

仏教図像の表現と理論

真 鍋 俊 照

平安時代末期に興然（一一二〇—一二〇三）が密教の図像『曼荼羅集』三巻を集成した。そこに四十四種類の別尊曼荼羅が理論的に説かれ、白描の図像が作画されている。この場合の理論は、密教教典や儀軌より引用し、諸尊法や経法を説きあかす。と同時に作画のための尊像の条件も挙げている。尊像は如来・菩薩・明王・天部に分けられるが、ここではその図像化・絵画化（ビトレスク）の諸問題を考察する。そして表現上の形態の一部をとりあげ、様式や造形が理論上どのように成立つのか根拠について考える。

さて仏教における礼拝対象のイメージ化の根拠は、いうまでもなく釈尊の聖なる浄化のかたち（造形）である。それは多くの涅槃図にみられるように金色の仏身にある。死を迎えた釈迦牟尼が釈迦如来という尊格に変身するためには、聖なる浄化をとおして、光り輝く状態に匹敵する仏身を金色化という手段のもとに表現する。このことは平面の絵画化だけではなく、彫像にも当てはめることができる。それゆえ金色の

彩色をほどこした釈迦如来（立像・坐像）も少なくない。推古天皇三十一年（六二三）の法隆寺金堂に安置されている釈迦三尊坐像（国宝）も今は見えにくいだが、かつては渡金鮮やかな彩色がほどこされていた。また『釈迦金棺出現図』（国宝・京都国立博物館蔵）は、京都・長法寺旧蔵であるが、『摩訶摩耶經』に説く釈迦再生の説法図として知られている。いずれも仏身が金色であることを強調している。とくに後者は出現の瞬間に光定を放つ金色の切金が見事に画面に残っている点も注目される。後世の真言密教で流布する別尊曼荼羅の早い頃の雑密の主尊の大部分は、釈迦三尊が中心であった。むしろ三尊構成の表現の基本は、中尊釈迦如来が説法する形態をとる。釈迦如来と金色の関係は、プラヴァラジャナ（Pravrajana）すなわち出家に基因するといわれる。釈迦牟尼の画題の中では、『出山釈迦』がそれに該当するが、これは雪山の苦行林で苦行し、成道して明けの明星と同体化し、光明に輝く仏身となつて山を歩行する状況を描く。臨済禅では、これを主題に

水墨で表現することが多い。仏教図像学の範ちゅうでは、金色と光りを釈迦牟尼と結びつけて解釈する仏教図像の命題は多い。密教の『弘法大師行狀絵詞』十二卷（重文・京都・東寺蔵）の「御遺告」の場面は、周辺に弟子数十人が椅子に坐す空海を囲み遺告をうけるべく表されている。

しかしこの場面の祖型は、釈迦牟尼の遺骨に源がある。それは『真阿含経』に不放逸を説くが、その後の『仏遺教経』が成立することにより、死に直面する宗教者の多くは金色と光りを中心に説会の形式をとる。しだいに仏を囲む様式が確立してきたと考えられる。つまり、釈尊の遺骨も空海の御遺告も主題は、それを「囲む」という形式にもさらに二種に分けられる。(1)は涅槃図のように生身から如来に一瞬にして金色の仏身が成立した時は十六弟子・羅漢等ありとあらゆる生きとし生けるものを参集して描く。その涅槃図像や構図は、平安時代から江戸時代にいたるまで、基本的には変化がない。ただし涅槃図の図像をよく考えてみると初期仏教には釈迦三尊は登場しない。しかし涅槃図において釈尊から仏陀・如来が生じる瞬間の絵柄の出発点をよく考えると、三尊形式の尊格の成立にかかわる何らかの問題が介在しているように思う。それは空間と仏身の関係であり、仏身は空間において何らかの要因を経て悟りの形が生じるということである。つまり生身の釈尊から金色に変身して仏身となる基本的条件とし

