

インドの宗教美術における象の表現

上 野 照 夫

絵画や彫刻は描写芸術と呼ばれ、もともと自然の対象を作品として写し取ることが立て前であった。従って、いずれの国を問わず、その美術に、人物、鳥獣、花卉などが見られるのは当然のことである。

それらさまざまな自然物のうち、宗教美術の領域において重要性の最も大きいのは、言うまでもなく人間的形態である。何故ならば、主なる宗教の多くは、神人同形説 (anthropomorphism) の立場をとって、宗教の中心をなす神、仏の像を人間的形態をもって表わしているからである。

神、仏の像に人間的形態を用いた理由は簡単に説明できる。その一つは、神、仏は超人的存在であるが、それらが人間と密接につながっていることを、また人間にとって畏敬すべきであると同時に親愛の対象であることを具体的に示すためである。第二の理由は、人間は動作によってさまざまな意味を語りうることであり、それに関連して、人間がさまざまな姿態をとり、あるいはさまざまに表情を変えることによって、複雑な意味内容を具現しうることも、重要な根拠となっている。

人間に比べると動物の宗教美術における重要性は、一般的に言ってはるかに少ない。動物も、時にはそれ自体信仰の対象とされることがあるが、多くは神、仏に対するワキ役的存在として表わされる。それにしても、日本や中国では、宗教美術における動物の活躍は、ほとんど目立たない。ヨーロッパでも、そうである。オリエントでは、エジプトの宗教美術に、動物の積極的な取扱いが見られる。しかし、それもインドの比ではない。インドでは、全面的に動物の表現が目立っている。中でも象は代表的な対象であって、おそらく最も多様な意味、多様な形式をもって表現されている。それは象が古来インド人の生活に現実に関与して、深い関心をもたれたからにほかならない。

その第一は、象が戦争に役立つように飼育されたことである。実際にその目的で用いられたのも、アリア人侵入以前に遡ると考えられている。(Zimmer, H., *The Art of Indian Asia*, p. 20) 象が戦争に珍重がられたのは、もちろんその力が並はずれて

インドの宗教美術における象の表現

大きいからである。道のない茂み、人跡未踏の森林にもわけ入り、その鼻で道をふさぐ木の枝をかき落とし、大木を根こそぎ引抜くことができる。その足跡は動物の中で最も大きく、象が通ったならば、すべてのものへの道が開かれる。そこでそれが仏法にも譬えられる所以となるのである。

次に象がその体軀の巨大なることによって、王者の乗物としてふさわしい威容を表わし、儀式などにおいて大きい役割を果たしたことである。

その他にも、象の不思議な力は、ナーガのその場合と同じように、人々に強い印象を与えたにちがいない。そのようなことから、象が古くから呪術的な意味さえ含めて尊重されたのだと思う。

象の姿が最初に見られるのは、インダス文明の遺品として有名な印章 seal の彫刻としてである。印章には種々の動物が認められるが、象は牛と共に代表的な存在である。しばしば稜槽を傍らにして表わされているので、当時すでに象が飼育されていたことが推察されるが、印章に象が数多く彫られているのは、単に象に対する視覚的興味に基づくことではなく、象を或る力の象徴と見做したからにほかならない。

それが如何なる力であるかは、明確になし難い。しかし、既述のような、象の堂々たる体軀から出る抗し難い力のみが力ではない。それに加えて象の温厚でやさしく聡明なことも、彼に *superman* 的な性格を与える一つの契機となっているにちがいない。更にはまた、のちに問題とされるような、雨を降らす力、豊穰をもたらす力などが、それほど明確にはないとしても、すでにここに予想されていたのではなかろうか。

