

佛教美術における

觀念的象徵について

齋藤省齋

佛教美術に限らず宗教美術は一般にその製作に當つて圖像・儀軌に従ふことを要請される。造像量・度・聖などに依れば佛身の各部の寸法まで明細に規定されていて、製作に當る僧工の自由な創造力は、いさゝかも認められていないかのように見える。圖像という伝統的造像作畫の形式は宗教の理に基づいて規定されたものであつて、その宗教を信する限り、宗教的には尊重に守らるべきものであると考えられてゐる。この嚴重な規定を守ることによつて中世以前のあの禪かゝい仏教美術の黄金時代を全東洋に示現した。このことは芸術家の自由な創造力と表現を標榜する現代人にとつては驚くべきことであらう。仏教美術作品の製作には、ひとする伝統に従ふのみである。自由のないところに、どのようなにしてあの生き生きとした仏教美術が生まれることが出来たであらうか。伝統的表現形式に従う宗教美術が、形式的に比較的自由的立場にある他の芸術流派の作品と較べて、どうして遜色なきを得たであらうか。

圖像は長年月わたり、多数の人々によつて形成され、伝承されて來た表現形式であり、主として經典の記述に依拠する。そしてそれは説明的な役割をも荷わされてゐる。仏の本生譚、宗教的尸史物語の表現、佛身の象徵的表現、仏の口土である淨土の表現など、すべて説明性をそなへるものである。圖像は一面説明の便に基きいて成立したものであり、觀念的な役束の上にな形成された教理内容の象徵的表現形式である。そのようなものが、どうして芸術的表現力となり得たであらうか。

元來、宗教性は不可思議なる偉大な価値性に向つて向上しようとする崇高な、そしてまた敬虔にして森嚴な莊大性を内面の本質とするものである。宗教美術は、そのような精神を表現しようとする。無限的なものを有限に説し、精神的なるものを形象によつて表現しようとする場合、それは象徵的表現形式をとらざるを得ない。圖像は觀念的に想定されたものであつても精神的なるものの可視化されたものとして、崇高な森嚴性を有する宗教性の象徵である。こゝに圖像の芸術的意味を見い出すことが出来る。

又凡人の創造力は、あくまで凡人の弱さに止まる。宗教美術は伝統的に長年月にわたつて多数の人々によつて形成された圖像に学ぶことによつて超人間的な偉

大な表現力を伝承する。良きものを創造しようとする長年月にわたる多数の人々の努力が蓄積された偉大な表現である。人類文化の進展にとつて強いものが独創されるよりも、良いものが伝承される方が、より良い創造であると考えられるであらう。宗教美術はこのことを実践した。

しかしながら仏教美術における象徴の意味と内容は決して、このような芸術性をもつものばかりではなく、仏教々理の変遷にもなつて種々に変化して来た。

図像において規定される表現の内容は、現実的な宗教的事件に関するものではなく、仏または仏の浄土の表現である。

原始仏教時代における仏教美術は、仏寂尊の姿を人間的姿態をもつて表わすことなく、菩提樹、法輪、仏足跡、塔などによつて、寓意的に象徴している。この時代の仏教美術の特徴は、仏伝図を堂塔の装飾的な意味で用いているということである。

「給孤長者は園を施せる後に是水の如き念を作さく、若し彩畫せざらんには便ち端畧ならじ、仏若し許したまはんに、我れ莊飾せんと欲す。即ち往いて仏に白す、仏言う、意に隨つて當に畫くべし」

と、根本説一切有部毘奈耶雜事オ十七は記述している。續いて同論は、

門の兩頰に於ては心に執杖繫叉を作し、次傍の一面には大神通受を作り、又一面に於ては五趣生死の輪を畫作し、簷下には本生事を畫作し、第々……と、仏教建築内の各部の装飾の内容を場廻に應じて規定している。

仏の寓意の象徴による表現の理由に明しては多くの人達に依つて論ぜられて来たが、なお充分な解釈は得られていない。しかし装飾的説明画としての仏教美術の中に、蒙昧の對象である仏世尊の姿を具象的に表現することは、敬虔なる仏教徒にとつては耐え難きことであつたであらう。この象徴は眞の意味の仏教的象徴ではない。

十誦律などによつてその制作を反對されて来た仏の具象的表現としての仏像が、やがて禮拜像として登場して来ることになる。仏教美術における象徴の形式の発達は、このときから出発する。

漢訳増一阿含經卷二十四は聚品は仏の形像を見る五徳を擧げて仏像の禮拜を勧めている。

「……何の因縁を以て仏を礼して端正を得るや、仏の形像を見已つて歡喜の心を発するを以てなり……」などはその一例である。同經卷二十八聽法品にも、佛の形像を造る福を述べている。

