

# 宗教美術研究

1999  
Vol. 6

宗教美術研究会

多摩美術大学

# 宗教美術研究

1999 Vol. 6

## 目次

### 論文

日本中世における地方絵画についての基礎研究……………横田 忠司 1

——中部編3（山梨）

浄土教思想の変遷と来迎表現……………奥村 秀雄 11

キリスト教美術に見られるアンチキリストとその聖書的背景……………秦 剛平 23

宗教美術研究会活動報告……………44

宗教美術研究会へのご案内……………45

# 日本中世における地方絵画についての基礎研究

— 中部編3 (山梨) —

多摩美術大学教授 横田 忠 司

## はじめに

筆者はすでに、『多摩美術大学研究紀要』誌上において「関東編上」(平成7年)、「関東編下」(同8年)、「中部編1(静岡)」(同9年)、「中部編2(岐阜)」(同10年—いずれも執筆年次、同11年刊行予定)を発表してきた。本誌に載せる「中部編3(山梨)」は、これらの所論に続くものである。ただし、内容については「中部編1(静岡)」を執筆した時に書き綴っていたものをほぼそのまま使用した。時間があいながら、追加内容が僅かしかかったことをお詫びしておく。

## 時代背景

中世の甲斐は、平安末期に急速に勢力を伸ばした清和源氏の流れの甲斐源氏のなかでも、その中心的な地位にいた武田氏が主役を務めた。

しかし、鎌倉期については、武田信義や信光が守護であったことは確かだが、果して武田氏がこの時代を通してその職につきえたかどうかは不明である。<sup>(1)</sup>

確実に武田氏が守護職を継承するのは、南北朝期からであり、北朝方について、信武、信成、信春とその職を続けた。

ところが室町期に入ると、応永二十三年(一四一六)の上杉禅秀の乱により武田守護家の力が低下して、実権は守護代跡部氏に移った。寛正六年(一四六五)に跡部氏を滅ぼして守護職を実質的なものにしたのが信春から四代後の信昌で、この信昌の孫が信虎である。

永正四年(一五〇七)に信虎は僅か十四歳で家督を継いだ。信虎は、まだ国内で力を保持していた小山田氏や大井氏、今井氏を屈伏させ、国内統一を遂げ、永正十六年に本拠を石和から躰躰ヶ崎に移し、現在の甲府市の基となる城下町を築いて、着実に戦国大名に成長していった。

ところが突然、天文十年(一五四一)に信虎は子の晴信によって

駿河に追放された。晴信（永禄二年（一五五九）頃に出家して信玄と称す）は天才的な戦略家で、生涯闘い抜き、甲斐を中心に信濃、駿河、遠江、三河を制覇する大大名になる。また信玄は国内においては富国強兵策を取って国力を充実させ、神仏を保護して人心を安撫する一方、国外から公家や名僧を招いて文芸や学問の水準を向上させた。ここに至って甲斐の戦国文化は絶頂期に達したのである。

天正元年（一五七三）に信玄が没するや、子の勝頼がその地位を継いだ。勝頼は父の遺志を引き継ぎ、果敢に織田、徳川方に攻勢を掛けた。しかし同三年の長篠の合戦での大敗は勝頼を劣勢に立たせた。勝頼はそれでも上杉景勝に自分の妹を嫁がせるなどして、勢力維持を努めたが、同九年の遠江の高天神城の戦いで退敗すると、家臣らの離反が相継ぎ、急激に力を失ない、天正十年に天目山の麓で妻子とともに自害して果てた。

武田氏の滅亡後、甲斐には織田軍が進入し、寺社を破却したり、遺臣を探し出して殺したりするなど暴虐な行為を行った。しかし同年に起きた本能寺の変後、織田軍の替りに徳川家康が入り、甲斐は徳川氏の所領となる。家康は武田の遺臣達を数多く家臣に登用した。さらに甲斐の地は天正十八年の家康の関東移封後、一時豊臣氏の直轄領となり、中世を終える。<sup>(2)</sup>

## 前期

前期は、史料が初見する鎌倉の後半から一四〇〇年代の末までとする。

甲斐の中世絵画は、弘安元年（一二七八）以前に制作された向嶽寺の蘭溪道隆賛達磨図から始まる。<sup>(3)</sup> といってもこの作品は出来栄えからいって、中央作か鎌倉作であり、いつ向嶽寺に納められたかは不明だが、蘭溪のこの地への二度の流謫と絡ませて取り上げておく。鎌倉期ではこのほか、嘉元四年（一一三〇六）に岩崎の地頭武田武政が不動明王一幅を修補している。『甲斐国志』の大善寺の条に出てくる記事で制作年代は不明だが、中世甲斐における最初の仏画関係史料として注目しておく。

続いて徳治二年（一一三〇七）に夢窓疎石が師の高峰顕日像を作り、鎌倉万寿寺に行き、高峰に自賛を乞うという事例がある。この頂相は鎌倉での制作であろう。

周知の通り、夢窓が甲斐で育ち、浄居寺や恵林寺を創めたことにより、この地は初期の夢窓派の一大拠点になる。おそらく鎌倉末から南北朝期にかけて夢窓派関係の絵画がかなり制作されたと思うが、今回の調査では年代が判明する良質の史料が見い出だせなかったの<sup>(4)</sup>で、これ以上は言及しないこととする。

南北朝期としては、至徳三年（一一三八六）の向嶽寺の孤峰覚明像しかない。しかし室町の初めになると、同種の頂相の事例がかなりの数あるので、これらに向嶽寺派の頂相と見做し、一括して考察する。

向嶽寺派は、法燈派の禅僧<sup>ばつすい</sup>拔隊得勝が康暦二年（一一三八〇）に守護武田信成の庇護を得て向嶽庵（のちの向嶽寺）を開き、その会下から峻翁令山らの俊英が出たので、後世この一派をこう呼んだので



ある。

向嶽寺派の頂相の初例は、前述した抜隊の死の前年、至徳三年に作られた向嶽寺の孤峰覚明像である。おそらくこの頂相は、体の衰えを悟った抜隊が自己の法脉を明示するため（抜隊は孤峰の法嗣）に常住物として制作させたのであろう。

続いて明応四年（一三九三）に時を同じくして、松泉寺と向嶽寺の二本の抜隊像が作られている。前者は抜隊の弟子の華林慧昌が松泉寺を開いたのを祝して、同門の傑叟自玄が著賛した像、後者は抜隊の七回忌の供養に供するために傑叟が著賛した像と考えられる<sup>(3)</sup>。

以下に述べる五点の諸像は、すべて富士吉田市の向嶽寺末の月江寺に所蔵される頂相である。それらのうち、最も早いのが応永七年（一四〇〇）頃の峻翁令山像<sup>(4)</sup>であり、続いて同二十九年に抜隊得勝像（賛の部分のみ現存）が、同三十五年には絶学祖能像が作られている。その他、月江寺には制作年代の不明な心地覚心像と孤峰覚明像がある。だが、『甲斐国志』によると、五幅はすべて天文九年（一五四〇）に表装が取り換えられているので、心地像も孤峰像もそれ以前の制作であることは確実。また同書から天文九年時には五幅とも、既に月江寺の所蔵であったことが知られる<sup>(5)</sup>。

以上、七点の向嶽寺派の頂相を挙げてきた。七点の頂相のうち絶学像を除く六点に共通する特色を指摘しておこう。それはすべて、弟子筋の著賛者が師や先輩に当る像主の作った自賛をそのままの形で謹写して頂相賛にしたことである。つまり著賛者が自分で作ったオリジナルな賛文は一点もないのである。その理由は像主を絶対視

するなど、様々考えるが、正確な答えができないので、一応、これ（像主の自賛を後人がそのまま頂相賛として使用する事例）をもって当時の向嶽寺派の頂相の一特色としておく。後期になると、後述するように著名な一群の肖像画がある。その先例として、向嶽寺派の一連の頂相を重視しておく。

続いて、甲斐の地の出来事ではないが、応永二十九年に、当時京都に通れていた守護武田信重が渡唐天神像を作り、惟肖得巖に序を、大岳周崇ら十僧に賛を書かせたという絵画事例がある。信重は永享十年（一四三八）の帰国の際にこの像を持ち帰ったようである。渡唐天神像としては比較的早い作例である。

前期も終り近くになると、ともに真言宗の名刹である法善寺と大善寺関係の二つの事例がある。前者は文明十一年（一四七九）に勧進沙門頼慶らが三千仏像三幅を制作したこと、後者は、同十六年に和泉が主願道清らの大般若本尊十六善神を描いたことである。和泉は甲斐に住んだ民間絵師か。仏画は性格上、年代が判明するものが少ない。これらは当時の甲斐における仏画制作が知られる意味での貴重な事例である。

## 後期

後期は一五〇〇年代である。

後期の最初の事例は、文亀三年（一五〇三）に仏師鎌倉何ノ内大和尚が蓮華寺の日蓮上人像を彩色したことである。不思議な名前だが、鎌倉住の仏師であろう。

信虎時代の絵画史料は、僅か四例しかない。永正五年（一五〇九）に朝比奈備中守の母和鼎契調大姉が、飢饉のために売り出されていた鎌倉光明寺の浄土曼茶羅を買い、某所に寄進した。この曼茶羅は、現在、新善光寺に所蔵されているが、まだこの時には新善光寺はできていないので、某所からさらに同寺に移動したもの。同曼茶羅は享祿五年（一五三二）に京都の表補絵師岡本左衛門次良久吉によって修補されているが、おそらく京都にわざわざ出して修補させたのであろう。

続いて大永二年（一五二二）に時を同じくして実如と証如から方便法身尊像二幅がこの地に下賜されている。当時、本願寺の宗主が浄土真宗を広めるために全国に方便法身尊像を下賜したことはよく知られる所である。この二幅はその一部だが、実如が下すのはいいとして、証如はこの時、僅か七歳なので、史料自体に不安が残る。

天文十年（一五四一）に当主に成り立ての晴信が新長谷寺に観音像を寄進している。さらに晴信は、同十四年に八幡北村の八幡宮（現在の窪八幡神社）に権少僧都有純筆三十六歌仙を奉納した。『甲斐国志』によると、この奉納は、晴信の箕輪攻めの戦勝祈願のためであったことがわかる。同年に窪川宮内少輔も同じ八幡宮に橋弁慶の画を奉納しているが、あるいは晴信のそれと同じ目的であったか。権少僧都有純は大和絵を能くした僧侶画家と解しておきたい。有純も甲斐の住人か。

晴信は天文十七年の塩尻峠の合戦で勝利し、以後戦国大名として急成長するが、これと符合して絵画史料も垢抜けしてくる。

天文二十二年に曹洞宗の禅僧安之が、長禅寺の武田信廉筆武田信虎夫人像に著賛している。信廉とは晴信の弟で、逍遙軒のこと。ここで年記が知られる逍遙軒の他の二作例も一緒に見ていく。一点は、妙心寺東海派の禅僧春国光新が永祿六年（一五六三）に著賛した恵運院の雪田和尚像、もう一点は同じ春国が天正二年（一五七四）に著賛した大泉寺の武田信虎像である。これらの名品についてはいくつか研究があるし、<sup>(8)</sup>また筆者は逍遙軒関係の資料をさほど持ち合わせていないので、賛文を読んで気付いた点だけを指摘しておく。それは母信虎夫人像の「自描慈母之容・顔」という記述と父信虎像の「手写庵主之真容」の違いである。この容顔と真容の違いは逍遙軒の画家としての成長を意味しているのではあるまいか。逍遙軒が中世甲斐を代表する画人だけに、どこで、どのようにして画技を修得していったか、具体的な解明が望まれる。

晴信の招聘で、弘治二年（一五五六）から翌年にかけて入甲していた当代きつての文筆僧天龍寺の策彦周良が、この間に南松院の渡唐天神像に著賛している。<sup>(9)</sup>このことが当時の甲斐の文芸の高まりを証明していることはいうまでもない。

霊彩筆涅槃図が弘治三年時に既に大蔵経寺に所蔵されていたことを確認して、次の永祿六年の信玄と義信が美和神社に沼津与忠久筆板絵三十六歌仙を奉納した事例に移ろう。この作品は現存しており、信玄父子が武運長久、子孫繁昌を祈願して奉納したもの。沼津与忠久は、沼津に住んでいたといわれるが、<sup>(10)</sup>静岡県側の史料には名前が見当たらない。

続いて、永禄九年以前に都留郡の領主小山田信有<sup>(11)</sup>が月江寺住持の用蔵主から絵二幅を賜っている。山梨ではこの種の史料がほとんどないが、絵画が民間に広まっていたことが知られる貴重な事例である。

さて永禄九年に妙心寺東海派の禅僧天桂玄長が南松院の穴山信友夫人像に、翌年、同龍泉派の禅僧希庵玄密が穴山信友像<sup>(12)</sup>にそれぞれ著賛している。穴山氏は家臣といっても、親族筆頭の特別な存在である。信友夫人は信玄の姉で、武田氏との関係も極めて密であった。おそらく、穴山氏は文化的には武田氏とほぼ同レベルであったはずで、ここに穴山一族の肖像画が生まれた事由がある。

永禄十三年に光海が修理し由来を記した法善寺の伝智証大師筆の不動明王は武田守護の重宝。さらに信玄は元亀元年（一五七〇）に曼殊院准三后覚怒の天台座主就任を祝して、伝毛松筆の猿図（東京国立博物館蔵）を進呈している。まさに当時の宋元画は戦国大名のステータス・シンボルであったに違いない。

元亀四年四月十二日に信玄は帰路の途中、信州駒場で没するが、この直前の三月二十一日に法善寺に十王冥府唐画十三幅を寄進している。死期を悟ったの信玄の行為であろう。

勝頼の時代は僅か九年間である。信玄の死は遺言によって三年隠されたが、満三年を経て、恵林寺で盛大な葬儀が行われた。勝頼は葬儀のちょうど一ヶ月後の天正四年（一五七六）五月十六日に高野山成慶院に信玄寿像と遺物を納め、供養を依頼している。<sup>(13)</sup>このほか、勝頼関係では、天正七年に上杉景勝からの二幅一對の舜拳画贈賜に

対して礼状を送るという事例がある。この舜拳画は、勝頼の妹菊姫との婚儀が調ったのに対して景勝が勝頼に贈ったものだが、この場合は宋元画か大名間の信義の道具として使用された例である。

天正五年以前に宝林寺開山の雪叟和尚が達磨像を描いている。雪叟は妙心寺の法流を継いだ人というから、あるいは京都で画技を修得したか。勝頼時代の最後の事歴は、天正八年に月輪一宗軒が五社権現の本地仏五像を描いたことである。月輪一宗軒も伝記未詳だが、僅かしか知らない甲斐の民間絵師の一人と見做しておく。

天正十年に自害した勝頼は甲府を脱出した時に武田館を焼き払った。その後に入ってきた織田軍は、甲府の町を焼き尽したに違いない。この時点で武田氏が築き上げた文化財や所持していた文書類はほとんど消滅したと考えられる。

この時の悲劇の一つが妙心寺東海派の名僧快川紹喜の恵林寺山門上での焼死である。快川が著賛した作品としては、恵林寺の渡唐天神像、慈雲寺の渡唐天神像、南泉寺の自賛像が現存するが、これらの制作はもちろん天文十年以前である。また武田氏滅亡に関係する事例としては、勝頼が自害した約一ヶ月後に、慈眼寺尊長が高野山引導院に弔いを依頼するが、そのために信虎公と信玄公寿像二幅、勝頼公并御台所御曹子寿像一幅を送り届けたことが挙げられる。<sup>(14)</sup>引導院は現在の持明院で、これらの諸像はすべて同院に現存している。徳川氏の領国時代的重要事例は、天正十一年に妙心寺東海派の禅僧速伝宗販が静岡清水市の霊泉寺の穴山梅雪像に著賛したことである。梅雪（信君）は、前述した信友の子で、家康の勧めで武田氏を