それから二千数百年ののち、マウリア朝に造られたアショーカ王柱々頭の象も、単なる装飾ではなく、象徴的な意味をもっていたと考えられる。それはアショーカ王柱が宗教的理念と結びつくものである点からも推測され、現にその柱頭彫刻の大部分は、物理的乃至観念的な力の象徴である獅子をテーマとしている。柱頭彫刻の遺品の中には牛もあり（ラームプルヴァー出土、ニューデリー国立博物館蔵）、かつては馬の像もあったが（ルンビニー）、それらもみな象徴的な意味をもっていたにちがいない。象がインダスの印章の時よりも、ここで更にいっそう積極的な意味内容をもったとしても不自然ではなであろう。

アショーカ王柱々頭彫刻の象は、Rājagṛiha にあったというが（大唐西域記、卷第九摩竭陀国下）その当否を正し難く、Saṅkīsa のは頭部を欠損している。従って、アショーカ王柱々頭彫刻の象として現存している唯一の完全な像は、丸彫りではないが、Sārnāth 出土の獅子柱頭の頂板側面の浮彫りである。この像は、同じ頂板に彫られた

獅子、牛、馬と共に四方を守護する意味をもって表わされたと考えられるが、このような例は他に知らない。

しかしインド人が、象の形像を、その動物がきわめて強大な力を有するが故に神聖視して、神域内に設け、あるいは神聖な建造物に彫刻して、それを荘厳しようとした営みには目ざましいものがあり、遺品にも重要なものが少なくない。

単独の像として最も古いものは、オリッサ州の Dhauli にある（碑文により 257 B. C. と推定）。岩から象の前半身のみが彫り出されているので、未完成のように見えるが、岩から湧出するような効果をねらったのかもしれない。全身が完全に丸彫りで造られた象が神域内に見られるのは、特定の時代に限定されていない。宗派的にはジャイナ教にはあっても仏教では見られない。ほとんどがヒンドゥー教寺院に関係している。巨像が多いが、それらが寺院の重要な場所にもうけられるのは、やはりそれに守護の意味を含めているからである。代表者な像として挙げられるのは、Khaṇḍagiri-Udayagiri の Gaṇeśa Gumphā のもの（1世紀初）、Mahābalipuram の“Five Rathas”のもの（7世紀初）、Ellora の Kailāsanātha 寺のもの（8世紀後半）、同じく Indra Sabhā のもの（第32窟、8～9世紀）、Khajurāho の Viśvanātha 寺のもの（10～11世紀）、Konārak の Sūrya 寺のもの（13世紀）などである。それらのうち、Khajurāho の像は守門神的に基壇の上のぼる階段の左右にもうけられている。守門的な扱いは、Udayagiri の Mancapuri Gumpha（1世紀初）に古い例が見られる。Konārak の Sūrya 寺でも、堂を取り囲む庭にもうけられた巨像のほかに、歌舞殿 (naṭamandira) の基壇階殿の入口左右にもうけられた像がある。それは背に獅子を乗せた形式になっている。それが何を意味するのか私は知らないが、Konārak の場合、それが守門的に考えられていることは明らかである。しかし中世の南インドの青銅像にも、象の背に獅子の坐る像があるから（ニューアラー国立博物館）、礼拝の対象としても造られたものようである。象だけが寺院の集会殿 (maṇḍapa) の階段の左右にもうけられた例は、Vijayanagar の Viṭṭhalasvāmin 寺（16世紀）その他の南インド寺院に見られるが、同じ寺院にある石造の山車の前面に一对の石彫の象が跪いているのを見ると、ここでは象が神を乗せた神聖な車の引き手となっていることがわかる。それはちょうど Sūrya の車を引く馬と同じ役目である。

Jaggayyapeṭa 出土のストゥーパのパネルの浮彫り（前1世紀頃マドラス博物館）に、転輪聖王とその七宝が表わされているが、その七宝の中に見事な象の姿がある。象が仏教建造物の各部に、例えばストゥーパの塔門の柱や横梁 (Sānchī 第1塔、前1世紀)

