白鳳天平芸術精神史研究序説

——群像形式と憂欝性の表現を中心として——

横田健一

一

これまで本紀要の第四・五両号にわたって、飛鳥時代から白鳳時代にかけての彫刻の様式史的推移を、考察してきた。今回は、さらに白鳳時代から天平時代への推移について考えてみる。

前にもみたように、半跏思惟像は、ややうつむきかげんの姿勢で、考えごとに案潜する姿を表現していた。下をむいて思索にふけるとき、そこには孤独がある。他人と隔絶した姿である。それは、真に個人が我を忘れて、我の底に沈潜し、解脱し、絶対者に、または絶対空に帰一する。あるいは仏に帰一し、成仏する境地である。

飛鳥白鳳時代人は、仏像を拝し視て、そこに象徴される絶対の個人、孤独な個人と絶対者との対立を、また絶対者のアガペに抱摂される人間と、人間をこえた仏の世界を、直観的に理解し得たであろうか。飛鳥白鳳時代の仏師のごとく象徴的に崇高性を、かくも表現し得たほどの人々ならば、理解し得たであろう。

仏像は須弥壇の上に一つおかれていても、これを拝し、信じ、みる人との間には、魂の交流があるのではなかろうか。我の底をつきぬけた、忘我の境地における対話の成立が、あるといえるのではないか。

さて、仏教芸術には、儀軌で定まる群像形式の表現がある。これについては、前々回においてふれたように、群像は一つのドラマの凝縮した姿をしめしているといえる。はじめに基準作として、とりあげた法隆寺釈迦三尊像のごときも、本尊と両脇侍との間に調和のある統一がみられた。もし脇侍が一体であったならば、おそらく物足りないであろう。本尊よりも小さく、両脇侍をほぼひとしい大きさで、両側にシンメトリカルに置くことによって調和がとれる。五尊形式でも同様である。仏教芸術の三尊形式にはいろいろな組合せがある。

釈迦仏が普賢、文殊両菩薩を両脇に従がえ、薬師仏が日光、月光両菩薩を、阿弥陀仏が観音、勢至を、不動明王が坤迦羅、制多迦二

童子をしたがえているのがそれである。仏教芸術といえるかどうか分らないが、役行者が前鬼、後鬼をしたがえているのも、三尊形式である。

そうしたほかの組合せとしては五大明王や五大虚空像をはじめ仏を守護する四天王や阿吽二体の金剛力士がある、薬師を十二神将が、阿弥陀仏を二十五菩薩がかこむように多数の群像がとりかこみ、整然たる一つのコスモスを形成する。およそ曼陀羅は一宇宙表現である。日本人が仏教芸術に接して、このような群像形式をはじめてみたときどのように感じ、受けとめたであろうか。

日本にも群像形式の表現が、それまでになかったが、私は古墳時代における、古墳上の埴輪も群像だと思う。武人や巫女、鷹狩をする人、天冠や帽をいただく貴人風の人、踊る人などの人物と家や蓋繖(きぬがさ)、楯、靫、翳(さしば)、太刀、船等の器材、犬、鹿、猪、熊、馬、水鳥等鳥獣の埴輪が整然とならべられていた。

埴輪群が死後の世界を擬したものか、後藤守一博士説[1]のごとく、葬儀の模様を表現したものか、ここでは論じないが、私は後藤説に賛成する。さて埴輪群をしっている日本古代人には仏像の群像形式は、どのような視覚的、美的にとらえられ、受け入れられたか。

仏像群は超越者の世界を表現したもので、埴輪のように俗的世界を表現したものではない。

古代日本人は神々の世界については、汎神論的な思想をもち、いたるところに神々の存在を考えていた。記紀の神話は多くの神々の活躍をかたり、多神論的である。仏教の仏菩薩のように多数の超越者の世界を受けいれることは容易だったと思われる。

むろん神と仏との間には大きな相違がある。仏は、日本の神々のように愛し合ったり、結婚したり、嫉んだりはしない。煩悩、愛執を解脱するところに仏の世界が成立する。仏教においては、煩悩愛執の世界は本生譚のように、前世の世界においてのみ語られるが、それらは芸術として描かれることは少く、法隆寺玉虫厨子台座絵や過去現在因果経など若干があるにすぎない。

もと日本の神道には神々を人体の姿で表現する芸術はなかった。神像彫刻は平安初期にいたり、仏像彫刻の影響によってはじめて出現したものである。日本の神々は生身の人間にのりうつり、顕現、託宣するものであったことは、前々にもふれた。

神々と人との対話は巫を通して行われた。

これに反して仏教では、僧侶は仏がのりうつるものではない。僧侶は仏の境地である覚者にいたるべく、俗界を棄てて修業するものであり、仏の教えを説くが、信者は僧を通して仏と対話するものではない。仏は本来、各信者の心の中に成就されるものである。では仏像とは何か、それは解脱した覚者の境地を先づ実現した釈迦像で、さらには教義的につくられた覚者としての諸仏を象徴的に造像したものである。信者がその象徴形式を通じて、仏の本質を視覚的に観想し、直観する為のものであろう。拝者は仏像に相対して、観念を凝らし、忘我の境において、これに帰一する。とくに密教ではそう

した神秘主義的な性格を強く持つといえる。日本密教では、仏と礼拝者との対話とでもいえそうな、交流が行われやすい礼拝形式をとる。

密教寺院が深い山嶽の中に建造されたことが少くないのも、静かに俗界を絶って観念禅行を凝らすためのものである。建築の構造自体も内陣と外陣とが明瞭に分れていて、閉ざされた幽暗な内陣において、うすぐらい燈火のもと、護摩の煙が立ちこめる中に、本尊と相対し、神秘的な観想のうちに合一の境地に達する、これは飛鳥—天平時代のように、堂内の仏像を明るい堂外の露天のもとで礼拝するとは、全く異った性格をもつといえよう。密教ではとくに異相の群像形式の仏菩薩群を造顕して、礼拝するほか、また仏菩薩像の官能的な表現が顕著である。この官能性が神秘主義的融合を促すのに効果があることは後にふれたいと思う。いずれにせよ、密教は日本の群像形式の芸術の発展において、曼陀羅という諸仏菩薩の整然たる体系的表現、宇宙的統一の表現をもたらしたことによって、大きな寄与をなしとげた。

