

2005年度 Ⅱ.仏教学特殊講義：
ヒマラヤと東南アジアの仏教美術

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	http://hdl.handle.net/2297/23985

II. 仏教学特殊講義：ヒマラヤと東南アジアの仏教美術

1. チベットの仏教美術への招待：歴史・地域・宗派

チベットの歴史や文化について、それ自体をテーマとして語られるのを聞くのははじめてだったので、中国史の一部などとして知っていたこととの関連がはっきりわかった。ところで、ボン教の泥で作られた仏像というのは焼き物ではないのだろうか。また、焼き物ではないとすれば、どのような製作法が用いられているのだろうかと思った。

チベットの歴史は高校までの世界史の中でも、ほとんど扱われることがないので、はじめて知る方がほとんどだと思います。ソンツェンガンボとツォンカバ、そしてダライラマ程度は登場するようですが、それが中国やインドの歴史とどのように関連しているかについても、あまり詳しくはないようです。しかし、前回配布した小野田先生の資料にもあるように、アジアの歴史、とくに中国やモンゴルの歴史は、チベット抜きには語れないようです。1950年代に中国がチベットを事実上、占領し、現在に至るまで過酷な弾圧を加えていることも、このような背景があつてのことです。千年の怨念の歴史がその背景にはあるのです。チベットの歴史については、前回と今回で大まかな枠組みをお話ししますが、くわしくは前回の参考文献にあげた山口瑞鳳先生の著書などを参照してください。ボン教の仏像はおそらく粘土で作った塑像で、表面に金などを塗ったものだと思います。日本でも奈良時代を中心に塑像の作例がたくさんあります。ひょっとしたらテラコッタかもしれませんが、その場合、焼き物になります。

いきなり聞き慣れない名前の響きばかりで戸惑いましたが、ソンツェンガンボだけは知っていたので（世界史で…何をしたかは覚えてませんでした）少しうれしかったです。

他にもソンツェンガンボの名前を知っているという方が何人かいらっしゃいました。一度聞いたら

忘れない名前なのかもしれません。でも、チベット人の名前は日本人にとっては変わった響きのものが多い上に、なかなか覚えにくいものです。同姓同名もたくさんいます。

ダライラマが来日されていたのは知りませんでした。講演に行けなくて残念です。チベット仏教が雲南まで広がっていることに驚きました。モンゴル帝国が征服したことに関係があるのでしょうか。ダライラマが金沢に来たことは、チベット関係者のあいだでは有名だったようで、4月に上記の小野田先生にお会いしたときにも、そのお話をされておりました。私が気が付いたのは3月頃に県立音楽堂のスケジュール表を見たときだったので、その時点ですでにチケットは完売でした。雲南にチベットの文化が広がっていたのは、この地に南紹国と大理国という国があつた時代です。そのころの中原は唐の王朝でしたから、モンゴルや元の時代よりかなり前です。チベット本土は吐蕃の時代です。この時代の中国は密教が流行していたのですが、雲南の地で信仰されていた仏教は、唐代の密教とは異なる密教で、チベットのものとも一致しないようです。このあたりはいわゆる照葉樹林文化に属する地域で、ネパールやビルマと関連があるのではないかと考えていますが、まだよくわかっていません。以前、雲南には調査に行つたことがあり、そのときの短い報告を公表したことがあります。これは私のホームページでも見ることができます（「仕事」→「その他」→「広報誌」→「中国・雲南省の密教美術」）。

美術は原色が使われていて美しく、とくに赤が多用されているように思われた。何か民族的、宗教的な理由があるのか、それとも物理的（染色等の）理由からなのか気になった。

たしかにチベットの絵画には赤が多く使われているものがしばしば見られます。その場合の赤は、すこし暗い感じの色のもが多く、どちらかといえば、えんじ色に近いものもあります。赤い色が塗られている作品には、主題となっている仏そのものが赤いもの（阿弥陀やヴァジュラヴァーラーヒーなど）、高僧を描いたもの（一般に法衣の色がえんじ色）、光背が火炎の形をとることが多い忿怒尊を描いたもの（火炎なので当然、赤が基本）、全体に赤い色を好む様式のもの（たとえばサキャ派の作品）などをあげることができます。チベットのタンカの素材と形式については、今回、くわしく取り上げます。なお、タンカで用いられる色の種類は、16色といわれることが多いようで、このうち、赤やそれに近い色としては、深みのある赤、鮮やかな赤、深みのある橙、鮮やかな橙の4種類です。

チベットの地理関係や、大まかなチベット仏教の歴史が、何も知らなかったのも、たいへん参考になりました。これからの授業で教えていただけるのかもしれませんが、後伝期の前伝期に対する評価がどのようなものだったのかが気になりました。リンチェンサンポが新たに訳経したのは、前伝期に対する不信からなののでしょうか。それともインドが最新の研究成果をあげていたことによるもので、前伝期に翻訳された経典に対してどうかということではなかったのでしょうか。

チベットの吐蕃王朝の時代は、後世の人々にとって、ひとつの理想の時代だったようです。仏教伝来や当時の王たちと仏教との結びつきが、一種の神話として、とらえられています。ダライラマ政権がみずからの権威を吐蕃王朝と結びつけるという、政治的な戦略も見られます。自分たちの政権が黄金時代の再来であるとして、支配の正当化を示したのです。ダライラマ自身がソンツェンガンポの生まれ変わりであるという、チベット仏教ならではの解釈も見られます。このような「いにしえの時代」への復古を政治的なイデオロギーとするのは、チベットに限らず、日本でも中国でもあるいは他の国でも見られるのではないのでしょうか。

チベットにおける翻訳については、すでに前伝期の半ばである824年に制作された「デンカルマ」とよばれる翻訳経典の目録によれば、主要な経典や論書はほとんど翻訳が終わっていたことがわかります。ただし、性的な実践を多く含む後期密教の経典は翻訳が禁止されていました。その後、チベットではこれらの翻訳を校訂したり、改訳したりする作業が何度も繰り返されます。中には、漢訳、つまり中国語に翻訳されたものを、チベット語に重訳することもありました。また、前伝期には禁止されていた後期密教の経典も、後伝期にはほとんどが翻訳されます。その中には、リンチェンサンポが翻訳したものも含まれます。

ソンツェンガンポによる仏教導入が6世紀後半とは意外でした。実際はもっと早くから伝わったのでしょうが、日本でも聖徳太子が6世紀に仏教を信仰していたことが伝えられています。地理的には圧倒的にチベットは発祥地に近いのに、日本もチベットも本格的な伝来が似たような時期というのは思っていませんでした。

たしかに地理的な条件からすれば、もっと早くから仏教が伝わっていてもおかしくはないですね。しかし、吐蕃王朝以前に仏教が伝わっていたという痕跡は、今のところないようです。その時代の仏像なども発見されていません。中国への仏教伝来が紀元1世紀頃ですから、チベットへの伝来はかなり遅れるようですが、これはチベットがいわゆるシルクロードの一部には含まれないことにもよるでしょう。また、仏教を受け入れるためには、受け入れ側が文化的に一定のレベルに達している必要がありますが、チベットではまだそのレベルに達していなかったのかもしれませんが。たとえば経典を翻訳するということは、単に、言葉を置き換えるだけではなく、その意味を理解し、それが自国の文化や社会、さらに政治にとって重要であるという認識や必然性が求められるからです。吐蕃王朝以前のチベットはまだそのレベルに達しておらず、それは日本も同様だったのかもしれませんが。

アティーシャやパドマサンバヴァの絵は、一見、仏のように見えるのですが、僧侶（ですか？）をこのように描くのはふつうなのですか。

チベットの歴史上の高僧は、タンカ（チベットの仏画の名称）の重要な主題で、さまざまな人物の肖像画が残されています。そこでは歴史上の人物も、仏と変わらない扱いを受けます。日本の場合、高僧図は仏像や仏画とは明らかに異なる描かれ方をしますが、チベットでは高僧と仏たちの境界はきわめて曖昧なのです。これはチベット仏教における高僧の位置づけにもよります。チベット仏教では、教えの伝統が連綿と伝えられたことがきわめて重視されます。具体的には自分の師には、さらにその師がいますし、それをさかのぼっていくと、教団の開祖、インドからチベットに仏教を伝えた者たち、インドの祖師、そして、最終的には釈迦へとつながっていくのです。かれらはすべて仏とおなじ尊い存在です。チベット仏教をラマ教と呼ぶのは、師へのこのような崇敬からきています（ラマとは師のことです）。また、チベット仏教に特有な転生ラマ制度、つまり高僧は仏や菩薩の生まれ変わりとして、われわれの世界に現れ、輪廻を繰り返すという信仰も、このような高僧の地位の高さに関連するでしょう。なお、高僧図の中でもパドマサンバヴァを描いたものは特別な位置を占めています。パドマサンバヴァはニンマ派の開祖ですが、それ以上に神話的な行者で、ニンマ派以外の人たちからも広く信仰を集めています。さまざまな神話的な出来事がこの人物に結びつけられていて、それがタンカの主題にもなっています。日本でいえば、役行者や弘法大師のような存在でしょう。

ソンツェンガンボやティソンデツェン王の周りに小さく描かれている人々は何者なのですか。また、マルバやミラレバは頭に髪があるようですが、チベット仏教は剃髪しないんですか。

タンカの形式については、これから少しずつ紹介していきますが、中心に大きく描かれた仏や歴史上の人物ばかりではなく、そのまわりの人物や景観も重要な意味を持っています。たとえば、前回

紹介した作品では、これらの王にまつわる故事や物語が描かれていました。上記のような教えの伝統を重視することから、その伝統を伝えた人々が描かれることもあります。また、中心の仏や人物に関わりの深い仏たちを、定期的に配置する場合があります。マルバやミラレバが髪を伸ばしていたのは、かれらが行者だったからです。仏教の僧侶が剃髪することは、インドでもチベットでも守られていましたが、それは僧院に属する正統的な僧侶たちです。マルバもミラレバも、このような僧院には属せず、いわゆる在野の修行者だったから、剃髪していません。インドではいまでも「サドゥー」とよばれるような修行者がたくさんいますが、かれらの多くは髪を伸ばしています。それは単に「無精」ということではなく、伸びた髪に特別な力が宿るという観念があるからでしょう。なお、マルバやミラレバを開祖とするカギユ派も、僧団を組織し、正統的な仏教教団となつてからは、剃髪したようで、高僧たちも剃髪した姿で描かれます。