離反した武将である。

豊臣氏の直轄時代には三つの絵画事例がある。その一つは、天正十九年にこれまた東海派の禅僧桂岩徳芳が最恩寺の穴山勝千代像に著賛したこと。勝千代は梅雪の子で、天正十五年に夭折したので母の見性院がこの像を作った。上野晴朗は、以上に挙げてきた四点の穴山氏関係の肖像画はすべて追慕像であることを指摘している<sup>15)</sup>。

次は、文禄四年（一五九五）に浅野忠吉が府中八幡宮に田中治兵衛筆馬二枚を奉納したことである。前年に浅野長政（初名は長吉）が入部しているので、忠吉はその一族であろう。田中治兵衛とは近世的な名前だが、伝記は不明。治兵衛も甲斐住の画家としておきたい。

後期の最後の事例は、慶長二年（一五九九）に妙心寺霊雲派の禅僧鉄山宗純が一蓮寺の武田信玄筆渡唐天神像に跋を記したことである。一蓮寺本は、前期で挙げた信重所持本を信玄が写したものの。鉄山は信玄を熟知していたはずなので、この作品は信玄の真筆と見ていい。おそらく、鉄山は武田氏の盛時を思い起しながら跋を書いたに違いない。

## まとめ

山梨県の中世絵画史料を纏めて感じたのは、何か硬質で、やゝ保守的ともいえる中世像であった。

まず前期においては、一群の向嶽寺派の頂相が注目されるものの、全体に史料そのものが少なく、地味なものを感じた。とくに一四〇

〇年代の絵画史料がもっと蒐集できるならば、前期の様相も当然変ってくると思う。

後期では、意外と信虎時代のものが少なかったが、さすが信玄の時代は、甲斐の戦国文化の絶頂期だけに、史料も充実していた。逍遙軒筆を含んだ肖像画、信玄らが寺社に奉納寄進したいく点かの絵画、渡唐天神像などの存在によって、この文化が一瞥できたと思う。勝頼時代以降もかなりの数の史料があったが、そのなかでもやはり武田氏や穴山氏関係の肖像画が目をつけた。時代の節目事に良質の肖像画が存在する様は、まさに肖像画が甲斐中世文化の精華といわれる由縁である。

## 〔注〕

（1）佐藤進一『増訂鎌倉幕府守護制度の研究』（東京大学出版会、一九七二）参照。

（2）「時代背景」は、磯貝正義、飯田文弥『山梨県の歴史』（山川出版社、一五七三）を参照して記述した。

（3）島尾新の同図解説（島田修二郎・入矢義高監修『禅林画賛』 毎日新聞社、一九八七に所収）によると、蘭溪の同図への著賛は北条時宗のためであったとする。

（4）守屋正彦「中世の仏教絵画の受容について」（『甲斐路』六十四、一九八七）には、夢窓派関係の現存作品として、一蓮寺の妙沢筆不動明王図と恵林寺の曇芳周応筆夢窓国師像が挙げられている。ともに正確な制作年代が掴めなかったため、言及しなかった。

（5）『塩山市史 史料編 第一巻、原始・古代・中世』（塩山市、一九九



六)の史料解説に、拔隊像は二本とも七周忌用とする説が紹介されている。向嶽寺本の方はその通りであろうが、松泉寺本は「向岳寺住持傑叟自玄」という自署からいって、徹底そうとは考えられない。松泉寺本については植松又次「塩山市松泉寺蔵 絹本著色大円禪師像」

『甲斐路』二十七、一九七五)が詳しい。

(6) 峻翁令山像の正確な制作年代は不明。『富士吉田市史 史料編 第二巻、古代中世』(富士吉田市、一九九二)の史料解説に従って、ひとまず、ここに置く。同図については『富士吉田研究』十一(一九九六)に富士吉田市史編さん中世調査員による口絵解説がある。それによると、峻翁が開いた東京都八王子市の広園寺にもかつて同じ賛文の峻翁像があったとの江戸期の記録がある由、武蔵国との関係を留意しなければならない。

(7) これら五幅はあたかも一連の歴代像のようにも解せるが、賛文の体裁からグループをなすもの(心地、孤峰、絶学)とそうでない別々のもの(拔隊、峻翁)に分類できる。具体的な作品調査を行って、その実態を確かめてみたい。

(8) 信虎像については植松又次「信玄と甲斐の美術工芸」(『甲斐路』二十五、一九七四)が詳しい。また甲斐の中世肖像画全体については、野沢君次郎編集・構成『原色武田遺宝集』(武田信玄公宝物保存会、一九七二)のなかに上野晴朗の論文と解説がある。上野のそれは甲斐の文化全体を見渡した優れた業績である。

(9) 大石利男も、「式部輝忠小考——新出扇面画の紹介を兼ねて——」(『東京学芸大学紀要、第二部門、人文科学』四十一、一九九二)でこの著賛が策彦の入甲時のものとする。同論文によるとこの作品には「可卜」と読める画家印があるとの由。所蔵者の南松院や穴山信友夫人が策彦から道号を授ったことなどから類推すると、穴山氏のた

めの著賛と考える。

(10) 『古画備考』の「狩野門人譜」に沼津忠久が出てくる。忠久を沼津の住人とする史料裏付はないが、同書によると、忠久に近い人物として乗昌、乗夫がいて、乗昌が沼津に住すとされている。おそらく忠久も沼津の住人であろう。

(11) 信有は小山田氏が何代に渡って使い続けた名前のようなのである。ここでは『富士吉田市史』に従って年代を決定した。『原色武田遺宝集』に、都留市長生寺蔵の小山田越中守画像が図版で掲載されている。同書の上野の解説によると、この越中守の名前も信有で、天文十年に没した人物であるという。

(12) 佐藤八郎「南部町円蔵寺所蔵『穴山信友画像』の賛について」(『甲斐路』十四、一九六七)参照。佐藤は同論文のなかで、信友と明叔、希庵の二禅僧の間の交わりを詳しく論じている。

(13) この時に成慶院に納められた信玄寿像はこれまで一般に長谷川信春筆武田信玄像とされてきた。清雲俊元は「南化元興と長谷川等伯」(『武田氏研究』五、一九八九)のなかで南化と武田氏、南化と等伯

の関係を重視して通説を支持した。ところが、加藤秀幸は、太刀に見える二引両絞などに注目し、この信玄像の真の像主は、畠山義統ではないかと推測する(「武家肖像画の真の像主確定への諸問題へ上」——長谷川信春筆武田信玄、仮名和長年像并に伝足利尊氏、同義尚像について——『美術研究』三百四十五、一九八九)。加藤説に加担すると、勝頼が成慶院に納めた信玄寿像は行方不明となる。

(14) 清雲前掲論文(注13)参照。

(15) 上野前掲論文(注8)参照。

〔補注〕

『古画備考』には、仏画を描いた武田家臣の木村長利や身延山仏殿客殿

書院の画を描いた狩野式部入道了硯・隼人成親父子、勝沼宿村民所蔵の菅神像に印字を残した信濃の画僧昌安等の名が載るが、江戸期の史料なので本文では触れなかった。

〔資料Ⅰ〕地方史に見える絵画史料（未定稿）

| 西暦   | 和暦         | 月日 | 内 容                                                                                                     | 出典史料名（注）   |
|------|------------|----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 1278 | 弘安元／7．24   |    | ・これ以前、蘭溪道隆、達磨図（向嶽寺蔵）に著賛する。                                                                              | ②達磨図賛      |
| 1306 | 嘉元4／2．29   |    | ・甲州岩崎の地頭武田武政、不動明王一幅を修補する。（同像は、延徳元〈1498〉9．8にも修補される）                                                      | ④柏尾山大善寺    |
| 1307 | 徳治2        |    | ・夢窓疎石、高峰顕日像を作り、鎌倉万寿寺に赴いて自賛を乞う。                                                                          | ②夢窓国師年譜    |
| 1386 | 至徳3／8．晦日   |    | ・抜隊得勝、孤峰の自賛を謹写して、向嶽庵の常住物として孤峰覚明像（向嶽寺蔵）を作る。                                                              | ②孤峰覚明像賛    |
| 1393 | 明德4／5．14   |    | ・傑叟自玄、華林慧昌書記の求めで、抜隊得勝像（松泉寺蔵）に抜隊の自賛を謹写する。                                                                | ②抜隊得勝像賛    |
|      | 4／6．1      |    | ・傑叟自玄、抜隊の自賛を謹写して、抜隊得勝像（向嶽寺蔵）を作る。                                                                        | ②抜隊得勝像賛    |
| 1400 | 応永7        |    | ・この頃、峻翁令山像（月江寺蔵）が作られる。                                                                                  | ②峻翁令山像賛    |
| 1422 | 29／11．25   |    | ・武田信重、在京中、渡唐天神像を作り、惟肖得巖に序を、大岳周崇ら10僧に賛を書かせる。                                                             | ④          |
|      | 29／12．3    |    | ・抜隊の自賛を謹写した抜隊得勝像（賛の部分のみ現存）（月江寺蔵）が作られる。                                                                  | ②抜隊得勝像賛    |
| 1428 | 応永35／5．9   |    | ・絶学祖能頂相（月江寺蔵）。                                                                                          | ③絶海祖能像賛    |
| 1479 | 文明11／11    |    | ・勧進沙門頼慶碓円昌元碓慶の銘の三千仏像三巾が作られる。                                                                            | ④加賀美山法善寺   |
| 1484 | 文明16／11．23 |    | ・主願道清岩崎竹内筆者和泉表絹本願西光坊長祐律師の銘の大般若本尊十六善神が作られる。                                                              | ④柏尾山大善寺    |
| 1503 | 文亀3／9．8    |    | ・仏師鎌倉何ノ内大和尚、日蓮上人彫像（蓮華寺蔵）を彩色する。                                                                          | ③日蓮上人像台座銘  |
| 1509 | 永正5        |    | ・朝比奈備中守の母和鼎契調大姉、鎌倉光明寺の浄土曼荼羅（善光寺現蔵）を買い、某所に寄進する。（同曼荼羅は、享禄5〈1532〉京都の表補絵師岡村左衛門次良久吉が修補、さらに永禄11〈1568〉にも修補される） | ①由来記・修補記   |
| 1522 | 大永2／2      |    | ・証如判阿弥陀像                                                                                                | ④萩谷山正念寺    |
|      | 2／4．16     |    | ・実如、前住順勝に方便法身尊像を下賜する。                                                                                   | ④等力山万福寺    |
| 1540 | 天文9／7      |    | ・月江庵（月江寺）の心地覚心像、孤峰覚明像、抜隊得勝像（前出）、絶学祖能像（前出）、峻翁令山像（前出）（いずれも月江寺蔵）が修補される。                                    | ④水上山月光寺    |
| 1541 | 天文10／9．18  |    | ・武田晴信、新長谷寺に観音像を寄進する。                                                                                    | ④正宅山不動寺    |
| 1545 | 天文14       |    | ・武田晴信、八幡宮に権少僧都宥純筆三十六歌仙板絵を寄進する。                                                                          | ④八幡宮（八幡北村） |
|      |            |    | ・窪川宮内少輔、八幡宮に橋弁慶の画を奉納する。                                                                                 | ④八幡宮（八幡北村） |
| 1553 | 天文22／6     |    | ・安之、武田信廉筆武田信虎夫人像（長禅寺蔵）に著賛する。                                                                            | ⑤武田信虎夫人像賛  |
| 1556 | 弘治2        |    | ・策彦周良、渡唐天神像（南松院蔵）に著賛する。                                                                                 | ②渡唐天神像賛    |
| ～57  | ～3         |    |                                                                                                         |            |
| 1557 | 弘治3／8      |    | ・甲州松本山大蔵寺海真、霊彩筆涅槃図（大蔵経寺蔵）を修補する。                                                                         | 裏書         |
| 1563 | 永禄6／2      |    | ・春国新光、武田逍遙軒筆雷田和尚像（恵運院蔵）に著賛する。                                                                           | ①雷田和尚像賛    |
|      | 6／6．28     |    | ・武田信玄・義信、美和神社に沼津与忠久筆三十六歌仙板絵（美和神社蔵）を寄進する。                                                                | ④美和神社・古画備考 |

|                                                                          |                                                                                                                                                                                                          |                                                                   |
|--------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
| 1566 永禄9 / 12<br>9                                                       | ・天桂, 穴山信友夫人像(南松院蔵)に著賛する。<br>・これ以前, 小山田信有, 月江寺住持用蔵主より絵二幅を賜う。                                                                                                                                              | ⑤穴山信友夫人像賛<br>③月江寺旧蔵文書                                             |
| 1567 永禄10 / 夏<br>1570 永禄13 / 4. 13<br><br>元亀元 / 4<br><br>元 / 8<br>元 / 11 | ・希庵玄密, 穴山信友像(円蔵院蔵)に著賛する。<br>・法善寺光海, 武田家代々の重宝, 智証大師筆不動明王像の由来を記す。<br>・武田信玄, 曼殊院覚怒の天台座主就任を祝い, 伝毛松筆猿図(東京国立博物館蔵)を贈る。<br>・信玄夫人三条氏の葬儀の際, 夫人像が掛けられる。<br>・春国新光, 桃隠和尚像(南松院蔵)に著賛する。<br>・武田信玄, 京都鞍馬寺より勤行用の本尊絵像が贈られる。 | ②穴山信友像賛<br>④加賀美山法善寺<br><br>寄進状<br><br>①円光寺文書<br>⑤桃源和尚像賛<br>①善光寺文書 |
| 1572 元亀3 / 1. 22<br><br>1573 元亀4 / 3. 21<br>1574 天正2 / 3                 | ・武田信玄, 法善寺に十王冥府唐画十三幅を寄進する。<br>・春国新光, 武田逍遥軒筆武田信虎像(大泉寺蔵)に著賛する。                                                                                                                                             | ④加賀美山法善寺<br>⑤武田信虎像                                                |
| 1576 天正4 / 4. 16<br><br>4 / 5. 16                                        | ・武田信玄の葬儀の際, 御影は御供衆仁科盛信が持ち, 掛真は建福寺東谷和尚が務める。<br>・武田勝頼, 高野山成慶院に信玄寿像と遺物を贈る。                                                                                                                                  | 沼津市史<br><br>①成慶院文書<br>④白野山宝林寺                                     |
| 1577 天正5 / 2. 16<br><br>5 / 11                                           | ・宝林寺開山雪叟和尚没。寺宝に雪叟所画の達磨像あり。<br>・慶紹法印, 柏尾山の公用物の天台大師像を表装する。                                                                                                                                                 | ④拍尾山大善寺<br>①上杉家文書                                                 |
| 1579 天正7 / 9. 17                                                         | ・武田勝頼, 上杉景勝に二幅一對の舜拳画贈賜に対しての礼状を贈る。                                                                                                                                                                        | ④五社権現                                                             |
| 1580 天正8 / 12                                                            | ・月輪一宗軒, 巨摩郡小笠原村五社権現の本地仏の弥陀, 薬師, 千手, 十一面, 文殊の五体を描く。                                                                                                                                                       | ②惠林寺渡唐天神像賛・慈雲寺渡唐天神像賛・快川紹喜像賛<br>①持明院文書                             |
| 1582 天正10 / 4. 3<br><br>〃 10 / 4. 15                                     | ・快川紹喜没。快川賛渡唐天神像(惠林寺蔵)・渡唐天神像(慈雲寺蔵)・自賛像(南泉寺蔵)はこれ以前。<br>・慈眼院尊長, 高野山引導院に勝頼遺品として信虎公寿像(模本が持明院に現存)と信玄公寿像(持明院蔵)の各一幅, 勝頼公并御台所御曹子寿像(持明院蔵)一幅を納める。                                                                   |                                                                   |
| 1583 天正11 / 6<br>1590 天正18 / 7                                           | ・速伝宗販, 穴山梅雪像(霊泉寺蔵)に著賛する。<br>・顕如, 万福寺門徒甲州都留郡瀬中郷に本尊を下賜する。                                                                                                                                                  | ⑤穴山梅雪像賛<br>④水上山西願寺                                                |
| 1591 天正19 / 6. 7<br>1595 文禄4 / 8. 15                                     | ・桂岩徳芳, 穴山勝千代像(最恩寺蔵)に著賛する。<br>・浅野忠吉, 府中八幡宮に田中治兵衛筆画馬二枚を奉納する。                                                                                                                                               | ⑤穴山勝千代像賛<br>④八幡宮(府内)                                              |
| 1599 慶長2 / 2. 25                                                         | ・鉄山宗鈍, 武田信玄筆渡唐天神像(原本は前出の応永29<1422>明兆筆惟肖得巖序大岳周崇ら10僧賛の像)(一蓮寺蔵)に跋を誌す。                                                                                                                                       | ①渡唐天神像跋                                                           |

