

2004年度 Ⅲ.仏教学特殊講義：  
浄土教美術の形成と展開

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 森, 雅秀 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/2297/23982">http://hdl.handle.net/2297/23982</a>

### III. 仏教学特殊講義：浄土教美術の形成と展開

#### 1. 浄土教美術の諸相

特殊系の阿弥陀はどれも印象深かったです。中でもあれが…（五劫思惟阿弥陀）。今日夢に出てきそうです。「変相図」と「観想図」が出てきましたが、どのように違うのでしょうか。

授業でも紹介したように、五劫思惟阿弥陀はとても強烈な印象を与える像で、前期の教養の授業でも、一番驚いた作品だという感想がありました。中国の宋代の浄土教に現れたもので、日本ではもっとも古いものでも鎌倉初期ですが、何例かあります。髪が長いだけでなく、全体にぼっさりした童子の雰囲気になるのも特徴的です。やせた顔にあの髪型はあまり似合わないのかもしれませんが。五劫もたっているのにあれぐらいしか髪が伸びないというのは、やはり如来は普通ではないという気もします。「変相図」と「観想図」の違いですが、変相図は経典（とくに大乘経典）の中の特定の場面をあらわした造型作品で、絵画が多いのですが、彫像や演劇的所作も含むことがあります。代表的なものが授業でも扱う阿弥陀経変ですが、それ以外にも法華経、維摩経、華嚴経などがあげられます。伝統的な仏教美術が釈迦の生涯の特定の場面を描いた仏伝図や、その前世をあらわしたジャータカ図であるのに対し、大乘仏教の時代に人気を博した主題です。ただし、授業で取り上げるガンダーラのもの以外にインドには作例はなく、中央アジア、中国、そして日本で流行しました。これに対し、観想図は僧侶や俗人が瞑想をしている姿を描いたもので、瞑想の対象も同時に描かれます。日本の当麻曼荼羅やその源流である敦煌の浄土図は、変相図と観想図を合体させたものです。

阿弥陀如来立像の見返り阿弥陀にはとても驚いた。仏像はすべて前をきちんと見ているものだと考えていただけに意外だった。拝むために作られたの

ではなくて、物語（説話）の一部を表しているように見える。

礼拝像であるか説話図であるかは仏教美術のような宗教美術を考える場合、重要なポイントになります。同じ釈迦を表しても、周囲に何を描くかとか、釈迦自身をどのように描くかなどの要素でこれが変わってきます。時代の流れで、説話図が礼拝像に変化することも、その逆も起こります。日本の来迎図はこのような問題の格好の題材になります。さらに来迎図の場合、迎講や臨終行儀のような儀礼や儀式とも関係を持ち、浄土教美術の特質や、宗教と美術を考える上でいろいろな示唆を与えてくれます。

印を見て、小学生のころ、輪を作った手と、平らにした手を「お金をくれ」というような意味でとらえていたことを思い出しました。今思うと相当罰当たりですね。印にもいろいろあることをはじめて知りました。

たしかに印にはいろいろ種類がありますが、仏像に現れる代表的なものは限られていますので、少しずつ慣れていくと思います。印の意味するところはたしかに見ただけではよくわかりません。大日如来の智拳印は忍者が術を見せるときの姿に似ているとかも言われます。授業とは直接関係ありませんが、密教の時代には印は仏だけではなく、僧侶も結びます。これは儀礼の中で行われますが、それぞれ象徴的な意味や機能があり（たとえば何かをお供えするとか）、こちらの方が種類が多いでしょう。これを覚えるのがけっこう大変だそうです。

ヒンドゥー教と浄土教は何らかのつながりがあるのですか。アンコールワットの回りに池があり、ハスの花があって、敦煌の阿弥陀浄土変と、アン

コールを正面から見た景色がちょっとかぶりました。

ヒンドゥー教の中にバクティ（信愛）という信仰形態があり、神への祈りや愛をもっとも重視し、神の恩寵によってのみ救済されるという考え方を基本とします。浄土教に見られる他力信仰、とくに親鸞の教えとの共通性を指摘する研究者もいます（歴史的には直接、影響があったと考えるのは無理ですが）。インド内部で浄土教がどのような広がりを持っていたかはよくわかっていないようで、ヒンドゥー教との影響関係も不明です。アンコールワットはたしかに周囲の大きな堀をめぐるし、水がたたえられています。本来はヴィシュヌの巨大な寺院で、浄土世界を表しているのではないようです。

伏見寺の仏像はぜひ一度金沢にいるあいだにみたいと思った。五劫思惟阿弥陀如来像は不格好で美しいとは言い難かった。あれを神々しく感じ拝んでいたなんて変な感じがした。阿弥陀は太陽の沈む西方にいるから日と強いつながりがありそうと思っていたので、月輪を背負っているのが意外だった。

伏見寺は11月28日（日）に予定されている密教図像学会の見学会で見学する予定です。前日にある研究発表は学会のメンバーが中心ですが、見学会は一般の参加も可能なので、授業でも紹介するつもりです。伏見寺の他に、鶴来町の白山比め（くちへんに羊）神社、白峰村の白山本地堂、加賀市的那谷寺などを回る予定です。紅玻璃阿弥陀が月輪の中に描かれるのは、密教の仏だからです。この阿弥陀は密教の瞑想法の中に登場するもので、月輪を背景に赤い阿弥陀を観想します。月輪は密教の瞑想で重要な役割を果たし、月輪のみを瞑想する月輪観や、そこに阿字（梵字のA）を瞑想する阿字観などがあります。

私の実家も一応浄土真宗だが、私は「正信偈」という経典を全然知らなかった。一般市民でもお経を唱えることができる地域があるということに驚いた。輪王寺にある阿弥陀如来五尊像は、孔雀に

乗っかっている姿がとてもユーモラスだと思った。何を表現しているのだろう。

正信偈は親鸞の著作なので経典ではないのですが、浄土真宗の門徒にとっては聖典であり、最も重要な読誦のテキストです。そのほかに和讃やお文（これは蓮如作）も唱えます。地域によって異なるのですが、私の出身のあたりは年輩の人であれば、正信偈はたいてい覚えてますし、子どもにも覚えている子がいます。日本仏教全体から見れば般若心経がもっとも重要な読誦経典なのですが、浄土宗、浄土真宗は例外です。かつて日本仏教の宗派をこえて共通の基本経典を定めようという動きがあり、般若心経が候補になったのですが、浄土系の宗派の反対で失敗に終わったという話もあるそうです。輪王寺の孔雀にのった阿弥陀は金剛界曼荼羅の西の阿弥陀に由来します。その周囲にいる菩薩も、曼荼羅の中で阿弥陀の回りにおかれている4人の菩薩たちです。仏教に限らず、インドの神々で乗り物の孔雀が意味することについては、以前『インド密教の仏たち』で書いたことがありますので、読んでみて下さい。

二十五菩薩お練り供養はおもしろいと思います。仏像（菩薩像）や画はお寺の奥の方に安置されていることが多いのに、屋外に出てしまってもよいものか！？つまり、姿をあらわにするにはあまりにもおそれ多いのではないかとするわけですが。江戸中期と言えば、大衆文化がうなぎ登りにさかんになる時期ですが、民衆のパワー（請求）が菩薩までも陽光の下に引きずり出したということでしょうか。お寺としても「仏」ではなく「菩薩」なら、ぎりぎり許容範囲なのでしょう。

お練り供養や迎講は当麻曼荼羅のところできわしく見るつもりです。たしかに、本来お堂の奥に（つまりもっとも神聖な場所に）安置されているべき仏や菩薩が人々の前に姿を現すというのは「非日常」的なことですが、儀礼や祭りというのはそのような非日常の時間や世界が出現する時とも言えます。お面をかぶり衣装を身につけることも、そのような世界を再現するのに必要な手続きなのでしょう。即成院のお練りは江戸にはじまっ

たとえましたが、当麻寺などの迎講はもっと古い歴史をもっています。とくに江戸にこのような儀礼が好まれたというわけではないようです。ただし、この時代の民衆が仏教に求めていたのは、たしかにこのような即物的なものだったかもしれません。このころに江戸で流行したのが有名寺院の仏像や絵画を運んできて、参拝客を集めるという「出開帳」でした。もちろん、経済的効果があったから行われたようで、成田山の不動などがよく知られています。ちなみに、最近、国立の博物館や美術館で有名寺院の宝物展がよくありますが、

これも法人化などで館の台所が苦しくなったという裏事情があるようです。「平成の出開帳」と自嘲を込めて呼ぶ学芸員もいます。なお、練り供養や迎講ではお練りをするのは菩薩たちですが、阿弥陀如来も姿を現すことがあります。その場合、阿弥陀如来像を運んでくることもあるのですが、中をがらんどうにして、人がすっぽりとはいることのできる阿弥陀像を造り、実際に歩いたりすることもあったようです（關信子氏の一連の研究があります）。テーマパークのかぶりものの元祖のようなものでしょう。

## 2. 浄土教の成立と主要経典の内容

**浄土教は侮れないと思いました。キケン…。**

そうです。浄土教はなかなか手強いです。それだからこそ、授業で取り上げているのですが。

**練り供養はとても興味深いです。セットや見た目が狂言などに出てきそうな感じに思われました。一度見に行ってみたいです。いつ頃行われているんですか。**

当麻寺は5月14日です。前に資料で紹介した即成院は10月第三日曜でした。現在も練り供養が行われているのは近畿地方や中国、四国地方にほぼ限られていますが、比較的近いところでは、愛知県海部郡美和町の蓮華寺（4月第三日曜）、三重県上野市の西蓮寺（4月12日、ただし5年ごとで今年あったようです）があります。練り供養と芸能の関係は、歌舞伎の花道などをあげて他にも指摘がありましたが、私自身はよくわかりません。練り供養の回までに、できれば調べてみます。

**授業を聞いて、自分の知らないこととか、勉強不足がわかりました。仏教のシステムがよくわかっていないので、後半の方はほとんどわかりませんでした。あと、宗派によって、どの部分が違うのかが、イマイチ見えてこないです。わからないことは「わからない」と言ってくれる**

方が、こちらもやりやすいです。仏教とは何かをここで簡単に説明するのはなかなかむずかしいので、入門書のような参考文献を読んでみてください。そのとき気をつけてほしいのは、世の中に仏教関係の本は無数にありますが、いかげんなものやあてにならないものがたくさんあります。中には読まない方がましというものもあります。内容のたしかそうなものを選んで下さい。必要なら、情報を差し上げますが、出版社がしっかりしているもの（宗教団体関係ではないとか、安易なビジネス書を出しているところではないなど）を、とりあえず見ればよいと思います。岩波新書などの老舗の新書が最初は手頃でしょう。

**法蔵菩薩が五劫思惟して、阿弥陀仏になって、さらに十劫たっているという、その時間の経過に思いをはせると…とか、そんな時間に思いをはせることができません。でも、もうわれわれは救済されていると思うと、まあいいかと思いました。ほんとうにそうですね。劫というのは天文学的な時間の単位で、百万年とか何億年といった長さなのですが、むしろわれわれの思慮を超越していると思った方がいいのでしょうか。浄土教の経典や典籍に、法蔵菩薩がもう成仏して、極楽でわれわれを待っていてくれるという記述を知った法然や親鸞**

などの浄土教の高僧たちは、さぞかし驚いたでしょう。たしかに「まあいいか」という気になります。

**阿弥陀もかつては菩薩だったことは何か意外でもしろく思いました。浄土教、真宗では念仏を唱える必要性さえ薄くなっていると言われましたが、お経を唱えることはどうなのですか。**

同じ浄土教といっても、法然の浄土宗と親鸞の浄土真宗徒では、救済のあり方がずいぶん違います。法然は「専修念仏」という立場をとり、念仏を重視したのに対し、親鸞は「弥陀の本願への信心」つまり、法蔵菩薩の四十八願に対して、絶対的な信頼をもつことを他力の信仰と考えました。このような信仰心をもつ人は、阿弥陀の無差別的な愛情によって救済されることが決まっています（これを「弥陀の摂取不捨の御心により、しょうじょうじゆ正定聚の位に住する」と言います）。そこでは来迎や臨終行儀のようなことも不要になります。お経を唱えることは仏教儀礼の基本的な要素であり、このような信仰のレベルとは別の問題になります。浄土宗や浄土真宗の儀礼は、南都仏教や天台の中に伝わるそれまでの伝統的な法会に、自分たちの新たな要素（その中に念仏も含まれます）を組み合わせて、作り出されているようです。宗教というのは個人の内面的な信仰だけでは成り立たず、儀礼のような形式的な行為が必ず必要となります。

