

# 哲学研究

第五百五十三号

第四十七卷  
第四十一册

## 曼荼羅の構成(二)

清水善三

一

本誌五四九号において、九世紀末の制作になる東寺西院両界曼荼羅をとりあげ、その造形的特色として、(イ)曼荼羅中に画かれた尊像表現の立体的性格と、(ロ)それら多数の尊像を画面に組み込む際の、画面構成における空間性を指摘し、かつ立体的・空間的特色をもつ東寺西院曼荼羅は、曼荼羅の造形的な展開過程からみると原初的ともいえる古様の段階に位置するのではないか、と推定した(その概要は後述する)。

本号では、西院曼荼羅の造形的特色が時代の降るにつれてどのような変遷をとげるかの問題を、以下数点の両界曼荼羅と比較することを通じて検討するわけであるが、その際、あらかじめつぎの前提条件を考慮しておく必要がある。

すなわち、検討の対象として以下にとりあげる曼荼羅の制作年代と、その曼荼羅がもつ造形的特色(造形的な発展段階)とが必ずしも対応するとはかぎらないという点である。換言すれば、制作年代の古い曼荼羅のすべてが造形的特色の上からいっても原初的な性格をもつとはかぎらず、同時にまた、制作年代の降る曼荼羅のすべてが、よりすすんだ造形的段階をみせるとはかぎらないということになる。この現象は、曼荼羅の場合、他の主題の仏画、たとえ

1979

曼荼羅の構成(二)

