

2003年度 Ⅲ.仏教学特殊講義：アジアのマンダラ

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/23978

III. 仏教学特殊講義：アジアのマンドラ (後期)

1. チベットのマンドラ (1)：ラダック

アルチ三層堂のマンドラが、マンドラひとつひとつに重要性をおくのではなく、マンドラを配した部屋の空間に重要性をおいたというのは、非常におもしろいと感じた。次週でそのことをもっと詳しく説明してもらいたいと思う。

アルチ寺三層堂の2階は、ラダックの代表的なマンドラ壁画であるばかりではなく、チベットの仏教美術の代表例のようにもしばしば紹介されます(実際はかなり特異な様式の世界です)。これらのマンドラが金剛界系のものであることはわかっているのですが、その典拠となった文献や教理は不明です。寺院の中に壁画や彫像をどのように配置するかというプログラムの問題は、それらの作品を理解する上では重要なのですが、明確な説明を与えることはむずかしく、多くの場合は推測の域を出ません。アルチ寺の中には三層堂の他にも、大日堂、翻訳官堂、新堂などにもマンドラが壁画として描かれていますし、授業の最後にお見せしたツァツァプン寺もマンドラで飾られたお堂ですが、いずれもその配置プログラムが何を意味しているかはよくわかりません。今日取り上げるギャンツェのペンコル・チョルテンは、ラダックからずっと離れた中央チベット南部に位置する名刹ですが、比較的わかりやすくマンドラが配置されています。

『マンドラ』の写真は色彩が鮮やかすぎてグロテスクに思えた。このような壁画はどのような方法で描かれているのですか。壁面に絵の具のようなものを塗りつけるのでしょうか。

『マンドラ』(毎日新聞社)の写真は、刊行年代が古いということもあって、若干印刷の質が悪いようです。使っている紙も厚手のアート紙(表面が光沢のある紙)ではないので、ざらつき感があります。ちなみに装丁は有名な杉浦康平氏で、こ

れ以降もマンドラ関係の本を多く手がけ、さらにその影響を受けたデザイナーがたくさんいます。今回、はじめてラダックに行き、この見慣れた写真集の写真図版が、必ずしもオリジナルの色や感触を再現していないことを知りました。しかし、この書籍がラダックやチベットに関心を寄せる人たちに与えた影響はきわめて大きく、この分野の記念碑的業績と言っていいでしょう。マンドラや密教をはじめて一般の人にも知らしめた本でもあります。グロテスクなのは別にラダックに限らず、チベットの仏教美術全体にもあてはまります。普通の日本人は拒絶反応を示しますが、これは日本の仏像に支配的な枯淡なイメージと正反対だからでしょう。壁画の技法については、私はあまり知識がありませんが、漆喰の壁に下絵を描いて、鉱物顔料で彩色をするのだと思います。表面が光って見えることがあります。これは灯明に用いるバター油の油膜ができていっているのでしょうか。

なぜ日本でマンドラが普及しなかったのだろうか。

日本でもマンドラの伝統はありますが、チベットのように多彩なマンドラは生まれませんでした。そのかわりに日本では金剛界と胎藏の2種のマンドラが重視され、さまざまな作品を生み出しました。それ以外は別尊曼荼羅として、ワンランク下のマンドラとしてまとめられました。また、神道曼荼羅、社寺参詣曼荼羅のように、仏教以外の要素と結びついてできた日本独自のマンドラがあります(これらは前期に取り上げました)。マンドラを見る機会というのは、日常生活ではあまりありませんが、真言宗や天台宗の寺院に行けばしばしば拝観できますし、仏画の展覧会などでも頻繁に取り上げられます。

ひょっとして寺院の壁には何か特別なものが塗り

込まれているというようなことはありますか（マ
ンダラの中央とか）。

たぶんないでしょう。ちなみに、タンカ（キャン
バスを作り、顔料絵の具で彩色する伝統的なチベ
ットの絵画）では、絵の裏側にマントラ（真言）
が、眉間と喉と心臓のあたりに書いてあります。
これを書くことで、絵に描かれた仏に魂を入れる
と考えられました。単なる「絵画」ではないので
す。

グリフォン、ペガサス、ガルダなどの聖獣はイン
ドのものですか。私はギリシャとか西洋発祥のも
のだと思っていたのですが。もしくは西洋から輸
入されてきたのでしょうか。

グリフォンやペガサスは西洋というか、ヘレニズ
ム世界に起源があるでしょう。西アジアかもしれ
ませんが、インドやチベットのオリジナルではあ
りません。ガルダはインドに起源があります。東
南アジアや中国、日本にも伝わっています。想像
上の動物の系譜はなかなかおもしろいようで、い
ろいろな研究も出ています。シンボル事典なども
見て下さい。

忿怒尊のインパクトがとて大きくて興味を持っ
た。人の怒った顔は造形的にはおかしくておもし
ろいものですが、精神的（機能的）に恐怖を感じ
る不思議なもので、とてもおもしろい。最後の小
さいやつは、トキワ荘系の絵でかわいかった。

上にも書いたように、忿怒尊のようなグロテスク
な仏はチベットの仏教美術の典型のように思われ
ています。たしかに忿怒尊はわれわれ日本人には
グロテスクですが、滑稽な感じもあります。私自
身、チベットの忿怒尊を見ても、それほど畏怖の
念は覚えませんでした。しかし、今回の調査でお
とずれた多くのお寺には、ゴンカンという修行堂
があり、そこにまつられている巨大な塑像の忿怒
尊を見ると、やはり不気味さというかおっかない
という印象を持ちました。これまでにそこを訪れ
て祈っていった人々の「念」のようなものがびっ
しりと積もっているという感じもします。最後の
「トキワ荘系」というのは手塚治虫や石ノ森章太

郎とかの漫画家のことですか？

大日如来が女性形をしているのにおどろきました。
どこで大日如来とわかるのでしょうか。手に結ん
だ印でしょうか。それとも文献に残っていると、
周囲のシンボルなどでわかるとか…。

マンダラに含まれる仏たちがすべて女性形をして
いるのですが、それ以外の尊容は金剛界と一致す
るため、その中尊も大日如来と考えられているよ
うです。根拠については不明ですが、金剛界マン
ダラの中に、尊名を女性形とするマンダラの種類
があるので（三昧耶マンダラ）、それと関係があ
るのかもしれませんが。アルチ寺三層堂のマンダラ
の解釈はなかなかむずかしいようです。

これだけきびしい自然の中を暮らした人々が、こ
のような美しいものを作ったのは当然だと思いま
す。自然をおそれ、向き合うために、無意識のう
ちにこのような「文化」が自然にできたのでしょ
う。

そうかもしれません。一般に、ラダックを含むチ
ベットや、中央アジアのような荒涼とした自然の
中では、寺院や石窟のような空間に、環境とは正
反対の極彩色の世界が作り出されるようです。現
実世界がきびしいだけ、仏の世界やユートピアの
イメージをふくらませることにエネルギーをそそ
いだのでしょうか。逆に、インドのように自然がお
だやかというか、豊潤なところでは、石窟寺院の
内部空間は、浮彫や彫像を刻む程度で、モノト
ーンな世界でした（アジャンターのような例外もあ
りますが）。

金剛界と胎藏界の違いがわかりません。

私の『インド密教の仏たち』のコラム③と④をお
読み下さい。簡潔にまとめてあります。

美術については素人だけど、描き出される線など
がとて細かくてていねいですばらしいと思った。
それだけ当時の人が、その世界観を作り出すこと
を重要視していたのかと思った。ひとつの寺にど
うしてそんなにたくさんマンダラがあるのかとい

うことを疑問に思った。ひとつひとつに役割とか表すものが違うからなのか。

わたしも美術は素人です（少なくとも創作はしません）。しかし、いいものを多く見ることで、だんだん目が肥えていくと信じています。ラダックの壁画は実際に見ると、写真以上にとてもすばらしく、見飽きることがありませんでした。とくに三層堂のレベルは群を抜いています。これだけの作品がこのような辺境にどうして突然あらわれたのか、不思議ですが、ラダックを含むカシミールは、古くから仏教の正統的な伝統があり、しかも、インドの中で仏教が最後まで残っていた地域のひとつでした。ひとつの寺にたくさんのマンドラがある理由は、今週の事例なども見て、考えてみて下さい。

アルチ寺はそもそもなぜラダック地域の仏教美術の中心になってしまったのだろうか。

アルチ寺がラダック仏教の中心的な寺院であったかどうかはよくわかりません。いくつかある重要なお寺のひとつだったのでしょう。11世紀頃にこの地で活躍したリンチェンサンポという学僧（翻訳官でもあった）が、ラダックや西チベットに多くのお寺を建立し、その内部を彼が好んだヨーガ・タントラのマンドラでしばしば荘厳しました。その中で、現在、もっとも保存がいいのがアルチ寺です。

なぜ、ラダックのマンドラには赤と青が際立つような色づかいをするのだろうか。

赤も青もマンドラや仏画を描くときの基本的な色彩のひとつですが、とくに独特のあざやかさを持つ青（紺色）は、アルチ寺のマンドラや壁画と強く結びついて印象的です。ラダック全体から見れば、とくにこのような色づかいが一般的であるわけではないのですが、アルチ寺の三層堂やその他のお堂のマンドラで見られるため、紹介される機会も多いようです。

釈迦やその他の神の肌は白く描かれているが、インド生まれならもっと肌は黒いはず。なぜ、この

ように描かれるのか。

どうしてでしょうね。インドでは仏教の絵画作品はあまり残されていませんが、たとえば、アジャンターの壁画では、たしかに褐色の肌の色をした釈迦やその前世の姿が見られます。仏の身体の色は伝統的には金色ですが（三十二相に含まれます）、密教の仏たちの場合、それぞれ定められた身体の色があります。大日は白、阿弥陀は赤といったように。金剛界マンドラの場合、中央は大日で、そのクローズアップの写真をお見せしました。もっとも、仏のような「聖なる存在」が、実際の人間と同じ身体の色をしている必要はなく、むしろ、現実にはあり得ないような色の方が、それらしいということもあります。宗教美術では写実性よりも神秘性を優先させるのです。

つぎつぎと見たマンドラが同じように見えた。とくにほっそりとした色白の能面のような仏がうじゃっという、気持ち悪い気もした。

駆け足でお見せしたこともあって、アルチ寺三層堂2階のマンドラは、どれも同じような印象だったと思います。たしかにその表情も能面のようにですが、卵形の顔、独特の切れ長の目、焦点が合っていないような瞳、小さな口元、細長い胴体や手足、華麗な装身具など、一度見れば、すぐに他と区別の付く独特な人物表現です。

仏にはよく手が4~6本あったり、顔が三つなどあったりするものがあるが、そのような（人として）「異形な」形を、わざわざ仏にとらせるのはなぜか。たくさんの手や顔は何らかの「全能」の象徴であるのか。

インドの仏教美術の中でも、密教の時代になると、そのような多面多臂像が広く見られるようになります。これは作品だけではなく、経典などの文献でも明確に記されています。多面多臂の発生の理由はいろいろな説があります。「全能」であることを示すというの、そのひとつにあげられるでしょう。インドの神々の世界を考えた場合、やはり、ヒンドゥー教の神々のイメージも重要でしょう。ブラフマー（梵天）は古くから4面でしたし、

インドラは千の目を持っています。後世、ドゥルガーと呼ばれることが多い女神は、十数本の腕を持ち、それぞれに異なる武器を持っていました。仏教の多面多臂像は、このようなヒンドゥー教の神のイメージよりも少し遅れるようです。もちろん、なぜヒンドゥー教の神も多面多臂なのかという問にも答えなければなりません。

アルチ寺の装飾は非常に色が鮮やかできれいだった。マンダラの外周部に骸骨や手や足が描かれているものがあって、先生の言っていた「地獄」というのは、これのことかなと思った。

マンダラの外周部にある死体などは、「屍林」と呼ばれます。墓場のことで、八方向にひとつずつあるので、八屍林と総称されます。死体以外にも仏塔、樹神、ヒンドゥー神なども描かれます。サンヴァラマンダラやハーヴァジュラマンダラのような母タントラ系のマンダラに、しばしば八屍林は含まれます。母タントラの行者たちは、反社会的な儀礼をこのような屍林で行ったと言われ、そのためマンダラにも描かれると説明されるのですが、そのイメージの源泉がどこにあるのかは、私自身よくわかっていません。

秘密集会（サスポール）の仏は、目がうつろで何かを訴えかけるような表情だった。

そうでしたか。もう一度よく見てみます。サスポールの石窟は岩山の中腹にある狭い石窟で、行者

が中で瞑想や儀礼をしたと言われています。狭い空間ですが、そこに奇跡のように極彩色の絵画が残されています。

チベットの気候というのは、壁画塔の保存に適していたのでしょうか。どんな感じだか、聞いてみたいです。

三千から四千メートルの高地なので、夏もそれほど暑くはなく、冬はきわめて寒いところです。年間を通して降水量がほとんどなく、たしかにこの乾燥していることが、壁画の保存に適しているでしょう。

飛天や仏に踏まれた悪鬼など、日本の仏教絵画にもたびたび登場するモチーフの描き方の、チベットと日本での同一の点、違う点があれば知りたい。 飛天は美術史や文化史の研究者が好んで取り上げるモチーフで、インドから中央アジア、中国、日本と、広範囲の研究がかなりあります。OPACなどで「飛天」で検索してみてください。至文堂の「日本の美術」のシリーズにも「飛天・神仙」で一冊出ています。悪鬼については、このテーマを正面から扱ったものはあまり知りません。インドでは古くはヤクシャや地神が足の下に特定の人物を置いています。チベットでも日本でも密教系の忿怒尊は、しばしばヒンドゥー教の神を足で踏みつけます。

2. チベットのマンダラ (2) : ギャンツェのベンコル・チョルテン

五類諸天の区分の仕方は、中国の五行や西欧の 5 エレメントの考え方に通ずるところがあると思った。この世界が何で構成されているかという問いは、世界共通のものなのだろうか。

5 という数は、たしかに世界の構成要素を表す数としてインドでも重要です。「五大」と呼ばれ、地水火風空からなります。古代ギリシャ哲学でもおなじみの「元素」ですが、インドではおそらく

それよりも古くから、知られていたようです。五類諸天のうち、たしかに地居天や水居天、虚空天は、これらの 5 元素に対応するものがありますが、飛行天と三界主は一致しません。授業でもお話ししたように、それぞれのグループに属するヒンドゥー神が活躍する場所や、とどまる場所として地や水を私は考えていましたが、必ずしも該当しない神もいて、ひょっとすると五大と何か関係する

のかもしれませんが。

前回ではマンドラの中の仏はすべて上に向いた形になっていたと思うが、ギャンツェに来たらもう上から見下ろした（東西南北それぞれの方向に向いた）形になっていた。こうした形式の違いは時代によるものなのでしょうか、場所の違いによるものでしょうか。

この問題は私も関心を持っていて、いろいろなところで書いています。儀礼で使うために地面の上に描かれたマンドラは、放射状に描かれるのが自然だと思いますが、壁画のように垂直の壁に描くと、不自然になります。「水平のマンドラを垂直に起こすときに、重力に従う形にした」と説明したこともあります。インドの文献を見ると、礼拝像として、垂直に描いたマンドラも古くからあるので、機能（礼拝の対象か、儀礼の舞台装置か）とか、表現方法（絵画か、砂のマンドラか）という違いで、使い分けていたのではないかと、現在では考えています。ギャンツェの壁画のマンドラが、ラダックなどとは異なり、放射状に描かれているのは、マンドラを絵画（チベットでは「タンカ」と呼ばれます）として描くときにも、このように描くのがすでに一般的だったからでしょう。ちなみに、普通の日本人にとって、マンドラとは絵画であり、垂直に飾るものという思いこみがあります。しかし、マンドラの構造を説明するときには、平面に放射状にしたものの方がわかりやすいので、砂マンドラやギャンツェのマンドラをしばしば素材とします。

なぜ「大マンドラ」と「羯磨マンドラ」は形がほぼ一緒なのですか？というより違いがわかりませんでした。

どうも違いはないようです。金剛界マンドラの典拠となる『金剛頂経』には、羯磨マンドラは「大マンドラにしたがって仏の姿を安置せよ。金剛薩埵などの姿にしたがって、印を持った女尊を描け」と説明されます。これによれば、菩薩たちを女尊の姿で描くことになりましたが、ペンコル・チョルテンでは、実際は通常の菩薩の姿で、金剛薩

