

小倉尚人の求道

—残された曼荼羅・仏画が教えることは

江渡英之

—要旨

現代美術でマンダラに美的発想を得た表現は数多い。曼荼羅画の真髄を踏まえた前田常作、水玉に溢れ、人々を魅了する草間彌生もマンダラ表現に通底している。小倉尚人は自らの修行と分かちがたく曼荼羅画や仏画制作に没頭した。09年に物故したが、現在彼の業績が評価され、長野県公立美術館で回顧展が予定されている。

小倉尚人の曼荼羅画は彼独自の象徴性をもち、現代的感覚を示している。その形成過程を考察し、表現の意味を推察する。

1. 小倉尚人の軌跡

小倉は1944年、満州新京（当時名）に出生。敗戦翌年福島県相馬郡原ノ町に引き揚げ。1967年、東京学芸大学美術科卒業。5年間、高校講師を務めるが、制作に専念するため定職にはつかない。30代に曼荼羅画を発表し、美術界の注目を受けるが、「名利」を嫌い世間の注目をつとめて避ける創作生活を行う。29歳にC型肝炎で入院するも、ハケ岳山麓の小屋で自らの治癒努力により日常に戻る。50代後半には世俗との縁を切り、隠棲した生活になる。2009年他界するまで仏画を描きつづける。

小倉は子どもの頃から絵が上手な子であったという。生涯の残る作品は弟の小倉幸夫により撮影され画像記録されている。作品は大学入学時の19歳から保存されている⁽¹⁾。

彼は美大受験用の勉強はしていない。大学で石膏デッサンや彫刻などの基礎的学習を人一倍に努力、その作品が残されている（図1、図2、図3）。作品点数を見ると、大学の実技時間では到底できない量と質をもっている。時間外に教室で一人制作に没頭したのだろう。

小倉の学生時代から20代の作品を概観すると、物事を納得できるまで追求する姿勢、志向が窺える。同じモチーフが繰り返し描かれている。風景は大学周辺を描いているが、すでにそのスケッチの技量は相当な水準にあった。

図4は大学裏手を描いている。当時の光景を知る筆者としてはその通りに蘇るような見

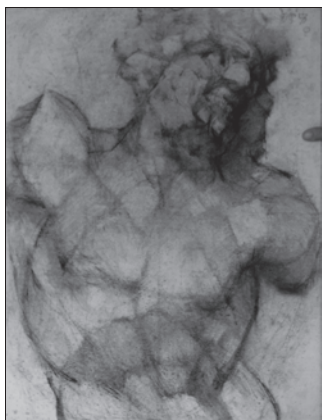


図1 石膏デッサン
(1962-1966 デッサン大学時)



図2 ビーナスの模刻像
(1962-1966 学生時代彫刻7)

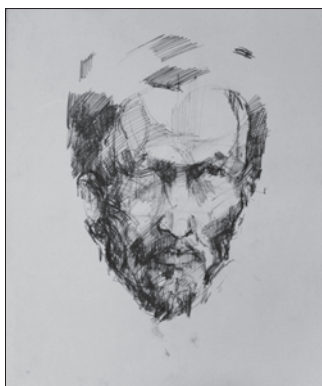


図3 男の顔
(1969-1973(20-30)人物デッサン)

事な描写である。図5は郊外住宅地にマンションビルが立ち始めた武蔵小金井の風景が抽象化されながら表現されている。

小倉は大学四年間で進む道への意思を固めたと思われる。しかし、それは精神的には容易なことではなかった。19歳の言葉にはかなりの戸惑いがあった⁽²⁾。

「キャンパス、油、すべてが整っているのに、ここで俺は先に行かず引かかる。何のために描かなければならんのか。それほどの感動が今、裡にあるのか」
(1963 19歳)

それが一年を経た二年生の4月、決意を記している。

「どんなことがあろうと、芸術の道を究めろ。芸術をつっこむこと。それは人生の謎を解いてくれるかもしれない。芸術における人生の苦しみをなめているとき、本当の生活がそこに存在しているのではないか。絵だ、絵だ、何事であろうと絵を忘れるな。」(1964 20歳)

この自己を鼓舞する言葉もまた、次の基層感情から発せられたのである。

「手足と胴体がめっちゃめっちゃに動き出しそうな大きな不安。根源が不明瞭な大きな不安が小生を占領した時、その時が実に怖い。この不安、いつから心に住み着いたか、色々なところ色々な時にそいつが飛び出しそうになると外界のあらゆることがそれらと響きあって音が聞こえそうに震える。」(1964 20歳)

大学二年に学生寮を出て、座禅道場付属の淡水寮にはいる。禅修行への傾倒が深まる。さらに一年後には吉祥寺に三畳の間借り生活になる。その心境を記している。

「何の為の絵、何の為の生、それらの疑問は常に自己の最奥に秘めて、おおいに活躍しようではないか。絵が生命なら絵を描け。心の中に沸き起こる不安は腰を落ち着け

て絶対に逃げるな。俺は寮を出るべきだ。
住み心地良いところで眠るより、常にぎり
ぎりの生活を営む方がより一層充実してく
る筈だ。」(1965 21歳)

