

南北朝後期・隋代における法界佛像の圖像形成

—— フリーア美術館所藏作例を中心に ——

易 丹 韵

はじめに

法界佛像¹⁾とは、體軀あるいは着衣に須彌山や佛教尊・六道衆生など様々な圖像要素を包含する佛教的世界圖²⁾が表現された、極めて特異な如來像である。この種の如來像は六世紀頃から十三世紀頃に制作が續けられ、約五十點の作例が現存する。これら諸作例の分布地域は中央アジア（西域北道、南道）から中國内地（華北や敦煌など）、そして日本と廣域にわたる。

法界佛像に関する研究は長年の蓄積があるが、その殆どは尊格の比定、すなわち何という佛なのかという點に主な關心が寄せられてきた。一九三〇年代に法界佛像を本格的に研究し始めた松本榮一氏以來、多くの研究者はどの作例についても華嚴教主の盧舍那佛と捉えてきた³⁾。それに對して、一九八〇年代以降、ハワード (Angela F. Howard) 氏は

1) 後に詳述するように、この種の如來像の尊格をめぐる議論はまだ決着を見ない。そこで本稿では、當該作例を稱する際、従来の「盧舍那法界人中像」や「法界人中像」ではなく、大原嘉豐氏が提案した「法界佛像」を用いることとする（同氏「法界佛像」に関する考察（曾布川寛編『中國美術の圖像學』、京都大學人文科學研究所、二〇〇六年）、四七三～四七五頁）。

また、「法界佛像」には、大乘華嚴思想における重要な用語の一つである「法界」が含まれているため、後述する、説一切有部教團の主導で造營された石窟に描かれていた西域北道の早期作例を指す場合、必ずしも最適な用語ではない。しかし便宜上、本稿ではこの用語で統一する。

2) 本稿における「世界圖」とは、法界佛像の體軀あるいは着衣の前面を埋め盡くす、佛教的世界の構造を表現した圖像である。

3) 法界佛像を華嚴教主の盧舍那佛と見做す主な先行研究は、

①松本榮一「西域華嚴美術の東漸 上・中・下」（『國華』五四八・五四九・五五一號、一九三六年）及び「尊像圖中の特殊なるものに関する研究 華嚴教主盧遮那佛圖」（『燉煌畫のメ

法界佛像の盧舍那佛説に挑戦する新説を提示し、『華嚴經』が集成された西域南道の作例のみをヴァイローチャナ佛とする一方、説一切有部が盛んであった西域北道の作例、及び西域北道に源流を持つとされる中國内地の作例を宇宙論的釋迦佛 (Cosmological Buddha Śākyamuni) とした⁴⁾。

六世紀末の隋代以降、華北では尊名を「盧舍那」と明記する作例⁵⁾が出現するようになった。このことから、遅くともこの頃の漢語使用者の造像活動において法界佛像が盧舍那佛として定着したことがわかる。大原嘉豊氏は、六世紀以降の華北で擡頭していた華嚴信仰を念頭に置いて、盧舍那佛説と宇宙論的釋迦佛説を調和・折衷した法界佛像の尊格轉換説を提唱し、西域北道から中國内地に傳播したとされる法界佛像が、華北で宇宙主的釋迦佛から報身佛の盧舍那へと尊格の進化を遂げ、その時期は南北朝後期すなわち北魏末から北齊にかけてである、という假説を立てた⁶⁾。

そして近年、ハワード氏は自説を修正し、中國内地で成立した殆どの法界佛像を盧舍那佛としている⁷⁾。一方、同氏は西域北道の早期作例が宇宙論的釋迦佛であること、しかもそれらこそが中國内地の法界佛像の源流であることを依然として主張している。

中國内地に傳來した法界佛像が盧舍那佛として定着しつつあった六世紀以降の南北朝後期・隋代を、法界佛像の中國内地における受容と展開が行われた初期段階と捉えるならば、この時期に制作された作例は、中國内地における法界佛像の性格を考察する上で、重要な手がかりとなる。中でも、アメリカ・フリーア美術館所蔵の石造丸彫立像（以下フリーア像）は、大衣に極めて複雑な圖像を構成する種々のモチーフが整然と配置されて

研究 圖像篇』東方文化學院東京研究所、一九三七年)。

②水野清一「いわゆる華嚴教主盧遮那佛の立像について」(『東方學報』京都十八號、一九五〇年)、のち同氏『中國の佛教美術』(平凡社、一九六八年)所收。

③吉村怜「盧舍那法界人中像の研究」(『美術研究』二〇三號、一九五九年)及び「盧舍那法界人中像再論——華嚴教主盧舍那佛と宇宙主的釋迦佛——」(『佛教藝術』二四二號、一九九九年)、のち同氏『天人誕生圖の研究』(東方書店、一九九九年)所收。

④李玉珉「法界人中像」(『故宮文物月刊』第十一卷第一期、一九九三年)。

⑤李靜傑「北齊～隋の盧舍那法界佛像の圖像解釋」(『佛教藝術』二五一號、二〇〇〇年)。

4) A. F. Howard, *The Imagery of the Cosmological Buddha*, Leiden: Brill, 1986.

また、同様に法界佛像の釋迦佛説を主張する先行研究としては、宮治昭「宇宙主としての釋迦佛——インドから中央アジア・中國へ——」(立川武藏編『曼荼羅と輪廻 その思想と美術』、佼成出版社、一九九三年)、のち同氏『インド佛教美術史論』(中央公論美術出版、二〇一〇年)所收)が挙げられる。

5) 隋の開皇九年(五八九)に造營された河南安陽大住聖窟の正壁中尊であり、「盧舍那世尊」という尊名を伴う法界佛像である。

6) 注1大原論文、四八八～五〇〇頁。

7) A. F. Howard, "A Case of Identity: Who is the Cosmological Buddha?", *Rivista degli studi orientali*, Vol. 91, 2018.

おり、中國内地における初期の法界佛像の中で最も重要な作例と言ってよい。

フリーア像を本格的に研究し始めたのは、ハワード氏である。同氏は、一九八〇年代當時、研究者の間では未だ大いに注目されていなかったこの像を中心に提起して、それを宇宙論的釋迦佛とした⁸⁾。二〇〇〇年代以降、李靜傑氏も同様にこの像を中心的な考察の対象に選定しながらも、それを盧舍那佛と捉えてきた⁹⁾。

ハワード・李靜傑兩氏は、嘗てフリーア像の尊格をめぐる異なる見解を持っていた。一方、兩氏が各自の説を証明するために、ともに用いたのは、この像の種々の圖像要素を一つ一つ比定するという論證手法である。ハワード氏は諸圖像要素を歴史的・佛傳的釋迦と結びつける傾向が強いのに對して、李靜傑氏は殆どの圖像要素を東晉の佛陀跋陀羅譯『六十華嚴』の經説に基づくものと捉えている。しかし、これらはいずれも最初に結論ありきの解釋である。一部の圖像要素の判別と解釋についても、再検討の餘地がある。

本稿において、筆者は尊格の比定を最終目的とする上記の研究者たちとは異なる關心を持ちつつ、中國内地における初期の法界佛像の圖像形成の實態を明らかにしようとする。特に、極めて豊富な圖像要素を有するフリーア像が一體どのように成立したのかという點に焦點を當てることとしたい。

第一節 フリーア像の概要

フリーア像(圖1)は大衣を通肩式に纏い、左肩にかかった衣端が左大腿部側面に垂下し、頭部を缺失したその殘高が一七五センチメートル¹⁰⁾である。兩手は左右とも手首より先を失っているが、左右の肘がいずれも強く屈していることから、當初は右手は施無畏印、左手は與願印を結んでいたことが推測できる。

この像の制作時期については、北齊期から初唐期まで諸説があるが¹¹⁾、東魏・北齊期

8) 注4ハワード著書。

9) 注3李靜傑論文。

10) 松原三郎『中國佛教雕刻史論』(吉川弘文館、一九九五年)、三一〇頁。

11) フリーア像の制作時期については諸説があり、①北齊説(フリーア美術館、同館ホームページ <https://asia.si.edu/object/F1923.15/> 2022年3月16日最終閲覧)。②北齊～隋代説(朱天舒「佛與法界不二」(中央文史研究館、敦煌研究院、香港大學饒宗頤學術館編『慶賀饒宗頤先生九十五華誕 敦煌學國際學術研討會論文集』、中華書局、二〇一二年))。③隋代説(ハワード“The Monumental ‘Cosmological Buddha’ in the Freer Gallery of Art: Chronology and Style”, *Ars Orientalis*, Vol. 14, 1984. 注3李靜傑論文)。④隋代～初唐説(注3李玉珉論文)が挙げられる。

に盛んに制作されていたが、唐代になってから現存作品の数が激減していった、後に詳述する神王像が盛り込まれていることなどを考慮すれば、六世紀後半頃の北齊後期から隋代にかけての時期に制作されたものと捉えるのが妥当であろう。

また、フリーア像に共通する圖像要素を多く持つことから本稿で比較作例として挙げる傳高寒寺石佛というフリーア像に先行する中國内地の早期作例¹²⁾は、西兗州すなわち河南安陽の滑縣で成立したものと推定されている¹³⁾。これに鑑みると、フリーア像もこの地域ないしその近邊で制作された可能性があると考えられる。

第二節 フリーア像の圖像構成

2-1. 大衣前面の圖像構成

フリーア像の大衣前面を埋め盡くす世界圖（圖2）は、この像全體の中で中核的な構成部分であり、さらに九つの區域に分けられる（Ⅰ～Ⅸの記號を各區域に付す）。その大略を先に述べると、天上界（區域Ⅰ）、須彌山（區域Ⅱ）、地上界（區域Ⅲ～Ⅶ）、地獄界（區域Ⅷ～Ⅸ）が上から下へ順に彫出され、これら四つの部分によって、一つの完結した佛教的世界を構成している。

また、傳高寒寺石佛に表された世界圖（圖3）も、その大衣前面を埋め盡くし、しかも三本の境界線で四つの區域に区切られている（a～dの記號を上から下へ順に各區域に付す）。

2-1-1. 天上界の圖像

區域Ⅰ（圖4）は、須彌山頂に位置する天上界を表している。山頂の中央部には正面觀で表された單層建築の中に趺坐する如來像が彫出され、その前方に蓮華に載る物體や、天人風の人物が配置されている。計八人は二人ずつの四グループに分けられ、左右對稱となっている。これら諸人物はいずれも立像で、體を畫面の中央へ向けて合掌している。山頂の四角には四つの突出部が表され、それぞれに單層建築が配置されている¹⁴⁾。そして、同區域の四隅には側面觀で表された單層建築がそれぞれ彫出され、空中に漂っているように見受けられる。各建築の中に人物の坐像が一體ずつ配置され

12) 傳高寒寺石佛の成立年代については、水野清一氏は五五〇～五八〇年頃の制作と推定している（註3同氏著書、一五一頁）。さらに、大原嘉豐氏によれば、北齊前期、すなわち五五〇年代頃に遡ることも可能という（注1同氏論文、四八八～四八九頁）。

13) 注3水野著書、一四三～一四四頁。

14) 後述する萬佛寺須彌山圖（圖7）や莫高窟第四二八窟法界佛像（圖17）という南北朝時代の作品においても、須彌山頂の中央部と四角に單層建築が一つずつ配置されている。これは南北朝時代以來の須彌山の定型化した表現と考えられる。



圖1 フリーア像

ている¹⁵⁾。

ハワード氏は上述した場面は佛說法であるとし、あるいは「三十三天說法」を造形化した可能性もあると指摘する¹⁶⁾。後者は多くの經典にみられる、釋迦が三十三天に昇って生母の摩耶夫人や神々に説法したという佛傳挿話で

圖2 フリーア像 大衣前面・世界圖 拓本

ある。ちなみに、「三十三天說法」の後、釋迦が三道寶階を用いて地上界の閻浮提へ降下

15) これら四人の人物の中には、比丘のように見える人物がいるが、後述する「三十三天說法」に一人で登場する佛弟子の目鍵連を表すものとは考えづらい。また、これらの人物が四人単位で表されており、四天王と見做せる可能性があるか否かという点について検討すべきである。

16) 注4 ハワード著書、二一頁。

また、區域Iのこの如來坐像は天上界の中軸線上のモチーフである。このモチーフ及び後述する地上界の中軸線上のモチーフについて、ハワード氏はそれらの重要性を強調し、單獨の章を立てて議論を展開した(注4 ハワード著書第四章を参照)。

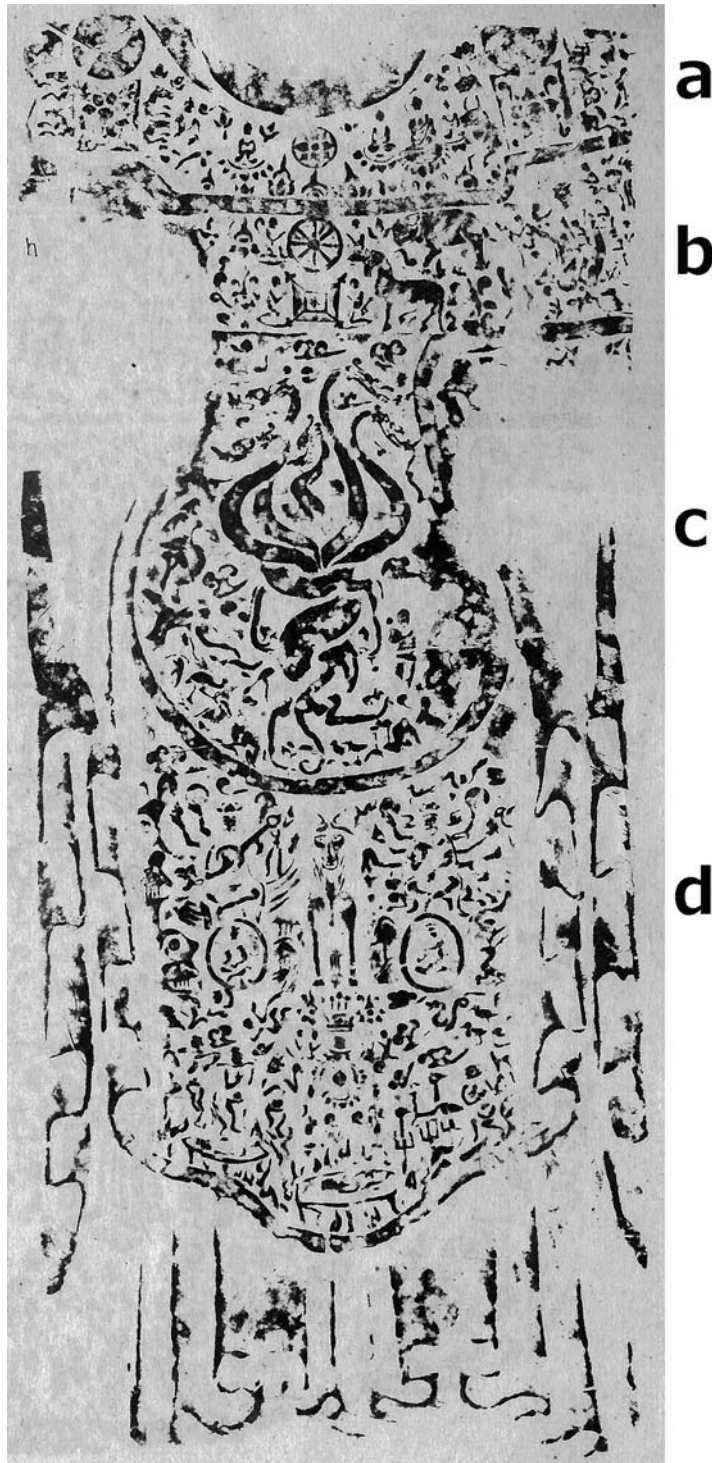


圖3 傳高寒寺石佛 大衣前面・世界圖 拓本



圖4 フリーア像 区域Ⅰ・天上界



圖5 フリーア像 左上膊前面・七寶のモチーフ



圖6 フリーア像 右上膊前面・七寶のモチーフ

したという「三道寶階降下」あるいは「從三十三天降下」と呼ばれる佛傳插話については、インドや中央アジア各地でそれを主題とする圖像の制作が盛んに行われた。

さらに注目したいのは、區域Ⅰの両側すなわち右上膊前面にあたる部位（圖5、圖6）に彫出されたモチーフである。上から下へ順に視線を移すと、右上膊には寶珠，蓮華に載る單層建築，寶珠を載せた象，左上膊には鎧を纏う武人，跪坐する女性，寶珠を載せた馬が配置されている。これら諸モチーフは金子典正氏が指摘するように、佛教で地上界を統治する理想的な王とされる轉輪聖王の七寶のうちの六つを表すものである¹⁷⁾。

ところで、成都萬佛寺遺址から出土した、南朝・梁時代の制作とされる須彌山圖浮彫（以下萬佛寺須彌山圖）（圖7）がある。萬佛寺須彌山圖においても、須彌山頂の天上界の両側に七寶が彫出されている。金子氏は七寶のモチーフに注目し、それらをこの作品に表された「三道寶階降下」とされる場面¹⁸⁾に関わるものとして捉えている¹⁹⁾。二者の関連性を論證した際に、金子氏が典據として挙げたのは、東晉の瞿曇僧伽提婆譯『增一阿含經』「聽法品」における「三道寶階降下」に関する記述である。その大略を述べると、優鉢華色という名の比丘尼は、閻浮提へ降下した釋迦を是が非でも最初に禮拜するべく、釋迦の歸還を待望していた地上界の諸國王のいずれをも凌駕する轉輪聖王に化身し、その途端に比丘尼は七寶を持つようになったという²⁰⁾。

金子氏もハワード氏と同様に、區域Ⅰに表された場面を「三十三天說法」に比定している。さらに、同氏は七寶と「三道寶階降下」との関連性を主張する上記の見解を踏まえ、區域Ⅰの両側に配置された七寶のモチーフは、省略された「三道寶階降下」の場面の代わりに表されたものであるとする²¹⁾。

金子氏による萬佛寺須彌山圖に表された「三道寶階降下」の主題の比定は、正に大いに首肯すべきものであろう。但し、この作品に盛り込まれた七寶のモチーフに対する解釋にはいささか疑念が残る。つまり、同須彌山圖やフリーア像におけるそれらの配置箇所については全く考慮していなかったということである。

轉輪聖王の七寶は、經典によってそれぞれの名稱が若干異なるが、『增一阿含經』「聽法品」の場合、「輪寶，象寶，馬寶，珠寶，玉女寶，典兵寶，典藏寶²²⁾」と記されている。

17) 右上膊前面に珠寶（寶珠），典藏寶（蓮華に載る單層建築），象寶（寶珠を載せた象），左上膊前面に典兵寶（鎧を纏う武人），玉女寶（跪坐する女性），馬寶（寶珠を載せた馬）が彫出され、輪寶を除く六つが確認される（金子典正「安陽修定寺塔裝飾浮彫考——圖案の意味と傳による塔莊嚴の由來を中心に——」（『奈良美術研究』三號，二〇〇五年，九八頁）。

18) 須彌山向かって左側には、地面へ降りていくように見受けられる人物が三名も表され、「三道寶階降下」の釋迦，梵天，帝釋天と比定されている（注17金子論文，九七～九八頁）。

19) 注17金子論文，九七～九八頁。

20) 大正藏卷二，七〇七頁下。

21) 注17金子論文，九八頁～九九頁。

22) 大正藏卷二，七〇七頁下。

また、同品には「是時、優鉢華色比丘尼、作轉輪聖王形、七寶導從、至世尊所²³⁾」とあり、轉輪聖王に化身した比丘尼が、閻浮提へ降下した釋迦のところへ赴く途中、終始七寶が伴っていたという。

ここで強調すべきは、「七寶導從」という文言が、轉輪聖王が自身の統治下にある廣大な領土を巡行する様子を描写する際の常套表現であり、『増一阿含經』だけではなく、それ以外の經典にも頻繁に見出されることである²⁴⁾。要するに、『正法念處經』「觀天品」に「如轉輪王七寶、隨王心念、常與王俱²⁵⁾」とあるように、經典において轉輪聖王の七寶は彼の側から離れぬ存在として認識されている。

このことから、「三道寶階降下」の場合は、轉輪聖王の七寶が、優鉢華色比丘尼の行くところ、すなわち地上界の閻浮提という領域内に現れなければならないという推論が導かれる。

こうした七寶に対する認識を反映する「三道寶階降下」の圖像として、ガンダーラのザールデリー遺蹟から出土したアーチ型浮彫斷片（圖8）が挙げられる。同斷片では、三十三天から降下した釋迦を表す中央部が缺失しているが、最下段の左部分（以下、左は向かって左、右は向かって右）には正面觀の馬車に乗る王者風の人物が彫出され、先行研究はこれを轉輪聖王に化身した比丘尼と比定する²⁶⁾。この人物の頭上を覆う傘蓋の上方には輪寶、象寶、馬寶など七寶のモチーフが配置されている。これら諸モチーフの配置箇所から、「三道寶階降下」に登場する七寶は、轉輪聖王が統治する地上界に屬するものとして認識されていたことがわかる。