**現実世界から極楽浄土への道の描かれた絵を見て、また来迎図などをたくさん見て、そういえば地獄絵図が出たのは、いつだったろうと考えたが、思い出せなかった。来迎図の構図の変化もそうだが、どのような背景をもって生まれてくるのか興味深かった。**

地獄を描いたものとしては、平安時代の「地獄草紙」が古いのですが、それを除けば、源信の『往生要集』が著されてから、そこに説かれる六道すなわち、地獄、餓鬼、畜生、阿修羅、人、天の世界を描いた「六道絵」や、これに閻魔王庁などを描いた「十王図」からはじまります。この2つを

組み合わせたものもあります。いずれも13世紀以降のものとなりますが、時代によって、表現方法や地獄のとらえ方などに違いがあってもおもしろいです。地獄を描くというのは芥川の『地獄変』のように、そこに描かれた内容や描く絵師の方に興味が向きますが、地獄図を飾って行う法会なども平安時代以来あり、どのように用いられたかという点でも興味深い対象です。二河白道図のときに六道絵なども取り上げるつもりです。

**斜め向きの来迎図で、左上から右下に向かって菩薩たちが来るのは、絵巻の表現と重なりおもしろいです。絵巻は通常、画面右→左に流れていくのですが、それと逆行する左→右の流れや、真正面を向いた図は、何かの異変、神変等の重大事を意味するのだそうです。正面向きの来迎図にしても、斜め向きの来迎図の説話性とも関連するのですね。絵巻の画面の法則としてたしかにそういうことはあります。ただ、来迎図の斜め構図と、「法然上人絵伝」のような来迎を描いた絵巻とは、前後関係からすれば、来迎図の方が先のような気がします。正面向きの絵が絵巻の中に現れるのも、「信貴山縁起絵巻」の大仏殿の場面のように仏像を表現するようなどころでも用いられます。これらはむしろ絵巻に取り込まれる個々の図像表現の伝統が、そのまま現れているとも見ることができます。**

**「二河白道図」において、この世とあの世をつなぐ橋は、なぜあれほど細いのだろうか？少しシビアな感じがしました。**

人生とはシビアなものです（橋を渡るのは死んだ後なのですが）。それはともかく、二河白道図は中国の善導の著作を典拠としますが、むしろそれまでの来迎図と異なり、三つの世界を登場人物が移動するというプロセスが表されているのが重要でしょう。橋がどんなに細くても、こちらの世界では釈迦に励まされて出発し、極楽では阿弥陀が待っていてくれます。二河白道図のヴァリエーションとして、この三つの要素である橋と釈迦と阿弥陀だけを描いたものも、時宗で流行しました。来迎図が受動的な往生だとすると、二河白道図は

能動的な往生ととらえられます。ただし、それは釈迦と阿弥陀によって保証されているのですが。

阿弥陀浄土図は、近景が上から見た視点、中心の仏などが正面から見た視点、天上の風景(?)が下から見上げた視点で描かれているようですが、一点透視図法に近いものを感じました。絵として奥行きがありますし、一種の遠近法と考えてよいのでしょうか。

前期の仏教学特殊講義「仏教の空間論」でも取り

上げましたが、浄土図のような空間表現ももちろん遠近法です。ただし、われわれのよく知っているひとつの消失点をもつ線遠近法とは異なり、建物や舞台の線を延ばしていくと、中心を通る垂直線に並ぶ方法です。これもルネッサンス以前の遠近法として、キリスト教絵画などにもよく見られ、インドの絵画や日本の絵巻物などにも共通です。図学では「魚の骨的構成」というそうです。遠近法というのは一種類ではなく、これらを含め、さまざまなものがあるのです。

### 3. インドにおける浄土教美術の起源

観経はサンスクリット語による原典が存在しないのに浄土教の主要経典のひとつになっていますが、なぜそのようなことが起こりうるのでしょうか。インド発祥であるか否かは特別重視されていないとも考えられるのでしょうか。

もちろん、仏教はインド起源であり、経典は釈迦が説いたことになっているのですから、インドで成立したことは重要です(密教経典などでは釈迦以外の仏が経典を説くこともあります)。ですから、観経も形式としては釈迦が説き、きょう良耶舎が「翻訳」したことになっています。当時の人々も、それを信じてこの経典を受け容れたでしょう。現代の仏教学者が経典の成立をいろいろな面から研究すると、インドよりも中国(中央アジア)で成立した可能性が高いということです。インドではなく中国で成立(制作)された経典はこのほかにもたくさんあり、中国や日本の仏教の歴史の中でも、そのことはしばしば問題になっていました。そのような経典を「中国撰述」の経典と呼んだり、まとめて「擬経」と呼んだりします。宗教文獻の中にこのような「偽作」や「創作」にあたるようなものが現れるのはよくあることで、たとえばキリスト教でも「外典」(apocrypha)があります。また、チベット仏教も偽作の経典の宝庫で、地中から掘り出したとか、靈感で伝えられたという経典もあります。なお、浄土教の場合、

インドでは教団や宗派のような形で浄土教が存在したわけではないことも考慮する必要があります。インドから特定の教団の僧侶が中国にやってきて、布教をしたわけではないのです。

写経というと、どうも平安時代のイメージがありましたが、奈良時代にもはやっていたんですね。奈良時代だと紙ではなく木簡や木の薄い板に写していたのでしょうか。

写経、つまり経典を書写することは仏教が伝来した段階から必要だったでしょう。中国では木簡の写経も残っていますが、日本では当初から紙に書写していたようです。記録に残る写経は『日本書紀』の天武天皇に関する部分にあるようですが、奈良時代よりも前の写経の遺例が2点残っています。奈良時代になると写経は国家規模で行われるようになり、とくに天平年間(729-749)にはおびただしい数の写経が行われたようです。大乘経典の多くはその経典を読誦し、大事に保管し、さらに書写することで、大きな功德が得られることを繰り返して説いています。経典の作者たちは、その経典ができるだけ人々のあいだに広まることを願ったのでしょうか。本の中に複製を作ることがプログラムされているようなものです。日本の写経も、本来はこのような「作善」のための宗教的な行為でした。平安時代以降も写経は続けられます

が、次第に「装飾経」のような美しいものも出現し、単なる書写や作善にとどまらない展開が見られます。現在、京都国立博物館で「古写経：聖なる文字の世界」という特別展覧会が行われていて、私も見てきました（この回答もこのときに仕入れた知識です）。仏像や仏画などと違って地味な展覧会ですが、仏教のことを勉強しているものには、とてもおもしろい展覧会でした。書道をやっている人にも魅力的なようです。11月28日まで開催されていますので、機会があればぜひ行って下さい。

序分義（未生怨因縁）の絵は、日本の絵巻物を思わせるようでした。描かれている建物は中国のような雰囲気、服装もインドのようではなく、中国風な感じがしたので、絵だけ見たら、インドの物語には思えないようでした。

たしかに、絵だけ見ていると中国の物語に見えます。この物語に限らず、インドの仏教に関する説話図は、中国に入ると背景も人物もすべて中国風に変えられてしまうので、同じ物語のインドの作例と比較すると、それぞれの国にみられる表現方法の違いがわかりおもしろいです。さらに日本では異なる表現となります。序分義に説かれる阿闍世王の物語は、観経が典拠なのでインドでの作例はありませんが、阿闍世王の物語は他にもいろいろあり、ガンダーラや中央アジアのキジルなどで、見ることができます。

仏教では誰でも往生できるということでしたが、生前の行いによって往生の仕方が違うということは知りませんでした。死んだ時、迎え方が九つに分かれたとしても、その後、極楽で同じように過ごすならば、悪人にとってはいいだろうなと思ってしまいました。

無量寿経の三輩往生、つまり人間を三種類に分けて、それぞれ異なる方法で往生するという思想はインドで確立しているのですが、それをさらに3種類ずつに分けて九品往生に拡大するのは、観経独自の教えなので、中国的な展開と考えられています。その背景に、中国における官僚制などを指

摘する研究者もいます（九品官人制と呼ばれる制度などがあげられます）。日本の往生思想では、この九品往生が基本となり、ここから来迎図などの浄土教美術が現れますので、たとえ中国での創作であったとしても、文化的にとっても重要な考え方になります。たしかに往生しさえすれば、その方法は阿弥陀や菩薩に囲まれたにぎやかなものであろうと、蓮台だけの寂しいものでもどちらでもいいと、私も思いますが、日本では臨終行儀などではなやかな来迎を見ることがとても重視されます。結果よりもプロセスを大事にするということでしょうか。このことは、日本の来迎図のところで考えてみたいと思います。

いつも思うのですが、仏教はキリスト教や儒教（儒学）、イスラム教などと比べて、ものすごくスケールが大きくて、現実的には起こり得ないことばかりであるように思います。異教徒の人はおかしいと思うでしょうが、昔の仏教徒の人たちはやはりすべて信じていたのでしょうか。信じられるものですか。私は特別宗教を信じているわけではないので、よくわかりません。

宗教というものは基本的に「聖なるもの」や「超越的な存在」を中心に持っています。そのようなものは、われわれの日常的な思考や合理的な存在とは別のレベルにあるのが普通です。それが仏教では世界や物語のスケールの大きさや、荒唐無稽さとして表されるのではないのでしょうか。そのような存在を前にして、人間の無力さを痛感することで、はじめて信仰や敬虔な気持ちが生まれるというのが、宗教の一般的なメカニズムだと思います。これとは別のレベルの話になりますが、経典を生み出した人々は、われわれとはまったく異なる世界に住んでいたということも重要でしょう。現代人の多くは神話や経典の中の、非現実的な物語をまったくのフィクションとしてとらえがちですが、そのような文献が成立した時代の人々にとっては、むしろ本当にあった物語だったはずで、日本でも50年前や100年前までは同じようなものだったはずで、見方によっては現代でもそれほど変わっていないかもしれません（星占いや

血液型による性格判断は、一種の宗教でしょう)。このようなことを含め、宗教を信じる、信じないは個人の自由ですし、プライベートなことです。授業ではそのようなことに立ち入りませんし、むしろ、客観的な立場から宗教を見るようにしています。

浄土教とは関係ないのですが、エディプス・コンプレックスで考えたこと。ヒンドゥー教で、ガネーシャの首が象である理由を、去年、ネパールを旅行したときに聞いたのですが。ある時、パールヴァティーがお風呂(?)に入っていて、ガネーシャに前で見張らせていて、「誰も通してはならない」ということを言われたらしく、そこにシヴァがやってきて、中に入れないのでガネーシャの首を切り落としたそうですが、それって、思いっきりエディプス・コンプレックスですよ。父シ

ヴァの男根がこわくて、象の首になってガネーシャはシヴァに対抗したのだと思ったんですが…。

象の頭を持つガネーシャは、その特異な姿からいろいろな物語があるようです。お聞きになったのも、その通俗版のひとつだと思います。たしかにエディプス・コンプレックスですね。このように神話を精神分析の立場から解釈する研究は、海外でよく見られます。先週、口走った阿闍世コンプレックスについて書かれた本は、小此木啓吾『阿闍世コンプレックス』や『阿闍世とエディプス』でした。小此木氏は「モラトリアム人間」で一世を風靡した精神分析家ですが、この本についての評価は私はよく知りません。阿闍世そのものについては、東海大学の定方晟氏が『阿闍世のさとり』『阿闍世のすくい』(いずれも人文書院)という本を出しています。