西二世紀後半に漢訳された道行般若經は念佛のた

めに人々が仏像を制作し礼拝供養することを述べ、般
舟三昧經は

「菩薩、復に四事ありて疾くこの三昧を得、何をか四
となす、一には仏の形像を作り、若しくは畫を作る
ことである」と述べている。

礼拝供養、もしくは觀仏の目的で制作された仏像は、
大乘仏教時代に入つて、いよいよ盛んに制作されるこ
とになり、表現形式の定形化もなされることになつた。
しかしながら密教成立以前の大乗仏教美術における表
現は比較的自由であつた。現身仏から法身仏へと教祖
釈尊の超越的神格化が完成し、法身の象徴的表現が、
この時代の仏教美術の特質である。この表現形式には
原始仏教經典にも記述されてゐる三十二相という仏身
の身体的特徴が圖像として伝承されてゐる。三十二相
八十種好なるものは元來美術的表現を予想して述べら
れてゐるものではないが、仏教美術においてとりあけ
られてゐる相は、仏身の造像作画において圓滿端正、
威儀嚴正なる崇高性をそなへた理想的色相を表現する
ことになつてゐる。一例を云えば金色相など崇高にし
て森嚴なる淨潔性を表わすものであらう。リップスも
黄金色は幸福の色であるといつてゐる。

三十二相の規定は仏のみではなく、諸菩薩、また他
の諸尊等にも及ぼされ、やがてそれらを綜合した淨土

の表現にまで進展する。密教以前における大乘仏教美
術は、一応三十二相八十種好という規定に従ひながら
も、作者の自由な想像に任かせて、仏の形像が作られ
るいは淨土の様相が描かれた。原始仏教美術におけ
る形式的象徴主義が、教理内容の象徴となり崇高な美
しさを表現したが、密教の成立と密教美術の進展にと
もなつて再び混乱して無意義な形式主義に墮入る過程
が見られる。

密教美術は礼拝儀式に必要なものとして制作され、
宏重に儀軌に従ひねはならない。密教における諸仏
諸菩薩諸尊の一々が個性をもち、その個性を表わす
ために形式的な象徴の方法が用いられた。印相、器物
等によつて觀念的な約束の上に諸尊の性格を象徴する。
超人間的な威力を持つ諸神像の表現には非人間的な表
現も用いられ、手・足・頭部の数を増加させ、また頻
の表情まで変化させて忿怒像が創り出され、その形態
が宏重に伝承された。このことは密教のもつてゐる神
祕性の表現に役立つた。しかし密教における造像作画
の細部までの規定によつて自由をうはわられた表現が、
どうして芸術性をもつことが出来たか。もとより圖像
そのものが、芸術的なものとして伝承された一面もあ
つたであらうが、いくら細部までの記載でも、言語文
字では規定されないところがあつて、例えば造像量度

至を詠した工布壹布が、「即ち高低、進出曲湾、折角美妙は言辞を以て盡く詮表すること難きが故に、工力をつくれ、よろしきに從いてその美妙を致すを合法とす」(逸見梅栄著、印度における礼拝像の研究)といつてゐるように造像の規定に從いながらも、最後は作者の創造力を働かして美しく作らねばならない。

事實現存する密教像を見ても思重に規定された儀軌図像に從つてゐるにもの、わらず、全く同一な作品を見出すことは出来ない。

仏教美術における図像は、観念的に想定されたものであつても、情趣性を持つものであり、又情趣性の考慮されない場合であつても、作者の能力に依りて芸術性を表はし得らるものである。思重な宗教的な規定が全く芸術性を無視するものではないことが知られる。

宋代に於ける日支交渉の性格

成田俊治

(一)

一般に我々が日支交渉に目を向ける時、その歴つた組織、そして華やかさで以て知られてゐる日清交通、日唐交通等の口家的交渉に先ず目を向けるであらう。そして之等の交渉の結果、我々の文化程度が高まつた事

は論をまたない。しかし、に考へなければならぬ事は、この様な口家的交渉の空隙を縫つて私的交渉のあつた事を忘れる事は出来ないのである。この意味に於て、公的交渉の他に私的交渉を考察する事も重要な事であつたと思ふのである。

表題に掲げた日宋交渉は、我々平安末期より鎌倉時代にわたる間の交渉であり、その交渉が私的交渉であつた事は、種々の歴史書に見られ、我々周知の如くであらう。(勿論その型としては消極的交渉から積極的交渉へと移行したのであつたが)

ではこの時代に於ける日支交渉が一体日支交渉史上如何なる地位にあり、且我々大衆生活上に如何なる影響を及ぼしたであらうか、この問に對して解明を施さんとするのが私の意圖した所である。

(二)

日宋交通は日清、日唐、日明交通の如く口家的交通ではなく、又重商主義的法令の下に次第に萎微して行つた江戸時代の受動的な日清交通ともその性質を異にしてゐるのである。しかし日宋交通と雖も初めは日明交通と同じく一定の制限の下に受動的な交通から出発したのであり、次第に政治的、社会的、経済的状況の進展に共になつた積極的気運が生じ来たつたのである。即ち寛平六年五月唐の留学僧中瓊が唐朝の洞幣を伝へた書の到