埵などは描かれています。これは注釈書を書いたアーナンダガルバが、「金剛薩埵などにしたがって、印やシンボルをともなった姿で描く」と述べていることによるようです。なお、経典に女尊の姿で描くように指示があるのが、羯磨マンドラが別名、供養マンドラとも呼ばれることによります。金剛界マンドラでは供養を表す仏たちは、通常、女尊の姿をとるからです。

今日はややこしかったです。どこにどんな仏がいたのか、覚えられそうにはありません。系統だっているのはわかるので、構成はそれなりに理解できそうですが。

おそらく大半の方が同じような感想をいただいたと思います。専門に研究するわけではありませんので、細かい仏の名前などまで詳細に覚える必要はありません。4つの仏のグループがそれぞれ6種（もしくは10種）のマンドラを持ち、さらにヒンドゥー教の神の4種のマンドラがあることという程度でいいと思います。むしろ、金剛界マンドラとは日本に伝わるような1種のマンドラではなく、このような複数の原理を組み合わせて作り出した、一種の構築物であるということを理解して下さい。マンドラは「仏の世界」を表したものであることは一貫としていますが、その表現方法は経典や時代によって異なるのです。また、ペンコル・チョルテンでは、これらの金剛界マンドラを含め、建造物の内部空間を、仏の世界のヒエラルキーによって統一している点も重要でしょう。

今回扱われたペンコル・チョルテンの中に描かれているマンドラは、そもそも何のために描かれたのでしょうか。マンドラは弟子を仏とするためや、仏像に力を与えるために描かれるために作られていたと思うのですが。

おっしゃるとおり、弟子の入門儀礼や仏像の完成式にマンドラが用いられ、それがマンドラの本質的な構造や機能を知る上で決定的であることは、前期の私の授業などで強調しているところです。しかし、チベットではマンドラがこのような儀礼の装置として用いられるばかりではなく、前回の

ラダックでも見られたように、寺院を装飾するモチーフとして重要な役割を果たします。これは、おそらくインドでは考えられなかったマンダラの機能でしょう。インドではマンダラを布に描いたり、浮彫でその仏たちを表現することはあっても、寺院の壁画として描く例はおそらくなかったからです。これに対し、チベットでは一種の壁紙としてマンダラが用いられたのです。それと同時に、チベットにはさまざまなマンダラがインドから伝えられ、それが蓄積されていったことも重要です。チベット仏教は無数のマンダラに関する知識を有していたのです。本来、マンダラとは1種類だけで「仏の世界」を表していたにもかかわらず、このような無数のマンダラによって「仏の世界」を構築することが、可能になります。その場合、ひとつのマンダラは仏の世界というジグソー・パズルの1ピースにしか過ぎません。

階層構造がとてもおもしろいと持った。その中に実際に入ってみたいと思った。ヒンドゥー教の神々や后をのせるというのは、マンダラにのせるときに、彼らにしかない役割みたいなものがあるからのせるのだろうか。自分の宗教だけでなく、他の世界もあるということ、改宗した他宗教の神を用いることで示しているのだろうか。それとも、その宗教内でヒンドゥーの神が持つ役割みたいなものがあるのか。改宗しても神は神だからなのか。謎だらけです。

密教におけるヒンドゥー教の神の位置づけは、たしかに難しい問題です。マンダラの周囲に描かれたり、降三世明王のように、足の下にヒンドゥー教の神を踏んでいるのは、彼らに対する仏教の仏たちの優位を表すと、しばしば説明されます。しかし、これは一面的な見方だと私は思います。マンダラの歴史を見てみると、金剛界マンダラに限らず、ヒンドゥー教の神々を含むマンダラが数多くあります。とくに、規模を拡大したマンダラの場合、仏教の仏だけでは足りないで、ヒンドゥー神が多数動員されます。これまで見てきたように、マンダラに含まれる仏たちは、マンダラの種類ごとに大きく変わりますが、ヒンドゥー神の顔

ぶれを見ると、ほぼ一定しています。つまり、彼らの人気はほとんど変化がなかったことがわかります。周辺からではあっても、仏教のマンダラを実際に支えているのは、このようなヒンドゥー神だったとも言えるのです。密教の仏とヒンドゥー神との関係については、他にもいろいろな問題を含みます。拙著『マンダラの仏たち』の最終章でくわしく考察しているので、関心があれば読んでみて下さい。

大マンダラを描くときに、まわりに1000の仏を書くのはとてもたいへんそうだ。ハンコみたいなものがあったら便利だと思った。たしか6層(5層)より上は、行けなかった(森註・この質問をした方は、ペンコル・チョルテンに実際に行っています)。チベット人も入ることができないのだろうか。僧の像はとても気味が悪いと思う。(上にのぼるにつれ)なぜあんなにうさんくさいのだろう。

賢劫千仏を描くのはたしかにたいへんそうですね。チベットでも日本でも、仏画などを描くときに、下絵を用いることがあります。同じ仏であれば、同じ下絵を用いることができるので、省力化が図れます。ハンコは用いなかっただけでしょう。ただし、すぐれた絵師であれば、同じものでも異なるものでも、気にせずどんどん描いていったと思います。また、ペンコルのマンダラはこのような細部でも、少しも手を抜かず、きっちり描かれています。後世の補筆のあるマンダラでは、無惨な修正が行われていて、画家の力量の違いを痛感します。上の層に行けないのはおそらくチベット人でも同様でしょう。無上ヨーガ・タントラに属する仏たちは、少し紹介したように、半裸で明妃(配偶神)を抱擁したショッキングな姿であるため、一般の参拝者の目には触れないようになっているからです。僧の像や絵を含め、チベット寺院がわれわれ日本人にとって気味が悪いのは、同感です。写真集などで見ているのと、実際に寺院に行ってみると全然違いますね。

ピラミッドやボロブドゥール、そして今日のペン

コル等、太古から多くの文明や宗教で、その象徴的建造物が、幾何学的な設計がなされている。それは見た目の美しさもあるだろうが、宇宙的な意味が大きいのでしょう。しかし、左右対称のものや、そういった幾何学的なものを見たときの不思議な感じは何であろうか。マンドラを見たときもそうだが、単に美しいという感じではなくて、何とも言えない力というか…。それを昔の人は宇宙的安秩序というか、見えない力として、こういった幾何学的な図形、建築で表現したのだろうか。今日は、いろいろ形式ばったことが多くて、頭がパンクしそうでした。しかし、友人がここに行ったという話を聞いて、チベットに行きたい欲が大きくなってきた。

おっしゃるとおりで、古代以来の巨大建造物はしばしば宇宙論的な意味を有し、幾何学的、対称的な形態を持ちます。建築そのものが、人間にとってひとつのコスモスであるからでしょう（宗教学者のエリアーデなどがしばしば強調します）。このような巨大建造物が王の墳墓のようなことが多いのも興味深いです。権力者たちは理想的な世界で永遠に生き続けることを、死後に期待したのでしょう。また、建築のおもしろいところは、「聖なる空間」を表すためにどんなに奇抜な発想で設計しようとも、実際に作る事ができて、その中に人が入れなければ意味がないということです（あたりまえのことですが）。これは仏像などにもあてはまることですが（作れないような形や、安置することのできないような仏像は作っても意味がありません）、建築はさらに実用という点で、制約が多くなります。寺院や教会などの宗教的な建築物の場合、このことはとくに重要になるでしょう。そこは「神の家」という現実を超越した聖なる空間であるべきなのですが、実際にそれを地上に作るためには物理的な制約があります。いずれにしても、建築、絵画、彫刻など、聖なるものが持つ力は、たしかに興味深いものがありますので、いろいろ考えてみて下さい。チベットにもぜひ行って見て下さい。

最初、図を見たとき、下の方は 5 層の外壁が堀の

ように段々になっているだけかと思ったんですが、ちゃんと 1 階、2 階…と部屋の中になってるんですね。ひとつの階層がいくつかに分けて呼ばれているようですが、ということはそれぞれ何部屋にも分かれているのでしょうか。物語とかはよく建物の外壁に描かれていますけど、マンドラは外には描かれないものなんですか。

ペンコル・チョルテンはピラミッドのような外見をしていますが、中はいくつもの小部屋に分かれています。下の層ほど、そのような小部屋がたくさんあって、迷路のようです（ちゃんとシンメトリーになっていますが）。お堂の名前は、たいてい、その部屋の中心に置かれた仏の名前から取られています。ペンコルに限らず、チベットの僧院では、建物の外壁を特定の壁画で装飾することはほとんどありません。装飾的に仏像を安置することもないようです。そのかわり、内部はあらゆるすき間を埋めつくすように、壁画を描きます。建造物の内部空間を、聖なるものの姿で充満させるという感覚でしょう。

・研究報告の最後にあった「色」の話が興味深い。図版などを見比べながら、ゆっくり読んでみたいと思った。それで、実際に混色してみたい。

・ペンコル・チョルテンについては、どんな社会の中で、誰がどんな人に作らせたのか、その目的は何かといったことが気になった。描いた人はたくさんいただろうし、それぞれ技術も個性も差があったと思うが、そんな差は作品に認められるのだろうか。描いた人たちはみんな、自分が何を描いているのか、その意味するところをちゃんと理解していたのだろうか。

研究報告の中の「色」についての論文は、佛教大学教授の小野田俊蔵氏のものです。この方はチベットの論理学を専門にするすぐれた研究者ですが、その一方で、実際にタンカ（チベットの絵画）を制作されています。民博のマンドラ展では、そのプロセスを展示されて、図録でも解説されています。この方のホームページも、チベット情報が満載で充実しています（佛教大学のホームページからたどれます）。ペンコル・チョルテンの建造や、

壁画の制作の背景についての疑問は、たしかにそのとおりですが、マンダラだけを見ていてもわかりません。当時のこの地域の政治状況、仏教教団のあり方、実際に製作を指揮した人物の思想や立場などから考察すべき問題でしょう。そのうちのいくつかは、研究報告の中で正木氏が簡単にまとめていますし、より詳しくは、授業で回覧した Lo Bue の Gyantse にあるようです。壁画を実際に描いた人々についての情報は、おそらくほとんど伝えられていないと思いますが、これだけの規模ですから、相当数の絵師が携わったでしょう。様式は基本的に同じですが、細部の表現などで、かなりの相違点があります。かれらは壁画ばかりではなく、タンカのマンダラも描いていたでしょうから、マンダラの描き方に関する知識は豊富なはずですが、それが何を意味しているのかについては、おそらく関心を払わなかったと思います（少なくともわれわれのように）。

経典そのものではなく、経典の注釈書に規定されている世界が描かれているのにおどろいた。「仏の世界」と言っても、それは経典の中で説かれてるのではなく、註釈によって作られた点もあるのだろうか。

インドの宗教文献は、仏教に限らず、基本的な聖典と、それへの膨大な注釈書からなります。歴史

上の思想家の多くは、自分たちの思想を注釈書という形で表したのです。マンダラの場合は、さらにプラクティカルな問題があります。経典に見られるマンダラの記述は、たいてい、きわめて簡略です。それだけを見て、実際にマンダラを描くことはほとんど不可能です。わからないところも、当初は口伝のような形で伝えられたと考えられますが、時代が経過すると、それを注釈書や儀軌（ぎき、マニュアルのこと）の形で、文字にします。しかし、その段階ですでにさまざまな伝承があったり、注釈書などの作者の独自の考え方があらわれたりします。

マンダラの色には何かきまりがあるのですか。東が青、南が黄色、西が赤、北が緑というのが目立ちます。

マンダラの彩色にはこれに白をくわえた 5 色が基本です。黒が加わることもあります。これらの 5 色は、マンダラの中央と四方の 5 人の仏、すなわち五仏の身体の色に対応します。金剛界マンダラの場合、東の青は阿閼、南の黄色が宝生といった具合です。金剛界以外のマンダラで、五仏が登場しないものも、五仏と同体関係を持つことが多く、それに応じて塗り分けられます。ただし、5 色には元素の色や、マンダラの楼閣を載せた須弥山の色、儀礼の色などと結びつける解釈もあります。

3. チベットのマンダラ (3) : ゴル寺のマンダラ集

今日で理解が追いつかないギリギリのところに至った。ここが踏ん張りどころだと本能が察知している。

「本能が察知する踏ん張りどころ」というのは、なかなか巧みな表現で恐縮します。前回の授業は、マンダラの配列についての謎解きに時間をかけて、作品全体には十分な説明ができず、反省しています。以前に書いたものがあるので、自分ではわかっているつもりだったのですが、いくつか肝心なことを言い忘れ、理解しづらかったと思います。

今回、冒頭で少し補う予定ですが、ポイントをここでまとめておきます（少し長くなりますが）。

45 種のマンダラを 14 枚の絵画（チベットでは「タンカ」といいます）に描いた 15 世紀の作品を取り上げ、その内容と、成立の背景をたどることが中心でした。これらのタンカは 12 世紀初頭にインドでできた『マンダラ儀軌書 ヴァジュラーヴァリー』に依拠していることが、各作品の上部中央の銘文に示されています。しかし、単にこの文献をもとに描いた作品ではないことが、配列

の点などからわかります。文献の中の少なくとも次の項目にそれぞれ手を加えなければ、作品に直接結びつけることはできません。

①マンドラ儀軌書に説かれる 26 種のマンドラを 42 種類にする。

②42 種のマンドラを、マンドラ儀軌書とはまったく異なる順序にする。

③『阿闍梨所作集成』から 3 種のマンドラを加える。

④実際に、14 点のタンカを制作する。

それぞれの解決策を以下に示します。

①従来『マンドラ儀軌書』に説かれているマンドラの種類が 26 種であるとされていたが、これはこの文献の著者自身の示したのではなく、研究者が便宜的に理解したもので、文献を詳細に検討すれば、42 種のマンドラを数えることができる。またチベットの文献には『マンドラ儀軌書』のマンドラの数 42 と数える伝統があったことを伝えるものがある（これについては授業ではふれませんでした）。

②新しい順序は、マンドラやそれが依拠する経典の一般的な分類法である「四分法」にもとづく。これは、マンドラを用いて行う儀礼である灌頂が、チベットでは四分法にしたがって異なることによる。いっぽう、『マンドラ儀軌書』の段階では、灌頂はいずれのマンドラでも共通の方法で行われ、そのため、マンドラの配列は、マンドラ制作を説明するのに便利のように、形態にしたがって、似たものが集められている。チベットでは『マンドラ儀軌書』に従いながらも、四分法のそれぞれで異なる方法で灌頂が行われたことが、歴史書などから確認できる。

③『阿闍梨所作集成』はその名称の通り、密教の阿闍梨（師僧にあたる）の儀礼次第をまとめた文献である。注目されるのは、ここで問題となっている『マンドラ儀軌書』や、それと密接な関係を持つ儀礼文献を、そのまま一部に含んでいることである（つまり、パクっているということです）。さらに、おそらくネパールで流行していた儀礼やマンドラについての情報を含み、ここに 14 番目のタンカにあった 3 種のマンドラについての解説

もある。『阿闍梨所作集成』はネパールで流布していたようであるが、これをネパールからチベットに導入したのが、ササン・バクパなる人物である。ササン・バクパは『マンドラ儀軌書』と『阿闍梨所作集成』に含まれるマンドラの瞑想に関する著作があったことが、後世の文献で確認できる（ただし、実際の著作は現存せず）。このマンドラとは『マンドラ儀軌書』42 種と、『阿闍梨所作集成』の 3 種の合計 45 種と考えるのが妥当である（この部分、授業では混乱していました）。

④ササン・バクパの弟子であるクンガ・サンポ（14～15 世紀）はゴル寺という僧院を建て、ゴル派の開祖となった人物であるが、彼の伝記には、ゴル寺の内部を飾るためにネパールから絵師を招き、『マンドラ儀軌書』のすべてのマンドラと、『阿闍梨所作集成』の 3 種のマンドラを描かせたことが記されている。このマンドラこそ、問題にしている 14 枚、45 点のマンドラである。現存する作品が、きわめてネパール的な要素が濃厚であるのは、このためである（別の話になるが、その後、チベットの絵画の中にネパール的な様式をもったゴル派が誕生した）。

長い説明になりましたが、①は『マンドラ儀軌書』を読み解くことでわかりますし、③と④は裏付けとなる文献資料が証拠となります。やっかいなのは②の配列の問題で、なぜ変更しなければならなかったのか、もとの『マンドラ儀軌書』の配列と、14 枚のタンカの新しい配列は、それぞれどのような理由でそうなっているのかが説明できなければなりません。そのために持ち出してきたのが、「マンドラは儀礼の装置である」という、これまで何度も繰り返してきたマンドラの定義なのです。

