

守護聖者と圖像の展開

植田重雄

〔論文要旨〕 本稿においては、ヨーロッパの守護聖者の中でとくに庶民に親しまれてきた聖クリストフォルスが宗教の歴史の中でどのような変化を遂げてきたか、主として「伝説」(Legend)と呼ばれる面に焦点をあてて考察する。とくにパレスチナからアルプスを越えてヨーロッパにはいったとき、ゲルマン的要素を包摂しながら新しい聖者像を形成していった過程をたどってみる。父と子と聖霊の三位一体の中の聖霊の具現者は聖者であり、中世のキリスト教の性格を示すものである。

聖者崇拜は芸術家の表現に委ねられて庶民に親しまれ、新しい伝説を生み出し、聖者像の展開の問題をここで取り上げ、圖像の特質を検討する。

〔キーワード〕 守護聖者、伝承、宗教の総合性、異質文化の変容、圖像と崇拜短かい祈りの形式、凝視、瞑想

はじめに

神・キリスト・聖霊(父と子と聖霊)の三位一体の教義を形成したキリスト教はとくに、「父と子」(神・キリスト)の論議に集中する傾向があり、ここだけに重点を置いて他を省みない教派もある位である。たしかに聖霊論は難解で茫漠としており、把握しがたい性格を持っている。しかしこの問題を除外したり、触れずにいることは、やはり宗教的な核心を無視することになる。ここではきわめて論旨を単純な形に還元して取り上げてみたい。聖霊はあまねく

人間に宿ってはいるが、その働きは、聖母マリア、聖父ヨセフ、その他、キリストと同時代の使徒たちに現われ、やがて各地方各時代に目ざましい宗教活動をした人々が現われ、聖者として崇拜された。ここでは特に広く民衆的に崇ばれ親まれてきた守護聖者を取り上げてみることにしたい。庶民は守護聖者の中に聖靈の具体的な現われを見る。旧約聖書では人間は神の似姿に創られ、神の霊を宿すとのべている。しかし聖の霊を宿す存在としての人間への信仰は、まことに無規定である。聖者像の生成過程の中には一方において信仰のさまざまな諸形態が表現されるところと、他方ではこれを受け入れながら、自己の理想を希求する庶民の念願が表現されている。

(一) 聖クリストフォルス

中世後期の木版画に彫られた聖クリストフォルス (Christophorus, Christoph) の護符 (Zettel) は、民間に広く流布された単純な画像である。この画像にはつぎのような言葉が一しよに彫られている。

聖クリストフォルスを見つめる人は

その日いかなる悪い死にも出会わな⁽¹⁾い。

あるいはつぎのような言葉を彫っているものも可成り多い。

聖クリストフォルスを見つめる人は決して不意の災いに会うこと⁽²⁾はない。

「悪い死」(morte mala)、不意の災い (langore) いずれも共通するものである。不意の災いの最大なものは、突然襲う死であり、悪い死である。生あるものの死は避けたいが、キリスト教徒であるヨーロッパ人は懺悔告解ができず、秘蹟ミセキを受けられない状態を極度に嫌悪し、死にあたり心の準備を願ひ、頓死することを願わない。したがって突然の不幸の死を悪しき死と呼んでいる。聖クリストフォールの伝説によれば、サモス島で殉教の死を遂げるに際して「もしわたしを見つめる者、神に信頼を置く者であれば火、嵐、洪水、地震、飢餓の災いから救われよ」という誓いを立てたといわれる。ここから発展して、死の不安、さまざまの危険や災いを感じる時には、この聖者を思い浮かべると、すべてが消滅するという民間信仰が広まっていった。イエス・キリストの生涯についてマタイ、マルコ、ルカ、ヨハネ等々伝記の記録者がはっきりしているのに対し、中世の聖者の記録者はあまり明かでない。「黄金伝説」の (Legenda Aurea) ヤコブス・フォラギネは有名であるが、彼は伝説記録の集大成者である。この問題について今は触れない。聖者の伝説がいろいろな形をとり、変容しながら伝搬していった。聖クリストフォールは広く民衆の中で迎え入れられた聖なる伝承の一つである。

クリストフォールの図像は、教会の内部の壁面、外部の壁、城門、橋、等々人通りの多いところにてきる限り大きく、目立つように画かれている。それは懺悔もせず、秘蹟も授けられぬまま、突如として死に襲われた者を守る救難聖者として崇拜されたからである。ここで注目すべきことは、この聖者を「見つめること」である。「見つめること」、「見ること」が救いに預かることとなる。むろん見ることはたんなる視覚的な問題ではなく、クリストフォールを一瞬心の中に想い浮べること、「念すること」に通るのである。民俗的に単純化されて、たとえどのような生活をしていようと、この聖者を見つめるならば、悪いことに出合わず悪い死に会わないことが強調されるのである。ここに掲げたブックスハイムの木版画は一四二三年頃の代表的なツェッテルである。(第一図) 素衣ヌイをまとったクリス



第一圖

トフォルスは棕栢の大木を杖として激流の河を渡ってゆく。背中には幼児キリストを背負っている。河岸には水車小屋があり、製粉を終えた男が袋をかついで、家に帰ってゆく。もう一人の男は驢馬に乗せていた袋をおろしてこれから麦を搗こうとしているが、長い旅のせいか疲れて一休みしている。これにたいし彼岸には僧庵にいる修道僧が目印となるように暗夜の河を渡るキリストフォルスにランプを掲げて見守っている。穴から兎が半身をのぞかせている。彼岸と此岸、聖俗を対照させていると解されよう。棕栢に実がついているのは、聖者が杖にしたこの棕栢が一夜にして芽を吹き花を咲かせ、実を結ぶであろうと幼児キリストから予言されたその成就を示している。すべてこのような図像は民衆にとって周知の聖者伝説であり、表現については多少ヴァリエーションはあるにせよ、聖キリストフォルス像の典型的な図像である。

幼児キリストを背負う聖キリストフォルス像は、キリスト教を背負うヨーロッパ人の信仰の象徴的表現となっていた。⁽⁴⁾ 聖母マリアが幼児イエスを膝に抱いている造型とならんで、聖キリストフォルスが幼児を肩に乗せて立っている像を祭壇彫刻、祭壇画などによく見かけることがある。彼はキリストの養父聖ヨセフの地位に匹敵する場に立っているともいえるし、またマリアが母性的愛の象徴であるとすれば、キリストフォルスは父性乃至は男性的な愛の象徴として尊ばれたともいえよう。

ミュンヘンから北東オーバーバイエルン地方のエーベルスベルク (Ebersberg) 村に聖キリストフ (St. Christoph) 教



第二図

会がある。その名の如くここは聖クリストフォルスの守護を仰ぎ、祭壇にこの聖者を祀っている。(第二図) 特筆すべきはここにはクリストフォルスの生涯を描いた沢山の画像を掲げており、聖者に奉納された奉納画 (Votivtafel) がある。さらに七月二十五日の聖者の祭の日には、乗物や家畜の潔めの儀式がおこなわれている。ここで画像に基いて伝承のこの聖者の生涯をたどってみることにする。クリストフォルスはカナン (パレスチナ) 出身の巨人で強い腕力、体力の持主であった。はじめ「レプロブス」(Reprobus)、呪われた者、罰をうけた者と呼ばれていたが、のちにキリスト教に帰依し、洗礼を受けてクリストフォルスとなったといわれている。レプロブスは自己の力に自信を持つとともに、力のある者に憧れ、はじめこの地上で力ある者としての栄華と権力の権化の大王に仕えた。しかしこの大王でさえおそれる存在を知る。それは闇の世界を支配する悪魔である。彼は大王の許を去り、旅に出、荒野で悪魔の一行と出会う。ここでしばらく悪魔に仕えるが、悪魔があるとき、十字架の立っているのを見て、おそれ、わざわざ遠廻りしてゆくことから、悪魔よりも力あるキリストがいることが分る。そこでレプロブスはどうしたら、キリストに出合えるのか、キリストに仕えることができるのかを

苦行している修道僧に教えを乞う。すると修道僧はいろいろな道を教えるが結局彼に適わしいのは、力持ちであるから、河の渡守りとなって人々を対岸に渡す仕事をやるがよいといわれ、多くの人々を肩に乗せたり、荷物を運んだりした。ある夜河岸でクリストフォルスと呼ぶ声がある。見ると、幼児が向う岸まで渡してほしいという。いとまたやすいことゝ子供を肩に乗せ中程までゆく

と流れは激しく、子供は大変重くなり、辛うじて岸に着いた。わたしは今迄多くの人を運んだが、この子供のよう
に重いものはじめてであると告げる。すると子供は、自分はキリストであること、その証拠にキリストフォルスが杖
にしたその棕櫚は一夜にして芽を吹き花を咲かせ、実を結ぶであろうと告げ、その通りになったので、キリストフォ
ルスはキリストに出合いを遂げたことをはじめ知った。キリストに帰依してのちは、彼は他の聖者と同じように福
音を説いて歩き、ついには異教の王によって捕えられ、炉の中で熱く灼いた兜を頭にかぶせられたり、さまざま拷
問を受けるが、神の恵みにより、傷ひとつ受けない。王は牢獄に閉じこめた聖者のもとへ、二人の娼婦をつかわし、
誘惑させようとしたが、逆に彼はこの二人を懺悔させ、入信させた。さまざまの拷問を受けたのち、キリストフォル
スは斬首され、殉教を遂げる。殉教を遂げるにあたり、さきの木版画でのべたような誓いを立てた。この誓いが危急
の死や災いに際して一般信仰者の代願者となる。ほとんどの宗教に神と人間の間に仲介者がいる、キリストもはじめ
治癒神的性格を持って現われる。⁽⁶⁾のちには十字架の死、血を流す贖いによってもろもろの罪をきよめる存在となり、
神の子となり、父と子一体の位格へと高まる。キリストが始めに行っていたことを、かわって、聖母マリア、守護聖
者たちが治癒神の役目を果し、キリストへの取りなし、代願の働きを示すようになる。キリストフォルスも苦難、災
害に出合う人間たちのためにその願いを満す力強い守護聖者となる。

さきに挙げたように無限に、力に憧れる存在は現世の最高の力の存在へと近付く。しかし最後には見えざる聖なる
ものこそ最高の力と働きがあることに気付かせられてゆく。この過程は宗教性の問題として人間の中で反覆繰返され
る出来事であり、原型(Archetype)である。キリストフォルス伝説は民衆に、広く受け入れられ、親しみやすい内容
である。救難の守護聖者となりながらも、巨体の肩に幼児キリストを背負う凶像がもつともポピュラーな聖者像とな
り、地域や時代を問わず広く崇拜されるようになった。彼はキリストを「背負う者」(Offens)と呼ばれているように

ヨーロッパには元々それぞれ民族固有の古い宗教、習俗を持つてるところへ新たにキリスト教が布教されることによつて、ヨーロッパキリスト教ともいふべき新たな宗教形態が誕生した。ヨーロッパ人はキリストを受け入れ、「背負うこと」によつて、宗教的心情、道徳、社会的規範、習俗はまさにキリスト教的な刻印を持つものを示すようになっていった。

(二) キリストフォオルスの先行形態

キリスト教がヨーロッパに伝搬して新しい展開を見せる以前、コンスタンティノープルを中心とする東方教会において聖キリストフォオルスの崇拜はどのようなものであつたか。イコンの中には、犬の頭をし、鎧を身に着けた戦士の姿で表しているものがある。幼児キリストを肩に乗せることもなく、棕櫚を杖ともしていかない。その代りに楯と槍をたずさえているイコンである。このキリストフォオルスは「犬頭の民」(Kynokephalen)の伝説に基くものである。神の罰をうけ犬に変えられた部族があつたと解釈されている。しかし信仰の告白をすることによつて戦士キリストフォオルスは、犬頭で象徴する獣性が変容して、たちまち立派な武人となる主題が画かれているのである。あるいは十字架を手にして神の言葉(天使の告知)に聴き入つている犬頭の聖者の姿もギリシヤ正教の図像の中にある。(第六図)ヨーロッパキリスト教から見ると、いかにも異様な形態である。エジプトにおいては動物神が崇拜されており、すぐに想い浮べられるのは、パピルスなどによく画れている犬の神アヌビス(Anubis)である。アヌビスは死者を地下の世界へ導く案内の神、墓所の守り神として崇拜されていた。エジプトの宗教がローマ帝国の中にはいり、次第にローマ化された造型は、まさにイコンに画かれているキリストフォオルス像の手本となつたと推定され得るものである。(第五図)クリ



第四図



第三図

ストフォオルスの原型はこのアヌビス像であると断言してもよい程である。しかしそれを証拠づける資料的なものは何一つない。ところがエジプトの宗教にはクリストフォオルスに近い宗教的表象を持っているものももう一つある。それはアヌビスがオシリス、イシスの子である太陽神ホルス(Horus)を背負ってナイル河を渡る説話である。七月下旬シリウス星が夜明けのナイル河に昇る太陽を先導するのを見て、エジプトの神官(天文学者)が一年間の太陽の軌道を知り、いわゆるシリウス暦、太陽暦を発見するに至ったことは、夙に知られていることである。シリウスの鋭い光芒を、犬や狼の眼にたとえ、犬の星と呼んでいる。神の子ホルスをアヌビスが背負って川を渡る表象が、どのようにして、いつ頃ヨーロッパのクリストフォオルスが幼児キリストを背負うことと関連していったかは、きわめて興味深い問題である。

犬頭のクリストフォオルスがなぜ東方教会で、表現されるようになったのであろうか。おそらくエジプトにおけるキリスト教の布教伝道にあたり、コプト派は積極的にエ

ジプトのアヌビス信仰に対抗して、キリスト教的タイプの信仰を示す犬頭の人間乃至は戦士像（のちには聖者）を造型したのではなからうかとわたしは推定している。コプトにおいてキリストの母マリアも強く聖化された。それはエジプトの大陽神ホルスを抱くイシス母神の信仰と対抗するために、否、これを自己の中に積極的に摂取することによってエジプトに教勢を拡大していったようであり、またエジプト人の宗教的傾向には根強い母神（女神）崇拜があり、これを無視してキリスト教は発展し得なかつた。むしろ聖マリアについての歴史的な展開の過程にはローマ帝国内のヘレニズムにおける母神（女神）との接触変容同化の問題もあるが、ここでは主題ではないので取り上げない。キリスト教の発展に伴い、最大の敵敵となつたのは、ミトラ教であるが、その敵対者である太陽神ミトラすらキリスト教は自己の中に取り込んでいることについては、すでに触れたごとくである。もう一つ加えるならばローマの軍人たちの熱狂的な信仰を得たミトラの武人的性格を、キリスト教は聖ゲオルクの守護聖者の中に取り込んでしまい、それによって対抗し克服をはかるのである。このようにしてキリスト教は現に存在する他の宗教とその文化の内容を自己の中に取り入れ、同一のものであることを主張することによって、自己独特の解釈と意味付与を行おうとする宗教的情熱を持っている。すでに東方教会において四五〇年頃カルケドンのニコメディアでは司教ユウラリア (Eulalia) によってキリストフォルス教会の潔めの式典がおこなわれたというビテュニイエン (Bithynien) の碑文が残っており、六世紀の終り頃ガラテアのテオドルス スコテス (Theodorus Scoetes) の伝記の中で悪霊を追い出すためにキリストフォルスを女子修道院の守護聖者として祀るよう懇願している。また五九八年タオルミナの教区の修道院はパトロソとしてキリストフォルスを祀ろうとしたと伝える。六八七年、六八八年、ローマにおいては聖アナスタシア教会の墓碑銘の中にはこの聖者の名を刻んだといわれており、下って十二世紀にはいると、ローマの暦の中に、キリストフォルス崇拜が組み込まれ、祭の日も定まったようである。現在は聖ヤコブの祭の日の七月二十五日か、その前日に行われて

いる。

巨人伝承と表象

クリストフォルスという聖者像は、さまざまな風貌を持って歴史の中に展開する。エジプト・コプトのアヌビス型は東方教会ギリシア・ロシア正教会全般に広まっていたが、ローマのカトリックにおいては一部分ではアヌビス型が受け入れられたもののその後全く異った発想と発展を遂げていった。図像と宗教的意味内容は不即不離のものである。新しい図像から新しい解釈が生れ、新しい解釈から芸術的表現の新しい発想が湧き出て、たえず一つの連鎖的な過程をたどることが多い。その反対に宗教的な要因が新しい図像を造り出してゆく場合は当然ある。双方はつねに刺戟し合う関係にある。さきにあげたフォラギネの「黄金伝説」(Legenda Aurea)では、クリストフォルスは巨人であったと語っている。ここではアヌビス型伝説は消え、カナン出の人間であるとその出自の場所まで明らかにしている。カナンの出であることは、この聖者が旧約新約聖書を舞台にしており、しかも巨人であるとすれば、旧約聖書のサムソン伝説につながり、ヘレニズムの側からいえば、ヘラクレスのような力を持つ英雄、オリオンのような巨人などを背景にしていると考えられる。

ところでローマからミラノへ向い、アルプスの山々を越えて中部ヨーロッパへキリスト教が伝道されるにつれ、いよいよ巨人像の明確な特色を示すに至った。文物を運ぶ担い手とは、山で働く荷役の人々、旅行者、商人、そして宗教的布教伝道の聖職者たちである。スイス山中の村落にはじつに聖クリストフォルスの像が多い。しかも力強く逞しい巨人が幼児キリストを背負っている姿である。ここでは河を渡る主題よりもがっちり道を歩く歩き方にアクセントがある。ここに掲げた図はチロール地方のプスタタールの教会のクリストフォルス像である。(第三図)スイス、ドイツ、オーストリアの山地にある都市や村落には濃い髯を生やし、右手に棍棒(又は樹の幹)を持ち乱れた頭髮、乃



第六図



第五図



第八図



第七図

至は髪を長く垂らし、毛皮を身にまとい体格の大きい男性像を造型しているのをよく見かける。いうまでもなくヨーロッパの山岳地帯、森林に出没していた「野性人」(Wild Man)である。今日のスイス人はこのヴィルデマンの子孫であることを誇りにしている。スイスの伝説の中には、山にはいつてこの「野性人」、あるいは、「山男(山の精霊)」(Bergmann)に出合った話が各地に残っている。スイスのシュヴァイツ出身の司祭、トーマス、インモース(Thomas Immoos)氏は野性人はスイスの自然そのものであるとはっきり断言しておられる。自然を人間化すれば山の精霊となる。ときに怪異な存在であったり強い力の持主であったり、人間を助けもするが、一旦怒らせるとおそろしい力を發揮する不気味な存在でもある。普通の人々は滅多に出合わないが、手指、足指は鉤爪かぎのようなって早く走るといい、四つの手を用いるということから、猿と人間の混合した空想的なものとして表象する場合もあったらしい。山岳が取り巻く大自然にあつては畏敬感をもつて接すべき精霊が生きている。中高ドイツ語のウィルト(Wild)は、ほしいままにふるまうとか、衝動的な自然性、力強さ荒々しさを意味する。スイス(ヨーロッパ)人は、おそらくクリストフォルスを自分達の生活の根にある野性人の表象で受け入れたと思われる。さきに述べたチロールのクリストフォルス像は、キリスト教の何であるかを理解することによって生れたのではなく、自分達がつね日頃抱いている野性人に似ている。あるいはわれらの山男(山霊)と類似の存在であるという親近感からクリストフォルスを受け入れていったのであろう。かく受け入れることによって逆にクリストフォルス像もスイスの野性人・山男に近いものへと変容していったのではあるまいか。聖クリストフォルスの研究者ローゼンフェルト(Rosenfeld)は実証的に調査した結果、ミラノ地方の文化的影響下にある南アルプス地方において、クリストフォルスの新しい図像の表現が生れたのであろうと推定している。この推定は妥当性が多い。ただ南アルプスと限定せずとも、広くスイス全体が新しいヨーロッパのクリストフォルス像の揺籃の地であつたと考えてよいのではあるまいか。兎に角四千メートル、三千メー

トルの山岳を越え重い荷駄を負って南北の交流、流通に務めた山の労働にたづさわった人々の守護聖者となったとき、聖クリストフォルス像は、山男の姿に限りなく近付いていったのである。同時にこの聖者はヨーロッパからローマへローマから北のヨーロッパへと巡礼する巡礼者たちの守護聖者ともなっていたことも当然の成り行きである。

二月頃に各地の町や村でおこなわれる冬送り夏迎へのファスナット (Fasnacht, Fasnacht) の行事には、毛皮をかむるか毛むくじやらの扮装をして棒を持つ野性人^{ワイルドマン}が踊る。この野性人は女の野性人、ヴィルデフラウ (Wilde Frau) とペアになって踊る。夏の自然の精霊を呼び醒すために、人間の自然の元の姿ともいべき野性人に戻って奇声をあげ、狂喜乱舞し歌う。このような野性人はのちには文明化された人間の社会から逸脱した存在として理想化される。そして極限において聖者像へ近付いてゆく。聖者たちは荒野や森へ赴いて祈り瞑想し、神の声を聴く。その典型の一つは聖マグダレーナ像である。聖書のマグダラのマリア像は苦行者のエジプトのマリアと同一視され、伝承の上では荒野で苦行したといわれる。この場合、毛皮で身をおおい、手を合せ、神の声を聴こうとする。これを天使たちが支え扶けて天上へと引き上げてゆく。その時の姿はまさにこのウィルデマンやウィルデフラウと同じである。しかし精神内容は全くちがってあくまで、聖なる崇高なるものへ向う苦行の聖者となっている。ここに掲げた彫刻は中世後期のヴェルツブルク市で生涯を終えたティルマン・リーメンシュナイダーの「聖マグダレーナ像」である。(第七図) この像ははじめミュンナーシュタット市のこの聖女の祭壇のために造られたものである。しかしこの造型が完成した頃には、聖女がまどっているのは毛皮ではなく、裸身の姿をあわれんで全身を髪毛でおおうたとか、はじめ動物のごとく毛でおおわれていたが、信仰が深まるにつれて人間らしい顔や手足が見えてきたという解釈や伝説も生れてきたようである。⁽⁸⁾ このような女性像に比肩し得る男性像は聖クリストフォルスであろう。犬で表現されたあの獣性から脱却、変身 (Metamorphosis) して戦士へととなってゆくエジプト・ユプトの宗教的心意はかすかながらヨーロッパにおいても残っ

ている。巨人クリストフォルスは、巨人的表象以外に野性的表象が加わってゆく。このことは先行のゲルマン宗教との関係も無視できない。雷神ドナール(Donar)も巨人として表象され、赤い髪をし、強い腕や足で人間や神々を楽と運ぶ力を持っている神である。ヴォーダン(Wodan、北欧のオーディンと同じ主神)とならんでドナールは農耕、狩猟の神として崇拝されてきたが、この神の祭儀からキリスト教の守護聖者の祭へ移行はきわめて自然に行われたらしい。力を求め、生命力溢れるものを喜び、力に最高の価値を置くゲルマン・ヨーロッパの心情においては、聖クリストフォルスは熱烈に喜び迎えられたようである。長い間に修道会の修道士の間で瞑想され、又山で働く庶民の中で願われたものの中から、ヨーロッパ人に適わしいクリストフォルス像がじょじょに形成され最終的には幼児キリストを背負い、危急の死の誓いを立てた聖者像に定着していった。フライブルク市のミュンスターのステンドグラスはやさしく思慮深い聖者像となっている。(第四図)ギリシア・ローマ(ゲルマン)では、神々や精霊の変身が語られるのにたいし、キリスト教においてはつねに信仰帰依が存在を変えろという思考が貫いているとわたしは考えている。伝説としては単調であるが、精神の強靱さがある。

(三) クリストフォルスの銘文と図像の意義

獣性の犬で表象する「呪われた者」が信仰を持つことによって、真の人間となってゆくという東方教会の聖クリストフォルス像は、エジプトのアヌビス的存在にたいし新しい解釈を加えることによって、別な展開をなすに至ったものである。さらにヨーロッパでの幼児キリストを背負うクリストフォルス像は、次元的にもさらに新しい飛躍的な発展を遂げたものと見る事ができる。

フォラギネの「黄金伝説」の中ではこの聖者の殉教の苦難のわずかずを叙述してはいるが、救難聖者として死に臨んで誓った言葉については、全く沈黙している。クリストフォルスに、早くから守護の働き、悩める人間を救う要素のあったことは疑うべきではないにしても、救難にともなう諸種の誓いや祈りが宗教的思惟の中にはっきりしてくるのは、中世半ば過ぎと見てよいのではないか。

とくに十四人の救難聖者が選ばれるようになったことは、当時の宗教の状況の一端をうかがわしめる。宗教は次第に庶民の間に滲透しつつあり、王侯、貴族、司教、領主のものだけでなくいつつあった。畑を耕し、森林を伐採し、山で働き、荷物を運び、漁撈をいとむ人々にとっては、祈りを捧げ、讚美歌を歌うゆとりは乏しい。また今までに述べたようなさまざまな危険は庶民の生活では絶えず直面せざるを得なかった。キリスト神に代願する守護聖者が一般の人々に必要であった。かつては讚美歌を司祭、助祭、神父などが歌い、庶民はこれに合せて手拍子を打つ程度であったことが、村の古い記録に残っている。現代の文化の状態で推測するのは禁物である。やがて救難聖者が殉教するに当って、悪魔（悪霊、病魔を含む）、雹、悪い天候、落雷、嵐、早魃から人間を守るようにと誓いを立てたという伝説 (Legend) は、広く深く受け入れられた。救難聖者は各々その役割に応じて誓いを示した。うら若くして殉教を遂げた聖バルバラは、斬首の刑を受けるにあたり、死に臨む人々に安らかな想い、恵みを与えてくれるようにと祈ったという。したがってこの聖女は臨終の守護をするのみならず、さらに鉱山で働く人々の守護聖者として崇拜された。騎士（軍人）の守護を司る聖ゲオルク、火災から人々を防ぐ聖フロリアン等々聖者はかならず守護すべき契機となる伝説と代願の誓いを持っている。聖クリストフォルスの守護を仰ぐ職業はじつに多い。船員、荷物運搬人、筏師、巡礼者、旅行者、現代では交通事業にたづさわる人々、棕櫚の杖を持ち、一時に花を咲かせ実を結ばせたという奇蹟により、庭師、果樹栽培に従事する者、農民、果樹取引きの商人、幼児キリストを背負ったという伝説により、

子供及び妊婦の守護聖者ともなっている。その他力仕事に従事する建築、石工、土木関係、さらに製本、帽子製造業、物業のツンフトまで加わっている。また橋にこの聖者像が多いのは、橋は元来人馬を渡す目的があるとともに、この橋の安全堅固を聖者に祈る意味がある。城（要塞）などの壁画にも大きく画れている場合も多く、個人的な住宅にもあることはいうまでもない。本論に戻すとこの聖クリストフォルスはヨーロッパにおいて中世後期から近世にかけての大きな変動に際し民俗的な聖者となり、時と処を選ばず、日常の仕事に従事する人々に身近かに救いの手をさしよべる存在となっていた。その重要なモメントはこの聖者を朝「見つめること」によって、夕方まで生命を無事保つことができる存在といわれるようになった。さらに突然の死や災いから守る聖者として巨大なクリストフォルスの画像がつけられ、いつでもどこでも見ることができるようになっているのは、多くの庶民の切実な宗教的な願いに応じて配慮していったからである。

クリストフォルスの姿（画像）を見つめるならば、たとえ一瞬であろうとも、恩寵に出会うというテーマは、信仰の焦点として全キリスト教の世界観、存在観を凝縮するものであるともいえる。

聖クリストフォルスを毎日見つめる者は

その日いかなる悪いことに出合わない。⁽⁹⁾

画かれた聖クリストフォルスを見つめる者は

その日悪い死にあうことはない。⁽¹⁰⁾

このような語句は、時代や地域によって多少異なる表現をしているが、聖なる画像を「見つめる」行為の意味をつとめて強調しているという点ではすべて共通している。キリスト教においても神やキリスト、聖母マリアにたいして長い祈りの言葉があり、後世になるにしたがって壮重になり、二重、三重に祈りの言葉が繰返され、典礼としての重みを持つものとなつていった。また修道院などでは、長い瞑想、観想に修道士たちは没入した。このことは他の諸宗教にも見られる共通の現象である。しかし他方では、祈りは短かくなり、「神の子キリストわれを憐み給え!」「主よ憐み給え!」とか、「アヴェ マリア!」とかが唱えられるようになる。農耕牧畜、手仕事などに従事している庶民にとっては長い祈りよりも、短い「切実な祈り」(切實な祈り)が現実に適わしい。一日の厳しい山仕事、手仕事の人、あるいは荷物を運搬する人夫たちにとって、危険を避けるための短かい祈りとともに、聖キリストフォルスの圖像を見つめることによって守護と恵みを得ようとする単純な行為に自己の信仰の道を托す。

偉大なるキリストフよ

あらゆる危険よりわれらを救い給え。⁽¹¹⁾

この祈りはフランケン地方の十四救難聖者の巡礼に際して唱えるものの一つである。つぎの代願取りなしの祈りも今迄のべてきたものの単純化された表現である。

あなたの殉教のほまれにより

神にたいするあなたの代願はどこにあつても助けとなりませぬ。⁽¹²⁾

遠く旅に出掛け、巡礼に赴くときにもつぎのような短い祈りが行われる、

クリストフを見つめ、

信頼して道をゆけ。⁽¹³⁾

このような聖者の図像を見つめての祈りは、同時に内面において心を集中し聖者を想ひ、祈ることもある。聖者を見つめること、凝視は凝念につながり、黙想にはいる。いわゆる *Andacht-Bild* は黙想のための像を意味し、教会、祭壇に安置されている聖者像はたんに観るため、飾るためのものではなくて、祈りや瞑想にはいるためのものがある。

おムキリストを証したクリストフォルスよ、

あなたによって吉き兆しが与えられ、

多くの病氣、迫る饑餓、悪しき病いを追い出し給え。⁽¹⁴⁾

これはウォルムスのドームに誌されたものである。祈願の内容はさまざまであり、果樹栽培園主や農家では「われらに季節に食べる大きな林檎、杏を与えたまえ」、というような祈りもある。また幼児キリストを肩にして流れを渡る黙想画 (*Andacht-bild*) につきものような銘文が誌されているものがある。

聖なる御方の重味が

わたしの肩を押さえつけることはない

おゝ軽やかに喜ばしくわたしは彼を運ぶ

わたし自身もまたこの方に運ばれながら。⁽¹⁶⁾

このように思索、瞑想の中から生れたようなものもある。さきに挙げたミュンヘン北郊オーバーバイエルンのエーペルスベルクの聖クリストフ教会には、この聖者に献げた奉納画 (Ouvrage) がかがげられている、二頭の馬に鋤を挽かせている間にころび、危うく助かった感謝の画で、右手に幼児を肩にしたクリストフォルスを描いている。あるいは子供と母親の健康、生長を祈る農民の奉納画などもあり、出産、病氣その他事あるごとに現在も奉納画を村人が持って奉納していると司祭アルヌルフ (H. Arnulf) 氏は語っていた。ここでは現代になってあらたに起った交通守護の聖者としての聖クリストフォルスの祝福が毎年七月二十五日にさかんにおこなわれる。この日には遠近の町や村から自動車トラック、トラクター、馬、牛、羊などが沢山教会のもとに集ってきて、聖者の祝福を受けるのである。

鉱山の救難聖者バルバラ

人間にとって万が一の危急の災害はもつとも痛切な出来事として感じているため守護聖者はとくにこの救難聖者に関心が集っている。前に少しくふれた聖女バルバラは庶民の生活の中では、とくに鉱山で働く人々から篤い守護を仰ぐようになった。この聖女はクリスマスを迎えるためのアドヴェント期に、春にさきがけてゲルマンの女神や精霊に

