ガンダーラ彫刻の図像学的研究

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: 田辺, 勝美 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/1576

ガンダーラ彫刻の図像学的研究

出家前夜図浮彫と満月の夜の造形

田 辺 勝 美

はじめに

パリのギメ東洋美術館の蔵品から精選された「パリ・ギメ美術館展 ---シルクロードに花開いた仏教美術の精華」が1996年9月25日から12月15日まで東京の出光美術館で開催されたが、その出品作の中に釈迦牟尼の「出家前夜」(出家の決意)を描写したガンダーラの浮彫(図1)が含まれていた(Hackin 1923,pl.II-a; 出光美術館 1996,no.12)。 その作品解説によると、「上段のバルコニーから5人が上半身をのぞかせていて、中央の人物の両肩には火炎あるいは翼のようなものが認められる。シッダールタの出家を見守っている神々であろうか」と解説されている(同展カタログ、109頁、肥塚隆解説)。この作品解説においては、残念ながら、この5人の人物像の性別については何も言及されていない。

一方、同展カタログのフランス語版には「火炎あるいは翼」の部分が「le personnage centrale apparaissant ailé, la main levée dans le geste d'apaisement (中央の人物は有翼のように見え、手を挙げて鎮静の仕種をしている)」と記されている(同展カタログ、148頁、ピエール・カンボン執筆)。この「鎮静の仕種」というのは「周りの人物=神々に静かにするように」という意味で用いているとも解釈できるが、一方、その仕種はいわゆる施無畏印(abhayamudrâ)に似ているので、P・カンボンは施無畏印と解釈しているとも考えられる。しかしながら、いずれにせよ、筆者には、この中央の人物像の右手の仕種は仏陀や菩薩の印相である施無畏印ではなく、寧ろ、下方のシッダールタ太子に対して、「恭敬」ないし「賛嘆」の念を表しているように見える。

このような和文および仏文の作品解説の中で、筆者が本稿で問題とするのは、「火炎あるいは翼」および「有翼」という解説である。当該作品のこの部分(図2)を一見すると、このように解釈することもできなくはない。例えば、「火炎」という解釈は、新疆ウイグル自治区のキジルの石窟(5〜7世紀)の壁に描かれた「焔肩仏」や「焔肩の僧侶」の両肩から出ている火焔(禅定や双神変に関係する)の描写に類似しているので、それらの図像に触発されたものであるかも知れない(Grünwedel 1912, figs,339-42:1920b, Textband,pp.II-18〜19,figs.23-2(画家窟);Waldschmidt 1967,pp.27-73,pls.1-3; 松本栄 1937,pp.438-39)。僧侶の双神変については、大迦葉(Mahâ-kâsyapa)が入滅に際して行なった双神変やウルヴィルヴァー(Uruvilvâ)の迦葉の双神変などが知られている(Lamotte 1949,t.1,p.193; Waldschmidt 1967,pp.29-30; Hikata 1985,pp.32-35; 干潟 1955,p.34; 宮治 1966a,pp.39-42:1966b,p.282)。

また、上に引用した「翼」という解釈は、中央の人物の両肩の一対の突起装飾(三日月型)がギリシア美術やローマ美術に頻繁に登場する有翼のニケ像、或いは有翼のエロス像などの両肩についている一対の鳥翼に類似していることに起因するのであろう。しかしながら、このような解釈はただ作品を肉眼で観察した時の「直観的」印象を表明しているに過ぎないように思われる。その結果、このような解釈(誤解)が生じたと筆者は推定するのである。

そのようなわけで、以下において、このバルコニーの中央の人物像(図2)の両肩についている一見「翼」とか「炎」に見えるものが実は「三日月」を表現したものであるから、この人物像は他でもない月神を表現したものであって、それは「出家前夜」の光景が夜半(満月の夜)であることを暗示ないし明示する

ために意図的に用いられたものであることを明らかにしたい。

無論、仏伝においては、「夜」に関係する物語として、以上の二つの物語の他に釈迦牟尼の「入胎＝托胎霊夢」が存在するので、この物語を造形化した浮彫も考察の対象にすべきであると考えられるのであるが、ガンダーラの仏伝浮彫に関する限り、上述した「翼」や「火炎」を肩につけた人物をバルコニーに描写した「托胎霊夢図浮彫」は、贋作とおぼしき例を除き知られていないので、本稿では「托胎霊夢」の物語を描写した作品は、本稿の趣旨に関係する場合にだけ言及するにとどめ、特に考察の対象とはしないことにしたい。

1. 出家前夜と月神

釈迦牟尼(シッダールタ太子)の出家に際しては、梵天と帝釈天、四天王、その他様々の天部、夜叉などが太子の居城カピラヴァストゥの城(の上空)に馳せ参じて、太子の出家を祈願し、賛嘆し、警護していたことが諸仏典の出家品に記されているが、このようないわば諸天の「大集会」を叙述した文言の中で、本稿の趣旨に直接に関係するものとして「夜半」と「日月天子」が重要であると想定される。それゆえ、関係する諸仏典の出家前夜の叙述(A)と、それらに多かれ少なかれ依拠して造形化されたと思われるガンダーラの「出家前夜図浮彫」(B)を共に考察する必要があろう。

A 出家前夜に関する仏典の記述

釈迦牟尼の出家に関しては、諸仏典の「出家品」などにその有様が記されている。例えば『普曜経』巻第四の出家品には、シッダールタ太子の頭上の天空の様子などが記されているが、星宿などに関しては「日月宮殿諸天子等。住其左右。各執華香。。(中略)。。。夜已向半。。。(中略)。。。天帝釈梵與無数億百千諸天。手執華香。。。(中略)。。。来住虚空。。。(中略)。。。天王住虚空。天帝釈股然。。。」(大正蔵第3巻、505頁下)とか、「日月諸天子　善住其左右」(大正蔵第3巻、507頁上)とあって、月神が天空に見られると明記されている。この章句において「其左右」とある「其」は梵天と帝釈天のことである。『方廣大荘厳経』巻第六、出家品第十五には、「四大天王日月天子各率所統。日月天子左右而至」(大正蔵第3巻、574頁中)とか「於今夜静出家時至」(大正蔵第3巻、574頁下)とあって、四天王の他、日神や月神が空中に出現し、太子の出家が夜半に行なわれたことが明記されている。

サンスクリット本『ラリタヴィスタラ』(Lalitavistara)の第15章においては、「菩薩はまた立って、左右、月(神)と日(神)、諸天子を見た。諸々の星群の主座たるプシュヤ星が既に昇っていた。真夜中に至ったことを知り、菩薩はチャンダカに告げた」(Il (=le Bodhisattva) vit aussi debout, à droite et à gauche, Tchandra (dieu de la Lune) et Sourya (dieu du Soleil), fils des dieux. Pouchya, roi des astérismes s'était levé. Quand il eut vu que l'heure de minuit était venu, le Bodhisattva avertit Tch'andaka) (de Foucaux 1884,p.185)。更に、「この時、プシュヤ星の時にあった。月と星は天空に輝き、天空には数千万の神々が合掌恭敬していた」(En ce moment on était dans l'astérisme Pouchya;la lune et les étoiles brillent au firmament; dans le ciel, des dizaines de millions de dieux, les mains jointes) (de Foucaux 1884,pp.203-04)とあって、月と夜半が明示されている。

『太子瑞應本起経』巻上の出家に関する部分では、「便起膽佛星。夜其過半。見諸天。於上叉手。勧太子去」(大正蔵第3巻、475頁中)とあって、プシュヤ星(佛星)や夜半を明示している。

『佛本行集経』巻第十六には太子の出家に関して「夜半時」とか「仰膽虚空及諸星宿」などとあって「夜半」が強調されている(大正蔵第3巻、729頁中、下)。

『修業本起経』巻下の出家に関する部分では、「至夜半後。明星出時」とか「月明続照」とあって、

夜半に明星(恐らくプシュヤ星)が現れ、月が夜空を照らし続けていた時に太子が出家したと記されている(大正蔵第3巻、467頁下)。仏教経典が編纂された今から二千年前くらいのインドやガンダーラでは、恐らく現代の都会の夜空とは異なり満天の星が当たり前のことであったと思われるから、『佛本行集経』巻第十六の「諸星宿」と同じく、このような表現は無数の星が光輝く夜空を念頭において書かれたものであろう。それゆえ、夜といっても真っ暗闇の夜を意味しているのではなかろう。

