

推古彫刻史序説

蓮 實 重 康

一

現代の藝術學の痛切な要求の一つは古典的藝術に捉はれたる眼を古典的ならざる諸々の藝術領域に解き放つ事にある。藝術學の關心が強く中世紀ゴシック藝術、ビザンチン藝術、埃及藝術等に向はしめられたのは最近代の事に屬する。此の傾向は美學なるものの見解の狭さ、即ち、美學は古典的なる美しき藝術に關する哲學であつて、古典的ならざる藝術をも剩すところ無く理解せしむる事は出来ない。さうする事は越權ですらある、といふ事實を一般に自覺させるに與つて力があつた。

そして更に、古典的美學は内在論的であつて、歴史的に物を見る方途を缺いてゐる。美學は結局古典的藝術に關してのみ妥當し得る理論であるといふ歴史的社會的限定を越ゆる事は出來ず又越えてはならぬのである。現代の吾々にとつて問題であるのは世界の諸々の領域に於ける、又諸々の時代

に於ける藝術的現象であつて、一つの古典的藝術のみに拘つてゐない。藝術史的には未だ廣範な處女地、——例へば印度、ペルシヤ、中央亞細亞、支那、日本といふが如き——が未開拓の儘殘されてゐる。ヴォリンガーを俟つまでも無く、世界の各地方、各時代の藝術作品は各それ獨自の仕方の世界を表現してゐる、若し、藝術が人間の世界に對する態度、世界に於ける在り方の表現の一つであるとして誤り無きものであるとすれば、作品の歴史的解释も時空的に特殊なる人間の藝術的行爲の仕方そのものから理解さるべきである。實踐的行爲する人間的な立場から藝術が理解される時、その理解の仕方は始めて藝術史的に普遍妥當的であらう。現代種々なる角度から、歴史的人間學が究明せられてゐる事は藝術史にとつても極めて意義深き事である。吾々は最早や觀念的な様式論や形式主義に止まつてゐる事は出來ない。カント美學の完成者と目さるゝシラーに依つてさへ、「終に美の要求が拋棄せられて全然真理の要求によつて置き換へられるとよいのだが」といふ言葉が願望の形によつて祕かに吐露せられたのであつた。此の言葉はもとより種々なる解釋の仕方はあらう。美的人間の標榜者となりしシラーには藝術に於て「眞實」が中心的に論議される事は夢想だにしなかつたところであるかも知れない。けれども既に吾々は趣味的でない餘りに多くの藝術を知り過ぎてゐる。

吾々の眞に捉へ度きものは具體的に行爲する歴史的人間である。行爲する人間の事實である。如

何なる仕方で人間は自からを藝術的に表現したか。人間が表現的である爲めには如何なる地盤を持たねばならなかつたか。そしてそれが現代の我々の生に如何なる意義を有つて關係してゐるか。かう云ふ事が究明されねばならぬ。「歴史的世界に於いてのみポイエシスといふ事が考へられるのである。ホモ・フアーベルとしてわれ々は既に歴史的世界に於いてあるものでなければならぬ。此故に造られたものは實在的意義を有し、逆に我々を限定する意義を有するのである。然らざれば造られたものは實在的地盤を有つ事は出来ない。造られたものは歴史的事實として、その實在性を有つのである。」と西田博士も言はれてゐる。(西田博士、「世界の自己同一と連続」、思想第一百五十二號參照) 茲に東洋美術史の中の一特殊類型としての推古(或は飛鳥とも)的なるものを理解せんとするのも正に斯かる見地からなのである。

由來東洋諸國の藝術は非合理的性格のものと解せられる。それは斯く言はれる可き充分な根拠を有つてゐる。けれども、それが非合理的なるが故に、科學的省察の對象とせられる事が著しく拒まれた。例へば、日本的な美は理論では理解されない、それ故にその理解の仕方も非合理的であつて何等差しつかへない、といふ様な主張を實に屢々聞く。併し斯かる見解にこそ民族性の著しい缺陷が見出されはしまいか。日本の古典は明らかに日本特有のものであるに違ひない。併し、後述によつて明らかに如く、日本獨特といふ性格は既に國境を超えた視野に於てこそ、即ち、世界の諸々

