

4月23日の授業への質問・回答

地下6階の井戸の建物を見たときに（先生のジブリの話の前に！）宮崎駿アニメを思い出していました。宮崎駿の話の中で、よく「水に沈んだ古代文明」の建物が出てくるのですが、そのイメージとそっくりだったのです。階段井戸はどうして作られたのでしょうか。あそこまで深く掘らなければ水が出なかったのですか？それとも別の目的があったのでしょうか？

はじめに写真を紹介した階段井戸(Step Well)へのコメントがたくさん見られました。今年の教養の授業でも見せたのですが、そこでも反響が大きかったです。私もあの遺跡に行ったときはおどろきました。建物というのは上に伸びるものだと思っていたのですが、それを逆にしたような構造なのです。教養の授業での受講生のコメントで「現在の建築と言えば、積み上げて上方に大きくしていくものですが、その常識にとらわれなければ、重力に逆らわず、下に建物を取っていくという考え方も不自然ではなかったのかな」というものがありました。工学部の1年生ですが、こういう場合、理系の人の発想はなかなかするどいです。「建築とは重力との戦いだ」ということばを聞いたことがあります。地下に掘れば、戦う必要があまり無いわけです。インドには岩山を掘って作られた僧院や寺院がありますが（たとえばエローラのカーラーサナート寺院）、それも同じ発想なのでしょうね。階段井戸の目的はよくわかりません。授業でお見せした階段井戸はヒンドゥー教の寺院としても機能しているのですが、本来はイスラムの建築様式で、水が少ない砂漠地方で見られるようです。実用的な井戸ですが、その一方で、国王の即位儀礼なども行うようで、政治的、宗教的な儀礼の場でもあるようです。ただし、私はこのあたりのことはあまり詳しくありませんので、パタンの階段井戸に関する詳しい研究書を紹介しておきます。写真も多数収録されています。

Kirit Mankodi. 1991. *The Queen's stepwell at Patan*. Bombay : Franco-Indian Research

・階段井戸はいったい汲み上げるときはどうするのだろう。上からつるべを投げ入れて引き上げるのか、バケツリレーのように階層ごとに運んでいくのだろうか？それにしても巨大だし、井戸だからといって、細部にまで手を抜かないあたりがすばらしいと思う。

・伏見神社の鳥居にしる、イスラム様式のアーチにしる、幾何学的なものが連なる下を通っていくと、やはり何かしら不思議というか、静謐な気持ちになってくる。これはトランス状態をもたらすことを少しを意図しているのだろうか。

・ジブリに限らず、母胎回帰と再生というテーマは、日本のアニメや漫画（SFもの？）でよく取り上げられるものだと思う。「もののけ姫」も自然を母胎として考えることができるのかもと思う。単に自然破壊への警鐘なのかもしれないが。

階段井戸の水の汲み上げは、つるべ方式のようです。パタンではすでに無いようですが……。幾何学的な模様がトランス状態を生み出すというのは、たしかにあるかもしれませんが。それと同時に、幾何学的な模様は、しばしばその建築を生み出した宗教の教理、とくにコスモロジーや世界の構造、基本的な原理などの影響を強く受けます。もちろん、それも「通過することによる変化」を生み出すことになるとは思いますが。トランスを生み出すためには、むしろ旋回などの運動の方が効果的かもしれません。「母胎回帰」は授業でも紹介したように、子どもの物語の基本にしばしば見られます。私の乏しいジブリ体験ではよくわかりませんが、トトロにおける母親の不在と、家を含む空間の神秘性は、どこか通じているというか、代替となっているような気がします。トトロを発見したときに、木のむろのようなところ（＝産道）を通過することや、ネコバスがその体内（＝胎内）にサツキを入れることなどもあげられるかもしれません。

たぶん、こういうことはジブリのアニメの解説本などですでに指摘されているのですが。

空間≒世界であるように感じた。それゆえ、子どもの「世界観」と大人の「世界観」では、空間の認識に違いが出てくるのではないか。ジブリアニメが「母胎回帰」をテーマにしているといったような話が出てきたが、「日常－非日常」を行き来するのは物語の型のひとつなので、あまり母胎云々は関係ないので・・・と個人的に思う。母胎＝日常という解釈なのでしょうか。

空間と世界の関係はいろいろあると思いますが、この授業ではどちらもまとめて「空間」と呼んでおきます。どちらかという、「世界」という語には哲学的な意味を持たせることもあります。子どもと大人の世界観の違いは、空間が構造を持ち、非連続的であることのわかりやすい例として取り上げました。宗教的な空間は、科学的、合理的思考に慣れた（あるいは麻痺した）大人よりも、子どもの方が感じやすいからです。子どもによる空間認識という問題は、これからの授業ではあまり登場しませんが、心理学的な発達や、文学作品における子どもの視点など、いろいろな分野と問題が共有されるような気がします。母胎回帰については上でも取り上げましたが、さまざまな解釈が可能でしょう。「日常－非日常」という対立の中では、「母胎＝日常」という図式も成り立つと思いますが、イニシエーション（入門儀礼）のような場合、儀礼の期間や場が、母胎の中で過ごすというメタファーでできていることもあります。その場合、母胎が非日常になります。

Web ページで見せていただいたときに、寺院の彫刻で水牛を殺す女神の像がありました。ヒンドゥー教では牛は神聖なものだと聞きますが、この像にはどういった意味があるのでしょうか。

この女神はマヒシャースラマルディニーといって、授業でも紹介したように「水牛の悪魔を殺す女神」という意味です。水牛と牛は似て非なるもので、牛はおおむね神聖な動物としてあつかわれるのに対して、水牛はどちらかという「悪しきもの」のイメージが強いです。マヒシャースラマルディニーが活躍する神話は、水牛の悪魔が神々（もっぱら男性の神）を征圧し、世界を支配している暗黒時代に、美しい女神が登場し、この悪魔を殺戮するというものです。『マールカンデーヤ・プラーナ』というヒンドゥー教の聖典の一部『デーヴィーマーハートミヤ』という文献で語られています。これは平凡社の東洋文庫に含まれる『ヒンドゥー教の聖典二種』として翻訳が発表されています。インドの神話を紹介した『インド神話』（東京書籍）や『ヒンドゥーの神々』（せりか書房）にも簡単なあらすじが含まれます。

建造物やマンダラ、とてもきれいだと感じました。こうは思ったんですが、なぜ日本では巨大建築とならなかったのですか。土地や材料の問題なんですか。マンダラも日本ではそれほどメジャーではないように感じられます。

日本における巨大建築物の不在の理由は、この授業の中でみなさん自身で考えてみてください。日本人の世界観や、聖なる空間のイメージに密接に関わると思います。マンダラが日本でメジャーではないというのは、正しいとも正しくないともいえるでしょう。インド以来の密教の正統な曼荼羅（両界曼荼羅）は日本では固定化して、あらたな形態を生み出しませんでした。別尊曼荼羅という特別な密教の曼荼羅は数多く現れました。神道、修験道、浄土教、そして民間信仰などでもさまざまな曼荼羅が作られました。そこにも、日本人の世界観の反映が認められますが、これについては昨年度の同じ仏教学特殊講義のテーマでしたので、これ以上は省略します。授業の内容は、以下の小論として発表していますので、関心のある人は参照してください（比較文化の研究室にあります）。pdf ファイルも HP にアップしてあります（仕事の中の一覧と、マンダラ研究の2か所）。

森雅秀 2007 「日本人はマンダラをどのように見てきたか」『点から線へ』第50号 pp.78-102.

空間というものが、ただ一続きになっているものではなく、その場所、その場所において、意味を持たされて、それぞれに別の特殊な空間になっているということだろうか。その特殊性は、たとえば個人のその場所での思い出などに由来する個人的なものがあるようだが、他にどのような形で特殊性は発生するのだろうか。「聖なる」「俗なる」というのは、その宗教に関わる場合にのみ発生する空間の特殊さと見ていいのか。また、空間に特殊性を見いだすのではなく、その空間にいて、何か影響を受けていることがあるとすれば、それは特殊な空間という言い方ができるのだろうか。

質問のほとんどはそのとおりでしょう。ただし、個人的な空間のみが「聖なる空間」ではないでしょうし、宗教に関わるものだけが空間を「聖なるもの」として感じるわけではないと思います。ひとつの文化や民族、共同体などが共有するような「聖なる空間」もあります（皇居、武道館、土俵など）。空間の内部に含まれることと、空間を外から観察することも、空間を体験するときには重要な違いになるでしょう。質問の多くは半期の授業の中で取り上げる問題です。ぜひ、ご自身で積極的に答えを見つけてみてください。

同じ「仏教」を信仰していても、建造物の様相はずいぶん異なるのだなと思った。その世界観を構築するにあたり、その土地ごとの風土や人間性が関係しているのだろうか、そういったことを考えるのもおもしろそうだなと思った。

そのとおりで、おもしろいです。その一方で、風土や人間性を越えたところで、普遍的な要素が見られることも重要でしょう。

聖なる空間を生み出すことによって、世界や宇宙の構造が見いだされるという点が、基準にするひとつのものを決め、それと他のものを比較し、区別するという考え方なのかと思った。具体的に何も決めず、ただ人が生きているだけの世界は、世界とはいえないものかと思った。

世界を階層化することによって、世界の構造を把握するということでしょう。基準にするものがしばしば世界の中心となることから、エリアードはとくにそのような儀礼や神話に注目するのです。世界の構造はスタティック（静態的）なものではなく、ダイナミック（動態的）に展開することが重要です。「ただ人が生きているだけの世界」というのは、実際はありえないという気がします。人間はどんなに合理的に生きているつもりでも、どこかに非合理的な要素をかかえているはずなのであります。

5月7日の授業への質問・回答

天井のマンドラ（トゥンガル）には驚かされた。私のマンドラのイメージというのは、p. 29 のマンドラ（チャチャプリ寺）のようなマンドラであり、たとえば、平安京や平城京の航空写真というか、山頂から360° 風景を見下ろす、神様が地球を見下ろすような世界をイメージしていた。まさにポロブドゥールのような世界である。それに比べて、天井というのはまったく逆で「見上げる」イメージ。ポロブドゥールの中（建物内部？があるのかは知らないが）から頭上を見ると、そんな風に見えるのだろうか。まさにマンドラに包み込まれた内観な感じです。

空間をどのように表現するか、あるいは世界をどのようにとらえるかという点で、マンドラはとても示唆的な素材です。授業でも取り上げるべきなのですが、昨年度、一年かけてマンドラをテーマに同じ仏教学特殊講義をやってきましたので、今年度はほとんどふれない予定です。それで、空間とマンドラについて、ここで簡単にまとめておきましょう。たしかに一般のマンドラのイメージは、チャチャプリ寺のような壁画のマンドラです。あるいは日本の両界曼荼羅のような掛け軸の絵画でしょう。もちろんこれもマンドラですが、垂直に描かれたり、懸けられているというのは、必ずしもマンドラの絶対的な条件ではありません。チベットでは、砂マンドラといって、色の付いた砂で地面の上に作ったマンドラがあります。灌頂という密教儀礼で用いられるマンドラで、日本でも敷曼荼羅が同じような形態を取ります。これを見ると、マンドラの枠組みは建物を表しているのです、まさに上から見下ろしたような形を取ります。しかし、建物内部の仏たちは、中心から外に広がっているように描かれます。これは、マンドラの中心に位置する仏の視点から、周囲の仏たちが描かれていることを表します。航空写真のように世界全体を「見下ろして」いるのではないのです。ヨーロッパ的、あるいはキリスト教的な世界観では、世界は被造物であり、客体であり、神はその外に位置しています。まさに「神様が地球を見下ろすような世界」です。これに対して、インドでは神は世界に内在します。あるいは世界が神そのものです。そうすると、視点は世界を見下ろすところにあるのではなく、世界に含まれて、その中心に位置します。マンドラを媒体として、われわれは仏と同一であることに気付くというのが、マンドラを用いた儀礼のポイントなのですが、それが世界をどのように表すかという問題と密接に結びついているのです。なお、ポロブドゥールの中には入れません。人々は周囲をぐるぐる回りながら、世界の頂点にいたります。これはインドのストゥーパの崇拜と同じ方法です（上にはあまり登りませんが）。これに対して、ヒンドゥー教の建築は、全体が世界や宇宙を表すとともに、人々はその内部にはいることができます。世界に包まれるというのは、人間にとって母胎回帰の本能のようなものですが、それと同時に、人が神と出逢うことも可能にします。寺院内部が神の世界であるのは、容易に理解できるはずですが。