一

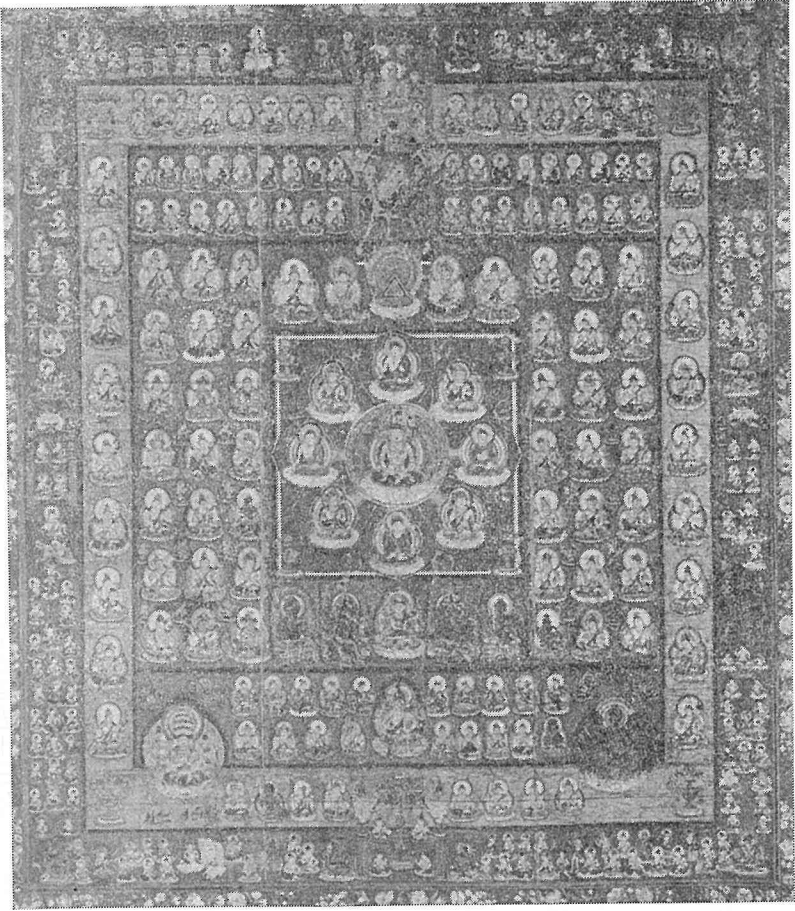


图1 東寺西院兩界曼荼羅圖（胎藏界）

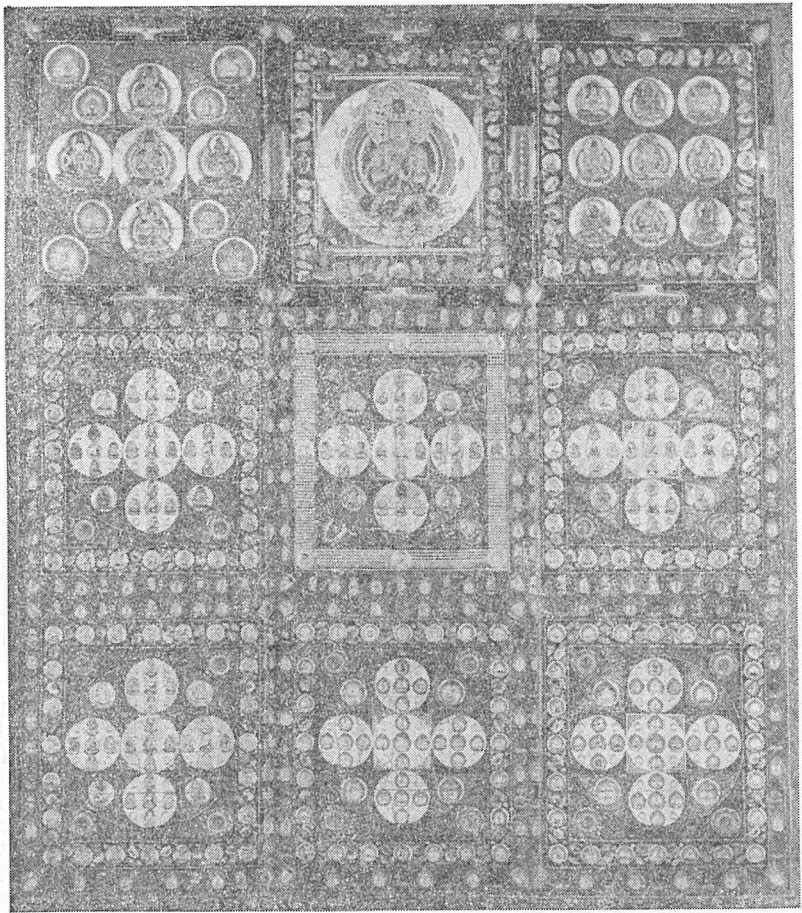


図2 東寺西院両界曼荼羅図(金剛界)

ば阿弥陀来迎の有様を情景的にえがいた来迎図や、釈迦の涅槃を同じく情景的にえがいた涅槃図などに比していっそう顕著である。

その理由はつぎの二点に帰するようである。

(一) ひとつは、平安前期の初頭、最澄(延暦廿四年、八〇五)と空海(大同元年、八〇六)によつてはじめて密教曼荼羅が請来されて以降、いわゆる入唐八家をはじめとする入唐求法僧の手で中国から多くの仏画や曼荼羅が請来されたが、その際、入唐僧たちは、先行する入唐僧らが請来した仏画や曼荼羅と主題的(圖像形式的)にも、造形的にも系統をことにするものを意図的に請来するよう努められたことである。

たとえば、最澄の弟子で延暦寺第三世となった円仁(七九四—八六四、入唐八家の一人)も承和五年(八三八)に入唐し、まず五台山で志遠和尚から自宗の天台教学を学んだのち、ただちに唐都長安におもむき、青龍寺の義真阿闍梨について胎藏界と蘇悉地の大法を受法、また玄法寺の法全から胎藏界法を、南天竺の宝月三蔵から悉曇(サンスクリット)の声韻学を学ぶなど、長安密教の真髓を会得し、承和十四年(八四七)、前後九年におよぶ求法を終えて帰国する。帰国に際しては、両界曼荼羅、金剛界三十七尊種子曼荼羅、金剛界八十一尊曼荼羅のほか、多くの仏画、圖像、仏具を請来している。このうち、金剛界三十七尊曼荼羅と八十一尊曼荼羅は金剛界曼荼羅の一構成要素である成身会を独立させた特殊な曼荼羅で、空海も伝えることのなかった日本初伝の曼荼羅であるし、宝月三蔵から修得した悉曇の声韻学も、最澄以降の天台密教が弱点としていた学問の分野であったといわれる。もちろん師の最澄も入唐中、奈良仏教に欠けていた禅学や密教を学習して請来したが、入唐の目的が天台教学の修得とその請来にしぼられていたことは疑いない。密教の求法は日程の制限もあり、長安におもむくことなく、台州周辺に流布していたいわば地方都市の密教を学んで帰国するという不本意な結果に終わったのである。

