

明治維新时期における地獄イメージの変容

木下直之

東京大学のキャンパスに奇妙な銅像が立っている。奇妙なのは人物ではなく台座の方で、西洋人の足元にひと組の男女がひれ伏している。いや、踏み付けられていると言い換えた方がよいかもしれない。男女というのは正確ではない。ふたりが人間であるかも定かではないからだ。

銅像になった人物は、明治期の日本に初めて西洋建築学を伝えたことで知られる。名前はジョサイア・コンダー Josiah Conder、1852年にロンドンで生まれ、建築学を修め、1877年、25歳の時に日本を訪れた。西洋の政治や経済や社会の仕組み、思想や学問や科学技術などを学ぶことを最優先課題とした当時の日本政府が、建築学の教師としてコンダーを雇い入れたからである。

彼は工部大学校で教鞭を執り、5年間の契約期間が終わったあともそのまま日本に止まり、建築家として活動し、1920年に没した。その教えを受けて、辰野金吾や片山東熊などの代表的な日本人建築家が育った。

ちなみに、彼らによって建てられる新たなタイプの公共建築を装飾するために、画家や彫刻家の養成もまた社会的な課題として浮上した。日本政府がその教師たちをイタリアに求め、アントーニオ・フォンタネージ Antonio Fontanesi、ヴィンチェンツォ・ラゲーザ Vincenzo Ragusa、ジョヴァンニ・カッペレッティ Giovanni Cappelletti が雇われて日本に渡ったことは、2000年10月にここフィレンツェで開催されたシンポジウム「日本の中のイタリア、イタリアの中の日本」の話題のひとつだった。

台座の男女が地震の寓意像だとする説がある。地震国日本の建築が持つ弱点をコンダーの教えた西洋建築が克服したからだというのがその根拠だが、実際には、彼の教えたレンガ造の建築は、1891年の濃尾大地震、1923年の関東大震災など相次ぐ地震で脆さをあらわにした。必ずしも、彼が日本の「地震」を押さえ込んだとはいえない。

とはいえ、いわゆる「お雇い教師」であったコンダーが、「文明開化」を

スローガンとした時期の日本を象徴する人物であることは疑いない。一方で、彼が日本の画家に就いて伝統的な絵画を学んだことは、当時の西洋人が日本文化に対して示した憧れを象徴している。美術のほかにも、日本のファッション、庭園、生け花などに関心を示し、それぞれについての著作を残した。

コンダーが師に選んだ画家は河鍋暁斎であった。1881年に入門し、1883年からは、日本での芸術教育の慣習に従い、師から名前の一字をもらって「暁英」（いうまでもなく英はイギリスを意味する）と名乗った。暁斎は狩野派の画家として長く修行したから、そのスタイルは伝統的であるが、一方でイギリス人を弟子に迎えるという開明的な性格も有していた。暁斎と暁英すなわちコンダーの師弟は、その二面性においてよく似ていたといえる。



ふたりが連れ立って東京近郊の古都鎌倉を訪れたのは1884年5月15日であった。鶴岡八幡宮、円覚寺、建長寺、江ノ島などの観光コースを歩き、円応寺では、閻魔王を初めとする地獄の十人の王たちの彫刻を見物した。

それらがよほど強く印象に残ったのか、暁斎の晩年に出版された瓜生政和著・暁斎画『暁斎画談』（1887年）に「鎌倉新居閻魔王の図」という1節を設け、十王の絵を4点載せている。また、コンダーも、ずっと後の1911年になって出版した『河鍋暁斎の絵画と習作Paintings and Studies by Kawanabe Kyousai』の序文に、30年近く前の鎌倉での体験をわざわざ記し、暁斎が現地で描いたスケッチを2点添えている。前者の書物で、暁斎はコンダーが「頻りに其像の異なる体を珍しと賞」したことを伝え、後者の書物では、「古代の名作に示される形体と技法の細部」を素早くスケッチするだけで完全に吸収してしまう暁斎の才能にコンダーが舌を巻いている。