の藝術現象の中にその特殊的地盤を有てるが故にこそ、始めてさう言ひ得るのである。事實、近畿の古社寺行脚に當つて吾々が作品から直接に受ける感銘は單なる尙古趣味以上の、又單なる國民の血潮以上の切實な普遍人間の欲求の表現を見出すのである。それは唯單に觀賞や趣味に委ねらるゝには餘りに熾烈な人間存在の問題に一つの世界的解答を投げ掛けてゐる。その解答が現今の吾々の生活に直接深き關係を持つか持たぬか、それは各人の解釋の仕方に掛る問題でもあらうが、少くとも歴史的な見方に、特殊の型態として、はあるが、重要な課題を提供してゐると確信せられるところに多大の關心が湧くのである。

二

扱而推古的人間と言はれるものは如何なる仕方で物を表はし、如何なる方式により物を捉へたか。彫刻史に於ける「推古的」或は「推古型」とは本來如何なるものか。

茲に所謂推古型として理解せられる一群の彫刻を吾々は知つてゐる。その系統化や具體的な發展の仕方を捉へる前に、その一般的特色に關して豫め知つて置く事は、假令それが多少抽象的たる事をまぬかれぬにしろ、許さる可き事である。然らば「推古的」と特色付けらる可き表現の方式は如何なるものであつたらうか。

推古人の視覺的世界、それは一般的に言つて幾何學主義を以つて貫かれてゐる。自然の現象性の根基となれる如き必然的、普遍的なる形を創造する事に主眼を置いてゐる。それ故に彼等の物の表し方は甚しく主觀的、抽象的に見える。又客觀的現實性や自然生起的なるもの生ける姿を極度に排するが故に超現實的、超自然的、超人間的性格を帯びてゐる。現象的なるもの、偶然的なるもの、生あるものの否定を媒介として、超越的主體の眞髓に極まらんとし、彼岸的なるもの此世に於ける顯出を衝動的に達成せんと企圖する。個別的なるもの、相對的なるもの、假初めなるものは彼等にとつて煩惱と迷盲の原理ではあり得ても人間存在の恒常性、實在性の原理となり得ない。見よ、彼等の造り出せる像には曖昧なるもの、可變的なるものが絶對に求められなかつたのみならず、恒に輪廓の完璧性、明晰性を徹底的に追求し、實在的形式としての幾何形的な形式を以つて全像を覆ひ竭してゐるではないか。現象形式は何等介入の餘地を與へられず、根源形式としての幾何形が徹頭徹尾視覺を支配した。

幾何形を表現の基體とした事は凡そ次の如き意味のものであらう。形象に於て幾何形が支配するといふ意味は個別性より普遍性を志向せんとするものであり、凡そ原始的藝術の共通的特色として理解せられるものである。けれども推古的者に於ける幾何學主義は原始性を或る場合には混入してゐるとは言へ、より高き意味のものである。幾何形が超感性的者の標識たる事は斷るまでもない

が、そこに、形象の完璧性、算數的明瞭性、形象の規則化が見らるゝ時、最早や自然の偶然性に拘らぬ必然的な法則の世界、謂はば宇宙的なるものの顯揚を見る。明晰なる數の支配は存在の完全性を明證するものである。吾々はプラトンに於て人體の美よりも尙原本的なものとして圓や三角形の美が提示された事を想起する。けれども、吾々は推古的者を希臘的者と同一視する事は飽迄警戒しなければならぬ。希臘的なるものも數を基礎として均衡、整合、調和を求めた。併し此の場合、均整、調和とは如何なるものであつたらうか。

茲で吾々は古典的なるものの典型としての希臘彫刻に表はされた藝術的世界觀を想ひ起して置く事は決して無駄ではない。希臘人にとつては人間は萬物の尺度であり、ヘレニズムの文化は一に人本主義と言はれる如く、現實的人間が世界省察の出發點となつた事は周知の如くである。藝術に於てもそれ故に合目的々自然の範型としての人體の美にイデア的なるものを觀た。現實的者としての外的自然を否定してはイデアへの通路は求めらるべくもなかつた。外的自然の觀想に出發點を求めた希臘古典彫刻が、埃及や東洋諸國の藝術に對して飽迄客體的、現實的に見えるのは此の故である。希臘人は現象的なるものを否定せず、却つて之等を素材として均整調和に向つて形成統一するの原理と爲し、斯くして形成せられたものは一つの全體として如何なる部分もが破調的たる事を許さざる如き合目的有機的聯關に於てある事を強く求めた。總て在るものは合目

