

2002年度 Ⅲ.仏教文化論：インド仏教美術の諸相

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード: 作成者: 森, 雅秀, Mori, Masahide メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/23975

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



III. 仏教文化論：インド仏教美術の諸相

1. イントロダクション

仏教の歴史・仏像の見方を学ぶことにより、仏教の教理や思想を学びたいと思います。

ぜひそうして下さい。

文献にあがっている高階秀爾氏の 3 冊目、カッコのなかの年代って何ですか。

初版本の刊行年です。中公文庫は三彩社から出た単行本からの再版です。

毎回スライドありますよね。

あるはずです。

美術史というものがまずよくわかっていないので、この授業でそれが少しでもわかればと思っています。

美術史はそのことばの通り、美術の歴史ですが、様式史と図像研究に大別されます。地域からも大きく西洋美術史、東洋美術史に分けられますが、自国の日本美術史はそれのみでもひとつの大きな領域となります（おそらく研究者数も最大）。本学の文学部には美術史の講座やコースがありませんが、いわゆる旧帝大の文学部や、芸術系の大学などには、たいていスタッフや授業がそろっています。ただし、本学でも学芸員の資格取得のために必要なので、授業がひとつだけ開講されていたと思います。

仏の名前辞典（サンスクリット名、日本名）のようなものはありますか。

名前だけの辞典はありませんが、図像図典などの名称を持つものがいくつかあります。

佐和隆研 1962 『仏像図典』吉川弘文館。

頼富本宏・下泉全暁 1994 『密教仏像図典 インドと日本のほとけたち』人文書院。

Liebert, Gosta 1976 *Iconographic Dictionary of*

the Indian Religions. Studies in South Asian Culture Vol. 5 Leiden: E. J. Brill.

前期の教養で先生の授業をとって、おもしろかったので、今回とりました。

それはどうも。教養の授業と関係する話や見たことのあるスライドも出てくるとはありますが、内容は別のもものようになるようにするつもりです。

前期に教養の「密教美術の世界」を受講しました。できれば内容が重複しないほうがうれしいです。同じテーマにしてもプラスアルファの専門性を期待します。

期待に添えるように努力します。

独特な世界を持つインド仏教美術を味わいたい。

たしかに独特の世界ですが、意外に日本の仏教美術に近いものもありますし、宗教美術一般としても、普遍性を持っています。それはともかく、ぜひ、存分に味わって下さい。内容を深く知るほどよく味わえると思います。

日本史で「ガンダーラ」という言葉を聞いたことがあったけど、地名だとは知らなかった。

パキスタンを中心に、インド北西部からアフガニスタンにかけての広い範囲の地名です。インド仏教美術の代表的な地名なので、ぜひ覚えて下さい。

絵図から造型作品から、どのように何を読みとるかは他人の解釈を見て勉強になると思うので、期待したい。

たしかにそうです。作品から何を読みとるかは人によって異なりますが、さまざまな解釈を知ること、作品の理解が深まるはずですよ。

出席を点数に加算してほしいです。専門がたいへんなので、レポートを少なくしてもらえとうれしいのですが。
考えておきます。

基本的な用語（密教など）にも、簡単な解説を一応お願いします。

できる限り、平易な言葉で説明するつもりですが、理解が困難なものなどには、カードの質問の欄に記入して下さい。

原典訳のチベット死者の書を読んだのですが、けっこうおもしろかったので、そっちの方もからめてもらってもいいかも。

この授業は、一応インドを中心とした仏教美術の話なので、少しむずかしいと思います（チベットの死者の書は前期の私の「仏教学特殊講義」で取り上げました）。以前私が書いたものを含め、参考文献を若干あげておきますので、参照して下さい。

森 雅秀 1994 「チベットの死者の書」とは何か『ユリイカ』第26巻第13号 pp.30-39。

おおえまきのり 1974 『チベットの死者の書』講談社。

川崎信定 1976 「チベットの死者の書」死後

の生存と意識の遍歴』『エピステーメ』七月号、pp.112-125。

川崎信定 1980 「死後の生存と意識の遍歴『チベットの死者の書』を考える」『仏教文化』10:47-63。

川崎信定 1989 『チベットの死者の書』筑摩書房。

河邑厚徳・林由香里 1993 『チベット死者の書 仏典に秘められた死と再生』NHK出版。

ツルティム・ケサン 1990 「〈書評〉『チベットの死者の書』川崎信定訳」『仏教学セミナー』51:84-88。

中沢新一 1993 『三万年の死の教え：チベット『死者の書』の世界』角川書店。

『ユリイカ』（臨時増刊号 特集 死者の書）第26巻第13号。

フジタ・ヴァンテ編 1994 『チベット生と死の文化 曼荼羅の精神世界』東京美術。

ヤンチェン・ガロ撰述；ラマ・ロサン・ガンワン講義 1994 『ゲルク派版 チベット死者の書』平岡宏一訳 学研。

Thurman, R. A. F. 1994 *The Tibetan Book of the Dead: Liberation through Understanding in the Between*. London: Thorsons.

2. バールフット：仏陀なき仏伝図

三道宝階降下の説話ははじめて知りました。釈尊のシンボルとしてよく菩提樹が使われていましたが、それは釈尊が菩提樹の下で成道したためですか、それともそれ以前に菩提樹に聖なる樹木としてインドでは認められていたのでしょうか。

そのどちらもです。菩提樹が釈迦のかわりにシンボルとして用いられるのは、バールフットやサーンチーなどでよく見られますが、とくに成道のシーンと結びつけられることが多いようです。サーンチーの場合、釈迦の誕生、成道、初説法、涅槃の四相が、順にガジャラクシュミー、菩提樹、法

輪、仏塔で表されているという研究もあります。樹木崇拜はインドの民間信仰の代表的なものひとつとして、おそらく仏教以前から存在したはずですが。上記の釈迦の四相のうち、三つのシーンで樹木が重要な役目を果たしているのも、偶然ではなく、樹木の持つ何らかの「力」に関係するのでしょうか（誕生では摩耶夫人が無憂樹につかまり、涅槃では沙羅双樹の間に釈迦は横たわります）。

仏というのは、絵に描かれたような姿をしているのだと理解してしまっているところがあるが、わ

われわれとは異なる存在であるから、シンボリックに描かれたりしているだけで、本来の姿はどのようなものなのだろうと思った。

われわれ日本人の釈迦のイメージは、おそらく日本の仏教寺院の中にある仏像だと思いますが、釈迦がどのような姿をしていたかは誰にもわかりません。同じ仏像であっても、日本の仏像はインドや東南アジア、チベットなどの仏像とはずいぶん印象が異なります（それでも共通点があるところが興味深いのですが）。そもそも、釈迦が人と同じような姿をしていたということも疑問でしょう。むしろ、われわれとは違うということが、当時の人々にとっては重要であったかもしれません。そうすると、われわれの知っているような「人間的」な姿で表すのは、大間違いということになります。前回の授業で強調した「聖なるものをいかにして表現するか」という問題意識は、単に仏像で表すか表さないかという二分法ではなく、本来は表現することができないような存在を、どのように表すかという問題になるのです。

キリストや釈迦などが絵に出てくるとなぜか光っているから、「きっと偉いから光らせているんだろうな」と思っていたのですが、今日の話聞いて驚きました。

聖なるものを表現する際に光を使うことをスライドで紹介していましたが、仏画などの後光も同じなのでしょうか？人間との媒体とはなっていないと思うのですが。

「威光」とか「光榮」のように、たしかに光は偉い人によく結びついています。また、後光があるのは仏の身体の色が金色で光を放っているからで、このことは仏の身体的特徴（三十二相といいますが）のひとつとしてもあげられています。スライドでお見せしたように、宗教図像の場合、さらに光は霊的、神的なものの表現としてしばしば見られます。これはおそらく、神秘体験や宗教体験がしばしば光をとまなうことにも関係すると思います。ヨーガや瞑想などで、理想的な境地に到達すると、一種の「光」を体験するようです。悟りと光は密接な関係を持っているのです。われわれに

とっての光は「明るい」「暖かい」といった程度のものかもしれませんが、闇に覆われていた近代以前の人々にとって、光はもっと切実なもの、不思議なものだったはずで、また、聖なるものとの媒体としての光という話もしましたが、われわれは仏像やイコンなどの聖なるイメージを見るときには、光がかならず必要です（暗闇では見られませんから）。古代や中世の人々が教会や伽藍でこれらのイメージを見るときに、そこに介在する光は聖なるイメージそのものが放つエネルギーのように感じられたかもしれません。宗教美術を考える上で、光はさまざまな問題をはらんでいるようです。機会を見つけて、また考えていきたいと思っています。

釈迦と仏は同じものなんですか。仏の足跡、最初見たときあれで一步なのかと思った。絵を見るとやっぱり大きくて、強調されているから大きいのか、実際あれくらい大きいと考えられていたのか、どちらなんですか。

はじめの質問については、釈迦は固有名詞ですが、仏は「悟ったもの」を表す普通名詞です。したがって、釈迦は仏のひとりということになります。ただし、釈迦と仏の関係は仏教における大きな問題のひとつで、のちに「仏身論」という考え方に発展します。詳しい説明は省略しますが、仏教入門書や仏教辞典などでも説明されていますので、関心があれば調べて下さい。後半の足跡については、釈迦の足がどのくらい大きいかはわかりませんが、仏足跡は初期の仏教美術のみならず、日本も含めひろく認められます。気を付けていただきたいのは、菩提樹や法輪などが、釈迦とはまったく別のものでありながら、そのシンボルとしてあらわれるのに対して、足跡はすくなくとも釈迦の身体の一部であることです。じつは「聖なるもの」の足や足跡に対する特別な崇敬は、インドの宗教に広く見られるものなのです。たとえば、『マハーバーラタ』や『ラーマーヤナ』などの叙事詩では、国王のかわりにその足跡やはいていたサンダルを、王のかわりに玉座にまつことがあります。また、現代でもヒンドゥー教の中には聖

者のサンダルを山車に乗せて信者が巡礼するという行事があります。

パールフットはインド仏教美術の初期ということですが、それ以前にインドに仏教はあったと思うんですが、美術はなかったのですか。

インド美術の歴史は古くはインダス文明にまでさかのぼりますが、現存する仏教美術としてはパールフット、サーンチーなどがその最初期になります。それ以前としてはアショーカ王が各地に建てた法勅の柱の装飾があげられます。とくに柱の上に置かれた獅子や象、牛などの聖獣の彫刻は、古代インド美術の代表でもあり、現代のインドでも、しばしばシンボルとして用いられています。

「降臨」や「昇天」という二つのパターンがあるのはおもしろいと思った。それぞれの宗教の中での「死」や「生」のとらえ方の違いとかによるのだろうか。

おそらくそうだと思いますが、ほかにもいろいろな見方が可能だと思います。この二つのパターンは「聖なるもの」がこちらにやってくるのか、あるいはこちらから向かっていくのかという対比になりますが、私自身はこれは神秘体験のあり方と関係があるのではないかと考えています。世界の宗教の中に「シャーマニズム」と呼ばれるものがありますが、これは大きく分けて「脱魂型」と「召命型」という二種類があるといわれています。前者はシャーマンの魂が抜け出て、遍歴をしたりするものですが、後者は神や霊が降りてきて、憑依したりします。「降臨」や「昇天」という対比は、宗教図像における聖なるものの表現に、方向という視点を導入すると、おもしろいのではないかという発想です。

仏塔礼拝図のように傘が二つ重ねて描いてあったのは、古文における二重敬語のように敬っていることを表現しているのですか。

それは気が付きませんでした。たしかに二つ重ねてあるのがありましたが、とくに意味を与えているのではないと思います。傘（傘蓋）は象徴的な

表現にしばしば現れるモチーフですが、法輪や菩提樹などと異なり、釈迦そのものをそれで表すのではなく、その下に高貴な人物（仏伝では釈迦）がいることを表す目印のようなものです。そのため、釈迦そのものが法輪や菩提樹などのシンボルで表されている場合も、その上に置かれることがあります。また、傘蓋の下に何も無いのは、釈迦が透明人間のようになっていることになります。やはり同じように高貴な人物のお付きの人が持つ払子も、傘蓋とともに表されることもあります（たいてい傘蓋の下の空中に浮かんでいます）。

光などの媒体を介在させて、聖なるものの人体表現を行う場合があることがわかったが、人体表現がされている以上、偶像崇拜にあたるような気がしたのですが、なぜ許されるのでしょうか？これが「人体表現の積極的な活用」ということなのでしょうか。

仏教の場合、偶像崇拜禁止という意識はあまりなく、むしろ、人体は不浄なもの、はかないものという捉え方をします。最初期の仏教美術で釈迦を人と同じ姿で描くことが躊躇されたのは、偶像崇拜が禁止されていたのではなく、われわれと同じ身体を仏が持つことに抵抗があったからでしょう。

「人体表現の積極的な活用」については、説明できませんでしたので、ここで補っておきますと、人体そのものをそのような「俗なるもの」ととらえるのではなく、人体こそが「聖なるもの」とみなすということです。いわば逆転の発想ですが、インド的な身体観からすれば、むしろこちらの方が正統的とも言えます。古代インドのウパニシャッド哲学の基本的な概念に、梵我一如があります。これは絶対的な真理であり、宇宙そのものでもある「梵」（ブラフマン）が、われわれ一人一人がもっている個我（アートマン）と本質的には同一であるという考え方です。それに従えば、個我をそなえるわれわれの身体は、本質的には「聖なるもの」となります。哲学的な話になるので、わかりにくいかもしれませんが、関心があれば、次のような入門書をおすすめします。

立川武蔵 1992 『はじめてのインド哲学』（講

談社現代新書) 講談社。

三道宝階降下というテーマの仏伝図で、一画面に釈迦塔を複数描いて、時間の流れを表しているのがとてもおもしろい。日本の絵巻物のように感じた。

ご指摘のように、ひとつの画面に複数の時間帯を描く手法は「異時同景図」とよばれ、説話図の表現として、広く見られます。日本の絵巻物もその代表的な例です。インドでは仏教美術の仏伝図やジャータカ図に広く取り入れられていますし、ヒンドゥー教の神話を表す作品でも見ることができます。今回お見せする予定のジャータカ図にもふんだんに取り入れられています。このような手法は一見すると何か不自然なような気がしますが、これはわれわれがルネッサンスや印象派の作品などを絵画の代表としてとらえがちなためでしょう。芸術作品にとって「写実性」や「リアリティ」は、その要素のひとつでしかないのです。次の文献は絵画の持つ「フィクション」について、美術史家と建築家が議論したもので、歴史や文学の研究者にも示唆に富みます。「異時同景図」についても詳しく取り上げられています。

千野香織、西 和夫 1991 『フィクションとしての絵画』 ぺりかん社。

仏教、キリスト教、東西の数多くの宗教がありますが、聖一光一空といったイメージがたいいセットで共通しているのは自然というか、納得できます。むしろ仏教では降臨が強調され、キリスト教では昇天が重視されるのが興味深いですね。どっちも「死んだあとに天国(極楽)に行く」とかいった考え方は共通しているはずなのに。そこらへんは「神(仏)の身近さの違い」な気がします。あと、仏教ではたしかに血をすすする神とかもいるのに、キリスト教とかではそういうのは「邪悪」じゃないですか。現実のとらえ方とかの違いでしょうか。

「降臨」と「昇天」という対比がどの程度有効なのかは、私自身よくわかりませんが、いろいろな例で考えてみて下さい。「極楽に往生する」とい

うのは浄土教の基本的な考え方ですが、インドでは浄土教美術はほとんど存在しません。日本の「阿弥陀来迎図」のような浄土教美術は、平安時代後期の浄土思想(末法思想)の流行とともにさかんに作られました。その起源は中国、とくに西域のシルクロードに求められます。同じ仏教美術でもインドと中国とでは主題に大きな違いがあります。キリスト教の「邪悪な神」については、以下の本が名著として有名です。

セズネック、ジャン 1977 『神々は死なず: ルネッサンス芸術における異教神』 高田勇訳 美術出版社。

少し気になったのですが、キリストは棺に入れられたのではなく、布に包まれて墓におさめられたはず。墓石がどけられていて、中に布がたたんであったと記憶しています。

ご指摘のように、十字架から降ろされたイエスの屍は、香料を塗り布で包んで埋葬されます。アリマタヤのヨセフという人物がゴルゴダの丘の麓にある園の岩に自ら掘らせた新しい墓におさめ、その入口に大きな石を転がしておいたと、聖書は伝えています(マタイ 27:57-61、マコ 15:42-47 など)。この墓をどのように表すかは時代や画家によっていろいろあるようで、石棺におさめるシーンは10世紀以降、頻繁に見られるようになるそうです。ルネッサンス以降は、埋葬よりもイエスの屍を運ぶ図像が人気が高くなり、イエスの屍のまわりに、マグダラのマリアやその他の聖女たちが取り囲み、劇的な情景を表します。復活については、埋葬の3日目の朝早く、聖女たちがイエスの身体にかけの香料をもって墓を訪れたが、入口の石は取り去られ、イエスの遺骸はすでにその場になく、ひとりの天使があらわれ、その石の上に坐って、イエスがよみがえったことを彼女たちに告げたとされます。復活そのものの様子を聖書は伝えていないため、この場面は画家の裁量に任されることになります。復活を表す象徴的図像、墓における聖女たち、墓を出るイエス、墓の上に立つイエスという四つの形式に分類されます。スライドで紹介したピエロの作品は最後の代表例で、「勝利者とし

てのキリスト」という意味が与えられています。
 以上の内容は以下の文献を参照しました。

柳 宗玄・中森義宗編 1990 『キリスト教美術図典』吉川弘文館。

聖なるものを「人」として表現していないということは、とても興味がもてる内容だったが、スライドでパーミヤンの東大仏が出てきたが、東大仏の顔が削られているのも、聖なるものを「人」として表現しないことと同じか不思議に思った。

東大仏の顔はもともとはあったようで、玄奘も『大唐西域記』の中で言及していますが、かなりはやい段階で、剥落したようです。漆喰で固めてあったという説もあります。パーミヤンの大仏がもともとどのような姿をしていて、何を表していたかもさまざまに議論されてきましたが、すでにその姿のない現在、謎に包まれたままになってしまったようです。これについては、京大の桑山氏による以下の翻訳の訳注で、説明されていたような記憶があります（手元がないので未確認）。

桑山正進 1987 『大唐西域記』大乘仏典 中国・日本編9 中央公論社。

実際に浮彫を掘ったのは誰なのでしょう。奴隷階級の人（デザインどおりに）掘らされたのか、あるいは高めのカーストの職人階級の人掘ったのでしょうか。現代的な感覚では、芸術家として、高い地位が得られていそうですが、それともバラモン本人が修行のために自分で掘ったのでしょうか。

芸術作品成立の社会的背景は、美術史の重要な研究対象ですが、古代インドの場合、ほとんど未解明です。後世のヒンドゥー社会では、寺院建築は、その装飾も含めて、シルピンと呼ばれる建築家集団が携わっていますが、初期のストゥーパの建立が、このような職能集団によるものかはよくわかりません。後世になります、インドでも日本でも僧侶の中には仏画を得意とする人々もいたようです。

仏教では蓮華という言葉が多く使われているよう

に思われるが、ハスの花はどのような性格を持っていたのか。

蓮はインドの宗教美術の世界で最も好まれた植物で、さまざまな場面に登場します。仏像が蓮台上に載っているのは、日本でも受け継がれています。そのシンボリズムは豊穡、多産、繁栄などでしばしば解釈されます。蓮の象徴性については以下の文献を参照して下さい。

宮治 昭 1999 『仏教美術のイコノロジー インドから日本まで』吉川弘文館。

若桑みどり 1984 『薔薇のイコノロジー』青土社。

スライドで見た「サーンチー」の形が、日本の沖縄（？）あたりで見られるお墓の形によく似ていた（次頁の図参照）。このお墓は子宮をかたどったものらしい。釈迦が神々のために「説法をする」とはどういうことかよくわからない。「神」という存在は何もかも知り尽くしているものではないのだろうか。それにしても神々に金、銀、水晶の階段を作ってもらえるとは…。釈迦は人間なのか人間じゃないのか、時々混同してしまう。

はじめのコメントの沖縄の墓は、私は見たことがないのでよくわかりませんが、墳墓のような形でしょうか。朝鮮半島でこのような墓が作られているのを見たことがあります。沖縄という立地からは、中国か台湾あたりの伝統かもしれません。それはともかく、古代の美術は、エジプトのピラミッドや日本の古墳などからもわかるように、墓の装飾から始まったものが多いようです。権力者の死というのは、その共同体にとってはきわめて重要な意味を持っていたのでしょう。後半の質問のうちの神については、古代インドの神々がかならずしも「すべてを知り尽くしたもの」ではない、言いかえれば唯一神、あるいは絶対神ではないことに注意しなければなりません。ヴェーダの神話に登場する神々は、インドラにしる、アグニにしる、さまざまな性格を持った「人間的」ともいえる神です。仏教ではこれらの神々も輪廻の世界の中に含まれ、神であっても死後は別の世界に生まれ変わる可能性があると考えられました。神も悟

りを開くためには法を知らなければならないので、説法を聞く必要があるのです。最後の「釈迦は人間なのか人間ではないのか」という疑問は、仏教学の研究史を考えると重要な意味を持ちます。近代の仏教学は合理的な釈迦像を追求する余り、その神話的な要素をはぎ取ることにつとめてきました。それを徹底すれば、本当の釈迦の姿が見えて

くると考えたからです。しかし、この考え方は、釈迦が生きていた時代が現代のわれわれの世界とは異質の神話的世界であったことを見落としています。最近の仏教学の傾向として、このようないわば非合理な世界をそのまま受け入れた上で、釈迦をとらえようとする研究が見られます。

