

2012年度

第1回 国際シンポジウムプロシーディングス

トルファンの仏教と美術

—ウイグル仏教を中心に—

シルクロードの仏教文化—ガンダーラ・クチャ・トルファン—

第Ⅱ部

BARC

Research Center for Buddhist Cultures in Asia

龍谷大学アジア仏教文化研究センター





**BARC**  
Research Center for Buddhist Cultures in Asia

INTERNATIONAL SYMPOSIUM SERIES 1

**Buddhism and Art in Turfan:**

**From the Perspective of Uyghur Buddhism**

Buddhist Culture along the Silk Road: Gandhāra, Kucha, and Turfan  
Section II

トルファンの仏教と美術

—ウイグル仏教を中心に—

シルクロードの仏教文化—ガンダーラ・クチャ・トルファン—  
第II部

4th November 2012  
Ryukoku University



## Table of Contents/目次

IRISAWA Takashi

Foreword ..... 1

入澤 崇

前言 ..... 3

Peter ZIEME

Some Notes on Old Uigur Art and Texts ..... 5

ペーター・ツィーメ

古代ウイグルの美術とテキストについて ..... 19

Plates/ 図版 ..... 33

Question and Answer Session ..... 39

質疑応答 ..... 41

Ines KONCZAK

Origin, Development and Meaning of the Prāṇidhi Paintings  
on the Northern Silk Road ..... 43

イネス・コンチャック

西域北道における誓願画の淵源, 展開と意味について ..... 57

Plates/ 図版 ..... 71

Question and Answer Session ..... 77

質疑応答 ..... 81

Lilla RUSSELL-SMITH

The formation of Uygur Buddhist Art: Some Remarks on Work in Progress ..... 85

リラ・ラッセル・スミス

ウイグル仏教美術の生成 — 進行中の仕事に関する所見 — ..... 107

Plates/ 図版 ..... 129

Question and Answer Session ..... 137

質疑応答 ..... 139

KITSUDO Koichi	
Historical Significance of Bezeklik cave 20 in the Uyghur Buddhism .....	141
橋堂 晃一	
ウイグル仏教におけるベゼクリク第 20 窟の歴史的意義.....	153
Plates/ 図版.....	165
Question and Answer Session .....	169
質疑応答 .....	171
Round Table Discussion .....	173
全体討論会.....	183
執筆者紹介/ CONTRIBUTORS .....	191
EDITOR'S NOTE .....	193
編集後記.....	194

## Foreword

This report is the proceedings of the Section II titled “*Buddhism and Art in Turfan*” of the International Symposium “*Buddhist Culture along the Silk Road: Gandhāra, Kucha, and Turfan*” held on November 4th, 2012 at Omiya Campus, Ryukoku University.

The Center for Buddhist Cultures in Asia (BARC, Director: Professor KATSURA Shoryu) started operation in April, 2010, and scheduled the symposium for “Buddhism in Central Asia” in 2012. BARC seeks to comprehensively study its diversity and the contemporary role of Buddhism in different regions of Asia, focusing on Central Asia as well as Southern and Eastern Asia. Different cultures coexisted around Buddhism on its axis in Central Asia until Islamic culture took over. It has been awaited to bring the knowledge to the contemporary society which elucidates the historical environment which accepted the phenomena such as interaction and fusion of different cultures.

The International Symposium “Turfan Revisited” took place in Berlin in 2002 and the International Symposium “The Way of Buddha” took place in 2003 in Ryukoku University. Ten years has passed since then and study of Buddhism in Central Asia also has progressed. The communication of specialists in different areas has been intensified as it used to be in the Ancient Silk Road. Numerous approaches have been made from various angles in order to analyze complicated Buddhism in Central Asia in recent years. This is the reason Professor MIYAJI Akira suggested inviting researchers from both Philology and Art History area for this International Symposium.

Following the establishment of BARC, Ryukoku Museum was opened in April, 2011 by Ryukoku University. Ryukoku Museum appointed Professor MIYAJI who is the leading figure in Buddhist Art in India and Central Asia as the director. The museum exhibited “The Path of Buddhism” which focused on the Otani Expedition and reconfirmed its great undertaking. Ryukoku University continues the tradition of the advanced research for cultures in Central Asia based on the Otani Collection. The restoration projects for the past Buddhist cultures have been implemented with scientific technology at the Digital Archives Research Center on Seta Campus, Ryukoku University. The advanced technology and their efforts have made complex restoration possible for the wall paintings drawn on the corridor of Bezeklik Cave temple exhibited on the 2nd floor at the museum. The late Professor KUDARA Kogi, the leading researcher for Uyghur Buddhism in Japan, had longed to have the International Symposium focused on the researches of Prañidhi scene from Bezeklik, and Professor Peter ZIEME had a joint research project with Professor KUDARA back then. Dr. ZIEME had a chance to visit Japan in 2011, and then the proposed plan for the International Symposium “Buddhism and Art in Turfan: From the Perspective of Uyghur Buddhism” which had been awaited by Professor KUDARA came to reality.

TACHIBANA Zuicho, who was one of the members of Otani Expedition, first started to research Uyghur Buddhism in Japan. After he completed the second expedition, he learned to read Uyghur from Dr. Edward Denison Ross in India. It was then he started to research manuscripts written in Uyghur. During the second Otani expedition, NOMURA Eizaburo brought a part of the Prañidhi scene from Bezeklik in Uyghur, which has been stored at Tokyo National Museum. The foundation of the research for Uyghur Buddhism was formed

by the Otani Expedition. By inheriting traditions from the Otani Expedition, we were pleased to organize the International Symposium at Ryukoku University providing the forum for specialists to present their latest research on Uyghur Buddhism.

Consulting with Professor MIYAJI, we have decided to have two sections for the International Symposium; Section I “Buddhism and Art in Gandhāra and Kucha”, Section II “Buddhism and Art in Turfan: From the Perspective of Uyghur Buddhism”.

We invited four speakers for the International Symposium. The first speaker, Professor Peter ZIEME is a foremost researcher for Ancient Uyghur philology, and he is an honorary associate researcher at The Berlin-Brandenburg Academy of Sciences and Humanities, Turfan Studies. He was also a professor at Freie Universität Berlin, and has numerous writings about Buddhism, Manichaeism, and the Nestorian sect of Christianity written in ancient Uyghur. We are very fortunate that Ryukoku University has a close relationship with him.

The next speaker was Dr. Ines KONCZAK, a postdoctoral research fellow at the National Museum of Berlin, who specialized in the study of Buddhist Art in Central Asia, conducting research for the Prāṇidhi scene. She became well known as an innovative new researcher. She was a visiting research fellow at BARC, Ryukoku University and stayed in Japan at from October 2012 to December 2012.

The third speaker was Dr. Lilla RUSSELL-SMITH, a curator for Central Asian Art at the Asian Art Museum, the National Museums of Berlin. She is also specialized in Buddhist Art of Central Asia, and gained a reputation by her excellent research work for Uyghur Buddhist Art. Her writing “Uyghur Patronage in Dunhuang” influenced the research fellows in the same field.

The last speaker was Mr. KITSUDO Koichi from Ryukoku University, specialized in history of Central Asia. He showed remarkable achievement in the research area of Uyghur Buddhism. The part of his research was introduced in 『新アジア仏教史 05 中央アジア 文明・文化の交差点』 (*Updated Asian History 05 Central Asia, Intersection of Civilization and Culture*) published by Kosei Shuppan Co.

The above mentioned four speakers gave the presentations to numerous participants gathered for this Symposium, and questions and answers were exchanged. Active discussions were followed at the round table after presentations every day. It was an original idea to focus on Uyghur Buddhism for the symposium, and this was the first attempt by taking the approach from both manuscripts and arts. I would like to show my deepest appreciation to the four speakers and also Ms. MORI Michiyo, a research fellow at Waseda University, and Ms. HIYAMA Satomi, a research fellow at the National Museum of Berlin who made special efforts for translating hand outs and interpreting at the presentation sites. I also would like to express my gratitude to the specialists who took part in the discussions. I will be delighted to find out if this report does contribute to the Study of Buddhism in Central Asia.

IRISAWA Takashi

Director, Unit II: Research Group on Central Asia,  
Ryukoku University Research Center for Buddhist Cultures in Asia



## 前言

本報告書は2012年11月4日に龍谷大学大宮学舎で行われた国際シンポジウム「トルファンの仏教と美術—ウイグル仏教を中心に—」を内容とするものである。

2010年4月に始動した龍谷大学アジア仏教文化研究センター(BARC 代表:桂紹隆教授)では、当初より、2012年に「中央アジアの仏教」に関する国際シンポジウムを企画していた。BARCは「アジア諸地域における仏教の多様性とその現代的可能性の総合的研究」をテーマとしており、南アジアや東アジアと並んで中央アジアに対しても多大なる関心を払っている。イスラーム化する以前の中央アジアは仏教を中心としながらも多文化が共生しており、異文化の交流や融合といった現象がいかなる歴史環境のもとでなされたのかの解明は現代社会に多くの知見をもたらすことが期待されている。

2002年にベルリンで開催された国際シンポジウム *Turfan Revisited*, 2003年に龍谷大学で開催された国際シンポジウム *The Way of Buddha 2003*, 両シンポジウムが行なわれて約10年が経過しようとしていた。この10年で中央アジア仏教研究が大いに進捗した。というのも、古代のシルクロードさながら異なる研究領域の研究者の交流が密になり、近年は解明に困難を極める中央アジア仏教研究に対して様々な観点からアプローチがなされるようになってきている。文献学と美術史研究の研究者を招いての国際シンポジウムを行ってはどうかとの提案が宮治昭教授よりなされたのもこうした背景がある。

BARCの設置に引き続き、龍谷大学は2011年4月に龍谷ミュージアムを開館させた。インド・中央アジアの仏教美術研究の第一人者である宮治昭教授を館長に迎え、2012年の春の特別展では「仏教の来た道」と題し、大谷探検隊の偉業を見つめなおす展示を行った。龍谷大学は大谷探検隊の収集品を中心とした西域文化研究の伝統がある。と同時に龍谷大学瀬田学舎にある古典籍デジタルアーカイブ研究センターでの活動にみられるごとく、科学技術の力でかつての仏教文化を甦らせる事業も推進してきた。龍谷ミュージアム2階に復元したベゼクリク石窟回廊はその一端である。いつの日かベゼクリクの誓願図を中心に国際シンポジウムができないかと故百濟康義教授がよく口にしていた。わが国でウイグル仏教研究を牽引していた百濟教授と共同研究をしていたペーター・ツィーム先生が2011年に来日されたのを機に、国際シンポジウム「トルファンの仏教と美術—ウイグル仏教を中心に—」の案が具体化していった。

わが国におけるウイグル仏教研究は大谷探検隊のメンバーのひとり橋瑞超によって始まる。第2次の探検を終えた橋がインドでデニソン・ロスからウイグル語の手ほどきを受けたのが彼のウイグル語仏典写本研究の出発点となった。大谷探検隊の第2次探検では野村栄三郎がトルファンのベゼクリクから誓願図の一部をもらし、現在東京国立博物館に所蔵されている。わが国でウイグル仏教美術の研究の素地を作ったのも大谷探検隊なのである。大谷探検隊の遺風を受け継ぐ龍谷大学で、ウイグル仏教に焦点をあてた国際シンポジウムが開催されることは大いに意義がある。

宮治教授と話し合い、国際シンポジウムを「シルクロードの仏教文化—ガンダーラ・クチャ・トルファ

ン一」とし、2部構成で行なうことにした。第Ⅰ部を「ガンダーラ・クチャの仏教と美術」、第Ⅱ部を「トルファン  
の仏教と美術」とし、本報告書は第Ⅱ部の記録である。

シンポジウムには以下の4名をお招きし、研究発表をして頂いた。最初の発表者であるペーター・  
ツィーメ先生は言うまでもなく古代ウイグル語文献研究の第一人者である。ベルリン・ブランデンブル  
グ科学アカデミー・トルファン研究所所長、ベルリン自由大学教授(トルコ学)を歴任され、古代ウイ  
グル語によって記された仏教、マニ教、ネストリウス派キリスト教文献に関する著書・論文が多数ある。龍  
谷大学とも縁が深い。次に、ベルリン国立アジア美術館研究員のイネス・コンチャック先生は中央アジ  
ア仏教美術が専門で、特に誓願図について斬新な研究をなしている新進気鋭の研究者である。2012  
年10月に来日され、BARCの招聘研究員として2012年12月まで滞在された。3番目に発表のベル  
リン・アジア美術館学芸員のリラ・ラッセルスミス先生も中央アジア仏教美術がご専門で、なかでもウイ  
グル仏教美術の研究においては瞠目すべき成果を挙げられている。彼女の著書 *Uygur Patronage  
in Dunhuang* はこの分野に関心をもつ者に大きな波紋を投じた。最後の龍谷大学非常勤講師の橘堂  
晃一先生は中央アジア仏教史が専門で、とくにウイグル仏教研究においては近年目覚ましい成果を挙  
げられている。その成果の一端は『新アジア仏教史 05 中央アジア 文明・文化の交差点』(佼成出版  
社)で披瀝された。

シンポジウムには多くの参加者が集い、上記4名の研究者により研究発表が行なわれ、発表後の質  
疑応答および全体討論において活発な議論が交わされた。わが国においてウイグル仏教に焦点をあ  
てたシンポジウムは珍しく、文献・美術の両面からアプローチしたシンポジウムとしては初の試みとな  
った。発表して頂いた4名の先生方、それに通訳・翻訳の労をとられた早稲田大学研究員の森美智  
代先生、ベルリン国立アジア美術館研究員の檜山智美先生には心からお礼を申し上げたい。そして  
討論に加わって頂いた諸氏にも心から感謝の意を表したい。本報告書が中央アジア仏教研究におい  
て何らかの一助を果たすならば、これに優る喜びはない。

入澤 崇

龍谷大学アジア仏教文化研究センター・ユニット2(中央アジア部門)代表

## Some notes on Old Uigur art and texts

**Peter ZIEME**

(Honorary Professor, Freie Universität Berlin)

### **Preliminary remarks<sup>1</sup>**

The Old Uigur culture developed within a nomadic society in the period from the 6th to the middle of the 8th century. After the foundation of the Great Uigur Steppe Empire in the middle of the 8th century till its end in the middle of the 9th century the Uigurs were deeply influenced by its involvement in the political Chinese affairs when even Uigur rulers were invited to military support against rebels like An Lushan. At the same time Sogdian businessmen and cultural activists held powerful positions in Karabalgasun or Ordu Balık, the capital of the Uigur Empire. A very important event was the conversion of the ruling class to Manichaeism documented in the Karabalgasun inscription as well as in Chinese and even in some indigenous sources of the Uigurs themselves. During the period of the Uigur Empire other religions as Buddhism or Christianity had a minor impact, if any.

After the exodus from the Mongolian Steppe in the middle of the 9th century the West Uigur Kingdom with its centers first at Solmi (Agni), then Gaochang (Qočo) and Beiting (Bešbalk) developed into a strong and independent power with political and cultural relations to all its neighbours. At least in its cultural dimensions it lasted till the end of the Yuan Empire. While the rulers in the 9th and the beginning 10th century were still following Manichaeism, they shifted to Buddhism, probably under the inspiration to keep better under control the whole population of Turkistan where Buddhism was flourishing since many centuries. Although it is difficult to give a definite date when Manichaeism ended, its decline started in the early decades of the 11th century.

It seems to be natural that the religious shift of the ruling class from one religion to the other does not mean that Buddhist art and literature did not exist before that final conversion. It is a fact that Buddhism prevalent in the region continued to be practiced by Sogdians, Tocharians and Chinese. Therefore it may be justified to assume that some Old Uigur Buddhist texts were already translated or composed during the 10th century. This new cultural production increased more and more culminating around the end end of the 10th and the beginning of the 11th century.

With the fall of the Mongol Empire and the final conversion of the population of Turkistan to

---

<sup>1</sup> Herewith I express my thanks to Mr. Kitsudō Kōichi (Ryūkyoku Daigaku, Kyoto) for translating my paper into Japanese.

Islam Buddhist culture quickly declined and totally disappeared. At the final stage several Old Uigur texts, mainly written in alliteration verse, express a pessimistic view. An expressive example is contained in a fragment from Yarkhoto<sup>2</sup>:

<i>noš tatig tökülgäy</i>	<i>Rasāyana</i> will be shed.
<i>nomtaš kataš sačūlgay</i>	Comrades in <i>dharma</i> and relatives will be dispersed.
<i>nomči baxšt-lar itilingäy</i>	Preacher masters will vanish.
<i>nomsuz törü küčlängäy</i>	The law without <i>dharma</i> will gain strength.
<i>bo orun-lar bolmagay</i>	These places will not exist.
<i>burx[an] körki kalmagay</i>	Buddha figures will not remain.
<i>buyan kulguluk tıtagıg</i>	[People will forget (?)]
<i>[bu                            ]</i>	the reason for doing <i>punya</i> .

After giving such a rough survey on the political and cultural development of Uigur Central Asia I would like to discuss some relevant items based on the results of expeditions, experiences and editions of more than a hundred years.

Generally it is assumed that Old Uigur literature during the period of the West Uigur Kingdom in Turfan and Dunhuang developed under the influence of the following three traditions: Tocharian, Sogdian, and Chinese. Can we trace the same traditions in the development of art objects, too? Although I am not an art historian, I simply would answer in the affirmative. For Tocharian influence or antecedents we have so far only textual evidence. Among the Old Uigur books with a definite Tocharian background like the *Daśakarmapathāvadānamālā* (DKPAM), the *Maitrisimit nom bitig*, the so-called *idiyut bitig* or a commentary to an unidentified Buddhist *sūtra* it is only the first item that has illuminations, but their Tocharian features can be found only in wall paintings from Šorčuq as shown by Jens Wilkens.<sup>3</sup> Sogdian art has, as it is generally said, a typical style that may be found in some art objects from the Xinjiang region, too, but so far there are no traces among the Old Uigur materials. Sogdian art of Xinjiang was the topic of a larger study of Jorinde Ebert, but she never published her results. Chinese forerunners of Old Uigur art can be established, as we will see later.

Now I divide my paper into three sections:

- I. Wall paintings and inscriptions,
- II. Temple banners and other movable art objects with inscriptions,
- III. Book illustrations.

---

<sup>2</sup> The quoted passage on the verso side of a fragment on which Evgeniy Kiy kindly informed me is written as a separate section. According to the pencil note y 66 on the recto side which contains a part of a Chinese version of the Lotus sutra (= T. 262, p. 50b11-c21) the original shelf number in Berlin was [T I, II, or III] Y 66, now the fragment is housed in the Hermitage of St. Petersburg.

<sup>3</sup> Wilkens 2013 (forthcoming). Here I would like to express my thanks to Jens Wilkens for sharing his idea about the style of Tocharian wall-paintings in Šorčuq.

## I. Wall paintings and inscriptions

While the caves of Dunhuang can be dated to rather definite periods through, roughly speaking, one millennium, the question is more complicated for other places in the Tarim basin. Many of the wall paintings from Bezeklik and other places belong to the Old Uigur period. Evidence was given in careful studies by the pioneers Albert Grünwedel, Albert v. Le Coq, Ernst Waldschmidt, later by Annemarie v. Gabain and others, or more recently e.g. by Lilla Russell-Smith in her works. Doubtlessly up to this day art historians have laid the foundations for establishing characteristics of what can be called Old Uigur art, but much much work has still to be carried out. Long time ago Denis Sinor<sup>4</sup> pointed out that the headgear of Uigur ladies on some Bezeklik paintings gives clear evidence for a late date, even for the Mongol period (13th to 14th centuries). Today new technologies like carbon dating are applied, but without checking such results against other criteria one can be dumbfounded. An example is the carbon dating of the famous Christian painting in the Museum of Asian Arts in Berlin. Marianne Yaldiz published the result of its carbon (C-14) dating to the period from 683-770 A.D.<sup>5</sup> This date precedes or would be concurrent to the erection of the famous stele of Xi'an in 781 in which the introduction of Christianity to China since 635 was documented. If the dating of the wall painting is correct, it would be the earliest testimony of Christian presence in Qočo. Although this might still be possible, one may doubt it against the scriptural evidence in Syriac, Sogdian, and Old Uigur, as these documents seem to be dated later, 9th and 10th centuries at the earliest, although regrettably no precise dates are available for either of them.

I leave the study of the Old Uigur objects from the point of view of an art historian to my more competent colleagues. Here, I only want to give some notes on those objects bearing in one or the other way some Old Uigur texts. There are to be distinguished three types of texts: a) inscriptions explaining the paintings or parts of them, b) inscriptions of donors including prayers in verse, c) inscriptions by later pilgrims, usually called graffiti. But often more than one type occur on a wall painting, and therefore I abstain from treating the examples in this strict order. Examples of type a) contain the most promising features for the study of art objects, of course. Unfortunately there are not many examples. In the third cave of Murtuq there is a famous wall painting studied by Lilla Russell-Smith<sup>6</sup>. Although partly destroyed one can recognise that this picture (**pict. 1**) is based on the *Vimalakīrtinirdeśasūtra*. One sees several cartouches in the lower part and on the right margin as well. It is sure that the texts in these cartouches are written in Old Uigur. There was some hope that these attached texts help to explain the painting or are perhaps quotations from the *sūtra*, but so far one can only conclude that these text portions contain no direct allusions to the content of the painting, they are rather only donor or pilgrim inscriptions.<sup>7</sup> Probably these cartouches were

---

<sup>4</sup> Sinor 1938, pp. 83-87.

<sup>5</sup> Yaldiz et alii [2000], p. 224 (cat.-no 324: MIK III 6911).

<sup>6</sup> Russell-Smith 2005, p. 91 sqq.

<sup>7</sup> Here I express my sincere thanks for Mr. Nobuyoshi Yamabe's help.

originally designed for later explanations, but then remained empty thus inspiring visitors to write their own names and prayers into them. Nobuyoshi Yamabe is now undertaking a comprehensive research of the paintings in this cave, so for further detail one should await his results.

Our first example (**pict. 2**) is a painting of a Siddha belonging to the Central Asian Collection in the Hermitage of St. Petersburg under the shelf number TU-532. Recently Dai Matsui who examined the name of Bezeklik and its Chinese counterpart 寧戎 Ningrong interpreted some parts of the inscriptions.<sup>8</sup> I continued the decipherment of other sections extending to several scribbles.<sup>9</sup> Among others in one section the scribe refers to the depiction of a lotus face Buddha: A certain Sinpindu tutuŋ mentions that he made a drawing of a *lenhua čäčäk yüüzlüg burhan* “Buddha having a face of a lotus flower”. This expression is enigmatic as there is no figure to refer to, but lotus flowers are scattered on different parts of the painting.

In other sections we find some alliterating stanzas as well as many scribbles. As far as one can conclude from these inscriptions, only one refers to the painting itself. The texts composed in alliteration verses are probably *ad hoc* compositions written by visiting monks who stayed in the *vihāra* for elucidation by resident monks. They wrote about their experience and offered it for further generations, as we may see from the expression *ken körgü* “later (people) should regard (it)”.

A peculiar painting (**pict. 3**) was found in Bezeklik. First published by Le Coq in Chotscho<sup>10</sup> it belongs to the lost items of the Museum of Asian Art (MAK).<sup>11</sup> A selection of those art objects of the MAK brought to Russia after World War II and now preserved in the Hermitage of St. Petersburg were shown during the large exhibition in 2008.<sup>12</sup> The participants of the PIAC which was held in 2010 in St. Petersburg were given the chance to have a look at a large part of the “lost” pieces including this one.

Some parts of the central picture are inscribed by words in Old Uigur. Le Coq thought that these notes were added by a pilgrim. That may be true, but nevertheless the text gives a good explanation of the depiction. The wheel is an old symbol for the teaching of the Buddha, and just this is said in the Old Uigur sentence: *bo täŋri burxan-nuŋ nomlug tilgän ävirmiš körki bo ärür yamu* “This is the depiction how the heavenly Buddha turned the *dharma* wheel. Sure!” According to the *Suttanipāta* the Buddha said: *rāja ħam asmi Selā ħi dhammarāja anuttaro, dhammena cakkaṃ vattemi, cakkaṃ appativattiyam*.<sup>13</sup> On both sides the donors, apparently a high-ranking couple, is painted. Their names are given in separate cartouches.

One more example may be considered here. It is IB 8622a (**pict. 4**) among the lost items of the MAK<sup>14</sup> which was retrieved in St. Petersburg. These are actually two fragments from the wall painting in cave 34 of Bezeklik. The first one is a depiction of two *lokapālas* with a longer cartouche

---

<sup>8</sup> Matsui 2011.

<sup>9</sup> Zieme 2013b.

<sup>10</sup> Le Coq 1913, pl. 38c.

<sup>11</sup> Dreyer et al., p. 119: IB 6864.

<sup>12</sup> Peščery 2008.

<sup>13</sup> Quoted from Zin / Schlingloff 2007, p. 11.

<sup>14</sup> Dreyer et al., p. 155.

inscription between them. It starts with a date and probably a sentence about the act of painting. The text in lines 6-7 says that the donor ordered to paint the Bodhisattva Avalokiteśvara (*bo iduk körgäli ärklig kuanši ĩm bodistvnuñ körktäš ät özin [čiz?]türü tägintim* “I humbly ordered to paint the holy Bodhisattva Guanshiyin who is powerful to look [at all]”). Accordingly one has to assume that the upper part contained a figure of Avalokiteśvara. The other fragment IB 8622b (**pict. 5**) shows donors.

Most of the Buddhist donor or pilgrim inscriptions are executed in Uigur script, but there are exceptions. Dieter Maue edited one cartouche inscription from Kumtura preserved in the MAK in Berlin (**pict. 6**).<sup>15</sup> This Brāhmī text is bilingual, Sanskrit and Old Uigur: (Skt) *buddho bhagavāṃ*<sup>16</sup> *puṇyasena vandāmi* (Uig) *bur bolayın* “(Skt) I, Puṇyasena, venerate the Exalted Buddha. (Uig) I want to become Buddha!” While Dieter Maue supposed that *bur* instead of the usual *burxan* is a mark of humility, one may also think of the possibility that this *bur* may be another form of the transcription of Chinese 佛 “Buddha”. As known from other texts the Uigur pronunciation of 佛 *fo* greatly varies (*vir, vır, vur, pur* etc.), but always ends in a final *-r*. Here I shortly refer to the origin of the usual name of Buddha: *burxan* < 佛 *fo* + Turkic (or rather Pre-Turkic) title *xan* “king, ruler”.

Old Uigur texts from Kumtura are exceptional. Therefore it might be appropriate to mention another wall painting from Kumtura depicting a group of donors. While the monks have their names



written in the cartouches in Chinese script, as e.g. 法行律師 *faxing lüshi* “Vinaya master Faxing”, there is a small inscription above the head of a child sitting near the feet of the master. That inscription (**pict. 7**) is written in Uigur letters: *kumari siung* “Boy (< Skt. *kumāra*) Siung (< Chin. 兄 or 胸).<sup>17</sup>

Lay people in the same cave (**pict. 8**) have their names written both in Chinese and Uigur script. The lady on the left bears the name 頡里思力公主 *xili sili gongzhu* = (Uig) *el silig kunčuy* “Princess Realm-Pure”. The man in the middle is called: 同生<sup>18</sup>阿兄通倍 (?)啜 *tongsheng axiong tong bei (?) chuo*<sup>19</sup> (Uig) *ičimiz toñ bägi čor* “Our elder brother Toñ Bägi Čor”. The third person is again a lady: 新婦 頡里公主 *xinfu xili gongzhu El kunčuy* “Princess El”.

The collection and edition of the name cartouches and other inscriptions on the wall paintings

<sup>15</sup> Maue 1996, cat.-no. 74.

<sup>16</sup> Maue 1996, p. 203 fn. 2 corrected it to *buddham bhagavantam*.

<sup>17</sup> Cp. Yoshida 1991, p. 67: š'w'k.

<sup>18</sup> I owe this reading Wang Ding.

<sup>19</sup> There are some difficulties in reading the Chinese characters.

of the Turfan region remains an ongoing task. The inscriptions on wall paintings preserved in the National Museum of Seoul were studied and edited by Hiroshi Umemura.<sup>20</sup> For those of Berlin<sup>21</sup> and St. Petersburg<sup>22</sup> a collaboration is in sight, and its results will also be important for an international database of wallpaintings in Xinjiang. A similar project for the Non-Chinese inscriptions of Dunhuang should be carried out.

## II. Temple banners and other movable art objects with inscriptions

A banner (**pict. 9**) obtained by N. N. Krotkov in the Turfan region and published by S. F. Oldenburg<sup>23</sup> depicts Avalokiteśvara.<sup>24</sup> The left cartouche contains the Old Uigur text *kuanši im bodistv* (< Chinese 觀世音 + *bodistv* = Skt. *bodhisattva*), one of the names of the Bodhisattva Avalokiteśvara in Old Uigur sources thus ascertaining this identification. Beside the donor figures the script column without frame mentions their names: *Guitso Tutuṅ* and *Maṅal Tutuṅ*. Beneath the lotus throne there is a further inscription: *yaruk kün* which means “bright sun”, but its exact meaning here is not clear. Similar to some wall paintings this banner contains several, at least two types of inscription, i.e. an explanatory inscription of the depiction as well as names of donors.

In 2003 Takao Moriyasu published notes and explanations to the banners preserved in the Museum of Asian Art in Berlin as an appendix to the edition of these banners by Chhaya Bhattacharya-Haesner.<sup>25</sup> Among these banners there are several that carry Uigur texts ranging from names only to longer donor inscriptions. As observed by Moriyasu Old Uigurs wrote also *dhāraṇīs* on banners which is a rare feature on walls. I do not want to repeat the results of this important study, but I would like to refer again to one example. That is MIK III 4432<sup>26</sup>, a banner with unique features. First of all within the mandorla a Chinese text is written. Probably this is the only example in Central Asia that a mandorla is inscribed with a text. Despite its poor state of preservation Yutaka Yoshida and Toshitaka Hasuike independently identified the Chinese text as the *dhāraṇī* of the *Buddhabhāṣita-saptakoṭībuddhamāṭṛka-cuṇḍī-mahāvidyā dhāraṇīsūtra* (T. 1075, 173a). In the following way its text can be reconstructed on the basis of other Old Uigur texts: *namaḥ saptānāṃ samyak-sambuddha-koṭīnāṃ tadyathā oṃ cale cūle cundi svāhā*.<sup>27</sup> We can conclude that the Cundi text belonged to the well-known Tantric texts already in the early period of 10th or 11th century. Bhattacharya-Haesner identified the Buddha as Amitābha, although she referred to the Chinese text

---

<sup>20</sup> Umemura 1995.

<sup>21</sup> Here I would like to mention the excellent study of the inscriptions in cave 8 (new: 18) of Bezeklik by Takao Moriyasu, cp. Moriyasu 2008.

<sup>22</sup> Cp. e.g. Matsui 2011.

<sup>23</sup> Ty-659. Cp. Oldenburg 1914, pl. L and LI.

<sup>24</sup> Zhang 2007, p. 227.

<sup>25</sup> Moriyasu 2003.

<sup>26</sup> Bhattacharya-Haesner 2003, cat.-no. 121.

<sup>27</sup> Zieme 2005, text D.



of the mandorla.<sup>28</sup> This is an enigmatic discrepancy I cannot explain. And I do not know of any further study of the banners edited by Bhattacharya-Haesner. This very important book with detailed descriptions of about 500 banners should be taken into greater consideration by art historians. The banner we are discussing now, has, and this is again a unique feature, ten side registers with depicted scenes and moreover inscribed with longer texts. Their poor state prevented us from identifying the contents. The preserved word traces start with the setting of the preaching Śākyamuni under the *śāla* trees ... on a mountain (its name is missing) ... some misfortunes like wild animals (wolf, tiger, leopard) are mentioned ... (Buddha advises people) to read and teach the *sūtra* ... the crowd speaks to Buddha: this *sūtra* ... (Buddha says) Preach! ... all beings ... Apparently it was a short *sūtra* from which extracts were used here, but there are no key terms to clarify its origin.

### III. Book illustrations

#### 1. Illustrations at the beginning of a text or a collection of texts used as frontispiece

A fine example of a frontispiece has recently become known from the St. Petersburg Collection (**pict. 10**). It is the very first leaf of a larger book in Old Uigur. The fragment is preserved under the shelf mark SI-3114/1.<sup>29</sup> On the left side we see the head part of a Buddha depiction. On the right there are the upper parts of three lines in Old Uigur. They contain the title of the book, but no distinctive word is preserved thus making it impossible to identify the title. The preserved text only says: “Veneration to Buddha, veneration [to the Dharma, veneration to the Saṃgha]. All Buddhas [...] *sūtra* book scripture.”

Another so far unnoticed fragment of a frontispiece from Dunhuang was published as a fac-simile (**pict. 11**)<sup>30</sup>, its depiction is very enigmatic. The text in Old Uigur on the left margin is a work title, but only the last words are preserved thus leaving us in darkness about all what we would like to know: [... *atlig*] *sudur nom bitig bir tǝgzinč* “The *sūtra* dharma scripture [called ...], one scroll.”

To be mentioned are some well-known frontispieces to Old Uigur books: the *Sitātapatrādhāraṇī*<sup>31</sup>, the *Garbhaparimocanasūtra* (which has a Sanskrit title but could not be identified with any known text, its essence is that the Buddha speaks a *dhāraṇī* to a deer cow who has difficulties to give birth), the *Yetikān sudur*<sup>32</sup> or the *Ārya-Aparamitāyurdhyānamahāyāna-sūtra*<sup>33</sup>.

---

<sup>28</sup> Bhattacharya-Haesner 2003, p. 131.

<sup>29</sup> Peščery, p. 243 (cat.-no. 166).

<sup>30</sup> Дх 18566 verso, cp. Rukopisi 2001. The Chinese text of the recto side corresponds to a passage of the Lotus sutra (T 262, p. 3b11-3b22).

<sup>31</sup> Müller, Uigurica II.

<sup>32</sup> Zieme 2003.

<sup>33</sup> Sander 1991.

## 2. Illustrations to a given text

Illuminated books giving evidence to team work between scribes and painters are of different types. The arrangement of the pictures can differ from book to book, but for the later, i.e. Mongol period, when block printing was common one sees a tendency that one third of the height was used for a picture frame. Apparently this follows old patterns.

One of the famous Mahāyāna sūtras is the *Saddharmapuṇḍarīkasūtra* or the 妙法蓮花經 *Miaofa lianhua jing*. It was translated from Chinese into Old Uigur in several editions, but only fragments of different sections are preserved. On the contrary, the translation of the 25th chapter of the Chinese version can be reconstructed from several manuscripts nearly entirely. The Avalokiteśvara chapter developed already in Chinese into a little *sūtra* which was widely known under its new name *Guanyin jing*. In his study of the Tangut books of the Petersburg Collection A. P. Terentev-Katanskij included an illustration without further comment (**pict. 12**).<sup>34</sup> It is obvious that it exactly corresponds to the Dunhuang booklet S. 6983 (**pict. 13**), a version of the *Guanyin jing* which has the same structure. In the upper half we see the depictions of misfortunes into which one can fall and then the different scenes in which the Bodhisattva Guanyin appears in different shapes to rescue them.<sup>35</sup> Our example shows the temptation of lust being the 8th in the list of the enumerated perils.<sup>36</sup> The Old Uigur text which adds ordinal numbers to the sections mentions this item accordingly as the 8th.<sup>37</sup>

Now I would like to discuss a work already mentioned and which is known only from the Central Asian findings, the *Daśakarmapathāvadānamālā* (*DKPAM*). It can be seen as a witness of the highly developed literary style of the Old Turks. The colophons to this work write that the work in question has been translated first from Tokharian B (*kūsān tili*) to Tokharian A (*toxri tili*) and then into Turkish (*türk tili*).<sup>38</sup> The Old Turkish version is preserved in a great quantity of fragments from several manuscripts which were edited first by F.W.K. Müller in his pioneering *Uigurica*.<sup>39</sup> Found in several sites in the Turfan oasis, they are housed in the Turfan Collection of the Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften in Berlin. Geng Shimin and Jens Peter Laut recognized that several fragments from the Hami *Maitrisimit nom bitig* first supposed to be parts of the same, actually belong to the *DKPAM* and edited most of it together with Jens Wilkens<sup>40</sup> who is carrying out the important project of a new edition of the Old Uigur text. The composition of the

<sup>34</sup> Terentev-Katanskij 1990, p. 160. According to K. Bogdanov it is preserved in the Krotkov Collection of the Institute of Oriental Manuscripts in St. Petersburg under the shelf number SI 5846 (Irina F. Popova per email from 2012-10-22).

<sup>35</sup> Murase 1971; Yü 1991.

<sup>36</sup> Murase 1971, p. 44.

<sup>37</sup> As only the beginnings of the lines are preserved (01 *mājū*[...] 02 : [...] 03 *säkiz*[inč ...] 04 *kutn*[...] 05 *-mta* [...] 06 *bilig*[dä ...] 07 *-iklig* [...] 08 *turug* [...] 09 : [...] 10 *tokuz*[unč ...] 11 *kutn*[...] 12 [...]) some doubts remain about the exact location. In the Old Uigur version of the 25th chapter the corresponding passage: *taka ymä kayu tunlg amranmak uvutsuz biligi küčlig ärsär kuanši im pular atın atasar, ol uvutsuz biligdä kitär amrılır.*

<sup>38</sup> Cp. Müller, *Uigurica* IV; Zieme 1992, p. 22, fn. 63.

<sup>39</sup> Müller, *Uigurica* I, III, IV.

<sup>40</sup> Laut 1996, pp. 189-199.

*DKPAM* is very strict, it is divided into ten books arranged according to the sequence of the *karmapatha*, the Way of deeds, namely of avoiding the ten bad deeds. Each book has an introduction which culminates in a didactic talk between a teacher and a pupil. The master exemplifies the misdeeds in retelling stories that were already known to the believer or not mostly from Jātaka and Avadāna collections.

The majority of the so far mentioned manuscripts belong to the typical type of Buddhist books in the *pustaka* format of a rather large shape without pictures.<sup>41</sup> But there are also some fragments of illuminated manuscripts, and among them there are two types or depictions, contour drawings or sketches on one hand, and full coloured drawings on the other. In principle it might be that the first ones are only not finished drawings. There seems to exist one single manuscript from the site of Sāngim, while full coloured manuscripts were found at Yarkhoto, Murtuq, Turfan area, and, according to its first publisher J. O. Bullitt, one at Dunhuang<sup>42</sup>. The full-coloured manuscripts were works of highly educated scribes and painters as one easily can judge from the book fragment preserved in Princeton<sup>43</sup>.

A good example (**pict. 14**) of the first mentioned group of manuscripts is U 1041 (T II S 12) described by Jens Wilkens.<sup>44</sup> The sketch shows a battle scene between Bhīmasena and Hiḍimba as a later addition on the bottom of the illustration declares. Such explanations are rare as mentioned before.

But now I would like to discuss a rather inconspicuous piece (**pict. 15**): U 1082 (T II S 32a).<sup>45</sup> Only few remnants of the drawing are preserved. Above two adorants in kneeling position and in *añjalīmudrā* are seen. Nothing is preserved from the middle of the drawing. Below some traces of a platform or sth. like that are visible. Jens Wilkens recognizes feet and parts of trousers of a person lying on a kind of box<sup>46</sup>, but in front of it there is one more item which is enigmatic and difficult to identify: this object is sketched by rounded lines and below it some stretched horns are visible. The reason for mentioning this damaged fragment here is the fact that the drawing was placed into the text of a colophon attached to the manuscript. Whether this was at the end of the book or at the end of one of the ten fascicles remains unsettled. The missing part of the colophon started already left of the drawing, we would expect sth. like “[We have written the manuscript... We convey its *punya* to X... May X reach Buddhahood ... The spirits may protect ... In the inner sphere they may] (now follows the first line right of the drawing:) guard and protect the teaching and the discipline, in the outer sphere they may keep the praised realm and law, the city and the land without suffering! Further this *punya*, this good [dee]d may bring happiness and welfare to the living beings of the five states, and our sons and girls up to the seventh generation may [obtain welfare]! [Without] delay they [may proceed to the high] place, and quick[ly they may receive in the ...] existence knowledge

---

<sup>41</sup> Ehlers 1987.

<sup>42</sup> Bullitt 1989, p. 18. But this might be an error, as also Jens Wilkens assumes, see Wilkens 2013 (forthcoming).

<sup>43</sup> Cp. IDP: <http://idp.bl.uk/database/large.a4d?recnum=79539&imageRecnum=141183> (checked on 2012-12-07).

<sup>44</sup> Wilkens 2010, no. 275.

<sup>45</sup> Wilkens 2010, no. 341.

<sup>46</sup> Wilkens 2010, p. 262 fn. 751.

[ ]”

In this connection one could recall the phrases of merit transfer in the colophons of wall paintings. But there are also some other cases where drawings or pictures were combined with colophons:

- a) marginal drawings of donor persons like in the text of *caitya* veneration.<sup>47</sup>
- b) marginal depictions of sinners in the *Shiwangjing* manuscripts.
- c) a block-printed edition of a collection of Uigur *sūtras* with a colophon to which drawings of the three persons were attached.

Worth to mention are the illuminations of the *Shiwangjing*. After once created during the 9th century it gained popularity not in dogmatic Buddhism, but the more in popular Buddhism. Originally known only from Dunhuang scrolls in the 9th and 10th centuries, this book continued to be transmitted and to attain increasing popularity in China and later in Japan despite never having been taken into a catalogue of Buddhist scriptures. The book of 14 tables with accompanying texts, a kind of a guide book for the transfer of living beings after death, was translated into Old Uigur, probably at the same time. We know of about hundred fragments of Old Uigur versions scattered around the world. Recently S. Raschmann gave nice examples how some of them belonging to different collections can be joined, although only virtually.<sup>48</sup> In Turfan also some Chinese fragments of the book came to light. The Chinese scrolls from Dunhuang were studied in great detail, mainly by Stephen Teiser<sup>49</sup>. The Old Uigur counterparts give further evidence to the narrow connection between Dunhuang and Turfan Buddhism. They are also good objects for studying the relationship between Chinese antecedents and the Old Uigur equivalents both in textual and pictural techniques, a unique possibility in Central Asian studies.

In Sanskrit books from the Tarim basin we find only few examples of pictures. One example (**pict.17**) edited by E. Waldschmidt belongs to the *Daśabalasūtra*.<sup>50</sup> The lion symbolizes Buddha's powers and is included in the scripture here. An Old Uigur version (**pict. 16**) was published by Masahiro Shōgaito which strongly follows the Sanskrit pattern, although the author concluded that the text was translated from Chinese.<sup>51</sup> Surely, he is right, and Ernst Waldschmidt's comment on the Sanskrit manuscript gives support. He writes, that the manuscript is a scroll in Chinese style, because whenever the phrase of the lion's cry is mentioned, the artistically minded scribe painted a ferociously looking lion at the place left empty.<sup>52</sup>

Jātaka pictures in Old Uigur printed editions featuring several well-known stories like the *Viśvantarajātaka* were already discussed.<sup>53</sup> They belong to the Yuan period as well as the

---

<sup>47</sup> Cp. below.

<sup>48</sup> Raschmann 2012.

<sup>49</sup> Teiser 2003.

<sup>50</sup> Waldschmidt 1958 (cp. SHT 765,2 in IDP). For a new manuscript with lion pictures cp. Hartmann / Wille 2010. Additional information by Klaus Wille.

<sup>51</sup> Shōgaito 2002.

<sup>52</sup> Waldschmidt 1958, p. 387.

<sup>53</sup> Zieme 1984.

illustrations to the *Tārā-Ekaviṃśatistotra*.<sup>54</sup>

### 3. Marginal illustrations

One peculiar book which contains pictures of donors (**pict. 18**) on the margin is a text of *caitya* veneration.<sup>55</sup> The other one is a picture of a bird found in one of the Uigur fragments of the Institute of Oriental Manuscripts in St. Petersburg (**pict. 19**). While the bird was not mentioned by him, A. P. Terentev-Katanskij<sup>56</sup> identified the main figure as Jupiter, arguing that holding a twig of flower characterises Jupiter. But I prefer to regard the depiction as a donor figure holding a flower. This is not unusual. Now what is the bird? We find similar pictures in several Chinese documents from Dunhuang. Danielle Eliasberg devoted a case study to this phenomenon<sup>57</sup> in which she concluded that some high-ranking people used this signature bird as a special mark. In these Dunhuang documents the bird appears always after or beside the names in the last line. The bird therefore looks to the right side. Comparing this depiction with our Uigur example one recognises that the bird is just painted as looking to the left side. It is possible that the painting of a bird after the last line of the signature or name directly was borrowed from Chinese documents, but why does the bird look into the opposite direction? A simple reason is that it follows the direction of the columns: in Chinese the columns run from right to left, but in Uigur from left to right, and therefore the bird is painted mirror-invertedly.

### Instead of a conclusion

Finally I would like to mention one more interesting feature of Old Uigur Buddhism. The Dunhuang cave 181 (today: B 464) was already described in detail by Paul Pelliot<sup>58</sup>, but only the recent Chinese efforts in and on the so-called Northern Mogao Grottoes have yielded its great importance, of course, mainly for the study of the Mongol period. Aidar Mirkamal and Yang Fuxue have examined the texts above the standing painted Bodhisattvas and came to the conclusion that they are passages from the Uigur version of the *Suvarṇaprabhāsottamasūtra*, namely from the chapter in which the Buddha stages are explained.<sup>59</sup> Moreover the walls are decorated with wall papers containing another text once regarded by Pelliot as Mongol, but now clearly identifiable as Old Uigur. This text contains a short version of the *Gaṇḍavyūhasūtra* describing the 53 stations visited by the youth Sudhana.<sup>60</sup>

---

<sup>54</sup> Zieme 2012.

<sup>55</sup> U 3366. Cp. Zieme 2007; Zieme 2013c.

<sup>56</sup> Terentev-Katanskij 1990, p. 165.

<sup>57</sup> Eliasberg 1979.

<sup>58</sup> Pelliot 1914; Pelliot 1981.

<sup>59</sup> Aidar Mirkamal / Yang Fuxue 2012.

<sup>60</sup> Zieme 2013a (forthcoming).

## References

- Chhaya Bhattacharya-Haesner, Central Asian Temple Banners in the Turfan Collection of the Museum für Indische Kunst, Berlin. Painted Textiles from the Northern Silk Route, Berlin 2003.
- J. O. Bullitt, Princeton's Manuscript Fragments from Tun-Huang, in: The Gest Library Journal 3 (1989), 7-29.
- C. Dreyer et al., Staatliche Museen zu Berlin. Dokumentation der Verluste Band III. Museum für Indische Kunst, Berlin 2002.
- G. Ehlers, Alttürkische Handschriften. Teil 2: Das Goldglanzsūtra und der buddhistische Legendenzyklus Daśakarmapathāvadānamālā, Stuttgart 1987.
- D. Eliasberg, Les signatures en forme d'oiseau dans les manuscrits chinois de Touen-houang, in: Contributions aux études sur Touen-houang, Genève-Paris 1979, 29-44.
- 库木吐喇石窟内容総覧 [Kumtura grottoes], Shanghai 1990.
- J.-U. Hartmann / K. Wille, Apotropäisches von der Seidenstraße: eine zweite 'Löwenhandschrift', in: From Ajanta to Turfan. Festschrift for Dieter Schlingloff on the occasion of his Eightieth Birthday, ed. by E. Francio, M. Zin, Kathmandu 2010, 365-388.
- J. P. Laut, Zur neuen Hami-Handschrift eines alttürkischen buddhistischen Legendenzyklus, in: Turfan, Khotan und Dunhuang. Vorträge der Tagung "Annemarie v. Gabain und die Turfanforschung", veranstaltet von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften in Berlin (9.-12.12.1994), ed. by R.E. Emmerick, W. Sundermann, I. Warnke, P. Zieme, Berlin 1996, 189-199.
- A. von Le Coq, Chotscho: Facsimile-Wiedergaben der wichtigeren Funde der ersten königlichen preussischen Expedition nach Turfan in Ostturkistan, Berlin 1913.
- Matsui Dai, 古ウイグル語文献にみえる「寧戎」とベゼクリク, *Ning-rong* 寧戎 and Bezeklik in Old Uighur texts, in: 内陸アジア言語の研究 [Studies on the Inner Asian Languages] XXVI (2011), 141-175.
- D. Maue, Dokumente in Brāhmī und tibetischer Schrift (Alttürkische Handschriften Teil 1), Stuttgart 1996.
- A. Mirkamal / Yang Fuxue, 敦煌莫高窟464窟回鹘文榜題研究 (A Study on the Colophons in the Ancient Uighur Script in Grotto 464 of Dunhuang), in: Minzu yuwen 3/2012, 78-81.
- T. Moriyasu (in collaboration with P. Zieme), Uighur inscriptions on the banners from Turfan housed in the Museum für Indische Kunst, Berlin (Appendix to Chhaya Bhattacharya-Haesner, Central Asian Temple Banners in the Turfan Collection of the Museum für Indische Kunst, Berlin. Painted Textiles from the Northern Silk Route, Berlin 2003), 461-474.
- T. Moriyasu, Chronology of West Uighur Buddhism: Re-examination of the Dating of the Wall-paintings in Grünwedel's Cave No. 8 (New: No. 18), Bezeklik, in: Aspects of Research into Central Asian Buddhism. In memoriam Kōgi Kudara, ed. by P. Zieme, Turnhout 2008, 191-227.

- F. W. K. Müller, *Uigurica I*, in: *Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften* 1908.
- F. W. K. Müller, *Uigurica II*, in: *Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften* 1910.
- F. W. K. Müller, *Uigurica III*, in: *Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften* 1920.
- F. W. K. Müller, *Uigurica IV*, ed. by Annemarie v. Gabain, in: *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften* 1934, 675-727.
- M. Murase, *Kuan-Yin as Savior of Men: Illustration of the Twenty-Fifth Chapter of the Lotus Sutra in Chinese Painting*, in: *Artibus Asiae* 33 (1971), 39-74.
- S. F. Oldenburg, *Russkaja turkestanskaja ekspeditsija 1909-1910 goda*, St. Petersburg 1914.
- P. Pelliot, *Les grottes de Touen-houang. Peintures et sculptures bouddhiques des époques des Wei, des T'ang et des Song*, Tome 1, Paris 1914 (1920).
- P. Pelliot, *Grottes de Touen-houang. Carnet de notes de Paul Pelliot. Inscriptions et peintures murales grottes 1 à 30*, Paris 1981.
- Peščery tysjači budd. Rossijskie ekspedicii na šelkovom puti. Katalog vystavka, Sankt Peterburg 2008.
- S. Raschmann, *The Old Turkish fragments of "The Scripture on the Ten Kings (十王經 Shiwang jing)" in the collection of the Institute of Oriental Manuscripts in St Petersburg*, in: *Dunhuang Studies: Prospects and Problems for the Coming Second Century of Research*, ed. by I. Popova and Liu Yi, St. Petersburg 2012, 209-216.
- Rukopisi iz Dun'chuana koleksii Sankt Peterburgskogo otdelenija Instituta Vostokovedenija Rossijskoj Akademii Nauk, Vol. 17, Shanghai 2001.
- L. Russell-Smith, *Uyghur Patronage in Dunhuang. Regional Art Centres on the Northern Silk Road in the Tenth and Eleventh Centuries*, Leiden/Boston 2005.
- L. Sander, *Towards the Identification of a Woodcut Illustration of the Aparimitāyur-(Nāma)-Jñāna-Mahāyānasūtra*, in: *Akṣayanīvī. Essays presented to Dr. Debala Mitra in admiration of her scholarly contributions*, Delhi 1991, 153-162 + 13 fig.
- M. Shōgaito, *Fragments of Uighur Daśabala sūtra*, in: *Splitter aus der Gegend von Turfan. Festschrift für Peter Zieme*, ed. by M. Ölmez and S.-C. Raschmann, Istanbul/Berlin 2002, 291-297.
- D. Sinor, *Zur Datierung einiger Bildwerke aus Ost-Turkistan*, in: *Ostasiatische Zeitschrift*, N. F. 14 (1938), 83-87.
- S. Teiser, *The Scripture on the Ten Kings and the Making of Purgatory in Medieval Chinese Buddhism*, Honolulu 2003.
- A. P. Terentev-Katanskij, *S Vostoka na Zapad. Iz istorii knigi i knigopečatanija v stranach Central'noj Azii VIII-XIII vekov*, Moskva 1990.

- H. Umemura, A Hypothetical Translation of the Uighur Inscriptions Found in the Bezeklik Wallpaintings, Korean National Museum Collection (Korean translation by Min Byung-hoon), in: Misul Charyo. National Museum Journal of Arts 55 (June 1995), 119-167.
- E. Waldschmidt, Upasenasūtra, Ein zweites Daśabalasūtra, in: Mitteilungen des Instituts für Orientforschung 6 (1958), 382-405.
- J. Wilkens, Alttürkische Handschriften Teil 10. Buddhistische Erzähltexte, Stuttgart 2010.
- J. Wilkens, Buddhism in the West Uyghur Empire and Beyond, to appear in 2013 (forthcoming).
- M. Yaldiz et al., Magische Götterwelten, Berlin [2000].
- Y. Yoshida, 新疆维吾尔自治区新出ソグド語資料 (Reports on the Sogdian texts newly discovered in Xinjiang), in: 内陸アジア言語の研究 [Studies on the Inner Asian Languages] 6 (1991), 57-83.
- Yü Chün-fang, *Kuan-yin*. The Chinese transformation of Avalokiteśvara. New York 2001.
- Zhang Huiming, 俄国艾爾米塔什博物館的吐魯番藏品 (The Origins and Conditions of Turfan Collection in Russia), in: 敦煌吐魯番研究 10 (2007), 221-243.
- P. Zieme, Jātaka-Illustrationen in uigurischen Blockdrucken, in: Kulturhistorische Probleme Südasiens und Zentralasiens, ed. by B. Brentjes, H.-J. Peuke, Halle (Saale), 1984, 157-170.
- P. Zieme, Religion und Gesellschaft im Uigurischen Königreich von Qočo. Kolophone und Stifter des alttürkischen buddhistischen Schrifttums aus Zentralasien, Opladen 1992.
- P. Zieme, Magische Texte des uigurischen Buddhismus (Berliner Turfantexte XXIII), Turnhout 2005.
- P. Zieme, *Caitya* Veneration – an Uigur Manuscript with Portraits of Donors, in: Journal of Inner Asian Art and Archaeology 2 (2007), 165-172.
- P. Zieme, Further Notes on the Uigur Blockprints of the Tārā-Ekaviṃśatistotra, in: Proceedings of the 1st International Colloquium on Ancient Manuscripts and Literatures of the Minorities in China, Beijing 2012, 285-295.
- P. Zieme, Paul Pelliot, les études turques et les notes sur la grotte 464 de Mogao, in: Paul Pelliot 1907-2007 (ed. J.-P. Drège), Paris 2013a (forthcoming).
- P. Zieme, A brahmanic Siddha painting from Bāzāklik in the Hermitage of St. Petersburg and its inscriptions, in: Papers of the Permanent International Altaistic Conference held in 2010 in St. Petersburg, ed. by B. Kellner-Heinkele, T. A. Pang, S. Raschmann, Berlin 2013b (forthcoming).
- P. Zieme, Stifter und Texte von der Seidenstraße nach Zeugnissen des altuigurischen Buddhismus, in: Stifter und Mäzene, ed. by B. Schuler, Wiesbaden 2013c (forthcoming).
- M. Zin / D. Schlingloff, Saṃsāracakra. Das Rad der Wiedergeburten in der indischen Überlieferung, Buddhismus-Studien 6/2007.



# 古代ウイグルの美術とテキストについて

ペーター・ツィーメ

(ベルリン自由大学名誉教授)

(橘堂晃一 訳)

## はじめに<sup>1</sup>

古代ウイグル文化は 6 世紀から 8 世紀中葉にかけて遊牧社会の中で育まれてきた。ウイグル可汗国が 8 世紀中葉に礎を築いてより 9 世紀中葉まで、ウイグル族は安祿山の反乱の鎮定のために軍事支援を要請された時も、政治的に中国情勢との関係に大きく影響を受けてきた。同時にソグド商人と彼らの文化活動はウイグルの首府であったカラバルガスンとオールドウ・バリクにおいて重要な位置を占めていた。カラバルガスン碑文、漢籍史料、そしてウイグル自身の資料などに記録される支配者層のマニ教への改宗はとくに重要な事件である。ウイグル可汗国時代、マニ教以外の仏教やキリスト教の影響は、たとえあったにしろ、小さなものであった。

9 世紀中葉にモンゴル高原から移住してより後、西ウイグル王国はソルミ (Agni)、高昌 (Qočo) と北庭 (Bešbalik) を中心として、あらゆる周辺国と政治的にも文化的にも関係を結びつつ、強力かつ独立した権力を持つにいたる。少なくとも文化面では、その状況は元朝末まで持続した。9 世紀、10 世紀の初頭においてなお支配者層はマニ教を信奉していたが、既に何世紀にもわたって仏教が栄えてきたトルキスタンの人々の統制を維持したいとの着想の下で仏教へと改宗したのであろう。マニ教終焉の正確な年代は不明だが、11 世紀のはじめの数十年の間には衰退し始めていた。

当然のことながら、支配者層がマニ教から仏教へと改宗したことは、仏教美術や仏教文学が彼らの最終的な改宗より以前には存在していなかったことを意味しない。その地域で普及した仏教は、ソグド人、トカラ人、中国人らによって実践され続けてきた。したがっていくつかの古ウイグル語仏典は、10 世紀には既に翻訳もしくは編纂されていたと考えてよい。この新たな文化的産物は 10 世紀末から 11 世紀初頭にかけて更にその数を増していくことになる。

モンゴル帝国の凋落とトルキスタン住民の最終的なイスラームへの改宗と相俟って、仏教文化は急速に衰退し完全に消滅した。その最終段階において、主として頭韻詩で作成されたウイグル語テキストは、悲観的な展望を表明している。そのことを示している例が、ヤールホト出土断片にみいだすことができる<sup>2</sup>。

<sup>1</sup> 本稿を和訳していただいた橘堂晃一氏 (龍谷大学) に謝意を表したい。

<sup>2</sup> Evgeniy Kiy 氏にご教示いただいた本断片の裏面に書かれている、ここに引用した文章は、別のセクションとして書写されている。漢訳『妙法蓮華経』(T. 262, p. 50b11-c21) が書写されている表面に鉛筆で書かれた数字「y 66」に従えば、ベルリンでの本来の保管番号は、[T I, II, III のいずれか] Y 66 であった。現在、この断片はサンクト・ペテルブルグのエルミターージュ美術館に保管されている。

<i>noš tatıg tókülgäy</i>	不死の妙薬 ( <i>rasāyana</i> ) は流れ出し
<i>nomtaš katas sačılğay</i>	法友, 親類も散り散りとなり
<i>nomçı baxşı-lar itlingäy</i>	法師らは去り
<i>nomsuz törü küčlängäy</i>	法なき教えが勢いを増すであろう
<i>bo orun-lar bolmagay</i>	これらの場所は無くなるであろう
<i>burx[an] körki kalmagay</i>	ほとけの姿は残らぬであろう
<i>buyan kılğuluk tıtagıg</i>	福德となるべき因縁を
[ <i>bu</i> ]	[衆生らは忘れるであろう(?)]