代るキリスト教の女性的聖性を示す存在として祝われている。十二月四日はこの聖女の祭の日である。「バルバラの枝」(Barbara Zweige)といつて桜桃、杏、れんぎょうの枝を切って壺に挿し、クリスマスの日に咲く花を見て豊凶を占ったり願をかけたりする習俗がある。だが鉱山ではこの日熱狂的なバルバラの祭がおこなわれる。その時坑夫たちのさまざまな歌が歌われるが、ここではとくに聖女にたいする祈りの歌をとり上げてみたい。

おゝ聖バルバラよ！ 聖バルバラよ！

危険にあるすべての坑夫の守護の聖女よ、

われらを守り給え

聖バルバラよ ガスの爆発から、われらを守り、

われらの救い手となって下さい

火がおそうとき、われらを守って下さい、

岩が裂けるとき、われらを支えて下さい、

大地がわれらをかこむとき、かばって下さい、

水が溢れ出るとき、われらをおおって下さい、

道に迷うとき、われらを導いて下さい、

最後の戦いにおいてわれらの側に立って下さい、

われらをお守り下さい、聖バルバラよ！⁽¹⁶⁾

これは広く各地の鉱山で歌われている簡略化された「鉱夫の祈り」(Knappengebet)である。つぎはオーバーシレジ
ア地方の鉱山で歌われている民謡である。

聖バルバラよ、気高き花嫁 聖バルバラよ！

聖バルバラよ、わたしは身も心も貴女に信頼を寄せています。

生におけると同じように死においても

最後の苦難にわたしを助けて下さい！

わたしの終りにあたり、聖なる秘蹟を受けられるよう助けて下さい、

神の恩寵の中でわたしが死ぬるよう

神のもとで多くを受けつぐことができますように

悪い敵をわたしから追い出し、

貴女の助けがたえずわたしにとどまりますように

魂が肉体を離れるとき、

貴女の御手がこれを受けとって下さるように、

地獄の苦しみから心を守り

天国へ魂を導いて下さい！
(17)

深い坑道を通じて地下で働く人々は、たえずせまる危険を感じつつ、バルバラに祈る。守護聖者は他にもおり、クリストフォルスその他も当然いるのであるが、鉱山では何故かこの聖女の崇拜が熱烈である。クリストフォルスが苦悩を背負い、力強い男性的な宗教意識を示しているとすれば、バルバラはマリアやアンナとともに、やさしいいたりや愛情を象徴する女性的な宗教心理を象徴しているのであろう。地下の坑区にあっても、なお最後の秘蹟は絶対に必要であると確信するのが、クリスト教である。聖バルバラは聖母マリアを讃えるのと同じような「清き処女」、「花嫁」、「われらの女王」とも呼ばれている。鉱夫の子供の祈りの歌に、「聖バルバラ様、毎夜坑内にいる父と一緒にいてあげて下さい！災いときには父のそばにいて下さい。突然の死から父を守って下さい！」と祈る歌もある。子供でも「突然の死」(Jahen Tod) から守ってほしいと祈っている。聖バルバラは画像学では右手にホスティエ (Hostie) を入れた杯を持っている。(あるいは殉教の印である棕櫚の枝や塔を捧げている場合もある)。ミュンヘンの国立美術館にはリーメンシュナイダーの聖バルバラ像の作品がある。ホスティエの杯を手にささげ、遠くを見つめている顔立ちには清らかさと敬虔な想いがこもっており、まさに鉱山その他で真剣に働く人々の心情に相通するものがある。宗教においては特定の芸術家の強い表現力によって突如高い芸術的境地に到達し、それが新たに宗教的情念を覚醒させることがある。しかし信仰にあっては画像はかならずしも芸術的に優れていることを必要としない。画像が表わしてい

る宗教的意味や象徴がまず前提条件であり、自己の内面に宿し、これを想い浮べることにある。芸術的に優れていないから拝まないという態度はあり得ない。ところが現代の美術史的な立場での「観照」は今迄述べたような聖クリストフォルスを見つめるのとは全く異った態度で圖像に接している。祈りと瞑想の中に生きる圖像は、芸術を創み出す源泉であり、母胎であるが、一旦そこを出てしまった美術は、純粹に自己の存在を主張し、自立したと思つた刹那、分裂対立し、自己をさいなみ人間や文化を嘲弄するシニツクなものとなってゆく場合が多い。文化の歴史の潮流の中にあつて宗教自身さえも歴史性を重んずる実証的態度を現代はずつと求めてきた。聖書そのものにも厳しく求めていゝるし、中世を豊かに彩つていた守護聖者にあつても当然あてはまる。ただ聖者の墳墓があり、レリキユが遺つていゝることが歴史的に実証されておれば、正しいという安易さで終つてしまう場合が多い。ある生起した宗教現象の背景に社会的な一、二の要因を見出すだけで納得してしまふ傾向もなくはない。かつての聖者の「伝説」(Legenda)を創み出した情熱は、本来何であつたかを改めて考察する必要がある。文化の各分野が自己の存在を主張することによつて現代は分解し、芸術も貧弱になつた。宗教が聖者の伝説の文学性、情念性を排除したとき、瘦せ細つていった。宗教の持つ本来の力は、実存や文化にたいするその綜合力であつたはずである。

註

- (1) Christophori faciem die quacunq̄ue tueris, Illa nempe die morte mala non moneris.
- (2) Christophori sancti speciem quacunq̄ue tuetur, Illo nempe die nullo languore tenetur.
- (3) この木版画はボーデン湖のブックスハイム (Buxheim) 修道院からのもので、一四二三年製作。年代としても古い。
- (4) ロマン・ロランの長篇小説「ジャン・クリストフ」の初版(一九〇四年二月九—二十一年十月)の各冊には、さきあげた銘文と同じように、「いかなる日もクリストフの顔を眺めよ、その日汝は悪しき死を死せざるべし」を扉に載せていた。この銘は、著者のひそかな希願を表現したもので、ジャン・クリストフが著者にとつてと同様に読者にとつても、苦難を通

じてのよき伴侶であり案内人であらんことを、祈ったものである。「豊島与志雄訳「改訳について」〔序言〕岩波文庫。このようにロランは自己の理想的人間像をえがくにあたり、この聖者を元型としている。

(5) この写真は聖クリストフ教会の中央祭壇の像である。一六〇〇年代の古い像は教会の左手に安置されている。周囲の装飾はクリスマスのため、普段ははずされている。

(6) 「治癒神イェヌスの誕生」(山形孝夫著 小学館)

(7) 「ヨーロッパの祭の伝承」(植田重雄著 早大出版部)

(8) 「神祕の芸術リーマン・シマイターの世界」(植田重雄著 新潮社)

(9) Wer St. Christerrum alle tag früt ansicht... Der fer dtt desselben tags in Rainen siechtagen nicht. Handschrift des Karlshues Landes-bibliothek, St. Georg LXX, 15 Ih,

(10) Welcher mensch ansiecht sand Cristof gemalten, Der ist des tags vor ain pösen tod behalten. Handschrift der Stiftsbibliothek von St. Florian XI 350, 15 Ih. (9) (10) 及び (11) (12) と全く同じ内容であるが、前掲の語句はラテン語「これは中世キリスト語である。どこのものがいである。当時の一般庶民にとってラテン語の方が有難く感じた。しかし十五世紀になると中世語で表現するようになっていくことを示す。

(11) großer Christoph uns errete
Aus aller Gefährlichkeit.

(12) Dein pitt gen gott hilf hier und dortt vmb deiner martrer ere. 1511四年 ヴァレンタイン・ヴァレンティン(Holl) のこの副祭の題意の一環である。

(13) Schau den Christophorus an und dann geh sicher des Weges (Mira a San Crisóbal, Y marcha despues seguro.)

(14) Per te strenu datur, morbi genus omne fugatur. Atra fames, pestis, Christi Christophore testis. 1511年
ドイツの絵文である。

(15) Die Schultes drückt mir nicht,
Der Bürde heiliges gewicht.

O leicht u: freudig trag' ich ihn,
Von dem ich selbst getragen bin.

Daß ich in seiner gnad absterb.
Den bösen Feind weit von mir treib,
Mit deiner Hilfs tets bei mir bleib.
Wenn sich die Seel vom Leibe trennt,
So nimm sie auf in deine Hand.
Behüt sie vor der Höllepein,
Und führ sie in den Himmel ein!

參事文鑑

- H. F. Rosenfeld: Der Hl. Christophorus. Seine Verehrung und Seine Legende. 1937.
B, Hahn-Waernle: Christophorus in der Schweiz Basel. 1972.
G. Benker: Christophorus, Patron der Schiffer, Fuhrleute un Kraftfahrer, München, 1975.
Jacobus de Voragine, Legenda. aurea übers. von R. Benz Heidelberg 1965 (5. Aufl), H. Appuhn:
Einführung in die Ikonographie des mittel-äterlichen Kunst in Deutschland. F. W. Mielck:
Christophorus, L. Kùppers: Barbara Heilige in Bild u. Legende 1968, Bongers Recklinghausen.

絵画における光と気

——立体による世界の表現と虚実による世界の表現——

住田良仁

△論文要旨▽ 西洋絵画と、中国・日本の絵画との表現上の相違はどこから来たのかであろうか。ルネッサンスの画家は浮上りと光の強弱を美としたが、中国・日本の伝統的画人は図様と余白との対比を妙とする。一方は画面の隅々まで立体に充ち、他方は画面に画かれぬ部分を残す。ルネッサンスの画人は「nature」を合言葉とし、九世紀中国の一画人は画を人為ではなく「天然」に依るとした。両者共「あるがままの世界」を写そうとし、しかし全く異なる表現様式を生んだのである。それは写すべき世界の観方が異っていたからである。プラトンは宇宙を比例に本づいて組み立てられた立体的構築物と見做し、新プラトン主義者は、宇宙を明から暗への光の階層から成るものと考えた。他方、中国の思想家は、宇宙を貫くものとして気を考え、それが現実世界においては陰・陽又は虚・実、二様の現れ方をするとした。『莊子』によれば、宇宙の現象はこれら二気の離合集散から生じるのである。かくして伝統的西洋絵画は立体の構築と明暗の微妙を追い、中国・日本の伝統的絵画は陰陽虚実、即ち図様と余白との緊密な対照の面白さを求める。

△キーワード▽ 浮上り 光 立体 図様と余白 気 陰陽・虚実

(一)

今ここに高名な二つの画がある。一つはレオナルド・ダ・ヴィンチ (Leonardo da Vinci, 1452—1519) の『岩窟の聖母』(ルーヴル美術館)、もう一つは俵屋宗達(生歿年不詳)の『風神雷神図屏風』(建仁寺)である。前者は十五世紀後半、後者は十七世紀前半に画かれた。レオナルドの画は、岩窟の暗がりの中に幽かな光を浴びて佇んでいる四人の群像図であり、宗達の画は、明るい金地に肥瘦のある骨太な線と、明確な色彩で画かれた雷神と風神の図である。

前者は、中心になる人物群の他に、周囲の岩や草木が画面の隅から隅まで細かく画きこまれ、人物像の背後遙か遠くまで重なり合っている。後者は、画面の左右上寄りに四肢を怒らせて太鼓を打ち叩いている雷神と、髪靡かせて疾駆している風神とが向かい合っている。しかしそこには、太鼓と風袋と二神を乗せる雲を除いては、モノがなく、ただ金地の空間が広がっているのみである。つまり、前者は隅から隅まで、モノに、充ち、写実的立体的であり、後者は、モノが、欠けて空白に充ち、装飾的・平面的である。

さて、レオナルドは「浮上り」を最も意識し、それを見事に表現した画家であった。『岩窟の聖母』はそれを如実に示す典型的作品である。「浮上り」或は立体的表現は、古代ギリシャ以来、西洋では極く当然の表現様式とされてきた。それはルネッサンス期に特に洗練され、以来、西洋絵画の伝統となった。二十世紀に入り、他文明の絵画彫刻や他ジャンルの芸術に触発されて起った抽象絵画運動によって「写実」が否定されて、それは今や表向きには絵画的表現形式の大前提ではなくなったが、それでもなお常識の世界では依然として継承されている。非常識たらんと志したピカソでさえ、その後で必ず立体的表現の常識に回帰したし、合理主義に叛旗を翻したシュールレアリス

ムですら、遠近法的立体表現にこだわっているのである。

日本においても明治以後、立体的に描写することが美術学校の教育における基本として取り入れられ、学生に石膏デッサンが課された。学生達は「面で画け」と口をすっぱくして教えられるが、面で画くとは立体的に画くことを意味する。こうして今や日本にも立体的絵画が定着しているのである。

他方、宗達に見られるモノと空間（又は余白）から成る平面的線描の絵画は、その起源を中国にもつ。前二世紀の漢墓から出土した帛画には、既にそれを窺わせるものがあるが、六朝時代、四世紀の顧愷之の画は、人物と僅かなモノ以外に如何なる背景も画かれていないのである。六朝期に生まれた山水画は、八世紀頃、水墨画という平面的線描画から脱して、遠小近大、遠淡近濃を意識した、西洋とは異なる立体的絵画を生み出した。しかしそこには依然として筆線が残り、特に雲烟霧霞として画かれぬ部分が存したのである。

これら二つの系譜の画法は、日本にも伝わり、そこで中国にはない独自の变化を遂げた。十六世紀、狩野派は漢画（水墨画）と和画を結びつけて新しい画法を創めたが、十七世紀、宗達はそれを継承し、狩野派にない新しい画面構成を創り出す。大きな余白空間と、非対称的に配置された図様との動的構成。光琳はこれを更に図案化し、この様式が江戸時代の日本絵画の一つの大きな流れとなった。

ところで、これら二つの伝統的画法の相違はどこから来ているのであろうか。これまでにも、このような問いが時に主として美術史の立場からなされてきた。にもかかわらずここにその問いを蒸し返すのは、それが世界観との関わりで問われたことが殆どなかったように思われるからである。ここで問うのは次のようなことである。即ち、何故、『岩窟の聖母』では、余白のない立体構成がひたすら追求されたのか、他方何故、『風神雷神図屏風』では、図様と余白による画面構成が求められてきたのか。

レオナルドの生きたルネッサンス期、絵画の二大原則は「古代」と「写実」*naturale*（自然的）であった。ブルネスキ（Filippo Brunelleschi, 1377?—1446）は写真画にとつて画期をなした透視画法を發明したが、それに基づき古典古代にもなかつた程の三次元的奥行きを實際の画面に与えたのは、マサッチョ（Masaccio, Tommaso Guidi, 1401—1428?）である。そしてこの描法を理論化して当時の画家に大きな影響を与えたのは、アルベルティ（Leon Battista Alberti, 1404—1472）であった。レオナルドはアルベルティの『画論』における理論を實際の作品に生かし、また自分自身もそのような理論書を計画し、多くのメモを残した。そこでレオナルドの画がどのような理論のもとに制作されたのかを理解するために、アルベルティの画論をみておこう。

アルベルティの『画論』（*De pictura*, 1435）は三巻から成る。そのうちで立体表現に関する巻は、第一、第二巻である。彼の画論はエウクレイデスに従つて点・線・面の定義から始まる。このうちで面（*Superficies*）とは、奥行きではなく、長さと同幅によつて認識される立体の外側である。と定義される。

さて面自体に変化がなくても、位置と光の変化により、その様相が変る。面は視的光線によつて測られるが、それは光線の作用によつて物のイメージが感覚に刻まれるからである。これらの光線は、目と見られた面の間に拡がっている。或る光線は面の輪郭に達し、全ての量を測る。それを、アルベルティは外部光線とよぶ。量とは、輪郭上の相異なる二点間の面上の空間、とされる。「我々はこれら外部光線を用いて、上下の高さ、左右の幅、遠近の奥行き、或いは他のいかなる次元をも、視覚によつて把握する」⁽¹⁾。

ここから、アルベルティは外部光線による光のピラミッド (pyramis radiosa) の概念を語る。「ピラミッドとは、底辺から上に伸びた全ての直線が同一点で交る一種の引き延ばされた立体 (figura corporis oblongi) である。ピラミッドの底辺は見られる面であり、辺は我々が外的とよんだ視的光線である。ピラミッドの頂点は眼の中にあり、そこでさまざまな三角形をした量の角が出会うのである」⁽²⁾。立体が複数の面で覆われているからには、全ての観察された物体の量は、視点からの光線によって抱かれている面と同じ数だけの小ピラミッドを含む一大ピラミッドを作るであろう。

故に絵画とは、一定の距離において、固定した光の位置と中心に応じて、線と色により与えられた面に巧みに表現された、視的ピラミッドの断面 (intersio pyramidis visivae) である⁽³⁾。

アルベルティにとって、画は先ず幾何学、つまり知性の問題であり、次に、手による表現の問題となる。

さて、面の外縁を囲む線、即ち輪郭を画くとき、アルベルティはヴェール、彼の用語では断面 (intersio) とよぶ用具を使うことを提案する。つまり、四角い枠組の中に太目の糸で多くの方眼を作り、これを透して対象の輪郭の寸法を測って画くのである。視的ピラミッドは方眼を透して対象に届く。かくして対象は同じ面を見せてくれ、アウトラインの位置と境界が画面に簡単に固定され、ヴェールの平面に丸く浮き上がった対象が見られる。

ところで、アルベルティによれば、面を区別するのは光と陰である。球面や凹面は、方眼を透して見れば、さまざまな光と陰の断片で幾つかの面に区分されているのが見てとれる。光と陰によって区分された個々の部分は単独の面として扱ふ。面が暗から明へと徐々に移っている場合は、暗と明の中間に一本、線を入れる。アルベルティが云うには、面がびたりと合い、角張らないで光が徐々に陰に移っている顔こそ美しく好ましい顔である。

それ故、作品の根本要素は面である。……面の組立てから人体における優雅な調和 (concinneas) と魅力 (gratia) が生まれるのだが、それを人々は美 (pulchritudo) とよぶのである。⁽⁵⁾

面は明暗によって区分されるが、その光と陰を表現する色彩は白色と黒色である。白と黒の結合によって画は彫刻のように浮き上って見えるのであり、この浮上り (prominens) がこそ賞讃されるべきことである、とされた。

レオナルドは、以上のようなアルベルティの画論の影響の下に、幾何学的画論をその手記の中に残している。⁽⁶⁾ それによれば、画は神聖な「学」(scientia) である。学としての画の原理は、点・線・面・立体であり、学を構成する項目は、手稿によって相違はあるが、基本的には、立体・光・色彩・遠近・解剖学 (肉体の運動) であった。

学問的で真実の絵画原理は、先ず陰になっている立体とは何か、根本的な陰・派生的な陰とは何か、明るさとは何か、即ち闇・光 (lucis) ・色彩・立体 (corpo) ・形・位置・遠近 (remotione e propinquita) ・運動と静止 (moto e quiete) とは何か、を定める。これらは手を思わすことなく、知性によってのみ (sola colla mente) 理解される。そしてこれらが思索者の知性の中に存する絵画学となる。そしてそこから、それに先立つ思索あるいは学よりも立派な手の業 (operatione) が生まれてくる。⁽⁷⁾

これら絵画学の諸部分は、透視画法、光学・解剖学の三つにまとめられる。透視画法と光学にのみ関して云えば、先ず透視画法 (prospetiva) とは、二次元の画面に目の性質を利用して三次元の世界を再現する法である。レオナルドによれば、それは眼のはたらきに関する知識であり、そのはたらきは、眼前にある対象の形と色とを、目を頂点とし

て、ピラミッド状に受けとることである。画とは、先ず第一に、幾何学の援けを受けて平面的画面にあたかも奥行きがあるかの如き錯覚を与える方法であった。

次に光について云えば、彼ほど光の性質を観察実験し、それを多くの手記と図に書き留めた画家はいない。さて、すべての物体は光と陰に包まれており、光の明暗によってその物体の立体的輪郭が決まる。画において肉体や物体が丸みを帯びて見えるのは、それらのもつ面における光の強弱の巧みな表現による。光と陰の微妙な描写によって、人や物に「浮上り」が生じ、それが画に最大の魅力グロリアを与える。

光と陰の最大の魅力は、暗い家の扉の前に坐っている人々の顔に見出せる。観察者の眼には、家屋の暗がりのために陰になっている顔の暗い部分が見え、また空の輝きから来る明るさに映えている顔の明るい部分が見える。この光と影の強調から、顔は非常に浮上る (il viso ha gran rilievo)。明るい部分では幽かな陰で。暗い部分では微かな光で。そしてこのような光と陰の表現と強調とによって、顔は大いなる美 (assai di bellezza) を得るのである。⁽⁸⁾

以上見てきたように、アルベルティにおいても、レオナルドにおいても、光の強弱による立体の浮上り又は画面の奥行きを創り出すことが、画の最大の魅力であった。これが所謂「写実」(naturale)の意味である。ここには「立体的なるもの」と「光」に対する、中国や日本には見られぬ強い執着がある。水墨による山水図にも、明暗による立体と遠近の意識がある。しかしそれは山水図にとって第一義的なものではなかった。ルネッサンスの画人又は画論家の立体と光に対する強度の関心を思うと、そこに世界観の相違を感じざるを得ない。そこで次に、思想史の中で立体と

光がどのように考えられていたか、見てみよう。

(三)

アルベルティやレオナルドの画論は前三〇〇年頃のエウクレイデス (Euclides) に手本を仰いでいるが、エウクレイデス自身は、プラトン (Platon, 427 B.C.—347 B.C.) から正多面体の理論を得ている。そして立体的画法があったと思われる最も早い時期が、又プラトンの時代であった。というのは、『パルメニデス』や『国家』の中で、プラトンは、近くで見ると無限の多として現れるが、離れたところにいる者にとっては一体をなしているように見える「陰影画」(σκιάγραφία) を、我々の本性に備わる弱点を利用することで我々をごまかす術だ、とけなしているからである。

プラトンは立体画にはこのように否定的であったが、宇宙については立体を肯定した。『ティマイオス』によれば宇宙は比例という絆によって結合された立体の合成体である。

……実際には、立体的なものであるのが、宇宙の当然のあり方ではなくてはならなかったのですし、また、立体の場合は、けっして一つの中項がではなく、いつも二つの中項がこれらを結び合わせるのです。まさにこのようなわけで、神は、火と土の中間に水と空気を置き、そして、それらが互いに、できるだけ比例するように仕上げました。つまり、火対空気が空気対水に等しく、また空気対水が水対土に等しいように仕上げたのでして、こうして可視的で可触的な宇宙を、結び合わせ、構築したのでした。そして以上のような理由によって、また以上述べたような数にして四つのものを材料にして、この宇宙の身体は、比例を通じて整合されて生み出され、またそ

のところから親和力を得た……のでした。⁽⁹⁾

宇宙を作る材料としての土・火・空気・水は、物体である。物体は奥行き (depth) をもち、奥行きは面に囲まれている。面のうち平面は、三角形を要素として成り立っている。斜辺が短辺の二倍の長さをもつ不等辺三角形の組合せから、一つの正三角形が生じ、これが四つ結びついて立体角を作り、これが四つ組合わされると、最初の立体ができ上る。この立体は、己れに外接する球全体を、互いに面積が等しく、かつ互いに相似した諸部分に配分するという性質をもつ。こうして先ず正四面体ができ、次いで正八面体、正二十面体、正六面体と、立体が構成され、夫々の理由で、第一から第四の正多面体に、火・空気・水・土が夫々配分される。このような正多面体が宇宙の構成要素であり、それらが比によって結合し、万物が作られる。宇宙は、そのようなものから成る最大限に完成して全体性をもった生きものであるようにという神の意図から、中心から端までの距離がどこも等しい球形に作られた、という。

遙か時代を下って十二世紀、シャルトルのティエリ (Thierry de Chartres, ?-1150) は、この『ティマイオス』の断片と注釈書とから、数学を援用して、創造された世界とその製作者とを説明せんとした。彼がその一員であるシャルトル学派にとって、神学とは幾何学であった。⁽¹⁰⁾ 宇宙は、建築家としての神が、比例による設計図にもとづいて、定規とコンパスを使って、四つの始原的立体から成る諸々の物体を建築材料として構築した神殿である。建築家達は大建築家たる神の模倣をする弟子であり、彼らの造るカテドラルは、立体的構造をもった宇宙の聖なる模写であった。

光について云えば、古代ギリシャでは、プラトンが『国家』で比喩として光を語っているが、三世紀になって、新プラトン派がそれを形而上学に変えた。⁽¹¹⁾ プロティノス (Plotinos, 204-269) によれば、自己自身たる「かのもの」

(*tesnos*) は、知性的な光明に満たされて、光り輝く自己自身であり、光そのものたる「かのもの」は、光を知性界に与え、魂のうちにある美のロゴスは、その、より巨大な光から受けた光を魂に与える。靈魂は常に照らされ、常に光を保持し、更に光を下位の物質世界に与え、物質世界はこの光によって養われる⁽¹³⁾。

五世紀前後の『ディオニュシオス偽書』(*Pseudo-Dionysios*) は、『新約聖書』「ヨハネ伝」の「もろもろの人をてらす真の光ありて、世にきたれり。」に見られる光の思想と、新プラトン主義とを総合した文書として有名である。この文書の作者は、一者から知性へ、知性から靈魂へとつながる精神的序列を、キリスト教に適用して、神—天使—人間という序列をつくった。神は原型的光(*aglaia*)であり、その統合的光を、万物に、それらの受容能力に従って注ぐ。人間は、被造物に浴びせられている光によって、光の源、目に見えぬ神の事物を理解する。創造は照明の行為であり、被造物は神の光を証明する個々の光である。

知性は、もし、視覚的美を、隠された美の影像と見做し、甘い香りを靈的施し物の象徴と見做し、この世の光を非物的照明の姿と見做して、それにふさわしい物質的導きを利用しないなら、決して天上の位階の靈的な表現と瞑想へ向けられることはない……かくして我々は、感覚しうるものを通して知性で理解しうるものへ、又聖なる象徴から天上的位階の最初の源へと、導かれるのである。⁽¹⁴⁾

十二世紀、聖ディオニュシオスの骨が納められているサンドニ修道院の院長シュジュール(Suger, 1081—1151)は、その偽書のラテン訳を読み、それを聖堂の改造の為の理論的基盤とした。目に見得る物質的光は知的光のイメージであり、知的光は真の光のイメージである。こうして改造された修道院附属聖堂の主扉は金メッキされ、銘が刻まれた。

「……それは気高く燦く故に／心をも輝やかし、かくして心は真の光を通して (per lumina vera) 旅立つ／キリストがまことの扉たる真の光へ。(ad verum lumen)／とまれ、黄金の扉が隔てるこの世に光あらしめよ。／愚かなる精神は物的なるものを通して真理へ昇り、／光を眼にして墮落から甦えらん」⁽¹⁵⁾。正面の祭壇には寶石を散りばめた祭式具が置かれたが、それらを更に燦かせたのは、新たに考案されたバラ窓や高窓のステンドグラスであった。暗い壁は光の壁に変わり、内部は神の家さながら光で充滿した。光の立体構造物ゴシック建築は、こうして誕生したのである。

それにつづく十三世紀は光が大いに論じられた時代であった。⁽¹⁶⁾ 先ず、グロステスト (Robert Grosseteste, 1175—1253) が、光を基本に宇宙論、真理論を展開した。⁽¹⁷⁾ 光は自動的に拡散する性質をもち、それが物質に形と拡がり、三次元性を与える。宇宙空間は光の無限な動的エネルギーの輻射の場とされた。色は透明な非物体的光であるとされ、透明な多量の光が白、不透明な少量の光が黒であると定義される。ロジャール・ベイコン (Roger Bacon, 1219—1292) は、グロステストやアラビアのアルハゼン (Alhazen, 965—1038) の影響を受け、目の仕組や光の反射・屈折、その応用などを、視覚光学 (Perspectiva) として論じた。彼にとって、光学は「全哲学の花」であった。⁽¹⁸⁾ ベイコンと同時期のボナヴェントゥラ (Bonaventura, 1221—1274) は、光は物体ではなく、物体の形相であり、その活動原理であると云う。物体は、光の形相を分有する程度に応じ、階層的種類を形成する。至高天は最高の位に、地球は最低の位にある。⁽¹⁹⁾ 十四世紀、ダントは至高天に満ちた光を歌い、十五世紀、フィチーノ (Marsilio Ficino, 1433—1499) は、プラトンを注釈して光を論じた。レオナルドの時代である。⁽²⁰⁾

以上、立体と光の思想を概観してきたが、浮上りの画が、立体と光への信仰の歴史の中から生まれてきたことが窺えるであろう。そのことは、中国の画論や思想書と比較する時、より明らかとなってくる。

(四)

宗達には画論がない。また彼以前にも日本には纏まった体裁をとった画論がない。江戸時代、丁度宗達が晩年にさしかかった頃から、中国の画論の紹介、祖述の形で多くの画論が書かれるようになったと云う。⁽²¹⁾ その一つに土佐光起(1617-91)『本朝画法大伝』がある。

すべて画をかくに、墨絵ばかりによらず極彩色なりとも、大方あつまりとかくべし。模様調はざるがよし。添物も三分一ほどかきたるがよし。詩歌の心をかくとも、みな出すべからず。思ひ入れを含ますべし。白紙も模様の内なれば、心にてふさぐべし。⁽²²⁾

画は、画かれた図柄だけで成り立っているのではない。画かれぬ余白の部分も又「模様の内」として画の構成要素とされるのである。このように、モノと余白との関り(模様)によって画を論じ制作するということは、ルネッサンスの写実理念には全くなかったことである。一体そのような意識はどこにその起源があるのか、日本の画家が常に模範としてきた中国に目を向けてみよう。中国の画論で最も古い時期のものは、凡そ五世紀前後の、晋の顧愷之⁽²³⁾、宋の宗炳⁽²⁴⁾、王微、南齊の謝赫⁽²⁵⁾のものであり、これらの殆どは九世紀の『歷代名画記』の中に収められている。

晋の顧愷之(四一五世紀頃)は『魏晉勝流画讚』⁽²⁴⁾の中で、次のように絵画の本質を語っている。

〔画は〕形を以って神を写すものである（以形写神）。ところが実物（実対）に無関心ならば、生を捕えそこね、神を伝える趣旨は失われるであろう（伝神之趣失矣）。……肖像の良し悪しは対象に対して神を通わず（通神）か否かである。

顧愷之にとって画とは「写神」「伝神」「通神」の業であった。彼は又『雲台山を画くの記事』の中で、中国最初の風景画論を語っている。⁽²⁵⁾それは天師道教の修行場雲台山をどのように画くかを述べたものである。それによれば、山岳が画かれるのは「神明之居」である故であった。又ここには既に「遠近」と「明暗」の意識がある。「山に面あれば、背向には影がある。慶雲を西より東方晴天の中に吐かせるべきである……日が西のかた、山に去れば、ことにその遠近を詳しく画く」⁽²⁶⁾。

宗炳(375—443)は、神明之居である山岳の画について『画山水序』で次のように云う。

聖人は神を以って道を法とし、かくして賢者は（道に）通じる。山水は形を以って道を美とする（山水以形媚道）。かくして仁者は樂しむ。⁽²⁷⁾

山水は本来目に見えぬ道が形をとって目に見得るようになったものであり、山水に遊ぶ人は、道に遊ぶ人である。換言すれば人は、可視的山水を通して、不可視の道に至るといふことである。ここには、可視的物質の輝きを通してその背後の不可視的光の世界に上昇するといふ、偽ディオニシオスやシェジェールの思想と一脈通じるものがある。

人は山水に遊べるうちは良いが、やがて老いて病にかかり、そこに行けなくなる。その時、山水を画いた図が、その代りを勤めてくれる。

そもそも目に応じて心に会〔得〕することを〔真〕理とする者は、山水を巧みに画けば、すぐに目が応じ、心が理解する。目で見、心で解して神を感じれば、神は超越し、〔真〕理が得られる。……神は本来無限〔亡端〕である。それが形の中に栖み、同類のもの〔類〕に感応するので、〔真〕理は、山水画〔影迹〕の中にも入る。本当に巧みに写せば、また十二分に表現できるのである。⁽²⁸⁾