チベット自治区やネパール、ブータンなのはチベットが話されているのですか。

チベット文化圏では基本的にチベット系の言語が話されています。チベット文化圏の大きさを考えれば、チベット語が話されている範囲もきわめて広大であることがわかります。チベット語はアジアの大言語のひとつなのです。質問中のネパールは民族的に複雑な国で、首都のカトマンドゥとその周辺は、インド系のネパール民族が多く、彼らの言葉もインド系のネパール語ですが、それ以外の地域、とくに山岳地帯はチベット系の言葉を話す民族が多数を占めています。ブータンはほぼ全域でチベット系の言葉が話されています。チベット語は方言の種類がきわめて多く、チベット自治区の中でも標準語的な位置にあるラサ方言の他に、カム方言、アムド方言などさまざまなものがあります。ネパールやブータンを含むその周辺地域では、方言の数は無数にあるといってもいいほどです。方言間では語彙、発音、文法規則などが大きく異なります。なお、さらに大きなグループとし

では、チベット語はビルマ語とも共通点が多く、チベット・ビルマ語族を形成します。

2. チベット仏教美術の主題、素材、形式

どのパネルとなって、壁に掛けてありました。このときの展覧会は、チベットとネパールのマンダラと仏画、仏像を中心としたものでしたが、この図自体は、インドや日本の密教の方に主眼をおいて作ったため、チベット固有の神などは含まれていません。たしかに、高僧が「土着の神」のような役割を果たすことは、パドマサンバヴァやツォンカバの変化身などでも見られますし、それ以外にも、チベット土着の神がたくさんいます。それらはこの図では登場しません。チベットの神や仏の模式図としては、もう少し別のものを作らなければなりません。今回はとりあえず、仏教の仏たちの世界が、いくつかのグループに分かれ、その中にはさらにさまざまな仏や小グループに分かれるというイメージを、ここから持っていただければいいと思います。また、その構造が固定的なものではなく、流動的であることも、各層からはみ出た仏たちがいることから、重要なことだと思っています。いずれにせよ、具体的な仏たちは、これからさまざまなものを紹介しますので、それがほしい、どこに相当するか、見当を付けていただくためのものでもあります。

ダライラマがモンゴルから与えられた称号ということは、昔、世界史でならっていたので、知っていましたが、与えられた人が一世ではないというのには驚きました。三世が一世を決めるに当たって、選んだ基準というのは何だったんでしょうか。また、一世を決めたとき、周りからの反対とかはあったんでしょうか。あと、活仏が始まるときは、一体どういうときなんんでしょうか。これだけの人物なら生まれ変わるだろうというような見通しが立ったりしたんでしょうか。

ダライラマの称号が与えられたのは3世ですが、その数え方は、5世が決めました。3世はその前

の2世の生まれ変わりということだけは、自覚がありました。1世はそこには数えられていませんでした。一世のゲンドゥントゥブが一世になったのは、没年が2世の誕生年に近いことが決定的だったでしょう。ツォンカバにはたくさんの弟子がいましたが、彼が一番近かったからようです。転生ラマ（活仏）が始まる時は、いろいろな場合が考えられますが、転生ラマそのものがチベット中にゴマンといるわけですから、一概には言えないでしょう。現在、あらたに活仏を作り出すことはおそらくほとんどないと思います。歴史的に見れば、その転生ラマを生み出した寺院や宗派が勢力を拡大しているような時代に、大量生産されたのではないかと思います。転生ラマについては以下の文献がわかりやすいでしょう。

田中公明 2000 『活仏たちのチベット』春秋社。

一般常識なのかもしれませんが、ダライラマとはチベット仏教の最も偉い人物のことなのですか。政治的にも高い身分であったりするのですか。また、現役の14世はなぜ悲劇の法王と呼ばれているのですか。

ダライラマは本来、ゲルク派の転生ラマのひとりで、デプン寺という寺院の管長です。現在、2世に数えられるゲンドゥン・ギャンツォが亡くなった後、3世のソナム・ギャンツォが、その転生者として選ばれたのがはじまりです。ダライラマの称号が与えられたのも、3世であるのは、授業でも紹介したとおりです。デプン寺はゲルク派の中でも重要な寺院で、ダライラマも数あるゲルク派の転生ラマの中で有力なものの一つでしたが、ゲルク派全体、あるいはチベット仏教全体の最高指導者というわけではありませんでした。ダライラマがチベット全体を支配するようになったのは、剛腕なダライラマが5世の時代で、しかも、モン

ゴル勢力のひとつジュンガル部を滅ぼしてからです。しかし、その後も、清との勢力争いで、実際にチベットをダライラマが支配したのは、7 世、13 世、そして現在の 14 世の時代の一部に限られます。14 世は 1935 年生まれで、1939 年にダライラマ 13 世の転生者として認定されました。しかし、長じて後は中国共産党によるチベット制圧、支配が続き、時代に翻弄されます。最終的には 1959 年にインドに亡命し、インド北部のダラムサーラに亡命政府を立てて、現在に至っています。

イスラームはイスラームを礎とする国を建設することをめざしていると聞いたのですが、チベット仏教にもそのような考え方があるのでしょうか。氏族教団と政権争いの話を聞いてふと疑問に思いました。

チベット仏教そのものには政治的な要素は希薄です。チベット仏教の国を建設するという考え方もないでしょう。チベットでは「人の法」(mi chos)と「神々の法」(lha chos)という二つの考え方があり、世俗的なものと宗教的なものを区別する傾向があります。その中で、仏教教団が実質的に政治的な支配権を持つようになったのは、仏教教団が社会的、経済的な力を持ち、これと現実の政治的勢力が結びついた結果でしょう。ただし、ダライラマ 5 世のように、仏教的な理念を現実社会に実現するというイデオロギーを、かなり政略的に利用した人物もいます。

カルマ派の一部の僧がそうだったように、キリスト教絵画もそうであるように、他の僧にも他の僧と区別を付けるための何かはきちんと備わっているのですか。

いくつかのパターンがあるでしょう。僧を描いた高僧図は、基本的には肖像画なので、本人に似せて描かれたはず。その中で、顕著な特徴があるとき、それが他の僧と区別を付ける機能を持つことになります。しかし、すべての僧がそのようなものを持っているわけではありませんから、他とは区別できないような絵、あるいは誰が描かれているか分からない絵もたくさんあります

(もちろん、描かれたときにはわかっていたでしょうが)。身体的特徴以外にも、衣の種類、帽子、持物なども判断の材料になります。チベットの絵画では、中心となる人物のまわりに他の登場人物や、さまざまな出来事が描かれることがあり、これらが人物比定の根拠となることもしばしばあります。

「金剛薩埵」と「金剛手」の違いがよくわかりません。

金剛薩埵は菩薩のひとりで、密教の時代から現れます。とくに『金剛頂経』という経典以降、菩薩のグループの中でもとくに重要な存在となり、しばしば、仏と同格となります。金剛手はその前身にも位置づけられる菩薩で、古くは金剛力士として、ガンダーラなどの彫刻でもしばしば見られますし、蓮華手とともに仏の脇侍にもなります。金剛というのはもともと雷霆をイメージしたもので、古代インドの神インドラ(帝釈天)の持っていた武器です。これを手にすることから金剛手と呼ばれ、ヤクシャ(夜叉)のひとりの名として、初期の仏典にも現れます。なお、金剛薩埵の薩埵は、菩薩の正式名称である菩提薩埵(ぼだいさつた)の後半部分と同じです。

・模式図を見ていて、仏の中で釈迦よりも上に、五仏や守護尊が飛び抜けているのが意外に思いました。

・仏教のパンテオン模式図では、たくさんの仏と釈迦が同じ位置にいますが、私のイメージでは釈迦は仏教の開祖だと思っていたのですが、仏というのはずっと昔からいて、その昔からある仏の教えを「仏教」として世に知らしめたのが釈迦ですか。釈迦はただ単に教えを伝えただけの立場になるのですか。

仏とはいかなる存在であるのかというのは、仏教の根幹にかかわる問題です。仏教が釈迦によって開かれたことは自明のこのように思われますが、文献には、シャカ自身の言葉として、いにしへの私たちの教えを私が「再発見」し、それを伝えたという記述が実際に見られます(ご質問のとおり

なのです)。そこから、釈迦以前にも「過去仏」がいて、釈迦より後にも「未来仏」が現れるという思想ができます。とくに未来仏としては弥勒が代表的で、釈迦なき後の救済者として、アジア各地で信奉されることになります。その一方で、この世界以外にも、別の世界に仏がいて、実際に衆生救済にあたっているという思想も現れます。空間的な拡がりの中に、無数の仏を想定することになります。その代表に極楽浄土の阿弥陀仏がいます。これらの無数の仏たちが登場すると、彼らがどのような関係にあるかが問題になります。そこで登場するのが「仏身論」という考え方で、仏というのは無数にあるように見えるが、かれらは「おおもとの仏」が姿を変えただけの化身のようなものであると考え、前者を法身（ほっしん）、後者を応身（おうじん）と区別したり、釈迦や阿弥陀仏のように、長い修行の結果、仏になったものを報身（ほうじん）と呼んだりします。五仏や守護尊の一部が飛び抜けているのは、彼らの一部

がこのような法身と見なされることがあるからです。

映画「リトルブッダ」を見たときに、活仏の候補者として、アメリカ人の子どもがあげられていました。チベット出身者でなくても、つぎの活仏になれるのでしょうか。

なれます。活仏が生まれ変わる範囲はチベットに限られるわけではないので、別にどこの国の人であってもいいはずですが。火星に人がいれば、火星人の活仏でも、おかしくはありません。15年ほど前に私がロンドンにいたときに、スペイン人の子どもが活仏に認定されたという話題になっていました。その後、わたしのイギリス人の友人の子どもが活仏に選ばれたと聞きました。いずれも熱心なチベット仏教の信奉者で、多分に政治的な配慮があったと思います。でも、ある日突然、あなたの子どもは何かという高僧の生まれ変わりですと言われたら、困るでしょうね。

3. チベット仏教美術の主題、素材、形式（続き）

チベットという場所は地図で見ただけでも、たいへんなところだと思います。中国やカシミール地方に囲まれ、高所に位置する。まわりを海に囲まれ、高くなく、歴史的にも、ほとんど外国からの侵略を受けていないわれわれ日本人では、そのたいへんさはよくわかりませんが、そういうところだからこそ、人の救いとなる宗教がより発展し、それを彩る美術も多数生まれたのかもしれないと感じました。

そのとおりですね。チベットの美術が極彩色で描かれるのは、そのまわりが荒涼とした環境であることと、関係があるかもしれません。インドのラダックもそうでしたが、およそ日本にはないような広大な景観の中で、絶壁に張り付くように僧院が建っています。その外観も、白や黒を基調としたモノトーンであることが多いのですが、一步、中にはいると、壁も天井も一切の余白を許さない