以上の中央アジア・ウイグルの政治的・文化的展開を概観したところで、本日のテーマに移ることにする。探険隊、経験そして百年以上にわたるテキスト研究に基づき、これに新知見を交えて話したい。

一般的にトルファンと敦煌における西ウイグル国時代の古代ウイグル文学は、次の三つの伝統の影響を受けて発展したと考えられる。すなわちトカラ、ソグド、中国の伝統である。これと同じ伝統を美術の発展段階に跡付けることは可能だろうか。私は美術史家ではないが、単純に確信をもって答えるであろう。だがそれはもっと難しい問題かもしれない。トカラもしくはその先駆者の影響としては、これまでにテキストの証拠があるのみである。古ウイグル語の書物のなかには、*Daśakarmapathāvadānamālā*, *Maitrisimit nom bitig*, いわゆる *idiyut bitig*, あるいは未同定経典に対する注釈書といった明らかにトカラ仏教を背景とするものがある。それは絵画をともなった唯一にして第一の資料である。しかしそのトカラ的特徴は、J. Wilkens氏によって示されたように、シオルチュク (Šorčuq) 出土の壁画にのみ確認することができる<sup>3</sup>。ソグドの美術は、一般的に言えば、新疆出土の美術資料に見られる典型的な特徴を持っているが、今のところ古代ウイグル美術資料にそのような特徴はみられない。新疆のソグド美術はJorinde Ebert氏の研究テーマであったが、彼女の成果は未出版である。後述するように古代ウイグル美術の先駆けは中国であった。

本稿は三つのテーマを設ける。

- I: 壁画と銘文
- II: 銘文をもつ幡および携行できる美術資料
- III: 書籍の挿絵

## I 壁画と銘文

敦煌の石窟が、大雑把に言えば約千年の時代幅の中で時代を特定できるのに対し、タリム盆地の遺跡の場合、問題はさらに込み入ってくる。ベゼクリクや他の遺跡の壁画の多くは、古ウイグル時期に

<sup>3</sup> Wilkens 2013 (近刊)。シオルチュクにおけるトカラ的壁画の様式に関する氏の見解を共有させていただいたことに対し謝意を表したい。

属している。この分野の開拓者であるA. Grünwedel氏, A. v. Le Coq氏, E. Waldschmidt氏らの注意深い研究により、そしてその後のA. v. Gabain氏、最近では例えばL. Russell-Smith氏の研究でその証拠が提示された。今日までに美術史家たちが、古ウイグル美術と呼ぶことができるものの特徴を打ち出すための基礎を築いてきたことは間違いないが、さらなる研究を必要としている。以前、D. Sinor氏はベゼクリクの壁画のいくつかに描かれる女性の被り物は、明らかに後代の、モンゴル時代(13世紀～14世紀)の指標となると指摘した<sup>4</sup>。今日、炭素年代測定のような技術が適用されているが、その結果をそれ以外の指標と照らし合わせることはないとすれば、驚くべきことである。その一例としてベルリン・アジア美術館所蔵の有名なキリスト教の壁画に対する炭素年代測定がある。M. Yaldiz氏は炭素年代測定によって得られた683～770年という結果を報告した<sup>5</sup>。この年代は、635年以來の中国への景教伝来を記録したことでよく知られる西安の碑文が建てられた781年より早いか、ほぼ同時代である。この年代測定が正しいとすれば、高昌に景教が存在していたことを示す最も早い証拠となるであろう。その可能性はあるとしても、シリア語、ソグド語、古代ウイグル語の聖典の証拠に照らせば、疑問が残る。なぜならばそれらの写本は、正確な年代は得られないものの、炭素測定法で得られた壁画の年代よりも遅く、早くとも9世紀、10世紀とみられているからである。

私は古代ウイグルの美術史資料の研究を能力ある同僚に委ねている。したがって本稿では何らかのウイグル語テキストが書かれている美術資料に対する若干の私見を述べたいと思う。これらのテキストは三種類に分類できる。すなわちa) 絵画もしくはその一部分を説明した銘文。b) 詩によって表現された祈願者を含む供養者の銘文。c) 後代の巡礼者たちが書き残した銘文。通常は壁面を引っ搔いて書かれた落書きが多い。しかし複数タイプの銘文が一つの壁面の上に書かれることがしばしばあるので、これらをきっちりとした順番に復元することは控えたい。a) タイプの銘文が、美術資料の研究にとって最も期待できる特徴をもっていることはいうまでもない。惜しむらくはそのような例は多くはない。L. Russell-Smith氏が研究したムルトック(拜西哈尔)第3窟の壁画がよく知られている<sup>6</sup>。ところどころ破損しているものの(図1)、それが「維摩経」に基づく絵であることが見てとれる。画面下部と右端にカルトウーシュがいくつかあり、そこに古代ウイグル語で銘文が書かれている。これらの添えられたテキストが壁画の解釈に役立つか、もしくは経典からの引用かもしれないという期待もいくらかあったが、これまでのところ、これらのテキスト部分は壁画の内容を直接に示す内容を含んでおらず、むしろ供養者や巡礼者が記した銘文であるとみられている。おそらくこれらのカルトウーシュは、もともと後で絵を説明するために設けられたのであろうが、当初は何も書き込まれていない状態であったので、ここに巡礼に来た人々に、そこに自分の名前や祈願者の名前を書き込みたいという衝動を呼び起こした<sup>7</sup>。現在、山部能宣氏がこの窟の包括的な研究に取り組んでおり、詳細については今後の報告に俟ちたい。

<sup>4</sup> Sinor 1938, pp. 83-87.

<sup>5</sup> Yaldiz et alii 2000, p. 224 (cat.-no. 324: MIK III 6911).

<sup>6</sup> Russell-Smith 2005, p. 91 sqq.

<sup>7</sup> 山部能宣氏の助言に深甚の謝意を表したい。

最初に紹介する例は、一度日本でも展示されたことのあるエルミタージュ美術館中央アジア・コレクション所蔵番号Ty-532 のSiddhaの壁画(図 2)である。最近、ベゼクリクの名稱とそれに対応する漢語名「寧戎」を検証した松井太氏は、その銘文を部分的に解読した<sup>8</sup>。現在、私は他の区画の銘文や落書の解読を継続中である<sup>9</sup>。ある区画の他の銘文に、銘文を書いた人物が、蓮華の顔を持つ仏陀を描写したことに言及している。すなわちSinpindu Tutungなる人物が、*lenhua čäčäk yüüzlig burhan*(蓮華の顔を持つ仏陀)を描いたと言っている。ここに言及される図像は描かれていないので、この表現は不可解であるが、壁画の別の部分には散ぜられた蓮華が描かれている。

別の区画には落書きとともに、いくつかの頭韻詩が書写されている。これらの銘文からいえるのは、壁画そのものに言及する銘文は一つしかないということである。頭韻形式で作成されたテキストは、この石窟に居住する僧たちの説明を受けるためにヴィハーラに留まった巡礼僧によって書かれた特別な文章なのであろう。*ken körgü*「後(の人)は(これを)見よ」という表現からもわかるとおり、彼らは自らの経験を書き記し、後に来る者たちにそれを伝えていた。

一風変わった壁画がベゼクリクから見つかっている(図 3)。Le Coqの*Chotscho*で初めて出版されていたが<sup>10</sup>、現在はベルリン国立アジア美術館(MAK)の失われた作品の一つである<sup>11</sup>。精選されたMAKの美術品が、第二次世界大戦後、ロシアへと運ばれ、現在エルミタージュ美術館に保管されている。これらは2008年の大きな規模の展覧会で展示された<sup>12</sup>。また2009年にサンクト・ペテルブルクで開催されたPIAC(常設国際アルタイ学会)の参加者にも、この壁画を含む「失われた」作品の大部分を閲覧する機会が与えられた。

中央の像のいくつかの部分に古代ウイグル語の単語が書かれている。Le Coqはこれらの単語が巡礼者によって添えられたものと考えた。これはおそらく正しいであろう。しかしそれでもこのテキストは絵画の描写に対する格好の解説となっている。車輪は古来ブツダの説法のシンボルである。そしてこのことがウイグル文によって次のように言及されている。*bo täñri burxan-nıñ nomlug tilgän ävirmiş körki bo äriür yamu*「これは天なる仏が法輪を転じている姿であるぞ」。スタニパータによるとブツダは次のように言っている。*rāja 'ham asmi Selā'ti dhammarāja anuttaro, dhammena cakkam vattemi, cakkam appativattiyam*<sup>13</sup>。両脇には、明らかに位の高い夫婦の供養者が描かれる。彼らの名前はそれぞれ別のカルトウーシュに記されている。

もう一つの例としてサンクト・ペテルブルクで見つかったMAKの失われた資料群からみつかったIB 8622(図 4)について考察してみたい<sup>14</sup>。これらは実際にはベゼクリク第34窟の壁画からの2断片である。最初のものは長めのカルトウーシュの銘文を間に配した四天王の二人の像である。銘文は日付と

<sup>8</sup> Matsui 2011.

<sup>9</sup> Zieme 2013b.

<sup>10</sup> Le Coq 1913, pl. 38c.

<sup>11</sup> Dreyer et al., p. 119: IB 6864.

<sup>12</sup> Peščery 2008.

<sup>13</sup> Zin/Schlingloff 2007, p. 11 より引用。

<sup>14</sup> Dreyer et al., p. 155.

絵を描くことについての文章で始まる。第 6~7 行目には供養者について、彼が観世音菩薩を描かせたとある。*bo iduq körgäli ärklik kuanši'im bodistvniy körktäs ät'özin [čiz?]türü tägindim* 「私はこの聖なる'観るに力ある'観世音菩薩を描かせ奉った」。したがって画面上部には、観世音菩薩の像が配されていたと考えられる。別の断片IB 8622(図 5)は供養者がみえる。

大抵の仏教供養者、巡礼者の銘文は、ウイグル文字で書かれているが、なかには例外もある。D. Maue氏はアジア美術館所蔵のクムトラの銘文を解読した(図 6)<sup>15</sup>。このブラーフミー文字によってサンスクリットと古代ウイグル語の二言語が表記されている:(Skt.) *buddho bhagavām<sup>16</sup> puṇyasena vandāmi* (Uig.) *bur bolaym* 「(Skt.) 私, プンニャセーナは世尊仏陀を礼拝いたします。(Uig.) 私は仏となろう」。D. Maue氏は、通常仏陀を意味する*burxan*に代わってここにみえる*bur*は、謙遜表現の証と考えたが、この*bur*は漢字「仏」の音写のヴァリエーションである可能性も考慮に入れるべきであろう。他のテキストで知られているように、「仏」のウイグル式の発音は多様である(*vir, vr, vur, pur*など)が、必ず語末は*-r*である。なおブツダを意味するウイグル語*burxan*の起源は、仏*fo* + チュルク語(あるいは前チュルク語)の称号*xan* (王, 支配者)であることを付言しておく。

クムトラ出土のウイグル語テキストは例外的である。それ故、供養者たちを描いた別のクムトラの壁画について触れておいたほうがよいだろう。僧侶の図はカルトウーシュに漢字でその名前が書き込まれる。すなわち「法行律師(*vinaya*師である法行)」である。その足元に坐る童子の頭上に僅かな銘文がある。そこにはウイグル文字で*kumari suing* 童子(< Skt. *kumāra*) *Siung* (< Chin.「兄」もしくは「胸」)と記されている(図 7)<sup>17</sup>。



同じ窟に描かれた在家信者たちも漢字とウイグル文字とで自分の名前を書かせている(図 8)。左の女性像は「頡里思力公主」= Uig. *el silig kunčuy*「国土清浄妃」、中央の男性像は「同生<sup>18</sup>阿兄通倍(?)啜 *tongsheng axiong tong bei (?) chuo*<sup>19</sup>」 Uig. *ičmiz toṅ bägi čor* 「我らが兄 *Toṅ Bägi Čor*」、三人目も女性で「新婦頡里公主」= Uig. *el kunčuy*「エル妃」と記される。

トルファン地域の壁画に残る名前のカルトウーシュやその他の銘文の収集と研究は、進行中の課題である。ソウルの中央博物館所蔵の壁画に残る銘文は梅村坦氏によって研究出版された<sup>20</sup>。ベルリン<sup>21</sup>とサンクト・ペテルブルク<sup>22</sup>のものについては、共同研究も視野に入れている。その研究成果は新疆壁画のデータベース化にとっても重要となるであろう。同様のプロジェクトが敦煌の非漢字銘文に対しても行われている。

<sup>15</sup> Maue 1996, cat.-no. 74.

<sup>16</sup> Maue 1996, p. 203 fn. 2 では *buddham bhagavantam* に改められる。

<sup>17</sup> Yoshida 1991, p.67: š'w'k 参照。

<sup>18</sup> この読みについては王丁氏にご教示いただいた。

<sup>19</sup> この部分の漢字の読みは、非常に困難である。

<sup>20</sup> Umemura 1995.

<sup>21</sup> ベゼクリク第 8 窟(現 18 窟)の銘文に対する森安孝夫氏の優れた研究があることを紹介しておきたい。Moriyasu 2008.

<sup>22</sup> 例えば Matsui 2011 参照。

## II 銘文をもつ幡および携行できる美術資料

N. N. Krotkovがトルファン地域で獲得し、S. F. Oldenburg<sup>23</sup>が出版した幡には観音像<sup>24</sup>が描かれている(図 9)。その左側のカルトウーシュには古ウイグル語で*kuanši im bodistv* (< Chinese 観世音 + *bodistv* = Skt. *bodhisattva*)とあり、古ウイグル語文献資料に残る観世音菩薩の名前の一つがこの比定を裏付ける。供養者像の他、枠のない欄に書かれた文字が、彼らの名前を伝えている:*Guitso Tutuŋ* や *Maŋal Tutuŋ*。蓮華座のすぐ下にも銘文がある:*yaruk kün*「光の太陽」。しかし正確な意味は不明である。壁画と同様、この幡にも少なくとも二つのタイプの銘文がある。すなわち図像を説明するものと供養者の名前である。

2003年、Chhaya Bhattacharya-Haesner氏の幡を集成したカタログの附論として、森安孝夫氏はベルリン・アジア美術館所蔵の幡に対する補注と解説を出版した<sup>25</sup>。これらの幡のうちのいくつかは、名前から長めの銘文を含むウイグル語テキストが記される。森安氏が看取したように、古ウイグル人たちは陀羅尼をも幡に書きこんでいる。これは壁画の銘文とは対照的である。ここでは森安氏の重要な成果を繰り返すことは控えて、その一例だけを紹介しておきたい。それはユニークな特徴を持つMIK III 4432である<sup>26</sup>。第一に光背の中に漢字テキストが書かれている。おそらく中央アジアでは光背に銘文が書かれた唯一の例であろう。保存状況の悪さにもかかわらず、吉田豊氏と蓮池利隆氏はそれぞれに、銘文内容を『仏説七俱胝仏母准提大明陀羅尼経』(T. 1075, 173a)の陀羅尼に同定した。その陀羅尼は他の古ウイグル語文献に基づいて次のように復原できる。*namaḥ saptānām samyak-sumbuddha-koḥinām tadyathā oṃ cale cūle cundi svāhā*<sup>27</sup>。准提に関するテキストは、10世紀から11世紀の早い時期によく知られていたタントラのテキストに属していたと結論できる。Bhattacharya-Haesner氏は、光背の漢文テキストについて言及しているのだが、阿弥陀仏とみなした<sup>28</sup>。私はこの不思議な矛盾を説明できない。そしてBhattacharya-Haesner氏が出版したこの幡に対して、さらに他の研究があるのかどうか把握してない。約500点の幡を詳細に解説したこの重要なカタログに、美術史家はまだ注意を払う必要がある。ここで議論している幡は、ユニークなことに、情景と銘文を伴う10の枠組みが端にある。状態が悪いためその内容を確定することはできない。残っている言葉を辿ってみると、沙羅樹の下で釈迦牟尼が説法しているところから始まり…山頂で(山の名は不明)…野生の動物(狼, 虎, 豹)などの災難が述べられ…(仏陀が人々に)経典を読誦して、人に教えるよう諭し、聴衆が仏陀に言う。この経典…(仏陀曰く)説きなさい。…一切衆生…。明らかにここで使われているのは短い経典である。しかし比較に供する原典を見つけ出すための鍵となる言葉はみあたらない。

<sup>23</sup> Ty-659. Oldenburg 1914, pl. L および LI.

<sup>24</sup> Zhang 2007, p. 227.

<sup>25</sup> Moriyasu 2003.

<sup>26</sup> Bhattacharya-Haesner 2003, cat.-no. 121.

<sup>27</sup> Zieme 2005, text D.

<sup>28</sup> Bhattacharya-Haesner 2003, p. 131.

### III 書籍の挿絵

#### 1. テキスト冒頭に描かれる絵画あるいは挿絵として利用されるテキスト群

最近、サンクトペテルブルク・コレクションの挿絵のすばらしい例が知られるようになった(図 10)。それはまさに古ウイグル語の經典の最初のページに相当する。その断片は所蔵番号SI-3114/1 のもどで保管されている<sup>29</sup>。左側には仏陀の頭部を確認できる。右側には古代ウイグル語で書かれた 3 行のうちの上の部分の部分を保存する。經典名の一部が残っているものの、特徴的な言葉がないため、同定するのは不可能である。残されたテキストは、ただこのように言うのみである。「南無仏。南無(法。南無僧)。諸仏…經典」。

敦煌出土のこれまで知られていなかった挿絵付写本断片がファクシミリとして出版されたが(図 11)<sup>30</sup>、その描写は非常に不可解である。左端に古代ウイグル語のテキストは経題が残されている。しかし残っている数語からは [... *atlig*] *sudur nom bitig bir tägzinč* 「…という名の *Sūtra*、法の聖典一卷」と、経題の最後の部分であることを知り得るのみで、詳細は不明である。

言及すべきは、以下の有名な古ウイグル語版本の挿図である。すなわち『白傘蓋陀羅尼經 *Sitātapatrādhāraṇī*』<sup>31</sup>、*Garbhāparimocanasūtra* (サンスクリットのタイトルを帯びているが、いかなる既知のテキストとも一致しない。その内容は仏陀が難産の鹿牛に陀羅尼を説くものとなっている)、『北斗七星延命經 *Yetikän sudur*』<sup>32</sup>、『大乘無量壽宗要經 *Ārya-aparimitāyurdhyāna-sūtra*』<sup>33</sup>である。

#### 2. テキストに対応する挿絵

挿絵入りの經典は、それ自体が写経生と画家との共同作業を示す証拠であり、それには様々なタイプがある。挿絵の配置のしかたは經典によってまちまちであるが、後のモンゴル時代に印刷本が普及すると、上部三分の一が挿図のスペースとして利用されるようになる。これは明らかに古い形式に従ったものである。

*Saddharmapuṇḍarīkasūtra* もしくは『妙法蓮華經』は、代表的な大乘經典である。数度にわたって漢訳から古ウイグル語へと翻訳されたが、それぞれ異なる品の断片しか残っていない。これとは対照的に漢訳の第二十五品に対応する部分は、複数の写本によってほぼ全体を復元できる。「觀世音菩薩普門品」は、すでに『觀音經』として単独經典として発展していた。敦煌写本のなかには「觀音經」の挿絵付きの貴重なものがある。A. P. Terentev-Katanskij氏は、ペテルブルク・コレクションの西夏語写本に関する研究書のなかで、説明を付さずに挿絵(図 12)を掲載した<sup>34</sup>。その絵は明らかに敦煌の冊子本S. 6983(図 13)、つまり同じ構図をもつ『觀音經』に対応している。写本の上半分には人が直面する

<sup>29</sup> Peščery, p. 243 (cat.-no. 166).

<sup>30</sup> Дх 18566 verso, cp. Rukopisi 2001. 表面の漢文經典は『妙法蓮華經』(T 262, p. 3b11-3b22)に対応する。

<sup>31</sup> Müller, *Uigurica II*.

<sup>32</sup> Zieme 2003.

<sup>33</sup> Sander 1991.

<sup>34</sup> Terentev-Katanskij 1990, p. 160. K. Bogdanov氏によると、それはサンクト・ペテルブルグ東方文献研究所 Krotkov コレクションの所蔵番号 SI 5846 である(Irina F. Popova氏のメールによる)。

災厄の描写とそして観音菩薩が救済のために変化身を現じている様々な情景が描かれる<sup>35</sup>。古ウイグル語写本の絵は、列挙される災厄のうち、第八番目、邪姪の誘惑を示している<sup>36</sup>。古ウイグル語のテキストにもちょうど八番目の番号が付けられている<sup>37</sup>。

次に前述した、中央アジア出土写本でしか知られていない、*Daśakarmapathāvadānamālā* (以下 DKPAM) について議論してみたい。この作品は古代テュルク族が高度に発達した文学形式をもって示す証左とみられている。この作品の識語には、この作品が、まずトカラ語B (*küsän tili*) からトカラ語A (*toxri tili*) へ、そしてトカラ語Aからテュルク語 (*türk tili*) へ翻訳されたと記している<sup>38</sup>。古テュルク語訳は、まずF. W. K. Müller氏が先駆的研究*Uigurica*で出版した何種類かの写本と大量の断片を保存する<sup>39</sup>。これらの写本はトルファン・オアシスの複数の遺跡から発見され、ベルリン・ブランデンブルク科学アカデミー・トルファン研究所に保管されている。耿世民氏とJ. P. Laut氏は、当初同一写本と考えられていたハミ出土の*Maitrisimit nom bitig*の写本のなかから、実際にはDKPAMに属する写本を確認した。その殆どはJ. Wilkens氏とともにテキスト化されている<sup>40</sup>。J. Wilkens氏はDKPAMの古ウイグル語の新たなエディションを作成する重要なプロジェクトを担っている。DKPAMの構成は非常に規則的である。Karmapatha業道、すなわち十善業と十悪業に従って配列された十章から成っている。各章は師弟の間でやり取りされる教訓的な対話を中心とする導入部を備えている。その次に師が信者やそうでない者にも親しまれた話を再び語るなかで、誤った行いを例証として挙げていく。そのほとんどがジャータカやアヴァダーナである。

これまでに紹介した写本の大部分が、挿絵のない大きめの典型的な*pustaka*形式の仏典に属する<sup>41</sup>。しかし挿絵のある写本断片もある。それらには2つの形式もしくは描写がある。一つは輪郭を描いたもの、もしくはスケッチであり、もう一つは彩色を施したものである。原則的に輪郭だけのものは、未完成品と考えられる。センギム (Sängim) 出土の写本一葉の他、全体に彩色された写本がヤールホト (Yarkhoto), ムルトウク (Murtuk), トルファン地域からも出土しており、さらに最初の出版者であるJ. O. Bullitt氏によれば、敦煌でも一葉が発見されているようだ<sup>42</sup>。Princeton所蔵断片をみると、その彩色画写本は熟練の写経生と画家の手になるものであることが容易に理解できる<sup>43</sup>。

第一グループの素描の代表的な写本として、J. Wilkens氏によって紹介されたU 1041 (T II S 12)が

<sup>35</sup> Murase 1971; Yü 1991.

<sup>36</sup> Murase 1971, p. 44.

<sup>37</sup> 初めの数行だけが残っている (01 *mäjü*[...] 02 : [...] 03 *säkiz*[inč ...] 04 *kutun*[...] 05 *-mta* [...] 06 *bilig*[dä ...] 07 *-iklig* [...] 08 *turug* [...] 09 : [...] 10 *tokuz*[inč ...] 11 *kutun*[...] 12 [...]). 正確な位置については疑問が残る。これに対応する第25章の古代ウイグル語のテキスト: *taki ymä kayu tnlig amranmak uvutsuz biligi küčlüg ärsär kuanši im pucar atın atasar; ol uvutsuz biligdä kitär amrılır.*

<sup>38</sup> Cp. Müller, *Uigurica* IV; Zieme 1992, p. 22, 脚注 63.

<sup>39</sup> Müller, *Uigurica* I, III, IV.

<sup>40</sup> Laut 1996, pp. 189-199.

<sup>41</sup> Ehlers 1987.

<sup>42</sup> Bullitt 1989, p. 18. しかしこの情報はJ. Wilkens氏も指摘するように誤りであろう。Wilkens 2013 (近刊) 参照。

<sup>43</sup> Cp. IDP: <http://idp.bl.uk/database/large.a4d?recnum=79539&imageRecnum=141183> (2012年12月7日現在)。



ある(図 14)<sup>44</sup>。そのスケッチは、画面下部に残る後代の加筆がはっきりと言うように、BhīmasenaとHiḍimbaの戦いを表現している。先述したように、そのような説明があることは稀である。

しかしここで紹介したいのは、あまり目立たない断片U 1082(T II S 32a)である(図 15)<sup>45</sup>。線画の一部がわずかに残っている。上部に胡跪合掌する二人の信者がみえる。線画の中央部からは何も残っていない。画面下部には基台のようなものがみえる。J. Wilkens氏によると、箱のようなものの上に横たわる人の足とズボンの部分がみえるという<sup>46</sup>。しかしその前に何かよくわからない物がもう一つある。これは複数の円で構成されており、その下には伸びた角状のものがみえる。保存状態の悪いこの断片を紹介する理由は、写本の識語に絵画が挿入されているからである。これがDKPAM全体の最後なのか、それとも十分冊の内の一冊の最後なのかは不明である。識語の失われている部分は、線画の左側部分から既に始まっているように思われる。「(我々は写本を書写した…私たちはこの功德をXに廻向する…Xがどうか悟りに達しますように…精霊が守護しますように…中においても彼らが)【ここから線画右側の最初の行が始まる】教義を守護しますように。外においても国土と法を讃嘆しますように。町と土地が苦しみを受けませんように。さらにこの功德として、この善業が五趣の衆生に幸福と繁栄をもたらし、我が七代にいたる子孫が(繁栄を得ますように)。遅滞なく(高き)国に(行き)、そして即座に存在の知識を(…において受けますように…)」

これと関連して、壁画の銘文に廻向表現があることが想起される。しかしこの他にも線画もしくは彩色画が、識語と一体となっている例がある。

- a) Caitya崇拜に関するテキスト<sup>47</sup>の端に描かれた供養者と思しき人物。
- b) 「十王経」の端に描かれた罪人。
- c) 三人の像が付された奥書を伴うウイグル語経典版本。

「十王経」に描かれた絵画は説明に値する。9世紀に編纂されるや、教学中心の仏教においてはそうでもなかったが、民衆仏教において大変な人気を博する。もともと9世紀～10世紀の敦煌写本でしか知られていなかったが、この経典は経録類に著録されていないにもかかわらず、受け継がれ、中国そして後には日本において絶大な人気を博した。テキストを伴う14の場面をもつこの経典は、死後世界のある種のガイドブックであり、おそらく同時期に古ウイグル語に翻訳されたと思われる。約100点の本経の古ウイグル語断片は、世界中に散らばっている。最近、S. Raschmann氏は、彩画面のコンピュータ画面上での復原案を提示した<sup>48</sup>。トルファン出土の漢文「十王経」断片も報告されている。敦煌の漢文写本は、主にS. Teiser氏によって詳しく研究されている<sup>49</sup>。「十王経」の古ウイグル語訳は、敦煌とトルファン仏教の強い結びつきを示す証拠である。また底本としての漢文経典と古ウイグル語経典との関係について、テキストと絵画の両面から検証するためのまたとない資料であり、中央アジア

<sup>44</sup> Wilkens 2010, no. 275.

<sup>45</sup> Wilkens 2010, no. 341.

<sup>46</sup> Wilkens 2010, p. 262, 脚注 751.

<sup>47</sup> 下記参照。

<sup>48</sup> Raschmann 2012.

<sup>49</sup> Teiser 2003.

研究において貴重な可能性を秘めている。

タリム盆地出土のサンスクリット語文献にも挿絵をもった写本がいくつかある。E. Waldschmidtが校訂した*Daśabalasūtra*<sup>50</sup>はその一例である(図 17)。獅子は仏陀の力を象徴しており、このサンスクリット写本に描かれたのである。*Daśabalasūtra*の古ウイグル語訳は、庄垣内正弘氏によって校訂された。それはサンスクリット写本の形式を強く模しているが、校訂者は漢訳からの翻訳であると結論した<sup>51</sup>。確かにそれは正しい。そのことはE. Waldschmidt氏のサンスクリット写本に対するコメントもそれを裏付ける。E. Waldschmidt氏は、写本は中国式の卷子本である。なぜなら獅子吼がでてくる場面では、美術的にも注意を払った写経生が左側にスペースを設けて獐猛に吼える獅子を描いているからであると説明している<sup>52</sup>。

*Viśvantarajātaka*といったいくつかのよく知られている説話に焦点を当てた古ウイグル語版本の中に描かれた*Jātaka*の絵画については考察したことがある<sup>53</sup>。それらは*Tārā-Ekaviṃśatisottra*<sup>54</sup>と同じく元朝時代に属している。

### 3. 写本の端に描かれた絵

テキストの中もしくは写本の端に供養者の姿が描かれている写本を一つ紹介しよう。それはCaitya崇拝に関するテキストである(図 18)<sup>55</sup>。

もうひとつの例は、サンクト・ペテルブルク東方文献研究所所蔵のウイグル語写本の一つに見える鳥の絵である(図 19)。A. P. Terentev-Katanskij氏は、鳥のことには言及していないが、中心となる絵をジュピターと考えた<sup>56</sup>。彼は花枝を持つ姿がジュピターに特徴的であると主張する。しかし私は花を持つ供養者を描いていると見た方がよいと思う。これならば通常の表現である。では鳥は何なのであろうか。これによく似た絵柄が敦煌の漢文写本に存在する。D. Eliasberg氏は高い位の人々が特別な印として鳥のサインを使用する現象を研究した<sup>57</sup>。これらの敦煌写本では、鳥は常に最終行の名前の後か横に現れる。この絵柄とウイグルのものを比較すると、鳥は左側を向く姿で描かれていることが分かる。つまりサインもしくは名前の直後に描かれる鳥の絵は、漢文写本から影響を受けている可能性がある。しかしどうして鳥は逆の方向を向いているのであろうか。理由は簡単である。行の流れに従っているのである。すなわち漢文では右行から左行へと進むが、ウイグル語では左行から右行へと進んでいく。そのため、鳥は鏡映しで描かれているのである。

<sup>50</sup> Waldschmidt 1958 (IDP サイトの SHT 765,2 参照)。獅子が描かれた新たな写本については、Hartmann /Wille 2010 参照。この情報については Klaus Wille 氏にご教示いただいた。

<sup>51</sup> Shōgaito 2002.

<sup>52</sup> Waldschmidt 1958, p. 387.

<sup>53</sup> Zieme 1984.

<sup>54</sup> Zieme 2012.

<sup>55</sup> U 3366. Cp. Zieme 2007; Zieme 2013c.

<sup>56</sup> Terentev-Katanskij 1990, p. 165.

<sup>57</sup> Eliasberg 1979.

## 結びにかえて

最後に古代ウイグル仏教の興味深い特徴について、もう一点だけ申し述べておきたい。敦煌 181窟(現B464窟)はP. Pelliot氏によって詳しく記録されているが<sup>58</sup>、いわゆる北区における近年の中国の努力により、モンゴル時代に限って言えば、その重要性を増している。最近、楊富学氏とアイダル・ミルカマル氏は、その菩薩図とそのウイグル語テキストを研究し、それがウイグル語『金光明最勝王経』の中の菩薩の階梯を説明する箇所からの引用であることを明らかにした<sup>59</sup>。さらにその壁面は他のテキストが書かれた壁紙で荘厳されていた。P. Pelliot氏はこれをモンゴル語とみなしたが、いまやこれは明らかに古ウイグル語である。このテキストは、善財童子が訪れた五十三処を描いた『華嚴経』*Gaṇḍavyūhasūtra*を簡潔に説明している<sup>60</sup>。

## References

- Chhaya Bhattacharya-Haesner, *Central Asian Temple Banners in the Turfan Collection of the Museum für Indische Kunst*, Berlin. *Painted Textiles from the Northern Silk Route*, Berlin 2003.
- J. O. Bullitt, *Princeton's Manuscript Fragments from Tun-Huang*, in: *The Gest Library Journal* 3 (1989), 7-29.
- C. Dreyer et al., *Staatliche Museen zu Berlin. Dokumentation der Verluste Band III. Museum für Indische Kunst*, Berlin 2002.
- G. Ehlers, *Altürkische Handschriften. Teil 2: Das Goldglanzsūtra und der buddhistische Legendenzyklus Daśakarmapathāvadānamālā*, Stuttgart 1987.
- D. Eliasberg, *Les signatues en forme d'oiseau dans les manuscrits chinois de Touen-houang*, in: *Contributions aux études sur Touen-houang*, Genève-Paris 1979, 29-44.
- 庫木吐喇石窟内容総覧 [Kumtura grottoes], Shanghai 1990.
- J.-U. Hartmann / K. Wille, *Apotropäisches von der Seidenstraße: eine zweite 'Löwenhandschrift'*, in: *From Ajanta to Turfan. Festschrift for Dieter Schlingloff on the occasion of his Eightieth Birthday*, ed. by E. Francio, M. Zin, Kathmandu 2010, 365-388.
- J. P. Laut, *Zur neuen Hami-Handschrift eines altürkischen buddhistischen Legendenzyklus*, in: *Turfan, Khotan und Dunhuang. Vorträge der Tagung "Annemarie v. Gabain und die Turfanforschung"*, veranstaltet von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften in Berlin (9.-12.12.1994), ed. by R.E. Emmerick, W. Sundermann, I. Warnke, P. Zieme, Berlin 1996, 189-199.
- A. von Le Coq, *Chotscho: Facsimile-Wiedergaben der wichtigeren Funde der ersten königlich preussischen Expedition nach Turfan in Ostturkistan*, Berlin 1913.
- D. Matsui, 松井太, 古ウイグル語文献にみえる「寧戎」とベゼクリク, *Ning-rong 寧戎 and Bezeklik in*

<sup>58</sup> Pelliot 1914; Pelliot 1981.

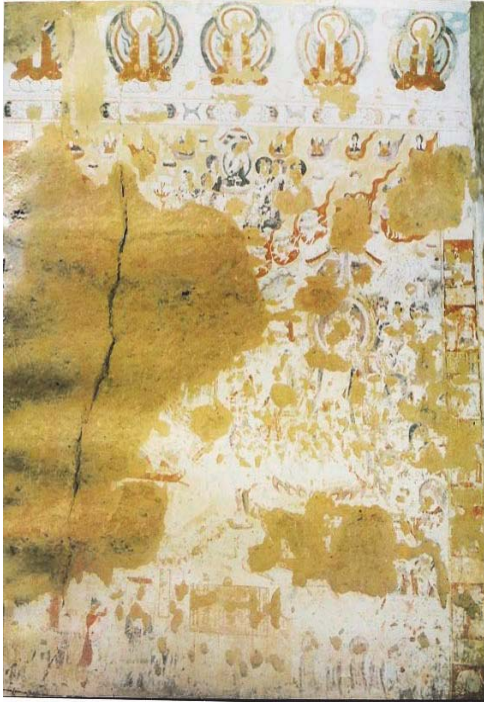
<sup>59</sup> Aidar Mirkamal / Yang Fuxue 2012.

<sup>60</sup> Zieme 2013a(近刊)。

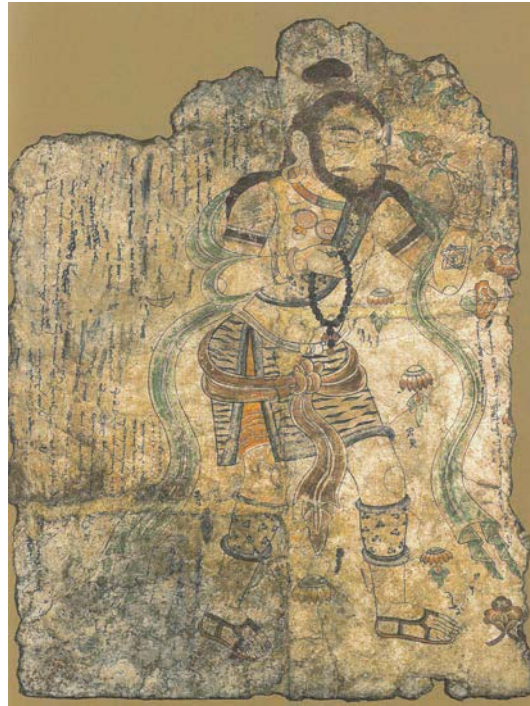
- Old Uighur texts, in: 内陸アジア言語の研究 [Studies on the Inner Asian Languages] XXVI (2011), 141-175.
- D. Maue, *Dokumente in Brāhmī und tibetischer Schrift (Alttürkische Handschriften Teil 1)*, Stuttgart 1996.
- A. Mirkamal /Yang Fuxue 阿依達爾·米爾卡馬力／楊富学, 敦煌莫高窟 464 窟回鶻文榜題研究 [A Study on the Colophons in the Ancient Uighur Script in Grotto 464 of Dunhuang], in: 民族語文 *Minzu yuwen* 3/2012, 78-81.
- T. Moriyasu (in collaboration with P. Zieme), *Uighur inscriptions on the banners from Turfan housed in the Museum für Indische Kunst, Berlin (Appendix to Chhaya Bhattacharya-Haesner, Central Asian Temple Banners in the Turfan Collection of the Museum für Indische Kunst, Berlin. Painted Textiles from the Northern Silk Route, Berlin 2003)*, 461-474.
- T. Moriyasu, *Chronology of West Uighur Buddhism: Re-examination of the Dating of the Wall-paintings in Grünwedel's Cave No. 8 (New: No. 18)*, *Bezeklik*, in: *Aspects of Research into Central Asian Buddhism. In memoriam Kōgi Kudara*, ed. by P. Zieme, Turnhout 2008, 191-227.
- F. W. K. Müller, *Uigurica I*, in: *Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften* 1908.
- F. W. K. Müller, *Uigurica II*, in: *Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften* 1910.
- F. W. K. Müller, *Uigurica III*, in: *Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften* 1920.
- F. W. K. Müller, *Uigurica IV*, ed. by Annemarie v. Gabain, in: *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften* 1934, 675-727.
- M. Murase, *Kuan-Yin as Savior of Men: Illustration of the Twenty-Fifth Chapter of the Lotus Sutra in Chinese Painting*, in: *Artibus Asiae* 33 (1971), 39-74.
- S. F. Oldenburg, *Russkaja turkestanskaja ékspedicija 1909-1910 goda*, St. Petersburg 1914.
- P. Pelliot, *Les grottes de Touen-houang. Peintures et sculptures bouddhiques des époques des Wei, des T'ang et des Song*, Tome 1, Paris 1914 (1920).
- P. Pelliot, *Grottes de Touen-houang. Carnet de notes de Paul Pelliot. Inscriptions et peintures murales grottes 1 à 30*, Paris 1981.
- Peščery tysjači budd. Rossijskie ekspedicii na šelkovom puti. Katalog vystavka, Sankt Peterburg 2008.
- S. Raschmann, *The Old Turkish fragments of "The Scripture on the Ten Kings (十王經 Shiwang jing)" in the collection of the Institute of Oriental Manuscripts in St Petersburg*, in: *Dunhuang Studies: Prospects and Problems for the Coming Second Century of Research*, ed. by I. Popova and Liu Yi, St. Petersburg 2012, 209-216.
- Rukopisi iz Dun'chuana koleksii Sankt Peterburgskogo otdelenija Instituta Vostokovedenija Rossijskoj Akademii Nauk*, Vol. 17, Shanghai 2001.
- L. Russell-Smith, *Uygur Patronage in Dunhuang. Regional Art Centres on the Northern Silk Road in the Tenth and Eleventh Centuries*, Leiden/Boston 2005.
- L. Sander, *Towards the Identification of a Woodcut Illustration of the Aparimitāyur-(Nāma)-Jñāna-Mahāyānasūtra*, in: *Akṣayanīvī. Essays presented to Dr. Debala Mitra in admiration of her scholarly contributions*, Delhi 1991, 153-162 + 13 fig.

- M. Shōgaito, Fragments of Uighur *Daśabala sūtra*, in: Splitter aus der Gegend von Turfan. Festschrift für Peter Zieme, ed. by M. Ölmez and S.-C. Raschmann, Istanbul/Berlin 2002, 291-297.
- D. Sinor, Zur Datierung einiger Bildwerke aus Ost-Turkistan, in: *Ostasiatische Zeitschrift*, N. F. 14 (1938), 83-87.
- S. Teiser, *The Scripture on the Ten Kings and the Making of Purgatory in Medieval Chinese Buddhism*, Honolulu 2003.
- A. P. Terentev-Katanskij, *S Vostoka na Zapad. Iz istorii knigi i knigopečatanija v stranach Central'noj Azii VIII-XIII vekov*, Moskva 1990.
- H. Umemura, A Hypothetical Translation of the Uighur Inscriptions Found in the Bezeklik Wallpaintings, Korean National Museum Collection (Korean translation by Min Byung-hoon), in: *Misul Charyo. National Museum Journal of Arts* 55 (June 1995), 119-167.
- E. Waldschmidt, *Upasenasūtra, Ein zweites Daśabalasūtra*, in: *Mitteilungen des Instituts für Orientforschung* 6 (1958), 382-405.
- J. Wilkens, *Altürkische Handschriften Teil 10. Buddhistische Erzähltexte*, Stuttgart 2010.
- J. Wilkens, *Buddhism in the West Uyghur Empire and Beyond*, to appear in 2013 (近刊).
- M. Yaldiz et al., *Magische Götterwelten*, Berlin [2000].
- Y. Yoshida 吉田豊, 新疆維吾爾自治區新出ソグド語資料 [Reports on the Sogdian texts newly discovered in Xinjiang], in: *内陸アジア言語の研究 [Studies on the Inner Asian Languages]* VI (1991), 57-83.
- Yü Chün-fang, *Kuan-yin. The Chinese transformation of Avalokiteśvara*. New York 2001.
- Zhang Huiming 張慧明, 俄国艾爾米塔什博物館的吐魯番藏品 [The Origins and Conditions of Turfan Collection in Russia], in: *敦煌吐魯番研究 [Journal of the Dunhuang and Turfan Studies]* 10 (2007), 221-243.
- P. Zieme, *Jātaka-Illustrationen in uigurischen Blockdrucken*, in: *Kulturhistorische Probleme Südasien und Zentralasien*, ed. by B. Brentjes, H.-J. Peuke, Halle (Saale), 1984, 157-170.
- P. Zieme, *Religion und Gesellschaft im Uigurischen Königreich von Qočo. Kolophone und Stifter des alttürkischen buddhistischen Schrifttums aus Zentralasien*, Opladen 1992.
- P. Zieme, *Magische Texte des uigurischen Buddhismus (Berliner Turfantexte XXIII)*, Turnhout 2005.
- P. Zieme, *Caitya Veneration – an Uigur Manuscript with Portraits of Donors*, in: *Journal of Inner Asian Art and Archaeology* 2 (2007), 165-172.
- P. Zieme, *Further Notes on the Uigur Blockprints of the Tārā-Ekaviṃśatistotra*, in: *Proceedings of the 1st International Colloquium on Ancient Manuscripts and Literatures of the Minorities in China*, Beijing 2012, 285-295.
- P. Zieme, *Paul Pelliot, les études turques et les notes sur la grotte 464 de Mogao*, in: *Paul Pelliot 1907-2007* (ed. J.-P. Drège), Paris 2013a (近刊).
- P. Zieme, *A brahmanic Siddha painting from Bāzāklik in the Hermitage of St. Petersburg and its inscriptions*, in: *Papers of the Permanent International Altaistic Conference held in 2010 in St. Petersburg*, ed. by B. Kellner-Heinkele, T. A. Pang, S. Raschmann, Berlin 2013b (近刊).

- P. Zieme, Stifter und Texte von der Seidenstraße nach Zeugnissen des altuigurischen Buddhismus, in: Stifter und Mäzene, ed. by B. Schuler, Wiesbaden 2013c (近刊).
- M. Zin / D. Schlingloff, Saṃsāracakra. Das Rad der Wiedergeburten in der indischen Überlieferung, Buddhismus-Studien 6/2007.



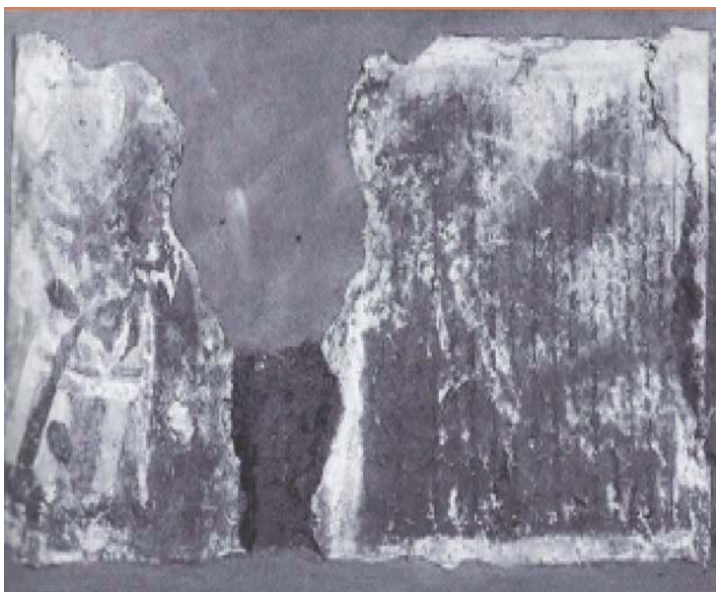
**pict. 1** From cave 3 of Bäšyar [2. Anlage Murtuq]: After 中國新疆壁畫全集 Zhongguo Xinjiang bihua quanji [Collection of paintings from Xinjiang, China], Vol. 6, Shenyang 1995, pl. 169.



**pict. 2** Hermitage of St. Petersburg: Ty-532.



**pict. 3** Bezeklik cave 12. After Le Coq 1913, pl. 38c: IB 6864.



**pict. 4** Bezeklik cave 34. After Dreyer et al. 2002, p. 155. IB 8622a.



**pict. 5** Bezeklik cave 34. After Dreyer et al. 2002, p. 155. IB 8622b.



**pict. 6** Museum of Asian Art: MIK III 417 (T IV MQ Qumtura). After Maue 1996, pl. 98.

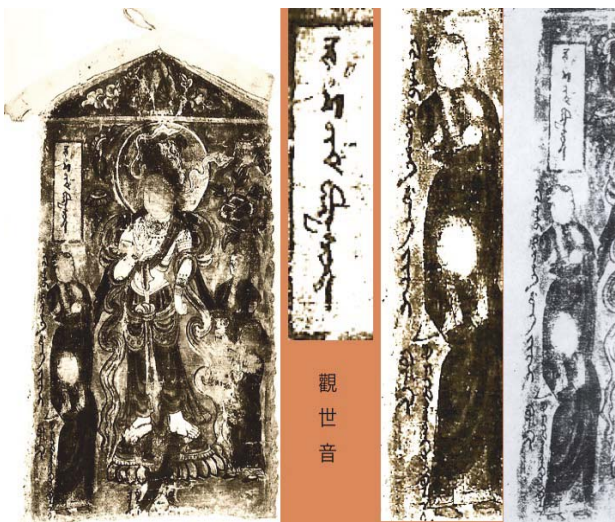




**pict. 7** Wall painting from Kumtura cave  
79. After 庫木吐喇石窟內容總錄, p. 306.



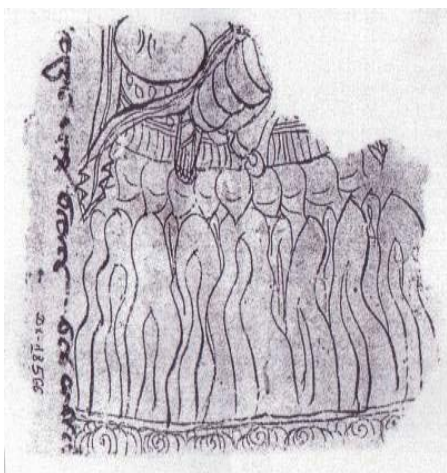
**pict. 8** Wall painting from Kumtura cave 79. After  
庫木吐喇石窟內容總錄, p. 306.



**pict. 9** Ty-659. Hermitage St. Petersburg.  
After Oldenburg 1914, pl. L and LI.



**pict. 10** Institute of  
Oriental Manuscripts,  
St. Petersburg: SI 3114/1.  
After Peščery 2008, pl.  
166 (p. 243).



**pict. 11** Institute of Oriental Manuscripts, St. Petersburg: Дх 18566. After Rukopisi 2001.



**pict. 12** Institute of Oriental Manuscripts, St. Petersburg: SI 5846. After Terentev-Katanskij 1990, p. 160.



**pict. 13** British Library: S. 6983. Cp. IDP.



**pict. 14** Turfan Collection of the Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften: U 1041 recto. Cp. Wilkens 2010, cat.-no. 275.



**pict. 15** Turfan Collection of the Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften: BBAW: U 1082. Cp. Wilkens 2010, cat.-no. 341.



**pict. 16** Institute of Oriental Manuscripts, St. Petersburg: SI 2Kr 1b. After Shōgaito 2002, pl. XV.



**pict. 17** SHT 765,2 in IDP.



**pict. 18** Turfan Collection of the Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften: BBAW: U 3366 (detail).



**pict. 19** Institute of Oriental Manuscripts, St. Petersburg. After Terentev-Katanskij 1990, p. 165.



### Question and Answer Session

**Irisawa:** The first question is from professor Fumio Enomoto, Osaka University. The question is: there is a Uyghur translation of “Heavenly Buddha”. What could be the original Sanskrit word for “heavenly”? Also, if “heavenly” is equivalent to *deva* = god, is it usual that Buddha is called as the god in Uyghur Buddhism?

**Zieme:** I can only say yes. Buddha is always translated as Heavenly Buddha or Tǎnri Buddha or even Tǎnri tǎnrisi burhan, which means God of gods Buddha, so, *devatādeva*, or something like that. In early times, I discussed several times with Kudara-sensei about this expression. He thinks, it must go back to some Tokharian expression. So there is also in Khotanese a similar expression. But, I simply think that the Uyghur word was not enough to translate Buddha. They wanted to – as already shown, the Uyghur translation of for itself is burhan, so King Buddha. Then, they wanted even to give a more exalted term by adding *deva* or *devatādeva*, as an honorary title.

**Irisawa:** Thank you very much. It reminds me that in Chinese translation sometimes Buddha is referred as “Tian Zhong Tian”=heaven of heaven. Second question comes from Yutaka Yoshida from Kyoto University. “In Manichaean books we can see paintings nearby the colophon. Do you think it has any connection with its Uyghur counterparts?”

**Zieme:** I have no special research on it. But, of course, there can be some influence, and it is not so unusual to have paintings in other parts of the books. Usually, one expects paintings not within a colophon, therefore, I emphasized the painting within the colophon.

**Russell-Smith:** It’s just a comment that Jens Wilkens in his latest paper, given at a conference in Bochum just a couple of months ago. It’s about an example of the *Daśakarmapatha-avadāna-mālā*. He sees Sogdian influence both in the book and in the language and in the pictures. He was actually referring to the wall paintings from Shorchuk in the British Museum and in the Hermitage, so I just wanted to mention this because it was interesting to me when I discussed with him in the museum, that he is so convinced of the Sogdian the influence on that.

**Zieme:** Thank you very much. I am looking forward to see the article. I was not there.

**Russell-Smith:** I could also not attend that conference. I was sent the papers, so I can show them later to you.

**Zieme:** But, we should expect more of this influence in Uyghur Buddhism, too.

**Yoshida:** But We have the *Daśakarmapatha-avadāna-mālā* in Sogdian as well.

**Zieme:** Yes, I know.

**Yoshida:** We have a short passage corresponding to the Uyghur version.

**Zieme:** Yes, but no pictures.

**Yoshida:** No, no, but you know, you have compared the Sogdiana with the Uyghur text. It looks like that the one does not depend on the other.

**Zieme:** Yes, it is still enigmatic. But, we have a correspondence between Tocharian and Uyghur.

**Irisawa:** Thank you. Today, Dr. Zieme gave us explanations on three different categories; wall paintings, banners and illustrations in manuscripts. The symposium aims to bridge between Philology and Art History. We have few specialists in Uyghur Buddhism or Uyghur language in Japan, and there are even fewer specialists for the Uyghur Buddhist art. I hope that the symposium contributes to bring further attention on the Uyghur Buddhism. Our first speaker, Dr. Zieme bridged from philology to art. Thank you very much, Dr. Zieme.

## 質疑応答

**入澤:** ツィーメ先生, ありがとうございます。では, 最初の質問です。大阪大学の榎本文雄先生から届いております。「天なる仏」と訳されるウイグル語の「天」の想定サンスクリット形は何ですか。それが deva=神なら, ウイグル仏教では仏陀が神と呼ばれるのは普通のことか」というご質問です。

**ツィーメ:** そのとおりです。「仏」は「天なる仏」の意味のテングリ・ブッダや, さらにテングリ・テングリシ・ブルハン(Täŋri täŋrisi burhan), つまり「神の神なる仏」, サンスクリットだと *devatādeva* とでもいいですか, 常にそのように翻訳されています。かつて, 百濟康義先生ともこの表現について何度か議論したことがありました。百濟先生は, これはトカラ語の表現から来ているものに違いないと考えていらっしやいます。また, コータン語にも似た表現があります。けれども私は単純に, ウイグル語は「仏」という言葉を翻訳するのに充分でなかったからであると考えます。「仏」そのもののウイグル語訳はブルハン, つまり「王たる仏」です。ウイグル人はさらに *deva* や *devatādeva* といった尊称を付け加えて, さらに格の高い表現にしたのでしょう。

**入澤:** ありがとうございます。漢訳の方でも「天中天」という言い方で仏陀を呼ぶことがありますね。では, 2 つ目の質問にうつります。京都大学の吉田豊先生からです。「コロフォン近くに絵画が描かれることはマニ教のテキストにもあると思いますが, 関連はありますか」というご質問です。

**ツィーメ:** 特にそのことについて今まで考えたことはなかったのですが, おそらく関係があると思います。本の他の部分に絵を描くのはよくあることだと思います。しかし, コロフォンの部分に絵を描くことは一般的にあまりないと思いますので, コロフォンに絵が描かれていることを強調したのです。

**ラッセルスミス:** 2・3 ヶ月前にボーフムで開催された学会でのイェンス・ウィルケンス先生の最新の報告論文で述べられたコメントについてご紹介したいと思います。これは『十業道物語』(*Daśakarmapatha-avadāna-mālā*)の一写本に関するもので, ソグドの影響が装本, 言語, 絵画の全てにわたってあらわれているといえます。また大英博物館とエルミタージュ美術館にそれぞれ所蔵されるショルチュクの壁画についても言及されています。先生とアジア美術館でお話したとき, これらにソグドの影響があることを確信されておられて, 私興味深く思いましたので, このことをお話したかったのです。

**ツィーメ:** ありがとうございます。私はその学会には参加していないので, 論文を楽しみにしています。

**ラッセルスミス:** 私も学会には行けなかったのですが, プロシーディングスが送られてきていますので, 後ほどお見せします。

**ツィーメ:** しかし, ウイグル仏教に, この系統の影響がもっとあることが予想されるはずですよ。

**吉田:** ソグド語にもこのお経はありますね。

**ツィーメ:** はい。知っています。

**吉田:** ウイグル語版と対応する部分もありますね。

**ツィーメ:** はい。しかし絵はありません。

**吉田:** 確かに絵はありません。それからご存じのように、両者を比べると、一方が他方からの翻訳であるようには見えません。

**ツィーメ:** そうですね。それはまだ謎ではありますが、トカラ語版とウイグル語版の間に対応が見られます。

**入澤:** ありがとうございました。ツィーメ先生は今日、壁画、幡、そして写本の挿絵、この3種類に分けて説明してくださいました。今回のシンポジウムは文献学と美術史学に橋を架ける、そういう意図をもっております。我が国ではウイグル仏教、あるいはウイグル語の専門家というのは非常に少なく、そしてウイグル仏教美術となればもっと少ないのが現状です。今回のシンポジウムによって、少しでもウイグル仏教に対する関心が高まればと願っています。まず本日のトップバッター、ツィーメ先生によって文献学の方から美術の方に橋を架けていただきました。ツィーメ先生、ありがとうございました。



# Origin, Development and Meaning of the *Prañidhi* Paintings on the Northern Silk Road

Ines KONCZAK

(Post-Doctoral Fellow, Asian Art Museum Berlin)

## 1. Introduction

The so-called *prañidhi* paintings are generally depictions of the prediction of Śākyamuni's Buddhahood by a Buddha of the past. They can be found especially on the Northern Silk Road. Since little is known about the origin, development and meaning of this particular type of painting, I decided to study this subject in the frame of my PhD thesis. In the following I would like to present some of my results.

The *prañidhi* paintings were discovered in the winter of 1902/1903 by the first German Turfan expedition, which was carried out under the direction of the Indologist Albert Grünwedel. They were mainly found in the Turfan area, where they were arranged in sequences on the walls of Buddhist buildings and were so numerous that Albert Grünwedel described them as “almost ... omnipresent decoration”<sup>1</sup> of the temples. All these murals are large-scale, up to 4 meter high, and exhibit an almost stereotype composition in an Uigur-influenced Tang style.

They depict two successive scenes of a legend, one on each side of the painting, and both refer to the large-scale Buddha in the centre. The first scene shows a person, who is performing a meritorious act in front of the Buddha, for instance the donation of a gift, and the second scene generally shows the same person once more addressed by the Buddha. In one example from temple 20 of the temple complex Bāzāklīk in the Turfan area (fig. 1), the first scene shown on the right half of the picture depicts a king, who is presenting an umbrella to the Buddha. The second scene on the left half of the picture shows the same king worshipping the Buddha, who is turning toward the king with his right hand raised in the gesture of speech. In addition, further persons are depicted on the paintings. These can be figures, who accompany the protagonist, for example the wife of the king as shown in fig. 1, as well as monks and deities.

Why Albert Grünwedel has chosen to classify this type of painting as a *prañidhi* depiction is not clear from his records.

---

<sup>1</sup> “geradezu ... ständige Dekoration”. Grünwedel 1905: 61.

## 2. Definition *praṇidhi/vyākaraṇa*

The Sanskrit term *praṇidhi* and its synonym *praṇidhāna* are frequently mentioned in particular legends that belong to the *jātaka* genre, i.e. in stories of the past lives of the Buddha. These legends generally narrate how Buddha Śākyamuni in his previous births as a king, merchant or Brahman, met different Buddhas of the past. According to Buddhist belief, there are continuously recurring eras in each of which one Buddha exists and teaches the Buddhist law – the Dharma. Hence there were countless Buddhas in past eras and there will be further Buddhas in future eras. But this does not mean that Buddhas are often to be encountered. Rather, it is said that the chance of meeting a Buddha as a human being and of listening to his teachings is very rare. To illustrate this fact, a Buddhist parable recounts that meeting a Buddha as a human being is just as rare as the chance that a one-eyed turtle, who lives on the ground of a sea and surfaces once every hundred years, will stick its head on its ascent through the hole of a wooden yoke that is floating on the surface of the sea.<sup>2</sup>

However, Buddha Śākyamuni, in his countless previous existences, met several Buddhas of the past. On these occasions he worshipped the Buddhas with donations and formulated the *praṇidhi* that he by the virtue of his merit earned by the performance of meritorious acts may become a Buddha in a future age. Thereupon he received the *vyākaraṇa* from the Buddha of the past that he will become Buddha Śākyamuni. Thus, in this context the *praṇidhi* is the explicitly formulated resolution to become a Buddha; according to the texts it can be expressed in words or composed in the form of thoughts. And the *vyākaraṇa* is the prediction of the future Buddhahood by a Buddha.

Although in these legends the *vyākaraṇa* is frequently linked to a previously formulated *praṇidhi*, the two do not always appear as a pair. There are also narrations according to which Buddha Śākyamuni in a previous birth indeed formulated a *praṇidhi*, but did not receive the *vyākaraṇa*, because his accumulated merit was not yet sufficient.<sup>3</sup> Alongside this, there are narrations according to which he received the *vyākaraṇa* without formulating a *praṇidhi* in advance.<sup>4</sup> In order to differentiate those narrations which only know the *praṇidhi* of the future Buddha without receiving the *vyākaraṇa* from those which do contain the receipt of the *vyākaraṇa*, I will designate the latter in the present article as “prophecy legends”.

The so-called *praṇidhi* paintings are solely visual representations of such prophecy legends. Therefore, in the following I will not refer to them as *praṇidhi* depictions as it was introduced by

<sup>2</sup> This parable, which illustrates the rareness of the emergence of ideal conditions for attaining Buddhahood, is known from one *sūtra* in Gandhari and one *sutta* in Pali. According to the Gandhari *sūtra* these ideal conditions are: the presence of a Buddha in the world, his teaching of the Dharma and one's existence as a human being. See Allon 2007: 229f. The parable itself is based on a well-known narrative motif that is also used for instance in a Jaina text to illustrate the rareness of the existence as a human being. See Allon 2007: 230.

<sup>3</sup> *Praṇidhis* of the later Buddha Śākyamuni without a following *vyākaraṇa* can for example be found in the *Divyāvadāna*. In this text the later Buddha Śākyamuni formulates a *praṇidhi* as a son of a guildmaster in front of Buddha Sarvābhīhū and in another existence as the merchant Otkarika in front of Buddha Vipasyin, but receives the *vyākaraṇa* from neither of them (*Māndhātāvadāna*, Divy XVII 226.16-227.20 and 227.21-228.19; transl. Rotman 2008: 368-371). The later Buddha Śākyamuni receives his first *vyākaraṇa* only at the end of the first immeasurable era (*asaṃkhyeya*) from Buddha Dīpaṅkara (*Dharmarucyavadāna*, Divy XVIII 246.5-254.2; transl. Zimmer 1925: 42-60).

<sup>4</sup> One example is the Old Uigur version of the story of Buddha Kāśyapa, who predicts that the Brahman youth Uttara will become Buddha Śākyamuni. This text was translated and analysed by Gerhard Ehlers (1982: 180-184).

Albert Grünwedel, but as depictions of prophecies.

For the identification of depictions of prophecies I have developed three criteria, at least one of which has to be fulfilled by the respective painting:

1. It has to be part of a sequence of pictures where the included inscriptions either explicitly mention the prediction of Buddhahood or refer to prophecy legends
2. It has to agree in motif and composition with depictions from sequences of other depictions of prophecies as defined under point 1
3. The visual context has to correlate clearly with known prophecy legends

Regarding their size and frequency, depictions of prophecies were especially important in the Turfan area under the rule of the Uigurs in the 10th and 11th centuries AD. In order to clarify when and for what reasons this type of painting emerged I have analysed the development, distribution, meaning and function of the depictions of prophecies on the Northern Silk Road.

### **3. Depictions of prophecies**

Depictions of the prophecy of Śākyamuni's Buddhahood are not known in India. The only exception is the well-known representation of Buddha Dīpaṃkara where he predicts a flower-offering Brahman youth that he will become Buddha Śākyamuni in a future existence.<sup>5</sup>

In order to find the earliest depictions of prophecies on the Northern Silk Road I have searched for representations with comparable motifs on the basis of sequences of inscribed depictions of prophecies known from the Turfan and the Kucha area. The depiction of a king's donation of an umbrella to the Buddha, which was part of a sequence of depictions of prophecies in the corridor of temple 20 of the complex Bāzāklik in the Turfan area (fig. 1), may serve as an example. It was brought to Berlin by the second German Turfan expedition together with the other paintings of the corridor in the year 1905, but is now lost and only known from publications. Like the other paintings of the corridor it bore a Sanskrit inscription in verse form that was written in Northern Turkestan Brāhmī characters. The inscription reads:

“When I was a king, Ānanda, I worshipped Siṃha, the chief of men, who had the strength of a lion, with an umbrella that's handle was made of jewels.”<sup>6</sup>

A narrative text that refers to this verse has not survived, but there is a parallel to this

---

<sup>5</sup> For an overview of depictions of the Dīpaṃkara story in India, see Schlingloff 2000: 409-411.

