

仏教美術の源流探訪(一)

——博仏と塑像の東漸——

賀川光夫

はじめに

七世紀から八世紀は律令国家の胎動にはじまり、集権確立の時期として重要であることは衆知の通りである。中央帝都を壮嚴にし、仏教をもって権威を高める方向は、隋・唐文化の導入と半島南部（新羅）との修交にあった。唐長安の繁栄と新羅国都（慶州）の発達は、同時に飛鳥京、藤原京、平城京と次第に拡張された日本の首都にもみられた。飛鳥、白鳳期を飾る仏教の画像は、長安で発達した「経変仏教」であって、近年考古学の成果として彼我の対比資料が数多く出土しはじめている。その資料は、唐都に派遣された数多くの使者、または唐人、新羅人の来訪によってもたらされた数々の文物が律令体制確立の大きな問題を感ずるものであることを教えてくれた。

九州にあつて宇佐という地名は、西都として繁栄した筑紫太宰府とともに不滅である。その裏付けとして、飛鳥・白鳳寺院にもちいられた博仏や、塑像が色濃く宇佐の大地に埋蔵され、それらが近年学術調査によつて発掘されつゝある。博仏、塑像は、飛鳥・白鳳寺院の壮嚴のために畿内を中心として発達したことは周知の如くである。その源流が唐都において大成されたことも事実である。博仏や塑像の起源が、はるか草原や流砂地帯での泥土芸術であること

も衆知の通りである。筆者はインドや中国西域の一部を旅行して広大な草原や砂漠の中から神秘的な絵画や仏像を数多くみた。その絵画、彫刻が例外なく経巻を通じての絵解の内容をもったものであるということを知るようになった。荒漠とした草原や流砂の中でみる城砦のような石窟の中で、極彩色の壁画や石彫・塑像の数々をみると、それは一つの幻想である。しかしそこに展開する画像は仏陀の無窮を意味する「経変」(絵解)であった。

日本に到達して、そこに栄えた仏教美術は、東漸する仏陀の経変画像で、その終着の様子を物語るものであった。終着地点から源流を探ることは困難なことであるが、その間に興味深い文物を見ることができた。これを紀行的にまとめてみたいと思っているが、なかなかむずかしい。そこで問われるまゝに「探訪」一、を記してみたが、浅学のため思にまかせず、博仏の一面にふれたのみで塑像については、後に残す結果となった。本小稿はあらためて博仏、塑像を主体とし改稿するつもりである。

(一)

一九七七年三月から四月にかけて、インド、デリー大学仏教研究室
S. Sengupta 教授の御指導でインド仏教について学ぶことができた。

そしてデカン高原西部一帯の各地に散在する石窟寺院を見学する機会に恵まれた。この地方の仏教(石窟)はチャイティヤ(塔院)とヴィハラ(僧院)の完成によって高められた。チャイティヤは中に仏陀の遺物(塔婆)か高僧の像が安置されている。ヴィハラは仏教修道僧が住居、生活した石窟で、中央のホールと附属の暗い小部屋で構成されている。このよう



アジャンター第一窟(持蓮華菩薩)壁画

な石窟で有名なのはアジアンター石窟寺、エローラ石窟寺などである。アジアンタはワゴラ川が馬蹄形に屈曲してその浸食で造りだした中腹の磨崖に紀元前後から六七世紀にかけて二九窟が全長五五〇メートルの間に開鑿された。石窟は九、一〇、一九、二六の四窟が内部にストウパーをもつチャイティヤで、他は僧侶の生活場であるヴィハラであった。そして一から五窟までの右端の一群は六、七世紀のヒन्दウ期の開鑿である。

第一窟の壁面にあらわされた壁画は「持蓮華菩薩」で女性美の理想を表情や姿態に表現し、全容はわが法隆寺の金堂西大壁の観音菩薩像に極似したものであった。それはグプタ様式の三屈法であらわされ、飛鳥仏の表現に似ていたことは感動的であった。

さてインドと日本は、おそろしく隔てられた広い空間の彼方に対峙している。にもかゝらず不思議と仏像の造形において相似がみられた。このことについて、S. Sengupta 教授は、筆者の今後の研究目標として "A Comparative study of the sculptures of Japan, Korea and Ajanta caves of India" を課した。このことが仏教経典を通じて造形された共通の相似についての問題であることに気付いたのは、アジアンター第一石窟の「持蓮華菩薩」を見学した瞬間からであった。案内人が照射してくれたライトに照らし出された菩薩像はその精華を集約した三屈の姿勢で広い空間を隔てた法隆寺壁面にみる観音菩薩の源流とみられた。その強烈な感動はいまも脳裡に残されている。ここで経典の造形化というものが広く隔てられた空間を超越して共通の相似をもたらすことになったことを実感としてとらえることができた。

