

2012年4月20日の授業へのコメントと回答

・美術の講義を聞くたびに思うのは、今(現代)の私たちと、昔の人たちと、美術に関する態度がどこまで相違っていて、どこまで同様なかってことですね。美術(芸術)って、何かを描くこと、何かを作ること、それを作成する方法の楽しさからはいるもので、しかも、誰もがとんでもないものを作れるわけじゃないじゃないですか。技術を学べば、それはそれなりのものができるのかもしれませんが。だとすると、仏像だって、宗教美術だって、そんな真剣なまなざしでばかり考えるもんじゃなかったりするのかもしれないと最近考えはじめました。

・仏教では「教え」が大事であって、イメージは無価値で許されないものであるということですが、西洋美術史の授業では「はじめにイメージありき」ということを習いました。イメージから教えが生まれたのか、教えからイメージが生まれたのか、その辺は宗教によって違うのだらうかと思いました。

美術と宗教についての根本的なコメントをお二人分、紹介しました。いずれも興味深い指摘です。美術や芸術という観念は、きわめて近代的なものでしょう。ヨーロッパではルネッサンス以降、日本ではおそらく明治以降に現れた観念ではないでしょうか。とくに、われわれが宗教美術としてとらえるものは、信仰の対象であったり、建築物の一部であったり、権威の象徴であったりしますが、基本的に鑑賞の対象ではありません。その美しさを評価するという考え方自体、そもそもありえなかったでしょう。「作成すること自体が楽しい」というのも、そのとおりですね。絵画にせよ、彫刻にせよ、何も無いところに形が現れることの喜びが、基本にあるのでしょうか。その一方で、宗教美術の場合、その制作にたずさわったのは芸術家ではなく、いわゆる職人であったことも重要でしょう。そこでは独創性や奇抜さよりも、むしろ、伝統の継承、いいかえれば忠実なコピーの方が重視されました。いずれにせよ、過去の文化を考察する場合、それを無理に現代的な視点で捉えることは危険ですし、その一方で、現代では理解不可能とあきらめることも危険です。節度をもって、しかし真剣に考えることが大切だと思います。二人目のコメントの「はじめにイメージありき」は重要な考え方なので、あわせて紹介しておきました。ヨーロッパでもアジアでも、あるいはその他の地域でも基本的に、人類は「はじめにイメージありき」というのが真理だと思います。宗教の場合も、教えよりもイメージの方が先に現れるのが一般的です。その後、どのようにイメージと教えを結びつけるかで、いろいろなパターンが現れるのだと思います。

以前、日本の仏像についての本を読んでいたときに、京都浄瑠璃寺の特集がありました。そこではおもに、阿弥陀如来の九体置いてあることについて、取り上げられていたのですが、その他にも、たしか吉祥天なる女の神の像も安置してあると書かれていました。その吉祥天の姿を見たとき、非常に色彩が豊かで、日本の像にしては異色であるとの印象を受けました。それは、今回の講義の中で出てきたヤクシニーの面影がまだ強く残っており、ただ、まれに見る女の神であるという理由だけではなかったのかなとも思いました。

須達長者の買い取った土地、祇園精舎について、義務教育でももっとこういう話を聞きたかった。祇園精舎が何かもわからず、暗記することに意味はないと思った。

最初に仏像が作られなかったことについて。釈迦が人の形を表さなかったのは、人が卑しいものとして理解されていたか

らなのか、空・法の意味など気になることがたくさんあるので、少し自分で調べてみます。

おひとりで三つのコメントを記入してくれました。浄瑠璃寺の吉祥天像は、日本の吉祥天像の中でもとくに有名な作品です。ヤクシニーと吉祥天とのつながりは、昨年度の後期の私の授業「エロスとグロテスクの仏教美術」のはじめのところで取り上げています。いわゆる樹下美人図の流れの源流に位置するのが、インドのヤクシニーなのです。この講義は同名タイトルの拙著の内容とほぼ同じなので、関心がある人は読んでみてください(出席してくれた人もたくさんいると思いますが)。空や法はもちろん、気になるところは、ぜひいろいろ調べてみてください。レジメの下の方には、毎回、参考文献もあげておきます。仏像の象徴的表現については、途中までだったので、今回、補うつもりです。なお、暗記そのものは、私はそれなりに必要と思います。若いときに覚えたことは、いつまでも記憶に残っていますし、高校まででどれだけ知識をきちんと蓄えたかで、大学での研究も違ってきます。ある程度、意味を理解しながらというのももちろん大事ですが。

三道宝階降下は本当に平面的で、複数の場面をひとつにまとめてあるので、こどもの絵のようだと思います。こどももはじめは平面的でむちゃくちゃな絵を描き、成長するにつれ、立体が描けるようになっていきますが、昔の人やこどもは、実際に立体にならない平面に描いた立体を、本能的に描かないのかなと思いました。そう思うと、やはり人は世界の縮図なのかなと感じました。あと、先生はお坊さんになる修行とかはされたんでしょうか？ 信徒さんですか？ 仏教におけるどういう立ち位置か知りたいです。

こどもの絵と仏教美術については、密教美術のひとつ、マンダラの説明のときに、わたしはよく話題にします。そのときに強調するのは、われわれが「美しい絵」とか、「上手な絵」と思っているのは、じつはきわめて特殊な絵であるということです。その典型が遠近法(線遠近法)の絵です。くわしくは『マンダラの密教儀礼』という本に書いてありますので、読んでみてください。「人は世界の縮図」というのは、たとえば、生物学で言う「個体発生は系統発生を繰り返す」というようなとらえ方に似ています。ひとりの人間の成長は、「ヒト」という種の進化の過程と平行なのです。なお、仏教における私の立ち位置は、秘密です。

日本史を学んだとき、日本の仏教美術では女性の神を見たことがなかったが、インドの美術には女性の神がおり、女性に対する考え方が、日本とインドで違うのだと思った。また、インドの仏教美術には、水や樹をイメージしたものが多く、インドの人々は、自然や生命に対する感受性が豊かなのだと感じた。それゆえに、日本のように極楽浄土を願うのではなく、生命の豊かさを望むのかもしれないと思った。しかし、豊かさを望む人々が、「空」の考えを持つのは矛盾すると感じた。形でしか表さないかのせめぎ合いがどう変化していくのかとても気になる。

日本の仏教美術にも、上記の吉祥天や弁才天など、いろいろな神(仏)がいますし、神道の美術にも女神がかなりたくさんいます(上記の拙著『エロスと・・・』でも取り上げています)。でも、たしかにインドのような官能的な女神はあまりいないでしょうね。自然に対するとらえ方の民族性は、たしかに興味深いものがあります。ちなみに、極楽浄土を願うような信仰は、中央アジアではじまったと言われます。まわりの自然が荒涼としているからこそ、極楽のような豊かな自然を願ったのでしょう。日本では、まわりの自然が豊かなので、極楽はユートピアではなく、この世の延長線上にあるという考え方にかわっていきます。「空」については、基本的にインド人は「何も存在しない」ということに徹することができたのに対し、日本人はそれが耐えられなかったのだと思います。

どうでもいい話ですが、マカラは想像上の動物ではないと私は勝手に思っています。太古の昔に生きていたクジラやイルカの仲間(すでに絶滅した)ではないかと考えています。クジラやイルカと、ウシやシカなどの偶蹄類は非常に近い関係にあると聞いたことがあります。マカラはその中間に位置する生物だったのではないのでしょうか。淡水にすむカワイルカに近い姿をしていて、それに加えて蹄もある前脚を持ち、陸にも上がることができた・・・という風に考えていますが、完全に妄想ですね。でも想像上の動物は実際にいると考えた方が私は楽しいです。

楽しいコメントありがとうございます。たしかに想像上の動物が実在すると楽しいですね。私も妄想は大好きです。宗教なんて、妄想の最たるものです。カワイルカはガンジス河に生息しているようですし。あまり関係ないですが、昔見た本に『アフターマン』というのがあって、人類滅亡後に進化した動物が百科事典風にまとめてあったような記憶があります。同じ想像上の動物でも、これは楽しいというよりも、かなりグロテスクでしたが。

2012年4月27日の授業へのコメントと回答

ヴェッサンタラ王子本生を読んで、彼のことを馬鹿だといった人の話を聞き、作者の思惑にはめられているなど思いました。たしかにヴェッサンタラは自分の大切なこどもまで人に与えてしまう愚かな父親ですし、泣くほどの後悔までしていません。しかし、これほど「馬鹿」であるのに、ヴェッサンタラに対する嫌悪感は一切わいてきません。むしろ、親近感や愛しさを感じます。結果はどうあれ、他人のために行動しているのだから、そう感じるのは当然かもしれませんが、これはいわゆる「馬鹿な子ほどかわいい」という心理を利用しているのではないかと私は思っています。いっそ盲目的なほどの利他精神を持つ「馬鹿」なヴェッサンタラを描くことで、彼や釈迦への信仰心だけでなく、愛着をも持たせようとしているのではないかと感じられました。

前回紹介したヴェッサンタラの物語については、「子どもや妻まであげてしまうなんてひどい。子どもや妻は夫の私物ではない」というコメントが多く見られたのですが、その中で、異色のコメントで、しかも穿った見方なので紹介しました。たしかに、数あるジャータカの中でヴェッサンタラが人気を博したのは、物語としてよくできているためでしょう。「こんなことありえない」という極端な物語でありながら、「でも、もし私がヴェッサンタラなら」という気持ちも起こさせてしまうところもポイントなのではないかと思っています。授業でもお話ししましたが、私自身は原文(翻訳ですが)で読んだときは、けっこう感動しました。物語に出てくる子どもたちと同じくらいの子どもがいたからでしょうが、子どもとの別れのシーンや、妻にそれを告げる場面などは、とくに記憶に残っています。要は、登場人物にどれだけ共感できるかということかもしれませんが、「子どもや妻は夫の私物ではない」というコメントは、女子の方に多かったような気がしますが、それも同じことという気もします)。

宗教画の中で、光は俗世界に聖なるものを届けているが、人々は聖なるものの存在を感じ取るだけでなく、光によって聖痕を受けるといった肉体的影響も与えられていて、光に力があることを感じた。

宗教美術の中で、聖なる世界と俗なる世界をつなぐものの代表として光をあげましたが、ご指摘のとおり、この場合の光は、われわれが日常の中で見るような光ではなく、特別な神秘的な光です。おそらく、当時の人々にとって、光とは単なる明るさを持ったものではなく、想像できないようなエネルギーのかたまりで、もっと力を持った存在だったと思います。キリスト教において光によって聖痕が与えられるというのも、そのようなエネルギーが肉体そのものに変化を与えるのでしょう。日本では来迎の光がこれに似ていますし、その背景には、密教の瞑想において用いられる光もあります。これについては、以前『仏のイメージを読む』の第3章を書いたときに、説明しています。宗教と光というテーマは、かなり普遍的なので、調べてみるとおもしろいでしょう。

- ・蓮華色比丘尼が乗っている馬車(?)って、古代ギリシャ、ローマ世界の戦車みたいな形ですね。
- ・キリスト教もですけど、何で神様とかって、わざわざむごいことして、人間を試すんですかね。自分の子どもを差し出させるような。
- ・母乳で生命力を得るお話は、ギリシャ神話のヘラとヘラクレスだけではなく、日本神話(古事記)の大国主のお話でもあったはず。
- ・ヤクシニーの後ろ姿、曲線がとてもきれいだと思います。

馬車と戦車はそのとおりで、古代インドの王様が乗っていた馬車(サンスクリットでrathaといいます)は、戦争のときに用いら

れる戦車のことです。同じものは、ヴェッサンタラの浮彫で、城を追放されるときにも、ヴェッサンタラ一家が乗っています。よく知られたイメージでは、太陽神アポロンが乗る7頭立ての馬車もこれと同じです。

「残酷な神」という考え方は、とくに旧約の神に顕著ですね。レンブラントの絵で有名な「イサクの供犠」などはその代表で、旧約版のヴェッサンタラといった感じです。ヒンドゥー教の神も同じようなところがあり、客人として現れた神(変装しています)を接待するために、客人が求めた自分の子どもを鍋で料理するというお話があります(かなりエグイです)。最後は、子どもはよみがえり、ハッピーエンドなのですが、そうじゃなかったら、たいへんです。

大国主の物語には2回、母乳による治癒の話があるようです。ひとつは大国主自身の蘇生と、もうひとつは、有名な因幡の白ウサギの話です。昔読んだ話ですが、母乳と血液とは成分的にかかなり似ているそうです。まさに命を子どもに与えて、育てていることになります。赤ん坊の目にゴミが入ったら、母乳をかけて取ってあげるとい、昔からの庶民の知恵もあります。

サーンチーのヤクシニーは私のお気に入り、『エロスとグロテスクの仏教美術』にも掲載しました。この写真を含め、サーンチーの浮彫図のほとんどは、私の以下のサイトで公開しています。

<http://air.w3.kanazawa-u.ac.jp/>

(PHOTO DATABASE→NDIA→MADHYA PRADESH→SANCHI RERIEFの順に進む)

講義の際に言われたイメージの否定という点に関して、日本にも近いものがあると思いました。山や瀧がそのまま御神体となっている場合などは、抽象化しがたいということもありますが、定型がないというのが重要だと思います。定型イメージによって聖性が失われるとすれば、時間によって変化するものを御神体とすると、この欠落を回避できるのではないのでしょうか。神像や那智滝図が生まれる要因にはさまざまなものがあると思いますが、とらえがたい信仰対象を具現化したという心性が強いかかわっていると思います。イメージ化によって聖性が失われるのは、現代で言うところの、アナログデータのデジタルデータ化に近いものがあると思いました。生死と死後の世界を「此岸」「彼岸」と言いますが、聖と俗に限らず、境界に水がかかわることが多いような気がします。先月、個人的に行った竹生島にしても、補陀洛渡海にしても、厳島にしても、絵画世界ではなく、現実世界の境界として、水が機能していたのではないかと思います。

日本の宗教が、何か別のものによって神をあらわすというのは、そのとおりで、これも宗教におけるイメージの否定の格好の例です。それを「偶像崇拜の禁止」と呼ぶと、日本人は違和感を覚えるでしょうが、宗教学的には同じことです。神の姿を定型的に表さないことと、変化するイメージによってそれを回避するというとらえ方は、おもしろいと思います。インドでは逆に、神は永遠不滅なので、形が変わってしまっは困ります。そのため、石や金属を使って神の像をつくるのが一般的で、木の彫刻はほとんどありません。日本の場合、その逆で、仏像が長い年月のあいだに形を変えた方が、むしろありがたいと思うようです。境界と水も重要で、日本の場合、水上他界観(海上他界観)として広く見られます。前回の授業では光を中心にお話しましたが、水もふたつの領域をつなぐ重要なアイテムだと思います。瀧はそのヴァリエーションのひとつでしょう。

