

仏像と

日本の近・現代

山名伸生

かつては王侯貴族かよほどの権力者でなければ拝観することができなかった大寺院の仏像を、私たちはいわゆるガチャガチャ（カプセル・トイ）のフィギュアで楽しむ時代に生きている。ひるがえれば明治の初年には廃仏毀釈ということもあった。この大きな振幅の中で、その都度日本人は何を仏像に見ていたのだろうか。

「仏像ブーム」

二〇〇九年（三月三十一日～六月七日）東京国立博物館で開催された「国宝 阿修羅展」の来場者数は九四万人を超え、巡回した九州国立博物館でも七十一万人を突破した。

「仏像ブーム」の頂点として記憶されるだろう。我が国の

展覧会史上の入館者数レコードは第一位が一九七四年の「モナ・リザ展」で一五〇万人余、第二位が一九六五年の「ツタンカーメン展」の二二九万人余で、「阿修羅展」は第三位となった。またその前年二〇〇八年に同じく東京国立博物館で開かれた「国宝 薬師寺展」も七九万人余を集めたばかりであったし、同年には海外の美術品オークションに運慶の作と思われる大日如来像が出品され、貴重な文化財流出かと注目されたが、十二億円という落札値と落札者が宗教法人真如苑であったことが世間の驚きを誘い、いままさらながら宗教と経済、信仰と娯楽の複雑な関係性とその中心に「仏像」が存在することに気付かされたのである。それにしても一般庶民にとって海外旅行が高値の花であった頃に、世界的ビッグネームの美術品が一目でも上野

で拝める、というので人々がお祭り気分が集まったのは理解できるが、「アシユラ」は奈良の興福寺国宝館で常時拝観可能であり、遠足や修学旅行で訪れた人も多いはずである。実は「アシユラ」は一九五二年、東京日本橋の三越本店で展覧されたことがあり、また薬師寺の「月光さん」も一九七一年に同じく三越本店の展覧会で連日一万人入場の大盛況であった。一九五二年はまだ国内旅行も気軽には行けなかった時代であったし、薬師寺の場合は金堂復興事業の一環でもあって、デパート展はいわば江戸時代の「出開帳」の延長線上にあったといえようが、国内ほとんどの場所から奈良への日帰り旅行さえ可能な現代において、いったいなぜ人々は大混雑を承知で上野に出かけたのだろうか。

まずは言うまでもないことだが阿修羅像の魅力である。日本人なら誰しも子供時代にこの像の写真を初めて見た時、三つの顔と六本の腕を持つ奇怪な姿、特に細長く掂げられた腕に違和感をおぼえるに違いない。ところが思春期以降に改めてこの像を見ると、通常の仏像とは違ったスリムな体形と美少年にも美少女にも見える両性具有的な小柄な姿、とりわけ青春ドラマのような表情に胸をしめつけられるような感情を抱かざるをえなくなる。この自分の人生の成長過程において生じた感じ方のギャップ、年齢を重ねれば重ねるほど貴重に思われる青春の光芒の表現、これが天平六年（七三四）に制作され現存している幸運も

含めて感動を呼ぶのであろう。一般に私たちは有名なものが好きである。不思議な姿と不思議な名前の「アシユラ」は子供の頃からインパクトの極めて大きな存在、つまりはスターなのである。そしてこのスター性に頼らざるをえないのが独立行政法人化された後の国立博物館である。自分で稼ぐことを求められるようになってから、「正倉院展」という絶対の切り札を持つ奈良国立博物館とは事情を異にして、東京国立博物館などはその巨大な施設を維持していくためにも、来館者の動員を見込めるスター中心の展覧会企画を立て、NHK、読売・朝日新聞社のような巨大後援者を募るしかない。マス・メディアは広告に努めて、高齢者社会、人口一極集中の首都圏で動員を図ろうとする。東京より東に美術系の国立博物館は無く、巡回展も不経済で成立しない。東日本地域の人は東京に集められてしまう。一方関西の人はいつでも行ける安心感からか、奈良へ出かけることは少ない。地元で遠足の小学生と修学旅行の中・高校生を迎えていた「アシユラ」は、東京で突然アイドルと化したかのようなのである。また「国宝 阿修羅展」で喧伝されたのは、背面も見られるということと工夫をこらした照明効果であった。以前の博物館内は淡い均質な光とライトグレーの壁面に包まれたニュートラルな空間が一般的であった。ところが近年の国立博物館は極端に室内の照度を落とす、展示物だけにスポットを当て、まるでカラ