パーリ本『ジャータカ』の序(ニダーナカター=Nidânakathâ)では、「アーサーラ月の満月がウッタラーサーラ星宿に宿る時に(太子は)城を出ていった」と記されている(藤田 1984,p.73)。

このように、幾つかの仏典の「出家前夜」に関する部分には、月や星の存在が指摘され、シッダールタ太子の出家が「満月の夜(半)」に行なわれたことが明記されている。では、次に、それがガンダーラの「出家前夜図浮彫」においてどのように具体的に表現されているか、見てみよう。

B 出家前夜を表した他のガンダーラ彫刻

出家前夜を描写したガンダーラの片岩製浮彫は、かなりの点数が現存することが知られている(Ingholt 1957,figs.38-44; Marshall 1960,pls.63-65; Karetzky 1992,figs.32-34; Béguin 1992,p.151,MG1896; Klimburg-Salter 1995,pl.160; Zwalf 1996,vol.2,pls.170,173-76; 栗田 1988,pls.140-43,145,147,P2-11; 宮治(編) 1997,pp.158-60)。しかし本稿では、ギメ東洋美術館蔵品(MG1896,図1,2)のように夜(半)に関係する三日月型頭光で荘厳された神像らしき像を含む例のみを挙げることにする。星に関しては、それを写実的に描写したと断定できる例は、ガンダーラの出家前夜図浮彫に関する限り知られていない。

(1) 我国の個人蔵品

画面の中央に寝台があり、太子が腰を下ろし、ヤショーダラー妃が左手を枕に重ね、上を向いて眠っている(栗田 1988,p.71,pl.141)。太子は右手を挙げて、天空を見上げているようであるが、このような行為は上述した『ラリタヴィスタラ』などの仏典の記述に符号しよう。その左右に二人の人物像が配されているが、召使の女性ないし女護衛兵(ヤヴァニー=Yavanî 、インド人以外の女性) であろうか?

上方にはバルコニーがあって、そこから三人の人物が下方を眺めている。左右の人物の性別は明らかではない。中央の人物の性別も不明であるが、その両肩には、ギメ東洋美術館蔵品(図1,2)の中央の人物と同じく、三日月型の突起装飾が見られる。それゆえ、この人物は上記の諸経典に言及されている日月(天子)の中の「月(天子)」を描写したと見なすことができよう。恐らく、日(天子)は月(満月)に矛盾するから意図的に省いたのであろう。ただし、この作品は出土地が不明であり、かつ作域が稚拙であり、その人物表現に至っては、ガンダーラの仏教彫刻の人物表現の様式と比較すると違和感を覚えるので、真作であるか否か疑問が残る。それゆえ、参考図版として掲載することは差し控えたい。

(2) カラチ、パキスタン国立博物館蔵品(図3,4)

現在知られている最も著名ないわゆる「出家前夜図浮彫」で、既に多数の研究者の考察の対象となっている(ペシャーワル近郊のジャムルード出土, 往々、遠近法の良例としても挙げられている)(Burgess 1898/1900,p.10,pl.27; Ingholt 1957,pl.39B; Bussagli 1996,p.425,figs.1-2; 日本放送協会1984,pl.II-8; 藤田1996,pl.124)。画面は上下二段に分かれているが、上段は太子の「宮廷生活」が描写され、中央の寝台には太子が横臥し、その傍らにはヤショーダラー妃が足台に両足を置いて坐っている。周囲には宮廷の侍女や女楽士が配置され、太子の楽しい宮廷の生活ぶりが表現されている。下段には中央にヤショーダラー妃がベッドに眠り、その傍らに太子が坐っている。その周囲には侍女や女護衛兵(ヤヴァニー) が配置されているが、諸仏典の「出家品」などにに記されている通り、彼女たちは天部(浄居天)の魔術によって眠らされている(Roberts 1959,p.114)。上方のバルコニー(図4)には、中央の牛頭(前躯)を挟んで左右に二人の胸像を配している。牛頭の左右の人物は円形頭光で荘厳されているが、左右両端の人物には頭光はな

い。これらの人物の性別については、頭光のある人物は頭髪の形式から男性で、両端の人物は頭飾りから女性である蓋然性が大きい。これらの胸像や牛頭の視線は下方に向かっているから、彼らの存在が下方の行為(太子の出家の決意)に関係していることは疑問の余地がなかろう。

バルコニーに描写された人物像の中で特に重要な存在は牛頭と頭光をつけた二人の人物であろう。例えば、J・バージェスは、牛頭の左右の天部を日神(Sûrya)と月神(Chandra)と見なし、牛頭はタウルス(Taurus=Vaisâkha)のシンボルであって、ヴァイシャーカ(Vaisâkha)の月の満月の夜に行なわれた「出家踰城」を示していると解釈している(Burgess 1898/1900, p.36,pl.12)。A・グリュンウェーデルも同様に、左右の頭光のある人物を太陽と月の擬人像と見なしているが、タウルスと日月の組み合わせは、ヴァイシャーカないしヴィシャーカ(Visâkha)の星宿の満月を表していると解し、これは太子の誕生の日付(火曜日)であると述べている(Grünwedel 1901,pp.130-31,fig.81:1920,p.121,fig.63)。しかし、一方では、これはプシュヤ星と太陽が合体したアシャーダ(Asâdha)の月の満月で、それは太子の入胎の日でもあり、また太子の出家の日でもあったと述べた後、この組み合わせは出家の夜半を示していると結論している。

このような「出家日付説」はA・フーシェによっても採用されている(Foucher 1918,pp.162-63,fig.391)。H・イングホルトもJ・バージェス説にほぼ従って、牛頭は牡牛座(Taurus)を象徴し、左右の人物は日神、月神であると述べ、これに左右両端の女性胸像を加えて、バルコニーの図像全体は太子が出家した時の惑星や星座の位置を示唆していると解している(Ingholt 1957,p.59,fig.39B)。

しかしながら、H・ハーグリーブスはA・グリュンウェーデル説の一部を引用して、この牡牛の頭部と日月の組み合わせは出家の日時ではなく、太子の誕生の日と解釈するほうが妥当であろうと述べているが、この浮彫自体は出家の場面と解釈している(Hargreaves 1924,p.16,pl.XII)。H・ハーグリーブスが「誕生」に結びつけて考えたのは、『ラリタヴィスタラ』や『普曜経』の入胎品や誕生品において、「月がプシュヤ星と合体した満月」に太子が都卒天(Tusita)からマーヤー夫人の胎内に入り、かつ夫人の右脇腹から誕生したと記されていることを念頭においているのであろう(大正蔵第3巻、493頁上、佛宿下侍諸星衛従)(外薗 1994,pp.789,816)。

事実、釈迦牟尼の入胎を描写した「托胎霊夢図浮彫」の中には、極めて僅かではあるが、ベッドに横たわるマーヤー夫人の上方にバルコニーが描写され、そこに奇数(5人)の人物の胸像を配した例が存在する(Foucher 1905,fig.149; Marshall 1960,pl.65; Klimburg-Salter 1995,pl.155)。その一つ、ニュー・デリーのインド国立博物館蔵品の場合(Marshall 1960,pl.65)、バルコニーの左半分が欠損しているので、中央部分の図像がどのようなものであったのか確認できないが、恐らく、降誕する釈迦牟尼を示す「六牙白象」が円盤(光背)の中に描写されていたであろう。また、ギメ東洋美術館蔵品(MG36337)の場合(Klimburg-Salter 1995,pl.155)は、バルコニーに5人の人物が描写されているが、三日月型にせよ円形にせよ頭光で荘厳された人物は描写されてはいない。