一方、最澄と時を同じくして入唐した空海は唐都長安に直行し、当時中国密教の第一人者と目されていた青龍寺の

恵果阿闍梨に師事、長安で盛行していた正統的な密教の秘法を修得し、おびただしい最新の経典、仏画、仏具等をたずさえて帰国した。その点、最澄の密教求法は空海に一步おくれをとったともいえよう。のちに最澄が七歳年少の空海に辞を低くして密教経典の借覧を申出ているのもこの間の事情を物語るものである。最澄の後継者たちに課せられた使命は、師の最澄が充分果すことのできなかつた中国正統密教の修得と請来、そして空海の密教（東寺系の密教という意味で東密という）に対抗しうる天台密教（台密）の独自性をいかに確立するかということにあった。

第五代座主となった円珍（八一四—八九二）も、円仁とともに叡山の密教化とその発展に多大の貢献を果した。仁寿三年（八五三）入唐、まず天台山に巡礼して自宗の天台教学を修めたあと、円仁と同様に青龍寺の法全について両部灌頂を受けたほか、蘇悉地の秘法や三摩耶形戒さんまぎやうけいを伝授され、天安二年（八五八）丸五年にわたる求法を終えて帰国する。帰国に際しては、円珍も両界曼荼羅以下、多くの仏画、図像、密教法具を請来している。いまそのほとんどは失なわれたが、円仁が入唐中の大中九年（八五五、斉衡二年）その師法全阿闍梨から付与された金剛界系の図像集『五部心観』（園城寺）や、円珍が請来した請来本を鎌倉時代に書写したと推定される『不動明王三大童子五使者図』（園城寺）などは、東密系とことなる台密独自の図像（仏画）と考えられており、入唐求法に際して、円珍が努めて新図、異図を渉獵したことをうかがわせている。

このことは、東密、台密という宗派をことにする場合のみならず、同一宗派内においても指摘できるようである。たとえば、現在神護寺に伝わる「紫紺地金銀泥両界曼荼羅」（高雄曼荼羅）は空海請来の両界曼荼羅を空海請来のわずか十六年後の弘仁十三年（八三二）に転写したものであり、その点、空海本の図像的形式や造形的特色を比較的忠実に伝承すると推定されているが、いまこれを前回検討した同じ東密系の曼荼羅である東寺西院曼荼羅（九世紀末）と比較すると多くの点で相違がある。ここではその一例を胎藏界中台八葉院の内側四隅に配される装飾の花瓶としてみる。東寺西院本では、四個の花瓶は五色界線の四隅で五色界線の上に乗るかたちになががかれていたのに対し、高

雄曼荼羅では、花瓶はいずれも五色界線と重なることなく、五色界線を避け、四仏、五菩薩ののる八葉蓮弁と五色界線の四隅がつくる余白の中に置かれている（ただし、金剛界曼荼羅では、東寺本、高雄曼荼羅の両本とも、花瓶は五色界線上に乗るかたちでえがかれている）。

花瓶を配するのに、五色界線を避け、五色界線の余白にえがくのは、後に詳しく検討するように、日本では一般に鎌倉時代以降に流行する形式といえる。したがって西院曼荼羅（九世紀末）よりも制作年代がさかのぼり、かつ日本初伝である空海請来本の形式や造形的特色を忠実に伝えると推定される高雄曼荼羅（弘仁十三年、八二二）は、花瓶の処理の仕方からいえば、東寺西院本より進展した段階にあるということになる。

したがってこのことは、東寺西院本の造形的特色が展開した結果、高雄曼荼羅の特色を生み出したという日本内部での曼荼羅の自律的展開を物語るものではなく、空海請来本の原典となった曼荼羅（空海請来本が制作される際に原本となった曼荼羅）と、東寺西院曼荼羅の原典となった曼荼羅とが、日本に伝来する以前の段階ですでに造形的に相違していたことを暗示するものであろうし、西院曼荼羅の制作者（もしくは、西院本の原典を日本に伝えた請来者）が、空海より数十年降った時期に、空海請来本の原典よりもより古様というべき曼荼羅を選択したことを物語るものでもあろう。

(二) 曼荼羅の制作年代と、造形的特色からみた発展段階とが必ずしも一致しない第二の理由として、(一)の「系統の相違」に対して、いわば「伝承の固定性」ともいえるべき側面が考えられよう。しばしば密教では師資相承（師資相伝）ということが説かれる。密教の奥儀（教儀や加持祈禱の作法）は師の阿闍梨から選ばれた法弟に直接口伝によって伝承され、弟子は師の教えをふたたび正しく法孫に伝承する義務を持つ。このことは曼荼羅や図像の伝承においても同様で、曼荼羅が師の阿闍梨から法弟、法孫に付与されたり、書写を許されたりする際には、原本の形状（尊像の種類や各尊像の図像的形式、さらには曼荼羅の構成など）が変更されることなく正確に伝えるべきことが要求された。そ