平安時代の後半に入ると浄土信仰がさかんとなり、阿弥陀像の造顕が盛行した。群像形式も阿弥陀仏と観音、勢至の三尊形式のほかに、阿弥陀二十五菩薩来迎図の形式の図像がつくられる。さらに注意すべきは、浄土信仰の図像においては、仏菩薩と礼拝者、信者との対話、交流が意図されている。従来の仏菩薩の信仰にくらべて、造形芸術と信者とのつながりが密接となった。今日でも来迎図の阿弥陀の手に五色の糸の断片が付着している遺存例をみることができるが、これは本尊の手と臨終の往生者との手とを五色の糸で結び、つないだものである。

密教においても、仏菩薩図の群像図に花を投げて、落ちあたったところの仏菩薩と結縁する儀式があって、信者が群像形式芸術の世界と深いかかわりあいをもっていた。しかし、浄土信仰の芸術の方が、もっと深いかかわりあいをもたせるようになった。

本尊阿弥陀仏の造像形式をみても、平等院凰凰堂の阿弥陀丈六像をはじめ、藤原時代の阿弥陀像は、下から仰ぐ礼拝者の視線と合うように、仏の眼は、下を向き、ふし眼かげんにつくられている。

そこには救済者としての阿弥陀仏を意識し、仏と信者との対話、魂の交流が製作者の設計の中に入っている。その対話の言葉の最も端的な叫びが「南無阿弥陀仏」である。美的な仏の観想よりも、行為としての「南無阿弥陀仏」の唱名が、より重要な、効果的な往生のための業として重んぜられるようになり、盛行してくると、造像は衰退する。観念の阿弥陀仏に対して唱名することが、すすみ、ただ在るものは唱名のみという極端にいたると、「名号」のみが掲げられ、造形芸術は消滅するといえる。強烈な行為の宗教である浄土真宗においては、ほぼそうしたことがいえるであろう。題目をとなえる行を重んずる日蓮宗も同様な性格をもつ宗教である。浄土真宗や日蓮宗が日本芸術史上、大きな寄与をすることが少いのは、その宗教的本質のしからしめるところであるといえよう。

本題の群像形式芸術の発展史における浄土教芸術の問題にかえる。

大原三千院の往生極楽院の阿弥陀三尊像の本尊は、むろん、そういう慈悲の眼を信者に下に向ける風につくられていてか、その脇侍の観音像はひざまづいて、蓮台をささげ、まさに往生者をすくいとり、乗せようとする姿勢をしめしている。

そこには仏、菩薩と信者、往生欣求者との間の対話、交流が、みごとに成立している芸術がみられる。絵画でいえば、高野山巡寺八幡講所蔵の「阿弥陀二十五菩薩来迎図」は、おそらく藤原中期、摂関期の最大の傑作であるが、一隅に往生者の姿をえがき、阿弥陀仏および二十五菩薩との間に緊密な、一体感、調和がとられている。

しかし、ここでは往生者の姿は、あまりにも小さく、ゆるやかに白雲にのって舞い下る阿弥陀二十五菩薩の壮麗、偉大さは圧倒的である。対話、交流というには、超越者側の圧倒的な力がおおうている。

これに対し、平安最末期の作と考えられる知恩院蔵の阿弥陀二十五菩薩来迎図は、「早来迎」と称せられるだけあって、仏菩薩ののる白雲は急角度をなして抜かれ、はやいスピードで舞い下り、往生を欣求する願望の激しさを示しているごとくである。降り来る左上の仏菩薩群と右下部の拝む往生者の姿は、高野山の図にくらべると相対的に大きく、仏菩薩の迎えの急速と、往生者の欣求の激しさとの間に、昭応、交流は緊密で、調和がとれている。

二

前号に論じたように、飛鳥様式の諸仏像では、基準作とした法隆寺金堂釈迦三尊像の如く、神秘的な眼は冷やかに、遠く永遠の彼方を凝視し、下から仰ぐ礼拝者の方をみない。視線は合わないのである。飛鳥時代人は超越者を、かかるものとしてみた。まさに超越者の超越的な相である。信者にとって、仏の僅かに開かれた心の隙は仄かに異様な笑である。

白鳳様式の展開にともなって、仏菩薩の表現は、よりあたたかい、おだやかな温顔の笑みをうかべ、ふくらんでいる柔かな線の増加は、みるものの心の接近をゆるすようになった。白鳳人は超越者に、そうした、乙女か童子の如き純粋な気高さとあたたかな柔かさを希求したのである。

半跏思惟像のやや下をむいて思索している姿は、とりようによれば、下から拝むものに、ひとみを向けているかのようにもみえる。救いの慈愛が、一段とすすんだ表現をとるようになったのである。孤独な思惟像よりも、対話、魂の交流を、もっとすすめる像はないのか。

私はここに群像形式の表現をとりあげよう。まず群をなす仏像、菩薩、天部像の間に語りあいや調和がありはしないか。

釈迦三尊像とか、五尊像はむろん群像であるが、三尊が全部正面をむいているような形では、三尊の間に話しあいは感ぜられない。

絵画では法隆寺金堂壁画の大壁には、多くの群像がえがかれている。そして、これら多くの壁面の多数の仏菩薩像が、中央須弥壇上の諸彫像や、天蓋ないし、天井の諸像とあいまって大きな交響楽を形成している。すなわち金堂に入った看者をして、仏国土をにあるがごとき感を催させる。彫刻群は建築と、また建築群、寺院の伽藍堂塔の全体とあいまって、壮大な仏国土を形成することは、いうまでもない。

個々の仏像の細部に表現された芸術意欲や美的感覚、様式に象徴された宗教的精神の構造を考察することは、むろん必要なことである。しかし、その個々のものが、さらに、あい寄り集まり、醸成する美を追究することは可能なことであろうか。

難点は、たとえば、法隆寺金堂を例にとっても、全部の諸像が、当初から建築や、壁画や天蓋や他の諸像との調和を設計に入れてつくられたと思われないことである。あとから入れた客仏が存在する。東大寺三月堂のごときでも、同様に客仏が少くない。大きな問題の解決を始めから求めても無理だから、手近かな問題から入ろう。