青年のポジティブとネガティブな心性の振幅
は大きい。その気持ちの率直な吐露が四年生に
は語られる。

「死を目標とせば、ほとんどのことは意味
を失う。そこに輝く白色の星、それは与え
られたものをみがく努力のみである。」「死
がおもわれ、死を思い、死に追われ、死に
向かう。何故にこの死が近くに来るのか。
死が近く思い、死を思い、死を思う。戦慄
が来る。死を思い思わされ、思い思わされ
……」(1966 22歳)



図 4
(1963 (19)91 スケッチブック)



図 5
(1963 (19)91 スケッチブック)

小倉は物事をずばりと言い、人に対して断定的だ。それは自分への厳しさが根底にある
からだろう。友人は案外、本質をついている彼のものの言いを受け入れていたように思う。
筆者は彼が大学卒業間際に語ったことを覚えている。

—俺は10年後には、誰も描かなかったすごい絵を描くつもりだ—

今わかることは、この言葉が30代の曼荼羅画群において実現しているということであ
る。すでにこの時点で構想なり、イメージのアウトラインはできていたのであろうか。

2. 修行と絵画制作

小倉は大学卒業後、高校講師をしながら制作に向かう。この制作はそれ自体が修行でも
あった。井の頭公園の樹木を描いている。五日市街道の大きな櫓を描く。雑木林の描写で
は「百枚行」と称し目標枚数を達成することをめざした。対象の本質に迫りきる、このよ
うな樹木との対話を行として求めた。この点に関して小倉は記している。

「絵画の中で、禅の世界と同じものを求める。できるか否かは知らぬ。形、色彩が手
段である。」(1966 22歳)



図 6
(1971-1972(26-27)樹木 27)



図 7
(1976(32)樺 2 岩彩 37×38)

て曼荼羅表現の構成要素としていることが小倉の作品に認めることができる。小倉は自然から学んだ造形の摂理から抽象への試作を追求した。

1910 年頃、カンディンスキーが初めて抽象画を描いた。彼は音楽からのインスピレーションを画面に定着させたものであった。さらにモンドリアンは写実的自然描写を抽象化させている。ピカソはモチーフを分解再構成するというキュビズムを生み出した。

小倉の抽象は曼荼羅の構造を基盤にしているように見える。形態的イメージを鉛筆やペンでスケッチしている。作品の下準備素描をエスキースというが、これを繰り返し描きつ

「内面において生きる、生ききる。その点において完全にプロフェッショナルである。私はそれのみが、大いなる関心の焦点として迫ってくるのを感じる。偉大な信仰を得ることに対して、私は限りなく続く行を絵の中で行おう。」(1969 25 歳)

樹木林や樺の巨木を執拗に描写したことは、彼の曼荼羅画制作においてベースとなる造形感覚となっている(図 6、図 7)。大地から太陽の自然の恵みを受けて育った樹木や草花は美の原理を具有している。風雪に耐えて伸び育つ幹や枝、太陽の光を巧みに吸収する葉っぱの絶妙なバランスは合目的な構造造形である。大地深く張った根から養分を吸収し微小から太い管を経て、葉脈へと流れるエネルギーの動線。これは微細から最大への相似形の繰り返しがリズムミカルに展開されている。樹木の幹から伸びる枝のように螺旋的に発展拡大する比例数値はフィボナッチ数列として 13 世紀にイタリアで発見されている。そして美の方程式によって決められた定数が導き出される。この不思議な自然の造形はあたかも仏の姿が変幻自在に宇宙に存在している密教の教えを示しているとも考えられる。それを真理とし

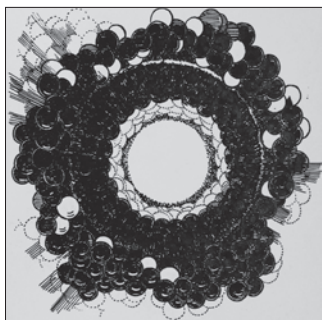


図 8 抽象エスキース
(1979(35)29 枚シリーズ 6)



図 9 抽象エスキース
(1979(35)29 枚シリーズ 4)

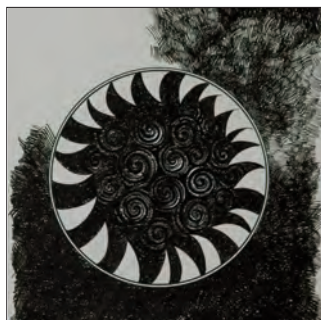


図 10 抽象エスキース
(1979(35)29 枚シリーズ 11)

づけている（図8、図9、図10）。

三十代半ばに井の頭公園近くにアトリエを開き、塾生を募集する。抽象画がパンフレットに使われている（図11）。この画塾はあまりの理想の高さに応募者は少なかったという。ここで使われた抽象画に、表現の本質が何であるかへの小倉の考えがあるようだ。内的イメージを表現する抽象は精神の集中、あるいは自己を無の境地にすることが必要である。表現することはそのような精神の集中力である。絵画を行として、自己の生き方の純化を求めた小倉の思想を広めようとしたのではないだろうか。そこから生み出された抽象エスキースには心の中を反映したような精神性が感じられるのである。

