

加藤純章博士還暦記念論集

アビダルマ仏教とインド思想

抜刷

11000年10月30日 春秋社刊

解体されるマンダラ——タンカの画面構成に関する一考察——

森
雅秀

解体されるマンダラ——タンカの画面構成に関する一考察——

森 雅秀

一 はじめに

チベットの仏教絵画は礼拝のための宗教美術である。しかし、その形式は単独の尊格を描いた尊像図ばかりではなく、仏伝や前生話を表した説話図や、転生ラマや血脉の相承者たちを描いた歴代の高僧図、十六羅漢や三十五仏を描いた集合図などヴァラエティに富む。インド密教から受け継いだマンダラも、チベット仏教絵画の主要なジャンルのひとつであるし、釈迦や自派の開祖を中心に数多くの尊格や高僧を樹木の上に配した、集会樹と呼ばれる独特の形式の作品もある。

チベットの仏教美術に対する関心は、わが国でも近年、急速に高まつてきているが、多くの人々が、彫刻に比べ絵画に対して、より難解なものという印象をいだいている。これはチベットの絵画の持つこののような形式上の多様さによるものであろう。単独の礼拝像が大半を占める彫刻であれば、たとえ聞き慣れない名称であつても、尊名や人名が示されれば、一応その作品が何であるかは理解できる。しかし、絵画の場合、マンダラや集会樹のような独特の形式の作品は

ともかく、最も一般的な形式である尊像の壁画やタンカであっても、中心となる尊格以外にも、余白に描かれたさまざまな尊格や人物、情景などが何であるのか、そして中心の尊格とどのような関係にあるのかを知らなければ、その作品の主題さえもわからない。

チベットの仏教絵画は写実的な絵画ではない。あるいは、少なくともわれわれにとって、尊格や高僧たちを「ありのままの姿」で描いたものではない。たとえば、中心となる尊格や人物は、多くの場合、画面の登場人物の中で最も大きく表現される。当然ながら、これは現実の大きさを反映するものではなく、画面における重要性の差違を表すものである。また、画面の中の上下は空間的な上下をそのまま表すものではない。われわれにとってなじみ深い遠近法のように、上部が遠景、下部が近景を表しているわけでもない。画面上に山河や樹木などの景観が表現されていたとしても、それは必ずしも実際の風景や情景を描いたものではなく、主題に密接に結びついた「舞台装置」であることが普通である。

チベットの仏教絵画を理解するためには、それを支配しているこのような固有の法則をまずはじめに知らなければならぬ。この小論では、このようなチベット仏教絵画の原理の中でも、とくに重要なと思われる画面構成の法則について、マンダラとの形式上の比較を通して考察してみたい。そして、その具体例として、チベットで人気の高い尊格であるサンヴァラ (Skt. Samvara, Tib. bDe mchog) をとりあげる。

II マンダラからタンカへ

チベットのマンダラには、儀礼のために作られるいわゆる砂マンダラや、三次元的な構造を持つ立体マンダラもあるが、われわれが最も一般に目にするのは、タンカや壁画に描かれた絵画のマンダラであろう。これらのマンダラは、表現の形式は異なっていても、いずれも同じ構造を持つ。それはインド密教においてすでに確立していたもので、チベットはその忠実な繼承者にすぎない。⁽¹⁾

マンダラは仏たちの世界を可視的に表現した「天界のひな形」である。全体は円や正方形で囲まれ、中央には中心となる仏（中尊）が置かれる。マンダラを取り囲む円の部分は宇宙全体に対応し、その中に置かれる四角い部分は、仏たちの住む楼閣を表している。マンダラに含まれる尊格は、中尊を中心にその周囲を取り囲むように配されている。多くの場合、四方、あるいは四隅に位置し、四尊ないしはその整数倍の尊格がひとつずつグループを形作る。同じグループに含まれる尊格は、基本的には中尊から同距離に置かれている。そのためマンダラは上下左右がシンメトリーな形態になることが多い、これが蓮華や車輪のような同心円状のモチーフで表現される。楼閣の四門には門衛が置かれ、マンダラによつてはヒンドゥー教のような異教の神などを楼閣の外に配したものもある。