円応寺は鎌倉の名刹建長寺のすぐそばにある。1250年に創建され、1704年に現在地に移った。閻魔堂と呼ばれる本堂には、高さ2メートル近い閻魔王の彫刻を中心に、十王と、彼らに従う役人や獄卒、冥土の入口で死者を待ち

受け、衣服を剥いでそれを木の枝に懸けて罪の軽重を量る脱衣婆らが置かれている。閻魔堂に入った参詣者は、彼らにぐるりと取り囲まれたようになる。いずれも、死者の罪業を裁く者だけに、恐ろしい形相で睨みつけ、参詣者に地獄を疑似体験させてきた。何体かの彫刻は、寺の創建時、13世紀半ばに製作されたものだが、何度も修理を重ねてきた。暁斎とコンダーが訪れた当時は、それらは鎌倉時代のもっとも有名な彫刻家運慶の作品だと信じられていた。

暁斎は狩野派の画家として、1851年に江戸の黒田藩上屋敷、1859年に増上寺の障壁画や襖絵を制作したり修復する公的な仕事に携わったこともあるが、一般には市井の画家として、絵画、版画、絵本、絵馬というようにどんな注文にも応じた。いわゆる浮世絵師であり、浮世絵師が狩野派の画家を兼ねていることが異例であった。したがって、注文どおりに、歴史上や伝説上のどんなキャラクターも自由自在に描くことができた。むろん、閻魔や脱衣婆も早くからレパートリーに入っていた。



暁斎の地獄図を4件紹介しよう。まず最初の絵は「地獄変相図」で、東京国立博物館が所蔵する。1860年代後半の製作と推定される。サインは入っていない。縦2メートル、横3メートルの大画面に、地獄にたどりついた死者たちの様子が克明に描かれている。右上で死者たちから衣服を奪っている老婆が脱衣婆、閻魔王の前に引き出された死者は、浄玻璃鏡と呼ばれる大きな鏡に生前の所業がすべて映し出される。それを見て閻魔は死者に裁きを下し、獄卒が彼らを地獄へと突き落とす。一方で、左上には、地藏菩薩による救済の場面も添えられている。

10世紀末に源信が『往生要集』で説いた地獄の通俗的なイメージ、すなわち仏教寺院における絵解きと今回の長島教授の報告で指摘された絵本の出版によって広く普及した地獄のイメージを、1枚の画面にコンパクトにまとめている。

暁斎の独創性はそれほど認められない。むしろ、誰にも一目瞭然の通俗性と大画面であることが、この絵の特性である。大画面は多くのひとびとによって眺められることを前提としており、仏教寺院ではそこに僧侶による解説を加え、信者に教えを説くというスタイルを開発してきた。それが絵解きであり、解説は独特の節回しを伴って、しばしば芸能化した。

誰も見なかったことのない地獄をイメージさせるためには、絵解きほど有効なものはないだろう。京都の六道珍皇寺が所蔵する「熊野観心十界図」を紹介しよう。縦1.5メートル横1.5メートルと、暁斎の「地獄変相図」に比べれば少し小さいが、白い雲を境に、下部に地獄、上部に人の世界や仏の世界が描かれている。

山の背後に「人の一生」が描かれていることも興味深い。おそらく、それは宗教美術の普遍的なテーマである。右の家で生まれた子どもは成長しながら坂道を上り、老いながら坂道を下る。いうまでもなく、その先には死後の世界が待ち受けている。このタイプの絵は、熊野比丘尼と呼ばれる尼が各地を布教して歩く際に用いられた。京都のこの寺院では、縁日に仮小屋を境内に建て、この絵を懸けて絵解きをしてきた。それは今日にまで続いている。

