

国際仏教学大学院大学研究紀要  
第 28 号 (令和 6 年)

Journal of the International College  
for Postgraduate Buddhist Studies  
Vol. XXVIII, 2024

クチャ・スバシ東岸寺院址の  
「地獄繪」壁画の分析  
—第一次大谷探検隊の記録を手掛かりに—

檜山 智美・橘堂 晃一



# クチャ・スバシ東岸寺院址の 「地獄繪」壁画の分析 —第一次大谷探検隊の記録を手掛かりに—

檜山 智美・橘堂 晃一

## はじめに

第一次大谷探検隊の渡辺哲信と堀賢雄は、1903年6月から7月にかけて、現在の新疆ウイグル自治区クチャ（庫車）市から北方20キロメートル程の地点に位置するスバシ僧院址を踏査した<sup>1</sup>。スバシはチャールタグ山脈南方、クチャ川の東西兩岸の180,000平米に広がる広大な仏教僧院の遺跡である（図1）。渡辺・堀は本遺跡をハサタム Hasatam と呼び、東岸に広がる遺構を東ハサタム、西岸側の遺構を西ハサタムと呼んだ<sup>2</sup>。渡辺・

---

<sup>1</sup> 本論考は、2022年8月18日に開催された19th Congress of the International Association of Buddhist Studies (IABS、於ソウル大学校)における両著者によるオンライン口頭発表“Interpretation of the hell scenes in Subashi East Temple documented by the first Otani expedition”と、2023年9月3日に開催された日本印度学仏教学会第74回学術大会(パネルD:大谷探検隊と大谷コレクションが拓く知の地平)での檜山智美による口頭発表「大谷探検隊の資料を用いたクチャの壁画の図像学的研究」に基づいて執筆されたものである。いずれの学会においても質疑応答の際に多くの貴重な御教示を頂きましたこと、また、龍谷大学の岡田至弘名誉教授からは大谷探検隊撮影のガラス乾板写真の高精細デジタル画像をご提供頂きましたこと、龍谷大学図書館の大木彰氏には渡辺哲信「西域旅行日記」の閲覧に際してご高配を頂きましたことに、記して謝辞を申し上げます。

<sup>2</sup> 渡辺 1937, pp. 342–349; 堀 1962, pp. 350, 353–354. 本遺跡を探查した他の探検隊が用いなかったハサタムという名称が何に由来するかは不明であるが、堀日記には「Ruin は Kumtra Dul Dul Aukul (sic) に比して大なり。遠くより之が Ruin なるを知るを得、名を開けば、これ即ち生等が豫て見學せんと思える所の Hasatam と稱するものなり。」とある(堀 1962, p. 350, 6月11日の記録)。白須

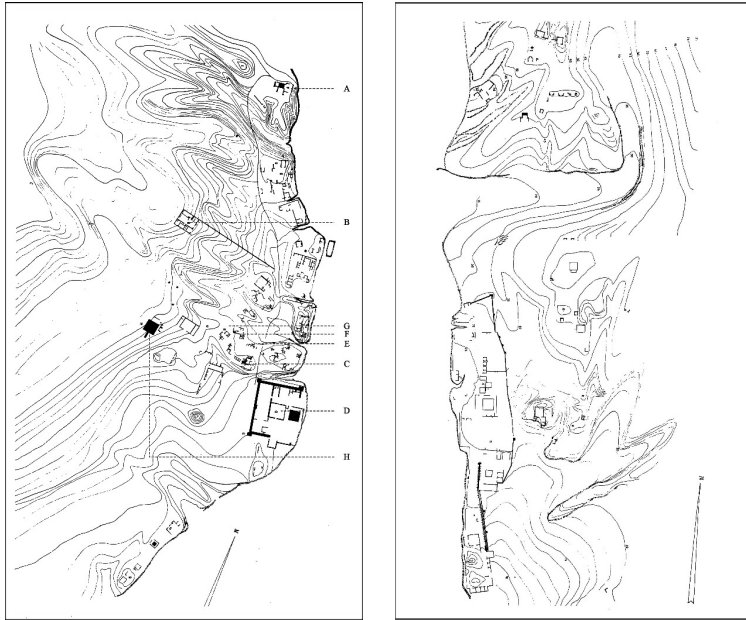


図1 スバシ僧院址の遺跡分布図  
(a: 西岸の僧院址、b: 東岸の僧院址；Hambis et al. 1982, A 15 & 16) .

堀両隊員は、初めて本遺跡を訪れた 1903 年 6 月 11 日の時点で、この遺構が玄奘の『大唐西域記』に詳細な記録が見られる昭怙釐大寺に該当するものであるに違いないと確信した<sup>3</sup>。その後の研究の進展により、スバ

1992, pp. 100–103 も参照。

<sup>3</sup> 渡辺 1937, p. 342; 堀 1962, p. 350, 353. 昭怙釐大寺に関する記事は『大唐西域記』卷第一 (T2087: 870b8–13) において見られる。以下に該当箇所の水谷訳 (水谷 1971, p. 15) を引用する。「荒城の北四十余里のところ、山の入りこみに接し一つの河をへだてて二つの伽藍がある。同じく昭怙釐と名づけ、東 [昭怙釐]・西 [昭怙釐]と位置に従って称している。仏像の莊嚴はほとんど人工とは思えないほどである。僧徒は持戒甚だ清く、まことによく精励している。東昭怙釐の仏堂中に玉の面の広さ二尺余、色は黄白をおび、蛤のような形をしたものがある。その上には仏陀の足うらの跡があり、長さ一尺八寸、広さ六寸に余る

シ僧院址が昭怙釐大寺として同定可能であることが実証されたが、本遺構に対する先行研究が存在しなかった1903年の時点で、その歴史的価値を看破した第一次大谷探検隊員の慧眼は特筆すべきであろう。

スバシ僧院址ではその後、1907年6月にフランスのポール・ペリオによる探検隊<sup>4</sup>、続いて同年にロシアのベレゾフスキーによる探検隊<sup>5</sup>、1909年12月にロシアのオルデンブルク探検隊<sup>6</sup>、1913年5月に第三次大谷探検隊<sup>7</sup>、1913年8月にドイツのル・コック率いる第四次ドイツ西域探検隊<sup>8</sup>、1928年11月及び1958年には中国の黄文弼の探検隊によってそれぞれ探査が実施され<sup>9</sup>、亀茲国の仏教時代の歴史と文化の様相を伝える考古学的遺構、文書、貨幣、塑像、壁画などの貴重な文物が多く発見された<sup>10</sup>。

しかし、いち早くスバシ僧院址に到達した第一次大谷探検隊の調査は他の探検隊に先駆けたものであったため、その調査記録及び記録写真には、他の探検隊の踏査時には既に失われてしまった遺構に関する情報が含まれている。中でも興味深いのは、1937年刊行の上原芳太郎編『新西域記』上巻所収の渡辺哲信「西域旅行日記」（以下、渡辺日記）の中で詳細に言及されている、東ハサタムすなわちスバシ東岸寺院にて発見された通称「地獄繪」壁画の記録である。本壁画に関する言及は他の探検隊の調査記録の中には見出されず、また現地の遺構にも該当の壁画は現存していないため、第一次大谷探検隊の日記ならびに龍谷大学所蔵のガラス乾板写真が、本壁画の内容について知るための唯一の手掛かりとなる。

本稿は、これらの資料を活用し、渡辺が「地獄繪」と呼んだ壁画の内容

---

ものである。齋日に光明を照らし輝かすことがある。」

<sup>4</sup> Hambis et. al. 1967, pls. XLV–CXIII; Hambis et. al. 1982, pp. 50–76.

<sup>5</sup> ベレゾフスキーの正式な探検記録は未だに出版されておらず、ペリオやオルデンブルクによる報告の中で手短かに引用されているのみである。Vorobyeva-Desyatovskaya 2008 を参照。

<sup>6</sup> オリデンブルク・加藤 1999, pp. 71–74.

<sup>7</sup> 吉川 1937, pp. 656–657.

<sup>8</sup> Le Coq 1928, pp. 79–84, pls. 17–19, fig. 14

<sup>9</sup> 黄 1958, pp. 28–30 and 1983, pp. 71–93.

<sup>10</sup> スバシ僧院址での各国探検隊による発掘の状況については Rhic 2002, pp. 627–628; 慶 2017, pp. 71–74; 林 2018, pp. 47–48 に詳しい。

の分析を行うものである。結論を先取りすれば、本壁画はインドや西域の早期仏教美術の中では類例の知られていない、釈迦族の出家と関連する一連の物語を題材としたものであると考えられ、西域北道における仏教説話図像の発展を知る上で多くの情報をもたらす貴重な作例である。

### 亀茲王家とスバシ僧院

はじめにスバシ僧院址に関する歴史的な状況を確認しておきたい。

スバシ僧院址は、現在では歳月による風化と河水による浸食により殆どの建築物が倒壊した廃墟となっているが、かつては西域北道でも最大規模の仏教国家・亀茲（クチャ）を代表する仏教僧院の一つであったと考えられる。6世紀前半に慧皎によって編纂された『梁高僧傳』によれば、4世紀初頭に鳩摩羅什を懐妊していた母・耆婆が、王侯の貴婦人や尼僧たちと共に高德・得道の僧がいるという雀梨大寺を訪れ、何日間にも渡り供養を設けて仏法を聴聞したという<sup>11</sup>。この雀梨大寺がスバシ僧院に該当すると考えられており、本遺構が当時の亀茲王家と密接な関わりを持つ権威ある僧院であった様子が伺える。515年前後に酈道元によって編纂された『水経注』二・河水二の「(亀茲) 国の北四十里、山上に寺有り、雀離大清浄と名づく」という記事も、同じく本遺跡を指していると考えられる<sup>12</sup>。ペリオはスバシ遺跡にて発掘した漢文文書に「柘厥」の字が含

<sup>11</sup> 『梁高僧傳』卷第二 (T2059:330a19-21)。以下に該当箇所の吉川・船山訳 (吉川・船山 2009, p. 142) を引用する。「羅什がおなかに宿った時、母親は普段にも数倍して不思議な理解力が備わったことに気づいた。雀梨大寺に高德の僧がたくさんおり、また得道の僧がいると聞くと、さっそく王侯の貴婦人や徳行すぐれた尼僧たちと何日間にもわたって供養を設け、齋会をお願いし仏法を聴聞した。羅什の母親は突如として自然に天竺の言葉に通じ、質問する言葉はきまって奥深い趣を窮め、みなのはそろって感嘆した。羅漢の達摩瞿沙なる者が「これはきつと智慧のある子を懐妊したのだ」と言い、彼女のために舍利弗がおなかに宿った時の証しを説いた。」

