

聖空間の自然 I

正 木 晃

この論考は、日本人が聖空間の中における自然を、どのように表現してきたか？ そして、それはどのように変遷してきたか？ をたどり、ひいては日本人の自然観の一端を探ることを主題とする⁽¹⁾。ただし、かなり厳密な意味における聖空間の表現にたどりつくまでには様々な曲折があるが、当然ながら、そうした曲折も考察の対象とする。まずは、具体的な考察に入る前に、この論考にあらわれる様々な概念およびことばにつき、簡単な説明をしておきたい。

考察の対象

日本人がその創造にかかわってきた図像表現とみなしうるもの一般。

*〔図像表現の範囲に関連して〕

縄文時代のストーン・サ

ークルならびにウッド・サークル、および前方後円墳など一部の古墳に対し、それら遺跡の形態そのものにすでに図像的な意味があらわされているとの見解があるが、それらの用途・目的にかかわる最も重要な部分がいまだ未解明、ないし妥当とみなしうる段階に達していない事実を理由に、考察の対象とするのは後日に譲る。

考察の方法

基本的には図像学 (iconology) の手法を用いるが、さらに一步踏み込み、宗教学の手法を盛り込みつつ、いわば美術史を宗教学の次元で解説することをめざす。

ことばの定義について

〔聖空間〕

聖なるもの——聖性をもつと人々がみなすもの

——が存在する空間、聖なるものが来臨する空間、

聖なるものと遭遇ないし交渉する空間。他界・異

界・あの世・彼岸・来世などのことばに代表される

空間であり、より具体的な仏教の概念としては浄

土・曼荼羅が最も大きな位置を占める。

〔自然〕

人間をとりかこむ環境のうち、人為的な加工が一

切なされていないもの、および人為的な加工がなさ

れてはいても当初の形態が部分的であれ保たれてい

*〔画像表現における自然〕

天空・大地・海洋・山岳・森

林・原野などはもちろん、より実際的には、加工・

未加工を問わず、植物全般に「自然」の記号として

の意味を認め、注目する。場合により、野性（≡聖

性）の記号としての動物をも含む。

対象となる時期について

縄文中期から南北朝時代（前三〇〇〇〜後一三〇〇年代）

時期設定の理由について

上限は、現存する画像表現のうち最古の例が縄文中期である

こと。下限は、聖空間にかかわる画像表現が南北朝時代を最後

に圧倒的な下降をみることに、それぞれ由来する。

死者からのこだま

靈魂と子宮の間

ユーラシア大陸の東涯に弓状を描く日本列島の、長い歴史におい

てまず最初に、聖空間そのものを表現した画像ではないにしても、

わたしたちに聖空間なるものの存在を想定させる画像が、長野県富

士見町の唐渡宮遺跡から出土した縄文中期——五〇〇〇〜四〇〇〇

年前——の埋甕（図1）の表面下方に、黒色顔料で描かれた不思議

な絵である。

それは、人が左右に両肘を張り、やや中腰で両足を踏ん張って大

地に立つ姿に見える。人物の下肢は、下世話な言い方をすれば、

いわゆるガニ股のかたちを示し、胸のあたりに乳首とおぼしい二つ

の黒点が強調され、体側の線も胴体の上半部では黒点を中心にまろ

やかなカーヴ、すなわち乳房のラインを、控え目ながらたどってい

るところから推して、この人物は女性らしい。さらに気をつけて眺

めてみれば、股の中央に楕円形をしたものが見え、その部分と地上

のあいだに、とぎれとぎれの、見様によっては陽炎ともおぼしい線

が描かれているのがわかる。股の中央の楕円形をしたものは、どう



図1 埋甕 高さ64.5センチ、縄文中期
(井戸尻考古館蔵) (学習研究社
『縄文の神秘』より転載)

やら女性器と思われ、とすると女性器と大地のあいだに描かれたと
ぎれとぎれの陽炎のような線の意味するところが俄然、関心を引く
ことになる。

もちろん、縄文時代のこととて、この絵を解明する上で役に立つ
ような文献史料があらうはずもない。したがって、以下は一つの解
釈の域を出ない。しかし、あとで述べる理由によって、この解釈、
正確には考古学者、渡辺誠氏の解釈には或る程度の妥当性があると、
わたしは思う。

渡辺氏は、この絵は、出産後まもなく死んでしまった子供の魂が、
女性器を通じて母親の子宮の中に戻ってゆく過程をあらわしている、
という⁽²⁾。逆に、この絵を出産の様子とみなす見解もないではないが、

腹部に妊娠を示す中軸線がないことや、乳房がさして大きく描かれ
ていないことなどから、出産説は説得力に欠ける。しかも、この土
器が埋甕である事実は、そこに描かれた絵の題材が、やはり死産児
にかかわっていることを強く示唆する。なぜなら、埋甕とは、まさ
に死産児を埋葬するために造られた大きな壺状の土器だったからで
ある。

さらにいえば、死産児を埋葬した埋甕は、縄文中期の場合、当時
の住居の主流を占めていた竪穴式住居の入口付近に埋められるのが
通例であったが、このように死産児を女性が頻繁に通る場所、たと
えば玄関の床下や女便所、あるいは道筋の四つ角などに埋葬する習
俗は、昭和三〇年代から四〇年代の、高度成長期の頃まで、東日本
の各地に見られた。こうした死産児を特定の場所に埋葬する習俗が、
東日本に偏って分布している事実そのものからして、埋甕の多くが
東日本から出土していることも奇妙に一致し、中世から近世に至
る時期の研究がまたれるとはいえ、東日本では縄文中期以来ずっと、
死産児を女性がよく跨ぐところに埋葬する習俗がつづいてきた可能
性が高い。また、一説に、伝統的な女性の衣服の下端部が、裳やス
カートをはじめ、閉じられていないのは、ただ単に排泄の利便性の
ためのみならず、育つべくして育たなかった子供の魂が、再び母親
の胎内に戻りやすくするための配慮だったともいわれる。

以上の事実から推して、唐渡宮遺跡出土の埋甕に描かれた絵は、

やはり子供の魂が母親の子宮の中に戻ってゆく過程をあらわしているとき、
とみなしてよいであろう。

では、埋葬の絵が、子供の魂の母親の子宮への再入を表現していることが、この論考の内容と、どう関わってくるのだろうか。

まず第一は、日本人は遅くとも縄文中期の段階において、人間には靈魂が宿っていると認識していたことがわかる。且つ、その靈魂は、肉体の死後も存在するとみなされていたこともわかる。

第二に、肉体の死により、一旦は肉体を離脱した靈魂が、母親の子宮に還入して新しい肉体を再び得、その結果、転生という事態が生ずると考えられていたことがわかる。しかも、この転生は、同じ母親を、いわば生成の場としているゆえに、その生の輪ないしサイクルは極く短かった。

第三に、これは第二の内容とも密接に関わるが、死によって肉体を離れた靈魂は何処か遠くに行つてはしまわず、近親者のすぐ近くに留まっていると考えられていたことが挙げられる。いいかえれば、これはこの世とあの世の間の距離が存在しないか、仮に存在するにしてもたいしたものではなく、もつとはつきりいうなら、死者と生者とが密に絡み合う関係にあったことを意味する。縄文時代の死者埋葬が、伸展葬か屈葬のかたちをとり、ときに死体の胸に重い石を抱かせ、頭の上に甕をかぶせるなどして、どれも死者の身体的自由を奪ったのも、死者の靈魂が死体から遊離して、生者に危害を加え