3. サーンチャー：前世の物語

もしお釈迦様と同じように私たちも生まれ変わりを繰り返しているとしたらおもしろいなと思った。でもなぜ何度も生まれ変わりをする中で「釈迦」だけが「聖なるもの」とされたのか疑問に思った。お釈迦様が前世に生きていた頃、その時代の人々には「この人は聖なる人」になると予知のようなものはしなかったのだろうかと思った。

輪廻思想は日本でも来世観の基本となっていましたし、今でも根強く生きています。インドの場合、意外な感じがしますが、支配層であったアーリア人は本来、輪廻の考え方をもっていませんでした。インドに侵入して、土着の人々の文化を吸収した結果、一般に広まったと考えられています。仏教が生まれた時代にはすでに輪廻は「常識」となっていましたので、いかにそのとらわれから逃れるかが重要でした。ジャータカの物語も輪廻思想を基盤としています。それとともに、悟りを開くまでには釈迦も長い修行が必要であったという考えによるものです。仏が悟る前は菩薩と呼ばれますが、釈迦も菩薩として数え切れない生涯を送り、徳を積んだということです。大乘仏教になると衆生救済につとめる菩薩が重要になりますが、そのモデルが成道までの釈迦になります。しかし、実際のジャータカの物語の大半は、すでに存在していた説話・寓話を、釈迦をはじめとする仏教関係者に置き換えたものと考えられています。始めと終わりの部分が加わることで、単なる物語がジャータカとして生まれ変わったのです。「仏になるという予知」については、多くの

ジャータカで、前世の釈迦が将来（つまり釈迦になったとき）悟りを開くという予言が与えられます。これを「授記」といい、とくに燃燈仏による授記が有名です。授記も大乘仏教や密教で重要な概念となります。

横梁の両端にあるぐるぐるは何ですか。巻物の紙を巻いてあるところのぐるぐるかなと思いました。

（巻物の絵を書き添えてくれました。また、他にもこの渦巻き文様についての質問がいくつかありました）

私もわかりません。パールフットにもあるようです。インドではお経などは巻物ではないので、たぶん巻物ではないと思いますが、日本の絵巻物との連想で、横梁をそのようにとらえると、説話図のイメージによく符合します。渦巻きだけではありませんが、円や縞模様のシンボリズムについては、以下のような文献があります。

ルルカー、M. 1991 『象徴としての円』竹内章訳 法政大学出版局。

ジャータカが釈迦の前世だけではなく、まわりのすべての前世もあらかずのものであり、それが 547 もあるということがとてもすごいと思う。

一般にジャータカは釈迦の前世の物語といわれますが、実際は登場人物に釈迦の肉親や仏弟子などさまざまな人々が現れます。とくに悪役には仏伝のなかの極悪人デーヴァダッタが必ず扮します。テレビや映画で同じ人が悪役でいろいろな作品に

出るような感じです。547 という数はパーリ仏典の『ジャータカ』としてまとめられたもの数で、実際はそれよりも多い物語が流布していたでしょう。上にも書いたように、すでにある物語をそのまま利用するのですから簡単です。これらがすべて菩薩、つまり仏が悟るまでの物語であることに注意して下さい。

今日の講義で見せてもらった作品はすべて同時期に作られたものなのですか。いつ頃作られたものなのか知りたいです。ひとつの区画にいくつかの場面が描かれているのはおもしろいなあと思いました。非常に特殊であるのではないのでしょうか。インドの仏教美術の年代はかなり幅がありますが、パールフットが紀元前 1 世紀頃もしくはそれよりも少し前から、サーンチーは少し遅れて紀元前後頃から制作が始まったと考えられています。ヴェッサンタラジャータカのような作品は、紀元後におく方がいいかもしれません。ガンダーラ、アマラヴァティー、アジャンターなどの作品は、これより下ります。キジルは中央アジアの石窟寺院で、さらに後になります。授業ではだいたい、作品の年代にしたがって、話を進めます。それがインド仏教の展開ともある程度重なります。後半の質問は、前回の回答でもふれましたが、ひとつの画面に異なるシーンを描く手法は「異時同景図」と呼ばれ、説話図を中心に世界中で見られます。けっして「特殊」な表現方法ではありません。

仏教を開いた人はゴータマ＝シッダールタだったが、その人が釈迦だったんだろうかと思った（かなり初歩的な質問ですみません）。ゴータマ自身も人生の中で悟りを開くまでにけっこう長い時間がかかったのに、その中で現在世の物語などを考えていたのだろうか。すごい話だと思った。釈迦の名は彼の出身部族のシャーキャ族からとられた名前です。釈迦族の聖人を意味する「釈迦牟尼」が正式の名です。ゴータマ＝シッダールタが釈迦もとの名ですが、悟りを開いてからはこの名称で呼ばれることはありません。仏、仏陀、如来、世尊などが用いられます。日本では敬意を込

めて「釈尊」という呼び名を用いることもあります。今日配布した渡辺照宏氏のプリントも参照して下さい。「ゴータマ・ブッダ」という表記がおかしいことも指摘されています。

インド思想の根本は輪廻であり、因果応報であるというが、ジャータカもその一環であると思う。しかし、これだけの功德を積んでいるならば、因果応報の原則からすると、苦しみのない労しない人生を歩むべきではないだろうか。シッダールタが釈迦族の王子としての運命を受け入れていたなら、それほど苦勞はなかったはずではある。毎回、前世での功德を汲んで、苦勞のない人生を用意されたが、ブッダはそれを意志によって選ばなかったと解釈されるべきなのだろうか。（運命論的でありながら自己決定を認めるのは変？）

輪廻思想や因果の観念がインド思想の基層のひとつであるのはたしかにそうです。ただし、ジャータカのような説話文学は、思想や哲学の文献とは異なり、論理的な筋道にしたがって著されたものではありません。しかも、本来は口誦伝承で伝わった物語が集成されたものですから、各ジャータカ間の関係や一貫性を求めることは困難です。実際、多くのジャータカでは前世の釈迦は苦難の生涯を送ります。自分の体を虎の子に食べさせる有名な捨身飼虎や、自らの肉をそいで鷹に与えたシビ王の物語などは、サディスティックとも言えます。これは菩薩形のひとつの理想として自己犠牲があるからですが、民衆が残酷な物語を好むのはいつの時代も変わらないのかもしれませんが。

過去世の釈迦はなぜ聖なるものカテゴリーに入らないのですか？無仏像や仏像ではないということになるんですか。「聖なるもの」の範囲があまり理解できてないので、もう一度教えてほしいです。

説明が足りなかったようです。パールフットやサーンチーの浮彫は、しばしば「象徴的表現」と呼ばれ、釈迦がシンボルであらわされることが強調されます。そして、その理由として「釈迦を人の姿であらわすのはおそれ多かつたからだ」という

説明がなされます。しかし、実際に作品を見ると、釈迦がそのようなシンボルであらわされるのは、釈迦が釈迦として生まれて、涅槃に入るまでの間のことです。授業で見たように、釈迦には数多くの前世があり、これも浮彫のテーマとして好まれましたが、ここではけっして象徴的な表現をとっていません。象やそれ以外の動物として生まれた場合だけではなく、ヴェッサンタラのような人間であっても、そのままの姿であらわされます。一方、過去仏のような仏も、釈迦と同様に菩提樹やストゥーパのようなシンボルであらわされます。浮彫の作者にとって、象徴的な表現をとれないのは仏、もしくは仏の直前の存在のみになります。彼らにとっての「聖なるもの」の範囲は、漠然としたものではないようです。後の時代になりますが、マトゥラーでは最初期の仏像に「菩薩」という銘文があります。これは仏を仏像であらわすというタブーを破るための一種の方便だったようです。また、ガンダーラの初期には、成道前の釈迦がはじめに人間の表現をとり、しだいに成道後の釈迦にも及んでいったという説もあります。シンボルであらわさなければならない聖なるものの範囲を、せばめているということもできます。別の問題になりますが、表現上の要請として、象徴的な表現をとることが困難ということがあります。ヴェッサンタラジャータカや六牙象ジャータカのような物語を、主人公を菩提樹や足跡のままであらわすのはおそらく不可能でしょうし、もし可能だとしても、見る人へのインパクトは小さくなってしまいます。釈迦をシンボルであらわす場面は、説話的な要素を含むこともありますが、成道、涅槃、初転法輪のように、比較的単純な物語で、決まった形式で表現すれば、見るものがそのテーマを推定することは容易だったと思います。

長部、中部、小部の話の時に思ったのですが、こういった仏教用語の日本名はどのように付けられるのですか。インドの「音」をもとに付けられるのか、「意味」をもとに付けられるのか、それとも他の方法なのか。意味をもとにして日本名が付けられるのなら、もっとわかりやすい名が付いたのではないかと疑問に思ったからです。

長部等はパーリ仏典の分類名に対して、近代の学者が付けたものです。伝統的には「長阿含」(じょうあごん)、「中阿含」、「雑阿含」(ぞうあごん)、「増一阿含」(ぞういちあごん)と呼ばれています。読み方もむずかしいですね。小部に相当する漢訳経典はまとまった形では存在しないので、これに対する訳語もありません(第一回の配付資料を参照して下さい)。仏教用語には音をとったものと、意味を訳したものの両方があります。また、多くの仏教用語はわれわれになじみのある漢音ではなく、呉音であることが多いので、読みにくいのです。昔から漢字のテストで苦労したのではないですか。さらに、宗派や伝統にしたがってそれぞれの読み方があるので、辞書に載っている読み方がつねに正しいということもないので、やっかいです。

先生も少しふれておられたが、ひとつの彫刻に時間軸がいくつかあるサーンチーの美術を見て、「伴大納言絵巻」などの絵巻物を思い出した。あれもいくつかの時間軸が同じところで描かれていた。一瞬ではなく、時間の流れを描こうとしているのはおもしろいと思った。ジャータカの中では、たとえばヴェッサンタラ王子は王子であって、釈迦から見れば前世だけど、そのときの王子は釈迦ではないのだから、物語の中で象徴的にあらわされる必要はないのではないだろうか。(釈迦もしくは私たちから見れば「聖なるもの」だけども)

どちらもおっしゃるとおりだと思います。日本の絵巻物研究は近年、歴史、美術史、文学などの研究者が関心を持ち、さかんに研究されています。これはインドの説話美術を考える上でもとても参考になります。私の参考文献リストでも以下のような研究書がありました。他にもいろいろあると思います。

阿部泰郎 1998 『湯屋の皇后 中世の性と聖なるもの』名古屋大学出版会。

黒田日出男 1986 『姿としぐさの中世史 絵図と絵巻の風景から』平凡社。

黒田日出男 1996 『謎解き 洛中洛外図』岩波

書店。

小泉和子・玉井哲雄・黒田日出男編 1996 『絵巻物の建築を読む』東京大学出版会。

五味文彦 1993 「絵巻の視線 時間・信仰・供養」『思想』829: 4-27。

武田佐知子編 1999 『一遍聖絵を読み解く』吉川弘文館。

後半のコメントも授業で意図していたのはそういうことですが、そこからさらに「なぜ前世の釈迦は<聖なるもの>として扱われないのか」「象徴表現をとる主題に何か共通点があるのか」というような疑問が出てきます。二つ前の質問の答えで、これらについても少しふれました。

塔の柱にまで物語が描いてあるのに驚いた。私は仏教美術にあまり詳しくないせいかもしれないけれど、説明を聞かないと話の区切り目さえわからなかったのだけれど、ストゥーパができた当時の人々は見ただけでわかったのか、ちょっと疑問に思った。

たしかに物語の内容をよく知っていて、表現のルール（原則として右から左に時間が流れるとか、バラモンに対して水を差し出すのは敬意と受諾を表すなど）がわかっていなければ、理解できないでしょう。ヴェッサンタラ・ジャータカの場合、ひとつの場面の大きさもばらばらなので、さらに理解は困難です。当時の人々が理解できたかどうかは、推測ですが、やはり困難だったと思います。描かれている位置も塔門の横梁なので、見上げたようなところになります。このような説話図が何のために描かれたかも、いろいろな説があります。「絵解き」といって、解説する僧侶などがいて、参拝者の物語を聞かせたという説もありますが、上のような理由で、納得しかねます。説話的な要素を持たない部分も多く、たぶんに装飾的なデザインであるので、装飾モチーフとして説話図が用いられた可能性もあります。ヴェッサンタラ・ジャータカも含め、説話図であっても左右の対称性を意識した構図は、物語の内容よりも、横梁という画面をいかに飾るかに重点が置かれているように感じられます。

説話ですが、荒唐無稽なのは仕方がないとしても、子どもや妻までもバラモンに差し出すのが布施とは驚き入ります。現実に生きる私たちができる布施行とは、どんなものなのかを考えてしまいます。たしかに、ヴェッサンタラ・ジャータカは常軌を逸した布施に「狂った」王子の物語です。しかし、この物語が、数あるジャータカの中の最高の物語として位置づけられ、実際に、インドばかりではなく、キジル石窟でも描かれているように、シルクロードや、あるいは東南アジアにまで広まり、絶大な人気を得たことも事実です。おそらくこの物語の持つテーマが「布施」であると同時に「親子の別離と再会」であることも、その人気の要因だと思います。寓話や説話が時代や地域を越えて生き続けるのは、何か人類に普遍的なテーマがあるからでしょう。

前回のプリントの「大正蔵」の読み方と意味を教えてください。

「たいしょうぞう」と読み、大正新脩大蔵経の略称です。仏教学ではこのような略称がしばしば用いられ、北京版とか、東北目録とか、PTSなどもあります（それぞれの説明は省略します）。大正蔵は日本で刊行された漢訳仏典の一大叢書で、大正年間に編纂されたことから名付けられました。大蔵経の開版は中国では古くから行われてきましたが、近代的な仏教学の成果をふまえて刊行された大正蔵は、戦前の日本仏教学の金字塔であるばかりではなく、現在でも世界中の仏教学者が用いる漢訳仏典です。全部で100巻あり、いずれも数百頁、各頁は3段組で、びっしりと「お経」が入っています。今回、阿含部の一部をコピーとして添付しましたので、参照して下さい。本学では比較文化研究室にそろっているほか、図書館の暁烏文庫にもあります。また、これとは別に図像部12巻もあり、これも暁烏文庫と四高文庫にあります。利用の便のために目録と索引があります。なお、日本印度学仏教学会という学会が中心になり、この一大叢書のテキストのデータベースを作成中です。その一部は <http://www.l.u-tokyo.ac.jp/~sat/> で公開され、ダウンロードもできます。

名古屋ポストン美術館の「アジアの仏・仏教美術展」を見てはいかがでしょうか、見どころなどありましたら、教えて下さい。

アメリカのポストン美術館は東洋美術のすぐれたコレクションを擁していることでも有名です。今回の展覧会は特定の国や地域に限定されていないようですが、仏教美術の全体像や多様性を知るにはなかなかよい展覧会のようなようです。比較文化の研究室の中に、案内のチラシを掲示しておきましたので、見に来て下さい。インドのパール期のきれいな観音像や、チベットの有名なタンカなども出展されるようです。以下のような出版物も以前に刊行されています。

ポストン美術館 1991 『ポストン美術館東洋美術名品集』NHK 出版。

梅尾祥瑞 1986 『チベット・ネパールの仏教絵画』臨川書店。

話の終わりのシーンで、これまでと反対の方向を向いているのはなぜですか。象とか、馬とか。単にここで話が終わるということの意味しているのでしょうか。

授業でこだわっていたのもこのことです。物語の

流れが反転することで、終結を表すという説明をしている研究者もいます。たしかにそういうところもありますが（出城や六牙象ジャータカ図）、ヴェッサンタラの場合、横梁の表と裏にまたがっているので、必ずしもそういえないと思います。横梁の区画全体を見た場合、両端の柱に近い部分には、特定の場所で起こった出来事があるような気がします。たとえば、象を布施したヴェッサンタラや馬車を布施したヴェッサンタラです。これを「場のモチーフ」と呼ぶことができます。そして、その間にあるのは空間の移動を表すモチーフであることが多いようです。追放されて馬車で進むシーンや、悪バラモンがヴェッサンタラの二人の子どもを連れて進んでいるところなどです。出城や六牙象でも同じようなことがいえるようです。そうすると、中央に「移動のモチーフ」を置いて、その両側に「場のモチーフ」を対称的に配しているのではないかと考えられます。説話的な要素を持たない装飾的なモチーフの横梁で、左右の対称性が重視されていたことを考えると、説話図でありながら、装飾性が意識されているのではないかと考えています。

4. ガンダーラ (1) : 永劫回帰の物語

釈迦の一生を直線で表したところがよく飲み込めなかったのですが、菩薩時代と写実的表現、仏時代と象徴的表現がおのおの対応していると理解してよいのですか。また、中村元氏の「人間釈迦」の追求して得られた論理的結果、幻覚とする説について、先生はどのように思われましたか？私はあの考え方はたいへんわかりやすかったです。あと、髪型がインドと日本（中国？）で違うことに何か意味はあるのですか。

はじめの質問は、そのような理解でけっこうです。サーンチーのジャータカ図などを見ると、釈迦を象徴的に表していた時代でも、前世の釈迦は写実的に、つまり人や動物の姿そのもので表現し

ていました。象徴的に表現されるのは、釈迦としての生涯だけだったようです。仏になる前の修行の段階を菩薩といいますが、菩薩は象徴的な表現の対象ではなかったようなのです。釈迦としての生涯に関しても、悟りを開く前もやはり菩薩となります。サーンチーではこの段階でも象徴的な表現ですが、次第にこの部分は人の姿として、表すようになります。前世の菩薩と同じレベルでとらえているのでしょう。象徴的表現という制約が、釈迦であっても菩薩の時代に対してはゆるめられたと見ることもできます。仏像が誕生したマトゥラーでは、仏像にあえて「菩薩」という銘文を付ける例があります。これも、菩薩であれば写実的

な表現も可能であったことを示しているようです。第二の中村氏の「人間釈迦」については、たしかに理解しやすい考え方であるし、合理的なような気がします。私も仏教の勉強をはじめた頃であれば、納得して「これが本当の釈迦の姿なんだ」と思ったかもしれません。しかし、今の段階では、かなり疑念をもっています。第一に、仏伝の作者（つまり梵天勸請についての記録を残した人）は、釈迦そのものではなく、それを伝え聞いた人たちです。彼らが「釈迦が幻聴を聞いた」と思いつつ、あえて梵天勸請というストーリーをねつ造したとは思えません。仏伝作者も気が付いていなかったと解釈することも可能かもしれませんが、それは文献にもとづいた考察ではなく、単なる憶測にすぎなくなります。第二に、仏教というのは成道において釈迦が悟りを開いたということを前提にして、成り立っている宗教です。それを「成道でもまだ迷いが残っていて、梵天勸請を受諾したときに真の悟りが得られた」と解釈すれば、仏教というシステムそのものを否定することになるのです。誤解がないように付け加えれば、釈迦が本当に悟りを開いたのが真実かどうかを問題にしているのではなく（それは信仰のレベルの話です）、あくまでも仏教という宗教のシステムを問題にしています。ちょうど、数学の証明をしているときに、公理や前提が本当は間違いであったというようなものなのです。最後の髪型の問題は、様式的には意味がありますが、たとえば螺髪であることにはかわりはないので、特別な力を持っているとか、何かをことなるものを象徴するということは、あまりありません。

「梵天が懇願する」という大義名分がなければ、ブッダは動かなかったなんて話をなぜ作ったのだろう。人々に仏教を広めるために、こんな話を作ったのだろうか。前から諸仏が勸請されて説法を行うということが決まっていたのだとしても、もし、人間に教えを理解されなかったとしても、自ら熱心に説けば、わかってくれる人もいないのか。しかし、そうやって断念の誘惑に負けそうになるところに少し親近感がわくのも事実だ

けれど。

世の中のすべてを支配しているのが、「法」「真理」だということについて。過去も未来も決められているのは納得いかない。それが「真理」なのだから仕方ないのだろうが…。幼稚な考えだが、人間が間違った方向に進まないような世界をあらかじめ作ったりしなかったのはなぜだろう。仏の成道→初転法輪を決定づけられるぐらいのだから、人間の人生も「法」や「真理」が決められるのでは？

「梵天勸請」のエピソードはいろいろな問題と提起して、なかなか興味深いです。われわれからすれば、中村氏のいうような「釈迦や仏教の権威づけ」と理解したくなる場所かもしれませんが、仏伝の作者やこの物語を聞いた人たちは、そのような深読みはせずにきわめて自然に理解したと思います。釈迦の生涯を見ると、さまざまな神話や奇跡に満ち満ちていますが、これらがすべて、後世の付託や仏教の権威付けと見て、それをはぎ取ってしまっても、何の残らないでしょう。われわれが現代の社会を生きようには、2千年前のインド人は生きていなかったからです。前回の授業のポイントは、成道から初転法輪にいたる過程でよく知られていた「梵天勸請」のエピソードが、大乘仏教になると、枠組みは残しながらも、まったく違う意味で書き換えられたことです。その背景には、仏陀観、つまり仏陀をどのようにとらえるかという問題があります。それが、ガンダーラにおける仏像の誕生と梵天勸請の作例の豊富さに、何らかの関係があるのではということ提起したのです。すべてが法（真理）によって支配されているという考え方には、授業を聞いた多くの方が納得できなかったと思いますが、大乘仏教の經典の作者たちは、そのような考えのもので仏伝を読み替え、しかもそれが人々に受容されていったのです。ところで、すべてはわれわれの自由な意志によって、決定することができるというのも、その逆に、すべてがすでに決定されているという考え方と同じぐらい、不確かかもしれません。また、すべての悪や罪も、仏の仕組んだことという考え方も、仏典には出てきます。たとえば、デーヴァ

ダッタというのは仏伝の中の極悪人なのですが、『ミリンダパンハー』という文献では、デーヴァダッタのすべての行いも、彼の存在そのものも、すべて仏が生み出し、しかもそれは仏の「慈悲」によるという考えが現れます。実はこれはとても危険な考え方です。詳しくは最近書いた次のものを読んでみてください。

