

## 雲山會上図像の形成過程と拡散

朱 秀 浣

### A Study on the Iconography of “Mt.Gṛdhrakūta Assembly” : Its Formation and Diffusion

Soowan JOO

#### Abstract

The purpose of this essay is to explore the origin and diffusion of the “Buddha’s Mt.Gṛdhrakūta Assembly ( 靈山佛會 )” iconography which are most pervasive in Buddhist art history of Korea (fig.3). This iconography can be defined as the scene of ‘Saddharma-Pundarika’ speeching of Sakyamuni Buddha on the Mt.Gṛdhrakūta.

This “Mt.Gṛdhrakūta Assembly” scene seemed to be originated in Gandharan Buddhist iconography as Buddha preaching scene stele excavated from Mohammad nari(now in the Lahore Museum, Pakistan, fig.2). But until that time, it had no means of ‘Saddharma-Pundarika’ speeching, but seemed to concern with some Mahayana texts.

This iconography was succeeded to the wall painting of preaching scene in Ajanta cave no.16 (fig.4) and propagates to Central Asia at the period of Five Barbarian Dynasties and Sixteen States of Northern China. In case of Dùnhuáng Mògāokū ( 莫高窟 ) cave no.272 (fig.7), its structural aspect is presumed to stem from Gandharan iconography of Buddha preaching scene stele. In addition, this cave can be interpreted by the concept of training place for Yogācāra monks.

In the bronze relief on the backside of halo of the Buddha image with inscription “the first year of Tàihé ( 太和元年, 477, fig.9)”, and two Buddhist Steles of Northern Qi (fig.11) are based on the tradition of “Mt.Gṛdhrakūta Assembly” iconography. Particularly, these examples shows how the Chinese evolution transformed the various Indian metaphysical conception of Buddhakāya into physical story of Buddha’s life as the “Birth of Buddha”, “First Sermon”, “Prabhutaratna Stupa” motifs derived from the Saddharma-Pundarika and the Vimīla-kīrtinirdeśa-sūtra tableaux.

At the similar point of view, Mògāo caves excavated during the period of Suí ( 隋 ) and Tāng ( 唐 ) Dynasty can be discussed in these two genealogy (fig.13,14). The main niche of Mògāo caves in these periods enshrines the statues of Buddha, Bodhisattvas, Arahats with couple of armored guardian according to the composition of “Mt.Gṛdhrakūta Assembly”. And it is noted that the Saddharma-Pundarika-sūtra tableaux begun to be depicted at the ceiling of main nich.(fig.15) It can be presumed that this preaching scene begun to have the meaning of “Mt.Gṛdhrakūta Assembly” more exclusively.

Through comparison with Tāng Dynasty’s preaching scene, the iconographic similarity is verified in Saddharma-Pundarika-sūtra tableaux of Southern Song ( 宋 ) Dynasty.(fig.17) In its final, the Korean “Yeongsanhoesangdo ( 靈山會上圖 )” succeeds the iconography of “Mt.Gṛdhrakūta Assembly” throughout this Saddharma-Pundarika-sūtra tableaux illustration painting.(fig.18) This sūtra tableaux became a basic platform of Korean “Yeongsanhoesangdo”.

## I はじめに

霊山会上図とは、インドマガダ (Magadha) 国の霊鷲山で釈迦が説法する場面を図解した仏画であるが、その後、同図は、徐々に霊鷲山での説法を代表する法華経説法場面として認識されるに至った<sup>(1)</sup>。韓国では、朝鮮時代の釈迦を主仏とする大雄殿の後仏幀画が最も有名である (図1)。韓国では、中国や日本とは異なり、仏殿荘厳においては、仏壇の後ろに必ず仏画がかかっているのが特徴である。そのため、仏像が奉安されているにもかかわらず、その後ろの後仏幀画にも本尊仏が表現されている。すなわち、仏壇の上に主尊仏像が二重表現されることが特異な点である。このような奉安方式のため、朝鮮の霊山会上図は、韓国でしか見られない特徴的な図像として認識されてきた。

しかしながら、図像の名称が意味するところは異なり、霊山会上図には霊鷲山を象徴する表現どころか、法華経の説法に関する表現さえ見当らない。では、なぜ同図像は、霊鷲山と法華経を象徴するようになってきたのか。これを明らかにするために、霊山会上図像の原型完成以降、霊鷲山と法華経の意味合いがそこに付け加えられるようになった過程について考察してみよう。