るのを非常に恐れていたためで、せんじ詰めれば、死者と生者とが混在していた様子を反映している。このことは、縄文時代の集落が、死者を埋葬した墓地を中心に据え、その周囲に住居を展開させていた事実、要するに死者と生者の非分離とも通ずる。

これら三つの要素を総合してみると、縄文時代の人々は靈魂が存在することをかたく信じ、それでいて死後その靈魂が、靈魂だけで集まる特別な場所に行くとはどうも考ええず、豊かな環境＝自然の中で、近親者のまわりに生者と立ち混じってただよい、さして時間を経ずに、同じ子宮から、百歩譲っても同族の女性の子宮から、再びこの世に生まれ変わってくると思われていたと思われる。つまり、死と生はまことに近しく、極く極く小さな円環を描きながら、行き交っていたわけで、この点は、概して日本人は古い時代から現今に及ぶまで、死者の靈魂は、もともと暮らしていた場所からほど遠からぬ、さして高くはない山の中腹あたりにとどまって、子孫の生活を見守り、時折は生者を訪なうと考えてきた、そう主張した柳田国男の見解とも符合するが、その一方で、仏教に代表されるインド系諸宗教が想定したごとき、宇宙大に広がる壮大な生の輪、すなわち輪廻とはかなり異なる様相を示す。

どうやら縄文時代人にとって、環境＝自然全体が、多少の濃淡はあるにせよ、聖空間に匹敵したようである。



図2 福岡県吉井町・珍塚古墳壁画（学習研究社『稲と権力』より転載）

古墳とあの世

死者と生者との距離は、弥生時代に到って大きく変化する。その典型は、縄文文化が東日本に偏っていたのとは対照的に、新たに文化の中心地帯となった西日本の、ことに近畿地方に発して東海・関東へと広がっていった方形周溝墓と呼ばれる墳墓である。方形周溝墓とは、四方に溝をもって区画を定め、その内部に盛り土をした墓のことで、大概是、中央に戸主、脇にその妻、周囲に子供たち、縁辺に乳幼児を埋葬した、いわば家族墓の形態をとり、しかもその造営が三代にわたることも珍しくなく、家系の尊重、祖先に対する崇拜が色濃く見られるのも、特徴といつてよい。のみならず、方形周溝墓の最大の特徴は、その占める面積が当時の住居面積を遥かに凌駕し、死者の占有する空間の方が、生者の生活する空間よりも大をなす点、および設けられた場所が、集落の外に限定される点の、つごう二点は注意を要する。つまり、家系を尊び、祖先を祀り、しかも死者に生者を大きく越える待遇をあたえながらも、その実、死者が生者の領域を侵さないように仕向け、死者と生者を隔離しようとする意識が誕生してきたのである。この意識から、特定の聖空間の設定という考え方までは、ほんのひとあしにすぎない。

事実、気候悪化などさまざまな要素に起因する権力集中の、ひとつの結実として誕生してきた古墳において、死者を納める石室内部の壁に描かれた一連の絵画、いわゆる装飾古墳壁画に、ようやく私

たちはかなり厳密な意味での聖空間の表現を見出す。この装飾古墳壁画の解釈もまた、文献の助けを得られないため、確定的なことはいいづらい憾みが付きまとうが、それでもそこかしこに前代までは見られなかった、すこぶる特徴的な図像が目につく。

その一例は、この世とあの世には明らかな区別があり、且つこの世とあの世が、水ないし水域によって隔てられており、この世からあの世に行くには、水を船に乗って渡ってゆかねばならないといった観念が表現されている点である。

福岡県吉井町に築かれた珍塚古墳（六世紀）の壁画（図2）では、淡黄色の岩肌の上に、ベンガラ赤と青緑色顔料により、この世からあの世へと、死者が船出してゆくさまが描かれている。壁画中央には三つの鞆つぼ——背に負う矢筒——或いは楯とおぼしいものが配され、さらに左側のやや小さな鞆或いは楯に似たものの上には、何を意味しているとも覚束ない蔵手文様の渦巻きが左右に大きく広がり、あたかもこの世とあの世とを結界しているかに映る。画面の左上には日輪が、右には、月を象徴するヒキガエルと、誰とも知れぬ楯をもつ人影および鳥が見えることや、船の向かっている方向から、どうやら画面の左がこの世、右があのだ世という配列になるのである。最も重要なモチーフたる死者の乗る船は、画面の左下にあり、船首と船尾を高くした船体の、後部には楯をもつ人物が、そして船首には鳥の姿が鮮やかにしるされている。この楯をもつ人物と鳥の

いずれが、死者を指しているのかは明らかではない。なぜなら、鳥居の起源からもわかるごとく、古代人は靈魂を鳥の姿であらわすことがままあり、いちがいには人物像をもって死者とはみなし難いからだ。そのことを措くとすれば、ここには、船に乗って、この世からあの世に行くという考え方が、まことによく表現されている。

ところで、この壁画の中にヒキガエルが描かれている点は、注意を要する。前漢初期（前二世紀）の墳墓として名高い馬王堆出土になる帛画が、天上界・人間界・冥界を描いていることは先刻ご承知のことと思うが、その帛画ではヒキガエルが天上界の月の中にたえずんでいるのが目につく。すなわち、ヒキガエルはもともと中国神仙思想の申し子なのである。したがって、珍塚古墳の壁画のモチーフが固有の要素からのみ成り立っているとは到底いえず、この段階では、あの世すら大陸からの新しい思想の手で潤色されているとみなさざるをえない。

船というモチーフに関しては、大阪府柏原市の玉手山付近に点在する高井田横穴の墳墓（図3、六世紀）にも、左手に矛をもち右手を腰にあてた大きな人物と、その左右の足下の楯や錨をあやつる従者らしき小さな二人の人物を乗せた船が、線刻で描かれている。この船も船首と船尾を非常に高くするかたちをとり、その上に乗る人物は、腿を大きくふくらませたズボンの裾を膝下で細くまとめる。この姿は古墳時代の正装とされるから、おそらく人物像はこの

墳墓に埋葬された死者そのひとなのであろう。

船を題材とする装飾古墳の例としては、ほかに福岡県吉井町の、その名も鳥船塚古墳などが知られるが、船の埴輪も、宮崎県西都市の西都原一〇号墳(図4)や大阪府羽曳野市の寛弘寺古墳などから出土しており、中には大阪市の久宝寺遺跡のように、実物の木造船が発見された例すらある。このうち、西都原一〇号墳出土の船埴輪は五世紀頃の制作とされ、六個の櫂掛けが設けられていることからみて、外洋を航行しうる相当に本格的な船を忠実に模したものでらしい。

船の図像自体は、弥生時代につくられた銅鐸や壺の表面にもす



図3 大阪府柏原市・高井田横穴の線刻の船に乗った人物
(学習研究社『稲と権力』より転載)