授業でお話ししたように、この作品については 97 年の美術史学会例会で発表し、翌年の学会誌『美術史』で活字にしました（先週の資料の文献リスト参照）。マンドラについて、ある程度の基礎知識があれば、誰が読んでもわかるように書いてありますので、一度、挑戦してみてください。必要な人にはコピーを差し上げます。

「理念」と「実用」、「理想」と「現実」の折り合いの妙を感じますね。「仏典（理念）」と「マンダラ（実用）」の関係を見てみると。理念と実用も時代の流れや人によって移ってゆきますし、そもそも人間界ではうまくかみ合わせようとするのが当たり前でしょうから。

はじめに建築物における「聖」と「実用」の話を少ししました。この問題は建築だけではなく、宗教美術にもあてはまります。どんなに崇高な仏像を作っても、それが安置できなかつたり、見る者が理解できないようなものは、礼拝の対象にはなりえないでしょう。たしかにこの問題は「理念」と「実用」とか、「理想」と「現実」、さらに簡単に言えば「ホンネ」と「タテマエ」という二項にまとめることができますが、美術作品としてとらえる場合、さらに「美」という項目を立てて、三者の均衡の上で成り立つと見ることもできます。つまり、宗教美術として成り立つためには「聖性」「美」「実用性」の三者のほどよいバランスが必要になります。はじめのふたつは、理想や理念にまとめられそうですが、実際はそうではありません。聖なるものが必ずしも美しいとはかぎらないからです。グロテスクなもの、奇異なもの、人が目をそむけるようなものも、しばしば聖なるものとなります。たとえば、チベットの美術に現れる多面多臂は、実際に存在したらじつにグロテスクな姿ですが、アイコンとして定着しています。それは、単に手や顔が多ければいいというのではなく、ある程度のバランスを保ち、しかも実際に制作できる範囲で押さえられているからです。もちろん、そのバランスは絶対的なものではなく、地域や時代、民族性などのさまざまな条件によって左右します（一般にチベットの仏教美術は、現代の日本人の目には奇異なものに映ります）

なぜこれほど仏の世界を幾何学的に描くのかと思ったが、チベット人たちは仏と人の世界を厳然と分ける部分大きいギリシャ神話の神の世界と同じ感覚にとらえていたからではなからうか。日本の神話は神の世界と人の世界が非常に似ている。後の神仏習合も考慮に入れると、日本でマンダラ

的幾何学的模様をあまり見かけない理由があるのではないかと思う。

マンダラに描かれた仏の世界が、きわめて整然と幾何学的に描かれているのはその通りです。たしかにその背景には仏の世界をどのようにとらえるか、われわれの現実世界とどのような関係にあるかが重要なポイントになります。マンダラの幾何学的世界はすでにインドで成立していますので、神と人の関係はむしろインドにおけるこのような問題ととらえるべきでしょう。その背景にはインドにおける伝統的な世界観（コスモロジー）とその表現の方法がまず第一にあげられます。また、仏教を含むインドの思想や宗教が世界の構造を分析するとき、有限個の原理でこれを行うことも関係します。すべての現象や存在は、いくつかの原理にまとめられることで把握され、これがマンダラの構造に反映されます。日本仏教でもマンダラは受け継がれましたが、このような背景はほとんど理解されていなかったでしょう。仏の集合図や礼拝図として受容されたために、マンダラ重要な要素である幾何学的な構造は次第に姿を消していきます。別尊マンダラの多くが、金剛界や胎藏のような四角い枠を持たないことは、そのよい例です。「世界をどのようにとらえ、それをどのように表現するか」ということが、マンダラを理解するためには必要なのですが、伝統的に日本ではこのことはほとんど問題にされなかったようです。

今日見たように、マンダラに銘文があってそれにかかわった人の名前などが分かるといったことはよくあることなのでしょう。

多くはありませんが、いくつかあります。とくに、今回取り上げた作品のように、作品制作の目的が追善などの場合には、それが明記されています。

授業とは関係ありませんが、ずいぶん前に先生が、最近マンダラが流行っていて、「立体マンダラキット」のようなものがあると言っていたと思います。どうしたら購入できるのですか。（みんぱくのパンフレットに、附録としてマンダラ塗り絵が

ついていましたが…) ちょっと組み立ててみたいです。

立体マンドラはチベットで誕生したもので、木や金属でできています。現在でもチベットの僧院などで実際に制作にあっている人がいます。以前に私がお話ししたのは、このような伝統的な立体マンドラを、ペーパークラフトで作る人たちが欧米や日本ににいるということだと思います。私の翻訳した『曼荼羅大全』（東洋書林）の原著者の M. ブラウエンもそのひとりで、本の中には自分で作ったペーパークラフトの立体マンドラが、挿図としてたくさん含まれています。民博のマンドラ展では、日本人の瀬戸敦朗氏のペーパークラフトの立体マンドラが展示されています（図録の P. 78 に写真）。ペーパークラフトですから、厚手の紙に印刷された何百というパーツを切り離して組み立てます。以前に少しいただいたものが、私の研究室にあります。関係者の話では、自前でもパーツを印刷できるように、CD の形で売り出す計画もあるようです。実現すれば、けっこう売れるでしょうね。

二十八宿は中国のものというイメージが強かったので、チベットのマンドラに描かれているのが意外だった。もともとはどこのものなのだろうか。

もともとはインドのものです。さらにはアラビアとかの天文学（占星術）に由来します。インドでは古代以来、天文学（占星術）が高度に発達していて、これとあわせて関連分野である数学や暦学の発達を促しました。チベットや中国、さらに日本にも、その伝統は伝わっています。授業で紹介したマンドラに二十八宿が描かれているのは、九曜などの他の天体とともに、占星術の基本的な要素となるからです。人間の運命を支配しているのがこれらの天体と考えられていました。

仏たちに混じって（隅っことは言え）、実在の人物であるクンガサンポが描かれているということは、彼はそれだけ人々から崇拝されていたり、強い力を持っていたりしたのだろうか。（それとも、単に自分が作らせたものだから、ついでに描かせ

た？)

本来、仏たちの世界を描いたマンドラが、絵画として表現され、それに伴って周囲に歴史上の人物を配するようになったのは、チベット独自の展開です。インドのマンドラに実在の僧を描いたりすることはありませんし、日本のマンドラも同様です。下だけではなく、上の方に何人も描く場合があります。これは、絵の中心的な主題であるマンドラが、インドからチベットへ誰の手を経て伝えられたかを示すもので、「血脈」と呼ばれます。授業で取り上げた作品で、右下にクンガサンポが描かれているのは、制作依頼者であることを示すとともに、マンドラ全体への礼拝者であることもおそらく表しています。これは、今回取り上げる「集会樹」という形式の絵画でも同様に見られます。

「女尊を中尊とする四種のマンドラ」の右上のマンドラは、私はシンプルですが、背景が細かくてきれいでした。このマンドラは、チベットでは流行していないとありましたが、なぜですか。左下、右下のマンドラについてはどうですか。マンドラに流行があるとは知りませんでした。とくに流行しているマンドラはありますか。

四種のマンドラのうちの三種は、ネパールで流布していた『阿闍梨所作集成』から取り入れられたもので、この文献自体、チベットではあまり重視されませんでした。右上のマンドラの中尊はヴァスダーラーという財宝の女神で、単独のブロンズ像はチベットでも作例が多いのですが、マンドラはほとんどありません。左下のグラハマートリカー・マンドラは占星術と関係し、ネパールでいくつか作例が残っています。右下の仏頂尊勝は陀羅尼の女神として有名で、陀羅尼そのものはチベットでも中国でも日本でも絶大な信仰を集め、単独の作例としてタンカやブロンズ像が、チベットには多く残されています。しかし、これと同じ形式のマンドラとなると、おそらく皆無に近いでしょう。どのマンドラが流行するかは、いろいろな条件があります。日本の場合、伝えられたマンドラがわずかであったので、金剛界と胎藏のみが突出して重視されました。チベットでは宗派ごとに違

い、たとえばゲルク派では秘密集会マンダラ、サキャ派ではヘーヴァジュラ・マンダラが好まれました。これは、各派が重視する経典や教理とも関

係します。また、悪趣清浄マンダラは葬送儀礼と関係を持つので、チベットでもネパールでも多くの作例があります。

4. チベットのマンダラ (4) : 図像集と集会樹

集会樹は十六羅漢とか三十五仏とかが、一応規則的に並んでいるみたいだけど、今まで見たマンダラのように線で整然と区画という感じではなく、密集という感じで、ちょっと気持ち悪かったです。最初見たときに浄土図みたいだと思ったけど、さうらとそういうことも言っていたので、やっぱりそうかと思った。でもチベットにも浄土図があるんですね。

ツォクシン（集会樹）をマンダラの授業の中で取り上げたのは、同じ「仏の世界」を描きながら、両者がまったく異なる理念で作られているからです。これについては今週のはじめにまとめるつもりですが、マンダラが中心と周縁という緊張関係でできた仏の世界図であるとするれば、ツォクシンは垂直軸に沿って、仏たちが積み重なった情景図と言えます。たなびく雲、青い空と海、そこにそびえる大木という舞台も、マンダラの持つ人工的な空間とは正反対です。樹木の上部や樹木の中に、歴史的な存在である祖師たちの姿を描いていることも、歴史上の人物を含むことのないマンダラと大きく異なります。また、登場する人物や仏の姿が、既存の図像集から集められていることもツォクシンの特徴です。マンダラは逆にこのような図像集の題材となっています。しかし、その一方で、チベットの僧侶の実践と深く結びついているのは、マンダラと共通しています。実際、ツォクシンの中で右隅に描かれた僧侶が手にしている供物は、この世界を表す「マンダラ」と呼ばれます。これまで見てきたマンダラとは形態も意味するものも違いますが、このマンダラを媒体にして、僧侶は仏の世界に接することができます。浄土図については簡単にふれただけですが、チベットにも浄土信仰はあって、浄土図も描かれます。後期の授業

のはじめのころに紹介したラダックのサスポールという石窟には、かなり古い様式の浄土図が壁画に残されていて、注目しています。

木のツォクシンはまるで宇宙樹のようだと思った。立体マンダラキットはおもしろそうだと思います。日本にも祖師像はありますが、ツォクシンのようなタイプはない気がします。

たしかに宇宙樹ですね。私も論文の中で、基本的にツォクシンは宇宙樹であると書きました。古代の宇宙論で世界の中心に「軸」があることは有名ですが、インド的な世界観では須弥山という山が相当します。ヒンドゥー教の創世神話には、乳海という原始の海を攪拌するための軸として、実際に須弥山が用いられる話があります。樹木が世界の軸となるのは北欧神話が有名です。祖師像は日本でも高僧図のような形で多くの作品が残されています。古くは空海が唐から将来した画像の中に、インドや中国の祖師たちの絵がありました。しかし、いずれもツォクシンのような形をとることがないことは、ご指摘の通りです。それどころか、基本的に仏と同じ空間を占めることもありません。同じ絵画の中で、仏と祖師が同時に描かれたりはしないのです。もちろん、絵巻や絵伝のように、説話的な主題の作品では、物語のシーンとして両者が登場することがあります。しかし、礼拝を目的とした仏画や仏像として、同じ扱いを受けることがないということなのです。（ただし、例外的に来迎図には往生者としての高僧が画面に含まれることがありますが、これは来迎というドラマティックなシーンが礼拝像として機能していると見ることができます。）つまるところ、これらの問題は、高僧や祖師という歴史上の人物を、仏たち

の聖なる世界に対してどのように位置づけるかということになるのでしょうか。なかなか興味深いところですね。ちなみに、インドにはこのような高僧図や祖師像がまったくありません。これも不思議ですね。

ツォクシンに描かれている人物一人一人に名前があるということにおどろきました。最初はたくさんお坊さんがいるなあと思わなかったのですが、名前があると聞いて、一人一人見てみようという気になりました。

私も最初はみんな同じようにというか、適当に書いているのかと思っていました。授業で紹介した形式のツォクシン（タシルンポ版と私は呼んでいます）は、比較的大版の図版が出版されていて、細部をよく見ているうちに、とくに樹木の上の僧侶たちがそれぞれ個性的に描かれていて、しかも見覚えのある姿をしているものがあることに気が付いたのです。調べてみると、パンチェンラマの歴代ラマと、その前生者たちを描いたタンカ集がそのモデルであることがわかりました。パンチェンラマというのはチベットの代表的な活仏で、ダライラマと並び称せられますが、本来はダライラマよりも格上とも言われています。このパンチェンラマの本拠地がタシルンポという僧院で、授業で取り上げた作品も、この寺院への巡礼者のために描かれたことがわかりました。歴代パンチェンラマのタンカ集も、タシルンポではじめは作られたようで、その後、その転写本や木版本が大量に作られ、ゲルク派のお寺に広まっていきました。私も今年の夏にラダックに行ったとき、寺院の中に実際にかけられているのを見ることができました。

雲の上に仏が乗っている。雲の上に立てるんじゃないだろうか？という発想、また、雲の上に神や仏がいて、もしくは神や仏の世界が広がっているという空想は、世界共通なのだろうか。一枚の絵に時間的な流れと世界観が表現されている。現世を超越した世界があり、そこでは時間の概念をも貫いている。でかいなあー。仏の世界は。だって、

須弥山世界は右下にちょろっとあるだけで、しかも、僕らの世界はそこにあるちっちゃなかけらのひとつ。ああ、ちっちゃいなー。私たち。しかし、この人々がたくさんならんでいる様はなんと美しいことだろう。（実際、男の人があんなにいたら、近寄りたくないですが）。「ウォーリーを探せ！」みたいになっていますが、人がたくさんならんでいる絵はとてもおもしろい。それを儀礼に用いている。すごいなあーと思う。

仏の世界であるツォクシン、われわれの世界である須弥山世界、そしてそれを模型の形で手にする僧侶（つまりわれわれ人間）という、まったく次元の異なる三つの世界を一枚の絵の中におさめるという発想は、たしかになかなか考えつかないものではないでしょうか。子ども向けの科学の本で、人間や地球からどんどん世界を拡大し、太陽系、銀河系、そして宇宙全体を示しものがありますが、それと似た感覚を覚えます。ただし、ツォクシンがすべてチベット人の独自の発想というわけではないようです。たとえば、仏の世界の片隅に人間を描くのは、インドの仏像の台座に供養者や礼拝者を小さく描くものがあって、その伝統を受け継いでいるのではと考えています。また、須弥山世界を小さな円筒形の道具（あるいはお盆のような台）を用いて表す方法も、ネパールの仏教儀礼で見られます。これらの先行する表現方法を取り入れながら、さらに浄土図や宇宙樹のようなイメージを組み合わせて作り出したのがツォクシンなのでしょう。

ダライラマの生まれ変わりに関しては、現代でも有名だが、パンチェンラマの名ははじめて聞いた。パンチェンラマもまだ現代に生まれ変わり（とされる人）がいるのだろうか。

「マンドラ」の中身が米なのはなぜか。日本で仏壇に米を供えるのはたぶん違うと思うが…。

パンチェンラマは現代でもいます。前の回答にもふれたように、ダライラマとパンチェンラマは、チベットを代表する活仏です。政治的な権力はダライラマにありましたが（形式的な時代も含めて）、パンチェンラマも政治的に重要な位置を占

め、しかもしばしばダライラマと対立しています。チベットが中国の支配下になった後も、ダライラマがインドに亡命したのに対し、パンチェンラマは中国政府の側について、中国本土で要職にありました。先代のパンチェンラマは十年ほど前に急死し、その生まれ変わりをインドの亡命政府と中国側の双方が立てたのですが、亡命政府の方の生まれ変わりは現在行方不明で、いろいろ憶測を呼んでいます。ダライ、パンチェン以外にもチベットにはたくさんの活仏がいます。主な宗派の貫首の地位にいる僧侶はたいてい活仏です。チベットの活仏については、そのままのタイトルの『活仏たちのチベット』（田中公明、春秋社）という本が出ていて、一般向けに詳しく説明されています。マンダラの中身がなぜ米なのはわかりません。もともとは信者から僧院に寄進された米だと思えますが、マンダラの容器とともにいつも風呂敷のようなものでくるんで、しまっています。非常食とかではないと思うのですが…。機会があれば詳しい人か、チベットのお坊さんに聞いてみます。

