

マンドラと「自己」

加藤松雄

目 次

はじめに

一、C・G・ユング、「個性化の過程の経験について」

・ 絵1～絵9

・ まとめ

二、個性化の過程／加藤松雄の場合

・ 自己内面への洞察手段としての主題「分割」

・ 形象1～形象9

三、曼荼羅と芸術

・ 密教曼荼羅のルーツ概観

・ 縁起、そして誓いと決断

資料文献

図版

はじめに

日本でよく紹介され知られたマンダラは、大乘仏教による大日経の胎藏界曼荼羅（図1）、金剛頂経による金剛界曼荼羅（図2）の両界曼荼羅である。そして画面中央に描かれる主尊はいずれも大日如来である。前者は理（エネルギーは拡散方向）、後者は智（エネルギーは凝集方向）の本質を示すといわれる。

広辞苑によるマンダラはつぎの通りである。「まんだら〔曼荼羅・曼陀羅〕（仏）（梵語maṇḍala）輪円具足・道場・壇・本質などと訳す）諸尊の悟りの世界を象徴するものとして、一定の方式に基づいて、諸仏・菩薩および神々を網羅して描いた図。四種曼荼羅・両界曼荼羅など多くの種類がある。もともと密教のものであるが、浄土曼荼羅や垂迹曼荼羅、日蓮宗の十界曼荼羅のように、他にも転用されている。おまんだら。」

又、これとは別にスイスの深層心理学者、カール・グスタフ・ユングによつて解釈されたマンダラがある。要約はつぎのようになる。

「サンスクリット語でのマンダラは一般に「円」を意味する。宗教領域において創造に満ちたマンダラは、たとえばチベット仏教で見られる。ここでは瞑想と精神集中を補助するための儀礼の道具の意味をマンダラが担っている。

一方、心理現象としては、ある程度の葛藤状態にある人や分裂病者の夢に自然に現れてくる。マンダラはところが分裂したり、その方向性が見失われたりした状態のときに現れるものである。そこではこころの状態の無秩序さと混乱とを補償するはたらきとして作用する。あらゆるものが秩序づけられていく中心がつくられ、また、秩序をもたないものが同心円上に配列されることによつて補償が機能するのである。これは明らかに「自然による自己治癒の試み」であつて意識的な考えによるものではなく、その根は本能衝動にもつものである。画面に現れる「円であり、かつ四角」は数多い元型的モチーフの一つであり、夢やファンタジーの基本的枠組みを形成するものである。又、三と一からなる四というモチーフは錬金術の先取りとして現れたものである。

個人のマンダラの対象は「自我」ではなく「自己」である。自我は意識の中心にすぎないが自己はこころの全体、すなわち、意識と無意識を共にそのうちに含むものである。そのため、典型的象徴図形を伴いながら、光と闇とに分割されていることも稀ではない。

インドの哲学は、アートマンやブルシャの概念において人間の本质と神の本质を原理的には区別しないものである。同様に、西洋のマンダラにおいても「たましいの火花」すなわち人間のなかに浸透する神性を表現する象徴によつて特徴づけられている。」

ユングによつて提唱されたマンダラが、個人の精神的病理と深くかわり、その扱いによつては治療の働きをする、ということが明らかになるにしたがつて、欧米はじめ日本でも現代社会の病理とかわるものとして、マンダラという世界のもつ意味あるいは価値の多元性が再認識され、浸透されつつある。

密教における両界曼荼羅は九世紀はじめ、弘法大師空海が中国に渡つて恵果阿闍梨から相伝され、日本へ伝えられたものである。それは中期密教によるものとされている。

これとは別に、インドにおいて八世紀以降「金剛頂経」系の密教が発展し、後期密教といわれる時代に入る。この教理は、中国・日本には伝承されず、チベットだけに伝承される。チベットではこの密教経典を無上瑜伽タントラと呼ぶ。このタントラはさらに父タントラ、母タントラ、不二タントラの三種に分類される。

後期密教の時代になると、仏菩薩が妃を伴ったり、妃を抱擁したりする父母仏が盛んに造像されるようになる。

父タントラではその代表として「秘密集会タントラ」がある。ここでは五仏、四仏母、四大明王の合計十三尊が根本尊である。そして中央の主尊が阿閼如来になつており、阿閼は触金剛女を抱擁した姿で描かれる。毘盧遮那如来（日本の両界曼荼羅での主尊大日如来のこと）は阿閼如来の東側に位置づけられている。智における男性の仏格はすべて阿閼如来自身から生まれ、理における女性の仏格はすべて大毘盧遮那如来から生まれるとされる。

父タントラと関る修業僧は、本尊瑜伽により自ら曼荼羅の主尊となり、神妃とともに曼荼羅の諸尊を生みだすプロセスを体験する階梯ですすめられる。これが後期密教の修行階梯として有名な生起次第である。

このように後期密教では、大胆にセックスを行法の中に取り入れたヨーガ（性瑜伽）が説かれるようになった。

母タントラでは、例えば「サンバラ曼荼羅」の場合まず全体は、中央の内側から外に向かって大楽輪、意密輪（こころ）、口密輪（ことば）、身密輪（からだ）、三昧耶輪（仏の持物）の五層からなる。大楽には主尊ヘールカと神妃ヴァジュラ・ヴァーラーヒー（金剛牝豚）の父母仏をとり囲み四人の女神が描かれる。ここではインド生理学の理論に従い、独特の性瑜伽を実修する。ことばを換えればヨーガにより、これらに対し生体自己制御を実修することで容易に涅槃が得られると考えられた。このような母タントラ系のヨーガから後期密教の究竟次第という修行階梯が形成された。

以上の父タントラと母タントラ両者の理論を総合し、さらにインド歴史や天文学の成果を取り入れて成立したのが「時輪タントラ」である。このタントラに基づく曼荼羅として「身口意具足時輪曼荼羅」(図3)がある。これらのタントラや曼荼羅は歴史的にみて仏教最後の成果ということになる。

曼荼羅は「聖性顕現」の目的をもって完成し閉じられている独立した世界である。そこには中心が存在し、それとのかかわりに周縁が存在する。中心から周縁へ働く遠心力と、周縁から中心へ向かう求心力が働く相互テンションからなる。又、曼荼羅は巨大な器であり、その器の中の主尊が核となり、聖なる仏神がそれぞれの尊格名と役割りをもち、個々の席を占める。その段階では区別されるが、仏神相互に関り動きを伴った究極ではそれらすべてが融合し、曼荼羅は全体が光の造形をつくりだす。そして、その内奥における現象が「空」である。

曼荼羅の特徴は構造的にみてつぎの働きに分類できるといわれる。

①「空間」「領域」「場」、②複数性、③中心をもつ、④調和性、⑤動的な流れ、又別次元から捉えたと⑥交替性、⑦全体性である。

エッセンスをもつものが曼荼羅であるとすれば芸術においても又同様で

ある。曼荼羅と芸術は直結できないとしてもなんらかのことがらを介して繋り得ると考えたい。

私の場合は、ユングにおける「個性化過程」の概念に従いながら、これまでの制作過程をとりあげたが、これはマンダラという解釈の視点を思索の契機としたところの試論である。

〔注〕つぎの文章は『個性化とマンダラ』C・G・ユング著、林道義訳（みすず書房刊）の内容の一部を抜粋し要約したものである。

カール・グスタフ・ユングが心理療法において患者とかかわった事例

一、C・G・ユング、「個性化の過程の経験について」

ユングは一九二〇年代にアメリカで、大学出の一人の婦人（以後X夫人と呼ぶ）と知り合いになった。彼女は九年間心理学を学んでいた。一九二九年、彼女が五五才のときに、ユングの指導をうけてさらに研究を進めるためにヨーロッパへやってきた。大物の父の娘として、多彩な興味、勝れた教養を駆使する活発な精神の持主であった。彼女は未婚であったが、アニムスとともに、すなわち無意識のなかの人間の伴侶に当るもの・女性のなかのあらゆる男性的なものの人格化・とともに生きていた。彼女には父親コンプレックスがあり、「父親つ子」であった。それに対して母親とはよい関係を持っていなかった。

彼女は、彼女自身もつ母の一面が気がかりであったが、それを確認する意味があつて、ヨーロッパ旅行を決意した。彼女の母はスカンジナビア出身であった。ヨーロッパへの旅行しようとすることは、それがいわば自分自身の根源へ帰ることだということが意識されていた。彼女はチューリッヒに来るまえに、母の故郷であるデンマークに向つた。その地でいちばん彼女の心を奪つたのは風景であつた。そしてその地で思いもかけずに絵を、それも風景を描きたいという気持ちになった。もともと彼女は絵を描くことを得意としてはいなかったが、何枚かの水彩画を描いてみた。しか

し描いてみると、不思議な満足感があり、内側を新しい生命で満たすかのように感じると語った。

チューリッヒに着いても彼女は絵を描きつづけた。そして私に最初に会った前の日、ふたたび風景の記憶をたどって描きはじめた。この作業に没頭していると、とつぜんつぎのような内的空想像が湧き上ってきた。「彼女の下半身が地面のなかに、すなわち岩の塊のなかに、はまり込んでいた。そこは岩がごろごろしている海岸であった。背景は海であった。彼女は囚われていてどうすることもできないと感じていた。そのとき彼女はとつぜん中世の魔法使いの姿をした私を見た。彼女が助けてと叫ぶと、私がやってきて、魔法の杖で岩に触れた。石はたちまち砕け散って、そのなかから彼女が全き姿で現れた。」彼女は風景画モチーフのかわりにこの空想のイメージを描き、それをつぎの日に私のところへ持ってきた。

絵1

この絵はまず彼女の囚われの状態を示している。その場は母の国である。彼女はなお母なる大地のなかに半身がはまり込んでいる。そこは母というものの秘密を含む部分である。彼女は無意識のなかに捕えられており、魔法使いに期待するように、私に魔法による救いを期待していた。彼女にとって切実なことはどうしたら解放が実現できるかであった。私に分かつていたことは、その解決が予想できない個性的な形でのみ可能だということである。私はこの絵の中に確認した重要なことは、岩の塊がひそかに卵に変化していることであった。卵は生命の胚芽であり、高い象徴的な意味をもっている。すなわちそれは、単に宇宙創世のシンボルであるばかりか「哲学的な」シンボルでもある。

こうした輪郭から私は、無意識がいかなる解決を予見しているかを見てとることができた。その解決とは個性化である。なぜなら無意識に捕えられている人間を解き放つものこそ、この変容過程だからである。それは決定的な解決である。私は想像力を使うといいと助言した。

絵2

丸いものは卵の形ではなく、完全な円形である。丸いものの一つはとくに目立っていて、金色の稲妻によってその場所から跳ね飛ばされる

ところである。いまこの絵に描かれているのは非個人的な自然現象である。

X夫人は初めの状況をもう一度思い出すよう海岸とのかかわりで描きはじめた。しかし、卵は抽象的な球または円に変化し、魔法使いが触れたというのが稲妻になっっている。稲妻が彼女の無意識の状態を刺し貫いているのだ。この変化によって彼女は、歴史的に《哲学の卵》・原人の原型と同じ意味をもつものをふたたび発見したのである。これは太古から原人の觀念と結びついてきた觀念である。昔から靈魂な球形であると言われている。突然現れた稲妻、それは、意外な強力な状態の変化を意味している「稲妻の霊」のなかには「偉大なる全能の生命」があるとヤコブ・バーメは言っている。稲妻は「光の誕生」であり、それは変容の力をもっている。