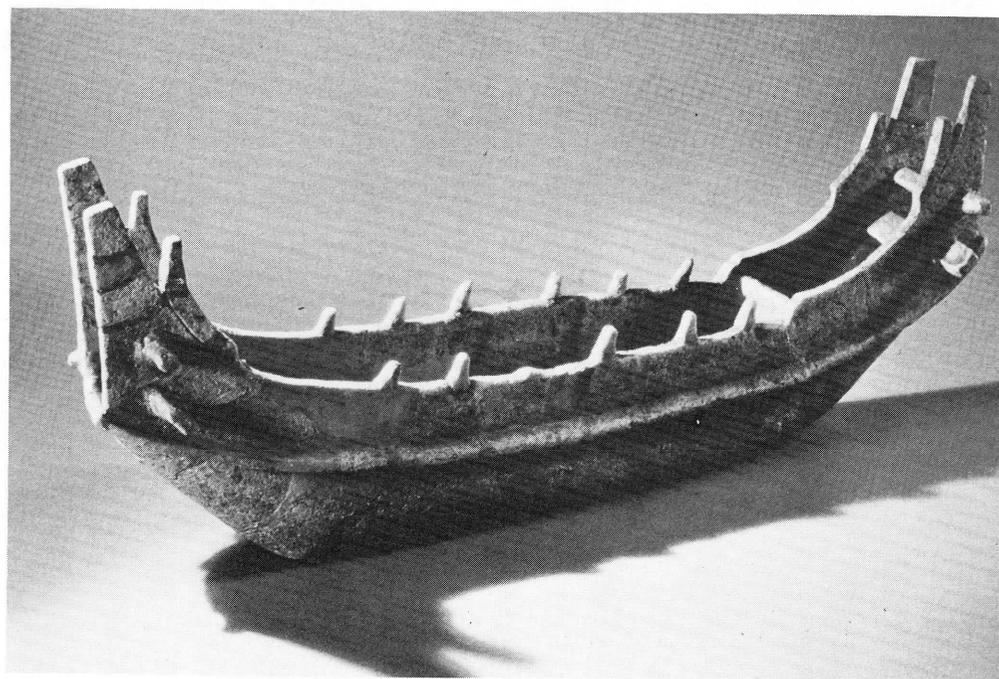


図4 船の埴輪・宮崎県西都市・西都原110号墳(学習研究社『稲と権力』より転載)

に見受けられる。もっとも、それらはあくまで実物の船を題材とするにすぎず、必ずしもあの世への船出に船をもちいる観念を反映したものとは言い切れない。やはり、装飾古墳が歴史に登場してくる時期、すなわち五・六世紀に至って、靈魂を船であの世に運ぶという思想が確立したと考える方が妥当であろう。

ところで、この靈魂を運ぶ船だが、『古事記』の「上つ巻」、神々の生成を述べた部分に「次に生みたまふ神の名は、鳥の石楠船の神、またの名は天の鳥船といふ」、また同じ「上つ巻」の国譲りのところに「ここに天の鳥船の神を建御雷の神に副へて遣はず」とある。

この場合、「鳥の」とか「天の」は、まさに天翔ける能力をもつことを、「石楠」とは楠材をもちいたことを意味している。楠は、「石楠」と形容される通り、固く腐りにくく、船をつくる材料としては第一級とされるから、実際の船と同様、天翔ける船においても、楠材をもちいたものとあれば、それは最高の船の代名詞だったに違いない。

ならば、装飾古墳に描かれた船は、『古事記』のいう「天の鳥船」鳥の石楠船に該当するものであろうか。

『古事記』に登場する天の鳥船＝鳥の石楠船は、神の名である。ただし、『古事記』の叙述による限り、この神は一言も発しない。しかも、「ここに天の鳥船の神を建御雷の神に副へて遣はず」という一節からは、天の鳥船の神に、天照大御神の命を受け国譲りの交渉

におもむく建御雷の神を高天原から地上へ運ぶ役割、すなわち運搬手段としてはたつきが期待されている経緯が明らかとあってよい。おそらく、神の名が冠されてはいても、「天の鳥船＝鳥の石楠船」とは、文字通り、空中を飛翔する船を意味するのであろう。

とすると、ここにひとつ問題が出来る。装飾古墳の船はいずれも權が描かれて、当然ながら、水域を越えてゆくイメージを髣髴とさせ、空中を飛翔する船とはやや趣きを異にするからである。本件は、靈魂の行く先が、水域に象徴される水平方向の彼方にあるのか、それとも鳥に象徴される垂直方向の彼方にあるのか、をめぐる問題に帰する。別段、リアリズムに拘泥せず、イメージの連関を根拠に、權に空中をも漕ぎ渡る機能を与えれば、この疑問は氷解するかもしれない。ただ水域が、もし、後世の三途の川につながるのなら、問題は残る。ここでは、珍塚古墳の船の船首に鳥の姿がはっきり見える事実から、一応、装飾古墳に描かれた船を「天の鳥船＝鳥の石楠船」とみなしておくとし、より大切なことに話題を移そう。

黄泉国

より大切なこととは、これら装飾古墳の壁画には、あの世への旅立ちの様子は描かれていても、あの世そのものは依然として描かれていない事実である。『古事記』では、あの世を黄泉国と呼ぶが、その黄泉国の実態が、少なくとも六世紀頃までに築かれた古墳にお

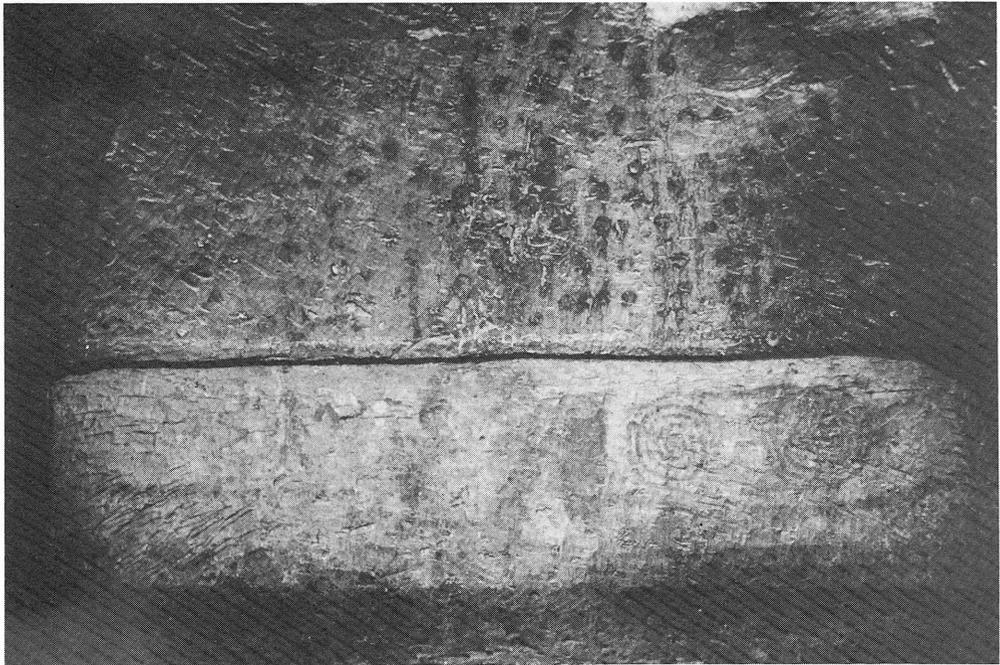


図5 福島県原町市・羽山横穴石室の壁画（学習研究社『稲と権力』より転載）

いてはまったく明らかにされていないのである。つまり、この世とあの世の間に位置する水域（あるいは空域）の存在は認められるにせよ、そこから先の世界、死者たちの集う世界のことは、なにひとつわからない。