## II 霊山会上図の起源

朝鮮時代の霊山会上図は、きわめて独創的なものであるが、同図像の基本枠は、中国の法華経变相図が製作された時にはもう既に形成されていたことが確認される。それどころか、インド・ガンダーラの仏教美術においても、その始原的形態がみられる。代表的なものとしては、パキスタン・ラホール (Lahore) 博物館の大型の仏説法浮彫が挙げられる (図2)。無論、朝鮮時代における霊山会上図の製作者が、ガンダーラの浮彫を参考にして、それを製作したとは考えにくい。同図像は、それが漸進する長い期間中、何回も変化したため、朝鮮時代における仏画製作者がインドの原型に関する概念を身に付けていたとは考えにくいのである。それにもかかわらず、同作品の持つ本来の意味に加え、その意味が伝来していくうちに、付加された新しい意味は蓄積され続け、朝鮮の仏画製作者に伝わってきたはずであろう。

そこで、ラホール博物館の仏説法の浮彫りが、いかなる点において、朝鮮時代の霊山会上図と関連性を持つのかを確認する必要がある。まずは、結跏趺坐した本尊仏座像と兩脇侍菩薩立像の三尊仏が中心となる構造が共通している<sup>(2)</sup>。霊山会上図像において、本尊仏は多くの菩薩に取り囲まれているが、その中でも最も目立つものは、前面にある二体の菩薩である。

ラホール博物館の仏説法図の下端には、本尊仏が座っている大きな蓮華の幹を支えている竜王と竜女のグループが描かれている。それに対し、霊山会上図には、四天王が画面の下端に配置されている。大まかに言えば、竜王および四天王が守護神衆という点に共通点がある。

三尊仏の左右には多くの菩薩が配列されているが、これら菩薩が置かれている空間は、きわめて観念的といえる。すなわち、実際に、人々が釈迦を取り囲んでいるようには表現されず、幾多の尊像を何重にも積んだ仮想空間に配列しているのである。こうした配列がよく見受けられる東アジアの視覚とは異なり、実在空間の概念の中に、聴衆が配置されているガンダーラの初転法輪の説法図などは、実在空間と観念的空間との違いを示す。

ラホール説法においても、浮彫の上端の左右の端には、「多仏化現」と称される場面が描写されている。だが、仏像の肩に化仏が発現されるかのように見えるその場面は、海印寺の霊山会上図においては、多数の仏像が月、もしくは太陽が浮上してくるよう表現されている (図3)。

一見、こうした共通点は偶然にも見える。酷似しているのが一要素に限られるならば、それは偶然である可能性も排除できない。しかし、数多くの要素・構造が共に見当たる場合は、それが単純な偶然だとはいいがたい。しかも、こうした構造は、一作品にとどまらず、ガンダーラでは、いわゆる「舍衛城神変」という類型として定着しており、さらに、朝鮮の仏画においても、それは「霊山会上図」という類型として定着してきた。要は、それが偶然である可能性はきわめて低いのである<sup>(3)</sup>。

一応時空間的に大きな違いが見られる、二者の連関性を完全に明らかにすることは困難であろう。にもかかわらず、二者の差異点と共通点に焦点を当てるのは、間違いなく建設的な議論となろう。

結論を先取りすると、朝鮮時代における霊山会

上図と異なり、ガンダーラにおける一連の説法の浮き彫りは、元々「靈鷲山での説法」の意味を持っているものではなかった。だが、①同図像が大乗仏教の理念を視覚化したものであることと、②東アジアにおける大乗仏教の代表的なものが「靈鷲山での法華経説法」であることを考えると、二者が全く無関係ではないと断定するのは困難である。

特に、仏陀の説法を傾聴している菩薩らが、仏陀の説法には集中せず、互いに会話を交わしている姿や、あるいは、空を眺めている姿は、意外ともいえる。しかし、この点もまた大乗仏教のモチーフによるものと考えられる。なぜなら、大乗仏教の経典には、参禅に入っている釈迦から光彩が放たれると、周囲の菩薩は神秘に思い、互いにその現象に対し討論する場面が出てくるからである。おそらく、ラホール博物館の説法図はそうしたシーンを示したものであろう。要は、かつての仏教美術は、直接に説法する仏陀を描いたものであった。それに対し、大乗仏教の美術では、「無説の説法」が象徴的に表現されているのである。

