

った天台系祖師図が真言系祖師図ほど普遍化しなかったのは、けっして不思議なことではない。

2 芸術と儀礼

森 雅 秀

宗教と芸術 「法はもとより言だけれども、言にあらざれば頭はれず。真如は色を絶すれども、色をもってすなはち悟る」。

これは、芸術作品に対する空海の考えとしてしばしば紹介される『御請来目録』の一節である。唐より請来した金剛界と胎蔵の五鋪の曼荼羅と、金剛智などの五人の祖師の像について説明した箇所が登場する。法や真如と呼ぶ絶対的な真理は、ことばやかたちを超越したものであるが、われわれはことばやかたちを通してのみ、それに接することができるという意味である。

さらに空海は「密蔵深玄にして翰墨に載せ難し。更に図画を仮りて悟らざるに開示す」、すなわち密教の教えは奥深く、文筆であらわすことは困難なため、図画を用いて悟らない者に示すと述べる。これにつづく「種種の威儀、種種の印契、大悲より出でて一觀に成仏す」という一節は、密教美術の特質を示すものとして重要である。仏の姿やそれを象徴的にあらわす印は、すべて仏の大悲から出現

したもので、これを一目でみて成仏することができるというのである。

密教芸術の特質 洋の東西を問わず、宗教は無数の芸術作品を生みだしてきた。キリスト教や仏教はもとより、偶像崇拜を強く戒めるイスラム教でさえ、寺院の内外をさまざまな文様で装飾している。現代ではこれらの宗教芸術を、美術館や博物館で鑑賞することも多い。しかし、展示室に置かれた途端に、それらはほとんど宗教芸術としての意味を失ってしまう。宗教芸術はそれが置かれた場と切り離されては存在し得ないからだ。

仏教芸術の中心となる尊像は、絵画であっても彫像であっても、礼拝や供養の対象であるのが一般的である。われわれ人間は仏や尊格に直面して、これに祈る。両者の物理的な距離がどれだけ短くても、その間にはけっして越えることのできない懸隔がある。しかし、密教芸術はそうではない。空海が「一観に成仏す」と述べたように、見ることによって悟りを得ることができる。礼拝の対象ではなく、いわばわれわれが同化すべきものなのだ。しかし、密教芸術は、それを見るものが誰もが悟ることができるような「魔法の絵」ではない。

他の宗教芸術と同様に、あるいはそれ以上に、密教美術は「場」と密接に結びついている。「一観に成仏」するのは、日常的な空間ではなく、特定の実践や儀式においてはじめて可能となるのだ。それを行うのも寺院のような「聖なる空間」である。芸術作品に結びついているこのような場や状況を知ること、空海にとって芸術がどのような意味を持つかが理解できるのではないだろうか。



図15 東寺講堂

東寺講堂 空海の考案した寺院プランとしてもっとも有名なものが東寺講堂である。東寺は弘仁十四年(八二三)に嵯峨天皇より下賜され、講堂は天長二年(八二五)ごろから建立が開始された。堂内には横長の巨大な須弥壇が置かれ、中央に大日如来を中心とする五仏、向かって右に五菩薩、左に五大明王(五忿怒)が安置される。これらを取り囲むように、須弥壇の四隅には四天王が、また左右の両端には梵天と帝釈天が位置する。

東寺講堂のこれら二一体の密教尊像群は、空海みずからその配置プランを考案したと推測されている。しかし、その背景となる経典や思想について、空海自身は明示していないため、研究者のあいだでさまざまな考察がなされてきた。現在、もっとも有力な説は、代表的な護国経典である『仁王経』と、空海が唐より請来した『金剛頂経』に依拠した複合的なプランとする見方である。『仁王経』やそれにもとづく儀軌には、三宝を護