(注) 出典一覧(年表内の番号は以下の出典と対応)

[市・町・村史]

① 甲府市史 史料編 第一巻 原始古代中世 甲府市役所 1989

② 塩山市史 史料編 第1巻 原始・古代・中世 塩山市 1996

③ 富士吉田市史 史料編 第二巻 古代中世 富士吉田市 1992

[地誌]

④ 甲斐国志

[美術史文献]

⑤ 野沢次郎編集・構成『原色武田遺宝集』武田信玄公宝物保存会 1972



菩薩の住む清浄な仏国土で、それらを浄土と呼びます。浄土は十方にあつて、この世からみますと無数に存在します。例えば、薬師仏は東方の瑠璃世界に、弥勒菩薩は北方兜率天に、観音は普陀落山に、なかでも最も広く知られたのが、阿弥陀仏の住む西方極楽浄土であります。

この極楽浄土の主である阿弥陀仏への信仰は、古くから中央アジアや中国にも大いに広がっていましたので、その辺で起った信仰かと考えられていましたが、最近、二世紀頃、インドに起源があると考えられる遺物がマトウラーで発見されています。

そもそも、阿弥陀仏は、まだ比丘としての永い修業中に、思索に思索を重ねた末、理想の国土を築くため、四十八の誓願を立てました。それが成就しなければ仏（如来）にはならないと約し、遂に達成、阿弥陀仏として自らが築いた西方極楽浄土の教主となったのでした。

その「阿弥陀四十八誓願」のなかに次のようなことがあります。「もろもろの功德を修め、吾が浄土に生まれんと欲せば、寿の終わるに臨みて、その人の前に現れん……」これは『無量寿経』にあります。

また『阿弥陀経』には、何日かの勤めを行った結果として、命終る時に臨んで、阿弥陀仏は衆々の聖衆と共に、その現前に現れ給うとあります。こうした阿弥陀の救済願が絶大な魅力となつて、その信仰が広まつて行つたわけです。

日本へも古くからこうした阿弥陀仏への信仰が伝えられていまし

た。それは遺物の上からも窺えます。例えば、法隆寺金堂壁画の「阿弥陀浄土図」（焼失）。また最古の阿弥陀仏として知られている法隆寺献納宝物の山田殿像。法隆寺の「橘夫人念持仏」等がそれですが、これらは阿弥陀三尊像であつて、阿弥陀関係の經典に説く、極楽浄土の諸相を、より広角的に扱えた図様すなわち、「浄土変」が現れるのはもう少し時代が降つてからのことでありました。

その代表は「当麻曼荼羅」です。奈良時代、八世紀後半に中将姫が一夜にして蓮糸で織り上げたと言う伝説で有名ですが、まさしく「観無量寿経」に基づいた阿弥陀浄土の図であり、後々まで浄土教とその美術に大きな影響を与えました。

さて、時代が下つて、平安時代に入りますと、最澄や空海がもたらした天台・真言の新しい密教によつて仏教は大きく変化していきます。そのなかにあつて、阿弥陀信仰を強調する浄土教は日本独自の姿をとりながら著しく発展していくのであります。

寛和元年（九八五）、天台僧恵心僧都源信（九四二―一〇一七）は、日本ではじめて浄土思想を体系的に説き、死後、極楽に生まれることを勧め、その指導書とも言える『往生要集』と言う書を著しました。この書は以後の日本の仏教界を大きく動かす原動力となり、続く法然、親鸞らによつて日本仏教最大の流れを形成する浄土教が確立されていくのであります。

源信とて、独自の思想からではなく、中国唐代の經典解釈のいろいろな考え方から導き出したもので、現世を厭い（厭離穢土）、浄土を心から願う（欣求淨土）を提唱したのです。そして心の中で阿弥陀

陀仏の姿を想い観ることを説いたのです。

心の中で阿弥陀仏の姿を想い観る。すなわち、仏を観相しながら念仏することによって極樂往生を遂げることが出来ると、源信はこの書の中で、具体的な例を挙げつつ語ったのありました。

これを観相念仏業と言ひ、仏の姿を想い描きながら念ずると言う精神的高揚によつて、自分の現前に阿弥陀仏が燦然と現れ、己と対面する。それを体験するまで念仏に専念すると言ふものであります。それは浄土関係の經典に詳細に説かれている阿弥陀浄土の光景を脳裡に描きながら、まだ見ぬ仏との対面を果そうとする精神作用であります。

この精神作用こそ、仏を描き出そうとする創作活動に於ける精神作用そのものであり、より莊嚴で、より美しい理想の世界に座す仏を想い描こうとするところに、芸術的作用があり、浄土教美術を生み出した根源があつたと思うのです。

そして、そこに顕れたのは日本人の心に映つた仏様であり、中国やその他の国々とはちがった日本独自の阿弥陀仏が出現したのであります。

宇治平等院を訪れた方も多いでしょう。あの鳳凰堂に坐す本尊「阿弥陀如来像」は、仏の本様と仰がれ、正しく日本人の創りあげた純和風の仏像です（図版一）。

仏教では正法、像法、末法と言う三つの時期があり、このうち仏法が滅びるとする末法の世に入ったのが、日本では十一世紀中頃の永承七年（一〇五二）だと考えられていました。鳳凰堂の阿弥陀像



図1 阿弥陀如来坐像 平安時代・天喜元年  
(1053) 京都・宇治平等院, 国宝

が造立されたのは、奇しくもその翌年の天喜元年（一〇五三）のことです。

末法を迎え、造寺造仏に精を出すのが救いになるとした貴族の思惑からの造仏とすればそれまでですが、定印を結び、結跏趺坐、正面を見据えたその先きには己が居るのです。観相し、一心に念仏を唱える己と対面しているのです。なんと優しい眼差しではないでしょうか。堂内は極樂浄土の莊嚴をこの世に出現させています。観相念仏の人々にとって、また、末法を意識した人々にとって、どれほどの資けになったでしょうか。

さて、末法の世を迎えた我が国内では、それを実感させるような社会騒動が起つて、人々は不安をつの募らせ、ますますこの世を厭い、逆に末世の幸福を求めるようになります。善行を積み、仏を念ずれば往生を遂げさうしてくれると言ふ阿弥陀仏の救済願への信仰が

一段と高まります。

やがて、臨終に際して、極楽往生へ導くため、阿弥陀仏自ら多くの菩薩や聖衆を引きつれて、浄土からやってくるという来迎思想が人々の心を把えていくのでありました。

かくして、来迎往生を願う浄土信仰は末法思想と結びついて急速に、しかも新しい展開へと進んでいったのであります。

源信の『往生要集』に続いて、幾つもの往生伝が撰述されました。その内容は、公卿、高僧などが往生した例を記述したものから次第に在俗者が往生した事例を取り上げることが多くなってきました。浄土信仰の底辺の広がりや物語るものと解せましょう。

こうした時代に呼応して、阿弥陀仏が来迎する様を具体的に描い



図2 阿弥陀三尊像 平安時代・久安4年(1148)  
京都・三千院, 国宝

たいわゆる「来迎図」や、それを立体的に仏像で顕した「迎接像」が製作されるようになり、より強烈な説得力を以って多くの人々を浄土救済へと導いていったのであります。

京都大原三千院の阿弥陀三尊像を拝観した方は、お気づきでしょうか。かの定朝様式のそれとはどこか違ったお姿です(図版2)。

本尊阿弥陀仏は正面向きの坐像ですが、腰をこころもち持ち上げ気味で、正に立ち上がらんとする瞬間を把えた姿です。往生者を迎えに行こうとする意志が窺えます。

向って右の観音もやはり坐像で、腰を浮かせ、かなり前屈みにしています。明らかに本尊より一寸早く動き出したことを思わせます。普通の坐像とちがった坐り方でしょう。左側の勢至菩薩も合掌した坐像で、観音と同じ初動の姿勢をとっています。迎えに行くために立ち上がるうとする意志を強調しています。

金色に輝いたこの三尊像と対面した瞬間、来迎に摂するとは、かくなるものかと、目を見張る思いがします。己の眼前に阿弥陀が出現しているのだと、そんな思いに感動したことを覚えております。

観相の所産である鳳凰堂の阿弥陀像より約一世紀を経た久安四年(一一四八)の造像であり、その間の像容の変化であります。

彫像より絵画の方がより自在な表現が可能です。先きの『往生伝』の記述の中には往生を願う人が画像の阿弥陀仏を前に、西方に向って座し、臨終を迎えたとする話が多く登場して参ります。このような臨終対面の来迎図はかなり普及していたと考えられます。こうし





図3 阿弥陀聖衆来迎図 平安時代・12世紀 和歌山・高野山有志八幡講十八箇院、国宝

た時代の要求の中から、やがて、一大傑作が産み出されました。

それは高野山に保管されている「阿弥陀聖衆来迎図」です。平安時代後期、十二世紀を代表する絵画の一つで、もと、比叡山横川にあったと言いますから、天台浄土教団のもとに製作されたと考えられます。三幅からなり、縦二メートル余、横幅三幅合せて四メートル以上の堂々たる大画面であります（図版3）。

阿弥陀仏が聖衆と共に、雲に乗ってこの世にやって来る光景を画

面一杯に溢れんばかりに描いてあります。

中央に坐す正面向きの阿弥陀仏は一段と大きく、金色に輝いています。蓮台を持った観音はやや横向き、勢至は正面向きと変化があります。天空から降り下って来る動きの現でしょう。それも、ゆつくりと、漂うようです。

阿弥陀仏を囲むように、その背後に、手に手にさまざまな楽器を奏でる二十五菩薩が、これまたゆつくりと追従しています。菩薩達の表情がいい。にこやかに微笑んでいる。死に直面しているのに暗い陰はみじんもありません。朱の裳には点々と花模様が散りばめられ、天衣の緑や赤が交叉して美しい。色彩はあくまで淡く、霞の中から出現したような情景を醸し出しています。

ピンクの蓮の花びらが静かに散り、山間の崖には紅葉が美しい。そこは紛れもなく現世です。琵琶湖の上空に浮かび出したようです。比叡山修業僧の観相に顕現した阿弥陀仏でしょうか。私にはそのように思えて仕方ありません。確かに、対面する己にだけ向って来ているようです。仏を信じ、阿弥陀を現前に観る精神作用が産み出した最高の芸術だと思います。浄土教美術の面目躍如たるものがあります。

一方、彫像でも、集団で来迎を現わした例があります。京都即成院の阿弥陀二十五菩薩来迎像がそれです。今は雛壇状に置かれています。当初はおそらく来迎の様子をダイナミックに説明していて、迎接パノラマを想わせるものだったでしょう。これらの絵画や彫像を眼にした当時の人々は、念仏の成就として阿弥陀の来迎をより具

体的に確信したことでしょう。

我々は今日でも、往生とか成仏とか口にすることがあります。弁慶は立ったまま往生したと話すし、死者に対し、放って置いたら成仏でいない、と言って供養します。このように往生と成仏は無意識に使い分けます。これは正しいのです。

実は、往生は成仏の前段階であって、往生の後、浄土での永い修業（五十六億七千万年）の後、弥勒菩薩が再びこの世で仏法を興すのを待って、その説法を聴いて始めて成仏すると言う信仰（弥勒信仰）が根底にあるからです。往生は人間の究極的目的である成仏に欠くことのできない必須事でありました。

従って、人々はまずは往生を遂げようと、現世に於いて善行を尽くし、仏を念じ、阿弥陀の名号を唱える日々を怠ろうとはしなかったのです。

来迎図はそうした人々の臨終に際し、阿弥陀仏がこの世に降り来たって浄土へ導いてくれると言う浄土教の実践的布教から産まれたもので、この絵を観ることによって、人々は往生をより現実的なものとして実感したに違いありません。だから人々の心を惹きつけるような優れた表現力、芸術性がそこに要求されたのです。

当然のことながら、時代が移るにつれ、来迎図の情景描写が変わって参ります。これまでの天台浄土教の観相念仏者は、仏に対し、阿弥陀仏は己を迎えに、己のためにやって来ていました。

それが、同じ正面観の阿弥陀仏でも脚を半跏、観音菩薩は片

立膝となつて、来迎の意志をより強く現わそうようになります。正面来迎の観相性が薄れて、救済を主とした来迎像としての性格が顕著になってきたと言えます。末法の世の然らしむる成りゆきだと言えるかもしれません。

それが、もつと変化して、己は第三者の往生を眺める立場になっていきます。阿弥陀仏はもう己には向っていません。来迎図の画面左上から斜めに下降し、その先きには現実の屋舎があり、そこには己とは別の往生者が居います。

来迎図そのものが、より説明的になっていきます。己はまるで他人の来迎劇を見ている立場にあります。それは何を意味しているのでしょうか……。

それは、絵を見ている人々の階層がちがって来ているからです。これまでのような正面観相を期す念仏修業層ではなく、浄土往生をより説明的に指し示す必要のある人々を対象にし始めたからです。より理解しやすいように、来迎図そのものの説明法が変わらざるを得なくなったからであります。救いを求める人々の階層の広がりに対応するためであつたと考えられます。

こうした斜め進行形の来迎像は鎌倉時代になってからと考えられていましたが、伊勢朝熊山経塚から斜め下降形で屋舎を描いた来迎図を線刻した鏡像が出土しまして、これが平治元年（一一五九）以前の製作であることが判明しました。すなわち、この種の来迎図は平安時代、十二世紀葉まで溯ることがわかりました。末法到来に

建立された宇治平等院から一世紀、また大原三千院の正面向き阿弥陀から十年の変化です。

仏を観相すること、仏の姿を虚空に観ると言う宗教的体験は經典の説くところを良く理解し、仏教的修業を積んだ僧侶や、經典を讀解できる教養ある貴族や上流社会の人々なら可能でしょう。しかし、一般の庶民、ましてや經文を讀めない人々には、このような体験を實踐することはできません。

ならば、多くの在俗者は阿弥陀の来迎を受けて往生することはいきないこととなります。何人たりとも救済することを願う阿弥陀仏の本願とは一体何だろうか。

こうした反省に立つて、仏教は(浄土教は)、在俗者である多くの一般大衆の救済に向って動き出していたのです。第三者の来迎劇を見ているような説明的来迎図は、こうした人々に向って、来迎の現実性を説き、阿弥陀仏への信仰を煽り立てているように見えます。否、むしろ、人々が求めていたと言った方が正しいかも知れません。

やがて、法然や親鸞が現れて、専修念仏を唱導しつつ、時代を大きく動かして行きます。鎌倉時代と言う新しい時代の波が直ぐそこまで来ております。

治承四年(一一八〇)冬、平重衡の軍によって東大寺、興福寺は焼失してしまいました。天平創建の大仏も、大仏殿もろとも灰燼に帰してしまったのです。

夢に大仏の罹災を知った俊乗房重源(一一二一～一二〇六)は

大仏の再興を發願、再建東大寺勸進職に任ぜられました。

重源は自からを聖と称し、山里を遊行して人々に浄土の教を説いてまわっていた僧でありまして、「南無阿弥陀仏」と号し、不断念仏を實踐した熱烈な浄土教信者でもありました。加えて「入宋三度」と言うが如く、中国宋に渡り、造寺造仏と、それに関わる土木技術に新しい知見を持っていました。重源の持つこうした力量が東大寺再興と言う大事業に最も必要とされたことは確かであります。

この大事業に登場して参りましたのが、鎌倉時代を代表する仏師運慶と快慶を中心とする慶派と呼ばれる奈良仏師達でありました。

快慶(生没不詳)は東大寺再興に関わったがため、とくに重源上人と深く交わり、宗教的に強い影響を受けました。自身も「安阿弥陀仏」と号し、以後の自作の仏像にこの号を好んで記しております。快慶は浄土教を信じ、その教主たる阿弥陀仏の彫像に優れた作品を遺しております。しかもそれが、総て立ち姿、すなわち立像の阿弥陀仏で、いわゆる「安阿弥陀様」と呼ばれる新しい様式をうち立てました。