小倉の色彩について簡単に触れておく。彼の作品を見ると、色彩はそれ自体独自の性質を心理的に反映していると考えたようだ。そういう意味では色彩を心理色として扱った表現主義と通じるものがある。

ゴッホに触発されて靴を描く青年画家は多い。多くは生活臭いリアリズムである。小倉も6点の靴が残されているが、一つとして同じ色調はない。靴という地味なモチーフであるが、青などの寒色系から赤の暖色系まで色合いの違いを試みている（図12、図13）。彼は立体を明暗で表すことから、色調対比による空間の表現へとより発展的である。これにより、色は俄然それ自体を主張するのである。靴に限らず、赤と青の補色という対極にある色の関係で描いているものが多い。色彩表現の色相的幅が広いのである。一方、黒色のグラデーションを配置したモノクロームの研究もよく行っている。このような色彩表現の多彩な試みは彼の曼荼羅画の基礎的技術となったにちがいない。

色彩に象徴的な意味をもつのは曼荼羅・仏画の特徴である。曼荼羅では「五色界道」と言い、胎藏界では内より外に白、赤、黄、青、黒と配色される。金剛界は白、青、黄、赤、黒となる。当然に小倉は色彩の仏教的メタファーを理解していただろう。

3. 金剛界曼荼羅を発表

1977年2月、新橋「第七画廊」で小倉尚人展を開催、ここで描きためた金剛界曼荼羅

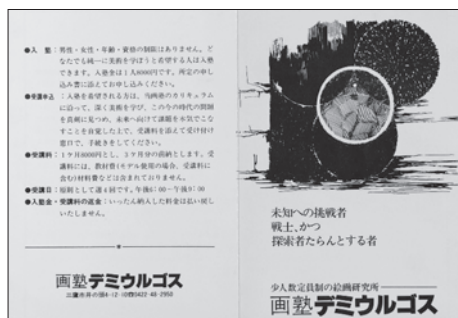


図11 画塾デミウルコスのパンフ
(1979(35)案内文)



図12
(1979(35))パステル画2)



図13
(1979(35))パステル画4)

画を発表した。毎日新聞の美術欄では「全くの新人の初めての個展だが、意欲において、新鮮さにおいて、たくましさにおいて、堂々たる発表である。」と報じた。写真と文章は一段をほとんど占める量で紹介された。翌年5月、再び第七画廊での個展で更なる金剛界曼荼羅画を発表した。これは美術界の一角で大きな注目を受けることとなった。

一方小倉は社会との交流を避けて、ひたすら曼荼羅画を制作する。それでも応援者がいるのだからと、1984年銀座村松画廊で胎藏界曼荼羅展を開き、これが最後の発表となった。翌年、友人が大阪で企画展を開いたが、以降は世俗との関係を絶ち、仏画を描きつづける。

40年後の2015年7月、筆者は美術館長、遺族と共に南相馬市岩屋寺で両界曼荼羅、胎藏界9点、金剛界9点の計18点を本堂に並べて見た。ベニヤ板二枚分のパネルに和紙を貼り、主に日本画顔料だが、黒は光沢のある絵具で描かれている。小倉が10年以上の歳月をかけて描いた曼荼羅画の迫力に筆者は圧倒された。

曼荼羅の発想、それは樹木に仏の世界を見出したと小倉は記している。

「昨日、櫟を見に行く。……櫟の木はもう私の何処に根をはりめぐらせているのかつかめた。要は強力な昇華作業としての意識の透明化に全力をあげることなのだ。櫟が全く他者でなくなってしまうと、まさしく曼荼羅の相と重なる。それが根を深層意識の中にまでおろしていることから出て来るのは胎藏界の世界であることは予想どおりだ。一人で金剛界と胎藏界の両方を歩めとの声を聴いたのか。」(1977 33歳)

胎藏曼荼羅は「中台八葉院」の中心に大日如来が位置し、本尊の徳性が外部へと遠心的に展開される。外に向かうエネルギーの動きが明瞭に表されている(図14、図15)。

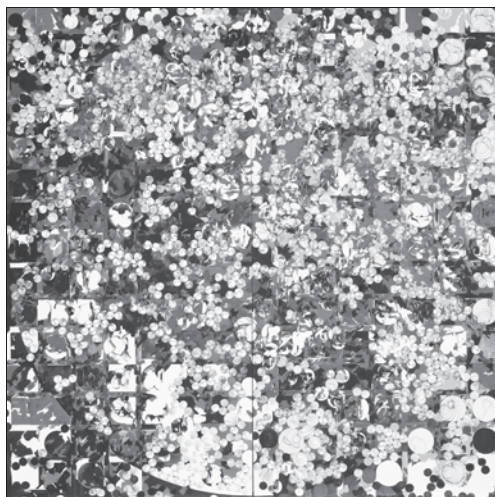


図14 胎藏曼荼羅1
(1978-1984(30代後半)3 胎藏界 182×183)