欄楯の柱のメダイオン (Bodh Gaya 前1世紀初, Sānchī 第2塔), 窟院の列柱の柱頭 (Kārlā, Kaṇherī のチャイティア窟, Nasik 第10窟など, いずれも2世紀頃) 窟正面の絵線帯 (Lomas Rīṣi 窟, 前3世紀) などに丸彫りや浮彫りとして盛んに表わされる背景には, 象を宝とするような風潮がひそんでいることは疑えない。しかし, Sānchī 第1塔々門, Kārlā, Kaṇherī 諸窟の柱頭のものを見ればわかるように, 象の背に人物が乗っている場合が非常に多い。そのような形式は, 言うまでもなく現実の風俗に基づいたものである。その感じは甚だ世俗的で, バラーバル丘のローマス・リン窟入口のアーチ形に整然と彫られた絵線帯の象の威儀張った感じに比べて, はるかに親しみに満ちている。

象の, 図案化されない, きわめて自然的な表現として最も生彩を放っているのは, 言うまでもなくそれが光景的に取扱われた場合である。その光景には戦士の行列や戦争の場面もあって (例えば, Ellora の Kailāsanātha 寺, Khajurāho の Lakṣmana 寺, Duladeo 寺など), 象がそこで活躍しているのは当然のことである。しかし, 象の美しい姿が目立って多く見られるのは, 古代の仏伝関係の浮彫である。Bhārhut, Sānchī, Amarāvati, Nāgārjunakoṇḍa などの遺品を見れば象の現われているパネルは枚挙にいとまないくらいである。もっとも, Bhārhut や Sānchī では, 仏伝か否か明確でない場面に象がいきいきした姿で自然的に表わされていることも少なくない。例えば, ストーパーや菩提樹, あるいは宝座を礼拝している象がそれである。彼らの中には, 蓮華の束を鼻でかかえて宝座 (仏を意味する) に近づいてゆくものもある。その姿には, 馬にも牛にも, その他の動物にも見られない象独特の愛嬌がある。

仏伝関係の作品における象の現われ方は, 大きく見て二様に分れる。一つは或る光景の中に点景的に現われる場合, 他は象そのものが物語の重要な契機をなし, 従って画面的にもそれが中心あるいはそれに近い位置を占める場合である。前者の二三の例を挙げると, Ajātaśatru 王の仏訪問, Aśoka 王の Bodh Gaya 訪問など行列の中に現われているのが非常に多い。分舍利の行列にも見える。みな乗物として象が表わされている。これは後者においてはなくことである。しかし前者においても, 象が単に世俗的な乗物でなく, 或る象徴的な意味を含めて表わされる場合がある。例えばインドラの仏陀訪問 (帝釈窟説法) の場面の象は, インドラとの関係で, のちに述べるような特殊な意味を帯びているし, 降魔成道の場面で Māra の乗る象 (Ajantā 第26窟, Nāgārjunakoṇḍa 等) も象徴的な象と見做される。(cf. Zimmer, H., *op. cit.*, p. 176) もちろんこれらの場合も, 象の姿が自然的であることには変りはない。

次に後者の例として挙げられる主なるものは、仏伝では托胎靈夢や酔象調伏における象である。いずれの場合にも、象の存在を考えないで物語は成り立たない。それだけに象が乗物としてではなく自主的に活躍するのは当然のことである。兜率天から降下して摩耶夫人の胎内に入るのは白象である。白象は、インドの神話では、乳海攪拌のときに、蓮華女神 (Lakṣmī と関係がある) などと共に水中から生じたもので、生命を与え繁栄をもたらす力をつよく備えている。その意味においても、白象が摩耶夫人の胎内に入って太子となるように仕組まれたことは、偶然ではない。この場面を表わす浮彫のうち、象が大きく見事に彫られ、横臥する摩耶夫人の胎内に入る光量が最も実感をもって表わされているのは、Bhārhut 欄楯柱のメダイヨンの彫刻である。また構図的に興味深いのは、Amarāvati の欄楯の笠石の浮彫で (カルカッタ・インド博物館)、托胎の光景に先んじて表わされた兜率天より降下の図である。(Frederic, L., *The Art of India*, Pl. 84) そこには舞楽の人々の讃嘆を受けながら、四人の侏儒のかつぐ輿に乗って降りてくる象がいる。