このようにして地獄のイメージは民衆の世界に広がっていた。現代においても、「嘘をついたら閻魔王に舌を引き抜かれるぞ」という脅しは、少なくとも私の子どものころまでは明らかに有効であった。暁斎の時代では、閻魔王の彫刻や絵画に詣でることは日常生活の中にもっと深く根付いていた。当時の江戸の暮らしを伝える『東都歳事記』（1832年）には、1月16日が「閻魔参」の日とし、詣でるべき65ヶ所の寺院の名が挙がっている。そのうちのひとつ、円満寺を暁斎が詣でたことを伝える絵日記が残されている。

第2の絵では、地獄の様相が一変する。このスケッチ帳は日本に滞在したアイルランド人ジャーナリスト、フランシス・ブリンクリー Francis Brinkley の旧蔵品で、現在はヴィクトリア・アンド・アルバート美術館に所蔵されている。「地獄の沙汰も金次第」というよく使われる諺を絵にしたもので、大金を運んできた死者に閻魔王は頭を下げ、茶で接待している。一方、

左側の「阿弥陀の光も金次第」もほぼ同じ意味の絵であり、金を納める信者に対してだけ、阿弥陀の光が届いている。

聖なるもの、権威あるものをひっくり返し、世の中の真実を鋭く描き出すこのような行為は、暁斎自身が画面右下に書き入れた言葉「狂画」に通じる。実は、暁斎という名前の「暁」は「夜明け」という意味の字だが、初めは、秩序からの逸脱を意味する「狂」の字を用いていた。1870年には彼の絵の鋭い風刺が筆禍事件を起こし、投獄されてしまった。放免後、同じ音のはるかに無難な「暁」に改めたのだった。

この絵を描いた1860年代、暁斎は「狂」であることを全面に押し立てていた。木版画シリーズ『狂齋百図』や『狂齋漫画』を相次いで出版し、1868年の明治維新に向けて、本当にひっくりかえってしまう寸前の世の中を盛んに風刺した。閻魔王も、そのようにしてからかわれる登場人物のひとりであった。

第3の絵は、これら1860年代の木版画シリーズの延長線上に登場する。1874年に出版された同じく木版画シリーズの『暁斎楽画』である。ただし、1870年代は日本社会がさらに激しく変貌した時期であった。1874年は文明開化の混乱が絶頂に達した時とされる。

シリーズの第1号で「地獄の文明開化」を、第4号で「極楽の文明開化」を面白おかしく描いた。地獄では閻魔王が散髪の真っ最中、古い衣裳を脱ぎ、新しい洋服とシルクハットが用意される。その横で、閻魔王に仕えた役人たちは金棒や火焰や閻魔帳など地獄の道具を売り払っている。獄卒たちは角を切り落されたり、引き抜かれ、神官の衣裳に着替えさせられている。また、極楽では、仏具、すなわち閻魔王の冠や仏の立つ蓮台が売りに出され、地獄の番人である牛頭が牛肉屋を開いている。店の背後の道しるべには、「右西洋」「左アジア」の文字が見える。洋服を身に付け、「文明開化」を実行した人には円光が付いている。

いうまでもなく、丁髷を切り、刀を捨て、和服を洋服に着替え、西洋料理を、とりわけ牛肉を口に、古い主人を見捨て、新しい主人に仕える日本人

の混乱ぶりを、地獄と極楽に見立てて風刺したのである。とりわけ、獄卒たちが神官の衣裳をあてがわれることは、仏教から神道へと転換を計る新政府の宗教政策の性急さを突いている。

第4の絵は、同じ閻魔王や脱衣婆を描いてもずっと落ち着いている。「如空」のサインが入っていることから、1885年以降、暁斎にとっては晩年の作品であることがわかる。落ち着いてはいるものの、権威あるものをひっくり返す手法は一貫している。



さて、このような暁斎の地獄図を概観したうえで、静嘉堂文庫美術館が所蔵する「地獄極楽めぐり図」を紹介したい。コンダーが前述の『河鍋暁斎の絵画と習作』で「特異な想像力と完全無欠な制作ぶりから言って暁斎の名作と見なして憚からぬもの」と絶賛したものである。