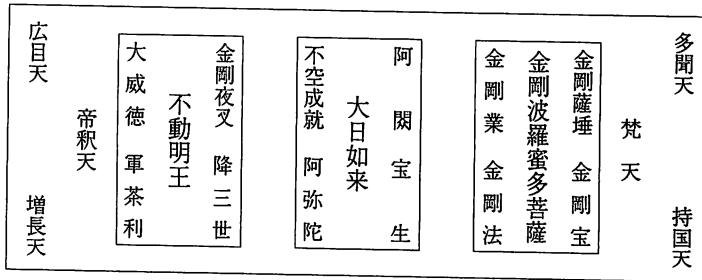


図 16 東寺講堂内配置図

持し、正法しょうぼうを建立する国王のために国を守護する五尊の仏が登場する。彼らは救済の対象である衆生しじょうに応じて、柔和な姿の菩薩と、怒りに満ちた忿怒尊という二種の姿をとる。文献の中では菩薩たちが法輪ほうりん（正法輪）、忿怒尊が教令輪きょうりょうりんと呼ばれる。東寺の講堂にはこれらの二つのグループが東西に配されている。一方、中央の五尊は『金剛頂經』所説の五仏であるが、正法輪と教令輪という二種の輪身りんじんの根源的存在とみなされるため「自性輪身じしやうりんじん」と呼ばれることもある。そして、全体で三輪身という三種のグループで構成されることから、東寺講堂の尊像配置プランは三輪身説にもとづくと説明される。

ただし、注意しなければならないのは、空海自身は三輪身という用語を用いていないことである。実際、三輪身説の典拠となる『撰無礙經げんまいきやう』という經典は、空海よりも一世紀以上遅れる齋然しやうぜん（九三八—〇一六）によって日本に請求された。東寺の尊像群は、三輪身の三つのグループを横一列に並べたのではなく、中心となる『金剛頂經』系の五仏の両側に、菩薩と忿怒尊たちを左右対称となるように配したとみるべきなのである。

羯磨曼荼羅 東寺講堂の諸尊は立体曼荼羅あるいは羯磨曼荼羅と呼ばれることもある。立体曼荼羅という呼称は比較的最近のもので、伝統的な用語ではない。曼荼羅とは本来、立体的な構造を有しているという理解が進んだことや、チベットに残された立体的なマンダラを視野に入れた用語であろう。一方の羯磨曼荼羅は、空海の著書のひとつである『即身成仏義』による。同書には大、三昧耶、法、羯磨という四種の曼荼羅（四曼）の解説があり、そのうち羯磨曼荼羅は「仏菩薩の威儀事業」すなわち、動作を伴った姿で、「もしくは鑄、もしくは捏等もまたこれ（＝羯磨曼荼羅）なり」と述べられている。東寺講堂の尊像群にこの説明を適用して、「仁王経羯磨曼荼羅」というように説明されることもあるが、このような配置の曼荼羅が『仁王経』に説かれているわけではない。羯磨曼荼羅の「羯磨」とは『即身成仏義』に空海が示すように、「動き」や「行為」を意味する言葉で、立体という意味はない。

高野山 東寺下賜に先立つ弘仁七年（八二六）、空海は修禪の道場として、高野山の下賜を嵯峨天皇に上奏している。勅許後、ただちに伽藍の造営に着手したが、東寺建立とも重なり、空海在世中に完成をみたのは多宝塔一基と講堂、僧房にとどまったと考えられている。しかし、伽藍全体の大まかなプランを、すでに空海が定めていたことは『統遍照發揮性靈集補闕抄』第八巻の「金剛峯寺に毘盧遮那法界体性塔二基及び胎藏金剛界西部曼荼羅を建て奉る」という記述からうかがうことができる。このうち、塔一基は東塔（現在の大塔、図17）と西塔（図18）に相当する。両部の曼荼羅は、