<sup>12</sup> 『水経注校證』卷二、p. 39。なお慶氏は『出三藏記集』「比丘尼戒本所出本末序」に言及されている拘夷（クチャ）國の「致隸藍」という名を冠する「北山寺」(T 2145: 79c11-12) もスバシ僧院と関連する可能性を提起している (慶 2017, p. 74)。

まれていたことから、本遺跡が玄奘の記録するところの昭怙釐伽藍であると同時に、「悟空入竺記」において言及される「東西柘厥寺」もまた本遺跡を指す名称であると考えた<sup>13</sup>。慶昭蓉氏は、スバシ僧院址の石窟内で発見されたクチャ語の銘文から復元された *cakwari\** もしくは *cakwariye\** というクチャ語の地名が「柘厥」に該当する可能性を指摘し、「柘厥寺」がすなわちスバシ遺跡であるという説を補強した<sup>14</sup>。クチャ語において *war* は「水」、*riye* は「城」を意味するが<sup>15</sup>、現代ウイグル語のスバシ (*Subash*) という名称も「ス (*su*)」は「水、河」、「バシ」は「頭、最初 (*bash*)」の意で、「水源」を意味する。トカラ語の名称がウイグル語に継承されているかは不明だが、これらの名称は、スバシ東西寺院が亀茲国一帯の水源となっているクチャ河の治水において重要な位置に建立された仏教僧院であったことを示している<sup>16</sup>。

クチャ川の東西両岸に広がるスバシ遺跡から出土した考古学的遺構及び文物は、本遺跡が少なくとも 500 年以上の長きに渡り繁栄した重要な僧院であったことを示している。スバシの長い歴史を最も端的に物語るのが、スバシ西岸寺院の北方のストゥーパ（ペリオ隊の North Stūpa A）である。本ストゥーパは、ペリオが看破した通り、創建当初はガンダーラのストゥーパによく見られる方形基壇に円筒状の胴部と半球状の頂部を持つストゥーパを載せた形状をしていたが、後に複数の階層を重ねた塔状の形態を持つ中国式の仏塔に改装された<sup>17</sup>。礼拝対象であるストゥーパの形状の根本的な変化は、この僧院において実践された仏教信仰の変遷を如実に反映している。スバシ遺跡からは 3 世紀から 9 世紀頃にかけて

<sup>13</sup> Pelliot 1934, pp. 90–93; T 2089: 980c19–26（龜茲國王白環（亦云丘茲）正曰，屈支城，西門外有蓮花寺，有三藏沙門名勿提提犀魚（唐云蓮花精進），至誠祈請譯出十力經，可三紙許以成一卷，三藏語通四鎮梵漢兼明。此十力經，佛在舍衛國說。安西境內有前踐山，前踐寺復有耶婆瑟雞山，此山有水滴雷成音，每歲一時採以為曲，故有耶婆瑟雞寺。東西柘厥寺，阿遮哩貳寺，於此城住一年有餘。）

<sup>14</sup> 慶 2011; 慶 2017, pp. 71–74.

<sup>15</sup> 慶 2017, p. 74.

<sup>16</sup> ドイツ隊がスバシ遺跡にて発見した唐代の漢文文書 Ch 82「唐某司帖為柘厥趁水事」も、柘厥寺と水源の関係を示唆している。慶 2017, pp. 73–74.

<sup>17</sup> Hambis et al., 1982, pp. 52–53.

て様々な言語で書かれた写本が発掘しているほか、本地域屈指の芸術的完成度を誇る第一インド・イラン様式（5～6世紀頃）の壁画断片や彩色舍利容器も複数発見されている<sup>18</sup>。これらの資料は、スバシが亀茲仏教の黎明期から衰退期まで通時的に用いられていた僧院であったことを示している。

クチャ地域の仏教遺跡を亀茲仏教の分期ごとに区分した Vignato/Hiyama の研究によれば、東西スバシ僧院は当初、ガンダーラ式の大規模なストゥーパと僧院建築、そして東西僧院の北方にそれぞれ開鑿された無装飾の禪定窟の組み合わせから成る僧院であった<sup>19</sup>。スバシははじめ、クチャの早期の説一切有部教団、続いて後期の説一切有部教団によって用いられたが<sup>20</sup>、唐代の安西都護府が亀茲国に設置された後に、西岸寺院の北方ストゥーパが中国風に改築されたものと考えられる。ペリオがスバシ西岸寺院で発見した第一インド・イラン様式の壁画は、クチャ地域で発見された壁画の中でも最高峰の芸術的完成度を示すものであり（図2）、またその内容も王族との関連が深いものであることから<sup>21</sup>、スバシは恐らく亀茲国の国都の仏教僧団及び画工・彫工集団と密接な関係を持つ僧院であった。スバシ僧院の建築・芸術様式の変遷は、亀茲国家の仏教文化の潮流と直接連動するものである可能性が高いと言えるだろう。

<sup>18</sup> ペリオ隊がスバシ僧院址から発掘した壁画断片については Hambis et. al. 1967, pls. LV-LX; Dessin I-III 及び Hambis et. al. 1982, pp. 71-I 76 を参照されたい。クチャの壁画の様式については Waldschmidt 1933 の分類に従った。なお、オルデンプルクの記録によれば、第二インド・イラン様式壁画で荘厳された典型的な中心柱窟と思しき石窟がスバシ東岸寺院にかつて存在していたようである（オルデンプルク・加藤 1999, p. 73）。スバシ出土の舍利容器については Hambis et. al. 1967, pls. XCIII-CCI; ジェス 1995, pls. 181-184; 勝木 2017, pp. 33-37 を参照されたい。

<sup>19</sup> Vignato/Hiyama 2022, pp. 104-107; 233-236. Vignato/Hiyama によれば、このような伽藍構成はクチャの僧院建築の発展過程の中でも最も古いタイプであり、同様の伽藍構成を持つ僧院はドゥルドゥル・アクール遺跡でも観察される。

<sup>20</sup> クチャの仏教僧院址の大半は、構造的特徴及び塑像と壁画の図像内容により、早期及び後期の説一切有部教団によって造営されたものに分類することが出来る。Vignato/Hiyama 2022 を参照されたい。

<sup>21</sup> Vignato/Hiyama 2022, pp. 107-108; 198-202.





図2 スバシ西岸寺院の壁画（ペリオ隊による記録写真、1907年；Hambis et al. 1982, fig. 125）。

### 第一次大谷探検隊によるスバシ東岸寺院の「地獄繪」の発見

さて、第一次大谷探検隊がスバシ東岸寺院にて発見した「地獄繪」壁画に関する詳細な記録は、渡辺日記の1903年7月11日条に見出される。7月11日条には東ハサタム遺跡についてのやや詳細な記述があり、その中で地獄図の説明も為されている<sup>22</sup>。

しかし、渡辺日記の原本や、1962年刊行の『西域文化研究』第五巻所収の「堀賢雄西域旅行日記」（以下、堀日記）に照らせば、これは『新西域記』に日記を掲載するにあたって、補足のために付け加えられた解説文とみななければならない。実際は、渡辺日記の7月6日条に「此日唯一の収穫は、地獄の壁画なり」とあるのが、当該壁画の発見に関する記録であろう<sup>23</sup>。堀日記の7月7日条に「大伽藍址の北端の佛堂に壁繪あるを見出せり。これを撮影などして六時頃、歸舎す」とあるのも本壁画の発見に関する記録と思われる<sup>24</sup>。

以下に渡辺日記7月11日条の「地獄繪」に関する記事を引用する。

塔の西北隅の一佛室を發掘せしに、一つの壁に地獄繪を發見す。而して此繪竝に此處に發掘せし他の繪はキズル若しくはベシケラム佛洞の繪畫よりも劣るを見れば、或は其年代に於いてキズル千佛洞及びベシケラム千佛洞よりも古きに屬するに非らざるか。上記地獄繪中文字あり。上掲Aは獄卒に對する凸頭の人の所に、Bは菩薩の坐禪の座に書しあり。Cは、壺中に在る數多の亡者の所に、Dは亡者の頭上に書しあり<sup>25</sup>。

渡辺日記では、壁画図像や銘文についてはより詳細な記録を残しているのに対し、その原位置に関する情報は曖昧である。本壁画はスバシ東岸寺院のストウパ（＝塔）の西北隅の部屋で発見されたというが、この

<sup>22</sup> 渡辺 1937, pp. 347–349.

<sup>23</sup> 渡辺 1937, p. 346.

<sup>24</sup> 堀 1962, p. 353.

<sup>25</sup> 渡辺 1937, pp. 348–349.

記録を渡辺日記に掲載された東ハサタム全景の見取り図と照合しても、具体的にどの遺構が「塔の西北隅の一佛室」に該当するかを特定することは困難である（図3）<sup>26</sup>。スバシ東岸寺院のストゥーパの西北側では複数の小房室が発見されているが、そのうちのどれか一つに本壁画が描かれていたということであろう（図4）。

いずれにしても、かつて「地獄繪」が描かれていた房室があったとされる地区は、今日では荒廃が進んでおり、壁画も完全に失われている。第一次大谷探検隊の踏査から四年後にスバシ僧院址の本格的な調査を行ったペリオ隊も、本壁画のことは言及していないため、ペリオらによる踏査が行われた1906年の時点で本壁画は既に失われていたものと考えられる。

渡辺・堀は、この壁画の描かれていた部屋の中で三枚の記録写真を撮影しており、そのうち二枚は渡辺日記に掲載されたが、図版の解像度は低かった<sup>27</sup>。一方、龍谷大学には現在も三枚のガラス乾板写真ないし焼き付けフィルムが保存されており、その解像度は非常に高い（図5a, 6a, 7a）。これまで未出版であったこれらのオリジナルの写真画像と渡辺日記の記録を対照することにより、本壁画の図像内容についてより正確な情報を得ることが可能となる。

また、渡辺は壁画中に見出された四点の銘文を模写している（図8）。渡辺によるブラーフミー文字の模写は解説に耐えるものであり、壁画の説話主題の比定において不可欠な手掛かりを与えてくれる。

<sup>26</sup> 筆者らは、壁画の原位置に関する手掛かりとなる記録を求めて、2022年9月29日に龍谷大学大宮図書館にて渡辺哲信『西域旅行日記』全10冊の原本を調査した。しかし、それは公刊された日記の原本には違いないが、内容は未整理の状態であり、地図や見取り図のスケッチのようなものは含まれていなかった。『新西域記』に掲載された地図やスケッチは、日記原本とは別に存在したと考えなければならない。

<sup>27</sup> これら二枚の写真図版は後年のフランス隊の報告書にも掲載されたが、解像度の低い図版から転載したためか、明らかに元の図版をなぞって人物像などの輪郭線を描き足している。描き足された輪郭線は、全体の構図を理解する上で有用であるが、元画像の不鮮明さから必ずしも正確とは言い難い。Hambis et al. 1967, pls. LXXXI, figs. 169–179.