それに對して、中國で成立したフリーア像と萬佛寺須彌山圖はいずれも七寶のモチーフを、轉輪聖王が統治する地上界ではなく、そこから遙かに離れた天上界の兩側に配置している。

また、比較作例である傳高寒寺石佛においても輪寶、象寶、馬寶、珠寶、玉女寶、そして典藏寶と考えられるもの²⁷⁾が見出される。これらのモチーフが配置されている區

23) 大正藏卷二、七〇七頁下。

24) 例えば、『六度集經』に「後復還世間、作飛行皇帝、七寶導從（大正藏卷三、五二頁上）」とあり、『法句譬喻經』に「轉輪聖王名曰南王皇帝、七寶導從（大正藏卷四、六〇八頁中）」とある。

25) 大正藏卷一七、一五三頁上。

26) 小泉恵英「古代インドの從三十三天降下圖——パキスタン・ザールデリー遺跡出土品を中心に——」（『MUSEUM』五九八號、二〇〇五年）、二六頁。

27) 傳高寒寺石佛の區域bの中軸線上に配置された四角錐臺狀の物體について、ハワード氏はこの物體を演壇に比定しているのに對し、李靜傑はそれを『華嚴經』に説かれる寶珠と捉えている（注4ハワード著書、三九頁、注3李靜傑論文、一六頁）。しかし筆者は、その周

域bは、その上方の区域aとともに、両肩から胸部にかけての部位（圖9）を占めている。この部位には、フリーア像や後述する敦煌莫高窟第四二八窟の法界佛像などにもみられるように、天上界が常に表されている。このことに鑑みれば、傳高寒寺石佛において、区域cに須彌山が明確に造形化されていないにもかかわらず、区域cの上方の区域a・bに天上界が表されていることは間違いないであろう²⁸⁾。

ここで注目すべきは、区域aにおいて最も大きく表された人物、すなわち蓮華に跏趺する如來像が右半分の中心となっているが、「三十三天說法」も含め、特定の佛教挿話を表す、説話性を帯びた圖像要素が一切見あたらないことである。また、もし「三十三天說法」を造形化しようとする意圖があったならば、この如來像を区域aの中央部ではなく、現在の位置に配置したのは、不自然と言わざるを得ない。これらのことを考慮すれば、傳高寒寺石佛において七寶のモチーフを盛り込んだのは、「三十三天說法」あるいは「三道寶階降下」を意識した結果ではなく、當時、七寶が何らかの経緯で天上界と結びつくようになったという可能性が浮上してくるのではないか。

帝釋天を含む天王たちと轉輪聖王とは、經典に屢々并擧される。例えば南朝・宋の求那跋陀羅譯とされる『過去現在因果經』には、釋迦の前世であった善慧という名の比丘の幾度にもわたる轉生について、

爾時善慧比丘，於彼命終，即便上生，爲四天王，以三乘法，化諸天衆，盡彼天壽，下生人間，爲轉輪聖王，王四天下，七寶具足…常以十善，化諸人民，於此壽終，生切利天，爲彼天主，壽終下生，爲轉輪聖王，終其壽命，乃至生於第七梵天，上爲天王，下爲聖主。²⁹⁾

とあり、天上界の統治者である天王たちは、地上界の統治者である轉輪聖王に對應するものとみられる。

一方、造形作品を見てみると、傳高寒寺石佛より成立時期は大分下るものであるが、

圖に輪寶，馬寶，象寶，玉女寶，珠寶が配置されていることから、このモチーフも七寶の一つと見做す蓋然性が高いと考える。このモチーフは、物を収納する箱（俯瞰する場合）のように見受けられることから、典藏寶ではないかと推測される。類似する典藏寶のモチーフは、後述する維摩經變にみられる釋迦への七寶供養の場面（圖10）にも見出され、この圖像の比定を補強する材料であると考えられる。

28) ハワード氏は、七寶が彫出されている区域bは、天上界と須彌山との連続性を遮断するものであるとする（注4 同氏著書，四一頁）。筆者は、假に区域bが天上界自體に屬さないとしても、七寶と天上界との緊密な結合を示すものであると考える。

29) 大正藏卷三，六二三頁上。傍線は筆者。

五代期の制作とされる莫高窟第六十一窟東壁の維摩經變においても七寶のモチーフが見出される。

同經變の當該區域（圖10）において、左側の玉女寶、輪寶、珠寶の一群と、右側の典兵寶、典藏寶、象寶、馬寶の一群は、それぞれ細長い尾部を持つ飛雲に乗っており、上空から降りてくるように見受けられる。

これら兩群の間には朱地墨書榜題が設けられ、「爾時維摩詰以釋梵天王持七寶衆于閻浮提界供養釋迦如／來請說法化根本因緣令開情感」とある。また、その上方にも朱地墨書榜題と緑地墨書榜題がそれぞれ付され、賀世哲氏の釋文によれば、朱地榜題には「…天釋帝梵衆諸寶／…文殊時維摩詰化現如事」と、緑地榜題には「從帝釋宮將現七…／□下□來詣…／前供養象馬…」と記されているという³⁰⁾。

現状では緑地榜題の墨書をすべて判讀することはもはや不可能であるが、この区域では、雲のモチーフを用いることによって、七寶が上空から降りてくるように描かれていることも含めて考えれば、七寶の帝釋天の宮殿での出現を記す蓋然性が高い「從帝釋宮將現七…」や、移動の方向性を示す「□下□來詣…」(來詣してきた)という文言から、帝釋天の宮殿に現れる七寶が閻浮提に遣ってきた、というような内容が当初は書かれていたのではないかと推測される。

ここでは維摩詰を釋迦供養の主導者と捉えるべきであるが、注目すべきは、彼は帝釋天と梵天によって七寶が閻浮提に持參されたという形式を用いて釋迦への供養を行ったことである。帝釋天と梵天が登場人物となったのは、當時、これら兩天王も七寶を具足する者として認識されていたからであろう。

現時点で、こうした天王に対する認識は南北朝時代にまで遡るのか否かは未だ不明であるが、興味深いのは、轉輪聖王が七寶の中で最も重要な輪寶を所持するようになった経緯を記述する説話において、帝釋天が主な登場人物の一人であることである。後秦の比丘道略集とされる『雜譬喻經』には、

轉輪聖王所以致金輪者，帝釋常敕四天王，一月六日按行天下，伺人善惡，四天王及太子使者，見有大國王以十善四等治天下，憂勤人物，心喻慈父，以是事白天帝釋，帝釋聞之，慶其能爾，便敕毘首羯磨賜其金輪，毘首羯磨即出金輪，持付毘沙門天王，毘沙門天王持付飛行夜叉，飛行夜叉持來與大國王，毘沙門天王敕此夜叉，汝常爲王持此金輪，當王頂上，畢其壽命，不得中捨，是夜叉常爲持之，進止來去，隨聖王意，

30) 賀世哲（安田治樹譯）「敦煌莫高窟壁畫中の維摩詰經變」（『東洋學術研究』二四卷一號，一九八五年），一四九頁。



圖7 萬佛寺遺址出土須彌山圖

圖8 ザールデリー遺址出土 アーチ型浮彫斷片

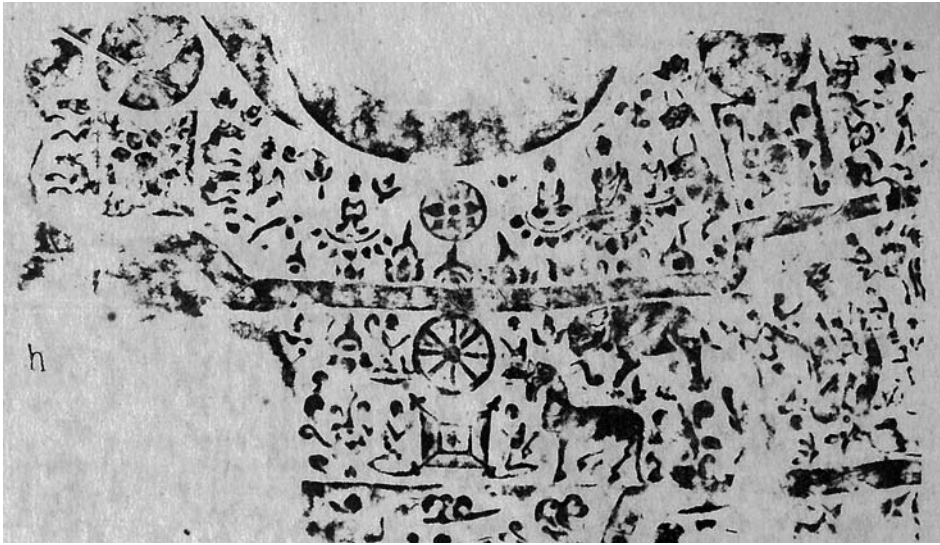


圖9 傳高寒寺石佛 區域 a~b・天上界

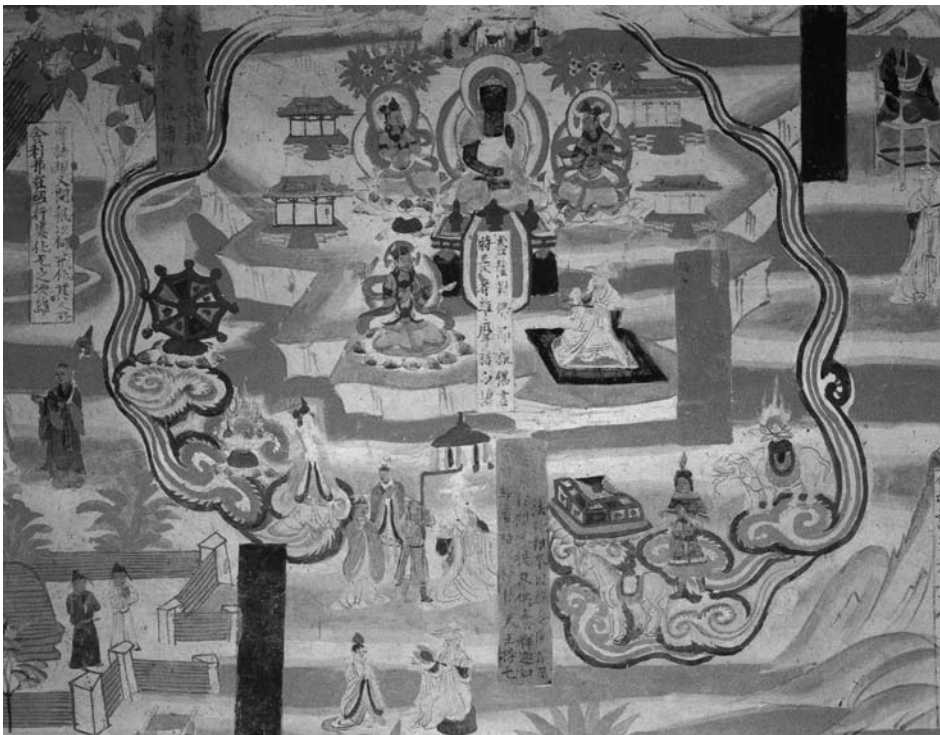


圖10 莫高窟第六十一窟東壁 維摩經變・釋迦への七寶供養

盡其壽命，然後還付毘沙門天王，毘沙門天王付毘首羯磨，毘首羯磨還內著寶藏中。³¹⁾

とあり、轉輪聖王が地上界の統治の正當性を示す金輪を所持するようになったのは、帝釋天が臣下に對し、轉輪聖王に金輪を賜うよう敕命を下したからであるという。ここで注目になるのは、毘首羯磨という帝釋天の側近く仕える人物³²⁾の行動である。同人物は金輪を取り出して毘沙門天に渡し、轉輪聖王の没後、それを寶物の藏の中に置いたという、金輪の保管を司る役割を果たした。この説話で明言されていないものの、そこから読み取られるのは、轉輪聖王が所持する金輪が、元々は帝釋天の三十三天に所在したらしいということである³³⁾。

このような傳高寒寺石佛にみられる七寶のモチーフの配置の仕方が存在する以上、この種の圖像が何らかの経緯で天上界と結びつくようになったという觀點に基づく考察も含め、今後さらなる検討を續けるべきであると考えられる。

さて、話題を問題のフリーア像に戻そう。區域Ⅰの中心人物である如來像は單層建築の中に跏趺坐し、右手を舉げて説法の姿を表しており、確かに『増一阿含經』などに説かれる「三十三天説法」を容易に連想させる³⁴⁾。

一方、「三十三天説法」という特定の佛教挿話を造形化しようとする意圖があったならば、重要な登場人物である摩耶夫人や佛弟子の目鍵連を表したはずである³⁵⁾。しかし、區域Ⅰにおいてこれら兩人物に該当する人物が一切見あたらない。このことを考慮すると、フリーア像の制作者が、「三十三天説法」を造形化しようとする意圖を持っていたことを主張するハワード氏たちの説に疑問を投げかける必要がある。

前述したように、如來像の前方に立つ人物たち、須彌山頂の四角の突出部、區域四隅の單層建築はいずれも左右對稱に配置されている。この畫面の對稱性を極めて重視する圖像表現は、定型化する傾向が強く、あるいは一般的な佛説法の場面を表しているかも

31) 大正藏卷四，五三一頁上。傍線は筆者。

32) 例えば後秦の鳩摩羅什譯とされる『大莊嚴論』には、毘首羯磨が三十三天に居住し、帝釋天の近侍として仕えることが記されている（大正藏卷四，三二三下）。

33) 西晉の法立・法炬譯『大樓炭經』「轉輪王品」には、「轉輪王其金輪何類，王以十五日月滿時沐浴，便上高觀上…見東方有自然天金輪來（大正藏卷一，二八一上）」とある。ここで金輪は「天金輪」とも呼ばれ、興味深い。

34) 『増一阿含經』「聽法品」には、「爾時天上善法講堂，有金石縱廣一由旬，爾時世尊石上結加跏趺坐遍滿石上（大正藏卷二，七〇五頁下）」とある。

35) アジャンターの作例には、摩耶夫人とみられる女性や目鍵連とみられる比丘が描かれている（注26小泉論文，二一～二二頁）。

しれない。

中國内地における南北朝後期の法界佛像とその源流と想定されている西域北道の法界佛像において、如來の坐像は、常に天上界が表されている両肩から胸部にかけての部位に配置されており、宮殿風の建築の中に収まることも屢々ある。フリーア像にみられる天上界の圖像もまた、このような圖像傳統の流れを汲むものであることは間違いないであろう。一方、特定の佛教挿話を表す、説話性を帯びた圖像要素が缺けている以上、圖像の主題の比定をこれ以上積極的に言うことは、極めて困難なことであると言わざるを得ない。

2-1-2. 須彌山の圖像

區域Ⅱ（圖11）の中央部には須彌山が彫出され、その兩側に手で日月を頭上に掲げる多臂の人物の立像が一體ずつ配置されている。

こうした配置の仕方は、四八〇年代頃の北魏期の制作とされる雲岡第十窟前室北壁の須彌山圖（圖12）を踏襲していることが、伊東史朗氏以來先行研究によって指摘されてきた³⁶⁾。雲岡第十窟の須彌山圖において、多面多臂の人物は坐像で表されているが、須彌山の兩側に一體ずつ配置されているという点や、日月を手にして頭上に掲げているという点で、區域Ⅱの須彌山圖と共通する。また、現存する作品を見る限り、南北朝から隋代にかけて成立した須彌山圖の殆どは日や月を持つ多臂の人物を表しており、こうした人物を阿修羅とする説は佛教美術學界の主流を占めてきた。

區域Ⅱの二體の阿修羅像は、ともに鎧を身に纏う姿で表されている。これは東魏の瞿曇般若流支譯『正法念處經』「畜生品」に由來する圖像表現と指摘されている³⁷⁾。同品には、

時阿修羅作是思惟…思惟是已，卽自莊嚴，以大青珠王，波頭摩珠王，光明威德珠王，或以金玉五色赤珠王，或以雜色衣王，若青若赤，若黃若黑，種種諸色，莊嚴其身，以爲鈿冑，光明晃昱。³⁸⁾

とあり、阿修羅は様々な寶珠や雜色衣を以て鎧と爲したという。

一方、これら二體の阿修羅像には、先行研究で従來看過されてきた点がある。すなわち、彼たちはいずれも兩足の足先が彫出されない点である。西魏期の制作とされる莫高窟第二四九窟天井西坡の須彌山圖（圖13）でも、海水の中に立つ阿修羅が足先を見せずに

36) 伊東史朗「盧舍那佛立像」（『京都國立博物館學叢』二號，一九八〇年），一二八頁。

37) 注4 ハワード著書，一五～一六頁。

38) 大正藏卷一七，一〇七頁上。傍線は筆者。

描かれている。この須彌山圖に鑑みれば、区域Ⅱにおいて波紋や水棲生物など大海の表象が見あたらないものの、阿修羅の足先を彫出しなかったのは、彼たちが海水の中に立つことをフリーア像の制作者が造形化しようとしたからであろう。

このような圖像的特徴の典拠として挙げられるのは、『雜譬喻經』に記されている阿修羅の説話である³⁹⁾。同經には、

阿修羅前世時，曾爲貧人，居近河邊常渡河擔薪，時河水深流復駛疾，此人數數爲水所漂，既亡所持身又沒溺，隨流宛轉急而得出，時有辟支佛作沙門形詣舍乞食，貧人歡喜卽施，飯食訖已行澡水畢，置鉢虛中飛行而去，貧人見之因以發願，願我後生身形長大，一切深水無過膝者，以是因緣得極大身，四大海水不能過膝，立大海中身過須彌，手據山頂下觀切利天。⁴⁰⁾

とあり、前世が貧乏人であった阿修羅は、深い河の激流に流されてしまい、持っていた薪も何度もなくしたが、沙門に化身した辟支佛に食を布施した功德を以て、轉生したら



圖 11 フリーア像 区域Ⅱ・須彌山

39) こうした圖像的特徴の典拠については、賀世哲「敦煌莫高窟第二四九窟窟頂西披壁畫內容考釋」(『敦煌學輯刊』三號，一九八三年)，二八～二九頁を参照。

40) 大正藏卷四，五二六頁下。傍線は筆者。



圖 12 雲岡第十窟前室北壁 須彌山圖



圖 13 莫高窟第二四九窟天井西坡 須彌山圖

深い海水さえもが彼の膝に及んでいないほど長大な體軀を持つようになったという。

また、區域Ⅱの阿修羅像の制作實態について考えてみれば、阿修羅に関する種々の經説を収集し、それらを一つにまとめた上で、造形化することは極めて困難であると考えられる⁴¹⁾。そのため、フリーア像の制作者が阿修羅像を彫出した際に、雲岡石窟の須彌山圖と同様の圖像配置を選択し、それと同時に、『雜譬喻經』の阿修羅説話に直接依據したのではなく、莫高窟の阿修羅像に類似する圖像を手本として利用したという可能性が浮上してくる。但し、こうした圖像が存在したならば、それが西陲の敦煌から華北に流入してきたというよりも、元々華北でも流行していたと考える方が妥当であろう。

2-1-3. 地上界の圖像

區域Ⅲ～Ⅶ（圖 14）は、須彌山麓に展開する地上界を表している。これら五つの區域は、傳高寒寺石佛の區域 d（圖 15）に共通するモチーフが複数確認される一方、區域 d に見られないものも少なからず存在する。このことから、區域Ⅲ～Ⅶに表された圖像は、區域 d（または區域 d に近いもの）をもとに考案されたものであることが推測される。以下では、區域Ⅲ～Ⅶにあって、區域 d にないモチーフから考察を始めることとしたい。

まず、注目すべきは、區域Ⅲ～Ⅶにおいて各區域の間に山々の稜線が彫出されていることである。これらのモチーフは、各區域に表された人物や場面の背景となっていると同時に、區域同士を分ける境目としての役割をも果たしている。肥田路美氏は、山嶽

41) 『正法念處經』「畜生品」には、海水が阿修羅の腰にまで及んでいるという『雜譬喻經』の阿修羅説話と齟齬をきたす記述が見られる。このことから、種々の經説を矛盾なく整合させた上で造形化することが極めて困難であることが想定される。

表現の機能について、それらが「一貫して擔ってきたのは、天空に對する地上世界、西方極樂淨土のような彼方の他界に對する我々人間の現實世界の表象としてののはたつきであった」と指摘する⁴²⁾。フリーア像においても、山嶽表現は正に天上と對極すべき地上界の表象として機能しているのであろう。山々のモチーフをフリーア像に盛り込んだのは、その制作者にとって地上界を現實性に富む地理的空間として描寫することが佛教