的々統一に向つて存在する存在である。希臘的自然は斯くの如く、有機化的生命化的自然であり、それが調和的統一に於て捉へられる如き汎神論的性格のものである。茲に希臘人の性格を彫刻的と解する根據があり、著しく造形的であつた理由が存する。周知の如く彼等は好んで人體の描寫を欲した。もとより人體は生ける自然として最も典型的とせられたが故である。此の際人體は裸體である事が求められ、その裸體も骨格が解剖學的に合理的たるところに意味があり、又衣服を纏へる際にもその衣服を透して現實的な身體の肉付や骨格に生けるものの脈搏が聽取されるが如き事を面目とする。ベンケルマンは古代希臘人の斯かる立場に對して次の如く解して翼ある言表に化せしめた。「彼等は身體の個々の部分並に全體の比例の美の自然そのもの以上に出づべき、或る普遍概念を構成し始めた。その原型は、唯悟性に於てのみ下繪が作られた精神的なる自然であつた。」と。此の言表の中には特に注意せられねばならない部分がある。即ち「唯悟性に於てのみ下繪が作られた精神的なる自然」が希臘的自然であること之である。先にも言へる如く、希臘人は人間と同格、同根視せられた外的自然の觀想に彼等の形成活動の原理を求めぬ。ロゲンも同様に彼等の態度を洞察した。即ち「若し古代（希臘）の藝術家が一番偉大であるとすれば、其は彼等が自然に一番近く近づいたからである。彼等は絶大な誠實を以て其を研究し又彼等の叡智の限りを盡して其を描寫した。……彼等は彼等の眼を魅する崇いモデルを描出して満足してゐた。萬物に對する此の愛と此の尊敬

とは彼等の時代このかた遂に凌駕されなかつた。……彼等が人間の美を描出するのは最も寫實的な方法によつての事である。」と。此等の言葉によつて知られる限りの事は希臘人の制作的態度として對象化せられた自然の觀察と分析から出發したといふ事である。自然に對する彼等の態度はエロスののである。そこにこそ寫實とか自然描寫の概念の生誕する根據を見出すことが出来る。觀察と分析は悟性の爲させる業であり、綜合と統一の作用を豫想する事無くしては現はれ難き態度である。希臘彫刻が光と陰との關係の中に實現せられた様な具體性を有つのも此の故でなければならぬ。視覺のアプリオリとしての空間、時間も、希臘的なるものにあつては合理性に基く事無しには發展する事を得ないのである。物を在らしめる先驗的形式としての空間は合理的の三次元性が展開せられる如き規制を受けてゐる。空間は合理的に三次元的であるといふ豫想は彼等にとつては本性的である。時間も従つて視覺に於ては空間の三次元性に添ふて發展せしめられる。謂はば時間は空間化される事無しに展開する事を得ない。(後に示す様に推古人にとつては空間は時間化せられ、従つて平面化せられる。)光と影の關係も亦空間、時間と同様に藝術の形式とせられる。若し、光の作用を知らなかつたならば希臘人は斯くも彫刻的な性格を有つ事が出来なかつたであらうし、若くは全然別個の造型的な性格を運命付けられたであらう。(反之、推古人程光の恩恵に浴さぬ人間も稀れである、従つて廣く一般に日本人も。)全く造型美術に於て光の作用を意識するかしないかはその造り

出さるゝ作品の含蓄を徹頭徹尾別個なものとして表はさせる。そして東洋の藝術に於て光の貴重な任務を全く等閑視してゐたといふ事實は希臘人並にその傳統を引く人本主義に對して觀察分析といふ悟性的能力の缺除を意味するものとして重大である。かゝる見地よりすれば希臘的彫刻は一種の科學性の規制を受けてゐるといふ事が出來ると思ふ。近世古典的美學の創始者カントが、何等客觀的認識に拘るところ無き自由なる生産活動としての構想力も尙悟性の法則性に適合するところ無ければならず、自由なる構想力はかゝる單なる能力である限りの悟性との調和的活動に入るところに美的判斷力の領域が成立する、と解した立場も古典的人本主義の藝術觀に生きる者の考へとして意義がある。制作能力としての構想力もその自由奔放と恣意とを悟性によつて規制せしめずには置かなかつたのである。反之、東洋人は遂に分別悟性の助け無しに物を直觀するところのホモ・フアールベル的存在であつた。