### Ⅲ 靈山会上図像の進化

ガンダーラ美術の靈山会上図は、グプタ (Gupta) 時代のアジャンター石窟の第 16 窟の壁画においても変貌を遂げた (図 4)。

壁画には、多くの菩薩が三尊仏の説法を聞き、中央の仏陀は、竜王の支えている巨大な蓮華の上に座っているシーンが描かれている。また、菩薩が、ラホール博物館の説法の浮き彫りと同様に、多様な姿勢で自由奔放に座っているシーンも描かれている。現在は、剥落したところが多いが、その実測の図面によれば、三尊仏の後ろに光背と足が見えることから、仏立像が左右に立っていたと推測できる。

ラホール博物館の説法図にも、多仏化現の場面とともに、「帝釈窟説法」のモチーフの仏陀が多く登場している。だが、こうした多仏思想は、初歩的な三身概念といえるものである。これは、釈迦以外の、法身と化身の概念を示しているという点で、大乗的な仏身観の反映といえよう。

二身概念は、南インドのアマラヴァティ美術にも登場している。例えば、アマラヴァティの大塔を荘厳した浮き彫りの飾り版の図像を見ると、塔婆 (stūpa) の前に仏陀が描かれている (図 5)。塔婆とは、仏陀の入滅、すなわち、彼の死を意味するため、塔

婆と仏陀と一緒に描写されることは、原則的にありえないことである。にもかかわらず、仏陀が塔婆の前に表現されているということは、仏陀の肉体的死とは別に、法身の永遠性を示唆していると思われる。すなわち、塔婆とその塔婆に刻まれた仏伝は、歴史の中の釈迦を示し、その前に立っている仏陀は人間を超越した法身としての仏陀を現わしているのである。

ラホール博物館の浮き彫りやアジャンター 16 窟の壁画の場合は、三尊の仏陀がより強調されている。これは、唯識仏教で登場する、三身への原始的表現であると思われる。ラホール博物館の浮き彫りの場合は、中央の法身、帝釈窟の中の化身、そして、多仏化現を通じた報身による三身を「構成」したものと見られる。アジャンター石窟でもまた、石窟の正面壁面の構成を通じ、三尊概念が示されている (図 6)。中央の龕室には、本尊仏の倚坐像を安置して、上述の説法図およびそれとは対称的性格を持つもう一つの説法図が中央龕室の入口の左右の大型壁面に描かれている。これは、仏殿の中に三身仏が並んで座っている姿に比肩する。

このようなグプタ時代の説法図と酷似した事例は、五胡十六国時代の敦煌莫高窟にも登場している。北涼の時代に製作された 272 号窟の正壁龕室には、仏倚坐像が奉安されており、また、龕室内側の左右には、脇侍菩薩が描かれているのである (図 7)。龕室の左右壁面には多様な菩薩が、ラホール博物館の仏説法の浮き彫りに登場する聴聞菩薩のように、秩序整然として層々に座っている。これらの菩薩像は伎楽菩薩といわれるものであるが、これらの子細を見ると、それらは音楽とは無関係なものであるようである (図 8)。

これら菩薩は、ラホール博物館の説法の浮き彫りと同様に、無説の説法を傾聴している場面を採用していく中で変化していったものと見られる。事実、それはヨガの姿勢をとっている菩薩と思われる。また、これは、ヨガの修行を受け入れた唯識仏教で行われるようになる、秘密ムドラー (mudrā) 作法を図解したものと推測される。ただ、北涼の時代における代表的な高僧、曇無讖 (Dharmarakṣa, 385 ~ 433) が初期の密教を中国へ伝来した僧侶である可能性からすれば、それが密教修行の作法を図解したものである可能性は十分にある。

南北朝時代に至って、その図像は再び変化した

形で登場してくる。台湾の故宮博物院所蔵の北魏の太和元年（477年）銘の金銅仏坐像の光背の後ろに刻まれた図像には、当時、北魏の仏教徒が理解した何種類もの經典が具体的に挿入されている（図9）。

