及其特征」『敦煌研究』2004年第2期、趙昆雨「雲岡第六窟佛本行故事彫刻內容再識」『文物世界』2004年第5期)が多い。
- 12) 肥田路美「中國における降魔成道圖の展開」(宮治昭編『交流と傳統の視點から見た佛教美術の研究——インドから日本まで——』科學研究費報告書2008年)のp.108において南北朝石窟の降魔成道圖の特徴的な圖像モチーフの多くが、ガンダーラの佛傳圖像における降魔成道圖と共通することが指摘されている。

第6窟に出現したのか、その背景について考察を加えることとする。

中心柱には釋尊の誕生に関連した佛傳場面(圖2)が表されるが、このうち主題に疑いのない⑤「誕生」、⑥「獅子吼」、⑦「灌水」、⑨「占相」の主題はガンダーラ美術において「誕生サイクル」として好まれたものであり¹³⁾、中國初期佛教造像へ影響を與えたとされている。

ここでは中國初期佛教造像における「誕生サイクル」圖像表現の展開を概観した上で、雲岡第6窟作例の特徴について検討する¹⁴⁾。中國初期佛教造像ではまず、5世紀半ば頃の涼州一帯の石窟造像に特徴的な涼州式偏袒右肩の着衣形式をとる、いわゆる涼州系單獨造像に「誕生サイクル」圖像が好んで表されることが注目される。太安元年(455)銘石造張永如來坐像¹⁵⁾や、太安三年(457)銘石造宋德興如來坐像(圖3)、延興二年(472)銘石造張伯和如來坐像の光背裏浮彫¹⁶⁾が擧げられ、そこでは「誕生」にまつわる主題が、素朴ながら張りや量感のある浮彫により表現されており、構圖は簡潔で奥行き感に乏しく個々の場面の單獨性が強いことが特徴である。松原三郎氏はこれらの單獨像を山西派の造像とみなしており¹⁷⁾、出土地すなわち製作地と考えることができるかは置いても、こうした涼州系單獨造像の影響が大同周邊へ及んでいたことは確かであろう。

また「誕生サイクル」圖像は和平二年(461)陝西省西安市出土石造如來像の光背裏¹⁸⁾にも見いだされ、早期の陝西造像は涼州系造像と佛傳圖像を共有していたと思われるが、表側の如來像は獨特の竝行線で表される衣文線などに涼州とも雲岡とも異なる獨特の様式をみせる。年代が下ると、陝西省興平市出土の北魏皇興五年(471)銘如來交脚像光背裏浮彫に、浮彫自體が平面的で量感を持たない反面、流麗な描線を驅使した畫面には、繪畫的な奥行き感のある表現が斜めに配された家屋がみいだされ、陝西においては涼州とは異なる繪畫的表現が進んでいたことがわかる。主題の面でも同像には「燃灯佛授記」「託胎靈

13) 宮治昭「インドの佛傳美術の三類系」『佛教藝術』217號, 1994年

14) 中國初期の佛傳圖像については以下に詳しい。

百橋明穂『佛傳圖』『日本の美術』267號, 1988年

坪井みどり『繪因果經の研究』山川出版社, 2004年

松田妙子「東アジアの誕生佛——片手擧手型誕生佛について——」『佛教藝術』233號, 1997年

また單獨像を扱うにあたり以下を参照した。

松原三郎『中國佛教彫刻史論』全4冊, 吉川弘文館, 1995年

15) 註14 松原氏前掲書圖版編一, 圖版43

16) 註14 松原氏前掲書圖版編一, 圖版44

17) 註14 松原氏前掲書本文編「北魏前期石佛の一考察」

18) 石松日奈子『北魏佛教造像史の研究』ブリュッケ, 2005年, p.385 圖215



	線 圖		線 圖
⑤ 誕生		西面下層南拱柱	⑦ 二龍灌水
⑥ 獅子吼		西面下層南拱柱内面	⑨ 占相
			⑧ 二龍灌水
			北面下層西拱柱

圖2 雲岡第6窟中心柱「誕生サイクル」浮彫線圖



圖3 太安三年（457）銘石造宋德興如來坐像正面・背面



圖4 龍門石窟古陽洞南壁第130龕龕楣佛傳浮彫

夢」から説き起こすという、涼州系造像とは異なる佛傳説話體系が見いだされる。更に時代の下る龍門石窟古陽洞の龕楣¹⁹⁾(圖4)に表された佛傳浮彫は、北魏洛陽遷都後の作例であるが、山水景の中に家屋や牀座の配置により奥行き感を表現し、それぞれの佛傳場面を緩やかな連続性を持たせて描寫する。そこには畫卷を彷彿とさせる繪畫的表現が顯著であり、説話内容の説明に直接的に關係しない周邊の山水景を表現することへの關心と、山水景の山嶽等を合理的に利用して畫面を構成しようとする意圖が見られる。更に下る東魏武定元年石造造像碑²⁰⁾にはより複雑な繪畫的表現が見られ、既製の畫卷を粉本として用いた可能性が指摘されており²¹⁾、5世紀末から6世紀前半の陝西から河南にかけて、平城と異なる繪畫的佛傳表現が展開していたことが想定される²²⁾。

こうした流れの中で雲岡第6窟中心柱の佛傳圖像は、主に涼州系造像の系譜を色濃く引

19) 龍門石窟古陽洞の南壁第130龕などに釋尊の誕生にまつわる佛傳圖が表される。劉景龍・賀玉萍『龍門石窟佛典畫像精品』(文物出版社, 2007年)に詳しい。なお南壁第130龕は石松日奈子氏により古陽洞第三期にあたる509年~517年頃の造營とされている(註18石松氏前掲書p.156参照)。

20) 長廣敏雄『六朝時代美術の研究』(美術出版社, 1969年)巻頭圖版10

21) 長廣敏雄「搖籃期の佛教説話畫卷——東魏武定元年造像碑の線刻畫——」(註20長廣氏前掲書所收)

22) 石松日奈子「龍門古陽洞初期造像における中國化の問題」『佛教藝術』184號, 1989年(註18石松氏前掲書に再録)において、龍門古陽洞の造像様式は、繪畫的線描表現や中國傳統文様の使用など、河南地域に集約された技術、造型表現の傳統により生み出されたものであり、雲岡から龍門への傳播とは捉え難いとしている。筆者は佛傳圖像の検討からも、古陽洞作例は雲岡第6窟作例とは異なる系統に屬し、雲岡で漢化した佛傳圖像が生まれ龍門へ傳播したという流れは想定し難いと考える。なお、陝西、河南の「誕生サイクル」圖像は多く「託胎靈夢」を表すが、雲岡では後期からこの主題が現われる。やはり雲岡から龍門という方向ではなく、河南地域から雲岡への傳播という方向も考慮すべきであろう。

