

チベットの美術

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/36957

第5章 チベットの美術

一 聖なるものの表現

歴史と多様性

チベットの仏教美術は豊穡な世界である。仏教美術は仏教の発祥の地であるインドをはじめ、仏教が伝わった国や地域、すなわち中央アジア、中国、東南アジア、朝鮮半島、日本などで大きな花を咲かせた。チベットはこれらの中でも、とくに重要な地域に挙げられる。七世紀、チベットに仏教が伝えられたときに、経典とともに仏像がこの地にもたらされた伝説がある。以来、現在に至るまで、仏像や仏画の制作は途絶えることなく続けられてきた。

多くの日本人にとってチベットの仏像や絵画がなじみにくいものであるのはたしかである。滑稽なほどにグロテスクな忿怒尊かんぬそんの姿や、男女の尊がたがいに抱擁している「ヤブユム」と呼ばれる像は、崇高さよりも不快感をもたらすかもしれない。また、絵画に見られる原色に近い配色には、われわれがなじんだ日本の仏教美術とは異質なものを感じるであろう。しかし、多くの作品に接するにつれて、その感覚はしだいに和らぎ、日本の仏教美術とは根本的に異なる「聖なるもの」の表現に気がつく。それとともに、チベットの仏教美術にも地域や時代による変化があることも、おそらく目が開く。チベットの仏教美術は、中国や日本のそれに匹敵するか、あるいはそれらをしのぐ長い歴史と多様性を備えているのである。

この章では、はじめに、チベットの仏教美術の素材と形式を簡単に示したうえで、チベットの仏教美

術の歴史をおもに絵画を中心に詳述する。チベット美術の様式や時代区分に関しては、わが国ではこれまであまり体系的には説かれなかった。有名な寺院や遺跡の紹介に終始したためであらう。研究を担ってきたのが、美術史家ではなく仏教学者であることが多かったことも挙げられる。海外の研究者たちは、むしろアジアの仏教史の中にチベット美術を正しく位置づけようとする態度が一般的である。その成果も視野に入れて、チベット美術史のひとつのモデルを提示したい。

二 チベット仏教美術の素材と形式

絵画

チベットに残る仏教美術の作品は、絵画と彫刻が大半を占める。このほか、仏具や建築物などもある。このうち絵画は、木綿で作ったキャンバス地に顔料絵の具を用いて描いたタンカが、最も一般的な形態である。ただし、タンカというのは厳密には軸装画^{じくまうが}一般の名称で、そのうち、彩色したものを「ツンタン」と呼び、さらに多色の彩画は「チュツン」と呼ばれる（小野田俊蔵一九九九）。タンカと並ぶ重要な絵画は壁画である。布や紙に墨で輪郭線のみを描いた白描図^{はくびやうず}は、密教図像の表現形式としてアジア全域で広く流布していた。チベットでも白描図像は描かれたが、現存しているのはむしろ、その線描にしたがって版木を起こし、刷り上げた木版画が多い。

經典の挿絵も重要な絵画作品である。とくに、大蔵經の各卷の第一葉は裝飾性が強く、中心部に經典の文字を大きく記し、その左右に尊格そんかくの姿を描くことがある。經典は本来、ひとつひとつ筆写されたため、このような挿絵の尊像も肉筆で描かれたが、木版本が広く用いられるようになると、この部分も当然、版木で刷られることになる。その場合も、刷り上がった上に彩色がしばしば加えられる。

ところで、チベット密教の仏たちや高僧・祖師たちが絵画に描かれる場合、単独で表されるだけではなく、複数が組み合わされたり、独特の形式をとることも多い。

現存するタンカや壁画の多くは、中心となる尊格や人物のまわりに、さまざまなものたちを描く。上部にはしばしば歴史上の高僧たちが並ぶが、これは主題となる尊格の教えを伝えた血脈けちみやく、すなわち教えの継承者たちを表していることが多い。教えの正統性がこれによって示されているのである。そこに描かれる人物の比定を通して、作品の成立年代や制作に関与した宗派・学派が明らかになることも多い。

周囲の尊格たちは、中央の仏と関係の深い眷属けんぞくや配偶尊はいぐそんであることが一般的である。あるいは、マンダラから仏たちが取り出されて、一定の法則で並べられることもある。ただし、画面や壁面の下の部分には、護法尊ごほうそんが配されることが多く、さらに、左右の隅などには、中央の仏に礼拝するラマ僧が描かれることもある。護法尊はタンカに描かれた仏の世界を守る役割を果し、さらに、ラマ僧が加わることで、画面の中にわれわれの世界が入り込んでいる。一枚の絵の中に異なる次元が織り込まれていることに、注意しなければならない。

絵画に比べると、彫刻の素材はそれほど多様ではない。最も一般的に見られるのは金属製の彫刻で、素材はブロンズや真鍮、銅が大半である。これに鍍金（とくきん）をほどこしたものも多い。寶石や珊瑚などを表面に象嵌（ざうがん）する技法が流行した時代もある。これらは台座を含め全体をひとつの鑄型で作った比較的小規模の作品が大多数である。ただし、台座や光背（こうはい）、あるいは持物（じもつ）や装身具を別鑄とし、ほぞ穴などで固定することも広く見られる。

清代の中国やモンゴルでは、薄い銅板を槌（づ）でたたいて変形させ、それを接合して作った像が大量生産された。このような製法は大規模な作品を作るのに適しているため、この時代の皇帝や貴族の趣味にあったのであろう。造形的な緻密さが失われて、大味な雰囲気（きふき）の作品となっていることが多い。

風土的に大規模な木材を大量に入手することができなかったチベットでは、木彫の作品が作られることは少なかつた。前伝期にはランジュン（自然生）と称して、自然木には仏がアプリオリに内在し、仏師はそれを取り出すのみだ、という発想があつたことが知られるが、現存する作例数はごくわずかである。石造彫刻や磨崖（まがい）仏もあまり一般的ではない。寺院の本尊などに見られる比較的規模の大きな像は、大半が塑像（そざう）である。木で芯（そ）を作り、これに藁（わ）などを巻き、その上に粘土で肉付けする。これを十分乾燥させた後、表面に絵の具や金泥（きんでい）を塗って装飾する。実際の衣をその上に着せたり、装身具を加えることもある。

三 十三世紀頃までの初期の美術様式

ラダック

チベットの仏教史は、古代吐蕃王朝時代に属する前伝期（ガダル）と、インドの高僧アティシャ（九八二—一〇五四）が入蔵し、仏教の再興を果した後の後伝期（チダル）に二分される。このうち、前伝期の仏教美術が当然、最も古いが、現存作例が限られているため、次節の「初期の中央チベット様式」に含め、後伝期のはじまりに相当する西チベットのラダック地方の美術からとりあげよう。

ラダックの仏教美術、とくに寺院の内部に描かれた壁画は、おそらくチベットの仏教美術としては、欧米や日本で最もよく知られているであろう。この地域にすぐれた壁画が数多く残されていることは、第二次大戦前のG・トゥッチ（Tucci）による調査などでも知られていたが、本格的に紹介されるようになったのは、一九七〇年代後半に、インド政府がラダック地区を外国人に開放してからである。当時は中央チベットでの外国人の調査がほとんど不可能であったため、多くの調査隊がラダックに押し寄せ、その成果が矢継ぎ早に刊行された。その結果、あたかもラダックがチベット美術の代表かのように扱われたのである。

しかし、現在インドのジャンムールカシミール州に含まれることからわかるように、ラダックはチベットからにはるかに離れた西の端に位置する。その隣にはパキスタンが位置し、ここからは広大なイスラム文化圏が広がっている。インド内部とのつながりも当然深く、むしろ、チベット文化圏の周縁に位

置し、その周囲の文明との接点としてとらえるべき地域である。

チベットの伝統的な地域区分にしたがえば、ラダックはガリ地区に含まれる。この地は古くから、西のラダック、東のグゲ、そして東南のブランの三つの領域に分かれ、これらを統合して「ガリ・コルスム」(ガリの三地域)と呼ばれていた。この地に仏教が本格的に伝えられたのは、吐蕃王朝の末裔といわれるイエシエー・ウー王によって統治された十一世紀前半であった。この王の時代に活躍したのが、大訳経師といわれたリンチェン・サンポ(九五八―一〇五五)である。

リンチェン・サンポがラダックの仏教に果たした功績は大きい。彼はラダック、グゲ、ブランのいずれの地域においても多くの僧院を建立し、盛んな宗教活動を展開した。『金剛頂経』をはじめとする瑜伽タントラの経典翻訳も重要である。さらに、各地に建立した寺院の内部を飾る仏像や壁画の制作のために、カシミール地方から三十二名とも伝えられる工人をこの地に招いた。このことにより、ラダックの仏教美術はカシミールの様式の影響を強く受けることになる。