快慶の作品は、もの静かで、繊細で、優美で、しかも親しみやすく、仏の慈悲が滲み出ていると言えます。これを契機に、世の多くの阿弥陀仏は坐像から立像へと転換していったということが言えます。阿弥陀様は立ち上って、往生者を迎えに一步脚を踏み出さんとしています。坐像から立像への変化は、何も快慶の独創ではなく、浄土教思想がより大衆に向って踏み出したと見るべきでしょう。



兵庫県、播磨の浄土寺（小野市）の浄土堂には、建久年間、快慶が造ったとする来迎形の阿弥陀三尊立像があります。漂う雲に乗った五メートルもの大形の像で、完全な立像です（重源が宋から持ち帰った画像を手本にした）。

この像は「迎講」と言う浄土教の儀式と深い関係にあり、重源が各地で催した「来迎会」との結び付きを物語っています。

確かに、重源の事蹟をみますと、この播磨浄土寺以外にも、伊賀新大仏寺、摂津渡辺などに設けられた別所（既存の修業に不満を抱いて、それを離れた聖が結んだ草庵が集落化したもの）で、こうした来迎劇が盛んに演じられ、鎌倉時代の新興念仏集団の中に浄土教はさらに拡がりをみせていったのでありました。

「迎講」「来迎会」とか申したついでに着け加えておきますが、奈良の当麻寺、大阪の大念仏寺、東京世田谷の九品仏浄信寺などで、今でも行われています。要するに、阿弥陀の来迎の様子を人々がパレード的に演出したものです。

さて、恵心が観相念仏に重きを置き、自力による修業を説いたのに対し、同じ天台浄土教から現れた法然（一一三二～一二一二）は、自力の限界を実感し、ただひたすら阿弥陀仏の慈悲にすがれば、戒を守り、經典に通ずる知識がなくとも、また財を以って造寺造仏の善行を重ねなくとも、何人たりとも、同様に救済されることを悟りました。これこそが阿弥陀仏の本願であり、その力によって往生が成就すると言う「他力易行」の念仏を実践していったのであります。

だから法然の説くところは解りやすく、在家の庶民の間にも受け入れるところとなって、浄土教は貴族階級から一般大衆へと広まりました。天台の厳しい圧迫はあったものの、「専修念仏」を唱導する法然への帰依者達は、やがて鎌倉仏教の中心となる「浄土宗」として独立した教団を生むまでに発展していったのであります。言い換えますと、浄土教は法然の出現を待って、真に在俗者救済にまで到達した、と言えるでしょう。

美術史の上で幸いだったのは、法然は恵心の言う観相は否定したものの、經典に説く来迎、あるいは迎接は認めていたことです。

ここにおいて、法然教団は積極的に阿弥陀仏を礼拝対象の本尊に採り入れました。然も、それが立ち姿の阿弥陀像だったのです。だから鎌倉時代の浄土教絵画である来迎図や礼拝対象の本尊は、立像の阿弥陀仏が主役となって展開していくのであります。

しかし、法然の教えが庶民層に広がるのにつれて、来迎図は説明的要素が濃くなって参ります。と同時に、個人の念持仏として小型化し、なかならずく安価なものを求めようとする自然の成り行きにつれて単純化して、芸術的には見劣りしていくのは仕方のないことでしょう。

そんな中で、一点の光明があります。それは京都東山の知恩院にある早来迎と呼ばれる「阿弥陀二十五菩薩来迎図」です。鎌倉時代後期、十三世紀の作品ですが、その名の通り、画面左上から右下にある館内に坐す臨終に向って、険しい山の斜面を阿弥陀仏と二十

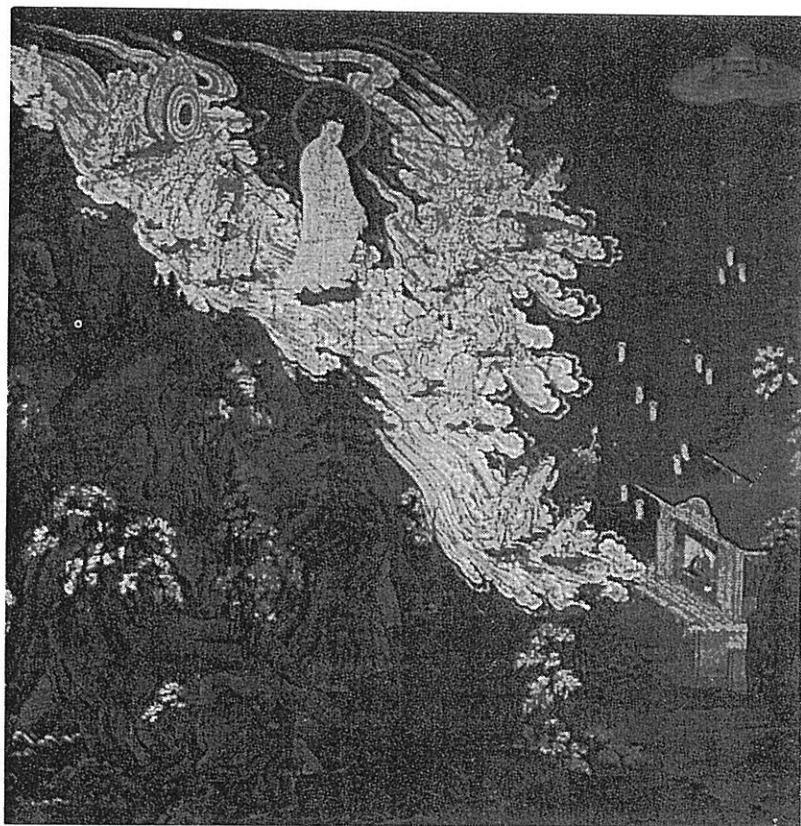


図4 阿弥陀二十五菩薩来迎図 鎌倉時代・13世紀 京都・知恩院、国宝

五菩薩の一団が雲に乗って、急ぎ駆け下りて来ます（図版4）。

靡く雲のスピード感から、むしろ殺到すると言った方が実感に近いでしょう。

先頭の観音菩薩は、もうすでに臨終者の直ぐ近くまで迫っています。前屈みになって、今しも、手にした蓮台を差し出さんばかりです。そのわずか後方には、合掌した勢至菩薩が左足をやや前に踏み出し、身をのり出しています。

一段と大きな姿で描かれております金色燦然たる阿弥陀如来はやはり左足を前に踏み出した斜め進行形の横向きの立像です。全身金

色に彩られているのは「阿弥陀四十八願」の一つ「悉<sup>しつとくみなこんじき</sup>皆金色の願」によります。眉間の白毫から放たれた光明は、八方に広がり、視線はやさしく臨終者に注がれています。

本尊より、少し前を進む一団の菩薩群は、手に手に楽器を持って演奏しています。太鼓あり、鼓あり、琴、笛あり、音曲に合わせて腰をひねり踊っているようです。

本尊の後方からも琵琶、笙、横笛などを奏でる菩薩達が続いています。皆、臨終の場に急ぎ駆けつけると言うのに、何やら楽し気であり、のびやかで悲愴感はみじんも感じられません。

僧衣をまとった臨終者は西へ向って坐し、前机には念仏の助行として自らが写経した法華経八巻が置かれています。館は高く御簾が挙げられ、来迎を待つ心が表現されています。

人間の死と言う避けがたい悲しみや恐怖を、往生成就と言う悦びに換えるのが浄土教だと言わんばかりです。そして、そこには阿弥陀仏の救済心が満ち満ちと表現されております。

その反面、峨峨たる峡谷は何んとも陰鬱で暗い。死に直面した厳しい現世の現実ともとれます。その中であって桜花爛漫、その対照が美しい。

この絵は大衆救済に向けられた法然の浄土宗の時代でありながら、描かれた往生者は立派な邸宅に住み、写経ができた階層の人に描かれています。やや高貴に過ぎると思います。これは、この時代になっても、平安時代からの伝統的な来迎図の形式から抜け切らない一面を見せているものと考えられます。

これは描き手の問題もあると思います。伝統的な大和絵の画技を習得した作家は、それが大作であればあるほど、自己の画技のありつたけを發揮しようとするでしょう。それがこうした作品を産んだものと考えられます。

ともあれ、この絵は、阿弥陀仏の救済性を極めて迫真的に表現し、人々に一層の信仰心と安心感を与えようと言う来迎図の本質を言い得ています。今日、鎌倉時代浄土教絵画の芸術的到達点を示す作品として高く評価されております。

余談になりますが、人間の飽くなき欲望は、ついに来迎にスピードを求めました。早く来てほしいと願う人々の実感がそこにあります。早さと言うのは人間が仏菩薩側に要求したものです。いわば、不安な心の所産でありましょう。その不安が、「帰来迎」「見返阿弥陀」と呼ぶものを産み出しました。来迎とは逆に、それは上昇して行くもので、往生者を導いて浄土教に帰るところを示したのです。

さて、来迎図は画中に自然の景觀が採り入れられていますが、これは宇治の平等院鳳凰堂以来の伝統です。高野山の「阿弥陀聖衆来迎図」にも見られたように、大和絵の手法を加味した日本らしい仏画の世界を創りあげています。

どの作品も、高い所からやや俯瞰的な視野で描かれています。そのため、山と地上との空間が来迎劇の舞台となっておりま。

一例を挙げてみましょう。兵庫県小童寺に伝来する「阿弥陀二十五菩薩来迎図」(図版5)がそれです。ご覧のよ、遠景の尖った



図5 阿弥陀二十五菩薩来迎図 鎌倉時代・13世紀 兵庫・小童寺

山を迂回しながら、長い行列となって金色に輝く仏菩薩達が雲に乗って飛来して来ます。近景の険しい山との間に広がる広々とした空間がその舞台です。

例えば、八ヶ岳から富士山を望む雲海上の御来光にも等しい光景を醸し出しています。このように現実にあるような景色を採り入れることは来迎の実現性をより一層、然も強力に印象づける効果があったと思われます。それが庶民を対象とした鎌倉期の浄土教にあったのは、欠くべからざる要素として、えも言われぬ説得力を生んだものと解せます。

身近な山を効果的に使った来迎図として、一連の「山越阿弥陀図」があります(図版6)。京都禅林寺のものがその例です。少しく時代が溯る(鎌倉前半)作品ですが、双子山の窪みから阿弥陀如来が此岸に来ようと、上平をのり出しております。斜め進行形の来迎図

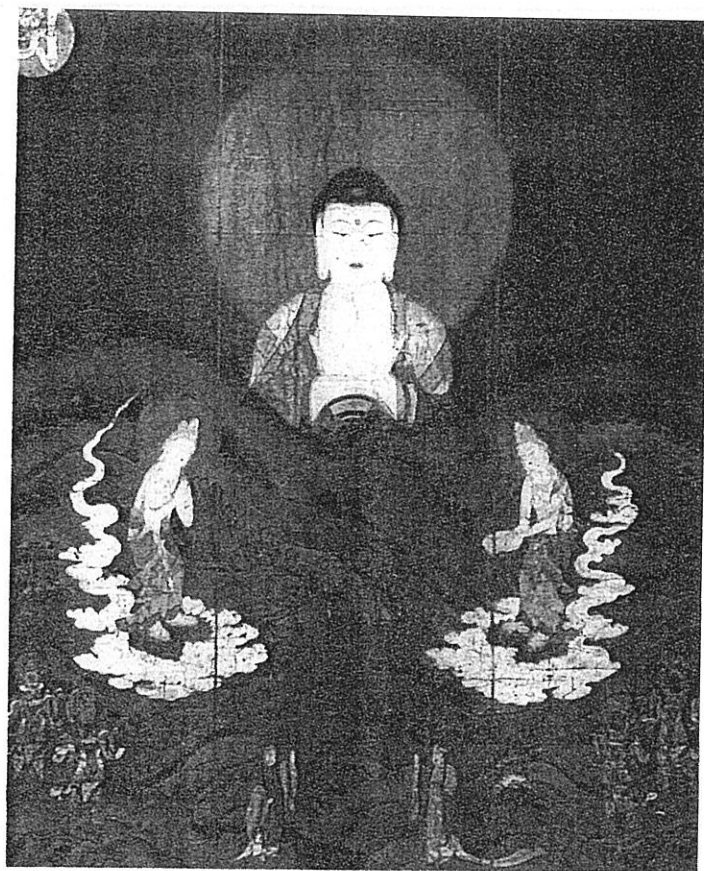


図6 山越阿弥陀図 鎌倉時代・13世紀  
京都・禅林寺, 国宝

とは趣を異にし、阿弥陀仏は観る者に正対した正面観で描かれております。光芒とした丸く大きな光背とあいまって、まるで山の背に浮かんだ朧月のようなのです。誰もが、現実を目にしたことがある光景に近いものです。阿弥陀は実に大きくて頼もしい。

確かに、画面には密教的要素も含まれていて、一概に浄土教のみでは解釈できない点がありますが、何と言っても、すでに山を越えてこちらにやって来ている観音・勢至の両菩薩と、その乗雲の軌道から、正しく来迎図そのものです。

自分の家の裏山から、によつきりと顔を出す。そんな現実感こそ臨終者にとってはこの上ない慈悲深いお姿に映るにちがいありません。

もう一つ、同じく京都の金戒光明寺の「山越阿弥陀図」を見てみましょう。これは鎌倉時代最末期の作品ですが、基本的には先の禅林寺のそれと同趣です。阿弥陀仏と観音・勢至はまだ山の向こうに居て、半身を顕したに過ぎません。手前の山脈に比べて、三尊は昇り来る勢いを示すが如く画面一杯に、あふれんばかりに描かれているのです。見慣れたあの山の向こうから、と思わせるのが大切で、信者にとっては頼もしく映ったことでしょう。

面白いのは、本尊阿弥陀仏の印を結んだ両掌の指に、何本かの糸片が残存していることで、かつてこの画像を前にして、臨終者が阿弥陀様の掌と、我が身の手とを五色の糸で結び、浄土へ導かれんことを願った証です。

見据えるような眼差しをしたこの種の山越阿弥陀の画像に、こうした跡が認められるのは、かつて恵心僧都源信が説いた観相對面の往生業が鎌倉時代末期になっても、なお測り知れない魅力をもって存続していたことを物語っていると考えられます。

時が降り、社会が複雑化するにつれて、人間の営みにも、すぎるべき信仰にも変化が生じて来るのは当然のことです。後に、日蓮上人が語ったように、遠心僧都の著した『往生要集』によって、日本人の三分の一が念仏者になり、法然の書『選択本願念仏集』の出現によって総てが念仏者になった。と言いましたが、確かに鎌倉時代の浄土教関係の遺品からみる限りでは、法然のそれが主流ではありますが、しかし、依然、観相に専念する信者も多く見られ、一口に浄土信仰と言っても、浄土への憧れは実にさまざまなかたちで展開



して行ったのでありました。

さて、法然没後、念仏に対する考え方の相異から弟子達の間で分裂が生じ、諸宗派に分かれていきます。その中で、諸派を退けて大きな教団として発展したのが親鸞（一一七三―一二六二）の浄土真宗でありました。

親鸞は法然の主導する他力易行の専修念仏を修めましたが、念仏すること自体が自力であることに気づき、ただひたすら阿弥陀仏の本願である救済心を絶対視して、これに信を置くことを提唱しました。親鸞の主張はこうです。来迎は諸々の業を修めた結果得るもの、そうした自力に対して用意されたものであるから真の他力とは言えない。真の他力とは信心一つであり、信ずる瞬間に往生は約束される、と説いたのです。

こうした教義をもつてすると、来迎は阿弥陀仏が浄土より動かずして行者を招致する働きであるから、従来のように、此の世に降り下って来るという来迎劇は必要としなくなります。

当然、観相も浄土や仏菩薩の色相をも否定しました。いかなる者も阿弥陀仏の本願を信じ、「南無阿弥陀仏」と名号を唱えさえすれば、穢た身けがれそのままで仏と一体となれると説いたのです。