くものと位置づけられる²³⁾。

まず雲岡第6窟の「誕生」の場面を取りあげると、無憂樹の枝をつかむ摩耶夫人の右脇から釋尊が誕生するという構圖は中國初期造像から一貫して誕生圖像として用いられるものである。第6窟の作例は、X字上に天衣をかける服制に漢化がみられるものの、袖や裳の裾をさほどなびかせない点や、丸い葉を持つ獨特の樹木の表現は雲岡中期の特徴をとどめ、龍門北魏窟に見られ南朝的と評價される銀杏の葉のような樹木表現は認められず、漢化の途上にある圖像と言えよう。次に「獅子吼」の場面を比較すると、右手を施無畏印の形にして右肩あたりに挙げる印相は太安三年像と同じ早期の特徴を示す。ただし太安三年像の釋尊が體にぴったりと纏いついた裙のみを纏い上半身は裸形であるのに對し、雲岡作例は袈裟を纏っており誕生像としては特異な圖像を示す点が特徴である。一方、龍門古陽洞や東魏武帝元年石造造像碑には、「誕生」場面に續いて、右手を頭上に挙げ足を踏み出して横へ歩む姿の「七步行」を表すという、より漢化の進んだ表現がみられる。また兩作例とも「同時誕生」場面を有する点からも雲岡とは異なる系統の佛傳圖像が河南方面で發展を遂げていたことがわかる。次の「灌水」の圖像は、四脚の方座上に舟型光背に包まれた釋尊を表し、左右に二龍王の姿を、圓形頭光を伴う二體の天人形で表し、その頭上から龍の首が伸びる。太安三年像や延興二年像の圖像を忠實に繼承したものと見えよう。また雲岡作例は、現状では左右ともに4體ずつの龍首を表すが、本來は太安三年像に見るように5體と4體を左右に表し「九龍灌水」を表していた可能性がある。この正面性の強い構圖は古陽洞作例にも用いられているが、その二龍王の大袖を引く着衣には一層漢化の進んだ表現が見てとれる²⁴⁾。「占相」の場面は、和平二年像に、籐座に坐す婆羅門が舟形光背に包まれた釋尊を抱き、跪坐する夫妻がそれに對面するという、類似した圖像が見いだされる。

以上のように第6窟の「誕生」「獅子吼」「灌水」「占相」の4場面については、雲岡石窟内に先行作例は現存しないが、雲岡造像に強い影響を與えたとされる涼州系造像からの影響が強く見いだされる。従って西方に由來する佛傳圖像が、着衣の漢民族化を遂げるものの、いまだ西方的要素を強く留める段階のものと位置づけることができるだろう。

續いて雲岡石窟内部における圖像の引用關係に目を向けると、中心柱の佛傳圖像のうち⑧「歸城」、⑫「騎象太子」²⁵⁾が、第9窟主室明窓西側壁の騎象菩薩像の圖像²⁶⁾を引いてい

23) 註18 石松氏前掲書「北魏平城時代の佛教造像(二)——復佛と雲岡石窟」p.104において、單獨石彫像が媒介となりガンダーラから涼州・長安方面を經由し雲岡石窟へ圖樣傳播した可能性が指摘されている。

24) 灌水圖像が北朝期に重視され、正面性の強い兩手垂下型の定型圖像が定着する理由として、松田氏前掲論文で灌佛の本尊としての兩手垂下型の單獨誕生佛との關連性が指摘されている。

25) 註6 水野氏・長廣氏前掲書第3卷第六洞本文p.41, 42 線圖參照。

26) 雲岡石窟文物保管所編『中國石窟 雲岡石窟二』(平凡社, 1990年)圖版43

ることは既に指摘されている通りであり²⁷⁾、とりわけ「騎象太子」圖は左右對稱ではあるものの、菩薩像の片手を腰に當てる姿勢までが共通しており、雲岡石窟内で盛んに圖像の引用が行われたことが読み取れる。また中心柱の浮彫圖に頻出する淨飯王夫妻と思しき菩薩形の夫妻の姿は、第10窟主室南壁(圖5)に類例が見いだされる。加えて以前拙稿で¹⁵⁾「淨飯王夫妻の布施」圖像が、第9窟前室のシュヤーマ本生圖の圖像を引用して創出されたことを指摘した²⁸⁾。このように雲岡石窟内の先行作例から圖像を引用して構成された中心柱の佛傳圖には、雲岡石窟特有の圖像を持ち主題が未だ不明なものが多いが、その事實が却って佛傳圖像としての初發性の強さ、そして製作にあたり新たな圖像プログラムを編むことへの試みがあったことを示唆している。

以上で検討したように、第6窟中心柱の佛傳圖像は、着衣には確かに漢民族化が認められるものの、未だ繪畫的な奧行き感を獲得してはおらず、涼州造像の佛傳圖像の主題説明的な表現的特徴を留めている。個々の場面の獨立性が強いという特徴を示し、屋形モチーフの使用も佛傳場面が屋内であることを示す指標に留まり、空間的な奧行き表現へと結びついてはいない。西方式服制の段階から定着していた定型圖像を引用しつつ漢民族式服制を用いて表したという意味で初發性が強く、雲岡造像様式の「漢民族化」の端緒にあたる圖像と言えよう²⁹⁾。



圖5 雲岡第10窟主室南壁第1層東側

27) 註4 八木氏前掲書『雲岡石窟文様論』p. 132

28) 註2 拙稿参照。

29) 雲岡後期窟には、曇曜五窟や中期窟に範をとった自立的展開が見られる(八木春生「雲岡石窟第三期諸窟についての一考察」『中國佛教美術と漢民族式服制化 北魏時代後期を中心として』法藏館, 2004年) 一方で、龍門式と稱される供養者浮彫や、南朝繪畫の系譜に屬する銀杏形の樹木表現など(註6 水野氏・長廣氏前掲書第15卷・西方諸洞圖版 pl. 56, 同書本文Fig. 31) 龍門石窟で行われた要素も具えている。

3. 壁面下層腰壁部のフリーズ式佛傳圖像

次に壁面腰壁部のフリーズ式佛傳説話圖に移り検討を進める。

東壁腰壁フリーズには、釋尊が武藝を競う¹⁸「弓技」の場面、¹⁹「宮中歡樂」³⁰⁾、²⁰「父子面談」、²¹～²⁵「四門出遊」、²⁶「夜半思惟」、²⁷「出城」の場面が続き、ガンダーラ美術における「出家サイクル」に屬する場面が表されるが、このうち3場面について、雲岡第8窟に先行作例が見いだされる點が注目される(圖6)。