まず、三尊仏の構成と、その脇侍菩薩が花を振り撒いているようなモチーフは、ラホール博物館の説法浮彫と酷似している。殊に、花冠を付けている姿が、仏陀の頭の上に表現されているのとはほぼ同様の構造である。そこでの聴聞菩薩は、既存の図像と異なり、仏陀の説法に集中しながら、合掌をしている。ちなみに、自由奔放な姿も見られない。その代わりに、そこには、画面の下段に釋迦牟尼の誕生シーンと入浴シーンが、上段には、『法華経』「見宝塔品」および『維摩経』の維摩・文殊の問答の場面が図解されている。この点が注目に値する。

いまだに具体的な確定ができていない、インドガンダーラの大乗的な説法図像とは違い、そこには、仏伝の場面に加えて、『法華経』・『維摩経』という具体的な大乗經典が示されている。無論、インドガンダーラの図像にも、具体的な内容の經典は表現されている。だが、明らかに、現在の視覚からして、把握しにくいところがある。例えば、ラホール博物館の説法の浮き彫りと脈を一とするペシャーワル（Peshawar）博物館所蔵の説法の浮き彫りの場合は、その上端に、塔婆が表現され、そして、その両側には仏立像が見られる（図10）。これは、インドの「見宝塔品」に見られる釈迦・多宝の表現である可能性がある。だが、これには、東アジアの視覚との違いが見られる。しかし、それはさておき、東アジアでは、そうしたモチーフは、二仏並坐像のモチーフに再解釈されたものと思われる。

また、文殊と維摩のみが龕室の内に描写されていることも、ラホール博物館の説法の浮き彫りに見られる本尊の左上端の龕室内に座る菩薩像からその起源を探ることができる。

北齊時代における仏碑像では、そうした構造を採用しながらも、維摩経変相図という性格をより強調した。北齊天保10年（559年）、仏碑像としては、三尊仏が中心となっているが、それに羅漢像が追加されており、最外側には、力士が侍立している（図11）。下端には、竜王の代わりに、香炉が並んでいる神衆が表現されており、そして、竜王・竜女の代わりに、左右の供養人が登場する。その上、聴聞菩薩は、維摩と文殊菩薩の間に再配列されている。文

殊と維摩は、やはり龕室の内に座っている。そして、最上端には、龕室の内には、兜率天宮の彌勒菩薩とも見られる菩薩半跏像が描写されている。

この兜率天の世界は、輪廻転生を何回も経て、善業を磨いた菩薩の最後の住処としての性格を持つ。ただ、これは、ラホール博物館の仏説法図の多仏化現の延長線上のものとも思われる。もし、多仏化現の場面が、多様な空間において顕現する仏陀の姿を示したものとすれば、兜率天は、多様な時間において顕現する存在が最後にとどまるところであるからである。

加えて、この碑像において看過してはならないものが、本尊仏と脇侍菩薩との間の、法螺貝のような髪形をしている脇侍尊像である。この二体の尊像は螺髻梵王であると明らかにしてきたが<sup>(4)</sup>、これらは『維摩経』にも登場している。この螺髻梵王は、こうした類型の図像が『維摩経』の意味合いを持たなくなってからも継承され、朝鮮時代の靈山会上図においては他方仏（多宝仏および阿弥陀仏）と解釈されるようになった。この他方仏が螺髻梵王とほぼ同様の髪形をしているのは、おそらくそれが朝鮮時代の「靈山会上図」が維摩経変相図から派生したことを示している（図12）。

#### IV 「大乘説法」から「法華経説法」へ

こうした大乗仏教的説法図像は、隋時代に至り、徐々に法華経変相図の強い性格を持つようになった<sup>(5)</sup>。例えば、莫高窟の隋時代に作られた石窟である420窟では、先に言及した天保10年銘仏碑像を拡大し法堂に奉安したかのような姿をしている（図13）。上端の左右には、相変わらず、文殊・維摩の問答の場面が、比較的大きな比重を置く形で描写されている。ところで、この石窟の天井には、法華経変相図が多く描かれている。莫高窟の419窟は、正面の龕室の真上に兜率天宮が描写されている。こうした図像は、天保10年銘仏碑像から起源した痕跡といえるものである。

初唐時代における莫高窟57窟では、上端の左右の文殊・維摩の問答の場面が、釈迦菩薩の白象入胎と出家の場面に取り替えられている（図14）。そして、維摩経変相図を分離し、石窟の側壁に徐々に独立した形で広がる描かれている。57窟の天井には千仏図は描かれているが、正壁龕室の説法図像は一つの基本図像として示されている。