圖 14 フリーア像 區域Ⅲ～Ⅶ・地上界

42) 肥田路美「大畫面變相圖における山嶽景」(『初唐佛教美術の研究』, 中央公論美術出版, 二〇一一年), 三九四頁。

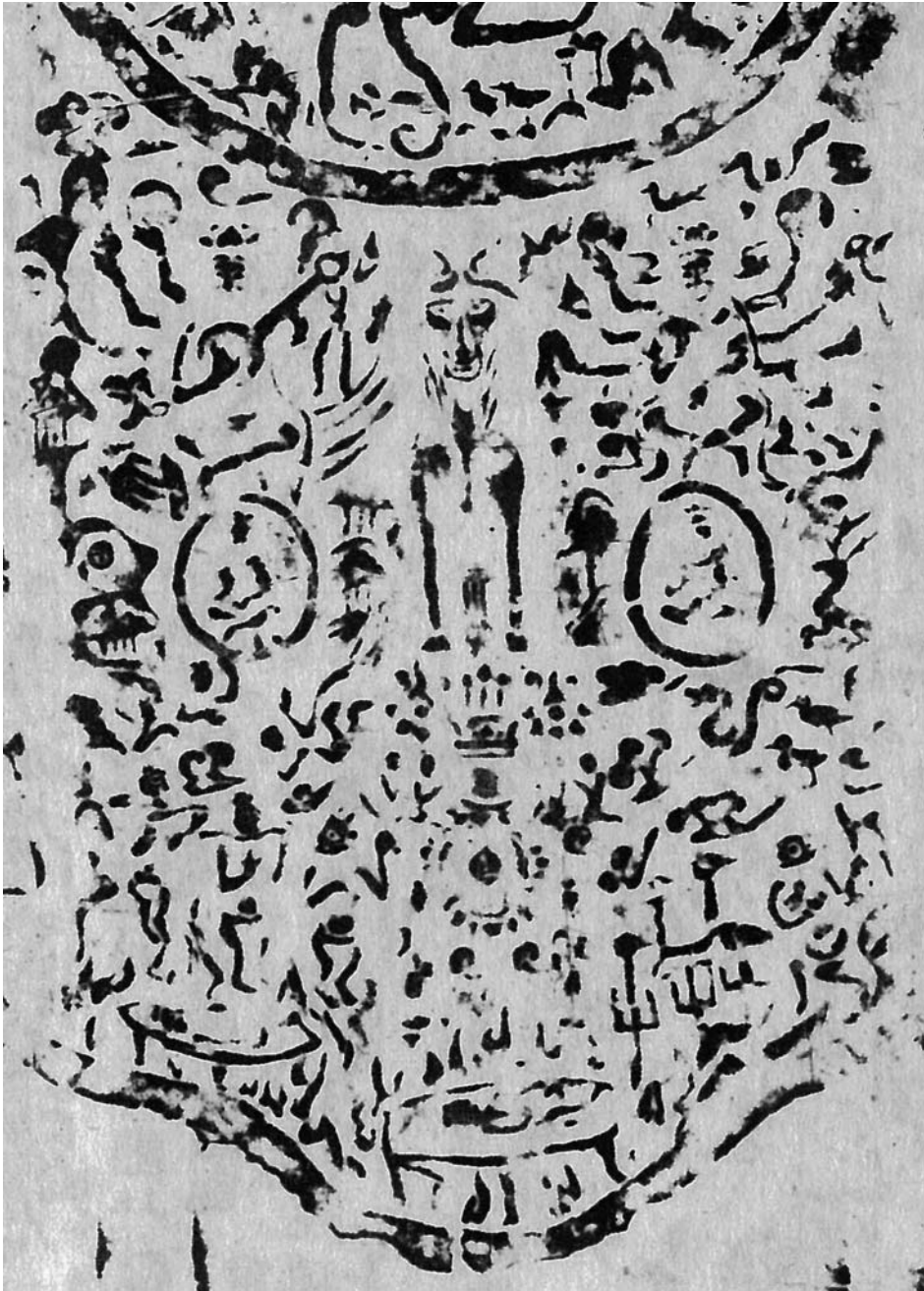


圖15 傳高寒寺石佛 區域d・地上界及び地獄界

的世界を造形化する際に必要不可欠なことであったからであろう。

次に、須彌山の直下に位置する区域Ⅲ（圖16）も傳高寒寺石佛には見られないものである。この区域にはほぼ正面観で表された、いくつかの門闕に囲まれた宮殿風の高い建築

が彫出され、一つの城郭を表している。その左側には奔馬に乗って外へ出かける三人の人物が表されており、右側には画面の中央へ向かっている一人の騎馬人物が彫出されている。この一人の人物は、上半身は磨耗が激しくて若干見えづらいが、彼の頭上にのみ傘蓋らしきもの⁴³⁾が彫出されていることから、身分の高い者であることを示唆している。

区域Ⅲの圖像の主題について、ハワード・李玉珉両氏はそれを釋迦の生涯における重要な事績の一つである「四門出遊」に比定している⁴⁴⁾。しかし、このエピソードを表現した作品⁴⁵⁾に必ずみられる、悉達太子が迦維羅衛の東西南北の四門でそれぞれ老人、病人、死人、沙門に遭遇したという、肝心な場面が見あたらない。そのため、上記の圖像を「四門出遊」に比定するのは困難である。

また、李靜傑氏は区域Ⅲの城郭を『六十華嚴』「盧舍那佛品」に説かれる「焰光」と呼ばれる大城に比定している⁴⁶⁾。しかし、同品に「有須彌山、名大焰華莊嚴幢…彼須彌山有林觀、名寶華枝…於彼林東有一大城、名曰焰光、純香所成、面千由旬…城中衆生、皆悉成就業報神足、行同諸天、一切所欲應念即至⁴⁷⁾」とあるように、大焰華莊嚴幢という須彌山の林觀の東に所在するとされる「焰光」は、区域Ⅲの城郭の配置箇所とは合致しない。さらに、純香でできた「焰光」は、天人のように自在に生きる衆生たちの居所とされる。現実性に富む地理的空間として表された地上界の一環である区域Ⅲの城郭を「焰光」に比定することは、若干の違和感を抱かせる。

上記の圖像の解釋とは異なり、筆者が特に注目したいのは、区域Ⅲの城郭を須彌山の直下に配置したことがどのような發想によるものであるのかという、先行研究で従來看過されてきた点である。この問題を考える際の参考作品として、北周期の制作とされる莫高窟第四二八窟南壁の法界佛像（以下第四二八窟像）をここで挙げておきたい。この作例の世界圖（圖17）では、過去の拙稿において詳述したように、地上界が須彌山麓を圍繞して展開する一續きの地理的空間として表され、そこにさらに人間や畜生などの衆生が描かれている⁴⁸⁾。当該モチーフの地上界における分布から看取されるのは、佛教尊あるいは衆生の序列上の地位が高ければ高いほど、より須彌山寄りに配置されるという傾

43) 注4ハワード著書、五頁。

44) 注4ハワード著書、二一頁、注3李玉珉論文、三八頁。

45) 例えば、雲岡第六窟に表された「四門出遊」浮彫を参照（『中國石窟 雲岡石窟』卷一（平凡社、一九八九年）、圖137及び圖138）。

46) 注3李靜傑論文、三一頁。

47) 大正藏卷九、四一六頁下。

48) 拙稿「初唐における法界佛像の「世界圖」に関する一考察——敦煌莫高窟第三三二窟の法界佛像をめぐって——」（『佛教藝術』三號、二〇一九年）、二五～二六頁。

向である⁴⁹⁾。具體的には、大衣の下端には鳥獸や合歡の男女が描かれているのに對して、須彌山麓の右側には頭光を頂く聖者とされる人物⁵⁰⁾が表されている。こうした配置の仕方に鑑みれば、フリーア像において地上界を構成する圖像要素が多く存在するにもかかわらず、區域Ⅲの城郭のみが須彌山の直下に配置されていることから、同像の制作者は、それを極めて重要な地位を占めるべきものと認識していたことが推測される。

ところで、區域Ⅲよりさらに下方に位置する區域Ⅵ（圖18）においても、中央部に配置された寶珠（後に詳述する）の兩側に城郭を表すと考えられる宮殿風の建築群が一つずつ配置され、一對として表されている。しかも、いずれも正面觀で表されたものではなく、閉まっている扉が畫面の中央へ向けられる形で彫出されている。二者の内容を比定するのは困難であるが、それらの配置箇所と表現手法から見ると、少なくとも、單獨で彫出された別格の存在である區域Ⅲの城郭とは大いに異なることがわかる。

では、區域Ⅲの城郭を一體どう捉えるべきであろうか。經典にみられる地上界の諸城を列挙すれば、その筆頭に挙げられるべきは、やはり迦維羅衛である。この地について、後漢の竺大力・康孟詳譯とされる『修行本起經』「變現品」には、

能仁菩薩…期運之至，當下作佛，於兜術天上，興四種觀，觀視土地，觀視父母，生何國中，教化之宜先當度誰…迦夷衛者，三千日月萬二千天地之中央也，過去來今諸



圖16 フリーア像 區域Ⅲ

49) 隋唐時代の作例、すなわち莫高窟第四二七窟（隋代）、三三二窟（初唐）、四四六窟（盛唐）、四四九窟（中唐）の法界佛像の地上界においても、類似する圖像配置の傾向が確認される。

50) 注3 吉村著書、五一六頁。また、第四二八窟像の地上界に配置されている人物たちについて、宮治昭氏は、「人道においても、苦勞や煩惱に苦しむ人々から上方にいく従って悟りを目指す人々が描かれる」と指摘する（同氏注4 著書、四五一頁）。



圖 17 莫高窟第四二八窟法界佛像 世界圖

佛，皆生此地。⁵¹⁾

とあり，兜術天（兜率天）上の能仁（釋迦）菩薩は，地上界に降誕していく前に四種の項目に對する觀察を行い，そして迦夷衛（迦維羅衛）に生まれることを決めたことが語られている。特に注目すべきは，この地が三千大千世界の中央とされ，過去・未來・現在三世の諸佛の生誕地としても説かれることである⁵²⁾。また，三國・吳の支謙譯とされる

51) 大正藏卷三，四六三頁上・中。

52) パーリ大藏經において，迦維羅衛については，「この地域に，もろもろの佛，辟支佛，〔二ノ

『瑞應本起經』には、

菩薩…後生第四兜術天上，爲諸天師…期運之至，當下作佛，託生天竺迦維羅衛國…迦維羅衛者，三千日月萬二千天地之中央也，佛之威神，至尊至重，不可生邊地，地爲傾邪（宋元明三本，邪=斜），故處其中，周化十方，往古諸佛興，皆出於此。⁵³⁾

とある。なぜ迦維羅衛がブツダの生誕地⁵⁴⁾となったのかについて、地上ないし三千大千世界の中央とされるこの地でないと、大地が佛の威神の持つ無上の尊さと重さに耐えられず、斜めに傾いてしまうからであるという理由づけがなされている。

興味深いのは、これらの漢語佛傳に説かれる迦維羅衛の大地中央説は、南北朝から隋唐にかけて繰り返して起きた排佛論争において、經典に權威を求めた佛教徒たちがいわゆる天竺中土（インド=中土，中國=邊地）説を主張した根據の一つとなっていたことである⁵⁵⁾。

南朝の諸王朝が存続していた江南の場合、梁の僧祐の編纂になる『弘明集』に収録されている諸論が『瑞應本起經』を頻繁に引用していることが、先行研究によって指摘されている⁵⁶⁾。また、上記の經説を典據とする記述は同文集において複数確認される。例えば釋僧敏撰『戎華論』には「如經曰，佛據天地之中而清導十方，故知天竺之土是中國也⁵⁷⁾」とあり、「佛據天地之中而清導十方」は、前掲した『瑞應本起經』の「故處其中，周化十方」を典據としたものと考えられる。

一方、隋代の華北においても、中國撰述文獻が迦維羅衛の大地中央説に影響を受けたことが確認される。北齊・北周・隋代にわたって生涯を送った釋彥琮の撰になる『通極論』には、

於是降神兜率之宮，垂像迦毘之域…俗名悉達，道字能仁，乃白淨王之太子也，家世

人の] 第一弟子，八十人の偉大な弟子，轉輪聖王，その他有力な王族・バラモン・資産家の大家たちが生まれるのである（藤田宏達による現代日本語譯）」と記されている（藤田宏達譯「遠くない因縁話」（『ジャータカ全集一』，春秋社，一九八三年），五六～五七頁）。

53) 大正藏卷三，四七三頁中。

54) 但し、『過去現在因果經』などでは、悉達太子が摩耶夫人の右脇から生まれた場所である藍毘尼園が迦維羅衛の郊外に位置するとされる。

55) 吉川忠夫「中土邊土の論争」（『六朝精神史研究』，同朋舎，一九八四年）。

56) 河野訓「漢譯諸佛傳と魏晉南北朝の中國撰述文獻」（『漢譯佛傳研究』，皇學館大學出版部，二〇〇七年），二六四～二七四頁。

57) 大正藏卷五二，四七頁中。

則輪王迭襲，門風則聖道相因，地中三千，既殊於雒邑，國朝八萬，有踰於鷲嶺。⁵⁸⁾

とある。同論は、唐の道宣の編纂になる『廣弘明集』巻四に収録され、彦琮の二十代後半すなわち隋の初め頃の作品と指摘されている⁵⁹⁾。ここでいう「地中」とは、中國古代以來の在來の用語であり、大地の中心を意味する⁶⁰⁾。本來ならば『史記』「周本紀」に「成王在豐，使召公復營洛邑，如武王之意，周公復卜申視，卒營筑，居九鼎焉，曰此乃天下之中⁶¹⁾」とあるように、佛教傳來以前の中國の文獻において大地の中心として認識されているのは、成周が王城として營んだ洛（雒）邑である。それに對して、「地中三千，既殊於雒邑」と記されているとおり、僧侶である彦琮の立場から見れば、漢語佛傳において大地ないし三千大千世界の中央と説かれる迦維羅衛こそ「地中」と呼ぶべきものであろう。

以上の考察からわかるように、迦維羅衛は、南北朝から隋にかけて地上ないし三千大千世界の中央として佛教徒の間に廣く認識されていた。そうである以上、迦維羅衛をフリーア像の大衣前面に造形化するならば、それを區域Ⅲの城郭のように須彌山の直下に配置することがふさわしいと言うべきであろう。さらに、迦維羅衛は、大地の中央とされることで、それ以外の地上界の諸城とは一線を畫す⁶²⁾。このことも、區域Ⅲの城郭のみが單獨で表されていることと合致する。要するに、區域Ⅲの城郭の配置箇所と表現手法とを合わせて考えれば、經典に説かれる地上界の諸城の中からこの城郭に該当するものを探すとしたら、第一候補として浮上してくるのは、やはり迦維羅衛であろう。

前述したように、ハワード・李玉珉兩氏は區域Ⅲの圖像の主題を「四門出遊」に比定している。この圖像の解釋においても區域Ⅲの城郭が同様に迦維羅衛と見做されるが、

58) 大正藏卷五二，一一四頁上。

59) 「隋唐の思想と社會」研究班「通極論」譯注（上）（『東方學報』四九號，一九七七年），三一五頁。

60) 『周禮』「地官司徒」に「日至之景，尺有五寸，謂之地中，天地之所合也，四時之所交也，風雨之所會也，陰陽之所和也，然則百物阜安，乃建王國焉，制其畿，方千里而封樹之」とあるように、「地中」すなわち大地の中心を測定し、國の都をそこに置くべきとされる。中國古代以來の在來の大地中心の觀念については、小南一郎「西王母と七夕傳承」（『中國の神話と物語り』，岩波書店，一九八四年）を參照。

61) 『史記』巻四所收（百衲本二十四史（一）『史記』上（臺灣商務印書館，一九六七年），七八頁）。

62) 江南で成立した佛教文獻であるにもかかわらず、梁の釋寶唱集『經律異相』巻三「地部・閻浮提一・國封所産一」では、閻浮提の都市國家を擧げる際、それらの所在を迦維羅衛からの距離で示す。これは大地の中央とされる迦維羅衛が基準點として特別に扱われているからに他ならない。

これは筆者の見解とは大いに異なることを、ここで強調したい。つまり、迦維羅衛とみられる区域Ⅲの城郭は、佛傳挿話の舞臺ではなく、大地中央の表象として機能しているのである。筆者が関心を抱いているのは、漢語佛傳に由来する大地中央の觀念が、フリーア像の制作者のような人々に浸透しており、やがて佛教的世界、特に地上界の圖像表現に反映されるに至ったという可能性である。

さらに、地上界の最下部を占める区域Ⅶ（圖19）も傳高寒寺石佛には見られないものである。この区域には樹木の間に神王の坐像が六體表されていると考えられているが⁶³⁾、各尊の比定については未だ検討する餘地を残している。そこで、アメリカのイザベラ・ガードナー美術館所藏の東魏武定元年（五四三）銘釋迦五尊像（以下武定元年銘像）の臺座に表された、尊名を伴う十體の神王像（圖20、圖21、圖22）と比較照合すると、区域Ⅶにおいて左側から右へ順次に配置されているのは、河神王、風神王、獅子神王、龍神王、火神王、そして珠神王と考えられるもの⁶⁴⁾であることがわかる。また、武定元年銘像の十體は、自然の事象を神格化したもの（河、樹、山、火、風神王）、動物を神格化したもの（龍、象、鳥、獅子神王）、財寶の増殖を意味するもの（珠神王）の三グループに分けられるが、この分類の仕方⁶⁵⁾は区域Ⅶの六體にも適用できる。

元々神王像は北魏から北齊期にかけての石窟や單獨像に多くみられるもので、佛教の守護神としての役割を果たしてきたと言われている。その典據として、護法する善き鬼神を繰返し説く北涼の曇無讖譯『金光明經』をはじめとして、同氏譯『大般涅槃經』、東晉の帛尸梨蜜多譯とされる『灌頂經』などが挙げられる⁶⁶⁾。



圖18 フリーア像 区域Ⅶ

- 63) 注4 ハワード著書、一八頁、注3 李靜傑論文、三二～三三頁。
 64) この人物は、右手で口から垂下する棒状の物體を持つように見受けられることから、口から珠を連続して吐き出す珠神王と見做すことができよう。
 65) 神道明子「鞏縣石窟の諸神王像」（『早稻田大學大學院文學研究科紀要』別冊十集、一九八三年）、一四二頁、また、徐男英「中國北朝期神王像の受容と變容について」（『鹿島美術財團年報』十號、二〇一〇年）、四〇七頁。
 66) 八木春生「いわゆる「十神王」像について」（『藝術研究報』二一號、二〇〇〇年）、四〇～四一頁。



圖 19 フリーア像 區域Ⅶ

圖 20 武定元年銘像 臺座左側面 珠神王・風神王・龍神王

圖 21 武定元年銘像 臺座背面 河神王・山神王・樹神王・火神王

圖 22 武定元年銘像 臺座右側面 師子神王・鳥神王・象神王

ここで注目したいのは、ハワード氏が既に考察した、なぜ神王像が区域Ⅶに配置されているのかという点である。この区域は、地上界の最下部を占めると同時に、さらに下方の地獄界と隣接し、地上界と地獄界を分ける境目としても機能している。前述した莫高窟第四二八窟像などにみられるモチーフの配置の仕方に鑑みれば、六體の神王像を区域Ⅶに配置したのは、フリーア像の制作者が、神王を佛教尊の序列において地位の低い者と認識していたからであろう。この想定を裏づける事実として、ハワード氏が指摘したように、神王像が、石窟内においては常に方柱の基壇部や壁面の最下層に、單獨像においては常に臺座の側面に表されているという配置の仕方がある⁶⁷⁾。このように、六體の神王像をフリーア像に取り入れた際に、なぜ区域Ⅶに配置したのかということについては、上記の神王に對する認識を踏まえれば、無理なく説明されよう。

要するに、区域Ⅶの神王像は、フリーア像において地上界を構成する一要素として彫出され、豊穡で堅牢たる大地の守護神と捉えることが可能である。さらに、これら六體の配置箇所から見ると、フリーア像の制作者は神王像そのものを取り入れたばかりではなく、この種の圖像の石窟内・單獨像における配置の仕方をも念頭に置いていたことが推測される。既存の圖像傳統を熟知していた者であるからこそ、フリーア像のような極めて複雑な圖像構成を考案することができたことを物語っている。

これまで考察してきた区域Ⅲ・Ⅶとは異なり、区域Ⅳ～Ⅵは傳高寒寺石佛の区域 d (前

67) 注 4 ハワード著書、一八頁。

掲圖 15) の大部分を踏襲している。区域 d と同様に、区域Ⅳ～Ⅵの中央部には正面観で表された馬、佛塔前の禮拜の場面、寶珠が上から下へ順に雕出され、地上界の中軸線上のモチーフとなっている。以下では、区域Ⅳ～Ⅵを構成する圖像要素について、傳高寒寺石佛を参照しながら考察していく。各モチーフの圖像の解釋を試みるとともに、同一区域において地上界の中軸線上のモチーフと、その両側のモチーフとが関連性を持っているか否か、そして、地上界の中軸線上のモチーフが一定の構想によって配置されているのかということについても考えてみたい。

まず、区域Ⅳ(圖 23)の中央部に配置された「正面向きの馬」は、眞っ直ぐに立っており、静止しているように見える。このモチーフは、フリーア像の中で、從來最も難解なものとしてきた。特に、馬を表す際一般的に使用される側面観の表現手法をこの像の制作者があえて選ばなかったという点が注目を集めてきた。