森 雅秀 2001 「仏教における殺しと救い」立川武蔵編『癒しと救い：アジアの宗教的伝統に学ぶ』玉川大学出版部、pp.154-171。

釈迦苦行像ははじめて見たんですが、いつも見る仏像とあまりにも違って、おどろきました。それ以外の仏像は釈迦苦行像に比べれば普通(?)だったんですが、それでも日本のよくあるものとは様式が違うなと思いました。日本のものは中性的なものが多い気がします。仏教の権威付とありましたが、梵天とは仏教で作られた独自の神だと思っていたんですが、仏教徒は関係なく存在していたのだと知っておどろきました。一番最初の初転法輪図に、天使のようなものが描かれていたんですが、あれは何ですか。

釈迦苦行像はそのあまりの凄惨さに、見るものに強い印象を与えるようです。ただし、授業でもお話ししたように、ガンダーラの代表的な作品のように紹介される苦行像は、作例はきわめて限られていて、けっして一般的な主題ではなかったようです。また、インド内部ではこのような釈迦苦行像の作例はまったくありません（ガンダーラはインドから見れば西北の辺境です）。それは、インド仏教徒にとって「聖なるもの」のイメージを、このような姿で表すことに抵抗があったからなのでしょう。釈迦苦行像に似たものに「釈迦出山図」というのが日本にもあります。釈迦が苦行を終えて、山から下りたときの姿で、やはり、やせ衰えて、無精ひげを生やした姿をしています。禅宗で好まれた主題で、比較的作例も豊富です。梵天などについては、帝釈天や弁財天や韋駄天のように「天」という言葉が付いたものたちは、いずれもヒンドゥー教の神々です。またその多くはヴェーダの神話に登場する神々です。このような神と

「共存」していた社会で、当時の仏教徒たちは生活していたのです。ヴェーダやヒンドゥー教の神については以下の文献がすぐれています。

辻直四郎 1967 『インド文明の曙 ヴェーダとウパニシャッド』（岩波新書）岩波書店。

上村勝彦 1981 『インド神話』東京書籍。

初転法輪図の天使のようなものは、プットーと呼ばれる童子で、他の多くのモチーフと同様、西方のヘレニズム世界からもたらされたものです。のちに、キリスト教の天使のイメージ形成に関係します。森永のマークなどでおなじみの天使のイメージも、そのひとつです。天使そのものは必ずしも少年の姿をしているわけではなく、むしろ青年や若い女性のイメージで表される例が多いようです。パノフスキーの次の文献に、プットーを含む童子のイメージの変遷をたどった考察があります。

パノフスキー、E. 1987 『イコノロジー研究』（新装版）浅野徹他訳 美術出版社。

ラリタヴィスタラの梵天勧請のエピソードの中で、しきりに過去の仏、すべての仏と出てきたのですが、それら仏の中での位の差（えらさ）みたいなものはあるのですか？また、仏教美術の中で、どれが梵天であるかはどうやって見極めているのですか。エピソードを元に考えるのだと思いますが、エピソードも大量にあり、たいへんだなあと思うのですが。

過去や未来においても無数の仏がいる、あるいはこの世界とは別の世界でも仏が説法をしているというのは、大乘仏教の仏陀観の特徴ですが、この段階では仏相互の位はないようです。むしろ、仏から仏へ法が正しく伝わるという正統性や、すべての仏が同じ法を説くという法の絶対性が強調されています。しかし、時代とともに、これらの仏を統轄するような立場の仏がいるのだと考えるようになります。そして、それは彼らを支配している「法」そのものであると考えました。このような仏を法身（ほっしん）と呼びます。毘盧遮那如来は『華嚴経』に説かれる代表的な法身で、後に密教では大日如来となります。これについては今

回の授業で取り上げます。「梵天を見極める」ことについては、このように図像の主題や登場人物を特定することを「比定」とか「同定」といいます。英語では identify という動詞を用います。比定の作業は宗教美術の研究では大きなウェイトを占めますが、そのために文献や他の図像作品に関する膨大な知識が必要となります。梵天に関しては、多くの図像で帝釈天と対になって登場し、図像上の特徴も二人の間で、意識的に区別されているようです。このような特徴は文献では明確にされていませんが、図像の伝統の中で確認することができます。詳しくは次の文献を参照して下さい。
宮治 昭 1992 『涅槃と弥勒の図像学：インドから中央アジアへ』 吉川弘文館。

「ラリタヴィスタラ」の作品の説法の断念や梵天勧請のとらえ方がおもしろいと思いました。同じモチーフを扱っていても視点の違いでまったく違った作品になるのが興味深かったです。仏も「法」(真理)に従うものならば、「法」は誰が作ったと考えられているのでしょうか？ 特定の人が作ったものではなく、最初から存在する絶対的なものとしてとらえられているのでしょうか。

作った人(あるいは仏)はいないことになっています。「法」が絶対的なものであることはその通りですが、「存在する」という考えは大乗仏教では認めていません。すべては「空」(くう)であるからです。そして「空」であることが真理そのものとなります。もっとも、仏教の場合、何が真理であるかは時代や学派によってさまざまです。空の思想は『般若経』という経典に登場し、龍樹という哲学者によって体系化され、インド大乗仏教の基本的な考え方となります。このような立場を「中観」(ちゅうがん)といいます。

梵天勧請を三度繰り返すのには何か意味があるのですか。3 という数字に何か仏教に関する深いつながりがあるとか。

意味があるかどうかはわかりませんが、はじめは1回であった梵天勧請が3回に増え、それが定着していったのは、文献から確かめられます。仏教

の場合、教えが数字と結びついていることが多く、四諦、八正道、十二支縁起など、さまざまな数字が登場します。3だけが重要であったということはおそらくないでしょう。むしろ、梵天勧請を含め仏伝が口承文学、つまり、文字で書き表さずに、耳で聞いておぼえ、口で伝えたということが関係すると思います。日本の昔話を含め、このような口承文学では、同じことを三度繰り返すというモチーフがしばしば現れます。3というのは一種の安定した数字なのでしょう。

初転法輪での法輪の近くになぜ鹿が2匹必ず描かれているのですか。他の動物ではなく鹿である理由そして意味を教えてください。

初転法輪が行われたサールナートは鹿野苑(ろくやおん)つまり鹿が遊ぶ公園という名称を持ち、じっさいにいたようです。初転法輪の物語に鹿が登場することはありませんが、舞台装置として重要だったようです。ちなみに、初転法輪図の台座にも見られた、中央に法輪をおいてその左右に鹿を2頭配するモチーフは、仏教の象徴としても好まれ、チベットの寺院では入口の上によく表されています。

仏典において同じエピソードが繰り返される(時には先取りされる)のは、仏の世界を「法」の下に秩序付ける(統制する)ことに目的があるのではないのでしょうか。つまり、そうすることで、釈迦の権威を強調しようとしたのではないかと思います。

私もそう思います。ただし「権威づけ」という理由については、そう断言できるかどうかよくわかりません。そのころ、釈迦の権威の低下があり、仏教徒が危機感をいだいていたわけではないと思いますし、権威付けをしたかったとすれば、誰を対象にしていたかわからないからです。むしろ、釈迦以外にも仏が無数にいると考えられるようになったことや、あらたに経典に登場するようになった大乗の菩薩たちを、どのように整理し、意味づけるかという課題から、出てきたのではないかと思います。仏と法についてのさらに壮大な(あ

る意味では荒唐無稽な) 物語について、今回取り上げるつもりです。

ガンダーラ地方は東西文明の交流点だと思いますが、たとえばギリシャ神話の神像の影響なども考えられますか。

もちろん、ガンダーラ美術はインド的要素よりも、西方世界のヘレニズムの要素が顕著なことで有名ですし、仏教の誕生そのものに、このような外来の影響が強かったことは定説になっています。ガンダーラ美術において仏像を作るようになったのが、インドでもクシャン朝という西方民族の王朝だったことも重要です。ただし、授業で取り上げた梵天勧請を含め、スワートから出土した多くの作品は、授業でも強調したように、このような一

般的なガンダーラ美術とは明らかに様式が異なり、むしろインドの仏教美術との共通点が多く認められることが特異な点なのです。近年の研究において、これらの作品においてはじめて仏像が表されるようになり、それがインド内部のマトゥラーの影響と考える人たちが出てきました。その真偽は定かではないですが、仏教内部の状況として、従来の釈迦のイメージから、大乘仏教の仏たちというあらたな仏陀観が登場したことが注目されます。このことと、仏像の誕生と何らかの関係があるのではないかと推測するのです。そして、そのような新しい仏陀観のもとであらたに重要な意味が与えられたのが、梵天勧請の物語なのです。

5. ガンダーラ (2) : 大乘菩薩信仰

三昧は神変(奇跡)を起こすために集中している状態と考えてよいのですか。また、昔の火葬場のことを「サンマイ」と言いますが、今回出てきた三昧と関係あるのでしょうか。

三昧はサンスクリットで samādhi と言い、これを音写して作った言葉です。³ という数とは関係ありません。本来の意味は「正しく置くこと」で、心を一点に集中した状態を指します。仏教ばかりではなく、瞑想などにおいて、精神集中をした状態を指し、とくにヨーガの実践でしばしば用いられます。仏教もインドの他の宗教と同様、ヨーガの実践を重視するため、用語が共通するのです。神変と三昧の関係は、授業で取り上げた部分では神変の前提のようになっていますが、むしろ、大乘仏教の神変というきわめて特殊な状況で、三昧が重要な役割を果たしていることが重要と考えます。この先駆はすでに「舎衛城の神変」での仏伝にも見られました。大乘仏典の冒頭に神変が登場するのは、大乘の教えが説かれることそのものが、神変とみなされていたということです。しかも、これを説くのは仏そのものではなく、仏からある

種の「力」が与えられた大乘菩薩や仏弟子たちです(この力のことを「加持力」(かじりき)と言います)。このような出来事も神変とみなされません。火葬場とサンマイの関係はわかりません。どなたかご存じの方は教えて下さい。

説法の前段階(神変)はあまりにもうさんくさく感じた。インドではなく、中央アジア~日本にはこのような話がお経として伝わっているのはなぜなのだろうか。

神変はたしかに理解を超えています。むしろ、理解を超えていることが重要だと思います。大乘仏典が強調することに仏の「不可思議」があります。仏やその教えは、われわれの思考を超えた存在であることが、彼ら大乘仏典創作者たちのねらだったのです。ところで、宗教はしばしば人間を卑小なものとして、聖なるものの不可知性を訴えますが、それはわれわれ人間が想像力によって、自らは体験できないものや無限などを「思考」できることを、むしろ逆説的に評価しているからではないのでしょうか。なお、大乘の仏典は「偽経」

と呼ばれるもの以外は、大部分、インドで成立しました。中央アジアを含む中国や日本には、これが漢訳經典の形で伝来したものです。

今までいろいろな絵や彫刻を見てきたが、必ず仏の周囲には、神変を目の当たりにし、おどろく衆生が描かれているように思った。仏像のみを描いたり、作ったりして礼拝の対象にすることとはしなかったのだろうか。これらの絵や彫刻は当時は寺院の飾りとしてしか用いられず、他の用途はなかったのだろうか。

はじめのコメントは、前回紹介した作品や、以前に取り上げた「三道宝階降下」が、いずれもそのようなモチーフの作品であったためと思います。今回からは礼拝像として制作された作品が、たくさん登場します。インドの初期の仏教美術が、どのような目的で制作されたかは、諸説があります。必ずしも装飾だけが目的ではありませんが、ストゥーパの欄楯の浮彫などは、その性格が強いです。ガンダーラでは、仏伝やジャータカなどの説話図は、パネル形式で、やはり寺院を荘厳していたでしょうが、単独の仏や菩薩の像は、礼拝像であったと思います。いずれも、目的や機能はひとつではなく、どこにウェイトが置かれていたかという問題でしょう。

神変がとてもおもしろかったです。火や水を出したり、世界中に広がる神変は、自分でイメージすると手品みたいで、笑ってしまったのですが、それが世界（浄土）を表しているという説明でしっくりきました。最初の「如來說法図」も、周囲を「世界」と見れば、その人物がみな、釈迦の説法を反映した身ぶりをしているので、「浄土」を表しているのでしょうか。

「如來說法図」が浄土そのものを表しているかはわかりませんが、のちの中央アジアや日本の浄土図につながる作品であるのは、おそらくたしかでしょう。それは単に構図や印象が似ているというだけでなく、神変という大乘仏教固有の出来事が、のちの浄土思想の形成に大きな影響を与えたということです。宇宙全体に仏が放つ光に照らさ

れることによって、一切衆生（すべての生類）が悟りを得ることが「決定」（けつじょう）されるという神変のあり方は、阿弥陀の救済を絶対化し、他力によってのみわれわれは救済されるという浄土思想と、きわめて近いのです。実際に『般若経』のような浄土教經典ではない文献に、すでに「浄土」の語が登場するのは重要です。ところで、神変では「世界」や「宇宙」という言葉が頻出しますが、日本人にとってはイメージしにくいかもしれません。日本仏教は個人の救済に重点が置かれ、それを取り巻くものには無関心です。これに対し、インドでは古代より、個と宇宙の関係に大きな関心が向けられました。最近出た仏教の宇宙論の本を紹介しておきます。

クレツリ、W. ランドルフ 2002 『仏教のコスモロジー』 瀧川郁久訳 春秋社。

三十二相八十種好の「種好」とはどういったものなのですか。仏一体でそういった特徴がすべて含まれているというわけではなくて、何かひとつでももっていれば仏であるといったことになるのですか。

三十二相の方は肉髻相や白毫相、金色相など有名なものが多いのですが、八十種好の方はそれほど目立った特徴ではないので、あまり知られたものはありません。また、三十二相は仏の他に転輪王もそなえており、八十種好は仏と菩薩が有しているそうです。たとえば、指の爪は狭長で薄くて潤いがあり、光り輝いて清らかであるとか、臍は深くて円好であるなどがあるそうです。三十二相は、仏であればすべて備わっています。どれかひとつかけても、だめですが、そういった発想は仏典にはあまり見られないようです。悟りにいたる修行の段階で、少しずつ身に付けていくというのではなく、仏であれば無条件にすべてそろっています。あまり進化論的ではないのですね。もっとも、三十二相八十種好の内容が何であるかは、文献の間で必ずしも一致せず、いくつかの系統があるようです。これについての研究もあります。

逸見梅栄 1935 『印度に於ける礼拝像の形式研究』 東洋文庫。

山田明爾 1967 「観仏三昧と三十二相 大乘実践道成立の周辺」『仏教学研究』24: 27-48。

ゼミで『日本書紀』『日本後紀』などを読んだことがあるが、そこでは瑞相と同じように「瑞しよう」（字忘れました）記事というものが多く見られた。それは天皇の政がとてよいとすることを表すときに書かれる（出現する）ものだった。仏教に大きく影響された天皇制だっただけに、こういうところも影響されているのだろうか。（ただ、天皇の場合はその人の徳、善政を表現・示すために瑞しようがあるのだが）。授業の最初にある作品の特徴として「中心性、対称性」をあげておられたが、どの作品にも共通している気がした。中心性は縦はもちろんのこと、図像・画像表現の中での聖なるものの中心性というものも一貫していると思った。

はじめのご指摘については、とても興味深いですね。「瑞しよう」は「瑞祥」でしょうか。私自身は知識がありませんので、ぜひ調べてみて教えてください。仏典の中の瑞相は、授業でも紹介したように、たとえば釈迦の生涯で重要な事件が起こる前に、天変地異や奇跡的な現象があらわれることです。日本では高僧の伝記でも同じような記述が見られますが、仏伝の釈迦に範をとったものでしょう。「中心性」についてもたしかにそうだと思いますが、仏伝やジャータカなどの説話図では、必ずしも中心を持たないものもあります。「異時同景図」のように、複数の場面をひとつの画面におさめる場合、さらに視点が分散されることになります。聖なるものの表現のひとつとして、中心性や対称性をあげることができますが、つねに認められるわけではないようです。

双神変で火と水がセットになっていますが、火と水は古代から人類にとってたいへんに貴重なものであり、かつ恐ろしいものであったと思います。釈迦がその火と水を支配する力を持つということで、その釈迦像に対して現世利益的な願望みたいなものがあったのでしょうか。火と水という二つをセットするものとして、奈良東大寺のお水取り

がありますが、これも関係あるのでしょうか。

火と水についてはたしかにそうだと思います。授業でも紹介しましたが、サンスクリットを含むインド・ヨーロッパ語では、水と火に生命のあるものとないものの2種ずつの語彙を有していました。釈迦がコントロールできるのは、もちろん、生命ある火と水です。とくに水は生命の源でもあり、単なる物質ではないことは、古代の人々だけではなく、われわれにも容易に理解できることです。双神変に「現世利益的」なものがあつたかどうかはわかりません。むしろ、焰肩仏という形式にも結びつくことから、釈迦の超越的性格と見るにとどめた方がいいかもしれません。何を「現世利益」と考えるかも、難しい問題です。東大寺のお水取りについては、詳しくはわかりません。水は「閼伽」という名を持ち、インド古来の宗教儀礼の水ですが、日本古来の「若水」信仰とも結びついているといえます。火はたしか「だたん」というかと思いますが、語源にはいくつかの説があるようです。

山越阿弥陀図や求聞持虚空蔵などは、下の方に山が描いてありましたが、なぜですか？仏の尊さを表現しているのでしょうか。すごく遠い存在であるようにとらえられるのですか。

単なる情景描写ではなく、日本人の持つ他界観に関係すると思います。つまり、現実の世界とは別の世界が、山の彼方にあると考えていたからです。中国では極楽浄土を山の情景とともに描くことはありませんが、これが浄土の本来のあり方でしょう。われわれの世界（此岸）と仏の世界（彼岸）との間に、想像を絶するような断絶があるからです。これに対して、日本人の世界のとらえ方は、もっと自然や景観に結びついた「やさしい」方法で彼岸をとらえているようです。山の他にも海も日本人の他界観として重要です。

山折哲雄 1987 「仏教的世界観と民俗的世界観」『仏教民族学大系 3 聖地と他界観』（桜井徳太郎編）名著出版、pp. 267-279。

キリスト教の宗教画があんまりにも見事な遠近法

を使っていたので思い出したのですが、マンダラ（立山曼荼羅もそうだった）や仏画には、遠近感を無視したものが多いい気がします。文化の違いや技法の違いだけなのでしょう。

遠近法は美術史上の重要なテーマで、古来多くの研究があります。遠近法と言え、消失点を持つ線遠近法を連想しますが、これは遠近法の1種にすぎず、しかも、きわめて限定された時代と地域で優勢であっただけです。われわれはこれを学校教育の中で教えられるので、身に付いているのです。マンダラと遠近法の関係は、下記の私の本で取り上げていますので、読んでみて下さい。子どもの絵や現代絵画と、意外なところで結びついています。

森 雅秀 1997 『マンダラの密教儀礼』春秋社。
若桑みどり 1992 「ルネサンス的空間の崩壊 マニエリスムとバロックへの道」『遠近法の世界史 人間の眼は空間をどうとらえてきたか』平凡社、pp.149-222。

仏教とは何なのか基本的なことがわからないので、仏教の教えがどのようなものなのかとか、仏教の概説的なものを読みたいのですが、どれがいいのかわからないので、わかりやすいものがあれば教えていただきたいです。

この授業は「仏教文化論」で、おもに図像作品からインド仏教のさまざまな姿を探るということを目指しているのですが、概説的な話をするのがなかなかできません。以下のような概説書がありますので、ぜひ、ご自分で読んでみて下さい。

渡辺照宏 1967 『お経の話』（岩波新書）岩波書店。
渡辺照宏 1974 『仏教 第二版』（岩波新書）岩波書店。
高崎直道 1983 『仏教入門』東京大学出版会。
立川武蔵 1992 『はじめてのインド哲学』（講談社現代新書）講談社。
平川 彰 1974/1979 『インド仏教史』（上・下）春秋社。

6. マトゥラー：礼拝像の誕生

相即相入はそれ自体がひとつの完全体で矛盾するものではないということでしたが、当時の人たちはそれを本当に受け入れることができたのでしょうか。私には抵抗があります。

経典の内容をどれだけ当時の人々が理解していたかは難しい問題です。ただし、経典そのものも当時の創作であることを考えれば、知的レベルの高い人々にはかなり理解できたのではないかと思います。経典の神変の内容は荒唐無稽で、合理的な理解が困難であることは確かですが、相即相入そのものの考え方は、私には現在のエコロジーや環境問題などにも通じるものがあるように感じます。また、中国や日本の仏教の中の華嚴思想として、インド以外でも受容されました。そもそも、インドはウバニシャッド以来、宇宙（ブラフマン）と自己（アートマン）との関係について延々と議論

をし続けてきた国です。毛穴の中の世界ぐらいはそれほど突飛な考え方ではないのかもしれませんが、仏教の思想にはいわゆる常識を徹底徹尾、否定することが、しばしば見られます。たとえば、中論を書いた龍樹という大学者は、「行く者は行かない」とか、「すべての存在物には、それ自身の性質というものがない」とか主張しました。

仏像ってなよなよとしたイメージがあったんですが、意外に力強くてがっしりした感じの像が多いんですね。銘文には菩薩って書いてるのに、仏の像だというのは、当時の人もあまり区別できてなかったということですか。