三

東京国立博物館蔵の四十八体仏中に麻耶夫人像とよばれる高さ一六、七cmの小像がある。ななめに右手をあげ、差手をななめに下げている。両手とも長い袖をたれている。

有名なのは、右手の袖の中から、合掌しながら釈迦が誕生しようとして、上半身をあらわしている、珍らしい、奇異な形である。

夫人の両側には、跪いた三人の采女とも天人ともいわれる形の女性がむかいあっている。天人といわれるのは、おそらく、その二人の両袖も裾も、うしろの方へ勢よく、跳ねかえるように、ひるがえっているからである。

この像は小学館版『原色日本の美術』2、「法隆寺」の解説によれば、麻耶夫人の双髻や服制などは中国風で、采女像は北斉の俑に似ていて、いわば六朝風といわれ、七世紀もわりに早いころの作品とされている。おそらく、そのとおりとおもう。

また美術出版社版『日本の彫刻』Ⅱ「飛鳥時代」（昭和二七年）の解説で水沢澄夫氏は、この像は、野中寺の弥勒思惟像に、髪や衣文が似ており、野中寺像は台座銘文により天智五年（六六六）につくられたことがわかるが、ただ野中寺像は初唐か、せいぜい隋の影響をうけているのに対し、麻耶夫人像は、一時代前の六朝仏にちかい感じがするとされた。

年代観のことはさておき、麻耶夫人の袖から悉達太子が出誕しているのを、向って左側采女は、そりかえるような姿勢で、左手をつき出して、掌をひろげ、右膝はひざまづき、左脚は立てひざで、顔は笑みをうかべ、驚きと讃嘆と喜びとをしめしている。

すぐ向って右側の采女はひざまづいて恭敬の姿をしめし、その右外側の采女は、左側のそれと同じように、やや反り身となり、左手をつき出して、掌をひろげて、脚も右は立てひざの形で、驚きと讃

嘆をしめす

こうして四体が渾然と一つの劇的瞬間の光景を構成していて、他にほとんど類例のない美を表現している。それは動的な瞬間であり、半跏思惟像や法隆寺金堂釈迦三尊像などの静的な像とは、まったく性質を異にしている。

袖からの誕生は奇異で、それだけに神秘的である、もし、この袖からの誕生がなければ、麻耶夫人は、勢いよく、手をあげて舞っている姿としかおもえない。

釆女たちの衣の袖や裾がうしろの方へひるがえっていることから、ただちに連想されるのは、伝顧愷之筆宋代模本「洛神図巻」[2]中に宓妃が、天衣の「ひれ」を七条ばかりと裾をうしろの方へなびかせて歩んでいる姿である。よく似ているのである。

また中国山西省大同発見、北魏時代の司馬金竜夫婦墓出土、木板漆画、第二段にえがかれた周太似、周太任、周太姜や最下段の漢班捷伃の天衣の後方へのひるがえり方も、非常によく似ている。[3]

これらは六朝時代に流行した画法で、わが国へも、それが伝わったのである。

「洛神図巻」は全体として非常に神秘的なモティーフの絵である。麻耶夫人群像は袖からの出誕をのぞけば、それほど神秘的ではない。舞をまふかと錯覚をおこさせる姿態は、みるものに、むしろ親しみをおぼえさせるものがあり、動的で写実性すらあるといえる、それだけに時代的にも、どちらかといえば飛鳥時代よりも、白鳳時代の基準作に近い様式をもつとの印象をうける。

飛鳥時代様式の彫刻は、神秘的で静的であり、かたく、ぎこちなく、動性に乏しく、親しみにくいものがあった。しかし本像のように緊密な調和のとれた、動的で人間的な情感をもりこんだ群像のあることはわが国の芸術精神史の上で、ふかく注意すべきである。

麻耶夫人の姿態が踊っているようにみえるところから、連想されるのは東京国立博物館蔵、群馬県新田郡尾島町出土の大小一対の「踊る埴輪」である。

この二つの埴輪は、ともに左手をあげて、左肘のところまで曲げ、右手は下げて、右肘のところで曲げているので、踊っていることが示される。また口は丸く開けられ、歌っているさまを示している。

これは古代人の強い感情の表出に成功した群像であろう、しかし古墳時代の埴輪では、この程度の単純な像が関の山であった。

麻耶夫人群は、夫人とそれをとりまく女たちの驚きと讃嘆との緊密な構成が、より複雑な感情をあらわすことができた。

舞踊埴輪は人間的な地上的感情を表出しているが、麻耶夫人群はより神秘的な超越者の誕生に対する信仰者の驚嘆と畏敬と歓喜とがあらわされている、明るい像である。

しかし、この一群のような小像はどこに、どのように安置されどのように拝まれていたものか。それは不明だが、その小ささからいって、篤信の最高級貴族、おそらく聖徳太子とか、それに近い貴族ないし高級僧侶の持仏堂、室内の仏壇のようなところで、個人的に

礼拝信仰されたものであるとしか、考えられない。

四

つぎに群像として、法隆寺金堂須弥壇に安置された木彫の四天王像の一群をとりあげてみたい。これらは一見したところ、美しいとの感を看者に与えないので、美術作品として余り顧られなかった。四天王はわが飛鳥時代と平行するか、それにやや先きだつ六・七世紀の半島諸国、とくに新羅においては護国神として厚く尊崇、信仰され、日本もその影響を受けたであろう。日本では、おそらく聖徳太子建立という四天王寺が、四天王を本尊とする最古の寺だが、その当時の像は今見得ない。法隆寺金堂のそれが今見得る最古の像である。その広目天光背裏面に「山口大口費上而次木閇二人作」とあり、多聞天光背に「薬師徳保上而鉄師』手古二人作」とあり、山口大口費は「書紀」白雉元年(六五〇)是歳条に「漢山口直大口奉ㇾ詔刻二千仏像一」とあり、漢氏系の渡来人であって、大化改新前後に活躍した人であることがわかる。

したがって法隆寺の四天王像の制作年代は七世紀中葉にあること、また、それが大陸の様式であることがわかる。

これらの四天王像は邪鬼をふまえているが、ほとんど動きのない、邪鬼の上に直立静止したような姿で、硬直した稚拙の印象をあたえる。まして四体が群像として、なんらか本尊とともに有機的な劇的関連のある一群を構成しているようにみえない。踏みつけられている邪鬼も、決して踏まれたものらしい苦悶の様相とはみえず、ユーモラスな顔で、四天王との間に踏むものと踏まれるものの間に、緊密な劇的対応関係が乏しい。