リンチェン・サンポが創建に関わる僧院は、重要なもので二十あまりを数え、小さなものもあわせると一〇八にもものぼるといわれる。中でもグゲのトリン寺やスピティのタボ寺は、修復を重ねながら現在でも寺院としての陣容を保っている。ラダックではニアルマ寺が知られているが、残念ながらほとんど廃墟と化している。しかし、ラダックには有名なアルチ寺があり、リンチェン・サンポの時代よりもその創建はわずかに遅れるとされるが、創建当時の状況がほぼそのまま残されている。リンチェン・サンポ様式の代表的な寺院であり、内部を飾る数々の壁画は、ラダックのみならず、チベットの仏教美術の中でも最高の水準にある。

そのうちのひとつ、三層堂の第二層に描かれた「大日如来」(図1)と「般若波羅蜜」(図2)の壁画をとりあげて、その様式の特徴を示そう(岩宮武二一九八七・一九、二三頁)。

1 大日如来(ラダック・アルチ寺三層堂)
撮影=岩宮武二

三層堂の第二層と第三層には、多くのマンダラが壁画として描かれているが、第二層は金剛界の十種のマンダラで構成されている。そのうちのひとつである金剛界羯磨マンダラは保存状態も良好である。全体は紺色を背景の地の色とし、赤、白、黄、緑などの顔料で諸尊やマンダラの楼閣などが描かれ、一部には金泥も使われている。

金剛界の羯磨マンダラは、すべての尊格は女性形をとり、中央の大日如来もその例外ではない。しかし、他の男尊と比べ、その尊容に大きな違いはない。全身は優美なやせ形の体格で、手足が長く、腰は極端なほどにくびれている。これらの特徴は男女の別なく認められ、これにくわえて、女性であることを示すために、ほとんど円形の両乳房や長い黒髪が描かれている。また、男性に比べて女性は、顔がやや面長で、なで肩が強調される傾向も認められる。身色が白く塗られているのは、大日如来であるためであるが、光背の内側の赤や、頭光の紺色と、鮮やかなコントラストを示している。

卵形ののっぺりした頭部は小ぶりで、やや中央に寄った細い目が印象的である。上まぶたは黒、下ま

2 般若波羅蜜（ラダック・アルチ寺三層堂）撮影＝岩宮武二

ぶたは朱の輪郭線で描き、目尻は黒く、横に伸びている。側面を描いた場合も同じような横長の目とするため、しばしば顔の輪郭線よりも外にはみ出す点も、ラダックの人物表現に一般的である。

身体を飾る装身具は簡略なものが多く、冠^{かん}飾^{しよく}、臂釧^{ひせん}、腕釧^{わんせん}、璽珞^{さいらく}などが、金や朱色の線で、細かく描かれている。上半身は裸で、腰から下には裙^{くん}や裳^もをまとう。膝の張り出しはそれほど強くなく、上から見おろした形で描かれる。ただし、衣装が厚手のゆったりした状態であるため、身体の線はほとんどわからない。衣紋^{えもん}も明瞭ではなく、表面には機械的に細かい格子の文様が描かれているが、写実性に乏しい。体の両側からは、紺色の天衣^{てんね}が翻^{ひるがえ}っているが、他の衣装とその動きは連動せず、形式化している。

六臂^び（六本の腕）をそなえた般若波羅蜜の壁

画も、ラダック美術を代表する傑作で、出版物などを通してよく知られている。身体的な特徴は、すでに述べた大日如来と共通する点も多いが、斜めを向いたその表情はさらに妖艶で美しい。顔の線よりも外に大きくはみ出した左の目とその眉毛は、写実的ではないが、不自然さを感じさせない。はっきりした眼窩^{がんか}、長く筋の通った鼻、小さく鮮やかな口とやや厚い唇、額の生えぎわのおくれ毛など、細部にわたる画家の表現は見事である。体の色は緑がベースになっているが、一種の照り^て隈^{くま}を用いることで立体感が巧みに生み出されている。厚くはれぼったいような手のひらは、内側が真っ赤に塗られ、補色の関係にある身色の緑とコントラストをなしている。上半身には体の輪郭がはっきりわかる、薄く透き通ったブラウスを肌に密着させ、腰から下には厚手の豪華な裙をゆったりとまとっている。黒髪から垂らした装飾的な冠帯^{かんたい}と、体の左右に翻る天衣も、ここでは細心の注意のもとで複雑な文様を呈している。全体に対して蓮台^{れんたい}が小さく、弧を描いているのは、アルチ寺の多くの尊格と共通している。

身体表現や装身具は、全体的にカシミール地方よりもさらに西のイスラム国に見られるミニアチュール（細密画）と共通する雰囲気^{かき}を醸し出している。周囲の余白を埋める騎士（頭が鳥の形をした馬にまたがる）や、王侯貴族などの世俗の人びとの肖像画には、さらにその傾向が強く認められる。

これらの壁画に比べ、あまり紹介される機会はないが、ラダックの彫刻も重要である。身体表現は壁画の人物に共通し、長い手足、優美さを強調したやせた身体、卵形ののっぺりした顔、くびれた腰などは、一目でこの地域のものとなる特徴である。衣装や装身具の表現方法には、インド内部のサルナートやマトゥラーの仏教彫刻との共通性も認められ、西方の要素と南のインドからの要素が混在している。ただし、直接の影響を与えたのは、カシミール地方のブロンズ像であろう。ラダックで造像が行わ

れる以前から、ヒンドゥー教や仏教の作品がカシミールでは数多く生産されていたが、これらを見ると、ラダックの彫刻がその強い影響下にあることがわかる。

吐蕃期の中央チベットと敦煌の密教美術

吐蕃^{とばん}王朝の時代にチベットに仏教が伝えられ、多くの寺院が建立されたが、当時の姿のままで現存するものはひとつもない。八世紀のティソンデツェン王の時代には、インドからシャーンタラクシタとパドマサムバヴァが招かれ、サムイェー寺が建立された。インド仏教を正統とすることを決定づけた「サムイェーの宗論^{しやうろん}」で知られるこの寺院も、現在の建造物に吐蕃時代のものはほとんど残っていない。後世の歴史書『バシエー』によれば、その建築様式や内部の尊像の種類、配置などは、インド、中国、チベットの三つの様式が混在していたという。

The Treasures of the British Museum c/o DNP.com

3 金剛手菩薩立像（敦煌出土）
大英博物館蔵

吐蕃時代の中央チベットの作例が、このようにほとんど伝えられない中で、八世紀中頃からおよそ百年にわたって吐蕃によって支配された敦煌に、最も古い時代に属するチベット系の仏教美術が遺されている。代表的なものに、大英博物館が所蔵する「金剛手菩薩立像」の絹絵(図3)や、胎蔵大日如来と八大菩薩の幡画などがある。

このうち金剛手菩薩立像は、比較的肉付きのよい体軀をもち、腰から下には肌に密着した縞模様のドーティ(腰布)をまとっている。太い足首や、厚く幅のある足の甲、やや硬直気味の身体表現は、後のチベット絵画には見られない要素である。ただし、横に長く伸びて白目の部分を強調した両眼や、小さくすぼまった赤い唇などの印象的な顔貌表現は、十二世紀頃に西チベットで作られたブロンズ像に共通性が認められ、一定の影響力をもっていたことが予想される(M・リー一九九七)。

胎蔵大日如来と八大菩薩の組み合わせは、大英博物館の幡画以外にも、アメリカ合衆国のネルソン&アトキンス博物館が所蔵する諸仏仏龕の中央に表され、また、安西榆林窟壁画や、さらに東チベットのカム地方にも、吐蕃期の磨崖仏の作例がある。サムイェーの僧院のインド様式で作られた堂内にも、この組み合わせの尊像が配されたことが記録にあり、敦煌のみならず、チベットの広い地域で流行していたことがわかる。

このほか、敦煌からは寂靜尊四十二尊図(ギメ博物館所蔵)や、名称は不明ながらマンダラの白描図も発見されている。前者はいわゆる『チベットの死者の書』に登場する「寂靜尊忿怒尊百尊」の原型となる作品で、パンテオンの形成と展開を跡づけることのできる貴重な作品である(田中公明二〇〇〇)。

中央チベットの初期のタンカ

吐蕃期の遺品がほとんど遺されていない中央チベットでは、まとまった数の現存作例が現れるのは十一、十二世紀以降である。この頃創建された僧院としてはラサの南方、ヤルツァンポ河に近いところに位置するダタン寺が重要で、一〇九三年創建と伝えられる。

