

# 仏教の空間論への視座

森 雅 秀

印度学宗教学会 論集 第31号別刷

平成16年

# 仏教の空間論への視座

森 雅 秀

## 1. はじめに

宗教的な空間、いかえれば「聖なる空間」は、宗教を成り立たせるための重要な要素である。人々は寺院や教会などの宗教的な建造物をとおして聖なる空間にふれ、儀式や祭礼の場では主体的にそれにかかわる。聖地は文字通り聖なる場所であるが、それを巡礼することで、さらに大きな聖なる空間を形づくる。一方、聖なる空間が都市の構造を規定したり、宇宙全体の構造に反映されたりすることもしばしば見られる。異界や他界も聖なる空間ととらえることができる。宗教的な絵画や彫刻に見られる空間表現は、聖なる空間を表すために、世俗的な絵画とは異なる独自の「法則」を有していることも多い。

このように宗教と空間の関係は、宗教学、コスモロジー、都市論、建築学、美術史などの領域にまたがる複合的なテーマである。しかし伝統的な仏教学においては、空間そのものが主要な研究対象となることはほとんどなかった。仏教に限らず、宗教一般において、空間がどのようにとらえられ、どのように表現されたかという問題は、その宗教を理解する上で、きわめて重要な意味を持つ。儀礼空間や聖地巡礼などの問題も、空間表象として理解することで、通文化的な問題となる。

この小論では仏教の歴史の中で、人々がどのように空間をとらえ、表現し、体験してきたかについて、いくつかの事例を示しつつ、その大まかな見取り図を提示したい。ただし、紙幅の関係で、それぞれの事例に関する詳細な検討や、先行研究への言及、図版の提示は行わない。

## 2. 空間のインド的理解・日本の理解

仏教の空間論のための基礎的な作業として、インドや日本で空間がどのよう

にとらえられたかを確認しておかなければならない。われわれは空間という言葉をなにげなく使っているが、このような概念は近代的な学問の所産であり、仏教を生み出した古代のインド人や、仏教を受容したかつての日本人の思考に、それを求めることはできない。また、われわれは物理学的な考え方として、空間と時間を区別してとらえるが、むしろ両者を不可分なものとして扱うことの方が、近代以前には一般的であったであろう。

インドにおける空間のとらえ方の例として、ヴァイシェシカ学派のカテゴリー論を取り上げてみよう。世界の構成要素をいくつかのカテゴリー（*pada-artha*, 句義）としてとらえ、それを実在のものともみなすこの考え方は、もちろん、インドの哲学史上では比較的、後世に整備されたものである。仏教が誕生し、伝播した時代の思惟方法とは異なる。しかし、空間を含む世界をとらえる方法として、われわれ現代の日本人とはまったく異なる彼らの考え方は、異文化における空間論を考察するうえで参考になるであろう。

ヴァイシェシカ学派のたてた7種のカテゴリーすなわち実体、属性、運動、普遍、特殊、和合、無のうち、空間に関係する要素を持つのは、第1の実体である。実体の9種、地、水、火、風、虚空、時間、方位、我、意のなかの第5の虚空が、おそらくわれわれのイメージする空間にもっとも近い。

古くからインドでは世界を構成する物質的存在として、これら9種の実体のなかのはじめの5つを、五大としてまとめることが多い。しかし、ヴァイシェシカ学派のカテゴリー論では、虚空はむしろその後の時間と方位と結びつく。この派の綱要書『サプタパダールティー』（*Saptapadārthī*）では、まず虚空の定義として「虚空は瓶の虚空等の種類に分けられ、実に無数である」と規定され、虚空が本来、唯一、常住であり、遍在するものであるが、さまざまな条件によって分別され、外見上は無数であると説明される（菱田1993：257）。瓶によって外界と区切られた瓶の内部の虚空のようにである。そのうえで「虚空をはじめとする三つ〔の実体〕は、本性上は唯一であるが、条件の区別から異なったものとなる」と定義する（菱田1993：258）。これは、虚空、時間、方位が、本性上は同一であるが、それぞれの条件を具有することによって、三つの別々の実

体となることを意味する。

さらに虚空が時間や方位と異なる点として、虚空が声を属性とすることがあげられる（菱田1993：350）。すなわち、虚空、時間、方位はいずれも数、量、個別性、合、離の五種の属性と和合するが、虚空のみはこれらに加えて声を属性とすることができるのである。生滅を自性とする声が虚空に依存することから、虚空には時間的な継続性までが含まれていると見ることができる。

このように、ヴァイシェーシカ学派のカテゴリー論では、常住、普遍、唯一なる未分化な実体が、さまざまな条件によって虚空、時間、方位として顕在化するという立場をとるのであるが、このような考え方は、必ずしも仏教徒とは共有されていなかった。たとえば、アビダルマ学派に見られる空間のとらえ方は、これとはかなり異なる。

