

# 曼荼羅的表現の意味

上野 照夫

一  
曼荼羅的表現とは一言を以てすれば、佛菩薩の表はし方に曼荼羅的な性格をもつものを指して言ふ。即ちそれは表現方式の或る一定の類型を意味してをり、従つてそれは密教的内容の表現にのみ適用せられる言葉ではなく、顯教的なるものゝ表現にも用ひることができる。即ち逆に密教的内容も顯教的内容も等しく曼荼羅的表現の對象となり得るわけである。従つてこの意味から言へば、密教の曼荼羅のみが曼荼羅的表現によるものではなく、密教の曼荼羅と關係なきものも或る一定の表現方式に基いて表はされた場合は總て曼荼羅的と見做されてよいのである。尤もかゝる密教的ならざるものゝ曼荼羅的表現を曼荼羅と名付けるのはわが國の宗教美術に於てのみ行

曼荼羅的表現の意味

はれる事柄と思はれるのであつて、それは一に曼荼羅に對する自由なる解釋によるものであると考へられる。而してこの新しい見方は曼荼羅に於ける時代精神の反映に基いて發生したと言ふことができる。曼荼羅がわが國に傳へられた頃から後久しい間にかけて世を風靡したものは優雅を愛する精神であつたと言はれてゐる。そこには深く自己を見つめるといふよりも物の美しさに心をひかれる氣持が多く働いたのであらう。密教の理論に拘泥した堅苦しい境地よりも、自由な朗らかなものが要求されたのもこの精神の現はれである。かゝる精神はその儘物の見方にも現れてゐるのであつて、密教美術がわが國に於て繁榮したのも密教に對するかゝる精神的態度の現はれであらうし、密教美術が次第に本來の姿とは違つたわ

が國特有のものとなつたのも、或は又逆に顯教美術に對しても密教的な見方が加へられたといふのも結局この精神に基くものと思はれるのである。

それを確めるにはその時代の作品に就てこれらの諸點を考究せねばならないし、又それによつて曼茶羅に對する日本の觀點、別な言葉で言へば所謂曼茶羅的表現の意味をも明らかにし得ると思ふが、その前に曼茶羅の意味を明らかにする爲に先づ密教曼茶羅の表現並びにその藝術的意味をたづねなければならぬであらう。

## 二

曼茶羅とは言ふまでもなく元來密教特有の概念である。それは密教の本質を意味する。即ち我々が曼茶羅の眞意を理解するには密教の教理的基礎に依らなければ不可能であり、又曼茶羅を理解しなければ密教の本質を會得することができない、別の言葉で言へば密教の本質は曼茶羅に表はされてゐると言へるのである。即ち密教に於ける本質は表現の對象であり、その内容が形をとつて表はされたものが曼茶羅である。このことは一般宗教に

於て形を超越した絶對的な神が個々の表現せられた神として存在するのと全く同じ現象である。この絶對的な神の立場は密教の本質に相當し、表現的存在としての神は曼茶羅に相當すると思はれる。即ち神が神として表現せられるのと同じやうに密教の本質は曼茶羅として表現せられるのである。ところが曼茶羅が表現せられるのは神が神として表現せられること、同一ではない。曼茶羅が表現を通して成立することは神が神として表現せられる場合とは全く異つた一つの性格を生み出すことを意味するからである。然らばその性格とは如何なるものか。我々は先づ神が神として、即ち佛教一般に於て佛が佛として表現せられることの意味を考へて見よう。佛教教理に依れば總ての佛菩薩は夫々異つた意味内容をもつてゐる。その特殊な意味内容はそれら佛菩薩の本誓と言はれるもので佛菩薩の存在根據はそこにあるわけである。而して様々に限定せられた本誓が表現せられて、様々の形をもつた佛菩薩となる。即ち佛菩薩の特殊な形には夫々それに相當した本誓が表はされてゐる。換言すればそれ