三

希臘的藝術觀が前章にのべた様に客體的汎神的存在であるとすれば、推古人の藝術觀は主體的觀念的と解する事が出來はしまいか。又前者が現象學的存在に近いに對して後者は本體論的存在に近いと特色付ける事が出來るのではあるまいか。(少くとも造形藝術に關する限り) 推古人は現象を否定

して本體を求めるとに於いて靈肉の二元主義を標榜する西洋中世紀の世界觀とも類似するかの様にも見えるが、推古人の現象の否定の仕方は徹頭徹尾絶對的であつて、その意味に於て超越主義的主體的一元論と解するも誤り無きに庶幾いであらう。

縷説の要も無く、推古彫刻は第四・五・六世紀に殷盛を極める北魏の磨崖石佛及朝鮮三國時代の様式の日本化であり、その初期に於ては特に著しく北魏的なるものの直接の繼承を示したが推古末期に於ては隋及初唐様式の混入が認められる。けれども推古期に於ける初唐様式の影響は其程顯著には現はれず、むしろ、北魏様式はマニエールとして徹底的に推古彫刻を支配した。

北魏様式の源泉を中央亞細亞へ求め、更に希臘印度的なるものとしての健駄羅彫刻への脈絡を辿る事は上古に於ける佛教美術史の發展の仕方を理解するに當つての常識となつてゐる。即ち、希臘的彫刻は東亞の彫刻史の源泉であると考へる事は一應理由のない事ではない。けれども印度——中央亞細亞——北支那とその發展を跡付けて見る時、北支那に根を張つた佛像彫刻は直接中央亞細亞の様式に結び付けうるにしても希臘化せられた印度の佛教美術と同型的に之を把握する事は早計であつて、所謂北魏佛には希臘的ならざる他の多くの分子の存する事を認めざるを得ない。その上、漢代には支那獨得の類型としての俑の發達があり、彫塑的に獨自な技術を示し、畫像石の浮彫は支那人の藝術的視覺の繪畫性を早くより非合理的性格のものとして本性化してゐたのである。謂はば茲

に亞細亞的物の視方の確立を佛像彫刻侵入以前に認む可き幾多の資料を提示しうる。之に就いて今詳論する暇を持ち得ないのを遺憾とするが、希臘的なるものの影響は中亞を境界として支那に迄は根強く伸展し得なかつた事、及假令その發展を溯行的に辿り得るとするも佛像彫刻は支那に入ると共にその型態は著しい變容をもつて現はれたといふ事實を、——甚だ抽象的ながら、——指摘するに止めたい。簡單に述べるならば北魏佛は全く獨得な亞細亞的様式のものであると言ふ事が出来るであらう。茲で吾々は雲崗石窟寺のあの大磨崖佛を想起するならば以上の如き事實を直接に理解しうるであらう。即ち、自然に於ける美なるもの、調和は六朝人のものではない。快の感情に訴へられて觀賞せられるには餘りに非人間的な、反自然的な契機が強く吾々の眼を射る。自然を人間的自己に融和せしめる如き態度とは全く反對に、むしろ自然の背後に潜む神祕なる力に自己をタブーしようとするかの様に、硬直した幾何學的形象を以つて像を被ひ竭すあの方式は本體的者への實體化の意志を表はにするもので無くて何んであらうか。茲では美なる生命の躍動も見出されず、合理化せられた合目的々自然の調和も無い。却つて、人間的なるもの、自然生起的なものへの反撥をすら、極度に示すのである。身に何等の優美なるものの標式を纏はず、いら／＼しき、とげ／＼しき幾何形を以つて被ひ盡くされ、全く抽象的な非現實的姿態に雄渾なる力を輝かせ、儂き人間存在は偉大にして神祕的なる超越的のバトスにタブーせしめられてゐる。人間存在をして飽まで弱小なるもの、須

與的なるもの、儼きものと自覺せしめずしては置かぬ如き畏力をもつて迫り、威壓的に、量感に満々た姿として表現せられてゐる。觀者は只管幾何學的形象に固定化せられた反撥的なわづらはしき線條主義に氣おされ、超人間的な虚無にいら／＼しい衝擊を感せしめられる。その具現する標式は之すべて超感性的なるものである。そこで假令感性的なるものに就いて語らるゝ餘地があるにせよ、それは主體的なるものの息吹をかけられたる感覺的者であり、像の美しき均衡や肉身の快きリズムを享受すべき何等の標式が見出されない。