X夫人の絵のなかでの問題は、稲妻が闇のなかへ、「堅さ」のなかへ突入し、暗い《混沌の塊》から一つの《円》を弾き出し、同時にそのなかに光を点すということである。

私はX夫人に、人間の姿を描くという意図が実行できないときは、なにか象形文字を使うように助言した。そのとき突然、と彼女はいった、球が人間の個体にふさわしい「シンボル」だという考えがひらめいたのだ。そのひらめきは、彼女の意識ではなく、無意識からのものである。注目すべきは、彼女が自分だけを球として描いて、私を球として描かなかったことである。私は稲妻によって表わされているだけである。

絵3

この絵も自発的にできあがった。雲の漂う空間に、赤葡萄酒の縁をもった暗青色の球がふんわりと浮んでいる。その中央部の外側には、波うっている銀色の帯が巻きついている。球の右上にとぐろを巻いた金色の蛇が浮んでいて、その頭は球を狙っている。これは明らかに絵2の金色の稲妻からの発展である。この全体は「生成途上の惑星」である。帯の中央に12という数字が書かれている。X夫人によると帯は土星の帯のようなもので速い速度で振動しており、球を浮かせている。

X夫人によると12という数字はいまはじめて到達した人生の正午を意味しているという。つまり彼女は「解放」を人生の頂点と感じたのである。二番目の絵で岩から飛び出した球は、いまや空にまで飛び上がって、明

るい大気に包まれている。夜のように暗い大地は消え失せてしまった。光の増大は意識化を示している。被分析者は浮かんでいる天体を「真の人格」と理解した。

絵 4

球は外皮と核とはっきりと分かれている。各色で塗り分けられた内部が三者性の性格を示している。以前帯にあった水銀の力線は、中心の核にあたる部分部分の全体についている。このことは、興奮がもはや外部なものに留らないで、すでもつと内奥の部分を捉えたことを暗示している。「これによってすでに内的な活動がはじまりました」と被分析者はいった。三つに分かれた部分はおそらく植物の形をした女性性器が受精しているところである。精虫が核の膜をつき破っている。この絵の中の蛇は——正確に言う——精虫というよりむしろ男根である。

彼女はこのことについて「私は突然すべての事柄をいっそう非個人的な形で理解しました。」それは、性を従えた生の法則の認識であった。こうして彼女は蛇を「成長過程の必然的な一部として認めることができ、それによってその絵をただちに満足のいくように仕上げる事ができた。

X夫人は、あとで私に伝えてきたところによると、四番目の絵が一番むずかしくて、まるで全過程の決定的な転回点であるかのように感じたそうである。確かにあれほど大切にしていた自我を容赦なく捨て去り、そのことをはつきり感じるということはけっして小さなことではないからである。

絵 5

この絵はX夫人が言うには、なんの妨げもなく、四番目の絵の自然な結果として出てきた。球と蛇は引き離された。そして天体のほうはたしかに受胎したことが示されている。核のなかの細胞分裂のように四つに分かれようとしている。中心的シンボルの四分割は大昔からつねに存在していた。(四元素、四性質、四位階等)。この絵の場合も一つの緑の円が四つの円の中心にある。四つの円は「互いに」未分化であり、それぞれが左巻きの渦巻きをなしており、それは見たところ左巻きである。左巻きは一般に無意識への運動を暗示し、右巻きはその反対に意識への運動を暗示する。前者

(左巻き)は「悪」、後者(右巻き)は「正義」「真実」「正当」である。チベットでは左巻きのマンジは非公認の宗教すなわち黒魔術の符牒である。それゆえストウパーや Cholten の周囲を巡るときは必ず時計回りに回らなければならない。左巻きの渦巻きは無意識のなかへ入っていくものであるが、右巻きの渦巻きは無意識からの解放である。それゆえチベットでは右巻きのマンジは仏教を意味している。

この絵で問題なのは、黒い蛇が、円のシンボルが示す全体性の外に在るという事実である。黒い蛇が外に留まっているということは、伝統的な見方において悪が危険なものとして位置付けられていることを表現している。

絵 6

この絵の背景は陰鬱な灰色であるが、マンダラ自身は鮮烈な色で表現されている。この絵でもつとも注目すべきは、疑いなく右巻きであるマンジが現れたことである。黒い蛇は消えたが、その暗さは背景全体に伝わり始めている。それに対抗してマンダラのなかには補償的な動きが、いわば明るさを求めて上へ向かう動きが生じている。これは周囲が暗くなってゆくのに対して、意識を救おうとする努力のように見える。又、X夫人は、数日前に見た夢「自分の書斎の中に生えた一本の木」がマンダラの中に現れていること自らを認めた。そして、木が母としての意味を持つてることが分った。同時に右巻きによって生じた「意識」水準の高まり、ないし意識の解放を表している。同じ理由から「哲学の木」は、同じように個性化過程を表わすことで知られている錬金術の《作業》のシンボルである。

この絵のもうひとつの特徴は、マンダラの中心部に向けて上下左右から突入している根棒の形をした赤い物質である。これは男根のシンボルであり、霊的な内部への感情の侵入を描いている。その侵入によって内部を満たしている霊が明らかに活性化し、かつ豊かになっている。この霊とは知性と関係のない、いわば、「霊的実存」と呼ぶべきものと関係している。このシンボルの背後にある思想はおそらく、ローマのクレメンスが『説教集』のなかで展開している「霊と肉は神のなかでは一つである」という見解と同じである。マンダラは心の全体性としての自己を表すシンボルのうちの一つにすぎないといえ、それは同時に神の像である。というのは、

中心点・円・四者性は昔から知られた神のシンボルだからである。

絵7

この絵はたしかに夜になったことを表わしている。というのはマンダラの背景が全面にわたって真つ黒だからである。光はすべて球のなかに集められている。ただ黒い要素、いわば蛇とか暗黒はマンダラの中にまで入り込んでおり、それによって恐れられていたことが、少くともその一部が起ったということである。しかし、マンダラ中心から放射される金色の光によってそれは補償されている。この金色の光線は等辺の十字架になっており、それは前の絵のマンジの代わりである。マンダラ中央においてこの金色の十字架は、完全な暗さのなかに沈んでしまわないための十分な力を持っていることを意味している。十字架のシンボルはわれわれにとつてつねに苦しみの意味を含んでいる。

マンダラで目立つもうひとつの要素は波線と層の多さと、殻の形成は、外に対する防衛と理解する。これは夢のときの「厚い樹皮」をもっていた書斎の木と関係があらう。

ふたたびマンダラの金色部に戻って考える。棍棒の先端のところにある金色の線は以前の精虫モチーフの再現であり、それゆえ授精するという意味をもっているが、それはおそらく四者性がいつそう明確な再授精されたということを暗示しているであらう。四者性が意識性と関係があるという意味では、それが意識の強化の兆候であると推論してもよいであらう。それと関係しているように思われるのが、中心から放射されている金色の光である。それはおそらく一種の内的点灯であらう。暗い冥府的な原理、まさしく黒いものは彼女がマンダラの中心にまで押し入った。しかし、それによって金色の光も現れることができる。なぜなら《光は闇から》のみ現れるからである。これらのことに関する夢をみたX夫人は性についての考えに至る。性は「一方では子供を産むための単なるメガニズムではないし、また他方では単に最高の情熱の表現でもなく、平凡で自愛的なものである。」この晩生おくれの認識によって彼女はある空想状態にまっすぐに入り込み、そのなかで一連の卑猥なイメージが意識された。最後に彼女は大きな鳥のイメージを見て、それを「地の鳥」と名づけ、その鳥は地上に降りた。空

を飛ぶ鳥が精神のシンボルであるとすれば、「地の鳥」は女性的存在と理解することによってイメージが逆転したことを意味する。鳥が大地のうへに降りることは、一般的に「愛欲」と名づけている段階が必然的に分化した意識に入ったことを意味している。そして数日間、X夫人は、自分の子供を持たなかったことの残念さとともに動物か迷い子の子供のように感じた。この気分はやがて世界苦となり、彼女は自分が「嘆き悲しむターガタ」(仏陀)になったように感じた。これをベースにしてつぎの絵が生みだされる。

絵8

八番目の絵でただちに注意を引くのは、いわば内部全体が黒いもので満たされていることである。青緑色だったところが濃くなって四個の濃紺の部分となり、中心の金の光は逆回りとなって、時計の針とは反対に回っている。鳥が大地の上に降りたのである。すなわちマンダラは暗い冥府的な深みに向けて黒の世界へ近づく。内側の未分化の四者性が外側の分化した四者性に対応しており、外側のX夫人は意識の四機能と同一視している。彼女は四機能をつぎの色に割り当てている。すなわち直観Ⅱ黄色、思考Ⅱ空色、感情Ⅱ肉色、感覚Ⅱ茶色。四つの部分のそれぞれが三つに分かれ、という数が現れる。四者性に関してはカバラで扱われるものがあり、又、ペーメのばあいには四つの神の霊と四元素等がある。患者も気づいているマンダラ内部の十字架の植物のモチーフは、木と母に関係している。それが暗示しているのは、以前は拒否していたこの要素が受け入れられたということ、しかも中心の位置に置かれたということである。彼女はそれ以前の彼女の構えとはもちろん大きな本質的な違いを意味していることを完全に意識している。

前の絵とは違ってここは殻の形は見られない。これは当然である、なぜなら排除すべきものがなんとここですでに中心にあるからである。防衛は不要となった。その代わりいまや「殻」は金色の輪になって、波紋のように同心円を描いて暗い空に広がっていく。これは嚴重に閉じられた自己から周囲へ広がっていく作用を意味している。

絵9

さてこの絵ではじめて赤い地のうえに青い「^{ゼー}こころの花」が描かれた。中心には金色の光があつてランプの形をしている。この核は光からなつていて、外に向かつて光を放っている。光は朝日の虹色から成っている。それは東洋の仏教で扱う慈悲に満ちた光に近い。しかし仏教的東洋と似ているのはここまでである。マンダラは上半分と下半分とに分かれているからである。上には、球形の殻の形をした虹彩が輝いており、下での殻は茶色の大地から成っている。上には三羽の白い鳥、三位一体の意味をもった霊たちが浮んでおり、下には山羊が二羽の鳥や絡み合った蛇を伴つて出現している。これは仏教系の絵ではなく、キリスト教がしみついた西洋人の絵である。彼の光には暗い影がつきまとっているからである。東洋との関係は描き手自身によって意図的に、しかも易経の四つの卦をマンダラのなかに描き込むことによって強調されている。マンダラの上半分の左側の卦記号は「よろこぶ」であり、同、右卦記号は「へらす」である。下半分の右の卦記号は「のぼる」であり、同左の卦記号は「鼎」である。

四つの卦はなるほど意図的にマンダラのなかに書き込まれたものではあるが、しかし易経の理解そのものは正しくなされている。それゆえ私の被分析者の内的発達経過のいろいろな局面や側面は易経の言葉によって容易に表現することができる。なぜなら易経も同様に個性化過程の心理学に基づいているからである。東洋哲学への関心はX夫人のばあい、自分の人生体験から、また自分自身についてよく知ることから受けた深い印象から、すなわち人間本性のなかにある途方もない対立の印象から、直接生じたものである。西洋では葛藤は救いのない恐ろしいものであることを考えると、葛藤なしにうまくいっているように見える東洋の救済体系は、二重の意味で興味深い。「X夫人が」キリスト教の見方では対立を結合できないというところをごまかすことなく直視し、それにもかかわらず、いやそうであるからこそその対立をマンダラのなかで統一できたのはある意味ではこうした東洋についての知識のおかげであろう。陰陽とは二つの形而上学的対立原理であつて、両者の共働が世界を働かしていくのである。完全な(陽の)線を、途切れた(陰の)線による卦が、この過程のある局面を描きだす。

