

# 密教仏の形成

森 雅秀（金沢大学教授）

## 1 はじめに

インドの仏教美術研究に関する近年の成果として、密教美術の「発見」がある。8世紀中頃に東インドでおこったパーラ朝の時代、密教は最盛期を迎える。その主たる版図であったビハール地方、ベンガル地方、そして隣国のバングラデシュの仏教遺跡からは、数多くの密教系の尊像彫刻が出土していることが知られるようになった。さらに、その南に位置するオリッサ地方には、日本の密教美術に直接結びつくような作品が残されていることが明らかになり、とくに日本の密教学者の注目を集めている。

一般に密教美術の特色として、尊像の種類が豊富であることと、作品の特徴が文献の記述によく合致することがあげられる。仏（如来）、菩薩、明王、女尊、天など、パンテオンが階層的になり、その中に数多くの仏たちを含むようになる。そして、その尊容は密教經典や儀軌の中に詳細に記述されている。密教の尊像の多くは、このような文献の規定にしたがって作られたと考えられている。

しかし、インドから出土した密教の尊像の全体像を鳥瞰すると、事態はそれほど単純ではないことがわかる。現存する作品に見られる尊像の種類は、文献のそれよりもはるかに少ない。文献の中の多彩で斬新な密教仏の世界に比べ、造像の場ははるかに保守的だったのである。しかも、無理に尊像の種類を増やそうとすると、新たに生み出される仏は画一的なイメージに陥りがちになり、仏の世界は逆に単調となってしまう。

このような、一種、パラドックスな密教美術の形成とその背景について、具体的な例を示した上で、インドにおける造型表現の伝統、宗教美術一般に見られる特色、密教という宗教が持つ独自性などの視点から考察しよう。

## 2 画一化されるイメージ

ナーランダーから出土した五仏のパネル（図1）は、仏のイメージが画一化したもっともわかりやすい例であろう。ほとんど同じ姿をした5人の仏が、横一列に並んでいる。相互を区別するのは、それぞれが手で示す印相に限られている。むかって左から、施無畏印、触地印、説法印、与願印、定印である。この5種の印相の組み合わせは、金剛界マンダラの五仏の印にはほぼ一致する。すなわち、左から、不空成就、阿閦、大日、宝生、阿弥陀である。

五仏、とくに中央の大日をのぞく4体が、印相をのぞいて共通の姿を取ることは、パーラ朝期の奉献塔においても広く見られる。

しかし、すでに仏像が誕生したころより、仏がそなえる特徴はある程度固定していた。それは、三十二相八十種好として多くの仏典にも説かれている。仏であれば、画一化したイメージをそなえていることは、何も密教に限ったことではない。

