

# 哲學研究

第三百六十一號

第三十一卷  
第四冊

## 印度美術を貫く二つの精神

上野照夫

印度美術の大部分は宗教に基いて成立してゐる。佛教、婆羅門教（後の印度教。美術と直接關聯をもつのは印度教である）、ジャイナ教、回教等がその宗教の主要なるものであるが、宗教思想史の見地よりみて、婆羅門教が歴史を通して一貫せる流れを持續し、根源的に印度的なる宗教觀を樹立したやうに、美術の分野に於ても婆羅門教的美術は、最も印度的なる特質を發揮して、根源的には佛教美術に對しても、殊に密教的といはれる宗派の美術に對しては、その構造の規範を指示する重要な立場に立つてゐた。もちろん婆羅門教も佛教も等しく印度に於て成立した宗教である以上、そこに共通の基盤を有するは當然のことであるが、半面にはまた教理乃至宗教的世界觀の著しい相異が兩者を明らかに區別するものとし

て見出された。美術的形成がそのやうな宗教的内容の相異を反映しない筈はない。

その相異として、印度教美術が佛教美術（密教美術を除いて考へる。何となれば密教美術は印度教美術との密接なる關聯にある故に）にくらべて、極めて複雑なる構造をもつことに、我々は特別の注意を促されるのであるが、その複雑性（正しくは多様性と解すべきであるが）の原理の解明を課題の焦點とすることが、印度教美術の特質を明らかにし、ひいては印度的美術精神を闡明する所以とならねばならない。しからば印度教美術の多様性とは、具體的に如何なる事柄を指すのであらうか。それに對して佛教美術は、如何に單一なる姿を示してゐるであらうか。私は先づ後者に對する例證として、初期の佛

敎美術を取擧げることができであらう。その頃、詳しく言へば、紀元前三世紀から紀元後二三世紀頃までの佛敎美術は主として佛傳及びそれに類する説話を主題とするものであつた。それらの物語は、多くの、現實を超越した奇蹟的な事件や光景を畫くのであるが、その表現の基調となるものは、現實の自然や生活の状況であつた。佛や菩薩はそこにあつて、同様に豊かな現實的感情を含めて表はされたのである。

その佛や菩薩の姿はガンダアラに於て初めて表はされた。言ふまでもなくギリシヤ系の彫刻家が、ギリシヤ的神像に基いて作つたのであるから、たとへ佛像としての特殊な標識は具へてゐても、身體や衣の全體にわたつて、それらのもつ自然の姿が、寫實的に、現實的に描寫せられてゐる。この殆んど自然の人間の姿と異ならない佛陀の像が、佛を超越的なものとしてと同時に、より著しく現世との連りに於て見ようとする初期佛教徒によつて快く受け容れられたのは自然のことであらう。佛の姿は、それ故、像が次第に佛傳から離れて獨尊的に表はされるやうになつても、尙ほ佛傳的な姿を維持してゐる。そこには現實に生活する人間と多く共通する姿が見られ、身體のわづかな部分に於ける超自然的な形を除いては、殊

更それを超自然的且つ多様な姿として再現しなかつたのである。即ち佛陀の像はそれ自體極めて變化に乏しい單純な形態をもち、また佛性の種々なる面を表はすために、それに對應して全く異つた姿に示現するといふこともないのである。例へば成道の佛は深い冥想の姿に畫かれて、その成道を妨げようとする魔軍の襲來に對しては、それを威壓し撃退するための積極的な激しい行動は全く姿勢の上に表はされてゐない。ただわづかに右手を動かして、大地を指す手の形によつて、泰然たる不動の心の存在を示されたのである。説法の佛の姿に於ても、我々は有情を慍伏せしめる辯舌の鋭さも激しさも、その姿勢には見出し得ないで、ただ靜かに法輪を轉ずる印相にそれをうかがふのみである。

佛性の包藏する内容は決して單一なるものではなく、さまざまの意味に分化せしめられる。そのさまざまの意味が、すべての場合に共通する一つの佛陀の姿に具現したのである。佛陀の像はそのやうに、多様な性格を内に含めた一なる姿であるといはれるのである。成道の佛に見られる冥想の深さは、たしかに襲來する魔軍に對抗する力の強さを、それ自體のうちに含めてゐる。説法の佛に見られる冥想の深さは、明らかに辯舌によつて説き

明かされる佛法の内容の豊かさを、それ自體のうちも含めてゐる。成道や説法はもはや單なる方便に過ぎなくなつて、それぞれの場合に見られる異つた手の姿勢も、佛の偉大なる冥想の姿の前には、極めて從屬的な存在に過ぎなくなつてゐる。ここに於て佛陀の尊像は、現實には多少の變化はあるにしても、窮極に於ては冥想を理想とし、佛敎美術の完成せられたグプタ時代には、それを美しく均勢のとれた體軀をもつて簡單に表現した。そこに佛敎美術の純粹なる現はれが認められたのである。

佛敎美術が多様な内容を單一なる形で表現せんとする傾向を示せるに對して、印度敎美術は單一なるものを多様な姿で表はさうとする。その單一なるものといふのは神である。それは宇宙的な魂でもあり、高次の自我でもある。それはそれ自體、未限定のものであり、知られざるものである。そのやうな神が人の中にも自然の中にも、宇宙のすべての物の中にも存在する。さうしてそれぞれのものに於て自己を表現するのである。即ち神は一者であり、また同時に宇宙の多者の中に分割することによつて神自身が表現するのである。従つて神の姿は多様でなければならぬ。その限定せられたる多様な神の姿のそれぞれに、窮極に於ては一に歸すべき無限の魂、

神的なる自我を見るのである。このやうな思想は印度文化の極めて早い時代、すでにヴェーダの時代に存在した。リグ・ヴェーダは多様な神に捧げられた讃歌から成つてゐる。それらの神々は殆んど自然神で、天體、大氣、大地の種々なる部分の作用や相互作用が神格化せられたのである。ヴェーダの詩聖をしてそれらに神々を見出さしめた動機は、強大な自然現象に對する恐怖の感情と、その雄大さに對する驚嘆とであつたのであらうが、多くの神々を見出すことによつて、容易に自然の力を祈りの對象として靜觀し、至高なる魂をそのうちに感得しうる状態を發見したことは、印度の思辯の歴史に對して彼らのなした大きな寄與といはなければならぬ。

ヴェーダに於ける多くの神々は、印度敎に於てはブラフマ (Brahma)、ヴィシシュヌ (Vishnu)、シヴァ (Siva) の三神によつて代表せられるやうになつた。それはそれぞれ、創造の神、保存の神、破壊の神である。即ち自然の力が、その三つの大きな作用に於て見られたのである。しかもそれらは個々の作用としてありながら、また同時に一つのものでなければならぬ。そこに三神が合一せられた三神一體 (Trimurti) の姿が形成せられたのである。このやうな單純な構成は、しかし、ただそれ

によつて宇宙的な魂の極めて粗い表情が示されたのに過ぎない。印度教の二大宗派ヴィシュヌ派 (Vaiṣṇava) 及びシヴァ派 (Śaiva) に於ては、更にそれらが具體的なさまざまの姿をとつて、複雑な構成を示したのである。即ち、ヴィシュヌの場合は、それがヴァアスデヴェヴァ (Vāsudeva) / クリシシュナ (Kṛṣṇa) / ナアラマヤナ (Nārāyaṇa) 等の異名をもつ種々の姿として表はされ、また十の化身 (avatara) としてさまざまの姿を表はした。シヴァ派に於ても、宇宙を主宰する最高神シヴァ (大自在神 Mahेशvara) はバイラヴァ (Bhairava) やカアラ (Kāla) の異名をもとり、自己の力を具現するために、四臂や八臂のさまざまの姿をとらねばならなかつた。更にまた同じ目的のために配偶神が必然的に豫想せられねばならなかつた。配偶神はまた二つに分れ、溫和なる性格の女神にはウマ (Umi)。これはまたパールヴァティイ Parvati / ガウリイ Gauri 等とも稱せられる)、狂暴なる性格の女神にはドウルガ (Durga) / カアライ (Kālī) などが屬してゐる。女神のどの二つの性格は、シヴァ自身の表はす破壊と再生との両面の性格に對應するものであつた。自然は破壊と再生とによつて、事物の偉大なる均衡を保つ。シヴァ神の本質はそのやうな自然の秩序のうちにあるの

である。

シヴァの狂暴なる女神は、神々や人間を害しようとするさまざまの悪魔を殺戮する力の象徴である。その女神がドウルガといふ名を得たのも、彼女が阿修羅 (Asura) を退治したからであるといふ。(W. J. Wilkins, Hindu Mythology, p. 248; Skanda Purāna) 悪魔を滅すためにドウルガはさまざまの姿を表はした。(同書、二五六頁) さうしてそのさまざまの姿は、一つの像身に多くの頭部や多くの腕を表はすことによつて成立し、また多種多様の契印や印相が示されたのである。このやうにして見出された多くの神々は、それぞれ個々別々の姿をもつ神々であるが、すべては常にシヴァを主體とするさまざまの神々に外ならない。即ちそれによつて一なるものの多様に於ける展開が示されたのである。それは神の表象に於ける複雑性を意味し、神像の構成が部分の聚合によつて意味づけられることを示すのである。

部分の聚合は、しかし、個々に存在するものの單なる寄せ集めとして見られるものではない。例へば多臂像の多くの腕は、個々の孤立せる腕であり、多臂像はただそのやうな個別的な腕の寄せ集めに於て意味付けられるのではない。言葉を換へて言へば、多臂像の腕は單に全體