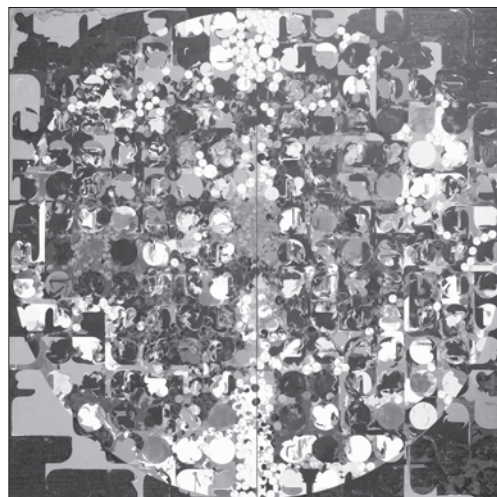


図15 胎藏曼荼羅2
(1978-1984(30代後半)4 胎藏界 182×183)

金剛界曼荼羅は九会曼荼羅として画面が9分割される。右回りに仏の救いがもたらされ、左回りにほとけの世界へと俗から聖へと向上するという。

180cm平方の画面が縮小されているので、印刷画面では細部は判明しない（図16、図17）。絵を実見すると驚くほど細部まで描き込まれているのがわかる。大雑把な色調でいうと胎藏界は青、赤、黄、黄、黒、赤、青、白、黄とカラフルである。金剛界は青、赤、黒、黒、青、青、青、黒、青と全体に暗いように見えるが、明るい色が巧みに配置され、そうでもない。理の胎藏に対しての智の金剛ということが、沈んだ色合いの寒色系にしたのだろう。

「芸術新潮」（1977年4月号）は新人紹介欄で小倉個展を評している。

「小倉尚人の作品に見られる円や正方形をながめていると、マンダラの世界だなと考えながら、そんなこと（パッチワークゲーム）を思い出していた。画家によると、ある日突然、画面上に円があらわれ内部がさまざまに分裂していったらしい。次には最初の円がキャンパスの外へとはみだしていき、内部がより細かく分裂していく。細胞の自己増殖のようなことが起こっているのだ。『個展の作品を描き続けている時、郊外に散歩に出たら、樹齢何百年という樺に出会いました。ある夜、夢の中にその木ができました。それも星がかがやく夜空を背景に、根の方が地上に出ているのです。次にはこの木を描いてやろうと思っています。』と語る小倉には、何か流動している生命の根源にじかにふれているようなところがある。」

この前段では十行にわたりパッチワークゲームの面白さを語る。この評論子は画家の話を面白く分かり易い話に仕立てて、読者受けを狙ったのだろうか。が作品理解への誤解を招く説明である。樺や夢の例はエスキース形成にはあり得ることではある。しかし、曼荼羅

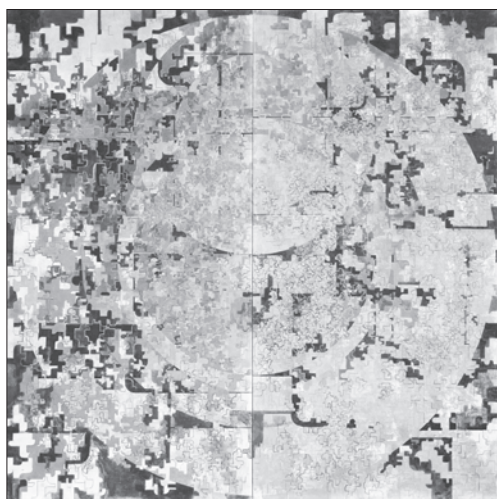


図16 金剛界曼荼羅 1
(1974-1978(30) 2 金剛界 182×183)

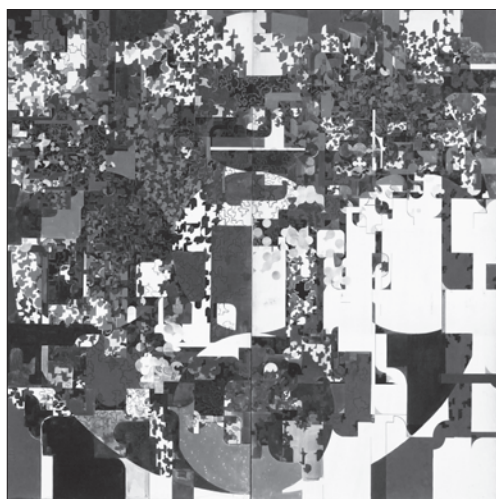


図17 金剛界曼荼羅 2
(1974-1978(30) 1 金剛界 182×183)

画全体がそのようなインスピレーションで描けるわけがない。彼の曼荼羅画はしっかりとした哲学と練られた意図をもって描かれている。評論子は全体として作品そのものの価値については何の評価もしていない。最後に「いつの日にか、拡大し続ける世界を、そのさいはての方からさかのぼる作業をしてほしいと思う。」と理解不能な注文をつけている。

小倉はこの評論をどう思っただろうか。1980年、井の頭公園脇に開設した画塾「デミウルゴス」の呼びかけ文冒頭を読むと答えがでるだろう。

「今の時代、純一に美術を学ぼうと、一步を踏み出すには、或る勇気を必要とします。これは精神を持っている人間にのみ発揮できる勇気とも言えます。美術を既成の観点からしかとらえない人たちからの『独善』のそしりに抗して進むことや、外的には無目的としか見なされない真の制作行為に必ず付加される『自己満足』あるいは『趣味』という侮蔑の壁を突破する苦々しさもさることながら、純粹に己のリアリティを生きるという困難は想像を絶するものであるからです。」

