

2023 年度立正大学公開講座 Q&A 集

第 1 回 渡邊裕美子先生への質問

- 部立の並びの中で恋部の前に死の歌がまとめられているのはなぜでしょうか？

▷死(哀傷)の歌は、四季・恋・雑という大きな枠組で言うと雑の部に含まれます。この四季・恋・雑という枠組自体はさまざまな歌集を通じてずっと続いていくのですが、哀傷の歌がどこに置かれるかは、歌集によってゆれがあり、恋部の前に置かれることもあれば、末尾に置かれることもありました。

第 3 回 秋田貴廣先生への質問

- 感じる彫刻と感じない彫刻があるのはどうしてなのでしょう

▷芸術作品というのは、私たちがそれに心を奪われている瞬間にだけ、芸術作品としてそこに存在します。彫刻もその例外ではありません。見る側の心のあり方によって感じ方が異なり、時には何も感じないということもあるでしょう。ただ、優れた彫刻はそうした瞬間をたくさん与えてくれると言うことはできません。

一つ補足すると、彫刻はそもそもイリュージョンである絵画とは違って、実在の抵抗感とともに感じるという点に特色があり、絵画の場合のように没入することが難しい側面があります。この「実在の抵抗感」をどう意識するかによって、時と場合による感じ方の違いの振幅が大きいと言うことはできるかもしれません。

- 法隆寺の半跏思惟像や阿修羅像はそれを作った人の思いや想像から生まれたものなのでしょうか。また、だからこそ見る人の心を打つのでしょうか。

▷たとえば興福寺の八部衆はいずれも少年的性格をもっています。そこにはおそらくこんなふうに作りたいという造り手の意図や思いがあります。ただ、そうした思いがあれば十分というわけではなく、造り手が彫刻の持つ力を理解しそれを表現する力があってはじめて人の心を打つ作品ができるのだと思います。私の教えている学生たちも、まずは自分の体の一部を彫刻的に表現する試みによって、ただ見た通りに造るのではなく、彫刻的な形を捉える訓練をします。

●先生目からご覧になって、学生が彫刻において表現されている理性的な存在に気がついた瞬間というのは、どのようにしてわかるものなのでしょうか

▷学生に限らず、その人が対象を「理性的な存在」と感じるかどうかはわかりません。ただ、その前提の「彫刻体験」について自覚的になる度合いは学生によって違いがあり、その学生がどんな段階にあるのかは、作品を見れば、おおよそですがわかります。徐々に、「かたち」を輪郭だけで見なくなることにともない、造形が彫刻的になっていくからです。そして、教員がその段階にふさわしい働きかけをすることで、学生は少しずつ彫刻的な見方を体得していきます。こうしたことの繰り返しによって、学生は次第に彫刻に内包されている「うごめき」を捉えられるようになり、作品にも特有の人格のような気配が付与されていきます。

●模刻や修復をなさって一番苦労された仏像はどんな仏像で、どのような箇所が大変でしたか。

▷「模刻」については、その過程で多くの苦労がともなったとしても、それも含めて楽しいです。「修復」に関しては、正直に言えば、それぞれの仕事はすべて大変です。対象が大きい作品の場合は大きさゆえの苦労があり、小さくても技術的に難しい場合もあり、これを言い出すとキリがなくなります。すべての仏像彫刻作品は、造形としての質と構造、保存環境とそれゆえの経年劣化、これまでの周囲の人々との関わり、これからの位置づけなどがすべて異なります。それに応じて修復方法を考案しなくてはならないところが、もっとも大変かつ重要な点でしょう。

- 量塊性と動勢とを持った仏像を作るには、事前のデザインや試行錯誤が必須だと思われます。粘土の場合は試行錯誤も比較的容易そうですが、石像や木像の場合は非常に困難だと思われます。中世の仏師はこうした困難をどのように乗り越えていたのでしょうか。

▷この「困難」は造形素材やデザインの問題ではありません。そもそも人間は、自然に存在するものとの身体的対話によって量塊性や動勢の感覚を培ったのです。中世以前の人たちはその感触に自覚的だったと思われます。当時の仏師たちは、自分の中のその「感触」に素直に従って造っていたと思われます。彼らにとってそれを表現することは「困難」ではなく、むしろ自然であり、喜びであったのではないのでしょうか。

