

# 敦煌第二五七窟本生図と第四二八窟本生図：初期本生図に見る外来表現の受容と展開・画面構成を中心に

尾崎，直人

<https://doi.org/10.15017/2328617>

---

出版情報：哲學年報. 40, pp.69-101, 1981-03-31. 九州大学文学部  
バージョン：  
権利関係：

## 敦煌第二五七窟本生図と第四二八窟本生図

——初期本生図に見る外来表現の受容と展開・画面構成を中心に——

尾 崎 直 人

北涼・北魏から隋にいたる初期敦煌壁画の変遷・展開を通過するうえで、本生図は好箇の画題である。周知のように、釈迦の前生修行物語を絵画化した本生図は、仏教の東漸にともなうて仏伝図や他の仏教説話図とともに東洋の各地に広まり、現在、インドは無論のこと、中央アジアや中国・日本など広範囲の地域に流伝・分布していて、当時の人々になじみの深いものであったことが推察されるが、敦煌にも少なからぬ遺例がのこされていることが報告によって知られる。表一は敦煌において現在までに確認された本生図である。これによると制作時期は、北涼から隋までと、晩唐から宋まで<sup>(1)</sup>の二期に分かれ、造顕活動の最も盛んな初唐・盛唐のものが全く欠如していることがわかる。北涼から隋までの初期本生図は、数のうえでは決して多いものではないが、各時代にコンスタントに描かれており、六朝期の敦煌壁画を同一画題によって時代区分することができる。また、画面構成のうえで隋唐あたりから盛んに行なわれはじめる仏教説話画と密接なつながりをもつと考えられ、後世の中国の「画卷」や日本の「絵巻物」との関連からも重要な意味を含んでいる。更に、敦煌壁画では造営年代の明らかな基準窟が六朝期には特に少なく、複数場面から成り複雑な場面展開をもつ本生図は時代による表現形式の変化も比較的顕著で、その点、年代判定の参考になる部分も

少なくないと考えられる。

現在までのところ、敦煌壁画の本生図についての研究は、松本栄一氏『敦煌画の研究』(1937)と百橋明穂氏『敦煌壁画における本生図の展開』(1978)<sup>2)</sup>とがある。前者は、敦煌壁画の形象資料としてはスタインとペリオの単色図版があるのみというきわめて限定された状況のもとなされた労作で、両図版に載せられた

表1 敦煌壁画本生図

時代	所在窟	位置	本生名
北凉	275	北壁	シビ王本生・ビリ ンジェリカ王本生 月光王本生
北魏	254 // 257	南北 西壁壁	サッタ太子本生 シビ王本生 鹿王本生
西魏	428 //	東壁南側 東壁北側	サッタ太子本生 スダナ太子本生
北周・隋	296 299 // 301 301 302 302 419 419 423	北壁頂 北東頂 南東頂 北東頂 北東頂 西頂 西頂 東頂 東頂	須闍提本生 睺子本生 サッタ太子本生 サッタ太子本生 睺子本生 睺子本生 サッタ太子本生 サッタ太子本生 スダナ太子本生 スダナ太子本生
晚唐五代	85 98 // 146		シビ王本生 サッタ太子本生 シビ王本生 シビ王本生
宋	61		シビ王本生

画面について、詳細な図像学的考証を行なっている。先述のような資料的制約もあつて載録されている本生図も決して多くないが、敦煌以外の遺例との比較考察もなされ、その研究成果はいまだに依るべき多くのものを含む。これに対し、後者は、解放後の新しい報告や図版をもとに、これまで所在は知られていたものの、その具体的内容について不明だった多くの本生図を紹介し、それらの図像学的考察と画面展開法による分類とを行ない、松本氏の論考では触れられていない編年の問題に関して論じている。説話図の画面形式に関する氏の基本的な考察は、資料的にいまだ不十分な状況にある現在、この方面の研究に資すところ大である。

ところで、敦煌初期本生図は、北魏末から西魏初のころを境として前後に二大別できる。前者に含まれるものは、第275・254・257窟(以下、数字のみで略記)の本生図で、画面構成や図像の形式に西方的影響が強く窺えるもの、後者は、

428・299・301・302などの本生図で、それら外来要素の中国的展開が顕著にあらわれてきているものである。後者の本生図の中には、その成立の事情について必ずしもあきらかではない中国的な説話画表現法の原型が既に定式化されている状況を見出すことができるが、前者から後者へという変化ないし展開は、その成立の事情と関連するのみならず、初期敦煌壁画史における西方様式の複雑な受容過程の一斑を窺ううえで、注目に値する内容を含んでいる。本稿のねらいとするところは、主に画面構成を中心にこの変換期の様相と特質をあきらかにし、その意味をさぐることにある。

近年、敦煌壁画の図録があいついで刊行され、次第に資料面での充実をみるようになってきた。それでも、膨大な敦煌壁画の全容を知るにはまだまだほど遠い状況にあるといわねばならないが、本生図の場合は、今までにその存在が確認されている遺例のほとんどを図版によって見ることが出来、また、新たに刊行されたそれらの鮮麗な色刷図録は、これまでの単色図版では識別できなかった描写や色彩効果などの面で、壁画の新しい側面を知ることが可能にしている。

二

北魏末から西魏初のころを境にして、敦煌初期本生図は前後二期に分けられる。両者の違いを最も明白なものにしているのは画面の構成方法である。西魏以降の本生図は、428窟のスタン太子本生図(図1)を例にすると、横長の画面を上下三段に区切り、そのフリーズを上段左隅から下段右隅へとZ形に場面を連続させてあらわしている。画面構成上の特徴は、物語の進行に従って連続的に画面を並列し、継起する場景を順次に配置しているということである。従って、説話の筋を追って画面を見てゆくと、常に隣りあう場景とへ場面は順次に展開してゆく。画面の構成と時間の経過とが密接に関連しているのである。この特徴は本図に限らず、以後の敦煌本生図に共通してみられる基本的な特徴である。<sup>(5)</sup>これに対し、北魏以前の本生図は、これとは系統を異にする画面構成法によってあらわされている。そ

れはいうまでもなく西方的な表現伝統につながるものであるが、面白いのはそれが決して単一の系統から出ているのではなく、それぞれに異なる美術の伝統を母体としているということである。以下、個々の本生図につき、画面構成法とその系譜とをしらべたずねてみたい。なお、記述の便宜上、各本生図の画面構成上の特徴を先にまとめて述べ、西方との関りはその後でふれたい。

△第25窟シビ王本生図▽

第25窟の本生図(図2)は、北壁中層にあらわされ、横長のフリーズ式の画面に、内容の異なるいくつかの本生図を一説話一場景で横に連続的に並置している。それぞれの図様はきわめて簡潔明瞭。個々の場景は登場人物の動作によってそれぞれ一場景として構図的にまとめられており、隣りあう場景との間には仕切りとなる境界線をひかない。背景の地の部分は一面に赤褐色に塗りつぶし、白い小花を散らすのみで、舞台状況の説明となる背景描写は一切おこなわない。図は、左端がピリンジェリカ王本生、次の一景は内容不明、次の二景がシビ王本生、右端の図は月光王本生である。有名なシビ王本生図を例に、25窟の本生図の画面構成上の特徴をみてゆこう。

この本生は、釈迦が前生においてシビ王であったとき、善行をおこなった話<sup>(6)</sup>で、図は、この説話を二景で表現している。向って左の場面は、タカに追われて救いを乞うハトをたすけようと、自らの股の肉をハトの目方と同じだけ切り取らせているシビ王である。右は、股肉をとり尽し身体各部の肉を切り尽しても天秤はハトの目方と等しくならない。そこで王は最後の氣力をふりしぼって天秤にのぼる。すると天地は震動し、諸天が飛び来って王の善行を賛美した、という場面をあらわしている。

説話そのものが簡単な内容のものであるが、物語の中心となるクライマックスの場面を二景だけとりだし、最少限の登場人物によってきわめて簡潔に表現している。それぞれの構図は、登場人物の仕草によってまとめられており、隣りあう説話ないし場景との間に仕切りはない。従って25窟本生図の画面構成上の特徴は、次のようにいうことがで

きよう。一、説話の眼目となる主要部分を一ないし二場面だけとり出してあらわす。二、その構図法は、必要最少限の登場人物や事物のみによって場面を構成し、舞台となる背景描写は行なわなないきわめて簡潔にして明瞭なものである。三、隣接する場景との間に区画を設けず、もっぱら登場人物の動作で一つのまとまりのある構図をつくりだしている。