ような極色彩の世界が広がっています。仏像も金ぴかでも、ほんものの豪華な衣装を実際に身に付けているものも多くあります。外界とのこのようなコントラストは、中央アジアの砂漠の中の仏教遺跡でもよく見られます。ただし、チベットのすべての地域が荒涼としているわけではなく、とくに南部では農業や遊牧が一般的で、緑が豊かな地域が広がっています。

映画「クンドゥン」でも美しい砂マンダラが印象的でしたが、なぜ、あえて砂で描くことになったのでしょうか（砂が身近にあって豊富だから？）。砂マンダラは完成しても、崩して川に流してしまうはずですが、これも一種の儀式なのですか。砂マンダラと一般に呼ばれているマンダラは、チベットのオリジナルではなく、インドの密教です。確立した形式です。われわれ日本人にとって、

マンダラとは掛け軸の形式の仏画であるという理解が一般的ですが、本来、マンダラは地面の上に作られました。マンダラは密教の儀礼のひとつである灌頂（かんじょう）で用いられるため、そのために準備され、灌頂が終わると壊すことがきまりです。仏教的な理解として、すべてのものは無常であり、仏の世界を描いたマンダラであっても、その例外ではないと、一般書などには書いてありますが、むしろ、このような儀礼の装置や設備は、儀礼の終了時には壊すことが、インドでは正統的な考え方なのです。逆に、マンダラを作ることも、儀礼の重要なプロセスと見なされます。なお、砂マンダラと一般に呼ばれるものは、砂というよりも、岩石を砕いて作った粒状の物質を使います。インド密教の文献によれば、財力があるものは、赤はルビー、青はラピスラズリといった宝石を用いるのがよいとのこと。マンダラと儀礼については、私の『マンダラの密教儀礼』（春秋社）のなかで、くわしく説明しているので、読んでみてください。

「西の要素」と聞いても、あまり具体的なイメージが浮かばないのですが、たとえばどんな作品があるのですか。

いちばん密接な関係があるのが、カシミール地方の美術です。これはリンチェンサンポがカシミールの工人たちを招いて、ラダックなどの西チベットの寺院を造らせたことによります。カシミールは大乗仏教の時代から、インド北部の仏教の重要な拠点でしたが、美術作品も多く作られ、それらはいずれも、インドの他の地域とは異なる独自の様式を持っていました。スライドの中にも、カシミールのブロンズをひとつ入れておきました。さらに、アルチ寺の三層堂壁画に数多く見られるのですが、王侯貴族などの世俗の人々を描いた絵には、現在のパキスタン、アフガニスタン、イランなどのイスラーム世界でしばしば見られる人物表現があらわれます。イスラーム美術はインドでも細密画やモスクなどで見ることができですが、ラダックのものはそれよりもずっと早い時代に、すでにこの地で文化の交流があったことを示してい

ます。

「ナクタンの中で、怖い儀式をした」と先生が授業中にいいましたが、具体的にどのようなものですか。仏教に怖い儀式があるんですか。

「怖い儀式」というのは漠然とした説明で、わかりにくかったかもしれません。具体的には呪殺のような儀礼です。密教では儀礼が特定の目的のために行われることがあります。その目的のひとつに、このような黒魔術があります。日本では調伏（ちょうぶく）とか、降伏（ごうぶく）と呼ばれ、護摩（ごま）の種類のひとつとして、平安時代以来、しばしば実践されてきました。怨敵退散（おんてきたいさん）という言葉もあります。チベットでもこのような儀礼がインドから伝わり、さらにチベットの土着的な宗教とも結びついて、さまざまな「怖い儀礼」があったようです。これらの儀礼では特定の忿怒尊に祈願して、その力を発揮してもらうのですが、そのための儀礼の場にナクタンが懸けられます。仏教の教えとこのような儀礼は矛盾すると思われるかもしれませんが、それなりに正当化しています。たとえば、どんなに悪しき者たちであっても、仏の慈悲の力によって命が奪われれば、それが逆に功德になるといった具合です。当の「悪人」とされた人たちにとっては、とんでもない論理ですが。

タンカやマンダラ等、写実性や現実的な遠近感より、テーマをはっきり表す、つまり、仏を描ききることが優先されているので、ちょっと異様な印象がした（大きいプリントの例での目の表現など）

絵画を見るとき、われわれは「本物をありのままに描いたもの」という立場を、暗黙のうちに認めています。けっして絵画はそのようなものではありません。これは、ピカソなどの20世紀の美術ばかりではなく、たとえば、日本人の好きな印象派の絵や、イタリア・ルネッサンスの絵であっても、じつは画家の巧みな策略の中で、われわれは絵を見ているのです。もともと、3次元の現実の世界を、絵という平面に置き換えること自体が、

一種のまやかしなのです。その中で、質問にある写実性と遠近感という要素は、絵を描くときにも見るときにも重要になります。チベットの絵画でも、時代によって、これらをどのように表現するかは大きく異なり、これからの授業で注意するポイントにもなります。

金剛界マンダラの前図中尊は、四面なら後ろ向きの顔があってよさそうなのに、正面向きの顔が二つあるのには、何か意味があるのでしょうか。

絵画で四面を表すときには、左右どちらかの顔の横にもうひとつ顔を加えることが多いのですが、ラダックでは、後ろの面を正面向きの顔の上に重ねるように描きます。同じような表現は彫刻でも見られます。これによって、正面から礼拝するときに見えない顔まで、はっきりと見ることができます。絵画がこれにならったのかもしれませんが。これも一種のリアリズムの表現ととらえることができます。

「タンカ」という素材はどういうものなのですか。

綿のキャンバスを作り、その表面に膠（にかわ）に塗り、顔料絵の具で彩色した絵画です。キャンバスは、はじめに木の枠を作り、それに麻紐などでピンと張った状態にしておきます。木炭（現在は鉛筆）で下絵を描き、それにもとづいて、彩色を施しますが、準備も含めて、全体のプロセスはきわめて複雑です。今回、参考となる資料を配付しますから、関心のある人は読んでおいて下さい。なお、この文章は『マンダラ：チベット・ネパールの仏たち』という本に収録されています。これは以前に大阪の国立民族学博物館で開催された同名の展覧会の図録で、マンダラやチベット、ネパールの仏教美術を知る上では、なかなか便利な本です。

赤い大きな紙の絵、三本に分かれている手の、手のひらの部分が赤いのは、何を表現しているのですか？あと、この絵（壁画？）の所蔵場所を教えてください。この絵の右下の髪の毛の長い人の構図が、

何となくキリスト教のマリアの絵に似ていると思いました。翼と天使の輪みたいですよ。

手のひらが赤いのは手のひらを表しているからです（説明になっていないようですが）。私もはじめてラダックやチベットの絵を見たときに、仏の手のひらが真っ赤に塗られていて、いったいこれはなぜだろうと思いました。しかし、インドに行って現地の人の手を見てわかりました。日本人は一般に手の甲と手のひらでは、ほとんど色の違いがありませんが、インドの人たちは、手の甲がどんなに黒くても、内側は鮮やかなピンク色をしているのです。彼らにとっての手のひらの色は、はだ色（これもよくわからない色の名前ですが）とか白ではないようです。仏の場合、身体の色は白、緑、赤などさまざまですが、いずれの場合も手のひらは共通して朱や赤に塗られています。これはインドの仏教絵画でも同様です。マリアに似た人物像は、ラダックの中でもとくに重要な寺院であるアルチ寺の三層堂の壁画です。おそらく高貴な女性で、反対側に描かれた男性（おそらく王侯）と対になっています。これらの人物像がインドっぽくないのは、上記の通り、イスラーム的な雰囲気を持っているからでしょう。そこからさらに西に行けば、キリスト教世界がありますが、さすがにそこの直接の交流まで考えるのは、少しむずかしいでしょう。

西チベットの仏の描き方の中で、横顔でも前から見た目を描くという点が興味深く思えた。古代エジプトの壁画などの人物の目について、同じような説明を読んだことがあるが、関係があるのだろうか（あまりないと思うが）。

わたしもあまり関係ないと思いますが、エジプトの壁画ということで、E. ゴンブリッチという美術史家が、『芸術と幻影』という名著を、古代エジプトの絵をあつかったカリカチュアから、はじめていることを思い出しました。そこにはつぎのような絵があげられています。ここからどんな話が展開するのか、興味がある人は読んでみてください。

4. カシミール様式と西チベットの仏教美術

背景が紺色だと、とくにマンダラでは宇宙っぽいイメージかと思いました。ウェストが異常に細いのや、かなり無理にくねった体勢がおもしろかったです。

たしかにラダックのアルチ寺三層堂のマンダラは、「宇宙の何とか」といったイメージと、しばしば結びつけて説明されます。これを紹介した展覧会や写真集でも、宇宙という言葉がよく登場します。ラダックに限らず、もともとマンダラは宇宙を表していると一般に説明されるため、背景の紺色が宇宙の漆黒の闇と重ね合わされるのも自然な感じがします。しかし、注意しなければならないのは、マンダラの背景色は、けっしてこのような宇宙を表すわけではないことです。マンダラは私たちの世界を「上から下に向かって」見た図なので、むしろここは地面を表しています。そもそも、マンダラを生み出したインド人の発想では、宇宙はけっしてわれわれのように銀河系や太陽系のような、暗闇の中に星が明滅する状態ではイメージされていませんでした。このような宇宙像は、近代的な学問の所産なのです。宇宙や世界をどのように表現するかは、その文化や思想に深く依存しています。ついでに言えば、われわれが持っている宇宙像であっても、それは宇宙物理学や天文学という「文化や思想」に依存したひとつのイメージであり、「正しい宇宙の姿」ではありえません。そもそも、宇宙とか世界とかは「全体」を意味するのであり、それを絵や模型のような「部分」によって表現することは、矛盾しています。余談ですが、今年の1月にインドのマドラス博物館に行ったとき、有名な「踊るシヴァ神像」（ナタラージャ）の後ろの壁に、銀河系か何かの写真が背景になるように飾ってありました。シヴァ神も宇宙を支配する神で、その踊りは宇宙の生成や消滅のリズムに合わせると説明されるのですが、それを現代風の「宇宙のイメージ」に結びつけているのは、ミスマッチングで、むしろ滑稽でした。

身体の実現がかなり細かくて弱々しいが、たとえばキリスト教の宗教画などでは、だいたみなボリューム感のある体つきをしているので、その違いが理念の違いを表しているように感じた。

