

## バーミヤーンの仏教世界

宮 治 昭

バーミヤーンは、インドのアジャンター、中国の敦煌と並ぶ、アフガニスタンの一大石窟寺院として知られ、とりわけ仏教世界屈指の二大石仏―五十五メートルと三十八メートル―の存在によって名高い古代遺跡である。

アフガニスタンは中央アジアの真中に位置し、海に面しない内陸国である。北をソ連、西をイラン、東と南をパキスタンに接し、東北部のパミール高原において一部、中国とも境を接している。近代アフガニスタンは南下する帝政ロシアの勢力とインドを基地として北進するイギリスの二大勢力衝突の緩衝国として成立し、イギリスとの三次にわたる戦争の結果、一九一九年に独立を達成した。しかし、内陸アジアの乾燥地帯にあるこの国は、降雨量は極めて少なく、国土の大半は砂漠と高地から成っており、現在も多くの遊牧民を有し、生産力は極めて低く、加えて多民族、多言語という困難な状況は、近代化を著しく困難にしている。一九七三年のクーデターによって、王制から共和制に移行したが、その後の度重なるクーデターとソ連の侵入は、この小国の苦難を象徴する出来事でもある。

現代日本からは最も縁遠い、このアフガニスタンは、しかしながら古代においては「文明の十字路」に位置し、古代日本の仏教文化とも少なからざる関係をもっていた。トインビーのいう「文明の十字路」という言葉は、アフガニスタンの古代の地理的状况をよく言い当てている。東に中国世界、西にイランおよび遥か地中海のギリシャ・ローマ世界、南にはインド世界、北には遊牧民の世界が控え、これらの異質な文化圏が中央アジアでぶつかり合い、アフガニスタンにおいて交わっていたのである。

しかも、古代アフガニスタンの重要性は、単に東西交易の中心地、中継地にあったという点にのみある訳ではない。この地の重要性は、東西・南北の大文化の波を受けながら、それらを吸収し、独自の仕方で混淆させ、それ迄知られなかった新しい世界を創造していった点にある。イスラム以前の古代アフガニスタンには、宗教的にみてもシャーマニズム的な遊牧民の宗教、ギリシャ・ローマの宗教、イランの拝火教、インドからの仏教およびヒンドゥー教など、多様な宗教が入っているが、その中でも仏教は異文化を受け入れ、かつ自己の内に吸収してしまいう寛容性を具えた宗教であったためであろうか、異文化のぶつかり合うこの地においてとりわけ繁栄をみる。バーミヤーンの仏教美術はその一つの頂点に位置するものといえよう。仏教のもつ異文化に対する寛容性は、他文化を容易に吸収し、それによって大きな発展を可能ならしめたが、同時に自己変貌を意味するものであった。解説を求め、像を造ることなど何らの関心をもたなかった仏陀の宗教が、やがて多くの神々の世界に匹敵する、仏・菩薩・天部の広大なパルテオンを創り出し、それらを礼拝供養することが主要な目的といえるまでに変貌してしまうのである。バーミヤーンの仏教美術は、このような仏教美術のあり方をよく示すものである。

バーミヤーンは、アフガニスタンの中央を斜めに横切っているヒンドゥークシュ山脈の山中懐深くにある。ヒンドークシュ山脈はパミール高原の一画、この国の東北部に位置するワハン谿谷から東西に走り、海拔四千五百メートルの峰々を頂いて、この国を南北に二分している。そればかりか、この山脈はもっと大きく、南の温暖湿潤のインド亜大陸の世界と、北の乾燥中央アジア世界とを分つ障壁でもある。ヒンドークシュ山脈の北側は、アラル海にそぐオクサス水系、南側はアラビア海にそぐインダス水系となっており、その事情をよく物語る。ヒンドークシュ、すなわち「インド人殺し」というペルシャ語は、この山脈を境にインド文化の容易に越え難いことを象徴的に示すものでもある。しかし、仏教とその造形活動は、湿ったインドの大地から興りながら、このヒンドークシュ山脈を越えて、中央アジアの乾いた大地に根づく。バーミヤーンは、このインド世界と中央アジア世界のまさ

しく接点に位置している。

バーミヤーンは、ヒンドゥークシュ山脈の奥深く、コイ・ババ山系との間、山あいであり、現在村人およそ千人ほどの寒村にすぎない。バーミヤーン川の雪どけ水が耕地を潤おすとはいえ、標高二五〇〇メートルの高地で、狭い谷あいのこの地の生産力はしれている。この谿谷にそって道路があり、バザールが並ぶ。このバザールの裏手に、南面して高さ約一〇〇メートルの大断崖が約一・五キロメートルにわたって続く。礫岩質の脆弱な岩質であるが、この大断崖の西の端に高さ五十五メートルの大仏（西大仏）、東方に高さ三十八メートルの大仏（東大仏）が、岩を掘り出して彫刻されている。また、この二大仏の間には、三つのかなり大きな坐仏のあとが残り、さらに断崖のいたる所に、あたかも蜂の巣のように夥しいほどの石窟が掘り込まれている。バーミヤーンの石窟は、敦煌石窟のような整然とした列をなす配置をとらず、無計画ともいえる雑然さであるが、石窟の数の多さは他に例をみないほどで、七五〇ほどの窟が数えられる。しかもこれは主要な断崖に掘られた石窟の数で、これ以外にバーミヤーンの谿谷から枝分れる形で、西南の谷あいにフォラディの石窟群、東南の谷あいにカクラクの石窟群があり、これらを総計すれば優に千を越す数である。石窟はすべてが必ずしもしっかりした造りという訳ではなく、その大半は装飾をもたない簡素な洞窟ともいうべきものにすぎないが、当時の仏教徒たちの熱狂的ともいえる信仰のあり様を窺わせる。実際、二大仏と夥しい数の窟寺が穿たれた大断崖の前にしたときの最初の感激は忘れ難い。しかし、大仏の顔は二体ともに削り取られ、石窟の内部は到る所に激しい破壊のあとがみられる。今は静寂なこの村の通りに立って、この大断崖の廢墟を眼のあたりにすると、当時の人々の仏教世界がどのようなものであったか、という思いが過る。

バーミヤーンの仏教を特徴づけているのは、何といっても巨大な二体の仏像、大仏の存在である。しかし、この二大仏がどのような事情のもとで、いつ頃造立されたのか、それを記す記録は何一つ残されていない。ただ紀元六二九年にここを訪れた玄奘法師は、煥爛と輝いていた二大仏をはっきりと記して

いるから、それ以前に造られたことは間違いない。フランスの硯学 A・フシエは五世紀中頃の雲岡の大仏より早いと考え、三世紀頃の製作と推定し、現在でもこの見解に従う学者が少なくない。しかし、後述するようにインドにみられない大仏の造立というものが、単純に西から東へ次第に伝わっていったものかどうか甚だ疑わしい。まず、大仏自身を観察しよう。