33歳、個展で曼荼羅画発表時、彼は身体的な危機を抱えながらであり、まさに命をかけて創作に臨んだのである。29歳にC型肝炎を患い吉祥寺の北町病院に入院。さしたる回復が見られず、業を煮やした小倉は途中退院、八ヶ岳山麓に小屋を借りて、自己治癒に臨んだのだった。日常に復帰してからアルバイトで生活の糧を得ながら制作している。その頃の心境が綴られている。

「どんとんと現実が何処かへ吸収され、俺の中に焰が立ち上がろうとしている。気力が欲しいか……健康が欲しいと俺は呟きていたけれどもこの頃は違う。俺は焰の中にたち続ける気力が欲しい。身体は従いて来る筈だ。創作の苦闘は最後の気力の闘いで零か、全部か、決定される。」(1975 31歳)

「昨日二枚続きの作品仕上げ。作品が映すものは、自己の中に凝集された時間の重さと或る関係がある。はっきりとは判らぬが、抽象の道は全く別様の地平に唯地平と呼べる新たな平面を定義する。そしてその定義には時間に対する新規の観念が入り込んでいる。これは予感だ。先行していく形象、そして独自のリズムを打ち続ける色彩の広がり。時として形象が、いや色彩が生を、死を、いや現存在の根底を規定しているか、判然としないまとまった時が、目の前にずり出てくる。これは体験として自己の中にゆっくりと沈んでいく。その上、この全体が何にかかわろうとも、ひとつの無限定なることで確固たる結晶を為している。」(1976 32歳)

4. マンダラとは何か

筆者は岩屋寺で小倉の曼荼羅画18点に出会ったときに感じた驚きは仏画とは違う造形

であるだけではなく、現代絵画としても斬新なものだということだ。だが修行から生み出されたこの作品に対してどのような解説ができるというのだろうか。

我々の知る仏教曼荼羅画がどのようなものであるのか、そしてそれが現代のマンドラにどのようにつながっているのかを考察することで「小倉マンドラ」への理解に近づけることにしたい。

仏教曼荼羅とはどういうものか

今日マンドラは広く知られ、言葉としてはあふれていると言ってよい。だがそのルーツは二千数百年前インドで生まれ、仏教の真髄としてチベットや日本にまで伝わったものだ。その長く広い伝播でマンドラは多くの変身形が見られ、寺社参詣曼荼羅のような案内ガイドのようなものまである。

日本への6世紀仏教伝来は国家鎮護を図る大乘仏教の一つであったが、これはいわば民衆救済の本格的仏教の前哨といってよい。8世紀に空海によって伝えられた真言密教、さらに最澄の天台密教が日本仏教の本流となった。密教の特質を頼富本宏は以下の五点にまとめている⁽³⁾。

①新しい尊格の出現＝大日如来 ②身（しん）、口（く）、意（い）の三密行により尊格との神秘的合一をはかる ③全身的行法の完成 ④即身成仏の思想 ⑤大日如来を中心に戴く曼荼羅の完成

⑤に指摘されたマンドラは日本で独自の展開を見、さらに独特なマンドラが生み出されていくのである。もともと金剛界曼荼羅が始まりであり、かなり遅れて胎藏曼荼羅が生まれたという。いわば別物の哲学を合体した両部曼荼羅として唐から伝えたのが空海だ。彼は「御請来図録」で述べる。「真言の秘奥は図画を借りて開示する」と悟りの真髄を描きだせば、それを拝する人々に教えへの目を開くことができる、とする。

両部曼荼羅とは何か

唐の密教僧恵果が両部曼荼羅を確立。弟子の空海が伝えたのは、理智二元論教義を原理としたものだ。

「二手を理智と名づく。左手は静なり。故に理と名づく。胎藏なり。右手は一切の事を弁ず。故に智と名づく。金剛界なり。」（秘蔵記）

胎藏曼荼羅は「大日経」に基づく。その思想は「三句の法門」即ち「菩提心を因とし、大悲を根とし、方便を究竟となす。」というもの。悟りを求める心を原因とし、大いなる慈悲を根本とし、実践に最高の価値を置くというものだ。

胎蔵はサンスクリットでは女性の「胎（子宮）」を意味する。ありとあらゆる事物が「蔵」され育成される。

「日本の伝統的な教学では、胎蔵マンダラは、この世の『実相』を、つまりこの世の本当の姿を、『如実』に、すなわちありのままに描きだしている。もちろん、『実相を如実に』とは言っても、その視点は私たち凡人の視点ではない。大日如来の視点から見て、実相を如実に、この世の本当の姿を、ありのままに把握した様相を描きだしているのだ。」（正木晃）⁽⁴⁾

次に金剛界について。

「『両部の大教』と讃えられてきたのが『金剛頂経』である。『金剛』はサンスクリットのヴァジュラ、すなわちダイヤモンドという意味で、ホトケの真理の永遠不壊を象徴する言葉だ。密教では、しばしば真理を『金剛』という言葉をもちいて表現する」（正木晃）⁽⁵⁾