宗教画という点で、キリスト教の絵画とチベットの仏教絵画を比較するのはとてもいいことです。チベットのものばかり見ていると、次第にそれに慣れてしまいますが、他の地域の作品を視野に入れることで、その独自性や民族性が浮かび上がることがしばしばあります。また、作品の実現に、宗教の持つ理念や教義が結びついていることも多いので、この点もぜひ注意していただきたいと思います。キリスト教の宗教画も時代や地域でさまざまです。日本人のもつ一般的なイメージとしては、ダヴィンチやラファエロ、ミケランジェロなどのイタリア・ルネッサンスがあげられますが、北方ルネッサンスのクラナッハやスペインのエル＝グレコなどは、独特の身体表現を持ち、どちらかといえば「細い」イメージです。その一方で、ルーベンスのように「だぶついた肉」の身体を、好んで描く画家もいます。チベットでも今回から取り上げる中央チベットの作品は、インドやネパールの影響を受けているので、また違った身体表現が見られます。

中尊の台座の脇にいるライオンが、マカラのように見えた（ライオンのようには見えなかった）。獅子舞に近い感じがした。朱と紺のコントラストがきれいだと思った。

ライオンは、マカラやナーガなどとは違い、もちろん実在する動物ですが、チベットには生息していないので、想像上の動物となります。インドの獅子も、古代にできたアショーカ王柱などのようにとてもリアルな作品もあるのですが、中世の仏教やヒンドゥー教の彫刻では、たいてい「不思議な動物」といった感じになってしまいます。これは日本の仏教美術でも同様で、文殊などが獅子に

のって表されるのですが、これも本物のライオンとは似ても似つかない姿です。そのどこかで獅子舞の獅子も誕生したのでしょうか。「インドとその周辺地域におけるライオンの表現」というようなテーマで研究すると、けっこうおもしろいのではないかと思います（すでに誰かやっているかもしれませんが）。

チベットのお寺は壁すべてに何かしら描かれているようで、すごく圧倒されそうだなあと感じます。天井マンダラも、スライドからだけでも迫力ありますし…。ただ、赤や青が多い気がするので、落ち着けなさそうだと思いますが。

たしかに日本の寺院の感覚からではずいぶんかけ離れたイメージで、およそお寺とは思えないでしょうし、落ち着いて修行とかもできないような気がします。しかし、日本でも奈良時代や平安時代につくられた寺院は、多くは朱をはじめとする極彩色で内部が荘厳されていて、おそらく現代人にとってはけばけばしすぎる印象を与えたでしょう。寺院とは「仏の住む聖なる空間」なのですから、そこがこの世のものとは思われない色彩で満たされているのは、むしろ一般的なのです。たとえば、宇治の平等院鳳凰堂は、今でこそ、くすんだ落ち着いた建物ですが、もともとは極楽浄土とそこから来迎する仏たちが内部を満たしていました。見る人を「圧倒する」のが当然だったはずですよ。

女性の大日如来もいるということに驚きました。大日如来は仏の分野にいる神というのは授業で知りましたが、具体的にどのような神なのか。アルチ寺三層堂の「女性形の大日如来」は、よくわからない仏です。仏（如来）は基本的には男性で、密教では多くの女性の尊格はいますが、仏（如来）と呼ばれることはありません。女性形の大日如来を中尊とするマンダラは、金剛界マンダラというマンダラを基本として、そこに含まれる尊格すべてを女性の姿で表したものです。このようなマンダラは金剛界マンダラの典拠である『金剛頂経』にも説かれていないので、何らかの特別な教えにもとづくかもしれませんが、それも不明

です。大日如来そのものは、代表的な法身仏（ほっしんぶつ）で、すべての仏の根元的な存在と見なされます。逆に言えば、われわれの知っている仏は、釈迦でも阿弥陀でも薬師でも、すべて大日如来が姿を変えて現れているにすぎないと考えられました。もちろん、このような考え方は、すべての仏教で認められていたわけではなく、たとえば、阿弥陀を最も重要と見る浄土教系の仏教では、大日如来は登場しません。大日如来が重要な役割を持つのは、たとえば大乘仏教の『華嚴経』や、密教の『大日経』『金剛頂経』などです。ただし、仏教では時代が下るほど多くの仏が登場し、それを法身仏のような考え方（「仏身論」といいます）で整理するのも一般的です。大日如来の歴史と、他の仏や神々との関係については、私の『インド密教の仏たち』の第2章でくわしく述べていますので、参照して下さい。

トリン寺のドゥカン壁画の色合い、鮮やかな青が差すように入っているところ、そして、つる草などの線が洗練されてきて美しいと思いました。A. M. ミュシャのポスターデザインを彷彿とさせます。青という色ひとつとっても、時代や地域によって違いがあり、配色も特徴がそれぞれあっておもしろいですね。

つる草（ヴィニェット）の装飾デザインは西洋でもよく見られますが、たしかにミュシャは好んで絵に描き込んでいますね。ほかの授業では、アジャントの蓮華蔓草の表現と、イギリスのウィリアム・モリスのデザインを並べて紹介したりしますが、この時期のアールヌーヴォーやラファエル前派の作品には、オリエンタリズムのモチーフが頻りに現れ、どこか懐かしさを感じます。植民地支配の時代ですが、芸術家たちは東洋の文化や芸術からさまざまなインスピレーションを得たのでしょう。印象派の画家たちと浮世絵との関係なども有名です。このような問題を扱った研究に、たしか稲賀繁美の『絵画の東方』というのがあります。なお、蔓草はインドやネパール、中央チベットの装飾デザインとして好まれ、今回からの授業でさらに変化に富んだ美しい装飾が見られるはずですよ。

スライドを見て気づいたのですが、大日如来などにおへそがありました。ということは、誰かの子どもってことではないでしょうか。神や仏にも血縁関係はあるのでしょうか。

たしか、キリスト教でも神やイエス、あるいはアダムやイヴにへそがあるかどうかについての論争があったと思います。くわしいことは忘れましたが、神が無駄なものを作るはずがないということや、神は自分の姿に似せて人間を作ったということなどが問題になったような気がします。それは

ともかく、仏にも一般的にへそはありますね。仏の身体的な特徴である三十二相のひとつにもあげられています。仏の血縁関係は密教では「菩薩は仏の子息」とか、「大日如来の後は仏眼仏母」といった具合に、いくつかの尊格の間では認められています。これは血縁関係というよりも、同族集団という考え方で、他にも「眷属」（けんぞく）と言って、郎党のような位置づけの尊格もいます。

5. 初期の中央チベット様式とインドの密教美術

東方正教のイコンは、昔からのものと全く同じ絵でなければならぬそうなのですが、仏像はその仏を表すもの、動物、印などを描き、著しく逸脱していなければ、好きなように描いてよいのでしょうか。

基本的には、ギリシャ正教のイコンと同じように、規定に従って描かれます。画家の裁量にまかされているのは、きわめてわずかで、画家が自分のオリジナリティなどを発揮できる余地はほとんどありません。それでも地域や時代によって、作風が大きく異なるのは、このようなイコンであっても、ゆるやかな変化があるからです。それは、ギリシャ正教も同様で、すべて同じように描かれているように見えても、実際はさまざまな変化が見られます。そもそも、ギリシャ正教のイコンは、初期のキリスト教美術の中から生まれたもので、そこでも多様なイコンが見られます。図像学のことをイコノグラフィー(iconography)とかイコノロジー(iconology)と言いますが、それはこの学問がキリスト教のイコン研究からはじまったことによります。仏教の図像学の対象をイコンというのはおかしいような気もしますが、規定どおりの描かれた宗教的な芸術作品であるという点では、まさにイコンなのです。

中央チベットの阿弥陀のところ、最も低い壇の

ところに、明らかにまわりの仏とは違う髪の長い二人組がありますが、何ものですか。忿怒尊はなぜに怒っているのですか。仏といえども人を踏みつけてよいのですか。

タンカの背景となる部分の中で、最も下の壇には世俗の人が描かれることがあります。多くはそのタンカの制作を依頼した施主とその関係者で、中央に描かれた仏を拝んでいるように描かれます。この作品の場合も、それに当たるといいます。タンカを制作するのは、それによって功德を積むわけですから、その姿が絵の中に永遠にとどめおかれることになります。このように、仏像の下の部分に帰依者を描くスタイルは、すでにインドでも見られ、先週、紹介したパーラ朝の彫刻の台座部分に、帰依者が供物とともにしばしば描かれています。また、エローラなどの西インドの石窟寺院では、大きな仏像の足元に、合掌する人物の像が何人も並んで置かれています。仏のような聖なるイメージの一部に、われわれの世界に属するこのような人物を加えることは、作品を解釈する上で重要なことだと思います。忿怒尊は密教に多く見られる仏の種類で、日本では明王のグループに相当します。密教的な解釈では、仏の教えにしたがおうとしない「悪しき者たち」を救済するために、このような姿をとるといわれますが、インドで密教が流行した時代の「聖なるもののイメージ」と

して、忿怒形が流行したことが予想されます。ヒンドゥー教でもシヴァ神のように、これによく似た神がいます。多くの忿怒尊が踏みつけているのは人ではなく、ヒンドゥー教の神です。仏教の仏がヒンドゥー教の神などを踏んでいるのは、複雑な要因があります。以前に書いた『インド密教の仏たち』の中の第7章で、この問題を扱っているので、参照して下さい。

仏のイメージを聞かれると清貧という言葉がまず浮かぶので、装身具を付ける仏というのは、少し驚きでした。キリスト教で言うと、ステンドグラスのような効果を見る人に与えているのでしょうか。

日本の仏像の多くは質素な印象を与えるので、清貧というイメージが浮かぶかもしれません。しかし、日本の仏像の中でも菩薩像などは、それなりに豪華な姿をしています。仏の世界では、すでに悟りを開いた仏は、世俗の栄華と無縁ですから、衣だけを身にまとった簡素な姿ですが、その前の段階である菩薩は、逆にありとあらゆる装身具を身につけています。これは、菩薩のモデルである出家前の釈迦が、王子であったことにもよります。また、インドにおいては世俗の世界と聖なる世界は著しい対比をなし、そのイメージも身体を飾るか飾らないかという点で正反対の方向を示しています。このようなイメージの対比が、梵天と帝釈天、弥勒と観音のように、それぞれ逆となるイメージを持った対となる存在を生み出します。密教では、本来、清貧な姿を持つ仏に、菩薩のイメージを与えるという複雑な状況があり、先週、紹介した五仏の宝生や阿弥陀もそれに該当します。ステンドグラスについてはよくわかりませんが、単なる装飾的な効果だけではありません（ステンドグラスも単なる装飾ではないのですが）。