李靜傑氏は、『六十華嚴』「入法界品」における「爾時善財，於寶鏡中見諸如來及其眷屬，諸大菩薩聲聞緣覺…又見彌勒讚歎諸佛恭敬供養… ①或爲馬王荷負衆生令離鬼難…或爲法師讚歎佛法，禪思誦念興諸福業，②造立塔廟諸妙形像，以香華鬘恭敬供養⁶⁸⁾」という記述を典據として擧げて、フリーア像・傳高寒寺石佛兩作例の「正面向きの馬」を、ともに氏のいう「彌勒のシンボルである」馬に比定している⁶⁹⁾。

この引用文の傍線部①、②には、確かに「馬」、「塔」という中軸線上のモチーフにあてはまる言葉が見出される。しかし、全體の文脈から見ると、彌勒菩薩は善財童子が見ていた諸聖衆のうちの一にすぎず、馬王になって衆生を鬼難から救ったという事績も彌勒菩薩の諸功德のうちの一つにすぎない。さらに、この馬王は雲馬王が商人を羅刹の手から救ったという釋迦の本生譚に原形を持つと考えられる。しかし、兩作例の「正面向きの馬」はいずれも「雲馬王本生」を表す、説話性を帯びた圖像要素が缺けている⁷⁰⁾。これらのことを考慮すれば、「正面向きの馬」を上記の馬王に比定するのは、いささか性急であろう。

また、ハワード氏は「正面向きの馬」を人間の愛欲の象徴 (the emblem of human passion) と捉えている⁷¹⁾。フリーア像において、その世界圖の中央部に「正面向きの馬」が

68) 大正藏卷九，七八一頁下～七八二頁上。傍線は筆者。

69) 注3 李靜傑論文，一八～一九頁及び三二頁。

70) 例えば、キジル石窟に描かれている同本生圖では、馬に背負われた人物や海という説話性を帯びた圖像要素が確認される (『中國新疆壁畫 龜茲』(新疆美術攝影出版社，二〇〇八年)，圖 69)。

71) ハワードによるフリーア像の「正面向きの馬」の圖像の解釋は、注4 同氏著書，一九～二〇頁を参照。

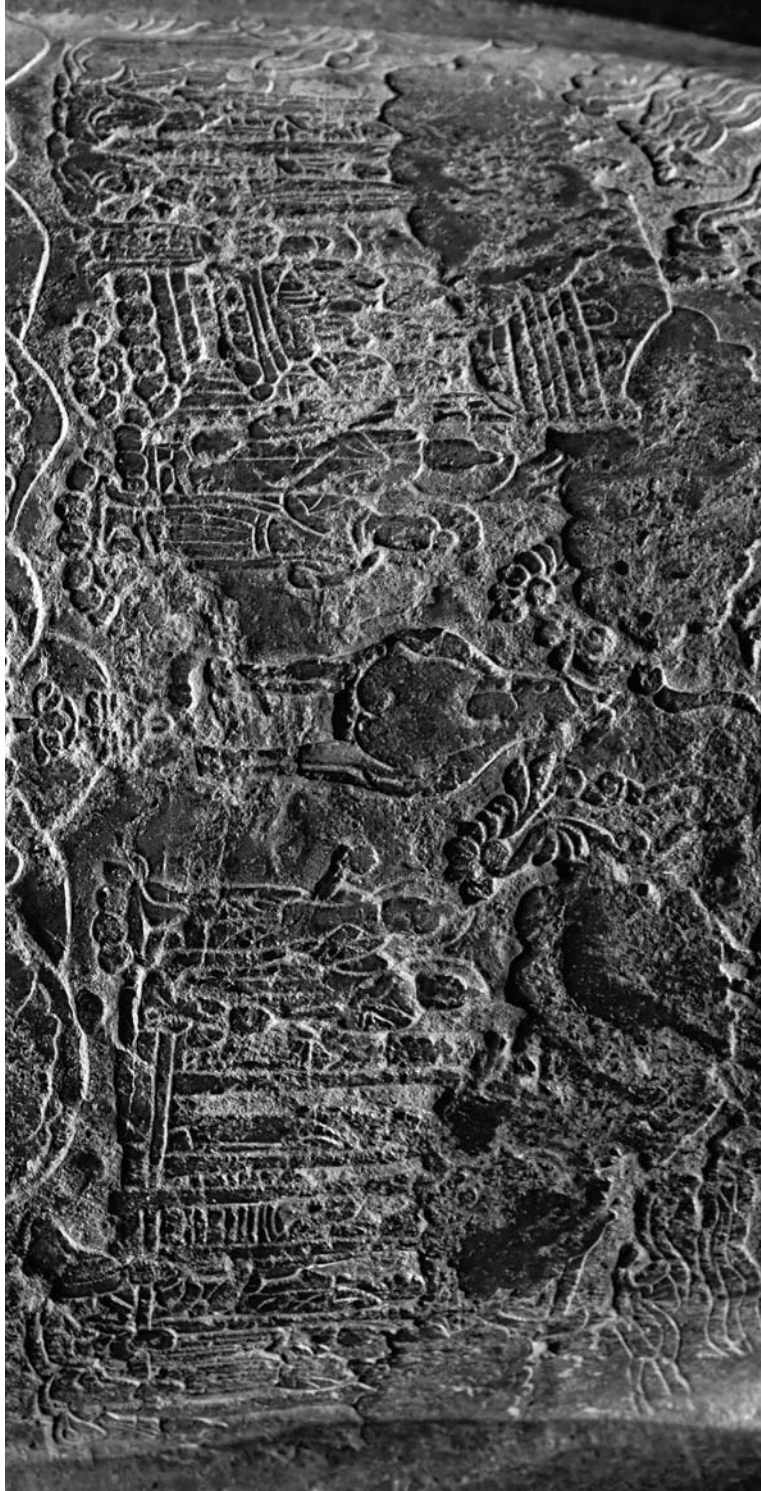


圖 23 フリーア像 區域Ⅳ

配置されている。このような配置の仕方について、ハワード氏は、フリーア像の世界圖は衆生が輪廻轉生を繰り返す世界を表現したものであるとしており、この世界圖の中央部に「正面向きの馬」が配置されているのは、「正面向きの馬」が輪廻轉生を生じさせる愛欲の象徴であるからであろう、と推測する。この圖像の解釋は、フリーア像における「正面向きの馬」の配置箇所を注意を拂い、非常に示唆に富むものである。しかし、北涼の釋寶雲譯『佛本行經』に「五欲猶奔馬，普世隨之迷⁷²⁾」とあるように、經典では人間の情欲や煩惱の喩えとして用いられるのは奔馬や暴れ馬であり、「正面向きの馬」の圖像表現とは合致しない。

上記の圖像解釋とは異なり、筆者が特に注目したいのは、傳高寒寺石佛の制作者が「正面向きの馬」を、その世界圖の中央部ではなく、さらに下方の部位に配置したことがある。すなわち、区域 c, d の境界線となる曲線の直下（前掲圖 3）である。この曲線について、體軀の輪郭が朱色の線で明瞭に描かれている、前述した莫高窟第四二八窟像（前掲圖 17）や、薄衣が體軀に密着した青州博物館所藏の法界佛像（圖 24）という南北朝後期頃に成立した作例の肉體表現に鑑みれば、それは腹部下縁の輪郭線であることがわかる。このように、傳高寒寺石佛において、腹部下縁の輪郭線の直下、すなわち股間にあたる部位に「正面向きの馬」が配置されているのである。

傳高寒寺石佛に鑑み、フリーア像の「正面向きの馬」を改めて確認したところ、この像においても、膨らんだ腹部の最下端、すなわち股間にあたる部位に「正面向きの馬」が配置されていることが認められる⁷³⁾。

なお、近年発見された山東臨朐山旺古生物化石博物館所藏の法界佛像（圖 25）という北齊・隋代の華北で成立したとされる作例においても、「正面向きの馬」が表され、同様に股間にあたる部位に配置されている。

このように、「正面向きの馬」は、上記の法界佛像の世界圖における配置箇所が異なって見えるにもかかわらず、實際はどの作例の體軀においても同一部位に表されていることが確認される。この部位は身根の所在に他ならない⁷⁴⁾。

72) 大正藏卷四，五四頁下。

73) フリーア美術館のホームページで公開されている同像の 3D モデルを閲覧すると、「正面向きの馬」が当該部位に配置されていることがはっきりわかる。

<https://3d.si.edu/object/3d/buddha-draped-ropes-portraying-realms-existence:d8c62be8-4ebc-11ea-b77f-2e728ce88125> 2020年5月17日最終閲覧)。

74) 林保堯氏は、法界佛像の諸作例において「正面向きの馬」が同一部位（氏のいう「佛身像體正中的下體之處」）に配置されていると指摘するが、このモチーフについて圖像の解釋は行わなかった（同氏「弗利爾美術館藏北周石造交脚彌勒菩薩七尊像略考——光背僧伽梨線刻素畫圖相試析之二」〔佛學研究中心學報〕第四期，一九九九年，二六〇～二六三頁）。➤

陰馬藏あるいは馬陰藏と呼ばれる如來の身根は、如來の備えているすぐれた身體的特徴である三十二相の一つであり、體內に隠されて見ることができないとされている⁷⁵⁾。興味深いのは、森雅秀氏が指摘したように、「陰馬藏」のサンスクリット、パーリ原語のいずれにおいても「馬」を表す言葉がないことである⁷⁶⁾。さらに、同氏は、この譯語において「馬」が用いられるのは、漢譯者の独自の發想ではなく、元々牡馬の性器が持つ巨大さというイメージを如來の身根が含んでいたからであろう、と推測する。ちなみに、中國では如來の身根を直接的に表現することは確認されておらず、これは上記の陰馬藏に對する認識の影響を受けた結果と考えられる⁷⁷⁾。

しかしながら、注目すべきは、北朝の造像活動に多大な影響を與えていたとされる『觀佛三昧海經』である。同經「觀馬王藏品」⁷⁸⁾には、愛欲に耽る姪女たちの教化のために、如來が愛欲の不淨さを説いた際に身根を現出させたという物語が記されている。具體的には、次のとおりである。

佛坐華座，爲諸大衆略說苦，空，無常諸波羅蜜，諸女不受，時女衆中，有一姪女，名曰可愛，告諸女言，沙門瞿曇，本性無欲，人言不男，故於衆中演說苦空，毀欲不淨… ① 如來爾時化作一象，如轉輪聖王象寶，時象脚間出一白華，猶如象支…諸女見已，歡喜大笑，各相謂言，沙門善幻，乃化作此，② 佛復化作一馬王像，出馬王藏，如瑠璃筒，下垂至膝，諸女見已，彌言是幻… ③ 佛聞此語，如馬王法漸漸出現…時

また、林氏がこの論文で中心的に取り上げた、フリーア美術館所藏交脚彌勒菩薩七尊像の光背背面に線刻された、法界佛像と同様の形態を有する作例（但し、如來形ではなく、比丘形になっている）については、北周の制作と見做す見解があるが、近年その眞價が問題視されているため、本稿ではこの作例を考察の對象から除外することとする。

- 75) 山部能宜は、「陰馬藏」のパーリ原語 (*kosohita-vatthaguhya*) は包皮に包まれた男性器のみを意味するのに對して、この譯語のサンスクリット原語 (*kośopaga-ta-vastiguhya* など) は、包皮に包まれた男性器を意味するばかりではなく、男性器が體內に陥没している意味をも含んでいると指摘する。Nobuyoshi Yamabe, *The Sutra on the Ocean-Like Samadhi of the Visualization of the Buddha*, Ph. D. diss., Yale University, 1999, pp. 377-378.
- 76) 森雅秀による「陰馬藏」の「馬」の解釋は、同氏「『觀佛三昧海經』「觀馬王藏品」における性と死」(『北陸宗教文化』二一號，二〇〇八年)，三二頁を参照。
- 77) 奈良國立博物館所藏の鎌倉時代の制作である着裝裸形阿彌陀如來立像には、蓮華の形で表された陰馬藏相が確認され、身根の所在という特定の部位に配置されている。博物館ホームページを参照 (<https://www.narahaku.go.jp/collection/658-0.html> 2022年5月17日最終閲覧)。
- 78) 興味深いのは、森雅秀氏が指摘したように、同經で挙げられる如來の諸身相のうち、陰馬藏以外の身相は「觀相品」においてまとめて説かれているのに對して、陰馬藏のみは別にこの「觀馬王藏品」を立てて特別な扱いがされていることである(注76同氏論文，三二頁)。



圖 24 青州博物館所藏法界佛像



圖 25 山旺古生物化石館所藏法界佛像



圖 26 フリーア像 區域V

陰馬藏漸漸長大，如蓮花幢，一一層間有百億蓮華，一一蓮華有百億寶色，一一色中有百億化佛，一一化佛百億菩薩無量大衆以爲侍者，時諸化佛異口同音，毀諸女人惡欲過患，而說偈言…時諸女人聞此語已…而作是言，嗚呼惡欲，乃令諸佛說如此事，我等懷惡心，著穢欲，不知爲患…說是語時，見虛空中一切化佛，廣爲諸女說不淨觀…諸女聞說不淨觀，法樂，禪定樂，不樂愛欲。⁷⁹⁾

姪女たちを教化するために、如來による身根の示現は三度も行われていた。一度目について、傍線部①にみられる象の足間から出た「白華」は、その性器を暗喩するものである。二度目については、傍線部②に如來が馬王に變身し、その性器を姪女たちに見せたと記されている。ここで馬は、如來による身根の示現に結びつけられており、特に注目しに値する。三度目については、傍線部③によれば、如來が本來の姿のまま陰馬藏を現出させて、異口同音に偈を唱える無数の化佛を化現する大神變を起し、姪女たちに愛欲は不淨で棄てるべきものであることを認識させたという。

以上見てきたように、「正面向きの馬」は、それを表すどの法界佛像においても身根の所在という特定の部位に配置されている。また、經典において馬という動物は、如來の身根及びその示現に結びつけられている。これらのことを考慮すれば、「正面向きの馬」は、如來による身根の示現を示唆するものと見做すことができよう。

もっとも、如來による身根の示現に結びつけられた動物は、前掲した引用文にみられるように、馬だけではなく、象もその一つである。「觀馬王藏品」におけるこれら二種の動物の登場について、東晉の佛陀跋陀羅譯と伝えられる『觀佛三昧海經』が、實際は西域北道・トルファンで盛行した禪觀實踐と深く関わっていたことを主張している山部能宜氏は、それは鳩摩羅什による『大智度論』の漢譯をもとに成立したものと推測する⁸⁰⁾。同氏が挙げた『大智度論』卷四における當該記述は、次のとおりである。

十者陰藏相，譬如調善象寶馬寶，問曰，若菩薩得阿耨多羅三藐三菩提時，諸弟子何因緣見陰藏相，答曰，爲度衆人決衆疑，故示陰藏相，復有人言，佛化作象寶馬寶，示諸弟子言，我陰藏相亦如是。⁸¹⁾

陰藏相の示現の際、如來は象と馬に變身し、それらの性器を弟子たちに見せたと記され

79) 大正藏卷一五，六八四頁下～六八五頁上・中。傍線は筆者。

80) 注 75 山部學位論文，三九九～四〇三頁。

81) 大正藏二五卷，九〇頁中。

ている。ここでも、象と馬がともに如來による身根の示現に結びつけられている。さらに、なぜ如來が象と馬に變身したのかということについては、これら二種の動物の性器と如來の身根とは、隠されて見ることができないという点で共通するから、という理由づけがなされている⁸²⁾。

そして、問題として浮上してくるのは、『大智度論』と『觀佛三昧海經』のいずれにおいても、象もまた如來による身根の示現に結びつけられているにもかかわらず、なぜ馬の方が造形化の対象に選ばれたのかということである。その理由の一つとして挙げられるのは、如來の身根を表す際、「象」ではなく、「馬」を含む「陰馬藏」や「馬陰藏」という言葉こそが、漢語佛典において頻繁に使用されるということである⁸³⁾。

このように、なぜ「正面向きの馬」が、法界佛像において常に身根の所在という特定の部位に配置されているのかということについて、このモチーフを、如來による陰馬藏の示現を示唆するものと捉えるならば、矛盾なく説明される⁸⁴⁾。

なお、なぜ馬を正面観で表したのかということについても考えてみたい。当該法界佛像の制作者は、地上界の中軸線上のモチーフに對する描寫に注力し、それらを正面観で表すことによって、禮拜者や觀察者の注目を喚起しようとする意圖を持っていたからかもしれない。また、如來による身根の示現を示唆するものと考えられる馬のモチーフは、兩足の間に収まるべきものとしての意味合いを持っており、最も一般的な側面觀の表現手法で表されると、それが横長の形になって兩足の間に収まらなくなる。

區域Ⅳの「正面向きの馬」の兩側には、單層建築の中に収まる人物を中心とした場面がそれぞれ彫出されている。これら兩人物は「正面向きの馬」を挟んで對座し、一見『維摩經』に記されている論辯を繰り広げる維摩詰と文殊菩薩を想起させるが、同時期に流行した二者の圖像表現とは大いに異なり、「維摩文殊の對論」に比定するのは困難である。

左半分の中心人物は、ハワード氏が指摘したように、頭光を頂く如來形で表されてお

82) 山部氏によれば、『大智度論』のこの記述を讀んで始めて、「觀馬王藏品」に記されている如來が象、馬に變身したという行動が理解されるようになったという（注75山部學位論文、三九九～四〇三頁）。

83) 大正藏テキストデータベース（2015）でキーワード検索を行うと、次の結果が得られる。陰馬藏（68件）、馬陰藏（39件）、馬王藏（9件）、如來馬藏（5件）、象王藏（3件）、陰象藏（0件）、象陰藏（0件）、如來象藏（0件）。特に、「觀馬王藏品」の題目においても、「象」ではなく、「馬」が用いられている。

84) 「正面向きの馬」はあくまで如來による身根の示現を示唆するものとみられる。これは、前述した、中國では如來の身根を直接に表現しないこととは矛盾しない。ちなみに、中央アジアの法界佛像の一部の作例では、側面觀で表された奔馬が確認される。「正面向きの馬」との比較を行う必要があるが、紙幅のため、別稿に譲りたい。

り⁸⁵⁾、束腰の蓮華座に趺坐し、右手を胸前に舉げて掌を外側に向けて、説法相を見せている。

一方、右半分の中心人物は、頭光が表されず、蓮華座と異なる座に坐り、襟を肩から胸の左右に垂らした、袖口の広い衣を着けて、左半分の如來像に向かって合掌しているように見受けられる⁸⁶⁾。彼の頭頂部は摩耗して若干見えづらいが、周囲に立つ菩薩風の人物たちの頭上に結い上げた髻と比較すると、そこに頭髮がそもそも彫出されなかったことがわかる。このことから、この中心人物は、比丘形として表されている蓋然性が高いと考えられる。ちなみに、彼の後方に立つ人物は、頭部や着衣の表現からみて、比丘形であることが明らかである。

この對座の場面もまたフリーア像にあつて、傳高寒寺石佛にないモチーフである。さらに、傳高寒寺石佛では、本来「正面向きの馬」の兩脇に彫出された、動物に乗る多臂の人物（後に詳述する）は、フリーア像では「正面向きの馬」の直下の佛塔の兩側に配置されている。これらのことから、フリーア像において、この對座の場面は、「正面向きの馬」というモチーフの主題に合わせるように新しく盛り込まれたものである可能性があると考えられる。

注目すべきは、『觀佛三昧海經』「觀馬王藏品」において、前述した姪女教化の物語も含め、如來の陰馬藏にまつわる物語が四つ語られており、しかも毎度釋迦が教主、佛弟子の阿難は聞き手という形式で行われていたことである⁸⁷⁾。

上記のことを合わせて考えれば、如來と比丘が對座するという珍しい圖像表現は、あるいは「觀馬王藏品」に登場する釋迦と阿難とを表すものであるかもしれない。

このように、區域Vについては、『觀佛三昧海經』「觀馬王藏品」によって圖像を解釋できる可能性があり、中軸線上の「正面向きの馬」と、その兩側に配置された如來と比丘が對座する場面とは、緊密な関連性を持っていることが想定される。

次に、區域V（圖26）の中央部には佛塔前の禮拜の場面が彫出されている。佛塔は單層塔身が覆鉢状となって、そこに閉まっている扉が線刻されている。佛塔の兩側には、頭光を頂く菩薩風の人物の立像が三體ずつ左右對稱に配置されている。佛塔の前方には、蓮華に載っている物體が表され、この物體の兩側にそれに向かって合掌跪坐する比丘や俗人男女が左右對稱に配置されている。