の好例は、いま東寺に伝承される現図曼荼羅であろう。

記録によれば、空海請来本は前述のように、空海が請来した十六年後の弘仁十三年（八二二）にはすでに損傷が著しくなったため最初の転写が行なわれ、以下建久二年（一一九一）、永仁四年（一二九六）、元禄六年（一六九三）の計四回転写されたことが判明する。転写の方法は極めて正確な模写を意図したらしく、最後の転写本である元禄本は（図三一、四）いまは空海請来本の形状を現在まで、正しく伝承するものと信ぜられ、そのため「現図曼荼羅」の名称で呼ばれる。こうした現象は、東寺現図曼荼羅に限られたことではなく、入唐八家をはじめとする他の阿闍梨によって請来、紹介された仏画、曼荼羅についても多かれ少なかれいいうることであろう。師資相伝の原則が厳格に守られれば守られるほど古様の曼荼羅が後世まで画きつづけられる可能性はつよい。制作年代の新旧（転写年代の新旧）が、直ちに図像形式や造形的特色の発展段階に対応するものとはならない第二の理由であらう。

以上の条件を考慮して、本論では、以下に取りあげる曼荼羅の詳細な制作年代の検討や、現存する曼荼羅の系統的な分類整理を試みるよりは、

(イ) 東寺西院曼荼羅で指摘された造形的特色が時代の降るにつれてどのように変遷をとげるか、という一般的、かつ純粹に造形的な展開過程をたどり、あわせて

(ロ) その造形的展開が、空海請来本の形状を忠実に伝承することを要求された東寺現図曼荼羅（元禄本）の場合においてすら例外ではあり得なかった性質のものであることを指摘し、

