

曼荼羅の構成

清水善三

はじめに

いわゆる両界曼荼羅は、密教の根本経である大日経の所説にもとづく胎藏界曼荼羅と、同じく密教の主要経典である金剛頂経に拠る金剛界曼荼羅とからなる。

密教の説くところによれば、密教の最高神である大日如来は衆生の求めに応じて多数の、それぞれ独自の本誓（本願）と形姿をもつほとけに変化する。その場合、胎藏界曼荼羅は、母胎がそのなかに抱いた種子を育成するように（これを胎藏という）、大日如来の菩提心（悟りを求める心）が衆生の心のなかに芽生え、しだいに生成して衆生を悟りへ導くさまを、仏・菩薩以下、多数の尊像の形姿をかりて図示する、といわれる。⁽¹⁾

構成は、大日如来を主尊とする中台八葉院を中心に十二の区画（院）にわかれ（図1）、各尊像は中央の大日如来がもっとも大きく、以下周辺部に移るにつれて次第に小さくなる。尊像の形姿、印相、持物をはじめ、肉身と著衣の色彩の組合せは各尊像の名称や本誓に対応してすべて違っている。

一方金剛界曼荼羅は、画面を九区画（九会）^えにわけ（図2）、その上段中央の一印会^{いちんえ}に大日如来を安置する。「一會」は諸尊の集合を意味し、大日如来の知徳をあらわす金剛（金剛杵^{こんごうしよ}、古代インドの武器で真理の象徴）の力が、いかに衆生の心に巣食う煩惱を打ち砕くかの有様を、衆生の菩提心の程度に応じて、九会の諸尊群に分けて図示するわけで

ある。九会のなかには、具体的な尊像をえがかず、三昧耶形という諸尊のシンボル（標識）を配置して、より端的にかつ象徴的に所説を図示する「三昧耶会」や「降三世三昧耶会」もある（図3）。

日本に伝えられた両界曼荼羅は平安前期初めの大同元年（八〇六）、弘法大師空海が師の青龍寺恵果から授かって持ち帰り、東寺（教王護国寺）に安置した両界曼荼羅が初例である。『請来日録』に「大毘盧遮那大悲胎藏大曼荼羅一鋪」「金剛界九会曼荼羅一鋪」とみえる二本がこれで、七幅の絹を継いだ長さ一丈六尺の彩色本であったことがわかる。大師請来の両界曼荼羅はそれ以降多くの修会に用いられたためか、間もなく損傷が著しくなり、大師が請来した十五年後の弘仁十二年（八二二）、第一回の転写（模写）が行なわれたのをはじめ、記録にみえるもののみでも建久二年（一一九一）、永仁四年（一二九六）、元禄六年（一六九三）の計四回の転写が判明する。転写はいまはない大師請来本の形状を忠実に伝承することを旨としたと信ぜられ、この系統の両界曼荼羅をとくに現図曼荼羅と呼称する。その意味は必ずしも明瞭でないが、「大師が将来した曼荼羅の形状を現在まで正しく伝承する曼荼羅」の謂なのである。

日本に現存する曼荼羅は、平安前期の前半（弘仁年間、八一〇—一二四）に制作された高雄曼荼羅、同じく平安前期の末期の制作と推定される東寺西院曼荼羅（伝真言院曼荼羅）（図1、2）をはじめとして多くの遺例がある。それらは材質的には彩色本、紺綾地金銀泥本のほか、金属製、木製、織製など多種にわたり、また尊像の細部的な形姿、手印、持物、あるいは肉身や著衣の彩色などの、いわば図像的な側面でも多少の違いがみとめられ、現存遺品をいくつかの系譜に分類する図像学的研究も行なわれている。⁽²⁾しかし胎藏界における各区画（院）の構成と尊像の配置、あるいは金剛界曼荼羅における各区画（会）の構成と尊像の配置など、構成の骨子には大きい違いを見出しがたく、その点、両界曼荼羅の形式は、いずれも基本的には大師請来の現図曼荼羅の系譜と近い関係にある、といつてよいようである。