それでは、大乗佛教の時

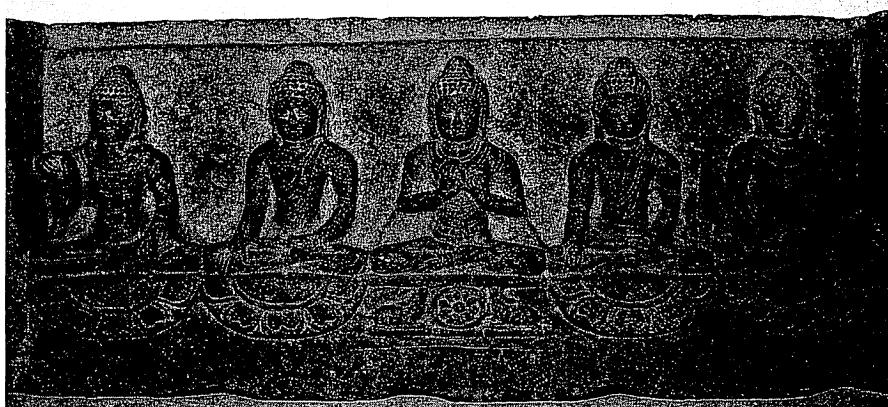


図1 五仏（ニューデリー国立博物館）

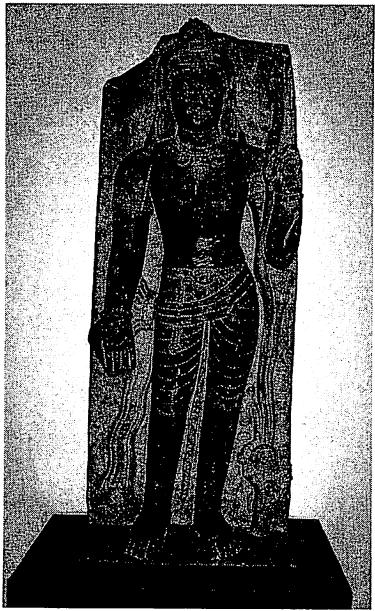


図2 文殊菩薩立像  
(パトナ博物館)



図3 文殊菩薩立像  
(ナーランダー考古博物館)

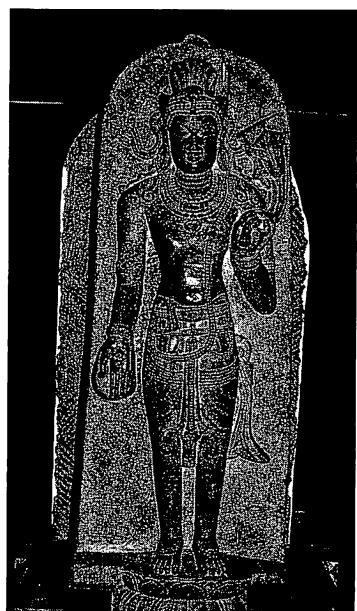


図4 文殊菩薩立像  
(パトナ博物館)

代に登場し、それぞれが個性あふれる姿をした菩薩たちはどうであろうか。

### 文殊

パトナ博物館が所蔵する文殊立像（図2）は、パーラ朝の初期か、あるいはその前の時代であるポスト・グプタ期に属する作品で、インドの密教仏としては、早い時期に位置づけられる。グプタ期の特徴である堂々とした体躯をもち、緻細で華美な装飾を特徴とするパーラ朝の作品とは、あきらかに異なる様式である。

この文殊像の特徴として、頭髪を中央と左右に結わえて髪を作る髪型、首に懸けた独特の胸飾り、耳たぶを飾る大きな円形のイヤリングがある。パーラ朝の文殊の作品の多くもこれを受け継いでいる。

ところで、文殊といえば知恵の仏で、日本ではその象徴として剣と梵夾を持つことが知られる。さらに獅子に乗る姿も浸透しているが、パトナ博の作品にはいずれの特徴も現れない。左手を持つのは剣や梵夾ではなく、ウトパラ（睡蓮）とよばれる植物で、地面から伸びるその太い茎を握り、上端には花が咲いている。

ナーランダー博物館所蔵の文殊立像（図3）は、この作例よりも時代がさがるが、基本的な特徴はほぼ同じである。左手にウトパラを持ち、独特の胸飾り、耳飾りも共通する。しかし、髪を結った髪型はここでは姿を消し、それにかわって、渦巻状に結い上げた髪型となる。これは、パーラ朝の複数の菩薩の髪型にしばしば見られるもので、とくにナーランダーから出土した作品に多い。この地域で流行した菩薩一般的の髪型であったようだ。

パトナ博物館に所蔵されるもうひとつの文殊立像（図4）は、正面向きで、硬直気味の姿勢を取り、力強さや肉感よりも、優美さや装飾に重きを置いた、パーラ朝の典型的な作品である。この文殊像とはじめの作品との図像上の違いは、左手を持つウトパラの上に、梵夾を載せていることである。これまでの作品では、左手の持物はウトパラのみであったが、その上に文殊のシンボルとして知られるようになる梵夾が出現し、それに伴い、持物の主役であったウトパラは、そのシンボルを載せる台へとかわっている。

