

哲學研究

第三百六十八號 第三十一卷
第十一冊

印度美術論の宗教性

上野 照 夫

印度の聖典リグ・ヴェーダに歌はれてゐる神々の中に、トヴァシュネトリ (*Tvashtar*) と呼ばれる神がある。トヴァシュネトリは「工手」の義であるから、この神は工手神 (或は工巧神) 即ち美術を司る神である。

空界の最大神インドラ (*Indra*) が飲酒する時の盃は、この神の制作にかかるといはれ、また地上祭壇神たる祈禱主 (*Brihaspati, Brahmanaspati*) が羅刹を倒す時に用ゐた鐵斧と弓とも、トヴァシュネトリ神の作つたものだといはれてゐる。この神はヴェーダ末期に至ると、大いに勢力を擴大して、宇宙創造神となり、人畜を創造したことはいふまでもなく、萬有に形を與へるものと考へられた。即ち藝術的宇宙創造神とせられたのである。

このやうな二三の例によつて窺うに、トヴァシュネトリ

は神の持物を作つたことに、その根源的意義を有し、そこから更に内容を擴げて、すべての形をもつものが、彼の産出にかかるやうに考へられるに至つた。これは明らかに人間の能力に神の力を認めることである。

しかし人間の制作したものすべてに、神との結び付きが認められたのであらうか。ヴェーダの時代には神像が作られた形跡は見出されな⁵が、 (*Lasson, Indische Altertumskunde, Bd. 1, s. 793*) 儀式用の *ちまき* の器具は制作せられた。後世、佛教に盛んに用ゐられた獨鈷、三鈷、五鈷のやうな器具が、インドラの持物である金剛杵 (*Vajra*) であつたやうに、ヴェーダ時代の儀式用の器具も直接神の持物に、或は神そのものに關係付けられた。さうしてそれらの器具を制作する人々も、神と關

聯をもつて見られたのである。それは自然の事柄である。

しかしヴェーダ時代に、人々によつて作られたのは、そのやうな儀式用の器具ばかりではなかつた。當時のアリア人は木工に長じ、木で家や競走用馬車を造り、また金工にも熟達し、さまざまの家具を作り、装身具を作つた。また織物を作り、鞣皮の細工や土器をも作つた。

(Coomaraswamy, *History of Indian and Indonesian Art*, p. 8) 此頃の裝飾的な工藝品は勿論現存したものが、今世紀の二十年代にインダス河流域のモヘンヂョ・ダロ (Mohenjo-Daro) やハラッパ (Harappu) の遺跡から發掘せられた夥しい器具類から推察して、それらも美術的に優れた作品であつたことは疑ひなきことである。

(インダス河流域の遺跡は B. C. 3000—2500頃のもの、ヴェーダ時代は B. C. 1500—1000頃) それらにもやはり、何らがの形におゝて神が關係してゐるのであらうか。

繪畫や彫刻のことについては、ヴェーダは我々に何も教へてくれない。従つてヴェーダ時代のアリア人達が、純粹な美や美術について如何なる見解を抱いてゐたかを知ることは困難である。ただそれについて示唆を興へるものはヴェーダの讚歌そのものである。

「ヴェーダの詩は、多くは敘述的である。自然現象を取扱つてゐるといふ意味で自然詩であるが、ヴェーダの詩を成立せしめる根柢は、自然のもつてゐる驚異的な力とそれに對する讚嘆の意識とである。そこには如何なる意味においても人の感情を誘發せしめるやうな抒情性はなし。」(Coomaraswamy, *Hindu View of Art-Dance of Siva*, p. 18) 「彼ら(ヴェーダの詩人)は専ら事物の實用的な意義に注目した。それを發見し、それを表はすことが關心事であつた。」(Balvankar, *History of Indian Philosophy*, Vol. II, p. 21)

實用的な意義は、事物の形相にあるのではなく、その作用にある。ヴェーダの詩人は好んで曉の女神ウシヤス(Ushas)を歌ふ。(ウシヤスはリグ・ヴェーダ女神の隨一として常に麗はしき女にたとへられ、官能的な舞姫に擬せられるが)しかし詩人達は、ギリシヤの詩人が好んでおこなつたやうには、神々の身體的表象はそれほどの關心を示さず、むしろ彼女の働きを示す光線や、夜の暗黒から覺醒せしめ祭式を開始させる力、紅牛を牽ひて多くの絢爛たる寶を頒ち興へる能力など、彼女が現はれることによつて示される効果を描寫してゐる。ヴェーダの讚歌において、美の觀念を表はすものとして用ゐられ