東の大仏からみると、仏像が掘り出された仏龕の形はかなり歪んでおり、大仏自身もその形体は重苦しく、頭が大きくてプロポーションはよくない。上半身は厳つく、両脚は棒状につっ立った感じがする。(Pl. II. 1) 耳の後に残る頭髮は、ガンダーラ仏のように波打つが、大層形式化されている。この大仏は石で形を刻み出し、その上に厚い漆喰を上塗りして仕上げているが、衣文の襞も漆喰を筋の形に溝状に施して表わしている。このような平板な線条的衣文の表現は、ガンダーラの遅い時期の仏像に比較的近い例が見出される。右脚の膝頭がわずかに表現されているが、これは遠くギリシア彫刻に遡り、ガンダーラ彫刻によくみられるコントラポストの表現の名残りであるが、ここでは全く形骸化している。いずれにしても、この大仏は太い大きな柱の如き威圧感に満ちている。実はこの大仏の周囲には、足下から頭上に至り、再び下って一周できる階段が、摩崖の内部に造られており、大仏の頭上に上ることができる。そして仏龕の天井には、太陽神の大壁画が描かれている。

これに対して、西の大仏は、整然とした三葉形の仏龕の内に収まり、大仏自身の均斉もとれている(Pl. II. 2)。顔は破壊にあり、両前脚部も失われている。この大仏も岩をくり抜いて造り出し、厚い漆喰を塗って仕上げているが、衣文の襞の表現は東大仏と異なっている。すなわち、石仏の体軀に木杭の列を打ち込み、そこに縄を結び、その上に漆喰の上塗りを施して、衣文の襞を表わしている。衣文線を衣から独立させた図式的強い表現である。この表現は五世紀のインド、グプタ時代のマトゥラー仏の襞の表現、より近くはアフガニスタンのカーピシー地方出土の仏像(ショットラック、パイターヴァ等)のそれに類似する。堂々たるヴォリューム感に富む体軀の表現にもグプタ仏の影響が感じられる。この大仏には摩崖の

西方から道を通じ、頭の周囲に穿たれた廻廊をめぐる、やはり頭上に出ることができる。この大仏の仏龕には、剝落が激しいが、一大仏教世界を描く壁画がみられる。

東西の二大仏のうち、一般には作の未熟な東大仏が先に造られたと考えられているが、二大仏の年代的差はそれほどないように思われる。一セットとして造られたかどうかはわからないが、一方は他方を意識して造っている。いずれにしても、この二大仏はどちらにおいても、その足下に立つて見上げると、あたかも天を貫く柱のような印象を受ける。このような大仏、巨像を造らしめた動機は一体何だったのだろうか。

東大寺の大仏を知るわれわれは、大仏の造像に対して特別の不思議をもたないかもしれないが、考えてみるとインド世界にはかくも大きな大仏はみられない。インドでの仏教の礼拝の中心はもともと仏塔（ストゥーパ）にあり、ガンダーラで紀元一世紀末ごろ初めて仏像が造られて以来、インド内部でも造像活動が行われるが、インド内部では不思議にそれ程大きな仏像、大仏は造られていない。龍谷大学の山田明爾氏がつとに指摘されたように、大仏を造立する意識・動機は、等身大の像から次第に二倍、三倍と大きくしていったというようなものとは全く異なる発想、いわば「大仏思想」とも呼ぶべき新たな仏陀観がなければできなかったに違いない（同氏「インダスからパミールへ」『アジア仏教史 中国編Ⅴ』佼成出版社）。しかも、「大仏思想」の起源、あるいはそれがどういうものとして成立したのか、ということについてはほとんど何もわかっていない。古い大仏の例を想起しながら、この問題を少し考えてみたいと思う。

最も古い大仏と思われるのは、五世紀初頭に法顕がタラマカン砂漠からパミールを越えて、インド世界に入っていく最初の入口に位置する陀歴国で見た、木彫の弥勒菩薩の大像であろう。この像は現在伝わらないが、玄奘も目撃している。法顕は高さ八丈、玄奘は高さ百余尺と記しており、二、三十メートルあったものと思われる。そして彼らはこの像のいわれを伝えている。すなわち、昔この国にいた一阿

羅漢が、神通力で一人の巧匠をつれ、兜率天に昇って、弥勒菩薩の妙相を観察させ、木を刻んでその像を作らせたという。そして、この像が出来て以後、仏法が東方に流転したと伝えている。ダラダ（もしくはダレル、陀歴、達麗羅）という地域は、インダス河の上流で、現在のパキスタンとインドの国境地域に当り、パミールの山々が複雑に入りくんだ狭谷にあり、大変な難所である。こんな山奥にどうして大仏が造られたのか、誠に不思議な気がする。しかし考えてみると、この地はインド世界と、パミールを越える異邦世界との接点にあり、仏教の生まれ育ったガンジス中流域からみれば、まことに辺境の地といわなければならないが、しかしながら、ここは単なる辺境ではなく、東西交通路上の重要なルートに当たっていた。ガンダーラからここを通って、パミールを越え、タクラマカンのオアシスに出ることができたのである。辺境であり、かつ異世界をつなぐ接点にこの大仏は造られた。辺境の仏教徒たちは、仏教の中心、中インドを意識し、それに対抗する新しい仏教世界の象徴として巨像を打ち立てたのではないだろうか。この大像から仏法が東方に流転したという伝えはこのことを暗示している。

バーミヤーンの大仏もこのダラダ（ダレル）の弥勒大仏の造立と、相近い事情を感じさせる。陀歴はパミールを越えて中央アジア・中国の世界と接しているし、バーミヤーンはインドゥクシュを越えて中央アジアに接しており、両者ともインド世界の辺境、インド世界と異邦世界の接点に位置している。しかもダラダもバーミヤーンも、単なる辺境というのではなく、中央アジアとインドとを結ぶ古代交通路上の重要なルートに位置していたのである。

そして興味深いことに、ダラダのあるパミール・カラコルム越えのルートと、バーミヤーンのあるインドゥクシュ越えのルートは、歴史的に栄えた時代が異なるようである。最近京都大学の桑山正進氏は、中国資料をもとに、求法僧たちの通った中国からインドへの古代交通路を検討され、六世紀を境にして、早い時期はもっぱらパミール・カラコルム越えが使われ、遅い時期はインドゥクシュ越えの交通路が繁栄したことを明らかにされた（同氏「バーミヤーン大仏の出現」『同朋』第五八号）。これはバ

バーミヤーンの大仏がいつ造られたかという年代の問題にも重要な示唆を与えるものであるが、インドと中央アジアを結ぶ交通路の交替という現象は、おそらく歴史的な事情が反映しているのであろう。未だこの問題に結論を出すことはできないが、バーミヤーンの大仏の造立は、エフタルもしくは突厥といった中央アジアの遊牧民の動きと関係あることが充分考えられる。大仏の造立といったことは、一般の人々の寄進によって自然に出来るというようなものではなからう。

