

曼荼羅にみられる暈綯彩色

赤池照子・佐藤 雅

(昭和58年9月30日受理)

Ungen Color in View of Mandala

Teruko AKAIKE, Masa SATO

(Received September 30, 1983)

緒 言

暈綯彩色の研究を進めていく間に、日本における真言密教の美術に、その原型を見る思いが浮かび、開祖空海の歩みを求めた。真言密教の伝来を考える時、当然中国へと時代を遡り、古都西安（長安）へと歩を運ばざるを得なくなった。西安青竜寺に弘法大師空海を記念する碑が四国の芳志者によって建立されたのは、ごく最近であるが、さらに西方浄土を求めた玄奘三蔵の興教寺（西安の南丘陵にある）を見るに至って、敦煌の壁画を想い浮かべ、仏教の原点と言われる印度へと思いを走せるようになる。実際に印度を旅し、長い歴史を抱く印度の人々の仏教心の深さ、敬虔なる祈りにふれてみると、学問問題として以上に、人間の魅力を覚えた。印度における仏教心は、印度特有の宇宙観を形成する印度哲学が基本的思潮になっていると思われる。円形世界観を持った宇宙観は、色彩的・形態的な表現において、暈綯彩色の原型の形態として同心円表現と酷似している点に着目し、時代的系統、地理的系統においては、前年度の考察とは飛躍するが、一つの考察を試みようと思う。

印度の宇宙観と曼荼羅

須弥山（しゅみせん）という仏教宇宙観は、5世紀頃に成立した仏教哲学である、と俱舍論（くしゃろん）という仏典に詳しく画かれているという。須弥山は、無限の世界に流動するものは、回輪している風輪という世界観で、円筒形の輪が無数に存在し、由旬（ゆじゅん）という大きさの単位で表現される宇宙世界である。水輪（すいりん）金輪（こんりん）が重なり、須弥山が聳え立つ。須弥山の周囲を同じ方形の七金山（しちみこんせん）が囲み、その外側に四方の海（よものうみ）があり、東、

勝身州一黒・西、牛貨州一赤・南、膽部州一青・北、俱盧州一黄・の四州が浮かんでいる。…色別されている点については後述…須弥山の山頂中央宮殿には護法尊の帝釈天（たいしゃくてん）が住む。中腹には、日月、上空は煩惱を解脱した仏達、すなわち、天上世界が無限に続いている。

この須弥山の仏教宇宙観が、曼荼羅によって視覚的に表現され、仏の教えを広める役割を果たした。このことは、弘法大師空海（774—835）が、唐の都長安から帰国の際持ち帰った目録（御請来目録）に次のような言葉を残している。

法ハ本ヨリ言無ケレドモ、言ニ非ザレバ顯レズ。真如ハ色ヲ絶ツレドモ、色ヲ待チテ悟ル。目指ニ迷フト雖モ、提撕極リナシ。目ヲ驚カスノ奇観ハ貴バズ。誠ハ国ヲ鎮メ人ヲ利スルノ宝ナリ。加フルニ密藏ハ深玄ニシテ翰ニ載セ難シ。更ニ図画ヲ仮リテ悟ラザルニ開示ス。種々ノ威儀、種々ノ印契ハ自ラ大悲ニ出デテ、一タビ観レバ成仏ス。経疏ニハ秘略シテ、之ヲ図像ニ載セタリ。密藏ノ要ハ茲ニ繫レリ。伝法受法ハ此ヲ棄テテ誰ゾ。海会ノ根源、斯レ乃チ之ニ当ルナリ。

すなわち、仏の真理は、言葉で表現することは至難の業であるが、唯一の伝達の方法である言語を用いずにはおれない事も事実である。まして真理の本質（絶対の真理）に近づこうとするならば、地・水・火・風・空（構成要素）である色（もの）から離れる（関係を絶つ）ことができれば悟りの境地には近づけない。密教の教えは奥深く、言語や文字で表現することは困難であるから、仮りに図画を用いて、密教における大生命の世界と謎をまだ知らない人びとに示すのである（曼荼羅の世界 真鍋俊照著 人文書院）と記されている。曼荼羅は、古典サンスクリット（古代梵語）から出たことばである。