<sup>6</sup> || *narendreṇa mayānanda siṃha siṃhaparākrama cchatreṇa ratnadaṇḍena pūjito narap[u]ṅgavaḥ* – || “Als König verehrte ich, Ānanda, Siṃha, den löwengewaltigen Mannstier, mit einem Schirm, dessen Stock aus einem Edelstein bestand.” Translated from the Sanskrit by Heinrich Lüders (1940 [1913]: 266).

inscription in the Tibetan and Chinese translation of the *Mūlasarvāstivāda Vinaya*.<sup>7</sup> This parallel is part of a metrical passage, in which Buddha Śākyamuni is asked by his attendant monk Ānanda, how many Buddhas he had worshipped to attain awakening.<sup>8</sup> Ānanda addresses the Buddha:

“How many Buddhas did you pay respect to when you in former times aspired enlightenment [and] at what time [and] in what way, this, supreme among men, tell me!”<sup>9</sup>

In response Śākyamuni explains his way of aspiration for Buddhahood to Ānanda by listing several Buddhas, mostly by name, whom he worshipped during three immeasurable ages in various former existences.<sup>10</sup> He then recounts that all of the Buddhas gave him the prophecy of his future Buddhahood:

“When I was a Bodhisattva I worshipped the best Buddhas. All of them prophesied [my becoming a Buddha] in front of the [whole] world.”<sup>11</sup>

This passage from the *Mūlasarvāstivāda Vinaya* clearly proves that the verse written on the painting refers to a prophecy of Śākyamuni’s Buddhahood.

### 3.1. Precursors

On my search for possible precursors of the depictions of prophecies in Turfan, I discovered that some of the motifs sporadically appear in older wall paintings that decorate the Buddhist cave temples of the Kuča area which are from the period of Tocharian rule. Thus, for example, the representation of a king who is worshipping the Buddha with an umbrella can already be found in cave 38 of Kızıllı, probably dating to the 5th century AD.<sup>12</sup> The motif is shown in small-scale in one

<sup>7</sup> See Suzuki 1955-1961: 'Dul ba ge 256a1-2; and T 1448 74a25f.

<sup>8</sup> See Suzuki 1955-1961: 'Dul ba ge 255a4-6; and T 1448 73c10f.

<sup>9</sup> Suzuki 1955-1961: 'Dul ba ge 255a6:

*khyod sñon byañ chub spyad pa na ||*  
*sañs rgyas ji sñed dus gañ du ||*  
*ji lta bur ni bsñen bkur mdzad ||*  
*mi mchog de ni bdag la gsuñs ||*

“Wievielen Buddhas Du [Deinen] Respekt erwiesen hast als du früher nach dem Erwachen strebstest [und] zu welcher Zeit [und] auf welche Weise, das, Höchster der Menschen, sage mir!” Translated from the Tibetan by Gudrun Melzer (Munich), whom I wish to thank here.

<sup>10</sup> See Suzuki 1955-1961: 'Dul ba ge 255a6-258a3; and T 1448 73c12-75b26.

<sup>11</sup> Suzuki 1955-1961: 'Dul ba ge 258a3-4:

*ña ni byañ chub sems dpa'i l tshe ||*  
*sañs rgyas mchog ni de rnams mchod ||*  
*ña ni de dag thams cad kyis ||*  
*'jig rten mdun du luñ bstan to ||*

“Als ich ein Bodhisattva war, habe ich die besten Buddhas verehrt. Sie alle haben mich in Gegenwart der [ganzen] Welt [als Buddha] prophezeit.” Translated from the Tibetan by Gudrun Melzer (Munich).

<sup>12</sup> The dating of the paintings in cave 38 is highly disputed and ranges from the end of the 3rd century to the mid-7th century AD. For an overview of the different datings, see Yaldiz 2010: 1038. One indication for dating the paintings, in my

of the diamond-shaped paintings of mountain scenes that are located on the vault ceiling and depict legends which are reduced to their most climactic event (figs. 2 & 3). In contrast to the practice in Turfan the painting of the umbrella-presenting king does not form part of a sequence of depictions of prophecies in this case. Rather, the motif is shown together with representations of legends which are, as far as they are identifiable, either narratives of former existences of Buddha Śākyamuni, i.e. *jātakas*, or narratives of the life of the Buddha. Thus, the motif in question seems to be part of depictions of *jātakas*.

There are a number of other examples of paintings that exhibit known motifs of depictions of prophecies and appear together with *jātakas* as part of the vault ceiling decoration in Kızıl. For instance, the motif of a merchant who is offering treasures to a Buddha (fig. 5; fig. 4 shows the motif depicted in Bāzāklik 20), or the motif of a Brahman youth who is offering seven flowers to Buddha Dīpaṅkara (fig. 7; fig. 6 shows the motif depicted in Bāzāklik 20).

These paintings in the vault ceilings seem to be the earliest depictions of prophecy legends on the Northern Silk Road.

At the latest in the 7th century AD depictions of prophecy legends seem to have become increasingly important in the Kuča area and sequences of this type of painting were developed. Inscribed examples are known from the side walls of the cella in cave 34 in Kumtura (fig. 8)<sup>13</sup>, where the inscriptions are dated on palaeographic grounds to the 7th century AD,<sup>14</sup> and in cave 40 in Simsim (fig. 9)<sup>15</sup>. Like the known examples from Bāzāklik temple 20 in Turfan, the inscriptions of both caves are written in Northern Turkestan Brāhmī characters. Their language, however, is not Sanskrit but Tocharian B, the spoken language of the Kuča region. Nevertheless, the composition of the inscriptions in cave 34 of Kumtura are similar to that of Bāzāklik temple 20 and mention the existence in which Buddha Śākyamuni was born, the name of the Buddha who was worshipped by him, and the type of worship. By contrast, the inscriptions in cave 40 from Simsim explicitly mention the receipt of the prophecy.

It is striking that there is hardly any accordance of the depicted motifs in the two caves. Therefore, we may conclude that at the time of their creation, a canon of Buddhas of the past who predicted the existence of Buddha Śākyamuni had not yet been established.

### **3.2. Depictions of prophecies in the Turfan area**

In the Turfan area, depictions of prophecies emerge in the 10th century under the rule of the Uigurs (9th – 13th century AD). The paintings were large-scale and mainly fixed on the side walls

---

opinion, is provided by the garland arches depicted above the musicians on the side walls and above the figure of Maitreya in the lunette. These garland arches form a niche around the figures and are characterized by the fact that they rest on two pillars and end in rolled acanthus leaves. A similar, but stylised type of such niche-framing garland arches can be found in cave 259 in Dunhuang which is assigned to the Northern Wei period (439-534 AD). If the assumption is true that the type of garland arches as it can be found in Kızıl 38 served as a pattern for the stylised one in Dunhuang 259 the paintings of cave 38 in Kızıl may be dated to the 5th century AD or slightly earlier.

<sup>13</sup> These paintings were identified and dated on the basis of their inscriptions by Georges-Jean Pinault (1994).

<sup>14</sup> Pinault 1994: 175.

<sup>15</sup> These paintings were identified on the basis of their inscriptions by Klaus T. Schmidt (2008).

of the cave temples, or, in the case of brick temples, in the corridors.

There were numerous representations of this type of painting. In the complex of Bāzāklik alone, thirteen buildings bear sequences of depictions of prophecies. The high number of corresponding motifs, especially in the complex of Bāzāklik, indicate that a canon of the Buddhas of the past, who predicted the coming of Buddha Śākyamuni, must have existed here.

Various depictions of donors prove that the paintings were mainly financed by the Uigur upper class. One example can be found in a painting from the back corridor of temple 20 in Bāzāklik (fig. 10). Its inscription reads:

“Long, long ago in another existence, I was a princess [and] offered oil of a lamp to my brother Ratnaśikhin. End of the first immeasurable era.”<sup>16</sup>

The inscription is based on a legend that is known from Buddhist narrative literature. In this story, the daughter of a king and half-sister of Buddha Ratnaśikhin supports a monk in providing lamps in honour of the Buddha by procuring the required equipment. Because of this meritorious act, both the monk and the princess receive the prophecy of their Buddhahood – the monk as Buddha Dīpaṅkara and the princess as Buddha Śākyamuni. According to a Chinese version of the legend, the princess changes her sex after receiving the prophecy and becomes a man.<sup>17</sup> Furthermore it is said that this was Buddha Śākyamuni’s last existence as a woman.

Depicted in the centre is the large-scale Buddha with his right hand raised in the gesture of speech. He turns to the kneeling princely figure to his right, who is offering a lamp to the Buddha. Thus, the giving of the prophecy to the princess is shown here and the princess has already changed her sex and become a man. In contrast to all known versions of the legend, which agree that the princess only supports the monk in providing the lamps, the princely figure here is offering a lamp to the Buddha. The monk is kneeling to the Buddha’s left and also offers him a lamp. In addition, other figures are depicted, for example deities (the one in the upper left portion is throwing a flower), monks from the order of the Buddha, and Vajrapāṇi (next to the flower throwing deity), who is recognizable by the fly whisk in his left hand and the *vajra* weapon in his right.

Let us now turn to the detail because of which the painting is of note. In the lower right part of the picture, the donors of the painting are represented (fig. 11). They are an Uigur couple and the woman is clearly of noble descent: she is wearing a winged hairstyle, the so-called “Flügelfrisur”, and a dress, which is also worn by a princess who was depicted inside the cella on the right of the door and whose title and name is given in the inscription to her left (fig. 12).<sup>18</sup> Thus, it seems that paintings of this type were mainly financed by members of the Uigur nobility.

<sup>16</sup> || *rājña sutāham abhūvan pūrvam anyāsu jātiṣu bhr(āta)raṃ Ratnaśikhi saṃdipataila upasthitaḥ – || prathamāsaṃkheyāvasāna ||*

<sup>17</sup> *Xianyu jing*, T 202 370c-371c. In the Tibetan and Mongolian translation of this text, however, the princess does not change her sex after receiving the prophecy. For the Tibetan translation, the *mDzangs blun*, see Schmidt 1843: 331-333. For the Mongolian translation, see Frye 1981: 198f.

<sup>18</sup> The painting is now preserved in the Asian Art Museum, Berlin (inv.no. MIK III 7676b).

#### 4. Meaning and function

The creation of sequences depicting prophecies in the Kuča area around the 7th century AD seems to indicate a change in the Buddhist faith in the region. A faith emerges which is characterized by an increasing importance of the prediction of Buddhahood.

Traces of such a faith are recorded in the so-called “Buddhist Yoga manual”, a text of which several manuscripts were found in the Kuča area and that palaeographically can tentatively be dated to the 7th century AD, although its content seems to be much earlier. This text contains meditation instructions with which a meditating practitioner (*yogin*) can formulate a *praṇidhi* in front of a Buddha and receive the prediction of his future Buddhahood.<sup>19</sup> This text indicates that Buddhahood and particularly the receipt of the prophecy were regarded as attainable by at least some Buddhists of the Kuča area and that the prophecy of Buddhahood was desirable for them. The importance of the receipt of the *vyākaraṇa* could be a reason for the emergence of sequences of depictions of prophecies: using the example of Buddha Śākyamuni these paintings demonstrate how devout worship of the Buddha and the performance of meritorious acts, such as offering gifts, result in the prediction of Buddhahood. Moreover, the flower offering deities, who are often depicted in the paintings, are also described in the “Buddhist Yoga manual”. Here it is said that deities, full of joy about the prophecy of a future Buddha, shower flowers from the sky. Thus, it can be assumed that these kinds of texts were known to the painter of the depictions of prophecies.

One example for the representation of flower throwing deities can be found in a painting from Kumtura cave 34 in the Kuča area (fig. 13), which depicts a legend that is already known from Turfan. It is the prophecy of Śākyamuni by Buddha Ratnaśikhin. The inscription reads:

“Thereupon the daughter of king Vāsava offered Ratnaśikhin equipment of lamp(s).”<sup>20</sup>

Compared with the depiction of the legend in the Turfan area mentioned above, here the princess is shown as a woman. She is kneeling to the Buddha’s left with both hands respectfully placed together in *añjalimudrā*. The depiction closely follows the known texts: according to the legend, the princess does not offer lamps to the Buddha but supports the monk by providing him with the required equipment for the lamps in honour of the Buddha. The monk is depicted kneeling to the Buddha’s right and offering five oil lamps; he carries one on his head, one on each shoulder and one in each hand. These five lamps seem to signify the many lamps that the monk offered to the Buddha.

As is the case with paintings of this type in the Kuča area the depictions of prophecies of the Turfan area can be explained by the aspiration for Buddhahood that was at least widespread among a certain segment of the local population. Thus, foundation inscriptions from the Turfan area document that donors financed temples, monasteries, and images in order to meet the future Buddha

<sup>19</sup> See Schlingloff 2006: 142-148.

<sup>20</sup> *tumeṃ wasavi lānte tkāceṛ Ratnaśikhim dīpamā[s]e] ekaññe wasa* || “Là-dessus la fille du roi Vāsava donna à Ratnaśikhin l’équipement de lampe(s).” Translated from Tocharian B by George-Jean Pinault (1994: 179).

Maitreya by their resulting merit and to receive the prophecy from him.

One example of such an inscription is an Uigur stake inscription dated to the year 1008 from Kočo, which was the capital of the Uigurs in the Turfan area. This stake was found in the so-called ruin  $\alpha$  and is now preserved in the Asian Art Museum, Berlin (inv.no. MIK III 4672). The inscription contains amongst other things a request of an Uigur princess and a man, who is probably her husband, to receive the prophecy of their Buddhahood from Maitreya by virtue of the meritorious act of establishing the monastery. It reads:

“When we heard (all) these kinds of very good things, we two together had an impartial mind and ventured to drive a stake of šat to build this monastery. By the strength of this meritorious deed, may we meet the superb Maitreya Buddha at a later period, and obtain a wonderful prophecy for (reaching) the Buddhahood from the Maitreya Buddha.”<sup>21</sup>

The same wish expressed by donors can be found in copies discovered in the Turfan region of the Uigur *Maitrisimit*, a narrative text on meeting the future Buddha Maitreya. At the end of the introduction of the *Maitrisimit* manuscript from Sänjim that is dated to the 8th or 9th century, for example, the couple who donated the copy, lay brother Boz Bay Tiräk und lay sister Yidläk wish:

“Later may it happen that we meet Buddha Maitreya, attain the blessing of Buddhahood and ... Buddhahood.”<sup>22</sup>

A similar wish is formulated by the donor couple that is mentioned in the introductory colophon of the *Maitrisimit* found in Hami, dating to the 11th century:

“In order that ... I, lay brother [Čuu] Taš Y(e)gän Totok, who believes in the *triratna*, and [my wife] Tözün will meet the coming Buddha Maitreya, (7-10) we have arranged for the painting of this image of Maitreya and the copying of the *Maitrisimit sūtra*.”<sup>23</sup>

Furthermore the donor couple hopes that:

“When Bodhisattva Maitreya attains Buddha-dignity, may we all receive the consecration for

---

<sup>21</sup> Translated from the Uigur by Moriyasu 2001: 162f.

<sup>22</sup> “Später möge es geschehen, daß wir mit dem Buddha Maitreya zusammentreffen, den Segen für die Buddhaschaft ... und die Buddhaschaft erlangen!” Translated from the Uigur by Tekin 1980: 52f., ll. 15-22. See also Laut 2002: 132.

<sup>23</sup> “(1-7)Damit nun ... ich, der an das *triratna* Glauben habende Laienbruder [Čuu] Taš Y(e)gän Totok, und [meine Frau], Tözün mit dem später kommenden Buddha Maitreya zusammentreffen, (7-10) haben wir ein Bildnis des Maitreya malen und auch eine (Kopie) des *Maitrisimit-Sūtra* abschreiben lassen.” See Kasai 2008: 195 (Uigur text), 197 (translation).



Buddhahood there.”<sup>24</sup>

The inscriptions not only prove that at least some of the Buddhists of the Turfan region aspired to Buddhahood but also that the *vyākaraṇa* was regarded as an essential requirement for the aspired salvation that is Buddhahood: in each inscription the donors ask for the receipt of the prophecy. As is the case in the Kuča area, it seems probable that the depictions of prophecies of Turfan were of particular importance, as they exemplarily depict how Buddha Śākyamuni received his prophecy of Buddhahood. Furthermore, paintings of this type show meritorious acts that can be imitated by Buddhists, for example by offering gifts to the Buddhist community. Therefore, the paintings possess a high identification value for the recipients.

In addition, it is possible that the depictions of prophecies of the Turfan region may have served another purpose. My analysis of all accessible examples showed that the later Buddha Śākyamuni was frequently depicted as a king in the Turfan area (fig. 14). The following two paintings from the left corridor of temple 20 in Bāzāklik serve as examples. The first was located on the left side wall of the corridor (fig. 15) and shows a king worshipping the Buddha on his left-hand side. To the Buddha’s right the king receives the tonsure from a monk, which indicates that he is becoming a monk himself. The second painting was located on the right side wall of the corridor (fig. 16) and shows a kneeling king on the Buddha’s right side. The king invites the Buddha by pointing with both hands to his yurt behind him. On the Buddha’s left side, the king together with his queen offers the Buddha a meal.

The numerous depictions of the later Śākyamuni as a king offered particularly members of the nobility the possibility of identification with the later Buddha. The creation of such paintings might result from two crucial factors:

1. On the one hand these paintings may have been made to pay respect to the upper class who mainly financed them.
2. On the other hand it is very likely that these paintings with their high identification value were deliberately designed by monks to encourage the upper class to make donations to their monasteries.

When the Uigurs came to the Turfan area in the 9th century and took power, the Uigur nobility was Manichaeism in belief and therefore supported Manichaeism in the region. Thus, the local Buddhist communities had to strive actively for support from the Uigur upper class to ensure their own survival. The fact that they were ultimately successful is attested by the decline in Manichaeism from the second half of the 10th century onward and its complete disappearance in the 11th century.

One strategy for obtaining the support of the Uigur nobility could have been the creation of depictions of prophecies. These depictions illustrate how a supporter of the Buddhist community

---

<sup>24</sup> “(50-53) Wenn der Bodhisattva Maitreya die Buddha-Würde erlangt, mögen wir alle dort die Weihe für die Buddhaschaft erlangen!” See Kasai 2008: 196f. (Uigur text), 197 (translation).

can become a Buddha himself. If this assumption is true, the depictions of prophecies located in the Turfan area would have fulfilled the same function as the Uigur *vyākaraṇa* poems known from the Mongolian period (13th and 14th centuries). These poems are indigenous sermons composed in the Turfan area and their content was adapted from Buddhist narratives and linked to contemporary persons and events. Their structure is always consistent:

1. At first a legend from a past time is told, in which a virtuous person invites the Buddha and his community to a meal and thereupon receives the prophecy of Buddhahood from the Buddha.
2. A reference to the present time follows by admonishing the hearers to behave as equally virtuously as that person in the past and to support the monks' community, so that the hearer will also be given the possibility to obtain Buddhahood. But since it is not possible to obtain Buddhahood in the present time for different reasons it is postponed to the future.
3. In particular, this is the time in which Maitreya, the future Buddha, will appear. In this future time, it will be possible to invite Maitreya and his community to a meal and to receive the prophecy of Buddhahood from Maitreya.

The fact, that several copies of such sermons were found in the Turfan area indicates that the receipt of the *vyākaraṇa* was regarded as an important requirement on the way to Buddhahood. Therefore, it can be assumed that the numerous large-scale depictions of prophecies that emerged from the 10th century onward in the Turfan area resulted from the essential meaning of the *vyākaraṇa* or attaining Buddhahood. The paintings gave the Buddhists confidence that they would have the chance to meet a Buddha, namely Maitreya, who would prophesy their future Buddhahood to them, like Śākyamuni who had been given this opportunity numerous times in his past existences.

## 5. Conclusion

To conclude: The so-called *pranidhi* paintings are generally depictions of Buddha Śākyamuni in one of his former existences as he receives his prophecy of Buddhahood, the *vyākaraṇa*, from a Buddha of the past. Sequences of such depictions of prophecies are not known from India, but they can be found in Buddhist temples situated along the Northern Silk Road. They appeared at the latest in the 7th century in the Kuča region where Tocharian Buddhism prevailed. However, some of the motifs can already be found in small scale in the vault ceilings of the earlier cave temples of Kızıllı. Here, they formed part of the numerous depictions of *jātakas*. The emergence of sequences of depictions of prophecies on the side walls of Buddhist temples in the Kuča region indicates a specific development in Tocharian Buddhism that was characterized by an increasing importance of the receipt of the *vyākaraṇa*, which was illustrated in the paintings.

The concept of depicting prophecies of Buddhahood spread from the Kuča area along the

Northern Silk Road to the Turfan area in the East, where paintings of this type appeared in the 10th century under the rule of the Uigurs. Perhaps the idea of depicting prophecies was brought to the Turfan region by Tocharian Buddhists, who fled from the invading Muslims. This is likely because the Turfan area remained Buddhist up to the 14th century, while the Kuča region was dominated by the Islam faith at the latest in the 11th century.

In the Turfan area, the prediction of Buddhahood was of particular importance for at least some of the Buddhists in that region. Thus, in addition to numerous depictions of prophecies inscriptions of donors are also attested, in which the donors ask to receive their *vyākaraṇa* from the future Buddha Maitreya, as well as sermons, which remind the hearers that they can possibly receive the prediction of their Buddhahood from Maitreya if they perform meritorious acts such as supporting the Buddhist community.

### **Abbreviations**

cat.no. : catalogue number.

Divy : *Divyāvadāna*. Cowell, Edward B. / Neil, Robert A. (eds.), Cambridge: The University Press, 1886.

i.e. : *id est*.

inv.no. : inventory number.

KiS : Shinkyō Uighur Jichiku Bunbutsu Īnkai and Haikiken Kizil Senbutsudo Bunbutsu Hokanjo (ed.): *Kijiru sekkutsu* [Kizil Grottoes]. 3 Volumes. Tokyo: Heibonsha 1983-1985, Chugoku sekkutsu [The Grottoes of China].

KuS : Xinjiang weiwu'er zizhiqū wenwū guānli weiyuānhuì (ed.): *Kumutula shiku* [The Grottoes of Kumtura]. Beijing: Wenwū chubānshe, 1992, Zhōngguó shiku [The Grottoes of Chinas].

ll. : lines.

T : Taishō Electronic Tripitaka. CBETA (Chinese Buddhist Electronic Text Association), <http://www.cbeta.org>.

### **Bibliography**

Allon, Mark 2007: A Gandhārī Version of the Simile of the Turtle and the Hole in the Yoke. In: *Journal of the Pali Text Society* 29, 229–262.

Ehlers, Gerhard 1982: Ein alttürkisches Fragment zur Erzählung vom Töpfer. In: *Ural-Altäische Jahrbücher* Neue Folgen 2, 175–185.

Frye, Stanley (transl.) 1981: *The Sutra of the Wise and the Foolish (mdo bdzans blun) or The Ocean of Narratives (üliger-ün dalai)*. Translated from the Mongolian. Dharamsala: Library of Tibetan Works & Archives.

Grünwedel, Albert 1905: *Bericht über archäologische Arbeiten in Idikutschari und Umgebung im Winter 1902 - 1903*. München: Akademie-Verlag, Abhandlungen der Bayerischen Akademie

- der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse 24,1.
- Härtel, Herbert/Yaldiz, Marianne 1982: *Along the Ancient Silk Routes – Central Asian Art from the West Berlin State Museums. An exhibition lent by the Museum of Indische Kunst, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Federal Republic of Germany, held at The Metropolitan Museum of Art, New York, April 3 - June 20, 1982.* New York, NY: The Metropolitan Museum of Art.
- Kasai, Yukiyo 2008: *Die uigurischen buddhistischen Kolophone.* Tournhout: Brepols, Berliner Turfantexte 26.
- Laut, Jens P. 2002: Gedanken zum alttürkischen Stabreim. In: Ölmez, Mehmet / Raschmann, Simone-Christiane (Hrsg.): *Splitter aus der Gegend von Turfan – Festschrift für Peter Zieme anlässlich seines 60. Geburtstags.* Istanbul, Berlin: Ölmez, Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi 35, 129–138.
- Le Coq, Albert von 1979 [1913]: *Chotscho – Facsimile-Wiedergaben der wichtigsten Funde der ersten königlichen Preussischen Expedition nach Turfan in Ost-Turkestan.* Reprint of the edition Berlin 1913. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Lüders, Heinrich 1940 [1913]: Die Prañidhi-Bilder im neunten Tempel von Bāzāklik. In: *Philologica Indica – Ausgewählte kleine Schriften von Heinrich Lüders. Festgabe zum siebzigsten Geburtstag am 25. Juni 1939 dargebracht von Kollegen, Freunden und Schülern.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 255–274, = Sitzungsberichte der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften, 2, Berlin 1913, 864–884.
- Moriyasu, Takao 2001: Uighur Buddhist Stupa Inscriptions from Turfan. In: Bazin, Louis / Zieme, Peter (éds.): *De Dunhuang à Istanbul – Hommage à James Russell Hamilton.* Turnhout: Brepols, Silk Road Studies 5, 149–224.
- Pinault, Georges-Jean 1993-94: Une nouvelle inscription koutchéenne de Qumtura – Légende de scènes bouddhiques de Prañidhi. In: *Bulletin d'études indiennes* 11-12, 171–220.
- Qi, Xieyu (ed.) 1995: *Zhongguo Xinjiang bihua quanji 4 – Kumutula.* [Complete edition of the wall paintings from Xinjiang 4 – Kumtura]. Wulumuqi: Zhongguo meishu fenlei quanji.
- Rotman, Andy (transl.) 2008: *Divine Stories – Divyāvadāna.* Part I. Boston: Wisdom Publications, Classics of Indian Buddhism.
- Schlingloff, Dieter 2000: *Ajanta – Handbuch der Malereien. 3 Bände. Band 1: Erzählende Wandmalereien.* Wiesbaden: Harrassowitz.
- Schlingloff, Dieter; Hartmann, Jens-Uwe / Röllike, Hermann-Josef (Hrsg.) 2006: *Ein buddhistisches Yogalehrbuch. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1964 unter Beigabe aller seither bekannt gewordenen Fragmente.* München: ludicium, Buddhismus-Studien 5.
- Schmidt, Isaak J. (Hrsg.) 1843: *Der Weise und der Thor.* 2 Bände. St. Petersburg/Leipzig: Voss.
- Schmidt, Klaus T. 2008: Westtocharische Überschriften zu den Prañidhibildern der Ritterhöhle in Kiriš. In: Huber, Brigitte / Volkart, Marianne / Widmer, Paul (Hrsg.): *Chomolangma, Demawend und Kasbek. Festschrift für Roland Bielmeier zum 65. Geburtstag. Band II –*

- Demawend und Kasbek*. Halle (Saale): IITBS – International Institute for Tibetan and Buddhist Studies GmbH, Beiträge zur Zentralasienforschung 12.2, 513–524.
- Suzuki, Daisetz T. (ed.) 1955-1961: *The Tibetan Tripitaka. Peking Edition*. 168 Volumes. Reprint under the supervision of the Otani University, Kyoto. Tokyo: Suzuki Research Foundation.
- Tan, Shutong / An, Chunyang (eds.) 1981: *Shinkyō no hekiga – Kijiru senbutsudō = Murals for Xinjiang – The Thousand-Buddha caves at Kizil*. 2 Volumes. Beijing: Zhongguo waiwen chubanshe.
- Tekin, Şinasi 1980: *Maitrisimit nom bitig – Die uigurische Übersetzung eines Werkes der buddhistischen Vaibhāṣika-Schule*. 1. Teil: Transliteration, Übersetzung, Anmerkungen. Berlin: Akademie Verlag, Berliner Turfantexte 9.
- Yaldiz, Marianne 2010: Evaluation of the Chronology of the Murals in Kizil, Kucha Oasis. In: Franco, Eli / Zin, Monika (eds.): *From Turfan to Ajanta – Festschrift for Dieter Schlingloff on the Occasion of his Eightieth Birthday*. Lumbini: Lumbini International Research Institute, 1029–1044.
- Yaldiz, Marianne et al. 2000: *Magische Götterwelten – Werke aus dem Museum für Indische Kunst, Berlin*. Potsdam: UNZE Verlags- und Druckgesellschaft.
- Zimmer, Heinrich 1925: *Karman – Ein buddhistischer Legendenkranz*. München: Bruckmann.



# 西域北道における誓願画の淵源、展開と意味について

イネス・コンチャック

(ベルリン国立アジア美術館研究員)

(森美智代 訳)

## 1. はじめに

いわゆる誓願画(*pranidhi paintings*)とは、過去仏による釈迦の成仏の予言を絵画化したものである。誓願画は、とりわけ西域北道にみられる。その淵源と展開、意味についてはこれまでにわずしか知られていなかったため、私は博士論文としてこのテーマについて研究することにした。次に、私の研究成果の一部を示したい。

誓願画は、1902～1903年にかけての冬、インド学研究者であるグリウンヴェーデル(Albert Grünwedel)率いる第一次ドイツ・トルファン探検隊によって発見された。誓願画はおもにトルファン地域に見られ、仏教寺院の壁面に(幾つかの画面が)連続してあらわされていた。(その数が)実に夥しかったことから、グリウンヴェーデルは、寺院の「ほとんど…どこにでも遍在する装飾」と記述している<sup>1</sup>。これらの壁画はいずれも大画面で、中には4mに達するものもあり、ほぼ定型化した構図をウイグルの影響を受けた唐様式で描いていた。

誓願画は、ある説話の連続する二つの場面(情景)を画面の両側に配しており、両場面とも中央に大きくあらわされた仏と関係している。一つ目の場面には、例えば供物の布施などの善行を仏の前で行う人物が表され、二つ目の場面では通例、同じ人物がもう一度あらわされ、仏から言葉をかけられている。トルファンのベゼクリク石窟第20窟[訳注1]の一作例では【図1】、画面[向かって]右側に配された最初の場面に、仏に傘蓋を布施する王を描いている。画面[向かって]左側の第二の場面では、同じ王が仏を礼拝する様子が描かれている。仏は王の方を向き、右手を挙げて説法の所作をとっている。さらに、画中にはその他の人物像も描かれている。これらは主人公につきそう人々であると思われ、例えば図1では王后が比丘や諸天とともにあらわされている。

なお、グリウンヴェーデルが何故この種の絵画を誓願画と分類することにしたのか、残された記述からは不明である。

## 2. *pranidhi/vyākaraṇa*の定義

サンスクリットの*pranidhi*(誓願)とその同義語である*pranidhāna*という用語は、ジャータカ、すなわちブッダの前生の物語のジャンルに属する特定の説話群においてしばしば言及されている。これらの説話は概して、釈迦が前生で王や商人やバラモンであった時、どのようにしてそれぞれ別の過去仏に遇ったかを物語っている。仏教で信じられるところによると、一仏が出世して仏法を説く「世」が、次か

<sup>1</sup> “geradezu ... ständige Dekoration”. Grünwedel 1905: 61.

ら次へと繰り返し起こるといふ。したがって、過去には無数の仏が出世しており、未来にも多くの未来仏が出現する。しかし、それは仏とはしばしば邂逅しうることを意味しない。むしろ、人間として生を受けて仏にまみえ、その説法を聴くことのできる機会は滅多にないという。このことを説明するため、仏教の譬喩譚では、人として仏陀に会うことは、海底に棲む一つ目の亀が百年に一度上昇した時、海上に漂う木のくびきの穴から首をだすような偶然が起こると同じくらい稀有な出来事であるという<sup>2</sup>。

ところが釈迦は、無数の前生において過去の諸仏に値遇した。そしてこれらの機会において過去仏に布施・供養し、この功德によって来世に成仏するようという誓願を發した。そうして、過去仏から釈迦牟尼仏になるであろうという授記 (*vyākaraṇa*) を与えられたのである。したがって、これらの文脈において、誓願 (*praṇidhi*) とは仏に成ろうという決意表明である。テキストによれば、誓願は發語されるか、あるいは心中に念じることで表わされる。また授記 (*vyākaraṇa*) とは、仏による未来成道の予言である。

上述の説話群において、授記はしばしばその前に發せられた誓願とリンクしているものの、両者は必ずしも常に対をなしているわけではない。釈迦が前生において誓願を發したにもかかわらず、十分に功德を積んでいなかったため授記されなかったという叙述も幾つかある<sup>3</sup>。その他に、事前に誓願を發することなしに授記されるという叙述も幾つか見られる<sup>4</sup>。そこで、授記を得ることなく未来の仏による誓願のみが記される物語を授記を含む物語から区別するために、ここでは後者を授記説話 (*prophecy legend*) と称する。

いわゆる誓願画は、このような授記説話のみを視覚化した表現である。従って、本稿ではこれらの壁画をグリェンヴェーデルが名付けた「誓願画」という語ではなく、授記画 (*dipictions of prophecies*) とよぶことにしたい。

授記画の同定のため、私は以下の三つの条件を設定したが、このうち少なくとも一つを満たす必要がある。

1. 銘文の中で未来成仏の予言を明らかに述べているか、もしくは授記説話に言及している、一続きの絵画の一部分である場合

---

<sup>2</sup> 正覚を得るための理想的な条件が整うことが如何に稀かを説明するこの譬喩は、ガンダーリ語とパーリ語の経から知られている。ガンダーリ語の経によれば、その理想的な条件とは、仏が出世していること、仏が説法すること、そして(成仏をこそぞすものが)人間として生まれることである (Allon 2007: 229f)。この譬喩自体は、例えばジャイナ教のテキストなどにも用いられ人間として生まれ出でることが稀有であることを説く、よく知られた説話モチーフに基づいている (Allon 2007: 230)。

<sup>3</sup> 後の釈迦牟尼仏が誓願を發した後、授記されなかった例は、*Divyāvadāna* にみられる。この文献において、後のシャカムニ仏は、組合長の息子としての前世ではサルヴァービーブー仏の前で、また商人ウツカリカとしての前世においてはヴィパッシン仏の前で誓願を發したが、いずれの仏からも授記を得なかった (*Māṇdhātāvadāna*, *Divy* XVII 226.16- 227.20 and 227. 21-228.19; transl. Rotman 2008: 368-371)。後のシャカムニ仏は、第一阿僧祇劫の最後に至って初めてディーパンカラ(燃灯)仏から授記を得たのである (*Dharmarucyavadāna*, *Divy* XVIII 246.5-254.2; transl. Zimmer 1925: 42-60)。

<sup>4</sup> 一例として、婆羅門青年のウツラが釈迦牟尼仏になることを記別したカーシャパ仏の説話の古ウイグル語ヴァージョンが挙げられる。本テキストは Gerhard Ehlers によって翻訳・検討がなされている (1982: 180-184)。



2. 上記の1で定義した授記画と、モチーフと構成の上で一致する場合
3. 描かれた内容が、これまでに知られている授記説話と明らかに関連づけられる場合

授記画は、画面の大きさと作例の多さからみて、ウイグルの支配下にあった10～11世紀のトルファンにおいて特に重要視されたと考えられる。この類の絵画がいつ、どのような理由で出現したのかを明らかにするため、私は西域北道における授記画の展開、流布、意義と機能について分析を行った。

### 3. 授記の絵画表現

釈迦の成仏の授記を表現した作例は、インドでは知られていない。唯一の例外は、燃灯仏が花を供奉した婆羅門青年に対し、来世に釈迦牟尼仏となることを記別したという、有名な説話を造形化したものである<sup>5</sup>。

西域北道における授記画の最も早い作例を見出すため、私はトルファンとクチャの両地域に見られる銘文を伴う授記画の連作を踏まえ、これと類似するモチーフを含む作例を探した。トルファン・ベゼクリク石窟第20窟の回廊に所在した授記画連作の一つである、王による仏への傘蓋の布施を描いた図は、その一例といえよう。本作例は1905年に第二次ドイツ・トルファン探検隊によって他の回廊壁画とともにベルリンに将来されたが、今日は失われて出版物でしか見ることができない。他の回廊壁画と同様に、本図は西域北道ブラフミー文字で書かれた偈頌形式のサンスクリット語銘文を伴っている。銘文は以下の如く読める。

「阿難よ。獅子の力量あり人間の雄者であるシムハ[仏]は、人王の私によって宝石の柄のついた傘蓋をもって供養された。」<sup>6</sup>[※訳註2]

この偈頌に関連づけられる説話のテキストは今日に残っていないが、この銘文の並行文が、『根本説一切有部毘奈耶』のチベット語訳と漢訳の中に存在する<sup>7</sup>。上述の並行文は韻文の一部をなしており、そのくたりでは、釈迦が成道までに幾仏を拜してきたのか、弟子の阿難から問いを受けている<sup>8</sup>。阿難は、ブツダにこのように問う。

「菩提を求めた数々の前生で、幾仏を供養されたのでしょうか、何時、如何にして、世尊よ、どうか

<sup>5</sup> 燃灯仏授記図の概観は以下を参照。Schlingloff 2000: 409-411.

<sup>6</sup> || *narendreṇamayānandaśiṃhasiṃhaparākramacchatreṇaratnadaṇḍenapūjitarap[un]gavaḥ* – || “Als König verehrt, Ananda, Siṃha, den löwengewaltigen Mannstier, mit einem Schirm, dessen Stock aus einem Edelstein bestand.” 独訳は Heinrich Lüders (1940 [1913]: 266)による。

<sup>7</sup> Suzuki 1955-1961: 'Dulbage 256a1-2; and T 1448 74a25f.

<sup>8</sup> Suzuki 1955-1961: 'Dulbage255a4-6; and T 1448 73c10f.

お説き下さい<sup>9</sup>。」

ブッダはそれに答え、三劫の間、幾多の前生において、如何に悟りを求めて諸仏を供養し説法を聴いたか、多くの仏の名を挙げて阿難に説明する<sup>10</sup>。次にブッダは、諸仏が皆、ブッダに未来成仏の授記を与えたことを詳しく語る。

「私が菩薩であったとき、無上の諸仏を供養し奉った。諸仏は皆、一切世間の前で、私に成仏の授記をなされた<sup>11</sup>。」

この『根本説一切有部毘奈耶』のくだりは、件の壁画の銘文として書かれた偈頌と、その並行文が、釈迦が成仏することの授記に関係することを明らかに証するものである。

### 3.1 誓願画の先行的表現

トルファンでの授記画の先行作例を求める中で、私は同様のモチーフがこれより遡るクチャのトカラ期の仏教石窟寺院を飾る壁画に散見されることを発見した。例えば、仏に傘蓋を供える王のモチーフは、おそらく5世紀に位置づけられるキジル石窟第38窟において既に描かれている<sup>12</sup>。ヴォールト天井の菱形山岳景を構成する小さな画面の中に、説話のクライマックスの場面が要約されている【図2・3】。トルファン地域の作例とは対照的に、傘蓋を捧げる王のモチーフは連続する授記画の一場面として描かれてはいない。むしろ、このモチーフとともに描かれているのは、少なくとも主題比定されている作例をみる限り、釈迦の本生図か仏伝図である。したがって件のモチーフは、第38窟においては釈迦

<sup>9</sup> Suzuki 1955-1961: 'Dulbage 255a6:

*khyodsnonbyan chub spyad pa na ||*  
*sañs rgyas ji snied dus gan du ||*  
*ji lta bur ni bsñen bkur mdzad ||*  
*mi mchog de ni bdag la gsuñs ||*

“Wievielen Buddhas Du [Deinen] Respekt erwiesen hast als du früher nach dem Erwachen strebstest [und] zu welcher Zeit [und] auf welche Weise, das, Höchster der Menschen, sage mir!” チベット語からの独訳はミュンヘンの Melzer 氏による。氏にはここに感謝申し上げます。

<sup>10</sup> Suzuki 1955-1961: 'Dulbage 255a6-258a3; and T 1448 73c12-75b26.

<sup>11</sup> Suzuki 1955-1961: 'Dulbage 258a3-4]:

*ñanibyañ chub sems dpa'i l tshé ||*  
*sañs rgyas mchog ni de rnams mchod ||*  
*ñā ni de dag thams cad kyis ||*  
*'jig rten mdun du luñ bstan to ||*

“Als ich ein Bodhisattva war, habe ich die besten Buddhas verehrt. Sie alle haben mich in Gegenwart der [ganzen] Welt [als Buddha] prophezeit.” チベット語からの独訳はミュンヘンの Gudrun Melzer 氏による。

<sup>12</sup> 第38窟壁画の年代については様々な議論があり、諸説の年代幅も3世紀から7世紀半ばにわたる。様々な年代観の概要は、Yaldiz 2010: 1038を参照。私見では、壁画年代の一つの指標は、側壁の楽天とリュネット部の弥勒それぞれの上部に描かれている花綱アーチによって提供される。これらの花綱アーチは形像のまわりに龕を成し、二本の柱の上ののることと両端が巻き上がってアカンサスとなることが特徴である。これと類似するが形式化した龕状の花綱アーチは、北魏(439-534年)期に帰せられる敦煌莫高窟第259窟に見られる。キジル石窟第38窟に見られるような花綱アーチが、より形式化した莫高窟第259窟の原型であったという仮定が正しければ、キジル第38窟壁画は5世紀か、それよりやや前に位置づけることができよう。

の本生図の一つを成していたと考えられる。

キジル石窟には、授記画に見られるモチーフを含み、本生図とともにヴォールト天井装飾の構成要素としてあらわされる壁画作例が他にも多く見受けられる。例えば、仏に宝物を布施する商人（【図 5】、なお【図 4】はベゼクリク第 20 窟における同じモチーフ）や、燃灯仏に 7 つの花を布施する婆羅門青年（【図 7】、なお【図 6】はベゼクリク第 20 窟における同じモチーフ）などである。

これらのヴォールト天井壁画は、西域北道における授記画の最も早い作例であると考えられる。

遅くとも 7 世紀までに、クチャにおいて授記画の重要性は増大し、この種の絵画の連作に発展したと考えられる。銘文を伴う作例として、クムトラ石窟第 34 窟【図 8】<sup>13</sup>—パレオグラフィーの見地から 7 世紀に位置づけられている<sup>14</sup>—とシムシム石窟第 40 窟の周壁画【図 9】<sup>15</sup>が知られている。トルファン・ベゼクリク第 20 窟の作例と同様に、銘文はいずれの石窟とも西域北道ブラフミー文字で書かれている。もっとも言語はサンスクリットではなく、クチャの口語であるトカラ語 B が用いられている。しかしなお、クムトラ第 34 窟の銘文の構造はベゼクリク第 20 窟のそれに近く、釈迦の前生における身分、供養した過去仏の名号、供養の内容を記している。一方、シムシム第 40 窟の銘文は、授記されたことをはっきりと記している。

驚くべきことに、クムトラ第 34 窟とシムシム第 40 窟の壁画モチーフはほとんど一致しない。ここから、これらの壁画が制作された当時、釈迦に授記した過去諸仏に関する規範的テキストが未だ成立していなかったと結論することができよう。

### 3.2 トルファン地域における授記画

トルファン地域において、授記画はウイグル支配期（9～13 世紀）の 10 世紀前半に流布し始めたようである。授記画は大画面に描かれ、一般に石窟の場合は側壁に、日干し煉瓦建築の場合は回廊に配されている。

この類の壁画作例は極めて多い。ベゼクリク石窟だけをとっても、授記画を描く石窟は 13 箇所にのぼる。モチーフの一致が極めて多いこと—とりわけベゼクリク石窟において—は、釈迦に授記した過去諸仏に関する規範的テキストが存在したことを示唆するといえよう。

多様な寄進者像は、これらの壁画がウイグルの上層階級によって出資されたことを示している。一例として、ベゼクリク第 20 窟の後廊に所在した一壁画を挙げたい【図 10】。銘文は次のように読める。

「昔、他の生において、私は王女であった。兄のラトナシキン[仏]に燈明の油が捧げられた。」

「第一阿僧祇劫の終り。」<sup>16</sup>[訳註 3]

<sup>13</sup> これらの壁画は Georges-Jean Pinault によって主題が同定され、銘文に基づいて年代が示されている。Pinault 1994.

<sup>14</sup> Pinault 1994: 175.

<sup>15</sup> これらの壁画は Klaus T. Schmidt により銘文に基づいて同定されている。Schmidt 2008.

<sup>16</sup> || *rājñasutāhamabhūvanpūrvamanyāsujātīṣubhr(āta)raṃRatnaśikhisaṃdīpatailaupasthitaḥ* – ||  
*prathamāsamkheyāvasāna* ||

本銘文は、仏教説話文学として知られている物語に基づいている。この物語において、ラトナシキン仏の異母妹である王女は、一比丘が仏に灯明を供奉するのを必要な資具を用意して援助した。この善行によって比丘と王女はいずれも未来成仏の授記を与えられる。すなわち、比丘はディーパンカラ仏(燃灯仏)として、王女は釈迦牟尼仏として。本説話の漢訳版によると、王女は授記された後に性が変じて男性になったという<sup>17</sup>。さらに、釈迦が女身に転生したのはこれが最後であったと伝える。

さて、画面中央には右手を挙げて説法印をとる仏が大きく描かれている。その右手には王子の姿をした人物が仏に灯明を捧げており、仏はこの人物の方を向いている。したがって、ここでは王女への授記があらわされており、王女は既に男子と化しているといえる。これまでに知られている本説話の全てのヴァージョンにおいて、王女は比丘が灯明を入手するのを助けたにすぎないとする点で一致しているのに対し、本図では王子の姿をした人物が仏に灯明を捧げている。仏の左手には比丘が跪き、同じように仏に灯明を捧げている。さらに、以下のような諸像も描かれている。例えば、諸天(右上の一体は散華している)、仏を圍繞する諸比丘、執金剛神—左手に払子、右手に金剛杵を執ることから特定される—などである。

ここで、本作例を特記する所以である所の細部表現に目を転じたい。画面の右下に、本壁画の寄進者像が描かれている【図 11】。寄進者はウイグル人夫妻であり、女性の方は明らかに王族である。この女性像の翼状の髪型と服制は、同じ窟の入口右側の壁面に描かれている王女の像と同様であり、この王女像の左手の題記にはその称号と名前が示されている【図 12】<sup>18</sup>。したがって、この類の壁画は、上流に属するウイグル人によって出資されたと考えられる。

#### 4. 授記画の意味と機能

西域北道にみられるこの類の絵画の意義と機能とは何であったのだろうか。

7世紀頃、クチャにおいて授記画の連作が創出されたのは、この地域における仏教信仰の変化を示していると考えられる。すなわち、未来成仏の授記がより一層重要視されることを特徴とするような信仰が現れたのである。

このような信仰の跡が、いわゆる“*Yogalehrbuch*”(仏教の禅定マニュアル)に記されている。その写本が幾つかクチャ地域で発見されており、パレオグラフィーの見地から暫定的に7世紀に位置づけられるが、テキストの内容自体はこれよりずっと遡ると考えられる。本テキストには、行者(*yogin*)が禅定中、仏の前で誓願を發し、未来に仏と成ることを授記される、という禅定のための指示が含まれている<sup>19</sup>。このことは、[自身の]成仏と、とりわけその授記を得ることが可能であるというように、少なくともクチャの仏教者の一部が考え、したがって成仏の授記が願われたことを示すといえよう。授記を得ることの重

<sup>17</sup> 『賢愚経』(T 202 370c-371c)。本経典のチベット語訳とモンゴル語訳においては、王女の性は授記された後も変じていない。チベット語訳“*the mDzangsblun*”, は Schmidt 1843: 331-333 を参照。モンゴル語訳は Frye 1981: 198f を参照。

<sup>18</sup> この壁画は現在、ベルリン・アジア美術館に所蔵されている(所蔵番号 MIK III 7676b)。

<sup>19</sup> Schlingloff 2006: 142-148.

要性こそが、授記画の連作が出現した理由であったのではないだろうか。何故なら、このような壁画は、釈迦を実例として、成仏を心から願って仏に供物を捧げるなどの善根を積むならば成仏の授記を得られであろうことを、広く知らしめているからである。さらに、授記画にはしばしば花を捧げる天人が描かれているが、これについても“*Yogalehrbuch*”に記述があり、諸天は未来成仏の授記に歓喜して空に散華するという。したがって、この種のテキストは授記画を描いた画工に知られていたと思われる。

諸天が散華する表現の一例として、トルファンで作例と同じ説話を描いたクチャのクムトラ石窟第 34 窟壁画が挙げられる【図 13】。すなわち、ラトナシキン仏による釈迦への授記である。銘文は次のように読める。

「そこで、ヴァーサナ王の王女はラトナシキン[仏]に灯明の資具を捧げた。」<sup>20</sup>

同じ主題を描いている先述のトルファンで作例とは対照的に、クムトラの作例では王女は女性の姿に表され、合掌して仏の左手に跪いている。クムトラの作例は、次のようなテキストに比較的忠実に従っているといえよう。すなわち、説話によると、王女は手ずから仏に灯明を捧げたのではなく、仏のために灯明に必要な資具を用意することで比丘を助けたのである。壁画の中で、比丘は仏の右手に跪き、五つの灯明を捧げている。灯明のうち一つは頭上に、両肩の上にそれぞれ一つずつ、両手にもそれぞれ一つずつをのせている。これら五つの灯明は、比丘が仏に多くの灯明を捧げたことを象徴しているであろう。

クチャ地域におけるのと同様、トルファン地域における授記画の制作も、成仏への願いが当地の一定の層の人々に広まっていたことから説明できよう。トルファンからもたらされた一連の造寺造像銘には、寺院・僧院・仏像を造営した寄進者等が、その福德によって当来の弥勒仏に値遇し、弥勒から授記されることを願っていたことが記されている。

このような銘文の例の一つに、高昌ウイグル国の都城であった高昌城で出土した、1008 年の紀年銘をもつウイグル語棒杭文書がある。本棒杭文書は、α 遺址とよばれる場所で発見され、現在はベルリン・アジア美術館に所蔵されている。銘文には、ウイグルの王女と、その夫と思われる男性が、他の様々な願とともに、この僧院を設立した功德によって弥勒仏から成仏の授記をうけることが願われている。銘文は以下のとおりである。

「このような素晴らしいことどもを聴いた時に、我ら二人は平らかな心を持つものになって、この寺院を建造するためにṣat棒杭を打ち立て奉った。この功德の力により我等が後世に気高き弥勒仏と邂逅し、仏道に至るべしとのすばらしき授記を弥勒仏より与えられんことを。」<sup>21</sup>【訳註 4】

<sup>20</sup> *tumeṃwasavilāntetkāceṛ Ratnaśikhimḍipamāḷṣ[e] ekaññewasa*|| “Là-dessus la fille du roi Vāsava donna à Ratnaśikhin l'équipement de lampe(s).” トカラ語 B からの仏訳は George-Jean Pinault による (Pinault 1994: 179)。

<sup>21</sup> ウイグル語からの英訳は Moriyasu (森安) による (Moriyasu 2001: 162f)。

これ同様の願が、ウイグル語の *Maitrisimit* のトルファンで発見された写本にも見られる。これは、未来仏である弥勒仏に邂逅する物語を記したテキストである。例えば、8～9 世紀頃に位置づけられる *Maitrisimit* のセンギム出土本の奥書の末尾には、この写本の施主である優婆塞 Boz Bay Tiräk と、優婆夷 Yidlak の願が記されている。

「我等が後に弥勒仏に値遇し、至福の仏果と…仏果を得んことを。」<sup>22</sup>

11 世紀のものと考えられている *Maitrisimit* のハミで発見された写本でも、施主夫妻が奥書で同様の願を述べている。

「我、*triatna*を信じる優婆塞 Taš Y(e)gän 都督と、[我が妻] Tözün は当来 of 弥勒仏に値遇する…  
ために、この弥勒像を描いた絵画と *Maitrisimitsūtra* の写本を書き奉った。」<sup>23</sup>

施主夫妻はさらなる願を立てている。

「弥勒菩薩が尊き仏となられる時、我らも皆そこで仏果を得んことを。」<sup>24</sup>

これらの願文は、少なくともトルファンの仏教徒の中に成仏を願求するものがいたことを明らかに示しているばかりではなく、授記が、願求されている救済、すなわち成仏のために不可欠な条件と見なされていることをも示している。それぞれの銘文中において、施主は授記されることを願っているのである。クチャでそうであったように、トルファンにおいても、授記画は釈迦がどのようにして成仏の授記を得たかを範として描いているために、とりわけ重要視された可能性が極めて高い。さらに、この類の絵画は、例えば仏教教団に施物を喜捨するなど、仏教徒が倣うべき善行を示している。したがって、観者が自身をそこに重ね見ることを可能にする働きがあったであろう。

その他にも、トルファンにおいて授記画は別の役割も担ったと考えられる。知られている全ての作例を検討したところ、トルファンでは、後の釈迦牟尼仏[の前生身]は王として描かれることが極めて多いことが明らかになった【図 14】。以下にみるベゼクリク石窟第 20 窟左廊二壁画は、その例である。第一

<sup>22</sup> “Spätermögeesgeschehen, daß wir mit dem Buddha Maitreyazusammentreffen, den Segen für die Buddhaschaft ... und die Buddhaschafterlangen!” ウイグル語からの独訳は Tekin による (Tekin 1980: 52f, ll. 15-22)。また以下も参照。Laut 2002: 132.

<sup>23</sup> “(1-7) Damit nun ... ich, der an das *triatna* Glaubenshabende Laienbruder [Čuu] Taš Y(e)gän Totok, und [meine Frau], Tözün mit dem späterkommenden Buddha Maitreyazusammentreffen, (7-10) haben wir ein Bildnis des Maitreyamalen und auch eine (Kopie) des *Maitrisimit-Sūtra* abschreiben lassen.” Kasai (笠井) 2008 参照 (ウイグル語原文 195, 独訳 197)。

<sup>24</sup> “(50-53) Wenn der Bodhisattva Maitreya die Buddha-Würde erlangt, mögen wir alle dort die Weihe für die Buddhaschaft erlangen!” Kasai 2008 参照 (原文 196f, 独訳 197)。

の壁画は元来、左廊左壁に所在したもので【図 15】、仏を礼拝する王をその左手にあらわしている。仏の右手には比丘によって剃髪される王をあらわしており、王自身が出家することを示している。第二の作例の原位置は左廊右壁であり【図 16】、仏の右手に跪く王を描く。王は両手で背後のテントを指し示して仏を招いている。仏の左手では、王が后とともに仏に食物を捧げている。

後の釈迦牟尼仏の前生を王として描く数多くの作例は、とりわけ上層社会の成員が、釈迦の前生と自己を同一視することを可能にしたであろう。このような絵画が創作されたことは、おそらく次の二つの要因の帰結ではなからうか。

1. 一つに、これらの壁画はその主なパトロンである上層階級に敬意を表するために制作された可能性がある。
2. 一方で、このように容易に自己投影することができるような壁画は、上層の人々に寺院への寄進を促すため、僧侶等によって意図的に考案されたということは大いにあり得る。

ウイグルがトルファンに至り、権力を握った9世紀当時、ウイグルの貴人はマニ教徒であり、当地のマニ教を支援した。したがって当地の仏教教団は生き残りを賭して、ウイグルの上層階級から支援を取りつけるべく積極的に働きかけなければならなかった。最終的には仏教側が成功をおさめたという事実は、マニ教が10世紀後半以降衰微の一途をたどり、11世紀には完全に姿を消したことが証明している。

ウイグルの貴人から支持を得るための方策の一つが、授記画の創出であったと思われる。授記画は、仏教教団の支持者が如何にして自ら仏に成り得るかを示しているからである。上記のような推測が正しいとしたら、トルファン地域の授記画は、13～14世紀のモンゴル期に書かれたウイグル語の授記詩と同様の役割を果たしていたと考えられる。これらの詩はトルファン当地で編纂された講釈であり、よく知られている仏教説話を借用しつつ、それをその当時の人々や出来事に結びつけている。一連の詩の構成は全て以下の如く一定である。

1. 最初に説かれるのは過去の物語で、ある高德の人が仏とその僧団に食事を供したために、仏から未来成仏の授記を与えられる。
2. 次に、その例を現在にあてはめ、聴衆に対して昔話の主人公と同様に徳の高い行いをして僧団を支援するように勧め、その結果として成仏する可能性が得られると説く。ただし、様々な要因のために今生において成仏することはかなわず、未来に延期されるという。
3. その未来とは、当来の如来である弥勒が出世する時である。その時、弥勒とその僧団に食事を供し、弥勒仏から授記される機会が得られるという。

トルファンでは、このような講釈の写本が幾つか見ついている。このことから、授記されることは、仏

の境界に至るための必須条件と見なされていたことがわかる。したがって、トルファンにおいて10世紀以降、数多くの大画面の授記画が出現したのは、授記と成仏が極めて重要な意義をもったためであると推測できよう。授記画は、仏教信徒に対して、釈迦が数々の前世において幾度も仏に値遇する機会を得てきたのと同じように、信者自身も仏—すなわち弥勒仏—に値遇して授記される機会を得ることができるという確信を与えたのである。

## 5. 結論

結論は、以下のとおりである。すなわちいわゆる誓願画は、概して釈迦牟尼仏がその前生において過去仏から成仏の授記を与えられる情景を描いたものである。授記画の連作はインドに例がなく、西域北道の仏教寺院において見られる。授記画は、トカラ仏教が広く行われていたクチャにおいて、遅くとも7世紀までに出現した。もっとも授記画のモチーフの幾つかは、これより早い時期のキジル石窟のヴォールト天井において小さな画面に描かれており、数多くの本生図の一部をなしている。クチャにおいて仏教寺院の周壁に授記画を連続して描く例が出現したことは、その画題である授記の重要性が増大したことによって特徴づけられるが如く、トカラ仏教が独特の展開をとげたことを示している。

成仏の授記という絵画主題は、西域北道を通してクチャからその東のトルファンに伝わり、同地がウイグルの支配下にあった10世紀に、その作例が出現した。おそらく、授記画という絵画主題は、イスラーム勢力の侵略から逃れてきたトカラ仏教徒によってトルファンにもたらされたのではないだろうか。このような見方は、クチャが遅くとも11世紀までにはイスラーム勢力の支配下に入ったのに対して、トルファンでは14世紀まで仏教が残っていたことを踏まえるならば、妥当と思われるのである。

トルファンでは、成仏の予言は少なくともこの地域の一部の仏教徒にとって、とりわけ重要であった。上述の如く、数多くの授記画に加えて、種々の寄進銘もそれを証明している。これらの銘文で寄進者達は、仏教教団を外護するなどの善行を積むならば弥勒仏より成仏の授記を得られるであろうことを聴衆に思い起こさせる授記詩と同じように、当来の弥勒仏から授記されることを願っているのである。



## 略号

cat.no.: catalogue number.

Divy: *Divyāvādāna*. Cowell, Edward B. / Neil, Robert A. (eds.), Cambridge: The University Press, 1886.

i.e. *id est*.

inv.no. : inventory number.

KiS: 新疆ウイグル自治区文物管理委員会, 拜城县キジル千仏洞文物保管所編『中国石窟 キジル石窟』一～三, 東京, 平凡社, 1983-1985年。

KuS: 新疆維吾爾自治区博物館編『新疆石窟 庫車庫木吐拉石窟』新疆人民出版社, 上海人民美術出版社, 出版年不詳。

ll.: lines.

T: Taishō Electronic Tripitaka. CBETA (Chinese Buddhist Electronic Text Association), <http://www.cbeta.org>.

## 参考文献

Allon, Mark 2007: A Gandhārī Version of the Simile of the Turtle and the Hole in the Yoke. In: *Journal of the Pali Text Society* 29, 229–262.

Ehlers, Gerhard 1982: Ein alttürkisches Fragment zur Erzählung vom Töpfer. In: *Ural-Altäische Jahrbücher Neue Folgen* 2, 175–185.

Frye, Stanley (transl.) 1981: *The Sutra of the Wise and the Foolish (mdobdzansblun) or The Ocean of Narratives (üliger-ündalai)*. Translated from the Mongolian. Dharamsala: Library of Tibetan Works & Archives.

Grünwedel, Albert 1905: *Bericht über archäologische Arbeiten in Idikutschari und Umgebung im Winter 1902-1903*. München: Akademie-Verlag, Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse 24,1.

Härtel, Herbert/ Yaldiz, Marianne 1982: *Along the Ancient Silk Routes – Central Asian Art from the West Berlin State Museums. An exhibition lent by the Museum of Indische Kunst, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Federal Republic of Germany, held at The Metropolitan Museum of Art, New York, April 3 - June 20, 1982*. New York, NY: The Metropolitan Museum of Art.

Kasai, Yukiyo 2008: *Die uigurischen buddhistischen Kolophone*. Tournhout: Brepols, Berliner Turfantexte 26.