一方、傳高寒寺石佛の區域dの同場面では、佛塔が人物を伴わずに單獨で彫出されて

85) 注4 ハワード著書、一九頁。

86) 注4 ハワード著書、一九頁。

87) 注76 森雅秀論文、三三頁。

いるが、その前方にもまた、蓮華に載っている物體及びそれに向かって合掌跪坐する人物が配置されている。

區域dの佛塔について、李靜傑氏は佛塔の前方に配置された物體を舍利と見做した上で、佛塔を『六十華嚴』に説かれる舍利塔とする⁸⁸⁾。また、ハワード氏は區域Vの佛塔を、歴史的・佛傳的釋迦の入涅槃を象徴するものとするのに對して、李靜傑氏はそれを同様に「六十華嚴に言及する舍利寶塔」と捉えている⁸⁹⁾。

しかし、フリーア像と傳高寒寺石佛のいずれにおいても、佛塔の前方に配置された物體は、その形状のみで舍利であると判断するのは容易ではない⁹⁰⁾。むしろ、兩作例のいずれにおいても當該物體が佛塔の前方に配置されていること、合掌跪坐する人物たちの禮拜對象にもなっていることから、それらは舍利と見做すのが妥當であろう。

そうであるならば、佛塔前の禮拜の場面は、「佛塔前の舍利供養」を表すものと考えられる。特に、區域Vでは、合掌跪坐する僧俗人物のみならず、彼たちの後方に立つ菩薩風の人物の視線も、蓮華に載っている物體に集中している。この表現手法は、これが舍利供養の場面であることを際立たせている。また、この場面は定型化する傾向が強く、佛傳挿話の「舎利の分配」に登場する八人の國王に該當する人物が見あたらないため、同佛傳挿話を表すものとは考えづらい。

區域Vの「佛塔前の舍利供養」の意味について、客觀的な解釋を行うための手がかりはまだ乏しい。一方、この場面で主役となるのは、菩薩風の人物のような聖衆ではなく、僧俗人物という現實世界の間人たちである。これは、あるいは舍利供養の功德や利益への追求に對する描寫であるかもしれない。

區域Vの「佛塔前の舍利供養」の兩側には、摩醯首羅天とされる牛に乗る多臂の人物と、鳩摩羅天とされる鳥に乗る多臂の人物とがそれぞれ配置されている⁹¹⁾。これら二人の多臂神がいずれも、頭を畫面の中央に向ける形で彫出され、舍利供養の場面をじっと見つめているように見受けられる。彼たちは、守護神として佛塔の兩側に配置されると考えられる。

さらに、前述したように、フリーア像は多臂神を佛塔の兩側に配置しているのに對して、傳高寒寺石佛はそれらを「正面向きの馬」の兩脇に配置している。このことから、

88) 注3 李靜傑論文、一九頁。

89) 注4 ハワード著書、一八～一九頁、注3 李靜傑論文、三二頁。

90) 傳高寒寺石佛では、佛塔前の物體が箱狀となっている。一方、フリーア像では、同物體がクロワッサンの形に近い形となっており、あるいは、ガンダーラの佛教彫刻にみられる、團子狀に表された舎利の寫し崩れであるかもしれない。

91) 注4 ハワード著書、一九頁、注3 李靜傑論文、三二頁。

「佛塔前の舍利供養」と多臂神との組み合わせは、經典に説かれる特定の場面を表すものとは考えづらい。

ところで、傳高寒寺石佛の区域 d の多臂神の直下には、胡座人物を取り囲む橢圓環が二つ彫出されているが、フリーア像には同じような橢圓環は見られない。それらについて、先行研究では複数の圖像解釋がなされ、橢圓環を山中の洞窟と見做す見解もあれば⁹²⁾、胡座人物を『觀普賢菩薩行法經』に基づくものと捉える説もある⁹³⁾。

上記の圖像解釋とは異なり、筆者はこの橢圓環モチーフは、西域北道の法界佛像にその源流を持つものであると考える。しかも、それらは、法界佛像の傳播ルートを考えるための手がかりともなっている。

従來の學説の主流は、法界佛像が西域北道から中國内地に傳わったという東漸説である⁹⁴⁾。この説では、中國内地の法界佛像の源流と想定されているのは、キジル第十七窟に描かれていた二點の石窟壁畫の法界佛像（以下キジル第十七窟兩像）（圖 27、圖 28）である⁹⁵⁾。そのうちの一點はドイツに持ち去られ、ベルリン・アジア美術館に長年所藏されていたが⁹⁶⁾、もう一點は現地に残る。ドイツに持ち去られた一點は、第二インド・イラン様式に屬するもので、従來七世紀頃以降の制作とされてきた⁹⁷⁾。この年代比定に従えば、キジル第十七窟兩像のような西域北道の早期作例を六世紀に既に成立した中國内地の法界佛像の源流と見做すことが不可能となり、東漸説に重大な支障をきたす。これを一つの理由にして、法界佛像が中國内地から西域北道に傳播したという逆ルート説を主張する研究もある⁹⁸⁾。

一方、近年、クチャ周邊の石窟寺院で行われた考古調査の最新成果によれば、キジル

92) 註 3 水野著書、一三九頁。

93) 註 3 李靜傑論文、一九頁。

94) 松本榮一が想定したのは、盧舍那佛として成立した法界佛像が西域南道から、北道を経て中國内地に傳わったというルートである（註 3 松本論文）。それに對して、ハワード氏が想定したのは、盧舍那佛として成立した法界佛像が西域南道にのみ存在し、釋迦佛として成立した法界佛像が西域北道から中國内地に傳わったというルートである（註 4 ハワード著書）。

95) ドイツのベルリン・アジア美術館に所藏されていた一點は、従來キジル第十三窟に所在したとされてきたが、近年の調査結果により、元々は第十七窟に所在したことが判明した。趙莉「克孜爾石窟壁畫原位考證與復原」（『中國文化遺產』二〇〇九年第三期）、九五～九六頁。

96) ベルリン・アジア美術館は數年前に閉館し、そのコレクションは Humboldt Forum に移されたという。

97) A. von Le Coq und Ernst Waldschmidt, *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien VI*, Berlin: D. Reimer/E. Vohsen, 1928, pp70-71, Tafel. 7.

A. von Le Coq und Ernst Waldschmidt, *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien VII*, Berlin: D. Reimer/E. Vohsen, 1933, pp24-29.

98) 李玉珉氏は、第十七窟兩像は中國内地・西域南道におけるそれぞれの法界佛像の圖像傳統を融合させたものであるとする（註 3 同氏論文、四〇頁）。



圖 27 キジル第十七窟法界佛像（ドイツに持ち去られた一点）



圖 28 キジル第十七窟法界佛像（現地に残る一点）



圖 29 キジル第十七窟法界佛像（ドイツに持ち去られた一点）兩膝の直下・楕圓環

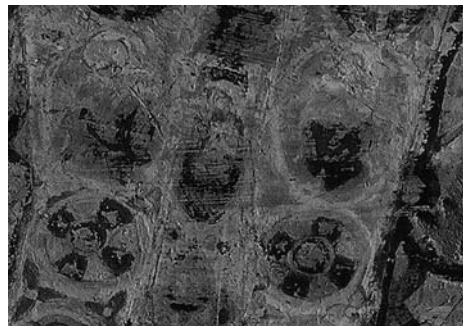


圖 30 キジル第十七窟法界佛像（現地に残る一点）兩膝の直上・楕圓環

第十七窟の造營時期は六世紀頃に遡ることができるという⁹⁹⁾。これは東漸説を補強する

99) Giuseppe Vignato, "Archaeological Survey of Kizil: Its Group of Caves, Districts, Chronology and Buddhist Schools", *EAST and WEST*, Vol. 56, No. 4, 2006. ↗

材料であるが、しかし、現存する西域北道・中國内地における早期作例の絶対年代の前後関係については未だ不明な点が多く、傳高寒寺石佛はキジル第十七窟兩像よりも早く成立した可能性も完全には否定できない。幸い、傳高寒寺石佛の橢圓環モチーフは東漸説を補強するもう一つの材料となりうる。

類似するモチーフは、西域北道の法界佛像においても見出される。この地域のどの作例においても、四肢にはいくつかの橢圓環が表され、それらの中に人物や動物が配置されている。こうしたモチーフは、正に西域北道の法界佛像の最大の圖像的特徴と云うべきである。

傳高寒寺石佛の橢圓環モチーフが配置されているのは、兩足にあたる部位である。興味深いのは、キジル第十七窟兩像においても、兩足には、足を組んで坐る人物を取り囲む橢圓環（圖 29, 圖 30）が表されていることである。これらの共通性から、キジル第十七窟兩像と傳高寒寺石佛の兩足にみられる橢圓環モチーフとは、同じ淵源を有するものと捉えるのが妥当であろう。

假に法界佛像が中國内地から西域北道に傳わったとしたら、西域北道の法界佛像の橢圓環モチーフは傳高寒寺石佛のような中國内地の早期作例のそれを手本にした、ということになる。しかし、傳高寒寺石佛の橢圓環モチーフは、中國内地ではこの作例にしか見られず¹⁰⁰⁾、しかもそこに表された数多くのモチーフのうちの一つにすぎない。このような中國内地の早期作例においてあまり目立たないモチーフが、西域北道において一躍法界佛像の最大の圖像的特徴となったというのは、不自然と言わざるを得ない。むしろ、傳高寒寺石佛の橢圓環モチーフは、法界佛像が西域北道から傳わってきた過程において、中國内地での激しい圖像の取舍選擇を経て残された僅かな「痕蹟」だと考える方が妥当であろう。

さて、話題を問題のフリーア像に戻そう。區域Ⅶ（前掲圖 18）の中央部には、蓮華に載る寶珠¹⁰¹⁾が彫出され、珠状の本體とその外側の裝飾要素からなる複合體となっている。その上方には、より簡素に表された寶珠が一つずつ左右對稱に配置されている。寶珠は多義的なもので、必ずしも特定の經典の所説あるいは特定の尊格の如來に結びつくわけ

また、同氏（魏正中）『區段與組合龜茲石窟寺院遺址の考古學探索』（上海古籍出版社、二〇一二年）、二五～六七頁。

100) 注 74 で言及した、フリーア美術館所藏の交脚彌勒菩薩七尊像の光背背面に表された作例の兩足にも、胡座人物を取り囲む橢圓環が表されているが、近年、この作例の眞贋が問題視されている。

101) 類似する寶珠の圖像としては、常州戚家村畫像磚墓で發見された南朝の寶珠文様が挙げられる（八木春生『雲岡石窟文様論』（法藏館、二〇〇〇年）、圖 32）。

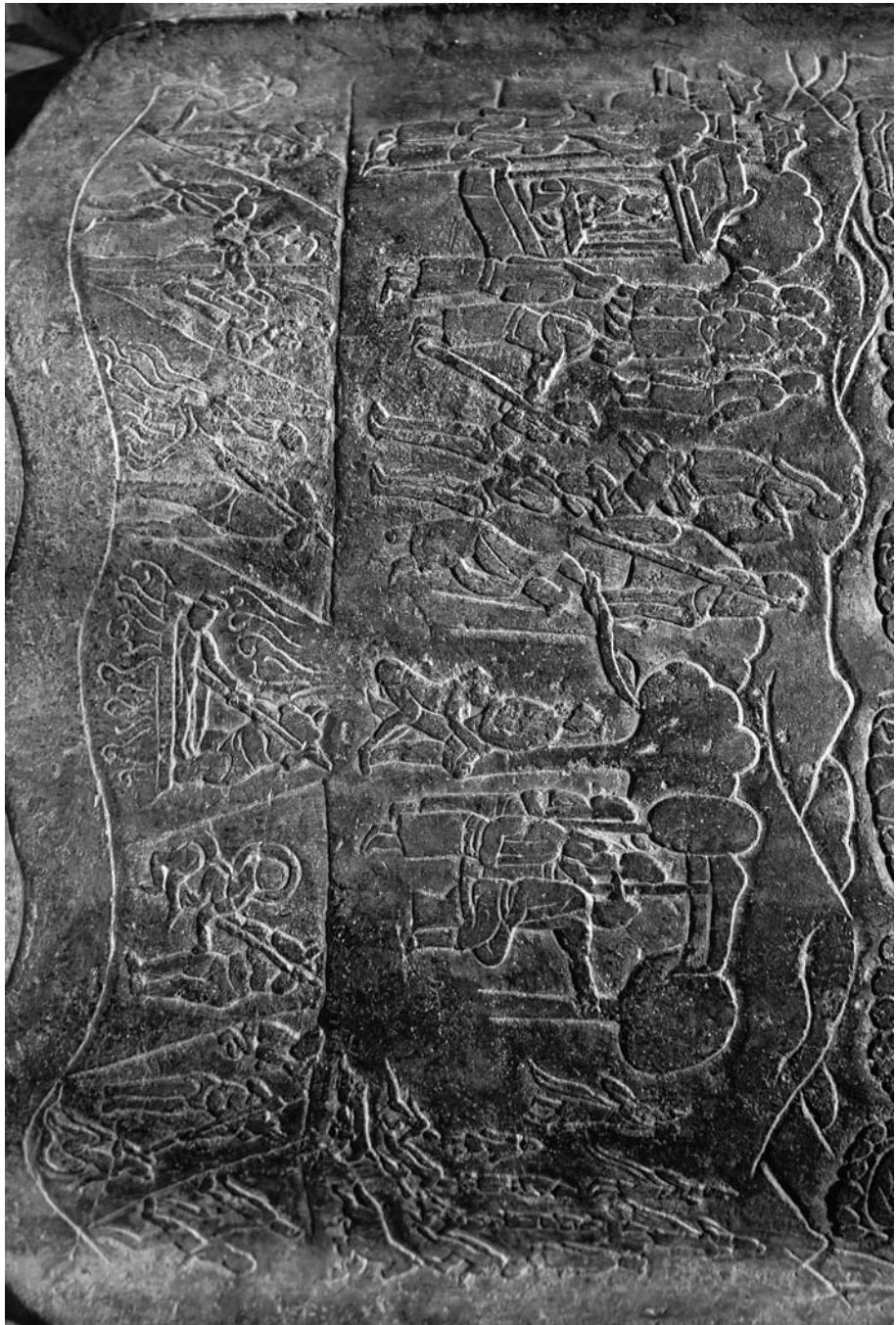


圖 31 フリーア像 區域Ⅳ～Ⅹ・地獄界

ではない。寶珠の性格については、例えば『大智度論』によると、龍の腦中から出てきたものや、阿修羅と戦った際に閻浮提に落ちた帝釋天の執った金剛の破片、そして諸過去久遠佛の舍利が法滅盡の時に變じたものなど諸説が見られ、それらは衆生に利益をもたらすものとされている¹⁰²⁾。

區域Ⅵの寶珠の兩側には、前述したように、一對として表された宮殿風の建築群が配置されている。それらの内容については未だ不明であるが、いずれも正面觀で表されたものではなく、閉まっている扉が畫面の中央へ向けられる形で彫出されており、中央部の寶珠との内容上の関連性があると考えられる。

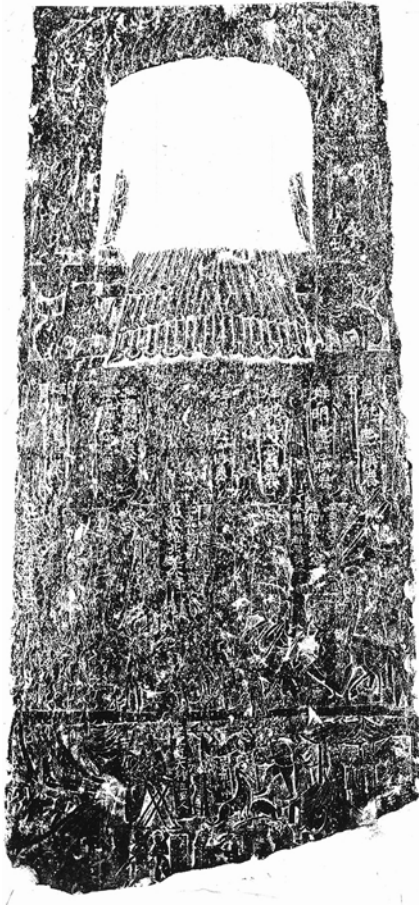


圖 32 樊奴子造像碑 碑陰

以上見てきたように、「正面向きの馬」、「佛塔前の舍利供養」、寶珠は、フリーア像と傳高寒寺石佛のいずれにおいても、地上界の中軸線上のモチーフとなっている。特に、フリーア像は、傳高寒寺石佛に見られない多くの圖像要素をその地上界に新しく取り入れた一方、これら三つのモチーフ及びそれらの位置関係については傳高寒寺石佛を忠實に踏襲している。このことから、三者の組み合わせは一定の構想によるものと考えられる。

どのような構想のもとでこの組み合わせが成立したのかということについては、現在のところ、筆者はまだ上手く回答することができない。一方、『觀佛三昧海經』「觀馬王藏品」に「是時大衆見馬王藏心歡喜者，除五十億劫生死之罪¹⁰³⁾」とあり、如來の馬王藏を見て心に歡喜を生じた大衆は、五十億劫もの罪業が除かれると記されている。あるいは、如來による身根の示現を示唆するものと考えられる「正面向きの馬」、功德の獲得に繋がる「佛塔前の舍利供養」、衆生に利益をもたらすとされる寶珠は、罪業の消滅、そして功德や

102) 大正藏卷二五，四七八頁上。

103) 大正藏卷一五，六八五頁中。



圖 33 樊奴子造像碑 碑陰下段・地獄圖

利益の獲得への追求を表すものであるという点で共通するかもしれない。

なお、既に考察した区域Ⅶ（前掲圖 19）において、各神王像の間にはさらに樹木が五本配置されている。特に畫面の中央の樹木はひと際大きく彫出されている。ハワード氏は中央部の樹木を歴史的・佛傳的釋迦の成道を象徴する菩提樹への崇拜と捉えている¹⁰⁴⁾。しかし、極めて簡略に表された樹冠の形状から菩提樹であるか否かを判断するのは困難である。これらの樹木は、むしろ、動物や自然の事象を神格化した神王像に相應しい大自然の表象として捉えるべきであろう。さらに、畫面の中央の樹木がひと際大きく彫出されているのは、フリーア像の制作者が区域Ⅳ～Ⅵにおける地上界の中軸線上のモチーフを意識した上で、それらに合わせるように工夫した結果と考えられる。

2-1-4. 地獄界の圖像

区域Ⅷ～Ⅸ（圖 31）は、地上界の下方に位置する地獄界を表している。

まず、区域Ⅷにおいて、左半分の中心人物は、四壁のない單層建築の中に坐っており、この人物の周圍に彼に向かって禮拜する人物や、枷をつけた裸形の人物が配置されている。一方、右半分の中心人物は、傘蓋の下で荃蹄らしき坐具に坐っており、左手で彼の前方に放射状に并ぶ五つの行列を指している。一番下方の行列を構成する裸形の人物が、区域ⅧからⅨに滑り落ちていく形で彫出されている。この表現手法によって、これら兩区域が有機的に結びつけられている¹⁰⁵⁾。

104) 注 4 ハワード著書、一八頁。

105) 注 3 李靜傑論文、三三頁。

先行研究は、右半分の中心人物を五道大神であると指摘する¹⁰⁶⁾。この内容比定の根據となったのは、陝西富平縣で発見された北魏太昌元年（五三二）銘の樊奴子造像碑である。筆者はこの造像碑を實見する機会を未だ得ていない。そこで以下では、京都大學人文科學研究所所藏の拓本¹⁰⁷⁾（圖 32）及び清人毛鳳枝による同碑の釋文を参照しながら、考察していく。

同拓本によれば、碑陰最下段（圖 33）左半分の中心人物は戈を手にして胡牀に坐っている。彼の後方に付された榜題には、「此是五道大神證罪人」とある。この人物の前方に、放射狀に并ぶ弧線が五つ表され、一番上方の一本の近くに飛天らしき人物が配置されている。一方、右半分の中心人物は四壁のない單層建築に坐っている。毛鳳枝の釋文によれば、この人物に付された榜題には、「此是閻羅王治□¹⁰⁸⁾」と記されているという。

この基準作に鑑みると、區域Ⅷの左半分には閻羅王、右半分には五道大神が表されていることがわかる。五道大神は、その名前が示すとおり、輪廻する衆生の死後の轉生先、すなわち天人、人間、畜生、餓鬼、地獄の五道を司る者とされている。そして、五道大神の前方に表された、放射狀に并ぶ五つの行列は、轉生する死者が五道のそれぞれに赴くところを表すものに他ならない。

區域Ⅷと樊奴子造像碑とでは、閻羅王と五道大神とを組み合わせたとする点のみならず、閻羅王の坐る單層建築が四壁を持たない、そして五道大神の前方に放射狀に并ぶ行列が五つ表されているという点でも共通する。このことを考慮すれば、フリーア像の制作者が樊奴子造像碑というような先行作例を参考にしたのでない限り、區域Ⅷを造形化することは不可能と考えられる。要するに、それは、南北朝時代以來の地獄認識及び関連圖像の影響のもとで成立したものと捉えるべきである。

次に、區域Ⅸにおいて、一番右の區畫を除く六つの區畫にわたって牛頭の獄卒によって執行された地獄界の諸刑罰が彫出されている。各區畫に表された刑罰の内容を比定するのはやや困難であるが、その詳細はハワード氏による有益な試みに譲りたい¹⁰⁹⁾。さらに、經典では、「八大地獄」という文言が頻繁に見出され、「八」という數字を以て地獄