その原語は maṇḍala で BC 1000~150 に成立した印度最古のパラモン聖典「リグ・ヴェーダ」にあらわれている。このヴェーダの哲学思想は、宇宙創造の讃歌にはじまり、究極には梵我一如の哲学を展開する。宇宙の根本原理であるブラフマン(梵)と個人であるアートマン(我)は同一不異であるという考え方である。この大宇宙(macrocosm)としての絶対的な存在と、小宇宙(microcosm)としての人間的な存在との本質的な同一性を、確認するところから密教が出発し、すべてのものがこの根本原理にもとづいて輪廻する。梵我一如はこの輪廻から解脱することを目的とし、瑜伽(yoga)の行を通して一体化する。この事からして印度の宇宙観は、仏教世界の形式を生み、その思潮は、中国を経て、日本へ移入されたことは明らかである。

この同心円型宇宙観(円相)は印度曼荼羅に多く見られる。たとえば、ジャイナ教の宇宙の観念化や模型化は西印度の、聖地と呼ばれる各所に残る画(曼荼羅)に、波動の同心円世界が画かれている。

曼荼羅に画かれる形態(意匠)

印度では昔からこんな話を伝えている。「宇宙は四角形で、山々に限られいくつかの海にかこまれている。中央に世界の軸が太陽までそびえ、地中深く入りこみ大気を横切る。宇宙は身体に似て、岩は骨、河は血、風は息である。」これを母体として印度は建築的な、装飾的なテーマおよび美の規範、そして技術の規則を仕上げたのである。曼荼羅の理論的なエレメントもこの中にある。

古代印度仏教が現存すると言われるチベット仏教には、さらに占星術を加えた印度密教の最後期にあらわれた(十世紀成立)カーラチャクラ(時輪)、タントラ(宗教教典)による特異な宇宙観があわせ描かれている。チベットの慈悲と忿怒の円相世界曼荼羅を見ると、中央に慈悲と忿怒の男女神が画かれ、周囲に数多くの菩薩や明王が取り巻き外郭が画かれ、さらにその周囲を三重に縦列に三十六体の画像、そしてその頭上に百体以上の仏が並ぶ。それを赤色の円型と黒地に鎖文を囲む同心円が画かれ、つづいてその周囲を、黄色の地に多数の諸尊が並ぶ。この図形が一つの大きな円の中に、同心円的に広がり、五重の紋様となっている。これは、四方の海に浮かぶ四州を、抽象的に表現していると考ええる事もでき、その中に存在する諸尊を配することによって、宇宙(仏教の世界)を象徴していると考えられる。

日本で見られる具体的なものとして、東寺にある伝真言院曼荼羅 胎藏界は、中心に八葉蓮華を描き、その中央に大日如来をいただき、赤色の八葉の各弁に四仏、四菩薩を画いている。中台八葉院の構想は、背後に蓮華を配するわけだが、大日如来という根本仏が、太陽と光と同等の力をもつ輝きの象徴であるとされている。院の外側に接する四方は五色界道といって、白・黄・赤・青・緑で方形に区切られている。東西南北の外壁に及ぶに従って諸尊の姿は小さくなり、413尊が13の院(区画)に分けられ数を増す。明らかにぼかしの手法(全体的にみて)を形態的に視覚表現したと思われる。

伝真言院曼荼羅 金剛界は、宗教上の九界を表わし、胎藏界曼荼羅が放射状の広がりをもつのに対して、金剛界曼荼羅のシンボリックメカニズムは方形のパランスである。九つの世界(宗教上の九界)を組み合わせている。その中の一つ一つは円型を主体として画かれていて、これもまた円型宇宙観(円相)に由来していることは、明らかである。区画の中の諸仏が、大小を組み合わせられて配されているのは、光の効用を表現するに似ている点も、注目される。

曼荼羅にあらわれた色彩

先述のチベットの曼荼羅、慈悲と忿怒の円相世界曼荼羅は、同心円波動宇宙観曼荼羅であり、中央に画かれる慈悲と忿怒の像は、赤色の地に緑色を主体とした反対色の艶やかな色調を用いて画かれている。その周囲を囲む像は黄色、さらに郭している赤色の幅広い円型の帯、黒地に金色の鎖紋様、黄色の地に諸仏等が並ぶ。この赤、黒、黄、緑と連なる同心円帯状の広がり、無限の世界を広げていく。これは、須弥山を中央に置いて、七金山が周囲を成し、さらに四方の海に浮かぶ四州を色別した発想と同じものであろう。東(勝身州)を黒、西(牛貨州)を赤、南(瞻部州)を青、北(俱盧州)を黄と定めた印度仏教における世界観の図画表現が、曼荼羅として残されているのである。この色相的表現法は、当然のことながら、密教の中に伝わっている。