大仏造営の事情が知られる早い例は、中国の名高い雲岡石窟である。雲岡は、遊牧民である鮮卑族の拓跋部がたてた北魏の部、大同の西方十五キロメートルほどの所にある。ここには五十足らずの石窟が断崖に開かれていて、第十六洞から第二十洞と名づけられた五つは、いわゆる曇曜五窟とよばれるもので、五体の大仏（高さ十四・十七メートル）を造っている。これらの大仏は、涼州出身の僧、曇曜が時の皇帝文成帝に上奏して造立したものであることが、『魏書』釈老志に記されている。この五体の大仏は、北魏の建国者太祖道武帝以下、五人の皇帝のために造られたものとみられている。ここでは大仏は、いわば祖霊となった皇帝像のイメージとだぶっている。

バーミヤーンの大仏を造った民族、王者は知られないが、東西世界を結ぶ古代交通路のいわば関所に位置し、ここを通過する旅人、商人たちの落していた財、富の蓄積を握りながら、王者の力を駆所して、大仏や石窟が造営されたであろうことは容易に察せられる。しかもそれは、宗教を政治のために利用したというようなものではなく、王権自体が宗教的価値をもった世界であろうと想像されるのである。

二大仏の仏龕に描かれた壁画を観察して、バーミヤーンの宗教世界を掘り下げてみようと思う。

まず、東大仏の仏龕天井に描かれた壁画は、その図様といい、様式といい、大層ユニークなものである（Pl. I. 3）。大仏の足下から天井を見上げると、ラピスラズリーの鮮やかな青地に、大きな円光をつけた白い太陽神が、四頭立ての有翼の馬車に乗り、天駆ける図柄が浮かび上ってくる。その絵画様式は、隈取りや明暗法を排して、色塊の対比と図式的線描による平面性の強い様式で、ササン系絵画の流れをくむものとみられる。その図像も、仏教図像というにはあまりに大胆な表現である。太陽神は筒袖の遊牧民の服装で、

マントを大きく翻し、右手に槍をもち、左手は腰に下げた長剣の柄に手をやっている。この主神の上には、数羽の白い鳥が飛来し、両端にはシヨール状の風袋をなびかせた風神の姿がみられる。また下方には車上の左右に、二人の戦神がみえる。二人とも有翼の女神で、兜を被っており、向って左の女神は人面のついた楯を、右の女神は弓矢を手にしている。女神のすぐ上には、半人半鳥の人物が、右手に松明をかざしている。この太陽神の図像は、一般にインドの太陽神スーリヤであらうといわれている。

スーリヤは古くインドのヴェーダ神話に現われる太陽神で、仏教の守護神として紀元前後から図像化されている。とくにクシャン時代（紀元一―三世紀）を中心にスーリヤ像が数多く造られているが、この図像は遊牧民の信仰と関係が深かったらしい。というのも、スーリヤの図像には二つの大きな特徴がある。一つはこの神像がほとんど決って正面性の強い表現をとること、もう一つはこの神像は遊牧民の王者の姿をとることである。クシャン時代には蹲る姿勢をとり、グプタ時代以降は立勢が一般的となるという変化はあるが、遊牧服を着た正面性の強い造形という特徴は変わらない。インドの神々の造形が一般に、柔軟で動きを求める裸体表現を好む中であって、大層異色の図像である。太陽神スーリヤの信仰は古くからインドにあったとしても、その図像は遊放民の太陽信仰と関係が深かったことが窺える。

ところで、この壁画の太陽神は、天駆ける有翼の白馬に引かれ、しかも天空には白い鳥（ハンサ）、風神、半人半鳥の人物が描かれ、二人の女神も有翼である点など、天空を駆けめぐるイメージが極めて強く現われている。このような飛翔のイメージはインドのスーリヤ像にはみられず、パーミヤン図像を特徴づけている点である。

そこで西方に眼を向けると、ローマ世界では太陽神ヘリオスが、しばしば四頭立ての馬車に乗って表わされている。しかも、この図像は古代末期に興味深い転用が行われる。すなわち、馬車（四頭立てが多い）に乗って天駆ける図像、すなわち昇天の図像は、「死者の魂の旅立ち」や「皇帝の神格化」（アポテオシス）の意味をもつ。「死者の魂の旅立ち」は石棺の浮彫やカタコンベの壁画に見出され、魂の



不死を象徴する図像として好まれた。これは、太陽が不死であり、かつ毎夜死者の国へ降りていくことから、死者の靈魂を彼岸世界に導くプシコポンプとしての太陽のシンボルズムに基づくものといえよう。また「皇帝の神格化」の図像は、コインやメダイユにしばしば見出される。これは世界の中心にあって輝き続ける至高存在者、絶対的至上権という太陽シンボルズムのもう一つの重要な側面を物語っている。そして、太陽シンボルズムに基づく昇天の図像は、西洋においてキリスト教美術に借用される。直接的な形では太陽神キリスト（サン・ピエトロ大聖堂の地下墓所のモザイク）の像があるが、《預言者エリヤの昇天》には、しばしば太陽神との融合が生じている。またエゼキエルの幻視による《キリストの昇天》（ラブラ福音書）の図像にも、太陽神図像は大きな影響を与えている。

ところで、このような古代末期の「皇帝の神格化」の図像、さらにはキリスト教美術の「昇天の図像」は、実はイランの帝王のイデオロギーと深く関係していると考えられている。ササン王家の王権の象徴であった、タフト・イ・タクディースの建物は、宇宙支配者たる帝王が坐す玉座をしつらえたもので、イランの帝王イデオロギーをよく表わしている。この建物はビザンツ皇帝ヘラクリウスの侵入によって消失したが、文献によってある程度この建物を推測することができる。建物の内部は、外側から多くの臣下たちの席、近衛の騎士たちの席と次第に階段を登り、中央部には高さ約三〇メートルのカーテンで覆われた玉座があり、その上に半球のドームがかけられていた。ドームの中にはホスロー二世の肖像があったといわれるが、このドームに天空を象徴し、十二宮の星座が正確に配置され、しかもプラネタリウムのように天体が動く仕くみになっていたという。タフト・イ・タクディースは宇宙の支配者（cosmocrator）としての、太陽に比すべき帝王のシンボルズムをよく示している。

そして、ササン朝の帝王は、帝王の死後、その靈魂（Fravashi）が天に昇り、神となって再生すると信じられていた。ササン末期に属するとされるストレルカ出土の銀皿（エルミタージュ博物館蔵）やホスロー一世（？）の黄金・水晶・エマイユ製の杯（パリ国立図書館蔵、Pl. I. 3）には、両脚部に天馬