それにより、天井や側壁に何が描かれているのかによって、それは多様な意味を持つようになる。無論、盛唐時代における莫高窟 45 窟の正壁上端の天井に、見宝塔品の場面が描かれているため、「法華経变相図」としての性格も、ある程度は継承されているとみなされている(図 15)。

晩唐～北宋時代に至っては、靈鷲山説法であることを強調するために、上の説法図像の周辺に、山岳が明確に描かれることもあった<sup>(6)</sup>。莫高窟 85 窟の「法華経变相図」が、その代表的なものであるが、実は、ここで中心となる説法図は、以上で取り扱った靈山会上図の種類の図像ではない(図 16)。それは、別の系譜を持つ図像として扱うべきものである。例えば、靈山会上図像には、三尊仏の左右脇侍菩薩が立像であるが、晩唐時代以後、靈鷲山が描写されている法華経变相図のほとんどは、菩薩が坐像に描写されている。それが相違点である。例外に、日本の京都の清涼寺の釈迦仏立像の腹藏物から発見された靈山变相図は、後ろに山岳を配置されているものの、本稿において論じてきた説法図像の基本構成を維持している。

同図像は、南宋時代には、法華経变相図の中心図像としての確固たる座を占めていた。京都の雲竜院所蔵の南宋時代の法華経变相図は、莫高窟の随～盛唐時代における正壁龕室の図像配置を比較的忠実に従いながら、絵画的な構造を有している(図 17)。同变相図が、朝鮮初期に、そのまま復刻され、そして流行したという事実は、韓国江原道上院寺の文殊童子像の腹藏遺物から発見された法華経变相図(1404 年)からも確認できる。これを通じ、韓国では、中国の仏殿または石窟の莊嚴を直接に目にすることができなかつたとはいえ、以上のように、法華経变相図などを受け入れる形で、後仏幀画へと発展させ、仏壇にかけたと推定される(図 18)。

## V 法華経を超越した変容

中国で経变相図の形で伝来された靈山会上図は、韓国では大雄殿の後佛幀画に定着していくが、日本の場合は、中国の伝統を正確に理解し、仏殿の中に主要尊像を彫刻像に奉安したと見られる。そのため、日本では、韓国の靈山会上図のような総合的仏画が見当らない。ただ、興福寺で 12～13 世紀に製作された興福寺曼荼羅図においては、部分的に靈山会上図の種類の図像が継承されたことが確認される。

当時興福寺の各殿閣を象徴していた図像的意味を図解したものの、同仏画は、実は、各殿閣の一つ一つの配置方式が、「靈山会上図」(もしくは「法華経变相図」)の尊像配置と酷似しているのである。

特に、東金堂を描いているところは、菩薩立像を脇侍とした三尊仏を中心に、仏・菩薩と神衆に囲まれている(図 19)。ラホールの説法図で、本尊仏の頭の上に花冠を付けた緊那羅と見られる天人は、八部衆に代替され、そして、竜王・竜女は、四天王に取り換えられるなどの大きな変化の中でも、元々の基本的な図像構造は継承され、多仏化現または聴聞菩薩群は天井および龕室の莊嚴に吸収されているのである。

日本の場合は一歩進んだ形で、胎藏界曼荼羅のような密教絵画を発展させた(図 20)。それは、胎藏界曼荼羅という靈山会上図の尊像配置を、より観念的な視覚から再構成しようとしたのである。詳しく述べると、正面で説法を眺めている古典的視覚から脱し、上から見下ろしているような構成に変化し、これを正四角形の構図の中に再配置したのである。ちなみに、中央に配置された三尊仏の説法は、五方仏と間方の菩薩座像に変わってはいる。だが、多様な聴聞菩薩・上端の他方仏・下端の忿怒尊の配置という全体的な構図は、確かにかつての靈山会上図を土台としている。ただ、密教教理によって変化したところが見受けられる。

要するに、朝鮮の靈山会上図は、靈鷲山での釈迦の説法を、時空を超越し仏殿の中に再現することによって、仏教徒がまるで釈迦の説法の現場に入っているかのように感じさせようとする意志が反映されている。そこから発展した密教の胎藏界曼荼羅は、抽象的な法身を視覚的に具現化して、仏教徒がこれを体験できるようにした装置でもある。そのため、このような図像は、大乘仏教の経典を図解するために創案されたが、それ以降は、靈鷲山から密教に至るまで、最も重要な仏教図像の一つとして座を占めるようになったのである。