て、変身を可能にする造形化へ帰納する理論が介在しているはずである。確かに釈迦三尊は脇侍として、文殊・普賢を配置する。薬師三尊は日光・月光、弥陀三尊は観音・勢至である。それらの三尊形式の起源はインドにある。三尊形式は主尊の礼拝対象が元来は一尊であるものが、三方向に「光り」を分散する機能をもつ。これが阿弥陀は「光明遍照」を一つに集約することにより、「十方世界」の対象にぶつかる不思議な力を見出すことになる。やがて慈悲の光りは力となり、一つに凝縮させることにより何らかの造形描写で表現される。中国の六朝時代に一光三尊の形式すなわち三尊（日本の場合は阿弥陀如来）は、一基の光背を配してその中に三尊を並列している。法隆寺金堂本尊（釈迦如来）や善光寺如来もこの形式に属するが、これは礼拝対象（本体）の側から構成されているが、受け手の礼拝者の方では、何らかの信仰上（カルト）の感情（知・情・意）が造形の理念にも影響をおよぼしているのではないかと考えられる。いうまでもなく仏教で受け手の人の感情はヴェーダナー（vedanā）つまり「受^じ」である。受は根（感官）と境（対象）、識（感覚）の三つに統合されたものが本尊に向って発せられ相対するという。その際に礼拝者の人間くささともいふべき、相対することによって起る仏と接触した苦・楽・捨（不苦不楽）の三受がバランスよくうけとめられていなければならない。一尊を念持・念仏する祈り

の構造は、人間の感情に支配されている場合が多く念持仏形式は、したがって個人の造形理念が強くはたらくことになる。一つの光背の中に横に三尊が並ぶ構成は、浄土変的な図像として光背をともしなわれない形態として展開される。釈迦如来や阿弥陀如来が海中や蓮池上の空間に直接、空中に浮かんでいるように表現する手法は、密教の感得像を念頭においた湧現のシステムとして完成される。白描の『請雨経曼荼羅』（旧東寺蔵、MOA熱海美術館蔵）は現存する作例が少ないので知られているが、同じ三尊形式でも請雨を願う、この構成を考えると厨子の形式にその答えが認められる。厨子の中の仏像は、常に三面に安置され念入りに礼拝供養・念誦する。厨子の存在は中国では六世紀頃に記述がみえる。龍門などの石造などに仏龕がみとめられるが、それに似せて一木を龕状にくりぬき、その中に諸仏を彫像するという形式が出来た。手持ちの念誦を前提に三方に扉のある三面厨子をつくる。天井はほぼ円い屋蓋の丸厨子である。したがって鎌倉期以降多くつくられるようになる三面厨子は、元来は礼拝対象が三尊形式にもとづく延長線上にある形態なのである。それらの展開が浄瑠璃寺の吉祥天厨子、奈良千体寺の千体仏厨子、奈良に多くみられる中央が仏舍利安置形式の厨子である。厨子は自己を基盤にすえた信仰のあかしであるが、身辺のそばに置くことが多いため「礼拝対象としてのつながり」は、自己の身体

と切りはなせない何か精神的な安心感のメカニズムがあると考えられる。例えば「婆沙論」などが伝える初期仏教の身体論の区分けを念頭におくと、仏像は必ずしも一個体ではないように各々の部分にも信仰の力が宿っていると解釈される。よく我々は平安初期の一木像の残骸に遭遇することがある。オブジェとしては不完全であるが、礼拝対象のインパクトは部分（頭・手）にも強い迫力を感じさせる。もとより仏教理論がいう身体論の身体（*skandha*）は、積集・依止の意味をいう。積集の構造を仏教の構造に比較してみると木寄法・寄木造りがこの工法に当てはまる。仏像の場合、寄木は木材を矧合せ（はぎあわせ）る仕組みを応用している。寄木は仏像の仕組みを一木造りからまったく新しい彫像法に一変させた。が、同時に霊木としての信仰の力の在り処もこの工法の変化によって変わっていった。変らないところは仏像を身体と同一モデル化することによって、身根と見なすことができるという点である。仏身の身（カーヤ）は、根ではあるが十二処・十八界の一つでもある。この理論は仏教美術でいう美学の範ちゅうを越えている。つまりカーヤは十二処の中では身処すなわちカーヤヤトナ（*Kayayama*）であり量的な意味あいが強い。また十八界すなわちカーヤダートウ（*Kayadaitou*）を説く「婆沙論」の系統では、身根や筋肉など身体そのものをつつんでいる肉団の意味が強い。いずれにせよ、もう少し人体的な解釈を付加す