△第254窟サッタ太子本生図▽

本図(図3・4)は、南壁の龕下、壁面のはぼ中央部に位置し、一辺が約一メートルの方形画面にあらわされている。捨身飼虎本生として広く知られるこの物語の梗概をのべると、

釈迦が前生においてサッタ太子であったとき、二兄と山野に遊獵に出かけ、生後まもない七子をつれた餓虎に出遇う。飢餓のため母子ともども死に瀕したその様子を見、三王子はどうしたものかと思案し議論を交すがよい知恵がわかない。ひとり大発心をおこしたサッタ太子は二兄を先に還らしめ、衣服を脱いで虎前に身をよこたえるが、氣力の衰えた虎は食うこともできない。そこで太子は高山にのぼり、乾竹で頸を刺して血を流し虎前に身を投じた。すると天地は震動し大いに異変がおこった。時に大愁苦を感じた二兄は虎の所にひきかえし、事の次第を覚っておおいに悲しむ。一方、王宮では王妃がみた不吉な夢や外人からの知らせにより諸臣に命じて太子を捜さしめ、ついに事件の一部始終を知る。大王と王妃は太子捨身の地に至り悲哀号哭し、太子の供養のために七宝塔を起てる。

というのがその内容である。

図は、画面いっばいに六景ないし八景からなる場景を区画を設けずに配置している。画面右半分は、餓死寸前の虎の母子を見て思い悩む三王子①、高山にのぼり乾竹で頸を切る太子②、高崖から身をおとらせるところ③、横たわる太子にむらがってその肉を食っている虎の母子④、という山中での四場景を、迷彩状にあらわした山岳文様を背景として巧みに配置し、左半分には、虎のところにもどり太子の遺骸を抱いて痛嘆する二兄⑤、太子の衣服を拾い集めながらかなしむ諸臣⑥、太子を亡くした悲報に接し悲嘆にくれる大王と王妃⑦、太子の供養のために起てた宝塔⑧、の

四場景を人物の仕種や視線によって有機的に連関させながら布置している。本図は、⑤の場景で、虎に食われて既に骨になったはずの太子の遺骸がえがかれている点、また⑤⑥の二景は個々の人物比定が難しく、⑤⑥⑦の三景を合せ一景とみられないこともないという点など、充分な絵解きが困難な面もある。しかしながら、説話の進行にともなう画面展開は、決して順次に整然と配列されているわけではなく、物語の筋をおって画面をみてゆくと場景は画面内を上下左右あちこちと変則的に移動するように配置されており、図相は、説話内容を熟知していなければ容易に理解できない程に錯綜し、個々の場景が互に入りこんだ複雑なものであることは否めない。加えて境界線をひかずに登場人物や場景を互に重なりあうほどに相接して描き、部分的に同一人物・事物を二景にわたって重複的に機能させていたりしており、全体に密集した構図配置であらわされているのが大きな特徴である。

#### △第257窟鹿王本生図▽

本図(図5)は、後壁中層のフリーズに描かれている。説話内容を簡単に記すと、

釈尊が前生で鹿王「修風」であったとき、ある日、河中で溺者を救いあげた。鹿王は自分の居所を他に告げないことだけを約させる。ところがその国の王妃が夢に九色の身毛の鹿を見、これに莫大な懸賞金をかけて捜していた。男は欲に目がくらみ、王宮へ出かけていって鹿王の居所を告げる。とたんに男の体には願が生じ、はく息は悪臭となった。男は道案内をして王の一隊を導いて鹿王の森林へやってきた。身に迫る危険を知らず眠っている鹿王。小鳥がそれを知らせる。もはや逃れられぬ事を覚った鹿王は、自ら国王の前に姿をあらわし溺者救助の件を告げる。驚く国王に対し、更に言葉をついで法を説く。国王はその言を嘉し、弘慈の心に深く感じて鹿を害することを禁ずるふれを国中に出した。

この本生図は、説話の筋の進行にともなう場景展開の仕方に特異な手法をみせる(図6)。すなわち、七景からなる本図は左端にはじまり、河中で救いを求める溺者①、鹿王が急流の中から溺者を救い出す場面②、救助された男が鹿

王に礼をのべ誓をたてるところ③。場面はここで右端にとび、欲に目がくらんだ男が、国王夫妻に鹿王の居所を密告している場面④、男の先導で国王が兵を率い、鹿王を捕えに向つてゐるところ⑤、身に迫る危難を知らず睡る鹿王⑥、もはや逃れられぬと観念した鹿王が自ら姿をあらわし、国王に溺者救助の件を話して聞かせるところ⑦、というように、物語の筋に従つて図様をたどるならば、画面左端にはじまった話は途中から右端へと飛び、そこからまた左方へ進展するといふ複雑な動きをとることがわかる。時間の経過に従い連続的に場景を並べていく展開法を見慣れた目からすると、一見、奇異にうつるこの表現も、画面全体を統一的な説話空間と考え、その中に主要な舞台を適宜に配し、それを準拠として個々の場景が配置されていると見ると、その構成原理が納得される。すなわち、画面左手は鹿王の棲む山岳地帯であり、右手は王の居城であつて、場景の配置はこの舞台設定を基準に按排してあるのである。時間的な連続配列によりも空間的配置に重きをおいた構図法であるといえよう。

もう一つの重要な特徴として、この図には場景区画の初歩的形態がみられることがあげられる。すなわち、それぞれの場景は登場人物の動作や配置によつて一つの構図にまとめられており、画面右方ではこれまで見てきた本生図同様、仕切りとなる事物や界線など区画の機能をはたす描写は見られない。ところが、左方の場景の間にえがかれた斜行する山岳は、舞台が山中であることを示すとともに一つの場景を他から仕切る役割をも果している。小さな山形を連ねた山岳列によつて場景を区画する方法は、西魏以降の本生図に共通する基本的特徴である。本図の場合は左方の一部の場景にしか用いられていないが、右方の場景が山岳と関りのない王宮を舞台としたものであることを考慮すると、一概に部分的で不完全なものとして片づけることはできなく、西魏以降、一般的になる場景区画法の先行的表現とみなしてさしつかえないと思う。小さな山形を連ね並べるあらわし方や、一つ一つの山形を赤・青・緑などに色分けするやり方が同じであるのもこの考えの裏づけとなる。

ここで興味深いのは、本図が場面展開のうえでは西魏以降の本生図にない特異な描写をみせていると同時に、一方



では西魏以降に一般的になる場景区画法をも既にとりいれているということである。後に詳しくふれるが、このことは本図の過渡期的性格を物語っているのであらうと考えられる。

更に今一つの特徴は、254窟サッタ太子本生図にもみられたように、同一人物を二場面にわたって重複的に機能させているということである。すなわち、⑤の場景はそのまま素直に見れば⑦の場景の一部として受取るのが自然な見方である。ところがそのように解釈すると、この場面は非常に長いものとなり、この部分だけで画面の半分程を占めるようになる。また、道案内をする溺者の斜後方には榜題が附してあって、この部分が一場景であることを示唆している。<sup>(10)</sup>つまり⑤の部分は、鹿王と国王の対決場面⑦から見ると同じ行列の一部を構成しているながら、同時に、④景から⑥景への視線の移行に際しては、充分に一つの場景としての機能も果しているのである。一方で場景を他から截然と仕切るという働きを見せながら、他方では説話内容に応じ一つの場景を数景にわたって機能させるという、融通性のある場面展開をとるところに本図の特色がある。

さて、これまで見てきたところによって、北涼・北魏の本生図の画面構成上の特色があきらかになった。それは、石窟ごとにそれぞれの特徴をもった異なる画面形式をそなえているということである。428窟サッタ太子本生図に代表される西魏以降の本生図が、基本的には共通の画面構成法によって、皆、一様な特徴を示すのとは好対照をなす。そこで、次には、それら北涼・北魏の本生図にあらわれた多様な画面構成上の特色が、実際にはいかなる起源をもち、どのような美術の伝統につながるのか。節をあらためて考えてみたい。一口に初期敦煌壁画に影響を及ぼした西方様式といっても幾つかの系統が複雑に入り混っっていて、その実体は必ずしもあきらかではないからである。

