

美術の窓(63)

古代古典美術の成立—飛鳥・白鳳・天平[1]

飛鳥美術(1)

大和文華館館長 吉川逸治

古典的仏像の創造 ガンダーラのギリシア式仏教美術で、紀元1世紀からギリシア神像にならって、仏の像を作りだしたときに一大変化が起こった。仏像は、古代の諸民族がもっていた神々の像と同じく、超絶的神霊や神秘・威力を現に所有して、生きている存在となった。古代ギリシアの神像は、ただ近づきたい神秘的な威力に満ちた像というだけではなく、理想的な古典的人間像として、人間的知性や人間的感情で神の意志を推測できる表情をしている。ガンダーラの仏菩薩の像は、ギリシア古典像にならって、ただ仏菩薩の超絶性・神秘性を表わすだけではなく、その精神表現を人びとが知性に訴えて、観知であるとか、慈悲心であるとかを悟りうるような明確さで示すのである。

しかし、東アジア諸国・諸民族の仏教美術は、一躍して、ガンダーラの古典的仏教美術を理解する段階には到達しなかった。まず、神秘力の結晶たる舍利の崇敬とともに、神秘的な威力ある仏像を諸民族の伝統的な原始美術のなかで理解し消化するので、この時期が六朝仏像の時代であり、わが飛鳥仏像の時代である。ついで、これらの像に人間性を少しずつ明瞭に主張しながら、精神表現においても、肉体的表現においても自然らしさを加えて、古典像に近づき、古典像を学び、古典像を消化しつくす。この段階が白鳳・天平・貞観の仏像彫刻に順序をおって実現されている。仏菩薩の尊像を生きた神霊的存在として崇敬することは、ただ古代顕教のみにとどまらず、平安時代の密教尊像でもっと激しさを加え、さらに恵心僧都

が日常、阿弥陀如来の尊像に対して行なっていた修行は、尊像が単なる象徴である以上の現実性を備えていることを物語る。

飛鳥大仏 さて、止利が推古天皇の発願でこの大仏を鑄造したことは、当時の日本にとって一大事件だったろう。もちろん当時は、国津神を像に刻む習慣はなかったろう。神霊の降臨を、榊を立て、鏡・勾玉・剣を懸けて祈願する儀式は行なわれたが、当時、人の姿で神霊が目を輝かしているという柱形の像は存在しなかったろう。止利は、祖父が釈迦像をまづり、父多須奈が坂田寺に木像や繡仏を作っているから、この神秘的な永遠の存在者について未知ではなかった。法興寺の大仏の原形は、百済かどこか半島に伝えられてきた北魏の様式の仏坐像で、竜門賓陽洞の本尊、釈迦坐像(正始2年~正光4年、505~523)がその好適な例であると水野清一氏は指摘され(4巻「法隆寺」)、しかも止利の金銅像は、つぎの法隆寺釈迦像に見るとく、北魏の仏像彫刻に優るとも劣らない端厳な表現に到達しているといわれている。

止利は、漢字を借りて心に湧きあがる詩想を記すように、金銅像や木像・繡仏などで伝えられてきた北魏式仏像形式を用いて、自分の心に凝集してゆく唐大神の姿を初めてかような大像に実現した。この鋭い精神的な緊張と野生的なたくましさは、止利の仏像の特徴であり、おそらく時代の現われだろう。顔の目・鼻・口を刻む線はすさまじい。天皇という現世の主権者の姿を理想化したらと考えたのだろうか。補修が多いから、体軀や衣裝の表現に、あまり詳しく



飛鳥大仏



法隆寺釈迦三尊像

は主張できないが、一種の現世的な物体感覚がなまなましい。法隆寺釈迦三尊 止利の傑作は、法隆寺金堂の釈迦三尊で、その由来は、大光背のうしろの銘文によれば、推古30年(622)、聖徳太子ならびに膳部妃の病氣平癒を祈って太子等身の釈迦像を作ること発願し、翌年、像と莊嚴具一式が完成したという。この三尊像は、安居院の飛鳥大仏に比べると、止利が自信をもって北魏様式を使いこなし、止利様式というべきものを作りあげていることを語っている。

表現は力強く、精神的な緊張が三体を貫いて、よく統一されている。銅像を仕上げた鑿の刻線は鋭く、大小光背も細部までなかなか凝っている。それでいて、どこか粗豪なところがあって面白い。両脇侍など、背面は鑄放しで、覆いもない。その光背は鋭い蟠螭文系の抽象的曲線文様で飾られているが、本尊の大光背は火炎のなかに自然主義系の蓮華文様を挿入して、新旧要素が対立する。けれど全体を広大な平面的構成でまとめ、中尊釈迦像の三角形でみごとに統一し、しかもその顔が大光背の中心円輪と重なり、全体の核心にきていて、簡潔な幾何学形の組み合わせに気づくだろう。大きな裳懸座の上昇的曲線図様から、釈尊の両膝・両手・顔と、これら結びつける衣裝の導線は、われわれの視線を導き、祈願の思考を整え、大光背のくり返しくり返し立ち昇る火炎文のさかんな曲線に読経・祈願のリズムを感じるであろう

う。釈尊の姿と化した太子は、かくして曲線文様の大組織にかこまれ、永遠の宇宙的生命の生動的なかに静坐している。

法興寺の釈迦像は、光背が失われたのでわからないが、構想はもっと単純で、像自体もっと立体的で、柔軟さがある。顔面も丸味があり、金堂の釈迦像が広い平面を重ね、鋭い線で区画してゆく大きな抽象構成であるのに対抗して、超絶的な精神性の主張をしようとするところまではしていない。この自然主義で作られた人間形象を形式化し、抽象化して精神性を与え、一種の鋭さ、ときには甘さ、神経質さや、のどかさを与えるのは日本美術の特徴の一つであるが、鞍作部止利はこのような精神性を与える形式に、金工芸術の文様体系を援用しているらしい。

すでに野間清六氏が指摘されたように、止利の芸術は、鞍作りの工芸との関係を見無視できないだろう。古墳出土の銅鞍の透し彫りに見られるような特徴的な曲線文様は、飛鳥美術のうちにも存続し、むしろ発展して、日本美術における抽象系文様構想の最後の開花をとげている。

(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)

季刊 美のたより No.119

平成9年5月22日

発行 大和文華館