るならば、身根には人体が有する触覚の機能的な作用も認められている。これは何を意味しているかというと、地肌は仕上げに際してなめらかに顔料処理をほどこすことを常としている。したがって身根で規定している人体の構造・皮膚感覚にきわめて近似していることになる。とくに江戸期に仏身の表面を胡粉下地で白色をほどこすのはその証である。ただ浄土教の領域では、観仏という概念があり釈迦・弥陀の相好をとおして、その功德を心の中に観想する。観想の具現が、しっかりと釈迦の図像を定着させ、三尊の力関係を安定させるのである。このように三尊形式の定着は、やがては仏龕の中に安置する形態をも生み出す。しかし観想と三尊形式がもつとも整備された平面は壁画である。壁画四方で堂内へ入所した礼拝者を迎え、それらの人々をとり囲むように浄土へいざなう。奈良・法隆寺金堂本尊は中央に金銅の釈迦三尊が安置され、壁面には、わが国最古の金堂第一号壁（釈迦浄土図）がある。法量は縦三二・四、横（上幅）二五・六、〇、中幅二五・四、〇、下幅二五・一、三センチメートルである。図像は中尊の釈迦如来坐像が施無畏（右手）、与願（左手）の印相をとり説法の姿勢を示す。靈鷲山で説会（『法華経』に説かれる）の形式をとる。両脇に菩薩立像を配し、その周囲前後に羅漢、仏弟子を描いているが、その中には薬王・薬上菩薩に比定される脇侍が考えられる。上辺は天蓋と左右に軽々しい飛天が描か

れる。下辺は葡萄唐草で装飾した細い優美な供物台がみえる。さらに土坡に足をそろえてすわる獅子二軀が描かれるが、説会に獅子が登場するのは珍しい図像である。左脇侍の菩薩像は、右手にガラス器の平皿をのせ、その上にわずかに花びらを描く。菩薩の顔相から推すると面長で鼻すじのとおったエキゾチックな様相である。この異国情緒な風貌のタツチは、中央の釈迦三尊による聖なる空間の静かな様相とは違う。法隆寺の金堂の成立は、持統天皇在世中の持統七年（六九三）頃と考えられている。この七世紀後半の奈良・白鳳期に、釈迦三尊のもつともバランスのとれた図像が絵画化され金堂全体に本尊釈迦三尊を中心とする浄土空間が形成された。これは、インド以来の原始仏教・初期仏教教団が展開し三国伝来の行きついた姿として完結したのである。金堂の空間は、一号壁（東壁扉口の南）を南方釈迦浄土、六号壁（西壁扉口の南）を西方阿弥陀浄土、九号壁（北壁扉口の西）を北方弥勒浄土、十号壁（同扉口の東）を薬師浄土として描いている。むろんその浄土と浄土の間に小壁が八面ほどあるが、これらはすべて二号および五号が半跏菩薩像、三号が観音菩薩、四号勢至菩薩、七号聖観音、八号文殊菩薩、十一号普賢菩薩と一尊ずつ描いている。つまり周囲はコラージュ（Collage）的手法による菩薩像でうめつくす構成がとられている。コラージュとは、西洋画とくにフランスを中心とする近代絵画の領域（シュール

ルレアリスム）で展開される美意識でありその表現手法をいう。私の考えでは、仏教信仰の礼拝空間は、堂内で雰囲気を持するために、浄土への誘いあるいは隠喩法を確立するために堂壁面を浄土的誘動の舞台空間にしたと解釈する。そしてこの手法は日本では堂内に具現した現存最古の壁画といえる。むしろこのような建築空間と浄土のようすを組みあわせる手法はインドに源があることは言をまたない。ただ描法からみると顔料に赤色・青色・黄色・緑色・黒色・白色と多彩な配色が認められる。こうした傾向は、敦煌莫高窟にも例があるように唐の初め（七世紀）に展開されたような絵画技術を何らかの方法（遣唐使六三〇年犬上御田歙が最初）で入手していたはずである。とくに河原由雄氏（奈良国立博物館学芸課長、一九九五年一〇月『法隆寺再現壁画』六二頁）が述べているように、諸尊の輪郭が屈鉄盤絲（くつてつばんし）によって描かれている点である。これは氏も指摘するように「鉄線描を屈したように強く張りのある筆線でしっかりと描かれ」ているのである。もつとも当時のわが国の画技の水準からすれば、独自のこうした画法は可能であったと判断できる要因がないわけではない。河原氏はさらに、「事実、昭和の金堂解体修理の際、天井格子の合間から発見されたおびただしい落書きの中には画機とよばれるコンパスや定規の痕跡もあり、たとえ実際に作品として完成していなくとも、デッサンを重ねることによって、次第に決