顧愷之にとって画は「神」を写すことであり、宗炳にとっては「理」を得ることであったが、王微〔426—483〕にとつては、画は、「霊」又は「太虚之体」を擬することであつた⁽²⁹⁾〔叙画〕。共に不可視のものを表現することである。従つて良い画とは、神や理や霊がそこから発散するようなものでなくてはならなかつた。それを南斉の謝赫〔生没年不詳〕は『古画品録』の中で画の六法の第一に挙げた。即ち「氣韻生動」である。「画に六法がある。一に氣韻生動と云い、二に骨法用筆と云い、三に応物象形と云い、四に随類賦彩と云い、五に経営位置と云い、六に伝模移写と云う。昔よこれらを兼備する画人は稀である」⁽³⁰⁾。

これらの画論を収めている『歴代名画記』の著者、張彦遠〔815—874以後〕自身は、画をどのように見ていたのであろうか。巻第一「画の源流を叙ぶ」に云う、「そもそも画は教化を成し、人倫を助け、神変を窮め、幽微を推測し、六経と同じ功用をもち、四季〔四時〕と並んで運行する。〔画の起源は〕天然に発するのであつて、人為〔述作〕によるのではない」⁽³¹⁾。

六法に関して、張彦遠は、氣韻さえ求めれば、形似は自づから備わる、と云う。「形似」とは、六法の第三、四法で、写実のことである。彼は又「骨氣」という語をしばしば用いる。曰く、古の画は能くその形似を移し、而もその骨氣を尚ぶが、今の画は形似は得ていつも氣韻を生じない、と。或は又云う、「物を象るには必ず形似である。形似は須らくその骨氣を出しつくさねばならぬ。骨氣と形似は皆な構想（立意）に始り用筆に終る。故に画に工な者は、多くは書もうまい」。

ところで、用筆に関する論の中で、「不周」という注目すべき概念がでてくる。或る人が張彦遠に尋ねた。精深に思いをめぐらすものは筆迹も緻密（周密）である、ところで筆の緻密ならざるものはどうか、と。彦遠は答えて云う。

張僧繇や呉道玄の妙は、筆わずか一、二にして、像が既に応じている。点画を離れ離れに画き（離披）、時に欠落がある。ところが、筆は不完全（不周）であるが、意は完全（周）である。若し画に疎と密との二体があるを知れば、まさに画を議（論）することができよう。

ここには、意における「周」を、筆における「離披欠落」又は「不周」が表現し得る、という美学が見られる。密なる画の他に、氣韻の生動する疎なる画も認めるのである。これを仮りに「欠落の画」「不周の画」とよべば、「欠落の画」は、先に引用した光起の「模様調はざるがよき」画を想起させる。

中国の画論は、以上のものでその大本が決定されたと云って差支えない。即ち、画とは、道の「神」又は「氣」又は「靈」を表現すること、従って写実（形似）は第二義的なこととされたこと、次に、神又は氣を視覚化したものが

山水画であること、第三に、用筆上、画と書は同じものであること、第四に、氣又は神は欠落の用筆で表現しようこと、以上である。

その後、十世紀前半の荆浩から十七世紀の石濤に至るまで、基本的には変わっていない。石濤（1642—1707）は『画語録』で云う、「そもそも画は天下変通の大法である。山川形勢の精英である。古今造物の陶冶である。陰陽氣度の流行である。筆墨を借りて以って天地万物を写し、かくして我を解き放つ（陶泳）」と。⁽³⁴⁾

しかし五代の荆浩以降、変った点と云えば、氣が、山水画において特に「霧雲烟靄」として表現されるようになったことであろう。⁽³⁵⁾ 無論、雲氣は古くから雲として画かれてはいた。しかしそれが幾とおりにも分類されて画かれたこととはなかった。北宋の郭熙（生没年不詳）は『林泉高致』「山水訓」で、林泉を愛する者を「烟霞之侶」とよび、山水の雲氣を四つに分類している。⁽³⁶⁾ 更に宋の韓拙（生没年不詳）は『山水純全集』において「雲霞烟靄嵐光風雨雪霧を論ず」という一章を設け、山川の氣全般にわたって雲をその統括者としている。彼において、画は氣候雲烟を区別することが第一であるとされた。かくして彼は雲・霧・烟・靄の種類を論じ、それら全ての氣を嵐光とよび、これを上手に画けば、四季の真氣、造化の妙理が表わせる、と語る。⁽³⁷⁾

以上、中国の画論の概要を見てきたが、次にそれに関わる思想、世界観を見てみたい。

(五)

先ず「神」について。『易』繫辞伝上に云う。「一陰一陽を之を道と謂う。之を継ぐ者は善である。之を成す者は性

である。……陰陽測られないのを之れ神と謂う」と。陰陽の変化が予測できぬことを「神」と云ったのである。それが道のあり方であった。一陰一陽の変化は「形而上なる者」であり、「天の道」とされる。「神」に対するものは「形」又は「器」であり、「柔剛」の変化をする。これが「形而下なる者」とよばれ、「地の道」とされる。

「陰陽不測」の神は、『莊子』外篇「刻意篇」では、実体的なものとなる。

精なる神は四方に達し、あまねく流れて極めぬところはない、上は天を際め、下は地に集り、万物を育成して、しかも象がない。……純素の道は、ただ神を守ってゆくことである。守って失わなければ、神と一体になる。そうなれば天倫に合体する。

「氣」に関しては、多くの説があるが、ここでは、それらのうちから若干の説を引こう。

先ず『老子』第四十二章では、氣は道から生み出され、次いで二氣に分かれてから沖氣によって和合し、それによって万物を生み出すもの、とされる。

道は一を生じ、一は二を生じ、二は三を生じ、三は万物を生じる。万物は陰を背負い陽を抱き、沖氣を以て和合する。

『莊子』内篇「大宗師篇」には、「一氣」という語が出てくる。親友の死に遇いながら歌を唄っている二人の男について、孔子が次のように云う。「彼らは方の外に遊ぶ者だ。……彼らはまさに造物者と人となつて、天地之一氣に

遊ばんとしているのだ。」同書の外篇「知北遊篇」には、氣は集散して生死となる、という思想がでてくる。「生は死の仲間（徒）、死は生の始め、誰がその規則（紀）を知ろうか。人の生は氣の聚まったものである。聚まれば生となり、散ずれば死となる。もし死と生とが仲間なら、何を私は患うことがあろうか。故に万物は一つなのである。」

前二世紀、劉安（179 B.C. - 122 B.C.）の編になる『淮南子』卷一「原道訓」には、氣と神との定義が出てくる。「夫れ形は生の舎なり、氣は生の充なり、神は生の制なり。」⁽³⁹⁾ 生の容れ物が形であり、その充実が氣であり、その統制者が神である、という意味だと解すれば、神は主体であり、氣はその作用と云うことになろうか。「神を主とする者は、形が従となり、かくして利となる」とあることから、形に対する者が神であることは確かである。人間においては、肉体に対する精神ということであろう。

同書「天文訓」には、氣がいかにして生じ、どのような影響を天地にもたらすが記されている。それによれば、天氣である陽氣と、地氣である陰氣が偏したり和したりすることで、風雨等の現象が起る。

天地の偏氣は、怒って風となり、天地の合氣は、和して雨となる。陰陽が相せまると、感じて雷となり、激すと霆となり、乱れると霧となる。陽氣が勝てば散って雨露となり、陰氣が勝てば、凝って霜雪となる。⁽⁴¹⁾

『淮南子』卷四「墜形訓」は、卷三「天文訓」の後をうけ、それに対する巻である。地は天の陽に対し陰であるが、その地自身にも又陰陽がある。そして地形のもつ氣は人間に影響を与える。

山を陽氣の積み重なったもの（積徳）とし、川を陰氣の積み重なったもの（積刑）とする。高い者を生とし、

下^ひい者を死とする。丘陵^かを牝^{ひん}とし、谿谷^{ひん}を牝^{ひん}とする。……土地は各々其の類を生む。是の故に山気は男を多く生み、沢気は女を多く生む。……皆其の氣に象^{かたど}り、皆其の類に応^{こた}ずる。⁽⁴²⁾

ところで、この地形と、先の天文とにおける氣の記述は、中国の画論の第二の主張とも関わってくる。天や山川にかくも多くの氣の変化があるということが、画家の関心を、人間よりも風景に向けた最大の理由であろう。中国の山水画は、山河に溢れている氣を写し取り、それと一体になる為の、厳肅な行為なのである。

中国の画論の第三の特徴は、用筆において書と画が一致する、とされたことである。元来文字は象形であり、画から出発したが、それが美とされるに及んで、逆に画に影響を及ぼした。青木正児が指摘したように⁽⁴³⁾、先ず書が藝術化されて書論が現れ、次いで画が芸術化されて画論が開始したのである。書体や筆法を論じた書論は、二世紀の後漢時代から現れてくるが、画論の方は四世紀後半から五世紀にかけての顧愷之のものが最初である。従って画は、書と同じであることを強調することで、教養の中に数えられることを望んだのであろう。画はその最初から、用筆のみならず理論でも、模範を書に仰いだのである。例えば九世紀の張彦遠は画の骨氣を強調したが、この語は、七世紀後半の孫過庭(648?—703?)の『書譜』や、八世紀、張懷瓘(生没年不詳)の『書議』(758)に見られる。

仮令^{もし}多くの妙を獲得したならば、務めて骨氣を得よ。骨が既に得られた場合、適^ふき潤^{うる}いを之に加える。⁽⁴⁴⁾『書譜』

風神骨氣の書家を上位に置き、美的実用の書家(妍美^{げん}功用)を下位に置く。⁽⁴⁵⁾『書議』

さて最後に、中国の画論の第四の主張と関る「密」と「疎」についての書論を見てみよう。晋の衛恆(322—291)『四体書勢』、唐の徐浩(703—782)『論書』、に文字の疎密のことがでてくる。

漢が興って草書が生まれた。……杜氏の文字の崩し(殺字)は甚だ安定しているが、書体は微かに瘦せている。崔氏は甚だ筆勢があるが、結字が少し疎らである。(46)『四体書勢』

初学の際は筋骨を先にすべきである。用筆の勢いは、特に鋒さを蔵すべきである。……字は疎にしようと思わず、密にしようと思わず、また大にしようと、小にしようと思ふな。(47)『論書』

以上、画論の要点に関わる哲学論、書論を例示したが、それらが日本にどのような美意識をもたらしたか、二つの例を記しておきたい。その一つは「花はさかりに、月はくまなきをのみ見るものかは」(『徒然草』 第三百三十七段)、いま一つは「せぬ所が面白き」(『花鏡』 万能縮一心事)である。これらの言を、土佐光起の「模様調はざるがよし」とつなげれば、宗達の画における美意識が大凡浮かび上ってくるように思われる。宗達の画は画面構成において「不周」の画である。

(六)

以上、東西の代表的画論とそれに関わる宗教的思想を観てきたわけであるが、ここでもう一度、冒頭の問いを繰り返しておきたい。即ち、何故レオナルドはモノに充ちて余白のない立体的画面構成を求めたのか、何故宗達はモノに

欠け余白のある平面的画面構成を求めたのか。

レオナルドがモノの浮上りを追求したのは彼にとって可視的世界が立体的構造をもっていることが自明と思われていたからである。世界を再現するとは、立体的元素から成る立体的構造物を、光の増減（明暗）によって、あるがままに表現することであった。かかる態度が *naturale* とよばれる態度である。

このような世界観がプラトンに発することは先にみてきた通りである。世界は面に覆われたモノとモノとの連続的组合せから構成されているのであり、そこには隙間はない。ところで面を視覚に知覚させるのは「光」であった。そして光が面を、即ち立体を知覚させると明確に意識したところに、西洋絵画史上の画期があったのである。光は立体の表現に不可欠のものであったが、それは又、美しいものであった。神から発した光は天使、人間を経て物質に達すると、再び回帰する。宇宙はこの光の円環運動において創造される。宇宙は光の強弱によって天使から物質世界まで分かれたれているが、しかしその境は断たれているのではなく、連続している。換言すれば、世界は一元的光から創られているのであって、光と闇の二元から成っているのではない。物質は最も弱い光で照明され創られるが、それでも光を分有するのであり、この光が物質を美しくするのだ。世界は最も強い光から最も弱い光へのグラデーションである。世界が美しいとは、光のグラデーションが美しいのである。

つまり、レオナルドの拠っていた世界は、プラトンの立体構造にせよ、新プラトン主義的な光による創造物にせよ、連続的であった。

他方、中国の画人の世界は、「道」から生じた陰陽二気の変化であった。道は氣を生み、氣は二氣を生み、二氣が和合して万物が生まれる。ということは、万物から成る宇宙は、陽氣と陰氣という二つのものの並存であるということになる。陰陽二気の集散によって生死や氣象の変化が起る。世界は陰と陽の二元の関係として成立する。

アルベルティやレオナルドは、明から暗への光の連続的移行を美としたが、中国の画人は、明と幽との二者の対比を美とした。世界が、陰陽の離合集散の変化によって成っているなら、世界を表現する画も、当然、陰陽を画き写さなければならぬ。陰陽とは又、柔剛であり、疎密、虚実である。陰と陽とのせめぎ合い、虚と実との一進一退が画面をつくってゆくのである。青木正児によれば、「虚」は、清代に、文字の「実」に対するものとして「文字無き処」「行間の空白」とされた⁽⁴⁸⁾と云う。しかし既に古くから云われていた、書の疎密、肥瘦は、結字や点画のみにとどまらず、文字と空白との面白さとして意識されていたように思える。書における文字と余白は、画における図様と余白の關係に置きかえられる。又書における墨と余白の妙味は、水墨画においても云える。従つて、虚実の対照の美という点で、画は書と一つであった。

十四世紀、兼好は「花はさかりに、月はくまなきをのみ見るものかは」と云い、又「万の事も、^{はじめをはず}始終こそをかし⁽⁴⁹⁾」と云った。十五世紀、世阿弥は「せぬ」能の面白さを語つて「せぬ所と申は、そのひま、^{*}（動作間の間）なり」と云い、「有無二道にとらば、有は見、無は器なり、有を現はす物は無也⁽⁵¹⁾」と語つた。更に十六世紀、狩野派が案出した金地、金雲が『洛中洛外図屏風』などに過剰に現れてくる。これらの例は、日本においても、空白（時間的なものにおいては「間」）が、美にとって不可欠なものとされるようになったことを示している。画に関して云えば、中国より遙かに様式化され、先の屏風画などでは、家屋人物の図様と金雲の余白との拮抗する図案となっている。宗達が生まれたのは、このような風俗画が現れ始めた十六世紀の後半であった。

さて最後に再びレオナルドと宗達の画に帰つて云えば、『岩窟の聖母』は、明から暗にかけての光のグラデーションを追求した画である。レオナルドは云う、「眼は、それをどうして世界の美を思索し楽しむ人間の肉体の窓である。眼のお蔭で、魂は肉体の牢獄に満足して居られるのだ⁽⁵²⁾」と。光は上方から来て知性を最も強く照らし、更に魂を照ら

して、最後に物質に最も弱い光を当てる。レオナルドの言葉の中には、このような光の形而上学が取り入れられている。そしてこの言葉が、この画のテーマとなっているのではないのか。光で霞む岩窟の開口部。光る聖母と大天使の顔、幼児の身体。暗い岩窟。開口部から見える光は、光の源、薄明りに浮かび上っている群像は捕われた魂・幽い岩窟は肉体の牢獄と、とれまいか。この画は単に外光のグラデーションのみならず、神の光の形而上的放射の図と解することも可能である。とまれ、光への信仰が無ければ、かかる画は画かれなかったであろう。

他方『風神雷神図』について云えば、風は、『淮南子』において、「天地之偏氣、怒れる者」が変じたもの、雷は「陰陽の相薄^{あひさま}」時に生じたものとされた。漢の画像石の中に既に「風伯雷神」の図が見られるが、⁽⁵³⁾風も雷も共に陰陽二気の集散によって起こるものであった。この画は従って陰陽のせめぎ合いの図である。

しかし陰陽の拮抗は、この画の主題のみならず、画面構成においても、二神の陽と、彼らの間に広がる空白の陰との対峙として表われている。余りにも様式的な金雲はここでは姿を消し、二神の間にはこれまでのどの画家にも見られなかった広々とした余白が置かれ、より単純、よりダイナミックになっているのである。宗達の画は陰陽二気の思想の伝統が生み出した画であった、と云えよう。

西洋絵画は、立体的世界を再現するという点で、(プラトンが画をアイデアの模倣の模倣として軽蔑したにもかかわらず)プラトン主義的であり、光のグラデーションを美とする点で、新プラトン主義的であった。そして現在、具体的形象を軽蔑し、抽象的なものを追っているという点で、依然としてプラトン主義的である。一方、現代の日本の絵画はどうなのか。洋画にせよ日本画にせよ、又具象画にせよ抽象画にせよ、「実」のみの画を追い、「虚実」の拮抗の面白さを求めることを、殆ど止めてしまっているように思われる。みずから画の世界を狭くしているようで残念である。しかしそれについて語ることは、もはやこの小論のテーマの枠外である。

- (1) Leon Battista Alberti, *De pictura* (a text with its English translation), tr. by Ceail Grayson, (Oxford: Phaidon, 1972), I, 6, p. 40. 三輪福松訳『絵画論』(中央公論美術出版、一九七一年)一四ページ。猶「三輪訳は、ラテン語版の一年後に出版されたイタリヤ語版に拠るが、前者に比して、やや量的に少く、表現上の相違がある。
- (2) Alberti, *De pictura*, I, 7, p. 42. 三輪訳一五ページ。
- (3) Alberti, *De pictura*, I, 12, p. 48. 三輪訳二〇ページ。
- (4) フェティア・ボンツェレンスキー著、前川誠郎・勝国興訳『テューラー人と作品』岩波書店、一九八二年、二四五ページの図(テューラー『測定法教則』中の木版挿絵「横たわる女を素描するひと」)に、この *intercisio* が見られる。
- (5) Alberti, *De pictura*, II, 35, p. 72. 三輪訳四三ページ。
- (6) 堀分一弘『レオナルド・ダ・ヴィンチの「絵画論」攷』(中央公論美術出版、一九七七年)七八ページによれば、レオナルドには、絵画をエウクレイデスの(幾何学的)に構成したいという意図と、アルハゼンの(経験的)に構成したいという意図との二つがあったが、『絵画学』の骨格を下えたのは前者であったと云う。
- (7) Heinrich Ludwig, Hrsg., *Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei*, (Osnabrück: Zeller, 1970), 33, S. 70.
- (8) Ludwig, Hrsg., *Das Buch von der Malerei*, 93, S. 148.
- (9) プラトン・種山恭子訳『ティマイオス』(『プラトン全集』12、岩波書店、一九七五年)、32 B. C. 三六ページ。
- (10) オットー・フォン・シムソン、前川道郎訳『モシックの大聖堂』(みすず書房、一九八五年)、第二章、二六六ページ参照。
- (11) H・ブルーメンベルク、生松敬三・熊田陽一郎訳『光の形而上学―真理のメタファーとしての光』(朝日出版社、一九七七年)参照。
- (12) プロティノス、田中美知太郎訳『エネアデス』Ⅴ9「善なるもの一なるもの」(『プロティノス全集』第四卷、中央公論社、一九八七年)、五九二ページ参照。
- (13) プロティノス、水地宗明訳『エネアデス』Ⅱ9「グノーシス派に対して」(『プロティノス全集』第二卷、中央公論社、一九八七年)、一〇七―一〇八ページ参照。
- (14) Dionysius the Areopagite, "The Celestial Hierarchies" (De coelesti Hierarchia), in *Mystical Theology and The Celestial Hierarchies*, tr. by the Editors of The Shrine of Wisdom, (Nr. Godalming: The Shrine of Wisdom, 1965)

- p. 22.
- (15) Sugerius, "Liber de Rebus in administratione sua gestis," in *Abbot Suger-On the Abbey Church of St.-Denis and its Art Treasures*, ed., tr. & annot. by E. Panofsky, (Princeton: Princeton University Press, 1979), p. 46, p. 48.
- (16) 熊田陽一郎『美と光』国文社、一九八六年、二五〇ページ参照。本書は、光の形而上学、特に『ディオニシオス偽書』に関する貴重な研究書である。
- (17) F・コプルストン、箕輪秀二・柏木英彦訳『中世哲学史』創文社、一九七〇年、二五八―二五九ページ参照。
- (18) ロジャール・ハイコン、高橋憲一訳『大著作』(科学の名著3『ロジャール・ハイコン』朝日出版社、一九八〇年)、一八三―一八四ページ。
- (19) コプルストン『中世哲学史』三〇五ページ。
- (20) Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, Texte du manuscrit autographe présenté et traduit par Raymond Marcel (Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1978), p. 238. ヴルシーリオ・フンチーノ、左近司祥子訳『恋の形而上学』(アウロラ叢書) 国文社、一九八五年、一九三ページ。
- (21) 安田章生『日本の芸術論』東京創元社、一九八五年、一三四ページ。
- (22) 安田章生『日本の芸術論』二三五ページ(原文)。
- (23) この書のテキストは次のものを用いた。張彦遠撰・小野勝年訳註『歴代名画記』岩波文庫、一九八五年。猶、以下の中国の文献の訳は、夫々のテキストの訳注他を参考にした自訳である。
- (24) 長広敏雄によれば、この題は『論画』の間違い(長広敏雄訳注『歴代名画記』平凡社(東洋文庫305)、一九七七年、三二―三三ページ)。
- (25) 『歴代名画記』一五三ページ。原文・三四〇ページ。
- (26) 『歴代名画記』一五三ページ。原文・三四〇ページ。
- (27) 『歴代名画記』一七八ページ。原文・三四八ページ。
- (28) 『歴代名画記』一七九ページ。原文・三四八ページ。
- (29) 『歴代名画記』一八〇ページ。原文・三四九ページ。
- (30) 『歴代名画記』四一ページ。原文・二八三ページ。

- (31) 『歴代名画記』 一一ページ。原文・二六九ページ。
- (32) 『歴代名画記』 四―四二ページ。原文・二八三ページ。
- (33) 『歴代名画記』 五八ページ。原文・二九二ページ。
- (34) 朝日中国文明選14『芸術論集』(朝日新聞社、一九七一年)、四二二ページ。
- (35) 矢代幸雄『水墨画』岩波新書、一九六九年。
- (36) 青木正児訳『歴代画論』(『青木正児全集』第六卷、春秋社、一九六九年)、一九二ページ。
- (37) 『歴代画論』二二九―三〇ページ。
- (38) 気の諸思想に関しては次の書を見られたい。小野沢精一・福永光司・山井湧編『氣の思想』東京大学出版会、一九七八年。
- (39) 楠山春樹訳注『淮南子』(明治書院、一九七九年、七七ページ)。
- (40) 『淮南子』(八一―ページ)。
- (41) 『淮南子』(一一三―三三ページ)。
- (42) 『淮南子』(二二―四―二二五ページ)。
- (43) 青木正児『琴棋書画』(『青木正児全集』第七卷、春秋社、一九七〇年)、二〇七ページ。
- (44) 孫過庭、西林昭一訳「書譜」(『中国書論大系』第二卷・唐1、二玄社、一九七七年)、二二七ページ。
- (45) 張懷瓘・吉田教專・神谷順治訳「書議」(『中国書論大系』第二卷)、一九七ページ。
- (46) 衛恆、上田早苗訳「四体書勢」(『中国書論大系』第一卷・漢魏晋南北朝、二玄社、一九七七年)、一〇〇ページ。
- (47) 徐浩、岸田知子訳「論書」(『中国書論大系』第二卷) 一八四ページ。
- (48) 青木正児「詩文書画論に於ける虚実の理」(『青木正児全集』第一卷・一九六九年)、二四九ページに、蔣驥、蔣和父子の言としてあげてある。
- (49) 「徒然草」一三七段。
- (50) 「花鏡」(岩波古典文学大系65『歌論集・能楽論集』一九六五年)、四二八ページ。
- (51) 「遊楽習道風見」(『歌論集・能楽論集』、四四五ページ)。
- (52) Ludwig, Hrsge., *Das Buch von der Malerei*, 28, S.56. 猶「岩窟」の意味については、前記、注11の『光の形而上学』「余論―洞窟」、四〇―一五五ページ、「余論―眼と耳」、六九―一八七ページを見よ。

- (53) 白川 静 『漢字の世界』(1)、(平凡社東洋文庫281、一九七六年)、一二七ページ、二八四ページを見よ。
- (54) プラトン、藤沢令夫訳「国家」、『プラトン全集』11、岩波書店、一九七六年)、六九七―六九八ページ(397E)

以上。

太鼓と声のオラトリオ

——アフロ・カリビアン宗教儀礼の理解への一視点——

長嶋 佳子

〔論文要旨〕 本稿は音世界から儀礼の特徴を描くのにサウンドスケープの概念を援用し、音（楽）が極めて重要で演劇的性格をもつアフロ・カリビアン・カルトを例にとり、それをオラトリオにたとえてみる試みである。カルト儀礼は一つのミクロ・コスモスを形成し、ミクロ・サウンドスケープをもち、それを包摂するのがマクロ・コスモスで、その音環境をマクロ・サウンドスケープとする。また儀礼と音のかたちは密接な関係があり、音の定型性と非定型性は儀礼のそれらに対応する。ミクロとマクロの区分は相対的なものだが、サウンドスケープ的視点は、非楽音が多角的に発生する、特にマクロへ積極的に働きかけ、その音を取り込みうる非定型的パフォーマンス（特に屋外路上儀礼）の分析には有効である。一般に融通性の大きい当該儀礼では太鼓と歌が顕著に鳴り響くが、非楽音や歌と連続しうる説教、祈りなどの重要性から、太鼓と声为主要な音源かつミクロ・サウンドスケープの核となる。

〔キーワード〕 儀礼と音楽、アフロ・カリビアン・カルト、サウンドスケープ、音、太鼓、歌、声、オラトリオ

I はじめに

儀礼の無い社会は恐らく存在しないし、またそれに音楽が付随しないこともほとんどないだろう。主役、脇役を問わず、また背景や観衆を含めた全体の部分として、音楽、音は儀礼全体に密接に関係する。その使われ方、位置づけ、役割、機能、内容、構成、他の道具だて（例えば踊りなどの身体動作）との関連、効果、意味づけなどにより、音楽、音は儀礼パフォーマンスとの関係や表われ方に、差異をもたらししている。宗教も音楽も普遍的に文化の重要な側面であり、両者が儀礼の場で密接に結びついて演じられているなら、両者を分断し、片方を欠落させた視点では、全体像の把握には程遠い。日本では知られた音楽人類学者A・メリアムや、J・ブラッキングらの古典的指摘を俟つまでもなく、人間行動の理解のためにも、我々は、感性をより鋭く研ぎ澄まして文化の中の音、そして儀礼の音も聴き取り、問題にするべきである。⁽²⁾それは多くのヴァリエーション、即興などの可動変数を含みながらも、N・マクラウドも指摘するように、音楽は言語などと比べると大差を生ずる程、「最も高度に様式化された (Patterned) 文化活動の一つ」⁽³⁾で、比較要素としては適切だと考えるからである。

儀礼と音楽の関係には、文化拘束的な側面もあれば普遍的な側面もある。また儀礼Aに対して音楽 $a_1 \sim a_2$ 、儀礼Bに対して音楽 $b_1 \sim b_2$ というように、必ずしも一対一的で明瞭な、あるいは排他的結びつきがあるわけではない。儀礼Aの中に b_1 を採用し、それをAに相応しく変化させる例は少なくない。儀礼間の音楽の選択的借用、相互影響やそれらの換骨奪胎を含めての変容は比較的よく見られる。それでも各儀礼に固有の音楽はありと主張され、かつ宗教的アイデンティティの拠り所と結びつけられて説明されることが多いのである。

カリブ海島嶼部⁽⁴⁾の宗教には、一大伝統のキリスト教やイスラム教⁽⁵⁾のような普遍宗教、主にアフリカ黒人系の間で存続してきた様々なカルト、そしてカルトとも呼べないような諸信仰、観念、儀礼が雑多に入り混じっている。そのどれ一つとして、音楽を欠落させているものはない。特にアフロ・カリビアン諸カルトはそもそも音楽無しでは始まらず、またその欠如は儀礼の進行を全く不可能にしよう程、非常に重要な位置を占めている。

ところでこれらの儀礼においては、身体器官の運動／震動としての声や、身体以外の楽器による音は、**楽音**で組織された音世界としての「音楽」と狭義に把えなくてもよい。むしろポゼション・トランスを導入する一技術としてのホケット／ホケットゥス (Hocket/hoketus)⁽⁶⁾ 音、叫び声、奇声、合の手、手拍子、足拍子、その他の身体部位の打音、話し声、笑い声、そして諸々の雑騒音⁽⁷⁾などを全て積極的に含めたサウンドスケープ (soundscape)⁽⁷⁾ を視野に入れた方が良くいと考えられる。なぜなら、いわゆる音楽も極めて重要だが、その他の未組織の音の総体である非楽音的音環境も、密接に楽音と関連する部分が大きく、儀礼全体の構成要素としては不可欠の存在となっているからである。サウンドスケープがあつてはじめて、その中の音楽も意義深くなるのである。また音楽と「非」音楽、楽音と非楽音との密接な関係、ないし不可分性は、両者の連続性を想定させる。完全に切断不可能な連続体を構成していなくとも、サウンドスケープの中では両者の境界線は極めて曖昧かつ可動的で、時には融合しながら消滅してしまうような性格のものとして存在する。しかもこのような音現象は、音の発生者にも聴衆にも何らかの意味を与え、また多様なレベルの解釈 (の用意) もさせている。多くの音は重要視され、いかなる音も重要になりうる。その中で、ある音や音の鎖は全体の音との関連で、コンテクストに即して、つまりサウンドスケープの中に位置づけられて問題にされる必要がある。ここで宗教儀礼を一つのマイクロ・コスモスと把え、ある特定空間・場所での儀礼パフォーマンスに現出する音の総体をマイクロ・サウンドスケープとし、その儀礼パフォーマンスを包摂する特定地域社会・文化の音環境であるマク

ロ・サウンドスケープと区別しよう。ただしマイクロとマクロの区分は相対的なものである。マイクロ・サウンドスケープにはマイクロ・コスモスが、マクロ・サウンドスケープにはマクロ・コスモスが、音として凝縮されている。また、マクロ・サウンドスケープの中にマイクロ・サウンドスケープが包摂され、両者は幾つかの特徴を共有するものとする。カリブ海地域では、静寂や沈黙より音の多角的発生、充満、豊穰性が顕著である。そこにエネルギーな力が溢れ、それはより重視されているが、これはマクロ・サウンドスケープのみならずマイクロ・サウンドスケープにも共通すると言ってよい。

本稿ではアフロ・カリビアン・カルト儀礼を例にとり、マイクロ・サウンドスケープからマイクロ・コスモスを見、マイクロ・コスモスとしてのサウンドスケープを的確に聴き取ることで、儀礼の特徴をより深く理解しようとするものがある⁽⁸⁾。それにより、非楽音が頻出する、いわゆる厳格で整備された典礼音楽からかけ離れた儀礼の音楽では、音そのものが重要性をもち、これまでは軽視され雑騒音^{ノイズ}扱いされがちだった様々な音環境に生命の息吹きを与えることの意味、つまりサウンドスケープ的視点の有効性を提出する。またサウンドスケープではその場に存在する全ての音を含むことができるが、瞬間／＼生起し消滅する音の連鎖を、プロセスとしても聴き取ることもできるはずである。ここで筆者はカルト儀礼を演劇的構造をもつものとして捉えるが、それはサウンドスケープ的視点ともかみ合うものである。そこでそれを音楽、音で綴られ、主に聖書に題材をとる宗教音楽劇オラトリオ^(Oratorio)にたとえることを試みたい。次節で当該カルト儀礼とその音世界について、全体的状況及び特徴を見るのにスペクトル・モデルと定型・非定型の類型化を組み合わせ、サウンドスケープ的視点の有効性を指摘し、Ⅲ節ではサウンドスケープで見たカルト儀礼を、その特徴がよく捉えられる路上パフォーマンスで例示し、最後にオラトリオとしての要素を具体的に指摘してカルト儀礼を検討し、このたとえの妥当性を示すことにする。