馬や孔雀などのシンボルで、仏の区別ができるのはおもしろいと思いました。アチャラやマハーカールのように、額に目がついているものがありますが、なぜでしょうか。

額の目は仏教の忿怒尊に一般的で、ヒンドゥー教

のシヴァ神とも共通します。目が三つあるというのは、単に視覚器官がひとつ多いというだけではなく、特別な力がそこに込められているでしょう。額の中央という場所も、エネルギーが集約するスポットになります。関係あるかどうかわかりませんが、仏もこの部分には白毫という毛のうずがあり、光を放射したりします。ちなみに、視覚についてのインド人の理論では、目から一種のエネルギーを放射し、それが対象と結びつくことで、われわれは知覚することができると言います。「見ること」とはエネルギーを当てることなのです。

宝生の目が伏し目がちというのを聞いて、座禅をするときの半眼を思い出しました。何か関係があるのでしょうか。大英博物館に行ったことがあるのですが、インドとか仏教系のものはあまり記憶がなく…。この授業を受けてから行ったら、おもしろかったらと思う。残念。

仏像の目が半開きであるのは、日本でもしばしば見られますが、仏が瞑想によって悟りの境地に入っていることを示すのに、効果的だったのでしょうか。インドではガンダーラやマトゥラーで制作された初期の仏像では、目ははっきり見開いていることが一般的でしたが、グプタ朝のサールナートでこのような伏し目がちの目が流行し、そのあとを受けたパーラ朝でも維持されています。チベットやネパールの絵画で、このような表現が見られるのもインドにその起源を求めることができます。大英博物館は一般の観光客は正面の南口から入るので、ギリシャやエジプト、アッシリアなどの古代の有名な展示品を見るだけで終わってしまいます。インド、中国、中央アジア、日本などのアジアの名品の展示室は、反対の建物の北の方にありますので、展示室の見取り図をよく見て行かなければなりません。これらのアジア関係の展示室には、あまり観光客はいませんが、ガンダーラやアマラヴァティーの彫刻、敦煌の絵画などの名品揃いで、チベットやネパールの美術もいいものがあります。また機会があれば、ぜひそちらにも行ってみて下さい。なお大英博物館には北口もあるの

で、そこから入ると簡単に行けます。その場合、地下鉄の駅は Russell Square か Goodge Street の方が便利です。

中央チベットの様式が何となくわかってきました。とくにはじめに見た宝生の作品は、細かいところも丁寧で、それぞれが意味を含んでいるということに驚きです。ですが、上の八大菩薩が左右対称になっていて、色やポーズが左右で全く同じという点が、今まで見てきたインド作品のポーズでどの仏がわかるということから考えると、少しいかげんなのかと思ってしまいました。

八大菩薩はほとんど同じ図案で描かれて、左右の違いも画像を反転しただけのように見えます。各尊の違いは身体の色と、手に持っているもの（花の上に載ったもの）にしか現れませんが、じつはこのような表現方法はすでにインドでも見られます。密教が流行した時代には仏の数が爆発的に増え、しかも八大菩薩や十六大菩薩のように、同じ種類の仏を何尊もまとめたグループが現れます。その場合、個々の仏の特徴は手にするシンボルに集約され、それ以外は全く同じ姿をとることが多いのです。私はこれを「仏の多様化」と同時に進行する「個性の消失」と呼んでいます。チベットのタンカもその流れの中にあります。

インドの彫刻の特徴が、中央チベットの絵画に見られることに驚いた。彫刻は絵画より持ち運んだりしにくそうなので、影響しにくいようにも思うのだが。

たしかに石像などの彫刻作品は、移動するのは困難でしょうが、実際は遠く離れた地域で共通の様式が現れます。作品は移動できなくても、それを作る人は移動することができるのですから、インドの工匠がネパールやチベットに移動したり、逆にこれらの地域からインドに行き学んだりした者たちがいたのでしょう。実際の作品が移動しなくても、視覚に焼き付けてそれを伝えることが可能ですし、芸術家といわれる人たちは一般に、そのような能力が優れているものです。もちろん、絵画やブロンズの形で伝えることもしばしばあ

たと思われます。

・いつも赤や青で取り巻きたくさんの派手な図が多いのですが、今日は装身具のない、質素な仏像を見て、とても落ち着きました。やはり日本人として抱いている「仏」像はこの感じですか。

・チベットの仏が若い姿で描かれているのに、たいへん驚きました。神や仏というと、ひげを生やした年をとった姿がイメージとしてあったのですが、若い姿でも（ネパールでは子どもみtainな顔つきでも）信仰の対象となったのですか。むしろ若さに意味があったのでしょうか。

たしかにチベットやネパールの仏を見ると、日本の仏像や仏画のイメージとはかけ離れ、その後には日本のものを見るとほっとします。知らず知らずのうちに、日本人的な仏のイメージにわれわれが慣れていてからでしょう。逆に、チベットやネパールの人たちが日本の仏像を見ると、何と寂しげな地味な姿かと思って、物足りなく思うかもしれません。文化というのはそういうものですし、だからこそ、異文化を知ることが自分の文化を知ることにつながるのです。仏像について言えば、単に日本のものとは違うというだけではなく、なぜ同じ仏を表しているながら、このような違う印象を与えるのか、彼らにとって「聖なるもの」のイメージとして何が重要であったのかなどを考えてみて下さい。

インドとチベットの間共通点がおもしろかったです。中央チベットのアチャラは「おふどうさん」と言っていましたが、不動明王のことでしょうか。日本の不動明王は怖い顔だけど、チベットのは少し愛嬌のある顔つきだと思った。

アチャラは不動明王のことです。日本では不動は明王の中でもとくに人気が高く、密教系の寺院に多くの作品が残されています。修験道でも信仰されていて、護摩と呼ばれる儀礼とも密接な関係があります。不動はインドに起源があるのですが、インドの作例はきわめて少なく、その姿も、日本の不動とは異なり、授業でも紹介したような、駆け出そうとするポーズが一般的です。ネパール、

チベットもこの流れを汲んでいて、日本に伝わる不動とは系統が異なるようです。不動は一昨年の授業（仏教文化論）で取り上げています。私のホームページの授業の項（<http://web.kanazawa->

[u.ac.jp/~hikaku/mori/class/acala_vairocana/AcalaVair.html](http://web.kanazawa-u.ac.jp/~hikaku/mori/class/acala_vairocana/AcalaVair.html)）には、そのときの質問と回答が掲載されていますので、参照して下さい。

6. サキャ派様式の祖師図とマンダラ

ソナムツェモとタクバゲルツェンの二人のサキャ派の祖師図でのインドの行者の描かれ方に驚かされました。踊ったり女性を侍らせたり…。行者というものは禁欲など過酷な修行をしているものなのではないのですか。

たしかに行者らしからぬ行者たちです。インドでもオーソドックスな修行者は、仏教でもヒンドゥー教でも禁欲や清貧を基本としますので、このような姿で表されることはありません。釈迦が衣だけを身につけた姿で表されるのも、世俗的な快樂や欲望をすべて放棄しているからです。しかし、密教の時代には、そのような現世拒否的な姿勢とは正反対の行者たちが現れました。彼らは従来の仏教では厳しく禁じられていた性交や飲酒、場合によっては殺人なども肯定し、それどころか、このような破戒行為そのものが宗教的な悟りに至る最適手段であるとさえも説きました。彼らは成就者（シッダ）とも呼ばれ、修行の結果として得られる特殊な能力は「シッディ」（成就）といいます。彼らは僧院には所属せず、世俗の人々の中で暮らし、妻帯し、子どもを持つことも一般的でした。このような成就者については、さまざまな伝説が伝えられ、有名なものに『八十四成就者伝』などがあります。この文献は『八十四人の密教行者』（春秋社）として和訳も出ていますが、仏教の「浄く正しい」行者の姿を想像して読むと、卒倒するような内容です。祖師図に描かれた行者たちも、この中に含まれています。また、八十四成就者そのものもチベットのタンカで好まれた題材で、一枚に複数の成就者を描いたセットが残されています。

一枚のタンカに仏についての教えを伝えた人を最初から最後の人まで、ずらっと描くのはすごいと思いました。ラマ教だけのことはあるなと思いました。

祖師たちを並べて教えの系譜をイメージ化することは、チベットの仏教美術、とくにタンカの大きな特徴です。タンカでは、この作例と同じように、主題となる仏や祖師、マンダラなどのまわりに、教えの系譜が描かれることが一般的です。「集会樹」と呼ばれる独特の形式のタンカでは、このような教えの系譜そのものが、樹系図のようなイメージで表現されています。このような特徴は、インドの仏教美術との形式上の比較をする上でも、重要と考えています。インドではこのような祖師の像を単独で描くこともありませんでしたし、系譜図のような形で表すことも皆無です。これは、インドという国が歴史的な観念にきわめて乏しいことと関係すると思います。インドは「歴史書なき国」とも呼ばれることもあり、そのお隣の中国で、古代以来、膨大な量の史書が生み出されたことと、著しい対比を示しています。チベットもどちらかといえば歴史を重視する傾向があり、文献資料もよく残されています。ただし、チベットのタンカに教えの系譜が描かれるのは、密教における教えの伝わり方にも関係づけられるかもしれません。密教はその名の通り、師から弟子へとその教えが秘密裏に伝えられます。そのため、自分に伝えられた教えが、どのような経路をたどったかが重視されます。日本密教でも、寺院の中には「真言八祖」と呼ばれる、8人の祖師像が置かれていますし、教えの系譜を示す家系図のようなものが多く残されています。このような系譜を「血

脈) (けちみゃく) といいます。師と弟子は血を分けた親子のようなものなのです。

祖師像の人物はどこかに必ず赤い衣を付けているように思えたが、高僧のあかしなのだろうか。

赤い衣はチベットの仏教では、宗派の別を超えて着用されている衣の色です。日本ではお坊さんの衣は「墨染めの衣」が一般的ですが、チベットのお坊さんたちはこのような色の衣を身につけています。内側には黄色い衣も着ていて、襟のあたりからのぞいています。また、寒い国ですから、一番外側にはガウンのような厚手の衣もまといますが、これも赤(というよりえんじ色)をしています。ソナムツェモとタクパゲルツェンが着ている衣装が赤くないのは、授業でも紹介したように、彼らが出家僧ではなく、在家の修行者であったことに由来します。

赤の色彩を際立たせるために、緑色を取り入れてコントラストを出すというのが、細かい美術的な技法だと思いました。ほとんどの絵画に出ているつる草は、チベットやネパールで一般的な植物なのですか。