R・ヴィタリー (Vitali, 1990) の報告書の中で紹介されている壁画の写真を見ると、人体表現や顔貌は、インド・ネパールの様式が顕著であるが、衣装には中国風のものも現れ、果して、創建当初のものであるかは不明である。プトゥン (二二九〇～一三六四) が止住したことで知られるシャル寺も、ダタン寺よりもわずかに早い創建とされているが、その壁画もプトゥンの時代に描かれたものが最古の部類で、創建寺の現存作例は、残念ながら伝えられていない。

十一世紀から十三世紀頃までの絵画の現存作品は、タンカがほとんどである。この時代の作品を集めた Kossak & Singer (1998) を見ると、インドとネパールの影響がいかに強力であったかがよくわかる。同書に掲載される「不空成就如来」のタンカ (図4) を例に、そのおもな特徴を指摘しておこう。

この作品はおそらく五仏を描いた五点からなる作品のうちの一冊で、不空成就のほか阿弥陀と宝生の二点が現存している。いずれも共通する様式で描かれ、同じ絵師もしくは同一工房の製作であろう。

はじめに受ける印象は、画面全体に占める中尊の大きさである。蓮台に坐って正面を向いた姿は庄倒的な迫力をもっている。左右にすらりとした体軀の両脇侍が立ち、頭部の左右余白には八尊の菩薩、下端の蓮台の下には六体の護法尊などが描かれている。これらの尊像で背景はほとんど隠れている。

なっている。いわゆる連眉^{れんび}の表現である。

頭髮の部分は三段ほどの層状に髪を結び、この段に沿うように冠飾^{かんしよく}を付ける。その中央と左右には、三角形の飾りをあしらっている。全体が三つの山のようなになるので、三山冠^{さんざんかん}と呼ばれることもある。冠

4 不空成就如来（中央チベット）メトロポリタン美術館蔵

Image copyright © The Metropolitan Museum of Art / Art Resource, NY

中尊の不空成就はやや大ぶりであごの線の張った頭部をもち、眉毛、目、鼻、口のいずれも明瞭な線でくっきりと表されている。両まぶたはやや厚ぼったく、そのため、目頭から目尻にかけての線が、中央で下にゆっくりカーブを描いている。この目の表現は、ラダックや敦煌の絵画には見られなかったものであるが、この後のチベットの尊像に広く現れる。眉毛は目とは逆に、上にふくらんだカーブを描き、さらに両方が中央で細い線に

飾の左右の端からは冠帯かんたいが翻り、頭光ずこうを背景に複雑な形を作っている。

手足は長く、比較的、肩幅の広いがっしりとした体軀たいぐに、さまざまな装身具が飾られている。首に幾重にも懸けられた璽ようじ、左肩から右脇にかけて垂らした聖紐せいぢゆう、臂釧ひせん、腕釧わんせんなどは、いずれも手の込んだ豪華なもののばかりである。璽には赤、青、黄、白などの無数の寶石がつり下げられ、華やかさをさらに醸し出している。肩には薄衣うすぎで花模様のブラウスのようなものをまとっているが、注意深く観察しなければほとんどわからない。

腰にはドーティを付けるが、その丈は膝の上までで、そこから足先までは何も覆うものはない。ドーティは衣紋えもんをまったく表さず、肌に密着するように描かれている。ただし、表面の縞模様は、太腿の丸みに沿ってカーブしているため、立体感はある。

左右の脇侍も、基本的には中尊と同じような体格をし、やや簡素ではあるが、衣装や装身具も共通している。ただし、中尊が正面性の強い姿であるのに対し、脇侍という位置にいたためか、体を腰のあたりでひねり、顔も中尊の方に向ける。腰から下の衣装は、黒く短い裙くんと、足首まで達し表面に花模様をあしらった透明な薄衣、そして、厚みがあり背後に垂れるガウン状のものという、三種の衣装を組み合わせている。このような複雑な形態の衣装は、この時期にしか現れず、足全体を一種類の衣装で覆うシンブルな構造の裙にとってかわられる。

不空成就の坐る蓮台は、大きな蓮弁を水平に連ねて表され、上下に開いた蓮弁には、蓮台全体で左右対称になるように色が塗り分けられている。さらに、左右上下の蓮弁が、異なる配色になるように配慮されている。蓮肉にあたる蓮台の表面は白く塗られているが、中尊の足にほとんど隠れ、一番手前の部

分のみがわずかに見られるにすぎない。さらにそこには、腰から垂れた飾りの布が、たつぷり襷をとって表されている。

インド・ネパールの影響

これまで述べてきた特徴の多くは、インドのパーラ朝の浮彫作品に見られる。最後に挙げた蓮台の表現、すなわち、大きな花卉をもち、正面から水平に表現され、さらにその表面は、一番手前の部分のみが見られるという特徴は、そのまま、浮彫として表された蓮台に共通する。長い手足、引き締まった体軀、やや大ぶりの顔、豪華な種々の装身具、肌に密着した膝上までのドーティなども、パーラ朝の彫刻に、ほとんど同じものを見つけることができる。顔の両側に翻る冠帯や、細かいところでは、髪が生えざわを連珠のような形態で表すところも同様である。

パーラ朝期の仏教美術は、パーラ朝の版図であった北東インドで十二、三世紀頃まで流行した。パーラ朝の美術そのものにも時代差や地域性があるが、タンカに共通して見られる特徴の多くをそなえているのは十、十一世紀以降のベンガル地方の作品である。とくにバングラデシュに残る作品の多くにその特徴が顕著である。おそらくネパールを中継地として、この地域の仏教美術様式がチベットに伝わったのであろう。当初は五仏のセットであったタンカで、明らかにネパール人絵師による作品が知られているが、これもネパールとチベットの強い結びつきを示すものである (Kossak & Singer, 1998 pls. 36a-c)。

インドやバングラデシュには、この時代の大規模な絵画作品はほとんど残っていないが、わずかに写本挿絵などが伝えられている。そこに描かれる尊像には、この時代のチベットのタンカの先駆的な表現

が多数認められる。このような絵を描いた絵師が、ネパールやチベットに移動することもあったであろうし、そのときに絵入り写本を運んだことも予想される。重量のある石像の浮彫彫刻を移動させることは困難であるが、かわりにこのような絵画が様式の伝達に役立ったと推測される。

十一世紀から十三世紀頃にかけての初期の中央チベットのタンカには、五仏以外にもアチャラ、マハーカーラ、ヴァジュラヴァーラーヒー、サンヴァラなどの尊像の作品が伝えられている。この時期は、インドでまだ密教が存続していた時代で、後期密教のさまざまな尊格がつぎつぎと生み出されていた。チベットにもその多様なイメージが正確に伝えられていたことが、インドやバングラデシュに残る彫刻や写本挿絵との比較から明らかになるのである。

ハラホト

現在、中国の内蒙古自治区^{うちモンゴル}の西の外れにあるハラホト（カラホト）は、黒水城^{こくすいじょう}の名でも知られる中央アジア有数の遺跡である。西夏^{せいしか}によって支配されていた九八二年から一二二七年のあいだに、チベットから多くのラマたちが訪れ、宮廷を中心にチベット仏教への信仰が盛んであった。二十世紀の初めにロシアの探検家P・K・コズロフが、ハラホトの遺跡にあった塔の中から、多くの絵画資料を発見した。これらは現在、ロシアのエルミタージュ美術館に収蔵されている。一二二七年に西夏がチンギス・ハンによって滅ぼされる前の、古い時代のチベット絵画のまとまった資料として、このうえなく貴重である。ただし、一部の作品については、その尊像の特徴や周囲に描かれている歴史上の人物の特定から、西夏時代ではなく、西夏に代わってこの地を支配した元の時代^{げん}の作品であることも指摘されている（田中公明

が多数認められる。このような絵を描いた絵師が、ネパールやチベットに移動することもあったであろうし、そのときに絵入り写本を運んだことも予想される。重量のある石像の浮彫彫刻を移動させることは困難であるが、かわりにこのような絵画が様式の伝達に役立ったと推測される。

十一世紀から十三世紀頃にかけての初期の中央チベットのタンカには、五仏以外にもアチャラ、マハーカーラ、ヴァジュラヴァーラーヒー、サンヴァラなどの尊像の作品が伝えられている。この時期は、インドでまだ密教が存続していた時代で、後期密教のさまざまな尊格がつぎつぎと生み出されていた。チベットにもその多様なイメージが正確に伝えられていたことが、インドやバングラデシュに残る彫刻や写本挿絵との比較から明らかになるのである。