しかし、ここで注意されるのは四天王の表情に憂愁のかげとみられるものが表現されていることである。それについては、後段でも、くわしく説くが、四天王のいずれもの両方の眉根が密せられ、眉のうちら側の端が、額の中央部に高くあがっている。そして両眉とも、また外方へむかって山形の弧になってあがり、両端は急なカーブをなして下がっている。

両眼も左右外端が釣りあがり気味に、いわゆるスランティングな切れ長な眼に表現されていて、いかにもモンゴロイド的な眼である。この眉と眼とが、固く結ばれた口とともに、憂愁をたたえた印象を、みるものに強くあたえるのである。

この四天王像は動きがなく、凝固したように直立している像で、芸術的な情緒的感銘に乏しいが、この表現の不可思議な、憂欝な印象だけは、じっとながめていると、じわじわとしみこむように伝わってくるのをおぼえるのである。こうした像は、飛鳥時代とされる諸像にはほとんど他に例をみない。

およそ、このように眉根を寄せて、堅じわをよせ、かつ眉や眼の両端をつりあげる表現は、憂欝性のみを表現するのではない。それは怒りの表現に用いられる。

これは次の天平時代に属する像と考えられる像だが、三月堂の執

金剛神像は眉根を狭く寄せ、眉の両端を釣りあげ、頬や眉の上の筋肉を隆起させて憤怒の形相をあらわしている。

この像が憤怒していることを明らかにするのは、法隆寺四天王像よりも、もっと大きく眼を見ひらいていることのほかに、口を大きく開いて、雄叫びをしているかの如き、また口に従って鼻も、横にひろげられていることなどがあげられる。

こうした憤怒像はすべて同様である、法隆寺中門の金剛力士像（仁王二体）も一体（阿）は口を開き、一体（吽）は口を閉ぢているが、その丸い眼の開き方、つりあがった眉の上や頬、こめかみの筋肉の隆起から、あきらかに憤怒の表現であることがわかる。

なおつけ加えると、埴輪では憤怒像というものはなく、仏教芸術が伝来して、はじめて日本の彫刻史に憤怒という感情を表現する芸術とその技法があらわれたといえる。

これらにくらべると、法隆寺四天王像は眉の上や頬の筋肉の隆起の表現が乏しく、したがって憤怒の印象よりも憂欝の印象をあたえるのだとおもわれる。

その点で、いくぶん似ているのは、天平時代の中期ないし、後期に入るかと考えられる、東大寺戒壇院の四天像である。

そのうちの増長天像は叫ぶがごとく口を開いているが、他の多聞天、持国天、広目天は口をとざしている。その点で法隆寺のそれとは似ているが、眉上隆起は強く、眉根を寄せた眉間に球上の隆起をつくり、その皺は深く、持国天と多聞天のかたく結ばれた口はへの字状に大きくまげられて、怒りをあらわしている。しかし多聞天と広目天とは眼を大きく見ひらかず、眉の外端をつりあげることは少く、細目にひらいて睨んでいる表情は、凄さがあるが、それだけに、憂愁のかげをやどしている。とくに広目天は口をへの字状にまげず、横一文字に結んでいて、頬の筋肉の隆起も少く、それだけに憤怒しているというよりも、悪しきものを精神的に奥ふかいところより、睨みすえ、考えぶかげな憂欝のかげりを印象づけるのである。

かようにみてくると眉根を寄せること、眉の外端をつりあげ、筋肉を眉の上や頬に盛りあげることは怒りの表現に用いられるが、眉の外端をつりあげず、筋肉を盛りあげなければ、むしろ憂欝の表情を印象づけることがわかる。

しかし両者とも眉根を寄せることに変りはない。そして飛鳥時代とされる時代にはほとんどなかった。眉根を寄せる像が、次第の白鳳ないし、さらにそれに次ぐ天平時代に多くつくられるのである。しかも非常にすぐれた作品が多い。とくに憂欝感をたたえた傑作としては、天平初期の興福寺蔵の十大弟子と八部衆があげられる。

しかし、それに入る前にふれて置かねばならぬのは、時代的に一時代前の白鳳極末か天平極初期に属する法隆寺の「泣き仏」の俗称にある同寺五重塔の塑像群、特に涅槃像である。眉根を寄せる表現としては、怒りと憂欝のほかに涕泣がある。

五

法隆寺五重塔最下層の四面の塑像群の年代は、天平十九年の『法隆寺伽藍縁起并流記資財帳』に

　合塔本肆面具摂 一具涅槃像土、一具弥勒仏像土 一具維摩詰像土、一具分舎利仏土

　右和銅四年歳次辛亥、寺造者

とあり、和銅四年（七一一）は平城遷都の翌年であるから、厳密に遷都以後を天平時代とするならば、天平初期である。

　しかし、塔の建立と像の製作が和銅四年とは明確に規定しがたく、数年以上かかって造立されることは普通である。たとえば、本薬師寺の造営がそれである。さらに、私自身は前稿でものべたように、概ね養老・神亀ごろまでを白鳳時代と考え、天平元年（七二九）以後を天平時代に規定したいと考えている。ゆえに、この塔の塑像を白鳳末期の基準作としたい。

　さて四面の群像中・東面の維摩居士と文殊を中心とするものでは、維摩像の眉根に隆起した球上の肉があり、今、問題としている表情に近いが、眉の外端はさがり眉で、口はひらき穏やかな明るい顔で、憂愁性はない。おそらく、眉根に球がふくれているのは、思念を凝らしているからであろう。

　およそ眉根を寄せる表情は、人がある考え、ある感情を一点に凝集して思いつめているときに、眉間に皺がより、肉が隆起するのである。怒りのときは、対象の悪を憎み、対象の全存在を否定したい感情が凝集する。その思い感情を言葉や叫びにあらわすとき、口を開いた表情となる。全身の感情が身ぶりにまで表現されると、三月堂執金剛神が右手で金剛杵をふりあげたり、中門の金剛力士や三月堂の金剛力士像などが手をふりあげたり、武器をあげて構えをする像となる。