俗なるものが目をつむっている→聖なるものである神が現れるという考え方を聞いて、すぐに夢が思い浮かんだのですが…。眠っているときに私たちが見る夢も聖なるものであるという考え方もあるのでしょうか。

あります。基本的に夢というのは「聖なる場」で、神々が現れたり、神が何かを伝えたりする場です。古代や中世の人にとって、夢こそ真実が現れる場で、現実世界は仮のものという考え方が一般的でした。今でもそのような考え方は、断片的に残っているのではないのでしょうか。歴史や文学における夢の研究はかなり蓄積があるので、関心があれば調べてみて下さい。

「見えないからこそ、無限にイメージがふくらむ」という話を聞いて、高校の現国の教科書に「ミロのヴィーナスは両手を失ったからこそ、無数の手のイメージを手に入れた」というような論説があったのを思い出しました。イメージがあると想像は固定されてしまいますが、無ければ無限に広がっていくことなのでしょうが、よく考えると、これも結局「イメージありき」に思います。イメージの「否定」、偶像崇拜の「禁止」というのは、どちらもイメージに依存してしまう人間の葛藤を表しているように感じました。

現国の「ミロのヴィーナス」の文章は、私が高校生だったときにも載っていましたので、すでに古典的です。清岡卓行による論説文です。私の記憶もあいまいですが、「腕が失われた」からこそ、これほど人気があるという一種の逆説的な論考で、それはそれでおもしろかったと思います。もっとも、美術史的にはミロのヴィーナスの腕のポーズは、ほぼ復元できるようです。人間のイメージ依存というのはそのとおりで、だからこそ、イメージできない宗教美術とのせめぎ合いが、宗教美術の最も基本にあると思っています。

聖と俗の世界をつなぐのは光だと聞いて、法事の説法のときに聞いた「(仏の世界では)青い光は青く輝く」という言葉を思い出したのですが、どういう意味だったのか思い出せません。青というのは空の色でしょうか？ 仏の世界も地上と同じように青い空があるのでしょうか？ 空と海の色が関係があるということで、仏の世界の(海=水=)生命にかかわってくるのでしょうか。

おそらく『阿弥陀経』(小経)にでてくる一節で、「池中蓮花大如車輪。青色青光。黄色黄光。赤色赤光。白色白光微妙香潔。」というところを、お説教で説明されたのでしょう(ちなみに坊さんは浄土真宗の方だと思います)。極楽世界に咲く蓮華には無数の光があり、青、黄色、赤、白という色が輝いているというくらいの意味です(ネオンサインのようです)。この表現は経典に現れる蓮の花の説明としてポピュラーだったようで、以下のデータベースを検索すると37例ほどあるようです。

大正新脩大藏経データベース

<http://21dzk.l.u-tokyo.ac.jp/SAT/>

2012年5月11日の授業へのコメントと回答

菩薩像とは悟りをひらく前の釈迦で、如来像や釈迦像とは悟りをひらいた後の釈迦の様子を表すことが分かった。上座部仏教は悟りをひらくことが限定的で厳しい修行で有名だが、悟りをひらけないような民衆は何を求めてどのような宗教活動をするのか疑問に感じた。

説明するのを忘れましたが、悟りを開くことができない一般大衆は、功德（くどく）を積みます。具体的には、修行をしている僧侶やその集団である僧団にさまざまな経済的な援助を行います（平たくいえば布施です）。それによって、来世は僧侶に生まれることができ、今度は布施を受けながら修行して、悟りを開きます。きちんと順番を守っていれば、いつかは悟ることができるというのが、上座部仏教の基本です。

今まではみんなが救われる大乘仏教がいいと思っていましたが、たしかにいつ悟れるのかわからないなら、そんなにいいものじゃないなと思いました。聞き逃したかもしれませんが、スライドで紹介された化粧皿は何に使われていたのですか。

大乘仏教が仏教の歴史において、きわめて重要な存在であったのはたしかですが、先週もお話したように、一般の人が思うほど、大乘仏教とは「人にやさしい宗教」ではないようです。これについては、梵天勸請のエピソードをもとに、今回、もう少し詳しくお話しします。「荒唐無稽」というか「とてもついていけない」宗教なのです。化粧皿は一般に用いられている名称ですが、実際に化粧に使われたわけではないようです。何らかの宗教的な目的で作られたと考えられていますが、それが具体的に何であるかは不明です。この分野では、まだまだわからないことがたくさんあります（どの分野でもそうですが）。

降魔成道の悪魔のカオが本当にワルだと思う。サーンチー南門の、上から2番目右、彫刻がされていません。寺とかでは、政権交代とか金がないとかでよく中途半端になる例があるみたいですがこれは？ 裏表も対称で同じところが彫られていないので、単なる中途半端ではないような気がしました。上から3段目の左もですけど。高校倫理で大乘仏教やった時は「スゲー」と思っていました・・・。

サーンチーの悪魔（マーラといいます）の顔はたしかに「ワル」かもしれませんが、私はけっこう好きです。昨年出した本でも取り上げていますし、そこでは、グロテスクなものが人を引きつけるとか、グロテスクなものはしばしばエロティックなものと隣り合うという考えで、いろいろ論じています。サーンチーの南門の第2横梁の一部（見取り図の斜線部分）は、残念ながら後補です。オリジナルは失われたようです。

燃燈仏授記で、仏が釈迦の前世に話をしているところがあったが、その仏は、一体何者なのか気になった。釈迦の前に仏になった人物がいたのか、あるいは、人から仏になったのではなく神のような存在だったのか。

この仏が燃燈仏です（だから、燃燈仏授記といいます）。釈迦の前にも釈迦の後にも仏がいます。その数は無限です。それが大乘仏教の仏陀観なのです。このことについては、今回の授業のポイントになりますので、よく注意して聞いてください。『徒然草』に「仏の前の仏は誰か」と子どもの時の吉田兼好が父親に聞いて、父親をや

り込めたという話があったと思いますが、大乘仏教の立場に立つ限り、無数に仏がいることはむしろ常識です。問題は、その無数の仏をさらにどのように位置づけるかで、さまざまな経典が腐心します。

サーンチーの説話図は、行ったりきたりするしごちゃごちゃしてるし見づらいなあと思っていたのですが、空間的にとらえると、すごく原理的な配置に思えました。このような配置はサーンチーにだけ見られるものなんでしょうか。また、北門の2段目と3段目のあいだにいる象が一頭足りないのが気になりました。意図的につくらなかったものなんでしょうか？ とれちゃっただけですか。梵天勧請の仏伝図で、梵天と帝釈の配置が左右いろいろ違うと思うんですが、2人の位置関係はとくにこだわりはないんですか。

空間的にとらえるという見方は、日本人にはわかりにくいのですが、インドの美術を見ていくと、自然に感じられるようになります。これは、インド人が歴史認識をあまり持たないかわりに、壮大な宇宙観を有していたことと関係があるのではないかと思っています。時間と空間では、空間を優位に置く世界観を持っていたと考えられるのです。これが中国や日本に来ると、逆転するように思います。北門の象は、おそらくとれちゃっただけだと思います。インド人はシンメトリーなどの完全な形を好み、あえて余白を作るようなことはしません。梵天と帝釈天の位置関係は、昔、学生と調べたことがあるのですが、法則性はないようです。インドでは一般には右が優位になることが多いのですが、この場合は該当しないようです。

サーンチーについて、サーンチーはモーセの試練のように同じ場面に同じ人物が何回も登場しているということだった。それに比べると日本の絵巻物のほうが物語性があると感じた。絵巻物という形態から、読むためには場面を切りかえて描かざるを得ないという理由もあるのかと思った。時間と空間ということにも関係して、絵巻物のことを考えると、日本の絵の描き方はとても二次元的で、あまり立体感はないが、西洋画はとても立体感がある。時間、空間のどちらを重視するかで場面や描き方も変わるのかなと思った。ガンダーラの美術では、日本の仏像とガンダーラの仏像が服のようすや雰囲気似ていた。釈迦が人の姿で表されている作品もあり、ガンダーラでは空の教えは重視されていなかったのでしょうか？

時間と空間に関しては、直前の回答と同様です。立体感という視点もおもしろいですね。日本の絵が平面的であるというのは、現代のアニメやゲームにも通じる感覚かもしれません。ガンダーラ彫刻は、その後、いわゆるシルクロードを経由して、中国や日本に様式的にも大きな影響を与えました。日本人の仏像のイメージと重なる部分も多いのです（相違点もたくさんありますが）。ガンダーラ美術と空（くう）についてですが、空を説く大乘仏教が、ガンダーラでも重要な位置にあったと思いますが、別の方法で、それを表しました。「法にしたがう仏」という考え方です。これは、はじめのバールフットでふれた「仏の身体よりも仏の教え」という図式に一致します。

昨年後期にフィールド文化概説をとっていたものです。矢口先生のインドの宗教建築について学んだときに、左右対称が重視されているとして、みる石窟のほとんどが左右対称でした。サーンチーの梁にかいてある説話はお話なので左右対称にはなりませんが、「中心軸」という言葉をきいて、はっとしました。中心軸は左右対称に欠かせないし、二項対立（空間とか）に表すことができますが、中心軸＞左右対称という考え方で正しいでしょうか。キリスト教やイスラム教は、祈りや礼拝をしているので、神が救ってくれますよと言われると「ああ」と

思うけれど、日本は特に何もしていないけれどすでに悟っていて、何もしなくても浄土にいける、という宗教なんて少しラッキーすぎるような気がします。

建築学でも左右対称は重要な要素になります。とくに宗教的な建造物は、左右が対称であることがむしろ一般的です。日本の寺院や神社もそうですし、キリスト教の教会も同様です。基本的に、宗教建造物は「神の家」や「神の身体」を表すことが多いので、その形態は「完全」であることが求められます。左右対称はそのもっともわかりやすい形式ですし、さらに、整数比や反復、規則的な増減などもみられるでしょう。建築と美術は密接な関係を持ち、それぞれを切り離しては理解できないこともよくあります。中心軸>左右対称という一義的なとらえ方ではなく、重層的に考えた方がおもしろいのではないのでしょうか。「何もしなくても浄土にいける」という思考は、大乘仏教的な考え方を推し進めると、必然的な結論になります。浄土教だけではなく、禅も密教も同様です。

サーンチーの門に描かれた悪魔に魅力を感じました。悪魔というとキリスト教、というイメージがあったので、仏教における悪魔の存在は不思議な印象を受けます。仏教の悪魔にはどのようなものがあるのか気になります。顔が大きいとコミカルな感じに見えました。

ゴブリン型のマーラと私は呼んでいます。子どものイメージが顕著です。なお、悪魔というのは便宜的な呼び方で、すでにあげたように、マーラというのがインドの呼び方です。カーマと呼ぶこともあり、その場合、愛の神になります。なぜ、愛の神が悪魔であるかは、皆さん自身で考えてください（『エロスとグロテスク』で私自身の考えは書いています）。

なんだか大乘仏教って共産主義に似ているなあと思いました。（あくまで個人的感想ですが。）だれでも悟ることはできるが、皆でいっしょにしなければならぬというところが特に理想論に感じてしまいました。それでも、理想論だからこそ、魅力的に感じるのだろうとも思います。とくに日本のような農村文化が根付いた地域では受け入れやすい思想だと思いました。一方、エリートしか救われない小乗仏教は、資本主義に似ているようにも見えました。一見、冷酷なように見えて、努力した人間が救われるのはしかるべきことだと思いました。確か、今でも東南アジアの国々では小乗仏教が信仰されているそうですが、大乘仏教は日本以外では一般的ではないのでしょうか？

大乘仏教は中国、中央アジア、西アジア、北アジア、東アジアといったアジアの広範な地域に伝わり、北伝仏教ともいいます。上座部仏教は逆に南伝で、スリランカと東南アジアが主な地域です。私も大乘仏教＝共産主義はよく感じます。「みんな悟れる」というのは平等主義で理想的なように感じますが、「悟りたくても悟れない」人には冷たい宗教ですし、そんな人にまで「悟っているんだから、仏に感謝しなさい」と強要するのは、残酷でさえあります。20世紀に全世界を席捲した共産主義が、現在では、中国や北朝鮮など、アジアの一部の地域にしか残っていないのは、大乘仏教の伝統と関係があるのかなとも思っています。小乗仏教（上座部仏教）の栄えた地域で、資本主義が発展したわけではないのですが・・・。

2012年5月18日の授業へのコメントと回答

中村説において「悟った仏が迷う」と聞いて、そんなただのオッサンと化した仏に何の価値があるのだろうかと思いました。一度そういう風に思ってしまうと、身体が衰えて幻覚を見ているというのも滑稽に思えるし、懇請されないと説法しないというのも面倒臭がっているようにしか見えなくなってしまいました。完全に休日に居間で転がるお父さんのイメージです。しかし、自分で勝手にイメージ付けしておいて何ですが、完璧な存在でないと認めてもらえない仏はとても悲しい思いをしています（「迷う」仏だとしたら、の話ですが）。

「休日に居間どころがお父さん」というのは、なかなか笑えます（自嘲も込めて）。それはともかく、前回の授業のポイントが、「悟った仏が迷う」ことの論理的矛盾なのですが、実はこのような仏陀観が、現代の日本にもかなり根強くあります。「人間釈迦」と言ってもいいでしょう。われわれと等身大のお釈迦さんだからこそ、親しみを感じるのです。たとえば、手塚治虫のマンガ『ブッダ』に出てくるお釈迦さんもその好例です。悟った後も苦悩の日々を過ごし、最晩年に至るまで悩み続けます。最後は梵天に救われるというような解釈を手塚は示していますが、おそらくこれも、中村説と同じ類でしょう（実際、手塚は中村元の著作をよく読んでいるようです）。さらにこのような「人間釈迦」をおすすめすると、『聖☆お兄さん』のお釈迦さんになります。ここに出てくるお釈迦さんは、仏典に説かれる釈迦のパロディではなく、手塚の『ブッダ』の釈迦のパロディとみなす方が、より適切なのではないかと思えます（ちなみに作者の中村光という名前は、私はてっきり中村元のパロディかと思っていました）。

森先生が中村先生の説をばっさり切っていて面白かったです。そのように明らかに仏教の前提から外れているような説は、消される（？）ことはないのでしょうか。大乘仏教で、釈迦の神変が強調されていましたが、そうすると、初転法輪の電車で2-3時間の距離も神変で一飛びでしょうか。

上にも記したように、意外に中村説は根強い人気を誇っています。本屋に行っても、中村元の本は今でも大量に並んでいます（この分野では、ひろさちやの次くらいにまだまだファンが多いでしょう）。最近の仏教学では、ようやく、中村説からの脱却がはかれるようになってきたようです。神変については、もちろんそのとおりです。瞬間移動なんて朝飯前で、およそ想像できるあらゆる超能力をそなえています。宇宙規模で存在しているのですから。しかし、そのような超能力を使わないのは、われわれ愚かな衆生にわかりやすいように、わざわざわれわれと同じように振る舞うのです。母親から誕生するのも、悟りを開くのも、説法をするのも、涅槃にはいるのも、そんなことをする必要はまったくないのですが、わざわざ演じてくれているのです。だからこそ、どの世界でも仏は同じような生涯を送ります。まさに、仏伝の演劇化や儀礼化です。