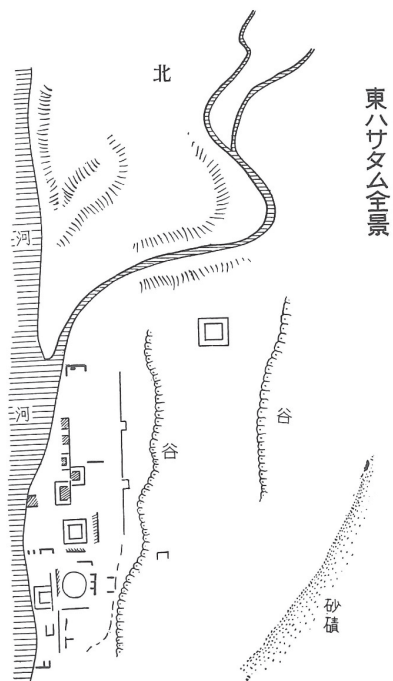


図3 渡辺哲信「西域旅行日記」に掲載された東ハサタム僧院址の地図（渡辺 1937, p. 348）.



図4 スバシ東岸僧院の西北側の現状（橘堂晃一撮影、2001年）.





図5 スバシ東岸寺院の壁画：全体像

(a: 第一次大谷探検隊撮影写真、龍谷大学蔵; b: 描き起こし図、檜山智美作成) .

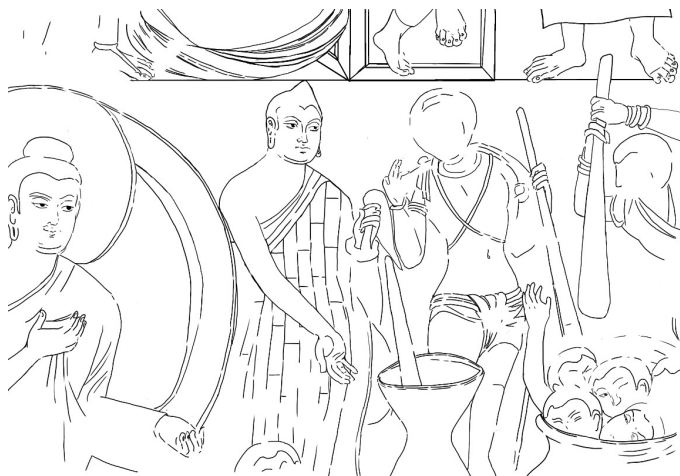


図6 スバシ東岸寺院の壁画：画面①と③

(a: 第一次大谷探検隊撮影写真、龍谷大学蔵; b: 描き起こし図、檜山智美作成) .



図7 スバシ東岸寺院の壁画：画面②、③と④  
(a：第一次大谷探検隊撮影写真、龍谷大学蔵；b：描き起こし図、檜山智美作成)。

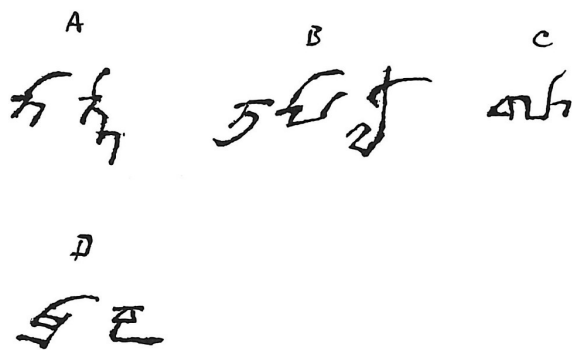


図8 渡辺哲信による壁画中のブラーフミー文字銘文の模写（渡辺 1937, p. 348）。

### 「地獄繪」壁画の構図と様式、銘文箇所の確認

スバシ東岸寺院の「地獄繪」と称される壁画の図像内容の分析を行うに当たり、今回参照する大谷探検隊の高精細の記録写真が実質的には未出版資料であるということに鑑みて、はじめに壁画全体の構図と様式的特徴を確認しつつ、銘文が書きこまれた箇所の特定を行いたい。

第一次大谷探検隊撮影によるスバシ東岸寺院の壁画の三枚の記録写真を参照すると、「地獄繪」壁画は、方形房室の少なくとも隣接する二面の壁面に渡って描かれていた（図5）。これらの壁面が、房室内におけるどの壁に当たるのかを判断することは困難であるが、練り土壁の上に施された絵画層の残存部分は上下二列の場面に分かれており、各列の中に複数の説話場面が横並びに配置されている。絵画層の剥落具合から見て、同様の構図の壁画が更に上下左右に展開されていたであろうことが想定される。方形房室の四面の壁面に、複数列に渡る仏説法図を横並びに配置するという壁画構成は、クチャ地域においては早期の説一切有部系石窟群（およそ5～6世紀前半頃）の方形礼拝窟に観察され、その後も9世紀以降のウイグル期の石窟まで受け継がれたレイアウトである<sup>28</sup>。

本壁画の絵画様式は、カラー写真が存在せず、彩色に用いられた顔料・絵画材料の特徴を確認出来ないという点において判断が困難であるが、人物像の顔貌、特に鋭角な曲線を描く眉毛の表現や、やや扁平な印象の目鼻立ちは、クチャの後期の説一切有部系石窟群（およそ6世紀中葉～8世紀頃）を彩る第二インド・イラン様式壁画の中でも後期の作例に見られる人物表現に近いように思われる（図9）。また、後述するが、本壁画に描き込まれた地獄の釜茹でというモチーフも、第二インド・イラン様式に多く類例の見出される図像である。

「地獄繪」壁画のうち、少なくとも下段に描かれた場面は、クチャの石窟寺院を彩る壁画において頻繁に見られる主題である「仏説法図」の構図を踏襲している。クチャの「仏説法図」は、場面の中心に大きく釈

<sup>28</sup> Vignato/Hiyama 2022 の分期によれば、伝統 A 石窟群の Ia タイプの石窟及び分期 Y 石窟群の一部の壁画がこのレイアウトに該当する。詳しくは檜山 2021, pp. 38-42 も合わせて参照されたい。





図9 第二インド・イラン様式壁画の如来頭部  
(キジル第176窟、中国新疆壁画芸術編輯委員会 2009, pl. 78) .

尊の立像ないし坐像を描き、その周囲に釈尊を取り巻く人物群像を配置して、さらには説話内容と関連する物体や背景などを描き込むことにより、釈尊が行った説法の情景や内容を示すという構成を持つ。一枚の「仏説法図」の中にはしばしば過去・現在・未来に渡る複数の時間軸が描き込まれ、釈尊の説法により明かされる、時空を超えた因果応報律が視覚化されるという特徴がある<sup>29</sup>。一方、上段の壁画は如来像が他の人物像よりも一段大きく描かれているわけではなく、変則的な構成である。

壁面の損傷のため、どこで一つの画面が区切られるのかを正確に把握するのは困難であるが、ここでは仏説法図の原則に従い、如来像（頭光・身光を兼ね備えた姿で描かれる）<sup>30</sup>一体ごとに一幅の画面が描かれている

<sup>29</sup> 檜山 2016, pp. 39-43 を参照されたい。

<sup>30</sup> クチャの図像伝統における光背の描き分けについては註 32 を参照。

と想定すると、四幅の場面を見出すことが出来る。便宜的に、これらの場面に左上から右下の順で①～④の番号を振り、それぞれの図像内容と銘文の内容を確認していきたい（図 5b）。

上段の場面①は壁面の損壊が激しいが、少なくとも四体の人物像が描かれている（図 5, 6）。最も明確に判別可能なのは、画面右端部に描かれた如来立像と、如来と対峙する形で、項垂れつつ左手で頬杖をつき、右手を左膝に乗せた状態で立方体状の台座に交脚で坐す男性である。頬杖をついた男性は、右肩を露出し、左肩から膝までを多くゆったりとした長い上着を纏い、脚部にはズボンを着用しているほか、上腕部と手首には装身具も着用している。このような服装から判断するに、明らかに出家者ではなく菩薩もしくは在家の俗人である。さらに頬杖の男性の背後には、円形のクッションのような布製の座具の上で結跏趺坐する僧形人物と、サンダルを履いた男性立像の両脚が描かれていた。後者の二人も向き合って対峙しているように見えるが、壁画の損傷が激しく、正確な構図の把握は難しい。

渡辺が「菩薩の坐禪の座に書しあり」と記録する銘文Bは、写真から銘文の位置を特定することはできないが、恐らくは場面①に描かれた円形座具の上で結跏趺坐する僧形人物を、座禪する菩薩と捉えたのであろう。

場面②は壁の境目を跨ぐ形で展開されている（図 5, 7）。なお、クチャの方形礼拝堂において、全ての側壁に複数列に渡る仏説法図が描かれるタイプの壁画装飾が施されている場合、一つの画面が隣り合う壁面を跨いで描かれている例はしばしば見られる<sup>31</sup>。画面左半分では、方形台座上に坐す如来坐像が、台座の前に跪き如来に向かって合掌をする僧形男性と対話している様子である。興味深いことに、跪坐の僧形男性は頭部に明確に肉髻を供えているほか、後頭部から背中にかけて、濃い色彩で彩色された何らかの大きな物体（または衣服？）を背負ったような姿で表現されている。更はその足元には、蓋つきの高杯と逆三角形型の水瓶のようなものが置かれている。跪坐男性の背後にはもう一人、クッション

<sup>31</sup> 同様の画面配置を持つクチャ地域の石窟として、キジル石窟第 84 窟（6 世紀頃）、第 178 窟（7 世紀頃）、クムトラ石窟第 34 窟（8 世紀頃）、シムシム石窟第 42 窟（7～8 世紀頃）などが挙げられる。