　したがって眉根を寄せるのをみただけでは、さまざまな感情表現のいずれか判定できない。それは全表情、全恣態をみねばならない。

　塔南面、弥勒像は問題なく、西面の分舎利像と侍者の一群にも比丘形のあるものに、眉間にタテ皺を数本よせ、額にヨコ皺を数本よせ、頬にもタテ皺のくぼみをよせて、半泣きのようにみえる像がある。しかしこれも眼をほとんどつぶっていて、なにか思念を凝らしている姿のようであり、他の像は、いずれも平静な顔の坐像ばかりである。

　ここで問題としたいのは北面の涅槃像群である。ここでは釈迦の入滅をかなしむ十大弟子をはじめ、八部衆や侍者の比丘また俗人の泣いている像が多いが、その少からちぬものが眉を寄せ、口を大きく開いて、泣きさけんでいる。中には眼も口を閉ぢて泣いている表情をあらわしているものや、少数ながら瞑想的な姿のものもある。

　とにかく日本の芸術史の上で、このように泣いている表情をあらわした最初のものであるばかりでなく、この写実のすぐれていることを、また群像形式として、入滅した釈迦を中心として、全体が悲

しみの感情で調和のとれたまとまりをもつ劇的効果をしめした点でも、最初のすぐれた作品群である。人は他人の泣くことにより悲哀の情を誘われ、また一層つよめられる。群像はまさに、一つのまとまりをもつ。

古墳にたてられた埴輪は、おそらく死者を弔う葬儀の行列を表現したものであった。ゆえに悲しみの表情をあらわすべきであった。しかし、古墳時代の日本人には、それをあらわすだけの技術はなかった。この塔の塑像群の写実は顔の表情のみならず、身体まで及んでいる。十大弟子の中には胸をうって泣くもの、両膝に両手を強くつき、上半身を支えて泣くもの、ひらいて両手を胸まであげて、しゃくりあげているリアルな姿をあらわしたもの等々があげられる。

悲しみ、とくに自己のもっとも愛する者を失った時の悲哀の情、無力感、無常感は人間にとって宗教への帰依をうながす、有力な動機である。死の兇暴な、強大な破壊力の前に人間はいかに弱く、はかない存在であるか、聖徳太子の言とつたえられる「世間虚仮」の感を人に感ぜしめる。しかし「唯仏是真」のその仏である釈迦の現身が死去したことは、仏法の本質を傷けるものではないけれども、素朴な古代日本人の情感に訴えるものがあったであろう。

なお、この涅槃像の中には八部衆像があるが、その中には泣いている像も一、二あるが、概して平静な顔で端座するか、瞑想するかのようにつくられたものが多い。たとえば三面六臂の阿修羅や五部浄、耆婆大臣、緊那羅などがそれである。その点ことごとく泣いている十大弟子とはことなる。

これと比較すべきものは、興福寺の八部衆および十大弟子である。

六

興福寺の十大弟子と八部衆の造顕年代はいつか。既に学界では、ほぼ一致して、これらの像が興福寺の西金堂のものであり、西金堂が天平六年（七三四）に造りはじめられたので、その頃のものと考えられている。[1]

すなわち天平六年五月一日の「造仏所作物帳」[5]には大夫従四位下兼催造監勲五等小野朝臣牛養と大属正八位下勲十二等内蔵忌寸老人の署名のある文書に、建築と像の作者木工猪部多婆理、仏師将軍万福、画工秦牛養、装潢椋橋部小滓、銅工穴太小広、鈴工錦部足桙、鉄工野家葦人、近江紙工敢石部勝麻呂、近江轆轤工二人等に対する給米その他の記事がある。とくに将軍万福こそは、その弟子たちをひきいて造像に当った仏師と考えられる。

さて八部衆は、そのうち迦楼羅像のように鳥面のものをのぞくと、いずれも多少とも眉根をよせた憂い顔にみえる。とくに多くの人から愛されている阿修羅像は三面六臂という不自然な姿であるが、顔は少年のように愛らしい。その少年らしさは、眼の下のふくらみやまぶたのふくらみ、頬のしまった、かすかなふくらみ、比較的小さな口と、鼻梁の通った小ぶりな鼻、小さな下顎等にあらわされている。その点は沙喝羅像、五部浄像も同様である。そして、両者も

眉の内側を上方へ吊りあげ、眉間の中央に、球状のふくらみを持っているところに、憂いのおもかげを示している。

阿修羅立像の裸の六本の手のうち二本は胸のところで合掌しているが、他の四本は両側へ突き出し、二本は真横につき出し、胸のところで90度にまげて、両掌はなにかを支えるがごとくであり、他の二本の手は斜め下45度に張り出し、肘を90度まげて、その六本の手のプロポーションが静かに立つ姿態とわりあいよく調和している。なお、この六本の手の強い出し方は法隆寺五重塔涅槃像に侍する阿修羅と似ているが、こちらの方は、上へあげた二本の手の前搏は、より外へ大きく開いており、像そのものが坐像につくられ、また前の手は合掌しておらず、顔も眉根をよせず、おだやかで平静な顔につくられている。その手足も胴体のほっそりしている点も少年らしさを、よく表現する。とくに胸で合掌している敬虔な形が、憂いをかすかに浮べた少年らしい清純さとあいまち、美しい苦悩、憂愁の影を人の心におとすのである。

五部浄の方は、同じく眉の内側を吊り上げているが、何かを見上げているような上眼使いに表現されていて、憂いともとれるし、また、少年が遠くの理想に憧れて、思いを凝らしているようにもみえる。これも法隆寺五重塔の五部浄が坐像で、静かに眼をつぶって瞑想にふけっていて、眉根をよせていない、平静さと異る印象をあたえている。

乾闥婆像も少年らしい顔であるが、やはり眉根をよせ、両眉の外端をつりあげ、眼をつぶって瞑想しているようにみえる。両手は、甲冑をまとうとはいえ、細くくびれた胴のあたりへ、わずかに差し出し、なにげなく両掌を上へむけた姿は実に写実的である。これも憂いともいえ、また瞑想して静かに思いを凝らしているともみえる像である。

緊那羅像も、眉根をよせて、特に眉間のたてじわが三筋つよく隆起し、眉の外端の吊り上りの度がきつく、眼はにらみ据えているように前方を凝視していて、顴骨を高く表現しているので、憂い顔というよりは、多少おそろしい顔に近いといえるかもしれぬ。