梵天懇請の解釈について、中村先生の説によると、人間中心主義的な考えがあったということだったが、人間がすべてならば、梵天の権威をかりる必要はないのではないだろうか。神中心でないならば宗教とは言えないと思う。反対に、谷川さんの説では、きまりが世界を支配していて、梵天懇請もシナリオのひとつであるということだった。すべて筋書き通りであると、あまり宗教としてのありがたみが感じられないと思った。その考えに基づ

くと、人間の運命もきまりに従っているので、必ずしもすべての人が憧れるとは限らないということになるのではないか。梵天勸請の解釈のむずかしさがよく分かったが、それぞれの研究者が生きた時代の傾向が入りこんでいる部分もあるのではないかと思った。

研究者の考え方が時代の束縛を受けるとするのはそのとおりだと思います。中村説の人間中心主義は、私は梵天からの権威の借用と一体となっている気がします。梵天が勸請したという記述は、どの仏伝を読んでも書いてあります。それを否定するわけにはいかないで、当時の仏教徒が権威を利用したと解釈することで、中村説は解決を図っていますが、授業でも言ったように、当時の仏教徒をあまりに見下していると思います。すべては定められているという立場は、考え方にもよりますが、絶対的な存在を認めるということで、きわめて宗教的だと思います。宗教とは絶対的な存在に対するわれわれの振る舞いかたと言うことができます。そのような絶対的な存在の前では、われわれは無に等しいという考え方がそこから生まれますが、それとともに、絶対的な存在と何らかの形でかかわりたいと思うはずで、それにかかわることができることで「ありがたさ」を感じるのではないのでしょうか。人によって考え方は違うでしょうが。

最後に「ガンダーラ美術」というのをきいて、話の発端はここか…と思った。ガンダーラから行きすぎ…。宇宙のきまりがあって、多数の仏がいて、おしゃか様の生涯がくりかえされているのであれば、おしゃかさまの特別性みたいなのはなくなってしまっているのではないか。おしゃかさまも、大乘仏教ではたくさんいる仏の1人にすぎないのか…？ 梵天勸請の3つの説は、「仏教」と、「当時(?)のインド」を考慮すると、3番目のが良いけれど、考え方というか、そういうのだと中村説がいい。合理的なのはきれいじゃないし、トンデモ説も大好き。河童は実在しないと証明されていないのならいたと思いたい！

そうなんです。ガンダーラが出发点だったはずなのですが、先週はスライドを準備しながら、テキストを読むだけで1時間終わってしまいました……。今回の冒頭に、関連する作品を紹介して、すこし補います。お釈迦様の特別性の喪失は、そのとおりで、無数の仏の中のひとりに埋没してしまいます。授業の最後に少し触れましたが、釈迦の相対的な価値の低下は、逆に、それを支配する「きまり」の絶対化となります。このようなきまりが「法」なのですが、人間は抽象的な「法」をイメージすることができません。すると、こんどは法にも体を与えます。それが「法身」(ほっしん)です。宇宙全体を支配する法則こそが、真の仏となるわけです。次の段階になると、このような真の仏を具体的なイメージで表します。『華嚴経』などでは毘盧遮那如来で、密教では大日如来になります。毘盧遮那は東大寺の大仏ですし、大日如来はマンダラの中心の仏です。人間は目に見えるものよりも、抽象的な概念を高く評価するとともに、つねにイメージを求めたがるという例のパターンがここにも見られるのです。

梵天勸請の一連の流れが、宇宙のきまりにしたがってすじ書き通りに進むというものだとしたら、悟りを開いて仏になるということは、プログラミングにしたがって正確に動くマシンになるようなものだな、と思った。それをふまえると、きまり>仏>人間という構図は、管理システム>マシン>人間という構図に見立てることができる気がします。大乘仏教というものが、いわば人間よりマシンを高次の存在として受容しているものだと考えるとぞっとします。

基本的にそのとおりです。だから、宗教は怖いのです。宗教で救われていることもすでに「きまり」によって定められているのですから、何でもできます。そのために死ぬことさえも厭いません。あるいは、他の人の命にも何の価値を見いださないこともあります（オウム真理教のポワの考え方です）。人間は崇高な理念や思想のために、死ぬことも殺すことも可能なのです。しかし、その一方で、高邁な理念とともに生きることや、絶対的な神の恩寵を受けていると感じることは、人間にとってこの上ない幸福感ももたらします。至福と言ってもいいでしょう。そのような価値観は、合理的な尺度では測れないのです。「宗教は怖い」と漠然と思っている人も多いと思いますが、その考え方のメカニズムを知っておくことは、現代人にとっても重要だと思います。

お釈迦さまが三昧に入ると、光が発せられ、宇宙を照らすという話があった。「光」は西洋のキリスト教美術であっても、「光」=金=神の色、という認識でつかわれていたと聞く。「光」→神々の世界という感情は同じであるが、宗教によって「光」の役割は違うのだろうか。「法身」=宇宙そのものとされ、イメージのために、大仏をつくったとあるが、法=法身なら、人々はどれほどの大きさの大仏をたてても、その法身を表現しきれないのではないか。どの程度の大きさの偶像をつくれば、法身を表すのに失礼ではないのだろうか。

光と宗教体験については、パールフットのときにふれたので、今回は取り上げませんでした。重要な考え方と思っています。基本的には、神秘的な光が持つ力のようなものは、つねに一貫としているでしょう。神変の思想はこのような光と密接な関係を持ち、さらにそれを推し進めると、救済の光として機能します。実際、神変によって仏の光を浴びた一切衆生は、成仏することが確実にあります（決定くけつじょう>するといひます）。ここに浄土思想の原型を見いだす研究者もいます。日本に来ると、光は来迎の光や極楽に至る道へと変化していきます（これについては浄土教美術の授業で取り上げたことがあります）。ガンダーラの大乗神変図は、中央アジアを経て日本に至ると、極楽浄土図へと姿を変えてしまうのですが、それもこのことと結びつけることができます。法身の大きさですが、宇宙そのものを何かで表すという問題になります。私の共通教育の授業では、これを1回分の授業で詳しくお話ししますが、この授業ではできません。簡単に言えば、宇宙は「全体」なので、それを何か、すなわち「部分」で表すことは不可能です。「宇宙を表す」という行為自体が無意味なのです。しかし、人間は何かで表したいという欲求をつねに持っています。そこで、何を選ぶかで、文化のありかがわかるのです。ちなみに、日本人はそれを「自然」として表し、インド人は「記号」にしたというのが、私の基本的な考え方です。

仏陀の光で照らされると、様々な世界？を見ることができるという話は、すごく壮大に感じました。そこではパラレルワールドが広がっていて、仏陀みたいなことをしている人がいるという話はSF（少し不思議）ですね。

（解釈がまちがっていたらすみません）

パラレルワールドで私は正しいと思います。大乗仏教の世界はSFそのものです。別の見方をすれば、神変に説かれる世界は、完全にトランスに入った人間にしか体験できないでしょう（それを三昧といひます）。大乗仏教の経典は、日常の経験的世界とかけはなれた感覚を基本にしています。授業で繰り返しているように、大乗仏教が「みんななかよし」の世界というのは、大きな誤解なのです。

2012年5月25日の授業へのコメントと回答

クシャン朝のもとで作られた王の像に影響されて礼拝像ができた、という話でしたが、たしかにポーズなどがそのように見えますが、衣装に関しては違っています。騎馬民族のような衣装を仏が身につけているのを想像すると、荒っぽいイメージが出てきて、仏の超越者のイメージとはミスマッチだなあ、と思いました。

仏像誕生の背景を、クシャン朝の外来民族が有していた王の肖像画の伝統と、仏教内部の「王と仏のイメージの重ね合わせ」という二つの要素で、いつも説明してきたのですが（といっても、私のオリジナルではなく、美術史家の受け売りです）、たしかに、仏と王は着ているものが違いますね。もう一つ、両者をつなぐ要素として、三十二相があります。仏典には、三十二相をそなえた存在として、つねに仏と転輪聖王（てんりんじょうおう、インドの理想的な王）をあげています。両者が同じイメージであることを、32の身体的特徴に限って強調しているのです。しかし、実際に三十二相を備えているのは仏だけで、王の実例はありません。たてまえとしては両者は同じイメージなのですが、実際の作例では、両者はまったく異なるイメージをそなえていたのかもしれませんが。ただし、王権と仏教（仏法）が相互依存的な関係にあるのは、インドでも明瞭で、このことは今回のアマラヴァティーでも取り上げます。いずれにせよ、仏像誕生の背景は、インド仏教美術史上のもっとも大きな問題なので、私もいろいろ考えてみたいと思います。

生産性・豊穡性のテーマとしての女性を表現する作品だけでなく、男女の営みそのものを象徴したものや、男性の役割をシンボル化したものももっとないのだろうかと考えた。そもそも仏教と「豊かさ」がまだうまく自分の中で結びつかない。

「男女の営みそのものを象徴したもの」はたくさんあります。とくに、中インドのカジュラーホのヒンドゥー教寺院などは有名です。先週のレジメの「文献」にあげた、私の最近の著作を参照してください。インドでは、男性の性の側面を強調したものはほとんどありません。強いてあげれば、シヴァリングですが、これが男性といわれても、あまり実感はないでしょう。仏教と「豊かさ」はしっかり結びついています。それはインドだけではなく、日本仏教でも顕著です。このあたりも、参考文献を読んでみてください（図書館に入れてあります）。

同時代のように、ガンダーラとマトウラーの仏教美術では、仏教に対する印象が全然違ってみえますね。…というより、女性がいるかないかで変わるんでしょうか…。ガンダーラの大乗仏教観だと壮大さが押し出されていて、生活感というか生々しさというか、そういうのからは切り離されている気がします。私は美術一家の中で育ったのもあって絵が好きなのでエロスを感じるものも大好きなのですが、でも宗教が世界観を表現するものとして無理に押し進めた場合、そういった生々しさは排されて然るべきなのもよくわかる気がします。どちらもあって然り。でも同じ宗教に存在してるってのは何だか不思議ですね。

私は、そのどちらも存在しているので、仏教はおもしろいと思います。おそらく、世界中の宗教で、多くの信者を要しているものは、たいていこのような異なるレベルをそなえているのではないのでしょうか。ガンダーラの商品だけを見ても、なかなか壮大さはわからないのですが、経典とあわせて見ると、まったく違った様相を示

すような気がします。マトゥラーの美術は、その点、わかりやすくいいですね。

マトゥラーの仏像はガタイがよくて威厳があるように見えるのは、西北の王のイメージを引きついでいるから、ですか。仏が剣を持って戦うわけがないのにそんな想像をしてしまいました。よくきたえられた肉体ですね。武士のようだ。観音が（半跏思惟像）片足だけきちんとサンダルを脱いでいるのがおもしろい。物思いにふける、というより、ポーズをとっているみたいなキメ顔。

マトゥラーの人体表現は、クシャン朝の外来民族の特徴というよりも、インド的な表現だと思います。ガンダーラはあくまでも外来的な美術なのです（それでも影響力はありましたが）。授業でも言いましたが、インドの仏教美術としては、やはりマトゥラーの様式がひとつのスタンダードとなります。人体を堂々とした体軀で表し、身につける衣装は極端にまで薄くして、体の線をそのままはっきり示すところなどが特徴です。女性像の表現も同様で、乳房や臀部を極端なまでに強調して、逆にウェストはくびらせませす。体をまっすぐには表さず、腰や首のあたりをくねらせるのも、よく見られます（トリヴァンガ：三曲法といいます）。パールフットはプリミティヴすぎますが、サーンチーやサルナートなどの美術にもこれらの特徴はある程度共通していて、インド美術の本道という感じがします。半跏思惟像もおもしろいテーマです。

「女性像」という話では、やはり、「生み」のイメージなのか、西欧の天使、マリアなどの像も同様だが、この、ヤクシーやラクシュミーをみても、お尻が大きく、「安産」を意識されているのがわかる。また、女性の裸に近い像が多いが、仏教、ヒンドゥー教では、キリスト教のように裸の美術を卑しいものとして禁じられてきた時期はなかったのだろうか。「宇宙」であり、「多でも一でもない」とされる摩耶夫人の像や美術なども、彼女がどう表現されるのか、興味があり、見てみたいと思った。

「卑しいもの」として禁ずることは、インドの宗教の場合、まったくありません。むしろ、好んで制作したようです。パールフットやサーンチーをはじめ、インド美術に美女の表現はつきものなのですが、なぜ、性的な禁欲を求めた仏教が、このような女性像を宗教施設（たとえばストゥーパ）に作ったのかは、定説がありません。豊穡多産などの世俗的な信仰を表しているという説明もありますが、わざわざそんなところに作って、堂々と見せることもないような気がします。ちなみに私は、エロティックなものがグロテスクなもの、さらに滑稽なものと同居していることに重要性があると考えています。それだけで説明できるわけではないのですが…。「宇宙的存在の摩耶夫人」の作例は残念ながらありません。ただし、宇宙を表すという意味では、マンダラがそれにあたります。授業でもあげた胎蔵マンダラは、まさに「世界を生み出す母胎」というマンダラです。ただし、胎蔵マンダラを見ても、さっぱり宇宙にも母胎にも見えませんが。

今日読んだプリントに女性と農耕について書かれていました。インドにおいては女性＝胎としていますが、同じ仏教でも、日本ではそのような思想はあまり見られないように思います。むしろ、仏教が伝わる前の方が土偶など、そのような傾向が見られます。このちがいはどうして生まれたのでしょうか？

日本に伝わった仏教は、中国を経由しているのが、そのひとつの要因でしょう（儒教的倫理観？）。しかし、日本仏教でも意外にこのような発想は随所に見られます。密教では安産を祈願する修法もありますし、雨乞いにも女性のメタファーが現れます。もっと整ったものとしては、真言立川流などというすごい密教もあります。仏教

ではありませんが、男根をかたどった巨大なご神体をお祭りする神社は日本中にあるようで、それを御輿のようにして、町内を練り歩くようなお祭りもあります。宗教と性なるものは、日本においても切り離せないのです。