らの形を通して佛菩薩の境地が見られるのである。さて超越的な性格をもつ點に於て總ての佛菩薩は一致するが本誓には互に共通しない一面、即ち右に述べた特殊な意味が含まれてゐる。そしてそれが個々の佛菩薩に表はされるのである、故に個々の佛菩薩は特殊な一面に於て夫々獨立の存在である。即ち各々は超越的なものに關聯をもちながら獨立な存在として規定された本誓に結びついてゐるのである。言葉を換へて言へば各々の佛菩薩は夫々自己の内容をもちながら互に孤立的に表はされる。これが即ち佛菩薩が表現せられる意味であり、様々の佛菩薩が作り出される所以である。神が神として、佛菩薩が佛菩薩として表現せられるといふのはこの意味に外ならぬ。

これに對して曼荼羅の表現とは如何なる意味であるか。又曼荼羅の表現に右の場合とは全く異つた性格が附與せられるといふがそれは如何なる性格であらうか。それを理解するには佛菩薩が成立つ根據に本誓が考へられたと同様に曼荼羅成立の根據が考へられねばならない。

#### 曼荼羅的表現の意味

更にそれを理解するには先づ曼荼羅の語義が問はれなければならぬ。今その語原的穿鑿はさて措いて密教本來の立場から考へるならば、曼荼羅なる語には本質、道場、壇、聚集なる意味がある。その内後の三義は第一の本質なる意味から派生した意味であり、従つてそれらは第一の意味に従屬するものと考へてよいと思はれる。即ち道場、壇とは本質が備はつてゐる場所の意味であり、聚集とは、本質なるものが微塵數の功德の聚集であるといふことから、その集合の状態を抽象してそれを曼荼羅の意味に當はめたのである。かく考へると結局本質といふ意味が曼荼羅本來の意味であると考へられる。さて本質とは如何なる意味をもつかと言へば、一言にしてそれは菩提、即ち悟りを開ける境地と言ふことができる。それを自證の上から言へば無量の福智の功德をそこに聚集し、これを化他的見地よりすればそこには身口意の三密が圓滿されてゐるのである。即ち宇宙間の身體上、言語上、精神上の總ての活動更に宇宙そのものも菩提の境地を離れては存在しないのである。この本質を意味する菩提と

は大日如來の境地である。従つてかゝる密教の立場からすれば宇宙の森羅萬象悉く大日如來を離れてはない、否宇宙こそ大日如來そのものであり、大日如來こそ宇宙そのものであると考へられるに至るのである。従つてかゝる意味に於て大日如來の三密は三世にわたり十方に遍滿して時間的にも空間的にも永遠なるものなりと言へる。之が即ち大日如來の真意であり、密教に於ける本質の意味であり、曼荼羅の意味に外ならない。

このやうな意味に考へられた曼荼羅が圖繪を藉りて表現せられたものが我々の見る曼荼羅、所謂形像曼荼羅である。曼荼羅に於て見られる多數の佛菩薩の表現は、右に述べた大日如來の自證の境地に於て三密が圓滿してゐること言換れば無量無數の佛菩薩を示現してゐることを表はしたものに外ならない。かくして表現せられた佛菩薩を、今假に、前に述べた單獨的表現たる佛菩薩に比較して考へてみると、兩者に於ける意味内容の區別が明らかとなり、曼荼羅の表現に於ては孤立的な尊像の表現に於てとは異つた性格が認められると言つた意味が徹底す

ると思ふのである。一般に佛菩薩が夫々固有の本誓の表現として各々獨立的存在であるといふことは既に述べた通りである。それに反して曼荼羅の諸佛菩薩は夫々自己を孤立的存在たらしめる特有の本誓を有するとは考へられない、従つて各々がそれ自身に於て獨立的存在とは考へられないのである。言葉を換へて言へば、曼荼羅に於ける佛菩薩の本誓とは則ち大日如來の本誓に外ならず、佛菩薩の働きは大日如來の無量の働きの各部分に分擔するものに外ならない。従つて總ての佛菩薩は大日如來の分化であり、大日如來によつて統一せられるのである。