それゆえ卦は当然上、下の対立を媒介する。老子は「高いものは低いものの上に立つ」と言っている。この疑い得ない真理がこのマンダラのなかにもひそかに暗示されている。

絵10以降

X夫人の描いたマンダラがユングの著者においては、絵24まで紹介されている。そしてそのなかで、絵19までの解説と分析が加えられている。

X夫人においては、当初強い願望であつた母との関係は、絵8において受け入れるところにも達している、従つて、この段階において一応区切りとしたい。

まとめ

われわれの絵は個性化過程の最初の部分を描き出している。これ以上先のことまで分かれば望ましいであろう。しかし全過程を語ることはできない。個性化の最初の段階に長く留まるのは教育のためにも治療のためにも大切なことである。これらの絵は未来の発達の直観的な先取りである。それらの絵の助けによつて無意識の多くの内容を意識に統合すれば、ついには意識も予見された段階に実際に到達することができる。心の発達の緊急の目的は、必要であつたとはいへ、あまりにも先を急ぎすぎた意識、それと結びついていなければならないはずの無意識の根底とふたたび接触せるということである。X夫人は、自分の大地を再発見するために、まさに母の国にまで戻らねばならなかった―《後ろ向きの歩み》！これは一人一人の人間だけでなく、今日すべての文明に課せられた課題である。

われわれの時代のおそろべき退行は他に何を意味しているであろうか。科学技術における意識発達の速度はあまりに激しく、もはやついていけないくなった無意識をはるか後方に取り残してしまつたので、無意識は防衛の姿勢を取らざるを得なくなり、それは全面的な破壊欲として表わされたのである。われわれの時代の政治的および社会的ないろいろな主義はたしかにありとあらゆる理想を説くが、しかしそれを餌にして、個人の発達可能性を制限したり、あるいはそもそもその力を弱めることによって、われわれの文化の水準を低めようという目的を追究している。そういうことは恐怖によつて余儀なくされた無秩序を作りだすことによって、すなわち、最

低限の生きる可能性だけを与えるような原始状態を、「暗い」中世の最悪の時代にも負けないような状態を作りだすことによって、部分的にはすてになされている。こうした恥ずべき奴隷状態の経験から精神的自由への要求がいつか高まってくるかどうかは、なお時間がたつてみないと分からない。

われわれの絵のシリーズの最初の何枚かは、人格のうちに忘れられたまま捨て置かれていた部分を思い出した瞬間に現れる独特の心的現象を描いている。その部分との結合が回復するやいなや、自己のさまざまなシンボルも現れてきて、全体としての人格のイメージを伝えようとする。こうした展開を経て大昔から敷かれている《聖なる道》へ入っていくことになる。

われわれのケースは、このころの過程の自発性と、個人的な状態が、個性の問題へと変容する様子を、珍らしく明瞭にしている。個性化とは、前へ進みすぎた若さに溢れた意識が後ろへ取り残された古老の無意識といかにふたたび結合できるかという、今日的な大問題の答えとしての、個人の全体化のことである。この古老とは本能的基礎のことである。

発達がいったん始まった時点において現れてくる元型的なイメージや空想の布置それ自体はけっして病的ではないということである。病的な要素はまず、個人がそれにどう反応するかという、より元型的モチーフをどう把握するかという状態に現れる。病的反応の特徴はまず第一に元型との同一化である。そこから生ずるのは現れてきた内容による一種の自我インフレの憑依であり、またその内容が出てくるのを止めることができないという点であって、これらに対しては、ときには治療が効かないことがある。

この研究は、マンダラの内的な経過を理解しようとする手探りの試みである。その経過はいわばぼんやりとしか感じられない背後の変化の模造であって、その変化は「逆向きの眼差し」によって知覚されるが、しかしま見たとおり理解もされなければ認識もされず、鉛筆と筆によって具象化される。絵は無意識の内容の一種の象形文字である。

私はこの研究が、治療の方法を説明するさいに私自身感じていた不十分などところを補うものであつてほしいと思う。私はこの方法を一九一六年以

来使っている。『自我と無意識の関係』のなかで初めてそれについて大まかな説明をした。マンダラについては一九二九年に『黄金の華の秘密』のなかではじめて述べた。私はこの方法の結果を三〇年ものあいだ秘密にしていた。それは暗示を与えないためである。というのは私はこうした事柄——とくにマンダラ——がほんとうに自発的に生まれてくるのだということと、たとえば、私自身の空想によって患者に暗示されたのではないかということ、を、確かめたかったからである。こうして私は私身の研究によって、マンダラが、私の患者がそれを発見するはるか以前にあらゆる時代のあらゆる地域で図形化され、描かれ、石に刻まれ、建築されてきたことを確信することができた。

マンダラ・シンボルのモチーフは元型があまねく作用している。一つの例であるが、一〇歳の少女が見た夢の場合である。

「まえに私は一匹の動物を見ました。その動物はたくさん角を持っていました。そいつはその角で他の小さい動物たちを突き刺しました。そいつは蛇のようにとぐろをまいていましたが、そうやるのがそいつの本性なのです。そこへ四隅全部から青い霧がでてくると、そいつは食べるのを止めました。それから神様が出てこられました。もともとは四人の神様が四隅にいらつしやつたのです。するとその動物は死んでしまい、食べられていた動物たちはみんな生き返って出てきました。」

この夢は無意識的な統合過程を描き出している。すべての動物が一匹の動物によって呑み込まれる。ついで逆転がくる。竜は四つ組の神によって表わされる。プネウマに変容する。それに続いて《回復》、死者の復活が起こる。このもつとも「子供らしくない」空想はまさに元型的としか呼ぶようがないであろう。つまり、ここでは多くの動物が、人間が陥る感情的状態に置き代えられている。それによって明らかに暗示されている個性化過程は、多くのものを一者のもとに秩序づける。そして一者とは神であり、われわれのなかのそれに当たるものは《神の像》である。しかし神の像は、マンダラによって表現されるのである。

二、個性化の過程／加藤松雄の場合

自己内面への洞察手段としての主題「分割」

C・G・ユング著『個性化とマンダラ』の中では、一九二二年、五五才、未婚のアメリカの夫人の要請を受けたユングが彼女を患者として引受け、治療として直接かかわった内容が詳しく紹介されている。そして分析が試みられている。

治療として絵を描くことをすすめたが、夫人はこれに応じ、そして描き始めた。枚数が重なるにつれて変化していく画面のさまを確認しながらユングはこれをマンダラと名付けた。画面内では自らの無意識と向き合い、そこから湧き出るさまざまな情動やイメージは、描く本人の自我によって意識化し、それまで無意識であった部分を目覚めさせ総合していく作業となった。そして失われた活力を回復し、より柔軟で安定した人格を成熟させるこのあり方をユングは「個性化」と名付けた。従ってユングにとってマンダラを個性化プロセスの中で捉えている。

ユングが提起している問題内容は、敷衍化して受けとめたとき、特定の個人が自己実現に向けて、深層意識そして無意識へとかかわり、個性化をはかろうとするとき、このプロセスには二つとして同じものはないといえる。したがって、これを実現しようと考える場合は、その個人のレベルに相応しい独自の個性化過程を選択すればよいということになるであろう。

私がここにおいて示す絵画の形象変遷は過去において経てきた思考・表現の軌跡である。私自身が外的な世界、つまり日常生活とかかわりながらそれとは一線を画し、内的世界に目を向け、意識の深みに繋がる不可視な現実、そして実在（ソノコト）とは一体なにか。画面においてその可視化を試みてきた作業、ユング的解釈に立てば、「個性化の過程」ひとつのケースとしても位置づけられるとの確信をもった。

具体的には、一九六二年、私が三七才、名古屋市内における野外個展をその端緒と考えた。

二〇〇三年の今日、既に四一年が経過した。当初から今日まで続いている

る基本的な主題は抽象的意味においては「分割」である。内面の自己に向かう大筋の概念として相応しいと考えていたし、無意識から意識領域へ浮上する像を密かに期待するところがあった。

一画面に表現として関るといことは、結果的に何らかの痕跡がそこに留ることを意味する。描かれるものの意味、無意味性、あるいは具象、抽象などに亘り共通することは、画面に残される何らかの目的のための記号要素と、それ以外の領域をつくりだす。形態心理学によれば「図」と「地」となるが、価値の根幹に触れる問題はそれを超えたところにある。そしてそれは結果的に場の位相、あるいは複数化をも意味している。

ここで改めて分割の概念を考えてみたい。

現代量子力学理論の物理学者デヴィッド・ボームは自らの著書において分割をおよそつぎのように述べている。

「歴史的にみて物質構造は、まず最初に原子が「建築ブロック」のような基本的構成要素であると考えられた。しかし現在では、原子は電子、陽子、中性子などの素粒子に分割し得る。さらにまたこれらの素粒子は、今のところほとんど解明できていないが、何らかの下部構造をもっていると考えられている。素粒子レベルを観測するとき、その見知の限界は 10^{-16} mであり、そこから先は観測対象が粒子又は波動として振舞う。しかもそこでは観測者の意識次第によって反応を変える。観測者の意識と関らない客観的对象としての観測方法が見いだせないのである。そこでは、観測装置まで含めたあらゆる部分が相互に浸透しあい結びあつて一つの総体をなしている。したがって、むしろそこでは分割不可能な全体とみななければならない。そしてこの全体が実在だとすれば、原子とそれを構成する素粒子は断片的であり、抽象と考えざるを得ない。実在する全体は内蔵的で包み込まれた秩序がある。そしてこの全体は流動運動する分割不可能な全体性と呼ぶのが最善である。

秩序領域は顕前秩序、そして内蔵秩序があるが、意識と物質一般は基本的に同一秩序なのである。内蔵秩序にあつて心は身体を包み込み、身体は心を包み込んでいる。心と身体はおのおの相対的に独立した亜総体にすぎない。ここで提案すべきことは、深い内奥にあつて両者を包括する実在は

心でも身体でもない。それはむしろ心や身体より高次元の、本性上それらを超越した実在なのであり、そしてそれこそ両者とともに在らしめる共通の根拠なのである。

この高次の根拠を支配しているのは内蔵秩序である。それゆえ存在するものは、思考においてさまざまな段階の内蔵秩序の共在として表現されるような運動なのである。この見解からすれば心と身体が因果的に影響を与えあうのではない。むしろ両者それぞれの運動はある高次の共通根拠の射影どうしが関連しあっている結果なのである。」

ここにおいてD・ボームはこの運動を流態（レオモード）とも名付けている。そしてつぎのように説明する。

「……つまり運動というものは基本的に、多次元的根拠から射影された新たな内容の創始なのである。」

このようにD・ボームは分割不可能な全体が実在、つまりリアリティの本体であるとしている。そしてそれは、運動する高次の内蔵秩序であると述べている。この考え方は、十七世紀デカルトによって打ち立てられ不動とされた物心二元論に終止符を与え、デカルトと同じ科学者の立場から新たな一元論が提唱されていることになるが、それは実に驚くべきことである。

この問題は本来、インドにおける古代ヴェーダから今日に至る東洋全体の思想として比重がかかっており、西欧の思想と対応していた。しかし、ここに至ると今日における西欧的論理学が加わることとなり、今後においては壮大な思想的飛躍の可能性が予測できる。

「分割」の下位概念として、下記の画題名シリーズとして各々特定期間続けた。「L字方式」「円弧形態による構成」「磁場に向けて」等である。以降はこれらを検証した内容である。

