

2008年度 IV.不動明王の信仰と美術

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/24033

IV. 不動明王の信仰と美術

1. 不動明王の起源をもとめて

「不動」という存在は今までひとりの仏様のことだと思っていたのですが、黄不動、青不動、赤不動など、さまざまな不動がいるということは、「不動」は称号のようなものなののでしょうか。その辺がよくわかりません…。基本的にはどの不動も剣を持ち、怒りの表情をしています、牙の向き、目の開き方が違うので、同じものとは言えないですね。この違いはなぜ生じたのか、色に意味があるのか気がになります。そもそも、なぜあんなに怒っていて、動き出しそうな存在に「不動」と名が付いているのか、少し疑問です。ただ動かなくても威圧感はずごく感じるのがすごいと思いました。

仏教の仏の名前は、基本的に固有名詞と普通名詞でできています。釈迦、阿弥陀、薬師、弥勒、文殊などが固有名詞で、仏（この場合は狭い意味での仏です。如来ともいいます）、菩薩、明王、天などが普通名詞です。後者は資格や身分を表しています。仏はすでに悟った存在、菩薩は修行途上で、衆生救済につとめている者（衆生とはわれわれ生きとし生けるもののことです）、明王は怒りの姿を持ったほけ、天は仏教の教えを守る神のような存在です。なお、仏は狭い意味では「悟りを開いた者」ですが、仏教美術や仏教学では、菩薩や明王などもふくめて総称として用いることもあります。また、代表的な菩薩に観音がありますが、観音はあまりに種類が多いので、観音そのものが普通名詞のようになり、千手観音、十一面観音、不空罽索観音などが登場します。さて、不動明王の場合、不動が固有名詞、明王が普通名詞です。たしかにひとりの仏なのですが、それがさまざまな姿で表されます。これは、不動に限らず、仏の世界全体に共通して当てはまるのですが、とくに密教の仏たちにはさまざまなタイプがあり、不動はその中でも多くの種類がある仏です。そのさま

ざまな姿が生まれた背景を探ることが、不動研究のおもしろさとも言えるでしょう。授業でもそのあたりをくわしく取り上げます。黄不動、青不動、赤不動を最初に紹介したのは、この三つがそれぞれ異なる姿をしていて、不動の姿の多様性を示すのに好都合なのですが、もともとは、セットでまとめて作られたものではなく、単独の作品です。色を冠した名称も後世のもので、正式にはいずれも「不動明王画像」のように呼ばれます。

経典、儀軌の情報を図像で表現するならば、皆同じような像になると思うのですが、黄不動、青不動、赤不動で特徴に差があるのは、もともと三つの不動が別のものであるからですか？それとも経典の解釈が違うのでしょうか。

文献の記述に忠実であれば、すべて同じ姿の像になるはずというのは、的確な指摘です。実際、ギリシャ正教のイコンのように、すべて同じ作品のコピーのような宗教美術の世界もあります。文献が作品を規定する密教でも、それと同じことが起きるはず（これが、説話図などとは違う点です）。しかし、実際にはさまざまなタイプが現れるところがポイントです。もちろん、文献の解釈で、異なる像が現れることもありますし、文献の記述が不十分で、それを補う過程で、異なるイメージとなることもあります。しかし、黄不動や赤不動では、それが意図的になされたり、あえて文献の記述に合致しないように作られているところが重要なのです。これを「感得像」といったり、「阿闍梨の意樂（あじやりのいぎょう）」と呼んだりします。くわしくは黄不動のところでお話しますが、作品と文献との関係が重要であることは、この後も意識して下さい。

一般の仏像は対称的だが、不動明王はアンバランス

スであるという話になるほどと思いました。阿弥陀如来像を思い浮かべると、たしかに対称的だと思えます。でも、非対称的な仏、アンバランスな仏は、本当に不動明王以外にはないのでしょうか。アンバランスの仏もたくさんいます。作品全体がシンメトリーかそうでないかは、その作品の性質を示す重要な点になるような気がします。阿弥陀如来、とくに定印の阿弥陀（たとえば平等院鳳凰堂の定朝による阿弥陀如来像）などは、左右対称が強調されていますが、それは悟りの境地の絶対性や静謐さを示す格好の特徴となるでしょう。これに対し、観音菩薩などの多くは、腰をややひねり、片足を少し浮かせるなど、左右対称をわざとくずし、動きを感じさせます。これは観音菩薩が、われわれ衆生の救済につとめ、つねに活動を続けていることを表すと解釈できます。それとは別のレベルで、シンメトリーを好むか好まないかという選択は、時代や地域、文化、民族性、風土などで異なります。おそらく、日本人は好まない傾向が強いですし、インドや東南アジアなどは、逆に、好む方ではないでしょうか。建築様式などを考えるとわかりやすいでしょう。授業で、自然界にはじつはシンメトリーが少ないとお話したのは、素人の印象ですが、自然科学ではよく言われることのように見えますが、その中の塩基の配列は対称ではありません。左右対称というのは左右の混乱を生じるため、誤差を生まないために、自然界は左右対称をとらないのではないかと思います。それをあえて対称とするのが、人間の文化かもしれません（これも素人の想像ですが）。

赤不動のジャラジャラ飾りを見て、鶴来町のほうらい祭を思い出しました。ほうらい祭は金剣宮の秋祭りで、神社の御輿のあとに続いて、獅子舞や山車が町を練り歩くのですが、そのときにぼろ布をまとって、ジャラジャラ金属質な雑音を立てながら町中を歩き回る役の人がいます。仮面をかぶっているのですが、異様な風体で、子どもは泣き出します。何を表しているのかはわかりませんが、悪役ではないので、退治されたりはしません。怖

いもの＝異様な風体（嫌悪感すら感じるような正視に耐えない姿）、しかし、動くたびに耳障りな音を立てるので、視界に入らなくとも強い存在感を示すものでしょうか。

近くに住んでいながら、私はほうらい祭を見たことがないのですが、おもしろそうですね。赤不動の金属の飾りは修験道とのつながりが指摘されています。金剣宮は白山信仰と関係があるので、北陸修験の中で生まれたのかもかもしれません。修験というのは金属文化を重要な要素として持っていて、修験者の道具や身の回りのものに、金属製品が多く用いられています。金属を身につけることで、何か特殊な能力が与えられると考えていたのでしょうか。異様な風体のものとしては、秋田のなまはげを連想しますが、こちらも大きな包丁を持っています。

黄不動や赤不動は、不動の中では特異、あるいは逸脱したものであるというような話がありましたが、どうして、そういったものが生まれるのだろうかとか疑問に思いました。また、何をもち、それが不動明王であるといわれるのでしょうか。

黄不動にはくわしい伝説があります。黄不動の時間にお話しします。特異な姿、あるいは逸脱した姿であるのに、不動明王である根拠は何かというのは、重要な指摘です。その点だけ先に紹介しておくと、不動がそのように自己紹介したからです。変な不動ですね。でも、そこが黄不動を理解するポイントになります。

アチャラがガネーシャを踏みつけたり、インドの神が踏まれる画像はよくあると聞いて驚きました。たとえば、ガネーシャは歓喜天と同一視されていると思っていましたが、必ずしもイコール関係ではないんですね。不動の日本での垂迹神というのはいるのでしょか。

仏教の仏がヒンドゥー教の神などを足の下に踏むのは、たとえば日本でも降三世明王などに見られます。インドの後期密教やチベットの仏教では、広く見られます。これは、密教の時代になってからですが、仏教側が自分たちの仏のイメージを新

しく作るとき、より過激な姿を与えるときの常套手段です。その一方で、ヒンドゥー教の神々は仏教のパンテオンの重要なメンバーになります。ガネーシャに相当する歓喜天もそのひとつです。要するに、仏教側はヒンドゥー教の神々を、状況に応じて使い分けているのです。このような扱いは、ヒンドゥー教側からは許し難いことですが、実際はあまり問題にはされなかったようです。この時代、インドでは仏教に対してヒンドゥー教は圧倒的に優位にあり、仏教は相手にもされていなかったのでしょうか。不動の垂迹神はたくさんいます。熊野本地仏曼荼羅などにも、熊野三山ではありませんが、その下のクラスの神のひとりが、不動を本地とします。修験道は密教と関連が深く、神道も密教の影響を受けたので、密教の仏が本地となることも多く見られます。このほか、阿弥陀や観音も本地仏として好まれます。日本の仏教で人気の高い仏は、大半が本地仏になっていると考えた方がいいでしょう。

本県の俱利伽羅にある俱利伽羅不動尊は、江戸期は長楽寺にまつられていました。明治に入って寺の仏像は金沢寺町へ流れ、戦後、俱利伽羅不動尊ができるまで、空白の時代がありました。江戸期、俱利伽羅峠の茶屋では、「砂糖餅」が名物で、できた狂歌が「俱利伽羅の餅に大小不同（不動）あり 客が混んから（コンカラ童子）亭主せいたか（あわてたか）（セイタカ童子）」
くわしい情報をありがとうございます。狂歌もお

もしろいですね。不動は真言系のお寺にはたいていまつられているので、俱利伽羅不動以外にもあちこちで見ることができるでしょう。石川県の真言宗で有名なところは、他にも、加賀の那谷寺や、金沢市内の雨宝院（室生犀星が子どもの頃にいた寺）、伏見寺（芋掘り藤五郎伝説のお寺）などがあります。富山では上市町の日石寺の磨崖の不動が有名です。

東寺に五如来、五菩薩、五明王があるとのことですが、五という数は何か意味があるのでしょうか。東西南北とその真ん中で五つという話を、神社で聞いたことがあるのですが（神社に使われる緑、黄、赤、白、紫という色についての話ですが）、仏教でも方角に関する理由で五になっているのでしょうか。

東寺の五如来などは、マンダラの仏に由来します。その場合、やはり中央と四方向で五になります。大日如来がマンダラの中央の仏で、それ以外の四仏が四方の仏だからです。五仏の思想は密教以前からあり、宇宙全体に無数にいる仏を、五人の仏で代表させます。東寺の講堂の五菩薩と五大明王は、五如来が姿を変えて現れたと説明されます。神社で用いられる五色は、ほぼ同じものが密教でも用いられます。その色は五仏の智慧を表します。神社のお話はおそらく神道に由来するものだったと思いますが、密教の影響を受けて使われるようになったのでしょうか。

2. 日本への伝来と初期の図像：大師様、円珍様

不動が顔をひねって正面を見ることは、授業で触れたこと以外に、歌舞伎でのにらみっ面と同じ機能があるのじゃないかなあと思いました。つまり、こわさ、きりっと感じをイメージさせるという機能があるのではないかと。
よく気がつきました。今回の十九相観のところでお話するつもりだったのですが、不動の視線が

ずれるのは、怒りのひとつの表現だと、私も思っています。十九相観の場合、天地眼とって、極端にまで左右の視線をずらしたり、目の形そのものを変えてしまうのですが、それも、その極端な表現と思っています。斜視という特徴は、けっして病的なものではないのです（『仏のイメージを読む』でもこのことは書いています）。歌舞伎の

用語はよく知りませんが、大見得を切るときなどの役者の表情が、まさに不動とそっくりです。コミックなどでも、怒りに目を血走らせた表情などは、左右の視線がずれていたり、ゆがんだ形の瞳になっていることが多いのではないのでしょうか。

胎蔵図像は童子、というより青年のイメージでは感じました。目が大きいといった人間離れたイメージを持っている不動明王ですが、それでも人間に近い顔をしています。キリスト教や西洋のものにもありますが、なぜ、神や仏は人間の形に近いものが多いのでしょうか。ヒンドゥー教は、逆に人間離れたものが多いような気がします。

仏教美術で「童子」といった場合、通常用語とは異なり、かなり年齢の幅があるような気がします。「青年」とか「若者」という言葉はあまり用いないのです。童子の姿をとる仏や神については、私の『インド密教の仏たち』の第三章で取り上げています。日本ではこのほか「稚児」という言葉も現れますが、稚児の方が童子よりも年齢が低いようです。神や仏が人間の姿をとるかどうかは、宗教美術の重要なポイントになります。われわれは仏教やキリスト教を基準に考えるので、人間の姿をとらない宗教に違和感をもちます。しかし、おそらく世界の宗教の中で、神や仏のような存在を人間と同じ姿で表す方が圧倒的に少ないでしょう。日本の宗教も、神道ではもともとは人の姿をとりません。鏡や剣、曲玉などが御神体です。多くの宗教は人間と神や仏のあいだに断絶を置いています。人の姿で表現するということは、その断絶をあえて取り払うことになります。ヒンドゥー教の神々は人間離れしているものも多いですが、どちらかという、いったん人間の姿にした上で、変形していったような印象を私は持っています。

密教では忠実に再現することが大事だということですが、その中でも変わったものが出てくるのはどうしてですか？その時代の流行のようなものが反映されるのでしょうか。でも、悟りを開くには忠実な仏のイメージを知ることが必要なら、そう

いうものの需要はなさそうな感じがするのです…。

基本的には、どんなイメージも変化するでしょう。先回の東寺西院御影堂の不動明王などは、後世、その形をできるだけ踏襲して、再現しようとしたようですが、時代によって少しずつ異なり、醍醐寺の快慶作の像などは、もとの像とはまったく異なる印象を与えます。様式上の変化は、美術作品につねに起こりますし、それが時代の要求する「美の表現」だからでしょう。不動の場合、やっかいなのは、まったく異なる「形式」が現れることです。前回紹介した大師様と、今回の十九相観では、同じ不動でも異なる姿です。十九相観が登場した背景には、密教の独自の瞑想法があると考えています。その瞑想法を記した文献の影響で、実際の作品に大きな変化が起こったのです。何度も予告している「黄不動」の場合、特別な特徴がたくさん含まれますが、そのような「異形の不動」をあえて作ったことの意義を考えます。なお、「忠実に再現する」ということに関しては、密教美術のマンダラが格好の例になります。とくに、空海が将来したマンダラのイメージは、驚くほど忠実に伝えられ、後世においても正確に再現されます。

大威徳明王がのっている牛がものすごくかわかった。西院本曼荼羅の不動の色づかいがおどろおどろしかった。赤と緑が反対色なので、正直ものすごく気持ち悪いです。しかし、白描像よりも明らかに迫力があります。今日はお不動さんが「メタボ」ってことが強烈に頭に残りました。

醍醐寺の大威徳明王の牛（実際は水牛）は、授業で紹介したように、けっこう人気です。「こんな牛なら、うちで飼ってもいい」というコメントを紹介しましたが、牛だけならいいですが、上の大威徳明王も一緒に付いてきたら、かなりたいへんです。西院本の不動は、私はそれほど強烈とは思いませんが、白描のあとに見るとそうなのかもしれません。赤と緑は反対色ですが、補色の関係にあるので、絵画作品にはよく用いられる組み合わせです。たとえば、キリスト教の絵画でマリアが

