

## 盧舎那仏立像

ギメ博物館蔵

銅造・鍍金

像高一四・二cm

螺髪をあらわすが（背面省略）、白毫はない。大衣を通肩に着し、右掌を前へ向けて施无畏印とし、左手は掌を仰いで第三・四指を少し捻ずるが、与願印をあらわすものである。円満な肉付けの顔に、切れ長の眼が走り、唇は小ぶりである。豊かなふくらみの大きな両掌、著しく甲高な両足などは唐代の金銅仏によく見られるものである。また衲衣をおして腰細な肢体の曲線が明瞭に見てとれるところは、インド・西域的表現を根底に据えた、写実的な肉体描写と理解することができよう。しかし肥満を感じさせるまでには至っておらず、自然な肉体の起伏には若々しい情感を汲みとることができ、唐代も比較的早い頃の製作かと思われる。

全身一鑄からなり、鍍金仕上げとする。両足下に共通する柄がつき、また背中にも光背を留める柄が鑄出されるが、後者は後世截り縮めているようである。

本像は着衣の上にさまざまな凶相が浮彫りにてあらわされる。以下それに焦点をあてて解説したい。まず本像の腹部には、逆巻く大海から軀を起こした二匹の龍が絡みあう。龍の支える大地の上には三人の人物が互に背を向けあって坐し、中央には宮殿がのぞまれる。左肩には三足の鳥のいる太陽、右肩には三カ月があらわされ、

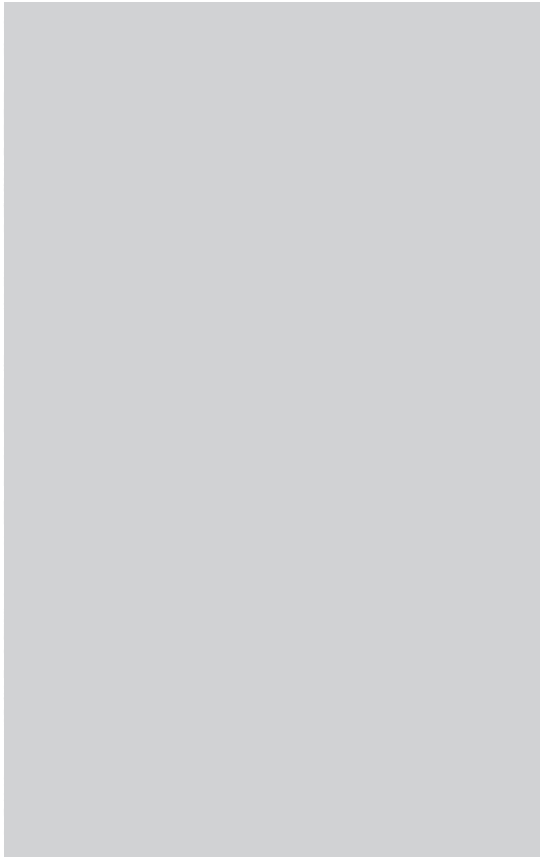
それぞれ上方に天人が飛ぶ。この凶相はいうまでもなく、難陀・婆難陀の二龍王がその山腹にまきつく須弥山をあらわしたもので、山上には帝釈天の住処である忉利天があり、須弥山のまわりを日・月象が繞るといふ仏教的世界観にもとづくものである。

その下、太腿部には鷓尾を上げる宮殿があり、そのまわりを西域風の凹凸のある塼が囲み、前面に楣拱形の門が開くという広大な建築があらわされる。宮殿中には一人物が坐し、その両側に胡服の二人物が杖状のものを捧げて侍る。塼の外には樹木が数本生えている。この建物の下方には、樹下に一人物が倚坐し、その頭をひとりの比丘が手をさし伸べ、うしろに胡服の人物が拱手して控える景が、左右相称にあらわされる。おそらく剃髪の場合であろう。