### 金剛手

金剛手は密教の時代にとくに重視された菩薩であるが、その歴史は古い。早くは、ガンドーラの仏伝図の中に、釈迦に随伴する姿で頻繁に登場する。そこでは、筋肉質のたくましい身体をそなえ、手には武器



図5 ヤクシャ  
(アジャンター第19窟)



図6 金剛手菩薩坐像  
(ナーランダー考古博物館)

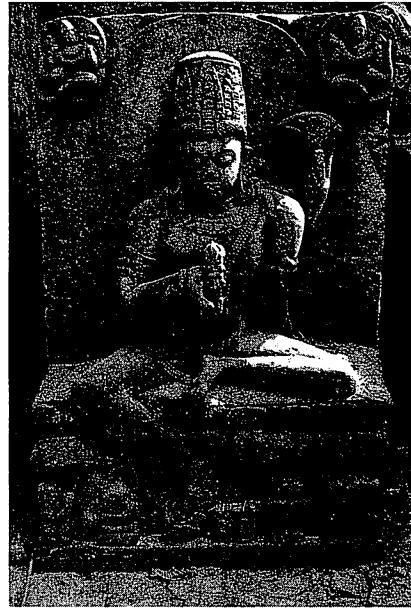


図7 金剛手菩薩坐像  
(ウダヤギリ遺跡)

である金剛杵をとる。これらの金剛手に共通してみられる特徴は、長く伸ばした髪の毛と髪である。

金剛手は大乗仏教や密教では菩薩のグループに属するが、初期の仏典ではヤクシャ（夜叉）の名として知られている。ヤクシャはインドにおける民間信仰の代表的な神格で、財宝神としての性格もあわせもつ。そのため、仏教寺院においても、入口の左右に置かれる守門神として好んで作られた。寺院の主尊は釈迦などの仏であるが、参拝者たちは同時に現世利益を願ってヤクシャに礼拝したのであろう。アジャンター第19窟においても、そのような財宝神としてのヤクシャが入口左右に置かれている（図5）。富の神らしくやや肥満した体躯をもち、足元の徒者が貨幣や財布を手にするが、ヤクシャ自身は、豊かで長い髪を豪華に結って、頭の横に垂らしている。金剛手と同じ髪型である。

ナーランダー出土の金剛手坐像（図6）にも、このような髪型は受け継がれているが、密教法具としての金剛杵を、右の掌の上に持つ。そして、新たな特徴として、左手に握るウトパラも現れる。本来、武勇と財宝を司る金剛手には、あまり似つかわしくない持物であるが、パーラ朝期の金剛手では、むしろこれが一般的になる。

ウダヤギリ遺跡から出土した金剛手坐像（図7）の場合、金剛手らしさがさらに失われている。右手の金剛杵、左手のウトパラは、ナーランダーの作例と同様であるが、これまで共通してみられた奔放な髪型は姿を消し、豪華に結い上げられた装飾的な髪型に変わる。さらに、同じウダヤギリ遺跡の仏塔に表された、八大菩薩の一尊としての金剛手は、これまでの作例では右手に持っていた金剛杵を、左手のウトパラの上に置いている。文殊の梵夾と同じ位置を、金剛杵が占めているのである。

### 弥勒・觀音・八大菩薩

釈迦の次にこの世界に出現する弥勒も、大乗仏教の時代から信仰を集め、作例が豊富である。パーラ朝の前の時代のグプタ時代には、水瓶や数珠を持ち、頭の前の方に小さな仏塔を戴いた弥勒が広く見られる。サルナート出土の弥勒像（図8）はその代表的な例である。

パーラ朝になるとこれらに代わって龍華樹と呼ばれる植物が、弥勒のシンボルとして好まれるようになる。コルカタのインド博物館の弥勒立像（図9）も、左手に龍華樹を持っている。この作品では、龍華の茎の途中に水瓶が載っているのも見える。古くからの弥勒のシンボルが、弥勒自身の手に握られるのではなく、左手に持った植物の上に置かれているのである。