更に、わが国の個人蔵の「托胎霊夢図浮彫」にも、ベッドに横たわるマーヤー夫人の右脇腹の上方に、円形光背に包まれた「六牙白象」が描写され、両者の上方にはバルコニーがあって、そこに二人の人物が正面観で描写されている(堀 1992,pl.2)。この中の右の人物は三日月型頭光で荘厳されているので、図1,2の出家前夜図のバルコニーと同じ光景を描写しているといえよう。ただし、このわが国の個人蔵品においては、ベッドの前に二人の女楽人が眠りこけている姿が描写されているので、「出家前夜図浮彫」の典型的な光景が托胎霊夢図に混入しているという矛盾が存在する。それゆえ、この作は贋作に相違ないので、ここでは参考図版として掲載することは差し控えたい。

托胎霊夢の物語においては、太子が都卒天(Tusita)から降臨するのは夜半であり、かつ梵天帝釈天、四天王をはじめとする多数の天部が降臨入胎を見守っている。それゆえ、一部の「托胎霊夢図浮彫」に

は、当然のことながら幾人かの天人が描写されている。しかし、「出家前夜図浮彫」(図1〜3)のバルコニーの天人や牛頭、月神を釈迦牟尼の誕生に結びつける必要はないであろう。

それゆえ、上述した牛頭はJ・バージェスなどがいうように、満月に関係していると解釈して差し支えなかろう。それは漢訳仏典の出家品を参照すると一層、明確になる。『佛本行集経』巻第十六の「捨宮出家品」第二十一上には、太子の出家時について、「鬼星(=宿)已與月合」と記されている(大正蔵第3巻、730頁上)。鬼宿(二十八宿の一つで、大吉を意味するという)は恐らく、上述したプシュヤ星を漢訳したものであろう。

また、『方廣大荘厳経』巻第六、出家品第五には、「佛沙之星正與月合。。。(中略)。。。今正是時宣出家」とあって、プシュヤ星(佛沙之星)が正に月と合体した満月の夜半に出家したことが述べられている(大正蔵第3巻、574頁下)。『普曜経』巻第四、出家品第十二には、「佛星適現知時可出」とあって、プシュヤ星(佛星)が適当な時に現れたので出家すべき時がきたと太子が知ったことがわかる(大正蔵第3巻、506,574頁下)。このように漢訳仏典ではいずれも、太子の出家が満月であったことが記されている。

ところで、上述した既往の研究者は、問題となる日神、月神、雄牛を星座と結びつけて解釈しているが、円形頭光のついた男子胸像二点の内、いずれが日神で他が月神か判別するのが不可能であるから、果して、月神と日神を描写したものか断定はできないのが実情である。満月ということで、三日月ではなく太陽と同じく円形頭光で月神を描写したのであろうか? そうであれば、無論、牛頭の左右の人物は日月天子を表したものと解釈できよう。

しかしながら、ギメ東洋美術館蔵品(図1,2)や次に述べるヴィクトリア・アルバート美術館蔵品(図5)の場合は、明らかに三日月型頭光が描写されている。とすれば、満月だからといって必ずしも「円形頭光」で月神を表したとは限らない。少なくとも「月神」を描写するのに、三日月ではなく円形頭光で荘厳した蓋然性は、クシャン朝のコインに刻印された月神(マオ)の造形表現(図6)を参照すると三日月型光背が用いられているから、殆どなかったと見なさざるをえないのである。また、太陽の造形表現も単純な円盤ではなく、放射する光線を暗示する鋸歯文などを円盤の縁に描写することもクシャン朝のコイン(太陽神ミイロ=ミスラ、図7)やガンダーラの仏像頭光では行なわれていた。

それゆえ、寧ろ、P・E・カレツキーのように、これら円形頭光で荘厳された胸像は、日月天子ではなく、太子の出家を促す、或いはそれを見守る諸天と見なすほうが適切であるともいえよう(Karetzky 1992,p.69)。

上述したクシャン朝の月神に関して詳述すると、クシャン朝のカニシュカ1世が発行した金貨、銅貨の裏面に刻印された月神セレーネー(Selene)やマオ(Mao)、フヴィシュカ王が発行した金貨、銅貨の裏面に刻印されたマオ像(図6)を参照すると、肩に三日月型光背をつけた男性神の姿で表現されている(Rosenfield 1967,pp.80-81,pl.II-IV;Göbl 1984, pls.4-9,12-26,74,76,81,85,86,166)。それゆえ、ガンダーラの仏教美術においても、月神が男性神の姿で描写された場合には、セレーネー=マオのように三日月型頭光で荘厳された姿で描写されていた蓋然性が大きいといえるのである。それゆえ、この作品の円形頭光で荘厳された人物は月神ではないということができる。その結果、それとペアーをなすと解釈されてきた日神もこの作品には描写されていないということができよう。

すなわち、従来いわれているような「日神月神説」は謬見である蓋然性が大きいと筆者は見なすのである。ただし、中央の牛頭が「満月の夜」に関係する蓋然性は極めて大きいと思われる。というのは、上述したギメ東洋美術館蔵品(図1,2)において、三日月型頭光で荘厳された人物胸像(=月神)は、バルコニーの中央部に配置されているから、その意味する所は牛頭と同一であると見なすことができるからである。

(3) ヴィクトリア・アルバート美術館蔵品(図5)

出家前夜図浮彫の断片で、上方のバルコニーの部分であるが、3人の女性胸像を表している(蔵品番号 I.M.91-1939) (Achermann 1975,pp.52-53,pl.IV-b)。右の二人は円形頭光で荘厳されているので、天女と見なしてよかろう。最も左の女性は明らかに三日月型光背で荘厳されているので、月神ないし月の女神と同定できよう。残念なことに浮彫の片側が欠損しているが、上述した3点の作品(図1～4)を参照すれば、欠損した部分のバルコニーにも、構図の左右対称性に従って、向かって右の2人の女性像に相応する天上の人物の胸像が本来描写されていたと推定することが許されよう。そうであったならば月神ないし月の女神は、図1の場合と同じく、4人の人物の中央に位置したことになろう。

しかしながら、この作品に描写されているバルコニーの下方には、カピラヴァストゥ城の城門のような建物が正面観で描写されている。もしもこれが城門であれば、この場面は釈迦牟尼が馬に乗って城門を出て行く「出家踰城」を表していると見なすことができよう。無論、たとえそうであっても、天空に参集した諸天は「出家踰城」を賛嘆し見守っていたのであるから、月神ないしそれに等しい存在を識別・同定しようとする本稿の趣旨にとっては何ら問題とするところではない。

(4) ペシャーワル博物館蔵品(図8)

ヤショーダラー妃が眠るベッドに腰を下ろし、上空を見上げるような姿勢の太子の傍らに、馬のカンタカを引き連れた馬丁のチャンダカ(クシャン族風の服装をしている)が描写されているので、この作品は出家踰城の直前の「出家前夜」の光景を表している(藤田 1996,pl.126)。この上方には宮殿の屋根が描写されているが、その中央には蓮弁が、その左右にはバルコニーが配されている。二つのバルコニーにはそれぞれ二人(男女?)の胸像が描写されているが、いずれも円形頭光で荘厳されている。三日月型の頭光を有する人物は描写されてはいないが、円形頭光で荘厳された人物たちは、太子の出家を今か今かと心待ちにしているカピラヴァストゥ城の上空に参集した天部であろう。

この他、パリのギメ東洋美術館にはハッダ出土のストゥッコ製「出家前夜図浮彫」(MG 17189)が存在するが、全く珍しいことに、眠っているヤショーダラー妃の頭部(図9)に三日月の装飾を施している点が注目に値いしよう(Bussagli 1984,p.154:1996,p.267; Béguin 1992,p.104)。ガンダーラの片岩製の出家前夜図浮彫では、ヤショーダラー妃の額にはこのような三日月がついていないのが普通である。それに対してこの作品(図9)では例外的に三日月が施されているので、恐らく、ギリシアやローマ美術の「月の女神」(Salene=Luna,Artemis=Diana)の額につく三日月を模した三日月をヤショーダラー妃の額に施すことによって、「夜の観念」を暗示しようとしたのであろう。この点は明らかにヘレニズムないしグレコ・ローマ美術に詳しい芸術家の関与を示していよう。