仏教で「樹」と聞けば、すぐさま菩提樹を連想しますが、菩提樹と集会樹には、何か関係はないのでしょうか。

直接は関係はないようですが、前にも述べた「宇宙樹」ということで、両者を結びつけることができます。菩提樹はもちろん、釈迦が悟りを開いたときにその根元に坐った樹木ですが、同時に釈迦が悟りを開いた場所は「世界の中心」として経典などでは紹介されています。仏教にとってもっとも重要なできごとである成道（釈迦が悟りを開くこと）は、宇宙論的な意味を持っているのです。それとは別の視点からですが、釈迦の生涯の重要な出来事は、しばしば樹木と結びつけられています。誕生の時には母親の摩耶夫人がアショーカ（無憂）という木の枝を右手でつかんでいます。涅槃が沙羅双樹の間で起こったことは、平家物語の冒頭の文章でよく知られています。これらの背景には、当時の仏教が樹木信仰と密接に関係していたことを表しています。

マンダラとツォクシンは瞑想の対象であり、儀礼と密接に関係しているという点で共通していると言える。しかし、マンダラの場合は、時代ごとに形式が変化することがあっても、同時代における地域差は、文献に忠実に制作されるがゆえに少なかつたように思える。反面、ツォクシンは宗派によって、同時代であっても、形式の違いや、配置する仏や人物にも違いが多かつたように思える。また、ツォクシンの場合、宗派による教えの系統や伝統などを表現する絵画的な柔軟性があつたように思える。こうしたツォクシンにも、制作方法を記した文献のようなものが、宗派ごとに存在するのか、また、マンダラは弟子の入門の時に行われることが多いが、ツォクシンはどのようなときに頻繁に行われるのかが知りたい。ツォクシンに描かれる人物の中には、先行する図像を参考にして描かれたものも多く、教えの伝統制をかもし出している点は非常におもしろかつたと思う。

授業ではあまりふれなかつた、ツォクシンに見られる形式の不統一を、マンダラとの対比で指摘していただいて、よかつたと思います。ツォクシンの制作方法を説明するようなチベットの文献は、今のところ見たことがありません。画家たちが適宜、先例などを参考にしたり、僧侶のアドバイスを受けてたりして描いたのではないかと思います。中に描かれる個々の仏や高僧たちは、図像集の中からとりだして描いているようです。ただし、チベットのことですから、ひょっとしたらツォクシンの文献もあるかもしれません。ツォクシンを用いた儀礼については、あまり詳しい説明をしませんでした。これについては、文献で紹介した私の論文で取り上げています。以下に該当個所の抜粋を載せておきます。

ツォクシンの観想をチベットの僧侶たちは日常的に行っている。観想したツォクシンを礼拝供養することによって、三宝とラマへの帰依が行われるからである。多くの僧侶たちは一日の始まりとしてツォクシンの観想を行う。また、ツォクシンの観想とそれへの礼拝は「前行」(ngon 'gro)とも呼ばれ、さまざまな儀礼の第一段階におかれて

いる。主要な儀礼を行うためのウォーミングアップのような性格を持つ。

ゲルク派の場合、前行は以下の六段階からなる。(1)道場の浄化と尊像の配置、(2)清浄なる供養、(3)正しい座方と帰依と発心、(4)聖衆の世界の観想、(5)「七支分」とマンドラ供養、(6)至心な祈願。このうち第四がツォクシンの観想、第五がツォクシンへの礼拝にそれぞれ相当する。第五の段階は「七支分」あるいは「七種無上供養」とも呼ばれる。その名称どおり、①礼拝、②供養、③懺悔、④随喜、⑤勧請、⑥発菩提心、⑦回向の七段階のプロセスからなる。「七支分」の中核をなすのはその第二段階の「供養」である。僧侶は観想されたツォクシンに対し、四種の水、灯明、花などの供物を供え、続いて「マンドラ」を捧げる。この場合のマンドラは金属でできた円筒形の容器で作る立体的なマンドラで、大きさの異なるいくつかの容器に米を満たし、塔のように積み重ねて作る。最後に宝珠形の飾りを上部におく。このマンドラはスメール山をかたちどり、そこに満たされた米は世界を飾るさまざまな宝のかわりとされる。僧侶は実際にはスメール山を冥想し、その周囲に大

陸や山脈、月、太陽を観想する。さらに転輪王の七宝によってもこの世界は荘嚴されている。これら宝石で満ちあふれた全世界を、僧侶はツォクシンの仏やラマたちに寄進するのである。

ツォクシンの絵の右下に小さく描かれたマンドラを捧げる僧侶の姿は、マンドラ供養を行うツォクシンの観想者の姿に他ならない。そして、その近くに描かれたスメール山はツォクシンに献ぜられた全世界を、七宝はその装飾品をそれぞれ表している。

ツォクシンの観想法と七種無上供養を中心にした儀式もチベットの僧侶たちは行っている。これがラマチューパで、ゲルク派の寺院では毎月10日と25日の2回、寺院のメンバー全員が参加して行く。三宝とラマへの帰依という形を取りながら、実際は寺院に寄進された供物を享受する前に、仏やラマたちに供え、その一部をお下がりとして僧侶に配分するために行われる。半月に1回、定期的に行われるのはそのためである。この儀式で用いられているのがバンチェンラマー一世の「ラマチューパの儀軌」で、ゲルク派内ではおそらく彼の時代に制度化されたのであろう。

5. ネパールのマンドラ (1)：主要な現存作例

仏頂尊勝と百万塔の作品が、今まで見てきたものとは異なっていたので興味を持った。仏塔信仰というものがどういうものなのか気になった。

仏頂尊勝と百万塔の作品はマンドラと呼ぶことはできないのですが、仏頂尊勝を描くネパールの代表的な形式とうことで紹介しました。仏頂尊勝が仏塔の中に描かれるのは、この尊をまつる方法を説く経典に、仏塔の中に安置することをすすめる記述があるからです。その効験として、寿命が延びることがあげられていますが、このことがネパールにおける人生儀礼への展開（今日の授業で取り上げます）の背景にあります。仏頂尊勝に対する信仰はインド、中国、チベット、ネパール、日本などの密教が流行した地域で共通してみられま

す。有名なものでは中国の北京郊外にある居庸関という建物に、6カ国語で書かれた仏頂尊勝の陀羅尼があります。日本でも平安時代には尊勝法という儀礼が、天皇や貴族のためにしばしば行われました。長寿というわかりやすい御利益がその人気の理由でしょう。一方の仏塔信仰はさらにひろく、アジア全域で見られます。本来は釈迦が涅槃に入って、その遺体を荼毘に付したあと、遺骨を納めるために作られたのが仏塔とされています。しかし、実際にはそれ以前から仏塔は存在していたと考えられています。宇宙論的な意味を持った建造物で、世界を支える軸や、死と再生の場として機能してきました。仏塔信仰そのものをあつかった本に、杉本卓洲『インド仏塔の研究』（平楽

寺書店、1984) や宮治昭『涅槃と弥勒の図像学：インドから中央アジアへ』(吉川弘文館、1992) があります。どちらもやや専門的ですが、名著です。

ネパールのマンダラを見ていると、インドからのマンダラの影響を忠実に再現しながら、それをチベットに伝えているというのが見てとることができた。しかし、忠実な再現の中でも、ネパール独特のものが生み出されていったように感じる。ネパールで流行し、独特なものへと変容したマンダラにどのようなものがあったのかを知りたいと感じた。

マンダラの歴史におけるネパールの正確な位置づけは、まだよくわかっていません。忠実な継承者と独自の開拓者という二つの性格は、おそらく正しいと思いますが、その両者の駆け引きや時代による変化などは、私自身、実作例をもっと詳しく検討しなければいけないと思っています。さらにネパールの仏教美術はヒマラヤ地域という枠組みでとらえる必要もあります。海外からは写真集などが出版されていますが、日本ではほとんど見られません。インドやチベットの仏教美術書もわずかですが、ネパールはさらに少ないです。地味なのでしょうね。ネパール独自のマンダラとしてよく見られるものは、授業でも紹介した不空罽索観音マンダラ、スーリヤマンダラ、金剛界、法界などです。チベットに比べると、マンダラの種類は少ないような印象を受けます。しかし、最近知られるようになった文献に、108 種類のマンダラを説いたものがあり、13 世紀頃のネパールで流布していたことが確認されています。伝統が伝わりながらも作品としては制作されなかったか、あるいは散逸したということで、この地域のマンダラの扱いの難しさを感じます。

インド→ネパール→チベットの順ではなく、インド→チベット→ネパールという順で、素直に北進しないで、講義をすすめた意図は何でしょうか。直前の回答とも関係しますが、たしかに素直にインドの流れから進めば、ネパールを先にして、チ

ベットをあとにする方が自然かもしれません。そうしなかったのは、いくつかの理由があります。まず、チベットではじめに取り上げたラダックが、時代的には南アジアに現存するマンダラとしては、もっとも古いことがあります。ネパールはこれほど古いマンダラは残っていません。チベットのマンダラの方がネパールのものよりも研究が進んでいることもあげられます。チベットで取り上げたラダック、ペンコル、ゴル寺、ツォクシンという順は、時代の順でもあります。チベットでマンダラがいろいろな意味で変わっていったことを示すためでもあります。ネパールのマンダラではこのような流れを読みとるだけの作例をそろえられません。さらに、これは私の一般的な傾向ですが、授業で取り上げる対象が複数あって、重要度がその間で異なる場合、まず重要なものから取り上げます。ネパールが重要ではないということではありませんが、研究の水準などから見て、まだまだチベットのマンダラほどの情報がそろっていないということです。授業の組立は、それなりに考えていますので、そのあたりをくみ取っていただければと思います。

ツォクシンを見ていて、釈迦はチベット仏教において、どのようなポジションにあるのか、今ひとつわからなくなってしまいました。初期仏教のようにオンリーワンな崇拜を集めていたわけではなく、膨大な数の仏たちの中に紛れてしまっているようですが、そもそも初期仏教と密教とでは、世界観がだいぶ違うと思うので、ツォクシンの中に釈迦がいると少し違和感を感じます。

チベット仏教における釈迦の位置は、もちろんインドの初期仏教と全く違います。一般に仏の数は仏教の歴史の中で、次第に増えていきます。時間的には過去仏や未来仏(弥勒が代表)、空間的には多の仏国土の仏たち(たとえば阿弥陀や薬師)が現れます。それとともに、これらの仏を分類整理する必要も現れ、釈迦のように歴史的に現れた仏を応身(おうじん)、阿弥陀のような仏を報身(ほうしん)、そして、すべての仏の根元的な存在を法身(ほっしん)と呼びます。大乘仏教では

仏をこれらの三つのグループに分け、それぞれの性格や機能を論じるのですが、そのような考え方を「仏身論」といいます。ただし、注意しなければならないのは、大乘仏教や密教の仏が多数現れたことで、釈迦への信仰が薄められたようにも見えますが、実際には釈迦そのものへの信仰は根強いものがあります。インドでも密教の時代には經典に無数の仏が登場しますが、実際に仏像として礼拝されていたのは、圧倒的に釈迦でした。おそらくその伝統は、チベットでも継承されています。經典や論書の中の仏の世界と、実際の仏教徒の生活レベルでの仏とは、かなりの差異があったようです。

ラマの生まれ変わりで見なされた人は、必ず活仏とならなくてはいけないのか。拒否権はないのだろうか。

たぶんないでしょう。というより、名誉なことなので、喜ぶことがふつうのようです。チベットは仏教が社会の中で極度に肥大化していて、僧院や僧侶の数も膨大です。一家に一人は僧侶を出すのがふつうともいわれ、家族の他のメンバーにもその功德は及ぶと信じられています。ダライラマやパンチェンラマはもちろん別格ですが、それほど名のしれない活仏でも、僧院の中で優遇されることは確実ですし、一般の僧侶にはないさまざまな特権が与えられます。もっとも、僧侶になるということは出家をすることなので、家族からの別離が前提です。惜別の情に駆られることもあったと思いますが、そのあたりは民間説話などの形で伝えられていると思います。

サンヴァラと諸尊図を一見しただけでは、同じような仏がサンヴァラを囲むようにして配列されているだけのように見えたが、あんなに綿密に分けられて、配置も考えられているとはびっくりだった。ツォクシンに通じるというのも関係なさそうな絵に見えるだけに驚いた。奥が深いなあと思った。マンドラを基本としながらツォクシンのような自然の情景を入れ、また歴史上の人物を入れた図は何のために描かれたのだろうと思った。お坊

さんの遊び心とかかなあと思った。今日のプリントのスライドの 18 番のヴァスダラー・マンドラが今まで見てきたようなマンドラと違って、目を引いた。緑や建物や人が描かれていたのきれいだし、こんなのもあるのかと興味を持った。やっぱりなじみがある緑や建物が描かれていると、親しみを持つなあと思ったけど、これはネパール特有なのだろうか。

サンヴァラと諸尊図の変化は、前期のサンヴァラの時にも簡単に紹介しましたが、ツォクシンの説明をしたあとの方が、趣旨はよく理解できたのではないかと思います。ツォクシンのような形式の図は、瞑想のイメージのための補助的なモデルだと思いますが、たぶん、チベット人はあのような「仏の世界」も好きだったのでしょう（あまり根拠はありませんが）。18 番のヴァスダラー・マンドラは、中心の部分は他のマンドラと同じような形式ですが、周囲に人物や風景が描かれています。内容の比定はできませんが、おそらく説話的な内容の枝だと思います。縦長の四角いキャンバスに丸いマンドラを描くと、周囲に余白ができるので、チベットやネパールではしばしば人物像が描かれます。両者の間では素材やモチーフが異なるようです。17 番のヴァスダラー・マンドラでは、マンドラそのものの内部に写実的な楼閣を描いて、その中に仏たちを入れています。これまで見てきたマンドラの楼閣の表現方法とは異なりますが、日本の別尊曼荼羅の一種である宝楼閣曼荼羅にも似ていて、これも興味を引きます。マンドラを描く形式が比較的自由であるのは、日本と共通するのかもしれない。

何となくなのですが、以前から須弥山に興味がありました。昔読んだ話で蛇の上に亀、その上に三頭の象が乗っていて、さらにその背中にこの世界が乗っているという世界観があったのを覚えています。たぶんインドの話だったと思います。人間の宇宙観とか世界観はなんだかさまじいなあと思います。

須弥山を中心とする世界観は、インドでもっとも一般的なもので、多くの解説書がでています。な

かでも定方晟『須弥山と極楽』（講談社現代新書、1973）は読みやすいでしょう。わたしもずっと昔の高校生の頃、この本を読んで「仏教って、なんておもしろいんだ」と感動しました。「蛇の上に亀、その上に三頭の象が云々」というのは、全く別の分野の本ですが、大平健『やさしさの精神病理』（岩波新書、1995）にのっています。最近よく言われる「自分探し」には限界がないということの例として、世界の構造を探ることの空しさ(?)を説明するために登場します。

ネパールというのは土地的に何とも微妙なところにいたためか、いろんな土地のマンドラがミックスされているのだなと思いました。今回の授業とは関係ありませんが、世界で今起きている宗教紛争って、一神教のものばかりが中心ですよ。なぜでしょう。多神教は一神教よりもフレキシブルなんでしょうか。

ネパール仏教のマンドラは、たしかに折衷的なところがありますが、ヒンドゥー教の影響、人生儀礼との関係、現世利益的な目的などの要素も見逃せません。一神教と多神教については、中東のイスラム世界とキリスト教世界の対立という図式が、最近の世界情勢で目立っていることによると思います。イスラム教もキリスト教も、さらにその前にあるユダヤ教も、砂漠から生まれたよく似た宗教と言われ、とくに絶対的な唯一の神をたてることを特徴とすると理解されています。しかし、根本的な教義はともかく、一般の人々にとって、宗教はもっと多様な面を持っています。日々の生活の中で宗教と関わるのは、単に神への信仰だけではないからです。その場合、一神教であるとか多神教であるというのは、あまり意味をなさないこともあります。また、多神教は他の文化に対して寛容かと言えば、必ずしもそうではないでしょう。たとえば、インド内部の宗教抗争でも、ヒンドゥー対イスラムが基本となっています。また、一神教と多神教という二分法は便利でよく用いられますが、宗教の類型としては単純化しすぎな面もあり、たとえばキリスト教の中にもイエスに対する信仰の他にマリア信仰や天使信仰があり、また、