ところで、弥勒は觀音とともに仏の脇侍となることが多い。インドの釈迦三尊像で好まれたのが、この



図8 弥勒菩薩立像  
(サルナート考古博物館)



図9 弥勒菩薩立像（インド博物館）

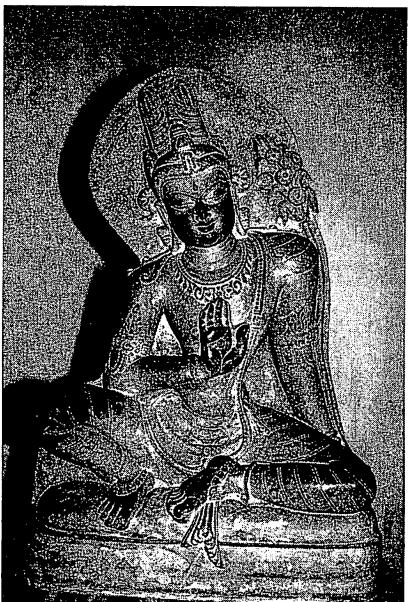


図10 弥勒菩薩坐像（パトナ博物館）

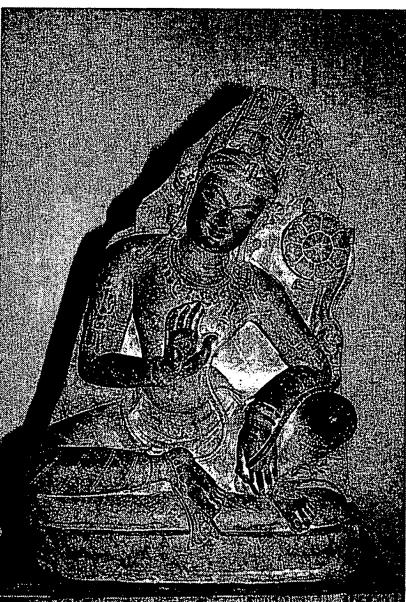


図11 観音菩薩坐像（パトナ博物館）

のが頭の仏塔と左手の龍華だったのである（図10）。

ところが、三尊形式の場合、その頭の仏塔までもが姿を消してしまった作例がある。しかも、それに呼応するかのように、観音の方も化仏をそなえていない。この2尊の菩薩を区別する目印は、左手に持った植物だけなのである。

このようなイメージの画一化した菩薩たちを一堂に集めた作例として、ナーランダー出土の八大菩薩の浮彫パネルがある（図12）。中央で触地印を示す釈迦をはさんで、左右に4体ずつ、全体で8尊の菩薩が刻出されている。このうち、中央寄りの4体は、これまでに取り上げてきた4尊の菩薩で、向かって左から文殊、観音、弥勒、金剛手である。これらを相互に区別する特徴は、観音は蓮華、弥勒は龍華、金剛手は金剛杵という各自の固有の持物と、文殊の独特的の髪型と胸飾りである。文殊のみが持物ではないのは、この仏のイメージとして髪型と装身具が、それだけ重要であったためであろう。これに対し、金剛手は固有の髪型をとらず、渦巻き型に結った髪が採用されている。

これらの外側に位置する4体の菩薩も、それぞれ固有の持物を持つ。これによって八大菩薩の残りの4

組み合わせなのである。観音と弥勒の二尊の菩薩は、対になることから、その特徴も対照的な関係としてとらえられていたらしい（図10、図11）。

インドにおいて、観音はおそらくもっとも人気の高い菩薩であった。パーラ朝の出土例でも、その数は群を抜いている。そして、これらの観音のもっとも一般的な形態が、左手に蓮華を持ち、頭の前に阿弥陀の化仏を置くことである（図11）。文殊や金剛手、そして弥勒が特徴的な植物を持つもの、おそらく観音のイメージにならったのであろう。