ハラホト

現在、中国の内蒙古自治区^{うちもんごる}の西の外れにあるハラホト（カラホト）は、黒水城^{こくすいじょう}の名でも知られる中央アジア有数の遺跡である。西夏^{さいか}によって支配されていた九八二年から一二二七年のあいだに、チベットから多くのラマたちが訪れ、宮廷を中心にチベット仏教への信仰が盛んであった。二十世紀の初めにロシアの探検家P・K・ユズロフが、ハラホトの遺跡にあった塔の中から、多くの絵画資料を発見した。これらは現在、ロシアのエルミタージュ美術館に収蔵されている。一二二七年に西夏がチンギス・ハンによって滅ぼされる前の、古い時代のチベット絵画のまとまった資料として、このうえなく貴重である。ただし、一部の作品については、その尊像の特徴や周囲に描かれている歴史上の人物の特定から、西夏時代ではなく、西夏に代わってこの地を支配した元の時代^{げん}の作品であることも指摘されている（田中公明

二〇〇一)。

一連の作品に見られる尊像の姿は、同時代の中央チベットのものに酷似している。インド・ネパール様式が顕著で、きわめて広い範囲でこの様式が強い影響力をもっていたことがわかる。しかし、全体の雰囲気にはローカル色も認められ、いささか丸みを帯びた体つきや、やや誇張気味に幅のある顔面などはこの地方独自のものである。明るい色彩感をそなえ、鮮やかな色調をたたえているのも、おそらくこの地域で産出される顔料が中央チベットのそれとは異なるためであろう。基調となる赤や青(インディゴブルー)の彩色に、それは顕著である。水彩を思わせるような一種の淡さを醸し出していることも多い。仏や菩薩などの尊像の図像上の特徴は、中央チベットの絵画と大差はないが、僧侶や世俗の人物像に中国風、あるいはモンゴルや中央アジアの衣装や風貌が目立つ。

四 氏族教団の時代

サキャ派の祖師像

中央チベットでは十三世紀中頃から、サキャ派が優勢となる。それを反映して、サキャ派の祖師たちを描いたタンカが中央チベットで多数作られるようになった。中でも、ボストン美術館所蔵の「サキャ派の二人の祖師像」(図5)は、早くからよく知られたこの時代の代表作である(梅尾祥瑞一九八六・図三

5 サキャ派の二人の祖師像（中央チベット）ボストン美術館蔵

Gift of John Goelet 67.831 © 2009 Museum of Fine Arts, Boston. All rights reserved. c/o DNPartcom

120。

横長の蓮台に隣り合って坐る構図は、とくにサキャ派の祖師像に好まれた形式である。二人の人物は、向かって左がソナム・ツエモ、右がタクバム・ギエルツェンである。二人の間と蓮台の端には柱が立っているが、その下端は水瓶すいびょうの形をとり、柱も蓮を思わせる植物をモチーフとしている。それぞれつるくさの頭上にはアーチ状に蔓草が広がり、その中や周囲には雲気紋うんきもんのような独特の装飾モチーフが現れる。これは、イン

ドの寺院建築でも、柱やドアのフレームなどの装飾としてしばしば現れる。依然として、この時代の中
央チベットのタンカは、インドやネパールの影響が顕著で、この作品の実際の制作にあたったのもネパ
ールの絵師であった可能性が高い。雲気紋や蔓草の文様は、二人の人物の背後や背景にも用いられ、画
面全体の支配的なモチーフになっている。

二人の人物を含め、全体は明確な輪郭線をもち、彩色ははっきりとした色調で、ほとんど濃淡がない。
その色は原色や明るい色調が多く、とくに赤系統の色が優勢である。アクセント的に用いられる白や紺
によって、それがさらにたくみに引き立てられている。

二人の人物は老年と若者という年齢差からくる風貌の違いを別にすれば、ほとんど左右対称のように
よく似ている。いずれもゆったりとしたガウンを羽織り、その胸の前を大きく開け、下に着ている衣と
のコントラストが演出されている。とくにガウンの襟の部分と、下衣の袖を立体的に表すことで、全体
の安定感が増している。足を覆うガウンの部分は、全体に襷ひだを幾重にも表し、衣の表面の文様が、その
襷にあわせて見え隠れしている。これは前の時代のタンカで一般的であった、肌に密着した衣装には見
られなかった表現である。

二人の祖師は穏やかな表情で、たがいに視線を交わすかのように斜め前方に顔を向けている。眼光は
鋭いが穏やかな顔つきである。

台座の蓮台が水平に表され、それを支える基壇部きだんぶも幾何学的な形態であるのは、インド・ネパール様
式を受け継ぐものであるが、蓮華の花弁を赤と濃緑という二色のみで塗り分け、グラデーションの効果
を与えていないところなどには、新しい時代のスタイルを感じさせる。

画面の周囲は蔓草で作られた多くの小円を連ねて、中に人物をひとりずつ入れている。これは、サキヤ派に伝わるチャクラサンヴァラの教えを伝えた系統図となっている。左上から右下に向けて、インドからはじまるその代々の継承者が並び、その中には、中心の二人の人物も含まれている。そして、教えの主役であるチャクラサンヴァラそのものは、中心の二人の光背^{こうはい}上部に三体、描かれている。このように、特定の尊格の相承者の系譜を、周囲や余白に描くことは、タンカの形式として早くから好まれていたが、この祖師図では、主役はチャクラサンヴァラではなく二人の祖師となっている。その最後に現れる人物の年代から、これらの相承者たちはサキヤ派の中の一派であるゴル派に属し、制作年代は十五世紀前半と推測できる。次にとりあげるゴル派の様式が顕著な作品でもある。

ゴル寺のマンダラ集

サキヤ派の重要な一派であるゴル派は、クンガ・サンポ（一三八二―一四五六）によってはじめられた。彼は派の中心となる大僧院としてエーヴァム寺を建立したが、この僧院のあった地名がゴルということから、ゴル寺とも呼ばれ、それが派の名称にもなった。クンガ・サンポもゴルチェン（偉大なるゴル）という別称で親しまれている。

ゴル寺の創建は一四二九年とされ、このとき、寺院内部を莊嚴^{しょうごん}するために多くの絵画が制作されたことが伝えられる。そのうち、明確な記録が残る作品として「ヴァジュラーヴァリーのマンダラ集」（図6）がある（森雅秀二〇〇五）。

『ヴァジュラーヴァリー』とは、十一世紀から十二世紀にかけてインドで活躍した高僧アバヤーカラダ

6 「ヴァジュラーヴァリーのマンダラ集」 より第 14 番のタンカ（中央チベット）

キンベル・ミュージアム 蔵

Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas / Art Resource, NY

ブタによるマンダラ儀軌書である。彼はこの著作、およびそれと密接な関係のあるマンダラ観想法の手引き書『ニシュパナヨーガーヴァリー』において、四十二種のマンダラの解説をしている。ゴル寺のマンダラ集は、この四十二種のマンダラに、ネパールで流行していた三種をくわえた四十五種のマンダラを、十四幅のタンカに描いたものである。

このタンカ集の制作にあたったのが、ネパールの六人の絵師たちだった。そのリーダーの名前はワンクリと伝えられ、カトマンドゥからはるばるツァン地方のゴルにまでやってきた。ゴルチェンの伝記によれば、彼らはまるで何かに引き寄せられるように、この地に至ったのであるが、その途上で、より多くの報酬を約束した僧院からの制作依頼をことごとく断りながらやってきたという（D・ジャクソン二〇〇六）。

十四幅のタンカはゴル寺の至宝として大切に伝えられてきたが、チベット動乱以降、海外に流出した。現在のところ、このうちの八点の存在が確認されている。それらの表現様式を見ると、当然のことながら、典型的なネパール様式で描かれていることがわかる。はつきりした輪郭線をそなえ、仏たちは豊満な体軀をもちつつも、腰のあたりは極端にくびれ、衣装は肌に密着している。大きく見開いた目や厚めに朱色で描かれた唇、重心の低い坐法、長くしなやかな手足などは、カトマンドゥに残るネパール様式の絵画と何ら変わりが無い。背景に蔓草模様の装飾文様を描く点は、すでにとりあげたサキャ派の二人の祖師像と共通する。

このようなネパール様式（厳密に言えばネワール様式）の絵画は、当時のチベットでとくに好まれ、ほかにも多くの作品が残っている。これらは「ゴル流」と呼ばれることもあるが、ゴル派の成立以前から、

すでにネワール様式は流行しており、ゴル派の作品に限定されるわけではない。当時のチベットで有力な宗派であったサキャ派に、多くの作品が残されていたことによるのであろう。

ゴルチェンリクンガ・サンポは、一四四六年（一説では一四四七年）にネパールの北西部にあるムスタンの王から招かれ、この地の中心であるローマンタンにチャンパ・ラカンという大寺院の建立を託される。クンガ・サンポは六十歳を超える高齢であったが、ムスタン王の要請に応え、僧院内部の壁画の制作のために、ふたたびネパールから絵師たちを呼び寄せた。すでにゴル寺でのタンカ制作で、彼らの実力を十分認めていたためであろう。その期待通りに、彼らはチャンパ・ラカンの二階と三階に大量の、しかもきわめて質の高いマンダラを描いた。その数は、現在確認できるだけでも百を超えている。

