

# 西洋中近世のキリスト教儀礼における 像と人との共演をめぐって

—比較美術史的観点から

秋山 聰

## はじめに

彫刻や絵画は今日では博物館や美術館の壁に掛けられたり、ケース内に据えられたりするものが普通で、誰もがそれが動くとは想像もしないであろう。ところが最近、マンチェスター博物館において、古代エジプトの書記坐像が一日にほぼ一回転することが話題になった。床から伝わる往来からの振動によるものではないか等と推測されているものの、はっきりとした原因はなお突き止められてはいないようだが、興味深いのは、この一報に接した人々の反応の多くが、半ば諧謔的なものも含まれているにせよ、何らかの呪いではないかというものであった点である。今日では生命を持つはずもない無機的な物品が何らかの生動性を示した場合、それをなにがしかの恐怖をもたらす「超常現象」として認識しようとする傾向が強いように思われる。

筆者も子どもの頃に、テレビで放映された映画『汚れなき悪戯 Marcellino Pan y Vino』（ハンガリー人監督ヴァイダ・ラスローによる1954年制作のスペイン映画）をたまたま見た折、磔刑のキリスト像がしゃべったり、腕を動かして少年が供えたパンを取ったりする場面に、戦慄した記憶がある。はなから動くはずがないものが動くことに、得体の知れない恐怖を感じたことを今でも覚えている。この映画の筋は、修道院で育てられた孤児の少年が、自分に与えられるパンをキリスト像に分け与え続けていたら、像と交流する

ようになり、死に別れた母との再会を願ったところ、ある日像の前で息を引き取っているのが発見されたというもので、原題中の「パンとワイン」がキリストの聖体と聖血を指しているように、キリスト教の文脈を離れては理解しがたいところがある。

キリスト像に食べ物を供え続けた少年が天に召されるという話型は、キリスト教中世において広く流行し、スペインにもみられ、カスティーリヤ王アルフォンソ十世(1221-1284)がまとめあげた『聖母マリア頌歌集 *Cantigas de Santa Maria*』(1257-79年)にまで遡れる<sup>2</sup>。第353番の頌歌に謳われる奇跡譚によると、修道院で育てられた少年が聖母に抱かれた幼子キリスト像に15日間にわたって自らの食事の一部を分け与えていたところ、キリストが自分や父(なる神)と共に会食をするように誘ったという。少年がやせ衰えてゆくことに気づいた修道院長は、一部始終を知ると、自らも少年と共に招かれたいと念じ、後任の修道院長を指名し、その夜、少年と修道院長は共に亡くなったという<sup>3</sup>。この話型は中世以降も変形されつつ幅広く普及していたようで、グリム兄弟による童話の中にも含まれている。映画の原作者サンチェス=シルヴァは、娘への献辞の中で、この物語を彼の母親がしばしば語っていたとのみ記しており<sup>4</sup>、中世の奇跡譚からの影響については詳らかにしていない。

いずれにせよ、キリスト教的文脈では、本来動かないはずのキリスト像が動いたのは、神の恩寵の顕れであり、決して恐怖すべきものではなく、むしろ喜ぶべきことであった。キリスト像や聖母(子)像、あるいは聖人像が生動性を示した奇跡譚は、中世を通じて数多く語られていた。

西洋中世キリスト教文化では、偶像崇拜に対する禁忌が薄れ始めて、実際に立体像を含めた像が信心行為の中に比重を占め始めるにつれ、画像や立体像がしゃべり、うなずき、瞬きし、顔色を変え、泣き、怒り、動き回り、傷つけられると流血するといったさまざまな生動性を示す奇跡譚が広く普及した。磔刑のキリスト像が祈りを捧げる修道士や修道女を抱きしめたという伝説は、クレルヴォーのベルナルドやドイツのルペルトをはじめとして枚挙に暇がない。また修道女については、自室に置いてあった幼子キリスト像が、

しばしば夜泣きをしたり、むずかかったり、母乳を欲しがったりしたという逸話も多く遺されている。聖母子像についても、聖母が幼子を祭壇上に置いて床面まで降りてきたり、幼子が怒りのあまり振り上げようとするこぶしを抑えるあまり、発汗したというような逸話がある。クレルヴォーのペルナルは、聖母子像の聖母がその胸から放った母乳を口にしたとも信じられた。こうした事象は、初期キリスト教時代の異教の偶像に関して生じれば悪魔の所業とみなされたであろうが、中世後期になると神の恩寵の顕れの一つとして理解された。<sup>5</sup>

### 「演技する彫像」を用いた宗教的儀礼

そうした奇跡譚が普及すればするほど、像が敬虔な生活を送っている自らに対して動いてくれるのではないか、という期待が増し、やがて、動かないのであれば、動かしてやろうという発想が生まれても不思議ではない。12、13世紀、シトー会やフランチェスコ会により信仰実践の改革が展開されるにつれて、造形にも大きな変化が生じるようになった。端的には、一般信徒の個人的な祈念が重視されるにつれ、祈念的機能を帯びた小ぶりの造形イメージが普及することになる。恐らくそうした流れの中で、遅くとも1300年頃からキリストの受難への観想と祈念を促進せしめる上での有効な補助手段として、造形物をさまざまに生動化して活用する儀礼が登場する。