視覚に偏向した現代に生きる私たちにとっては、たしかに「量塊性」を意識化するのが難しくなっているのですが、しかし量塊性に優れた仏像彫刻の前に立ち、それに感応している瞬間には、同じ感覚が働いています。

《補足》中世以後、造る対象が何かという「概念」や形の視覚的効果の方が強く意識化されることによって、「感触」としての量塊性が造り手の意識から落ちてゆく流れが出てきます。それが近世への展開でした。中世以前とそれ以後そして今は、仏像彫刻制作における環境が大きく異なります。彫刻としての「質」という点に特化して言うならば、中世以前は優れた作品がたくさん存在し、またそれを造る師匠の制作過程を間近で見ることができた環境があったということが最も大きいでしょう。彫刻における技法体得の重要な点は、「量塊としてのかたち」に対する感覚を掴むということにあります。それは手が習得するレベルのものではないため、良い作品に接することが最重要なのです。

彫刻を造る行為が狭い意味での技法として理解されたときから、彫刻の本質的な要素が造り手の意識から落ちてゆき、その流れが出てくると巻き返しは困難です。優れた師匠も作品もなくなるからです。そして、狭い意味での技法（工芸的技術）だけが継承されるのです。

- 先生が仏像をご覧になる場合、宗教的意識は持たずにアートの観点からのみご覧になられますか。また、同じ仏像でもお寺で見ると美術館で見るとでは違うと思われますか。信仰とアートの境界線はどこにあると思われますか。

▷お寺は本来的に仏像の居場所なので、もっとも落ち着いて拝観できる場所であると言えます。ただ、その際の宗教的気分のフィルターによって実はお像をよく観ておらず、思い込みをかぶせて観ているという状況になっているかもし

れません。いずれにしても、どう仏像に対するかということに正解はありません。また、それが感性的体験である以上、その時の環境や自分の心理状態によって感じ方は異なります。とくに「環境」は体験の前提となる要素なので、その設えによって対象が同じ像だとしても、感じ方が変わるのはむしろ当然でしょう。

ご質問の「アートの観点のみで鑑賞するか」と「信仰とアートの境界線」については、「宗教的意識」をどのような意味で捉えるかによって回答は異なります。仮にもっとも広い意味での「宗教的感情や世界観」と捉えた場合、それは芸術の発生とも深く関わっています。

たとえば旧石器時代におけるヴィーナスなどの例に認めることができます。人間が初めて象徴的な意味をもつ造形物をつくり始めたとき、身体の中にあつた濃密な感情—この場合はまだ観念になっていない「母」に対する想い—が、造形物（ヴィーナス像）をつくる行為やそれを見ることによって意識化され、「母なるもの」という観念になったということが考えられます。

初めて出現した女性の形をした彫像は、今の私たちには想像できないくらいの異様な力をもっていたはずで、それらは「観念」を生じさせる起点となりました。すなわち新たな「意味」を産み出すメディアとなっていたと言えるでしょう。そしてひいては「世界」というものを対象化して捉えることにも繋がっていると考えられます。このように宗教の始原と芸術は、深く連関しながら同時発生的に生じたと私は考えています。

この意味合いにおいて、私にとっては「宗教的意識を持たずにアートの観点のみで」がほとんど意味を持たず、またそこに「境界線」があるとしたら、それは観る側の先入観の中に、という回答になります。

- 飛鳥、奈良、平安、鎌倉などの仏像彫刻は当初金箔が貼られており、それがはがれた今の姿とはかなり印象が違います。当時の人々は仏像をどう捉えていたのでしょうか？ また、中国や韓国で見られる古い仏像は殆ど金箔を残していますが、それは昔の人々と思いを同じくしているということなのでしょうか。もしそうだとすると、日本人の方が時代と共に変化したのでしょうか。

▷ 複数の前提となる説明が必要な質問だと思います。まず、「金」の状態の有無だけで、人々の思いが維持されている、あるいは変化していると考えるのは早急です。日本においても「金」が残っている仏像はたくさんあります。現在、他の仏教文化圏における仏像の「金色」が目立つのは、後補の（オリジナルではない）場合が多いかもしれません。