インドと日本、あまりにも広い空間の果にあることは衆知の通りであるが、その空白地帯を埋めるのは、これまた広大な流砂地帯に散在するシルクロードの中継地敦煌莫高窟を中心とする一帯の石窟寺院である。中国を旅行するこ

とが許されたのはここ数年來のことであつた。そして西域の見学は限られた人達であつたのであるが、一九八〇年七月に中国政府は別府大学学術訪中団を山西省大同市雲崗石窟寺、及び甘肅省敦煌莫高窟訪問を許可された。

インドから東方に向う中継地、敦煌はかつて沙州と呼ばれ、広い砂漠の中にあつた。郊外の莫高窟は鳴沙山と三危山の間、小さく狭い谷間を流れる一筋の大泉によつてつくられたオアシスをいさぐようにして、磨崖に開鑿された石窟寺である。莫高窟で見学した各窟の壁画は数においてアジアンター石窟をはるかにしのぎ、各壁に描かれた経変図像と彫刻は飛鳥・白鳳寺院の壁面を飾る壁画や像造（石仏、金銅物、塑像など）に細部に至るまで似たものが多かった。有名な図像は多くの先学の著書や図録である程度の予備知識はあつたが、未知であつた壁画や塑像を含めて現実に見た時の迫力は想像を超えるものであつた。このようにして、經典の図像化、経変仏教は地域を異にし、民族を越えて変わる事なく、固定化した図像を展開していることが理解された。塑像も、壁画の画題も、經典の図像化であつて、法隆寺金堂の一如來二菩薩の構図や、平安時代浄土變（浄土三部教）の細部まで一致していることをみることができた。ここにアジア全域に及ぶ仏教の雄大な展開にふれることができたが、仏教經典を根幹とした図像の固定化はすでに四、五世紀において確立したものとみられる。梅原末治博士は「飛鳥・奈良時代の美術工藝」（『飛鳥・奈良時代の文化』）において、「七世紀末、八世紀の白鳳寺院から出土する博仏や金銅押出仏、更には法隆寺壁画など、すでに固定した図像が支配していた。」としているが、これは単に畿内一円の小範圍にとどまらず、広大なアジア地域の経変図像として中国東北部や朝鮮半島をふくむ「共通の相似」であることを理解しなければならなくなつた。

一九五四年五月大分県宇佐虚空蔵寺跡、塔趾の発掘において多数の博仏が発見された。博仏は倚坐独尊仏で、後屏や後脚獅子座など特異な彫刻がほどこされていた。文武天皇大宝三年（七〇三）に完成された奈良南法華寺（壺坂寺）発見の博仏と大同小異、その踏返しによる作品とみることができた。この博仏が唐代において整作されたと独尊仏の博仏と同じであることを知った。この博仏の源流こそ、唐代美術の根幹、経変図像として固定されたものであった。一九六二年同じく宇佐市横山天福寺奥院の石窟に建てられた堂の中で塑像四体が発見された。心木を架して繩を巻き付け、粘土を盛り上げる技法は西域の塑像と類似するところが多いと考えられた。はたして敦煌莫高窟で見た塑像の一群は技法と造形が細部に至るまで一致しており、彼等の交流の深さを知ることができた。いうまでもなく、六世紀中葉の仏教伝来以来、大陸・半島との交流が深められ、造寺、造仏は七世紀初頭には盛んになった。間もなく遣



倚坐独尊仏（虚空蔵寺）

隋、遣唐使が派遣され、多くの修道僧、絵師、彫刻師、建築師などの技術者が渡航した。仏教を通じて多くの技術が導入された中に中国仏教の教理とともに崇仏思想が取り入れられ、経巻の経変化による固定画像が導入されたものとみられる。

宇佐発見の博仏と塑像、それは中国においてどのように発達したものであるのか、興味深い。

宇佐の博仏や塑像は、七世紀末、八世紀初頭において製作されたも

のであるが、それが寺院の裝飾や崇拜の対象となつたのはごく限られた時代である。埴仏はほとんど七世紀後半八世紀初頭に集中して使用されている。一つ問題になるのは山田寺跡発見の埴仏である。埴仏は全部で六種類、金堂趾より発見されたものが多い。金堂の建立は皇極天皇二年に「立金堂」の記録（『上宮聖徳法王帝説』）があるので七世紀前半（六四三）にあたる。したがって山田寺の埴仏は七世紀前半にあてることができる。これと関係するものとして紀寺出土の如来坐像の小埴仏があつて其伴の古瓦などから天智朝ごろの創設であることがわかる。このように小形独尊仏（十二尊連坐埴仏）は七世紀中葉にあてることができる。前述の如く、小形独尊の連坐形式は、唐代の千仏碑などによって相似形式が求められるので、あえて七世紀後半までさげる必要はない。その源流は雲崗石窟第一五号窟の南、西壁の十方諸仏にその例をみることでできると考えるからである。