形象の変遷

形象 1

レリーフを中心とした平面作品約20数点。'72年10月29日～11月5日、名古屋東別院境内での野外個展。

この時期、作品を野外で直接日に晒して展示したいという内的欲求がは

たらいた。蛍光灯下で確認する作品ではなく、太陽光下で確認しようとする意味の自覚は、己自身の内面の現実をみつめようとする決意に通底するところがあつたように思う。

本来、作品はそれ自体が自律的なものであると考えた場合、展示が画廊空間であるよりも、野外でのそれであるほうが状況としては苛酷である。作品は、周辺の外界と拮抗することになるが、敢えて存在を主張できるかは、総てその作品の生命力にかかわってくる。

形象 2

さまざまな短形が画面内でかわり構成される作品が登場する。

一九七五年九月、名古屋、ギャラリィはくぜんにての加藤松雄個展。

つぎは美術評論家、中村英樹氏の展評である。（朝日新聞、'75・9・17）

「電通のデザインの仕事から名古屋造形芸術短大の教職に転じた加藤松雄が、名古屋中区錦二、ギャラリィはくぜんで個展を開いている。先回の名古屋・東別院での野外個展以来、さらに純粹な造形思考を深めた結晶であるうか。最大一三七平方の作品を含む二十点ほどは、鮮明なアクリルカラーによる正方形や長方形の色面構成が主で、乾いたハードエッジの感覚を見せている。

ストイックなほど単純化され、あらゆる情感のニュアンスを消し去った画面は、おそらく見る者をはね返してしまい、無表情な硬質性は、われわれを一種の困惑におとし入れる。

しかし、面白いのは、単純な造形要素を一単位とするパターンを、微妙に異なる間隔や、色のバリエーションによって並置するとき、それは完結したイメージというより、むしろ観る者の目の裏側での化合にゆだねられた材料に過ぎないかに思えることである。それに複数の極の同時性や交錯が観る側の意識をかき乱す。

デザインの受注性を切り返して、制作の積極性を取り戻そうとする加藤の、実験のおもむきところである。」

つぎの文章は、名古屋造形芸術短期大学内での編集「研究ノートNo.4・5」に寄稿したものだが、一九七六年、季刊デザイン（美術出版社）12・冬号にそのまま掲載された。

「二個現出 加藤松雄

あるかたち、つまり、単体としてのある形態がわたしのなかからうまれた。ひとつの現実として、ふところにとまることがある。このかたちと全く同一のものが、もうひとつ、つまりふたつのかたちとして同時に現出する。限定された空間にふたつのかたちが存在するという現象だが、ふたつはハーモニイとしての秩序として了解されるのではなく、その空間に各々が離反し、同時に矛盾しながらもひとつの空間を支配する。これは時の一致の奇遇であろうか。観念の上では、単体としてのあるかたち、その同一のかたちが、都合ふたつ特定の空間に現出したに過ぎないものだが、単体としてのひとつのかたちを知覚するのとは異った新しい現実としての知覚がある。

この新しい現実とは、限定された空間に同一のかたちがふたつ同時に現出したという時間現象であり、他は、限定された空間にふたつのかたちが相互に離反しながら各々の場にあつて直接的な絶対性を伝達しようとしていることである。

単体としてのかたちの完結のうちに、あるとき忽然と現れる同時性になったふたつのかたち、このふたつのかたちは、さらにふたつを加え、四つのかたちが同時に現出する。このようなことは、律動的なはたらきによって、時間の連続の中にやがて生ずるであろうものとして、ここではじめて予測が可能となるのだ。このかたちが、単体として独立し、誕生するまでの、つまり、それ以前の過程においては、その完成度を求めようとするものであり、分解と再編がくり返される。このくり返しの及ぶところは、大いなる沈黙の壁面とでもいえる領域への入口であろうか。この沈黙の壁面から先への道行きは、単なる日常性の時間として押し進められるような易しいものではなく、時間、空間は、密になり、険しくなる。

ふたつのかたちが忽然と現れる場は、おそらくこの周辺に存在するものなのであろう。単にひとつのかたちが完結し得たということは、この大いなる場の前面においては、開放された状態から、それなりのまとまりをもって閉じた状態への移行をさすのであろう。それは、ひとつのサイクルを有すると考えられる。

かたちが忽然と同時にふたつ現れたとき、改めてそれ以前、即ち、単体としての形を内部的に模索していたことの意味が明瞭となり、過去のものとなる。認識が得られるのだ。ここにおいてはじめて、その単体としての完成度は証明されるといえるよう。

単体としてのかたち、それと酷似のかたちが、同時に存在するとは、つまり、最初にあるかたちが現れ、つづいて、又は、時間を異にして他のかたちが現れるというのではなく、全く同時に、しかも予測を越えて現出するというところに新しい知覚と問題とがある。

単体、つまり、完成されたかたちが消失し、予測を越えてこの単体が現出するということは、大いなるとき、空間の凝結された領域からの応答のようでもある。単体として完結された存在は、何らかの理由により、やがて転換とでもいえる作用ののちに、自律的なはたらきから表出したものであろう。

ふたつとして現れたかたちが新しい存在的価値と意味を有するということはどのように考えればよいであろうか。仮にあるものをA、他をA'と名づける。AとA'は相互関係において、主と従、あるいは、強と弱でもなく、前と後、又は、前進と後退でもない。つまり、この相矛盾するものは、秩序として認識し難いのだ。それはAとA'が始原において通底されているかという知覚を求めようとする以上に、それぞれは己本来の絶対的な目的に対して直接的であろうとすることに積極的なのだ。統一感の場は極めて遠い。それは、相互に対象の存在を容認し、関係を有すべく日常の感覚から離脱し、対局的に共存を志向しようとする考えか。あるいは、共生とでもいい得る絶対肯定としての考えに根ざすものなのであろうか。

AはA'以外の、つまり、A'が存在していると否とにかかわらず、己の存在の絶対性をまず主張する。つまり、A'との相互関係が成立するかどうかにかわりなく己の主張性が先行する。A'も然り。AにおいてはA'が存在すればする意味において、又、存在がなければない意味において他と無関係ではなく、どこまでも第二義的になるのだ。

AもA'も各々の目的の直接的なものは、まず、己自身に対する絶対性である。したがって、それは、形状の相互の酷似性、各々が誕生した同時性

にもかかわらず、AはAとしての必然にしたがった理由とはたらしきによって生じたものであり、Aも同様にAとしての理由によるものなのである。

AとAが各々の空間を保有し、自律し、己の本来性を主張する。ふたつのものが、それぞれ、どのような根拠にたち、何処から、どのような生成を経て、さらには、何故同じかたちで、しかも同時に現れたかは、極めて不可解ともいえる。

あるとき、ふたつのかたちが忽然と同時に現出したことにおいて、その時点から明らかであり、具体的に直接的なかわりをもつということになる。そのかわりからどのように踏み出すべきかが考えられる。

単体としてのかたちであるAが、それ自体ひとつのものと存在しているということ、他方AとAが同時に存在し、AはAと関係を有する以前にAそれ自体として存在するということは、A自体がまず絶対的存在であろうとする共通概念にもかかわらず、一個そのものと二個とは、つまり、単体と複数とは、存在概念に本質的な相違が認められる。二元論にたてば、一個そのものが存在するということは、一個そのものにおいてのみ存在の二元性が問われることであり、二個は、二個の領域において二元性が問われるからである。

二個現出は、矛盾の上にリアリティを求めようとするものである。目前に立ちはだかった大いなる壁面、われわれ共有の問題なのであろうか。それは関係性の上での意味の深さを暗示する。

改めて考えるに、テーマの二個現出とは、二者相互、同質存在のリアリティにおいて相互関係が生ずるかどうかに問題がありそうである。

大いなる時間、空間、あるいは超越を意味するものは、すべて二元論に立つべきかも知れない。しかし、この現実感のレベルにおいては、単体としての完成度を志向するものを一応「中心」へのテーマとすれば、この二個現出は「秩序」へのテーマとして抱え込むものかも知れない。」

形象 3

鉤型記号を画面に穿つ、という発想が生じた。鉤型記号をL字・V字記号と呼称し、それが複数個、画面内に散在する画面に関心を持った。

L字形態は図形的に捉えると、円の中心から放射する2本の線を想定するとき、区切られた角度のうちのひとつは90度をなし、他は270度をなす。V字形態であれば、ひとつはほぼ45度であり、他はほぼ315度である。狭角度と広角度に対して、狭角度の方が図形的優位にたち注目度を高める。そこには、分割の意味において関係性が生じていて見る側に視覚反応が生じる。その記号が、特定の大きさで、画面内特定の位置において、特定の角度として配置されたとき、ひとつの表現とみなすことが出来る。そこには、位相と方向性の感覚が喚起され反応する。例えば表音記号のように。それらの記号がそれぞれ複数個画面に散在、あるいは配置されるとき、さらに相互関係の場面が生ずる。それは、「二個現出」のときの問題意識と通底していると考えられる。中村英樹氏の展評のなかのことば「複数の極の同時性」に要約されるかも知れない。

この表現による仕事は、L字方式という名称により絵画、シルクスクリーン、レリーフなどの場において試みた。

形象 4

L字方式で試みた形態画面とオーバーラップしながら鋭角度な折れた線が加った。鋭角度で囲まれた部分は図として優位に働き、他のスペースが地として働いている。

掲載した作品は、'81年第15回現代日本美術展（毎月新聞社主催）に入選した、シルクスクリーンによる作品である。

形象 5

形象4の画面に新しく加った鋭角度な折線のみで画面が構成される作品に替る。これをディビジョン・Division（分割）と名づけた。

一九八七年七月、名古屋、ウエストベスギャラリー・コツカでは、シリーズとしてこの作品の個展を開催した。つぎは中部読新聞の展評である。（執筆／石井治氏）

「幾何学的形象で〈奥行き〉模索／加藤松雄展
空間の〈広がり〉ではなく〈奥行き〉をいかに平面作品の中に実現する

か。この絵画史の重要課題に、幾何学的な単純な形象を用いて取り組み、模索し続ける作家の個展である。

鉤（かぎ）裂き状が重層して交錯する画面は、それだけで空間の厚みを感じさせるが、ルネサンス期に基礎づけられた西洋の遠近法によるならば、奥の方は、より細く、手前の方は、より太く描かれなければならない。ところが、それらが均一と見えるため、西洋よりも東洋の伝統に基づく非合理性が浮かび上ってくる。

作者は一九三五年、名古屋生まれ。同市立工芸高校卒。商業デザイナーを経て、六九年、名古屋造形芸術短大講師となり、現在は教授。七〇年に解散した日本宣伝美術会の会員でもあった。

今回は、約十年に及ぶシリーズ「Division（分割）」の中で、初めてステンレス板を使用した意欲的な作品であり、一時期見られた豊富な色彩も、迷いをふっ切ったように、白い形象と黒い背景に統一している。いわば、深層に肉薄しようとする表現で、その意味からして、今回は成功していると言えよう。新作十三点の展示。（洋）

形象 6

円弧形態が突如現れる。一画面内に納まる円弧、あるいは巨大な円弧の一部が画面内に関る形態等、円弧形態が重層する。

このシリーズの名称をメタボリズム（Metabolism）とした。（語意は物質交代）

図形はコンパスを用いた正確な円弧をであり、彩色はこの段階から油えのぐを使うこととした。一九九〇年、東京、シロタ画廊での個展。一九九一年、第12回国際インパクトアートフェスティバル'91（京都市美術館、京都国際芸術センター主催）に参加。