どの仏教文化圏においても、古典的技法で仕上げを「金」まで持つていくには、多くの段取りが必要です。しっかりとした手順にそって仕上げられた「金色」は、私たちがいま外国で良く見る金色像の印象とはかなり異なります。何が言いたいかという、安易に「金」を補う感覚は、すでに、かつての人々と同じではありません。より正確に言うならば、どの文化圏においても、時代によって、仏像に対する思いばかりでなく物事に対する感じ方や世界観が大きく変化しています。その変化の中身を適正に理解するためには、現象化している状況を総合的な観点から読み解く必要があります。

「当時の人々は仏像をどう捉えていたのでしょうか？」についても、各時代で異なります。したがって、各文化圏、各時代の人々の思いを理解しようとするならば、まずは今・ここに生きる自分にとっての「当たり前」を押し付けないことが肝要です。

日本の彫刻史を概観すると、各時代で造形様式が大きく変化しています。そこには当時の人たちの仏像に対する捉え方が反映されています。そればかりでなく、そこに生きた人々が共有していた世界観や、人々の物事に対する眼差しが直截的に顕現しています。それを読み解くのは容易ではありませんが、各時代の「様式」は、そこに生きた人々の根底にある（当人たちも自覚していない）心理的枠組みを、数百年後に生きる私たちに感性的共鳴という形で教えてくれています。したがって、かつての仏像には素直に対峙することがまず大切だと考えますが、その文化的あるいは宗教的な意味については、総合的な観点から考察する必要があると考えます。

- 以前に藝大美術館で、火災に遭いトルソーのようになった仏像を見ました。その存在感はどこから来るのでしょうか？作者を超えた自然の造形でしょうか？それとも、人々が大切にしてきたという物語の力なのでしょうか。

▷かつて、焼損した仏像の修復に関わったことがあります。2メートルを超える平安期の天部像で、半世紀前に罹災してそのままの状態で見られていたものでした。真っ黒焦げで表面が消炭状になったその像には、人の心を驚かすに足る圧倒的な迫力と同時に、ある種の美的感覚に響く魅力を感じました。その「力」はどこからくるのでしょうか。

その迫力は火災に見舞われて「得たもの」という見方もできます。その点においては「作者を超えた自然の」要因によってもたらされたと言えるかもしれませんが。しかしだからといって、何でも燃えれば魅力的になるかというところではありません。罹災によって「美」がもたらされたとしたら、それは元々そ

の像が持っていた美的特質が、火を受けることによって昇華したものと言えるのではないのでしょうか。

また「物語」という点においても、傷んだ仏像には強くそれを感じさせるものがあります。上記の黒焦げになった像は、被災した寺の歴史を体現しています。その場所が時を経るなかで被った事象—「歴史（物語）」—を、情報としてではなく、肌合いで感じさせるのです。その感触をとおして、黒焦げの像はまさに歴史の生き証人として多くのメッセージを今の私たちに伝えています。質問に照らして言うならば、この場合は「物語があるから」ではなく、お像の状態自体に「物語」を感じるということでしょう。

一方、このような傷んだ仏像の状態が、次の段階において新たな「信仰」を産むということはままあります。たとえば、人々の身代わりとしてお仏像が災禍を受けていただいた…などです。このように、仏像が宿す信仰の「物語」は多くの場合、後付けです。

- ベンヤミンという哲学者は、彼の著作『複製技術時代の芸術作品』において、オリジナルの芸術作品には特有のアウラ（オーラのような、時空間によって編まれる独特の感覚）があると述べていました。ベンヤミンは西洋の人ですが、やはりオリジナルの仏像とその複製品では体感される生命感等の質も変わってくるのでしょうか？

▷学生による模刻作品は、それ自体、対象とする像（オリジナル）とは別個の彫刻作品とすることができます。なぜなら、オリジナルの形を捉えて吸収し、自分の中で再構成して出力しているからです。その行為は絵画作品の「模写」における複写的アプローチでは成立しないものです。それゆえに「模刻」の場合、模刻作品は行為者の感性の発現の場となります。その意味で、模刻は対象となる造形の「追体験」を基本とする創造行為であり、その作品は一個のオリジナルとして固有のアウラを持つといえるでしょう。

ご質問にある「体感される生命感の質」については、「生命感」という言葉をどう捉えるかによって意味は変わると思います。私の言う「古典的な彫刻が呼び起こす生命感」の場合は、まさに身体をもつ私たちの中にある「命の感触」に響くということです。その意味での「感触」は普遍的な奥行きをもっています。