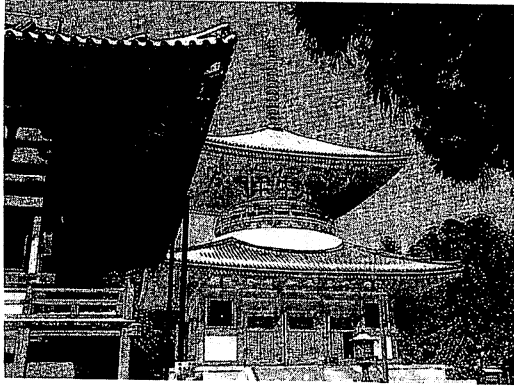


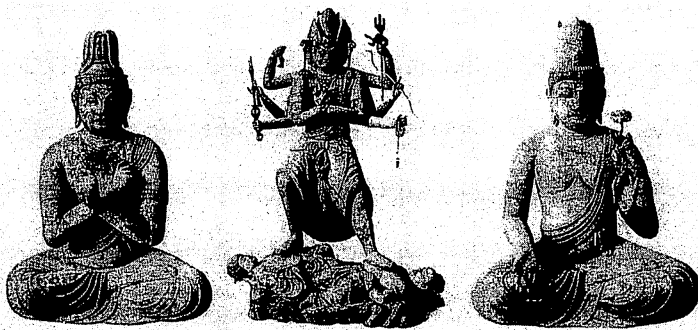
図 17 高野山金堂 (左) と大塔 (右)



図 18 高野山西塔

はじめは真言堂という建物の中に掛けられていたが、真言堂は十世紀頃には姿を消し、その機能は講堂などの他の建造物に吸収されたと推測されている。

当初、講堂（現在の金堂）の内部には七体の仏像が安置されていたが、さらに十二世紀ごろからは金剛界と胎蔵の二種の曼荼羅が掛けられていたことが確認される。創建時の建造物は早くに焼失して



中尊の左辺（左から金剛王，降三世，虚空蔵）



中尊の右辺（右から金剛薩埵，不動，普賢延命）

図19 高野山焼失像

しまったが、七体の仏像は、昭和元年（一九二六）まで守られてきた。その内容は、阿闍を中心置き、その右辺に金剛薩埵、不動明王、普賢延命菩薩、左辺に金剛王菩薩、降三世明王、虚空蔵菩薩の三体ずつが一列に並んでいたと伝えられる。中央の阿闍は秘仏であったため、まったくその姿は知られていないが、残りの六体は焼失前の写真が残されており、平安初期の典型的な様式を示している。これら七体の仏たちの配

列の典拠も明らかではない。金剛薩埵と金剛王菩薩が金剛界曼荼羅における阿闍の親近菩薩で、降三世明王が阿闍の教令輪身であることから、やはり三輪身説を背景に推測することもあるが、むしろ、横一列に並べられたことが重要であろう。阿闍を中心にその左右に密教の菩薩、明王、頭教の菩薩が対になって置かれていることは、容易に看取される。中心と左右という構造は、東寺の講堂とも共通している。

二基の仏塔 東西に西部の曼荼羅を置くというプランは、高野山の伽藍の場合、当初は真言堂、後には講堂に掛けられた二幅の曼荼羅に加え、さらに東西二基の仏塔によって、二重に示されている。このうち、東塔は胎藏五仏を安置し、一方の西塔は金剛界の五仏を置いていたと伝えられる。とくに十六丈の高さを持つと記された創建時の東塔は、深山幽谷の地にそびえ立つきわめて巨大な建造物であったであろう。

インドに起源を持つ仏塔（ストゥーパ）は、きわめてコスモロジカルな建造物である。本来、釈迦の遺骨すなわち舍利を安置するモニュメントとされるが、その構造はインドの宇宙観と密接に結びついている。インド密教の時代には、四方に四仏を安置した仏塔も制作された。中心軸とその四方に広がる仏塔の構造は、大日如来を中心とし、阿闍や阿弥陀などの仏国土を四方に置く密教的な宇宙論に、容易に重ね合わせることができる。

高野山の場合、このような塔を二基建てたことがおそらく重要であろう。金剛界と胎藏の二つの曼

茶羅をそれぞれ仏塔として再現したのである。そして、金胎不二こんたいふにという日本密教の基本的な教理がここにおりこまれるようになる。高野山の大塔の場合、胎藏の五仏だけではなく、両部の五仏を五体であらわすという解釈が、遅くとも十三世紀ごろには登場する。しかし、空海の意図したのは、あくまでも二基の仏塔を建立することで、一基で両部を表すことではなかった。

灌頂の意味 寺院や仏塔が恒常的な建造物であるのに対し、儀礼や儀式を行うのは、一時的な空間ではない。しかし、堂宇どううという聖なる建造物の内部に生み出された儀礼の場は、より聖の密度の濃い空間である。