形象 7

形象7の円弧による構成画面上に短形をユニットとする形態が重層をはじめた。自己の潜在無意識とのかかわりを模索するなかで生じた形態である。円弧形態と短形という二つの形態が同一画面で重層したが、これは過

渡的な表現であった。

しかしこの時点から「磁場に向けて」の呼称がはじまる。辞書によると「磁場」は、磁石や電流のまわりに存在する力の場、とある。私の場合、磁石に鉄粉が吸着するように、精神のレヴェルでも磁気性が働いていると考えた。

一九九六年三月、名古屋、ギャラリー141で加藤松雄個展が開催された。それに関する展評はつぎの通りである。一九九六年三月二十七日、中日新聞（執筆／井上昇治氏）

「力秘める彫刻のような存在感／加藤松雄個展
平板のようなハードエッジの長方形が何枚も重なり合い、空間的な奥行きを生み出した油絵約二十点。鮮明な色彩に明暗の調子はなく、情緒的な雰囲気を感じることなく退けている。

一九三五年、名古屋生まれ。L字、円弧などの記号形態で画面構成したシルクスクリーン（版画）作品を続けてきたが、九〇年代に入り、油彩にしかない直接的な力に眼を開いたようだ。一見、単調なデザイン模様とも見える画面だが、磁場に遭遇した板が張り付いたような塊の、彫刻のような存在感は、見る側に対し、はじき返すような力をも秘めている。」

形象 8

'96年頃から短形のユニット形態のみによる構成画面に入り現在に至っている。制作上の期間的経過と共に色調の変化が現れてくる。色に透明度が加わり、形態の重層画面では、重なり透かしから派生する二次的な色彩が別途自律作用としてはたらし、それ自体固有の力を持ち周辺との響き合いが生ずる。

二〇〇〇年二月、名古屋、ウエストベスギャラリーコヅカで開催された加藤松雄展のための資料において、石崎勝基氏（三重県立美術館学芸員）からつぎの文章を寄せていただいた。

「バベルの塔が沈下する日

色のついた方形の台紙の上に、台紙よりは二回りか三回り小さい、さまざまな色、縦横がさまざまな比率の方形を、何枚も落としてみよう。次い

で散らばった小方形を、ざっとかきよせる。いちばん上に出た色と、その下に隠れつつのぞくいくつもの色、そして地の色とが干渉しあうことによつて、そこに、さまざまな方向への可能性をはらんだ空間が発生するはずだ。この空間、連作のタイトルに与えられた語を借りるなら〈磁場〉は、古代の原子論者たちやニュートンが考えたような、からっぽのものではない。空間自体が、さまざまな向きと量からなる力の交差と干渉によつて、揺動することだろう。といつて、連続した延長からなる、デカルトや相対論による空間でもあるまい。各一色のついた小方形は、不連続な単位をなしている。

作品一点一点の空間の性格が定まるにあたっては、小方形群および地の、色の関係のはたす役割がもつとも大きいとして、それ以外にも、いくつか関与してくる因子がある。色にしてからが、先ほどは色紙であるかのように記したが、油彩の肌合いが占める比重は小さくない。この点は、塗りに半透明なもの、不透明なものが区別されている点、飽和した色と濁つて沈む色とのバランスが調整されている点など相まって、色の無謀な発現というよりは、その場に留まろうとするブレーキがかけられることになる。

また小方形は、縦横の比率を異にするとはいえ、支持体の方形をくりかえして画面全体と平行な入れ子をなす一方で、多くの場合斜めに配されるため、枠に対する牽引と友発を同時に作動させる。これに、小方形の重なりがもたらす（ホッチキスの断続線によつて強調される）、画面に対し垂直への厚みと、水に散らばろうとするベクトルが、掛けあわされることだろう。

これら複数の力が働きあうとすれば、地も中性的な背景ではいられまい。前に出よう、ひろがろうとする小方形群の力と拮抗するだけの力を、色や肌合いによつて、地も獲得せずにはいない。その時、小方形群はもはや、地の上ののっているのではない。前に出ようとすると同時に、地との横方向での交渉ゆえ沈もうともすれば、ひろがろうすると同時に凝集しようともする、複数のベクトルの交差の内に滞留するのだ。そしてベクトルの複数は、色の複数性と呼応して、華やかでもあれば沈潜してもいる空間を現われさせることになる。

以上は、昨二〇〇〇年の個展で発表された加藤の作品のおおよそであり、こうした相は、今回さらに展開されるはずだ。ふりかえれば、一九七〇年代末からL字型による構成、八〇年代初頭からのV字型による構成、九〇年から円弧による構成の連作は、いずれも、図と地との関係を主題としていたと見なせよう。その際、V字型および円弧による連作では、画面の外側から介入する要素を導入することで、地の活性化がさぐられていた。円弧による構成の連作で徐々に、モノクロームから色彩の複数化への移行がはかられ、九〇年代半ばから現在も継続中の『磁場に向けて』連作にいたる。色彩の発現に重点を置くために、形態は支持体の入れ子をなす方形に還元されるかたわら、方形の重なり方には、隠れた円弧が潜んでいる。ある意味で、複数の色彩もまた、安定と統一に根ざそうとする地に対し、外部にある他者と考えることができるかもしれない。それら複数の他者との交渉の内に、画面が自同様から抜けだそうとするさまを、現在の加藤の仕事に認めることができるだろうか。」

形象 9

「磁場に向けて」はシリーズとして作品制作に励み、結果として左記のように、名古屋、ウエストベスギャラリーコヅカにおいて、今日までの四年間連続個展が開催された。

・加藤松雄展 二〇〇〇年二月十九日↓三月四日

・加藤松雄展 二〇〇一年二月十七日↓三月三日

・加藤松雄展 二〇〇二年二月十一日↓三月一日

・加藤松雄展 二〇〇三年二月十日↓二月二十八日

石崎勝基氏（三重県立美術館学芸員）からは、二〇〇三年までの展覧会出品作について、つぎのような文章を寄せていただいた。

「そして言語は離散する」

以上は、二〇〇一年二―三月の個展に際し記された。翌二〇〇二年の個展で発表された作品は、基本的には先立つ数年間の延長線上にあるものだったが、小方形の重なりは複雑さをいっそう増したかのように映り、その分、それ自体は以前の作品でも見られた二つの要素が、これまで以上に目

を引くこととなる。一つは、しばしば上方の隅に、小さな方形が画面の縦横の枠と平行に配される点だ。これは、下方の方形群の乱舞を歯止めすると同時に、戯れの動勢を保証しするという機能を果たしていた。もう一点は、複数の色彩が交響する中への異物としての白い方形の混入である。

これら二点の浮上は、画面を作りなす要素間の関係が、ある種の飽和状態に達していたことをしめすものとも解せよう。実際二〇〇三年二月の個展においては、あたかも、内圧の極にいたった方形群が爆発を起こし飛び散ったかのような相を呈していた。小方形はその姿を留めていても、大小のヒエラルキアなく散在し、あるいは方形が噛みあい透かしあつた結果、断片化する。方形群の布置に隠れた円弧をやはり認めることができるとして、それは、より遠心的に機能している。

オールオーヴァーに拡散した画面にあつては、手前と奥という層状の構造もその性格を変容させずにいまい。支持体は、画面に対し水平のヴェクトルにおいても垂直のヴェクトルにおいても、枠として限定する力を弱めることとなる。そんな中、一方で赤、次いで青等の色彩によるイリュージョンと、地方で方形の型どおりおよび表面のテクスチャーというある意味で彫刻的な因子とが干渉しあい、視線に対する透過と抵抗、空間の拡張と制動が、より錯綜したものとして振動している。」

三、曼茶羅と芸術

密教曼茶羅のルーツ概観

宗教と芸術、前者は仏神を通し魂の救済を分掌し、後者は感動・美などその創造性を分掌する。その個性に立ちながらその対照性、そのかわりなど源流から導きだそうとすることは容易ではない。

まず、密教および曼茶羅のルーツについて概観する。

大乘仏教運動は紀元前一世紀頃インドにおいて起るが、それを遡ること2000年前、釈尊入滅以後の原始仏教が上座部と大衆部とに根本分裂したところに原点が存在するといわれる。このうちの大衆部がやがて大乘仏教として整備されてゆく。この仏教では、釈尊と同じように仏になること

を目指すことが究極目標と考えられていた。それは、ある意味では修業を完成すれば仏と弟子との間に差別はないとする、釈尊の理念を復興したものである。その理念において紀元後二、三世紀の間に「般若経」「法華経」などの初期経典が次々成立した。

仏教は、真理（ダルマ）中心の信仰なので釈尊以外にも出家修業の後、悟りを開いた仏がいたに違いないとの考えが生じ、それに沿って他土仏の観念が現れ、そして他土仏信仰が生まれた。阿閼如来、阿弥陀如来などがその代表格である。

又、他土仏信仰と並んで菩薩信仰も盛んになる。菩薩とは本来、悟りを開く前の修行中の釈尊に対する尊称であつた。具体例では、弥勒菩薩や観音、文殊、普賢等の菩薩である。

仏教として特に重要な思想展開としては、三世紀頃に現れた、龍樹による「空」の思想に基いて中観派の哲学が打ち立てられたことである。そこでは釈尊によつて説かれた法（ダルマ）もまた「空」であると主張された。さらに、五世紀頃には、無着・世親の兄弟が現れて、唯識派の哲学を大成した。唯識派の哲学は、すべての事象を「識」の働きによつて説明しようとする。唯識哲学では、人間の深層意識の働きに注目した。仏教では物事のすべてが、原因と結果の法則にしたがっていると説かれているが、唯識哲学では、その因果応報の理を「識」の働きで説明しようとした。人間の善悪の行為（カルマ）はみな、阿頼耶識（あらやえしき）という深層意識の中の種子として蓄積され、時期が到来すると、そこから善悪の果報が生ずるとされた。

C・G・ユングによる「集合無意識」と阿頼耶識とは類似概念だがその分析は今後研究されると考えられる。

唯識哲学では、その後発展して、大乘仏教以前のアビダルマ哲学が説かれた。眼耳鼻舌身の五根に対応する五つの識、つまり前五識と意識、人間の我執の基となると考えられる末那識（まなしき）、それに阿頼耶識の合計八つの「識」ですべての事象を説明するようになった。

唯識派は別名、瑜伽行派と呼ばれている。これは、唯識派の人々が、自分の心を対象に向つて集中させる瑜伽（ヨーガ）の技術に熟達していたからに他ならない。このような仏教のヨーガは、その後の密教においても、

非常に重要な働きを演じることになる。

唯識哲学の発展と平行して、如来藏思想が現れる。如来藏思想とは、「一切の衆生には、生れつき仏になる素質（如来蔵）が備わっている」とした考え方である。

ここまですでに密教のルーツとでも呼ぶことのできる段階となる。

その後、大乘仏教の信仰対象は、他土仏の観念が次第に発展して、過去・現在・未来の三世それぞれが千仏を考えるようになる。そして現在の劫は賢劫と呼ばれ、釈迦は第四番目に出現した仏とされた。

他土仏の中でも、新たな仏格として、東方淨瑠璃世界の薬師如来が現れた。これは病氣平癒への切なる願いからきている。

また、一体のみとしての他土仏ではなく、一定数の他土仏をセットとして、まとめて信仰する考えが生じた。東方阿閼、南方宝幢、西方阿弥陀、北方鼓音の四仏である。

唯識哲学は、仏の身体内容について仏の三身説を説く。それは、真理（ダルマ）自体を仏格化した法身、修業の果報として得られた報身、地上に姿をあらわして実際に衆生を救う応身である。