斯かる特色を有てるものの朝鮮三國時代を経ての東漸が推古彫刻として花咲いたのである。かゝる峻嚴なる様式は東漸に當つて多少の變化が、謂はば緩和が遂行されたが、根本的には六朝の峻嚴なる幾何學主義が徹頭徹尾推古的視覺を支配した事は明白である。但し、推古末期に當つては斯かる峻嚴性シユートレンゲンハイトは姿を消して、その様式はマニエールと化し、あの力強き神祕は可憐なる、柔和なるものに代はられる。(譬へば橘夫人念持佛本尊の様に。)

扱而、曩にも言へる如く、推古彫刻の立場は非悟性的であり、非客觀描寫的である。言葉を換へて言へば直接的であり、主體的、行動的である。茲では人間の自己存在は否定せられ、現實界の諸の出來事は人間存在の恒常性の原理として認められず、却つて迷妄厭苦の原理に過ぎない。かゝる

現實性の否定は蓋し、唯それを超えたるものによつてのみ克服する事が可能であり、人間自からの力によつては如何ともする事の出来ない存在であつたのである。それ故に彼等は現實界を否定し、それを超越する事によつて、即ち、主體的本體に歸一し、その力によつてのみ、自己存在の確立を自覺したに外ならない。斯かる超越の主體者の標式を主宰的ならしむる事が現實界克服の原理として直觀せられたのである。斯かる大宇宙的根本原理としての主體を眼のあたり表現し、客觀化するに當つてはそれ故に、視覺の原本的形式としての幾何學的形象が採擇せられし事は首肯するに足るであらう。もとより制作する人間(藝術家)の立場はかゝるが故に主體化的である。その制作の行爲は主體的行爲とする事によつてのみ、主體者の把握の可能を考へうる。それは觀想的行爲とは異なるところの、それ故に觀察、分析といふ分別的、反省的立場の介入を全く許さぬところの衝動的行爲である。従つて表現せられたものが客體的自然の法則に合致するといふが如き事は全く顧みない。合目的、合法的といふ事は茲では問題とはならず、むしろ、主體的世界の自己顯揚を意味し、主客未分以前の超越的實體の自己限定と解せらる可き世界を示してゐる。故に合法的行爲に於て接せられると言はんよりはむしろ、法則生産的、法則創造的であると見る可きではあるまいか。客體的に動かし難き法則の探究をではなく、假令それが神祕的である、それ故に非合理的規則を具現してゐると解せられるにせよ、觀念に於て動かし難き眞實性が強く求められるのである。推古佛に於

て、例へば百濟觀音像の如く、その身體の各部の比例が著しく非自然的でありながら然もそれが自然らしく見えるのは造形的に觀て全く獨創的な藝術の規則を發見し、何等比較される可きもの無くしてそれ自からに眞實であるものとして表現せられたからである。それは非客觀描寫なるが故に直ちに主觀的觀念的といふ事は出來ない。況してや個人的恣意や奔放に委ねられた成果の現はれではない。譬へ、御物四十八體佛中に著しく身體各部の比例が非調和的契機を含むものとするも、それは客觀的自然を觀察する能力の乏しさの證據とはなり得ても、それを單なる主觀の遊戯に歸せしむる事を警戒せねばならぬ。その非自然性、反物質性は明らかに主體化的であり、精神的に氣高きものの直接的な、衝動的な把握である。併しそれは決して主觀的恣意や奔放としては現はれない。あくまで必然的者として表現せられてゐる。徹底して自然的現實に逆ひながらも、一つの普遍的眞實として觀者に迫る。何等自然の法則に合致せずして併も動かし難き論理を含むのである。故に推古彫刻の非合理的は正しく言へば非合理的なるものの合理化であり、その意味に於て超合理的であるといはねばならぬ。

又それが客觀描寫ならざるが故に自然の模倣の意味を全然包含してゐない。その意味に於て眞に獨創的であり、恒に法則産出的であつて、如何なる既成の法則に合致する必要も無く、且つ又、比較を絶した世界の創造である意味に於て、遠く自然の概念を越えてゐる。作るものが作られたもの