ご存じのごとく、『古事記』黄泉国の記載によれば、イザナギノミコトは亡くなった妻イザナミノミコトに再会すべく黄泉国を訪れたものの、そこで図らずも目にした妻の「蛆たかれころろぎて、頭には大雷居り、胸には火の雷居り、腹には黒雷居り、陰には折雷居り、左の手には若雷居り、右の手には土雷居り、左の足には鳴雷居り、右の足には伏雷居り、併せて八くさの雷神成り居」る醜悪なる様に驚き、ほうほうのいでこの世に戻ってきた。こうした腐り果てた死体の描写は、考古学者、水野正好氏の見解では、奈良県斑鳩町で発掘された藤の木古墳（七世紀）のような横穴式石室をもつ古墳における遺体収容の実際をモデルにしているらしい。横穴式石室をもつ古墳では、横長の石室に、まず戸主を、次いでその妻を、さらにその子たちを、といった具合に、次々に死者を埋葬するのが普通で、その際、いやがおうでも前に納めた死体の腐乱した様子を目の当たりにせざるをえなかったがために、醜悪なる黄泉国のイメージが固定化したという。

この考え方は、かなりの説得力をもつ。しかし、七世紀に築かれた古墳の中には、それ以前とは様相を変え、稚拙とはいえ、黄泉国

を描写したと思われる壁画が存在し、且つその壁画上の黄泉国が必ずしも醜悪とは限らない例が見出しうる。たとえば、藤の木古墳と同じ形式の、福島県の太平洋側、原町市にある羽山横穴（七世紀）の石室（図5）には赤色顔料をもちいて、その上部に一面の星空が、そして下部には四人の人物、四頭の馬、二匹の鹿——うち、一匹は白鹿——、それに何を意味しているのかよくわからない大きな渦巻きが描かれ、仮に、石室内が黄泉国をモチーフとしているのなら、その黄泉国は、むしろ死者が生前過ごしたこの世と変わらぬ豊かで美しい世界にほかならないことを物語っている。⁽⁴⁾

壁画上部の星空に関しては、有名な高松塚古墳と同様、大陸から新文化の影響が想定されるが、下部の人物・馬・鹿・渦巻きは、果たしてどうであろうか。人物については判断のしようがないので、さておくとして、渦巻きはおそらく悪霊の侵入を防ぐための呪術的な機能が期待されたのであろう。⁽⁵⁾馬はもともと大陸からもたらされた家畜に相違ないが、そうした事実とは別に、たぶん、この古墳に葬られた死者の富裕さを象徴する存在として描き添えられた可能性が高い。

鹿は、縄文時代よりこのかた、日本列島に住まう人々にとって、最も栄養価の高い貴重な食物の筆頭の位置を占めてきた歴史や、何よりも東北地方に現今まで鹿踊りといったかたちで鹿を祀る習俗がつづいてきたいきさつから想像して、これはまさに黄泉国における

自然の豊かさを象徴しているに違いない。⁽⁶⁾

もし、この仮説が正しいとすれば、鹿というかたちを通して、ようやくわたしたちは聖空間における自然表現の一端に出会ったことになる。だが、二匹の鹿のうちの一匹が白い点は、いささか気にかる。白鹿が吉祥を意味しているならば、もしくは神祕的な何かを意味しているならば、二匹の鹿もまた自然の象徴とは無縁の、ずっと呪術的色彩の濃い存在、たとえば魔避けであるかもしれないからだ。羽山横穴の二匹の鹿が、自然を象徴しているのか否か、に関して、その結論は保留しておくべきであろう。

仏教請来

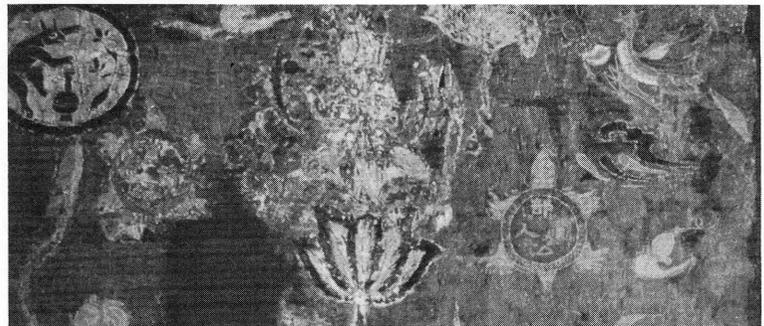
天寿国繡帳

具体的なあの世Ⅱ黄泉国の姿が初めて図像のかたちで登場したのは、かの天寿国繡帳（図6）においてであったという点では、おおかたの意見が一致する。少なくとも、現存例として、これを遡るものも存在しない。

天寿国繡帳は、繡帳中に点在する亀背の銘文——各々の甲羅に四字ずつを繡いとられた、計百匹の亀がいたと推測される——を写しとった『上宮聖徳法王帝説』⁽⁷⁾の記載によれば、聖徳太子の死（六二二）を悼んだ妃の橘大郎女が、朝鮮半島からの渡来人画工とみられる高麗加世溢・東漢末賢・漢奴加己利の三人、および全体を統括す



図6 天寿国繡帳〔上〕全体図〔下〕部分拡大図
(学習研究社『仏教の幻惑』より転載)



る「令者」の椋部秦久麻に、太子が往生した世界の様子を描かせて下絵とし、それをもとに采女たちに命じて、紫の羅——絹の複雑な撚織かみきり——の上に、各種の色糸をもちいて刺繡させたものだという。当初は、つごう二帳つくられたらしく、また鎌倉時代にも写しが制作されたが、いずれもほぼ失われ、現在では全部合わせても、縦八八・五センチ、横八二・七センチにしかならない。ちなみに、鎌倉時代の後補部分は、技術上の問題から、当初の部分よりはるかに退色や曇れが甚だしく、逆にいえば、飛鳥時代の技術がいかにすぐれていたかを物語っている。

この繡帳は、聖徳太子の死後、その追悼の意味でつくられたものではあるが、題材が太子の往生したとされる世界である限り、そこに生前の太子の思想が反映されているであろうことは、想像に難くない。何よりも、『上宮聖

徳法王帝説』所載の亀背銘文に、「我が大王告リタマハク、世間ハ虚仮ニシテ、唯ダ仏ノミ是レ真ナリト」とある事實は、天寿国繡帳に太子の仏教思想の一端が仄見える可能性を示唆する。

太子が浄土往生したという考え方は、当時、かなり広く流布していたとみえ、『日本書紀』に、高麗（高句麗）僧の慧慈が太子の死に激しく動揺し、「其独り生けりとも何の益か有らむ。我来年二月五日を以て必ず死らむ。因りて以て上宮太子に浄土に遇ひまつりて、共に衆生を化さむ」といって、予言はその通り成就したとあるのが、証左のひとつとなる。