てゐる言葉も、それらが美しいといふことを意味すると共に、他方では光輝、光明、潤澤、繁榮、善行に向ふ目立つた力などを意味し、親しみ、和らぎなどに對して用意せられた潜在的或は神秘的な性質をもつことなどを表はしてゐる。オルデンベルク氏 (Oldenberg: *Balvukar, ibid.*) の擧げてゐるところに従つてそのやうな言葉の $\$$ を引用すれば、*Kalyana, posala, bhadra, bhadrishla, lakshmi, vana, subha, sri, stroyas, svadu* 等、 $\$$ づれも美を意味すると共に、最初の語から順次に、利益ある、幸福な、柔か、繁榮する (富裕な)、最も高く賞讃する、幸福 (繁榮)、努力する、有用な (有徳の)、光輝、幸先のよ $\$$ (都合のよ $\$$)、樂 $\$$ 、と $\$$ つたやうな意味をもつてゐる。

一般的に言つて、ここでは、美といふ表現の純粹に美的な意味内容は、自己の幸不幸に密接に關係のある、(即ちそれは宗教的教理に基いた神學的且つ倫理的な意味をもつ) 觀念によつて色づけられてゐる。「美しい形相は功徳への通行證である」といふ諺は、その事情を最も端的に示してゐる。

ヴェーダの詩人は、しばしば彼らの作品に對して、巧みな工人によつて上手に作られた車、或は上手に織られた

た衣服、または愛する夫のために美事に飾り立てた花嫁を引合ひに出す。このやうな讃歌が目指す神々によつて功徳に値するものとして受容られるのである。ここにいふ車や衣服や装飾の美しさは (それは實は巧みな技術として評價せられてゐるのであるが)、神によつて約束せられる繁榮や幸福によつて初めて意義を生じてのである。ヴェーダ時代の木工、金工、陶工、織工などの作品が、裝飾せられる時には、その裝飾が多くの場合、呪術的な (magical) 保護的な (生命を保護する) 意味をもつてゐたと解釋せられるのも (Coomaraswamy, *Dance of Siva* p. 18) 右のやうな見地からであらう。

美なるものが純粹に美なるものとして意識せられな $\$$ 右のやうな状態は、人間の主觀が自然或は神に對して完全な獨立性 (或は自主性) を保ちえない状態から起つたのである。ヴェーダ時代の神々が、人格神として明瞭に形象化せられなかつたのも、「人間を主體とする自然の形象」に對する自覺が乏しかつたことによる。そのやうな事情に關して、アメリカの印度學者モーリス・ブルームフィールド氏 (Maurice Bloomfield) はその著「ヴェーダの宗教」 (*The Religion of the Vedas*, 1908) に於いて次のやうな興味ある觀察をなしてゐる。

氏は人格化（或は人態化）せられた神を三つの種類に分けてゐる。第一、透明神 (transparent gods) 第二、半透明神 (translucent gods) 第三、不透明神 (opaque gods) これである。透明神とは、人格神であつてしかも、その發生の根源をなすところの自然的要素（或は自然現象）が容易にその人體的な神を通して透けて見えるやうな神、不透明神とは、人格化が完全におこなはれて、神の發生の根源となつた自然をかくしてしまひ、従つて自然界における如何なる要素或は如何なる現象からその神が生れたのかを見究めることが困難になつた神、半透明神とは、兩者の中間に位するものといふのである。ヴェーダの神々は、それに従へば、透明神若くは半透明神であり、ギリシヤの神々は不透明神である。さうして印度とギリシヤの神々のそのやうな相異を、氏は自然的環境に基いて生起したものと見てゐる。即ちそれによれば、印度では自然の發揮する力が強烈であるから、ヴェーダの人々は常に自然が與へるところの印象を忘れることができなない。それ故、自然から分離した人格神が産み出されかけても、直ちにまた自然の強く逞しい手によつて、人格化の作用を阻止せられ、破壊せられがちである。従つて人格化の外衣を通して自然的本體が透けて見える。

それに反して、ギリシヤにおいては、自然の發揮する力は溫和であり、自然は強烈な刺戟によつて人々にそれ自體の存在を強制的に意識せしめない。それ故、神々の上に人格化の作用が働き始めると、その作用は他から掣肘をうけることが甚だ稀である。ギリシヤの神々はこのやうにして、人格化、人態化が完全に近くおこなはれたから、その多くが自然的本體をかくしてしまつたのである、といふ。(ibid. pp. 150-207)

神々の形態の相異が自然的環境に基いて見出されるといふこの見解は、尙ほ検討せられねばならぬであらうが、ヴェーダの神々が形象よりも作用的な面において把へられたことの根據の中に、自然力の強大性が重要な要素をなしてゐることは否み難い。