と一であるといふ世界は眞實には斯かる世界を指すのではあるまいか。併し、何故斯く解釋せられるのか。

四

曩にも言へる如く推古彫刻の様式は幾何學主義である。そのことは換言すれば線的、輪廓的性格を有つことの意味に外ならない。殊に彫刻に當つて光の重要な役割の自覺なく、且つ又空間の合理性に全く拘泥せざる當代人にとつて、線的、輪廓的性格とは結局物を平面的、繪畫的に捉へる事を本性化させてゐる意味に外ならない。故に幾何學主義と言ふもその當代に於ける意味は具體的立體性には何の關係も無く、唯單に平面的に抽象的な、幾何學主義である。(六朝及推古の多くのものが半肉彫りの特色を示すのは周知の事實であらう)。ところで、斯かる平面的、繪畫的に幾何學的なるものはその表現手段の基本として必然的に線に基く事は縷説の要はない。立體性は茲では第二義的なものである。(特に當代繪畫を注意せよ。)推古盛期の代表作は多くの場合、その前面觀と側面觀に於て最も工夫が凝され、秀れた容姿を具現するといふ事實は何を物語るであらうか。そこに當代人の造型的性格の平面性を把へうるのではあるまいか。少くとも推古彫刻から線を除いては吾々は何事も語り得ない事を注目すべきである。そして此の事實は廣く一般に日本美術の性格、(その精

神性)の問題にまで關聯して來る根本的な問題である。

茲で推古彫刻の様式は幾何學的線條主義と言ひ換へられねばならぬ。その意味は推古彫刻なるものが、必然的、普遍的様式のものであるといふ事である。由來推古彫刻の解釋はその餘りに著しい神祕主義の爲め、假令その抽象性や線の性格が氣付かれる事があつたにしろ、それが普遍的様式を標榜してゐるものである事への關心を等閑にしてゐた事は拒めない事實であり、筆者はその神祕性を否定するものではないが、特に著しく、推古様式の普遍性の様式を茲に強調して一般の關心を喚起せんとするものである。この事は極めて重大な事である。如何となれば制作に於ける線の性格の優越は則ち、空間性よりも時間性に重きを置く立場に外ならず、推古人なる者の性格に直線的な行爲の仕方を理解得ても圓環的統一の技術の缺除を裏書してゐると解せられるが故である。従つて、推古人の立場は内部知覺即外部知覺的であつて、希臘人の様に、外部知覺即内部知覺的な物の見方に對しては相反的である。茲に推古人を端的に衝動的であると云つた理由が存する。普遍性そのものの剔出を企圖しながらも飽迄主情的である。ロダンが適切にも言へる様に、希臘古典の彫刻的な技術は肉付、けにある。大理石の彫像にも人間の自然の脈搏が感ぜられない事はない。人間の姿態の生ける息吹きは唯肉付の凹凸のみが之を可能にしてゐる。(續ロダンの言葉「參照」)。ところが推古人は徹底的に自然的に生動するものを棄て去つた非人間の標式で終止する。平面は生けるもの

の肉付けを感せしめない抽象的な平面である。それは抽象的な輪廓によつてのみ可能となるところの面である。従つて希臘人の空間視は空間的、時間的の形式に於て實現される。視覚の作用はもとより時間的に發展する。けれども希臘的なるものに於ては三次元的、合理的の豫想無しには視覚は發展し得ない。時間を形式として有つ視覚作用は恒に空間化せられる。換言すれば希臘に於ては視ること、（即ち作ること）は空間的時間の形式をアプリオリとする。反之、推古的視覚は著しく時間的である。即ち線的である。時間化せられた空間に於てでなくては視る事は成立しない。當代人は空間が合理的に三次元的であるといふ豫想を全然有つてゐない。二次元的に物を捉へる。それ故に、全體の調和を缺く不統一性を曝露し、物の在り方は部分的に分裂的である。謂はば不統一の統一といふ破調的、逸脱的性格を有つ。此の特色は既に埴輪に於て觀るところのものであつた。物の存在は之を本體的に明晰に自覺してゐる。けれどもそれは個々に分散的であり、そこに全體的な統一聯關が無く、調和、総合的な形成原理を有たぬ。之の事實は當代繪畫の遺品、例へば御物海磯鏡背の繪畫、玉虫厨子密陀繪、法隆寺金銅幡の天女の描法等に如實に觀取せられる。海磯鏡背繪畫に於て觀られる特色は第三次元性の全き缺除である。二次元性の意識は之を明瞭に認める事が出来る。けれども奥行の觀念の缺除は山を單に平面的に表現したばかりでなく、波の表し方を山と同一平面に持ち來たしてしまつてゐる。然もそれが抽象的な線によつて表現せられてゐる事は遂に物を模様化的に表