描かれるときには、ガウンを濃い緑にして、その内側の衣装を赤く塗ります。緑に「貞淑」、赤に「愛」という意味もあり、それを表すために用いられた色という説明もされますが、逆に、緑と赤という組み合わせが効果的であることを知っていたから、先にそれが現れて、あとから意味が加えられたと思います。「メタボ」という言葉は最近よく聞きますが、つい4、5年前には全くなかったので、以前の講義では不動の特徴としては使っていませんでした。メタボな仏像としては、大黒天や閻魔天のように、もっとメタボなのもいます。

怖い顔をしたおじさんが三つ編みのような髪型をして、花やアクセサリーを付けているといった感じで、ミスマッチに思えてしまうのですが、昔の人は違和感がなかったのでしょうか。像の絹索の部分はどこでできているのでしょうか。どうも木製のように見えませんが。

不動の図像のおもしろいところは、そのミスマッチなところかもしれません。頭の上に大きな蓮華をのせているだけでも、とても変です。もとは童子のイメージだったという説も、このような「かわいい」装身具を説明するのに、都合がよかったのでしょうか。童子というのは中性的ですから。絹索については、他にも質問がありましたが、たいていはふつうの紐で作っています。前回紹介した作例の絹索は、いずれも後補です。不動に限らず、平安や鎌倉の仏像で、当初の持物が残っているのはほとんどないと考えた方がいいです。

不動の像は何らかのテキストから作られたものばかりなのでしょう？文章のみであそこまで詳細な像を造るのってすごいなーと思うのですが、たくさん像があるにもかかわらず、けっこう似たやつばかりですね。でも、少しずつ違っている。ということは同じテキストから作りだしたものなのに、解釈が違うのか、違うテキストから作り出したのか、どうなのでしょう。多くの人に不動というイメージを伝えたいなら、一個の像のレプリカをいっぱい作った方が効率がよい気がします。テキストと作品の関係について、いろいろな見方

を示してくれて、いいですね。密教図像の場合のテキストと作品は、多くの問題を含んでいます。たしかに、文献に規定されているとおりに作れば、同じ作品が生まれるはずですが、実際はそうではありません。文献というのは文字情報なので、イメージをとまっています。文字からイメージを生み出した結果は、おそらく一様ではないでしょう。むしろ、先行する図像を参考にすることが多かったようですし、実際、そのような場合の助けになるのが、白描図像のような絵画です。あるいは、権威ある図像が、後世の規範の図像となることも多くありました。大師様における高雄曼荼羅や、黄不動がそうです。「一個の像のレプリカ」にあたりますが、それでも、同じものはできませんし、そこがおもしろいところなのでしょう。その一方で、十九相観では文献が先に現れて、それを具体化して玄朝様などが現れます。密教図像における文献と作品の関係は、この授業の重要なテーマのひとつになります。

迦楼羅は何かという集団の一員だったと思いますが（興福寺にもいたとか）。なぜ、不動明王が彼を背負っているのだろうか。授業とは関係ないのですが、どうしていつも不動明王は水のそばにいるのだろうか。イメージとは対称的な気がします。最近石山寺の滝にもいらっやいました。

迦楼羅は八部衆のひとりで、興福寺像の場合、鳥の頭をもった人物像で表されます。仏教では八部衆の中に組み込まれていますが、もともとはインドの想像上の鳥で、ガルダというのが正しい名称です。ヒンドゥー教のパンテオンでは、ヴィシュヌの乗り物として有名です。鳥の王ともいわれ、蛇やナーガの天敵としても知られています。不動の光背にこのガルダが登場する理由はよくわかりません。もともと、インドに不動の作例がほとんどありませんし、わずかな例にもガルダは登場しません。インドで成立した『大日経』や『不空絹索神変真言経』の不動に関する記述にも、ガルダへの言及はありません。どこかの段階で、火災を描いていたら鳥のようになってしまい、それをガルダとみなしたという程度のことしか想像できま

せん。日本密教では、図像の特徴にそれぞれ何らかの意味が与えられることが多いのですが、たいていはこじつけです。後半の質問の不動と水の関係は重要です。大阪に水掛不動という有名な不動がありますし、那智参詣曼荼羅などには、滝にうたれて絶命寸前の文覚という修行僧を、不動の二童子が救う場面が登場します。赤不動もそのいわれとして、円珍が葛川で感得したと伝えられます。もう少し先の回で取り上げる予定ですが、これらには、おそらく不動と修験の関係があるのではないかと思います。

不動が迦楼羅炎を背負っているのは、仏がヒンドゥー教の神を踏みつけているのと同じイメージですか。天台の不動は真言より恐ろしい感じがします。色が赤黒いからかもしれませんが。空海はたくさん話に出てきましたが、天台の話の時には最

澄ではなく円珍が出てきたのは、変な感じがしました。

上の質問への回答のように、迦楼羅炎の出現の背景はよくわかりませんが、足の下へのヒンドゥー神とは、違う背景があるようです。なお、足の下に踏まれるヒンドゥー神も、本来は敵対関係にあるのではなく、従属者や協力者というイメージでした（くわしくは私の『インド密教の仏たち』第七章参照）。天台に円珍が出てくるのは、黄不動説話がもっとも有名ですが、他にもいろいろあります。もともと、中国から不動の図像をたくさんもたらしたということもありますが、それよりも、円珍が修験の祖とみなされていることが重要でしょう。天台の不動信仰の場合、円珍の他にも相応という天台僧も重要です。最澄は密教の導入には失敗していますし、もともと空海のような神話的な要素がほとんどない人物です。

3. 不動明王のイメージの確立：十九相観

イメージするだけで不動が現れるって聞くと、何だかすごく簡単な気がしたのですが、実際、悟るとなるとやっぱりむずかしいのかなーと思いました。不動を悟る（一体化する？）ことを、行者は目標として十九相観を行います。不動とひとつになることのメリットって何でしょうか？イメージして、それを崇拜するだけでは駄目なのでしょうか。

仏教では早くから仏のイメージを瞑想するという実践法が行われていました。仏像の特徴である三十二相（頂髻や螺髪などの 32 の身体的特徴）も、本来は仏を瞑想するためのポイントだったとも言われます。見仏とか観仏といいます。釈迦が涅槃に入った後の仏のいない世界で、信仰や礼拝の対象を自らの想像力で生み出そうとしたのです。次の仏である弥勒が現れるのは、ずっと先のことです。浄土教における来迎も、そのような「仏を見ること」の特殊なケースと考えられます。そのレベルでは、たしかに「見ること」だけで十分で、

その仏に礼拝や供養をすることで、功德を積んだのでしょう。しかし、密教の時代には、仏を信仰の対象とするだけでは足りず、仏とひとつになることが求められました。日本密教では「入我我入観」と言います。仏が自分に入り、自分も仏に入り、不可分の境地に達するのです。もともと仏教とは「仏になること」が目標の宗教です。それをイメージの世界で実現させるのが密教です。ただし、どんな仏でもいいからひとつになるというのでは、狐憑きや神がかりとかわりがありません。そのため、密教では瞑想の前提として、大日如来という宇宙原理的な仏を登場させます。すべてが大日如来であり、その大日如来が自己と同一であることを悟るのです。すべてが大日如来ですから、どんな仏でも最終的には大日如来になります。やっぱり、悟るというのはむずかしいことですね。

密教独自の瞑想法である不動十九相観を学びましたが、体に 19 の文字を置いて自分自身をグレー

ドアップさせ、不動と一体になるというこの瞑想法は興味深かったです。「立印軌」の中に 19 の文字が書いてありますが、それぞれ意味があるのでしょうか。「カン（りっしんべんに感）」という文字が何度か出てきますが。

十九相観の説明は、よくわかりませんでしたというコメントも多く見られました。今回、冒頭でもう一度説明するつもりですが、簡単に補っておきます。インドでは文字を体の特定の部位に配置して、身体の聖化を行う修行法がありました。これは儀礼を行う前に、行者が自分自身の体を浄化するプロセスのひとつです。体に配置される文字はそれぞれ特定の神を象徴し、体全体が一個のマンドラようになります（このことは授業ではふれませんでした）。密教でもおそらくこのような身体技法があり、不動に関する儀礼でも行われたと思います。その一方で、不動にはさまざまな身体的な特徴があり、それをひとつひとつ確認しながら、瞑想をしたことが、大日経やその他の経典からわかります。上の質問への回答に書いたように、不動の姿を瞑想するとき、体に文字を布置することが前段階としてあり、その数が 19 であることと、十九相観の 19 というのは、おそらく対応していると考えられます。その場合、19 という特異な数が現れるのは、インドで一般的な 16 カ所への文字の布置が基本にあり、それに、おもに頭部の三カ所への真言の布置を加えたためと推測されます。16 の文字が単音節であるのに対して、3 カ所の文字が長文であり、あきらかに異質であるからです。さらに、あらたに加えられたと考えられる 3 カ所は、行者の身体ではなく、仏に固有の特徴であるのも重要です。すでに、行者は自分の体に文字を置くだけでなく、それと仏の姿を重ねて瞑想していると考えられるからです。なお、質問の中にある「文字の意味」は、基本的にはほとんどありません。インドで古くから好まれた単音節の文字（オームやフームなど）や、文字が象徴する神の頭文字などが選ばれます。あえて、日常では使わない難しい漢字を使うのは、むしろ、意味を持たせないためです。

前期の授業でもあったと思うのですが、曼荼羅のテキストにしる、十九相観にしる修行で仏を思い描くためのものにとらえてよいのでしょうか。もしそうだとするならば、どうして細かいイメージを想像するためのテキストが必要なのかなと思います。やはり、人の形は想起しやすいから、祀りやすいからというか…。何の形でもない、ごちゃごちゃしたもので、修行がしにくかったり、祀りにくいのかなあと思いました。

テキストに含まれる仏のイメージに関する記述が、修行のためのものであるかは、一概には言えません。しかし、密教文献の場合、その多くは瞑想のための手引きであることが多いようです。これは、前回の「テキストと作例」の問題にも関わりますが、文字情報はイメージを伝えるためには不完全です。そのため、師から弟子へは、文献に記された情報だけではなく、さまざまな補足的な情報が口伝の形で伝えられたはずですが、それでも、師がイメージしている仏と、弟子の頭の中で描く仏が、まったく同一のものである保証はありません。そのとき、実際の仏像（あるいは仏画）があると、事態はまったく異なります。見本があるので、瞑想がずっと楽になるでしょう。すると、次の段階では、作品のイメージが、テキスト情報になります。文字が作品を規定するのではなく、逆に作品が文字の情報を生み出します。そこからまた行者が仏を瞑想して、足りないところは師からの口伝や、実在の作品を参考にして…と続きます。ただし、これに当てはまらないのが感得像で、今回からその話になります。

密教において文字は非常に大切であるということがわかった。しかし、よくよく考えてみれば、お経にもあるように文字が重要なのは当たり前かもしれない。ただ、お経というのは「言葉」の方に重きを置いている気もする。密教は明らかに「文字」という感じを持った。

おもしろい指摘ですね。たしかに、文字と言葉をわれわれは同じように考えがちですが、異なるものですね。前回紹介したように、密教では文字を重視し、瞑想をするときには仏のイメージの核と

して、はじめに文字を瞑想します。真言宗の阿字観もそのひとつです。このような文字は「種子」とよばれ、ちょうどそこから生命が生まれるように、仏を生み出していきます。マンダラの中には、この種子、すなわち文字だけで描いた種子マンダラというのがあります。日蓮宗や浄土真宗で文字を本尊とするのも、その流れを受け継ぐものでしょう。般若心経の写経も、文字を大量生産することに意味があります。しかし、その一方で、言葉を文字よりも重視する伝統も、インド以来、強固にあります。ヴェーダ文献は、文字に写されずに、口伝によって何百年も（古いものは数千年も）伝えられました。文字が発明された後も、かたくなに、文字による伝達を拒んできました。それでいて、驚くほど正確に伝えられたこともわかっています。

先生も強調されていましたが、19 という数字は何となく不思議に感じました。個人的な感想ですが、割り切れないのが嫌です。でも、素数に特別な数というイメージがあるので、素数に何か力みたいのがあるのかなぁと思ったのですが、 $16+3$ で 19 になったのは、ただの偶然なんですか。

授業では「19 は変な数」で、16 や 32 のようなもっとすっきりした数が普通であるとか、好まれたというようなことを言いましたが、これは極論です。ご指摘のように、素数は不思議な数として、多くの文化で「特別な数」や「聖なる数」とみなされました。2、3、5、7 などはいずれも素数であることが共通する「聖なる数」です。8 や 16、108 などは逆に安定したほうの聖なる数です。おそらく、人間は安定してバランスのとれた美しいものにも、逆に、何によっても割り切れない不安定なものにも、独特の力を認めたのでしょう。不動の姿がアンバランスになったことと、その瞑想法が十九相観という素数の段階からなる瞑想法であることも、何か関係があるのかもしれませんが。ところで、素数はその不思議さから、古来、数学者の関心を引きつけてきました。素数が無限に存在することの証明というのがありますが、知っていますか？

十九種子布置観の文字を体の各部位に置いていくことから、耳無し芳一や、先生に教えてもらった曳覆曼荼羅などを思い出しました。19 という数字は奇数で素数で何となく収まりが悪く、落ち着かないイメージがあるけど、それも不動を前にするものの気持ちを表しているのかなと思った。あと、仏などの頭髪の表現がくるくるしていることが多いのはどうしてですか。仏教系の仏で、ストレートヘアな人って少ない気がします。当時の人々は天然パーマの人が多かったのでしょうか。

たしかに、耳無し芳一の話为例にすれば、文字による体の聖化がわかりやすかったですね。あの話の場合は、たしか般若心経を体書いたと思いますが、般若心経にそのような呪術的な機能があることも、重要です。般若心経は最後に陀羅尼が含まれますが、陀羅尼というのはインドで唱えられてきた呪文で、どちらかというと民間信仰のようなレベルで流布していました。これと、文字の布置とは少し系統が異なります。文字の布置と同時に、結界法や甲冑法を行うのも、外敵の妨害を防ぐためと考えられました。仏の髪型の表現はいろいろですが、たしかにストレートは少ないかもしれません。不動の場合、総髪はストレートですね。観音は髪髻冠というとても豪華な髪を結び上げていますが、少し、クセ毛のようです。仏は螺髪が基本なので、ストレートはありえないでしょう。不動以外の明王は炎髪といって、髪の毛が炎のように逆立っています。こうなると、パーマとかストレートとかいうレベルではありません。

聞き逃しただけかもしれませんが、十九相観で髪についての指定は弁髪だけですね。しかし、図像を見ると髪は巻き毛です。前回では見られなかった表現法でしたが、これは、なぜ巻き毛で表現したのでしょうか。背にある炎のうねりからきたイメージが、髪にも反映されたのではないかと考えてみました。もしくは童子との差異のひとつとして髪表現を描きわけたか。