埴仏の使用は橘寺発見の三尊形式（一如來二菩薩）や、山田寺、紀寺などの小形独尊仏（坐像）などからみて七世紀中葉ごろから流行し、南法華寺創立の文武天皇大宝三年頃（七〇三）ごろまであてることができる。

一方塑像は孝徳天皇大化四年（六四八）に「己未。阿倍大臣請四衆四天王寺。迎仏像四軀使坐于塔内。造靈鷲山像。累積鼓為之。」（日本書紀）

とあり、塔中に靈鷲山と塑像（小四天王）を安置したとある。これは『魏書』の「釈老志」にみえる大祖道武帝が天興元年（三九八）に五級仏図（五重塔）、耆闍崛山（靈鷲山）をつくつたとする記事を参考にする必要がある。

「是年始作五級仏図、耆闍崛山及須弥山殿、加以縷飾、別構講堂禪堂及沙門座、莫不嚴具焉。」

右記事と合せて興味深い。この靈鷲山は、敦煌莫高窟二一七窟の法華経變相図にリアルに描かれているのは注目された。



山田寺など畿内寺院跡（七世紀）の独尊連坐博仏と対比できる石刻独尊仏（唐代）
 （上） 西安市陕西省博物館庭石彫碑，銘文はないが初唐と説明された。（中央三尊仏中尊は交脚である。），（下） 山田寺独尊連坐博仏



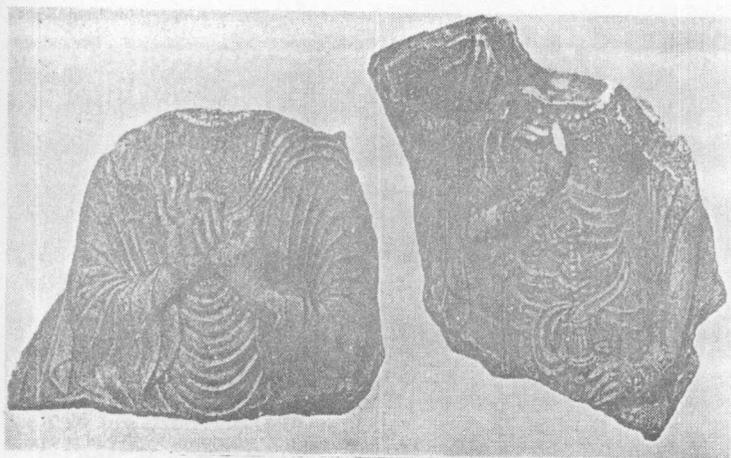
一仏二菩薩二比丘様式押出仏 向って左 法隆寺（東京国立博物館）
右 同（智恩院蔵）

さて当麻寺金堂の弥勒菩薩像は現存する塑像のうち天武朝のものとして有名であるが、法隆寺五重塔内に須弥山を背景として造像した小群像など八世紀初頭（和銅四年一七二一）で、東大寺建立時頃には塑像製作が盛期をむかえた。このようにして博仏と塑像は、ともに泥土をもって製作されるものである点で唐代美術の導入として見逃せない。

宇佐市虚空蔵寺発見の博仏が奈良県南法華寺のそれと同じものであるところから大宝三年（七〇三）頃にあてるとして、天福寺奥ノ院発見の塑像はどのようにして宇佐に持ち込まれたであろうか。塑像の作風・技法からみて官营造物所において工人の手になったものと推理される。井上正氏は「天平勝宝元年（七四九）宇佐八幡神の上京は有名であるが、天福塑像の製作をそこにおくことは充分な論拠といえるのではなからうか」と述べている。博仏も塑像もアジア東仏の流れの中で終着の様子を物語る貴重な資料として注目できる。

(三)