『俱舍論』では一切法すなわちすべての存在物が、いわゆる五位七十五法に分類される。このなかでおそらく空間にもっとも近い意味を持つ虚空は、択滅、非択滅とともに三種の無為法のひとつにあげられている。このことは、『俱舍論』に説かれる世界観において、無色界のひとつとして「空無辺処」をたて、虚空が無辺であるということを実修することと、おそらく符合する。虚空が有為法という「滅せられるべき存在」ではないことは、いわばニュートラルな存在として悟りの場を提供し、さらにその無辺性がポジティブにとらえられたためであろう。

これに対し、時間は五位七十五法のなかには、法としてたてられていない。それは、時間が有為法の位相にすぎず、それを別の法としてたてる必要がないと考えられたからである（桜部1981：61）。アビダルマの体系においては、時間よりも空間が優位にあることがここから知られる。

空間と時間のこのような関係を押し進めていった結果のひとつが、日本の天台教学に見られる「一念三千」の思想であろう。世界を三千種に分類し、それら相互が依存の関係にあることを示した上で、そのすべてを真理（実相）としてとらえる時間を「一念」という一瞬に凝縮している（立川1992：87-89）。時間を可能な限りゼロに近づけることは、世界の細分化があってはじめて可能

になるのであろう。しかし、その場合の世界とは、十界互具にみられるように、けっして構造的なものではなく、きわめて観念的で、表現することが困難なあり方を持つ。

ここにあげたヴァイシェーシカ学派のカテゴリー論、アビダルマに見られる五位七十五法、あるいは天台教学は、空間に対する哲学的な理解としては断片的な例にすぎない。しかし、そこに見られる空間から、われわれのイメージするそれとは大きな違いがあることと、彼らにとっての空間がどのような問題をはらんでいるかを、確認することはできるであろう。

### 3. 空間の表現

空間の表現あるいは空間表象を取り上げる場合、そこには二つの問題が含まれる。ひとつは空間をどのように表現するかで、とくに絵画における空間の平面化が重要になる。遠近法が問題になるのも、この点においてである。もうひとつは、実際の作品に見られる構成の問題である。絵画作品を例にとれば、画面という平面をどのように分割し、何をどこに配置するかということである。このふたつの問題は、一見、別々のことのように見えるが、ひとつの作品の中で密接にかかわりあい、場合によっては不可分の関係を持つ。インドの仏教美術のいくつかの事例のなかで、具体的にそのあり方を探ってみよう。

インドの初期の仏教美術の中心をなすのが、釈迦の生涯の重要なシーンを描いた仏伝図や、その前世の物語を表した本生図である。とくに、その最初期に位置するパールフットやサーンチーでは、釈迦自身を人間の姿で表さず、象徴的な表現によってその存在を示し、これらの場面を浮彫によって描き出している。パールフットでは欄楯の貫石や柱が、サーンチーではトーラナの横梁や柱が、その表現の場として選ばれている。

パールフットのほとんどの浮彫作品は、主要な登場人物と、建物、樹木などの舞台装置が累層的に表され、奥行きを感じさせない。たとえば、有名な托胎霊夢図では、釈迦が姿を変えた象、摩耶夫人、従者たちが、上から下に積み重なるように配され、摩耶夫人が横たわる寝台も、平板な長方形で表されるのみ

で、その四本の脚との有機的なつながりも欠いている。

物語の主要な場面を選び出し、円形あるいは長方形の画面に、その空間を埋めるように表されたものも多い。彌猴奉蜜、祇園精舎の布施、三道宝階降下、ルル鹿本生、六牙象本生、大猿本生など、説話的なモチーフを扱うほとんどの作品に、このような例を見ることができる。一般に異時同景図と呼ばれるこの手法は、日本の絵巻物などにも見られ、説話的な図を表現する場合のひとつの常套手段である。パールフットの諸作品もそのひとつに位置づけられるが、ここではむしろ、異時同景図という既成のとらえ方から少し離れて見てみたい。

仏伝図や本生図で、複数の情景をひとつの画面に表した作品の多くでは、その区画全体を支配するようなモチーフや舞台装置がある。ルル鹿本生では森を表す樹木と、画面の下の方を流れる河、大猿本生では画面の両側に立つ二本のマンゴーの樹、三道宝階降下では天界から地上にのびる宝階などである。このような主要なモチーフに依存して、釈迦をはじめとする登場人物が、その回りに配されていると見ることができる。異なる時間帯に属する複数の場面を、ひとつの画面の中に組み込んだというよりも、はじめに舞台を設定し、それに関わるできごとをそのなかに描き込んだと見ることができるのである。

パールフットでは、欄楯の柱という縦長の区画を用いて、ひとつの物語を複数の場面に分けて表す例がある。釈迦の成道図やヴィドゥラ賢者本生図などがそれである。前者の成道図では、上から順に菩提樹と供養者、聖壇と礼拝者、賛嘆する神々、舞楽の神々の四つの場面が重ねられている。ここには物語的な要素はほとんどなく、菩提樹や聖壇を中心とした一種の世界図のような性格を持つ。