この時点で、密教の毘盧遮耶仏の概念が成立する。かつてブッダガヤの菩提樹のもとで悟りを開き、ダルマと一体となった釈尊自身を光り輝く仏と考えたが、これと重ね合わされた観念である。

さらに、新たな菩薩信仰がなされるようになる。例えば、虚空蔵菩薩は、福德・開運・記憶力を司る菩薩である。弘法大師空海が若き時代、この菩薩を本尊とする「求聞持法」を修して天才的な記憶力を獲得したことはよく知られている。

陀羅尼は、本来経典や仏教の教説を憶持することを意味した。しかし後には、一定の反応効果をもたらす呪文のことを称するようになった。一般大衆の願いを叶える祈禱等にもかかわることになる。

仏教では、インド土着の神々を、仏教を守護する神（護法神）として取り入れた。四天王や梵天・帝釈天・鬼子母神などである。これはバラモンに代って、ヒンドゥー教が盛んになったことと関係を持っている。

守護神としては、一般から恐れられている神々がある。これは夜叉神と

いわれるが、そのひとつに報金剛神がある。もともとは、釈尊を護衛する任務をもち、日頃は姿を隠しているが、釈尊に危害を加えようとする者があると、姿を現わし、これを退治すると考えられた。この姿は、お寺の山門に見られる仁王である。この報金剛神はやがて菩薩へと発展する。そしてやがて金剛手菩薩として、密教の中心的仏格の位置を獲得する。後の密教では、「金剛部」を形成し、阿閼如来との関係がうまれる。

インドでの密教は、その萌芽である五・六世紀から始まる。しかし、十三世紀初頭、イスラム教の侵入等により滅亡する。その間実に八〇〇年近くインドにおいて継承発展した。その時期を初期・中期・後期と区分される。初期とは、密教がインドに現れてから「大日経」「金剛頂経」などの組織的な密教経典が成立するまでの時期を指す。

仏教においては、礼拝対象としての仏像は、紀元後一世紀頃から造られ始められる。当初、独尊からはじまるが、後には三尊形式が現われる。釈迦・弥勒・観音の三尊など。さらに後には、阿弥陀三尊を説く「阿弥陀経」が現れる。その阿弥陀三尊では、観音が阿弥陀の慈悲を象徴するのに対し、大勢至は阿弥陀の知恵を象徴する。つまり三尊形式では、左右の脇侍は本尊の属性の一部を代表することになる。このような考え方の認識は非常に重要で、その発展からついに曼荼羅の原初形態というべきものが現れてきたのである。

そして、これら初期の曼荼羅は、両界曼荼羅として我が国に伝えられよく知られた胎藏曼荼羅、そしてその後に登場する金剛界曼荼羅へと次第に発展していくことになる。

縁起、そして誓いと決断

宗教と芸術は、それぞれが本来拠って立つところがあり、同質のものとして論ずることはできない。

しかし、古今東西、歴史上で示された偉大な芸術作品は、接するひとに感動を与え、覚醒を促し、それが意識変革に繋っていくといったたらきをもっている。その観点にたてば、どこか宗教との共通分母が内包されることがあることもできる。

大乘仏教としての最終経典、金剛頂経における金剛界曼荼羅の場合をと

りあげてみよう。そこには千四百六十一尊の仏が複雑さの中にも整然と秩序をもって配置されていて実に美しい。その意味では芸術が内包されている。しかし、この画像がもとも依るべきとするところは經典である。その意味では芸術と異なる。この金剛頂経は、単独の經典ではなく、十八会十萬頌といわれる膨大な密教經典の総称と伝えられている。十八種の經典を一つにまとめたものとされる。画面内の仏の一尊一尊は、大日如来がもつさまざまな働きの属性を象徴し、配置が精緻に行われている。曼荼羅と対面し、瞑想する修業僧は、秘密の儀軌としてこれを活用する。

したがって、マンダラは単なる觀賞し認識するための図絵とは別に、修行僧が三密(身密・語密・意密)の加持(如来との感應)へ向けて觀行し「空」を体得するための道具といったところが重要な存在の根柢なのである。

遙か如来のレベルからはたらきかけてくる密教曼荼羅と、人間的レベルからはたらきかけてゆく芸術は、二者を同律に考えることはできない。

しかし、C・G・ユングによるマンダラ觀は又、別の角度において今日的視点に立つ。

ユングが扱った患者自らが描きだすマンダラは、自我における精神的混乱を鎮めようとする作用がある。それは、混乱している「自我の働きではなく、その自我の混乱を補償しようとする、より大きな「人格全体」の力の現れと考える。ユングはそうした無意識を含めた人格の総体を「自己」と名付け、マンダラは「自己」のシンボルであると考えようになった。ユングも精神的危機の時期があり、内的必然に従って独自のマンダラを描きつづけた(一九一六年―一九二〇年)(図4)といわれる。己が目指す目標は人格の全体性に近づくことであり、秘められた「自己」を洞察し、実現していくものであることに気づいた。その目標を見出すことによってユングは精神的に安定し、長い「心の暗闇」から脱することができたといわれる。

ユングの立場は、やはり人間レベルによる創造的マンダラ觀となるが、密教曼荼羅と芸術が相互いずれかのかたちでかわり、何らかの結果が創造されれば、そこで具体的で独自の思想が生まれるかもしれない。

ここで一度、釈尊自身の哲学にたち還り、そこに立脚点を築くことに意

味があるように考える。

釈尊の教えに根幹に「縁起」がある。縁起説は、この「個体に与えられた時間の終末を知って、個体が歩んできた時間の全体を知ること」である。さらにこれを詳しくしたのが「十二縁起の説」である。そこには、時間の中にある人間の存在のあり方が示されている。

- 一 無明(無知、正しい知の欠如)
- 二 行(行為エネルギーに存する慣性、「周囲世界」を形成する潜在的力)
- 三 識(認識内およびその作用)
- 四 名色(名称と物体、精神と物質、心と身)
- 五 六処(心作用が存する六つの場、眼・耳・鼻・舌・身・意)
- 六 触(感官と対象との接触)
- 七 受(感受、好悪寒暖等の感じ)
- 八 愛(渴愛、もつとも基本的な煩惱)
- 九 取(執着、業の条件)
- 十 有(人間の生存の因あるいは基底、業により形成された総体)
- 十一 生(生まれること「生まれかわる苦しみ」とも解釈される)
- 十二 老死(個体に与えられた時間の終り)

以上の十二縁起を順觀の縁起(表、右から左へ)でみた場合はつぎのようになる。

一から二が前生の因であり、三から七までが、前生の因からの結果である。又、現在の因から来世の結果をみた場合は、八から十までが現在の因であり、十一、十二が来世の結集である。これを反対の方向からみた場合、逆觀の縁起という。

第一の項である無明によって(縁として)第二の行が成立し、第二の行によって第三の識が成立する。このようにして、第十一の生によって、第十二の老死が成立する。このようにしてあるもの(x)によって、あるもの(y)が生ずる」というのが、縁起(縁りて生ずること)の基本構造である。「十二縁起の説」は、この基本構造をふまえつつ、人間の生存を十

二の項の関係によって説明しようとするものであった。

無明を第一番目の原因あるいは条件として順次、項をたどり、個体の生存の終末（老死）に至る道程は「世界」の形成を語っている。

仏教では求むべき「無明の去った聖なるもの」は、逆観に基づく否定的実践を通じてはじめて獲得されるという前提に立っている。つまり、この縁起論は釈尊の教えの中核になつていたのである。そして、その具体的方法論として、苦・集・滅・道を示し、その道に対してつぎにすすむべき接点を与え、方向性を示していく。滅し続ける時間そのものが「道」なのだという。

釈尊は、バラモン哲学におけるブラウマン（梵）のような世界を超越したものの存在を教えない。われわれが制御することのできない、無明から始つて、老死に至る過程があるが、釈尊は、そこに「法」をみる。ひとは、時間を永遠として捉えるのではなく、生きたままの現在、自らを伸縮させ、自らをよみがえらせる。つまり、それは連続した世界の中で、時間が自らを止滅に至らしめ、そして再びよみがえらせるということである。ここには、創造主もなく、現象を隔絶した「無」もない。よどみないエネルギーの循環が存在するのみである。

釈尊は、順観に対して、それは「迷いの世界の形成を語る縁起」だとし、逆観と呼ばれる「迷いの世界の死滅を指し示す縁起」を教える。つまり、逆観の縁起こそ、われわれを迷いの世界から迷いの外へと導くのであった。

われわれは、時間の持つ方向そのものに逆らうことはできないけれども、すくなくともその方向にしたがつて展開した世界の生成過程をたどつて知的に理解する力がわれわれには存在する。その力、あるいはその力の開発こそ、縁起説の指し示そうとしているものである。

大乘仏教経典の作成は、もともと釈尊が開かれた悟りの事実により始まつている。そこでのテンションを保ちながらそれを演繹し、関係づけを試みながら特殊な教えの思想として創りだされてきたものと考えている。

したがってその発展の流れを逆観的に捉えると、最終的には尊釈の悟りの真理「法」へ至る。

ここで改めて考えたい問題がある。

かつて釈尊は亡くなる前に、愛弟子アーナンダに向つてこう伝えたといわれる。

「アーナンダよ。わたしはもう古い朽ち、また齢をかさね老衰し、人生の旅路を通り過ぎ、老齢に達した。わが齢は八〇となった。譬えば古ぼけた車が革紐の助けによつてやつと動いていくように、恐らくわたしの身体も革紐の助けによつてもつてゐるのだ。

しかし、向上につとめたひとが一切の相をこころにとどめることなく、一部の感受を滅ぼしたことによつて、相のない心の統一に入つてとどまるとき、そのとき、かれの身体は健全（快適）なのである。

それゆえに、この世で自らを洲とし、自らをたよりとして、他のものをたよりとせず、法を洲とし、法をよりどころとして、他のものをよりどころとせずにあれ」と。

悟りを開く前のゴータマ・シッダータ（後の釈尊）菩薩業を六年間重ねられたとされる。そのうちのほぼ一年間は二人のバラモン僧から各々ヨーガの基礎を学ぶが、それはうまく凌駕された。そしてその後は一人となつてさまざまな苦業をつづけられた。なかでも当時バラモンとして悟りを得るための苦業とされていた最も苛酷な麻麦の業に入つたと伝えられる。それは一日の糧において水と一粒万倍の生命力を秘めるといわれる麻の実一粒と、麦一粒を徹底的に噛み砕き、他の一切を摂取せず、ひたすら呼吸を鎮め瞑想を重ねつづけていくという方法である。ゴータマは内側から誘惑しようとする悪魔ナムチに対し、「私はこのように安住し、最大の苦痛を受けているのであるから、私の心は種々の欲望を顧みることがない。見よ、心身の清らかなことを」（『スッタニパータ詩句四三五』）と宣言している。

しかし、こうした苦業をゴータマは最終的には否定した。自身が求める悟りが得られないことを身をもつて知つたゴータマは、翻然と苦業を打ち捨て、独自の道を歩みだす。まさに「自らを洲とす」である。菩薩ゴータマが、ブッダへ転ずる新境地は、かくして開かれていくことになる。

ゴータマがカピラ城で過した太子時代に遡れば、身分として定められてゐる日常現実の自覚と、それに応えなければならない重責・務めなど。そ

れに對して自身が切実に求めている生きかたとしての意識領域、そして相勉。十六才にして結婚したが世継ぎとしての子宝に恵まれない悩み。やがて29才、子宝に恵まれてから僅か七日後、城外への出離決行。