ところで、平安前期（九世紀）の両界曼荼羅と、それ以降に制作された両界曼荼羅を比較すると、前述の如く、曼荼羅における各院、各会の構成、尊像の配置などのいわば図像的形式にはさほど大きい違いは指摘できないにもかかわらず、曼荼羅をえがく際の造形的構成、つまり絵画としての造形的構成の面には明らかな相違が認められるように思われる。そしてこの相違は、平安前期以降、時代が降るにつれていっそう顕著になるようでもある。このことはまた、大師将来の原本にもっとも忠実であるべき元禄本曼荼羅についても例外ではない。

以下、曼荼羅における造形的構成の変遷をたどり、かつ変遷の意味を、曼荼羅発達の過程と関連させて考察したいと思う。その際、具体例の検討は紙数の制限から、曼荼羅の主要部、すなわち胎藏界曼荼羅では中台八葉院、金剛界曼荼羅では一印会と成身会を中心に検討し、必要に応じてその他の部分にも触れたいと思う。

一 東寺西院両界曼荼羅について

九世紀末の制作と推定される西院曼荼羅（図1、2）の特色は、なによりもあざやかな濃彩でえがかれた各尊像が、同じく濃彩で埋めつくされた曼荼羅の地、あるいは蓮弁や月輪の背景から浮きあがって見える点にある。しかも各尊像は、たとえば胎藏界曼荼羅の中台八葉院（図4）では、大日如来の右上方に位置する普賢菩薩、右下方の文殊菩薩、左上方の弥勒菩薩、左下方の観音菩薩の四親近菩薩がもっとも奥に、ついで大日如来の東（上）方に配される宝幢如来、南（右）方の開敷華王如来、西（下）方の無量寿如来、北（左）方の天鼓雷音如来の四仏がその手前に、そして最後に中央月輪内の大日如来がもっとも手前というように、各尊像が三つの層を形成しながら視るものの方向に浮びあがって来るようにみえる。そこで、

(1) 平面としての画面（キャンパス、この場合は絹布）にえがかれた諸尊が、いくつかの層をなして曼荼羅の地、あるいは種々の背景から浮びあがってくるとみえるのは、どのような造形的構成によって可能であるのか。

(2) そして胎藏界曼荼羅の場合、中台八葉院の構成が、大日如來の四方に四仏を置き、さらに四仏の間に四親近菩薩を配することによって、大日如來の菩提心が諸仏・諸菩薩を介してあまねく衆生の心にはぐくまれることを図示していることは前述の通りであるが、その際、各尊像は、印相や持物などの圖像的形式を借りて先述の教儀的意味を説くのみではなく、視覚的にも、それら尊像がいくつかの層をなして浮びあがってくるようにえがいたのは何故か、の二点がさし当って課題となろう。

以下、まず前者、(1)西院曼荼羅の造形的構成について、(イ) 尊像個々の造形的特色と、(ロ) それら各尊像が曼荼羅という統一ある画面に組み込まれる際の画面構成の特色、の二点から考察を加える。

(イ) 各尊像の造形的特色

尊像個々の造形的特色として、それら尊像の立体性が極限まで追究された点に第一の特色を指摘できよう。(a) 例を中台八葉院の主尊大日如來(図5)にとると、まず肉身部を肉色で彩色したあと、朱の描線で体軀の形態を輪廓線的に画き起し、その上に、金色の耳瓊じゆじゆ、右肩から左脇にかける条帛、下膊部から兩膝に巻きつく緑色の天衣など種々の莊嚴具をえがき加えている。しかしこの場合、大日如來の肉身部を輪廓線的に縁どる朱の描線の役割である。朱のいつくさまさまの莊嚴具の形態や描線ではなく、大日如來の肉身部を輪廓線的に縁どる朱の描線の役割である。朱の輪廓線で縁どられた肉身部の形態をみると、まず面相はほとんど円形であらわされ、頭部を体部につなぐ頸部はまったくえがかれず、まるで円い頭部が胴部にうめられたような塊量的な(塊状の)印象をみせる。両臂は上膊・下膊部ともやや細目であるが、強く張った肩部から胸部にかけてひろびろと大きく、それに対し胴部は極端に細く、腹部にいたってふたたび太さを回復するというように、身体各部の、太い部分と細い部分の対比を極端に誇張することにより、身体全体としては決して肥満しているわけではないが、いかにもまるまるとした立体感に富む印象をつくりだしている。西院曼荼羅の各尊像が肉身部の豊かな立体感を表現しえた要因の一つとして、まず輪廓線による形態把握の