沙喝羅像も五部浄ほど見上げるのではなく、遠い彼方を見つめているが、瓜二つといってよいほどよく似ている。

畢婆迦羅像もその点よく似ていて、さらに顴骨が高く、かつ横へ張り、顎髯をはやしているので、老人の表現といえる。

鳩槃荼像も眼を見ひらき、頬の筋肉のたて筋が隆起し口を横へ張るくらいに開いて、叫んでいる姿にあらわしているが、やはり眉根をよせ、外端をつり上げて怒った、やや老いた人の表現である。

こうしてみると八部衆は必ずしも少年のみをあらわすのではなく、老幼ともにあるが、眉根をよせて憂い、あるいは怒り、あるいは瞑想するなど、さまざまの顔貌を表現しているが、いずれも眉根をよせて、眉間のところに、なにか思いを集中させている顔をつくる点では共通している。作者は、これによって何を表現しようとしているのか。

十大弟子をみてみよう。

もっとも少年的なふっくらした豊頬に、まぶたがふくらみおだやかな半眼を見ひらき、小さな口をひきしめ、鼻も下顎も小ぶりで、眉もかすかに隆起した須菩提像は、衣から出した両手先を胸であわせて、まことにもの静かな瞑想的な像である。この像のみは苦悩、憂愁のおもかげがない。両手も静かに胸のところでくみ合されている。

しかし他の像はちがった表現をあたえられている。裸の胸部を腹まで大きくあらわにした迦旃延像は、眉根を強くつり上げ、眉間の上方、額の中央部で大きな山形の皺を幾重にも波立たせている。下眼かげんの眼の下は、高く張り出した顴骨との間に、深いくぼみをつくり、開いて泣くかごとき口もとの外側の深いたて皺とあいまって、深刻な憂いに悩むかのようである。

その手をみると裸の右腕は、肘でふかく折りまげて前方へつき出し、右掌をにぎりしめる、衣から出ている左手に、腹のあたりで握りしめられていて、何かを憂い、手に力が入っているようである。

富楼那像は眉根をつりあげて、額に幾重もの山形の皺を波うたせ、頬の皺とあいまってなにかを憂いつつ語りかけるようである。

羅順羅像も眉根を強くつりあげ、眉間に強いたて皺と、深い横皺をつくり、口尖きをとがらせるように強く結び、両手を衣の中につつんで、かたく身をひきしめ、何か思いつめている風につくられている。

目犍連像は、かすかに眉をよせ、額も皺の波をみせるが、それほど憂わしげではない。両手を前にあげ、真摯になにか語りかけようとする直前のような姿である。

舎利弗像も、かすかに眉間に球状の盛りあがりがみえるように、眉がよっているが、顔は平静につくられ、憂い顔ではなく、悠然としているようにみえる。

以上みたところでは、須菩提は別として、三者が深刻な憂い顔につくられ、最後の二者はかすかな憂い顔ともみられるような顔につくられている。

こうして見てくると、巧妙な写実の技術をもって、飛鳥時代の彫刻にみられなかった憂悠、苦悩にみちた像が、この興福寺の八部衆と十大弟子群の中にみられることは、著しい事実である。従来からなぜ、このような憂欝な、苦悩の顔貌を表現するようになったのか、その理由について疑問を提出されてきたが、未だ、充分な解答が出されていないのである。

むろん儀軌の上や教義上の約束も多少の根拠はあろう。しかしそれは強いとはいえぬ。

七

ある論者は仏師が朝鮮半島からの渡来人であり、半島の作品には憂愁に満ちた美の表現の傑作が多く、それは朝鮮民族の性格だと説く。

朝鮮の新羅、高麗等の仏像の美といえば、新羅の盛期の世界的傑作、吐含山石窟庵の諸像のように優美、流麗、繊細、洗錬等の点で、日本にまさるものがある。そしてどこか悲しい憂愁の情調がひそめられていることは事実であろう。高麗の芸術でも、そういうことがいえる。力強いヴァイタリティには、やや欠けるようにみえる。しかし個々の仏像をみると、新羅、高麗のものには、眉根をよせて憂いているという表現が、それほど見あたらないのである。

全体に三国から新羅、高麗の仏像の眉から眼の部分をみると、眉を長く大きな円弧をえがき、まぶたが広く、かつふくらみをつよくもつようにつくり、眼は細く切れ長に表現することが多い、憂愁を感じさせるとすれば、切れ長の眼をふし眼かげんに表現するところから来るのではないか。石窟庵の十大弟子もその点では例外ではないようである。ただ下顎が丸く横へ張り、かつ下顎に横皺をつくったりする点に、多少の力強さを感じさせる要素がある。

むろん前述の将軍万福は百済系の渡来人である、また『興福寺濫觴記』などは八部衆、十大弟子を問答師作とつたえているが、問答師も大陸系の人であるらしい。したがって、興福寺の諸像の原本となったものは、大陸にあることを、私は否定するものではない。それが唐であるのか、新羅か、あるいは百済、高句麗なのか、今後、もっと精細に比較検討したいと思っている。

ただ推測であるが、日本が朝鮮半島の仏教を大いに学んだ百済から仏教伝来して以後、百済、高句麗が滅亡した七世紀後半、六七〇年頃までは、問題の眉をよせた憂愁の表現をした像は少い。法隆寺金堂四天王像くらいである。これも作者の判明しているところでは、山口費大口や木閇、薬師徳保、鉄師手古等は大陸系渡来人であるから、源流は大陸にあることは確かである。源流は四天王など憤怒形や涅槃像などの涕泣型にあろう。

憂欝の表現が増加するのは、それ以後の時代、白鳳時代末以後である。これは源流である憤怒形や涕泣形などが、好まれて発展し、多くつくられるようになったのか、それとも、この頃以後強く学ばれるようになる初唐文化の影響によるものであろうか。すなわちこれまで半島を経由していた大陸文化伝来が、遣唐使や遣唐留学生などによって、唐から直接に学ばれるようになったのか。精密な検討のためには、もっと中国の研究が必要である。