印度では人間は自然力のなかにあつて強力な存在ではなかつた。そこでは人間が自然力に従はねばならぬことが多かつた。即ち人間は全く自主的な力をもたないで、自然の現象に盲従し、自然の秩序に歸依しなければならぬ。しかし他面において、このやうな自然力の強烈な作用に對して、人間の自覺が、何らかの意味において自然に對抗しようとする心情を呼び起すのは當然である。印度の神々はこのやうな事情に應じて生れたのである。印

度の神々は自然力の象徴として生れた。しかし神々となつた自然力には、人間の意志の働きが加はつてゐる。神々は人間に幸福を齎さねばならない必然性をもつてゐる。そこで人間を破壊する自然力の一面は悪神とせられ、悪神は善神によつて打破されるのである。このやうに自然力が神々として働くことによつて、自然力の齎す善悪は悪神として善神の征服に委され、人間は自然の直捷の猛威から身を避けることができると考へられた。しかしそのために不可缺の條件は、人間が神に歸依し、神と合一することである。人間が神から獨立のものとして存在する限り、自然の奴隸とならざるを得ない。そこで人間は、自然に對して自己を守るために、神に對しては自己の自主性を固執せずして、ひたすらそれへの歸入を求めたのである。

「人間と人間との關係も、印度においては、人間と神との交渉に従屬するものであつた。例へば、若し人が自己の幸福を望み、敵を不幸に陥れようと望むならば、彼のなすべきことは、ただ彼自身が敬虔な信仰者であり、神への日々の奉納を怠らないことを、言語、行爲において示すことであつた。さういふわけで、ヴェーダ時代、或はそれ以後のアーリア人にとつて、道徳的行爲、

或は功德といふものには知識が必要であつた。即ち神々に供物を捧げる時間的規定及びその形式などを知ることが、道徳的善であり、罪惡はそれらを知らないことであつた。」(Belvalkar, op. cit., p. 10)

美なるものについての見解も、右に述べた事柄に關聯して略推察せられるであらう。前に述べた「美しい形相が功德に結び付く」といふ意味の言葉も、美が信仰、歸依 (bhakti) に基いて見出されることを意味してゐる。Atharva Veda (32) にも「形象は神がそれに内在することによつて、生氣づけられるが、それは呪文 (mantras 眞言) によつてなされる」と言つてゐる。マントラに對する完全な知識は、自己の職を十分に理解しようとする美術家 (silpan) にとつては極めて重要なことなのである。(Kerns, *Silpa śāstra—Indian Antiquary*, v, p. 230)

この傾向は佛教時代になつても著しかった。佛陀はヴェーダ系の呪術や巫術、犠牲などを排斥したが、密呪はこれを用ゐられた。更に大乘佛教が起つてから、金剛乘 (Vajrayana) の一派において、呪術的傾向が著しくなつた。金剛乘は「完全なる悟りに導く方法」の意味で、その悉地 (siddhi)、或は成就、妙果を獲得せんがためには Mantras, Mudrās, Mandalas 及び神々が必要であると

説く。マントラは一種の魔法 (magic) である。magic といふのは、目に見えない力が意味のない言葉や動作 (或はそれらによつて構成される儀式) に本来具つてゐると信じられる場合、常に現はれる。さうしてその力の中心が人間の叡知の制御の外にあると考へられた場合、magic が宗教的な意味を明瞭にしてくるのである。その呪術的方式を本質的内容とするものがサードハナ (Sardhana) であるが、それにはヨーガ (yoga) の實踐や冥想 (Meditation) において觀想せられる神々の形像が詳細に記述せられてゐる。佛教圖像において最も重要視せられるサードハナマラー (Siddhamala) は三一二種のそのやうな呪法を収録したものである。(十七世紀—十一世紀頃) 著 Winternitz, History of Indian Literature, Vol II, p. 392) (Gadwads Oriental Series, No. XII: Bhuta-rajya, The Indian Buddhist Iconography.) そのころは勿論神々の像は人間の作つたものではなく、空 (śūnya) から展開して示現することが主張せられてゐる。呪文が空と結合して、そこに神の心像が現はれ、美術家はそれを寫すのである。

Aharaya Brāhmaṇa (VI, 27) には「美術作品が完成せられるのは、常に神の作品 (deva-silpān) 神の作つた

作品) の模倣によつてである。作品は實にこのことを理解せる美術家によつて成就せられる」と述べられてゐる。美術家は全く個人的な意志なしに、或はそれから自由になつて、眞の作品を作らなければならぬ。彼は作品をただ神の意志のもとに作らねばならない。美術家は神をして自分のために働かしめるやうにする。彼はみづからの意志によつてではなく、欣然と自然的に仕事する神の仕方を感得しなければならぬ。