## 三

従来、敦煌の初期壁画、特に北魏の壁画について西方の影響が指摘される場合、キジール壁画との関連性が多くと

りあげられる。表二は、初期敦煌壁画の本生図と同題のインド・西域における本生図の遺例を一覧にしたものである。これからわかるように、インド・ガンダーラ地方を除けば、中央アジアでは圧倒的にキジールならびにその近郊の遺例が多い。キジールとの結びつきが強調されるゆえんである。そこでまずキジール壁画の画面構成法からみてみたい。

キジール千仏洞を中心とするクチャ（庫車）地方の壁画については、すでに A. Grünwedel らのくわしい報告・研究があり、近年では上野照夫氏に様式面での考証がある。それらの研究によると、キジール壁画の様式は大きく三つに分けられ、第一期インド・イラン様式（500年前後）・第二期インド・イラン様式（600～650年前後）・第三期仏教的中国様式の三期に分類される。第三期の壁画は、若干の遺例がクチャ近郊のクムトラにみられるのみであり、しかも唐代中国美術の影響下に描かれた絵画であることから、当面の考察対象から外してさしつかえない。第一期・第二期の様式の特徴は、前者がガンダーラ美術の影響のもとに古典的で穏やかな表現を特色とするのに対し、後者は基本的にはこれを継承しつつも独自の地方的展開をみせ、色調・形態ともに堅く観念的な傾向の強い表現へと進んでゆく。第二期様式には上野照夫氏によって、ガンダーラ以外のインドやイランの美術の影響も指摘されている。<sup>(13)</sup>

ところで、画面構成から見たキジール壁画本生図は、第一期と第二期とで相違があり、第一期本生図の特徴は、①一場面の図像がかなり簡単であること、②物語内容を複数場面によってあらわすこと、③場面展開は時間の経過に従って順次フリーズ式に配列することであり、第二期本生図の特徴は、①は前者と同じであるが、②物語内容を主要場面によって一ないし二場面であらわすこと、③それらの場面を小さな山形を鱗状に重ね合せた菱形区画の中にあらわすことである。そして他の美術との影響関係からみれば、第一期本生図の特徴は、簡単な図像の場面がフリーズ式に配列されていて、場面の展開をたやすく追うことのできるガンダーラの表現と類似しており、ガンダーラ以外のインドの説話図の特徴であるところの、一場面の中に複数の異時の場景を複雑にかつ過密気味に配置描写し、説話の展開を表現するに際しては時間的連続性よりはむしろ舞台の設定を重んじる傾向をもつという特色などとは根本的な相違

がみられる。第二期本生図の特徴も、石窟構造やそれにとりな画面配置の変化などによって画面形式に変化を来し、第一期本生図のフリーズ表現から説話のもつとも重要な場面のみを抜き出してあらわすようになったものと思われる。基本的には第一期本生図と同様にガンダーラ美術の図像構成の伝統につながるものである。<sup>(14)</sup>

キジール壁画には、以上にあげた第一期、第二期の二種の一般的表現のほかに、次の二種類の図像構成法をみる。一は、一説話を一ないし二場景であらわし、横長のフリーズ式画面を区切って、内容の異なる幾つかの説話を並列配置してえがく形式のものである。隣接する場景との区画は、界線で明確に仕切るものと、樹木によってわけけるものと二つの方法がある。いずれも簡単な図像によって説話内容を簡潔に表現しているのが特徴である。<sup>(15)</sup> 今一つは、やはり横長のフリーズに一説話を三景ないし四景であらわす形式のものであるが、注目されるのは、その特異な場景配置である。説話の筋に従って画面の展開をみると、途中から場景が反対側へ飛んでしまう。Waldschmidtは、中央の二景と両端の二景とがそれぞれにほぼ同時に進行する事件であることから、前者を「内側の二景」とし後者を「外側の二景」として、図の四場景を二分する解釈を示している。<sup>(16)</sup> 同時異景の分割構図とも称すべきこの特異な場景配置は、キジール壁画本生図には二例あるのみで例外的な作例といえる。画面展開のうえでは、一般的なガンダーラの表現に類をみないものであるが、その簡単な図像のあらわし方・簡潔な構図は、第一期・第二期の本生図同様にガンダーラ美術の系統につながるものと考えられる。

キジール以外では、北道ではシホルチュク (Sring 焉耆附近) に二例、トルファン (吐魯番) 地方に三例がある (表二参照)。いずれも時代がやや下るらしく、逆に中国からの影響がうかがえるものであるが、簡単な図像による一構図二景ないし三景という画面構成上の特徴は、ガンダーラ美術の系譜につながるキジール壁画との類縁関係を示している。

また、南道のミールラの遺例は、他の併出資料などから三世紀ころのものと推定されるが、壁画の様式や簡約化さ

れた図像構成は、キジール第一期様式に近いものをおもわせ、ガンダーラ美術との関連を有することは疑いをいれない。

以上、西域における敦煌壁画本生図と同題の作例を、その画面構成の面からみてきた。表二にはその簡単な特徴を附している。敦煌以西の東トルキスタンでは、本生図の画面構成に限ってみれば、ほとんどのものがガンダーラ美術の系統に属していることが理解される。そしてその特徴として、①簡潔で明快な図像表現、②時間の流れに従ってフリーズ式に順次に場面を配列することがあげられる。②の特徴は、時代が下るにつれ、②フリーズ内の最も中心的な場面を一景ないし二景だけ抜きだして、小区画の画面（多くは壁面を網目状に分割区画した菱形画面）で象徴的にあらわすという方法に変化するが、その場合でも説話に不可欠の要素のみで簡潔に場面を構成するという原則では②の特徴と一致している。

さて、これを先に見てきた敦煌本生図と照らしあわせてみると、275窟本生図の画面構成がきわめてよく似た特徴をもつことがわかる。簡単な図像で構成された明快な構図、一説話を一・二景であらわし、物語の展開にあまり意を用いないところなどは、サンチーやアジャンター等のインド美術が特徴とする諸点、——あたかも空白を恐れるかのよう、説話内容に必ずしも必要でない人物や事物をやたらに描き込むとか、説話の進行と一致しない複雑な場景配置を行なうとか、或は隣接する場景を重ねるほどに密集してあらわしていたりして、結果として、錯綜した複雑な画面をつくりあげている——とは対照的な性格を示すものであり、ガンダーラ美術の影響を受けた東トルキスタン地方の遺例との類似性が明瞭である。なかんづく、キジール壁画本生図との間には緊密な影響関係が予想される。単に現存する遺例が豊富であることによるだけでなく、これまでにもたびたび指摘されているようなモチーフや描写技法の面での類似性は、他地方との関係以上に両者の距離の近さを物語るものである。龕下や側壁のフリーズに一説話一景ないし二景で簡略に表現するキジール洗足洞 (Fusswaschungshöhle) や小峡谷中間洞 (Mittleren Höhle der Kleinen

敦煌壁画本生図と同主題の作例

所在地	窟名および図版掲載資料名	構図形式・特徴
シビ王本生図		
Amaravati	(Fergusson, Tree and Serpent Worship PL. LX)	1 構図 2 景
Nāgārjunakonda		
Mathurā	(高田・上野「インド美術」PL.158)	縦フリーズ区画 3 景
Ajantā	I (Yazdani <sup>1</sup> . V)	3 景以上
Ajantā (施眼)	XVII (Yazdani <sup>4</sup> . LXV.c. LXVI a-c)	4 景以上
Gandhāra	Svat 出 British M 蔵 「世界の美術館・大英博物館 I」講談社 PL.114	フリーズ 1 構図 1 景
Qyzyl	Musik-H (Grünw. Alt-k. Fig.130)	菱形 1 構図 1 景
〃	Gebetm-H (Grünw. Alt-K. Fig.251)	〃 1 構図 2 景
〃	Schlucht-H (Grünw. Alt-K. Fig.115)	〃 1 構図 1 景
〃	Bodh-gew-H (Le coq. Bud-Sp. VI. Fig 116)	〃 1 構図 2 景
〃	Fusswasch-H (Le coq. Bud-Sp. VI. Taf. 13.2)	フリーズ 1 構図 1 景 区画
鹿王本生図		
Bharhut	「ジャータカ概観」p.123.	円形 1 構図 3 景 密集構図
Ajantā	II (Yazdani <sup>2</sup> . text p.36) 図剥落	
〃	XVII (Yazdani <sup>4</sup> . L.C. LXVIII)	縦長画面 5 景
Qyzyl	Bodh-gew-H (Le coq. Bud-Sp. VI. Fig. 173)	菱形 1 構図 1 景
〃	Musik-H (Le coq. Bud-Sp. VI. Fig.174)	〃 〃
〃	Schlucht-H (Le coq. Bud-Sp. VI. Fig.175)	〃 〃
睺子本生図		
Sanchi	「ジャータカ概観」p.127	3 景ないし 4 景 密集構図
Gandhāra	(Jamal Garhi) (Foucher. Gr-Bud. Fig. 143)	フリーズ 7 景 樹木で区画
Ajantā	X (Yazdani <sup>3</sup> XXVIII. b. XXIX.)	フリーズ 7 景
〃	XVII (Yazdani <sup>4</sup> XLIX. b)	縦長画面 4 景以上
Qyzyl	Bodh-gew-H (Le coq. Bud-Sp. VI. Fig. 13)	菱形 1 構図 2 景
〃	Sohwertt-H (Le coq. Bud-Sp. VI. Fig.14)	〃 1 構図 1 景
〃	Schlucht-H (Le coq. Bud-Sp. VI. Fig.15)	〃 〃
〃	Gebetm-H B.25 (Grünw. Altbud-K. p.115)	(所在のみ記述)
〃	Nagar-H l.c (Grünw. Altbud-K. p.131)	〃
〃	Drittletzte-H.K.B	
〃	小峡谷の中間洞 (Le coq. Bud-Sp VI. Taf A.6)	フリーズ 1 構図 2 景