#### 4. 中央アジアにおける浄土教美術の展開

マトゥラーヤやガンダーラの像の銘文の話聞いて、文献は重要な証拠にもなるが、やはり不確かなものでもあるのだと強く感じた。しかし、今日、神変の文章を読んだことによって、スライドを見るときにわかりやすくなったこともあり、少しはズレてしまおうが、どんな分野でも文字というものの問題は難しいと思った。奇跡を起こす前に精神を統一することは、現代のいろいろなことに通じている気がする。これは仏教に限ったことではないのかもしれないが、知らないうちに当然の認識(?)になった仏教に関するものがたくさんあるように思えて、おもしろかった。

たしかに文字という情報はいろいろな問題をはらみます。一般に美術史では文献よりも作品に重きを置きますが、仏教学では文献を中心にものごとを考える傾向があります。どちらの立場でもかまわれないような気がしますが、実際に作品の解釈にあたって、決定的な違いを生むこともあります。モハマッド・ナリーの作品の解釈が分かれるのは、

文献と作品のバランスの取り方に起因するところも大きいでしょう。「舎衛城の神変」や「阿弥陀変相図」とする立場は、どちらかという、文献(広い意味でのテキスト)が先にあり、それを作品としてイメージ化したと言えるでしょうし、神変のような光景を、さまざまなモチーフで表現しているという立場は、図像の伝統を重視した立場のように思われます。仏像の銘文は、テキストでありながら作品の一部にもなっているので、ふたつの立場の接点のようなところにあります。銘文には制作年代や寄進者の名前のほかにも、寄進者の出身地、身分、寄進の動機などが書かれることもあります。これらの情報から、経典などのテキストが伝える仏教とは異なる、現実の仏教のすがたが浮かび上がることもあります。銘文の研究にはいろいろな可能性があるのですが、仏教学でもまだまだ未開拓な分野です。神変の前に精神統一をする点は、インドにおける宗教的な神秘体験や冥想方法が背景にあります。精神統一のことを

「三昧」と呼ぶのですが、これはインドから古くから伝わる瞑想のための身体技法、すなわちヨーガの専門用語でもあります。仏教とヨーガの間には密接な関係がありますし、仏教に限らず、ヨーガはインドの宗教の実践方法の基礎でもあります。大乘経典では、このような三昧、すなわち身体と精神を統御することとが、神変を起すことの前提となっています。ついでに言えば、大乘経典に説かれている内容は、このような三昧の状態での出来事であり、およそ通常の人間の思考や感覚からかけ離れています。経典の内容が荒唐無稽に思えるのはそのせいです。

仏には釈迦の他にもたくさんの仏たちがいますが、結局一番偉い（上にいる）のは誰なんですか？ 釈迦が中心にかけられていることが多いのを見ると、釈迦が一番偉いのかと思うのですが、釈迦が仏になる以前にも仏たちはいたんですよね。そうなる、釈迦よりも前にいた仏たちの方が上ですか。仏とは誰か、仏はひとりかたくさんかという問題は「仏陀論」とも呼ばれ、仏教とは何であるかという問題に直結する重要な問題です。われわれは仏教の開祖が釈迦であり、仏陀と呼ばれていることを当たり前のように信じていますが、時代や立場では必ずしもそうではないのです。たとえば、密教では大日如来（毘盧遮那如来）が仏の世界の中心に位置し、釈迦は歴史的に現れた無数の仏たちのひとりにすぎないという立場から、仏の体系を構築しました。授業で取り上げている浄土教も、釈迦より重要な仏として阿弥陀を前面に出し、阿弥陀への絶対的な帰依こそが、われわれが救済にあずかる唯一の手段であると説いています。このような、釈迦以外の仏への信仰は、大乘仏教以降のものがよく知られています。しかし、実際は初期の仏教経典の中にも、釈迦が自分よりも前に現れた仏に対して言及し、自らの説く教えが、それらの過去の仏たちの教えを再発見したにすぎないという記述が見られます（お釈迦さんはずいぶん謙虚ですね）。これらの過去の仏たちが過去仏として定着し、さらに未来の仏である弥勒も信仰されます。また、われわれの世界以外にも仏国土を

立て（阿弥陀の極楽浄土はその代表です）、それぞれに仏がいると説くことで、無数の仏が仏教の中に登場します。その中で誰が一番偉いのかとか、仏相互の関係などは、立場や時代によって異なります。その一方で、さまざまな仏たちが大乘経典や密教経典に登場するにもかかわらず、一般の人たちの信奉する仏は、結局、釈迦が一番重要であったということも推測されています。たとえば、密教の経典には大日如来を頂点とする無数の仏たちが説かれています。これと同じ時代の作例を調べてみると、仏像として刻まれるのは圧倒的に釈迦であることがわかっています。ガンダーラの神変図を阿弥陀浄土図とすることに躊躇するのは、このような経典と実作例とのあいだの乖離もあるのです。

神変にあった「すべて」が見えたというのは非常に危険ですね。今の時代で、あらゆることを悟ってしまうと、社会のシステムから何からを疑ってしまい、とても危ない状態になってしまいうで…。でも仏教というのは、そういう境地を示して、勤のいい人を導き続けているのかもしれませんが、でも、オウムみたいに行くところまで行ってしまうという危険性もありそうです。

宗教が危険であるというのはたしかです。このことはオウム以降、日本でよく言われることです。しかし、その発想は依然として宗教を甘く見ているような気が私はします。つまり、宗教を危険視する人たちは、その一方で「宗教とは本来、人を幸福にするべきものなのに」という前提があるからです。簡単にいえば、宗教はいいものなのに、悪い宗教にだまされて、不幸になるのはおかしいという考え方です。これは、きわめて安易な日本人的な宗教観であり、オウムの事件があっても、何も変わっていないと思うのです。本来、宗教は危険であり、それだからこそ、人々を救済するような力を持っていると見るべきでしょう。もちろん、宗教には人々の心に安らぎを与え、生きる上での指針を与える力を持っています。しかし、その一方で、現代社会で起きているさまざまな事件や紛争が宗教に関わりを持っているのも事実です。

人間は状況次第で、宗教（もっと広く言えば思想や信条も含む）のためなら何でもできますし、それは道徳や倫理、あるいは経済性などと矛盾することも珍しくないからです。「すべてが見えた」という状態が危険であるというのは、私もおおいに共感するところですが、しかし、その危険性は、

「すべてが見える」ことそのものよりも、「すべてが見える」ような存在があると信じることに、もっと強く感じます。このような存在に対して絶対的な帰依をすることこそが宗教の本質だからです。

## 5. 日本における浄土教の歴史

私の姉が敦煌に行ったことがあるのですが、とてもすばらしかったそうです。私も一度行ってみたいと思っていたのですが、敦煌の窟数はかなりあるのですよね…。いったい、どのくらいあるのですか。

私も正確な数は知らなかったのですが、敦煌の簡単な紹介をしているホームページからの引用をします。

敦煌の石窟は、莫高窟、西千仏洞、榆林窟がある。そのうち、莫高窟は千仏洞という俗称があり、敦煌石窟の代表で、甘肅省敦煌市の南東 25km に位置する。洞穴は鳴沙山東麓の絶壁の上にあり、上下 5 層で、南北の長さは 1,600 メートル余りある。

前秦の建元二年(366 年)から掘り始めたもので、現在十六国、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏、元など 16 王朝の洞穴が 492 個残っており、壁画は 45,000m<sup>2</sup> 余り、彩色の塑像は 2,415 体、飛天は 4,000 余体、唐・宋時期の木構造建築は 5 棟、文書と文物は 5 万点余りある。敦煌石窟は建築、絵画、彫塑、文書、文物からなる総合的な文化芸術宝庫であり、1987 年「世界文化遺産目録」に登録された。

敦煌莫高窟の各時代の壁画は、当時の生産と労働の場面、社会生活の情景、衣冠と服飾制度、古代建築の造形および音楽、舞踊、曲芸の画面を表してもいけば、中国と外国の文化交流の史実をも記録しており、4 世紀から 14 世紀までの中国の古代社会の研究に形象的資料を提供している。敦煌莫高窟の壁画は、非常に大きな歴史的価値と芸術的価値がある。各時代の壁画の

うち、唐朝が盛んだった時期の壁画の水準が最も高く、人物の体の比例が適切で、豊満、健康であり、芸術生命に富む人物の形象および見る人を佳境に引き込む芸術的境地を大量に創り出した。

敦煌の彩色塑像は、塑像を作ることと彩色を塗ることの密接な関係を重視し、塑像を作る時は彩色を塗ることに適度の余地を残し、造形上の細かいところは一々作り上げることをせず、線描と色彩で補充している。色を用いる面では、よく色彩上の誇張を運用して人物の性格を表している。

莫高窟は一般に開放されている石窟が合計 27 カ所ある。この他に、特別窟間といって、別途料金を支払って見学できる石窟も 13 カ所ある。

(<http://jp.cytsonline.com/static/5bottoms/guanguang/shijieyichan/dunhuang.jsp>)

**形成期→完成期→固定期と移るにつれて、物語も詳細化、具体化していく様子が絵画に現れているのがおもしろかったです。**

阿弥陀の極楽浄土図が変相図の主題であることは一貫しているのですが、その表現方法の変化と、周囲に描かれる未生怨因縁と十三観が加えられることが、敦煌においては重要です。それとともに、絵画そのものの質の変化も認められます。第 2 期を完成期とし、第 3 期を固定期とするのは、絵画としての変化が、いわば右肩上がりではないことを示しています。第 2 期において一種の頂点に達した後は、図柄の固定や表現の形式化が進み、絵

画としての力を失っていきます。これは敦煌の阿彌陀浄土変に限ることではなく、芸術作品の持つ宿命のようなものかもしれません。同じ形式を固持することは、作品にとってはマイナスに働くことが多いようです。むしろ、形式をうち破るような刷新や変革を行うことで、あらたな芸術が生まれるのでしょう。

**石窟が日本にはないのにはどのような理由があるんですか。朝鮮半島にも多くは存在しないのなら、なぜ、朝鮮半島には伝播しなかったのでしょうか。**石窟が生み出されるにはさまざまな条件が考えられます。石窟として用いるような洞窟が存在するか、あるいは穿窟が容易な山が存在すること、石窟の内部が居住空間として使用可能であること（場合によっては、一般の住居よりも快適であること）、石窟のような構造物を宗教的な意味をもつ空間と見なしうること、などがあげられます。歴史的に見れば、実際に石窟の僧院や寺院を作り出すことのできる技術が伝播していることも必要でしょう。日本にはこれらのいくつかが欠けているために、石窟寺院がほとんど造られなかったこととなります。ただし、洞窟のような構造の空間を宗教的な施設として用いることはしばしば見られます。空海が虚空蔵求聞持法という修行を行い、大日如来との合一という神秘体験を経験したのも、海辺の洞窟といわれています。また、加賀市にある那谷寺には、洞窟が特定の修行の場として用いられた跡がたくさん残っています。朝鮮半島に石窟寺院があるかどうかはよくわかりません。調べてみてください。

「池と花樹観想図」のスライドを見たときに、森先生の「砂漠である中央アジアでは、水や植物が無く、そのためにそれらは壁画の瞑想の対象となりました」（これはおそらく森先生のことばそのままではないと思いますが、私はそのように記憶しています）というコメントを聞いて、この壁画が描かれた当時の人々の心境が想像されました。きっと、壁画の制作者はのどの渇きを感じながら、自分が緑豊かな大地におり、泉がわき出ているよ

**うな、一種のオアシスを想像しながら作業を実行していたのでしょね。**

のどの渇きを感じながら極楽浄土図を描いたかどうかはわかりませんが、極楽浄土のイメージが、水と緑が豊富な楽園ということと、その観法が流行した中央アジアの風土との落差は、たしかに大きいのではないかと思います。阿彌陀経（大経も小経も）がインドで成立したことは、両者のサンسكريットテキストが現存していることから明らかですが、中央アジアでその流行が見られたことや、観経ではその成立までも中央アジアが有力視されていることは、たしかです。この地域に住み、浄土を夢見た人々の希求したものが何であったかが、ここに示されているような気がします。もちろん、浄土教は中国の緑豊かな地域、あるいは朝鮮半島や日本でも流行しました。しかし、日本の浄土教美術を見てみると、そこでは極楽浄土を豊かな自然として描くことにはそれほど熱意は見られず、むしろ、そこにどのように往生するか（具体的には来迎と蓮華化生）が重要な問題になるようです。同じ浄土教美術であっても、日本は浄土そのものよりも、そこにいたるプロセスや方法に関心が寄せられたと見るのが可能かもしれません。