南無は凡夫が諸々の雑念を捨てて、一心に阿弥陀を頼みとする心であり、阿弥陀仏の四字はそれに帰依する衆生を助ける仏の心であって、人々の願望と阿弥陀の救済心とが、この中に集約されていると言うのです。だから、この六字名号こそ親鸞、総てであったので

す。

ここに至って、浄土教のもつ、芸術的精神作用の母胎であった、観相をはじめとする一切の修業は、かえって名号の妨げとなるとして退けられてしまったのです。そのため、浄土教美術として最も視覚的で、かつ美しく現わさるべき来迎図や礼拝対象の本尊像は、製作どころか、その存在の意味を失って了ったのでありました。

続いて、一遍上人（一二三九―一二八九）が興した「時宗」において、再び来迎思想は復活するのですが、「名号来迎」という極めて抽象的なものであったがため、来迎図そのものは産まれなくなってしまうのです。

かくして、平安時代、恵心僧都源信に始まった我が国の浄土教は、鎌倉時代、法然によって独立した教団を確立し、人々の求めるところ、幾多の来迎図や迎接像を産み出し、日本美術史上、輝かしくも、大きな足跡を遺したのであります。

以来、親鸞の真宗、一遍の時宗ともに偶像としての阿弥陀仏はもたなかったとはいえ、以後の日本仏教の中心的地位を保ちながら、日本人の精神生活のなかに生き続けているのであります。

すばらしい仏画の、名も識れない作者達に感謝しながら、私の話を終らせて戴きます。

（本稿は、第七回多摩美術大学宗教美術研究会の特別公開講座で講演したものである。）



# キリスト教美術に見られるアンチキリストとその聖書的背景

多摩美術大学教授 秦 剛平

## 前置き

今日のお話しは「神話と聖書の図像学」のシリーズの中のひとつで、配布されたチラシに目をやりますと、そこには「ギリシア・ローマ神話、聖書・キリスト教を主題にした所蔵・寄託作品約七〇点の特集展示」と麗々しく書かれてあります。みなさんがたの多くは、こちらに来られる前に展示作品をご覧になられたでしょうが、どのような感想を抱かれたのでしょうか？ まあ、七〇点くらいの作品の展示でしたら、たいしたことはないですが、これが欧米の美術館のように、たとえば、聖書やキリスト教に関係する主題の作品が所狭しと展示されていたらどうなるでしょうか？ 受胎告知、奇蹟物語、十字架の刑、復活、昇天などの場面を描いたイエスにまつわる宗教画をこれでもか、これでもかと見せつけられますと、わたしなどは疲労困憊、ぐったり状態になります。それはこうした図像の背後にある一分の隙もなく構築されたキリスト教的な世界、歴史の終わりのとき、少しばかり難しい言葉で言えば終末（エスカトン）と

なるのですが、その終末までも見通してしまう世界に息苦しさを感ずるからなのでしょうが、それともそういう世界に放り出されたときに突然襲う異教徒意識にさいなまされるからなのでしょう？ おそらく、そのどちらも働いてのことだと思いますが、みなさんがたも、もし西欧のキリスト教世界と一体化できるほど熱心なキリスト教徒でなければ、わたしの欧米での体験を共有されるのではないかと思います。ですから、七〇点というのは、しかもその半数は「ギリシア・ローマの神話」に関わるものですから、それは見るものに精神的・肉体的な疲労を覚えさせない適正規模の数かもしれません。

さて、わたしがみなさんがたにお話しする本日の主題は「キリスト教美術に見られるアンチキリストとその聖書的背景」です。これは西洋キリスト教世界の影の部分と申しましょうか、闇の部分と申しましょうか、それを知るのに重要な主題です。日本語で示したタイトルが学位請求論文のそれみたいな、はなはだ生硬なものになってしまったのは残念です。

みなさんがたの中のどれほどの人がこれまで「アンチキリスト」の図像や壁画を目にされたことがあるでしょうか？ おそらく大半の人は目にされたことがないのではないのでしょうか？ 吉川弘文館から出版された中森さんと柳さんが編集された『キリスト教美術図典』という、キリスト教の図像学を学ぶ上で大変便利な書物がありますが、その索引に「アンチキリスト」の項目はありません。まったくという気持ちにさせられてしまいますが、次ぎにはヤッパリと納得いたします。他のいくつかの美術史辞典でもその項目は見あたらないか、よし見られるとしても、その扱いは非常に小さなものではないかと思われます。

アンチキリストの図像を介して西洋のキリスト教世界を見る面白さを教えてくれる本が最近邦訳されて出版されました。それが今日のわたしの話の種本となりますので、最初にご紹介しておきたいと思います。それは五年前にシカゴ大学の著名な宗教学者バーナード・マッギンによって著された『アンチキリスト』(Bernard McGinn, *Antichrist: Two Thousand Years of the Human Fascination with Evil* [San Francisco: HarperSan Francisco, 1994])と題する書物です。お見せするこちらが原本で、これがその翻訳です。邦訳の書名も原本のそれを尊重してズバリ、『アンチキリスト』です。わたしはこの書物の出版された翌年の十一月にサンフランシスコで開かれた宗教学会に出席する機会に恵まれたのですが、そこでこの書物が大きな話題になっていることを知りました。ブースではこの書物が山積みされて、飛ぶように売れていました。わたし

は日本に帰る飛行機の中でこの本を読みふけりました。まあ、そんなこともあって、この本が日本でも紹介されればと願っておりまして、最近、河出書房新社から出版されたのです。わたしの目の前に現れたのですから、わたしは思わずブラボーと叫んでしまいました。ルカ・シノヨレリの描いた壁画の一部を拡大して使用したこの本の表紙は見る者の注意を引く、少しばかりどぎついもので、それだけにそれはトンデモ本であるかのような印象を与えるかもしれません、内容は非常にまじめな本です。この本の帯に『究極の絶対悪』という幻想にとりつかれたキリスト教暗黒史の全貌！ 暴力と惨劇を生みだしてきた『恐怖と憎悪』の思想とは何か？』とあります。これは河出の編集者の人が考えたセールスのための惹句ですが、さすがにプロです。的確に内容をまとめており、わたしなどは脱帽してしまいます。

この本との関連で、もう二冊ばかりの書物がわたしの注意を引きましたので、それについても簡単に触れさせていただきます。一冊はハインツ・シュレッケンベルグと言うドイツ人のユダヤ学者が一九九六年に出版した『キリスト教絵画に見るユダヤ人』(Heinz Schreckenberg, *The Jews in Christian Art: An Illustrated History* [New York: Continuum, 1996])です。これがそうです。回覧してくださっても結構ですよ。この人は古代のユダヤ史が専門の学者で、わたしのヨセフス研究を長い間にわたって支えてくれた人ですが、キリスト教絵画にも関心をもち、ユダヤ人たちがキリスト教絵画の中でどのように描かれてきたかを綿密に調べ上げ、それ

が西洋の反ユダヤ主義の形成にどのような役割を演じてきたかを証明してみせたのです。ドイツの学者が、しかも絵画を本来は専門としない学者がこの仕事をやってのけたのです。偉い人もいるもんです。もう一冊の書物は、去年の春休みですか、ロンドンの本屋で見つけたもので、『啓示——黙示録の美術』(Nancy Grubb, *Revelations: Art of the Apocalypse* [New York, London, Paris: Abbeville Press Publishers, 1997])と題するものです。これがそうです。こちらも回してください。こちらの著者はアメリカ人で、ニューヨークのアベビル出版社の編集長をつとめるナンシー・グラブという女性です。全体が七章から成るこの書物の第四章は「最後の審判」と題するのですが、その前の第三章が「獣、アンチキリスト、そして女性」と題するもので、この章立てからただちにお分かりいただけるかと思いますが、このアンチキリストは、最後の審判と密接に関わるものなのです。

わたしがマッギンや、シュレツケンベルク、そしてナンシー・グラブらの書物に引かれた背景にはさまざまな問題意識があるので、そのひとつはオウム真理教が一九九六年に引き起こしたあの忌まわしい出来事に由来するものです。あの事件が発生したとき、テレビではオウムの関連施設が映像として流れましたが、ロシアでの布教のために利用していた施設の一角だったと思いますが——この所の記憶は定かではないのですが——そこに「キリスト」を意味するクリストスという文字がギリシア語で書かれておりました。ギリシア語で書かれていたためでしょうか、だれもそれには注意を

払いませんでしたが、わたしはこの文字を見た瞬間、このオウム真理教の問題がどこにあるかが、また彼らの教えと称するものがユダヤ・キリスト教の終末論のつまみ食いの上に成り立つものであることが分かったように気がいたしました。と同時に、この究極の悪、悪の権化とでもいえるべき麻原のような人物がもし欧米のユダヤ・キリスト教の世界に登場したら、どのような言葉でもって説明されるのかと考えました。もちろん、わたしたち日本の固有の文化、歴史の中に登場した究極の悪を欧米の尺度で云々していいわけはなく、また云々したとしても説得力をもたないでしょうが、それでもわたしは、無意識の中で、この究極の悪そのものを説明する言葉を探し求めていたと思われます。そこに飛び込んできたのが「アンチキリスト」との概念であり、その絵画であったというわけです。西欧のキリスト教世界では、究極の悪を説明するのにこの言葉を使うことを、これらの書物からも知ったのです。

さて、冗長な前置きとなってしまいましたが、早速本題に入りたいと思います。

## 1 アンチキリストの図像

最初期のキリスト教側の文献に見られる「アンチキリスト」(アンティクリストス)の用例はしれたものです。

最初のものは新約聖書に収められている「ヨハネの手紙1」の二・18、22、四・3に見られるものです。この手紙は多分、二世紀になって書かれたものです。

二・18に次のようにあります。わたしの訳で紹介いたします。

「子らよ、（今は）終わりの時なのです。アンチキリストが来るとあなたがたが聞いていたとおり、今や多くのアンチキリストが現れております。このことから、わたしたちは（今が）終わりの時であることを知るのです。」

ここでのアンチキリストが誰を指すのかは明快です。少し先の22節で「イエスがキリストではない」とイエスの神性を否定する者、父と子を否定する者と言われているからです。この同じ「ヨハネの手紙1」の四・3には「アンチキリストの霊」という言葉も見られます。この意味も明白です。そこでは「イエス・キリストが肉をまとって来た」ことを公けに言い表さない霊が「アンチキリストの霊」とされており、「ヨハネの手紙2」の7節にもこのアンチキリストという言葉が見られます。そこでも「イエス・キリストが肉をまとって来た」ことを口にしない者が「世を惑わす者」（ホ・プラノス）とか「アンチキリスト」（ホ・アンテイクリストス）と呼ばれております。この「アンチキリスト」いう言葉は、スミルナの主教ポリュカルポス（七〇年頃―一五五年頃）がピリピの教会に宛てて書いた手紙の中にも登場いたしますが（七・1）、それがすべてです。

最初期の文献に見られるアンチキリストの用語例は、このように非常に少ないのですが、西欧のキリスト教世界で描かれてきた「アンチキリスト」の図像は非常に多いのです。論り証拠をお見せい

たします。その証拠はマッギンの書物からのものです。証拠の説明にはマッギンの解釈を参考にいたしますが、わたし自身のものもあります。

（1）マッギンによれば、西方のキリスト教世界において、紀元後五〇〇年頃から一一〇〇年に至るまでの数百年の間にアンチキリストの概念はひとつの標準的なものへと形成されていったそうです（一四三頁、松田訳、以下も同じ）。最初にお見せするのは八〇〇年頃に成立した『コルビーの詩編』の第五二篇からのものです（図版1）。これはエドム人ドエグがサウルのもとにきて、「ダビデがアヒメレクの家に来た」と告げたときのもので、詩編の第五二篇には、

「力ある者よ、なぜ悪事を誇るのか。」



図版1



神の慈しみの絶えることはないが、

おまえの考えることは破滅をもたらす……」

とありますが、このラテン語訳の詩編の冒頭の装飾文字、Qの中にアンチキリストが見られます。このQ文字は二匹の怪物をからませることでつくられておりませんが、この二匹の怪物はベヘモートとレビヤタンであるとされます。ベヘモートは、ヨブ記(四〇・15-24)に登場する巨大な動物か、家畜か、獣を指す言葉です。この絵文字の中では、下方のロバの耳のような、長い耳をもった怪物がベヘモートです。その上に描かれているのはレビヤタンとなりますが、こちらの怪物もヨブ記(三・8)や、詩編(四・14、一〇四・26)、ヨナ書に登場いたします。エドムびとドエグをアンチキリスト的な人物として解釈したのは、キリスト教世界における写本の転写の伝統をつくることになった六世紀のヴィヴァリウムの修道院の院長カッシオドーロス(四九〇年頃-五八三年頃)ですが、この詩編の挿し絵画家は、カッシオドーロスにならって、ドエグにアンチキリスト的な側面を見ているのです。マツギンは指摘しておりますが、中世のユダヤ教の世界においてはこのレビヤタンの肉は珍味佳肴と想像され、そのため神が終末のときに義人のために催す大宴会で出されるご馳走になっております。ユダヤ教の伝説によれば、このレビヤタンの肉を最初に口にするのはダビデですが、もしこの挿し絵の作者の背後にこうしたユダヤ教的な伝説の世界があるとすれば、アンチキリストを中央に置くこの図像全体から「邪悪な人びと」とキ

リスト教徒が決めつけたユダヤ人の問題を読み取ることが可能になるのではないのでしょうか。

レビヤタンにまたがるアンチキリストの挿し絵がもう一枚ありますので、それもお見せいたします(図版2)。これは一二世紀はじめにランベールという人が著した『花の書』と題する書物からのものです。

(2) 西洋史における中世は、一二世紀から一三世紀の中世の最盛期、そして一四世紀から一五世紀の中世の後期と区別されるようですが、マツギンによれば、中世の最盛期のキリスト教世界には人びとの間に「アンチキリストにたいする熱狂的な好奇心」(二五三頁)があつたそうです。この熱狂的な好奇心の誕生の背景は何でしょうか。それは新約聖書の最後に置かれている『ヨハネの黙示録』によってつくりだされた黙示録の世界です。これは先に進んでから取り



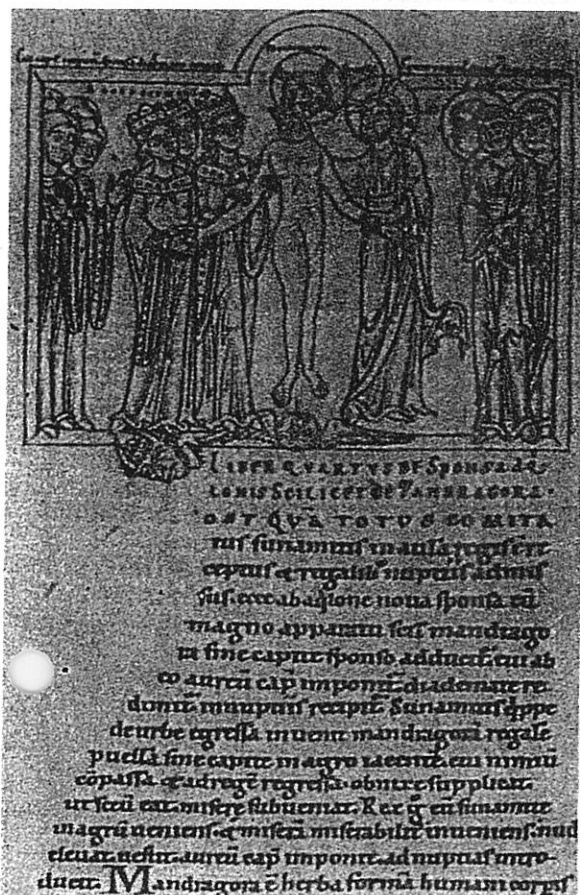
図版 2



上げますが、黙示録の思想によれば、時の終わりに先立って人類の最終の敵が現れますが、アンチキリストはこの最終の敵と同定されるのです。

最初にお見せするのは一二世紀のイングランド出身で、その生涯の大半を南ドイツで送ったホノリウスという修道士の著作のひとつ『ソロモンの雅歌の注解』からのものです(図版3)。中央の女性