動かされることにより儀礼の中で一定の役割を演じたと思われる彫像は、近年美術史学においては「演技する彫像 *handelnde Bildwerke*」と呼ばれている。<sup>6</sup> とりわけ枝の主日を皮切りに聖週間からキリスト昇天の祝日にかけて、さまざまに像を用いた儀礼がドイツ語圏やイタリア、イギリス、ボヘミアなどで行なわれるようになった。聖週間の初日となる枝の主日では、キリストのエルサレム入城を記念して、ロバに騎乗したキリストの木彫像（ドイツ語圏では「棕櫚のロバ *Palmesel*」と通称される）が台車に載せられ祝祭行列の主役を「演じ」た。<sup>7</sup> 1967年のアーデルマンによる研究の段階で既におよそ110点もの作例が確認されている。<sup>8</sup> 文献史料上最も早い例は10世紀後半



図1 《棕櫚のロバ》、チューリヒ州立博物館、12世紀末

にアウクスブルクにおいて司教聖ウルリヒが執り行った事例で、エルサレムにおいて枝の主日の日曜日に行なわれていたオリヴの丘から聖墳墓教会へと下る祝祭行列に倣ったもので、聖アフラ教会を出発し、ペルラッハと呼ばれる丘に向かい、そこからそのふもとの大聖堂まで「ロバの上に座した主の像とともに cum effigie sedentis domini super asinum」祝祭行列が挙行された。現存する「棕櫚のロバ」の内、かなり古いものの一つが、チューリヒの州立博物館所蔵の作例(図1)で、12世紀末の制作と考えられている<sup>10</sup>。チューリヒ大聖堂に遺される13世紀の式次第書(1260-1281年)によれば、行列は当時まだ修道院教会であった現在の大聖堂(Grossmünster)から始まり、内陣において早朝3時課の短い祈りの後、棕櫚の枝(実際にはツゲの葉などにより代用された)が聖別され、身廊に集まった一般信徒に与えられた。その後人々は行列をなし、聖歌を歌いながら西に向かい、リムマツ川を越えて、オリヴの丘に見立てられたリンデンホーフという丘上の広場へと至る。「ロバに乗った主の像 imago domini super asino」(=棕櫚のロバ)は、前夜からフラウミュンスター女子修道院に置かれており、時を同じくしてリンデンホーフに引いて来られた。両者が広場で出会う際には交互に聖歌が歌われ、信徒たちは競って「棕櫚のロバ」像に棕櫚の枝を投げかけたという。そうした後に、祝典的な雰囲気の中、「棕櫚のロバ」を中心に隊列を組み、エルサレムに見立てられた出発地の修道院教会に帰着した<sup>11</sup>。

この枝の主日の行列においては、像の主たる役割は教会の外において果たされ、教会内ではさしたる演技が課されたわけではない。シュヴァーベン地方の帝国都市ビベラッハの教区教会では、枝の主日以降しばらくの間、「棕櫚のロバ」は教会にとどまり、いわば祈念像として信徒の祈念のよすがにされたというが、教会内での儀式に積極的に関与したわけではない。また枝の

主日の行列は、例えばピペラッハの式次第が示すように、ツンフトを中心とした都市市民のアイデンティティの確認に資するといった世俗的側面が強く、教会典礼との関連は比較的薄い<sup>13</sup>。これに対して、十字架降下および埋葬、あるいは復活および昇天の祝日に用いられたキリスト像は、教会内で行なわれる典礼に準じる儀礼において、人と共に文字通り「演技する」という重要な役割を担っていた。

### 像を用いた十字架降下と埋葬の儀礼

1969年にゲジネ・タウバートとヨハネス・タウバートは、それまで全く用途が知られていなかった、両腕を体側にたたむことのできる磔刑像、いわゆる「可動腕付き磔刑像」の網羅的なカタログを作成した。それとともに、教会儀礼に関する史料を博捜し、この種の像が通常は十字架に取り付けられた状態で呈示され、毎年聖金曜日になると十字架から取り外され、両腕を体側に折りたたまれて、教会内に設けられた「聖墳墓」へと埋葬されたことを明らかにした<sup>14</sup>。「聖墳墓」は、石造の恒久的な構造物として造られたものや、可動式の本造によるものも現存しているが、場合によっては緞帳や幕によって一時的に作られたりもした。こうした十字架降下から埋葬までのキリストの受難を再現する儀礼においては、キリスト像を聖別された聖体によって代理させる場合もあったが、「可動腕付き磔刑像」による儀礼は俄然、迫真性を増して受け取られたことであろう。

タウバートによると、10世紀頃から聖金曜日の十字架礼拝の後、十字架が(場合によっては聖別された聖体と共に)聖墳墓に埋葬されていた。13世紀末あたりからは、埋葬用に特化したキリスト



図2 《可動腕付き磔刑像》、フィレンツェ、大聖堂博物館、1333年



図 3a, b 《可動腕付き磔刑像》、ベルリン、ボーデ美術館、1360/70 年頃

像が、そしてその後 14 世紀半ばあたりまでには「可動腕付き磔刑像」が登場する<sup>15</sup>。現存する作例としては、1333 年制作のフィレンツェ大聖堂博物館所蔵作品<sup>16</sup>（図 2）や 14 世紀後半に恐らくニーノ・ピサーノの工房で制作されたと推測されているベルリン、ボーデ美術館所蔵作品<sup>17</sup>（図 3a, 3b）などが古く、専らイタリアのトスカーナ地方とドイツ語圏、ボヘミア地方でこうした彫像を用いた儀礼が盛んに行なわれていたらしい。40 点近くの作例をまとめたタウバートの論考以降も、多くの作例が新たに確認されている<sup>18</sup>。十字架に架けられている際は、まだ息があるかのようにも見えるが、両腕を体側に折りたたむことによりまごうことのない遺体に変化する、というこのタ