それは究極に於て大日如來に歸一することである。曼荼羅の表現とは、それ故に、大日如來の働きの一つの大日如來像として表はされるのではなく、その働きの多くの部分に分割されてそれが様々の佛菩薩に於て表現せられることである。即ち曼荼羅全體が大日如來であつて、曼荼羅の表現とは大日如來の働きの構造を表はすことに他ならないと考へられる。この點に私は曼荼羅の表現が所謂佛菩薩の表現とは異つた性格をもつことの意味を求め

ることができると思ふ。即ち之を要約して言へば、佛菩薩の表現とはそれらの働きの表はされることであり、曼荼羅の表現とは宇宙的なる働きの、即ち大日如來の働きのその構造に於て表はされることである。

### 三

曼荼羅の表現をかくの如く規定することによつて、その形態的表現の一つの意味は理解せられた筈である。然し更に重要なことはかゝる曼荼羅の表現が視覺的には如何なる現象であるかを明らかにすることである。その爲には曼荼羅の特殊な組織を具體的に説明することが必要であらう。特殊な組織即ち曼荼羅特有の形態は、既に屢々述べたやうな佛自證の境地の表現、言葉を換へて言へば大日如來が様々の姿を以て示現する意味に基いてゐる。先づ大日如來(毘盧遮那如來)は總てを統一する最も本體的なものとして常に曼荼羅の中心に表はされる。即ち胎藏界曼荼羅に於ては畫面の中心に、金剛界曼荼羅に於ては九會の各々中心に大日如來が表はされてゐるわけである。次に曼荼羅の最も重要な意味即ち大日如來が多

### 曼荼羅的表現の意味

數の佛菩薩として示現することは大日如來を巡つて畫かれてゐる様々の佛菩薩によつて表はされてゐる。これらの佛菩薩は孰れも大日如來の分化身であるが、夫々異なつた一定の意味内容をもつてゐる。それらの表現に關しては、單獨に見られる佛菩薩の表現と大體同じであると言ふことができる。即ちそれらは互に異つた形をもつものとして表はされてゐる。詳しく言へば佛菩薩の形態の孰れかの部分に於て、例へば相好とか、印相とか、持物とかその他極めて多くの部分に於て幾分なりとも異つた形を以て表はされてゐるのである。しかも曼荼羅の諸尊にはそれ以外に猶重大な意味が附加せられてゐる。それは即ち諸尊の畫かれる位置である。即ち諸尊は本體たる大日如來に對する或る特定の位置に置かれることによつてそれに對する一定の關係即ち意味を表はするのである。かくして曼荼羅の形態的特色は多數の異つた形態をもつ佛菩薩が一つの畫面に同時に表はされ、しかもそれらが一定の區劃内に一定の順序で表はされてゐる所にあると言へるのである。この一定の配列が如何なるもの

であるかは兩界曼荼羅に於ける諸尊の配置によつて最も明瞭に理解することが出来る。例へば現圖兩界曼荼羅の胎藏界を見れば、畫面全體は左右上下相稱的に十二の區劃に分たれ、中央の一區劃即ち中臺八葉院には大日如來を中心としてその周圍に東方(畫面の上方)より次第に寶幢、普賢、開敷華王、文殊、無量壽、觀世音、天鼓音、彌勒の四佛四菩薩が八葉の蓮華の一つ宛に置かれてゐる。この部分を中心として相稱的に殘餘の各院があり、各院には夫々規定せられた働をもつた各尊が定められた順序に配列せられてゐるのである。各院諸尊の配置は全く規則正しき并列であり、大日如來の位置を中心として左右相稱的である。金剛界曼荼羅も胎藏界と同様畫面構成は幾何學的な配列による諸尊の組合せから成立つてゐる。我々は兩界曼荼羅のかゝる形態を觀察して、その幾何學的な區分、諸尊の規則正しきしかも極めて平面的な羅列に於て、その背後にある密教的な著しく規則張つた堅苦しさを感じ、それと共に又個々の形のもつ個性を無視してそれらを一つの統一された大きな力として表はさ