神の作品を見るために建築家はしばしば或る天へ赴いて、そこで地上に再現せらるべき神の姿や建築の形を見るときはれる。Śaiva āgamas は、我々の (印度のシヴァ派の) 寺院はすべて Kuṭisubhāvanā であるといふことを教へる。それはヒマラヤにあるシヴァの天國カイラサ (Kailāsa) にあつて廣くおこなはれた形式であることを意味する。また建築家はヴィシヌヴァカルマン (Viśvakarman 毗首羯磨天) によつて支配せられるともいはれる。ヴィシヌヴァカルマンは元來、造一切者の稱であるが、後に神の重要な建築家となり、人間の工匠の保護者となり、更に個々の作品を作り出すために、人間の建築家の姿をとつたとも考へられてゐる。佛説大乘造像功德經には毗首羯磨天が彫刻家として化現し、優陀

延王のために佛陀の像を作つたことが記されてゐる。ヴィシヌヴァカルマンは印度の代表的な繪畫論の一つであるテトララクシヤナ (*Chitralaksana*) の中にも現はれる。(この繪畫論は梵本失はれ、西藏譯が現存、著述年代不詳) 即ち同書の第二章に、ヴィシヌヴァカルマンが主役となり、地上における繪畫の成立と平行して、天上の神々による繪畫の神話的始源が物語られてゐる。(Tanfior, *Dokumente der indischen Kunst*, I. Hof.)

また著名な建築論シルパ・シヤーストラ (*Silpa-sastra*) は、ブラッマ (Brahmā) の子で神々の建築家であるミエン (*Allyn*) の編纂にかかるものと傳へられる。この書はシヴァの榮光に對して捧げられたもので、神々を讀へてのち、美術家 (*silpa* ここでは建築家) の重要性が次のやうに述べられてゐる。即ち、「寺院、町、住居、池、井戸、これらのものは美術家 (*silpa*) によつて作られねばならない。若し他の者によつて作られるとすれば、これは殺人の罪に値する」と。この *silpa* とは、この言ふまでもなく、神に對する十分な知識を體得した者に外ならない。彼らは神の建築家であるミエン阿闍梨 (*Myen akhari*) の規則に従つて建築するのである。他の一つの代表的な繪畫論ヴィシヌスダールモツタラ

(*Vishnu-dharmotaram*) には、賢者達 (*rsis*) による繪畫形式に關する對話が記されてゐる。この書はヴィシヌスブラーナ (*Vishnu-purāna*) の附録 (追加) で、ウインデルニッツ氏によれば、その編纂は紀元六二八—一〇〇〇年であるといふ。(Winternitz, *op. cit.* p. 580) 繪畫論はその第三篇であるが、そこで賢者ヴァヂェラは次のやうに言つてゐる。「至高なる神は、形も匂ひも感情ももたない。また音も手ざわりもない。それなのに何故この形相が神のものでありうるのか」と。それに答へてマーラカンヂヤ聖人 (*Marikandeya*) は次のやうにいふ。「ブラクリテイ (*prakriti*) とヴィクリテイ (*vikriti*) とは神の形相の變動によつて生じる。神の、見ることできならぬ姿は *prakriti* とはされる。全宇宙は神の *vikriti* (即ち姿を變へたもの) として知られねばならない。その形相は神の崇拜と冥想とに對してのみ把握することが可能である」と。(S. Kraussch, *The Vishnu-dharmotaram; Journal of the Department of Letters*, Vol. XI.) ところで我々は美なる形相もまたヨーガ (*Yoga*) におつて認められるといふ印度藝術思想の重要な觀點に想ひ到らねばならないのである。

ヨーガの目的は精神統一である。その精神統一は、冥

想の主體と客體との間におけるすべての區別が消滅するところまでおこなはれる。それによつて自我意識のさまさまの要素が破壊せられる。美術家は制作に當つて、先づ儀式的な齋戒をおこなひ、それより閑靜な場所へ赴かねばならぬ。そこで彼は七つの祈禱をおこなふ。そのとき彼は先づ佛、菩薩達を祈り、それに花を捧げる。それから彼は同情、公平などの四つの限りなき氣分を起し、次に先づ空 (Śūnata) 或はすべての事物の非存在に對して冥想しなければならぬ。何となればそれによつて、底知れぬ深さの觀念の火によつて、自我意識の五つの要素が回復せられないまでに破壊せられるからである。

(これは近代の美論において、美しきものを見る人は自己自身から自由になつてゐるといひ、また我々が空となれば宇宙の大精神が我々を充すといふことと共通してゐる。) そこで美術家はただ望む神を特定の種子を唱へることによつて祈る。それによつて彼自身、表はさるべき神と完全に同體となる。最後に冥想的呪文 (dhyaṇam mantram) を誦せば、神は美術家の目前に現はれるのである。(Coonrainswamy, Hindu View of Art, p. 22) それ故、美術家は Atharva Veda を三十一の Śilpa Śāstras や Yajñe mantras を理解しなければならぬ。ま