ヴァッジョカレンブラントの絵画のような照明に変わった。京都国立博物館の平成知新館に至っては、建築家が同様に室内照度を規定して、技官が照度を自由に変えることができなくなっているという。これでは寺に安置されていた時の方がよく拝めて、特別展ではかえって細部が暗すぎて見えないという本末転倒な事態も生じてくる。有名な仏像から照明によって新しい魅力を引き出すことに近年の観客が期待し、劇的に見えることに新鮮味を感じているとはいえるだろうが、演出過剰の危険性を孕んだ流れかもしれない。また背面を見せる点については、寺院側もあらかじめ「お魂抜き」をして対応していると聞くが、博物館では宗教的尊像というよりは古代彫刻として鑑賞する態度が一般的に承認されているということであろう。

さて「国宝 阿修羅展」でとりわけ話題を集めたのが、ミュージアム・ショップで販売された海洋堂製の阿修羅像のフィギュアである。開幕二週間で一万五千個を完売、品切となり、九州国立博物館での追加分も含めてトータル二万九千個を売り上げた。奈良の土産物店には古くから乾漆やブロンズ製の有名仏像の模像やマスクがひっそりと並べられてはいたが、爆発的に売れたという話は聞いたことがない。仏像モノで一般人が手にするのは、せいぜい絵葉書か卓上カレンダールぐらいが常識であったから、ガンダムやセーラーMoonと同列にアシユラをエンジョイする現代日

本人の融通無礙さに、ある年齢層以上の人は驚いたかもしれない。そしてこの頃から「仏像好き」を公言する若い女性が見え、「仏像ガール」の名で活動する人も登場、いや「ホトケ女子」の存在は当り前となった。若い女性といえどファッションと恋愛と甘いモノにしか興味が無いとされていた時代は過去となり、「鉄子」（鉄道）、「山ガール」（登山）、「刀剣女子」など女性が多様な趣味を持てる時代になった。それは同時に急速に個別社会へ変化し、従来家族主義に縛られてきやすかった女性が個人のアイデンティティを模索せざるをえなくなってきた時期を迎えていることを示している。「パワースポット」や「巡礼」ブームも「健康」ブームと連動して身体面のみならず、精神面の充実を人々が願っている顕れであるが、それを深刻化せずカジュアル化するところに庶民の知恵が働いていると思うのである。

「巡礼」本の今昔

仏像カジュアル化の流れを象徴する本がある。いとうせいこう、みうらじゅん共著『見仏記』（一九九三年）で、前年に『中央公論』で始まった連載をまとめたものだが、現在も断続的に続篇が出され、テレビ番組化され、DVDも発売されるロングセラーとなっている。中味はといえ

ば、中年男性二人が数々のお寺に仏像に会いに出かけるのだが、文章を担当するという氏は仏像や歴史の記述などはほとんどせずに、「仏」の前ではしやぎ、つぶやくみうら氏の行動を記述していく。驚いたことに仏像の写真は、巻頭のみうら氏が少年時代に作った仏像スクラップ帳以外に一枚もない。代わりにみうら氏のユーモラスな仏像イラストが掲載される。読者は突然仰むけになって仏像を眺めたり、キッチュな仏像グッズを夢中になって買い求めるみうら氏の熱烈な仏像愛を、いとう氏の視線を通して感じとっていく。仏像は「わび・さび」なんかではない、ロックバンドやウルトラマンのように「カッコイイ」のだ、というメッセージを受けとる。確かにタイなど外国の寺院を訪ねると、たいいてい仏像は金ピカで花輪をかけられ、クリスマス・イルミネーションのような電飾で荘厳されていたりする。一方我が国では文化財に指定されて修理を受けようものなら、たちまち後補の彩色や金箔は剥ぎとられオリジナルの部材の地肌が露出される。もちろん経年変化に伴う古色を尊ぶ美意識は、我が国で長年培われてきたものであり、伝世の奇跡を物語るものである。しかし「わび・さび」は茶の湯を中心に形成されてきたものであり、仏像について近代以前の日本人が同様の価値観を持っていたかは疑わしい。日光東照宮のように繰り返し極彩色に塗り直されている文化財もある。このように『見仏記』はいつとは

なしに形成された仏像に対する常識的態度、思考にゆさぶりをかけた。本当はみうら氏は仏像に対する深い知識と経験を積んできた人であるが、意図して「みうらじゅん」というトリックスターを演じ、いとう氏が構成・演出を担当したコラボレーションは実に鮮やかである。

それでは『見仏記』以前を代表する仏像関係の著作は何であるかといえば、和辻哲郎（以下、歴史的人物、故人は敬称略）著『古寺巡礼』（一九一九年）であることに異論は無いだろう。古今東西にわたる万巻の書を読破し、あらゆる芸術的作品を鑑賞して人格を陶冶し賢者たらんとする教養主義のバイブル、すなわち旧制高校生・帝大生に愛読され、戦後の改訂版の序で著者が、戦地に赴く前に「一期の思い出に奈良を訪れるからぜひあの書を手に入れたい」と乞われることが多かった、と誌すほどに青年の心を捕らえた書とはどのようなものであったのか。