ただその体験は、鑑賞者がその瞬間に「命を感じるなあ」という感想をもつ、というわけではありません。「彫刻体験」の中で、物質で造られた対象に人格的なものを感じて「出逢う」という印象をもつのはどうしてかということ掘

り下げると、鑑賞者側の「命の感触」が感応していると考えられる、ということです。ベンヤミンの言う「アウラの経験」が、主体と客体が同一の時間・空間上で、相互作用する中で生じる現象だとするならば、私が言う「彫刻体験」はまさに「アウラの経験」です。

19世紀以降、ベンヤミンが予見したようにアウラが凋落する事態となっています（良い悪いではなく）。その観点は、近代における人間の知覚変容や美術の変化を分析する上でのヒントを与えてくれます。古典的な彫刻にとってこの変化は、対象（彫像）と同一空間において対峙することと、映像などで観ることの違いが意識されないということによって、致命的なダメージとなっていると考えます。その場所でその瞬間にしか起こり得ない「体験」について、保証する文脈が失われたからです。「彫刻体験」を経験しない限り、大半の人々は、その二つの経験がまったく異なることを知る由もないのです。

●現場で五感を通じて感じることの大切さをお話しされていましたが、私たちの生活はオンラインやバーチャル環境が多くなっています。このことをどのように思われますか。

▷最近ではオンライン会議が多くなりましたね。画面上ではかなりの頻度で会っていた人と久しぶりに対面で会ったときに、「お久しぶりです」と挨拶している自分に気づきました。

そして、実際に会うのと画面上で会うのとは、接触の密度というか情報量が大きく異なることを実感しました。

「コミュニケーション」というと、言葉によるコミュニケーションと受け取るのが一般的かもしれませんが、「言葉によるコミュニケーション」の前提となって「言葉」の意味と伝達を成立させているのは「非言語の（身体的）コミュニケーション」であるということを忘れてはならないと思います。誰かと実際に会うということは、身体と命をもつ私たちにとって、「存在」を交感し合う大事な対話の機会であると思います。

第4回 伊藤高章先生への質問

●Team Bを備えている病院はまだまだ少ないとのことでしたが、日本では、何割の病院に設置されていますか？また、TeamB先進国における設置は何割でしょうか？

▷実は、すべての看護職・福祉職・心理職がTeam Bとして活動する訓練を受けています。その意味で、すべての標準的な医療機関にはTeam B ケアの資源が備わっています。ただ個々の医療機関がチーム医療の必要を認識して、それらの潜在的な力を十分に利用しているかが問題です。スタッフの中にTeam B マインドを持った方を探してみてください。

●Team Bが設置されるのは、緩和ケア病棟だけなのでしょうか？それとも、急性期病棟などにいる患者さんのためにも設置されるのでしょうか

▷大きな病院には、患者さんがどの科に入院していても、心身の「痛み」に対応してくれる「緩和ケアチーム」というスタッフがあります。「緩和ケアチーム」の方とお話したい、と言ってくたさると、Team Bスタッフがメンバーとして加わっているチームが、お手伝いにあがります。

●レジュメにあった「吸/吐のスピリチュアリティ」について解説していただけないでしょうか

▷簡単に言うと、ある〈いのち〉が「個」として確立する方向に向かうのが「吸」のスピリチュアリティです。知識を増やし、認識力・判断力を高め、他者や社会との関わりを深めてゆく方向性です。反対に、それらを手放し、素(す)に戻ってゆく方向性が「吐」のスピリチュアリティです。様々な喪失によるグリーフを伴いながらの「吐」もあるでしょう。意識的な手放しで素に向かうこともあり、そこに霊性を見る方もおられます。また、生まれた瞬間から死への旅が始まっていると思えば、最初から人生には「吐」が含まれているのかもしれませんが、病弱や認知の弱まりなども「吐」のスピリチュアリティと捉えることで、必ずしも負なだけではなく、とても大切な意味を持った人生のプロセスだと考えることもできます。

●医療における意思決定に関する研究をしている者です。医療はパターンリズムから患者中心主義へと変容を遂げ、最近は更にACP（人生会議）やSDM（共同意思決定）も推奨・導入されています。こうした変化・傾向も、意思決定が「その人の生と死」に特化できるように影響を与えているように感じました。先生はその点どのように思われますか。