また、ローマの国立東洋美術館が所蔵する片岩製「出家前夜図浮彫」(図10、スワート、ブトカラ仏寺址出土、Inv.no.V.56)は龕形であるが、屋根の下には、ベッドで眠るヤショーダラー妃とベッドに腰を下ろした太子が描写され、その頭上に花綱を捧げる天人が二人描写されている(Faccenna 1964,pp.140-41,pl.CDLX)。そして、その花綱の上方に三日月(部分的に破損)が一つ描写されている。これも、夜半を暗示するために導入されたと解釈することができよう。

このような例を参照すると、ガンダーラの彫刻家が夜半ないし満月の夜を暗示ないし表現しようとした場合には、太陽のような円形の月や円形頭光ではなく三日月が用いられた蓋然性が極めて大きいことが判明しよう。

一方、メソポタミアのナナー女神(Nanâ) は天空の神アン(An)ないし月神シーン(Sîn)の娘で太陽シャマシュ(Shamash) の姉妹であるが、中央アジアへはクシャン朝時代以前に伝播した(サパドビゼス王が発行した銀貨裏面には獅子とNANAIAなるギリシア語・文字銘が刻印されている、田辺 1996,pp.225-26,

fig.8)。そして、クシャン朝のパンテオンの中に取り入れられ、ナナイア(Nanaia)、ナナ(Nana)、ナナシャオ(Nanashao)などと呼ばれ、クシャン朝のコインの裏面ではギリシアの女神の姿で刻印されている(Rosenfield 1967,pp.83-91,fig.10; Azarpay 1981,pp.132-39; Göbl 1984,pls.169-70)。 その像容の特色は、円形頭光と頭頂の三日月装飾である。 それゆえ、ガンダーラの仏教美術に描写された女性ないし女神の頭部につく三日月型装飾は、このメソポタミア起源の女神像の頭飾に由来する可能性もあるので、必ずしもクシャン朝コインに刻印された月神マオ=セレーネー(男性神)の三日月型頭光に由来するものとは断定できないかも知れない。 しかしながら、額の三日月が月、特に夜半の月を意味することには変わりはない。

以上に挙げた5点の作品に描写された月神像の性別を判定するのは容易ではない。しかしながら、たとえ男性神の場合と女性神の場合があっても、これは月神の性別に関する民族的相違を反映しているから、本稿の趣旨にとってはさしたる問題ではない。すなわち、ギリシア、ローマ系民族などは月を女性と見なしたが、イラン系民族は月を男性と見なしていたのである。このようなわけで、イラン系のクシャン族、ギリシアないしローマ系の彫刻家が存在したガンダーラにおいて制作された仏伝浮彫において、月神の性別に一貫性が見られないのは当然といえよう。しかしながら、いずれにせよ、それが月神を表している限り、「夜(半)の観念」の象徴的表現を考察する本稿にとっては何ら問題ではない。

以上に挙げた5点の作品の図像と第1章で引用した諸仏典の記述を比較してみると、ガンダーラの彫刻家は、仏典に記す「日月(天子)」をそのまま造形化していないことが判明しよう。もしガンダーラの彫刻家が多少とも仏典の記述を参照したとすれば(自分で読まなくとも僧侶に話してもらったかも知れない)、かれらは日月の中の月のみを採用して「夜半」を暗示ないし明示しようとしたと解釈できよう。これは至極当然のことと理解できよう。なぜならば、仏典の作者(上級の僧侶)は彫刻や絵画に造形化されることを念頭において釈迦牟尼の伝記を創作していたわけではないから、奔放な想像力の赴くままに、天空に存在する日、月、多数の星を全て記述し、釈迦牟尼の偉大さを強調することに意を注いだに相違ないからである。すなわち、仏典の作者は、夜の観念や夜の有様を彫刻に表現することが如何に難しいかという問題など毛頭考えていないのである。

これに対して、彫刻家は「出家前夜図浮彫」を見た人々が、それは夜半に起こった出来事であることが理解できるように配慮し、図像化を行なわねばならなかったから、ややもすると「饒舌」で「無味乾燥」の代物でしかない仏典の出家品の叙述を合理的に整理し、造形化に必要で適切な部分のみを抽出して、簡潔、明確に造形したのである。その結果、在家信者の混乱を招くような「日神=太陽」は当然のことながら、削除したのであろう。或いは、もし仏典の「日月(天子)」の存在をガンダーラの彫刻家が無視したとすれば、夜半、夜、満月の夜の観念を描写するに際しては、誰でも「夜」を即座に想起する「三日月」を用いることによって「夜半」を造形化しようとしたと解釈することが許されよう。満月は無論、三日月とは異なるが、満月を字義通り造形化したら、太陽と同じ形になってしまうから、三日月で描写せざるをえなかったのであろう。

このような二つの推論のうち、いずれがより真実に近いか筆者には断定できないけれども、いずれにせよ、このような合理的な造形的態度は、古代インド美術や古代イラン美術の伝統からは生じえない。それは、人体によって観念(夜)を造形化することに習熟したギリシア美術(グレコ・ローマ美術も含む)の伝統からしか生まれることがなかった、ということができよう。

2．ガンダーラ美術における三日月型頭光

次に、上述した「三日月型光背＝月神説」を補強するために、ガンダーラにおいて、月神や日神がどのように描写されていたか、若干例を挙げて述べておこう。

ガンダーラの仏教彫刻には、三日月型の頭光で荘厳された菩薩が二頭の馬が牽引する戦車に乗っている光景を描写した例が知られている(図11、カルカッタ、インド博物館蔵、ジャマール・ガリ出土、太陽神＝Sûryaと見なされている) (Foucher 1905,p.207,fig.83; Rowland 1938,pl.V-fig.5; Bussagli 1955,fig.4; Rosenfield 1967,pp.192-95,pl.89)。 この像については従来、太陽神(日神)を表していると解釈されているが、それは、馬二頭ないし四頭立ての戦車を駆る神ヘーリオス(Helios) 、イランのミスラ神 (Mithra) の図像との類似から、そのように解釈されたにすぎない。しかしながら、太陽神の場合は例えば、グレコ・バクトリア王国の王プラトー(前2世紀初期)の四ドラクマ銀貨裏面(図12)に刻印されたヘーリオス(＝ミスラ？)の頭光や、インド・グリーク時代の化粧皿に浅浮彫りされたヘーリオス(或いはアルテミス女神)(図13)のように、神の頭光は光線が放射状に拡散する状態を表しているのであって、三日月型頭光で荘厳されてはいない(Bivar1979,pls.I,III-VII)。また、クシャン朝のコインの裏面に刻印された太陽神ミスラ＝ミイロ(図７)は、円盤の周囲に鋸歯文(＝太陽光線)を施した頭光で荘厳され、三日月型光背は見られない(Göbl 1984,pls.166-67)。それゆえ、そのようなタイプの頭光を欠く像の場合は太陽神(スールヤ)、ミスラと比定するのは妥当ではなかろう。寧ろ、馬が牽引する戦車を駆る太陽神の図像を借用して菩薩、仏陀などを描写した例が存在するから、本作品の場合(図11)は月神 (Mao=Chandra)あるいは月神の姿をした菩薩(釈迦牟尼)と見なすべきであろう(Rosenfield 1967,pl.88; 田辺 1990,figs.1-3)。

次に、月神を描写した例としては著名な「カニシュカ王の舎利容器」(ペシャーワル博物館蔵)を挙げることができる。これはペシャーワル郊外のシャー・ジ・キ・デーリーの仏教寺院遺跡(カニシュカ大塔)から発掘された青銅製の舎利容器である。これは従来、カニシュカ1世が寄進したものと見なされてきたが、それが間違いであることはG・フュスマンや筆者によって否定された(Fussman 1987; 田辺1987)。筆者は、この容器の胴部に正面観で描写された国王立像はカニシュカ3世の肖像をモデルとしているから、この国王の在世中ないしそれ以後にこの寺院の権威づけのためにマハーセーナ(Mahâsena)とサンガラクシタ(Sangharaksita)という二人の僧侶が寄進したものと推定した(Fussman 1987,p.79; 田辺 1987, p.107)。容器の側面の図像(図14)から明らかなように、国王像(カニシュカ3世)を挟んで日神と月神が描写されているが、日神は円形頭光、月神は三日月型頭光ないし風を孕んだヴェールのような物で荘厳され、手にディアデムを持って王権を授与している(Cribb/Errington 1992,pp.193-97,p.195)。