酔象調伏は、Devadatta が王舎城において町で説法する釈尊に向けて酔象を放ったが、釈尊の面前で暴れ狂う象もたちまち穏やかになったというところを表わしてある。これは上のテーマに比べてはるかにドラマティックであるが、Amarāvati 出土のメダイヨン (マドラス博物館) はその点を最もよく捉えた傑作として知られる。

本生図において象が主役をなすのは、特に須大拏太子本生図 (Sudāna Jātaka, Viśvāntara J., Vessantara J.) と六牙象本生図 (Chaddanta J.) とである。遺品はどちらもかなり多い。須大拏太子本生は王子須大拏が王家の宝である雨を降らす力のある白象を或るバラモンに献上したことに端を發し、王子は追放されて妻子と共に馬車に乗って城を出るが、道々に現われたバラモンの求めに応じて、馬も車も妻子もことごとく布施してしまうという徹底した布施波羅蜜行をテーマとしている。作品の最も古い例は、Bhārhut 欄楯の笠石の浮彫りで、パネルには一頭の象とその前に立っている二人の人物が表わされている。その一人は明らかに象をつれ出した太子であり、他の一人はその象を受取るバラモンである。これは物語が生み出されるきっかけとなる重要な事件であるから、この場面だけででも須大拏太子本生図と比定し得る表現がなされるわけで、その場合は象が画面において大きい比重を占めることになる。Sāhri Bahlol 出土の作品 (Ingholt, H., *The Gandharan Art in Pakistan*, Pl. 6) もその一例である。しかし、Sānchī 第1塔南門横梁の表裏にわたって表わされた須大拏太子本生図 (*The Way of Buddha*, published by Government of India, Pls. 35, 36) や、

Amarāvati のそれ (Sivaramamūrti, C., *Amarāvati Sculptures in the Madras Government Museum*, Pl. LXIII, 5) においては表現がはるかに複雑で、しかも注目すべきことには、象がむしろ目立たないくらいに表わされている。パネルの大部分は、馬や車の布施、妻子を布施する光景などで占められている。この物語の眼目が、先にも述べたように、太子の布施の行ないにある点から考えると、そのような表現方式がとられることもうなずかれる。

一方、六牙象本生図においては、それとは状況が異なっている。すなわちこの物語の重点は、六牙の白象王の寵愛を受けそこねた愛妻(牝象)の一人が、それを怨んでみずから生命を絶ち、のちに人間に生れ変わって Bārāṇasī の王妃となり、獵師をつかって白象を殺し牙を切り取らせたということにおかれている。即ち、この物語では、須大拏太子本生譚における象が物語の発端をなしたただけであるのに反して、象は物語の中心をなしている。従って浮彫りや壁画に表わされたのを見ると、どの場合にも、象が構図の主軸をなして華々しく活躍している。特に、蓮池の畔りに六牙の白象を含む象の群れが住んでいるところなどは、造形的にきわめて効果的であるから、好んでその個所が取り上げられる。Sāncī 第1塔南門横梁の六牙象本生図は、その最もよい例である。ここではパネルの大部分が、群れをなす大小さまざまな象の姿でおおわれている。おなじ第1塔の西門及び北門の横梁にも、その本生図が表わされているが、いずれもパネルの大部分は象の姿である。壁画では Ajantā 第10窟の六牙象本生図が貴重な例であるが、その場合は、横にかなり長いフリーズで場面も多いが、その半ばは象群を表わした山中の池畔が舞台となっている。