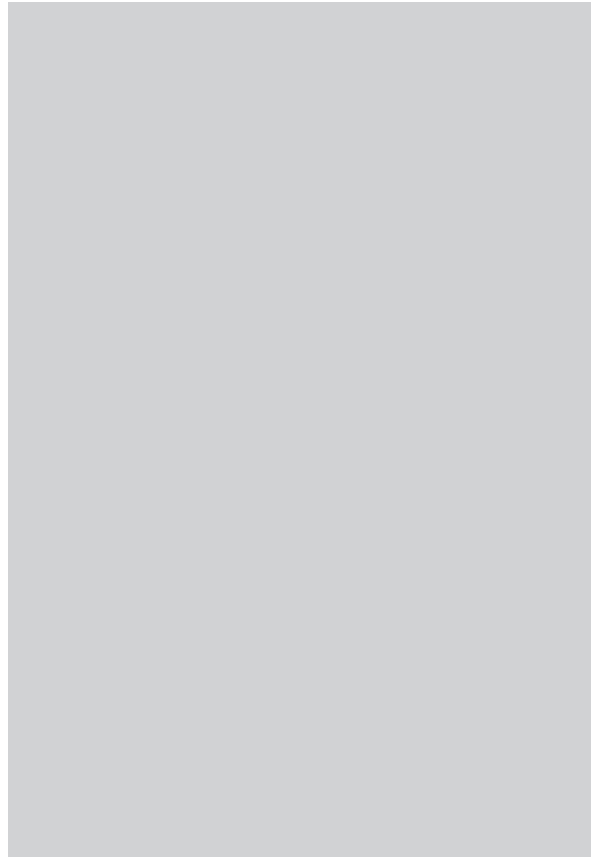
これら宮殿および剃髪人物は、瞻部洲すなわち我われの住む世界における人間界のさまを表現するものと思われる。

大衣の裾の下からのぞく裾には地獄の相が見られる。中央の煮えたぎる釜にはすでに三人の罪人が入れられていて、もうひとりはまだ投げ込まれようとしているところ。大智度論のいう熱・大熱地獄である。左には牛面の獄卒が立つ。両端に、未開敷蓮華を持つ人物と、右手を差し出す人物とがそれぞれ立つが、これらが誰であるかはわからない。

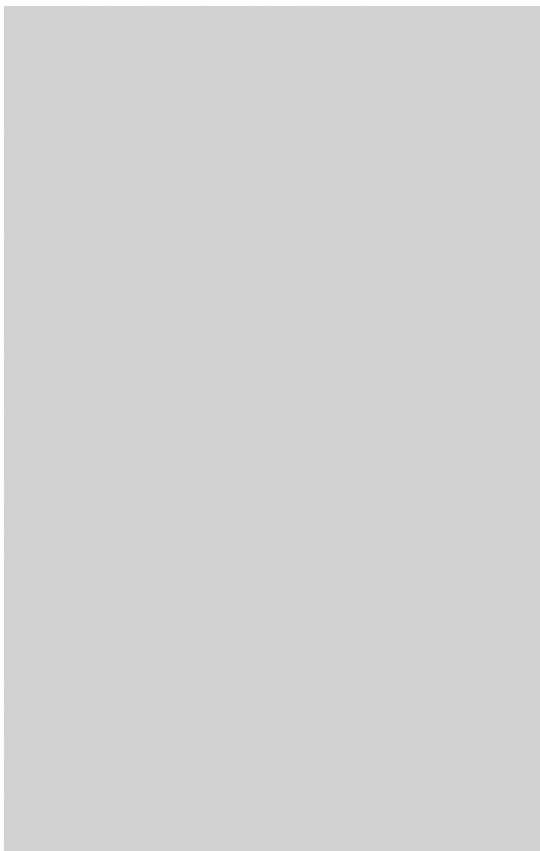
背面に回ろう。向かって左下に、左手に劍様のものを持ち、幞頭風の冠を被り漢式の服装の人物が、後に侍者を従えて倚坐する。足もとから五条の光焰が放たれ、それぞれ天・人間・阿修羅・畜生・餓鬼の五道をあらわす。五道または六道をあらわす光焰を発するものは、敦煌画などに徴すれば地藏菩薩であるはずであるが、この人物にそのような特徴の見られないのは不審である。あるいは十王の



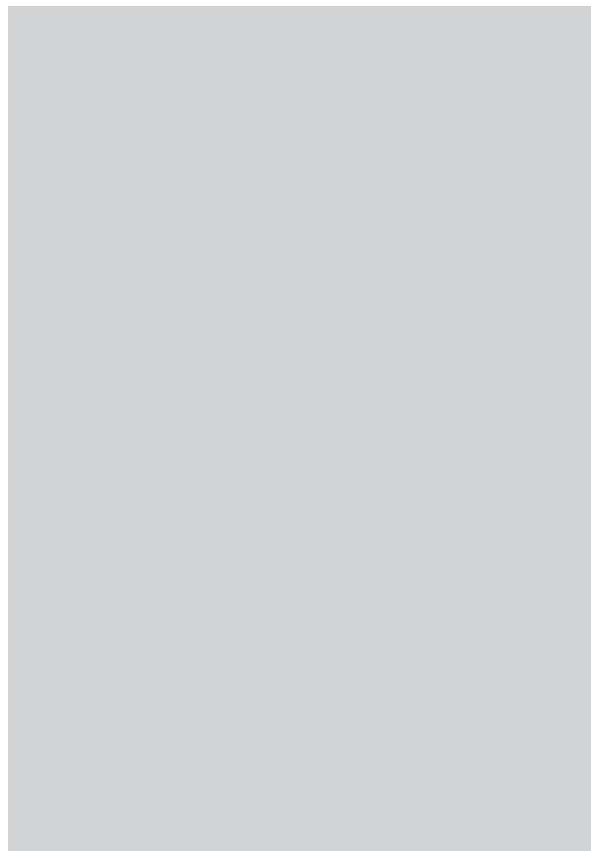
3 盧舍那仏(左側面)