うとする密教的性格の一面を觀取することができると思ふのである。

兩界曼荼羅がその一例であるやうに總ての曼荼羅は密教の嚴密な規定に基いて表はされてゐる。即ち曼荼羅に於ける佛菩薩の表現は教理的限定に基く佛菩薩の世界の圖式的構成である。密教の修法に用ひられるといふ意味に於ては曼荼羅の教理的に規定せられた一面が意味をもつに過ぎない。即ち定められた構圖、形態、色彩などに於て夫々特有の密教的意味が滿されるに過ぎない。然しながら曼荼羅が表現せられるといふことはかゝる宗教的欲求が滿されることをのみ意味するものではない。總ての宗教的美術がさうであるやうに曼荼羅も觀照の對象として特殊な意味をもつものである。それは教理的には限定せられないものであり、寧ろ教理的領域の外にあるものである。即ちそれは畫家を作り出す意味であり、曼荼羅が表現せられることもこの意味を除いては考へられないのである。曼荼羅が如何に密教教儀によつて規定せられてゐるとしても、それらの宗教的内容が曼荼羅の繪畫

的表現の總てを規定してゐるとは言へないのである。畫家の創作力が働いた時に宗教的内容が曼荼羅として表現せられるのに外ならない。曼荼羅に於ける様々の視覺的要素が密教教儀に規定せられるといふ見方からすれば、曼荼羅の如何なる部分も畫家自身の考へで自由に作り出すことも亦變形することもできないであらう。曼荼羅が作られることは定められた象徴的形像がいはゞ敷寫的に畫面に記入せられ、定められた色彩がその上に施されるのである。即ち一定の形像がその都度に取出されて一定の組織に結合せられるのであつて、その際繪畫的顧慮は漫りに許されないと考へられるであらう。然しかく考へることは曼荼羅の諸形像を繪畫的意味に關係付けるのではなくて、それが象徴として表はす密教的内容に關係させることであつて、美的なるもの以外のものに關係付けることである。單にこのやうな見方からは曼荼羅に於て一般に繪畫がさうであるやうな美的構造が見られるのではなくて、それが象徴の單なる集積としか見られないこととなる。曼荼羅の表現を確かめようとする立場に於て

はそれは確かに誤つた見方である。それに反して正しい見方はその形態に對する美的なる判斷に基いてなされることは言ふまでもなからう。

#### 四

曼荼羅が印度に作り始められやがて支那を通つてわが國にその方式が傳はつたのは勿論密教傳播によるものである。然しながら同じ種類の曼荼羅に種々様々の異つた形態をもつものが作られたといふことはそれらが異つた人々によつて作られたことであり、人々がそれを美的なる眼で見たことを物語つてゐる。一般に宗教的なる意味をもつ美術に於ても總ての場合に美的なる見方が働いてゐるのである。然し或る時には宗教的理由によつてそれが著しく妨げられる場合も屢々起る。即ちそこでは美的意味の表象が甚しく極限されてゐるのである。かゝる状態に於ては宗教的美術の健全な發展は到底見られないと言つてよい。曼荼羅もある場合にはその一例と見做してよからう。それは曼荼羅が屢々述べた様に大日如來の功德を圖示したものであつて、密教の修法に際してのみ使