(資料の略号は注④に記す)

表2 インドおよび東トルキスタンにおける

所在地	窟名および図版掲載資料名	構図形式・特徴
スダナ太子本生図		
Bharhut	(高田・上野「インド美術」PL.126)	フリーズ「施象」の1景のみ前後不明
Sānchi 北門	(樋口「インドの仏跡」PL.161)	フリーズ4景以上、区画なし密集構図
Amaravati	(Fergusson. Tree and Serpent Worship. PL. LXV.1)	フリーズ3景以上 "
Nāgārjunakonda		
Mathurā	Mathurā M. J.4.	
Gandhāra	Jāmal-Garhi 出(Foucher. Gr-Bud. Fig 144)	フリーズ6景樹木で区画
"	タレリ 出(樋口「インドの仏跡」P162.)	フリーズ断片・2景以上・区画なし
Ajantā	XVI窟(Yazdani. Text p.60. PL VIII c-e) 刻文のみ	
"	XVII(Yazdani. 4. XIX~XXVI)	30景以上
Qyzyl	Musik-H(Grünw. Altbud-k Fig.129)	菱形・1構図1景
"	Schwertt-H (Le coq. Bud-Sp VI. Fig.42)	" "
"	小流峽の第3窟(Le coq. Bud-Sp. VI. Fig.93)	フリーズ4景
"	Buddha-H(Lecoq. Bud-Sp.VI. Fig.94)	フリーズ3景
"	Bodh-gew-H(Le coq. Bud-Sp. VI. Fig. 43)	菱形・1構図1景
"	Fusswasch-H(Le Coq. Bud-Sp. VI. taf. C.13)	フリーズ区画1構図1景
"	Teufels-H (Grünw. Altbud-k. Fig.317)	1景?
Qarakhoja	Temp.10. (Le coq. Bup-Sp. VI.Fig.44)	1構図2景
Miran	M. V. Caitya (Stein. Serindia I Fig.137-138)	フリーズ
サッタ太子本生図		
Mathurā	Mathurā M. J.5	
Qyzyl	Musik-H(Grünw. Altbud-k. Fig.142)	菱形・1構図2景
"	Gebetm-H(Grünw. Altbud-k. Fig.255)	" "
"	II. Anl. Mâyâ-H(Grünw. Altb-k Fig. 381)	" "
八一	Schwertl-H(Le coq. Bud-Sp VI. Fig.58)	" 1 1
"	Schlucht-H(Le coq. Bud-Sp VI. Fig.59)	" 1構図2景
"	Bodh-gew-H(Le coq. Bud-Sp VI. Fig.62)	" "
"	Fusswasch-H(Le coq. Bud-Sp VI taf C.18)	フリーズ1構図2景
Qarakhoja	Temp 10. (Grünw Altbud-k. p.339)	
Sengim, Aghis	Temp 7. (Le coq. Chotscho. p.12)	1構図2景ないし3景
Šorčup	Handschrift-H(Grünw. Altbud-K. Fig.446)	1構図2景
"	Handschrift-H(Grünw Altbud-K. Fig.447)	1構図2景

Schlusht) などの構図形式に、最も近い類似的特徴を見出せるように思う。

以上に見てきたところにより、敦煌第275窟の本生図は、画面構成のうえで東トルキスタン地方の本生図と関連性をもち、なかでもキジール壁画には一段と密接なつながりをもつことがわかった。それでは、敦煌初期本生図にはキジール・ガンダーラの系統以外の美術の影響は見られないのであろうか。次節では第254窟および第257窟の本生図が、ガンダーラを除くインド美術の伝統とむすびついていることを述べてゆきたい。

#### 四

第254窟サッタ太子本生図は、油絵を思わせる濃密な描法・精緻な限取りなどに西方様式の影響が濃厚にうかがわれる作例であるが、その傾向は画面構成のうえにも強くあらわれている。前述したように、個々の場景は仕切りを設けることなく互に入りくんだり重なりあつたりしてほとんど隙間なく配置され、しかも、場面の説明となる添景事物の描写を極力はぶぎ、最少限の構成要素で集約的に描写している。物語の進展にもなる場景配置は、自然の上下関係に従う配慮が一部に窺える程度で、筋を追って画面を見ると場景はあちこちとめまぐるしく移動する。あきらかに、キジール第一期やガンダーラ浮彫のフリーズの如き、説話の進行が容易に了解できるような順次配列とは異なる変則的配置をおこなっており、物語内容に熟知していなければ筋の展開を理解することが困難なほどに錯雑した様相を示している。したがって、このような表現は、西魏以降の本生図において中国的な表現形式として定式化するところの、説話の筋の進展にもなつて順次フリーズ式に場景の配置を行なう場面展開法ともきわだつた対照をなしている。

このような特異な表現は、ガンダーラを除くインド美術の特色と一致するものである。インドにおける説話図は、画面構成のうえでいくつかの著しい特徴をもっており、比較的容易に他の地域の表現との違いを見わけることができ。説話画の描写形式は、もとになる説話の性格や長短によって多少とも制約を受けるのが普通であるが、インドの場

合、一、いかなる画面形式をとるにしても、一説話一場景というのはごくまれで、多くは二景以上であらわされる。二、一説話を複数の場景であらわす場合、フリーズ式の画面に順次に並列する方式と、方形ないしは円形の画面に適宜に場景配置するやり方の二種類があるが、どちらであらわすにしてもその場景配置は必ずしも物語の筋の展開にしたがって順序正しく配列されるとはかぎらない。三、継起する個々の場景は、物語の主要舞台を基準としてそのなかに配置される。したがって物語の筋をおって画面をみてゆくと場景が必ずしも連続していないという前の特徴があらわれる。四、人物と人物の間隔にゆとりがなく、また、個々の場景が互に他の場景と重なりあつてあらわされ、全体として空白部分の少ない密集した構図となつて<sup>(17)</sup>いる。

これらは、バールフット以来、サンチー・アジャンターなどインド各地の浮彫・壁画の説話図に共通して見出される基本的な特色であり、いずれもガンダーラ美術のもつ表現特徴とはあきらかな対照を示している。とくに三、の特徴は、インドでもほとんどアジャンターにのみ見られる特異な構図法である。

第254窟サッタ太子本生図が、これと同様の画面構成法によつてあらわされているのは明瞭である。一説話を二景以上の複数場景であらわすこと、個々の場景間にゆとりがなく、互に重なり合うほどに密集配置されていること、物語の筋を追つて図様をたどると上下左右不規則に移行し変則的な場景配置を行っていることなど、総体に複雑な図像構成となつているのは、同時にまた、サンチー・アジャンターなどのインドの表現にも共通してみられる特色である。本図は場景を仕切ることにほとんど意を用いていない。というより、むしろ本来なら時間・空間を異にする場景を、相い重なるような場景配置・同一人物や事物の二景にわたる重複機能などによつて積極的に連続するようにあらわし、重層的かつ有機的な絵画空間を創出している。相い異なる場景を互いに仕切るといふ方向にはむかわず、スムーズな場景移行・動的に連繋づけられた構成への指向がうかがわれる。ガンダーラや敦煌の西魏以降の表現が、個々の場景を時間的・空間的に他から峻別された独立的な構図としてあらわそうとしているのは、造形空間に対する根本的思想



