

招提寺の盧舎那仏に、当初の東大寺の大仏の面貌を想像するほかなからう。聖武天皇が天平十五年(743)に近江の紫香楽の京で大仏造営を発願し、十七年平城京に還って現在の地に工事を再興して、七年後の天平勝宝四年に開眼供養が行なわれるので、国の富勢を所有すと自負せられた聖武天皇も、この五丈三尺五寸の金銅の大仏を造営させることは難事業だった。発願とともに徳望の高かった行基の全国勧進の援助をうけ、宇佐八幡を奉ずる神官らの祈禱までうけて、挙国的行事だった。平城京の東北の丘陵をけずって、大仏が築きだされ、仏殿中に鍍金されて輝きだした壮観は、想像に絶するものがあつたらう。さらに台座の蓮弁一つ一つに、天平の優美な毛彫のデッサンで、盧舎那仏の一千百億の分身の一つである釈迦仏をかたどって、菩薩群にかこまれた釈迦仏と、その下に無数の小仏を描き続けて、梵網経の蓮華藏世界を提示しているという。華嚴経・梵網経の教主である光明遍照の仏、盧舎那仏は、まことに諸国の国分寺の釈迦仏の本尊として、仏教的帝国の理想的な仏陀であつた。

宇宙像の表現 大仏の思想は、ガンダーラ地方でギリシア流の人間像で仏陀を表わしたときから芽生えていたのである。はじめストゥーパ(仏塔)と仏像は併存した。ストゥーパが釈尊の舍利を収めてい

るとの象徴は、これを飾ることになった仏像群が示す仏陀の人間像で補強され、しだいにこの理想的人間像がストゥーパの象徴にかかわることとなる。りっぱな仏像は独立してストゥーパを必要としなくなる。

この転換を示すものとして、アフガニスタンの山中のパーミヤンの大石仏ほど壮絶なものはない。ここでは三十五メートルの石仏も、五十三メートルの石仏も、より小さな四石仏坐像でも、かつてガンダーラ地方の伽藍が、大ストゥーパをかこんで仏堂・僧房群が配置されたように、大石仏の周囲に仏洞・僧洞を配置して、大伽藍の本尊の位置を示している。のみならず、五十三メートルの大石仏や石仏坐像は、まわりの岩壁に仏画装飾を伴っていて、両側には天人散華図の下に蓮華座上の樹下仏を多数配列し、頂上に菩薩坐像の列にかこまれた大構図をおくとか、弥勒坐像をおく。かようなパーミヤンの四〜五世紀と推定される大仏とその装飾は、千体仏構想や蓮華藏世界の構想、阿弥陀浄土と蓮華化生の構想、等々の観想図が発展することを予想させるので興味深い。大仏は、仏塔を圧倒して、古典的人間像の勝利を謳歌している。

しかし大仏と、微粒子的な千体仏構図は、ともに古典的人間像の尺度を無視して極大・極小化し、理念をば人間像によって親密に理解するという調和を破壊する。大仏といい、

千体仏構図といい、実は宇宙像であつて、広大無辺な宇宙についての抽象的構想をば、大小無数の人間像をもって提示するというのである。

東大寺とパーミヤンの大仏に對して、六世紀の東ローマ帝国では、ユスティニアヌス大帝が地上五十メートルに達する大円蓋をいただくアヤ・ソフィア大会堂を建造させ、この大円蓋建築でもって、キリスト教宇宙を象徴させ、堂内を飾る多色大理石・金工品とともに、モザイク壁面に十字架・唐草を用いたが、神もキリストも聖母も示さなかつた。このイスラーム教を思わせるような人間像に対する慎みに比べて、山も泉も風も光も人間像で表わし、徳も悪徳も人体像で表わした古典ギリシア世界のごとく、仏教世界も人間像の氾濫である。風神・雷神が人間像をとるぐらいならまだしも、大宇宙も小宇宙も、無数の宇宙が人間像の形式をとる。驚くべき現象で、しかも、大昔からインドにはあつた、中国には存在したというのではない。いつ、どこで、なにによって、この人間像の氾濫が起こつたか。そしてその結果はどうか。密教の尙界曼荼羅がそのひとつである。宇宙の説明図なら方円ならびに梵字符牒でもよろしい。しかし、ここは美しいシリア流ギリシア様式の仏・菩薩・天部諸神がぎっしりとつまっている。古典的人像間を受けいれた仏教美術と、人間拒否と抗争せねばならなかつたキリスト教美術との相違である。宇宙像と人間像との緊密な関係は、やがて宇宙像と人間個人との交渉をいざなう。

正倉院宝物 東大寺の盧舎那仏、それを奉安する大伽藍の追憶、これに捧げられた聖武帝の遺室である正倉院御物は、みな古代官僚帝国の燦然たるイメージを再現するものであろう。

ササン帝国が出現してから、東の唐朝の大帝国、西の東ローマ帝国と古代宮廷文化は、普遍的な宗教を背景に、美しい理想的人間像を目標にかかげる古代古典美術の

伝統をうけついで、各地の帝国宮廷美術が栄えた。それは最後の古代古典美術として、国際古典様式とも呼ぶべき共通の要素をもっていた。古代古典の継承という共通点があるうえ、相互に交流を行ない、相互に理解できた。というのは、人間の優秀性ということを信仰して、この信仰のうえに人材を開発し、技術をみがき、財宝を惜しまず用い、最も豊麗な人間生活のイメージを築きえたのである。

奈良朝の美術は、全く古典主義の美術であつて、強く美しい人間像と、それをとりかこむ自然の植物・動物が理想化された自然主義の明るい形姿で表わされている。日本の模様は、これからは古典模様になる。すなわち自然の諸物の姿を明るく美化してゆく凶柄であつて、呪術的凶様や抽象文・怪獣文はなくなる。

木彫像 最後に、天平彫刻が陥つてゆく技巧主義のアカデミズムや、教義にとらわれる主知主義(西大寺の四仏など)のなかから、たくましい精神の分野に近づこうとする傾向が、唐招提寺や大安寺の木彫のなかに現われてきた。唐招提寺の木彫は、ヴォリューム豊かな人体に起伏を強めて、隆起を強調し、静止態なのに活動の可能性を暗示するという特徴を発揮しだす。彫りの深い顔は、ギリシア・ローマ的な顔をして、髪や細い流麗な衣布は、古典像の衣襲法をよく学ぶものがでてくる。ここで、すでに神護寺の薬師像、室生寺の釈迦坐像の表現への道が始まっている。(筆者著書『日本の美術1 日本美術入門』監修/亀井勝一郎・高橋誠一郎・田中一松、1966、再版1980年、平凡社、より)

本書の英訳本『Major Themes in Japanese Art』translated by Armins Nikovskis, 1976, Weatherhill, New York)

この連載は本号をもちまして最終回となります。これまで上記図書のおよそ一章を掲載致しました。御関心がございましたら、上記図書を御参照下されば幸いです。

蓮華藏世界(東大寺大仏蓮弁)