独自性をあげることが必要である。

(b) その際、朱の輪廓線がもつ描線としての性質も大いに関係がある。西院曼荼羅の輪廓線は、(i) 如来像(図5、6、7)のほか、多数の菩薩像(図7、8)、明王像、それに大部分の天部像に用いられた肥瘦のない朱の輪廓線と、(ii) 外金剛院に配される七曜神や鬼衆(図9)、それに大日在天や梵天女などの諸天が乗る動物座に用いられる打ち込みと肥瘦を強調した墨線の二種に分れる。後者の打ち込みと肥瘦のある描線は、瘦せ細った老人形や餓鬼形の鬼神、それに動物のたくましさであらわすために工夫された手法であろうし、これはまた、天部形や動物にはしばしば肥瘦を強調した描線でえがきあらわすという仏画の伝統にしたがうものである⁽³⁾。

一方前者、如来像や菩薩像を肥瘦のない描線で画き起す手法も、同様に仏画の伝統的手法である⁽⁴⁾。しかし西院曼荼羅の描線は、のちにふれる後世の曼荼羅とは異なる種々の特色をもっている。西院本の場合、朱線は身体の大きさに比してやや太目の輪廓線で、肥瘦の変化はないが、柔らかな筆にたつぷり絵具をふくませ、ゆっくり力を入れて引かれたらしく、えがかれた描線は柔軟さと重量感をもち、したがって太い朱線で囲まれた身体各部は、みるからに厚味のある立体感と柔軟な肉身の充実感をかもしだすことができたのである。

以上の、(a) 輪廓線による形態の立体的表現、および、(b) 描線自体のもつ立体的効果の二要素に加えて、(c) 限取りの強調も西院曼荼羅の尊像を立体感あるものとする点で大きい効果になっている。

限取りは対象の限(周縁部)に特定色のぼかしを入れて対象の立体感を表現する東洋画の手法である。そのうち肉身に限取りをほどこす場合は、通常、肉身の周縁部に朱のぼかしを入れ、ぼかしを入れない肉身部(中央部)の白色部分(もしくは、淡い肉色、まれには淡い朱色を入れることもある)との濃淡の対比で対象の立体感をあらわすわけであるが、対象の中央部に白色顔料をほどこして同様の効果をあげる反限(なかえりぐま、あるいは逆限⁵さかぐま)とは区別して用いている。西院曼荼羅の場合は対象の周縁部に朱のぼかしをほどこす通常の限取りであるが、朱

色が濃厚で、隈取りを入れない肉身中央の白色部分との対比が強烈である点に特色がみられる。

もともと西院曼荼羅では大別して二種の隈取りが使用されていて、必ずしも「西院曼荼羅の隈取り」として規定できる単一の手法が用いられているわけではない。いま胎藏界中台八葉院に配される尊像に限ってみても、中央の大日如来(図5)と四仏、および四仏の間に配される四親近菩薩(図7)では隈取りの手法に微妙な相違がある。まず大日如来の隈取りは、面相の周縁部、眼の下、三道下、および肩から両臂・足部にかけての周縁部、胸部の中央部と乳房を示す曲線の下部(外縁部)、それに胴部、胸部の周縁部などに、多少羯色がかつた朱(あるいは黄色を混ぜた色調)の顔料を用いてぼかしを入れる。その場合、ぼかしの巾はせまく、対象の周縁部、あるいは周縁部に近い、ごく小さい部分にほどこされるのみで、その面積は隈取りを入れない肉身部に比較して小さい。さらに隈取りの朱色にも、隈取りを入れない肉身部にも、羯色(あるいは黄色)がかつた色調を加えているので、両者のもつ濃淡の対比は比較的弱く、かつ隈取り部分から隈取りを入れない肉身部への色調の変化はきわめてゆるやかである。このため、大日如来以下の五仏にみられる隈取りの効果は極端に強烈であるとはいえない。