## 注

(1) 龍樹の『大智度論』によれば、靈鷲山は、大乘仏教を説いた場所である。そして、玄奘の『大唐西域記』によると、同山は、法華経などを説いた場所である。

(2) 同図像の三尊仏が持つ意味に関しては、宮治昭「第 2 章 ガンダーラ三尊形式の両脇侍菩薩の図像」『涅槃と弥勒

の図像学』（吉川弘文館、1992年）参照。

(3) A. Foucher は、ガンダーラのこうした類型の図像を「舍衛城神変」と解釈したが、現在は、より多様な概念に解釈されている。これについては、Rhi, Juhyung, “Gandhāran Images of the ‘Śrāvastī Miracle’: An Iconographic Reassessment.” (Ph.D. diss. University of California at Berkeley, 1991), pp. 316-323, ‘Appendix 3. Various Opinions in Previous Scholarship’ 参照。

(4) 金理那「〈維摩詰經〉의 螺髻梵王과 그 圖像」(『震檀学報』71・72、震檀学会、1991年) 参照。

(5) こうした現象は、隋の皇室が天台宗を後援していたことと関連があると推測される。

(6) Moritaka Matsumoto, “The Iconography of Shaka’s Sermon on the Vulture Peak and Its Art Historical Meaning,” *Artibus Asiae*, Vol. 53, No. 3/4, 1993.

#### 図板目録

- 図 1. 韓国 全南 順天 仙巖寺 靈山會上圖, 1765 年, 590 × 394cm.
- 図 2. Pakistan Lahore 博物館 所藏 Mohamed Nari 出土 佛說法 浮彫, 3 ~ 4 世紀, 120 × 98 × 26 cm (東京国立博物館・NHK, 『パキスタン・ガンダーラ彫刻展』, 東京, 2002)
- 図 3. 韓国 慶南 陝川 海印寺 靈山會上圖, 義謙 作, 1725 年, 290 × 223cm (『韓國의 佛畫』4, 聖寶文化財研究院, 1997)
- 図 4. 印度 Ajanṭā 石窟 第 16 窟 佛說法圖 壁畫, Vākāṭaka 時代, 5 世紀.
- 図 5. 印度 Amarāvati 大塔 佛說法浮彫, 英國 British 博物館 所藏, 3 世紀, 124.4 × 86.3cm (R. Knox, Amaravati, British Museum Press, 1992)
- 図 6. 印度 Ajanṭā 石窟 第 16 窟 正壁, Vākāṭaka 時代, 5 世紀
- 図 7. 中國 甘肅 敦煌 莫高窟 272 窟 西壁, 北涼 (中國壁畫全集編纂委員會, 『中國敦煌壁畫全集』1, 天津人民美術出版社, 2006)
- 図 8. 莫高窟 272 窟 西壁 細部 (聽聞菩薩衆)
- 図 9. 北魏 太和元年銘 金銅佛坐像 (477 年) 光背後面 浮彫, 臺灣故宮博物院, 高 40 cm.
- 図 10. Pakistan Peshawar 博物館 所藏 Gandhāra 佛說法 浮彫.
- 図 11. 北齊 天保 10 (559) 年銘 佛碑像, 108 × 57 × 8 cm (『世界美術大全集』東洋編 第 3 卷 三國・南北朝, 小學館)
- 図 12. 韓国 全南 麗水 興國寺 靈山會上圖 細部, 義天, 天信 作, 1693 年, 507 × 427cm (『韓國의 佛畫』11, 聖寶文化財研究院, 1998)
- 図 13. 中國 甘肅 敦煌 莫高窟 419 窟 西壁, 隋代 (『中國石窟』敦煌莫高窟 [二], 平凡社・文物出版社, 1987)
- 図 14. 中國 甘肅 敦煌 莫高窟 57 窟 西壁, 初唐 (『中國石窟』敦煌莫高窟 [三], 平凡社・文物出版社, 1987)
- 図 15. 中國 甘肅 敦煌 莫高窟 45 窟 西壁龕頂 法華經變相, 盛唐 (『中國石窟』敦煌莫高窟 [三], 平凡社・文物出版社, 1987)
- 図 16. 中國 甘肅 敦煌 莫高窟 85 窟 窟頂南面 法華經變相, 晚唐 (敦煌研究院, 『敦煌石窟藝術』20, 江蘇美術出版社, 1994)
- 図 17. 京都 雲龍院 所藏 細字法華經變相, 南宋 (『東アジアの佛たち』, 奈良国立博物館, 1996)
- 図 18. 韓国 江原 平昌 上院寺 文殊童子像腹藏 妙法蓮華經變相圖, 1404 年 (月精寺聖寶博物館編, 『月精寺聖寶博物館 圖録』, 2002)
- 図 19. 日本 奈良 興福寺 曼荼羅圖 細部 (東金堂部分), 鎌倉時代, 96.8 × 38.8cm (『興福寺國寶展』, 朝日新聞社, 2004)
- 図 20. 日本 京都 東寺藏 胎藏界曼荼羅, 183.6 × 164.2cm (石元泰博, 『兩界曼荼羅』, 平凡社, 2011)