**トヨク石窟の壁画の顔の部分が削られているのを見て、宗教の違いから文化財を傷つけられるのを残念に感じました。無常感を表した九相詩絵巻の絵や、死体が腐ってゆくのを観察する修行の話で、気持ちが悪くなりました。昼食前でなくてよかったです。**

トヨクの壁画の顔については、何人かの方が同じような指摘をしていました。人物を描いたときに顔やとくに目が持つ力は独特なものがあります。仏像や人体像のどの部分が傷つけられても、被害は物理的には同じかもしれませんが、顔とそれ以外の部分ではその影響力はまったく異なるでしょう。あまり関係のない話ですが、赤ちゃんが母親などの顔のどこを見ているかを調べた実験があって、顔の中の目を中心に視点を移動させていることがわかるそうです。相手の目から情報を得るこ

とは一種の本能なのでしょう。逆に、インドでは目だけを大きく家の前に描くことがあります。とくに新築直後の玄関の左右などに描かれます。これは他人が妬みをもって眺めることに対して、それに対抗するような力をはじめから描いておく説明されます。目や視線は一種のエネルギーを持っていると考えられているようです。不浄観が気持ち悪いという指摘も複数ありました。もちろんそのとおりですが、九相詩絵巻の場合、このような写実的な表現がこの時代可能であったことや、その後、六道絵と呼ばれる絵画において、九相詩

絵巻に描かれたモチーフがそのまま現れることになり、さまざまな展開を示すことが注目されます。ちなみに、死者や骸骨を描くことによってこの世のはかなさを表すことは、西洋においても見られ、石棺の蓋のところに死体を浮彫にしたり、骸骨が「死の舞踊」を演じている姿などが、中世社会では広く制作されたそうです。小池寿子さんというキリスト教絵画のすぐれた研究者が、これについては精力的に研究されています（『死者たちの回廊』『死を見つめる美術史』など）。

## 6. 日本における浄土教の歴史（続き）

暁烏文庫は日本文学の勉強をするときによく利用している。ボタンを押して本棚を開くのはだいたい900番あたりなのだが、いわれてみれば仏教系の本の分類番号の棚が多いような…今日も行くので見てみようと思う。使っているのに暁烏文庫についてよく知らなかったなあと思った。続けて、あまり関係ないが、空海には化け物退治などの伝説が数多く残っているような気がして少し調べてみたいと思った。「御伽草子」などで庶民によく知られたのはだいたい弘法大師、それから法然上人…文学と仏教は切り離せず、末法思想が出た後には「よくよく後生肝要なるべきなり」などと結ぶ物語も多くなるし、法然上人の説法もいろいろな文学のあちらこちらで行われている。そういった面から仏教にアプローチすることが多いので、密教とそこから来ている浄土教の動きなどに注目して文学を見るとことはやはりおもしろそうだと思う。それにしても法然上人はよく出るのだが（僧といえば…という感じで）、何か意味があるのかと不思議。

前回ははじめに暁烏文庫の紹介をしました。この文庫は金沢大学が誇る一大コレクションです。金大に着任してしばらくしたときに、この文庫をはじめて見たときには誇張ではなく感動しました。職業柄、仏教関係の文献のコレクションはいろいろ

ろ見てきましたが、個人でこれだけ集めているのは驚きです。日本文学関係の方がよくお使いになるというのは、むしろ意外でしたが、それだけこの文庫がもつバランスの良さのあらわれでしょう（もちろん、ご指摘のように仏教と文学との関係の深さもありますが）。弘法大師や法然上人などの高僧の説話はおもしろいですね。弘法大師については、一般に「大師信仰」と呼ばれています。弘法大師（空海）はもちろん歴史上の人物ですが、それを越えて神格化されて、密教、弥勒信仰、高野山信仰などともからみあって、絶大な信仰を集めました。四国や高野山を訪れると、弘法大師がいまでも「生きている」かのようです。『大師信仰』というタイトルの本もいくつかあります。法然上人については私はあまり知識がありません。授業では平安時代までの浄土教美術を中心とする予定なので、法然や親鸞以降の浄土教はあまり取り上げませんが、ぜひご自分でもいろいろ調べてください。「法然上人絵伝」のような作品などもあります。法然の弟子のひとりの證空という人物は、当麻曼荼羅の流布に功績があった人物なので、鎌倉期の人物ですが、少しくわしく紹介するつもりです。それにしても、平安期の説話文学は日本における仏教の受容のあり方を示すものとして、とても興味深いものです。『今昔』や『日本霊異

記』などをじっくり読んでみたいと、私もかねがね思っています。

私はおみくじがけっこう好きなので、見かけると引きたくなるのですが、おみくじは神社に置いてあるイメージがあるので、発明者が天台の僧というのが意外だと思いました。おまrio寺と神社の区別がなかったためでしょうか…。私がたまたまお寺でおみくじを引いた記憶がないだけなのかもしれないですが。

おみくじの発明者が元三大師（良源）であると紹介しましたが、正確には、おみくじの起源は元三大師までさかのぼると言うべきところでした。いささか安易ですが、インターネットの検索で「おみくじ 元三大師」でひくとかなり出てきました（Google で 1,580 件）。比較的好くまとまっているものとして、ひとつだけ紹介しておきます。

実は元三慈恵大師良源上人(912～985)が仏教各宗の寺院や神社で行われている「おみくじ」の創始者であることは案外知られていない。慈恵大師が観音菩薩に祈念して偈文（げもん）を授かった観音籤（くじ）が起源と言われる。また、元三大師が如意輪観世音菩薩の化身であると言われてるところから、「観音籤」の名があるともいわれる。

江戸時代初期、東京上野の寛永寺に黒衣の宰相といわれた天台大僧正（1536～1643）という方がおられた。天台大僧正は常々慈恵大師に深く帰依されていたが、夢枕の中に慈恵大師が現れて、「信州戸隠山明神の御宝前に観音百籤あり。これは、後世複雑な社会において人々の困難を救うために観音菩薩に祈念していただいた、いわば処方箋ともいべきである。これを私の影像の前に置いて信心をこらして吉凶禍福を占えば、願いに応じて禍福を知ることができるであろう。そうして衆生を利益せよ」というお告げをいただいた。早速に人を戸隠に派遣して確かめると、偈文百枚が納められていたという。

『観音経』には「浄聖なる観世音菩薩を念じ、念ぜよ。疑いを生ずることなかれ。観世音菩薩は苦悩や死や厄災において、頼みとして最高の救世

主である」と説かれている。

番号を付けた百本の籤を小さな穴のあいた箱に納め、至心に祈りながらそのうちの一本の籤を得て、引いた番号に相応した偈文によって、願う事柄の吉凶を判断すると、的確な指示が得られたのであった。

現今の神社仏閣で気軽に引けるおみくじは、この「元三大師百籤」から発展したもので、人間の運勢、吉凶を五言四句の偈文（漢詩百首）や和歌（＝神社に多い）にまとめ、一番から百番まで連番をふり、引いた番号に書かれた文面で占うものである。（<http://www.niji.or.jp/home/myoho/ganzan/omikuji-1.html>）

お寺と神社の区別をわれわれは当たり前のように行っていますが、日本の宗教史を眺めた場合、これはかなり特殊なことで、明治初期まで千年以上にわたって両者は密接な関係を有していました。

**慶滋保胤の二十五三昧会がホスピス的だと聞いて、単なる宗教ではない一面を感じた。言い過ぎかもしれないが、老人介護や心のケアという側面もあるかと思いながら聞いた。**

現代的な意味でのホスピスとはもちろん違いますが、死を迎えるために、日頃から緊密なネットワークを持った集団がいて、その準備を怠らず、実際の臨終においても、その前後の一連の手続きをこの集団が遂行するという点では、通じるものもあるようです。実際、ホスピスの活動をする人の中には、中世の「臨終行儀」に関心を寄せる人もいらっしゃるようですし、僧侶の立場からもこれらを結びつける人もいます。臨終行儀は「死の儀礼」ですが、実際は死にゆく人ばかりではなく、残された人々が、それを乗り越えて生きていくための儀礼でもあります。これはホスピスでも重要なことのようにです。

**来迎図を見たかどうかをどうにかして伝えるよう、死にそうな人に頼むのは、今の感覚からするとひどいように思いました。夢の仲ででもいいから伝えてほしいというのは、昔の人が夢に現実とつながりがある、現実のことが反映されると考えてい**

たからなのかなと思いました。

すぐ上にも書きましたが、それほどひどいことではないと思います。でも芥川の「六の宮の姫君」などでは、臨終にあたって来迎を見られない人の悲惨な姿が描写されていて、それはまた別の意味でひどいことなのかもしれません。夢については、当時の人々にとってはむしろ、現実よりも重視されていたと思います。仏や菩薩などが現れるのも夢の中ですし、そこでの「お告げ」は真実をつたえます。現実のことが反映されているというよりも、現実では知ることのできない真実が姿を現すのが夢なのでしょう。現代人の感覚では現実こそ真実と当たり前のように信じていますが、けっしてそれほど単純ではないのです。

オペラのような念仏をぜひ聞いてみたいです。話を聞いたとき、教会での賛美歌が思い浮かんだので、これをお坊さんがあの雰囲気アカペラでやるのかと思うと笑えました。

CDやDVDも出ていますので、ぜひ見たり聞いたりしてください。おそらく「笑える」という感想ではなく、崇高とか神秘的とか肅然という印象を持つことになるのではないかと思います。宗教と音楽は本来、密接な関係があり、西洋でもいわゆるクラシックは教会音楽が基礎にあります。グレゴリオ聖歌などはそのひとつですし、バッハの作品でも、そのおそらく9割以上は宗教音楽です。日本の仏教でも、儀礼や儀式では音楽的要素が大きな位置を占めます。たとえば、真言宗では「声明」（しょうみょう）が有名ですし、一般の信者も含むものとしては「御詠歌」（ごえいか）があります。多くの宗派はその伝統を伝えるために、節回しや発声法を表すためのさまざまな記号や表記法を工夫してきました。音楽的な要素が最も希薄である浄土真宗でもそれはあります。なお、仏教寺院でも楽器はいくつもあり、アカペラで唱われるものもありますが、これらの楽器を伴奏にして行うパフォーマンスもあります。

暁烏文庫ははじめ何もわからないときに見て単純に感嘆しました（最近では「地下2階」と聞くだ

けでゲップが出る傾向にあります…）。パソコン嫌いの私はよく「本棚を読む」というのをやりますが、OPACと違ってインスピレーションがわきます（ネタ探しには最適だと思います）。暁烏文庫も敬遠せずに、とりあえず「本棚読み」からはじめて「本読み」に向かうべきなのでしょうが…。地下二階の照明がとりあえず暗すぎます。

前回のQ&Aに「日本や朝鮮半島に石窟が少ない理由」とありましたが、やはり内陸部と比べて、とくに日本においては火山活動が関係していると思います。何もないまっさらな石を彫ったのではなく、むしろ、もともとある自然の石窟を拡大する方向で石窟が作られたと思うのですが、そうした石窟が（風や水で削られたのではなく）火山活動によるものなら、壁に彫ったものはつぎの火山活動により壊れてしまう。つまり保存性が低いわけですね。だから仏菩薩らは壁に直接彫るのではなく、彫像を安置するものだったのではないのでしょうか。（江ノ島大明神＝弁財天は、そもそも密教僧が石窟内で感得し、その像が石窟内に祀られたと、S先生の演習の授業で使う英文で読みました）。