の相違が感じられる。<sup>(18)</sup>

次に、第27窟鹿王本生図について検討したい。先述のように、本図の大きな特色は、横長のフリーズ画面であるにもかかわらず、場景配置が物語の進行に従って順次に配列される方式をとらず、筋を追って画面をみてゆくと、場景があちこちと不規則に移動するという点である。すなわち、画面左端の鹿王のすむ山中の場面にはじまる説話は、途中から画面右端・濁者が密告にでかける王宮の場面へととび、反転して国王と鹿王との対決場面（中央左寄り）へと進展してゆく（図6）<sup>(19)</sup>。この場景展開が、敦煌の一般的な展開法と異っており、キジールを中心とする東トルキスタンの遺例にも類例のないきわめて特異な表現であることは前に確かめた。そしてこれまでに述べてきたところにより、それがインド美術とつながりをもつものであることは疑うことができない。なかでもアジャンター最古期の第10窟にえがかれたシュヤーマ（睽子）本生図・六牙象本生図の場面展開は、最も近似するものである。<sup>(20)</sup>

ところで敦煌とアジャンターの関係を考える上で重要な意味をもつのが睽子本生図である。敦煌壁画には、三面の睽子本生図が報告されている。前にこれらを西魏以降の一般的本生図から除外しておいたのは、それらと異って画面構成のうえで古様な表現が見られるからである。古様な表現とは、いうまでもなく鹿王本生図にあらわれた構図形式である、インド・アジャンター第10窟の本生図につながる場面展開法である。場面展開のうえに看取されるそのつながりは、インドから敦煌までの美術表現の伝播を具体的に跡づけることのできる一つの徴証的事例であるが、睽子本生図の場面展開に関しては、他に異なる見解があるのでそれを紹介しながらこの問題について考えてゆきたい。それはまた鹿王本生図の場面展開法とも深くかかわっている。

段文傑氏は、睽子本生図の変則的な画面構成について、両側から始めて中央で終る構図、という解釈をしめしている。<sup>(21)</sup> 図7は、その場面展開と個々の場面内容である。①～⑧は、段氏が附した番号で、①から④までの左側の展開と⑤から⑧までの右側の展開によって、最も高潮せる場面を中央に配置した構図と解釈しているようである。しかし、

説話の筋を追ってこの図をみてゆくと、(1)と(8) (1)と(2)は逆でも可)の順になるであろう。確かに①と⑤は同時刻の場景であるが、筋の展開からは場景は④から⑥へと「飛ぶ」のであり、これを「両側から始つて中央で終る構図」として片づけるのは、少し無理があるようにも思える。そのことは「最高潮」の場面である筈の⑧が、必ずしもそれにふさわしい図像上の配慮をもつてあらわされているとはいえず、また厳密に中央部分に配置されているわけでもない点にも窺われる(ただし鹿王本生図の描写は、まさにクライマックスの場面にふさわしい表現であるといえる)。表現の上では、⑧の場景は他と対等の資格であらわされているとみなされるべきである。この構図形式が、説話の高潮場面を強調するために中国で独自に案出されたものでないことは、アジャンター第10窟のシューマ本生図(図8)と比較対照させてみると、おのずからあきらかである。両者は、場面展開のうえでまったく同じ表現法によっている。それはインド美術に特有のあらわし方——時間の経過に従うよりも、説話の背景となる舞台の設定の方に重点をおいて場景の配置をおこなう——であらわされているのである。第302窟の睽子本生図は、図様がまだ半分ほど未確認であるが、第301窟については、同様の場景配置であらわされていることはほぼ確実である。敦煌とインドとのこのような類似を、単なる偶然の結果に帰することは困難であり、アジャンター第10窟で用いられている表現法が、敦煌の睽子本生図のなかにそのまま継承されていると考える方がはるかに自然である。

さて、このような連関関係のなかに鹿王本生図をおいてみると、その場面展開の特異な性格が一層明瞭なものになるであろう。すなわち、説話内容の展開に際し、場面が連続的に配置されていないのは、時間の連続性を場景配置の大原則とする西魏以降の本生図とはあきらかに異なるやり方であり、舞台設定を優先原理として場景の配置が行なわれているところに起因するものであろう。そして、これがアジャンターのシューマ本生図から敦煌の睽子本生図へとつらなる一連のインド的な構図形式の系譜に属するものであることはあきらかである。舞台設定を時間の連続性より優先させる場景配置法が、鹿王本生図と睽子本生図という内容の異なる説話図に適用されているのは、これが当時

かなり幅広くもちいられていた手法であることを示唆させる。

以上、敦煌初期本生図のうち、北涼・北魏の作例に見られる西方様式について、画面構成の面から西域・インドの美術との関連性を調べてきた。その結果、そこに見出せるものは、いくつかの地域の系統を異にする表現法の混在の状況である。すなわち、第275窟の本生図は、キジールからガンダーラへと繋る系統と関連し、第254窟サッタ太子本生図および第27窟鹿王本生図は、ガンダーラを除くインドの説話画表現の伝統に結びついている。ことに鹿王本生図は、インドでも紀元前一世紀に遡る古様な表現法を祖形とし、それが北周・隋の睽子本生図にまで連続して承継継がれているということなどが確認された。

北涼・化魏の本生図には、キジール・ガンダーラの系統とインドの系統との二種の相異なる表現伝統が併存しており、しかも、それらの西方伝来の表現法は、西魏以降の本生図になると姿を消してしまい（ただし睽子本生は例外である）、かわって時間の連続性に重点をおいた絵巻形式の画面展開法があらたに登場してくる。

周知のように、敦煌壁画では、北魏末から西魏初にかけての時期は、第249・285窟などの壁画に窺われるように、モチーフや描法・彩色などに顕著な中国化の傾向があらわれはじめる時期である。のみならず、壁画配置や石窟構造のうえにも著しい変化をきたす。その意味でこの時期は、敦煌壁画史のうえで、最初の重要な転換期にあっている。画面構成を通してみる限り、本生図についてもやはりこの時期は表現上の大きな変革がおこっていることがあきらかである。その変革の根本的性格は、本生譚の絵解きとしての機能が強化される方向への変化である。すなわち北魏までの本生図では比較的大きな単独の場景で、物語のエッセンスたる中心場面を象徴的にあらわしたり、個々の場景を説話内容や性格と密接な連関のもとに有機的に配置し構成して、必ずしももとになる説話そのものの説明的描写に拘泥しないのに対し、西魏以降の表現では、物語内容を筋の展開にそってわかり易くかつ詳細に描写するのに適した形式へと変化していく。それは場景配置や図相のうえでとくに一部分に重点をおくことのない、客観的ともいえる

記述的描写である。本来、それらの説話を創り出し育んでいったインドや西域と異って、それを受け容れる側の中国にあってみれば、如何なる物語内容であるかを読み取り、又人々に理解させることが第一義の要件であった筈であり、この要求にしたがって未知の説話をできるだけわかり易く絵画化しようとするならば、時間的経過を追って場面を並置する方法がもっとも有効なものであることは論をまたない。この方法が中国で独自に創出されたものか、或は外来的な条件に起因するものかの詮議は一応おくとして、当時の中国における本生図の表現が、初めて見る者にも容易に理解できるような方向への変化であることは間違いない。それは各場面に添附された榜題（短冊形）に簡単な説明文を記入すれば、その機能が充分に果されることによっても確かめられる。

いくつかの系統より成る多様な外来的構図形式がほとんど姿を消し、これにかわってあらたに別種の構図形式が登場してくるといふ右のような経緯は、敦煌における仏教美術の受容という観点にたてば、種々の外来要素が比較的伝来当初の趣きをつよくのこしながら表現されている初期の段階から、それらの外来要素に取捨選択が加えられ、自らの目的にかなうように改変させている次の段階へと進んでいる状況を示しているのである。いわば、外来要素の積極的な移植期から、自国の文化や事情に合ったものを再創造してゆく摂取期への移りゆきがそこに見られるのである。

## 五

北魏以前の本生図と西魏以降の本生図とは、単に画面構成のうえでだけで区別されるのではない。前節までに、北魏以前では個々の本生図ごとに系統を異にする画面構成が見られ、それが西魏以降になるとほぼ一種類の表現に統一されてくるということを指摘してきた。これと同時に北魏以前では、おのおのの本生図ごとに系統の異なる外来要素が観察されるのみならず、同一画面中にもそれらが混在してあらわされている状況を見出すことができる。この混在の状況と西魏以降の中国的に整理された表現との対照は、前節で述べたこととはまた別の意味で、説話表現の摂取の様