密教美のなかに、聴覚、視覚、触覚、味覚、嗅覚および意をよりどころとした極彩色の観念がいつも想定され、しかもそれらの色がそれぞれの対象を経験しながら、少しずつ上空の上、下の全域に拡大されてゆく、という「一つのひろがり」を見出そうとするものがある。すなわち、五感を越えた世界にあるものを求めるものが、宗

教であるからで、極意にいう五つの彩色を印相とともに感得する場合に「我」が身体を感得し、また身体を捨てるとき、これらの五つの感覚器官、ならびに第六の意（こころ）を引きつがれて進む必要はない。いいかえるならば五彩色の活動は、この肉体すべての感覚器官にかかわり、胎内に生れかわることがあるのはそのためである。したがって、密教表現の可能性の中に視覚はもとより、聴覚や触覚や嗅覚や味覚などの「生きている彩色」が想定されつづけるのも無理のない話である。なるほど、この世がなりたっている地、水、火、風、空の五大の元素は、黄色、白色、赤色、黒色、青色にあてはめることができ、それぞれ五色の音があり、感じがあり、味があり、匂いさえも現にある。単に平面上に描写された五彩をとらえるならば、実修者がいう「五彩の成分を具有する個我（われ）が身体をはなれたり、また身体に宿ったり」などと五色の感得の過程を区別するようなことはありえない筈である。密教の行者は、この理論を応用して「行者観」をうちたてているのであろう。なぜなら行者の身体は五彩色を「五輪所成のからだ」として、肝臓は地大、心臓は火大、脾臓は空大、肺臓は水大、腎臓は風大のシンボルであるというからである。このように、五感を越えた宗教的観念の世界を具体的な実在と結びつけるのに、色相をもって表現することは、論述したり、説法を繰返すよりもはるかにわかり易くなる。原色をより多く基本色として取り扱っている（基本理念の色相として）点をみても、認識し易く、そして感情移入し易い色をもって基調としていることがわかる。そして、この極彩色の多用と配色は、時代の進歩・理念の高度化と共に、種々に工夫を凝らしていくことになる。

仏教図像学における像容は、形の上で意味を持たせたものであるが、色彩における体系もまた、一つの区分を有すると言えるのではないだろうか。原初における印度哲学の宇宙の色別表現法や宗教上の色別表現は、仏像や仏具にも示されるが、特に絵画的表現をとった曼荼羅に最も顕著に、また詳細に現われていると言えるのではないだろうか。

密教絵画のひとつ曼荼羅と暈綱の発想

ここまで曼荼羅の形態（絵画表現）と色彩の原型を訪ねてみた。形態上の図柄を起こすにしても、色彩上の色相をみるにしても、絵画としての成立を成す為には、絵画とは何か、という地点を振り返ってみる必要がある。

絵画的表現の主体は「光」である。光は方向性を示唆する。光は形態を映し、色彩を生み出す。と同時に光は影を発し、そこに立体感を要請する。立体感は、光と影を二分するものではなく、陰翳は中間的存在を確定させる。白紙に一つの点を印すことは、方向性であり、形態である。その形態を表現するものは色彩であり、一つの点によって白紙は単なる平面から立体となる。視覚を通して表現される、白紙と点は、世界を創造する。点の残影は、意識の中に陰翳を残す。ここに絵画が始まる。

「光」ある所、絵画が存在する。

今、形態として眺めてみた曼荼羅を一例として、光すなわち絵画的表現を、わずかながら分析してみる。

前出の東寺、伝真言院曼荼羅を例にとって考えてみる。両界曼荼羅図は、真言密教の根本教典である大日教によって描かれた胎藏曼荼羅と、金剛頂経によって描かれた金剛界曼荼羅を対幅として仕上げたものをいう。