仏教の中でも大乘仏教や密教では、最高神に相当する大日如来をたてます。

今回のレジュメの「p. 219 写真 113」のかぶりもの?の中がどのようなになっているのか気になります。肩車をして手で支えているのかとも考えましたが、マンドラを現代アートのようにしたものを、どこかで見たことがあるような気がします。ヒンドゥー教のヤントラの三角形が新鮮でした。仏塔信仰からすると、裕福な人が得をするような気がします。

かぶりものは燃灯仏（ねんとうぶつ、Dīpaṅkara-buddha）といわれる仏をあらわし、このようなかぶりものをかぶった儀礼があります。燃灯仏とは過去仏の一人です。かぶりものは金属製で中ががらんどろになっていて、手や肩で支えてかぶり、練り歩きます。直接は関係ありませんが、日本にもよく似たものがあり、浄土教の儀式のひとつである来迎会で、阿弥陀如来がこのような姿で現れます。日本の場合は木製で、胸のあたりに外を見るための穴があります。マンドラをモチーフにした現代の芸術家はかなりいます。画家の前田常作氏やグラフィックデザイナーの杉浦康平氏などはその代表的な人たちです。具象画とも抽象画とも異なるマンドラのデザインは、彼らにとって新鮮に映るのでしょうか。仏塔信仰についてはそのように見えるかもしれませんが、その一方で信仰は「ものではなく心である」というような貧乏人向け?の救済策もちゃんと用意されています。そうでなければ、広く信仰を集めることはできないでしょう。

ヒンドゥー教のヤントラというのがでてきましたが、ヒンドゥー教にとってのマンドラみたいなものですか? 四方に門のようなものがあるのが似ていると思いました。

ヤントラとマンドラは形態も似ていますし、機能も共通する面が多々あります。マンドラの楼閣部分を取り出すと、ヤントラとそっくりと言ってもいいでしょう。どちらが先に現れたかははっきりしませんが、おそらくヒンドゥー教側が先にこの

ような「神々の配置図」を考え出して、仏教がそれを発展させたのではないかと思います。ヒンドゥー教の場合、ヤントラの中に神々が描かれることはありませんが、仏教の場合、それまでの仏教図像の伝統や壮大な宇宙論などがマンドラに組み

込まれ、特異な発展を遂げたのでしょう。仏教でも仏の姿を表さずにシンボルなどで表現するマンドラもあり、一般に儀式で用いられたのはこのようなマンドラでした。これはヒンドゥー教のヤントラと外見上もよく似ています。

6. ネパールのマンドラ（2）：寺院構造への投影

マンドラの発展と儀礼の発展そして建築の発展という三者の関係はどのようなものなのでしょう。簡単には説明できません。一般化していえば、それぞれ自立的な展開を示しつつも、相互に関係しているということでしょう。マンドラを用いる儀礼はマンドラの種類が変わったり、歴史的に変化することで、儀礼そのものも変わる場合があります。一方、マンドラの構造や表現方法も、儀礼を視野に入れること理解できることがあるので、儀礼の発展と密接な関係を持ちます。これに比べると建築が儀礼やマンドラに直接かかわることは少ないかもしれません。家を建てるためには建築学的な知識が必要ですし、その場合の前提となるのは安全性や居住性であって、マンドラの構造ではないからです。ネパールの建築は独自の伝統をもっていますが、インドの建築学やヒマラヤ地域の様式と密接な関係を持っています。これはマンドラや儀礼とはあまり関係はありません。しかし、それにもかかわらず寺院建築に見られるマンドラとの関係は、他の地域には見られない独自の特徴であるからこそ、注目されるのです。

百八観音の名前は一定しているのであろうか。やっぱりいろいろあるのでしょうか。百八観音はかなり同じようなデザインのものが多いのですか？ 見た感じそんな感じがしました。

百八観音の名前はおおむね一定ですが、いくつかの系統があるようです。系統ごとに一部の名称も変わり、全体の順序にも異同があります。観音は大乘仏教以来もっとも人気の高い菩薩で、しばしば他の名称や姿を持つことがあります。これらは

「変化観音」（へんげかんのん）と呼ばれます。日本でも不空羂索観音、馬頭観音、十一面観音、千手観音などがあります。百八観音の108という数は、変化観音の種類としてはおそらくもっとも多いものでしょう。授業でもふれたように、その中には日本の変化観音と共通するものもありますが、大半はネパール固有の名称をもっています。ヒンドゥー教の神や仏教の他の仏の名前を冠したもののや、持物をそのまま名称とするものなどもあります。これらの観音が独立して信仰されていたとは考えられず、108という数を満たすために、人工的に作られたという印象を受けます。尊容も同様で、不空羂索や十一面は伝統的な姿をとりませんが、あとは持物のような顕著な特徴のみを変更しただけです。百八観音の絵を紹介した文献はいくつかありますが、下記のものにも全体がのっています。

森 雅秀 2001 「ネパール国立古文書館所蔵『百八観音白描集』『密教文化』206:56-107。

日本の護摩法では派手に火を燃やしているが、ネパールのホームではあまりそんなことはなさそうに見える。もとは同じ儀礼でもここまで違うものかと思った。（あんなところで火を扱ったら、火事になりそうで…。）チベットの砂マンドラといい、今回のマンドラ台や寺院といい、様々な形態のいかにも作るのに苦労しそうなマンドラが現代にも伝わっているのはすごいことだと重う。これらを作り続けた僧や職人のマンドラへの信仰、興味の高さがうかがえる。

護摩はインドに起源を持つ儀礼ですが、仏教に取

り入れられたことで、チベット、ネパール、日本へと伝わりました。このほか、ヒンドゥー教の護摩がインドで現在も行われていますし、インドネシアにもあるようです。火を用いた儀礼というのは人を惹きつけるものなのです。各地の密教の護摩を見ると、外見は異なるのですが、全体のプロセスや基本的な道具、マントラなどはおどろくほど共通しています。これは儀礼を伝える文献が存在したこと、儀礼そのものを忠実に受け継ぐとつとめたことによるのでしょう。ネパールの護摩の研究はあまり進んでいませんが、日本やチベットの護摩と比較してみるとおもしろいのではないかと思います。マンダラがさまざまな形態をとることは、後期で取り上げているマンダラに共通している点です。日本人が一般にもっている「マンダラ＝仏教絵画」という観念が、いかに一面的であるかがわかります。たしかに、われわれがこのようなさまざまなマンダラを見ることができるとは、これらを作ったり、守ってきた人々がいたおかげですが、近代化や都市化の中で、そのような伝統が急速に失われているのも事実です。とくにネパール仏教の荒廃は目を覆わんばかりです。

マンダラを建造物という立体構造にすることで、拝礼する人々に仏のコスモスをより感じ取りやすくしているのですか。(ペンコル・チョルテンのように巡礼者に仏の世界を実感させているのですか)。

たぶん、参拝する人には「仏のコスモス」は感じ取ることができないと思います。実際、われわれがムシュヤ・バハやチュシュヤ・バハのような小規模なネパールの寺院に行っても、建物の構造からマンダラを感じることはありません。寺院のほおづえに見られた仏たちの姿は、あくまでも建造物の一部で、むしろ装飾的な要素でしょう。これをマンダラと理解するためには、マンダラに関する知識を持ち、かつ、寺院全体を鳥瞰的な立場から見る必要があります。このような視点は寺院におまいりに来る人には無縁です。寺院にマンダラが投影されているという解釈は、あくまでもわれわれ研究者にあるもので、参拝者や僧侶のような

実際の当事者にはおそくないでしょう。しかし、マンダラが建造物の構造と密接な関係を持つことは、ネパールや日本、インドネシアでも見られ、マンダラの機能や形態を考える上で重要なことなのです。

老年式について。99 歳 9 か月 9 日にまつる神が、長寿をもたらす神というところがすごいと思いました。99 歳でさらなる長寿を…というよりは、長寿を感謝することなのだろうかと思いました。仏像を安置するだけではなく、柱まで仏としてしまうのは、考えたというか、本当に建物自体がマンダラというか、仏にとりつかれているような感じがしました。

老年式については、ネパール仏教を専門とする吉崎一美氏（『ネパール仏教』の共著者のひとり）と今週、話す機会があり、詳しい話をお聞きしました。グラハマトリカーとヴァスダラーと仏頂尊勝という 3 種の仏は、もともと別の役割をそれぞれがもっていたようです。このうち、グラハマトリカーは子どもが生まれたときに作るマンダラで、その子の幸せな将来を願うためです。ヴァスダラーは現世利益的な目的、具体的にはお金が儲かるということが期待されます。もともと長寿と結びついていたのは仏頂尊勝だけで、これは漢訳經典にもたくさん残っていて、中国や日本でもその目的で信仰されました。仏頂尊勝の陀羅尼を唱えると、7 か月の寿命は 7 年になり、7 年の寿命は 70 年になると經典に説かれています。7 を重ねた 77 という数は吉祥な数ですが、仏頂尊勝のこのような信仰とも結びついているようです。これにグラハマトリカーとヴァスダラーを組み入れる形で、3 種の類似の老年式が整備されていたと考えられます。実際に 99 歳まで生きて、この儀礼を行うことのできる人はまれだったでしょうが、もしあったとしたら、やはり長寿に感謝し、まわりのものもその御利益にあずかることが期待されたでしょう。

寺院の柱に仏像が刻まれているのはなかなか壮観です。紹介した寺院は小規模なものですが、屋根が三層も四層もある大寺院や、王宮などにもよ

く似た装飾が見られます。「とりつかれた」という感じはしませんが、神々が生きている街という印象をうけます。カトマンドゥは欧米からも多くの観光客が訪れる街ですが、そのような雰囲気の人気理由でしょう。

儀礼の写真で、男の人が豪華なヘルメットのようなものをかぶっていたが、服は普通のお父さんが着るようなジャケット姿だったので、ちょっと面白かった。せっかくなのだから、民族衣装のようなものを着ればいいのと思った。女の人は全身着飾っていた。

ヘルメットは真鍮製でたしかになかなか豪華です。おそらくインド以来の伝統で、儀礼の司祭が五仏を統轄する大日如来（ネパールでは金剛薩埵）と同体となることを表します。服が普通だったのが意外という感想が他の方にもありましたが、言われてみればそうですね。ネパール仏教の僧は僧院の中で修行する出家僧ではなく、家庭を持ち家族とともに寺院を運営する在家の僧ですが、そのことも関係すると思います。チベットでは出家が原則ですから、僧侶はつねに僧衣をまとっています。日本の僧侶のように普段は家において普通の姿をしているのに、葬式や法事などの時だけお坊さんの格好をするのも、いいかげんというか中途半端なような感じもします。

ネパールの目のある仏塔は、テレビとかでネパールのことをやっているときによく出てくるのでよく見ますが、初めてみたときはほんとに怖かったのを覚えています。私には異国情緒があふれ出すぎていように見え、ネパールの人は何を考えて建物に目なんか付けたんだと思っていました。何かでその真意を聞いたり、こうして先生の講義を聞いたりしていると、そんなに怖いものでもないなあ

と思えるようになりました。むしろネパールの人々の信仰心はとても強いのだなあと感じるし、そのように見方を変えてみると、何となく親しみやすそうだと思います。日本の五輪塔よりもわかりやすいし…。

授業で紹介した仏塔は、カトマンドゥ市郊外にあるスヴァヤンブーナートというところの仏塔で、ネパールの代表的な観光地です。ガイドブックやテレビなどでもしばしば紹介されています。このほか、ボータナートというところにもこれより大きな仏塔があり、やはり目が描かれています。このように仏塔に目を描くのは、ネパールの各地で見られますし、チベットでも同様です。その背景には、仏塔をひとつの仏とみなすことがあります。四方に目を描くのは、世界全体を見ている、つまり支配下に置いていることを表します。授業で紹介したように、スヴァヤンブーナートの仏塔は四方に仏龕を置き、金剛界の四仏を置いています。仏塔全体がマンドラに対応し、中央の目は中尊の大日如来に相当します。金剛界マンドラの大日如来も四面をそなえています。仏塔全体をひとりの仏とみなすという発想は、仏塔にかかわる儀礼からもわかります。仏塔を建立したあとに行う完成式では、仏塔全体が仏として扱われるからです。その方法は仏像の完成式とまったく同じです。日本の五輪塔は五つの元素（地水火風空）を表します。形が丸や四角、三角などがあるのは、これらの元素の形として、インド以来の伝統があります。ただし、五輪塔と同じものはインドにはありません。五輪塔は北陸地方ではあまり見ませんが、たとえば高野山では奥の院の参道に何千何万という五輪塔があります。これらの五輪塔は遠くから見ると本当に人間の姿のようです。五輪塔を仏の姿と見ることは日本密教でも古くからあります。

7. インドネシアのマンダラ (1) : ポロブドゥール

チャンディ・セウやインドのパハルプールには、小さな部屋があきれるほどありましたが、何であんなにたくさん作ったのでしょうか。何か実用的な用途はあったのでしょうか。それとも実際に使うような部屋ではなかったのでしょうか。

まわりの小さな部屋は僧房、つまり僧侶たちが生活する部屋です。仏教は基本的に出家を原則としますから、僧侶たちが集団生活をする場所が必要です。巨大な僧院はしばしばこのような僧房をそなえています。チャンディ・セウもパハルプールも中央の巨大な建造物は一種の仏塔で、礼拝の対象です。僧院が仏塔（ストゥーパ）と僧房から構成されるのも、インド仏教以来の伝統です。このことは石窟寺院でも踏襲され、チャイトヤ窟（チャイトヤは小規模な仏塔）と僧房窟という2種類が、アジャンタやエローラなどで見られます。有名なナーランダール僧院は、敷地のはずれに巨大なストゥーパがあり、そこから大規模な僧院が何棟も並んでいます。いずれの僧院も中央に中庭のある形式で、周囲に小部屋が並んでいます。数千人の僧侶がここで生活をしてきたと伝えられています。僧坊はお坊さんたちの部屋なのですが、個室というわけにはいかなかったでしょう。狭い部屋に数人ずつ同居し、瞑想や修行に励んでいたと思います。食事はおそらく中庭のどこかで、集団でとっていたのでしょう。

スライドにあった木がとても印象的だった。ああいう自然のものからイメージを借りてくるということもあるのだろうか。根が垂れているのが、宝を生み出す木に宝があるのに影響しているとか、そういうことは考えられないだろうか。でも、あの木は何となくだが神秘的な感じがした。寺にある木だと聞いたからだろうか…。

スライドで紹介したバニヤンの木はたしかにとっても大きな印象的な木でした。この木はインドでもたくさん見られ、寺院だけではなく町中のいたる

ところにあります。はじめて見たときは、枝から根が垂れ下がるという姿が、とても異様に感じられました。樹木の持つ生命力があふれ出ているような感じで、豊穡多産や繁殖力がそのまま形をとっているようです。樹木に対する信仰はインドでは古くからあり、樹神である女神（ヤクシーなどと呼ばれます）は、サーンチーやパールフットなどの初期の仏教美術の主役のひとつです。現在でも大きな木には根元の近くに祭壇が設けられ、神々を祀ることがしばしば見られます。浮彫に見られた如意樹は、望むものを何でももたらしてくれる魔法の木で、木の実のかわりにさまざまな宝を实らせています。このようなイメージは、たしかに実際の樹木の持つ豊饒のイメージに由来します。

装飾のアイデアとはいえ、**建築でマンダラを表現しようとする発想と心意気はすごいもの**だと思う。日本人だと、上から見た図を見ないとマンダラであると気づくことはほぼ不可能だと思うが、**インドネシアの人は建物のみを見てもマンダラ的だと考えるのだろうか。**

ネパールやチベットの場合でも同様ですが、マンダラ的な構造を持つ寺院を一般の信者が参拝しても、それがマンダラ的であると感ずることはおそろくないと思います。あくまでも、全体を鳥瞰する視点をもって建造物の構造を把握できるような者のみが、マンダラを意識することが可能でしょう。チャンディ・ムンドゥのような小規模な寺院であっても、八大菩薩がマンダラと関係すると思っただけで参拝する人はいないと思います。ましてや、ポロブドゥールのような巨大で複雑なプランを持つ建造物は、ほとんど常人の理解を超えていたでしょう。ひとつひとつの浮彫の物語を鑑賞できても、それが全体でどのように配列されているかは、ほとんど把握できません。実際、昨年ここを訪れた私の印象でも同様です。回廊を回っているうち

に、いったい自分が第何層のどの方角にいるのかわからなくなりましたし、同じところを何度も回ったり、飛ばしてしまったりしました。

門番の像という**と、狛犬の他に金剛力士像（東大寺南大門）が思い浮かぶ。これらの門番像はいずれも阿形、吽形をしているが、それはなぜか。また、阿形、吽形は仏教が起源なのか。だとすると、神社にある狛犬まで阿吽の表情をしているの神仏習合と関係があるのだろうか。**