Ⅱ アフロ・カリビアン・カルト儀礼と音世界

ワードウ、サンテリア、シャンゴウ、ケレ、スピリチュアル・バプテスト、クミナ、コンヴィンス、パコマニア、シオン復興派などのリヴァイヴァリズム、新宗教のラストファリ運動……これらは新大陸へ奴隷として強制連行されたアフリカ黒人の宗教とそれらの間での混融合を母胎とし、他方でヨーロッパ人のもたらしたキリスト教の影響を多かれ少なかれ受け、シンクレティックに形成された、この地域の住民を代表する黒人系の民衆宗教、アフロ・カリビアン・カルトの代表である。これらの儀礼の特徴の一つは、幾つかの例外を除くと、ポゼション・トランスによる至高神や諸神靈との交流である。それは儀礼の唯一の目的ではないが、頻繁に求められ、そのために儀礼が執行されると言っても過言ではない。トランスによる神秘的合一経験は非常に重視されている。そのためにある様式化された音(楽)や運動を積極的に準備し、その技巧の開発、習熟、操作の修練を必要とする。その音と動き、音楽と踊りは相互依存のかつ補完的で、緊密な相互交渉が見られる。

これらはほとんど組織化されておらず、カルトの種類も、またカルト内のヴァリエーションも多様で数も多い。パフォーマンスごとにメンバーも違いうるが、一般に各儀礼集団が独立的な単位となっている。カルト以外の宗教も含めてほぼ妥当するのだが、ここではこれらが別個に存在しつつも、モデルとしては「アフリカ(民族宗教)の力」と「ヨーロッパ(キリスト教)の力」を両極とするスペクトルを想定し、各の要素の濃度に応じて、現実のカルト集団及びそのヴァリエーションがその上を並ぶと考えよう。またそれらの教義、組織性(度)、儀礼パフォーマンスの有様といったかたちを見ると、その制度化、整備状況から、非定型のものから定型のものまでやはりスペクトルを想定

できる。非定型的儀礼は融通性、自由、即興性を、定型的儀礼は厳格(密)性、拘束性、典札性を特徴とし、それらの度合の複合的形態に合わせてスペクトル上に並びうる。例外も少なくないが、単純化すると「アフリカ」と非定型、「ヨーロッパ」と定型の両極は重なることが多い。これらの特徴的性質は、その現象的実態を表わすと同時に、規範としても求められるものである。

このスペクトル・モデルは、やはりカルト以外の宗教も含め、その儀礼の音(楽)にも当てはめることができる。⁽¹³⁾ 「アフリカ」的で非定型的音楽(パフォーマンス)の典型例は、ラスタファリ運動の小規模なナイヤビンギで見られる。⁽¹⁴⁾ それはいつしか音(楽)で始まり、音(楽)で導かれ、音(楽)をその場で創り奏でつつ、その中にメッセージを聴き取り、そこに様々な意味を付与し、象徴的解釈を行なう。そしてしばしば音(楽)で終結へ導かれ、終止の印づけも音でされたりする。他方、「ヨーロッパ」的で定型的音楽(パフォーマンス)の典型例は、大聖堂でのローマ・カトリックないし英国教会で見られる。カルト音楽の中で最も定型的なものは、ラスタファリ運動の一部として組み込まれることが多いエチオピア正統教会(教会当局はあくまでも「正統派キリスト教」と主張するが、信者、受洗した教会員の大部分はラスタファリアンと自認する)のものであろう。この礼拝は厳格な規則に則った厳かな典札式である。その音楽プログラムも始めから終わりまで決められている。定型的なものは典札音楽とも呼ばれ、厳格性、プログラム化、楽譜化とそれに則った実演、調和、⁽¹⁵⁾ 壮厳さ、雑騒音の禁止、静寂の要求、ミクロ・サウンドスケープへの集中、マクロ・サウンドスケープの制限ないし遮断、そして音楽性、楽音構成による秩序の尊重といった特徴を示す。楽器の種類、演奏法や形態、歌声の質、唱法、これらがプログラムのどこで、いつ、どのように実演されるか予め決められていると言つてよい。従つて即興は奨励されないどころか極めて制限され、禁止されていることもある。ただしカルト音(楽)の場合は、比較的融通性もあり、若干の即興は聴かれ、またそれが成功すると評価されるとい

う相違はある。

一方非定型なものでは、ある場面ではある種の厳格（密）性が見られるものの、概して融通性や柔軟性が広く見られる。全体のパフォーマンスの流れがシナリオとして備わっているものもあるが、小ナイヤビンギでは全く自由で、その時その場でプログラムを作りつつ演じる、あるいは一連の自由なパフォーマンスの結果、そこにあら筋を見て取ることができるといった不定型性を示すものもある。楽譜など全く存在しないが、楽譜無しの讚美歌集を用いることもあり、その場合には部分的に定型化されている。音のメロディ、リズム、歌詞、およびそのテンポは頭、心、身体（筋肉）に歴史的に深く刻み込まれてきたので、年長者の記憶に頼ることになる。代々継承されてくる間に様々の改変もあったが、基本型はほとんど変更なく踏襲されてきたと見做されることが多い。また肉体と心象に記憶された音を再演しつつ、現在性を盛り込んでゆく。調和も楽器音同士、歌声同士、楽器音と歌声の間で尊重される。典礼音楽の響きを典型的に表わすかのようなパイプ・オルガン、オルガン、ピアノ、チェンバロといった鍵盤楽器やベル・カントの讚美の歌声の調和によってかもし出される壮厳さ、壮重さは聞こえない。太鼓を中心とするマラカス他の打楽器や、裏声も使うがむしる地声に近い歌声で奏でる音世界は、西洋音楽に馴化した耳には「壮厳」とは響かない。しかし彼らにとっては太鼓の音とリズムは聖なる音とリズムであり、まさに神霊の声とさえ響くものである。

雑騒音はエチオピア正統教会の礼拝やクミナなどの儀礼の一部で排除を要求するほかは、それが混在するのが当然であり、自然である。そのため例外はあるものの、静寂や沈黙はほとんど要求されない⁽¹⁶⁾。それは環境音を除外しないことである。また非定型の儀礼パフォーマンスでも、いくら自由とはいえ、自ら奏でる音世界、マイクロ・サウンドスケープを最重要視し、それに集中はしている。定型的典礼音楽では、楽音の尊重、音楽性への高い評価が見られ（実演されるべきものとされ）、マイクロ・サウンドスケープは厳密な意味での音楽を中心に構成されている。つまりマク

ロ・サウンドスケープを切断し、排除することでマイクロ・サウンドスケープに浸ることを求める。そしてその音は鑑賞に耐えうる音楽性を要求されるが、非定型のものは非楽音も頻出し、音楽性のみが評価されるわけではない。儀礼の進行を妨害する雑騒音は制限ないし排除されるが、一般的にはそれらの中で儀礼は開始され、それら日常音は延長されて入り込む。

様々な自然環境音や人工音はマクロ・サウンドスケープとして存在するが、リヴァイヴァリストの路上パフォーマンスに典型的に見られるように、周囲を取り囲む人垣に積極的に働きかけ、彼らの反応を奨励し促したりすることで、マイクロ・サウンドスケープとマクロ・サウンドスケープの交流を活かすものもある。マイクロの世界で閉じずマクロの方へ開放し、そのサウンドスケープを巻き込むことでパフォーマンスを活性化させるのである。両者の相互交渉がパフォーマンスの仕掛けとして常備されていると見てよいであろう。無論、定型なものでも開放されているが、シナリオには組込まれていないため、構造的にマクロ・サウンドスケープとの交歓は制限されていることになる。その点、キリスト教の民衆的セクトの諸集会、特に屋外のリヴァイヴァル伝道集会などは、非定型に近い構造をもち、信者以外の不特定多数にも参加を呼びかけるので、マクロ・サウンドスケープは反応を招来され、活発な交流を期待される。このようにマイクロとマクロの呼应関係を内蔵した非定型のパフォーマンスでは、自と即興性が要求され、その音表現が頻出することを許すのである。それは一見閉鎖的に行われているように見える儀礼においても然りである。

非定型のカルト儀礼で最もよく使われる肝要な楽器は太鼓を中心とした打楽器と声であり、これらは象徴的にも非常に重要である。鍵盤楽器や弦楽器がこの地域では象徴的に「ヨーロッパ」ないし西洋を表わすのに対し、打楽器は「アフリカ」を象徴すると解釈されている。カリブ海社会のマクロ・サウンドスケープは、レゲエ、カリプソ、ルン

バ、チャチャチャ、サルサ、メレンゲ等々の代表的なポピュラー音楽が示すように、まさに「ヨーロッパのメロディ、アフリカのリズム」⁽¹⁷⁾が様々に混融合したものが主流だが、雑多な音世界で太鼓が打ち叩かれれば「アフロ・カリビアン」ないし「アフリカの」、ピアノやギターが鳴り響けば「ユーロ・カリビアン」ないし「ヨーロッパの」／「西洋の」音の登場と聞かれる。それらがそれとわかるマイクロ・コスモスの音の場合、太鼓は当該カルト儀礼を、ピアノやオルガンはキリスト教の正統派集會を、ギターも頭著に響けばペンテコステ系の集會、という判別も多く可能となるのである。⁽¹⁸⁾また楽器の種類、奏法もカルトごとに決まっており、特に太鼓については固有名詞も付けられ、製作法から社会化、伝授法、象徴作用などに至るまで細かな慣行と考え方が見られる。

非定型的音パフォーマンスでは、厳密に定められプログラム化されたシナリオは存在しない。しかし全くの白紙に好き勝手に音を塗りつぶすのではなく、むしろほとんどは大まかなデッサンのあら筋に従って音世界も展開する。ただ定型のものよりは柔軟性が高く、即興は多く歓迎され、マイクロ・サウンドスケープとマクロ・サウンドスケープの交錯を含めた全体的構図を聴き取ることができる。

以上概括したように、儀礼のかたちとその音のかたち、各パフォーマンスの表われ方には密接な相関関係がある。マイクロ・コスモスが閉鎖的で定型的なら、そのマイクロ・サウンドスケープも閉鎖性、定型性を示し、またその逆も真であると言える。それでマイクロ・サウンドスケープの有様を把握することにより、マイクロ・コスモスの特徴も抽出することができるのである。ただマイクロはマクロの中に包摂され、マクロと同質的な表現もとるが、その表現形、様式性、意味や象徴や解釈には自ずから差異が出てくる。しかしマイクロだけで完全に閉じた世界は作れるはずもなく、何らかのマクロとの交流を本質的に抱え込んでいる。しかもマイクロとマクロの境界は前述のとおり相対的で流動的であり、マクロの日常性をマイクロは常に引きずり込んでいるということになる。ではマイクロとマクロの決定的差異は何か

というと、その音やリズム表現の質的差異それ自体というよりは、その差異を明瞭に意識する感性、主体的聴覚と認識レベルの差異ということにもなる。一つの音はいかようにも響き、聴こえるのだが、それを共通のコンセンサスで象徴的に解釈する学び方とその習熟度によって、多様な音の意味世界が展開し、所与のサウンドスケープの聴き方にも反映すると考えられる。

しかしサウンドスケープの展開は、主観によって左右されるというのではない。マクロ・サウンドスケープがセッティングとしてあり、ある音、当該カルト儀礼においては多く太鼓の音がマクロ・コスモスを突き破り、マイクロ・サウンドスケープによるマイクロ・コスモスの登場となる。そしてある音（これもしばしば太鼓によるが）により幕が開けられ、再びマクロの音情景の拡大となる。この音世界の移行、それに伴うコスモスの移行を示すのが音であり、⁽¹⁹⁾終始、音で導かれているという音の重要性は、当事者にも部外者にも明確に意識されているところである。だがここで筆者が強調したのは、単に音の重要性のことではなく、サウンドスケープとして把握の必要性、あるいは有効性のことである。そこで本節で例示した定型／非定型の区別が必要となる。定型なものでは、サウンドスケープ的視点でうまく聴き取れる非楽音の数々はほとんど有効に表出される余地のないものとして存在している。つまりサウンドスケープとして耳を傾けなくとも、音楽や儀礼的音として聴けばよいのである。しかし非定型のものに近づけば近づく程、マクロ・サウンドスケープに対しても開放的であるのみならず、むしろ積極的に訴えかけ、音による反応を欲している、つまりマイクロとマクロの呼応形式を展開することが期待されている。このような場合、あるいは祝祭といった無秩序ないし混沌的^{カオス}状況が大きく展開する場合、多角的に頻出する／しうる非楽音をプロセスとして、あるいは共時的に聴き取り、音楽以外の音世界のダイナミズムをありのままに、生き生きと把握、全体像をより明確に浮彫りにするには、サウンドスケープ的視野が最も有効なのではないだろうか。

Ⅲ サウンドスケープで聴くカルト儀礼

ではサウンドスケープで聴くと、カルト儀礼はどのように表現されるのだろうか。前述のとおり、マイクロとマクロの区別は相対的なものであるが、一つの目安としてその境界を見てみよう。典礼型ないし定型に近いパフォーマンスは、常設ないし特設の儀礼小屋^{オラトリオ}など一定の建物の中で行なわれることが多い。屋内のマイクロ・コスモスは建物を境界として内部へ収束し、マイクロ・サウンドスケープも基本的には内部で奏でられ、反響する。建物の出入口や窓は開放され、マクロ・コスモスに音は漏れるが、それは消極的流出にすぎない。これらの開け放たれた境界領域に、好奇心に満ちたマクロ・コスモスの面々が並ぶが、マイクロ・サウンドスケープがマクロへ放射されるべく展開する性格をもたぬ以上、マクロからの音反応も活発になりえない。単に互いに言葉をかけながら突つき合う子供たち、世間話や儀礼パフォーマンスやメンバーについての噂やコメントを交換する面々、あるいはリズムに合わせて窓辺や出入口の脇を手指で叩いたり、知っているメロディを少し口ずさんだりする程度である。マイクロ・コスモスの中の演者はそのサウンドスケープに浸り、マクロの音はほとんど聞こえないか、聞こえても重要視しない。ここではマイクロとマクロは境界領域で交錯し、また近隣ではマイクロ・サウンドスケープの音を聞いて、その儀礼が執り行なわれていることを知るくらいであり、さほど積極的意味はない。

一方非定型に近いパフォーマンスは、一定の建物を必要とはしない。むしろ屋外ないしそれに近い空間で行なわれることが多い。屋外の場合、マイクロとマクロの境界は自然と作られる人垣である。屋外パフォーマンスは半ば公開儀礼であり、見世物としての要素も多く仕掛けられている。マクロ・サウンドスケープの中で始められるわけだが、こ

ここではこのような屋外パフォーマンスに焦点を当てよう。

舞台は市場の中や周辺、人混みの大通り脇、停車場近辺、辻、走る列車の中、カルト・リーダーや主催者の家の庭など、都市内及び周辺のスラム、町中、村の中心地、海辺、川辺、山中……その選定には儀礼の目的、演者の人数、時間、天候などの条件が加味される。多くは夕方から夜に始まり、時に明け方まで続く。人工音の量は減少し、自然環境音が増幅されうる。だが昼日中の雑踏の中でも行なわれる。鶏、山羊、豚、時に牛など家畜の鳴き声。喧騒が静まってくると、あるいは人里離れた所では波、川の流れ、風の音、多種の鳥、虫、小動物、蛙の声など。スコールのような雨、雷鳴の響き。環境音は特に儀礼の前後に積極的に聞かれることが少なくない。雷鳴など特に際立った音は、パフォーマンスの最中でも天的啓示と受け取られ、演者の短い言語的反射さえ呼ぶ。車、バス、ミニバス、バイク、手押し車、列車(ディーゼル)など物理音も、通りや線路との距離、時間帯、場所柄などにより、よく聞こえる。音の強弱や流れはその場の状況を音化して認識させ、時刻や到着人の知らせにもなる。これらの音の受け取り方、聞こえ方は各人各様であり、個人の中でも状況によって、聴覚に訴える音量や質、内容には差異が大きい。

様々な人声も、個人の存在や人的交流、相互交渉を反映し、環境音の部分を形成する。市場の喧騒は音の洪水。かんな高い押し強い会話、遠慮のない叱り声や罵声、怒り、どなり声、笑い声、物売りの呼び声、宣伝文句、掛け合い、奇声、うつむき加減の不平不満、悪口雑言、捨てぜりふ、子供と親、子供と大人、子供同士のやり取り、いつしか大合唱にもなる讚美の歌とハーモニー。人を呼び止め、振り向かせるための歯のすき間より強く出す「スーッ」という歯擦音、物とぶつかる音……きりのない音の噴出、音の連鎖の中で始まる儀礼パフォーマンスは、演者の登場と準備の間に、背景音の音量をその周辺だけ次第に下げ、人垣を作り始める。完全な静寂は不要だが、しばしの静けさをほんの少しだけ要求するかのようである。⁽²⁾準備が一応整うと、マクロ・コスモス／サウンドスケープは人為的な音

——ほとんどは太鼓——で打ち破られ、新しいミクロ・コスモス／サウンドスケープの出現となる。特に太鼓とその音は、聖なるコスモスへ接近し、接触し、抱擁されるという実感を経験させる。出だしが不揃いの歌声がほんの少し先に音空間を作り、太鼓音が続くこともある。太鼓無しの儀礼では歌声が先導役となる。人垣が大きくなり始め、しばしばわつくこともある。

リズムはカルトごとに決まっているが、同一カルト内でも儀礼により独自のパターンがある。多くは各カルトで、アンサンブルのパート別にオスティナート (ostinato)⁽²²⁾・パターンがあり、部外者にも了解されている。それとわかる人垣の間から「ラストだ」、「クミナだ」、「パコ (マニア)」、「ウードゥ」等々の同一化の言葉が漏れる。次第に太鼓アンサンブルはそのリズムと音量、テンポを進行に合わせて変化させる。全体的に大きく速くなることが多い。歌声やマラカスなど打楽器音も加わる。乾燥した豆料のポインシアナの木から落ちた大きな、やも振られ、シャカシャカ音を立てる。台所用品 (削り器、おろし金など) もこすられ、鈍い金属音がリズムを刻む。日用雑貨 (バケツ、棒など)、牛の鈴など何でも身の回り品は打楽器に変身する。手拍子、足拍子も部分的に聞かれる。太鼓はサウンドスケープ全体を導き、歌声も共に相互によく聴きながら盛り上げてゆく。

リズムや音の流れが調子づくると、多様なヴァリエーションや即興がタイミングよく入り、次第に華々しく展開する。「アーメン!」、「ああ主よ!」、「ハレルヤ!」、「イエスさま!」といった叫びや合の手は演者の間のみならず、観衆からも上がってくる。音の情景が活気を帯びるにつれ、マクロ・サウンドスケープは観衆への刺激を弱め、ミクロ・サウンドスケープの音鎖に繋いでゆく。演者のパフォーマンスに同一化はせずとも、手拍子、足拍子、身体の揺すり、合の手、讚美の唱和は部分的に見られる。その他顔を向けながら通り過ぎる者 (時に音声的、身体的反応を示しながら)、あるいはおしゃべりに余念がない者など、個人の日常性がマクロ・コスモスから延長される光景も見え

る。しかし揺れる人垣を一つの境界としながら、独自のマイクロ・サウンドスケープが特定マイクロ・コスモスを映し出していることを誰もが知るのである。そして観衆が立つ、公開ではあるが半ば閉じたパフォーマンスとサウンドスケープの境界の扉は、マクロとミクロの音の往来と交錯状況により開閉する。例えばミクロの音が力強くなる程、観衆の耳はマクロからの音を通さざるのみで聞こえさせず、ミクロの音に収束されてゆくと考えられる。

マスター・ドラマーは最も高度の技巧を要するリズムを叩き出しながら先導し、他の太鼓奏者や打楽器奏者、あるいは唱者と呼応形式 (call-and-response) のヴァリエーションを展開したりする。リード・ヴォーカルは独唱あるいは歌い出し (による音高やメロディ・ラインの決定) という形で全唱者の先導となる。合唱における呼応形式 (leader-and-chorus と呼ばれる) のリーダー役となることも多い。楽音と叫び、合の手、手拍子などの非楽音との呼応形式の掛け合いも様々に見られ、自由な雰囲気の中での音と動きのヴァリエーションが楽しめる。この時、観衆からの応答も声や音として表出し、それを受けてリーダーが次の表現を試してゆく。いずれにしろタイミングの良さ、音やリズムの質の高さ、総じて絶妙さがその場で瞬時に評価され、達成感、満足感がゆき渡り、現在進行中の、そして次の瞬間に作り出すパフォーマンスに反映される。そしてそれがまた次の場面での展開の有様に影響を与えるという効果の連鎖は、音の断続状態を経ても循環されると考えられる。良い効果は多少なりとも増幅されて良い結果を導くことが多いが、決定的に粗悪な音やリズム、明らかに注目を浴びてしまうようなズレ、へま、無器用といった「失敗」が無い限り、少々の「悪い」効果はその場で微調整され、儀礼の進行の流れが大幅に妨害ないし阻止されることはない。

ポジションに代表されるトランスへの移行は、太鼓や他の打楽器音がリズムカルに響き、歌声ともうまくバランスをとりながら、徐々に速まり大きくなる一歩手前で始まるようだ。リーダーの指示のもと、各儀礼に固有の動きと音

が展開する。リヴァイヴァリズムに典型的に表われる、リズムに合わせて「ウォッ、ホ、く」と大きく激しく息を吐き、吸う、その繰返しのホケット音。同時に上半身、特に腕の簡単な二拍子の動作を大きく繰返しながら。あるいはにわか作りの祭壇の回りを時計と逆回りで、大股で飛び跳ねながら、何度も何度も旋回しつつ。うなり声、短い叫び。歌がひとしきり止むと、その足音や、「憑いた!」、「アーメン」、「主よお導きを」、あるいは「悪魔だ」などとコメントする観衆の声。時にこれらの注目目の信者が途中で気絶したり、怪我したり、あるいは「狂気」にならないよう統制するリーダーの小声。代弁される神霊の声。そして時機を見計らって次の場面へ移行させる区切りのアナウンス。観衆の間から漏れるため息、吐息……聴衆（会衆、観衆）に放たれる聖書朗読、祈り、説教、報告の大きく力強い、蕩々と流れる言葉のリズムと抑揚。雄弁・流暢（eloquence）かつ声量と張りのある声。これらと歌との連続性²⁴。射かけられた言葉や声に対し、即興的に応答する常套語や非言語音の数々。マクロ・コスモスに訴えられるマイクロ・コスモスからのメッセージは、必ずと言ってよい程、音として反応される。それは彼らの祈りの自由な発露なのである。それが聖書朗読の時であっても、また祈りであっても、説教であっても。このような路上パフォーマンスは、むしろマイクロ・サウンドスケープとマクロ・サウンドスケープの呼応形式と言いうる掛け合いを劇的に予めセットした構造をもつと言ってよいであろう。

儀礼の終わりも、太鼓など音で示されることが多い。声質の異なる発話の世界の再登場。マイクロ・サウンドスケープは幕を閉じ、マクロ・サウンドスケープが再び耳によく入る。人々はマイクロ・サウンドスケープの特徴からマイクロ・コスモスの有様と特徴を見る。我々もそう認識することができるはずである。

IV オラトリオとしてのカルト儀礼

オラトリオとは本来、「祈禱所」を意味する。そこでの集会は「信徒の教化を目的とし、聖書の朗読、説教のほか、ラウダの詠唱を内容としていた。ラウダは、しばしば歌手が幻想的な衣装をまとい、自分の演ずる人物や神性、徳や悪徳を視覚的に表象しながら劇的な対話の形で進められた。その後のオラトリオはそこから発展したものである」⁽²⁵⁾。現在は「宗教的または道徳的内容を持つ劇的な物語を独唱、合唱、管弦楽のために作曲した作品」で、「厳格な典礼音楽に対する、自由な祈りの音楽」⁽²⁶⁾を指す。筆者がここで問題にしたいのは、オラトリオが本来祈りの場であり、目的が信者の教化にあり、聖書朗読、説教、仮装者の詠唱、演ずる人物、神性、徳や悪徳の視覚的表象と劇的対話の特徴とした自由な祈りのパフォーマンス、という点である。なぜならこれらはアフロ・カリビアン・カルト儀礼においても共通して見られるからである。当該諸儀礼を一見かけ離れたものに見えるオラトリオにたとえるゆえんを以下に示し、ヨーロッパのオラトリオとカリブのカルト・オラトリオを比較してみよう。最初と最後の点は祈りが共通するので、最後にまとめて検討する。

『では信者の教化という目的についてはどうか。カルト儀礼は多種あり、その全てがこの目的を明確に掲げているわけではない。それらの発表された目的は、洗礼、悪魔／悪霊祓い、病氣／怪我の治癒、神との交歓^{コミュニケーション}、礼拝、(神、霊、祖先よりの)託宣、叙階任命、昇進、感謝、追悼、クリスマス、洗足、復活^{イースター}(祭)など聖書記事に基づくもの、神、預言者や英雄などの生誕や偉業達成、国家の独立、革命他歴史的大事件等々の記念といった長いリストになる。またさほどの名目的目的を明示せず、何か比較的重要な事柄の公示、和解、親睦などのため儀

礼的集会を開くこともある。これらでは当然、第一義的に参集されるのは同信の信者であり、彼らの信仰と交わりをおしなべて強化することが意図される。「異教徒」の参会、招来はあつても副次的にすぎない。

聖書朗読は、先述のカルト・スペクトルの中でも「ヨーロッパの力」／キリスト教に近いものでより重視される。聖書はたとえ朗読されなくても、祭壇や聖所などに安置され、その象徴的重要性は公示されることが多い。ただここでは儀礼中での朗読、つまり声として流されることが重要なのである。それがたとえ棒読みに近くても、発話自身のもつこの地域独特の抑揚性ゆえ、音の流れはメロディックになる。そして何よりも音読され告示される内容の意味深長さが問題とされる。どの場面で聖書のどの箇所が選択されたのか、予めプログラム化されていようがいまいが、つまり即興として取り入れられようがいまいが、その言葉は参加者に伝えられるメッセージとして傾聴され、咀嚼されるのである。それが個人に受容される意味は当然多様であり、また儀礼中に占める聖書朗読の時間、場所、位置づけなどには差異が生ずる。だが他の教典や書物でなく聖書が朗読されるという一点において、競合関係にあることの多いカルト間のメンバーにも共有意識が芽生え、同胞、友好関係の培養と進展の可能性が秘められていること⁽²⁷⁾からも重要である。

説教は単に「靈的」^{スピリチュアル}な局面だけでなく、儀礼集団（参加者）内外の、カルト・メンバー内外の、またコミュニティや社会内外の道徳的、社会的、経済的、政治的と、およそ人間の全面的問題を取り扱うものである。それはその実施されている特定カルトの特定儀礼で何が強調され、また重要視されるかで異なる内容となる。説教は一部の例外を除くとリーダー、説教師、「司祭」など役職階層^{ヒエラルキ}の最高位（またはそれに近接する上位）の任職者が行なうのが一般的である。ただし信者間の平等性が強調されたり、説教師という特別の任職を置かない場合などでは、その場で超人間的存在／力の召命^{ヴォーシング}をインスピレーションで受けたり、ポゼッション・トランス状態で代弁したり、また内面の靈

的コミュニケーションの中で自発的に発言するといった光景が見られる。説教師など役職者は聖書朗読や祈りを含みながら、「力」ある者としての特性——声調の統制能力（特に張りのある大声）、雄弁、流暢他——を最大限利用する。それは歌との連続性、それに惹起される楽器音の導入へと結びつく。

仮装者の詠唱については、仮装とその姿での詠唱という二点に分けて考えよう。まず仮装について基本的了解をしておく。仮装の最も初歩的方法の一つは衣服の着用である。物理的にも精神的にも裸で開放された状態で何かを着ることは、百パーセントの仮装可能性をその分マイナスにする行為ではある。だが衣装の付加が仮装可能性の削減を意味しても、その仮装で表現（しよう）する象徴性はプラスとして働き、極めて明示的になる。事典的説明による「幻想的な衣装」という表現は、カルト儀礼に当てはめると若干誇張しすぎかもしれない。しかし「幻想的」とは主観的表現にすぎないと認めれば、様々な儀礼ではほぼ決まって着用される制服型でも、形は不定でも色（の組合せ）は厳格に守る衣装でも、また儀礼の特定役職者や主役（例えば洗礼の候補者、任職候補者）などに部分的に定型化されているものでも、あるいはほとんど自由な不定形型でも、見方によっては十分「幻想的」と呼びうる衣装が着用されるのである。

衣服の形／型、色（の組合せ）、寸法（特に長さは肌の露出度との関係で問題にされる）、頭被り（ヘッドタイが圧倒的、次に帽子）の色と巻き方／形、靴の着用の是非（ときに履いてよい種類等）、さらに服飾品の許容度、種類、色などはカルトごとに特徴がある。さらに同じカルト内でも、儀礼集団ごとに差異は見られるが、それは各のアイデンティティ表現の一つと考えられる。当該カルト儀礼パフォーマンスでは第一に、カルトごとに特徴的なリズムと音の流れという聴覚的刺激が強烈だが、第二には衣装及び肌の色とのコントラストに代表される視覚的刺激が強い。無論ラムやガンジャ（マリファナ）のように独特の匂いを強く発する嗅覚的刺激も、またその他の要素も過小評価はで

きないが、聴覚と視覚は儀礼パフォーマンスの中で特に緊密に結びつき、観衆は容易に対象を同定できる程である。特に音の流れは身体所作の流れを伴うから、実に華々しく「幻想的」な光景を展開することになる。また特定衣装の着用は、個人の内面のアイデンティティの集団レベルのアイデンティティへの統合化を意味する。しかも集会的アイデンティティは、何らかの方法や道具で個人に取り込まなくてはならない程、一体化されているわけではない。個人が特定カルトの特定儀礼の中で半ば公人としての役者になるには、自と仮装カウズが必要とされるのである。仮装者の詠唱については、その役になり切った声で歌うことが要求されている点カウズが、カルト儀礼と共通している。

さらにこれら仮装者による演技——ある神格や人格、徳や悪徳に扮し、視覚に訴える象徴を使う演技——では、徳目や悪徳も人格化され、神、人、相交わり、内容も理解しやすく観客にアピールする視覚的世界が要求されるが、その登場人物の役柄から、前述の「幻想的」仮装性とも結びついてくる。ただ各役柄の性格描写や発声行為を助長する身ぶりは、勝手に一人歩きするような突出したものは適切ではないだろう。その点、カルト儀礼とは対照をなす。儀礼パフォーマンスでは身体所作は音や声の補助どころか、定型、不定型含めた踊りやダンス状態での突発的で時に過激な運動さえ表出する程、実に動きに満ちた展開をする。古典的オラトリオでは音が主で動きが従なら、カルト・オラトリオではどちらも主で従になるダイナミズムがある。ただその表現性と形態に差異はあっても、演技する身体という点では同じである。仮装した役に相応しい演技を、各人は始めから終わりまでし通すことになる。

またカルト儀礼では、メンバーが自ら神や別の人格、徳や悪徳に扮して演じるという象徴的行為を行なう、という表現も誇張しすぎるくらいがあるかもしれない。しかしポゼションは特定の神霊との合一を意味し、よってその時にはその神霊の役を演じていることになる。例えばウッドゥのロア(神霊)のうち、聖パトリックと習合しているダンバラ(29)が憑くと、その「馬」(メディアム)はダンバラの象徴が虹蛇であることから、蛇の動きを模す。そしてその神霊

の要求する、ないしはお気に入りの仮装——時に色、形、頭被り、服装品などに（細心の）注意が払われる装束——で演ずる。ダンバラは白と結びつくので、白いヘッドタイヒ服装をする。全般に演ずる人物の役柄は、例えば聖書に登場する有名な信仰の先達たち、英雄、王、預言者、使徒、聖人などが好まれる傾向にある。彼らの特徴づける形質、性格、特筆されるべき行為及び言葉などが彼らの象徴として、それらの全体あるいは部分を際立たせた役づくりがなされるのである。