Laut, Jens P. 2002: Gedanken zum alttürkischen Stabreim. In: Ölmez, Mehmet / Raschmann, Simone-Christiane (Hrsg.): *Splitter aus der Gegend von Turfan – Festschrift für Peter Zieme*

- anlässlich seines 60. Geburtstags*. Istanbul, Berlin: Ölmez, Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi 35, 129–138.
- Le Coq, Albert von 1979 [1913]: *Chotscho – Facsimile-Wiedergaben der wichtigsten Funde der ersten königlichen Preussischen Expedition nach Turfan in Ost-Turkestan*. Reprint of the edition Berlin 1913. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Lüders, Heinrich 1940 [1913]: Die Prañidhi-Bilder im neunten Tempel von Bāzāklik. In: *Philologica Indica – Ausgewählte kleine Schriften von Heinrich Lüders. Festgabe zum siebzigsten Geburtstage am 25. Juni 1939 dargebracht von Kollegen, Freunden und Schülern*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 255–274, = Sitzungsberichte der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften, 2, Berlin 1913, 864-884.
- Moriyasu, Takao 2001: Uighur Buddhist Stupa Inscriptions from Turfan. In: Bazin, Louis / Zieme, Peter (éds.): *De Dunhuang à Istanbul – Hommage à James Russell Hamilton*. Turnhout: Brepols, Silk Road Studies 5, 149–224.
- Pinault, Georges-Jean 1993-94: Une nouvelle inscription koutchéenne de Qumtura – Légende de scènes bouddhiques de Prañidhi. In: *Bulletin d'études indiennes* 11-12, 171–220.
- Qi, Xieyu (ed.) 1995: *Zhongguo Xinjiang bihua quanji 4 – Kumtura*. [Complete edition of the wall paintings from Xinjiang 4 – Kumtura]. Wulumuqi: Zhongguomeishufenlei quanji.
- Rotman, Andy (transl.) 2008: *Divine Stories – Divyāvadāna*. Part I. Boston: Wisdom Publications, Classics of Indian Buddhism.
- Schlingloff, Dieter 2000: *Ajanta – Handbuch der Malereien. 3 Bände. Band 1: Erzählende Wandmalereien*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Schlingloff, Dieter; Hartmann, Jens-Uwe / Röllike, Hermann-Josef (Hrsg.) 2006: *Ein buddhistisches Yogalehrbuch. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1964 unter Beigabe aller seither bekannt gewordenen Fragmente*. München: Iudicium, Buddhismus-Studien 5.
- Schmidt, Isaak J. (Hrsg.) 1843: *Der Weise und der Thor*. 2 Bände. St. Petersburg/Leipzig: Voss.
- Schmidt, Klaus T. 2008: Westtocharische Überschriften zu den Prañidhibildern der Ritterhöhle in Kiriš. In: Huber, Brigitte / Volkart, Marianne / Widmer, Paul (Hrsg.): *Chomolangma, Demawend und Kasbek. Festschrift für Roland Bielmeier zum 65. Geburtstag. Band II – Demawend und Kasbek*. Halle (Saale): IITBS – International Institute for Tibetan and Buddhist Studies GmbH, Beiträge zur Zentralasienforschung 12.2, 513–524.
- Suzuki, Daisetz T. (ed.) 1955-1961: *The Tibetan Tripitaka. Peking Edition*. 168 Volumes. Reprint under the supervision of the Otani University, Kyoto. Tokyo: Suzuki Research Foundation.
- Tan, Shutong / An, Chunyang (eds.) 1981: *Shinkyō no hekiga – Kijirusenbutsudō = Murals for Xinjiang – The Thousand-Buddha caves at Kizil*. 2 Volumes. Beijing: Zhongguowaiwen chubanshe.

- Tekin, Şinasi 1980: *Maitrisimit nom bitig –Die uigurische Übersetzung eines Werkes der buddhistischen Vaibhāṣika-Schule*. 1. Teil: Transliteration, Übersetzung, Anmerkungen. Berlin: AkademieVerlag, Berliner Turfantexte 9.
- Yaldiz, Marianne 2010: Evaluation of the Chronology of the Murals in Kizil, Kucha Oasis. In: Franco, Eli / Zin, Monika (eds.): *From Turfan to Ajanta – Festschrift for Dieter Schlingloff on the Occasion of his Eightieth Birthday*. Lumbini: Lumbini International Research Institute, 1029–1044.
- Yaldiz, Marianne et al. 2000: *Magische Götterwelten – Werke aus dem Museum für Indische Kunst, Berlin*. Potsdam: UNZE Verlags- und Druckgesellschaft.
- Zimmer, Heinrich 1925: *Karman – Ein buddhistischer Legendenkranz*. München: Bruckmann.

訳註 1: ベゼクリク石窟は、崖面の前に形成された日干し煉瓦建築と石窟の複合体であり、原文では「石窟」という語を用いていない。ベゼクリク第 20 窟は崖面の前に日干し煉瓦で構築されており、原文では石窟と区別するため temple 20 と表記している。和訳では通例にしたがって、遺跡全体をベゼクリク石窟、日干し煉瓦建築の場合も「窟」に統一している。

訳註 2: 和訳は村上真完『西域の仏教—ベゼクリク誓願画考—』（第三文明社、1984 年）からの引用。

訳註 3: 同上。

訳註 4: 和訳は森安孝夫「ウイグル=マニ教史の研究」（『大阪大学文学部紀要』第 31・32 巻合併号、1991 年 8 月）を参考にした。

※翻訳にあたり、意味の通りをよくするために原文にない言葉を補った場合は[]で示している。

#### <図版キャプション>

図 1 仏に傘蓋を布施する王。原位置: ベゼクリク石窟第 20 窟左廊右壁。ベルリン民族博物館旧蔵 (所蔵番号: IB 6887, 戦争により失われた)。出典: LeCoq 1913, Taf. 21.

図 2 キジル石窟第 38 窟。出典: 『キジル石窟』一 (平凡社, 1983 年)。

図 3 仏に傘蓋を布施する王。キジル石窟第 38 窟主室窟頂右, 現地に所在。出典: Tan/An 1981I, fig. 123 (部分)。

図 4 仏に宝物を布施する商人。原位置: ベゼクリク石窟第 20 窟後廊左壁。ベルリン民族博物館旧蔵 (所蔵番号: IB 6885, 戦争により失われた)。出典: LeCoq 1913, Taf. 22.

図 5 仏に宝物を布施する商人。キジル石窟第 38 窟主室窟頂左, 現地に所在。出典: Tan/An 1981 I, fig. 114 (部分)。

図 6 燃灯仏に 7 本の花を布施する婆羅門青年。原位置: ベゼクリク石窟第 20 窟, 後廊左壁。ベルリン民族博物館旧蔵 (所蔵番号: IB 6888, 戦争により失われた)。出典: LeCoq 1913, Taf. 23.

図 7 燃灯仏に 7 本の花を布施する婆羅門青年。キジル石窟第 163 窟主室窟頂左, 現地に所在。出

典: KiS II, fig. 173 (部分)。

図 8 授記画。クムトラ石窟第 34 窟左壁上部, 現地に所在。出典: Qi 1995, fig. 126.

図 9 授記画。シムシム石窟第 40 窟右壁。ベルリン・アジア美術館所蔵(所蔵番号: MIK III 8917)。

出典: Härtel/Yaldiz 1982, 105.

図 10 ラトナシキン仏に灯明を布施する王子と比丘。原位置: ベゼクリク石窟第 20 窟後廊左壁。ベルリン民族博物館旧蔵(所蔵番号: MIK III 6888, 戦争により失われた)。出典: LeCoq 1913, Taf. 25.

図 11 ウイグル人寄進者夫妻(図 10 の右下部分)。

図 12 ウイグル人女性寄進者。ベゼクリク石窟第 20 窟, 入口の右側。ベルリン・アジア美術館所蔵(所蔵番号: MIK III 6876 a)。出典: Yaldiz et al. 2000, 227, cat.no. 229.

図 13 ラトナシキン仏による釈迦への授記。クムトラ石窟第 34 窟左壁上部, 現地に所在。出典: KuS, pl. 55 (部分) と Monika Zin による描き起こし。

図 14 ベゼクリク石窟の授記図にみられる釈迦の前生の身分の内訳。

図 15 王の出家。ベゼクリク第 20 窟左廊左壁。ベルリン民族博物館旧蔵(所蔵番号: IB 6884, 戦争により失われた)。出典: LeCoq 1913, Taf. 19.

図 16 仏を招待する王。ベゼクリク石窟第 20 窟左廊右壁。ベルリン民族博物館旧蔵(所蔵番号: IB 6887, 戦争により失われた)。出典: LeCoq 1913, Taf. 20.

Figures



fig. 1: King presenting an umbrella to a Buddha, Bāzāklık 20, left corridor, right side wall; formerly Völkerkundemuseum Berlin (inv.no. IB 6887, war loss), after LeCoq 1913: Taf. 21.



fig. 2: Kızıl cave 38, after *Kijiru sekkutsu* 1983-1985: I, fig. 83.



fig. 3: King presenting an umbrella to the Buddha, Kızıl 38, cella, right half of the ceiling; *in situ*, after Tan/An 1981: I, fig. 123 (detail).



fig. 4: Merchant presenting treasures to a Buddha, Bâzâklik 20, back corridor, left side wall; formerly Völkerkundemuseum Berlin (inv.no. IB 6885, war loss), after LeCoq 1913: Taf. 22.



fig. 5: Merchant presenting treasures to a Buddha, Kızıl 38, cella, left half of the ceiling; *in situ*, after Tan/An 1981: I, fig. 114 (detail).



fig. 6: Brahman youth offering seven flowers to Buddha Dīpaṃkara, Bâzâklik 20, back corridor, left side wall; formerly Völkerkundemuseum Berlin (inv.no. IB 6885, war loss), after LeCoq 1913: Taf. 23.



fig. 7: Brahman youth offering seven flowers to Buddha Dīpaṃkara, Kızıl 163, cella, left half of the ceiling; *in situ*, after KiS: II, fig. 173 (detail).



fig. 8: Depictions of prophecies, Kuntura 34, cella, left side wall, upper register; *in situ*, after Qi 1995: fig. 126.



fig. 9: Depictions of prophecies, Simsim 40, cella, right side wall; Museum für Asiatische Kunst, Berlin (inv.no. MIK III 8917), after Härtel/Yaldiz 1982: 105.



fig. 10: A princely person and a monk offer lamps to Buddha Ratnaśikhin, Bāzāklik 20, back corridor, right side wall; formerly Völkerkundemuseum Berlin (inv.no. IB 6888, war loss), after LeCoq 1913: Taf. 25.



fig. 11: Uigur donor couple depicted at the lower right part of fig. 10.



fig. 12: Uigur female donors, Bāzāklik 20, cella, right wall of the entrance; Museum für Asiatische Kunst, Berlin (inv.no. MIK III 6876 a), after Yaldiz et al. 2000: 227, cat.no. 229.



fig. 13: Prophecy of Śākyamuni by Buddha Ratnaśikhin, Kumtura 34, cella, left side wall, upper register; *in situ*, after KuS: pl. 55 (detail), with drawing by Monika Zin.





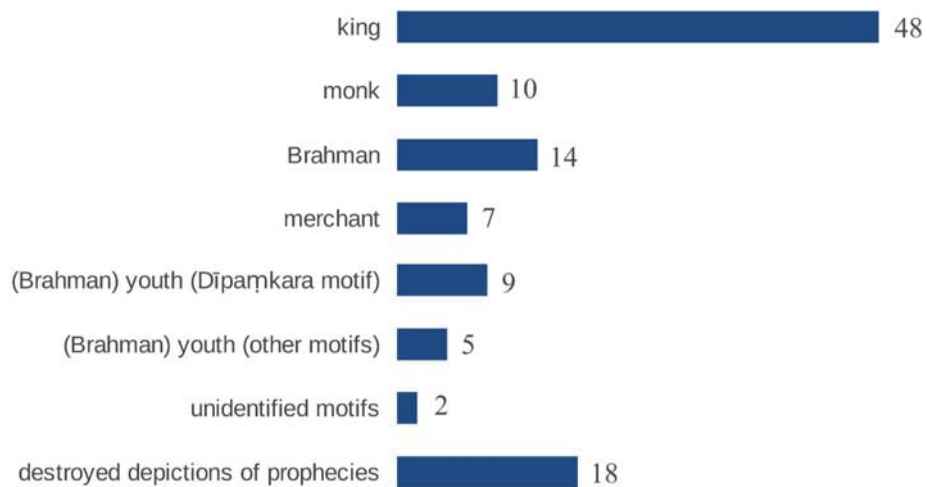


fig. 14: Statistic distribution of the various former existences of Buddha Śākyamuni shown in the depictions of prophecies in Bāzāklīk.



fig. 15: King entering the order of the Buddha, Bāzāklīk 20, left corridor, left side wall; formerly Völkerkundemuseum Berlin (inv. no. IB 6884, war loss), after LeCoq 1913: Taf. 19.



fig. 16: King inviting the Buddha, Bāzāklīk 20, left corridor, right side wall; formerly Völkerkundemuseum Berlin (inv.no. IB 6887, war loss), after LeCoq 1913: Taf. 20.



### Question and Answer Session

**Irisawa:** Thank you, Dr. Konczak. We have some questions here. The first one is from professor Zieme. “Why did Uyghur use Sanskrit for the inscriptions of Praṇidhi scenes?”

**Konczak:** I don’t have really an answer, but I have a guess: The inscriptions were in the corridor of temple 20 and this corridor is very narrow, I think about one meter wide, and it was very dark inside it. For one who enters the corridor it should be nearly impossible to read the inscription. Also I think that only educated monks were able to read the Sanskrit inscriptions. I don’t think that ordinary Uyghur people know Sanskrit or could read Northern Turkestan Brāhmī. Therefore I guess the inscriptions were only written on the paintings to give them more holy character, because Sanskrit was regarded as a holy language.

**Irisawa:** Thank you. Regarding languages, we are looking forward to hearing Mr. Kitsudo’s presentation. Next question is from professor Aramaki. Professor Aramaki, Could you please ask directly in English?

**Aramaki:** I have been thinking about the same problem you are now discussing. Heinrich Lüders, who was the first to work on the inscriptions of the Praṇidhi Paintings from Bezeklik cave 20, has already pointed out that the Brāhmī Sanskrit inscriptions are written in the similar style as the verse in *Mahāvastu*. I think this is very important fact. Please examine Lüders point. My own point is that from the view of Lüders suggestion and my own study on the *Mahāvastu* and *Prajñāpāramitā* and others, I would think the religious practice of praṇidhi or praṇidhāna and the religious experience of vyākaraṇa have been experienced for a long time since the very early time of *Mahāvastu* and throughout Mahāyanā movement. I would also think the practice of praṇidhi or praṇidhāna and the religious experience of vyākaraṇa are the fundamental for the origin and development of *Mahāyanā sūtra movement* as a whole. This is my personal opinion, so I may be wrong, but both praṇidhi and vyākaraṇa have long been known as everybody knows. So the real question may be why these sets of praṇidhi paintings are revived at the time of the 10th century or under the Uyghur control. There must be some religious background for this recovery of the praṇidhi and vyākaraṇa paintings at Bezeklik and other caves. You suggested that the *Yogalehrbuch* is one of the sources for this inspiration, but *Yogalehrbuch* is just one possibility and I would think that there must be some other further religious background of this new predominance.

**Konczak:** Thank you very much for your suggestion. At first to Heinrich Lüders : As I understood him, Heinrich Lüders supposed that there is a recension of the *Mahāvastu* that we don’t know, and that the inscriptions were taken from this recension. It was only a guess by him that they were taken from a lost recension, but only 1 year later, it has been discovered that these inscriptions were the

same verses as in the *Mūlasarvāstivāda Vinaya*. Of course, there are *praṇidhis* in the *Mahāvastu* and in this text there is also the *praṇidhicārya* mentioned but I don't know whether we can say that this text is the source because there are also *praṇidhis* and *Avadānaśataka*. Even the *Mūlasarvāstivāda Vinaya* is not the source for the verses, because the order of the Buddhas is different in this text. In the inscriptions is mentioned that Buddha Ratnaśikhin was the last Buddha of the first immeasurable aeon, Dīpaṃkara was the last Buddha of the second, and Kāśyapa the last Buddha of the third. This order is not known in the *Mūlasarvāstivāda Vinaya*. In this text there is a totally different order. However, the order of the Buddhas mentioned in the inscriptions is known from the Sārvāstivāda school. Therefore, it is impossible for me to say what is the source for the verses.

**Aramaki:** I am not concerned with the question: what text of what school the inscriptions were taken from, but rather what religious movement the motive for these magnificent paintings was. The original manuscripts of *Yogalehrbuch*, come, maybe, from the fifth or sixth century CE, but a similar practice of yoga must be traced very early in the first century in the Greater Gandhāra area. So this tradition has long been known and does include the *praṇidhi* and *vyākaraṇa* as religious experiences. But why in Bezeklik or other central Asian caves around the tenth CE, this particular series of paintings become predominant, need a little bit more explanations. I have no positive suggestion, but I would have more reasons than *Yogalehrbuch*. That's all. Thank you.

**Mori:** Could you give us further explanation on your second point concerning *Yogalehrbuch*?

**Aramaki:** My point is as follows: If we want to understand the religious background of these some 15 *praṇidhi* or *vyākaraṇa* paintings, asking why or for what purpose they have been painted just in their order-then the *Yogalehrbuch* which, in fact, may explain the religious experience of *praṇidhi* or *vyākaraṇa*, cannot be the only exclusive motive, but there must have been the development of some other religious cults to be performed with these paintings in tenth century CE under the Uyghur control. Please investigate how these some 15 paintings have been living in tenth century CE among the Uyghurs.

**Mori:** Thank you.

**Irisawa:** Mr. Kitsudo, our last speaker today will talk about the *Praṇidhi* paintings. Also, it will be one of the main topic at the round table discussion. Since attaining buddhahood was mentioned in Tocharian Buddhism yesterday too, we will discuss it again later. There is one last short question from Mr. Kitsudo. "Which *Praṇidhi* paintings do you think are older, those in ruin  $\alpha$  in Chotscho or those in Bezeklik?"

**Konczak:** At first, I have to say that there are regional styles in Turfan. The depictions of prophecies in Sengim differ from those in Chotscho and from those in Bezeklik. But nevertheless, we have similarities in style between the depictions of prophecies in ruin  $\alpha$  in Chotscho and

depictions of prophecies in Bezeklik temple 15. In Bezeklik there are different styles. For instance in the caves we can see in the depictions of prophecies that the proportions of the figures are somehow compressed. This is not the case in the brick temple. So there are different styles between the brick temples, I mean temple 20 and 15, and the caves. Even the styles in the caves are not the same. Furthermore, the pictorial program is different, because in the brick temples the depictions of prophecies are located in the corridors, and in the cella the main figure is a depiction of the thousand-armed Avalokiteśvara –Sahasrabhūja. However in the caves the depictions of prophecies are located on the sidewalls of the cella and the main figure is for instance a depiction of Indraśailaguhā, which is known from Kizil, or the first sermon, or the Parinirvāṇa of the Buddha. This means in the caves the depictions of prophecy were related or connected with pictures of Buddha Śākyamuni and not with an esoteric image as is the case in the brick temples. In my opinion, there is another difference. For instance, in the brick temples, 15 and 20, there is a motif of a king who receives a tonsure by a monk. That means the king is becoming a monk. However, the Buddha does not look at the king who is receiving the tonsure, but he looks at the king to his other side. That means it seems as if the Buddha gives the prophecy to the king and after that, the king is becoming a monk. That's not a logical sequence. It would be more logical that at first the king becomes a monk and then gets the prophecy. This is depicted in the caves. There, the Buddha looks always to the king who's receiving the tonsure. So it looks to me as if the depictions in the caves are earlier than the depictions in the brick temples. So I would say that because of the similar style in Chotscho ruin α and cave 15, the buildings are nearly contemporaneous. Maybe the paintings from Bezeklik are a little older because those from Chotscho have a very stylized hairdo. I think the pictures of caves are the oldest.

**Irisawa:** Unfortunately, we are behind schedule. We will talk about the rest of the questions during the discussion session. Thank you very much, Dr. Konczak.



## 質疑応答

**入澤:** コンチャック先生、ありがとうございました。ただいまのご発表に対する質問をこれから受け付けたいと思います。それでは、まずツィーメ先生からのご質問です。質問は、「なぜこの「誓願図」に関しては、サンスクリットを使ったのか」ということです。

**コンチャック:** 確定的なお答えではできないのですが、考えはあります。「誓願図」の銘文はベゼクリク第 20 窟の回廊にあります。この回廊は大変狭く一幅 1 メートルほどでしょうか—また中はとても暗いわけです。回廊に入った人には銘文はほとんど読めなかったでしょう。また当時、サンスクリットの銘文を読めたのは学のある僧侶だけだったのではないかと思います。一般のウイグル人がサンスクリットを知っていたとも、西域北道ブラフミーを読めたとも思えません。ですから、銘文は「誓願図」の聖性を高めるために書かれたのだと推測しています。サンスクリットは聖なる言語と見なされていたから。

**入澤:** ありがとうございます。言語のことは、後で橘堂さんが発表の中でふれられるかと思えます。では、次に荒牧先生から質問がまいっております。直接先生から質問をしていただきましょう。

**荒牧:** 私も「誓願図」と銘文の問題について考えておりました。リューダースがはじめてベゼクリク第 20 窟の「誓願図」について論文を書いたときに、これら十五仏の「誓願図」の銘文が『マハーヴァストゥ』(Mahāvastu vol. III, pp. 224-250)の「多仏経」の韻文部分と同様なスタイルで書かれていることを指摘しておりました。この指摘は極めて重要な意味があると思いますので、リューダースの意見をさらに深く考えてみて頂きたいと思います。私が今ご質問したいことは、『マハーヴァストゥ』や『八千頌般若経』以来の大乘経典運動において、誓願儀礼をおこなって授記をうけるという宗教体験は極めて根本的な意味をもって生きていたと思います。そうだとすると 10 世紀のウイグル支配期になって、これらの「誓願図」が書かれるようになるについては、そのような誓願と授記があらためて強調されるべき宗教儀礼の発達があったのではないのでしょうか。『ヨーガルールブック』という瑜伽修行のマニュアルがこれらの図の背景にある実践運動であると述べられましたが、それだけでは不十分ではないのでしょうか。何か新しい宗教儀礼の発達があったのではないのでしょうか。ウイグル時代の仏教復興の原動力は何だったのでしょうか。お教え頂ければと思います。

**コンチャック:** ご意見をいただきましてありがとうございます。まずリューダースについてですが、私の理解では、リューダースは私達に知られていない『マハーヴァストゥ』の校本があると推定し、銘文はここからとられたものだと考えました。失われた校本からとったというのはリューダースの想像にすぎず、現にその 1 年後には、銘文は『根本説一切有部律』の偈と同じものであることが発見されました。もちろん、『マハーヴァストゥ』にも誓願が出てきますし、*pranidhicārya* についても言及されていますが、誓願と『アヴァダーナシャタカ』(Avadānaśataka)があるから『マハーヴァストゥ』が銘文のソースであるといえるかどうかわかりません。『根本説一切有部律』でさえ、過去仏の順序が違うので、銘文の偈頌のソースではありません。銘文では、最初の賢劫における最後の仏がラトナシキン(尸棄仏)で、2 番目の賢劫の最後がディーパンカラ(燃燈仏)、3 番目の賢劫の最後がカーシャパ(迦葉仏)となっています。

この順序は、『根本説一切有部律』では知られておらず、全く違った順番になっています。しかし件の銘文に言及されている過去仏の順序は、説一切有部には知られています。ですから、何が銘文の偈頌のソースであるかを言うことはできないのです。

**荒牧:** 私が問題にしているのは、どの学派のどのテキストがベゼクリク第 20 窟の「誓願図」の銘文に由来するかということではなく、10 世紀のウイグル支配期にこれらの「誓願図」が描かれた背景にある宗教儀礼の発達は何かだったのかということです。『ヨーガレールブッフ』に誓願や授記の宗教体験が説かれていることを認めるとしても、それだけではこれら巨大な「誓願図」が描かれた宗教的背景を理解することはできないのではないのでしょうか。私自身が答えを持っているわけではなく、それらの「誓願図」の背景にある宗教運動を教えてくださいました（例えば十五仏と銘文には順番があると思いますが、その順番に礼拝しながら礼拝儀礼を行うというようなことはあったのでしょうか）。

**森:** 2 点目の『ヨーガレールブッフ』に関するご質問をもう少しご説明いただけますでしょうか。

**荒牧:** あの、『ヨーガレールブッフ』に見られる宗教体験が、この「誓願図」あるいは「授記図」の源流だったことをご指摘だったので、『ヨーガレールブッフ』に見られる、誓願と授記の宗教体系ということになれば、ずっと古く遡ることになるから、それだけで 10 世紀の段階にベゼクリクをはじめとする中央アジアの石窟寺院で、10 幾つもの「誓願図」と言われるものが、あの順序で並列されるということの説明するには不十分ではないでしょうか。もう少し、この 10 幾つもの「誓願図」が並列されるということの背景には何か 10 世紀の段階で始まった、宗教儀礼か何かがあると考えの方が、『ヨーガレールブッフ』の宗教体系だけよりは、もう少し何かあるのではないのでしょうか、というような憶測を申し上げたのです。

**森:** ありがとうございます。

**入澤:** この「誓願図」につきましては、後で橘堂さんの方からも報告がございます。全体討論の中でも問題にしたいと考えております。とりわけ、成仏に関わること、これは昨日のトカラ仏教の中でも出てまいりました。後ほど問題にしたいと思います。最後に、短い質問が橘堂さんの方から来ています。「高昌故城 α の「誓願図」とベゼクリクの「誓願図」はどちらが古いとお考えですか」という質問です。

**コンチャック:** まずはじめに、トルファンの中でも幾つかの地域の様式が見られることをお伝えしなければなりません。センギム(勝金口)の「授記図」の表現は高昌故城のものとも、ベゼクリクのものとも異なっています。しかし、高昌故城の α 遺址とベゼクリク第 15 窟の「授記図」は様式上の類似が認められます。ベゼクリク石窟の中でも異なった様式があります。たとえば、石窟形式の場合、「授記図」の中に描かれる人物像が、何と申しますか、短縮されています。日干し煉瓦造りの寺院(第 15・20 窟)ではそうではありません。つまり、日干し煉瓦造りの第 15・20 窟と、石窟形式の寺院では様式が異なっているのです。もっとも、石窟における様式も一様ではありません。さらに、日干し煉瓦造りの寺院と石窟寺院では絵画プログラムも異なっており、日干し煉瓦造りの寺院では「授記図」は回廊に配され、中堂に本尊として千手観音(Avalokiteśvara –Sahasrabhūja)が描かれています。しかし、石窟では「授記図」は主室側壁に描かれ、本尊は、例えばキジルで見られるような帝釈窟説法や、初転法輪あるいは仏陀



の涅槃像です。つまり、石窟において「授記図」は釈迦牟尼仏の像と結びつきもしくは関連があり、日干し煉瓦造りの寺院にみられるような密教的なイメージには関連しません。私としては、その他にも違いがあると思っています。例えば、日干し煉瓦造りの第 15・20 窟では比丘によって剃髪される王のモチーフがあります。つまり、王の出家の場面です。しかし、この図では仏は剃髪される王を見ておらず、反対側にいる王をみえています。ここから、仏が王に授記し、その後に王が出家するという流れが想定されます。これでは筋が通っていません。まず王が出家してから授記されるのであれば筋が通っています。このような例は石窟に描かれており、仏は常に剃髪される王を見ています。ですから、石窟にみられる表現の方が日干し煉瓦造りの表現よりも早いように思われます。高昌故城の α 遺址とベゼクリク石窟第 15 窟は様式が似ているので、年代も近いと考えられます。α 遺址の方が髪型の表現が様式化しているので、ベゼクリク第 15 窟の方が少し古いかもしれません。石窟寺院の「授記図」が一番古いと思います。

**入澤:** ありがとうございます。時間が超過しておりますので、あとの質問は全体討議の方で取り上げさせていただきます。コンチャック先生、どうもありがとうございました。



## **The formation of Uygur Buddhist Art: Some Remarks on Work in Progress**

**Lilla RUSSELL-SMITH**

(Curator, Asian Art Museum Berlin)

Since the publication of my book “*Uyгур Patronage in Dunhuang: Regional Art Centres on the Northern Silk Road*” (Russell-Smith 2005) I have of course contemplated many questions asked in various parts of my book. Since December 2007 I have been Curator for Central Asian Art at the Museum für Asiatische Kunst (Asian Art Museum, National Museums in Berlin), and have been working with one of the most important collections available for the research of this area. Being the curator means a lot of practical work, attending meetings and looking after visitors, and I am often not at liberty to decide which direction to take, especially at a time of designing a new museum for the centre of Berlin, with the mammoth task of moving the entire collection there sometime later this decade (official opening date at present is May 2019).<sup>1</sup> Before the move everything has to be digitised, and entered into a database.<sup>2</sup> I would just like to emphasise that unlike a researcher or a university professor, I can often not decide to spend time on a question important to me. However, practical aspects of my work can also take me into somewhat unexpected directions, as it is the case with some of the material I would like to show you today.

As you are all aware, the materials for Uygur art are very fragmentary and an even more burning question is the problem of dating. Very few manuscripts are dated, and practically no works of art, unlike in Dunhuang. As we know, it used to be the case to date all Uygur wall paintings and art to the 8<sup>th</sup>-9<sup>th</sup> centuries, following the initial judgment of Albert Grünwedel and Albert von Le Coq, as they were of the opinion that these wall paintings reflected the influence of Tang Chinese art. These dates continue to be used in less scholarly publications to the present day, even though the research of many scholars proved that the Uyghurs moved away from Karabalgasun, their old capital after 840, when they were

---

<sup>1</sup> The Museum für Asiatische Kunst will move to the centre of Berlin to the new “Humboldt Forum” from the suburban Berlin-Dahlem, where it is currently located. For the plans see [http://hv.spk-berlin.de/english/humboldt\\_forum/humboldtforum.php](http://hv.spk-berlin.de/english/humboldt_forum/humboldtforum.php) (January 2013).

<sup>2</sup> On 5<sup>th</sup> November 2012 I gave a lecture about our projects at the Ryukoku University. Digitisation and conservation of the important and fragile objects as preparation for the move to the new location are our most important tasks in the coming years. The designing of the new exhibition and study collection areas is also an interesting challenge – according to plan all areas will be accessible to the public. We are now working with the interior architects (Ralph Appelbaum Inc. – MalsyTeufel) on the designs.

pushed out by the Kirghiz.<sup>3</sup> Because of this alone Xizhou Uygur art should not be dated earlier than the 9<sup>th</sup> century. It also became clear that at first the capital was not in Qočo (Gaochang) but in Karašār. Then came the interesting re-examination of the dating of the stake inscriptions (Moriyasu 2000:2, p. 344, Moriyasu 2001) demonstrating how incredibly difficult it was to pin down the Uygur dating system. These stake inscriptions were originally also dated into the 8<sup>th</sup> century, but Professor Moriyasu proved beyond any doubt that the name Bögü is not referring to the kaghan of the Uygurs who converted to Manichaeism during the An Lushan rebellion, but that each stake can be dated to the early eleventh century (Moriyasu 2000:2, p. 344). This research was made possible by the reappearance of these objects in 1992: they had been taken away along with many objects to the Soviet Union, some were then returned to East Germany, and these objects re-entered the collection after the reunification of Germany in 1992. This fortunate circumstance brought this evidence to the forefront: as important documents for founding Buddhist temples the stake inscriptions may give us a clue when these temples were built. The dating of the stake inscriptions makes it likely that the buildings where they were found were constructed in the early eleventh century. Professor Moriyasu has also proved in his works that the manuscripts demonstrate a flourishing Manichaean scene in the tenth century, but by the early eleventh century the priests of the Manichaean temple had to be on the defensive (Moriyasu 2000:2, p. 346).

During the course of my research in 1996, inspired by the wealth of materials shown at the “Sèrinde” exhibition in the Grand Palais in Paris at that time (1995-1996), I noticed a very distinct group of paintings within the Dunhuang material that I had been working with for some time (starting as a BA student in 1991). It became clear to me after visiting the exhibition in Paris that several important Dunhuang paintings from the tenth century do not show the characteristics either of the “Chinese” style known from the Tang Dynasty, or the “so-called” provincial Dunhuang style of the tenth century. The tenth-century Dunhuang style was seen essentially as an adaptation of the Chinese style: it was seen as formal, simplified, and repetitive. These changes in style were then explained with the fact that Dunhuang was cut off from Central China, but the importance of the fact that the Ganzhou Uygurs controlled the trade routes leading into Central China was not considered by art historians before my research (**Map**). Dunhuang art from the tenth century appeared also to be different from the Tibetan style, even though some paintings showed esoteric iconography, and had been grouped because of this with “Tibetan” style paintings. (Klimburg-Salter 1982). In the Sèrinde catalogue some of these were described as “unusual” or “Central Asian” in style (eg. Giès-Cohen 1995, pp. 273-275). Describing the “Adoration of Guanyin” (Fig. 8) Jean-Pierre Drège wrote “We are tempted to see a trace of foreign

---

<sup>3</sup> At this point I would like to express my utmost gratitude to Professor Moriyasu, as in the 1990s when I was working on my PhD at SOAS, University of London, his works were only available in Japanese, luckily since then many have been translated into European languages. Professor Moriyasu spent several months in London in 1998, which was most fortunate for me, as he answered all my questions very patiently, and even helped me translate important sections of his book.

influence in this rather anomalous painting” (in Giès 1996, p. 77.) without specifying the source of this foreign influence.

The clue that led to my assumption that these paintings in fact reflected a strong Uyghur influence was a small sketch also on display in the exhibition from Dunhuang, entitled: “Sogdian deities.”<sup>4</sup> Although the seated figures wear a typical water-drop shaped headdress this was not mentioned in the catalogue, in the subsequent publications (eg. Grenet-Zhang 1998) or in the conference accompanying the exhibition in January 1996. How important headdresses are has become even more apparent recently thanks to new research (Kageyama 2007, Stark 2010, Laursen 2011). Of course independently from me other scholars also noticed similarities with Uyghur headdress, but they did not expand their research in this direction (Feugère 2000). Chhaya Bhattacharya-Haesner and I both spoke about these figures at the ICANAS conference in Budapest in 1997, although we completely disagree about the iconography to this day.<sup>5</sup> It was fairly quick to draw up a list of Uyghur-influenced paintings from Dunhuang, once I realised the connection.<sup>6</sup> However, to prove the Uyghur connection with the Dunhuang paintings took me much longer than I expected, as no basic books on Uyghur art or history were available then, and these are missing up to the present day, although of course important scholarly publications investigating certain aspects appear all the time.

The presence of the Uyghur wives in important Dunhuang caves such as Cave 61 or 98 were of course already known earlier, and also the later wall painting from Cave 409 showing both a male and a female donor in a typical Uyghur costume were well-known. Several publications from the 1990s even argued that the Uyghurs actually controlled Dunhuang in the eleventh century.<sup>7</sup> Liu Yuquan was the first to recognise that wall paintings previously considered Tangut (Xi Xia) from late Dunhuang caves from the eleventh century could be attributed to the Uyghurs (Liu 1987).

To me it seemed clear at the time of writing my book that if stylistic, iconographic and technical features could be identified the way I was able to do using art historical methods, then “Uyghur Buddhist art” must have existed at that time in Xizhou. In an article published in 2008 Professor Moriyasu challenged this idea, at the same time accepting that there was a visible connection (Moriyasu 2008).

---

<sup>4</sup> BNF Pelliot chinois, 4518, 24, Bibliothèque Nationale de France, Paris. For a reproduction see Giès-Cohen 1995, pl. Cat. No. 223 and Russell-Smith 2005, pl. 2.

<sup>5</sup> The interpretation of Chhaya Bhattacharya-Haesner is published in Bhattacharya-Haesner 2003, pp. 35-38.

<sup>6</sup> I am very grateful that my PhD supervisor, Professor Roderick Whitfield, an expert on Dunhuang painting, whose important publications include three large volumes about the Stein Collection in the British Museum (Whitfield 1982-85) as well as a lavishly illustrated album on the wall paintings of Dunhuang (Whitfield 1995), immediately accepted my idea of Uyghur influence in Dunhuang, which accounted for features he had found difficult to explain, and consequently allowed me to change my PhD dissertation topic at the time.

<sup>7</sup> Moriyasu disagrees with the view held by Yang Fuxue and Niu Ruji, but also acknowledges that the early eleventh century was a period of Uyghur domination in Shazhou. Moriyasu emphasises that these were the Xizhou Uyghurs, as shown in Cave 409 in Dunhuang. (Moriyasu 2000:2, Yang 1992, 1994; Yang – Niu 1995).

This of course forces me to rethink the available evidence. Once again it has to be emphasised that the material is extremely fragmented, as there was no library cave like in Dunhuang anywhere else, and that secure scientific dating is almost impossible in most cases. C-14 dating has been attempted in some cases, notably for the wall painting of the famous donor figures from Cave 20 in Bezeklik and for a Manichaean fragment (Yaldiz 2000, 2010, Gulácsi 2005), but these tests have not been systematic, and in the context of our Kizil wall paintings the entire process of carbon dating our wall paintings has been questioned by some scholars. It is very true that as the surface has been treated several times as our current research projects also show (Gabsch 2012), contamination cannot be excluded. Our current thinking is that only a systematic carbon dating project would make sense both in Kuča and in Bezeklik, and this would have to be done in close collaboration with a Chinese partner. Essentially small samples should be taken from selected wall paintings in our collection and from the same cave in-situ (making sure that it is close enough, and is the same layer), and then these should be tested in several laboratories in Germany and in China, and maybe also in Japan. Then the results could be compared and evaluated at an international conference. Until such a complex project becomes a reality however, we have to rely on other means of trying to arrive at a conclusion.

We have to reconsider the methodology of our approach too. There are two closely related issues in discussion here, both linked to the identity of the donors and the artisans. Firstly what constitutes “Uygur” art. Secondly the role of female donors in a medieval society. The second point is closely connected to the first, as I have already discussed in my book.

We must be very careful when formulating the first question, as we are discussing the culture of a regional centre before the rise of the idea of nation-states. What makes any art “Uygur”? Is it the language spoken or written? (We do not know the spoken language, and documents may be bilingual). Is it genetically linked groups? (genetics do not necessarily agree with cultural links)<sup>8</sup>. I would argue that certain types of regional art were the result of a consciously chosen attitude in this age, especially if it was the ruler’s decision to convert to a certain religion. We are dealing with an extremely multi-cultural period, where different groups identify themselves through the use of language and script, religion and naturally art. Latter might also show their clothing, which is an obvious way to identify a group (see my earlier reference to the importance of headdresses above).

---

<sup>8</sup> Lectures and subsequent discussions during a conference entitled “The Complexity of Interaction along the Eurasian Steppe Zone in the First Millenium AD: Empires, Cities, Nomads and Farmers” organised by the Bonn LVR-Landesmuseum and Bonn University 9<sup>th</sup>-11<sup>th</sup> February 2012 explored important aspects of this. The conference was linked to an exhibition of new archaeological finds from Mongolia entitled “Steppe Warriors: Nomadic Horsemen of the 7<sup>th</sup> till 14<sup>th</sup> Century from Mongolia”. A publication of the proceedings will be published later this year. (E-mail from the conference organisor Professor Jan Bemmam, 6<sup>th</sup> January 2013)

In the tenth century Dunhuang became a practically independent regional power. Rong Xinjiang argued that the Cao family itself ruling Dunhuang may have been of non-Chinese origin, and might have been Sogdians (Rong 2001). Although the Caos used the Chinese language, and were completely sinicised according to Rong, who had studied the Dunhuang documents in extreme detail (Rong 1996), he pointed out differences with the era preceding them. As opposed to the “Return to Alliance” 歸義軍 (*guiyijun*) period of the Zhang family rule in the ninth century, when Chinese influence was the norm, in the tenth century Cao Yijin 曹議金 (914-935) and his successors allied themselves with the regional powers of Khotan and the Ganzhou Uyghurs, especially through many marriage links. The first and main wife of Cao Yijin was Uyghur, who retained her high standing even after the death of her husband, and was called “*guomu*” 國母 (mother of the nation) – three of her sons following Cao Yijin ruling Dunhuang. (Rong, 2001, p. 68; Russell-Smith, 2005, p. 64.) Rong sees evidence in this that the high standing of the Uyghurs at the time was linked to the non-Chinese origin of the Caos.

Here we can see the complexity of the question: the Cao family were perhaps the most important donors in Dunhuang, commissioning some of the biggest caves, such as Cave 61 or Cave 98, where the Uyghur wives and the relatives from Khotan are depicted in larger than life size. Is this regional art Chinese? Or local Dunhuang art? Perhaps Sogdian or Uyghur? In this case I would opt for a “tenth-century standard Dunhuang regional art” phrase, as I did in my book. It is in comparison with the style of this “control” group that I found that portable paintings possibly commissioned by Uyghurs in Dunhuang differed from the standard style, and based on this and my subsequent comparative studies with known examples of Uyghur art did I argue that some important Dunhuang paintings showed Uyghur influence.

The crucial role donors, and especially of high-ranking wives as donors in medieval societies is still a relatively under-researched question even in European art history according to new publications (Martin 2012, cf. also Schleif 2012). These donors shaped the appearance of art objects and styles in a major way, often reflecting a very personal approach to worship and cultural identity. As in medieval Europe, in India, Central Asia or China too, the choice between many different available techniques and styles has to be made by the artists in accordance with the wishes of the donors.

“Medievalists have been relatively less encumbered by distinctions between fine art and popular art, between important and peripheral centres than many art historians (...) Within a single period and region, often within a single work of art, one can identify divergent, and sometimes contradictory stylistic features. Although the balance evidently shifted in different locations and times, early medieval artists could choose between different stylistic modes in order to find the means of expressing their ideas in visual terms. Styles reflect a complex blend of factors, including the training and skill of available artists, the wealth and ambitions of patrons, the demands of the subject, and the materials chosen. The period is

not, however, one of complete chaos. Although some examples resist attribution with heroic resolution, most of the artwork of this period can, by comparing them to other better-documented works with which they share specific stylistic features, be assigned to a reasonably narrow geographic and chronological area, with as high a degree of certainty, as in later periods of European, or for that matter, non-European art.” (Nees 2002, p. 238)

In the regional art centres of medieval Europe donors, who newly converted to the Christian religion, in addition to express devotion wanted to stress their new identity. An object commissioned for worship could therefore at the same time also act as a statement of political power and demonstrate new cultural alliances.

I believe that something similar may have been true in Uygur art. It is important to emphasise that the Uygurs’ conversion to religions: first to Manichaeism and then to Buddhism, was the conscious choice of the Uygur ruler of the time. This is a difference with for example Chinese art, where Buddhism appeared much more gradually.<sup>9</sup> We can therefore expect that the donors wanted to make a statement with their commissioned art. It is also clear that some characteristics of Uygur art were developed in the Manichaean period – defined by the interest in miniature book art, and being the result of the strong impact of Sogdian artisans, and the links with the Manichaean Church in the West – and these features continued, probably due to the wishes of Uygur donors – even after conversion to Buddhism, thereby making Uygur art identifiable by key features different from other regional arts of the same period.

Let us consider possible characteristics for the formation of local Uygur art or culture. It is likely that the nomadic culture of the Uygurs continued to shape their taste in the regional oasis centres of Xizhou, Shazhou and Ganzhou. They continued to use the typical Uygur clothing including the headdresses, and we note the pronounced use of belts and riding boots, visible through a long cut down the side of the male robe. We can see this looking at representations of donor figures, both on a portable banner painting in Berlin (Fig. 1), and on wall paintings (Fig. 2), as well as on a Chinese painting.<sup>10</sup> The use of exaggerated golden jewellery is also very visible for female donors, even though their clothing and hairstyle is based more closely on Chinese examples (Fig. 3). Even so, the hairstyle (straight hairline), the headdress the pronounced use of jewellery makes these donor figures distinctly non-Chinese, and recognisable as Uygur. Some paintings represent gowns lavishly embroidered with dragons or phoenixes (Fig. 1).<sup>11</sup> In the museum’s partially unpublished textile collection in Berlin we have

---

<sup>9</sup> The first representations of the Buddha figure are known from pottery, and as small representations in Chinese tombs (cf. Howard 2006, pp. 202-208.).

<sup>10</sup> Anonymus (traditionally attributed to Li Zanhua): “Nomads with a Tribute Horse”, Northern Song Dynasty, 11<sup>th</sup>-12<sup>th</sup> century (52.1380) in the Museum of Fine Arts, Boston (reproduced in Russell-Smith 2005, pl. 61).

<sup>11</sup> Cf. also Dunhuang Cave 409 reproduced eg. in Russell-Smith 2005, Pl. 7.



examples of embroideries of extremely high quality. It is possible that this continued interest in textile arts was due to the nomadic background of the Uygurs.

Mariachiara Gasparini, a Research Fellow who has just completed a first study of our entire textile collection, has made me once again very aware through her explanations of technique and showing me her microscopic photos, how amazingly skilled the Uygur artists were, in this case in embroidery, and how precious the materials were that they used. The interest in the miniature scale and luxury materials is apparent. These are exactly the qualities I observed in the Dunhuang paintings. Therefore I would argue that the Uygur aristocracy's unique taste must have been crucial at the early stages of developing Uygur Buddhist art. Embroideries of the highest quality must have existed already in nomadic times. This, the interest in precious metals (gold), and ornaments, as well as miniature book art seem to be the defining features of this formative period of Uygur Buddhist art.<sup>12</sup>

How was the art of Uygur Buddhists formed in various regional centres? In the case of Uygur conversion to Manichaeism a consciously non-Chinese religion was chosen, and consequently a non-Chinese set of values was employed for art work, foreign (most probably Sogdian) artists were invited. In the case of conversion to Buddhism the majority of the local population in Xizhou may already have been Buddhist, the kaghan's wish to convert, and consequently the restructuring of the temples was most probably following the wishes of an ever-increasing majority.

Acknowledging the visible links of Uygurs to Dunhuang art in the tenth century, Professor Moriyasu has raised the interesting possibility that basic features for Uygur Buddhist art were actually not formed in Karašār or Qočo, but in Dunhuang itself.<sup>13</sup> Being originally a Dunhuang researcher, I found this possibility intriguing, and not impossible. Through my daily work I also became much more aware of the versatility of the material found in the Turfan area and brought back to Berlin. For example earlier this year we had digitised all fragments on silk or paper with Chinese inscriptions for Professor Oguchi. Many of these small fragments are strikingly similar to paintings from Dunhuang. By coincidence Sarah Fraser, who is now Professor at Heidelberg University in Germany, came to visit just then, and was also struck by the similarities. These, however also make us aware of the huge

---

<sup>12</sup> Of course these points will have to be investigated in the future in detail. For example Morris Rossabi considered the Uygurs to be the inventors of *kesi* weaving technique: "The Silk Trade in China and Central Asia" in Watt-Wardwell 1997, pp. 7-19. More research needs to be done in this area. Mariachiara Gasparini (Heidelberg University) analysed the textile fragments in the Turfan Collection in Berlin in preparation of her PhD dissertation entitled "De-codification of CentralAsian textiles: The transfer of northern Silk Road textile imagery onto European surfaces."

<sup>13</sup> Moriyasu suggested the possibility that we are witnessing the birth of a regional Buddhist art form in Dunhuang, that in turn influenced the formation of Xizhou Uygur Buddhist art at a later point. He says: "In Dunhuang at that time the Uighur royalty of the Ganzhou Uighur Kingdom was in place. They converted to Buddhism relatively earlier because of relations of marriage with the ruling family of the Imperial Commissioner of the Return to Alliance Army, for example, and they may possibly have become patrons of this new school of Buddhist art. After the transfiguration under the influence of esoteric Buddhism from Tibet and Khotan, it flew back to Turfan after the second half of the 10<sup>th</sup> century." (Moriyasu 2008, 219)

disadvantage we have when looking at Turfan materials. In Berlin we often only have one caption, a foot, part of a figure, and it is only because we know the complete paintings found in the Dunhuang library cave that we can complete the composition with some likeliness in our heads. This is to a lesser extent also true of the wall paintings. A visit to Qočo will demonstrate that only tiny fragments of wall painting remains can be found (and only with the help of a guide), and a visit to Bezeklik is quite sad at the moment, as the wall paintings appear to be in such a bad condition peeling off the walls in many caves. Again what a contrast to the flourishing site of Dunhuang, where the Getty Research Institute had been supporting conservation projects for over 20 years! We can only hope that something similar will happen in Bezeklik soon.

Essentially we are dealing with an extremely fragmented material from often insecure provenience, as many of the cards in the museum are not specific enough and only state “Qočo” as the location where the object was found. The only complete Uygur painting known to me is in the Hermitage in St Petersburg (Fig. 4).<sup>14</sup> In sad contrast we have many tiny fragments in Berlin, which no doubt were once also part of a lavish composition (Fig. 6). Therefore this well-preserved painting in the Hermitage is extremely important. As far as I know, the provenience is insecure, and there is no inscription of any kind that could help us with the dating of this painting. The iconography is somewhat similar to the types known from Dunhuang, we can recognise certain figures that only appear on late 10<sup>th</sup> century examples in Dunhuang, and not earlier.

However, there are many differences: first of all the many small Buddha figures in the upper part of the painting. There is not one Dunhuang painting showing this feature. Even the Five Big Buddhas only appear like this, above the donors, in a painting I had identified as Uygur-influenced, known as the “Five Buddhas of the Vajradhātu Mandala” (MG 17780, Musée Guimet, Paris) (Fig. 5). The additional small figure of the White-robed Guanyin granting a child is also not known from Dunhuang in this form, but was a very popular feature in the Turfan area: we have a very similar example in our exhibition in Berlin from Murtuk (Fig. 7), and also another example is in the collection of the Seoul National Museum.<sup>15</sup> The biggest difference is of course that the donors are part of the composition: in Dunhuang – excepting the Uygur-influenced paintings – donors almost always appear in the lower section often separated from the main part by a line. Here they stand in front of extremely interesting Uygur buildings wearing Uygur costume including their typical headdress.<sup>16</sup> The use of bright colours (red, green, blue) and the gilding appearing everywhere together with the rich ornamental decoration and the rhythmic repetition of the small Buddha figures gives a very flat and decorative appearance not known from Dunhuang in this

---

<sup>14</sup> “Thousand-armed Thousand-eyed Avalokiteśvara”, (TU-777), Cat. No. 148 in Piotrovsky 2008.

<sup>15</sup> “Painting of Avalokiteśvara” found in Toyok, (Bon4012:3-1) Cat. No. 13 in Min 2003.

<sup>16</sup> I already drew attention to the unusually important status of donors in Uygur painting in my book. Cf. the donor occupying the main area of the banner in Fig. 1, this way of representation is not known from Dunhuang.

form. In fact these are all elements I had identified in my book as characteristic of Uygur art, and therefore I argued that their appearance on a Dunhuang painting would be proof of Uygur influence. But no Dunhuang example, not even the Uygur-influenced examples display this richness or this combination of the elements.

Now the question has to be asked can a group of paintings developed in a regional art centre based on the wishes of the donors not simply reflect the features of an already existing style, but actually create a completely new style that then goes on to define “Uygur Buddhist art” for centuries. After careful consideration I have to say from an art historical point of view that this is not possible.

I am convinced that Uygur Buddhist art must already exist before it influences Dunhuang art, otherwise the regional art of Dunhuang would be much more unified, and various elements could not be found on paintings of very different appearance. If the regional art of Shazhou had shaped the later art of the Uygurs there would be more resemblance, this would not be limited to some features, always appearing in a different combination.

One more important point to consider is that the Ganzhou Uygur wives of the Cao family, who may have commissioned at least some of the Uygur-style paintings in Dunhuang may have had a Buddhist background. Moriyasu says too that “It is not known when they converted to Buddhism.” (Moriyasu 2000:2, p. 339). It is possible that these already Buddhist Ganzhou Uygur wives played an important part in developing Uygur Buddhist art, in this sense, I agree with Professor Moriyasu, that some Uygur art may have been developed in Dunhuang. However, they must have relied on existing examples of Uygur Buddhist art when commissioning the works of art in Dunhuang.

The clue to what this may have been lies most probably in the striking similarity between some Uygur-influenced paintings from Dunhuang not only with fragments of originally much larger paintings on silk in the Berlin collection (Fig. 9), but also with wall paintings from Šorčuk, today in the Hermitage (Fig. 10) and in the British Museum. I already drew attention to this in my book, but here I propose to investigate this question in more detail.

Let us look at the Tables at the end of my book again, where I summarised the elements making up these regional arts (Table 1: Principal stylistic influences on Dunhuang art: Chinese, Tibetan, Tangut, Uygur. Table 2: Principal stylistic influences on Uygur art: Turkic/Nomadic, Sogdian, Chinese, Kuchean, Khotanese, Tibetan, Tangut).<sup>17</sup> Many of these elements appear in both regions, and in fact one could

---

<sup>17</sup> In my book I have not devoted sufficient attention to the importance of Tocharian art to the creation of these regional styles (although of course I was aware of it, and mentioned it). I am now again through my daily work much more aware of these connections. I am also very pleased that in Germany I have the opportunity to work with scholars who had actively researched this

argue that all in Table 2 appear also in Dunhuang. Therefore only a unique combination of all these elements can make up what we recognise as “Uygur Buddhist art”.

Professor Moriyasu acknowledged that there were links between Dunhuang and Buddhist groups in Qočo (Xizhou), but he believed that these were not with (ethnic) Uygurs, but with Sogdians or Tocharians. Although once again this is an intriguing possibility, I see no reason to doubt that it is the Uygurs who first develop this new Buddhist art, most probably in the second half of the tenth century. The Uygur-influenced Dunhuang paintings in question can all be dated to the second half of the tenth century, or the early eleventh century (just before the library cave was sealed), and this agrees with Professor Moriyasu’s own system of dating as given in Moriyasu 2000:2.<sup>18</sup> Otherwise, I would have already noticed a contradiction when writing my book.

I agree that it is very difficult to identify any of the art finds with complete certainty if there is no Uygur inscription present. Still everyone in the room will agree that we can recognise Uygur Buddhist art at first sight, as it is very distinctively different from Chinese or other arts. I can show you an example from Kumtura (Fig. 13) in our collection to illustrate another case of regional influence of an existing art style. This painting is completely similar to the Tang dynasty Dunhuang style and iconography, even though Kumtura is located in the Kuča area, and therefore far removed from Dunhuang. Consequently it must have been painted in the eighth century, reflecting the regional Tang Chinese-influenced style of Dunhuang art of the eighth-ninth centuries.<sup>19</sup>

Just as the regional Dunhuang style can be clearly recognised in this painting far away in the Kuča area, the Uygur influence can be seen in the paintings in Dunhuang. Therefore there must have been paintings as “*Vorlage*” with the German word, that is pattern books, artists familiar with a certain way of working, and also a similar use of materials (gold, colours) is apparent.

Sarah Fraser proved in her book (Fraser 2004:1) that by the tenth century workshop practices were becoming increasingly professional. Importantly the hierarchy and work-division of the workshops may have been present in the Turfan area by the 8<sup>th</sup> century (then under Tang Chinese influence), earlier than

---

field for many years, and some of whom are also present here today. Another important field is the research of the Southern Silk Road. Again I was aware of the importance of Khotan, and some surprising similarities, for example the way the multiple heads of deities are shown, as discussed in my book. But now new discoveries are being made on a regular basis and the wealth of new materials brings new evidence.

<sup>18</sup> According to Moriyasu 2000:2: “As I will explain later, the upper class of the West Uighur Kingdom began to be converted to Buddhism mainly from the second half of the tenth century.” (p. 338)

“Hitherto no one has been able to explain why the Uighurs ceased to support Manichaeism. The turning point was the tenth century.” (p. 346); “No Uighur (not Turkic!) Buddhist object may be regarded as older than the early tenth century.” (p. 351); “first Golden Age of Uygur Buddhism around the first half of the 11th century.” (p. 352)

<sup>19</sup> Another wall painting fragment (Inv. No. III 9374) from the same cave in the Berlin collection displays mannerisms well-known in eighth-ninth century Dunhuang painting: eg. the way the flowers are shown: a red dot on green grass.

in Dunhuang, according to her research. We can assume that these practices would have continued after the Uyghurs took over controlling this area. In the Berlin Museum we also have stencils, one of them in a typically Uyghur style (Fig. 11). Such stencils, as well as sketches and pattern books must have been used to prepare the paintings and wall paintings according to the donors' wishes.

Fraser also emphasises that important – and only sufficiently important – donors could have direct influence on the formation of art works.<sup>20</sup> We can observe that in the case of Uyghur art in several cases the iconography is similar to Dunhuang, but the style different<sup>21</sup>, or (as in the case of the painting on silk in the Eremitage) both iconography and style are different despite similarities occurring. This clearly points to the existence of Uyghur Buddhist workshops, the earliest already being in existence in the second half of the tenth century, by the time “Uyghur influence” first appeared in Dunhuang.

As an example let us look at the “Adoration of Guanyin” from the Musée Guimet in Paris (Fig. 8): this painting unites elements from Uyghur Manichaean book art (Fig. 12) and the Buddhist art of Karašār (Fig. 10) – which consequently must also date to the 10<sup>th</sup> century. The carpet type is very unusual for Dunhuang, and appears only on Uyghur-influenced painting. The decoration is very similar to the type seen in Fig. 12. The facial types however show a very close similarity with Fig. 10. Similar faces are also known from portable fragments found in the Turfan area (Fig. 9).<sup>22</sup> This must be our clue to the existence of the earliest or first Uyghur Buddhist school/ style. It is very likely that the Uyghur centre of Karašār must have developed Uyghur Buddhist art at first, there combining elements from Sogdian book art and Tocharian wall painting. This must have influenced the regional art centre of Dunhuang, where the wishes of Uyghur donors, most likely female donors, lead to the execution of some of the most striking paintings on silk. Consequently, I agree with Professor Moriyasu that the wall paintings from Bezeklik are likely to be not earlier than the eleventh century. But the earliest wall paintings from Qočo might date to the second half of the tenth century, and at least some of the wall paintings from Šorčuk – Karašār are likely to date from the tenth century.

As I already mentioned in my book, in my eyes the influence of book art cannot be overestimated. Of course once again the Manichaean material is extremely fragmented, in the catalogue of Gulácsi (2001) we can only find ca. 100 pieces, and of those less than twenty have a recognisable composition with many figures. Still, we can easily recognise these as Uyghur Manichaean art: blue background, lavish use of gold, extremely thin lines, and interest in miniature small-scale art (Fig. 12). We can see a

---

<sup>20</sup> “A formal system of review and evaluation was in place to assess progress and, if the donor was important enough, the donor's approval factored into the completion of a mural program.” (Fraser 2004:2, p. 9)

<sup>21</sup> As in the case of the representation of Vimalakirti in Murtuq, cf. Russell-Smith 2005, pp. 91-96.

<sup>22</sup> For a detailed discussion see Russell-Smith 2005, pp. 173-179.

combination of these in the Uygur-influenced art in Dunhuang. Most researchers assume that Sogdian artists were influential in developing Manichaean art.

The importance of Sogdians in transmitting religions, script and art to the Uygurs has been researched from many angles.<sup>23</sup> As for the latest opinion on their direct connection with the early phase of Uygur Buddhist scriptures Jens Wilkens gave an important, hitherto unpublished conference paper.<sup>24</sup> In his paper Wilkens urges us to explore the impact of Sogdian Buddhism on Uygur Buddhism in the field of art. He drew attention to the very striking similarities of illustrations on Sogdian manuscript fragments in the Turfan collection in Berlin to the art of Karašār. I find his latest research very inspiring. During our recent conversation, when looking at this material together in the museum, we compared the fragments to the available Manichaean fragments, and the links are once again striking. Wilkens points to similarities between fragments from the Araṇemi-Jātaka (Fig. 14) and Manichaean book art, consider for example the blue background and the use of gold.<sup>25</sup>

The importance of the Sogdians in this region came to my attention once again recently from an unexpected angle. I have been intrigued by the unique collection of architectural elements in our storage ever since my arrival in Berlin five years ago. I was aware that nothing like this exists in China, and this was confirmed by the visits of Li Xiao, then Director of the Turfan Museum and Academy in 2010 and in 2011.

The commissioning of architecture was of course also a very important activity for donors. Puay-Peng Ho drew attention to the fact that temple building was expensive: “The cost for sponsoring a temple could vary from millions to tens of thousands in cash.” (Ho 2004, p. 50). Therefore it is important to consider the evidence objects that were originally part of religious architecture tell us about the change of religions, styles and techniques.

I first spoke about these architectural elements in May 2009 at the University of Pennsylvania at a conference organized by Professor Nancy Steinhardt on Uygur Archaeology (Russell-Smith 2009). Only

---

<sup>23</sup> Professor Moriyasu found additional evidence for the importance the influence of Sogdians in his latest work (Moriyasu 2012). In this on p. 48 he also has a structural drawing showing “Uygur network in the tenth and eleventh centuries” exactly corresponding to the way art influences may have travelled too. In the Summary he writes: “this present study of mine has demonstrated anew that in the case of epistolary formulae there existed a current that flowed from Sogdian to Uighur and then to Mongolian... Furthermore, as it is symbolized by the fact that the prototype of the Uighur script lay in the Sogdian script, it is to be surmised that Uighur culture was strongly influenced by Sogdian culture” (p. 97). I am very grateful to Professor Moriyasu for sending me his latest important publications.

<sup>24</sup> “Buddhism in the West Uyghur Empire and Beyond”, unpublished conference paper given at the workshop “Between Empires: Transfer of Buddhism between Hubs in Eastern Central Asia (9<sup>th</sup> to 13<sup>th</sup> Centuries)”, 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> September 2012, Ruhr University, Bochum. Publication of the Proceedings is planned according to the organizer Dr. Carmen Meinert (personal communication, December 2012).