(ハ) その意味を、インド以降における曼荼羅発展の過程と関連させて考察したいと思う。

## 二

以下に数点の曼荼羅を検討するわけであるが、その方法を確認する手がかりとして、前号（五四九号）で考察した

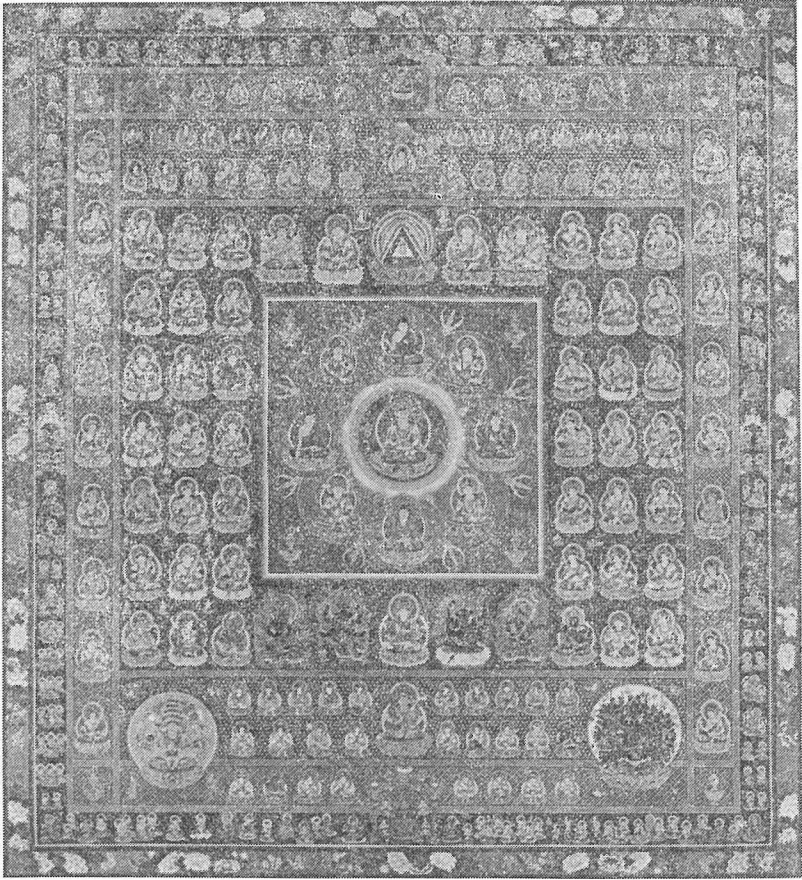


图3 東寺兩界曼荼羅圖（元禄本，胎藏界）



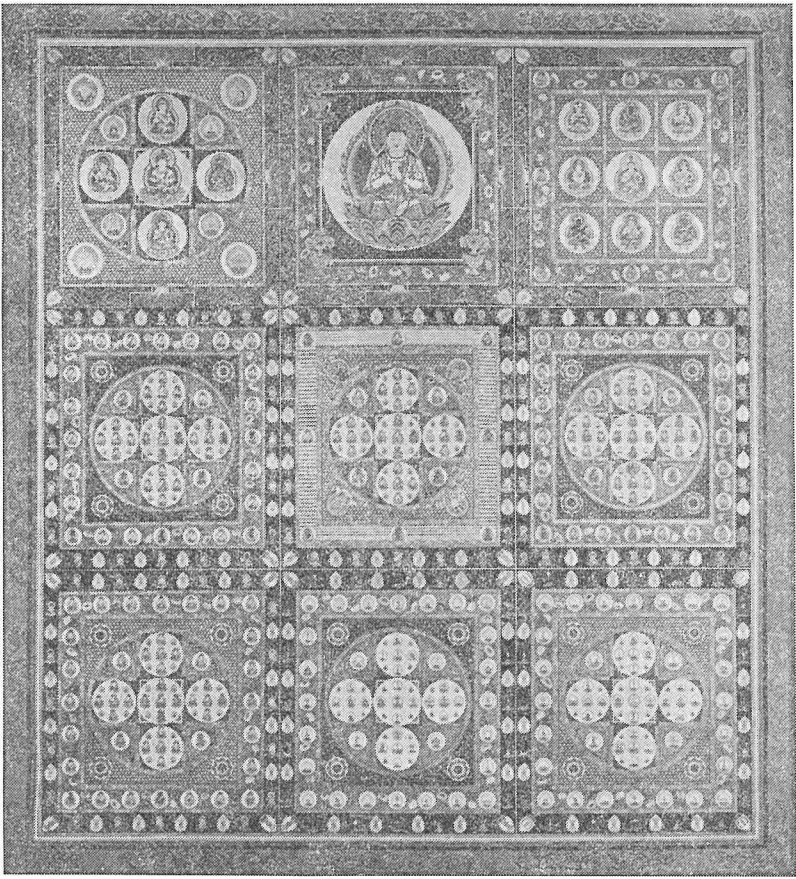


図4 東寺兩界曼荼羅図(元禄本, 金剛界)

東寺西院曼荼羅の造形的特色を簡単に要約すればつぎの如くなる。

(1) まず画面のかたちは縦横の法量(寸法)が正方形に近い比率をもつため(縦一八三・三センチ、横一五四センチで、横をひとした際の比率は一・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である)、胎藏界曼荼羅では中心部の中台八葉院、金剛界曼荼羅では大日如来を安置する一印会(いっこんえ)の五色界線がほぼ正方形に近い画面をつくっている。ついで、

(2) 五色界線の中央に配される胎藏界中台八葉院の八葉蓮弁と金剛界一印会の月輪が、上下左右の四カ所とともに五色界線から大きくはみ出すように重ねてえがかれ、

(3) かつ、中台八葉院では、まず曼荼羅の地(紺地)に接した五鈷杵をもっとも奥の層とし、以下四菩薩の朱蓮弁、四仏の朱蓮弁、大日如来の月輪というように、順次観る者に向って近づく段階的な空間の層が形成されている。

(4) さらに胎藏界では、段階的に形成される朱蓮弁の各層にそれぞれ四菩薩、四仏、大日如来などの九尊像が配されるため、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観る者の身近に浮びあがるというように、順次三つの尊像の層が形成されていた。

(5) その際各尊像の描法は、濃厚な隈取りを多用し画像として極限まで立体感(量感)が強調されているので、各尊像が観る者に向って浮びあがるという空間的な印象はいっそう強められる結果となる。

(6) 金剛界一印会における大日如来の表現、および背景となる月輪と大日如来との関係も、胎藏界中台八葉院に配される各尊像の場合と同工である。

(7) これに加えて、通常ならば五色界線を避けて適当な余白に配さるべき四隅の花瓶を、五色界線上に重ねてえがいたことなども、西院曼荼羅の空間性の強調を物語っている。