髪の毛は関心が集まるころのようです。十九相観の不動の髪が巻き髪になっているのは、私は黄不動の影響があるかと考えています。十九相観と

天台固有な不動のイメージに何か関係があると思われるからです。でも、背景の炎が反映というのもおもしろい考え方だと思います。たしかに、迦楼羅炎の表現と巻き髪は似たところがありますね。童子の髪型との差別化も、もう少し先で童子を取り上げますので、検討してみてください。

根本的なところでですが、仏像の姿、形が変化していくのはなぜなのでしょう。ひとつ確立したイメージがあるならば、それを踏襲していいけいい気がするのですが…。他の系統の仏教が混ざり合ってイメージが変化する、変化するものを熱心に信仰するというのが引っかけます。たとえば、キリスト教のイエス・キリストは変化せず、変わらないものを人々が信仰するというのは納得がゆくのですが。

これは、なぜ美術に歴史があるのかということと同じだと思います。何かを形で表すときに、何千年も同じ形で表すことは、おそらくありえないでしょう。人間はつねに「斬新な形」を求め、表現する存在なのです。しかし、「変化しないものこそを信仰する」というのは、ある意味適切な考え

方です。宗教によっては、神や仏のような信仰の対象を、具体的な形で表すことに躊躇することがあります。仏教も初期はそうでした。形というつねに変化する可能性のある不安定なものに、聖なるものの姿をゆだねることができなかったでしょう。形というのは、一種、限定するものであり、神のような無限の存在と相容れないということも考えられます。

瞑想法についての話ですが、そうしたイメージを見ることによる修行を行うのであれば、仏像の存在は、よく言えばそれを行う助けになるかもしれませんが、逆に修行本来の重要性も失わせるように思われてなりません。仏や象徴、文字などのイメージの出発点くらいでとどめておくのがいいのではないのでしょうか。

すぐ前の質問への回答にも通じることですが、そのとおりでしょう。だから、密教では文字や象徴（三昧耶形といいます）が重視されました。瞑想において仏をイメージするとき、人間の想像力にゆだねる方が、仏像という限定的な手段に頼るよりもはるかに可能性が広がったのでしょう。

4. 異形の不動たち

「異形」の不動を見ていたからかもしれませんが、同じポーズ（モチーフというかスタイル？）や、同じ十九相観をもとにしていても、少しずつ違った部分があるのは、美術史的に見ておもしろい部分だと思いました。いろいろな要因があるとは思いますが、絵師に対してイメージを伝える修行者の違いによって異なるのかなと思いました。思い描く仏のイメージはやはりひとりひとり違うもののような気がするのです…。（感得像ってつまりこういうことになるのでしょうか）。むしろ、十九相観に完全に沿ったオリジナルって存在するのだろうか、ちょっと疑問に思いました。

今回詳しく説明する予定の、感得像そのものについて、先取りして考察したよい質問だと思います。

実際に感得像とよばれるものは、十九相観などの規範どおりの像と、それほど大きな違いはありません。逆に、感得像とよばれなくても、独特の特徴を持っている作品はたくさんあります。感得像を成り立たせる根拠として、凶像の特異な点とともに、感得体験という一種の神秘体験があります。これがセットになっている典型的な例が黄不動です。円珍という高僧の特殊な体験があったからこそ、黄不動は感得像というあらたな規範になり、多くの複製品を生んだのです。しかし、感得体験という神秘体験は、仏をイメージするという点で、複雑な問題をはらんでいます。観想法や成就法のようなイメージの創造とは異なり、そこに現れるイメージは規範どおりではありません。質問の中

の「ひとりひとり違う仏のイメージ」がまさにそれです。そこに宗教図像の本質のひとつがあるということ、今回の授業の結論あたりで取り上げます。美術史の研究者が感得像をあつかうときには、このような発想はほとんどありません。感得像はどのような点の特異であるのか、それは既存の図像のどこに典拠があるのか、ということに関心が集中します。美術作品には「あるべき姿」というものが必ず存在するという、暗黙の了解の上で考察するのでしょうか。感得像と宗教体験というのは、美術史と宗教学の接点となる学際的な問題であると、私は思っています。

赤不動はとても派手で、特徴的だと思いました。密教では忠実に写すことが重視されるので、典型と違う像があると「感得像である」など何らかの理由付けをしなければ、その像の尊厳を示せないということでしょうか。

それも感得像の本質に関わる問題です。密教図像は文献によって規定されたイメージにしたがっているのが原則です。しかし、実際の作品は必ずしもそれに忠実ではありません。また、文献には記述のない情報も、実際の像をつくる時には必要です。さらに、いったん、イメージが確立したならば、それが規範となって、複製がつくられ続けていきます。しかし、それは美術作品（とくに宗教美術）にとって、かなり危険なことです。形式が固定化すれば、作品そのもののオリジナリティが失われてしまうからです。感得像はそのジレンマを解決し、「あらたな規範」を生み出すことを可能にする作品でしょう。そこに感得説話のような権威が結びつくことで、「像の尊厳」を生み出す条件が整うこととなります。黄不動感得説話の場合、さらに周到に、「自らの像を描け」と、複製の奨励まで含まれています。

三童子に名前のない童子を入れたのはどうしてですか、せっかく八人とか三十六人童子がいるのに、彼らを入れずに、衿羯羅と制吒迦にこだわっては、他の童子の意義がわかりません。あと、走り不動はアクティブで新鮮でした。実際、不動は移動す

るとき、走るのですか？ 仏は自分の足で移動するより、乗り物に乗ったり、平行移動するイメージがあります。

三童子と八大童子、三十六童子はそれぞれ系統が別のような感じです。衿羯羅と制吒迦は十九相観にも含まれるように、とくに重要な童子なので、どの組み合わせにも登場しますが、それに誰を加えるかは、とくに共通しません。また、八大童子と三十六童子は典拠となる文献があるのですが、三童子にはありません。そのため、三番目の童子は名称も姿もはっきりしません。蓮華を持ったり、衿羯羅や制吒迦のコピーのようなイメージになるのもそのためでしょう。童子については八大童子を中心に、二回分予定しています。高野山の不動堂の作品が中心ですが、作品そのものが見応えがあります。なお、走り不動については、サンダルを履いていることを指摘してくれた方もいます。授業中に言及するつもりだったのですが、忘れてしまいました。配付資料で確認しておいて下さい。不動も走るときには履き物が必要だったのですね。ただの坐像や立像は裸足です。

「感得像」としてあつかわれる異形の不動と、「～様」として類別される不動の違いは何なのでしょう。もともと大師様からさまざまな経緯を経て生まれたイメージであるのに、あつかわれ方が違うのは、作例の数の問題なのか、それとも生まれた経緯がはっきりわかっているかどうかの

だろうか。

そのいずれでもあると思いますが、私自身は「規範と逸脱」という言葉でとらえています。「～様」とよぶのは「大師様」や「十九相観様」といった、典型的な像であり、それに従って、多くの像がつくられました。これらは「規範的な像」とよぶこともできます。これに対して、感得像は特定の感得説話が誕生の背景にあるのも重要ですが（すでに述べたように権威になりますから）、それ以上に、規範的な像から逸脱しているという点の本質だと思います。逸脱というのは、まったく異なるのではないけれども、どこかでズレているという意味です。これについても、授業でお話し

します。なお、感得とよく似た言葉に、阿闍梨（密教の師僧のこと）の「意楽」（いぎょう）という言葉があります。これも感得像のように、規範どおりではない作品を説明するときによく用いられる言葉ですが、阿闍梨が意図的にイメージを改変した図像です。感得が受け身的であるのに対し、能動的な逸脱を行っています。日本密教では、文献には根拠を持たないさまざまな図像や儀礼があります。これらを説明するときに、えらい阿闍梨の「意図的な改変」があったからと言うのです。阿闍梨の自由裁量に任せられた部分が大きかったのです。便利な言葉で、密教の論文なのでもよく使われるのですが、これも落とし穴で、「阿闍梨の意楽」というだけで、それ以上の説明を放棄してしまうことになります。なぜ、そのような自由裁量が可能であったのか、変更したのはなぜか、などの方がずっと重要なはずなのですが。

黄不動が今まで見てきた不動明王とかなり受ける印象が違って驚いた。肉体描写が腕とか足は筋肉がすごいのに、おなかとか胸はたぶたぶに見えて、何か違和感が…。踏みしめているのが岩座でも人間でもなく、虚空なのが気になった。得体の知れない感じを出したかったのだろうか。

黄不動の筋肉表現が独自であることは、美術史家も注目していて、柳沢孝という平安仏画の大家は、その表現が解剖学的にきわめて正確で、それを表現できるような絵師は当時の日本にはいないのではないかという根拠で、中国成立説を提唱しました。以下の論文です。

柳沢 孝 2005 「園城寺国宝金色不動明王画像（黄不動）に関する新知見：不動明王画像修理報告」『美術研究』385: 135-150.

この論文は、柳沢先生が亡くなられてから発見されたもので、弟子が整理して公表しました。これまで黄不動の中国成立説を唱えた研究者はほとんどいなかったもので、話題になりました。同じ雑誌には、仏教美術の大御所の高田修先生のコメントも載っていて、なかなか興味深いです（高田先生は中国成立説に賛成も反対もしていません）。

赤不動を最初に見たときも思ったが、日本の不動明王像の顔は、妙にコミカルだと感じた。黄不動ではそのコミカルな面がより強調されているようにも感じる。平安期の像というのは、こういった目や口が強調された、現代人が見ればコミカルとすら思えるようなものも多いのだろうか。

黄不動を見てコミカルと感ずることはとても重要です。私もそう思いましたし、おそらく他にもそう思う人もたくさんいたでしょう。本来、黄不動は靈驗あらたかな像であり、円珍はその姿から圧倒的な印象受けています。けっしてコミカルなイメージではなかったでしょう。しかし、黄不動などの忿怒尊は、しばしばコミカルなイメージとなります。これは、チベットの忿怒尊も同様で、全然怖くありませんし、むしろ滑稽です。私は「恐ろしい像」とか「グロテスクなイメージ」は、容易に滑稽になると考えています。恐ろしさを強調したり、誇張すればするほど、逆にリアルさよりもおかしさを生み出すようです。地獄絵でも感ずることです。

不動が元寇の時、怨敵退散の祈願のためによく用いられたということは、その利益の根拠となる由来があったのでしょうか。「敵が攻めてきても動じることはない」ということからでしょうか。

不動の名称からそのような解釈もあったかもしれませんが、基本的に怨敵退散を祈願するときには、明王を本尊とする修法（密教儀礼）を行います。不動明王は明王の中でも中心的な存在で、このような修法の時にはしばしば用いられます。五壇法とって、五大明王全員を本尊とする修法もありますが、そこでも不動は中心です。他に、大元帥明王というとんでもない姿の明王がいて、この修法も重要です。とくに大元帥法（たいげんのほう）とよばれます。怨敵退散は降伏法（ごうぶくほう）とか調伏法（ちょうぶくほう）とよばれることも多く、密教の四種の基本的な修法のひとつです。残りの三つは息災（そくさい）、増益（そうやく）、敬愛（けいあい）です。いずれもインドに起源があり、インド密教でもチベット密教でも盛んに行われました。ただし、降伏法の主尊に

不動が選ばれることは日本に特有で（おそらく中国からと思われませんが）、インドやチベットでは別の仏です。たとえば、チベットでは大威徳明王

が進化（？）したようなヴァジュラバイラヴァという仏が好まれました。

5. 黄不動から感得像を考える

あるひとつのものを形式的に模倣しすぎても、また逸脱しすぎても人に受け入れられないという主張は、非常に共感できた。どんな芸術においても同じだと思うが、人は芸術を見るときに、自分の予想どおりのものを見て「安心感」を得たいという思いと、予想外のものを見て「驚き」を得たいという一見矛盾するふたつの思いを抱いているのだらうと思う。

前回の授業は「規範と逸脱」という視点から、宗教美術一般の特質を考察しました。黄不動という感得像は、そのための格好の題材であるからです。「共感した」「納得した」という感想が多く見られ、理解してもらえてよかったと思います。従来美術史の研究では、このような視点があまり見られなかったと思いますし、宗教学では具体的な作品についての考察はほとんどありません。一般に、美術史は個々の作品の制作の背景や歴史的な意義について研究する学問です。そのため、複数の作品に共通する理論や、その普遍化にはあまり関心を向けません。これは、私自身の経験として、美術史のシンポジウムや学会でしばしば感じることです。その一方で、宗教学は、はじめから理論の枠組みを想定して、それに合致する事例を示すという傾向があります。結論が予定調和的すぎて、あまりおもしろくありません。両者のこのような弱点を乗り越える斬新な手法が必要なのではないかと思っています。これを機会に、皆さんも個々の事例から普遍的な理論を導くという思考方法を身につけていただきたいと思います。さて、コメントにある「安心感」と「驚き」というとらえ方もおもしろいと思います。「安心感」は、絵画に限らず、すべての古典が持っている良さですし、一方の「驚き」は、人々が芸術に求める喜び

であり、快感でもあります。私は芸術作品を見ることは「視覚の冒険」であると思っています。

描こうとしている題材にあまり変化は見られないのに、描く表現は変わっていく。刷新と正統が拮抗しているというのは、宗教画や芸術だけではなく、ありとあらゆることにいえるのではないかと。あまりに特異に走ると古典復興とかいうような…。私もそうだと思います。音楽でも演劇でもファッションでも、何か形式を持った表現であれば、どんなことでも「刷新と正統」のせめぎ合いの中で、新しいものが生まれていくのでしょうか。パロディ、和歌の「本歌取り」、浮世絵の「見立て」などは、とくにその対比を意識した表現技術でしょう。

グロテスクなものは滑稽だというのは、昨年の授業で習いましたが、そのような特異なもの、逸脱的なものも形式的なものと同様、宗教的な力を無くすという点からはじめて知りました。マネの「草上の昼餐」のように奇抜な作品は、その時代の人々の批判を受けるけれども、そのような逸脱的なものが美術史にとっては大きな意味を持つのではないかと思いました。

「グロテスクなものは滑稽に通じる」というのは、私の持論のひとつなので、いろいろな授業で顔を出しますね。宗教的な主題の場合、とくに見る人に「恐ろしさ」や「畏怖の念」を植え付けるために、世界中の宗教美術に「グロテスクなもの」が現れるのですが、その多くが、他の文化に属するものには滑稽に見えるという実感があります。ただし、われわれはこのようなグロテスクな作品を、画集や展覧会で見る人が多いので、そのように