た美術家は善良な人間でなければならず、怒り易い性質であつてはならぬ。彼は神聖で、教養あり、自制的で寛容でなければならぬ。(Grünwedel, Mythologie des Buddhismus in Tibet u. der Mongolei, p. 192)

美術家は常に右のやうな方法によつて、一時的な感動の如き、心のみだすものを取除かねばならぬのである。感動は劇においてさへ避けられねばならぬ。劇における主題の表出は身振り、言葉使ひ、衣装と、俳優がその役に自然に適應することによつて示される。初めの三つは、印度の劇においても極めて慣習的に示されるが、最後の事情については、特に、俳優は自分自身の表はす感動に夢中になつてはならぬといふことを、印度の藝術論は強調してゐる。(Śāhitya Darpana III, 19, 20) 彼らは彼ら自身の感動の表示は藝術にはならないといふことを自身でもつて舞台の上に表示さねばならない。即ち彼らは線人形つかひにならねばならぬのだと説かれる。

自我意識がこのやうにして、どこまでも抑制せられることが第一の條件である。「神の姿は閃光の如きもの」(Kama Upaniṣad, 29-30) で、それは客觀的な觀察や考察の段階においては把へられない。それは一段とすぐれた關係にある段階において、別の言葉でいへば、すべて

を知悉せる段階において、更に言葉を換へていへば、「すべては汝の中にあり、すべては我の中にある」といふ關係においてとらへられるのである。ウパニシヤッドの言葉をかれば、(Bṛhadāraṇyaka Uṇ, V, 3) の状態における心はブラジャーパテイ (Prajāpati 生物の主、創造神) と同一であり、梵 (Brahman) であり、一切である。この心の核心、ここに於てのみ生命の十分な満足が神性との一致の状態で體驗せられる。その協和、歡喜 (ānanda) が美に外ならぬ。「美はかくて、視ることを得ないもの、分つことを得ないもので、心の中において神が知られるやうにして知られる」のである。(Coomaraswamy, Transformation of Nature in Art, p. 174) このやうにして、未分化の實在において把へられた形相が (それは心像といはるべきものであるが) 原型となつて表現がおこなはれる。これが神の原型 (又は神の作品) を美術家が模倣するといふことの意味であると考へてよさである。シヴァは「すべての美術の教唆者」(saurya-śilpa-pravartaka) であるともいふ (Aṅgībhāṣita, XII, 285) この意味で正常に理解せられる。

神的原型の把握に對しては、個人の享受力 (趣味) は規準にならない。神的原型はそれ自體が規範 (canon) と

して把握せられねばならない。その canon はもともと Praṣṭi や Viśvakarma や、それに準ずる賢者のやうに、生得的に博識なものが、神性追求の過程において見出すのであつて、それは冥想的呪文 (dhyaṇa-mantras) とされる特定の言語的表象に根據づけられて成立する。即ちカノンはマントラといふ知的な要素と必然的に結びつくことによつて、その完全性を守ることができるのである。言葉を換へて言へば、神の原型は知的な過程によつて可視的な具象性を得るのである。このやうにして像は、人間の魂に對する無限なる存在 (即ち神) の一片の暗示として、象徴的な意味をもつて成立する。

かかる見地からする時には、形相があくまで人間的概念によつて限界づけられたギリシャ神像の肉體の形相は、如何なる意味においても、宗教性を伴はず、神性を暗示するものではないといはれねばならない。神々の姿を、完全に發達した典型的な人體において限定するギリシャ的の神人同形主義は、文字通り神の人格化の極めて明晰な論理的實現であるが、それ故に却つて呪術的な冥想によつて基礎づけられた印度的な把へ方とは相容れないものがある。ガンダラ美術に對するギリシヤ的影響は、形式的、技術的性質のものであつて、印度的生命の内面

を動かすものではないといふ、印度國粹論者の主張も、このやうな意味からして支持せられてよい根據をもつてゐる。

このやうにして印度的な形象を作り出すものは、眼に固有の機能ではなくて、すべてを理解せる者(神)に自然な(自然に具はる)絶對的な *Pranama* である。(Pranama の語根 *na* は測定する、區別する、配分する、整頓するなどを意味する。そこでプラマーナは「比例の規準」となり、更にあらゆる種類の規範を意味するやうになる。)原理としてのプラマーナは、所與の状態において、正確なるものを認知する自明的直接的知覺である。良心が行爲の法則として具體化せられ、思考の原理が論理として具體化せられるやうに、美的プラマーナはその表現を法則或は比例の規範に見出す。また權威により傳統によつて指定せられた圖像及び洗練された趣味の *talentans* として見出す。そこで規範的標準に一致した美術が直に美しいものとなるのである。