として見られるのではないのである。即ちその腕は個々のものとしてありながら、體として意味をもち、全體としてと同時に個々のものとして意味をもつのである。それは常に全體との關聯に於てこそ特殊な意味をもつものでなければならぬ。そのやうに見ることによつて我々は、手に持たれる持物もまた腕と同様に全體と關聯して考へられるといふ印度教神像の特性を理解することができ得るであらう。その一例はアグニプラナ Agnipurāna に記されたヴィシヌス神のさまざまの名稱（従つてまたさまざまの性質）と、それらの神像の持物の位置との關係である。(Zimmer, *Kunstform und Yoga*, S. 103)

それによれば、ヴィシヌスのさまざまの性格を、それぞれに對應する個々の神像をもつて表はさうとするには、殊更姿を變へた種々の神像を作る必要はなく、ただ神々が持物として持つ所の象徴物の位置を換へることによつて、容易に示されることが知られるのである。それを更に具體的にいへば、ヴィシヌス神像の四臂には法螺貝、棍棒、蓮華、圓盤が持たれてゐるが、その四種の象徴物が四臂のいづれに持たれるかによつて、その神像はナアラヤナ (Nārāyaṇa) ともなり、マドフウススウダナ (Madhusūdana) ともなり、

印度美術を貫く二つの精神

或ひはトリヴィクラマ (Trivikrama) ヲ ヴィイマーナ (Vīmanu) ヲ フリシュクリイケンヤ (Hrisikēśa) ヲ ダアモダラ (Dāmodara) その他十六種の異つた名稱と性格を具へた神となつて現はれることができるのである。(Agnipurāna, § 48) このやうに、持物の特殊な配置によつて、それぞれの場合に於ける特殊な神があらはされるといふのは、如何なる意味をもつてであらうか。印度教の教儀に通曉してゐない人にとつては、單に持物が手の位置を變へるだけのことに、特殊な意味を認めることは恐らく困難なことであらう。それは佛陀の表はす説法印や施無畏印、觸地印や與願印に、それぞれの意味を讀み取らうとするのとはちがつて、これは一層寓意的な表現であるからである。それ故、教儀を諒解せる人にとつてのみ、それはさまざまの意味を表はすことができるのである。しかし、この場合に表はされる意味といふのは、それぞれ持物の持方に於て表はされる宗教的な意味、即ちそれぞれ神の本誓に外ならぬものであつて、個々の神像の表象に屬するものではない。表象に於ける意味は、いづれの像も同様に、四臂を有する像として表はされるものに過ぎないのではないか。

しかし我々はその場合にも、たゞ次のやうな事柄を考

へることができないであらうか。即ち、右のやうに四種類  
 の持物がいづれの手に持たれるかによつて、像の意味  
 が區別せれるのは、「持物と手との組合せ」といふ意味が  
 存在することを。持物の配置が異なることによつて、そ  
 のいづれの場合が特殊なる意味を有するためには、常  
 にすべての場合が豫想せられてゐなければならぬので  
 ある。それは前述の如き多臂についての考へと同様であ  
 つて、多臂像の個々の腕は全體の腕を豫想することによ  
 つて特有の意味をもつことができるといふのと異ならぬ  
 い。それは單一なる個物ではなくて、全體との關係に於  
 ける個物である。我々は全體と個物とを見ると同時に、  
 それら兩者の關係をも見るのである。即ち全體と個物と  
 を關係に於て見る。その關係は秩序であり、その秩序が  
 それ自體として視覚化せられたものが圖式に外ならない。  
 印度教美術成立の契機として重要な役割を占めてゐる線  
 によるヤントラ(Yantra)は、かかる圖式を言ふのである。  
 線のヤントラの明確なる形式は、シヴァ派に屬する性  
 力派(Saktis)に於て見られる。線のヤントラの構成原  
 理には性力派の根本思想が含まれてゐるのである。性力  
 派の思想はタントラ經典(Tantra)によつて明らかにせ  
 られてゐる。タントラにおける思想は、いはゆる中世に

盛んで、殊に第七世紀の後半より回教徒の侵入に至る  
 までの間に、印度に盛んにおこなはれたのであるが、  
 その淵源ははるかに古く、歴史家タアラアナトハ(Tha-  
 ranatha)によれば、アサンガ(Asanga、四世紀前半)の  
 時代には認められてゐたのである。(Tharanatha's Ges-  
 chichte, p. 201)

タントラの宇宙觀によれば、世界は神の力(Sakti)が  
 多くの現象へ向つて多様な發展をなしてゆく過程に於  
 て成立する。ここにいふ神の力とは、初めは精神的なる  
 本質(caitanya)であり、その眞實の状態は空であり、一  
 切の屬性をもたないものである。この状態に於ける神の  
 力は示現しない存在である。それは數論瑜伽説でいふ神  
 我(purusa)であつて、何ら能動的な活動性を有しない。  
 しかし神の力には半面に幻想の力(maya)が賦與せられ  
 てゐる。さうしてそれによつて、それ自身は示現しない  
 無屬性のなる精神(purusa)の世界的發展の作用がおこ  
 るのである。このやうな作用をおこす力こそ眞のシャク  
 テイ(神の力、性力)といはれるもので、神に對する配偶  
 神の存在はすべてここに根據を有するものと、性力派で  
 は考へるのである。このシャクテイは活動性を固有する  
 物質で、神我に對して原質(prakriti)と稱せられる。活動

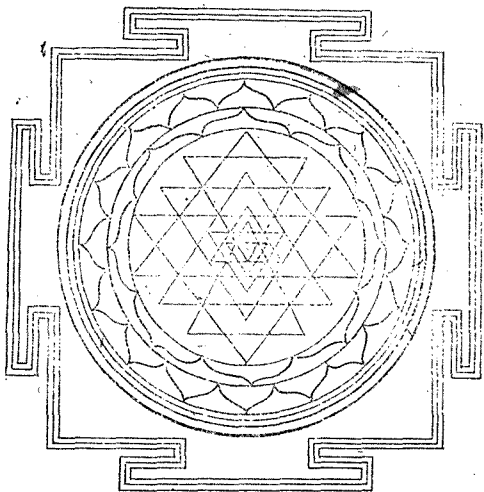
性をもつた神の力は、いまや表象に満ちた神的人格としてあらはれ、一つの精神的なる存在は多數に分裂しつつ、そのおのおのに活動し、おのおのを支配する力としての自己を自覚するのである。「シヤクティは小宇宙の内に於ても、大宇宙の内に於ても存在する」(G. Rao, *Elements of Hindu Iconography*, Vol. 1, Part 11, p. 328.) 精神的なる一者は内観せられたるものであり、それに對して個々の現象は外相と見做されることも、ここに於て許されるであらう。内観に於ける姿は屬性をもたないが故に表象的ではなく、それが外相となつて初めて具體化せられる。兩者は、かくて一にして二であり、二にして不二であるといはねばならない。

内観に於ける姿と外相とは、このやうにして表裏一體のものであるとしても、前者は後者に於てのみ把握せられるのではなからうか。クントリズムの見解によれば、内観の姿は外相として自己を示現するといふ單に一方的なる方向をとるのみではなく、外相によつて内観それ自身もまた明晰なる存在とならねばならないのである。しかし内観せられるものは、あくまで無であり、空である。それは如何なる形相も具備しえない。従つて内観的なるものは外相との關係に於て示される外はない。即ち内観、

外相兩者の關係を明示する圖式が、一方では内観の外相に向ふ自己發展を意味し、他方では外相が内観に於て常に自己を自覚することを意味するものとして成立するのである。このやうに外相は内なる一者の具現として、それ自體固有の表象をもちながら、しかも單獨に存在する立場にはおかれないことによつて、その眞の意味を發揮するのである。

線のヤントラは右のやうな關係、即ち神的なるものが自己の本質を物的なるものに表示する過程を明らかにするところの圖式である。それは線の組合せによつて形作られた圖形であつて(第一圖)、その規則正しい構成は、表象的には裝飾的なる形象と相通する精神を表はしてゐる。しかし理念的には裝飾的形象とは全く異つて、あくまで觀念的なる事物關係の圖式的表示として規定せられてゐるのである。即ちそれは、線による單なる表面填充ではなく、むしろ嚴格なる秩序がそれに輝きを與へるやうな智慧の寫像に外ならない。そこには裝飾的形象に於てのやうに、線に固定せられた造形意志が認められるのではなく、恰かも天空に畫かれる星座の圖形の網に等しきものが、その線の構成の抽象的なる性格に見られるのである。

シャクテイが宇宙に遍満する至高なる女神であることを示すシユレイ・ヤントラ (Sri-Yantra) (M. R. Amund, The Hindu View of Art. p. 136) は、線〇ヤントラのやう