たしかに金剛力士像の方がイメージとしては近いでしょうね。インドでは石窟の入口などに守門神といって、若い男性像が置かれたりします。金剛力士の源流となる像ですが、必ずしも屈強な力士の姿ではなく、武人風の男性像です。インドネシアの門番の像も、このインドの守門神の影響を受けていると思いますが、恰幅のいい姿は、やはりインドの寺院の入口にしばしば見られる財宝神とも関係があるのではないかと思います。狛犬が阿吽の表情をしているのは、おそらく仏教と関係があると思いますし、神仏習合もその背景にありそうですが、くわしいことは知りません。一度、調べてみて下さい。ちなみに阿吽はサンスクリットのはじめと最後の a と ham から来ているともいわれますし、聖なる音である「オーム」(om)をふたつに分解したともいわれます。

ポロブドゥールの寺院なんですよ。それ自体が信仰対象であったのではないのでしょうか。

仏教の建造物という意味では寺院なのですが、日本のお寺とは違い、インドのストゥーパの発展したものでしょう。ストゥーパは仏塔と訳されることがありますが、日本の五重塔などとは違い、半球形に土を盛り上げて作り、周囲に装飾を施します（初期のストゥーパは仏塔そのものには装飾はほとんどなく、欄楯と呼ばれる周囲の石の柵や門に装飾があります）。もちろんストゥーパの中には入れませんし、登ることも許されなかったでしょう。ストゥーパの中には舍利、つまり釈迦の遺骨が納められています。このような形態はポロブドゥールでも受け継がれていますが、全体をくま

なく装飾することや、回廊と階段で参拝者が中央にまで上ることができる点などは違います。もともとインドのストゥーパは宇宙論的な意味を持った建造物でしたが、ポロブドゥールでも欲界、色界、無色界という3つの世界を、説話のパネルや仏像で構造的に示すことで、さらにそれを明確にしています。

ポロブドゥールの回廊において、なぜいきなり釈迦の話から善財童子に話題が移るのかわかりませんでした。

ポロブドゥールの構造については、ひきつづき今回もお話しする予定ですが、釈迦も善財童子も仏教徒にとっての理想像であり、彼らの模範であったからでしょう。釈迦の生涯や、釈迦が菩薩として修行を重ねてきた前世の物語（ジャータカ）は、単なる物語なのではなく、仏教徒が見習うべきモデルだったのです。初期の仏教ではこのようなモデルは釈迦のみでしたが、大乘仏教の時代には釈迦も無数の仏たちの中のひとりという位置づけとなり、釈迦と同じように修行を積む菩薩たちも数多く存在すると考えられるようになりました。その代表的な菩薩が善財童子で、文殊や普賢などの名だたる先輩の菩薩に教えを請い、求道の旅を続けます。善財童子のこの物語は、初期の大乘経典である『華嚴経』にある「入法界品」という章で説かれます。入法界とは法界、すなわち仏の世界に善財童子が最終的に入ることを意味します。結局、ポロブドゥールの構造は、伝統的な仏教徒の理想像である釈迦の物語からはじまり、大乘仏教の善財童子を経て、法界である仏の世界へといたるというプロセスということになります。そして、説話の浮彫がなく、仏像のみが安置される上部の円壇が、この仏の世界です。

お堂のひとつひとつが1階しかないにもかかわらず、背の高い建築になっていますが、何か宗教的な意味があることなのでしょうか。

すべてがそうではありませんが、一般に寺院建築は通常の建物よりも背の高いことが多いようです。神や仏の家にふさわしく、堂々とした姿が求めら

れたのでしょうか、さらに内部を見ると、天井がドーム状になっていることがしばしばあります。このようなドーム天井は天空を表し、宇宙が建造物内部に再現されることとなります。寺院の主人である神（あるいは仏）は、この宇宙に君臨する存在です。常識的に考えても、威圧的というか、権威的な建造物を作る場合、背を高くするのは最も簡単な方法でしょう。ちなみに、ニューヨークの世界貿易センタービルの跡地に「世界一背の高いビル」を作ることを、今日のニュースが伝えていました。

日本に有名な善財童子の像があると何かで読んだのですが、どこのお寺にあるかご存じですか。

文殊の従者のひとりとして、しばしば善財童子が登場します。日本の文殊像の中で、五台山文殊と呼ばれる形式のものは、四人の従者を伴い、そのひとりが善財童子です。求道の少年にふさわしい姿で表現されますが、もともとこのようなイメージは、文殊そのものも持っていて、その分身のようなものでしょう。『華嚴経』の「入法界品」でも、はじめに求道の旅をするよう指示するのは文殊です。五台山文殊のイメージは中国で成立したのですが、善財童子を脇侍とする文殊像は、インドにもあります。また、この他に絵画ですが、『華嚴経』の「入法界品」のさまざまな情景を描いた説話図もあります。

8. インドネシアのマンドラ (2) : ブロンズ製の立体マンドラ

ポロブドゥールが鳥瞰的に建てられたとしたならば、釈迦が善財童子の下にあるのがおかしく思えました。善財童子は仏ではないのだから、仏の釈迦より人間に近く、したがって下の方の位置にいる方がふさわしいと思うのですが。

ポロブドゥールを仏教神々の世界のヒエラルキーにしたがって建てられたと見ると、たしかにそうですが、仏教徒にとっての理想的な修行の過程と見るならば、理解できるのではないのでしょうか。つまり、釈迦の生涯や前世の物語は、すでに起こった現実の出来事であるのに対し、善財童子の方は経典の中に説かれた神話的な物語です。しかも、それは全宇宙的な規模で展開します。ポロブドゥールを参拝する信者は、元型としての釈迦の物語を確認したあと、その発展形態ともいえる善財童子の物語をたどることになります。善財童子は仏ではありませんが、ただの人ではなく、理想的な大乘の菩薩です。大乘仏教においては、すでに悟りを得た仏よりも、われわれの身近にいて、衆生救済につとめる菩薩の方が重要な位置を占めたり、人気が高かったりします。

金剛薩埵の曼荼羅に現れる女尊たちは、みな独特の体勢をとって面白かった。足をのばすような格好や手を広げる姿勢などには、何か特別な意味があるのだろうか。

金剛薩埵のマンドラの女尊たちのポーズは、たしかに動きがあって面白いです。とくに「蹴り」をいれているような法輪女のポーズが印象的というコメントもありました。作品はいずれも像高が 10 cmにも満たない小さなものなのですが、人体表現やバランスにも優れ、なかなかの出来ばえです。青銅製でおそらくはじめは鍍金がしてあったと思いますが、技術的にも高度です。女尊たちのポーズは、それぞれの名称にも関連する場合もあり、琵琶女のように楽器の場合はその楽器を演奏していますが、法輪女や三界王などはよくわかりません。一般に日本のマンドラの仏たちはおとなしく坐っていることが多いのですが、チベットやインドネシアのマンドラでは、はげしい動きの仏もよく見られます。仏をあらわすときの基本的なイメージの差でしょうか。

もしポロブドゥールに行ったら、今日講義で聴いた

ようなことを考えながら回ったとしても、そういう世界観を実感することはなかなかむずかしいのではないかと感じました。行ってみたいとわからないのですが…。そう考えると、昔の人はどのようなことを考えながらポロブドゥールを作ったのだらうと思いました。当時の人や、現地のお坊さんなどはポロブドゥールについて、そういう実感を伴っていたのかなぁと疑問に思います。

私も講義の中で少し触れたように、実際にポロブドゥールを回ってみても、全体の構造や鳥瞰的な視点からの各階層の意味などはまったくわかりませんでした。ひとつひとつの浮彫のパネルを理解するのも、よほど詳しい知識を持っていなければ困難です。まして、何百枚もあるパネルを順に見ながら登って行って、釈迦や善財童子の軌跡をたどるなんて、まず不可能でしょう。ご質問と同じように、それではなぜこのようなものが作られたかということになりますが、明確な回答はできません。特定の天才的な人物（ひとりではなく複数かもしれません）がいて、全体のプランを考えたあとは、無数の人々がこつこつと石を刻み積み重ねて、何十年もかけて作り上げられたのでしょう。その時、実際の作業にあたる石工などは、自分がしていることの意味や全体での位置づけなどまったく関知していないでしょうし、そんなことを考えていては仕事にならないでしょう。キリスト教の教会やイスラム教のモスクなどでも巨大な建築物がたくさんありますが、おなじことだと思います。

インドネシアに伝わった仏教は、日本に伝わった仏教よりもインド、チベットの仏教の要素をより受け継いでいるように感じた。それは、インドネシアのブロンズ像からも読みとることができた。タイやベトナムに比べて仏教のイメージが薄いインドネシアではあるが、昔は大乗仏教が隆盛を極めていた様子をうかがうことができ面白かった。そのとおりですね。われわれ日本人にとって東南アジアの仏教は上座部仏教（いわゆる小乗仏教）のイメージ一色ですが、歴史的に見れば、大乗仏教も密教も、さらに土着的な宗教も地層のように

積み重なって現在の仏教ができあがっています。インドネシアに密教が栄えた時代があって、マンドラの作例まで残されていることは、一部の研究者をのぞきほとんど知られていないのではないのでしょうか。これと同様に、カンボジアでも密教の遺品が数多く出土しています。インドで密教が栄えたのが、おもにその北東地域であったこともこれと関係するでしょう。東南アジアとインドは地続きですし、ベンガル湾を中心とした海洋貿易もさかんに行われていました。日本に伝わった密教も、中央アジアではなくスリランカや東南アジア経由でした。インドのベンガルやオリッサから出土したブロンズ像は、様式的にも授業で紹介した作品などととてもよく似ています。

釈迦が多くの仏のひとりに過ぎないという考えは異端扱いはされていないのでしょうか。

仏が釈迦ひとりではなく無数にいるという考え方は、大乗仏教では一般的ですが、じつはかなり古い時代の経典にも現れます。とくに釈迦以前にも仏たちがいて、釈迦はその教えを見いだしたにすぎないという過去仏信仰は、初期の仏教経典にも見られます。大乗仏教で一般的になる「世界には無数の仏国土があり、無数の仏がいる」という考え方は、その一方で「すべての仏を支配する仏教の教え＝法が最も重要である」という立場と結びついています。これらもすでに初期仏教から潜在的に認められます。また仏教はキリスト教のように公会議などでその教義を厳格に定めた宗教とは異なり、教理的な解釈の違いや部派の分裂をもたらすことはあっても、部派相互で対立や抗争があったわけではありません。魔女狩りも異端審問も仏教とは無縁でした。ただし、仏教が政治権力と結びつき、イデオロギーとして活用されることは、もちろんしばしばありましたが。なお、仏教では正統とか異端ということばはあまり用いられません。インドのことばにもこれに相当するものは見あたりませんが、しいてあげれば「ダルマ」(dharma)が正統という意味にもっとも近いでしょう。これは漢訳ではまさに「法」と訳される語です。

青銅の仏像によるマンダラを見ると、チェスなどのボードゲームのようだった。立体マンダラというと、寺や仏閣のような仏を囲むものをまず考えるため、ぴんどこない。

チェスのこまというのはなかなか適切な表現です。実際はそれよりも少し大きいのですが、雰囲気はよく似ています。立体マンダラということばは現代的な造語で、これに対応する伝統的な用語はインド密教にも日本密教にもありませんでした。日本では「羯磨曼荼羅（かつままだら）」と呼ばれるものが、しばしば立体マンダラと理解されますが、本来、羯磨とは「動き」や「はたらき」を意味することばで（仏教語としての「業」にも相当）、立体という意味はありません。日本では立体マンダラという語は、たとえば東寺講堂の尊像群に対して用いられますが、空海自身はそのようには呼んでいません。後世の真言宗でこれを「羯磨曼荼羅」と解釈したことから、最近ではそれよ

りもわかりやすい「立体マンダラ」という語が用いられるようになったに過ぎません。このあたりのことは、近刊の『密教の聖者 空海』（吉川弘文館）所収の「空海の芸術観」の中で書いておきました。ちなみに、この間の紅白歌合戦で東寺の講堂からの中継があったときも「密教の深遠な世界を表す立体マンダラ」などと説明されていました。マンダラの仏たちを絵画ではなく彫像で表すことは、インドでも実際にあったようで、当時の文献にはむしろ絵画よりもすぐれているという評価も与えられています（『マンダラの密教儀礼』pp. 116ff.）。その場合、仏たちは立体的な造型ですが、マンダラそのものは平面的で、樓閣を立体的に作ったりはしなかったようです。日本でもこのような伝統はわずかに伝えられていて、マンダラの各尊の像を青銅で作って（一部は尊像ではなくシンボル）、マンダラの配置にしたがって並べたものが、和歌山県的那智から出土しています。

9. アジアのマンダラにおける日本の位置づけ (1)

インドで時代を経て変化・統合されていったマンダラが、チベット、ネパール、インドネシア、そして日本において、それぞれの考えのもとで受容されていったことが、今回の授業でわかったような気がした。インドにおける最終形態とも言い得る時輪マンダラが、他地域で好んで受容されるようなことがあったかどうか、最後に少し気になりました。

時輪マンダラは 11 世紀前半にインドで成立した『時輪タントラ』にもとづいています。授業ではふれませんでした。それまでのマンダラとは異なる原理でできていて、なかなか難解です。経典やマンダラに関する本格的な研究も、まだ始められたばかりです。インドではその後、150 年ぐらいは仏教が続いていたのですが、時輪マンダラがどの程度、流行していたかはよくわかりません。マンダラはもちろん、主尊であるカーラチャクラの単独の作例も、現在のところインドからは見つ

かっていません。チベットにはこの経典やマンダラが正しく伝えられ、その伝統は現在まで連綿と受け継がれています。私の翻訳した『曼荼羅大全』（東洋書林）は、時輪マンダラにもとづいてマンダラを説明した本で、著者はその情報をもっぱらチベット仏教の文献や僧侶から得ています。時輪マンダラはチベット以外ではネパールにも伝わっているのですが、とくに流行したわけではないようです。作例もほとんどありません。インドネシアや中国、日本には伝わっていません。伝わったとしても、おそらく日本ではほとんど受容されなかったのではないかと思います。余談ですが、私が大学院のときに『時輪タントラ』を専門的にやりたいと指導教官に相談したところ、即座に「やめなさい」といわれました。手に余るということだったのです。

日本では他国ほど多面多臂蔵が流行しなかったの

はなぜだろうか。日本で多面多臂像というと阿修羅や明王系の像が思い浮かぶが、このような恐ろしいイメージのある仏が、多面多臂の形をとるのは、何か関係あるのだろうか。

多面多臂が多いのはインドからチベット、ネパールにかけてで、とくにチベットの忿怒形の仏たち（明王や天部に相当）に顕著です。日本の場合、たしかに明王に六臂や八臂がありますが、あまり一般には知られていません。明王でも一面二臂の不動が圧倒的に信仰されているのは、このような多面多臂像を日本人が受容しなかったからでしょう。明王部以外では観音の中に千手観音や十一面観音などがいます。彼らも同じように多面多臂なのですが、もっぱらその手や顔は、衆生救済のためであると説明され、武力やグロテスクさを強調する明王系の多面多臂とは少し性格が異なるのではないかと思います。この他、弁財天や摩梨支天などの天部にも多面多臂像がありますが、いずれも密教系の尊格です。私などはチベットの多面多臂像などを見慣れているので、日本のものはごく普通に見えるのですが、一般の人にとって、顔や手の数が多いのは、ずいぶん異様に感じるでしょう。キリスト教や神道の神で、多面多臂のものはあまり思いつかないのですが、このようなところにも「聖なるもの」の表現方法の違いが見られるようです。

4.8 cmの群像があると聞いてふと思ったのですが、仏教において大きさというものに関しては、どのような意味があるのでしょうか。奈良の大仏などは、やはり大きいから意味があるような気がするのですが。そもそも仏教は「色即是空」だし、形や大きさにこだわるのも違和感があるのですが。

小さいものは仏教そのものの教理的な意味よりも、携帯に便利とか、僧侶が個人で所有するとか、立体的なマンドラが作りやすいというような、現実的あるいは機能的な理由が強いのだと思います。これに対して、奈良の大仏に見られるような巨大さは、大きく作ることそのものが重要でした。奈良の大仏は毘盧遮那仏といいますが、あらゆる仏たちの中の根源的な仏で、宇宙そのものに匹敵するよう