それはそうとしても、輸入ではなく日本で八部衆や十大弟子像がつくられたことは、日本人の精神の中に、かかる像への要求があるからである。

それにしても、その憂愁にみちた表情をつくり出した理由、精神的な根拠が問われるのである。

およそ宗教的崇拝の対象たる超越者には、礼拝者にとって、礼拝するに足る神聖性、崇高性、強大さ、壮麗さ、威厳等々各種さまざまの美の属性が要請され、その時代人の理想的イメージにしたがって、造像され、表現される。前回にも論じたように、七世紀後半から八世紀初頭の白鳳時代人にとって、超越者は、前代の神秘的な近

づき難い、硬い、勁直、峻厳な存在というイメージから、次第にリアルな人間に近い姿をもった、崇高ではあるが、女性的、少年的な柔かさ、かすかなほほえみをうかべたやさしさをもつものと考えられるイメージへと変化していった。それがさらに進むと、少年的な姿から青年的な姿のイメージが増し、雄偉な力強さと威厳性が求められるようになったと説いた。

こうした変化の過程において、憂愁、憂欝な顔貌を持つ像の出現は、なにを意味するものであるか。

同じく眉根を寄せた像でも、憤怒の形相を持つ像は、仏教の守護神である天部が、仏教の敵、妄執、煩悩、悪霊、邪心を破摧し、駆逐する姿の象徴である。また涕泣する像は、釈迦の涅槃入滅を悲しむ姿であった。

しかし、興福寺の十大弟子や八部衆の顔貌のそれは、どのように解釈すべきであるか。時代人の超越者に対して、崇高性の一様相、宗教的な精神の深さ奥をあらわす一つの象徴として憂欝性に似た、思念を凝らす表情をあたえようとしたものであるのか。

それとも、もっと特殊な儀軌的な立場から十大弟子や八部衆は、こうした表情に造るべきものであったのか。

私は後者の立場に一理があるとおもう。法隆寺五重塔の涅槃塑像に十大弟子も八部衆もあったように、これらは本来、釈迦の入滅を悲しむが故に憂いをたたえて、涕泣し、あるいは悲しみをおさえて、耐え忍び、横たわる釈迦の遺体のかたわらに侍していた。

したがって興福寺西金堂諸像も涅槃に侍する姿として考えるのが常道であろう。延慶二年（一三〇九）四月につくられた『興福寺縁起』には、西金堂として[6]

右安二置釈迦丈六像及狭侍菩薩羅漢神王等像一也、藤原皇后以下天平六年歳次二甲戌一正月十一日之忌日上。奉三為先妣贈従一位県因濃養橘宿禰往生菩提一敬二造茲像一……

とあり、光明皇后が母橘三千代の供養のために造ったこの堂の本尊は丈六釈迦であったが、涅槃像ではなさそうである。

八

眉根を寄せて憂え、苦悩し、あるいは思念を凝らす姿は、それ以外の肖像彫刻にもみられる。

岡寺蔵の義淵正坐像はさがり眼、さがり眉であるが、大きな眼を見ひらき、ふとい眉を隆起させ、眉根を寄せて、眉間に太い縦の隆起二本が、深いたて皺をきざみ、広い額には幾筋もの横じわが、ゆるやかな弧をえがく、鼻も口も大きく、唇の線や人中の線は鋭く、口の両側のたて皺は深く、これまた幾重にも皺がよっていて老僧の個性的で強烈な性格と、永年の修行の辛酸をものがたるかのようである。

その眉根の寄った深い皺は、憂愁というよりは、思索の集中度の深さをあらわすようである。

この点は、唐招提寺開山堂の鑑真像においても、眉間に球状の隆

起があり、両眉との間に溝をつくるばかりでなく、鼻梁上部との間には、もっと深い、くびれのような溝をつけている。盲目の像は、あたかも眠るがごとく、また瞑想するかのようであるが、眉間における隆起と深い皺が、長年の労苦をしめすとともに、知性の集中した思索を表現する。

　しかし法隆寺夢殿の行信像のように、眉根を寄せない像もある。細い眼も長い眉も外方へ向ってつり上っていて、こけた頬、鋭い鼻と、堅くむすんだ口唇と尖って高い頭部で強烈な、精悍そのものの性格を表現しているが、憂欝な感じがどこか漂っている。それはこれまでみてきたような、眉根を寄せた憂欝とは、異質な憂欝なのである。

　また法隆寺蔵の道詮律師坐像も、多少額に皺はあるが、眉根をよせたりせず、長い眉尻を下げ、切れ長の眼を静かにみひらいて何ものかを凝視しているが、どことなく暗い。

　法隆寺金堂の四天王をはじめとし、同寺五重塔の涅槃像侍者群、興福寺八部衆や十大弟子にいたるまでの憂愁像には、底に暗いものが無かった。それらは衆生の苦しみや悪を憂えて眉をひそめるが、顔全体には無邪気で明るい少年の青年の明朗さ、素朴さのごときものがあった。

　ところが天平中期ごろから、眉根など寄せたり、額に皺などきざまない、おだやかで平静な顔ではあるが、なんともいえぬ暗い憂欝のかげが彫刻全体に滲じみ出はじめる。そして時代が降るにしたがって、その陰翳は濃さを増してゆくようにおもわれる。

　そうした傾向は、東大寺三月堂の諸像に、すでに僅かながら出はじめているように思われる。

　三月堂または法華堂といわれる建物は、天平二十年（七四八）頃に建立されたらしい。[7]その本尊、不空羂索観音像も、ほぼその頃のもので、天平中期の基準作とすることができよう。この不空羂索は、まことに堂々とした雄偉な迫力に満ちた像であり、天平彫刻の典型というべき作品である。しかし、この像においても暗さの第一歩が踏み出されている。

　張り切ってふくらんだ頬、鋭く切れ長の、やや吊りあがった眼、高い鼻その上に大きな円弧をえがく眉、厚い唇とその鋭い線及び人中の切れこみ、逞しく張った肩、張り出した胸、深い彫りで肉の厚い飜波式の脚部のひだの波、太くまるい腕八本など、その雄偉性を構成している。しかしその顔貌はきびしく、強い意志性を盛りあげているが、白鳳時代までの像にはあった柔か味、ほほえみは消え、むっつりした、人を拒否する印象をあたえる、とりつく島がない。

　それは両脇にある巨大な梵天、帝釈天においてもそうである。これにおいては眼がもう少し下向きかげんになっているだけ、憂欝な暗さが強まっている。口唇部の厚い、人中の線、下顎の線の中央の切れこみなどよく似ている。