106) 殷光明（村松香代子・肥田路美譯）「敦煌石窟における地獄圖像と冥報思想」（『奈良美術研究』三號、二〇〇五年）、四八頁。

107) 拓本に基づく釋文。拓本は「京都大學人文科學研究所所藏石刻拓本資料」で公開されている（http://kanji.zinbun.kyoto-u.ac.jp/db-machine/imgsrv/takuhon/type_a/html/nan0356b.html 2022年5月17日最終閲覧）。

108) 毛鳳枝『關中石刻文字新編』卷一所收（『石刻史料新編』第一輯・第二冊（新文豐出版公司、一九七七年）、一六八七六～一六八七七頁）。

109) 注4 ハワード著書、一三～一四頁。

界の種類を説くことが多い。しかし、区域Ⅲにおいて六つの區畫が設けられ、經典の所説へのこだわりがないようである。あるいは、この限られた餘白を適當に分割した結果かもしれない。

一方、比較作例である傳高寒寺石佛では、区域d（前掲圖15）の最下部に地獄界が配置されている。いくつかの刑罰の場面や枷をつけた裸形の人物が表されているが、五道大神及び閻羅王に該当する人物は見あたらない。さらに、地上界と地獄界とのそれぞれを構成するモチーフが混在しており、混沌とした様相を呈している。

2-2. 大衣側面の圖像構成

以上、フリーア像の大衣前面に表された世界圖について考察してきた。以下では、大衣側面・背面に取り入れられた圖像要素についても考察していきたい。

フリーア像や傳高寒寺石佛のような等身大の丸雕像は、大衣前面のみならず、側面・背面にも圖像を表すための十分な餘白があり、像全體が様々な圖像要素で埋め盡くされている。しかし、大衣側面・背面の圖像要素は、前面の世界圖と同列に扱うべきものではないことを、ここで強調したい。例えば傳高寒寺石佛の場合、その大衣側面には南北朝時代に流行した本生圖（後に詳述する）が表されており、背面（圖34）には中國で人口に膾炙した「維摩文殊の對論」などのほかに、定型化した供養者の列像及び傍題欄も彫出されている。つまり、大衣前面には像全體の中で中核的な構成部分である世界圖が表されているのに対して、側面・背面には二義的な圖像要素が取り入れられているのである¹¹⁰⁾。しかも、これらの圖像要素は、世界圖が占める區域以外の餘白を埋め盡くすためのものとしても捉え得る。

嘗て中國内地で成立した法界佛像の釋迦佛説を強く主張していたハワード氏は、フリーア像の大衣側面に彫出された様々な場面の主題を佛傳挿話や釋迦の本生譚に比定しようとしており、さらに、こうした主題の選擇を根據にして、フリーア像を釋迦佛とした¹¹¹⁾。これは非常に示唆に富む、注目すべき見解であるが、その土臺となった圖像要素の判別と解釋については、検討する餘地がある。

大衣側面の計八つの場面¹¹²⁾は、兩肩にあたる部位から體軀兩側に垂れた衣にかけて配

110) 注48拙稿、二一～二二頁。

111) 注4ハワード著書、二二～二七頁。

112) ハワード氏は、大衣側面に釋迦にまつわる圖像要素が十三個も彫出されているとしているが、そのうちの五つのモチーフは、前述した、金子氏が轉輪聖王の七寶と比定したものであり、残りの八つの場面とは區別されるべきである。

置され、右腕の五つと左腕の三つに分けられている。

さて、右腕から考察していきたい。上から下へ順に視線を移すと、先ず右肩にあたる部位（圖35）には、侍者に差し掛けられた傘蓋の下で荃蹄らしき坐具に坐る人物が表されている。この人物と對面する一匹の大蛇が、前述した七寶のモチーフの間の限られた餘白に彫出され、口を開けて舌を外に出している。

ハワード氏は、この説話性が強いように見える場面を釋迦の成道後の生涯における事績の一つである「火龍調伏」に比定している¹¹³⁾。しかし、傘蓋の下の人物は、頭光を伴わないことから、如來形とは認め難く、むしろ身分の高い俗人と捉える方が妥當である。また、「火龍調伏」を表現した作品¹¹⁴⁾に屢々みられる、このエピソードの舞臺である「事火窟」を表す洞窟のモチーフや重要な登場人物である迦葉三兄弟に該當する人物も見あたらない。

では、この大蛇との對面の場面をどう解釋すべきであろうか。身分の高い俗人が登場する蛇にまつわる説話と言え、先ず經典にみられる佛弟子の舍利弗の前世説話が想起される。例えば『大智度論』卷二には

佛爾時引本生因緣，昔有一國王，爲毒蛇所嚙，王時欲死，呼諸良醫，令治蛇毒，時諸醫言，還令蛇嗽，毒氣乃盡，是時諸醫，各設呪術，所嚙王蛇，卽來王所，諸醫積薪燃火，救蛇，還嗽汝毒，若不爾者，當入此火，毒蛇思惟，我既吐毒，云何還嗽，此事劇死，思惟心定，卽時入火，爾時毒蛇，舍利弗是，世世心堅，不可動也。¹¹⁵⁾

とあり、舍利弗は自身の意志を決して曲げないという堅い心の持ち主であることを説明するために、釋迦は衆人に彼の前世説話を説いたと記されている。舍利弗の前世であった毒蛇は、たとえ火の中に身を投げなければならない羽目になるとしても、自身が噛んだ國王のために毒を吸い出すことは絶対にしないと考えたあげく、自ら火の中に身を投げたという。

上記の場面では、大蛇が傘蓋の下の人物に襲いかかってくるように見受けられ、舍利弗の前世説話に記されている毒蛇が國王を噛んだことを彷彿させるものと言えないこと

113) 注4ハワード著書，二二頁。

114) 例えば、雲岡第七窟に表された「火龍調伏」浮雕では、佛龕の外縁に、事火窟を表象する山嶽景や迦葉の三兄弟が彫出されている（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』卷四（京都大學人文科學研究所，一九五二年），圖版82）。

115) 大正藏卷二五，七一上。

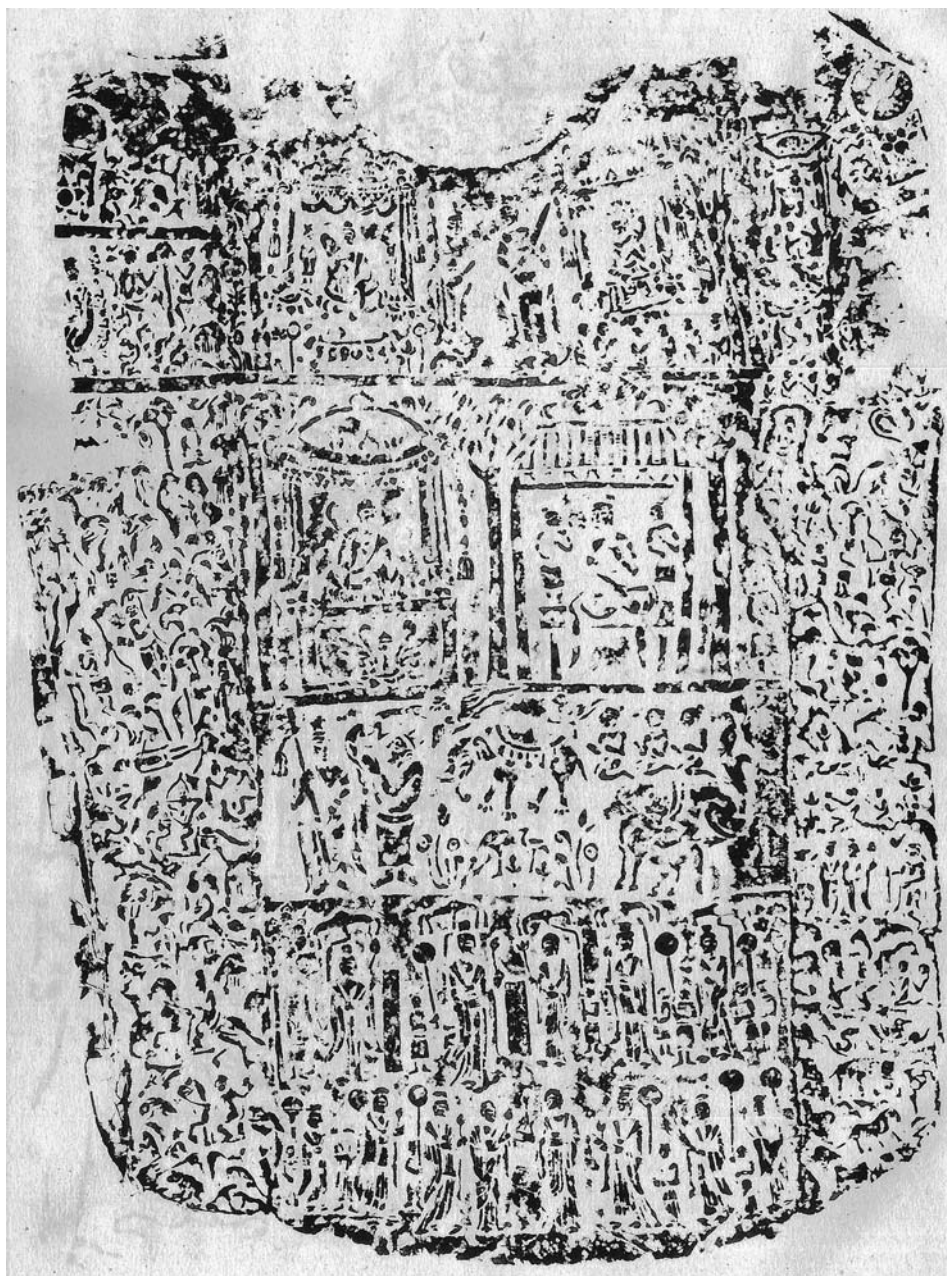


圖 34 傳高寒寺石佛 大衣背面（中央）及び大衣側面（兩側）

もない。しかし、傘蓋の下の人物は、典型的な國王の圖像表現¹¹⁶⁾になっておらず、この點がいささか腑に落ちない。さらに、假にこの人物を國王と捉えることができるとしても、肝心な毒蛇の自殺ではなく、毒蛇と國王との對面を造形化したのも不自然である。

北魏の吉迦夜・曇曜共譯『雜寶藏經』や鳩摩羅什譯とされる『大莊嚴論』にも、蛇と國王とがともに登場する説話がいくつか見られる。しかし、蛇が脇役的な役割しか擔っていないものもあれば、蛇と國王との直接の對面に言及しないものもあり¹¹⁷⁾、いずれもフリーア像に表された大蛇と關わりがないようである。

要するに、この大蛇と身分の高い俗人が對面する場面については、今後さらに検討が必要である。

次に、右上膊側面にあたる部位（圖 36）には、「アショーカ王施土」という阿育王の前



圖 35 フリーア像 右肩にあたる部位

-
- 116) 南北朝時代の佛教圖像では、國王として表された人物は、侍者が後ろから傘蓋を差し掛けている上、中華帝王の衣冠をつける形になることも多い（劉景龍編『蓮華洞』（科學出版社、二〇〇二年）、拓本 6 及び拓本 59）。
- 117) 例えば、『雜寶藏經』に収録されている「棄老國緣」（大正藏卷四、四四九上）や「波羅奈王聞塚間喚緣」（大正藏卷四、四九三下）、『大莊嚴論』に記されている耕人の説話（大正藏卷四、二八九下）が挙げられる。



圖36 フリーア像 右上膊側面にあたる部位

世説話が彫出されている¹¹⁸⁾。この場面では、釋迦佛の左脇及び前方には一段小さく表された三人の童子が配置されている。このような尊像を主體とする表現形式は、安田治樹氏が指摘したように、北魏期の雲岡石窟にみられる「アショーカ施土」の諸作品において既に確立していた¹¹⁹⁾。また、釋迦佛が立像として表されている點や、土を捧げる童子が他の童子の肩に乗っているという點で、先行する「アショーカ施土」の諸作品と共通する。

こうして、フリーア像の「アショーカ王施土」の場面は、南北朝時代以來の同主題の作品に共通する圖像的特徴が多く、それらから多大な影響を受けて成立したものである。

そして、右前膊にあたる部位（圖37）には、山中の洞窟らしき場所に跏趺坐する人物が彫出され、この人物の傍らに一匹の動物が配置され、彼に向かって上半身を起こして坐っている。ハワード氏は、この場面を釋迦の本生譚の一つである「兔本

生」に比定している¹²⁰⁾。しかし、「兔本生」に登場するバラモンの仙人に該当する人物や兔などの動物が見あたらないため、この主題の比定には疑問を投げかける必要がある。

この跏趺坐する人物は、覆頭衣らしき着衣を纏うことから、南北朝時代の中央アジア・中國の各地の石窟に屢々にみられる「禪定比丘圖像」¹²¹⁾に屬するものと考えられる。北齊期の制作とされる河南浚縣四面造像碑という作品においても、この種の圖像が見出される。すなわち、同造像碑の側面に表された須彌山圖（圖38）の最下部には、洞窟の中に跏趺坐する、覆頭衣を纏う二人の禪定比丘が彫出され、彼たちの間に虎形の動物が一匹配置され、山林の環境を表すのに相應しいモチーフと考えられる。

一方、フリーア像の「禪定比丘圖像」にみられる動物は、二本の角が生えているよう

118) この説話に関する記述は、『阿育王傳』（大正藏卷五〇、九九頁上～中）などを参照。

119) 安田治樹「雲岡石窟の彫刻にみられる本緣説話——アショーカ施土物語と燃灯佛授記本生——」（『佛教藝術』一三五號、一九八一年）、三三～三四頁。

120) 注4 ハワード氏著書、二三頁。

121) 須藤弘敏「禪定比丘圖像と敦煌第二八五窟」（『佛教藝術』一八三號、一九八九年）。

に見える上、尻尾も奇妙に二股に枝分かれしているようである。この動物を山林の表象と見做せるか否かは不明である。

さらに、右前膊から垂れた衣の上部（圖 39）には、「燃燈（錠光）佛授記」という釋迦の本生譚が彫出されている¹²²⁾。この場面では、主要な登場人物の三名が確認され、如來の立像は燃燈佛、地面に伏して散髪している人物は釋迦の前世であった儒童菩薩、そして二本の華を持っている、少女らしき人物は將來釋迦の妻となることが約束された瞿夷である。

最後に、右前膊から垂れた衣の中部（圖 40）には、倚坐する如來像を中心とした場面が彫出されている。この場面では、跪坐する一人の人物が表され、鉢らしきものを手にして如來に向かって捧げている。ハワード氏は、この跪坐する人物を釋迦の實子の羅睺羅と見做した上で、如來に鉢を捧げるというシーンは、出家の許可を得ることを暗示すると解釋する¹²³⁾。

しかしこの人物は、その着衣、後部がやや尖る髻、そして細長い首から見れば、男性ではなく、むしろ女性と捉える方が妥当であろう。そうであるならば、女性による奉鉢



圖 37 フリーア像 右前膊にあたる部位

122) この本生譚に関する記述は、『増一阿含經』（大正藏卷二、五九九頁中）などを参照。

123) 注 4 ハワード氏著書、二四頁。



圖 38 浚縣四面造像碑 須彌山圖



圖 39 フリーア像 右前膊から垂れた衣の上部



圖40 フリーア像 右前膊から垂れた衣の中部

にまつわる説話として、釋迦の成道前の生涯における事績の一つである「乳糜供養」や『雜寶藏經』に収録されている「須達長者婦供養佛獲報緣」が挙げられる¹²⁴⁾。

「乳糜供養」を表現した作品によくみられるのは、激しい斷食によって痩せ衰えた苦行の釋迦像であり、上記の倚坐する如來像とは合致しない。一方、「須達長者婦供養佛獲報緣」の場合、この説話を表現した現存する唯一の造形作品（圖41）は、雲岡第九窟主室西壁中上層の龕に彫出されている。同じ龕に配置された二人の人物が、ともに片手で鉢を持って跪坐し、水野清一・長廣敏雄兩氏は、彼たちを須達長者夫婦に比定している¹²⁵⁾。

フリーア像では、如來に鉢を捧げる人物は二人の男女ではなく、一人の女性のみが彫

124) 大正藏卷四，四五九上。

125) 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查報告』卷六（京都大學人文科學研究所，一九五一年），七三～七四頁。

出されている。これは雲岡石窟の當該作品よりも、「須達長者婦供養佛獲報緣」の内容に近い圖像表現である。というのは、この説話では、須達長者の妻が佛弟子ないし佛に鉢で食事を布施したのは、須達長者が外出し家を留守にしていた間のことであったからである。このことを考慮すれば、フリーア像に表された、如來に鉢を捧げる女性は、あるいは須達長者の妻と見做すことができるかもしれない。もっとも、『雜寶藏經』の諸説話に基づく造形作品は、五世紀末頃の雲岡石窟に集中して分布しているが、それ以降の南北朝後期・隋代の華北での流布状況が未だ不明である。この女性が如來に鉢を捧げる場面については、今後さらに検討が必要である。

續いて、左腕についても考察していきたい。上から下へ順に視線を移すと、先ず左肩背面にあたる部位（圖42）には、一人の人物を取り囲む圓環が雕出され、その外周に火焰文がついている。

ハワード氏は、この人物を燃燈佛の前世であった一人の童子に比定している¹²⁶⁾。同氏が挙げた、三國・吳の康僧會編集とされる『六度集經』に収録されている燃燈佛の今生



圖 41 雲岡第九窟主室西壁「須達長者婦供養佛獲報緣」浮彫

126) 注4 ハワード氏著書、二六頁。



圖 42 フリーア像 左肩背面にあたる部位

譚には、

童子對曰、唯燈無主者也…以瓦盛麻油膏、淨自洗浴、白髮纏頭、自手然之…佛嘉之焉、令明徹夜而頭不損、心定在經、霍然無想、七日若茲、都無懈倦念矣、佛則授決、却無數劫、爾當爲佛、號曰錠光、項中肩上各有光明。¹²⁷⁾

とあり、燃燈佛の前世であった童子は、その世の佛に燈明を供えるために自身の頭を燃やし、そして佛から將來、錠光という名號の佛となると授記されたと記されている。

圓環の中に収まる人物は、體を正面に向け顔を右に向けて跪坐し、その後頭部についている何か横長なものは、一見風になびく長い髪のようにも見える。もし、それを火焰の圖像表現と捉えることができれば、この人物を燃燈佛の前世であった童子と見做すことが可能である。ハワード氏の圖像解釋は、ある程度の妥當性を示す可能性がある。

但し、腑に落ちない點もいくつかある。童子の頭が燃え上がるシーンを彫出しようとする意圖があったならば、なぜ、火焰を縦方向に沿って高く上がるような形で表すので

127) 大正藏卷三、一四頁下～一五頁上。



圖43 フリーア像 左上膊背面にあたる部位



圖44 フリーア像 左前膊から垂れた衣

はなく、水平方向に完全に偏った横長の形として表現したのか。また、説話を造形化としようとしたならば、なぜ、説話性を帯びた場面を火焰文のついた圓環という装飾性が強いモチーフの中に入れる必要があったのか。この人物の坐像を取り囲む圓環については、上記の二つの問題点に対する考察も含め、今後さらなる検討が必要となる。

次に、左上膊背面にあたる部位（圖43）には、蓮華座に跏趺坐する菩薩像を中心とした場面が彫出されている。この場面では、一人の俗人男性が表され、菩薩に対して合掌跪坐している。ハワード氏は、この場面を、摩竭陀國の頻毘娑羅王が世俗的生活を棄てた悉達太子のところを訪れたという佛傳挿話に比定してい

る¹²⁸⁾。しかし、合掌跪坐する俗人男性も、前述した大蛇と對面する人物と同様に典型的な國王の圖像表現になっておらず、頻毘娑羅王と見做すのは困難である。現在のところ、この蓮華座に趺坐する菩薩像を中心とした場面は、圖像の解釋を行うための手がかりがまだ乏しい。

最後に、左前膊から垂れた衣（圖44）には、束腰の蓮華座に趺坐する菩薩像を中心とした場面が彫出されている。この場面でも、一人の俗人男性が表され、菩薩に對して跪坐している。ハワード氏は、これを釋迦の成道前の生涯における重要な事績の一つである「樹下觀耕」に比定している¹²⁹⁾。しかし、このエピソードに登場する農夫に該當する人物や耕牛などの動物が見あたらないため、この圖像の解釋が成立するとは考えづらい。要するに、この束腰の蓮華座に趺坐する菩薩像を中心とした場面の圖像の主題については、未だ不明と言わざるを得ない。

以上考察してきたように、フリーア像の大衣側面の計八つの場面の中で、佛傳挿話を造形化したものの存在は確認することができず、また、釋迦の本生譚を表現したものとして、現在唯一判明しているのは、右腕に配置された「燃燈佛授記」の場面である。