ヴィドゥラ賢者本生を表した作品では、柱の上から順にナーガの国、山岳、地上世界という三つの区画に分かれ、そのなかを物語が展開する。ストーリーにしたがうならば、下から上に物語の時間は流れているが、最上段のナーガの国の場面では、物語の発端の部分も含まれ、作者の関心がストーリーの展開にあるのではないことがわかる。

ナーガの世界という一種の異界を一番上に置き、地上の世界を下に配すると

いう構図は、画面の中に一種の宗教的な垂直軸を設定していることも予想させる。これは成道図で菩提樹や聖壇を神々よりもさらに上に置くことにも共通する点である。

パールフットに少し遅れてストウパが作られたと考えられるサーンチーでは、このような傾向が姿を消している。サーンチー第一塔の四方にあるトーラナでは、その形態を生かした表現方法が採られている。たとえば、南門第二横梁裏側にある六牙象本生、東門第二横梁表門の出城、さらに北門第三横梁の表と裏の両面を用いて表されたヴェッサンタラ本生などでは、物語が左から右に、あるいはその逆にダイナミックに展開していく。物語の時間軸に沿って場面が進み、われわれ見る者は、絵巻物を見るように、横梁の中でストーリーを追うことができる。

しかし、単に一方のみで解釈できるわけではない。東門第三横梁表面の降魔成道のように、中心に釈迦を表す菩提樹を置き、その周囲を異形のマールたちで埋めるパノラマ的な場面もある。また、ガジャラクシュミーや法輪の礼拝のように、シンメトリーな構図を好み、礼拝図的な性格の強いモチーフも頻繁に現れる。

前に取り上げた水平方向に物語が展開する作例でも、注意すべき点がある。それらの多くは、画面の端で物語が終結するのではなく、折り返すように場面が続き、横梁の端よりも少し中に入って物語のクライマックスが現れる。あたかも、物語を梁の中に閉じこめ、その中を循環させているかのようである。

このような循環的な構図は、西インドの石窟寺院アジャンターの壁画において、さらに複雑な姿となって展開する。アジャンターの壁画の中でも、とくに重要な第一七窟の六牙象本生図、第二窟のヴィドゥラ賢者本生図、同じく第二窟のヴェッサンタラ本生図などは、壁面全体を用いて、それぞれの主要なシーンが描かれている。その場合の基準となるのが、時間の前後関係ではなく、物語が起こった場所であり、同一の場面のエピソードがまとめて描かれる。そして、各場面を区切るためのモチーフとして、建築物や山岳、樹木などの舞台装置が巧妙に配されている。これらのモチーフは、多くは対象を斜めから見た斜

投象で描かれ、壁面全体に奥行き感を与えている。それはパルフトに見られたような垂直軸にしたがった直線的な構図ではなく、いくつもの場面がモザイクのように組み合わされた大壁面を構成する。人々はそれを前にして、ストーリーをたどりながら壁面の中を行きつ戻りつし、物語世界の中に引き込まれていくのである（柳・宮治1981：99）。

しかし、このような一種の循環的な構図には合致しない図がときどき現れる。ほとんどの場面で人々や建物が斜投象で描かれているなかで、きわめて正面性の強い画像が散発的に見られるためである。たとえば、第一窟の降魔成道や舎衛城神変の釈迦、あるいは第二窟の兜率天上の菩薩としての釈迦などで、いずれも正面を向いた姿で主人公が表され、画面の中心を占めている。見る者の視点はそこに集中し、周囲の人々やモチーフは、中心の釈迦を引き立てるだけの役割へと後退している。これらはいずれも礼拝像的な性格の強い釈迦像で、本生図のような説話図的な作品とは区別してとらえるべきかもしれないが、たとえば、ヴェッサンタラ本生図でも、物語の終結部に相当する太子の灌頂のシーンで、よく似た図像が現れる。循環的な構図として見てきた者に対して、対象を見る視点を斜めから正面へと切り替えることで、一種のピリオドを打つ効果があったのであろう。

対象をどのように表すかは、それをどのようにとらえているかという問題に直接結びつく。とくに、ヨーロッパの絵画における線遠近法の出現は、対象すなわち世界に対して、われわれがそれに正対して立ち、ひとつの視点からの姿として表現することを可能にした。世界の秩序化、合理化がそこにはあり、近代的な世界観の誕生にもしばしば結びつけられる（若桑1992：153）。

このような線遠近法を発達させることのなかったインドの仏教美術では、それでは、人々は世界とどのような関係にあったのか。ここで取り上げたいいくつかの事例では、ストーリーの時間軸よりも場面の配置の方が重視されたことは、ほぼ一貫していた。その他にも、パルフトにおける奥行きを欠いたモチーフの累層的な表現、あるいは垂直軸と聖俗との対応、サーンチーにおける水平方向への物語の展開、アジャンターにおける循環的な構図、さまざまどころ