PL. I

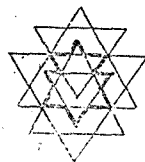
も最も重要なものと見做されてゐる。(第一圖)その中核をなす圖形は、四個の上向き



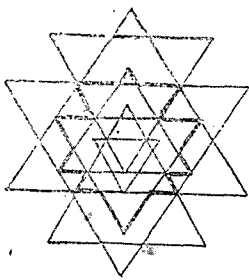
a



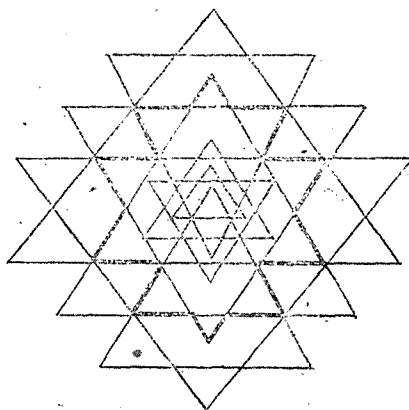
b



c



d



e

PL. II



かしそれらの三角形の組合せに於ける線の構造は、實は一つの中心點が周圍に向つて發展してゆく、その過程を表はしてゐるのである。中心となるものは一點 (*bindu*) であつて、これは空であり、形をもたない。それを圍んで一つの三角形が畫かれる。(第二圖 a) それは三つの頂點をもつた形である。( *trikona* ) ヤントラ圖式の根本圖形は、このやうな三角形、三頂點をもつ圖形である。三角形はシャクテイの象徴と考へられてゐる。三角形の多様な組合せによつて展開するシャクテイの相が示されるのである。かくして第一の三角形に二つの三角形が組合はされて八つの頂點が形作られる。( *vasukona* ) (第二圖 b) それは更に發展して、十個の頂點を有する圖形(第二圖 c) と、同じく十個の頂點を有する一段と大きい圖形(第二圖 d) として形作られる。( *dasāra-pañcā* ) さうして最後には、十四の頂點を有する圖形(第二圖 e) ( *muhyasina* ) にまで展開するのである。この三角形の展開によつて形作られた圖形は、更に八葉 (*aṣṭa-pāta*)、十六葉 (*śoḍaśāna*)、三重の輪 (*trivāharyā*)、三重の正方形の土壇 (*dharaṇi-śoḍaśāna-traya*) によつて圍まれてゐる。シュライ・ヤントラは以上のやうに九つの要素から成つてゐるのである。( *Nityaśoḍaśākhāra* I, Zimmer,

op. cit. p. 132)

これらの九部分は純粹存在の發展的活動の様相を示すものに外ならない。純粹存在は中心にあつて形式をもたず、分化しないものである。それが神我と世界、心と物との二元に分化しながら、シャクテイとしての本性を個個の形式に於て示すのである。さうしてそこに表はされた圖形が、内なる三角形から外縁の四角形に至る外的なる描寫に外ならない。従つて、その各部分を形作る形式相互の間には、動かすことのできない確乎たる關聯があり、部分の絶えざる交流が認められる。このやうにシュライ・ヤントラに於ては、ヤントラを構成する個々の部分が、それぞれ單獨に個々の象徴的意味をもつて見られるのではなくして、むしろ中心の一點から最も外なる四角形にまで發展する集中的なる連續の片が、その整然たる秩序をもつて意味付けられるのである。

線が秩序をもつことによつて、宗教的なる理念を表はしうるやうに、それ自體無意味なる文字も秩序をもつことによつて最高の精神力 (シャクテイ) を分有し、宗教的世界の中に明確に位置付けられる。さうしてそれが眞言 (*mantra*) となるのである。さまざまの形象について同様であり、神々の像もヤントラの立場からいへば、

それ自體では十分なる意味を有することはできず、實はそれらも全體を綜合する或る秩序の中に於て見られねばならない。このやうにして眞言と尊像と線のヤントラとは理念に於て一致する。それはいづれも、神的なるもの異なる手段による表示に外ならない。神的なる本質の言語的表象たる眞言は、一語一語、線のヤントラに於ける線の組織の中に織り込まれて、規則正しく配分せられた文字記號で飾られた線のヤントラが形作られる。それと同時に、尊像と線のヤントラが結びつけられて、形像曼荼羅が成立するのである。尊像を線のヤントラに附托するといふ要請のうちには、兩者の理念的同一性が前提とせられてゐることは當然である。

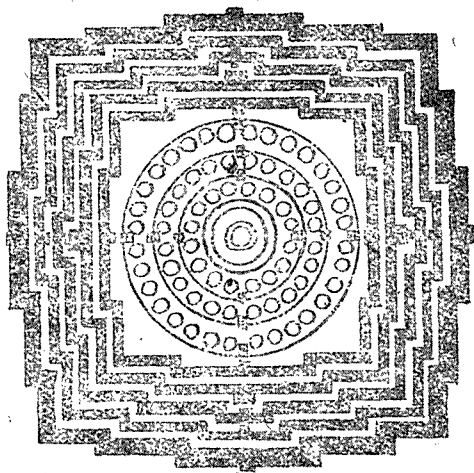
尊像を幾何學的なる整然たる配列に於て意味あらしめる曼荼羅の表現は、我が國に多く作られた種々の曼荼羅に明らかに示されてゐる。印度にも繪畫の曼荼羅が、金剛智や善無畏三藏の時代に存在したといふが、(梅尾祥雲氏、曼荼羅の研究、一〇六頁)多くは土壇に畫かれた曼荼羅で、(陀羅尼集經、大正藏經、第十八卷、八一三—八一六頁)それは修法の度毎に製作せられ、その儀式が終れば破壊せられたのである。曼荼羅の遺品は、印度よりもむしろ西藏にこれを求めることができる。西藏はヤントラ的な

思想の正系であつて、經典についても、印度に於て失はれたヤントラ經典の多くが殆んど西藏藏經の中に見出されるのである。

西藏曼荼羅の構造は、シュリイ・ヤントラの構造に最も近い姿を表はしてゐる。それには多くの尊像や自然景さへも加へられてゐるが、すべてが左右均勢、上下均衡の整然とした圖形をとる上に、その細部は秩序正しい圖式に統一せられてゐる。圖の中央には多くマハアスクハ (Mahasukhas. 最高の吉祥) が畫かれた。それはシヴァの忿怒相 (Bhairava) の一つで、本質を象徴する最勝者の現はれである。形象的なヤントラの構成は繪畫に於て見られるのみでなく、また建築と結合して立體的な姿に形成せられる。ネパアルや西藏に存在する本初佛の制底 (caitya) はヤントラ的な理想に基いて構築せられたものである。(梅尾祥雲氏、理趣經の研究、四六五—四六七頁、及び圖版第七五圖—七七圖)しかしその最も精密なる細部を有する壯麗なる構成を、我々はジャヴアのボロブドゥル (Borobudur) に於て見ることができるのである。

ボロブドゥルは五層の、各邊に突き出た部分を有する方形の露台(それは全體として方形であるが、各邊が更に二重に突出してゐるので、正しくいへば三十六面體と

なる」と、その上に作られた三層の圓壇と、中心即ち構  
築物の頂きにおかれた大塔とから成つてゐる。(第三圖)  
従つて、その各層及び塔を合すれば、ポロブドゥルを構  
成する部分の数は九つとなり、その點に於ても既に述べ



PL. III

たシュライ・ヤントラの構造と一致してゐる。下部の方  
形の露台は廻廊となつてゐる。それはネパールや西藏の  
本初佛塔に於けると同様に繞道である。その繞道を右繞  
することによつて、次第に塔の頂きに至るのである。廻

印度美術を貫く二つの精神

廊にはやや高い壁が巡らされて、その壁面には佛傳、本  
生譚、比喩説話、華嚴經入法界品の普賢童子五十五所繪  
や普賢の行願を表はす光景が畫かれてゐる。それは佛、  
菩薩の現象の世界である。シュライ・ヤントラの最外縁  
の方形が、シャクテイの現はれとしての現象界に向ふ力  
の、さまざまの形相を暗示したのと同じ意味が、こここ  
は具體的な形像を伴つて表はされたのである。

シュライ・ヤントラの構造は、また、外より内に向ふ  
に従つて、多様に展開せる神の力(シャクテイ)がその純  
粹形式に還元せられることを示してゐた。ポロブドゥル  
に於て、それと同じより純粹なる段階を示すものは、三  
層の圓壇と中心の大塔とである。圓壇には總計して七十  
二體の釋迦像が、同心圓をえがいて安置せられ、中心の  
大塔にも一體の釋迦像がおかれてゐる。シュライ・ヤン  
トラの中心をなせる一點が、覺者(sadhaka)成就せる瑜  
伽行者(yogi)、現象界の循環からそれを離脱せしめる  
完全性、成滿(siddhi、悉地)を意味するやうに、ポロブ  
ドゥルの大塔におかれた佛(未完成であるといはれる)  
は、全存在の未だ展開せざる根源としての本初佛(Adi-  
buddha)を意味するのである。本初佛は印度教の大神  
在天(シヴァ)に對應する。この本初佛たる普賢金剛薩

埵の性海より五佛 (Dhyani-Buddhas) が世界に示現する。その五佛とは大日 (Vairocana) 阿闍 (Akshobhya) 寶生 (Ratna-Sambhava) 阿彌陀 (Amitayus) 不空成就 (Amogha-Siddha) の諸如來也。その五佛の各々から更に五菩薩 (Dhyani-Bodhisattvas) が示現する。それは普賢 (Samantabhadra) 金剛手 (Vajrapani) 寶手 (Ratna-pani) 蓮華手 (Padma-pani) 一切手 (Vishva-pani) の諸菩薩である。本初佛から五佛、五菩薩その他さまざまの色身が展開するといふ思想は、佛教に初めてシャクテイの信仰をもたらした。さうして多數の神々を見出ししめたのである。(Græckwand's Oriental Stories, Sâkhamanâ, Vol. II, XXXVI) ボロブドゥルの廻廊に設けられた多數の佛龕に安置せられた佛像も、本初佛の展開としてのこれら諸如來の姿と見られてゐる。廻廊の浮彫の說話の光景や龕の佛像に於て、形像に満された感性的なる世界を體驗せる巡禮者にとつて、上層の圓境から大塔に至る領域は正に我と他者 (世界) との對立を純粹存在の中に融合せる至福 (ânanda) の境地であつたにちがひなく。