真言密教寺院では、本尊の如何にかかわらず、東西に相対するように掛けられるべきものとされている。この両界曼荼羅は弘法大師が入唐帰朝の際に、その師阿闍梨から授けられもち帰ったものがはじめてである。両界曼荼羅の最古のものは、高雄（神護寺）子島寺の子島曼荼羅（奈良国立博物館所蔵）であるが、経理の基本的形態としては、伝真言院曼荼羅を正統としている。

両界曼荼羅と呼ぶように、胎藏界図と金剛界図があるように、常に一対として宗教上は扱うが、仏画の構成としてみると、胎藏界図は古い伝統のなかから出発したものとみられるが、金剛界図は全く新しい形式の仏画というべきものである。この両界の曼荼羅は本来別個にその構成の来歴、意味を考えなければならないとされている。

今、その古い形式原初の発生理念に近いとされる胎藏界曼荼羅図をみると、図1のようになる。中央の大日如来、八葉の弁の四仏（宝幢・開敷華王・無量寿・天鼓雷音の四如来）四菩薩（普賢・文殊・観音・弥勒の四菩薩）を納め、それらの如来、菩薩の展開として、外部に向けて各種尊体が画かれていく。その際に絵画的手法として重要性を持っているのは、外部に向う程尊体が小さく画かれていくことである。これを光の方向性としてみた場合、中心から外に向っていることになる。光の中心は、あくまでも大日如来であり、信仰の対象物としての象徴的存在の意義を高からしめているのである。