で見られた正面性や左右対称性の強調された図像、これらはいずれも特定の世界観と結びついたものなのか。その明確な答えを示すことは困難であるが、実際にインドで世界がどのような構造としてとらえられていたかを、つぎに取り上げよう。

#### 4. 空間の構造

空間がいかなる構造を持つかという問題は、世界はどのような形態をしているか、すなわちコスモロジーの問題にしばしば置き換えられる。

仏教の代表的なコスモロジーは『俱舍論』『世間品』などに説かれる須弥山を中心とした宇宙であろう。世界の中心軸として須弥山がそびえ、その周囲に七重の山脈と四大陸が広がる。大陸が浮かぶ大海は鉄围山によって囲まれ、これらを支えるように地水火風の四大元素が垂直に重なっている。須弥山を含むその上方には天すなわち神々の世界が続いている。

須弥山的世界観は神話学や宗教学では、世界各地に見られる中心軸を持つコスモロジーの典型として扱われることが多いが、インドにおける空間の構造を示す例としては、それ以外の特徴にも注目すべきであろう。

そのひとつは幾何学的で反復的な構造を持つことである。須弥山そのものが山というイメージからはほど遠い柱のような形態を持ち、その周囲に広がる山脈も正方形の形をとる。しかも、その高さや相互の距離は、中心に近づくほど二倍の割合で大きくなるという規則性も持つ。同じ法則は、須弥山の上に広がる天にも共通してみられ、上に向かうほど、天と天との間の距離は広がり、初禪から上では、それぞれの天の規模も爆発的に大きくなる。宇宙全体が中心と上方に向かうほど大きくなっていく「頭でっかちな宇宙」を形成している。

このような構造は、宇宙全体に垂直軸を設定し、その軸が聖俗の座標軸の役割を果たしているように見える。つまり、中心や上に向かうほど、聖性の度合いが高まり、そのことが大きさによって具体的に表されているのである。

須弥山的世界観に見られるもうひとつの特徴は、宇宙の構造が静態的なものではなく、刻々と変化していることである。これはいわゆる小の三災や大の三

災を経て、宇宙が生成や消滅を繰り返していることに、明瞭に表されている。とくに大の三災の周期的な発生によって、それぞれに応じた範囲で宇宙が滅びることで、宇宙の周期が形成されていることは興味深い。宇宙の構造が時間と密接に結びつく、言い換えれば宇宙そのものが輪廻しているからである。

須弥山的世界観は、大乘仏教の時代になると『華嚴経』の蓮華蔵世界のような、より壮大なコスモロジーへと展開するが、それを生み出すことを可能にしたのは、このような反復性にある。世界を重層化するための規則性がすでに備わっていたからこそ、それを無限に繰り返し、無数の須弥山世界を含むような大宇宙を作り出すことができたのであろう。そして、無数の仏国土に出現する無数の仏たちと、それらの根源にあり、永遠の存在である法身仏は、宇宙が単なる空間的な広がりとしてイメージされていたのではなく、規則性のある時間をも内包するものであったことを示している。

このような壮大で幾何学的な宇宙観とは別に、インドにおける仏教の世界図として輪廻図がある。文献では『ディヴァアヴァダーナ』(Divyāvadāna)や『根本説一切有部毘奈耶』などで詳しく説明され、実際の作例もアジャンター第七窟にある(定金1995)。輪廻図の作成はチベット仏教でも受け継がれ、寺院の入口近くの壁画として多くの作例が残されている。またタンカや版画としても無数に作成された。

輪廻の六道の世界のうち、阿修羅道を描くか描かないかで、五趣輪廻図と六趣輪廻図のふたつのパターンがあるが、基本的な構造は同じである。全体が車輪の形をとり、上には善趣である天と人、あるいは阿修羅を描く場合は天と戦うその世界を描き、下には地獄、餓鬼、畜生道が描かれる。輪の中心には三毒を象徴する猪、鶏、蛇が、輪の周囲には十二支縁起を表すモチーフがそれぞれ描かれる。そして「無常大鬼」とよばれる鬼が、車輪全体を両手と両足でしっかりかかえている。

輪廻の世界が車輪に喩えられて描かれていることは、輪廻という時間的な推移が回転という運動でイメージされているように見える。これは時間や人間の一生を、円環的なイメージでとらえることに慣れているわれわれ日本人にもう

けいれやすい。しかし、はたして本当にインドの輪廻図は、車輪のように回転するイメージでとらえられていたのであろうか。輪廻図全体が無常大鬼によってがっちり固定され、さらに文献では「上には天と人の世界、下には悪趣の世界」と上下の位置関係が明確に定められていることからすれば、必ずしもそうは言えない。むしろ、輪廻という変化や推移に結びつくイメージさえも、固定的な構造に閉じこめられているように見えるのである。