な存在です。どれだけ大きく作っても足りないのですが、そのかわりに、大仏の坐っている蓮台の蓮弁に「世界図」を無数に描き、相対的にきわめて巨大であることを表しています。このような大仏の伝統は、インドには現存していませんが、アフガニスタンのパーミヤン（タリバンによって破壊されて有名になった）や、中央アジアの敦煌、雲崗、龍門などにも残っています。いずれもの宇宙的な規模の仏を表現することを意図していたようです。同時に「千体仏」も描かれることが多く、これも大仏の蓮弁と同じように、無数の世界に現れた仏たちを示しています。仏教が仏像という「聖なるイメージ」をもっていたことは、たしかに仏教のもつ「空」や「無執着」などの教理とは相容れないのですが、それでもあえて仏像の形で表したことが重要でしょう。インドでは仏像誕生までに無仏像や仏陀の象徴的表現の時代がありました。仏像が誕生してからも、仏像は仮のもので、一番重要なのは仏教の教え、すなわち「法」であることが強調されました。仏像にはそのことを示す有名な一節（法身舍利偈といいますが）がしばしば刻まれ、その伝統はチベットにいたるまで続いています。

中尊が大日から阿閼、あるいはヘールカ尊になっていったのは、どういう理由からなのか、疑問に思った。

密教では仏たちをいくつかのグループに分けることがあり、その場合、大日は如来部、阿閼やヘールカは金剛部というグループに属し、いずれもその上首（部族の長）になります。大日から阿閼への変化は、如来部から金剛部へと部族の人氣が移ったことがその背景あります。その大きな契機になったのは、金剛界マンドラを説く『金剛頂経』で、この中で阿閼やその配下である金剛手（金剛薩埵）が重要なはたらきをします。ヘールカについてはその起源はよくわかっていませんが、仏教の中では阿閼と同体とみなされます。このように金剛部の仏たちが信仰を集めた背景には、当時の密教が「暴力的なもの」「過激なもの」を好んだことが予想されます。これは仏教に限らず、イン

ドの宗教の主流であるヒンドゥー教においても、中世にシヴァやドゥルガーに代表されるような、荒ぶる神々が人気を博したことも関係あるのではないかと思います。

ひとつの作品の中に、なぜマンダラを四つ描くのですか。四つのうちひとつだけ、少し違うものを描いたりするのも、バランスがくずれる気がするのですが。

ゴル寺のマンダラ集は全体が 14 枚の絵画で構成され、そのうちの 9 点が 4 つのマンダラ、1 点が 5 つのマンダラを含み、残りの 4 点が 1 枚に 1 マンダラでした。1 枚に 1 点のものは、おそらく規模の大きさから選ばれていると思いますが、その他が 4 点であることとの理由はよくわかりません（5 点のものはおそらく数あわせ）。推測に過ぎませんが、すべてのマンダラを 1 枚ずつに描くと、45 枚の作品が必要となり、これらの絵画を飾るお堂にそれだけのスペースが確保できなかったというような現実的な理由があったのではないかと思います。1 枚に 4 点ずつ描くと、それぞれの作品がある程度まとまりが持てることも考えられます（中尊が同じとか、典拠となる経典が同じなど）。この作品集以外にも、1 枚に 4 つのマンダラを描いたものがあり、チベットのマンダラの絵画形式として、ある程度なじみがあったのかもしれません。

マンダラは漫然と見ているだけではさっぱりわからない。曼荼羅を理解するには仏の世界を「悟る」か、理知的に迫るかのどちらかが必要なのだろうが、日本人にとってマンダラが少々奇異に見える続け、独自の発展がなかったらしい。どちらの行為も日本人には苦手とするからなのだろうと思う。

そのとおりで、普通の人はマンダラということばや個別の作品を知っていても、それが何を意味しているかはほとんど知りません。歴史的に見ても、一般の日本人がマンダラに接する機会はほとんどなかったでしょうし、僧侶であってもその意味を探求する必要はなかったと思います。マンダラが

表す「宇宙」や「世界」は、日本人にとってもきわめてなじみの薄い概念です。今回は日本のマンダラの位置づけや特徴を取り上げますが、日本独自のマンダラの展開に、日本仏教のみならず、日本人のイメージや文化を読みとることができればと思います。

コレクションのマンダラの中に、六ぼう星や三角形に囲まれたマンダラがありましたが、こういったものは西洋の影響があるのでしょうか。

西洋の影響はありません。基本的にマンダラは円と正方形で構成されますが、無上ヨーガ・タントラの母タントラに属するマンダラには、ご指摘のように六角形や三角形、あるいは八角形のものがあります。また、上向きと下向きのふたつの三角形を組み合わせたものもありますが、これはヒンドゥー教のヤントラの影響を受けているようです。下向きの三角形は男性原理、上向きの三角形は女性原理を表すという説明もなされます。下向きの逆三角形のみでできたマンダラは、しばしば調伏の機能を持ったマンダラで、中尊はたいてい恐ろしい姿をした尊格です。三角や円などのシンプルな図形に象徴的な意味を持たせるのは、普遍的に見られるものです。

夫のかわりに妻が中心にすえられたマンダラが面白かった。以前から思っていたのだが、なかなか日本人の発想からは、男女が対という考えは生まれられないと思う。どちらかといえば西洋的だ。日本では男性（父性）イメージ、女性（母性）イメージが各々別個のものとして、より確立している気がするのだが、どうでしょうか。

そういうところはたしかにありますね。でも、男女はともかく、二項対立的なものごとをとらえることは、けっこう日本人は好みとするところですよ。金剛界と胎藏というもともと関係のない二種のマンダラを、相互補完的な関係に位置づけ、両者がそろそろことを金胎不二とよぶことも、そのひとつで、これについては今回取り上げます。また、真言宗の中では異端とされましたが、立川流という流派があって、これはインドやチベットの密教と

同じように、男女の二原理を重視し、その交合を悟りの手段として重視しました（だから異端視されたのですが）。女尊を中心とするマンドラが生まれたのは、インド中世の女神信仰の興隆とも関

係があります。立川流については以下の本が入手できます。

真鍋俊照 1999 『邪教・立川流』筑摩書房。

10. アジアのマンドラにおける日本の位置づけ（2）

灌頂の際に両界曼荼羅を平面図に描かれた場所に立てると同時に、両界の敷曼荼羅も中央に敷くということなのですか。それとも片方だけ使用するのですか。

敷曼荼羅は片方だけで、金剛界か胎藏界のかいずれかのマンドラを用います。灌頂の作法も金剛界と胎藏界とでは異なります。空海の場合、長安ではじめは胎藏界、3 か月後に金剛界の灌頂を受けました。高野山では春と秋に一般の信者のために「結縁灌頂（けちえんかんじょう）」という、レベルの低い灌頂を行います。この場合も春と秋でそれぞれ別のマンドラを使うと聞いています。なお、寺院の両側におかれた曼荼羅は、後七日御修法や灌頂の場合は、他の「儀礼の装置」とともに準備されたと思いますが、儀礼のときだけではなくつねに懸けられている場合もあります。

社寺参詣曼荼羅がマンドラといいながら、四分法などほとんど無縁という話を聞いて、「そもそもマンドラは何をもってマンドラというのか？」という根本的な疑問にふたたびぶちあたってしまいました。

社寺参詣曼荼羅は日本におけるマンドラの展開を考える上で、重要なのですが、絵画そのものとしても興味深い対象です。説話的な要素を多く含み、名所絵としてもとらえられます。立山曼荼羅や那智参詣曼荼羅は、これを持って諸国を勧進してまわり、絵解きをしながら参拝人を募ったと言われます。こうなると、社会的な役割や芸能との結びつきも生じ、興味の種は尽きません。インドやチベットのマンドラにはない展開が、日本のマンドラには見られます。「マンドラとは何か」という

疑問は、簡単には答えられませんので、時代や地域を区切って説明することになるでしょう。一般に言われる「マンドラは仏の世界」というような説明は、わかりやすくはありますが、その多様性を見失わせることになります。マンドラに限らず、ものごとはそういうものなのでしょう。

今日の授業で思ったのですが、金剛界曼荼羅は日本ではすごくポピュラーなくせに、割と謎が多いですね。今までひとりだけ仏がバンと居るやつとか、理趣絵の部分は数合わせとして入れている要素が強いのかと思っていたのですが、一概にそう考えるのもどうかと考え直すことにしました。歴史的流れとか、儀礼にかかわる要因もからんでいくということなのでしょう。

金剛界マンドラはマンドラの歴史の中で最も重要なもののひとつで、マンドラが伝播した地域にはほとんど存在していることも注目されます。日本の九会曼荼羅の形式は、中国で成立したと考えるのが妥当ですが、その理由や背景となる思想については、たしかに謎です。そもそも、マンドラを9種類組み合わせ、ひとつのマンドラを作るという方法そのものも、これ以外にはありません。さらに、金剛界の形式だけではなく、金剛界と胎藏界が一組として扱われたことも、視野に入れる必要があるでしょう。この考え方もおそらく中国で成立したものですが、九会曼荼羅の成立と同時期のことだと考えられるからです。いずれにしても、個々のマンドラの研究はまだ十分進んでいませんし、金剛界のようにあちこちにあるものは、それだけやりがいのある研究対象となります。歴史的な流れも儀礼との関わりも、当然その中に

含まれるでしょう。

日本独自の方向に行けば行くほど、「マンダラ」っぽさがどんどん抜けているような気がする。神道や参詣曼荼羅まで行くと、「儀礼の道具」や「信仰対象」と言うよりも、むしろ「絵解き（庶民向け）の手段」としての色が強いように感じられる。

そのとおりです。前期の授業や先回の授業でも紹介したように、参詣曼荼羅には日本の仏教絵画のあらゆる要素が入り込んでいるのですが、その結果、マンダラ的なものが失われてしまったようです。「参詣マンダラにないのはマンダラだけである」という奇妙な逆説が生じます。しかし、それが日本のマンダラの展開を考える上では、きわめて重要な変化なのです。参詣曼荼羅に「絵解き」が重要であることは、上にも書きましたが、一般の人々がマンダラに接することができたのは、このような絵解きのときだけだったのでしょうか。そのことを考えれば、現在一般に用いられている「マンダラ」の用語が、「混沌としたもの」という本来のマンダラとは正反対のものであることも、むしろ当然なのかもしれません。

箱とか台座の仏たちの中にいた八大明王が、あまり忿怒っぽく見えなかった。とくに箱のふたの方は、ひらひらとしたものをまとって、いつもと違って見えた。

法門寺からの出土品に含まれる八大明王は、唐代密教の明王像として重要な作品です。明王のグループとしては日本では五大明王が一般的ですが、中国ではむしろ五大明王よりも八大明王の方が流行していたようです。日本にも伝わっていなかったわけではなく、有名なものとして神光院の仏眼曼荼羅（別尊曼荼羅のときに取り上げています）の中に現れ、図像的な特徴は法門寺のものによく一致します。「ひらひら」したものは天衣だと思えますが、たしかに法門寺の五重宝函の方では強調されています。奉真身菩薩の台座ではそうではないようです。忿怒の表現はなかなかむずかしく、たとえば、チベットの忿怒尊を見ても、われわれ

は怖いと言うよりもグロテスクで、ときとしては滑稽にすら見えることがあります。もっとも、それは本や写真で見える場合かもしれません。別話になりますが、芸術作品、とくに宗教芸術にとって、空間が重要な要素になることも考慮に入れなければならないからです。実際にチベットの寺院に行って、薄暗いお堂の中でこれらの忿怒尊を見るとまた違った印象になります（ほんとにコワイです）。

別尊曼荼羅は本当にいろいろなものがあるとおもしろい。道教的なものやヒンドゥー的なものを動員していたり。チベットにも仏教以外の要素が入ったマンダラがあるといっていたが、日本のものはくだけたというか、自由な描き方がされているような気がした。当時、日本でマンダラというと、どこまでを指したのだろうと感じてしまう。

別尊曼荼羅は日本独自のマンダラの展開ですが、インド、チベットで、無上ヨーガタントラの無数のマンダラが現れたことに対比できるかもしれません。日本の場合、金剛界以降のマンダラはほとんど伝わらなかったため、マンダラの中尊はそれ以前の時代のもので、とくに天部、明王部、陀羅尼の仏などが選ばれ、その周辺を固めるために、金剛界のマンダラやヒンドゥー教などの異教の神々が用いられました。無上ヨーガタントラでは新しく作り出された仏たちが中尊の場を占めますが、周囲はやはり、このような尊格を置くことがあります。実際のマンダラの種類は異なりますが、マンダラの多様化のあり方は、意外に近いのかもしれませんが、また、マンダラの種類が増えることは、そのマンダラを用いて行う儀礼の多様化とも結びついています。それもインドと日本で同じように起こったことでしょう。

垂迹曼荼羅というのは今まであまり知りませんでした。仏と神と一緒にマンダラに現れるというのが、いかにも日本らしい感じがしました。

日本の曼荼羅として、両界曼荼羅以外を別尊曼荼羅、垂迹曼荼羅、参詣曼荼羅という3つのグループに分けましたが、これらはまったく別々に存在

していたのではなく、相互に関係しながら成立・展開したものです。垂迹曼荼羅は神道や修験道と関係を持ちますが、参詣曼荼羅にもいろいろな点で影響を与えました。いずれも個別の作品に関する美術史的、歴史学的研究はかなり蓄積されていますが、インド以来のマンドラの歴史の中でとらえたような研究は見たことがありません（だから授業でも、そのような視点から取り上げたのですが）。日本文化の特質を知る上でも、重要な研究対象になるのではないかと思います。

マンドラの伝播に地域色が強く出ていることが、資料からわかって非常におもしろかった。インドに近いせいか、原初的な様式を継承していたチベットに比べて、多彩な別尊曼荼羅を生み出し、土着の神すらマンドラの中に組み込んでいった日本のマンドラは、見ているだけでも興味深いものがあった。日本の折衷の精神が、マンドラにおいても出ていたということを感じた。中国において、絵画的なマンドラはあまり見られないというお話でしたが、数点だけでも残ってはいないのでしょうか。

日本におけるマンドラの展開は、上にも書きましたように、日本における外来文化の受容と、日本的な変容を知る上で興味深い事例です。中国の絵画のマンドラは残念ながら現存していません。ただし、白描集のような図像資料が日本に伝えられています。『胎蔵図像』『胎蔵旧図様』『五部心観』などは、いずれもマンドラの仏たちを描いた資料ですが、中国で制作されたものを転写したものです。また、板絵曼荼羅で中国の唐代のものが、やはり日本に伝えられています。現在の日本の両界曼荼羅よりも、古い形式を残していることが明らかにされています。

「月輪」というのは密教の基本的な考えだそうですが、反対に仏教において「欠けている月」（日本でいう三日月や有明月）に何か意味を持たせることはありますか。専門の方で今、仏教における月について調べています。よい参考書などあれば教えて下さい。

「月輪」（がちりん）はとくに金剛界曼荼羅で重視され、マンドラの仏たちを描くときに満月を表す円の中に入れます。これは悟りの境地が完全な円、つまり満月の状態にたとえられるからです。仏たちを瞑想するときに、その舞台のようなものとして、蓮華とともに月輪（あるいは日輪）をイメージすることも、密教では一般的です。欠けている月については、あまり思いつくものはありません。実際に造型としては、月の神であるチャンドラが月を持つことや、日蝕と月蝕を起こす神ラーフが、太陽と月を手にする事、インドネシアの菩薩や財宝神に、光背に三日月を水平に飾るものがあることなどぐらいです。専門外なのでよくわかりませんが、日本の中の仏教文学、たとえば釈教歌などで、月をメタファーにして何か教理的なことを表そうとしたものがあるかもしれません。参考文献としては、以下のものが密教の月輪に関するものとして出てきたぐらいでした。

ギーブル、ロルフ 1981 「密教的实践における象徴をめぐる試論 月輪観を中心に」『東洋学術研究』20(2).