胎盤が宇宙そのものであるという考えが面白かったです。摩耶夫人という単なる一女性が世界を生み出したという話や、世界は一でも多でもないという話は、手塚治虫の『火の鳥』を彷彿とさせました、摩耶夫人は『火の鳥』の火の鳥に似ていますね。（おそらく実際は逆なんだろうとは思いますが。）「世界は一でも多でもない」という言葉を聞いて、『火の鳥』のミクロの世界とマクロの世界を行き来するシーンを思い出しました。あと、ついですが、無数に分かれることができるなんて、どう考えても、善財童子は修行者には見えませんでした。手塚治虫の『火の鳥』は、私も好きなのですが（朝日ソノラマ版でそろえています）、たしかにあそこに現れる火の鳥は「母なるイメージ」が強いですね。宇宙生命のような存在なのですから、性別は必要ないような気がしますが、手塚にとっても女性や母のイメージが強かったのでしょう。『火の鳥』を描いている時期に、手塚は『ブッダ』も描いていたと思いますが、私自信は、『ブッダ』よりも『火の鳥』の方が、よほど仏教的なような気がします。『華嚴経』の「入法界品」には、全部で53人の全知識が現れるのですが、そのなかでも授業で紹介した摩耶夫人の章は、『華嚴経』的な世界観がとてもよく現れていると思います。皆さんももう一度、自分で読んでみてください。善財童子がただ者ではないという指摘は、他の人のコメントにも見られましたが、たしかに「善財童子もおそろべし」と、私も思いました。お経はおもしろいですね。

2012年6月1日の授業へのコメントと回答

説話図の考え方と仏像の考え方の違いはなるほど、と思いました。インドはもともと、シンメトリーを好んでいたようですし、数学の発達した文化ともききますから、説話図がだんだん説話的要素を削られていってしまったのかなあと。こういう美術・芸術の文化的差異は「何を大事にするか」だと思うのですが、その捉え方といえますか、考え方は螺旋のようにイメージするといいいのかもしれませんがね。その時々状況によってもそういうのは変化するんでしょうけど、かなりはなれたものってのは出てこなかったりするじゃないですか。

説話図と礼拝像（仏像）の違いについて、とくに文献との関係で詳しくお話しました。私は基本的に文献を扱うのが本業なので、どうしても、テキストとの関係が気になります。また、概念的な類型化を試みるが多く、このあたりも、出身のインド哲学の血筋かと思います。インド人がシンメトリーを好むことはたしかで、マンドラなどはその典型です。説話図の礼拝像化は、授業でもお話ししたように、3週間ほど先のパーラ朝でも取り上げるつもりです。螺旋のような変化というのはおもしろいです（DNAのような二重螺旋？）。パーラ朝の美術など、他の時代の作品も視野に入れて、検討してみてください。

ストゥーパが意思を持った別の生命体のように感じた。空を飛んだり、しゃべったり宇宙人(?)みたいだと思った。SFマンガに出てくるカプセルみたいな装置でもあり、別の生命体でもあり、別の惑星(?)からやって来たという感じがした。

私はSFそのものだと思っています。地面から出現して、空中に浮遊して、しかもその扉を釈迦がさわれば自然に開いて、中から輝くばかりの「生きた仏」が出現するなんて、まるでSF映画のシーンのようです。ご指摘のように、カプセルでもいいですし、ロケットのようなものを私はイメージしていました。大乘仏教の経典の中で説かれていることは、普通の人間の想像する世界からかけはなれているような気がします、それでもやはり、人間の思考力のひとつのパターンを示しているのではないのでしょうか。それもきわめて現代的な。

ストゥーパのフォルムは「卵」をイメージしているというのを聞いたことがあります。改めて考えると「卵」が墓になるというのも面白い話だなと思いました。法華経のストゥーパの方が、どちらかといえば、「卵」のイメージに近いように感じます。それにしても経典によってストゥーパの意味がこんなにも違うのは不思議でした。

「ストゥーパは卵である」は、私の共通教育「密教美術の世界」でお話ししていますし、私の大学時代の指導教員の立川武蔵先生などもよく書いているので、どこかでそういう情報に接したのかと思います（それほど一般的な説ではありませんが）。卵がお墓というのが変なのは、ストゥーパがお墓、つまり死者を埋葬するところという先入観によるものです。今回のはじめにお話ししますが、ストゥーパを「生命維持装置」とか「孵卵器」と考えれば、つじつまは合います。地面の上にそびえるストゥーパは、じつは水に浮かぶ卵であると見るのも効果的です。その場合の水は、原初の海であり、生命が誕生する母胎の水、すなわち羊水です。法華経のストゥーパは もちろん、こちらです。

テキストにイメージをつけくわえて作品が生み出されるということだった。あるできごとを記したテキストも、それを記した人物の想像や独自の解釈を含むので、ある人のイメージにさらに別の人のイメージが重なって、作品が生まれるのだと思った。美術作品におけるイメージの連鎖の重要性を感じた。アマラヴァティーでは、転輪聖王の末裔が日本の一字金輪曼荼羅であり、七宝をうけついでいた。前者は王権を表したものだが、後者は仏を描いたもので、王のイメージがそのまま仏に移行したということは、日本でも王＝神格的存在とされていたことを示すのだろうか？ また、法華経によるストウーパの物語がとても異質のように感じられた。大乘仏教は仏の死を否定する立場だったのだろうか。

前半はそのとおりです。後半の王＝神格的存在こそ、仏教の重要な社会的あるいは歴史的役割です。イデオロギーとして仏教が利用されるのは、王権の正統性を主張するときです。インドはもちろん、中国でもチベットでも東南アジアでも、そして日本でも仏教は王権と密接に結びつきます。日本の場合、仏法王法相依論とも呼ばれます。転輪聖王信仰が、アジアの王権を貫いていると考える研究者もいます。日本史や東洋史の政治史は、仏教抜きには語れませんし、近年はとくにその重要性がクローズアップされているようです。ちなみに、大乘仏教に限らず、仏教であれば等しく仏の死を否定します。仏は悟っているのですから、輪廻などしません。死ぬのは輪廻するためなのです。

説話図と礼拝像についての説明を聞いて、職人からすれば礼拝像の方が作っていて楽しいだろうなと思いました。テキストをもとにして作品をつくる時は、自分が持つイメージにある程度制約をかけなければテキストの内容とかけ離れたり矛盾が生じたりします。テキストの中の世界観と自分の表現の間に挟まれて、職人は悩みながら制作をすることになると思います。しかし礼拝像のようにテキストをもとにしないものなら、自分の得意なデザインで、自分の頭の中のイメージで、自由につくることができます。私ならば、そちらの方が楽しいのでモチベーションが上がります。まあ、職人も仕事で制作しているので楽しむことばかり考えているのもどうかと思いますが。

クリエイティブな世界での「説話図と礼拝図」に関するコメントで、とても参考になります（私は美術を扱いますが、実技というか制作はまったくできません）。創作するというのは、そういうものなのですね。インドで説話図よりも礼拝像が主流になっていったことも、職人の世界がインドで発達していったことが関係あるのかもしれないですね。インドの場合、いわゆるカースト制度（ただししくはジャーティと言います）が厳しいので、職業はほとんど世襲だったと思いますが、楽しく仕事をしていた職人も、ちゃんといたと思います。

ストウーパの形が半球型であるのは、ストウーパを真上から見ると円形であり、それを法輪と結びつけようとしたからではないかと思いました。また半球型なら横から見ても自然と円を連想させるので、このストウーパの形は工夫されていると感じます。あと、このストウーパを見るとイスラム建築のモスクを思い浮かべずにはいられませんでしたが、これは両者のうち一方が他方に影響を与えた結果、起こったものなのか気になりました。

「ストウーパは真上から見ると法輪」という見方は鋭いです。実際、ストウーパを立てるための基層の部分に、放射状に土台のレンガを組んでいるものが、ガンダーラから発掘されています。太陽の運行とも関連し、ストウーパが宇宙を表していることの根拠にもなっています。法輪のイメージはもちろん車輪ですが、日輪という

ように、その形態は放射状に光を放つ太陽とよく似ています。横から見た半球形が、下半分が埋まっている球体であるのは、上記の「水に浮かぶ卵」のとおりです。モスクの形がストゥーパにある程度似ているのはたしかですが、残念ながら、影響関係は希薄です。イスラムの建築はインドにももたらされましたが、あくまでもそれは外来の建築様式です。

・スライドの中であった「踊るガナ」の印象が強すぎでした。先生も楽隊のようだとおっしゃっていましたが、ヨーロッパの美術にあるような楽器を持っている天使に見えました。でも、それよりもガナの顔は陰しく、おじさんのようなので、独特な気持ち悪さがあるように感じました。ガナは、その年齢の男性をモチーフにしているのですか。

・『口から花綱を吐き出すヤクシャ』が衝撃的でした。森先生の解説がなければきっと勘違いしていたと思います。「草花のロープ」と聞くと美しく繊細なものをイメージしてしまうのですが、その形状や口から吐き出すという生成方法、さらには苦勞してひっぱり出そうとしている様子を見ると、違和感というか残念な感じがしてなりません。もっときれいにまとめることは考えなかったのでしょうか。それともあえてこうすることで生みの苦しみのようなものを表現しているのでしょうか。興味深いです。

類似のコメントなので、ふたり分をまとめてあげました。私はガナが好きなので、よく取り上げます。これは、私の指導教員のひとりである宮治先生の影響でもあります。学生時代の授業（とくに演習形式の授業）では、ガナやヤクシャをよく見せて下さいました。昨年出した『エロスとグロテスクの仏教美術』の中で、このタイプの図像を取り上げたのもそのためです。前回のレジメの参考文献にあげた「インドの神話に見る残酷な美女の図像学」もそれに類するテーマです（ちなみに、これは前者から割愛した初期稿の第3章に相当します）グロテスクなものや気持ち悪いものは、同時に魅力的なものです。「怖いもの見たさ」という感覚は誰にでもあるのではないのでしょうか。

礼拝像の誕生のところで、作品がしばしば、それについての神話（縁起）を生み出す、という話があったが、はじめはイメージから生み出された礼拝像も、神話などで権威が高められたり、人気を博したりした後は、その神話などを拠り所とした像や線画が作られる場合もあるのだろうか。また、それに関係して、儀礼（現実）と神話について。一般的に、儀礼の意味を説明するために、神話がつくられると思うが（祭儀神話）、逆に、神話や縁起などにもとづいて演劇的に儀礼がはじめられるということもあるのだろうか。

いずれもあると思います。礼拝像はテキストを生んで完結するのではなく、類似の作品を再生産していきます。作品が物語を生み、物語が今度は作品を生み出します。そして、その反復作用は、作品や物語の権威や正統性を生み出します。儀礼と物語の関係も同様です。神話的な世界を再現するために儀礼が行われることもありますし、儀礼によって新たな神話が生み出されることもあります。私は美術作品と並んで儀礼も研究していますが、どちらも同じ理論によって解釈することが可能なことがあります。

インドの細い彫刻をみると、日本の仏教よりも、何だか簡単にふみこめない世界観のように感じて、すこし怖い。護摩を見る時の気持ちと同じだな、と思った。The宗教という感じ。怖いんだけど、何故かひきつけられる。

それが宗教です。宗教学の用語を用いれば、このような「怖いけど魅力的」というのを「ヌミノーズ」と言います。護摩を御覧になったことがあるとすると、それはいい経験です。最近、テレビでもときどきやっていますね（たとえば大河ドラマの『平清盛』での病氣平癒のシーン）。ただ、私自身の経験では、実際の護摩を見ても、それほど畏怖の念は覚えませんでした。

特に今日の授業の内容とは関係ないのですが、スライドの中にあった口から花綱を出すヤクシャ（ガナ）に興味を持ちました。というのも、ヒンドゥー寺院の手すりに植物でできた綱を口から吐き出すヴィヤーラの像が刻まれているからです。ヤクシャはインド古来の精霊でヒンドゥー教にも登場しますが、ヒンドゥー教に現れるヤクシャが花綱を吐き出しているのは見たことがないです。どこでイメージがすり替わったのか気になりました。ヒンドゥー寺院のモチーフを連想してくれたのは、とてもいいことです。矢口先生の授業の成果ですね。南インドではヤクシャがガナ（矮人）の形態を取ることが多く、とくにアマラヴァティーでは花綱を持つ装飾モチーフが広く見られます。口から吐き出すのは一般的ではなく、むしろ、肩に担いだ姿で表されることが多いでしょう。南インド、とくにタミルナードゥ州のヒンドゥー寺院でもこのようなガナが人気が高く、楽器を演奏したり、行列をしたり、さまざまなしぐさで表されます。動きをとまなうことが多いのも特徴でしょう。同時に、グロテスクなイメージや滑稽なイメージを取るのも広く見られます。エローラのヒンドゥー教窟にも登場します。なお、ヴィヤーラは想像上の動物で、ヨーロッパにおけるグリフィンなどと共通するイメージです。ただ、私の記憶では、口から植物の花綱を吐き出すヴィヤーラもいたかもしれませんが、口から何かを吐き出しているのは、むしろキールティムカの方が一般的なような気がします。キールティムカの場合、花綱ではなく、連珠、つまり宝石を連ねた装飾品を吐き出していることが多いという印象も持っています（専門外なので、自信はありません）。

2012年6月8日の授業へのコメントと回答

アマラヴァティーのところで、アショーカ王は龍が守っていた舍利は取り出さなかったということだったが、龍が守るものが増えるならば龍が守るストウーパ1つでよかったのではないか。龍が増やすことのできる量は無限なのだろうか？ アジャンターの壁画では、六牙象本生の絵はこれまでの説話図とはちがって1つの画面にいくつもの場面は入り乱れることはなく、その点は日本の絵巻物と似ていると感じた。しかし、壁画全体を見た場合は画面は入り乱れているのだろうか。壁画は一面に描くことができると思われるので、壁画における場面の扱いを難しいと感じた。壁画を全体でとらえるか、それとも一部の要素でとらえるかによって見方も変わってくるのではないかと思った。

龍が守るストウーパひとつあれば十分というのは、私は思いつきませんでした。たしかにそうかもしれません。しかし、人間が増やすことも、やはり重要だったのではないのでしょうか。龍にすべて任せただけでは、王様の出番がありませんから、王権と舍利が結びつくこともないでしょう。アジャンターの壁画は、前回の授業では半分も紹介できませんでした。ひとつひとつの作品がとても複雑で、半期かけて全体を取り上げてほしいほどの濃い内容をもっています。授業ではそれをひっくるめて紹介して、とくに画面配置の問題をクローズアップして見るつもりです。壁画全体でとらえるというのは、私も重要だと思いますし、壁面のみではなく、石窟という空間全体を視野に入れて、そのあり方を考察したいと思っています。

以前から思っていた単純な疑問なのですが、インドの図像（彫像）はヒンドゥーであれ仏教であれ着色されていないのが不思議です。もともとされていたものが落ちてしまったのかそれとももともとからないのかどちらなのでしょう。彩色を好まない文化なのかと思ったら、アジャンターの絵画の例や、文献でも五色の光などのエピソード例をふまえるとそうでもなさそうです。むしろ文字の上ではげげげげしいくらの彩光表現があるのに図像ではそうでないのは不思議です。