それに対し、四仏の間に配される四親近菩薩、たとえば大日如来の左上に位置する弥勒菩薩(図7)、左下に位置する観音菩薩の隈取りは、あざやかな朱を用い、しかも色調はきわめて濃厚で、ほどこされる隈取りの巾も各部の広範囲にわたっている。一方隈取りを入れない肉身の中央部分は白色に近い色調でえがかれるため、両者の濃淡の対比は強烈であり、同時に隈取り部分から隈取りを入れない肉身部への色調の変化は急激である。

隈取りの朱が濃厚であればあるほど、隈取りをほどこす部分が広範囲であればあるほど、また隈取り部分と隈取りをほどこさない部分との色調の対比(濃淡の対比)が強烈であればあるほど、さらに両者の色調の変化が急激であればあるほど、一般に対象の立体感はよりよく表現される。中台八葉院では、大日如来以下の五仏と四親近菩薩の隈取りの両者を厳密に比較すると、後者がより立体感に富んでいる。しかし、この相違が、如来と菩薩という尊像の主

題に対応して意図的に区別されたものなのかどうか、いいかえると、世俗の次元を脱して覚者（仏）の境に達した如来を表現するにはモデルとなった人体がもつ肉体的な特色（身体の立体感）をできるだけ抑え、他方、いまだ修業中で、やがて悟りを開いて覚者になるはずの、したがっていまは世俗的次元に近い存在である菩薩の表現にはモデルとなった肉体的な特色をより強調することが求められたのか、にわかには判じがたい。

たとえば、金剛界一印会に配される金剛界大日如来（図6）は、胎藏界中台八葉院の大日如来に用いられた限取りと相違し、むしろ中台八葉院の四親近菩薩（図7）に近い限取りが採用されている。色は他の顔料を混ぜないあざやかで、かつ濃厚な朱色、また限取りの中もひろく、それに対し限取りをほどこさない肉身の中央部は白色を呈し、兩者の対比はより強烈、色調の変化もいっそう急激である。一方、胎藏界金剛手院に配される諸菩薩には先述した二種の限取りが兩者とも用いられている（図10、11）。中台八葉院の五仏に使用された比較的穏和な手法と、金剛界一印会の大日如来や胎藏界中台八葉院の四親近菩薩に採用された強烈な手法との両者が、縦横に配される菩薩像の一つ、おき用に用いられ、同じ手法の限取りが縦にも横にも連続して使用されることのないように配慮されている。

このようにみると、二種類の限取りは、如来、菩薩、明王、天部といった尊像の主題に対応して使い分けられているのではなく、多数の尊像が幾何学的に配置される曼荼羅という特殊な絵画にあって、尊像相互の間に、色彩効果の上でも、立体感の上でも変化をつけて、単調さに墮することのないよう使い分けられているとするのが穏当のようである。

このように中台八葉院には、立体感を強烈に表現する限取りと、比較的穏和な手法の二種が併用されている。しかしこの比較的穏和な限取りも、西院曼荼羅が制作された平安前期以前、あるいは以降の仏画、たとえば白鳳後期（七世紀後半）の法隆寺金堂壁画や、天平時代の中期（八世紀中葉）に制作された正倉院鳥毛立女図屏風の婦人像（その面部）、後述する天曆五年（九五二）の醍醐寺五重塔の壁画、あるいは平安後期（十一世紀）の法華寺阿弥陀三幅対

画像などに比較すれば、立体感の表現はより強烈である。西院曼荼羅に用いられた二種の限取りは、立体感を強調するという同傾向のなかで、多少の程度の差に分かれたものと解するのが正しいであろう。