ボロブドゥルのヤントラの、或ひは曼荼羅的構造は右の考察によつて明らかとなつたが、他面その構築物が佛

塔 (stûpa) としての性格を有することも看過せられてはならない。ボロブドゥル廻廊に浮彫せられた佛傳その他の物語は、いふまでもなく中心の大塔に對應して表はされたものである。古くは、パールハットやサンティ、或ひはガンダアラやアマラアヴァテイの佛塔が、佛傳、本生譚等を施した欄楯によつてかこまれてゐたことを想ひ起すならば、ボロブドゥルの佛傳その他の描寫が同様に佛塔との關聯に於てなされたことも容易に理解せられるであらう。

印度の初期の佛塔は、ボロブドゥルにくらべると極めて簡素なものであつた。半球形の、下方にわづかに張出した基壇のつけられた本體と、四方に塔門を設けた欄楯とから成つてゐて、塔門や欄楯に施された浮彫の精密な描寫を除いてその他の部分は込み入つた形をもたない單純な姿である。その浮彫も、近く寄つて見ることによつて、複雑な構成が明らかになせられるやうな細密さで、従つてその表現が複雑なために佛塔全體の構造を複雑化せしめるやうなことはないのである。ボロブドゥルに於ても、佛傳などの物語を畫く浮彫は、建築の外觀に對して何ら關與するところをもたない。それらの浮彫はいづれも廻廊の内側に彫られて、外部から觀照することはでき

ない。假にそれがなされるやうな位置にあつたとしても、建築に對する浮彫の細密さの關係は、印度古來の佛塔に於ける場合と異ならないのである。しからば、ポロブドゥル建築の外觀を複雑ならしめてゐる契機となるものは何であらうか。それは建築そのものの基礎的な形とそれに配せられた佛塔、佛龕である。

ピラミッド型に幾重にも重ねられた建築物の層の各邊が、鋸齒狀の凹凸を作つて、それが立面に複雑な形をもたらしめてゐる。廻廊をかこむ壁の上に設けられた多數の佛龕（四三二個）と、上方四境に並立した鐘型の佛塔とが建築物全體に對して整然と配置せられて、恰かも林立したやうに群る塔の有様が、その複雑な立面に更に一層の複雑さを加へてゐるのである。ポロブドゥルは佛塔と曼荼羅との結合せられたものに相違ないが、建築物の全體の輪郭がほぼ半球形を形作つてゐるといふ他は、外觀的には全く曼荼羅的なる、複雑なる構造に表はされてゐる。

曼荼羅的構成の原理は圖式であり、その表現は抽象的である。形像がそれに附加せられた場合に於ても、それらは常に或る一定の秩序を基礎として把握せられねばな

らない。形像は個々の尊像としてではなく、秩序のうちにあるものとして見られねばならないのである。即ちその秩序を成り立たせるやうな、尊像の聚積として綜合的に見られなければならぬのである。即ち諸尊は一つの全體としての、或る一定の區劃を成立せしめ、その一定の區劃に於て諸尊の關係が見られるのである。即ち諸尊の曼荼羅的聚合は、それぞれの尊像がただ漠然たる關係を保つて寄せ集められたのではない。しかしまた、個々の尊像相互の間に空間に於ける有機的な關係を示すものでもない。例へば二つの尊像の間に或る特殊な力の緊張を呼び起すやうな空間的關係は見出されないのである。そのかはりに、尊像の聚合によつて形作られる全體を整然たる秩序の網によつて支へる、いはば組織の力が見られるのである。このやうな組織の力がその本來の意味を十分に發揮しうるためには、全體における部分の凝結力が緊密でなければならぬ。個々の部分がそこで、それぞれ單獨に力をあらはし、或ひは相互の間にさまざまの特殊なる緊張をもつてはならない。いはばそれらの部分は個性をもたないことを一つの特色とするのである。非個性的なる部分が全體として一つの巨大なる塊りに凝結す

る、その状態は印度古代の塔が半球形の塊りから成り立つてゐることと一つの共通する精神である。しかし古代の窣塔婆が全く部分の區別を豫想せしめない單一なる存在であるのに反して、ポロブドゥルの全體は極めて複雑なる細部の聚積である。ここでは窣塔婆が複雑なる部分に分化することによつて、印度教的性格の一つの著しい展開を見出してゐるのである。

南傳上座佛教の流布せるビルマやシヤムの佛塔のうち、Kalagyang-Kan-Paya (カント) Phra-Puang (シヤム) といはれるものは、いづれも遞減する數層の方形の基壇の上に、印度式のシカアラ (Sikhara) を載せた形式に作られ、佛塔の素朴な形態から手の込んだ複雑なる形態へと變化した跡を、ポロブドゥルと同様な状態に於て示してゐる。しかしポロブドゥルとの明らかな相異は、それが覆鉢式の佛塔本來の形を失つてゐるのに對して、ポロブドゥルが全體の形に於てそれを保つてゐることである。(ビルマ、シヤムに於て覆鉢式佛塔の方式を殆んどそのまま傳へてゐるのは、Ceti, Phraetadi である。それらは古代印度の覆鉢式佛塔と同様に簡素に作られてゐる) しかもポロブドゥルの構築はその細部に於て、印度教美術

の特質たる複雑性を示してゐるのである。即ちポロブドゥルには、印度の新しい(即ち印度教的)藝術精神が傳へられてゐる半面に、古代の(即ち佛教的)藝術精神が尙ほ明らかに認められるのである。印度藝術精神に於ける古きものと新しものの調和がここに見出される。それこそジャヴァに於ける印度・ジャヴァ的美術の著しい特質でなければならぬ。

ポロブドゥルの構造は、右に述べたやうに、曼荼羅としての複雑な細部を有してゐる。東印度や南印度の印度教建築も、外部の壁面に複雑な凹凸を有し、上方に林立する尖塔の群を表はしてゐる。その複雑な構成は、しかも、ポロブドゥルにおいてのやうな曼荼羅的意義をもつものではない。しかしここにも、それと同様な精神が明らかに認められるのである。壁面を無數の神像、その他の形像の聚合體によつて構成する方式も、それと同じ精神のあらはれである。しかし曼荼羅的構成の根柢をなすものが、幾何學的なる線的なる抽象的形式であり、尊像はそれに配せられたものに過ぎないのに對して、印度教建築の外を構成する種々の形象は、それらの形象それ自體の力によつて建築といふ一つの空間的存在を形作つ

てゐる。曼荼羅が抽象的なる形式を表面にあらはしてゐるのに對して、これはそのやうな形式と共通のものをもちながら、それ自體は形象の充實せる實體である。それは單なる形式から内容の充實せる形式への發展である。曼荼羅が抽象的なる圖式から、現實的なる建築の構成へと轉化せしめられるとき、單なる秩序に聚合的なる力を帯びてくるのである。それはもはや本來の意味における曼荼羅ではなくて、曼荼羅的なる表現を契機として成立した新しき産出物なのである。

秩序を有する聚合は連続的である。それにはたとへ構築的なる要素の存在に對する必然性は認められないとしても、連続に於けるリズムカルな動きは、構成の欠くべからざる要素とならねばならない。印度教建築を形作る込み入つたブロックの聚積、壁面を埋めた神像その他の形象の并列せる群團、尖塔の集塊、それらを貫くものは全く同形のもの繰返しによつて生じるリズムカルな流動性に外ならない。ポロブドゥルが印度的なるものの現れであると考へられるのは、それが曼荼羅を表はしてゐるといふことと共に、更に著しくこのやうな印度教的なる藝術性を示してゐるからである。

印度教建築に見られるこのやうなリズムカルな構成は、印度教神像の表現における特質でもあつた。多面や多臂、殊に多臂像における多數の腕のさまざまの姿勢は、それが超現實的なるものの具體化であることによつてもたらされる怪奇性の一面は避けえないとしても、その半面に認められる多臂像特有のリズムカルな美しさをもつ。そのリズムがより明晰に像の表現を支配するときに、怪奇性はその背後に蔽はれて、像は一段と輝きを増すのである。南印度に多く作り出されたシヴァの舞踊像 (*Nataraj*) は、宇宙の破壊と創造とを意味する震動を象徴するために、かの四臂を最も調和に富める美しきリズムに於てあらはした。神像の體軀の表現も、腕の動きと密接なる關聯を保ち、體軀の動きはおのづから腕の動きに對應せしめられるのである。體軀の印度的なる表現の特質と見られる著しい屈曲は、印度教神像に於て最もしばしば用ひられたが、それは直立せる像に比べてはるかにリズムカルな美しさにみちてゐる。その方式も、體を軽く折り曲げる溫和なる屈曲から、脚をさまざまの方向に向けて淺く或ひは深く折り曲げるものに至るまで、極めて變化の多い姿を表はしてゐる。強く折り曲げる像に於ては、