第8窟の北壁下層には大型龕が開かれ如來坐像が表されるが、その龕の左上方、北壁から東壁にかけてのスペースには上下2段に渡り佛傳説話圖が表されている³¹⁾(圖7)。風化が著しいが、弓を引く3人の人物(「弓技」)、宮殿内で半跏坐をして思惟する釋迦太子(「夜半思惟」と、釋尊の乗った馬の脚を持ち上げる天人の姿(「出城」)が現在も確認できる。現状では圖像のごく一部しか確認できないもののこれらの主題は青年期の釋尊が世俗世界から別離する一連の「出家サイクル」に屬するものと見なすことができよう³²⁾。第8窟と對をなす第7窟においても、相對する北壁下層の二佛竝坐像龕の右上方に「捨身飼虎」と思しき説話圖が見られ³³⁾、第7・8雙窟の北壁下層龕の左右上部というスペースには、ともに説話圖像を表すという統一された計畫があったことが理解できる。二佛竝坐像龕の左右に彫られた本生説話圖像は、過去佛である多寶佛と釋迦佛の間の連続性を説明する役割

30) 本浮彫については競射武藝のエピソードの一つである「相撲」の場面を表すとの説もあり、主題については現時点では判断を保留としておく。

31) 田中知佐子「敦煌莫高窟の「龍車・鳳車に乗る人物圖」と天井畫の説話圖についての一考察——「託胎・出城圖」との関わりを交えて——」(『成城美學美術史』第6號, 2000年)において、龕頂左右に佛傳圖が配される敦煌莫高窟の作例が紹介され、天上圖との関わりが強いことが指摘されている。時代の遡る雲岡第7・8雙窟の作例においても、龕上方左右に付される説話圖は、空間構成の上で何らかの機能を果たすべく意圖的に配されたものだろう。第7・8雙窟が奥壁を上下二層に区分する構成をとり、上層と下層の中間に位置するスペースに説話浮彫を表すことから、筆者は石窟内部空間を天上世界と地上世界の二層に分かつ「垂直方向の昇仙思想」と関連があると推測する。

32) なおこのスペースと對應する佛坐像龕右上方スペースの浮彫は、現在風化により全て失われているが、ここに前章で検討した涼州系の「誕生サイクル」圖像が表されていた可能性が高いと筆者は推測する。雲岡後期の第41窟北龕向かって左に「誕生サイクル」圖像の「誕生」「獅子吼」「灌水」「占相」と、向かって右に「出家サイクル」圖像の「夜半思惟」「出城」「愛馬別離」が一對で配置される例が見られるが、こうした「誕生サイクル」と「出家サイクル」を左右對稱に配置する傳統は既に第7・8雙窟から行われていたことが想定される。

33) 註6 水野氏・長廣氏前掲書第4巻・第七洞本文 pp. 20-21において、「第8洞ではこの部分に佛傳畫像があった。あるいは本生畫像であるかもしれない。」と述べられている。そして趙昆雨「雲岡本緣故事彫刻内容及其特征」『敦煌研究』2004年第2期(雲岡石窟文物研究所・編著『雲岡百年論文選集・二』文物出版社, 2005年, に再録)では『金光明經』卷4「舍身品」を引いて、「捨身飼虎」の場面と解釋されている。







	第6窟	第8窟主室
⑮ 弓技	 東壁腰壁部	 北壁下層龕東脇
⑳ 夜半思惟	 東壁腰壁部	 東壁第一層北端
㉑ 出城	 東壁腰壁部	 東壁第一層北端

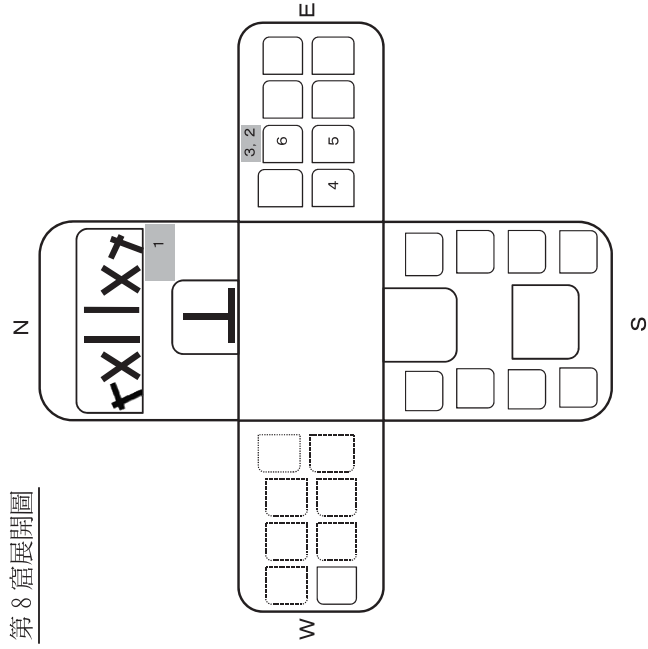
圖6 壁面浮彫に表された佛傳圖の比較

を、佛坐像龕の左右に付屬して表された佛傳圖像は、中尊である釋迦如來坐像の生涯について補足的に説明する役割を擔っていたと推測される。そして第6窟には、このうち第8窟に現存する「出家サイクル」の佛傳圖像がフリーズ式畫面の中に再構成される様相が見てとれる。

第6窟腰壁フリーズの佛傳圖像を順に検討すると、まず「弓技」は、畫面向かって左に弓を引く3人の人物を表し、右に3つの標的を置き、標的の1つには猿らしき動物が這い寄っている。人物の上方には飛天を2體表す。3體の弓を引く人物を並んで表す圖像は第8窟からの引用であり、また第2窟にも同様の圖像³⁴⁾が認められることから雲岡石窟内で圖像が盛んに引用されていたことがわかる。なお第6窟作例中の2體の飛天は、高髻を結び袷襟の上衣を纏い、細身の優美な體で足をそろえて裳裾をたなびかせる漢化の進んだ姿である。次に「夜半思惟」はフリーズ内に楣拱を表すことで、この場が宮殿内であることを示している。その下に寢台に横たわる耶輸陀羅妃と、その足元に思惟手を示し遊戯坐する釋尊を表し、向かって右に合掌し跪く人物1體を表す。寢台の手前には伎女4人、その向かって右には鳥を表す。この圖像の先行作例も第8窟に見いだされる。第8窟作例