このとき、クンガ・サンポはチャンパ・ラカンの第二層には瑜伽タントラに属するマンダラを、第三層には無上瑜伽タントラのマンダラを、それぞれ描かせている。建造物のフロアーに応じて、マンダラや尊像の種類を区別するという発想は、次にとりあげるペンコル・チューデ仏塔にも見られる。複数のタントラの階梯に属するマンダラを体系づけることは、チベット仏教でこの後、広く見られるようになる。寺院の内部空間に、そのヒエラルキーを反映させるのである。その一方で、最上階に無上瑜伽タントラのマンダラや尊像を描くことで、在俗の者や、修行がまだそこにまで達していない僧侶の入室を制限するためにも有効であっただろう。

ペンコル・チヨルテンの壁画

中央チベット南部で、ウー地方からツァン地方へと向かう交通の要衝にギャンツェという街がある。

ここにチベット仏教の仏塔建築の中でも、最も重要なもののひとつペンコル・チオルテンがある (Ricca & Lo Bue, 1993 / 立川武蔵・正木晃 一九九七)。この仏塔は大僧院ペンコル・チューデの一部として十五世紀前半に建立された。当時ギャンツェを支配していたラプテン・クンサンパクパの発願ほつがんによる。彼は中央チベットでサキヤ派に代わって有力となったパクモドゥ派政権の大臣として、富と権力を掌握していた。

ペンコル・チューデはサキヤ派、ゲルク派、そしてプトウンの流れを汲むシャル寺の学統が併存するというユニークな僧院であった。かつては、ペンコル・チオルテン以外にも二十近くの学堂を擁よし、二千人の僧侶が住んでいたと伝えられるが、現在では本堂(ドゥカン)、ガンデン堂、クルバ学堂、リンデイン堂などのわずかな建造物が残るにすぎない。チベット動乱と文化大革命時に、多くが破壊されたらしい。

創建年代は一四二七年と一四三九年の二説があるが、いずれにしても創建時の建物は十五世紀前半の基準作となる点で重要である。ただし、ペンコル・チオルテンの内部の壁画を見る限り、その様式は一樣ではなく、かなりの年代の幅を感じさせる。創建の段階では壁画は未完で、その後も継続的に堂内の莊嚴しょうげんが続けられたことが予想される。仏塔が完成に至ったのは十五世紀後半とする見解もあり、そうであるならば、むしろ十五世紀における様式の変遷を見ることができるといふ点で重要である。さらに、携わった絵師たちの流派の違いも反映しているのかもしれない。おそらくこの時代にインド・ネパール様式がしだいに中国の影響を受けて変容し、新たな中央チベット様式が確立しつつあったと考えられる。ペンコル・チオルテンは八層からなる壮大な建築物である。タシー・ゴマン(吉祥なる多くの門)、ある

いはクンプム（十万尊像）とも呼ばれる。八つの層は上に行くほど小さくなるピラミッドのような形式で、第一層から第四層までは仏塔としての基壇部に相当し、上に向かって階段状になっている。いずれの層にも小さな房室を多数そなえ、その総数は六十八となる。第五層は東西南北の四方に比較的大きな部屋をひとつずつ作り、各室の正面中央に如来像をまつり、その周囲の壁面に多くのマンダラが描かれている。仏塔の平頭、そして相輪に相当するその上部は、第六層から第八層が含まれ、第六層と第七層は回廊状の部屋、第八層は八角形の部屋が、それぞれ作られている。

ペンコル・チョルテンの内部の尊像や壁画の内容は、タントラの階梯にしがっている。すなわち、第一層は所作、第二層は行、第三層は瑜伽タントラの諸尊が、彫刻や絵画に表されている。第四層は祖師を中心としたフロアーのため、タントラの階梯には関係ないが、第五層はふたたび瑜伽タントラにもどり、『金剛頂経』所説の四十四種のマンダラを中心に、このクラスのマンダラが壁面を飾っている。第三層も同じ瑜伽タントラであったが、そこでは『金剛頂経』以外の『理趣経』や『悪趣清浄タントラ』などの尊格が主題に選ばれている。

第六層と第七層は無上瑜伽タントラに配当され、このうち第六層は父タントラ、第七層は母タントラ系の守護尊が壁面に描かれている。これらの二層には本尊に相当するような尊像はない。第八層は無上瑜伽タントラの中でも、本初仏としてパントオン全体を統括する持金剛の尊像と絵画がある。仏の世界を仏塔で表したペンコル・チョルテンの、まさに頂点に位置する仏である。

第五層の『金剛頂経』所説のマンダラ群は、アーナンダガルバの流儀にしたがった四十四種のマンダラで、一部には剥落や後世の補筆が見られるものの、これだけの種類がそろった例はほかになく、マン

ダラ研究史のうえでもきわめて貴重である。様式的には背景の独特の蔓草模様と雲気紋、正面性が強く輪郭線のはっきりした尊像表現、腰の位置が低く、台座の蓮弁が水平に表現される点など、十四、十五世紀のサキヤ派のタンカに見られるインド・ネパール様式を受け継ぐものである。マンダラの装飾モチーフや、火炎輪の表現なども、ゴル寺に伝わる上述のマンダラに共通している。

しかし、その一方で、いくつかのマンダラでは、中尊をはじめとする主要な尊格を、異なった様式で描いたものもある。すなわち、腰の位置を高めにし、膝の左右の張り出しを抑えて、上背をもたせている。それにともない、衣装も肌に密着したインド・ネパール様式から、ゆったりとした襞をとり、膝から足首までを覆ったうえで、先端が蓮台に垂れるという、中国的な表現に変わる。顔の表現も、童顔を思わせるネパール風の顔立ちではなく、若々しい青年のような容貌になる。

このような特徴は、マンダラの周囲に描かれた諸尊や祖師ではさらに顕著で、マンダラを担当した絵師が、インド・ネパールの様式にかなりしぼられているのに対し、周囲を担当した者たちが、比較的自由に新しい様式を取り入れて描いたことが予想される。あるいは、マンダラよりも周囲が後で描かれ、その時代にはすでに中国的な様式の影響が中央チベットでも支配的になっていたのかもしれない。

このような新しい様式は、守護尊を壁面に大きく描いた第六層と第七層にも認められる。第六層の「秘密集会阿閼金剛」(図7)を例にして主要な特徴を指摘しておこう。

代表的な父タントラの尊格で、聖者流の秘密集会マンダラの主尊であるこの尊は、三面六臂の坐像で表される。身色は青(紺)で、やはり三面六臂で同じ身色をした明妃を抱いている。すらりとした身体で、長い手足をもつのに対し、頭部は比較的小さく、それまでのネパール様式の尊像とは異なるプロポーシ

ヨンをもつ。明妃を抱くため腰の位置は明らかではないが、かなり高めで、そこから膝頭に向かって三角形を形作るように伸びている。これも左右の膝の水平方向への張り出しが強調されるネパール様式とは異質である。たつぷりと襷をとった衣装が足全体を覆い、その一部が蓮台にまでかかっているのはすでに述べたとおりであるが、膝頭のさらに外に蓮台の表面を表すことで、蓮台全体に奥行きが与えられ、立体感が生まれることになる。

顔の表情も特徴的である。伏し目がちの目で、上まぶたの中央を下にふくらませ、目全体が細く波打つように表される。このような表現は、初期の中央チベットやハラホトでも見られたが、白目や瞳の部分がベンコルの場合きわめて細く、しかも、つり目気味になることで、その印象は大きく異なる。唇もごく薄く、全体が左右に細く伸びたうえに、両端が上向きになっているのも、このような目の表現と平行的である。唇全体は顔と同じ色であるが、内側を

少しのぞかせるように、さらに細く朱色が塗られ、それに挟まれるように白い歯がわずかに見えている。小鼻はシンプルに小さく表され、鼻筋が通っていることが、細い白色の鼻梁の線で強調されている。眉毛は目からかなり離れ、細い山型の線で表される。

このような目鼻立ちからは、親しみやすさよりもある種の超越性を感じさせる。それは悟りの境地に到達した者のみの持つ孤高さであるのだろうが、むしろ無機質な伶俐ささえも感じさせる。そのことは左右の脇面や、明妃の横顔についても同様で、さらに強く感じられる。明妃と主尊は抱擁した上に唇を寄せ合っているのだが、両者の視線はそれぞれ別の彼方に向けられ、たがいに交わることはない。