<sup>25</sup> Jorinde Ebert was the first to publish these fragments (Ebert 2001). Ebert is also convinced of the importance of the Sogdians on the formation of Uygur art. In Ebert 2001 she does not explore the links to Manichaean art.

small black-and white photos have been published of the wooden objects in the Turfan Collection in Berlin including the archaeological elements by Chhaya Bhattacharya-Haesner, who wrote her doctoral dissertation about this topic, and then published it in India (Bhattacharya 1977). The book is now out of print, and as said the pictures are small and black-and-white. Furthermore Bhattacharya's background is in Buddhist art, so she simply describes the architectural elements, quoting the cards and the publications of Le Coq and Grünwedel.<sup>26</sup>

As we are preparing for the new museum, various projects have been discussed, and one has been the "Inszenierung von Architektur" – investigating how we can incorporate more architectural elements into our future displays. This and my own research interest gave me the idea to take the plunge, and ask our storage manager to take out every single architectural element, and lay them on every available surface in our storage. As far as I am aware this had not been done before.<sup>27</sup>

Professor Klaas Ruitenbeek, our Director since January 2009, is an expert not only of Chinese art in general, but of Chinese wooden architecture in particular, this was the topic of his PhD dissertation (Ruitenbeek 1993). He also learnt the actual craft of wooden architecture, and worked on various projects with Chinese craftsmen, for example at the Royal Ontario Museum in Toronto, where they recreated the front of a Chinese building as part of the new display. With this experience it is not surprising that Professor Ruitenbeek could put many of the elements in the Turfan Collection together within a short time, as if working with a giant puzzle. We have also very quickly made distinctly different groups of the elements. I have now compiled a first list. It became apparent that several of these objects could not be published in the book by Chhaya Bhattacharya, because they came back from the Soviet Union, and only re-entered the collection in 1992, just like the stake inscriptions mentioned at the beginning. Furthermore Grünwedel and Le Coq appear to pay remarkably little attention to them, considering their large size, and the amount of space they must have taken up in transport and storage. Only some of the carved elements were published in Chotscho (Le Coq 1913). I must emphasize that this project is at the beginning, and a correct publication and analysis of the material must follow. But I can already draw attention to some first results:

---

<sup>26</sup> Talking about some of these wooden elements Grünwedel says that at least one of the carved objects was given to them by "Turkish" peasants, who thought that this should have been used as fire wood (Grünwedel 1905, p. 95). This of course draws attention to the fact that in these tree-starved areas many beautiful objects must have been burnt in the cold winters. (Understandably as sheer survival is not easy in these parts at the time of warfare or political turmoil, and the Qočo ruins were open without any wall or entrance until the late 1970s). The ruins in Qočo should also be explored in a joint project with our Chinese colleagues. During a fieldtrip in September 2011 we discussed with the researchers at the Turfan Academy that a joint investigation of ruins in Qočo, with the help of the historical photos and drawings in our archives and analysing the descriptions of the German expeditions could produce very interesting results.

<sup>27</sup> Marianne Yaldiz does not discuss the wooden architectural elements in her important monography when describing the ruins in Xinjiang (Yaldiz 1987) in contrast to Monique Maillard who incorporated the examples from the Musée Guimet and from historical photographs into her monograph (Maillard 1983).

The overwhelming majority of the architectural elements come from Qočo. The best documented group consists of the carved elements. These come mostly from Ruin  $\alpha$ , and Ruin  $\beta$  (Figs. 15-17). They display very strong Western influence, including palmette motifs known from Hellenistic art (originally carved in stone, and then adapted to wood in Central Asia). Looking at the large basis and capitals we can only begin to imagine the size of the buildings that they must have decorated. The dominance of the wood, and the undoubted combination with the mud-brick buildings dominating all of Central Asia, bring the reconstructions of Boris Marshak of a Sogdian room from Penjikent to mind.<sup>28</sup> The wooden capitals, the rounded basis, and some of the ornaments are similar. We can see that there may have been a Sogdian connection, just like we observed in the case of the manuscripts and in the case of art.

Furthermore, we have large floor tiles in our collection, possibly also from the same buildings reflecting Iranian or Sogdian influence. Similar examples were found in Kashmir and interestingly most recently in Karabalgasun (Compareti 2009, fig. 1; Dähne 2010, p. 69 Fig. 7). Nancy Steinhardt has always emphasized the Chinese influence in Karabalgasun, but the Sogdian-Iranian heritage is also very important. It is the unique combination of these elements that makes up the various forms of Uygur regional arts.

As for the possible function of at least one of the buildings, the clue lies in a motif actually published by Le Coq in *Chotscho*: possibly part of a wall paneling it shows grapes: a very important motif for Manichaeans. According to our museum card this object was found in a corner room in Ruin  $\beta$  (Fig. 17). A very impressive capital was also found in Ruin  $\beta$  (Fig. 15). Could some of these wooden elements be the remains of a Manichaean temple in Qočo? The fact that at least some of them were found in a corner room suggest that when no longer in use, they must have been dismantled and stored once the local population converted to Buddhism.

The second major group of architectural elements is clearly Buddhist (Figs. 18-19). This is confirmed by the appearance of Buddha figures under a Sanskrit inscription in Brahmi.<sup>29</sup> It is clear from the style that these elements were made for an Uygur building. Not only the Sanskrit text, but also many ornaments resemble those known from Bezeklik wall paintings and published in *Chotscho* (Fig. 20).

---

<sup>28</sup> According to Frantz Grenet (e-mail 1<sup>st</sup> October 2012) "This picture by Marshak is a composite one, it purports to show a general idea of a Panjikent reception room, not a rendering of any special example. As for the colours, he was persuaded that this was actually how they looked like when fresh (so he told me). The columns and ceilings are wooden." A black-and white reproduction can be seen as Fig. 3 in the on-line publication Stavisky 2003. I also found a colour reproduction on-line: <http://www.flickr.com/photos/waltercallens/1303805800/in/photostream/lightbox/> (available January 2013).

<sup>29</sup> Ines Konczak has confirmed that the script is early Turkestani Brāhmī (Personal conversation, January 2013). The text will be investigated further.



Now in the reconstruction of Klaas Ruitenbeek it becomes possible for the first time to see a part of this building – possibly the portico of a temple taking shape (Fig. 18). Le Coq published one element as a “lamp stand” (Le Coq 1913, Tafel 62 object c) – it is in fact a *dou* 斗 – as now recognised by Ruitenbeek – the basic element of the Chinese bracketing system. However, Ruitenbeek points out that these are not the remains of a Chinese building, especially because of the clear combination with a mud-brick wall: the *dou* supports a beam that had clearly been fixed to a wall. In contrast, in East Asia the entire bracketing system would have been created out of wood.

Looking at the ornaments, some of them clearly originate in the palmettes we have just observed in the case of the carved elements, which may have belonged to the Manichaean temple. Here we see a painted version of these motifs. So once again we see the unique combination of various elements by the Uyghurs to create their own art, taking in Chinese and Western-Sogdian influences, but creating their distinctly different version.

I already published a wooden beam of this group displaying a zig-zag motif, as this appears as part of painted architecture in two paintings (Russell-Smith 2012). One is a painting from Dunhuang, today in the British Museum.<sup>30</sup> I argued in my book that this painting is Uyghur-influenced too, redating it from the eighth to the tenth century (Russell-Smith 2005, pp. 153-164). The motif appears there in a prominent position on a beam above the entrance of a Chinese style-building.

The second example I am aware of is the beautifully preserved Uyghur painting of the “Thousand-armed thousand-eyed Avalokiteśvara” in the Hermitage (Fig. 4). Even more interestingly there the beam with the zig-zag motif appears as part of the domed building that resembles a tent, this could very well represent an Uyghur-style building or luxury tent. Sarah Larsen has drawn attention in a conference paper to the hybrid nature of Sogdian buildings as they appear on the Sogdian funerary beds found in China (Larsen 2006, cf. also Lerner 2005, Lerner-Juliano 2001). I wonder whether the regional architecture of both the Sogdians in China and the Uyghurs (influenced by them) was more composite – put together from different elements. In Xinjiang we see the appearance of vaults everywhere just like in Western Central Asia (Baimatowa 2008). This resembles very closely Sogdian architecture, so this aspect should also be investigated in a more systematic manner. Monique Maillard has already pointed out the similarities of the ground plan of the buildings in Qočo with Iranian architecture (Maillard 1983).

As we have seen above, unlike in China (or Japan), where the entire structure would have been constructed out of wood using the bracketing system, in Qočo the Chinese bracketing elements,

---

<sup>30</sup> “Paradise of Amitābha” (Stein painting 37, Registration number: 1919,0101,0.37), British Museum, London, reproduced as Pl. 29 in Russell-Smith 2005. The painting can be seen on-line: [http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database/museum\\_number\\_search.aspx](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/museum_number_search.aspx)

including the *dou*, were pushed into a solid, clay wall, much more in keeping with the tradition of Central Asian, including Sogdian architecture. So with the help of this new material we have further evidence of the uniqueness of Uygur art and architecture. Could this have been formed in Dunhuang?

I would argue that it is far more likely as in the case of these architectural elements, that many similar ingredients were present in both places: the possible Manichaean architecture in Ruin β was strongly influenced by Sogdians. There must have been royal donors in Dunhuang too who had access to Manichaean book art, which could influence their decision to have paintings commissioned reflecting their unique taste. However, none of the Uygur-influenced paintings of Dunhuang could be mistaken for a painting from Turfan. This is the art of a regional group, we could tentatively call it Ganzhou Uygur art, due to the possible role of the women.<sup>31</sup> These donors must have had access to Uygur Buddhist art developed elsewhere, perhaps in Šorčuk. Then the different elements were combined, like in the case of the buildings we have just seen, to reflect the wishes of the donors.

I believe that this transformation could not have happened alone in Dunhuang, but most likely in Karašār in the mid to late tenth century. I agree with Professor Moriyasu that the wall paintings of Qočo and Bezeklik were then likely to be painted later, the earliest examples dating to the second half of the tenth century and to the eleventh century. In the future the structural types of the caves and the free-standing buildings have to be investigated in closer detail too. Only a full-scale study can bring more definite answers to how donors shaped the regional art of Uygur Buddhists. However, we can already state as a preliminary conclusion of our work in progress that Uygur Buddhist art existed in the second half of the tenth-century, and could thus influence the stylistic and iconographic development in Dunhuang, most probably as a result of the wishes of local Uygur donors living in Shazhou.

As our work progresses in the museum I hope to get more specific results, especially through collaboration with China and Russia, although I am very aware that this will not be easy. I look forward to receiving your comments and suggestions.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> I intend to do more research on the nature of Uygur art in Dunhuang in the light of specific new results for the study of regional cultures, especially in the field of manuscripts. For example Imre Galambos started focusing on how outside influence changed the way Chinese manuscripts were written in Dunhuang in the tenth-century (Galambos 2012).

<sup>32</sup> I am very grateful that through the invitation by Professor Miyaji and the Ryukoku University I was prompted to re-examine some of the complex influences as described in this article. In preparation for an exhibition planned for 2016 to be held in Berlin, I hope to spend much more time on researching our museum objects from this period. Entitled “Between Empires: the Silk Road in the Eighth-Thirteenth Centuries” this exhibition will focus on the interaction of the various regional cultures. The art of the Uygurs and the links to Dunhuang will be key focus points. I welcome all suggestions and remarks also in preparation of this major project.

## Bibliography

- Baimatowa, Nasiba S: *5000 Jahre Architektur in Mittelasien: Lehmziegelgewölbe vom 4./3. Jh. v. Chr. bis zum Ende des 8. Jhs. N. Chr.*, Mainz: Philipp von Zabern, 2008.
- Bhattacharya, Chhaya: *Art of central Asia, with special reference to wooden objects from the Northern Silk Route*, Delhi: Agam Prakashan, 1977.
- Bhattacharya-Haesner, Chhaya: *Central Asian Temple Banners in the Turfan Collection of the Museum für Indische Kunst, Berlin (Painted Textiles from the Silk Route)*, Berlin: Dietrich Reimer, 2003.
- Chandra, Lokesh & Birmala Sharma: *Buddhist Paintings of Dunhuang in the National Museum*, New Delhi, New Delhi: Niyogi Books, 2012.
- Compareti, Matteo: "Iranian Elements in Kaśmir and Tibet: Sasanian and Sogdian Borrowings in Kashmiri and Tibetan Art", *Transoxiana*, 2009 (available on-line [www.transoxiana.org](http://www.transoxiana.org))
- Dähne, Burkart: *Некоторые результаты исследования уйгурской столицы Хара Балгасун в 2010 году*, (Some results of the research of the Uygur capital Karabalgasun), *Mongolian Journal of Anthropology, Archaeology and Ethnology*, Vol. 6. No.1 (2010), pp.64-71 (available on-line).
- Dhyakonova, N. V: *Shikshin*, Moscow: Vostochnaya Literatura, 1995.
- Ebert, Jorinde: „Sogdische Bildfragmente der Aranemi-Legende aus Qočo in Turfan“, Louis Bazin und Peter Zieme (Hg.): *Silk Road Studies V, De Dunhuang à Istanbul*. Turnhout: Brepols 2001, pp. 25-42.
- Feugère, Laure: "Some Remarks on Three Paintings from Dunhuang in the Pelliot Collection", in Maurizio Taddei and Giuseppe de Marco (eds.): *South Asian Archaeology 1997. Proceedings of the Fourteenth International Conference of the European Association of South Asian Archaeologists, held in the Istituto Italiano per l’Africa e l’Oriente, Palazzo Brancaccio, Rome 7-14 July, 1997*, vol. III, Rome: Istituto Italiano per l’Africa e l’Oriente, 2000, pp. 1421-1438.
- Fraser, Sarah E: "Formulas of Creativity: Artist’s Sketches and Techniques of Copying at Dunhuang", *Artibus Asiae* vol. 59 (2000), pp. 189-224.
- \_\_\_\_\_ : *Performing the Visual: The practice of Buddhist Wall Painting in China and Central Asia, 618-960*, Stanford: Stanford University Press, 2004. (2004:1)
- \_\_\_\_\_ : "An Introduction to the Material Culture of Dunhuang Buddhism: Putting the Object in Its Place", *Asia Major* (2004), pp. 1-14. (2004:2)
- Gabsch, Toralf (ed.): *Auf Grünwedels Spuren: Restaurierung und Forschung an zentralasiatischen Wandmalereien*, Koehler & Amelang, Leipzig, 2012.
- Galambos, Imre: "Non-Chinese Influences in Medieval Chinese Manuscript Culture." In Zsombor Rajkai and Ildikó Bellér-Hann (eds.), *Frontiers and boundaries: encounters on China’s margins*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2012, pp. 71-86.

- Giès, Jacques (ed.) : *The Art of Central Asia : The Pelliot Collection in the Musée Guimet* (transl. by Hero Friesen with Roderick Whitfield), London : Serindia Publications, 1996.
- Giès, Jacques – Monique Cohen (eds.): *Sérinde, Terre de Bouddha: Dix siècles d'art sur la Route de la Soie*, Paris: Réunion des musées nationaux, 1995.
- Grenet, Frantz and Zhang Guangda: "The Last Refuge of the Sogdian Religion: Dunhuang in the Ninth and Tenth Centuries" in: *Bulletin of the Asia Institute* vol. 10 (1998), pp. 175-186.
- Grünwedel, Albert: *Bericht über Archäologische Arbeiten in Idikutschari und Umgebung im Winter 1902-1903*, München: Verlag der K. B. Akademie der Wissenschaften, 1905.
- Gulácsi, Zsuzsanna: *Manichaeon Art in Berlin Collections: A Comprehensive Catalogue*, Turnhout: Brepols, 2001.
- \_\_\_\_\_ : *Medieval Manichaeon Book Art: A Codicological Study of Iranian and Turkic Illuminated Book Fragments from 8th – 11<sup>th</sup> Century East Central Asia*, Leiden: Brill, 2005.
- Ho, Puay-Peng: "Building on Hope: Monastic Sponsors and Merit in Sixth- to Tenth-Century China", *Asia Major*, vol. 17 (2004) no. 1, pp. 35-52.
- Howard, Angela Falco: "From the Han to the Southern Song", in Wu Hung et al: *Chinese Sculpture*, New Haven & London: Yale University Press, 2006.
- Hüttel, Hans-Georg - Ulambayar Erdenebat (Уламбаярын Эрдэнэбат): *Karabalgasun und Karakorum: Zwei spätnomadische Stadtsiedlungen im Orchon Tal: Ausgrabungen und Forschungen des Deutschen Archäologischen Instituts und der Mongolischen Akademie der Wissenschaften 2000-2009*, Ulanbataar, 2009.
- Kageyama, Etsuko: "The Winged Crown and the Triple-crescent Crown in the Sogdian Funerary Monuments from China: Their Relation To the Hephthalite Occupation of Central Asia", *Journal of Inner Asian Art and Archaeology* vol. 2 (2007), pp. 11-22.
- Klimburg-Salter, Deborah: *The Silk Route and the Diamond Path*, Los Angeles: UCLA, 1982.
- Laursen Sarah: "From Tent to Pavilion: Hybrid Architectural Structures of the Sogdians in China" (conference paper abstract, University of Pennsylvania, July 2006).
- \_\_\_\_\_ : *Leaves that Sway: Gold Xianbei Cap Ornaments from Northeast China* (unpublished PhD dissertation, University of Pennsylvania, 2011, available on-line).
- Le Coq, Albert von: *Chotscho. Facsimile-Wiedergabe der Wichtigeren Funde der ersten Königlich Preussischen Turfan-Expedition nach Turfan in Ost-Turkistan*, Berlin: Dietrich Reimer, 1913.
- Lerner, Judith A: *Aspects of Assimilation: the Funerary Practices and Furnishings of Central Asians in China*, "Sino-Platonic Papers" 168; Philadelphia, 2005.
- \_\_\_\_\_ with Annette L. Juliano, *Monks and Merchants: Silk Road Treasures from Northwest China, 4th to 7<sup>th</sup> Centuries*, New York: Harry N. Abrams, 2001.

- Liu Yuquan: “Gansu Shazhou Huihu dongkude fenhua” (Grouping the Shazhou Uyghur Caves), 1987 *Dunhuang shiku yanjiu guoji taolunhui wenji* (Collected papers of the 1987 International Conference on Dunhuang Cave Research), Shenyang: Liaoning meishu chubanshe, 1990, pp. 1-29.
- Maillard, Monique: *Grottes et Monuments d’Asie Centrale*, Paris: Librairie d’Amérique et d’Orient, 1983.
- Marshak, B. I: *Искыцмва Согда* (Sogdian art), St. Petersburg: Izdatelstvo Gosudarstvennovo Ermitazha, 2009.
- Martin, Teresa: *Reassessing the Roles of Women as “Makers” of Medieval Art and Architecture* (2 vols.). Leiden: Brill, 2012.
- Min Byong-hoon et al (ed.): *Arts of Central Asia* (in Korean with English List of Objects and summary), Seoul: National Museum of Korea, 2003.
- Moriyasu, Takao: “Chronology of West Uyghur Buddhism: Re-examination of the Dating of the Wall-paintings in Grünwedel No. 8 (New: No. 18), Bezeklik”, in: Peter Zieme ed.: *Aspects of Research into Central Asian Buddhism. In memoriam Kōgi Kudara*, Turnhout: Brepols, 2008, pp. 191-227.
- \_\_\_\_\_ : “The Sha-chou Uighurs and the West Uighur Kingdom”, *Acta Asiatica*, vol. 78 (2000), pp. 28-48. (2000:1)
- \_\_\_\_\_ : “The West Uighur Kingdom and Tun-huang around the 10<sup>th</sup>-11<sup>th</sup>Centuries“, *Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berichte und Abhandlungen*, vol. 8, Berlin: Akademie Verlag, 2000, pp. 337-368. (2000:2)
- \_\_\_\_\_ : “Uighur Buddhist Stake Inscription from Turfan”, in Louis Bazin – Peter Zieme (eds.): *De Dunhuang a Istanbul. Hommage à James Hamilton*, Turnhout: Brepols, 2001.
- \_\_\_\_\_ : “Epistolary Formulae of the Old Uighur Letters from the Eastern Silk Road” (Part 1), *Memoirs of the Graduate School of Letters Osaka University* 51, 2011, pp. 1-86.
- \_\_\_\_\_ : “Epistolary Formulae of the Old Uighur Letters from the Eastern Silk Road” (Part 2), *Memoirs of the Graduate School of Letters Osaka University* 52, 2012, pp. 1-98.
- Nees, Lawrence: *Early Medieval Art*, Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Piotrovsky, M. B et al (ed.): *The Caves of One Thousand Buddhas, Russian Expeditions on the Silk Route, on the Occasion of 190 Years of the Asiatic Museum* (in Russian with English summary), St. Petersburg: The State Hermitage Publishers, 2008.
- Rong Xinjiang: *Guiyijunshi. Tang Song shidai Dunhuang lishi kaosu* (Research on the Return to the Allegiance Army. A study of Dunhuang’s history during the Tang and Song dynasties), Shanghai: Guji chubanshe, 1996.
- \_\_\_\_\_ : “Dunhuang Guiyijun Caoshi tongzhi zhe wei sute houyi shuo“ (About the possible Sogdian origins of the Cao ruling family during Dunhuang’s Return to the Allegiance Army period), *Lishi yanjiu*, No. 269 (2001/1), pp. 65-71.
- Ruitenbeek, Klaas: *Carpentry and Building in Late Imperial China. A Study of the Fifteenth-Century Carpenter’s Manual Lu Ban jing*. Leiden: Brill, 1993, 2nd ed. 1996.

- Russell-Smith, Lilla: *Uyghur Patronage in Dunhuang: Regional Art Centres on the Northern Silk Road in the Tenth and Eleventh Centuries*, Leiden: Brill, 2005.
- \_\_\_\_\_ : “Wooden structures in the architecture of Khocho in the Asian Art Museum, Berlin” (unpublished conference paper, “Uyghur Archaeology”, University of Pennsylvania, May 2009)
- \_\_\_\_\_ : “Representations of the Pure Land on the Northern Silk Road: Cultural Exchange and Regional Innovation”, in: Jeong-hee Lee-Kalisch, Antje Papist-Matsuo (eds.): *Ritual and Representation in Buddhist Art*, Weimar: VDG Verlag, 2012 (in print).
- van Schaik, Sam and Imre Galambos: *Manuscripts and Travellers: The Sino-Tibetan Documents of a Tenth-Century Buddhist Pilgrim*, Berlin, New York: de Gruyter, 2012.
- Schleif, Corine: “Kneeling at the Threshold: Donors in Realms Betwixt and Between,” in: *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal Spaces. Studies in Honor of Pamela Sheingorn*, Elina Gertsman and Jill Stevenson (eds.), Woodbridge: The Boydell Press, 2012, 195-216.
- Stark, Sören: “Some Remarks on the Headgear of the Royal Türks”, In: *Journal of Inner Asian Art and Archaeology* vol. 4 (2010), 119-133.
- Stavisky, Boris: “Once more about peculiarities of the Sogdian Civilization of the 4th-10th Centuries”, Ērān ud Anērān Webfestschrift Marshak 2003, *Transoxiana*, 2003 (available on-line [www.transoxiana.org](http://www.transoxiana.org)).
- Watt, James C. Y. and Anne E. Wardwell: *When Silk Was Gold. Central Asian and Chinese Textiles*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997.
- Wilkens, Jens: “Buddhism in the West Uyghur Empire and Beyond” (Unpublished conference paper given at the workshop “Between Empires: Transfer of Buddhisms between Hubs in Eastern Central Asia (9<sup>th</sup> to 13<sup>th</sup> Centuries)”, 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> September 2012, Ruhr University, Bochum.
- Whitfield, Roderick: *The Art of Central Asia: The Stein Collection in the British Museum*, vols. 1-3. Tokyo: Kodansha, 1982-1985.
- Whitfield, Roderick: *Dunhuang: Caves of the Singing Sands Buddhist Art from the Silk Road*, London: Textile & Art Publications Ltd., 1995.
- Yaldiz, Marianne: *Archäologie und Kunstgeschichte Chinesisch-Zentralasiens (Xinjiang)*, Leiden: Brill, 1987.
- \_\_\_\_\_ : “Evaluation of the Chronology of the Murals in Kizil, Kucha Oasis” in Eli Franco and Monica Zin (eds.): *From Turfan to Ajanta : Festschrift for Dieter Schlingloff on the occasion of his eightieth birthday*, Lumbini : Lumbini International Research Institute, 2010, pp. 1029-1044.
- Yaldiz, Marianne, Raffael Dedo Gadebusch et al: *Magische Götterwelten: Werke aus dem Museum für Indische Kunst, Berlin*, Berlin: Staatliche Museen zu Berlin SPK, 2000.
- Yang Fuxue: “Jin nian guonei Hexi huihu yanjiu zongshu” (Summary of recent research in China on the Hexi Uyghurs), *Dunhuang Yanjiu*, 1992, no. 2, pp. 98-109.

(Yang Fu-Hsüeh): “On the Sha-chou Uighur Kingdom”, *Central Asiatic Journal*, vol. 38 no. 1 (1994), pp. 80-107.

Yang Fuxue and Niu Ruji: *Shazhou huihu ji qi wenkan* (Shazhou Uyghurs and their documents), Lanzhou: Gansu Wenhua chubanshe, 1995.

### **List of Illustrations**

**Map:** Map of the Silk Road in the ninth-tenth centuries (after Russell-Smith 2005)

Fig. 1: Uyghur donor from Qočo, ink and colours on ramie, H: 144.5 cm W: 80 cm, Inv. No. III 4524 © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

Fig. 2: Uyghur donors from Bezeklik Cave 20, wall painting (ink and colours on plaster), H: 62.4 cm W: 59.5 cm, Inv. No. III 6876a © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

Fig. 3: Female Uyghur donors from Bezeklik Cave 20, wall painting (ink and colours on plaster), H: 66 cm W: 57 cm, Inv. No. III 6876b © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

Fig. 4: “Thousand-armed Avalokiteśvara” from Qočo, ink, colours and gold on linen, H: 142.5cm W:94 cm, Inv. No. TU-777 © The State Hermitage Museum, St. Petersburg

Fig. 5: “Five Buddhas of the Vajradhātu Mandala” from Dunhuang, ink, colours and gold on silk, H: 101.5 cm W: 61 cm, Inv. No. MG 17780 © RMN, Musée des arts asiatiques - Guimet, Paris

Fig. 6: Buddha figure from Toyok, ink, colours and gold on silk, H: 13.5 cm W: 7.7 cm, Inv. No. III 170 © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

Fig. 7: “Avalokiteśvara with accompanying figures” from Murtuq, ink and colours on ramie, H: 95 cm W: 59 cm, Inv. No. III 8559 © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

Fig. 8: “Adoration of Guanyin” from Dunhuang, ink, colours and gold on silk, H: 96.8 cm W: 65 cm, Inv. No. EO 1175 © RMN, Musée des arts asiatiques - Guimet, Paris

Fig. 9: Arhat and Brahman from Qočo, Ruin K, ink, colours and gold on silk, H: 21.5 cm W: 16.8 cm and H: 7 cm W: 6 cm, Inv. No. III 6361+ 6595m © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

Fig. 10: Monks from Šikšin (Karašār), detail of a wall painting (ink and colours on plaster), Complete painting: H: 101 cm W: 108 cm, Inv. No. ShSh-800 © The State Hermitage Museum, St. Petersburg

Fig. 11: Stencil from Qočo, Ruin K, paper, H: 20 cm W: 11.5cm, Inv. No. III 6318 © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

Fig. 12: Celebration of the Bema festival, from Qočo Ruin α, ink, colours and gold on paper, H: 25.2 cm W: 12.4 cm, Inv. No. III 4979 a, b verso © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

- Fig. 13: First meditation of Queen Vaidehī from the Kinnari Cave (Cave 16), Kumtura, wall painting (ink and colours on plaster), H: 27 cm W: 34 cm, Inv. No. III 8843 © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin
- Fig. 14: Illustration of the Aranemi Legend from Qočo, Ruin  $\alpha$ , ink, colours and gold on paper, H: 8.2cm W: 8.5 cm, Inv. No. III 4984 verso © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin
- Fig. 15: Column capital from Qočo, Ruin  $\beta$ , carved wood, H: 20 cm L: 30 cm D: 31 cm, Inv. No. III 5016 © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin
- Fig. 16: Column capital from Qočo, Ruin  $\alpha$  (above the southwestern stairs), carved wood, L: 25,1 cm D: 24 cm and L: 19.1 cm D: 17 cm, Inv. No. III 7292 © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin
- Fig. 17: Part of wall panelling (?) from Qočo, Ruin  $\beta$  (corner tower E), carved wood, H: 18 cm L: 30.5 cm D: ca. 2 cm, Inv. No. III 6764 © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin
- Fig. 18: Reconstruction of part of the bracketing system of a building from Qočo, Photograph taken December 2012 © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin
- Fig. 19: *Dou* bracket from Qočo (hown on the right in the reconstruction above), pigments on wood, H: 13.3 cm W: 22.2 cm L: 22.2 cm, Inv. No. III 4436a © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin
- Fig. 20: Ornament from a Bezeklik wall painting, after Le Coq 1913, Pl: 35 a1, Original from Cave 21 Bezeklik, H: 27 cm W: 28 cm (destroyed in the war)



## ウイグル仏教美術の生成 —進行中の仕事に関する所見—

リラ・ラッセルスミス

(ベルリン国立アジア美術館学芸員)

(森美智代 訳)

私が著書『敦煌におけるウイグルのパトロネージ—西域北道における美術の地域的中心』(Russell-Smith 2005)の出版以降も、本の随所で問いかけた数多くの問題について熟考を重ねてきたことはいうまでもない。2007年12月以来、私はベルリン・アジア美術館の中央アジア部門の学芸員を務めており、この分野の研究にとって最も重要なコレクションの一つに携わってきた。学芸員であるということは、たくさんの実践的な仕事や、打合せや、見学者への対応を意味し、自分のとるべき方向について選択が儘ならないことが多い。とりわけ、[今のように]ベルリンの中心地に新しくオープンする美術館を企画し、2010年代の後半中にコレクションの全てを移動するという山積みの仕事を抱えている時期とあっては尚更である(現時点で公表されているオープン予定日は2019年5月)<sup>1</sup>。移動前に全コレクションをデジタル化し、データベース等に登録しなければならない<sup>2</sup>。ここで強調したいのは、研究専門職や大学教授とは異なり、私には自分自身にとって重要な問題に時間を費やすという選択が屡々ゆるされないということである。しかし、私の仕事の実践的な部分は、私を些か予期していなかった方向に導きもした。今日お話しする内容の一部は、まさしくその具体的な事例に他ならない。

周知のように、ウイグル美術のための検討材料は極めて断片的であり、喫緊の課題は年代の問題である。ごく少数の文字史料しか紀年がなく、美術作品で紀年があるものは敦煌とは異なり事実上皆無である。かつては、あらゆるウイグル壁画・美術が8~9世紀に位置づけられるという状況であった。これはグリェンヴェーデルとルコックによる当初の年代判定に従った見方で、二人はウイグル美術に唐代中国美術の影響が反映されていると考えていた。ウイグル人が旧都のカラバルガスンを離れたのは840年にキルギスに追われて以降であったことが既に多くの研究者によって検証されているにも関わらず<sup>3</sup>、上述のような年代観は今日もなお、さほど学術的ではない出版物では依然として用いられている。ウイグ

<sup>1</sup> ベルリン・アジア美術館は現所在地のベルリン郊外ダーレムから市街中心地のフンボルト・フォーラムに移転する予定である。移転後の計画については以下を参照(2013年1月現在)。

[http://hv.spk-berlin.de/english/humboldt\\_forum/humboldtforum.php](http://hv.spk-berlin.de/english/humboldt_forum/humboldtforum.php)

<sup>2</sup> 筆者は2012年11月5日龍谷大学にて、アジア美術館のプロジェクトに関する講演を行った。重要かつ脆い所蔵品のデジタル化と保存は、移転の準備と並んで、我々にとって今後数年の最も重要な責務である。新たな展示エリアと所蔵品研究室の計画も興味深い課題である。計画では、入館者は全てのエリアにアクセスできるようになる。現時点で、我々は内装設計者と一緒に(Ralph Appelbaum Inc. – MalsyTeufel) デザインを作成中である。

<sup>3</sup> この点について私は森安教授に最大の謝意を表したい。1990年代に私がロンドン大学 SOAS にて博士論文を執筆していた頃、同氏の著作は日本語でしか読むことができなかったが、幸いその後、多くが欧文に翻訳されている。1998年に森安教授がロンドンに数ヶ月滞在されたのは、私にとって誠に幸いであった。同氏は私の質問全てに辛抱強く答えて下さったばかりではなく、著作の重要な箇所の翻訳を助けて下さった。

ル美術が 9 世紀より遡り得ないことの根拠は、この一点のみではない。[西遷後のウイグル王国の]最初の首都は高昌ではなく、カラシャールにあったことが明らかにされている。そして、一連の棒杭文書の年代の興味深い再検討(Moriyasu 2000:2, p. 344, Moriyasu 2001)は、ウイグル史の年代を確定することが如何に困難であるかを示している。一連の棒杭文書は、かつてはやはり 8 世紀のものと考えられていたが、森安教授は[銘文中の]Bögüという人名が、安史の乱の時期にマニ教に改宗したことで知られるウイグルの可汗を指すものではなく、棒杭文書はいずれも 11 世紀初頭のものであることを疑いの余地がないまでに実証した(Moriyasu 2000:2, p. 344)。このような研究が可能になったのは、これらの史料が 1992 年に再び出現したためである。これらの文書は他の多くの所蔵品とともに旧ソ連に持ち去られたが、そのうち一部がまず旧東ドイツに返還された後、1992 年の東西ドイツ再統一を経て美術館のコレクションに再び入ることとなったのである。このような幸いな状況によって、この史料が一躍注目の的になった。仏教寺院造営に関する重要文書である棒杭文書は、寺院がいつ造営されたのかについて我々に手がかりを与えてくれる可能性があるからである。森安教授は、種々の文書から 10 世紀にはマニ教が繁栄していたが、11 世紀初頭からマニ教寺院の僧侶が守勢にまわった状況が窺えることも論著で考証されている(Moriyasu 2000:2, pp. 346)。

私の研究生生活において、1996 年、パリのグラン・パレにおけるセランド展(1995-1996)に出品されていた豊富な作品群に触発され、私は敦煌画の中に際立って独特なグループがあることに気づいた。それまでも、敦煌画については折に触れて研究していた(1991 年から学部生として研究を始めていた)。パリの展覧会に足を運んだ後、10 世紀の重要な敦煌画の幾つかは唐代の「中国」様式と 10 世紀の「いわゆる」敦煌地方様式のいずれの特徴も示していないことがわかった。10 世紀の敦煌様式は、要するに中国様式の翻案で、より形式化、単純化しており同じ型の繰り返しであると見なされてきた。その当時、このような様式上の変化については敦煌が中原から孤立していたことを以て説明されていたが、中原に至る交易路を甘州ウイグルが掌握していたことの重要性は、私が指摘するまで美術史研究者に看過されていた【地図】。また 10 世紀敦煌美術は、一部の絵画に密教図像が見られるにも関わらずチベット様式とも異なっているように見受けられるが、密教図像を含む故に「チベット」様式絵画に分類されてきた(Klimburg-Salter 1982)。「セランド展」のカタログでは、その一部を「珍しい」様式、あるいは「中央アジア」様式と説明している(eg. Giès-Cohen 1995, pp. 273-275)。Jean-Pierre Drège 氏は「この異例ともいえる絵画に外国の影響の跡を認めたいという誘惑にかられる」と、その外国の影響の源を特定することなく書いている(in Giès 1996, p. 77)。

件の一群の絵画は実はウイグルの強い影響を反映しているのではないかと、という推測に私を導く手がかりとなったのは、展示品の一つで「ソグドの女神」と題された敦煌将来の小さな白描画であった<sup>4</sup>。ここに描かれた 2 体の坐像は典型的な滴形の冠を戴いているにも関わらず、展覧会のカタログや、その

<sup>4</sup> BNF Pelliot chinois, 4518, 24, Bibliothèque Nationale de France, Paris. 同じ図版が以下にも掲載されている。Giès-Cohen 1995, pl. Cat. No. 223 and Russell-Smith 2005, pl. 2.

後の出版物や(eg. Grenet-Zhang 1998), 本展と連動して 1996 年 1 月に開催されたシンポジウムのいずれにおいても言及されることがなかった。近年, この冠が如何に重要であるかが, 新たな研究によって明らかにされつつある(Kageyama 2007, Stark 2010, Laursen 2011)。勿論, 私とは別途に他の研究者もウイグルの冠との類似性に気づいてはいたが, この方面の研究を深めることはなかった(Feugère 2000)。Chhaya Bhattacharya-Haesner氏と私は, ブダペストで 1997 年に開催されたICANAS(国際アジア・北アフリカ研究会議)においてこの女神像に関する発表をそれぞれ行ったが, 我々の図像解釈は今日まで一致するに至っていない<sup>5</sup>。ウイグルの影響を受けた敦煌画のリスト化は, ひとたびその関係性に気づいてからは, かなり手早く行うことができた<sup>6</sup>。しかしながら, 敦煌画とウイグルの関係を立証するためには, 予期していたよりはるかに長い年月を要した。それは当時, ウイグルの美術や歴史に関する入門書がなかったためであるが, そのような入門書は今日に至るまで書かれていない。もっとも, 特定のテーマを掘り下げた重要な学術書が随時出版されていることは謂うまでもない。

敦煌莫高窟第 61 窟や第 98 窟など, 敦煌の重要な石窟にウイグル人の夫人が描かれていることは早くから知られていた。また, それより後代に属する莫高窟第 409 窟には, 典型的なウイグル式の衣服をまとった男女の寄進者像が描かれていることもよく知られている。1990 年代に入ると, 幾つかの論著によって 11 世紀の敦煌がウイグルによって支配されていたことが明らかにされた<sup>7</sup>。劉玉権氏は, 従来は西夏時代に位置づけられていた 11 世紀以降の敦煌晩期の壁画がウイグル支配期のものであることを最初に指摘した(劉 1987)。

著書の執筆中, 私には次のことは明白と思われた。私が美術史的手法を用いてなし得たように様式・図像・技術上の特色を特定できるのであれば, 「ウイグル仏教美術」は同時期の西州[=トルファン]において存在していたに違いないと。森安教授は 2008 年に発表された論文において両者が明らかに関係することを認めつつも, この見解に異議を唱えられた(Moriyasu 2008)。これによって, 利用できる証拠について私が再考を促されたことはいうまでもない。ここで今一度, 検討材料が極めて断片的にしか残っていないことを強調せねばならない。敦煌以外に蔵経洞があるわけでもなく, 科学的年代測定法は殆どのケースで見込みが薄い。これまで放射性炭素(炭素 14)年代測定法が一部の作例で実施されてきており, とりわけベゼクリク石窟第 20 窟の有名な寄進者像や, マニ教絵画の断片などの例が挙げられる(Yaldiz 2000, Gulasci 2005)。しかし, これらの測定は系統的なものではなく, キジル壁画に関しては, ベルリン・アジア美術館所蔵品を対象に行われた炭素年代測定の方法自体が一部の研究者から

<sup>5</sup> Chhaya Bhattacharya-Haesner 氏による解釈は以下を参照。Bhattacharya-Haesner 2003, pp. 35-38.

<sup>6</sup> ここに私の博士論文の主査である Roderick Whitfield 教授に深く感謝申し上げたい。同教授は敦煌画の専門家であり, 重要な著作には大英博物館所蔵のスタイン・コレクションに関する全 3 巻の大著(Whitfield 1982-85) や, 図が豊富に収録された敦煌壁画の図録(Whitfield 1995)などがある。教授は敦煌におけるウイグルの影響という私の着想を, ご自身では説明し難かった特色を説明することができるものとして直ちに受け入れられ, 博士論文のテーマの変更を認めて下さった。

<sup>7</sup> 森安氏は楊富学氏と牛如級の見解に異議を唱えるものの, 沙州の 11 世紀初頭はウイグル支配期であったことを認めている。森安氏は, これらの壁画に描かれているのは莫高窟第 409 窟と同様に西州ウイグル人の像であると主張する。Moriyasu 2000:2, Yang 1992, 1994; Yang – Niu 1995.

疑問視されている。当館所蔵の壁画の表面が「保存修復のための」処理を幾度も経ていることは、我々が現在進行中のプロジェクトでも示しているように紛れもない事実であり (Gabsch 2012), 汚染 (contamination) の可能性も排除できない。現時点で当館は、系統的な炭素年代測定法のプロジェクトでなければクチャとベゼクリクのいずれでも意義がないということと、それが中国側との緊密な共同研究であるべきと考えている。本来ならば、微量の試料を当館が収蔵する壁画とその原所在地である現地の石窟から採取し(近い箇所、同じ層から採取するよう注意)、そうして得られた試料をドイツ、中国、そして日本なども含めた複数の機関で測定しなければならない。そしてその測定結果を国際会議で比較検討する。このような複合的なプロジェクトが実現する日までは、年代の解決に向けて別の方法に頼らざるを得ないであろう。

我々はまた、この問題にアプローチするための方法論を再検討しなければならない。ここに相互に密接に関係する二つの論点があり、いずれも寄進者と画師のアイデンティティーの問題と関連している。一つ目は、何が「ウイグル美術」を構成するのかということ、二つ目は、中世社会における女性寄進者の役割である。二つ目の論点の一つ目の論点と密接に関係することは、既に著書で論じたとおりである。

上述の第一の論点を公式化するにあたっては、細心の注意が必要である。ここで議論の俎上に上がっているのは「国民国家」(nation-states) の概念が出現する前の地域的中心地の文化であるからである。何を以て「ウイグル美術」と呼べるのであろうか。話されり、書かれたりした言語を以てであろうか(しかし今日、話された言語については知りようもなく、書写されたものにはバイリンガル文書もある)。或いは、遺伝的繋がりを持つ集団を以てであろうか(しかし遺伝的要因は必ずしも文化的要因と一致しない<sup>8</sup>)。そこで私は、ある特定の地域美術とは、当時、意図的に選択された一つの態度の帰結であると主張したい。ここで扱うのは、極めて多文化的で、異なる諸集団が言語、文字、宗教、そして勿論のこと美術を通してアイデンティティーを表出していた時代である。美術の中には当時の服飾も表されているが、これはある一集団のアイデンティティーを明らかに示すものである(先述の冠に関する文献を参照)。

敦煌は、10 世紀に事実上の独立地方政権となった。栄新江氏は、敦煌を支配していた曹氏一族そのものが非漢人起源であり、おそらくソグド系であったのではないかと論じている(栄 2001)。栄新江氏は、敦煌文書の極めて詳細な検討に基づいて、曹氏一族は漢語を使用し完全に漢化していたにも関わらず、先行する時期とは差異があったことを指摘している(栄 1996)。すなわち、9 世紀の張氏帰義軍時代に中国中原の影響が社会的規範であったのとは対照的に、10 世紀の曹議金(914-935)とその後裔は、コータン(于闐)や甘州ウイグルといった地方政権と幾度もの通婚によって同盟関係を結んだ。

<sup>8</sup> 2012 年 2 月 9 日～14 日にボン LVR-Landes 美術館とボン大学が主催した学術会議「紀元後千年紀におけるユーラシア草原地帯の相互作用の複雑性—帝国・都市・遊牧民と農耕民—」における一連の講演とそれを承けた討論では、この問題の重要な側面が検討された。本学会は、モンゴルにおける考古学的新発見に関する展覧会「草原の戦士達—7～14 世紀のモンゴルにおける遊牧騎馬民族—」と連動して開催されたものである。論文集が 2013 年の後半に刊行される予定であるという(主催者の Jan Bemann 教授からの Eメール(2013 年 1 月 6 日付)に基づく)。

曹議金の最初の妻にして正夫人であったのはウイグル人であり、夫の死後にも高い地位を保って「国母」とよばれ、その三人の息子はそれぞれ曹議金の後を継いで敦煌を支配した(栄 2001, p. 68; Russell-Smith 2005, p. 64)。栄新江氏は、当時ウイグル人が高位にあったことは曹氏が非漢人起源であることの証左と見ている。

以上から、この問題の複雑さを理解することができよう。曹氏一族は敦煌で最も重要な施主であったと思われ、最大級の石窟の幾つかを造営している。その例が第 61 窟や第 98 窟などで、ウイグルの夫人やコータン(于闐)の姻戚等が等身大より大きく描かれている。これは中国の地方美術だろうか。それとも、敦煌のローカルな美術だろうか。もしかすると、ソグド美術か、ウイグル美術だろうか。この場合、私は著書でそうしたように、「10 世紀の規範的な敦煌地域美術」とよびたい。このような「支配者」の様式と比較して、標準的な様式と異なる一連のポータブルな絵画は敦煌のウイグル人によって寄進された可能性があると考え、これを踏まえて従来知られているウイグル美術と比較検討した結果、一部の重要な敦煌画にウイグルの影響が見られることを主張したのであった。

中世社会において寄進者、とりわけ高位の夫人らが果たした重要な役割は、ある新刊書によるとヨーロッパ美術史においてさえ比較的はまだ研究が浅い分野であるという(Martin 2012, cf. also Schleif 2012)。一般的に寄進者は、しばしば極めて個人的な信仰のあり方や文化的アイデンティティを反映して、美術作品の見かけや様式を決定する。中世ヨーロッパにおけるのと同様に、インドや中央アジア、あるいは中国でも、数多くの技法や様式からの選択は、工匠が寄進者の意向に従って行ったに相違ない。

「中世の専門家は、[他の時代を専門とする]多くの美術史家よりもファイン・アートとポピュラー・アート、重要な地域的中心地と周縁における中心地といった区別に妨げられることが少なかったのではないだろうか…ある一時期や一地域、また屡々一つの美術作品の中にさえ、相違し、時には相矛盾する様式的諸特徴がみとめられる。そのバランスは異なる地域と時代で確実に変移しているが、中世初期の芸術家は彼らのアイデアを視覚言語を用いて表現する手段を見出すために、異なる様式の中から選択することが可能だった。諸様式には、様々な要素——従事できる芸術家の訓練と技能、パトロンの方力と志の高さ、主題の要請、材質の選択など——の複雑な取り合わせが反映されている。ところで、中世はまったくの混沌の時代ではなかった。懸命な解明の努力を以ても帰属不明の作品もあるにせよ、中世の美術作品の殆どは、独特の様式的特徴を共有し関連史料がよりよく残る他の作例との比較を通じて、適度に限定された地理的・時間的範囲内に高い確度で帰することができる。その点はヨーロッパの後の時期や、非ヨーロッパ圏の美術と同様である。」(Nees 2002, p. 238)

中世ヨーロッパの地域的中心地において、新たにキリスト教に改宗した寄進者等は、信仰心を表すとともに新たなアイデンティティーを強調することを欲した。礼拝のために注文した作品は、したがって同時に政治的権力の表明としても機能し、新たな文化的同盟を示すものでもあった。

私は、ウイグル美術の実態も同じようなものであつただろうと思う。最初はマニ教、次に仏教へのウイグル人の改宗が、当時のウイグルの支配者による意図的な選択であつたことは強調されねばならない。これは、例えば中国美術では仏教がより段階的に現れたのと状況を異にする<sup>9</sup>。それゆえ[ウイグル人の]寄進者等は出資した美術を通じて何らかの表明を意図していたことが予測される。ウイグル美術の特徴の幾つかは、マニ教を信奉していた時期に形成されたことが明らかである。それはミニアチュール写本美術の愛好、ソグド人工匠がもたらした強いインパクトの産物であること、西方マニ教会との結び付きなどによって定義され、恐らくはウイグル寄進者の意向によって仏教に改宗した後にも引き継がれた。それゆえウイグル美術は、同時代の他の地方美術とは異なる重要な特徴によって、それと特定できるのである。

ローカルなウイグル美術あるいはウイグル文化の形成について、何が特徴的であつたのか考えてみよう。ウイグル遊牧文化は、西州・沙州・甘州等のオアシスの中心地においても引き続きウイグル人の好みを規定していたものと思われる。彼らは頭飾を含む典型的なウイグルの服飾を用い続けており、とりわけベルトと、男性の丈の長いローブの両サイドに開いたスリットから見える乗馬用ブーツの使用が明らかになる。このような姿は、ベルリン所蔵のポータブルな幡画(図 1)や、壁画(図 2)の寄進者像、中国絵画の中にも見ることができる<sup>10</sup>。女性寄進者の服制と髪型は基本的に中国式に近いが、過剰な金製装身具の使用が目立つ(図 3)。それにしても髪型(生え際を直線にすること)と頭飾、顕著な装身具の使用から、これらの寄進者像は非漢人であることが明白であり、ウイグル人であると識別できる。幾つかの絵画には龍もしくは鳳凰の文様を豪華に刺繍したガウンが描かれている(図 1)<sup>11</sup>。ベルリン・アジア美術館のテキスタイル・コレクションの未発表の部分には、極めて質の高い刺繍品が含まれる。染織美術の愛好はウイグルの遊牧民的背景による可能性が考えられる。

研究員のMariachiara Gasparini氏は、本館が所蔵する全テキスタイル・コレクションの最初の調査を丁度終えたところであるが、彼女から受けた技術的な説明と顕微鏡写真を通して、ウイグルの工匠——この場合は刺繍工——が如何に素晴らしい技能をもっていたか、また如何に貴重な素材が使用されているかに改めて目を開かれた。ミニチュア的スケールと贅沢な素材の愛好は明白である。それはまさしく、私が敦煌絵画[の一グループ]に認めた特質に他ならない。それゆえ私は、ウイグル上層階級の独特の好み、ウイグル仏教美術の形成過程の早い段階において決定的な役割を果たしたと考える。最

<sup>9</sup> 最初の仏像は壺に表されたり、中国式の墓葬中に小さく表されたことが知られている(cf. Howard 2006, pp. 202-208)。

<sup>10</sup> 作者不詳(伝 李贊華)「番騎図巻」北宋時代(11-12 世紀)、ボストン美術館(所蔵番号:52.1380)、Russell-Smith 2005, pl. 61 にも転載。

<sup>11</sup> また敦煌莫高窟第 409 窟も参照。カラー図版は Russell-Smith 2005, Pl. 7 にも転載。

高品質の刺繍は[ウイグルの]遊牧時代に既に存在していたに相違ない。これに加えて貴金属(金)と装身具は、ミニアチュール写本芸術と同じく、ウイグル仏教美術の形成期を定義する特徴であるように思われる<sup>12</sup>。

各地域の中心地で形成されたウイグル仏教美術とはどのようなものであったのだろうか。ウイグル人がマニ教に改宗した際には、意図的に非中国的な宗教が選択され、それに伴って非中国的価値体系が美術作品に採用され、外国(おそらくその大半はソグド人か)の工匠が招聘された。仏教への改宗の場合は、当時西州の人口の大部分は既に仏教徒であったらうから、可汗の改宗への望みと、それに続く諸寺の建て替えは、かつてなく増大しつつあった多数派の意向を汲んだものであった可能性が高い。

森安教授は、10世紀敦煌美術とウイグルとの結びつきをみとめられた上で、ウイグル仏教美術の基本的特質は実はカラシャールや高昌ではなく敦煌の地で形成されたのではないかという、興味深い可能性を提起された<sup>13</sup>。元々敦煌研究者であった私にとって、この可能性は魅力的であるし、あり得ないことではないように思われる。日々の仕事を通して、私はトルファンで発見されベルリンに将来された美術作品の多面性をますます意識するようになった。例えば、本館では2012年のはじめに、漢文題記がある全ての絹本・紙本の断片をOguchi教授のためにデジタル化した。これらの小断片の多くは、敦煌絵画と驚くほどよく似ている。偶然同じ時期に、ドイツ・ハイデルベルグ大学教授のサラ・フレーザー氏も来館し、やはりその類似性に驚かれていた。しかし同時に、我々がトルファンの美術作品を見るにあたって誠に不利な立場に置かれていることにも気づかされる。ベルリン所蔵品の多くは、たった一則の題記や、片足や、像の一部だけであり、頭の中でそれらしい構図を想像することができるのは、私達が敦煌の蔵経洞で発見された完存作例を知っているからにすぎない。程度こそ違え、壁画の状況も同様である。高昌故城に行くことは、ごく小さな壁画断片しか見つからないという現状であり(それもガイドの助けなしには無理)、ベゼクリク石窟に行けば、多くの石窟で劣悪な状態の壁画が剥がれ落ちんばかりに見え、悲しくなる。一方で、ゲッティ研究所が20年以上にわたって保存事業を支援している敦

<sup>12</sup> 勿論これらの点については今後、詳細に検討する必要がある。例えば、Morris Rossabi氏は[中国語で言う]「緯絲」(刻絲ともいう)の技術はウイグルが発明した可能性があるという(“The Silk Trade in China and Central Asia” in Watt-Wardwell 1997, pp. 7-19)。この分野のさらなる研究が必要である。Mariachiara Gasparini氏(ハイデルベルグ大学)はベルリン・アジア美術館のトルファン・コレクション中の織物断片の分析を行い、博士論文(タイトルは“De-codification of Central Asian textiles. The transfer of northern Silk Road textile imagery onto European surfaces.”)の執筆に向けて準備中である。

<sup>13</sup> 森安氏は、我々は敦煌において地域様式が誕生したことを証言できるのであり、それが後代の西州ウイグル仏教美術の形成に影響した可能性を提示している。すなわち、「10世紀の敦煌には、帰義軍節度使政権との婚姻関係などもあって比較的早くに仏教に改宗した甘州ウイグル王国のウイグル王族がいたから、彼らがこの新しい流派の仏教美術のスポンサーとなり、特にチベットやコータンなどから伝わった密教美術の影響を受けて再び変容したものが10世紀後半にトルファンに逆流する。」(Moriyasu 2008, 219)。[訳注: 上記Moriyasu2008(英文)からの引用文は、同論文の日本語版に拠った。森安孝夫「西ウイグル仏教のクロノロジー—ベゼクリクのグリェンヴェーデル番号第8窟(新番号第18窟)の壁画年代再考—」『仏教文化研究』62・63, 2007年。]

煌石窟が栄えているのとは、何という違いであろうか。同じようなことがベゼクリク石窟にも起こることを祈るばかりである。

要するに、我々が扱っているのは極めて断片的な作品であり、しばしばその出土地も定かではない。アジア美術館の収蔵品カードの多くは十分に具体的ではなく、出土地欄には単に「高昌故城」とだけ書かれているものが少なくない。私を知る限り、完存する唯一のウイグル絵画はサンクト・ペテルブルグのエルミタージュ美術館にある(図 4)<sup>14</sup>。これと悲しむべき対照をなすのはベルリンで所蔵する多数の極小断片であり、本来はやはり豪華な作品の一部であったことは疑いない(図 6)。したがって、この保存状態のよいエルミタージュの画幅は極めて重要である。私を知る限り、本作品も出土地が不確実で、制作年代の手がかりとなる銘文の類が一切見られない。図像は敦煌画に見られるタイプに幾分近く、尊像の幾つかは敦煌では 10 世紀末に初めて出現しており、これより遡らないことがわかっている。

しかし、[エルミタージュ本と 10 世紀の標準的な敦煌地方絵画の間には]相違点も多い。最初に挙げられるのは、画面上部の小さな千仏である。このような特徴を示す[標準的な]敦煌画は、一例もない。私がウイグルからの影響を認めた敦煌画「金剛界五仏曼荼羅図」(パリ・ギメ美術館, MG 17780)(図 5)においては、大きな五仏さえも、寄進者像の上部に同じように描かれている。エルミタージュ本に付随して小さく描かれる白衣の子育て観音像[欲界天女あるいはハーリティ]についても、敦煌では同様の形式は見られないが、トルファンでは流行した画題であった。ベルリンではトルファン・ムルトウク将来の極めて類似した作例を展示しており(図 7)、ソウル国立中央博物館にも別の作例がある<sup>15</sup>。最も大きな違いは、いうまでもなく、寄進者が画面の一部を構成していることである。敦煌では、ウイグルの影響を受けた作例を除き、寄進者は殆ど常に画面の最下部に、主要な部分とは界線で区劃されて表されている。一方、エルミタージュ本では、寄進者像は極めて興味深いウイグル式の建築の前に立ち、典型的なウイグル式の冠を含めウイグル式の服飾品を身につけている<sup>16</sup>。鮮やかな色彩(赤・緑・青)の使用、画面の随所に豊かな装飾と金箔を施すこと、千仏をリズムカルに配列し極めて平面的かつ装飾的な効果をあげていることは、[標準的]敦煌画に見られない。実は上述の点は全て、私が著書の中でウイグル美術の特徴として特定した要素であり、それゆえ私は、このような特徴が敦煌画に現れていることはウイグルの影響を証明していると論じたのである。しかし敦煌画には、ウイグルの影響を受けている作例の中でさえ、上述の要素の全てを満たすものは一つとして知られていない。

ここで次のような疑問が生じる。ある地方美術の中心地で寄進者の意向によって育まれた一連の絵画作品において、単に既存の様式の特徴を反映したのではなく、何世紀にもわたって「ウイグル仏教様式」を定義するような全く新しい様式が創出されたというようなことがあり得たであろうか。慎重に検討した結果、私は美術史の見地からそれは不可能であると言わざるを得ない。

<sup>14</sup> 「千手千眼観音像」(TU-777), Piotrovsky 2008, 図 148。

<sup>15</sup> トルク出土「観音像」(Bon4012:3-1) Min 2003, 図 13。

<sup>16</sup> ウイグル絵画において寄進者が独特の重要な地位を占めていることについては、既に著書で指摘した。例えば、図 1 の幡画において寄進者が主要な画面を占めているが、このような表現は敦煌では知られていない。



ウイグル仏教美術は、敦煌美術に影響を与える前に既に出現していたと私は確信している。さもなければ、敦煌の地域美術はもっと画一的で、種々の要素がそれぞれ見かけが大きく異なる諸作例に現れるようなことはなかったであろう。もし沙州の地方美術が後のウイグル美術を方向づけたのであったなら、もっと類似点があったであろうし、類似点が幾つかの特徴に限定され、それがいつもバラバラの組み合わせで現れることもなかったであろう。

もう一つ考慮すべき重要な点は、曹氏に嫁いだ甘州ウイグル人の夫人たち——彼女達は敦煌のウイグル様式絵画の少なくとも一部のスポンサーであった可能性があるのだが——には、仏教的な背景があったと考えられる点である。森安氏は、「彼らが仏教に改宗した時期は不明である」という(Moriyasu 2000:2, p. 339)。既に仏教に改宗していた甘州ウイグル人の夫人等がウイグル仏教美術の発展にあたって重要な役割を果たした可能性があり、その意味でウイグル美術が部分的に敦煌で発達した可能性があることは、森安教授に同意できる。しかし、甘州ウイグル人の女性達は敦煌で美術品制作に出資するにあたり、既存のウイグル仏教美術品に依拠したに違いない。

それがどのようなものだったのかを知るための最も有力な手がかりは、ウイグルの影響を受けた幾つかの敦煌画との著しい類似性が、本来は大きな絹本画の一部を構成していたベルリン・コレクションの一断片(図 9)だけでなく、エルミタージュ所蔵のシュルク将来壁画(図 10)と大英博物館所蔵の同地将来壁画にも認められることに求められよう。このことは既に著書でも指摘したが、本稿では更に詳しい検討を試みたい。

ここで私の著書の最後に掲載した附表を参照されたい。これは如上の地域的美術を形成する要素を要約したものである(附表 1:敦煌美術への主要な様式的影響:中国,チベット,西夏,ウイグル。附表 2:ウイグル美術への主要な様式的影響:チュルク遊牧,ソグド,中国,クチャ,コータン,チベット,西夏)<sup>17</sup>。表に挙げた要素の多くが両方の地域にまたがって見られるばかりか、附表 2 の要素は全て敦煌美術にも認められると言うことも可能である。したがって、これら全ての要素の独特な配合こそが、私達が認識するところの「ウイグル仏教美術」を形作っているといえよう。

森安教授は、敦煌と高昌(西州)の仏教集団との間に結び付きがあったことを認めておられるが、それは(エスニック・グループとしての)ウイグル人ではなく、ソグド人かトカラ人であったという。これもまた極めて興味深い可能性ではあるものの、新たな仏教美術の流派を最初(恐らく 10 世紀後半)に育んだのがウイグル人であったことを疑う如何なる理由も私には見出せない。ウイグルの影響を受けた一連の敦煌画は、全て 10 世紀後半か 11 世紀初頭(蔵経洞が封蔵される直前まで)に位置づけられるが、こ

<sup>17</sup> 前著では、これらの地域様式の創出に与ったトカラ美術の重要性について、十分に注意を向けられなかった(その重要性を認識し、言及したにも関わらず)。今日、私はやはり日々の仕事を通じて、これらの関係性をより一層意識するようになった。私は、この分野について何年も精力的に研究されている学者とドイツで一緒に仕事する機会に恵まれていることを嬉しく思う。そのうちの何人かは本日ここに臨席されている。もう一つの重要な分野は、西域南道の研究である。私はコータンの重要性も認識しており、例えば多面の尊像の描かれ方などに驚くほどの類似性が認められることも著書で指摘した。しかし、新たな発見が相次いでおり、豊富な新出資料が新たな材料を提供している。

れは森安教授ご自身が論考(Moriyasu 2000:2)で示された年代観と一致している<sup>18</sup>。さもなくば、私も著書の執筆中にその矛盾に気づいていたはずである。

ウイグル語の銘文が全く残っていない場合、如何なる美術品であれウイグル美術と確定することが極めて難しいことは私も認める。それでもなお、ウイグル仏教美術は中国美術や他の系統の美術とは明らかに異なっており、一目で識別できることは、本日ここにお集まりの皆様にはご同意いただけるであろう。既存の美術様式が地方に及ぼした影響を説明するために、当館の収蔵品でクムトラ石窟将来の壁画を取り上げたい(図 13)。クムトラ石窟はクチャにあり、敦煌からは遠く離れているにも関わらず、本壁画は唐代敦煌画の様式と図像に酷似している。したがって本壁画は、唐様式の影響を受けた 8-9 世紀の敦煌地方様式を反映して、8 世紀に制作されたに相違ない<sup>19</sup>。

敦煌地方様式が遠く離れたクチャ地域で認められるのと同様に、ウイグルの影響を敦煌画に認めることができる。ここから、ドイツ語で言う“Vorlage”すなわち粉本と、所定の制作方法や同じような画材(金・顔料)の扱いに通じた工匠等が存在したことは明らかである。

Sarah Fraser 氏は著書で、10 世紀に工房の体制がますます専門化していたことを考証された(Fraser 2004:1)。重要なのは、同氏の研究によれば、トルファンでは敦煌よりも早く、8 世紀(当時トルファンは唐の支配下にあった)までには工房内にヒエラルキーと分業体制が出現していたらしいことである。このような体制は、同地でウイグルが支配権を掌握した後も存続したと推測される。ベルリン・アジア美術館では、絵画制作に用いられた型も所蔵しており、その一つは典型的なウイグル様式を示している(図 11)。このような型は下絵や粉本と同様、ポータブルな絵画や壁画を準備するにあたり施主の意向に従って使用されたことであろう。

Fraser氏は、重要な、それも相応に重要な寄進者だけが、美術品の形成にあたって直接的な影響力を持ち得たであろうことも強調している<sup>20</sup>。ウイグル美術の場合、図像は敦煌のものに似ているが様式が異なっているか<sup>21</sup>、或いは(エルミタージュ所蔵の絹本画のように)類似性は認められるが図像と様式のいずれも異なっている事例が観察される。このことはウイグル仏教美術工房の存在を明らかに示しており、その最も早いものは「ウイグル影響」が最初に敦煌美術に現れる 10 世紀後半には既に存在していたに相違ない。

例として、パリのギメ美術館が所蔵する「観音坐像」(図 8)を見てみよう。本図では、ウイグルマニ教写本美術(図 12)とカラシャール仏教美術(図 10)の要素が一体となっている。後者の要素も、必然的に[マニ教写本美術と同じ]10 世紀に位置づけられる。ギメ本に描かれるような敷物の表現は敦煌画と

<sup>18</sup> Moriyasu 2000:2 によると、「後述するように、西ウイグル王国の上層階級は主に 10 世紀後半から仏教への改宗を開始した」(p. 338)、「何故ウイグル人がマニ教を支持しなくなったのか、従来誰も説明できなかった。その転換点は 10 世紀であった。」(p. 346)、「いかなるウイグル(チュルクではなく!)仏教資料も 10 世紀初頭を遡らない。」(p. 351)、「11 世紀前半頃のウイグル仏教の最初の黄金時代」(p. 352)など。

<sup>19</sup> 同じ石窟から将来されたベルリン・コレクションの別の壁画断片(Inv. No. III 9374)には、8-9 世紀敦煌画特有のパターン化した表現が見られる。例えば、緑の葉の上に朱点をおく花の描法など。

<sup>20</sup> 「進捗状況を査定するための公式な審査・評価体制が機能しており、寄進者が相応に重要な場合には、壁画プログラムの完成に寄進者の承認を要した。」(Fraser 2004:2, p. 9)

<sup>21</sup> ムルトウク[バシハル石窟]の維摩経変図のケースについては以下を参照。cf. Russell-Smith 2005, pp. 91-96.