「搥粉堆金」の豪華な手法で有名な菩薩像は敦煌莫高窟第五七窟釈迦の樹下説法図の脇待である。隋末、初唐の樹下説法図は、一如



如来及び脇侍像埴仏（夏見廃寺出土）

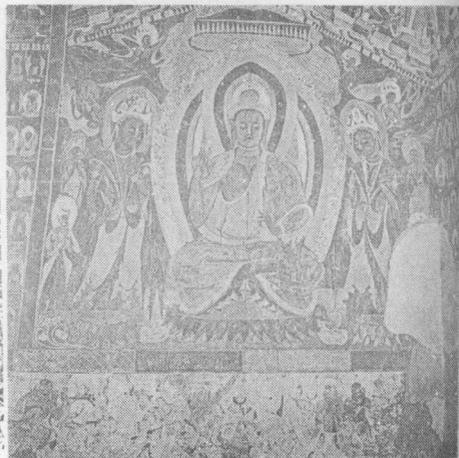
来、二羅漢（伽葉・阿難）二菩薩の五尊一具の形式が目立つ。特に五七窟の脇侍が伏眼半開、艶やかな彫刻であるところがわが藤原彫刻を思い起こし、定朝様式の源流をみるようであった。

さてこの五尊一具の様式は、沙門智運が永隆元年に作造（永隆元年十一月卅日成。大□□□□道場運禪。一萬五千尊像龕）した洛陽智運洞の磨崖仏にもみられる。この五尊一具様式は東京国立博物館蔵の阿弥陀三尊及び二比丘像、「五尊一具」の押出仏の像様に似ている。この押出仏は、中尊が転法輪の印を結び結跏趺坐する阿陀如来と観音・勢至菩薩を配置している。敦煌五七窟の釈迦如来と二菩薩とは違うが、本尊と二菩薩間に配置された羅漢像（比丘像）は同じ至勢であって、その配列とともに同じ構図である。この法隆寺五尊一具の像と同じ形式の押出仏が智恩院（もと法隆寺）に存在されている。これらの図像が夏見廃寺出土の埴仏片と同じ図像の五尊一具であることを考えるときわめて興味深い。

次に敦煌莫高窟三九〇窟の一如来二菩薩の三尊形式もまた、わが白鳳期の埴仏に対比される。この三尊形式は、最近中国各地において発掘され出土例も多いが、安徽省毫县感平寺における北斉時代の



雲崗第17窟南壁弥陀三尊



敦煌251窟三尊仏(北魏)

天保十年(五五九)や河清二年(五六二)など石刻造像碑十一件などが注目される。このもつとも古い様式の一つとして、山西省大同市雲崗石窟第一七洞南壁の三尊仏がある。中尊は仏龕の中にあり、左右菩薩は肉薄彫りであるが、それぞれ宝冠に化仏(右)と宝瓶(右)がある。これらはすでに水野清一博士が指摘しているように「観無量寿経」による三尊仏と考えられよう。とすると、敦煌莫高窟三二〇窟の「観無量寿経変」と同じで、前述のわが白鳳時代の押出仏と同じである。

唐代の三尊仏で注目したいのは長安宝慶寺浮彫諸像である。長安三年(七〇三)の坐仏阿弥陀三尊及び倚坐弥勒三像がある。独特な唐風の天蓋をもつ三尊形式の石彫は、わが文武天皇大宝三年(七〇三)に完成した南法華寺の埴仏との関係も見逃がせない。唐長安三年、文武天皇大宝三年はともに西暦七〇三年である。南法華寺の倚坐仏三尊様式は、「大唐善業 泥厭得真 如妙化身」とある唐代埴仏に三尊様式や椅子の様子など細部まで一致している。また火頭様式の点で橘寺の埴仏と同一である。

長安宝慶寺には號国公楊思勗作の開元十二年(七二四)の三尊石



開元12年楊思勗造坐仏三尊石像



長安3年李承嗣造弥陀三尊石像

彫がある。三尊上部の天蓋が屋根形で、その左右に飛天を配している。この唐風飛天は兵庫黒川文化研究所、橘寺の三尊埵仏や、奈良泉原寺裏山の三尊形式の埵仏と類似している。このようにみると、北魏時代の磨崖仏に発し、唐代石彫において普遍した一如來、三尊形式は、わが七世紀より八世紀の押出仏や埵仏に直接影響したことが明らかとされる。同じに朝鮮半島の東南にあって唐と同盟関係にあった新羅においても当然同じ仏教美術のもとにあったものと考えられる。阿弥陀浄土や弥勒浄土の経変図像化による固定図の展開は東アジア仏教図像の一特徴ということになる。

おわりに

岡崎敬博士は『増補東西交渉の考古学』で敦煌莫高窟の説法図の構成は一仏二菩薩式、仏ははだしの足を組み、蓮華座の上に座している。とし西魏大統四、五年（五三八、五三九）の銘文のある説法図をあげ、大同雲崗石窟の大和（四七七）以前の様式と比較している。更に水野清一博士は雲崗一七洞において阿弥陀三尊の様式をあてている。ここに北魏時代には「法華経」「観無量寿経」などの諸尊が