しかし、現存する天寿国繡帳から、太子の思い描いていたに違いない世界を再構成することは、本来の二丈ないし一丈六尺という大きさと比較すれば、残された部分が多めに少なく、しかも、現存の繡帳は、六個の残欠を脈絡なく、ただ単に便宜上、張り合わせたにすぎないため、そう容易ではない。

まず画面を目にしたとき、蓮華座に坐す如来の姿、幾人かの僧侶、虚空に飛び交う蓮華や流雲、鳳凰など、さすがに太子の信奉した仏教的な要素が印象に残る、といえれば、聖徳太子に日本史上における最初の仏教的巨人の榮譽をたてまつる人々にとっては、まことに都合がよいのかもしれないが、現実にも最も目に付くのは、じつは華やかな大陸風、もっと正確を期せば、高句麗風の衣装を身にまとった俗人たちの姿なのである。これには、それら俗人たちの部分が、

幸運にも原状をよく保って、いまだ色鮮やかなるがゆえに、いっそう印象が強い事実もあろう。だが、それにしても、如来や僧侶と並んで俗人たちが闊歩する世界が、聖徳太子の望んだ世界とは、いったい如何なる意味なのだろうか。

たしかに仏教のあの世、つまり浄土の中には、例外的に俗人に近い存在、天女などがあることもある。そのほとんど唯一の例は、弥勒菩薩が主宰するという兜率天の弥勒浄土で、そのことを縷々説いた沮渠京聲訳『観弥勒菩薩上生兜率天経』⁽⁸⁾には、「身色微妙」或いは「色妙にして比なき」多くの天女たちが、その美しい身に璣珞をはじめとする装身具を飾り、手に手に楽器をとっては天の音楽を奏で、また貴重きわまりない種々の宝器を用意しては、菩薩を賛嘆してやまないという。さらにこの浄土に往生する者は、個人的にも悉く、こうした天女の歓待を受けられるともいう。⁽⁹⁾

弥勒信仰は、古代三国時代の朝鮮半島、わけても新羅において一世を風靡し、その熱い影響は海峡を越えてわが日本にも及んだ。日本でも弥勒信仰が全盛をきわめた実態は、広隆寺や中宮寺に優れた半跏思惟の作が伝来し、多数のこる小型の金銅仏もその大半が弥勒菩薩の像である事実を確認するだけでも、即座に理解できる。こうした事情に加え、聖徳太子が抜群の未来予知能力をもっていたと伝えられることなどから推して、太子の望んだ浄土は、弥勒浄土であったとする見方もある。⁽¹⁰⁾

しかしながら、聖徳太子の往生した浄土が弥勒浄土であったとするのは無理がある、とわたしには思われる。その理由はひとえに天寿国繡帳の図像上の問題に帰する。

なるほど天寿国繡帳には、如来・僧侶・蓮華・鳳凰のほかにも、たとえば室内で法会とおぼしき儀式を営む様子や、鐘楼内で鐘を衝く僧の姿などもあり、総じて仏教の香りが立ち込めていることは否定できない。しかし、その法会にしても、俗体をした人物の方が上座を占めている点は、浄土の世界とも思えず、繰り返すが、高句麗風の、当時としてはたぶん最新流行の服を身にまとった男女のありようは俗の生活を謳歌しているようで、仏教の世界にあまり馴染まないように映る。

図像上の決定的な理由は、画面左上隅に描かれた月である。あろうことか、この月の中には兎がいる。そして兎の右、月の中心にあたるところには壺が、さらにその右にはひともとの樹木が見える。月に兎を配するのは、いわずと知れた中国の神仙思想の賜物であり、とすれば、月中の壺はおそらく不老長生の仙薬のはいった仙薬壺であろうし、樹木は月の桂に違いない。⁽¹⁾ 加えて、鎌倉時代の園城寺の僧、定円が著した『太子曼荼羅講式』は、天寿国繡帳には「日月並ビテ二輪アリ」と書かれている。「日月並」ぶのは、先に挙げた前漢の馬王堆出土の帛画でも明らかになく、これまた中国の神仙思想につきものの表徴にはかならない。

このほか、繡帳に描かれたものには、猿・猪・虎がある。これらは『太子曼荼羅講式』に「四重宮殿之階級ヲ顯シ、男女禽獸之隔テ無キ也」と記された「禽獸」に該当するのであろう。ここでいわれる禽獸は、猿と猪はともかく、虎はこの頃にはすでに日本列島から姿を消していたから、古墳壁画に描かれた猪や鹿のような、現実の自然の象徴とは解釈しない方が正しいが、これもまた仏教の浄土にはまず描かれない要素といつてよい。

こうしてみれば、聖徳太子の冥福を祈って制作されたと伝えられる天寿国繡帳は、太子が信奉した仏教が説く浄土と、中国からもたらされた神仙思想との、不思議な混合物という結論が導き出されてくる。太子とゆかり深い玉虫厨子の背面に、三足の鳥がいる日輪と、ヒキガエルのいる月輪が、仏教的宇宙論において世界の中心に高く聳えているという須弥山の両側に配され、神仙世界の鶴とされる鶴駟に乗った仙人がその間を舞い翔ぶさまが描き添えられている事実も、同じく無視できない。やはり、聖徳太子の段階では、仏教思想と神仙思想とが、奇妙な混淆状態を形成していたとみなしてよいのではないか。

ひるがえって、このことを聖徳太子自身は、どの程度まで意識していたであろうか。案外、太子は、仏教と神仙思想との差を、さほど明確には意識していなかったのではないか。天寿国繡帳を眺めている限り、そんな見解に傾く。或いは、細かい詮索は無用なのかも

しれない。なぜなら、疑いなく、そこは太子の願った「男女禽獸之隔テ無キ」理想の世界ではあったから。

さて、話を聖空間の中の自然という観点に絞ったとき、天寿国繡帳の場合はどうだろうか。もちろん、さきほどから述べているように、現存するのは僅かな残欠にすぎないため、全体像をうかがうのは難しい。ただ、今よりはずっと完全に近い状態を保っていた鎌倉時代の記録である定円の『太子曼荼羅講式』に、「日月並ビテ二輪アリ」とか「四重宮殿之階級ヲ頭シ、男女禽獸之隔テ無キ也」と記載がなされているのが、多少の参考にはなる。おそらく、原初は、上方に日月の両輪が輝いて、この地が超自然の領域たることを象徴し、中心に巨大かつ絢爛たる楼閣が高く聳え、蓮華が散り敷き、鳳凰が飛び、雲が流れる中、如来が法を説き、俗体の男女がそれに耳を傾け、また何の憂いもなく楽しげに逍遙する。動物たちも、互いに食らい合うこともなく、遊んでいる。そうした光景が描かれているに相違ない。引き合いにだすのは不当かもしれぬが、印象としては、「獅子と子羊が遊ぶ」と描写されたユダヤ・キリスト教の天国にやや近い。

ともあれ、その光景は、現実の自然とは必ずしも結びつかないものの、各種の動物たちが描かれていることにより、後述の、純粹に仏教に由来する浄土に較べれば、遙かに自然の要素が入りこんでいたと考えられる。それは挙げて中国の神仙思想に起因する。してみ