のついた玉座に腰掛ける帝王の図像があるが、これは帝王の至上権と帝王の昇天とを同時に意味している。帝王の霊魂は天上において再生し、太陽に比すべき宇宙支配者としての絶対権を確立する。有翼の馬車に乗って天駆ける帝王の図像は必ずしも類例が多い訳ではないが、ササン朝のスタンブ印章やササン風として知られるビザンティンの織物などに見出される。「帝王の昇天」を表わす代表的な例は、クリモヴァ出土のポスト・ササン期の銀皿にみられるが、ここでは四頭立ての牛車に引かれ、しかも帝王は三日月形の中に表わされ、月神との結びつきを示しているのが異色である。宇宙支配者としての帝王の至上権や帝王の昇天を表わす図像は、実はササン朝自身のものはほとんどなく、王朝滅後のポスト・ササン期に多く現われるのが注目される。

太陽シンボリズムと結びついた、イランの帝王イデオロギーとその儀礼は、イラン周辺世界において「図像」として出現し、中央アジアの仏教美術にも大きな影を落としている。パーミヤーンの東大仏の天井に描かれた太陽神の図像は、その描かれた位置からしても単なる守護神というようなものでないことは明らかである。キリストや預言者エリヤが太陽神と混淆し、神格化の図像、昇天の図像を形づくったのと同様に、おそらくパーミヤーンの天駆ける太陽神も、仏陀の宇宙のかつ帝王的な至上権という觀念を反映するものであろう。仏陀は本来世俗を脱した悟達存在であるが、パーミヤーンでは、太陽のシンボリズムを背景に、死者の霊魂の天上での再生と宇宙支配を司る「天上の仏世界」というイメージを創出するに至っている。大仏の足下に立って、巨大な柱の如き大仏を見上げると、頭上の天駆ける太陽神とともに、仏陀の天上的・宇宙的性格が実感される。実のところ、インドにおいてはこのような仏陀の天上的な性格を表わした図像は見出されないのである。

東大仏の天井壁画が太陽神という大胆な図像をとるのに対し、西大仏の天井壁画は完全な仏教図像にとって代っており、しかも「天上の仏世界」という觀念を充分に展開させた図像となっている。西大仏は、大仏自身も調和のとれた堂々たる彫像で、仏龕も整った三葉形アーチを示す（Pl. II. 1）。この仏

龕の壁画は大層質の高い絵画であるが、残念ながら剝落が著しく、部分的にしか残らない。しかし、全体の図像構成はほぼ推測できる。

天井壁画の前方部は大きく剝落し、奥の方にコの字形に壁画が残るにすぎないが、剝落した中央部分には大きな菩薩の坐像が描かれていたと推定される (Pl. II. 1)。というのも、台座の一部と天衣の翻りの一部が認められ、仏陀ではなく菩薩像が描かれていたことがわかる。台座の下には弓形ハープを奏する二人の楽女の姿がみられるが、ノースリーブの胸元からは豊かな乳房がのぞき、ウエストはくびれ、腰・腿は大層豊かで、顔つきも艶っぽい (Pl. II. 3)。天上の菩薩は麗しい天女の奏する調への供養を受けているのであろう。この大菩薩像の周囲には、多くの菩薩たちが取りまいている。彼らはアーチや梯形の龕の下で、椅子や敷物にゆったりとした姿勢で坐している。彼らはそれぞれみな南側の柱の上から上半身をみせる天人たちによって讃嘆、供養されている。以上が仏龕天井の大構図を構成する。中心に大きな菩薩の坐像、それをコの字形に取り囲む菩薩群という構成で、菩薩たちは天人や天女に讃嘆されている。

この天井壁画の絵画様式は、隈取りやハイライトを重用するインド絵画の影響が強く現われている。しかし、顔立ちや衣文線などに鋭い線描を用いる画法は、中央アジア美術としての独自の様式を示している。しかも、絵画様式のみならず、図像構成の上でもインドとは異なる仏教世界観を反映している。この大構図は、インド仏教絵画が好んだ仏伝図とか本生図とかいった説話画ではなく、中央の大菩薩を中心に整然とした幾何学的配置を示す、理想的な仏世界図といったものになっている。インドの仏教美術は、説話表現か、もしくは単独の尊像表現がほとんどで、浄土図のような彼岸世界を表わしたものはほとんどない。仏陀を中心にして両側に菩薩を配する三尊形式の図像はみられるが、整然とした幾何学的構成のもとに仏・菩薩の浄土世界を表わすという構図は見出されないのである。

ところでこの西大仏の大構図は、東西の両側、丁度大仏のこめかみに当る部分において、花綱文様お

よび垂れ幕文様で縁取りがなされている。これは単なる縁取りの装飾ではなく、大仏の頭上にかざした大天蓋の縁飾りの役割を果たしている。垂れ幕文様より上は、大仏頭上の天上世界を表わしたものである。この垂れ幕文様の下に、約二メートルの間隔で穴があげられているが、これは名古屋大学の小寺武久氏が想定されたように、おそらく、もとそこに材木を突き出していた柄穴で、大仏の頭上をめぐる一大バルコニーが造り出されていたものと推定される。丁度これらの穴の奥に、大仏の頭の周囲をめぐる廻廊が掘り出されているのである。この大バルコニーから、王侯・貴族・僧・あるいは樂人たちが、大仏と天上の菩薩世界を讃嘆したことであろう。

この天井壁画は、中央の大菩薩像を中心に、周囲には多くの菩薩たちを従え、樂人・天人たちもこの大画面に参加する。おそらく天上の菩薩世界、天上の彼岸世界を表わしたものであろう。

それでこの菩薩世界が、果たして仏教のいかなる世界なのかが問題となる。しかし、この菩薩世界図はどうもある特定の經典に依拠にして、それを絵画化したというようなものではないらしい。文字で書かれた經典と視覚的な図像との関係は、微妙なものがある。中国の唐代以降の仏教絵画、またインドでもポスト・グプタ朝以降になると、多くの場合、經典に基づいてそれを造形化している。とくに密教の尊像においてはいわゆる「儀軌」として、經典の記載を正確に表わすことが要求される。しかし、仏教美術の早い時代、とりわけ、經典の教義的内容よりも具体的なイメージを重視した中央アジアの仏教美術においては、造形美術が先に生まれ、その後、經典が作られるといった場合も稀れではなかったと思われる。いずれにせよ、中央アジアにおいては經典と図像の関係は一元的ではない。それだけに図像の解釈に困難がつきまとうが、図像と經典をそれぞれ成り立たせている「原イメージ」といったものに遡って考察することが重要となる。

私はバーミヤーン西大仏の天井壁画は、弥勒菩薩の天上世界、兜率天上の世界を表わしたものでないかと考えている。一つの手がかりは、バーミヤーンの石窟の残存壁画をずっと調べていくと、その壁画の図像構成にはほぼ共通したパターンがあり、大井の中央部はほとんどみな菩薩の坐像を描いている。