▷ACP や SDM は、患者・家族の QOL(生活の質・生命の質)を考える上で、とても大切な最近の動きだと思います。その際、医療的な視点を持ったケア者は身体的側面に、福祉的な視点を持ったケア者は生活面に注目することになります。その意味で Team A, B, C の連携を深めることで、患者さんの人生全体に目を向けるケアにつながると思います。ただ、人生観・価値観・死生観そのものを語ろうとする時、その話題の相手になる人は誰でしょう。そしてそこに触れるプロセスが、ACP や SDM を実質的なものにするために大切なのではないのでしょうか？

●なぜ、病気を前提とした終末期ケアにベクトルが向かっているのでしょうか。健康に死ぬ＝自然死という考え方にはならないのですか？病気を遠ざける、予防という方向性はないのでしょうか。

▷終末期ケアの中心は、身体的苦痛の緩和です。その人らしく健康に死に向かうためには、その人の存在を歪めてしまうほどの身体の痛みに対処する態勢が必要です。それによって、誰にも避けられない死に向かうとき、死ぬまで健康にその人らしく生きることが可能になります。予防・治療と並んで、苦痛を抱えながら生きる人を支え続ける緩和医療が不可欠です。

第5回 浅川泰宏先生への質問

●浅川先生はなぜお遍路の事を研究しようと思ったのですか？

▷私は四国出身ですが、遍路を全く見たことがありませんでした。遍路は私にと

っての異文化であるという気づきが出発点です。この意味で四国遍路研究は私にとっての異文化研究、すなわち文化人類学的研究です。

●昔と現代とでは、巡礼者の男女比率や年齢層では差異があるのでしょうか？

▷四国遍路の場合は女性が多いと言われていて、江戸時代でも 1/3 程度は女性だったと言われていています。私の体感では現代の四国遍路の男女比は 6:4 くらいです。調査によってばらつきはありますが、男女比に大きな差はありません。年齢層は現代しかわかりませんが 60 歳代とその前後が多いです。歩き遍路に限ると 20 歳代～30 歳代も目立ちます。特に夏は伝統的に遍路のオフシーズンでしたが、若い遍路をよく見かけるようになりました。

●接待というのは、お遍路さんに食事や宿を提供する事だと思っていました。

「バスの老遍路から接待を受ける」という場合、具体的には何をしていたのでしょうか？

▷インタビューでは直接言及されませんでした。飲食物かお金だと思います。バスの老遍路はより厳しい手段をとる歩き遍路に敬意を抱き、接待で労ったわけです。

●逆打ちすると、「発心→修行→菩提→涅槃」という四つの階梯が反転してしまい、悟りは得られないのでしょうか？

▷面白い着眼ですね。逆打ちの宗教的意味は、①順打ちの弘法大師に会えるという信仰、②苦労が多い分ご利益も多いという論理の 2 点です。ご指摘の視点を活かすならば、悟りの獲得後に元の世界に戻って新たな生を生き直すという新たな解釈につながるかもしれません。

●四国巡礼と西国 33 巡礼にはどんな違いがありますか？

▷複数の聖地を巡るという点では、四国巡礼と同じなのですが、紀三井寺や長谷

寺、清水寺といった有名なお寺をめぐる西国 33 巡礼の華やかさに対し、四国巡礼はどちらかと言えば田舎を歩く素朴なものであり、それゆえに巡礼の古い姿が残っていると言えます。

- 講義を聴きながら、サンティアゴ・デ・コンポステラ巡礼のことを思い浮かべました。四国がぐるり一周する遍路であるのに対して、サンティアゴはひたすら「大聖堂」を目指しますが、それぞれの人が思い思いに歩き続け、地元の人たちがサポートするという点は共通していると思います。先生は、四国遍路とサンティアゴ巡礼をどのように対比されますか？

▷10 年前に私もカミーノを歩きました。両者の共通点をご指摘の他に、巡礼の核となる聖人の同行イメージがあります。四国では杖を弘法大師、サンティアゴではホタテ貝を聖ヤコブのシンボルとして携帯しますね。また当時、私がカミーノで感じたのは、世界各地から巡礼者が集うコスモポリタンな雰囲気でした。この点も近年、四国で非常に外国人遍路が増えたことで、ますます雰囲気が似てきました。

以上