このことは同じように輪廻の世界を描いた日本の仏教絵画と比べると、著しい対比をなす。

日本では平安時代中期以降、六道絵や地獄極楽図、あるいは十王地獄図などがさかんに描かれた。その背景には源信によって著された『往生要集』や、浄土教の流行などがあるが、特定の宗派に限定されない、日本人独自の「世界図」として、これらをとらえることができる。

これらの作品に見られるのは、地獄の情景に対する異常なまでの強い関心である。六道絵と称しながら、その画面の大半を地獄のさまざまな責め苦で埋めているのが一般的である。このようななかから、地獄のみを取り出して地獄絵や十王図が生み出され、そこに現れるモチーフも固定化していく。

これらの地獄絵の多くは山を背景にして描かれている。この山は本来、地獄の要素としては、経典や『往生要集』では言及されない。日本の地獄絵に山が現れるのは、単なる景観ではなく、山というものが日本人にとっての代表的な異界であり、また死後の世界と現実世界とを区切る境界であったためであろう。

このような山を背景にして描かれる地獄の情景は、ある時期から救済の図としての性格も与えられるようになる。地獄の釜ゆでの釜が割れて、なかから極楽世界の蓮が出現し、それまで責め苦にあえいでいた罪人は、蓮華化生によって極楽に往生できる。あるいは、閻魔王の裁きの場に地藏が出現し、極楽へと導いていく場面が加えられる。そして、画面の端には極楽世界が描かれ、そこから来迎する阿弥陀と聖衆たちの姿も、しばしば現れる。

このような六道絵や地獄絵は、五趣あるいは六趣の世界を均等に、そして画一的に扱ったインドやチベットの輪廻図とはまったく異なる。そもそも日本の

場合、輪廻という文脈さえもそこからは失われている。かわって現れるのは、救済の場としての地獄であり、それは現実世界から仏の世界への橋わたしにすぎない。死後の世界が構造をもってとらえられるのではなく、一種の通過点になっているのである。これは山が境界としての意味を持つこととも関連する。境界は構造をもつことよりも、そこをめぐり通過することに重点が置かれている（鷹巣1996）。

日本の「世界図」が空間的な構造よりも、「めぐる」という時間的なスパンとしてとらえられていることは、他にも例をあげることができる。たとえば、密教のマンドラもそのひとつである。本来はインドの須弥山の世界観を基礎にした仏の世界図として描かれ、その伝統も空海らによって日本に伝えられたが、日本文化のなかでは独自の展開を示す。そのもっとも大きな変化は、須弥山世界という幾何学的な、いわば無機質な世界図であったものが、日本では山をはじめとする景観図をもマンドラと称するようになったことであろう。

とくに社寺参詣曼荼羅のように、現実の神社仏閣の情景を描いたものに対して、「マンドラ」の名が与えられることは、インド密教ではあり得なかったことである。しかも、那智参詣曼荼羅のように、そこではしばしば目印となる登場人物（那智では白装束の人物）が現れ、見るものの視点を画面のなかに導く役割を果たしている（黒田1986）。これは参詣曼荼羅の多くが絵解きを前提とした絵画であることにも関係するが、絵画のなかを「めぐる」ことが、構造を示すことよりも優位にあったと見るべきであろう。

参詣曼荼羅や垂迹曼荼羅と密接な関係を持つ修験道にも、このような異界としての山と、それをめぐるものが顕著に現れる。修験者にとっての修行空間は、十界という仏教的な枠組みを有したり、両界曼荼羅という密教的な世界観と結びつけられたりすることもあるが、実際には山がその場となる。そして、その山をめぐる修行は、行者にとって「死と再生」のプロセスに他ならない。

これらの例から導かれる日本人にとっての世界とは、構造をもった空間ではなく、変化を可能とする時間であるといえよう。そこでは世界の全体像は問題にならず、時間的な変化が起こりうる場の役割を果たすにすぎない。

## 5. 空間の体験

さまざまな宗教的な行為のなかで、個人的なものであれ、集団的なものであれ、形式化され反復可能な行為が儀礼であると定義できる。従来、儀礼研究はもっぱらそのプロセスに視点が置かれていた。どのような順序で進行し、その結果、どのような効果や変化が生じるかに関心が寄せられていた。しかし、儀礼は空間とも密接に結びつく（森1994）。

儀礼を行うためには、それにふさわしい場が必要であるが、そのような場はしばしば象徴的な意味を持つ。そして、そのような意味が浮かび上がり、人々によって意識されるのが、儀礼という場面である。空間の象徴性は儀礼において再現されるのである。一方、儀礼は空間的な制約を前提とする。そのわかりやすい例が建築と儀礼との関係である。寺院内で儀礼が行われる場合、しばしばその構造が儀礼の方法を規定する。