カルト儀礼では「徳」は正義、信頼感、品行方正、寛容、思いやりなどの性質を体现した人格が想定され、「悪徳」は「悪魔」、「悪霊」として登場することが多い。カリブ海社会ではキリスト教の強い影響もあり、悪魔や悪霊の存在は広く、また強く信じられ恐れられているからである。ただし儀礼の中で悪魔や悪霊の配役はない。その存在に立ち向かい、悪魔祓いのための特別の旗（色が特に重要）を大きく振り回し、時にナイフや木刀や鋏を大きくクロスさせて追い払うしぐさをしばし続けたりして、見えざる敵との立ち回りを演ずる役がいるのみである。このような悪魔祓いが特定カルトの特定儀礼のプロセスにプログラム化されている場合、そのしぐさ、道具類、進行は様式化される傾向がある。他方「徳」の方は、一般にカルト・リーダー、儀礼集団のリーダー格あるいは役職階層序列の上位者（司祭他）が最も典型的に、ないし相応しく演じるものとされる。それは「彼（女）」が徳人である／と神霊によりされたから」と説明される。

ではこれらの劇的対話性についてはどうか。劇的対話が舞台上の複数人の対面的行動の一つであるとするならば、カルト儀礼のパフォーマンスもその要素に満ちている。歌に見られる呼応形式は典型的な対話と言える。説教や祈りの最中の相づち、合の手から、歌との連続体の境界部における相互方向の移行と、発話者の交代に至るまで、言葉が実際に発せられ、それらが対面的状況において、相手の発話を受けて応答してゆくという形で対話を見ることがで

きる。あるいはナイヤビンギの中では、「リーズニング」(reasoning)という談合、論議の場が自由にもたれることが少なくないが、ここでは狭義の宗教的、道徳的内容のみならず、国内外の社会、経済、政治、法、外交などあらゆる問題も宗教、道徳色を帯びつつホットに討議される。個人的・家族的内容も一般レベルにまで広げられ、問題は共有され、基本的には対話の積み重ねによって進行するのである。

さらに「対話」を拡大解釈してみると、実際に発話されなくとも、相手の発話内容を聴き、それをうなずきや笑顔という「了解」を示す沈黙のコミュニケーションで反応し、相互に顔の表情を読み取り、確認し合うという状況は、「対話」的と言ってよいであろう。また非語音に焦点を当てても、楽器音同士、楽器音と声、楽器音と沈黙などの呼応形式や掛け合いも広義の対話に含まれる。しかも重要なことに、それがカルト儀礼にプログラム化されていてもなくても、当事者たちは明らかに対話的コミュニケーションとして説明することが多いのである。いずれの場合にも即興的対話は見られるが、プログラム化されていない儀礼では、特にそれが顕著に展開される傾向がある。

さらにカルト儀礼においては、個人レベルと集合レベル共に、演者(信者)と神、霊などの見えざる対象との対話を含み、それこそが儀礼パフォーマンスの主要で最大の目的とさえされることを思い起こすべきである。しかも見えざる対象は、しばしば実に劇的ドramaticな演出(法)で(特にポゼッション・トランスの導入によって)、まさに「幻想的」に視覚化されるのである。演出はカルト・リーダー、儀礼集団のリーダー、役職階層序列の上位者(大鼓奏者も当然含まれる)によってリードされるが、その場その場で機転をきかしながらいまぐらく演じる配役としての信者各人の果たす役割が大きい共同作業なのである。

また一連の身体技法のみならず、配置された祭壇の備品の中にも、さらに屋内外問わず儀礼の場で見られる(無論、特定の儀礼小屋内カルトハウスの方が多数設置される)具体的イメージをもたらし象徴物、絵画、彫刻、バッヂ・刺しゅう

などの服飾品の数々からも、見えざる世界を見る世界に引導する手掛かりが配置されている。観衆はこれらの視覚的装置と演者の表情・身ぶりといったパフォーマンス全体より、彼らの神霊との交流（それはしばしば内面的なものである）の光景を、視覚に訴えるランドスケープのみならず、聴覚に訴えるサウンドスケープとしても感じ取り、それらの合体的印象を自らの心象風景に刻み込むのである。³⁰⁾

では最後に祈りの場として、何よりも自由な祈りのパフォーマンスとしての側面についてはどうだろうか。祈りそのものも、「神」との対話や内面的交流を表わすので、先程対話について検討した内容とも重複する。実際、宗教儀礼において祈りを伴わないものは無いだろうし、アフロ・カリビアンのコントラクトでも非常に重要である。儀礼は本質的に祈りの場である。歌、楽器音や踊りさえ、祈りを体現したものだと言える。それは内面からの自由で非拘束的発露であるが、祈りの表現形にも定型と非定型／即興型がある。非定型儀礼パフォーマンスにおいても定型の祈りを含むことはあるし、定型的で一見厳格な典礼的儀式にも非定型の祈りを許容することもある。しかし一般には定型儀礼では祈りの形式、様式、表現も定型であり、非定型儀礼での祈りは非定型で非制限的である傾向が強い。ただ自由で即興的とはいえ、演者は観衆に、また演者同士の間でもより明瞭に、具体的に認識させ、確信させるため、祈りのパフォーマンスは個人的領域を一步踏み出で、共同的領域からの、そして共同のためのものとなり、その表現形は一定の様式化を経ていく。無論、個人も文化の産物の一つであり、個々の祈りの即興や自由な表現の中にも文化の様式を見出すことは全く不可能ではない。ただ特定カルトの特定儀礼の場では、各の範疇の様式から完全に逸脱した表現は異例と判定されるであろう。不安定な異例はしばし当該範疇の境界領域を彷徨うことになるが、結局、許される自由、一定の様式の範囲内での即興が求められるのである。確かに「自由」な表現は認められ、奨励されると説明されるが、見えざる、しばし流動的な範疇の内側での「自由」なヴァリエーションの表現として、祈りの芸術も

音化され、聴かれ、共有されると言える。

では古典的オラトリオのもつ作品性についてはどう考えたらよいだろうか。冒頭の説明では、作られたもの、完成されたものとしての性格が明記されている。カルト儀礼でも典礼性が濃厚で定型なもの、プログラムが一定の様式に則って予め用意され、それに従ったパフォーマンスが出現する。それは作品としてのオラトリオが楽譜として用意され、あとはパフォーマンスで音と動きが決定されるというのに似ている。カルト儀礼の音楽でも、例えば讚美歌集を使用したりして部分的にしる定型化されているものもあり、典礼音楽のみが作品化に近い位置を占めているとは限らない。しかし筆者が注目したいのは、楽譜化され固定化された作品としての性格ではない。無論、自由で無定型の儀礼パフォーマンスにおいても、先人の残した音の足跡を追認するという意味で、歴史的に作られた音を新たに演ずる、作品の実演という側面がないわけではない。実際の音の響きやリズム・パターンや動きの形は、厳密には一回異なるが、演者は（そして聴衆も）その違いよりは、むしろ相同性の方を重視する。「同じ」音やリズム、動きの形の再演、全体の型の模倣こそが一つの「伝統」の継承と育成に繋がると考えられているからである。そこには歴史性、権威的源泉より作られたものの継承に対する志向と意志と感受性が見られる。Ⅱ節のスペクトルでは「ヨーロッパ」、キリスト教（正統派）のみならず「アフリカ」（エチオピア）もその伝統のルーツに求め聴かれる。ただ定型的なものの方がより伝統性と結びつけられ、力と威信が優位に付与されているのである。

他方、作りつつあるものとしての作品、というパフォーマンスの現在進行性への強い認識も見られる。それは単に一つのパフォーマンスの一回性と止揚／中断に眼を止めることを意味しない。その一回性、一過性の積み重ねが一つの音やリズム、動きの形の潮流を徐々に少しずつ形成し、型の塑成、変更、再構成というプロセスを幾度となく繰返し、試行錯誤のうちに「新たな伝統」——それは個別の故郷、居住地域の、社会や国家の、そしてアフロ・カリビア

ン、またカリビアンとしての伝統——を創成してゆくエネルギーを秘めたものであること、また実際にそのエネルギーを発散していることをも主張する。つまり過去の音やリズムを聴き、それに伴う動きの形や流れを把握しつつ、非定形の音の渦から定形の音を追求する現在進行中の試みである。そこではある心象風景と具体的なサウンドスケープを母胎に、一回ごとのパフォーマンスの中でそれらの音、リズム、動きのベクトルを様々な操作しながら、自己及び集合的アイデンティティに最適のものを探求し、作りつつあるのである、非定型的カルト儀礼は、完成品としてよりは常にその場で「自由に」創成され、生きられる伝統としてのオラトリオにたとえられるであろう。

ヨーロッパのオラトリオは、終始楽音で彩られた舞台パフォーマンスであり、古典の意味での音楽性が極めて重視される。非楽音は重要な位置を占めることはなく、否定的か消極的にしか扱われない、静寂の中から音演劇は観衆に静聴、静観を要求しつつ、彼らとは明確に区別された形で登場し、演者は奏で演ずる。その立場は逆転しない。舞台を中心として鳴り響くミクロ・サウンドスケープは観衆に、周囲に、マクロ・コスモスに向かって音を放射するが、観衆／マクロ・コスモスは静的に受容し、全体は遠景の風物誌を見るかのようにである。一方カリブのカルト・オラトリオは、終始非楽音がなくならないパフォーマンスで、特定の場所のみならず、どこをも舞台化しうる柔軟性をもつ。音楽性もさることながら、非楽音が重要な位置さえ占め、肯定的で積極的に取り込まれうる。マクロ・サウンドスケープに強く働きかけ参加させ活躍の場を与える。喧騒の中でもカルト儀礼は演じられ、特に屋外パフォーマンスでは、演者と観衆は明瞭に区別はされていても、いつしか境界線が交錯するほど、相互交渉は頻出し、密度も濃くなる。演者は観衆に声で、楽器音で、身体音で、表情や身ぶりですえ、観衆の反応を要求する。そして観衆の中に、必ずや積極的に反応する者が出、唱和のハーモニーへの参加、掛け声や合の手、手拍子など、定型、非定型問わず、自由で柔軟な即興的音の演出が展開する。ミクロ・サウンドスケープとマクロ・サウンドスケープの呼応形式は動的に

音の豊穣性を増大し、マクロ・サウンドスケープが有効な色彩を与える音の絵巻物が綴られるのである。

筆者が儀礼で注目したのは、パフォーマンスの場（舞台）や背景及び装備のセッティング、音を発し演じる（演技）身体、楽器（演者・背景音）、それらを聴き取り、見る者（観衆）の存在、その場に居る全てのものに役があり（配役）、それを演ずる仕掛け、そして演技は音の展開のあら筋（シナリオ）に沿って表現され、一定の様式性が認められるという演劇性である。ただし筋書きは厳密でなく柔軟な構造をとり、背景音も含め演者全員が総動員され、暗黙の了解／あら筋に従えば自由な表現や即興が許され、かつ奨励もされる多彩なオラトリオである。そこで多角的に生起し、重層的に鳴り響き、発散し、消えゆく音の演劇をありのまま生き生きと聴き取り、全体的にかつプロセスとして一つの構図の中に収め、あら筋に沿った表現を聴かせるのがミクロ・サウンドスケープの視点であった。サウンドスケープを主体的に取り込むことにより、パフォーマンス全体の場の活況を、我々はじかに感じとり、伝達させることができるのである。

今宵もまたカリブの島々で繰り広げられるカルト儀礼のサウンドスケープ。そのドラマトゥルギーはまさに、太鼓と声のオラトリオなのである。

注

- (一) Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music* (Bloomington: Northwestern University Press, 1964) (藤井知昭・鈴木道子訳『音楽人類学』音楽之友社、昭和五五年) 特に第一部参照。John Blacking, *How Musical Is Man?* (Washington: University of Washington Press, 1973) (徳丸吉彦訳『人間の音楽性』岩波書店、昭和五三年) など。ただし両者の立場は同一ではない。

そして信徒の教化、聖書朗読、説教、仮装者の詠唱、役柄の視覚的表象、宗教的・道徳的内容の劇的対話、自由な祈りのパフォーマンスという共通点から、当該儀礼は太鼓と声のオラトリオにたとえることができるのである。

(2) 宗教学や人類学からの音楽、音への積極的なアプローチ及び貢献は、例えば米国でF・ポアズやその弟子たちの影響で、フィールドワークと分析が一部で活発なほか、見るべき重要な研究は多くは蓄積されていない。宗教現象学の分野で訳書もあるG・ファン・デル・レーウは『芸術と聖なるもの』(小倉重夫訳、せりか書房、昭和五五年、原著G・van der Leeuw, *Vom Heiligen in der Kunst*, 1932, 1957)で一章を音楽に割いている。啓蒙的で刺激にも富むが、筆者の当面の課題にはさほど参考とならなかった。他方、音楽学からの宗教や儀礼への関心も、一部(特にキリスト教)では典礼クラシック音楽との深く長い結びつき及び華麗な展開が見られたため、研究も蓄積されているが、他の領域では概して高くない。民族音楽学/音楽人類学の中では、これらへのフィールドワークと分析も蓄積されつつあるが、一般に比較も含めて音楽学的関心、問題意識の方が優越な傾向を否めない。これら双方の二極分解的状况を克服し、これまで以上の積極的で貢献的なアプローチと多産な調査研究が蓄積されることが強く望まれる次第である。

(3) Norma McLeod, "Ethnomusical Research and Anthropology," *Annual Review of Anthropology*, 3, 1974, p. 99. 木島

健一訳「民族音楽学研究と人類学」(秋山龍英編『民族音楽学リーディングス』、音楽之友社、昭和五五年、一三三頁。)彼女によると「様式化は非常な割合に達しており、音の現象として、言語の場合は五〇パーセントの冗長度〔redundancy—筆者挿入〕であるのに比して、音楽については大体九〇パーセントの冗長度があると評価されよう。また言語については、測り知れない数の語彙素〔lexems〕に組織された小さいレパートリの音韻構成要素を持った現象として描かれようが、音楽の場合には、それぞれが頻繁に繰り返される少数のフレーズやモチーフに組織された少数の音韻構成要素を有していると言える。加えて言語に関しては、そのどれもが二度と繰り返されないパラグラフや別のより大きな単位に文章を組み合わせる無限の可能性が示されるかもしれない。これに対して、音楽は少数の大きな形式に組織されるが、その形式はいずれも繰り返されるのが普通である。このように、音楽は型にはまった現象であり、その冗長度の程度は非常に高いと言えよう。」(邦訳、一三三頁)

(4) カリブ海地域の範囲設定は固定的でなく、人によって、社会によって、また歴史的条件などによっても流動してきた。この点については拙稿「多民族文化の『ベバー・ポット』——カリブ海文化の特徴の「側面」(『黒人研究』五七号、一九八七年)、六—七頁でも簡単に触れた。本稿で「島嶼部」と限定したのは、大陸部では原住民インディオ諸部族や混血メステイーン(Mestizo)、またギアナ地域のブッシュ・ニグロとも呼ばれるアフリカ系諸部族(島嶼部に比べると異人種・民族接触や文化変容の度が低く、より「アフリカ」に近い)も対象とせざるを得ず、問題が複雑化しすぎるためである。

- 筆者の当初の関心はキリスト教と習合したり大小の影響を受けて形成された黒人系の宗教、カルトにあった。
- (5) 音楽を禁止する唯一の宗教と言われるイスラム教だが、ミナレット(高塔)から発せられるアザーン(礼拝告知)〔朗唱)〕やコーランの朗唱は「歌」の範疇に分類してもおかしくない程、美しいメロディと響きをもったものである。
- (6) フランス古語 *hocket(hoquet)* は元来「振動」一般を、次いでとくに「横隔膜のけいれん」すなわち「しゃっくり」を意味するようになった語。一三世紀―一四世紀の多声音楽に起こった技法の一種で、旋律を歌詞に関係なく休符をはさんだ短い断片にしてしまうこと。しばしば一音符ずつに分けられる。『音楽大辞典』第五巻、平凡社、一九八三年、二三四九頁。これが頻出するのは、ジャマイカのリヴァイヴァル派、セント・ウィンセントのスピリチュアル・パプテストなどである。速めのテンポとリズムに合わせて、大きく息を吸い、吐き出すことを繰り返すが、その時の吸う音、吐く音。「*labour(ing) in the spirit*」, “groaning” などと描写される。
- (7) 「音風景」とでも訳しうるが、視覚に訴える「風景」(Landscape) に対し、聴覚的に音全体を把握しようとする概念。カナダ人の作曲家、評論家、教育家 M・R・シェイファー(Murray R. Schafer) が六〇年代後半より強い問題意識を持ち使い始めた新しい概念。七〇年前後より、環境音の調査研究である「世界サウンドスケープ・プロジェクト」を展開してきた。
- (8) カルトのみならず宗教儀礼全般に敷衍して、サウンドスケープが使えろと考えている。また祝祭儀礼では、その祝祭性の把握にマクロ・サウンドスケープ的視点が極めて有効である。ひいてはマクロ・サウンドスケープから見たマクロコスモス(特定地域社会・文化の世界観)の特徴のより良き理解へ導くことを念願するものである。
- (9) このヴァリエーションの問題は、音楽、音表現のヴァリエーションとも繋がる。この点については本稿で詳細に論じる余裕はないので、別稿で検討する準備をしている。
- (10) 例えはインド系のもは除外して考える。イスラム教も例外とする。
- (11) この両極の理念型としての「アフリカの力」と「ヨーロッパの力」は、単に存在しているのみでなく、ベクトルとして実際は作用していると筆者は考える。二つの力の量と方向性が統合されて新しく生成されるものが、個々の実体的カルトに相当する。二つの力をベクトルとして把える考え方は、以前ラスタファリ運動を中心に、音楽を通して見た宗教文化、ジャマイカ文化を考察するために使った。ここではポピュラー音楽の形成に焦点を当て、時間の経過を経て二つのベクトルによって塑成されてきたことを簡単に指摘した。拙稿修士論文 *Rastafarian Music in Jamaica: Its Historical and Cultural*

Significance. (筑波大学地域研究研究所、国際学修七)、一九八一年一月、二二五頁参照。ただしここでは十分な理論的展開はしていない。またスペクトル・モデルも音楽の要素で作リ、同論文においては一カルト内で見られる現象の分析に当てはめた。その時も明示はしなかったものの、宗教現象、諸儀礼の位置づけにも使えることは暗示した。前掲拙稿、特に九八一―九九頁参照。

(10)と同様に考えたい。

(13) ここでは儀礼(パフォーマンス)と音楽(パフォーマンス)ないしサウンドスケープ表現との相関関係を言っている。

(14) ジャマイカのナイヤビンギについては、以前簡単にまとめたものがあるのでそれらを参照されたい。拙稿「ラストファリアンの讚美歌(1)」「『史境』三号、一九八一年」、同(2)(前掲書四号、一九八二年)、同(3)(前掲書五号、一九八二年)、『*Rastafarian Music in Contemporary Jamaica: A Study of Socioreligious Music of the Rastafarian Movement in Jamaica*。(東京外大A A研、一九八四年)。なおナイヤビンギは Niabingi, Nyabingi, Nyabyngi などと綴られる。

現地調査は一九七八年一〇月〜八〇年七月、一九八五年七月〜八月に行なった。

(15) キリスト教の正統諸派の礼拝において使われる讚美歌集には、楽譜無しで歌詞のみ書かれたものが少なくないが、すでにメロディーが決定された曲のレパートリーが広く、幼少の頃より聞き慣れているのでほとんど暗譜しているようである。

(16) ただし一般には、自然環境音が儀礼パフォーマンス中に積極的に取り込まれることはない。自然環境音の大きさはその場の静寂と関係があるが、アフロ・カリビアン・カルト儀礼では、全き静寂を積極的に作り出して構造的に取り込む作業は、祈りや神霊との沈黙のコミュニケーション、瞑想、犠牲の献呈の時などで見られる程度であり、全体に占める比重はさほど重くないと言える。

(17) Rex Nettleford, *Mirror, Mirror: Identity, Race and Protest in Jamaica*, (Kingston, Jamaica: William Collins and Sangster Ltd, 1970) 第四章『The Melody of Europe, The Rhythm of Africa』の『古典的』分析を行なった。彼はジャマイカの文化人で、知識人、教育者、政治家、そして芸術家。舞踊家、振付け師、ジャマイカの国民舞踊団NDTC 結成の立役者、芸術ディレクター。彼自身黒人系の容貌をしているが、カリビアンとしての文化的アイデンティティ探求と民衆生活に根ざした芸術表現を結晶させる文化運動の指導者。踊りの内容やテーマのみならず音楽の使い方においても独自性に満ちたものである。

(18) ただ最近、カトリックのミサでも太鼓やギターを用いたりする教会もあり、カリビアンとしてのアイデンティティに相応

- (19) しい音表現、形態を模索している状況がある。今後ミクロ・サウンドスケープは、特に定型的な儀礼において、マクロ・サウンドスケープの影響も受けながら変化してゆくと思される。
- 儀礼と音(楽)、特に太鼓に代表される打楽器音とリズムは、移行と関係があるという論旨は、R・ニードムやA・ジャクソンによっても二〇年前に発表されている。筆者も基本的には賛同するが、また問題は残されている。R. Need : m. "Percussion and Transition," *Man* (N.S.) 2, 1967, pp. 606-14. A. Jackson, "Sound and Ritual," *Man* 3, 1968, pp. 293-299. ここでは扱いきれなものの、問題提起するにせよ。
- (20) 炒りたてピーナツを売るのに使われたりする。小さな釜で火を焚き、小さな煙突からもの哀し気なピーという音をたて、車輪は重そうにコロコロ音を出す。
- ただしそれが実現されないことは多い。
- (21) 「一定の音型を何回も続けて『じつじつ』反復する作曲技法」、「またその音型のこと」、「音楽大事典」(平凡社、一九八一年)第一巻より。固執音型でも訳される。
- (22) 音は儀礼のクライマックスを導くのに最も重要な役割を果たすことが多い。特にそれがホセション・トランスを伴う場合、その発生、維持、時に終結を導くのに極めて重要な働きをする」と現象的にも、またエニックな解釈においても認められる。両者の関係について、音(特に打楽器音)の及ぼす影響を神経生理学的作用から説明する立場から、文化的コンテクストを重視する立場まで、様々な実験や解釈が試みられてきた。筆者は双方相働くとみる折衷の立場をとる。この問題は極めて重要だが、ここでは紙枚を割くことはできない。Gilbert Rouget, *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*, trans. by Brunhilde Biebuyck, (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1985). 前者については松本 和夫、Andrew Neher, "A Physiological Explanation of Unusual Behavior in Ceremonies Involving Drums," *Human Biology*, 34, 1962, pp. 151-161. Anthony Jackson, "Sound and Ritual," *Man*, 3, 1968, pp. 293-299. W.C. Sturtevant, "Categories, Percussion and Physiology," *Man* 3, 1968, pp. 133-134. S.S. Walker, *Ceremonial Spirit Possession in Africa and Afro-America* (Leiden: E. J. Brill, 1972). 却。後者は松本 和夫、Melville J. Herskovits, "Drums and Drummers in Afro-Brazilian Cult Life," *Music Quarterly*, 30, 1944, pp. 477-92; *Life in a Haitian Village* (NY: Alfred A. Knopf, 1937), 他「一連の新世界の「マンリカニズム」研究を参照」。
- (24) 聖書朗読以下、これらの要素のマンロ・カリビマンなど、マンロ・アメリカンの特質についてはより詳しく分析する必要

があり、別稿を準備中である。声量の統制はリズム、抑揚、流暢さ全てに関係がある。

説教や祈りでは小声が評価されないのは当然であるが、単なる大声ではなく、声の音量調節の巧みさがむしろ歌との繋がりと密接になり、人々にもアピールする力となりうるかと考えられる。言葉の抑揚とリズムについては、カリブ海話される言葉は、西アフリカ諸語の影響で、(中国語もよく引き合いにされる)「音調言語」の傘下に位置づけられることが多い。単語から文章レベルまで、地域により抑揚の形態や幅などに差異はあるものの、極めてメロディックである。筆者は一種の歌のようだという印象を受けた。平常発話される言葉の流れが本来的にメロディックである上、説教や祈りのようにそれ自身が抑揚を要求することから、言葉のメロディー性は自然強化されるのであろう。この点、他の音調言語以外の言葉と比較すると、説教や祈りなどの言葉と歌の連続性はより緊密でスムーズに見られると考えられる。また歌との連続性、あるいは移行容易性は、歌声の質が地声に近いことも密接に関連しているであろう。雄弁・流暢については、フォークロア研究でのスピーチ・コミュニケーションの分析からもヒントを得た。カリブ海地域では、代表作として Roger D. Abrahams, *Man-of-Words in the West Indies: Performance and the Emergence of Creole Culture* (Baltimore and London: The Johns Hopkins Univ. Press, 1983)。

(25) 十六世紀半ばに、聖フィリップ・ネーリがローマの聖ジローラモ・デッラ・カリタ教会のオラトリオで、集会を行なったのが始まり。服部幸三「オラトリオ」『音楽大辞典』第一巻、平凡社、三四五頁。

(26) 井形ちづる「オラトリオ」『平凡社大百科事典』一九八四年、一一四九頁。傍点筆者。

(27) もっとも、聖書の共有、聖典化という共通性ゆえに、互いの猜疑心、「正統性」や「力」の保持、「カリスマ」の継承などをめぐる競争心は助長されてきた点も無視してはならない。

(28) 多くのカルトは内部に役職の階層序列を形成し、特定の役職者に権威を付与している。ただしラスタファリアンの中にはそのような序列化は「神の教え」に反するとして否認し、全き平等を唱える者が多い。しかしそう唱えつつも、特定集団に所属する者は、それらが内装した階層序列の存在を受容している。

(29) ダンバラは「ラダ」儀礼で呼び出される富や幸運を司る水場(に宿る)の神。

(30) 音の他、ラム酒に代表されるアルコール飲料、ガンジャ(マリファナ)喫煙、内外に示す旗、衣装、備品で主に示される色彩、儀礼中に食される特別料理など、聴覚のみならず、嗅覚、味覚、視覚、触覚という五官全てが総動員され、「意識の変容状態」やインスピレーションの世界に導かれる経験が、これらの儀礼パフォーマンスである。しかも五官全てが別

個に働くのではなく、相互に関連し合い多く相乗効果を及ぼしながら、非分離的に作用しているはずである。この小論では敢えて音のある側面を抽出して論考を試みたにすぎない。

(31)

例えばラスタファリ運動の中で最も組織化が進んでいる「十二氏族」(Twelve Tribes of Israel)グループが開く大規模な集会では、その規模の統制という意図もはたらか、大方の音楽プログラムはあらかじめ用意され、それに則って儀礼は進行しているようだ。しかし、それでも夕方(時に昼過ぎ)から翌朝までの長い時間全体に至る細かなプログラムの設定はしないし、不可能である。その場の雰囲気や状況に応じ、あるいは若干即興的に繋げたりすることもあった。「正統性」を誇り、東方教会、コプト派の流れを汲むエチオピア正統教会では、特別の音楽ディレクターとしてジャマイカの有名なポピュラー音楽の大家/サクソフオン奏者を任命している。「聖歌隊」も唱者他、太鼓、マラカス、シストラム[Sistrum]、フルート、サクソフオンといった器楽奏者も含まれるユニークな編成をとり、全体の讚美の合唱をリードする。

(付記)

この小論をまとめるにあたっては、六二年度文部省科学研究費補助金(奨励研究(A)——課題番号六一七九〇〇四六)の助成を受けた。また一部は、国立民族学博物館共同研究会「中南米の宗教と社会」(代表中牧弘允助教授)において、「雄弁と瞑想と律動と——カリブ海英語圏社会の聖なる力の探究」と題した口頭発表の一部と重複ないし類似した内容であることを断わっておく。同研究会でコメントを下さった先生方、特に草稿を読んで多くのアドバイスをいただいた中牧氏には感謝の意を記して表したい。

マンダラの宇宙観

松 長 有 慶

〔論文要旨〕 マンダラの思想的な基盤をなす密教の宇宙観は、西洋絵画のそれとは基本的に異なる。インド密教は既存の宗教儀礼やパンテオンの神々を包摂しながら形成されるが、七世紀になると独自の世界観をもつことになった。

密教では、自と他、大宇宙（仏）と小宇宙（行者）、全体と部分など対立する考えかたが本質的には同一だと説き、それを瑜伽の観想を通じて直観することができるといふ。『大日経』では、現実世界に存在するものの一切の形、色、声（文字）などを大宇宙を仏格化した大日如来の象徴として相互に関連づけ、さらにそれぞれを人間の身体の各部分に対応せしめる修法が説かれる。

空海はこの世界観を受けて、さらにそれを理論的に展開し、絶対の世界も、現実の世界も、地水火風空識の六大よりなると説く。この場合、大とは世界の構成要素ではなく、大日如来の象徴であって、六大は相互に関係しあって存在する。

マンダラはもと土壇を築き、その上に神々を招請して祀る外的な儀礼であったが、のちに行者の観想の中にあられる宇宙の凝縮形として内面化される。本論文ではマンダラの外と内のみ合いをたどり、その根底にある密教の世界観を明らかにする。

〔キーワード〕 密教、マンダラ、瑜伽、部分と全体、六大、世界観。

マンダラを美術作品の一つとみるとき、われわれはそこに西洋絵画から受ける印象とくらべて、とりわけ異質なものを感じる。たとえそれが宗教絵画としての限定をもつとしても、キリスト教とかイスラム教のそれとはまったく別の世界がそこに存在することは間違いない。

チベット仏教系のマンダラにみられるように、きわだった原色の組み合わせ、仏と人間と鳥獣の共存図、グロテスクな多面多臂の怒れる仏たち、男女の合体したアムールラスな姿態の氾濫、どれをとっても聖なる宗教絵画というイメージからはほど遠い。

チベット系のマンダラは一見して、そこにコスモスよりもカオスの世界、それもかなりデフォルメされた現実世界の縮図を想像させる。また一方それが日本の西部曼荼羅のように整然とした形をもつものであっても、それは美術作品という概念では律しきれないなかをもっていることも確かである。まずマンダラには物語り性がまったく欠如している。救世主としてのイエスの出生、伝道、受難、奇蹟、復活、あるいは聖母マリアの神秘にみちた生涯などが描かれたキリスト教の宗教画に比すべきものとして仏教には仏伝図がある。そこには釈尊の前生の所行を語るジャータカをはじめ、現世での教化活躍や事蹟が具体的な絵画として描かれている。このような宗教画の中からは、時間の経過とストーリーの存在をただちに読みとることが可能である。

これらの宗教画が、俗なる世界における聖なる所行を描いたものとすれば、大乘仏教における阿弥陀如来とか弥勒菩薩などの浄土図には、聖なる世界における聖者の慈愛にみちた行爲が描き出されている。これらは人々に仏陀の威

力と徳を直接見せつけ、帰依する者の信を増大させることを目的とする宗教的な絵画といえるであろう。

これらに対して、マンダラには時間の経過を示す痕跡もなければ、物語りがあるわけでもない。しかしそれはわれわれになにかをつねに語りかけてくる。マンダラが表現しようとしているものは、起伏に富んだ宗教的な教訓話ではなく、宇宙の真理そのものである。マンダラは密教の宇宙観を、言語を通じてではなく、一定の論理に従って象徴をもって表現したものであることができる。

マンダラには聖と俗とが混在する。あるいは聖と俗とが一体化して表現されているといったほうがいいかも知れない。マンダラは絶対世界の縮図であるとともに、現実世界の投影図でもある。マンダラは世俗世界を一定の区域に区切って、仏の降臨を仰ぐ礼拝の対象であるとともに、行者の冥想の中で、心にイメージされる宇宙図でもある。マンダラはこの内外の両面をそなえ、両者は互に密接な関係をもつのであるが、この点については後にくわしく説明するであろう。