この他、わが国の個人蔵の作品ではあるが、菩薩のターバンの前立の円板装飾に三日月型頭光で荘厳された神が、女性とおぼしき従者を左右に侍らせて戦車を駆る上半身が正面観で描写された例(高さ30cm)が存在する(池袋西武百貨店売り立て目録、ガンダーラ美術展、1982,pl.29)。更に、額に三日月をつけた仏陀像、菩薩像(ハッダ出土、ギメ東洋美術館蔵)や弥勒菩薩像(国立東洋美術館蔵、ローマ)が若干知られている(Barthoux 1930,pls.30b,54c; Bussagli 1949,figs.1-2)。また、時代は下るが、アフガニスタン中部、フォンドキスタンの仏教寺院遺跡から発掘された日神月神の壁画の月神の例を挙げることができよう(Hackin et al. 1959,figs.195,199)。

更に、参考のために中央アジアの日神、月神像について付言しておこう。6～8世紀のソグディアナの美術(特にカライ・カフカハ、ピャンジケントの壁画、銀製碗)では、両手にそれぞれ日神と月神の胸像を持つナナー女神(Nanâ)の座像が流行していたが、月神は三日月型の頭光で荘厳されている(Diakonova/Smirnova 1967; Azarpay 1981,pp.132-39; Mode 1991/92,fig.4; 田辺 1996,figs.1,13,18,19; Miho

Museum 1997,pp.254-55)。中央アジア(新疆ウイグル自治区を含む)における日神、月神についてはH・J・クリムカイトの論考を参照されたい(Klimkeit 1983)。

3. クシャン朝コインの月神マオと牡牛の関係

上述したカラチのパキスタン国立博物館の作品(図3,4)では、月の代わりに牛頭(前躯)が用いられている。その点において、この作品は他の「出家前夜図浮彫」(図1,5)とは一線を画するといえよう。それゆえ、クシャン朝下のガンダーラにおける月(神)と牛の関係を考察しなければならないであろう。

まず最初に、クシャン朝のカニシュカ1世やフヴィシュカ王の金貨や銅貨の裏面に刻印された月神マオ(図6)と牡牛の関係を考察してみよう。クシャン朝のコインには、ウェーショー神(風神)と共に刻印されている牡牛(インド産の瘤牛)が存在するが、クシャン朝のコインの裏面に刻印された牡牛像と月神との直接的関係は殆どないといえる。 また、古代のメソポタミアやイラン高原においては、牡牛像は「力」とか「王権」の象徴として頻繁に用いられ、牡牛の角は神性を示す標識として用いられているが、ガンダーラの仏教彫刻では、そのような象徴的な意味がある牡牛や牡牛の角を描写した蓋然性は殆どないから、このような見地からの考察も無用であろう。

それゆえ、ゾロアスター教における月神と牡牛との関係から、クシャン朝における月神と牡牛の関係を想定せざるをえない。

ゾロアスター教では、月神マー(Mah)と牡牛の関係は緊密である。例えば、9世紀頃に編纂された『ザンド・アーカーシー』(Zand-Akâsîh)(『ブンダヒシュン』(Bundahisn) ともいう)にはササン朝時代及びそれ以前のゾロアスター教徒ないしイラン系民族の考え方が記されている。その第1章にはアフラマズダ神が創造した、人間に恵みを与える動物として原初の牡牛(或いは雌牛)が挙げられているが、その牛は「月のように白く輝いている」と記されている(Anklesaria 1956,p.25; Zaehner 1975,p.40)。

原初の牡牛 (gâw î êkdâd) は、悪魔アーリマンによって殺害された時、その精液は月に運ばれ、それから家畜などの最初の番い(雄雌)が生まれ、そして、その牡牛の霊魂(Gôsurwân) も月に運ばれたという(Boyce 1975,p.139;Brunner 1978,p.78)。パフラヴィー語で記された「Mâh Nyâyisn],I (『*Zand-i Khurtak Avistak*』Bombay1927,pp.28-29) によれば、原初の牛の霊魂(Gôsurwân)は月神マーから創造されたという(Brunner 1978,p.78) 。

ササン朝時代のスタンプ印章(縞めのう製、ミュンヘン、貨幣資料館蔵)には、小さな三日月型頭光をつけた月神(胸像)が、 2頭の牡牛が牽引する戦車に乗っている図像が刻印されている(Göbl 1973, no.7d; Harper 1978,p.149,pl.74: 1981,p.118,fig.40)。また、ササン朝の宮廷工房の作ではないが、ササン朝後期ないしイスラム時代初期にイラン高原の東方地域(アフガニスタン、中央アジア西南部)でササン朝の図像をモデルとして制作されたと考えられる銀製皿がウラル山脈西方のペルム地方、クリモヴァから出土しているが、その銀製皿の内面には、4頭の牡牛が牽引する神殿形の戦車が描写され、その最上段に大きな三日月がつき、その内側に、クリーネ(ベッド型の牀)に正面を向いて坐った月神マーの全身像が描写されている(Bauer 1975,no.65; Harper 1981,pp.117-19,pl.35)。そして、月神マーの肩には牡牛の角でもある三日月型の頭光がつき、クリーネには夜を象徴する斧が立てかけてある。神殿の内部には弓矢を持った男子像が描写されている。この男子像は日中を表す太陽神(ミスラ)と解釈されている(Vanden-Berghe 1993,p.212,pl.66)。すなわち、三日月と斧によって明示されている月神マーは、「時間」を象徴する戦車が夜は牡牛によって、日中は馬によって牽引されるという考え方をこの図柄は表現しているのである(Vanden-Berghe 1993,p.212)。

また、なぜ斧が夜を象徴する物であったのか、その理由は判然とはしないが、それが妥当な解釈であることは、同じくペルム地方のチェルディネ出土の銀製皿(6〜7世紀、いわゆる鷲(ゼウス神)が女性(ガニュメデス)をさらうモティーフが描写されている)に描写された二人の若者がそれぞれ弓(日中)、斧(夜中)を持っていることからも裏付けられよう(『アーバン・ヤシュト』第16章参照)(Trever/Lukonin 1987,pp.89-90; Vanden-Berghe 1993,p.224; Azarpay 1995,p.103)。牡牛が牽引する戦車を描写したこの銀製皿(前者)やスタンプ印章の図像はササン朝時代のゾロアスター教における月神と牡牛の密接な関係を前提としていると見なしてよかろう(ただし、夜を斧ないし斧を持つ若者で象徴する慣習はガンダーラの仏教彫刻には見られない)。

無論、弓矢を持つ男性神としては、ティシュタル神(Tistrya)が古くから知られているので(クシャン朝のフヴィシュカ王の金貨参照、ただし、女性(アルテミス女神)姿のテイローとして描写されている),弓を持つこの日神はティシュタル神と習合し、降雨を暗示しているとも解釈できなくもない(田辺 1995,,fig.12:1997,fig.6; Harper 1981,p.117,note 88)。もし、そのような意味が込められているとすれば、弓を持つ日神はゾロアスター教において、牡牛は月を象徴するということ、及び月が雨を降らす力を秘めていると考えていたことに対応する図柄といえよう(Brunner 1978,p.78)。更に、H・ロンメルとM・ウァイアースベルグは、西アジア先史時代の彩文土器に描かれた櫛文や櫛文につけられた双牛頭を「雨をもたらす天の牛」と解釈し、牛と天空との密接な関係が既に太古に存在したと述べている(Lommel/Weyersberg 1978,pp.120-46; Lommel 1978,pp.89-91)。牡牛と天空、天候、太陽、月との密接な関係はクレタ島、エジプト、小アジア、西アジアのヘレニズム時代以前の作品には頻繁に登場している(Malten 1928)。

一方、イラン系のクシャン族の宗教は周知の如く、ゾロアスター教に類似するものであり、クシャン族の国王が発行したコインの裏面には、ゾロアスター教の神々の擬人像が多数刻印されている。その中には当然、月神(Mao)が含まれている。それゆえ、牡牛と月神の関係についても、ゾロアスター教的な見方が存在した蓋然性は大きいといえよう。