1 盧舍那仏(正面)



4 盧舍那仏(右側面)



2 盧舍那仏(背面)

うちのひとりであろうか。

このほか側面には、両肩さがりに胡服人物が各一、両袖口外側にはそれぞれ樹下に漢服人物（左側）と胡服人物（右側）があらわされる。

このように仏身に仏教思想による世界図をあらわす像は、西域の各地方に遺例が多く見られ、敦煌画中にも何点かを見出すことができる。この特殊なる尊像に関しては夙に松本栄一博士による論考が発表されている<sup>①</sup>。博士によれば、華嚴経の非常に盛に行われた西域南道の干闥<sup>コウクツ</sup>において、仏身に様々な形象があらわされる如来像の遺品を見ることができ、これは華嚴経の所説に依ったものであり、像は華嚴教主の盧舎那仏である。この種の像は、北道の庫車<sup>クツァ</sup>や喀刺沙爾<sup>カラスヤル</sup>にも伝えられ、敦煌においても認めることができる。これらは干闥の統一のない構図に較べて、須弥山を中心とする整然とした世界図になっているのである。この論により、この種仏像の教義的意味と地域的分布および変遷の要が述べられたのであるが、一方水野清一博士は、河南省安陽付近の高寒寺蔵と伝える北齊代の像の浮彫りを詳細に報告された<sup>②</sup>。この像は正面中央に五頭の龍が描かれるほかは、仏伝・本生譚などから断片的な情景をいくつか選びだし、仏身の余白をびっしりと填めるものであって、中国中心部の例として貴重であった。次いで吉村怜氏は、中国の文献中に散見できる「人中像」が盧舎那仏を意味し、しかもこれは仏身中に三界六道といった特殊な形態をあらわす像をさすものであると論じられた<sup>③</sup>。さらに、松本・水野両博士の報告された遺例のほかに、雲岡第十八洞の本尊は、仏身から無数の蓮華を吹き出し、その蓮華が仏・菩薩へと化生する生成過程を体の表面にあらわすもので、これもま

た氏のいわゆる「人中像」であろうとされた。

以上が従来の主な研究の概要である。残された問題としては、今までは研究の対象が西域の作品に集中しており、伝高寒寺像を除いて中国中央部の様相が全く不明であったことがまず挙げられる。また敦煌のものでも時代的には、隋、初・盛唐といった重要な時期の様相がわからなかったことも数えられよう。さらに「人中像」に関していえば、經典の中に頻出する「人中尊」を吉村氏は一概に「人中像」とは別のものとしておられるが、この点については次のような私見を持っている。經典中に現われる「人中尊」はほとんど頌偈の中に書かれるもので、覚者または釈尊に対する讃称として使われる。しからば、「人中像」も具体的な尊像をさすというよりは、覚者や如来に対する抽象的な讃号と解する方が自然であるともいえる。仏をたたえる語として「人中尊」のほかに「人中最勝王」「人

5 如来立像(フリーア美術館)