定的な形態を作つてゆく努力の痕跡もいたるところに認められる」（前掲同書、同頁）と述べる。このような当時の状況より察知すれば、聖徳太子が六二二年（推古二九年）頃に亡くなって、金堂が完成する六九三年の約七〇年間には五間四面で入母屋造りの内陣を金銅の釈迦三尊と東側に薬師、西側に阿弥陀という壇上の立体的浄土観の具現を試みたのである。したがって四方四面の壁画は、その仏殿装厳のコラージュと浄土観の実践の場であつたはずである。壁画の作者についても黄文連本実が、初唐の王玄策によってインドより将来した図像を天智十年（六七二）に再転写してわが国に伝えたとする説がある。この図像の訳図の根拠は、法華説相すなわち靈山浄土變の系統ではないかと想像される。奈良時代に盛行した薬師浄土變、弥勒浄土變、阿弥陀浄土變等の図像はとうぜんのこと、遣唐使達によって日本にもたらされたに違いない。ただ釈迦如来が出現し説会を伝える『法華經』では説法図を予想せしめるマガダ国・耆闍崛山における状況の伝聞は重視されていた。現在、奈良国立博物館に所蔵される刺繍で国宝『釈迦如来説法図』（京都・観修寺伝来）は、中国製か日本製かの結論はともかく、八世紀初めを考慮すべき制作時期の問題がある。ここでは赤衣の釈迦如来が七宝莊嚴の獅子座に倚座し説法印をとる。衣は偏祐右肩であるが、肩はばの広い堂々とした如来像である。周囲に菩薩や十大弟子、俗形の供養者

の立像がならぶ。さらに天部の坐像・上辺には笛を吹く奏樂菩薩などまた天部の菩薩が上方から天衣をたなびかせて上から降りてくるようすをとらえている。最上辺には飛天がシンメトリックに配されている。問題は本図のような単独の釈迦像や釈迦三尊などの原形を生み出す図像等がいつどのようにして中国ないし日本にもたらされたかである。先述の河原氏は「初唐期のそれであり、インド的な背障裝飾ともども玄奘の帰朝（六四五年）や王玄策の帰国（六四六・六四九・六五九年）にともなう、インド文物の流入が盛行した唐高宗初期の風尚とよくかない、なかでも王玄策は貞觀十七年（六四三）より三度入竺し、耆闍崛山にも登り、またマガダ国で弥勒像や仏足跡図を転写し初唐に伝えた。（この奈良博物館蔵の釈迦如来說法図などは）耆闍崛山の說法堂に安置されていたグプタ様式の彫像（後世の図本によると釈迦は、右肩をあらわとし、右手は垂下し、左手で衣の一端をにぎる）を転写してつくられたであろう可能性がある。類同の他例は六九三年頃の法隆寺金堂壁画、七三〇年頃の壺坂寺出土倚座三尊像博仏などとその後を考慮するなら製作は八世紀初頭を決して降るものではない」（『東アジアの仏たち』所収、二五九頁）という。やはり玄奘が中国へ多くの經典をインドよりもたらした時期は同時に釈迦の說法のようすを図で示す図像にも関心が高まっていたことが容易に想像されるのである。ではこのような釈迦三尊の基本的な