ヴァーストゥプルシャ・マンドラをスライドで見たとき、ドキッとしてしまいました。よく見ると、上半身はうつぶせで、下半身が仰向けの格好に見えるのですが、どっちなのでしょう。実在論は属性を取り除いても実体が残るといっているので、西洋哲学の二元論のようなものかなと思います。どっちも難しいです。ヴァーストゥプルシャマンドラは、インドの宗教建築の神秘的な図像として古くからよく知られていて、とくにその象徴性が研究者たちによって論じられてきました。比較的、後世の神話では、建物を建てる敷地に相当するヴァーストゥプルシャは、しばしば空中を浮遊するため、それを固定するために、ヴァーストゥプルシャの体の上の所定の場所に、神々が乗ったと説明されます。そのため、実際の敷地は碁盤目状に区切られ、各区画に神々がとどまっていることを、儀礼の中で確認します。授業で紹介したスライドで

も、インドの文字で神々の名前が記されていました。この解釈も、カオスであるヴァーストゥプルシャが、神々の集団によって固定されることで、コスモスに転ずると解釈できます。しかし、私はこれは後世のこじつけで、本来、世界全体を人体で表現したヴァーストゥプルシャと、神々の配置図を組み合わせた結果、生まれた神話ではないかと思っています。ヴァーストゥプルシャがうつぶせに見えるのは（下半身もそのつもりで描いているようです）、ぶかぶか浮かぶヴァーストゥプルシャを、神々がうつぶせに地面に押さえていることを表すそうです。ヴァーストゥプルシャにとってはいい迷惑ですが……。インドの实在論は西洋哲学の二元論とは異なると思います（二元論をあまりよく知らないのですが）。属性を取り除いても実体が残るとするのは、われわれにはわかりにくいことです。形も大きさも色も、そしてそれがたとえば「壺であること」という要素も取り除かれて、それでもそこに何かあると考えるのですから。しかし、そうすることによって、たとえば、壺があるように見えても、それは壺そのものが存在するのではなく、壺という形、大きさ、色、重さ、壺であることなどの集合体でしかないのではないかという主張を否定することができるのです。属性のみしかない、すなわち、そこには実体がないということは、むしろ、われわれの日常生活の常識と矛盾することです。ヴァイシェーシカ学派の二元論は、存在物を有限個の要素にわけてとらえ、しかもそれがすべて実在するという点で、現代的な考え方とも言えるでしょう。それにくらべて、仏教の「空」などは、よほど特別な神秘主義的な世界のとらえ方です。

立川武蔵氏の文で「この水平の説明のために、インドの伝統にならって、ふたたび壺を取り上げたい」とありますが、インド人にとって、壺はどのような存在なのでしょう。

「水平」というのは、水平感覚とかの水平ではなく、世界をとらえる枠組みのような意味です。壺については、別に壺でなくてもいいのですが、壺がインド人にとってもっとも身近なモノのひとつだったのでしょう。われわれなら、鉛筆とか消しゴムとか、あるいは授業で用いたチョークでもいいですし、皆さんならばケータイとかでもいいです。壺は形がシンプルですし、落とせば割れますし、中には空間がありますし、句義の説明になかなか便利です。知り合いに聞いた話ですが、その人の友人に、このニヤーヤ・ヴァイシェーシカの研究をしている人がたまたま3人いて、この「壺」のことを、ある人は「壺」（つぼ）、別の人は「瓶」（びょう）、そしてさらに別の人は「ガタ」（サンスクリットでつぼを表すことば）という言葉を用いて、それぞれ別個に実体や属性などのカテゴリーの説明をその知り合いにしてくれたそうです（この分野の人は、この手の説明が大好きで、頼みもしないのによく説明してくれます）。そのため、その人は、3人がそれぞれ別のモノを指しているはずと思い込んでいたそうで、それにしてみんな同じような説明をするなあと思っていたそうです。インド人にとっては身近な壺も、日本人にとってはかなり特殊なモノなのです。

「壺性」までなくなったら、もう实在性とかいう問題ではないと思いますが……。ヘビで秩序を表現するのは斬新だった。このころは他にも動物をモチーフにして概念を表すものはあったのでしょうか。

「壺性」がなくなっても、そこに実体や関係、無などがあるところに、ヴァイシェーシカ学派のおもしろさがあります。もちろんいずれも実在です。ちなみに、実在するものにもすべて「实在性」という属性（普遍）があります。こうなると、もう何が何やらわからなくなります。ヘビ、つまりヴァーストゥナーガが秩序を表すというのは、インド人が自分で説明しているわけではありません。あくまでも、われわれ（というか私）が、ヴァーストゥナーガの機能や形態から、そのように考えるとわかりやすいということです。一般に、概念を表すためにイメージを生み出すのではなく、はじめにイメージがあって、それが特定の概念や意味に収斂していくようです。なお、ヴァーストゥナーガはヴァーストゥプルシャ（つまり人間）のヴァリエーションのようなものと思っていますが、かなり広がりをもっていて、北東インドからネ

パール、チベットまで用いられていたことが、文献や資料から確認できます。以前、私の友人でこの分野の第一人者だった小倉泰氏が「ナーガではなくて、エビの例がある」と教えてくれましたが、「ヴァーストゥ・エビ」のようなものを説く文献や資料には出会っていません。小倉氏は 10 年ほど前に急逝されてしまいましたので、どこに載っているのかは永遠の謎になってしまいました。ヴァーストゥナーガについては「ヴァーストゥナーガに関する考察」という論文を、以前に書きました（『東京大学東洋文化研究所紀要』142: 219-263）。わたしの HP でも公開しています。

無のカテゴリーというのが気になります。存在の否定が無ならば、私たちは無数の無を持つことになりそうですが、逆に言うと、無数のカテゴリー、実体を持ちうる（持っていて無に否定されている）ということになるのでしょうか。

無数の無を持つというのは、正しいと思います。存在しているもののすべてに、その無が対応することになりますし、絶対に存在しないものも考えられます。そのすべてが無として実在しているという前提で、無というカテゴリーを立てています。そうすると、たしかに世界は無数の無で満ちあふれてしまうような気がします、おそらくそうではないのでしょうか。ヴァイシェーシカ学派のダルマ・ダルミンの関係は、先週紹介したような図を用いるとわかりやすいのですが、これは日本人の研究者が用いているだけで、インドのヴァイシェーシカ学派で伝統的に用いられていたりするわけではありません。ダルマ・ダルミンをふたつの長方形と、それをつなぐ一本の線で表すと、それを基本として、世界は無数の長方形と線で網の目のような、あるいはモザイクのような構造を持つような気がします、それはヴァイシェーシカ学派の人の持つ世界のイメージではなかったようです。ダルマ・ダルミンというのは、どちらかという関係としてとらえられます。そのため、後世のヴァイシェーシカ学派では、世界がどのような構造を持っているかということよりも、世界がどのような関係で成り立っているのかということに、より強い関心が示されました。それでも、単なる関係ではなく、関係それ自体が実在しているということは、徹底しています。

たとえば宇宙はビッグバンで生じた（とされる）けれど、ビッグバン以前には「宇宙は存在しない」ということが「存在した」ということでしょうか。宇宙は広がり続けていて広がっていくその外側には「何もない」ことが「存在する」のでしょうか。では、私が生まれる前には「生まれていない私」が存在していて、私が死んだら「死んだ私」が存在して、私が生まれていなかったら「存在しない私」が存在しているんですか。

句義のひとつの「無」は、「壺が壊れる」というような客観的な存在としては理解しやすいのですが、ご質問のように、自分に関わる問題になると、違和感を覚えるかもしれません。自分のまわりのものや人間は、壊れたり亡くなったりすることで、無に帰してしまいますが、自分自身のこととなると、そのように割り切ることに抵抗を覚えます。宇宙全体も同様です。認識主体である自分自身がいるからこそ、世界（宇宙）は存在するのだと思えるからです。自分が死んだ後も、世界がほとんどそのままの状態が存在するということは、推測としては成り立ちますが、確信は持てません。かといって、「死んだ私」が存在しているのであれば、その「私」は世界を認識するような存在であるかも、わかりません。

唯名論は観測する主体ということが大きい意味を持つと思う。では、観測者がいなくなったら、そこに世界は存在するのか？と考えたとき、一方、観測の対象となるもの、元素なり、概念なり、原子とか分子とかいった物理的なものなり、は存在するのだろうか？それすらも観測者の概念によって存在するなら、そも空間なんてものはないということでしょうか？しかし、その虚無の世界に観測者というものがあること、私たちの意識があること、それは矛盾ではないでしょうか？存在＝空間の占有なのか？空間の占有ない存

在はあり得るのか？仏教的にはどのような説明がされているのですか？観測者がいなくなると意味がなくなるので、ただ、どろどろした原子の空間が永遠に広がっているというイメージなら、何となくつくのですが・・・。

すぐ前のコメントと同様、宇宙が存在することと宇宙を認識（観測）することを、同じであるか別であるかが問題になるようです。仏教の場合、とくに大乘仏教の中観派と呼ばれる学派では、観測者も観測者が占める空間も実在しません。しかし、これはとてもラディカルな考え方で、仏教も含めインドの思想の多くは、空間は実在するということを前提にしているような印象を、私は持っています。あるいは、究極的には実在しないという立場でも、他のあらゆるものの存在が否定されても、空間はその直前まで残るようです。その場合、時間よりも空間の方に重点が置かれています。仏教の空間については、今回の授業で取り上げるので、またいろいろ考えてください。この回答も暫定的なものです。

5月21日の授業への質問・回答

やはりよくわかりません。空間と時間という現代の私たちの考え方と、当時のインド人たちの考え方は、もっと違うのではないだろうか。空間中に時間が含まれているというのは、なるほどそうかと思わないでもないが、空間以外だといわれても、そうかと思えそう。インド人の文章で、「時間とは・・・である」のような記述はないのですか？ 彼らは時間、忘れていないのではないだろうか。

先週のテーマは、前半が前の残りのヴァイシェーシカ学派で、後半が仏教における空間論でしたが、私も十分咀嚼できなかつたためか、よくわからないという感想が多かったです（授業の冒頭で、島先生について感傷的なことを話したりして、時間をとってしまったことも反省しています）。とくに、後半の仏教については、今回、はじめに少し補足するつもりです。インド人はたしかに、時間を忘れているのかもしれないね。あるいは、強く意識することがなかつたのかもしれない。時間と空間に関するインド人の考え方が、われわれのそれと大きく異なることは、予想されますが、それを哲学の綱要書などから見いだすことは、なかなか困難です。その中で、ヴァイシェーシカ学派のカテゴリー論（句義論）は、世界を構造的にとらえ、そのなかで空間や時間の定義を行っているのです、取り上げました。しかし、そこでも「時間とは・・・である」という定義は、授業でとりあげたテキストの中には、紹介した記述以外にはありませんでした。以前に読んでいただいた私の「仏教の空間論への視座」でもふれているように、常住、普遍、唯一なる実体が、さまざまな条件にしたがって、虚空、時間、方位として顕在化するということなのだと思います。そのときに時間と空間は対等の関係、あるいは相互補完的な関係にあるのではなく、空間が優位にあり、そのなかですでに時間的な継続性が含まれているということではないかと思います。声（音）が属性として空間のみに存在するということから、それを考えました。以上のことは哲学書の記述ですが、たとえば、インドでは歴史という概念が希薄であるということも、関係があるのではないかと考えています。インドは「歴史書なき国」と言われ、歴史的な記述を後世に残すという意識がほとんど見られませんでした。「正史」の編纂を国家的な事業として精力的に行った日本や中国とは、まったく異なるのです。その一方で、インドは仏教のみならず、あらゆる宗教が、壮大なコスモロジーを持っています。世界の構造には異常なまでの関心を示しているのです。これに対し、日本ではきわめて貧弱なコスモロジーしか、見られませんでした。

インドでは、二つ以上の個物に共通して存在する法が普遍といわれるのであれば、二つのものに共通するだけで、普遍となるのでしょうか。インドでは、「普遍」というものの考えられ方も、日本とは違うのでしょうか。