このプラマーナの觀念は數學的な意味においての、形象の理想を最も純粹に表はすものである。この點において人體的な神の形象は、抽象的な幾何學的線によつて構成せられた神の表象(線のヤントラ *Yantras*)と同じ性

質のものが見られる。(線のヤントラの構造及びその意味については、哲學研究第三十一卷第四冊、拙稿、印度美術を貫く二つの精神、参照)またそれ自體無意味な語によつて構成せられた眞言 (*mantras*) も、同様な意味において神の聽覺的表象となる。このやうにして、形象を規定するカノーンは、自然的現象に對應して計量せられたところの「形象の規準」ではない。それは相對的に不可知な事物、例へば「神」に對してなされた最も可能的な「暗示の方式の規準」である。繰返して述べるならば、それは限定的に知られた事物に對してなされた類推的或は省略的表現(それは記號、表徴といふものである)ではなくて、相對的に不可知な「超自然的」「神秘的」なものが、それによつて暗示せられるやうに用ひられた象徴なのである。記號、表徴は限定せられたもの、例へば可視的な(或は一時的に可視的な)具體的な事物や關係を示すのであるが、象徴は或る抽象的な性質、無限なものなどを暗示する。ガノーンの印度的性格は、全くこのやうな象徴的性質によつて規定せられるのである。圖像が眞言 (*mantras*) による呪法 (*stidhans*) と結び付いてゐるのも、それによつて對應する力を活動させ、間接的に實踐的效果を獲得するやうになされてゐるのである。

印度的なカノン、即ち圖像は、感性的體驗(例へば現實の人體の形相)に基くものではなくて、冥想によつて心中に現はれた神的、理想的な形相に基くものである。

このやうな圖像の意味する理想は、經驗に基く感性的なもの理想化ではなくて、暗示によつて起つた神的なるものへの共鳴(resonance)として見出される。その共鳴は“dhvani”といはれるものである。神のイデーが理想的な形相に宿されてゐるといふのではなくて、神が形相に對して「鳴りひびく」といふこのイデーが dhvani に示されてゐるのである。それが根底となつて理想的なる美 (rasa) が實現する。(ラサの文字通りの意味は、果汁であり、それからまた風味、風韻、味得、趣味である。)「ラサは絶對的價値に對して生得的知識を有する人々によつて、梵を實體的に不可分的に味得じうる人々によつて、純粹意識の高揚せられたる状態において、同時に知的法悦の状態に至つて、享受せられる」(Sādhya Darpaṇa III, 2-3)と云ふのが美的體驗の根本的意義である。若し一時的な感動が作品のモチーフをなすとすれば、その感動の發展はラサを欠除せしめることになる。(Dastarūpa, IV, 45)また美術に高尚で尊重すべきもの (nikatama) と下劣で野鄙なもの (hina) とが區別

せられてゐるが、前者はラサを具現し、後者は律動的な動きのみから成つてゐるのである。

以上述べたところを綜合的に見れば、印度の美術論において認められる性格は、次のやうな見解に基いてうかがはれるであらう。即ち、美とは、外的には使用のために規定せられ、内的には直觀方の歡喜のために規定せられた藝術作品の諒解において認められるものである。使用のために規定せられることと云ふことは、藝術は有用性、又は人間存在の四つの目的 (puruṣārtha) を助けることを主張するといふ考へが基礎をなしてゐる。四つの目的といふのは、正しい行爲、または法 (dharma) 快樂 (kāma) 富 (artha) 精神的自由 (mokṣa) である。このうち最初の三つが直接の使用と關係し、最後のものは窮極の目的である。それはまた藝術作品の内的諒解としての美的體驗と關係する。次に外的、内的に作品を諒解する作用は、魂の自然的現はれを蔽ひかくしてゐるところの精神的及び感性的障礙を破壊することによつてなされるといふ見解が認められる。この打破、解放を示すところの感受力は魂に生得的に用意せられてゐるといふ必然性が要求せられてゐる。次に、藝術家にとつては、視覺的具象化のために、觀照者にとつては完全なる再現の

ために、窮極的テーマとの一致が必須條件として要求せられてゐる。それは冥想によつておこなはれる。このやうにして最後に、自然的感情によつて條件を變へられない絶對的、不可分的、超感性的なる、神の靈知から區別せられない理想美が認知せられるのである。