更に、タウルス(Taurus) は月の住処であり、牛はタウルス(星座)を象徴する(Brunner 1978,p.78; Harper 1979,p.36)。そして、タウルスのシンボルの牛頭には「月」を明示する湾曲した三日月形の角がついている。例えば、ギリシアの月の女神セレーネー、ローマの月の女神ルナ(Luna) は額や肩に三日月(角)をつけているが、、牡牛の背に乗ったり或いは牡牛が牽引する戦車(夜の明星の戦車)に乗って天空を駆ける姿で描写されている(Gury 1994,pp.706,711,714,pls.527-28)。また、レバノンのチュロス近くから発見されたローマ時代の大理石浮彫には、額に三日月をつけた夜の女神(アルテミス)と太陽神がともに牡牛の傍らに描写されている(Malten 1928,p.120)。 ただし、古代西アジア(メソポタミア、スシアーナ、前3〜1千年紀)では、夜の象徴として用いられた動物はカモシカないし牛であって、牛は日中の暑熱を象徴したともいわれている(Compte du Mesnil du Buisson 1967/68,pp.15-30)。

また、古代インドの天文学書の一つである『Sûryasiddânta』(5世紀以後編纂)によれば、第9番目の星宿は"Rohinî"(ローヒニー、女性名詞)といわれるが、その位置は北東、すなわち夜の1時半頃(我々のいう丑三つ時にほぼ一致)に相当する(Renou/Filliozat 1953,p.185,fig.2)。"Rohinî" は月神の愛妻ともいわれるが、その字義は「赤い牛」であり、この星宿が赤みを帯びた光を発するところから、このように呼ばれるようになったという(Monier-Williams 1899,p.890)。 それゆえ、このような星宿を示す牛頭を用いたことも想定できよう。

おわりに

以上、カラチのパキスタン国立博物館蔵の出家前夜図浮彫(図3,4)の牛頭の意味について二、三の考察を試みたのであるが、牛頭が第1章で述べた仏典の記述のように出家当時のプシュヤ月と満月の関係を示すために導入されたにせよ、或いは単に夜半という事実を暗示するために用いられたにせよ、バルコニーにおけるその位置は他の出家前夜図浮彫(図1,5)の月神(月の女神)の位置に等しいから、月(満月)に関係していることは疑問の余地がない。それゆえ、この牛頭の描写も、太子の出家踰城が満月の夜半に行なわれたことを示すために導入された特別な例と解釈することができよう。

このように、以上に挙げた出家前夜図浮彫では、夜半の観念を示す月神と牛頭が用いられていたことが判明したが、このような例は比較的稀で、大半の出家前夜図浮彫には、このような存在は描写されることはなく、ベッド(牀)で眠るヤショーダラー妃の姿、或いは天人(浄居天)の魔術で眠らされた女衛兵たちによって、この情景が夜であることが暗示されているに過ぎない。しかしながら、熱帯性気候で蒸し暑いインドの夏期にあっては、人々は午睡も行なっていたから、「眠る姿」は必ずしも「夜」を意味するとは限らない。このような事情を考慮すれば、ギメ東洋美術館やカラチのパキスタン国立博物館、ヴィクトリア・アルバート美術館の「出家前夜図浮彫」がなぜ「月神」や「牛頭(前躯)」をわざわざ用いたか、その理由が鮮明になろう。

無論、月神や他の天部の上半身のみをバルコニーに描写するというのは、本稿の冒頭に挙げた仏典の出家品の記述にもそぐわないし、また現実的な描写とはいえないであろう。しかしながら、長方形の横に長い画面空間に無地の天空を表現し、そこに月神や天部像を描写するのは多くのスペースを必要とするので、太子と妃、侍女たちを描く空間が必然的に小さくなり、「出家を決意する太子」という主題を効果的に表現できないという欠陥が露呈しよう。

このような画面上の制約があったので、作者は天空を重視してその様相を星、月などを具体的に描写することによって再現することよりも、「出家を決意する太子」の環境を示す重要な造形要素をできるだけ多く描写することを優先したのであろう。その結果、天空そのものの描写を排除し、天空にあるべき天部や月神をバルコニーに移すことによって画面が引き締まり統一がとれるようになったといえよう。このような操作の存在を前提とすれば、月神や天部がバルコニーにあるからといって、それらが天空の存在を描写したものではないとはいえないであろう。

また、月神を描写したことによって、「出家前夜図浮彫」の作者は、満月の夜を暗示ないし描写しようとしたのであって、決して夜半の漆黒の闇夜を暗示しようとしたのではないことが判明しよう。ガンダーラの彫刻家にこのような「夜の観念の造形化」に対する特別の配慮があった事実は既往の研究では殆ど問題にされなかったのであるが、実は、次に起こる「太子の出家踰城」を描写したガンダーラの浮彫の一部にも「夜半」の観念を「女神像」で以て暗示しようとする彫刻家の苦心が見られるのである。ただし、後者の場合、星や月が輝く夜空という観念ではなく、漆黒の闇夜を強調しようとしたという相違が見られるが、それに関しては既に別稿「ガンダーラの出家踰城図浮彫と夜の女神像」(『佛教藝術』第237号、1998,15-41頁)において詳述したので、参照されたい。

引用文献

Achermann,H.Ch.
1975 *Narrative Stone Reliefs from Gandhara in the Victoria and Albert Museum in London*, Roma.
Anklesaria,B.T.
1956 *Zand-Akâsîh, Iranian or Greater Bundahisn*, Bombay.

Azarpay,G.
1981 *Sogdian Painting*, Berkeley/Los Angeles.
1995 "A Jataka Tale on a Sasanian Silver Plate", *Bulletin of the Asia Institute*,vol.9,pp.99-125.
Barthoux,J.J.
1930 *Les Fouilles de Hadda, III Figures et Figurines*, Paris.
Bauer,J.
1975 *Symbolik des Parsismus*, Stuttgart.
Béguin,G.
1992 *L'Inde et le Monde Indianisée au Musée Guimet des Arts Asiatiques*, Paris.
Bivar,A.D.H.
1979 "Mythraic Images of Bactria: Are they related to Roman Mithraism?", *Mysteria Mithrae*, ed.by U.Bianchi, Leiden, pp.741-49.
Boyce,M.
1975 *A History of Zoroastrianism*, vol.I, Leiden.
Brunner,J.Ch.
1978 *Sasanian Stamp Seals in the Metropolitan Museum of Art*, New York.
Burgess,J.
1898/1900 "The Gandhara Sculptures", *Journal of the Indian Art and Industry*,vol.8,pp.23-40.
Bussagli,M.
1949 "Due statuette di Maitreya", *Annali Lateranensi*, vol.XIII,pp.355-90.
1955 "Similarities between thye figurative arts in the East and West:the [frontal] representation of the Divine Chariot", *East and West*, vol.6,pp.9-25.
1984 *L'Arte del Gandhâra*, Torino.
1996 *L'Art du Gandhâra*, Paris.
Compte du Mesnil du Buisson,R.
1967/68 "Le drame des deux étoiles du matin et du soir dans l'ancien orient", *Persica*, vol.III,pp.10-36.
Cribb,J./Errington,E.
1992 *The Crossroads of Asia*, Cambridge.
Diakonova,N.V./Smirnova,O.I.
1967 "K voprosu o kul'te Nany (Anahity) v Sogde", *Sovetskaya Arkheologiya*,no.1,pp.74-83.
Faccenna,D.
1964 *Sculptures from the Sacred Area of Butkara*,I, part 3,Roma.
de Foucaux,P.E.
1884 *Le Lalitavistara*,Paris.
Foucher,A.
1905 *L'art gréco-bouddhique du Gandhâra*,t.I,Paris.
1918 *L'art gréco-bouddhique du Gandhâra*,t.II,Paris.
Fussman,G.
1987 "Numismatic and Epigraphic Evidence for the Chronology of Early Gandharan Art", *Investigating Indian Art*, M.Yaldiz/Lobo,W.(eds.), Berlin,pp.67-88.
Göbl,R.
1973 *Der sasanidische Ziegelkanon*, Braunschweig.
1984 *Münzprägung des Kusânreiches*, Wien.
Grünwedel,A.
1901 *Buddhist Art in India*, tr.by A.C.Gipson,and revised and enlarged by J.Burgess, London.
1912 *Altbuddhistische Kultstatten in Chinesisch-Turkistan*, Berlin.
1920a *Buddhistische Kunst in Indien*, Berlin.
1920b *Alt-Kutscha*, Tafelband,Berlin.
Gury,F.
1994 "Selene,Luna", *Lexicon Mithologiae Iconographicum Classicae*, Bd.VII-1, pp.706-15, VII-2,pp.524-29.
Hackin,J.
1923 *Guide-catalogue du Musée Guimet, Les Collections Bouddhiques*,Paris.