図像は、平安時代以降にはどのように展開されるのであろうか。不空系統の請雨經曼荼羅は、図像展開としては宝楼閣曼荼羅と揆を一にしているものがあり、また釈迦三尊を中心に安置する点では共通している。釈迦独尊ないし三尊形式は、元来はインドないし東アジアでは農耕民族の分布の範ちゅうで急速にひろまった。そしてインド密教成立後は別尊曼荼羅中の三尊形式の台頭によって、釈迦以外の諸尊の組みあわせが行われるようになった。請雨にかかわる完備した曼荼羅は、たしかに請雨經曼荼羅であるが、その原初的なものは孔雀經曼荼羅である。わが国では、この曼荼羅ないし彫像を主尊とする孔雀經法は除災・祈雨の四箇大法の一つとして考えられている。法隆寺に『孔雀明王像』（平安時代末期）があったり、仁和寺に中国・南宋の孔雀明王像の画像があったりして関心はきわめて高い。平安末期の『宝楼閣曼荼羅』（川崎家旧蔵・フリア美術館所蔵）は、宝楼閣内の中央に釈迦如来・（右）金剛手・（左）宝金剛の二菩薩を配する。この形式は不空訳『宝楼閣經』三巻に合致する。白描は興然の『曼荼羅集』所収の中にフリア本と類似の図像が伝わっている。このように建物内であっても中心部分に釈迦如来を設定することは、密教が現世利益をとおして、さまざまな目的獲得の可能性を示唆している。しかもこの立体（建物）の曼荼羅構造は二重に前後に主題が展開されている。（一）は建物と釈迦三尊であるが、

(二) はその前庭ともいうべき建物の前面に、中央池上に百幅輪宝を置き、これ守るかのように四隅に四天王を配置している点である。四天王の作画と配置は他の別尊曼荼羅にも時々みられるが、源は釈迦の守護に配置の根拠がある。この二つの主題をおく構図の意味は、釈迦三尊の功德が、輪宝という転輪聖王の感得する宝器によつてその説法（ことば）が、無限に回転し底知れぬひろがりをもせるといふものである。輪宝の原形であるダルマーチャクラプウヴァルタナ (dharmachakrapavartana) は、もともとインド古式の戦闘に用いられた戦車の意で、それが回転して敵を碎破する、つまり仏陀の教説はすべての衆生のあいだを回転して迷いをすべて取りのぞくことをいう。輪宝の種類も金・銀・銅・鉄の四種があり、回転し自ずから進んで四方を制する機能をもつ。その輪宝を獲得することにより「金輪聖王」という法の象徴を呼称する名がつけられた。宝楼閣曼荼羅は、図像としては訳図であるが、釈迦三尊の教説と輪宝展開の守護という二重構造をよく表現しているとみる。その脈絡は密教の鎮壇具として地鎮の際に金銅輪宝の板金を地中に水瓶とともに埋納することがあるが、釈迦如来の力を併用する考えは共通して大事にされている。

理論的には、「仏舍利」を密教修法で重視することとある意味では非常に似ている。真言密教は教主大日如来をたてる

が、釈迦如来を切り捨てないで、むしろ大日と同様に力関係を諸尊図像の中に生かし続けた。その企画の配慮はいうまでもなく不空であると考えられる。空海も請来した不空訳『大宝蔵博楼閣善住秘密陀羅尼經』（宝楼閣經）三巻は、宝楼閣をたたえるガラニの功德を説きあかしている。このように釈迦如来を図像の中心に配置する考えかたは、釈迦の功德の讃嘆にある。後の善無畏は、『大日經』により「釈迦文仏法」を撰して独自の釈迦曼荼羅を組織化した。しかし作画された例はなく、釈迦三尊中心の図像が別尊の他の図像に置き換えられることになる。この入れ替えが「孔雀明王」である。鎌倉初期の『孔雀經曼荼羅』（松尾寺）は、不空訳『仏母大孔雀明王画像壇上儀軌』に典拠のある名品である。彩色の保存もすぐれ、方形三重の訳図を具現したものである。中心の八葉蓮花上には七仏と弥勒菩薩が孔雀明王を囲むように描いている。第二院は八方天とその眷族、外院には十二宮・二十八宿諸神を配する。構図の全体は両界曼荼羅の胎藏界に近似している。とくに中央の七仏を描く図像に注目したい。元来は別尊の基本として釈迦如来の配置であつたものが釈迦にかかわる名残りをとどめているのが「過去七仏」としての図像化であつた。平安時代にこの曼荼羅は孔雀經法の本尊として使用された。その目的は息災と祈雨を前提とした請雨である。図像化にあたって釈迦の姿は消え、大日如来の姿になり、さら