リズムが激情的なる性格をも帯びるやうになるのである。激情的なる性格は殊に印度教美術の特質である。それは外面的なる力の發現として見られる。佛教的尊像と印度教的尊像との表象における一つの大きな差異は、前者が殊に超感性的なるものの表出であるのに對し、後者が感性的なる力の描寫をなす點である。即ち前者が純粹に精神的なる機能、一つの精神的なる状態の描寫であり、それを表象する肉體はその限りに於て精神化せられ、靜かに内觀する落付きを示すのに對して、後者の體軀は肉體的表象として自然的に表はされるか、(肉體そのものに神を見る)或ひはさまざまの屬性の聚合によつて、かへつて幻想的なるものにも高められるかのいづれかである。かくて印度教神像には、廣く佛教的尊像に見出されるやうな安謐なる性格、表現の純粹性、素材の單一性などが認められないのである。そこには佛教的尊像に見られるやうな著しい精神的表現や、引き入れられるやうな冥想の深さが見出されない。しかしまた佛教的尊像には、シヴァ神像におけるやうな血のたぎりたつ力や肉體の自在に表はされた官能的形態や豊かな幻想、激情などは見出されないのである。

このやうに、佛教と印度教との異つた精神は、美術的

にも、溫和にして靜寂なる性格と激しく力強く活動的なる性格とを對立せしめる。それは尊像の形態の上に於ても、佛陀の穩やかなる相好や菩薩の持物としての蓮華の華奢な形態に對する忿怒の相や、鬘體、蛇、棍棒、刀劍などの形態の對立として表はされる。前者が人間の姿の中に、それを超えた深き精神を求めるのに對して、後者は身體的なモチーフをさまざまの附加物によつて全く幻想的に變容し、身體そのもののもつ根本的なる力の表出としての有機的な形成の限界を超越する。ここでは人體はもはや人體的意義を失つて、部分の聚合による量的なる力の表出となり、重々しく繰返されるリズムとなり、或ひはまた激しい感情の現はれとなる。佛教と印度教とが美術の領域においてこのやうな明確なる區別を示してゐることは、それぞれの宗教觀の必然的な歸結である。

しかし我々は印度における、佛教及び印度教のすべての美術が、右に述べたやうな特質を個別的に表はしてゐるとは思はない。體軀を屈曲せしめる方式は佛教の尊像に於てもしばしば見出され、佛像の聚合的なる表現も、例へばアジャンタ窟院の内外壁面にその著しい例を見るやうに、全く裝飾的にはあるが、盛んにおこなはれ



た。サアンテイイ塔門やアマラヴァアテイイの欄楯の佛傳圖を表はす浮彫は、このやうな聚合的表現が古くから印度一般におこなはれてゐたことを示してゐる。殊にアマラヴァアテイイの浮彫における人體の特異なる表現は、密集した人物の四肢の、動きに富んだリズムカルな構成に於て、印度教美術の特質として既に述べたやうな性格と極めて相近きものである。このやうな事實も、人體の變化に富む構成や、同様な形象の連続による聚合的「形成」が、すでに早くから印度美術の基本的なる形式として存在したことを證據立てる。しかしそれが佛教的なる世界にあつては消極的に展開し、印度教的なる精神によつては逆に助長せられて、かの込み入つた形態にまで發展したものと云へるのである。

右に述べたことによつて明らかになやうに、一者と多者との分化・綜合の關係、現實的なるものと超現實的なるものとの相克・融合の關係を明らかにすることは、印度美術の特質を理解するために必要な課題である。それは佛教と印度教との教義的なる關聯について見出される問題でもあつた。佛教美術ではそれらの關聯が、より單純な様相に於て見られたが、印度教美術では極めて複雑であり、それを除いては理解し難く深い原理が含ま

印度美術を貫く二つの精神

れてゐた。この二つの立場は印度美術の歴史を貫いて存在する二つの流れを形成する。印度美術はこの二つの流れが交流するところに最も強く印度的なる美しさを發揮するのである。

印度宗教美術は佛教が第七世紀頃を境としてその力を失ふに至つた時を轉機として、純然たる印度教的性格を帯びるやうになつた。それによつて、一面に於ては印度的特質が益々強められたのであつたが、半面に於てはそこから美的なる要素が次第に力を弱めていつたのである。さまざまの形象は硬く形式的となり、力の理念は四肢の増加によつて不手際に表現せられ、ただ恐ろしく怪奇的な姿以外の何ものでもないやうな像が、極めてしばしば見出されるやうになつてくる。像が美的なるものとして見られないといふのは、それが多面多臂のやうな超現實的な姿をもつ故にはなく、美術家がそのやうな特殊な形態を美的なるものにまで高める才能をもたないからであるといつてクントラ時代の印度教美術を擁護するクマラスワミの意見はもつと正しき。(Coomaraswamy, Indian Images with Many Arms. Burlington Magazine XXII) 事實その時代にもしばしば優れた印度教神像を見出すことはできるのである。しかしたとへそ

の時代の神像が如何に優れたものとして見られるとしても、それを優れたものと見る目は明らかに片寄つた目である。私は言はざるを得ない。今もしその時代の神像の優れたものを、佛教美術の隆盛であつたグプタ時代或ひはそれを遠く隔らない時期の印度教神像に比べるならば、如何にそれが美的なる豊かさを缺いてゐるかが諒解せられるのである。多面多臂を視覺的表象としてたゞ調和せしめるといふことのみでは、眞に優れた印度教神像は成立しないのである。印度教神像の優れた製作者は、その意味に於てまた佛教美術的精神のよき理解者でもなければならなかつた。我々はそれをグプタ時代の美術家に見る。更にまたその優れた繼承者を東南アジアの多くの彫刻家に見ることができるのである。同様に佛教、印度教、二つの美術精神を綜合せる眞に印度的なる美術の展開を、我々はシャムやカムボジア、殊にもその華々しき姿をジャヴァの美術に見出すことができるのである。

ジャヴァには初め東部印度を中心とするグプタ時代の美術が傳へられた。それはジャヴァの中部地方に傳へられたのであつた。地域的にはスラカルタ (Surakarta)、ジョクジャカルタ (Jogjakarta)、ツドウ (Kedoe) の諸地方、更にバゲレン (Bagelen)、マイエン (Dieng)、スマ

ラン (Semarang) 等を含むが、美術的見地からはそれが三つに分けられて、ボロブドゥルを含む中央地方とプランバン (Prambanan) を含む南部平原とマイエン高原の北部地方となつてゐる。ボロブドゥルは初期の遺蹟であり、それに近き時代に南部のパウオン (Pawon) ムンドウ (Mendut) カラサン (Kalasan) サリ (Sari) セウ (Sewu) 等の寺院 (Temples) が建てられた。すべても佛教建築である。後にその壁面浮彫について考察する筈のプランバン寺院はその後凡そ百年を経て第九世紀頃に建立せられた。ここでは印度教のシヴァ派と佛教とが結び付けられた。印度教は早くからジャヴァに傳へられ、マイエン高原にはボロブドゥルよりも早くシブ派の寺院が存在したと思はれる。紀元四一四年支那の巡禮僧法顯が室利佛逝 (Srivijaya) を訪れた時、彼の目に映つたのは婆羅門隆盛の姿に外ならなかつた。この一事をもつてしてもスマトラ、ジャヴァの地方に如何に早くから婆羅門の教へが盛んであつたかが窺はれるのである。従つて婆羅門教及び印度教は最初からジャヴァの美術を規定する重要な要素となつた。しかしボロブドゥルを中心とする時代は佛教の最も盛んな時代であつた。それは印度に於て最も圓熟せるグプタ時代の佛教の延長であつたの

である。

グプタ時代の佛像は豊満な、しかし適度に整へられた肉附けと、美しく均勢のとれた身體の比例、穩やかな相好と靜かな姿勢、深い冥想の精神によつて特質付けられる。(サアルナートの佛說法像はその最も優れた作品の一つである)この時代には印度教神像も多數製作せられたが、アイホオレ(Aihole)の古堂の天井石面に彫られたヴィシュヌの像に見るやうな、流れるやうな姿態の美しさは、殊に特色ある表現として注目せられるのである。その石面の中央にアナンタ龍の上に坐せるヴィシュヌは片膝を正しく折り、他の片膝を立て、兩脚の足裏が向ひ合ふやうな自由な姿勢を表はしてゐる。(Fig. 116の姿勢)さうして片腕は折り曲げた膝の上に支へ、他の片腕は立てた膝の上において、肘から先は全く力を抜いて柔かく垂れてゐるのである。四臂の他の二臂は圓盤と法螺貝とをもつて後方に差し上げ全體の調子をとつてゐる。胴や四肢は一般の尊像と同様に概して細く、胸や腿の部分が豊かに作られて美しい抑揚を見せてゐるのは印度の彫像特有の方式である。それは殊にグプタ時代から中世、近世に到るまで、また特に印度教の神像、人物像に多く見出されるのである。ヴィシュヌの左右には二體づつ天女

印度美術を貫く二つの精神

(Fig. 117)が彫られてゐて、その姿勢は、疾走する人物が一瞬兩脚を空中に擧げて、その瞬間特に膝を強く折り曲げたやうな特色ある姿勢である。しかもその場合に豫想せられるやうな緊張した力は全く見出されないで、恰かも水中に浮游して、脚が水の動きに委されてゐるやうな柔らかさが溢れてゐるのである。腕もそれにふさはしく自由な柔かさを示してゐる。四肢の動きは極めて藝術的に、しかも人體の機能の徹底的なる把握を示してゐる。このやうな四肢をもつ人體は相互の間に殆んど力の緊張を構成してはをらない。ただそれらの四肢の連続が作り出す美しいリズムが見られるのみである。それは動きの秩序ある集合でこのやうな四肢の柔かい表現はサアンテイ塔門の彫刻に既に早い先例を見、マツラアにも幾多の先例を見出すことができた。殊にアマラアヴァテイイ大塔の浮彫に於ては最も著しい先例を見ることができ(二世紀末、しかもそれは右に述べたアイホオレの彫像に極めて接近せる作風を示してゐる。中世に於てはアマラブラム(Mamallapuram)その他の南印度における祠堂の彫刻に盛んに作られた。南印度に多いシヴァのナタラアジャ像の姿勢もそれと著しく共通する精神をもつてゐる。かくしてこの様式による人體の柔かい動的な表現が、印