はさざるを得なくなつてゐる。(藥師如來像の裳裾の褶の表現方式を想起せよ)。逆卷く波の本性の直観はある。けれどもその説明的描寫は全く見出され得ない。山、波、人物の間には具體的に合理的な聯關を見出し得ず之を無視して相互に獨立的な存在たらしめてゐる。茲でも推古人の自然の概念は分裂的であり、瞬時的であつて、合理化的綜合の方途を缺いてゐる。玉虫厨子密陀繪の表現方式は更に興味あるものである。此の厨子の四方のいづれの一面を捉し來つて考察しても同様であるのであるが、例へば捨身餉虎の一圖を観るがよい。總じて物の表し方は浮動的であつて、吾々は此の際六朝及それ以前に雲氣文の盛行ありしを想起する事は有意義である。即ち、本圖の表現方式は個々の物が一種 *flammenhaft* な浮動性に於て表はされ、*Funkig* 的特色を示してゐる。身を投ずる人物の虚空に落下する様までが一片の焰の如き感を呈する。それはいづれも線的性格をもつて表現せられてゐる。そして全體的、具體的に素材を綜合統一する技術を示してゐないその表現方或は全體の連續性を缺いてゐて、部分的、斷片的なる素材の非合理的配置を示してゐる。故に向つて左に見出される懸崖と覺しき岩乃至土坡の描法は——寔に斯かる特異なる表現方式を言語的表現におき換へる事の至難さを痛感するのであるが——焼き損ねの奇妙な反りを有つ煉瓦を無雜作に積み重ねた如き表現となつてゐる。その個々の部分が明晰に輪廓化せられてその存在を獨立的に主張してゐる。併もそれが飽までフンケ的であり、斷片的なるものの集合なるが故に、空間的なる安定感や

地平の落着に基かうとしてゐないで、諸々の物がそのまゝに空間に於て浮いてゐる。空間は何等合理性無き空間であり、一種虚無に似た擴がりと深さを示してゐるのみであつて、物はかゝる地平の擴がりも與行の觀念も無き大虚としての空間に忽然として浮ぶのである。併しその物は即物的なるものにあらずして恰も意識の流動性を *Tannenhaft* に客觀的に投射せる如き特色を有つてゐる。之をこそ無限なるものに有限なるものを見る立場と言へるであらう。有は無の中に湧出し來るのである。海磯鏡背の繪に於ける波の表現法、又同様に橋夫人念持佛の蓮池に於ける波の描法も亦之と別の意味のものではない。

斯くの如く推古的なるものにあつては流動的な線のみが唯一の表現手段であり、物は線的に表現せられ、大虚としての空間は端的に二次元的擴がりを見現する。線を描く事は空間の發現を豫想してゐる。空間に於て線が描かれるのでは無く、線が描かれる事によつてのみ空間は空間の屬性を自覺的とする。繪畫に於ても彫刻に於ても描き手は線であつて凹凸のある面ではない。線の本性は時間である。故に茲では屢々指摘して來た様に空間も時間化せられる事無くしては發展しない。此の故に推古的視覺は時間的、空間に於て實現的となる。従つて又、線的とは時間的、空間に於て表現的となる。此の性格である。時間性を空間性に棄揚せんとする希臘人の彫刻的世界觀が空體的、自然的存在論として捉られ、空間性を時間性の中に棄揚せんとする推古的視覺の世界が主體的、衝動的

存在論として理解せられる事は興味ある對照でなければならぬ。それ故に又かゝる點よりして希臘人の性格を造型的ビルデンデと解すれば推古人の性格は malend である、といふ事が出来る。東洋に於て書道の著しく發達して獨自の藝術的領域を完成せる事は、——それが純正なる藝術作品ではないにしても、——極めて意義深きものであるであつて、書態の構造法、リズム、墨の濃淡、筆方及その輕重等によつて人間の個性や人格の表現を觀賞し、或は理解する仕方には東洋人の線的人格を把握するに當つての一つのよき示唆となると確信せられる。