しては特異で、ウイグルの影響を受けた絵画にしか見られない。装飾は図 12 に見られるタイプと近似する。もっとも、人物の面相表現は図 10 と近似する。これと似た面部の表現は、トルファン出土のポータブルな絵画の断片にもみとめられる(図 9)<sup>22</sup>。これは初期、もしくは最初のウイグル仏教美術の流派／様式の存在を示す手がかりに他ならない。ウイグル仏教美術はウイグルの中心地であったカラシャールにおいてまず発達し、この地でソグド写本美術とカラ壁画美術の要素が結合されたと考えるのが妥当である。これが敦煌地方美術の中心地に影響を及ぼし、当地のウイグル人寄進者、それも恐らく女性寄進者が、とりわけ目立つ一連の絹本画のうち幾つかの制作を主導したのであろう。以上から私は、[ウイグル期]ベゼクリク壁画が 11 世紀より遡らないとする森安教授の説に同意する。しかし、高昌故城の最も早い[ウイグル期]壁画は 10 世紀後半に、カラシャールのシュルチュク壁画の少なくとも一部は 10 世紀に位置づけることができよう。

既に著書で言及したように、私の目には写本美術の影響は過大評価できないように見える。勿論、前述の如くマニ教美術の作品は極めて断片的であり、Gulácsi 氏により集成されたカタログにも約 120 葉しかなく、その中で群像による構図を認め得るのは 20 葉以下である(Gulácsi 2001)。それでもなお、青い背景、金の潤沢な使用、極細の描線、ミニアチュールへの志向などから、これらは容易にウイグルマニ教美術と認められる(図 12)。上述の要素の取り合わせは、ウイグルの影響を受けた敦煌美術にも見られる。多くの研究者は、マニ教美術の形成にあたってソグド人工匠の影響が大きかったと推測している。

宗教・文字・美術をウイグル人に伝える上でソグド人が果たした役割の重要性は、従来様々な視点から研究されてきた<sup>23</sup>。早期ウイグル仏教写本との直接の関係についての最新の知見に、Jens Wilkens による重要な学会報告論文(未刊)がある<sup>24</sup>。Wilkens 氏は論文中で、美術の分野でソグド仏教がウイグル仏教に齎したインパクトを検討すべきであると我々を促している。また同氏は当館のトルファン・コレクションに含まれるソグド語写本の断片が、カラシャール美術と驚くほど類似することを指摘する。私は、彼の最新の研究は大いに触発的であると思う。私達は最近、アジア美術館でこれらの所蔵品を一緒に見ながら会話し、これらの断片をマニ教美術の断片と比べてみたが、その関係性はやはり顕著であった。Wilkens 氏はアラネミ・ジャータカの断片(図 14)とマニ教写本美術が、例えば青い背景や金の使用といった点で類似することを指摘している<sup>25</sup>。

<sup>22</sup> これに関する詳細な議論は以下を参照。Russell-Smith 2005, pp. 173-179.

<sup>23</sup> 森安教授は最新の著作でソグド人の影響の重要性について更なる証拠を指摘されている(Moriyasu 2012)。48 頁に示された「10～11 世紀のウイグル＝ネットワーク」の見取り図は、美術が伝播した道程とも符合するであろう。論文要旨には以下のように述べられている。「本稿は、手紙書式の上でソグド語からウイグル語へ、そこからモンゴル語への大きな流れがあったことを新たに実証した。…さらに、ウイグル文字の雛型がソグド文字であった事実に象徴されるように、ウイグル文化はソグド文化の強い影響のもとにあったことが推定される」(p. 97)。森安氏には最新の重要な著作をお送りいただいたことに感謝申し上げたい。

<sup>24</sup> “Buddhism in the West Uyghur Empire and Beyond”(未刊, 2012 年 9 月 20-21 日にボーフム・ルール大学で開催されたワークショップ“Between Empires: Transfer of Buddhism between Hubs in Eastern Central Asia (9th to 13th Centuries)”での報告論文。主催者の Dr. Carmen Meinert によると論文集の刊行を予定しているという(2012 年 12 月の私信による。)

<sup>25</sup> これらの断片を最初に発表したのは、Jorinde Ebert 氏であった(Ebert 2001)。Ebert 氏はウイグル美術の形成にあたってのソグド人の重要性を確信される。しかし 2001 年の論考において、同氏はマニ教美術との関係を検討していない。

この地域におけるソグド人の重要性について、私は最近、予期していなかった角度から再び注目することになった。5年前にベルリンに来てからというもの、私はアジア美術館が所蔵する建築部材のユニークなコレクションにずっと興味を惹かれていた。中国にはこのようなコレクションがないということには気づいていたが、それは2010年と2011年にトルファン博物館館長・トルファン研究院院長(当時)の李肖氏が来館されるに及んで確認された。

建築に出資することは、謂うまでもなく、寄進者にとって重要な活動であった。何培斌氏は、寺院の建設はコストが高いことに注目し、「寺院建築にかかるコストは、数百万から数十万の差があったであろう。」(何2004, p. 50)という。したがって宗教建築は宗派・様式・技術の変化を物語っており、現存する部材の検討は重要である。

私はこれらの建築部材について、2009年5月ペンシルヴァニア大学に於いてNancy Steinhardt教授が主催されたウイグル考古学の学会で初めて発表した(Russell-Smith 2009)。当館トルファン・コレクションの木製品については、従来小さなモノクロ写真しか出版されていない。そこは、Chhaya Bhattacharya-Haesnerが博士論文のテーマに取り上げ、インドで出版した考古学的資料も含まれる(Bhattacharya, 1977)。本書は現在絶版となっており、前述のとおり図版は小さくモノクロである。さらにBhattacharya氏は本来仏教美術を専門とするため、館の収蔵品カードやル・コック、グリュンヴェーデルによる報告書の記述を引用して建築的要素を記述するにとどめている<sup>26</sup>。

我々は新しい美術館のオープンに向けて準備中であり、様々なプロジェクトを検討しているが、その一つに「建築に関する展示」がある。これは、もっと多くの建築部材をどのように将来の展示に組み込むことができるか検討するものである。このプロジェクトと私自身の研究上の関心から、私は収蔵庫の責任者に頼んで建築部材の一つ残らず取り出してもらい、収蔵庫の空いているスペースを利用して見やすく並べた。私が知る限り、このような試みは当館では初めてである<sup>27</sup>。

2009年1月からアジア美術館の館長を務めるKlaas Ruitenbeek教授は、広く中国美術一般を専門とするが、具体的な専門は中国木造建築であり、このテーマで博士論文を執筆された(Ruitenbeek 1993)。同氏はまた木造建築の生きた技術も学んでおり、様々なプロジェクトで中国の職人と一緒に仕事をしている。例えば、トロントのロイヤル・オンタリオ美術館の新しい展示の一環として中国建築のファサードを再現するプロジェクトに参加している。このような経験を考慮すれば、Ruitenbeek教授が恰も大きなパズルの如く、たくさんの部材を短い時間で組んでしまったことは驚くに当たらない。私達はまた部材の分

---

<sup>26</sup> これらの木製品について、グリュンヴェーデルによると少なくとも彫刻を施された部材の一つは「トルコ人」の農民から貰い受けたものであるといい、農民は薪代わりに燃やすつもりであったという(Grünwedel 1905, p. 95)。このエピソードは、木材に乏しいこの地域では、数々の美しい木製品が寒い冬の間に燃料として燃やされてしまったであろうことを物語る(このことは、この地域が戦争状態か政治的に混乱していた時期には遺跡の基本的な保存も難しかったことを思えば理解できる。高昌故城は1970年代末まで壁がなく自由に出入りできた)。高昌故城の建築址についても、中国側の研究者と共同研究を行うべきである。2011年9月に現地を訪問した際に、トルファン研究所のメンバーと高昌故城の建築址の共同研究の可能性を検討した。本館アーカイブ所蔵の古写真・スケッチやドイツ隊の記述を手がかりに、興味深い結果を出すことができるものと期待される。

<sup>27</sup> Marianne Yaldiz氏は新疆の遺跡を解説する重要な著作において、木製建築部材に論及していない。これはMonique Maillard氏が著作中にギメ美術館の木製品や古写真を掲載したのと対照的である(Maillard 1983)。

類も手早く行った。私は最初のリストをまとめたところである。また、これらの部材の一部が Chhaya Bhattacharya 氏の著書に掲載されようはずもなかった理由も明らかになった。なぜなら、これらは前述の棒杭文書と同じように旧ソ連から返還されたもので、アジア美術館に再び収蔵されたのは 1992 年のことであったからである。さらに、こうした建築部材はサイズが大きく、運搬や収蔵の際には大きく場所をとったに違いないことを鑑みると、グリュンヴェーデルとル・コックがこれに充てた記述は目立って少ないと言えよう。“Chotscho”に掲載されたのは、彫刻が施された幾つかの部材だけであった (Le Coq 1913)。私達のプロジェクトは始まったばかりであり、資料の正確な公表と分析はまだ先であることは、強調せねばならない。しかし、その最初の成果の一部を、ここでご紹介したいと思う。

建築部材の圧倒的大部分は、高昌故城から出土したものである。関連記録が最もよく残されている一群は、彫刻を施されたものから成る。多くは $\alpha$ (アルファ)遺址と $\beta$ (ベータ)遺址からの出土品である(図 15-17)。これらは西方からの強い影響を示しており、ヘレニズム美術に由来するパルメット文を含む(当初は石に彫刻されたが、後に中央アジアでは木材にも適用された)。大きな柱基や柱頭を見るならば、これらの部材が装飾していた建築の大きさがようやく偲ばれよう。木材は主要な材料として、中央アジア全域で主要な建材である日干し煉瓦と組み合わせて使用されたことは疑いない。ここで想起されるのが、Boris Marshakによるピャンジケントのソグド建築の部屋の復原図である<sup>28</sup>。木の柱頭と円形の柱基、さらに他の装飾も類似している。写本と美術の事例で観察されたのと同様に、この分野でもソグドとの関係があったに違いない。

さらに、当館のコレクションには床に敷く大型の磚もあり、上述の木製品と同様に、イランかソグドからの影響が見られる建築址から将来されたものと考えられる。類例がカシミールに見られる他、最近カラバルガスンでも発見されているのは興味深い(Compareti 2009, fig. 1; Dähne 2010, p. 69 Fig. 7)。Nancy Steinhardt 教授はカラバルガスンが中国から受けた影響を一貫して強調されてきたが、ソグド-イランの遺産も非常に重要である。ウイグル地方様式の諸形態を形作ったのは、これらの要素の独特な組み合わせであった。

これらの建築物のうち少なくとも一つが担っていたと思われる機能について、ル・コックが“Chotscho”に掲載した出土品のあるモチーフが鍵になる。これは壁のパネル装飾の一部と思われ、葡萄が彫刻されているが、葡萄はマニ教にとって非常に重要なモチーフである。本館の収蔵品カードによると、この部材は $\beta$ 遺址の角の部屋で発見されたという(図 17)。また $\beta$ 遺址では見事な柱頭も発見されている(図 15)。これらの木製部材の幾つかは、高昌故城内のマニ教寺院の遺物なのであろうか。少なくとも部材の一部が角の部屋で発見されているという事実から、これらの部材は当地の住民が仏教に改宗し不用になった時に取り外され、退蔵されたと推測できないだろうか。

<sup>28</sup> Frantz Grenet 氏によると「Marshak 氏によるこの図は 合成的なもので、その意図はピャンジケントにおける一般的な大広間の概念を示すことにあり、特定の実例に基づくものではない。色彩については、彼は当初は実際にこのように見えただろうと考えていた(Marshak 本人の談による)。柱と天井は木造である。」(2012 年 10 月 1 日付の E メールによる)。モノクロの図版はウェブ上に公開されている Stavisky 2003 中の図 3 を参照。カラー図版も下記 URL で閲覧できる(2013 年 1 月現在)。<http://www.flickr.com/photos/waltercallens/1303805800/in/photostream/lightbox/>

二番目に多い建築部材のグループは、明らかに仏教的なものである(図 18-19)。それは、ブラフミー文字で書かれたサンスクリット語の銘文の下に仏像が描かれていることから確実である<sup>29</sup>。様式から見て、これらの部材がウイグル建築に属していたことは明らかである。サンスクリット銘が見られるばかりでなく、装飾の多くも“Chotscho”に掲載されているベゼクリク壁画の中のそれに類似している(図 20)。

Klaas Ruitenbeek 氏の復原によって、建築の一部——寺院の柱廊と思われる——が形を成しているのを見るのが初めて可能になった(図 18)。ル・コックは、著作でこの部材の一つを「灯明の台」として紹介しているが(Le Coq 1913, Tafel 62 object c), Ruitenbeek 氏が認めたように、実際は中国式建築の基本的な構成部材である「斗」である。しかし同氏は、これらの部材が中国式建築の遺存物ではないことを指摘している。その主な理由は日干し煉瓦積みの壁体と組み合わせられていたからであり、斗は壁体に固定された梁材をうけていた。一方、東アジアでは全軸組が木材で構成されていたと考えられる。

木製装飾の幾つかは、明らかにパルメット文に由来している。先に、本来はマニ教寺院に属していたと見られる彫刻を施した建築部材の例を見てきた。ここに示しているのは、同じモチーフを彩色で表したものである。ここでも、ウイグル人が彼ら自身の美術を創出するために、様々な要素を独自に組み合わせている様子を見ることができる。すなわち中国とソグドの影響を受けつつも、それとは截然と区別される独特のヴァージョンを作り上げているのである。

ヘレニズム的なジグザグのモチーフを描いた木製梁材が、二幅の絵画の中の建築物に表されていることについて、私は既に論文を発表している(Russell-Smith 2012)。うち一幅は敦煌画であり、今日は大英博物館に所蔵されている<sup>30</sup>。私は著書においてこの画幅もウイグルの影響を受けていることを論じ、年代を従来説の 8 世紀から 10 世紀に訂正した(Russell-Smith 2005, pp. 153-164)。このモチーフは中国式建造物の入口上の梁という目立った位置に表されている。

私の目に触れたもう一つの作例は、保存状態の良好なウイグル絵画であるエルミタージュ所蔵「千手千眼観音像」(図 4)である。輪をかけて興味深いのは、ジグザグモチーフの梁が、テントのようなドーム型のウイグル式建築の一部として表されていることであり、これは典型的なウイグル式の建築もしくは豪華なテントを代表するものかもしれない。Sarah Larsen 氏はある学会の報告論文において、近年中国で発見されたソグドの石棺床に表されるようなソグド建築のハイブリッドな性質について指摘している(Larsen 2006, cf. also Lerner 2005, Lerner-Juliano 2001)。一体、中国におけるソグド式建築と(その影響を受けた)ウイグル式建築は、いずれも混合的で、様々な系統の要素を合わせもった建築であったのだろうか。新疆でも西トルキスタンと同様に、至るところでヴォールト構造が見受けられる(Baimatowa 2008)。この点はソグド建築と非常に似ており、さらに系統的に調査研究される必要がある。Monique Maillard 氏は、高昌故城の建築とイラン建築の平面プランが類似することを既に指摘している(Maillard 1983)。

<sup>29</sup> Ines Konczak 氏によって、書体が初期トルキスタン・ブラフミー体であることが確認された(2013 年 1 月の私信による)。テキストについては今後さらなる検討を行う予定である。

<sup>30</sup> 「西方浄土変」(Stein painting 37), ロンドン大英博物館。Russell-Smith 2005 にも転載(カラー図 29)。

構造体全体が木造軸組工法で建てられていたと思しい中国(あるいは日本)の場合とは異なり、高昌故城では中国式の組物は斗も含めて土造の壁体に固定され、ソグド建築を含む中央アジア建築の伝統を保っていた。これらの新出資料のおかげで、ウイグル美術とウイグル建築の独自性に関する更なる証拠が得られたといえよう。果たして、これが敦煌で形成され得たであろうか。

建築的要素の場合、多くの類似する構成要素が[敦煌とトルファンの]両地に存在した可能性が高いことを私は主張したい。マニ教建築であったと考えられているβ遺址は、ソグドの強い影響を受けていた。敦煌にもマニ教写本美術にアクセスできるような王族の寄進者がいたに違いなく、それは彼らの独特の好みを反映した絵画を寄進するにあたって影響を及ぼしたであろう。しかしながら、ウイグルの影響を受けた敦煌画の中にトルファン絵画と見紛われるようなものは、一つとしてない。これはある地域的集団の美術であり、女性が大きな役割を果たしたと考えられることを踏まえるならば、仮に「甘州ウイグル美術」と呼ぶことができよう<sup>31</sup>。これらの寄進者は、例えばシュルチュクなど他の地域で生まれたウイグル仏教美術にアクセスできたに相違ない。そして上述の建築の事例のように、寄進者の意向を反映すべく異なる要素が組み合わせられたのであろう。

このような変化が敦煌においてのみ生じたとは考えがたく、10世紀半ばから末にかけてカラシャールで起こったと見るのが妥当である。私は、高昌故城とベゼクリク石窟の壁画の年代はこれより下り、早いものでも10世紀後半から11世紀と見る点は、森安教授に同意する。将来的には、石窟とフリースタンディング建築の形式分類に関しても一層綿密に検討されるべきである。如何にして寄進者が地域的なウイグル仏教美術を形成したのかについて、包括的な研究だけがより確定的な答えを齎すであろう。しかし、進行中の仕事の予備的結論として、ウイグル仏教美術は10世紀後半には存在していたこと、それ故、恐らく沙州に居したウイグル人寄進者の意向に反映されて、敦煌における様式・図像上の展開に影響を及ぼし得たと言うことができよう。

ベルリン・アジア美術館の仕事が進展して、さらに具体的な成果が得られることを私は願っている。とりわけ、中国とロシアとの共同研究が望まれる。これが容易ではないことは私もよく承知しているが、また、皆様からコメントや、ご提案をいただければ幸いである<sup>32</sup>。

---

<sup>31</sup> 私は、敦煌におけるウイグル美術の性格について、地域文化研究、特に写本に関する新たな研究成果に基づいて研究を深めたいと考えている。例えば Imre Galambos 氏は、外部からの影響が敦煌で10世紀に書写された写本に如何に変化を齎したかに焦点をあてた研究を開始されている (Galambos 2012)。

<sup>32</sup> 私は、宮治教授と龍谷大学からの招聘を通じて、本稿で述べたような複雑な影響関係について再検討する機会を与えられたことに心から感謝している。2016年にベルリンで開催される展覧会の準備にあたり、本館が所蔵するこの時代の資料の調査研究にもっと時間をかけられることを願っている。本展は「帝国の狭間で—8-13世紀のシルクロード—」と題して、様々な地域文化の相互影響に焦点をあてる。ウイグル美術と敦煌との関係は、主要な焦点となるであろう。この大きなプロジェクトを準備するにあたって、あらゆる提案やコメントを歓迎する。

## 参考文献

- Baimatowa, Nasiba S: *5000 Jahre Architektur in Mittelasien: Lehmziegelgewölbe vom 4./3. Jh. v. Chr. bis zum Ende des 8. Jhs. N. Chr.*, Mainz: Philipp von Zabern, 2008.
- Bhattacharya, Chhaya: *Art of central Asia, with special reference to wooden objects from the Northern Silk Route*, Delhi: Agam Prakashan, 1977.
- Bhattacharya-Haesner, Chhaya: *Central Asian Temple Banners in the Turfan Collection of the Museum für Indische Kunst, Berlin (Painted Textiles from the Silk Route)*, Berlin: Dietrich Reimer, 2003.
- Chandra, Lokesh & Birmala Sharma: *Buddhist Paintings of Dunhuang in the National Museum*, New Delhi, New Delhi: Niyogi Books, 2012.
- Compareti, Matteo: “Iranian Elements in Kaśmir and Tibet: Sasanian and Sogdian Borrowings in Kashmiri and Tibetan Art”, *Transoxiana*, 2009 (available on-line [www.transoxiana.org](http://www.transoxiana.org)).
- Dähne, Burkart: *Некоторые результаты исследования уйгурской столицы Кара Балгасун в 2010 году*, (Some results of the research of the Uygur capital Karabalgasun), *Mongolian Journal of Anthropology, Archaeology and Ethnology*, Vol. 6. No.1(2010), pp. 64-71 (available on-line).
- Dhyakonova, N. V: *Shikshin*, Moscow: Voctohnaya Literatura, 1995.
- Ebert, Jorinde: “Sogdische Bildfragmente der Aranemi-Legende aus Qočo in Turfan”, Louis Bazin und Peter Zieme (Hg.): *Silk Road Studies V, De Dunhuang à Istanbul*. Turnhout: Brepols 2001, pp. 25-42.
- Feugère, Laure: “Some Remarks on Three Paintings from Dunhuang in the Pelliot Collection”, in Maurizio Taddei and Giuseppe de Marco (eds.): *South Asian Archaeology 1997. Proceedings of the Fourteenth International Conference of the European Association of South Asian Archaeologists, held in the Istituto Italiano per l’Africa e l’Oriente, Palazzo Brancaccio, Rome 7-14 July, 1997*, vol. III, Rome: Istituto Italiano per l’Africa e l’Oriente, 2000, pp. 1421-1438.
- Fraser, Sarah E: “Formulas of Creativity: Artist’s Sketches and Techniques of Copying at Dunhuang”, *Artibus Asiae* vol. 59 (2000), pp. 189-224.
- \_\_\_\_\_ : *Performing the Visual: The practice of Buddhist Wall Painting in China and Central Asia, 618-960*, Stanford: Stanford University Press, 2004. (2004:1)
- \_\_\_\_\_ : “An Introduction to the Material Culture of Dunhuang Buddhism: Putting the Object in Its Place”, *Asia Major* (2004), pp. 1-14. (2004:2)
- Gabsch, Toralf (ed.): *Auf Grünwedels Spuren: Restaurierung und Forschung an zentralasiatischen Wandmalereien*, Koehler & Amelang, Leipzig, 2012.
- Galambos, Imre: “Non-Chinese Influences in Medieval Chinese Manuscript Culture.” In Zsombor Rajkai and Ildikó Bellér-Hann (eds.), *Frontiers and boundaries: encounters on China’s margins*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2012, pp. 71-86.



- Giès, Jacques (ed.): *The Art of Central Asia : The Pelliot Collection in the Musée Guimet* (transl. by Hero Friesen with Roderick Whitfield), London : Serindia Publications, 1996.
- Giès, Jacques – Monique Cohen (eds.): *Sérinde, Terre de Bouddha: Dix siècles d'art sur la Route de la Soie*, Paris: Réunion des musées nationaux, 1995.
- Grenet, Frantz and Zhang Guangda: “The Last Refuge of the Sogdian Religion: Dunhuang in the Ninth and Tenth Centuries” in: *Bulletin of the Asia Institute* vol. 10 (1998), pp. 175-186.
- Grünwedel, Albert: *Bericht über Archäologische Arbeiten in Idikutschari und Umgebung im Winter 1902-1903*, München: Verlag der K. B. Akademie der Wissenschaften, 1905.
- Gulácsi, Zsuzsanna: *Manichaean Art in Berlin Collections: A Comprehensive Catalogue*, Turnhout: Brepols, 2001.
- \_\_\_\_\_ : *Medieval Manichaean Book Art: A Codicological Study of Iranian and Turkic Illuminated Book Fragments from 8th – 11<sup>th</sup> Century East Central Asia*, Leiden: Brill, 2005.
- Ho, Puay-Peng (何培斌): “Building on Hope: Monastic Sponsors and Merit in Sixth- to Tenth-Century China”, *Asia Major*, vol. 17 (2004) no. 1, pp. 35-52.
- Howard, Angela Falco: “From the Han to the Southern Song”, in Wu Hung et al: *Chinese Sculpture*, New Haven & London: Yale University Press, 2006.
- Hüttel, Hans-Georg - Ulambayar Erdenebat (Уламбаярын Эрдэнэбат): *Karabalgasun und Karakorum: Zwei spätnomadische Stadtsiedlungen im Orchon Tal: Ausgrabungen und Forschungen des Deutschen Archäologischen Instituts und der Mongolischen Akademie der Wissenschaften 2000-2009*, Ulanbataar, 2009.
- Kageyama, Etsuko (影山悦子): “The Winged Crown and the Triple-crescent Crown in the Sogdian Funerary Monuments from China: Their Relation To the Hephthalite Occupation of Central Asia”, *Journal of Inner Asian Art and Archaeology* vol. 2 (2007), pp. 11-22.
- Klimburg-Salter, Deborah: *The Silk Route and the Diamond Path*, Los Angeles: UCLA, 1982.
- Laursen Sarah: “From Tent to Pavilion: Hybrid Architectural Structures of the Sogdians in China” (conference paper abstract, University of Pennsylvania, July 2006).
- \_\_\_\_\_ : *Leaves that Sway: Gold Xianbei Cap Ornaments from Northeast China* (unpublished PhD dissertation, University of Pennsylvania, 2011, available on-line).
- Le Coq, Albert von: *Chotscho. Facsimile-Wiedergabe der Wichtigeren Funde der ersten Königlich Preussischen Turfan-Expedition nach Turfan in Ost-Turkistan*, Berlin: Dietrich Reimer, 1913.
- Lerner, Judith A: *Aspects of Assimilation: the Funerary Practices and Furnishings of Central Asians in China*, “Sino-Platonic Papers” 168; Philadelphia, 2005.
- \_\_\_\_\_ with Annette L. Juliano, *Monks and Merchants: Silk Road Treasures from Northwest China, 4th to 7<sup>th</sup> Centuries*, New York: Harry N. Abrams, 2001.

- Liu Yuquan (劉玉權): “Gansu Shazhou Huihu dongkude fenhua”, 1987 *Dunhuang shiku yanjiu guoji taolunhui wenji*, Shenyang: Liaoning meishu chubanshe, 1990, pp. 1-29. (「關於沙州回鶻洞窟的劃分」『1987年敦煌石窟研究國際討論會文集・石窟考古編』, 遼寧美術出版社, 1990年, 1-29頁)
- Maillard, Monique: *Grottes et Monuments d’Asie Centrale*, Paris: Librairie d’Amérique et d’Orient, 1983.
- Marshak, B. I: *Искусства Согда* (Sogdian art), St. Petersburg: Izdatelstvo Gosudarstvennovo Ermitazha, 2009.
- Martin, Teresa: *Reassessing the Roles of Women as “Makers” of Medieval Art and Architecture* (2 vols.). Leiden: Brill, 2012.
- Min Byong-hoon (閔丙勳) et al (ed.): *Arts of Central Asia* (in Korean with English List of Objects and summary), Seoul: National Museum of Korea, 2003. (『西域美術』, 韓国国立中央博物館, 2003年)
- Moriyasu, Takao (森安孝夫): “The Sha-chou Uighurs and the West Uighur Kingdom”, *Acta Asiatica*, vol. 78 (2000), pp. 28-48. (2000:1)
- \_\_\_\_\_ : “The West Uighur Kingdom and Tun-huang around the 10<sup>th</sup>-11<sup>th</sup>Centuries“, *Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berichte und Abhandlungen*, vol. 8, Berlin: Akademie Verlag, 2000, pp. 337-368. (2000:2)
- \_\_\_\_\_ : “Uighur Buddhist Stake Inscription from Turfan”, in Louis Bazin – Peter Zieme (eds.): *De Dunhuang a Istanbul. Hommage à James Hamilton*, Turnhout: Brepols, 2001.
- \_\_\_\_\_ : “Chronology of West Uyghur Buddhism: Re-examination of the Dating of the Wall-paintings in Grünwedel No. 8 (New: No. 18), Bezeklik”, in: Peter Zieme ed.: *Aspects of Research into Central Asian Buddhism. In memoriam Kōgi Kudara*, Turnhout: Brepols, 2008, pp. 191-227. (日本語版「西ウイグル仏教のクロノロジー —ベゼクリクのグリユンヴェーデル編号第8窟(新編号第18窟)の壁画年代再考—」『仏教学研究』62/63(合併号), 2007/3, 1-45頁)
- \_\_\_\_\_ : “Epistolary Formulae of the Old Uighur Letters from the Eastern Silk Road” (Part 1), *Memoirs of the Graduate School of Letters Osaka University* 51, 2011, pp. 1-86. (日本語版「シルクロード東部出土古ウイグル手紙文書の書式(前編)」『大阪大学大学院文学研究科紀要』51, 2011/3, 和文版1-31頁+和英文献目録70-86頁)
- \_\_\_\_\_ : “Epistolary Formulae of the Old Uighur Letters from the Eastern Silk Road” (Part 2), *Memoirs of the Graduate School of Letters Osaka University* 52, 2012, pp. 1-98. (日本語版「シルクロード東部出土古ウイグル手紙文書の書式(後編)」, 森安孝夫(編)『ソグドからウイグルへ』東京, 汲古書院, 2011年, 335-425頁)
- Nees, Lawrence: *Early Medieval Art*, Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Piotrovsky, M. B. et al (ed.): *The Caves of One Thousand Buddhas, Russian Expeditions on the Silk Route, on the Occasion of 190 Years of the Asiatic Museum* (in Russian with English summary), St. Petersburg: The State Hermitage Publishers, 2008.

- Rong Xinjiang (荣新江) : *Guiyijunshi. Tang Song shidai Dunhuang lishi kaosu*, Shanghai: Guji chubanshe, 1996. (『帰義軍史研究:唐宋時代敦煌歴史考索』, 上海古籍出版社, 1996年)
- \_\_\_\_\_ : “Dunhuang Guiyijun Caoshi tongzhi zhe wei sute houyi shuo”, , *Lishi yanjiu*, No. 269 (2001/1), pp. 65-71. (「敦煌帰義軍曹氏統治者為粟特後裔説」『歴史研究』269 (2001/1), 65-71 頁)
- Ruitenbeek, Klaas: *Carpentry and Building in Late Imperial China. A Study of the Fifteenth-Century Carpenter's Manual Lu Ban jing*. Leiden: Brill, 1993, 2nd ed. 1996.
- Russell-Smith, Lilla: *Uygur Patronage in Dunhuang: Regional Art Centres on the Northern Silk Road in the Tenth and Eleventh Centuries*, Leiden: Brill, 2005.
- \_\_\_\_\_ : “Wooden structures in the architecture of Khocho in the Asian Art Museum, Berlin” (unpublished conference paper, “Uyghur Archaeology”, University of Pennsylvania, May 2009)
- \_\_\_\_\_ : “Representations of the Pure Land on the Northern Silk Road: Cultural Exchange and Regional Innovation”, in: Jeong-hee Lee-Kalisch, Antje Papist-Matsuo (eds.): *Ritual and Representation in Buddhist Art*, Weimar: VDG Verlag, 2012 (in print)
- van Schaik, Sam and Imre Galambos: *Manuscripts and Travellers: The Sino-Tibetan Documents of a Tenth-Century Buddhist Pilgrim*, Berlin, New York: de Gruyter, 2012.
- Schleif, Corine: “Kneeling at the Threshold: Donors in Realms Betwixt and Between,” in: *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal Spaces. Studies in Honor of Pamela Sheingorn*, Elina Gertsman and Jill Stevenson (eds.), Woodbridge: The Boydell Press, 2012, 195-216.
- Stark, Sören: “Some Remarks on the Headgear of the Royal Türks”, In: *Journal of Inner Asian Art and Archaeology* vol. 4 (2010), 119-133.
- Stavisky, Boris: “Once more about peculiarities of the Sogdian Civilization of the 4th-10th Centuries”, Ērān ud Anērān Webfestschrift Marshak 2003, *Transoxiana*, 2003 (available on-line [www.transoxiana.org](http://www.transoxiana.org))
- Watt, James C. Y. and Anne E. Wardwell: *When Silk Was Gold. Central Asian and Chinese Textiles*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997.
- Wilkens, Jens: “Buddhism in the West Uyghur Empire and Beyond” (Unpublished conference paper given at the workshop “Between Empires: Transfer of Buddhisms between Hubs in Eastern Central Asia (9<sup>th</sup> to 13<sup>th</sup> Centuries)”, 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> September 2012, Ruhr University, Bochum.
- Whitfield, Roderick: *The Art of Central Asia: The Stein Collection in the British Museum*, vols. 1-3. Tokyo: Kodansha, 1982-1985.
- Whitfield, Roderick: *Dunhuang: Caves of the Singing Sands Buddhist Art from the Silk Road*, London: Textile & Art Publications Ltd., 1995.
- Yaldiz, Marianne: *Archäologie und Kunstgeschichte Chinesisch-Zentralasiens (Xinjiang)*, Leiden: Brill, 1987.

- \_\_\_\_\_ : “Evaluation of the Chronology of the Murals in Kizil, Kucha Oasis” in Eli Franco and Monica Zin (eds.): *From Turfan to Ajanta: Festschrift for Dieter Schlingloff on the occasion of his eightieth birthday*, Lumbini : Lumbini International Research Institute, 2010, pp. 1029-1044.
- Yaldiz, Marianne, Raffael Dedo Gadebusch et al: *Magische Götterwelten: Werke aus dem Museum für Indische Kunst, Berlin*, Berlin: Staatliche Museen zu Berlin SPK, 2000.
- Yang Fuxue (楊富学): “Jin nian guonei Hexi huihu yanjiu zongshu”, *Dunhuang Yanjiu*, 1992, no. 2, pp. 98-109. (「近年国内河西回鹘研究総述」『敦煌研究』1992-2, 98-109 頁)
- (Yang Fu-Hsüeh): “On the Sha-chou Uighur Kingdom”, *Central Asiatic Journal*, vol. 38 no. 1 (1994), pp. 80-107.
- Yang Fuxue (楊富学) and Niu Ruji (牛如級) : *Shazhou huihu ji qi wenxian*, Lanzhou: Gansu Wenhua chubanshe, 1995. (『沙州回鹘及其文献』, 甘肅文化出版社, 1995 年)

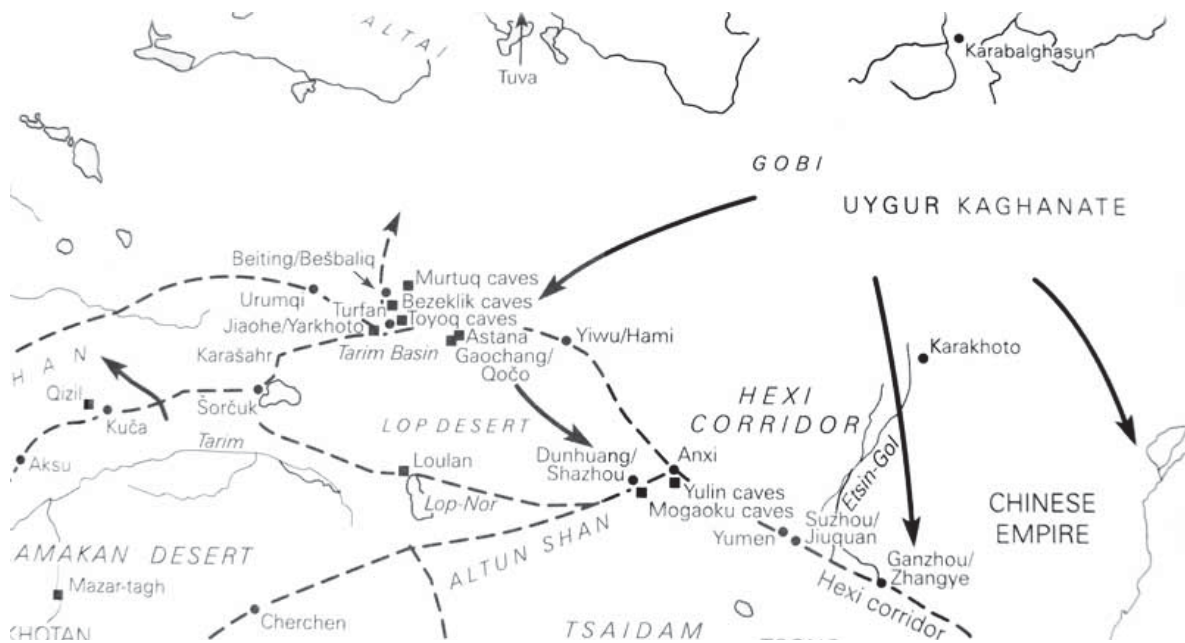
## 図版リスト

地図: 9-10 世紀のシルクロード地図 (Russell-Smith 2005 より転載)

- 図 1: 「ウイグル人寄進者立像幡」トルファン 高昌故城, 麻布著色, 144.5×80 cm, ベルリン・アジア美術館所蔵(III 4524)。
- 図 2: 「ウイグル人男性寄進者像」トルファン ベゼクリク石窟第 20 窟, 彩色壁画, 62.4×59.5 cm, ベルリン・アジア美術館所蔵(III 6876a)。
- 図 3: 「ウイグル人女性寄進者像」トルファン ベゼクリク石窟第 20 窟, 彩色壁画, 66×57 cm, ベルリン・アジア美術館所蔵(III 6876b)。
- 図 4: 「千手千眼観音菩薩立像」トルファン 高昌故城, 麻布著色, 142.5×94 cm, サンクト・ペテルブルグ エルミタージュ美術館所蔵(TU-777)。
- 図 5: 「金剛界五仏曼荼羅図」敦煌莫高窟, 絹本著色, 101.5×61 cm, パリギメ美術館所蔵(MG 17780)。
- 図 6: 「仏坐像」断片, トルファン トユク石窟, 絹本着彩, 13.5×7.7 cm, ベルリン・アジア美術館所蔵(III 170)。
- 図 7: 「観音菩薩坐像」トルファン ムルトゥク, 麻本着彩, 95×59 cm, ベルリン・アジア美術館所蔵(III 8559)。
- 図 8: 「観音菩薩坐像」敦煌莫高窟, 絹本着彩, 96.8×65 cm, パリギメ美術館所蔵(EO 1175)。
- 図 9: 「阿羅漢と婆羅門」断片, トルファン 高昌故城 K 遺址, 絹本着彩, ベルリン・アジア美術館所蔵(III 6361+ 6595m)。
- 図 10: 「僧侶図」部分, カラシャール シクシン遺址, 彩色壁画, 101×108 cm(全体), サンクト・ペテルブルグ エルミタージュ美術館所蔵(ShSh-800)。
- 図 11: 「千手観音菩薩像」粉本, トルファン 高昌故城 K 遺址, 紙本墨画, 20×11.5cm, ベルリン・アジア美術館所蔵(III 6318)。

- 図 12: 「ペーマ祭図」断片, トルフアン 高昌故城  $\alpha$  遺址, 紙本著色, 25.2×12.4 cm, ベルリン・アジア美術館所蔵(III 4979 a,b 裏面)。
- 図 13: 「観経变相図部分 日想観」断片, クチャ クムトラ石窟キンナリ洞(第 16 窟), 彩色壁画, 27×34 cm, ベルリン・アジア美術館所蔵(III 8843)。
- 図 14: 「アラネミ・ジャータカ」断片, トルフアン 高昌故城  $\alpha$  遺址, 紙本著色, 8.2×8.5 cm, ベルリン・アジア美術館所蔵(III 4984 裏面)。
- 図 15: 木製柱頭, トルフアン 高昌故城  $\beta$  遺址, 20×30×31 cm, ベルリン・アジア美術館所蔵(III 5016)。
- 図 16: 木製柱頭, トルフアン 高昌故城  $\alpha$  遺址(南西階段の上から出土), 25.1×24cm, 19.1×17 cm, ベルリン・アジア美術館所蔵(III 7292)。
- 図 17: 木製壁面装飾パネル(?)部分, トルフアン 高昌故城  $\beta$  遺址(角の塔 E より) 18×30.5×約 2 cm, ベルリン・アジア美術館所蔵(III 6764)。
- 図 18: 木造建築部分復原, 高昌故城, 2012 年 12 月ベルリン・アジア美術館撮影。
- 図 19: 木製斗(上記復原の右側), 13.3×22.2×22.2 cm, ベルリン・アジア美術館所蔵(III 4436a)。
- 図 20: 装飾文様, トルフアン ベゼクリク石窟第 21 窟, 彩色壁画, 出典: Le Coq 1913, Pl: 35 他, 27×28 cm (戦争で失われた)。





Map: Map of the Silk Road in the ninth-tenth centuries (after Russell-Smith 2005)



Fig. 1: Uyghur donor from Qoço, ink and colours on ramie, H: 144.5 W: 80 cm, Inv. No. III 4524 © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin



Fig. 2: Uyghur donors from Bezeklik Cave 20, wall painting (ink and colours on plaster), H: 62.4 cm W: 59.5 cm, Inv. No. III 6876a © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin



Fig. 3: Female Uyghur donors from Bezeklik Cave 20, wall painting (ink and colours on plaster), H: 66 cm W: 57 cm, Inv. No. III 6876b © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin



Fig. 4: “Thousand-armed Avalokiteśvara” from Qočo, ink, colours and gold on linen, H: 142.5cm W:94 cm, Inv. No. TU-777 © The State Hermitage Museum, St. Petersburg



Fig. 5: “Five Buddhas of the Vajradhātu Mandala” from Dunhuang, ink, colours and gold on silk, H: 101.5 cm W: 61 cm, Inv. No. MG 17780 © RMN, Musée des arts asiatiques - Guimet, Paris

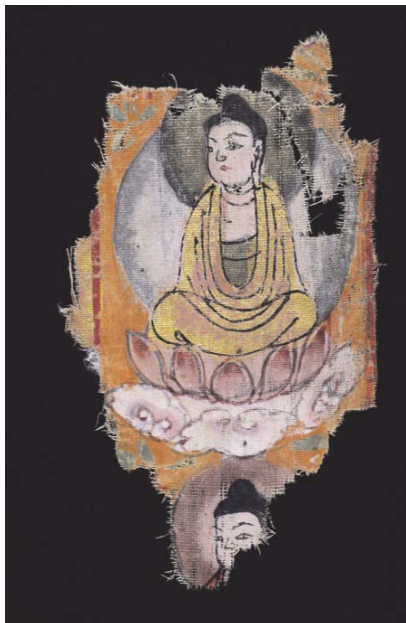


Fig. 6: Buddha figure from Toyok, ink, colours and gold on silk, H: 13.5 cm W: 7.7 cm, Inv. No. III 170 © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin





Fig. 7: "Avalokiteśvara with accompanying figures" from Murtuq, ink and colours on ramie, H: 95 cm W: 59 cm, Inv. No: III 8559 © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

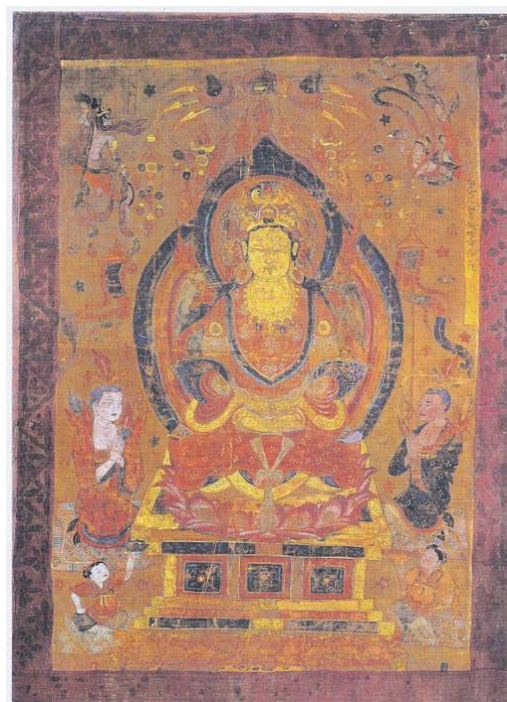


Fig. 8: "Adoration of Guanyin" from Dunhuang, ink, colours and gold on silk, H: 96.8 cm W: 65 cm, Inv. No. EO 1175 © RMN, Musée des arts asiatiques - Guimet, Paris



Fig. 9: Arhat and Brahman from Qočo, Ruin K, ink, colours and gold on silk, H: 21.5 cm W: 16.8 cm and H: 7 cm W: 6 cm, Inv. No. III 6361+ 6595m © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

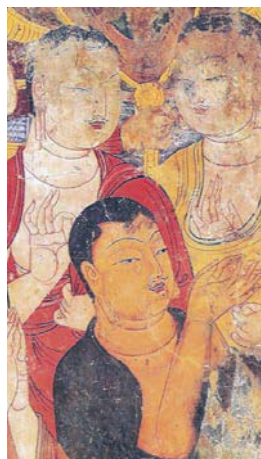


Fig. 10: Monks from Šikšin (Karašār), detail of a wall painting (ink and colours on plaster), Complete painting: H: 101 cm W: 108 cm, Inv. No. ShSh-800 © The State Hermitage Museum, St. Petersburg

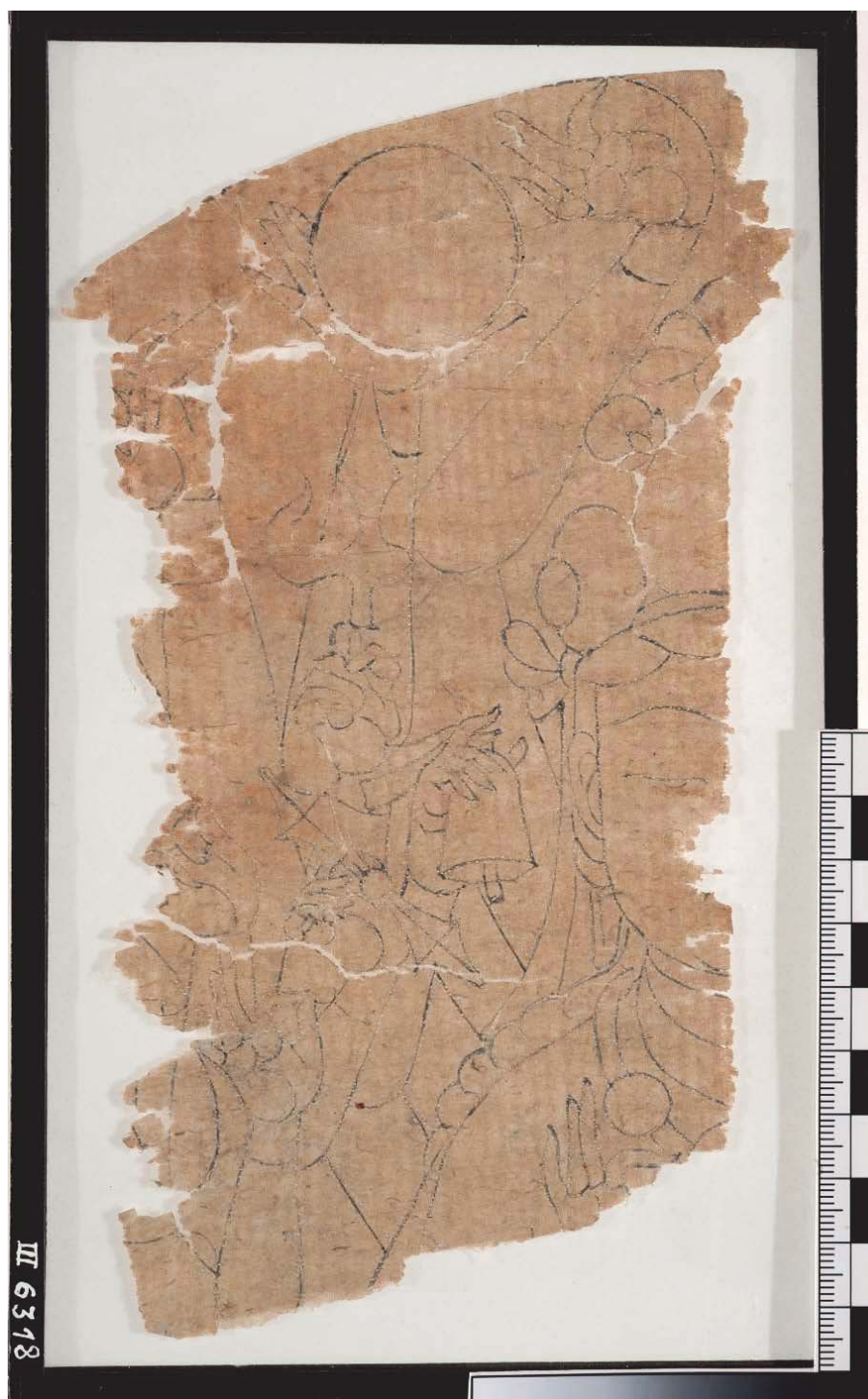


Fig. 11: Stencil from Qočo, Ruin K, paper, H: 20 cm W: 11.5cm, Inv. No. III 6318 © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin



Fig. 12: Celebration of the Bema festival, ink, ink, colours and gold on paper, H: 25.2 cm W: 12.4 cm, Inv. No: III 4919 a,b verso © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin



Fig. 13: First meditation of Queen Vaidehī from the Kinnari Cave (Cave 16), Kumtura, wall painting (ink and colours on plaster), H: 27 cm W: 34 cm, Inv. No: III 8843 © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin



Fig. 14: Illustration of the Aranemi Legend from Qočo, Ruin α, ink, colours and gold on paper, H: 8.2cm W: 8.5 cm, Inv. No: III 4984 verso © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin



Fig. 15: Column capital from Qočo, Ruin  $\beta$ , carved wood, H: 20 cm L: 30 cm D: 31 cm, Inv. No: III 5016 © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin



Fig. 16: Column capital from Qočo, Ruin  $\alpha$  (above the southwestern stairs), carved wood, L: 25,1 cm D: 24 cm and L: 19.1 cm D: 17 cm, Inv. No: III 7292 © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin



Fig. 17: Part of wall panelling (?) from Qočo, Ruin  $\beta$  (corner tower E), carved wood, H: 18 cm L: 30.5 cm D: ca. 2 cm, Inv. No: III 6764 © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin



Fig. 18: Reconstruction of part of the bracketing system of a building from Qočo, Photograph taken December 2012 © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin



Fig. 19: *Dou* bracket from Qočo (seen also in the reconstruction above), painted wood, H: 13.3 cm W: 22.2 cm L: 22.2 cm, Inv. No. III 4436a © Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin



Fig. 20: Ornament from a Bezeklik wall painting, after Le Coq 1913, Pl: 35 a1, Original from Cave 21 Bezeklik, H: 27 cm W: 28 cm (destroyed in the war)



### Question and Answer Session

**Irisawa:** Thank you, Dr. Russell-Smith. As far as I know, this is the first time we could see so many valuable objects related to Uyghur Buddhist art, here in Japan. Now we will proceed to the question and answer session. The first question is about the scientific dating of mural paintings. “You pointed out that it is almost impossible to have the accurate date by using scientific dating system, and that one of the reason could be the contamination on the surface of the samples. However, isn’t it possible to remove the surface little by little, and then apply carbon-14 to each layer? It seems to me that the earliest date among the results can be the right one. Besides, could you tell us why scientific dating method fails to show the exact dating? Is it because of the dating system itself, or the sampling procedures, or little amount of samples available?”

**Russell-Smith:** Well, I am not qualified to answer the second question, whether it’s the carbon-14 system, it’s maybe Nakagawara-san and her project had something to say, because I just got the news (about their results). I have been at the museum for 4 years, and we have only had very few wall paintings dated in that short period. And they had to concentrate on dating fragments from cave 8 in Kizil because that was the focus of the project in the museum led by the conservator, Toralf Gabsch. All I can say is that I can see that there is a problem with the results, and this was talked about yesterday as well. Maybe, it would be interesting to discuss with some scientists why this is the case. Of course, I would love it if I could say that we can get samples dated and then get all the answers. But, it seems very unlikely to me. Even though Marianne Yaldiz said that for her dating, they took the wall paintings out of the plaster which is very thick in Berlin, and they took samples from the back, so this straw should not have been contaminated. But her results are very strange as well in some cases. There must be a reason for this. At the moment, I don’t see a very simple answer to this question.

**Irisawa:** The next question is from Ms. Satomi Hiyama. She would like to know further details about the artisan’s hierarchy and work division in Turfan.

**Russell-Smith:** I don’t think that there is such an extensive material like in Dunhuang Sarah Fraser could work with a large number of manuscripts. In “Performing the Visual” she was able to show a development from an earlier stage. We talked yesterday about payments, and she said also earlier there was payment in kind in Dunhuang, and later there was a hierarchy, very well organized workshops in the tenth century, and then they used money. But, I think with the Uyghur documents, it is not possible at the moment to have a similar study in great detail. So I feel that, at the moment, we can only hope to have very small glimpses like the stencils I showed which are also not that very known I think. Now, Sarah Fraser is in Germany, I hope that maybe we will work on something like

Lilla RUSSELL-SMITH

this regarding workshop practices as she is coming in December to museum with her students again.

**Irisawa:** Since we are running out of time, we will leave the remaining questions for the round table discussion. Thank you very much, Dr. Russell-Smith.



## 質疑応答

**入澤:** ラッセル-スミス先生、ありがとうございました。ウイグル仏教美術についてこれほど多くの資料を使つての報告というのは、日本で初めてではないかと思います。それでは、これより質問を受け付けます。では1つ目の質問は、遺跡の年代評価についてで、若干科学的な内容です。「ラッセル-スミス先生が確実な科学的年代測定はほとんど不可能であると考えておられる理由が、壁画の表面が保存修復のための処理による汚染が含まれている可能性もあるとのことですが、しかし表面層を少しずつ剥離して各層の年代測定、放射性炭素による測定を行つて、このうち一番古い年代に初めて作られたと単純に考えられないでしょうか」という質問がまいてあります。「科学的な年代測定法がほとんど不可能と言われた理由が、測定方法によるものなのか、サンプリング方法によるものなのか、はたまたサンプルそのものの数が少ないことによるものなのかご教示いただきたい」とのことです。

**ラッセル-スミス:** 問題なのは放射性炭素年代測定の方法なのかどうかという2点目のご質問にお答えするのに私は適任ではないと思います。中川原さんがプロジェクトを持っておられるので何かご意見をいただけるかもしれません。最近その結果について知らせていただいたところです。私は、4年間美術館におりますが、この短い期間に、ほんの数例の壁画について測定が行われたにすぎません。とりわけキジル石窟第8窟の壁画断片に集中せざるを得なかったのですが、それは本館の修復部門のガブシュさんが率いるプロジェクトが焦点をここに置いていたからです。昨日のセッションでも言われたことですが、私には結果に問題があることはわかるということしか言えません。科学者をまじえて、なぜこのようになるのかについて話し合うのは面白いと思います。もちろん、サンプルの年代が得られて全ての答えが出るのであれば言うことはありません。しかし、それはあり得ないように思われます。マリアンヌ・ヤルディッツさんは、本館の壁画の測定にあたって非常に厚い草泥層から壁画を剥離し、その裏からサンプルの藁スサを採取したので、この藁スサは汚染されていないはずだと言っています。ところが、この測定結果も他のものと同じく実におかしなものでした。何らかの理由があるはずですが、現段階では、このご質問に対する簡潔なお答えがありません。

**入澤:** 次の質問にうつります。檜山智美さんからのご質問で、「トルファンで芸術制作を行っていた工房について話が出てまいりました。その工房のヒエラルキーと分業に関するお話を詳しくお聞かせください」とのことです。

**ラッセル-スミス:** サラ・フレーザーさんは敦煌の工房に関する研究で大量の文書を利用することができましたが、トルファンには多くの資料がありません。フレーザーさんは著書“Performing the Visual”の中で初期段階からの発達を示すことができました。工人への支払いについて昨日のセッションでも話題になりましたが、フレーザーさんによると早い時期の敦煌では物品による支払いが行われていましたが、その後10世紀にはヒエラルキーがあり、よく組織された工房があらわれて、支払いにも貨幣が使われました。もっとも、ウイグル文書からは、このような研究を詳しく細部にわたって研究することは現時点では非常に難しいと思います。現段

階では、先ほどお見せした型—あまり知られていないものだと思いますが—などからちらっと覗くこと程度しか期待できません。今、サラ・フレーザーさんはドイツにいらっしゃいますが、12月に学生さんとまた来館される際にこのトピックについてワークショップなどできればと願っています。

**入澤:** 時間が超過しましたので、他の質問は全体討論の方にまわさせていただきます。それでは、ラッセルスミス先生のご報告はこれで終了といたします。先生、ありがとうございました。

# Historical Significance of Bezeklik cave 20 in the Uyghur Buddhism

KITSUDO Koichi  
(Lecture, Ryukoku University)

## 0. The Purpose of This Paper

The Bezeklik is one of the foremost Buddhist temples, which had been constructed since 5<sup>th</sup> century and already had nearly five hundreds years' history until the end of 9<sup>th</sup> century when the Uyghurs penetrated into Turfan basin. 'Bezeklik' means 'the place with pictures' or 'decorated place' in modern Uyghur. Probably it was named by local habitants after the abundance of the cave. From historical point of view, Bezeklik was called as *Nišüing* or *Lišüing* accordant with Chinese pronunciation of *Ningrong* 寧戎 which is attested in Chinese manuscripts from Turfan (MATSUI 2011).

Around the beginning of the 20th century, the expeditions dispatched from Preussen, Japan, England and Russia excavated there and brought the wall paintings back to their own countries. As the result so-called Praṇidhi scenes of Cave 15 (Grünwedel's Cave 4) were cut into the pieces of the puzzle.

In 2003 on the occasion of the 100 year anniversary of Otani expedition, the project team of Ryukoku University directed by late professor K. Kudara reconstructed two Praṇidhi scenes on the ceramic. Succeeding to his will, Professor Y. Okada and Professor T. Irisawa made the digitized 3D image of Cave 15 for the TV program. Now the full scale model of the corridor is exhibited in Ryukoku museum.

The date of Cave 20, the main theme of this paper, is set around eleventh to twelfth century. On the basis of the decipherment of the Brāhmī inscriptions, H. Lüders and S. Murakami suggested the theme of paintings has relationship with the Sarvāstivāda tradition. On the other hand, in his iconographical study on the Dunhuang paintings, E. Matsumoto pointed out that the thousand-armed and thousand-eyed Avalokiteśvara (hereafter the thousand-armed Avalokiteśvara) and Vaiśravaṇa painted on the wall of the inner cella show the esoteric features, especially Chinese tradition. The purpose of this paper is to explore the historical background of this cave where the paintings reflecting two different Buddhist schools coexisted in the Uyghur period. First I would like to give the overview to the pictorial features of Avalokiteśvara and the Praṇidhi scenes according to

the previous studies and then explore the portraits of the Buddhist monks painted on wall of the corridor, which give another important clue to understand the character of this cave.

### 1. The central theme of the cave 20

First I would like to show the composition of Cave 20 (fig.1). This cave is mainly constructed of an inner cella and a corridor surrounding the inner cella. In addition, there are two small chambers on southern and western part of this cave. Inside of the inner cella there are the description of the Avalokiteśvara to the back wall and Vaiśravaṇa to the side walls and the figures of the Uyghur male and female donors inside wall of the entrance. A. von Le Coq reported that there remained only the pedestal in the inner cella, on which statue of the eleven-headed or the thousand-armed Avalokiteśvara might be originally installed. On the wall of corridor there are fifteen Praṇidhi scenes and the figure of twelve monks. In the side chamber there are depictions of the Ḍākiṇīs. Furthermore on the western part a small chamber is attached between the Praṇidhi scene 7 and 8. According to Leidy (2001), another thousand-armed Avalokiteśvara depiction was painted on the back wall of this cella.