度全體を通じての特色であることを知ると共に、特に東南印度に於てその特質を明瞭にしたことが認められるのである。シヤムやカムボヂヤにもこの方式は傳へられた。

さうしてカムボヂヤでは、印度におけるまりはるかに目醒しくその方式が展開した。中でもアンコオル・ワツトの廻廊の浮彫はその最も著しい一例である。乳海攪拌の物語や神と阿修羅との鬪争の物語、ハヌマンの功名などの場面では、飛翔する天女の群の輕快な姿態、壁面を埋めつくす戰士の目醒しい動きをもつ四肢が連なり合つて、恰かも唐草文様の如き流麗な曲線のリズムを見せてゐるのである。このやうに集團的に表はされた夥しい人物が作りだす綾文様のやうな美しい四肢の連続を見て、直ちに南印度アマラヴァティの浮彫を想ひ起さない者はないであらう。ポロブドウルPorobudurの浮彫にはそれほど目醒しい光景は展開せられなかつた。クメル(Kumher)の浮彫に見られる渦巻くやうな目まぐるしい人體の組合せはここではなされなかつた。浮游するかのやうな輕快な天人の姿が三々五々、多くはつつましく表はされた雲の上に乘つて飛翔する。それはまことになごやかな光景である。アンコオル・ワツトの彫刻家は印度特有のリズミカルな人體の動きを中世印度の印度教美術の傳統に従つ

て表はしたのに對して、ポロブドウルPorobudurの彫刻家はグプタ時代の美術精神を明瞭に受ついたのである。それがそのやうな激しさと靜かさとの相異をもたらししたのである。

右の事實はポロブドウルPorobudurの彫刻が印度グプタの美術精神を受つた事の極めて些細な一例にしか過ぎない。我々はそのことを明らかにする更に適切なる事實を見出すために何らの努力をも要しないのである。それは先づ廻廊の上や廻廊の佛龕に安置せられた佛陀の像であつて、それらの像がグプタ時代の像との間にもつ餘りにも著しい一致に驚かない者はないであらう。サアルナート博物館に藏せられる佛陀の說法像の極めて整然と整へられた姿勢がここにも表はされてゐるのである。身體各部分の美しい調和、頭部、胴、手足が最も自然な比例を保つて、明晰に構成せられてゐる。相好についても同じ事實が見られ、流麗な佩を畫いて細く引かれた眉の下に、半眼に開いて細く切り込まれた眼差、鼻も口も端正に形作られてゐるのである。これこそ深き冥想と悟り、安らかさと清らかさそのものの姿に外ならない。しかしまた半面には厚い下唇は豊かな頬と結び付いて、感情的な愉快と明瞭さを示してゐる。それは殆んど見分け難いほどに薄く彫られた衣を透した身體の豐滿な肉附けからも感じ

られるのである。胸は廣く豊かで胴は華奢に作られ、四肢は力強くしかも關節は極めて柔らかである。部分から部分への移りゆきは隠やかに滑らかで、丸味が表面の全體を支配してゐる。そこにはただ肉體的統一が精神的緊張と深く結びついてゐるのを見るのみである。ポロブドゥルの佛陀像もまたこのやうに多くの點でサブナアトの佛陀像に一致してゐるのである。それ故、人々はこの時代を印度、爪哇美術の古典期と稱してゐる。(T. With. Java S. 33) 印度のいはゆる古典期の作品はしばしば述べたやうに、冥想による深き靜寂と形態の優美なる調和によつて特質付けられた。ジャヴァの美術についてもその點は同様である。それと關聯してこれらの美術がガンダアラ美術の、更に遡つてはギリシヤ美術の發展であると考へる學者は少くない。例へばヴォリンガアは「ガンダアラ時代の美術は、後世のすべての佛教及び印度教に於ける藝術的表現の母體である」といつたグリーンヴェエデルの言葉を引いて、「自分はこの母體といふ言葉の代りに、必要缺くべからざる條件: *conditio sine qua non* といふ言葉を用ひたい」と述べてゐる。さうして更に言葉をつづけて、「ガンダアラ美術の價值に關しては我々はさまざまの意見をもつてゐる。しかしガンダアラ美術

によつて、久しく潜んでゐたギリシヤの形式的影響が明確な現象となつて現はれたといふことは、たとへ印度の形式感情の自主性を強調する場合と雖も否定することはできない。しかもそれは表面的類似ではなくして、内面的結合として現はれたのである。佛陀の形像がヘレニズム的形響のもとで最も明確に成立したと、それが初期の若々しいキリストと同様にアポロ的な影響の中にあること、かかる佛陀の類型化が、ガンダアラ地方から佛教的世界の全體を蔽うたこと、即ちそれが印度、シヤム、ビルマ、中央亞細亞、南方亞細亞、東方亞細亞を二千年以來支配したこと等を思ふとき、ガンダアラのヘレニズムは豊かな實を結ぶべき種子を蒔いたものであるといふことを認めなければならぬ。ガンダアラに於て古い〔印度在來の〕文化が若々しい清新な(ヘレニズム的)文化と結合し、その豊かな形成を結實せしめた。しかもそれ以上の形成を古い文化は新しい文化に委ねたのである。後世の印度的形式の圓熟せる姿をもつて、ガンダアラ美術の結實に對抗する證據となさうとするのは、ガンダアラ美術が後世の印度美術の前提であるといふ意味からも非歴史的な考へであるといはねばならない。グプタ時代美術もガンダアラに絶對的に對立するものではなく、

そこにもヘレニズムの生命は流れ込んでゐる。印度美術はそれが佛教的となつた時にはギリシヤ的スタイルヲを通じて表はされたのである。さうしてこのスタイルの作用は佛教美術が印度から支那、日本へ擴められた場合にも残存してゐるのである。Wortwiner, Griechethum und Gotik, S. 34) この彼の考へは一面の眞理を含んでゐる。しかしグプタ時代の佛教はガンダアラ佛から發展して(さう假定して)しかもガンダアラ佛の全く有しない性格を基礎として成立してゐるのである。それは無我を示す靜寂なる深さの他に、形に即し形を超えた象徴的なる神祕性である。ガンダアラの佛陀像はそれを缺く點に於て、眞の意味の佛陀像ではない。佛陀像は印度的となつて初めて眞の佛陀像となつたのである。それと同時にまた印度教美術にも相通する印度的なる精神を表はしたポロブドウルPorobudhuraの佛陀はこのやうな佛陀像の傳統をうけついたのである。

この佛陀像と一致する精神をジャヴァ古典期の印度教神像は表はしてゐる。佛教と印度教とはインド・ジャヴァ美術の基礎となつてゐる二つの宗教組織であつたことは改めていふまでもない。兩宗教の原理的表示は根本的に異つた面をもつてゐることも既に述べた如くである。

しかしその兩宗教が歴史的發展を辿つてきたその過程に於て見るときには、その相異は或る時には強められ、また或時には著しく弱められてゐる。兩宗教に屬する美術もその發展の過程に於て、さまざまに分岐し、相互に入りまじり、或程度まで一つの頂點に結ばれてゐる。インド・ジャヴァの美術に於ても佛教と印度教との固有の理念的相異が、それと同じ程度には形象的表現の上に於ては表はされてゐない場合も多いのである。ポロブドウルPorobudhuraの佛陀像とプラムバナンのシヴァ寺院の本尊シヴァ大神像(Siva Mahadeva)との關係がそれである。このシヴァ神は高い臺座の上に(我が藥師寺東院堂の聖觀音像を彷彿せしめる端正なる姿をもつて)毅然と直立してゐる。相好はしかし隠やかで、身觀の肉附けは適度の豊かさを示し、まことに溫雅なる姿に表はされてゐる。四臂の右二臂は缺けてゐるが、全體は嚴密な左右均勢の形をとり、嚴肅ではあるが硬直せず、却つて靜かさと明晰性を十分に表はしてゐる。衣文は全く肉身をそのまゝに見せるほど薄く柔らかであるが、裾に細かい裝を作つて鋭く垂れ下る有様は、寶冠や環珞や持物、腰衣の華麗さに對應して壯麗である。この像に於ては、彫刻的表現が稀に見るほどの緊張に達し、彫刻的表象と内面的精神性との完

奈なる統一が見出される。印度教神像にしばしば見られるやうな精神に對する形相の優越性はここには存在しないのである。

プラムバナンのシヴァ神像も、ボロブドゥルの佛陀像も、極めて生氣に満ちた自然さを見せてゐる。ジャヴァ美術に於ては崇高性や優美性に人間的な豊かさや解放性、親近性が興へられた。シヴァ神像の顔立には明らかな個性が見出されるのである。プラムバナンの浮彫のラアマヤナ (Ramayana) 物語に繰返し現はれるラアマ王子の著しい個性的表現は、半ば神格化せられてゐるとはいへ、それが割的なる物語中の人物として極めて自然であるけれども、このシヴァ神像は神像としての傳統的表現に於ける類型化の傾向を排除して全く自然に個性化せられてゐるのである。同じことがボロブドゥルの多數の佛陀像についてもいはれうと思ふ。即ち、數多くの佛陀がそれぞれ異つた變化ある相好を見せてゐて、逞しく決意に満ちた氣持、内面的緊張、深い思索、無我の境地などがそれによつて明らかに表はされてゐる。このやうな事實はグプタ時代の印度佛像にはこれほど明瞭に見ることはできなかつた。印度の佛像は、より嚴肅であり、より靜寂であつた。ジャヴァの美術はそれに人間的な豊かさや温