以下、数例の両界曼荼羅をとりあげ、西院曼荼羅で指摘されたこれらの諸特色が時代の降るにつれていかに変化す

るかの諸相を検討したいと思う。

したがって、まず検討作例を、

A. 西院曼荼羅に類似する「比較的正方形に近い画面を保つ作例」と、

B. 「画面が縦長に変化した作例」との二種に分ける。

ついで、A、Bの二種について、それぞれ、

(1) 胎藏界曼荼羅では中台八葉院の八葉蓮弁と尊像自体の表現、金剛界曼荼羅では月輪と大日如来自体の表現を検討し、ついで、

(2) 中台八葉院の八葉蓮弁と一印会の月輪がそれぞれの五色界線とどのように関係するかを検討、あわせて、

(3) 中台八葉院、一印会の四隅に配される花瓶の表現を検討する。最後に、

(4) これらの検討を通じて、検討作例がそれぞれ西院曼荼羅とどのようにことなる「曼荼羅の空間」を獲得したかを考察し、曼荼羅の展開をあとづける。

### 三

A. 「比較的正方形に近い画面を保つ作例」

1. 太山寺<sup>たいざんじ</sup>両界曼荼羅図<sup>(上)</sup>(十四世紀)<sup>(一)</sup>(図五、六)

竪一一七・五センチ、横一〇六・八センチの画面。横を一とする竪の比率は一・一〇でほぼ正方形に近く、胎藏界中台八葉院の五色界線がつくる区画もほぼ正方形である。太山寺本は胎藏界曼荼羅の場合、東寺西院曼荼羅ほどではないにせよ、いま大きく花咲いた八葉蓮弁上で、大日如来以下の五仏と四菩薩が曼荼羅の地(現状では黒褐色)から浮びあがり、観る者の身近に迫るといふ動的な印象はさほど失なわれていない。その理由はどこにあるのか。

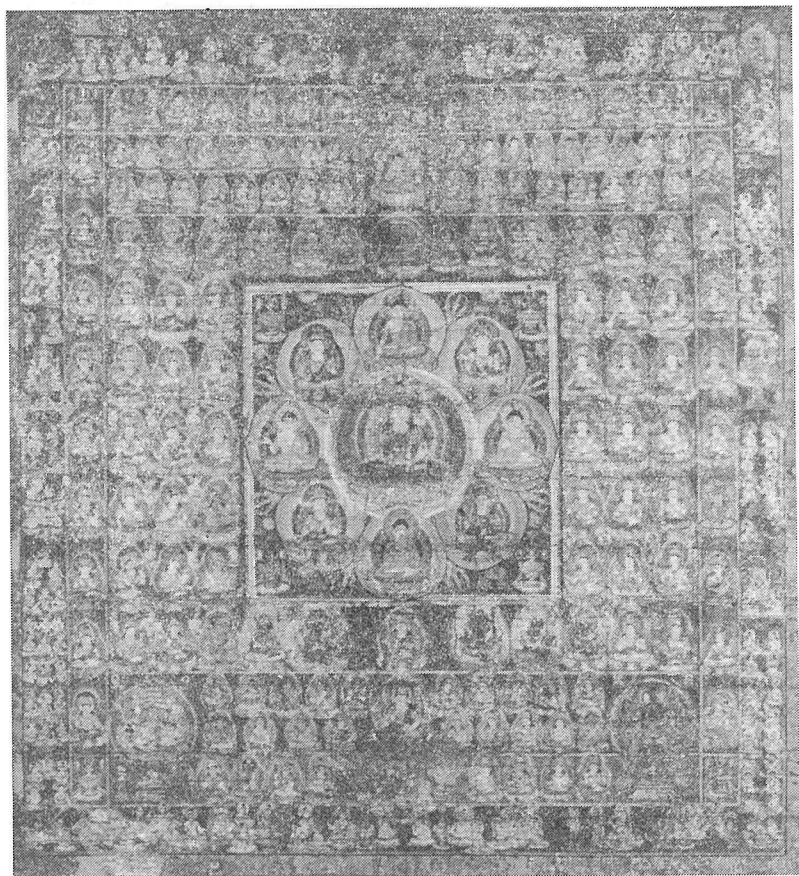


图5 太山寺两界曼荼罗图 (胎藏界)