相と特質とをよくあらわしている。以下では、この問題に関して述べてゆきたい。

第254窟サッタ太子本生図(図3)は、この問題を考えていく上で理解しやすい作例である。既述のように、図像構成では本図はインド絵画の表現伝統につらなることがあきらかであるが、図像間の空間関係にはそれと異なる特徴が見出せる。すなわち、画面右半の太子投身場面の背景は、全面にわたって迷彩風の山岳模様で埋めつくされ、前面の事件が山中を舞台とするものであることを示しているが、注目に値するのは、登場人物や虎などが、その山岳のうえにあたかも浮遊しているかのように平面的にあらわされていることである。背景である山岳との空間関係は、決して現実の空間関係にもとづいた三次元的なものではなく、また、場景と場景を仕切る役割を果たしているわけでもない。それは、むしろ場面が山中であることを示唆するだけのパターン化された山岳文様とでもいうべき表現である。インドの説話図にはこのような裝飾的傾向のつよい図案化された山岳の描写は見あたらない。積木細工をおもわせる岩石なしは山崖の描写に、誇張され観念化された表現傾向がうかがえるが、それも抽象的な文様の段階にまで進むことはなく、登場人物との空間関係もあくまで現実的な三次元空間の延長上にある。このような特異な背景描写およびそれにともなる空間的關係は、ガンダーラの系統の簡略化された、しかし基本的には現実性にもとづいたあらわし方とも異なるものである。これに類似するものは、キジール壁画の一部に存する。図9は、海馬洞(Hippokampenöhle)の蒲鉾形天井半面で、グリユンウエーデルによると、苦行者の覚悟入涅槃の説話をあらわしている。<sup>(22)</sup>人物や禽獣の背景には、白や褐色・鮮紅色などに色分けされた菱形の山岳が、下から上へと重なり合って全面を埋めつくしている。おのおの菱形山岳は、小さな山形が十六個ほど畳積して形づくられており、そのため色分けされた菱形の境界は波状線をなしている。著しい様式化は、ところどころに描出される樹木や河池の表現にもおよび、全体として極めて平面的で裝飾的な山岳文様を現出させている。その中に適宜に配置される登場人物は、これを地の文様としてあたかも浮び漂っているかのようにあらわされ、図像と背景との特異な空間関係をつくりだしている。その関係は、舞台設定として現

実的な三次元空間を指向するものではなく、物語の舞台が山中であることを装飾的に示唆するだけの、観念的で図案的傾向の著しい表現である。波状の境界線をもち個々の菱形区画ごとに色分けされた山岳描写、又その集合体としての平面的かつ装飾性のつよい山岳文様、さらに図像と背景との特異な空間関係などは、いずれも第254窟サッタ太子本生図の表現と関連するものである。

第254窟サッタ太子本生図は、図像構成の面ではインド絵画とつながりをもつ一方で、登場人物と背景との空間関係および山岳描写ではキジール壁画との関連性が看取される。あきらかに系統の異なる要素が、同一画面内の複雑な構図中に無理なく一体化されているのである。個々のモチーフや文様などのような単なる形態の描写と違って、このような図像の配置によって生じる複雑な空間的雰囲気や図像構成上の特徴は、固有の民族的或は文化的影響に左右される傾向が大きく、その意味で、漢代画像石や壁画・漆絵などに見る伝統的な中国絵画とはかなり趣きを異にする本図は、絵師（作画者）の性格や図様の伝来の問題を考えるうえで興味深い作品といえる。本図の制作は、外来的条件のかなり優位な状況を背景としてすめられていると思う。

別系統の表現要素が同一画面内に調和的に併存しているという状況は、次の第257窟鹿王本生図（図5）にも同様にうかがえる。

第257窟鹿王本生図は、場景の配置の方法に、紀元前後頃のインド絵画の古様な表現が採り入れられているということを前に指摘したが、本図にはまた、個々の図像のえがき方や充分な余白のとり方などに、中国絵画の伝統が色濃くでていることが明瞭である。馬車や宮闕の描写はいうまでもなく、切紙細工をおもわせる細く切れの鋭い天衣・或は宝冠紐・動物の四肢のあらわし方などは、南朝の磚刻画や龍門の浮彫などに見る特徴と共通するものであり、第254窟サッタ太子本生図が、細微な限取りによっていわゆる凹凸画を思わせるような物の丸みを出しているのとはあきらかに区別される。また、背景としてフリーズ下縁および上方に配置される山岳群は、漢代画像石の表現と軌を一にする。

個々に色分けした小さな山形を横に重ねあわせるように並列しており、人物と比べてもかなり小さい観念的な山岳である。注意すべきは、この山岳群は舞台が山中であることの説明になっていると同時に、画面の左側では場景を仕切る役割をもはたしているという点である。西魏以降の本生図では常套的な手法となつているところの、山岳群による場景区画が本図で初めて用いられている。更に、人物と山岳との空間関係も、比例や配置などの面で、西魏以降の本生図の表現にたつらなるものである。以上の諸点において、本図は中国式の表現形式をそなえた最初の本生図であるとみなしてさしつかえない。しかしながら、また一方では、ほとんどの登場人物が頭光をつけ天衣をまとい上半身裸体であらわされており、宝冠や女性の衣装、装身具などはキシル壁画にみるものと類似しているなど、非中国的雰囲気も濃厚であつて、西魏以降の本生図がいづれも登場人物の服制を中国式にあらわしていることと対照してみるならば、本図がまだ基本的には西方絵画を念頭におき、それをモデルとして作画していることは否定できない。中国的な表現へ大幅に傾斜しつつも、依然として西方的な表現への指向が根底にはあるといえる。

以上の二本生図では、雑多な西方様式および中国様式が混在し、全体として次第に中国的な特色をつよめながらも、基本的には外来的な表現へと向かう眼がとざされることはない。

これに対し、第48窟の本生図になると、西方様式はすっかり影をひそめ、外来要素はほぼ全面的に中国化されて、以後の本生図の表現形式は、この図で基本的な性格をそなえることになる。ところが、本図は以後の本生図と若干異なる特徴をそなえている。それは次に述べるような、場景の配置に関するもので、西方様式の痕跡とでもいふべき表現である。西魏以降の本生図は、画面構成のうえで北魏以前のものと明確に区別されることを説いてきたが、この特徴によつて両者の関連のあり方に一つの示唆が与えられるのである。以下、その特徴について述べてゆく。

第48窟スダナ本生図(図1)は、三段に仕切られたフリーズに、説話の進展にしたがつて順序よく場景を配列している。その点で西魏以降の場景展開法とまったく同じ形式をそなえている。<sup>23</sup>注目されるのは、最下段の右端・本図の

最後の数景に至って、順次に場景を配列するという原則が急にやぶられることである。

檀特山中で禽獸と戯れ、怪我をして野猿の手当をうける二児<sup>20</sup><sup>21</sup>。そこへ老バラモンが現れ太子に二児の布施をもとめる<sup>22</sup>。不吉な予感におそわれ愛児のもとへ帰りを急ぐ妃の前に、獅子に身を変じた帝釈が立ちふさがる<sup>23</sup>。

布施された二児をせきたてて下山するバラモン<sup>24</sup>。草庵に帰りつき事の一部始終を知るや大地に倒れ伏して号哭する妃<sup>25</sup>。(図10)

場景はフリーズの最後尾の部分にとろせましとあらわされ、それまでの整然とした配置から変則的な配置へと急変する。説話はスダナ太子がバラモンに二児を布施するところで終っており、諸氏の説かれるように、内容的には途中で画面がとぎれていると見なければならぬ<sup>24</sup>。とすると、これは残り少ない画面に説話の高潮場面を無理にでも描きつくそうとした結果であるのかもしれない。ただ、同じような変則的な場景配置が、同窟のサッタ太子本生図にも見られる。説話の帰結部たる起塔供養の場面が、フリーズの最後にえがかれず、太子捨身の余骨が散乱する場面の上隅に置かれている。以後の本生図が、一貫して説話の筋に忠実な場景進行をとることを考え併せると、このような規則的な場景配置の中に現れる変則的な表現は、単に絵師の窮余の策あるいは機転によるものとするだけでは充分に説明しきれない。むしろ鹿王本生図や睺子本生図などで使用されているところの、舞台設定を優先させる場景配置法がその基盤としてあればこそそのような即興的な描写も可能なのではなからうか。中国的な説話画の描写形式がまだ充分には固定化していない過渡的な時期の、西方的表現のなごりをのこした折衷的かつ臨機応変の表現であるように思える。中国的な場景配置法を考案し本生図に適用した当初の段階では、もともと外来的な説話である本生図の表現に、従来の西方的場景配置の手法が状況に応じ適宜に使用されるとしても不思議はないであろう。