観音と弥勒が対になった場合、頭の前の化仏と仏塔、左手の蓮華と龍華が、両者を区別するための重要な指標となる。パーラ以前の弥勒は、髪型も観音とはまったく異なり、観音が髪髻冠と呼ばれる壯麗な髪型をとるのに対し、弥勒は行者のような質素な髪型が一般的であった。身につける衣装や装身具も同様で、豪華な観音と質素な弥勒という対比になっていた。しかし、パーラ朝の時代には、これらの弥勒らしい特徴は失われて観音と同化し、唯一残された

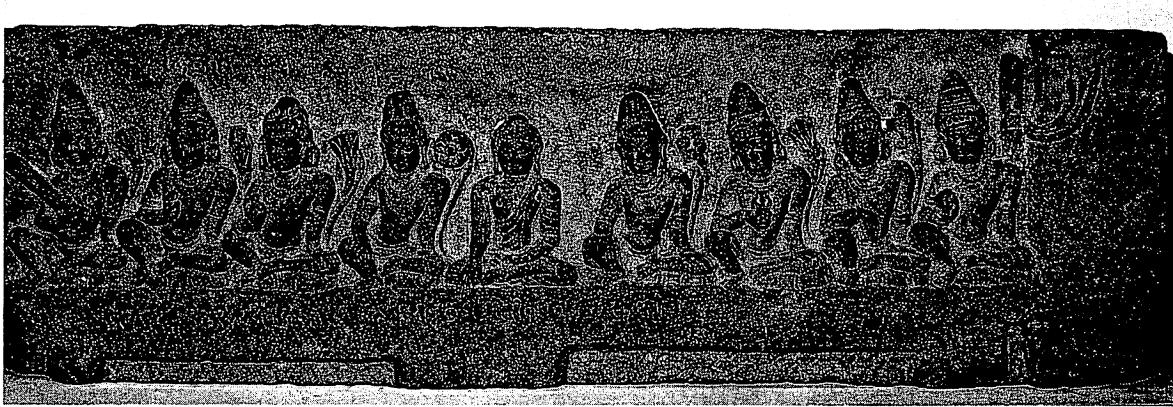


図12 觸地印仏と八大菩薩（ニューデリー国立博物館）

尊に比定することができるが、逆に、それ以外に相互を区別する特徴は何もない。一般的な菩薩の姿に固有の持物を組み合わせただけで、そのイメージができあがっているのである。髪型はいずれも渦巻き型である。

### 3 画一化された背景

#### 時間と空間の広がり

すでに密教よりも前の時代から、仏の種類は増え続けていた。それは大乗仏教はもちろん、釈迦と同時代においても、すでに始まっていた。初期の仏典には釈迦自身の言葉として、自分よりも前に多くの「悟った者たち」がいたことが語られている。このような仏たちは、釈迦よりも過去の仏なので、過去仏と呼ばれるようになる。

その一方で、過去だけではなく未来にも悟りを開く仏を預言する経典もある。代表的な未来仏は、すでに取り上げた弥勒である。

このような時間的な広がりとは別に、空間的な広がりも、仏の世界の拡大と多様化を生んだ。この娑婆世界以外にも別の世界があり、そこでは、別の仏が法を説いていると考えた。仏教のコスモロジーは、時代とともに複雑かつ大規模化するが、それは同時に、無数の仏国土の出現でもあった。阿弥陀如来が説法する極楽浄土もそのひとつであるが、大乗仏教や密教のコスモロジーにおいては、無数の仏国土のひとつにすぎない。そこには仏ばかりではなく、無数の菩薩たちもいる。