この金剛界の大日如来はありとあらゆる事物の本性を見抜く「智」を象徴するものだという。

両部曼荼羅の構造は何か

マンダラは円と正方形が中心となって構成されている。円形は仏塔を表し、さらに満月を象徴する（月輪観）。正方形はあらゆる図形の中で第一の安定性をもつ。また四には四天王など特別な意味がある。四国が巡礼路になっていることにも四の聖性があるようだ。半円形、三角形は力やエネルギーがある方向に流れることを示している。

教えと形、色の関係は次のようになる。

息災—円形—白色 増益—^{どうやく}四方形—黄色

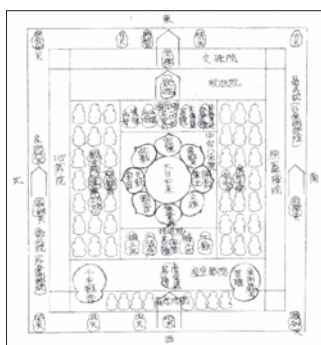


図 18 胎蔵曼荼羅の構図
(胎蔵界曼荼羅構造 197)



図 19 金剛界曼荼羅の構図
(金剛界曼荼羅構造 198)

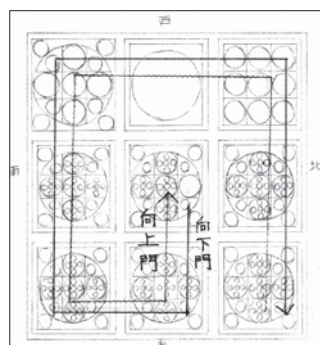


図 20 金剛界曼荼羅の方向性
(金剛界曼荼羅構造 199)

敬愛—半円形（蓮華形）—赤色 調伏—三角形—黒（青）色

胎藏曼荼羅は大日如来を中心に位置する中台八葉院が中央になる。八葉の蓮弁は女性性を表している。中央の本尊の徳性が外部へ遠心的に展開している。と同時に周辺のホトケたちが本尊に向かって帰依するという回帰の構造がある（図 18）。

金剛界曼荼羅は大日（毘盧遮那）を上部中心に配され、全体で九分割の正方形で構成されている。金剛三十七尊は金剛界五仏、十六大菩薩、四波羅蜜菩薩、八供養菩薩、四摂菩薩。これらのホトケは大日の一部分としての役割が強い（図 19、図 20）。

大宇宙にあたる実在的な存在は常に全体性として表現されている。

金剛界の方位は上が西であり、胎藏の東と反対に位置する。日本の密教界では南向きの本堂の、東の壁面に胎藏曼荼羅、西に金剛界曼荼羅を掛ける伝統はこれに関係している。

5. 現代に曼荼羅はどう描かれるのか

浄土教絵画としての阿弥陀浄土図は八世紀からみられる。阿弥陀来迎図は往生者を迎えにくる礼拝対象として庶民に受け入れられる。浄土真宗が民衆に根を下ろすことにより、念仏を唱えることによる救済思想が定着していく。またそれは仏画の衰退と形骸化をもたらし、一方禅宗僧らによる水墨画・山水画が発達する。

中野玄三はこの事情について以下のように指摘している⁽⁶⁾。

—ところで、このような問題（水墨・山水への移行）の発生は、仏画の美術的地位の低下と密接に関連している。仏像でも仏画でも、室町時代以降は、日本の美術の主要なテーマではなくなってしまった。芸術家の主たる努力は、宗教から離脱して、鑑賞絵画の方に指向され、仏画は寺院における法要の必需品として依然制作され続けたが、大部分は職人的な地位に落ちた絵仏師たちであった。彼らには新しい時代に対応する新しい表現への模索もなければ抱負もない。ただ単に技術の伝承があるに過ぎなかった。仏教は各宗派とも、もはや美術の力を借りなくとも、十分独立していけるだけの純粋性を確立してしまったのである。ここに仏教と美術との蜜月時代は終わったのである。—

現代に仏教画を描く意味を探る上で考慮すべき点は何かを考える。

曼荼羅を描き続ける中村幸真の言葉を紹介する⁽⁷⁾。

—密教画は曼荼羅に限らずすべて経典・儀軌に基づいて描かれている。密教画において古画を転写することは、それ自体尊重されるべき行為であるが、古画のみをもって良し、とすると、これは溜まった水の例えのようにやがては腐ってしまう。大切なのは何を伝えようとしているのか、始めに儀軌や様式を設定した人の意思はどこにある

のかを知り、これを描き出すことではないかと思う。……このように述べると内容さえしっかりしていれば古画の図像に基づかなくても、その表現は自由であっていいではないか、という意見がでてくると思う。まったくしかりであると同時に、否という考えもある。……この2つの考えを巧く止揚して、さらに伝統的な図像に基づいて描いたならば、ここで初めていきいきとした、独りよがりには陥らずに、ただ写すことだけではないすばらしい現代の曼荼羅が生まれるのではないかと思う。

描き手は彩画表現をするにあたって、経典・儀軌を読むときも密教理念に基づく感性によってこれらを読みこなさなくてはならない。が、しかしである。曼荼羅は経典・儀軌を読んだだけでは描けない。例えば胎藏界曼荼羅にはおおよそ四百十四尊像が描かれているが、根本の「大日経」にはこのすべての尊像について記されているわけではない。――