そしてそれらの菩薩像は一暇に宝冠を頂き、しばしば手に水瓶をもっている。この特徴から弥勒菩薩と推定される。おそらく天井壁画の大構図は、弥勒を中心にした兜率天世界を描いたものと思われる。弥勒菩薩は現在兜率天の天上世界にいて、釈尊滅後、やがて遠い未来にこの世に下生して、釈尊の説法から漏れた衆生を救ってくれると信じられている。そして弥勒の在す兜率天自身、一種の浄土世界とみなされ、阿弥陀の西方極楽浄土の信仰が風靡する以前に、弥勒の兜率天信仰がとくに中央アジアにおいて非常に盛んであった。

仏教の世界観では、欲界・色界・無色界の三界に分け、兜率天は欲界中の下から第四番目の天に当り、比較的低い天であるが、菩薩が我々の世に下りて来る時は、その前にいつもこの兜率天に在すと信じられた。弥勒菩薩はこの天上世界の主として、遠い将来我々の世界に下生するまでここに留まっている。釈尊自身もこの世に下る前に、兜率天にいたと伝えられ、釈尊が下生するに際して、自分の王冠を弥勒菩薩に被せたという（『ラリタ・ヴィスタラ』）。兜率天はサンクスリットのトゥシタ *tusita* へ満足した<sup>1</sup>という語に由来するが、西方極楽浄土に比べ大層感覚的な享受に満ちた世界である。

弥勒の兜率天について詳しく記した『観弥勒上生兜率天経』によれば、兜率天では多くの天子たちがみな各々の宝冠を脱ぎ、誓願を発して弥勒菩薩に供養する。すると、それらの宝冠は宝の宮殿となって、光り輝く。七重の垣・無数の蓮華・並木があり、木の下には天女が璫珞を手にして美しい音楽を奏する。木には水晶のような果実となり、光明を発し、様々の音を出す。このような極楽浄土の描写が続くが、とくに兜率天の弥勒浄土の特徴は、多くの天女たちがいて、彼女たちは宝の器や璫珞で身を飾ったり、音楽を奏でて侍している点で、西方の極楽浄土には女性がいないとされるのと大きな違いである。パーミヤーンの西大仏の天井壁画では、剥落してしまった中心の弥勒の大菩薩像を取りまいて、その周囲にアーチや梯形破風形に宮殿をかたどり、そこに多くの菩薩たちを配している。とくに注目されるのは、それら菩薩たちを供養している天人や天女の姿で、散華したり、音楽を奏でたり、微妙な手つきで讃嘆したりしている。中には僅かに腰飾りをつけるだけの魅惑的な裸女の姿もみられ、その大胆な表現に驚

かされる。この壁画には表現の上で、官能的インド美術の影響がみられるが、主題の上でも兜率天世界の魅力的な天女の姿を表わしたものと思われる。インドの世俗的な官能の女性が、ここでは天上世界の理想国土の侍女として現われている。

ところで、弥勒菩薩は釈尊の次にこの世に出現する未来の仏陀として信仰されたが、パーミヤーンの弥勒信仰は、インドの初期の弥勒信仰とかなり性格を変えているようである。すなわち、ガンダーラやマトゥラーの弥勒菩薩は一般に右手を施無畏印に結び、左手に水瓶をもっている。ガンダーラの弥勒菩薩は、菩薩の常として胸に瓔珞をつけるが、それ以上に装身具をあまりつけず、とくに頭髮は髻を結うのみで冠飾を何もつけないのが特徴である。これは釈尊の成道以前の悉達多太子―釈迦菩薩―が、王族クシャトリア出身であるところから、王侯・貴族のように身を飾るのに対し、弥勒 Maitreya は諸弥勒經典においては、バラモン学者パーヴァリの弟子ないし息子とされていて、その出身からバラモンのように髻を結び、行者の持物である水瓶をもつと考えられている。

ところが、パーミヤーンの弥勒菩薩は、華麗なまでの装飾で身を飾っている。西大仏の天井中心部は剥落してしまっているが、他の坐仏仏龕、あるいは石窟ドームの天頂にはほとんど決って弥勒菩薩が表わされ、彼らは頭に豪華な冠飾を頂き、胸には二重、三重の瓔珞をつけ、腕にも臂釧・腕釧をつけている。このことは弥勒菩薩の性格が大きく変わったことを意味する。弥勒菩薩の図像は、歴史的にバラモンの行者から、王者のイメージに変換するのである。それではどうして王者的な弥勒菩薩が現れたのであろうか。諸弥勒經典の中において、それを跡づけることができる。

弥勒信仰について書かれた弥勒經典は六部の漢訳『弥勒經』經典のほか、パーリ『アナーガタ・ヴァンサ(未来史)』、ホタン語『マイトレーヤ・サミティ(弥勒会)』などの經典が知られ、それぞれにヴァリエーションがあるが、最も基本的な内容はどうである。すなわち、釈尊滅後の遠い未来において、理想的な都城ケートゥマティに転輪聖王 Cakravartin (シャンカ転輪聖王) が出現する。転輪聖王は七つの宝(輪宝・象・馬・曼珠・女性・居士・將軍)を得、千人の息子を有するといわれ、武力と武器を用

いず、正義によって全世界を統治する理想的な帝王であるという。転輪聖王が出現したとき、弥勒は出家し、龍華樹Nāgapuspaのもとで悟りを開き、釈尊の説法から漏れた多くの人々に説法し、悟りに導くというものである。遠い将来に（人寿八万四千歳になったとき、あるいは五十六億七千万年後に）、転輪聖王が出世し、そのとき同時に弥勒が仏陀となる、というのが弥勒信仰の骨子であり、未来の救世主たる弥勒の信仰は、転輪聖王の神格と深く結びついていることがわかる。実際、弥勒はバラモンの家に生まれ出家するのであるが、弥勒が発心したのはずっと以前、前生において、弥勒自身が転輪聖王であったとされている（『賢愚経』『ディヴィヤ・アヴァダーナ』『マハーヴァストゥ』など）ことから明らかであろう。

弥勒信仰は、後世しばしば理想国家実現の世直し運動、革命運動と結びつくが、それは弥勒が単に未来の仏陀というにとどまらず、転輪聖王という理想的な王権と結びついて、聖俗の両世界において理想世界を実現するユートピアの象徴として信仰されたからであろう。インドの伝統的な仏教世界においては、俗世界・王権を離れたところに、僧団として、仏教の聖世界が成立するが、弥勒信仰においては、王権と結びついた次元においてこそ理想世界が達成されるという考えを反映している。パーミヤーンの弥勒菩薩が、バラモンの修行者の姿ではなく、冠をつけ装身具で飾られた王者の姿をとるのは、こうした聖俗両界の絶対者としての弥勒のイメージに基づいているからであろう。