若くして死んだ娘を供養するために、ある裕福な商人が暁斎にアルバムの制作を注文した。娘が阿弥陀如来の案内で地獄を見物したあと、極楽往生を果すという絵物語である。暁斎は1869年から制作を始め、娘の一周忌に間に合わせたあとさらに続け、1872年に最後の極楽往生の場面を加えた。全部で35図から成り、これに表紙や見返しなど5図が加わる。

アルバムを納める木箱の裏蓋には、娘の横顔が影絵で描かれた。死者の肖像を影絵で描くことが、当時流行っていたからだ。顔の輪廓をくっきりと描き出す影絵は、写実的な肖像画とはまったく異なる迫真性を備えている。暁斎には、懇意にしていたある医者夫妻を影絵で描いた肖像画がある。

さて、物語は娘の臨終の場面から始まる。息を引き取ったばかりの娘を囲んで、遺された家族が嘆き悲しんでいると、阿弥陀如来が雲に乗って現れる。10世紀末の源信の『往生要集』に典拠を持つ「阿弥陀来迎」の図像的伝統を引く表現であるが、多くの阿弥陀来迎図は文字どおりの「来迎図」であって、阿弥陀如来出現の姿しか描かない。稀に、死者が阿弥陀如来のあとに従って極楽に向かうものがある。また、来迎図ではないが、死者が現世から極楽に

向かって人間の貪欲と瞋怒を象徴する水と火の河を渡るまっすぐな白い道「二河白道」を歩いてゆく姿を描いた絵もある。そこでは河のこちら側で釈迦如来が見送り、河の向こう岸で阿弥陀如来が待っている。死者は寄り道を許されない。

このような宗教画の伝統に照らせば、暁斎の「地獄極楽めぐり図」は異質であり、娘の目で見た光景が延々と描かれていることが明らかだ。すでに死者であるはずなのに、寄り道だらけの人間味あふれる楽しい旅の記録になっている。19世紀前半に豊かな実りをもたらした滑稽紀行文学を踏まえている。

それはこんなふうに展開する。三途の川を渡り、脱衣婆の前を通り過ぎ、賽の河原でたくさん子どもたちが遊んでいるのを見る。宿屋に着くとさっそく観音菩薩風の着物に着替え、娘より先に亡くなった家族と対面する。娘の母親なのか、若い女性が駆け寄り、年配の女性も蓮台を降りようとしている。それから閻魔王に会う。閻魔王も阿弥陀如来を前にしては平身低頭である。

一行は盛り場を冷やかして歩く。芝居小屋に入って最員の役者を楽しんだあとは、宴会となる。閻魔王や役人もやってきた。酔っぱらった閻魔王がはめを外して踊り出し、阿弥陀如来もすっかり調子に乗って、どうやら阿弥陀如来であることを忘れてしまったようだ。酔いつぶれて座敷から担ぎ出される黒い肌の人物は不動明王、れっきとした聖人である。すでに見てきたように、聖なる世界をひっくり返すことは、暁斎にとってお手のものであった。

それから一行は地獄を見物し、極楽へと向かう。最後には、極彩色の蒸気機関車に乗って極楽往生を果すという印象的な場面が待っている。暁斎がこの絵を描いたのは1872年の夏であり、わずかに遅れてこの年の秋には日本で最初の鉄道が開通した。試運転はすでに前年から行われていたにもかかわらず、暁斎が蒸気機関車に対する正しい知識を有していなかったことは、彼の描く機関車が煙を吐かずにロープで引かれ、後ろに向かって進んでいることから明らかだ。暁斎が鉄道という文明開化の象徴を「地獄極楽めぐり」の最後に加えたのは、鉄道を知らずに死んだ娘を蒸気機関車に乗せてやりたいと