サンヴァラ（チャクラサンヴァラ）を中尊としたサンヴァラ・マンダラで具体的にこれらを見ていく。

サンヴァラ・マンダラには六尊、一四尊、六二尊の三つのタイプが知られている。この中でもインドの成就者ルーハイペによって創案されたと伝えられる六二尊マンダラがとくに人気が高い。

中央のサンヴァラは四面十二臂で明妃ヴァジュラヴァーラーイーを伴つてゐる。明妃は一面二臂である。サンヴァラは十二臂にそれぞれ固有の持物を持ち、展右という右足を伸ばし左足を少し曲げた姿勢で立つ。足の下にはバイラヴァとカーララートリというヒンドゥー教の夫婦の神が踏みつけられている。

楼閣の内部はこのサンヴァラを中心とした同心円で構成され、五つの区画に分かれている。中心から順に大樂輪、意輪、口輪、身輪、三昧耶輪と呼ばれる。最後の三昧耶輪は一番外側の円と楼閣との間の部分を指し、厳密には輪の形をしているわけではない。

中心の大樂輪は八葉の蓮華でできており、その四方の花弁にはダークニー、ラーマー、カンダローハー、ルーピニーの四人の女尊が位置する。また四維の花弁には血を中に満たしたカパーラ（頭蓋骨の杯）が描かれる。

三密輪とも総称される意輪、口輪、身輪は、いずれも同じ構造を持ち、八方に輻を持つた車輪をモチーフとする。各輻にはダークニーとが一組ずつ置かれている。各尊はそれぞれ固有の名称を持つが、尊容は共通で一面二臂で

ある。ただし身色は意輪の尊格は青、口輪は赤、身輪は白と異なる。これは三密をつかさどる阿閦、阿弥陀、大日のそれぞれの身色に対応しているためである。三密輪の八つの輻の間には、これら三尊のシンボルである金剛杵、蓮華、法輪も描かれている。

三昧耶輪の四方には動物の頭をもつカーカースヤー、ウルーカースヤー、シュヴァーナースヤー、シュカラースヤーの四女尊が位置する。さらに四隅にはヤマダーディー、ヤマドゥーティー、ヤマダンシュトリー、ヤママタニーの四女尊がいる。この四尊は体の左右の色がそれぞれ異なるという奇異な姿をとる。また三昧耶輪の八尊は、いずれも配偶尊を伴わない単独の女尊である。

以上の大樂輪の六尊、三密輪の四八尊、三昧耶輪の八尊を合計して六二一尊となる。サンヴァアラ・マンダラを含む母タントラ系のマンダラには、樓閣の外側のマンダラの外周部に、墓場の情景を表した屍林が描かれることがある。四方と四維の八箇所にそれぞれ異なる名称の屍林があり、全体は八屍林 (*astasmasāśāna*) と呼ばれる。

このサンヴァアラ・マンダラがチベットのタンカにおいてどのように表現されたかを、いくつかの例をとりあげて以下に見てみよう。

図一は中央アジアのハラホトから出土したサンヴァアラのタンカで、類例の中でも最も古い作例のひとつであろう⁽³⁾。中央には四面十二臂で明妃をともなつたサンヴァアラを大きく描いている。持物も尊容も儀軌に忠実である。上下に花弁を開いた蓮台に立ち、光背には独特な様式の火炎が表現されている。

サンヴァアラの回りには全体で三八の小さな正方形の区画が作られ、その中に一尊あるいは合体尊が一組ずつ置かれている。このうち、サンヴァアラの真上と真下の二区画を除く三六の区画に描かれているのは、サンヴァアラ六二尊マンダラの尊格たちである。彼らは尊容や身色などで図2のように配されていることがわかる。ただし三密輪の二四組のダーキニーとダーカたちは、身色を除いていずれも同一の尊容であるため、個々の尊名までは比定できない。