中国の博仏（裏面在銘）



南法華寺出土博仏

一つの経変図像を形成し、固定化させる傾向をみせ、隋、唐代に広く東アジア各地への広がりをみせるようになった。その「経変図像」の展開を通じて、押出仏、博仏、石彫、そして塑像の技法が伝授されて崇拜の対象となったと考えられる。

塑像の源流もまた博仏とともに特殊な造像として注目しなければならぬ。塑像は博仏と同じように七世紀前葉には日本の国土に定着した。孝徳天皇大化四年（六四八）の霊鷲山と四天王の塑像にはじまり、現在の当麻寺弥勒菩薩（天武朝）などの源流を西域に求める問題は興味深い。塑像の源流は砂漠や、草原から萌芽した創造の御仏であるからである。この泥土の芸術については改めて稿をおこすことにしたい。

インドや中国西方を旅行して、荒漠たる大地に生まれた釈迦の教理は、経巻を通じて強く生きつづけ、その経変図像がそれを普及するための根幹となっていることがよく理解できた。経巻こそ仏教美術の根本であって、それなくして仏教美術の議論はない。そうした深い真理への欲求のためには西域は素晴らしい問題を内蔵しているといえる。かつて江上波夫博士は、「草原は夢多きところ」と言われ

た。筆者もそれを深く感じているのである。

最後に、西方に発し東漸した仏教美術を終着点から源流を探ぐる目的で、インド、デリーノ大学に短期間留学し、中国甘肅省敦煌莫高窟敦煌文物研究所を訪れることができた。こうした機会を与えてくれた別府大学に対し深く感謝したい。また、デリー大学 *S. Sengupta* 教授や敦煌文物研究所史葦湘氏、雲崗石窟文物管理所李治国所長などに大きな御教授をうけた。

岡崎敬博士には、中国関係の資料や書物について、たえず細部の御教授をうけ、敦煌文物研究所常書鴻所長にお引き合せいたゞくなどの御指導を賜わり、厚く御礼申し上げる。

デリー大学ガウエナ、ホルルの大学院生でアッサム出身の *A. Kumar*、*Adya* 氏などはインド仏教、ヒンズー教、回教などについて大いに語たり、知見を広めることができた。彼等は筆者を *Uncle* と呼び、私の研究を助成した。敦煌文物研究所の史葦湘氏は再会を誓い文字通り刎頸の交わりとなった。史氏からの御教授は仏教文化に対する私の考えを大きくかえる結果となった。また若い劉永増氏とは兄弟として学問をしたいというまでに親交ができた。それらの人達のおかげで楽しく学問をすすめることができたのは幸福であった。こうした人達に深く感謝をあらわしたい。

【参考文献】

- (1) 梅原末治 「飛鳥・奈良時代の美術工芸」 『飛鳥・奈良時代の文化』羽田亨篇
- (2) 岡崎敬 ①『東西交渉の考古学』平凡社 一九七三
②『増補東西交渉の考古学』平凡社 一九八〇
③『考古学上よりみた敦煌』『敦煌の歴史』二、一九八〇
- (3) 大村西崖 ①『中国美術史彫塑篇』図書刊行会 一九七〇
②『中国美術史彫塑篇附図』図書刊行会 一九七〇
- (4) 賀川光夫 ①『古代宇佐文化の歴史的 성격』『宇佐』、吉川弘文館 一九七八
②『敦煌莫高窟二一五号前室の埴仏』『MUSEUM』三五八号、一九八一
- (5) 久野健 「押出仏と埴仏」『日本の美術』三、一九七六
- (6) 井上正 「日本の塑像―宇佐天福寺奥ノ院像をめぐって」『宇佐』吉川弘文館 一九七八
- (7) 水野清一 「中国仏教美術」平凡社 一九六八
- (8) 韓自強 「安徴毫具平等寺発現北齊石刻造像碑」『文物』一九八〇
- (9) 劉慧達 「北魏石窟与禅」『考古学報』一九七八
- (10) 河南省鄭州市博物館 「河南榮陽大海寺出土的石刻造像」『文物』一九八〇
- 注 本稿に使用した写真は、一部久野健氏編『日本の美術』三、「押出仏と埴仏」より
また同じく大村西崖氏「中国美術史彫塑篇附図」より転写させていた。ここに御礼と感謝を申し上げます次第である。