は、雅歌の六・10から七・10で言及されている恋なすが象徴する王女マンドラゴンで、その右隣りに立っているのはキリストです。この王女の足下に目をやってください。切断された首が転がっております。西洋の美術史の伝統の中ではしばしば切断された首が無造作に登場いたします。洗礼者ヨハネの首がそうですが、ユディトにはねられたホロフェルネスの首がそうですが、これはアンチキリストの首なのです。右手のキリストが手をさしのべて置き換えようと



図版 3

している王女の首が、ほぼ左右対称となったキリストの首であることにも注目してください。この図像は何を意味しているのでしょうか。ここでのアンチキリストはキリストを十字架に引き渡したばかりか、キリスト教に改宗するのを拒んでいるユダヤ教徒を象徴するものであると解釈されますが、もしその解釈が正しければ、この図像はキリスト教のユダヤ教にたいする最終的な勝利を表していることとなります。この挿し絵を、その背後に反ユダヤ主義が見え隠れしたレビヤタンにまたがるアンチキリスト像の延長上に置くことができますとすれば、ここでは改宗を拒むユダヤ教徒を象徴するアンチキリストのその首が落とされるわけですから、この絵の背後にある反ユダヤ主義を標榜するキリスト教神学の壮絶さを感じ取らないわけにはいかないのです。実際、中世においてキリストを受け入れなかったユダヤ人たちは悪魔であり、地獄に行くことを運命づけられた者たちであり、最後の審判のときに裁かれる者たちだったのです。

(3) アンチキリストの概念は、教会やキリスト教世界の内部に生じたさまざまな醜悪な争いを解釈するためにも使用されました。マッギンはそのような例を多くあげておりますが、そのひとつは一世紀の後半に教皇の座についてグレゴリウス七世を名乗った修道士ヒルデブラント(一〇二〇年頃—一〇八五年)とその対立教皇となったラヴェンナの司教ヴィーベルトの争いです。グレゴリウスが大司教にたいして「ラヴェンナの聖なる教会を略奪したアンチキリストにして、大異端者」と罵声を浴びせまると、大司教の応援団のひとり「ヒルデブラントは、アンチキリストの仲間のひとり

か、あるいはアンチキリストそのものなのだ」(二六一頁)と罵り返す始末なのです。ここでのアンチキリストは、互いに神学的に受け入れがたい反対陣営の首領を極悪人と決めつけるのに使用されているのです。

ご承知のように中世の教会の聖職者たちの腐敗墮落ぶりは大変なもので、聖職が売買の対象とされたり、聖職者が妻帯したりで、それを憂慮したのは一部の修道士会の中の改革主義を標榜する者たちですが、ドイツのベネディクト会女子修道院の院長であるヒルデガルト(一〇九八年―一一七九年)という女性は、歴史を解釈して、教会の母胎の中からアンチキリストが誕生したと理解するとともに、終末の来るまえに、帝国と教会が衰退に向かう時代がやって来ると、そしてその時代にはアンチキリストが信仰篤き人びとをむさぼり食うと書いております。

ここまでのアンチキリストは単数形存在でしたが、アンチキリストを複数形で考える人たちも出現いたします。たとえば、黙示録について思索した人物で、その人についてマッギンが一冊の書物を著した一二世紀のイタリアの修道士フィオーレのヨアキム(一一三〇年―一二〇二年)です。この人物については日本ではよく知られていないようですが、彼は『ヨハネの黙示録』一二章に登場する七つの頭をもつ竜ですね、彼はここでの竜の頭によって象徴される七という数を過去の歴史において登場した六人の暴君、すなわちヘロデ、ネロ、コンスタンティヌス、ムハンマド、メセモス、サラディンらによる迫害を活写した後で、「おそらくは究極のアンチキリス

ト」と呼ばれる第七の王。しかし龍の尾が象徴しているように、彼に匹敵する邪悪な者がもうひとり現れる」と言うわけです。ヨアキムはこの究極のアンチキリストをそれまでに出現したと彼が信じたアンチキリストと区別して「大いなるアンチキリスト」(マグヌス・アンティクリストゥス)とか「最大のアンチキリスト」(マクシムス・アンティクリストゥス)と呼んだわけですが(一八二頁)、ここでの「大いなる」とか「最大の」というのはかつてローマ皇帝を賛美するのに使用されたもので、わたしにはそこからの借用ではないかと思われるのですが、それはともかく、アンチキリストの存在を複数で捉えた点が注目されねばなりません。ここでお見せするのはヨアキムの『図像の書』に描かれた「七つの頭をもつ龍」ですが、それとの関連で、年代を無視して、七つの頭をもった龍の像の図もいくつかお見せします。最初のもものはマッギンからのものです(図版4)。次ぎにカラーのものをお見せいたします。いずれもナンシー・グラブの書物からのものです。最初のもものはロンドンのブリティッシュ図書館に保存されているもので、年代は一四世紀のはじめのものです(図版5)。次のものはフランスのタペストリー博物館に見られるもので、一四世紀の後半のものです(図版6)。次のものは一六世紀のルター訳聖書の『ヨハネの黙示録』の挿し絵です(図版7)。最後のものは今世紀の画家ウィリアム・ブレイン(William A. Blayney)が描いたものです(図版9)。

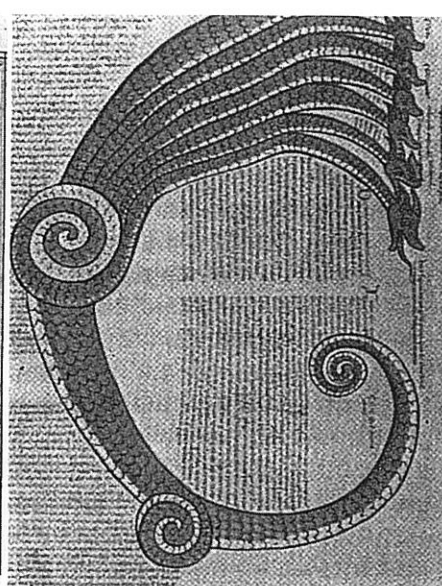
(4) 中世後期、すなわち一二〇〇年頃から一三三五年頃までですが、この時期にもまた、『ヨハネの黙示録』を背景にしてアンチキ



図版 9



図版 5



図版 4



図版 6



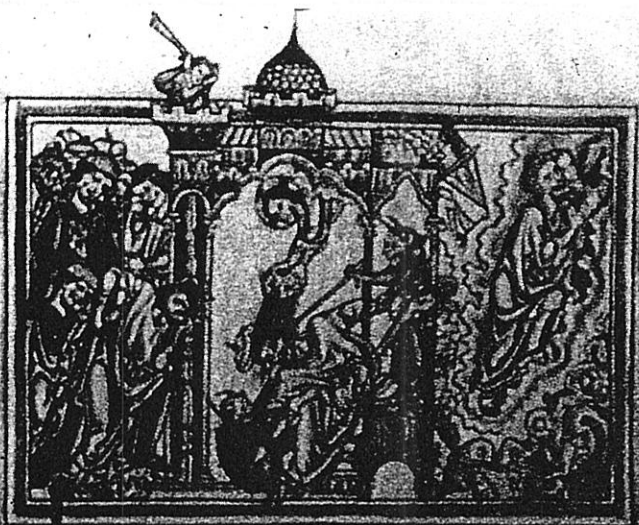
図版 7



図版 8

リストが描かれました。それは歴史の上での出来事と関連づける仕方  
方で描かれたと言われます。マツギンによれば、終末が迫っている  
と信じて、その恐怖と結び付けて解釈されるアンチキリストなども  
少なくともなかったとされます。最初にお見せするのは英国図書館にあ  
る一三世紀中頃につくられたハーレー写本に見られるアンチキリス  
トです(図版8)。正面の右手にいたのがアンチキリストで、ピカソ  
だったら描きそうな三つの頭をもっております。前方と右手と左手  
その視線が向かっております。正面の左手にいるのが悪魔です。こ  
の悪魔とアンチキリストの間に修道士の姿をとった二人の人物がお  
りますが、これは『ヨハネ黙示録』の十一章が「わたしは自分の二  
人の証人に粗布をまといせ、一二六〇日の間、預言させよう」と述  
べて登場させる人物です。同じ頃に書かれ、現在パリの国立図書館  
にある『ヨハネの黙示録』にもこの二人の「証人」が登場いたしま



[illegible]

图版 11

[illegible]

图版10

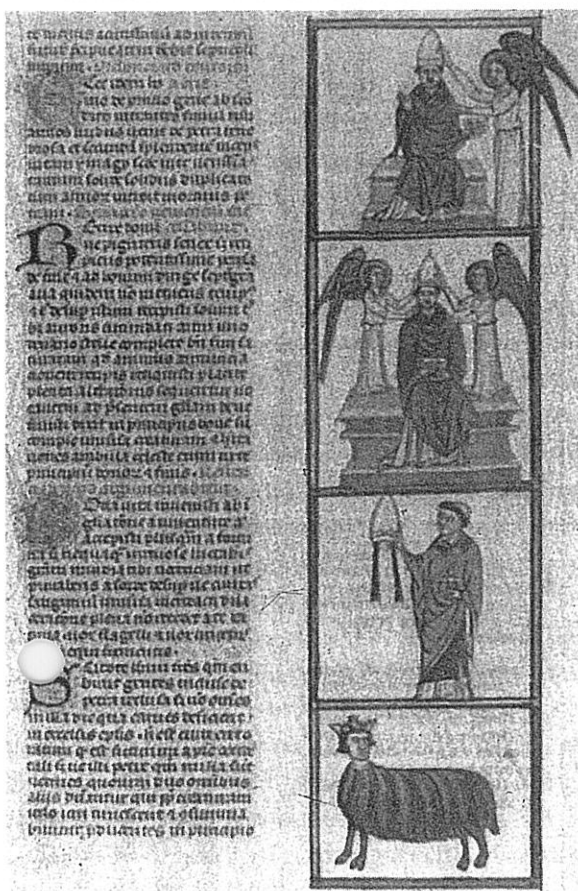
す(図版10)。この証人はアンチキリストの前で巻物を開いて説教をしております。この巻物に手をやっているのがサタンですから、二人の「証人」はアンチキリストの陣営の者のようにも見えますが、証人は神の陣営の者です。パリの国立図書館には、同じ『ヨハネの黙示録』一一章を描いたもうひとつ興味深い写本があります(図版11)。右に描かれている二人の人物が「証人」で、彼らは雲に乗って天に行こうとしております。『ヨハネ黙示録』一一章11―12に、「三日半たつて、命の息が神から出て、この二人に入った。彼らが立ち上がると、これを見た人びとは大いに恐れた。二人は天から大きな声があつて『ここに上つてこい』』と云うのを聞いた。そして雲に乗つて天に上つた」とあります。中央の神殿とおぼしき住空間の中で二人の悪魔(サタン)に引つ張られているのがアンチキリストです。悪魔の頭には力の象徴である角が二本生えております。上方からアンチキリストの偽りの仮面を引つ剝がしている人物も描かれております。これはキリストでしょう。

聖書の預言と強引に結び付けた一三世紀の大きな歴史的出来事と言えば十字軍です。十字軍を送り出した土地の熱心なキリスト教徒たちの中には、彼らキリスト教徒がイスラム教徒にたいして勝利することを預言したばかりか、東方での出来事の中に「アンチキリストの到来が近いことを示す明確な徴を見出す者」(二九八頁)も少なかつたのですが、ここではその図像は取り上げません。

さて、聖職者の頂点に立つのは教皇ですが、聖職者の腐敗墮落から、教皇自身がアンチキリストと見なされるに至ります。この理解

の背後には、フランシスコ修道会などの清貧をモットーとする厳格派の登場と彼らによる聖職者批判があり、聖職者と彼らとの間に緊張関係が生じていたのです。次ぎにお見せするのはローマのバチカン図書館に所蔵されているものです。所蔵先がバチカンというのも皮肉な話ですが、そこにある一四世紀の写本は、教皇の戴冠式の模様を四コマ漫画のように描いております(図版12)。三コマ目と四コマ目にご注意ください。二人の有翼の天使によってかぶせられた教皇冠を剃いでみますと、そこに現れるのは獣の身体をもち、頭には角の生えているアンチキリストです。これは教皇への痛烈なメッセーじです。教皇冠を剃いだのは清貧の修道士です。

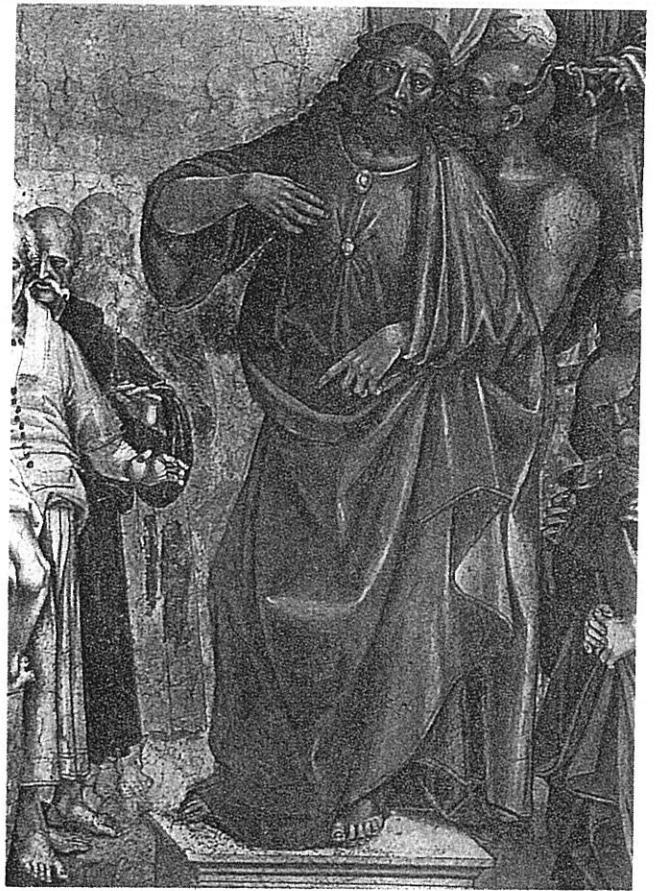
(5) マッギンは一三三五年から一五〇〇年までの時代を宗教改革前夜としております。この時代のはじめにはヨーロッパの全人口の実に三分の一が亡くなり、社会的な大混乱が引き起こされた黒死