以上、場面展開よりみて表現形式の根本的な変化が予想される北魏から西魏にかけての時期に関し、その変化が本



質的なものであるかを確かめ、又、その様相と特質とについてもあきらかにすべく、北魏と西魏の本生図とを比較検討してきた。その結果、北魏から西魏への本生図の変化は、単に場面展開法にかぎられることなく、表現形式全般に関わる根本的な内容のもの——すなわち、異系統の表現が一図中に混在する北魏の様式から、それらが中国的に整備統一化される西魏の様式へと本質的な変容をとげていることが確認された。そこにはいわば西方様式の模倣・移植の段階から、それを消化吸収して中国独自のものを創出しようとする段階への脱皮ないしは飛躍がうかがえる。むしろ、根底にある連続的な要素も見のがしえないのであるが、それ以上に非連続的な側面、すなわち、以後の中国説話画の表現を決定的に方向づけているところの新たな特徴に、より積極的な意義が見出されるべきである。その意味で、第254・257窟本生図から第428窟本生図へという移りは、初期敦煌壁画本生図というわくを越えて、中国絵画史のうえでも重要な意味をもつといえよう。

要するに、初期敦煌壁画本生図において見られる、第254・257窟と第428窟との間の表現上の差異は、この時期が、説話画の表現全般にわたる画期的な変革の時期——作画のモデルとなる規範が、外来的なものから中国なものへと転換した時期であることを示しているのである。

## 注

- (1) 隋以前の本生図と晩唐以後の本生図は単に時代がへだたるだけでなく、画面形式や描写形式・石窟内での位置などの点で大きく異なる、ほとんど別種の本生図である。仮に、前者を初期本生図、後者を後期本生図とよぶことにする。
- (2) 『美術史』105・昭和五年一月
- (3) 東京大学文学部文化交流研究施設に近年もたらされた羅寄梅氏撮影の写真にもとづいて、百橋氏が描き起し図を紹介してゐる。

- (4) 『敦煌の旅』陳舜臣・平凡社・一九七六・七

『敦煌・シルクロード』(毎日グラフ別冊) 毎日新聞社・一九七七・六

- 『敦煌への道』鄧健吾・石嘉福・日本放送出版協会・一九七八・四  
 『人民中国』別冊「敦煌莫高窟」・人民中国雜誌社・一九七八・六  
 『敦煌彩塑』(単色) 敦煌文物研究所編・文物出版社・一九七八・一〇  
 『敦煌の美百選』円城寺次郎・日本経済新聞社・一九七八・一一  
 『敦煌彩塑』(色刷) 敦煌文物研究所編・文物出版社・一九七八・一二  
 『敦煌—壁画芸術と井上靖の詩情展』毎日新聞社・一九七九・三  
 『敦煌の美術』常書鴻他・大日本絵画・一九七九・四  
 『敦煌の芸術宝蔵』敦煌文物研究所編・文物出版社・一九八〇・九  
 『中国石窟、敦煌莫高窟』(全五巻) 長広敏煌・岡崎敬・鄧健吾監修・平凡社・文物出版社共同出版・一九八〇・十一(第一巻) 以下続刊
- (5) ただし、陝子本生図(第299・301・302窟)だけは後述するようにインド伝来の古様な構図法にもとづいてあらわされており例外的作例としておく。
- (6) 『六度集経』巻第一(大正三・一b~c)・『菩薩本生鬘論』巻第一(大正三・三三三b~三三四a)・『大莊嚴論経』巻第十(大正四・三二一a~三三三c)・『賢愚経』巻第一(大正四・三五一c~三五二b)・『大智度論』巻第四(大正廿五・八八a~c)・『衆經撰雜譬喻経』巻上(大正四・五三一b~c)などに詳しい記事をのせる。
- (7) 『菩薩本生鬘論』巻第一(大正三・三三三b~三三三b)・『菩薩投身餓虎起塔因縁経』(大正三・四二四b~四二八a)・『六度集経』巻第一(大正三・一b)・『賢愚経』巻第一(大正四・三五二b~三五三b)・『金光明経』巻第四(大正十六・三三三c~三五六c)・『合部金光明経』巻第八(大正十六・三九六c~三九九c)・『金光明最勝王経』巻第十(大正十六・四五〇c~四五四b)などがこの説話を伝える、ただ、第428窟のサッタ太子本生図は、『金光明経』巻第四捨身品を典拠としてあらわされていることが、松本栄一氏によって論証されている(『燉煌畫の研究』図像編・二七〇頁)。
- (8) ④景の上方にあらわされている虎子は、②景のサッタ太子をうかがうかのようなしぐさで描かれている。本来ならば、②景と④景とは互に異なる場景として厳密に区別されるべきところであるが、ここでは逆に両景にまたがるような虎子の描写によって、画面に連続性を与え、それぞれの場景を時間的・空間的に幅のあるものにしてている。同様の表現は、④景を見おろしている①景の三王子の描写に見られ、本来、餓虎を見ている筈のところ、既に太子を食っている④景によって集約的

にあらわされている。また、⑤景と⑧景および⑦景と⑥景の間にも視線や身ぶりによる暗示的なむすびつきが認められ、全体として個々の場景を互に他から区切るようにはあらわさず、それとは反対に、造形空間としての積極的な連続性をつくり出す方向に画面を構成しているのが本図の大きな特徴である。

- (9) この説話を伝える經典には、『六度集経』卷第六(大正三・三三三a~b)・『菩薩本縁経』卷下鹿品(大正三・六六c~六八b)・『九色鹿経』(大正三・四五二b~四五三a)・『根本説一切有部毘奈耶破僧事』卷第十五(大正廿四・一七五a~一七六b)などがある。このうち『根本説一切有部毘奈耶破僧事』は、唐の義浄訳であり時代的に本図とは無関係である。また『菩薩本縁経』は内容的にみて本図の図相と一致しない。『六度集経』と『九色鹿経』はほぼ同内容で、本図の図相ともよくあう。

- (10) 人物や説話をあらわしたかたわらに榜題を付け図像内容を説明するための補助とするのは、いうまでもなく漢代画像石などに常套的に用いられている中国の伝統的な表現形式であるが、敦煌の本生図では、榜題と場景とはほぼ正確な対応関係にあると考えてよい。例えば、48窟の本生図では、榜題を附された場景は必ず時間的に他とは区別さるべき独立的な場景であり、榜題が余白の関係か或はつけ落しなどによって数ヶ所附されていない箇所があるのを除くと、榜題の添附はほぼ正確に各場景と対応している。この原則は、既に、25窟の本生図において見られる説話ごとの榜題と同じ意図に発するものと思われる、敦煌では少なくとも北涼・北魏初期に遡る表現形式であることがわかる。ただ、25窟の本生図にはこれが見えず、極めて西方的な描写特徴とあいまって、この図の作者や成立のやや特殊な事情を思わせる。

- (11) A. Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*, Berlin, 1912. A. Grünwedel, *Alt-Kutscha*, Berlin, 1920. A. von Le Coq u. E. Waldschmidt, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*, 7Bds, Berlin, 1922-33.

- (12) 上野照夫氏「キジール千仏洞の仏教美術におけるインドの様式」(『仏教芸術』五〇号、昭和三十七年十二月)

- (13) 前掲論文

- (14) 中野照男氏「キジール壁画第二期の本生図」(『美術史』一〇四号、昭和五三年三月)

- (15) 洗足洞 (Fusswaschungshöhle) 小流峽の第三洞 (Drittelste Höhle der Kleinen Bachschlucht)

- (16) A. von Le Coq u. E. Waldschmidt, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*, VI, S. 38.