用せられるものであることにその理由を求め得ると思ふ。即ち曼荼羅は寺院の本尊或は莊嚴佛としての佛像や佛畫と異り、修法に於ける灌頂儀式の對象として或は又投華結縁の本尊として作られるのであるから、その限りに於て曼荼羅に對する美的關心は宗教的關心の蔭に蔽はれてゐると言へるでもあらう。然し曼荼羅がそのやうな目的の爲に作られるのであるからと言つてそれに對する人々の美的なる眼を拒むとは考へられないのは當然である。如何に曼荼羅を形作る様々の要素が宗教的制約を受けてゐるとは云へ、そこには畫家の美的觀照の態度が種々の形となつて表はされてゐるのである。然し我々は曼荼羅を見て多くの場合にそれから構圖とか形態とか色彩などに於ける畫家の藝術的感興を享受することが少ないと言ふかもしれない。確かに曼荼羅に於ては畫家の自由な着想とか新しい感覺などが見出される餘地が著しく極限せられてゐると言へるでもあらう。然し結局それらのことは曼荼羅に備はつた性格であつて、曼荼羅が表現せられることの一つの意味がそこにあるとも考へられる

のである。

曼荼羅に對する以上の如き解釋は密教の曼荼羅には當然妥當すべきものであり、曼荼羅の表現に於ける特有の性格もそれによつて大略明らかになし得たと思ふ。然し私は更にかゝる見解が作品の具體的な觀照に於て如何に根據付けられるかを確かめねばならないと思ふし、更に又本論の眼目たる曼荼羅的表現の意味をもそれに依て明らかにせねばならないのである。

それには先づわが國に傳へられた曼荼羅が如何なるものであつたか、それがわが國に於て如何に傳へられたかといふことが考へられねばならない。曼荼羅の繪畫的作品は神護等の兩界曼荼羅がわが國に於ける最古の例と見做されてゐる。これは天長年中弘法大師の筆寫する所と傳へられてゐるが、その事實如何に拘らず、貞觀時代に製作せられたと考へられるこの兩界曼荼羅は大師が唐から請來せられた兩界曼荼羅即ち御請來目錄に記載せられてゐる大毘盧遮那佛大悲胎藏大曼荼羅並びに金剛界九會曼荼羅を藍本として製作せられたのであらうことは想像に

難くない。大師請來の曼荼羅は現在その如何なるものなるかを明らかにし得ないが性靈集第七に記載せる「奉爲四恩造二部大曼荼羅願文」中に大師唐より歸りし後十八年を過ぎ、かの御請來の曼荼羅が絹破れ彩落ちて尊容化せんとす、といふ記事あることによつてそれが五彩によつて彩色せられてゐたことが認められる。これは現在教王護國寺に大師請來曼荼羅の轉寫本として傳へられてゐる東寺現圖曼荼羅が彩色であること、も一致する。又同寺に藏せられる眞言院曼荼羅も亦この點に於て大師請來曼荼羅の面影を最も濃厚に傳へたものであらうと言はれてゐる。今假りにかく見ること前提として三種の曼荼羅即ち大師請來曼荼羅、高雄曼荼羅、及び東寺現圖曼荼羅或は眞言院曼荼羅を考へるとすればそれらの間に如何なる關係が得られるであらうか。東寺現圖曼荼羅と高雄曼荼羅とは一方が彩色畫であるに對し他方は金銀泥畫であることの相違がある。又諸尊の配置にも形態にも多少の相違が認められる。しかも兩者は孰れも大師請來曼荼羅を寫したものであると言はれるならば、我々は孰

曼荼羅的表現の意味

れを規準として大師請來の曼荼羅を推察すべきであるか。東寺曼荼羅は傳へられる如く既に數度の轉寫を重ねてゐる。轉寫の度毎に諸尊の配置、諸尊の形態、賦彩の狀態その他の繪畫的細部が阿闍梨の意樂によつて或る程度に變化せられたであらうことは當然想像せられるであらう。従つて我々は轉寫を以て原圖推測に對する唯一の確實なる根據となすことはできない。即ち東寺曼荼羅のみを以て大師請來の曼荼羅を律することは不可能である。高雄曼荼羅に就ても同様である。即ちそのみを以て大師請來の原圖を計ることは妥當ではないと思ふのである。然し右に述べたやうに轉寫に於て創作的要素の加へられる慮ひが多分にあるとすれば、大師によつて轉寫せられたと傳へられる高雄曼荼羅に、より多く大師請來曼荼羅の畫趣が保存せられてゐると考へねばならないであらう。然しながら他面に於て、御請來目錄に記載せる大悲胎藏大曼荼羅と記されてゐる故に五大の色即ち五色を以て彩色したものであると考へ、又性靈集の前掲の條に絹破れ彩落つと記されてゐることによつ