暁烏文庫の照明が暗いことは、私はあまり気がつきませんでした（もっと暗い図書館をたくさん知っているのです）。図書館の方に伝えておきます。暁烏文庫のとなりにある「四高文庫」もなかなかおもしろいです。ちなみに、暁烏文庫は目録が出ていて、図書館のカウンターの反対側の、冊子体の目録の中にあるので、全体像を知ることができるのですが、四高文庫には目録はないようで、OPACで検索する以外は、やはり直接、本棚を読む必要があるようです。石窟と火山についてはよくわかりません。たしかに日本には火山が多いですが、それ以外の山もありますし、50年、100年という間であれば、火山活動がない山もたくさんあります。石窟の問題は少し横に置いて、仏像を作るときの素材に何が選ばれるかを考えると、日本とインドではかなり違いがあります。日本では仏像といえば、木造彫刻が第一にあげられますが、インドでは圧倒的に多いのが石造です。仏像のような聖なるものの像は、その表現が美しいとか崇

高であるということとともに、できるだけ長く形態が保てる（できれば永遠に）ことが期待されます。その点、木は石に比べるとかなり保存には難があります。しかし、それにもかかわらず木が選ばれたということは、日本人にとって木が石や岩以上に特別な存在であったからでしょう（霊木などが古くからありますし、神社にはしばしば御神

木があります）。江ノ島の弁天と感得についてはわかりませんが、もともと弁天が水とつながりが深い神であることや、洞窟という空間がもつ宗教的な意味（死と再生のための胎内として機能する）なども考慮に入れなければならないと思います。

## 7. 阿弥陀と阿弥陀三尊像

先生の話にもあったが、平安前期の阿弥陀像が金沢日にあることが、たいへん不思議だと思った。近世以前の金沢は今日のように核となる土地ではなかったと思うのだが…。また、今日の授業には関係ないことなのだが、さっきふと「あみだくじ」のことを思い出して、この阿弥陀は阿弥陀なのだろうか疑問に思った。もし、そうだとしたら「あみだくじ」にはどのような意味や由来があるのだろうか。

伏見寺は現在では金沢の中心である寺町 5 丁目あたりにありますが、もともとは野々市にあったそうで、江戸時代に寺町が前田家によって整備されたときに移転したと聞いています。その本来の場所からもわかるように、伏見寺はむしろ北陸修験と関係があるようで、とくに白山信仰との結びつきが顕著なようです。伏見寺の開基は、東大寺建立に功績のあったことで有名な行基と伝えられ、その歴史の深さも相当なものです（ただし、日本中に行基や空海の開基のお寺は無数にあります）。平安前期の阿弥陀像があるのも、このような由緒からすれば当然かもしれません。また、この阿弥陀像が金銅仏であることも注目されます。白山の本地仏として伝わる仏像の多くは金銅仏で、この地域に独特の金銅仏文化圏があったのかもしれませんが。白峰村の林西寺にある白山下山仏（明治初期の神仏分離令で白山頂からおろされた仏像）の多くも金銅仏です。伏見寺の阿弥陀如来坐像は機会があれば、住職にお願いして拝観したいと思っています。あみだくじについては断片的な情報で

すが、阿弥陀如来像の後光から来ているそうです。現在ではあみだくじは縦と横の線で作りますが、もともとは賞品や賞金を中心にかいて、そこから放射状に線を引いて作ったそうで、その形が阿弥陀の後光に似ているとのこと。いつ頃からあるのかはわかりませんでした。授業で扱っている平安や鎌倉の阿弥陀像ではなく、浄土宗、浄土真宗が民衆に広まった結果、本尊仏としての阿弥陀像のイメージが、人々の間に浸透してからのことでしょう。

**源信が往生要集の根拠として仏典を持ってきたところなど、他の宗派の人たちがその反論者に対処するためだったのだろうかと感じた。**

源信が他の宗派からの論争を挑まれたということは、あまり聞いたことがないので、おそらくそうではないと思います。仏教の文献、とくに経典ではなく論書と言って、高僧などが著した著作の場合、何かを論ずるときに経典からの引用を行うことは、きわめて一般的なことです。仏教というのは学問や科学ではなく宗教なので、信仰つまり信じることが中心にあります。その場合、何を信じるかということ、第一にあげられるのは仏の教えです。逆に、どんなにすばらしいことや正しいことを述べたとしても、それが経典に根拠を持たなければ、それは仏教の教えにはならないのです。仏教の経典にしばしば見られる冒頭の定型句「如是我聞」（かくのごとく我聞けり）というのは、私は釈迦（あるいは別の仏）から以下のことをたし

かに聞いたのだということを示しています。これによって仏の教えであることが確認されることとなります。もちろん、すべての経典が釈迦一人によって説かれたことは、おそらく歴史的にはあり得ないでしょう。しかし、仏教である限り、それを前提としなければ、宗教として成り立たないのです。別の次元の話になりますが、仏教の研究手法として、このように引用される経典を明らかにし、その本来の意味と、引用された意図との異同等を比較するという方法があります。その場合、研究者自身にも、仏教の思想を知るためには、仏の教えと言われるものがどのように説かれ、さらにどのように理解されたかを文献を通して知ることができるという共通の認識があるからです。

法隆寺の阿弥陀三尊像の蓮が蓮池から生えていると聞いて、はっとしました。この像の写真は今までに何回も見ているはずなのに…。すでに外からの影響を受けていることがわかって、気を付けてみるといろいろわかるなあと思いました。伏見寺にはもうだいぶ前になりますが行ったことがあります。このような像は見なかったと思うので、今にしてみるととても残念です。仏像を作る人は、それまでの作品や文献に影響を受けて、自分の作品を完成するのだと思いますが、何をどれだけ見たか、そしてどんなところを大切にもらえて表現したか、いろいろ気になるところです。宋代絵画の影響のことも…。当時の作者に話を聞いてみたい。

作品を注意深く見ることが大切であることはそのとおりです。美術史の人たちは本当に作品を見ることに絶大なエネルギーを注ぎます。そういう人たちと一緒に作品を見る機会があると、同じように見ているながら、いろいろなことにまったく気がつかないでいることがあることがよくわかります。私の分野ではインドなどの海外に調査に行くことがあるのですが、何日もかけて出かけていくのも、写真ではなく実物を自分の目で見るためです。後半の仏像制作者に関するコメントもそうですね。歴史的な作品を残すような芸術家は一種の天才ですが、まったく何も無いところからその

ような作品を生み出すことはあり得ないでしょう。とくに仏像制作というのはむしろ職人の仕事なので、独創性よりも伝統に忠実であることの方が好まれたはず。しかし、従来の作品の全くの模倣では、見る人の心を打つような作品とはなりえません。新たな様式、新たなスタイルを生み出したような傑作とは、その時代の人々の嗜好を満足させると同時に、時代を超越した完全性のようなものもそなえたものなのでしょう。一般論としていうのは簡単なのですが…。鎌倉時代の仏教美術に中国の宋代や元代の仏教美術が与えた影響はとても大きいのですが、高校の日本史などではほとんどふれられていません。仏教美術史の分野でもこの領域は、どちらかというと本流からはずれたような扱いをされてきましたが、近年、注目を集めつつあります。至文堂から出ている『日本の美術』でも3年ほど前に「宋元絵画」という特集を組み、研究の全体像と最新の成果が、まとまった形で読めるようになりました。日本の仏教美術がアジアの美術の一部であることがよくわかります。

阿弥陀の光は白毫から発されるというのは何となくありがたみにかけてしまうような気がします。私の貧乏な想像力では、工事現場に使われるようなヘルメットにライトが付いたものの光のようなものしか想像できないので…。

工事現場のヘルメットというのはなかなか斬新なイメージです。炭坑などでも見られるものですよ。白毫というのは仏の三十二相のひとつで、その中でもよく目に付く基本的な特徴であるため、仏像が誕生した頃からすでに表現されています。ここから光を発するのは阿弥陀に限らず、大乘仏教の経典では釈迦などのあらゆる仏に見られます。『法華経』などの大乘経典の冒頭では、釈迦が宇宙全体を照らすときに、やはり白毫から光を発するという記述が見られます。単にサーチライトのように、ある方向に光を当てるのではなく、そこを核として、宇宙全体が明るくなるというイメージのようです。それによって、あらゆる生類は、宇宙全体を見渡すことができるという、とても不

思議な光なのです。白毫というのは白い毛の房のことで、のばすと1メートルだかの長さがあるのですが、いつもは丸く渦を巻いて眉間に収まっています。基本的には毛が生えているだけのことなのですが、眉間にあることも重要で、ここがエネルギー照射の源泉となっているようです。なお、阿弥陀の白毫から光が出ることは、来迎の場合、重要な意味を持ちます。白毫の光から阿弥陀の来迎を確認することができるからです。阿弥陀というのは「無量光」という意味を持ち、光のかたまりのような仏です。阿弥陀来迎図の中でも山越の阿弥陀では、わざわざ白毫のところに穴をあけ、そこから光を照らしたという演出も、臨終行儀で行われたようです。

「親鸞は密教です」をもっと詳しく教えてください。たまたま昨日、NHKで兵庫の浄土寺をやっていました。阿弥陀三尊像の背後にある窓を開けると、光が射し込み、いかにも浄土からやって来ました！という神々しさでした。TVを見ていてもわずスゲーと叫んだほどでした。いい演出するなぁと感心しました。

「親鸞は密教です」は少し誤解を招く表現かと思いますが、親鸞の説く絶対他力というのは、究極の自力ということです。詳しい話は前回お話しした程度のことしかできないので、繰り返しません

が、すべてを「阿弥陀のはからい」にゆだねることができるような境地に至るのは、いかなる修行よりもたいへんなことなのです。一般的なテーゼですが「正反対のものや両極端を突き詰めると、一致する」ということです（これも理解困難かもしれませんが）。兵庫の浄土寺の放送は私は見ていませんでしたが、授業の理解のためにもタイムリーでしたね。浄土寺は平安末から鎌倉にかけて、奈良の仏教界の最重要人物で、東大寺の復興に貢献した俊乗房重源によってたてられた別所のひとつです。その地名から「播磨の別所」とも呼ばれました。別所にはこのほかにも周防や高野、伊勢などにあり、彼の全国的な活動の拠点として重要な役割を果たします。重源は慶派との結びつきも深く、浄土寺の阿弥陀像のほかにも、東大寺南大門の仁王像や重源自身の坐像などの制作も、重源との関わりから慶派が行っています。かれらを結びつけたのは単に仏師と依頼者という関係だけではなく、阿弥陀信仰も重要でした。浄土寺にみられる設計による演出効果には、快慶も関わっているようですが、浄土教の美術は、これから取り上げる来迎図や練り供養（迎講）のように、演劇的な要素やパフォーマンスとの関連が顕著です。単なる造形作品ではなく総合的な芸術としての性格をそなえているところが、浄土教美術の興味深いところでしょう。

## 8. 浄土変相図と当麻曼荼羅

浄瑠璃寺では9体の阿弥陀が像として作られていたが、見返り阿弥陀の帰来迎の話聞いたとき、たしかにたくさんの人々を浄土に連れていったり、迎えに向かうには一つの身体に制約されるより、そういうものから自由な阿弥陀の方がよいよねと思いました。今さらなことですが、しかしながら、人間死んだらどんな見た目になるんでしょうね。みんなあのパンチパーマみたいな頭になるんでしょうか。日本の阿弥陀像の多様性は、そのまま来迎の思想

の日本的展開に対応します。前回からの浄土教の曼荼羅や、今回以降取り上げる来迎図はその応用編といったところですね。逆に、阿弥陀如来像を理解するためには、来迎図のさまざまなパターンを知る必要があります。阿弥陀の姿がさまざまであることは、日本人にとっての浄土やそこへの往生に、特定のイメージに限定されない多様な可能性が許されたということなのでしょうね。ところで、授業で取り上げている浄土教美術は、いずれも平安から鎌倉にかけてのもので、その基盤となって

