

優秀修士論文概要

東アジアにおける摩耶夫人図像の変遷

袁 航

釈迦の生涯を描いた仏伝図は仏教美術の根幹に関わる作品として、多くの研究がなされてきた。しかしその中では、脇役の一人である釈迦の生母摩耶夫人については独立したテーマとしてほとんど扱われてこなかった。本研究は従来の仏伝美術研究の基礎を踏まえ、主に摩耶夫人という人物に焦点を当てて考察を試みることを目的とした。摩耶夫人は、釈迦の母親、すなわち「仏母」の立場で釈迦との関係性が重視され、釈迦の出生においては言うまでもなく、母に対する説法や釈迦の涅槃の場面においても重要な役割を持ち、仏伝美術において多く造形化された人物である。また「母親」のイメージは仏教美術に限らず、世俗美術、また道教美術においても共通して取り上げ続けられた主題である。それゆえに、釈迦の「母親」にあたる摩耶夫人の図像形式は、仏教美術の仏伝図像と、世俗美術、道教美術との一つの交差点に位置する可能性が大いにあることを提起したい。摩耶に焦点を当てることによって、仏教美術の中国本地化と通俗化という問題に、従来注目されることが少なかった人物像の角度からアプローチする一つの方法となり得るだろう。

「摩耶夫人」のイメージは、美術資料とテキストの双方によって形成されていると考えられ、文献および図像の相互の関係性について検討する必要がある。本論文は三章で構成される。第一章では摩耶に関する先行研究について簡単に概説する。仏伝および仏伝図像に関しては、多くの研究が蓄積されているが、これまでの摩耶に関する研究史を整理したところ、摩耶夫人を主要な研究対象としたものはそれほど多くなかった。全体として、東アジア地域の仏伝文学における摩耶の位置付けはいまだ曖昧で、そのイメージや役割についての研究は不足している印象が見受けられる。また、仏伝美術を考察する際に、各作例に重点が置かれた断片的なものが多い。管見の限り、総じて個別の主題に関する研究に終始しており、摩耶夫人の図像の変遷を通時的に俯瞰した研究は見当たらない。

第二章は、摩耶を主人公とする叙事法で経典に説かれる仏伝の再整理を試み、テキストにおける摩耶のイメージ変遷を見ていきたい。第一節「経典における摩耶夫人のイメージ」では経典内容を中心に、摩耶に関する叙事に注目して、摩耶に関わる重要な幾つかの場面についてテキストの変遷を考察する。仏伝は漢訳経典を通して中国で受容されが、その過程での摩耶のイメージの不統一性に注目したい。各経典における摩耶に対する視線は、経典の成立地域、年代、性格により差異が生じている。しかし、全体的に摩耶と釈迦の血縁上の連結に対する関心が希薄であり、釈迦と摩耶の関係性を世俗の母子関係と区別したい態度がこれらの経典では強く見受けられる。第二節「世俗文学における摩耶夫人のイメージ」は、さらに(1)変文、(2)宝卷、(3)雜劇という三つのジャンルに分けて、世俗文学の中から摩耶の関わるエピソードに対する考察を行う。唐以降、敦煌変文、宝卷、雜劇などの出現により、世俗文学は民間での仏教伝播の一環として、民間における摩耶のイメージおよびその図像の確立にある程度の影響を与えたことを考慮する必要がある。もしくは図像様式から影響を受けて、文学の分野がさらに変容

した可能性も無視できない。文学や芸能の分野で見出せる摩耶のイメージと図像に反映されたイメージは、表裏一体の相互影響関係をなしていたと考えられる。本章では特に中国で生成した仏伝文学と經典の相違点に注目し、民間のイメージに基づいて民間で生成したオリジナルのエピソードについて考察した。仏伝美術がその世俗文学の延長線上において影響を受けたことが、摩耶の登場場面および図像様式の変化につながった一つの要因と考える。これにより、仏伝文学の世俗化、娯楽化の過程において、摩耶のキャラクターに対する再創作がなされたことが明らかになった。仏伝が民間で受容される際に形成された、中国の民間での独自の趣向が見られる。