図1



図2



図3



図4



图5



图6



图7



图8



図9



図10



図11



図12



图 13

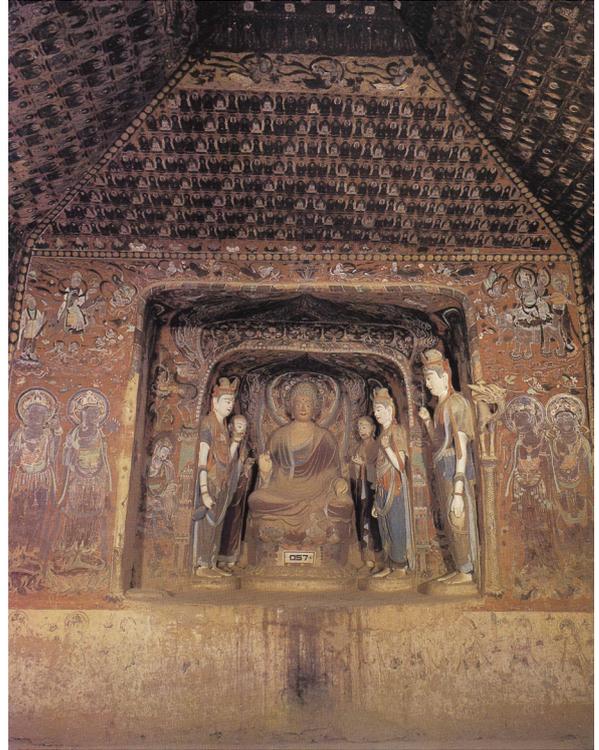


图 14

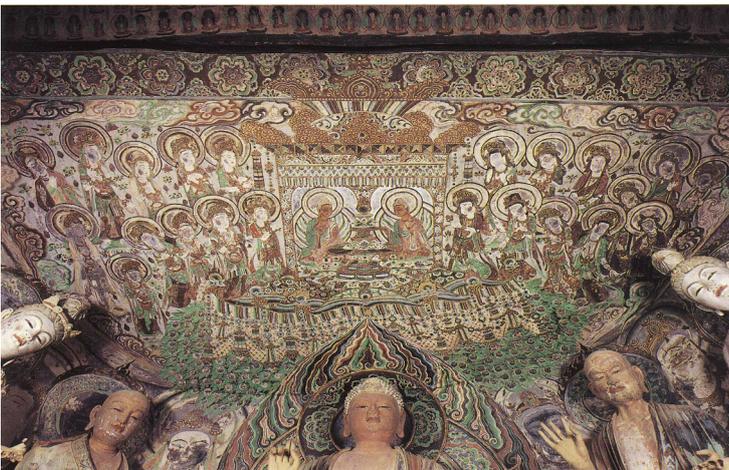