状の坐具の上で結跏趺坐しながら如来を見上げる僧形男性が描かれている。この僧形男性は肉髻を持たないが、頭部には白色の頭光が描かれているように思われる。

一方、画面右半分には、如来と隣り合う形で、如来よりも一段低い台座に坐す僧形男性と、その前で跪いて合掌をする別の僧形人物が描かれている。なお、前者の如来は、身体を包み込む大きな光背を有しているため如来であることが明確であるが、その隣の台座に坐す僧形男性は身光を有していないことから、如来の段階には達していない人物であることが示唆されている<sup>32</sup>。この男性が坐す台座の形状は、如来のシンプルな方形台座とは異なり、三段から構成されており、かつ下二段は布を敷き重ねたような表現となっている。

画面上端部の破損が激しく、人物像の頭部が殆ど確認出来ない上段の場面①・②に対し、下段に描かれた場面③・④は、画面下端部は写真に写り込んでいないとはいえ、より保存状態が良く、図像細部をより明確に判別することが可能である。

場面③は、渡辺哲信らが本壁画を「地獄図」と呼ぶ由来となった、壁を跨ぐ横長の場面である（図 5, 6, 7）。画面左端に坐す如来像は、他の登場人物の二倍ほどの法量を以て描かれているが、これはクチャの仏説法図の典型的な構成である。如来は右手を胸前に添え、視線を前方の人物群像に向かって投げかけている。如来のすぐ隣には、肉髻を持つ僧形男性が立っており、左手に払子を持ち、右手で杵の入った壺状の物体を指しながら、隣に立つ別の男性と会話をしているが、その表情は眉を顰めて口角を固く結ぶ険しいものである。渡辺が銘文Aを記録した「獄卒に對する凸頭の人の所」とは、間違いなくこの肉髻を持つ僧形男性を指したのだろう。なお、僧形男性の足元には別の人物の頭部が描かれているが、顔面以下は破損しており、その図様は定かでない。

一方、肉髻を持つ僧形男性と会話をしている男性は、浅黒い肌色の裸

<sup>32</sup> 近年のクチャの仏教壁画に対する図像的研究において、頭光と身光を兼ね備えた仏陀像は正しく完全な悟りを拓いた正等覚の仏陀を表しているのに対し、頭光のみを持ち身光を持たない仏陀像は辟支仏を表していることが指摘されている。Konczak-Nagel 2020, pp. 49–55; Zin 2023, pp. 180–184.

体に首環や腕環などの装身具を身につけ、腰布を履き、左手に長い杵を持っている。その面貌は壁面の損壊により確認出来ないが、髪は短く、後方を振り向きながら右掌を僧形男性の方に向け、何かを伝えようとするような身振りを見せている。この男性の隣では、更にもう一人、この男性とよく似た外見的特徴を持つ別の人物が、両手で杵を高く振り上げて勢いよく振り下ろそうとする様子が描かれている。杵の下には、苦悶の表情を浮かべた複数の人頭が詰め込まれた釜が描かれており、中には腕を高く挙げて助けを求める様子の者もいる。

同様の情景は壁を跨いで更に右方向へと続いており、人頭が詰め込まれた背の高い壺状容器が上下に二つ描かれ、その左右に腰布と装身具を身につけた男性が一人ずつ描かれている。壺状容器の向かって左側の人物は、明るい肌色を持ち、怒髪天で、長い水差し部分を持つ水瓶のような物体を両手で掲げている（**図 7ab**）。壺状容器の右隣には、幅広の剣を大きく振りかぶった人物が描かれており、足元の壺中の複数の人頭（特に両手を高く挙げて恐怖にひきつった表情を浮かべた男性）を目掛けて振り下ろそうとしている様子である。

渡辺は本図を地獄の情景と見做し、肉髻を持つ僧形男性以外の人物を獄卒、壺中の人物群像を地獄へと転生した亡者と見做したが、この解釈は正しいと言える。なぜなら、地獄にて獄卒らが罪人を釜茹でし責め苦を与えるという場面は、クチャ地域の第二インド・イラン様式の石窟壁画において他にも数多くの類例が確認されており、本場面の図像学的特徴とよく一致しているためである（**図 10**）<sup>33</sup>。渡辺が「壺中に在る數多の亡者の所」にて観察した銘文Cと、「亡者の頭上に書しあり」と記録された銘文Dは、本場面中の地獄の釜茹場面中に書きこまれたものであろう。

場面④は、如来坐像の大きな光背と、その背後に立つ浅黒い肌色の男性像のみが残存している（**図 5, 7**）。男性は花球のような物体を右手で掲げ持ち、如来を讃嘆する様子である。男性は頭光を持ち、ヘアバンドのよ

<sup>33</sup> クチャの石窟壁画に見られる地獄図作例とその図像学的特徴については、Zin 2023, pp. 134–135; 304–321 を参照されたい。



図10 キジル第199窟（悪魔窟A）の地獄図に見られる釜茹で場面（ベルリン国立アジア美術館蔵、III 8432 © Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst, CC BY-NC-SA）。

うな頭飾と、長く白い外衣を纏っているが、このような図像的特徴は、クチャの図像伝統における梵天の表現に近いように見受けられる<sup>34</sup>。但し、その面貌や頭飾の表現は独特であり、判然としない。

### 「地獄図」壁面の解釈：ナンダの地獄訪問と改心

ここからは、前項にて確認した図像内容を銘文の読みと照らし合わせ、本壁画に描かれた説話の内容の解釈を試みたい。

本壁画の説話内容を解釈する上で最大の鍵を握るのは、最も図像が鮮明に記録されており、かつ計3点の銘文の存在も確認されている場面③

<sup>34</sup> 檜山 2016, p. 35（なお、図7に「仏陀を礼拝する梵天・帝釈天」とあるのは、「菩薩を礼拝する梵天・帝釈天」の間違いである）。



であろう。中でも場面③を特徴付けるのは、「地獄で獄卒と対話をする、肉髻を有する仏僧」というモチーフである。

仏の頭頂部の隆起を示す肉髻は、仏の身に備わるとされる三十二相の一つであるが、Zin 氏及び Zhu 氏の研究により、ガンダーラ彫刻、アジャンター石窟壁画、西域の石窟壁画、チラスの岩絵などにおいて、釈尊以外の仏僧もしばしば肉髻を持つ姿で表現されること、また、これらの仏僧は釈迦族の構成員であるか、もしくは過去仏により将来成佛することの授記を受けた菩薩か、釈尊の過去世であることが明らかにされた<sup>35</sup>。釈尊以外の釈迦族の男性が三十二相を部分的に有することの典拠は、『十誦律』、『根本説一切有部毘奈耶雜事』、『仏本行集経』などにおいて、仏弟子難陀（ナンダ）が三十相を有しており、釈尊と外見が非常に似ていたこと、時に比丘たちから取り違えられることすらあったという記事に見出されるほか<sup>36</sup>、同じく釈迦族でありながら釈尊への逆行行為を繰り返した提婆達多ですらも、三十相を供えていたとされる<sup>37</sup>。実際にクチャの壁画においても、釈迦族の阿難（アーナンダ）が肉髻を持つ姿で表現されていることが知られている<sup>38</sup>。

ここでスバシ壁画の肉髻を持つ僧に関して決定的な説明を与えてくれ

<sup>35</sup> Zin 2003; Zhu 2015.

<sup>36</sup> 『十誦律』では「爾時長老難陀，是佛弟姨母所生，與佛身相似，有三十相，短佛四指。時難陀作衣與佛同量。諸比丘若食時會中後會，遙見難陀來謂是佛，皆起迎，我等大師來世尊來。近乃知非，諸上座皆羞。」とあり（T1435: 130b29–130c3）；同様の記事は『仏本行集経』にも見出される（T190: 912b21–26）。『根本説一切有部毘奈耶雜事』でも（T 1451: 251a15–16: 世尊有弟名曰難陀，身如金色具三十相，短佛四指。）とある。『雜事』蔵訳の該当箇所英訳は Formigatti 2009, p. 132 を参照した。なお、図 11 のガンダーラの浮彫では、実際に難陀が釈尊と同様の肉髻を持つ姿で表現されている。

<sup>37</sup> 『大唐西域記』（水谷 1971, p. 134 「私の相は三十であり仏[の三十二相]より不足することさほどでもないのに、大衆の[掃依し]取り巻くあり方がどうして如来と異なるのであろうか。」）。

<sup>38</sup> 註 35 前掲論文及び檜山 2016, p. 31; Zin 2020, pp. 120–124 を参照。なお、Zin 氏及び Zhu 氏が分析の対象としたのはクチャの第二インド・イラン様式壁画の作例だが、同じクチャ地域であっても、第一インド・イラン様式壁画に描かれた阿難は肉髻を持たない姿で表現されている（Hiyama 2016, pp. 156–157）。

るのが、この人物像に付されていたとされる銘文Aである。銘文Aは *nānte* と読むことが可能であるが、この語はサンスクリット語 *nanda* に対応するトカラ語Bの *nande* もしくは *nānde* のヴァリエントとみなすことができる<sup>39</sup>。これにより、地獄に降り立った男性が仏弟子難陀である可能性が浮上する。

難陀は釈迦族の中でも、浄飯王を父とし、摩訶波闍波提を母をとして生まれてきた、世尊の異母弟とされる人物である。容姿端麗であったことで知られる難陀は、成道後の世尊によるカピラヴァストゥへの帰郷中、美しい妻である孫陀利（スンダリー）との結婚式を取り行っていたが、式の途中に世尊によって半ば強制的に出家へと導かれた。しかし、出家後も妻への愛着に執りつかれて懊悩し、修行に集中することが出来なかった。そこで世尊は、人知を超えた方法によって難陀の執着を断ち切り、改心させて成道・涅槃へと導いた。

難陀教化譚は、早い時期から仏教徒の間で人気を博し、馬鳴による仏教戯曲『サウンダラナンダ』をはじめ、多くの仏伝文献において詳細に言及されているほか<sup>40</sup>、後述するように敦煌変文や『今昔物語集』でも生き生きと語り継がれている。また、南インド・アーンドラ地方やガンダーラ、アジャンター石窟、ポロブドゥール寺院などにおいて、難陀説話を題材とした数多くの優れた彫刻・絵画作品が造られた（図11）<sup>41</sup>。

ところで、難陀教化譚を説く文献の大半は、釈尊が難陀を三十三天へと連れて行き、醜い雌猿と美しい天女を順に見せることによって妻への執着を忘れさせたこと、そして死後に天女と結ばれることを目指して修

<sup>39</sup> Thomas 1964, p. 203.