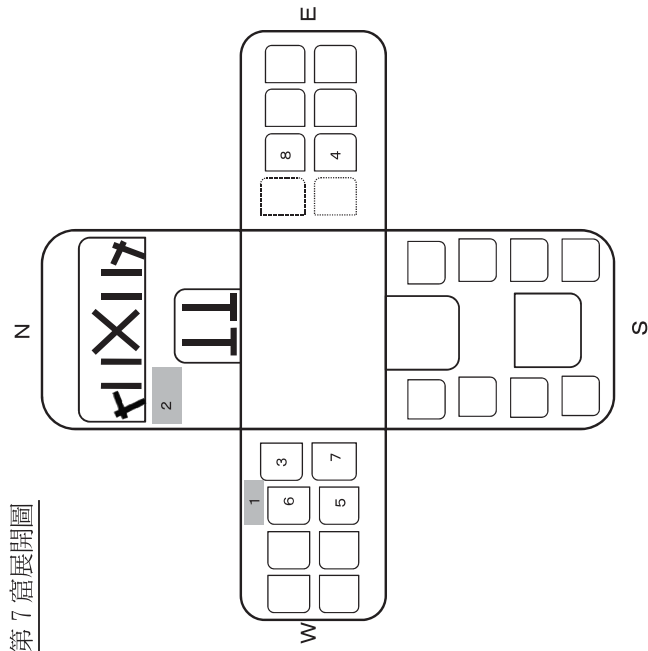
34) 雲岡石窟文物保管所編『中國石窟 雲岡石窟一』圖版15(平凡社, 1989年)

第8窟展開圖



- 1・弓技 2・夜半思惟 3・出城
- 5・四天王奉鉢* 6・商主奉蜜*
- 4・降魔成道

第7窟展開圖



- 1、2・捨身飼虎 3・五比丘聽聞* 4、5・商主奉蜜*
- 6・ヤシヤの歸信 7・火龍調伏 8・三迦葉歸佛*

圖7 第7・8雙窟說話圖所在見取り圖（圖中の記號の凡例は圖1に同じ）

は、説話の舞台が宮殿内であることを示すために屋形を用いる点、釋尊の坐勢などに相違が見られるが、横たわる耶輸陀羅妃の足元に釋尊が坐し思惟し、周囲に伎女を表すという基本的な構圖は繼承されている。續いて「出城」は、畫面向かって右半に馬上の釋迦太子を表し馬の足を4體の飛天がそれぞれ支える。釋迦太子の後方には傘蓋を差しかける飛天を1體、その下方には家屋を配する。第8窟の先行作例では、馬上の人物と馬の後ろ半分が僅かに確認でき、その足を支える飛天が2體、比較的明瞭に残っている。飛天の片脚を曲げ、もう一本の足を後壁へ大きくはね上げる姿勢が共通しており、第6窟作例にもこの張りのある肉體表現の名残がみてとれる。ただし第6窟では釋尊が出立した宮殿を鷓尾のある中國的な家屋で表しており、その斜めに伸びる入り口により奥行き感を出す畫面構成には漢代畫像石からの影響が指摘され³⁵⁾、漢民族的傳統モチーフの受容と繪畫的表現への移行が進んでいると言えよう。また「出城」の斜めに伸びる入り口を有する家屋と馬に乗る高貴な人物という基本的な構圖は「四門出遊」³⁶⁾や第1窟東壁下層北側の「シューマ本生」冒頭フリーズ³⁷⁾とも共通しており、佛傳圖、本生圖の別を問わず、圖像や構圖が共有されていたことがわかる。

なお腰壁フリーズの佛傳圖像を通じた特徴として淨飯王や釋迦太子といった王族の男性を、袷襟の長衣に裝飾のある束帯を締め、背後に天衣をM字状に大きく翻す服制で表す場合が多い。對して中心柱の佛傳圖像では淨飯王や釋迦太子が天衣をX字状に懸ける服制で表しており、兩者の圖像には若干の差異が認められ、腰壁フリーズは一層漢化の進んだ着衣表現を見せている。

以上のように、第6窟腰壁フリーズの佛傳圖像は、第8窟に表された「出家サイクル」浮彫の先行圖像を繼承しつつフリーズという表現形式を用いて再構成し、着衣や家屋の表現などに漢民族的要素を積極的に導入したものと位置づけることができる。中心柱に比べ、より漢化の進んだ表現が隨所に認められ、窟内彫刻制作の順序や製作に当たった工人の違い、或いは粉本利用の問題に由来すると思われるが、詳しくは今後の検討に譲りたい。

4. 壁面龕の佛傳圖像

續いて壁面龕を利用して表された佛傳圖像について検討する。

35) 註4 八木氏前掲書 p. 158 において、漢代畫像石中にしばしばこの入口形式を備えた建築表現が見いだされることが指摘されている。

36) 註34 雲岡石窟文物保管所編前掲書 圖版137～139

37) 註34 雲岡石窟文物保管所編前掲書 圖版7

まずは佛傳主題の時系列に従って、明窓に表された「愛馬別離」の場面から検討する³⁸⁾ (圖8)。本像は帳幕をめぐらせた楣拱龕内に表され、龕下部には山嶽文様が横一列に配される。本像は三面寶冠を被り、胸飾、瓔珞をつけ、天衣を兩肘にかけ、下半身には裙を纏う。左腕を曲げた先は缺損しているが思惟手を表していたと思われる。左脚を曲げ半跏坐し、左脚の上に右手を伏せて置く。頭光と背障を表し、背障の上方と左右には合掌する天人を表す。右足元には前脚を曲げて踞る白馬を配し、釋尊の足を舐めて別れを惜しむ愛馬カンタカを表現している。像の背後にも山嶽文様が表される。

本像の圖像的特徴として、半跏思惟像の背後に背障表現が挿入される點が挙げられる。本作に先行する第7・8雙窟奥壁上層龕や第9前室東壁上層³⁹⁾、第10窟前室西壁上層⁴⁰⁾の半跏思惟像には背障表現は見られなかったが、第9・10雙窟に範を取ったとされる第12窟前室東壁上層(圖9)には突如として背障表現が出現している。そして龕楣には第6



圖8 雲岡第6窟明窓西側壁「愛馬別離」圖像



圖9 雲岡第12窟前室東壁上層屋形龕右廂

38) 明窓兩側壁にはほぼ同形の半跏思惟像が表され、ともに「愛馬別離」の場面を表していたとされる。ここではより保存状態の良い西側壁像を取りあげる。本浮彫のみ、一連の佛傳圖の中で上層に表される點が例外的であるが、それは半跏思惟像の持つ聖俗の狭間にある存在という意味合いが重視され(宮治昭『涅槃と彌勒の圖像學』吉川弘文館、1992年、p. 331)、本浮彫の表される明窓の有する山嶽文様を介し天上世界と地上世界を繋ぐ機能と関連してこの場所に彫り出されたことが指摘されている。(註4八木氏前掲書「雲岡第五窟および第六窟についての一考察」p. 183 註14)