以上、西院曼荼羅の各尊像は、輪廓線による立体的な形態把握、描線自体の柔軟で、かつ重量感に富む性質、そして濃厚な限取りによる立体感の表現などが有機的に関連し合い、各尊像の立体感を極限まで可能にしたといつてよいようである。

(c) 各尊像と画面構成の関連

ところで、これら立体感を強調した各尊像が、一つの曼荼羅という統一ある画面に組み込まれる際の画面構成の仕事には、どのような特色が指摘できるであろうか。

(a) まず西院曼荼羅の画面のかたち、すなわち画面の縦と横の長さの対比が問題になろう。寸法は胎藏・金剛とも縦一八三・三センチ、横一五四センチで、横を一とした縦の比率は一・一九となり、わずかに縦が長いとはいえほぼ正方形に近い画面(図1、2)である。したがって当然、胎藏界曼荼羅の中央を占め、五色界線で形づくられる中台八葉院(図4)も完全な正方形である(厳密にいえば、五色界線の横を一とした縦の比率は約〇・九八となり、ここでは逆にわずかながら縦より横が長い。因みに、金剛界曼荼羅の一印会(図6)は(横)一対(縦)一・〇七の比率、成身会は一対一・二、四印会は一対一・〇四、理趣会は一対一・〇七、のこる五つの「会」はともに一対一・一一で、金剛界でも九会はいずれもほぼ正方形に近い区画をつくっている)。

西院曼荼羅の胎藏・金剛の二本がいずれも正方形に近い画面をもち、えがかれる各院(各会)の多くが、とりわけ胎藏界中台八葉院と金剛界一印会の五色界線の区画がほとんど正方形に近いという特色は、後世の曼荼羅と根本的に相違する点である。この点については、西院曼荼羅が、曼荼羅の発達過程からみて、原初的な特色をのこしているのではないかという観点から再び後節でとりあげられよう。

(b) 胎藏界中台八葉院(図4)の朱蓮弁は、正方形の区画をつくる五色界線よりもやや大き目にえがかれる。そのため、(i) 八枚の蓮弁を五色界線よりはみ出すように大きく拡げたことで、蓮弁がいま満開となり、満開の八葉蓮弁上に安置される諸尊は、胎藏界曼荼羅の中央部でいま周囲の諸尊をかきわけて現出したという動感の表現を可能にした。(ii) その際、大日如来を取り囲む四仏の朱蓮弁は、先端を五色界線の上にかぶせる、かたちで五色界線の外側に突き出している(図12)。したがって蓮弁は、五色界線の引かれている地、いいかえると紺色でぬり込められた曼荼羅の地の上方、視る側からいえば手前に浮びあがってみえる。五色界線と四仏を安置する蓮弁の間には、明瞭に空間の層がみてとれる。

(c) 八葉の朱蓮弁にも空間の層が出現している。八葉の蓮弁は、大日如来の周囲に同一形状の蓮弁を図案風に八枚配しているのではない。八葉蓮弁のうち、大日如来の上下左右、つまり四仏の乗る蓮弁は蓮弁の完全な形状にえがかれるのに対し、四仏の間に配される四菩薩の蓮弁は中程以下を左右から四仏の蓮弁でかくされている(図12)。このことは、蓮弁のつけ根にえがかれる水滴状の間隙(蓮弁と蓮弁のつけ根にできる間隙)のえがき方からみても明瞭である。したがって、四菩薩の蓮弁は一段奥に、それに対し四仏の蓮弁はその上方(あるいはその手前)に重なって開くというように、二組の蓮弁の間には空間の層が明瞭に意識されている。