図版12

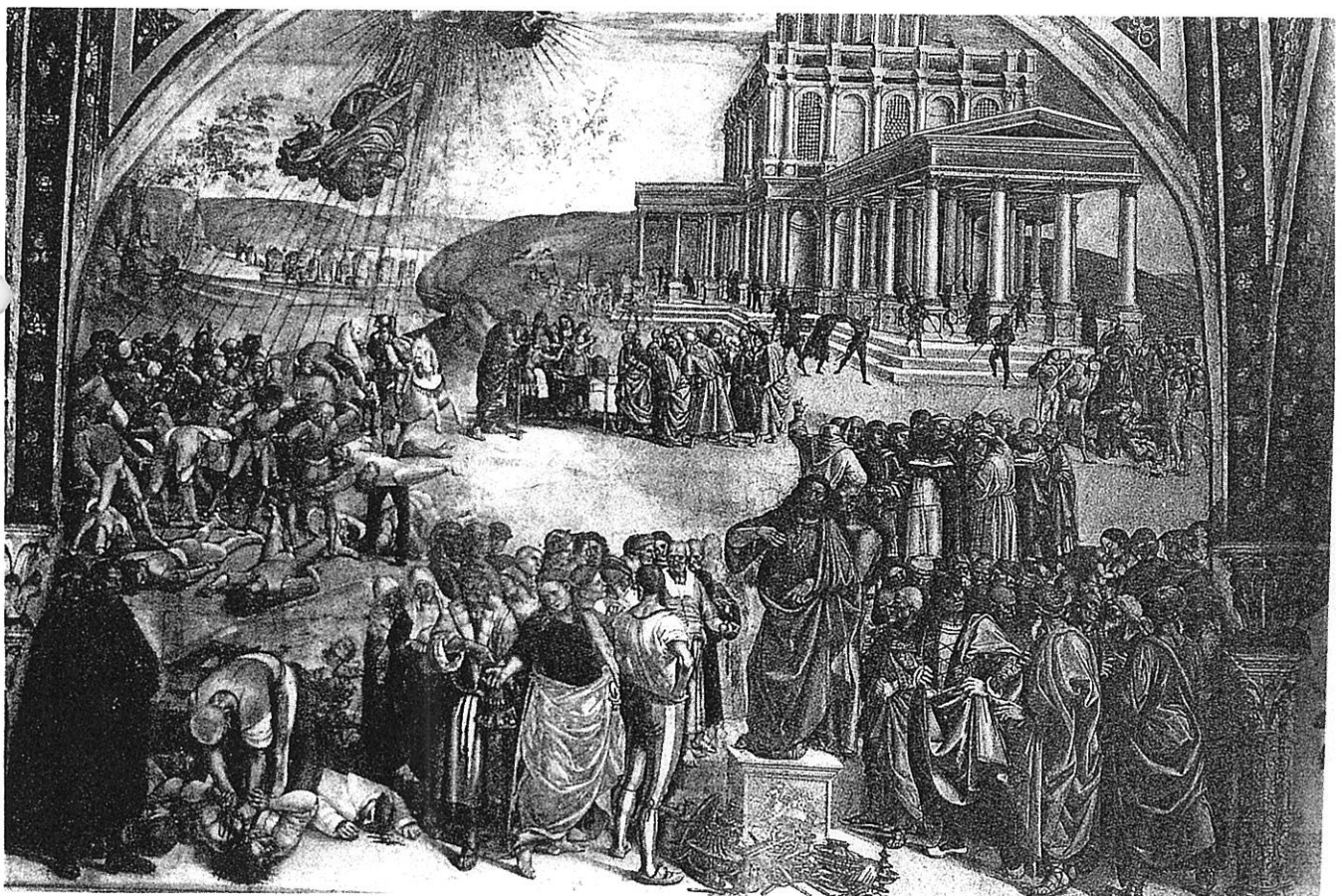
病、いわゆるペストが流行しました(二三四八―四九年)。当時の社会では、人びとを社会的不安のどん底に陥れるこのような出来事はアンチキリストの到来を予兆させるものだとして理解され、到来の時期についてさまざまな預言がなされました。ご承知の方も多いかと思われるますが、この時期には西方の教会の大分裂が引き起こされます。つまり、キリスト教世界はアヴィニヨンの教皇を支持するフランスとその同盟諸国とウルバヌスとローマの教皇庁を支持するヨーロッパの残りの諸国に分かれるのですが、一四七一年までつづいたこの教会分裂では、どちらの陣営も相手の陣営の教皇をアンチキリストと見なしました。もちろん、この教会の分裂は、黙示思想の宣伝者たちによって迫り来る終末への筋書きの中に書き込まれたのは言うまでもありません。この時期の最後を飾る、マッギンが「アンチキリストを描いたあらゆる記念碑的な図像の中で、もっとも優れた作品」と言う、ルカ・シニョレリによってオルヴィエート大聖堂の礼拝堂の中に描かれたものです。このカラーのスライドはわたしの同僚で、次の機会にみなさんがたにお話しをする諸川君から拝借したものです。この大聖堂のフレスコ画を最初に手がけたのはフラ・アンジェリコであり、彼は聖書で言及されている人類史の最後の日の出来事の全体像、すなわちアンチキリストの到来にはじまる、世界の破滅、復活と審判、天国と地獄などをいくつかの壁面に描こうとしたのですが、それは未完でおわり、シニョレリによって完成されるのです。はじめにマッギンの本のカバー写真でお見せしたのは、礼拝堂に入ったところの左手の壁面に描かれたアンチキリストの部





図版13

分図でしたが（図版13）、これがその全体です（図版14）。部分図からはアンチキリストにまつわる物語は把握できませんが、この全体図からはそれが可能です。アンチキリストが説教台の上に立っていることから、そしてまた右の方から角をはやした悪魔が何かをささやいておりますから、この場面の主題が、アンチキリストの口にもぼる説教の偽善性であることが分かります。それを裏返してみれば、教皇をはじめとする聖職者の偽善性、教会の偽善性を描いたものだと言えるのですが、マッギンに言わせれば、そこには「最善のもの」の墮落は、最悪」（二五七頁）という基本的な理解があるそうです。なるほど、うまいことを言うものです。このアンチキリストの堂々たる体軀にも注目したいものです。それは世界を自在に操るカトリック世界そのものを表現してはいないでしょうか。もう少し見てみ



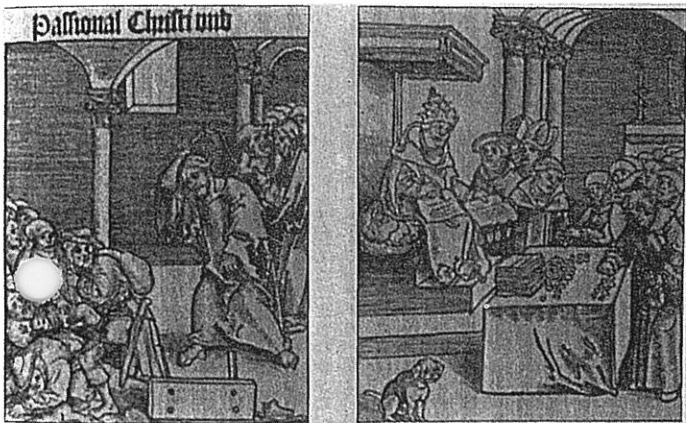
図版14

ましよう。このアンチキリストの後ろで左手をあげているのは、アンチキリストの到来について議論している托鉢修道士であり、左の隅ではアンチキリストを拒む者たちが殺されております。右手の奥の一大建造物はエルサレムの神殿です。この神殿は一世紀の後半に対ローマのユダヤ戦争のときに破壊され(七〇年の秋)、そのまま再建されずに今日まで来ているわけですが、『ヨハネの黙示録』にしたがって終末を描く絵画の上では再建されているのです。左上には天に昇っていく二人の「証人」が描かれております。

(6) マッギンは一五〇〇年から一六六〇年を「アンチキリストの概念の分裂した時代」と捉えます。ご承知のように、この時代にはルターによる宗教改革が起りますが、これまでの話の展開から、プロテスタントは信仰の根本教義にかかわるものとして教皇の存在や教皇を頂点とするそのヒエラルキーを認めませんから、プロテスタント側が教皇をアンチキリストと見なしたであろうことは容易に想像できるのではないかと思います。事実、そうだったのです。

ルターによる宗教改革の経緯についてはここでは触れませんが、ルターという人物は、悪魔の存在を信じ世界の終わりが迫っていると信じた非常に中世的な神学者・キリスト教徒でした。そのプロセスがどうであれ、ルターは教皇の座そのものを、すなわちレオ一世をアンチキリストと同一視した人物の一人ですが、ルターが他の者たちと異なるのは、彼が敵対者と見なした人物に非難を浴びせるその熱心さです。彼は次のようにづけずけと言いはなったのです。たとえば、「ローマ教皇派のひとびとは、今や教皇を天におわす栄光

の神の代理人となした。彼らの中には、悪魔に自らを支配させ、その支配を完全なものにするために、教皇を天に住む天使よりも上にあげ、天使を教皇の支配下に置こうとする者さえいる。これらはまさに、アンチキリストそのもののなせる業ではないか」(『ドイツのキリスト者貴族に与える書』)とか、「教皇庁とは、バビロンの王国であり、アンチキリストそのものの王国にほかならない」(『教会のバビロン捕囚』)と言ったり書いたりしたのです。当時の世俗の権力(王と皇帝)にたいする教皇の権力は絶大なものでした。神の言葉にたいして教皇はあまりにも専横的でした。それを攻撃するには行きすぎとなるほどの熱心さが必要だったと言われればそれまでですが、その熱心のおかげで、マッギンに言わせれば「教皇の座とアンチキリストを同一視すること



図版15

は、初期プロテスタント信仰における中心的な原理の一つになった」(二六二―二三頁)そうです。ところで、ルターの神学を図解して見せた者と言え、みなさんがたはすぐにルーカス・クラナハ(一四七二年―一五五三年)を思い起こすのではないかと思います。彼は「キリストの受難とアンチキリスト」と題す



図版16

るものを描いております。彼はキリストとアンチキリストの対照的な姿を示す二枚組の絵画を一三組描いたと言われますが、これがそのひとつです(図版15)。福音書によれば、エルサレムに上ったイエスは神殿の中で商売をしている者たちの台を倒し、彼らを神殿から追い出したようですが(マタイ二・12-13、マルコ一・15-17、ルカ一九・45-46、ヨハネ二・13-25)、左の絵は鞭でもって神殿商人たちを追い出しているイエスです。この左の絵が重要な意味をもってくるのは、それを右の絵と対照させたときなのです。右の絵は、教皇座に座りながら、免罪符の売り上げを受け取る教皇、すなわちアンチキリストです。免罪符の売り上げの金貨や銀貨のチャリン、チャリンと落ちる音が聞こえてくるようです。左の絵と右の絵の対



図版17

比は明確すぎるほど明確なものであるだけに、教皇庁やそのトップにおさまる教皇を否定するルター陣営の宣伝戦でのこの絵の効果は想像するまでもありません。「教皇のアンチキリスト」という絵も紹介しておきます(図版16)。教皇は天国に上って行くのではなくて、地獄の劫火の上に落下していくのです。クラナハからこの挿し絵を見せられたルターは、ざまあみやがれと快哉を叫び、随喜の涙を流したのではないのでしょうか? この挿し絵の一番上には「アンチキリスト」の文字が見えます。

最後に、ルターの宗教改革の落とし子であるプロテスタント陣営の中の急進派とか熱狂派と呼び得る者たちのひとりが描いたアンチキリストをお見せいたします(図版17)。これは一五四五年にメルヒオル・ロルフ (Melior Lorch) がルターにささげるために描いた



ものです。これが教皇を揶揄したものであることは次の三つの点から明らかです。まず頭の上を見て下さい。教皇の頭を見て下さい。そこには司祭と司牧と教導の三つを象徴する三重冠が置かれております。右手は棍棒を手にしておりますが、その棍棒には三本の横木が入っていることから、それが教皇の行列のときなどにかかげられる「教皇十字」であることが分かります。左手にはペトロが手にしたとされる「天国の鍵」(マタイ一六・19)が置かれております。それは、通常、右手の上に置かれるものですが、意図的に左手に置かれ、右手には教皇十字の棍棒を握らせているのです。棍棒はキリストの受難具のひとつですから(マタイ二六・47他)、それは「裏切り」を象徴するものであり、またキリスト教徒の迫害では異教徒たちによつて使われたものですから、それは「迫害」を暗示するものでもあります。それにしてもこれは奇怪な絵です。これは人間の頭と、山犬のような獣の頭をもつ双頭の野人です。身体は祭服をまとうのではなく、雪男のように毛むくじゃらです。中世の伝説に端を発する「野人」は毛むくじゃらと言われております。わたしなどが仰天してしまうのは、棍棒の下の方が太くなっているばかりか、何本もの根もついているようで、それは今しがたどこかで引き抜いてきたような勢いを感じさせるものになっていることです。またこの野人の尻の部分から出ている尾に注目してください。それは、わたしたちが理解する「尾」の概念を越えた「鞭」となっております。鞭も、棍棒と同じく、迫害の道具です。鞭をうつときのしなる音が、そしてそれを受ける者の悲鳴が聞こえてくるようではありませんか。マ

ツギンはこの挿し絵にコメントして「これは、間違いなく、アンチキリストを描いた絵画の中で、もっとも影響力が大きかったものの一つであり、宗教改革者が教皇にたいしてどのような思いを抱き、いかに大きな恐怖を感じていたかを、はつきりと表している」(二七三頁)と述べております。わたしならこのコメントにさらにもう一言付け加えて「と同時に、教皇の権威に立ち向かうルターの悪魔的な情熱をも期せずして表している」と言ってみたい気にもなります。マツギンの時代区分によれば、一六六〇年から一九〇〇年までの時代はアンチキリスト概念が徐々に衰退していった時期だそうです。わたしはここで彼の理解を共有して、この時期はここでは取り上げません。興味のある方は彼の書物をお読みくださるようお願いしますが、わたしがここまででお見せしてきたわずか一七枚足らずの挿し絵や壁画だけからもアンチキリストの概念の変遷史みたいなものは、臆気ながらではあれ、お分かりいただけたのではないかと思います。最初にお見せしたスライドは、レビヤタンにまたがってそれを支配しているアンチキリストで、アンチキリストの図像の背後にあったのは中世の反ユダヤ主義でしたが、それから一〇〇〇年後、それはルターやその陣営の者たちによつて教皇を象徴するものとして使われるようになっていたのです。図像を媒介にしたこれまでのアンチキリストの概念の展開で明らかになったことは三つあったように思われます。ひとつは、アンチキリストが悪とか悪魔のような抽象的なものではなくて、人間という具体的なものを指すものだったことです。ひとつはまた、アンチキリストが人間の中の絶対悪を



象徴するものだったことです。絶対悪があれば絶対善がなければなりません、もちろん、絶対善として措定されるのはキリストです。最後のひとつは、アンチキリストの登場する背景です。それはキリスト教徒が信じた黙示録的な世界でした。

そこで次に、この黙示録的世界について、少ばかり時代を遡らせて、みなさん方とご一緒に考えて見たいと思います。

## 2 何が黙示録の世界を生んだのか

聖書の黙示録的世界と申せば、ここまでで何回か言及してきた『ヨハネの黙示録』の世界があります。ご承知のように、この文書は新約聖書の最後に収められているもので、黙示録といえ、この『ヨハネの黙示録』が反射的に思い浮かべられるほどのものです。お読みになられておられない方がおられましたら一度は目を通しておいってください。そこに書かれていることをまともに受け止める必要はありません。その冒頭は次の書き出しではじまります。

「イエス・キリストの黙示。この黙示はすぐにも起こるはずのことを、神がその僕たちに示すためにキリストにお与えになり、そして、キリストがその天使を送って僕ヨハネにお伝えになったものである。ヨハネは、神の言葉とイエス・キリストの証し、すなわち、自分の見たすべてのことを証した。この預言の言葉を読する人と、これを聞いて、中に記されたことを守る人たちは幸いです。時が迫っているからである。」(一・1—3。

わたしが今読み上げた文書の冒頭に「すぐにも起こるはずのこと」とあり、またその最後に「時が迫っているからである」とありました。ここでの「すぐにも」を意味するギリシア語はエン・タケイで、わたしのギリシア語の感覚からすれば、それは早馬にのって驀進してくるときのそれです。またここでの「迫っているからである」を意味するギリシア語は、連結辞を欠くエングースであって、これも緊迫感・切迫感をよく表すものとなっております。要するに、この黙示録の著者は、切迫感・緊迫感を煽ることで時の終わりを恣意的に縮め、読む者を黙示の世界に引きずり込んでいくわけです。現代のわれわれからすれば、なかなかの扇動家で、これは要注意の人物です。

福音書の中にも「小黙示録」と呼ばれる箇所があり(マタイ二四・1—二五・46、マルコ一三・1—37、ルカ二一・5—38)、また旧約聖書の最後の方に置かれている『ダニエル書』も黙示録的な世界を描いております。もしみなさんがたのお手元に新共同訳があれば、それをも開いてみてください。その中に収められている『ラテン語のエズラ記』なども終末のしるしを描き、終末の到来の時期に言及するものです。これらいくつかの文書の存在から予想されることは、他にも多くの黙示録が存在したのではないか、ということです。事実、非常に多くの黙示録が書かれたのですが、その黙示録誕生の苗床となったのは、ヘニズム・ローマ時代のイスラエルの歴史の展

開ですので、この時代について少しばかりお話ししたいと思います。  
ヘレニズム時代というのは紀元前四世紀のアレクサンドロス大王出現以降の時代を指すもので、ローマ時代というのは紀元前六三年にローマのポンペイオスが東方に遠征してシリアなどをローマの支配下においたとき以降を指します。