衣装と同様、臂釧や腕釧などの装身具も立体感をもって表される。肩にかけられた天衣も体の横から膝の上に垂れ、背面に向かった一部が腕の横からかいま見えることで、尊像全体が奥行きをもつように、たくみに表現されている。このような遠近法や立体感と、顔貌表現に見られる一種の冷たさは、リアルさという点で深く結びついているようにも感じられる。

このような様式は、この後の中央チベットの絵画の主流となっていく。その背景には、政治的にも軍事的にも密接な関係をもつことになる中国やモンゴルの影響が大きいのであろう。その一方で、インドやネパールからの文化の流入は、相対的に低減していく。

西チベットの初期の遺跡

西チベットにおいて、十一世紀のイエシェー・ウー王の時代に仏教が再興され、リンチェン・サンポが活躍したことはすでに述べた。リンチェン・サンポゆかりの寺院としては、近年、ヒマーチャル・プ

ラデーシュ州のナコに、当時の形をかなり保持した寺院が発見されている。その集会堂正面には、煤煙（ばいえん）で表面は黒くすすけているが、創建当初のものと思われる法界語自在（ほうがいじざい）マンダラが残っている。

グゲ地方のカルツェ地区からは、石窟の内部に日干し煉瓦（れんが）で壁を作った寺院跡が発見された（Pirker, 2008）。現地ではニャク・ラカンと呼ばれているが、発見者のTh・ブリツカーは、リンチェン・サンポの創建になるブカルという寺院跡の一部に比定している。煉瓦を積んだ壁の一部は崩壊しているもの、かなりの壁画が残されている。とくに、釈迦（しあ）の説法図や法界語自在マンダラの諸尊を描いた部分は、保存状態も良好である。世俗の人びとを乗せた馬や象の行列や、樹木が並ぶ様子は、アルチ寺三層堂ほどは洗練されていないが、カシミール風の雰囲気をも十分にたたえている。

ニャク・ラカンの壁画の様式は、同じグゲ地方のフィヤンとトゥンガルという二つの石窟遺跡のそれに酷似している（頼富本宏一九九七）。これらの石窟は一九九〇年代初頭に四川大学（しえん）などの研究者たちによって発見され、わが国でも大きく報道された。石窟の開窟時期は、古いところで十一世紀末から十三世紀頃と推測されている。これはブリツカーの考えるニャク・ラカンの年代よりも少し遅れる。実際、フィヤンやトゥンガルの壁画は、ニャク・ラカンよりも技術的に劣り、表現方法の稚拙さや、人体表現の不自然さが目立つところも多い。おそらく、後継の図像にありがちな一種の写しぐれや不完全な模倣、そして画家の技量の低下がその要因であらう。

しかし、フィヤンやトゥンガルの遺跡が、リンチェン・サンポの時代に続く数世紀間の西チベットの作例として、きわめて貴重であることは間違いない。とくに、トゥンガル一号窟には、正面の壁に法界語自在マンダラが大きく描かれ、左右の壁には、向かって左に金剛界（こんじょうかい）の二種のマンダラ（金剛界大マンダ

ラと降三世マンダラくわんさんぜんせ）、右の壁には二種の秘密集会のマンダラ（十九尊マンダラと三十二尊マンダラ）の合計五種の大規模な壁画が描かれている。いずれも、この時代の西チベットの完全なマンダラとしては、他に例のない貴重なものである。

さらに、トゥンガル二号窟は巨大なドーム型の天井を作り、ここに法界語自在マンダラを、一部変形させて描き、天井全体をマンダラに見立てている。法界語自在マンダラはニャク・ラカンやナコでも描かれ、当時、この地方において最も重要なマンダラと位置づけられていたことが予想される。いずれの場合も、壁面や天井という建造物の構造に対応するように柔軟に形が変えられている。マンダラを装飾のための素材として扱っていることも、そこからわかる。

タボ寺とグゲの寺院

近年、発見されたこれら十一世紀から十三世紀頃の作例や、ラダックのアルチ寺などを除いて、比較的古い時代のまとまった作例は、西チベットにはあまり残されていない。僧院の新たな造営のピークが見られるのは、十五世紀に興おこったナムギエル王朝の時代である。その中でも、スピティ地方のタボ寺には、当時の相当数の作品が良好な保存状態で残されている（Klimburg-Salter, 1997）。

ヒマーチャル・プラデーシュ州のスピティ川流域に立つタボ寺は、海拔約三千メートルの高地にあり、リンチェン・サンポゆかりの寺と伝えられている。ただし、現在の堂宇はいずれもナムギエル王朝時代の再建あるいは改築と見られる。

タボ寺の中心の建造物は集会堂である。四面の大日如来だい にち に らいの塑像そざうを中心に置き、周囲の壁面には金剛界

の諸尊の塑像を「懸仏」のように固定し、さらに一部の尊格は壁画として表している。堂内全体が金剛界マンダラを再現した構造となっているのである。

このうち、壁画に描かれた緑色の身色をした「菩薩像」(図8)を例にして、その特徴を確認しよう。周囲に火炎の縁取りのある大きな光背と頭光、そして、蓮肉を見せる蓮台を背景に、半跏の姿勢で坐っている。右手には金剛杵と思われる持物を胸の前で保ち、左手は太腿の上にのせて軽く握っている。

顔はほぼ円に近い丸顔で、大きな耳と、カールした黒い髪がその左右に広がる。頭上には赤い豪華な三山冠をいただき、髪の生えぎわを見せているが、それでも蔵手状にカールした髪が描かれる。

8 菩薩像(ヒマーチャル・ブラデーシュ州スピティタ
ボ寺集会堂) 提供=高野山大学チベット文化研究会

大きな額と、細く弧を描いた眉の下にある両眼は、黒い輪郭線で縁取られ、細長い杏仁型をする。中央にやや寄り気味の黒い瞳は、上下のまぶたから離れて、白目の中に黒い点で表される。目尻の部分は黒いまぶたの輪郭線を長く伸ばし、その内側の白目の部分には、淡く朱をぼかしている。このような目の表現は、ラダックのアルチ寺などに見られた形式を受け継ぐもので、西チベットに

おける、いわば古典的な様式を維持しているのであろう。中央チベットで見られた厚くはれぼったいような上まぶたが、ゆるく波打つように描かれ、その中から黒目の部分の大きな細い目が、やや伏し目にちに描かれる形式とは、明らかに異なる。

同様の傾向は、口の表現にも認められる。やや厚手の唇は、黒い輪郭線の中で朱一色に塗られるが、その幅はごく小さい。上下の唇のあいだの線は、唇の端からさらに左右に若干はみ出し、その先端には縦に短い線が添えられて、口元を引き締めている様子が表されている。これも、中央チベットにはない、伝統的な西チベットの表現方法である。

それに対し、腰から下に広がる裾は、ややゆったりとしながらも、襷をとることはなく、肌に密着した状態で表され、表面の文様は、足の丸みに沿って機械的に縞模様を表す。このような形式の衣装は、十四、十五世紀頃の中央チベットで流行した、インド・ネパール様式と共通するものである。同様の特徴は、左肩から右脇にたすきのようにかけられた条帛についてもあてはまる。さらに、緑や赤のビーズ状の宝石をいくつも垂らした璽珞や、臂釧、腕釧、耳飾り、宝冠、さらには左右のこめかみのあたりに添えられた花の飾りなど、装身具のほとんども、その対応例を、中央チベットの作品に見つけることができる。

このような一種の折衷的な様式は、この作品全体を描いた画家の視点にもよく現れている。すなわち、菩薩像はほぼこれに正面から向かい合った視点から描かれているのに対し、蓮台は表面の蓮肉を大きくのぞかせ、それを囲むように二重の蓮弁も描かれている。このような立体感、ラダックの壁画にも共通するが、蓮台を上から見おろす視点が必要である。そのため、菩薩像と蓮台との位置関係に矛盾が生

じ、あたかも、菩薩が蓮台や光背から離れて浮遊しているように見える。中央チベットのタンカでは、蓮台とその台座は、尊像と同様に真正面から見たように、水平や垂直の線によって幾何学的に表され、尊格と蓮台のあいだも密着していた。

タボ寺とほぼ同時代の西チベットの遺跡としては、グゲにあるトリン寺の本堂（ドゥカン）と、ツァパラの白廟はくびょうが重要である。いずれも十五、十六世紀頃の制作と推定される壁画が残されている（田中公明一九九六）。タボ寺で見られた折衷主義は、これらの遺跡でも顕著である。丸顔で杏仁型の細い目を中心とした顔の表現は、西チベット固有のものであるが、肌に密着した衣装と、その表面の文様の描き方は、中央チベットに由来するものである。坐像の場合、左右の膝の張り出しが強く、腰から下が横長の楕円形のような形になり、これと胴体の部分とが、有機的な連関をもたない点も、中央チベットの形式を安易に取り入れたことに起因するのであろう。