インドの場合、ヴェーダの祭式を行っていたアーリア人たちは、このような儀礼のための恒常的な施設を本来は有していなかった。儀礼の場はその都度準備され、儀礼が終了すれば放置されるか破壊された。一時的な儀礼の場であるからこそ、寺院のような建造物に比べて、儀礼の場そのもののもつ象徴性が明瞭な形で現れる。その特徴をひと言で表現すれば「宇宙の再現」となるであろう（井狩2001）。

ヴェーダのシュラウタ祭式の基本となる三つの火、すなわち家長の火、南の火、献供の火は、それぞれ異なる形態の火壇で燃やされる。これらの火壇の形は、世界を構成する三つの領域、大地、中空、天界を象徴すると説明される。そして、その火壇を用いた儀礼の手続きは、一定の方向を常に持ち、そこに「世界を再統合する動き」という意味が与えられる。ヴェーダのシュラウタ祭式のなかでもっとも大規模なもののひとつアグニチャヤナでは、二千個におよぶ大レンガを用いて、大鷲をかたどった巨大な祭壇を築く。祭主はこの鷲の背に乗って、あるいはこの鷲に変身して地上から天の世界へと飛翔するといわれる。ヴェーダ祭式における、儀礼の場と宇宙との相同性を示す究極的な姿がここにある。

儀礼の場の形態がシュラウタ・スートラなどの文献によって規定され、さらにシュルバ・スートラなどの測量術書によって細かく説明されていることも重要である。儀礼の空間の構造が数値によって定められることで、どこにでもその空間が再現できるからである。本来、一定の居住地を持たなかったアーリア人にとって、彼らの生活において重要な意味を持つ祭式が、どこにおいても同じ構造をもった空間で行われることに意味があったのである。儀礼の場という聖なる空間が数値や比例に還元されることは、儀礼の場が象徴する宇宙でさえも、それらの数値などによって表現しうることになる。

このことは、インドにおいて寺院が誕生した背景を考える上でも示唆的である。寺院とは「神の家」であり、天上世界を地上に再現したものである。神々のすむ聖なる世界が構造をもって表現できるという前提がなければ、このことは成り立ち得ない。

寺院が神の家あるいは天上世界の再現であることは、中心に本尊をまつり、その周囲に眷属や配偶神などを置き、さらに寺院の八方向には護方神をしばしば配するという、配置プログラムにも明瞭に現れている。そして、寺院内で行われるさまざまな儀礼は、このことを確認する作業でもある。

寺院を建立する前には、一連の建築儀礼が行われる。その細部のプロセスや方法は、地域や時代、宗派などによって異なるが、「宇宙の創造」がその基調にあることは一貫している。このことは、ヴェーダの祭式の場合、宇宙の再現であったことと同じである。日々行う儀礼も、プージャの基本的な構造に見られるように、神々の目覚め（あるいはお迎え）に始まり、さまざまな供物による饗応と歓待、そして就寝（あるいは帰還）という内容は、寺院が神の家であることを強く意識させるものである。

その一方で、ヒンドゥー教の寺院はしばしば人体としてもとらえられる（小倉1999）。建築儀礼の際に、建設予定の地面の上に「ヴァーストゥプルシャ」と呼ばれる、いわば「始源の人」を描くのは、その典型である。実際の寺院を建てる場合には、このプルシャの急所などの定まった箇所を損なわないよう注意が払われるが、これは人体というひとつのコスモスが、寺院という空間に重

ね合わされていることを示している。

土地ではなく寺院という建造物そのものが、人体をかたどっているという見方も一般的である。天へと伸びるその構造は、直立する人間とみなされ、宇宙を貫く一種の垂直軸となる。これはインドの創世神話のひとつである乳海攪拌における攪拌の棒や、ストゥーパの中心に立てられた柱（ユーバ）にも通じるイメージである。

寺院を自然としてとらえる考え方もある。もちろんこの場合の自然とは、山があり、川が流れ、草木が生えているというような日本的な情景をイメージするものではない。たとえば、寺院を山とみなした場合も、それは単なる山ではなく、カイルス山のような神々のすむ聖なる山である。また寺院の頂上にはしばしばカラシャ (kalāśa) が置かれているが、これも天界にある水を象徴する。

寺院の中心部分が、母胎を示す語を用いて「ガルバグリハ」と呼ばれるのも、寺院が人工物ではなく、人体や自然とみなされていることを示すであろう。創世神話に登場するヒラヌヤガルバ（黄金の卵）が始源の海を漂っていたことも想起させる。

このように、インドの儀礼の場やその延長線上にある寺院は、人体、神の家、宇宙という相同関係に連なるものであり、その最も具体的な表象である。その基本にあるのは、儀礼の空間は宇宙をかたどったものであるという、ヴェーダ祭式以来の支配的な観念である。このことから、人々は儀礼の場において宇宙の構造を認識すると定義できるが、逆に、人々は宇宙の構造をもとに儀礼の空間を体験すると見ることもできる。宗教的な行為とかかわりを持つ空間を、人々は構造的にとらえるのである。