図 4a, 4b 《可動腕付き磔刑像》（磔刑時と埋葬時）、メンミンゲン、聖ヨハネ教会、1510 年頃

イブの像の特徴は、信徒のキリストの受難への感情移入を促進せしめるのに効果があったものと思われる（図 4a, 4b）。また、場合によってはキリスト像の頭部には馬の毛を用いたかつらが装着されたり、髭が植え込まれたりもした<sup>18</sup>（図 5）。前述のボーデ美術館所蔵作例は、肩以外にも頸部と膝がジョイント加工されているが、ザクセン地方デーベルンの聖ニコライ教会に遺さ



図 5 《可動腕付き磔刑像》植髪像、バード・ヴィンペン・アム・ベルク、都市教会、1481 年

れている磔刑像（「奇跡の男 Mirakelmann」と通称されている）（図 6a, 6b）に至っては、肩や頸部以外に肘や手首や両脚の付け根にもジョイント加工が施されている上に、毛髪や髭もかつては植毛されていた<sup>19</sup>。さらに躯体は中空に作られており、脇腹の傷の内側には、恐らく赤い液体を入れておくための容器が取り付けられていた（図 6c）。傷口を蠟か何かで固めておいて、ロンギヌス役が槍で突くことにより、出血の様子を逼真的に示すことができたのであろう。



図 6c 躯体内の容器

図 6a, 6b 《可動腕付き磔刑像》(Mirakelmann)（磔刑時と埋葬時）、デーベルン、聖ニコライ教会、1510 年頃

タウバートらによるとロンドン東部に位置したパーキング修道院の1370年頃の典礼儀式書によると、聖金曜日に十字架から磔刑像が取り外され、傷口が洗われた後、麻布で覆われ、担架に載せて聖墳墓まで運ばれたが、この磔刑像が体側に両腕をたためるように肩部にジョイントのあるタイプのものであったであろうという。<sup>20</sup> 少し時代は下るものの、ヴィッテンベルクの大学教会における十字架降下の儀礼については、現存する史料（ルターの『95ヶ条の提題』と同年の1517年）からかなり詳細に復元することができる。まず一連の儀礼を介助するために事前に市内から公募で選抜された14人の貧しい者たち（学生を含む）が、枝の主日の前日に集合する。儀礼の間衣食住が保証され、金銭も与えられた彼らは、聖木曜日になると内陣手前に位置する平信徒用祭壇である聖十字架祭壇に、磔刑像が取り付けられた十字架を設置する。聖金曜日になると彼らは4人の司祭と共に、十字架降下の儀礼に備えて聖具室に集合する。晩課が始まると彼らは灯火を手に2列となり、司祭たちを先導して聖具室から聖十字架祭壇へと向かう。彼らが聖十字架祭壇の前に跪くと、4人の司祭は梯子を使って十字架に昇り、磔刑像を十字架から取り外し、担架に載せる。担架上の磔刑像は、顔以外の部分を絹の布で覆われた後、14人の男たちに従われて、教会内を行進し、教会の中に幕布によって一時的に設けられた聖墳墓へと至る。磔刑像が聖別された聖体と共に聖墳墓内に安置されると、14人の男たちは司祭らと共に長い祈りを捧げた後、灯火を置いて、教会を後にしたという。<sup>21</sup>

## 像を用いた復活と昇天の儀礼

レーゲンスブルク近郊のプリューフェニンク修道院教会では、1489年の式次第によると、聖金曜日に聖十字架祭壇のあたりを帳で覆うことによって仮設の聖墳墓が設けられ、そこに十字架から取り外された磔刑像と聖別された聖体を入れた小箱が置かれ、布で覆われた。その後復活祭当日までの間に、聖墳墓の中には復活儀礼用の復活のキリスト像（*imago resurrectionis*）が密かに運び込まれた。そして、復活祭の朝になると復活のキリスト像は、聖体と



ともに聖墳墓から運び出され、復活像は主祭壇に置かれ、聖体は祭壇後方の棚にしまわれた。聖墳墓内の磔刑像は朝課の前に聖具係に密かに持ち出され、聖墳墓を構成していた布や幕も取り払われた。<sup>22</sup>同様の復活儀礼はドイツ語圏やボヘミアなどにおいても確認されているが、さらに40日後に同じ像がキリスト昇天の儀礼に用いられることも珍しくはなかったようだ。<sup>23</sup>



図7 アウクスブルク大聖堂の「天の穴」

復活祭後40日間祭壇に置かれた復活のキリスト像は、昇天の祝日を迎えると、身廊の天井の交叉ヴォールト頂点に像を通すために設けられた開口部「天の穴 Himmelloch」(図7)の真下あたりまで、祝祭行列によって運ばれる。1360年頃に参事会長によって作成されたモースブルクの聖カストゥルス参事会教会の式次第によると、この儀礼は既に「古くからの」慣習とされている。キリスト像は着装され、手には勝利の旗を持ち、「天の穴」から降ろされた細いロープに繋がれたのち、「天の穴」の真下あたりに位置する仮設の幕屋の中に安置された。9時課が終わると、キリストの昇天を見送る聖母と使徒たちに扮した聖職者たちが行列を為して、聖具室を出て、身廊へと向かい、聖歌が歌われる中、キリスト像を幕屋から運び出す。なお、幕屋の中には聖職者が1人待機し、キリストのせりふを朗読したという。やがて、「天の穴」からまず細いロープに繋がれた鳩の像が、次いで天使の像が降ろされ、昇天するキリストを迎える。再び聖歌が歌われると、キリスト像はおもむろに中空の半ばほどまで引き上げられる。さらにもう一度聖歌が歌われる中、キリスト像は最上部まで引き上げられ、遂には「天の穴」を通して姿を消した。<sup>24</sup>