第三章では、作例の考証により、摩耶図像の変遷を主題と図像様式の二つの視点にわけて考察を行った。第三章第一節「摩耶に関わる主題の変遷」では、仏伝美術の作例から摩耶が図像化された主題のみ抽出し、リスト化することを試みた。そこから、時代の変遷と共に摩耶の図像が発展、変化したことを明らかにすることを目的とした。仏伝美術において摩耶が関与した主題が、時代によって明確に偏りを示していることを本節で指摘した。

北魏～隋までの間、摩耶が表されたのは「誕生」および「乗象入胎」の二つの仏伝主題に集中している。『摩訶摩耶經』の出現を一つのターニングポイントとし、涅槃の場面で摩耶の登場が好んで造形され、次第に哀悼の摩耶が涅槃場面の最も重要なシンボルの一つとなった。その後、摩耶が関与する図像主題がさらに豊富になり、涅槃前後の天上世界の摩耶夫人も図像化され、人々が釈迦と摩耶の母子関係に多くの関心と注目を示したことが美術にも明らかに認められる。

隋唐時代では一代記的仏伝造像の表現が退潮し、造像例は総じて数が少ないが、涅槃、再生説法場面において摩耶夫人の姿が確認できるところに注目すべきである。釈迦の誕生前後に限らず、昇天後の摩耶が再び登場する図像が展開し始める。金時代に入り、仏伝美術の主要な媒体は壁画や版本に転じた。その際に摩耶が関与する図像の主題のバリエーションが増加したことは、表からも一目瞭然である。特に釈迦の涅槃前後と為母説法の場面が以前より圧倒的に多く造形の対象にされ、摩耶に対する表現の重心がむしろ昇天後の摩耶に移行したという傾向が見られる。涅槃の釈迦を哀悼する摩耶を一つの場面に制限せず、その涅槃前後の摩耶視点の物語、いわば摩耶がメインを占める主題の図像化は、従来の様式とは大きく変わった。

明時代に入り、仏伝図像はさらなる世俗化が進み、その中で摩耶のイメージにも変化がもたらされた。直接的にその変化を呈示している作例は『釈氏源流』であるため、摩耶に関する研究材料としての価値が高いと考える。第二節では摩耶夫人図像の図像様式の変遷に注目し、それらの登場主題における摩耶の描き方について考察する。時代の変化にともなって摩耶が仏伝図に登場する場面と画面に占める割合が増加したのは、摩耶のキャラクター性に対する関心が高まったことを反映していると考えられる。特に元明時代には摩耶に関する図像は従来の仏伝様式から離脱し、釈迦が不在の摩耶、釈迦と対面する摩耶など新たな構図が生成したことを指摘した。

「まとめにかえて―課題と今後の展望」では、あらためて以上の論考において到達した結論と美術史の視点から摩耶の位置付けを考えた。

まず、信仰対象となるメインの釈迦の図像は、經典の内容により明確な様式が決められているため、変化の幅が比較的狭い。それに対して摩耶は、經典におけるその外観、形態、儀軌に関連する記述が少ないため、制作側の理解と趣向によって、世俗的要素を取り入れた再構築が可能な人物であった。謂わば、經典に明確な記述が少ない分、後世でのそのイメージと図像様式について創造の余地が大きかつ

たとえられる。ゆえに摩耶に関連した画像に世俗美術、道教美術の援用現象が見られると筆者は考えた。本章では前章までの論考を踏まえて、民間で広く受容された世俗の母子画像と寺院壁画に見られる宗教女神画像を手掛かりに、あらためて摩耶画像との接点を考察した。