Hackin,J.et al.
1959 *Diverses recherches archéologiques en Afghanistan*, MDAFA,t.VIII,Paris.
Hargreaves,H.
1924 *The Buddha Story in Stone*, Calcutta.
Harper,P.O.
1978 *The Royal Hunter*, New York.
1981 *Silver Vessels of the Sasanian Period, Volume 1:Royal Imagery*, New York.
Hikata,R.
1985 *Studies in Buddhism and Buddhist Culture*, Narita.
Ingholt,H.
1957 *Gandhâran Art in Pakistan*, New York.
Karetzky,P.E.
1992 *The Life of the Buddha*, Lanham/New York/London.
Klimburg-Salter,D.
1995 *Buddha in Indien*, Wien.
Klimkeit,H.J.
1983 "The Sun and Moon as Gods in Central Asia", *Saras-Bulletin*, vol.2,pp.11-23.
Lamotte,E.
1949 *Le traité de la grande vertu de sagesse*, Leuven.
Le Coq,A.von.
1925 *Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasiens*, Berlin. 1977 reprint, Graz.
Lerner,J.
1995 "Central Asians in sixth-century China:A Zoroastrian Funerary Rite", *Iranica Antiqua*, vol.30,pp.179-90.
Lommel,H.
1978 "Again:The Two-Headed Celestial Cow", *Kleine Schriften*, Wiesbaden,pp.551-59.
Lommel,H./Weyersberg,M.
1978 "Regenkamm und Himmelsrind", *ibidem*, pp.524-50.
Malten,L.
1928 "Der Stier in Kult und mythischem Bild", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, Bd.43,pp.90-139.
Marshall,J.
1960 *The Buddhist Art of Gandhara*, Cambridge.
Miho Museum
1997 *Catalogue of the South Wing*(南館図録), Shigaraki (信楽).
Mode,M.
1991/92 "Sogdian Gods in Exile---Some Iconographic Evidence from Khotan in the Light of Recently Excavated Material from Sogdiana", *Silk Road Art and Archaeolgy*, vol.2,pp.179-214.
Monier-Williams,M.
1964 *A Sanskrit-English Dictionary*, new edition,Oxford.
Renou,L./Filliozat,J.
1953 *L'Inde Classique*, t.II,Paris.
Roberts,E.
1959 "Greek Deities in the Buddhist Art of India", *Oriental Art*, vol.5,pp.114-19.
Rosenfield,J.M.
1967 *The Dynastic Arts of the Kushans*, Berkeley/Los Angeles.
Rowland,B.
1938 "Buddha and the Sun God", *Zalmoxis*, vol.I,pp.69-84.
Trever,K.V./Lukonin,V.G.
1987 *Sasanidskoe Serebro, Sobranie Gosudarstvennogo Ermitadja*, Moscow.
Vanden-Berghe,L.
1993 *Splendeur des Sassanides*, Bruxelles.
Waldschmidt,E.
1967 "Wundertätige Mönche in der ostturkistanischen Hînayâna-Kunst", *Von Ceylon bis Turfan*, Göttingen,pp.27-33.

Zaehner,R.C.
1975 *The Teachings of the Magi*, London.
Zwalf,W.
1996 *A Catalogue of the Gandhara Sculpture*, London.
出光美術館
1996 『パリ・ギメ美術館展』東京。
栗田 功
1988 『ガンダーラ美術』I,仏伝、二玄社、東京。
田辺勝美
1987 「カニシュカ王と所謂カニシュカ舎利容器----古銭学的考察と新資料の紹介」『仏教藝術』第171号、100-120 頁。
1990 「ガンダーラ美術に対するササン朝文化の影響」『日本オリエント学会創立25周年記念オリエント学論集』刀水書房、東京、295-314 頁。
1995 「クシャン朝の風神アネモス・ウァドーと東洋の風神の風袋の出現----俵屋宗達とサンドロ・ボッティチェルリの間」『文明学原論』山川出版社、235-66頁。
1996 「ソグド美術における東西文化交流」『東洋文化研究所紀要』第130 冊、213-77頁。
1997 「多聞天と言う名称に関する１考察」『大和文華』第98号、36-48 頁。
日本放送協会
1984 『パキスタン・ガンダーラ美術展』日本放送協会。
干潟龍祥
1955 「阿弥陀経の焔肩佛について」『山口博士還暦記念印度学佛教学論叢』法蔵館、124-35頁。
藤田宏達(訳)
1984 『ジャータカ全集』1,春秋社、東京。
藤田弘基
1996 『ガンダーラの遺宝』ぎょうせい、東京。
外薗幸一
1994 『ラリタヴィスタラの研究』上巻、大東出版社、東京。
堀 晃
1992 『ゴータマ・ブツダの生涯』古代オリエント博物館、東京。
松本栄一
1937 『敦煌画の研究』図像篇、東方文化学院東京研究所、東京。
宮治 昭
1996a 「トルファン・トヨク石窟の禅観窟壁画について----浄土図・浄土観想図(下)」 『仏教芸術』第226号、38-83 頁。
1996b 『ガンダーラ 仏の不思議』講談社、東京。
宮治 昭(編)
1997 「仏伝美術の伝播と変容」『シルクロード学研究』第３巻、奈良。