「普遍」という訳語からは、そのように考えられるかもしれませんが、もとの言葉である「サーマーヌヤ」は「共通していること」という意味なので、二つのものに共通するだけでも普遍です。壺が二つあって、そのどちらも壺であると認識できるのは、それぞれに「壺性」があるからです。その反対に、世界で最も大きな「普遍」は何かというと、「実在性」という普遍です。ヴァイシェーシカ学派では、あらゆるものは実在していますので、そのすべてに「実在性」という普遍があることとなります。唯一である空間にも普遍があるのは、空間が無数に存在するからとも考えられますし、この「実在性」や「実体性」（地水火風などにもあります）があるからでしょう。

先週のスライドの 19 ページの「生滅」は仏教の言葉でしょうか？ 前は「消滅」（13 頁）となっていた

ので、使い分けされているのでしょうか。虚空、時間、方角が同一であるということが、全然わからなかった。それ以前に時間の定義がよくわからない。時間は発生から消滅を繰り返すものとして、時間がその属性を持たば・・・すみません、よくわかりません。

生滅は生起と消滅をあわせたものです。19 ページの用例では音の生滅なので、音が一定時間、空間に存在する時に、その始めと終わりを指すというだけのことでしょう。虚空、時間、方角が同一というのは、私も実感としてはよくわかりません。しかし、たとえば何もない宇宙空間というようなものを想定した場合（あるかどうかはわかりませんが）、変化するものがないので、時間は認識できず、基準となるものもないので、位置関係すなわち方角も認識できない、しかし、広がりを持った空間だけは存在するというようなイメージで、とらえてみてはどうでしょうか。そうすると、空間がまず存在し、そこに時間や方位が条件によって現れるということになるかもしれません。

いつも思うことですが、インド仏教の概念は細かく、その当時において理論的であろうとする幾何学的構図のようなものを想像する。それが日本に移ると、どこかしら光景的な全体を漫然と見る情景画のような感じになり、それが先年学んだマンダラにも現れているなどと思いました。

私もそう思います。というか、そういう視点で授業を進めることが多いようです。マンダラの日本的な展開は、幾何学的な設計図から、観念的な、あるいは情緒的な景観図へと変化したと、昨年度の授業でも結論づけました。今回の空間論は、もう少し空間そのものにこだわって、そこにみられるインドと日本の文化的な差異を明らかにしたいと思っています。

浄土真宗では、仏が許すからこそ、すべては救われて、往生を遂ぐと考えているはずですが。衆生に仏性があるという考えは、まず最初に仏の慈悲という前提があってこそその思想ですか。でも、天台宗の思想を見るとちがうし・・・よくわかりません。

浄土教の基本的な考え方としては、「仏が許す（赦す?）」というよりも「仏が衆生を救済すると約束した」ということです。法蔵菩薩という名の菩薩が、その昔、そのような誓願を立て、それが実現しない限り、私は仏にならないと誓ったのです。この法蔵菩薩が仏となったのが阿弥陀如来で、極楽浄土という仏の国に住んでいます。つまり、すでに法蔵菩薩の誓願は実現しているのです。われわれ衆生すべては、すでに救済されていることとなります（みんな、知らなかったかもしれませんが）。前回取り上げた「一念三千」とは、このこととつながります。世界を一瞬のうちに悟りの世界に変えてしまうという天台の思想は、すでに阿弥陀如来によって救済された世界と、基本的には同じなのです。それだから、絶対他力、すなわちわれわれは何の努力をする必要もなく、阿弥陀如来の慈悲だけで極楽に往生できるのです。浄土宗でも浄土真宗でも、衆生のはからいを捨て、阿弥陀の慈悲のみを頼りにせよ、といわれたり、念仏を唱えることが重要ではない、念仏を唱えさせてもらうことが、そのまま極楽往生であるといわれたりします。いずれも同じ発想です。ついでにいえば、このような考え方はらくちんなので、はなはだ都合がよいと思うかもしれませんが、現実社会では、信仰対象への盲従を生み、方向を間違えると危険です。信仰と批判精神は両立しないのです。

行には経験が深く関わっているように思えます。受、想は反射的な反応のようですが、識については、説明内ではふれていませんが、直感的に経験が関わるように思われます。識と行との区別があやふやです。識は行に含まれてしまう気がしました。

識は概念作用なので、言語による認識、そこからの思考など、高度な精神活動を指していると思います。行は確かに経験が深く関わっているようですし、本能的なもの、あるいは、インドですので、業（カル

マ)によって生じる心の働きなどもあるのでしょうか。受、想、識が一連の認識作用を段階に分けているのに対し、行はそれ以外のあらゆる心の働きをひっくるめていると思います。

因果という関係の中で、すべては存在する→個体には実体がないということは、世界は因果というひとつのかたまりであり、存在するのは世界そのもの唯一という考え方もできるのでしょうか。空と虚無の違いがよくわかりません。

仏教は因果という関係を重視します。縁起と呼ばれるものも同じです。世界はすべて縁起で成り立っているとすると、実体として存在するものもありません。その場合、因果という関係も存在しません。仏教は世界そのものの実在を否定しているのです（ただし、初期仏教ではこのような世界に対する関心は希薄でした）。しかし、それと同時に「実在の否定」も実在していません。空（くう）と虚無の説明の違いも、空そのものの説明も簡単にできるものではありません。それを軸に二千年以上にわたって、仏教の思想が展開してきました。それはインドだけではなく、中国やチベット、日本でもです。空の思想に関係するのは、授業でも紹介した常住という考えです。永遠に不滅の存在を何かひとつでも認めると、それは空にはなりません。たしかに、われわれの日常生活の中で目にするものは、いずれ形を失ってしまうので、不滅とはさすがに思いませんが、たとえば、それを構成する元素や、さらに素粒子、あるいは大きなものでは宇宙そのものなど、不滅か不滅ではないかといわれれば、答えに窮します。神のような存在も同様でしょう。空は単に何も無いという状態ではないのです。

古代インドの思想を否定するわけではありませんが、たとえば、AとBというものを「BはAではない」といった説明で表すのだとしたら、どんな言い方も無限に存在してしまいませんか。三千の世界はすべて同時に存在しているのでしょうか。

たしかに無限に存在します。質問の意図とは違うかもしれませんが、あるものに他のすべてのものの相互無が存在していると言っているのも、そのような無限の広がりを持つように見えます。しかし、世界が有限個の要素でできているとすれば、そのような相互無であっても、所詮は有限個です。天台の三千の世界は同時に存在しています（もちろん仏教ですから、仮にですが）。十如是世界と言うよりも世界がどのように表されるか、あるいはそこにどのような関係があるかという点からのものですので、それ自体には空間的な広がりはないでしょう。十界互具の方は、輪廻を繰り返す領域ですから、これが空間に一番近い概念でしょうが、十界が十界をそなえているという考え方は、そのような固定的な空間であることを、それ自体が否定しているような気がします。

「相互無ではなく、恒常無によって定義する」とはどういうことなのか、よくわかりませんでした。相互無で定義するとどうなるのですか。

空間の定義のうち、「空間は音声の恒常無の基体ではないものである」としている点が、私には気になりました。これは、言い方を変えれば、空間はすくなくとも一定時間は音声が存在する基体であるとなります。恒常無とは永遠に存在しないという属性なので、それを裏返すと、こうなります。恒常無と相互無を入れ替えると、「空間は音声の相互無の基体ではないものである」となります。そうすると、世界は音声をそなえるものと、そなえないものとに2分され、そなえないものには音声の相互無が属性としてそなわれます。音声は空間（虚空）の属性としかならないので、世界は空間と、空間以外に分けられますが、それは音声の相互無がないという点で、それ以外のものと区別されるところから導くことができます。このように、相互無を使っても、ヴァイシェーシカ学派の枠組みでは空間を定義することができるはずなのですが、恒常無を用いているところに、時間的な継続性を空間が備えていることの根拠を求めたのです。

日本仏教が一念を好むというのはすごく意外だった。念仏をしたり、禪を組んだりすることも、少しずつ悟りへ近づくというイメージがあったからだ。意外と日本人はせっかちが多かったのだなと思った。

意外かもしれませんが、そうなのです。日本人はとてもせっかちなのです（私もそうです）。インドやチベットのオーソドックスな仏教は、途方もないほど長い修行期間を課します。もちろん、この一生では足りませんので、何度も何度も生まれ変わります。これに対して、中国にはじまる禪や浄土教は、一足飛びに悟りに到達させてしまいます。中国には禪にも種類があり、すみやかな悟りを得られる頓悟と、ゆっくり時間をかけて悟る漸悟に大きく分かれます。日本の禪は当然、頓悟の流れに属します。鐘の音を聞いて悟るとか、庭をほうきで掃いていたら悟るといった、あっさりした悟りが昔から禪では好まれます。浄土教は、上にも書いたように、すでに阿弥陀如来によって救われているのですから、われわれは何もする必要もありません。「気づき」さえすればいいのですし、気づくのも一瞬のことです。一般に日本の仏教が修行を重視しないのは、このような考え方が基本にあるからです。インドやチベットの仏教でも、すみやかな悟りを説く流れが、あることはあります。密教です。日本で浄土教や禪が現れたのが、天台宗という密教であることは、偶然ではありません。

5月28日の授業への質問・回答

ストーリーの流れが、ひとつの画面の中ですら、上下左右に動いているという複雑さに驚きました。美術作品としてはすごいです。仏伝をよく理解していないと何が描かれているのか、まったくわからないのではないのでしょうか。作った人たちは、見る人すべてが仏伝を理解できることを前提に作ったのですか？それとも美術作品として、理解を求めたわけではないということですか？

授業で紹介したような仏伝やジャータカの浮彫を見ていると、たしかに、当時の人々がこれらを正しく理解していたか疑問を覚えます。それは、われわれも同様です。同じ作品が、研究者によって異なる場面に比定されることもありますし、現在でも、何の場面であるかわからない作品がいくつもあります。あるいは、解説書を読んだり、説明を聞かなければ、ほとんどの人は、何が描かれているのかわかりません。当時の人々でも、理解の度合いはさまざまだったでしょう。仏伝などに関する知識をそなえた僧侶は理解できていたかもしれませんが、参拝に来ていた一般の信者にはわからなかったと思います。作品を解説する専門の僧侶がいたという説もあります。そのときに空間の配置やストーリーがどのように語られていたか、興味深いところです。美術作品はそれ自体に価値があるとともに、どのように受容されたかも重要になります。何のために作られ、どのような機能を持っていたかも含めて、作品の存在意義を考える必要があります。

以前のマンダラの授業でも、下から上に向かって修験者が移動する様子をひとつのマンダラにしたものがあつたような気がするのですが、それを思い出しました。

昨年度、マンダラの授業でとりあげた熊野参詣曼荼羅のことですね。参詣曼荼羅は神社仏閣の景観を描き、そこにさまざまなエピソードを添えて、おもに参拝者誘致のために作られた、日本独自のマンダラです。その成立の背景には、高僧絵伝や縁起絵巻があります。ストーリーを持った絵巻物が、一幅の絵画に仕立てられているのです。参詣曼荼羅で、画面の下にその聖域の入り口があり、そこから順次、上に向かって視点が移動するような仕掛けになっているのも、特徴です。寺院の本堂や神社の本殿、あるいは立山曼荼羅のように、重要な霊場が、画面の上部に置かれることが多いため、下から上へという方向が求められるのでしょう。それとともに、絵巻物を掛軸の形式にする場合、ストーリーが下から上に進むように、構成されます。このような形式の原型が、インドの説話図に求められると考える研究者もいます。

六牙象本生図は、インドの空間と時間認識に対するひとつの表相とらえてもいいのでしょうか。

六牙象本生のストーリーやその図像に、空間や時間への言及があるわけではありません。そこに、われわれが時間や空間を読み取るということです。前回の授業でも言いましたが、哲学的な文献には、空間とは何か、時間とは何か、という言明が見いだされます。それを見つけて、解釈することで、そのテキストを作った人々の時間や空間についての考え方がわかります。しかし、壁画や浮彫には、どこにもそのような「定義」はありません。あくまでも、われわれがそれをどうとらえるかです。しかし、空間はこのような具体的な事例にこそ、現れていると考えられます。このあとで取り上げる、建築や世界観なども同様です。なお、私は「表象」という言葉が好きなので、そのような空間の具体的な現れ方を「空間表象」と呼んでいます。