一方、比較作例である傳高寒寺石佛の大衣側面（前掲圖34）では、水野清一氏が指摘したように、右腕に「スターナ太子本生」をはじめとする諸場面、左腕に「誕生」や「シューヤマ本生」などの場面が配置されている¹³⁰⁾。傳高寒寺石佛と比べると、フリーア像の大衣側面において、佛傳挿話・釋迦の本生譚を主題とする場面の数が大幅に減少している。

2-3. 大衣背面の圖像構成

フリーア像の大衣背面（圖45）には四つの場面が彫出されている。その大略を先に述べると、單層建築の中に収まる菩薩坐像を中心とした場面、趺坐する如來像を中心とした場面、「維摩文殊の對論」の場面、人間の城郭を中心とした場面が上から下へ順に并ぶ。

「維摩文殊の對論」を除く三つの場面の圖像の主題について、ハワード氏は、上から一番目、二番目、四番目（以下、上から数えた順序にする）の場面のそれぞれを「兜率天宮の彌勒菩薩」、「釋迦佛による天上界の説法」、「四門出遊」と捉えている¹³¹⁾。

128) 注4 ハワード氏著書、二六～二七頁。

129) 注4 ハワード氏著書、二七頁。

130) 注3 水野著書、一四四～一五一頁。

131) ハワードによるフリーア像の大衣背面の圖像解釋は、注4 同氏著書、二八～三一頁を参照。

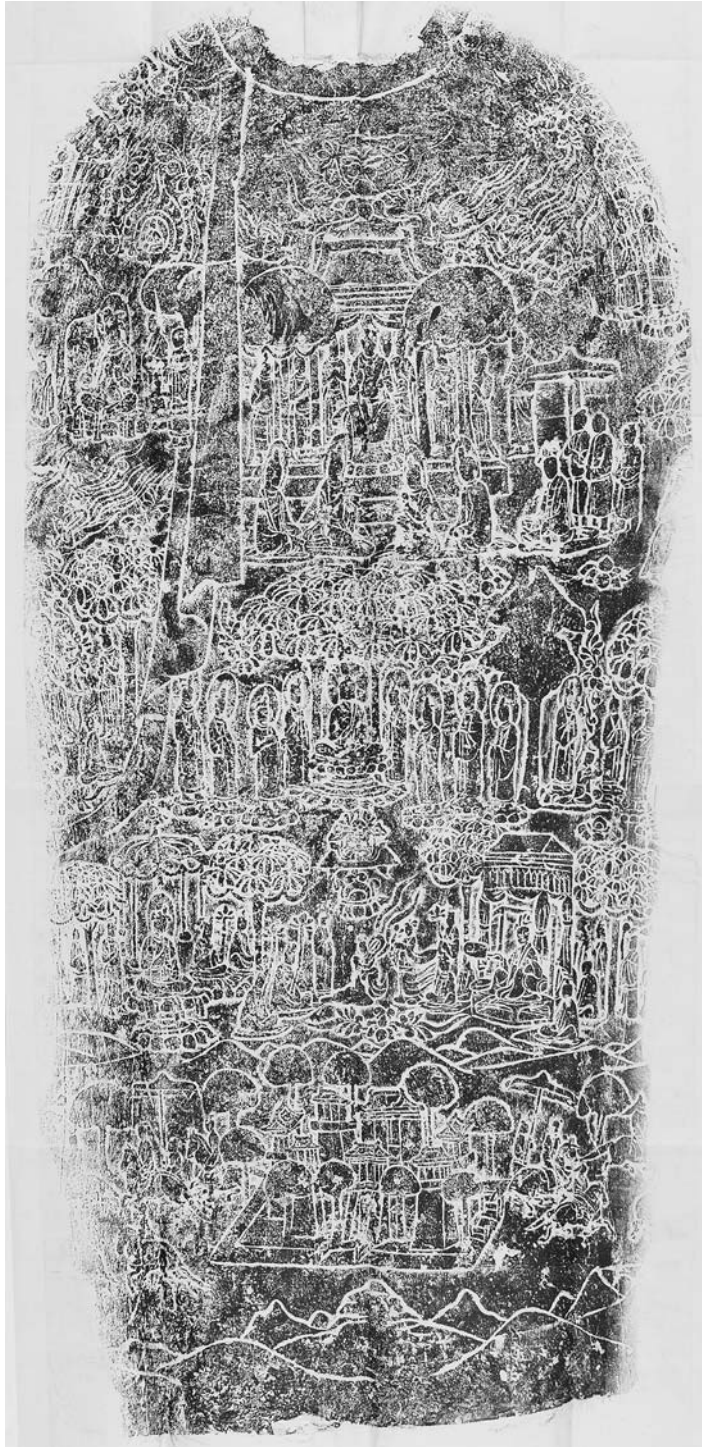


圖 45 フリーア像 大衣背面 拓本

ハワード氏は三番目、四番目の場面にあつて、一番目、二番目の場面に無い山々の稜線に注目し、これらのモチーフを浄土と對極すべき地上界の表象として捉えている。これは、第二節で言及した、山嶽表現の圖像的機能に對する肥田路美氏の見解にも共通するものである。この認識を踏まえて、ハワード氏は一番目、二番目の場面を天上界での集會と見做している。

一番目の場面（圖46）について、中心人物である菩薩坐像は下半身の磨耗が甚だしくて、拓本のみでその坐勢を判斷するのは非常に困難であるが、筆者が實見したところ、踏み下げた兩足を交差させているように見受けられる。この天上界での集會と考えられる場面の中心人物は、交脚菩薩像として表され、ハワード氏が指摘したように「兜率天宮の彌勒菩薩」と見做すことは間違いないであろう。

二番目の場面について、ハワード氏は、中心人物である如來坐像を釋迦佛と捉えている。この尊格比定の理由として、釋迦佛と一番目の場面の中心人物である彌勒菩薩とが互いに補い合う關係にあるから、ということが挙げられる。さらに、その論證を補強するための材料として、キジル石窟や莫高窟にみられる釋迦佛と彌勒菩薩との組み合わせも用いられている。但し、これらはいずれも地上界の釋迦佛と兜率天上の彌勒菩薩との組み合わせであり、二番目の場面を「釋迦佛による天上界の說法」と見做すというハワード氏の上記の圖像解釋との齟齬をきたす。

四番目の場面（圖47）において、畫面の中央部には一つ城郭が彫出され、その兩側に城門から出てきた騎馬人物の集團が一つずつ配置されている。しかも、いずれの集團においても、侍者に傘蓋を差し掛けられた身分の高い人物が確認される。ハワード氏は、この場面と、大衣前面の區域Ⅲとは、構圖という點で非常に類似していることから、その圖像の主題を同様に「四門出遊」に比定している。

しかし、四番目の場面も、區域Ⅲと同様に「四門出遊」を表現した作品の重要な登場人物である老人、病人、死人、沙門が一切見あたらないため、その圖像の主題を「四門出遊」と捉えるのは困難である。

では、四番目の場面をどう解釋すべきであろうか。この場面と區域Ⅲとの構圖上の類似性を主張するハワード氏の見解は、正に大いに首肯すべきものであろう。この見解を踏まえて、四番目の場面は、區域Ⅲと同様に大地中央の表象としての迦維羅衛と見做すことができよう。

筆者は、大衣背面に唯一彫出されている、この人間の城郭を、迦維羅衛と見做す蓋然性が高いと考える。というのは、大地中央の表象としての迦維羅衛は、人間の諸城の中で地上界を最も代表する城郭ともなっているからである。

一方、比較作例である傳高寒寺石佛では、大衣背面（前掲圖34）に「維摩文殊の對論」



圖 46 フリーア像 大衣背面 一番目の場面

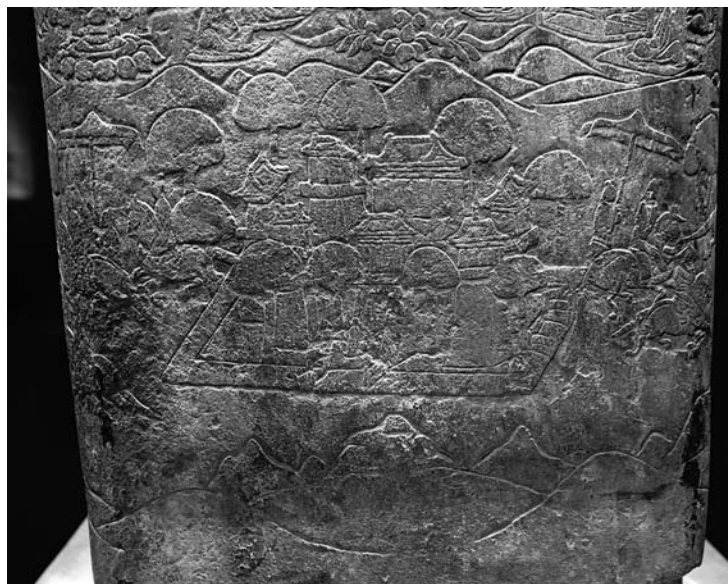


圖 47 フリーア像 大衣背面 四番目の場面

の場面、「勞度叉闍聖變」と比定されている場面¹³²⁾、供養者の列像が上から下へ順に彫出されている。このことから、天上界と地上界とのそれぞれを舞臺とする四つの場面が整然と配置されているフリーア像の大衣背面¹³³⁾とは大いに區別される。

第三節 フリーア像の「世界圖」の成立を考える

本稿の冒頭で述べたように、嘗て中國内地で成立した法界佛像の釋迦佛説を強く主張していたハワード氏と、法界佛像のどの作例についても盧舍那佛と捉える李靜傑氏とは、フリーア像の尊格をめぐる正反對の見解を示していた。一方、兩氏が各自の説を證明するために、ともに用いたのは、フリーア像の種々の圖像要素を一つ一つ比定するという論證手法である。ハワード氏は諸圖像要素を歴史的・佛傳的釋迦と結びつける傾向が強いのに對して、李靜傑氏は殆どの圖像要素を『六十華嚴』の經説に基づくものと捉えている。

フリーア像の尊格について、筆者も多くの研究者と同様に、それを盧舍那佛と見做す蓋然性が高いと考える。但し、こうした判断を下した理由として挙げられるのは、フリーア像の諸圖像要素は『六十華嚴』の經説に基づくものであろう、という想定ではなく、南北朝後期・隋代における法界佛像及びその関連作品の造像銘である。

先ず挙げたいのは、本稿の冒頭でも言及した、隋の開皇九年（五八九）に造營された河南安陽大住聖窟の正壁中尊である。尊格を「盧舍那」と明記する、この法界佛像において、大衣前面（圖48）に六道衆生のうちの天人、人間、畜生、餓鬼が上から下へ順に彫出され、フリーア像と比べると、圖像構成が大幅に簡略化されているものの、南北朝後期以來の法界佛像と同様に、序列上の地位を異にする佛教尊あるいは衆生が整然と配置されている。こうして、華北では、遅くとも隋の開皇九年以降、法界佛像が盧舍那佛として定着したことは間違いない。

次に、南北朝後期の法界佛像の中で、唯一造像銘を伴う作例は傳高寒寺石佛である。その大衣背面の下部に刻まれた榜題欄には、「法界大象主傳馬／騎西兗州人」と記されている。ここでいう「法界大象（像）」は、吉村怜氏が指摘したように、傳高寒寺石佛の尊像名と捉えるべきである¹³⁴⁾。しかも、「法界」という言葉は、この像の特異な形態を示す

132) 注4ハワード著書、四二頁。

133) 但し、フリーア像において、これら四つの場面と大衣前面の世界圖の各構成部分との間に嚴格的な對應關係が確認されない。

134) 注3吉村著書、一一頁。



圖 48 大住聖窟正壁中尊法界佛像（盧舍那佛）

ものであることは言うまでもない。

さらに、南北朝後期の盧舍那像の造像銘として、北齊天保十年（五五九）の「比丘道朮造像記」が先行研究では屢々挙げられる。この盧舍那像自體は現存しないが、清人王昶の『金石萃編』に収録されている造像記の釋文によれば、

大齊天保十季七月十五日，比丘道朮敬造盧舍那法界人中像一區，願盡虛空遍法界一切衆生成等正覺。¹³⁵⁾

とある。傳高寒寺石佛の尊像名に鑑みれば、ここでいう「盧舍那法界人中像」は、尊格を記す「盧舍那」と、法界佛像と同様の形態を有することを示す「法界」と、佛像の美稱とされる「人中像」¹³⁶⁾ という三部分に分解できると考えられる。つまり、大原嘉豊氏が指摘したように、「法界」の形容語を含む尊像名を持つこの盧舍那像も法界佛像である可能性が極めて高い¹³⁷⁾。そうであるならば、中國内地において、法界佛像が盧舍那佛として定着した時期は、五五〇年代末の北齊前期頃に遡ることができよう。

このように、北齊期・隋代における法界佛像及びその関連作品の造像銘を踏まえて、同様にこの時期に成立したとされるフリーア像は盧舍那佛である蓋然性が高いと考えられる。

本稿の冒頭で述べたように、近年、ハワード氏は自説を修正し、中國内地で成立した殆どの法界佛像を盧舍那佛と捉えている。一方、同氏は西域北道の早期作例が釋迦佛であること、しかもそれらこそが中國内地の法界佛像の源流であることを依然として主張している。

多くの研究者は法界佛像のどの作例についても盧舍那佛と捉えてきたが、筆者は西域北道の早期作例を釋迦佛と見做すハワード氏の見解は首肯し得ると考える。當該作例は、第二節で言及した、キジル第十七窟に描かれていた二點の石窟壁畫の法界佛像である。同窟のような中心柱窟は、説一切有部教團の主導のもとで造營されたものと指摘されている¹³⁸⁾。このことを考慮すれば、そこに表されていた法界佛像が盧舍那佛という典型的な大乘佛として成立したというのは、極めて想定しづらいと言わざるを得ない¹³⁹⁾。

135) 王昶『金石萃編』卷三三所收（『石刻史料新編』第一輯・第一冊（新文豐出版公司、一九七七年）、五七九頁）。

136) 朴亨國「いわゆる「人中像」という名稱について —— 吉村伶「盧舍那法界人中像の研究」の再検討 ——」（『ヴァイローチャナ佛の圖像學的研究』、法藏館、二〇〇一年）。

137) 注1 大原論文、四八二頁及び五一〇頁。

138) 注99 ヴィニャート論文、四〇八～四一〇頁。

139) ハワード氏がこれら二點の法界佛像を考察した際に、それらをキジル第十七窟全體の壁畫

西域北道の早期作例に対するハワード氏の見解を支持する大原嘉豊氏は、南北朝後期の華北における華嚴信仰の普及¹⁴⁰⁾という西域北道とは全く異なる歴史的背景も含めて考えた上で、法界佛像の尊格轉換説を提唱している。すなわち、西域北道から華北に傳播した法界佛像が、華北で宇宙主的釋迦から報身佛の盧舍那へと尊格の進化を遂げ、その時期は六世紀以降の北魏末から北齊にかけてである、という本稿の冒頭でも言及した説である。

この尊格轉換説は、當時の西域北道・中國内地におけるそれぞれの佛教事情とともに考慮に入れた上で、盧舍那佛説と釋迦佛説とを調和・折衷したものである。今までに見てきた法界佛像の尊格をめぐる諸説の中で、最も妥當性を有するものと言えよう。

大原氏の尊格轉換説を踏まえて、フリーア像を、六世紀以降の華北において法界佛像が盧舍那佛として受容されたという流れを汲むものと捉える以上、當時、『六十華嚴』がこの像の圖像形成に一體どのような影響を與えたのかという問題を改めて考慮する必要がある。そこで以下では、この問題を念頭に置きつつ、フリーア像の世界圖の成立について考えてみたい。

第一に、世界圖の基本的構造という點から考察していきたい。

先ず、フリーア像の世界圖に表された天地の構造について考えてみたい。この世界圖において、須彌山が、天上界と地上界とを繋ぐ中心軸となっており、そして、地上界が、須彌山麓に展開する一續きの地理的空間として表されている。

須彌山世界、すなわち須彌山を中心とする一つの佛教的世界の構造を説く際、どの經典においても、須彌山・天上界・地上界三者の位置關係について、須彌山世界の中心にある須彌山が海から高く聳えること、須彌山頂とその上空に天上界の諸天が存在すること、そして須彌山を取り圍む海の中に、地上界を構成する四つの大陸が位置することが記されている¹⁴¹⁾。

經典に説かれる須彌山世界の構造と比べると、フリーア像の世界圖にみられる地上界の圖像表現は、四つの大陸が確認されず、『六十華嚴』も含め、いずれの經典の所説とも合致しないことがわかる。一方、このような地上界の圖像表現は、南北朝時代の須彌山

プログラムの一環と位置づけた上で、尊格の比定を行った。これは極めて注目すべき石窟壁畫の法界佛像に對する捉え方である（注4ハワード著書、四七～五七頁）。

この窟全體の壁畫プログラムは、宮治昭氏が指摘したように、「涅槃」と「兜率天上の彌勒菩薩」との組み合わせを主軸とするものと考えられる（同氏『涅槃と彌勒の圖像學』（吉川弘文館、一九九二年）、五一二～五一七頁）。

140) 注1大原論文、四九一～四九三頁。

141) 須彌山世界の構造に關する記述は、數多くの經典に見出される。代表的なものとしては、『長阿含經』の第四分『世記經』『閻浮提州品』や『俱舍論』『世間品』が擧げられる。

圖に圖像的源泉を求めることができる。

例えば、第二節で言及した、西魏期の莫高窟第二四九窟の須彌山圖（前掲圖 13）では、須彌山麓の前方に広がる大海は、連なる山々に取り囲まれた形となっており、その両側に、さらに横に展開する山々や家屋が描かれている。肥田路美氏によれば、この山嶽表現が地上界の表象としての機能を果たしているという¹⁴²⁾。こうして、この須彌山圖では、地上界が、須彌山麓に展開する一続きの地理的空間として表されていることが確認される。

また、同様に第二節で言及した、北齊期の河南浚縣四面造像碑の須彌山圖（前掲圖 38）では、須彌山麓の直下に、洞窟の中に趺坐する二人の禪定比丘が彫出されている。この「禪定比丘圖像」は、修行を行う場所である山林ないし地上界を表象するものと考えられる。こうした配置の仕方から、この須彌山圖でも、地上界が、須彌山麓に展開する一続きの地理的空間として表されていることがわかる。

要するに、南北朝時代の須彌山圖の殆どの作例¹⁴³⁾では、地上界が常に、須彌山麓に展開する一続きの地理的空間として表されている。一方、四つの大陸が、經典の所説に比較的忠實に従って、それぞれ獨立した存在として造形化されるようになったのは、唐代以降のことである¹⁴⁴⁾。

ハワード氏は主として後秦の佛陀耶舎・竺佛念共譯『長阿含經』第四分の『世記經』を用いて、フリーア像の世界圖について圖像の解釋を行った¹⁴⁵⁾。經典の譯出年代や流布状況を考えると、確かに、南北朝時代の須彌山圖は最終的に、『世記經』も含め、佛教的宇宙論を扱う阿含經類の諸經典に由來するものと考えられる¹⁴⁶⁾。しかし、以上の考察の結果を考慮すれば、フリーア像の世界圖を制作した際に、その制作者が『世記經』というようなある特定の經典を強く意識した上で、その須彌山世界の構造に關する所説を最初から造形化しようと意圖したというのは、極めて想定しづらい。むしろ、實際の制作過程において、同時期における既存の須彌山圖を手本にし、その天地の構造に對する表

142) 注 42 肥田著書、三九一～三九二頁。

143) 南北朝時代の須彌山圖は、雲岡第一、二、三十九窟の中心塔柱の頂部に広がる須彌山とされる山嶽文様を除けば、現存する作例が五件ある。莫高窟第二四九窟の須彌山圖と浚縣四面造像碑の須彌山圖の他には、第二節で論じた、萬佛寺須彌山圖（前掲圖 7）、雲岡第十窟の須彌山圖（前掲圖 12）、龍門石窟北壁楊大龕の須彌山圖（劉景龍編『古陽洞』第一冊（科學出版社、二〇〇一年）、圖 87）が存在する。雲岡第十窟の須彌山圖を除く四つの須彌山圖のいずれにおいても、地上界が須彌山麓に展開する一続きの地理的空間として表されている。

144) 盛唐期の莫高窟第三十一窟の法界佛像では、それぞれ獨立した存在として表された四大陸が確認される（『楞伽經畫卷』（商務印書館、二〇〇三年）、圖 90）。後述する初唐期の莫高窟第三三二窟像の法界佛像でも、四大陸が見られるものの、經典の須彌山世界の構造に關する所説との大きな矛盾が確認される（注 48 拙稿、一七～一八頁）。

145) 注 4 ハワード著書六～二一頁。

146) 『世記經』の他にも、西晉の法立・法炬共譯『大樓炭經』などが挙げられる。

現手法を取り入れたと考える方が妥当であろう。

次に、フリーア像の世界圖の最下部を地獄界が占めることについても考えてみたい。この世界圖において、地獄界が配置されているのは、須彌山を中心軸とした天地の構造の直下である。