大樂輪の四人の女尊は、中央の大きな区画の四隅に接する位置に置かれている。三昧耶輪の八女尊のうち、カーカー

スヤーなどの獸頭の女尊は、このタンカでも全体の四方に、またヤマダーディー以下の四女尊も画面全体の四隅に配されている。

残りの三密輪の尊格たちは、一見すると不規則に並んでいるようであるが、画面の左右で正確に対称となつていて、上下についても三密輪に対応する区画自体は完全にシンメトリーである。これらの二四の区画に、三密輪の同一のグループに属する尊格が隣り合わないよう、また特定の場所にかたよらないように、工夫して配されている。おそらく、画面に変化を与える单调さを避ける意図が作者にはあつたのであろう。

大樂輪と三密輪の女尊の区画を除けば、画面全体は中尊より上の部分、左右の部分、下の部分にそれぞれ八区画ずつ残るため、たとえば上部に意輪、左右に口輪、下部に身輪といったように、これらに三密輪のそれぞれを配当することも可能であったであろう。しかし、このタンカを描いたものは、画面の上下という関係には関心を払わず、画面全体にマンダラの同心円的な構造を反映させている。そのためこれらの一四の区画を総体的にとらえ、これを三密輪全体に重ね合わせようとしたと考えられる。このことは大樂輪と三昧耶輪の十二尊の位置からもうかがうことができる。

さらにこのタンカには、中央のサンヴァラと明妃の火炎光背の周囲に八屍林の情景が描かれている。一見するとすべての屍林はつながっているようであるが、規則的に現れる川によつて区画が分断され、やはり左右が対称となるように描かれている。

このようにサンヴァラを中心としたこのタンカは、六二尊のサンヴァラ・マンダラの諸尊を描いただけではなく、マンダラとは異なる長方形という形態の画面に、マンダラの構造を反映させていることがわかる。

ただし、サンヴァラの上下に置かれた二尊は、これまでの説明にはあてはまらない。この二区画に描かれているのは、二臂のサンヴァラ（上）と四臂のマハーカーラ（下）である。このうち、上のサンヴァラは中尊のサンヴァラの根源的な存在である「因のサンヴァラ」と考えられる。サンヴァラにとっての本初仏（ādibuddha）や法身に相当する存在である。一方のマハーカーラはサンヴァラとの結びつきは不明であるが、護法尊であることは確かである。マンダラとは

関係を持たないこれらの尊格が、中尊をつらぬく垂直の軸に登場することだけを、ここでは指摘しておこう。

三 垂直軸の出現

図3は中央チベットで制作されたサンヴァラを中心としたタンカである⁽⁴⁾。制作年代は一四世紀後半から一五世紀初頭と推測されている。前節のハラホト出土のサンヴァラのタンカと同じ主題であるが、ここではサンヴァラの周囲の尊格や人物の数が八三にまで増えている（図4）。

中央にひときわ大きく描かれるサンヴァラとヴァジュラヴァーラーヒーは前の作品と同じ特徴をそなえる。サンヴァラに最も近いところに位置する尊格は、右足元のダークニー、左足元のラーマー、左肩上のカンダローハー、右肩上のルーピニーの大樂輪の四女尊である。サンヴァラ・マンダラではこの順に東、北、西、南に位置していた。上の二尊のカンダローハーとルーピニーの二尊の近くには、それぞれ水瓶が二個ずつ置かれている。ハラホトの作品にはみられないかったモチーフであるが、サンヴァラ・マンダラの大樂輪の四隅に置かれた四つのカパーラと何らかの関係があるのかかもしれない。

三密輪の二四組のダークとダークニーたちは、中央のサンヴァラ父母仏の区画に沿って、それを取り囲むように置かれている。意輪の八組はサンヴァラの下に、口輪の八組は四組ずつ二つに分かれて左右に、身輪の八組もやはり四組ずつに分かれてその上の両側に位置する。ここでも左右の対称性が厳密に守られている。