インドの仏像は日本の仏像と共通する点も多いのですが、たしかにはじめに受ける印象は、日本の仏像よりも「男性的」であるようです。インド美

術の魅力に、作品の持つ生命力や躍動感、力強さなどがあります。日本の仏像が中性的に見えるのは、中国の影響もあるでしょうが、日本人の美意識や民族性にも関係あるのでしょうか。銘文の問題ですが、仏像を刻みながら「菩薩」としたのは、仏像制作のタブーに配慮したためと解釈されていますが、決定的な理由はわかりません。ガンダーラをはじめ、それ以外の地域の仏像にはないことです。マトゥラーの銘文は制作者の願文のようなものが多いのですが、当時の僧団や仏教徒の実態を伝えてくれる重要な情報です。最近のショペンの研究は、このような銘文を手がかりにしたもので、注目を集めています。

ショペン、G. 2000 『インドの僧院生活』小谷信千代訳 春秋社。

・仏教における部派の分裂で、十事について論を争ったと言っていたのですが、よければ、どのようなことが論じられたのか教えて欲しいです。

・仏教の区別については高校で少し話を聞いたことがあるが、お金に関することが原因で分裂したとは知らなかった。たしか上座部の方が昔からの戒律を厳格に守っており、大衆部の方は「祈れば極楽に行ける」的な大衆受けのいいものだったと思うが、仏陀自体は戒律を守ることが往生の条件になると考えていたのだろうか。

根本分裂の時に問題になった「十事の非法」については資料を添付しました。

上座部と大衆部が分かれたのは、伝統に対して保守的が革新的かというのが基本にあるのはたしかですが、戒律や一般の信徒に対する考え方は、それほど単純ではなかったようです。大乘仏教でも仏教である限り、出家が原則で、戒律は厳格に守られていたようです。現代の日本の仏教のように、ほとんど戒律が無視されるような状況とは違います。また、上座部仏教にも、一般の信者の救済は重要な課題です。スリランカや東南アジアで現代に到るまでその伝統が続いているのは、一般の信者の支持があったからで、出家僧というエリートのみ宗教ではなかったからです。仏教と社会の関係は、経典や戒律などの文献だけではなかなか

わからない問題です。なお、極楽往生の思想はインド仏教でも萌芽的に見られますが、中央アジアや中国で流行しました。日本もその流れにあります。また、釈迦が戒律を重視したのはもちろんですが、出家者と一般の信者では内容が異なり、さらにそれぞれ男性と女性でも違います。

仏滅百年後の根本分裂の時に、まず大きく上座部と大衆部に分かれたということは、「自分の解脱」と「大衆の解脱」の違いで分派が起きたということなのですか。つまり、他にもいろいろ意見の相違があったであろうに、何よりも決定的に袂を分かち原因となったのはこの違いであったということに興味を覚えるのです。そんなに重要なことなのでしょうか。自分の修行のついでに他人に教えを説こうがそうしなかりょうが、それぞれの勝手な気がします。それとも他に何か重要な意見の食い違いがあったのでしょうか。

大乘仏教の起源がどこにあったのかは、インド仏教史上最大の問題のひとつで、今なお多くの説が提唱されています。かつて、仏塔信仰を中心とした在俗の信者が重要な役割を果たしたという説がありましたが（平川彰説）、最近ではあまり主流ではありません。大乘仏教の場合、「自分の修行のついでに他人に教えを説く」ということはなく、むしろ、自分の修行を後回しにしてでも、他人の救済につとめるのが、重要と考えられました。衆生救済こそが修行だったのです。大乘の菩薩思想もこれを基本とします。

ラクシュミーがインドネシアにまで伝わっているのが驚きだった。インドネシアの宗教史についてまったく知識がないのですが、多少はインド仏教の影響が見られるのですか。

インドネシアは現在ではイスラム教が多数派ですが、過去においてヒンドゥー教や仏教も伝わり、とくにヒンドゥー教の伝統は現在でも生きています。仏教は有名なポロブドゥールをはじめ、大乘仏教や密教の多くの遺跡が残っていますが、現在の仏教徒は上座部系で、直接のつながりはありません。学期の終わりの方でインドネシアの仏教美

術を取り上げるつもりです。

タイカマレーシアに行って、寺院を見たとき、ヘビがたくさんいて祀られていたのが印象的だったのですが、これはどういう意味合いがあるのですか。今のところ、あまりヘビに関する話は出ていないと思うのですが、特定の部派にだけ関係あるのでしょうか。

タイカマレーシアの寺院はよくわかりませんが、仏教寺院ではなく民間信仰的な祠であるのかもしれませんが。ヘビは宗教学や神話学できわめて重要な動物で、世界中でさまざまな形で祀られたり、信仰されたり、あるいは忌避されます。日本でもヘビをご神体にした神社や、ヘビにまつわる神話や迷信が数多くあります。おそらく、ヘビの持つ両義的な性格がその理由でしょう。インドではヘビはナーガと呼ばれ、中国では龍と訳されます。古くはインダス文明でもその信仰があったとされ、いつの時代でも根強い信仰があったようです。仏教の文献にも、さまざまな形のナーガ信仰が現れます。ナーガについては今回取り上げるつもりです。参考文献は1ページ目を見て下さい。

「美」や「豊穡」を表すには、男よりも女がふさわしいと考えるのは、世界共通なのだろうか。人間の固定観念のような気はするけれど、やはり女性の身体や雰囲気の方がしっくりくる。男の身体や雰囲気では、なんだか固すぎる。

美や豊穡は美術の起源を考える上できわめて重要な概念で、さまざまなイメージと結びついて表現されました。一般に女性と結びつくのは、女性の持つ「産む力」のイメージが大きいのでしょうか、女性そのものがヒトという種にとって根源的なことによるような気がします。関係あるのかわかりませんが、発生学的に見て、ヒトは女性が基本となっていて、男性は受精卵が成長の過程で「無理やり」男性化されたということを読んだことがあります。インド美術は女性の美を表すことにも大きなエネルギーをそそいだ美術で、それぞれの時代に独特の女性美があります。

仏像に刻まれていたあの銘文は何語で書かれたものなのだろう。文字と言うよりは記号のようだ。

サンスクリットが基本ですが、プラークリット化（俗語化）されています。文字は「カロシュティ」と呼ばれる書体です。ちなみに、どんな文字も、知らないものが見ると記号に見えます。

三尊の両側の菩薩の種類が固定されていないのはなぜか。

脇侍として選ばれる菩薩には、地域や時代にしたがっていくつかのパターンがあります。代表的なものに、観音（蓮華手）と金剛手、観音と弥勒、釈迦太子（出家前の釈迦）と観音などがあります。脇侍の組合せで、その時代に流行していた仏教がどのようなものであったかも、推測することができます。

マトゥラーの作品の中に酒宴のシーンのものがあるのは、それにまつわる説話が存在して、それに基づいて作られたのですか。（日本の神話の天の岩戸のような感じで）

酒宴のシーンは何かの説話を連想させるものですが、実際は特定の物語にもとづくものではないようです。酒宴を描いた作品はガンダーラでも多数見つかっており、クシャーン時代に好まれたテーマのようですが、その起源はギリシャ、ローマ世界にあるようです。ギリシャ彫刻で、酒杯を持ち、ご馳走を前にした貴族の浮彫などが、やはり多数残されています。「饗宴」のシーンと呼ばれます。インドではヤクシャが酒宴の主人公となりますが、そのモチーフは、これらの饗宴の浮彫とおどろくほどよく似ています。

お釈迦様の死後 2 回結集があって、論争もある中で、お釈迦様の説いた「本当の仏教」は変化しなかったのだろうかという疑問に思った。どんなにお釈迦様の教えに忠実に伝えようとしても、人や文を通して、また時代を経て伝えられていく中で、なにかにか一番最初の仏教から変化したものはなかったのだろうかという疑問に思った。

仏教を研究する人たちの主要な関心のひとつに、

本当に釈迦が説いた教えは何であったかがありません。日本仏教は大乗仏教の流れの中にありますが、明治以来、近代的な仏教学の導入によって、大乗経典を釈迦が説いたことはありえないことがわかり、少しでも古い時代の仏教を求めようとしました。「大乗非仏説」といわれます。しかし、ご指摘のように、口伝や文献によって伝えられた教えが、釈迦の説いた言葉そのままである可能性はきわめて低いでしょう。現在のわれわれに残されているのが、文献のみであり、しかもその成立が釈迦の死後数百年後であるという状況では、釈迦の言葉そのものを求めるのはまず不可能です。むしろ「本当の仏教」というものを釈迦自身の教えに限定するのではなく、仏教の流れ全体としてとらえた方が、いいような気がします。信仰の立場からは認められないかもしれませんが、仏教を文化現象としてとらえるのであれば、その方が合理的でしょう（ちなみにこの授業は「仏教文化論」です）。

仏坐像の台座の左右の動物は獅子だということですが、インドですからライオンと解釈してよろしいでしょうか。そして常信寺釈迦三尊像の文殊菩薩が乗っている獅子はいわゆる唐獅子だと思いますが、やはりインドのライオンの系統ですか、それともまったく空想の動物ですか。テレビで中国

五台山の文殊菩薩を見たのですが、やはり唐獅子の上に乗っておられました。

インドにはおそらくライオンは生息していませんが、古くから聖なる動物として、造型表現されてきました。アショーカ王柱の装飾動物としての作例などが有名です。現在のインドでは、国家の紋章のような形で用いられています。いわゆる百獣の王というイメージです。これらの作例を見ますとかなり写実的で、おそらく西アジアなどから実際の姿が伝わったのではないかと思います。日本の文殊は中国の影響が強く、とくに、ご指摘のある「五台山文殊」という形式が一般的です。インドの文殊はあまり獅子に乗りませんが、密教系の特殊な文殊に若干作例があります。インドではドルガーという女神がライオンに乗りますが、これも西アジア系の女神の影響といわれています。文殊と女神をつなぐライオンのイメージについては、拙著『インド密教の仏たち』で取り上げています。

マトゥラーのヤクシャ像の表現が、ヴァリエーションに富んでいておもしろかった。人間味がある。今回は、ヤクシャ像のさまざまな姿が印象的であったという感想が多く見られました。とくに「イーをするヤクシャ」に人気集中していました。

7. 仏たちの世界：日本の仏教美術から

前回のプリントで「一仏から多仏へ」という章がありました。わたしの知る範囲内においても仏教界では如来部、菩薩部、明王部、天部の各部に数多くの仏様がおられ、それぞれ礼拝の対象となっております。こういう多産系（言葉は不適当かもしれませんが）の発想のルーツは舎衛城の神変にあると考えてもよろしいでしょうか。

複数の神や仏の世界を宗教学や神話学では「パンテオン」といいます。仏教のパンテオンは長い時

間をかけて形成され、他に類を見ないほど壮大なものになっています。しかし、同じ仏教でも時代や伝統によって、さまざまなパンテオンがあります。仏像について紹介する本などでは、日本の仏教、とくに密教系のパンテオンを中心にするため、これが固定的なように思えますが、同じ密教でも日本とインド、チベットではそれぞれ異なるパンテオンがあります。全体的な流れから見れば、仏の数や種類は少数から多数へと変化しますが、そ

の変化の背景には様々な要因があります。資料として出したものは、そのうち、時間的な軸での仏の増加です。これについては、今回説明するつもりです。「舎衛城の神変」の中の千仏化現には、たしかに多くの仏が登場しますが、これらがそのまま多仏のモデルになったわけではないようです。

「口から花綱を吐き出すヤクシャ」「花綱を担ぐガナ」など、今、日本で発表してもかなり受けそうな作品だと思った。現に仏教美術は今、若者の間で流行っている（もちろん仏教美術に限らず、イスラム教や他のアジアアフリカの土着宗教の文化美術もそうであるが）。ファッションや生活空間に取り入れたり…。エキゾチックな雰囲気がよいのだろうが、この2作品を見て、正直、ちょっと笑ってしまう。この迫力！が、今日のエスニックな美術等が受ける理由なのだろうなあと改めて感じた。西洋の宗教画や日本の仏教画などに比べ、インド仏教美術はかなり力強いし、何か毒々しい。このどろどろなパワーを今の若者は心のどこかに求めているのだろうかと思った。

ヤクシャやガナの造形に強い印象を受けたという感想が多く見られました。また、これらが何を表し、何のために作られたのかという疑問をもたれた方も多かったようです。装飾モチーフととらえるのが適当でしょうか、単なる装飾というよりも、もっと作った人や見る人にとって身近な存在だったような気がします。仏教美術をはじめとするインドの宗教美術の陰の主役だったのかもしれない。最近、日本では仏像の鑑賞が一種のブームのような感じで、専門家ばかりではなくさまざまな分野の人が本を出しています。ただし、中には、ほとんど他人の本の受け売りであったり、勝手な思いこみのものもありますので、気をつける必要もあります。仏教美術の場合、単に姿や形を愛でるだけではなく、そこに隠された意味や、成立の背景などを知ること、さらに理解が深まると思います。エスニックな美術については、最近ばかりではなく、20世紀初頭からアフリカをはじめとする民族美術が、現代美術に大きな影響を与えています。アフリカの彫刻を知った後、ピカソ

の作風が大きく変わったことなどもよく知られています。

遠近が上下で表されていると、実際のストゥーパでは奥まった場所に置かれている重要なものを高い位置におけるのかと思いましたが（高低で重要度を表現）。

たしかに画面上の高低で重要性を表すことも可能と思いますが、アマラヴァティーのストゥーパ図では現実の高低と遠近感が結びついているようですが、聖性の度合いなどはあまり認められないようです。今回お話しするつもりですが、ストゥーパの中心部分に、一番重要なものが描かれているのではないかと考えています。実際にストゥーパでも、舍利を安置した場所です。なお、仏像の光背装飾にさまざまなモチーフが表されますが、上中下の三段に分割され、天、空、地の三つの世界を表すと解釈できるものもあります。これは現実の世界というよりも、理念的なコスモロジーを反映したものです。

マトゥラーにおいて仏伝図が礼拝像化した（説話が薄れた）という話がありましたが、（特に降魔成道や初転法輪などはもともと正面性が強く）もともと礼拝像としての性格を持っていたのではないのでしょうか。

マトゥラー内部では確かにそうです。初期の仏教美術が残るサーンチーやパールフットなどに比べ、マトゥラーは礼拝像の形式を好む傾向があります。同じ降魔成道や初転法輪も、これらの地域では、物語のモチーフの要素が画面の大半を占めていました。ガンダーラでも初期の美術では説話図が多く見られましたが、次第に規模の大きい礼拝像の作品が増えていくようです。この背景には王の肖像彫刻を重視するクシャン朝の人々の嗜好も関係します。

ストゥーパ図に見られたライオンは、他のストゥーパにも見られるものなのですか。狛犬みたいなものなのでしょうか。

アマラヴァティーやナーガールジュナコンダのス

トウパー図は、同じストウパーを表すパールフットやガンダーラとはずいぶん異なります。実際のストウパーそのものも異なる形態や要素を持っていたと考えられますが、それ以上にストウパーを特別なものとして造形表現する姿勢が感じられます。ライオンがストウパー図に描かれるのも、この地域に特有です。ライオンそのものはアショーカ王柱の上端に置かれる聖なる動物の一つで、古くから多くの作品があります。以前お見せしたパールフットの浮き彫りの一つに、このようなライオンを置いた柱がストウパーの近くに表現されていたものがありますが、おぼえていますか。

彫刻はどれくらい深く彫ってあるのですか。写真だけでは想像できないので。

アマラヴァティーのものはそれほど深くありませんが、これまで見てきたパールフットなどの作品に比べると、少し深いようです。立体的な表現を追求する過程でそうなったのかもしれませんが。日本の仏教美術では浮き彫り彫刻はそれほど作品の数が多くありませんが、インドでは大半が浮き彫りです。いわゆる仏像を刻んだガンダーラやパーラ朝の美術でも、高浮き彫りといって、背面は彫らないで、板状に残すことが一般です。これに対し、全体を掘り出すものを「丸彫り」といって、サルナートの仏像やヒンドゥー教の彫刻でよく見られます。ついでながら、浮き彫りは写真を撮るのが難しく、とくにストロボをたくと陰影のない平板な写真になってしまいます。

転輪聖王は七つの宝を持っているとされていたが、この転輪聖王と仏陀がどう結びつくのかがわからなかった。釈迦は家族、宝、地位などすべてを捨てて修行を始めたのに。

仏陀と転輪聖王の関係は、仏教美術を扱うわたしの授業ではよく取り上げるので、説明していたような気がしていました。転輪聖王はチャクラヴァルティンといい、文字通り「輪を回すもの」という意味です。インド世界において理想の帝王を指す名称として、古くから知られていました。インド全域（つまり彼らにとっての全世界）を統治す

る存在で、伝説的であると同時に、実際の王たちも自分たちを転輪聖王になぞらえます（たとえばマウリヤ朝のアショーカ王）。釈迦の場合、誕生する前から転輪聖王との結びつきが強調され、たとえば摩耶夫人が托胎の夢を見た後、その夢を占ってもらったところ、世俗にあれば転輪聖王となり、出家すれば仏陀となると予言されます。同じようなエピソードは、誕生後の占相（身体的特徴からの占い）でも見られます。インドにおいては世界は「聖なる世界」と「俗なる世界」という二つの領域があり、そのいずれにおいても釈迦は頂点を極めることができるということになります。釈迦は王子として誕生したのですから、その判断は自然なような気がしますが、むしろ、仏陀のイメージに転輪聖王のイメージを重ね合わせたと見るべきでしょう。三十二相八十種好が仏陀と転輪聖王のみに現れるという考えも、これに同じです。転輪聖王と仏陀が重なるというのは、仏教徒の巧みなイメージ戦略であったようです。

授業で何度かでてきたのですが、弥勒菩薩や観音菩薩などの違いがよくわかりません。

仏の種類と名称については、今回少し時間をとって説明するつもりです。弥勒や観音が固有名詞で、菩薩、仏、明王などが普通名詞であることを、とりあえず理解してください。

今日のスライドを見ていてふと疑問に思ったのですが、インドの花輪や花綱はどのような種類の花からできているのでしょうか。日本で仏壇にお供える花には菊の花が多いのですが。

同じように「花」といっても、インドと日本ではずいぶん違います。花の種類についてはわたしは知識がありませんが、花綱や花輪に似たものは日本では見ることができません。葉や枝の部分は使わないで、同じ種類の花をたくさん集め、これを糸でつなぎます。そのため、全体はずいぶん重くなり、綱という表現が適当です。綱引きの綱です（それほどはたくも重くありませんが）。にいが強烈であるのも、インドの花輪の特徴です。このような花綱や花輪を供えるのは、インドでも

っとも一般的な神への礼拝方法で、プージャーとい
います。浮き彫りに表された花輪や花綱は、こ
のような供物の表現でもあります。

仏母のおなかに象が飛び込むというエピソードは、
キリスト教の処女懐胎とどこか似通った感じがし
ます。偉大な人物は生まれからして、いや、生ま
れる前からして違うということでしょうか。どち
らも「啓示」的な要素が強いと思います。

たしかにそうですね。釈迦は生まれるときに母の
右の脇の下から出てきたので、托胎も右の脇の下
から六本の牙の白象が入ります。出口も入り口も
同じということです。キリストの場合、とくに何
かがマリアに侵入するというのではなく、大天使
ガブリエルが懐妊を告げに訪れるだけだったと思
います。この場面は、キリスト教美術でもとくに
好まれ、多くの画家が腕をふるいました。天使は
百合の花を手にしていますが、これはマリアの処
女性を表しています。釈迦が異常な出生をしたと
いうことは、たしかに常人と異なることを表しま
すが、このようなエピソードは、多くの神話で、
英雄や神が生まれるときにも語られます。シェー
クスピアの「マクベス」にもあります。

立体感を表している彫刻があったけど、仏像のよ
うに一体一体を別に作ってそれを組み合わせたよ
うな作品はないんでしょうか。その方がずっと立
体的だと思うのですが。それとも一つの世界にお
いて表すことに意味があるのでしょうか。

インドでは複数の彫刻で一つの作品を生むとい
うことはあまりないようですが、たとえば、スト
ウーパのトーラナの浮き彫りが、全体で何らかの
プランにしたがっているということがあります。ん
また、アジャンタやエローラなどの石窟寺院では、
石窟の内部にやはり特定のプランを見いだすこ
とがあります。特殊な例ですが、マンダラの表現方
法で、一つ一つの仏をブロンズなどで作り、これ
を平面上に配置して、全体で一つのマンダラを表
すこともあります。このような例は日本やインド
ネシアでも見られます。

ストウーパにはお釈迦様の骨が埋葬されていると
のことだったが、ストウーパは各地に点在してい
るのではないのか。そうだとしたらお釈迦様の骨
がバラバラにされて眠っていることになるのだけ
れど…。

ストウーパそのものは仏教以前からあり、信仰や
礼拝の対象だったようですが、仏教に取り入れられ、
釈迦の遺骨（舍利）をおさめる記念塔になり
ます。このようなはじめの仏塔も、八基造られ、
そのために舍利も八つに分割されます（舍利八
分）。アショーカ王の時代には、さらに各地に仏
塔を建てるために、すでに納められていた舍利を
仏塔から取り出し、こまかく分割したと伝えられ
ます。玄奘は『大唐西域記』の中で、インドや中
央アジアの各地に仏舍利を納めた仏塔があること
を伝え、さらに、釈迦の髪の毛や托鉢、衣などの
聖なる遺物も信仰の対象であったことを記録して
います。もちろん、このようなもののどれだけが
本当の釈迦のものであったかはわかりません。骨
がそんなに長く残ることもないでしょうし、その
量も限りがあります。しかし、舍利に対する信仰
は根強く、中国や日本でも継承されます。ある時
期の中国では、インドから大量に舍利を輸入(!)
しています。日本では国家レベルでも舍利が重要性
を持ち、世の中が平和な時代（天皇の治世がよい
状態）には、舍利が自然に増えるという信仰があ
り、毎年、舍利の数を数える儀式もありました。
増殖するということです。また、はじめから舍利
そのものは求めず、水晶を舍利と見なして仏塔に
安置することもあります。舍利から仏教を見ると、
いろいろおもしろいことが出てきます。