彫刻は基本的に彩色されていないですね。インドの仏像からは地味な印象を受けるのはそのためでしょう。色のついたガンダーラ仏やパールフットの浮彫なんて、想像できません（でも、想像してみるとおもしろいかもしれません）。もともとインドでは中世までの絵画の作例がきわめてわずかです。その中で、アジャンターの壁画は、特別に豊富なのです。例外中の例外と言ってもいいでしょう。瞑想の世界では、たしかに極彩色なのですが、それを実際に表現した例はありません。いずれもヴィジュアルなイメージであっても、実際に表現する場合と、瞑想の中で体験する場合では、大きな違いがあるのでしょうか。日本人はどうでしょうね。

日本の絵巻物はくるくる巻いていけば話をずっと描いていけるが、インドの絵や壁画は限られたところに多くの意味を含めなければならぬから、日本に比べて、1つの範囲がごちゃごちゃして分かりにくいし、一見何なのか分からないが、目をこらして少しずつ見ていくと、岩山や川で仕切られ、自然物を使ってつくっていることに興味がわいた。壁画等は、やはり元々色がたくさんつけられて鮮やかだったのでしょうか？

今日の授業で紹介しますが、ストーリーをたどることの難しさと、全体の構図の周到さが、アジャンターの壁画の特色ではないかと思います。壁面全体を見ると、計算され尽くした絵のようにも感じられます。その中で、建造物や自然のモチーフ（山や川）を用いているのも、同じ文脈で解釈できるのではと考えています。

ナーガの話が印象的でした。ナーガが人間として描かれているものと、5つ頭のへびとしてえがかれているものでは、何か意味が違うのでしょうか。気になりました。アジャンターについては、矢口先生の授業でもたまに聞くので、すごく実物を見てみたいと思いました。やはり壁画はすぐにいたんでしまうものなんですか？ たとえば今見るのと、10年後見るのではかなり違うんですかね？

基本的に、インドのナーガは人間の姿をして、頭の後ろにへびの頭をいくつか広げています（蛇蓋といいますが）。日本の龍のイメージは、中国に起源があり、インドのものとは異なる系統です。インドではまれに、下半身がへびで、上半身が人の姿のナーガがいます。これも別系統のようです。アジャンターの壁画は、発見当初に比べると、かなり損傷が進んでいるようです。世界遺産にも指定されているので、インド政府や考古局は保存を進めていますが、公開しつつ保存するのは、やはりかなり困難なことのようです。かつて、保存のために、表面に樹脂のようなものを塗ったのですが、これが劣化して、逆効果だったこともあったと聞いています（このあたりは矢口先生が詳しいでしょう）。私が現地に行ったのは10年ほど前ですが、そのような樹脂もすでに除去されていました。現在も当時とそれほどかわりはないでしょうし、これから10年後でも大きな変化はないと思いますが、早く行くに超したことはないでしょう。夏休みにでもどうぞ。

アジャンターの壁画は漆喰の上に描かれているのでしょうか？ スライドを見ると、やはり、色があせていたり、剥落しているとは思いますが、描かれたときは、どのくらい鮮やかだったのでしょうか？（何種類くらいの顔料が使われていたか？）特に、説話図において、時間と空間というのは重要なファクターだと思う。六牙象本生のように1つの説話が、目立った区切りもなく描かれている場合、自分としては、時間軸よりも空間を意識して、物語が前後していることに違和感を感じた。空間よりも時間を優先した方がスッキリすると思う。インドの人たちは空間>時間なのですか？ 極端ですけど…。

壁画の技法については、いわゆるテンペラ画だったと思いますが、私はそのあたりはよくわかりません。宮下先生のフレスコ画とは別の技法だったと記憶しています（あいまいですみません）。最近では東京文化財研究所が詳しい調査を行い、報告書を出しています。比較文化の研究室にありますので、参照してください。空間>時間が基本だと思いますが、それはインドで一般的な図式です。アジャンタ特有の空間のとらえ方を問題にしたいと思います。

今まで、私にとって、仏教遺跡というものは、どうしても「死」の世界のイメージがついていた。しかし、ストゥーパの話聞いて、全く逆で、「多産」を色々な方面から意識されているのだと思った。今まで、死後の世界の花というイメージで見ていた蓮の花にも、逆に「生」と結びつける見方があって面白い。ちなみに、気になったのですが、「舍利」とお寿司に使われるシャリは関係がありますか？ 空間を建造物で区切るといった発想は、「時間」よりも「空間」を重視するからこそ、空間の間をもアートしようとした工夫で、大昔でも素敵な

芸術性だと思った。「空間」を意識しないのは、「永遠」が前提にあるから、「どの時間に」ということは彼らはあまり問題にしていなかったからではないかと思う。

私の共通教育の授業やオムニバスの授業「生と死を見つめて」でも必ず取り上げるのですが、インドでは生と死が明確に区別されて存在するのではなく、その両者を内包する形で、「大なるもの」が存在するようです。

「大なるもの」には神や宇宙、母胎などがあげられますが、ストゥーパもそのわかりやすい例です。われわれが考えるような裏返しの関係にある生と死ではないのです。コメントの最後にある「永遠」の問題は、アジャンターのような構図を説明するときに指摘されることがあります。円環的な図式はいわゆる輪廻を表し、ストーリーが円環することと、われわれの生や死が円環のように繰り返されるというのです。たしかに興味深い考え方ですが、私自身は、このような抽象的な解釈も、インド的な文化では少し無理があるような気がしています。インド人の世界観はもっと具体的で即物的なのです。シャリは舍利です。形が似ているからです。

羅刹の島の物語で、羅刹から助けられ雲馬王の背に乗った人々が、首領の商人をのぞいて全員振り返って羅刹女に食べられてしまう。恐ろしいとわかっていながら振り返ってしまうのは、危険だとわかりながらも手を出さずにはいられない禁断の果物みたいだと思いました。また、その甘美な誘惑に負けてしまう人間の性みたいなものを感じた。

私もそう思います。感情移入するのは毅然とした主人公ではなく、未練がましく後ろを振り返り、羅刹に食べられてしまう人たちである云々と、本にも書いたことがあります。私自身も絶対に振り返ると思います。

「六牙象本生」や「大猿本生」など説話図が空間を重視して描かれるというお話でしたが、なぜそのような形式をとっていたのか気になりました。私たち日本人が物語を絵巻物のように時間軸で理解するのに対し、インド人は空間で物語を理解するのでしょうか。根本的に捉え方が違うのであれば納得できるのですが、もしそうでないのなら、わざわざ説話の意味がとりにくい形式にする必要はないように感じました。1枚にすることで単に石窟に描く労力を「省エネ」したのかなと思いました。

絵巻物ではないことは、すでにサーンチーのレリーフでも取り上げているので、それほど違和感がないと思いますが、物語が複雑な場合、どうしても絵巻物風に理解しようとしてしまいます。もっと全然別の媒体、たとえば映画のポスターとか、プロモーション・ビデオのようなものかもしれません。ストーリーというよりも、百花繚乱的なイメージです。

『ムー』っていう雑誌があるじゃないですか。あれうちの家族がすきでよく買ってくるのでわたしもよく読むんですが、結構ブツ飛んだ発想もあって「それはないだろー」って思うときもあるんですね。でも大乘仏教の話きいてたらあながちあれも普通なんじゃないかと思えてきました（笑）。大乘仏教おもしろいです。アジャンターで改めてインド説話図に戻ってきましたが、相変わらずの画面構成でなんだか安心しました。あの空間のとらえ方って、インド人が昔見えていた世界観にも関わらるんですね。どんな風に見えていたんでしょうね。

『ムー』はまだ続いているんですか。私の子どもころにもありましたら、相当長寿の雑誌ですね。オカルト的な内容ですが、根強いファンがいることがわかります。大乘仏教はオカルトそのものです。宇宙全体を相手にするわけですから。

2012年6月15日の授業へのコメントと回答

時間軸がバラバラで、1つの絵の中に様々な空間がある説話美術はまるで幼稚園児や小学生の絵のようだな、と思う。「羅刹女の島」の絵は、性行為と、女が男を食べる2つの空間がある。3大欲求のうちの、性欲／食欲が満たされている絵だと思った。

子どもの絵はおもしろいですね。子どもの絵というのは、私がマンダラを説明するときに、いつも使うネタです。子どもは、われわれ大人がすでに描けないようなすてきな絵を描きます。具体的には複数の視点を持った絵や、遠近法から逸脱した絵などです。そこから導き出されるのは、絵というのは、ありのままに描かれたものではなく、描くものの「たくらみ」を描いたものであるということです。性行為と摂食行為が類似しているというのも、私がよく書いたり話したりすることです（昨年の授業でもくりかえし強調していました）。ただし、私のオリジナルではなく、かつて、梅棹忠夫（知的生産の神様です）が、「それぞれの行為そのものは本能であるが、それをどのように行うかは文化である」というようなことを言っていました。

アジャンターの石窟寺院には多くの説話・ストーリーが図によって描かれていましたが、元のストーリー自体は石盤などに刻まれているものなののでしょうか。それとも日本にも見られるように本に編纂されて伝承されていたものなののでしょうか。

アジャンターのころには、このような物語は口誦伝承ではなく、文献として伝えられていました。ただし、文字に残すことよりも、記憶することの方が重要であると考えられていました。古代や中世のインドの場合、碑文の資料としての仏教文献はほとんどありません。石に刻んだ碑文の資料としては、アショーカ王の石柱や磨崖法勅が有名です。また、中世では土地の寄進を記した銅板文書が多数残されていますが、宗教文献は知られていません。ヨーロッパや中国とは違う世界です。

常々疑問だったのですが、どうしてインド人は石窟寺院を作ったのでしょうか？ 現代の技術をもってしても、あんなに大きな石のかたまりに緻密で繊細な装飾は施せないんじゃないと。柱を彫り残したりして、建築的に安全なのかどうか分からないし、何が彼らにそこまでさせたのでしょうか？ 普通の人の住居も石造だったのでしょうか？

このあたりは、矢口先生のご専門なので、もし機会があればお聞きしてみてください。私の知る範囲ですが、石窟寺院の造営は、それほどたいへんではないようです。インドには石造の建築物もたくさんありますし、ヒンドゥー教の寺院は、石積みで作るのが普通です。その場合、石を切りだして、それを加工して、さらにくみ上げていく必要がありますが、石窟の場合、のみや鑿でこつこつと刻んでいけば、いつかはできあがるのです。石そのものもそれほど固い素材ではなく、加工は容易だったようです。それに、石窟の中は気温が低く、快適だそうです。もちろん、カイラーサナータのような巨大寺院を掘り出すには、恐ろしいほどの労力と時間が必要だったはずですが、それは信仰のなせるわざでしょう（もちろん、経済力もいりますが）。

石窟の壁画がうみ出す空間が、信仰者にとっての擬似的な仏の世界としてとらえられることは興味深く感じた。そこに、物語としての流れではなく、空間を重視して描くことは、あたかも自分がその場に居合わせているように感じる。信仰者にとって礼拝の対象としての壁画という意識がうまれたと思う。だからこそ礼拝図のように仏が描かれるのではないかと思いました。閉ざされた空間に、外の世界を描く→無限の空間、自らの想像力も働く＝説法を受けた感覚→信仰する対象としての壁画（空間）→礼拝像が描かれる。と考えると、礼拝像が描かれていくのも納得できた。また、石窟を介して、現実世界から空想世界へと旅立っている。石窟という空間だからこそなんの違和感もなく、壁画の世界、無限の空間へと旅立つことができるだと思ふ。

私自身は礼拝像の誕生と、石窟という空間の壁画の役割を結びつけて考えていませんでした。礼拝の対象との空間の共有というのはおもしろい視点ですね。擬似空間というような表現をとりましたが、あくまでも、見て楽しむという程度の位置づけでした。授業ではふれませんでした。このような作品を取り上げるときに重要なのは、これらの壁画の機能です。何のために、あるいは、誰のために描かれたかということです。石窟内で、壁画と直面していたのが比丘や行者であれば、そのような空間への飛翔のようなものがあつたかもしれませんが、在家の信者、つまりわれわれのような俗人が見るためにあつたのなら、それほど高度な役割は果たしていなかったような気がします。石窟には比丘が瞑想をする僧坊がいくつもありますが、そこには壁画は描かれていなかったようです。どちらかという、世俗的な目的で作られたのではないかと考えられています。

エローラの石窟は見てみると吸い込まれそうというか、取り込まれそうというか、何だか怖い印象を受けました。神聖、荘厳というよりは不気味に感じてしまいました。仏教というと人々に安らぎを与える存在というようなイメージを持っていたのですが、エローラは逆に精神を病みそうです。

たしかに、石窟に閉じこもってひたすら瞑想していると、精神を病むかもしれません。しかし、実際は僧侶（比丘）の集団が居住して、ある種の規律の中で生活していたのですから、かなり現実的な環境だったと思います。そうでなければ、集団生活は送れません。また、それらの僧侶の生活を支えるために、寄進者もしばしば訪れたことがわかっていますし、彼らの対応も比丘たちの重要な仕事だったようです。日本のお寺のお坊さんと、基本的にはかわらないところもあるのです。

「密教」は、本当にただそういうものがある、という認識だけだったので、これからの講義で学んでいけたらと思います。1年のころ、「フィールド文化学にいきたい」というと、上の学年（他学類）の人に「あぁ、マンダラ？」ときかれることが多く、「なんでみんなそれを連想するんだ・・・」と聞いていたので楽しみです。

それはどうも恐縮です。共通教育の私の授業で、マンダラを取り上げているからだと思いますが、「フィールド文化学」から「マンダラ」が出てくるとは、本人にも驚きです（一般常識からすると、かなりのギャップがあると思うのですが）。「フレスコ壁画」とか「東南アジアの人類学」とか「黄河文明」とか「ベドウィン」とかが出るべきのような気がします。まゝそれはともかく、マンダラはおもしろいので、楽しみにして下さい。

空間ってのはすごいもので、教会だろうが寺院だろうが、たとえそれが宗教的に関係ない東京タワーのてっぺんだろうが美術館だろうが、まさしく“イメージ”によって自分が異空間にいるような感覚に陥ってしまう究極の

トランス手段だと思っわけですが、そこに配置される美術が助長してるんですね。ところで質問の回答を毎回のしみに読んでるんですが、インド人は即物的云々というのを見て、あだからエロスの追求の仕方とか仏像がどどん真ん中に置かれたりとかするんだなと思いました。奥ゆかしくはないんですね。

一般には、奥ゆかしくないと言われますね。でも、私が知っているインド人には、かなりシャイな人もいます。インドのエロスはカジュラホのヒンドゥー教寺院のようなあつけらかなとした世界が有名なので、露骨とかあからさまと思うかもしれませんが、日本の春画の方がよっぽどすさまじいですし、見ようによってはグロテスクです。日本人が奥ゆかしいというのも、ステレオタイプな見方のような気がします。空間の感覚は、おそらく人によって違うと思いますし、そもそも、世界を空間的なひろがりとしてとらえるか、時間的な流れとしてとらえるかも、人によって違うと言われます（もちろん、程度の問題ですが）。擬似的な空間を体験できる感覚を持っているのは、すばらしいことだと思います。