三昧耶輪の八尊の女尊は、画面の左右の下の隅にまとめられている。まず、カーカースヤー以下の獣頭の四女尊は、最下段の左右の端から二区画ずつを占める。向かって左端がシユカラースヤー、その内側にカーカースヤー、向かって右端がシユヴァーナースヤー、その内側がウルーカースヤーである。実際のマンダラでは東と南に位置する二尊が画面の向かって左に、北と西の二尊が向かって右に置かれているのは、大樂輪の四女尊と同様である。

7	5	3	6	3	5	7
2	4	5	8	5	4	2
5	I					5
4						4
6						6
3						3
4						4
2	3	4	9	4	3	2
7	5	3	6	3	5	7

図2 図1 尊格配置図

- サンヴァラとヴァジュラヴァーラー^{ヒー} 6. 三昧耶輪の四方の四尊
 大樂輪の四女尊 7. 三昧耶輪の四隅の四尊
 意輪の尊格 8. 二臂のサンヴァラ
 口輪の尊格 9. マハーカーラ
 身輪の尊格

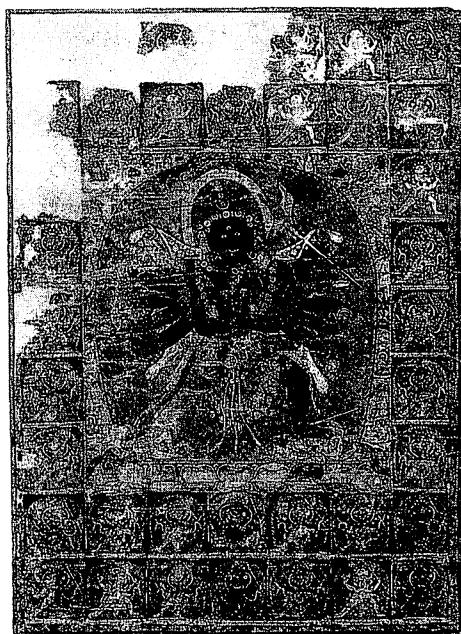


図1

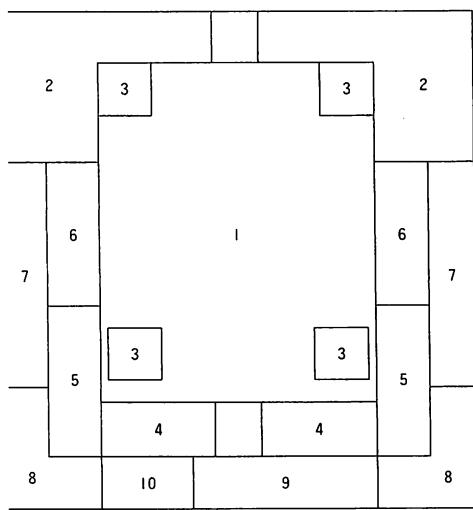


図4 図3 尊格配置図

- サンヴァラとヴァジュラヴァーラー^{ヒー} 6. 身輪の尊格
 サンヴァラの相承者 7. ヨーギニーとヨーギン
 大樂輪の四女尊 8. 三昧耶輪の八女尊
 意輪の尊格 9. 護法尊
 口輪の尊格 10. 供養者と供物

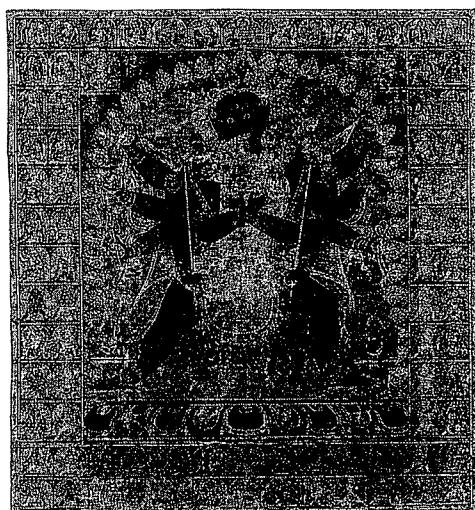


図3

ヤマダーディー以下の四尊は、左右の端の列の下から「一番田」と「三番田」の区画に置かれる。向かって左側にヤマドゥーティー、ヤマダーディー、右側にはヤマダンシュトリー、ヤママタニーが来る。マンダラの方角との対応では、前者が南東と南西、後者が北西と北東となる。