39) 註26 雲岡石窟文物保管所編前掲書 圖版19(平凡社、1990年)

40) 註26 雲岡石窟文物保管所編前掲書 圖版52(平凡社、1990年)

窟作例と同様に帳幕が張り巡らされ、その代わりに第9・10 雙窟にあった樹下思惟を示す樹木表現は消え失せている。八木氏の見るように第12 窟作例が第6 窟作例に影響を与えたとも考えられるが⁴¹⁾、むしろ明窓という重要な位置に表され、天上世界と地上世界を繋ぐモチーフとして重要な機能を果たしていた第6 窟作例が、第12 窟作例に影響を及ぼしたと考えることができるのではないだろうか。西方式服製造像で統一された第12 窟は、これまで一貫して、漢民族式服制で統一された第6 窟に先行するものと考えられてきたが、その前後関係については慎重に検討する必要がある、この点については後に再び言及する。

續いて壁面龕の佛傳圖として、下層周壁龕を用いて表される³³「降魔成道」、³⁶「初說法」、³⁷「火龍調伏」を取りあげる⁴²⁾。

まず西壁中央龕には³³「降魔成道」(圖10)の場面が表される。尖拱龕内に如來坐像を1 體表し、頭部を除いて後世の泥塑による補修に覆われている。頭部は頭髮に波状文様を表す。印相は現状で右手施無畏印、左手降魔觸地印を表すが、當初の印相を留めているかは不明である。龕の頂上には山を擔ぐ魔衆を1 體表し、周囲には様々な姿勢で釋尊を威嚇する魔衆を表す。龕向かって左側下方には、魔王の息子と思われる菩薩形の人物の上半身が残る。そのさらに左側に魔王の娘たちと思われる高髻を結った人物3 體の頭部がわずかに残る。龕下方は風化により圖様を確認できない。隣接する龕との境は瓦葺木造重層塔で区切られている。

雲岡中期では他に第8 窟、第10 窟、第12 窟に「降魔成道」圖があり(圖10)、最も比較作例が豊富である。従来、第6 窟作例はこれら西方式服制で表される3 作例の延長線上に位置づけられてきた。既に如來龕周辺に表された個々の魔衆の特徴的な風貌については詳しく検討されているが⁴³⁾、ここでは改めて第6 窟圖像の特徴とその淵源について考えてみたい。

まず、第8 窟作例は龕内の釋尊の上に天蓋を表し、その左右にそれぞれ10 體ほどの魔衆を、舌を出したり齒を剥いたり様々な表情で表している。龕向かって左には魔王らしい甲冑の人物を、その前に魔王の娘と思われる老女を表す。龕向かって右の寶冠を被った貴族相の人物は、やはり魔王の娘で、釋尊の力により老婆に化される前の姿を、一龕内に異時同圖的に表したものである。隣接する龕との境はアカンサス装飾を持つ石造重層塔に

41) 註4 八木氏前掲書「雲岡第五窟および第六窟についての一考察」p. 154

42) 南壁東龕と西龕の2 龕は³⁴・³⁵「四天王奉鉢」を表すものと解釋されているが、鉢を奉じる供養者像が表されるのみで説話的要素に乏しく、佛傳圖像と見る確證に乏しいため、ここでは検討の対象とはしない。

43) 註4 八木氏前掲書「雲岡第五窟および第六窟についての一考察」および註12 肥田氏前掲論文。



第6窟西壁下層中央龕



第8窟主室東壁第一層南龕



第10窟主室南壁第三層西側



第12窟前室天井折上部東側

圖10 「降魔成道」圖像の比較

よって区切られている。

なお第8窟作例の配置については、第7窟主室西壁第一層南龕というちょうど左右對稱をなす位置に「火龍調伏」が表されていることが注目される(圖7)。「降魔」「調伏」という邪惡なものを屈服するという共通した性格を持つ主題を、兩窟に一對性を意識して配置し、その兩作例がともに第6窟に繼承されていることは、兩者の間の密接な關係を示すものである。

次に第10窟作例は、圓拱龕内に佛坐像を表し右手は觸地印をとる。龕の頂上に「山を擔ぐ魔衆」を表し、龕向かって右には魔王の三人の娘の、老化する前と後を異時同圖的に表し、向かって左には魔王とそれを制止する魔王の息子を表す。また龕下には轉倒する魔衆を2體表すが、うち1體は魔王と同様の服制を示し、それを助け起こそうとする息子も一緒に表されている。龕周圍には様々な武器を手にした魔衆が表される。

第10窟作例は魔衆の表現などに第6窟作例との類似点が多いことが指摘されているが、彫法の上では魔衆の軍勢表現の密度が低く彫りも平板で、第8窟や第6窟作例の立體的で稠密な彫りに比べ素朴で稚拙な印象を免れない。第7・8雙窟や第6窟の佛龕が大型で深く、また規則正しく配置されるのに對し、第9・10雙窟主室全體の説話表現に、佛龕をさほど深く彫り込まずに屋形龕や尖拱龕、楣拱龕をランダムに用いた自由な構成が見られるのも特徴である⁴⁴⁾。

ここで筆者は、第8窟作例と第6窟作例の作風の近似性を指摘したい。服制に相違はあるものの、ともに深い彫りで魔衆一體一體の密集し重なりあった様を見事に表現し得ており、工人の彫刻技術の高さが窺える。縦列規則正しい龕の配置や隣接する龕との間をとものに塔形で区切る点にも共通性が見られる。

そして主室の圖像構成の面から見ても第10窟は、佛傳圖像に重きを置く第7・8雙窟や第6窟とは傾向を異にしている。第9・10雙窟主室内には10場面の説話圖が表され、そのうち9場面までが曇曜・吉迦夜譯の『雜寶藏經』により解釋されている⁴⁵⁾。そして降魔成道圖は『雜寶藏經』卷七「魔王波旬欲來惱佛緣」により解釋されているが、そこには本圖に表される魔王の息子や3人の魔王の娘に関する記述はなく、このテキストから圖像を起したわけではなく既存の佛傳圖像を引用し、『雜寶藏經』所收説話を表す一連の圖像構成に組み込んだものであろう。その證左として、第10窟作例は、釋尊の下方に轉倒する魔衆を表すという、ガンダーラ圖像に淵源する特徴を見せる。しかし畫面向かって左に立つ魔王が倒れた人物（本來は異時同圖的に魔王を2度表したものと思われる）を手に持った棒狀の武器で攻撃するという特異な圖像には、圖像の引用が繰り返される中で起こった圖像の意味内容の混亂がみられる。従って第9・10雙窟の説話圖像は、佛傳表現への關心という点から、第7・8雙窟や第6窟とは別系統に置け、更に彫刻技法や圖像内容の理解の上でもやや劣るという特徴が見てとれる。