れば、天寿国繡帳とは、仏教と神仙思想との冥合から誕生した、ひとつの奇跡といえなくもない。

天城の浄土

仏教固有の理想世界、すなわち浄土が図像として最初に表現されたのは、現在のこされた作品による限り、法隆寺金堂外陣の周壁に描かれていた四方四仏の浄土図⁽¹²⁾（図7）——実物は焼失——という結論に落ち着く。法隆寺の再建は天武朝の頃、西暦でいえば七〇〇年前後とみなすのが、学界の通説だから、聖徳太子の時代からは百年後のことである。

聖徳太子が創建した当時の法隆寺（斑鳩寺）に、果たして浄土図が存在したのか否か、はわからない。最近、各地で盛んに行われている古代寺院趾の発掘は、たとえ地方の寺院であっても、立派な壁画を制作していた可能性を示唆しているから、聖徳太子の法隆寺でも何らかの壁画が描かれていたことは確かであろう。しかし、残念ながら、その壁画が浄土図であったか否かを確かめる術は何もない。先に述べた天寿国繡帳や玉虫厨子の様相から推測すれば、或いは仏教的要素を主体に、神仙思想をも加味した図像が描かれていたとも思われるが、いずれにせよ、憶測の域を出ない。

法隆寺金堂外陣周壁の浄土図は、つとに指摘されている如く、初唐のそれにまったく重なり、例を挙げるなら、貞観一六年（六四



図7 法隆寺金堂外陣周壁の阿弥陀浄土図（学習研究社『仏教の幻惑』より転載）

二）造窟の銘をもつ敦煌莫高窟第二二〇窟（図8）とか、聖暦元年（六九八）竣工の銘をもつ同第三三二窟に匹敵する。つまり、法隆寺金堂の浄土図は、中国から直輸入されたそのままの姿で、外陣周壁に固定化されたことになる。むろん、どれも純然たる仏教的浄土図であって、仏教以外の要素を抽出することは難しい。ちなみに法隆寺金堂外陣周壁に描かれた四方四仏の浄土は、東の大壁が脇侍の二菩薩と十大弟子をともなう釈迦浄土図、西の大壁が観音・勢至の両菩薩に化生菩薩をともなう阿弥陀浄土図と断定されているが、北側の二つの大壁については、薬師浄土図と弥勒浄土図が想定されているものの、図像からは容易に判断できず、どちらがそれに該当するのか諸説ある。

これら浄土図の特徴は、後世の浄土図、たとえば当麻曼荼羅などとは趣きを異にして、楼閣や宝池に満たされた浄土全体を、いわば上空から俯瞰するような構図はとらず、あくまで如来を中心とする人物表現が画面の大半を占めている事実にある。これは、その手本となった唐や西域の浄土図がそうした構図を採用していたからにほかならず、あえていえば、浄土の様相を説明するというよりは、礼拝の対象としての色彩が濃いとも映る。しかも、もって範としたかの地の作、実例を挙げるなら敦煌第二二〇窟の阿弥陀浄土変相には、阿弥陀如来（図8）の背後に二本の宝樹が見られるが、法隆寺の阿弥陀浄土図では省略され、阿弥陀如来や観音・勢至、さらには化生

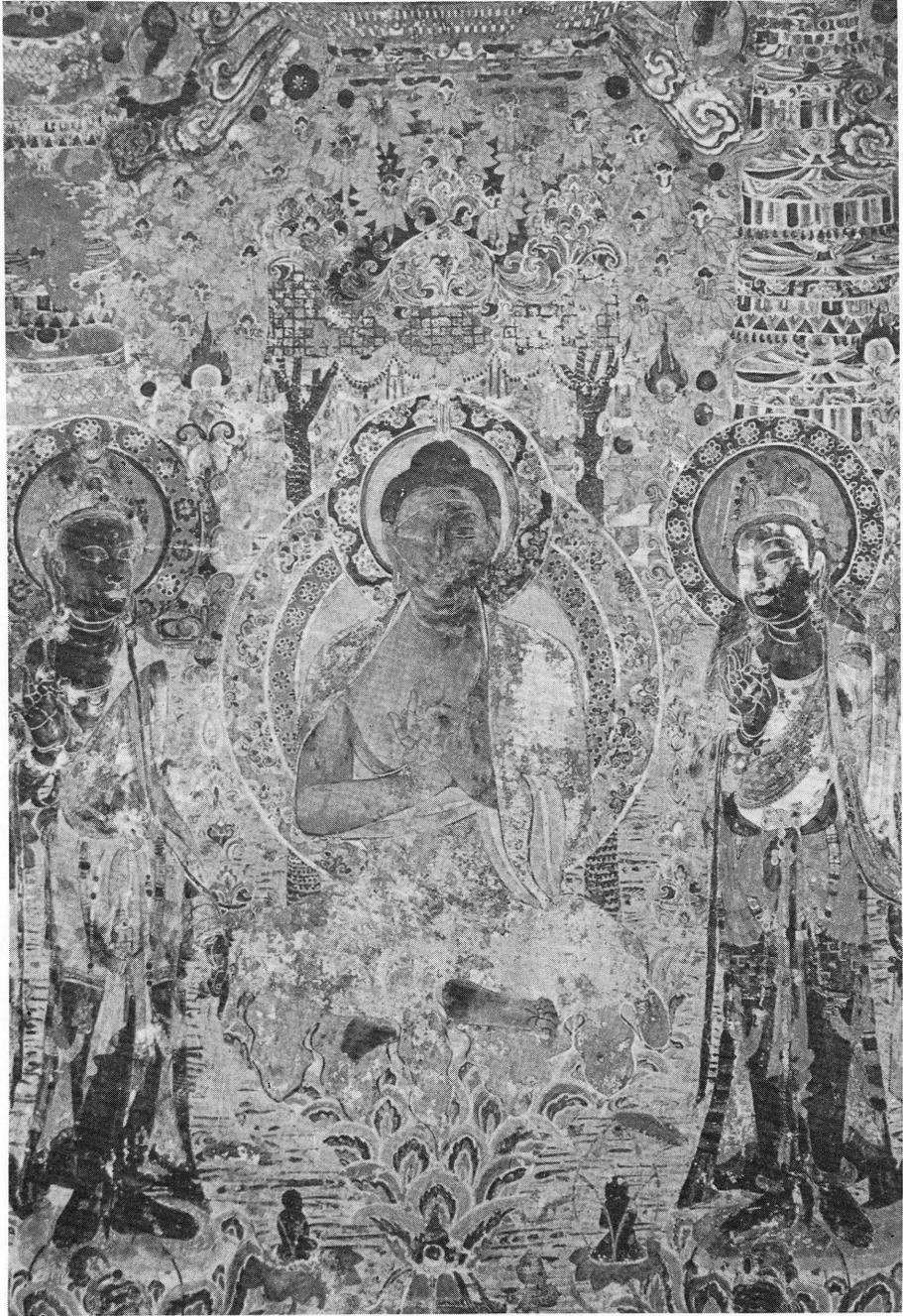


図8 敦煌莫高窟220窟の阿弥陀浄土図（学習研究社『仏教の幻惑』より転載）



図9 〔上〕刺繡釈迦如來說法図
〔下〕上図の部分拡大図
(奈良国立博物館蔵)
(角川書店『繡仏』より転載)