感じるのですが、実際にそれが置かれた場所、つまり寺院や教会などで見ると、また異なる印象を持つはずです。たとえば、授業で紹介したチベットの忿怒尊も、暗いお堂の中で、灯明の光だけで浮かび上がり、横ではチベットのお坊さんの読経の声が低く聞こえるような状況では、画家の意図通り、恐ろしさを感じるのが普通でしょう。宗教美術はそれが置かれた空間と切り離してしまっただけでは、本来の意味や迫力を失ってしまうのです。コメントの後半の、批判され、逸脱した作品が美術史にとって意味を持つというのはそのとおりです。しかし、その中で歴史に残る作品は、やはりごくわずかです。あたりまえのことですが、批判される作品であることが傑作であることの十分条件ではありません。歴史の中に消えていった無数の「逸脱した作品」があるのです。そうすると、その違いを生んだ要因は何だったのでしょうか。

逸脱という観点からの感得像の言及は興味深かった。どこまでを逸脱と考えるかはむずかしいが、イメージとしての像があり、あえて逸脱することが感得像のたしかさを高める。違和感がありながら、それでも「不動明王」とわかることが大切なのであろう。真逆なイメージ（規範↔逸脱）というのは、背反するのではなく、同居するものでもある、というよりも同居することで宗教として、美術として力を持つのだろう。もし、円珍が感得したわけではなく、これを描かせたとしたら、どういった意図を持っていたのだろうか。

たしかに、円珍が黄不動を描かせた意図は何だったのでしょうか。『円珍伝』の中で、黄不動自身に「私の姿を描きなさい」といわせていることが、私は重要と考え、感得像があらたな規範となるための周到的配慮と思っています。黄不動像が円珍ゆかりの特別な像であることと、実際に図像的に特異な点が絡み合っただけで、黄不動像の存在価値が高まったと思いますが、それを模倣した「黄不動像」が数多く作られるようになったのは、この黄不動自身による「コピーの奨励」が重要だったようです。その一方で、密教では仏の像を形で伝えることを重視しました。実際、インドから中国を

経て日本に伝わった仏の中には、インドの作品に見られる特徴が色濃く残っているものがたくさんあります。黄不動もその仲間入りをしたのです。

ペリーの肖像画について、当時の日本人にとって、外国人のペリーは鬼のように思われ、鬼を意識して描かれたという説があるそうですが、個人的にはペリーの肖像も含め、「滑稽化」の絵の多くは、イデオロギー的なものより、単純に絵師の画力、画風によって、滑稽に見えてしまっているのではないかと感じました。

鬼を意識してペリーを描いたというのは、実際そうだったようです。その鬼を模したイメージが、グロテスクというよりも滑稽に見えるということです。現在、大阪の国立民族学博物館と国立近代美術館で、肖像画に関する展覧会が開かれています。異文化の人物像をどのような描くかというのも、その展覧会の主題のひとつです。自分たちとはことなる世界に属する人々は、しばしばグロテスクにうつったようですが、それを実際に表現するときには、しばしば滑稽な姿になります。それとともに、見慣れない外国人は、すべて同じように見えるという特徴もあります。これは、同じ文化に属する人は、共通する要素の中から相違点を浮かび上がらせて見るのに慣れているのに対し、異なる文化の人物に対しては、それが十分できないからでしょう。これはどちらかというと、心理学の問題かもしれませんが。江戸時代の絵師によって浮世絵などに描かれた外国人の姿が、巻き髪、極端に高い鼻、飛び出たあごなど、一律的でステレオタイプな特徴を持っているのもそのためでしょう。

そもそも感得体験、感得説話自体が眉唾なんです…。もし、現れた不動が、儀軌とはまったく異なる姿をしていたら…というのは、発想としてすごくおもしろかったです。規範があって、そこから逸脱する（ズレる）と感得像になるという話にも説得力がありました。突発的な体験の中で見た黄不動を、その姿のまま画にするのはむずかしい気がするのですが…。ある面が誇張されて印象に

残るということはないのでしょうか。感得像というぐらいだから、そこはあまり重要ではないのかもしれません。

「儀軌とはまったく異なる姿をした不動」というのは、私自身も、どこかユーモラスだと思っています。自己紹介しても、円珍に不動とわかってもらえなかったとしたら、どうしたでしょうね。私はこういう極端というか、正反対のことを考えるのが好きで、そこから論文や本のネタを思いつい

たりします。皆さんも自分の分野でいろいろ試してみてください。そもそも、感得像のとらえ方も、一般の美術史であれば「特異な像」「変わった姿の像」なのですが、私の場合、「それほど普通と変わらない像」ということです。感得像のある面が誇張されて印象に残るというのも、あり得ると思います。日常生活の中でも、人の顔や身体的な特徴で、どうでもいいような細かいところが印象に残ることがしばしばありますね。

6. 不動明王の眷属たち：二童子、八大童子、三十六童子

子どものあやうさが、童子の静と動の表現につながるというのは、子どもの不完全さ、極端に走りやすい性質に由来するのではないか。しかし、だからこそ子どもは大きな力を含んでいるともいえる。大江健三郎の「飼育」とか、そんな子どもの力を表現しているんじゃないのでしょうか。

私もそう思います。宗教や美術で子どもが重要な位置を占めるのは、子どもそのものが持つ力というよりも、子どもに対して持つ大人のイメージに由来するのでしょう。授業で紹介した「周縁性」というのは、社会全体から見た子どもの相対的な位置です。昨今の社会問題として、犯罪の低年齢化や、少年による残虐な事件などがよく取り上げられますが、私自身の感覚として、同じような事件や傾向はいつの時代にもあるような気がします。とくに最近多いのではないのです。大人が持っているバランス感覚や抑制力のようなものが、少年には未発達であるのは当然で、それがエスカレートすると凶悪犯罪を起こすのです。授業で紹介したナチスドイツのヒットラーユーゲントや、中国の文化大革命のときの紅衛兵などは、それが社会的に組織されて、暴走した例でしょう。日本の70年代の学生運動もそうですし、古くは少年十字軍や魔女狩りなどもあげられるかもしれません。宗教の一般的な現象として、既存の枠内に収まりきらない存在や現象は、聖なる価値を帯びます（感得像もそうでした）。大江健三郎の「飼育」は私

は読んでいないので、読んでみます。少年を主人公とした作品としては、コクトーの『恐るべき子どもたち』などが、このような例として思い浮かびます。映画や漫画などでも、社会と対立する少年（あるいは少女）を主人公とする作品が、たくさんあるのではないかと思います。

制吒迦の体が赤く表現されているのは、「赤ちゃん」などの言葉にもあるように、子どもの特徴のひとつとして表現されているのではないかと思います。矜羯羅が白く表現されていますが、これも童子の特徴なら、聖徳太子像もそれにならったのでしょうか。以前、聖徳太子像が白いのは、栄養失調と聞いたことがあるのですが、またそれとは違った見方ができると思いました。

制吒迦が赤く、矜羯羅が白いのは、二童子の対称的な存在を色によっても表現しているのではと思いますが、たしかに子どもの体の色にも関係するのかもしれないね。赤ん坊や赤ちゃんは、生まれたばかりの子供の体の色が、多血症により赤く見えるためと、Wikipedia に紹介されていますが、民俗学や国語学では別の説もあるかもしれません。聖徳太子が色白なのは栄養失調のためというのはじめて聞きました。裕福そうなイメージなので、少し意外です。はじめはおかっぱのような髪型だった矜羯羅が角髪（みずら）を結うようになるのは、聖徳太子などの童子のイメージが矜羯羅

にも適用されたからと考えています。弁財天やダキ二天などとともに描かれる童子たちが、みんな角髪を結った姿で表されているのは、このおとなしい素直な系統の童子を増やした結果だと思えます。これに対して、制吒迦の系列の方はあまり増えることがありません。これも両者の大きな違いでしょう。

不動明王に仕える立場であるのに、小心であったり、悪性である童子なのだろうか。矜羯羅はそれでも「仕える」という立場からわからなくはないが、制吒迦はどう見てもテンピラが極まった顔と態度です。ただ、不動明王を救者としてみると、矜羯羅があっただけで、怒りの仏を見ると制吒迦を連れているのが当然に思える。二人合わせて不動と通じるものがあり、同時に多少、姿が変わったとしても、不動の側の二童子は、見ただけでどちらが矜羯羅、制吒迦かわかるようになっている。一見、かみ合わない対極の性質は、童子に調和という意味も持つのだろう。同じ調和でも、日光、月光みたいな従者は不動には似合わない。対極的なものがそろっていることで、全体が調和して安定しているというのは、そのとおりだと思います。たしかに、仏像の脇侍で、このような組み合わせはあまりありませんし、あったとしても、不動と二童子を模倣したようなものが多いようです。小心と悪性というネガティブな表現を、仏の従者に使うのは不思議ですが、このようなイメージは、われわれが子どもに対して期待するイメージそのものかもしれません。おとなしくて、よく言うことを聞くという性格と、やんちゃで無邪気な性格なのですから。

二童子の両極さが、不動のアンバランスさを振り分けられているというのは、なるほどと思いました。童子の数が8、36と増えていくと、個性や役割も薄れていくような気がするんですが、数が増えても、矜羯羅と制吒迦はオリジナルというか、中心的な役割なんでしょうか。それとも、8、36童子の内のひとりという同等の扱いなんでしょうか。その辺がよくわかりませんでした。

八大童子でも三十六童子でも、矜羯羅と制吒迦は特別な存在のようです。不動のすぐ近くで、対になって描かれますし、他の童子たちよりも目立った存在であることは、多くの作品で共通しています。八大童子の場合は、矜羯羅と制吒迦以外の6尊もそれぞれ個性的な姿をしています。それでも、二童子とその他の六童子という意識が感じられます。三十六童子の場合、矜羯羅と制吒迦と同じ姿をした童子たちをたくさん並べただけで、そのほとんどが矜羯羅と制吒迦と同じようなイメージです。三童子で見たように、基本となる矜羯羅と制吒迦がいて、その一方を二人に増やすというところで、すでにこのような発想があったのだと思います。逆に言えば、童子の典型として矜羯羅と制吒迦を登場させたら、それとは異なる性格の「第三の童子」を生むことは、困難だったのでしょうか。

矜羯羅と制吒迦を見て、義経と弁慶の組み合わせを思い出した。「動」と「静」というのを同じ画面（枠組み？）の中に存在させることで、意図的に不安定さを演出しつつ、たがいに抑制し合う（補い合う？）ことで、安定性を生み出しているのかもと思う。両極を設定することで、その作品をニュートラルなものに仕立て上げているような気がした（「危うさ」というのがひとつの要素なのだろうか？）童子像といっても、ぱっと見て童子とわかるものもあれば、「えっ…」と思うような童子もいて、当時の人々は何をもって童子としていたのかと不思議だ。

義経と弁慶もそうですし、主人公がふたりの小説では、このような正反対のキャラクターにすることが多いようです。性格も外見もまったく異なるのに、ふたりのあいだには深い友情があったとか、ライバルであったとかそういう設定です。双子が主人公の物語も多くありますが、その場合は、外見はそっくりなのに、性格は正反対というパターンになります。もっとも、外見も性格もそっくりというのでは、わざわざ主人公をふたりにする必要はないのですから、当然ですが…。童子像の実際の姿にいろいろあるのもおもしろいところです。

日本からはなれて、ヨーロッパの絵画や彫刻でもそれは同様です。たとえば、幼児キリストを描いた中世の絵画などでは、われわれが見ても少しもかわいくない赤ん坊のキリストが描かれています。当時の人々の「聖なる子ども」のイメージなのですが、こういうところに文化の違いを感じます。最近、『子どもの図像学』という本が出たのを生協で見ました。日本の美術でも同じようなものが作れるのではないかと思いました。

屏風絵で好まれる絵柄に「唐子」があります。中国人の子どもが花車を曳く絵柄が多いのですが、その数は必ず奇数（陽の数）で、五人唐子、七人唐子、十五人唐子等々があります。子孫繁栄を願う意味で描かれたものですが、仏画では偶数（八童子等）なのは不思議です。

唐子がからなず奇数というのはおもしろいですね。仏教絵画でも、前回紹介した中の「弁財天十五童子像」などでは、奇数ですが、不動の脇侍の場合は偶数です。これは、中尊の両側に左右対称となるように配置するためと思いますが、中尊もあわせて数えれば奇数になります。数の象徴性は、どの文化にもありますが、中国の場合、陰陽や風水、八卦などに関連するので、いろいろ複雑な様相を呈しています。インドでは 3、4、7、8、16 などがよく現れます。素数とその倍数が好まれますが、これもどの文化でも見られることです。

中世の御伽草子では、稚児物語などで男色の世界が描かれていて、そのときの稚児はか弱い女性らしいイメージだったので、制吒迦や八大童子、酒呑童子などはかなりちがう感じだと思いました。授業で配布した阿部先生の文章にも、日本の文学や芸術における童子の多様な世界が紹介されましたが、男色も大きなテーマになります。授業でも触れたように、女性と童子はいずれも社会の周縁に置かれた存在で、両者に通じるものがあつたようです。少年を性の対象とする考えも、古くから見られます。前回の授業での童子の二分法に従えば、矜羯羅に代表される「恭敬小心」の素直な童子の方が、女性化の方向を進み、絵画の中で

は人数を増やして登場するようです。それに対して「悪性の」制吒迦は鬼と通じるイメージをとるようになり、その場合は単独で巨大化、醜悪化するようです。酒呑童子はその代表でしょう。

童子（少年）は、子どもと大人の境界に位置するから、現世と異世界の境界、人と異形の境界、さらには性の境界を簡単に飛び越えられる存在として描かれているのだと思った。慈悲と忿怒という仏が持つ二面性を分離、両極化したものが不動の二童子なのだと納得した。

童子の持つ周縁性というのは、まさにこの「境界に位置する」ことです。それは配付資料の文章や、参考文献の中の津田氏の研究にも見られる基本的な視点で、日本史の黒田日出男氏の童子に関する研究でも見られるものでしょう。また、同じようなとらえ方は、女性や被差別民などの、やはり社会の周縁に置かれた存在にも適用されます。もちろん、このような視点は魅力的で有効ですし、現在ではむしろ広く認められたとらえ方なのですが、それほど古くからあつたわけではありません。歴史研究で社会史が流行した 80 年代頃から主流になったように、私自身は思います。その背景には、さまざまな文化現象に見られる境界の重要性に注目した記号論的な人類学の影響もあつたのではないかと思います。山口昌男の『文化と両義性』（岩波書店 1975）などは、そのような立場からの学際的な研究のはしりです。

運慶作とされる八大童子像の制吒迦童子像が、規定や先例とは異なり、少年美の極致として表現されていることを知り、ふと疑問に思つたのですが、そもそも難共語悪者を童子で表現している点に違和感を持ちました。自分のなかでは子どもは純真、無垢な象徴のような気がするんですが…妖怪でも座敷わらしなど子どものものがありますが、恐ろしいのではなく、いたずらっ子な感じで、少年心が恐ろしさを持つところが引っかけります。授業で読んでもらった文章は、インドの少年神と関係の深い母神が、子どもの守り神であると同時に、子どもに死をもたらす恐ろしい神であるとい