日本の仏教には律はないということでしたが、女
犯とかはどうなるのですか。また、寺の修行の様
子などを見ていると、戒律とかきびしく定められ
ているように感じるのですが、それは律とはいわ
ないのでしょうか。十事の非法を見ていると、わ
たしが思う日本の僧の禁止事項と同じような気が
するのですが…。日本でも破戒僧と言いますし。
仏教はヒンドゥー教の影響をかなり受けているよ
うですが、釈迦がいたときにヒンドゥー教は存在

していたのですか。キリストとユダヤ教のような関係はあったのでしょうか。阿弥陀とか弥勒とか、如来や菩薩にはたくさんありますが、それらは最初からいたのですか。仏像として現れるのは、後世になってからということですが、新しく仏が作られたりはしなかったのでしょうか。ヤクシャ（ガナ）にいろいろなものがあってとてもおもしろいです。前回の「イーをするヤクシャ」もそうですが、今回の貨幣の帯を出すヤクシャが私的には好きです（別にお金を出しているからではなく見た目がです）。また、法輪と蓮華のモチーフは似てる気がします。

律の問題はインドでも日本でも重要です。日本仏教における律一般については、資料を準備しましたのでそちらをご覧ください。女犯はたしかに破戒行為ですが、実際にはかなり広く行われていたようですし、同性愛もよく見られます（徒然草にもあります）。仏教とヒンドゥー教の関係については、釈迦の時代にはまだヒンドゥー教と呼ぶような形態の宗教は存在していませんでした。ヴェーダという聖典を中心とし、祭식을重視する宗教が正統的なものでした。バラモン教（英語のブラーフマニズムの訳）とも呼ばれますが、ヴェーダの宗教という言い方もします。これに対する批判的な思想家や宗教家が、釈迦の時代多数現れ、その中でもとくに釈迦とジャイナ教の開祖が有名です。古い時代の仏典には、ヴェーダの宗教に対する批判的な言葉がしばしば見られるのはそのためです。釈迦の思想を理解するためには、このよう

な他の思想や宗教を知る必要もあります。

アマラヴァティーの「酔象調伏」の説明で、「仏の暗殺計画」を罰したとおっしゃていましたが、仏を暗殺する動機にはどんなものがあったのですか。歴史の中で政権交代などのために暗殺するというのはよくあることですが…。

酔象調伏のもう一方のデーヴァダッタも、仏教史の中の興味深い存在です。デーヴァダッタは仏伝の中で、釈迦を妬み、僧団を分裂させようとして、徹底して悪役として描かれます。そればかりではなく、ジャータカでは、物語に登場する悪役は、すべてデーヴァダッタの前世の姿とされています。『観無量寿経』に登場し、アジャセ王にクーデターをそそのかしたのも、デーヴァダッタですが、これも同じ流れにあります。しかし、実際にデーヴァダッタが行ったことは、修行の規律を厳しくしようとするものでした。釈迦に対して、仏教教団の引き締めを要求したのです。しかし、これは認められず、デーヴァダッタは釈迦から袂を分かつことになります。彼には多くの僧侶がしたがったとも伝えられます。玄奘がインドを訪れた7世紀にも、デーヴァダッタの教団の末裔が活動をしていたと、『大唐西域記』に記しています。なお、デーヴァダッタという名前は仏教では忌み嫌われますが、本来、「神によって与えられた子」という意味で、インドではきわめて一般的な名前です。

8. アマラヴァティー：仏塔信仰の諸相

女性について少し触れられましたが、日本において女尊はあまり知られていないように思います。鬼子母神などは違ったと思うのですが、女尊についてもう少し知りたいと思いました。仏教に限らず、多くの宗教で、女性はあまり地位が高いとは言えないと思います。しかし、神話の中では女性はけっこう多くいるように思います。そのあたりを少

し知りたいと思いました。

たしかに、日本の仏教では、明らかに女尊である尊格はそれほどいないようです。日本の場合、女尊のグループというのは伝統的にたてられず、インドで女尊として崇拝されていた仏たちも、観音や天などの中に組み込まれています。たとえば、准提観音や摩里支天などです。天部の有名な弁財

天や吉祥天は、ヒンドゥー教起源の神で、仏教に取り入れられたものです。インドの女尊については、私の『インド密教の仏たち』の中のいろいろなところでふれています。とくに変化観音の章では、観音と陀羅尼起源の女尊を取り上げています。神話における女性（女神）の扱いや機能は興味深いテーマです。地母神崇拜は世界的に見られますし、ヨーロッパのヴィーナス、日本のアマテラス、インドのドゥルガーやカーリーなど、有力な女神をあげれば、きりがありません。文献もいろいろあります。仏教が女性をどのようにとらえてきたかは、また別の問題になります。近年のフェミニズム研究の隆盛や、歴史における差別の問題などとも関係するため、これもいろいろ論じられています。

エリアーデ、ミルチャ 1968 『大地・農耕・女性 比較宗教類型論』堀一郎訳 未来社。

大隅和雄・西口順子編 1989 『シリーズ 女性と仏教』平凡社。

立川武蔵 1990 『女神たちのインド』せりか書房。

西口順子 1987 『女の力 古代の女性と仏教』平凡社。

今年、大英博物館に行ったのですが、その朝日アマラヴァティー・ギャラリーもあったんですが、公開時間が合わず、見れなくて、今思うとすごく残念だったと思います。弥勒如来というのが存在するなんて驚きでした。五十六億七千万年後、この世に現れると言うことはよく聞きますが、このような話があるとは思いませんでした。他の菩薩たちも如来になるような話はあるのでしょうか。それともまだ五十六億七千万年経ってないからわからないのでしょうか。菩薩は悟りを開く前の修行中の身であることはわかったのですが、明王や天、雑神も同様に悟りを開くことを目標にしているのでしょうか。

大英博物館は機会があれば、また行ってみたい（行くまでがたいへんですが）。インドやシルクロード、日本のコレクションも、とても充実しています。やはり、かつてのインドの宗主国だっ

ただけはあります。観光のツアーでは大英博物館には、2、3時間しかとってないことが多いのですが、しっかり見るなら、1週間ぐらい必要でしょう。日本の博物館とは規模が違います。弥勒仏の作例はスライドで準備してあるので、今回お見せします。五十六億七千万年は弥勒に固有の時間です。インドの文献では五億七千六百万年だったそうですが、これを中国に翻訳するとき、間違えたそうです。一桁違うだけですが、もともとが天文学的数字ですから、待っている方としてはひどい話です（弥勒は救済者ですから）。それでも、悟りを開くときが決まっているのはまだよい方です。他の菩薩（大乘の菩薩）は、すべての衆生が悟るまでは、自分の悟りはおあずけになっています。明王と天・雑神は分けて考える必要があります。天や雑神はもともと、仏教を守る立場にあるので、彼らが悟りを開くことは強調されません。輪廻思想では、神も輪廻するのですから、悟りをもとめることもあるはずですが。これに対し、明王は仏が忿怒相つまり怒りの姿をとったものと、日本仏教では理解されています。たとえば、不動は大日如来の変身したものです。すでに悟ったものということになります。

講義を聞いていて、密教がよく出てきていたのですが、密教という宗教は仏教（大乘仏教など）とどういう点で異なっているのか、もし、仏教から分離したものならば、どうして分かれたのか疑問に思った。

密教については次回かその次ぐらいから入っていきます。以下の文章は、前期の教養の授業の時に使った密教の簡単な説明です。

インド仏教の歴史を簡単にまとめれば、釈迦の時代を含む初期仏教（あるいは原始仏教）、部派仏教、大乘仏教、密教ということになります。インド仏教の最終的な形態が密教です。ただし、その時代も大乘仏教やいわゆる小乗仏教もありますので、段階的に変化したというわけではありません。また、密教の修行をすることが許されたのは、大乘仏教の修行階梯を終え、特別な能力（とくに実践における能力）をそなえたものだけといわれて

います。ある研究者は密教の特徴として次の 5 点をあげています。①現世拒否的態度の緩和 ②儀礼中心主義の復活 ③シンボルとその意味機能の重視 ④究極的なもの、あるいは「聖なるもの」に関する教説 ⑤究極的なものを直証する実践（立川武蔵 1992 『はじめてのインド哲学』講談社、p.173-4）。よくわからないと思いますが、同書や次のような文献を、まず手始めに読んでみて下さい。

松長有慶 1991 『密教』（岩波新書） 岩波書店。

立川武蔵・頼富本宏編「シリーズ密教」 春秋社。

森 雅秀 1997 『マンダラの密教儀礼』春秋社。

仏教の宇宙観＝増殖する宇宙という話が出てきましたが、どのようなことを意味しているのでしょうか。

仏教のコスモロジー（宇宙論）は、時代によっていろいろ変化しますが、須弥山という山を中心にしていることはほぼ一貫しています。大乘仏教ではこのような世界をひとつの単位にして、それを無数に増やしたものが、宇宙全体であると考えます。そのひとつひとつの世界に仏が現れるため、宇宙には無数の仏が含まれることになります。仏教のコスモロジーはよく取り上げるのですが、今回の授業ではまだ詳しく説明していません。以下のような文献がありますので、読んでみて下さい。

定方 晟 1973 『須弥山と極楽』（講談社現代新書） 講談社。

定方 晟 1985 『インド宇宙誌』 春秋社。

杉浦康平・岩田慶治 1982 『アジアのコスモス＋マンダラ』 講談社。

ブラッカー、C., M. ローウェ 1976 『古代の宇宙論』 矢島祐利・矢島文夫訳 海鳴社。

ナーガ＝蛇、龍、象、釈迦ということから、中国の皇帝がシンボルとして龍を使っていることや、エジプトで蛇が王の装飾に表現されていることを思い出した。エジプトはともかく、やはり仏教の影響も考えられるのだろうか。関係ないけど、いつかキリスト教のものも特集して下さるとうれし

いです（でもありませんよね…）。

ヘビは宗教学や神話学でしばしば取り上げられる「問題の」動物です。シンボル辞典などで「ヘビ」の項を引くと、たくさん説明があります。一度見てみて下さい（比較文化の研究室にその類の本はたくさんあります）。皇帝や王とヘビが結びつくことも、宗教学的な立場からもとらえられませんが、王権と宗教の関係は、また別の問題となると思います。宗教はしばしばイデオロギーとして統治理念となったり、王権の正統化のために機能します。日本の天皇制もそのひとつでしょう。中国については知識がありませんが、皇帝の持つ絶対性や神聖性は、日本の比ではなかったと思います。キリスト教美術はやってみたいですが、専門外なので、むずかしいでしょう。比較ということで、時々、有名なものを紹介していきたいと思います。

仏陀が現れる以前には、仏教の考えはなかったのですよね。だとすると、過去仏たちは存在しながらも、人々の思考の中には知られていなかったということですか。

仏教とは釈迦が開いたものですから、「歴史的」に見れば、釈迦以前には仏教はないことになります。しかし、「信仰」のレベルでは、釈迦が説いた教え＝真理は、時間を超越して存在していたとも考えられます。過去仏はこのような絶対的な法の存在を前提として、釈迦以前にそれを見いだしたものであるということになります。授業で紹介した資料にあるように、かなり古い仏典にも、過去仏や永遠の法という考え方が出てきますし、釈迦自身もそのような意識を持っていたのかもしれませんが。ある仏教学者は、仏教は釈迦が開いたのではなく、釈迦族の有していた宗教で、釈迦はその改革者にすぎないといっています。極論のような気もしますが、ひょっとしたら、あっているのかもしれませんが。

仏像で口を開いている像などありますか。

如来像ではおそらくないと思いますが、明王では牙をむいたものや、威嚇のために口を開いたもの

もあります。菩薩像でも滅多にありませんが、たしか「歯吹き地蔵」という有名な作品があり、口を開いて歯を出していたと思います。

アマラヴァティーのストゥーパ図は、どれも装飾がびっしりと施されていて、ごてごてしているような印象を受けます。

たしかにそうですね。一般にインドの仏教美術や寺院装飾は余白を嫌います。今回取り上げるアジャンタなどは、「空間恐怖症」とでもいう感じで、壁や天井、柱や梁など、あらゆるところが荘厳されています。日本人にとっては「こてこて」「ごてごて」という印象かもしれませんが、現地で見るといったって自然です。

一世界一仏という「世界」の意味がよくわかりません。一世界とは時間的なものですか。空間的なものですか。

物理学や天文学の知識を有しなかった昔の人々も、

自分たちが「何か」の中にあるとか、「何か」の一部であるということは、われわれと同じように持っていたはずで、われわれを取り巻くこのようなものを「宇宙」とか「世界」と呼んでいます。それは、空間的なものだけではなく、時間をも含みます。というより、時間と空間を分けて考えるのは、きわめて現代的な発想でしょう。昔の人にとって、時間と空間という区別はあまり意味を持たなかったと思います。ところで、われわれが「知識」として持っている宇宙のイメージは、スペースシャトルから見た地球とか、銀河系の星のかたまりなどでしょうが、これは、われわれ自身の経験によってとらえられたものではなく、映像や写真を通して知ったものです（宇宙飛行士は別にして）。そうすると、われわれの持つ宇宙のイメージは、ひょっとするときわめて貧困で、古代や中世の人々の方が豊潤であったのかもしれない。

9. アジャンタ：石窟寺院の荘厳

個人的に仏像の中でもさまざまな天のものが好きです。とくに四天王、十二神将が好きなのですが、武士のような格好はインドっぽくないように思うのですが、日本で発展した姿なのでしょう。

四天王はインドの文献にも作品にもありますが、甲冑を付けた姿は、中央アジアと中国で成立したようです。とくに北方の毘沙門天（多聞天）は、本来財宝の神で、単独でも信仰されました。日本には兜跋毘沙門天の名でいくつも作例があり、なかでも東寺のものは有名です。これは唐から請来されたと伝えられています。十二神将はインド風の名前が付いていますが、インドまではさかのぼれないようです。十二神将は薬師如来の眷属ですが、薬師そのものもインドには作例がありません。病氣平癒の仏なので、日本では人気が高い仏です。十二神将は奈良の新薬師寺のものが有名です。

田辺勝美 1999 『毘沙門天像の誕生 シル

クロードの東西文化交流』吉川弘文館。

アジャンターの石窟寺院が川のまわりに存在するとは知らなかった。あと、なんで全部、僧坊窟タイプにしなかったんだろうと思った。チャイトヤ窟を作ったのは単に僧坊窟を作るのが面倒だったのだろうか。アール・ヌーヴォーの話があったが、たしかに似ているなと思った。

僧坊窟とチャイトヤ窟は仏教寺院の基本的な2種の建造物に対応しています。パールフットやサーンチーのように、最初期の寺院にもストゥーパがあります。現在は残されていませんが、僧院がそこにあったのであれば、僧房、つまり僧侶（比丘といひます）が寝泊まりする建造物が必要です。これまで取り上げたガンダーラやアマラヴァティーなどでも同様です。石窟寺院は山腹に窟を穿つという得意な制作方法を採りますが、その形態は、

じつは通常の建築物を模しています。また、チャイトヤ窟が比丘のものだけではなく、一般の信徒の礼拝の場所であったことも、通常のストゥーバと同じでしょう。仏教教団とは基本的に社会に依存して生きていかなければなりませんので、一般の信徒との交流が僧団に不可欠でした。それは現在の東南アジアやチベットの仏教でも同様です。

孔雀明王は女尊だそうですが、明王の中にも女尊がいるのですか。孔雀明王も准提観音も女性には見えなかったのですが、「相」のためですか。

孔雀明王や准提観音は、インドでは明王や観音ではなく女尊として崇拝されていました。いずれも「陀羅尼」と呼ばれる呪文と関係する仏です。孔雀明王は毒蛇よけ、あるいは毒蛇の毒消し、准提は修行者を力づける働きのある呪文と関係があります。これらの呪文を唱えて、特定の儀式をするときの「本尊」のような役割を果たしていたと考えられます。日本には「女尊」という部類がなかったため、それぞれ既存の明王や観音のグループに配属されたようです。外見的にはいずれも日本では女性的ではありませんが、インドでは明瞭に女性の姿で表されます。もともとの明王のグループには女尊はいませんが、インドヤチベットの密教には、多面多臂や恐ろしい姿の女尊もいます。

何かの美術の本で青不動、赤不動、黄不動の絵を見たことがあります。こういう色の違いの不動明王は、その色によって働きの上で特別の違いでもあるのでしょうか。石窟の奥にある仏塔の前に仏像が置かれていたのに興味があります。こういう形を経て、仏塔への礼拝が仏像への礼拝に変化していったと考えるのは、うがちすぎでしょうか。前半のご質問の不動については、あげておられる3種の不動は日本の不動の絵画の代表的なものです。青不動は京都青蓮院、赤不動は和歌山高野山の明王院、黄不動は滋賀園城寺にそれぞれ伝わるものです。色についてはさまざまな説明がありますが、重要なことは、これらが「感得」という密教固有の宗教体験によって得られたイメージであることです。密教の図像は通常、経典や儀軌など

に細かく規定されているのですが、感得像は高僧や行者が、宗教実践や夢の中で直接、目にした像を再現したものといわれます。いったん、このような像が成立すると、それが権威あるものとなるため、規範的な像となります。そして多くの「コピー」を生み出すことになります。不動にはとくにこの感得像が多く、日本における明王信仰の特異な点となっています。仏塔への礼拝と仏像への礼拝については、たしかに仏塔に仏像を組み合わせるかどうか重要です。アマラヴァティーではストゥーバ図の荘厳として仏像が登場しましたが、実際に仏塔の周囲に仏像を安置したかはわかりません。アジャンターやエローラでのチャイトヤと仏塔の関係は、のちの密教の仏塔と四仏の関係にもつながり、注目されます。密教については次回以降に取り上げる予定です。

今日の日本史の特殊講義で、琵琶湖の北には観光ツアーができるくらい、立派な観音像がたくさんあって、多くが「村落」が伝えていたものだとか聞いたのですが、どんなものがあるのでしょうか。滋賀県の北東部の伊香郡には、平安初期の観音像が数多く残されています。十一面観音が多いようです。授業で紹介した向源寺の十一面観音は、その中でも特に有名で、観光バスをしつらえて多くの参拝客が訪れます。このお寺は地元では「渡岸寺」（どうがんじ）と呼ばれています。二つの寺格があるようです。高月町という町が中心で、JR北陸線の高槻駅から行くことができますが、少し不便なところにあります。それ以外のお寺については私もよく知りませんので、調べてみて下さい。今ならインターネットなどでわかると思います。次のものは写真集です。

石元泰博撮影 佐和隆研、宮本忠雄解説 1982
『湖国の十一面観音』岩波書店。

アジャンタの装飾はあまり説話的なモチーフではありませんね。今までのものとは寺院の用途が異なるからでしょうか。

先回のスライドは装飾モチーフを中心に紹介したので、説話的なものはありませんでしたが、壁

画は説話が中心です。これまでと同じように釈迦の伝やジャータカの壮大な絵が描かれています。第1窟、2窟、17窟などがとくに有名です。天井や石窟の入り口のあたりには説話的な要素がほとんどありません。石窟寺院の中でも、説話的なモチーフが現れる場所と、装飾的、あるいは礼拝像的な要素が見られる場所は、違ったようです。寺院内の装飾プランニングは、寺院の機能やシンボリズムを考える上で重要な要素となりますので、いろいろ考察してみてください。

菩薩の中でも観音が人気があるとおっしゃっていましたが、「人気がある」というのはいったいどういうことですか。というして人気があるのでしょうか。

美術の面からいえば、作例数が多いとか、作例数が少なくても寺院の中で重要な位置に安置してあるということが考えられます。文献の場合は、実際に経典や物語の中ではなばなく活躍するとか、各地に伝播しているなどの場合、人気があったといえるでしょう。時代によって人気が大きく代わることもあります。たとえば、ヴェーダの時代には、もともとミトラやヴァルナという神が高い地位を誇っていたようですが、かれらはヒンドゥー教の時代には凋落してしまいます。インドラやアグニの人気も同様で、ヒンドゥー教では護方神といって、方角を守る神（警備員のようなもの）になってしまいます。神話学でよく言われることですが、世界中の多くの神話ではじめに人気があるのは天空や太陽の神ですが、これらはすぐに別の神に人気の座を奪われて、「忘れられた神」になってしまいます。

仏像が理想の男性像だという話が意外でした。ギリシャ神話の神々を思い出して、納得するとともに、欲を捨てて修行する場に、容姿への欲求が入り込んでいいのかという気もしました。（しかし、東寺講堂の帝釈天のかっこよさを見て、それでもいい気がしました…）

崇高さはしばしば美と結びつきます。聖なるものをどのように表現するかは、時代や地域、民族で

さまざまですが、完全無欠、美の極致として描こうとするのが、ひとつのあり方で、しかも普遍的なものでしょう。しかし、その一方で、グロテスクなものやいびつなもの、欠陥があるものなども、聖なるものの表現としてしばしば見られます。これらは矛盾する考えのようですが、普通なもの、ありふれたものの逆を求めるという点では、方向が違うだけで、同じようにとらえることができるかもしれません。東寺講堂の尊像群は、平安初期の密教美術の代表作というだけではなく、日本の仏教美術のひとつの精華ですので、一度、直接御覧になるといいと思います。その迫力に驚かされます。