時に、信徒たちは、キリスト像の足の傷痕に接吻することによって、昇天儀礼に積極的に関与し、使徒たちとキリストとの別れを追体験することができた。キリスト像が引き上げられる際には、祝典的な音楽が演奏され、床に



左：図 8a 《復活・昇天用キリスト像》、オストリッツ近郊シトー派聖マリーエンタール女子修道院、1340 年頃

右：図 8b 《復活・昇天用キリスト像》、フルダ、ベルンハルト・ファール・コレクション、1360 年頃



左：図 9a マンドーラに装着された《復活・昇天用キリスト像》、シュヴェービッシュ・グミュント、聖十字架大聖堂、1510 年頃

右：図 9b マンドーラに装着された《復活・昇天用キリスト像》、シュトゥットガルト、ヴェルテンベルク州立博物館、1440/50 年頃

墜落するのを防ぐためにしばしば布もしくはタペストリーが広げられた。多くの場合、像が「天の穴」から消え去った後に、聖歌隊が高い声で聖歌を天井裏で歌ったり、聖別されていない聖体や花が「天の穴」から信徒の頭上へと撒かれた。場合によっては、さらに燃える悪魔や龍の像が、硫黄臭と着色水とともに「天の穴」から教会空間に投げ落とされ、悪の絶滅と救済が象徴的に表現されたという。<sup>25</sup>

復活と昇天の儀礼には、専ら同一の像が用いられたようで、図像学的には齟齬をきたすと言わざるをえないが、昇天するのはマントのみを身にまとう復活直後の格好をしたキリスト像であった。この点、モースブルクのキリスト像（現存せず）は着装されていたらしいが、それはこのような図像学的な矛盾を解決するためであったのかもしれない。多くの場合、この儀礼のためのキリスト像には、天井裏へと引き上げるためのロープを結ぶ環状の突起が頭部に取り付けられている（図 8a, 8b）が、中には全身光背とも言う



図 10a, b, c 《復活・昇天用キリスト像》、フリブール美術歴史博物館、1503 年

べきマンドーラ型の木枠にはめ込み、木枠ごと引き上げるという構造のもの（図 9a, 9b）も存在した。<sup>26</sup> 復活像として祭壇上に安置される必要があるために、多くの像は直立型であり、天に昇るという動作にはあまり適していないものが多いが、1503 年の年記のあるフリブール美術歴史博物館所蔵の作例（図 10a, 10b, 10c）は、図像学的には復活像でありながらも、マントが風にはためいているように造形された上に、下半身に螺旋状の動きを与えられることによって空中浮遊感を現出させていてユニークである。<sup>27</sup>

さてしかし、こうした像と人との共演による儀礼に、人々は実際どこまで感情移入することができたのか、はなかなか現代人には想像しにくいところがある。生身の人間と硬直した木彫像との共演がどこまで迫真的にキリストの受難を表現できたのであろうか？ 荒唐無稽な印象しか与えかねなかったのではないだろうか？ どこまで人々が信仰心を高揚させて、没入することが可能であったのだろうか？ 我が国の仏教儀礼においても像が用いられることがあったと以前から耳にはしていたが、近年その儀礼が復活したと知り、このような疑問を抱いていたこともあって、今般実際に訪れて実見する機会を得た。

## 像を用いたねり供養（迎講）

『往生要集』（985年）の著者として知られる恵心僧都源信（942-1017）は、986年（寛和2年）に比叡山横川で二十五三昧会と呼ばれる念仏結社を興した。『往生要集』の中では、行者はその臨終に際して阿弥陀如来が来迎し、救済を得て極楽浄土に導かれると説かれている。源信が、1005年（寛弘2年）頃にこの阿弥陀如来による来迎引接の様子を実演させたことが、ねり供養（迎講）のはじまりであったらしい<sup>28</sup>。この行事はまたたくまに各地で流行したようだが、それはねり供養が経文を誦したり、来迎図を観るよりも、はるかに容易に人々に来迎を観想することを可能にしたからに他ならない。当初は自己の臨終に備えてのイメージ・トレーニング的性格が強く、厳粛な儀礼であったものと推測されるが、鎌倉期には勸進の手段として娯楽的要素の比重が高まったものと思われる。中でも俊乗坊重源は、東大寺再建のための勸進として迎講を積極的に行なった。播磨別所として知られた兵庫県小野市の浄土寺には、25面の菩薩面に加えて、快慶の作になる迎講用の阿弥陀如来立像が遺されているが、ここでは天童30名と菩薩28名によって迎