<sup>40</sup> 難陀教化譚を説く文献については Schlingloff 2000, p. 420; Zin 2006, pp. 167–172; Covill 2009, pp. 57–70; 山崎 2009; Yamasaki 2009; 山崎 2012, pp. 81–111 に詳しい。なお、本説話の各伝本を詳しく比較検討した第1章を含む未刊行の博士論文をご提供頂きました山崎一穂先生に、記して深く御礼申し上げます。

<sup>41</sup> 具体的な作例と図像内容の分析については木村 1959; Schlingloff 2000, pp. 415–426; Zin 2006, pp. 167–190 を参照されたい。なお Zin は、難陀教化譚を表した美術作例の多くが各地域における最高峰の芸術家たちによって造られていること、したがって本作例が宮廷画家・彫刻家たちに特に好まれた説話題材であったことを指摘している。



図 11 ガンダーラ・ハッダ出土の浮彫パネル（難陀の出家場面。大英博物館蔵、所蔵番号 1900,0522.1 © The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0）

行に励むようになった難陀がやがて心を改め、阿羅漢果へと達したことを説くものである。難陀の天界訪問は美術作品の題材としても人気を博したようで、従来知られている難陀教化譚を表現した彫刻・壁画作品の多くは、釈尊と難陀が神通力によって共に空中を飛行し、天界の様子を観察する情景を示している。

一方、天女への憧憬から修業に励むようになった難陀を正しい道へと導くために、天界訪問の後、世尊が難陀をさらに地獄へと連れて行ったというエピソードを含む文献群が存在する。難陀の地獄訪問譚は『ジャータカ』『サウンダラナンダ』などには含まれていないのに対し、『根本有部律』『雑宝蔵経』『増一阿含経』といったテキストでは詳細に言及されていることから、山崎一穂氏は本エピソードが難陀教化譚の伝承過程の中でも「遅くとも紀元前後までに西北インドで付加されたもの」とであると推定している<sup>42</sup>。

この難陀の地獄訪問譚こそが、スバシ東岸寺院の「地獄繪」の題材となったものであると考えられる。難陀の地獄訪問譚を含む諸伝本として、

<sup>42</sup> 山崎 2009, pp. 161–162.



以下の資料が挙げられる（およその成立年代順に挙げる）。

- (1) 『増一阿含経』卷第九「慚愧品第十八（七）」（東晋・瞿曇僧伽提婆による397年の訳出）<sup>43</sup>
- (2) 『出曜経』卷第二十四「觀品第二十八」（姚秦・竺佛念による399年の訳出）<sup>44</sup>
- (3) 『雜寶藏経』卷第八「佛弟難陀為佛所逼出家得道縁」（元魏・吉迦夜と曇曜による472年の訳出）<sup>45</sup>
- (4) 『佛本行集経』卷第五十七「難陀出家因縁品上・下」（隋・闍那崛多による587～591年の訳出）<sup>46</sup>
- (5) 『根本説一切有部毘奈耶雜事』卷第十一「第二門第十子攝頌之餘・難陀因縁」（唐・義浄による710年の訳出、蔵訳もあり）<sup>47</sup>
- (6) 『大寶積経』卷第五十六「佛説入胎藏會第十四之一」（唐・義浄による訳出、(5)と同文）<sup>48</sup>
- (7) 敦煌変文「難陀出家縁起（擬）」（P 2324, 10世紀）<sup>49</sup>
- (8) *Bodhisattvāvadānakalpalatā*, Chapter 10: *Sundarīnandāvadāna* (Kṣemendra 著、1052年)<sup>50</sup>
- (9) 『今昔物語集 天竺篇』卷一第十八話「仏教化難陀令出家給語」（平安末期・12世紀）<sup>51</sup>

<sup>43</sup> T 125: 591b4–592c9.

<sup>44</sup> T 212: 739b6–740b3.

<sup>45</sup> T 203: 485c11–486c25.

<sup>46</sup> T 190: 911b24–918a20.

<sup>47</sup> T 1451: 251a14–262a19; 蔵訳は Panglung 1981, pp. 175–176 及び Formigatti 2009 を参照した。

<sup>48</sup> T 310: 326b11–336c20.

<sup>49</sup> 『敦煌変文校注』pp. 590–60.

<sup>50</sup> *Bodhisattvāvadānakalpalatā*, vol. 1, pp. 308–351. なお、クシェーメーンドラ本の章番号は、チベットに伝わっているテキストとネパールに伝わっているテキストで齟齬が見られるが、ここではネパール写本が伝える章番号に従う（cf. Straube 2009, pp. 12–17）。クシェーメーンドラ本の章番号に関するご教示を頂いた山崎一穂先生に厚く御礼申し上げます。

<sup>51</sup> 国東 2019, pp. 111–115.

このうち、最も長く細部に富んだ記事を有するのは『根本説一切有部毘奈耶雜事』であるため、以下に該当記事の読み下し文を示す（下線は筆者による）。

その時、世尊その心念を知ろしめし、難陀に告げて曰く、「汝、すこぶるかつて捺洛迦を見るや否や」。答えて言へらく、「未だ見ず」と。仏、言へらく、「汝、我が衣角を捉うべし」と。すなわち就きて執るに、仏、便ち将ひ去りて地獄中に往く。その時、世尊、一辺にありて立てり。難陀に告げて曰く、「汝、今去りて諸の地獄を觀ずべし」と。難陀すなはち去りて先ず灰河を見る。次に劍樹糞尿火河に至り、彼に入りて觀察し、遂に衆生、種々の苦を受けるを見る。或いは鉗を以つて舌を抜かれ、齒を抜かれ、目を抉らるるを見る。或いは時に鋸を以つてその身を剝解せらる。或いは復た斧を以つて手足を斫截せられ、或いは牟鑕をもって身を鑿せられ、或いは棒を以つて打たれ稍もて刺され、或いは鐵鎚を以つて粉碎せられ、或いは鎔銅を以つて口に灌がれ、或いは刀山劍樹に上り、碓擣にて石磨せられ、銅柱鐵床に諸の極苦を受く。或いは鐵鑊の猛火沸騰せるに、熱焰洪流して有情類を煮るを見る。是の如き等の受苦の事を見る。復た、一大鐵鑊あるも然湯涌沸する中に有情なし。此れを觀て憂惶し、獄卒に問ふて曰く、「何の因縁の故に自余の鐵鑊皆有情を煮るも、唯だ此の鑊中のみ空然として沸涌せるや」と。彼、便ち報へて曰く、「仏弟難陀、唯だ生天を願いて梵行を專修すなれば、天上に生ずるを得て暫くは快樂を受くるも、彼命終の後は此の鑊中に入らん。この故に我今、鑊を然（燃）じて相待するなり」と。難陀、聞きおはりて大恐怖を生じ、身毛皆豎ちて白汗流出し、是の如き念を作す。「此れもし我はこれ難陀なりと知らば、生きながらにして鑊中に叉せられん」と。すなはち急ぎ走りて世尊の処に詣る。仏言はく、「汝、地獄を見るや否や」と。難陀、悲泣し涙を雨ふらし、哽咽して言すに、微細の声を出して白して言さく、「已に見たり」と。仏、言へらく、「汝、何物を見たるや」と。即ち見たる所の如く具に世尊に白す。仏、難陀に告げて言へらく、「あるひとは人間を願ひ、あるひと

は天上を求めて梵行を勤修するに是くの如き過あり。この故に汝今まさに涅槃を求め、以って梵行を修すべし。生天を樂ひて勤苦を致すなかれ」と。難陀、聞きおはりて、情に愧恥を懷き黙して対ふるところ無し。その時、世尊、その意を知りおはりて、地獄より出でて逝多林に至る。即ち難陀及び諸苾芻に告げて曰く、「内に三垢あり。謂く是れ姪欲と瞋恚と愚癡なり。これ棄捨すべし、これ遠離すべし、汝當に修學すべし」と<sup>52</sup>。

ここに説かれる難陀の地獄訪問の様子は、まさにスバシ東岸寺院の壁画に描かれた情景と一致するものである。本画面の左端に佇む釈尊は、難陀に地獄の光景をよく観察するように指示しているのだろう。難陀は熱湯が猛烈に沸き上がった鉄釜の中で人々が煮られている様子を観察するが、ひとつだけ、湯だけ沸き立っているのに誰も中に入っていない大きな釜があるのを見つけ、獄卒にその理由を尋ねている。獄卒により、こ

<sup>52</sup> T 1451: 252c18–253a15 (爾時世尊知其心念，告難陀曰：「汝頗曾見捺洛迦不？」答言：「未見。」佛言：「汝可捉我衣角。」即便就執，佛便將去往地獄中。爾時世尊在一邊立，告難陀曰：「汝今可去觀諸地獄。」難陀即去，先見灰河，次至劍樹糞屎火河，入彼觀察遂見眾生受種種苦、或見以鉗拔舌拔齒抉目、或時以鋸割解其身、或復以斧斫截手足、或以牟鑕鑿身、或以棒打稍刺、或以鐵鎚粉碎、或以鎔銅灌口、或上刀山劍樹碓擣石磨、銅柱鐵床受諸極苦、或見鐵鑊猛火沸騰，熱焰洪流煮有情類，見如是等受苦之事。復有一大鐵鑊然湯沸中無有情，觀此憂惶，問獄卒曰：「何因緣故自餘鐵鑊皆煮有情，唯此鑊中空然沸涌？」彼便報曰：「佛弟難陀，唯願生天專修梵行，得生天上暫受快樂，彼命終後入此鑊中，是故我今然鑊相待。」難陀聞已生大恐怖，身毛皆豎白汗流出，作如是念：「此若知我是難陀者，生又鑊中。」即便急走詣世尊處。佛言：「汝見地獄不？」難陀悲泣兩淚哽咽而言，出微細聲白言：「已見。」佛言：「汝見何物？」即如所見具白世尊。佛告難陀：「或願人間、或求天上，勤修梵行有如是過。是故汝今當求涅槃以修梵行，勿樂生天而致勤苦。」難陀聞已情懷愧恥默無所對。爾時世尊知其意已，從地獄出至逝多林，即告難陀及諸苾芻曰：「內有三垢：謂是姪欲、瞋恚、愚癡，是可棄捨是應遠離，汝當修學。」)。該當箇所蔵本の英訳は Formigatti 2009, pp. 151–153 を参照した。なお、蔵訳本に見られる獄卒との会話内容は漢訳本とやや異なり、難陀が一端天へと生まれ変わって快樂を受けるという情報は言及されていない。難陀はこのまま天界へと生まれ変わるために修行を続ければ、死後そのまま地獄へ墮ちるとされる。