に胎藏界曼荼羅の構図をかりて孔雀明王に変身させる、という仕組みを孔雀経曼荼羅は有している。この釈迦・大日・孔雀明王というパターン認識をへて図像化される仕組みの改変は、『仏母大孔雀明王経』の注訳とも無関係ではない。それは観静著『孔雀経音義』三巻に、空海が宮中で宗論を行った際、大日如來の相をあらわした即身成仏の義が、ここに説かれていたからである。このように別尊曼荼羅の中尊部分には改変されたものが少なくない。改変というかたちで孔雀明王が釈迦如來にとつて変る形式と請両目的とは、直接、関係あるわけではない。しかしアジアの諸地域において農耕民族の多くは降雨を切望するから、仏の善行をつむことにより雨をもたらす功德(グナguna)を得るという。義浄訳『大孔雀明王経』三巻には、元來、釈迦を守護するはずの蛇が孔雀に退散させられる側の毒として象徵化され、結局、毒を退させるメカニズムを強調する。つまり三巻のうち上巻では、大黒蛇の毒を治す真言が確立することにより、孔雀明王曼荼羅の画像法が構築されていったとみる。むろん松尾寺本のような不空訳にもとづく整備された典拠が出来るまでに、すでに釈迦如來は孔雀明王にとつて変る前兆がみられる。すなわち経の解釈を画面に描写すると仮定するならば中央に釈迦如來を置き左脇にマハーマール(Manamāra) (摩訶摩瑜利天神=孔雀明王)を付す。その間には孔雀王、また釈迦の右辺に十大弟

子の阿難を置く。中央の釈迦との連関において、中間に金剛手菩薩、四方に四天王を配する。四天王を釈迦の守護として重視することは、本国の図像構成の根底に方形を結界し、なおかつ作壇的な意味あいをもつ。孔雀明王の壇法は、これより古く四世紀の帛尸梨密訳『孔雀王呪経』に作壇法がすでに説かれている。濱田隆氏は「孔雀明王曼荼羅は後年不空に訳経による完備したものが流布したため本経による作例をみないが、その所説よりみて宝楼閣曼荼羅に近いものであったと想像される」(『日本の美術』10曼荼羅一七三号、五八頁)と述べているが、構図の方形・円形を問わず三尊形式の究極は立体的な構成を想定する。別尊曼荼羅の中には、阿地瞿多訳『陀羅尼集経』に説かれるような天部の三尊形の吉祥天曼荼羅がある。これなどは同じ立体的な構図とはいえ、七宝山という叙景的な絵画表現の前面に功德天(吉祥天)を配置しているから方形のような結界を強調する構図ではない。ただ画面の中央の釈迦如來そのもの又はその変容を通して、平面と立体を想定し組みあわせるという考えは、不空による立案が根拠になっていると考えられる。不空訳『大雲經祈雨壇法』では「二頭竜のかわりに、海波中に海竜王宮を描き宮殿内の中央に釈迦如來、左に金剛手、右に觀自在の二菩薩、仏前の波間左に跋難陀・難陀二童王、右に呪師・輪蓋竜王」を配置している。東寺旧藏(MOA熱海美術館)の「請雨經曼荼羅」(白描)