釈迦を象徴的に表すところがおもしろかった。とくに、足跡で表してるところは、かなり大きな足として

描かれていたのが印象的だった。本当に透明人間みたいです。

釈迦の象徴的表現は、インドの初期の仏教美術の重要な特徴です。教養の授業では、これをテーマに1回分の講義をおこなっています。そこでは、一般に宗教芸術は具象的な表現を拒絶する傾向があるという立場で、当時のインド仏教徒の考え方を考察しています。学部の特講では、象徴的表現はすでに当然のこととしてお話ししているのですが、慣れていない人には、説明不足かもしれません。また、これまでの研究ではあまり取り上げられませんでした。釈迦を表すためにどのようなシンボルが用いられるのかも、重要であると思います。たとえば、足跡は、何らかの動きを表すときに好まれるようです。前回の作例では、出家踰城と三道宝階降下でした。そのほか、仏塔は涅槃、法輪は説法などはわかりやすい例です。菩提樹は礼拝の対象のことが多いですね。釈迦の象徴的な表現を含め、「聖なるもの」をどのように表すかは、昨年度刊行した『仏のイメージを読む』でも取り上げていますし、近々刊行予定の本でも取り上げる予定です。

紀元前後の初期仏教美術の表現は、当然、稚拙なものがあります。その分、仏教の根源・本質的なものを伝えていると思えます。図で見る限りは、私たちの今の感覚とは、ずいぶん違うように考えられます。当時の考えは、どのような形で残っているのでしょうか。

たしかに、われわれの目には稚拙にうつるものもあります。しかし、稚拙であるから必ずしも価値が劣るというわけではありません。あるいは、現代的な感覚で写実的と思われる作品が、つねにすぐれた作品であるわけではありません。初期の仏教美術の持つ素朴さは、むしろ生命力や躍動性を感じさせることがあります。そういう点で、仏教の根源・本質的なものを伝えているという指摘も正しいと思いますし、仏教に限らず、インドの人々の息吹を感じることもできます。「当時の考え」が具体的に何を指しているのかわかりませんが、初期仏教の思想であれば、パーリ語の文献などが、比較的古い仏教の教えを伝えています。岩波文庫などに翻訳がありますし（代表的なものに『ブッダのことば』）、南伝大蔵経という叢書は、パーリ語聖典の翻訳が網羅されています（本館の暁鳥文庫にそろっています）。

天台宗は最澄のころすでに密教だったのでしょか。

天台宗の位置づけは難しいですが、基本的には中国の天台の教えと、その根本経典である『法華経』の教えがもっとも重要です。しかし、それと同時に最澄は中国で密教の教えを受け、その伝統を伝えています。しかし、最澄が学んだ密教は、密教の伝統の中ではかなり亜流の密教だったために、帰国後は空海から正統な密教を学ぼうとします（結局、それが両者の決別につながります）。円仁や円珍をはじめとする最澄の後継者たちは、空海の真言宗に対して、何とか巻き返しを図るために、積極的に中国に出かけて、正統的な密教や、真言宗が伝えていない密教を導入しようとしています。こうして、天台宗の密教化が起こります。天台宗から鎌倉新仏教の祖師たちが輩出し、真言宗からはほとんどでなかったのは、このようなそれぞれの宗派の事情が大きかったでしょう。空海で完成し、それ以降、目立った発展のなかった真言宗と、最澄では未完成で、その後継者たちがさまざまな要素を取り込んでいく天台宗という対比です。それと同時に、天台宗が根本経典とした『法華経』が、さまざまな要素を含む特異な経典であったことも関係があるでしょう。平安時代の仏教は、法華経信仰と密教、そして少し遅れて浄土教が中心でした。

まず、絵それぞれに物語があることに驚きました。空間的な絵がうまく書けるようになったら、空間的な発想もしやすくなる気がします。と思って、前の人の絵を描いてみたら、全然うまく書けませんでした。絵の勉強をしたくなりました……。今さらですが、建築の材料は何ですか？石っぽく見えるけれど、あんなに細かく掘っているのはすごいです。今さらですが……。

初期の仏教美術は、このような説話的な内容を持った作品と、ヤクシャやナーガ、マカラ、蓮華などの民間信仰的なモチーフが中心です。説話的な内容は、インドでは次第に人気を失い、グプタ朝頃からは、礼拝像が中心になります。いわゆる仏像です。しかし、説話図が消えてしまうわけではなく、今回取り上げるアジャンタのように、壮大なスケールでそれが描かれることもあります。また、その流れは、中央アジアや中国を経由して、日本にも伝わっています。インドネシアのポロブドゥールのような例もあります。空間的な発想ができることと、空間的な絵が描けることとは、おそらく別でしょう。空間的な発想は三次元的な空間を、頭の中でシュミレーションすることで、絵を描くのはそのような空間を平面に置き換えることです。もちろん、その両者をおこなうことができる人もたくさんいると思いますが……。パルフトもサーンチーも、欄順やトーラナの素材は石です。パルフトの作品は、現在では博物館に収蔵されていますが、サーンチーでは現地で復元されているので、当時の雰囲気を知ることができます。雨ざらしになっていて、保存という点では、少し心配になりますが……。

異時同景図法は、日本でも「伴大納言絵巻」などで見られる手法ですが、それはインドから伝えられた方法なのでしょうか。

直接影響を与えたというよりは、説話的な内容を表現するときに、人類が共通して持っている表現方法でしょう。キリスト教の絵画にもしばしば登場します。絵巻物の場合、異時同景図を用いない方が少ないくらいで、「粉河寺縁起絵巻」や「信貴山縁起絵巻」などは異時同景図の代表的な例としてよく紹介されます。このほか、場面の転換に「かすみ」を用いるのも、絵巻物の常套手段ですが、これに相当するものがインドの場合、建造物や山岳風景です。これは今回取り上げます。

紀元前に文献を工夫を凝らして彫刻するなどということができたと思うと、技術や知識が進んでいたんだとあらためて感じました。インドは世界の考え方がとても広大だということに、図像に表されると、面いっばいに像が詰め込まれて、狭苦しく感じました。もっと、スペースを空けて広々と表されていると思っていました。

紀元前でも、われわれと同じ人間なので、絵画や彫刻の技術はあまり変わらないと思います。人類の進歩や進化は、2千年程度ではそれほど進みません。科学技術が進んだからといって、個々人の絵を描く技術が飛躍的に向上するということはないでしょう。インドが広大なスペースを持っていながら、何もない空間が図像表現では現れないという指摘はおもしろいですね。私は、画面の余白を樹木や人物で埋めるということが気になりましたが、日本であれば広々とした景観や余白で残すところを、インドでは埋めてしまっているということも、たしかに空間の表現の方法として注目すべきところですね。このことは、今回の授業にも反映させたいと思います。

6月4日の授業への質問・回答

どの図像も人がずいぶん密集していますね。画面をびっしりと人やもので埋め尽くすことには、どのような意味があるのでしょうか。また、埋め尽くしているさまざまな人やものは、それぞれ意味を持つのですか。インドの仏教美術は、たしかに画面にほとんど余白がなく、人やもので埋め尽くされています。前回の質問・回答でもふれましたが、このような表現方法にも空間の表し方の特徴があるような気がします。インドには景観を大きく表したような作品はあまり見られません。中国の水墨画や、日本の洛中洛外図屏風、ヨーロッパの田園風景画などは、視点を対象からずっとはなれたところに置き、そこから俯瞰するような景色が描かれます。それに対して、インドでは物語のエピソードをクローズアップして、それを連続させたり、まとめたりして全体を表します。そこでは全体の背景となる景観は現れず、個々の場面に限定的な背景がわずかに描かれるに過ぎません。背景に人やものを密集させることで、このような背景すら、できるだけ少なくしているように見えます。異なる場面を連続させるためには、その両者が共有する背景が必要になりますが、背景を描かずにすませれば、そのような配慮も必要ありません。パルフトやサンチーではそれですんでいたようです。それに対して、アジャンターでは大画面を用いて、多くの場面を描かなくてはならないので、描くものの視点は少しはなれます。そのため、背景が現れるようになりますが、異なる場面どうしは建造物や岩山などの一種の舞台装置で区切られて、俯瞰的な景観は登場しません。壁画の画面構成が、時間の経過やストーリーの展開にしたがわず、空間を優先させていることが、インドの説話美術の特徴としてあげてきましたが、それはこのような空間の表現にも関係があるのかもしれませんが、同じ場面のできごとをまとめることで、背景の不連続を、少しでも緩和することができるからです。

一枚の絵の中に、マンガのように話が時間の流れごとにつめてあるものもあれば、1枚の絵の中に同時ではないにしろ、いろいろな話を詰め込んであるものもあった。これは現代の感覚からいえば、一枚の絵らしからぬものと思った（見にくい！）。また、ひとつの作品の中で、背景だけ見るとワンシーンなのに、中の人々が移動して、時間の流れを作っているものもあっておもしろいと思った。片足あげているのが憂鬱なのはよいけれど、理由が象が自分の中に入ってきた夢が・・・というのは、そんなに夢が大事だったのかと驚いた。また、遠近法が用いられることで、空間的な奥行きができたことで、写実性が高まるのかと思いきや、時間の流れを表現するもののひとつだとなっている（なりました？）ところも、意外だった。

アジャンターにせよ、サンチーにせよ、作品だけ見ても、なかなかその内容はわかりません。当時の人々が、これらをどのように見て、どのように理解していたのかは、興味深いところです。解説専門の僧侶がいたとも考えられていますが、そのような僧侶ですら、あまり内容を理解していないことが、律の文献に伝えられています。作品を制作した人々は、誰の指示でこのような絵を描いたのでしょうか。指示した人々は、作品の内容を理解していたはずですが、壁画全体のプログラムや構図まで指示したのでしょうか。いずれもよくわからないことです。遠近法については、今回少しまとめて説明します。遠近法は基本的に三次元の空間を二次元の平面に置き換えるためのテクニックです。それが時間と関係するかどうかは、今回の授業で考えてみたいと思います。

授業の内容とははずれますが、インド仏教には七を聖数とする思想があったのでしょうか。古代中国にも七を聖数視する傾向が見られ、どうやらそれが西アジアからの影響らしいのですが・・・。

七については、以前『インド密教の仏たち』を書いたときに少し調べました。その第二章で取り上げていますが、完全性や王権と結びついています。神や仏との関係では、太陽と関係のあるもの（太陽神やヴィシュヌ、大日如来など）に、しばしば七のモチーフが出てきます。西アジアが起源かどうかはわかりませんが、かなり広い範囲で見られ、私の本の中では旧約聖書の創世記やギリシャ神話、中国の荘子などを例にあげました。読んでみてください。

・なぜ、アジャンターは手前から番号がふってあるのだろう。壁画を見るのであれば、時代順に見ていくのが妥当だと思うのだが、美術館などではないのでその限りではないのだろうか。

・仏教はキリスト教の説話とくらべると、明らかに動物を主体としたものが多いと思う。キリスト教は対象を人間に設定している一方、仏教は人間をとりまくすべての聖あるものに対象を設定している。その意味では、感覚的にだが、仏教のイメージする世界の方が、より立体的で生命感（躍動的）にあふれているような気がする。視野が広いとでもいうのだろうか。

石窟遺跡の窟番号は、時代順ではないことが多いようです。一般に、石窟の制作年代がわかるのは調査や研究がある程度進んだ段階ですし、場合によっては、研究者によって意見の分かれる石窟もあります。しかし、研究を進めるためには、まずそれぞれの窟に番号が付いていないと不都合です。また、研究者ひとりひとりで番号が違くと、研究者の間で会話が成り立ちません。そのため、石窟の調査のはじめにおこなうのは、各窟に番号を与えることになります。私の先生の宮治昭先生は、アフガニスタンのパーミヤンの調査をされたことで有名ですが、そのときも、まずはじめにすべての石窟に番号をふったそうです。パーミヤンの場合、何百もあるので、たいへんだったことをうかがいました。仏教の説話図に動物が現れるのは、そのとおりですね。とくにジャータカは主人公が動物であることが多いので、おのずと動物が中心になります。キリスト教の絵画の場合、典拠となる旧約や新約の聖書、あるいは外典などが人間を中心にした物語であるため、動物が少ないのですが、ご指摘のように、そこから動物を含む世界のとらえ方がわかるのかもしれませんがね。池上俊一『動物裁判』（講談社現代新書）も、そのような視点から中世のヨーロッパにおける世界観をあつかっています。また、ヨーロッパの絵画でも、寓意画などにはシンボリックな動物がしばしば現れます。動物の扱い方の違いから、文化の違いを見ることが可能かもしれません。