Amarāvati 出土のメダイオンに見られる六牙象本生図(Sivaramamūrti, *op. cit.*, Pl. XXVI. 2)は、円形の浮彫にはめずらしく四つという多くの場面から成っているが、その中の三つまでに象が現われてくる。即ち、象王が多くの象と池で遊んでいる光景、獵師がしのびよって象を弓で射る光景、象王の牙を切り取るころなどである。従ってこの場合も、パネルの大部分が象によって占められている。Bhārhut 欄楯柱のメダイオンの六牙象本生図は一図一景式の表現で構図は簡単であるが、パネルの半ばは見事な象の群れで占められている。

物語に関連した象の表現では、このように六牙象本生図のそれが最も目立っているが、ヒンドゥー教関係の物語図に表わされた象にも、きわめて優れた例が少なからずある。例えば、Deogarh の Daśavatāra 寺院の壁面にもうけられた「ヴィシュヌが象王を救助する図」に表わされた象(6世紀頃)、Mahābalipuram の「アルジュナの苦

行」(あるいは、ガンガー川の降下)の大浮彫りに表わされた象(7世紀)などである。後者では子供をつれた二頭の巨象が、実に写実的にいきいきと彫刻されているが、前者では Trikuta 山の蓮池で大蛇に巻きつかれて驚きあわてる象の姿が、単純な形でしかもいきいきと表わされている。やはり物語的な内容に関係するものとして、Śiva 神の足下に踏まれている象の頭の表現がある。この場合の Śiva 神は Gajāsurasamhāra-mūrti (Gajahāmūrti) と呼ばれるもので、象の姿をしたアスラを征服し、象皮を身にまとって踊っている姿である。四臂、八臂あるいは十六臂の手の幾つかにも、象皮や象牙がもたれている。その物語や像容についての詳しいことは、Rao, G., Elements of Hindu Iconography, Vol. II, Part I に述べられている。

いわゆる物語といささか性質を異にするが、観音諸難救済図にも象が現われてくる例がある。これは法華経普門品によるものであり、それによれば象難と限定した言葉はない。そのためか敦煌関係の法華経変相の諸難救済図では象難の描かれたのが、わずか一つしかない。(松本栄一著、敦煌画の研究、第 xxxvi a 図) それに反して Ajantā の浮彫りでは、第2窟、第4窟、第26窟のいずれにも象難が見られる。特に第4窟の図における象の表現は明瞭で、二人の人物にいどみかかっている象の姿が勢いよく表わされている。

象がこの場合や、先の Gajahāmūrti の場合のように、神や人間に敵対するものとして扱われることは、きわめて稀である。象はそれと反対に、もっぱら恩恵を与える動物として、古くから広く表わされた。その代表的な一例が Gaja-Lakṣmī の像である。それは既に Bhārhut や Bodh Gaya の欄楯柱のメダイオンに表わされているが、Sānchi には殊に多い。第一塔の各塔門、第二塔の欄楯、第三塔の塔門などのものを合計すると、おそらく15個近くにもなるであろう。

それらの Gaja-Lakṣmī の形態は一様ではないが、共通に言えることは、中央にヤクシー女神に似た豊満な肉体の女性が蓮華の上に立ち或いは坐り、その左右上方に、やはり下からのびた蓮華の上に乗る象がいて、象は鼻をもち上げて中央の女性の頭に水を注ぐ格好をしている。フーシェは早くこれを悉達太子誕生の図と見なした。象と蛇とが神話的に関連をもち、従って二象灌水が二竜灌水の伝説的情景と同一視せられうること、また女性も蓮華も生産を意味することなどから、この光景を誕生の象徴と見なす根拠が一応ありそうに思える。しかし太子誕生ならば、太子の代りに宝座、法輪のような象徴物をおいて、それに二象が灌水する形にした方が、当時の一般の方式にかなうのに、何故そうしなかったかという疑問が起ってくる。また、太子誕生図とするならば、