これらすべての美論の性格は、印度哲學思想の主要なる傾向と論理的に深い關聯をもつてゐる。ラサ (Rasa) 及びドフヴァニ (Dhvani) の理論を核心とした體系的な印度美論は、十世紀頃より、殊にヨーガ (Yoga) と結びついた後期ヴェーダ (Vedānta) によつて示されたのである。しかし後世の美に關する思想及び用語法が、既にウパニシャッドに見られることは多くの典籍によつて明らかである。またラサの理論も既に Bhāṭṭa の Nāṭya Śāstra に明らかに陳述せられてゐる。このシャーストラは五世紀以後ではなく、且つそれ自體の根源は、更に古く時代に遡り得るものである。

。如上の考察によつて、印度美術論において、感性的主觀性の排除が如何に強調せられてゐるかが明らかになつたのであるが、感性的な一面が、具體的な美術において如何に避けることのできなないものであるかといふことも、また十分に認められてゐる。初期の佛教やジャイナ教に

おいては、右においては排斥せられた「美は快樂に過ぎず、藝術は感覺的満足に過ぎない」といふやうな見解が認められてゐた。初期佛教では一般に眞理に對する渴仰がウパニシャッドに劣らず、それが僧團の制度主義と結びつけられた。また世俗的歡喜に對する激しい論争と結びつけられた。美や人間の愛は單に「はかないもの」といふのみではなく、これは如何なる犠牲においても避けらるべき誘惑であつた。初期佛教では、このやうに、美を嚴密に快樂的に見たといふことが明らかである。「惡事をおこなへば來世には工巧の家に生れる」(大寶積經)といつたやうな觀念も、それから自然に考へえられることであるし、「マスが家長に、舞踊をなし、歌をうたひ、樂器を演ずることを禁じ、建築家や俳優や歌手を死者に捧げる儀式に招く價値のない人間のうちに數へる」(Counaruswamy, *Dance of Siva* p. 20) のも、同様な見地からである。このことから、眞劍な人間問題の領域から遠ざけらるべきものとしての快樂的な美論や藝術作品そのものが尙ほ勢力をもつてゐたこと、即ち嚴肅性と精神的高揚への熱情とに溢れた宗教的生活に對して、半面では、人間的快樂主義的な美的生活が大きな領域を占めてゐたことが知られる。それ故にこそ美が快樂的だと

してしりぞけられ、次第に感覺的な美から精神的乃至は神的美が求められるやうになつたのである。

表現が個人的な感覺と無關係であり得ないことは、いつの場合においても當然である。ヴェーダ（神智）は永遠であるが、その聖典は現實的な現はれである。それは聞かれたもの（*Smith*）である。聞かれたものであると云ふことは、一般の意味における啓示ではない。何となれば聽覺は聞き手の能力に基くものであつて、神の意志や神の能動的な現はれによるのではないからである。ここにヴェーダにおいてさへ個人の感覺が介入する余地が考へられるであらう。しかじこの個人を、美的感動を自己が梵我を認知した時に感じる感動と一致するものであるとする場合の自己と同じ意味に考へるならば、それはもはや感覺的に特殊な個人ではなくなるであらう。このやうな個人性が印度では古くから意識せられてゐたのである。

また理想的形態と自然的形象とは原理的に區別せられるものであつても、必ずしも不釣合なものではない。それらは象徴的結合によつて自然的に統一せられる。それによつて前者が感性的なものに妨げられることなく理想なる美を保ちうるのである。印度において通常おこ

なはれる神々の形態の敘述、例へば、一女神達は蓮華の如く美しく、新鮮な朝日の光線の如く赤々としてゐる。

またルビーの如く輝き、サフランの液の如く彩られる。

顔は蓮華の如く圓やかで、額は半月の如く曲つてゐる。」（*Zimmer, Kunstform u. Yoga S. 137*）「眼は弓の形の如く、魚の腹の如く、青く蓮華の花びらの如く」（*Vishnuharivatsaram. Journal of Department of Letters, Vol. XI, p. 33*）「大王の眼は廻轉する圓く砥石の如く」（*ibid.*）などといふのは右のやうな意味を含むのである。

印度の美術家は個人の肖像を畫く場合でも、現實のモデルの模倣によることを避けて、理想的に描寫しようとする。ヴィクラマチャリタ（*Vikramacarita*）の物語の中に、宮廷畫家が王妃の肖像を畫くことが記されてゐる。畫家は王妃に拜顔し、彼女が「蓮の婦人」（*Padmīnī*）であることを認知する。*Padmīnī* と云ふのは、印度の修辭家が婦人を人相學及び性格學上から四つの類型に分類する、その一つの型である。即ち畫家は彼女を「蓮婦人の特色ある表徵（*padmīnī-lakṣana-yuktam*）に従つて畫いたのである。このやうにして彼女の肖像畫は、單に彼女の表面的な形姿（*trīpanī*）であるのではなくて、實に彼女の眞の實在的な姿（*svatīpanī*）として表はされたのである。