次に取りあげる第12窟作例は、また異なった表現・圖像構成を見せる。第12窟天上折

44) 註6 水野氏・長廣氏前掲書第7卷・第十洞本文、「第十洞の特徴」pp.32-33, において「主室南壁および東西壁における龕形の配置は、かなり自由である。というのはいずれも本生談とか、因縁談に取材しているから、當然のことであろう。しかし、そのうちにも、やはり有る程度類同するものがあるとともに、また變化をつけていることも注目される。しかしかながえれば、もっと類同の形式をとればとれたとおもわれるが、それほどでないのは、やはりわりあい自由であったからで、自然それが壁面に、變化と活氣をあたえることになったのである。」(舊假名遣いは現代假名遣いに改めた)とある。

45) 註3 長廣氏前掲論文。なお同論文のp.211において、「佛傳中より特にこの降魔成道圖をぬきだして因縁説話表現とならべて配置した。そこに、特別な意圖を感じさせる。」とあり、本圖が例外的に因縁説話中に組み込まれていることが指摘されている。

上部の東・西・南面には、規則的に8ヶ所の佛龕が設けられ、みな説話的モチーフが配されるが、このうち東壁南側龕には降魔成道圖が表され、その他は佛傳、本生説話、譬喩因縁説話が混在しており(圖11)⁴⁶⁾、先行する諸窟から説話圖像を引き集めて構成されたものと思われる。これら8ヶ所の佛龕は全て舟形光背上部に弓形の覆いを被せる形をとる。これは「華繩圓拱龕」⁴⁷⁾と呼ばれ、早くは陝西造像に見いだされ、龍門石窟古陽洞初期の交脚菩薩像の光背形式として流行するものだが、雲岡において用いられるようになるのは中期でも比較的遅く、第13窟本尊光背や第12窟前室に多く認められる⁴⁸⁾。問題となる降魔成道圖は華繩圓拱龕内に表され、蓮華座上に結跏趺坐し、施無畏印を示す。向かって右に劍を抜く魔王と静止するその息子が表され、向かって左には魔王の三人の娘の、老化する以前と以後の姿を異時同圖的に表す。龕上方左右には、樹木や武器を振りかざす魔衆や、口から炎を吐く魔衆などを表す。本圖の魔衆の表現は簡略化が著しく、天上折上部に諸説話圖像を集中して表すときに適宜整理されたと思われ、觀者に對し佛傳場面を體系的に説き示そうという意識は薄い。従って、第12窟の佛傳圖像構成には、ともに立像形式をとる「定光佛本生」と「阿育王施土因縁」を向かい合わせに一對で配置するという形式的

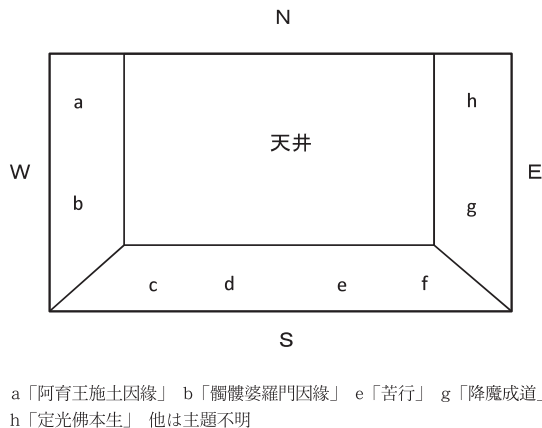


圖11 雲岡第12窟前室天井折上部見取り圖

- 46) 「定光佛本生」, 「降魔成道」, 「苦行」, 「髻髻婆羅門の因縁説話」, 「阿育王施土因縁」の主題がされている。このうち苦行以外は雲岡初期・中期に先行作例が見いだされるため、様々な説話圖像を引き集めて構成したものと思われる。
- 47) 水野清一・長廣敏雄『河南洛陽 龍門石窟の研究』p.99(座右寶刊行會, 1941年)において華繩のある圓拱龕と呼ばれている。ただし雲岡第12窟では華繩文様は表さないが、その形状は明らかに龍門古陽洞などにみられるものと同じであるため、ここでは「華繩圓拱龕」と總稱した。
- 48) 第12窟は第9・10雙窟に範を取りながらも、龍門で行われた新しい造像様式を取り入れるという展開を見せており、説話圖構成も獨自のものが見られる。従来のような單に第9・10雙窟の模倣窟とする位置づけは見直す必要があるだろう。

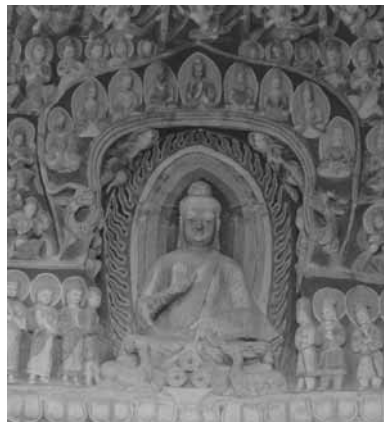
配慮はみられるものの、説話圖の裝飾モチーフ化が進んでおり、體系的に物語を説き表すことへの関心は薄れている。

續いて東壁南龕の³⁶「初說法」に移る(圖12)。楣拱龕内に如來坐像を1體彫出し、頭髮には波狀文様を表し、右手は施無畏印、左手は左膝上で掌を前に向け第2指を伸ばし指先を上に向ける印相を示す。像の下方には台座上に法輪を表す圓形を三つ表し、左右に踞る鹿を各1體、さらに外側には、向かって右側に胡服供養者を2體、向かって左側に卷髮の供養者を2體、ともに合掌し跪坐した姿で表す。楣拱龕の左右區畫内にも合掌する供養者を多數表す。これは第12窟に同様の主題が表され、三つの法輪の左右に鹿を各一表す圖像が共通しており、兩窟における圖像の共有が指摘できる。