色が付いていたり、劇的な場面が多かったりするせいか、アジャンターの壁画は、これまでのものに比べて、宗教的というよりは、芸術的な印象を強く受けました。

絵画と彫刻（浮彫）という違いは、たしかに対象をどのように描くかという点で、大きな違いがあるのでしょうかね。一般にインドの宗教美術、とくに古代や中世の作品として、絵画はほとんど見られません。まったく作られていなかったわけではないのですが、ほとんど現在までは残っていないのです。その中で、アジャンターの壁画はきわめて貴重です。とくに第2窟や第17窟の大画面のジャータカ図は、画面の構成や表現方法などから、当時のインドの人々の持つイメージの世界を知ることができます。アジャンターの他には、ピタルコーラという遺跡にもまとまった量の壁画が残されています。ただ、技術的にはすぐれています。説話図はほとんどなく、全体の量もアジャンターにくらべるときわめてわずかです。また、エローラやカーンヘリーの石窟にも、わずかに壁画が残されています。いずれもマハーラーシュトラという地域に集中しています。マハーラーシュトラ以外では、マドヤプラデーシュ州のバークという遺跡に、アジャンターよりも古い壁画があります。

アジャンターくらいの頃になると、少し「型」のようなものができるようになってきたように感じました。ひとつのキャンパスにいかにも物語を詰め込むか、考え抜いた結果なののでしょうか。あと、以前から気になっていた

のですが、どうして釈尊の生まれ変わりの前は、人間ではなくさまざまな動物なのですか。

アジャンタの「型」がどのようなもので、それが空間の表現とどのような関係にあるのかを、今回考えてみたいと思います。ジャータカの主人公が動物であるのは、もともとこれらの物語の多くが、釈迦の前世の物語ではなく、動物を主人公とした物語であったからでしょう。そうすると、どうしてインドでは動物を主人公とする物語が好まれたのかという問題になります。日本でもヨーロッパでも、動物が現れる物語はたくさんありますが、たいてい動物は脇役です。ところで、ジャータカはインド内部だけではなく、ガンダーラでも好まれた主題です。しかし、そこでは、選ばれる物語は限定的で、しかも、主人公が人間であるものがほとんどです。しかも、布施や自己犠牲など、特定のテーマが好まれる傾向があります。このような点からも、インドの説話図の特徴がわかるかもしれません。

残酷な場面は省かれることもあるということだったが、それがなくとも物語が伝わるという意味では、単純化、アイコン化のひとつの契機になりうるのではと思った。

そうですね。説話図からの物語性の喪失が、アイコン化の重要な要因であったのでしょうか（その逆に、アイコン化が進むことで、物語性が失われたと見ることもできます）。残酷な場面は描かないというのは、インドの宗教絵画の特徴でもあり、たとえば、釈迦苦行像のような凄惨なすがたの釈迦は、インド内部では作られませんでした。現在残されている釈迦苦行像は、いずれもガンダーラ出土で、ここにも地域性があるようです。

6月11日の授業への質問・回答

・ブランコで、朝鮮はブランコをこぐ女性を男性が見初めるというのを思い出しました。しかし、中国ではあまり聞いたことがないので、文化的にはどのように発生したのでしょうか。

・ヴィドゥラ賢者本生で、恋人とブランコの組み合わせもありましたが、中世ヨーロッパのロココ調(?)の作品”ぶらんこ”を思い出しました。何らかの共通したイメージが、インドとヨーロッパにはあるのでしょうか。

・ヨーロッパでは、ブランコは強い聖性を持つものと考えられており、とくに春分の日に豊穡をもたらすための儀礼で用いられたらしい。イランダディーがブランコにのっているというのは、生殖と豊穡とがかたく結びついていたからなのか、それとも彼女自身が強い聖性を持っているというメタファーなのだろうか。

ヴィドゥラ賢者本生の一場面であるブランコのシーンについて、複数の人がコメントを寄せてくれました。授業ではインドにおけるブランコの持つ意味についてふれましたが、同じようなことが世界のあちこちにあるようです。ロココ調の絵画で好まれたのもたしかにそのとおりで、私の手元にあったフラゴナールの画集にも、男女の愛をテーマにした絵として、ブランコに乗る女性を描いた作品がありました。でも、どうしてブランコなのでしょうね。往復運動が重要なのでしょうか。

遠近法が西洋で支配的でなかったと聞いて意外だったし、写実的＝遠近法みたいにけっこう短絡的に考えていた。でも遠近法以外の描き方でも、ちゃんとした法則があるのだとなかなか感動した。むしろ現代の方が法則なんてない気がする。

遠近法が自然に感じるのは、特定の場所に固定したときのわれわれの視覚にちかい印象を、絵から受けるからでしょう。狭い意味での遠近法は「消失点を持った線遠近法」なのですが、それ以外にもさまざまな遠近法があります。基本的に、絵画とは立体的な対象を平面にすることがつねに求められるわけですから、それをそのように見せるための「仕掛け」が必要になります。錯覚をもたらすものということもできます(類似の指摘をしてくれたコメントもありました)。私はこのようなところこそ文化や世界観の違いがあらわれると考えています。このような「仕掛け」が空間表象として、さらには文化を理解するための基礎的な概念としてとらえられないかというのが、授業でのポイントです。それと同時に、絵画というのはけっして客観的な世界ではなく、画家が自分の世界や美意識を表したものです。誰にでも同じように見える情景ではなく、画家自身のもっと主観的かつ内面的な世界を表しています。その場合、他の人にどのように世界が見えているかは、二義的になります。現代美術がわかりにくいのは、見る者たちと世界観や美意識を共有することを、多くの芸術家がすでに放棄しているからでしょう。それはそれで、現代のもつ文化の特色でもあります。絵画の持つ表現方法は、個＝芸術家と全体＝共同体や文化との間の関係(葛藤)としてもとらえられるべきものだと思います。

難破船の乗組員を魅了して食べるということは、西洋の人魚伝説に似ている気が・・・。「後ろをふりかえってはいけない」というのは、ギリシャ神話にもあると思います。

黄泉の国から戻るときに後ろをふりかえってはいけないというのは、オルフェウスの神話にあります。探せば他にもいろいろあるでしょう。オルフェウス神話と日本のイザナギ、イザナミの神話との関連性を指摘する研究者もいます。ただし、シンハラ物語で後ろをふりかえってしまい、馬から落ちてしまうのは、

羅刹の国に未練があるためで、それが羅刹の霊力のようなものに利用されるという感じです。これに対し、死の国に引き留められるのは、むしろ「見ること」によって、死のケガレのようなものが、その人に付着してしまうような感じがします（あまり違わないかもしれませんが・・・）。

キリストが正面向きで描かれているのが印象的だった。キリスト教の絵画は、遠近法を使用したものが多く、見やすいように思えた。遠近法の基本にあるのは、秩序への信頼だと論文に書かれていたけれど、キリスト教の絵画には、正確さのようなものが重要視されているように思う。

信仰の対象を正面向きに表すのは、キリスト教に限らず宗教美術の基本でしょう。人間にとって神や仏と直接向かい合うことが理想だからです。しかし、仏像やキリストの磔刑のような場面は、正面向きに描くことができますが、説話的な場面を描くときには必ずしもそうではありません。神や仏がつねに場面の中心に来るわけではないからです。前回紹介した若桑氏の文章にくわしく述べられていますが、同じ「最後の晩餐」を表した作品でも、有名なダ・ヴィンチのものは、中心に正面向きのキリストを描いているのにたいして、ルネッサンス以前やルネッサンスの後期以降の作品では、キリストがどこにいるのかわからないような作品がいくつもあります。アジャンターの壁画の場合、基本的には斜投象で多くの場面が描かれているのに対し、灌頂や説法、降魔成道の場面は、正面象で表されていることが気になります。そこから、説話的な要素を持たない礼拝像（いわゆる仏像）が生まれたことが予想されますが、それと同時に、他の場面で見られた円環的な構図や、斜めから見ている視点がどのように変化したか、それは何を表しているかが気になるからです。はじめに宿題として読んでいただいた文章では、そのような場面を学ことで「時間の推移に区切りを打つ」という考えを示していますが、それ以外の意味を読み取ることも可能ではないかと考えています。

「残酷な場面の省略」は行われるのに、男女の結合やなまめかしい女性の図像は描くというのは、おもしろいと思う。今回だけでは判断できないが、そのような作例は多く見られるのだろうか。人々を説くのであれば、西洋の宗教画のように、残酷性を示し、恐怖心、畏怖心を与えた方が効果的だと思うのだが。ブッダは三大宗教の中でももっとも人間性あふれる神(?)だと思うが、苦行中の場面でもやせ衰えることなく、ふくよかであり続けるということを考えると、やはり人間性の喪失というものが意図的に行われているのだろう。人々があるものを崇敬するときに、「人ならざるもの」として象徴化していくことで、自分自身を納得させようとしたのだろうか。やはり、自分と同じものであると、そこに邪念などが生じてしまうのではないだろうかと思う。

「残酷な場面は描かない」というのは、インドの仏教絵画の基本的な特徴のようです。その理由はいろいろ考えられますが、インドの人々にとって聖なるものや礼拝の対象は、完全無欠で、欠けたところがないことというのが、よく説明として用いられます。それとともに、私はインドの宗教美術は、写実性よりも形式性を重んじる傾向があることも重要だと思います。対象をリアルに表現することは、必ずしも宗教美術の聖性を高めることにはつながらず、むしろ、現実に近いものとして、その聖性を失わせることになるからです。それよりも、一種の記号やシンボルとして表すことで、そのイメージを人間の想像力にゆだねた方が、聖性の保持には効果的であったと思われます。アジャンタのような大画面をもちいながら、全体を鳥瞰する視点がないことも、ひよっとするとこれと同じ理由で説明できるかもしれません。客観的な視点から「全体」を描くことを避けつつ、クローズアップという「部分図」を示すことで、「全体」のイメージそのものは、見るものの想像力にゆだねているからです。なお、男女の性愛の図を描くのに、残酷な場面は描かないことについては、あらためて考えてみたいと思います。たしかに、キリスト教の芸術のように、恐怖心や畏怖心を与えるような作品は、インドにはあまりありませんが、グロテスクな作品はあ

ります。このような作品は、むしろエロティックなテーマと結びつくことがあります（後期の仏教文化論ではこのあたりのことを考えます）。

遠近法というか、斜めにもものを見た見方が、日本の古い絵巻にも見られて驚いた。理論ではなく、感覚でそれをやって、後代の科学で説明されてすごいと思った。遠近法の説明を聞いて、消失点（描いた人の視点）や視野がわかると知っておもしろかった。

日本の絵巻の中でも、授業で紹介した「信貴山縁起絵巻」は特別ですね。飛倉の巻では、あの倉が空を飛んでいくのですが、その表現方法もおもしろいです。遠近法の関係では、源氏物語絵巻や伊勢物語絵巻などが、格好の題材になります。絵巻物といっても、吹き抜け屋台だけではないのです。もっと古いものでは、「絵因果経」という絵巻に、プリミティヴな建物の表現などが見られて、それもおもしろいです。下手なのに味があるという感じです。その中に、灌頂の場面が描かれていて、それがアジャンタの壁画の灌頂によく似ているのにも驚かされます。図像の伝承があったのでしょう。これらは「日本絵巻物集成」に含まれているので、図書館で見てください。昨年、京都国立博物館であった「絵巻展」では、おもだった絵巻物が出ていましたので、その図録でも楽しめます（私の手元にあります）。線遠近法で描かれた作品から、消失点（vanishing point）や視野（visual field）などを求めることができるのは、私もおもしろいと思います。ピエロの「笞打ち」の絵が、じつはとても広いスペースを前提にしていることを知って、びっくりしました。ちなみに、視野は視点から 60 度の円錐形で表されるそうです（正確には、視点を頂点として視点と消失点とを結ぶ直線を軸とする、頂角 60 度の円錐が、画面と交わる円が視野）。私は教養の学生の時に、図学の授業をとったことがあるのですが、そこでもいろいろな美術作品からわかることを講義されていました（授業で紹介した「死せるキリスト」などもそこではじめて見ました）。しかし、自然科学の単位のために、文系でも楽な授業ということだったので、内容はほとんど覚えていません。今ならもっと楽しめただろうにと後悔しています。金大には、キリスト教絵画などを用いた図学の授業はないのでしょうかね。