图 15



图 16



図17

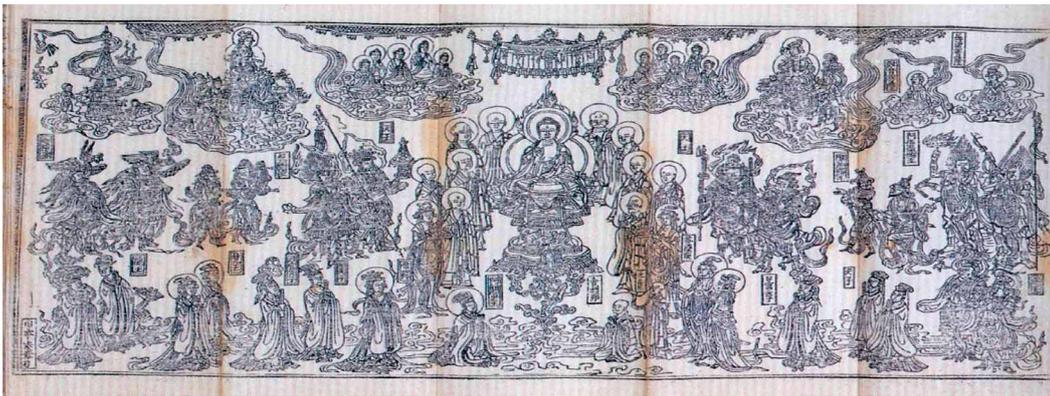


図18

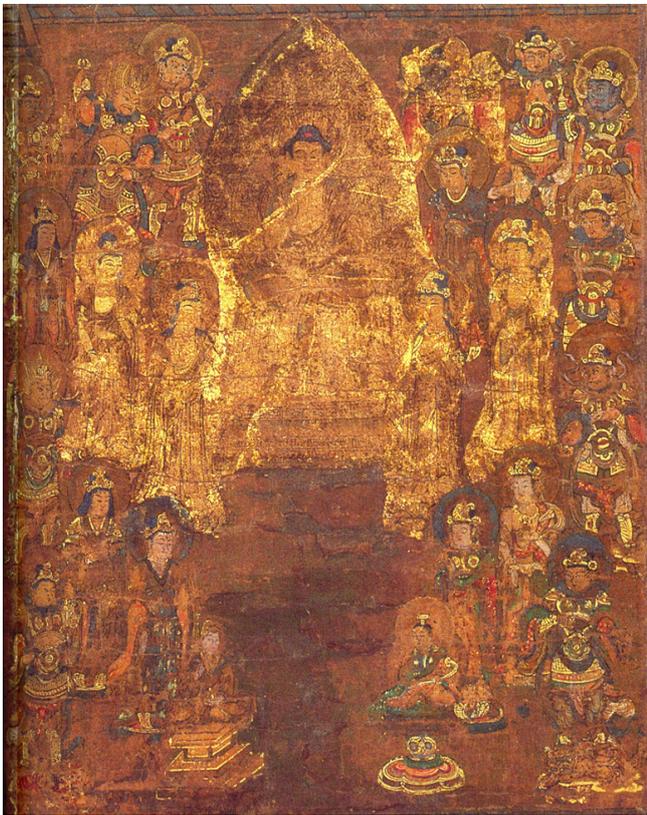


図19

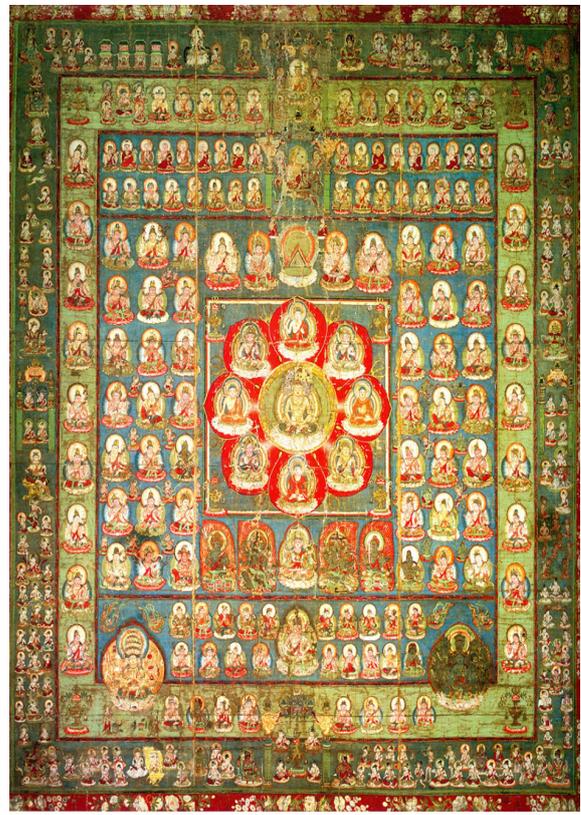


図20