第二十三卷 第一號 一六一

てもそれを確かめ得るとするならば、その點に於ては東寺曼荼羅が大師請來曼荼羅の趣を傳へてゐると言ふこともできよう。然し右に一言したやうに東寺曼荼羅は數回の轉寫を経てゐるのであるから、その細部殊に色彩に於てどれ程改變を受けてゐるかは想像に餘りあるであらう。かくの如く推斷すれば大師請來曼荼羅はその圖形は高雄曼荼羅に近く、色彩は東寺曼荼羅の系統ではあるがそれより著しく簡略な彩色であつたと考へられる。

さて次には大師請來の曼荼羅を他の方面より考へて見ようと思ふ。この曼荼羅は大師が唐より歸朝の際その師惠果阿闍梨から與へられたもので、その他の畫像畫圖と共に李真等に依て畫かれたと言はれてゐる。而して阿闍梨がこれらの圖像を圖畫して大師に與へられたのは「密藏は深玄にして翰墨の載せ難きところ、更に圖畫を假りて悟らざるに開示す云々」との理由による意味のことを請來錄に記してをられる。これによつてみれば圖像の本來の意味は經軌の嚴祕を之によつて明らかにすることにあり。しかもある場合には圖像が經軌の祕略せる部分

も表はすのである。従つて圖像は經軌と相具したものであり、それを補ふ爲に缺くことのできぬ説明圖であると言ふべきである。その點で圖像の意味は重大であり、その爲に孰れも傳法阿闍梨に就て付法相傳せられたものである。曼荼羅では兩部大經に對する兩界曼荼羅の圖像各尊の經軌に對する尊像の形像曼荼羅の圖像といふやうに夫々の傳承がある。弘法大師のみならず、入唐八家の請來した圖像は總てこの種の圖像である。これらの圖像は多くわが國密教繪畫の藍本となつてゐるが、それは後者のやうに繪畫の意味に於て完全なるものではない。圖像の中には五彩を以て畫いたものもあつたらしいが、例へばその一つ大師請來の曼荼羅の如きもいはゞ右のやうな圖像として傳へられたと考へることができよう。即ち大師請來の曼荼羅は東寺曼荼羅や眞言院曼荼羅のやうな華麗なものではなくて、高雄曼荼羅のやうに尊像の形態的表現を主とした寧ろ簡潔なものであつたらしく思はれるのである。

密教輸入後修法の對象として製作せられた曼荼羅は孰れもその初めは唐より請來せられた圖像に基いて畫かれたことは既に明らかである。然るに次第に時代を経るに従つて畫かれた曼荼羅そのものが順次に藍本となることも考へられ、又その過程に於て様々の個人的或は時代的要求が加へられ、支那傳來の曼荼羅が次第に日本的な姿に於て表現せられてゐるのである。わが國に於ては高雄曼荼羅を現に傳へられる作品の最古のものとして、藤原鎌倉兩時代を通じて注目すべき作品が多く遺されてゐる。足利時代以降の作品は數限りないであらうがその時代の曼荼羅には言及する必要はない。藤原鎌倉兩時代の曼荼羅にこそ曼荼羅的表現の特色が著しく表はされてゐると思ふのである。

藤原時代の人々は繊細と優雅なる精神を愛したとは一面の眞理を語つてゐる。寺院に華麗なる莊嚴を施し、佛像佛畫は絢爛を極め、經文もそれを紺青の地に金泥を以て書寫し、或は綾紋の下繪をした經文の上下に繪を畫き