現代に画家が自らの才能をかけて曼荼羅画・仏画を描こうとしたら、直面する問題がいかに大きいかがわかるのである。

6. 「小倉マンダラ」はいかに制作されたか

すでに述べたように小倉は密教修行の一環であるかのような厳しさと制作している。マンダラはその奥義としての根本教理である。密教を俯瞰的に把握することにより、その後の尊像制作が系統的な位置づけをもてるのである。

マンダラは瞑想によって表される。チベットのマンダラ瞑想は以下のようなのだ。

「まず、第一段階の『初加行瑜伽三摩地』では、修行者自身の本尊の、本質的な同一性を、心身で体得する。次に第二段階の『マンダラ最勝王三摩地』では、マンダラ全体を、ギュッと凝縮させることで、修行者自身の心臓の中に、世界全体（宇宙全体）を取り込み、修行者自身と世界全体の、本質的な同一性を、心身で体得する。最後に、第三段階の『羯磨最勝王三摩地』では、第二段階をさらに進めて、マンダラ全体を、修行者自身の全身全霊と、ぴったり重ね合わせて、修行者自身と世界全体の、本質的な同一性を、完璧に確認し、大乘仏教が求める他者救済を成就できる心身に、みずからを鍛え上げていくのである。」（正木晃）⁽⁸⁾

以上のような厳しい修行者の行としてのマンダラ制作をそのままではないが、瞑想行によることは必要不可欠であることを知るのである。小倉が制作において自己の精神の在り方と不可分であることを記している。それはすでに記述した日記でわかるのであるが、さらに追加して一部を紹介する。

「作品は呼吸のごとく作ること。」(1978 34歳)

短い言葉だが絵画と身体性の共鳴を示している。

「胎蔵曼荼羅への制作姿勢—今迄極力画面に持ち込まぬようにしてきた自我の地平の根こそぎ力と熱をもってさらっていくという作業が画面の上でなさなければならないとしたら、その作業を日常の中に於いても持続するには、相当に厳しい律と戒の設定が必要となるであろう。意識の地平も殆どが自我との絡みつきの継続として紡ぎだされていてこそ在り得るのだから。それを根底からさらうには、唯制作の闇に必然的に動くであろうところの、異質な地平に一切合切を拠りだして、制作という作業と日常性の非日常化が続行される必要がある。」(1982 38歳)

現代においてマンダラは人類的文化の基層に位置づくと考えられている。深層心理学のユングは人類に共通している普遍的無意識に位置するという。筆者は小倉のマンダラ制作において自己の深層意識を禅修行から引き出しているのではないかと推定している。この面からの考察は重要だが枚数の関係で割愛する。

7. かけがえない命の姿を仏に託して

小倉の両界曼荼羅画は仏教の宇宙観としてその構造とエネルギーを抽象化して描いた(図21、図22)。尊像はそこにはない。20代後半から曼荼羅と並行して、菩薩などの仏画を描き、兄に献上したことが記されている。しかし尊像を全面的に描くようになったのは

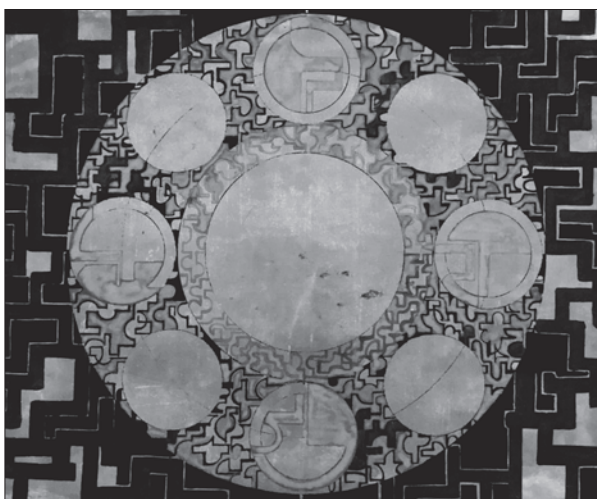


図21 胎蔵曼荼羅抽象画
(1976-(30代)岩彩画用紙3枚シリーズ 19.5×24)



図22 抽象曼荼羅画
(1980(30代)パネル油未完)



図 23 釈迦涅槃図
(2000(56)釈迦涅槃図 96×104)



図 24 阿弥陀如来(未完)
(2008(64)阿弥陀如来未完最後の作)

金剛界曼荼羅が一段落して以降であろう。

現実問題、生活のため注文に応じて仏画を描くことも増えている。しかし、そこには苦渋の思いがある。

「虚空蔵菩薩、金剛業菩薩、八分通りあがる。金の為とはいえ、こんな具合に諸尊像を描いてはやはりまずい。」(1979 35歳)

小倉は36歳に井の頭公園脇で画塾、写仏教室を行う。37歳、宇都宮で個展。38歳、日比谷やまがた画廊で仏画展、通信写仏画講座で添削指導始める。この年に結婚。40歳、銀座村松画廊で胎藏界曼荼羅の個展、41歳、大阪心斎橋で友人の企画による抽象曼荼羅展。47歳、学習研究社の学習書の挿絵を描く。49歳、学研学習書のカット。この間、石巻市洞源院の依頼で八大竜王図を描く。宗門よりの仏画依頼も他に応じている。