ある。

肖像に對する右のやうな見解は近世の繪畫の作品にも具體的に示されてゐる。印度の近世繪畫で肖像畫を多く畫したのはムガール (Mughal) 派の繪畫である。ムガール派の繪畫の最も成功したのは肖像においてであるといつてもよいほどである。その肖像は、しかし、極めて個性である。それに對して他の一派ラージュプト (Rajput) 派の畫家は、彼らが豫想した理想に似た容姿に肖像を形作つた。ムガール派は元來西方の影響を強く受けて成立した一派で、主題は世俗的、現實的であり、畫風は極めて个性的である。それに反してラージュプト派の繪畫は宗教的、超越的な主題を主として取扱ひ、その表現に理想的要素が強く見られた。その點でこの一派はムガール派から明らかに區別せられる特質をもつてゐる。それはいふまでもなく、西方的ならざる印度的根柢に立つてゐることである。ムガール派の畫家は肖像を畫いて、特定の人物の性格、人格への深く鋭い洞察を示すが、ラージュプト派の畫家は、理想を追求することによつて、普遍的な生命の深い源泉に直接觸れようとする。そのため自然の個性的な一面よりも、それらを含む共通の理想的形態に目が向けられたのである。彼らにとつて「美

術は理想美に充された表現」(Sūtrīya Darpana, I, 3)であつたのである。

しかし、このやうに言つても、印度の美術家が自然の形象を、自然にあるがやうに見なかつたわけではない。むしろ彼らは自然を深く觀察し、その形相を知悉することを得たればこそ、その奥底に潜められた木體を見究めることができたのではなからうか。Viśṇudharmoteśvaraの中に、「ヴァジュラ賢者が、水の眞の色と眞ならざる色とを問うたのに答へて、マールカンデヤ賢者は、眞ならざる色はルリ色に似てゐる。それは空が映つてゐるからである。眞の色は瀧の落ちる水に見られる。それは月の光に似てゐる」(Ch. 52, Verse 10-12)と云つたのは、畫家が自然の現象に對して示した關心の深さを語つてゐる。

身色についても次のやうに見られてゐる。Pulindusや南印度の人々、Pāṇḍūlis, Śūrasenas, Aṅgas, Vāṅgas, Kāṭiṅgas等に屬する人々、賤民(Sūdras)或はまた病人、勞役に従事する人々の身色は暗色に畫かれる。それに對して Saktas, Yavanas, Pallavas, Kṣatriyas、富裕な人々は明るく色に畫かれる。(Viśṇudharmoteśvara, III, Ch. 27)ここでも自然の身色が見られてゐる。その

具體的な例はフジャンター壁畫に見られる。しかも身色の暗色は悪い星を負へる者（悪い運命にある者）であることを意味してゐる。さういふわけで、色は一面では記述的、他面では暗示的な意味をもつ。目に見えるものと見えないもの、則物的な説明と象徴的な暗示とが一つの表現としての色の中に融合してゐるのである。

先に述べたラサ、即ち神的原型における理想美の享受としての *rasa* も、半面においては作品の表面的な重荷（感性的要素）を構成するところのさまざまの感情的な状態をも表はす。その意味におけるラサには通常九つの種類があつて、このやうな事實は感情的な一面においても美術家が如何に豊かな感受性をもつてゐたかを窺はしめる。九つのラサといふのは、官能的なラサ (*sringara*) 激情的なラサ (*raudra*) 恐ろしきラサ (*bhayanaka*) 滑稽なラサ (*hasya*) 慈愛的なラサ (*karna*) 英雄的なラサ (*virya*) 嫌惡的なラサ (*bibhasa*) 奇異に満ちたラサ (*adbhuta*) 平和的なラサ (*santa*) である。(Zimmer, op. cit. s. 163) 印度教神像の官能的な、或は激情的な、或は恐ろしき、また或る像では英雄的な、極めて多く怪奇的な表現は、すべてこれらのラサに關係をもつてゐる。しかしそれらは同時に理想的なる美としてのラサでもあ

る。但しこの意味におけるラサは、冥想 (*thyana*) によつて神に歸一しうる者のみに享受することの許される美なのである。

印度の強大で豊饒な自然は、あらゆる感性的な刺戟をもつて人々に對したであらう。印度の美術家はもちろんそれを避けることはできなかった。しかし彼らはそのすべてを、神的なるものの中に合一させることによつて、美的靜觀をなしうると信じたのである。印度美術の常に表はす現實的な姿と抽象的幻影との兩面は、その間の事情を端的に示すものであらう。

この一文は、昭和二十二年十月二十六日、京都哲學會公開講演會でおこなつた講演の再録である。