マンダラのもつ聖俗の一体性は、通常の絵画とは基本的に異っている。一般の絵画では、発想、表現、技法の独自性が価値をもつ。しかしこれらの点に関して、マンダラはほとんど無縁である。この意味において、マンダラはきわめて没個性的で、テクニクのみでユニークさが認められないのが普通である。マンダラは作者の個性を自由に発揮する場ではなく、宇宙の生命活動の現実社会における表現の一つであると考えられる。マンダラの作者は、作者であって作者ではない。真の作者は、現実の作者を背後にあって動かす宇宙の生命そのものだといってよい。したがってマンダラには作者個人の名をとどめる必要はない。

西洋の芸術作品は、人間の視点を中心に題材が選ばれることが多い。それに対してマンダラをはじめ彫像など密教の芸術作品は、自然の材質の中から、宇宙の真実の姿を描いたり、彫り出したり、作りだしたりする。したがって作

者は自らの手によって作品を生み出す芸術家ではなくて、自然の中からその本来の姿を取り出すための介添え人にならざるを得ないのである。

作品を生み出す基準は、作者の創意とか意志というよりも、經典あるいは修法、造像、絵画などの規則を記したマニフェストのことをいう儀軌の中に、厳密に定められている。基本的な点だけでいえば、そこに作者の獨創性を介入させる余地はきわめて少ない。色、形、位置などは、美的な鑑賞の対象として定められるものではない。色も形もポーズも、宇宙の真理のある一面を象徴的に表現したものであって、そこには一定の論理が介在する。作者の恣意による変更は認められないのである。

総じていえば、一般の芸術作品は、作者と作品の間は非連続である。絵画や彫刻、音楽など、通常、それを鑑賞する者は、芸術作品を対象化して味わう。それに対して、マンダラをはじめとする密教芸術において、作者と作品はもともと一体化し、連続しているところに特色がある。人間も絵画も彫刻も、宇宙の生命活動の一環と捉える世界観がその根底に横たわっているからである。

マンダラにおける画像の詳細を記した書物を、サンスクリット語でサーダナ (sadhana) 漢訳では成就法という。英語でいうアイコングラフィイ (iconography)、するわち画像学に相当する。アイコングラフィイはアイコンの学として、鑑賞者とは別個の対象化された画像を取り扱う。それに対して、サーダナとは、行者が瑜伽と名づけられる宗教的な冥想の中で、心の中に浮かび、最終的には一体化した尊像に関する記述をいう。

マンダラをはじめとする密教芸術は、西洋の芸術とは、基本的な点で相違している。⁽¹⁾ 宗教芸術としても、密教のそれはかなり異質である。それらの間に存在する相違点を、これまでいくつか取り上げたが、両者の間のへだたりはもともとその根底となる世界観が異なっているためと考えられる。

マンダラの性格をより明瞭にするために、マンダラ思想を生みだした密教の世界観について言及しなければならぬ。ただ密教の世界観全般についてここで取り扱うには、いささか問題が拡散しすぎるくらいがある。ここではそのうち、全体と部分、一と多といった対立する概念が、密教においてどのような関係をもつて理解されているのか、その点を中心に密教の世界観を考えてみたい。それは密教芸術の基本的な問題と深くかかわりをもつにちがいないと思うからである。

二

部分と全体の関係について、西洋とくにデカルト以降の近代思想と、密教の考えかたは正反対の立場にたつ。つまり部分の集合体を全体と捉えるか、部分と全体の一体性を強調するかの違いである。ただし西洋にも神秘主義的な思想では、事象を全体的に捉え、一方、東洋においても、インドの唯物論やヴァイシェーシカ学派などのように、部分の集まりによって全体がなりたつと考える学派もある。したがってただちにこの両論の考えかたを、洋の東西の思想として代表させることはできない。とはいえ部分と全体を一体とみる主張を、インド、中国、日本の思想の中に少なからず見出すことも事実である。

なかでも密教においては、部分と全体は互に依存関係にあるというだけではなく、部分がそのまま全体であり、全体は部分そのものであるという考えが一貫している。それは主客、色心、理智、一多などの本質的な同一性の主張となつてしばしばあらわれる。その一例として、空海の『卍字義』の中の言葉を挙げよう。

「同一多如、多故一如」

理	無	數	智	無	邊	恒	沙	非	喻	刹	塵	猶	小
雨	足	雖	多	並	是	一	水	燈	光	非	一	冥	然
色	心	無	量	實	相	無	邊	心	王	心	數	主	伴
互	相	涉	入	帝	珠	錠	光	重	重	難	思	各	具
多	而	不	異	不	異	而	多	故	名	一	如	一	
一	非	一	一	無	數	為	一	如	非	如	常	同	同
												相	似

ここではさまざまな対立概念の本質的な同一性を、譬えを挙げて説明しているが、密教がこのような対立的な二元性の一元化を説くのは、その世界観の根底に、ミクロの世界とマクロの世界の本質的な一体性を、瑜伽 (Yoga) を通じて直観する宗教体験をふまえているからである。

瑜伽の体験によって、仏と行者の本質的な一体性を確認するところに、現世における成仏、すなわち即身成仏が可能とされる。無限の日時を費して修行した結果、仏となるのではなく、現身に即時に仏となるという思いきった主張は、インドの密教経典にも説かれなければならないわけではない。ただ空海は『即身成仏義』一卷を著わして、その理論的な根拠を明らかにしている。まずそれに耳を傾けてみよう。

- | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 「六 | 大 | 無 | 碍 | 常 | 瑜 | 伽 | 体 | 四 | 種 | 曼 | 荼 | 各 | 不 | 離 | 相 | |
| 三 | 密 | 加 | 持 | 速 | 疾 | 顯 | 用 | 重 | 重 | 帝 | 網 | 名 | 即 | 身 | 無 | 碍 |
| 法 | 然 | 具 | 足 | 薩 | 般 | 若 | 一 | 心 | 數 | 心 | 王 | 過 | 刹 | 塵 | 一 | |
| 各 | 具 | 五 | 智 | 無 | 際 | 智 | 一 | 円 | 鏡 | 力 | 故 | 突 | 覺 | 智 | 成 | 仏 |

このうち六大とは、地水火風空の五大と識大をいう。五大については、従前のインド哲学々派においても、大乘仏

教でも認めるところである。密教經典の『大日経』にもそれは説かれている。それに対して、空海は新たに識大を加えて六大とし、

「如⁽⁴⁾是、六大法界体性所成、之身、無障、無碍、互相涉入相応、常住不変、同住、實際。」

という。六大は法界体性所成の身つまり仏身であり、マクロコスモスでもある。六大は相互に無障無碍に相応し合、常住不変で、實際に住す、つまり真実そのものであることを明らかにする。さらにまた、

「六⁽⁵⁾大能生四種法身、曼荼羅及三種世間。」

と六大より、四種の法身とマンダラと三種世間とを生ずと説く。三種世間とは、仏の世界（智正覚世間）と、人間をはじめとする生き物の世界（有情世間）と、自然界（器世間）を指す。要するに仏も、人間も、自然界もすべて六大よりなり、六大より生じたものという。すなわち六大とはマクロとミクロが一体化した世界であり、したがってそれはまた六大相互の相応のみならず、仏と衆生と自然もまた互に無碍に相応しあう宇宙の構造を示したものとみられる。それがまたマンダラなのである。

ただし、

「諸⁽⁶⁾顕教中、以四⁽⁷⁾大等⁽⁸⁾為非情⁽⁹⁾、密教則説此⁽¹⁰⁾為如来⁽¹¹⁾、三摩耶身。」

とあるように、一般仏教では、地水火風の四大等を非情つまりいのちをもたない物質存在とみるに対し、密教の説く六大とは如来の三摩耶身つまり仏の世界の象徴的な表現と理解するところに特色がある。

古代インドの唯物論では、地水火風の四大は物質的な存在であって、万物はこれらから生じ、またそこに帰っていくと考えた。ギリシャのエンペドクレスが、世界は地水火と空気の四種の物質原素からなりたつと主張するのとよく似た考えかたとみられよう。

部派仏教においては、四大種といわれる。大種とは一切の存在物の根源という意味で、造色（物質）を生み出す当体と考えられる。さらにまた地水火風の四大に空と識を加えた六大種すなわち六界の説は『阿含経』とか『大毘婆沙論』などに表われている。ここにいう六界は地水火風空の五種の界たる物質原素と、識界という一つの精神的な因、原素の意味である。⁽⁷⁾ただしこれがただちに密教の六大説に結びつくものではない。空海にいたりつくまでにくいたの思想的な変遷を経ねばならなかった。

密教の五大に対する代表的な考えかたは『大目経』の在心品第一にあらわれる。すなわち執金剛秘密主が一切智者の智とはなんでしょうかと問いかけた中で、つぎのように説かれている。

「⁽⁸⁾かの一切智者の智は、またそのように如来の解脱味と同一味でございます。世尊よ、そのようにたとえば、虚空界はあらゆる分別と極分別とを離れ、分別もなく、極分別もありません。世尊よ、そのように、一切智者の智もまたあらゆる分別を離れ、分別もなく、極分別もありません。世尊よ、そのようにたとえば、この大地は一切衆生の依り所であります。世尊よ、そのように一切智者の智もまた天と人と阿修羅とともなる世間の依り所であります。世尊よ、そのようにたとえば、火界はあらゆる薪を焼くことをけって厭うことはありません。そのように一切智者の智もまたあらゆる無智の薪を焼くことをけって厭うことはありません。世尊よ、このようにたとえば、風界はあらゆる塵を除きます。世尊よ、このように一切智者の智もまた、あらゆる無智の塵を除きます。世尊よ、このようにたとえば、水界は一切衆生の身体を爽快にします。そのように一切智者の智もまた天とともなる世間を爽快にします。」

ここでは一切智者の智すなわち仏の悟りの境地を地水火風空の五大の性質をたとえとして説明している。つまりこの五大は、原素とか物質存在ではなく、大宇宙の五種のシンボルと理解することができる。ただしこのような考え

は、『大日経』にはじめて説かれたわけではない。玄奘訳の『大般若経』第五六七卷において、甚深なる般若波羅蜜多を説明するのに五大を用いている個所と、文句に若干の相違があるが、趣旨において変りない。『大日経』の五大の解釈は大乗仏教の『般若経』系統の思想を継承したとみることができ。

とはいえ『大日経』の五大説は単に『般若経』のそれを受け継いだだけではない。それを五字、五形、五色などのシンボルと結びつけた点に『大日経』の五大に対する思想の特色があるといわねばならない。空海はその著『声字実相義』の中で、

「⁽¹⁰⁾ 願 五大者如_レ常_レ積_レ、密 五大者五_レ字五_レ仏及_レ海_レ會_レ諸_レ尊_レ是_レ」
と述べているのも、この意味においてである。

『大日経』には、五大が五字、五形、五色に象徴化され、またそれが人間の身体の五か所に配当せられることが、それぞれ別々の個所に説かれている。まず五大と五字の関係については、阿闍梨真実智品第十六には、

「⁽¹¹⁾ a というのは生命の最勝である。

va というのは語と積される。

ra というのは火といわれる。

hūm というのは忿怒と積される。

kha というのは虚空と知るべきである。」

と説かれる。以上はチベット語訳によって和訳したが、漢訳では va に相当する語が水となっている。これらの対比をみると、通常いわれる地水火風空を a, va, ra, ha, kha に配する説とは若干の相違がある。

この不整合性は『大日経』の成立の問題と関連する。すなわち、大日経自体が完全な形をもって最初から編纂され

たものではなく、いつくか系統の異なる流派の中で修されていた儀軌を集成して、現存の形となったからである。この a, va, ra, hūm, kham の五字は⁽¹²⁾大勤勇 mahāvīra の心呪である a, vira, hūm, kham を五字に開いたものであって、もと『底哩三昧耶經』(Trisamayaśāstra) に説かれていた大日如来の真言⁽¹³⁾である。またそれは最近インドのオリッサ地方で発見された大日如来像の背後にも刻まれていることが報告されている。この方がもとに近い説であろう。

五大を a, va, ra, ha, kha の五字に配する説は、大勤勇の心呪の展開であって、その典拠は『大日経』の悉地出現品⁽¹⁴⁾第六に記されている。しかしここでもまとめて説かれているわけではない。ただ『大日経』に対するブッダグヒヤの『大日経広釈』⁽¹⁵⁾の中では、整理されて五大と五字が関連づけられているのを見ることがができる。

『大日経広釈』によれば、この五大と五字に関する個所が『大日経』貝縁品第二の四魔の降伏についてのつぎのような記述と関係が深いことを示している。

「私⁽¹⁶⁾が不生と悟ったものは、

語の境界を捨て

一切の過失をなくし

因と果とを離れ

空の知恵であって、虚空に等しい」

「我⁽¹⁷⁾覚本不生、

出過語言道、

諸過得解脱、

遠離於因縁、

知空等虚空、

このように『大日経』の各品を対照することによって、五大に配せられる五字は、それぞれ a 字は本不生(anupāda) va 字は語(vac) ra 字は過失すなわち塵(rajas) ha 字は因(etu) kha 字はそのまま虚空を象徴して示していることを知る。もともと大日如来の心呪であったものが五字に分かれ、その五字それぞれがおのおの意味をもち、そ

れが大日如来の五つに分けられた性格を分担して受けもっているという理解に展開したとみることが出来る。

またこの五字、五大は『大日経』の軀字輪曼荼羅行品第八によれば、赤、青、白、黒、黄の五色とほぼ対応する。

また一方悉地出現品第六では、それが黄、白、赤、黒、青の順にvari、この系統が日本密教に受け継がれて伝統説となつている。

この五字はまた行者の身体の五か所に順に布置して、観想すべきものとされる。それは五字嚴身観と名づけられた観法で『大日経』の秘密曼荼羅品第十一に説かれている。

「まず真言者はこの曼荼羅を 真言者円壇、

自己の身体に布置すべきである。 先置於自体、

足より尿道にいたるまでに 自足而至臍、

地輪を観想し、 成大金剛輪、

それより上の胸までに 從此而至心、

比丘は水（輪）を思え、 当思惟水輪、

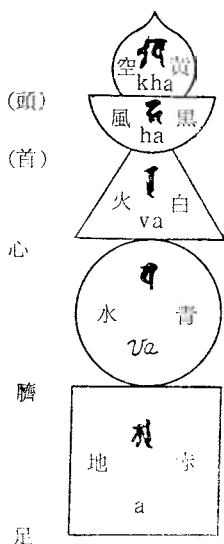
水（輪）の上には火（輪）を 水輪上火輪、

火（輪）の上には風（輪）がある」 火輪上風輪、

この五字嚴身観は、大日如来を象徴する五輪を、行者の身体の五か所に布置することによって、行者と仏との一体性を観想を通じて体得するように組織だてられたものである。また身体の五か所に置く五輪の形については『大日経』の中に、その全体を伺うことはできないが、同じく秘密曼荼羅品の中には、四角、円、三角、半月と記されている。⁽²³⁾ それは地水火風の四大に相当する形ではあるが、空大については、虚空として形をもたないためであらうか、こ

ここに記載がない。ただ文字の空点は団形（宝珠形）に書かれるためか、いつの頃からか空大を団形に描いて頂上に付すいわゆる五輪塔婆の形が出来上ったものと思われる。

以上の五大、五字、五色、五形、身体の五か所の対応関係を整理して図示すれば、つぎようになる。



密教の世界観によれば、以上に述べたように、五大は五字、五形、五色に対応し、それぞれが大宇宙の象徴と解せられていることを知った。インド哲学とか部派仏教でいわれるように、ここでは五大が世界の構成要素としての物質とは考えられていない。

空海は地水火風空の五大を説明する『大日経』『金剛頂経』の文の中に、認識の主体を見出してそれを識大と認め、六大説を積極的に提唱した。われわれが六大を説明する場合、応々にして、五大を物質的な原理。識大を精神的な原理とみて、空海が物心の一元性を説いたとする主張に傾きやすい。しかしそのような考えは、以上の考察によって五大ないし六大に関する密教の正しい解釈ではないことが理解されるであろう。

さらにまた空海は、『即身成仏義』において、六大より仏、生物、自然界を生ずという考えを表明している。

「如²⁴是²⁵、六大能²⁶造²⁷一切²⁸仏²⁹及³⁰一切³¹衆生³²器界³³等³⁴四種³⁵法身³⁶三種³⁷世間³⁸」

これによって六大は世界を生み出す根源的な存在とみなされるかも知れない。さきに引用した『即身成仏義』の文

(二〇九頁参照)では、「六大能生」と説き、いま「六大能造」という。この能生とか能造とは宇宙の創造神が被造物としての人間を生み出すという思想ではない。六大より六大の顕現として仏と生物と自然界があらわれるという意味であって、生み出すものと生み出されるものが別個の存在というわけではないのである。この能生と所生の関係は、マンダラの流出の問題とも関係をもつために、のちにマンダラについての論の中で、もう一度取り上げてみよう。

以上のような密教の宇宙観が、一般の芸術作品と基本的な点で相違し、密教芸術を特異な存在としてしていることがわかる。密教においては、文字は言語の伝達手段ではなく、また形や色は人間の美的な感覚に訴えて作り出されるものではない。いずれも宇宙の本質と密接に結びつき、真理を象徴的に表現したものである。したがってそれらは製作者の芸術的な感性とか創造性に支配されるものではなく、大宇宙そのものの自然な表現活動と解せられる。ただし、形、位置など基本的な点において、作者は経典や儀軌の記載に従わねばならないが、細部においてははかなり自由な創作活動も許されている。マンダラを描くとき、アジャリ(密教の師)の意楽(いぎょう)すなわち自由意志が入り込む余地は残されていた。それは個々の作品とその典拠となる経典の記述を比較してみるとよくわかる。密教芸術においても、芸術家としての裁量とか、瑜伽行者としての自己の体験を、その中にある程度挿入することは認められていたとみてよいであろう。

三

マンダラは五大ないし六大によって代表される密教の宇宙観と密接なつながりをもっている。空海は『即身成仏義』において、「六大無碍常瑜伽」にひきつづいて「四種曼荼各不離」と説く。

四種曼荼とは『金剛頂經』系の根本經典である『眞実撰經』に説かれている大、三昧耶、法、羯磨の四種類の曼荼羅をさす。そのうち大マンダラとは、仏、菩薩などを具体的な尊形で描いたマンダラ、三昧耶マンダラとは、金剛杵とか蓮花など仏の持物によって象徴させたマンダラ、法マンダラとは宇宙の本質的な音とか声を象徴したマンダラであり、具体的にいえば、種子すなわち一字の眞言で描いたマンダラとか、広い意味では經典の文句などを指す。羯磨マンダラとは宇宙の活動エネルギーを象徴化したマンダラである。具体的には彫像、塑像などによる立体マンダラ、あるいは現実世界のあらゆる動き、たとえば日月星辰の動き、風のそよぎ、川の流れなどもそれに含まれる。

これら四種のマンダラはそれぞれ表現形式は異なっているも互に密接な関係をもち、六大無碍、主客一如の世界を、具体的な形像、事物、文字（声）、活動エネルギーをもって表現しようとしたものといふことができる。

四種のマンダラは眞理の表現方法の相違によって区別したものであるが、マンダラの性格によって分類すれば、図絵、観想、自性の三種となる。図絵とは一般にマンダラといわれるもので、絵に描かれたマンダラに彫刻などによる立体マンダラをも含めてよい。観想マンダラとは、行者が瑜伽の観法に入ったとき、眼前あるいは心中にあらわれるマンダラをさす。さらに自性マンダラとは、宇宙の眞理そのものをマンダラとみなす場合である。つまり宇宙の眞理をいう自性マンダラを、行者が観想すれば、観想マンダラになり、またそれを絵とか彫像でもって表現したものが、図絵のマンダラとなる。

マンダラの作法について、比較的くわしく説いているのは『大日經』の具縁品第二である。七世紀の中ころ智通らによって漢訳された密教經典にも、マンダラについての若干の記載を見出すことができるが、六世紀以前、マンダラはまだ現在みるような形には整えられていなかったと思われる。初期の密教經典には、のちのマンダラを生み出す素材となった観仏、作壇、図絵などについての断片的な叙述が残されているので、つぎにそれらの代表的なものを拾い

出してみよう。

仏教では古くから仏、菩薩の三十二相八十種好を思念する観法が行われていた。また二世紀ころ後漢の支婁迦讖によって訳された『般若三昧経』や、五世紀の東晋、仏陀跋陀羅訳の『観仏三昧経』、少しおくれる劉宋の曇良耶舎訳の『観無量寿経』などにおいては、仏、菩薩の姿とかその莊嚴などの観想が説かれている。仏、菩薩を眼前に観想し、イメージづける方法はかならずしも密教だけのものではなく、大乘仏教では広く行われていたと考えられる。

『大日経』具縁品には、壇を作り、マンダラを描く法が記され、その注釈書である『大日経疏』はそれをくわしく説明している。日本密教ではその方式に従い、一週間かけて壇を築く七日作壇の法がかつて行われていた。一方チベット密教では、壇の上に色粉でマンダラを描き、その上に牛糞を積み、油を注ぎ、供物を捧げる護摩法が現在まで伝承されてきている。

壇を築き、神を祀り、その神の前で行う修法は、もとバラモン教で行われていたもので、仏教がのちにその方法を借用して、仏教儀礼に転用させた。インドでは古くヴェーダの時代に、火炉を築き、息災、増益、調状など『大日経』や『蘇悉地経』系の密教にもそのまま受け継がれる修法が行われている。

四世紀ころに成立した『金光明経』には、四方に四仏、四門に四天王が配されている。この他にも仏教では古代インドで一般に信仰されていた方角神の信仰を積極的に取り入れた。それは初期密教經典の中に、さまざまな鬼神や夜叉の名があらわれていることから知られる。

古くから民衆の間で信仰されていた神々を壇を築いて祀ったり、結果を行って壇に閉じこめたり、芥子を火中に投じたりといった作壇を伴う儀礼が、仏教の中でも行われていた。それは六世紀初頭、梁の僧伽婆羅によって訳された『孔雀王呪経』巻下の最後に付された帛戸梨蜜前出の結果法として残されている。ここでいう帛戸梨蜜訳の『孔雀

『經』は現存しないが、もしその存在が事実であれば、作壇法を密教が取り入れたのは、さらに一世紀ほど前なるであろう。

同じく六世紀の初頭の漢訳とされるが、訳者不明の『牟梨曼陀羅呪經』は、印契が最初に説かれた密教經典として有名である。この經典には、その他にも密教の修法の変遷を知るためには見逃せない記載が多い。壇を築き、竜を描き、香や供物を焼き、祈雨あるいは止雨の法を行う²⁶。あるいは壇上に悪鬼を描き、それを縛りつけて災害より人々を守る法なども説かれている。この経題の「曼陀羅」はいま問題となっているマンダラのことではなく、マントラすなわち真言のことをいうが、それでもこの經典は画像法について最初に記した密教經典として注目すべきである。そこには汚れない白布に描くべき仏を中心に左右に多面多臂像を配す三尊が、くわしい形像の叙述とともにあらわれる。ただこの画像法では、白布に描くことのみが記載されていて、それと壇上に描く像との関係は明瞭ではない。

七世紀の中ごろ、智通によって訳された「千眼千臂觀世音菩薩陀羅尼神呪經」⁽²⁷⁾にいたって、密教の修法はかなり整備されてくる。この中に千眼千臂觀世音菩薩の曼荼羅壇法が説かれている。ここには山の閑静な土地を選び、壇を作り、五色粉で結界し、四方に四天王を、その中央に千眼千臂觀世音菩薩像を安じ、種々の供物をもって供養し、印契を結び、呪を唱える修法が説かれている。これによってマンダラが壇の上に描かれ、壇とマンダラが結びついて説かれていることがわかる。

ただこれら七世紀の初頭までにインドで成立していたと思われる初期の密教經典の中で、仏、菩薩の画像法とか、作壇法の記述も見出すことができるが、それと行者の觀法との結びつきを示す文献はみあたらない。初期密教經典においては、壇を築き、その上に仏、菩薩を安置しても、それは供養し、礼拝し、なんらかの願をかける対象としてであった。最も整備された壇法としてさきにあげた智通訳の『千眼千臂觀世音菩薩陀羅尼神呪經』の中の觀世音菩薩の

曼拏羅壇法ですら、外面的な作法に終始しているのである。

ただここに一つの例外がある。それは同じく智通訳の『観自在菩薩怛嚩多唎隨心陀羅尼經』である。この經の最初に、行者は像前に坐し、印契を結び、真言を唱え供養すると、その音声調和し、本尊の口より流出し、行者の身中に入る。その眼前に大蓮華を觀想し、その花の上に觀竜字（ゴカ）を想え。その字が變じて青蓮華となり、さらに多利菩薩となる云々とある。⁽²⁸⁾これはまさに字輪觀であり、三昧耶形の觀想である。この意味において、従来、密教の修法の歴史においてこの個所は注目されてきた。しかしこの部分はあまりに整いすぎていて、同時代の訳經に比して突出している。またこの經典は同じく智通訳になる『観自在菩薩心呪經』とほとんど同じ内容であるが、同經には多羅菩薩について述べた最初の部分が欠落している。おそらくもともと智通訳になるのは『観自在菩薩心呪經』だけであつたらうと思われる。後になって觀自在菩薩に關係深い多羅菩薩に關する修法が必要となり、この部分を挿入したと考えるべきであらう。

四

マンダラは六世紀以前のインド初期密教の中で、次第に形づくられてきた。壇を築き、その上に図繪する。あるいは布に描いて祀るという外の所作は、このころにはほぼ出来上っていた。しかし行者が觀想の中でイメージづけたマンダラと、これら外の所作とがどのように結びつくか、つまり外のマンダラと内のマンダラとの關係が、初期密教經典では、まだ明確になっていない。

作壇、図繪と、觀想が一体化して説かれるのは『大日經』が最初である。インド中期密教の代表的な經典である

『大日経』にいたって、マンダラの儀礼は整理され、内面化する方向に向かっている。いいかえれば壇を築き、マンダラを描き、供養するという外面的な儀礼が、密教の宇宙観と結びついたということである。

『大日経』の入曼荼羅具縁真言品第二は、マンダラ、とくに具体的な尊形を件う大マンダラについて、くわしく記している。世尊ビルシャナは金剛手秘密主の問いに答えて、マンダラの儀礼を説く。すなわち、ビルシャナは大悲胎藏生という三摩地に入り、諸如来の身を、自己の身体のあらゆる部分から出現させる。諸如来身を十方一切に遍満させたのち、諸如来は再びビルシャナの身に還って来て住する。ここにおいて、まず法身である大日如来が禪定に入り、衆生を利益するために自らの身体より諸々の如来身を生じ、またそれらを再び本来の大日如来の身にもどす、というマンダラ出生の基本的な立場が明らかにされている。これによって、マンダラの諸尊はビルシャナと団体で、独立した個体ではないことがわかる。マンダラ諸尊という部分は、ビルシャナという全体を分割した一部ではなく、全体のあらゆる部分をそなえた分身とみるべきであろう。

『大日経』の具縁品は、ついでマンダラを造立する儀礼について述べる。まず土地を定め、日を選び、あらゆる障碍を取り除いたのちマンダラを描く。これらの所作はすべて外的な行動である。土地を堅固にし、壇に牛糞牛尿を塗り、水を注ぎ、土地のみならず法界を浄化する真言を唱えたのち、具体的な諸尊の建立に移る。すなわち、

「つぎに真言行者は立つて ⁽³¹⁾ その真中 ⁽³²⁾ (の空中) に

白蓮華の座に坐し 髮髻と冠とをもち

さまざまな色をして光で すつかり取り取り囲まれた(仏)を觀想せよ。

ついで智慧ある者は 四仏を(四)方に觀想せよ。

旭日の如き(色をした) 宝幢如来を觀想せよ。

「行者次於中 定意觀大日」

処白蓮華座 髮髻以為冠

放種種色光 通身悉周遍

復當於正受 次想四方仏

東方号宝幢 身色如日暉

南方に開敷華といひ 金色の焰光をもち、

過失のない三摩地に住する 勝者勤勇を（観想せよ）

北方には病を離れた 三摩地に住する阿闍を

（さうに）西方には、 無量光を（観想せよ）。

…（中略）

諸々の如来を憶念して、 香華等を献じて

三摩地に入って礼拝し つぎの言葉を唱えるべし。」

以上のように淨地、作壇ののち、行者は五仏をはじめマンダラ諸尊を観想して生起せしめ、またその諸如来に香花を献ずる所作をなして、救護をねがう。ここに外的な所作と内的な観法が一体となったマンダラ建立の儀礼を知ることが出来る。

『大日経』は具縁品が大日如来の身無尽莊嚴なる大マンダラを説くという。ここでは具体的な形をとったマンダラ諸尊があらわれる。それに対して、『転字輪曼荼羅行品』第八は語無尽莊嚴なる法マンダラが説かれ、『秘密曼荼羅品』第十一は、意無尽莊嚴なる三昧耶マンダラが主題となる。

『転字輪曼荼羅行品』では、まず大日如来が甘露生と名づける三摩地に入り、一切の支分より、明妃を流出する。

明妃とは真言のことであるが、この明妃は一切如来の身体と無二であると述べられる。この品の主題は、具縁品にあらわれるような具体的な姿をとった五仏ではない。諸尊にかわって明妃があらわれることから知られるように、この品は文字の象徴である五字を中心に、その観想と曼荼羅造立の儀則を説いている。

『秘密曼荼羅品』⁽³⁴⁾では、大日如来が自らの毛孔より、諸仏を流出する。五仏の三摩耶形としての五輪の観法をはじめ

南方大勤勇 遍覚華開敷

金色放光明 三昧離諸垢

北方不動仏 離惱清凉定

西方仁勝者 是名無量壽

…

奉塗香華等 思念諸如来

至誠發殷重 演説如是偈

め結果、淨地、採線法などマンダラを描く作法がくわしく記されている。

インドとチベットにおける密教經典の分類法に従えば、『大日經』は行 (carya) 部に属する。外面的な作法と、内面的な観法とがともに説かれている經典という意味である。マンダラの儀則においても、このことは確認される。

一方、『大日經』より少しおくれて成立した『金剛頂經』とくにその基本となる『真実撰經』においては、大宇宙たる本尊と小宇宙である行者との瑜伽の行を説くことが主題となっている。インド・チベットの密教經典の分類法においても瑜伽部密教とされ、中国、日本の密教の流れにおいても、瑜伽の名がこの系統の經典に冠せられることが多い。

『金剛頂經』では、『大日經』に残っていたような外的な所作はほとんど影をひそめ、瑜伽の観法が主題として説かれる。その根本經典である『真実撰經』は、五相成身觀と名づけられる瑜伽の観法に始まる。ついでその瑜伽によって大日如来と一体化した三摩地より、金剛界の四仏、十六大菩薩、四波羅蜜菩薩、内外の八供養菩薩、四摂の菩薩の計三十六尊を出生する次第が述べられている。そのうち十六大菩薩の筆頭にあたる金剛薩埵の出生についての箇所を要約すればつぎのようになる。⁽³⁵⁾ 大日如来が普賢大菩薩の三摩地に入って、vajrasatva という心真言を出す。ついでこの心真言が多くの月輪に変じ、それらの月輪から一切如来の智金剛を出して大日如来の中心に入り一体化する。またそれは全宇宙にひろがり、五钴金剛杵となり、最後に普賢大菩薩すなわち金剛薩埵の身を出生し、大日如来の中心にもどる。このように種子、三摩地形、尊形の観法が『真実撰經』においては一体化して説かれているのは注目をひくところである。『大日經』においてはまた種子、三摩地形、尊形の観法が独立して別個の章品に説かれていたのに比して『金剛頂經』では一系の瑜伽観法として整理されているとみてよい。

『金剛頂經』系統の『秘密集会タントラ』の第一章はマンダラの出生が主題となる。⁽³⁶⁾ そこでは、大日如来が三摩地

に入り、その肝要となる心真言を自らより出し、それがさらに具体的な形をとった尊形に展開する。『金剛頂經』系統の基本經典では、壇を築き、諸尊を供養するといった所作については直接主題とはされていない。これらについては数種の付属儀軌があつて、むしろこれら外の作法については主として付属儀軌の領域とみなされる。