赤と緑が補色の関係にあるので、コントラストができて画面にメリハリがつくということを授業でお話ししましたが、これはキリスト教の絵画でも見られます。キリストの母であるマリアは、キリスト教図像学では外側が緑(深緑)、内側が赤というガウンをまとっていることが決まっています。それぞれの色には教義的な意味が与えられていますが、それ以前に、すでに視覚的な効果をねらって塗られていたのでしょう。ダ・ヴィンチもラファエロもミケランジェロも、それぞれ独自のマリアを描いていますが、衣装の基本的な配色は同じです。つる草については、おそらくチベットにもネパールにも実際にはない植物だと思います。装飾文様としてすでに確立していたものを、洗練させていったようで、そのピークが14、5世紀の中央チベットだったようです。その起源はおそらくインドにあると思いますが、前々回の授業で取り上げたパーラ朝では、あまり見られません。一昨

年、西インドのグジャラート州やラージャスタン州に調査に行ったのですが、そのこのヒンドゥー教の寺院によく似た装飾文様がありました。ひょっとしたら、そのあたりと関係があるのかもしれませんが。

ゴル寺のマンダラを作成するのに、わざわざネパールから職人を呼ばなければならなかったのでしょうか。チベットでは、あれほどすばらしいものはできなかったのでしょうか。

おそらく、この時代、タンカを描く技術はネパールの方が進んでいたでしょう。この時代の中央チベットの絵画にネパール様式の影響が顕著なのは、単に漫然と様式が伝わったのではなく、職人の移動が頻繁にあったことが大きな要因としてあげられます。ゴル寺のマンダラ集は、そこに描かれたマンダラそのものにも、ネパールの仏教が深く関与しています(これについては前回の配付資料参照)。単にネパールの方が技術的にすぐれているというだけではなく、ネパール仏教とより密接な関係があったことがその背景にあったこともわかっています。チベットとネパールとの文化的な交流は、きわめて緊密でしたし、それは両地域の歴史を通じて一貫しています。なお、今回紹介するベンコル・チューデ仏塔の壁画は、ゴル寺のマンダラ集よりも少し時代が下りますが、そこではネパールの様式が残つつも、チベット独自の様式として十分消化されたすぐれた作品が見られます。

マンダラを見ていて、中心から四色に区切られているものが多かったので、それぞれの色に意味があるのかなぁと思いました。

マンダラの背景の色は、私たちの住む世界の地面の色を表しています。マンダラそのものは四角い枠で囲まれています。これは私たちの住む建物です。日本に伝わった金剛界や胎蔵マンダラでは、地面の色を四方で塗り分けることはありませんでしたが、インドの後期密教や、チベットのマンダラでは、対角線によって区切られた四つの区画に、東に白、南に黄色、西に赤、北に緑の各色が塗ら

れていることが多いです。これは、四方に描かれる四人の仏、すなわち、大日、宝生、阿弥陀、不空成就の描く仏の身体の色に一致しています。また、後世の時輪マンダラというマンダラでは、これとは異なる配色となります。これは仏たちの住む世界の基礎となっている須弥山（しゅみせん）という山が、各方角でそれぞれ異なる宝石で覆われていて、それが輝いていると説明されます。

いつも思っていたのですが、今週はとくにマンダラの精密性に驚かされました。スライド番号18のマンダラは、写すことすらできないと感じました。ここまで細かいと研究者は洞察力が必要になりそうですね。

マンダラを見ると、多くの人が同じように感じるようです。幾何学的な模様の中に、仏などの姿が細密画のように細かく描かれていて、それだけで圧倒されるようです。実際はマンダラの輪郭線は、線を引く方法が厳格に定められていて、それに従って長さを測って描いていきます。マニュアル通りに実行すれば、とくに技術や芸術性を必要とするわけではありません。私でもパソコンを使って線を引くことができます。問題はその中に描く仏や装飾で、これはたしかに相当の技量がないと描くことができません。ただし、チベットのマンダラを見ると、とくに新しい作品では、明らかに手抜きな稚拙な絵が多く見られます。仏ひとりひとりの大きさが小さくて、しかもたくさん描かなければならないだけに、丁寧に描かれたものはまれです。その中で、ゴル寺のマンダラ集は細部に至るまで全く手を抜かず、実にしっかりと描かれています。15世紀初頭にサキャ派の高僧の指示のもとで、ネパールの絵師によって描かれた由緒ある作品として、チベットのマンダラの中でも屈指の

作品なのです。全体がそろっていないのが残念ですが、現存する作品は、いずれも美術館や展覧会などの目玉にもなっています。

いくら歴史上重要な高僧でも仏ではないのに、こんなに豪華な装飾で描かれるなんて贅沢だと思いました。このように僧が持ち上げられることで、仏の価値が下がるのではとも考えましたが、僧ではなく仏と同じくらい尊いものとして扱われていたのだと思いました。サキャ派の僧たちがみんな同じ印を結んでいるのはなぜですか。ターラーの緑には何か意味があるのですか。

チベットのタンカで最も興味深いテーマのひとつが祖師図で、解釈するためには歴史的な知識や、それぞれの宗派についての情報が必要となります。現存する祖師図には名前もわからないような作品もたくさんあります。また、中心の人物は有名でも、まわりに描かれた人々まではなかなかわからないことが多いようです。欧米のチベット美術研究者も祖師図を取り上げる人がたくさんいます。サキャ派の高僧が結んでいる印は転法輪印ですが、なぜこの印を結ぶのかはよくわかりません。ゲルク派の開祖ツォンカバは両手に蓮華を持ち、その上に剣と経典を載せているのですが、これはツォンカバが文殊の生まれ変わり信じられているためです。サキャ派の場合も、何かそのような背景があるのかもしれませんが。ターラーが緑色をしているのはインド以来の伝統で、文献にも明記されています。この色はおそらくターラーのパートナーである不空成就の身体の色を踏襲したものです。ターラーの身体の色は、他に白い場合などがありますが、緑のターラーはこれらの中で最も位が高いと言われています。

7. ペンコル・チューデ仏塔の壁画

「八層からなる巨大なパンテオン」と言われるとおり、ペンコルチョルテン仏塔は、層ごとに別の

意味合いを持つ美術があって、とてもすてきなミュージアムのような建造物だと思いました。

作った人にはミュージアムという意識はないでしょうが、たしかにチベット仏教のありとあらゆる仏たちが勢揃いしています。しかも、授業で紹介したように、それが密教の発展段階に従って、整然と配置されているところも、どこか博物館風です。先週配付した資料の著者である奥山氏は、ペンコルチョルテン仏塔を「マンダラのマンダラ」と呼んでいましたが、マンダラというものがもと「仏の世界の全体図」を表したものですから、それをさらにいくつも組み合わせ、全体を作っていることになります。仏塔というのはインド以来の宇宙論的な建物なので、このような「世界図」を表すためにはぴったりなのです。宇宙というのは整然とした秩序だった形をしているので、丸や正方形が基本となります。ただし、このようなシンメトリカルな建物は、宗教的な建造物にはしばしば見られますが、あまり実用的ではありません。すべての面が同じ形態を示すので、方角が混乱するからです。われわれが住む家や学校などが正方形や丸で構成されていないのも、そのためです。

忿怒尊が多かったせいか、今までとはずいぶん違った印象を受けました。たしかに暗闇の中でああいう壁画を見たら、薄気味悪いような気がしました。

チベットの忿怒尊はこれまであまり紹介してこなかったもので、仏と言われても違和感を感じたり、異様さばかりが印象に残った方が多かったようです。チベット仏教の写真集などでは、このような忿怒尊のイメージの方が強烈なので、しばしば取り上げられるのですが、この授業ではインドの仏像との関係から始めたので、インドには作例のほとんどない忿怒尊が登場する機会が、あまりありませんでした。忿怒形をとる仏には、サンヴァラ、ヘーヴァジュラ、カーラチャクラのように、すらりとした肢体を持ち、八頭身で多面多臂のタイプのもの、マハーカーラやヤマーリのように、ずんぐりむっくりした短軀で鼓腹のタイプのものの二種があります。前者を守護尊、後者を護法尊と呼んで区別することもあります。守護尊は仏教の

パンテオン（仏の世界）の中で最上位に位置づけられ、寺院の中でも本堂の壁画などに描かれます。これに対し、後者の護法尊は、「ゴンカン」と呼ばれる特殊なお堂の壁画や彫像として表されます。ここでは僧侶がこれらの護法尊の力を借りながら、瞑想や修法を行います。たいていは真っ暗な部屋で、あやしい雰囲気がします。「薄気味悪い」というレベルではなく、本能的な恐怖を覚えます。「怖いもの見たさ」という関心をお持ちの方にはおすすめですが。

忿怒尊は仏と思えないほど怖い顔をしていると思いました。何も知らずに見たら、仏とは思わないと思います。秘密集会の仏も、別の意味で怖い（冷たい）顔でしたが、ところで、男女ペアになっているのは何か意味があるのでしょうか。

秘密集会をはじめ、ペンコルの仏の顔は、私にもとても冷たく感じます。しかし、このような顔がこの後のチベットの絵画のひとつの規範となっていくます。そういうものを見てから、前回までに見てきたインドやネパールの影響を受けた絵画を見ると、ずいぶんほっとします。ペンコル以降の仏の顔の冷たさは、たとえば、ヨーロッパのキリスト教絵画を見たときの近寄りがたさに似たものがあります。日本人にもなじみの深いルネッサンスの絵画などは別にして、一般のキリスト教の絵画は、日本人にとっては美しいというよりも、不気味に思えるようです（ヨーロッパの美術館などに行くときよくわかります）。男女がペアになっていることも、多くの方が「いったい、あれは何？」といった質問や感想を寄せました。およそ仏教らしくないでしょうが、後期密教の仏たち、とくに守護尊のグループの仏たちの大半は、このような男女のカップルが抱き合った姿で描かれます。仏教的な説明では男性は方便、女性は般若を象徴し、その両者が合一することで、悟りの境地を表すといわれます。しかし、実際には、このような性的な行為を含む特異な実践方法が、後期密教ではさかにおこなわれたことも知られています。以前に紹介した成就者たちも、そのような世界に生きていました。