アジャンターの石窟寺院の地形を見て、おもしろい場所に作られているなと思いました。川の流がUの字で、石窟がきれいな弧を描いた感じで、石窟を作る場所を厳選して作ったようだ。天井の絵画がとても鮮やかで、仏教美術というより、キリスト教美術みたいなイメージを受けた。仏教美術は仏などの絵ばかりな印象を受けていたので。マンダラとかではなく天井に円形なデザインが多いのに、キリスト教の教会の天井を思い出した。アジャンターは比較的行きやすいところにありますので、インドに行く機会があれば、訪れるといいでしょう。アジャンター、エローラで1週間ぐらい使えば、かなりゆっくり見られます。天井装飾や柱の装飾は、アジャンターの美術の魅力のひとつです。インドの仏教美術には絵画がきわめて少なく、その中でアジャンタは例外的に多くの作品に恵まれています。同じ西インドの石窟でも、この他ではビタルコーラに少し残っている程度です。絵画も彫刻と同じように制作されたはずなのですが、保存が困難だったのでしょう。キリスト教も含め、宗教美術において装飾は、聖なる空間の創出という点で重要です。偶像崇拜を禁ずるイスラム教でも、イコンを作れない分、モスクなどの装飾は徹底して行われます。アジャンターの天井の円形装飾は、そのままではマンダラとは無関係のようですが、エローラには密教的な要素があるので、ひょっとすると何か影響を与えたのか

もしもありません。蔓草などの植物のモチーフは、チベットのマンダラではよく見られます。

石窟のうち、チャイトヤ窟は礼拝できる寺院、ヴィハーラ窟は実際に僧が住んで、修行ができる寺院という役割をそれぞれ持っていたと解釈してよいのでしょうか。たいへんな労力だったろうに、なぜ岩などをくりぬいたのでしょうか。そういえば、インドの寺院といえば、石造りのイメージですが、たとえば、石窟→石造りの寺院という風に、建築様式が変化したということなのですか。それとも石窟寺院であるからこそそのメリットがあるのでしょうか。薄暗い洞窟の中は、荘厳さを強調できる環境な気がしますが。

石窟の二つのタイプの機能はそういうことだと思います。石窟寺院の建築様式ですが、意外かもしれませんが、実際の寺院建築を石窟内で模倣しています。とくに、木造寺院建築がそのモデルだったようです。石窟寺院としては必要のない梁や柱があるのはこのためといわれます。洞窟という陰鬱な印象を受けますが、アジャンターにしる、エローラにしる、内部は気温や湿度が一定で、むしろ快適な空間だったようです。光を採ることができれば、生活するのにまったく問題はなかったでしょう。また、瞑想や修行をするためには、むしろ石窟のような環境が優れていたと思います。そういう点では、石窟寺院は多くのメリットを持っていたようです。

地蔵が救済されるものの形であることをはじめて知った。地蔵は輪廻のイメージがあるといっていました。地蔵の役割は何ですか。地蔵も菩薩なのですか。

救済するものが救済されるものの姿をとることは、観音など他のほとけにも見られます。地蔵は菩薩の一人ですが、インドでそれほど信仰された形跡はありません。八大菩薩というグループのなかの一尊にあげられますが、単独の作例は見あたらないようです。地蔵信仰が発展したのは中国でしょう。現世利益と地獄抜苦が中国や日本の地蔵信仰の基本だったようです。日本では無法思想や十王

信仰（これも中国起源）と結びついたり、今昔物語や日本霊異記などの霊験説話として民間に流布したようです。道祖神や童信仰などの民間信仰との関係もあるでしょう。地蔵は比較文化の清水先生のご専門なので、そちらの授業でみっちり勉強できると思います。

他の講義で宗教の発展段階説というものを聞きました。それによると、宗教はアニミズム→多神教→一神教というように発展していくということです。これに当てはめると、仏教は多神教に当たりますが、仏教は世界中に布教されている大宗教なので、一神教が必ずしも発展の最終形ではなくて、この発展段階説というのは、西洋的な偏った見方でしかないと思った。

ご指摘の通りで、「宗教発展論」は最近あまりはやりません。仏教についていえば、基本的に無神論です。釈迦も神ではありませんし、一神教的な神を認めることもありませんでした。大乘仏教や密教の時代でも、無数の仏がいても、実際は一人の仏しかいないとか、それは仏ではなくて、真理なのだという説明をすることがあります。しかし、実際に仏教のパンテオンは存在しますし、人々の信仰の対象でもありました。同じようなことはキリスト教でもイスラム教でもあるでしょう。分類や進化的な解釈は、対象を整理することには役に立ちますが、逆に固定した見方を生むことにもなります。

降三世明王に異教の神がふまれているスライドがありました。おそらくヒンドゥー教の神とのことでした。ヒンドゥー教の神は仏教において天という界の住人に組み込まれているのだと思っていましたが、そうじゃない神様もいたのでしょうか。また、平安時代の作品のようですが、そのころ、この足下の神はどのような神だと認識されていたのでしょうか。天竺の神様？いやそんな…

降三世明王が踏んでいるのは、マハーシュヴァラとその后ウマーです。マハーシュヴァラは自在天と訳されますが、シヴァと同体と考えられています。この降三世明王の姿は『真実撰経』という

密教經典に説かれていて、その中では、降三世明王による自在天降伏の物語も説かれています。インドにも降三世明王の浮彫が数点残っていて、その姿は東寺のものに驚くほどよく似ています（自在天とウマーは、東寺のものは中国風ですが）。密教の仏像は經典などの文献にその姿が詳しく描写されていることが多いので、インドのイメージがかなり正確に伝わっています。詳しくは私の『インド密教の仏たち』の最後の章をお読み下さい。

弥勒は救済者であると同時に、とても恐ろしくもあると聞いたことがあるのですが、そのような弥勒の像は存在するのでしょうか。また、文殊＝大威徳のように弥勒も明王の形をとるのでしょうか。今回の資料の質問の中に、仏教は釈迦族の有していた宗教で、釈迦はその改革者にすぎないという論もあるということをはじめて知りました。たしかに極論だと思いますが、その論者は何を根拠にしているのか興味があります。仏教も含め宗教というのはすごく体系だっていたり、細部までとてもよくできているなと思いました。教えというか、一番大切なことはその中の本の一部なのに、それをわかりやすく否定されないために、いろいろなことを説明づけていて、そのために矛盾が出たりもするけど、それも含めてとてもおもしろいなと思います。私は信仰は持っていないんですけど、信仰を持つ人が仏像などを見ると、私とは違うものが見えているのかなと疑問です。宗教ってよくわかりませんが、信仰心からいろいろな素晴らしい宗教美術が生まれたと思うと、すごいなと思います。

弥勒の畏怖相のようなものは私も知りません。文殊は魔を撃退するというはたらきも持っていたようですが、忿怒相をとらなくても恐れられていたようですが。典拠などがわかりましたら教えて下さい。釈迦族の宗教としての仏教については、かつて宮坂宥勝先生から授業の中で聞きました。おそらく『仏教の起源』（初版は山喜房仏書林、法蔵館より改訂版）の中でそのようなことをお書きになっているのではないかと思います。パーリ語の文献

をおもに用いていると思います。宗教についてはまったくその通りです。私の授業では哲学や思想にはほとんどふれていませんが、仏教の思想はとてもよくできていますし、現代でも十分通用するものだと思います。だからこそ、二千五百年以上も生き続けることができたのです。日本人には宗教はわからないとか、宗教はこわいという通念がありますが（とくにオウム真理教以来）、それは宗教について知らないことの裏返しでしょう。信仰は個人レベルの問題ですが、知識や文化として宗教を知ることが、現代を生きる上では重要だと思うのですが…。

アジャンター第一窟の守門神は法隆寺の観音菩薩立像の元になったそうですが、日本に伝わっていく中で、像の意味が変化していったのでしょうか。それとも型をまねただけなのでしょう。

授業でもお話ししたように、アジャンターの守門神は法隆寺の観音とよく似ていることが、古くから指摘されてきました。法隆寺をはじめ飛鳥時代や天平時代の日本には、大陸の文化の影響が顕著です。インドの要素が入って来てもおかしくないのですが、様式上の関連があることを証明するためには、それをつなぐ作例や、伝播した積極的な理由などが必要です。似ているからといって簡単に「元になった」とは言えないところがむずかしいところです。また、仏像などが伝わるときには、本来の意味や名称がそのまま伝わるばかりではありません。イメージのみが伝わり、新たな意味が与えられることもしばしばあります。一般に、意味よりもイメージの法がインパクトがあったと思います。

アジャンター第 19 窟の入口に同じような仏像が何体も掘り出してあるのはどうしてなのだろうか。仏像は奥に 1 体かざるものというイメージがあったが、ここでは装飾のモチーフになっているようだった。

石窟の内部にも当然仏像があり、とくに中央のものはその石窟の本尊の役割を果たしています。それ以外にも仏像を刻むところに、大乘仏教特有の

「多仏」信仰を見ることができそうな気がします。19窟入口の装飾はアジャンターでもとくに有名ですが、他の窟にはこのような装飾がないのが普通です。仏像も含め、装飾全体に特定のプランがあったことも予想されますが、明確な解釈は与えられていません。上簿の左右に立つヤクシャ像などは、造形的にも優れています。

スライドを通して仏教美術において、あるモチーフがインドから中国を通して日本にまで伝わってきたということがよくわかり、おもしろかった。日本などには残っている地獄図が本家本元であるインドにはほとんど残っていないのが不思議だった。

地獄図は日本で好まれた仏教絵画の主題のひとつですが、これは「怖いもの見たさ」という感覚のような気がします。以前、授業でもお話ししましたが、静穏な浄土図などと違い、苦悶にあえぐ人々や屈強で残虐な獄卒（鬼）などは、画家の腕の見せ所だったのでしょう。インドに地獄図が残っていないのは、失われた可能性もありますが、それ以上に、芸術に対する感覚の違いといってもいいと思います。死体や血などはインドでは不浄なものとして、儀礼などの宗教的な場面で極力排除されます。仏像のような宗教図像でも同様で、ガンダーラなどにある釈迦苦行像のようなモチーフも、インド内部には見あたりません。釈迦のやせ衰えた姿でさえも、忌避されたのです。そのような中で、輪廻図や白骨図があるアジャンターの壁画の持つ意味は、とても重要なのです。

前回のプリントで「不浄観」の項を見て、無常を観ずるためとはいえ、こんな気持ちの悪い観法があり、しかもかなり重要なものらしいと知ってびっくりしました。今でも瞑想の一形態として不浄観が行われているのでしょうか。

意外に思われた型が多かったようですが、不浄観はインド仏教の最初期からある基本的な瞑想法です。おそらく今の日本の仏教では行われなと思います。日本の仏教で瞑想や観法を重視するのは、禅宗と密教系の真言宗や天台宗だと思いますが、

前者は「無」を強調するため、瞑想の中でイメージを生み出すことは避けられます。密教の場合、瞑想の対象は仏菩薩などの「聖なる存在」です。不浄観とは対極にあるものが対象となるわけです。このような瞑想もインドに起源がありますが、それは「観仏」や「成就法」などと呼ばれます。ちなみに、仏教美術の形成にも、このような「聖なるもの」の瞑想は重要な役割を果たしたようです。

アジャンターの人物は浅黒く目が切れ長で、今まで見てきたものと系統が違うように思いました。

アジャンターの人物像は独特の表情を持っていて印象的です。インドにはもともと絵画がほとんど残っていないのですが、後世のパール朝の絵画にも同じような様式が見られますし、さらにカシ米尔地方のラダックに残るチベット系の壁画にも、通じるものがあります。立体的に表現する彫刻と異なり、平面的な絵画では、人物表現を含め、さまざまな工夫を凝らす必要があります。何が「写實的」であるかは、地域や時代で大きく異なります。たとえば、ピカソなどの20世紀絵画の人物表現は、一見「写實的」ではないような印象を与えますが、それを表現するものにとってはもっとも自然であったはずでしょう。それが人々に受容されたということは、その時代にとって意味のある表現方法だったこととなります。

彫刻の身体表現は男性よりも女性の方が力が入っているのが感じられる。（やや誇張気味だけど）胸とか腰とか…お腹がポコッとしているのは妊娠の表現なんだろうか。

女性像は仏像にはこれまであまりなかったので新鮮な感じですが、アマラヴァティーの礼拝者の中には、オーランガバードの浮彫に通じるような肉感的な表現が見られました。インドの女性像はとくに胸や腰の部分を強調する傾向があります。これは日本人の持つ伝統的な理想の女性像とはずいぶん異なるようです。たとえば、江戸時代の浮世絵では、裸体の女性の胸は、驚くほど小さいものです。お腹が出ているのもインド的な表現で、妊娠しているわけではないと思います。その分、腰

がくびれているので、強調されているようです。

九相詩絵巻がとてもリアルでした。昔の人も人がどのように死んでいくか、死んだらどのようになるのかに関心を持っていたのかなと思いました。でも、人が亡くなって腐ってってしまう様子を、道ばたの至るところで見かけた昔は、今よりも死は身近なものだったのかもしれないなと思いました。

そのとおりですね。九相詩絵巻は有名は絵巻物なので、図書館の絵巻物集成のような本に全体の図画掲載されていますので、関心のある方は見て下さい。宗教が誕生したり、人々が宗教にひかれるのは、死という誰にも避けられないものが存在することが決定的だったのでしょうか。いまでも、いろいろな宗教への入信の動機の第1位は、本人や家族の病気、あるいは身近な人の死などでしょう。人々が飢餓や病気であっけなく死んでいくのは、日本も含め世界中でついこの間まで当たり前でしたし、いまでもそのような状況の国や地域はなくなっています。一部の先進国では死は隠蔽されているような扱われかたをしますが、もっと日常的なもののはずです。

講義とは直接関係ないのですが、今回の資料の質問のところに、一神教と多神教の話があったので。私が何かで聞いたところによると、森の多いところでは多神教が発生して、砂漠の多いところでは

一神教が生まれるというのを聞いたことがあります。すべての宗教に当てはまるとは思いませんが、私はこの考えがとても好きです。宗教発展論が否定されているように、宗教をこのように分けるのはよくないのかもしれませんが、やはり、森の中には多くの生命がいて、日本もそのような環境の中で独自の宗教観を作り上げたのかなと感じました。私は砂漠—一神教—イスラム教というイメージを持ってしまったのですが、厳しい環境のもとではあんな激しい？宗教が生まれてもしょうがないのかなと思ってしまいました。

おっしゃるとおりだと思います。ユダヤ教、キリスト教、イスラム教は「砂漠の宗教」と呼ばれ、京大のような関係にあるとよく言われます。砂漠と対になるのが森であるかはわかりませんが、環境が宗教の形態や教理に大きな影響を与えるのは自然な考え方だと思います。この他、終末論や時間を円環的にとらえるか、直線的にとらえるかという違いも、環境によるという説もあります。宗教発展論は間違っているとか否定されているということではなく、最近の宗教学ではあまり正面切って取り上げることが少ないということだと思います。進歩史観などと同じく、枠組みを固定してしまうと、ものごとが見えなくなることが多いからでしょう。

10. エローラ：大乘仏教から密教へ

この間、東京へ行く機会があったのですが、そこで偶然、アマラヴァティー・ガンダーラ展が開かれていました。思わず入ってしまったのですが、実際に作品を見ると作品がさらに魅力的に見えました。それだけでなく、アマラヴァティーのものなどには親しみを感じました。そこで思ったのですが、作品制作の担い手はどんな人々だったのでしょうか。専門家がいたのでしょうか。

アマラヴァティー・ガンダーラ展は上野の東京国立博物館で開かれています。日本で行われる久しぶりの本格的なインド美術展です。授業で取り上げた作品、たとえばアマラヴァティーの三尊像やガンダーラの大乗神変図などもきているようです。機会があれば、他の方もぜひどうぞ。図録の執筆は宮治昭、肥塚隆、秋山光和というこの分野の第一人者が書いています。会期や道順などはホーム

ページを参照して下さい。その時、もし余裕があれば、本館の地下にあるミュージアム・ショップにも足を運ぶといいでしょう。市販されていない各地の展覧会の図録などがよくそろっています。なお、アマラヴァティー・ガンダーラ展はこのあと各地を巡回するようで、近いところでは名古屋市博物館に4月頃来ると聞いています。近い人はそちらでもいいでしょう。作品制作者については、専門の職人がいたと思います。制作者の名前や工房についての情報もほとんど残されていません。今でもヒンドゥー教の石像彫刻などはあちこちの工房で大量に生産されていますが、おそらく千年前でも同じような状況だったのでしょうか。インドにおいて芸術家という概念はきわめて現代的なのです。

密教のメインの仏である「大日如来」は、それまでの仏教でいう「仏」「如来」「世尊」とは違った存在なのですか。もっと言うと「密教仏」は既存の諸仏とは違うとらえられ方をされているのですか。密教とそれまでの仏教とでは、仏のとらえ方が違うのかと言いかえてもいいでしょう。

密教以前の仏としては、歴史上の仏である釈迦、過去の仏たちである過去七仏、未来仏の弥勒、極楽世界の阿弥陀や薬師などがいます。以前の授業で仏陀観の変遷や仏の数の爆発的增加などは説明しましたが、密教の仏もこの延長線上にあります。超越的な存在の仏である大日如来も、『華嚴経』のような大乘仏典ですでにその基本的な性格をもって登場します。簡単に言えば、大日如来は仏教の教えである「法」そのものが仏となった「法身」です。したがって、無数に増え続けた仏を統轄するような位置にあります。その意味で「既存の諸仏」とは決定的に違います。ただし、このような別格の仏は、つねに刷新されることが求められたようで、日本密教では大日如来が法身であることがいわば常識ですが、インドの後期の密教やチベット、ネパールなどでは、別の仏がとってかわります。大日如来については私の『インド密教の仏たち』の第1章、2章を読んで下さい。また、刊行は来年になると思いますが、アジア各地の大

日如来をまとめた本を、現在、数人で準備しています。

曼荼羅に決まった配置があるなんて知らなかった。パネルタイプや礼拝像タイプの八大菩薩の並び方も、曼荼羅につながるものであるのかもしれない、というのは納得できた。キリスト教の最後の晩餐とも似ているのもおもしろいことだと思った。なぜ、観音と金剛手が一番仏に近いところに置かれるのかということに疑問を持った。

マンダラについては今回、くわしくみる予定ですが、基本的にマンダラの中の仏の配置は厳密に決まっています。これは日本でも、チベットでもどこでもそうです。マンダラが何を表しているかなどについては、十分説明する時間がありませんが、「仏の世界図」という定義がよく用いられます。仏の世界では、すべてが整然としていなければならないのです。キリスト教との対比は、日本の仏教美術とは違い、直接の影響関係などは無視して、似ているものを探しています（一種の「遊び」です）。しかし、それでも宗教美術としての共通点がみられることや、相違点の中にそれぞれの宗教の特質のようなものがみられるような気がします。観音と金剛手の位置は、もともとこれら2尊を脇侍とする仏三尊像が広い範囲で知られていたからだと思います。これに準じる菩薩として、弥勒と文殊がいます。これらを第一グループとすれば、八大菩薩の残りの4尊は重要度の低い「第二グループ」ということになります。これについては『インド密教の仏たち』の第6章でくわしく述べています。

石窟寺院が造られた山が岩山ではなくて森のような山だったのは驚きでした。エローラには仏教石窟寺院とヒンドゥー教石窟寺院が混在しているようですが、同時代のものなののでしょうか。それとも時代にずれがあるのでしょうか。

石窟寺院というと、アフガニスタンのバーミヤン、中央アジアのキジルやクムトラなどのイメージがあるので、荒涼とした岩山を想像することが多いのですが、インドの場合、どこも緑の豊かな山岳

地帯です。水が豊富であることもほぼ共通していますが、これは僧院を作るときには河の近くにと
いうきまりがあって、それに従っているとも考え
られます。生活に必要なことばかりではなく、
儀礼にも水は欠かせないものだったからです。エ
ローラの仏教窟とヒンドゥー教窟では、一般に仏
教窟の方が古く、ヒンドゥー教窟は仏教がインド
で滅んだ後も、ずっと開窟が進められました。そ
のため、ヒンドゥー教窟の彫刻には仏教の影響も
みられるようです。ただし、両者が重なっていた
期間もあったようで、仏教の尊像に多面多臂や群
像表現がみられることに、ヒンドゥー教の彫刻の
影響を想定することもあります。

エローラの仏や菩薩は迫力があるなぁと思った。
どちらかといえば、こわい迫力だった。そういえ
ばあまり喜びの表現とかはない気がする。石の質
にもよるのだろうか。キリスト教の彫刻とかは悲
しみや喜びが細かく表現されてるけど（たとえば
ピエタ）、それは石が白くて柔らかい雰囲気があ
るからかもしれない。全体的にごつごつとしてい
て黒いインドの石窟では細かな心理描写はむずか
しいのでしょうか。

たしかにエローラの浮彫は迫力があります。それ
は石窟という閉ざされた石の空間ということにも
よるでしょう。授業では紹介しませんでした。が、
仏像に混じって供養者や礼拝者の像も刻まれてい
ます。おそらく寄進者（つまり石窟を依頼したパ
トロン）の像だと思いますが、これらがとてもリ
アルで、私は仏像よりもこのような「人の像」に、
とても強い印象を受けました。仏の前で永遠に礼
拝し続けるわけですから。仏教美術における感情
表現についてですが、たしかにエローラではあま
り明瞭ではないようです。これは仏が悟りという
人間の感情を一切排除した境地にあることも関係
するでしょう。また、説話図であればドラマティ
ックな表現が求められるので、喜びや怒りなども
込められますが、礼拝像ではむしろ形式性を重視
されることが一般的です。それはキリスト教でも
同様でしょう。今回のパーラ朝の密教美術では、
忿怒尊や女尊にいくらか動きや感情が感じられる

かもしれません。

3 階建ての石窟が印象的でした。洞窟に住む、そ
こを飾るといった行為はネアンデルタール人だか
あたりまでさかのぼれると思いますが、「寺院」
といった宗教建造物にまで発展する例はまれなの
ではないでしょうか。韓国、中国、インドの他に
もあるのですか。