文化も風土も、あるいは建築技術もまったく異なる日本の仏教寺院では、当然のことながら、寺院の空間の持つ意味もインドのそれとは大きく異なる。その具体的な例として密教寺院を取り上げてみよう。

神護寺や東寺などの初期の密教寺院で、灌頂などの修法が行われた空間は、横長の堂の左右に両界曼荼羅をかけ、それぞれの前に壇を置いたものだったと推定されている（藤井1998）。2種のマンダラを対にし、その両者が「全体」

を形づくるという発想は、おそらく中国密教に起源を持つが、日本の密教寺院の修法空間を形成する基本となる。そこには、ひとつの中心とその周縁からなるインダの宇宙観は見られない。かわって、日本では二つの極を中心に、その周囲にさまざまな別の要素を組み合わせるといふ展開を示す。

たとえば、後七日御修法が行われた宮中真言院の復元図を見ると、東西の両界曼荼羅の他に、正面には五大尊の五幅の絵が、また胎藏曼荼羅の背後で、向かって右の壁面には十二天の画像がある。この他に真言八祖の画像も懸けられていたらしい。ひとつの儀礼空間のなかにいくつもの要素が混在し、それぞれがひとつのまとまりを持つ。そのため、空間のなかにいくつもの中心軸が生まれ、空間全体がひとつにまとまることゝない。

このような儀礼空間の重層化、多元化は、平安密教において修法が大規模化することによってさらに顕著となる。いくつもの壇を築いて行う三壇法、五壇法、熾盛光法などは、複数の修法を同時に行うことにより、儀礼全体の威力を高めるねらいがあるが、それは儀礼空間の重層化を要請する。このような複数の壇からなる儀礼空間は、全体がひとつのまとまりを持って、宇宙の構造を示すということはあり得ず、空間全体の細分化と累層化をもたらすにすぎない。

日本密教の建築物のなかでも、塔は比較的コスモロジカルな構造をもつ。インドのストゥーパ以来、塔は宇宙をかたどったモニュメントとして、アジア各地で受け継がれていった。日本密教の多宝塔は、内部にマンダラの五仏を安置することで、その伝統のなかに位置づけることができる。しかし、空海が高野山に二基の大塔を建立し、両界曼荼羅に配当しようとしたことにも見られるように、本来は一基のみで宇宙を表していた塔にも、ふたつで全体という異なる意味づけを与えることになった。そのため、一基のみの塔にさえも、そこに金胎不二をあてはめる解釈が現れる。日本の密教寺院はあくまでもコスモスから逃避することを、つねに意識していたかのようである。

最後に、空間を意識した宗教的行為として巡礼を取り上げよう。

開祖や聖人、あるいは秘蹟や聖遺物にゆかりのある場所などを訪れる巡礼は、世界中に見られる。その場合、巡礼の対象となる聖地そのものと、巡礼の方法



や目的などがそれぞれ問題となるであろうが、ここではそれには立ち入らない。また、ひとつの聖地を訪れるだけの巡礼と、複数の聖地をめぐる巡礼する二種を分ける立場もあるが、現実には両者の境界はあいまいである。

日本の代表的な巡礼としては、西国三十三所をはじめとする各地の観音霊場の巡礼と、四国八十八所があげられる。これらの巡礼には、ポイントとなる複数の聖地や霊場と、それらをつなぐルートが存在する。そして、それは巡礼という性格上、大きな円環を描くことが多いため、地図の上で見ると、全体が構造をもってとらえられているように思われる。しかし、実際に巡礼を行う人々にこの全体の構造は、はたしてどれほど意識されているだろうか。大半の巡礼者にとって、札所のような霊場は、全体の順序とそれらをつなぐルートが重要なものであり、その全体がどのような構造をしているかは、おそらくほとんど問題にならない。

四国八十八所は、八十八の札所が発心、修行、菩提、涅槃という四つにまとめられ、その全体を巡礼することで、この四つのプロセスが完成すると言われることもある。巡礼が悟りへの道という仏教の修行階梯に配当されるのは、自然なことであるかもしれないが、巡礼を空間的な構造としてよりも、時間的なプロセスとしてとらえられているようで、興味深い。

日本の巡礼に特徴的なものに「うつし巡礼」がある（白木2000：23）。三十三所の観音霊場のような有名な札所を、特定の地域の寺院に置き換えて、ローカル版の巡礼を作り出すものである。場合によっては、ひとつの寺院の境内に各札所を示すものを作り、そこを回るだけで実際の巡礼と同じ功德があるとす。このようなうつし巡礼において、本来の巡礼がもっていた構造がそのまま再現されることはあり得ない。巡礼はあくまでも定められた順に回ることに重きがあり、その空間がどのような構造をもっているかは、問題にならないのである。

巡礼という行為が、聖地が形づくる構造よりも、実際に聖地をたどっていくプロセスが重要であることは、日本に限ったことではない。とくに徒歩で巡礼することが一般的であった時代には、聖地までの旅程は、巡礼者たちにとって