處で屢々説き來つた如く推古彫刻の線的是徹頭徹尾抽象的であり、それ故に幾何形的に純化せられるのであるが、それはゾオリンガーの所謂 *andrucklos* とか、*lehtlos* と言はれる特色のものであり、繪畫、就中佛畫に於ける非寫實的な、抑揚や肥瘦無き鐵線描の如き意味無き線でなければならぬ。客體的な現實的な物の在り方の説明や把握の意圖を含まぬ非自然的な表現方式でなければならぬ。かゝる線によつて表はさるゝ世界は現實的者に對しては恒に超自然的に現はれ、個別化、特殊化の原理を含まぬところの、必然性、普遍性の様式として理解せられる。例へば法隆寺金堂内の四天王像を見るがよい。若し此等四軀の像に於て持物の形狀や大きさの關係によつて相異を生ずる兩手の配置の違ひを不問に附するならば此等の像は木彫でありながら、全く同一の鑄型から造り出された如き共通性、同一性を顯著に表面化してゐる。生けるものとしての表出を最も強く示す筈

の顔の表し方までが共通的な普遍性に表はされて異別的な偶然性の捨象を意圖してゐるではないか。又衣の褶襞の刻み方までが、恰も規則正しく凝固した結晶體を見るかの様に、同型的な、算數的明瞭性に於て規則正しき配置におかれてゐる。又法隆寺に藏するところの六觀音像と言ひ傳へられる可憐なあどけ無き表出を持つ三組の像に於ても個別的なものの把握をねらふと言はんよりはむしろ同型的類似性を極度に固執せんとしてゐるのを看過し難いではないか。金堂薬師如來金銅像と釋迦三尊像の本尊の表現方式が、後者に於て例の峻銳さが一段と顯著に表面化せられてゐるとは言へ、徹底した同型性に拘束せられてゐて、強いて特殊化の手段を講じてゐないのは、假令、類型化の傳統が餘りにも強烈なる爲め北魏の様式がマニエールとして支配的に存續せざるを得ない事情にあつたとするにせよ、根本的には結局普遍的なる實在の形式の把握を熄み難く求めた結果に外ならない。吾々はかゝる例を尙ほ多く示すことが出来る。要するに推古彫刻の抽象的性格は普遍性の原理の剔抉にあり、形而下的なるもの否定、その相反としての形而上的世界の表現を意味するもの、此の世のものならぬ本體的者の形象化に外ならない。著しく出世間性格を有つものとして理解せられる埃及彫刻ですら、尙ほ推古彫刻に比すれば人間臭を持つ。筆者は推古彫刻に於てこそ眞の意味に於て出世間的な世界の把握を見るのであり、藝術に於ける抽象主義も推古彫刻以上に徹する事は出来ないであらうし、又それ以上に出づる事は最早や藝術の破壊に終ると思はれる。それは

決して特殊的に世界の一斷面を捉へて個別的なるものの中に普遍的なるものを瞥見せんとするものではなく、飽まで世界に對する普遍的認識そのものを達成せんとする情熱を含み、恒常不變なる主體の模索を追慕するものと解せられる。推古人の關心は、假令それが六朝的なるものの單なる派生であつたとしても、個別的な偶然に捉はれる事無き一般者、即ち根源的世界の恒常的な把握を目指してゐたと言へやう。即ち、茲で問題であるのは個、種、類ではなく、それ等のものの根源としての「世界」であつた。けれどもそれが抽象的であるといふ事は反面の缺陷であつたかも知れない。徹底した普遍主義はかゝる個別的なもの、特殊的なものをも廣く含包する方途を缺く事は或は避け難き運命でもあらうか。

いづれにせよ、世界性の表現を熾烈に企圖してゐるといふ點で推古彫刻の史的意義は慎重に見改む可き重要性を有つ。殊にそれが現代の藝術の視野から見改められる事は特に切望せられてよいであらう。

因に、推古彫刻の時代は第六世紀半ば氏族制の自己崩壞期に始まり、約一世紀存續して中央集權的國家體制の整へると共にその姿を消す。そして推古期の後に次ぐ天平期には唐代彫刻の影響に基く日本の古典の時代の現出を見る。茲で始めて吾々は典型的な日本の寫實主義に就いて論ずる事が

出来る。即ち、推古彫刻は一方に於て六朝的なるものの一ブランチたると共に、他方、我國に於ては原始彫刻としての埴輪と古典彫刻としての天平的なるものとの中間的存在である。(拙稿、「原始彫刻としての埴輪」考古學雜誌、及「彫刻史に於ける天平的なるもの一面」寶雲第十一冊参照。)

(終)