We could find same features with cave 20 in some temples in Turfan area. A. Grünwedel already perceived that Bezeklik cave 15, 20, Sängim Agız temple no. 1 (Klementz) and Qoco Ruine  $\alpha$ ,  $\beta$  have same structure and depictions (Grünwedel 1909, pp. 132-134). This type of temple was very popular at certain period in West Uyghur kingdom. In following we will explore only Cave 20 because of its much better condition than others. However this paper does not deal with the chambers of Cave 20, which could not be seen in other temples.

Concerning to the mural paintings of the inner cella, E. Matsumoto identified the depiction (fig. 2) on the back wall, which remains only under part of the painting, with the thousand-armed Avalokiteśvara and his attendants in comparison to the Dunhuang banners, especially a banner (no. 17659) in Musée Guimet. According to Matsumoto, in the center of the under part, there are two Nāga kings intertwining around the tree-like stilt of the pedestal. They are Nanda and Upananda. To their both sides, there are Vasu, to the right side, attended by a young boy and Mahāśrī, to the left side, attended by a lady's maid. On the both margins of this scene, there are blue-faced Kundali attended by the elephant-headed Gunapati to the right side and the Ucchṣma attended by boar-headed creature to the left side. On the remaining upper part of this scene, in spite of its damaged condition, we could see the king of Garuḍa or golden peacock and Mahākāla sitting on a bull. Regrettably there is no trace of the thousand-armed Avalokiteśvara except only a part of the lotus pedestal.

Pictorial materials of the thousand-armed Avalokiteśvara were found not only on the murals but

also paintings on the silks, banners excavated from ruins of the temple. Recently a well-preserved painting on silk in the collection of Russia was published in *The Caves of one Thousand Buddhas: Russian Expedition on the Silk Road* (fig. 3). This painting which shows different composition from so far identified materials is to be researched in details by the art historians. In addition, I could find another pictorial material. In 2006, NHK introduced an old film shooting the Prañidhi scenes in the Ethnology Museum in Berlin before the World War II. A mural exhibited next to a Prañidhi scene, probably the depiction of Buddha Sunetra's prophecy, looks like a sitting thousand-armed Avalokiteśvara (fig. 6). This mural lacks the archaeological information because it has not been published in the reports or catalogues. Given the exhibit arrangement of the murals in this film, it is likely that this mural had connection with a small back chamber of Cave 20. Matsumoto pointed out that the images of the thousand-armed Avalokiteśvara from Turfan have both sitting and standing type.

Besides the paintings, there are faint traces of the wooden statue. On my visit to Museum of Asian Art in Berlin in 2012, I was given a chance to investigate Uyghur manuscripts from Central Asia. In the storage of the Museum so many wooden pieces in the display case attracted my attention. These wooden materials are catalogued in the *Art of Central Asia* (With Special Reference to Objects from the Northern Silk Route) 1977 edited by Chhayya Bhattacharya. Among these there are a small bow (catalogue no. 321), a small axe (catalogue no. 325) and a right hand holding a disc (catalogue no. 122). As to the first two materials, the editor of the catalogue explains that these are the toys for the child. Comparing with the Bodhisattva's items explained in the manuals of the esoteric Buddhism, however, these three materials are likely to be the item belonging to the thousand-armed Avalokiteśvara. The disc in the right hand is a representation of the sun on which a black bird is drawn. The bow and axe are depicted in the manual for ritual ceremony of Avalokiteśvara (Taisho no. 1064, vol. 20) translated into Chinese by Amoghavajra (705-774). Interestingly Uyghur manuscripts of this manual with beautiful colored pictorial representations are also preserved in this Museum. These Uyghur manuscripts are to be edited by G. Kara and P. Zieme. If my assumption is correct, these are the first attested wooden statue of the thousand-armed Avalokiteśvara, which will be important clue to imagine the appearance of the statue enshrined in the center of the inner cella. Here I would like to express my sincere gratitude to Dr. Lilla Russll-Smith who kindly allowed me to access these precious materials.

Then let us see the scenes depicted on the side walls (the south and north wall) of the inner cella. On the south wall, there appears the Vaiśravaṇa riding a white horse above the clouds surrounded by his attendants (fig. 4). But we can see only the white horse without the rider. The similar scene could be seen in 'the marching Vaiśravaṇa' in a silk painting from Dunhuang. A dog-like mongoose following the white horse and a scribe suggest that this scene represents a legend of the Vaiśravaṇa as the guardian of the north reflecting a story in the manual to honor the

Vaiśravaṇa (Taisho no. 1249, vol. 21). In this legend Vaiśravaṇa rescued Anxi castle (Kuča) attacked by the five countries with the help of the mongooses in 742. The scene on the north wall represents the hunting of a Garuda (fig. 5) as observed by A. Grünwedel. On the center of this scene, there appears a bowman and a mongoose aiming at a Garuda. This motif is also similar to ‘the marching Vaiśravaṇa’ of the silk painting from Dunhuang.

The depictions of these cult image and legendary scenes are influenced by the Chinese arts and the texts, especially from Dunhuang. Accordingly the thousand-armed Avalokiteśvara cult spread among West Uyghur kingdom. Two Chinese texts concerning to the thousand-armed Avalokiteśvara (Taisho no. 1060 and no. 1057 a and b, vol. 20) were translated into the Uyghur by Šingqo Šāli Tutung who was an eminent translator from Beš Baliq in the late tenth to the early eleventh century. Besides the Avalokiteśvara texts, he also translated the *Biography of Xuanzang* (Taisho no. 2053, vol. 50), *Suvarṇaprabhāsottama sūtra* (Taisho no. 665, vol. 16). It is well known that the latter played an important role as state guarding faith in the East Asia and explains Vaiśravaṇa as a guardian. It is supposed that the mural theme in the inner cella of Cave 20 and the works of Šingqo Šāli Tutung had any relationship in this point.

Then I would like to give brief explanation to the origin of the Praṇidhi scenes on the wall of corridor. On the upper part of each scene, Brāhmī inscription is written in a cartouche. The character is classified into the North Turkestan type. H. Lüders (1913) suggested the motives of the Praṇidhi scenes originated in the Sarvāstivādin tradition, because the arrangement of the scenes and the contents of inscriptions almost accord with the order of the Buddhas, who appear in the three spans of the immeasurable time, depicted in the *Divyāvadāna*. Following this opinion, Huber could find the parallel expression in Tibetan Sarvāstivāda Vinaya and later Murakami identified five inscriptions with the verses from the Vaiśajyavastu in the Mūlasarvāstivāda Vinaya. Given the fact that the Sanskrit and Tocharian A/B manuscripts from Kuča and Karashahr include rich kinds of literatures ascribed to the Sarvāstivādin or Mūlasarvāstivādin, we could accordingly assume that the Praṇidhi scenes in Bezeklik also were influenced by the Sarvāstivādin. From the pictorial point of view, Dr. Ines Konzack demonstrated that the origin of the Praṇidhi scenes in Bezeklik could be traced back to the Tocharian depictions in this symposium. Therefore we may conclude that the Praṇidhi scenes in Bezeklik are the reflection of Tocharian Buddhism.

As shown above, the mural paintings of Cave 20 equipped two types of motives. One is Chinese esoteric Buddhism and the other is the Tocharian Buddhism, namely Sarvāstivādin. Besides, there are other caves with the mural paintings with mixed composition like Cave 20. For example Bezeklik Cave 18 (Grünwedel’s cave 8) situated next to Cave 20 reconstructed several times finally equipped the scene of the Buddha Tejaprabhā, Bodhisattva Kuṣitigarbha and the Praṇidhi scene (RUSSELL-SMITH 2005, MORIYASU 2007).

Why did such a mixed composition apply to one temple? In the following we will see the

general history of the Uyghur Buddhism at early stage for our understanding this problem.

## 2. Two main streams of the Uyghur Buddhism

The Uyghurs who settled in Tianshan mountain range converted from the Manichaean to the Buddhism around the late tenth century at latest. At that time various type of the Buddhism already flourished and had rooted in Turfan region. What kind of Buddhism did they acculturate at first? As to this problem, there are two hypotheses. One is so-called Sogdian hypothesis which places importance on the loanwords from Sogdian among the fundamental Buddhist terms and the other is so-called Tocharian hypothesis which values on the influence from Tocharian Buddhism. While some Uyghur Buddhist texts confess their Tocharian origin, no Uyghur Buddhist text translated from the Sogdian text has been found so far. If any it was not consistent influence. Therefore I suppose that the Tocharian hypothesis is probable to date.

*Daśakarmapathāvadānamālā*, *Maitrisimit nom bitig* (Skt. *Maitreyasamitināṭaka*) in the Old Uyghur are the first products translated from Tocharian texts. According to the colophon of *Maitrisimit nom bitig*, *Maitreyasamitināṭaka* was first translated from the Indian into the Tocharian A, thence into the Old Uyghur. Besides these, *Araṇemi jāṭaka* and an unidentified commentary also translated from the Tocharian. On the faith of the Uyghur Buddhists, the Tocharian influence could be traced. For example Maitreya cult was very popular among the Uyghurs. At early stage the Uyghurs had faith on the future Buddha Maitreya who will descend from the Tuṣiṭa heaven. This is one of the main themes of the *Maitrisimit nom bitig*. So-called stake inscriptions which were driven into the ground as the fundamental pillar to build a temple express the same faith. Recently Uyghur gross written between lines of the Sanskrit or Tocharian Buddhist manuscripts suggest that the Uyghur Buddhists could read the Sanskrit and Tocharian texts directly (MAUE 2009, 2011). *Vinaya*, *Abhidharma* and *Mitreyasamitināṭaka* are identified as such. Furthermore from the linguistic point of view, M. Shogaito showed that the most of the Buddhist terms in Old Uyghur were borrowed from the Tocharian terms which go back to the Sanskrit (SHOGAITO 1978).

On the other hand, the Chinese Buddhism had rooted in Turfan region before the immigration of the Uyghurs. Therefore it was natural that the Uyghurs had a contact with Chinese Buddhism and accepted it as well as Tocharian Buddhism. For example *Tiandi Bayang Shenzhou Jing* 天地八陽神呪經 which was not written in India but in Chinese is the representative work. The oldest manuscript now preserved in British Library dated in 10<sup>th</sup> century. Interestingly London manuscript preserves Manichaean expression or thought which shows the transmitting period of their conversion into the Buddhism (ODA 2010). The quantity of the manuscripts tells that this scripture obtained many followers for a long time. It is precious materials to understand the preference of the

Uyghurs and the changes on their language. In addition the influence from Dunhuang Buddhism should not be overlooked. The *Sūtra of the Ten Kings* and the *Hymn to the Five Mountains* in Old Uyghur, which were very popular among the laymen in Dunhuang, shows the relationship between Turfan and Dunhuang Buddhism.

The studies on the Uyghur texts proved that the Uyghur Buddhism at their blooming period was influenced by both Tocharian and Chinese Buddhism. The murals in the Bezeklik cave 20 mirror such historical situation of the Uyghur Buddhism. Thereafter as Tocharian Buddhism went to decline, Chinese Buddhism increased its influence on Uyghur Buddhism.

### 3. Portraits of the Monks

Again let us examine the mural painting of the Bezeklik Cave 20. The portraits of twelve monks with inscriptions inside the cartouche remain on the side walls at entrance (c, d) and exit (a, b) of the corridor. Three monks are depicted on each scene. Only the portraits on the wall (a) and (b) were published in the *Chotscho* edited by A. von Le Coq. As to the others, Le Coq published only the texts of the inscriptions and the translations.

Kudara (1994) regarded three monks depicted on the wall (a) as ‘East Asian Monks’. Their names in the cartouche are written in both Chinese and Old Uyghur. Chinese characters are written vertically, however the lines go from left to right in accordance with the writing manner of the Uyghur. It is obvious that their costumes differentiate from those of the monks on the wall (b). The text of the inscriptions read:

Inscriptions of the wall (a) (fig.7)

1. 法惠都統之像 vapgui tutung bāg-ning ĩduq körki bo ärür  
*This is the portrait of the venerable Fahui Tutung.*
2. 進惠都統之像 singui tutung bāg-ning ĩduq körki bo ärür  
*This is the portrait of the venerable Jinhui Tutung.*
3. 智通都統之像 čitung tutung bāg-ning ĩduq körki bo ärür  
*This is the portrait of the venerable Zhitong Tutung.*

Each monk bears an Uyghur title *Tutung* which corresponds to Chinese *Doutong* 都統. According to J. Hamilton, *Doutong* originally came from a Buddhist title *Dousengtong* 都僧統 whose function was to control the monks belonging to the Buddhist temples in Dunhuang from 9<sup>th</sup> to 10<sup>th</sup> century. In the West Uyghur Kingdom, the title became to designate a high rank monk and was appointed by the king of the kingdom (MORIYASU 2007). Later it became more popular title



among Buddhists monks, the married clergy and the lay followers (ODA 1980).

Who are these three monks, Fahui, Jinhui and Zhitong? T. Moriyasu identified Zhitong (Uyg. Čitung) with the translator of the *thousand-armed Avalokiteśvara dhāraṇī* (Taisho no. 1057, vol. 20). *The Biography of Eminent Monks in Song Dynasty* 宋高僧伝 (Taisho no. 2061, Vol. 50, p. 719) briefly deals with Zhitong. He was active in the early period of Tang dynasty. As stated above, the thousand-armed Avalokiteśvara dhāraṇī was already translated into Old Uyghur. Therefore his name was well known among Uyghur Buddhist community. As for the reason why the portrait of Zhitong was depicted in cave 20, Kudara recognized in particular connection with the central image of this cave.

Furthermore Kudara suggested that Fahui is likely to be the same person with a monk Fahui whose biography is described in the abridged copy of the *Biography of Eminent Monks* 名僧伝抄. Fahui who was a native of Turfan studied the dhyāna and the vinaya at Kuča. After that once he came back to Turfan, later he went to Kuča according to a nun named by Feng's advice and studied under the Master Zhiyue 直月 of the Suvarṇapuṣpa temple 金花寺. Zhiyue compelled Fahui to drink the wine. As soon as he was going to kill himself from guilty conscience, he attained the third result (Skt. *anāgāmi-phala*). We may conclude that Fahui was a legendary monk, who conveyed the Tocharian Buddhism into Turfan, in the Uyghur period.

As for Jinhui, we could not find appropriate person in the inherited historical texts so far. It is likely that he was also the monk who had strong connection with Turfan Buddhism. But it is unnecessary to assume that he was a Chinese monk, because later there were many Uyghur monks or lay followers bearing Chinese name. That is reason why Kudara did not express these three monks as 'Chinese monks' but 'East Asian monks'.

Thus while the analysis on 'East Asian monks' has been developed step by step, the study on the other nine monks who bear Indian names has been scarcely executed. For that reason, there are not identical persons in any materials. Although I could not offer the solution for this problem, I would like to demonstrate a new interpretation of the inscription for the guidance. The names of nine monks are written in the Sanskrit with the North Turkestan type of the Brāhmī script. At first let us see the text and the translation of the inscription.

Inscriptions of the wall (d)

1. bhadanta gurur-ācārya mahendrarakṣitasya bimbo 'yaṃ

*This is the portrait of great venerable teacher Mhendrarakṣita.*

2. gurur-ācārya mahendradhārmasya bimbo 'ya[ṃ]

*This is the portrait of venerable teacher Mahendradhārma.*

3. gurur-ācārya puṇyabha[                      bimbo 'yam]

*[This is the portrait of] venerable teacher Puṇyabha///.*

Inscriptions of the wall (b) (figure8)

1. gurur-ācārya suryavarmasya bimbo 'yaṃ  
*This is the portrait of venerable teacher Sūryavarma.*
2. gurur-ācārya śīlarakṣitasya bimbo 'yaṃ  
*This is the portrait of venerable teacher Śrīrakṣita.*
3. gurur-ācārya ghoṣagotra-jñāna-senasya bimbo 'yaṃ  
*This is the portrait of venerable teacher Goṣagotrājñānasena.*

Inscriptions of the wall (c)

1. gurur-ācārya sūryavarmasya bimbo 'yaṃ  
*This is the portrait of venerable teacher Sūryavarma.*
2. gurur-ācārya mokṣaśāntasya bimbo 'yaṃ  
*This is the portrait of venerable teacher Mokṣaśānta.*
3. saṃyata sarvakāleṣu sarvaguṇena śobhitaḥ sandhāraka-haima-mudra-satya-senāyaṃ  
śāstra-jñā  
*This is the portrait of Sandhārahaimamudrasatyasena who controls himself in all time, who is decorated by all virtues and the knower of the Śāstra.*

To date we can see only the inscription (d). The others are due to the text provided by W. Siegling in the *Chotscho*.

The founder, A. von Le Qoq regarded all of them as Indian origin. Murakami does not identify definitely, but call them Indian-like monks. On the other hand A. von Gabain thought that they are Tocharian monks (Gabain 1961, p.55). According to Moriyasu's opinion, admitting Gabain's comment, furthermore taking into account that the origin of the Tocharian Buddhism goes back to the Indian Buddhism, the Indian possibility also should not be excluded. In following I would like to examine this problem from the Brāhmī inscriptions.

The point of focus to be examined here is the title *gurur-ācārya* 'venerable teacher' given to all monks. Murakami comments on this title: "The *gurur-ācārya* seems to be anacoluton compound. To be exact, '*guruvācārya*' is expected. Here I translate this compound as venerable teacher, but both the guru and the ācārya mean a title of the teacher" (MURAKAMI 1984, p.71).

Comparing the Sanskrit inscription with the Uyghur one on wall (a), we realize these inscriptions have same the syntax.

Uyg. :	vapgui	tutung	bäg-ning	ïduq	körki	bo	ärür
	proper name		title		sacred portrait	this	is

Skt. :	gurur-ācārya	suryavarmasya	bimbo	'yaṃ
	title	proper name	portrait	this

This Uyghur inscription is the popular expression for the designation of the donor figure. Therefore it is probable that this Sanskrit inscription was composed in concordance with the syntax of the Uyghur text probably by the Uyghur Buddhist monk. Accordingly, despite of the difference of the word order between the title and the proper name, it is no doubt that the title 'tutung bāg' corresponds to the 'gurur-ācārya' in Sanskrit. In other words, the 'gurur-ācārya' does not mean merely the 'venerable teacher', but means the very high rank title equal with 'tutung'. There have not been attempt to place the title 'gurur-ācārya' in the history of the Uyghur Buddhism.

Moriyasu (2007) gives us the clue to understand the origin of the 'gurur-ācārya'. In this article Moriyasu demonstrates that the Uyghur Buddhism developed on the ground of both the Tocharian Buddhism and the Chinese Buddhism and pointed out that the West Uyghur kingdom appointed the representative monks of the Chinese and the Tocharian Buddhism as the 'tutung' and the 'k(e)ṣi ačari' respectively. This 'tutung' is the same term with that of the Bezeklik inscription. On the other hand 'k(e)ṣi ačari' is a compound word. 'k(e)ṣi' is a loan word from Tocharian A/ B kṣṣi and 'ačari' derives from Skt. ācārya. Both 'k(e)ṣi' and 'ačari' mean 'teacher'. In the most Tocharian texts, kṣṣi is used for the epithet of the Buddha.

The Uyghur manuscripts testify to the fact that the monks with the title 'k(e)ṣi ačari' engaged in various Buddhist activities. To take examples, Āryacandra who translated the *Maitrisimit nom bitig* from Indian into Tocharian, the Tocharian monks listed in the Stake inscription and monks described in Uyghur secular documents, all of them bear this title. To apply the Moriyasu's opinion to the inscriptions of the Bezeklik, I suppose that the *gurur-ācārya* is the calque of the *k(e)ṣi ačari* as the honorific title to the monks of the Tocharian Buddhism. This view does not conflict with the history of Uyghur Buddhism [See Postscript].

To my knowledge, while such compound expression using *kṣṣi* and *ācārya* has not been attested in Tocharian texts, the Uyghurs prefer the hendiadys expression. Therefore it is highly probable that *k(e)ṣi ačari* is the product of Uyghur Buddhism.

Should we regard all nine monks with Brāhmī inscription as Tocharian monks? As for this question, the colophon of the *Maitrisimit nom bitig* is of some help.

*I shall venerate the teachers named by Karuṇāgrīva, Saṃghabhadra and Manoratha who made a great merit to the teaching and made many Vibhāṣās after heavenly god Buddha entered into Nirvāṇa.*

*And I shall venerate the Bodhisattva-teachers named by Skhandhila, Īsvara-sūra (?), Godhika, Mātrceta and Aśvaghoṣa who wrote many books.*

*And I shall worship Buddharakṣita, Sarvarakṣita and Aśokarakṣita who became the teacher in the country of the Four Kūsān.*

*Further I shall worship former teachers in the country of the Three Solmi named by Dharmakāma(?), Bhogadatta and Āryacandra. (Geng and Klimkeit 1998, pp. 52-53)*

As the roots of their faith, Uyghur Buddhists who made copy of this manuscript pay their worship to the Buddhist poets and the philosophers of the Vaibhāṣika and also Tocharian eminent Buddhist monks. Especially Āryacandra in the last line is the same person with the translator of the *Maitrisimit nom bitig*.

Analyzing all circumstantial evidences, it is reasonable to assume that the nine monks consist of not only Indian monks belonging to the Sarvāstivāda-school, but also Tocharian monks who much influenced to the Uyghur Buddhism. To be precise, it is not clear whether they were pure Tocharian natives, because they must have been mixed with the Uyghurs by degrees. Further important point is that they were the monks belonging to the Sarvāstivāda-school of the Tocharian Buddhism. It seems that the title ‘gurur-ācārya’ suggests this fact. Or it is probable that they are the monks who were active in Kuča, Karashahr and Turfan like Fahui, because their names are not identified with any Indian philosophers.

In fact the costumes of the monks on the wall (b) resemble to those of the monks depicted in the Šikšin (fig. 9). In the Uyghur secular document U 5304 the name of *punyabadri kṣi [ačari]* is attested. If we reconstruct this name into the Sanskrit, it should be *gurur-ācārya puṇyabhadra*. Moriyasu (2007) dates this manuscript between tenth to eleventh centuries judging from its semi-cursive script. Therefore it is possible that *punyabadri kṣi [ačari]* is the same person with *gurur-ācārya puṇyabha[ ]* in Cave 20.

It is difficult to identify all nine monks in the inherited texts. On the ground of my opinion stated above, the information to identify probably remains in the Tocharian, the Sanskrit and the Uyghur manuscripts (especially written in the Brāhmī script) unearthed from Xinjiang. I hope that the specialists of each language would approach to this problem.

#### **4. Concluding Remarks**

Kudara (1994) concludes that the Bezeklik Cave 20 is the monument decorated by the portraits of eminent monks who played an important role on the Silk Road and assimilating various Buddhist sects in it. Murakami gave a Japanese title “*The Buddhism on the Western Region*” to his book in which he analyzed the Praṇidhi scenes in Bezeklik (English title is “*The Praṇidhi Scenes of the Cave Temples at Bezeklik in Chinese Turkestan*”). These evaluations point out the fact that the

Uyghur Buddhism had the multiple aspects. Furthermore I would like to suggest that such multiple aspects reflect the historical situation that the Tocharian and Uyghur Buddhism were close to being balance in the eleventh to twelfth centuries. As the number of the Tocharian speaker decreased, Chinese Buddhism increased their influences on the Uyghurs. Under such situation, the scene of the Avalokiteśvara and the Prañidhi scenes came into existence and the Tocharian/ Indian monks and the East Asian monks were portrayed in one temple. There is little doubt but that the Uyghur nobles had active intension and involvement to build this temple. As to this point, we expect further study on the colophon, secular documents or various inscriptions written on the wall of the grotto.

### **Postscript**

In the discussion, Professor F. Enomoto (Osaka University) gave me an important suggestion on the interpretation of the Sanskrit inscription. According to him, it is possible that *gurur* is an adjective modifying *bimbo* 'image'. In this case, *gurur* may correspond to *īduq* 'sacred' in Uyghur inscription. Here I would like to express my sincere gratitude to Professor Enomoto for providing me a future task.



# ウイグル仏教におけるベゼクリク第 20 窟の歴史的意義

橘堂晃一

(龍谷大学講師)

## 0 報告のねらい

ベゼクリク石窟は、5 世紀頃より造営されてきたと思われ、ウイグル時代までにすでに約 500 年の歴史をもつ、中央アジアでも有数の石窟寺院である。ベゼクリク(Bezeklik)という名称は、新ウイグル語では「絵のあるところ」、「飾られた場所」という意味をもつ。おそらくは石窟が廃棄されて以後、現地の人々が呼びならわした名称であり、歴史的名称とはいえない。歴史的にみると漢文書では、「寧戎窟寺」が在証されており、またウイグル人たちはベゼクリク石窟を指す「寧戎」をウイグル漢字音で Nizūng もしくは Lišūng と発音していたことが明らかにされている(松井 2011)。

20 世紀初頭、プロイセン探検隊をはじめとして、大谷探検隊、スタイン、オルデンブルグらは、ベゼクリク石窟を調査し、壁画をそれぞれの国に持ち帰った。特に第 15 窟(グリュンウェーデル編号第 4 窟)の壁画は、まるでジグソーパズルのピースのように、各国に分散していった経緯がある。2003 年、龍谷大学は大谷探検隊派遣 100 周年を記念して国際シンポジウムを開催し、これに合わせて故百濟康義氏を中心として、第 15 窟(グリュンウェーデル編号第 9 窟)の誓願図が陶板の上に原寸大で復元された。さらに百濟氏の遺志を継いで、岡田至弘氏と入澤崇氏を中心として第 15 窟の誓願図と回廊がデジタル復元され番組で紹介されたことも記憶に新しい。これをもとに復元された石窟回廊の一部が龍谷ミュージアムに展示されている。

本稿で取り上げるベゼクリク第 20 窟の壁画の年代については諸説あるが、報告者は 11 世紀～12 世紀説を支持する。一連の誓願図については、サンスクリット銘文の解読に基づいたリュウダース、村上真完氏の優れた研究があり、説一切有部との繋がりが明らかにされている。一方で密教的主題である大悲変相図・行道天王図については、松本榮一『燉煌畫の研究』において敦煌莫高窟の壁画や幡を研究するなかで図像学的に詳しく研究されている。報告者の関心は、二つの異なる主題に基づく壁画が、一つの窟院を荘厳するにいたった歴史的背景を探ることにある。そこで本報告は、まず大悲変相図、誓願図について先行研究に依りながら確認する。そしてもう一つの重要な手掛かりである僧侶図からこの問題に迫ってみたい。

## 1 ベゼクリク第 20 窟の壁画の主題

まずベゼクリク第 20 窟の構造について概観しておきたい(fig. 1)。第 20 窟は大きく見ると、中堂とそれをとりまく回廊から成る。そしてこれに側室と回廊最奥部の小室が付随する。中堂には大悲変相図と行道天王図が描かれ、その入り口には供養者と思われるウイグル人の男女が描かれる。中堂には台座を備え付ける台のみが残っていたとル・コックは報告している。そこには十一面観音像もしくは千

手観音像が主尊として安置されていたとみられている。回廊には15面の誓願図と12人の僧侶が描かれる。また南側に付設された耳室には複数のダーキニーが描かれている。さらに西側の奥にも平面図の壁画⑦と⑧の間の小口を通して入る小堂が付設され、ここにも大悲変相図が描かれていたことがLeidy氏によって指摘されている。

第20窟と同じ回廊式の誓願図と中堂の大悲変相図の組み合わせからなる寺院は複数存在していたと思われる。グリウンウェーデルは、ベゼクリク第15窟、センギム・アギズ(Klementz 番号No. 1)、高昌故城内  $\alpha$  と  $\beta$  寺院もほぼ同様のプランと壁画を備えていたであろうことに注意を喚起している(GRÜNWEDEL 1909, pp. 132-134)。一時期に流行した構造であったことがわかる。本報告では、このうち最も情報量が多い第20窟をその代表として扱うことにしたい。ただし第20窟にある耳室や奥の小堂は、15窟などには認められないので、そこに描かれる壁画は、考察の対象から除外する。

まず中堂西壁(fig. 1の32)は、敦煌莫高窟の帛画、特にギメ美術館所蔵の帛画(MG17659)との類似することから、千手観音像を主尊とする大悲変相図が描かれていたことが松本氏によって指摘された(fig. 2)。松本氏の観察によれば、残存する画面の下部分には、中央に難陀・跋難陀二龍王、その両脇に婆藪仙(右横に婆藪仙の腕をつかむ童子)と功德天(左横に侍女)、さらにその外側に青面金剛(画面右)と火頭金剛(画面左)が配され、この両金剛の足元に象頭の毘那夜迦と猪頭の金剛面天が描かれる。さらに破損が著しい上部には、金翅鳥王(或いは金色孔雀王)と水牛に座す大自在天が確認できる。主尊部分は蓮台の一部をわずかに残すのみで千手観音の図様は確認できない。

千手観音の図像は、その他の寺院跡から発掘された壁画、帛画、幡に多くの遺例が確認されている。近年ではロシアより完存する大悲変相図の帛画が報告された(fig. 3)。この帛画は敦煌や20窟の大悲変相とも異なる図像を示しており、今後の研究が俟たれるところである。また2006年、日本放送協会『新シルクロード』第2集で放映された戦前に撮影されたと思われるフィルムが紹介された。そのなかで第20窟の誓願図(図1の⑧:善眼仏)の右隣りに映っている壁画もまた千手観音のように思われる(fig. 6)。この壁画はこれまで報告書やカタログでも紹介されたことがないので、出土地などの基本的な情報は全くわからないが、並べて展示されている第20窟の誓願図⑧と⑦との間にある小堂と何らかの関係があるのかもしれない。動画から取り込んだ不鮮明な写真から判断するならば、蓮台の上に坐す像のように見える。トルファンには、松本氏が指摘するとおり、千手観音図は立像と坐像の両方が確認される。

報告者は2012年9月にベルリン・アジア美術館の調査を行った。ウイグル語写本の研究が本来の目的であったが、同館収蔵庫に案内された時、ガラス張りのケースの中に無数の木製品の中に実用品としてはあまりにも小さな弓と斧、そして丸い円盤状のものを持つ手の一部などが目に留まった。これらは既にChhayya Bhattacharya氏のアジア美術館所蔵の木製品カタログである*Art of Central Asia (With Special Reference to Objects from the Northern Silk Route)* 1977の中で紹介されている。そこでは弓と斧は玩具用、後者は太陽を持つ右手と説明される。しかしこれらは図像や儀軌類に照らすと、千手観音の持物のように思われる。すなわち円盤状のものには鳥のような姿が描かれているので日



精摩尼手、弓は宝弓手、斧は鉞斧手であろうか。もしこの推測が正しければ、トルファン出土の木造千手観音像としては初めての例となるであろう。中堂に安置されていたと推測される千手観音(もしくは十一面観音)の像容を窺う上で重要な手掛かりとなる。貴重な資料を快く見せてくださった Lilla Russell-Smith 博士にこの場を借りて感謝の意を表したい。

次に中堂の南壁と北壁(図 1 の 31, 33)に目を移してみると、南壁は雲上の白馬にまたがる毘沙門天(ただし毘沙門天は欠落)を中心に眷属が配される(fig. 4)。敦煌帛画の「天王行道図」に似た構図を持つが、犬形をした鼠や筆を取ってその威容を書き留めようとする人物も描かれることから、不空訳『毘沙門儀軌』に記される安西城の逸話も盛り込まれていると考えられている(松本 1937)。それは安西(=クチャ、亀茲)が敵軍との戦いで窮地に陥った際に毘沙門天と金鼠の援助によって敵を敗走させたというものである。一方の北壁には、グリユンウェーデルが「ガルダ狩り」と称するモチーフが描かれる(fig. 5)。画面中央のところに矢をつがえる人物からの逃れようとするガルダと鼠をけしかけガルダを捉えようとしている図がみえる。敦煌帛画「行道天王図」にも描かれている。

中堂の大悲変相図と行道天王図とは、いずれも中国の仏教絵画の伝統もしくはテキストとの関係を示しており、とくに敦煌の仏教美術の影響を受けて成立したと考えられる。とくに大悲変相図との関わりで言えば、伽梵達摩訳『千手千眼観世音菩薩円満無礙大悲心陀羅尼経』一卷と智通訳『千眼千臂観世音菩薩陀羅尼神呪経』二巻とがウイグル語に翻訳されており、千手観音信仰が西ウイグル国で広く信仰を集めていたことがテキストからも裏付けられる。翻訳者はベシュバリク出身で 10 世紀後半から 11 世紀初頭にかけて活躍したと考えられる勝光闍梨都統(Singqo Šali Tutung)である。上記経典の以外に『大唐大慈恩寺三蔵法師伝』や『金光明最勝王経』なども翻訳した、ウイグルを代表する翻訳者の一人である。特に後者には毘沙門天を財宝の神としての信仰を支える「四天王護国品」が含まれている。大悲変相図と行道天王図とが同一堂内に描かれる理由も勝光闍梨都統の翻訳事業と何らかの関係があるのかもしれない。

最後に回廊に描かれた 15 面の誓願図についてごく簡単に確認しておきたい。これら誓願図の画面上部には横に長い帯状のカルトゥーシュが設けられ、そこに北トルキスタン型ブラーフミー文字で破格のサンスクリット銘文が記される。Lüders 氏は三阿僧祇劫に出現する仏陀の順番に着目し、銘文のそれが『ディヴィヤヴァダーナ』とほぼ一致することから、誓願図は説一切有部に由来するものと考えた(LÜDERS 1913)。これを承けて村上氏は一偈を除くすべての銘文が漢訳・チベット訳『根本説一切有部毘奈耶薬事』に見出せることを指摘した上で、5 つの壁画の物語の典拠を確定した。クチャ、カラシャールから出土したサンスクリットやトカラ語 A・B の仏教文献の多くは説一切有部もしくは根本説一切有部所伝のものに比定される事実と符合する。そして本シンポジウムにおいてイネス・コンチャック氏によって報告されたように、ベゼクリクの誓願図はクチャ地域と密接に関連している。したがって誓願図という題材は、説一切有部を奉じたトカラ仏教を反映したものとみなしてよい。

以上のようにベゼクリク第 20 窟には、中国仏教(密教)とトカラ仏教(説一切有部)とに題材が求められる壁画が混在していることを確認できる。この他、第 20 窟の右隣に位置する第 18 窟(グリユンウェー

デル第 8 窟)は数度の改窟を経ており、結果的に熾盛光仏変相図(RUSSELL-SMITH 2006)、地獄図、地藏菩薩図と誓願図の組み合わせとなっている(森安 2007)。

第 20 窟とクロコフ収集にかかる大悲変相図は、とくに眷属の種類やその配置において、敦煌の大悲変相図と相違する点が少なくなく、また誓願図についても図像自体は非常に中国的であり、技法や技術が直接にクチャやカラシャールに求められるものではないように思われる。ウイグル仏教美術が、敦煌絵画の伝統様式の影響を強く受けながらも、独自の様式を形成していったことに注意する必要がある。次に文献学から同時期のウイグル仏教のありようについてみてみたい。

## 2 ウイグル仏教の二つの潮流

ウイグル人の仏教活動は遅くとも 10 世紀には本格化していたとみられる。そもそもウイグル人が接触した仏教は何であったのか、また最初にウイグルに影響を与えた仏教が何であったかについては議論がある。基本的な仏教術語にソグド語からの借用語が含まれていることを重視する立場とクチャ(亀茲)、カラシャール(焉耆)、トルファン(高昌)周辺で行われていたトカラ仏教の影響を重視する立場とがある。前者はソグド仮説、後者はトカラ仮説と称されている。しかし現在までにソグド語仏典から翻訳されたウイグル語仏典はみつかっていない。したがってウイグル人が最初に接触し、影響を受けたのはトカラ仏教であった。

トカラ語仏典からウイグル語へと翻訳された経典として『弥勒との邂逅』 *Maitrisimit nom bitig* (< Skt. *Maitreyasamitināṭaka*)と『十業道の譬喩譚の花輪』 *Daśakarmapathāvadnamālā* がその劈頭に挙げられる。『弥勒との邂逅』は、インドの言葉(*ānātkāk tili*)からトカラ語 A(*toxri tili*)へ、そこからさらに古代ウイグル語へと翻訳・伝承されたことをその奥書は伝えている。その他にトカラ語から翻訳されたと考えられるものにアラネーミ・ジャータカや不知題仏典注釈書がある。そのようなウイグル語仏典の奥書や祈願文にもトカラ仏教の影響を読み取ることも可能である。例えば弥勒信仰に関していえば、ウイグルの人々は弥勒が未来世において兜率天よりこの世界に生まれ、その救済に与ることを信じていたが(下生信仰)ことが棒杭文書にもみえるが、これは『弥勒との邂逅』の内容に一致する。さらに近年ではマウエ氏によりサンスクリット仏典やトカラ語仏典写本の行間に語彙に対する注釈がブラーフミー文字ウイグル語によって小さく書き込まれている事例を数多く見出した。ウイグル僧が実際にサンスクリット、トカラ語仏典を読んでいたことを示すものとして重要である。そこでは律文献、アビダルマ文献、『弥勒との邂逅』などがその対象となっている。(MAUE 2009, 2011)。また言語学の方面からもウイグル語の仏教用語は、その大部分がトカラ語を経由して導入されたものであることが庄垣内氏によって明らかにされている。

一方でまたトカラ仏教とほぼ同時期にウイグル仏教社会に浸透したのは、中国仏教であった。その影響を示す代表的な経典はウイグル語『天地八陽神呪経』 *Säkiz Yükmäk Yaruq* である。『天地八陽神呪経』は中国撰述にかかる偽経とされており、スタイン将来にかかるロンドン写本は、その言語特徴から 10 世紀の書写とみられる。古代ウイグル語写本でも最古層に属するものである。さらにロンドン写本に

はマニ教的表現も看取され、マニ教から仏教へと改宗していった様相の一端を垣間見ることができる(小田 2010)。多くの種類の写本が確認されていることから、長きにわたってウイグル仏教徒によって愛好されたことを示しており、ウイグル仏教徒の嗜好性を示すと同時に言語上に起きた変化を読み取る上で貴重な資料となっている。トルファン仏教を語る上で敦煌仏教界からの影響を無視することはできない。この他ウイグル語「十王経」や「五台山讚」などもトルファン仏教と敦煌仏教との繋がりを示している。

このようにウイグル語仏典研究の観点から言えば、ウイグル仏教の最初の開花期においてはトカラ仏教と中国仏教が、その形成に大きく寄与したことがわかる。そしてこの二つの潮流は、そのままベゼクリク第 20 窟の壁画に反映されているのである。

### 3 僧侶図の考察

最後にもう一度第 20 窟に戻り、残る僧侶図をみてみよう。

右邊行道からみると回廊の入り口にあたる両側壁(c と b)、出口にあたる両側壁(a と b)には、それぞれ三人ずつ、計 12 人の僧侶が描かれる。このうち *Chotscho* 図版に掲載されたのは(a)と(b)のみである。それぞれの上部には僧侶の名が記されたカルトウーシュ(短冊型の枠組み)が配されている。

壁面(a)に描かれる僧侶を百濟氏は‘東アジア僧’と表現する。各僧侶の上方のカルトウーシュに、彼らの名前が漢文とウイグル文によって記されている。漢文は縦書きで、ウイグル文と同様に左行から右行に進む。着衣は(b)の僧侶のものと異なっており、明らかに区別して描かれている。以下にその銘文を挙げる。

#### 壁面(a)【fig. 7】

1. 法恵都統之像 vapgui tutung bāg-ning ĩduq kōrki bo ārūr

これは法恵都統殿の像である

2. 進恵都統之像 singui tutung bāg-ning ĩduq kōrki bo ārūr

これは進恵都統殿の像である

3. 智通都統之像 čitung tutung bāg-ning ĩduq kōrki bo ārūr

これは智通都統殿の像である

三人ともに名前に「都統」という称号が付与されている。これはウイグル語銘文の「トウトウング tutung」はその音写である。ハミルトンの研究によれば「都統」とはそもそも 9 世紀から 10 世紀の敦煌の仏教教団を統括する「都僧統」に由来する称号である。10 世紀には「都統」が西ウイグル仏教界の高位の立場であったことが森安氏によって明らかにされている。時代が下ると「都統」は高位の僧あるいは妻帯僧の尊称として広く用いられるようになった(小田 1980)。

ところでここに記された法恵、進恵、智通とはいったい誰であろうか。この問題については森安氏と

百濟氏の研究がある。森安氏は智通を『千眼千臂觀世音菩薩陀羅尼神呪經』(大正蔵 no. 1057, vol. 20)を漢訳した智通に比定する。智通は『宋高僧伝』卷第三にも立伝される初唐の僧である。本経は10世紀頃、勝光都統によって漢訳からウイグル語へと翻訳されており、智通の名はウイグル仏教界でもよく知られていたはずである。第20窟の千手觀音像との関わりから、ここにその姿が描かれたのだろうと百濟氏は補足する。

法恵についても『名僧伝抄』にみえる「高昌仙窟寺法恵」と同一人物とみる案が、百濟氏によって提示されている。『名僧伝抄』が伝えるところでは、高昌(トルファン)出身の法恵はクチャに留学し、そこで禅と戒律を修学した後、帰郷して仙窟寺に住した。後に馮尼の薦めによって再びクチャに行き、金華寺の直月を師とする。直月は法恵に無理やり不飲酒戒を犯させ、法恵がそのことを悔いて自ら命を絶とうとした瞬間に不還果を得たという。その後、高昌に帰り教化に努め、永元年間(499-501年)に没した。法恵は、第20窟の壁画が描かれた時期から遠く隔たった、いふなればウイグル時代のトルファンにおいて、トカラ仏教の伝統を伝えた伝説的な僧侶であったということができよう。

進恵については伝世文献中に、これにふさわしい人物を見出すことはできない。法恵の例に照らせば、進恵もまたトルファンゆかりの僧侶である可能性が高いように思われる。しかし漢字名を持っているからといって、彼を漢人僧とみる必要はない。なぜならウイグル人の中には中国仏教風の名を持つ僧侶も出現するからである。百濟氏がル・コックの表現に従って彼らを単に‘漢人僧’とせず‘東アジア僧’と表現したのは、漢人僧以外の可能性に含みを持たせてのことであろう。

‘東アジア僧’に対する研究が着実に進捗している一方で、残る九人の僧侶に対する研究はほとんどなされてこなかったといってよい。おそらく智通や法恵のように比定できる人物がみつかっていないことがその理由の一つであろう。報告者はこの問題について新しい情報を用意しているわけではないが、別の角度からこの銘文を眺めて、今後の研究の指針を示しておきたいと考えている。九人の名はいずれも北トルキスタンタイプのブラーフミー文字を用い、破格のサンスクリットで記される。まず以下に全ての銘文と和訳を挙げる。

壁面(d)

1. bhadanta gurur-ācārya mahendrarakṣitasya bimbo 'yaṃ

これは尊き師マヘンドラ・ラクシタ大徳の像

2. gurur-ācārya mahendradhārmasya bimbo 'ya[m]

これは尊き師マヘンドラ・ダールマの像

3. gurur-ācārya puṇyabha[                      bimbo 'yaṃ]

[これは] 尊き師ブンニャバ…[の像]

壁面(b) 【fig. 8】

1. gurur-ācārya suryavarmasya bimbo 'yaṃ

これは尊き師スールヤ・ヴァルマの像

2. gurur-ācārya śilarakṣitasya bimbo 'yaṃ

これは尊き師シーラ・ラクシタの像

3. gurur-ācārya ghoṣagotra-jñāna-senasya bimbo 'yaṃ

これは尊き師ゴーシャ・ゴートラ・ジュニャーナ・セーナの像

壁面(c)

1. gurur-ācārya sūryavarmasya bimbo 'yaṃ

これは尊き師ダルマ・セーナの像

2. gurur-ācārya mokṣasāntasya bimbo 'yaṃ

これは尊き師モークシャ・シャーンタの像

3. saṃyata sarvakāleṣu sarvaguṇena śobhitaḥ sandhāraka-haima-mudra-satya-senāyaṃ śāstra-jñā

これは一切時に[自らを]制御して一切の徳に飾られ、論を知るサンダーラカ・ハイマムドラ・サトヤ・セーナ[の像]

現在、テキストを確認できるのは図版に残る(b)のみである。その他は W. ジークリンクの解説を載せたル・コックの報告書に依るほかはない。

発掘者のル・コックは彼らを「インド人」とみなした。村上氏は彼らを「インド系」もしくは「インド風」の僧侶とするのみで断定を避けている。百濟氏も「インド僧」と表現する。これに対し彼らを「トカラ僧」であるとするのはガバイン氏である。ただしこの壁画を紹介した図版のキャプションに Tocharische buddhische Mönche とするのみで、その根拠は示されていない(GABAIN 1961, p.55)。森安氏はガバイン説に賛同しつつも、トカラ仏教の直接の源流が広い意味でのインドにあったことを考慮すれば「インド僧」が含まれていても不思議ではないとしている。これらの見解に対する報告者の考えを以下に述べたい。

上掲のサンスクリット銘文のうち報告者が注目するのは、僧の名前そのものではなく、全ての僧に付与されている「gurur-ācārya」という尊称である。村上氏はこの語について「gurur-ācārya-は、稍破格の複合語と考えられる。正しくは gurvācārya が期待せられるところである。いまこれを簡単に「尊き師」と訳したが、「尊師阿闍梨」であり、guru も ācārya もともに「先生」の称号と考えられる」と注記する(村上 1984, p. 71)。

guru- と ācārya- の複合語がサンスクリットとして熟した表現か否か、門外漢である報告者には判断できないが、東アジア僧の銘文と比較する時、両者がほぼ同じ語順で示されていることに注意したい。

Uyg. : vapgui      tutung bāg-ning      ĩduq körki      bo      ärür  
 人名      称号(+所有接尾辞)      聖像は      これ(繫辞)      である

Skt. : gurur-ācārya      suryavarmasya      bimbo      'yaṃ  
 称号      人名(属格)      像      これ(指示代名詞)

このウイグル文は図像の人物名を示すカルトゥーシュに用いられる一般的な表現であり、他のウイグル語の銘文でもほぼ同じ構文である。したがってこのサンスクリット銘文はウイグル文の構文に合わせて作文された可能性もある(おそらくウイグル仏僧によって作文された)。そうすると称号と人名の順序に違いこそあれ、ウイグル語の称号「tutung bāg(都統殿)」に対応するのは「gurur-ācārya」とみることには異論はないだろう。つまり「gurur-ācārya」は単なる「尊き師」でなく、西ウイグル国の仏教界において、「都統」と同格にあった非常に高い地位にある僧を指す称号ととらえるべきである。ブラーフミー文字のサンスクリット語であったためか、これまで「gurur-ācārya」という術語をウイグル仏教史の枠組みの中で考察した論考はないように思われる。

「gurur-ācārya」の起源について解決の糸口を与えてくれるのは森安氏の論文「西ウイグル仏教のクロノロジー —ベゼクリクのグリユンウェーデル編号第 8 窟(新編号第 18 窟)の壁画年代再考—」である。この論考において森安氏は、ウイグル仏教がトカラ仏教と中国仏教を基盤としつつ成長したことを明確に示し、さらに 10 世紀の西ウイグル国仏教界において中国仏教の高位者には「都統(tutung)」の称号が賜与されていたこと、そしてトカラ仏教の高僧は「k(e)ṣi ačari」と呼ばれていたことを指摘した。前者はベゼクリクの銘文にもある「都統」と同じである。一方の「k(e)ṣi ačari」は、トカラ語 A/B「kāṣṣi」からの借用語「k(e)ṣi」とサンスクリット「ācārya」からの借用語「ačari」の複合語である。どちらも「先生」という意味を持つ。トカラ語「kāṣṣi」は仏陀のエピテートとして使用されることが多いようである。

ウイグル語写本からは「k(e)ṣi ačari」の称号を伴う僧の名が、様々な仏教文化事業に従事していたことが確認できる。例えば『弥勒との邂逅』をインド語からトカラ語へと翻訳したアーリヤチャンドラ(Āryacandra)や 1019 年に新たに寺院を建立すべく定礎(刹)として地面に打ち込まれた棒杭に記されたトカラ人僧、あるいは同時期のウイグル語世俗文書の僧侶の尊称としてこの語は使用されている。以上の森安氏の観点を問題のサンスクリット語銘文に当てはめて考えるならば、「gurur-ācārya」とはウイグル仏教界におけるトカラ仏僧に対する尊称である「k(e)ṣi ačari」の透写語にほかならないと考える。どちらの術語も「先生」という同義語を並べている点で一致し、ウイグル仏教史の背景とも矛盾しない【補記参照】。

トカラ語に「kāṣṣi」と「ācārya」を並べた表現は管見の限りではみあたらない。一方、古代ウイグル語は同義語を二つ並べる表現(hendiadys)を多用することで知られている。したがって「k(e)ṣi ačari」という表現はウイグルで作られた可能性が高いと考えられる。

では第 20 窟に描かれた 9 人全員をトカラ仏僧と見なしてもよいだろうか。これについてはウイグル語

の『弥勒との邂逅』の序章の奥書が参考になる。

また天中天なる仏が涅槃したもうた後、教えにおいて大利益をなし、インドの毘婆沙論を造りたる *Karuṇāgrīva*, *Samghabhadra*, *Guṇaprabha*, *Manoratha* 等の師に私は礼したてまつる。

さらにまたその次に、多くの教えの書を撰述したる *Skandhila*, *Īśvara-sūra* (?), *Godhika*, *Mātr̥ceta*, *Aśvagoṣa* 等の菩薩師に私は礼したてまつる。

さらにまた、4 つの *Kūsān* 国 (=クチャ地域) において師となり、仏の教法に大利益をなしたる者、(すなわち) *Buddharakṣita*, *Sarvarakṣita*, *Aśokarakṣita*, 彼らにも私は頂礼したてまつる。

また、3 つの *Solmī* 国 (=カラシャール地域) の先師たち、(すなわち) *Dharmakāma* (?), *Bhogadatta*, *Āryacandra* 師らに私は頂礼したてまつる。(Geng and Klimkeit 1988, pp. 52-53)

この写本を書写させたウイグル仏教徒は、自分たちの信仰のルーツとして、インドの毘婆沙師たち及びアシュヴァゴーシャやマートリチェータといった仏教讚美詩撰述者に恭敬を示した後、クチャとカラシャール地域のいわゆるトカラ仏教圏の高僧へ恭敬することも忘れていない。とくに最後のアーリヤチャンドラは『弥勒との邂逅』をインドの言葉からトカラ語へと翻訳した人物その人である。

以上の状況証拠を総合すると、第 20 窟に描かれた 9 人の僧侶たちは、トカラ仏教のルーツでもある説一切有部に属するインド仏教圏の僧だけでなく、ウイグル仏教に大きな影響を与えたトカラ仏教圏の僧(クチャ、カラシャール、トルファン)も描かれていたとみなすほうが自然ではないだろうか。厳密に言えば、彼らの出自がトカラ人であったかどうかは分からない。トカラ人、ウイグル人もしくはその混血した者も存在したと考えるほうが自然である。また森安氏が指摘するようにインド出身僧が描かれていたとしても何ら不思議ではない。重要なことは、ここに描かれた 9 人は、トカラ仏教圏の説一切有部の僧侶であるということである。彼らに附された「*gurur-ācārya*」という尊称がそのことを示している。

あるいはまた、9 人の名前が著名なインド系論師の誰とも一致していないので、彼らが法恵のようにクチャ、カラシャール、トルファンで活動していた僧であった可能性もある。例えば、壁面(b)の 3 人の法衣は、ウイグル時代に描かれたカラシャールのシクシン(ミン・オイ)の壁画に描かれた僧のものによく似ている(fig. 9)。またウイグル語世俗文書 U 5304 には *punyabadri kṣi [ačari]* という僧侶の名が記載される。これをベゼクリク風に還梵すれば *gurur-ācārya punyabhadra* となる。森安氏は半楷書体で記されたこの文書の年代を 10 世紀から 11 世紀前後に設定しており、この僧侶が壁面(d)に不完全な形で残る *gurur-ācārya punyabhaf* ]と同一人物である可能性もある。

編纂史料中に 9 人の名前を求めることは困難である。上に示した観点よりすれば、9 人の名はトカラ語、サンスクリット語、ウイグル語写本資料にこそ比定するに足る情報が残されている可能性がある。それぞれの専門家のアプローチに期待したい。

#### 4 まとめ

百濟氏はベゼクリク第 20 窟について「トルファン地域内の仏教寺院に関係した古今東西の名僧たちを記念して描き、また古来西域北道に流通した仏教諸派を一同に融合させて描いたモニュメントであったようである」と評し、また村上氏も誓願図を研究した自著に『西域の仏教』という壮大な書名を選ばれた。こういった評価はウイグル仏教の複合的・多面的性格を的確に指し示したものである。報告者はこの評価に加えて、ベゼクリク第 20 窟は 11 世紀から 12 世紀にかけて、トカラ仏教と中国仏教の影響力が拮抗していた歴史状況を反映したものであるとみなしたい。ベゼクリク第 20 窟が造営された 11 世紀から 12 世紀、トカラ語話者は本国において減少し、トカラ仏教の担い手もウイグル人へと移っていく。その一方、中国仏教は益々その影響を強めていく時期にあたる。それが壁画の主題として中堂に中国仏教としての大悲変相図、回廊にトカラ仏教としての誓願図が描かれ、さらに僧侶図にもトルファン仏教にゆかりのある‘東アジア僧’と‘インド・トカラ僧’とが描かれることの史的背景であったと考えたい。あるいはそこに石窟寺院開鑿の発願者であるウイグル貴族の積極的な意思と関与を読み取ることもできるかもしれない。この点についてはウイグル仏典の奥書、世俗文書、石窟に記された銘文の今後の分析に俟ちたい。

#### 【補記】

シンポジウムの質疑応答において、榎本文雄氏(大阪大学大学院文学研究科教授)より、第 20 窟僧侶図のサンスクリット語銘文の解釈について「gurur-ācārya」の「gurur」は「bimbo」を修飾する語とみれば、「尊像」と理解でき、ウイグル語「ïduq körki」(聖像)と符合するのではないかとのご指摘を頂戴した。今後検討されるべき課題である。貴重な問題提起をしてくださった氏にこの場を借りて心より感謝いたします。



参考文献

EBERT, Jorinde 艾伯特

----- (1987) 「柏孜柯里克的千手観音絹画」[A Silk Painting of thousand-armed Guanyin from Bāzāklik], 『敦煌石窟研究国際討論会文集』遼寧, 263-276。

GABAIN, Annemarie von

----- (1961) Das uigurische Königreich von Chotscho 850-1250, In: *Sitzungsberichte der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin* 1961-Nr. 5, 81p. + 42 figs.

GENG Shimin and KLIMKEIT, Hans-Johachim

----- (1988) *Das Zusammentreffen mit Maitreya*, Die ersten fünf Kapitel der Hami-Version der Maitrisimit, Wiesbaden.

GRÜNWEDEL, Albert

----- (1909) Bericht über archäologische Arbeiten in Idikutschari und Umgebung im Winter 1902-1903. München.

KUDARA, Kogi 百濟康義

----- (1994) 「ベゼクリク壁画から見た西域北道仏教の一形態 —第 9 号窟の法恵像をめぐって—」, 『キジルを中心とする西域仏教美術の諸問題』, 仏教美術研究上野記念財団助成研究会報告書 二十二冊, 1-6。

LEIDY, Denise Patry

----- (2001) Bezeklik Temple 20 and Early Esoteric Buddhism, *Silk Road Art and Archaeology* 7, Kamakura, 201-222.

LE COQ, Albert von

----- (1913) *Chotscho. Facsimile-Wiedergabe der Wichtigeren Funde der ersten Königlich Preussischen Turfan-Expedition nach Turfan in Ost-Turkistan*, Berlin.

LÜDERS, Heinrich

----- (1913) Die Prañidhibilder in neunten Tempel von Bāzāklik, *Sitzungsberichte der Königlich preussischen Akademie der Wissenschaften*. 864-884. Repr. in: *Philologica Indica*, Göttingen 1940.

MATSUI, Dai 松井太

---- (2011) 「古ウイグル語文献にみえる「寧戎」とベゼクリク」, 『内陸アジア言語の研究』XXVI, 141-176。

MATSUMOTO Eiichi 松本栄一

----- (1937) 『燉煌画の研究』図像篇・本文篇, 東京。

MAUE, Dieter

----- (2009) Uigurisches in Brāhmī in nicht-uigurischen Brāhmī-Handschriften, *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 62-1, 1-36.

----- (2011) Uigurisches in Brāhmī in nicht-uigurischen Brāhmī-Handschriften Teil II, *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 63-3, 319-361.

MORIYASU Takao 森安孝夫

----- (1985) 「チベット文字で書かれたウイグル文仏教教理問答(P. t. 1292)の研究」, 『大阪大学文学部紀要』, 1-85。

----- (1989) 「トルコ仏教の源流と古トルコ語仏典の出現」, 『史学雑誌』98-4, 1-35。

----- (2007) 「西ウイグル仏教のクロノロジー —ベゼクリクのグリユンウエーデル番号第8号(新番号第18窟)の壁画年代再考—」, 『仏教学研究』, 1-45。

MURAKAMI Shinkan 村上真完

----- (1984) 『西域の仏教 ベゼクリク誓願画考』[*The Praniḍhi Scenes of the Cave Temples at Bezeklik in Chinese Turkestan*], 東京。

ODA Juten 小田壽典

----- (1980) 「ウイグルの称号トウトウングとその周辺」, 『東洋史研究』第46巻第1号, 57-86。

----- (2010) 『仏説天地八陽神呪経一卷 トルコ語訳の研究』京都。

RUSSELL-SMITH, Lilla

----- (2005) *Uyghur Patronage in Dunhuang*, Leiden/ Boston.

SHOGAITO Masahiro 庄垣内正弘

----- (1978) 「‘古代ウイグル語’におけるインド来源借用語彙の導入経路について」, 『アジア・アフリカ言語文化研究』15, 79-110。

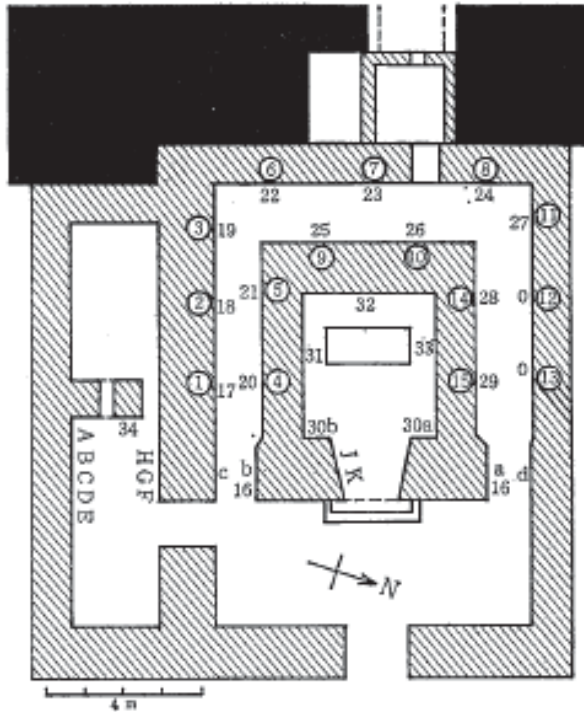


Fig. 1: ベゼクリク 20 窟平面図(村上 1984 より転載)



Fig. 2: ベゼクリク第 20 窟の大悲変相図(*Chotscho* より転載)



Fig. 3: 千手観音

(*The Caves of one Thousand Buddhas: Russian Expedition on the Silk Road* より転載)



Fig. 4: ベゼクリク第 20 窟の行道天王図(*Chotscho* より転載)



Fig. 5: ベゼクリク第 20 窟のガルダ狩り (Chotscho より転載)



Fig. 6: 千手観音 (NHK「新シルクロード」第 2 集より転載)



Fig. 7: 東アジア系僧侶  
(Chotscho より転載)



Fig. 8: トカラ仏教圏僧侶  
(Chotscho より転載)



Fig. 9: Ming-Öi(シクシン) 出土の僧侶図  
(Wall Paintings from Ancient Shrines in Central Asia より転載)

### Question and Answer Session

**Irisawa:** Thank you. I would like to introduce first question for Mr. Kitsudo. This is from Professor Fumio Enomoto from Osaka University. “It sounded like that Praṇidhi scenes particularly took the expressions from Sarvāstivādin and they are not related to Mahāyāna. Can you show us the evidence? In contrast, Sanskrit manuscript of *Mūlasarvāstīāda Vinaya* was found near Gilgit valley with Mahāyāna texts, and Tibetan Buddhism is Mahāyāna Buddhism and they too use *Mūlasarvāstīāda Vinaya*”.

**Kitsudo:** Thank you for your question. As you pointed out, Sarvāstivādin and Mahāyāna coexisted in Gilgit valley. In my presentation I did not intend that Pranidi scenes and Mahāyāna had no relationship each other. But the coexistence of Tocharian and Chinese Buddhism reflects the historical situation of Uyghur Buddhism. It is our future task to examine whether the Pranidhi and the esoteric Buddhism philosophically amalgamate or not.

**Irisawa:** One more question from Professor Enomoto about gururācarya. Is there any possibility this compound could be guru-rācarya, instead of gurur-ācarya?

**Enomoto:** I mean the word ‘gurura’ which is ‘guru’ with ‘ra’ suffix. I guess that the word ‘gurura’ does not appear in the dictionary but might possibly have been formed, because, for example, there is the word ‘madhura’ which is ‘madhu’ with ‘ra’ suffix.