- (17) 高田修氏「アジャンター壁画の仏教説話とその描写形式について」(『仏教美術史論考』中央公論美術出版、一九六九年) 一八三〜一八五頁。

- (18) 同窟北壁のシビ王本生図もほぼ同様の表現法であらわされている。しかしながら、この図は中央のシビ王の尊像化が著しく、図像構成の面で系統をあきらかにすることは困難である。
- (19) 本図の場景配置に関して、松本氏と百橋氏は次のような見解を示している。「壁画の左半は物語の前半を示し、残る右半は物語の後半を示す。」(松本『前掲書』二八七頁)。「クライマックスに当る鹿玉と国王とが対面して瀕人救助の因縁を語る場面が中央に置かれ、鹿王の側と国王の側とで各々同時進行している事柄がフリーズの左右に描き分けられている。」(百橋『前掲論文』一〇頁)
- (20) この舞台設定優先の場面展開は、アジャンターに限らず、サンチャーやアマラヴァティなどインド古代の絵画ないし絵画的表現に共通的に観察される表現特徴であるが、アジャンターでは第十七窟(五世紀後半)の大猿本生図や六牙象本生図などにそれが比較的良好に窺えるほか、特に、第十窟(前一世紀)のシューヤマ本生図や六牙象本生図が画面形式や場面配置のうえでもっとも顕著な類縁性を示している。
- (21) 「敦煌早期壁画的民族伝統和外来影響」(『文物』一九七八年十二期一〇頁)
- (22) A. Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*, Berlin, 1912, S.106.
- (23) 百橋氏によつて、第二九六窟(隋)の微妙比丘尼故事図と善事太子本生図とは、二層のフリーズを上下交互に場面が移動する特異な展開法をとつていことが確認され、これ以前の展開法と明確に区別されることが説かれた(同氏『前掲論文』二四～二五頁)が、本図(スダナ太子本生図)の展開法に注目すると、フリーズ内を場景が上下に交互に移動しながら進行してゆき、前者とよく似た展開法をとつていことがわかる。フリーズの単復層の違いはあるが、複層フリーズの中央境界線は、機能的には単層フリーズの小山岳列と近い性格を有していることはあきらかで、場景が画面内を一方から他方へ順次に進行してゆくという点では、両者を同じ画面展開をとるグループとみなしてさしつかえない。
- (24) 松本氏『前掲書』二六七頁。百橋氏『前掲論文』二二頁
- (25) Le coq, Bud.-Sp.→A. von Le coq u.E. Waldschmidt, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*, 7Bds, Berlin, 1922-33.
- Grünw, Alt-K.→A. Grünwedel, *Alt-Kutscha*, Berlin, 1920.
- Grünw, Altbudd.K.→A. Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*, Berlin, 1912.
- Yezdani→Yezdani, G. Ajanta, 4vols, London: Oxford University Press, 1930-55.
- Foucher, Gr.-Bud.→Foucher, A. *L'art gréco-bouddhique du Gandhāra*, 2vols, Paris, 1905-51.

〔付記〕

本稿の執筆にあたっては、大阪大学助教授肥塚隆氏、九州大学教授平田寛氏、九州大学助教授菊竹淳一氏、東京国立博物館中野照男氏より懇切な御教示を賜わった。末筆ながらここに記して厚く謝意を表したい。

図 1 第428窟スダナ太子本生図



図10 同 略図

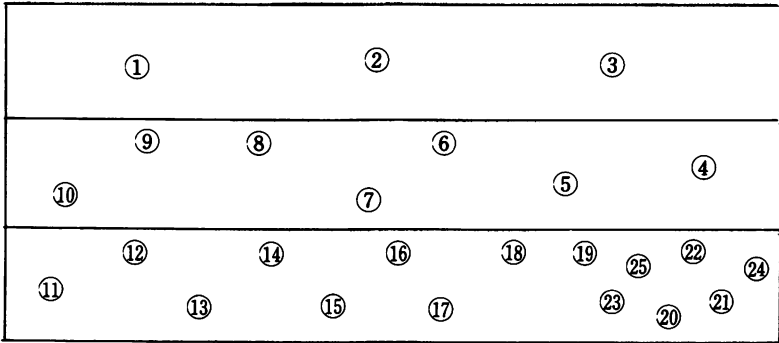


図 2  
第 275 窟 シビ王本生図



図 3  
第 254 窟 サッタ太子本生図



図 4  
同略図

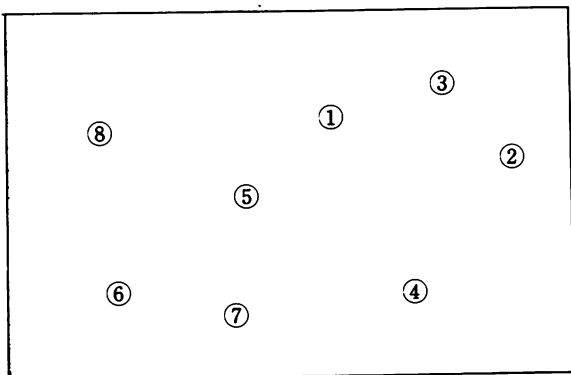




图5 第257窟 鹿王本生图

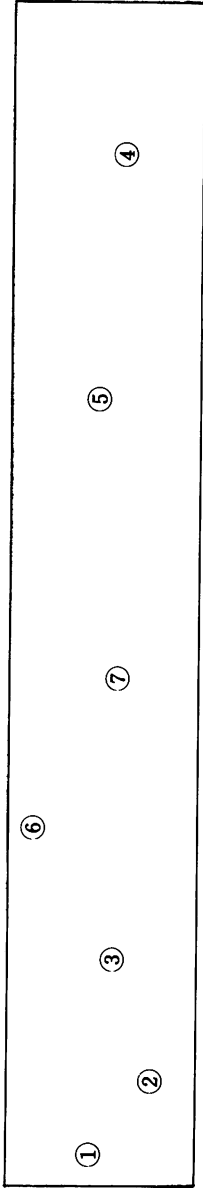
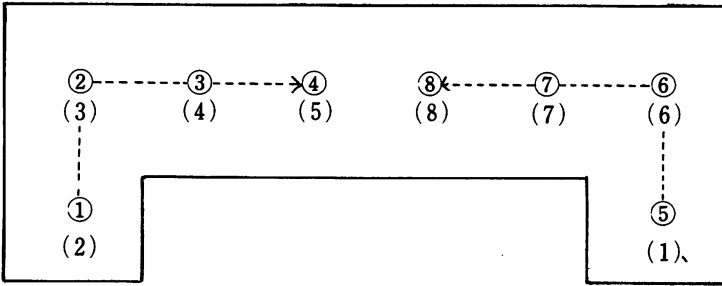


图6 同 略图



図7



- ①<sub>(2)</sub> 国王の宮居。
- ②<sub>(3)</sub> 王の乗馬出獵。
- ③<sub>(4)</sub> 国王，谷川にそって鹿群を追う。時に水汲みに来あわせた睖子に出逢う。鹿群睖子のわきを馳け去る。
- ④<sub>(5)</sub> 国王，鹿をめがけて矢をいるが誤って睖子にあたる。
- ⑤<sub>(1)</sub> 睖子，山中で果物を采集し盲父母を養っている。
- ⑥<sub>(6)</sub> 国王，山に入って盲父母をさがし睖子を誤って射殺したことを告ぐ。
- ⑦<sub>(7)</sub> 国王，睖子のもとへ盲父母をみちびく。
- ⑧<sub>(8)</sub> 盲父母，睖子のもとへ至り死体を抱いて歎く。同時に天人が空中より薬を施し，睖子は蘇える。

(「敦煌早期壁画的民族伝統和外来影響」『文物』1978.12より転載)

※「○」は原文の数字，「( )」は筆者が物語の筋に従って新たに付した数字。

図8 フジヤンター 第10窟シムヤーン本生図描き起し

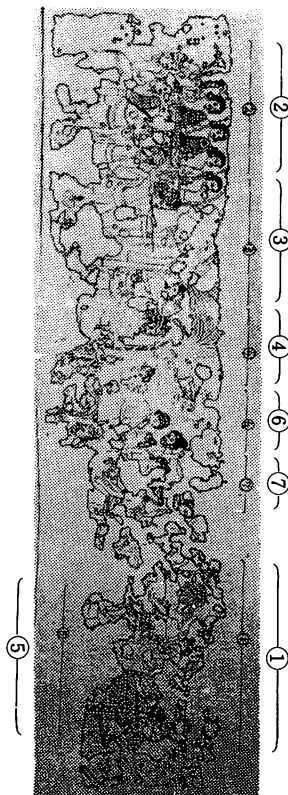


図9 キジール海馬洞窟錐形天井半面の壁画