以上が六二尊マンダラの諸尊の位置であるが、これ以外の区画にはマンダラには含まれない尊格や人物が描かれている。

まず画面全体の上部には、インドとチベットの高僧や成就者たちが並んでいる。彼らはサンヴァラの教えを伝えた相承者たちで、サンヴァラの血脉がここに表されている。ただし、上段の中央に描かれた持金剛（Vajradhara）は血脉とは関係なく、根源的な仏である本初仏に相当する。サンヴァラの周囲の人物群で、この持金剛のみは周囲に装飾のある豪華な光背を伴っていることも、この尊の至高性を示すものである。

口輪と身輪のダーキニーたちの外側には、ヨーギンとヨーギニーたちが置かれている。サンヴァラのマンダラには登場しない人物であるが、サンヴァラの行法を実践する人たちのグループなのである。

下段の意輪の八組のダーキニーたちの中央には、中尊と同じ四面十二臂のサンヴァラが描かれている。ただし両手で抱く明妃の身色は赤ではなく、左右のダーキニーたちと同じ黒である。

作品の最下段の獸頭の四女尊にはさまれた部分には、向かって右の方に護法尊たちの姿が、また左には供物と供養者の姿がそれぞれ描かれている。護法尊には骸骨の形をしたティティパティや、マハーカーラ、ペルデン・ラモなどが含まれる。供養者である僧形の人物は手に金剛杵と鈴を持ち、その前の机上には花、香、灯明、ダマル太鼓などが置かれている。

このサンヴァラのタンカは、前作と同じ主題を有しながら、その画面構成はかなり異なる。マンダラに含まれる尊格がサンヴァラ父母仏を中心に配されているのは同様であるが、三昧耶輪の八尊は作品の下の方にまとめられ、前作のように画面全体に配分されていない。また三密輪の諸尊もそれとのグループごとにまとめられ、これを上下に重ねるよ

うに配している。諸尊の配置について、最下段を除いて左右の対称性は厳格に守られているが、前作のような上下の対称性はここではすっかり姿を消している。三昧耶輪の八尊が画面の下の端に置かれているのは、マンダラにおいて彼らの占めていた周縁という位置が、この作品では画面の垂直軸に置き換えられたためであろう。

このような垂直方向の意味付けは、新たに登場した尊格や人物からもうかがうことができる。画面の上段にサンヴァアラの相承者たちが置かれるのは、自己の師へと至るインド以来の教えの伝統を重視するチベット密教の基本的な立場の現れである。一方、最下段におかれるのは作品の主題とは関係を持たない下級神や護法尊たちである。彼らの上方に位置する諸尊や人物を守るとともに、この作品自体の護衛の役割も果たしている。さらにその横には、作品に直面し、これに礼拝供養するものの姿さえも描かれている。これは作品を前にしたわれわれ自身の姿でもある。

教えの源である本初仏を画面上部中央にいただき、そこからの教えの流れとその教えの現れであるマンダラの諸尊、そしてそれを護持する護法尊や供養するものという階層が、中央のサンヴァアラの回りで重層的に連なっているのである。

四 情景図へ

前節で取り上げたタンカでは、マンダラに含まれる諸尊は画面の上下という垂直軸にしたがいながらも、その一方ではサンヴァアラを中心とするマンダラの同心円的構造も引きずっていた。画面の中央のサンヴァアラに最も近いところには大樂輪の四尊が四隅に配されていて、三密輪の諸尊の外側に三昧耶輪の八女尊が位置していた。それではこのような同心円的な構造をすっかり排除し、上下の位置関係のみでこれらの諸尊を配するとすれば、それはどのような構成となるであろうか。