チベットの寺院が、螺旋や円などをイメージしたり、鳥瞰的に建築したのに対し、日本は対になるように儀礼空間が整えてあったのがよくわかった。五大明王なども中央から左右に対になるように配されているように見受けられた。日本の家においても、上座下座があるのも、この思想の影響でしょうか。でも、どこかで日本は左右対称にまったく同じ物を置くのを嫌い、バランスを崩すというのも聞いたことがあったのですが。

左右対称が日本の密教の基本になっていることは、伽藍配置やお堂の内部空間からも読みとれます。おそらくこれは、中国的な発想を継承したのではないかと思います。中国の都市空間などでも同様なことが見られます。もっとも、伽藍配置はインド以来の伝統も無視できないと思いますが。意図的にバランスを崩すという発想もたしかにありますし、それが垂迹曼荼羅や参詣曼荼羅に見られるような情景的な表現とも関連するのかもしれない。お茶やお花の伝統ともつながるのでしょうか。

日本人的な美意識は、かなり複雑で重層的なのでしょう。

今、日本史の古代ゼミでは、院政期の日記を読んでいるのですが、仏事で曼荼羅が出てきたりして、見てみると別尊系の修法等が多いような気がします。今回、泰山府君まで引っ張り込んだ曼荼羅等を見て、先生がおっしゃったように、日本的な要素が組み込まれてきていて、曼荼羅の日本化が起きていたのだなと思いました。国による絵的感覚の違い（？）は興味深いと思いました（みんな同じ方が怖いのでしょうか）。日本のものは曼荼羅の中にどんどん入り込んでいる気がしました（参詣曼荼羅）。

院政期の日記というのは『兵範記』ですよ。鳥羽院の晩年に、京都の安楽寿院不動堂の本尊である不動明王（「北向き不動」の名で有名）を作り、安鎮法を修した記述があることを、私も教えてもらいました。その関係で天台の『阿沙婆抄』を見たところ、「安鎮日記」という文献が含まれていて、平安から鎌倉にかけて実際に行われた安鎮法の詳細な記録が残っていることを知っておどろきました。その中には儀礼の場を図で説明した「指図」も含まれています。インドの文献でも密教儀礼の方法が説明されることはありますが、実際の儀礼の記録はまったく残っていません。ましてや儀礼の指図はインドではあり得ない情報です。日本密教の伝統というのはすごいですね。

11. ユングのマンダラ理解：元型とマンダラ

回復期の精神病患者が、マンダラのような図形を描くことはたしかにあるようで、「マンダラのような」というか、左右対称や上下対称など、線対称の図形を描くケースがあるようです。また、ある種の精神病の症状においては、すべての文字や絵が、実際のものと同様に左右対称になるものがあるようです（森注・写真の裏焼きのような文字。鏡字といって、文字をおぼえたての小さい子がよく書きます）。レオナルド・ダ・ヴィンチもなんかそうだったということを知っています。だから、精神（あるいは脳）の状態がある状態に達すると、認識の仕方あるいは認識したものの表現が対称的になるのかもしれないと思ったりしました。ユングとマンダラのことを知りませんでした。でも私たちが授業で学んだマンダラとは違って、何度も先生もおっしゃっていましたが、自分の議論に都合のいい資料を使ったり、そのように解釈したりと強引だなあと感じました。ユングといい、フロイトといい、非常におもしろい議論はするけれど、かなり強引だな。

いろいろ教えてくれてありがとうございます。脳についての研究は今いろいろな分野でさかんです

が、文字と絵とでは、それをあつかう脳の部位が違うということを知っています。漢字のような文字と、アルファベットでは違うということも。失語症の研究なども、言語と脳の関係がよく注目されますね。対称というのはバランスがいいので精神の回復期にイメージとしてもあうのですが、必ずしも対称の形をとらない図であっても、そのようなときに描くような気がします。他に「箱庭療法」というのも、精神のバランスの回復に役立つそうですが、これも一種の「秩序化」でしょうか。

「人は精神を病んだとき、その回復期にマンダラに似た図形を描く」というのは、病んだ人の心の整理がついた証拠であり、病んだ人のこれからふたたび入ってゆく「社会」に対する希望的観測を表したのではないかと思う。

そのようにもとれます。ただ、社会に対するユングの関心はかなり稀薄です。

ユングの元型の中にマンダラが見て取れることは非常に興味深い。アニマやアヌムス、女性、男性

の象徴などは知っていたのでおどろいた。円という形は、神秘的な形として、さまざまところで使われていたりするが、それは何に由来するのか。元型(archtype)はユングの無意識の理論の基礎にあるので、ひととおりに知っておくと、ユングの著作を読むのに便利なようです。円が神秘的、あるいは象徴的な図形であるのは広く見られますが、その起源や由来を明確にするのは困難でしょう。参考書に次のようなものがありますが、事例を集めることが主眼になっているようです。

ルルカー、M. 1991 『象徴としての円』竹内章訳 法政大学出版局。

高校の倫理でウパニシャッド哲学とか梵我一如とかは、ブラフマンとアートマンの合一であるとかひととおりに習って、丸暗記してきましたが、こんな風に具体的にみることができると、少し納得できました。意外とそのへんの用語はみんな知っているかもしれないですよ。思い出したのですが、『ガラスの仮面』の40巻あたりで、よく自己と森羅万象も同じとするような「悟り」が出てきています。紅天女を演じるための精神を主人公たちが身に付けていく話だったと思います。よく覚えていないので、もう一度読んでみようと思いますが、作者が何を参考にしているのか、少し気になるところです。

私は世界史で梵我一如という言葉が高校時代に知りましたが、何のことかさっぱりわかりませんでした。大学に入ってこういうことを専門とすることになってからも敬遠していましたが、仏教や密教のことをやったあとで古代インドの哲学を見ると、納得するところが多々ありました。三千年も前の思想なのに、きわめて現代的な問題にも見えます。インド哲学は面白いですよ。『ガラスの仮面』ははじめは「ど根性もの」だったような気がします。いつのまにか「精神世界」のマングアになってしまったようです。作者の美内すずえにもともとそういう素地があったのかもしれない。それにしても紅天女ってそんなに大傑作のお芝居で、月影先生は本当にそんな悟りというか神の領域に到達していたのでしょうか。それから、もう

最終回を迎えたのでしょうか。それともまだ放置されているのでしょうか。かなり前にインタビューで、もう最後のシーンは決まっているという話も読んだことがあるのですが…。

マンドラは仏の世界への窓であり、それを観ずれば我が心への窓となりうるものなのかと思考した次第。ただ、ユングの考えとは多少相違あり。回覧された絵本はおもしろいと感じた。配色の妙が曼荼羅の見所だと思うが、それを自分でやってみるとは。受け身の自分には考えられもしなかった。

「マンドラが仏の世界の入口」というのは、マンドラに対するオーソドックスな見方です。それを「自分の心」と解釈するのは、現代的だと思います。民博でおこなわれた「マンドラ展」では、「マンドラ塗り絵」というのを実践するコーナーがあり、かなり人気を集めていたようです。図録にもそのサンプルがついています。そこではたしかに「配色」が重要でしたし、自分の表現したものが客観的に見られることの新鮮さがあったようです。しかし、円と正方形を主体とするだけの幾何学的な模様を「マンドラ」と呼ぶのは、いささか「マンドラ」という語の濫用という気がします。それはともかく、このマンドラ塗り絵を紹介する正木氏に「これで心のあり方がわかるのですか」と聞いたところ、「精神に何らかの問題のある人が塗ったものは、明らかにそれとわかる異常さがある」と言っていました。

水に関しての夢はあまり見たことはないが、個人差があるのだろうか。ユングは仏教にどのくらい、知識があったのだろうか。仏＝マンドラとはその理解はどうなのだろう。ルリとはどんなものかいまいちわからなかった。氷がルリになるとは？ユングのマンドラ理解は後世どれだけ影響を与えたのだろう。そしてユング自身にどれだけ影響があったのだろう。

ルリというのは瑠璃のことで、ラピスラズリという名で一般に呼ばれる宝石です。青色をしていて、氷のイメージともつながりますので、氷が瑠璃に

変わるというのは理解できます。ユングのマンダラ理解については、上記のまとめを参照して下さい。

ユングのマンダラ理解は少しわかりにくかったけれど、「マンダラが心である」ということは、具体的にではないけれど、何となくわかるような気がする。マンダラとは「全」で、心とは「個」であり、人間は心を鎮めることによって、形ある世界ではなく、観念体系としての世界と通じることができるような気がする。それは「全」イコール「個」ではなく、「個」と「全」がシンクロするような感覚であるように感じた。瞑想とはこのシンクロのために行われる手段でしかあり得ないように私は感じました。

なかなか的確な理解だと思います。授業では資料を紹介するだけに終始しましたが、時間があれば、配付資料や参考文献のユングの著作を読んでみて下さい。とくに「東洋的瞑想と心理」は、短いながらユングの仏教観（あるいは東洋観）がよくわかると思います。意外にユングは読みやすいというのが、今回の私の感想です。

ユングがマンダラの思想を仏教を理解せずに利用したことが、このような無理な解釈を生み出したのでしょうか。つまり、マンダラではエゴを捨てるべき世界、仏の世界を説いているのに対し、ユングは無意識から自我（エゴ）を推論しているというまったく正反對の考え方をしているように思われたからです。

たしかに仏教の基本とする「無我」は、ユングのマンダラ理解において、ほとんど意識されていないようです。ヤントラ（ユングにとってはマンダラと同等）の場合、ヒンドゥー哲学が基本となるので、アートマンすなわち我の实在が前提となっています。その限りでは、ユングにとってヤントラ（マンダラ）は都合のよい図形です。

今回は概念の話が多く、スライドもなかったのが非常に難解でした。ユングという人物は名前だけは知っていましたが、これだけマンダラという東

洋のものに対して思い入れをいただいていることに驚きました。ユングがマンダラに興味をいだくきっかけが知りたくなりました。

スライドはともかく、難解に感じさせたのは、私自身もまだ未整理だったということで反省しています。ユングがマンダラと精神病患者との関係に興味をいだくきっかけとなったのは、『個性化とマンダラ』の中に紹介されているX夫人と呼ばれる患者の症例からのようです。マンダラそのものは当時のスイスやドイツなどのインド学者、チベット学者たちからの影響でしょう。ツィンマーもそのひとりです。この時代のヨーロッパの学問は、意外に学際的で、さまざまな分野の研究者が刺激を与えあっていました。エラノス会議という、哲学、心理学、東洋学、宗教学などのさまざまな分野の第一級の研究者が集まる学際的な会議があり、ユングもその中心的存在でした。

ユングはとくに円や二組の対立するもの、上下、左右など、幾何学的な図形をマンダラらしさとしてとらえているので、日本のたとえば参詣マンダラなどはマンダラとしてみななかったのだろう。けれど、ユングの言うマンダラというイメージの方が、一般には多いようだ。ユングの心理学で機能しているマンダラとは異なるようだ。

たしかに、日本のマンダラをユングがどのように解釈したかは興味あるところです。参詣曼荼羅や神道曼荼羅には、ユングがマンダラの定義としてあげるものはほとんど備わっていないようです。でも、1961年まで生きていたのですから、日本のマンダラも知っていてもいいはずですが。

ケルトにもマンダラがあるのに驚きました。世界中、普遍的に人間の心の中にはマンダラのようなものがあるんですね。それを宗教に利用するのは、とても効果的なことに思えたんですが、ユングが解説したマンダラ＝仏教的なマンダラではないということは、心理学で分析すべきものと、できないものがあるということでしょうか。ユングが仏教側から見て多くの勘違い、無理やりな解釈をしたけれど、今後も心理学で宗教のマンダラを見る

ことは不可能なんでしょうか。

ケルトのマンドラは、おそらくケルトの伝統的な文様を、ユングが紹介するようなマンドラの形にしたものだと思います。人間の心の中の普遍的なものこそが、ユングの言う元型です。現代の臨床心理学で、マンドラが用いられることがあるのかは、私も興味あるところです。

精神病患者が描いたマンドラと、宗教的なマンドラとが似ていることにとても驚いた。

ユングもその驚きから出発しているようです。

マンドラをそれが作られた世界だけから見るとなく、ヨーロッパという他地域から見た考え方はとてもおもしろいなあと思った。ユングはマンドラを信仰しているわけではないために、精神病とかと結びつけたが、その見方はマンドラを作っている側からの視点ではなかなか出てこないのではないかと思う。こういう見方からマンドラを考えていくのも、マンドラの本質にはそぐわないとしても、そのような考え方は新しい考えとしてありうると思うし、マンドラを考える上でよりおもしろくなると思った。

「アジアのマンドラ」という授業のテーマとしては、前回の日本との対比でほぼ内容は尽きていたのですが、ユングのマンドラ理解を取り上げることで、違う視点からマンドラを見て、興味を持ってもらえたのはうれしいことです。

ユングの言うマンドラは、マンドラというよりもむしろ魔法陣のような感じがする。あれをマンドラと呼ぶ理由は納得できないこともないが、参詣マンドラ並にこじつけくさい気も……。

八つの方向に光が伸びていると聞いて、時輪マンドラ（だったはず）を思い出した。

マンドラが光のイメージに満ちているのはたしかで、それはマンドラの瞑想からも確認できます。しかし、『観阿彌陀経』の場合、八方向への光というのは経典の原文に合致しません。浄土の瞑想とマンドラの瞑想とは、瞑想の系統が違うのではないかといわれています。魔法陣はずっと昔から

世界中でその作り方が論じられたり、神秘思想と結びついたりします。作り方にもいろいろありますが、関心があれば紹介します。

はじめてマンドラを見たとき、ユングは何を思ったのだろうか。あとになったユングが自分の考えをまとめたり、理解するのにマンドラが都合がよかったというか、目に付いた部分が自分の考えと合って嬉しかったらうか、などと思ってしまう。ユングの思想形成とマンドラへの関心の高まりが、どのような関係にあるかがわかるとおもしろいですね。たぶん、ユングは自分のマンドラ解釈に自信を持っていたでしょうし、恣意的な解釈をしていることも十分自覚していたのではないかと思います。天才とはそういうものでしょう。

ユングの考え方はおもしろいが、たしかに解釈が恣意的で、ともすればフィクションに近いものがあると感じた。水と無意識を同一視したり、さまざまな点において門外漢の私には理解できない。もっとユングをよく知ればもちろん違ってくるだろうが、どうも仏教に関する不理解などが先入観になるのか、素直に賛同しかねるものがある。機会があったらもっとユングの著作を読んでみるのもいいかもしれないと思った。

ぜひ読んでみて下さい。「ユングのマンドラ理解」というテーマなら、卒論でも十分扱える大きなテーマです。日本のユング研究者で有名な河合隼雄氏は仏教への関心も高く、最近では中沢新一氏と『仏教が好き』とかいろいろ本を出しています。ユングから仏教へという流れは、ユングの著作を見ると納得できます。いささかうさんくさくかんじますが……。

ユングはヤントラ＝マンドラと考えていたり、仏教の常識的な部分に対する理解が欠けていたりしたようだが、やはり根本的なマンドラに対する考えの違いによるのかなという感じを受けた。

ユングが東洋の宗教に対して無知であったような印象を与えたかもしれませんが、とてもよく勉強しています。東洋だけではなく西洋の神秘思想、

たとえば錬金術や占星術についての知識も豊富です。そういう点からも、「マンダラに対する考えの違い」というのが、たしかに基本にあるのでしょうかね。

ユングとマンダラに関して、以前から興味があったのだが、評価の割に論理的に強引な点が多いのに驚いた。日本ではフロイトよりユングの方が支持されているようですが、どちらもどっちな気がしました。

私の印象ですが、日本の場合、ユングもフロイトも人気があるような気がします。おそらく、学問的な系統がそれぞれあるのだと思います。心理学の先生には嘆かわしいのですが、心理学をうたった通俗的な本が、しばしばユングやフロイトと結びつけられて出版されるのも、日本でよく見られます。

ユングのマンダラの理解がおもしろいと思った。精神を病んだとき、回復期にマンダラの図形を心に浮かべるという思いつきはすごいと思った。今回は少し内容が難しかった。

たぶん、現代のマンダラ研究者が、ユングと同じように患者が描いたマンダラに似た図形を見ても、マンダラとは思わないでしょうね。授業での説明の不備な点は、配布した資料に目を通してみて下さい。

チベット・ネパールなどのマンダラに比べると、ユングのマンダラはなんだかナンパな感じを受けた。ところで、町全体がマンダラになっているというサムイエに行きたい。たしか、ラサからちょっと行ったところだったような…。気になります。パーミットが居るらしいですが。

「ナンパ」というのは、絶妙な表現ですね。サムエ（サムイエ）は日本人が撮った写真を見たことがあります。パーミッションがいるのですか。サムエはチベットではじめて建てられた本格的な仏教僧院で、「サムエの論争」の舞台となったことでも有名です。僧院全体は仏教の世界観に基づいていると言われます。僧院の上の方の階に、か

つては胎藏大日如来があったと思いますが、今はどうなのでしょう。