空海の人生を通じて最も重要な儀礼はおそらく灌頂かんじょうであつたであろう。空海は長安ちやうあんにおいて、恵果けいこ阿闍梨あじりより胎藏たいざうと金剛界こんがうの両部の灌頂を受ける。これによって真言密教の正式の継承者となった。灌頂の中のプロセスのひとつ「投華得仏とうげとくぶつ」において、空海の手からはなれた花が曼荼羅の中央の大日如来だいじつにょらいの上に落ち、恵果が「不可思議、不可思議」と賛嘆したことが、『御請来目録ごしょうらいもくろく』のなかに記されている。

灌頂とは密教における一種の入門儀礼である。準備的な学修を終え、密教の実修にふさわしいと判断されたものが、灌頂を受けることができる。これによって密教の教えを受け継ぐ資格を有することになる。また、おもに在家の信者を対象とした結縁灌頂けちえんかんじょうと呼ばれる灌頂もある。

「灌頂」という語は密教以前にも大乘仏典だいじやうぶつてんにすでに登場する。そこでは、所定の修行階梯かいていを終えた

菩薩が、仏となる資格を獲得するという文脈で用いられる。灌頂は古代インドにおける国王即位儀礼に範をとったとしばしば説明される。しかし、むしろ現国王が次期の王位継承者を定める立太子の式と考えた方が理解しやすい。法の王である仏が、その後継者として仏となる菩薩を自ら決定するの灌頂だからである。大乘仏教の世界観では、ひとつの世界にはひとりの仏のみが存在し、仏から仏へと教えが受け継がれていく。密教の灌頂儀礼は、儀式を司る阿闍梨が王すなわち仏に相当し、灌頂を受ける弟子が皇太子である菩薩に相当する。灌頂では曼荼羅が用いられる。やがて仏となる弟子に、みずからが仏として君臨する世界を示す模式図が曼荼羅であるからだ。灌頂の儀式の場に目隠しをして入場した弟子は、投華得仏ののち、目隠しをはずされ、目の前にある曼荼羅と向かい合う。弟子が自分のあるべき姿を自覚する瞬間である。

灌頂の儀礼空間 空海は延暦二十五年（八〇六）に唐から帰国し、約三年後に入京が許されると、はじめは高雄山寺に止住したと伝えられる。空海が唐から請来した金剛界と胎藏の二幅の曼荼羅は、この高雄山寺で灌頂や修法を行うために用いられた。根本曼荼羅とも呼ばれるこの二つの曼荼羅は、ここで初めて結縁灌頂が行われた弘仁三年（八二二）からわずか九年後の弘仁十二年（八二二）に、第一回の転写本を制作しなければならぬほど、いたみが生じていたと伝えられる。貴重な請来本を粗略に扱ったとは考えられないため、いかに利用の頻度が高かったかがうかがわれる。

絹を七枚継いで作られたこの根本曼荼羅は一丈六尺の大きさを有し、灌頂を受けた当時の人びとの

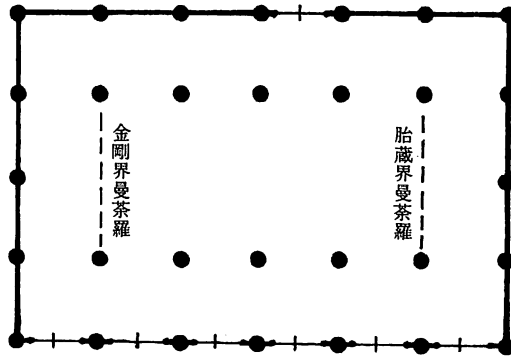


図20 神護寺根本真言堂復元平面図

藤井恵介『密教建築空間論』中央公論美術出版社、1998年より。

前に、圧倒的な迫力をもってあらわれたであろう。請来本やその第一回の転写本が失われてしまった現在では、それは想像にまかせるほかはないが、空海が在世中に発願されたと考えられる別の転写本が現存している。天長六年（八二九）から十年（八三三）の間に制作されたと考えられる、いわゆる「高雄曼荼羅」である。