ダライラマ一四世の御物の中に含まれるサンヴァアラ父母仏を中心とするタンカ（図5）は、様式や画材からみて、その制作年代は前世紀をさかのぼるものではないであろうが、サンヴァアラのタンカとしては他に類をみない独特の構図を

もつた注目すべき作品である。⁽⁵⁾

中央にほぼ円形に近い火炎光背を背にして、サンヴァラと明妃が描かれる。サンヴァラの足元には台形状の舞台が下に向かって広がっている。周囲に雲のモチーフがみられることから、おそらくサンヴァラも含めこの部分は虚空に浮かんでいるのである。この台形の舞台には整然と尊格が並んでいる。

一番上の段にいるのはダーキニー以下の大樂輪の四女尊である。四尊の間には血に満たされた力バーラも置かれている。数はひとつ足りないが、

同じ大樂輪の四維のカパーラを表すのである。

第二列から第四列までに置かれた青、赤、白の八組ずつの尊格は、意輪、口輪、身輪のダーカとダーキニーたちである。それぞれの足元の蓮台の下や、光背の左右に三角形が描かれているのは、各尊が位置する幅を表したものである。マンダラでは菱形状の幅の中にこれらの尊格たちは描かれるが、ここでもその一部が光背や蓮台の背後に見えるのである。また各列の区切りを示す水平の帯には、上から順にカルトリ、金剛杵、蓮華が小さく描かれている。これもマンダラにおいて大樂輪、意輪、口輪の輪の部分に描かれていたモチーフである。ただしこの作品では身輪の外の帯に描かれるべき法輪のモチーフは見られない。

一番下の五列目には、残りの三昧耶輪の八尊の女尊たちがいる。四方と四維の女尊が交互に現れる。彼女らの背後に輪が表現されていないのは、実際のマンダラでもこれら八尊は輪に乗っていないためである。

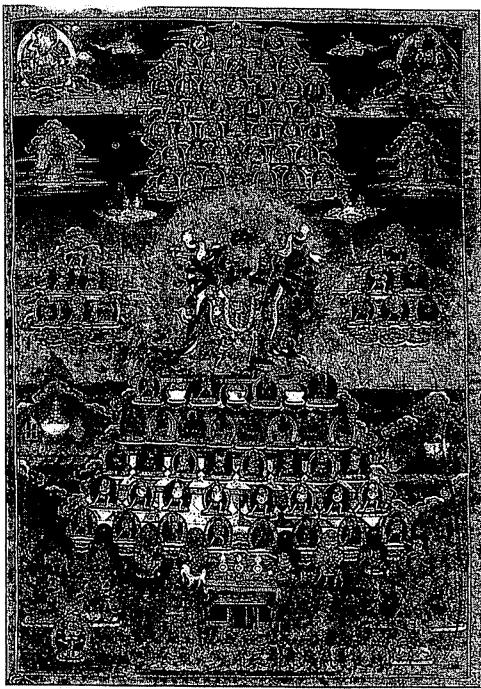


図5

このように、このタンカの中心部分はサンヴァラ・マンダラの六二尊で構成されている。しかもそれはサンヴァラ・マンダラの構造を前提とした配列をとり、マンダラにおいて水平に広がっていた大樂輪から三昧耶輪の五つの区画を、垂直方向に置き換えて積み重ねている。

マンダラは本来、立体的な構造をもつた仏たちの世界を、平面という二次元の世界に移し換えたものである。このタンカでもその考え方と同じであるが、三次元を二次元に置き換える方法は、水平ではなく垂直というまったく異なる方向である。