うのが、話の流れにあります。日本の子どもはたしかに純真無垢、いたずらっ子というイメージも強いですが、子どもの妖怪には恐ろしいのもいると思います。たとえば、子啼き爺は、老人のイメ

ージもありますが、けっこう怖くありませんか？妖怪の世界でも子ども、女性、老人など、社会の周縁のものが主役となることが多いような気がします。

7. 八大童子の傑作 高野山金剛峯寺不動堂像

矜羯羅の形は 15 歳の童の如しとありますが、昔は 15 で元服して大人になるものだと思っていました。清浄比丘はさらに年長のようにですし、童子に含まれる年齢層は結構広いのですか。

たしかにひとことで童子と言っても、幼児のような年齢から、青年まで含まれますね。それに、平均寿命が 70 歳を超えた現代と異なり、古代や中世の日本では平均寿命はせいぜい 50 歳くらいでしょうから、おそらく、同じ 15 歳でも現代の高校生とはかなり異なるイメージだったはずですよ。「15 歳の如し」というのは、いまであれば、成人年齢の 20 歳か、大学生が卒業する 22 歳くらいを考えた方がいいのかもしれませんが。私自身の童子のイメージは、青年よりも少年で、小学生くらいの男の子を連想します。童を「わらべ」と訓読みすると、さらに年齢は低くなります。「翁童信仰」と言って、老人（とくに男性の老人）とセットで登場する童子というのが、日本の昔話や芸能などにはしばしば見られますが、その場合もかなり小さな子どもというイメージがあります。「永遠の少年」というようなフレーズがあるように、このような少年は男性でも女性でもない中性的なイメージがあり、そのはかなさに魅力があると考えられたと思っています（実際に、あらゆる少年がそうであるかは別問題ですが）。

不動堂は住居を基本と言っていたけれど、誰が住むために作られたのですか。病にかかり、余命わずかのものが最期を過ごす場所だったのでしょうか。そうすると、死にそうな人が順番にあそこで暮らしたということでしょうか。

そういうことのようにです。そうすると、不動堂は

一種のホスピスのようなものになります。実際、高野山という聖地で自分の最期を迎えたい貴族や僧侶はたくさんいたそうです。浄土教の臨終行儀を紹介しましたが、その基本的な作法は、『往生要集』の著者として有名な横川（よかわ）の僧都源信の『横川首楞嚴院二十五三昧起請』などに定められています。それによると、臨終を迎える人は、極楽往生を祈願する特別な建物に移され、そこで、講の仲間たちに見守られながら、極楽往生を願って、ひたすら念仏を唱えます。そのとき、阿弥陀の来迎を見ることができれば、極楽に往生したことが確実になります。阿弥陀そのものではなくても、それを予想させる紫雲や芳香がすればよいという記述もあります。不動堂もそのような臨終行儀が行われた場所ではないかと推測されていて、仏堂などや護摩堂などの寺院の形式ではなく住居形式であること、内部がほとんど汚れていないこと、床に何らかの儀礼を行ったと思われる痕跡があることなどが、その根拠としてあげられています。ただし、臨終行儀のためには、かならず特別な建造物が必要だったわけではないようで、『栄花物語』の道長の臨終では、法成寺という既存の阿弥陀堂が用いられていますし、『法然上人絵伝』では、通常の住居が臨終行儀の場として用いられている場面がたくさん登場します。

運慶作の像の中に蓮台の上ののった月輪の木札が入っているというのが興味深かった。月輪というのが仏教にとって特別な意味を持っているからなのかと思った。先生のお話を聞いて、高野山に行ってみたくくなりました。

高野山は私が三十代を過ごした場所で、いろいろ

な思い出があり、つい授業でも関係のない話をしてしまいましたが、とてもいいところですので、ぜひお出かけ下さい。奈良や京都とはまったく別の「観光に毒されていない」宗教空間です。さて、月輪についてですが、月輪はすべての仏教で特別な存在というわけではなく、とくに真言密教で重要でした。密教には月輪観という瞑想法があり、仏の観想として月を瞑想するのです。これは、マンドラなどに表される仏たちが、月輪の中にいるとイメージされるためです。また、月輪はたんなる満月の形だけではなく、私たちの心と、そこに生み出される菩提心（悟りを求める心）、そしてその結果である悟りそのものも表します。悟りとは仏になることですから、結局、月輪を瞑想するのは、仏を瞑想することであり、これをつなげていくと、私たち自身も仏であることを悟ることになります。密教では「阿字観」という瞑想法もあり、それは月輪の上に大日如来を象徴する「阿」という文字（実際は梵字で書きます）を瞑想する方法です。仏の胎内の、とくに胸の部分に蓮台ののった月輪があるのは、このように、月輪にわれわれと仏をつなぐ媒介の役割があるからです。授業でも紹介したように、このような月輪の初期の例として、平等院鳳凰堂の阿弥陀如来があります。平安浄土教美術の代表とみなされている定朝のこの仏像も、じつは、密教思想とも深く関係しています。平安時代の中期以降の仏教が末法思想や浄土教一色に染まったような説明が、高校の日本史などでは見られますが、実際はもっと重層的で、密教と浄土教も不可分の関係にありました。

写真がいっぱいあってわかりやすいのですが、もしわかるのならば、大きさも載せてほしいです。「不動堂の不動明王」はたしか思ったより小さかった気がするのですが、よく思い出せないとか、他の仏像と混同してしまうことが私には多いので…。寺の名前を覚えるのが苦手なのです。よかったらよろしくお願いします。二童子である制吒迦と矜羯羅が、ふたりで一組であったのと同じように、八人で一組としてとらえると、どのような調和を生み出すのか、写真で見ただけではよくわ

からないのが残念です。ただ、元ネタや図像に頼るといことは、一時的なものではなく、意味を持たせた童子だと思う。並び替えるというのは、私もやってみたいです。十二神将が外を向いているのと同じように、きっと意味という何かがある気がする。

仏像の大きさを提示するというのは、たしかに重要なことです。可能であれば、やってみたいですが、すでに作ってあるスライドには、あらためて調べるのがたいへんなので、新規のものからにします。不動堂の不動明王はたしかにそれほど大きくはありませんが、とくに小さいということもなく、標準的？な大きさかと思います。八大童子はいずれの一メートルにも満たない小像ですが、不思議なことに、記憶の中ではどんどん大きくなります。実際の作品を久しぶりに見ると、こんなに小柄だったんだという印象を受けます。これは、おそらく作品のレベルの高さや充実感とも関係しているのではないかと思います。八大童子を一組としてとらえた場合の意味は、よくわかりません。8人相互でイメージもかなり異なり、そこから何らかの意味を読み取るのは困難です。少し先に『不動利益縁起』という絵巻物を紹介しますが、そこには八大童子がそろって登場します。八大童子の並び替えは、パソコンではできそうなので、試してみてください。3Dなどで表すことができれば、さらにいいかもしれません（テレビの教養番組などでやるといいのですが）。しかし、もともとは白描図像のイメージから作られた像なので、ひょっとしたら、立体的に表しても、統一感が生まれないかもしれません。奈良の新薬師寺の十二神将などは、少し違う結果になるような気がします。

最勝の方に話していた高野山の町の様子が、とてもおもしろく興味深かったです。門前町として機能していて、また宗教というジャンルにおいて、ひとつの地域性がかいま見れました。また、不動堂に浄土宗の傾向のものが見られるということも、おもしろいと思いました。

高野山は下界とは隔絶された世界です。山岳信仰

は日本の宗教のひとつの典型で、各地に聖なる山や修行の場としての山がありますが（白山や立山もそうです）、高野山ほど規模が大きく、長い歴史を持ったところは、それほど多くはないと思います。人文地理や社会学などの立場から、現在の高野山を研究してもおもしろいともいます。歴史地理の分野では、かなりの研究の蓄積があります。高野山の仏教に浄土宗（浄土教といった方が適切）の影響が見られるのは意外かもしれませんが、すでに上でも述べたように、平安時代の仏教は密教と浄土教がかなり融合しています。とくに、高野山の場合、平安後期に密教が著しく浄土教化します。その代表が覚鑿（かくぼん）で、結局、高野山から離れて根来（ねごろ）に降りて、新義真言宗（豊山派や智山派はその代表）を開くこととなります。

不動堂で、本当に宗教儀礼が行われていたのだとしたら、なぜその儀礼はテキストにしる、口伝にしる、後世に残らなかったのですか。木曜日の授業（仏教学特殊講義：日本とインドの宗教儀礼の比較研究）を聞いていると、儀礼とテキストは結びついていると感じていたのですが、もし、本当に宗教儀礼的なものも行われていたのだとしたら、高野山ほど有名な山で行われていた儀礼が伝わっていないというのが気になりました。

たしかにそうですね。高野山でも「二十五三昧講式」のようなものが残されているようで、臨終行儀が行われていたことは確かなようです（研究として和多秀乗（昭夫） 1972 「高野山の二十五三昧式」『仏教文学研究』11: 325-360.）。しかし、不動堂で実際に行われていたかは明確ではないようです。授業で配付した資料では、それを示唆する史料がいくつかあるという紹介でした。ただ、臨終行儀のような儀礼は、あくまでも私的な儀礼なので、正式な記録のような文献は残りにくいようです。儀礼に関する文献としては、密教の場合、儀軌といって、実際の儀礼を行うためのマニュアルのようなものがありますが、臨終行儀は密教儀礼ではありませんので、残っていません。また、後七日御修法などの国家的な儀礼の記録は、かな

り克明な史料が残っているのですが、これはいわば国家行事の公式の報告書のようなものです。臨終行儀はこれにも相当しません。ひとくちに「儀礼と文献」と言っても、さまざまなケースがあるのです。

八大童子の像を見ていると、先生もおっしゃったことですが、不動の性質がどこかに（顔とか）入り込んでいるんだなと思いました。ということは、逆に八大童子をひとつにしたものが不動であるともとれるような気がします。そういう意味で、相互補完的というか何というか…。白描を見ると余計に童子≒不動だなあと思いました。

他にも、不動のイメージや性質が八大童子に与えられているという指摘が見られました。主尊と左右の脇侍という三尊形式というのは、インド仏教以来、仏教美術の基本的な形式として普遍的に見られますが、それがどのような意図のもとで作られたかについては、意外にあまり研究されていません。その中で重要な研究としては、インドの従者に「行者タイプ」と「戦士タイプ」があるというものがあります。これは仏教では観音と弥勒が相当しますし、ヒンドゥー教では梵天と帝釈天が典型です。これに、神話学で有名な「三機能説」を結びつける考え方もあります（三機能説についてはフランスのデュメジルや日本の吉田敦彦の著作を見て下さい）。しかし、これも不動の二童子には適用できません。三尊形式の通文化的研究といった大風呂敷な研究があってもいいのではないかと考えています。

高野山、密教、山上と閉ざされた空間のようですが、不動堂に浄土教の痕跡が残るなど、修験、聖などを含み、他宗派に開かれた空間に見えます。

たしかに高野山は宗教的にインターナショナル？なところですね。奥の院の参道には、親鸞や法然の墓などもありますし、名だたる大名、皇族などの墓もあります。「天下の墓所」ともよばれます。奥の院の一番奥には、弘法大師の御廟があります。御大師様のもとに葬られることを、誰もが望んだのです。弘法大師は弥勒であり、釈迦の救いにあ

ずからなかった人びとを、まとめて救済するとも信じられました。大師信仰そのものも四国遍路で

知られるように、真言宗に限定されない「開かれた実践」ですね。

8. 五大明王の中の不動

五大明王の説明に、不動を中心として東西南北に他の四尊の明王を配置するとありましたが、それを聞いたとき、中国の青龍、白虎…といった四方を種とする神獣を思い浮かべてしまいます。この場合、不動が上位にあって、他の4明王が不動を守護しているということはないのですか？何をもって、こういった配置になったのですか？

五大明王やそのうちの四方の4明王の配置に、青龍や白虎などの風水は関係しなかったと思います。直接の典拠となったのは先週も紹介した『仁王経』関連文献で、五大力菩薩を五方に配するところから、それと合体視された五大明王を五方に置く儀礼や寺院構成ができたようです。五大明王それぞれはインド密教の仏たちと何らかのつながりがありますが、五大明王というグループはインドまでさかのぼれません。中国もむずかしいかもしれません。あくまでも日本密教で流行した明王のグループのようなのです。しかし、東寺の講堂に並べられたり、さまざまな儀礼で登場することで定着していきます。今回取り上げる予定の五壇法などはその典型です。別尊曼荼羅に登場することも頻繁にあります。五大明王の中で不動が特別なのは、不動が大日如来と結びつけられたことからわかりますが、四方の明王が不動を守るという発想はおそらくなかったでしょう。五尊で一組というのが重要だったようです。

明王はかなりインドの神と結びついているんですね。仏教オリジナルの明王はいないんですか。インドで見つかった降三世の像は珍しいとのことですが、ヒンドゥーの神を踏んでから後に壊されたのか、それとも元々作品数が少ないんですか。

明王のイメージの形成を知るには、インドの神々を視野に入れる必要があるのは、前回の授業で紹介したとおりです。仏教オリジナルの明王というのは、たしかに思いつきません。しいてあげれば授業のテーマである不動ですが、それもヒンドゥー寺院の守門神と関係があるのではないかと考えています。馬頭は日本では観音に分類されるのが一般的ですが、本来は忿怒形の明王のひとりでした。馬頭のイメージに対応するヒンドゥー教の神はいないようです（ヴィシュヌと結びつける説もありますが、明確ではありません）。降三世の作例はインドで4、5例だけです。授業で紹介したボードガヤの作品が代表的で、そのほか、ナーランダー博物館に、腰から下だけの像があります。降三世明王も含め、明王系の作品はインドからは意外なほど見つかっていません。中期密教から後期密教にかけて、このような見るからに密教的な仏たちが主役となっていくのですが、実際の作例数はそれに比例しません。壊されたわけではなく、元々少なかったからのようです。いろいろ理由が考えられますが、基本的に造像の世界は文献よりも保守的だったようです。この時代、もっとも作例が多いのは釈迦像と観音像で、それに次いで、ターラーがあげられます。伝統的な仏や菩薩が、依然として作品として好まれたようです。

昔の人はちゃんと心臓の位置を知っていたのかと思った。この頃からすでに心は胸にあると考えていたのは興味深い。また、以前から気になっていたんですが、運慶をはじめとする当時の仏師たちの作品は各地で見られますよね。これは、仏者が寺院等から依頼されて、その地に足を運び、そこで制作をしていたんですか。それとも、各地から依頼されたものを工房などを構えて、そこでまとめて制作していたのでしょうか。