は不空の所説にもとづいている。釈迦を中心としてこの空間に五方を支配するかのよう修法が行われる。五方の根拠は中国古代の勇の祭で「五方の天帝」を祈請の対象とする道教の理論が基盤にあることはいうまでもない。密教が竜王を介して雨をこの地上に寄せる力のありかは、釈迦とナーガ（蛇）信仰の結びつきによるところが多い。竜王を介して降雨を結びつける根拠は、『大雲經（請雨品）』、『大雲輪請雨經』、『陀羅尼集經（祈雨法壇）』、『孔雀王經』の所説にみられるように竜王の数が威力を象徴化している。白描の竜王の描き方をみると、波間の中に竜頭だけが異様な動きを示している。波の動きと竜の動きは、白描ではほとんど同一視されて表現される。この表現はカラージュの手法で、波の中の水の力と竜の力を同一視することを根拠とする。カラージュの手法の範ちゅうで、中心の尊を守護する形式を生み出したのは『釈迦十六善神像』である。わが国の密教以前の雨乞いの修法は、大般若經の転説により行われる場合も多かった。しかしこの本尊を画像として使用する例は、平安末から鎌倉時代を遡るのはきわめて難しい。この画像は、般若守護十六善神と別称し、釈迦如来を下方にとりかこむように十六尊の護法神が描かれている。釈迦というより大般若經を通して、仏法の守護を約束して雨乞いを達成するという仕組みである。古代（奈良時代）は、平安時代以降のように直接、眼前の仏に現世利益を

頼むのではない。般若經転説を経て、ダルマ（法）を護持し、なおかつ国家的な大事業として降雨を果すのである。このように現世利益が可能であればあるほど、仏法の守護神は何らかの「かたち」として視覚化され圖像されてゆくのである。むろんこの考え「かたち」は、密教の曼荼羅の中にも部分的ではあるが共通したパターン認識として継承されている。両界曼荼羅（金剛界）のうち十六大菩薩という一群があるが、これとは別に「十六大護」と呼称する転法輪菩薩の眷属がある。不空訳「転法輪菩薩摧魔怨敵法」に尊容と名称が述べられているが、不空の系統には圖像の密教化にともなう条件設定をつくるばあい仏法護持の意義を捨てきれなかったのではないかと考えられる。つまり不空における仏法護持の思想は、究極には宇宙的生命として大日と重ねあわせることにより天の意向をも支配しうると考えたのである。現世利益の修法を行うとき、釈迦如来が大日如来ではなく、四世紀までさかのぼるといふ孔雀經法の系統は、釈迦の変身というパターン認識で、やはり特別の力が宿っていると判断されることもあった。例えば理源大師聖宝（八三—九〇九）は、雨乞いに際して、請雨經法を使わなかった人として知られている。延喜八年（九〇八）神泉苑では孔雀經法により請雨を実践している。聖宝は、この三年前の大寺別当になる寸前にも孔雀經法を修しており、古代密教回帰の意図がありだろうか。ま

た聖宝の姿勢は平素、山岳を苦修練行するという役小角崇拜者でもあった。このことは後にわが国最大の吉野・金峯山を開基する基盤となる。聖宝の教義の中には、信仰の中心を設営するとき、釈迦如来や大日如来ではなく、むしろ中心よりはずれた別尊や修験道で信仰する神像を礼拝対象とする。醍醐寺開山の場合、石山寺と東大寺西南院との往来の途中、山上に准胝観音と如意輪観音の彫像を安置したと寺伝ではいう。貞観十六年（八七四）のことである。准胝は小野流の観音で六観音の一尊。聖宝は、この准胝をとおして求児法を修している。女性が准胝観音の慈悲にすがって求児を願うという考えは、当時は聖宝が最も注目した独自の発想であつたといえるかもしれない。求児だけではなくこの世に生れ出た子供の發育をすえながく見つめ養育にも力を入れてゆく、いわゆる中世の鬼子母神の信仰にも脈絡がながつてゆく。密教の別尊ではこれを訶利帝母カリテイモと呼ぶが、醍醐寺三寶院所蔵の『訶利帝母像』（絹本着色・縦一二・四・三、横七七・九センチメートル、平安時代、一二世紀）も聖宝の求児を目的とする修法と何らかの関係を推定しうるものである。つまり日本における真言密教の安産・多産を願う修法は、律令体制化における貴族階級の血脈の維持を前提にするものであると考えられる。もちろんこれは中世をむかえると鬼子母神信仰がとって変り庶民の側で受け入れられる。『訶利帝母像』は、それほど多く

は流布しなかったが、『法華経』陀羅尼品を典拠とした所説の十羅刹女とともに法華經持者を護持する目的で出現する。女神像としてもめずらしく、三子・五子を抱く母性的な像容として描かれる。画像をみると、右手には多産を象徴する石榴ざくろの枝をにぎっている。密教図像で多産や安産に結びつける画題は、平安時代までさかのぼる作例は少ない。石榴が画像のシンボルとして多産を表現するしくみは、曼荼羅さんまの三昧耶やと同様の表現方法に等しい。