　三月堂の四天王にも共通の感じがある。これらは眉根を寄せて、邪悪なものを睨みつける静かな立像である。その静かさは邪鬼の上

に立っているので、踏みつけているのではないために与えられる印象である。力みかえらず静かに眉の両外端をつりあげ、眉をよせていると、それはどことなく淋しい感じをあたえる。

最も美しい像といわれる日光、月光にも、謹直、端麗で静かさそのものの姿の中に一抹のさびしい影がある。

雄偉な点では不空羂索に一籌を輸すにしても、同じく堂々と肩や胸を張り、豊かな感覚をもつ、聖林寺十一面観音においても、そうである。

この像の頬ははち切れるようにふくらんでいて、豊かな裸の胸と相いまって、雄偉な感がある一方、胴が細くくびれて、スマートである。肩は不空羂索ほど張らぬ、しかし、その暗さのかげりはどこにあるのか。私は豊かな重い下顎の張りにあると思う。それは不空羂索にもあった。

白鳳時代の薬師寺本尊薬師像にせよ、東院堂の聖観音にせよ、興福寺東金堂の仏頭（旧山田寺本尊）にせよはち切れるように豊かな頬を持っていた。

それではどこが違ってきたのか。下顎の微妙なふとり、張り出しである。飛鳥時代の彫像の下顎は比較的とがっていた、というほどでなくても、そんなに肥満していなかった。いくぶん痩せていた。時代が降るにしたがい、顎のふくらみ、張り出しが増し、聖林寺の十一面では下顎の下部にくびれの線がうっすらと出てきた。興福寺仏頭とは、明らかに一線を劃した。下顎、下頬のふくらみは、壮中年になると出てくる。青年らしさがなくなるゆえんである。壮中年という、老への一歩が踏み出されることは、青少年の明るさを失う方へ歩を進めたことになる。

もう一つは眼である。眼のすぐ下のふくらみが、青少年では豊かである。聖林寺十一面では、そのふくらみが減退し、たるみが出はじめている。眼の上下の線が中だるみになっていることもそうである。これは前述の興福寺八部衆の阿修羅、五部浄、沙喝羅とくらべてみるがよい。相違は明瞭である。そして不空羅索が、すでに聖林寺十一面観音への一歩をかすかに歩みはじめていたのである。

秋篠寺の技芸天頭部、梵天像頭部も、天平後期の美しい像として有名である。これらも、下顎の張りとくびれの線、眼下側のふくらみの減退、ふし眼など暗さ、憂愁性をつくり出す要素である。梵天が眉根を少しよせて、眉間に隆起をたてていることも、暗い要素といえる。

こうした傾向は天平末期の唐招提寺、大安寺等の彫像群にもいえることである。

貞観時代に入ると、暗さは一層増す、天平から貞観への転換については改めて論ずることにしたい。

九

以上、私は白鳳から天平への彫刻史の展開を主として若干の群像形式のものに憂鬱性の表現のあることから、一つは群像形式が白鳳

天平と時代を降るに伴って増し、かつ種々の形式があらわれ、群像が一つのまとまったドラマ的な情感の美を発揮し、日本芸術史にあらたな光彩を添えるにいたったこと、と、その平安時代への展開についてのべた。

ついで憂欝性を表現する彫刻が、飛鳥時代の遺品にはほとんどあらわれないのに、白鳳から天平にかけて、それが造られ、あらわされる理由、精神的根拠をさぐろうとした。そして天平中期から、さらに別種の暗欝な表現があらわれてくることと、その根拠を考えたいと思った。その根拠というものは、いろいろ考えられよう。

すでに日本文化の師とする大陸において、盛唐より晩唐に入るにしたがって、彫刻の様式は大いに変化して来ている、彫刻は肉付きが豊かになり、胸から胴へかけて三段のくびれをはっきりあらわすほど、肥満を誇張する。これは衣文における飜波式の手法とともに立体性、奥行性への要求のあらわれといえよう。六朝時代の彫刻が岩窟のレリーフという扁平性をもっていたのが、次第に立体的となり奥行をもち、人身に肥満性の表現をあたえるようになったのである。これは唐人の嗜好の変化といってしまえば、それまでであるが、その変化理由も今後ゆっくりと考えてみたい。密教の盛行のごときは一つの有力な原因であろう。

それにしても、奈良時代人が、白鳳時代的な青少年のような顔貌の明るい、やわらかで親しみ深い表現を捨てて、超越者の表現に、より壮年、中年的な相貌や暗い、きびしい、近より難い、峻厳な容貌を理想として、表現しはじめたということは、どういうことであろうか。

彫刻芸術、とくに人体的な相貌にあらわされた超越者像というものは、時代人の理想、欲求、美観、信仰、神仏観、人間観、世界観があらわされているので、精神史的に考察することは、きわめて興味が深い。

しかし、私自身の能力に限りがあり、充分、その問題意識を展開して掘り下げることができなかったのは残念である。ことに群像形式と憂欝性という。二つの異質な問題を軸としたため混乱して、論旨の統一を欠いたうらみがある。

今後、大方の教示によって、一層研究をすすめたいと思う。

終りに回顧してみると、三高の生徒時代に課外に日本美術史を講義された中村直勝先生に教えられた基本の枠外に出られないことが多い。また群像形式については、森暢教授との談話中に示唆を受けた。かえりてみて謝意を表したい。（一九七二、一二、二七）

註

① 後藤守一著『日本古代文化研究』

② 小林太市郎著『中国絵画史論攷』第七篇「韓詩図と洛神賦図」（昭和二二）

③ 『文化大革命期間出土文物』第一輯（一九七二）一四三頁。

④ 足立康著『日本彫刻史の研究』一一「興福寺十大弟子及び八部衆像の製作年代」。一二「再び興福寺十大弟子像等について」（昭和一九）特に一五八頁。

⑤ 大日本古文書、編年文書(一)五五一頁「造仏所作物帳」（正倉院文書）

⑥ 大日本仏教全書『寺誌叢書』第三、三三頁。

⑦ 福山敏男「東大寺法華堂に関する問題」『東洋美術』第二三号（昭和十一）。『東大寺法華堂の研究』（昭和二三）所収。同著『奈良朝の東大寺』（昭和二二）七七頁。