いるのは平安時代の現れた浄土教思想です。これにたいし、鎌倉新仏教として現れた浄土真宗では、来迎図や迎接の阿弥陀などを見ることはありません。ほとんどの真宗の寺院では、阿弥陀の立像が安置されているだけで、その他には、名号を書いた軸や、祖師の親鸞などの画像がまわりの厨子などに掲げられているだけです。場合によっては親鸞の行状図がかけられることもあります。これは絵巻物的な性格のもので、浄土真宗というのは一種のプロテスタント的な宗教なので、浄土教美術の持つ仏像や画像の華やかさにたいして禁欲的な態度を示し、それが図像の画一化を生んだようです。浄土教美術の多様性にいわば背を向ける立場をとったのですが、これは親鸞の説く「絶対他力」の教義から見れば、必然的な結果でしょう。一方、同じ鎌倉新仏教でも、法然の浄土教団は証空の当麻曼荼羅重視の姿勢にも見られるように、観想念仏を重視するため、来迎のさまざまなイメージがよく保たれています。当麻曼荼羅や来迎図のすぐれた作品が、現在、浄土宗の寺院にしばしば残っているのはこのためです。質問の最後の「パンチパーマ云々」は、実際に経験しなければ（つまり死ななければ）わかりませんが、浄土思想の基本として、極楽浄土への往生者は、まず「一生補処（いっしょうふしょ）の菩薩」として極楽に生まれます。これは菩薩としての修行を終える最後の人生を極楽で過ごすということで、そのあと、自分の仏国土へと仏として生まれ変わります。パンチパーマになるのはその時で、極楽ではまだ菩薩の姿をしています。実際、浄土図に現れる仏は阿弥陀だけで、ひとつの仏国土にはひとりの仏しかいないというのが、仏教の基本的な考え方です。なお、仏の頭のパンチパーマは螺髪（らほつ）と言って、仏の三十二相の一つです。

蓮の花からはじまり、五鈷、独鈷、月輪…と阿弥陀を瞑想していくやり方（つまり、最初に大枠の「場」を想定し、それから分割、捻出していくやり方）は、インドの思考パターンに合致すると思います。つまり、前期のヴァイシェーシカ学派等は、世界をいくつかの元素にわけ、さらにそれを

何段階にも分割（細分化）していくことで、世界を把握しようとするのですが、これも「最初の大きな一つのもの」から、より小さな下位概念を考えています。これと逆行するのが、一つ一つの小さなものをはじめに認識し、それをだんだんとグループ分けし統括して行って、最終的に「唯一の真理」にいたる考え方でしょう。この二つの思考パターンを比較すると、前者のインド的な思考の方が、より論理的に明解であり、また「異端」に属するか否かがはっきりしていると思います。

仏の瞑想から世界を認識するパターンに思索を広げていくのは、なかなかおもしろい発想です。われわれが世界を認識する方法として、世界を全体として把握し、それをカテゴリー化する（「元素」というよりは「要素」か「カテゴリー」の方が適切でしょう）立場と、個々の現象から全体を構築する立場の二つが、対照的に存在するのはたしかでしょう。帰納的、演繹的ということばでも表現できるかもしれません。仏の瞑想もこれに対応するという着想も理解できます。仏というのはインド的な文脈では、ウパニシャッド哲学のブラフマン（梵）やアートマン（我）にも通じ、その場合、哲学的な意味での世界に置き換えることができるでしょう。ただし、授業で紹介した紅玻璃の阿弥陀の瞑想は、「全体から部分」という方向とは少し違うようです。これは密教における仏の瞑想の基本的なパターンで、五鈷や独鈷は一種のシンボルとして登場します。ここでは用いられませんが、文字がシンボルとなる場合もあります。仏そのものを瞑想するよりも、まずはじめに、その仏と密接な関係のあるシンボルを明瞭にし、それを「転換」させて仏のイメージにするというのが基本になっています。このような瞑想法の背景には、宗教美術一般に見られる「聖なるものは形式化されて表現される」という考え方もあるでしょう。インドの初期の仏教美術における「仏の象徴的表現」もそのひとつです。瞑想法のパターンを考えた場合、全体から部分と、部分から全体という二つの設定はおそらく有効です。観経に説かれた前十三観は明らかに「部分から全体」という方向性を持っています。シンボルから

の瞑想も、おそらくこの方向に、わかりやすい「きっかけ」を与え、段階的に整備したものだと思います。これに対し、来迎を見るというような体験は、むしろ直感的、受動的なもので、イメージ全体がまとまって現れるはずで、来迎する阿弥陀や菩薩たちをひとりずつ増やしていくというようなものでは、おそらくないでしょう。興味深いのは、このような瞑想法の違いは、しばしば瞑想の対称の持つイメージの違いにもなって現れることです。「聖なるもののイメージ」は、それを見るもののあり方に、かなり依拠するというのですが、これについては説明が長くなるので省略します。

浄土図は描かれているものひとつひとつとみると、そんなに違いがないようなのに、ちょっとしたバランスや視点の違いで、ずいぶん雰囲気が変わっておもしろいです。清海曼荼羅は、観光地等で売っている「金のしおり」のようだと思ったのですが、金、銀のみ使っていたんですね。

中国に起源のある浄土図は、遠近法の素材としてもよく用いられます。われわれは一般にひとつの視点から見た絵を描くように、小さいときから教育されていますが、実際に美術史の中で取り上げられる絵画は、むしろさまざまな視点からみた形を組み合わせられて描かれるものの方が多いようです。浄土図の場合、中央の阿弥陀と聖衆は正面から、上段の楼閣は下から、下段の蓮池は上からという3つの視点から描かれることがしばしば見られま

す。視点の問題は、対称とどのように向き合うかという問題になるので、宗教的な美術の場合、単に描くものの視点という以上に重要な意味を持ちます。たとえば、真正面から仏に向かい合うということは、その仏に対して自分がダイレクトに働きかけることが暗示されています。逆に、叙景的に描かれた浄土図は、すでに浄土や阿弥陀の観想などから離れ、一種の風景画のように扱われているのかもしれませんが。清海曼荼羅の特徴のひとつが、描かれた主題ではなく、紺地に金銀泥で描かれるという表現方法にあることは、いろいろなことを示唆します。日本の美術史上で、このような描かれ方をした作品としては、空海にゆかりのある高雄曼荼羅（たかおまんだら）があげられます。唐から請来した金剛界と胎藏界の2幅の巨大な曼荼羅にもとづいて、紫綾紺地の絹に、金泥と銀泥で描かれていますが、唐からの請来本は彩色本であったので、あえてこのように描かせた理由が謎なのです。寺院の内部に懸けられ、儀礼で用いられるときの効果をねらったという説や、仏という聖なるものを描くために金や銀を用いるという説などがあります。高雄曼荼羅の他にも子島曼荼羅（こじまんだら）という有名な両界曼荼羅でも類似の手法が用いられています。清海曼荼羅はこれらの密教の曼荼羅とは種類が異なりますが、あえて同じ手法をとったことが注目されるのです。その場合、清海が感得したという伝承も意味を持つかもしれませんが。感得というのは、密教に特有の仏のイメージ体験であるからです。

## 9. 聖衆来迎図

作ることのむずかしい当麻曼荼羅という話でしたが、なぜ、そのようなむずかしい技術を施して作っていたのか気になりました。絵画ではだめだったのででしょうか。作るのも修行のひとつだったのででしょうか。

当麻曼荼羅は絵の具を用いて描いた絵画ではなく、綴れ織りの技法を用いた織物です。織物の歴史に

ついてはあまりよく知りませんが、絵画との決定的な違いは持続性ではないかと思います。つまり、絵画の場合、絵の具の褪色や剥落がかならず起こるのに対して、織物の場合、糸そのものが染められているので、そのような問題から解放されます。藍染めや草木染めなどが最近流行していますが、実際に経験してみると、そのことがよくわかりま

す。あるいは、千年以上前の正倉院の御物や、中央アジアなどから出土した織物が、現在でも当時の色をそのまま残していることも、テレビや展覧会などでもよく目にします。ヨーロッパでもタペストリーは、宗教絵画のひとつとして古くから発展してきました。しかし、絵画とは異なり、織物は縦糸、横糸 1 本 1 本を重ねていくことで、デザインを生み出すので、その労力はたいへんなものです。幾何学的な模様でもそのようなのですから、まして、当麻曼荼羅のような複雑な図像を織り上げるのは、想像を絶する時間と、高度な技術が予想されます。当麻曼荼羅が中国で制作され、日本に請来されたという説があるのもそのためです。その一方で、このような複雑なものであるからこそ、一晩で織り上げたという奇跡譚も生じたのでしょう。蓮の糸を用いたという伝承も、その精妙さからきたと思われる（極楽の蓮池のイメージもあるのでしょうか）。

**「坐像か立像か」はどのように重要なのですか。製作年代の前後と関わりがあるのでしょうか（来迎会を行うようになると、坐像より立像である必要ができてりするのですか）**

当麻曼荼羅の原本は当麻寺に伝わるもので、現存する当麻曼荼羅はこれを転写していったものとされますが、細部にはいろいろな違いがあります。とくに九品往生の部分に現れる阿弥陀に坐像と立像の二つのタイプがあることから、坐像を新図、立像を古図と伝統的に呼んできました。もちろん、製作の時期を意図した用語です。しかし、ややこしいことに、実際は坐像の方が古い形式、立像の方が新しい形式であることが、来迎図との関係で明らかにされています。このような混乱が生じた原因は、原本の当麻寺の曼荼羅が、早くから下辺の九品往生の部分に欠いていたためと考えられます。来迎図の中の阿弥陀が坐像から立像に変化したのは、本来極楽浄土の教主で、浄土図の主役であった阿弥陀が、わざわざ往生者を迎えにくるという場面に転用されたことによるようです。つまり、浄土図の中で坐像で表されていた阿弥陀を、そのまま坐像の姿で来迎させるよりも、立ってこ

ちらに向かってくるという、より積極的な姿勢をとらせたのでしょう。その背景には来迎会のような儀式もおそらく関係すると思いますし、今回取り上げる臨終行儀も密接にかかわると思います。山越え阿弥陀のような図像の誕生も、立像の阿弥陀や臨終行儀からはじめて説明できるものです。そのような点でも、当麻曼荼羅は日本の浄土教美術の主役のひとつになるでしょう。

**上品上生のフルメンバーが迎えに来てくれるのを、実際に人間が演じてみせる迎講は、ありがたいようできて、どこか滑稽にも見える。でも、当麻曼荼羅をはじめ、浄土曼荼羅自体が、儀礼や説話的要素を含み、人々が極楽浄土へのあこがれをリアルに感じることができるといふ具体的な絵であるので、迎講もやはり人々がそういった具体的なイメージを思い浮かべるのに、とても有効な儀式であると思う。**

宗教美術の特質として、単に鑑賞を目的とするのではなく、儀礼や儀式などと密接な関係を持ち、そのような場面で用いられる点があります。その場合、芸術作品と呼ぶよりも、むしろ儀式の装置や道具のひとつとしてとらえることができるでしょう。当麻曼荼羅も単に極楽浄土や観経の内容をそこから知るのではなく、儀式の中で用いられ、絵解きされることがもっとも重要な機能だったと考えられます。演劇的、芸能的な性格を持つ迎講は、それとはまた別の点で、絵画と儀礼を結びつけますが、さらに中将姫伝説という説話的な要素が加わることで、文化的にも重要でしょう。本来、極楽浄土図というのは極楽世界をパノラマ的に描いた景観図であって、そこには説話的な要素は含まれません。しかし、観経の阿闍世王説話が盛り込まれたり、十六観が加わることで、絵画としても変質していきます。迎講の誕生は、このような説話の力が絵画の外にまであふれ出したような感じがします。そして、説話は演劇的な要素をはらんでいますし、儀礼も一種のパフォーマンスとして、演劇や芸能と密接にかかわります。

**迎講の面は木製ということですが、相当重そうだ**

と思ってしまいました。視野も狭くなるだろうし、練り歩くのはとてもたいへんそうだと、いらぬ心配をしてしまいます。仏像をすぽつかぶるのもたいへんですね。動くことがそれほど重要であったということでしょうか。