光の中から放射状に徐々に細かく画かれていく精神世

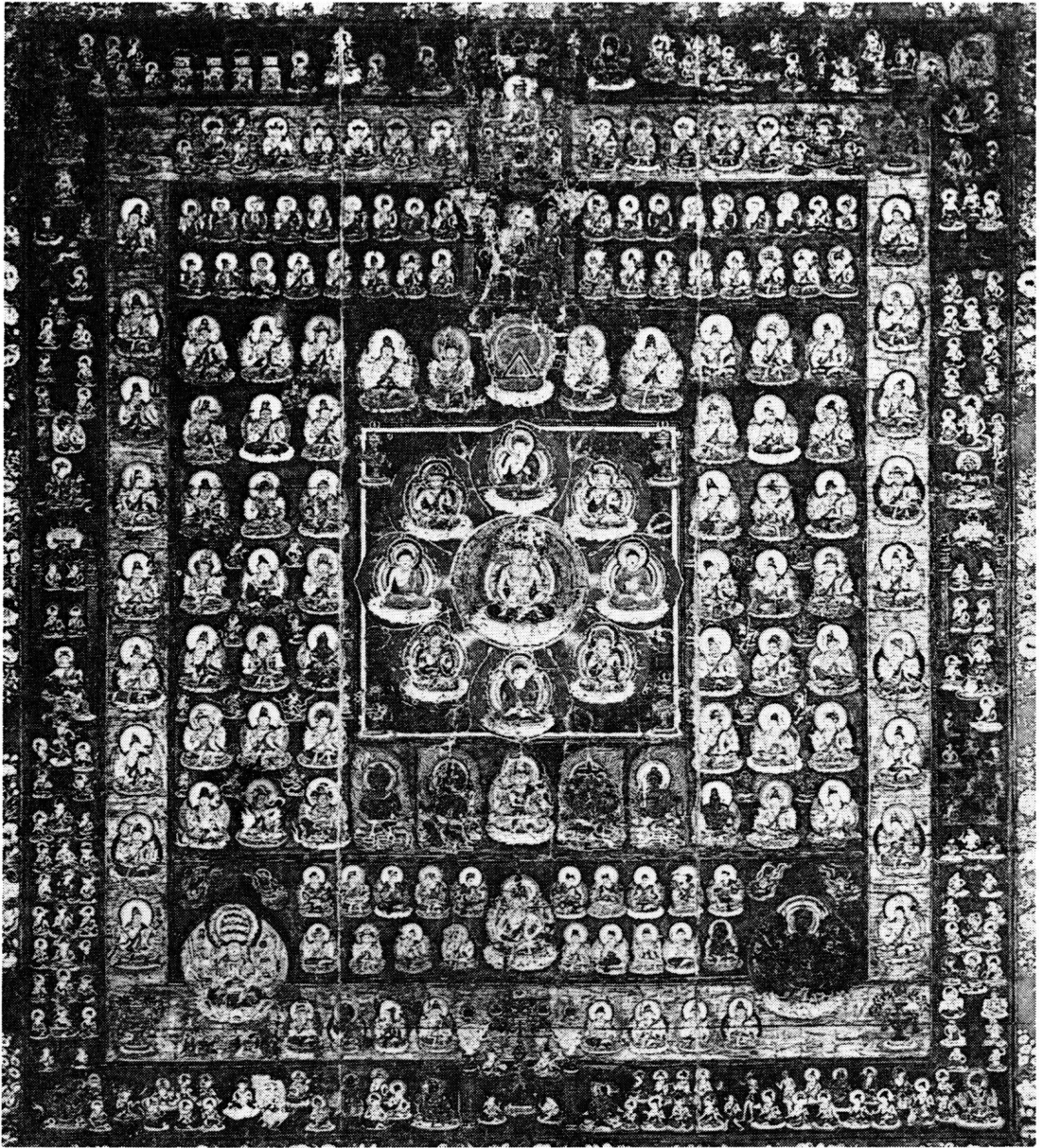


図 1

界は、空間宇宙としての同心円波動の図形を根本として
いとみることができる。これは、前出の印度仏教理念
の宇宙観を根元的に思惟したものであるとも考えられる。

同心円波動無限界を基調とする世界観は円の中心が須
弥山であり、四海、四州を従えて広まる。それを考え合
わせた時、胎藏界曼荼羅図の描出法の基礎を理解し得る。
ここで、この胎藏界曼荼羅を一つの実験材料として、そ

の絵画の手法の今一つのもの、即ち形態上からみる色相
感を把えてみたい。その実験例が2図である。図像の大
まかな輪郭のみを図としてみた時、点の移動（図像を点
と考えると）は明らかに絵画の手法の上で、一つの単純
な光の方向性を示唆するものとなっている。形の大きな
ものを中心に置いて、四方に広がる点は大から小へ徐々
に移行し、外輪では極小点としての存在となる。ここに

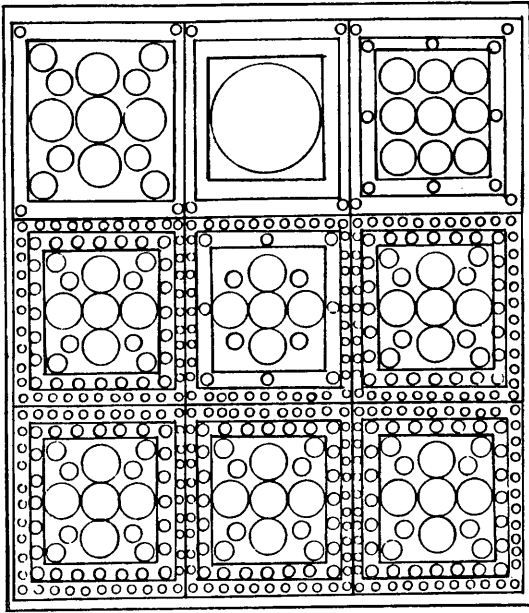


図 2

宗教的発想、或いは、哲学的理念を求めているのであるが、絵画的分析の上に立つと、明らかに「ぼかし」の手法として見る事ができるのである。この図柄による「ぼかし」的手法は、水墨画に通じるものがあり、また、色彩感覚論的には暈網彩色と考え方を一にするものである。勿論、胎蔵界曼荼羅そのものの発生時に、暈網的な絵画的用法を自意識の上に置いていたとは限らないが、図柄構成に無意識に働きかけられたものであっても、暈網の発生、または、その歴史の一路であると考えた時、大変に興味深いものである。

形態の表現法に暈網的な発想を見ることができる以上は、当然、色彩の表現の中にも、その端緒となるものが発見できないであらうか。

印度仏教哲学の宇宙観は、同心円型波動の形をとると前出したその一例として、チベットに残る慈悲と忿怒の円相世界曼荼羅を例に上げた。ここで思い返すことは、四方の海、四州の精神世界を形成するのに、色別法を用いたことである。東西南北を黒・赤・青・黄と定め、色覚による認識と、精神世界との統一を測っている。また、真言密教に於ける地=黄、水=白、火=赤、風=黒、空=青の「五彩色」の観念、肝臓=地大、心臓=火大、脾臓=空大、肺臓=水大、腎臓=風大のシンボル化を、身につけた「行者観」などにみられる色彩感覚は、曼荼羅描写上の重要な色彩構成である。しかも、この色彩表現は、