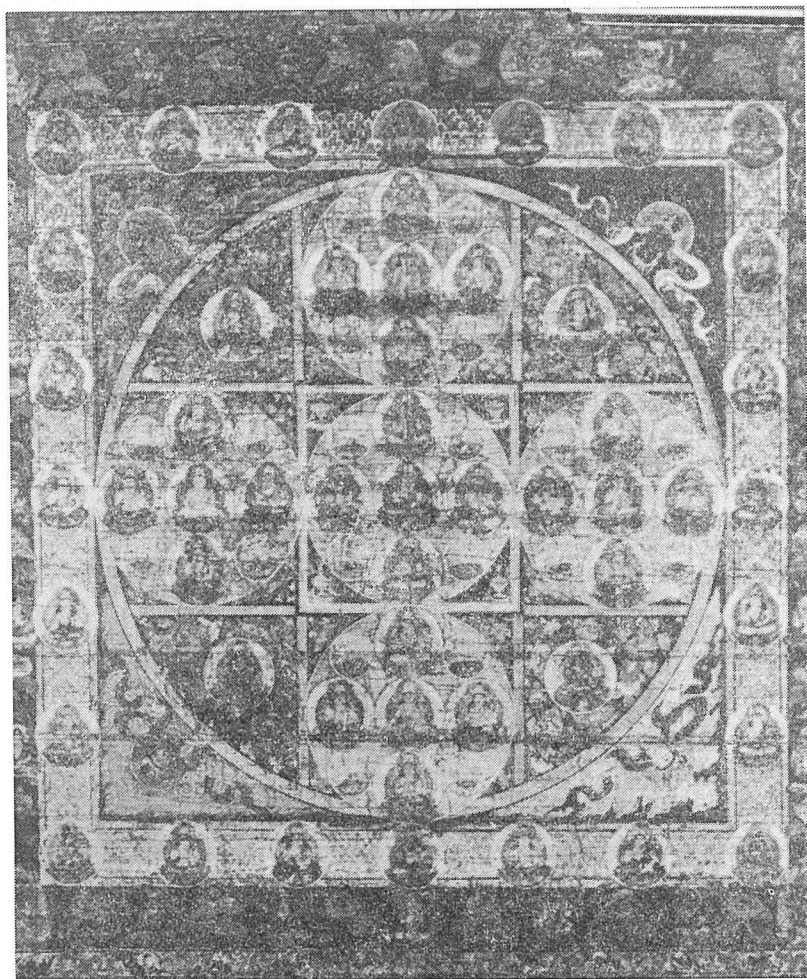


図6 太山寺両界曼荼羅図(金剛界)

中台八葉院の構成は、まずここでも四仏と四菩薩が坐る蓮弁の間から八本の三鈷杵が斜めに突き出し、先端の爪もそれぞれその一本を五色界線上にのせている。<sup>(図七、八、九)</sup>三鈷杵の上(視る者からいえば三鈷杵の手前)には四菩薩の蓮弁が重なり、さらに上下左右(東西南北)に位置する四仏の蓮弁が四菩薩の蓮弁上にかぶさりながら、先端を五色界線の上のせている。したがってここでも東寺西院本に似て、五色界線の地(曼荼羅の地)、五鈷杵、四菩薩の蓮弁、四仏の蓮弁というように、順次空間の層が形成され、最後に大日如来の月輪が最上部(観る者からすればもっとも手前)に重なっている。四菩薩と四仏はそれぞれ階層的に重なる朱蓮弁上に坐し、大日如来はもっとも手前の月輪上に坐るから、尊像の間にも、画面のもっとも奥に四菩薩の層があり、ついでその上に(その手前に)四仏、大日如来というように三つの空間の層がみてとれる。

しかしその反面、太山寺兩界曼荼羅には、東寺西院本とことなるいくつかの相違点もある。

(1) 西院本では、四菩薩、四仏がのる八葉の朱蓮弁は大日如来の背景である月輪の大きさに比べて多少小さくえがかれていたが、八葉蓮弁の先端はいずれも先のとがったかたちにつくられていたので、四菩薩(つまり、右上方普賢菩薩、右下方文殊菩薩、左上方弥勒菩薩、左下方観音菩薩)の蓮弁と五色界線との間(五色界線の内側四隅)にはほとんど余白をのこしていなかった。これに対し太山寺本では、四仏と四菩薩の蓮弁は大日如来の月輪に比して明らかに小さくえがかれ、かつ四菩薩の蓮弁のみ、四仏の蓮弁と違い、先端が押しつけられたような平らたいたかたちにつくられているので、五色界線の四隅には東寺西院本に比してより大きい余白を生む結果となっている。<sup>(図八、九)</sup>このため太山寺本では、中台八葉院の五色界線がほぼ正方形に近く、かつ四仏の蓮弁がその先端を五色界線上に重ねるほど五色界線全体の区画に比して大きくえがかれているにもかかわらず、八葉蓮弁が五色界線を押しつけるようにして曼荼羅の地から浮びあがるという力強い動的な印象は、東寺西院本に比して弱い。