(d) 八葉蓮弁の間から突き出された三鈷杵さんごしよの処理も重要である(図12)。三鈷杵はいずれも五色界線に対して斜めの方向に突き出されるから、左右にひろげた爪のいずれか一本を五色界線の上にかぶせる、かたちをとる。両者の重なり合いはごくわずかの部分にすぎないが、五色界線の内側に引かれた白線上に金色の爪がはつきりと重なっている。したがって金色の五鈷杵は五色界線の上方、いいかえると曼荼羅の紺地の上方、もしくは紺地の手前に在る、とみてとれる。その場合、五鈷杵の下半分は四菩薩と四仏の朱蓮弁にかくされているから、全体としては、最も奥に五色界線の層(曼荼羅の紺地の層)があり、以下その手前に五鈷杵の層、四菩薩の蓮弁、四仏の蓮弁というように、順次空間

の層が段階的に形成されてくる。

(e) そして大日如来が配される金色の月輪はそれら八葉蓮弁の上方（もしくは手前）にえがかれているから、大日如来は中台八葉院のなかで、視るものにもっとも近い層に在るものとして浮びあがってくる。

(f) その際、金色の月輪上と八葉の蓮弁上に大日如来以下の九尊が安置される安置の仕方にも種々の工夫がある。

(i) 各尊像は月輪や朱蓮弁という背景のなかで、できるだけ余白をこさず、月輪や朱蓮弁を埋めつくすように大きくえがき出される(図4)。そして(ii) 各尊像はそれぞれの蓮台上に結跏趺坐するわけであるが、蓮台の描写を、やや上方から見下す俯瞰的視線でえがいた点も重要な工夫である。その結果、各蓮台は朱蓮弁の垂直面から水平面の方向に（つまり視者からすれば手前の方向に）突き出されるという印象を生み、前方に突き出た蓮台上に、身体 of 立体感を極限まで追究した各尊像が安置されるという構成をとる。したがって中台八葉院にみられる空間の構成は、五色界線（曼荼羅の紺地）をもっとも奥（背後）にあるものとして、以下手前の方向に五鈷杵、四菩薩の朱蓮弁、四仏の朱蓮弁、大日如来の月輪というように、順次五つの層を段階的に形成することとなり、その結果、各尊像は四菩薩がもっとも奥にあり、ついで四仏がその手前に、そして最後に大日如来がもっとも手前に浮びあがるという三つの視覚の層を可能にしているのである。

(g) その際、曼荼羅の地が紺という暗色、八葉蓮弁は朱、大日如来の月輪は金色の外輪というように、順次明度の高まる彩色でえがき分けられていることも重要である。暗色系の紺地を背景としてあざやかな朱蓮弁が浮びあがり、蓮弁の朱の地を背景として金色にかがやく月輪が浮びあがるというように、明度の高まる色彩を段階的に選択したところが、三つの層の形成をいっそう容易にしたといえよう。

(h) ところで、両界曼荼羅では必ず中台八葉院の四隅と金剛界一印会の四隅に花瓶を据えて荘嚴としているが、花瓶の描写でも西院曼荼羅には顕著な特色がみとれる。いま中台八葉院に例をとる(図12、13)と、花瓶は、下方か

ら朱色の反花、茶褐色のシベ、緑の敷物を重ねた上に花文（あるいは宝相華文か）を配した金色の宝瓶を据え、瓶口に朱の蓮弁と三鈷杵、二本の白蓮華を生けている。花瓶の台座部と瓶口部は水平からの視線でえがかれるため立体感をまったく感じさせないが、胴部に布状の莊嚴を下方に彎曲するかたちにくぐらせているため、胴部には豊かな奥行き、立体感が生まれており、花瓶の下に据えられた反花とシベをやや上方からの俯瞰的視線でえがいたことと併せて、一見して花瓶全体にまるやかなふくらみ、立体感を感じさせている。曼荼羅という平面の画面に添える花瓶を立体的にえがくという点も西院曼荼羅の一特色である。

花瓶に関するもう一つの特色は、そしてこれが西院曼荼羅の花瓶に関してもっとも重要な特色であるのだが、花瓶を五色界線の上に重ねてえがいている点（図12、13、14）である。花瓶自体を立体的にえがき、かつ通常ならば、五色界線を避けて適当な余白にえがくべき花瓶を、あえて五色界線上に重ねてえがいた理由はなにか。これらの現象は、各尊像の立体性を可能なかぎり強調し、加えて中台八葉院の諸尊を三つの層に構成して曼荼羅の地から段階的に浮びあがるようにえがいた西院曼荼羅の性格と軌を一にするものであらう。ここでは現象を指摘するにとどめたい。