## 6 須弥山図(雲岡第10洞)

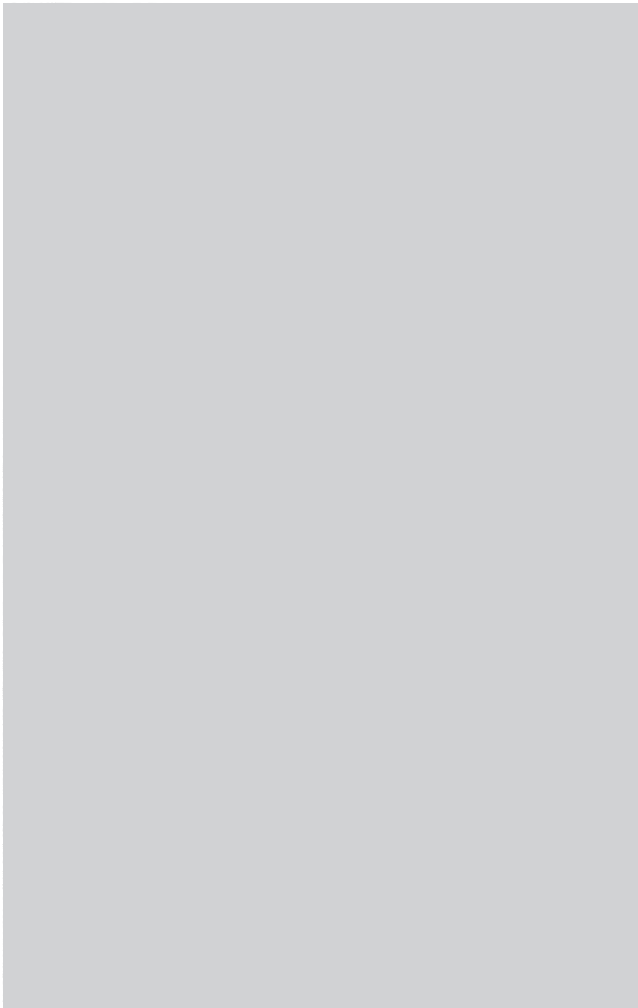
中師子」「人中帝王」「人天中最尊」などの用例があるとすれば、「人中」に特別の意味をもたせるためには余程の根拠がなければならぬように私考される。

いずれにしても、仏身に世界図をあらわす仏像の研究は、中国中央の作例を加えることよってより深みを増すと考えられる。その意味で、唐代、中心地域でつくられたと思われる本像のもつ位置は重要である。このほかに、現在フリーア美術館の所蔵となっている隋代の像(図5)を加えると、従来のこの種仏像の研究の余白があるていど埋められるのではないだろうか。

本図相は宮殿、剃髮人物などをあらわすことから、転輪聖王の逸話にまつわる弥勒下生経变相図との図柄の一致に興味を持たれるが、今はとりあえず、須弥山図相の比較をほかの遺例などを参照しつつ行っておきたい。

本像の図相が極めて大まかで、あらわされる図の種類も少いのに対し、フリーア像は經典から各種の場面を選びだし、体部全面に浅浮彫で表現しており、その点は伝高寒寺像に似るが、問題を須弥山表現に絞ると、精と粗の違いはあれ、基本的な構図は両者一致する。すなわち両像とも、絡み合う二龍王の支える、横に広がる須弥山頂に忉利天宮をあらわす。フリーア像は忉利天宮の描写が詳しいが、骨格となる構図は同じである。一方相違点としては、ギメ像は日・月象が宙に浮かんでいるが、フリーア像では、須弥山の両脇に一面四臂の二体の阿修羅が立ちあがり、それぞれに日・月を捧げること、およびフリーア像の須弥山中腹に四天王宮が建っていることなどが挙げられるであろう。

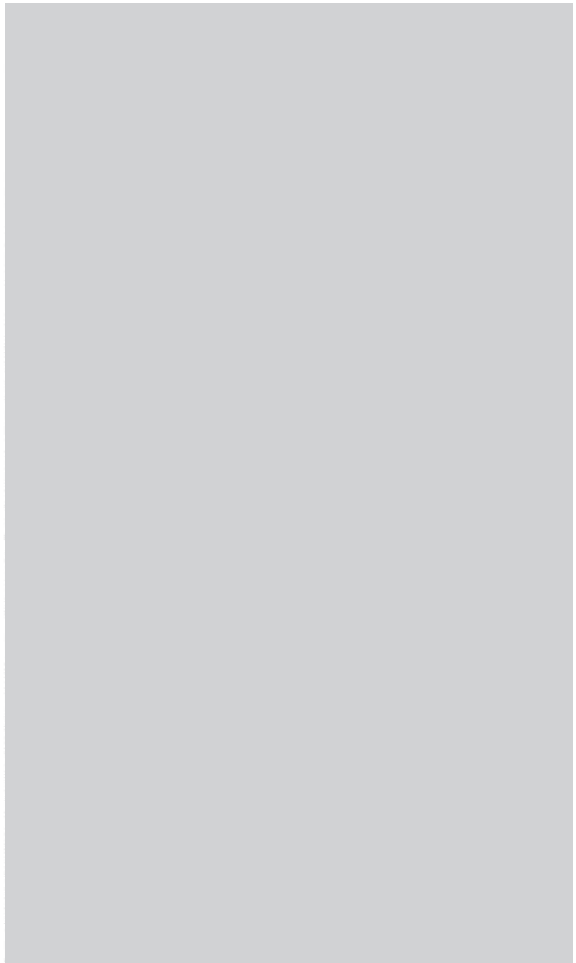
今、中国における須弥山図相の展開の迹を眺めてみると、北魏、



8 須弥山図(敦煌第249窟)