1 拙稿『弘法大師行狀絵詞』上・下巻七八一〇五頁（続絵巻大成五、中央公論社）。

2 宮坂宥勝「密教如来像の成立」『密教美術大観』第二巻、一八一—一九一頁。

〈キーワード〉 釈迦三尊、法隆寺、金堂壁画、仏教図像、顔料がしうりょう、請雨、孔雀經曼荼羅

（四国大学教授・文博）

saying that “*Seishin-shugi* is *Akirame-shugi* (the resignation attitude) for the past, *Seishin-shugi* is *Anjū-shugi* (peaceful settlement) in the present, *Seishin-shugi* is *Funrei-shugi* (doing one’s best) for the future.” 【KMZ, vol. 6, p.91】 Besides he insists that the principal aim of the *Seishin-shugi* is peaceful settlement in the present time. In the course of my argument it should become clear that Kiyozawa insists that compassion does not have meaning for the past and the future but has meaning for the faith in the present moment and that *Genzai-anjū* realizes release from recollection of the past and the future and that *Genzai-anjū* results in *Akirame-shugi* for the past and *Funrei-shugi* for the future.

149. Representation and Theory in Buddhist Iconography

Shunshō MANABE

Considering the representation of Buddhist icons and the theoretical concepts underlying them is important in all topics making up the framework of Buddhist art. Buddhist imagery that was born in India eventually crossed the Himalayas, was carried through Central Asia and into China, and then introduced to Japan via the Korean peninsula. Beginning with Buddha, iconographical drawings sustained the representation of Buddhist art. While many issues such as faith and representation as well as worship and representation arose in India and elsewhere, until now comparative research has been carried out only fragmentarily on the relationship of Buddhist art to scriptures and regulations, and the diverse forms of history and culture have not yet been fully examined.

This study includes an analysis of the Śākyamuni triad, in which the main image is teaching (a situation in which Śākyamuni delivers a sermon, and people gather in front to listen). The form of the triad, with central icon flanked by left and right images, radiates power, and the domain of worship spreads accordingly, achieving a sense of balance. The objects of worship that unfold from this scene give birth to the maṇḍala. Ultimately one becomes aware of a separate object of worship known as Besson Mandara among the multitu-

dinous Buddhist iconographical images brought together in the maṇḍala of two worlds (*ryōgai mandara*). A comparison of changes in the iconography of the Besson Mandara with the Ryōgai Mandara brought back by Kūkai in 806 shows that special characteristics can be discerned through that one part of the structure. Therein the problem of Kantoku image lies; the evolution of worship is included. Several other issues in Japanese Buddhism, such as problems related to the *Besson zakki*, the Heian period books of esoteric iconographical drawings, and the iconographical sketches at Ninnaji and Daigoji, as well as worship are critically examined.

Attempts are also made to historically distinguish the iconography in Buddhist art from ancient to medieval Buddhist times, revealing in great detail the intricate relationship of compositional design and theory in images, esoteric Buddhist implements, Mandara, illustrations of Śākyamuni's life, and so forth.

150. The Features of Shingonritsu in the Edo Period Described in the *Sangokubiniden*

Atsuo FUJITANI

The *Sangokubiniden* was written by Honsho-kongo, the 9th chief-monk of Entsu temple on Mt.Kōya. In particular it describes the details of the restoration of the Shingonritsu in the Edo period and the sect's interpretation of the precepts. In those days the Betsuju (to receive precepts from other monks) had seldom been carried out, while the Tsuju-jisei (to pledge precepts by oneself) mainly had been in fashion. This stance to esteem becoming a monk properly through the Tsuju-jisei was based on the tradition of Shingonritsu descended from Eison of Saidai temple. It is significant that in the three monasteries of the Shingonritsu (Saimyo temple, Jinpo temple, Yachu temple), the rules and precepts of the Dharmaguptaka Vinaya were observed strictly, and that the rule of Goge-eji (monastery-life for five years) was indispensable to be a independent monk.