図11 《裸形阿弥陀如来立像》、  
兵庫県小野市、浄土寺

講が行なわれたという。その際、上半身を裸体に造形されたこの264.5cmもの阿弥陀像（図11）が、一説によるとまるで枝の主日におけるロバに騎乗したキリスト像のように輿ないし台車に載せられて、用いられたとされる。迎講と仏像との関わりを一貫して追求してこられた關信子氏によると、平安時代に迎講用に制作された阿弥陀如来像は、いずれも像高八尺（2.50m前後）を越える大きなものであった。鎌倉時代に入ると、こうした阿弥陀像の中には上半身を裸体に造形されたものが増えるが、これは着装を前提としていた可能性が高いという。さらに鎌倉中期になると、像内に人が入ることができるように中空に作られた阿弥

陀如来像が登場する。「被り仏」と俗称されるこのタイプの阿弥陀如来の現存作例としては、奈良、當麻寺（1242-45年頃制作）（図12）や広島、米山寺（1238年頃制作）、大阪、大念佛寺（江戸時代）、そして岡山、弘法寺（1260-80年頃制作）（図13）などのものが挙げられる。<sup>29</sup>

ねり供養は、現在も国内20ヶ所を越える寺院でさまざまに行なわれており、基本的に菩薩面を付けた聖衆が往生者の魂を娑婆屋に迎えに来て、浄土へと運ぶ様子が演じられている。しかし、阿弥陀如来像も用いてのねり供養は、今日岡山の弘法寺においてしか行なわれて

いない。筆者は、像と人との共演が実際にどのような印象を与えるのかを実体験するために、2013年の4月下旬から5月中旬にかけて當麻寺、大念佛寺、岡山の誕生寺と弘法寺の4ヶ寺を訪れたが、このうちこの弘法寺での「被り仏」を用いてのねり供養に、像と人との共演に関して特に多くの示唆を得た。以下では、簡単に弘法寺におけるねり供養について、専ら關氏の論考に拠りつつ触れておきたい。<sup>30</sup>

弘法寺は岡山県牛窓町の西約5kmに位置する丘の東側斜面に建ち、天智天皇の創建にして、孝謙天皇や桓武天皇を治癒したことで知られる僧報恩により再興されたとされ、文献史料上は13世紀以降その歴史が跡付けられる。弘法寺におけるねり供養に関わる史料としては、宝永7年頃の制作とされる2枚の木版画が最も古いものであるが、關氏はここでのねり供養が如法経に起



図12 《阿弥陀如来立像》（被り仏）、奈良県葛城市、當麻寺  
胸部の卍は、外を見るためのスリットを塞いだもの。



図13 《阿弥陀如来立像》（被り仏）、岡山県、弘法寺  
腹部中央にはスリットが空けられており、中から外を見ることができる。

源を持つものであった可能性を指摘している。如法経（如法経供養会）とは、定められた作法により経典を書写供養する儀式で、円仁が横川で行って以来盛んとなったが、書写した経を経筒に納めた後に十種供養が行なわれたという。關氏によると、十種供養とは「極楽浄土での仏事のやり方を地上に移し、菩薩らしい動作・振舞をまねて恭しく供養し、自分の積善とすると共に、見る人々の往生の種に」することであり、横川での十種供養に極楽浄土の菩薩が登場した可能性があるという。実際に、藤原頼長の日記『台記』によると、1155年（久寿2年）に十種供養が再興された折、菩薩が面を着用すべきか否かが議論され、面を着けなければ菩薩ではないという結論が出されたらしい。關氏は、弘法寺における如法経が1310年（延慶3年）まで遡りうることを指摘、さらに遅くとも1454年（享徳3年）にはねり供養を含めた十種供養が行なわれていたことを確認されている。しかし他方、迎講を勧進の手段として推進し、備前においても大きな影響力を有していた重源の影響による可能性も無視できないという。弘法寺における迎講は、現段階ではどちらの文脈に位置づけるかははっきりとはしないものの、それが鎌倉後期には創始されていたにちがいないと關氏は結論付けている。

弘法寺のねり供養は、かつては高台に位置する本堂および渡り廊下で繋がれた如法経堂（普賢堂）および多宝塔との間に設けられた行道橋で行なわれ、最後は浄土に見立てられた常行堂（阿弥陀堂）で終えられていたという。ちなみに聖衆は総勢10人で、菩薩面を着けた六観音および、地藏面、天童面のそれぞれ2人ずつから成っており、高さ2.60mの阿弥陀像は地元の男性によって被られ、2人の介添え役に助けられつつ、常行堂で聖衆を迎え入れたという。その後、1967年（昭和42年）に火災により本堂と普賢堂が失われたため長らくこの行事は途絶していたが、1997年（平成9年）になって、聖衆が遍明院と東壽院という2つの塔頭の間を移動するという新しい行路をとる形で再興された。聖衆は、一方の塔頭から出発し、途中仮設の娑婆屋において中将姫の魂を受け取り、浄土に見立てられた他方の塔頭へと向かう。遍明院と東壽院ではかなりの高低差があるが、2013年5月5日のねり供養では、高台の遍明院から聖衆が、階段下に設けられた中将姫が往生を

図14 弘法寺のねり供養(娑婆屋に向かう聖衆)



図15 弘法寺のねり供養(娑婆屋で中將姫の魂を受け取る観音・勢至菩薩)



図16 弘法寺のねり供養(東壽院で聖衆を待ち受ける阿彌陀如来)



図17 弘法寺のねり供養(六観音を迎え、礼を交わす阿彌陀如来)



図 18 弘法寺のねり供養(観音の捧げる中將姫の魂を迎える阿弥陀如来)



図 19 弘法寺のねり供養(三尊形式でならぶ阿弥陀如来と観音・勢至菩薩)



図 20 弘法寺のねり供養(退場する阿弥陀如来)