さらに週れば、太子誕生七日後、実母摩耶夫人突然の死。などゴータマの宿命と苦悩が憶測できる。

『パーリ語三藏』の法句經において、釈尊の説かれたことばから、われわれはなにか真理の根源を垣間見る想いにかられる。

(偈二九四)

「愛」という母と

「我慢」という父をほろぼし

「断見」と「常見」との

二人の刹利王をころし

「まよい」の国土と

「わざわい」の從臣とを

併せほろぼして

はじめて婆羅門は

くるしみを離れん

釈尊が悟りを開かれる前、つまり、誕生からはじまり菩薩に至る間に於て、われわれの場合何を問題とし学ぶと考えるならば、意味が生じるであろうか。

それは、意志の問題ではないだろうか。釈尊の説かれる五蘊に従えば、色、受、想、行、識のうちの「行」にあたる。

ゴータマが城を出離されるときに命をかけた決意。輪廻転生に潜む謎に身をもって挑戦し、その及ぶところに必ず実在するであろう不滅の真理への確信。踏みだした一步は必ず覚りへ達するとする燃えるようなこころの様態には深い感動がある。その意味では、この意志、そして決断は真理到達のための起動点であり最重要な母胎であった。

以上の問題を、ここで金剛界曼荼羅が示すところにおいてみると類似形態が考えられ、言及してみたい。但し、大乘經典のそれにおいては、如来の

立場が立脚点であり、釈尊が悟りを開かれる前、つまり苦業のなかのゴータマのそれとは依って立つ座標点で異なるが、当然それは前提のこととなる。

金剛界曼荼羅は、歴史上きわめて重要な位置を占めている。これ以降に登場したチベットやネパールに繋る曼荼羅の多くは金剛界曼荼羅系を基本として発展していくからである。

日本の金剛界曼荼羅は、基本的には「真実攝經」の經典によるものとされ、九つの部分に分かれるため「九重曼荼羅」とも呼ばれる。

曼荼羅全体画面は正方形であり、その画面をたて三分分、よこ三分分すると九個の正方形ができる。その中央の枠が成身会である。そこには大日如来を中心とする三七尊が描かれ、さらにそのまわりを仏、菩薩、あるいはヒンドゥー教の神々が取り囲む。中心となる重要な金剛界三七尊は五大(大日如来と四仏)、四波羅密、十六大菩薩、内の四供養菩薩、外の四供養菩薩、四攝菩薩というグループにわかれる。

ここでは特定の区切られた枠からつぎの枠へ移動する働きになっている。中央の成身会から下枠へさらにその左枠へと移行してゆく働きがあるがこれを向下向という。それは「の」の字を書くように移動する。即ち、成身会、三昧耶会、微細会、供養会、四印会、一印会、理趣会、降三世会、降三世三昧耶会となる。又これとは逆に降三世三昧耶会、降三世会、理趣会：との働きを向上門という。この二つの見方とは、金剛界大日如来の仏果を示した成身会を求めていく見方(向上門)と、逆に仏果の内実を衆生教化に振り向けていく、その過程を示した見方(向下門)の2方向である。

成身会以外の八枠はこの曼荼羅の形態を変化したり、簡略化したものである。その個々の中央に描かれるのはつねに大日如来である。ただし、画面右上の枠のみは例外的に「理趣經」といわれる別の經典を典拠とする曼荼羅で中央の仏は大日如来ではなく金剛薩埵菩薩である。

成身会はつぎの特質がある。構造的にみると中央大日如来とそれを取りまく四如来の五智如来はこの会をつくりだしている中心核である。大日如来をとりまく下方(東)が阿闍如来、左方(南)は宝生如来、上方(西)は阿弥陀如来、右方(北)は不空成就如来が配される。

ここではまず四如来が大日如来を供養しその周りに四波羅密菩薩を示現

させる。これに應えて大日如来は四如来の供養に應え、逆に四如来を供養するために嬉・鬘・歌・舞の内の四供養菩薩を示現させる。さらに四如来は、この大日如来の供養に應えて……といった相互供養によって十六のさまざまな菩薩を示現させる。その意味では時間経過を伴った菩薩創造の場であり、前記三七尊のそれである。

成身会は、根本会ともいわれ独立的に存在する。そして他の周辺枠は、基本的意味において大日如来が果すべきさまざまな働きを示す方便の場として機能している。

ここから前記の釈尊とのかかわりの問題に入るが、向下門をとりあげ三昧耶会から入ってみたい。ここに描かれるのは尊像ではなく、仏の持物、仏具類が描かれる。平等・除障・本誓・驚覚が伝統上での意味とされるが特に本誓、すなわち如来が衆生救済の誓願を表す場とされる。つまりそのための意志と決断が働いている。そしてつぎの枠は微細会となる。ここでは如来の大智が本誓とかかわり、幽かだが深遠から湧きだすような振動が生じる。つぎの供養会、ここは供養天女姿の菩薩で構成され、成身会での相互供養がここでも示される。そこは恰も高密度なエネルギーによって起る細胞の核分裂と増殖のような激しい場である。さらにすすむべきつぎへの熟成に向けて…。

以上の流れを振り返ると大日如来の金剛智による衆生救済への発動は三昧耶会にあり、その目的への起動点としての特徴をもっている。

曼荼羅が依って生みだされた大乘經典は、始原に遡れば釈尊の悟りに達する。しかし、それをさらに遡上すれば險しくダルマを求め苦業をつづけるゴータマ・シツダールタの「己」に至る。

後での釈尊は「己を依拠とし、法を依拠とせよ」と説かれた。如来が中心格となる密教教典、そして曼荼羅の思想では、まず何よりも永年に亘り学問として深くかかわり窮められた「法」から展開した世界観と思想、それが前提となっており、その関りにおいて己に該当する名称とそのありかたが導きだされたと考えている。それは「菩薩」である。思想発展途上において、衆生における如来蔵思想が確立された訳であるから菩薩行が対応していくことになるのであろう。それはさらに踏み込んで、永遠に涅槃に

入らず衆生を救済し続ける、大悲闡提の菩薩の觀念までつくりだされた。芸術の場合は、表現の場においては何よりもまず「己」と深くかわっており、これが礎となっている。

釈尊が説かれる「己」とは極めてデリケートでむづかしい側面をもっている。それは、無我を説かれる一方で自己の重要性を説かれるからである。確かに自覚し目指すべきは無我であり、さらには大我であろう。しかし無我、大我は法に則る。そしてそれは、自我又は我執と相い対しているのであって自己とではない。釈尊は、自分が教団の指導者であることをみずから否定されていて、たよるべきは、めいめいの自己であり、それはまた普遍的な法に合致すべきものであるという立場を示された。

中村・元博士の著書「ゴータマ・ブッダ」によれば極めて注意に値することはが述べられている。

「……ここでわれわれは非常に興味ある思想的変革を見いだすことができる。歴史的人物としてのゴータマはその臨終においてさへも、佛教というものを説かなかった。かれの説いたのは、いかなる思想家・宗教家でも歩むべき真実の道である。ところが後世の經典作者は右の詩に接続して、仏教という特殊な教えをつくってしまったのである。」

この文章を確認したとき、聖・真・善・美としての普遍觀念に通底している世界観への可能性が生じる。それは仏教はもとより、芸術をも含む哲学等の諸領域とのかかわりをも暗示する。

釈尊が説かれる「己」は、まずそのつぎにくる「法」の、前段として位置付けられており、そこに決定的な意味が与えられている。これは広く、人間個人のすべてに亘る可能性として拠って立つ根源として自覚を促されているといえる。

それは恰もソクラテスが問いかける思想にも合い通じるところを想起させている。彼はアテナイ政界の混乱と市民の自己喪失を懸念する憂国者、あるいは青年市民と徳について街頭で問答をくり返した。

《自己》と《自己のもの》（財産、名声、物欲など）との違いを知らず、自己を自己のものに、靈魂を肉体に従属させること、それは本末転倒であると認め、各自にその《自己》の重要性を自覚させ、そして自己の総てを自

我へ短絡させない自由人として自覚たらしめることを彼自身は神から授かった使命と感じ、これにその後半生をささげた。それは知恵の神アポロンの神殿にかかげられていた格言「おのれ自らを知れ」の真意の探求であった。ソクラテスの思想は弟子プラトンに受継がれたが、彼はアテネ郊外のアカデミアに学園を創立、霊肉二元論をとり、霊の優位を強調して観念論哲学を打ち立てた。

近代ではヘーゲルがそれを受けつぎ弁証法を創りだしている。その哲学は、人間社会でのすべての命題・概念などは、その固定・安定の作用が完了すると自らのその中に矛盾を孕むにいたる。それが「テーゼ」（正）に対する「アンティテーゼ」（反）である。人間の思惟はまたその「テーゼ」と「アンティテーゼ」を超えて高い自覚の中にそれを総合する思想的作業が始まる。それは、ヘーゲルによって「アウフヘーベン」（止揚）と呼ばれるいとなみであつて、それによつて新生した命題・概念を「ジンテーゼ」（合）とする。この論理では、すべては最終的に神か一つの原理に収斂する方向をもつから一元論の立場となる。

この概念構造は現代においても、個人の思索はもとより、社会における関係秩序生成の方向付けの場において呼吸をしつづけている。

いずれにしても、この一連の哲学の流れも遡行すれば、真の〈自己〉を自覚させようと問答法をこころみたソクラテスの己に達する。

又、今日ではユングの思想にも真髄では通底しており、その一端として著された『個性化とマンダラ』との接触も可能となろう。

芸術家は、感覚あるいは情動、技などが、表現の場において対象と直接かわることになるが、それに応えていく内面では、己自身が保持している問題意識、コンプレックス、願望そして意志、決意など、言わば人間的なすべてでもって自己実現をこころみながら今日の社会とかかわる。釈尊のことばに准じれば「己を洲とし、何らかのことがらを洲とし、表現をこころみる……」ということになるのであろうか。ここでは「法」に替ることを示すことは、もともと不可能なことがらである。

釈尊の説かれる五蘊は苦を脱するために、もともと減していくべき対象である。しかし、敢えて苦を是認し、芸術表現の場に立てば依るべき概念

を与えてくれる。そのなかでもとくに「行」は表現意志・記憶構造とかかわっている。それはもともと表現者個個のなかで久しく培われ、その必然にしたがつて抱かれつづけている今日そのままの現実である。しかし、これこそ問題要諦のひとつではなからうか。

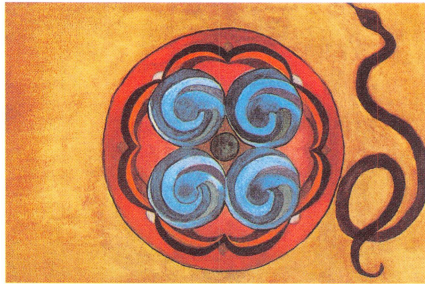
⑧ 釈尊が最晩年に説かれた「いかなる法と律とにおいてでも、八聖道の見出されるところには、第一乃至第四のうちの人が見いだされる。諸のみのちの人がお互いに行う他の諸の論議は空虚である。