かさやを興へたのである。印度の佛像も人體をもつて表はされてゐるが、その人體は超感性的なるものがそこに結晶せられてゐるところの感性的なる面である。従つてそれは個性化せられず、むしろ單純化せられ、精神化せられてゐる。そしてそこに含められる精神の量が大きければ大きいほどまた身體も完全であるといふ法則に従つてゐる。それに對してジャヴァの佛像の身體はいはば或る精神狀態がそれによつて表はされる器官なのである。

グプタ時代の印度佛像はその様式を受けついだジャヴァの佛像より遙かに理想的な表現によつてゐる。しかし多くの場合、それら佛陀像には、佛陀が單なる假空の存在ではなく釋尊として半ば人間的な生涯を送つたことを明らかにする徴表が附けられてゐる。サアルナートの佛陀像に於ては、台座の前面に法輪を拜する六人の人物が表はされ、光背には左右に淨居天が飛翔する。これは明らかに佛陀がサアルナート（鹿野苑）に於て説法する場面を表はすものであり、佛陀はその生涯における最大事件の一つの光景に際しての佛陀として作られてゐるのである。このやうな事實をもつて我々は、たとへ佛陀がそれ自體個性的に表はされなかつたとしても、なほ半面には現實的な佛陀の意味を明らかにするために、個性化

に代はる方式がとられたものと考へることができるのである。佛陀は最もしばしば現實的なる半面をもつて認められてきたのである。そのためには必然的に佛傳に於ける佛陀が考へられ、佛傳と佛陀とが分離すべからざる關係におかれることとなつた。既に禮拜の對象として獨立せられた佛陀像に尙ほかく佛傳が結びつくことによつても明らかたやうに、佛傳は印度に於ては古くから最も好んで選ばれた主題であつた。

佛傳圖はかくして印度美術の最も重要な構成要素となり、従つて佛敎の傳播と共にジャヴァへも傳へられた。それに伴つて印度美術の精神がジャヴァの美術に及ぼした影響も少くはなく、また半南にそれを基礎としてジャヴァの美術精神が新らしく見出したものも決して少くないことが推察せられるのである。

佛傳は物語であり、そこではさまざまの事件の光景が取り上げられねばならない。事件の光景が表はされるためには、それが行はれる場所が必要である。場所は、しかし單に地盤と何も表はされない背景とをもつて構成せられることもできる。さうして殆んど人物のみで事件が畫かれる場合もある。或ひは極めて象徴的に、僅かな自然の一部分が、例へば樹木や家屋、岩や禽獸等の或るも

のが(多くは形式化せられたる形をもつて)、個々に寄せ集められて事件の行はれる空間が暗示せられることもある。或ひはまた自然の一角が、極めて自然らしく豊かに表はされて、その中で事件が見出されてゐることもある。このやうにさまざまの方式が區別せられるのは、物語の表はされる場所や畫面の形や大きさによることも多いであらう。しかしより根源的には、それらの光景を作り出す藝術的なる意志に、即ち視覺の方式に基くことが注意せられねばならないのである。

印度に於ける佛傳圖は背景との關係に於て二様に區別せられる。その一はバルハット (Barhut)、サアンテイイ (Sanchi)、アジャンタ等の作品を指し、他の一はガンダアラ、アマラアヴァテイイ、マツラア等の作品を含んでゐる。前者は背景の自然をより豊かに表はしてゐるのに對し、後者は殆んどそれを表はさない。バルハットやサアンテイイの浮彫でも狭い石面が多數の人物で埋められてゐるのが普通である。それにも拘らずその背景には、必ず樹木、家屋、禽獸、蓮華などの何物かが表はされてゐる。畫面が殆んど物で滿されてゐるやうな場合でも、人物と人物との間には所々には樹木がおかれ、動物が配置せられたりする。ガンダアラやアマラア



ヴァテイイの佛傳圖では、殆んど人物が主要な對象となつてゐて、その他のものは時折、家屋の一部や馬や、樹木が表はされる程度に過ぎない。その樹木も事件との連がりの上に於て必要なもののみを表はしてゐる。佛傳は降誕、成道、說法、涅槃の最も主要なる各場面に於て、佛陀と菩提樹との必然的な關聯を示してゐる。それは單に熱帯に於ける樹木の恩恵と結び付いてゐるのか、或ひは釋尊が常に樹下にあられたといふ事實に基くのかは私の知らないところである。しかしそのことは佛傳文學に於ても美術に於ても動かすことのできなぬ事實となされてゐる。ガンダアラの彫刻家はただその傳統を守つたのみである。人物の他は物語の意味が必然的に要求するもの以外には殆んど自然の事物を表はさないガンダアラやアマラヴァテイイの浮彫に於ては、畫面を構成するものは人物であり、人體の組合せであり連續である。そのことがこれらの浮彫に於て最も強く我々の目をひくのである。しかしそれにはガンダアラやアマラヴァテイイに於ける特色ではない。パアルハットやサアンテイイの浮彫が既に早くから最も明晰にその方式を示してゐるのである。ただそこでは、自然の背景がより豊かに畫かれてゐたことが異なるのである。釋尊は佛傳にも語られ

てゐるやうに、印度の豊饒な自然に抱かれて、或ひは草木生ひ茂る叢林の中に、或ひは實り豊かな田野の中に、或ひは遙々と廣い大河の畔りに、また初めには宮殿の中に生を送られた。釋尊の生活はすべての場合にさまざまの自然と最も複雑なる連がりをもつてゐるのである。ガンダアラやアマラヴァテイイの彫刻家はその事實を知りながらそれを表はさなかつたのである。それは單に佛傳が、畫かれる畫面によつて規定せられたのではない。何故ならば同様な制約のもとに於ても、パアルハットやサアンテイイの彫刻家は自然を多く取り容れてゐるからである。ポロブドウルPorobudurの浮彫は事件の光景が畫かれる場所として自然を最も豊かに表はしてゐる。その意味に於てそれはパアルハットやサアンテイイ浮彫の流れを汲み、それを極めて高い程度にまで發展せしめたものと見ることができる。

ポロブドウル浮彫に於ける自然の描寫はさまざまである。背景の自然は樹木を主とするもの、建築を主とするもの、より廣く自然の風景が取り容れられたものなど大體數種の類型に分たれる。樹木は最も盛んに表はされ、多くの場面が樹木を背景として統一せられてゐる。岩山もしばしば表はされ、そこに群り遊ぶ禽獸もしばしば畫

かれたのである。岩山、樹木、建築などは、或る時には自然のままに表はされ、また或る時には極めて形式的に形作られる。個々の形象は自然に忠實に畫かれてゐるにも拘らず、それらが狭い區劃のうちに寄せ集められて、形象相互の間に自然には見出されない新しい空間的關係が示された場面も少くない。このやうな點には印度美術の方式が極めて忠實に傳へられてゐるのである。

出家求道の釋尊が六年に亙る苦行ののち、尼連禪河に至り、水に入つて身を清め、一牧牛女の捧げた乳糜を受けて菩提樹下冥想の座に向はれたといふ佛傳中の光景を表はした場面はその一例としてふさはしい。そこに釋尊が尼連禪河の畔にこられたところが表はされ、中央やや右寄りに畫面一杯の大きさに頭光をつけた釋尊が畫かれてゐる。身には輕羅をまとひ、苦行の後に拘らず豊かな顔や身體を見せて靜かに立つてゐるのである。左右には腰の高さほどの極めて小さい岩山が二三の樹木をその頂きに茂らせて立つてゐる。その岩山は大小の方形の面を積み重ねて頂上に笱を立てたやうな全く特殊な形式によつてゐる。この種の岩山はポロブドウル浮彫には至るところに見出されるが、殊に佛傳浮彫のうちで、山林中の諸仙人座訪、苦行林、獻藥、尼連禪河沐浴などのや

うな、山林を舞台とする事件の場合にそれが多いのである。この方式は全く印度的な傳統によつてをり、風景に極めて特色ある性格を興へてゐる。釋尊の右側の岩山から直ちに尼連禪河の流れが現れ、畫面の右端へつづいてゐる。河の兩岸も岩山でその片岸に樹木が生え、鹿と栗鼠とが同じ大きさを表はされてゐる。流れにはその一の波間に魚が姿を見せてゐる。釋尊の左側は林の光景である。私はこのやうな象徴的な自然景の描寫の先例を、アジャンタア第一番洞後壁の蓮華手菩薩の背景に見出すことに躊躇しないのである。(五世紀末—六世紀初)そこでも菩薩に接して便化的な岩山が畫かれ、此のここかしこで禽獸が戯れてゐる。叢林も畫かれてゐる。自然景の構成は極めて奔放自由になされてゐるが、畫家の自然に對する豊かな視力はまことに鮮やかにその眞髓を把へてゐるのである。アジャンタアの畫家は自然景をありのままにはなく、個々の形象をその本質に於て把へてゐる。さうしてそれを自然のままの統一に於てではなく、恰かも一個の塊として構築したのである。そこには自然景としての山や樹木の統一はなく、聚合せられた山や樹木の塊が見られる。しかもそれが全く自然そのままの精神を表はしてゐるのである。(拙稿、アジャンタア第一番