仏伝物語の中で、摩耶は「昇天」の以前、以後ともストーリーが明確に描かれている数少ない一人である。世俗の母親として存在した時期と、天宮に住する女性神格として存在した時期が共にあるため、両方の性格を併せ持つ特異なキャラクターとして考えるべきである。画像にその両面の性格がともに表されていることが、摩耶の特性でもあることが明らかになった。特に母子の主題が多様に出現したことが、直接に摩耶が登場する場面に影響を与えたと考えられる。

摩耶という人物のイメージの源流、様式を考察するために、経典と早期の仏伝図にのみ材料を求めるのではなく、民間で広く受容された世俗文学、世俗美術、他宗教の美術も考察する必要性があることを、本論で提示した。

以上が本論の概要となる。本論文は、摩耶の画像をテーマにすることで、摩耶のイメージ変遷を通して、仏教美術の中国本地化と通俗化について、従来注目されることが少なかった個体の人物像から接近する試みでもあった。また、本論中で摩耶の天上世界に所属する女神性を持つイメージが民間で確立されたことを論じてきたが、そこから派生して、独立の偶像崇拝の対象としての摩耶像が民間で成立したかどうかという問題は、依然として興味深い。現時点では中国の現存の遺例中から摩耶が偶像として成立した根拠は確認できないが、中国と近隣し民間信仰や習俗の面でも中国の影響を受けた日本では、少数ではあるが近世には摩耶夫人の単体像を祀る信仰が確認できる。本研究ではそれらの状況に踏み込むことができなかったのが、今後の課題としたい。

優秀修士論文概要

アロンソ・カノと無原罪の御宿り

名 原 宏 明

アロンソ・カーノ (Alonso Cano, 1601-1667) は17世紀のスペインの画家、彫刻家、建築家である (Cano の邦語表記に関して、修士論文では「カノ」としたが、筆者は今後「カーノ」に統一する方針のため、以降はカーノとする)。現在、グラナダ大聖堂聖具室に保管されている《無原罪の御宿り》の聖母像は彼の代表作の一つで、1655年から1656年にかけて制作されたこの彫刻は、マリアの紡錘形の輪郭によって、この主題の表現の新たな規範を示した。この彫刻は本来、カーノ自身の設計した聖歌隊の譜面台の上のケースに置かれるために制作された。そのため、従来の研究では、紡錘形の輪郭の聖母像の垂直的な性格が、聖歌隊席の中央に置かれていた譜面台の頂上という位置において、より一層強調されようとしていたと指摘されてきた。しかし、これは聖母像の形体と譜面台のケースという位置の関係性にのみ着目した指摘で、「無原罪の御宿り」の奇跡や神学議論が譜面台全体でどのように表現されていたのかという問題については論じられてこなかった。

従って、修士論文では、カーノがグラナダ大聖堂の譜面台のための聖母像において、どのような「無原罪の御宿り」の表現を目指していたのかということについて考察した。

この問題に取り組むために、第一章では、この彫刻の作者であるアロンソ・カーノの生涯と芸術の特徴について述べた。1601年にグラナダで生まれた彼は、1615年にセビーリャに移転すると、画家フランシスコ・パチェーコの工房に入り、彫刻家フアン・マルティネス・モンタニェスからも影響を受けたとされる。また、組立工の父ミゲル・カーノの子であった彼は祭壇衝立の設計者としても成長し、祭壇衝立の制作作業の中で、画家、彫刻家、建築家として実践的に経験を積んでいったと考えられている。1638年、カーノはオリバーレス公伯爵の画家としてマドリードの宮廷に足を踏み入れる。挫折と不幸に満ちたこの時代、彼は王室コレクションのヴェネツィア派やフランドルの絵画から影響を受けた。その後、グラナダ大聖堂の音楽家の禄を得て1652年に帰郷したカーノは、大聖堂参事会と対立しながらも、《無原罪の御宿り》の彫刻や内陣の聖母伝を構成する七つの絵画を制作し、ファサードの設計も担当した。加えて、彼は大聖堂以外の修道院にも多くの作品を残し、後のグラナダの芸術家に多大な影響を与えることとなった。