心臓が胸にあることは、おそらく、ずっと昔から

知られていたでしょう（心臓という表現があるくらいですから）。密教の場合、体のいくつかの部位をポイントにして、さまざまな修行を行うのですが、その中でも心臓は中心的な役割を果たします。仏と行者が一体となる修行では、心臓がそのための核になります。現代のわれわれは心が心臓にあると必ずしも考えず、むしろ、脳にあると考える人が多いかもしれませんが、かつては人間の中心は、文字通り、心臓だったのです。各地に残る仏像については、その大半が、その地で作られたようですが、一部に京都や奈良の工房で作られたものが運ばれたこともあるようです。このあたりは私も専門ではないのでよくわかりません。慶派については毛利久『仏師快慶論』や根立研介『日本中世の仏師と社会』などを参照してください。

イメージのつながりはあらためておもしろいと思いました。インドのヤマーンタカは童子形で、大威徳とつながって、クマーラ、スカンダと結びつく。たくさん結びついて混乱してしまったので、ぜひプリントほしいです。生駒の宝山寺では、ウスサマに拝むと泌尿器の病気が治るといわれています。汚水を取り除くトイレの仏様というイメージから来ていたのですね。それを知ることができてスッキリしました。

イメージのつながりは私の好みの領域で、『インド密教の仏たち』や『仏のイメージを読む』でいろいろ紹介しています。とくにヤマーンタカを含む童子神については、『インド密教の仏たち』の第3章でくわしく説明しているので、参照してください。神々の世界相関図は今回配布します。生駒の宝山寺のウスサマが、泌尿器疾患の仏様とは知りませんでした。たしかにありそうですね。日本独自の明王信仰の展開としてとても興味深いです。生駒は聖天さんが有名ですが、それ意外にもいろいろな神様がいるのですね。トイレの神様の本性がわかり、スッキリしたというのは、なかなか絶妙です。

インドの神々と五大明王の複雑なつながりを、当時の人々はきちんと理解していたのでしょうか。

それとも、図像表現の際に意識されることはあっても、一般的には浸透していなかったのでしょうか。

後者だと思います。個々の図像が形成される時には、仏師や僧侶はオリジナルとなるヒンドゥー教の神のイメージを当然意識していたはずですが、いったん形成されてしまえば、そのような起源や来歴は必要ありません。一般の人々がわざわざ図像学的な考察をすることも思えません。そもそも、明王系の図像がインドにあまり残されていないのは、一般の人の信仰の対象としては定着していなかったことが予想されます（日本の不動とは大きな違いです）。インドで仏教が急速に衰え、13世紀頃にはほとんど衰亡してしまうのは、このような密教系の仏のイメージが民衆に根を下ろしていなかったことも、理由にあげられます。ヒンドゥー教の神様とそれほど違いがないというのは、密教とヒンドゥー教とのあいだの境界線が曖昧になったことを意味しています。両者のこのような同化は、儀礼のような実践面でも見られます。

明王は不動明王しか興味なかったけれど、他の五大明王もいいですね！ この世界の男性が全員明王だったらいいのに…。というのはおいておき、明王は位置的にどのあたりにいるのか考えていたのですが、三輪身ということは、如来とかと同格と考えていいのでしょうか。という考え方をしたら、如来と菩薩が同格になってしまうので、やっぱり違うのか、それとも、そういうものとして独立して考えた方がいいのか…。授業であげられていない明王も、愛染明王をはじめたくさん存在しますよね。烏枢沙摩ってかんちがいかもかもしれませんが、便所の神様と聞いた覚えがあります（←後記・説明有り）。こういった明王も、全員、三輪身説でもどの仏がいるのでしょうか。でも、不動ももとの役目を離れて、水場にいたり。明王って何だろう…。

この世界の男性が全員明王だったらという発想は、なかなか斬新で面白いです。でも、たいへんなことになると思いますし、その場合、女性はどのようなのでしょうか。天？ 観音菩薩？ それはさておき、

明王の位置づけはたしかにむずかしいです。そもそも、明王というグループを立てるのは中国と日本の密教だけで、インドではそれに相当するグループはありません。近いものとしては「忿怒尊」ですが、これは仏の外見的特徴を表す言葉で、かならずしも仏教パントオンの中の階層を表す言葉ではありません。ところで、インドでは仏のグループの中に多面多臂で忿怒の姿を取るものたちが、後期密教ではたくさん現れます。サンヴァラ、ヘーヴァジュラ、カーラチャクラなどはその代表です。彼らのイメージのもとには、『金剛頂経』で活躍する降三世明王がいます。足の下にヒンドゥー神を踏むという共通の特徴もあります。日本の明王が仏と同格と見なされることと、後期密教におけるこれらの神々の流行は、重なるものがあると思われます。日本密教でも明王を中心としたさまざまな儀礼や信仰が、すでに空海の時代から認められます（後七日御修法など）。三輪身説は日本密教では重要な考え方で、愛染明王などの他の明王たちも、本来の仏が誰であるか、定められます。このような「異なる階層の仏の同一視」は、密教の得意とするところで、新しく登場させた仏の権威付けや正当化の役割も果たします。

大日如来のスライドを見ていて疑問に思ったのですが、なぜ、ライオンなのでしょう。個人的にはライオンに東洋的なイメージはないのですが…。獅子というと日本的に聞こえるし、今まであまり気にしたことはなかったのですが、よく考えたら、日本の美術にライオンというのは、なんだか違和感を感じます。インドとかのイメージから来ているのでしょうか。あと、耳が異様に大きいのはなぜでしょうか。あまり意味のある疑問ではないかもしれませんが気になりました。仏像には色を付けない（金とかは別として）ものだと思っていたので、色彩の鮮やかな仏というのは新鮮でした。仏には「光」というイメージがあるので、あんな風に色が強調されているものは、逆に怖かったです。不動のイメージが日本や中国で発展したものではないかという話は、とても興味深かったです。どのような背景があったのでしょうか。

ライオンはインドには生息しませんが、そのイメージはかなりはやくから伝えられています。有名なアショーカ王の石柱の装飾にも登場します。王権のシンボルでもあったのです。その関係で、釈迦も獅子にたとえられることがあり、その説法はライオンの吠え声である「獅子吼」と呼ばれます（鶴来の地名にもありますね）。それに加え、ライオンはヒンドゥー教の女神信仰でも重要な動物で、文殊やスカンダなどの童子神と結びつくのも、このことに関連します。くわしくは『インド密教の仏たち』の第2章と第3章を読んでみてください。仏像の彩色は日本人にとっては意外というか、不自然に感じるかもしれませんが、本来は必要なものです。とくに、密教の場合、仏のイメージの重要な要素として、体の色があげられます。平安時代以降作られた多くの密教仏は、はじめははっきりと彩色されていたものが大半です。仏像を金色にするのは、三十二相のひとつ「金色相」と関連しますし、来迎図などに登場する阿弥陀の場合、光を表すために金色にするのが一般的ですが、その一方で、さまざまな色が塗られた仏像もたくさんありました。いまでは色がすっかり落ちてしまった作品も、かつてはそうだったのです。日本で不動のイメージが発展した背景は、授業全体のテーマですので、それを通して、明らかにしたいと思っています。

五大明王はいずれも大日如来の化身になるのでしょうか。菩薩も含めて、すべて大日如来とすれば、仏の世界はすべて大日如来の内側なのかと思いました。立体マンダラはマンダラではないとありましたが、たとえば、ポロブドゥール遺跡などは何なのでしょう。自分は立体マンダラのようなものと思っていました。

三輪身説では五大明王は五仏それぞれの化身なので、大日の教令輪身は不動だけです。それとは別のレベルで、密教の教理では、すべての仏は大日如来であり、そもそも、この世界すべてが大日如来であるという一元論的な仏身観があります。この場合は、仏の世界もわれわれの世界も大日如来となります。ポロブドゥールはしばしば立体マン

ダラと紹介されますが、特定の経典に基づいたマンドラではありません。釈迦信仰、大乘仏教（とくに華嚴経）、『金剛頂経』系の密教などをベースにした建造物で、複数の考え方にもとづいています。くわしくは私の『マンドラ事典』の該当項目をご覧ください。

今日、スライドで見た醍醐寺、不退寺の大威徳の乗る水牛は、まったく日本の牛で、今月上旬、東寺講堂で見た像は水牛の実像に近かった。国東半島で見た真木大堂のも巨大な日本の牛でした。東寺の仏像を彫った仏師は、現物を見たのでしょうか。

ご指摘の通り、日本の大威徳明王が乗る水牛は、本物の水牛に近いものと、和牛の2種類があります。日本に水牛がないのですから、やむを得ないことでしょう。水牛は典拠となった白描のようなものがあり、それにもとづいて制作されたと推測されます。水牛に限らず、インド的なイメージが忠実に日本にまで伝わっているのは、そのような図像のモデルがあったからです。真木大堂の大威徳は、私も数年前に見たことがあります、堂々とした立派な作品です。単独の大威徳像として有名なものです。

9. 不動明王の宗教実践：護摩、五尊法、御修法

昔は出産や病気で死亡率が現代よりもずっと高かったのが、祈願というものがとても重要視されていたのだと思った。図録の写真と先生がお撮りになった写真では、同じ像とは思えないくらい受けるイメージが違った。やはり像の大きさや像が置かれている場所などが見る人に与える影響は大きいのだと感じた。

たしかに出産も病気もたいへんだったでしょう。『栄花物語』を読んでいると、ひっきりなしに修法の話が出てきます。物の怪も多いですね。摂関政治というと、藤原氏が自分の娘を入内させ、跡継ぎの男の子を産ませ、本人は摂政や関白になって権力をふるうという教科書的な説明を連想しますが、相手が人間なのでそれほど簡単ではないことがよくわかります。娘を入内させるところまではできても、そのあとの懐妊、出産、しかも男子誕生という条件をクリアすることは、いかに道長の権力が強大でも容易ではありませんでした。道長の信仰世界は金峯山に残る経筒に記された文章が有名ですが、密教、浄土教、弥勒信仰、修験道など、ありとあらゆるものを動員して、祈願しています。後半のコメントの、軍荼梨明王の写真も、紹介したような印象を持ってもらえてよかったで

す。実は私も同じ作品を、奈良博の「明王展」という展覧会で、10年ほど前に見ているのですが、すっかり忘れていました。3.6メートルという巨像ですが、広い展覧会場で見ると、お堂の中で仰ぎ見るのとでは、印象が違うのでしょうか。宗教美術は本来の空間で見ることが理想です。展覧会場は便利ですし、照明もよく当たってきれいですが、本当の姿ではないことを意識する必要があります。

昔の平安時代にできた不動が、美術史でいう「基準作」であるということでしたが、素人目には顔が消えてしまっているし、そこまでよく保存されているとは言えない気が…。そうした作品であっても、基準作になるのは年代がはっきりしているからですか。

そうです。美術作品の年代は、近代の芸術家のものとは異なり、授業で扱うような古代や中世の作品は、年代が不明のものがほとんどです。東寺の五大明王も作品そのものには年代の記載はありませんが、制作状況がわかっているため、基準作となります。これによって、様式や技術などから他の作品の年代も推定できます。東寺の不動はたし

かに顔の部分がかかなり摩滅していますが、体や光背などはよく残っていますし、他の四大明王は保存状態も良好です。なお、仏像などに作者の銘が記されるようになるのは鎌倉からがほとんどで、わずかに平安後期に数例ある程度です。作者の銘以外にも、結縁交名と言って、その作品の成立に関係した人々（たとえばお布施をしたとか）の名前を列挙したものもあります。これも年代推定の重要な根拠となります。

五壇法では不動は左端に配置されているのが気になりました。個人的に、リーダー的存在は真真中に位置しているのが自然だと思っていたので、でも、平安時代の役職では左優位だったような気がするので、一列配置の時には、尊格の高い不動を左端に配置したのかなと思いました。

五壇法における五大明王の配列は、授業で紹介した『阿沙婆抄』などでは不動が左端でしたが、それ以外の配列もあるようです。そのときの阿闍梨の意向や、依頼主の皇族や貴族の関係で、配列が変わったようです。左大臣が右大臣よりも上位だったりするので、左優位というのも面白い発想ですが、おそらく仏の配置ではあまり意識されなかったと思います。基本的に、日本の仏像の配置は左右をシンメトリーにすることが多いようです。

前回分の資料の中で、五大明王がしょっている炎の形が気になりました。東寺講堂の像、東寺の絵はどちらかというと模様っぽい炎で、醍醐寺の絵と像は写実的な炎だと思います。像の場合、炎は平面になっていますが、背景のような感じがしました。絵だと、模様っぽい感じの炎だと、背景としてみることも可能ですが、写実的な炎の方が、存在感があると思いました。後、シャッタースピードの話をしていましたが、カメラは何を使っていますか。

明王の炎の表現は面白いですね。カルラ炎にしたものも、様々な形態がありますし、東寺の絵画のようにぐるぐるの渦巻きも不思議な模様に見えます。絵画の場合は問題ないのですが、彫刻の場合、火炎の光背は後補であることが多いようです。東

寺講堂の五大明王のは、たしかすべて後補だったと思います。高野山の八大童子の中心に置かれた不動像の光背も、独特のカルラ炎ですが、これも残念ながら後補です。なお、火炎光背は火天にも現れます。明王のものとは比べてみても面白いかもしれません。授業で紹介した写真を撮ったカメラは、ミノルタのαSweetD という製品です。私は35mm フィルムの時に、ミノルタのα507 を長い間使っていたので、デジタルもミノルタにしています。このカメラを買ってしばらくしたらミノルタのカメラ部門は SONY に身売りされてしまい、ショックでしたが、何とか SONY の名で継続しているようです。Nikon のデジタルもかなりはやく買っています。D70 です。ただ、私の腕が悪いのか、あまり使い勝手がよくありませんでした（ピントが甘かったり、ストロボが使いにくかったり）。調査などで写真を撮り始めたのは 20 年以上前なので、他にもうちには累々たるカメラの山があります。

玉眼はどうやって仕込んだのか、前々から気になっていましたが、後に入れるときはなるほど、けっこう簡単にバスッと切って入れてしまうもんですね。授業とは関係ないのですが、三月堂の不空羂索観音は、胸の前に合わせた手の中に水晶（？）が入ってましょね。あれは（私的には）謎です。また、前回の観想を眺めて思ったんですが、便所でつばを吐いては行けないという禁忌や、セッチンマイリなどの便所にまつわる俗信や慣習は、烏枢沙摩明王と関係、結びつきはあるんでしょうか。