6月18日の授業への質問・回答

「無限」の世界が連なっている、その様子を「ひとつ」の構造としてとらえる思想は、過去～未来までの時の流れを大劫という「ひとつ」でくくる思想と似ているように思われる。細分化された時間に名があることから、仏教では「小さな秩序」が集合して「大きな秩序」となっているのだろうか・・・と思ったが、西洋でもそういったものがあることを思い出したので（たしかダンテの神曲では地獄にある階層おのおのに名があった）違うような気がする。

「全体」を部分の集合体としてとらえるのは、たしかにインドやヨーロッパの宇宙論に共通してみられるでしょう。日本の宇宙論には見られませんし、そもそも日本には「宇宙」という概念さえなかったでしょう。時間も空間も「小さな秩序」が集合して「大きな秩序」となっていることもそうだと思いますが、とくにインドの場合、時間の推移が空間の構造と密接なつながりがあることが、私は気になります。日本では宇宙や世界のことを「世」といいますが、これは同時に「代」でもあり、つねに時間で置き換えられてしまうような気がします。手元に荒木博之『やまとことばの人類学』（朝日選書）という本があり、そのあたりのことを論じています。ほかに長野泰彦編『時間・ことば・認識』（ひつじ書房）にも、関連する論文があります。時間と空間の問題に言語を加えると、さらにおもしろくなりそうですが、私の手には余ります。

インド人は部分によって全体をイメージに表すことをしていたというのであれば、ヨーロッパの絵画のように、全体を見て、そこから一部を切り取るような表現とは、「一部分のみを表現する」という点においては共通点があるように思えます。

おもしろい指摘だと思います。たしかに「一部分のみを表現する」という点だけからは、そのように言えるかもしれませんが、実際に表された作品を見ると、ヨーロッパとインドとではずいぶん異なると思います。ヨーロッパの絵画に見られる遠近法では、近景と遠景を描くことで、遠近感が表されますが、それは遠景があるから始めて成り立つでしょう。必ずしも遠景を描かなくても、消失点が想定でき、それに見合った視野が意識されるから、全体が奥行きをもってとらえられます。それに対して、インドではすべて近景のみで画面が構成され、背景は単なる区切りや記号的な山岳表現にとどまります。見るものはつねにその場面に居合わせるような感覚を持ち、全体を見る視点はどこにも登場しません。全体を部分で表す表し方は、インドの場合、全体が意識されるのではなく、部分によって「象徴的に」表されるような気がします。これに対し、ヨーロッパでは全体が「潜在的に」表されるのではないのでしょうか。なお、ヨーロッパの絵画で、視点をできるだけ対象から遠くに置こうとする態度は、風景画に顕著でしょう。ヨーロッパの影響を受けるまで、インドの絵画にはこのような風景画はまったくあらわれません。日本では洛中洛外図屏風のような、独特の風景画があることも興味深いところです。中国はどのようなでしょうね。

六十四転大劫に代表するような現代の私たちとはまったく違う宇宙観を見て、その宇宙観（破壊と再生が繰り返される）は、現代と当時の死生観の差から生まれているのではないかと思った。

私もコスモロジーや時間論は、基本的に死生観と関係があると思います。人間の生と死と、宇宙全体の構造やサイクルは、多くの文化でおそらくパラレルなのでしょう。宇宙全体をひとつのまとまりとしてとらえ、これを一種の生命体のような存在としてみるのも、インドの思想の特色だと思います。ちなみに、現代のわれわれが持つ宇宙観も、それがどんなに科学的だと思われていても、一種の信仰です。「本当の宇

宙の姿」など、わかるはずがないのですから。別のレベルの話になりますが、アポロ計画で宇宙に行った宇宙飛行士の中には、その後、宗教家になった人がいるそうです。科学と宗教は現代においても、けっこう近い存在なのでしょう。

最初、大仏は宇宙と同じ大きさだと聞いたとき、蓮の花はどうなるんだ！と思ったら、蓮＝宇宙という考えを聞いて納得したようなしないような……。無色界までは、これでもか！というほど（こちらから見て）大きくなってく一方なのに、いきなり、大きいのか小さいのかさえなくなっていて、スケールの大きさを（悟りの）観じた。あと、これらの考えをインド人がめぐらせていた頃の「宇宙」というものと、私たちが現在、多少なりとも科学的イメージを受けて想像する「宇宙」は異なるはずだと思うけれど、このあたり、どうなんですか？

蓮が宇宙で、その上の大仏はそれとは別というわけではなく、蓮によって表される宇宙は、大仏（毘盧遮那）がその本質であるということです。大仏は大きな仏像の姿をしていますが、むしろ、もっと抽象的な概念のようなもので、これを仏教では「法」と呼びます。宇宙の森羅万象を成り立たせている根本的な原理のようなものです。世界の「秩序」と言ってもいいでしょう。大乘仏教や密教では、それを人格化して「法身」（ほっしん）と呼びます。仏には三種あり、釈迦のような歴史上の仏や、極楽にいる阿弥陀のような仏、それらの背後にいるような根元的な仏で、この最後のものが法身です。ですから、仏の姿をとる必要がないのです。無色界の空間は、よくわかりません。ものが存在しないのですから、大きさは問題にならないのはたしかですが、大きさを超越したような空間というのは、イメージできませんね。なお、無色界でもまだ悟りには到達していない迷いの世界ですから、うっかりすると、また輪廻してしまいます。現代の宇宙のイメージについては、上に書いたとおりです。これまでに、本などで何回か書いていますが、銀河系とかアンドロメダ星雲のような想像図を、われわれは「宇宙」の正しい姿と信じ込んでいますが、それもあくまでも宇宙の「部分図」でしかありません。部分図であるならば、宇宙を構成するどんなものでも、「宇宙の部分図」になります。極端な場合、紙に丸を描いて「これが宇宙です」といっても、同じ程度には「正しい」のです。

宇宙と同じ大きさの仏が存在し、それが宇宙を支配するという考えは、何となく「不自然」に感じました。これも私が日本人だからでしょうか。仏は宇宙そのものとした方がしっくりします。かといって、この世界とは違う次元にある仏の世界に対しても「不自然」を感じるわけではないし……。よくわかりません。私の説明が不十分でした。むしろ疑問に思ったあとの「仏は宇宙そのもの」こそが、インド的な世界のイメージです。奈良の大仏は、本当は仏の姿で表すのではなく、「宇宙のすがた」で表すべきなのです。でも無理ですから、いちばんそれにふさわしいと思われる「巨大な仏」で表したのです。ちなみに、宇宙が仏そのものであるならば、われわれも仏になります（知らなかったでしょうが）。すでにわれわれが悟ったものであるというのは、日本では「本覚思想」（ほんがくしそう）といって、ほとんどの仏教の基本的な考え方になります。そこでは「気付く」ことが「悟り」と同じになってしまいます。

時間の単位が驚くほど大きいのですね。五十六億七千万年＝百年？ 空間の由旬というのも大きいのだと思いますが、どれくらいなのでしょう。このように、具体的な数字で宇宙を表しているのがおもしろいと思います。なぜ、このように具体的な数値化が行われているのですか。インドのヒンドゥー教等、他の輪廻の思想も同じような傾向があるのでしょうか。

インドのコスモロジーとしては、授業で紹介した須弥山世界、あるいはそのことを説いている『俱舍論』のコスモロジーが有名ですが、インドではほとんどの宗教が類似のものを持っています。須弥山は仏教だ

けではなく、インドの宗教に共通する、世界の中心の山のイメージです。ただし、具体的な数字をあげた精緻なものとしては、『俱舎論』のものが一番でしょう。幾何学的な形態を持ち、それが細かい数値で表すことができるのが、インドのコスモロジーの特色だと思えますが、授業でも言ったように、その一方で、それを模型のような形で表現しないところも注目されます。それも、全体図を表さないことや、見るものの視点が鳥瞰的にならないことの例になると思えます。ただし、ジャイナ教ではコスモロジーを表した図が伝えられますし、密教のマンドラもコスモロジーを基本に持っています。なお、「由旬」は軍隊が一日で行進できる距離といわれます。

「仏の中に宇宙がある」と考えると、宇宙は無限ではなく、有限であるかのような印象を持つ。仏＝宇宙という考え方をしてしまうと、逆に宇宙の無限の広がり制限してしまうような気がするのだが。

上にも書いたように、宇宙である仏というのは、あくまでも「真理」や「秩序」としての仏なので、有限な形をもっていると考えする必要はないと思えます。そもそも、このような考え方の背景にある大乘仏教の思想では、すべては「空」なので、有限であるか無限であるかも問題になりません（それがどのようなものかはわかりませんが）。密教になると、このような「宇宙である仏」は、われわれの心に重ねられます（とくに、悟りを求めようとする心で、菩提心といいます）。心こそが無限の広がりを持つ、あるいは、有限や無限を超越しているというのも、どこか納得できるような気がします。

6月25日の授業への質問・回答

六道から逃れることを目標としているのに、描くのは固定されているなんて……。よくわかりません。あの鬼が、その気になればくるくる回しているのでしょうか。

六道輪廻図が車輪でできていることから、多くの人は、輪廻は車輪が回るようなものであると思っています。私もそうでしたが、六道輪廻図を説明する『根本説一切有部毘奈耶』を読んで、どうもそうではないと考えるようになりました。「上には良い世界、下には悪い世界」と上下関係が示されていて、それは変わることがありません。無常大鬼が抱えていることも、車輪のように回らないことを暗示しているような気がします。日本人にとっての輪廻は、回転する車輪のような円環的なイメージなのですが、インドではそうではないのです。この授業で問題にしているのは、世界というわれわれのまわりにある空間は、どのように表されるかですが、インドの場合、輪廻する世界であっても時間の要素が入り込まないことが特徴になるのではないかと思います。絵に描いた車輪は回らないのです。そのあとに、日本の六道絵を取り上げるのは、そこに時間的な要素が顕著であるからです。日本では車輪タイプの六道絵は不思議なことにまったく現れません。

ブリュッゲルの「死の勝利」を思い出した。ヨーロッパの地獄観と一致しているのか知らないが、日本の地獄絵と対比してみると面白い。責め苦をあてるのは、「死の勝利」ではガイコツというか亡者で、日本では鬼なわけだ。

ブリュッゲルの「死の勝利」をこれまできちんと見たことがなかったので、見てみました。プラド美術館の所蔵で、ネットでも画像データがありました。なかなかすごい絵ですね。たしかにそこでは、ガイコツ姿の亡者が無数に描かれ、人間を次々と襲っています。人間はなすすべもなく、その手にかかって、死んでいくようです。ガイコツが人々を死と導くのは、ブリュッゲルのアイディアではなく、もともとヨーロッパの死のイメージにあるからです。例えば、「ダンス・マカーブル」とよばれる絵がヨーロッパでは古くからありますが、これはガイコツがダンスをしながら、人々を死の世界に連れて行く様子を描いたものです。そこでは王侯貴族から聖職者、一般の人々、老いも若きも、すべて死へと導かれています。死は身分の上下や年齢にかかわらず、すべての人に訪れるからです。「死の勝利」はこのような「死へとみちびくガイコツ=死者」というイメージを、壮大なスケールで描いた絵のようですね。ヨーロッパなので、ペストの流行のイメージなども、込められているのでしょうか。ちなみに、このガイコツのイメージが、黒マントをかぶった老人とひとつになって、ヨーロッパの死に神にイメージになります。大きな鎌を手にした死に神です。ガイコツが地獄絵の鬼に相当するかどうかはわかりませんが、死者の国や、死そのもののイメージとして、このような絵画と地獄絵を比較してみると面白いでしょう。なお「ダンス・マカーブル」は小池寿子さんの『死の舞踊』（小学館）が詳しいです。私の近著『生と死からはじめるマンダラ入門』でも取り上げています（生協にも入れておいてもらう予定です）。

地獄も輪廻の中の世界なのですね。死ぬとつぎの世界へとは言いますが、地獄や天道には終わり（死）はあるのですか。あるならば、どのように終わるのですか。即死のような気もしますが、地獄の苦しみの中で、業はどのように積むのでしょうか。

地獄も輪廻の中の世界です。地獄も天も、必ず終わりがあります。しかし、その長さが、われわれの想像を絶するような、途方もない長さで、しかも、地獄の場合、下に行けば行くほど（つまり、拷問や責め苦