図 21 弘法寺のねり供養(脱がされる阿弥陀如来像)





遂げる娑婆屋に降り(図14)、観音菩薩が中將姫の魂としての中將姫の小坐像を受け取り(図15)、さらに降って東壽院へと向かった。浄土に見立てられた東壽院では、堂前に阿弥陀如来像を被った人物が2人の介添えによって支えられながら(図16)歓迎の礼をして、稚児や楽師、僧侶、聖衆からなる一団を迎え入れた(図17,18)。

実際に見てみると、阿弥陀如来像による礼は、当初何ともキツチュに見え、違和感を抱かざるを得なかったが、奏楽や読経の中、天童、地藏、六観音が続々と到着し、阿弥陀と礼を交わし始めると、次第に不自然には感じられなくなってくる。最後に、観音・勢至菩薩が阿弥陀像の両側に、まさに三尊形式のように佇立する(図19)と、あたかも阿弥陀三尊像が生動化し眼前に立ち現れたようにすら思われえたであろうことが容易に想像された。もともと、聖衆が堂内に消えた後、おもむろに背を向けて堂内へ向かう阿弥陀の様子は、自らの重みにより歩行困難なペンギンを思わせなくもなく些か滑稽でもあったし(図20)、その後衆人環視の中で、像が「脱がれ」(図21)、中から作務衣の男性が出てきたのにも驚いた。しかし、何とも興味深かったのは、中から人が出た後の阿弥陀像が、一瞬とはいえ、さながら抜け殻のように見えた(図22)ことで、かつてカイロでミイラを実見した折に、同じような印象を得たことを思い起こした。この種の阿弥陀像が、たとえその動きが多少窮屈なものであっても、中に人が入っている限りにおいて、十分な生動性を示し得ること、また、動きをとまなうものに生動性を感得するのは、なにも幼児だけではないということが確認できたように思う。



図22 弘法寺のねり供養(儀礼直後の阿弥陀如来像)

## 像と人との共演の意味

ねり供養におけるこのような像の利用について考察する上で、奥健夫氏による「道具性」の議論が有効であろう<sup>31</sup>。奥氏によれば、彫像には原初的に呪術性を帯びた代理機能が具わっており、それが我が国における仏教の受容に寄与したのであり、『日本霊異記』に記載される奇跡譚はそうした傾向を反映したものだという。しかし10世紀末頃までには彫像の呪的な喚起力が次第に減退し、像と信徒との間を繋ぎもすれば遮断しもある媒介者の存在が大きくなる。浄土寺の迎講のための裸形阿弥陀如来像が、『浄土寺縁起』において「来迎具足」に分類されていることに注意を喚起し、この種の像の本来的な性格として「道具性」を挙げ、弘法寺阿弥陀如来像のような被り仏を「道具としての存在」と呼ぶ。そして、なぜ面を着けた人ではなく、彫像を動かすことによって阿弥陀来迎が表現されるのかを問い、「動かないはずの像が動くという奇蹟を見る者に体感させるという意図」が根本にあるのではないかと推測している。

この奥氏の議論を踏まえながら、西洋中近世における像と人との共演について振り返ることにしよう。キリスト教において像は早くからいわば道具としてのみその存在を許容されてきた。元々神の像を禁忌とするユダヤ教から派生したこともあって、呪力を有する像が入り込む余地は原則としてなかった。許容されたのは、あくまでも神を崇拝する補助的手段として有効な範囲においてであった。そして像とそのアーキタイプとが混同されて像が崇拜の対象となってしまうことを、教会側は常に警戒してきた。欺瞞的手段によって信徒を熱狂させた場合、その手段が露呈されると懲罰の対象になった。典型的な事件が、1399年にイタリア北部を席卷したピアンキと呼ばれる苦行者集団がローマに押し寄せた折に起きている。自らを「洗礼者聖ヨハネ」と名乗る指導者が、3000人にもおよぶ「ピアンキ」たちを先導してローマに現われた際、ある教会で磔刑像に向かって「磔刑像よ、奇跡を起こせ」と3度呼びかけたところ、磔刑像が血の滴を3、4滴垂らしたというのである。時の教皇はこれにいたく感銘を受けたが、懐疑的なヴェネツィアの使節が像

の調査を申し出て、この像を木彫の専門家たちに委ねたところ、像の内部が空洞で、疑似血液と水を収めた皮袋が装着されていることが判明し、その結果「洗礼者聖ヨハネ」は火刑に処せられたという<sup>32</sup>。この像の仕掛けは前述のデーベルンの可動腕付き磔刑像に近いが、相違があるとすれば、定期的に十字架降下と埋葬の儀礼に用いられるキリスト像については、信徒たちもそれがいわば道具としての像であると認識していたに違いないという点であろう。

主役を像に委ねることにどのような意味がありえたのであろうか。演劇的儀礼を迫真的なものにすることだけが目的であれば、主役であるキリストも人が演じれば良かったはずである。人が神を演じることに對する忌避感があったのは事実であろう。演劇的儀礼において主役がいかに迫真的であっても、それはあくまでも観想や祈念の補助として機能すべきであり、そこで演じられているプロトタイプである神と完全に同一視されてはいけぬ。あるいは儀礼の最中には、虚構と現実の境界が融解することもあるかもしれないが、それは一時的なものに留まらなければいけなかったはずである。しかし、像が主役を演じた理由は恐らくそれだけではない。教会内における演劇的儀礼の鑑賞体験は、個人で像の助けを借りて祈念する際に、有効に働きえたであろう。儀礼における体験が記憶として像に付着されると、日常的にその像を見る際に、儀礼体験がまざまざと想起されるようになり、神の存在が現前化されやすくなる。