の釜が自身のために用意されたものであることを聞いた難陀は震え上がり、仏陀の前で、ただ涅槃のみを目指して梵行に励むことを誓ったのだ。本画面に描かれた難陀の表情が強張っているのは、地獄の光景及び獄卒との会話によって生じた恐怖の感情を表したものであろう。

なお、本画面に書きこまれた銘文CとDは、地獄の釜の中で茹でられて苦しむ亡者の周囲に書写されていたが、銘文Cは *cālā* もしくは *vālā*、銘文Dは *māka* と判読できる。*māka* はトカラ語Bの形容詞「多くの」、*cālā* はトカラ語Bの *tāl-*「挙げる」の3人称単数使役過去形である *cāla* に近似する。本画面中には亡者を茹でる釜が複数描かれているため、銘文C・Dの正確な位置を知ることが困難であるが、もしD→Cと一句をなす銘文であったとすれば、「多くの（手を）挙げた（亡者たち）」と判読することが可能となり、図像表現ともよく一致する。

近年の Vignato/Hiyama による研究は、クチャの前期の説一切有部系石窟を彩る第一インド・イラン様式壁画に描かれた説話図が、馬鳴の『ブツダチャリタ』をはじめ、説一切有部系の説話伝承の中でも比較的早期のものとの関連が深い一方で、後期の説一切有部系石窟に特徴的な第二インド・イラン様式壁画に描かれた説話図は、『根本説一切有部律』に代表される、説一切有部系の中でも比較的後期の説話伝承との関連が深いことを指摘した<sup>53</sup>。第二インド・イラン様式絵画の特徴を示すスバシ東岸寺院の壁画が、同じ難陀説話でも『サウンダラナダ』の系統ではなく、『根本説一切有部律』系統の伝承を図像化していることは、まさに本地域における説話伝承の変遷を反映していると言えるだろう。この観察は、後述するスバシ東岸寺院の壁画の上段部分の図像分析によって更に強化されることとなる。

なお、難陀の出家場面及び天界訪問場面は、早期のインド・ガンダーラの仏教美術において好んで造形されたが、管見の限り、難陀の地獄訪問譚を描いた早期の作例は知られておらず、17世紀のチベットにおいて制作された『釈尊絵伝』に見られるのみである（図12）<sup>54</sup>。

<sup>53</sup> 檜山 2021; Vignato/Hiyama 2022; 檜山 2023 を参照されたい。

<sup>54</sup> 奥山 1996, pp. 50–51, pl. 43–⑨～⑫。



図12 「釈尊絵伝」に描かれた難陀出家譚（奥山 1996, p. 50, pl. 43 部分; 左から右にかけて難陀の出家、三十三天訪問、地獄訪問、阿羅漢果の証徳が描かれている。花巻市博物館所蔵）。

### 上段壁画の解釈：ウパーリの出家

上述の分析により、スバシ東岸寺院の壁画のうち下段の地獄図（画面③）については、渡辺日記に記録された銘文の判読が図像主題の識別に大いに有用であることが判明した。なお、クチャの壁画には梵語ないしはトカラ語 B の銘文が多く書きこまれているが、本作例のように画面中に壁画の内容を説明するような銘文が書き込まれていることは極めて稀なケースであることを指摘しておきたい。通常、クチャの説話図に付随する銘文は、画面の上下に設けられた白い銘文帯の中に書きこまれており<sup>55</sup>、画面内に直接銘文が書き込まれている例は、ペリオ探検隊の記録写真に残るスバシ西岸寺院の壁画に一例知られているのみである<sup>56</sup>。あるいは画面内に図像の説明を書き込むことは、スバシ僧院の画工たちの間に特有の慣習だったのかもしれない。

さて、上段の壁画のうち場面①には、結跏趺坐する僧形人物の円形座

<sup>55</sup> キジル第 110 窟（階梯窟）、クムトラ第 34 窟など。

<sup>56</sup> Vignato/Hiyama 2022, p. 108, fn. 166, fig. 87. なお、クチャの第二インド・イラン様式壁画中にしばしば描き込まれている単独のブラーフミー文字のアルファベットは、色指定であると推測され、図像内容とは無関係であると考えられる。檜山 2019, pp. 89-91 を参照。

具のところに銘文 B が書かれていたわけであるが、これは *upāli* と読むことが出来る。これはトカラ語 B \**upāli* に対応する固有名詞であり、Skt. *upāli*（仏弟子ウパーリ）に由来する語である。

ウパーリとは、釈迦族の中でも低い身分に生まれ、理髪師として釈迦族の出家時に剃髪を担当することになったが、釈尊により導かれ、釈迦族の誰よりも先に出家して上座となったこと、また持律者 *vinayadhara* として第一次結集の際にヴィナヤを誦出したことで知られる人物である。

ウパーリの出家の経緯については岩田朋子氏が詳しく論じているが、『パーリ律』『四分律』『五分律』といった律文献においては、ウパーリは釈迦族の剃髪を行ったことの罪により、このまま家に帰っても出家しなかった釈迦族たちに殺されてしまうであろうという身の危険を感じて出家したとされる<sup>57</sup>。一方で、梵・漢・蔵本の『根本説一切有部毘奈耶破僧事』のみ、他の律には見られない特殊なエピソードが語られている<sup>58</sup>。すなわち、浄飯王の命によって釈迦族五百人の髭と髪を剃り落としていたウパーリに対し、出家をした釈迦族たちは、一人残されたウパーリが今後の生活に困らないように全ての衣服と装身具を敷布の上に積み上げて彼に与えた。すると、ウパーリは自分の出自が原因で、釈迦族から取った衣服や装飾品に食欲を抱いてしまい、出家することが出来ないことに苦悩する。その様子は以下のように描写されている（岩田氏による漢訳『破僧事』の訳文より引用。但し下線部は筆者による）。

その時、鄒波離はそうして（次のように）考えた。「五百人の釈迦族達はこのように尊貴であられてもなお、国と城、妻子、珍宝、衣服を捨てて剃髪して出家された。まして私のような種姓、身分の低いものが、（あの方々に）昔よりこれまでお仕えしてきたにも関わらず、（与えられた）これらの衣服に貪著を起こしてしまっている。」（と。）さらに（彼

<sup>57</sup> 岩田 2010 を参照されたい。なお、『マハーヴァストゥ』（平岡 2010, pp. 303–317）及び『仏本行集経』「優波離因縁品」（T190: 899c23–906a13）では、ウパーリは身の危険を感じたわけではなく自発的に出家したとされる。

<sup>58</sup> T 1450: 145b15–147b23; 梵本の現代語訳は平岡 2023, pp. 268–277 を、蔵本は Panglung 1981, p. 91 を参照した。

は) 右手で頬づえをついて、このように思って言った。「私がもしこのような身分の低いものでなければ、あるいは(彼ら)とともに出家して、阿羅漢果を獲得するかもしれないか」と<sup>59</sup>。

その時、ウパーリの懊悩を知った舍利弗が訪れ、仏は出家において身分の貴賤を問わないこと、出家を望むのであれば共に世尊の元に来るべきであることを伝えた。ウパーリは歓喜し、全ての宝飾品や素晴らしい衣服を棄てて仏の所へ赴いた。世尊から出家を許可されると、ただちにウパーリの髭や髪が抜け落ち、僧衣を纏い鉢を携えた比丘の姿となった。その様子はまるで受戒してから百年は経った比丘のようであったという。

興味深いことに、梵本『破僧事』には、ウパーリが出家について懊悩していた際に頬杖をついていたという描写は見られない一方で、漢訳『破僧事』と近い関係にあることが指摘されている『衆許摩訶帝経』の第十三には、やはりウパーリが頬杖をつき、自らの低い出自のせいで出家が出来ないことについて思い悩むという描写が見られる<sup>60</sup>。

スバシ壁画において、「ウパーリ」の銘文を含む場面①には頬杖をついて思い悩む様子の青年が描かれているが、これはまさに漢訳『破僧事』及び『衆許摩訶帝経』において描写される、頬杖をついて懊悩するウパーリの姿を表現したものであろう。

すると、頬杖をつくウパーリの前に立つ僧形人物は、ウパーリの思念を知り世尊の元へと導くためにやってきた舍利弗であると考えるのが最も自然であると思われる。なお、この僧形人物は身光を備えているが、クチャの絵画伝統において、身光を持つ姿で描かれるのは正しく完全な悟りを拓いた正等覚の仏陀のみである<sup>61</sup>。この点において、舍利弗は仏弟子となった後、すぐに最高の悟りを得て教団の上首となったとされるため、

<sup>59</sup> T 1450: 145c4-8 (時鄔波離即便思惟：「五百釋種尊貴如是，尚捨國城妻子珍寶衣服剃髮出家。況我種姓卑族昔來供事，於此衣服而生貪著。」又復右手拓頰作是念言：「我若不是卑族，亦合出家得阿羅漢果。」)。

<sup>60</sup> T 191: 974c10-14 (時烏波梨即與剃髮，及觀釋衆各各年少捨其富貴：「我今卑族何所戀耶，宜可棄彼恩愛去離煩惱，免其輪迴生滅之患？」於是櫛頤再三付度。)

<sup>61</sup> 註 32 を参照。



釈尊と同様、頭光と身光の双方を備えた姿で表現され得たのかもしれない。但し、これまで知られているクチャの壁画作例において、釈尊以外の仏弟子はいずれも頭光も身光も持たない姿で表現されているということは注記しておきたい。もしこの人物が舍利弗であるならば、クチャの図像慣習から逸脱した例外的な表現であるということになる。

その右隣の壁面に続く場面では、肉髻を持つ僧形人物が、方形台座に坐す如来の前で、もう一人の比丘が同席する中で跪いて合掌しているが、これは舍利弗に見守られながら釈尊によってウパーリが出家を許可される場面であろう。肉髻は、ウパーリが出自は低いとはいえ釈迦族出身の男性であることを示している。台座の下部に並ぶ二つの容器は、受戒儀式に用いられる法具であろうか。

その更に右隣の場面については、破損部分が大きく判然としないが、釈尊よりも一段低い台座に坐す身光を持たない比丘が他の比丘に礼拝されている様子は、いち早く出家したウパーリを、遅れてやってきた釈迦族の青年たちが礼拝する場面だと解釈することが可能であろう。自分たちよりも出自こそ低いが先に上座となったウパーリを釈迦族の青年たちが礼拝したことは、釈迦族の出家譚における重要なエピソードの一つである。また、頰杖をつくウパーリの左隣に描かれた、円形座具の上に坐す僧形人物と、その前に立つ世俗人物が向き合う場面も、損傷が激しいが、壁画の残存部分を元に想像を逞しくすれば、ウパーリが釈迦族の剃髪を行う最中の場面を描いたものであるのかもしれない。

ところで興味深いことに、『十誦律』にはウパーリの出家について説く箇所は見られない一方で、『根本説一切有部毘奈耶破僧事』に説かれるエピソードは、岩田氏の分析によれば「持律第一のウパーリを一層象徴する位置付けが意図的に為された」ものであるという<sup>62</sup>。また、『根本説一切有部毘奈耶臥坐具事』においても、やはりウパーリが上座の比丘たちにヴィナヤを教示するという場面が見られる<sup>63</sup>。これらの資料から、同じ説一切有部系の伝承においても、『根本説一切有部律』系統のテキストは、『十誦律』系統では強調されていなかったウパーリの役割を大きく取り

<sup>62</sup> 岩田 2010, p. 69.