カーノの絵画や彫刻は古典主義的と評価されることが多い。彼はイタリアや北方の版画を参照し、自らの理想とする表現を探求していたようで、古典古代やイタリアルネサンスの彫刻にも関心を持っていたとされる。また、画家でもあったカーノは、それまで彩色師と彫刻家の協働で行われていた彩色木彫の制作作業を一人で担うことができた。結果として、彼が制作したキリスト教主題の絵画や彫刻作品は、生々しい写実性と劇的な表現によって観る者の感情を駆り立てるバロック期のスペイン人芸術家のものと異なり、理想主義的で感情を閉ざしたような表現によって、聖なる存在を内面で瞑想するように、静かに観る者を誘っていた。一方、祭壇衝立の設計などの建築の分野において、彼は古典古代の建築規範

を出発点とし、バロック的で斬新な表現を探求していた。このように、画家、彫刻家、建築家として活動していた彼は、自らの理想とする型を、異なる芸術形態においてほとんど同じように表現できたのである。また、彼の作品では、しばしば、各芸術分野の要素が相互に作用し合っていた。

第二章では、グラナダ大聖堂の聖母像の主題である「無原罪の御宿り」の神学的・図像的發展について述べた。「無原罪の御宿り」は、マリアが御宿りの最初の瞬間に、神からの特別な恩恵により、人類の救世主キリストの功績に鑑みて、原罪のあらゆる汚れから保護されて免れたという奇跡で、1854年にカトリックの教義として宣言されるまで、西欧ではこの問題を巡り何世紀にも渡って神学論争が繰り返られていた。ドゥンス・スコトゥスは、原罪に先行するキリストの功績を通して、マリアの魂が神の恩恵によって原罪の汚れから予防され得たと論証し議論に解決の糸口を与えたが、論争は続き、教皇もこの問題に介入するようになる。そして1661年、アレクサンデル7世によってマリアの御宿りの奇跡の内容が明示され、長く続いた議論はほとんど完全に終結することとなった。

「無原罪の御宿り」の信仰は、国王の後援や祝祭などを通してスペインで深く根付いた。特に、1492年にカトリック両王によって長いイスラム教支配から解放され、新たなエルサレムとして見なされたグラナダで、その信仰は熱狂的になる。16世紀末、サクロモンテと呼ばれることとなる山で、「無原罪の御宿り」の奇跡が使徒の時代から信仰されていたことを示す一連の鉛版、「鉛の本 (Libros Plúmbeos)」が発見されると、大司教ペドロ・デ・カストロはマリアの御宿りの奇跡を教義として宣言することを求めるよう、国王を促したのである。疑わしい「鉛の本」の発見を契機に、17世紀のグラナダでは、「無原罪の御宿り」の信仰を擁護するためなら血を流すことも厭わないという「血の誓願」やトリウフォの記念碑の建造などを通して、その信仰は都市の同一性となっていった。

また、スペインでは「無原罪の御宿り」の主題を扱った美術作品も多く制作された。マリアの御宿りの奇跡を表すために、従来の「エッサイの木」や「金門の出会い」などの図像に代わり、16世紀頃に『雅歌』(4:7)に基づく「トータ・プルクラ」の図像が現れる。伝統的にマリアを予型すると解釈されてきた旧約由来の要素で彼女を囲むこの図像は、16世紀末から17世紀にかけて『ヨハネ黙示録』(12:1)に基づく「太陽をまとった女性」と結び付き、最終的な「無原罪の御宿り」の図像が形成される。ここでは、パチューコが『絵画芸術 (Arte de la Pintura)』で定式化したように、マリアは十二の星や帝冠を被り、太陽をまとい三日月の上に立つ『ヨハネ黙示録』の女性として示されるが、当時のスペイン絵画では旧約由来の要素も地上の風景表現の中に散りばめられていた。彫刻では、モンタニエースの作品に代表されるマントの斜めの動きのあるものと、グレゴリオ・フェルナンデスの用いていたマントが開く正面観のもの二つの型が存在していたが、アロンソ・カーノはグラナダ大聖堂の聖母像によって新たな型を提示した。ペドロ・デ・メナのように、カーノの影響を受けつつも多様な型を考案していく者もいたが、これ以降のグラナダの芸術家たちは彼の規範に従っていた。