この高雄曼荼羅がおかれたのが、高雄山寺から名称を改めた神護寺の灌頂堂（真言堂）であった。その名のとおり、灌頂の儀式を行うための道場である。この神護寺灌頂堂は、建築史家の手によって、その大まかなプランが復元されている（図20）。東西に長い母屋の中に、対面するように東に胎藏、西に金剛界の曼荼羅がかけられていた。なお、創建時には確認できないが、鎌倉期には真言八祖の影像が、東西の壁面に四鋪ずつ掛けられていたという記録も残されている。これらの祖師像も灌頂を行う空間に必要な画像であった。東西に対面するように両部の曼荼羅を掛けるこの形式は、その後、建築された諸寺院の灌頂や修法の道場でも踏襲される。空海が関係したものととしては、東大寺の灌頂道場や東寺の灌頂院があるが、

さらに宮中内裏におかれたいわゆる宮中真言院もそのひとつである。ここで行われた修法が、空海にとってもうひとつの重要な密教儀礼であった後七日御修法である。

後七日御修法 空海がその生涯の最晩年にあたる承和元年（八三四）に勅許を求めて始められた後七日御修法は、国家鎮護、玉躰安穩を祈る大規模な護国儀礼である。いくどかの中断を経て、場所も宮中真言院から東寺の灌頂院に移されているが、現在でも毎年、修せられている。正月の第二週すなわち八日から十四日までの七日間行われるため「後七日」の名がある。

空海は後七日御修法の勅許を求める上奏文において、あらたな密教の修法が必要なことを説いて、「然るに今、講じ奉る所の最勝王経、但其の文を読み空しく其の義を講ずれども、曾て法に依って像を画き壇を結びて修行せず、甘露の義を演説するを聞くと雖も、恐らく醍醐の味を嘗むることを闕かむことを」と述べている。これは、それまで正月に行われてきた御齋会という顯教の護国儀礼が、十分な効果を有していなかったことを強調したものである。

この御齋会では「曾て法に依って像を画き壇を結びて修行」しなかったのに対し、空海の提唱した後七日御修法では「別に一室を莊嚴し、諸の尊像を陳列し、供具を奠布して真言を持誦せむとす」と述べている。そして、その言葉のとおり、仁明天皇から勅許されて建立された宮中真言院は、内部空間を画像で莊嚴した修法のための建物であった。

宮中真言院 創建時の建物は永祚元年（九八九）に大風で顛倒し、その後、何度も罹災しているが、

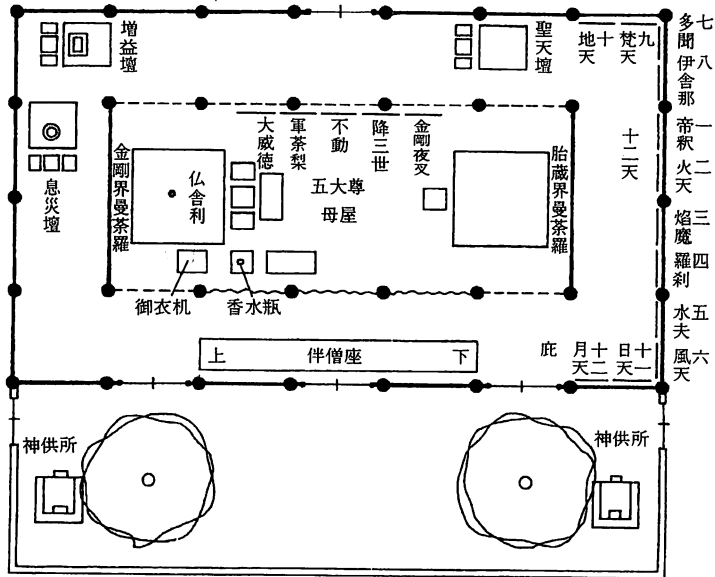


図 21 宮中真言院壇所復元平面図

藤井恵介『密教建築空間論』中央公論美術出版社、1998年より、一部改変。

十二世紀ごろの平面図が復元されている(図21)。これによれば、建物の内部はさらに幔幕によって周りを囲まれた空間があり、その東西にやはり胎藏と金剛界の曼荼羅が掛けられている。正面には五大尊すなわち五大明王の画像が掛けられているが、その中心は不動明王である。周囲の庇の部分には、胎藏の外側にあたる東の壁面を中心に十二天の画像が置かれ、その近くには聖天供を行う壇がしつらえてある。反対の西側には、護摩の修法のための息災壇と増益壇がある。