(2) これに加えて太山寺本では、尊像自体の表現にも、中台八葉院における空間表現の後退と深く関係した変化が

見られる。

ここでは、尊像の肉身描写に東寺西院本ほど立体性が意図されていない。各尊像はまず、

(イ) 頭部、胴部、脚部など身体各部の形態を輪廓線でかたちどる際、特定の部分をとくに大きく、あるいはとくに小さくつくるというように特定部分の比率や対比を誇張することなく、全体として調和のとれたプロポーションでかたちづくっているのが、像自体の厚味や充実感はおのずと乏しいものとなっている。(図、八、九、一〇)

(ロ) その際、身体の形態をかたちどる輪廓線についても西院本といちじるしい相違がある。西院本の場合、輪廓の朱線は身体の大きさに比してやや太目の描線で、肥瘦の変化はないが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ある立体感と柔軟な肉身の充実感をもし出していった。それに対し太山寺本では、西院本ほどの太さも肥瘦もない、したがって柔軟さや重量感に欠ける朱の鉄線描を用いて形態をとらえているので、えがかれた尊像の厚味や充実感はいっそう乏しいものとなっている。

(ハ) 身体の立体感を強調するために用いる限取りの技法はどうか。限取りは、朱が濃厚であればあるほど、限取りをほどこす部分が広範囲であればあるほど、また限取り部分と限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、一般的に対象の立体感はよりよく表現される。太山寺本では、身体各部にほどこされる限取りの範囲がせまく、朱の色調も淡い。かつ周縁部から中央部にかけての色調の変化もおだやかである。

このようにみると、太山寺曼荼羅の尊像表現では、輪廓線による形態の把握、輪廓線の描線としての性質、限取りの手法などいずれも肉身部の立体性(量感)を強調することを意図しておらず、尊像の立体的な量感よりも、むしろ身体各部を整ったプロポーションで構成し、形態的な観点からみて静的でおだやかな尊像表現を意図したように思われる。この身体表現に指摘された立体性の後退は(1)で述べた中台八葉院の構成、つまり八葉蓮弁の構成における

空間性の後退と相互に関連し、中台八葉院の四仏の蓮弁が五色界線の上（あるいは手前）に重なって乗るにもかかわらず、蓮弁上の各尊像が東寺西院本に比して視る者に迫るところが意外に少ないという「曼荼羅の空間性」の後退をまねいているのである。

(3) 太山寺の画面構成や尊像表現に空間性や立体性が失なわれつつあることと関係して、五色界線の四隅に配される花瓶の処理にも変化がみられることを指摘しておく必要がある。

東寺西院本では、花瓶は金剛界、胎藏界曼荼羅の双方とも、五色界線の四隅で界線上に重なるかたちでえがかれていた。この描写は、西院曼荼羅が、尊像表現の点でも、朱蓮弁の構成からいっても、曼荼羅空間の立体的表現を意図していたことと見事に対応するものであった。これに対し太山寺本では、花瓶に差された蓮華と花瓶がのる敷物の一部がなお五色界線上に重なっているものの、花瓶の大部分は五色界線と重なることなく、区画の四隅に生じた余白を埋めるかたちで置かれている。<sup>(図八、九)</sup>ここにいたって、(1)で検討した蓮弁の特色、すなわち中台八葉院を構成する八蓮弁のうち、四菩薩の蓮弁の先端が押しつけられたような平らかなかたちにつくられていたのも、五色界線の四隅にひろい余白をつくり、花瓶を五色界線と重なることなく配することを可能にする工夫であったことを知る。曼荼羅をより平面的な空間においてえがこうとする太山寺本の意図は、花瓶という、曼荼羅のごく一部の構成要素の表現にも顕著な変化をもたらしたというべきであろう。

(未完)

註

(1) 太山寺西院曼荼羅のうち、金剛界は成身会を独立させた八十一尊曼荼羅の構成をとり、天台系の特色をみせる。本論ではしたがって、金剛界は考察の対象からはずし、胎藏界曼荼羅をとりあげる。胎藏界曼荼羅は尊像の細部の形式、配置に現図系曼荼羅と多少の異同があるが、中台八葉院の構成は大差がない。

(筆者 しみず・ぜんぞう 京都大学文学部〔美学美術史学〕教授)





図9 太山寺胎藏界曼荼羅 (部分, 三)



図7 太山寺胎藏界曼荼羅 (部分, 一)



図10 太山寺胎藏界曼荼羅 (部分, 四)



図8 太山寺胎藏界曼荼羅 (部分, 二)