エローラの第 11 窟、第 12 窟はインドの仏教石窟
の中でも、最も規模の大きなものです。ヒンドゥ
ー窟ではカイラーサナータのようにさらに大規模
で、しかも複雑な構造の石窟がありますが、仏教
ではこれ以上のものは生み出されませんでした。
西インド以外では石窟の仏教寺院そのものがほと
んどありません。石窟寺院はアフガニスタンのバ
ーミヤンや中央アジアのキジル、クムトラ、敦煌
など、いわゆるシルクロードに沿って多数ありま
すが、不思議なことに日本にはほとんどありませ
ん。洞窟のような空間が宗教実践の場として重要
であったことは、たとえば空海の伝記などからも
わかりますが、その内部を荘厳するという発想は
なかったようです。気候や風土とも関係するでし
ょうが、宗教空間にたいする日本人の特異性と
いえるのかもしれませんが。

三階構造の建造物で正面に広場のようなものもあ
って、非常におもしろい建築ですね。これが密教
の時代の建築で、石窟そのものが巨大な立体マン
ダラとなっていたら、もっと興味深い構造になっ
ていたでしょうね。パネルタイプの八大菩薩は、
私たちのプロマイド写真を並べたもののような感
じがしました。

建造物をひとつのコスモスとみることは、インド
では一般的です。ヒンドゥー教の寺院には、この
ようなコスモロジーが明瞭に読みとれるものもあ
ります。マンダラは建造物を基本的なモチーフ
にしてできていますが、チベットにみるような立
体マンダラはインドには存在しません。かれらに
とってマンダラを作ることは、マンダラを「リア
ルに表現する」こととは別だったようです。今回
の資料に添付したように、マンダラは儀礼のため

の装置であったからでしょう。

エローラの仏像群は、表現や配置の芸術性が、今までのものより高くなっている気がした。「リングから出現するシヴァ」や八大菩薩の装飾など、表現が非常に細かい。多面多臂について、くだらないことですが、足の多いものの事例はないのでしょうか。足は増えてもあまり有効ではないということでしょうか。

アジャンタやエローラの彫刻は中世インドの仏教美術のひとつの頂点にあります。授業では取り上げませんでしたが、サールナートを中心とするグプタ朝の美術が、ほぼ同時代で、これもきわめて高い芸術性を持っています。装飾が細かいことはたしかに注目されますが、装飾過多になってかえって逆効果の時もあります。今回取り上げるパーラ朝を中心とした密教美術は、時代が下るほど装飾が手の込んだものになり、それに反比例して生命力や写実性が失われていきます。足の多い仏像はあまりありませんが、日本の大威徳明王に相当する仏が、6本の足を持っています。これは6という数が重要だったようですが、6本足というのは異様なため、このほとは「六足尊」とも呼ばれたようです。観音に十一面観音や千手観音がありますが、百足だったかの作例が、日本にあったと思います。

八大菩薩は大きくびっちりならんで低圧感があるので、本当にこわい。今にも動き出しそうなりアル感がある。インドの像には女性、男性、中性の像があるということですが、中性というのは仏像においてどういうことなのか。私は中国語専攻だったのでくわしくはわからないのですが、ロシア語やフランス語を専攻していた友達が、女性名詞、男性名詞、中性名詞があるといっていたのですが、この中性における定義みたいなのがわかりません。

私の説明が悪かったようです。インドの言語であるサンスクリット語に男性、女性、中性という三つの性があるということで、仏の名前を表す場合、男性の仏であれば男性名詞、女性の仏であれば女

性名詞となります。中性の仏というのは存在しません。名詞に性があるのはインド・ヨーロッパ語の特徴で、語尾の活用がそれぞれの性で異なります。英語にはほとんど残っていませんが、代名詞に he, she, it などがあり、それぞれ格で形が変わることがその少ない例です。ちなみにサンスクリットの場合、名詞は八つの格と三つの数（単数、両数、複数）があるため、ひとつの単語に 24 の活用形があります。これが語尾によって異なり、さらに性によっても変わります。サンスクリットのはじめの段階では、これらの活用をせつせと覚えることになります。

八大菩薩の選定に関しては、8 という数字が先あって、その数だけ順に選んだのか、それとも重要な菩薩を選んでみたらちょうど 8 だったのか、どちらだったんでしょうか。曼荼羅は左右対称であることが重要だし、仏を囲むときに 8 だったらすき間もあまり生まれなし、うまく左右対称になるから、意図的に 8 という数字を設定したのかと思いました。以前の授業で画面にあわせて話を選ぶというのがありましたが、美術で教えるを表現したり、布教を行っていくためには、視覚効果も重要なんだと思いました。

ご指摘の通りです。マンダラを構成する仏の数は、同一グループが 4 の倍数でできていることがほとんどです。これは左右上下が対称というマンダラの幾何学的な形態によるためです。たとえば、金剛界マンダラを構成するのは中央の大日如来以外は四仏、十六大菩薩、内の四供養菩薩、外の四供養菩薩、四摂菩薩という 36 尊です。ただし、初期のマンダラは左右の対称のみで構成されるため、1+2 の倍数という構成となります。また、後期密教のマンダラは、水平方向に加え上下という 2 方向も加わるため、4 や 8 ではなく、それに二つ加えた 6 や 10 という数も出てきます。造型作品が宗教にとってどのような意味を持つかはさまざまですが、布教や教化などもその重要な要素です。日本でも高僧の行状絵巻や、今回紹介する予定の参詣曼荼羅などは、参拝者の前で「絵解き」をすることが重要だったでしょう。その場合、単なる

民衆の教化という一方的なものではなく、参拝者の娯楽や余興でもあったはずです。テレビも映画もビデオもDVDもない時代には、造型作品で荘

厳された寺院とは、視覚を中心とした非日常的な体験ができる空間であったと思います。

11. ベンガル：密教美術の精華

「熊野本地仏曼荼羅」や「立山曼荼羅」などの日本の曼荼羅が興味深かった。叙景型がなぜ密教以外の仏教と関連するのかいまいちわからなかった。叙景型がなぜ密教以外の仏教と関連するかについては、授業では説明しませんでした。歴史的に見て、日本で「曼荼羅」と呼ばれるものが、インドやチベットのマンダラとずいぶん異なるものであることはたしかで、なかでも参詣曼荼羅や神道曼荼羅はその代表的なものでしょう。参詣曼荼羅では説話的な要素が主要なモチーフとなりますが、このような要素は本来マンダラとは相容れないものです。インドやチベットのマンダラには、説話的な要素や情景はまったく含まれません。むしろ、サーンチーのトーラナに描かれた仏伝図や、アジャンタの壁画に見られたジャータカ図と、これらの参詣曼荼羅とは共通するような印象を受けます。神道曼荼羅が日本的なものであるのは当然ですが、その背景には「本地垂迹説」のような、ことなる宗教の神々の体系を結びつける独自の思想があります。一方、マンダラが本来有していた「宇宙図」的な原理は、日本人にとってほとんど理解不能であったものです。日本人の宗教観や他界観は、このようなマンダラの世界観とはずいぶん異なります。最も決定的なのは、日本の仏教は「世界」とわれわれの関係を問題にしなかったことです。そのような状況でマンダラを取り入れても、それは単なる仏の集合図でしかありません。マンダラとは複雑な構図の仏画という程度の理解であったのでしょう。いずれにせよ、日本におけるマンダラを受容と変容は、日本の宗教や世界観と密着に関係する重要な問題です。

パハルプール遺跡は形的に山のように思っただけ

れど、わざわざあのような形で作ったのか、それとも山（岩？）をくりぬいて作ったのだろうか。パハルプールの僧院は平地にあるので、人工的な建造物です。もともとはかなり高い塔がそびえて、その四方に大規模な祠堂のようなものがあつたようです。現在の遺跡は発掘が進められ、整備されたもので、それ以前は中央部以外はほとんど土に埋もれていたでしょう。パハルプールはバングラデシュの代表的な遺跡で、世界遺産にも登録されています。ラジシャヒという町から車で3時間ほどのところにあり、観光客も訪れます。インドではナーランダーやヴィクラマシーラなどがこれと同時代の仏教僧院跡です。いずれも大規模な建造物で、実際に間近に見ると圧倒されます。

「密教」とは「秘密仏教」のことだと聞いたことがあります。「秘密」ということばに不思議な魅力と怖さを感じます。「秘密」というのは何がどのように「秘密」なのでしょう。

「密教」は「顕教」と対になる言葉です。大乘仏教までの仏教を顕教と呼び、これよりもすぐれた教えであることを「密教」という言葉で表現しました。ややこしいのは、インドでは「密教」に相当する言葉はなく、「真言乗」(mantrayāna)や「金剛乗」(vajrayāna)という呼び名があっただけのようです。つまり、密教とは日本仏教に固有の名称なのですが、逆にこれを用いて「インド密教」や「チベット密教」という言葉をわれわれは用いています。それはともかく「密教とは何か」「密教とは何を秘密とするのか」というのは難しい問題です。その言葉の通り、「教え」が秘密であるということもできますが、思想史的に見て、密教は大乘仏教、とくに中観と如来蔵とに大きく

依拠して、それを越えるものではありません。実践や儀礼、儀式が秘密という見方もできます。ただし、宗教というものは程度の差こそあれ、かならず「秘密」を持つものです。キリスト教でも「秘儀」や「秘義」という言葉があります。密教については最近入門的なシリーズが出ましたので、参照して下さい（比較文化の研究室にそろっています）。

立川武蔵・頼富本宏編 1999～2000 『シリーズ密教』全4巻 春秋社。

高校生がいっぱいいて緊張した。

わたしも制服を着た学生がいると緊張します。どういうわけか、この木曜3限というのは高校生の大学見学によくあたる時間帯で、10月にもありました。文学部の場合、演習以外の授業は原則として公開することになっていて、どの授業を選ぶかは高校生の希望です。来ているのは1年生や2年生なのですが（3年生は今頃そんなことをしているわけではないので）、いったい授業の内容をどの程度理解できているかは、やっている方にとってはもはや心もとないところです。

だんだん女尊が増えてきて、しかも重要な地位を占めるようになってきたと思います。このことは、現実の社会でも女性の地位が向上したり、とかはあったのでしょうか。僧の修行の場に女性も現れるようになったのでしょうか。そうだったらおもしろいと思いました。

はじめの質問については前期の教養の授業でも同じような質問があったので、その時の答えを転載します。

「密教の時代はインド全体で女神信仰が興隆してきた時代です。ヒンドゥー教でもドゥルガーやカーリーという「大女神」が登場し、人気を集めています。女神信仰はインドの基層文化のひとつと考えられ、たとえばインダス文明でも、多くの女神が信仰されていたようです。これに対し、紀元前1500年頃に北西インドから侵入し、インドにおいて支配的な勢力となったアーリヤ人たちは、男神を中心とした神々の体系を有していました。

中世インドの女神信仰の興隆は、インド本来の女神信仰の復活でもあったのです。当時の社会的な背景がこのような復活と関係があったかはわかりませんが、当時の女性の社会的な地位は決して高くはなかったでしょう。また、女神崇拜がさかんな文化で、必ずしも女性の地位が高いわけではありませんし、女神信仰を支えていたのが女性であったわけでもありません。むしろ母系社会であるなどの別の社会的要因を考える必要もあるでしょう。」

後半の質問はその通りで、密教の修行法の中でパートナーとして女性を必要とするものがあらわれます。その場合の女性はいわば「道具」として用いられたようで、これもけっして女性の地位が向上したからではありません。ただし、その中でも男性と対等の立場で実践を行った女性の修行者の名前がわかですが知られています。その伝統はチベットのカギユ派などでも受け継がれています。

曼荼羅図の絵解きをすることがあるという話を聞いたことがある気がするのですが（勘違いかもしれませんが）、曼荼羅図は説明がないと何をどのように表現しているのかわかりづらい複雑なものだという印象を受けました。

ご質問の通り、日本の曼荼羅は絵解きとしばしば結びつきます。たとえば和歌山県の「那智参詣曼荼羅」や富山県の「立山曼荼羅」は、勧進の聖が日本の各地で絵解きをして、参詣者を募ったそうです。今ならば、観光地のPRをするためのビデオなどの映像資料にあたるでしょう。宗教図像と絵解きなどのパフォーマンスの関係は、日本以外でも一般に見られます。ただし、インドの場合、マンダラが一般の参拝者に絵解きされることはありませんでした。マンダラの持つ機能が日本とはまったく異なることや（これについては先回の配付資料を参照）、絵解きに必要なた話の要素がインドのマンダラにはまったく含まれないことが、その大きな理由でしょう。日本を中心とした絵解きについては「絵解き研究会」というのがあり、『絵解き研究』という学術誌も出しています（本部は奈良女子大学）。

叙景型曼荼羅というものは曼荼羅のカテゴリーの中に入れてしまっているのですか。ただ仏のいる景色を描いた絵と、どう区別しているのでしょうか。「曼荼羅」はもっと記号的要素の強いシンボリックなものだと思っていましたが、たしかに宇宙図型にせよ、叙景型にせよ、仏の世界をイメージさせるものなのではないでしょうか。叙景型はなんだか混じりものでも入ってしまったような、宇宙を表す記号としての曼荼羅の純粹さが失われてしまった気がします（だいたい、終南山なんか道教の話ではないのか）。世界をああした象徴的な形で表せる「曼荼羅」というものはすごいと思っていただけに、曼荼羅は曼荼羅、絵は絵として区別して欲しいです。

おっしゃることはわかりますが、歴史的に見て日本の仏教が独特の「曼荼羅」のカテゴリーを作ったのはたしかです。そして、それがどれだけインド本来の「マンダラ」からかけ離れたものになったにせよ、現在の日本の「曼荼羅」や「マンダラ」という言葉の使われ方を見ていると、それがむしろ一般的であると感じないわけにはいきません。（テレビのタイトルや週刊誌の見出しに見られる「マンダラ」は、たいてい「雑多なもの」というニュアンスで使われています）。われわれが対象としている宗教は、歴史的な背景を有するものなので、「こうあるべきだ」と考えるよりも「こんなこともあったんだ」と見る方が妥当だと思いますし、その方がおもしろいのではないのでしょうか。例としてあげている星曼荼羅も、インド、中国、日本の宗教が一堂に会しているようで、興味深いものです。以下のような研究もあります。

武田和昭 1995 『星曼荼羅の研究』法蔵館。

マンダラと一口にいてもたくさんの種類があるものだなと思った。自分は富山出身なので立山マンダラはかなり興味を引かれた。たしかに立山の中の地名には地獄谷や弥陀ヶ原など、仏教に関するものが多いので、昔の人は立山を聖なるものとしてとらえていた証拠だと思う。寺社をモチーフにしたものもあったので、やはりそのような土地

が題材になりやすいのだなと思った。

立山曼荼羅は日本の参詣曼荼羅の代表的なもののひとつです。私も一昨年の秋に富山県〔立山〕博物館にはじめて行き、立山を中心とした信仰世界にとっても興味を覚えました。なかでも「姥堂」の不気味な姥像群には強い印象を受けました。また、布橋灌頂という儀礼が行われていたことを知り、密教儀礼の灌頂が人生儀礼として受容されていることにも驚かされました。富山県〔立山〕博物館は金沢からそれほど遠くないので、一度足を運ばれるといいでしょう。展示の内容も高レベルです。

インドの仏像は地面に埋まっているものなんですか？仏像って発掘するものではなくお寺に普通に置いてあるものだと思っていました。今やっている仏像などは何世紀くらいに成立したものなんですか？ヒンドゥー教と対立しなかったんですか？ヒンドゥー教の神様を踏んづけている作品がありましたよね。

インドでは仏教そのものが13世紀頃で滅んでしまったので、寺院も崩壊してしまいました。そのため、その中にあった仏像も多くは土中に埋もれてしまうこととなります。現在、博物館などに展示されている仏像は、ほとんどが発掘品です。パーラ朝期（7世紀～12世紀頃）の仏像は黒玄武岩という固い素材が用いられることが多いので、土中にあってもよく保存されていました。また一部の像にヒンドゥー教の寺院にまつられていたものがあります。仏教とヒンドゥー教との関係ですが、当時の仏教の勢力は、ヒンドゥー教にくらべて微々たるもので、対抗手とはなりえなかったようです。仏教側が一方向的にヒンドゥー教を「仮想敵国」にしていたようですが、実際には仏像の図像の特徴は、ヒンドゥー教のアイコンに大きな影響を受けています。ヒンドゥー教徒が仏像をヒンドゥー教の神の像として祀るのも、理由がないわけではないのです。

立体的なマンダラ、とくに金剛ターラー・マンダラがとても素敵でした。こういう風にも宇宙を表しているなんて、絵のマンダラも神秘的ですが、

それとは違った意味で壮大な感じがします。とても気に入りました。

金剛ターラー・マンダラのような立体マンダラがインドでいくつか残っています。絵画としてのマンダラがほとんど残っていないインドでは、貴重なマンダラの作例です。また、チベットでも類似の作品が制作されています。なかの仏たちにはいろいろな種類がありますが、全体がハスの蕾をかたどっていることが共通です。マンダラ全体がハスの花であることが強く意識されていることがわかります。花卉の数は 8 枚で、それぞれに 1 尊ずつ仏像が取り付けられているので、中尊とあわせて 9 尊で構成されることとなります。実際のマンダラにはさらに多くの仏が含まれることが多いので、その一部を取り出して作っていることとなります。立体マンダラはチベットでは実際にマンダラの楼閣を木材や金属で作って、その中に小さな彫像を安置したものがよく知られています。日本では東寺の講堂がしばしば立体マンダラと呼ばれますが、これはマンダラそのものを立体的に表現したものではなく、マンダラに登場する仏の像を、幾何学的に配置した尊像群と言った方が適切です。空海自身はこれを「立体マンダラ」やそれと同じ意味の「羯磨マンダラ」とは呼んでいません。立体マンダラというのは後世の人々の解釈にすぎないようです。

叙景マンダラははじめて知りました。聖なるものとの関係ですが、ひょっとして自分を中心に置くものがありますか。たとえば数枚のパネルにマンダラを描き、見る人がその中心に立つとか。

インドではマンダラは装飾モチーフのように扱われなかったため、寺院の壁画などとしては描かれなかったのですが、チベットでははやい時代から壁画のマンダラがあらわれます。ラダックのアルチ寺三層堂のものなどが有名です。中央チベットでもギャンツェのペンコルチューデ仏塔という建物では、内部が複数のマンダラで荘厳されています。これについては次回取り上げる予定です。日本でも類似の展開があります。日本では胎蔵と金剛界の 2 種のマンダラが圧倒的に重視されたため、この二つが対になるように用いられました。密教寺院の内陣には、左右の壁にこの 2 種のマンダラが向かい合わせになるようにつけられています。これは空海が中国で学んできたことのようにですが、本来マンダラとはそれひとつで「全体」を表すので、二つが一组で完全というのは矛盾するはずですが、しかし、日本密教は金剛界と胎蔵をあわせて「金胎不二」と呼び、教理体系の根幹におきます。そのため、さまざまな現象が二項対立的に扱われることとなります。

12. カトマンドゥ：ヒマラヤにすむ神々

シヴァやヴィシュヌといったヒンドゥー教の神々が多く出てきていたから、写真を見るときに、もう少しヒンドゥー教の神の種類や上下の位置関係などを知っていた方がわかりやすいように思えた。たしかにそうです。これまでの授業ではヒンドゥー教の神はほとんど登場しなかったのですが、実際はインドの博物館や遺跡で展示されている像は、ほとんどがヒンドゥー教の神です。シヴァとヴィシュヌはその中でも最も重要な神ですが、授業でも少し紹介したように、彼らはさまざまな姿をと

り、さらにそれぞれに名称が付けられています。ヴィシュヌの化身のナラシンハやヴァラーハはその一部です。ヒンドゥー教の神々の世界や図像学は、それ自体が壮大な体系を持っているため、仏教の「ついでに」扱うことはほとんど不可能です。日本語でも次のようなよい概説書がありますので、関心のある方はお読み下さい。

上村勝彦 1981 『インド神話』 東京書籍。

立川武蔵、石黒 淳、菱田邦男、島 岩 1980 『ヒンドゥーの神々』 せりか書房。

図 8 の雲に乗った人の方に羽根が生えているのがびっくりした。天人の一部なんだろうけど、中国の羽人のようだと思った。いつの時代の絵画か聞きそびれてしまったので教えて下さい。ナラシンハははらわたを引きずり出しているように見えた。神話を一度読んでみたい。マヒシャー・スラムディニーの像では水牛がきれいに首を切り落とされている。両方ともとても残酷な像だと思い。けれど、人々の信仰の一部として、罰ということは恐ろしくなければならなかったのだらうと改めて思った。どんな宗教でも罰はとてもリアルに、残酷に描写されているのではないだろうか。それはよいことをしてよい世界の場合も同じだろうけど、恐ろしい世界の方が印象に残る。

図 8 の羽のついた人には気が付きませんでした。今、改めてみると、たしかに空中の雲の上に乗っている男性の背中に、羽がついています。出典を調べると、この作品は 19 世紀のものだそうです。中心に描かれているのは仏教のほとけのひとつで、文殊の一種（法界語自在といいます）ですが、まわりにはヒンドゥー教の神々がたくさんいます。羽のついた人を見ますと、ずいぶんモダンな姿をしているようで、19 世紀という成立年代を考慮に入れると、天使のような西洋的なイメージを混入させているようです。神々の中でも、ヴィシュヌの乗物であるガルダなどには羽がついていますが、形態がこれとは異なります。雲の上に人々を置いて、中央の仏に花の雨を降らせるというモチーフは、古くからネパールの絵画にも見られるのですが、これはそれを新しくしたような感じです。

ナラシンハの神話は上記の文献にありますので、読んでみて下さい。インドの神話の多くは勧善懲悪の単純な筋書きで、悪魔であるアスラを神々が退治するというパターンが多いです。マヒシャー・スラムディニーの神話は、平凡社の東洋文庫から和訳が出ています。また、この神話を紙芝居風にしたてた絵画集がネパールに残されています。以前、私が全編カラーで出しましたので、こちらでもどうぞ（比較文化の研究室にあります）。宗教と罰の関係はたしかに重要です。また、宗教芸術と宗教の持つ残酷性も密接な関係があります。日

本の地獄図などはその典型でしょう。この場合、単に「地獄は恐ろしいところだ」という教訓的な役割を果たしただけではなく、もっとリアルな印象を見る人にいだかせたと思います。以前にも書きましたが、グロテスクなものや怖いものを見たいというのが、人間の持つ基本的な欲求であることも、このような宗教芸術を生み出す要因のひとつです。

小倉 泰・横地優子 2000 『ヒンドゥー教の聖典二編』東洋文庫 平凡社。

Mori, M & Y. Mori 1995. *The Devīmāhātmya Paintings Preserved at the National Archives, Kathmandu*. Bibliotheca Codicum Asiaticorum No. 9, Tokyo: The Centre for East Asian Cultural Studies for Unesco.