その四種のみのちとは、〈道による勝者〉と〈道を説く者〉と〈道に生きる者〉と及び〈道を汚す者〉である。」

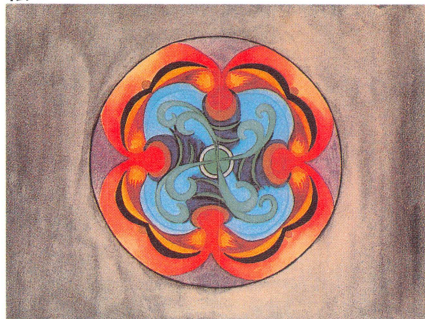
資料文献

- ・個性化とマンダラ／C・G・ユング著、林道義訳（みすず書房）
- ・曼荼羅イコノロジー／田中公明（平河出版社）
- ・ブッダの哲学／立川武蔵（法蔵館）
- ・全体性と内蔵秩序／デヴィッド・ボーム著、井上忠・伊藤笏康・佐野正博訳（青土社）
- ・ユング心理学と現代の危機／湯浅泰雄・橋豊・安藤治・田中公明（河出書房新社）
- ・ゴータマ・ブッダ―釈尊伝―／中村元（法蔵館）
- ・ブッダのことば・スッタニパータ／中村元（岩波文庫）
- ・根本仏教と大乘仏教／増谷文雄（佼成出版社）
- ・密教とマンダラ／頼富本宏（日本放送出版協会）
- ・エセンシャル・ユング／アンソニー・ストー編著（創元社）
- ・ユングそのイメージとことば／アニエラ・ヤツフェ編、氏原寛訳（誠信書房）
- ・法句経／友松圓諦訳（講談社）
- ・マンダラ／立川武蔵（株）学習研究社）
- ・図解曼荼羅の見方／小峰弥彦（大法輪閣）
- ・釈迦の本／増田秀光編（株）学習研究社）
- ・マンダラーチベット・ネパールの仏たち―（国立民族学博物館）

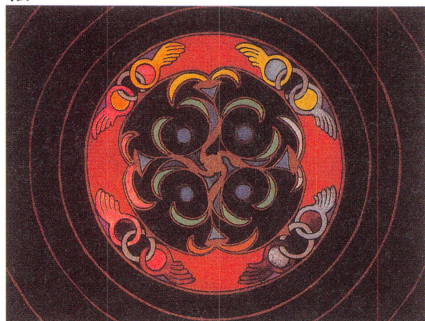
C. G. ユング著／林道義訳
『個性化とマンダラ』(みすず書房)
「個性化過程の経験について」より転載



絵 5



絵 6



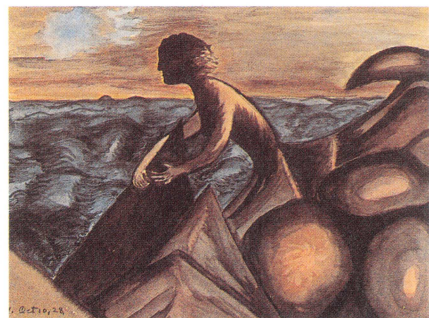
絵 7



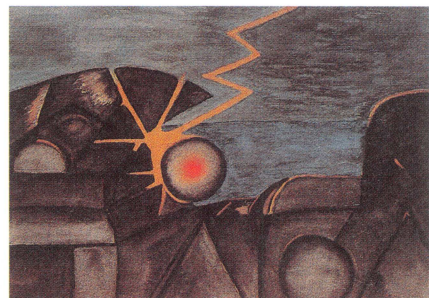
絵 8



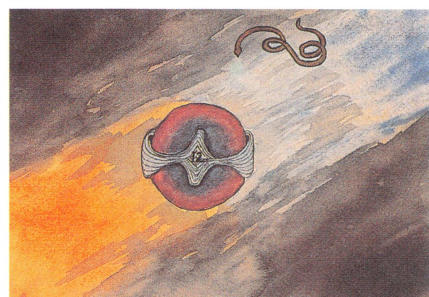
絵 9



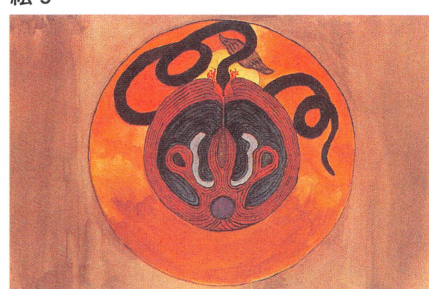
絵 1



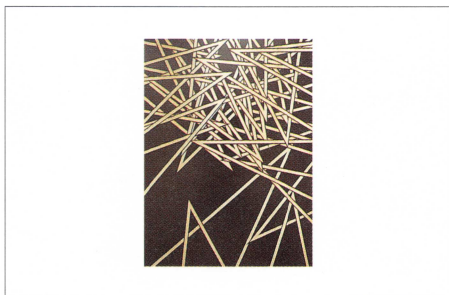
絵 2



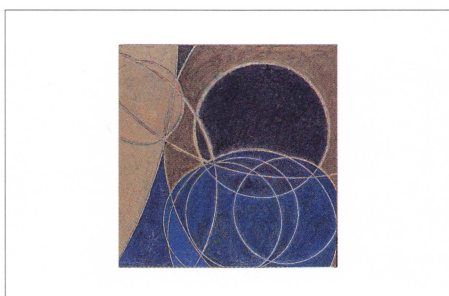
絵 3



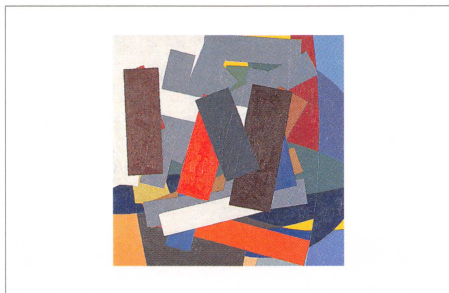
絵 4



形象 5 / 1987年



形象 6 / 1990年



形象 7 / 1996年



形象 8 / 2000年 photo by C.Hasegawa

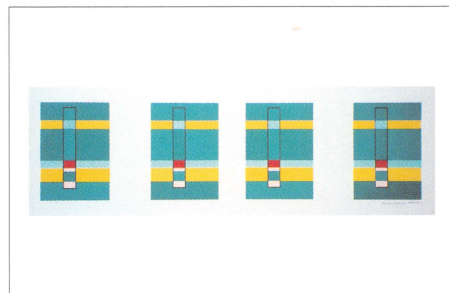


形象 9 / 2003年 photo by C.Hasegawa

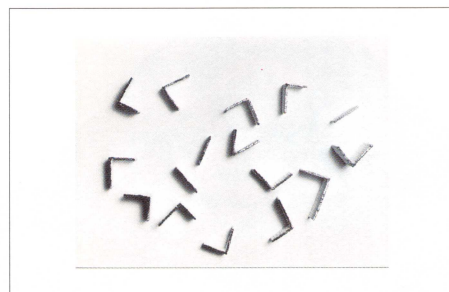
個性化過程／加藤松雄の場合
1962年～2003年



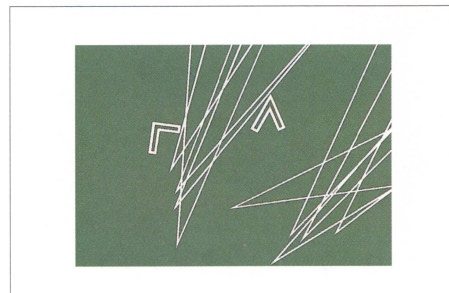
形象 1 / 1962年



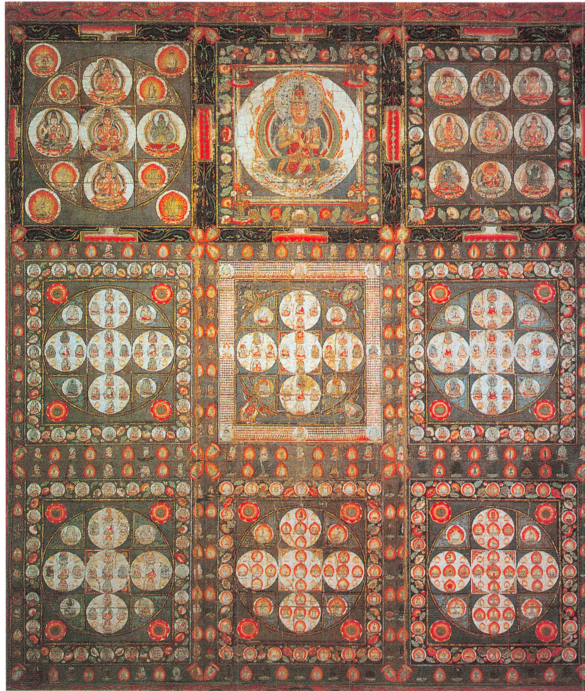
形象 2 / 1975年



形象 3 / 1979年



形象 4 / 1981年

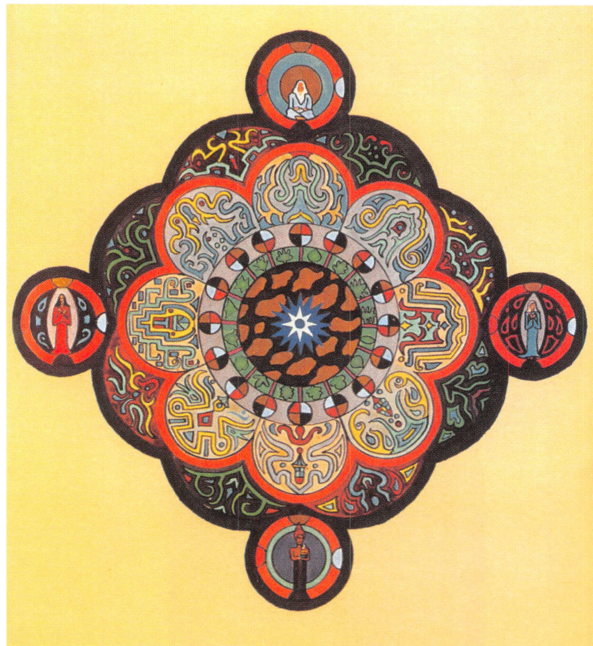


金剛界曼荼羅 (図 2)



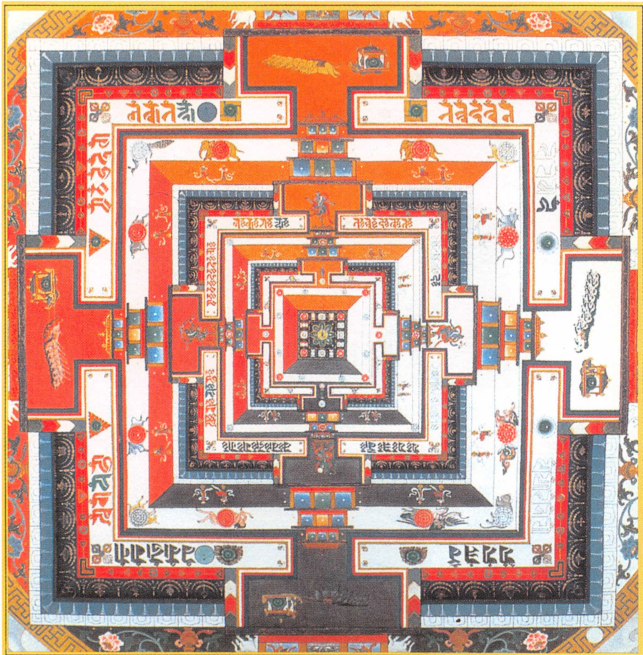
胎藏界曼荼羅 (図 1)

曼荼羅の鑑賞基礎知識／頼富本宏（日本放送出版協会）より転載



C・G・ユングによるマンダラ (図 4)

ユングそのイメージとことば／アニユラ・ヤッフエ編((株)誠信書房)より転載



カーラチャクラ・マンダラ
身口意具足時輪曼荼羅 (図 3)

曼荼羅イコノロジー／田中公明（平河出版社）より転載