インドの宗教美術における象の表現

仏伝の他の光景が一つも表わされていない Sānchī 第二塔欄楯柱のメダイオンに太子誕生図のみが五個（山本智教，サーンチー第二塔—密教文化，第64/65号，p. 97）もあるというのは，納得できない。更にまた，この形式の像が Kausāmbī 出土の貨幣（前3世紀），Viśākhadeva, Śivadatta の貨幣，Ayodya の Vāyudeva のものと思われる貨幣（前1世紀），また Azilises, Rajuvula, Śoḍāsa そのほか北インドの外国系支配者の貨幣に好んで表わされている（Banerjea, J. N., *The Development of Hindu Iconography*, p. 110）こと，あるいは中世のヒンドゥー教彫刻にしばしば見られることなどを思いあわすならば，ますますこれを太子誕生図と見なすのは躊躇せざるを得ない。これは明らかに Lakṣmī である。仏教，ヒンドゥー教に共通の吉祥の女神，豊穡の女神とするのが妥当である。

白象 Airāvātā は，乳海攪拌のときに，蓮華女神（Lakṣmī）と同時に現われたといわれる。両者は初めから結びつきをもっていたのであった。Hastyāyurveda によれば，降雨，穀物の豊穡，家畜や人間の多産，国の繁栄などを祈る年々の祭礼において，白象がいつも蓮華女神といっしょに重要で目立った役割をするということが記されている。（Zimmer, H., *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, p. 108）Mahābalipuram の Ādi Varāha 窟の壁面に浮彫りされている Gaja-Lakṣmī は，Bhārhut 以来ほとんどの像において Lakṣmī と象との関係が形式的，図案的に表わされているのに反して，きわめて情景的に表わされている。即ち，中央の蓮華を浮彫りした高い台座に腰かけた Lakṣmī の左右に，それと同じ大きさの侍女が二人ずつ立っており，上方には左右から，他の例には見られないような大きい象の頭が現われている。その象の形も一般のようにシメトリカルでなく，左の象は常の如く鼻で壺をもち上げて灌水しているが，右の象はうつむいた侍女のさきげの壺に鼻をかけている。Hastyāyurveda の記述を思わせるような実景的な感じである。

Ellora の第14窟の Gaja-Lakṣmī 像の場合も，壺をもつ侍女が一人ずつ左右に立っているし，下方にはナーガ達のいる蓮池が浮彫りせられて自然な感じも出ているが，象は上方に小さく表わされていて，その点で Mahābalipuram のとは全く異なる感じとなっている。Ellora の Kailāsanātha 寺の Gaja-Lakṣmī 像では，象が四頭いるめずらしい形式がとられている。灌水しているのはもちろん上方の二頭だけであるが，下方の象がちょうど侍女の代りにおかれたような格好になっているのは，Mahābalipuram の例を思いあわせて興味が深い。

象が神像といっしょに表わされるのではなく，象頭人身の形で神として表わされてい

るのが Gaṇeśa である。Gaṇeśa (Gaṇapati, Vighneśvara) には多くの種類があり、形もさまざまである。坐像もあり立像もあり、腕の数も 4, 6, 8, 10, 16 など多様である。しかし普通には坐像で、四臂につくられ、大きい鼓腹を見せている。胸に nāga をかけ、あるいは腹にそれを巻いているのも特色である。台座に鼠（或いはマンゲース）をつけている場合もある。(Zimmer, *op. cit.* (A. I. A.), Pl. 426) インドで動物を表わす時は、単に装飾としてではなく、必ず象徴的意味が考えられている。nāga はこの場合は財宝を守る者の意味をもっている。鼠は障害物を除いてどこへでも道をつけていく力を意味する。その意味で鼠が象と結びつけられたのである。象が道をつける強力な力をもつ故に尊ばれたということは先に述べた。象頭をもつ Gaṇeśa も同じ理由で、信者の進む道から障害物 (vighna) を取りのぞく力の主 (īśvara), 即ち Vighneśvara と呼ばれるのである。(Zimmer, *op. cit.* (M. S. I. A. C.), p. 46)