さらに、多くの尊格を壁面に並べるときに、それぞれを同型の蔓草文様つるくさの中に入れ、壁面全体が統一的なモチーフで覆われるのも、すでにサキャ派の祖師像や、ゴル寺の作品などで見たものと同じである。ニャク・ラカンやトゥンガルの壁画でも、諸尊を整然と並べる形式が見られたが、このような蔓草の裝飾モチーフはまったく見られなかった。ツァパラの白廟やトリン寺の蔓草文様は、きわめて華美で手の込んだものであるが、図像としての初発性とはぼしく、形式化されたモチーフを、ただ複雑化させただけという印象を与える。

五 十六世紀以降の様式

流派の成立

中央チベットでは十五世紀後半から十六世紀にかけて、その後のチベット絵画に大きな影響をもつ二つの流派が成立した。メンラ・トンドゥプを祖とするメンリ派と、キエンツェ・チェンモからはじまるキエンツェ派である（小野田俊蔵一九九六／D・ジャクソン二〇〇六）。

この時代、中央チベットを支配した宗派は、サキャ派、パクモドゥ派、ゲルク派と、つぎつぎ入れ替わった。その背後には、それぞれの宗派と結びついた氏族教団と、さらにその後ろ盾となった中国あるいはモンゴルの勢力があった。メンリ派やキエンツェ派が誕生した頃、チベットの絵画様式は大きな変化を示す。その最も顕著な点は、インド・ネパール様式から中国様式への転換であった。その背景には、当時のこのような政治的、社会的状況が大きく作用したのであろう。中国的様式への傾倒は、すでにギャンツェのペンコル・チョルテンでも認められたが、この二つの流派の成立で、それは決定的なものとなった。主題となる尊像を正面中央に大きく描き、その周囲には蔓草模様や雲気紋^{うんきもん}で埋め尽くすというそれまでのスタイルは影を潜め、かわって、自然の景観の中に、諸尊をちりばめるように並べる中国の軸装画^{じくまが}に共通する形式が現れたのである。

メンリ派の祖であるメンタンパルメンラ・トンドゥプは南チベットのロダク地方メンタンの地で生まれた。妻と不和になって家を捨て、各地を放浪するうちに、自らの画の才に目覚め、さまざまな師を訪

ね歩き、その才能を開花させたといわれる。彼の弟子にはジャムヤンバが現れ、メンラ・トンドゥプとあわせて「メンタンパ・ヤプセー」（メンタンバ父子）と呼ばれ、さらに、甥のメンタンパルシバ・ウーと共に「メンタンパ・クウオン」（メンタンバ叔父甥）とも呼ばれる。

メンリ派は当初よりゲルク派との結びつきが強く、後にダライ・ラマ一世の名が追贈^{ついぞう}されるゲンドゥン・トゥブ（二三九一―一四七四）に依頼されて、タシルンボ寺の内部の装飾と大型タンカの制作に携わったと伝えられる。中国の軸装画に見られる写生的な景観描写を大胆に取り入れ、描かれる人物や尊像は写実的で個性豊かに表される。従来の、対象に近いところに視点を置き、正面像を平面的に表すスタイルから、視点を対象からずっと遠ざけ、全体を俯瞰^{ふかん}的にとらえるようになる。このようなパノラマ的な構図は、大僧院の壁画や大型のタンカにふさわしいものでもあっただろう。尊像や人物は立体感もち、生き生きとした躍動感に満ちて、人びとの目に映ったことと思われる。

一方、キエンツェ派の祖であるキエンツェ・チェンモは、中央チベットのコンカル地方トゥーカルの出身で、メンラ・トンドゥブも学んだドパールタシー・ギェルツェンに師事したと伝えられる。したがって、メンリ派もキエンツェ派も画風には大きな違いはなく、むしろ、伝説化した偉大な二人の画家を創始とする二つの流派が、ひとつの潮流を形成したと見るべきであろう。メンラ・トンドゥブもキエンツェ・チェンモも、その真筆とみなされる作品は現存せず、その作風の違いを明らかにすることはできない。後に、ダライ・ラマ五世が、寂靜尊^{じやくじやうそん}はメンリ派、忿怒尊^{ふんぬ}はキエンツェ派が優れているという評価を与えたことが知られているが、あくまでも主観的かつ相対的なものであり、両者の間に明瞭な作風の違いがあったかは疑問である。なお、キエンツェ・チェンモの出身地とされるコンカルに、コンカル・ド

ジエデンという僧院があり、そこにキエンツェ・チェンモの真筆の壁画があると報告されているが、写真図版を見る限りでは、後世の描き直しの可能性が高い。

ダライ・ラマ政權時代の絵画

ダライ・ラマ五世（一六一七～八二二）の時代には、後世に名を残す偉大な画家たちが現れた。中でも、パンチェン・ラマ一世の弟子でもあったトゥルク・チューイン・ギャツォや、カルマ黒帽（くろぼう）ラマ十世のチューイン・ドジェがよく知られている。また、彼らより少し前の時代に属するラマリサンギエー・ラワンは、カルマ派八世ミキュー・ドジェの弟子で、メンリ派とキエンツェ派の流れを汲みつつも、中国の画風の導入をさらに推し進め、後世、カルマ・ガルティー派と呼ばれることになる新たな作風を生み出した。

このほか、チウの活仏（かつぶつ）と呼ばれるヤルトウ・チウガンバ、十六、十七世紀のメンリ派の画家テンカワ・ペルデン・ロドゥー・サンポ、あるいはターラナータの下で制作に携わったブンキエムバの名などが知られている。また、少し後の時代になるが、十八世紀を中心に活躍したシトウリチューキ・ジュンネーは、カルマ・ガルティー派をさらに発展させ、その後、現代に至るまでのチベット絵画の主流となる基本的な様式を確立したことで知られる（D・ジャクソン二〇〇六）。

このうち、ダライ・ラマ五世とパンチェン・ラマ一世の時代に活躍したチューイン・ギャツォの作品をとりあげて、その特徴を示そう。

D・ジャクソンによれば、彼の明らかな真筆とみなされるものに、パンチェン・ラマ一世（一五六九～

一六六二をいただく大僧院タシルンボのいくつかの壁画があるほか、パンチェン・ラマ一世を中心に、前世の転生者^{てんしよつや}たちを周囲に描いたタンカが、そのひとつとして紹介されている。さらに、このテーマは、それぞれの転生者をひとりずつ一幅に描いた「歴代パンチェン・ラマ・タンカ集」としても知られてい

9 「歴代パンチェン・ラマ・タンカ集」よりサキヤ・パンディタ（中央チベット）
ニューアーク美術館蔵

る。このタンカ集は彩色本とともに、木版本もあり、現在でもゲルク派の多くの寺院に同一形式のものが残る。G・トゥッチが木版本のセットを紹介し(Tucci, 1949)、また、T・シュミットが彩色本の研究を行っている(Schmidt, 1964)。そこにはパンチェン・ラマ二世以降の転生者を含むものもあるが、ジャクソンは一世までのセットがチューイン・ギャツォのオリジナルで、二世以下はその後の追加と推測している。パンチェン・ラマ四世を中心に、それ以前の転生者たちを周囲に描いた、一幅のタンカも伝えられている(Rhie & Thurman, 1996 pl. 99)。

チューイン・ギャツォの手になるとされる一世までのタンカは、いずれも主役となる転生者を画面の中央に描き、その周囲に主役に関わりのあるさまざまなエピソードをちりばめている。中心の人物を含め、いずれも個性あふれる人物表現で、しかも、大きな手振り身振りを示したり、ドラマティックなラインを切り取ったように描かれる。サキャ・パンディタ(サパン)を描いた作品(図9)を例にとると、正面を向いて坐るサパンは、右肘を曲げ左腕を伸ばす伝統的な問答のポーズをとる。ゆったりとくつろいだような姿勢で坐り、大きく襷をとった衣の端からは、両足先がのぞいているが、その指先まで、力が込められているように、しなやかにそらしている。画面右下には、サパンによって論破されたインド人の外道の行者が坐っているが、その仕草も独特である。

背景は中国の伝統的な山水の表現で、たなびく雲や険しい山、そこに生える松を中心とした樹木、中国風の建造物、そして、緑に覆われた大地と、その端を流れる水流などで構成されている。サパンの坐る玉座の背には、向かい合う龍のモチーフが描かれているのも中国的である。

これらの主要なモチーフは、全体が奥行きのある立体的な画面を形作っている。それは、サパン自身

10 ゲルク派の集会樹（中央チベット）ミード美術館蔵

Mead Art Museum, Amherst College, Amherst, Massachusetts, Gift of Mrs. George L. Hamilton