儀式は金胎の曼荼羅の前に置かれた大壇の舍利への修法を中心に、息

災と増益の護摩、五大尊供、十三天供、聖天供、そして前庭での神供が平行して行われる。本尊である舍利への修法は、金胎が隔年で行われる（図21は金剛界の年）。儀式の最も重要な部分は、正月十二日より十四日までの三日間にわたって、九回実施される御衣加持であった。天皇の御衣に対する香水加持で、大壇の横にある香水瓶から、牛玉杖と呼ばれる杖によって灑水を行う。これによって、天皇の玉躰安穩、さらに国家の安泰と豊穰が祈願された。

後七日御修法は空海にとって、密教の実践の集大成ともいえる儀式であった。その儀礼空間は、灌頂の場合と同様、金胎両部の曼荼羅を左右に置いた対称性の強いものであったが、さらに多くの画像が加わることで、それが強調されている。幔幕で囲まれた空間の中心部分は、正面に五大尊の画像が置かれているが、その中心的存在である不動明王が、配置のうえでも中心を占めている。東側の壁に配された十二天は、本来は護方神とも呼ばれ、帝釈天は東、夜摩天は南というように、各方位を守る役割を持つ。後七日御修法での彼らの配列は不規則に見えるが、図にみるように、中央にはじめの四尊、その外側に次の四尊、さらにその外に残りの四尊が置かれている。幔幕の内部が南北の軸を中心とした対称形であるのに対し、ここは東の壁面を中心としている。このような左右の対称性は、寺院内部の尊像配置にも見られたように、空海が関与した密教空間の基調なのであった。

密教の儀礼空間 このような左右対称性の強い密教空間を、空海はどこで知ったのだろうか。

密教の源流であるインドまでは、おそらくそれはさかのぼりえない。密教が有力となったパーラ朝

時代の大規模な寺院は、十字型プランの仏塔を中心とし、これをロの字型の建造物で取り囲むような形態をそなえていた。仏塔が単独で建てられる場合、円あるいは方形の基壇を持っている。いずれも中心と周縁からなる構造で、左右対称ではない。また、十二天に相当する護方神を寺院の外壁などに配した場合、対応する方角に置かれるのが一般的であった。

灌頂かんじょうのような儀礼空間はどうであったであろう。インドの場合、日本よりもはるかに多くの曼荼羅まんだらが生み出されたが、灌頂を受ける場合はそのうちのひとつだけが選ばれて、地面の上に制作された。このような曼荼羅はわが国では土壇どだん曼荼羅と呼ばれることもあるが、インドでは掛ける形式の曼荼羅は灌頂では用いられなかったようで、儀礼のための曼荼羅はすべてこのタイプのものであった。曼荼羅の構造そのものも、中心に本尊を置き、全体を円や正方形で取り囲むという求心的な構造をとっていた。儀式の場の中心に置かれるのはこのような曼荼羅であり、儀礼の場全体が同心円的な構造となっている。

インドではなく中国の儀礼空間に、そのモデルを求めるべきであろう。空海が恵果けいこについて密教を学んだ青龍寺に、金胎の両部の曼荼羅が掛けられていた灌頂用の建物があつたと推測する研究者もいる。当時の中国で行われていた灌頂が、空海が恵果から授けられたものも含め、具体的にいかなる方法であったかは明らかではないが、断片的な記録から見て、日本に伝えられた次第にかなり類似した方法と考えられる。儀礼の方法は儀礼の空間と密接に結びついていたはずであるから、両者の原型は

中国密教においてすでに成立していたと見るべきであろう。

長安と王権儀礼 空海が本格的な密教とはじめて出合った長安^{ちやうあん}という都市も、視野に入れるべきかもしれない。日本の平城京や平安京に影響を与えたことから知られるように、長安はきわめて左右の対称性の強い人工的な都市である。それは単に人工的であるだけでなく、宇宙をかたどったコスモロジカルな空間であった。ここで行われる国家儀礼は、国家の中心的存在である王が持つ権力を、臣民たちが確認するような、王権強化の儀礼である。そして、その儀礼は長安の持つ空間構造をしばしば利用したものだ。しかも、長安に入ってわずかひと月後には、空海は徳宗皇帝^{とくそう}の崩御^{ほうぎょ}に接することになる。皇帝の代替わりに行われるさまざまな儀礼は、王や国家の存在を強く意識させるものだったであろう。