時間軸ではなく空間で、パッチワーク的にあらわされる美術、というアジャンターの美術は、なじみのない珍しいものと思っていたが、映画のポスターの話をして、意外と、私たちの生活にも身近に存在する表現の方法なのだと思った。羅刹女の話で思ったが、なぜ、説話などでは、「美しいもの」＝「怖いもの」、「本性をかくすもの」なのか。見た目が美しい方が内包している物の「汚さ」「狂気」との対比がつけやすいからであろうか。見た目が美しく、本性も美しいというパターンは、あまりない、と思った。

映画のポスターは、前回、質問と回答を準備しているときに思いついたのですが、けっこうわかりやすいたとえではないかと、自分でも思っています。ただし、ひょっとしたら、映画のポスターといっても、映画館に行かない人にはあまりピンと来ないかもしれません。私はずっと昔に見た映画でも、強く印象に残っているポスターがたくさんあります。説話における美と醜さの対比は、興味深いところで、最近、私がこだわっているところです。いろいろな事例からご自身でも考えてみて下さい。

空間にヒエラルキーがあるということですが、上が偉くて下が卑しいということが良いですか。右と左は対等ですか。

上と下はある種の上下関係があると思いますが、下が必ずしも劣ったものとか、卑しいものというわけではないと思います。宮殿があれば、上方におかれることが多く、下は自然の景観や、港や海などが置かれることが多いようです。左右については、明確な価値付けは与えられていないと思っています。一般には、右が優位に置かれることが多いのですが、壁画の場合、向かって右なのか、画面の側から見て右なのかで、反対になってしまいます。

2012年6月22日の授業へのコメントと回答

インドの女尊が、中国や日本に伝わるときに分類が変わってしまったということから、仏像の中での位置づけは普遍的なものではないのだと思った。同じ仏であっても、国によって性別が異なる仏もあるのだろうか。マンダラは色々なタイプがあって、記号としての仏を並べ変えることができるため、仏像よりも形式的に柔軟な感じがした。オリッサのところでは、遺跡自体は小規模で、馬蹄形建造物の遺跡などは、日本の古代の遺跡に似たようなものがあつた気がするの、日本と遺跡の面でも少し類似点があるのかもしれないと思った。オリッサでも顔が複数ある仏があつたが、顔が複数あることは、世界をすみずみまで見渡しているといったような意味があるのか。

神々や仏の世界のことを英語で「パンテオン」(pantheon)といいますが、仏教の場合、パンテオンの内部の構成は、地域や時代でかなり異なります。同じ仏でもその位置づけが異なることがあるのですが、そこから仏教を受容した文化のあり方がわかることもあります。前回、言及した性別の問題は、とくに中国や日本に女尊が伝わったときに顕著です。日本には女尊、すなわち女性の仏というジャンルがなかったため、いろいろなグループに女尊が紛れ込むこととなります。孔雀明王の他にも、准胝観音、多羅菩薩、弁才天、吉祥天、鬼子母神などは、いずれもインドでは女性の仏たちでした。仏は性別を超越していると考えている人も多いようですが、インドでは厳密に区別されています。オリッサの仏教遺跡が日本の建築と関係があるとおもしろいのですが、残念ながら、直接は結びつきません。仏像の図像上の特徴は驚くほど類似しているのですが、建築物の様式の伝播は、それと同時に伝わらなかったようです。顔や腕の数が多い仏は、密教仏の特徴です。十一面千手観音のように大乘仏教ですでに成立した多面多臂の仏もいますが、大半は密教仏です。観音の場合、「世界を見渡す」という説明が与えられますが、密教の仏たちは、むしろ多面多臂があたり前の世界になります。その場合、逐一、理由は挙げられません。

孔雀のオス・メスで美しいのはたしかオスのほうで、一般的に孔雀というとオスのほうを連想しがちだと思うのですが、孔雀明王は女性なんですね。地味というか控えめなものを美しいとするならばそれも納得なのですが、不思議に思われました。

たしかに、はなやかな孔雀のイメージはオスの孔雀ですね。授業でもお話ししたように、陀羅尼の仏は一般的に女尊で、孔雀明王もそのひとりなのですが、そのイメージがメスの孔雀である必要はないようです。陀羅尼の仏が出現する順序を以前考えたことがあるのですが、次のようなプロセスではないかと思えます。

- ①特定の災厄(たとえば毒蛇)に対して呪句が唱えられる。→
- ②効果のある呪句が陀羅尼として定着していく。→
- ③陀羅尼を唱える儀礼が形式化される。→
- ④それにともない、儀礼の対象としてアイコンが必要となる。→
- ⑤アイコンの形式が固まっていく。→
- ⑥決まった形のアイコンが再生産される。

このような流れであるとすると、アイコン、すなわち仏像が生まれるのは、最後の段階になります。孔雀明王の場合、女尊であることは陀羅尼の仏として必然的なのですが、それとともにオスの孔雀のイメージも重要だったのでしょう。ちなみに、孔雀は毒蛇除けの他にも、雨乞いするときにも登場します。

エローラ、八大菩薩になっても三尊形式がくずれないことに素直に感動しました。釈迦のとなりはつねに観音と金剛手。パネルになってもはなれない執念…。12窟の八大菩薩（立ってるもの）は武装しているように見えてしまった。これの菩薩たち、向きとかはわからないですが、三尊には見えないのに図にすると仏坐像の横は金剛手と観音が占めて…。それなのにオリッサの説法印仏坐像の八大菩薩は、小さくなっていて、これに関しては三尊なくなってるーと思った。

八大菩薩はインドだけではなく、チベットや東南アジア、中国、日本などの密教美術に共通してみられる重要なグループです。その中で、インドではオリッサ地方にいろいろなパターンの八大菩薩がいることが注目されます。授業でもお話ししたように、胎蔵マンダラの基本的構成に八大菩薩は大きな影響を与えたことから、マンダラの成立そのものとも結びつけられて、しばしば論じられます。オリッサの場合、ウダヤギリ大塔の四方のパネルの仏脇侍として現れるほか、ラリタギリという遺跡では、それぞれが等身大、もしくはそれ以上の大規模な作品として、セットで作られたようです（前回の配付資料参照）。これは寺院の内部に飾られたと考えられますが、残念ながら、その配置はわかっていません。建造物の四方に八大菩薩を配するのは、インドネシアのジャワ島にある、チャンディ・ムンドゥというお寺に見られます（有名なボロブドゥールのすぐ近くにあるお寺です）。最後にあげてくれた説法印仏坐像の両側の八大菩薩は、インドでは他の地域では類例のない形式ですが、ふしぎなことに、中国の敦煌によく似た形式の絵画があります（中尊は胎蔵大日如来）。八大菩薩については私もいくつか論文を書いたことがあります、このようにアジア各地の密教美術にかかわる人気のテーマなのです。

マンダラって、マンガとかのキャラクター紹介ページみたいだなと思います。あとは細かい設定を付属させれば立派な仏キャラ図鑑が制作できそうです。宗教美術と見ると一見高尚に思えますが、やってることは昨今のマンガとかと変わらないな、と思うと仏教というものもえらくミーハーに思えてしまいます。

基本的に宗教というのはミーハーだと思いますし、どれだけ人気を集めるかが、どの宗教にとっても重要だと思います。マンダラについては後期の私の授業でくわしく取り上げる予定ですが、「仏の世界図」というのが基本です。「仏キャラ図鑑」でもいいのですが、必ずしも図鑑形式にはなっているわけではなく、仏教の世界観や仏たちのヒエラルキーなど、いろいろな原理にしたがって描かれています。「仏キャラ図鑑」には、マンダラよりももっと似たものがあります。チベット美術でしばしば作られた「尊像図像集」と呼ばれるジャンルの作品です。マンダラに登場する仏たちを、すべて一定の規格にそろえて図鑑のように並べます。デザインブックということもできます。日本にもよく似た作品があり、『覚禅鈔』『図像抄』『十卷抄』『別尊雜記』などの作品が有名です。密教美術は膨大な仏たちのイメージを含むので、それを整理分類することが、どの国でも行われたのです。

ヴィハーラ窟の中の仏像の種類と数が増えていき、小祠堂をなくして壁面に三尊を置くなど空間を見つけては像で埋めつくしているというのが、はまったもののコレクションをどんどん増やしてしまう感じに似ているなあと思いました。

エローラの内部空間は、さまざまな仏たちで埋め尽くされています。アジャンタの壁画でも感じますが、インド

の人々は、余白というものをほとんど残さずに、壁面全体を仏のイメージや説話図で埋めていきます。ただし、アジャンタの場合は現実世界の擬似空間を、石窟という閉ざされた空間の中に再現すると説明しましたが、エローラの場合、仏たちの世界を石窟内部に生み出すことに情熱をかけたようです。同じように内部を荘厳しながら、両者の発想にはかなりの隔たりがあります。アジャンタでは、われわれがそこに紛れ込むような現実の空間であるのに対し、エローラでは、われわれの世界を超越した仏たちの世界になっています。われわれはそれに対峙しながらも、けっしてその中には入り込むことはできない世界です。前者は初期の仏教美術から続く説話美術の世界であるのに対し、後者はマンダラへと展開する大乘仏教、そして密教美術の世界につながります。

観音がアクセサリーをたくさんつけているのは、世俗的な「王」のイメージに近づけていく、という話があった。私は、観音様が仏様に比べて派手な身なりをしているのは、装飾物をたくさんまとうことで、人間の世界と、天上の仏の世界のかけ橋になっているからと、どこかで聞いたことがある。そこでふと疑問に思うのが、なぜ、きらびやかな装飾＝「世俗」を示しているのでしょうか。人間世界では、高級な装飾は威厳や地位を表すことができるのに、仏の世界では邪魔なものなのだろうか。“飾ること”は欲望の表れだからであろうか。

基本的に菩薩は世俗の世界にとどまる勇者のイメージなので、仏のように、すべてを捨てた姿ではなく、世俗的な姿を取ります。そのモデルとなったのが、出家前の釈迦であるため、高貴な身なりをした青年像となります。菩薩が「かけはし」的な存在であるのはそのとおりで、「上求菩提、下化衆生」（じょうぐぼだい、げけしゅじょう）と言って、悟りを求める求道者的な役割と、衆生を悟りへと導く救済者的な役割を兼ね備えています。しかし、そのことだけで、菩薩のイメージを説明するのは困難です。そもそも仏教においては「飾るもの」がつねに否定されるわけではありません。大日如来は菩薩形、すなわち飾られた姿で表されますし、今回紹介するパーラ朝の如来像には、宝冠仏といって、宝冠をかぶり、装身具を身に付けた仏たちがたくさんいます。その反対に、菩薩でも地藏のように比丘形すなわちお坊さんの姿をしたものもいます。さまざまなイメージを一つの原理だけで説明するのは困難なのです。

説話図から礼拝図へと変化していく中で「マンダラ」が大きな意味を持っていることが、図像から見ることでおもしろかった。エローラには壁画で礼拝図が描かれるということはなかったのですか？ マンダラといえば平面のイメージだったので立体であらわされることが不思議に感じました。

エローラには壁画はほとんど残っていません。前回紹介した第12窟の祠堂内部の壁面に、わずかに残っているだけで、それらも礼拝図ではなく、装飾モチーフのようです。マハーラーシュトラではアジャンタの他に、ピタルコーラという石窟にも壁画が少しあるのですが、それ以外はほとんどが浮彫です。インドでは絵画自体がきわめてまれなのです。マンダラは絵画というイメージが強いのと思いますが、実際は彫刻を配置したり、色のついた砂で描いたりすることも多く、とくに後者はチベットに伝わり、砂マンダラという名称でよく知られています。マンダラ＝絵画というのは、日本人的なマンダラのとらえ方なのです。

今回マンダラは記号的であると聞いてなるほどと思いました。マンダラは配置が固定しているから、人間らしくないように見えるんだなと思いました。説話図からはストーリー、礼拝像からは表情などが読みとることができますが、マンダラを見て最も目につくのは配置のように思います。配置が仏の格を表しているのをふまえると、

どちらかといえば、マンダラは登場人物の紹介のように見えます。個人的には、配置が固定しすぎていてあまり親しみを覚えることができないのですが、マンダラは礼拝の対象としてどのように扱われていたのでしょうか。マンダラには感情移入できないというのは、おもしろい指摘だと思います。それが正しい見方だと思いますし、むしろ、日常的な感覚でマンダラに感情移入できるはずなどないのです。マンダラが礼拝の対象として扱われるのは日本では一般的ですが、むしろ、マンダラは装置や道具として見た方が正しいと思っています。その場合、配置もちろん重要なのですが、マンダラに含まれるさまざまな要素がそれぞれ重要な意味を持っています。詳しいことは、後期のマンダラの授業でお話しする予定です。

2012年6月29日の授業へのコメントと回答

説話像から礼拝像へとうつり変わっていく様子がよくわかりました。スライドの中で、降魔成道には女神が現れているのが特徴というようなことをおっしゃっていたかと思いますが、なぜ女神がいると降魔成道なのですか。マーラが女神に化けたということでしょうか。

降魔成道の台座の女神については、以前にふれたような気がしたので説明しませんでした。説明していなかったようです。台座の女神はマーラではなく、大地の女神と言われています。壺を持っているのはそのため、大地の豊穡性を表しています。大地の女神は降魔成道の重要な登場人物で、釈迦がこれまで修行をしてきたことを証明するために現れます。これは釈迦がマーラの首領から、「誰がおまえの修行を証明するのか」と問いただされたときに、地面の中から大地の女神が現れて、証人になったというエピソードによります。降魔成道で釈迦が大地に触れているのはそのためです（ほかの解釈も可能ですが）。

宗教が長い時間の中で培ってきた体系だとかあり方とか、そういうのは飛躍したりちょっとSFの世界に旅立ったりしますが、結局、宗教が人間のものである限り、俗物的なあり方は変わらないのだなあと思いました。どうなんでしょう。聖遺物や宗教美術は、神様やそれに従事する人たちのためにあるべきなのか、それとも巡礼者のような人たちのためにあるべきなのか。むしろ宗教はどういう形で存在しているのが最も理想的なのでしょうね。

難しい問題だと思います。少なくとも「理想的な宗教」というのはおそらく存在しないでしょう。宗教学の対象は、神学的、哲学的、形而上学的な問題から、一般の人々の信仰形態、つまり迷信やおまじないのような世界まで、さまざまです。そのすべてが宗教なのですが、そのどこに焦点を当てるかは、その研究者の問題意識や資質によります。私はどちらかというと、日常的な場面での宗教が好きなので、前回の授業のように、「視覚の巡礼」といった特殊な瞑想？だけで説明するのはもの足りず、実際の巡礼や聖地から、仏像のあり方を考えます。