のたつぷりと襲をとった衣装や、三次元的に表された台座などと矛盾することなく調和している。すらりと伸びた長い手も同様である。本来であれば、近景となる中心の人物と、遠景となる景観とは、同じ画面に別々の尺度で描くのは困難であるはずなのに、人物は背景から遊離することなく、あたかも大自然の中に「あるべき姿」として、しっかりと溶け込んでいる。チューイン・ギャツォの手によって、それまでの非現実的なアイコンに、自然主義的な写真性が与えられ、まったく新しいドラマ性を獲得したのである。これは、他の転生者たちを描いた幅についてもあてはまる。

しかしながら、このようなドラマティックな人物表現は、つぎの時代にはその形態をそのまま保持しながらも、ふたたびアイコンとして用いられるようになる。すでに言及したパンチェン・ラマ四世とその転生者を描いたタンカでは、タンカ集から中心の転生者のみを切り取って、縮小して周囲に張り込んだように描かれている。各人のポーズや特徴はそのまま、他の人物とはまったく連動しない孤立的な描き方である。当然、画面全体には統一感はなく、あたかも切り貼りで作ったコラージュの様相を示している。

同じような作例として、「ゲルク派の集会樹」（しゅうかいじゅ）（図10）を挙げることができる（Rhie & Thurman, 1996: p.154）。おそらくタシルンポ寺で生み出された形式と考えられるこの集会樹には、画面の上部に歴代のパンチェン・ラマの転生者たちが、タンカ集の特徴のままに描かれている。一見すると、中心軸に対して左右が対称となるように、バランスよく配置されているが、サパンのような正面向きの人物像はそのままである。また、一部の人物は、中心軸に体全体を向けるように、もとの画像を反転したものもある。個々の人物像は、ここでは集会樹という一種の自然の景観を埋めるための素材でしかなく、それを空中

に浮遊させたり、樹木の中に並べることで、いかにバランスよく全体を構成させるかのみに、画家の意識は集中しているように見える。

タシルンポ寺ゆかりのこの集会樹は、一般に『三百尊図像集』^{さんびくそんずしゅう}と呼ばれる白描^{はくびよう}の図像集と密接な関係にある。集会樹の中に描かれている尊格や人物たちを一体ずつ取り出して描いたものであるが、それは逆に、集会樹を描くときに参考にされた図案集でもあった。

集大成とカタログ化

十八世紀以降、チベット仏教絵画の様式に大きな変化はない。その前の時代に興^{おこ}った中国様式の大膽な導入は、さらにすすめられていく。各尊格の図像上の特徴とその表現様式も固定化され、洗練の度合いが高められはしても、基本は忠実に守られている。背景色を黒にし、おもに金泥、銀泥で描かれたナクタン（黒いタンカ）や、同じように赤い背景のマルタン（赤いタンカ）のような形式が登場するが、様式的には通常の彩色画や白描図と同じ枠内に収まっている。

この時代の注目すべき作品としては、仏たちの姿を同一の規格の中に表し、それを大量にそろえた図像集がある。個々の尊像の表現様式ではなく、その全体としての形式が特徴的なのである。

代表的な図像集に『ナルタンの五百尊』と一般に呼ばれる木版の作品がある（Tachikawa et al, 1995）。その名のとおり、五百の尊格を一尊一尊、ほぼ正方形に近い区画に描き、これを一葉^{いちよう}に三点ずつ並べて、全体が一七三葉からなる（尊像部分のみ）。尊像が描かれているのは表面で、裏面にはそれぞれの尊格への称賛文が、チベット文字で記されている。尊格によっては、ひとつの区画内に二尊の脇侍^{きょうじ}をともなった

り、さらに多くの眷属けんぞくを含むものもあり、全体の尊格数は五百を超えるが、概数で『五百尊図像集』とも呼ばれる。

この木版白描集は三つの部分からなり、順にリンジュン、ナルタン、ドルテンという名称が与えられている。はじめのリンジュンはターラナータおよびパンチェン・ラマ一世による成就法文献にもとづき、一四三葉からなる。その内部は二十三のグループに分かれている。はじまりの吉祥の尊、マンダラの主尊、ヴァジュラヴァーラーヒーとその眷属、というように、性格の近い仏や、同一グループの仏たちがまとめられている。

二つ目のナルタンは、おもに所作しよさタントラと行タントラぎようたに属するイダム（本尊）たちで構成され、その数も十三葉（三十九尊）と、他の二つの部分よりも小さい。最後のドルテンは、おもに『ヴァジュラーヴァリー』にもとづく四十五種のマンダラの主尊が集められている。タントラの四つのクラスにしたがった配列になっている。

このように『五百尊図像集』の三つの部分は、さらに個々の基準にしたがって分類されているが、いずれにしても、何らかの方針にもとづいて分類、配列されていることが重要である。仏たちは無秩序に並べられるのではなく、特定のグループやタントラの階梯にしたがって、整然と全体を形作っている。

図像集にはこのほかに『三百六十尊図像集』『三百尊図像集』あるいは『ミトラ白描集』などが現在知られているが、いずれにおいてもこのような方針は守られ、さらに厳格な場合もある。たとえば『三百六十尊図像集』では、祖師そし、仏・菩薩、女尊にょそん、羅漢らかん、護法神・財宝神という五つのグループに大きく分かれ、さらにその内部が二つないし八つの小グループに細分化されている。

尊像の場合は、バンテオン内部の仏、菩薩などのヒエラルキーにしたがって分類されるのが一般的であるが、マンダラの主尊を集めた部分は、タントラの階梯、すなわち所作、行、瑜伽、無上瑜伽の四つのクラスに分類されることが多い。『五百尊図像集』のドルテンの部分もそうであった。この方法はマンダラそのものを分類するときにも、好んで用いられた。

十九世紀の終りに、サキャ派の名刹めいさつゴル寺で、マンダラとその理論書や実践法を総合的に収集し、刊行する事業が行われた。そのとき、文献の編纂作業と平行して、それらにもとづいてマンダラも描かれた。『タントラ部集成』と名づけられたこのマンダラ集は、全体で一三九点のマンダラからなり、現在知られているチベットのマンダラのコレクションとしては、最大の規模を誇る (Sod rnam rGya msho, 1983)。これらのマンダラはすべて同一の規格で描かれ、その配列にも、タントラの四分法が採用されている。仏の同一規格化と分類という同じ発想が、マンダラにも採用されているのである。

類似の発想にもとづくコレクションとして、もうひとつ、ブロンズ像のセットが挙げられる。北京の紫禁城にある慈寧宮宝相楼には、チベット仏教の仏たちの膨大な数のブロンズ像が所蔵されていたことしきんじょうが W・G・クラークの著作によって早くから知られていた (Clark 1987)。清朝の第六代皇帝である乾隆帝 (在位一七三五―九五) が、生母のために鑄造を命じたと伝えられている。クラークの著作にはそのうちの約四百点が写真で紹介されているが、これは慈寧宮宝相楼にあった尊像の一部でしかなく、全体の数は明らかではない。これらのブロンズ像が、さまざまなマンダラに含まれている仏たちを、それぞれ単独で表したものであることは、かねてより指摘されてきたが、近年の研究によると、全体は六棟の仏楼に整然と配置され、それぞれ各仏楼の内部でも、九種のマンダラあるいは尊像のグループを形成して

いたらしい。そして、その配列の基準として、ここでもやはりタントラの階梯が意識されている。しかも、同じ内容をもつセットが、ほかにも少なくとも七つ存在していたことも指摘されている。鑄造仏であるため、同じ鑄型から作られたのであろう。

図像集、マンダラ集、そしてブロンズセットというこれらの作例は、単に同じ時期に偶然集中しているのではなく、チベットの仏教美術を表現する形式として、単独のタンカや彫刻だけではなく、それらを統合し、分類し、秩序化しようとする動きが、共通の背景としてあったことが予想される。そのためには、さまざまな形や大きさを持つ作品を同一規格に収め、それらを集約し、必要に応じてそこからイメージを取り出すという一種のカタログ化が行われたといえるだろう。

十六、十七世紀以降、中国絵画の影響を受けて大きく変容したチベット絵画は、山水のような巨大な自然の景観を背景に、仏たちの姿をちりばめたような形式をとった。全体を鳥瞰する視点で仏たちの世界をとらえることで、このような表現方法はじめて可能になる。中心となる仏をめいっばい大きく、しかも正面向きに画面の中心に描いたそれまでの絵画には、まったく現れない視点である。仏の世界のカタログ化と、絵画様式の変化は、同じ流れの中でとらえられるのである。