第一章と第二章の内容は、グラナダ大聖堂の《無原罪の御宿り》の彫刻について考察していくための前提条件である。第三章では、カーノの芸術の特徴や「無原罪の御宿り」の図像の発展を踏まえ、グラナダ大聖堂の聖母像について論じた。

この彫刻は聖歌隊の譜面台のために制作されたため、まず、この典礼用具に焦点を当てた。大聖堂参事会議事録の記録から、譜面台の制作作業は、カーノが《無原罪の御宿り》の彫刻を制作していた1655年から1656年にかけて、彼自身の設計と指揮の下、完成に向かって大幅に進んだと推測されている。結局、《無原罪の御宿り》の彫刻は、マリアの祝祭の日到大祭壇に置かれるよう、すぐに聖具室に移され

ることとなった。しかし、従来の研究での指摘の通り、カーノ自身が譜面台を設計し、この典礼用具が《無原罪の御宿り》の彫刻の制作と並行して完成に向かっていったことから、彼は譜面台の頂上という位置に向けて、その典礼用具全体と聖歌隊席の空間において垂直性を強調するために、マリアの紡錘形の形体を選んだのだと理解できる。

次に、カーノが生涯を通して絵画、彫刻、素描で表した「無原罪の御宿り」の作品を確認し、この主題における彼の表現上の特徴を述べた。セビーリャ時代の作品では、パチエーコやモンタニェースの型からの影響を見て取れるが、彼はベルナルド・カステッロの構図に基づくラファエロ・スキアミノッシの版画などから、特徴的な紡錘形の形体も吸収していたと考えられている。絵画制作を中心に活動していたマドリッド時代において、彼は、浮遊感や無重力感のある、地上の要素を省いた「無原罪の御宿り」を描くようになった。そして、グラナダ時代に制作された大聖堂の聖母像は、紡錘形の輪郭の垂直性と、両端が下を向いた三日月の垣間見える雲の上に軽々と立っているような無重力感の特徴として持っていた。このような特徴は、グラナダ時代にカーノ自身によって制作された「無原罪の御宿り」の絵画においても見られる。彼の絵画表現では、地上の風景のない雲間にマリアが示されるが、その足下に配される天使たちは、「トータ・ブルクラ」でマリアを予型していた様々な要素の内、花などの小規模なものを持っていた。

最後に、グラナダ大聖堂の譜面台のために制作された《無原罪の御宿り》の彫刻において、アロンソ・カーノがどのような表現を意図していたのかということについて考察した。彼は譜面台のために棕櫚を持った天使の装飾を計画していたが、これは、彼の「無原罪の御宿り」の絵画において、雲間に浮かぶ紡錘形の輪郭のマリアの足下で花などを掲げていた天使たちに相応すると言える。従って、カーノは《無原罪の御宿り》の彫刻が置かれる譜面台を一つのキャンバスのように見立て、その全体において、絵画で描いていたような自らの理想とする構図をほとんど同じように表現しようとしていたのだと主張できる。また、譜面台は、天使の装飾に加え、聖歌隊の本を載せるプレートやケースの建築設計、頂上の磔刑像などによって、ケースの中の聖母像を中心に、全体で「無原罪の御宿り」の神学議論を示す舞台装置であったと結論付けた。