迎講のお面はかなり現存していて、石川県でも重要文化財に指定されているものがいくつかあります。私も以前、大分や福島で実際にさわって見たことがあります。それほど重いものではありません。木製ですが十分乾燥されていますし、きわめて薄く削られています。もちろん、縁日のセルロイドのお面ほど軽くはありませんが、ひもで縛り付けて固定できる程度の重さです。能の面と似たようなもので、実際、このような面を作る技術は、両方で共有されていたようです。目のところに穴があいているだけなので、たしかに視界は狭いのですが、ゆっくりした動き（お練りというぐらいですから）を行うには問題ないでしょう。寺院によっては、付き添いの人が手を持って歩く場合もあるようです。阿弥陀像をそのままかぶるのは、これとは違い、たしかにけっこう重そうです。しかし、お練りをしながら来迎するのは二十五菩薩だけで、阿弥陀は本堂から縁まで少し移動するだけだったようなので、それほどたいへんではなかったのでしょうか。むしろ、それだけの移動でも、見ている人にとっては「阿弥陀様がいらっしまった」ということで、相当な演劇的効果をも

たらしたのではないかと思います。

当麻曼荼羅が二百数十本にも展開していることはすごいと思いました。複雑な展開をしたということでしたが、儀式的装置として使用されたことが印象的でした。言い方は悪いのですが、「はやったんだなあ」と思ってしまいます。儀式がたくさん行われたこともそうで、当麻曼荼羅を必要とした人がたくさんいたということがわかった気がします。もちろん形式も大事だけど、形を変えても人に何かを伝えたいという思いは一緒なんだなあ、と、当たり前のことなのに感心してしまいました。当麻曼荼羅の流行は、平安から鎌倉にかけて活躍した証空によるところが大きく、とくに彼の開いた浄土宗西山派（せいざんは）で重視されたのですが、たしかにその数は、他の浄土経曼荼羅と比べて格段に大きいものです。当麻寺に伝わる原本は縦横四メートルあまり巨大な作品ですが、実際に流布したのはその四分の一や六分の一の大きさのもので、いわば縮小コピーのようなものです。それぞれの作品の特徴や製作に関する伝承などから、いくつかの系譜がたどれるようですが、網羅的な研究はそれほど進んでいないのが実状です。ちょうど、文献の写本がいくつも現存していて、写し間違いなどから写本の系譜(geneology)をたどるような作業を行うようです。けっこうおもしろいと思うのですが。

## 10. 山越阿弥陀と臨終行儀

聖衆来迎図はとても秩序だって描かれているのですね。二十五菩薩のフルメンバーの絵と、あとは切り取った阿弥陀三尊とか…、今度から見るときにわかりやすくなりました。高野山の大きな聖衆来迎図はぜひ一度生で見たいです。迫力ありそう。なんか映画館の3D映像がこちらに向かって飛び込んでくるようなイメージがあります。

来迎図は日本の浄土教美術の中でもとくに重要な位置を占めますが、描かれている人物（仏や菩

薩）が画家の裁量ではなく、しっかりした約束事にもとづいていることは、あまり知られていないようです。高野山の聖衆来迎図はそのような伝統の中で生み出されたもので、来迎図のひとつの頂点を形づくっています。一昨年から昨年にかけて日本を巡回した「空海と高野山展」で、めずらしく高野山以外でも聖衆来迎図が公開されましたが、これからしばらくは見ることはむずかしいかもしれません。高野山の霊宝館でも通常は収蔵庫にし

まっています。ときどき、大正時代の模写が展示されていることもあります。

阿弥陀聖衆来迎図で、阿弥陀だけ風で衣がたなびいてないという点は、「阿弥陀だけ格が違うので、現実の（物理的な、あるいは俗な）風を受けない」などと妄想をふくらませてしまいました。阿弥陀こそまさに浄土（異世界）へと通じる鍵となる存在であり、その一点は他の一切と隔絶された格（次元）の違う部分なので、風を受けないことでそれを強調したとか。

いろいろ解釈が可能だと思います。来迎図で衣や旗が風にたなびいている様子が表されるのは、来迎がきわめてすみやかに起こることを、おそらく表しているのでしょう。画面の中に往生者も描くことで、「あの世」から「この世」へのすみやかな到来と帰還がさらに強調されます。知恩院の早来迎は、雲なども加えることで、それを極端なまでにすすめた形です。来迎の中で阿弥陀を別格とするという考えは、高野山の聖衆来迎図で阿弥陀のみが金色に描かれていることにも通じます。また、阿弥陀は来迎にはやってきますが、実際に往生者を迎えるのは二菩薩です。仏が実際に活動するのではなく、その分身のような菩薩がかわりに行うという考え方も、阿弥陀を特別視することに通じるかもしれません。その一方で、坐像であった阿弥陀が立像になり、さらに今回取り上げる二河白道図のように、阿弥陀のみが来迎の場面に登場し、実際に往生者を迎えるというモチーフも現れます。このような変化も浄土教美術の興味深いところです。

今日の来迎図には奏楽菩薩がよく登場してきました。彼らがいることで来迎がより華やかになる印象を受けます。彼らは何を演奏してくれるのが気になります。また持っている楽器は決まっているのでしょうか。

奏楽菩薩は、もともとは浄土図の中に現れます。阿弥陀の前に広がる蓮池の中に島を作り、そこで楽器を演奏する菩薩や踊りを踊る菩薩がいました。敦煌の作品の中で紹介しましたが覚えているでし

ょうか。来迎図に現れるのも彼らで、わざわざ出張しているようなものです。演奏している曲（？）が何であったかはわかりませんが、当時の人は何らかのイメージを持っていたことでしょう。迎講のような儀式で特定の曲が、いわばBGMとして演奏されることがあり、それが参考になるかもしれません。持っている楽器についてはおおむね何であるかはわかっているようです。有名なものとしては、次回取り上げる平等院鳳凰堂の雲中供養菩薩がそれぞれ固有の楽器を持っています。可能であれば、そのときに少しくわしくみたいと思います。

有志八幡講の聖衆来迎図は、少し気味が悪く感じられました。というのも、色が青白く、唇が妙に赤いところや、先生がおっしゃったように冷たい感じ（人間味がない）だからです。これはスライドだからでしょうか。本物を直接見れば、少しはありがたく感じるのでしょうか。

スライドの色がオリジナルとは異なることは、若干あると思います。印刷物から複写したものですから、印刷の時点でも違いができます。しかし、作品から受ける印象というのはそれほど異なるものではないと思いますので、冷たい感じはおそらく正しい印象なのではないかと思います。この作品は、来迎図というばかりではなく、日本の仏教絵画の中でも最高峰に位置づけられるものですが、わたしもオリジナルをはじめてみたときは、どこかなじめないものを感じました。ルネッサンスの有名な画家で、「春」や「ヴィーナスの誕生」で知られるボッティチェルリに「神秘の降誕」という絵がありますが（ロンドン・ナショナル・ギャラリー所蔵）、これを連想しました。この絵には天使が輪舞している様子が含まれるのですが、少しも人間的な暖かみが無く、「氷点下の踊り」などと評されています。

授業に関係はないのですが、先生が「霊能力はあります」とおっしゃったことに驚きました。どういったことを根拠として、そのようおっしゃっているのでしょうか。

別に根拠はなく、なんとなくそのように思っているというぐらいです。私は密教を専門としていますが、あまりオカルト的なことは好きではなく、神秘体験や精神世界というものにも興味がありません。ましてや、水子のたたりとか守護霊とかは、いたずらに人を不安にするだけのものだと思っています。しかし、これまでに見てきた人の中には、

病気を治す能力のある人や予知能力のある人などがいました。いずれも合理的、科学的な説明ができないものです。霊能力ということばがあまりよくない印象を与えるとすれば、「超自然的能力」とでも呼ぶべきかもしれません。なお、私自身は残念ながらそのような能力は持ち合わせていません。

## 11. 六道絵と二河白道図

悟りの道から呼び戻そうとするお坊さんの絵が印象的でした。宗派による対立という、カトリックとプロテスタントのことを昔習ったけれど、仏教でもあるものなんですね。

「二河白道図」の中で、悪人としての僧侶の姿が現れるのは、前回取り上げた光明寺本だけのようです。香雪美術館本をはじめとするほとんどの二河白道図では、呼び戻す悪人は俗人の姿となっています。いわゆる鎌倉新仏教が登場したときは、旧仏教やそれと結びついた体制側からはげしい弾圧があり、法然や親鸞、日蓮などが流罪になっています。弾圧された側からの反発も当然強かったようで、とくに日蓮が他宗派をきびしく弾劾した文言などは有名です。仏教美術を正しく理解するためには、単に仏教に関する知識だけではなく、その作品が生まれた社会状況を考慮に入れなければならない格好の事例です。

臨終行儀は死ぬ間際に行ったのでしょうか。絵の中には、ずいぶん元気そうな人もいたので、本当に死ぬの？とってしまいました。死ぬ寸前の人には少し見えません。死ぬ間際には絵を見たり、仏を念じたりできるのでしょうか。それとも、2、3日が山だなぁと思うときに早めに行儀を行っておくのでしょうか。

絵の中に描かれている臨終の人物が、あまりそのように見えないというのはたしかにそうですね。絵巻を描いた絵師が、苦しんだり、衰弱している臨終者の姿を描くことは、地獄絵のような作品が

あることを考えれば、別にそれほどむずかしくはなかったと思います。それにもかかわらず、臨終の人物が健康な？姿をしているのは、それが来迎の場面と結びついているからでしょう。つまり、臨終行儀で見事に来迎を実現させたような人物は、死の間際に苦しんだりほしくないという一種の思いこみがあると思います。絵に描かれているのは必ずしも現実の姿ではなく、フィクションのようなものなのでしょう。死ぬ間際に「正しく」臨終行儀を行えたかどうかよくわかりませんが、その場合でも取り乱すことがないように二十五三昧講のような協力体制があったはずで、また、早めにやった場合もあったかもしれませんが、実際にいつ亡くなるかは、本人はともかく、まわりにいる人たちもはっきりとはわからないわけですから、早くなったり、遅くなったりすることもあったでしょう。なお、前回のレジメにあげておいた以下の論文には、明恵という有名な真言の僧侶が臨終行儀を行った様子がくわしく紹介されています。それによると、亡くなりそうだったので臨終行儀を行ったが、もう少し亡くなるまでは時間があつたので、もう一度行ったことなどが伝えられています。明恵は浄土系の僧侶ではなく、密教なのですが、それでも臨終行儀を行っていることも興味深いところです。彼は熱心な弥勒信者だったため、阿弥陀の来迎ではなく、弥勒の来迎があったそうです。

三宅守常 1999 「中世の臨終行儀と明恵」『大倉山論集』44: 1-40。

地獄極楽図屏風は「なるほど！そして疑ってるなあ」と思いました。よく見るとやっぱりおもしろいです。臨終する人がパッと見たら、赤い炎なんかどうしても怖いだろうと思ってしまいますが（私だったら怖い）もともと自分が救われていると信じていられるのであれば大丈夫なんですね。そんな教えが広まっていったのもまたおもしろいです。ところで、現代の人は「死」を怖れても「地獄」を怖れる感じではないように思います。いろいろな理由があるとは思いますが、私もときどき仏様に手を合わせるだけで何となく安心していきます。これは良いことか悪いことか…「浄土教の現在」という感じでなかなか興味深いです。

金戒光明寺の地獄極楽図屏風は、浄土図、往生図、地獄図がすべてまとまって描かれていることと、それと組みになる山越阿弥陀があることが注目されています。最近の研究では授業で紹介したようなとらえ方が提唱されていますが、じっさいに記録が残っていたりするわけではないので、あくまでも推測の域を出ません。授業でも紹介している加須屋氏は、臨終者のみが見るのではなく、そのまわりの人々にとってもこれは重要な絵画であるということを強調しています。つまり、死者を見守る人々にこそ、その救済がたしかであると信じられることが重要だったのです。加須屋氏はそれを「看取り」ということばでとらえています。現代人にとって、地獄への恐怖心が希薄であるというのはたしかにそうですね。死を恐怖の対象としてとらえることと、これは連動しているような感じもします。最近は少し取り上げられることが少なくなりましたが、かつて脳死（さらに臓器移植）に関する論議がさかんだった頃、現代の日本人は死を否定的にしかとらえることができず、苦や消滅というイメージが強いというものがありました。これに対し、たとえばインドなどでは輪廻転生を人々が実際に信じているので、死はけっして生命の終わりではなく、ひとつの区切りにすぎないというような話が紹介されていました。地獄の存在が信じられるというのは、それ以外の死後の世界も同じように信じられているからで、それが死の恐怖を和らげることにつながるのかも