立山曼荼羅や那智参詣曼荼羅図の上の方に、太陽と月が描いてあるみたいだが、スリランカの比丘による寄進の銘にも、丸と三日月の形をしたのがある。それも太陽と月でしょうか。月神と日神でしょうか。

立山曼荼羅や那智参詣曼荼羅の上方の太陽と月は、ほかの参詣曼荼羅にもしばしば現れます。あまり詳しく調べたことはないのですが、よくわからないのですが、たとえば、伊勢参詣曼荼羅に現れる太陽と月は、伊勢神宮の内宮と外宮、そして、金剛界曼荼羅と胎蔵界曼荼羅を表すと言われています（伊勢の両部神道は真言密教の影響を強く受けています）。ただし、この解釈も、あとから加えられたもののような気がします。寄進の碑文の上部にある太陽と月については、私は気がつきませんでした。確かにありますね。中心にあるのは降魔成道の釈迦ですが、とくにその場面に必要なモチーフではありません。チベットではいろいろな仏の絵（タンカと言います）にも、同じような日月があるので、何か強固な伝統があるのかもしれない。ちなみに、日月を手にする神に、羅睺（日食や月食の神）や阿修羅がいます。

日本の四国の八十八カ所参りでも1つまわれればそれでいいとか、“まわったつもり”というのが存在しているのは知っていたが、インドにも“心や頭の中でもまわったつもり”というのがあることに驚いた。聖地に行くのは聖遺物があるから、というのはどこも世界共通なのかな、と考えた。

日本の巡礼はいろいろな仕組みや約束などがあり、おもしろい世界です。西国三十三カ所や四国八十八カ所の霊場が有名ですが、そのミニチュア版のようなものが日本中にあります。一軒のお寺の中に、これらのセットがまとめて作られているものもあります。これらは「うつし巡礼」とも呼ばれ、日本の巡礼のひとつの特徴となっています。「頭の中で回ったつもり」とうつし巡礼は少し違うような気がします、根っこは同じかもしれませんが、ただし、インドで「視覚の巡礼」がどれほど行われていたかはよくわかりませんし、パーラの八相図で行っていたかも、確証がありません。授業で、別の解釈を示したのはそのためです。

プリントの参考文献を読むと、仏教は十二、三世紀においてイスラム勢力の攻撃によって滅亡に向かったことがわかりますが、当時の状況を具体的に想像することはむずかしいです。諸寺が武力的な打撃を受け、仏教展開の中心となるお寺が破壊されると、当然、仏教とその文化が姿を消すようになったにちがいないが、一般民衆の方はどうだったでしょう。信仰というものは、たやすく変わられるものでしょうか？・・・私は理解できない。それに、同様にイスラム教徒の攻撃を受けたが、なぜヒンドゥー教は復興したんですか。

そのあたりが、インド仏教の滅亡に関する重要な問題です。いろいろな説明がありますが、オーソドックスなものを紹介しておきます。一般民衆については、仏教内部の問題として、すでに一般の人々の信仰のよりどころとして地位を、仏教は失っていたのではないかと言われます。大乘仏教の煩瑣な哲学は一般の人々の理解を超えていたでしょうし、授業で紹介したような荒唐無稽なコスモロジーも理解不能だったでしょう。密教の時代には儀礼が重要な位置を占めていきますが、これらにはヒンドゥー教と共通のものが多く、仏教の独自性を失わせることとなります。一方のヒンドゥー教は、信仰のレベルよりも前に、インド人の生活規範となっていたり、人生儀礼、つまり生活の中に密着した場面での儀礼に深く関わっていました。それに加え、シヴァやヴィシュヌのような魅力的な人格神がいますし、それらの神々への信愛をたたえるバクティという信仰形態が登場し、大きな勢力を有するようになりました。仏教はこれらに比べると、あらゆる点で魅力的には見えなかったのでしょうか。ムスリムの侵攻は仏教にとって致命的でしたが、それ以前からすでに衰退の道をたどっていました。

玄武岩に彫刻された作品は、鉛のように見えます。光沢があって美しいとも言えるのですが、硬い・冷たいという印象を受けてしまって、私はあまり好みでないです。玄武岩はビハール・ベンガルでポピュラーな岩であったりするのでしょうか。あえて玄武岩を使ったのであれば、何を意図してこの素材を用いたのか気になりました。

黒玄武岩はベンガルでよくとれる石材のようです。ビハールの作品には、これとは違う石材のものもありますし、前回のオリッサはコンダライト石、サールナートは砂岩です。わざわざ石材を運ぶよりも地元の石材を使った方が簡単なので、このような違いが現れます。石材が違ると、表現方法も異なり、パーラ朝の作品の独特の様式が生まれます。密教のほとけたちが細かい特徴で区別されたことと、このことは密接な関係があり、ほかのどの地方よりも、細部へのこだわりが見られます。密教仏を作るための素材として格好なのですが、逆に、このような石材があったから、密教仏にみられるような細かな図像の体系が現れたのかもしれませんが。好みか好みでは

ないかはそれぞれですし、そういう印象も大事だと思います。私自身はパーラ朝の仏教美術をずっとやってきたので、愛着がありますし、好きな作品もたくさんあります。

現実の聖地はさびれているが、聖地で楽しんだ巡礼者はお金を落としていくというのは、テーマパークのようだと思います。テーマパークの売店で売られているものはそれほど良い物ではないが、キャラクターなどが描かれていて記念としてムダにたくさん買ってしまおうというような、「テーマパークテンション」を感じました。きっと集団で夢を見てるんだらうなと思います。

私もそんな感覚で見えています。「ひこにゃん」とか「せんとくん」といったご当地キャラとかゆるキャラと、パーラ朝の釈迦像はどこか通じるものを感じました。なんと言っても地元出身ですし、みんな大好きな「おしゃかさま」なのですから。パーラ朝の作品は、出土例がとても多いのですが、それと同時に、稚拙な作品や駄作もたくさんあります。これもテーマパークのお土産的存在だったのかもしれない。

実際には聖地には訪れず、心の中で行ったつもりになり、それを実際の礼拝の代わりにするという流れは、どことなく浄土真宗の他力本願と似ている点があるような気がしました。聖地に行こうと思っても何らかの理由で行けない人のために、詩を読むだけで巡礼と同様の功德を得られるところが、ただ仏の力を信じ、願い、唱えるだけで救われる、という浄土真宗の教えに近いように思ったからです。

ほかにも同じような指摘をしてくれた方がいます。私はあまり思いつかなかったのですが、そういう印象も受けるのかもしれない。私自身は、禅宗の瞑想のようなイメージで「視覚の巡礼」ととらえていました。心の中で実践をシミュレートするような感じです（ただし、日本の禅は無念無想なので少し違いますが）。これは、普通の人が行うような簡単なものではなく、瞑想の訓練を重ねたプロの修行者が行えるような感じでのものです。天台の「運心」（うんじん）を紹介したものの、そのような意識があったからです。回峰行というプロフェッショナルな修行ができる人が、それをあえて行わず、心の中で行うというのは、さらに難しいような気がするのです。

巡礼者の目をたのしませる聖遺物は、西洋中世に聖地巡礼がさかんになった時代にもいっぱいあったのを思い出しました。西洋の方では、聖地がいっぱいあったので、聖遺物のとりあい・・・ぬすみぬすまれみたいことが、多発したみたいですけど、インドではそういうことはおきなかったのでしょうか。また、ブッダガヤだけだからとりあう必要があまりなかったのでしょうか。

聖遺物や巡礼、聖地の問題は、中世ヨーロッパ史でもよく取り上げられる問題ですね。私の学生の頃には中世史ブームというのがあって、これらの問題についてもいろいろな本が出ていたのを思い出します。ヨーロッパに比べると、インドの巡礼や聖地の問題はこれまでほとんど研究されていません。聖遺物についても同様です。おそらく、ヨーロッパに類似した現象が起こったと思いますが、インド仏教の独自の点もあるはずですが、たとえば、仏教にとっての最大の聖遺物は仏舎利ですが、ストゥーパの時にお話したように、仏舎利は無限に増え続けます。盗んだり、こっそり作ったりする必要がないのです。「聖遺物から見た仏教」のようなテーマで研究してみるのもおもしろいでしょうね。

今回ビハール・ベンガルの仏伝図を見て、今まで見てきたものと全然違ってシンプルになっていて驚きました。もはやストーリーを表現するというよりは礼拝像に、最低限のモチーフを（初説法ならば鹿と法輪など）つけくわえるという形式を取っているんですね。細かい細工ができる玄武岩を使用しているのに加え、年代的に技術も進歩しているはずなのに、あえてそうしないというのは仏教美術のスタイルが確立したことで記号化が進んだということなんでしょうか。そういえば、日本でも慶派の作品の中で写実性が強すぎるとされているものがあつたような気がします。宗教美術の中では、写実的に描写するか記号的に描写するか、微妙なバランスがあるのかなと思いました。

私もインド美術における写実性という問題に興味があります。記号的というのは形式的と言ってもいいと思いますが、写実主義（リアリズム）と形式主義（フォルマリズム）というのは、インドにおける美術の基本的な枠組みで、そのどちらに傾くかで、その様式が決まります。古代の美術は形式主義であるのに対し、ガンダーラやアジャンタなどの説話図は写実主義的です。パーラは再び形式主義に戻り、さらにそれを推し進めると、マンダラのような極端に記号化された作品が生まれます。このような座標軸は日本美術でも可能だと思いますが、実際の作品のあり方は大きく異なるような気がします。水墨画や浮世絵のような、インドにはない絵画形式に当てはめてみるのもおもしろいでしょう。

2012年7月6日の授業へのコメントと回答

ネパールの宗教絵画はおちついた朱色と青と金が中心になってとてもきれいだなぁと思いました。色にも何か神性な意味というのはあるのでしょうか。あと、ストゥーパは一種のマンダラのようなものだというお話がありました。上から見るとマンダラのような構図になっているということですか。だとしたら、それって「マンダラっぽくしよう!」と思ってつくられたんでしょうか。

マンダラの色の意味は「神性（神聖?）」というわけではありませんが、ちゃんとあります。たとえば、仏の体にはそれぞれ固有の色があります。大日如来は白、阿閼如来は青などです。背景の色は、中央の四角い区画（宮殿を表します）は対角線で区切って四つに分けられます。ここは須弥山の四方の色に一致します（須弥山は世界の中心にあると考えられた山です）。その周りの円で囲まれた部分との間は、黒っぽい色が多いです。これは世界を蓮の花ととらえて、その花托の部分に当たります。周囲はその蓮の花びらで、五色の色に塗り分けられています。このように、マンダラには様々な色があるのですが、授業で紹介したマンダラは赤が基本になっている作品が多かったです。これは、14～15世紀にネパールで流行した流派にしばしば見られる特徴です。これは意味があるのではなく、画家たちの嗜好によるものです。後半のストゥーパとマンダラの関係ですが、むしろ逆で、ストゥーパのイメージがマンダラに投影されています。ストゥーパは宇宙のひな形のような構造を持ち、それがマンダラにも受け継がれているのです。そういう意味では、授業で取り上げた寺院がマンダラ的な構造を持っていることとは逆の関係になります。

基本的な質問で申し訳ないのですが、寺院内部の五仏や十六尊の並び方はどの寺院も一緒なのでしょうか。また、その並び順に何か意味があるのでしょうか。

きちんと説明しませんでした。ムシュヤバハのようにマンダラの構造が明確に読み取れる寺院は、カトマンドゥにはほかに例がありません。とても貴重な事例なのです。それを発見したときには、私も驚きました（もちろん、「発見」したと思っているのは私だけで、寺院を造った人はもちろんわかっていたはずですが）。賢劫十六尊は金剛界曼荼羅に登場する仏たちですが、中心的な役割を果たしているわけではありません。なぜ、金剛界曼荼羅からわざわざこの仏たちを取り上げたのかもはっきりした理由はわかりません。ただし、マンダラの仏たちを建築物に取り入れていることは明らかなので、その配列と、マンダラでの位置を比較することで、マンダラをどのように建築物に当てはめているかがわかるのです。この場合、賢劫十六尊より、四仏が横一列に順番に並んでいないのが、ポイントとなります。

今日紹介されたマンダラは、色鮮やかなものが多くてきれいだと思いました。特に青地の背景はすてきだと思いました。マーガレットのような花が描いてあったのがかわいかったです。マンダラは今まで平面的にしか見ていませんでしたが、ピラミッドのように真ん中からヒエラルキー順に仏様が並んでいるということを知って立体的に見ることもできるのかと思いました。立体的なマンダラがあったらおもしろいのではないかと思います。

マンダラは基本的に立体的な構造を持っています（共通教育の授業〔宗教学B〕ではこのことを詳しく取り上げています）。たとえば、上記のようにマンダラの中心に描かれているのは仏たちの住む宮殿です。立体的なマンダラもあります。日本にはありませんが、チベットにあります。木や金属で、立体的にこの仏の宮殿を表します。ただし、これはもともとインドで成立したようなイメージではありません。リアリズムを好んだチベット人の想像の産物です。たとえば、絵画の場合、マンダラは宮殿を表していても、その内部は見えるようになっていきます。それに対し、立体マンダラは屋根や天井が邪魔をして、内部の仏たちがほとんど見えません。立体マンダラにすることによって、かえってわかりにくくなっているのです。なお、日本でも「立体マンダラ」や、それと同義で用いられる「羯磨曼荼羅」という名称で、たとえば東寺の講堂の内部空間を説明することがありますが、これもまた別の使い方です。

ピラミッドと同じ配置というのが興味深かった。今更ですが、名称に、小さい「や・ゆ・よ」（あしゅらとかあちゃらとか）が多いなあと思いました。これは偶然なのか、その国の言語の特徴なのか、（でも日本語では漢字ですよ）不思議に思いました。

それは気がつきませんでした。サンスクリットによく現れるc, t, śなどの子音は、日本語に表記するときに「ちゃ」とか「とう」とか「しゃ」となるためです。日本語の場合、五十音で表される子音には限りがあるので、それを拗音を用いて表記するという事情によるのでしょう。

ムシュヤ・バハのほおづえの位置で、四仏は左まわりで、賢劫十六尊は右まわりなのは何か意味がありますか？よく気がつきましたね。私も気になっているのですが、これについての明確な答えを持ち合わせていません。少なくとも、マンダラを寺院に投影する場合、方向や方角にはそれほど配慮は払われていないということは可能です。また、人の動きと寺院の構造が一致するということを言いましたが、それよりも、寺院全体を鳥瞰的に見て、自由にそれを加工することが優先されていると思います。