同じ敦煌第二四九窟は西魏に降るが、伏斗型天井の一面に大きく須弥山が描かれる(図8)。雲気、天蓮華、神仙、鬼神、天人などが猛烈なエネルギーを発散させながら飛び交う中に、巨大な須弥山が聳え、山の中腹を例によって二龍王が巻きつき、虚空に吼える。剣の先のような小山が連なる須弥山頂には、西域の城郭風の切利天宮が建っている。そして前方には、四眼四臂の阿修羅王が日・月を捧げて仁王立ちとなるさまが、激しいタッチで描かれる。

このように、南北朝時代の須弥山は難陀・婆難陀の二龍王が巻きつき、一体乃至二体の阿修羅が日・月象を捧持して立つことが多く、さらに周りには天蓮華などが目



7 如来立像(敦煌第428窟)

雲岡第十洞の前室北壁の浮彫り(図6)は古例の一といえよう。動物の群れる須弥山は、二龍王の緊縛によって中腹が強くくびれる。空間には天蓮華が飛び、その化生であろうか、山の両脇に二菩薩が跪坐する。菩薩の外側には日・月を捧げる三面四臂と五面六臂の二阿修羅王が坐している。すでにここに、須弥山の傍に日月を把持する阿修羅が現われているのであり、しかも二体図示せられているところはフリーア像と共通する。

次いで、敦煌第四二八窟南壁中央に描かれる北魏の仏像(図7)はギメ像のように身中に須弥山世界図があらわされる。それによると、九頭龍のいる須弥山の前に一体の阿修羅が立つ。詳細は不明だが、両手は日月を捧げている。

まぐるしく動き回る、活気溢れる表現であった。

ところが、敦煌画中の唐末五代の頃の須弥山図相を見ると、二龍王や阿修羅は姿を消して、極めて整然とした須弥世界となるものが見られるようになる。雲気や天蓮華の乱れ飛ぶ、熱っぽいばかりの空間はなくなり、静かな中空に丸い日月が浮かび、山容は碗を重ねるようなのが多くなる。須弥山の図相にとっては漸く形式化の時代を向かえたといえよう。

時代が降るとともに龍や阿修羅が必ず消えていくというものではないが、混沌とした神話の世界から、徐々に理の世界へと須弥山図相が移行していくことは確かであろう。須弥山説に元来なかったはずの二龍王や阿修羅が描き添えられていたとき、須弥山自体も靈氣を孕んで生き生きとした表現を与えられていたが、それらがあらわされず、理に適った本来の表現に戻るとともに、硬い図式的な須弥山となってしまうとも評せようか。

以上須弥山表現に限って述べてみたが、このような変遷を見通して、本像の須弥山図相をあらためて見ると、すでに阿修羅は現われておらず、また絡み合う二龍王も唐代らしく量感豊かで実在感を伴っており、さらに空間も神秘的な靈の飛び交うそれではなくなっているのに気付くであろう。フリーア像も、龍王や阿修羅があらわされているとはいえず、全体に説明的、図式的な印象は免れない。本図相はフリーア像のものとともに、南北朝時代の靈力に満ちた世界から、整然とした須弥山表現へと向かう過渡的な様相を見せているといえよう。

(伊東史朗)

〈註〉

- 1 松本栄一「西域華嚴經美術の東漸」(『国華』五四八、五四九、五五一昭和十一年)、同『敦煌画の研究』(東方文化学院東京研究所 昭和十二年)
- 2 水野清一「いわゆる華嚴教主盧遮那仏の立像について」(『東方学報』京都十八 昭和二十五年 『中国の仏教美術』所収)
- 3 吉村怜「盧舍那法界人中像の研究」(『美術研究』二〇三 昭和三十四年)

(付) 本像は、昭和五十四年秋の特別展覧会「パリ・ギメ博物館東洋美術の秘宝」に出陳された折に調査したものである。

なお図5は清水善三氏の提供、図6は『雲岡石窟』から、図7・8は『敦煌壁画』から各々転載したものである。