洞窟畫の性格、密教研(一、第八十九號)それはアジャンタア壁畫の畫家に特有の自然を見る方式であつたのである。しかもそれはアジャンタアの畫家のみの特有の方式であつたのではない。その先例は既に西紀以前のペアルハットの浮彫にも見出されるのである。鹿王本生を表はした圓形彫刻は最も簡潔明快に自然景を構成してゐる。右に述べたポロブドウル浮彫の一場面が構圖に於てもそれと全く一致するのは單に偶然とは思へないのである。

樹木は背景として最も多く用ゐられてゐる。それは畫面に情趣と變化を興へるためにも、また空間を統一するためにも著しく効果的に表はされたのである。樹木は一つの畫面に幾木も表はされ、居並ぶ人物の間から太い幹を見せてゐることもしばしばである。樹葉が恰かも天蓋のやうに人物の背後から蔽ひかかるさまを表はす印度的表現方式とちがつて、樹葉は幹に支へられ、人物はそれらの幹に寄りかかり、それをはさんで話しかける。人物の群を區別するために樹木があるといふのみでなく、樹木の間に人物がある。より適切にいへば、樹木と共に人物が生活してゐるのである。樹木の種類もさまざまにちがへて、葉も幹も變化を見せてゐる。しかし古代印度に於てと同じやうに樹葉はそれぞれの大ききをもつほぼ圓

形の擴がりに形作られて、枝と葉がその圓形の擴がりを埋めてゐる。恰かも或る大きさの球體の表面が枝や葉で張りつめられたかのやうに表はされたのである。葉や枝の表現は自然でありながら、全體の構成は極めて裝飾的である。かかる傾向は最も強められて裝飾的な、願の木一(krupavaka)や菩提樹として表はされる。樹葉の塊りは正しい圓形をなし、枝や葉は全く裝飾化せられ、幹もさまざまに飾られるのである。植物的裝飾は印度建築を如何に美しく飾つてきたであらうか。ポロブドウルに於ても建築の表面の到る處にそれが流麗に用ゐられ、形象の彫られない石の壁面を少くした。ムンドウ祠堂の基壇などでは、一々の畫面の中央にただ一人の人物が表はされるのみであとは唐草文様で蔽はれてゐるのが見られるのである。

建築の込み入つた外觀と華麗な裝飾性とは、建築自體が浮彫のみに表はされて浮彫に變化と優美性とを興へるに役立つた。大小さまざまの祠堂(Hindis)が畫面のさまざまの位置に表はされ、事件がそれを巡つて展開せられた。ポロブドウル浮彫の建築に見られる最も著しい特色は、建築の内部が巧みに畫面に示されてゐることである。佛菩薩や貴人の坐せる建物があるの形をなしてゐて、

周圍に華麗な裝飾が附けられてゐるのは廻廊壁面上の佛龕と共通である。しかしそれとは別に、宮殿その他の建築が縦に切つたやうな断面を見せて、その内部の生活を見せてゐるのは、屋蓋を除いた我が吹抜屋台の方式に似て特異な感じを興へてゐる。これもしかしその先例をアジャンタア壁畫に多く見ることができたのである。建物によつて畫面を幾つにも區切る方式もそれと同様である。淨飯王が摩耶夫人を藍毘尼園に訪れた場面、の如き建築の断面の最も機智的な形を見せてゐる。畫面は明瞭に左右に區分せられ、左半分には象と坐してゐる侍者達の先頭に淨飯王が立つて物思ひにふける光景である。その一割はすべてが最も自然に表はされてゐる。右の半分は摩耶夫人の宮殿の断面であるが、椅子にかけてゐる夫人とその前に跪る數人の侍女だけを圍んでゐる建物の壁は階段狀をなして殼のやうに人々を包んでゐる。この一割は左の一割に比べて著しく構成的である。恰かも人を入れるために作られた檻のやうな建物、中の人物はそれにも拘らず全くゆるやかに暢び湯びと表はされてゐる。しかもその二つが矛盾なく調和してゐるのである。それはしかし何ら不思議なことではない。畫面填充の方式の一つの現はれと見られるからである。

ボロブドウル浮彫では畫面填充の方式が極めて多く用ゐられてゐる。印度彫刻は殆んどすべてがその方式によつてゐた。むしろそこでは畫面填充といふよりも、より積極的な表現法がとられてゐた。畫面填充は一定の畫面を形象で埋める方式である。そのためには主べての形象が相互に現實の比例を離れて表はされなければならぬ。印度の浮彫の表現方式は悉くさうであつた。しかし畫面がさまざまの種類、さまざまの大きさの形象で滿されるのとはちがつて、多くは人體が主要なる對象となりそれが幾何學的に整然とした圖式をもつて緊密に聚合せられたのである。それ故に或る大きさの畫面が人體の塊りによつて形成せられてゐるかのやうに表はされた。従つてそれは單なる畫面填充ではなかつたのである。ボロブドウル浮彫に於ては、樹木や建築や禽獸や風景が人物と同じ程度に表はされてゐる。換言すれば事件の光景が人物のみで構成せられないで自然の環境に於て表はされたのである。従つて畫面は印度の浮彫一般のやうに凝集的ではない。むしろ定められた畫面がさまざまの形象で滿されてゐるのである。

しかしボロブドウル浮彫でも、人物の描寫が盛んであることは、そこに畫かれた光景が多くは人間生活を對

象とした事件の光景であることから考へても極めて自然である。釋尊の物語についでいへば、宮殿の光景や説法、涅槃の光景には多くの人物の伴ふのは必然のことであつた。また太子や佛陀、王者や貴人達には從者の長い群が表はされなければならなかつた。ガンダブラやマツラアの小さい畫面に比べて、ポロブドゥルの巨大な建築を幾重にも包む廣大な畫面は、このやうな主題を表はすに適切な場所を與へたのである。畫面の廣大さに規定せられて物語には必要なる人物の群を表はさざるを得なかつたと云ふ見解 (Krona, *Borobudur*, Text Vol. II, p. 176) は、この浮彫をサンティイやバアルハット、或ひはアマテアヴァテイイの佛傳圖に比べることによつて是認され難いことが明らかとなるであらう。印度では遙かに狭い石面に、遙かに多數の人物が表はされたのである。ポロブドゥル浮彫の人物はそれに比べて控え目である。何故なれば必要なる人物の代りに樹木や家屋その他の自然の形象で畫面を形作ることを知つてゐたからである。

しかし半面では、人物を列べて表はすことも好まれた。印度彫刻のやうにそれによつて壁面を構成し、建築を形作るやうな力を表はさうとする意志よりも、むしろ他の半面として考へられた人體の連続によるリズムカルな表

現が求められたのである。十數人づつも群がつた人物の集團が畫面の上下や左右におかれたやうな場合も多いが、個々の人物に個性は欠けてゐても、集團相互の間に作られる關係によつてリズムも生れ畫面に變化も生じてくる。數人づつの集團が、或る群は立ち或る群は坐りなどしてゐるときには、右のやうな傾向は更に著しいのである。樹木や建築に入りまじつてそのやうな小さい群がここかしこに見出されるのは、最もしばしば見出される光景である。印度の彫像のやうには、身體の屈曲の激しくないポロブドゥル浮彫の人物に於ては、人體の集團的な動きによる激しい感情の表出は見られないが、その代りに四肢や顔の表情や僅かに動かす頭の動作によつて、微風に起る小波のやうな靜かにも柔らかな感情の動きが見られるのである。ただ列んでゐる人物の場合でも、多くは脚や腕や顔などのいづれかをさまざまの姿に傾かながらも動かして全く靜止するものは極めて少ない。ポロブドゥルの彫刻家は人體の自然を驚くほど精密に觀察してゐるのである。坐せる者も多くは上體に變化を示し、王や貴人は片膝を立ててゐるがその姿勢もさまざまである。立てる者は片脚の膝を思ひ思ひに軽く屈けてゆるやかに動いてゐる。腕も身體の動きに應じてさまざまの形に動い

てゐるのである。像の如何に長い列が表はされた場合でも、そこにはこのやうな運動によるゆるやかな變化と協調がある。

このやうな極めて穏やかな動きをもつて、多くの畫面は繰返し人物の群を表はしていつた。降魔成道の場合でも魔軍の姿はおだやかである。それならポロブドウル浮彫の彫刻家は、劇的な光景を激情をもつて書き得なかつたのであらうか。最下部の基壇の浮彫に彫られた地獄の光景に於ては、地獄の責苦や戦ひの描寫が激しい動きで書かれてゐる。しかしそこでも恐ろしさや血なまぐさは蔽はれて、むしろ諧謔が満ち溢れてゐる。プラムベナのラアマアヤナの浮彫に於てもそれと同様に、ヴァアリンとスグリイヴァの格闘、その他さまざまの争ひが極めて穏やかに表はされてゐる。更に後世のパナタラン(Panalaran)のラアマアヤナ浮彫に於ては、更に激しさが弱められて滑稽性をさへ加へてゐるのである。

ポロブドウルをもつて代表とするジャヴァの美術は、印度美術の傳統を受けついで、更にそれに優雅性と自然性を加へてゐる。それと共に宗教的なる嚴肅性が品位ある親しさのうちに表はされたのである。印度美術の傳統は我國の佛教美術殊に密教美術にもそれと似た姿で傳

へられてゐる。しかしジャヴァ美術がそれと本質的に異なるところは、その表現方式の上に示された印度的なるものへの熱情である。その熱情を通して我々は、印度美術を貫く佛教的と印度教的との美術精神の二つの流れを、極めてユニクな姿に於てとらへるのである。