願ったからかもしれない。



とはいえ、地獄極楽への鉄道開通は、既成のイメージに対する小さな改造にすぎない。暁斎が「地獄極楽めぐり図」を描いたまさに同時代に、政治が死者の世界に介入しようとしていた。「王政復古」をスローガンに掲げた新政府の宗教政策は、神道の国教化を目指した。1868年に神仏分離令を出し、仏教寺院から神社を独立させ、神社から仏教色を排除した。それは仏教そのものを排斥する廃仏毀釈の運動へと展開した。全国の寺院の約半分が廃絶されたという。

仏教界は大きな打撃を受けた。さらに1872年には、神道による葬儀が公認された。むろん、このような急進的な改革では、それまでの葬儀を仕切ってきた仏教寺院の抵抗を押さえ込むことは困難だった。政府は仏教寺院との妥協を探りつつ、神道による葬儀の普及を計った。

翌1873年に出された火葬禁止令も、仏教界を揺るがすものであった。江戸のような大都市では、死者を火葬し、寺院に納骨する習慣が成立していたからだ。しかし、この政策はただちに破綻した。1875年には早くも禁止令を撤回している。墓地が限られており、衛生面においても弊害が大きく、土葬は現実的ではなかったからだ。

このように、死者をどう葬るのかということが、突然、根底から揺れ動いたのが、1870年代前半だったのである。葬送の動揺は死後の世界のイメージに直接響いたに違いない。死者はいったいどこへ行ってしまうのかという不安が生まれた。暁斎の「地獄極楽めぐり図」ほど、死者の行き先を懇切丁寧に、なおかつ楽しく伝えた絵はない。この絵を目にした娘の遺族たちは、娘の来世での幸福を思い、さぞかし安堵したことだろう。

(きのした・なおゆき 東京大学大学院人文社会系研究科助教授)

The Transformation of Images of Hell around the Time of the Meiji Restoration

Naoyuki Kinoshita

Kawanabe Kyôσαι, a painter who lived in two shifting worlds before and after the Meiji Restoration of 1868, was trained in the Kanô school of painting. However, he also belonged to a ukiyo-e group, which conventionally would not be compatible with the Kanô school. This alone attests to Kyôσαι's multivalent character. This multivalence, I believe, also relates to the openness of Kyôσαι, who accepted Joseph Conder as his apprentice. Joseph Conder came from England to Japan as an architecture teacher through the invitation of the new Meiji Government. As a painter, Conder took one kanji character from Kyôσαι and called himself Kyôsei.

This paper begins with their visit to Ennoji Temple in Kamakura. This temple, built in 1250, was well known as a place where many sculptures of kings of hell, such as Enmaô, Jûô and Datsueba were housed. Kyôσαι made sketches of the sculptures at the temple. The fact that Kyôσαι belonged to both the Kanô school and an ukiyo-e group indicates that he had patrons with a wide-range of status, background, and interests, and that he was able to produce works responding to their various requests. Of course, the kings of hell counted as one of the repertoires of Kyôσαι.

From the 1860s to the 1870s, Kyôσαι vigorously pursued the theme of hell in his works. What characterizes Kyôσαι's hell is the manner in which he teases and laughs at those living in hell, although there are some traces of traditional and popular renderings as well. Kyôσαι's intention in choosing to represent hell in this manner, I believe, results from his adaptation of the theme of hell to political satire of contemporary society. There had not previously been a time in Japanese history in which social values overturned

as much as in the period when Kyôσαι was devoted to crafting works related to hell. There is a phrase “Even matters in hell can be decided by money.” The world in which Kyôσαι was living offered an abundance of scenes such as Enmaô welcoming, bowing and flattering deceased people who arrive with a lot of money. (In fact, Kyôσαι depicted this scene in one of his works)

After introducing Kyôσαι’s works relating to hell made during this period, I will then turn to the *Pilgrimage to Hell and Heaven*, made between 1869-1872. This work was commissioned by a wealthy merchant living in Edo to commemorate the death of his young daughter. This work tells the story of this young daughter arriving at a peaceful death after finishing a tour of hell led by Amitabha Tathagata.