インド後期密教の諸流派では、さまざまな方法で瑜伽観法が試みられるのであるが、マンダラの出生は、一般に「生起次第」として取扱われる。この生起次第は土地を選び、それを浄め、結果して壇を作るといった所作は、すべて行者の観想の中で行われる。³⁷⁾これらの所作は古代インドの伝統的な儀礼に従い、バラモン教聖典にも共通する真言を唱えたりするが、マンダラの出生を含めて、これらがすべて行者の心中の出来事に転化されている。

以上、インド密教が展開する中において、マンダラが外面的な儀礼から、行者の観想の中に内面化される過程をたどった。それはまた土壇を築き、諸神を勧請し、現世の利益を求めるといふバラモン教起源の呪法を、成仏を目ざす密教儀礼に転ずることもあつた。この過程の中に、外教に対する密教の包摂と純化の働きの一端を見ることができ、そしてその根底には、部分と全体、自と他が本質として一であるとする密教の世界観が横たわっていることを知るのである。西洋絵画に比して、マンダラの芸術がもつ特異な性格は、その根底にひそむ密教の世界観によるところが大きい。

注

- (1) 密教美術の特性については、松長有慶『タントラ 東洋の知恵』新潮選書、昭和五六年の第十三章「鑑賞」できないタントラ美術」を参照。
- (2) 『弘法大師全集』第一輯、密教文化研究所 昭和四〇年増補三版、五四五頁。
- (3) 同 五〇七—五〇八頁。

- (4) 同 五二二頁。
- (5) 同 五一〇頁。
- (6) 同 五一二頁。
- (7) インド諸学派や仏教における四大、五大、六大などの見解については、梅尾祥雲『曼荼羅の研究』高野山大学、昭和二年の中、「六大縁起説の史的考察」四〇―一四二―八頁。金岡秀友『密教の哲学』平楽寺書店、昭和四四年、第二章第三節「六大の哲学」四六―七―一頁。宮坂宥勝「空海の宇宙観」『理想』五九四号、昭和五七年一月、二五―三―八頁等参照。
- (8) 服部融泰校訂『藏文大日経』飯能市観音寺、昭和六年、七―八頁。『大正大藏経』一八卷、一頁中。
- (9) 『大正大藏経』第七卷、九二―六頁上。
- (10) 『弘法大師全集』第一輯、五二―四頁。
- (11) 服部本『藏文大日経』三五―四頁。『大正大藏経』一八卷、三八頁中下。
- (12) 『酒井真典著作集』第一卷 法藏館 昭和五八年、一六七―一九一頁。
- (13) 頼富本宏「インドに現存する兩界系密教美術」(『仏教美術』一五〇号) 一三五―一三六頁。
- (14) 『藏文大日経』一八〇―一九〇頁。
『大正大藏経』一八卷、二〇頁中―二二頁下。
- (15) 東北No. 2863, fol. 14b-15b.
- (16) 『藏文大日経』八五頁。
- (17) 『大正大藏経』一八卷、九頁中。
- (18) 『藏文大日経』二一六―二二七頁、『大正大藏経』一八卷、二三頁上。
- (19) 藏文、漢文とも注(14)と同一個所。
- (20) 『秘藏記』(『弘法大師全集』第二輯、一―二頁。
- (21) 『藏文大日経』二八六―二八七頁。
- (22) 『大正大藏経』一八卷、三一頁上。
- (23) 『藏文大日経』三〇二頁、『大正大藏経』一八卷、三三頁。
- (24) 『弘法大師全集』第一輯、五〇―九頁。

- (25) 『大正大藏経』一九卷、四五八頁下―四五九頁上。
- (26) 『大正大藏経』一九卷、六五八頁中。
- (27) 『大正大藏経』二〇卷、八六頁中下。
- (28) 『大正大藏経』二〇卷、四六三頁下。
- (29) 『大正大藏経』二〇卷、四五七頁中―四六三頁上。
- (30) 『大正大藏経』一八卷、四頁上、『藏文大日経』四三頁。
- (31) 『大正大藏経』一八卷、五頁上中、『藏文大日経』五一―五二頁。
- (32) 「空中に」の語は原文にないが、ブツダグヒヤの『大日経広釈』（東北二六六三番三〇五枚裏）によって補った。
- (33) 『大正大藏経』一八卷、二二頁中以下。『藏文大日経』二〇八頁以下。
- (34) 『大正大藏経』一八卷、三〇頁下以下、『藏文大日経』二八三頁以下。
- (35) 堀内寛仁『梵藏漢対照、初会金剛頂経の研究、梵本校訂篇（上）』高野山大学密教文化研究所、昭和五八年、三一―三七頁。『大正大藏経』一八卷、二〇八頁中下。東北四七九番五枚表裏。
- (36) 松長有慶『秘密集会タントラ校訂梵本』東方出版、昭和五三年、六一―八頁。
- (37) たとえは『秘密集会タントラ』の聖者流の生起次第にあたる『Pīṇḍikārasādhana』(de la Vallée Poussin “*Pañcakrama*” Gand 1896, pp. 1-2.)

仏教パンテオンの構成

頼富本宏

△論文要旨▽ 七世紀の中葉、インド僧阿地曇多によって訳出された『陀羅尼集経』十二巻には、多くの尊格の印相・陀羅尼呪、および簡単なマンダラが収められている。同経は、中国において現在の体裁を整えたと推測されるが、全十二巻のうち巻三と、巻十二を除く十巻において(1)仏、(2)観音、(3)金剛、(4)諸天という尊格分類がなされ、その方針に従って、各巻に具体的な諸尊格が説かれている。

本論では、各巻に列挙される諸尊格の特色とそこに分類配属される根拠等を考察し、初期密教段階における仏教パンテオンの構成を通して密教の歴史の一端を探ろうとした。

その結果、(1)顕教仏から密教仏への変化、(2)金剛部という力を象徴する尊格群の成立と新たな明王グループの出現、(3)女尊の大規模な導入とその地位の上昇など外的・内的両面を含む重要な展開点を確認することができた。

このように、多様な性格と作用を有する諸尊格の集成と分類整理によって、仏教の一形態である密教の概要を窺い知ることができるのである。

△キーワード▽ 尊格、パンテオン、陀羅尼集経、仏頂尊、観音、金剛、諸天。

一 はじめに

仏教の美術は、通常、初期仏教・大乘仏教・密教の三段階に分けられる。これは、仏教そのものが、数百年の間隔をもって、新たな思想展開をとげた結果、従来存在していた仏教の上に新たな形態をとる仏教が加重され、複数の仏教が重層的に併存していたという歴史的事実に起因している。したがって、仏教という一つの宗教の理想を造型化する仏教美術においても、当然のことながらいくつかの異なる様相が見られることになるのである。

ところで、宗教の美術を考察するにあたっては、幾種かの方法論があるが、その宗教の根本理念をいかなる神や仏によって表現するかということも非常に重要な意味を持つ。その場合、絶対神や創造神、あるいは教主となる存在が中心であることは論を俟たないが、範囲をもう少し広げると、それらの基本神の化身や、それに付き随う眷属、さらには主神・本尊を守る存在も無視できない。

そこで、筆者は、様々の働きを持ちながら宗教の世界を構成する諸々の神や仏、さらに下級精霊を含めた全体をそれぞれ個別に尊格と呼ぶことにしたい。

次に、尊格という立場から、仏教展開の基本的三段階、すなわち初期仏教・大乘仏教・密教をそれぞれ眺めるとき、そこに著しい相違点があることに気づく。つまり、釈尊とその弟子たちの時代には、釈尊が唯一の如来であり、菩薩は成道以前の釈尊のみしか意味しない。釈尊入滅ののち、追慕的な意味と、さとの普遍性を示す仏伝・本生話などを表わす仏教美術が造型されるようになると、聖なる存在である釈尊を守護する執金剛や竜王などの護法的な尊格が登場してくるのは大きな変化といえる。

しかし、紀元前後の頃から生じた大乘仏教になると、仏教そのものが大きく変化したことにより、新たに菩薩という如来と我々を結ぶ重要な存在が大きな役割を果たすようになる。そして、菩薩たちは、如来のようなさとりを得終った万能の存在ではなく、むしろ観音菩薩の慈悲救済、文殊菩薩の智慧弁才、弥勒菩薩の未来救済、普賢菩薩の行願というように、ある特定の行為や教義に結びつけられながら、人々の間に根強い信仰を得ることとなるのである。

五・六世紀になって、ヒンドゥー教の復興・再編が顕著になるに当たって、仏教の中にも密教的な要素が多く見られるようになってくる。そこで本論では、密教経典の中では、初期密教経典の範疇に含まれる『陀羅尼集経』を取り上げ、そこに見られる記述を通して初期密教における尊格体系すなわちパントオンの成立過程を考察したい。

なお、後期密教をも含んだ密教完成期における尊格資料としては、各尊格に対する三一二種の観想法(サーダナ)を集めた『サーダナマラー』(Sādhanaṁālā 成就宝鑿)があり、そこに見られる尊格分類については、すでに簡略に触れたことがある⁽¹⁾。

さらに、初期仏教における中インド・サーンチーの仏塔とその塔門および欄楯に見られる諸彫刻、あるいは密教における東インド・ラトナギリ僧院趾出土の諸像⁽²⁾など特定の個所に多量に遺存する美術考古遺品を通して、別の視野から考察を加えることも可能であるが、ここでは文献資料を当面の拠り所としておきたい。

二 資料について

本論で考察の対象とする『陀羅尼集経』は、永徽四年(六五三)から翌五年にかけて、中インド出身の梵僧阿地瞿多(Aṭikūta)によって訳出された。彼については、北宋代の仏教史家である贊寧の撰した『宋高僧伝』巻二の「唐西

京慧日寺無極高伝」に詳しい。

それによると、彼は、中国では、意識して無極高と呼ばれ、永徽三年（六五二）正月、西インドより梵夾を持って長安に到ったという。長安では、主に慈恩寺に住したが、沙門大乘琮や、王室の英公李世勣などの請いにより、慧日寺の仏図院に陀羅尼普集会壇を建立して修法した。この壇法のテキストとして訳出されたのが、『陀羅尼集経』十二巻であり、「無極高伝」では、

「金剛大道場経中より要を撮って訳し、集めて一部と成し、陀羅尼集経と名づく」として⁽³⁾いる。

この記述によると、別に「金剛大道場経」という経典があり、それを略出したのが『陀羅尼集経』ということになるが、これは經典成立にしばしば見受けられる一種の神話であり、現存の同経を見る限りでは、各種の尊格の陀羅尼を集成した経典という特色が顕著に表われている。

なお、『陀羅尼集経』には、原本と推定される梵本も、該当するチベット訳も存在していない。したがって、中国での撰述の可能性を指摘する見解もあるが、⁽⁴⁾その内容にはインド的要素が色濃く残っており、また後述の三尊仏や、転法輪印の阿弥陀如来像など西インドの石窟寺院との近親性も窺われるので、同経の基本となる部分はインドに遡り得ると考えてよからう。

同経に対しては、大村西崖⁽⁵⁾、佐和隆研⁽⁶⁾の両氏が言及した以外には、詳しい研究のあることを知らない。それらの研究を一応踏まえた上で、とくに尊格分類のあり方とその意味を経典の記述から再構成してみたい。

三 『陀羅尼集經』の構成

次に、現存する『陀羅尼集經』の各品の構成を検討したい。

まず第一に気付く点は、各巻の経題の割注、もしくはそれに類する個所に、以下のような表現の見られることである。

- (1) 卷第一 仏部 卷上
- (2) 卷第二 仏部 卷下
- (3) 卷第三(なし)
- (4) 卷第四 観世音 卷上
- (5) 卷第五 観世音 卷中
- (6) 卷第六 観世音等諸 菩薩卷下
- (7) 卷第七 金剛部 卷下
- (8) 卷第八 金剛部 中巻(もしくは巻中)
- (9) 卷第九 金剛部 卷下
- (10) 卷第十 諸天 卷上
- (11) 卷第十一 諸天 卷下
- (12) 卷第十二(なし)

また、各巻末の経題の個所についても、

- (1) 巻第一 (なし)
- (2) 巻第二 仏部
巻下
- (3) 巻第三 (なし)
- (4) 巻第四 (なし)
- (5) 巻第五 (なし)
- (6) 巻第六 觀世音等諸
菩薩法巻下
- (7) 巻第七 (なし)
- (8) 巻第八 (なし)
- (9) 巻第九 (なし)
- (10) 巻第十 (なし)
- (11) 巻第十一 (なし)
- (12) 巻第十二 (なし)

とあり、わずかに巻二と巻六に限られるが、尊格分類の意味を持つ割注が付されている。

厳密にいえば、『大正大藏経』に対校された諸本の中では多少の出入がある。たとえば、金剛部の場合、「部」という語を欠く諸本も存在している。

しかしながら、底本の高麗藏経本をはじめ多くの対校本に割注の記述があることから、これらの分類法が、すでに中国において確立していたことは疑う余地はない。

また、般若波羅蜜多とそれを尊格化した般若菩薩を扱う巻二と、全体的マンダラである普集会壇などを説く巻十二には、尊格分類を示唆する割注は認められないが、それは内容から判断してむしろ当然といえよう。

したがって、「部」という尊格グループを意味する語がすでに確立していたと断定することはできないが、この『陀羅尼集経』を編纂した人々、もしくはそれを補足した人々が、

(1) 仏 (部)

(2) 観世音 (菩薩を含む)

(3) 金剛(部)

(4) 諸天

という一応の尊格分類を念頭に置いていたことは承認してよいだろう。

四 各巻の尊格内容

以上のような『陀羅尼集経』の全体的構成を念頭においた上で、各巻において説かれている内容を検討し、なかならず、どのような尊格がいかなる働きをなしているかを、主に尊格分類という視点から要約してみたい。

(1) 巻一

まず、内題に「大神力陀羅尼経釈迦仏頂三昧陀羅尼品一卷」として、釈迦仏頂を中心とする諸尊を列挙している。

具体的には、釈迦仏頂を中心にして、右に二臂観音像(もしくは十一面観音像)、左に金剛藏菩薩像を配する形式の三尊を置くことを説く。

また、金輪仏頂像法では、中央に真金色の金輪仏頂を、その左右に文殊・普賢の二菩薩をやはり三尊形式に配している。このほか、両者の中間に三目の大般若菩薩を、外辺の四隅に四天王像を描くとしているのは、これらの尊格が、それぞれの範疇において重要な位置を占めていることと無関係ではないだろう。

そのほか、同巻に説かれる二十九種の印呪中に見られる尊格名、さらには仏頂八肘壇法という仏頂尊のマンダラを検討すると、釈迦仏頂、金輪仏頂、釈迦仏眼、一字仏頂、釈迦金輪仏、釈迦転法輪などの尊格名を見出すことができる。

以上、巻一、すなわち仏部上を総括すると、いくつかの重要な諸点を列挙することができる。

第一に、この巻は、いわゆる仏頂尊によって代表されている。仏頂尊とは、^(?) 仏陀の身体の一部をとくに尊格化したもので、仏眼尊も同類といえよう、このような非人格的な要素を持つ尊格の誕生は、聖なる存在の作用を個別化し、象徴化するものであり、まさに密教化の一端と考えることができる。

したがって、同経では、歴史的な要素の強い化身として仏伝に登場する釈迦仏は、少くとも表面から姿を消し、たとえ釈迦如来の意味を持つ場合でも、釈迦仏頂と呼ばれていることが多い。

とはいえ、ここで注意を払わなければならないのは、『陀羅尼集経』の仏頂尊は比較的初期の仏頂尊であり、そこには、『大日経』や『大日経疏』に説かれる広生・発生・無辺音声の三仏頂、あるいは白傘蓋・勝・最勝・光聚・除障の五仏頂、および両者を総合した八仏頂などの胎藏マンダラ系仏頂、もしくは金剛・宝・蓮華・一切などの金剛界マンダラ系仏頂の要素はまったく認められない。

第二は、同巻が「仏部」という最高位の尊格のグループであることから、いわゆる三尊形式が説かれていることである。

重要な尊格を中心に、左右から副次的な尊格を配する三尊形式の意義に関しては、以前に論じたことがあるが、本尊の護持とその役割・属性の分担という二義があるといえる。起源的には、インド以外の西方の要素があることも指摘されているが、それを学問的に論証することは決して容易ではないところ、ここで説かれる三尊形式は、次の二種である。

(イ) 金剛藏

釈迦仏頂

二臂観音（もしくは十一面観音）

(ロ) 文殊

金輪仏頂

普賢

いずれの三尊形式も、中尊が仏頂で、両脇侍が菩薩である点は共通しているが、その組み合わせが異なっている。

このうち、仏を中心として、観音系の尊格と金剛系の尊格が両脇を固める三尊形式については、筆者がすでに再三論じたところである。⁽⁹⁾そして、それが、『大日経』系密教の中心教理である仏部（如来）・蓮華部（観音）・金剛部（金剛藏・金剛手）という三部組織に結実したことも大方の承認を得ている。

一方、仏を中心に、左右に文殊、普賢の二菩薩を配する三尊形式は、わが国ではとくに釈迦三尊と呼ばれ、平安後期・鎌倉期以後、流行した組み合わせである。

この三尊が、經典的に見てどこまで遡るのか十分に検討されていない。確かに、『法華経』には三尊がすべて登場しているが、同一個所で説かれている部分はない。その点では、この『陀羅尼集経』が、現在の段階では最も古い経

軌資料であり、美術的流行期とも比較的整合することは無視できない。

(2) 卷二

同巻は、仏部巻下にあたる。最初の部分は、「画一切仏頂像法」と記され、前巻に続いて仏頂尊の範疇が続いている。とくに、ここで説かれる一切仏頂像は、赤色の肉身に赤衣を着ており、敦煌絵画やわが国の鎌倉絵画に見られる赤釈迦を髣髴させる存在である。

後半部は、「阿弥陀仏大思惟經說序分第一」という内容の一節を収録している。ここでは、説法印を結ぶ阿弥陀如来像が説かれている。故佐和隆研博士も指摘されたように、説法印の阿弥陀如来像は、九品印のうちの中生印や後世の『理趣広経』系のものを別にすれば、わが国では、法隆寺金堂壁画の阿弥陀如来像や当麻曼荼羅図など比較的古層の例が多いにもかかわらず、その文献根拠は、『陀羅尼集経』以外に多くはない。

ところで、この説法印の阿弥陀如来像についても三尊形式が説かれている。その具体的配置は、次のごとくである。

(イ) 大勢至

説法印阿弥陀

十一面観音

改めて言及するまでもないが、阿弥陀如来の左右に観音・勢至の両菩薩を配する起源は古く、曹魏の康僧鎧訳の『仏説無量寿経』に遡る。そして、五世紀の頃に漢訳された(あるいは撰述された)曇良耶舍訳の『観無量寿経』では、はじめて脇侍としての観音菩薩の宝冠に化仏が明記されるとともに、観音を左、勢至を右の位置に決定するな

ど、観音菩薩の凶像確立に大きな役割を果している。

ところが、『陀羅尼集経』の場合、観音を変化観音の最古ともいうべき十一面観音に限定している。これについては、巻四・五・六の観音(部)の個所で再説するが、同経は、すでに十一面観音を根本に置く初期変化観音の全盛時代に入っていたことを示している。

なお、『陀羅尼集経』の阿弥陀三尊は、『観無量寿経』で説く阿弥陀三尊と左右が逆であるが、その理由は明らかでない。三尊形式の左右確定は、不安定期と確定期があるが、具体的確立に際して系統の相違があったことも否定できない。

同巻の末尾には、「仏説跋折囉功能法相品」と「作跋折囉并功德法」が収録され、金剛杵の功德とその製法が説かれている。後述するように、古代インドの武器である金剛杵(Vajra)は、必ずしも密教に限定されるものではないが、それによって象徴される神秘的な力のために、密教では一つの尊格グループを形成するに至ったのである。

なお、金剛杵については、ほかに善無畏訳『蘇婆呼童子請問経』巻上の「分別金剛杵及藁証驗分品」第四などがある。

ここで仏部の巻に収録されたのは、金剛杵の把部に仏舍利を納めることが詳細に説かれており、仏舍利が仏の代表的象徴物であることに起因するからであろう。

東寺に伝来する空海請来の伝承を持つ金剛杵(国宝)などはその好例と考えられる。

(3) 巻三

ここでは、「般若波羅蜜多心経」という内題を最初に掲げて、般若波羅蜜多の功德を述べた後、「画大般若像法」において、天女相、一面二臂三目の般若菩薩の凶像を説く。この菩薩は、大乘仏教で重視する神秘的な智慧というべ

き般若波羅蜜多 (prajāpāramitā) を尊格化した一種の密教仏であるが、原語が女性形であるために、仏母 (Bhagavati) として女尊化されている。

後述するように、女尊の出現に関しては、ヒンドゥー教の女神の影響が少なくないが、この般若菩薩は仏教特有の尊格である。

とはいえ、後期密教のような配偶尊的色彩はまだ希薄であるため、独立した尊格範疇を設けるには至らず、最も範圍の広い「菩薩」(正確には女菩薩) という分類に所屬せしめている点に、同経の密教史上の位置を窺い知ることができる。

(4) 巻四

同巻からは、観世音(部)が始まる。まず巻頭では、「十一面観世音神呪経」という単経を収めている。これは、十一面観音に関する独立した經典の異訳といえるが、重要なのは、十一面観音という多面の観音を最初に掲げていることである。換言すれば、大乘仏教としての慈悲救済の象徴としての観音から、より強力な威力を面や臂の多数化、持物の強調というダイナミズムで表現する変化観音の段階に入っていることを証明している。

なかでも、十一面観音は、『法華経』にあらわれた諸難救済の観音が持っていた「あらゆる方角に顔を向けたもの (samanamukha、漢訳は普門)」という要素を現実の造型として立体的に表現したもので、⁽¹⁰⁾ 千手観音、不空縹索観音、馬頭観音、如意輪観音など以下に続く変化観音の出発点となった重要な存在である。

とくに、この『陀羅尼集経』で、十一面観音を極端に重視していることは、先述の阿弥陀如来の三尊形式に関して触れたように、阿弥陀如来の脇侍として、通常の一面二臂の観音ではなく、はっきりと十一面観音をあげている点からも疑いのないところである。

いずれにしても、菩薩のグループの中では、観音が突出した位置にあったことは銘記しておく必要がある。

(5) 巻五

同巻も、巻題の下に(観世音 巻中)という割注があるように、諸観音に関する印呪が集められている。すなわち、『陀羅尼集経』では、原則として各尊格の陀羅尼・呪と印相が収録されているのであるが、一部の尊格に関しては、簡単な画像法も認められる。

ここに説かれる観音系諸尊の名称を列举すると、以下のごとくである。

千転観世音

観世音母

持一切観世音

隨心観世音

十二臂観世音

一切観世音 (菩薩曼荼羅)

観世音毘俱知 (菩薩)

例によって、留意すべき諸点を列举してみよう。

まず第一に、訳語の面からいえば、「観世音」という旧訳が用いられていることである。周知のごとく、「観世音」の訳語は、東晋の鳩摩羅什 (Kumarajiva) の訳出した『妙法蓮華経』の第二十五品「観世音菩薩普門品」を嚆矢として流行した。これに対し、唐代の玄奘は、『般若波羅蜜多心経』などにおいて新訳の「観自在」を主張した。後の不空訳などの密教経典では、この用語を用いることが多いが、阿地瞿多是玄奘の活躍時代に同経を翻訳したにもかかわ

らず、訳語としては従来の「観世音」を用いている。

第二は、いわゆる眷属尊の受容にともなう尊格数の増加である。その代表例が、「観世音毘俱知菩薩」である。

三尊形式に関して触れたように、最も重要である中尊に付嘱する尊格は、価値的に見て一ランク、もしくは二ランク下位の存在であることが多い。そして、それらの眷属尊は、しばしば中尊の属性の一部を単独に尊格化したものが少ない。

インド密教の資料によれば、毘俱知 (Shikuri) とは、眉をひそめた時にできる額のしわをいい、教義的には、観音菩薩が我々衆生の悩み苦しみを思いわずらってくださいとさる様を尊格化したものとされている。⁽¹¹⁾ インドの仏教美術では観音像の左右に有名なターラー (Tara) 漢訳は多羅) と一対になって観音の女侍者として扱われている。

このように、元来は、眷属・従者であったものが、中尊の一種とされる例には、ほかに馬頭観音などがある。

(6) 卷六

この巻は、巻題の割注に「観世音等諸菩薩卷下」とあるように、観音の種類とそれ以外の菩薩たちの印相と陀羅尼呪を列挙している。

観音としては、冒頭にわずかに「何耶揭唎婆観世音菩薩決印呪品」をあげるにすぎない。ここでいう「何耶揭唎婆」(Hayariva) は、「唐に馬頭と翻す」とあるように、馬頭観音を指していることは論を俟たない。

原語にあたるハヤグリーヴァという尊格は、インドでは、アシユラ (asura) の一種、もしくはヴィシユヌ神の化身の一つとして知られているが、⁽¹²⁾ 仏教とくに後期密教系の図像資料では、観音の眷属の一尊として表現されることが多い。時代的先後関係については、さらに検討を加えなければならないが、従者・眷属が昇格して、中尊の多様性の一つとなった例と考えることができる。

もつとも、他の観音とは異なる忿怒形をとるため、あえて別の巻に含められた可能性が強い。

続いて、「諸大菩薩法会印呪品」では、以下の菩薩たちの印と呪を掲げている。

大勢至

文殊師利

弥勒

地藏

普賢

虚空蔵

一見して明らかかなように、大勢至から虚空蔵に至る六体の菩薩が説かれているが、それら相互の関連性はまったく不明である。

しかし、別の範疇に含まれている観音と金剛(蔵)の二菩薩を総合した八尊を見ると、それは密教系菩薩の代表的グループである観音・金剛手・文殊・弥勒・地藏・虚空蔵・除蓋障のいわゆる八大菩薩とおおむね一致する。

もちろん、『陀羅尼集経』には、「八大菩薩」という用語は見られず、また密教経典では、観音のグループに吸収される(大)勢至を残すなど、『金剛手灌頂タントラ』『大日経』、『八大菩薩曼荼羅経』で重要な意味を持つ八大菩薩のグループの先駆形態をなすものといえよう。

これらの八大菩薩の意義に関しては、すでに言及したことがあるが、八方を守護する空間守護の役割が強いことは、マンダラという聖域空間において不可欠の位置を占めることになるのである。

(7) 卷七

巻題の割注に「金剛部巻上」とあるように、以下の巻七・八・九は、いわゆる「金剛部」の尊格を収録している。まず、巻七では、「仏説金剛藏大威神力三昧法印品」、「画金剛藏菩薩像法」、「金剛藏受法壇」という項目において、いずれも金剛藏 (Vajragarha) に関する法印、図像、灌頂壇を詳細に説いている。

この金剛藏菩薩は、起源的には、金剛杵という古代インドの武器を持つ金剛手、執金剛などの元来ヤクンジャ系の護法神から出発したものと推測される。その具体的展開については、ここでは省略するが、⁽¹⁴⁾ いわゆるガンダーラ美術では、釈尊の隨身侍衛者として数多くの浮彫像を見ることができ。

大乘仏教では、侍衛者・守護者としての執金剛と、仏の説法の聴聞者という意味から次第に菩薩的存在へと上昇して行った金剛手との二種があるが、後者の一つの現われが、『十地経』(『華嚴経』の「十地品」)などに説かれる金剛藏菩薩であると思われる。

ただし、『十地経』の金剛藏菩薩の場合は、ともに列举される宝藏・蓮華藏・徳藏・日藏・地藏などの「藏」の語のつく諸菩薩との関連を無視してはならないのであろう。

ところで、この『陀羅尼集経』の金剛藏菩薩は、のちに『大日経』の「入曼荼羅具縁真言品」等における金剛部の中心尊格として導入されたが、胎藏マンダラの具体的図像としては、別の強力な金剛界マンダラの影響もあって、金剛手・金剛薩埵へとその姿を変化させて行ったのである。

さて、以上の金剛藏菩薩の眷属としては、金剛摩磨鷄、金剛瑟毘、金剛商迦羅、金剛央俱施、金剛随心などの諸尊があげられている。各尊の詳細な内容は省略するが、いずれも金剛杵・金剛石に象徴される堅固な力と貴重性を表現する尊格として重要なグループを形成し、『大日経』では、金剛部という一つの独立した尊格部族として結実するのである。

(8) 卷八

前巻が、いわゆる狹義の金剛部族から構成されているのに対し、本巻は、金剛阿蜜哩多軍荼利菩薩に関する各種の印と呪、ならびに壇法が説かれている。

この尊格は、一応「菩薩」とされているが、その凶像を見ると、全身が青色で、眼をつり上げ、八臂の各手には、金剛杵、戟、刀などの武器を持ち、身体には数匹の蛇が巻きついた恐ろしい姿で表現されている。

ところで、この尊格は、のちに軍荼利明王と呼ばれるものと異ならない。つまり、卷八では、「金剛」という範疇の中に、「明王」に展開して行く忿怒のほとけを含んでいることに留意しておく必要がある。

(9) 卷九

同巻は、前巻に続いて、以下の忿怒系の尊格を収めている。

(金剛) 烏枢沙摩

大青面金剛

このうち、烏枢沙摩は、火頭金剛、もしくは不浄潔金剛という密教名(金剛名)で呼ばれる尊格で、わが国で天台宗系の五大明王の第五に配される烏枢沙摩明王に該当する。

しかし、ここでも明王という語は認められず、また軍荼利のように菩薩という呼称は用いられていない。

一方の大青面金剛は、五葉叉尊の一つ東方の青帝葉叉を指すといい、一面三目四臂の姿が説かれている。わが国で中世以降、道教信仰とも混雑した庚申との関連が注目されるが、詳しい論証は今後に委ねたい。

以上、卷八と卷九を総合すると、大青面金剛は別にして、軍荼利と烏枢沙摩というのちに明王として別立される尊格が「金剛部」の範疇の一方の中心になっていることが明らかとなった。すなわち、『陀羅尼集経』の「金剛部」に

は、『大日経』などの金剛部を形成するグループと、明王という防護と調伏を象徴する力の忿怒尊グループの二系統が含まれているのである。

なお、明王グループに限っていえば、『陀羅尼集経』には、不動や降三世のような『大日経』・『金剛頂経』に登場する有力な忿怒尊はまったく見られない。この点を考慮すれば、『陀羅尼集経』の密教史的位位置をある程度特定することができよう。

(10) 卷十

この巻の巻題の割注は、「諸天卷上」とあり、具体的には、「仏説摩利支天経一卷」と「功德天法一卷」が大部分を占めている。このように、元来は単経であったものを、同経の一部として収録した例は少なくない。とくに、後者の功德天法は、割註や「宋高僧伝」の「無極高伝」に記すように、⁽¹⁵⁾阿難律木叉や迦葉などのインド僧が訳出した「功德法」を、『陀羅尼集経』の卷十に編入したものである。

尊格的に見ると、同巻は、摩利支天 (Māricī) と功德天、すなわち吉祥天 (Śrī) もしくは、Lakṣmī) という女性の天部の経軌・儀軌を収めている。これらの二天のみが別出された理由は必ずしも明確でないが、功德天に関しては、本文中に『金光明経』の言及があるように、⁽¹⁶⁾初めてヒンドゥー教系の尊格を積極的に導入した『金光明経』を非常に重視していることは無視できない。

一方の摩利支天は、わが国では、中世以降、隱身のほとけとして武士階級の信仰を集めることはあったが、広く民間に普及するには至らなかった。しかし、インドにあつては、ビハール、オリッサ、カリンガなど主に東インドを中心に広く信仰されていたようである。⁽¹⁷⁾