玉眼の入れ方は、仏像の構造などの本によく紹介されています。面貌部の後ろから入れて、木などで留めるようです。奈良博の地下に、パネルで展示されていたと思いますので、機会があれば見て下さい。不空羂索観音の水晶は知りませんでした。ただの合掌ではないのですね。謎に思うのはいいことですので、ぜひ調べてみて下さい。トイレのタブーと烏枢沙摩明王との関係も同様で、なにか面白いことが出てくるかもしれません。

本日の講義で、道長や栄花物語など社会的地位の高い人々の生活に、五大明王が入り込んでいるのはわかりましたが、一般庶民の生活にも、不動や密教儀礼は意味を持っていたのですか。

おそらく、ほとんど浸透していなかったでしょう。天台も真言も朝廷や貴族を相手に修法をおこなうことが普通です。べつにこれは金持ち志向というわけではなく、そもそも日本に仏教が伝来したときから、僧侶は朝廷の許可のもとで、彼らのために働いていたのです。一種の公務員ですね（年分度者と言います）。そうではない僧侶は私度僧と呼ばれ、公式の僧侶とは認められていませんでした。仏教が人々の救済を本格的にめざすようになるのは、平安後期からで、浄土教の念仏聖などが先駆的で、空也などがよく知られています（奈良時代も行基のような人がいましたが）。しかし、一般の人々も信仰世界を持っていたことも、今昔物語集などから明らかです。道祖神や荒神などの信仰が紹介されていますし、観音や地藏、文殊などの個別の仏の信仰もポピュラーでした。不動もこれらの仏と同様に、次第に単独で信仰される庶民の仏になっていったようです。

個性豊かな日本の明王と、没個性化したインド、チベットの忿怒尊が興味深い。明王に限らず、日本で像（図像）化された仏や神様は、他国に比べて個性が強く出ている気がする。大阪市立美術館常設の中国の仏像も、「菩薩像」など名前がわからないものが多かった。日本ではイメージの明確性を重視する国民性があるのか、逆に他国ではその必要性がない何らかの理由があるのだろうか。他国は、上層部だけ明確ならば、他は補助的な役割に落ち着いてしまうのだろうか。脇役に構成をつけたがるあたり、日本的な気がする。それぞれのものに神様を見いだした日本独自の宗教観というのは考えすぎだろうか。作るんだって明確なイメージやその仏像ないし図像への思い入れがないとテンションがあがらないと思う。他国では一体一体というよりも、全体としての信仰が強かったのだろうか。面白い指摘ですね。五大明王は個性あふれるのに、

十忿怒尊はどれも似たりよったりで、区別がつかないというのは、授業でも紹介しました。じつは、仏の個性がなくなるのは、インドの密教美術でも見られることで、チベットの忿怒尊は、それを忠実に受け継いだものです。仏をグループ化して、個々の仏よりもグループ全体を重視するという指摘はそのとおりです。その背景には、一定数の仏からならグループを描かなければならないマンダラの出現も、重要な要素だと思っています。「仏のイメージの画一化」は、私自身、以前から気になっているテーマで、90年ころに「十忿怒尊のイメージをめぐる考察」という論文を書いていますし、最近では、奈良でおこなわれたシルクロードのシンポジウムで、「密教仏の成立」というテーマの発表をおこない、この問題を活字化しました。日本では脇役にも個性を与えるという視点は、私にはありませんでしたが、そのような文化論に結びつけるのも面白いですね。

修法で物の怪をはらおうとする様子は、想像するとすごく不気味だなあと思うのですが、五大明王というのは、そういった物の怪を倒すような存在なのでしょうか。いまいち戦っているようなイメージがありません。あと、五大明王のイメージと出産がいまいち結びつかないのですが、五大明王には安産の力があるのでしょうか。

明王による物の怪退散は、たぶん、想像通りの不気味な世界でしょう。物の怪といわれてもわれわれにはピンと来ませんが、当時の人々にとってはとてもリアルな存在だったのでしょうか。栄花物語を読んでいても、物の怪が「よしまし」に移ったり、奇声を発したり、自らの正体を明かしたりと、たしかにそこにいるという確信を持って書かれています。五大明王が安産に登場するのは、それだけ、この明王に対する人気が高かったからでしょう。ひとりでも強力そうな明王が、五人もそろって助けてくれるのですから、頼りがいがあります。安産に関係する恐ろしいイメージの者としては、アングリマーラというのがいます。これは、釈迦の説話のひとつで、殺人鬼だったアングリマーラが改心して、仏法に帰依するという物語なのです

が、東南アジアの上座部仏教では、このアングリマーラの呪文が、安産のために唱えられるそうです。私自身はこの信仰を、人の命を奪う者が、人の命の誕生も司ると理解しています（くわしくは『インド密教の仏たち』第7章参照）。

インド・中国・日本で○大明王などに取り上げられる尊格が違うようですが、入ってくる過程で変わったのですか。意図的に変えたのですか。日本で、馬頭は観音で、中国だと明王というのも差があって面白いと思います。不動とかより、馬の頭を持つ方が人間離れして怖いと思うのですが。孔雀明王は図を見る限り、横の大威徳、軍荼梨と同じグループには見えません。穏やかな顔をした明王もいるんですね。

明王やそれに相当する忿怒尊のグループの顔ぶれが異なるのは、時代や流派の違いによります。仏の世界も人々の人気を繁栄して、新しく人気が出てくる仏もいれば、しだいに忘れ去られる仏もい

ます。明王の場合、五大明王の組み合わせは中国で短い期間流行しただけで、インドには原型をさかのぼれませんし、中国も後の時代になると烏枢沙摩を加えたり、八大明王にした方が人気があったようです。十忿怒尊は後期密教の『秘密集会タントラ』という経典に登場する明王系のグループで、この経典の流派がインド密教の主流になったために、その後の明王のグループとしてはもっともポピュラーになります。孔雀明王は外見どおり、明王には見えません。本来は孔雀明妃といって女性の仏だったからです。陀羅尼といって、一種の呪文を司る仏で、とくに毒蛇除けに効果のある呪文の仏です。孔雀は多産や安産の象徴でもあり、孔雀を点滴とするへびも多産のイメージでとらえられます。孔雀明王を主尊とする孔雀経法という修法は、安産祈願の修法として、平安時代にはもっとも好まれたようです。紹介した栄花物語では、五大明王も孔雀明王も総動員して、安産を祈ったのです。

10. 修験道と不動

仁王経のマンダラを見たときに、一番外側に八尊が描かれているとのことでしたが、十二体あったので、十二天かと思ったのですが、十二体いても八尊なのですか。私は富山出身なので、上市の滝の修行はニュースでよく見たことがあります。修験は具体的に何をするのか知らないのですが、基本的には山に登るということではないのでしょうか。立山は登るだけでもたいへんそうなので、十分修行になると思うのですが。山から逆さ吊りにするなんて無茶すぎます。でも、山に登ってたいへんな思いをするというよりも、一回死ぬ、逆さ吊りにして懺悔するという儀式的な意味の方が大切なのかもしれませんね。

仁王経曼荼羅の外側には、金剛界マンダラでも四門に置かれる四摂（ししょう）菩薩が四方に位置し、残りの八カ所には四天王と帝釈天、火天、水天、風天がいます。仁王経曼荼羅のようなマンダ

ラを別尊曼荼羅といますが、別尊曼荼羅の仏たちの配置は儀軌に定められていることが多いので、適当に並べることはできません。仁王経曼荼羅は四摂菩薩の他にも、金剛界マンダラの内の四供養菩薩、外の四供養菩薩が含まれ、全体的に金剛界マンダラから流用された仏たちが多く見られます。これは仁王経曼荼羅に限らず、他の別尊曼荼羅にもしばしば見られることで、中心の仏は特別でも、回りは金剛界や胎藏界のよく知られた仏たちでかためるというパターンです。別尊曼荼羅は日本密教特有の曼荼羅で、とくに平安時代にさまざまに発達した修法と結びついています。日本のマンダラ研究の重要な主題になります。修験で何をすることは、それぞれの地域や伝統でいろいろありますが、基本的には山に入り、さまざまな修行をすることです。資料では羽黒山の修験の内容を紹介しましたが、一日中、ほとんど休みなく、何かをし

ていることがわかります。護摩を焚くことも重要な儀礼のひとつです。ご指摘のように、儀礼的に一度死ぬことが基本にあるのでしょうか。修行階梯を十界にあてはめるとともに、死と再生の枠組みをとることもそのためです。

今さらですが、金剛界と胎藏界がどう違うのかわかりません。描かれる尊格（マンダラで？）が異なるというだけではないのですよね。修験を行うのは男性だけなのですか？また僧侶に限られたのでしょうか。一般庶民が行うというものではないのですか？

金剛界は『金剛頂経』、胎藏界は『大日経』という経典にそれぞれもとづいたマンダラです。いずれも大日如来を中尊としますが、そのまわりの仏たちの構成は大きく異なります。マンダラの構造自体も違います。日本密教（とくに真言宗）ではこのふたつのマンダラを両部の曼荼羅と呼び、すべてのマンダラの中でも最重要のものに位置づけます。しかし、インドにおけるマンダラの歴史を見ると、胎藏界はまだ発展途上のマンダラで、金剛界で基本的な枠組みが確定します。さらにインドでは、後期密教のさまざまなマンダラがその後にも登場しますが、金剛界よりもあとのマンダラは、日本にはほとんど伝わっていません。このあたりのマンダラ全般については私の『マンダラ事典』を参照してください。修験を行うのは、古い時代と現代とではかなり異なるでしょう。日本に密教が伝わるよりも前の時代には、山を修行の場とする特殊な修行者たちが、修験の原型となるような実践を行っていたようです（「山林とそう」といいます）。平安時代以降、本山派と当山派が成立し整備されていくと、それぞれの宗派に属する僧侶の中に、修験をもっぱらとする者たちが現れたのでしょうか。それが大衆化したのは江戸時代のようにです。現在では、修験の修行をする一般の人たちも大勢います。そのリーダー的な存在の人のなかには、修験道の特定の組織に属さない人もいます。このあたりは、四国遍路の大衆化などと同じ流れがあるのではないかと思います。

上市にこんな温泉ができたんですね。いつか行ってみなくては…。でも T シャツは要らないです。霊山は全国にあるとは知りませんでした。よく聞くのは恐山ですが、なぜ恐山が一番有名なのでしょう？私が聞いたのは、恐山の景色が地獄のようで、そこに魂が集まってくるから…というものでした。しかし、漫画からの知識なので、本当かどうかは不明です。景色だけが要因とは思えないし…。有名な人が恐山にいたとかですか？

上市の温泉はなかなか良さそうですね。写真にうつっている不動明王のステンドグラス？とか一見の価値がありそうです。私は T シャツもほしいです。それを着て授業をするとか…。恐山以外の霊山も、火山の場合、地獄に結びついたものが多いようです。立山もそうですし、箱根も有名です。おそらく、火山特有の硫黄の煙や火山湖などが、地獄の景観を彷彿とさせるのでしょう。釜ゆでとか血の池とか。地獄は日本人にとって、ひとつの典型的な死後の世界で、そこを通過することで、新しい生に至るという考え方があります。恐山はイタコが有名ですが、死者がそこにいるということと、死者のメッセージを伝える霊媒、すなわちシャーマンがいることが、恐山のポイントになると思います。

修験の活動において、山に入ることが一度死ぬことを意味し、また、生まれ変わるために、いろいろするという説明がありましたが、何か水に関わる行動はないんですか？木曜日の授業で、水が再生の儀礼に重要な役割を果たすと習ったし、山が母体（母胎？）を表すのであれば、その胎内には水があってしかるべきだと思うのですが。

今期の私の授業はこの不動と、木曜 3 限の儀礼の比較研究ですが、しばしば内容がリンクするので、両方出ている人にはぜひ双方の内容を役立ててください。水の指摘はおもしろいですね。配付資料にもありますが、修験は密教儀礼を多く含んでいるため、灌頂も取り入れられています。とくに、修行の完成段階に置かれているようで、これによって免許皆伝という意味のようです。当然、ここでも水は使われているはずで、本来の密教の灌頂

儀礼が持っていた「水による再生」の意味を継承しています。その他にも修験の修行には水がつきものでしょう。滝に打たれる行や、冬に冷たい川に入る行などは、よくテレビなどでも紹介されます。上市の六本の滝のことも、配付資料にありました。水が持つ「浄め」や「みそぎ」の機能が基本にあります。それとともに水によって特別な存在と関係を持つという意味も読み取れます。今回紹介する文覚の滝行も、そのひとつです。滝や川は異界とわれわれの世界をつなぐ媒体の役割を果たすようです。

別の授業で山の神は女性だとされていると学びましたが、今回の資料にあった西ノ覗という荒行が、**臨死体験－修行－生まれ変わるとった母胎？をイメージしたものであることと関連があるのかなと思えました。やってみたいです。**

山の神が女性であるというのは、日本全国で広く見られる信仰です。修験の場合、これに女人禁制が結びつくこともしばしば見られます。大峰山は今でも女人禁制です。女性が山に入ることが禁じられるのは、山の神が嫉妬するからだという説明もありますが、むしろ、同性であることによる自己撞着？のようなものが忌避されたのではないかと思います。女性の持つ豊穰性や多産のイメージが、山の持つ同じような機能と重なることで、一種の飽和状態になるのを避けるということです。もちろん、女性と穢れ（宗教学、あるいは民俗学的な意味での）が強く意識されたこともあります。それはむしろ後でつけられた意味のような印象を私は持っています。山を母胎とみなすという発想も修行の階梯の中にあるようです。十界修行の最後に「胎内くぐり」というのをやるそうです。「やってみたい」というのは、西ノ覗の逆さ吊りのことですか？私はあまりやりたくないです。

医王山は私も行ったことがあるのですが、あそこが修験道の拠点だとはまったく知りませんでした。医王山でも護摩行が行われていたんでしょうか。医王山には寺などが無いと思っていたので驚きました。そもそも霊山とは何をもって霊山とされる

のでしょうか。

医王山は加賀と越中の境の山で、このあたりの修験の山としても重要なもののひとつだそうです。山岳修験はそれぞれの山がばらばらにあるのではなく、ひとつのネットワークを形成することもあったようです。たとえば、白山も立山も天台系の修験の山として昔から有名でした。これは、比叡山からこの北陸まで、同じグループの山岳修験の山々がつながっていることを示しています。滋賀と岐阜の県境の伊吹山や、滋賀と福井のあいだの己高山（こだかみやま）などもその一部です。修験の行者は、本来「山の民」のような人たちだったようで、おそらく山を生活の舞台として、「里の民」とは別の世界を生きていたのではないかと思います。そのような人たちには、山を移動することは容易だったのでしょう。なお、医王山の医王とは薬師如来を指します。薬師如来は天台の山岳寺院に祀られる仏として、最も一般的です。これも天台系と関係があるのではと思っています。