一連の佛傳場面の最後に位置するのが、東壁北龕の³⁷「火龍調伏」である(圖13)。圓拱龕内に如來坐像を表し、頭部以外は後世の泥塑による補修に覆われている。頭髮には波狀文様を表す。印相は現状で右手施無畏印、左手は屈臂して鉢を捧げ持つが、當初の印相であるかは疑わしい。着衣も後補のものである。龕の周圍には山嶽文様を一面に表し、山嶽の中に婆羅門を多數表す。婆羅門は水瓶を持ち、龕内尊像に向かって水を注ぐ仕草を示す。これは如來が火界禪定に入ったために炎上した祠堂の火を消そうとする場面を表している。「火龍調伏」の作例は、第7窟および第12窟に見いだされる。第7窟作例は第6窟と同様に單場面であり、龕周圍に山嶽と水瓶を持つ婆羅門を複数表す畫面構成がよく類似する。これに對し第12窟作例は異なる構成をとり、火界禪定に入る場面と鉢中に火龍を収めた場面を別々に表すという、2場面制への展開を見せている⁴⁹⁾。



第6窟東壁下層南龕



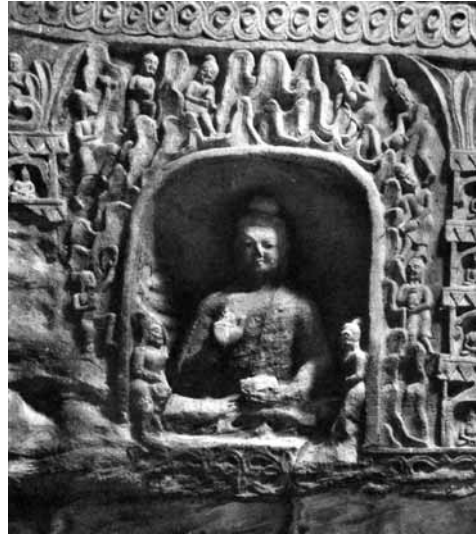
第12窟前室北壁第二層東側龕

圖12 「初說法」圖像の比較

49) なお、第12窟前室西壁下層の南側は、現在後補の泥塑で造られた山嶽表現で覆われているが、本来はここにもう一つ龕が設けられていたと思われる。無論その内容は定かでないが、「火龍調伏」説話を二場面制で表すという現在の解釋自體、再考の余地があるものである。



第6窟東壁下層北龕



第7窟主室西壁第一層南龕



第12窟前室西壁第一層

圖13 「火龍調伏」圖像の比較

さて以上のように第6窟の壁面龕に表された佛傳圖像を検討した結果、第7・8雙窟の佛傳圖像には「一對性」を意識した配置法が認められ(圖8)、「雙窟」の圖像プログラム全體が「一對」という法則に基づき構成されていることと連動していると思われる。それに對し、第9・10雙窟には『雜寶藏經』に由來する他に類例を見ない説話圖が多く表され、佛傳圖像も『雜寶藏經』の説話内容を表現するために引用されたものであり、圖像構成の思想的背景は、第7・8雙窟とは大きく異なる。なお第12窟は、窟形式の上では第9・10雙窟に倣う点が多いものの、第6窟から影響を受けたと思われる半跏思惟像の背障表現や、龍門で流行を見た龕形式を用いて一連の佛傳圖像を表す点など、主流グループが造營した中期窟の展開の中で、單に第9・10雙窟と第6窟の間に置けるものではないだろう。作風の上でも第9・10雙窟と比べ華奢な體つきや量感が足りない点が指摘されており、同窟が第9・10雙窟に範を取りつつ第6窟とはほぼ同時期にやや手の劣る工人グループにより造營された可能性が考えられるが、ここでは問題を提起するにとどめ、詳しくは今後の課題としたい。

以上、中期主流グループ窟における佛龕を用いた佛傳表現を概観してきた。第6窟作例は、その優れた彫法と佛傳説話を説き表すことへの關心という点で、第7・8雙窟作例と關連が深いと思われる。そして第7・8雙窟では「一對性」という理念のもと配置されていた佛傳圖像が、第6窟においては一本化され、體系化され表現されるという流れが見いだされる。これは第6窟が既に「雙窟」という概念を離れ、單獨で構成されたことを示唆している。

お わ り に

以上、雲岡第6窟の佛傳圖像を、「誕生サイクル」と關連した場面が多く表される「中心柱」、「出家サイクル」と關連する場面が多い「腰壁フリーズ」、成道後の事跡を表す「壁面龕」の3点に分け、それぞれの圖像構成の淵源を辿りながら、主流グループ造營の中期窟中における位置づけについて検討してきた。

以下に本稿での検討から得られた所見を述べたい。

第一に、雲岡中期窟における佛傳圖像構成の問題について述べる。佛傳圖像が第7・8雙窟、第12窟、第6窟に集中して表されることは最初に述べたが、釋尊の生涯を表すことへの強い關心は、第7・8雙窟と第6窟に色濃く見られる。ただし第7・8雙窟が「一對性」を意識した配置をするのに對し、第6窟作例にはこれを一本化して通時的に配置しようとする新たな展開が見いだせる。なお第6窟作例は第9・10雙窟作例とも表現形式の面で多くの關連が指摘されているものの、説話主題に目をむけると第9・10雙窟には

『雜寶藏經』に依る説話圖が多く表現され、佛傳圖像はごく少なく、圖像構成にあたり異なる思想的背景が存在すると思われる。本稿での検討結果は、八木氏が雲岡中期の工人系統を主流・非主流に二分したうえで第6窟が中期主流グループに範をとったとした觀點に沿うものであるが、そこで表現上の特徴や裝飾文様が第9・10雙窟や第12窟と特に密接な関係を持つとされているのに對し、筆者が佛傳圖像構成に着目し検討したところ、むしろ第7・8雙窟の系譜の延長上にあり、雙窟に表されていた佛傳圖像を一つの窟の中に一本化して表したものであるという所見が得られた。

そして、第6窟の佛傳圖像の特徴である「誕生サイクル」「出家サイクル」を小型の傳記的場面によって表現するのに對し、成道後の場面を禮拜像的な大型龕像に特徴的なモチーフを付することによって表現する点には、確かにガンダーラの佛傳美術との呼應がみられる⁵⁰⁾。ただし、第6窟の通時的配列を意識した圖像プログラム成立の背景には、従来指摘されてきたようなガンダーラのストゥーパなどからの西方影響だけでなく、中國での自立的展開を考える必要があるだろう⁵¹⁾。それは雲岡石窟第7・8雙窟に多く初出する「受容期」の佛傳圖像が、通時的な配置ではなく「一對性」を強く意識した配置をとっているため、通時的表現の出現が必ずしも西方影響の受容のみで解釋され得るものではないからである。そして造像様式の漢化が見られる第6窟から通時的配置が行われるようになることから、むしろ中國國內における佛傳經典理解の進展を受けて中國で編み出された新しい圖像プログラムである可能性も考えられるだろう。これが北朝での動きか南朝での動きかは定かでないが、造像様式の漢化を南朝影響に求めるのであれば、通時的な佛傳圖像構成という發想も、漢民族式服制とともに雲岡へもたらされた一種の南朝影響と考えることができる。こうした通時的佛傳圖像の思想的背景については今後の課題としたい。