弥勒信仰は、このように理想的な帝王としての転輪聖王の観念と深く結びついており、しかも、転輪聖王の観念の背後には太陽信仰があると考えられる。転輪、すなわち輪を転ずることは、日輪が全世界に遍く回転して支配することを意味し、転輪聖王は理想的な至上権、支配権を象徴しているのである。太陽信仰が王権のシンボリズム、王権の神格化と結びつくことは、東大仏の天井壁画でみどころであるが、ここでは弥勒菩薩と転輪聖王の信仰となつて、完全に仏教世界の中に吸収されているといえよう。実際、弥勒が転輪聖王であったとき、その名をヴァイローチャナ王（『マハーヴァストゥ』）、毘盧遮

邦王（『仏本経集経』）といったとする経典さえある。

そして、この転輪聖王の観念と密接に関係する特異な図像が、バーミヤーン美術の中に数多く現われる。それは、「飾られた仏陀」*Buddha paré*と名づけられた像で、僧衣の上に豪華な肩掛けを羽織り、頭に冠飾を頂いている。通常の仏陀が出家の身として、装飾や冠などを全くつけないのと対照的である。豪華な肩掛けや王冠は王者の特徴であって、この「飾られた仏陀」は帝王と仏陀の混淆したイメージといえよう。

さて、バーミヤーンには二体の大仏のほか、かなり大きい三体の坐仏、さらに千に近い石窟が穿たれている。仏教の石窟はインドでは一般に、僧たちが住む僧房窟、あるいは僧院（ヴィハーラ）窟と、礼拝のための祠堂（チャイティヤ）窟とから成っている。バーミヤーンでは、簡素な構造の僧房窟とみられる石窟が多いが、塑造の仏像を取り付けたり、壁画の装飾を施していた祠堂窟とみるべき石窟も百近くある。これらの多くの石窟については別の機会に譲り、ここではバーミヤーンの仏教世界を考える上で重要な、祠堂窟の図像構成について二、三述べるにとどめたい。

バーミヤーンの祠堂窟の一つの典型は、正方形や八角形のプランに、ドーム天井を頂く構造である。正方形プランにドーム天井を載せる場合、側壁とドームとの間の四隅にスキンチアーチの移行部を設けているが、この建築構造はササン朝イランの創始になるといわれ、中央アジアにおいても煉瓦建築として広く行われ、後にはビザンティン建築、さらにはイスラーム建築に大きな影響を及ぼしている。バーミヤーンのドーム構造もこうしたイラン・中央アジアの伝統を取り入れたものに相違ない。因みにインドの仏教建築には、スキンチアーチを用いたドーム建築はみられない。インドの石窟寺院における祠堂窟（チャイティヤ窟）は、馬蹄形プランに列柱をめぐらし、ヴォールト天井で、奥にストゥーパ（仏塔）をおくのが通例である。この構造は、入口から奥のストゥーパへ向っての直進的な方向性をもっている。これに対し、バーミヤーンの祠堂窟は、正方形や八角形あるいは円形といった集中堂形式のプランをと



るため、礼拝者の方向性は、堂の中心に立ってドームの天頂へと垂直に向う。しかもインドの祠堂窟は礼拝の対象として、常にストゥーパを安置するのに対し、バーミヤーンにおいては、ストゥーパはなく、ドームや周壁をぎっしりと壁画や塑造による千仏で埋めている。

二、三の例を挙げよう。西大仏近くにあるXV洞（第六〇五窟）は、八角形プランの堂々とした構造を示している。（直径七・五メートル、高さ六・八メートル）。側壁には入口を除いた七つの壁面に仏龕が掘り込まれ、その上に二段の列龕帯がある。これらの仏龕にはもとみな塑造の仏像が取り付けられてあつたが、悉く剝奪されている（Pl. III. 3）。僅かに光背の跡や、列龕の狭間に取り付けられた鬼面や、列龕の縁を飾る唐草の装飾が残っている。上方、ドーム天井の部分には、天空の星を思わせるように亀甲の区画を設け、それらにも当初は仏像が取り付けられてあつた（Pl. III. 1）。この窟の当初の姿を想像してみると、実にドームの空間全体に仏陀が満ちているような千仏構成をとっていて、窟内の中心に位置する礼拝者は、そうした天空の仏世界に取りこまれていくような気持ちになつたに相違ない。

別の例として、J洞（第三八八窟）をみると、この窟は正方形のプランで、天井を浅いドームとしている。壁画は損傷著しいが、現地での私の作図によって、その図像構成が把握されよう（Pl. III. 3）。ドームの中心には、頭に王冠を被り、右手を施無畏印に結び、左手に水瓶をもって、交脚の姿勢で坐す弥勒菩薩が描かれ、この窟の中心的位置を占めている。弥勒菩薩の周囲には、蓮弁帯を挟んで、九体の坐仏、そして再び蓮弁帯があり、その外側に二十二体の小坐仏が描かれ、北側の部分には小涅槃図が見出される。ドームの天頂部に弥勒菩薩、それを取りまく千仏構成、そして涅槃図。この図像構成は、バーミヤーン図像学の典型となっている。

もう一つ、Ee洞（第二二二窟）の例を挙げよう。この窟も方形プランに、四隅にスキンチアーチを設け、ドーム天井を頂き、壁画装飾が施されている。壁画は後世の煤で損傷が激しいが、これも線図によって、その図像構成が知られよう。ドームの中心には、やはり弥勒と思われる菩薩の坐像が大きく表わ

され、それを四重の円周で取りまく形で坐仏群がぎつしりと表現されている。これらの千仏は様々な印相をとって、顔の向きも変化に富んでいる。さらにこの外側には、スキンチアーチのある鼓胴状小壁の部分にも、小立仏像が並べられ、その中には「飾られた仏陀」もみられる。その南壁の部分には、やはり涅槃図が見出される。

バーミヤーンの壁画には、インドの仏教美術が好んで取り上げた本生図とか仏伝図とかいった説話図は、涅槃図を除いて全く見出されない。バーミヤーンの涅槃図は仏伝図の一つとしてではない、特別の意味がこめられているのである。バーミヤーンの涅槃図には、ガンダーラやインドの涅槃図にはみられない、いくつかの図像的特徴がある。最も顕著な点は、釈尊を取りまいて悲しむ人々が髪を引き抜いたり、胸を叩いたりして激しい哀悼の身振りを示すこと、釈尊の枕辺に摩耶夫人が現われること、足もとでは長老大迦葉が釈尊の双足を作礼していること等である。葬礼における激しい哀悼の身振りは、中央アジアの遊牧民の間にみられる習俗で、死んだ英雄・王者の蘇生を願う呪術的儀礼に関係するといわれる。また涅槃図における摩耶夫人の出現には、ピアンジケントの「哀悼の図」にみられるような、中央アジアの葬送儀礼における、死と再生を司る女神信仰が関わっているのではないかと私は考えている。バーミヤーンの涅槃図には、こうした中央アジアの英雄の死に纏わる信仰と儀礼が、色濃く影を落としているように思われる。バーミヤーンの涅槃図は、インドのそれのようにもはや仏伝中の一場面として描かれているのではなく、釈尊の死を通して、いわば新たな仏世界への蘇生を暗示する図像となっているのである。