山に神々が住んでいるというのは、もとはどこから生まれた考えなんですか。アニミズムとか関係あるのかなと思います。私の専門の演習で読んでいるテキスト（インドネシア諸島あたりの話）では、海に女性の精霊がいて、収穫を感謝したり…みたいな話もあったので、海に神々がいてもいいんじゃないかと思ったんですが…。

私はあまり用いませんが、アニミズムというのは、かつて宗教学や人類学で好まれた概念で、かなり一般にも知られているようです。本来は、あらゆるモノには生氣（アニマ）が宿するという考え方に対して名付けられ、さまざまな宗教を進歩的にとらえるときに、その原初段階に位置づけられるようです。それとともに、日本の宗教はアニミズムが基本であるといった場合、多神教とか八百万の神のような考え方と組み合わせられて用いられる傾向があります。その多くは「だから日本人の宗教観は特別で優れている」という文脈であることが多いようです。さて、海にも精霊が宿するのは、日本でも見られますし、他の国でもしばしば認められるでしょう。修験の中心として紹介し

た紀伊半島でも、熊野のあたりは蓬莱信仰や観音の浄土である補陀洛信仰が古くからあり、海上他界観、つまり、海の彼方に死者の国や仏の国があるという考え方が見られます。基本的に日本人の他界は山岳と海上のふたつがあるのでしょう。インドネシアの宗教とは、直接結びつくかどうかはわかりませんが。

「新奇の法」はおそらく今でいうカルトや新興宗教のようなものだと思うのだが、よく淘汰されずに残ったなあと思う。異端なものというのは社会からはじき出されそうなのに、なぜ残ることができたんだろう。現代でも多くの新興宗教があるが、うまく人の心の隙間に入り込むような教えを説いているように思う。これは宗教全般に言えるのかもしれないが。

修法に見られる「新奇の法」のことですが、権力と結びついたことが大きかったでしょう。修法の世界は結果が出るのが何より重要でしたから、あらたな修法を編み出して、それを実際に行ったことで、効果が得られたならば、それを期待した権力者たちは繰り返し行うことを期待したでしょう。密教の儀礼というのは基本的には文献に定められ、しかもそれを師から弟子に忠実に伝えることが重視されましたが、その一方で「阿闍梨の意衆（いぎょう）」とあって、儀礼を行う阿闍梨が、独自の方法を生み出すこともしばしば見られました。それによって、より強力な靈験が得られれば、だれも文句を言いません。異端というのはむしろか

しい概念で、日本の仏教の場合、ほとんどそれが問題にされることはなかったでしょう。そもそも、教理的には日本の仏教全体が異端のようなものです。キリスト教が公会議などで「正統と異端」を峻別するようなメカニズムは、日本仏教には存在しませんでした。例外的に、立川流が邪教として迫害されるようなこともありました。

「日本の儀礼は図が残っていてすごい」という話がありましたが、インドやチベットの人は言葉だけで、その儀礼が想像できるほど、修行を積んだのでしょうか。チベットの文献にはさし絵がないので、訳せても、全然その場がわかりませんが。

「日本の儀礼は図が残っていてすごい」というのは、インドの儀礼文献を専門として扱っている私の率直な感想です。サンスクリットの文献を讀んでいて、「儀礼空間」というものを、いつも想像しなければならぬからです。日本の指図のようなものがあれば、どれだけ楽だろうかと思っています。インドやチベットでは、実際に儀礼を行う伝統の中で、補助的にこのような文献が成立したので、わざわざ図を載せる必要がなかったのかもしれない。それとともに、日本人が何でも記録に残したがる不思議な民族だったということも考えられます。指図は儀礼のマニュアルではなく、実際の儀礼を行った記録として残っているからです。これは、歴史書をほとんど残さなかったインド人と、逆に膨大な歴史書を残した日本人との違いかもしれません。

11. 不動にまつわる物語

感得説話に描かれる不動は、仏や自身への信仰を促す威光の伝達者のような印象を持ちましたが、身代わり不動の説話では、不動そのものが奇跡？を起こして行者を助けていて、仏の性質が強いとか、困ったときの神頼みのような印象を持ちました。平家物語の註釈で、制吒迦が福德の使者とあり、講義で見てきた鬼っ子のようなイメージ

は弱まっていたのかなと思いました。

泣き不動をはじめとする不動の説話が、以前に見た黄不動感得説話などと、どこか本質的なところでちがうような気が私もしています。授業ではそれを「饒舌な不動から無言の不動へ」というとらえ方をしようと思ったのですが、あまりまとまりませんでした。たしかに「お願いすれば助けてく

れる」という存在に変わったのですね。「仏の性質が強い」と見ることもできますが、私自身は、むしろ仏よりも身近な存在になったような印象を受けます。近寄りたがたい仏であった不動が、われわれと同じ世界に生きて、われわれの苦しみを肩代わりしてくれるのですから。ちなみに、代受苦の仏としては、むしろ地蔵や観音がよく知られています。いずれも、仏教の仏たちの中でもとくに人間味のある存在です。地蔵も観音も菩薩ですが、本来は明王である不動が菩薩化？しているようにも見えます。『平家物語』の訳注での童子の説明には、私も疑問を感じました。そのような解釈もあるのかもしれませんが、むしろ、あまり根拠のないまま付けられた注であるように思えます。注を付けた人は国文学が専門の研究者ですが、分野が異なるとこのようなことがしばしばあります。制吒迦はあの奔放なところが魅力なのですが。

時代が下るにつれていろんな不動が出てくるのは、それだけ広く信仰されているのだなあと思いました。でも、忿怒尊なのに泣くというのは、もともとのイメージからかなり離れていませんか？ 正統から少し離れたのが聖性を持つと感得像の時に習いましたが（それとは別物かもですが）、人びとは泣く不動を不動と見なせたのでしょうか。

「泣き不動」というのは、『不動利益縁起』の名で知られた絵巻物が流布していく過程で、あらたに付けられた名称なので、人びとのあいだに自然発生的に生まれたイメージのようです。「泣く」というのはたしかに、力強い不動には似つかわしくないイメージかもしれませんが、むしろ、そのギャップが重要だったのではないのでしょうか。卑近な表現ですが「鬼の目に涙」のイメージで、およそ泣くことがないような不動でさえも、師を思う弟子の姿に感涙したというのがいいのでしょう。上の回答では「不動の菩薩化」という表現を用いましたが、観音が泣いても意外さはありませんが、不動が泣くから、より鮮烈なイメージを与えます。それとともに、十九相観においても、それ以外の形式でも、不動の身体的特徴に目があることも関係するのかもしれませんが。不動のトレードマークの

ような特殊な目に、さらに涙を加えることで、ヴィジュアルなイメージがより強められます。

本覚思想と修験の厳しさのギャップがとても激しい。どちらにしろ救われるのなら楽な方がよいのに、それでも修験が廃れなかったのはなぜだろう。苦行を負うことができ、仏教原理に基づきたい人と、日常生活の中で救われたい人を幅広く救えるからだろうか。にしても、修験道から批判がありそうな気がするけど。悟りを開こうという人は、そんなせこいことは言わないだろうか。不動明王に会えるのだったら、私は修験を選びたい。

不動利益縁起では、不動明王は矜羯羅たちをつれ、炎を背負っているのに、後ろ手に縛られて連行される様子が何となくおかしい。早く気づいてあげて！ とつつこみたい。形相が忿怒や沈黙だからか、やり方が心優しい不良みたいなのもよい。閻魔が丁寧な謝辞を述べるあたり、不動>閻魔なのだろうか。

本覚思想は日本仏教を特徴付ける重要な考え方です。インド仏教でも「如来蔵思想」といって、人は誰でも如来の本性を持っているという考え方がありましたが、正統とはみなされませんでした。それに対し、日本仏教はどの宗派も本覚思想を基本的な考え方としています。授業で紹介したように、禅も浄土教もそうです。ただし、視野を少し広く取り、神や仏の救済にあずかるパターンとしてみたとき、とくに日本の仏教に特有であるわけではありません。苦行などの修行を通して、神の救済を得るという考え方と、そのような人間の努力は、神の前においてはゼロに等しいのであって、われわれはいかなる努力も捨てて、ただ神の恩寵にあずかるしかないという考え方の両方が、多くの宗教で見られるからです。インドでは「サル派とネコ派」という喩えが有名です。子猿が母猿に運ばれるとき、子猿自身がしがみつくと（すなわち努力する）のに対して、子猫は母猫に首をくわえられて、何もしなくても運んでもらえる（ヤマト運輸のイメージです）という違いです。母猿や母猫が神、運ばれる先が悟りや神の国に相当します。注意しなければならないのは、いずれも困難であ

ることです。「人間の努力は神の前にはゼロに等しい」と口で言うのは簡単ですが、それを信じ、すべてを神のはからいにゆだねるのは、むしろきわめて困難です。そのためには神への絶対的な帰依や信頼が必要です。人間とは「努力すれば報われる」と考えるものなのです。苦行や修行はそのわかりやすい手段です。

羽黒山の秋峰についての資料を見て、たった一週間でこれだけのことをするのかと、すごく驚きました。気になったものをあげると、野花摘み、天狗相撲、ヤッホー（鳴子）…ピクニックかよ！と思いました。あまり寝ないで朝日に？むかって叫んだり、参道を駆け下りたりというのは、現代的な言葉で言うと、すごいハイな人ですよ。もちろん、実際は非常に真剣なものだと思いますが、修行というのは、精神的なものだと思うのですが、何らかの活動、行為がともなうことが多いという感じがします。先行するのはどちらなのでしょう。

たしかにもものすごくハードなスケジュールですが、実際の修行の様子は私もよくわかりません。ドキュメンタリーの映像などがあるようなので、関心がある方は図書館で探してみてください（羽黒山の入峯は、たしか中沢新一氏が監修したものがあります）。野花摘みやヤッホーは何をするんでしょうね。天狗相撲は実際に行者たちが相撲を取るようです。修験と天狗（とくに烏天狗）はいろいろ関係があります。「南蛮いぶし」なんて、全然見当つきませんが、何となくこわそうです。修行は基本的には実践が先で、精神的なものはあとからついてくると思います。身体にあえて苦を課すというのは、意味がないことのように思えますが、それによって、日常的な身体や精神の状態を、いったん別の状態にするのではないかと思います。ディスクの初期化のようなものです。それによって、あらたな人格や精神が宿るのでしょう。「死と再生の枠組み」というのも、同じようなことです。

清水寺に行ったときに胎内めぐりというような名

前のところがありました。清水寺は北法相宗だということなのですが、本尊は十一面観音でした。胎内めぐりなどがあることから考えて、清水寺は密教系なのではと想像したのですが、どうでしょう。胎内めぐりは狭くて光の届かない地下道のようなところに入って、大きな数珠を手探りでたどって一周して帰ってくるというものでした。途中に丸っぽい石があって、触ってくるというのが意味ありげでした。

清水寺は奈良時代の779年の開基とされていますが、坂上田村麻呂伝説とも関係がある開創伝説もあります。もとは法相宗に属していたのですが、現在は独立して北法相宗の大本山です。修学旅行などでもおなじみのところなので、行ったことのある人も多いでしょう。観音菩薩が本尊で、観音の霊場を集めた西国三十三所の札所ですし、とくに清水寺の十一面観音の形式が独得であることから（頭上で合掌しています）、清水式観音という名称でも呼ばれます。胎内めぐりは清水寺に限らず、多くのお寺にあります。基本的な形式は紹介してくれているとおりです。真つ暗闇というのが重要ですね。胎内めぐりは地獄めぐりととらえられることも多く、ここでも「地獄＝再生のための通路」という、日本独特の地獄観が見られます。石を触ってくるというのは、肝試しの感覚でもありますが、肝試しも墓場を通過するように、一種の擬似再生の体験なのでしょう。

教養の授業で絵巻について習ったとき、『信貴山縁起絵巻』をやったんですが、あれも徳のある僧が山ごもりしていたり、不動は登場しないが童子は登場したりと、今日の授業を聞いてると、この絵巻を思い出したんですけど、何かしら関連があったりするのでしょうか。

日本の絵巻物の代表的な作品である『信貴山縁起絵巻』は、信貴山の長護孫子寺の高僧命蓮の活躍を主題としています。命蓮は密教の僧侶ですが、奈良と大阪の境にある信貴山は、生駒山地の修験の拠点のひとつで、修験道とも関係があったようです。絵巻の全体は「山崎長者の巻」「延喜加持の巻」「尼君の巻」の三部からなります。とくに

はじめの「山崎長者の巻」は「飛倉の巻」とも呼ばれ、倉が空を飛んだシーンなどが有名です。美術の教科書などで見たことのある人も多いでしょう。この倉は命蓮の加持の力で空を飛びました。二つ目の延喜加持の巻では、山にこもったままの命蓮が、童子を遣わして醍醐天皇の病氣平癒を行い、やはり命蓮の加持の力を伝えるものです。ここに出てくる空を飛ぶ童子の姿も有名で、「護法童子」と呼ばれますが、毘沙門天の眷属の中によく似た姿の童子が含まれます。毘沙門天も修験道と縁の深い仏で、天台ではしばしば不動と対になって登場します。長護孫子寺の本尊も毘沙門天です。

俱利伽羅の不動寺には、善無畏三蔵が来て、俱利伽羅龍の巻き付いた剣を彫ったものを本尊とし、弘法大師がその前立を彫ったと言われています。インドの善無畏も弘法大師も本当に俱利伽羅まで来たのか、伝説だと思いますけど…。江戸期は境内にある手向神社とともに大いに栄えたいです。神社の祭神は手力雄だったと思いますが、力がありそうで、不動との取り合わせとしておもしろいです。

善無畏が日本に来たという伝説があるのはおもしろいですね。善無畏は真言宗の八祖のひとりなので、重要な人物なのですが、あえて善無畏を選んだのは、彼が『大日経』の翻訳者だったからでしょう。不動が登場する重要な密教経典が『大日経』です。弘法大師が各地に伝説を残していることはよく知られていますが、ここでは善無畏の脇役なのですね。

身代わり不動の話ですが、十王信仰においては、秦広王の本地仏が不動で、閻魔王の本地が地藏です。絵巻物では引き立てられてきた不動を、驚いた閻魔が伏し拝んでいます、十王の中にも序列があるのでしょうか。

十王信仰は晩唐のころに成立した偽経『閻羅王授記四衆逆修生七往生浄土経』（略称として『預修十王生七経』）が典拠とされますが、日本では『地藏菩薩発心因縁十王経』（略称として『地藏

十王経』）が平安末に現れてから本格的に流布したようです。十王と仏教の仏との本地の関係も、それ以降、知られるようになりました。おそらく『不動利益縁起』にはまだ、十王と本地仏との関係は意識されておらず、不動を見てもそれが秦広王とは思わなかったでしょう。地藏が不動に変わって代受苦の仏の中心となるのも、閻魔の本地仏として、地獄からの救済者としての役割を担うようになったためでしょう。