りません。しかし、戦争や飢餓、虐殺などを繰り返してきた近現代を経験した人類は、もはやこの世の外に地獄を想像する必要がないという見方もあるでしょう。

「六の宮の姫君」について、以前から疑問だったのですが、「きわめて楽しみも悲しみもない人生を送った姫君は、死後、浄土はおろか地獄に行くこともできず、あてどなくさまよう浮遊霊となることしかできなかった」という解釈をよく聞きます（「精一杯生きず、運命に流されるまま受動的に生きて、死後もやはり主体性なくふらふらただよう霊となった」という考え方です。個人主義とかアイデンティティとかの観点からすれば、現代的なストーリーといえましょうか）。しかし、仏教のめざす「悟り」とは「心の平安」だとすれば、極端な喜怒哀楽なくすべてを受け容れていき、死んでいく姫君の生き方は、往生に値するのではないのでしょうか。「近代的、日本的な、あるいは芥川的な「幸福」（浄土）のとらえ方はこういうものだ」といってしまえば簡単ですが…。

先週、別の授業（「仏教文化論」）の準備のために、『今昔物語集』の観音菩薩関連のところ（第十六巻）を読んでいたら、「六の宮の姫君」のような話がたくさん出てきました（もちろん、芥川は『今昔』を使っています）。観音の功德や霊験を説く物語ということで、主人公が女性であることが多く、貴族の両親が死んでしまい、没落するというパターンが大半でした。それを読むと、女性たちがいかに主体性がないかということがよくわかります。尋ねてきた男性と成り行きで結ばれて、幸運をつかむ、あるいは災厄から逃れる、それは観音菩薩の御利益であるというのが、ほとんどです。今昔の作者や読者は、このような女性像がむしろ理想的であったのでしょうか。しかし、同じような境遇の女性を主人公としながら、芥川はまったく違う結末とします。つまり、最後の臨終の場面で、極楽を表す蓮華や地獄を表す火の車などを、主人公に一瞬見せたあと、「あとは真っ暗なところをただ風が吹いているのしか見えない」という状況で絶命させます。日本人にとっては、極楽は

ともかく、たとえ地獄であっても、自分が予想しているものであれば、むしろ救われるのかもしれませんが、そのいずれでもないところというのは、耐え難い恐怖だったのではないのでしょうか。主人公の主体性というよりも、芥川にとっての死や運命がいかなるものであるかが感じられます。「浮遊霊」を暗示するような「六の宮の姫君」の後日譚は、むしろ余計な部分のような気がします。いろいろな解釈が可能であると思いますが…。

山はたしかに日常的な風景でありながら異界であるという「身近な異界」であると思います。その中に阿弥陀仏という聖なる、超越的存在がふっと現れると、意外な感じがします。それは仏を身近に感じるからかもしれませんが、そうした身近なところに異物が現れてぎょっとする不気味さのせいかもしれません。身近な日常の中にふっと現出する非日常とは、良くも悪くも幻想的であり、そういう意味では妖怪なんかに近いかもしれません…（実際、ダイダラボッチとか、似たような性質の巨人妖怪もいます）。

ダイダラボッチのような妖怪としてとらえるのもおもしろいですね。日本のあちこちには山に立てられた巨大仏がありますが（近くのものでは加賀温泉駅の北側にも金色の観音があります）、これもその流れを汲むものかもしれません。それはともかく、「異界としての山」というのが「山越阿

弥陀」を読み解くキーワードであり、それは来迎図が阿弥陀などの背景として山岳を描くようになったこと（たとえば早来迎）と関係を持つことは、授業の中で紹介したとおりです。また「山越阿弥陀」が月とも関係することも少しふれました。密教の瞑想にある「月輪観」が、阿弥陀の観想と結びついているということです。実際、地平線の近くの月は驚くほど大きく見え、山を背景とするそのイメージは、山越阿弥陀ときわめてよく似ています。さらに、平安時代や鎌倉時代の人々にとって「月」がもつイメージも重要となるでしょう。月は単なる天体ではなく、たとえば真理を表すもの、あるいはそれを見る人の心を映し出すものというとらえ方があったのかもしれませんが。このあたりは仏教よりも文学の方からいろいろアプローチが可能ではないかと思います。

「死」を儀式化することで、悲しみを忘れるという側面もあるのかなぁと思いました。来迎にしても「死」というのを祝福している気がしました。そういうところもあるでしょう。それは死者のためというよりも、むしろ残された者たちにとって重要なプロセスだったはずです。現代でも葬儀や法要という儀式が死に続いて行われるのは、死者を悼むだけではなく、残されたものが心理的、あるいは社会的に何らかの「救い」となるからです。

## 12. 平等院鳳凰堂と浄土教の建築

※今回は最終回なので、全体を通じた感想などもいくつか見られました。カードに書いていただいたものを、原則としてすべて掲載し、私のコメントや回答は最小限にとどめました（一部、掲載を希望しない方のものは掲載していません）。そのかわりに、はじめに少しまとめたコメントを付けておきます。

授業の方は一応、当初予定していたテーマを何とか終わらせましたが、最後の平等院鳳凰堂はや

はりずいぶん駆け足になってしまい、かんじんの九品往生図や雲中供養菩薩をゆっくり紹介することができませんでした。また、最後の10分ぐらいでお見せするつもりだった「総集編」のスライドも、時間がなくて断念しました。一番最初の時間にお見せした「浄土教美術の諸相」に、少し手を加えたもので、とくに新しいスライドはないのですが、授業全体をふりかえることができなかったのは残念でした。同じスライドでも、学期のはじ

めと終わりではずいぶん印象が異なるはずで、この授業で新しく得られた知識をそこで確認していただくと思ったのですが…。授業でも紹介したように、スライドはすべてPowerPointで作成していますので、見る事ができる人には、ぜひ入手してほしいと思います。

浄土教美術は日本の仏教美術の中のひとつの大きな流れです。それは中国、中央アジア、さらにインドにまでさかのぼることができますし、日本の中では密教や修験道の美術や、絵巻物、地獄絵、六道絵なども関係を持ちます。平安後期の末法思想の流行とともに、さまざまな浄土教美術が生まれ、平安末から鎌倉期にいたり、多様な展開を示すことも、興味深い点です。授業ではこれらの流れを追いながら、主要な作品の紹介と、その位置づけ、意義などを明らかにするようにつとめました。とくに、浄土図、当麻曼荼羅、来迎図、往生図、山越阿弥陀、二河白道図などの浄土教の絵画に見られるつながりと変容は、その背景となる浄土教の変質や、さらには日本人の他界観、往生観の変化をも示すものとして、私自身も強く興味を引かれました。

作品の紹介に多くの時間を使った分、その背景となる仏教の教えや、あるいは社会情勢などについての説明が不十分だったと思います。この点は、私自身の勉強不足もあり、反省しています。少なくとも、作品が直接、典拠とする文献の内容を、授業の中で確認しておくことと、平安時代と鎌倉時代の仏教史をもう少し体系的に説明する時間を作っておくべきでした。これらの点に留意して、将来のために少しずつ改善を加えていきたいと思っています（来年度は別のテーマの授業の予定ですが）。

二河白道図を見ると、まさに今でもわたしたちが怖がったりするものがあり、現在と昔の根本的なものがあまり変化していない証拠なようにも思いました。平等院鳳凰堂が浄土教と密教の融合的なモニュメントということにおもしろいと感じたし、何というか今まで感じていた仏教というものの違う側面が見れた気がしました。

六道絵の人道不浄相を順に見ていくと、ああ、人間はこういうふうになるのかあと、素直に納得してしまいました。昔（当時）の人々も、こんなふうにしたのでしょうか。平等院には一度行ってみたいと思ったのですが、本尊はいつ頃帰ってくるのでしょうか。

平安時代には京都の町の中に死体のごろごろしていたようです。当時の人々にとっては見慣れた光景だったかもしれません。鳳凰堂の阿弥陀如来坐像については、平等院のホームページによれば、今年の7月まで鳳凰堂内部拝観停止とあるので、少なくともそれまでは帰ってこないようです。

二河白道図は構図がわかりやすくおもしろかったです。真言僧を悪役にしてしまったのには驚きました。平等院が浄土教と密教が混ざり合っているとは知らなくて意外でした。きれいなので、ぜひいってみようと思いました。

このほかに、大分県の富貴寺大堂も、浄土図を中心としながら、密教の仏たちを柱などに描いていて、当時の仏教の複合的な性格を表す例として知られています。

平等院鳳凰堂の写真を何枚か見て、今までのイメージが少し変わった。10 円玉に描かれたものなどを見て、相当豪華なものを想像していたのだが、案外質素なもので驚いた。

平等院の構造は立体マンダラみたいですね。ネパールとかにもそれに似た寺院があったような…。解説を聞いてて、たしかに「ああ密教だ」と思いました。

自分は平等院鳳凰堂に行ったことがなく、10 円玉のイメージしかなかったので、内部の図とかは何か新鮮でした。また、鳳凰堂が浄土教と密接な関係があるということで、お金を持ち歩く自分たちは浄土教に普段から接しているのだなあーと思いました。

単なる「つつこみ」ですが、べつにお金に描いているからといって、樋口一葉の小説や福沢諭吉の

思想に接しているわけではないと思うのですが…。

去年は三度も宇治に行ったので、宇治駅や駅前のスライドに見覚えがありました。平等院鳳凰堂は宇治川沿いの道を通ったときに、裏側を眺めただけだったので、内部の構造等が見られてよかったです。が、実際に見ておきたかったと思いました。やはり 10 円玉の裏側に常にあるだけあって、平等院鳳凰堂って奥が深いんだなあと思った。浄土教だけじゃなく、密教の要素も含んでいて、ものすごく興味がわいてきた。浄土教美術だけ取り上げても、複雑でいて、それでもきちんと秩序のある構成なんだと改めて思った。

「プロがとった」という写真、近い地点からぐっと引いてとったのではないのでしょうか？影のできかたがものすごく左右に広がっている気がするのですが。

少なくとも私よりは近くでとっているようです。でもそこは池なのですが…。少し、高い視点からとっているようなので、足場を組んでいたかもしれません。

数々のグロテスクな写真にびっくりした。

中品中生図（平等院）などの説明で、先生が「落書き」といっていた、あれは本当に落書きなのですか。平等院の浄土教、密教の融合を見ると、なんていうか、程良いセンスを感じた。それは、極楽浄土に対する熱についても、世界観の厚みに関しても言える気がする。余裕というか。

本当に落書きです。とくに江戸時代の文化文政あたりのものが多いようです。見ると痛ましいばかりです。

手を挙げそこねていましたが、平等院は中学生の頃、一回、おとしし友人と一回見に行っています。九品往生図なども見ましたが、何が描いてあるのかわかりませんでした。印象に残っているのは雲中供養菩薩ですが、「雲に乗っててかわいい」とか「何か演奏している」という程度の認識でした。

当麻曼荼羅の時も同じことを思ったのですが（当麻寺に見に行ったことがあります）仏教美術は鑑賞の前提となる知識が必要になるのに、私にはそれがほとんどありません。もっと本を読むなりして授業にのぞむべきでした。いろいろ自分で勉強しなければと思いました。とはいえ、おもしろい絵などたくさん見ることができて半年間楽しかったです。

ぜひ、いろいろ勉強して、自分の専門にも生かして下さい。私の授業は仏教の専門家を養成するためのものではなく、仏教を素材としながら、文化のさまざまなあり方を伝え、その魅力を知ってもらうことなので、少しでも刺激になればよかったですと思います。