短軀で鼓腹の赤ヤマーリとのことでしたが、思わずドラえもんを想像してしまいました。

子ども向けのキャラクターには、「短軀で鼓腹」型のものが多いようです。ミッフィー（うさこちゃん）やキティちゃんもそうですし、ミッキーマウスやくまのプーさん、いずれもこのタイプです。子どもというのが、頭が比較的大きく、おなかが出ていて、手足が短いという体格をしていますので、自分に似たものを好むということでしょうか。あるいは、大人も含めて、人間というのは、このような体格のものに親しみを覚えるのかもしれませんが。しかし、欧米ではこのようなキャラクターはそれほど多くはありませんから、人類に普遍的に「かわいい」というわけではないのかもしれませんが。文化的背景や民族性、あるいは心性と結びついた問題なのでしょう。

なぜ仏の位がそれほど高くない忿怒尊が、6, 7, 8層に描かれているのでしょうか。（大日経、金剛頂経では中心的仏のはずの大日如来は3層）。

6層から上は無上瑜伽タントラに配当されるので、ここでは守護尊が描かれます。上にも説明したように、守護尊は位が高く、それまでの大日如来などよりも上位に位置づけられることもあります。仏の世界というのは安定したものではなく、時代によって誰が上位に来るかが変わってきます。たとえば、大日如来は日本密教では、まちがいなくナンバーワンの仏ですが、インド後期密教では、東の方角に位置する「並の仏」となることが一般

的です。そして、もともと東にいた阿闍が中心に移ります。阿闍は金剛部という仏のグループの首領でしたが、このグループはどちらかというと、力にあふれた仏たちで構成されています。大日如来を中心としたそれまでのおとなしい仏から、腕力に自信のある仏に主役が交代したのです。守護尊たちはいずれも金剛部につながりを持つ仏たちなので、恐ろしいすがたをするのは自然の成り行きでした。日本の密教で信仰される降三世明王も、このようなグループのメンバーの一人です。

第8層のダーキニー像に描かれていたどくろの写実的な表現に驚きました。やっぱり今の人よりも、骸骨を目にする機会が多かったのでしょうか。

まちがいなく多かったですでしょう。チベットの絵画には、仏たちの姿ばかりではなく、このようなグロテスクなものも登場します。守護尊の周りに墓場の情景が描かれることもありますし、護法尊と一緒にさまざまな死体も現れます。中には、切り刻まれたり、引き裂かれたりした死体のすがたもあります。それほどリアルではありませんが、あまり気持ちのよいものでもありません。チベットは独自の医学を発達させた国でもありますが、医学書の中に人体解剖図のようなものもしばしば登場します。また、鳥葬といって、ハゲワシに死体を食べさせて処理する風習があり、その解体をする人たちは、人体の構造をよく知っていたはずで

8. 歴代パンチェンラマのタンカ・セット

今回のツォクシンは非常に興味深いものでした。中央にツォンカパ（もしくは釈迦）がいて、そこに向かってなみいる名僧が目目している。構図としてすごいと思いました。そこで疑問に思ったのですが、中央にもっとも主要な人物がいるのなら、やはりそこを中心として、同心円上にランク付けされているのでしょうか。

ツォクシンを以前に調べたとき、私が注目したのもその点でした。前回配布した論文の最後にもまとめてありますが、ツォクシンは基本的には同心円上の構図を取りません。上下の垂直軸が基本となり、仏たちは上から下に、順に位が高いものから低いものへと並びます。むしろ、前々回取り上げたペンコルチョルテンの各階の内容と同様に、

ピラミッド状に組み立てられているということもできます。これは、マンダラに見られるような中心をもち、同心円状に仏たちが配される構図とは全く異なります。さらに、チベットのタンカにしばしば現れる祖師たちが、これらの仏たちとは別に、しかも彼らよりも上部の空中に現れます。以前から強調しているように、インドの絵画や彫刻では祖師に当たる人物像は、単独でも集団でも現れることがありません。これは、インドの宗教美術が、祖師のような歴史的な存在に対して無関心だったことによるのでしょう。以上のようなチベット独自のタンカの画面構成については、以前に「解体されるマンダラ：タンカの画面構成に関する一考察」『加藤純章博士還暦記念論集 アビダルマ仏教とインド思想』春秋社 2000 年 10 月、pp. 373-386 という論文を書きました。関心がある方は読んでみてください。この授業に出席していれば、内容はそれほど難しくありません。

装飾という目的以外で、ツォンカバに一本の樹木が描かれている理由は、どんなものがあるのでしょうか。

ツォクシンのように樹木の中に仏や人々を描いた絵が、なぜ現れたかはよくわかりません。基本的な構図は浄土図をベースにして、それに世界樹のようなコスモロジカルなものを背景に加えたのではないかと思います。ツォクシンには古い時代の作例があまりないので、成立の過程が不明です。樹木が仏教絵画に現れる例としては、インドの如意樹があります。望みを何でもかなえてくれる魔法の木で、マンダラにも描かれます。これも起源のひとつにあげることができるかもしれません。ツォクシンについては数回、学会で発表したことがあり、そのときの質問やコメントで、中央アジアにやはり樹木を仏の背景に描いたものがあることや、キリスト教の絵画に「エッセイの木」といって、樹系図のような主題があって、よく似ているといったものもありました。キリスト教の影響を受けたとはあまり思えませんが。

前回のペンコルチョルテンなど、チベット密教は

古いものよりも新しいものを発展した教えとして位階が高いものとしていたと理解しています。ですが、サキヤ派の祖師像や今回のパンチェンラマ 1 世と前生者の図など、インドに近い前生者ほど、絵の中で高い位置に描かれているようにも思われます。その点で新しいもの、古いものに対する考え方に矛盾が生じているようにも思われますし、僕自身もよく理解できていません。

難しい問題ですね。ペンコルチョルテンで上の階の方が、密教の発展段階の進んだものになっていくというのはそのとおりなのですが、チベット人たちはこれを歴史的な発展とか「古いもの」「新しいもの」という捉え方はしていなかったのではないかと思います。チベットではインドで段階的に発展していった密教の教えを、まとめて受容することができましたので、それを理解し、体系づけるために、たとえば前に紹介した「タントラの 4 分類」のような枠組みを用いました。これは経典に説かれる内容や、マンダラの構造などにもとづくのですが、このようなものは、われわれの視点から見れば、「歴史的な発展」に大きく関わっています。チベット人が「より優れた教え」として、後期の密教をとらえたとしても、それはわれわれの見る「歴史的な発展」とは異なるのです。前生者の配列がインドを上位に置くのは、むしろ、チベット人たちにとって、過去の人ほど優れた人という、一種の「古き良き時代」志向にもとづくでしょうし、それは日本でも同様で、各宗派は自分たちの教えの源として、龍樹や世親のようなインドの祖師たちをあげます。その教えを忠実に伝えたのが、各宗派の開祖たちであるという、一種の権威となります。

先週までは人の手のひらは赤かったと思いますが、今週の分になると、白いのはやはり中国の影響なのでしょうか。

わたしもそれに気が付きましたが、前々回の作品とは 200 年ほど時代差があるので、どの時点で白くなったのかよくわかりません。中国の影響を受けた新メンリ派の作品でも、忿怒尊などはまだ赤い手のひらをしているようです。中国的な写実的

な表現が、現実の人間に対しては適用されたというのでしょうか。

パンチェンラマが 2 世、3 世となつていうのはわかるけど、さかのぼって前生者を見つけていくのは意外でした。パンチェンラマ 1 世とその前生者たちを描いた赤っぽい作品がありますが、よく、上がインドで下がチベットなど特定できるなあと**思**わされました。

このようにインドにまでさかのぼる前生者の絵のセットは、あまり他にはありませんが、パンチェンラマとならび、ダライラマのものがあります。おそらく同時期の成立と考えられて、研究もいくつかあります。そこにもやはり、ダライラマの前生者がどんだんさかのぼって現れ、中には吐蕃時代のソツェンガンボなども登場します。これは、ダライラマ政権が吐蕃時代といういわば古代チベットの黄金時代を再現しているというイデオロギ

一的な要素もあるからです。実際の作例はダライラマよりもパンチェンラマの方が圧倒的に多いようです。その理由はよくわかりませんが、パンチェンラマの持住の寺であるタシルンポ寺で、このタンカセットの複製をさかんに制作したことや、前回紹介したように、セットの中から人物像を切り取り、別の作品に仕立て上げることが頻繁におこなわれたからでしょう。「パンチェンラマ 1 世とその前生者たちを描いた赤っぽい作品」は、インドとチベットの人物の分類は、着ているものなどから可能ですが、個々の人物の比定は、私自身もよくわかりませんでした。これはチューイン・ギャツォの真作として紹介されている作品で、もしそれが正しければ、チューイン・ギャツォが「パンチェンラマの前生者のタンカ・セット」を制作する前の、まだそれぞれの前生者の画像が固定化される前の作品であったのかもしれない。

9. 承徳の外八廟と明代、清代のチベット美術

金色堂は藤原家三代のミイラ（と4代目の首）が収まっていると聞きましたが、それでもマンダラなのですね。

金色堂の話は、授業とはあまり関係がなかったのですが、前回の授業の前日と前々日に、岩手県の社寺を回る見学会に参加していて、印象深かったため、言及しました。もちろん、藤原家三代のミイラが収まっていることと、マンダラは無関係です。また、基本的に金色堂は浄土教の美術ということで解釈されます。中央に阿弥陀をおき、そのまわりを観音、勢至の二菩薩をはじめ、六地藏、四天王のうちの持国天、増長天が取り囲みます。これらの下に藤原三代の遺体がおさめられていたのは、金色堂が葬堂や墓堂として機能していたからですが、当然、極楽浄土への往生を願う浄土教思想がその根底にあります。これをマンダラと呼ぶことはおかしいのですが、平安後期の浄土教美術は、密教的な要素を含んでいるため、尊像群と

いう点で、立体マンダラに通じるという程度のことです。それにしても、金色堂を見た印象として心に残ったのは、その驚くほどの繊細優美さでした。中尊寺の宝物館には、丈六の阿弥陀像や薬師像が三体あり、これも、当時の最先端の作風と水準をそなえています。また、五台山文殊の五尊像（完全なセットとしては日本最古）も展示されています。こちらは、最近修復を終えたようで、いささか修復しすぎたような感じもしました。中尊寺の仏教美術については、昨年、刊行された『仏教芸術』の 277 号で特集を組んでいましたので、最新の情報を知りたい方は、参照して下さい。