小倉は人の為に描く仏画であっても、いやあればこそ、心を込めて制作している。いったん仏画を渡したあとでも、あとから気になると絵に手を入れていたそうである。写仏の通信添削でも丁寧な書き込み指導をしていたと小倉靖子は述べている。

小倉が描いた尊像(含抽象)は記録できたもので三百点に及ぶ。その量と質からすれば、これら仏画の研究が必要であるが、拙論も残り少ないので視点だけを述べる。

- (1) 曼荼羅画と仏画の関係。曼荼羅は仏教の宇宙をあらわしているが、彼のイメージ形成は自然の描写、抽象イメージのエスキースによって成り立っている。ここでは尊像が登場していないが、そのためには尊像研究が必要である。
- (2) 尊像は儀軌に基づくきまりがある。最高の大日如来をはじめ高い尊格にはそれだけのクオリティーが求められる。そういう制約にどれだけ作家の独自性、創造性が発揮できるのか。

- (3) 儀軌によるということが、先人の画像を模倣するだけになれば創造性は低下する。経典を読み込み、尊像の性格と意味を知り、作者の祈り（魂）が入って画像が成立する。尊像を描くためのエネルギーはどう蓄積されたのであろう。
- (4) 小倉は暮らしの中で、それぞれの尊像を描く動機があったのだろう。身近な人の死に直面する、頼まれて阿弥陀如来を描き穏やかな往生を願う、等が考えられる。小倉は死への観念は鋭い。自らの健康不安との闘いの日々、死を見つめ続け、生の尊厳を尊像に託したのであろう。

50代にはいり、体調不良を記すことが増える。これに対して自らの意思の問題に還元する。

「石のように重い頭をかかえて、微熱に体は倦怠脱力。またしても意思の問題なのだろうか、吾が心の裡を覗くことになる。意は立ち上がらない、意は熱く燃え立たない。苦々しくともこの鉛のような重さに全身が軋んでいるのだ。気をめぐらさんとして呼吸に戻ろうとしても胸底辺りに潜むような嘔吐感が僅かに動く。頭も体も全く機能を放棄している。雑用を一つ一つ丁寧に片付ける。」(2002 57歳)

このような体調でありながら50代後半以降の作品は驚くほど旺盛だ。列記すると、寒山拾得、豊干禅師、布袋、伍位鷲、十六羅漢像、釈迦涅槃図(図23)、薬師三尊像、十一面観音、阿弥陀如来、薬師十二神将、四天王、聖徳太子、十三仏、文殊・普賢菩薩等々

60代に入り、大作である釈迦涅槃図を依頼に応じて描いている。亡くなる64歳でも、地藏菩薩、蓮花園、十二神将像、聖観音、阿弥陀如来(図24)等を描いている。

「胃痛、腹痛、背中筋肉、大腿部筋肉等々の不自然な違和痛」と述べ、これに対して

「免疫系の活動を強化のためにリンパ液の流通と活発化を絶えず図る。」(2008 64歳)

その為にたわしの皮膚マッサージ。血行を停滞させることなく歩行と筋肉トレーニングと身体への彼の考え方のケアを図りながらの制作を続ける。

2008年12月初旬、さすがに体調不良に耐えきれない。一人自転車に乗り病院へ行き、点滴をしてもらい、描きかけを完成するのだと言うが、すでに癌は全身を冒し入院する。回復の見込みなく、自宅に戻り、翌年1月5日永眠する。最後まで制作への意欲を失わず、「もっと高みに行けたのに～」と強く大きく叫んだと言う。

——注

- (1) 「画像のキャプション」は、小倉幸夫の撮影記録メモ。例えば図3の場合、1969-1973→制作年代、(20-30)→制作推定年齢、人物デッサン→分野別整理。
- (2) 小倉尚人は日常に考えたことを大学ノートや身近な紙に記述していた。19歳から亡くなるまで残さ

れた文章を妻・小倉靖子がA4 72枚に記録した。

- (3) 『曼荼羅の鑑賞基礎知識』 p53
- (4) 『マンダラとは何か』 p157
- (5) 『マンダラとは何か』 p178
- (6) 『仏画の鑑賞』 p208～p209
- (7) 『曼荼羅の鑑賞基礎知識』 p236～p237
- (8) 『マンダラとは何か』 p106

——参考文献

- 『曼荼羅の鑑賞基礎知識』至文堂 1991 頼富本宏
『仏画の見かた——描かれた仏たち』吉川弘文館 2001 中野照男
『仏教図像学——インドに仏教美術の起源を探る』春秋社 2015 田中公明
『マンダラの旅 前田常作対話集』法蔵館 1982 前田常作
『密教マンダラと現代美術』法蔵館 2003 真鍋俊照
『マンダラとは何か』日本放送協会 2007 正木 晃
『芸術による教育』フィルムアート社 2001 ハーバード・リード著 宮脇理他訳
『仏画の鑑賞』大阪書籍 1985 中野玄三