バーミヤーン石窟では、多くの場合、ドーム天井の頂部に弥勒菩薩を描き、その周囲を千仏で埋め、北壁もしくは南壁の小壁に涅槃図を描いている。K洞（第三三〇窟）は長方形プランで、ヴォールト天井の窟であるが、やはり中心に弥勒菩薩を大きく描き、その周囲は全面、円輪構図の千仏で埋めている。涅槃図は、英雄の死に比すべき法<sup>ダハ</sup>の体現者としての仏陀の死、いわば法滅を暗示する図像となって、天

頂に表わされた救世主としての性格をもつ弥勒の救済的信仰と結びついている。パーミヤーン涅槃図の特徴の一つに、大迦葉による釈尊の双足礼拝の表現がある。經典によれば、大迦葉は釈尊入滅後、その遺法を守るべく、釈尊の袈裟を持して弥勒に手渡す役割を担っているのである。パーミヤーンでは、涅槃図は釈尊の船涅槃の完成を表わす図像ではなく、仏陀の死滅＝法滅を暗示する図像となって、弥勒の救済的性格を際立たせている。

ところで、空間全体を仏陀で埋め尽す千仏構成は、すべての時空において、仏陀が遍満し、いつでも仏陀に会うことができることを表わしたものであろう。仏教の時間の觀念に三劫というのがあるが、過去莊嚴劫、現在賢劫、未來星宿劫の三劫で、それぞれに千仏が出世するといわれる。パーミヤーンのドームの祠堂に入り、壁画や塑造で飾られた千仏の窟内に身をおくと、まさにこうした時空に遍満する仏陀に出会う感じがしたに違いない。

『觀弥勒上生兜率天經』にいう。「衆生、もし諸業を淨くして、六事法を行へば、必定して疑なく當に兜率天上に生れ、弥勒に値遇し、亦弥勒に随つて閻浮提に下り、第一に法を聞いて、未來世に於て賢劫の一切諸仏に値遇し、星宿劫に於ても亦諸仏世尊に値遇するを得て、諸仏の前に於て菩提の記を受くべし」と。

『法華經』にも「若し人ありて、受持し、その義趣を解らば、この人命終るとき、千仏は手を授けて、恐怖せず惡趣に墮ちざらしめたもうことを為、即ち兜率天上の弥勒菩薩の所に往き、——弥勒菩薩は三十二相ありて大菩薩衆に共に圍繞せられ、百千万億の天女の眷属あり——而ち中において生れん。かくの如き等の功德利益あらん。」（普賢菩薩勸発品、岩波文庫版による）とある。

インドの仏教はもともと、自己の悟りを目差す解脱の宗教であったが、パーミヤーンの仏教は、『救済』の宗教におき変っている。しかもそれは、浄土教のような彼岸世界を憧憬、希求する宗教ではなく、より現世的な天空における再生信仰に貫かれているように思われる。それは、古代的な太陽信仰、さら

には英雄・帝王の死と蘇生の信仰を背景にした、聖俗両界の至上権に宗教的価値をおいた世界である。パーミヤーンの仏教世界は、こうした中央アジアの古代的宗教との混淆を通して、より普遍的な、高次の救済の宗教世界を切り開いている点に偉大な独自性がある。

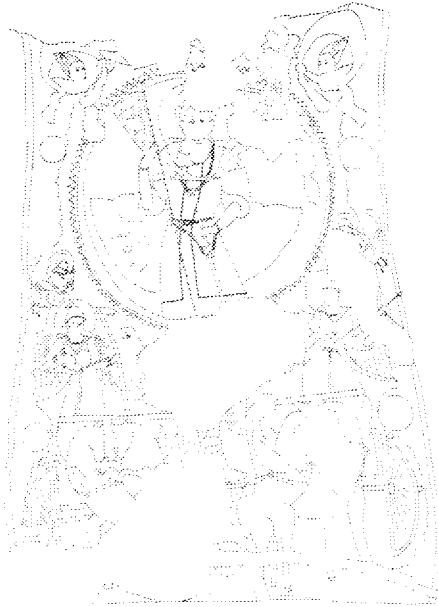
ヒンドークシユ山中の小オアシスという辺境の地にありながら、当時の東西交易の一中継点にあつて富を蓄積し、おそらくはその富のほとんどすべてをつぎ込んで、大仏や窟寺を造営した彼らの信仰は、新しい中央アジア的・中世的な仏教世界を打ち立てた、まさしく画期的なものであつたろう。八世紀初めにここを訪れた新羅の僧慧超は、「此の王は胡なれど余国に属さず。兵馬強くして多ければ、諸国あえて来侵せず。……王及び首領百姓等、大いに三宝を敬まい、寺多く僧多し。大小乗の法を行う。」と記している。パーミヤーンの王は、胡人であつて、他の国に属さず、独立国として存在していたことがわかる。当時、周辺の国々は突厥に属していたが、パーミヤーンはそれらの中にあつて、独立を保つた特異な国として栄えたことが窺える。彼らの歴史的实际を伝える、書かれた資料が何も残されていない今日、彼らの「現実」がどのようなものであつたか、すべては過去の歴史の海の中に没してしまっている。しかしながら、残された遺跡と描かれた資料が、彼らの「現実」を陰画のように垣間みせている。パーミヤーンの仏教美術をみると、その作品を生み出した想像力というものが、現実から抜け出、現実を超えようとする働き、と同時に、現実を牽引し、変革しようとする働き、この二つの働きをもっていることを改めて教えられ、彼らの偉大な想像力に深い感銘を覚えるものである。

一九八四年二月七日

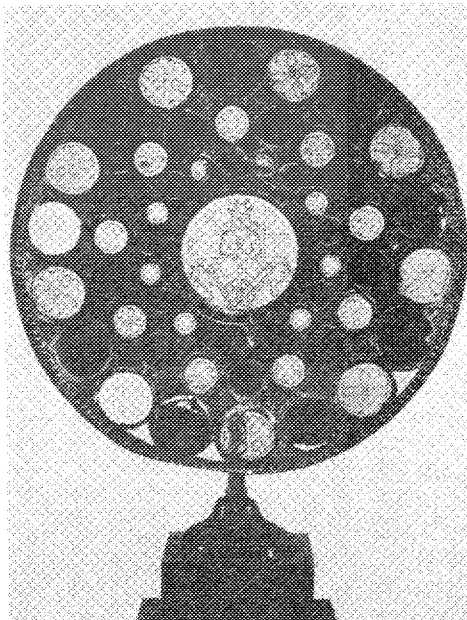
〔付記〕 本稿は一九八三年五月七日の第十八回弘前大学哲学会における講演の草稿をもとに、加筆、修正を加えたものである。筆者は一九六九年名古屋大学調査隊（代表 小寺武久教授）、および一九七四、七六、七八年京都大学調査隊（代表 樋口隆康教授）の一員として、パーミヤーン遺跡の調査に加わる機会に恵まれた。本稿もそれらの調査研究に基づいている。なお、さらに御関心をお持ちの方は、以下の拙論を参照頂ければ幸いである。