図10 法華堂根本曼荼羅（学習研究社『平城の爛熟』より転載）

菩薩たちが宝池の中から蓮華に乗って涌现したかのように描写されていることもあって、如来と菩薩のすがたばかりが目立つ結果を招いている。後述する如く、浄土には、いわゆる自然表現は極く極く少ないが、その限られた自然である宝樹すら省かれてしまう法隆寺の浄土図は、浄土図とはいいつつ、依然、描かれた仏たちを拝することがその主たる目的であった事情を物語っている。

ところで、この阿弥陀浄土図の上半背景に、すこぶる簡素な描写の山岳・懸崖が小さく描き込まれている。後世、浄土図の主流を占めた『観無量寿経』依拠の善導系浄土図では、人工楽園としての浄土のイメージが圧倒的になり、山岳・懸崖が描かれる事例はまずないが、これに先行する『無量寿経』依拠の曇鸞系浄土図では、たとえば、敦煌莫高窟第三三二窟のように、背景として山岳・懸崖が描かれることもあった。したがって、法隆寺金堂の阿弥陀浄土図に山岳・懸崖が描かれている事実自体は、この浄土図が曇鸞系であることの証左となろうが、この浄土図の画家がそこまで認識したうえで筆を下ろしたかどうか、はいささか疑問である。なぜなら、莫高窟第三三二窟の背景に描かれた山岳・懸崖が、画面の上部左右にあって、画面構成上、矛盾がないのに対し、金堂浄土図の場合は、どう鼻目にしても、空間把握の点で成功しておらず、とって付けたようにしか映らないからだ。またコンピューターを駆使した極く最近の原形復元作業によれば、阿弥陀浄土図に描かれた山岳・懸崖は、



図11 智光曼荼羅 (平凡社『浄土への憧れ』より転載)

金堂の長押上にぐるりと描かれている羅漢像の背景と同列だという。このあたりの問題は、事実確認も含め、後日を期したい。

法隆寺金堂のそれに連なる浄土図は、そののち約半世紀を経た天平期に至って、制作の頂点を迎える。もちろん、法隆寺の時代とは仏教文化の到達しえた段階も異なり、それに伴って浄土図も、如来と菩薩たちだけを描いてばかりいるという次元はとうに脱してはいたが、それでもまだ如来と彼を賛嘆する聖衆が画面の大部分を占めたことには変わりなかった。

ただ刺繍釈迦如来説法図(奈良国立博物館所蔵)(図9)と称される浄土図では、描かれる員数が飛躍的に増し、釈迦如来は定型通り背後に二本の宝樹を負って、多少なりとも画面に潤いを感じられるのみならず、よくよく見れば、そこかしこに相当に正確な描写の植物の姿もかなりあり、この点だけをとりえれば、後世の一般化した浄土図よりも自然描写に大きな比重が割かれているともいえる。

この自然描写が、いったいどのような理由によっているのか、は判然としないが、案外、経典の内容からではなく、この時代の美術作品にまま見られるリアリズムの一端なのかもしれない、もしそうとすれば、それは純粹に美術表現上の問題となるから、この自然描写が浄土にもこの世と同じ自然が存在すると人々が思っていたことをあらわすものではないことになる。

ともあれ、当時の寺院が管轄していた各種の建築や仏像の実情を網羅した記録とも呼ぶべき「資財帳」の記載によれば、法隆寺東院・東大寺如法院・多度神宮寺に釈迦靈山浄土図、西大寺・唐招提寺食堂・多度神宮寺に薬師浄土図、薬師寺西院・東大寺南阿弥陀堂に弥陀浄土図、東大寺阿弥陀堂・薬師寺講堂・興福寺東院・多度神宮寺に阿弥陀浄土図、また複数の寺院に観音菩薩の補陀落浄土図とか廬遮那浄土図などが収蔵されていたことが判明する。さらに正倉院文書や六国史にも、浄土図の流行がつつられているのが目につく。

そのうちの現存作品として、注目すべきは法華堂根本曼荼羅（釈迦靈鷲山説法図 ポストン美術館所蔵）（図10）であろう。この作品では、説法する釈迦如来や随侍の両菩薩、および聴聞する諸々の菩薩ないし比丘たちの背後に、本格的な山水が表現されているのである。その技法は唐伝来のそれらしく、正倉院宝物の、楓蘇芳染螺鈿槽琵琶捍撥の騎像奏楽図、或いは黒柿蘇芳染金銀山水絵箱の山岳図と通ずるところ大で、高い視点から遠景をみはるかす平遠山水の

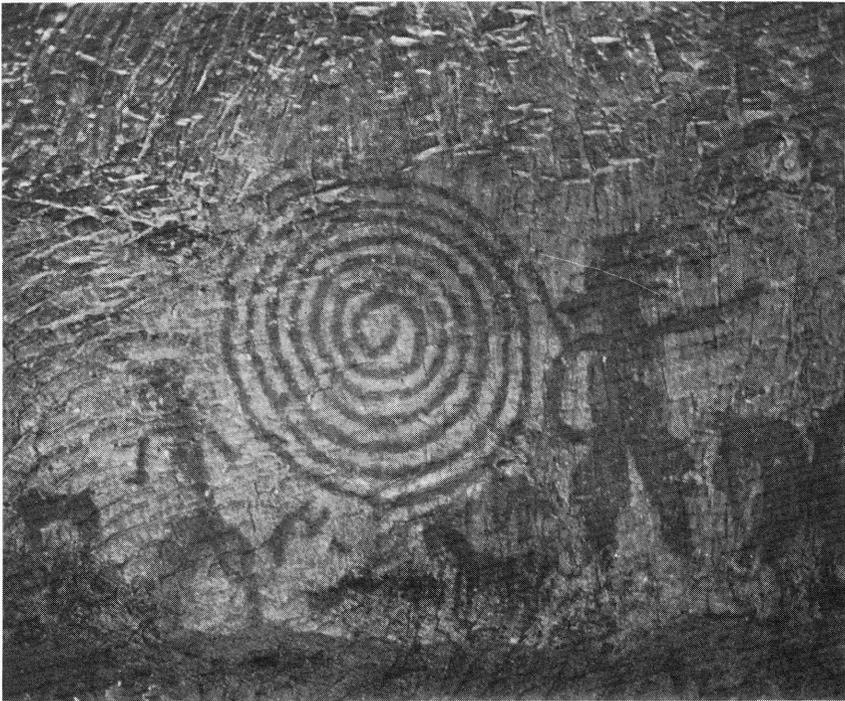
技法、ならびに低い視点から近景を見上げる高遠山水の技法の、両方がみごとに駆使され、且つ樹木の描き方でもその精緻さは目立ち、あらゆる時代の仏画と引き較べても、自然描写という点においては特筆すべき成果をあげていると評してよい。⁽¹³⁾

もっとも、こうした唐絵山水図と浄土図との結びつきは、その後、絶えてしまったようで、少なくとも今残された作品に、同様の傾向をもったものは見出し難い。あえて、穿ってみれば、法華堂根本曼荼羅のような作品は、その作品としての完成度、より端的には技法の面に制作担当者の思いが集中していたまでで、釈迦が説法するというこの上ない聖空間を、その仏教思想上の高みに見合うほどの如実さをもって表現しようとしたのではなかったのではないか。つまり、これも唐風趣味の一端にすぎなかったのではないか、とも思えるのである。