国家や王権と結びついていたのは、密教の高僧たちも同様であった。不空^{ふくう}や恵果は宮中の内道場と呼ばれる施設で、灌頂をしばしば行っていた。これは皇帝や貴族を対象としたもので、空海の修した結縁灌頂^{けつえんかんじょう}や後七日御修法^{ごしちにちのみしほ}にも受け継がれる王権儀礼である。もともと灌頂という儀礼が、理念的には王位継承という性格を持った儀礼であっただけに、王権儀礼として機能するのは自然なあり方でもあったであろう。

法の正統性と芸術 このような状況をふまえて、空海にとっての芸術を考えると、われわれが美術作品に接するのは、まったく異なる様相が浮かび上がる。空海にとって曼荼羅^{まんたろ}や祖師像^{そしぞう}は、儀礼と

くに国家儀礼と密接に結びつき、その儀礼空間を構成する一部であった。冒頭にあげた『御請来目録』で、法や真如と呼ばれる絶対的な真理を示す「図画」は、単なる絵画ではない。曼荼羅は法の正統性を体現した灌頂の受者が君臨するべき宇宙であり、祖師像によって、その法の正統性を歴史的な文脈で確認することができるのだ。

空海は『御請来目録』の中で、密教法具や舍利、白檀の龜像（金剛峯寺所蔵のいわゆる枕本尊）、白縹曼荼羅尊（おそらく曼荼羅の諸尊の白描集）などもあげているが、これらは「道具」や「阿闍梨付囀物」に含まれ、金胎の曼荼羅や祖師像とは別に扱われている。現代的な感覚からすれば、これらはすべて芸術作品と呼ぶことができる。しかし、空海にとって、寺院の内部に組み込まれ、儀礼空間を構成する曼荼羅や祖師の図画こそが、真理をあらわすものであった。『御請来目録』の同じ箇所述べているように、これらは「国を鎮め人を利するの宝」であるからこそ、それが可能になるのである。

3 空海における書

飯島 太千雄

論点について 古来空海は、嵯峨天皇、橘逸勢とともに日本三筆にあげられてきた。のみならず

編者略歴

高木 神元

一九三〇年 島根県に生まれる

一九五八年 東北大学大学院文学研究科修了

現在 高野山大学名誉教授

〔主要著書〕

『空海思想の書誌的研究』（法蔵館、一九九〇年）

『空海―生涯とその周辺―』（吉川弘文館、一九九

七年）

『空海と最澄の手紙』（法蔵館、一九九九年）

岡村 圭真

一九三一年 徳島県に生まれる

一九五九年 京都大学大学院文学研究科博士課程

単位取得退学

現在 源久寺住職

〔主要著書〕

『岩波講座 日本文学と仏教』第一卷（共著、岩

波書店、一九九一年）

『日本密教』（共著、春秋社、二〇〇〇年）

『仏教文化の諸相』（共著、山喜房、二〇〇〇年）

日本の名僧 4

密教の聖者 空海

二〇〇三年（平成十五年）十一月一日 第一刷発行

編者 高木 神元
岡村 圭真

発行者 林 英男

発行所 株式会社 吉川弘文館

郵便番号 一三三―〇〇三三

東京都文京区本郷七丁目二番八号

電話 〇三―三三八―三一九一五（代表）

振替口座 〇〇―一〇〇―一五―二四四

印刷 株式会社理想社

製本 誠製本株式会社

装幀 清水良洋

© Shingen Takagi, Keishin Okamura 2003. Printed in Japan
ISBN4-642-07848-7

☒ <日本複写権センター委託出版物>

本書の全部または一部を無断で複写複製（コピー）することは、著作権法上での例外を除き、禁じられています。本書からの複写を希望される場合は、日本複写権センター（03-3401-2382）にご連絡ください。