（未完）

註

(一) 密教の歴史、教義については左の文献を参照した。

宇井伯寿氏『仏教汎論』、岩波書店 昭和四一年

松長有慶氏『密教の歴史』、平楽寺書店 昭和四四年

金岡秀友・清水乞氏『アジア仏教史 インド編 IV密教』、佼成出版社 昭和四九年

奈良康明氏『仏教史I』、山川出版社 昭和五四年

曼荼羅については左の文献を参照した。

- 梅梶祥雲氏『曼荼羅乃研究』、高野山大学出版部、昭和二年
- 浜田隆氏『曼荼羅の世界』、美術出版社、昭和四六年
- 石田尚豊氏『曼荼羅の研究』、東京美術、昭和五〇年
- 石田尚豊氏『曼荼羅の智慧』、東京美術、昭和五四年
- (2) 浜田隆氏『曼荼羅の世界』、美術出版社、昭和四六年
- 石田尚豊氏『曼荼羅の研究』、東京美術、昭和五〇年
- (3) たとえば高野山涅槃図(応徳三年、一〇八六)にはこの二種の描線が使い分けられている。
- (4) (3)と同じ。
- (筆者 しみず・ぜんぞう 京都大学文学部〔美学美術史学〕教授)

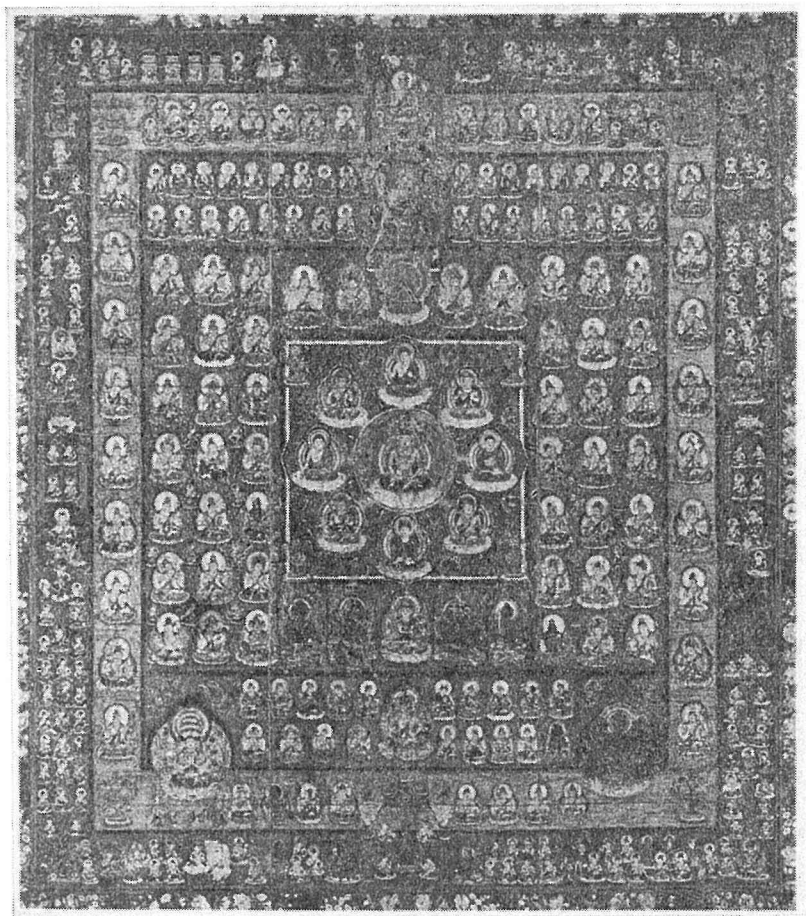


图1 胎藏界曼荼羅 (東寺西院本)