要するに、卷九において、摩利支天・功德天という女性の天部のみが収録されたことは、その背景に女尊の積極的

な進出があり、仏教といえどもそのような傾向を無視するわけにはゆかず、比較的組み込みやすい菩薩部と天部にそれらの女神を集中的に受容して行ったのである。

(11) 卷十一

この巻には、「諸天卷下」という割注があり、「諸天尊献仏助成三昧法印呪品」という条目のもとに、以下の諸天を列挙している。

大梵摩天

帝釈天

摩醯首羅天

東方提頭頼吒天王（持国天）

南方毘嚧陀迦天王（増長天）

西方毘嚧博叉天王（広目天）

北方毘沙門天王（多聞天）

日天

月天

星宿天

地天

火天

閻羅王

一切竜王
五方竜王
那羅延天
乾闥婆
緊那羅
摩呼囉伽
摩訶摩喩唎
獅子王
伽嚩茶
大弁天神王
焰摩檀陀
水天
風天
阿修羅王
遮文茶
毘那夜迦(聖天)
一切葉叉
一切羅刹

これらの諸尊格を、筆者の判断でもって、さらにいくつかの範疇に細分すると、以上のようになる。

(1)四天王系 提頭頼吒天王、毘嚩陀迦天王、毘嚩博叉天王、毘沙門天王

(2)八部衆系 一切竜王、乾闥婆、緊那羅、摩呼囉伽、伽嚩荼、阿修羅王

(3)十二天系 大梵摩天、帝釈天、摩訶首羅天(伊舍那天)、日天、月天、地天、火天、焰摩檀陀、水天、風天、

(一切羅刹)

(4)ヒンドゥー神系 那羅延天、大弁天神王

(5)下級精霊系 一切藥叉、一切羅刹、毘那夜迦(聖天)、遮文荼

(6)その他系 星宿天、閻羅王、五方竜王、摩訶摩喩唎、獅子王

要点を指摘すると、四天王は古く阿含經典にも説かれているが、具体的な像容まで規定したものととして『陀羅尼集經』の持つ意味は少なくない。

十二天系と表記したグループは、四天王中の毘沙門天を含めれば、結果的に見て十二天すべて揃ったことになるが、諸尊の配列から考慮すると、十二天、もしくは八方天を最初から意識していた形跡はなく、むしろ梵天・帝釈天・摩訶首羅天(大自在天)などのインド主要神、日天、月天、星宿天などの天体神、および火天・風天・水天などのヴェーダ以来の自然神という三種の範疇を意図していたものと推測される。

そのほか、竜(naga)、藥叉(yaksa)、羅刹(takṣaṣa)、毘那夜迦(vināyaka)などの下級精霊が、護法とともに恩恵を与える存在として仏教のパントオンの大量に受容されていることは、天竜八部衆の例とともに興味深い現象である。

なお、巻十二については、「仏説諸仏大陀羅尼都會道場印品」と巻頭に記すように、ここでは、同經の各巻に登場した多くの尊格を全体的に集成する。しかも本尊については、具体的な尊格をあげずに、祈念の対象として選んだほ

とけを随意に安置するものとし、そのような普遍的マンダラを「普集曼荼羅」と呼んでいる。いわば、同経を総括する役割を持つ章品であり、そのためにあえて章題に割注をつけなかったのであろう。

五 尊格発達史から見た『陀羅尼集経』

以上の各巻の具体的内容を踏まえた上で、同経が仏教、とくに密教の尊格発達史の中で果たした役割とその尊格分類の特徴を最後に簡条的に要約しておきたい。

(1) 『陀羅尼集経』は、現在の形をとったのは中国であると推測されるが、複数の、しかも異種類の諸尊格を各巻に初めて配当した經典として重要な意味を持っている。

(2) 「仏部」では、釈迦の位置が低下し、むしろその身体的一部を象徴化した仏頂系尊格が中心を占めている。しかし、より宇宙的・全体的意味を持つ毘盧遮那(大日)如来を説くには至っていない。

(3) 菩薩に関しては、大乘仏教以来の個性の強い菩薩を再統合しようとする働きもあるが、同経では、その傾向は必ずしも顕著ではない。

(4) ただし、観音菩薩については、ヒンドゥー教の影響を含めた外的要素と、仏教自体の慈悲救済の強調という内的要素からその種類を増大させて行った。新規の観音の中には、従来、侍者や眷属であったものも少なくない。

(5) 「金剛部」という金剛杵に象徴される力の尊格を一つの範疇に集成したのも同経の特色である。この点、密教の持つダイナミズムの一面が顕著に表われている。この金剛部は、のちに二つのグループに再分割され、一方は、仏部・蓮華(観音)部・金剛部という三部組織の一つとして、また一方は、忿怒の力によって内外の敵を調伏する明王

として展開してゆくのである。

(6) 「諸天」に収録される尊格は、大部分がヒンドゥー教起源である。その働きは、仏法護持と現世利益の両面に及ぶが、両要素とも密教の重視するところである。

(7) 「仏」、「観音（菩薩を含む）」、「金剛」、「諸天」を四つの範疇に分類したことは画期的であるが、それら相互の関連性に対する視点は見られない。この点、全体性と部分性を常に考慮した『大日経』、『金剛頂経』などの体系的な密教経典とは異なるところである。

(8) 具体的尊格でいえば、毘盧遮那（大日）、金剛薩埵、不動、降三世などの純密教系の尊格は含まれていない。密教史の上では、『陀羅尼集経』は、やはり『大日経』・『金剛頂経』に先行する初期密教経典の一つと判断することができよう。

なお、紙面の都合等で、『陀羅尼集経』の一部に説かれるマンダラについて言及することができなかったが、複数の異種の諸尊格をその機能と属性に基づいて分類し、それらを有効に造型化して、聖俗の世界を結節しようとするのが密教の特色といえる。

注

(1) 種智院大学インド・チベット研究会編『チベット密教の研究』永田文昌堂 昭和五七年 第五章「ラマ教の美術」一一一—一二三ページ。

(2) ラトナギリ僧院出土の多数の顕密両仏教の尊像については、以下の研究に詳し。Debala Mitra, *Rainagiri*, 1958~61, vol. 1, 1981. do, *Rainagiri*, 1958~61, vol. 2, 1983.

佐和隆研『密教美術の原像』法蔵館 昭和五七年、とくに巻末の「カタック地区出土の仏像所在目録」（拙編）では、一五〇体に及ぶ出土尊像の図版を収録している。

(3) 『宋高僧伝』無極高伝（大正大藏経五〇巻、七一八ページ）。

- (4) 佐和隆研編『密教辞典』法蔵館、昭和五〇年、四九〇ページ。
- (5) 大村西崖『密教發達志』仏書刊行会、大正七年、再版、図書刊行会、昭和四七年、二二二―二五四ページ。
- (6) 佐和隆研『陀羅尼集経覚書』(『仏教芸術』一〇〇号、一九七五年)。のちに、同『密教美術を読む』法蔵館、昭和五九年に再録。
- (7) 仏頂系の尊格を説く経軌については、次の論考が有益である。
- (8) 三崎良周「仏頂系の密教——唐代密教史の視点——」(『吉岡博士還暦記念・道教研究論集』図書刊行会、昭和五二年)。
拙稿「密教のほとけとマンダラ(『密教のほとけたち』講座密教文化第三卷、人文書院、昭和六十年)、七―三四ページ」。
- (9) 拙稿「密教における部族(Kula)の展開——とくに三部の形成について——」(『勝又俊教博士古稀記念論集・大乘仏教から密教へ』春秋社、昭和五六年)、四一―四三〇ページ。
同「金剛薩埵図像覚書」(『密教図像』創刊号、一九八二年)。
- (10) 岩本 裕『仏教事典』読売新聞社、昭和五三年、一四九ページ。
拙著『庶民のほとけ』日本放送出版協会、昭和五九年、四二―四三三ページ。
- (11) B. Bhattacharyya, *The Indian Buddhist Iconography*, revised edition, Calcutta, 1968, pp. 152-153.
- (12) 小山典勇「忿怒尊の研究——馬頭尊のインド教における展開——」(『密教学研究』一五号、一九八三年)。
拙稿「八大菩薩像について」(『密教美術の原像』法蔵館、昭和五七年)。
- (13) 同「インドの八大菩薩像について」(『中川善教先生頌徳記念論集・仏教と文化』同朋舎、昭和五八年)。
同「チベットの八大菩薩像」(『ヒマラヤ仏教王国』二、密教曼陀羅界、三省堂、昭和六一年)。
- (14) 金剛手に関しては、新旧の論考が少なくない。
- 母尾祥雲「金剛薩埵の前身としての金剛手の研究」(『理趣経の研究』改訂再版、密教文化研究所、昭和四五年)。
石黒 淳「金剛手の系譜」(『密教美術大鑑』三卷、朝日新聞社、一九八四年)。
入沢 崇「ヴァジュラパーニをめぐる諸問題」(『密教図像』四号、一九八六年)。
- (15) 『宋高僧伝』卷二(大正大藏経五〇卷、七一―八ページ)。
- (16) 『陀羅尼集経』卷十(大正大藏経一八卷、八七―四ページ)。
- (17) 拙稿「インド密教遺跡調査中間報告」(『密教研究』一八号、一九八二年)、八〇―八二ページ。

書評と紹介

久保継成著

『法華経菩薩思想の基礎』

春秋社 昭和六十二年二月九日刊
A 4版、三九四頁、七〇〇〇円

刈谷定彦

本書は、立正大学に提出された学位請求論文であるが、通常の学術論文とはいささか趣きを異にしており、ために評者の能力をもってしては、充分に内容を要約して示すことが出来ない。そこで、冗長の詭りを免れないであろうけれども、著者の言をそのままに引用することによって、概要を紹介したい。

本書は、「序論 衆生を救済者とする経典」の「第一章 問題の所在」において、近年、いくつかの新しい仏教系の教団が『法華経』を所依の經典としながら、それぞれ異った性格の宗教実践を打ち出している点から、一体法華経自体の説く宗教実践は何か、言い換えれば菩薩の修行に関わる教説について、新たな視点から考察するというものである。それは、法華経が数期にわたる編纂の結果であるという成立史を踏えた上での、しかも現行の法華経を全体として一つのまとまった経として把えることと、法華経特有の説得の手法に注目すべきだという点で

ある。即ち、法華経は読む者の理性に訴えることを極力避け、代って人間の感性に訴える手法を駆使する。その意図するところを直截に言葉にすることを避け、多くの例示や譬喩をもって読む者の心に浸み込ませようとする。そして全体の構成も条項的でなく、物語的展開で読む者の心の深層に迫るという手法をとるといっているのである。

これは、著者の独断というべきものであり、はじめから法華経を一種の型にはめて、その囲い込みの中で考究せんとするものであり、法華経の説示に当初から論理を認めないきらいがあると言えるのではないだろうか。そのため、本書の論述までがいささか論理性を欠くうらみがなきにしもあらずと思われるのである。

次に第二章では、方便品の初めに出る *sandhābhāṣya* の語を取り上げ、これを「意図を含んだ言葉、教説」と解し、先行する三乗の教説を指すと同時に、法華経自体をも指しているとして、仏の説示はすべからず *sandhābhāṣya* であるという。そこから、法華経はその基本姿勢として、およそ仏説はすべて仏と衆生との関わりのおける所産であるという考えを打ち出しているとする。では、そのように主張する法華経自身、いかなる *sandhābhāṣya* としての個性を發揮しているのかと問うて、*adhimukti* の語を取り上げ、これを菩提に志向する心と解し、その志向する心を確立することを心を開くといひ、法華経は、経を読む者に仏説に心を開けと呼び掛けているのであり、この仏の側からの呼びかけに対して、衆生の側の仏への信

類 *śraddhā* が説かれているとし、仏と衆生との関わりの中にあって、感性に訴えて極めて動的、積極的に迫ってくるという。かくして、法華経は、仏の智見は衆生の思考の領域の外であり、難解のものであるが、仏はこれを衆生につかませるために、その道に衆生を導き入れるためにこの世に出現するのであるから、仏と仏の所説への信頼 *śraddhā* と、信頼を固める意識、仏説に志向する心 *adhimukti* を高めよと迫るものであると結論する。

では、これらの姿勢が如何に法華経の菩薩思想に盛り込まれ展開されているのか、即ち法華経の主張する宗教実践とは何かを問うて、法師品の説示を検討し、法華経は、他の品を含めて、法華経徒である菩薩に受持読誦解説などの修行を促し、その実践者を法師 *dharma-bhāṅgaka* と呼んでいるという。そして、経は法師を「如来であると知らるべきである」としており、その意味を「如来の為すべきことを為す者」という経文に求めて、仏滅後の現実の問題としては、仏と衆生の関係が法師と衆生の関係に置き換えられているとする。経の法師をもつて、如来の使者、如来より派遣された者とする発想は、独善排他の徒を生み出す可能性を孕むと言わざるを得ないが、しかし、法華経が一部特定の人間を固定的に捉えて法師たるべき者としていないのであって、「かれ(法師)に拠る衆生は、みな速やかに菩薩となる」(法師品末尾の偈) 即ち、法師に触れる者はまた法師への道を歩む、それが法華経の姿勢である。その意とするところは、人間の行為を通しての法の無限の

拡散である。法華経の描く法師像は限られた人に対するものではなく、ここに至って無限の人々に対するものとなったとし、このことをもって、法華経は、一切衆生を救済の対象としているのではなく、一切衆生に仏に代って救済者となるよう訴えているのだという。それをまた、これを人間の側から見ると、人間が人間を救うことによって救われるという、いわば人間主義の思想に到達したのだと結論されるのである。

以上は、本書の序論に述べるところであるが、しかし、それは本書にあっては結論に他ならない。なぜなら、本論にあたる以下の第一篇、第二篇において、その論述されるところは、二三の個処を除けば、上記の所論に多くの経文を添えてこまかく説明して、それを敷衍するにとどまっているからである。即ち、第一篇は「序品の研究」と題され、第一章は序品に説示される東方の仏土と日月灯明仏の話を挙げて、法華経の、読む者の感性に訴える点を強調し、第二章は序品において、仏教実践者即ち菩薩にシャータカの菩薩、出家の菩薩、在家の菩薩など種々相のあることをいう。第二篇は、「法華経菩薩思想の基礎」と題され、本書の核心をなすものと思われるが、その「第一章『誰どもの仏教』一仏乗」は、上述の *samdhahāṣya*, *adhimukti*, *śraddhā* をめぐる所論を敷衍するにすぎず、一仏乗については、仏出現の目的を明かす文を「衆生を如来の知見へと触発し、如来の知見を示し、……入らせ、……悟らせ、如来の知見への道に入らせる」と訳出したあと、とにもかくにも、方便を排すれば、仏の知見をさとらせることが仏たるもの示す

唯一の乗り物、一乗であり、その乗り物は仏への乗り物、仏乗である(「積尊は」述べられる、というだけであって、この一仏乗思想の実践的側面が示されて、一仏乗の何たるかを現実的に明確にしているのは方便品最後の偈の部分だとし、「どうしたら一切衆生が、そのように(仏に)成れるであろうか」という誓願(第六十一偈)から、この経の主張を一切衆生の成仏を説くとするのである。次に「第二章『仏の子』」では、仏の子という発想は、法華経の説き方の個性を明確に示すもの、読む者の感性に訴えて、宗教実践に駆り立てる説得力を持つもの、人々と仏との関係を、子と親の関係という、人間の普遍的な関係に譬えることによって読む者に成仏道への保証を感性から感じとらせるものだという。最後の章たる「第三章 法師について」では、法師品他に分別功德品等の説示を取り上げて論述されているが、その所論内容は、上記の序論の範囲を出るものではない。ただ新たに加えられたものとして、六波羅蜜蜜(ṣaṭpā)についての言及がある。cativa については、法師とその経巻の存するところ、舍利(窠舎)の必要はなく、cativa 塔廟の在るべきはずのところだという趣旨であり、少くとも法華経が現在の形になった時点では、仏舍利供養に基く仏塔への供養が、法師の実践を前提とした経巻所住の塔廟に向けられるべきものという論旨に仕上げられたことになろうという。

このような本書の論述内容は勿論のこと、その資料の取り扱い、文脈の解釈等についても問題にすべき点は多々存するけれども、それは他の機会に待つとして、ここでは、根本的と思わ

れる点について、問題提起をしたい。

それは、著者があまりにも法華経しか見ておられないのではないか、一度、法華経をそれが属する初期大乘諸経典の中に置いてみてその広い視野に立つて、そこから検討する必要があるのではないか、ということである。換言するならば、一体、著者は繪じて初期大乘仏教ないしは初期大乘経典というものの実体をどのように把握しておられるのかという疑念である。

法華経は読む者の感性に訴える経だとされるが、アミダ仏の今現在説法する極楽世界の光景を種々に説く阿弥陀経も、AとはAでないのがAであると繰り返して述べている般若経も、法華経と同様に、まさしく聞く者の感性に訴える経だと言えよう。そもそも、著者がここに「読む者」と言われているところに、

根本的に問題があると思われる。なぜなら、著者も存知の先学の法師に関する諸論考によって、初期大乘経典は「法師の伝道文学」であることが明らかであって、それは「読みもの」ではなく、「聞かれるもの」、「語りもの」であるからである。そして、法師 dharma-bhāṅgaka に「ついで、まず bhāṅgaka とは reciter の意味で、人々の前で聖典を誦誦する(声を出して聞かせる)者、讚仏頌を唱詠する者であり、そこから大乘経典にのみ登場する法師とは、その大乘経典を受持(次の誦、誦のために空閑処などで一人で経を暗誦し、記憶すること、憶持)、誦(人々の前で声を出して読んで聞かせること)、誦(声を出して誦って聞かせること)、解説、書写(自己の暗誦のための台本作り、また文字を解する人には書いて与えること)する者の意

味であり、いわば大乘經典の「語りべ」であることが明らかにされている。古人が『平家物語』の語り手を琵琶法師と呼んだのは、けだしよく法師の実相を解してのことと言えよう。

実に、阿弥陀經にしる、般若經にしる、初期大乘經典はこの法師の活躍を通して世に登場し、世間にひろまっていたのであって、それ故、著者の言をもってすれば、法華經に限らず全ての初期大乘經典について、「法師に触れる者は、また法師への道を歩む」と言っているのであり、それは「人間の行為を通しての法の無限の拡散」であったのである。逆に言えば、初期大乘經典にあっては、いかなる經といえども、この受持読誦解説という法師の行為なくしては存在しえなかつたのである。それならば、なぜ阿弥陀經には、法師が登場せず、經の受持読誦が説かれないのか、それに対して、なぜ法華經においては、經の受持等が強調されるのか。それは、阿弥陀經の主張する宗教実践が「一日及至七日の念仏」であるのに対して、法華經にあっては、その主張する宗教実践は実に經の受持読誦解説であるからに他ならない。

それ故、本書において、法華經の主張する実践行、即ち菩薩行は、經の受持読誦解説書写にあり、その実践者が法師と呼称されているとされたことは、今、法華經菩薩思想の解明における出発点に立ったのだと言えよう。次に解明されるべきことは、なぜ法華經にあっては「法師たれ」ということ、この經の受持読誦解説書写が実践行そのものであるのか、なぜそれが法華經にあっては菩薩行即ち成仏のための修行道であるのか、と

いうものでなければならぬであろう。

ここに、本書『法華經菩薩思想の基礎』を踏えて、著者の法華經菩薩思想の本質に関する論考の速やかなる提示が待たれるのである。

会報

○常務理事会

日時：昭和六三年一月二十六日（火） 午後五時半～

場所：本郷会館分館九号室

出席者：安斎伸、井門富二夫、植田重雄、江島恵教、金井新

一、桜井秀雄、島園進、前田専学、宮家準、田丸徳善、藤井正雄、脇本平也

議題

一、日本学術会議第一四期会員選挙の候補者推薦について、脇本平也氏を候補者として推薦することが決定された。また、推薦予備人として金井新二氏を決定した。

○『宗教研究』編集委員会

日時：昭和六三年三月一日（水）

場所：学士会館本郷分館

出席者：岡部和雄、島園進、田島照久、鶴岡賀雄、華園聡麿
議題

一、『宗教研究』第六一巻第二輯（二七三号）、第三輯（二七四号）、第四輯（二七五号）刊行報告。

一、『宗教研究』第六二巻第一輯（二七六号）、第二輯（二七七号）、第三輯（二七八号）編集方針。

○常務理事会

日時：昭和六三年四月一日（土） 一時半～二時

場所：本郷会館会議室

出席者：安斎伸、井門富二夫、石田慶和、植田重雄、金井新

一、桜井秀雄、島園進、田丸徳善、平井直房、藤田富雄、前田専学、宮家準、脇本平也

議題

一、昭和六三年度日本宗教学会会長選挙日程の決定

四月二三日（土） 第一次選挙公示発送

五月一日（水） 第一次選挙有権者資格締切

五月九日（木） 第二次選挙公示発送

五月二一日（土） 選挙管理委員会（第一次投票有権者資格締切）

五月二六日（木） 第一次投票用紙発送

六月一日（土） 第二次投票有権者資格締切

六月八日（土） 第一次投票締切

六月二五日（土） 選挙管理委員会（第一次投票開票、第二次投票有権者資格認定）

七月二三日（水） 第二次投票用紙発送

八月二三日（土） 第二次投票締切

八月二〇日（土） 選挙管理委員会（第二次投票開票）
一、選挙管理委員長選出

互選により宮家準氏を委員長に選出した。

○理事会

日時…昭和六三年四月一六日(土)二時～四時

場所…本郷会館会議室

出席者…荒木美智雄、安齋伸、井門富二夫、池田昭、石田慶和、上田賢治、植田重雄、大屋憲一、金井新二、楠山春樹、窪徳忠、桜井徳太郎、桜井秀雄、佐々木宏幹、島園進、鈴木範久、園田稔、高崎直道、田丸徳善、塚本啓祥、中村廣治郎、中村瑞隆、奈良康明、平井直房、藤田富雄、堀越知巳、前田専学、松長有慶、真野龍海、宮家準、柳川啓一、山折哲雄、脇本平也、渡辺宝陽、藤本淨彦

議題

一、日本宗教学会第四七回学術大会について

九月一四日～一六日の間、仏教大学において行なわれることが、開催校である仏教大学の藤本淨彦教授より報告され、了承された。

なお、日程の概要は次の通りである。

九月一四日(水) 公開公演、理事会

九月一五日(木) 研究発表、評議員会

九月一六日(金) 研究発表、総会、懇親会

発表申込み、発表概要の締切はとも六二五日。

一、昭和六三年度日本宗教学会賞選考委員について、

今年度の選考委員として、荒木美智雄、岡田重精、中村廣治郎、松長有慶、松本皓一、山形考夫、山本誠作の七

氏が選任された。

一、新入会員について

別記二四名が入会を承認された。

一、『宗教研究』編集委員の交替について。

華園聡鷹氏に代り、新たに高橋涉氏が編集委員に選任された。

○第四二回九学会連合大会

日 時…昭和六三年五月八日(日)午前九時五〇分～午後五時二〇分

会 場…国立教育会館大会議室

本学会からは、佐藤憲昭氏が「都市シャーマニズムの均質化と多様化」の題で発表を行った。当日の理事会には協本平也、石井研士両氏が出席された。

○選挙管理委員会

日 時…昭和六三年五月二一日(土)午後六時～

場 所…神田学士会館三一一号室

出席者…植田重雄、江島恵教、桜井秀雄、島園進、華園聡麿、

議題

藤田富雄、宮家準、脇本平也

一、昭和六三年度日本宗教学会会長選挙第一次投票有権者資格認定について

有権者一九九名（評議員の九二％）を一括承認した。

○常務理事会

日時…昭和六三年五月二日（土）午後七時

場所…神田学士会館三一一号室

出席者…植田重雄、江島忠教、桜井秀雄、島園進、華園隆

鷹、藤田富雄

議題

一、昭和六三年度日本宗教学会賞選考委員について

去る四月一六日の常務理事会において今年度の選考委員として、山本誠作氏が新たに選考委員に選任されたが、同氏が海外出張されるため、同氏に代り、石田慶和氏が新たに選任された。

一、九学会連合刊『人類科学』バックナンバーの処置について

民族学振興会より送付された『人類科学』バックナンバー（計二五九冊）については、しばらくこれを学会本部に保管することを決定した。

一、九学会連合の今後のあり方について

九学会連合の今後の運営については、存続と活性化に向

けてこれがなされるべきであることが提議・確認された。

一、学会役員選挙制度の改正について

会長及び他役員の任期改正について、学会事務局よりいくつかの試案が出され、検討された。この件についてはなお引き続き審議がなされることが確認された。

會員計報

○日本宗教学会名譽会員、今岡信一良先生は、昭和六三年四月十一日逝去されました。享年一〇六歳。ここに謹んで哀悼の意を表し、御冥福をお祈り申し上げます。また同じく日本宗教学会名譽会員、民秋重太郎先生は、昭和六三年六月一九日逝去されました。享年八二歳。ここに謹んで哀悼の意を表し、御冥福をお祈り申し上げます。さらに、日本宗教学会評議員坪井洋文先生は、昭和六三年六月二五日逝去されました。享年五九歳。ここに謹んで、哀悼の意を表し、御冥福をお祈り申し上げます。

執筆者紹介（執筆順）

植田重雄	早稲田大学教授
住田良仁	北海道東海大学教授
長嶋佳子	大阪学院大学助教
松長有慶	高野山大学教授
頼富本宏	種智院大学教授
刈谷定彦	種智院大学教授

COMPOSITION OF THE BUDDHIST PANTHEON

Motohiro YORITOMI

The twelve volumes of the *Dhāraṇī saṃgraha-sūtra* translated by the Indian monk Atikūṭa around the middle of the seventh century is believed to have taken on its present form in China. This work contains numerous mudrās of divinities, *dhāraṇī* incantations, and simple maṇḍalas, but of the twelve volumes, all those except the third and twelfth classify divinities in the categories of (1) buddhas; (2) kannon (Avalokiteśvara); (3) kongō (vajra); and (4) various devas. In turn, the various actual divinities are discussed in the respective volumes in accordance with this overall pattern.

In this article, I consider the characteristics of the various divine figures listed in the volumes of this work, together with the rationale given by the work for classifying the divinities within their respective categories. By considering the composition of the Buddhist pantheon at this early formative stage of Buddhist esotericism, I attempt to throw light on one aspect of the history of esoteric Buddhism.

This kind of study allows us to confirm numerous internal and external developmental aspects, including (1) the transformation from the exoteric to the esoteric Buddha; (2) the establishment of divine figures symbolizing the power of the “diamond-family” (raja-kula) and the appearance of a new group of “kings of strength” (vidyā-rāja); and (3) the large-scale introduction of female figures and the raising of their statuses.

Through a study of this kind of collection and classification of various divine figures with a wide range of characteristics and attributes, it becomes possible to better understand the outlines of esoteric Buddhism.

THE COSMOLOGY OF THE MANDALA

Yūkei MATSUNAGA

ABSTRACT The cosmology of esoteric Buddhism, which forms the conceptual basis for the mandala, differs fundamentally from that found in Western art. The esotericism which began in India took form while incorporating rituals and deities of preexisting religions and pantheons, but in the seventh century, that esotericism came to possess its own unique worldview.

In esoteric Buddhism it is taught that self and other, the macrocosm (Buddha) and microcosm (practitioner), the whole and the part and other concepts of opposition are all essentially one and the same, and it is further taught that that truth can be seen directly through the practice of Yogic meditation.

In the *Mahāvairocana-sūtra*, the form, colour, and sound of all things existing in the real universe are linked in relative existence as symbols of the Mahāvairocana Buddha, who in turn is considered a buddification of the macrocosmos. The sūtra further presents a form of practice in which such things can be seen to correspond to the parts of the human body.

The Japanese monk Kūkai accepted this worldview and gave it further conceptual development, teaching that both the absolute world and the real world were formed from the *roku-dai* (six bhūtas: earth, water, fire, wind, space, and consciousness). In this case, the term *dai* (great) did not refer to composite elements of the world, but were rather symbols of Mahāvairocana (Dainichi Nyorai) which existed in mutual relativity.

The use of mandalas was originally part of external rites in which a physical circle of ground was constructed, upon which deities were invoked and worshiped. Later, however, the concept of the mandala was internalized as a condensed image of the universe which appeared in the meditation of practitioners.

In this paper, the internal and external interweavings of the mandala are investigated in order to clarify the cosmology of the esoteric Buddhism underlying the practice of the mandala.

AN ORATORIO OF DRUMS AND VOICES

—A Perspective on Afro-Caribbean Religious Rituals—

Yoshiko NAGASHIMA

ABSTRACT In this article, I borrow the concept of “soundscape” as one means of depicting certain features of ritual. Taking the example of Afro-Caribbean cults, in which sound (or music) has an extremely important role and which have the nature of “performances,” I then make a tentative comparison of these cult performances to the musical form of “oratorio.” Cult rituals create a micro-cosmos with its own “micro-soundscape,” which in turn forms part of the macro-cosmos together with its acoustic environment or “macro-soundscape.” Further, ritual and sound have an intimate formal relationship; the typical and atypical forms of sound correspond to the same features in ritual. While the differentiation of micro and macro is a relative matter, the macro side particularly tends to produce an abundance of atonality; The “soundscape” perspective is effective in analyzing atypical performances (especially outdoor rituals in public space) which appeal directly to that macro side, and which are capable of incorporating those sounds.

Such rituals are generally highly versatile, and contain strong elements of drums and voices. Judging from the importance of sermons and prayers, which can be continuous with both song and atonal sound, it is drums and voices which form the rituals’ main sound sources, thus the core of the micro-soundscape.

From the common elements found in the exhortation of members, the scripture readings, sermons, the arias of costumed actors, the visual representations of roles, the dramatic discourse on religious and ethical contents and the performance of free prayers, the rituals can be compared to a form of “oratorio.”

Keywords: Ritual and music; Afro-Caribbean cults; soundscape, drums, songs, voices, oratorio.

LIGHT AND "CH'I" IN PAINTINGS

—The Expressions of the Universe
by Solid Structures and "Hsüshih(虛實)."

Yoshisato SUMIDA

ABSTRACT Where does the expressive difference between Western paintings and Chinese and Japanese ones come from? Renaissance painters considered "relievo" and the gradation of light as grace. On the other hand, traditional Chinese and Japanese painters regard the contrast between figures and blank space as a beauty. While Western paintings are filled with many men and things from corner to corner, Chinese and Japanese ones have much space unpainted. "Naturale" was the catchword of Renaissance painters, and "tienjan(天然)," according to a certain Chinese painter in 9th century, was the origin of a picture. Though both Western and Eastern painters intended to copy "the world as it is," each expressed it in a quite different manner. It was because their outlooks on the world they copied were different from each other. Plato considered the universe as a three-dimensional structure which had been constructed in accordance with proportion, and Neoplatonists thought it to be composed of gradating strata of light. But old Chinese philosophers thought that "ch'i" fills up the universe and appears in two ways of "yin" and "yang" or "hsü(虛)" and "shih(實)" in this real world. The Book of Chuang-tzu says that phenomena of the universe come from meeting and parting of "yinyang."

Thus, traditional Western painters, in their pictorial expressions, try to construct solid bodies and to depict the transition of light from brightness to darkness. On the other hand, traditional Chinese and Japanese painters pursue the sensitive relations between figures and blank space.

PATRON SAINTS AND THE DEVELOPMENT OF ICONOGRAPHY

Shigeo UEDA

ABSTRACT This paper is a study of one of the most popular of patron saints in Europe, St. Christopher, and the changes in faith directed toward this saint in European religious history. Based primarily on a study of the *Legenda* regarding the saint, particular emphasis is given to the way in which Germanic elements were adopted and a new saintly Image formed in the process of legendary transmission from Palestine over the Alps into Europe.

In the three-in-one concept of the Trinity(Father, Son, and Holy Spirit), the saint occupied the position of a concrete expression of the Spirit, and the development of cults to saints can be taken as an indicator of developments within Christian history.

In this paper, the features of medieval iconography are used as a means of confronting the issue of the way in which worship of saints in medieval Europe was entrusted to the expressions of artisans, thus becoming intimately familiar to the common people and producing new legendary material and new images of the saint.