最も現実的で切実な問題であったはずである。それは、さまざまな宗教がそれぞれの聖地や巡礼をいくつも擁するインドにおいても、おそらく同様である。しかし、その場合でも文献などが規定する聖地の巡礼は、全体の構造が意識されていることが多い。たとえば、母タントラ系の密教経典に説かれるピータと呼ばれる聖地は、全体がマンダラの構造に合致するように組織され、さらにそれが人体の構成要素にも対応する。人体や神々の世界が、実際の巡礼地に投影されているのである。むしろ特徴的なことは、このような理念的な巡礼や聖地が、現実のものとは合致せず、乖離していることである。実在しない聖地やフィクションとしての巡礼を、文献のなかで量産していく一方で、実際には現実的な方法や目的を持って、人々は巡礼を続けていたのであろう（森2004）。

## 6. おわりに

この小論は、タイトルにあるように、仏教の空間論を考えるための視点を示すことにある。そのため、ひとつの結論に収斂するような議論は行わず、空間の表現、空間の構造、空間の体験という3つのトピックにしたがって、具体的な事例をインドと日本の仏教を中心に紹介してきた。それらの前提として、インドと日本の思想において、空間がどのようにとらえられていたかについても簡単にふれた。またヴェーダの宗教やヒンドゥー教、あるいは修験道のような仏教以外の宗教の事例にも言及した。

空間の表現、空間の構造、空間の体験という3つのトピックは、空間を静態的にとらえるか、動態的にとらえるかという座標軸のなかの、相対的な位置関係を示す指標にすぎないかもしれない。ここで取り上げた事例からは、空間と時間の関係、美術における説話図と礼拝像の関係、インドと日本との相違、理念的な空間と現実の空間との関係などが抽出された。しかし、空間論にかかわる問題としては、本稿で取り上げた事例はごくわずかにすぎないし、このほかに都市や国家の構造、地理的な条件、建築技術などについての考察も必要である。これらを含め、それぞれの詳細な考察は他日を期したい。

## 参考文献

- 井狩 彌介 2001 「ヴェーダ祭式の祭火とその象徴思考について」 頼富本宏編『聖なるものの形と場』（国際日本文化研究センター 国際シンポジウム18） pp.303-316。
- 小倉 泰 1999 『インド世界の空間構造』 東京大学東洋文化研究所。
- 黒田日出男 1986 「熊野那智参詣曼荼羅を読む」 『思想』 740：103-131。
- 桜部 建 1981 『仏典講座 18 俱舎論』 大蔵出版。
- 定金 計次 1995 「Ajantā 第7窟の「五種生死輪」 壁画：各区画の主題比定と諸問題」 『西南アジア研究』 42：20-43。
- 白木 利幸 2000 『こころを癒す巡礼参拝用語事典』 小学館。
- 鷹巢 純 1996 「六道十王図のコスモロジー」 立川武蔵編『マンダラ宇宙論』 法蔵館, pp.271-303。
- 立川 武蔵 1992 『日本仏教の思想』（講談社現代新書） 講談社。
- 菱田 邦男 1993 『インド自然哲学の研究：Tattvasamgraha の一考察と Saptapadārthi の和訳解説』 山喜房仏書林。
- 藤井 恵介 1998 『密教建築空間論』 中央公論美術出版。
- 森 雅秀 1994 「密教儀礼と聖なる空間」 『日本仏教学会年報』 59：105-121。
- 森 雅秀 2004 「インド密教における聖地と巡礼」 『東洋文化研究所紀要』 144：177-202。
- 柳 宗玄・宮治 昭 1981 『アジャンター窟院』 講談社。
- 若桑みどり 1992 「ルネサンス的空間の崩壊：マニエリスムとバロックへの道」 『遠近法の世界史：人間の眼は空間をどうとらえてきたか』 平凡社, pp.149-222。

〈キーワード〉 空間論, 異時同景図, 寺院建築, 儀礼, 巡礼

## Perspective to the study of space in Buddhism

Masahide MORI

The religious space, i.e. the sacred space is one of the most important elements that constitute religion. People encounter the sacred space in the religious architectures such as temple and cathedral, and they positively take part in it in the stages of ritual and ceremony. The pilgrimage of sacred places forms the wider sacred space. The sacred space is sometimes reflected to the structure of city, nation and the universe. The sacred visual arts, especially paintings, represent the sacred space in the way different from that of the profane arts.

This article presents the provisional scheme of the studies of sacred space in the history of Buddhism, especially from the viewpoint that how people recognized, represented and experienced the sacred space. I also mention its philosophical background in India and Japan. I conclude to indicate the following points that should be emphasized : the relationship between space and time, the relationship between the narrative art and the religious icon, different attitudes toward the sacred space between India and Japan, the discordance between the ideal space and the real one.