こうした地獄界の配置の仕方は、比較作例である傳高寒寺石佛（前掲圖3）や前述した莫高窟第四二八窟像（前掲圖17）においても確認され、しかも、西域北道の法界佛像の早期作例にその源流を持つと指摘されている¹⁴⁷⁾。これは、宮治昭氏が指摘したように、經典に屢々みられる「下は地獄から上は天に至るまで」という佛教的世界の秩序に對する認識を反映するものと言える¹⁴⁸⁾。

ところで、隋唐時代になると、法界佛像の坐像が出現するようになった。初唐期の莫高窟第三三二窟の法界佛像（以下第三三二窟像）の世界圖（圖49）では、胸部にあたる部位に天上界、結跏趺坐する兩足にあたる部位に地上界、臺座前面に垂下する裳懸に地獄界が配置されている。注目すべきは、地上界のみが水平に廣がるような形で表されていることである。こうした配置の仕方は、天上界＝天上、地上界＝地上、地獄界＝地下という認識に基づくものと考えなければ上手く説明が行えない¹⁴⁹⁾。つまり、第三三二窟像の世界圖は、天上・地上・地下の造形化を意圖したものと考えられる。

また、盛唐期の莫高窟第四四六窟の法界佛像（以下第四四六窟像）という立像の世界圖（圖50）では、天上界、地上界、地獄界が大體均等に分けられるようになった。このような圖像表現から、第四四六窟像の世界圖も同様に、天上（天上界）・地上（地上界）・地下（地獄界）の造形化を意圖したものと考えられる。

地獄界＝地下という認識の確立は、フリーア像や莫高窟第四二八窟像に遡ることができると考えられる。というのは、第二節で述べたように、傳高寒寺石佛では、地上界と地獄界とのそれぞれを構成するモチーフが混在しているのに對して、フリーア像や莫高窟第四二八窟像では、地獄界が地上界とは明確に區別されるようになったからである。要するに、フリーア像の世界圖において、地獄界が六道衆生の一環のみならず、地下という地理的空間としても表されている。

このように、フリーア像の世界圖は、天上から地下に至る地理的空間を包含するというのが基本的構造となっている。

さらに、一つの完結した世界が天上・地上・地下の三部分によって構成されるという

147) 注4 ハワード著書五七頁。

148) 注4 宮治昭著書、四五三頁。

149) 注48 拙稿、一五頁。

圖 49 莫高窟第三三二窟法界佛像 世界圖



圖 50 莫高窟第四四六窟法界佛像 世界圖

世界の基本的構造に対する認識が、佛教に由来するとは限らないことを、ここで強調したい。例えば、湖南長沙馬王堆一號漢墓から出土したT字形帛畫（圖51）という中國古代以來の在來の宇宙圖像において、天上・地上・地下を包含する一つの完結した世界が既に造形化されている。

以上見てきたように、フリーア像の世界圖の基本的構造は、主に三つの源流を持つと考えられる。すなわち、南北朝時代の須彌山圖、西域北道の法界佛像の早期作例、中國古代以來の在來の世界認識である。

第二に、世界圖を構成する諸圖像要素という點から考察していきたい。

第二節での考察結果からわかるように、フリーア像の世界圖の各構成部分と、南北朝時代以來の既存の佛教圖像とは、モチーフの種類及びそれらの配置の仕方という點で共通する。

まず、天上界の兩側に轉輪聖王の七寶のモチーフが彫出されている。こうした配置の仕方は、南朝・梁時代の萬佛寺須彌山圖浮雕においても確認される。次に、須彌山の兩側に阿修羅像が一體ずつ配置され、しかもいずれも足先を見せずに彫出されている。このような阿修羅の圖像表現は、北魏期の雲岡第十窟須彌山圖と西魏期の莫高窟第二四九窟須彌山圖とのそれぞれにみられるような圖像的特徴を融合させたものと言える。さらに、地上界の最下部に神王像が六體彫出されている。これは、北朝期以來の神王像の石窟内・單獨像における配置の仕方を踏襲するものである。最後に、地獄界に五道大王と閻羅王との組み合わせが彫出されている。このような圖像表現は、北魏期の樊奴子造像碑においても見出される。

このように、フリーア像の世界圖は、既存の圖像傳統と深い関わりを持っており、天上界、須彌山、地上界、地獄界のそれぞれに對する當時の一般的認識を反映する圖像の集合體となっている。

他方、第二章で考察した、「正面向きの馬」という南北朝後期・隋代の法界佛像の獨創的モチーフは、『觀佛三昧海經』によってその圖像を解釋できる可能性がある。そして、須彌山の直下の城郭というフリーア像の獨創的モチーフは、漢語佛傳に由来する大地中央の觀念に基づいて成立したものと考えられる。

以上見てきたように、フリーア像の世界圖においては、南北朝時代以來の既存の佛教圖像¹⁵⁰⁾に共通するモチーフが多く確認される一方で、『六十華嚴』以外の諸經典を典據

150) 南北朝時代以來の佛教圖像では、法界佛像及び盧舍那佛の造像を除けば、『六十華嚴』に特有の經說に直接依據して造形化された圖像はまだ確認されていないことを、ここで強調したい。



圖 51 馬王堆一號漢墓出土 T 字形帛畫

としたと考えられる法界佛像の獨創的モチーフも存在する。

これまでの考察を踏まえて、フリーア像の世界圖は、多岐にわたる圖像的源流と文獻的典據を有するものであり、それ自體として、世界圖の基本的構造という點においても、世界圖を構成する諸圖像要素という點においても、『六十華嚴』の經說と結びつけて解釋する必然性はないと考えられる¹⁵¹⁾。

なお、ハワード氏は、嘗てフリーア像は典型的な大乘佛の盧舍那佛ではなく、釋迦佛であるということを論じたが、その大きな理由の一つとして挙げられたのは、この像の世界圖は、『世記經』の須彌山世界の構造に関する所說に由來するものであろう、という想定である¹⁵²⁾。

確かに、『世記經』などの阿含經類經典に記されている須彌山世界觀は、典型的な部派佛教の宇宙觀と言われている。しかし、須彌山世界觀は、大乘經典とそれらに基づく造形作品では必ずしも排除されるべきものではなく、またそれが釋迦佛という特定の尊格に排他的に結びつけられる必然性もない¹⁵³⁾。

151) ちなみに、フリーア像の世界圖全體について、李靜傑氏は、それは『華嚴經』に特有の宇宙觀である「蓮華藏世界海」に對する禪觀實踐に關わる圖像としている（注3同氏論文、三七～三九頁）。同氏のこの圖像解釋の根據となったのは、初唐の法藏集とされる『華嚴經傳記』に記されている北齊・隋代にわたって活躍した靈幹という僧侶の事蹟である。具體的には、そのうちの「初、幹志奉華嚴、常依經本、作蓮華藏世界海觀及彌勒天宮觀（大正藏五一卷、一六一頁中）」という記述について、靈幹が「蓮華藏世界海」に對する禪觀實踐に關わる圖像を制作したと理解され、さらに、テキストに對するこうした理解を根據にして靈幹は傳高寒寺石佛ないしフリーア像の世界圖の構想者とも見做される。しかし、「作蓮華藏世界海觀及彌勒天宮觀」は、佛教文獻に屢々みられる「作不淨觀」という文言と同様の構造を持つものである。つまり、「蓮華藏世界海」對する禪觀實踐に關わる圖像を制作したことを意味するのではなく、「蓮華藏世界海」及び「彌勒天宮」を觀想したと捉えるべきである。

また、松本榮一氏が法界佛像を研究し始めた一九三〇年代當時、フリーア像を取り上げなかったものの、この像と同様に、須彌山を中心軸とした天地の構造を表した莫高窟第四二八窟像（前掲圖17）の世界圖について、『八十華嚴』「華藏世界品」に説かれる「須彌山中心の華藏世界」にさらに「三界一切衆生が加えられているものと見做し得る」と指摘する（注3同氏著書、三〇九～三一〇頁）。しかし、『八十華嚴』は第四二八窟像よりも成立年代が下ることはもとより、同經「華藏世界品」の當該記述は、「此華藏莊嚴世界海有須彌山微塵風輪所持（大正藏卷一〇、三九頁中）」とあり、松本氏が理解したところの「須彌山中心の華藏世界」という意味ではなく、「この華藏莊嚴世界海は須彌山が微塵に碎かれたほどの數の風輪によって支えられている」と捉えるべきである。

152) 注4ハワード著書、八八頁。

153) 大乘經典における須彌山世界觀の受容の例を挙げると、例えば『六十華嚴』の記す八回の説法が行われた「七處」は、いずれも須彌山世界觀の説く欲界に屬する場所である。また、大本『華嚴經』の世界像と部派佛教との關係については、大竹晉「華嚴經の世界像——特に聲聞乘との關係をめぐって——」（『智慧／世界／ことば シリーズ大乘佛教四』、春秋

逆に言えば、南北朝時代において、佛教的世界の構造を表す作品は例外なくすべて須彌山圖であることに鑑みれば、フリーア像の制作者がその世界圖を須彌山世界として彫出したのは、この須彌山世界觀こそが、同時期において最も広く認知されていた佛教的宇宙觀であるからであろう。要するに、須彌山世界觀は、當時の造像活動の指導者や従事者のみならず、造像の禮拜者や観察者にも深く浸透していたことが窺われる。

では、『六十華嚴』は、フリーア像の圖像形成に一體どのような影響を與えたのか。これまで考察してきたことを踏まえて、フリーア像が成立した際に、『六十華嚴』から影響を受けた要素として最も可能性があるのは、その大衣に表された世界圖自體ではなく、大衣を表現媒體にして世界圖を表したという造像行爲であろう。

前述した大原氏の尊格轉換説を踏まえれば、六世紀以降の華北において法界佛像が盧舍那佛として受容されていったという過程において、體軀あるいは着衣を表現媒體にして佛教的世界の構造を表した法界佛像と『六十華嚴』、兩者の接點として考えられるのは、やはり吉村怜氏が擧げている『六十華嚴』の經説であろう。すなわち「世間淨眼品」にみられる「無盡平等妙法界、悉皆充滿如來身¹⁵⁴⁾」や「盧舍那佛品」にみられる「佛身充滿諸法界、普現一切衆生前¹⁵⁵⁾」といった記述である。

吉村氏によれば、これらの經説から看取される「佛陀即法界」という認識——盧舍那佛の佛身は法界そのものの如く認識されていた——が、法界佛像を造立した基本的思想であるという¹⁵⁶⁾。この見解は、正に大いに首肯すべきものであろう。

一方、フリーア像の世界圖が、禮拜者や観察者に特に強い印象を與える點は、やはり佛教的世界の構造の詳細かつ具體的な描寫であろう。このような圖像表現と、『華嚴經』で強調されている、重重無盡たる華嚴の宇宙のような抽象的かつ概念的な世界像¹⁵⁷⁾との

社、二〇一三年)を参照。

一方、造形作品を見てみると、東大寺盧舍那大佛の蓮瓣に線刻された、須彌山を中心とした世界圖は、『大智度論』の記述に依據した圖像要素がある一方、『華嚴經』と『梵網經』を核としたものであると指摘されている(稻本泰生「東大寺二月堂本尊光背圖像考——大佛蓮瓣線刻圖を参照して——」(『鹿園雜集』六號、二〇〇四年))。つまり、諸大乘經典に記されている須彌山世界觀に基づいて成立したものと言える。

154) 大正藏卷九、三九七中。

155) 大正藏卷九、四〇八上。

156) 注3吉村著書、八頁。

157) 注151で言及した、『華嚴經』に特有の宇宙觀である「蓮華藏世界海」は、極めて抽象的かつ概念的な世界像である。その構造の詳細については、定方晟『インド宇宙論大全』(春秋社、二〇一一年)、二五四～二七三頁を参照。現存する作品を見る限り、「蓮華藏世界海」の構造を表す作品(『佛祖統紀』『世界名體志』に収録されている「華藏世界圖」を参照)はその成立時期を十二世紀の南宋時代以前には遡らない。

また、吉村怜氏が法界佛像の世界圖の典據として擧げたのは、『六十華嚴』にみられる

間には、極めて大きな懸隔がある。このことにいち早く注意を拂ったハワード氏は、『六十華嚴』ではなく、それ以外の經典にフリーア像の世界圖の文獻的典據を求めようとした¹⁵⁸⁾。

本稿において、筆者は上記の吉村怜・ハワード兩氏の見解はいずれも卓見として傾聴すべきという立場に立ちつつ、フリーア像の成立については、異なる二つの觀點に分けて考慮すべきであると考え。一つは、その世界圖自體がどのように制作されたのかということであり、もう一つは、いかなる根據に基づいて、大衣を表現媒體にして世界圖を表したのかということである。

一つ目の觀點から考慮すれば、フリーア像の世界圖自體について、それは、ある特定の經典の所説を最初から造形化しようと意圖したものではなく、同時期における既存の圖像傳統から多大な影響を受けて成立したものであろう、と想定した上で、このような極めて複雑な世界圖の制作實態に注意を拂い、多岐にわたるその圖像的源流と文獻的典據に辿り着いた。

そして、二つ目の觀點から考慮すれば、フリーア像の成立過程における『六十華嚴』の位置づけについて、それは、フリーア像の世界圖自體の文獻的典據になるべき必然性が見出せないにもかかわらず、大衣を表現媒體にして世界圖を表したという造像行為を成立させたものであることが想定される。

お わ り に

以上の考察を踏まえた結論は、主に次のとおりである。

第一に、フリーア像の大衣前面に表された世界圖——天上界・須彌山・地上界・地獄界の四部分からなる——という像全體の中で中核的な構成部分について考察を加えた。特に、この像の世界圖を構成するいくつかの重要な圖像要素の新解釋を提示した。

須彌山の直下の城郭については、漢語佛傳に由来する大地中央の觀念の影響のもとで成立したものであるとし、その圖像の主題を大地中央の表象としての迦毘羅衛と捉える。また、「正面向きの馬」という地上界の中軸線上のモチーフ及びその両側に配置された、如來と比丘が對座する場面については、『觀佛三昧海經』『觀馬王藏品』による圖像の解釋の可能性を提示し、「正面向きの馬」は、如來による身根の示現を示唆するもの、そし

「十方三世諸如來、於佛身中現色像」や「一切刹土及諸佛、在我身內無所碍」などの記述である。しかし、それらも抽象的かつ概念的な世界像である（注3 吉村著書、八頁）。

158) 注4 ハワード著書、八八～九四頁及び一一三頁。

て如來と比丘が對座する場面は、「觀馬王藏品」に記されている陰馬藏にまつわる四つの物語の教主（釋迦佛）と聞き手（佛弟子の阿難）の對座の場面と見做す。

筆者は圖像の解釋を行った際、フリーア像の世界圖がある特定の經典の所説に依據して制作されたものであろう、という想定を前提とする論證手法とは別に、より客觀的な論證手法を模索することに力を注ぎ、各圖像要素自體のみならず、それらの世界圖における配置箇所にも注目し、さらに、法界佛像の諸作例に共通する圖像要素の配置の仕方をも考慮に入れて、上記の新解釋を導く手がかりを得た。

第二に、フリーア像の尊格について考察を行った。

筆者も多くの研究者と同様に、この像を華嚴教主の盧舍那佛に比定する。但し、こうした判断を下した理由は、フリーア像の盧舍那佛説を主張する先行研究にみられる、この像の諸圖像要素は『六十華嚴』の經説に基づくものであろう、という想定ではなく、南北朝後期・隋代における法界佛像及びその関連作品の造像銘である。

第三に、フリーア像の世界圖の成立について考察を加えた。

この像の世界圖の基本的構造は、主に三つの源流を持つと考えられる。すなわち、南北朝時代の須彌山圖、西域北道の法界佛像の早期作例、中國古代以來の在來の世界認識である。そして、この像の世界圖を構成する諸圖像要素には、南北朝時代以來の既存の佛教圖像に共通するモチーフが多く確認される一方で、『六十華嚴』以外の諸經典を典據としたと考えられる、法界佛像の獨創的モチーフも存在する。

フリーア像の世界圖は、既存の圖像傳統と深い関わりを持っており、天上界、須彌山、地上界、地獄界のそれぞれに對する當時の一般的認識を反映する圖像の集合體となっている。このような極めて複雑な世界圖は、多岐にわたる圖像的源流と文獻的典據を有するものであり、世界圖の基本的構造という点においても、世界圖を構成する諸圖像要素という点においても、『六十華嚴』の經説と結びつけて解釋する必然性はないと考えられる。

第四に、フリーア像の成立過程における『六十華嚴』の位置づけについて改めて評價を行った。

この像が成立した際に、『六十華嚴』から影響を受けた要素として最も可能性があるのは、その大衣に表された世界圖自體ではなく、大衣を表現媒體にして世界圖を表したという造像行爲と考えられる。『六十華嚴』の經説から看取される「佛陀即法界」という認識が、このような造像行爲の成立の前提となっていたことが想定される。

なお、残りのいくつかの課題についても言及したい。フリーア像の大衣側面に表された八つの場面において、主題が不明なものがその大半を占める。それらについては、今後さらなる検討を要する。また、先行作例である傳高寒寺石佛の大衣側面と比べると、

フリーア像の同部位において、佛傳挿話・釋迦の本生譚を主題とする場面の数が大幅に減少しているにもかかわらず、釋迦の本生譚である「燃燈佛授記」という場面がまだ残っている。これは、フリーア像を盧舎那佛と見做す解釋とは、一見矛盾するように見えるが、その是非も含めて、この点についても検証を続けなければならない。さらに、唐時代になると、フリーア像や傳高寒寺石佛のような、前面だけではなく、側面と背面も圖像を表現するのに利用できる等身大の丸彫像が一切見られなくなった。その原因についても考察すべきである。

付 記：本稿は京都大學人文科學研究所二〇二一年度共同研究「龍門北朝窟の造像と造像記」班（二〇二一年六月二十二日）及び二〇二二年度共同研究「東アジアの宗教美術と社會」班（二〇二二年四月二十六日）における口頭発表に加筆修正を加えたものである。その内容は二〇二〇年度早稲田大學大學院文學研究科に提出した博士論文「法界佛像」の圖像學的研究」と一部重複します。本稿を執筆するにあたり、貴重なご指摘及びご教示を賜りました諸先生方には、末筆ながら、この場を借りて心より感謝を申し上げます。

なお、本稿は「公益財團法人鹿島美術財團 美術に関する調査研究助成（二〇一九年度）」及び「特別研究員奨励費（21F21002）」の研究成果の一部です。

挿圖出典

- 圖 1（アクセス番号：F1923.15）、圖 45（アクセス番号：F1980.86.2a-b）フリーア美術館提供；圖 2 *The Imagery of the Cosmological Buddha*, Leiden: Brill, 1986. Plate. 2；圖 4~6, 圖 11, 圖 14, 圖 16, 圖 18~19, 圖 23, 圖 26, 圖 31, 圖 35~37, 圖 39~40, 圖 42~44, 圖 46~47 筆者撮影。
- 圖 3, 圖 9, 圖 15, 圖 34 「いわゆる華嚴教主盧遮那佛の立像について」（『東方學報』京都十八號，一九五〇年），圖 1~2。
- 圖 7 『四川出土南朝佛教造像』（中華書局，二〇一三年），圖版 38-1。
- 圖 8 『ザールデリー パキスタン古代佛教遺跡の發掘調査』（東京國立博物館，二〇一一年），原色圖版 1。
- 圖 10 『敦煌石窟全集 法華經畫卷』（上海人民出版社，二〇〇〇年），圖 245。
- 圖 12 『雲岡石窟 第七卷』（京都大學人文科學研究所，一九五二年），圖版 23。
- 圖 13 『中國石窟 敦煌莫高窟一』（文物出版社，一九八一年），圖 97。
- 圖 17 『敦煌石窟』（中國旅遊出版社，二〇一二年），圖 62。
- 圖 20~22 『法華造像研究』（藝術家出版社，一九九三年），圖 10~12。
- 圖 24 『青州龍興寺佛教造像藝術』（山東美術出版社，二〇一四年），圖 132。
- 圖 25 『臨朐佛教造像藝術』（科學出版社，二〇一〇年），一六二頁。
- 圖 27~30 『中國新疆壁畫 龜茲』（新疆美術攝影出版社，二〇〇八年），圖 54~55。
- 圖 32~33 京都大學人文科學研究所所藏拓本寫真。
- 圖 38 『河南佛教石刻造像』（大象出版社，二〇〇九年），三五三頁。
- 圖 41 『雲岡石窟 第六卷』（京都大學人文科學研究所，一九五一年），圖版 76。

南北朝後期・隋代における法界佛像の圖像形成

圖 48 筆者撮影。

圖 49 「初唐における法界佛像の「世界圖」に関する一考察 —— 敦煌莫高窟第三三二窟の法界佛像をめぐって ——」（『佛教藝術』第三號，二〇一九年），口繪 1。

圖 50 『中國敦煌壁畫全集 盛唐』（天津人民美術出版社，一九八九年），圖 93。

圖 51 『長沙馬王堆第一號漢墓 下集』（文物出版社，一九七三年），圖版 71。