文献の源流はネパールなのですか。ネパールは仏教美術においてインドほど発展していない気がするのですが、何か理由があるのですか。また、仏塔に目が描かれているのはネパールに独特のものですか。

* 仏塔の目については多くの方が印象深かったことを記入していました。

文献の説明は不十分だったようです。前回配付の資料も参照していただきたいのですが、近代的仏教学がヨーロッパではじめられたとき、重要な貢献をしたのが、ネパールで発見されたサンスクリット文献だったのです。仏教学の基本は文献学、つまり、仏教徒が残した文献にもとづく研究ですが、すでにインドにはほとんど仏教文献は残されていませんでした。ところが、インドで成立したさまざまな仏教文献が、カトマンドウの寺院や僧侶の家に、写本の形で残されていたのです。生きた化石が発見されたようなものです。その中には法華経や般若経のように、われわれ日本人にもなじみの深い大乘経典もあります。ネパールの仏教徒が数百年にわたって、これらを大事に伝えてくれたおかげで、インドの仏教がどのような教えを伝え、どのように発展したかが明らかになったということです。

ネパールの仏教美術はたしかにインドにくらべ

ると、様式の変化などはあまり顕著ではありません。これは、カトマンズ盆地という限られた地域で伝えられたことにもよるでしょう。しかし、授業で紹介した絵画などのあいだでも、作風は明らかに異なります。ヒンドゥー教の図像との交渉も、インド以上にはげしかったようです。また、14世紀頃からは、チベットの仏教美術にネパールの仏教美術は大きな影響を与え、仏師などの人的交流も盛んだったようです。

仏塔に目を描くのはネパールに限られています。写真からもわかるように、見る人に強い印象を与えるので、ネパールのガイドブックなどでもよく紹介されています。仏塔全体がひとつの仏とみなされ、この仏が世界を視野に治めているというのが一般的な理解です。「法身」という超越的、根源的な仏が仏塔としてあらわされています。また、仏塔以外にも、大きな家などの建造物に両目を描くことは、インドやネパールでしばしば見られます。これは「邪視」(じゃし)を避けるためといわれます。敵意や妬みを持った人々の視線が持つ「力」を、それよりも強力な目によってはねかえすということです。

シヴァ神は舞踏の神様ともいわれているけれども、踊ることというのは何か大切な意味があるのだろうか。「踊るシヴァ神」というのを高校の時、図説で見たことがあるけれど。

踊るシヴァは「ナタラージャ」と呼ばれ、シヴァの造型表現の代表的なもののひとつです。ブロンズ像がインドの入門書などにもよく掲載されています。図像とは少し離れますが、インドにおいて、世界がなぜ存在するのかとか、世界が生み出され、維持されているのはなぜかという質問に対して、「遊戯」(リーラー)という説明が与えられます。世界の根本原理であるブラフマン(後世は人格神になります)が、「たわむれ」に作ったのが世界(宇宙といった方がわかりやすいかもしれません)なのです。シヴァが舞踏をしているのは、絶対者のこの「遊戯」を受け継いだものです。

ネパールの絵画は赤が鮮やかでおどろきました。

写真の写りぐあいのせいかもしれませんが…。信仰と色の関係について考えるのもおもしろいと思います。日本でも紫は貴い色として、天皇が身に付けていたように、ネパールやインドなどでも色についてのこだわりとかはあるのでしょうか。

仏像や神像に赤い色が付けられているのも印象的であったという方が多かったようです。この赤い色は「シンドゥール」と呼ばれ、インドやネパールの成人の女性も、よく額に付けています。仏像に直接ふれるというのは、インド世界の礼拝方法として広く見られ、その時に、さまざまな供物もそなえます。シンドゥールもそのような供物のひとつです。現在の日本のお寺では「仏像にお手をふれないで下さい」と書いてあったりして、拝むだけしか礼拝の方法はないようですが、昔は直接触れることがもっと多かったでしょう。「聖なるもの」に触れることは、聖なるものの力を受け取るための基本的な方法です。今でも、病気の治癒に靈験のある仏像などは、患部などを直接触れて、祈ることができたりします。色については、たしかにさまざまなシンボリズムや歴史的な背景がありそうなのですが、具体的な例が思いつきません。民族学などで色彩研究があると思うのですが…。

冬休みに京都に行きました。国立博物館にレンブラント展を見に行っただけですが、常設展でたくさん仏像を見ました。インドのものもたくさんありました。博物館に展示されてる仏像は、展示品のひとつという感じであまり仏像らしい感じがしませんでした。そのあと広隆寺に行ってそのことに気づきました。やっぱり仏像はお寺でお供え物を前にしている姿が一番しっくりしますね。広隆寺の千手観音、すごくかっこよかったです。もともと、千手観音は大好きなんですけど、今まで見た中で一番素敵でした。ところで守門神というのは、東大寺の金剛力士像とか神社の狛犬とかと同じように、入口に付き物なんですか。いつも同じ神様ですか。

いろいろ経験されてよかったですね。レンブラント展は私も12月に見に行きました。なかでも「目を潰されるサムソン」は、画集などでは見た

ことがありましたが、実見ははじめてで、迫力がありました。仏像を博物館で見ることと、本来の寺院の中で見ることの違いは、おっしゃるとおりです。まわりの雰囲気が違うといってしまうまでもありますが、宗教芸術がつねに「場」と密接なつながりを持った存在であるということなのでしょう。そのような「場」から切り離された仏像は、本来持っている「気」のようなものまで、失われてしまうようです。守門神はたしかにいろいろなところで見られますが、名称や形態は様々です。今回のインドネシアでもユニークな守門神を紹介します。このように内部を守る神格が入口に置かれるのは、宗教施設が「結界」を必要とするためでしょう。前とのつながりからすれば「場」のもつ「気」を保つための重要な存在だからです。

チャング・ナラヤンはとてもきれいだなと思いました。中には入れないということでしたが、どのような感じになっているのですか。ヒンドゥー教はよくわかりませんが、中には本尊があって、僧が修行をするのでしょうか。また、ジャナバハ本堂とありましたが、本堂ってことは、講堂とか金堂とかもあって、伽藍配置みたいなものがあるのですか。賢劫十六尊に月光はいましたが、日光はいなかったのが気になりました。別の名であらわされていたのでしょうか。二つは対でいうことが多いのでは。

チャング・ナラヤンの中は私も見ていないので、よくわかりません。おそらくヴィシュヌの神像が祀られているのでしょうか。ラクシュミーなどのヴィシュヌの眷属の像もあるかもしれません。ヒンドゥー教のこのような寺院は、基本的に礼拝や儀礼の空間であるので、修行はしなかったでしょう。ジャナバハについては、伽藍というほどではありませんが、複数の建造物のコンプレックスとなっているので、本堂と呼んでいます。回廊状の建造物（ムシュヤバハで見たような）の中庭に、3層の寺院（これが本堂）が建っていて、そのまわりに祠堂や仏塔が建てられています。賢劫十六尊は金剛界マンダラなどにあらわれる16の菩薩で、月光はいますが、たしかに日光はいません。

よく似た名前で甘露光（あるいは無量光）という菩薩がいます。日光と月光は不空罽索観音の脇侍として、日本では作例が多くありますが、インドやネパールではこの組合せはないようです。賢劫十六尊については昔書いた論文があります。

森 雅秀 1993 「賢劫十六尊の構成と表現」『宮坂宥勝博士古稀記念論文集インド学密教学研究』法蔵館、pp.909-937。

前回のプリントで、仏教を含むタントリズムが持っている四つの要素があげられていましたが、そのまま密教の持つ要素と考えてもよろしいでしょうか。一般向けの仏教書などを読みますと、「密教的」という語がときどき出ていたりして、何となくイメージとしてわかったように思っていますが、どのように解釈したらよろしいでしょうか。たとえば、日本の曹洞宗が室町時代に地方に教線を拡大したときに、「密教的な要素を取り入れて布教した」というように記述されています。密教を含む独特の宗教形態を、タントリズムという名称で呼んでいます。四つの要素は密教に含まれていると理解していただければ幸いです。インド的な文脈でいえば、密教は仏教でありながら、いろいろな面でヒンドゥー教と共通する点があります。図像の体系や儀礼もそうですが、哲学的にも、古代インド以来のウパニシャッド的な考え方が濃厚です。私の先生の一人は「密教はヴェーダーンタです」とおっしゃっていました。ヴェーダーンタとはウパニシャッドの梵我一如の思想を継承した、インドの正統的な哲学の学派の名前です。例としてあげておられる「密教的」というのは、おそらく日本仏教の流れの中での用例で、現世利益的で、加持祈禱をもっぱらとするということに使われているのではないかと思います。

前回のプリントでチベットのマンダラの一番外側に当たる円の部分（外周部）は、日本のマンダラには含まれていないとのことですが、完全に消失してしまったのでしょうか。それとも胎蔵界マンダラを見ますと、最外縁部に廊下のような帯の部分がありますが、そこに何らかの形で残ってはい

ないのでしょうか。外周部は火炎輪、金剛杵輪、蓮華の花弁と呼ばれる仏教の説く宇宙観を反映しているということです、完全に消えてしまうのは、なんだか惜しいような残念なような気がするのですが。

外周部は日本のマンダラでは、やはり表現されていないようです。金剛界も胎藏も、チベットのマンダラでは楼閣にあたる部分のみが表現されています。四方に門があることなどから、それは確認できます。外周部そのものは、インドの文献を見ると、インドでも描いていたようですが、そこをマンダラの一部とみなしていたかはよくわかりません。というのは、文献を網羅的に見ていると、楼閣のみをマンダラと呼び、その外側は結界のよ

うな扱いだったようです。マンダラの一部が落ちて日本に伝えられたと見るより、インドやチベットではマンダラの周囲の部分までマンダラに含めて伝えたということのようです。もっとも、この部分を理解するためには、仏教の宇宙観や、そもそもマンダラが仏たちの世界図であることを知る必要があることにはわかりがありません。マンダラの形態については私の『マンダラの密教儀礼』でも説明していますが、以下の論文でも変遷を詳しく見えています。

森 雅秀 1996 「マンダラの形態の歴史的変遷」立川武蔵編『マンダラ宇宙論』法蔵館、pp. 101-124。

13. チベット：仏教美術の最先端

昨年 8 月富山県利賀村の「瞑想の館」で現代のチベット；ネパールの仏教画の展示を見てきました。鮮やかな極彩色をふんだんに使った仏教画に圧倒される思いでしたが、それでもいやらしさや毒々しさは全くなく、飽きずに眺めていたことを思い出します。

利賀村の「瞑想の館」（瞑想の郷？）は、日本では珍しいチベット仏教美術の常設展示があるところです。ネパールのツイクセ村というところのチベット系の絵師が描いたマンダラが展示されています（ネパールもチベット文化圏に重なるところがあります）。金剛界と胎藏などの大きな絵が壁に描かれていますが、いずれも儀軌にしたがって正しく描かれています。これは学術顧問に田中公明氏というこの分野の第一人者がいるためです。昨年の夏にはチベットのタンカ展が開催されました。韓国のコレクターが集めた作品の巡回展ですが、質的にもすぐれた作品が多く並べられていました。このコレクションの優品は、以下の 3 巻の文献で見ることができますし、一般向けにも解説書が刊行されています。

田中公明編 1998～2001 『ハンピッツ文化財団

蔵 チベット仏教絵画集成 第 1～3 巻』臨川書店。

田中公明 2001 『タンカの世界：チベット仏教美術入門』山川出版社。

今さらですが、仏が人間に似た姿をしていることに、ふと疑問を感じました。仏教だけではないけれど、宗教において神や仏などはだいたい人間の姿をしているように思います。ある動物を神聖なものとする宗教もありますが、像はやはり人の姿のものが多く感じます。私の中の神や仏はもっと実体のないもののイメージですが、それだと信仰の時、何かと不都合なためかとも思いました。仏教やキリスト教はたしかに神や仏などの聖なるものが人の姿をしています。これは世界の他の宗教を考えると、特殊とも言えます。日本の神道も鏡や玉、剣などがご神体ですが、おなじようにモノを礼拝の対象とすることもよく見られます。インドでもシヴァリングなどがあり、必ずしも人の姿だけではありません。神が人と同じ姿をすることはギリシャ神話が有名ですが、キリスト教にも受け継がれ、「神人同形説」という神学的な理

論も与えられています。聖なるものを何かの形であらわすことができるかどうかということが、神学上の大問題になるからです。ユダヤ教やイスラム教が徹底的に偶像を拒否したこともよく知られていますが、むしろその方がオーソドックスでしょう。初期の仏教が釈迦を象徴的に表現したことや、密教の忿怒尊が多面多臂など人間離れした姿をとることもこれに関係します。聖なるものをどのように表現するかが、宗教美術を理解する上でのポイントとなるでしょう。レポートの課題の最初に「聖なるものの顕現」をあげたのもそのためです。

ヴァジュラヨーギニーのスライドがインパクトが強かったです。この講義のスライドで血を飲むという場面を今まで見たことはなかったと思うのですが、「血を飲む」という行動にどのような意味があるのですか。

インドの宗教史の中では、一般に血は不浄なものを象徴します。たとえば、古代インドのヴェーダの祭式では、血が儀礼の場面に出てくることを極力嫌います。逆に見れば、血には特別な「力」が宿っているので、これを避けるとも言えます。インドの密教ではこのことをむしろ積極的に評価し、不浄なるものや穢れたものを悟りを得るために利用することがあります。仏教が本来否定してきた性行為でさえも、悟りの方法のひとつに位置づけられることがあります。ヴァジュラヨーギニーが血を飲むのは、ヒンドゥー教の女神カーリーの姿を借用したからでもあるでしょう。

マンダラといってもいろいろな形式があって、それぞれしっかりどういう形式化分けられるのにおどろいた。仏画などの絵画にしても、マンダラにしても、宗教画にはちゃんと配置の形式があるようだけれど、そのあまりにも正確な合同さにおどろいた。スライドに大量に映されたとき、ならんでいる白描画は縮小されているせいか、本当に同じものがならんでいるように見えた。キリスト教などの宗教画の持つ意味とは別物なのかなと思いました。

マンダラについては、その言葉は知っていても、いかなるもので、何を意味しているかはほとんど知られていません。ごちゃごちゃした絵という印象もあるかもしれませんが、きわめて精緻に構成されたものです。その種類も 100 以上を数え、それぞれ、決まった仏が決まった配列でならんでいます。マンダラについては来年の私の授業（仏教学特殊講義）で取り上げるつもりです。また、授業で紹介するつもりですが、大阪の国立民族学博物館で3月の中旬から「マンダラ展 チベット・ネパールの仏たち」という展覧会があります。キリスト教との比較ですが、たしかにわれわれの知っているヨーロッパのキリスト教美術にはさまざまなヴァリエーションがありますが、たとえば、ギリシャ正教では「イコン」といえば、決められた形式で必ず描かれます。チベットの仏教美術にも似た宗教美術の形式重視の立場が守られています。

密教の分類は、後になるほど教えが高度だったりするんですか。初期にはないものが後期にはあって、それがものすごくありがたい教えだったりすると、伝わってきていない日本はすごく損した感がありますよね。なぜ日本に後期密教は伝わらなかったのでしょうか。

チベット密教内部の価値体系では、たしかに後期の方が高度と考えられています。仏教であることは一貫していますから、目的とする悟りの内容に違いはないのですが、それにいたる手段や方法が変わります。とくに後期密教の場合、呼吸法や瞑想などの身体技法が発達します。『時輪タントラ』などはその究極的なものです。日本は損をしているというのも、どこに視点を置くかです。日本密教では『大日経』と『金剛頂経』を頂点にするので、「損をした」とは考えていません。後期密教の伝統はほとんど伝わっていませんが、一部は漢訳されて日本にも伝えられています。ただし、過激な内容が含まれているので、翻訳をするときにわざとわからないようにしています。日本密教の中で異端扱いされている「立川流」というのは、後期密教とも似た実践方法を持っているので、実

際には伝わっている部分もあるようです。
真鍋俊照 1999 『邪教・立川流』筑摩書房。

チベットといえば先に「セブン・イヤーズ・イン・チベット」という映画のことを思い出し、そこで見た情景描写を思い出しました。あのような高地でまた隔離されたような場所で、これだけ素晴らしい文化をもてることに驚きを感じます。仏画は細かい部分まで鮮明に描かれていて、カラフルであり、たしかに高度な美術であると感じました。仏塔もきれいで大きいものですね。

「セブン・イヤーズ・イン・チベット」はハラーの同名の小説が原作ですが、その前に河口慧海という日本人僧侶の *Three years in Tibet* という冒険記があります。河口は明治時代の初期の入蔵者（チベットに入った人）のひとりで、この本は欧米でベストセラーになりました。チベットの仏教が高度であるというのは、美術に限らず、教理や哲学も同様で、しかもインド以来の正統な伝統を守り続けてきました。これは中国や日本の仏教史ではほとんど失われたものです。現在の仏教研究において、このようなチベット仏教の蓄積はきわめて重要な位置を占めます。また、欧米ではチベットに関心が高く、仏教といえばほとんどチベット仏教のイメージでとらえられます。人権問題がしばしば取り上げられるのも、チベット文化に対する畏敬の念があるからでしょう。隣国でありながら、日本ほどチベットの人権問題が知られていない国も奇妙なものです。

ハラー、H. 1989 『チベットの七年　　ダライ・ラマの宮廷に仕えて』（福田弘年訳）白水社。

河口慧海 1980 『チベット旅行記』（長澤和俊編）白水社。

マンダラには女尊も中心におかれているものがあったが、女尊は密教ではどのように認識されていたのだろうか。日本にも女尊が大きく取り上げられたマンダラがあるのだろうか。今取り上げられたマンダラを見る限り、女尊はけっこう大きな役割をしている気がする。

女尊を中心とするマンダラは後期密教になるといくつかわれられますが、大半はやはり男尊のマンダラです。男尊が女尊をともなっているものもあります。初期や中期の密教のマンダラでは、陀羅尼と呼ばれるグループの仏のマンダラが、女尊を中尊とします。陀羅尼は呪文のようなものですが、神格化されたり、特定のほとけと結びつけられます。陀羅尼が女性名詞であるため、そのようなほとけには女神が選ばれます。中世インド全般では、ドゥルガーやカーリーのような女神がヒンドゥー教のパンテオンにも登場し、重要な位置を占めます。女神信仰の隆盛が宗教の枠を越えて存在したようです。

私は仏教についての知識がなく、今回のチベットも前回のネパールも同じように見えてならないのです。どのようなところが共通していて、どのように相違があるのでしょうか。全体？体系化？

たしかに区別するのはむずかしいでしょうね。授業自体は仏教の知識を前提としていませんが、授業で紹介した文献などに目を通すと、さらに理解は深まると思います。授業でお話しできるのは限られた内容ですが、それがきっかけになればと考えています。チベットとネパールの仏教絵画の違いは、様式、主題、構図などいろいろありますが、両者は密接な関係も持ち、とくにネパールの様式がチベットで好まれた時代もありました。美術一般について言えることでしょうか、よいものをたくさん見ることが、理解するための最上の方法です。展覧会はあまりありませんが、図録や写真集が刊行されています。最近ではネットでも見ることができます。先回のプリントで紹介したホームページなどを見てください。リンクも紹介されています。

授業の中で言っていたかもしれませんが、チベットのマンダラに見られる三部、四部という構成は、インドや他のマンダラすべてにあてはまるものですか。

説明が不十分だったようです。三部や四部はインドで成立した『大日経』や『金剛頂経』に見られ

るほとけたちの体系で、チベットではその伝統に忠実にマンダラを描きました。三部などの部は部族ともいわれ、仏たちのグループを指します。日本にも伝わっていますが、日本のマンダラは別のシステムで解釈されることが多かったようです。インド内部では部族の数はさらに増え、五部と六部があります。それぞれにしたがったマンダラがありますが、とくに五部が主流になります。七部以上はなかったようです。部族の体系を知っていれば、さまざまなマンダラを理解するのが容易になります。

スライドの一番最初に見た画像の中で、マンダラで二体の神が抱き合っている絵が必ずと言っていいほど出てきていたんですが、あの二体は何なんですか。プリントではカラーチャクラって書いてありますが…。

日本の仏像と違い、チベットの仏像にはこのような男尊と女尊が抱き合っているものがたくさんあります。そのため、淫祠邪教という印象が強いようです。仏教的な説明では、男尊は方便（ほうべん）、女尊は智慧（般若とも言います）を象徴し、その両者がひとつのもの（不二）となることで、悟りが得られるということになります。このような考え方はインド後期密教であらわれ、チベットはそれを継承したものです。その一方で、上の「血を飲む」ところや「後期密教の特徴」のところでも書いたように、性行為そのものを積極的に評価したり、性行為やそこから生まれる恍惚感が悟りの体験と結びつけられたりします。そこから、実践方法のひとつとして、性的なヨーガが取り入れられることになります。