彼らの周囲にも目を向けてみよう。サンヴァラの頭上に浮かぶ雲の中には、サンヴァラの教えを伝えた相承者たちの姿がある。彼らにまじって、最上段と最下段の中央には二臂のサンヴァラ父母仏の姿も描かれている。サンヴァラの左右の雲の中にはヨーギンとヨーギニーたちが六組ずつ置かれている。彼らの姿は前節の作品でもサンヴァラの左右に描かれていた。ここでは中央のマンダラの諸尊にならって、ピラミッド状に配される。

画面の下の部分は地表に位置する護法尊たちの領域である。ただし、三昧耶輪の八女尊に一番近いところには、獣や人にはまたがった神々がいるが、彼らはそれぞれ樹神を含む樹木を背景に持ち、その周囲に仏塔や墓場が描かれていることから、サンヴァラ・マンダラの八尾林と関連するのかもしれない。もしそうであるとすれば、この部分もマンダラの一部とみなすべきであろう。その下にはマハーカーラやティティパティなどの護法尊が、舞踊や樂器の演奏をする三三の神々の姿とともに描かれている。

こうして作品全体を眺めてみると、そこに登場する人物や尊格たちは、一部の登場人物たちは、違はあるが、基本的には前の作品とほとんど同じであることがわかる。そして、その位置関係も、画面上部に相承者、中央から下にかけてマンダラの諸尊、下部に護法尊というように、何らかわりはない。しかし、画面全体から受けれる印象は大きく異なる。その理由のひとつは人物群の背景によるものであろう。この作品では尊格や高僧たちの背景のためにスペースが大きくとられ、ここに海と陸地、そして虚空と雲という自然の情景が描かれている。地面の上には草花も咲き、海面には波も

表現されている。雲は单一の色で塗られているのではなく、明暗や色相に変化を与えて、奥行きや高度を見るものに感じさせる。

前節のサンヴァラのタンカの場合、中尊の周囲の区画は、単に相承者やマンダラの諸尊、護法尊たちに割り当てただけのものであった。しかし、この作品では同じ登場人物が、自然の情景に組み込まれることによって、それぞれの位置関係が現実の世界に重ね合わされることになった。相承者たちは空高く雲の中に並び、マンダラの諸尊は地表近くの雲の中に、そして護法尊たちは地面の上にといった具合である。

マンダラとは実際にわれわれの見ることのできない仏の世界を擬似的に表現した「ひな形」であった。それに対し、この作品に描かれているのは、同じマンダラの諸尊でありながら、しかもマンダラに現れるモチーフを伴いながら、空や大地という自然の情景の中にはめ込まれた姿である。

五 おわりに

サンヴァラの六二尊マンダラにもとづくタンカを中心に、チベットにおける尊像タンカの画面構成について概観してきた。とりあげたのはわずかに三点であるし、マンダラの諸尊を主題とするという点では、チベットのタンカの中では特殊な例であるかもしれない。しかし、タンカという絵画の画面構成について、いくつかの興味深い点が確認できた。

本来マンダラは中尊の周囲にその他の尊格を同心円状に配した構造をもつていた。サンヴァラ・マンダラでサンヴァラの回りに広がる五重の円は、まさにこの典型である。ハラホトのタンカでは、マンダラの持つこの同心円的構造が、長方形という画面に変形されていた。そこにはマンダラを取り囲む円や正方形、あるいは内部の四重の輪などは表現されていないが、上下左右にシンメトリカルに配された諸尊は、マンダラ本来が有していた構造を忠実に反映したものである。

中央チベットで制作された次の作品でも、そのような意図を読みとることはできるが、そこには画面の上下関係という別の原理が導入されている。さらに、画面の中には、サンヴァラの相承者という歴史上の人物たちや、チベット仏教の護法尊というマンダラには含まれない人物や尊格が、マンダラの諸尊の上下に加えられている。これによつて、画面全体の上下の位置の持つ意味が、さらに強化されている。ハラホトの作品で見られた上下のシンメトリーは、ここではすでに失われている。