鼓腹の像は、古く Bhārhut や Sānchī にさかんに表わされた Kubera を初めとして、のちに多くつくられた Jambhala など、みな財宝神である。それらが布袋、大黒天などのような福神を生み出すもとなったように、Gaṇeśa は抱擁する歡喜天となって我国に伝わっている。普賢菩薩の象、密教における帝釈天の象などと並んで、インドからもたらされた象の表現の我国で見られる代表的な例である。

Gaṇeśa 像は南インドに特に多いが、形に特色のある像の二三の種類を挙げると、先ず一連の Śakti-Gaṇapati がある。(Rao, *op. cit.*, Vol. I, Part I, p. 54-56) これに属する Gaṇeśa 像は、みな神妃をかたわらに抱き、時には鼻で彼女にたわむれている。(Rao, *op. cit.*, Pl. XII, Frederic, *op. cit.*, Pl. 253) また Heramba と呼ばれる Gaṇeśa 像は、四方に向いた四つの象頭の上に更に一つの象頭をのせた多面の形式で、獅子の背に乗っている。(Rao, *op. cit.*, Pl. XIII) 次に Nṛitta Gaṇapati は Gaṇeśa の舞踊像である。この像の代表作は、Halebid の Hoyśaleśvara 寺院に見られる。(Rao, *op. cit.*, Pl. XVI) 像は華やかな頭飾、身飾をつけ、八臂のうち六臂にさまざまな持物を執り、鼻で装飾的な蓮華をもち、片足を上げて踊っている。鼓腹の短軀で肥った身体つき、太い象の鼻が、Gaṇeśa の踊りに Śiva 神の舞踊像とは全く趣きを異にする一種の稚氣を与えている。Gaṇeśa 像の足元には左右に分れて楽師たちが並び、下方中央には、ここにも大きい鼠の姿が彫り出されている。

さて象の形式の最後に乗物 (vāhana) としての象について述べなければならない。そのもっとも古い例は、Bhārhut の欄楯柱に彫られた Yakṣa, Yakṣī 像のそれであることは言うまでもない。それらは仏像や神像の台座と同じく、広い意味では像を乗せる台

インドの宗教美術における象の表現

座(āsana)と言えるが、台座の中でも鳥獣は単なる宝座や蓮華座とちがって、可動的なところに特別な意味がある。台座が可動的であることは、その上に乗る神がみずから移動する意志をもつことを意味するが、神がみずから移動してその働きを十分に発揮するという考えは、外に向って作用する自然力の神格化に基礎をおくバラモン教から出発したインドにおいてこそ起り得たことである。従ってその傾向は、インドの宗教美術に広く現われ、象はその点においても重要な動物として大いに造形面で活躍しているのである。

Yakṣa, Yakṣī の乗物という形式に次いで造形的に早く現われているのは、Indra の乗物としてである。その最も古い、芸術的にも注目される作品は、Bhājā 窟院に Sūrya 像と並んで浮彫りせられた Indra 像のそれであって、その象ほど活動的でありスケールの大きい感じの乗物は、ほとんど他に類例を見ない。その象は、欄楯にかこまれて立っている聖樹や、そのまわりに群がる大勢の人々を、足の下にひとまたぎにして歩いている。小さく表わされた樹木や人物に対して、象はけたはずれに大きく豪快に見える。また象が、根こそぎ引き抜いた一本の樹木を、鼻で巻いて高くさし上げている感じの激しさは、Indra の乗物であるこの Airāvata という白象が、暴風雨を巻き起す雲の象徴であることを巧みに表わしている。Airāvata が嵐の雲と同一視されたことは、彼の配偶者である Abhramū の名称そのものが「嵐の雲を作り出す」という意味をもっていることでもわかる。

このような象に対する神話的解釈の根源には、一面において象と雲との視覚表象としての類似性も関係している。「モンスーンの雨雲を象によってあらわしたことはインドの風土の中でとらえた極めて適切な象徴である。群をなして動く象の皮膚の色及び体のまらぬ線が雨雲の色と形を連想させたのである。」(山本智教, 前掲書, 97頁) この考え方は、インドの神話や美術に対して重要な意味をもっている。