第二に、着衣の漢民族化について述べる。第6窟の佛傳圖は漢民族式着衣で表されるものの、圖像それ自體は第7・8雙窟の西方式服製造像の段階から用いられたものを繼承し、その服制を漢民族式に「着せ替える」ことで漢化した佛傳圖像を生成した傾向が強い。畫面には多く中國傳統モチーフが導入されているが、圖像それ自體は既存の西方服制作例のあり方を繼承しており、その多くは中期窟の先行作例や、雲岡の西方式服製造像に強い影響を與えたと思われる涼州系造像に源を求められるものである。つまり第6窟の佛傳圖像は、既存の西方的な佛傳圖像を下敷きとしながら、通時的な佛傳圖像という新しい圖像

50) 中川原育子「中國の佛傳美術Ⅰ（隋まで）」『シルクロード學研究3 佛傳美術の傳播と變容——シルクロードに沿って』シルクロード學研究センター、1997年

51) 藤原達也「ガンダーラ「佛傳圖」再考——所謂シクリ・ストゥーパを主對象に——」（『オリエント』第50巻第2號、2007年）では、ガンダーラにおける佛傳圖の通時的表現という従来の觀點を再検討する試みがなされている。

プログラムを編むために、釋尊の生涯を初めて一つの窟内に体系的に表現するという畫期的な試みがなされた場といえ、雲岡石窟が漢化へと向かう重要な轉換點に位置するといえる。

最後に、以上の所見に基づき改めて雲岡中期における第6窟の性格について述べてみたい。既に第6窟に關しては、雙窟というあり方を見直す試みがなされていたが、佛傳圖像の検討結果からも「雙窟」という枠組みを離れ、單獨で圖像構成がなされたことが確認できた。また、こうした通時的な表現は雲岡石窟では第6窟で初めて行われたもので、同時期の他の石窟寺院にも見られない先驅的な試みであった。

第5窟、第6窟ともに造像様式が突如として漢化することはよく知られているが、兩者の造型意識には差異があることが指摘されている。漢民族式如來像を第6窟タイプと第5窟タイプの二種に分けた石松日奈子氏は、第6窟タイプは様式的に完成されており突如出現したような印象が強く、雲岡の外から傳來した新様式である可能性を指摘している⁵²⁾。また淺湫毅氏は菩薩像の特異な持物、「心葉形持物」の検討から第6窟の新服制とともに特異な持物など新しい圖像が導入されていることを指摘している⁵³⁾。兩氏の説は、ともに第6窟造像に見られる漢化の動きの先進性を指摘するものと捉えられるだろう。こうした觀點からも、第6窟は雲岡造像が漢民族化へ向かう轉換點に當たる重要な窟と位置づけられ、そうした情況の中で、佛傳圖像構成においても、通時的な新たな圖像プログラムを立ち上げる試みがなされたと考えられる。

本稿では佛傳圖像の検討から第6窟の位置づけについて検討を行い、第6窟の佛傳圖像構成に通時性への新たな試みが見られることを示唆したが、これは第6窟の開鑿年代や造營主、そして第5窟との年代差などの問題へと發展し得るものであり、今後はこうした問

52) 註18 石松氏前掲書 p. 110 において、第6窟タイプは「丸く張りのある顔や頭部」「頭髮に波状の毛筋を刻む」「厚みのある體軀を衣で深く覆う」「裾は左右に強く張り出す」といった特徴があり、第5窟タイプは「頭部が過大で全體のバランスにやや難がある」「衣文の彫りが薄く拙い」「素朴な作風で雲岡なりの解釋を加えた感がある」と述べられている。

53) 淺湫毅「中國南北朝時代の菩薩像にみられる特異な持物について」（吉村伶博士古稀記念會編『東洋美術史論叢』雄山閣，1999年）なお、雲岡第8窟主室南壁第3層東龕内右脇侍にも「心葉形持物」を持つ菩薩像が確認できるため、雲岡における初出は中期初頭にまで遡ることができ、この持物は漢民族式服製造像が現れるより早く登場していたことになる。そのため淺湫氏がこれを中國的要素とした點は再考を要するだろう。ただし、第8窟の後、西方式服制の窟においてこの持物はごく僅かしか見られず、第6窟を契機に再び流行を見るようになる。また第7・8雙窟では裝飾文を伴っているのに對し、第6窟では無文であり形式が異なっているので完全に同じ圖像ではない。従って洛陽遷都以降の「心葉形持物」の流行のきっかけとして、第6窟造像を重要視する見解には賛同するものである。

題について検討を進めていきたい。

〔圖版出典一覽〕

圖1 筆者作成

圖2 水野・長廣前掲書第3卷第六洞 p. 40, 41 第18圖の線圖を適宜用いた。

圖3 百橋明穂『佛傳圖』『日本の美術』第267號, p. 56 第88圖, (至文堂, 1988年)に筆者が加筆した。

圖4 劉景龍編著『古曜洞龍門石窟第1443窟』第1冊, p. 170 Pl. 263

圖5 水野・長廣前掲書第7卷第十洞 Pl. 54

圖6 水野・長廣前掲書第3卷第六洞圖版第一部 Pl. 63, 35, 第5卷第八洞本文第八洞主室北壁測圖, 第八洞主室東壁測圖

圖7 筆者作成

圖8 雲岡石窟文物保管所編『中國石窟 雲岡石窟1』(平凡社, 1989年) Pl. 128

圖9 水野・長廣前掲書第9卷第十二洞 Pl. 11

圖10 水野・長廣前掲書第3卷第六洞 Pl. 106, 第5卷第八洞 Pl. 69, 第7卷第十洞 Pl. 55, 第9卷第十二洞 Pl. 38

圖11 筆者作成

圖12 水野・長廣前掲書第3卷第六洞 Pl. 56, 第9卷第十二洞 Pl. 29

圖13 水野・長廣前掲書第3卷第六洞 Pl. 51, 第4卷第七洞 Pl. 82, 第9卷第十二洞 Pl. 22