曼荼羅的表現の意味

或は玉の軸をつけて七寶を以て飾るやうなことには確かにその精神が表はされてゐる。經文に示されてゐる宗教的眞理を受入れるにも紺青の紙に金泥にて書き、或は美しく裝飾された經卷を求めるといふ心構へがあつたことが見られるのである。この精神は藤原時代から鎌倉時代へかけて所謂來迎美術の隆盛と共にその頂點に達してゐる。支那から傳へられた密教の美術もこの風潮を受け一つの新しい姿に於て表現せられたのは必然のことである。即ち曼荼羅の圖式的な説明的な形態にも美的なる要素が増加せられ、表現上の自由を求めめる氣持が曼荼羅の表現に様々の變化を與へた。それは曼荼羅の表現方式と淨土教美術の表現方式との接近を意味することゝもなり密教的な曼荼羅の精神が異つた角度から解釋せられる理由ともなつたのである。

さて右に述べた見解の論據を藤原鎌倉兩時代の曼荼羅に求めて見よう。今これらの時代に於て曼荼羅と呼ばれる作品を、その曼荼羅としての表現方式に依て三種に區別して、その各々に屬する二三の作品に就て考察しよう

と思ふ。その第一の方式は密教の内容の密教的表現によるものである。これに屬する作品は頗る多いが時代的特色を明らかにせるものには眞言院曼荼羅に類するものが擧げられるであらう。眞言院曼荼羅はその製作年代は速断することができないが、藤原時代の製作にかゝると考へられてもよいであらう。これは東寺現圖曼荼羅、高雄曼荼羅など、共に大師請來曼荼羅の系統をひき、従つてその圖様に於ては諸尊の配置、その形態、構圖など總て密教の傳統的表現によつてゐる。然るに一方その畫風を見るならばそこには高雄曼荼羅とは異つた著しい特色が見られる。最も目立つて氣付かれることはその賦彩の濃厚華麗なこと、描線の丸味を帯びた柔かさ、諸尊の形態の高雄曼荼羅に於ける勁直さを含んだ端正さに比して柔和さをもつた動的な表現、外縁、界線等に豊富に畫かれた蓮花、寶相花、牡丹などの裝飾文様の美しさ等である。これらのものによつて示される優美なる精神は曼荼羅の表現に於ける規則正しい従つて變化のない單調なしかも深さのない性質を蔽うて、曼荼羅の繪畫的表現に於ける

意味を充分表はしてゐると言へるであらう。醍醐寺五重塔壁畫兩界曼荼羅は畫風に於てこの曼荼羅の先驅をなすものであつて、同じく曼荼羅の繪畫的表現の優なるものと見るべきであらう。眞言院曼荼羅に於ける如く、曼荼羅の華麗なる裝飾文様には最も適切に畫家の意圖を窺うことができると思ふ。醍醐寺仁王經曼荼羅はその最も著しい例である。この曼荼羅には中尊不動明王以下仁王經法の諸尊が三重に畫かれてゐるが、第二重及び第三重には彩色並びに墨繪の蓮花唐草文様が諸尊の間の空間を隙間なく埋めてゐる。この唐草文の如き豐潤にしてしかも律動的な裝飾文の描寫は他の曼荼羅には類例がない。かく曼荼羅を畫く畫家は儀軌の指示に従つて筆を執りつゝ、様々の點に於て自己の手腕を揮つてゐるのである。曼荼羅が曼荼羅として定められた形式をとりながら繪畫的意味に於て著しい相異を表はすのはそれによるのである。これと同じことは第二の方式即ち密教的内容の曼荼羅的ならざる方式を加へた表現にも見られる。この方式は兩部曼荼羅には殆んど見られず、別尊部會の曼荼羅が多