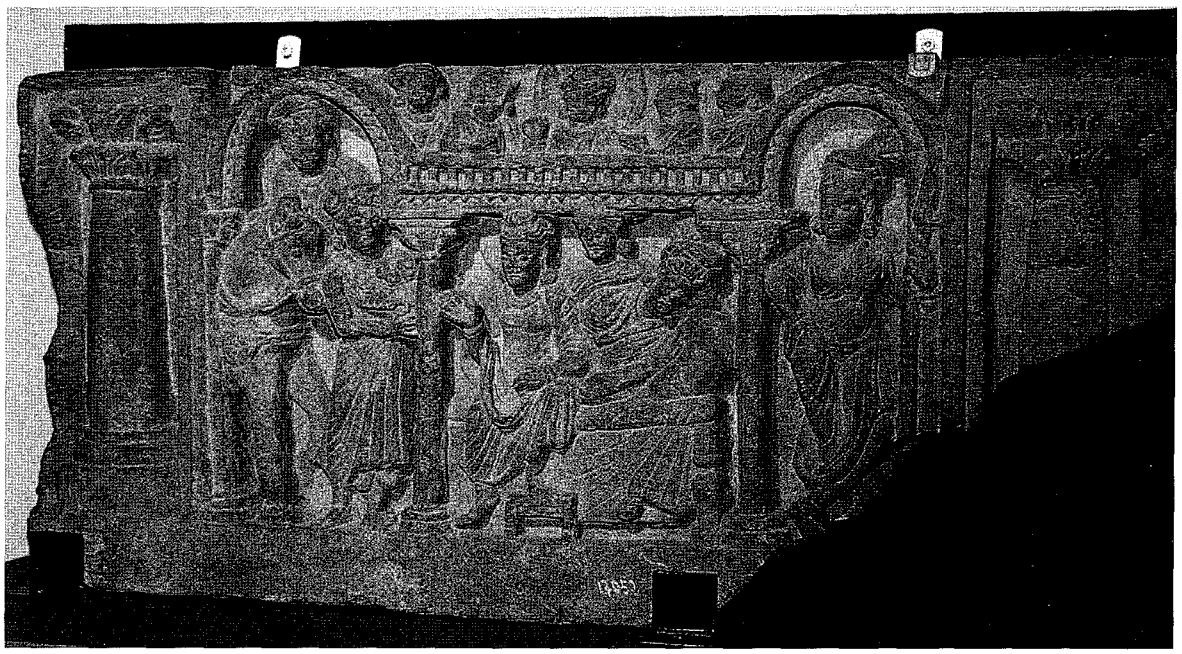

図1　出家前夜図、ギメ東洋美術館、パリ

図2　図1の部分

図３　出家前夜図、パキスタン国立博物館、カラチ

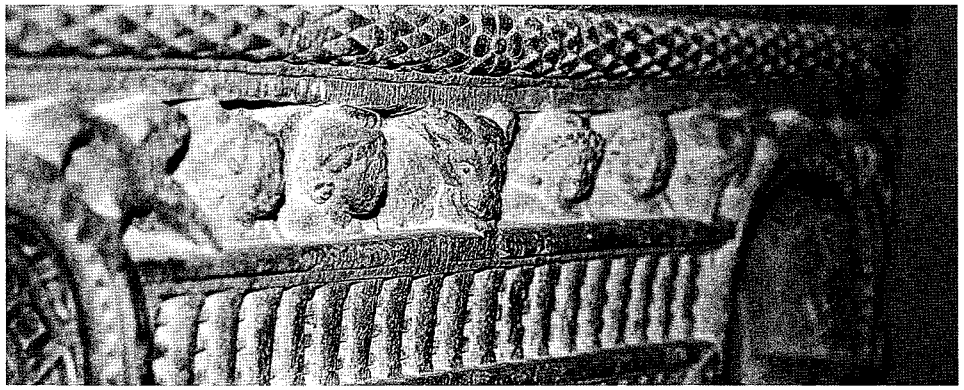

図４　図３の部分

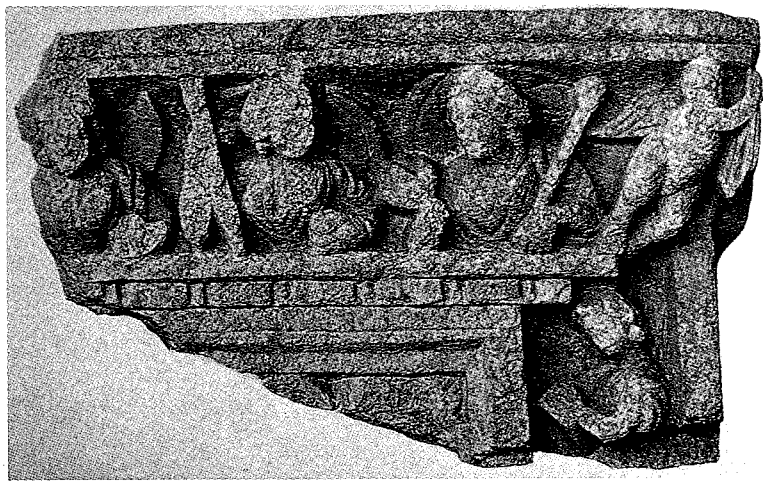

図５　出家前夜図部分、ヴィクトリア・アルバート美術館、ロンドン

図６　月神マオ、カニシュカ１世金貨裏
個人蔵

図７　太陽神ミイロ、カニシュカ１世金貨裏
個人蔵

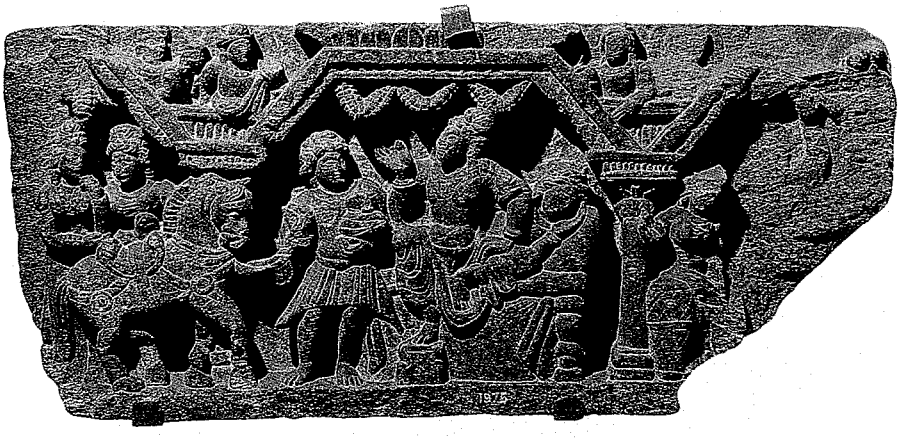

図８　出家前夜図、ペシャーワル博物館、ペシャーワル

図９　出家前夜図部分、ギメ東洋美術館、パリ

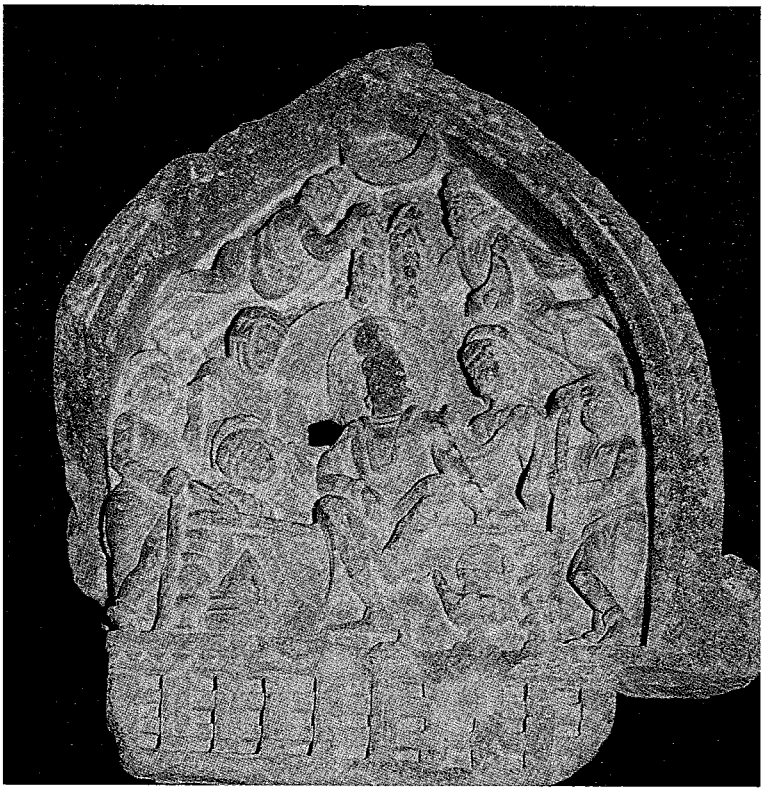

図10　出家前夜図、国立東洋美術館、ローマ

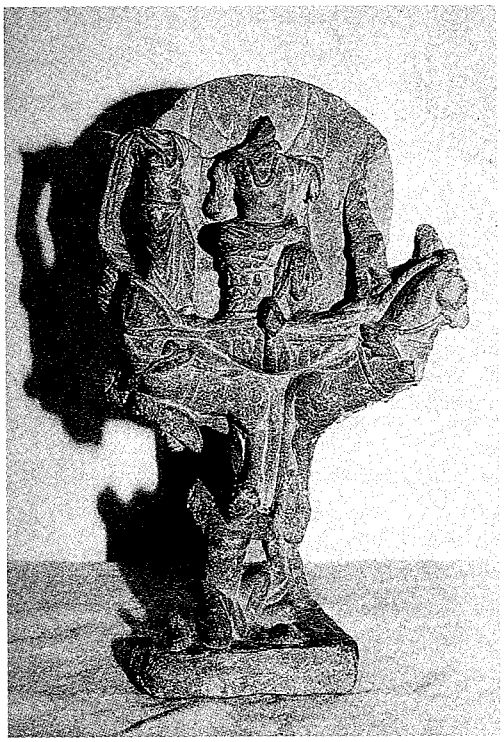

図11　戦車に乗る菩薩像、インド博物館、カルカッタ

図12　戦車に乗る太陽神、プラトー王
4ドラクマ裏、個人蔵

図13　戦車に乗る太陽神（アルテミス女神？）
インド・グリーク朝時代、ガンダーラ
個人蔵

図14　マオとミイロ、カニシュカ1世舎利容器部分、ペシャーワル博物館