このように、すでに大乗仏教の時代において、仏の数は十分に増え続けていたが、密教の時代には、さらに爆発的に増加する。これに関与するのがマンダラの出現である。

マンダラは仏の世界を図式化したものである。無限の広がりを持つ仏教のコスモロジーに一定の秩序を与え、単純化した見取り図である。インドの密教徒たちは、円や正方形という単純かつ安定した形で世界を表し、その結果、マンダラの多くは上下左右がシンメトリーとなる。

このようなマンダラの形態は、一定数の仏を必要とする。同じレベルにおかれる仏たちは、図形のバランスを壊さないように、4、8、16など、4の倍数をとることが多い。一方向だけ空席になっていたり、偏っていたのでは都合が悪いのである。しかも、同じレベルに位置する仏は、同格であることも求められる。たとえば、仏のグループにひとりだけ菩薩や明王がいたり、男尊と女尊を無作為におくことは許されない。

マンダラは仏の世界を単純化して表したものと述べたが、むしろ、単純かつ安定した図形を維持するために、仏たちを次々と生み出していったと言うべきであろう。しかも、密教の時代にはさまざまな密教経典が現れたが、その大半が独自の「仏の世界」をマンダラという形で表現した。仏の大量生産は、そのたびごとに起こったのである。文献というフィクションの世界では、仏の数はいくらでも増やすことは可能だったのだ。

このような仏の大量生産は、素直に考えれば、ヴァラエティに富んだ仏の世界を作り出したはずである。しかし、すでに見たように現実はその逆であった。それはなぜだろうか。

### 宗教美術の宿命

第一にあげられるのは技術的な制約である。インドの仏師たちは、オリジナルなイメージを追求する芸術家ではなく、伝統的な技術を身につけた職人である。彼らにとって作りやすいのは、師から受け継ぎ、すでに作例が十分あるような像である。経典や儀軌の中でどれだけ斬新な仏が数多く出現しようとも、見たこともないような仏像は作ることはできない。多くの密教経典では、それまでにはない仏のイメージとして、多面多臂や忿怒形などの像を説くが、そもそも、石や金属などで造形的に表現すること自体が不可能なイメージも多い。

仏像が宗教的なイメージであることも考慮すべきであろう。かりに、職人たちが技術的に作ることができても、あえて作らないこともあります。たとえば、グロテスクな像はしばしば拒絶されたであろう。仏像は礼拝の対象であり、そこには何らかの「ありがたさ」や「崇高さ」を人々は求める。そのような情感を生み出さないような像をあえて作ることはない。とくにインドにおいては、神や仏の像は完全な姿で表されることが好まれる。これは仏像に「枯淡」や「人間味」などを求める日本人の感性とはかなり異なる。

そもそも、仏教そのものが教理的に造形作品を拒んできたことにも注意を払うべきであろう。すべてのものは移ろいゆき、何ひとつとして永遠不滅のものは存在しないことが、仏教の基本的なテーゼである。それは仏の身体であっても例外ではない。仏のイメージを造形化することは、インドではつねに躊躇がつきまとったのだ。初期の仏教美術が、仏を人の姿で表さず、法輪や菩提樹などのシンボルを用いたり、あるいは仏そのものはまったく表さずに、その足跡や、上に浮かぶ傘蓋で、仏の存在のみを暗示したことでもよく知られている。密教の時代においても、このような考え方はけっして失われたわけではないのである。

初期の仏教美術で、仏の代わりに特定のシンボルが現れたことも画一化と見なすことができる。どんな場面でも、何歳の釈迦でも、特定のシンボルしか用いられないのであれば、それは画一化されたイメージそのものである。法輪や仏塔のようなシンボルによる仏の表現は、個性や心情、躍動感などをはじめから放棄しているのだ。

### 密教美術の特殊性

仏像の誕生に三十二相という特別な身体的な特徴が寄与したことはすでにふれたが、これも画一的な表現ととらえることができる。しかし、そのような制約を持たない菩薩たちも、密教の時代にも画一化の波にのみ込まれてしまった。そして、それは前節では取り上げなかった明王や女尊などの他のグループの仏たちについても、程度の差こそあれ、同様であった。これは密教の持つ特殊性からも説明する必要がある。