**Irisawa:** Just possibility.

**Enomoto:** Yes, I mean only a possibility. Please just think about the possibility, if you could do. Another possibility is that the word ‘gurur’ does not qualify ‘ācarya’, but ‘bimbo’. ‘Gurur bimbo’ could mean ‘a venerable image’, which accords with the Uygur ‘a noble image’ without the difficult supposition of the unattested word ‘gurura’.

**Kitsudo:** It is very important suggestion. Thank you very much.

**Irisawa:** We should discuss about the receptivity of Sanskrit again at another time. Professor Zieme mentioned us that there is one example for kṣi ačari.

**Zieme:** I did not fully understand what you said, but probably you meant that there is the sequence of kṣi ačari. But, there is one example where it is the same as in the Tocharian, also in Uyghur, one example for ačari kṣi.

**Kitsudo:** Thank you.

**Irisawa:** There are twenty monks in Cave #20 and three of them are Chinese monks. Professor Moriyasu identified Zhitong 智通 and Professor Kudara identified Fahui 法惠, however Jinhui 進惠 have remained unidentified. You said earlier that his name was attested but the date did not seem to match completely to his time. I would like to hear about the detail.

**Kitsudo:** The monk Jinhui was attested in a secular document in old Uyghur, which could be dated to Mongolian period. Probably they are different person, because there is long gap of time between Jinhui depicted in the Uyghur manuscript and Bezeklik inscription. Other two monks with Chinese name have been already identified with historical monks. But there left a possibility that they were contemporary monks with the period of Bezeklik cave. Furthermore it is very strange that no eminent Indian philosophers have been attested among monks with Brahmi inscription depicted in Bezeklik cave 20. I suppose that they were not legendary monks, but active in the Uyghur period.

**Irisawa:** Thank you. I would like to conclude the session for Mr. Kitsudo. Thank you again, Mr. Kitsudo.



## 質疑応答

**入澤:** どうもありがとうございました。それでは橘堂さんに対する質問を受け付けたいと思います。

最初に大阪大学の榎本文雄先生から質問がきました。「誓願図」は部派仏教の「説一切有部」のみの表現で、大乘と無関係だという口調でしたが、その根拠は何かということです。「たとえば、『根本説一切有部律』の梵文写本はギルギット近郊で大乘經典と一緒に発見されているし、チベット仏教は大乘仏教だが、『根本説一切有部律』も使っている」とのことです。

**橘堂:** 先生、ご質問どうもありがとうございました。今ご指摘あったように、説一切有部と大乘仏教の思想がギルギットで共存していたということですが、お答えにはならないのですけれども、私は、決してベゼクリクの「誓願図」が大乘と無関係だと考えているわけではなく、ここではトカラ仏教と中国仏教が共存しており、それはウイグル仏教の歴史的経緯と一致しているという点を強調しておきたいです。思想的に「誓願図」と密教とがどう結びついていたのかという点は、今後の大きな課題の1つだと考えています。

**入澤:** 榎本先生から、もう1つ。「グル・アーチャリアのことですが、gurur-ācaryaではなくて、guru-rācaryaつまりgururaとācaryaの合成語という可能性はないのでしょうか」というご質問です。

**榎本:** 多分、辞書には無いと思いますけれども、guruという言葉にraというsuffixがついた、例えばmadhuだったらmadhuraというのがあると思うので、そんな言葉が作られてもおかしくないかと。

**入澤:** あくまで可能性。

**榎本:** はい、可能性です。そういう可能性がないか、検討できたら、ちょっと検討してみてください。それから、もう1つの可能性として、gururがācaryaに係るのではなく、bimboに係って「尊像」を意味することも考えられます。これでしたら、gururaという辞書にない語を想定する必要もなく、ウイグル語の「聖像」とも合致します。

**橘堂:** 重要なご指摘だと思います。どうもありがとうございました。

**入澤:** サンスクリットの受容に関する問題はあらためて討議すべきですね。次に、ツイーメ先生が「先程のkṣi ačari のことで用例があります」とのことです。

**ツイーメ:** 先生がおっしゃったことを完全に理解することはできませんでしたが、kṣi ačari の順序を入れ替えた表現として ačari kṣi とする例が、トカラそしてウイグルに1例ずつあります。

**橘堂:** 貴重なご意見ありがとうございました。

**入澤:** 20窟の12人の僧侶のうち、漢人僧は3名。そのうち智通については森安先生が、法恵については百濟先生が解明されました。残りの進恵についてはまだわかっていません。さきほど、名前は出てくるのだけれど時代がちょっと合わないということを言われましたが、そのあたりをもう少し詳しく教えてもらえませんか。

**橘堂:** 進恵は出てくるのですけれども、これは世俗文書で、モンゴル期というのは明らかです。ですから、ベゼクリクに出てきているものとは時代的に大分間隔があるということで、同名異人です。私は

一度、森安先生にお伺いしたことがあるのですけれども、「これ違うよ」というふうに言われました。今 3 人のうち 2 人はもう比定されているということを申し上げましたけれども、もしかしたら同時代の人である可能性だって十分にあると思います。それはインド僧と呼ばれる人たちの中に有名な論師とか、そういった人たちの名前が一切出てこないということはちょっと不自然じゃないかなというふうに思って、彼らもウイグル時代の人物で漢人、東アジア僧もその時代の西ウイグル国で活躍していた僧侶、という可能性があると感じています。

**入澤:** ありがとうございます。それではこれにて橘堂さんの発表を終わらせていただきます。橘堂さん、どうもありがとうございました。

## Round Table Discussion

**Irisawa:** We would like to proceed to the general discussion now. We already received some questions from the floor. Perhaps we should start with the question about *Jūōkyō* (*Shih-wang Ching* 『十王經』) for Dr. Zieme who made a presentation earlier today. He prepared thoroughly for *Jūōkyō*, but he had to leave the most parts out due to time constraints. Actually he visited the Ryukoku Museum yesterday, and looked to be pleased to see Jūō. I remember he stood in front of it saying merrily that Jūō brought me to Ryukoku University. Well, this question is from Professor Yutaka Yoshida. He would like to ask you about the artistic relationship between *Jūōkyō* in Dunhuang and Uyghur.

**Zieme:** Thank you for the question. I started to study the relationship between the *Jūōkyō* in Dunhuang and Turfan, so far what I can say, is that there is a strong relationship. If we have corresponding text, it was translated words by words, so it is really a very good translation. But in some cases, we have text – Uyghur text which is not found in the *Jūōkyō*, the Chinese *Shih-wang Ching*. So I still wonder whether there was another version which is unknown or whether the Uyghurs added something or whether it is possibly from an unknown commentary. I'm not aware of commentaries in Chinese to the *Jūōkyō*. But when we regard the pictures, there are very vivid pictures in Dunhuang already. But the Uyghur pictures still more modify, so they show very nice figures and beautiful faces, so I think that, I remember one scene, especially one scene where the demons are drawing the sinful girl by her hair. But, the Uyghur painter was not happy about this event. It's my belief, so he touched his hair very carefully, not as in the Chinese picture - painfully. But, on the Uyghur picture the demon even touched her hair smoothly. There is a strong relationship. Maybe, one of the best examples, because we have many pictures from Dunhuang and many pictures from the Uyghur version, I believe nearly 100 pieces. Simone Raschmann has recently published an article about the joint fragments of Berlin and Petersburg collections. There is also one piece in the Nakamura Fusetsu (中村不折) collection and also some pieces in Tenri, so it is widespread. At that time, it was one of the precious books. To compare or to join the pieces, the Dunhuang texts or the Dunhuang books are of great help. But, as shown, by Lilla Russell-Smith, too, in case of some very small pieces it is difficult. It's the future project of Simone Raschmann, and I hope that one day we will have a nice exhibition perhaps, too. Thank you for attention.

**Irisawa:** Thank you very much. Now let's hear another opinion from Dr. Russell-Smith about the relationship of Jūō pictures between Dunhuang and Uyghur. Dr. Russell-Smith please.

**Russell-Smith:** I can only say how much we hope to see the results of Professor Zieme's and Simone Raschmann's research, because it's very important and otherwise it would be interesting to

have pictures to compare the similarities, but as we can't do that I think that would be too far reaching.

**Zieme:** I could show, but it's another topic.

**Irisawa:** Thank you very much. Next question is also for Dr. Zieme. This is about the part, "I, Puṇyasena venerate the Exalted Buddha," which we discussed earlier, The Uyghur Sanskrit does not follow the standard Sanskrit grammar. This question is from Dr. Enomoto. What do you think of the Uyghur's case which does not follow the standard Sanskrit grammar?

**Zieme:** Thank you for this question. This is, of course, a very important issue because, of course, from the Uyghur side we are well aware of the Sanskrit of better to say Indian origin Buddhism. But in the early period, which is astonishing, just in the early period, we have only pure translations, either from Tokharian or from Chinese. But later on, in the beginning, perhaps in the 11th century and mainly in the Mongol period, we have real translations from Sanskrit. We know, for example, he Uyghur poet Anzang 安藏 who lived in the thirteenth century. It exists a biography in which it is mentioned that Anzang knew Sanskrit, Tibetan, Mongol and Uyghur. At that period, Sanskrit was very well known. But, I know of one piece in St. Petersburg, which is very interesting in this context. Unfortunately, it is still unpublished, but it is said of another translator whose name is Vapso or Fazang 法藏 –Hōzō in Japanese. It is said in this text: and he translated first from Sanskrit into Chinese and then from Chinese into Uyghur, if I remember correctly. He even changed his name. There was a very deep interest in Sanskrit.

There are also other items which should be mentioned in this context. There's, for example, one bilingual text which is a poem written in Sanskrit and in Uyghur, but it is totally written by an Uyghur because he uses, for the Sanskrit part, he uses the Uyghur way of writing poems. The Sanskrit verses are written in the vertical alliteration method. But when he gives himself the translation into Uyghur, then he does not use it, so it's very interesting. But, or Sanskrit it looks a little bit strange. The language is, on the other hand, pure Sanskrit. There are many other features, the Āgama translations, which are a special topic. There are two traditions. One is translating Āgama texts from Sanskrit into Uyghur, and the other one is translating Āgama texts from Chinese into Uyghur. So far, there are a lot of fragments and so far we have not a single one which covers the same passage in both the Sanskrit and the Chinese tradition. It's always again from another part of the Āgamas. But, I hope that in future we will, if the study of Uyghur Āgama translations continues and perhaps we will, perhaps find some overlapping parts so that we can compare how it was translated from Sanskrit and how from Chinese.

**Enomoto:** In fact, I have just talked with Professor Karashima about it. The Sanskrit says "I, Puṇyasena, venerate the Exalted Buddha", while the Uyghur "I want to become the Buddha". As for

this, I think not that the two nominatives, ‘buddho’ and ‘bhagavāṃ’ are wrong and should be interpreted as accusatives, but that the nominatives say ‘I want to become the Buddha’. I mean that the word ‘vandāmi’ is wrong. In this way, the Sanskrit well corresponds to the Uyghur.

**Irisawa:** From the context, it means “Therefore I want to become the Buddha”, isn’t it?

**Zieme:** Enomoto-san, I think you mean the inscription published by Dieter Maue?

**Enomoto:** Yes, but I didn’t read the paper. I have never read it.

**Zieme:** I only gave this example to show that it is bilingual: Sanskrit and Uyghur, so Uyghur...

**Enomoto:** Yes, this is a bilingual, so the Sanskrit should correspond to the Uyghur.

**Zieme:** Yes, and the Uyghur sense is: I want to become Buddha, or: I want to be Buddha ...

**Enomoto:** In this way, the Sanskrit should mean that I want to become the Buddha. My point is that the word ‘vandāmi’ appears to be wrong.

**Zieme:** Yes, but it does not appear in the translation.

**Enomoto:** Thank you.

**Irisawa:** Next question is about 鳥翼冠 which we discussed yesterday. This is from Dr. Hiyama herself. The question is “Do you have any idea why high ranked people used the bird as the symbol for special identity?” Dr. Zieme, please.

**Zieme:** Okay, my last answer. It was only in the last days, I did not read carefully enough the complete article by Danielle Eliasberg, I must confess, but it’s the same feature. Eliasberg has studied the Dunhuang manuscripts and she argued that it was used by eminent people for marking, like a signature. She talks about the birds signature. When I saw this Uyghur fragment, it is very similar. Therefore, I wanted to show that because it is a further proof of a strong relationship between Dunhuang and Turfan.

**Hiyama:** Thank you very much for your comment. I was very interested on this motif because of my research on the birds crown. Yesterday, Ms. Mori suggested to me that there is a depiction of birds crown in Bezeklik too. So I wondered whether the motif of birds had a special meaning in Uyghur arts, too.

**Russell-Smith:** I believe it’s important to differentiate because I find your research very interesting on the Hephthalite influence of the birds, but these are very specific types, and of course the bird itself is very important in different periods as well. Yesterday, Professor Zieme was also telling me and we were talking about this. Of course, lots of regional headdress is seen all the time. I agree with Michiyo Mori, of course. Also, in Uyghur depictions, we cannot see a different headdress type in Dunhuang, but it looks very different, so you can always say which one is the Dunhuang type, which one is the Uyghur type. Also, I would like to refer to an article by Sören Stark he’s now in New York. He wrote in the *Journal of Inner Asian Art & Archaeology* which I’m editing. He chose

very specific examples because he was himself influenced by the research of Dr. Etsuko Kageyama. He looked at the nomadic period Uyghur headdress which was excavated in Mongolia and looked at this very specific type, but also looked at tomb sculptures from the Tang Dynasty and even looked at Buddhist examples. There could be a connection there. This, of course, would be a different, later period, I think these links are always very different types. Obviously, it's going through several centuries, so it's not just the presence of birds, but as you yourself are doing in your research, of course, you look at very specific type, very specific forms.

**Irisawa:** Next question is for Dr. Russell-Smith from Aiko Hasimura. She is from Hyogo Prefectural museum of History. There was the presentation about the building materials, and she would like to ask about the pattern called meander, 雷文. This pattern is also appeared in Lotus sutra written in gold letters on dark blue papers, “紺紙金字法華經”, held at Suzhou Museum, which was made in Tang dynasty around tenth century. This also arrived to Japan and drew attention. She is asking that is this regional and epochal feature.

**Hiyama:** Could you please tell me, to which example do you mention?

**Irisawa:** Is Ms. Hasimura here? Do you mind telling us which particular item are you talking about?

**Hashimura:** That is a building materials,....

**Hiyama:** Do you mean that painted architectural element?

**Hashimura:** Yes, that is one of colored them.

**Russell-Smith:** Thank you very much for your comment. That one is just work has started because we put all these wooden objects out in our storage rooms four weeks ago and, of course, I have to analyse and research these objects, so it's really work at the very beginning, but I just wanted to share this with you. But, I am aware of the painted elements are very much Chinese or show Chinese influences as well, but it is very interesting at first sight already that they are not complete copies of Chinese architecture. First of all, there are the ornaments as I showed you very briefly, and I am really sorry I had to rush through that part. I wish I could have shown you the photos a bit longer. But, for example, with the zigzag pattern, you can see that. Do you mean this zigzag pattern or do you mean the...?

**Hashimura:** I think it's thunder.

**Russell-Smith:** The zigzag – in blacket which in the painting or do you mean the plant motifs?

**Hashimura:** It is quite similar to the plant motif but is still a bit different type. It could be a representation of light, and I suppose it symbolizes the birds. I am sorry.

**Russell-Smith:** Yes, I know that that pattern appears in Chinese art as well, but I still find it interesting that it is a wooden architectural piece in our collection, and it appears in the Uygur

painting from the Hermitage in an architectural setting. But as for the other ornaments, as I showed you very briefly, some of it looks exactly like motifs in Bezeklik caves as copied by Le Coq or as you can see it in photographs. Yet, other ones look very Chinese, and you couldn't really see the structure very much because it has to be turned upside-down. But basically, we have a bracketing system like you have here in East Asia, in Japan, here too in this beautiful temple opposite. This was not recognized in the previous publications because, Le Coq was a Turkologist and Grünwedel came from Indology and they didn't recognize these elements as East Asian architecture. I was very excited when Professor (Klaas) Ruitenbeek put the reconstruction together very quickly. It only took him a very short time to see this bracketing system emerge. But at the same time, he pointed out the differences with Chinese architecture –you know the “dou”, which previously in some publications, appeared as a lamp stand, photographed the wrong-way up. At the same time, the structure goes into a clay wall, so it's not like here in Japan, where the main structure would be made out of wood, supported by a brackeing system, with the wall then being filled in, but it's clearly like we can see in Chotscho that there must have been a clay brick building. What we see is a combination of all these influences, and I find this research very, very exciting at this early stage. Thank you for your question.

**Hashimura:** Thank you very much.

**Irisawa:** Thank you. I would like to proceed to the questions about Pranidhi for Dr. Konczak and Mr. Kitsudo. For Dr. Konczak, I have a question from Dr. Hamada from Waseda University. “Dr. Konczak called the pranidhi scene depicted in #20 at Bezeklik as a prophecy depiction. Do you have any comment on the relationship between Pranidhi scene depicted in #20 cave and the thousand armed Avalokiteśvara – Sahasrabhūja depicted in the cella in the same cave in Bezeklik”.

**Konczak:** Thank you for the question. Of course I was wondering what connection could exist between the main image of the 1000-armed Avalokiteśvara in the cella and the depictions of prophecies in the corridor. Regarding ruin  $\alpha$  in Chotscho, which is of the same floor plan as the temples 15 and 20 in Bezeklik and also showed the 1000-armed Avalokiteśvara in the cella and depictions of prophecies in the corridor Jorinde Ebert suggested that the Buddhists during their circumambulation of the cella recited the names of the depicted Buddhas of the past. Furthermore she suggested that the Buddhists afterwards made particular vows in front of the cult image in order to receive the prophecy of Buddhahood in a future time. I was wondering whether there is any text which could prove this suggestion, but I haven't found any. There is an Uyghur text on the confession of sins, the *Kšanti kalguluk nom bitig*. In this text the names of Buddhas of the past were recited, but there is not a single Buddha name which also can be found in inscriptions on the depictions of prophecies in Bezeklik. I don't have a clue why the prophecy scenes were linked with

an esoteric image.

**Zieme:** Thank you. It's only a short comment. The mentioned *Kṣanti kalguluk nom bitig* is a translation from Chinese. It is a text which has nothing to do with Avalokiteśvara. This text is chanted today in Taiwan, this text for confession of sins, so maybe there is no connection.

**Irisawa:** Thank you very much. Dr. Konczak. You presented the detailed report earlier about Praniidhi scene for us. Do you have any comment on the presentation Mr. Kitsudo made today?

**Konczak:** I am sorry. I am afraid I understood only the half or less than the half of the presentation because it was in Japanese. I can only say that as far as I understood it, I agree with the conclusion that the artists combined Chinese motifs with Tokharian motifs.

**Zieme:** Perhaps, I am allowed to add some words about Kitsudo-san's presentation. I think, his topic is very interesting. He has shown that there is a very important tradition – the tradition of Sanskrit teachers that prevailed up to the Uyghur times. As far as I understood, there is one person which could not be identified so far, Shinkei. I hope that in the future Kitsudo-san will also find this person. But, it's very interesting to see that on one side, there are the Indian teachers, and on the other, the Chinese teachers with their names in Chinese and Uyghur, and the Indian only in Sanskrit. There is a – this cave shows, as emphasized by Kitsudo-san, the whole feature or the whole picture of Uyghur Buddhism in Sanskrit, in Chinese, in Tokharian. They created a new amalgamation, a new Uyghur Buddhism so to say, which combines separate traditions and creates also as well as in others texts, new elements.

**Kitsudo:** As I mentioned in the last part of my paper, I suppose that further identification of the monks with Chinese name is very difficult unless we could meet with fortunate source. But rather I expect that the monks who bear Sanskrit inscriptions could be identified in Tokharian or Sanskrit sources, especially Tokharian-Sanskrit bilingual text researched by Dr. Dieter Maue.

**Irisawa:** Thank you very much. Actually Ms. Mori, our interpreter today, also researches on Praniidhi paintings in detail. Here is the question from Ms. Mori to Mr. Kitsudo: “Mr. Kitsudo showed that the elements from both Chinese and Tocharian Buddhism are combined in that particular plan of temple. I would like to suggest that there is another example based on a similar concept: the twin caves, Bezeklik 16 and 17. One cave shows Jātaka scenes with Sanskrit inscriptions in Brāhmī script, while the other one shows esoteric iconography on the side walls, with captions in Chinese. This might be the combination of motifs from both Chinese and Tocharian Buddhist art”. Mr. Kitsudo, could you please comment about the cave 16 and 17?

**Kitsudo:** This time I studied only the cave 20 as representative case. Enough research into the cave 16 and 17 has not yet done. How about the cave 18?

**Mori:** As you say, those different cultural elements can be also seen in the cave 18, but in my



opinion, rather than showing the original program of the cave, it is the result of being repaired and repainted several times.

**Kitsudo:** Do the cave 16 and 17 remain the composition as originally planned ?

**Mori :** Yes, as far as I know, there is no visible trace of repairs or *re*-paintings.

**Kitsudo:** Thank you for your suggestion. I shall check it.

**Irisawa:** Regarding the Pranidhi paintings, Ryukoku University's Digital Archive Research Center had made its own reproduction, and I also worked on it. A question has to be asked here: what was the function of the temple rooms where the sequence of so-called Pranidhi (or “dipctions of prophecy”, as Dr. Konczak named them) were arranged? By showing the examples where the later Shakyamuni Buddha is represented as a king, Dr. Konczak suggests that Uyghur upper class could identify themselves with those paintings. In other words, Uyghur royals could see themselves in previous existence of Shakamuni Buddha, walking along the corridor. I myself had the same idea when I was working on the reproduction. However, it is very important to mention that the main image of the temple was placed in the central cella, while the Pranidhi paintings were depicted on the walls of corridor surrounding it. Then, what was the connection between central cella and the Pranidhi paintings?As our last presenter today, Mr. Kitsudo, has already described, in the central cella Thousand-armed Avalokitesvala was depicted on the rear wall, and on the side walls were depicted narrative scenes related to Vaisravana. He said... I would like to speak briefly about my own idea: In China, from the late Tang period, the belief in Thousand-armed Avalokiteśvara had been spread widely. One of the important features of this belief is 速疾成仏 which means immediate attainment of Buddhahood. In other words, the important role of Thousand-armed Avalokiteśvara was to make the immediate attainment of Buddhahood possible for its followers. Actually, the inscriptions written in the upper part of Pranidhi paintings refer that it took immeasurably long period for Buddha to attain the Buddhahood in his numerous past lives. These inscriptions show that they were highly interested in attaining the Buddhahood. Even after receiving the prophecy it took a long time for the bodhisattva to attain the Buddhahood, but Thousand-armed Avalokiteśvara enables the worshippinger to attain it immediately. From this we can surmise the function of this particular composition —depicting Thousand-armed Avalokiteśvara in the central cella and Pranidhi along the corridor: for Uyghur royals to make the vow to attain Buddhahood, following the example of Shakyamuni Buddha in his previous life, and then accomplish it immediately. Considering the points suggested by Dr. Konczak and Mr. Kitsudo today, Buddhists convinced the Uyghur people (who were originally Manichean) to convert by showing the dogma of Pranidhi and prophecy, and the powerful cult-image of Thousand-armed Avalokiteśvara. Today Professor Aramaki has just pointed out the possibility that the temple rooms —with the sequence of Pranidhi paintings— were

ritualistic places. Furthermore I suggest they were ritual spaces for the Thousand -armed Avalokiteśvara. As Mr. Kitsudo has already mentioned, our project of Pranidhi reproduction was introduced in a NHK TV program, in Feb. 2005, and a DVD of the program has been on sale. Actually, there are little differences between the two versions. The TV program lasts 60 min. and the DVD 90. The 90 min. version includes not only Pranidhi but also the image of thousand-armed Avalokiteśvara in the central cella, and shows the esoteric feature of the temple. In this longer version Dr. Zieme appears too. This is the last question coming from Professor Miyaji, who is the organizer of this symposium. This is about the cult of Maitreya in Uyghur Buddhism. What was specific feature of it? Did they believe in Maitreya both as Bodhisattva and Buddha? Is there any Uyghur text of Maitreya in Tuṣita heaven? I will appreciate if you could show the typical representation of Maitreya in Uyghur Buddhist art. As far as I know, there are not many evidences, and I know only example of Maitreya as Bodhisattva.

**Zieme:** Thank you. I think it's a new topic for a new meeting because Maitreya was very popular in Turfan area. There are many questions which can be put concerning the Maitreya. But, your question is whether he is regarded as Buddha or Bodhisattva. We have several traditions in Uyghur Maitreyanism. One is the Tokharian tradition when the *Maitrisimit* was translated from Tokharian. In that text, he is of course regarded as a future Buddha. But in the Uyghur translations, sometimes it is said that he is Bodhisattva. So even in this translation, it is not so clear. On the other hand, there are some traces of Uyghur translations from Chinese Maitreya Sutras. One of the five Chinese Sutras concern the meeting in Tuṣita, the others the encounter in Jambudvīpa. One is for meeting Maitreya on Tuṣita and the others, meeting Maitreya on Jambudvīpa. We have some parts of these translations, but mainly we have Uyghur poems which elaborate these Sutras in a poetical way in their own words. They use phrases from all different Chinese Sutras, which I have shown in an article. This is the other side of the influence of the Chinese Maitreya texts. It is well known that there is no Chinese version of the *Maitreyasamiti-nāṭaka*. Even though one might argue that there was a Sanskrit or Indian text as the origin, but apparently there is not. I believe that Tokharians first wrote this text by themselves using all the knowledge about Maitreya as the future Buddha. It was an important topic for the Buddhists to have a text about the future Buddha because everybody wants to know the future. What happens in 5000 years? And, in Uyghur colophons we see another Messianic or Maitreya tradition. These colophons mention that one should not hesitate, or one should not be slow to meet Maitreya, either here on Earth or in Tuṣita. There is a strong tradition of Maitreya in Uyghur Buddhism. The question is which belief was stronger, that in Maitreya or that in Avalokiteśvara, but this is another topic. Thank you very much for your question. I am not sure whether I could give a satisfying answer or not.

**Irisawa:** Please give us a comment on Maitreya, Dr. Russell-Smith.

**Russell-Smith:** I am afraid I might not have noticed Maitreya motif in Beshbaliq – has it been published? I don't remember seeing it. I haven't been to Beiting (北庭) Beshbaliq, I don't know this example. I only know the published pictures of the donors and soldiers, maybe Bodhisattvas, one like that. I was trying to remember. Of course in my book, I talked a bit about *Maitrisimit* because I was very interested in parts, very different from the Chinese traditions I was familiar with. For example, the description of demons, and for me, this was especially interesting, this part that was a cult or rituals associated with Maitreya too. But of course, I haven't had a chance to continue this research at all since 2005. I was trying to remember what objects we have and I think we might possibly identify this embroidery I just showed as Maitreya, which is very interesting because it's a very beautiful example and it might have been very large. This might be several parts of the same very large embroidery, with gold, and very precious materials might be very important. Of course, we had standard banners – banner paintings, there Maitreya is clearly shown as a Bodhisattva, but I don't remember any depictions in Bezeklik like that.

**Konczak:** I just wanted to add that in the colophon of the *Maitrisimit* manuscript found in Hami it is mentioned that the donors not only donated the copy of the *Maitrisimit* but also it is said “...we had arranged for the painting of this image of Maitreya ...”. Therefore, there must have been some Maitreya images in that area. But, I don't know of any...

**Russell-Smith:** But, then it would be a Bodhisattva. The banners would obviously show him as a Bodhisattva, so I don't know whether it can refer to that or something else in the text.

**Miyaji:** Thank you.

**Irisawa:** Thank you very much. We would like to have a symposium about Maitreya near future. It seems like we exceeded the closing time. I really appreciate your time for attending such a long conference today. In conclusion, I would like to thank all of the presenters again. Please give them a big applause. Thank you again.



## 全体討論会

**入澤:** それでは、ただいまより全体討議に入りたいと思います。既にフロアからいくつかの質問が届いておりますので、早速始めてまいりたいと思います。まず、本日最初に発表していただいたツィーメ先生に対して、『十王経』に関して質問が届いております。先生は実際には準備していただいていたのですが、発表時間の関係上、『十王経』のことについてかなり端折られました。ツィーメ先生は昨日龍谷ミュージアムに来られてですね、十王の前で、「十王が私を龍谷大学に招いてくれた」ということで非常に喜ばれていたのですが(笑)。質問というのは京都大学の吉田豊先生からです。「ウイグルの『十王経』の絵と、敦煌の『十王経』の絵の関係についてご教示ください」とのことです。

**ツィーメ:** ご質問ありがとうございます。まず敦煌の『十王経』とトルファンとの関係から申し上げますと、現段階で言えるのは、かなり強い関連性があるということです。テキストを比較すれば、逐語的に翻訳されていて正確な翻訳です。しかし部分的に漢文の『十王経』にはみられない文章がウイグル訳にはみられます。ですから異なるバージョンのテキストに基づいたか、あるいはウイグルが独自に加筆したか、あるいは注釈書の可能性があると考えています。しかし『十王経』の注釈書の存在を私は知りません。挿絵に関していえば、やはりちょっとした違いというものもあって、敦煌の「十王図」は強烈な表現であるのに対し、ウイグルの「十王図」の表現はちょっとやわらいでいるようです。例えば「地獄図」などでも女性の罪人の頭を引っ立てるのに、鬼が優しくタッチしていたりしているので、ウイグルの画工はあまりそういう強烈な絵を描きたくなかったのではないかと思います。敦煌からも多くの挿絵入りの写本がみつかっていますし、トルファンからも約 100 点の断片がみつかっていますから、両地域には強い繋がりがあります。最近ラッシュマン先生が、断片が、ベルリンとサンクトペテルブルグに分散している断片が接合するということを最近出された論文でおっしゃっています。これに中村不折コレクションと天理図書館の断片も接合するということです。ですから『十王経』の断片は世界中に分散していることになります。断片を比較したり接合したりする上で、敦煌写本の『十王経』は非常に有益です。しかしラッセル-スミス博士が指摘されたように、とても小さい断片の場合、そのような作業は非常に困難です。この作業はラッシュマン博士の今後の課題となるでしょう。私としては、いつの日か『十王経』を展示する機会がもてたらいいなと考えています。

**入澤:** ありがとうございます。では、今の「十王図」のことに、また敦煌とウイグルの関係について、ラッセル-スミス先生にも一言ご意見をいただきたいと思います。ラッセル-スミス先生、どうぞ。

**ラッセル-スミス:** 『十王経』に関する敦煌とウイグルの図像の関係は非常に重要な研究課題ですが、ツィーメ先生とラッシュマン先生の研究成果に期待するほかにないような思います。と言いますのも、図像の類似を比較するための資料が非常に限られているため、何らかの結論を導き出すのは困難であると思われます。

**入澤:** ありがとうございます。では、次の質問にまいります。同じくツィーメ先生に対してです。先ほども話題になりました、「プニャセーナは世尊仏陀に帰依します」の部分ですね。ウイグルでサンスクリッ

トが正規のサンスクリット文法から外れる使い方がなされている。「正規のサンスクリット文法から外れている用例についてどう思われますか」と、大阪大学の榎本文雄先生からの質問です。

**ツィーメ:** 質問ありがとうございます。それは大変重要な問題です。といいますのも、ウイグル人もサンスクリットがオリジナルだということは認識していて、それで早期にはトカラ語や漢語から純粋な翻訳がなされていました。しかしおそらく 11 世紀頃、そして主に 13 世紀のモンゴル時代になりますと、サンスクリットから本当の翻訳がなされるようになります。例えばウイグル詩人の安蔵は 13 世紀に活躍しています。安蔵の伝記によると、彼はサンスクリット語、チベット語、モンゴル語、そしてウイグル語を解したと言われます。当時、サンスクリット語はよく知られた言語でした。これに関して特に興味深い写本がサントペテルブルグにあります。残念ながら未出版のものですが、その中に Vaptsō すなわち法蔵という翻訳者の名がでてきます。彼はサンスクリット語から中国語に、そして中国語からウイグル語に翻訳しています。彼は改名しています。サンスクリットに深い造詣をもっていたようです。また他にもいろいろ例があります。例えば、サンスクリットとウイグルで書かれたバイリンガルの詩がありますが、全てウイグル人によって作られています。その中でサンスクリットの部分はウイグル式に縦書きでブラーフミー文字が書かれています。ところがそれをウイグル語に翻訳する際には、興味深いことにそうはいたしません。サンスクリットそのものも少し奇妙ですが、言語は純粋なサンスクリットです。

その他、多くの特徴があります。阿含経典を翻訳する場合、2 つの方法がございます。サンスクリット原典からウイグル語に翻訳する場合と、漢文経典からウイグル語に翻訳したものの 2 通りです。いまのところ同じ部分を翻訳している例はみつかっていません。大抵は阿含経典の異なる部分です。将来、阿含経典の研究を継続していれば、重なる例がみつき、サンスクリットと中国語からの翻訳方法を比較することができるようになることを期待しています。

**榎本:** ありがとうございました。さっき辛嶋先生と話していたのですけれども、そこはサンスクリット文では「私ブニャセーナは世尊仏陀に帰依します」とあり、ウイグル文では「私は仏となろう」となっています。これに関して、サンスクリットの *buddho* と *bhagavāṃ* の箇所がおかしいと考え、「世尊仏陀に」と *Accusative* で無理に解釈するのではなく、そこを文字通り *Nominative* で理解して、「仏陀世尊と(なろう)」という意味に理解すべきであり、むしろ *vandāmi* の箇所の方がおかしいのではないかと思います。そうすればサンスクリット文がウイグル文にぴたっと合ってきます。

**入澤:** だから成仏を願っている、ということですね。コンテキストから言えば。

**ツィーメ:** 榎本先生ありがとうございます。それはディーター・マウエ先生が出版された銘文ではありませんか。

**榎本:** はい、ただ、私はその論文自体は読んだことがありません。

**ツィーメ:** サンスクリットとウイグルのバイリンガルの例として紹介するつもりで紹介しました。ウイグルは…。

**榎本:** はい、これはバイリンガルなので、サンスクリット文はウイグル文と内容が一致しているはずで

**ツィーメ:** はい。ウイグル文は「私はブッダになりたい」という意味です。

**榎本:** こういう意味で、サンスクリット文も「私は仏となろう」という意味であったはずですが。私が申したいのは、*vandāmi* という語が問題だということです。

**ツィーメ:** はい。しかし翻訳にはそれは現れていません。

**榎本:** ありがとうございます。

**入澤:** それでは続きまして、昨日も話題に出ました鳥翼冠に関する質問がまいております。昨日の発表者である檜山さんからのご質問です。「なぜウイグルの位の高い人々が特別な印として鳥のシンボルを使用したのか、お考えがあればお聞かせいただきたい」とのことです。ツィーメ先生、よろしくお願いいたします。

**ツィーメ:** 最後の回答になりますね。まだエリアスベルク氏の論文を読み込めてはいないのですが、しかし同じ特徴であるといえます。エリアスベルク氏は敦煌写本を研究し、それが身分の高い人々によってサインとして使用されていることを論じています。また鳥型のシンボルについても言及しています。私はこのウイグル写本を見て、似ていると思いました。それをここで紹介したいと思ったのは、それが敦煌とトルファンの強い結びつきを示す証左であると思ったからです。

**檜山:** コメントを頂き、ありがとうございます。私は昨日、クチャ地域の仏教壁画に見られる鳥の形が象られた冠に関する発表させて頂いたのですが、それに対して森美智代さんから、鳥の形を象った冠がベゼクリク石窟の壁画にも見られるというご指摘を頂きました。そのため、ツィーメ先生に、トルファンのウイグル美術において、鳥が何らかの特別な意味を持っていたのでしょうかという質問をさせて頂きました。

**ラッセル-スミス:** エフタルの影響が鳥の図像に見られるという檜山さんのご研究は大変興味深く伺いましたが、このエフタルの影響は特定のタイプに限られていますし、もちろん鳥そのものは異なる時期に重要視されたものですから、その区別が大切だと思います。昨日ツィーメ先生もそのことを仰って、話し合っていたところです。もちろん、地域的な頭飾はいつの時代にもたくさん見られるものですので、私も森美智代さんに賛成です。またウイグル絵画についてみると、敦煌では違ったタイプの頭飾は見られませんが、それでも見た目は大きく違うため、どれが敦煌式でどれがウイグル式か見分けることができます。また、今ニューヨークにいらっしゃるソーレン・シュタルクさんが、私が編集している *Journal of Inner Asian Art & Archaeology* に書かれた論文についても、ここで言及したいと思います。ここでは特定の作例が取り上げられていますが、それは影山悦子さんの研究から影響を受けているからです。彼はモンゴルで発掘された遊牧時代のウイグルの頭飾を取り上げ、この特定のタイプが、唐代の墓葬彫刻と仏教美術に見られるタイプと関連する可能性があると言っています。これはもちろん、後の時代の例ですから、また別の話と思いますが、単に鳥が見られるというだけではなく、ご自身のご研究でも実践されているように、特定の類型や形状に注目する必要があるでしょう。

**入澤:** ありがとうございます。では、次にラッセル-スミス先生に対する質問です。兵庫県立歴史博物館の橋村愛子さんからのご質問です。「建築部材のことについて話がありましたが、その中で出て

きた「雷文」についてお尋ねします。この印は、晩唐、10世紀初の蘇州博物館所蔵「紺紙金字法華経」にも描かれて、やがて日本にも伝わり、注目されています。これは地域的、時代的な特徴でしょうか」というご質問です。

**檜山:** 具体的にどの作例でしょうか。

**入澤:** 橋村さん、おられますか。具体的にどの作例かということです。

**橋村:** 建築部材の…。

**檜山:** 建築部材の上に絵が描かれているタイプのものでしょうか。

**橋村:** はい、彩色が施されているものです。

**ラッセルスミス:** コメントをいただきましてありがとうございます。これについてはまだ手をつけたばかりで、私達が収蔵庫で木製部材の全部を取り出したのは4週間前のことです。もちろん、その調査研究をこれから進める必要がありますし、本当に始まって間もない仕事ですが、是非皆さんに聞いていただきたかったです。とはいえ、私も描かれている文様が中国的もしくは中国からの影響を示している点には気づいていますが、興味深いのは一目みただけでも中国建築の完全な模倣ではないことがわかることです。何よりも、先ほどごく簡単にお見せした装飾があります。あのスライドは大急ぎで申し訳なかったですし、もう少しきちんとお見せしたかったのですが、ともかく例えば、ジグザグ文様がそうだと思います。仰っているのはこのジグザグ文様のことでしょうか、それとも…。

**橋村:** 私はそれを雷文だと思うのですが。

**ラッセルスミス:** 斗栱に描かれているジグザグ文様のことでしょうか、それとも植物モチーフのことでしょうか。

**橋村:** 植物モチーフと大変近いのですが、若干異なるタイプです。というのも、それは光をおそらく表しているか—その光は、私の想像では「鳥」の象徴だと思うのですけれど、いかがでしょうか。

**ラッセルスミス:** この文様が中国美術にも見られることは存じています。ただ私が興味深く思ったのは、それが私達のアジア美術館のトルファン・コレクションの木製建築部材であるということと、同じものがエルミタージュ所蔵のウイグル絵画の中の建造物にあらわされているということです。先ほど大急ぎでお見せしましたが、この一部はル・コックによる模写や写真で見ることのできるベゼクリク石窟のモチーフと全く同じように見えます。もっとも、他の1つは極めて中国的に見えますし、上下逆さまになっているので構造が分かりづらいかもしれません。けれども基本的には東アジア全般や日本で見られるのと同じような組み物であると言えます。従来 of 刊行物ではそのことは認識されていなかったのですが、それはル・コックはトルコ語学者でグリウンヴェーデルはインド学者であったために、東アジア建築の部材であることが分からなかったからです。ルイテンバーク館長が部材を素早く組まれた時にはとても興奮しました。組み物が目の前に現れるのに本当に短い時間しかかからなかったのです。もっとも、ルイテンバーク氏は中国建築との違いも指摘しています。「斗」は、従来 of 刊行物では灯明台と呼ばれて、上下逆さまに写真を撮られていました。木製建築部材は土造の壁に固定されていました。つまり全体が木造軸組構造の日本建築などとは違って、高昌故城で見られるような日干し煉瓦積建築だ



ったことは明らかです。このような様々な影響が合わさっているのを見ることができるので、初期段階ではありますがこの研究は実に興味深いと思っています。ご質問ありがとうございました。

**入澤:** ありがとうございました。それでは、これより「誓願図」に関して、コンチャック先生と橘堂先生に対しての質問を取り上げたいと思います。まずコンチャック先生に対してですが、「ベゼクリク第 20 窟に描かれる「誓願図」について、コンチャック先生は「授記図」と呼ばれましたが、それと第 20 窟中堂の千手観音との関係について、何かお考えがございますか」と、早稲田大学の濱田瑞美先生からのご質問です。

**コンチャック:** ご質問ありがとうございます。勿論私も中堂本尊の千手観音と廻廊の誓願図がどのように関係するのかについては疑問に思っておりました。高昌故城の α 遺址はベゼクリク石窟第 15・20 窟と同じ平面プランを持ち、やはり中堂に千手観音、廻廊に誓願図を描いていますが、これについてヨランダ・エバート先生は、礼拝者が中堂のまわりを右廻りしながら描かれている過去仏の名号を唱え、その後尊像の前で将来成仏の授記を得られるように誓願を發した可能性を提起されています。それを実証できるようなテキストがあるかどうか、今のところまだ見つけられていません。ウイグル語の經典で懺悔に関わる『慈悲道場懺法』というものがあります。その中では過去仏の名号が列挙されていますが、ベゼクリク石窟の授記画の銘文に出てくる過去仏の名号と全く一致しません。今のところ、なぜ授記画と密教図像が結びつけられたかについての手がかりは得られていない状況です。

**ツィーメ:** 少し補足させてください。『慈悲道場懺法』は、漢文からウイグル語に翻訳されています。このテキストは観音信仰とは関係がありません。現在も台湾で読誦されている經典で、懺悔に関わるテキストです。ですから多分関係はないでしょうね。

**入澤:** ありがとうございます。コンチャック先生、先ほど「授記図」についてかなり詳しい発表をして頂きましたが、橘堂先生のご発表を聴いて、どのような感想をお持ちになられましたでしょうか。

**コンチャック:** すみません、橘堂さんのご発表が日本語だったので、半分かそれ以下しか理解できなかったのですが、理解した範囲では、トカラ仏教と中国仏教の両方のモチーフが組み合わされているという結論には賛成しております。

**ツィーメ:** 橘堂さんのご発表に少し補足させていただけるでしょうか。大変興味深いトピックについてお話しされたと思います。ご発表では、大変重要な伝統、つまりサンスクリット名の高僧の伝統がウイグル期にも存続していたことを示されました。私が理解した範囲では、進恵というお坊さんについてはまだ特定できていないということですが、今後ご研究を進められることを願っています。それにしても、片側にインド系の高僧が描かれ名前はサンスクリットで表記し、もう片方に中国の高僧を描き名前は漢語とウイグル語で表記しているのは、大変面白いと思います。ご発表でも強調されていたように、この石窟はサンスクリット、漢語、トカラ語仏教の影響を受けたウイグル仏教の見取り図のようなものですね。ウイグル人は異なる系統の伝統を合わせて新たな合成物、つまり新たなウイグル仏教を創出したといえます。

**橘堂:** ありがとうございます。私のペーパーのほうで最後にちょっと触れておいたのですけれども、今

後の希望というか展望として、漢字銘文をもつ人物を特定していくのは難しいのではないかと考えています。よっぽどの資料と巡り合えないと厳しいのではないかと思います。むしろブラーフミー文字の銘文で示された僧侶は、それこそトカラ語資料やサンスクリット語資料、とくにマウエ先生が研究されておられるサンスクリットとウイグルのバイリンガルのテキストの中に見つかる可能性があるのではないかと期待しています。

**入澤:** ありがとうございます。実は、今通訳の労をとっていただいております森美智代さんも、「誓願図」のことについて大変詳しい研究をしておられます。その森さんから、橘堂先生に対してコメントです。「中国仏教とトカラ仏教に由来する 2 つの系統が合成されているという発想を提示されましたが、それに類する事例であれば他にもあります。それはベゼクリク第 16 窟、17 窟の双子窟です。片方にはジャータカがあり、ブラーフミー文字で記されたサンスクリットの銘文をとまっています。そしてもう一方には、側壁に密教的な図像が描かれていて、漢文の題記をとまっています。これもおそらく、トカラ仏教と中国仏教に由来する絵画内容を組み合わせているのではないのでしょうか」ということなのですが、第 16 窟・第 17 窟について橘堂先生はどうお考えでしょうか。

**橘堂:** ありがとうございます。今回は 20 窟を取り上げ、ウイグル仏教美術と文献を総合的に把握しようとする試みでした。16, 17 窟については、まだ検討できておりません。たしか第 18 窟もそうでしたか。

**森:** おっしゃるように 18 窟にも異なった要素が併存していますが、ただ第 18 窟の場合は何度も改修を経た結果であって、当初そのような構成が意図されたわけではないと思います。

**橘堂:** では、16 窟と 17 窟は当初のプランを留めているのでしょうか。

**森:** はい、16, 17 窟には改修や壁画の描き直しの跡は認められなかったと記憶しています。

**橘堂:** ありがとうございます。また調べてみます。

**入澤:** 「誓願図」につきましては、龍谷大学古典籍デジタルアーカイブ研究センターが復元をし、私も関与いたしました。ここでひとつ考えてみなければならないことは、「誓願図」—コンチャック先生が言う「授記図」—が並ぶ空間は一体どういうはたらきをしていた場なのかということです。

コンチャック先生は釈迦牟尼仏の前生を王として表現している事例をあげて、ウイグル上層社会の成員に対して、釈迦の前生と自己を同一視することを可能にするものではなかったかというお考えを提示されました。つまり、回廊を歩むウイグルの王族が前生の釈迦に同化するという。この点については私も壁画の復元をしていて強く感じておりました。ただし、石窟空間の中心は中堂であって、「誓願図」はその周りの回廊に描かれていたことを忘れてはなりません。中堂と「誓願図」との関係が問題となります。本日最後に発表された橘堂先生から話がありましたように、中堂の正面には千手観音の壁画が、両サイドには毘沙門天に関する説話が描かれておりました。橘堂先生は千手観音と「誓願図」、その思想的繋がりをどうふうにみるかということが今後の課題と言われましたが、ここで私の考えを手短かに述べさせていただきます。中国で唐代晩期から千手観音信仰が広まってまいりますが、千手観音信仰の特質のひとつに「速疾成仏」ということがあります。速やかに成仏を可能にさせる。それが千手観音の役割なのですね。この「速疾成仏」ということが非常に大きなポイントではないかと考

えております。実は、ベゼクリク第 20 号窟の誓願図の上部の銘文には、過去世の仏陀が成仏するのにどれだけ長大な時間がかかっているか、三阿僧祇劫といった途方もない時間が記されている場合があります。銘文から、成仏に対する関心が高いことがわかります。菩薩が誓願を立て、仏陀になるという記を授かっても、実際に成仏を遂げるのははるか彼方の未来。それが千手観音と相対すれば速やかに成仏が可能となる。石窟中堂の正面に千手観音、回廊に誓願図を配する石窟は、ウイグルの王族が前生の釈迦に倣って誓願を立てるとして、それが速やかに成就されるという空間構成になっているわけです。今日のコンチャック先生と橘堂先生との話を総合すると、もともとマニ教徒のウイグル人に対して、仏教側が大きな力を働きかけた。誓願や授記の教説、そしてとりわけ強大なパワーを秘めた千手観音といった尊格を提示することによって、マニ教徒を仏教の方に導いたと考えられます。さきほどフロアの荒牧先生が、誓願図の並ぶ石窟空間が儀礼の場ではなかったかと言われましたが、千手観音に関わる儀礼の場であった可能性を提示させていただきました。龍谷大学による「誓願図」の復元事業については、橘堂先生からお話がありました通り、2005 年の 2 月に NHK の「新シルクロード」で紹介されました。その後、DVD も発売され、DVD の方は 90 分バージョンです。実は 60 分のテレビ放映と 90 分の DVD とは内容が若干異なっております。90 分バージョンの方では「誓願図」だけでなく、中堂の千手観音のことにもふれていて、石窟内部が密教的な空間であったことを提示してあります。90 分バージョンの方にはツィーメ先生も出演しておられます。両日にわたるシンポジウムもいよいよ終わりに近づいてまいりました。今回のシンポジウム開催にあたり最も尽力された宮治昭先生の質問で閉めたいと思います。「ウイグル仏教では弥勒信仰が盛んであったと思いますが、それはどのような性格をもっていたのでしょうか。それは上生信仰、下生信仰の両方を含むものでしょうか。『上生経』に関わるウイグル仏典はあるのでしょうか。また美術的には弥勒菩薩はどのように表現されているか、その代表例を教えてください。あまりないように思いますが、ただ北庭故城(ビシュバリク)では「弥勒上生変」が描かれた例があると思います。その他の例があればご教示ください」というご質問です。

**ツィーメ:** ありがとうございます。弥勒はウイグルで非常に人気がありましたから、もう 1 回シンポジウムをやり直さなくてはならないぐらいの大きなトピックですね。私が提示できる課題だけでもたくさんあります。ご質問は、弥勒はブツダとみなされていたのか、それとも菩薩とみなされていたのかということですが、ウイグルの弥勒信仰にはいくつかの伝統がございます。1 つはトカラ仏教の伝統。これはウイグル語に翻訳された弥勒経典では、トカラ語から翻訳された『マイトリシMIT』があります。この経典では弥勒は将来仏と見なされていますが、しばしば菩薩とも言われています。この経典ですらそうですから、問題はそう単純ではありません。一方、漢訳の弥勒経典類から翻訳されたものもございます。5 つの系統の漢訳の一つは兜率天で弥勒に会うこと、すなわち「上生」がテーマとなっています。他のものは閻浮提で弥勒に会うこと、すなわち「下生」がテーマとなっています。ウイグルには、その両方からの翻訳が、一部分ではありますが残っています。これらの経典から、彼ら自身の言葉によって独自に作り上げられた詩が大部分を占めています。彼らはいろんな漢訳経典からの一節を引用しています。

『インサディ・スートラ (Insadi-Sudur)』と呼ばれるテキストは中国の弥勒経典の影響を示しています。『マイトレーヤサミティ・ナータカ』の漢訳がないことは周知のことです。インド起源説というものもあるのですが、トカラ人が将来仏の知識を駆使して、最初にこのテキストを書きあげたのだと思います。皆、将来のことに興味をもっていますから、仏教徒にとって将来仏の経典というのは非常に重要な意味を持っていると思います。ウイグル語の奥書は別の弥勒信仰を表明しているものもあります。奥書には、とにかく、弥勒に会うのに躊躇してはいけない、もたもたしてはだめだ、この世界であっても、兜率天であっても、というような表現があるので、弥勒信仰が強かったと言えます。ご質問ありがとうございました。ご質問に対する答えになりましたでしょうか。

**入澤:** 弥勒に関して、ラッセルスミス先生、どうぞ。

**ラッセルスミス:** 残念ながら、私はビシュバリクの弥勒に関連する図像が記憶にないのですが、図版がこれまでに紹介されていますか。私は北庭、つまりビシュバリクには行ったことがありませんし、その作例も知りません。寄進者と、兵士像、恐らく菩薩像の写真が出版されているのは知っているのですが。もちろん、著書では『マイトリシMIT』に少し言及しました。なぜなら、私がよく知っている中国の伝統と大きく異なる部分が興味深かったからです。例えば、悪鬼についての記述は特に面白いと思います。この部分も弥勒への信仰が儀礼に関連しています。ただ、2005年以降、この研究を継続することができないでいます。ベルリンの所蔵品に関連するものがあるか思い出していたのですが、先ほど弥勒像としてご紹介したこの繡像は、とても見事で本来サイズも大きかったと思われ、興味深い作品です。おそらく、幾つかの断片は、本来はとても大きな同じ刺繍作品の一部だったのでしょう。もちろん、ベルリンにはごく一般的な幡画もあります。ここでは弥勒は明らかに菩薩として描かれていますが、ベゼクリクに類似する表現はなかったように思います。

**コンチャック:** 『マイトリシMIT』のハミ本の奥書についてコメントを加えたいと思います。この奥書によると、写本の施主はただ『マイトリシMIT』を写しただけではなく、「私たちは弥勒の画像も用意しました」ということが書かれています。したがって、この地域には弥勒像もあったはずですが、私は知らないのですが…。

**ラッセルスミス:** けれども、それなら菩薩像だったのではないのでしょうか。幡画では弥勒は明らかに菩薩として表されているわけですから。ただ、それが奥書と関係しているのかテキストのどこか別の部分と関係しているのかはわかりませんが。

**宮治:** ありがとうございました。

**入澤:** どうもありがとうございました。また近い将来、弥勒に関するシンポジウムを行いたいと思います(笑)。もう時間がだいぶ超過しております。本日は長時間にわたりまして、お付き合いをいただき、まことにありがとうございました。それでは最後にもう一度、本日の発表者の方々に対し、暖かい拍手をお願い申し上げます。

## 執筆者紹介／CONTRIBUTORS

### **Peter ZIEME** ペーター・ツィーメ

Honorary Professor at the Institute of Turcology of the Freie Universität, Berlin, Germany. Till 2007 he was researcher in the academic project Turfanforschung of the Berlin Brandenburg Academy of Sciences and Humanities. His publications include editions of Old Uigur versions of Buddhist texts like the *Vimalakīrtinirdeśasūtra* (in the series of “Berliner Turfantexte”) and of poems. Author of articles on several subjects of Old Uigur literature.

### **Ines KONCZAK** イネス・コンチャック

Post-Doctoral Fellow, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut / Asian Art Museum, National Museums in Berlin. Magister (Freie Universität Berlin), 2002; Ph.D (Ludwig-Maximilians-Universität München), 2012. Her publications include “Ein erzählendes Relief aus Amarāvātī im Museum für Indische Kunst” (*Indo-Asiatische Zeitschrift* vol. 9, pp. 14-22, 2005). Her dissertation with the title “Prajñāpāramitā-Darstellungen an der Nördlichen Seidenstraße – Das Bildmotiv der Prophezeiung der Buddhaschaft Śākyamuni's in den Malereien Xinjiangs” is in preparation to be published.

### **Lilla RUSSELL-SMITH** リラ・ラッセル - スミス

Curator of Central Asian Art, Asian Art Museum, National Museums in Berlin. Ph.D (School of Oriental and African Studies (SOAS), University of London), 2001. She worked at the British Museum, London (2001-2002) coordinating the digitisation of the Dunhuang paintings. She has been teaching at university courses in London and Budapest. Her publications include *Uyghur Patronage in Dunhuang: Regional Art Centres on the Northern Silk Road in the Tenth and Eleventh Centuries* (Brill, 2005). She is co-editor of the *Journal of Inner Asian Art & Archaeology*.

### **KITSUDO Koichi** 橘堂晃一

Researcher of the Research Institute of the Central Asian Cultures and part time lecturer of the Ryukoku University. M. A. Ryukoku University, 1997. He is the author of *A New History of Buddhism in Asia*, Vol. 5: Central Asia: The Crossroads of Civilization and Culture, Tokyo, 2010

and “Two Chinese Buddhist Texts written by Uyghurs” in *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, Vol. 64 (3), 2011.

**IRISAWA Takashi 入澤崇**

Professor, Faculty of Letters, Ryukoku University; Deputy Director, Ryukoku Museum. M.A.(Ryukoku University), 1982; His publications include *The Sūtra of Contemplation on the Buddha of Immeasurable Life as Expounded by Śākyamuni Buddha* (edited by Yamada Meiji, Ryukoku Translation Center, 1984), *Kont Otani Kozui ve Türkiye* (edited by Erdal Küçükyağın. Dis Ekonomik ilişkiler Kurulu, Istanbul, 2010), and “Hekiga Fukugen 壁画復元” (In *Saiiki* 西域, edited by Nonin Masaaki. Jishosha shuppan, 2011) among numerous other articles.

**MORI Michiyo 森美智代**

Visiting researcher and PhD. Candidate, Waseda University. B.A. (Waseda University), 1999; M.A. (Waseda University), 2001. Senior advanced-study student (Peking University), 2003-2005. Specialized in Central Asian Art History. Her publications include “A Monk in Eternal Meditation: On the Rear Wall Painting of the Kumtura Cave 75”, in *The Study of the History of Art*, The Society of History of Art, Waseda University, 2012.

## EDITOR'S NOTE

This report is the proceedings of the Section II titled “*Buddhism and Art in Turfan*” of the International Symposium “*Buddhist Culture along the Silk Road: Gandhāra, Kucha, and Turfan*” held on November 4th, 2012 at Ryukoku University.

I would like to express my appreciation to the four speakers: Dr. Peter ZIEME, Dr. Ines KONCZAK, Dr. Lilla RUSSELL-SMITH, Mr. KITSUDO Koichi. I also wish to acknowledge Ms. MORI Michiyo, who made special efforts with interpretation during the symposium. Dr. FUKUYAMA Yasuko and Ms. HIYAMA Satomi also helped us tremendously with interpretations. We could not facilitate the symposium without them.

Our objective was to publish the report in both versions of English and Japanese which required extra steps for the editorial work. Dr. Peter ZIEME's paper was translated by Mr. KITSUDO Koichi. The papers of Dr. Ines KONCZAK and Dr. Lilla RUSSELL-SMITH were translated by Ms. MORI Michiyo. Mr. KITSUDO Koichi's paper was translated into English by himself. Translations for the questions and for the Round Table were done by the commentators. After the guest speakers checked their own words, Ms. MORI and Ms. HIYAMA helped immensely the preparation of the Japanese translations. In addition, I would like to note the contribution of Ms. MAJIMA Mieko for the proof reading during the final editorial phase of reports in English.

Mr. TABAYASHI Kei, the Research Assistant at BARC (Research Center for Buddhist Culture in Asia) was originally in charge of this editorial project. Due to his transfer to a university in England, Ms. UCHIMOTO Kazune took his place and continued the project. I wish to express my sincere appreciation to Ms. UCHIMOTO, who took full responsibility for the project. If there are any errors, the responsibility remains with me.

I would like to show my deepest appreciation to Dr. MIYAJI Akira, Professor of Ryukoku University who supported us in bridging Philology to Art History. He made the International Symposium report possible.

IRISAWA Takashi

Unit 2 leader of Research Center for Buddhist Culture in Asia

## 編集後記

本報告書は、2012年11月4日に開催された国際シンポジウム「シルクロードの仏教文化—ガンダーラ・クチャ・トルファン—」の第Ⅱ部「トルファンの仏教と美術」の内容を編集したものである。

シンポジウムで研究発表されたペーター・ツィーメ、イネス・コンチャック、リラ・ラッセルスミス、橘堂晃一の諸先生方に心より厚く御礼申し上げたい。そして当日、通訳の労をとっていただいた森美智代氏には多大な負担をおかけした。深く感謝の意を表したい。檜山智美氏、福山泰子氏にもお助けいただいた。円滑な進行ができたのは3氏のおかげである。

シンポジウムの内容を英語と日本語で原稿化するという方針をとったために、翻訳作業に多大なる労力が注がれた。ツィーメ先生の前稿の和訳は橘堂先生に、コンチャック先生とラッセルスミス先生の前稿の和訳は森美智代氏にお願いした。橘堂先生の前稿はご自身が英訳された。質疑応答、討論会の部分は発言された各先生方に翻訳してもらい、発表された先生方の発言内容に関してはご自身でチェックしていただき、そのうえで、森氏さらには檜山智美氏に翻訳していただいた。ご多忙のなか、並々ならぬご苦勞をかけてしまい、ご両人には深く感謝の意を表したい。翻訳の最終段階のところでは、眞島美枝子氏にも尽力いただいた。

本報告書作成にあたり、当初はアジア仏教文化研究センターのリサーチアシスタントである田林啓氏がテープ起こし及び編集を行ったが、田林氏の留学で途中からリサーチアシスタントの任に打本和音氏があたることになった。編集・校正の大部分を担当したのは打本氏である。心より御礼申し上げたい。限られた少ない時間の中での編集作業であったため、不十分な点があるやもしれない。誤り・遺漏等があれば、その責任は代表者にある。

充実した国際シンポジウムができたこと、そして本報告書が刊行できたのは宮治昭教授の力が大きい。文献学と美術史の間になんとか橋をかけるべく、様々な局面でご尽力いただいた。心より感謝申しあげたい。

アジア仏教文化研究センター ユニット2 研究代表者  
入澤 崇





トルファンの仏教と美術  
—ウイグル仏教を中心に—

国際シンポジウム  
シルクロードの仏教文化—ガンダーラ・クチャ・トルファン—  
第Ⅱ部

龍谷大学アジア仏教文化研究センター  
2012年度 第1回 国際シンポジウムプロシーディングス

---

発行 2013年3月1日  
発行者 龍谷大学アジア仏教文化研究センター  
編集 龍谷大学アジア仏教文化研究センター  
住所 〒600-8268 京都市下京区七条通大宮東入大工町 125 番地の 1 龍谷大学大宮学舎白亜館 2 階  
電話 075-343-3808 FAX 075-343-3804  
E-mail barc@ad.ryukoku.ac.jp (代表) URL <http://barc.ryukoku.ac.jp/>  
印刷 株式会社 田中プリント

---



本書は、文部科学省私立大学戦略的研究基盤形成支援事業「アジア諸地域における仏教の多様性とその現代的可能性の総合的研究」(2010～2014年度)による研究成果の一部である。





龍谷大学  
RYUKOKU UNIVERSITY