<sup>63</sup> 岩田 2010, p. 52, fn. 13; 岩田 2012, pp. 113–114.



上げているという状況が見て取れる。

このような文献の状況は、クチャの仏教石窟寺院の壁画装飾とも連動している。クチャの早期の説一切有部系石窟の壁画は、『十誦律』所収の説話とも関連が深いことが指摘されているが<sup>64</sup>、これらの早期石窟群では仏涅槃前後の出来事を題材とした壁画作例は限られており、特に涅槃後のエピソードに関しては、「舍利分配」以外は表現されていない。一方、『根本説一切有部律』系統の説話伝承と関連が深い後期の説一切有部系石窟寺院では、仏涅槃前後の出来事や、第一次結集場面が壁画主題として頻繁に表現されており、ウパーリによるヴィナヤの誦出場面も比定されているのである（図 13）<sup>65</sup>。

ウパーリは『維摩経』において十大弟子のひとりとして定型化されたため、東アジアで盛んに制作された十大弟子を表した絵画や彫刻作品においてその姿を見出せる一方<sup>66</sup>、ウパーリ単独のエピソードが美術作品として造形化された例は少なく、釈尊の伝記を詳細に描くチベットの『釈尊絵伝』中に僅かに見出されるくらいである（図 14）<sup>67</sup>。本壁画は、クチャにおけるウパーリ出家譚の受容状況を示す貴重な作例であると言えるだろう。

<sup>64</sup> キジル第 212 窟（航海者窟）の「シュローナ・コーティカルナ・アヴァダーナ」壁画の図像細部は『十誦律』の伝承と一致している（Waldschmidt 1952）。Vignato/Hiyama 2022, Chapter 4; 檜山 2021; 2023 も参照されたい。

<sup>65</sup> Zin 2020, pp. 122–124, fig. 69, drawing 52. なお、多田等観請来のチベットの『釈尊絵伝』でも第一次結集場面が描かれており、阿難による経蔵の誦出、ウパーリによる律蔵の誦出、大迦葉による論蔵の誦出の様子がそれぞれ描かれているが、結集を行う三人の僧のうちどの人物がウパーリに該当するのかは判然としない（奥山 1996, pp. 122–123, 113–115）。本作例については岩田朋子氏からご教示を頂いた。記して御礼申し上げます。

<sup>66</sup> 龍谷大学龍谷ミュージアム 2022, 第 3 章 (pp. 51–76) に多数の作例が掲載されている。

<sup>67</sup> 奥山 1996, pp. 46–47, pl. 41-4-④及び⑥。また、筆者は岩田朋子氏から、2024 年 3 月 8 日付のメールにて、難陀の剃髪場面を示したガンダーラの浮彫作品の中で、釈迦族の青年らの出家に先駆けて出家をした難陀の剃髪を担当するウパーリの姿が見出される可能性をご教示頂いた（龍谷大学龍谷ミュージアム 2022, p. 35, pl. 1–15）。貴重なご教示に記して御礼申し上げます。

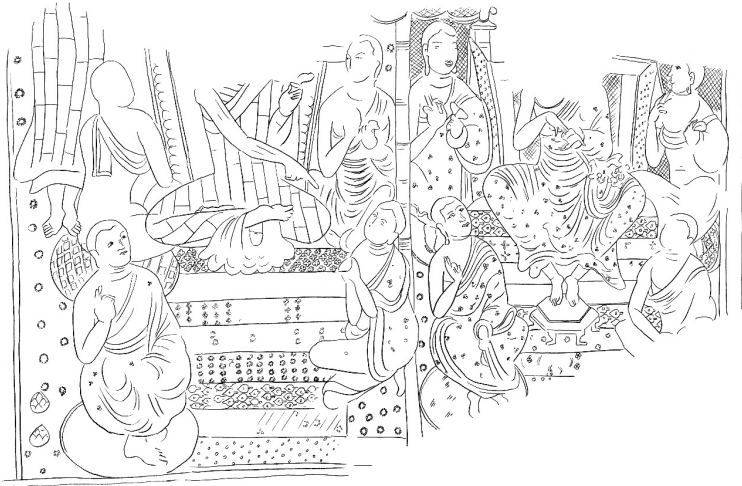


図13 キジル第219窟（阿闍世王窟）の右廊右壁に描かれた第一次結集場面（左の場面は大迦葉による論議の誦出、右の場面はウパーリによる律蔵の誦出。a: 第三次ドイツ探検隊による1906年の記録写真（Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst, B 2159 を部分的に拡大したもの; b: Zin氏による線図。Zin 2020, fig. 69, いずれも Monika Zin氏による提供）。



図14 「釈尊絵伝」に描かれたウパーリの出家譚

(奥山 1996, p. 47, pl. 41-4 部分; 左にウパーリによる剃髪場面、右に先に釈尊のもとで上座となったウパーリ(右手前)に頂礼するバドリカの場面が描かれている。花巻市博物館所蔵)。

### 結論：スバシ東岸寺院壁画の「釈迦族の出家図」

最後に、本研究の分析結果とその意義を整理したい。第一次大谷探検隊による記録写真と日記、そして銘文の模写を参照することにより、現在は失われてしまったスバシ東岸寺院の壁画に、かつてウパーリの出家譚と難陀の地獄訪問譚が上下に並んで描かれていたことが確認出来た。失われた壁画の全体像を復元する手立てはないが、壁画の残存部分から推測するに、スバシの東岸寺院はかつて「釈迦族の出家」を題材とした壁画によって荘厳されていた可能性がある。

壁画に描かれていた二つの説話は、いずれもクチャ地域において初めて比定された主題であるが、その図像的特徴は『根本有部律』系統の説話伝承と近い関係にあることが確認された。本壁画の絵画様式が第二インド・イラン様式の中でも後期の作例の特徴を示していること、そして第二インド・イラン様式壁画で荘厳されたクチャの後期の説一切有部系石窟寺院に描かれた説話図壁画は『根本有部律』系統の説話伝承と関連が

深いことを踏まえると、スバシ東岸寺院の壁画は、クチャの説一切有部系の説話美術の発展の中でも比較的後期に当たる7～8世紀頃の作例と考えるのが妥当であろう。

難陀教化譚は、インド・ガンダーラ美術作品で大変人気があった説話題材であるが、西域北道の壁画ではこれまで比定されてこなかった<sup>68</sup>。今回新たに比定されたスバシ東岸寺院の壁画は、管見の限りこれまでチベット以外では作例が確認されていなかった難陀の地獄訪問譚を描いたものであり、クチャの後期の説話図像と後代のチベットの説話図像の連関を示す作例として興味深い。インド・ガンダーラの早期仏教美術においては作例の知られていない、ウパーリの出家譚についても同様である。

そして何よりも、これまであまり研究者の注目を浴びることのなかった第一次大谷探検隊の記録を精査することにより、今なお西域仏教美術史の新たな研究資料が得られることが判明したことの意義は大きいだろう。本研究により、大谷探検隊の探検活動の学術的意義に新たな光を投じることが出来たならば幸いである。

## 参考文献

<一次文献>

『水経注校證』（北魏）酈道元（著）陳橋驛（校證）、北京：中華書局、2007年。

『敦煌変文校注』黄征・張涌泉（校注）、北京：中華書局、1997年。

*Bodhisattvāvadānakalpalatā*: eds. by Sarat Chandra Dās & Hari Mohan Vidyābūshana, *Avadāna kalpalatā: A Collection of Legendary Stories about the Bodhisattvas by Kṣemendra*, 2 vols. Calcutta: Asiatic Society, 1888–1913.

T= 大正新脩大蔵経。

<sup>68</sup> なお、ドイツ西域探検隊のグリェンヴェーデルは、キジル第84窟（財宝窟B）の仏説法図中に描かれた二人の僧が同時に剃髪する場面を難陀とラーフラの出家場面であるとして解釈したが、本場面を難陀・ラーフラの出家譚として比定し得る図像要素は見当たらず、説得力に欠ける。Grünwedel 1920, II94, fig. 73, pl. 36–37. Zin 2006, p. 176 も参照。

<二次文献>

- 岩田朋子 [2010]: 「持律者ウパーリの出家」『佛教學研究』66, pp. 51–71.
- 岩田朋子 [2012]: 「出家者の修行場所—『根本説一切有部毘奈耶臥坐具事』  
*Śāyanāsanavastu* の和訳 (2)」『インド学チベット学研究』16, pp. 88–123.
- 奥山直司 [1996]: 『釈尊絵伝 図解』学習研究社.
- オリデンブルグ、セルゲイ・F (著) 加藤九祚 (訳) 『ロシア第一次東トルキスタン調査団報告 1909–1910』オリデンブルグ刊行会.
- 勝木言一郎 [2017]: 『シルクロードの美術—大谷探検隊将来品—』東京国立博物館.
- 木村秀雄 [1959]: 「「美男ナンダ」の文學と美術 Nāgārjunikoṇḍa の彫刻を主題として」『佛教藝術』38, pp. 72–86.
- 国東文麿 (訳) [2019]: 『今昔物語集 天竺篇 全現代語訳』講談社.
- ジャック・ジエス (編) [1995]: 『西域美術: ギメ美術館ペリオ・コレクション』第2巻、講談社.
- 白須淨眞 [1992]: 『忘れられた明治の探検家 渡辺哲信』中央公論社.
- 檜山智美 [2016]: 「壁画というテキスト クチャの仏教壁画を「読む」: 美術史と文献学の領域横断的アプローチへ向けて」, *Journal of World Buddhist Cultures* 0, pp. 25–47.
- 檜山智美 [2019]: 「東京大学東洋文化研究所所蔵のキジル石窟壁画片について」『特別展 東京大学東洋文化研究所×金沢文庫: 東洋学への誘い』神奈川県立金沢文庫, pp. 88–91.
- 檜山智美 [2021]: 「クチャ (亀茲) 国の早期の説一切有部系仏教寺院の復元的考察」『密教図像』40, pp. 31–53.
- 檜山智美 [2023]: 「(講演録) 中央アジアの仏教寺院を復元する—石窟構造、美術、そして説一切有部の二分派」『對法雜誌』4, pp. 89–121.
- 平岡聡 [2010]: 『ブッダの大いなる物語(下)—梵文『マハーヴァストゥ』全訳』大蔵出版.
- 同 [2023]: 『ブッダの奇しき事跡(上)—梵文根本説一切有部律破僧事

全訳』法蔵館。

堀賢雄 [1962]: 「堀賢雄西域旅行日記（三）」西域文化研究会（編）『西域文化研究 第五巻：中央アジア仏教美術』法蔵館、pp. 344–354.