すでに述べたように、マンダラなどの誕生を契機に、密教では人工的に仏が量産され続けた。そのたびごとに完全に個性的なイメージをそれぞれに与えることは不可能である。最も簡単な対処の方法は、一部のみを入れ替えるというものであろう。手にする持物を変えたり、あるいは持物の花の上に載せたシンボルを別のものにするのであれば、シンボルの数だけ仏の数も増やすことができる。全体的には同じような姿をしても、一部のみを入れ替えることでマンダラにも描くことが可能になる。むしろ、共通な部分は省略して、シンボルのみを描いた方が簡単であるし、わかりやすい。こうしてできたマンダラが、日本の金剛界曼荼羅に含まれるシンボルのみで描かれた三昧耶会や、チベットに伝わる砂マンダラである。

このような仏の表現方法は、密教における実践方法とも関連する。密教では仏を瞑想の中で生み出し、直接、仏に働きかけるという実践が重視された。観想法や成就法などと呼ばれ、生み出した仏に礼拝供養し、行者自身が仏と合一するのである。

このとき、密教行者は仏を生み出すために特定のシンボルをはじめに瞑想する。それを核にして、対象とする仏のイメージを組み立てていくのである。仏のイメージの中核にあるのが、このようなシンボルな

のだ。

イメージの画一化には、実践のテクニックを言葉によって伝えたとともに作用したであろう。師から弟子に伝えられるのは、ヴィジュアルなイメージそのものではなく、いったん言葉に置き換えられた口伝や文献である。そこでは瞑想の説明が一定のパターンに収斂し、仏によって異なるシンボルの部分が強調されるとともに、共通する部分は簡略化されたと考えられる。そこでは言葉のレベルでも表現が画一化されていったのである。

#### 4 画一化は何をもたらしたか

このようなイメージの画一化によって、それぞれの仏の個性が失われたことが予想される。シンボルのみに仏のイメージが集約されることで、全体が没個性化するのは当然であろう。密教美術、とくにマンダラに描かれた仏たちが、単調で変化に乏しい印象を与えるのはそのためである。しかし、その一方で、仏がグループ化することで、仏の世界全体のイメージは安定する。ステレオタイプ化した仏、菩薩、女尊、明王が、グループを単位にさまざまなマンダラに登場する。異なる種類のマンダラに、同じ仏のグループが何度も登場し、細部の特徴にわずかな変化が見られても、グループ全体が与える印象には大きな違いはない。

しかし、それよりも、個性を減らすことによって仏を自在にコントロールすることの方が、密教においては、さらに重要であつただろう。大量の構成要員からなる社会において、それぞれのメンバーが記号やシンボルによって管理されることは、現代においても一般的である。繰り返しになるが、密教とは行者が仏に直接働きかける宗教である。そこでは、行者は仏といわば対等の立場で向かい合わなければならない。仏がどれだけいようと、それぞれがどんな姿であろうとも、行者はそれをコントロールし続ける必要がある。イメージの画一化はそのためのもっとも効果的な方法だったのである。

The Silk Roads

# Nara International Symposium 2007

記録集No.9

## インド世界への憧れ ～仏教文化の原郷を求めて～

(財)なら・シルクロード博記念国際交流財団  
シルクロード学研究センター

シルクロード・奈良国際シンポジウム記録集No.9  
「インド世界への憧れ 仏教文化の原郷を求めて」  
— シルクロード・奈良国際シンポジウム2007 —

---

平成20年3月

編集・発行：(財)なら・シルクロード博記念国際交流財団/シルクロード学研究センター

〒630-8211 奈良市雜司町469 奈良公園シルクロード交流館内

URL <http://www.nifs.or.jp> E-mail:silkroad@nifs.or.jp

印 刷：株式会社 明 新 社

---