- (1) 『パーミヤーン——一九六九年度の調査』（小寺武久編、名古屋大学学術調査報告書）、分担執筆、名古屋大学、一九七一年。
- (2) 「パーミヤーンF洞の涅槃図」『名古屋大学文学部研究論集』LX.一九七三年。
- (3) 「パーミヤーン研究史——先学の諸研究とその問題点——」（上）『名古屋大学文学部研究論集』LXIX.一九七六年。（下）『弘前大学教養部文化紀要』第十二号I、一九七八年。
- (4) 「パーミヤーン西大仏（五十五米仏）の仏龕壁画」『国華』一九七六年。
- (5) 「パーミヤーン壁画の展開」（上）（下）『仏教芸術』一一三号、一九七七年。一一八号、一九七八年。
- (6) 「パーミヤーンの“飾られた仏陀”の系譜とその年代」『仏教芸術』一三七号、一九八一年。
- (7) 「パーミヤーンの塑造唐草紋」『展望アジアの考古学——樋口隆康教授退官記念論集』所収、新潮社、一九八三年。
- (8) 「中央アジア涅槃図の図像学的考察——哀悼の身振りと摩耶夫人の出現をめぐって——」『仏教芸術』一四七号、一九八三年。
- (9) 『パーミヤーン』（樋口隆康編、京都大学中央アジア学術調査報告書）、分担執筆、図版篇（I壁画・II石窟構造）一九八三年。Ⅲ本文篇・実測図篇 一九八四年、同朋舎。

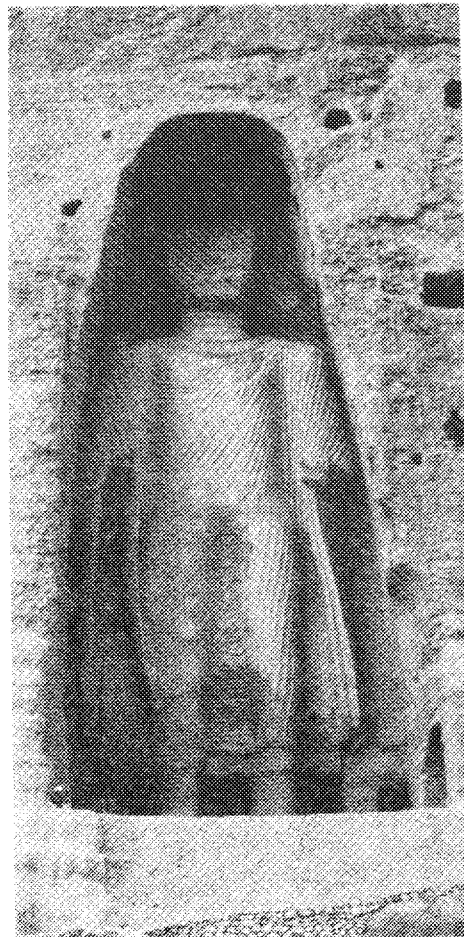
（弘前大学教養部 助教授）



2. 東大仏の仏龕天井壁画 太陽神  
名古屋大学調査隊（宮治作図）  
による。



3. ホスロー一世（？）の黄金・水晶・  
エマイユ製の杯



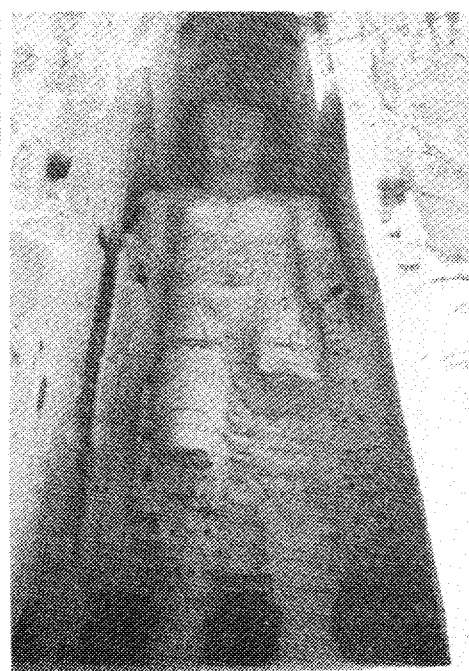
1. 東大仏（38メートル大仏）



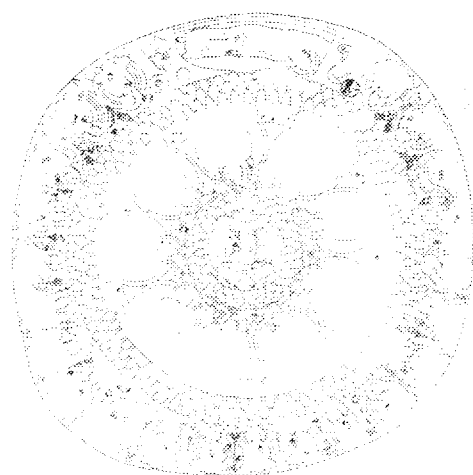
1. 西大仏上部



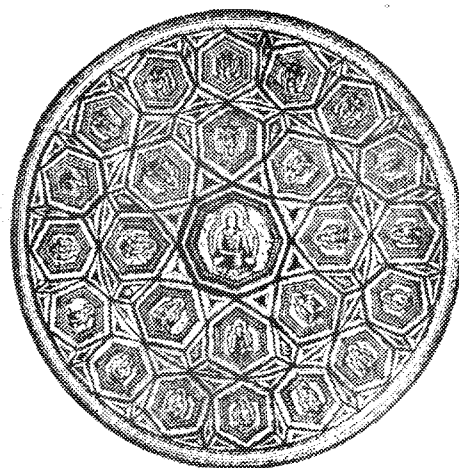
3. 西大仏の仏龕天井壁画 二楽女



2. 西大仏 (55メートル大仏)



2. J 洞（第388窟）ドーム天井壁画  
京都大学調査隊（宮治作図）による。



1. 第XV洞（第605窟）ドーム天井復原図  
（NRAB, Fig. VI による）



3. 第XV洞（第605窟）ドーム天井