マンダラに「人口」があるというのがおもしろいなと思った。なぜマンダラは円を描くように並べられているのですか。

マンダラには必ず入口があります。これは重要なことで、しかも、その入口の門はつねに開かれた状態で表されています。マンダラは単なる仏画ではありません。マンダラは灌頂という儀式の中で用いられ、弟子が生まれ変わる仏の世界を表します。したがって、マンダラに描かれた仏たちの宮殿は、弟子がその内部に参入する空間です。灌頂の儀式の中で、阿闍梨（弟子の師）につれられた弟子は、マンダラの四方で順に礼拝し、その都度、阿闍梨はそれぞれの門が開かれたことを宣言します。二つ目の質問のマンダラの円は、先週授業で書いたマンダラにたくさん円を描いたためだと思いますが、大きさや位置によって異なる意味があります。たとえば、マンダラ全体を囲む円は、上記のように宇宙全体を表す蓮華です。また、五仏や賢劫十六尊を囲む円はそれぞれの仏が乗る月輪を表します（「がちりん」と言います）。五仏は周囲の菩薩たち（図では省略しました）はさらに大きな円で囲まっていますが、これはそれぞれの部屋を表します。幾何学的に見えるマンダラですが、それが意味するところを読み取ると、仏の世界を当時の人がどのように表そうとしたかがわかります。

まゆがつながっていたり、くまどりがあつたりする文殊は、少しへんてこだな、かわっているなという印象をうけました。友人で、顔に関する美意識について、化粧の歴史を追うことで調べようとしていた子がいたのですが、その子がバリかどこかの美人としてみせてくれたのが、まゆをつなげる化粧をした女の人でした。絶世の美女らしいんですが・・・（私には分かりませんでした。）この文殊も、美しい仏として描かれているのかな、と思いました。ネパールのナラシンハは見たことのあるインドのナラシンハとくらべてムクムクしていて可愛いと思いました。

バリの美人の話は初めて知りましたが、おもしろいですね。眉がつながる表現（連眉 [れんび]）は、日本のマンダラでは西院本（伝真言院本とも言います）の両界曼荼羅が有名ですが、中央アジアの表現と一般に言われています。東南アジアの影響だとしたら、日本のマンダラの様式史を書き換えることになります（日本の密教はジャワ島経由で中国からもたらされたものもあるので、可能性は皆無ではありません）。それとは別に、日本で作られたマンダラのひとつに小島曼荼羅という有名な作品がありますが、そこに描かれた仏の衣は、ネパールの仏画の衣とよく似ています。ネパールの仏教美術の様式が、何らかのルートで日本に伝わったとしたらおもしろいと思っています。日本美術をしている人は、インドやネパール、などの仏教美術にはほとんど関心を持っていないので、このあたりは研究の穴場になると思います。

ネパールについては知らないことばかりです、インドの仏教やチベット仏教について聞くことはありましたが、ネパールは聞いたことがありませんでした。線画が多かったからか、インドよりもチベットに近い印象です。ほおづえに仏像（？）がある、というのは、ネパールの寺院だけに見られる特徴ですか？ インドの寺院でも、ほおづえだったかわからないけど、似たようなものがあった気がします。別物ですかね・・・？

ほおづえについては、寺院の立面図や写真をお見せただけで、詳しい説明をしませんでしたが、木造建築に固有の建築上の特徴です。軒を支えるために建物側面から斜めに軒にわたしてあります。実際はあまり機能せずに、装飾的なものも多いようです。インドのヒンドゥー教の寺院はほとんど石積みなので、軒はほおづえでは支えていないでしょう。ただし、ほおづえに人間や神々のすがたを装飾として表すのは、ヒンドゥー教の寺院の外壁の装飾から来たものだと思います。構造は違いますが、装飾原理は共通です。なお、「ほおづえ」というのは、ほおを支える腕に形が似ているためにそのように呼ばれるようで、「持ちおくり」という場合もあります。英語ではstrutです。

カトマンドウの仏教絵画はきれいに左右対称になっていて、先週見たビハール・ベンガルのスタイルと似ていると思った。この2つに直接的関係はあるのだろうか？ また、これまで仏教美術の変遷を見てきたが、作品が次第にデザイン性をおびてきて、芸術的になってきた感じがした。また、マンダラの構造を知り、仏の世界を表現していることがよく分かったが、描かれている25人の仏以外の無数の仏は、マンダラだどの部分になるのか疑問に思った。建築物にもマンダラの構造が忠実に反映されていて、人が見て歩くという観点もとり入れられているということだったが、参拝者が建物のまわりをまわるときに時計回りになっていることは何か意味があるのか？

ネパールやチベットの初期の仏教絵画は、正面性が強く、平板な描き方をしています。このことは授業でも強調していましたが、これはご指摘のように、パーラ朝の彫刻と共通する様式です。パーラ朝の尊像彫刻は、高浮雕

りで表しますが、それを正面から見た印象と、ネパールやチベットの絵画から受ける印象は驚くほど似ています。チベットの美術の様式史については、昨年出版した『チベットの仏教美術とマンダラ』のはじめの方にまとめておきましたので、読んでみてください。实例もあげています。参拝者が右回りに回るのは、右邊（うによ）と言って、インド以来の基本的な礼拝形式です。ストゥーパの周りを回るのがよく知られていて、そのための道もつくられています。儀礼の時の人の動きも右邊が基本となっているので、尊像の配置がそれに対応していると考えられるのです。ただし、上記のように、それだけで寺院内部の尊像は位置を説明することができないこともあります。

2012年7月13日の授業へのコメントと回答

ペンコルチョルテンの平面図をみて、各階の部屋が他の階の部屋と上から見て重ならないように造られているのが気になりました。これは上からの視点を意識しているのでしょうか。もし階を全部1階に下げたら平屋建てで同じ構成にもできそうだと思います。

全然、私は気がつきませんでした。たしかにそうですね。でも、平屋にすると、とても複雑な内部構造になるような気がします。ほとんど迷路状態です。現状でも、実際にそこを訪れた人は、自分がどの部屋にいるのかわからなくなるそうです。プランとして、シンメトリーできれいな建造物は、実際に住むとなると、方角がわからなくなり、とても住みにくいのです。人間にとっての居住空間は、バランスが取れていないほうがいいようです。

ペンコルチョルテンの複雑さをよく理解できていない気がします。階層ごとに世界があらわされて第5層では、部屋が全体（世界）であると同時に層を形成する部分だということでしょうか。そのときのマンダラをどのように配置するのがよくわかりません。また下部屋の中でのマンダラの配置には規則性や意味があるのでしょうか？

マンダラの配置がよくわかりませんでしたというコメントも多かったように思います。マンダラのシステムと、部屋の中での配置、そして部屋と部屋との関係などの説明が不十分だったようです。マンダラとはそれ自体が仏の世界を表す「完全な空間」なのですが、チベットではそれがユニットとなって、さらに大きな「世界」を構築していきます。ペンコルチョルテンの場合、建物全体が無数の仏たちや、それらを含むマンダラで構成され、仏塔全体が「マンダラのマンダラ」のような構造になっているのです。第5層のかなりの壁面には、金剛界マンダラが描かれているのですが、金剛界マンダラそのものが、複数（この場合は44種）のマンダラでできた、複合的な構造を持っています。それが四方の部屋の壁面に、一定の規則の下で配置されていることから、さらにマンダラが重層的に扱われ、仏塔が組み立てられていることがわかります。

ネパールでは、「全体の世界」であったマンダラが、部分になってゆくという話があった。つまり、私たちが全体、宇宙だと思っているものも。実は1部分にすぎない、もっと広がっていく余地がある、と思うと、すごく不思議な感じがしました。あと、不思議なのは「無数のマンダラ」が中に含まれる仏塔は、それはそれで1つの世界なのでしょうか。また、それも、一部にすぎないのでしょうか。

ネパールの次にチベットを取り上げたのは、インド以降の南アジアの仏教美術の大きな流れに両者が含まれるからですが、授業で具体的に紹介した建造物とマンダラ（あるいはパンテオン）の関係が、微妙に異なることもポイントになります。無数のマンダラが含まれる仏塔は「世界」でももちろんいいのですが、チベットには規模はいろいろですが、仏塔そのものも無数にあります。仏塔を増やすことは、インド以来の伝統で、チベットもその忠実な後継者なのです。仏塔が部分か全体かは、私の解釈ですが、一つでも複数でも全体だと思います。全体というのはそれ以外には何も考えられない状態です。それをいくつ増やしても、全体は全体のままでしょう。無限大

はそれ自体が無限大ですが、それを何倍しても無限大のままという感覚です（数学的に正しいかどうかはわかりませんが）。

今日の授業の最後の方はかなり難しい話で、頭の中がごちゃごちゃとしてますが、“増殖する宇宙”といったかんじがすごく壮大だなと思いました。全体が部分になって、その全体がまた部分になる・・・共通教育でやったのと同じようなことですか？ 全くちがう話ですが、ペンコル Cholten の材質は何ですか？

共通教育の「密教美術の世界」の話にも通じますね。この授業ですでに取り上げた、アマラヴァティーなどでの仏塔信仰とも関係します。「増殖する宇宙」は私の好きなテーマなので、形を変えていろいろな授業で登場します。宇宙を一つの生命体としてとらえるという考え方もあります。ペンコル・Cholten の仏塔を、そのような生命体としてとらえるコメントを書いてくれた人もいます。ちょうど、各フロアの小部屋が細胞のような構造で（たしかにプランを見るとそのようにも見えます）、それが内部に無数に分裂しているようなイメージです。ただし、チベット人そのものは、ペンコル Cholten の構造をそのような生命体のようなとらえ方をしていないと思います。Cholten（仏塔）はあくまでも建造物であり、それ以上のものではなかったでしょう。ペンコル Cholten の素材は、木材と土壁です。部屋のない中心部分についての質問も多かったのですが、ここは土が盛り上げてあると思います。

全体を部分に細かくして、もっと細かな全体をつくるという考えが面白かった。夏休みのマンダラ、面白そうです。先生の先生方にはユニークな方が多いのですか？ それか、この分野に多いのかなと思いました。

基本的に、研究者というのはユニークな人が多いと思います。ただし、昔に比べると、大学の先生も普通の人が増えたような気がします。そうではないと、今時、なかなか大学の教員にはなれないのかもしれませんが。チベットの専門家は、学問的な需要が限られているので、大学のポストも少ないです。そのため、チベットを専門とする研究者で、大学の専任のポストに就いている人はかなり限定的です。ユニークな人が多いのは、このような学問的な苦境が背景にあるのかもしれませんが（かなり主観的な見方ですが）。

ペンコル・Cholten はこれまでの仏塔とは雰囲気異なり、特に卵型のアマラヴァティー大塔とはかけはなれていた。ペンコル・Cholten は卵を模していないのだろうか？ 目玉がついていることから、仏塔が仏塔を見張っているようだった。ペンコル Cholten は四分法にもとづいて階層が上がるごとにレベルも上がっていくという構造になっており、さらに各部屋にもマンダラの構造を導入していた。建物の高低にもマンダラを反映させていることから、より高次元的に空間を捉えるようになったことが感じられた。インドや日本ではこのような構造が見られる建築物はあるのだろうか？

チベットの Cholten（仏塔）は、アマラヴァティーやサーンチーなどの仏塔とは印象が異なるかもしれませんが、日本の仏塔に比べると、はるかにインドに近い形態でしょう。仏塔の四方に目玉をつけるのは、ネパールでしばしば見られ、チベットはその影響下にあるのではと思います。建物の垂直軸に、私たちの世界のヒエラルキーを対応させるのが、ペンコル・Cholten のポイントです。これは、建物全体のプランを考えた人物が、密教の全体を把握して、それを現実の世界に反映させるという強い意図があったからでしょう。日本の仏塔では、これに似たものとして、密教の多宝塔があります。形はもっとシンプルですが、建物の内部でマンダラを三次元

的に表すのが一般的です。仏像を安置するだけではなく、柱や梁、腰板なども使って、仏の世界を再現しています。高野山の金剛三昧院の多宝塔、根来寺の多宝塔などが有名です。

**無上瑜伽タントラだけ層の数が多いのは、その中でもいくつか段階があるということなのでしょうか。ペンコル
チョルテンをのぼることでさらに上の段階の密教に近づけるという構造は面白いです。**

無上瑜伽タントラの三つの層については、説明を省略してしまいましたが、ご指摘のとおりです。無上瑜伽タントラ（後期密教）では、大きく分けて、父（ふ）タントラ、母（も）タントラ、不二（ふに）タントラという3つのカテゴリーがあります。六層から八層にかけては、この3つのカテゴリーが一層ごとに割り振られています。最上階には持金剛といって、すべての仏の根源的な至高尊がまつられています。参拝する人々は、チョルテンを上ることで、仏たちの世界を上昇していくことになります。ただし、無上瑜伽タントラのプロアーは、一般の信者の立ち入れが制限されていたようで、必ずしも、仏の世界の上昇を、すべての人が体験できたわけではなかったようです。

**前回のネパールの寺院でのマンダラの投影の仕方とチベットの投影の仕方が全く異なっており、チベット仏教の
コスモロジーの大きさに感心しました。建物の構造を複雑化したからマンダラが複雑になったのか、マンダラが
複雑になったから建物が複雑になったのか疑問に思いました。**

ネパールとの対比はそのとおりです。日本人にはネパールの建造物は理解しやすいのですが、チベットのものになると、密教の世界そのものにかかなり通じている必要があります。建造物とマンダラの構造との相関関係は、むずかしいですね。ペンコルチョルテンのような構造を持った建造物は、インドはもちろん、ネパールにも見あたりません。このような複雑な構造は、仏の世界の複雑さを反映させるために考えられたのかもしれませんが。しかし、建造物というのはもっと現実的な考えにもとづいて作られるような気がします。複雑な構造の建造物が先にでき、その内部装飾として、同じように複雑なシステムを持つマンダラや仏の世界が素材として用いられたような気もします。

**私の研究テーマが、ちょうど、今回のテーマと関わっていて、近世の日本の絵図（歴史地理）において、そのコ
スモロジーを明らかにするということなので、すごくタイムリーな回でした。質問なのですが、宗教性のうすい
絵図において、その世界観を解明する上で、作画者の背景からアプローチする以外に、何か、効果的というか、
必要なアプローチはどのようなものがあるのでしょうか？ また、世界観を明らかにする上で陥りがちな誤りや、
注意すべき点は何かありますか？**

これもむずかしいですね。宗教的、あるいはもっとひろく理念的な意図を古地図に見いだすことは、おそらく多くの研究者が行っていると思います（たとえば応地利明『絵地図の世界像』岩波新書）。それ以外となると、たとえば空間認識とか、視点の移動、地理的なイメージの表象などといった、より直接的な要素に注目すべきでしょうか。私個人としては、参詣曼荼羅のような仏教絵画が、地図的な役割を果たすようになった点にも興味があります。「世界観を明らかにする上で陥りがちな誤り」というのもあまり思いつきませんが、日本人にとって、世界観という考え方そのものがきわめて希薄だったような気がします。