形態上の同心円波動形と相まって、段階的描写、または、くり返しによる輪型表現によって深められ、進歩し、複雑化の道をたどっていると考えられる。前出のチベットの曼荼羅、慈悲と忿怒の円相世界曼荼羅に於ける同心円波動宇宙観の色彩の繰返しは、色調の波を呼び起して無限を表現しているのであるが、この色の繰返しは、光の方向性であり、光と影の描写であり、立体感、陰翳の絵画的手法である。さらに重要視しなくてはならないものは、その間をうめ込んでいる諸仏、諸尊の中間的色彩描写である。この表現法は、個々の仏尊を描くものではなく、諸尊の色調が、中間色の表現によって、暈網感覚を示している所にある。同色の繰返し、その間をうめる色調の歩み、この色彩の多用化、複雑化の誕生は、暈網の基本的発想と酷似している、というよりは、明らかに暈網彩色そのものと云うことができるのではあるまいか。

真言密教絵画に於ける暈網彩色の多用は、その根元に、印度仏教哲学の宇宙観を内蔵し、その宗教的理念、そして民衆の帰依をさそうための具体的描写として生れ出たものと考えられる。それは他の宗教に於ける仏像や説教などと共に、布教の方策に一つの道を開き、印度から中国に渡り、さらに微細な表現を駆使して完成の域に達し、日本各地で多大の賛同を得て花開いた曼荼羅と共に歩んできたことを立証するものであるとも云える。この間には、多くの信仰者が工夫を積み重ね、また仏画絵師が丹精込めた筆を尽くして、信仰と祈りの世界をきづいてきたであろう。その長い歴史の歩みには、今、単純に暈網彩色を人口に膾炙することを許さない重みを感じる。

あとがき

光と影、二分されるべき世界の中間にある色合い。その自然の移行は、夕暮れがせまり月が照らすように、自然界の摂理であると言える。海は浅瀬から深みに進む、それは高きより低きに流れる。この間を保つ自然界の摂理は、絵画的表現においても破る訳にはいかない。

暈網彩色は色相の世界において、その摂理を具現化した手法である。暈網彩色の研究に真言密教絵画が欠かすことのできない研究材料であると思いついて、真言密教の世界に足を踏み入れてみたが、真底、その絵画的技法のみを知り尽くすことは困難であった。印度の古代思想、哲学から、仏教の誕生、チベットに残る曼荼羅、中国三千年の歴史そして、空海と遣唐使、真言密教の成立と発

展等を知る必要性も共に高まり、研究の道の膨大なることを知った。印度を訪問し、中国の古都西安（長安）を歩み、耳目にふれたものは多かったが、それはなお、端緒であるに過ぎなかった。

なお、今後中国における暈綯彩色の発展の過程、西方文化の影響、そして、日本に残された壁画や、曼荼羅などの顔料の変化、風化に供なう色の探究等によって、研究をすすめていきたい。

参 考 文 献

- ・真鍋俊照：曼荼羅の世界 人文書院（1981）
- ・佐和隆研：日本密教「その展開と美術」（1966）
- ・高田修，柳沢考：仏画，小学館（1979）
- ・長沢和俊：東西文化の交流「新シルクロード論」白水社（1979）
- ・杉山二郎編：日本の美術「天平彫刻」至文堂（1969）
- ・宮坂有勝他：空海と真言密教，読売新聞社（1982）
- ・佐藤雅，赤池照子：暈綯彩色と宗教（密教）とのかかわりについての一考察 紀要第23集(1)（1983）
- ・カタログ，その他
弘法大師と密教美術展，東京国立博物館（1983）
大チベット展，大丸東京店（1983）
アジアのコスモス（宇宙観展）マンダラ，ラフォーレミュージアム（1982）
醍醐寺密教美術展，東京国立博物館（1950）
シンポジウム，密教とは何か，高野山東京別院（1983）