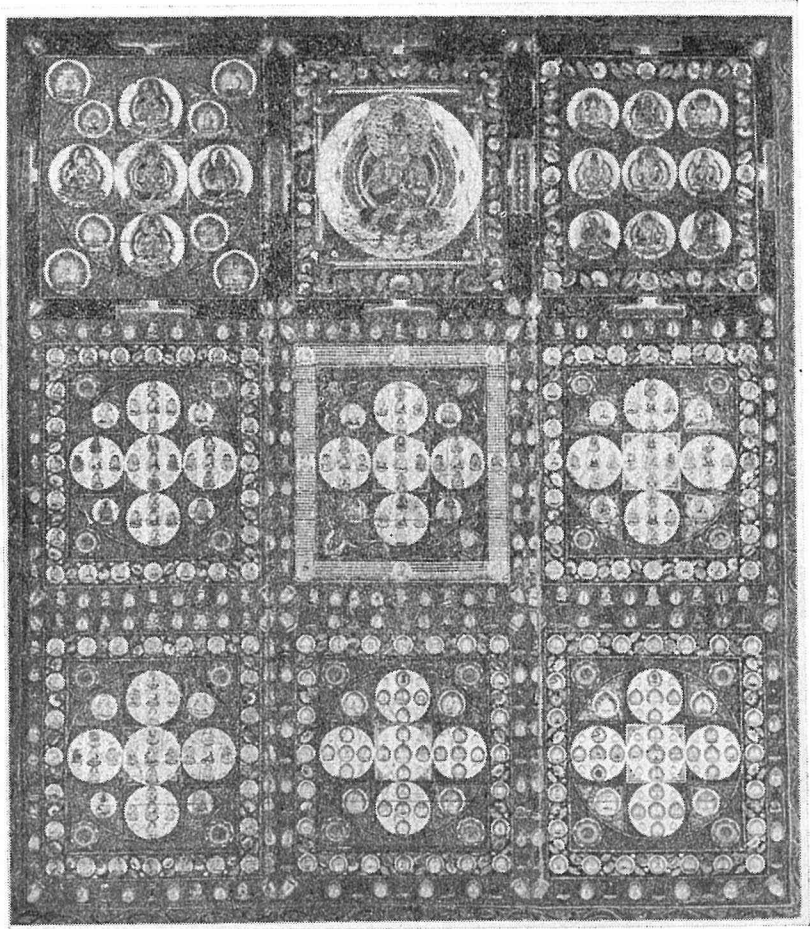


図2 金剛界曼荼羅（東寺西院本）



图5 胎藏界大日（東寺西院本）

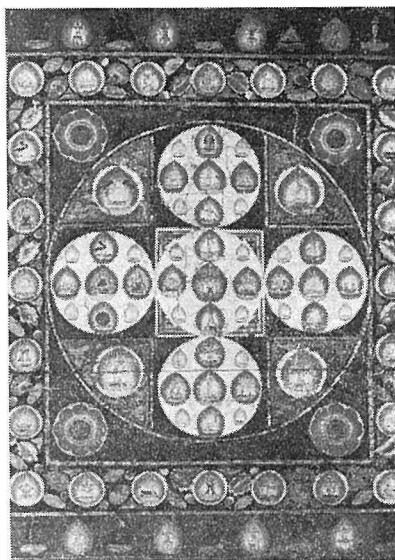


图3 金剛界三昧耶会（東寺西院本）



图6 金剛界大日（東寺西院本）



图4 中台八葉院（東寺西院本）



図9 胎藏界外金剛部院秤宮(東寺西院本)



図7 胎藏界中台八葉院天鼓雷音如来(東寺西院本)



図10 胎藏界金剛手院菩薩
(その一 東寺西院本)



図8 胎藏界中台八葉院弥勒菩薩(東寺西院本)



图13 胎藏界中台八葉院
(左下部分, 東寺西院本)



图11 胎藏界金剛手院菩薩
(その二 東寺西院本)



图14 金剛界一印会(右下部分, 東寺西院本)



图12 胎藏界中台八葉院
(右上部分, 東寺西院本)