神はひとつ、神殿はひとつとする一神教徒のユダヤ人にとって、エルサレムの神殿は神が宿る、神の聖性が宿る場所として非常に重要な場所でした。紀元前六世紀のバビロン捕囚から戻ってきたときに、彼らエルサレムの共同体が最初にしたことは何かと言えば、焼き落とされた神殿を再興することでしたが、再興されたその神殿が、紀元前二世紀の中頃にセレウコス王朝のアンティオコス四世によって荒らされたのです。新共同訳聖書に『マカバイ記1』と呼ばれる文書が入っておりますが、わたしたちはこの文書からこの出来事を知ることができます。エルサレムの神殿はそれから一〇〇年後の紀元前六三年には再度、ローマのポンペイオスによって荒らされたのです。こちらは紀元後一世紀のユダヤ人歴史家のフラウィウス・ヨセフスの残した著作やその他のローマ側の資料から知ることができます。セレウコス王朝のパレスチナ支配に挑戦し、神殿を清め、そして最終的に独立を達成したのはダビデ王朝に遡る正統王朝ではなく、エルサレムの北のモディンという小さな村で決起したハスモン一族の者たちです。シリアのセレウコス王朝からの独立を達成したのは喜ばしい結構なことでしたが、このハスモン一族の者たちはそのときハスモン王朝を興してしまったのです。そして彼らは、紀元

前四〇年まで権力をたらい回しにし、その間に王権ばかりか、ザドク一族の間で世襲される大祭司職までも自分たちのものとしたのです。このハスモン王朝を打倒したのは、ダビデの末裔ではなく、みなさんがたもその名前を聞いたことがあると思われるヘロデでした。彼はユダヤの南の砂漠イドマイア地方の出身であり、支配の正統性などは微塵も持ち得ない人物でした。イドマイア地方の住民は紀元前二世紀に強制的に割礼を施されて形式的にはユダヤ人とされておりましたから、ヘロデは「半ユダヤ人」(セミ・ユーダイオス)と呼ばれる始末で、それはともかく、政治の現実ではローマの元老院のご機嫌取りに汲々でした。ヘロデは紀元前四年に亡くなりましたが、その後を支配したのは、ローマから送られてくる総督たちでした。この者たちの大半は出先のパレスチナで私腹を肥やすことしか考えない連中でした。先に申しましたように、大祭司職がハスモン一族の手に渡ることにより、大祭司の正統性は汚されました。それはヘロデの時代になっても汚されたままで、ヘロデの死後は、ローマの総督たちが意のままに大祭司の首のすげ替えを行いました。大祭司の職にとどまりたいければ、総督の意向に忠実でなければなりません。このような歴史の現実を直視したとき、人は何を考えるのでしょうか？ もし人が現実の支配に見られる悪に腹立たしさを覚えるのであれば、そしてそれが耐えがたいものであると感じたなら、人はそれを取り除くために立ち上がるはずです。問題はどのような手段によって取り除くかです。それには二つの手段があるようです。ひとつは人間の側の行為に訴える手段、すなわち革命運動に走ることで

す。うまく行けば新しい展望が開けるにちがいありません。しかし、相手はパレスチナを支配するローマです。その守備隊はカエサリアに常駐しており、またその正規軍はシリアとエジプトに配備されているのですから、革命運動に走ることは素手でダンプに突進し、それにストップをかけようとするようなものです。最初から「無謀」という赤ランプが点灯します。もうひとつの手段は神の側の行為にすぎるといえるものです。現代のわたしたちは、歴史の進行を理解するのにそのプロセスに超越的なものを介在させたりはしませんが、ユダヤ人たちには「出エジプト」の先例があるわけで、この先例が彼らの歴史解釈を独特なものにしております。彼らは自分たちの民族の歴史にかつて神が介在し、奴隷の家であるエジプトから救い出してくれたという『出エジプト記』の物語を丸ごと信じていたのですね。この先例を引くことにより、天地を創造した神は「静的な」(スタティックな)神ではなく、その後の歴史に介在する「動的な」(ダイナミック)神だと理解するわけですが、この理解は、当時のユダヤ人たちの多くが共有するものであったにちがいなく、したがって現実の歴史の中の悪を取り除くのにこの「動的な」神に祈るユダヤ人たちの多かったはずで、もうひとつのグループもありました。この者たちの理解の中では、出エジプトの神ではなくて、油塗られた救済者であるメシアが歴史の進行のプロセスに絡んくるのです。このメシア理解にもさまざまなものがありました。政治的な次元でメシアを考えるのであれば、それはダビデの系譜に遡る者でなければならず、過去からの系譜とか正統性(レ・ティマシー)がつ

ねに問題になります。しかし、霊的な、しかし同時に政治的な次元とも関わるメシアを想像するのでしたら、それは歴史の過去からではなくて未来からやって来るものです。わたしがこのメシアは政治的な次元とも関わりと申したのは、このメシアは、悪が支配する現在の秩序を否定し、正義のみが支配する新しい秩序をもたらすものと捉えられたからです。問題は、未来からやると申しましたが、その未来は近未来なのか、それとも漠然とした未来なのか。最初に引用した『ヨハネの手紙1』の著者は今がすでにそのときだと言ひ、他方、『ヨハネの黙示録』の著者はその未来を「すぐにでも起こるはず」のものとしましたが、『ラテン語のエズラ記』の著者は「この世は十二の時期に分かれ、すでに九つの時期と、さらに第十の時期の半分が過ぎている。残っているのは、第十の時期の半分と、あと二つの時期だけである」(一四・11-12)と言っております。当時のラビたちの計算によれば、ローマ時代までに経過した天地の創造以来の時間は五〇〇〇年ほどですが、あと二つ半の時期が残っているというのは、そこから割り出せば、五〇〇年か六〇〇年先ということになります。随分と先の話ではありませんか。その未来がいつであれ、メシアの到来を想定する人たちには共通の認識や理解、態度がありました。それは彼らが時には終わりがあると認識し、その終わりのときに歴史の上のそれまでの未解決の問題が解決されると理解し、そのときに出現するメシアにより頼もうとしたことです。メシアと終わりの日の到来を待望する者たちの目には、何が善で何が悪であるか明白でした。その日にだれが救われ、だれが救わ

れないのか明白でした。その判断には道德上の曖昧さは微塵もないものでした。邪悪な者とはだれか、邪悪な勢力とは何か、最終の独裁者はだれか。この者たちはその日に間違ひなく裁かれ、そして徹底的に滅ぼされるのです。彼らはその想像したもの、その夢想したもの、その妄想したものを文書に書き残しました。これが聖書学者たちによって「黙示文学」として括られるものであり、そこで描かれている世界が黙示録の世界なのです。

現在の新約聖書の批判的な研究によれば、一世紀のイエスにしたがった者たちのイエス理解にはさまざまのありました。イエスはたんなる人間にすぎないという理解もありました。イエスは犬儒派の哲学者に近い生き方をする人だとも受け止められました（バートン・L・マック『失われた福音書―Q資料と新しいイエス像』〔拙訳、青土社、一九九四年〕）。他方、イエスこそメシアだとする者たちもあり、この者たちの勢力がやがてイエスをキリストだと告白していくわけですが、この人たちのメシア理解は、黙示録的な世界を前提として歴史の未来からやって来るメシア理解とは随分と違います。みなさんがたの中にその違いに戸惑いを覚えた人がいても不思議ではありません。ここではその違いについての議論はいたしません、面白いことに、イエスをメシアだと信じて、そうではないと主張するユダヤ人たちと袂を分かった者たちが、ユダヤ教の土壌の中で生まれたさまざまな黙示録を自分たちのものとして継承し、それを修道院の転写の伝統の中に組み込み、その世界について語り、その世界にときには片足を、ときには両足を、ながら、この世の

邪悪な者たちの存在をそれを背景にして議論したのです。それは彼らがメシア、つまりキリストが再臨すると信じたからであり、再臨というのは未来の出来事であり、その未来性に黙示録の世界をからませることが可能であったのです。そこにはすでにさまざまな黙示録の文書がありました。しかし、キリスト教徒たちの世界で一番読まれたのは『ヨハネの黙示録』ですが、その理由は簡単です。『ヨハネの黙示録』のみが、早い時期に新約の正典文書の中に組み込まれたからです。他方、ヘレニズム・ローマ時代のユダヤ教、とくにパレスチナのユダヤ教ですが、それは黙示録を誕生させる土壌となりましたが、それを育て上げることはしませんでした。その理由は神殿を喪失した紀元後七〇年以降、ユダヤ教は神殿無き宗教として、「モーセ五書」と「父祖たちの言い伝え」により頼む宗教として生きねばならなかったからであり、その二つは黙示録の世界ではなかったからです。そのため彼らは、本来ならば自分たちユダヤ民族のヘリテッジであるべきはさまざまな黙示録の文書と決別したのです。

### 3 現代とアンチキリスト

アンチキリストの図像を紹介するにあたり、マッギンが一六六〇年から一九〇〇年を「アンチキリストの衰退期」としたこと、わたしはこの時期のことは何もお話しませんでした。そのためみなさんがたの中には、西欧の、いやここでは欧米のと言った方が適切かもしれません。そのキリスト教世界においてこのアンチキリ



ストの概念が完全に葬り去られたと考える方がおられるかもしれません。確かに、一九六〇年代に開催された第二ヴァチカン公会議においてカトリックの教皇をアンチキリストと同一視するプロテストントの「ルター派や改革派（カルバン派）」の主張は、忘れ去られるか、はつきりと捨て去られるかした」（三二八頁）そうですが、『ヨハネの黙示録』が正典の中に入れられているかぎり、黙示録の世界は聖書とともに生き続けるわけですから、聖書の世界が絶対だと信じる者たちがいる限りそれは現代に生き続けるのであり、アンチキリストが現代の恐怖を誕生せしめるものと巧みに結びつけられる可能性はこれからもあるのです。わたしが最初にオウム真理教の麻原がヨーロッパの世界に誕生したらどのような言葉で彼を定義づけたかと問うたのはそのためなのです。もちろん、問題はアンチキリスト伝説が生き続けていることや、歴史の中の出来事にその言葉を適用する可・不可にあるのではなく、歴史の中に絶対悪を見ることがより、終末の到来を確信し、その到来を早めようとして自らが暴力的になることです。一週間前のある新聞の記事によれば、今年はキリスト誕生二〇〇〇年の年だそうで（厳密にはそうではないのですが）、そのため聖地イスラエルには四〇〇万のキリスト教徒が訪れると予想されているのですが、イスラエル政府はそのうちの一パーセント、つまり四万人は聖書の黙示録の世界を固く信じるおバカさんたちで、その中から性急な行動に走る者が出るとして厳重な警戒態勢に入ったとのことでした。

長い間ご静聴ありがとうございました。

（本稿は一九九九年一月三〇日にブリジストン美術館で行なった講演内容である。本稿の理解には本紀要の第一号に所収された宮庄哲夫氏の「宗教改革とカリカチュア」が参考になるので、そちらをもご一読願いたい。）

□1997年度

- 1 基本的文献の収集（継続）
- 2 定例研究会の実施（継続）
- 3 研究会会則改定に関する会議の実施
- 4 公開講座の実施

日時：1997年10月18日

場所：多摩美術大学上野毛校舎

共通テーマ：宗教美術における終末と再生

講義題目と講師：①浄土教思想の変遷と来迎表現—末法の世を救った浄土への憧れ（奥村秀雄、東京国立博物館名誉館員）

②古代美術に見る生と死（中森義宗、多摩美術大学元教授）

③救済と破壊—ルネサンス期の終末論的ヴィジョンについて（諸川春樹、多摩美術大学教授）

□1998年度

- 1 基本的文献の収集（継続）
- 2 定例研究会の実施（継続）
- 3 研究会会則改定に関する会議の実施
- 4 公開講座の実施

日時：1998年11月14日

場所：多摩美術大学上野毛校舎

共通テーマ：宗教美術における終末と再生

講義題目と講師：①上生信仰と弥勒の造形（松原智美、早稲田大学）

②終末論と絵画（諸川春樹、多摩美術大学）

③シンポジウム

—〈編集後記〉—

美術が宗教をどう表現するか、というのが当研究会のテーマです。文字で書かれた難しい教義を、視覚により直接的に訴える宗教美術は、時には森厳で、時にはわかり易く、人々を宗教の魅力の更なる奥地に誘い込む要素を持っています。

さて、研究会というものは、幾つも難しい問題点を持っているものですが、とにかくその成果を『宗教美術』という雑誌にまとめ公表して来ました。これも当研究会に対する多摩美術大学の強力な援助と、公開講座に参加し、活発な質疑応答をしていただく市民の皆様の支持があつてのものと深く感謝しております。

多摩美術大学宗教美術研究会代表 近藤 秀實

# 宗教美術研究会活動報告

## □1991年度

### 1 基本的文献の収集

多摩美術大学の共同研究助成金により、仏教美術、神道美術、道教美術、キリスト教美術、ユダヤ教美術、イスラム教美術関係の和書および洋書の購入。

### 2 定例研究会の実施

### 3 公開講座の実施

日時：1991年11月2日

場所：多摩美術大学上野毛校舎

共通テーマ：宗教美術の諸相

テーマと講師：①古代イラン系民族の宗教美術（田辺勝美、古代オリエント美術館）

②中国仏教美術における弥勒仏の図像について（肥田路美、早稲田大学）

③宗教改革とカリカチュア（宮庄哲夫、同志社大学）

## □1992年度

### 1 基本的文献の収集（継続）

### 2 定例研究会の実施（継続）

### 3 公開講座の実施

日時：1992年10月31日

場所：多摩美術大学上野毛校舎

共通テーマ：超越者の表現

テーマと講師：①仏眼尊について一鎌倉時代を中心にして（内田啓一、町田市国際版画美術館）

②イスラム美術における天使像（水野美奈子、慶応義塾大学）

③キリスト教の闇に包まれた世界（渡辺健治、共立女子大学）

### 4 公開講演会

日時：1992年11月24日

場所：多摩美術大学八王子校舎

テーマと講師：ユダヤ教の遺産とキリスト教の造形美術（アフバ・パソウ・ホイットマン、ヘブライ大学アート・キュレーター）

## □1993年度

### 1 基本的文献の収集（継続）

### 2 定例研究会の実施（継続）

### 3 公開講座の実施

日時：1993年10月30日

場所：多摩美術大学上野毛校舎

## 宗教美術研究会へのご案内

- 1 本会は「宗教美術研究会」と称する。
  - 2 本会の所在地は以下とする。  
多摩美術大学学科第3研究室  
〒192-0394 東京都八王子市鍵水2-1723  
TEL.(0426)76-8611
  - 3 本会は宗教美術一般に関心をもつ大学生、大学院生、研究者、一般市民に「会員」として開放される。
  - 4 本会の会員にはつぎの特典が与えられる。
    - (1) 本会主催のシンポジウムへご案内します。
    - (2) 本会主催の講演会その他へご案内します。
    - (3) 紀要を実費配付します（送料別、原則として一部）。
- ※なお内規により、本会の代表幹事は、多摩美術大学の会員教師の間で互選され、その任期は2年とする。

---

## 宗教美術研究 第6号

発行日 1999年3月31日

発行 多摩美術大学宗教美術研究会

発行人 同上

事務局 多摩美術大学学科第3研究室

〒192-0394 東京都八王子市鍵水2-1723

TEL. (0426)76-8611

FAX. (0426)76-2935



---

## Table of Contents

### **1. *Papers***

A basic study of local paintings in the Japanese medieval times : A chapter 3 of Central Japan (Yamanashi prefecture)

**Tadashi Yokota** (Tama Art University)

The transition of Jōdō idea and the expression of Amitabha's Coming

**Hideo Okumura** (An honorary member of Tokto National Museum)

Antichrists in the Christian art and their biblical backgrounds

**Gohei Hata** (Tama Art University)

### **2. *A Report on the Activities of the Research Project on Religious Art***

### **3. *Procedures of Enrollment***

---