そもそも像は、いかなる奇跡においても、常に生動し続けることはなく、日ごろ不動の存在が一時的に、特別な恩寵に与る者に対してのみ、生動性を示す。儀礼体験の記憶が付着した像に対しても、人々はそうした奇跡の到来を期待することができ、またやがて恩寵に与る折に像が示すであろう生動性がいかなるものであろうかということ、儀礼行為において生動化される像によって、ある程度予測することができる。日頃の祈念や観想の対象である像が、一時的にその像主と同一化し、生動することは、像と像主である至高の存在との境界が曖昧化することでもある。集団を前にしての儀礼行為における人と像との共演は、個人に対して像が起こしうると期待された奇跡のためのイメージ・トレーニングでありえた。像が人と共演するという儀礼が、

その不自然さにもかかわらず、かつ人のみで演じられる聖史劇とは独立して、存在しつづけた理由はそのあたりにあったのかもしれない。

#### ■ 註

- 1 例えばインディペンデント紙の報道は以下のHPで参照できる (<http://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/mystery-solved-manchester-museums-spinning-ancient-egyptian-statue-isnt-cursed-8951201.html>)。
- 2 Jessamy Harvey, "Death and the adorable orphan: Marcelino pan y vino (1954; 1991; 2000)", in: *Journal of Romance Studies*, 4 (1) (2004), pp. 63-77, in part. p. 65.
- 3 The Oxford Cantigas de Santa Maria Database ([http://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=poemdata\\_view&rec=353](http://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=poemdata_view&rec=353)) を参照。
- 4 Harvey, *op. cit.*, p. 75, n. 5.
- 5 拙稿、「西洋中世における造形イメージの生動性をめぐって」、『美術史論叢』25 (2009年)、pp. 62-80.
- 6 「演技する彫像 handelnde Bildwerke」については、主として Peter Jezler, "Bildwerke im Dienste der dramatischen Ausgestaltung der Osterliturgie - Befürworter und Gegner", in: Ernst Ullmann (Hg.), *Von der Macht der Bilder*, Leipzig 1983, pp. 236-249; Peter Jezler, "Das "handelnde Christusbild" und seine Verwendung in der städtischen Zelebration der Herrenfeste im spätmittelalterlichen Deutschland", in: *Acts of the XXVth International Congress of the history of art*, Vol. 3, University Park 1989, pp. 619-622; Johannes Tripps, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik*, Berlin 1996; Stephan Gasser et al., *Die Freiburger Skulptur des 16. Jahrhunderts: Herstellung, Funktion und Auftraggeberschaft*, 2Bde, Petersburg, 2011, Bd. 1, pp. 252-268 (本書についてはフリブール大学のミケーレ・バッチ教授のご教示を得た) ; 拙稿、「西洋中近世における像を用いた儀礼をめぐるノート」、『美術史論叢』28 (2012年)、pp. 76-84. 等を参照のこと。
- 7 Christian von Burg, "Das bildt vnsers Herren ab dem esel geschlagen: Der Palmesel in den Riten der Zerstörung", in: P. Blicke et al. (Hrsg.), *Macht und Ohnmacht der Bilder*, München 2002, pp. 117-141; Tripps, *op. cit.*, pp. 89-107.
- 8 Josef A. Adelman, "Christus auf dem Palmesel", in: *Zeitschrift für Volkskunde*, 63 (1967), pp. 182-200.

- 9 Gerhard von Augsburg, *Vita Sancti Uodalrici: Die älteste Lebensbeschreibung des heiligen Ulrich*, Heidelberg 1993, p. 7f.
- 10 Theodor Müller, "Ein spätromanischer Palmeselchristus", in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 21 (1967), pp. 82-91; Christian von Burg, *op. cit.*, p. 120f.
- 11 Elizabeth Lipsmeyer, "The Liber Ordinarius by Konrad von Mure and Palm Sunday Observance in Thirteenth-Century Zürich", in: *Manuscripta*, 32 (1988), pp. 139-145; Heidi Leuppi (Hg.), *Der Liber Ordinarius des Konrad von Mure: Die Gottesdienstordnung am Grossmünster in Zürich*, Fribourg 1995, pp. 238-240.
- 12 v. Burg, *op. cit.*, p. 123.
- 13 v. Burg, *op. cit.*, p. 122.
- 14 Gesine Taubert / Johannes Taubert, "Mittelalterliche Kreuzfixe mit schwenkbaren Armen: Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie", in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 23 (1969), pp. 79-121.
- 15 Johannes Taubert, *Farbige Skulpturen: Bedeutung Fassung Restaurierung*, München 1978 ("Mittelalterliche Kreuzfixe mit schwenkbaren Armen", pp. 38-50, in part. p. 49f.).
- 16 Margrit Lisner, *Holzkreuzfixe in Florenz und in der Toskana*, München 1970, pp. 11, 22f, 28.
- 17 Lisner, *op. cit.*, p. 25; Tripps, *op. cit.*, p. 157.
- 18 Taubert, *op. cit.*, p. 43; Lisner, *op. cit.* p. 14, Anm. 21.
- 19 Andreas Schulze, "Der sogenannte Mirakelmann aus Döbeln in Sachsen", in: *Polychrome Skulptur in Europa-Technologie Konservierung Restaurierung: Tagungsbeiträge*, Hg. v. Ulrich Schiesel/ Renate Kühnen, Dresden 1999, pp. 98-104; Johannes Tripps, "'Ein Cruzifix, dem aus den funff Wunden rotter Wein sprang': Die Inszenierung von Christusfiguren in Spätgotik und Frührenaissance", in: *Das Bild Gottes in Judentum, Christentum und Islam*, Petersburg 2009, pp. 117-127.
- 20 Taubert/Taubert, *op. cit.*, p. 97f.; Tripps, *op. cit.*, p. 154f.
- 21 Robert Bruck, *Friedrich der Weise als Förderer der Kunst*, Strassburg 1903, p. 212f.; Taubert/Taubert, *op. cit.*, pp. 98-101.
- 22 Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, Vol.1, Oxford 1933, p. 157ff.; Taubert/Taubert, *op. cit.*, p. 92ff.
- 23 Hans-Joachim Krause, "'Imago ascensionis" und "Himmelloch": Zum "Bild"-Gebrauch in der spätmittelalterlichen Liturgie", in *Skulptur des Mittelalters: Funktion und Gestalt*, Weimar 1987,