最後にとりあげたサンヴァラ・マンダラの諸尊図では、この傾向がさらに顕著となり、マンダラの持つ同心円的な構造は完全に消失している。マンダラの諸尊は自然の情景という開放的な空間の中に浮遊している。作者の意図するところでは、この作品はサンヴァラ・マンダラを写実的に描いたものであろうが、マンダラそのものとは最もかけ離れたところにある。それはマンダラが本来持つていた実践との結びつきを欠いた、単なる装飾や鑑賞を目的とした絵画でしかない。

このような変化は「マンダラの解体」と呼ぶことができるかもしれない。マンダラといふ閉ざされた空間に含まれていた仏たちは、時代とともにその枠組みから次第に解放されていった。マンダラの諸尊を支配するヒエラルキーは、マンダラが有していた中心と周縁との間の緊張関係によつて示されていた。タンカというおそらく壁面に垂直にかけられることを前提とした作品において、このようなヒエラルキーが現実の上下という関係に置き換えられたのは、おそらく自然なことであつたであろう。

ダイライマの御物に描かれた仏たちの世界は、チベットの絵画で人気の高かつた集会樹の姿によく似ている。⁽⁶⁾ 祖師や血脈の相承者を画面の上部に、護法尊を下部におく。そしてそのあいだには、さまざまな尊格が上から下に積み重ねられ、やはり諸尊のヒエラルキーが画面の上下関係で示されている。集会樹のような独特な形式の絵画の成立にも、マンダラの解体という発想がかかわっているのかもしれない。

もつとも、マンダラからいくつかの尊格を取り出して、礼拝像を作り出すという発想は、チベット美術のみに出現し

たわけではない。すでにインドでは、サンガアラやベーヴァジュラなどの浮彫に、それぞれのマンダラに含まれる尊格を周囲に小さく配した作品がある。⁽⁷⁾ また『不空羈縛索神変真言經』(大正藏第一〇九一番)に説かれる不空羈縛索マンダラと密接に関係する作品が、オリッサ州から出土している。⁽⁸⁾ この作品でも中尊である不空羈縛索觀音の周りには、マンダラの諸尊が小さく表現されている。このような類例を視野に入れるならば、以下で示した問題も、宗教美術における礼拝像の形式と意味という文脈で扱う必要があるであろう。

- (1) マンダラの構造と意味、機能などについては拙著『マンダラの密教儀礼』春秋社、一九九七参照。またチベットにおけるマンダラの展開については拙稿「マンダラの構造と機能」『シリーーズ密教 第二巻 チベット密教』(立川武蔵・頬富本宏編)春秋社、一九九九で示した。
- (2) サンガアラ・マンダラについては拙稿「サンガアラマンダラの図像学的考察」『曼荼羅と輪廻』(立川武蔵編)校成出版社、一九九三、二〇六一三四頁参照。
- (3) Marylin M. Rie & Robert A. F. Thurman, *The Sacred Art of Tibet: Wisdom and Compassion*, Thames and Hudson, London, 1991, pl. 92, pp. 256-257. 図書はM・リード・R・チャーマー監修『天空の秘宝 チベット密教美術展』朝日新聞社、一九九七年。なお平行してあるが、日本語版は原著に比べて解説部分の記述が簡略であるため、以下では英語版を使用す。
- (4) Rie & Thurman, *The Sacred Art of Tibet: Wisdom and Compassion*, pl. 69, pp. 216-219.
- (5) 藤田弘基(寺真) 田中公明(解説)『チベットの秘宝』新良舎、一九八四、二二八図。
- (6) 集会樹については拙稿「集会樹の造型と儀礼」『印度学仏教学研究』四七巻一号、一九九八、一九四一-一〇一頁参照。
- (7) 拙稿「ペーラ朝の守護尊・護法尊・財宝神の図像的特徴」『名古屋大学古川総合研究資料館報告』第六号、一九九〇、図五、七。
- (8) 拙稿「オリッサ州カタック地区の密教美術」『国立民族学博物館研究報告』二二二巻一号、一九九八、図九七-一〇一。(高野山大学助教授)