水谷真成（訳） [1971]: 『中国古典文学大系 22 大唐西域記』平凡社。

山崎一穂 [2009]: 「クシェーメーンドラ本スンダリー・ナンダ物語について」『比較論理学研究』6, pp. 159–178.

山崎一穂 [2012]: 『クシェーメーンドラの仏教説話の研究』広島大学、博士論文（未刊行）。

吉川小一郎 [1937]: 「支那紀行」上原芳太郎（編）『新西域記』, 有光社, pp. 557–715.

吉川忠夫・船山徹 [2009]: 『高僧伝（一）』、岩波書店。

龍谷大学龍谷ミュージアム（編） [2022]: 『ブッダのお弟子さん：教えをつなぐ物語』龍谷大学龍谷ミュージアム。

渡辺哲信 [1937]: 「西域旅行日記」上原芳太郎（編）『新西域記』上巻, 有光社, pp. 237–430.

Covill, Linda [2009]: *Metaphorical Study of Saundarananda*. New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.

Formigatti, Camillo Alessio [2009]: “The Story of Sundarī and Nanda in the Mūlasarvāstivādinaya,” in: Straube, Martin et. al. (eds.), *Pāsādikadānam: Festschrift für Bhikkhu Pāsādika*. Marburg: Indica et Tibetica Verlag, Indica et Tibetica 52, pp. 129–155.

Grünwedel, Albert [1920]: *Alt-Kutscha*. Berlin: Elsner.

Hambis, Louis et al. [1967]: *Douldour-Aquour et Soubachi, 1 Planches. Mission Paul Pelliot, Tomes III*. Paris: Adrien-Maisonneuve.

Hambis, Louis et al. [1982]: *Douldour-Aquour et Soubachi, 2 Texte. Mission Paul Pelliot, Tomes IV*. Paris: Adrien-Maisonneuve.

Hiyama, Satomi [2016]: *The Wall Paintings of the “Painters’ Cave (Kizil Cave 207)”*. Ph.D Dissertation submitted at Freie Universität Berlin in 2014, Microfisch publication.

Konczak-Nagel, Ines [2020]: “Representations of Architecture and Architectural



- Elements in the Mural Paintings of Kucha,” in: Franco, Eli / Zin, Monika (eds.), *Essays and Studies in the Art of Kucha*. Delhi: Dev Publishers, Saxon Academy of Sciences and Humanities, Leipzig Kucha Studies 1, pp. 11–106.
- Le Coq, Albert von [1928]: *Von Land und Leuten in Ostturkestan: Berichte und Abenteuer der 4. Deutschen Turfanexpedition*. Leipzig: Hinrichs.
- Panglung, Jampa Losang [1981]: *Die Erzählstoffe des Mūlasarvāstivāda-Vinaya, Analysiert auf Grund der Tibetischen Übersetzung*. Tokyo: The Reiyukai Library, Studia Philologica Buddhica, Monograph Series 3.
- Pelliot, Paul [1934]: “Tokharien et koutchéen,” *Journal Asiatique* 224, pp. 23–106.
- Rhie, Marilyn M. [2002]: *Early Buddhist Art of China and Central Asia. Vol. II: The Eastern Chin and Sixteen Kingdoms Period in China and Tumshuk, Kucha and Karashahr in Central Asia*, Leiden: Brill.
- Schlingloff, Dieter [2000]: *Ajanta – Handbuch der Malereien / Handbook of the Paintings 1. Erzählende Wandmalereien / Narrative Wall-paintings*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Straube, Martin [2009]: *Studien zur Bodhisattvāvadānakalpalatā: Texte und Quellen der Parallelen zu Haribhaṭṭas Jātakamālā*. Wiesbaden: Harrassowitz, Veröffentlichungen der Helmuth von Glasenapp-Stiftung : Monographien, Bd. 1.
- Thomas, Werner [1964]: *Tocharisches Elementarbuch Band II Texte und Glossar*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Vignato, Giuseppe and Hiyama, Satomi [2022]: *Traces of the Sarvāstivādins in the Buddhist Monasteries of Kucha*, New Delhi: Dev Publishers & Distributors, Leipzig Kucha Studies 3.
- Vorobyeva-Desyatovskaya, M. I. [2008]: “M. M. Berezovsky’s Expedition to Kucha (1905–1908),” in: Popova, I. F. (ed.), *Russian Expeditions to Central Asia at the Turn of the 20<sup>th</sup> Century*. St. Petersburg: Slavia, pp. 65–74.
- Waldschmidt, Ernst [1933]: “Über den Stil der Wandgemälde,” in: Le Coq, Albert von / Waldschmidt, Ernst, *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien VII, Neue Bildwerke 3*. Berlin: Reimer und Vohsen, pp. 24–31.

- Waldschmidt, Ernst [1952]: *Zur Śroṇakoṭikarṇa-Legende*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, Nachrichten der Akademie der Wissenschaft in Göttingen I. Philologisch-historische Klasse, Jahrgang 1952, Nr. 6.
- Zhu, Tianshu [2015]: “Images of Monks with the Uṣṇīṣa – from the Kucha and Turfan Regions,” *Art of the Orient* 4, pp. 9–43
- Zin, Monika [2003]: “The uṣṇīṣa as a Physical Characteristic of the Buddha’s Relatives and Successors,” *Silk Road Art and Archaeology* 9, pp. 107–129.
- Zin, Monika [2006]: *Mitleid und Wunderkraft: Schwierige Bekehrungen und ihre Ikonographie im indischen Buddhismus*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Zin, Monika [2020]: *Representations of the Parinirvāṇa Story Cycle in Kucha*. New Delhi: Dev Publishers, Saxon Academy of Sciences and Humanities, Leipzig Kucha Studies 2.
- Zin, Monika [2023]: *Gods and Spirit-Deities in the Paintings of Kucha*. New Delhi: Dev Publishers, Saxon Academy of Sciences and Humanities, Leipzig Kucha Studies 4.
- 慶昭蓉 [2011]: 「重議柘厥地望 — 以早期探検隊記録与庫車出土文書為中心」『西域文史』6, pp. 167–189.
- 慶昭蓉 [2017]: 『吐火羅語世俗文献与古代龜茲歴史』北京: 北京大学出版社.
- 黄文弼 [1958]: 『塔里木盆地考古記』北京: 科学出版社.
- 黄文弼 [1983]: 『新疆考古发掘报告 (1957—1958)』北京: 文物出版社.
- 林立 [2018]: 『西域古仏寺: 新疆古代地面仏寺研究』北京: 科学出版社.
- 中国新疆壁画芸術編輯委員会 [2009]: 『中国新疆壁画芸術』全6巻、烏魯木齊: 新疆美術攝影出版社.

### <キーワード>

西域、クチャ（亀茲）、スバシ、大谷探検隊、ガラス乾板写真、仏教壁画、仏教図像、釈迦族、難陀、ウパーリ、トカラ語 B、ブラーフミー銘文



## Summary

# Study on the Wall Paintings of the “Hell Scenes” found in a temple of the Subashi East

## Monastery, Kucha: Reconstructive Analysis Based on the Records of the First Otani Expedition

Satomi HIYAMA & Koichi KITSUDO

The present paper aims to study the iconography of the lost wall paintings that once decorated the temple walls in the Subashi East Monastery, one of the most prominent monasteries of the Kucha Kingdom. The only available record of these paintings is three photographs taken by the First Otani Expedition in 1903, which can be complemented by the diary and copy of the Brāhmī inscriptions by the expedition member, Tesshin Watanabe.

These valuable records make it possible to identify two narrative subjects once depicted in these wall paintings: Nanda visiting the hell and the ordination of Upāli, both related to the narrative context of the ordination of the Śākya clan.

While both subjects are unknown in the iconographical corpus of the Kucha paintings to date, the details of the representations of both scenes accord with the narrative accounts of the *Mūlasarvāstivāda-vinaya*. The stylistic feature of these paintings allows for it to be classified in the late Second Indo-Iranian style, and the late Sarvāstivāda cave temples decorated in the Second Indo-Iranian style paintings in the Kucha region show a close relationship with the narrative tradition of the *Mūlasarvāstivāda-vinaya*. Based on these observations, these newly identified iconographical subjects can safely be contextualized into the relatively later stage of the development of the Sarvāstivāda narrative art in

this region, which date to ca. 7<sup>th</sup>–8<sup>th</sup> centuries.

While the dramatic ordination story of Nanda was a popular subject of visual arts in India and Gandhara from an early period, the discovery of the Nanda story in the wall paintings of Subashi fills the enigmatic absence of this subject in the narrative art of Kucha, even though the motif of Nanda visiting the hell had never been visualized in India. The ordination of Upali is also a rare narrative subject in early Buddhist art, while both motifs can be found in later Tibetan paintings.

The present study demonstrated that by virtually “excavating” less-known records by the First Otani expedition, it is still possible to obtain new research materials that offer significant help in tracing the development of Buddhist culture and art in the Western Regions.

*Satomi Hiyama*  
*Special Appointment Research Fellow,*  
*International College*  
*for the Postgraduate Buddhist Studies*  
*JSPS RPD Research Fellow*

*Koichi Kitsudo*  
*Researcher,*  
*Research Center*  
*for World Buddhist Cultures,*  
*Ryukoku University*