- pp. 280-353.
- 24 Krause, *op. cit.*, p. 392ff.
- 25 Gasser et al., *op. cit.*, Bd. 1, p. 263.
- 26 Krause, *op. cit.*, pp. 319ff, 327f.
- 27 Gasser et al., *op. cit.*, Bd. 2, p. 24ff. (Kat. Nr.7)
- 28 主として關信子、『千手山弘法寺跏趺供養』千手山弘法寺跏趺供養推進協議会、2005年（なお本書は弘法寺のねり供養を参観した折に、關氏のご配慮により同寺より賜ったものであり、謝意を表したい）；加須屋誠、「新・来迎芸術論——大串純夫の余白に」、『図像解釈学：権力と他者』、竹林社、2013年；『極楽への誘い——練り供養をめぐる美術』、竜谷ミュージアム／岡山県立美術館、2013年を参考にした。
- 29 關信子、「迎講・来迎会・ねり供養——主役の迎講阿弥陀像を中心に」、『極楽への誘い——練り供養をめぐる美術』、竜谷ミュージアム／岡山県立美術館、2013年、pp. 134-139.
- 30 關信子氏前掲書（『千手山弘法寺跏趺供養』）による。
- 31 奥健夫、「仏像の生身化について——裸形着装像を中心に」、『説話文學研究』、43（2008年）、pp. 132-138.
- 32 ミケーレ・バッチ、「ピザンティンと西欧中世における生動するイコン——比較的观点から」（秋山聰監訳、市川佳世子／甲斐義明訳）、『死生学研究』15（2011年）、pp. 207-209; Megan Holmes, *The Miraculous Image in Renaissance Florence*, New Haven / London 2013, p. 174f.

#### ■ 付記

本稿は科学研究費補助金基盤研究（B）『美術と宝物の相関性についての比較美術史的研究』（研究代表者：秋山聰、平成 23-35 年度、課題番号 23320030）による成果の一部であり、2013 年 11 月 24 日のチューリヒ大学東洋美術史学研究室主催のミニ・シンポジウム（Treasure, Ritual and Repositories in the East and West）および 11 月 26 日のフリブル大学美術史学研究室主催の講演（Invitation to Comparative Art History: Mainly on Relic Insertion and Rituals involving Statues）において口頭発表されたものの一部に基づく。

チューリヒ大学のハンス・トムセン教授ならびにフリブル大学のミケーレ・バッチ教授のご高配に深く感謝する。また現地においてバッチ教授およびハイデルベルク大学のメラニー・トレーデ教授からルツェルンの聖レオデガル教会において今日なお復活のキリス

ト像をミサで用いて天井裏に昇天させているとの貴重なご教示を受けた。スイスのテレビ局 SRF の HP でミサの一部始終に加えて、像を天井裏に引き上げる仕掛けが紹介されており、大変興味深いものの、ミサ自体がジャズバンドとジャズコーラスの演奏によって進められるために、やや違和感があり、中近世の様子をしのぶには難しいようにも思われる。

#### ■ 図版典拠

- 図 1 v. Burg, *op. cit.*, p. 121  
 図 2 Tripps, *op. cit.*, 1996, p. 367  
 図 3a, 3b, 10a, 10b, 10c, 14-22 筆者撮影  
 図 4 Taubert, *op. cit.*, p. 41  
 図 5 Tripps, *op. cit.*, p. 335  
 図 6a *ibid.*, p. 369  
 図 6b Jan Gerschow (Hg.), *Ebenbilder: Kopien von Körpern - Modelle des Menschen*, Ostfildern-Ruit 2002, p. 18  
 図 6c Tripps, *op. cit.*, 2009  
 図 7 Krause, *op. cit.*, p. 339  
 図 8a *ibid.*, p. 324  
 図 8b *ibid.*, p. 325  
 図 9a *ibid.*, p. 320  
 図 9b *ibid.*, p. 329  
 図 11 『極楽へのいざない——練り供養をめぐる美術』展図録、p. 98  
 図 12 『當麻寺 極楽浄土へのあこがれ』展図録、p. 23  
 図 13 『極楽へのいざない——練り供養をめぐる美術』展図録、p. 97

(あきやま・あきら 東京大学大学院人文社会系研究科教授)