くこれによつてゐる。その一例として寶菩提院の寶樓閣曼荼羅並びに觀智院の求聞持曼荼羅を舉げる。寶菩提院の寶樓閣曼荼羅はその内院の中央に寶形造重層の樓閣を表はし、その中に蓮華座上の釋迦如來が安置されてゐる。樓閣を挟んで梵釋二天が立ち、閣前小池の左右には各々一人の聲聞形が池に向つて坐し、聲聞形の背後には夫々一菩薩が坐す。閣前地上には多數の佛菩薩が立つてゐる。我々はこゝまで見てこの畫に畫かれた樓閣や佛菩薩が遠近法的描寫によつてゐること、樓閣中の釋迦如來を中心にした或る光景が畫かれてゐることを知ることができ。かく畫面の形象相互が遠近法的關係に置かれてゐること、即ちそこに形象相互の運動關係が畫かれ、従つて畫面に一つの光景が畫かれるといふことは兩界曼荼羅には見られない方式であり、この點に於てこれは淨土變相の描寫に似てゐる。然しながら樓閣の左右に正面を向いて立つ梵釋二天やその前方に坐せる金剛手、寶金剛兩菩薩などの描寫は全く密教的な嚴肅さを湛へてゐる。之に反し觀智院の求聞持曼荼羅には殆んど密教的な趣致は見

曼荼羅的表現の意味

られない。畫面の中央に立てる吉祥天と兩脇侍の姿に端嚴さが感じられるのみで、本尊左右の四天王、上方雲上の白象王、技樂天、下方蓮池の邊に坐す僧形などの描寫は全く紋景的である。殊に上方天空中に蓮花の多數に散下する有様を畫くなどの情趣は來迎圖のそれと甚だ相通するものがある。只構圖が左右相稱であり靜的であるのは曼荼羅的氣分の現はれともいふべきであらう。次に第三の方式即ち密教的ならざる内容の曼荼羅的表現によるものが考へられる。その一例には東大寺の俱舍曼荼羅が舉げられる。その構圖は畫面の中央に釋迦三尊が畫かれ、之を圍んで十大弟子が侍立し、その外側左右に梵釋二天四隅に四天王が畫かれてゐる。諸尊の配置には奥行が見られるが、釋迦を中心に十大弟子が環狀に配置せられてゐる有様は確かに曼荼羅的な趣をもつと言へるであらう。又大長壽院最勝王經十界寶塔曼荼羅の如きもこの一類に數へられると思ふ。之は經典供養の特異な形式であつて、金光明最勝王經の一卷宛の文字を以て十重の塔婆形を作つたものでそれを畫面の中央に置き、塔の最下層

内に釋尊の坐像を畫いてゐる。塔の左右兩邊には左右相稱的に書寫の經文の内容の説明的光景を三四段宛に畫き、下邊塔下には山石池塘の景中に多數の男女の塔内の釋尊に禮拜する様が畫かれてゐる。之も描寫は遠近法によつてゐるが塔を中心に經文の内容を表はす光景が左右に羅列せられてゐるのは曼荼羅的である。この畫は俱舍曼荼羅と共に顯教的なるもの、曼荼羅的表現と言ふことができる。兜率天曼荼羅、春日曼荼羅、吉野曼荼羅など呼ばれるものも亦こゝに含められるのであらう。

## 六

右に述べたやうに支那傳來の曼荼羅はわが國に於て表現的にも概念的にも著しい變革を受けたのである。當麻曼荼羅が阿彌陀淨土變相なるにも拘らず曼荼羅の名を以て呼ばれるのは既に述べたやうな様々の歴史的事實と一致する。淨土曼荼羅が既に藤原時代にその名を以て呼ばれてゐたといふことは右の事實を裏書するやうに思はれる。

淨土變相が曼荼羅と稱せられるのは一説にそれが淨土

の莊嚴を悉く具備した状態即ち輪圓具足といふ意味で曼荼羅と共通する所をもつてゐるからであると言はれてゐる。然し單にそれだけでは歴史的な根據に依てゐるとは考へられない。それに反して右に述べたやうな事實を根據として考察することに依て曼荼羅なる語の教儀的なる解釋から表現的なる解釋への歴史的推移を明らかにすることができ、それによつて曼荼羅的表現の眞の意味が理解せられるのであらうと考へる。(丁)