しかし、そんなことよりもっと重要なことがある。これら浄土図が制作された目的の多くが、近親の追善追福の供養か、そうでなければ、除災招福をめざす悔過行にあった事実を見逃すべきではない⁽¹⁴⁾のだ。要するに、この頃の浄土図は、注文主がおのれ自身の往生すべき理想世界を想い描き、ひいてはそこへの往生を願うために制作されたわけではない。この点は、天寿国繡帳が聖徳太子の冥福を祈って織られたいきさつと通ずる。天平期の人々の浄土への思いはいまだ浅く、後世のような切迫感とは無縁であったといつてよく、お



図12 〔上〕福島県双葉町・清戸迫横穴石室の壁画 〔下〕図の拡大画面（至文堂『古墳』より転載）



そらくこれらの抱いていた死後の世界のイメージと、この種の浄土図とは、必ずしも一致していなかったであろう。考えてみれば、如来と菩薩たち以外に何も描かれていない浄土図は、祈禱の対象としてはよいとしても、説明的ではないがゆえに、少なくとも、その浄土が如何にも楽しい影には映らないがゆえに、僧侶ならざる、いわば普通の人々を深い信仰へいざなうにはいささか荷が重く、ややもすればこれらの琴線に触れえなかつたとも思われ、とすれば、図像と信仰の間にはじつに微妙な関係がわだかまつていることになる。

しかも、後世、一世を風靡した阿弥陀如来の主宰する西方極楽浄土が、人気の点で他の浄土を圧倒的に凌駕した形跡もあまりない。この事実も当時の人々にとって、浄土は専ら浄土でありさえすれば、何処でもさして問題とはならなかつたことを反映しているとみなしてよく、その意味でも平安中期以降の、あの熾烈な浄土待望熱は見当たらぬ。

こう述べるに、奈良時代すでに、当麻曼茶羅や智光曼茶羅(図11)のような立派な浄土曼茶羅図があつたではないか、といった反論がなされるやもしれない。各々に付された伝承によれば、たしかに当麻曼茶羅や智光曼茶羅は、すでにこの頃成立していたはずである。

しかし、近年の美術史の進展は、そのまことに美しい伝承を葬り去ってしまった¹⁵⁾。今、おおかたの了解を得ている説では、当麻曼茶

羅は中国製で日本に請来されたのは平安初期、智光曼茶羅は平安中期に新たに中国からもたらされた浄土図を改変して造られたとされる。当麻曼茶羅の場合、平安時代にはその存在がまったく知られていなかったらしく、世に出てくるのは鎌倉時代に至つてからといわれ、かの中將姫の極楽往生の物語も、中世、当麻曼茶羅の宣伝のために編まれたものと断ぜられてしまった。いっぽう、智光曼茶羅については、智光そのひとが、素朴な段階ではあれ、往生思想をもつていたことはその著書などからうかがわれるものの、彼を主人公とする浄土遍歴の物語もまた、平安中期の浄土教流行の中で生み出されたものという。ともに中国からの新来の浄土図が、その基本となつている事実は否み難く、以上論じてきた天平期の浄土図とは、完全に一線を画す。

したがって、これら日本を代表するとみなされてきた浄土図については、平安時代を論じた部分に譲ることとしたい。

註

- (1) 同様の趣旨にもとづく、より概略的なスケッチは、正木「浄土変容——あの世の図像学」(山折哲雄編『講座 仏教の受容と変容 6 日本編』佼成出版社 一九九一)一三七〜七五頁を参照のこと。ただし、この論考では、日本の聖空間の一方の柱である密教および曼茶羅については一切扱っていない。

また仏教美術研究上野財団助成研究会編『宗教思想と山水表現』(同研究会 一九八五)にも、時代・作品は極く限られるとはいえず、この種の論考や座談がみられる。

(2) 渡辺誠「再生の祈り——祭りと装飾」(梅原猛・渡辺誠『縄文の神秘』学習研究社 一九八九) 七四〜五頁

(3) 同じ福岡県吉井町内の、その名も鳥船塚古墳にも、非常によく似たモチーフが見られ、この地域のもつ特異性、たとえば朝鮮半島との関係などを考慮する必要があるかもしれない。

(4) 近在の双葉郡双葉町の清戸迫横穴(七世紀)の石室にも、赤色顔料により、中央に巨大な渦巻き、その向かって右に並みはずれて大きな人物の立姿、さらにその右に騎馬人物が、渦巻きの左側に人物の立姿と動物、そして渦巻きの下側には、小さな騎馬人物や弓を引く人の姿、および馬が描かれる。最も注目すべきは、弓を引く人物、矢が放たれるであろう方向の先に、鹿ないし猪と見られる動物を描いて狩猟の豊穡さを表現したとおぼしき点で、ここからやはり死後の世界とこの世との同質性が読み取りうる(図12・図13)。

(5) 渦巻き文様の解釈については、太陽を表現した同心円文様の一変形とみなす見解(村井崑雄『古墳』至文堂 一九七一年 八八頁)もあるが、渦巻き、或いは渦巻きを垂直方向に展開させた螺旋に、魔術的もしくは霊的な意味を見出す傾向が、広く世界全般に認められる事実を考え合わせれば、太陽との関係をまったく無視するのは無理としても、これら古墳の渦巻きに、さらに一歩すすんだ神秘的な記号の位置をあたえてもよいと思われる。

(6) と同時に、この古墳が東北地方に所在する事実を充分に考慮しなければならぬであろう。同じ横穴式古墳を使用しつつも、東と

西では、そこに異なる黄泉国を見ていた可能性を否定できないからである。或いは、同一の形式をもちいる事態となっても、意識の底では、依然、旧来の感覚が流れつづけていたとも考えうる。近世に至るまでの、我が国における東西の文化的・政治的対立を勘案するなら、東西古墳の図像がまったく一致することの方が、むしろ不思議というべきである。

(7) 『大日本仏教全書』第一二二巻 および『群書類従』第六四巻

(8) 大正大藏経 第一四巻 四一八〜二〇頁

(9) 宮治昭「バーミヤーン石窟天上壁画の図像構成——弥勒菩薩・千仏・飾られた仏陀・涅槃図」(『仏教芸術』一九一号 毎日新聞社 一九九〇) 一一〜三八頁

(10) 鎌田東二「浄土と神国」(山折哲雄編『講座 仏教の受容と変容6 日本編』佼成出版社 一九九二) 二六〇頁

(11) 上原和「仏教の眩惑」(学習研究社 一九八九) 五九〜六一頁

(12) 浄土図は、正しくは浄土変ないし浄土変相図という。浄土変の「変」とは、本来、変現とか転変の謂で、のちに転じて仏教経典にあらわれた説話的な内容を、彫像や演劇で表現したものを変相と呼ぶようになり、さらに転じて絵解や語りになつたものを変相と呼ぶようになったらしく、近年ではこの変相と変文との関係が注目を集めている(河原由雄『浄土図』(至文堂 一九八九) 一七頁参照)。

(13) 有賀祥隆「仏画山水図」の系譜(『那智の滝——熊野の自然と信仰の造形』根津美術館 一九九二) 一〇〇頁

(14) 河原由雄「浄土図」(至文堂 一九八九) 二二〜二二頁

(15) (14) に同じ二六〜二八頁、および三九〜四〇頁