が厳しい世界ほど) その長さは長くなります。これは、天と対応していて、上の天ほど、時間はゆっくり流れます。我々の感覚では、これは逆のような気もしますが(楽しい時間ほどはやく過ぎる)。どの地獄に行くかを決めるのが十王による裁きで、生前の業にしたがって、判断が下されます。もともと、十王思想は中国で成立したものですから、インドではもっと簡単に、あるいは自動的に行く先の地獄が決められたのでしょう。

死後の世界観について、いろいろなことが昔から考えられていたが、その中で、日本では「正統的」な仏教死後世界観と、それ以前に起源がさかのぼる可能性のある死後世界観との、すりあわせの過程が存在していたということがわかった。

おそらく、そうなのでしょう。ただし、正統的な仏教の死後の世界観というのが、どこにどのような形で存在していたかは、明確ではないでしょう。インド仏教の死後の世界観も多様ですし、日本人にとっては中国の十王思想も正統的な死後の世界観だだと思います。日本固有の死後の世界が、どのようなものかもよくわかりません。今回取り上げるように、古くは山や海が死者の世界であったと言われますが、それが「古い起源」であるかどうかもわかりません。これらと結びつく宗教としては、修験道や山岳宗教、あるいは蓬莱思想などです。もともとこれらの宗教が日本にあり、それに仏教が重なったというイメージは、文化の形成としてはいささか簡略すぎるような気がします。いずれにせよ、その「すりあわせの過程」こそが、文化形成のダイナミズムを示すところだと思えますし、日本文化の独自性が表れるところだと思えます。いろいろ調べてみて下さい。

六道巡りで滅罪を終えたあとに浄土に迎え入れられるという観念は、六道輪廻転生で死後報われない人たちのために作られたものではないかと思った。しかし、そういった場所は、はじめに六道が作られたときと根本的な「ずれ」が生じてしまうのではないかと思う。むしろそれもどうかと思う。

そのとおりで、地獄の最後に浄土が待っていることは、日本的な安易な死後世界観だと思います。それは本来の六道と「ずれ」が生じるのも確かです。しかし、まさにそのズレこそが、日本文化の特徴です。「それもどうかと思う」という問いかけは、むしろ「なぜずれが生じたのか」「そのずれによって、日本人は死後の世界(さらにはこの現実の世界)をどのようにとらえたかったのか」という問いにしたほうが生産的です。最近の政治家は、何か問題があると「それはいかがかと思う」というようなコメントをよく発しますが、それは何も答えを出そうとしていないような印象を受けます。疑問に思ったときは、まちがっていてもいいので、ぜひ自分自身の答えを見つけて下さい。

子どものころ(彼岸の時?) 地獄極楽の絵解きをみせられた。しばらくは恐怖感が残っていたと思う。子どもにとって、ナマハゲなども同様に思える。しかし、成長後には今の授業のような形で見せ、教えることも必要であろう。

私は地獄絵はあまり小さいときにみせるべきではないと思います。私自身、おぼろげな記憶ですが、ずいぶん小さいときに見て、とてもこわかったからです。それがトラウマになって、逆に仏教学などを専攻するようになったのかもしれませんが、なおさら、避けるべきでしょう(一般的な話として、仏教学を専攻しても、なかなか食べていけません)。成長後に見せるべきかどうかはよくわかりませんが、倫理観を植え付けるためには、何らかの効果はあるかもしれません。しかし、このような想像の世界よりも、現実の世界の方がはるかに地獄に近い気もします。広島、長崎の原爆やアウシュビッツ(最近のニュースでは「アウシュビッツ・ビルケナウーナーナチスドイツ強制・絶滅収容所」を正式の名称にするそうです)のユダヤ人大量殺戮などは、まさにこの世の地獄でしょう。人間の行うことが、この世の何よりも凄惨で残酷

なのです。「人間はこんなことまでする」ということを知ることで、人間としてよりよく生きるとはどのようなことかを考えるべきかと思います（少し話が飛躍していますが）。

地獄図を見ていると、鬼たちから一方的に拷問を受けている絵がほとんどをしめる中、刀葉樹は自らの欲望によって自らを傷つけるという点で、特殊なものだと思いました。

たしかにそうですね。他の場面に比べて、その分、刀葉樹は客観的に見ることが出来る場面かもしれません。そんな場面を見ても、自分だったら、そんなことにはならないという自信（余裕？）のようなものも感じられるからです。これは、地獄絵が単に地獄の恐ろしさを示すだけではなく、見る者たちをある意味、楽しませる絵画に変質したからかもしれません。時代と共に、地獄絵を見せるのは、年中行事となり、その対象も貴族から一般大衆へと移っていきます。そこでは、僧侶の絵解きを信者たちが見聞きする、一種の娯楽の要素となっていました。みずからの身体を犠牲にしてまで、美女を求めるといのは、見せ物をとしても人を引きつけます。ましてや、それが男女逆転して、美男を求めて半裸の女性が刀葉樹をのぼるといような絵になれば、さらに見る者たちを喜ばせたでしょう（出光美術館の六道十王図など）。このほかにも、地獄絵には性や女性にかかわるモチーフが、後代になるほど頻出します。血の池地獄や石女（うまずめ）地獄、両婦（ふため）地獄などです（今回、紹介します）。いずれも鬼による責め苦ではなく、女性たちがひたすら自ら苦しんでいる地獄です（しかもいずれも女性が登場します）。地獄絵が厭離穢土を表すためのものではなく、その残虐性から脱却し、娯楽になったことのあらわれでしょう。それが、授業で考察する空間から時間への地獄の変質とどのように関わるかも考えてみたいと思います。

往生要集の中身というものはあまり知らなかったけど、こんなふうに出る地獄について詳しく書かれていると知ってびっくりした。今度読んでみたいと思う。現世の罪の内容が、地獄での苦しみに影響してくるのは、やはり罪を思い知らせるためなのだろうか。何度も生き返るのもこわいと思った。

授業でも紹介したように、往生要集は現代語訳が出ていますので、是非一度読んで下さい。日本の地獄のイメージ形成に決定的な役割を果たした文献です。それと同時に、往生要集といえば、この地獄ばかりが取り上げられますが、全体から見ればそれは冒頭の一部に過ぎず、むしろ、欣求浄土の部分と、それを求める方法としての念仏などの実践法があります。ここから、日本の浄土教が生まれました。法然の浄土宗も親鸞の浄土真宗も、往生要集のこの部分があったからこそ、その発展途上に出現したのです。それとともに、迎講や臨終行儀などの儀式や、あるいは来迎図や極楽浄土図などの浄土教の美術も、何らかの形で往生要集とつながりがあります。

お盆の起源をはじめて知った。六道において、地獄が多いのは、というか一般的にどの文化でも天国のイメージは貧困で、地獄のイメージはバリエーション豊富だとどこかで聞いたような・・・。もしかして森先生の講義（以前の）でしょうか。

お盆の起源は、けっこう知られていると思いますが、もし知らなければ『仏教文化事典』のような辞書を引いてみて下さい。釈迦の弟子である目蓮が主人公ですが、その成立は中国です。地獄絵の中にも目蓮の地獄めぐりは描かれていて、それが地獄を遍歴するわれわれの視点にも重なります。「天国のイメージは・・・」はたしかに私の授業で、以前紹介したものでしょう。あちこちで言っているの、どの授業だったかは覚えていないのですが・・・。

7月2日の授業への質問・回答

地獄図では、インドの「クローズアップ」の話を思い出します。時間の流れは無視されているようにも感じました。

地獄図のそれぞれの場面は、すでに存在している地獄のイメージを、コラージュ風につなげたものです。聖衆来迎寺の六道絵は、そのいわば集大成のようなもので、それ以降の地獄絵に、多くのイメージを提供しました。インドのアジャンタの壁画にも、このような大画面があらわれましたが、大きな違いは、インドでは全体の背景となるものがないことだと思います。そのため、視点が一定しませんし、場面と場面を区切るために、岩山や建造物のモチーフが使われます。これに対し、日本の地獄絵は、全体を鳥瞰している視点が存在しますし、全体を納めるモチーフとして、山が用いられます。ここでの山は、場面の境界ではなく、背景なのです。地獄絵での時間の流れは、ひとつひとつの拷問や苦の場面の前後関係は、必ずしも明確ではないですが、全体では向かって右から左にゆるやかに流れています。長岳寺の六道絵では、それが顕著です。これに加え、上段に十王を横一列に並べることで、亡者がこれらの王の裁きを順に受けることをも明確に示しています。日本の地獄図の画面構成が直線的であるのは、時間の流れをそこに組み込んでいるからなのです。インドの六道輪廻図が、車輪をモチーフにして、それが上下左右で固定化され、構造的であることと、これは大きな違いだと考えています。

山が異界、それも「行って帰ってくる」異界（授業では通り抜けると言っていました、私的にはそう解釈した）だというのは、ちょっとはっとさせられた。異界なのは当然として、「行って帰ってくる」異界。たとえば「姥捨て山」では、捨てるのは姥だけで、男は帰る。「桃太郎」ではおじいさんは山へ芝刈りに行って、帰ってくる。全部が全部というわけではないが、そういう見方もあるのではないか。そもそも異界そのものが「行って帰ってくる場所」という概念をはらんでいるのかもだが。

「行って帰ってくる」という見方はおもしろいですね。長岳寺の六道絵では、最後に極楽浄土と阿弥陀の来迎が描かれているので、いわばそこがゴールに当たり、帰って来るという見方はしませんでした。異界という概念には、たしかに「戻る」ことも含むことが多いですね。例に出してくれたのが物語や昔話であることも示唆的です。子どものための物語の多くは、このようなパターンが多いからです。たとえば、ピーターラビットの物語では、ピーターがマクレーガーさんの畑で冒険をして、危険を脱して母親のところに帰るといのがあらずじです。同じようなパターンは、古今東西の物語に繰り返されます。「はじめてのおつかい」では、はじめてひとりで買い物に行った女の子が、いろいろな試練をくぐり抜けて何とか買い物を済ませ、最後にやはりお母さんに迎えてもらいます。子どもが成長するためには、このような冒険をくぐり抜けることと、その都度、もとの世界に回帰することが必要なのです。「生まれ変わる」のであり、その場として山が日本では好まれたのです。今回紹介する修験の実践も、山を舞台にした生まれ変わりの儀式です。そこで人々は十界をくぐり抜けます。くぐり抜けたあとの世界は、元の世界ですが、生まれ変わったものには別の世界になっているのでしょう。

山を越えると地獄の入口になること、山が説話などにもたびたび登場することから、山は空間を区切る上や境界という意味で、重要なモチーフであるとわかった。地獄でも、より低いところまで落ちると次元が変わるし、「高さを保つ」ということは重要になってくるのだと思う。

山は垂直にそびえるから意味があるのですが、地獄が山を背景にしているのは、マイナスの方向、つ

まり、下に落ちるという意味も含まれているという指摘はおもしろいですね。しかし、全体を見ると、日本の地獄絵の山は、素直方向は強調されず、水平に伸びたイメージの方が主という気がします。中国やインドに行くと、自然の景観が日本とまったく違うことに驚かされます。簡単に言うと、スケールが大きいということなのですが、山や谷は人間を完全に拒絶しているようです。それに比べると、日本の山は人間が暮らすことが十分可能な世界で、われわれの世界の延長線上にあるという感じがします。垂直方向の意識が希薄であることも、それに関係があるのではないのでしょうか。

日本人にとって山は特別なところですよ。授業でも人道苦相幅 1 や修験道に出てきました。柳田民俗学では、仏教が入ってくる前の姿がどうだったかを、ひとつのポイントにしています。その柳田は、先祖の霊は家のすぐ近くの裏山のあたりにいて、正月や盆に子孫のところに帰ってくると言っています。個人的にはこの考え方に親しみを覚えます。山としての空間、異界としての山など、仏教と比較して考えてみるのも、おもしろいかと思います。もはや、仏教が日本に入る以前のことは、考えられないかもしれませんが。私も日本人や日本文化の空間に、山というのが決定的な役割を果たしていると考えています。仏教が入ってくる前の世界観がいかなるものであったかを知るのには、たしかにかなり難しいでしょう。山に対するこのような考え方が、仏教以前のものであるとも言い切れないでしょう。山岳信仰は密教と密接に結びついていますし、奈良時代の仏教の主流のひとつでした。修験道の成立も謎ですが、これらの仏教的な要素がかなり濃厚です。その一方で、お盆も仏教の中で生まれた風習です（成立は中国です）。先祖の霊がどこにあるかは、そのまま、異界の問題につながります。六道輪廻はそれをひとつのシステムに仕立てたもので、日本人もある面ではこれを信じてきたのですが、それと同時に、祖霊や祖先への信仰を持ち続けています。本来は矛盾するのですが（輪廻しているのであれば、すでに祖霊ではないのですから）、ほとんど意識されることはありません。不思議ですが、現実にはそうなのです。