雍正帝（康熙帝と乾隆帝の間の皇帝）は、山荘の造営はおこなっていたんですか。

たしかに、康熙帝と乾隆帝の間には雍正帝がいますね。在位は 13 年間という短さなのですが、重要な皇帝なので、忘れてはいけませんでした。康

熙帝と乾隆帝がいずれも避暑山荘の造営をすすめたので、当然、雍正帝も行ったような気がするのですが、そのように答えようと思ったのですが、念のため、調べてみると、そうではなかったようです。手許にあった『紫禁城史話』（寺田隆信、中公新書）によると、雍正帝は緊縮財政をしいて、自身も皇帝としての責務を全うするために、ほとんど北京から離れることはなかったそうです。中国の皇帝の中でも独裁者としてのイメージの強い雍正帝ですが、その一方で「あらゆる奢侈と快樂を退け、ひたむきな努力を国務の一点に集中して悔いなかった」と寺田氏は同書の中で書いています。熱河まで行って山荘で過ごすような時間は、雍正帝にはなかったようです。13年という短い在位で崩御したのも、その激務によると言われています。雍正帝の前後の康熙帝と乾隆帝は、いずれも60年以上もの治世を誇るのですが、その間にはかなり放漫な財政支出を行い、熱河の避暑山荘の造営もその一部だったこととは、対照的です。なお、乾隆帝は康熙帝の孫に当たり、その幼少のときには、祖父の康熙帝に連れられて、夏は避暑山荘で過ごすことも多かったそうです。

金剛手は菩薩でもあるのですか。釈迦のお供として
いる金剛手と関係はあるのですか。

あります。金剛手は古い仏典にも登場し、そこではヤクシャのひとりだったようです。ヤクシャとはインドの民間信仰で重要な位置を占める神格で、樹木信仰や財宝神などとも関係があります。金剛手が造型表現されるようになったのは、質問にもある釈迦の従者としての金剛手（金剛力士）で、ガンダーラの仏伝図には数多く見られます。その後、金剛手は大乗経典で菩薩のひとりとして登場し、さらに密教の時代には菩薩の中でも有力なメンバーとなります。密教では菩薩の中でもとくに重要な金剛薩埵という尊格が現れますが、この菩薩の前身は金剛手です。金剛手はヤクシャという出自から、ガンダーラではヘラクレスのような荒くれ男のイメージで表され、インド内部でも、たとえば、アフロのような奔放な髪型をそなえていましたが、密教の時代には他の菩薩とも同じよう

な柔和な姿で表されます。しかし、ヤクシャとしての金剛手の伝統も失われなかったようで、チベットやネパールでは、先回紹介したような忿怒形のイメージで表された金剛手も多く作られました。

やっぱり中国になると、なじみのある感じがしました。庭園の写真とかを見てると、本当に美しいなあと感じました。北京でも、その近くでも、あれだけたくさんのチベット美術が見られることを考えると、あらためてチベット仏教の広がりのごさを思い知りました。

中国でも承徳のあたりは、山水画などを通じて日本人にもなじみのある中国の景観が、そのまま見られるところのようです。私が行ったのは真冬の12月でしたが、さすがに皇帝の避暑地だけあって、極めつけの寒さでした。避暑山荘の庭園の巨大な池が一面、氷に覆われ、現地の人々がスケートやそりで遊んでいたのが印象的でした。チベット仏教の広がりはおっしゃるとおりで、元、明、清という中国の各王朝は、いずれもチベットと深い関係を持っています。とくに清朝の歴代の皇帝のなかには、チベット仏教に深く傾倒するものも多く、単なる皇帝の趣味とか信仰というレベルではなく、国家のイデオロギーとしても機能することがありました。中国史におけるチベット仏教については、最近、つぎのような研究書も出ています。

石濱裕美子 2001 『チベット仏教世界の歴史的研究』 東方書店。

平野 聡 2004 『清帝国とチベット問題：多民族統合の成立と瓦解』 名古屋大学出版会。

仏典を求めて命を懸けてチベットへ入った方々の情熱がすごいと思いました。場所が変われば表現の仕方（ものに対する意識）も変わるのですか。承徳の景色がとてもきれいでした。

明治、大正、昭和期の日本人の入蔵者については、本人たちの著作はもちろん、さまざまな人たちによる本がたくさん出ています。河口慧海、多田等観、青木文教などがとくに重要です。河口慧海は自身でも『西藏探検記』という本を残していますが、これは手に汗握る大冒険記で、当時のベスト

セラーとなりました。Three Years in Tibet というタイトルで英訳され、これの真似をしたのが、数年前に映画にもなったハラーの Seven Years in Tibet です。河口慧海については奥山直司『評伝 河口慧海』（中央公論社）という伝記も最近刊行されました。当時の日本の仏教界についても詳しく、なかなか読み応えがあります。比較文化研究

室に 1 部入れてありますので、関心のある人は読んでみてください。また、次の書は入蔵者に魅せられたジャーナリストによるノンフィクションです。これもおもしろいです。

江本嘉伸 1993, 1994 『西藏漂泊』(上)(下) 山と溪谷社。

10. ポロブドゥールとジャワ島の仏教美術

距離、気候が変わったほどには、仏像の形式は変わってなくて驚きました。ポロブドゥールについては、立体マンダラというふうには聞いていましたが、構造よりレリーフの方が重要なように思えました。チベットの方はああいう説話的な部分が少なくて、もっと位置関係に左右される部分が大きいような気がしました。

たしかにジャワ島の仏教美術は、おどろくほどインドのものに似ています。それは、今回取り上げるクメール（カンボジア）のものが、同じ東南アジアでありながら、まったく別の姿にかわったことと対照的です。その理由は両者の歴史的背景、風土、気候、民族性、地理的条件などさまざまなことが考えられますが、そこから文化のあり方のようなものを考えてみようと思います。ポロブドゥールが立体マンダラであるという説明は、昔からしばしば見られるようですが、実際は、授業で紹介したように、もっと複合的です。基本にあるのは仏教の世界観ですが、それも大乘仏教の代表的な経典である『華嚴経』と密接な関係があります。また、レリーフに見られる説話的なモチーフは、一般の信者のために刻まれたとは思えず、その目的や機能もよくわかりません。このようなことも、いろいろ考えてみると、おもしろいですね。なお、授業ではほとんど取り上げませんでした。チベットの美術でも説話的な素材があらわれます。たとえば、釈迦の伝やジャータカ図は、チベットでも好まれた主題で、壁画やタンカの形で多くの作品が残っています。ポロブドゥールのレリー

フと同じ『華嚴経』「入法界品」の内容も、西チベットのタポ寺というお寺の壁画に有名な作品があります。

気候のせいでしょうか、全体的にインドネシア・ジャワ島の仏像（とくに女性像）は、チベットに比べて華やかな印象を受けました。チベットは迫り来るような派手さが魅力でしたが、おおらかな感じのこの地域の美術もすてきです。

インドやチベットと同じ特徴を備えていても、インドネシアには独自の様式があるのもたしかです。インドネシアの仏教美術は、あまり日本で紹介されることがないのですが、もっと注目されてもいい分野だと思います。女性像（あるいは女性美）をどのように表現するかは、ほんとうに地域によって異なります。インドの豊満な肉体を持った女性像は、中国や日本ではおそらく受け入れられなかったでしょうし、逆に、東アジアの清楚な女性像は、インド人の目には、ほとんど魅力的にはうつらなかつたと思われる。それは今回のカンボジアでも同様です。西洋美術でも女性像ほど好まれたモチーフはなかったかもしれません。有名な美術史家のケネス・クラークに『ヌード』（美術出版社）という本がありますが、これは西洋美術における裸体表現をきわめてまじめに取り上げた名著です。

欠損が生じている四臂観音立像は、中は空洞のように見えたのですが、他のものはたいいてい、中ま

で詰まっていますよね。銀製だからとか、あるんでしょうか。

残念ながら、銀製以外でも鋳型で作ったブロンズなどの仏像は、ほとんど中は空洞、すなわち中空です。とくに銀だからというわけではありません。銅も銀も貴重なのです。まれに中の詰まったものがありますが（無垢といいます）、小像に限られます。仏というのは金色のすがたをしているのが基本なので、素材としても金を使うのが理想なのですが、そうそう入手できるものではありませんので、インドでも他の国（日本も同様）でも、金属製の仏像で多いのはブロンズ（青銅）です。チベットでは表面に鍍金（とぎん）をしたものが多いので、金ぴかなのですが、それは表だけです。これを金銅仏といいます。

チベットが中国の影響を色濃く受けたのに対して、インドネシアでは東南アジアを通じてインドの影響を受け続けたようで、南北にキレイに分かれた仏教の伝播ルートが、絵画や仏像を通してみられるのがおもしろいと思いました。

たしかに、チベットの場合、中国の影響は絶対的に大きかったようです。しかし、東南アジアもヴェトナムに見られるように、中国の文化は古来、強力に入り込んできています。現在でも、架橋の人々の最も重要な活動の場はおそらく東南アジアでしょう。それにもかかわらず、東南アジアの仏像は、あまり中国的な様式は見られません。それよりも、インドネシアやカンボジアでも古い時代はインドとの結びつきが顕著ですし、タイは独自の様式を持ち、それがカンボジアにも影響を与えています。チベットの場合、ダライラマ政権に見られるように、政治的にも中国とは強固な関係を築いたことが、美術においても影響を受けた大きな要因だったと思いますが、はたしてそれを政治という現実的なレベルでのみ説明することが妥当かどうかは検討が必要です。

ポロブドゥールは聞いたことがある程度で、ほとんど知らなかったのですが、その大きさには驚きました。仏教遺跡は規模が大きくて、キリスト教

の教会の比ではないくらいです。多神教ということもあるのだろうかと思いました。

今回のアンコールワットも巨大な遺跡で、それに比べればポロブドゥールはむしろつつまじやかという感じさえ受けます。古代の遺跡は、ピラミッドや古墳に見られるように、巨大な墳墓の建造物が多いのですが、それはこれらが「神の家」や「仏の世界」を表していることにもよるのでしょう。その点では、キリスト教の教会も、伝統的に「地上に現れた神の家」を表すと言われるので、よく似た状況にあります。ポロブドゥールやアンコールワットは墓ではありませんが、仏の世界を現実に再現しようという意図や、王という強大な権力者がみずからを神や仏と同一視することが、その背景にあるようです。

別に知識はないが、東南アジアは彼らだけの特徴ある美術品があると勝手に思っていた。今日見てみたように、こんなにもインドから伝わったことがはっきりしているなんて思わなかった。

インドネシアの美術だけを見ていたら、おそらく、この地域のものはこのようなものなのだろうと思って終わってしまいましたが、インドやチベットとの対比から、その共通点や相違点がしばしば浮彫になります。仏教美術を考える場合、チベットでもネパールでも東南アジアでも、やはりインドの仏教美術が基本になることも、これらの作品からもよくわかります。文化というものは単独で存在しているのではなく、つねに周囲の文化と交渉を持ちながら変化していることを理解してもらえるといいと思います。