Bhājā の浮彫りの象の背に乗る Indra は、豪華な首飾りをつけた王者らしい風格をもつ人物として表わされている。その背後に乗っている侍者が捧げている幡の先には三叉戟がついているが、これは雷箭(vajra)に由来するものと考えられる。三叉戟はもっぱら、嵐の神 Rudra から出た Śiva 神の特色ある持物となったが、ここに Indra と共に表わされたのはめずらしく、また三叉戟の現われとしては、早い例の一つであろう。Indra は言うまでもなく、ヴェーダ時代に最も多くの崇拜をあつめた雷神である。雷は天界と地界とを結びつける唯一のものである意味において、また大雨を降らして万物を育てる意味において尊ばれたのである。嵐を呼ぶ雲を象徴する象の上に雷神 Indra

が乗るとするのは、まことに巧妙なアイディアとすることができる。

しかし、象に乗る Indra の本格的な彫像は、意外に少ない。おそらく Indra がバラモン教時代は重要視されたが、ヒンドゥー教時代になると神格が低下して、造像も積極的になされなかったせいであろう。Indra は Zeus と共通の根源をもつ点において、Kuṣāna 朝の西方的君主の貨幣にしばしば取り上げられたが、そこに姿を現わす象は Indra を乗せていない。Gandhāra や Mathurā の浮彫りに散見する仏を訪れる Indra も象をうしろに従えている。象に乗る Indra 像として Bhājā のそれと双璧をなすのは、Ellora の第 32 窟 (Indra Sabhā) の前廊側壁の像で、天蓋のようになった樹葉の下に、左右に侍者を従がえ、象の背に右舒相の姿勢で坐っている堂々たる浮彫である。もっとも象それ自体は、Bhājā の豪快さに比べものにならず、Indra 像の重さに圧えつけられたように、平たく地面にうずくまっている。

乗物としての象の、もう一つの注目される形式は、神殿を乗せる場合である。この場合は、乗せると言うよりも、支えると言う方が適切なように、神殿の基壇の周壁に象を刻むのが普通である。それらの象もまた Airāvata である。「Mātāṅgalīlā によれば、時の初めに Brahmā の右手にあった卵の殻を破って Garuda が生まれたときに、同じ殻から Airāvata が生まれた。それには更に七頭の牡象が従い、次に左手の卵からは八頭の牡象が現われた。この八対の象が、天上及び地上のすべての象の祖先となった。彼らは Dig-Gaja (空間の諸方向を意味する象) となり、宇宙をその四方と、その中間の四点で支えることになった。Ellora の Śiva 寺院 (Kailāsanātha 寺) のは、そういう意味をもった象である。」(Zimmer, H., *op. cit.* (M. S. I. A. C.), p. 104-5)

しかし神殿の基壇に表わされるのは、象ばかりではない。多くは獅子とともに表わされる。Ellora の Kailāsanātha 寺の基壇の彫刻にも獅子がまじっている。要するに、象は Indra 神の乗物の役目をつとめるのと共通の意味において、神々をまつる神殿を支えるものとして好んで用いられたのである。その早い例は Aihole の Durgā 寺院(6世紀)の基壇に見られる。それに次いで、Mahābalipuram の Dharmarāja Ratha (7世紀)のそれである。いずれも、まだ象の形は小さい。それに比べると、少しあとの Draupadi Ratha や Arjuna Ratha になると、象が目立って大きくなる。Ellora の Kailāsanātha 寺のものは、もっとも大きく見事である。Belur の Hoyśāla 寺(12世紀)、Halebid の Hoyśāleśvara 寺、Somnathpur の Keśava 寺(いずれも 13世紀)などでは、基壇ではなく、神殿の外壁の最下部のフリーズに

インドの宗教美術における象の表現

ざっしり象の彫刻がつまっている。形はみな小さいが、神殿を支える意図はよく現われている。

(筆者は京都大学教養部教授)