修験は各地にあると思うのですが、たとえばその山だけをずっと歩くのですか。それとも、吉野に行ったり、羽黒に行ったりするものなのでしょうか。

いろいろなパターンがあったと思います。基本的には特定の山（山脈や山系）を中心に、修験の場が定められていたでしょうが、かなり広い範囲のものもあります。熊野修験は紀伊半島の熊野や吉野、大峰山などがその舞台となりますが、それだけでも広大です（以前、私は紀伊半島の高野山に住んでいて、熊野に行ったことがあります。車で移動するだけでもたいへんでした）。しかし、熊野修験は天台系なので、滋賀県からここまでのルートもありました。その途中には大阪の金剛山などもあります。この北陸でも、立山や白山の修験が有名ですが、それも天台系です。福井、滋賀の山々をとおり、都に続くルートがありました。私が先週行った鳥取も同様です。当時の修験者たちにとって、山は生活の場であると同時に、大きなネットワークの中での移動の場でもあったのでしょう。

インドや中国にも山はたくさんあると思うのですが、日本の修験道のようなものはなかったのですか。山岳信仰と聞いて「もののけ姫」を思い出していました。

インドや中国でも山は特別な場所でしょう。インドでは山や森は苦行者の修行の場であったり、国を追われた王などが潜むところでした（たとえば、ラーマーヤナやヴェッサンタラ物語）。中国では神仙思想や道教が山と密接に結びついています。修験道もその延長線上にあるのかもしれませんが。「もののけ姫」は、私も日本の山岳信仰をよく表した作品だと思います。動物や神々もそうですが、巨大な製鉄の施設を持っていることも重要だと思います。山と言えば、木や植物のイメージが先に立ちますが、じつは、金属文化とも結びついています。鉄や銅などの鉱山は当然、山の中にありますし、それを精錬するために必要な燃

料（木材、炭、石炭など）も山から手に入れます。修験道ではさまざまな金属製品が重要な道具として用いられています。

「山」が神仏として崇拝の対象となるのは、現代人の私でも何となくニュアンスでわかるけれど、「海」がそのような対象になっている例はありますか？ より内へ内へ・・・という考えで山にこもって、大きな偉大な神と通じることができるのかとあらためて考えると、ちょっと矛盾？「海」は大きくて偉大です。でも、「普遍なもの」といったら、山っばいです。自然の雄大なものといったら、「山」と「海」なので、こんなこと考えてみました・・・。

はるか古代に、ミクロネシアとかポリネシアから渡ってきた人々が、日本人の一部を形成しているともいわれます。その記憶がどこかに残っているのかもしれませんが、「海」も代表的な日本の他界です。海上他界観といって、海の先に死者の国があるという信仰が広く見られます。その代表的なものが、今回、那智参詣曼荼羅で紹介する熊野灘の補陀洛渡海です。授業で山をもっぱら取り上げ、海にあまり言及しないのは、海を表した仏教絵画があまりないからです。「空間をどのように表現したか」という問題に、海はあまり具体的なイメージを提供してくれません。もっとも、海の場合、そこに出かけて行って戻ってくるのは、山以上に危険だったでしょう。「生まれ変わる」ことよりも「死者の国におもむく」というのが強いのです。

7月9日の授業への質問・回答

・熊野観心十界図で鳥居がまるで円を描くかのように配置されているが、これはやはり意図的なものなのか。

・なぜ十界図などは女性が聴衆として期待されたのか。やはり男性に比べ、女性の方が信仰生活の多くを担っていたのだろうか。

・日本では「世界を理解するためには時間が介在」とあったが、どういう意味なのかがよくわからない。時間が必要もしくは時間がかかるということではないのだろうかとは思うのだが……。必ず時間軸が含まれるということなのか。

・修験はなぜ女人禁制なのだろう。女性の胎から出てくるのは、女性も男性も同じはずなのに。女性はどのように擬似再生観法を男性と同じように体験できないのか。山そのものを神聖なものとし、女性を不浄と考えるからなのか。

鳥居の配置が円を描くのが意図的かどうかは、わかりません。十界を画面に並べるときには、いろいろな方法が可能でしょう。心という文字の中に入れた作品では、完全に円でした。しかし、画面を均等に区切ったものも見たことがあります。その場合は円にはなりません。どちらかという、これは中国の仏教絵画の影響のような気がします（自信はありません）。観心十界図が山という自然の景観を背景にするようになったことが、円のような配置になったことと関係があるかもしれません。観心十界図の作品を、時代順に見ると何か言えるかもしれません。

女性が聴衆として期待されていると授業で言いましたが、それは一面的で、男性も同じ程度期待されていたでしょう。妻や母などの供養をするのは、男性だったでしょうから。このような問題は、当時の女性観、女性の社会的な役割や、家族の形態がどのようであったか、「イエ」のあり方、などが関係する難しい問題ですね。死者のために残された家族が供養をするということも、時代によると思います。

「世界を理解するためには時間が介在」というのは、はじめのころにあつかった「一念三千」とか、ヴァイシエーシカ学派のカテゴリー論を意識したものです。ヴァイシエーシカ学派では世界は構造的にとらえられ、時間よりも空間が優位におかれていました。それに対し、天台教学では、世界は観念的に分類され、それを「一念」という時間の観念でとらえ直しています（圧縮しているような感じで）。そのことと、十界図の発展形である地獄図に、六道輪廻図のような均等な区画で世界を分けるのではなく、時間の流れを含む景観図のような形式が好まれたことと、何か関係があるのではないかと考えたからです。

女人禁制もいろいろな問題を含みます。本来の修験のイメージが、男性中心の宗教であるというのは、おそらく正しいでしょうが、まったく女性が排除されているというわけではないようです。高野山は修験ではなく、密教ですが、やはり女人禁制が明治までは続いていました。しかし、山全体に女性が入れないのではなく、山上の聖域のみが女人禁制です。実際、高野山には高野七口と称する七つの入り口があるのですが、そのすべてに、女人堂といって、女性のためのお堂が準備されていました。また、高野山を一周する女人道という道もあります。男性と女性で差異化を図ることで、聖域の意識を高めたのでしょう（それでも女性差別であるのはたしかですが）。修験や密教とは異なりますが、「山の神」とよばれるものが女性としてイメージされることも多いようです。その場合、山の神が女性であるが故に、女性が入ることを拒むという説明もなされます（どちらかという、私は逆で、女人禁制と山の神を結びつける根拠として、あとから持ち出されたような気がします）。なお、現在では、女性のための修験の修行がちゃんとあります。高野山に行くと、老若男女を問わず、山伏姿の修験者が町の中を歩いています（不思議なところで

すね)。

時間を圧縮するというのと、時間が流れる世界観の関連性にやや違和感を覚えたのですが……。十界図や参詣曼荼羅に出てくる人物は、課題にあったように「空間を体験する」ための要素なのかなと思いました。

たしかに、天台教学と六道絵や地獄絵を同じ時間というだけで、そのあり方が異なるものを強引に結びつけた気がしないでもないです。しかし、天台教学に出てくる十界そのものは、六道絵や地獄図の中にも登場するので、まったく別のものではないでしょう。「圧縮する」と「流れる」のは別なのは確かですね。一念三千を図像的に表現することはもちろん、何らかのイメージや構造としてとらえることは不可能なので、しょうがないという気もします。

一心十界図は、心がすべてを示すことはわかりますが、「心」という文字を使って、そのまま「心」を表すというのが少し浮いた感じがしました。心も何か、それを象徴する具体的なものによって表されるということにはなかったのでしょうか。

「心」という文字をデザインとして用い、そこに十界を描き込んだ絵は、おそらくかなり新しいもので、江戸時代の製作でしょう。このような文字をデザインとして用いるのは、江戸時代にはあちこちで見られ、浮世絵や錦絵などにもいろいろな作例があります。漢字は表意文字なので、それだけで意味を表すことができ便利ということもあるでしょう。日本ではあるものを何か別のもので象徴的に表すという表現があまり好まれなかったような気がします。せいぜい家紋くらいでしょうか。その一方で、文字の形に対するこだわりは、他の国よりも強いのかもかもしれません。今でも、パソコンの書体にこれほど多くの種類があるのは、その流れをくむのでしょう。

資料の2頁目で祭火について書かれていましたが、真っ先に思い出したのは、ゾロアスター教でした。こうしたように火を神聖なものとしてあつかうことはあるようですが、仏教においてはどのようなのでしょうか。今までの感じだと、火は地獄絵で多く（ほとんどに）描かれていて、恐ろしいものの象徴になっているように思いました。

資料であつまっているのは、古代インドのアーリア人の儀礼で、火を用いて神々に供物を捧げる儀礼です。ゾロアスター教も、アーリア人と同じインド＝ヨーロッパ語族の流れをくむ人々の宗教なので、その起源は共通しているようですが、儀式そのものはずいぶん違うようです。仏教では、密教の時代になると、ヒンドゥー教と同じように火を用いた儀礼を行います。護摩です。しかし、釈迦やそのあとの時代には、ほとんどこのような儀式は行われていません。むしろ、火を用いた儀礼を行うものを、改宗させた物語（カーシャバ兄弟の毒龍調伏）がよく知られていて、火をとくに神聖視しなかったことがわかります。地獄絵については、インドには作例がないので、よくわかりません。

質問・回答の「行って帰ってくる」ということ、そしてそれによって「生まれ変わる」、行って帰ってきたものにとって、もとの世界が「別の世界になる」というお話にはなるほどと思いました。山に行く話ではありませんが、海幸山幸の話思い出しました。山幸彦が釣り針を探して海宮？（異界）に入り、そこで潮盈珠と潮乾珠を得て（これを成長ととることもできると思います）戻り、海幸彦を降伏させるという話は、天孫民族と隼人族との争いを表すといわれていますが、異界の「行って帰ってくる」という話に似ていて、興味深かったです。

海幸山幸の話は、いろいろな解釈が可能なので、たまたま最近、読んでいた『外法と愛法の中世』（田

中貴子、平凡社)では、舎利の信仰との関係で言及されていました。舎利を守る場所が竜宮で、それが女性を介して地上にもたらされ、王権の根拠となることなどが指摘されています。浦島太郎が竜宮城に行つて帰ってくるのも、「異界探訪」の物語ですが、その結末に、地上では時間がずっと早く進んでいたというのは、ヨーロッパの冥界巡りで、死者の国に行つて戻つたものにもしばしば起こります。昔話や神話にはさまざまな要素が圧縮されて込められているのでしょう。

インドの寺院が、コスモスを再現しているというのはなるほどと納得しました。それなら、キリスト教の教会や、ギリシャの神殿などはどうなのでしょう。ぼくは教会が聖なる空間だとは思いますが、コスモスを象徴しているとは思えません。授業とは関係ありませんが、不動明王の八大童子は、衿羯羅と制多伽しか図像で見たことがありません。アノクタやエキ、エコウらの図像作品はないのでしょうか。

キリスト教の教会もギリシャの神殿も、意外に思うかもしれませんが、コスモスを再現したものであることが多いようです。教会は「神の国」や「神の家」であり、天上世界が地上に出現したものです。その一方で、神の身体を教会に投影したという解釈もあり、これもインドのヒンドゥー教寺院と共通する考え方です。ギリシャのパルテノン神殿などはよくわかりませんが、その形態は「黄金比」とよばれるコスミックな構造をベースにしているという説もあり、その場合もやはり、宇宙全体の秩序となっている構造が反映されているようです。不動明王の八大童子はいくつか作例がありますが、もっとも有名なものは高野山の不動堂にあった八大童子像で、鎌倉初期の運慶の作です(国宝)。八体の像のうち、2体は後補ですが、残りは当時のものです。国宝にも指定されていて、たしか恵喜童子は切手のデザインにもなっています(350円?)。ほかにも奈良博に画像の作例が、また、白描のものが個人蔵で何例か伝えられています。不動の眷属には三十六童子というのがあります。