東京帝国大学哲学科出身の和辻は一九一八年（二十九歳）東京から京都を経て、友人と奈良へ向かう。奈良の宿（おそらく奈良ホテルであろう）の食堂には、スペイン人らしい美人やフランス人らしい家族がいた。そして翌日からの古寺巡礼を前に、次のようなことを思う。「僕が巡礼しようとするのは古美術に対してであって、衆生救済の御仏に対してではない。（中略）たとえ僕が或仏像の前で、心底から頭を下げたい心持になったり、慈悲の心に打たれ

てしみじみと涙ぐんだりしたとしても、それは恐らく仏教の精神を生かした美術の力にまいったのであって、宗教的に仏に帰依したというものではなからう」と。確かに以下に続く巡礼では各寺の歴史や教義についてはあまり触れられることもなく、各仏像を契機として繰り返し、その表現の拠つて来たところ、すなわち伝播経路についての考察がなされる。本の冒頭まず著者はインド・アジャンター壁画の模写を見る。そしてそこに認められる蠱惑的な官能性に違和感を持つ。あからさまには述べないが嫌悪感といつてもよいだろう。一方大谷探検隊が将来した西域クチャヤコータンの発掘品を見ると「インドの画よりも深い精神内容を持つている。官能の美以上の深い美しさを現している」と述べ、その理由はペルシアを通してギリシア風芸術の影響があるからだとする。実は既にここにもうこの本の主題は述べられているのであって、巡礼出発前から結論は決まっていたようなものである。奈良の古仏に對しなから、どこまでもガンダーラ美術そしてその源泉であるギリシアへの憧憬が語られ、支那（中国）、朝鮮への関心は極めて薄い。終盤法隆寺金堂壁画の項に至つて次のような文章が現れる。「印度の壁画が日本に来てこのように氣韻を變化させたということには、希臘から東波斯も印度も西域も支那も、日本ほど希臘に似たところがないという事実が、何らか關係を持ちはしないか。氣候や風土や人情に就

いて、あの広漠たる大陸と地中海の半島とが恐らく多くの差異点を持つているに反し、日本と希臘とは極めて相近接しているとも考えられる。大陸を移遷する間に遂に理解せられなかつた心持が、日本に来て初めて心からなる同感を見出したというようなことも、あり得なくはないと思う」。こうして日本に「希臘人の美意識が遙かなる兄弟を見出すのである」と。さすが後年『風土』（一九三五年）を著す人にふさわしい直感である。『古寺巡礼』は學術書ではなく一種の紀行文だから、その學問的当否を問うことにさほど意味はないのかもしれない。それよりも当時の知的エリート成功したスタイルとして同世代の羨望や嫉視を呼び醒ましたことが、広く読まれた隠れた一因だったのであつた。

この書にはもう一つ注目すべき要素がある。それは処々に挿入される二五枚もの古寺・古仏の写真である。初版本の写真の撮影者は特定できないようだが、驚いたことに法隆寺百済觀音像と同・夢殿觀音像、中宮寺半跏思惟菩薩像の写真が側面觀である。また法隆寺金堂壁画第六号壁脇侍菩薩像の右手先、橘夫人念持仏厨子台座絵の一部がクロームアップで写されている。一体の仏像につき一枚しかない写真が側面觀というのは、極めて大胆な選択といえよう。大正時代の読者は尊名や儀軌ではなく、いきなり造形その

ものや筆のタッチを見るように仕向けられる。それこそが新しい仏像の見方であった。その後関東大震災で当初の版が失われたため、一九二四年の再版に際しては黒バックで名高い小川晴暘撮影の写真に代わり、さらに戦後の改版では入江泰吉撮影の写真に代わった。著者や出版元の意向がいかなるものであったかは不明だが、次第に情趣的な味わいを深めてきたことは疑いない。それだけに初版本の生硬な写真はいま見ても鮮烈である。『古寺巡礼』は和辻のいささかペダンチックな部分と、反対に仏像に対した時の瑞々しい感動を伝える部分が奇妙に混交した決して読みやすい書物ではないが、新たな視覚を写真の威力で訴求した歴史的な作品となった。

次に亀井勝一郎著『大和古寺風物誌』を見てみよう。亀井は東京大学文学部美学科中退、左翼活動をしていたが転向、「日本浪漫派」に拠った人である。この本は一九三七年から数度にわたって奈良を訪れた際に書かれた文章数篇をまとめて、一九四七年に初版が出され、のち敗戦直後の文章を合わせて現行本となっている。亀井は北海道函館に生まれ、幼少年時代近隣の様々なキリスト教の教会で遊んだ。それだけに奈良については「まだ見ぬ南の古都は、遙かにおく雲に隔った異郷のように感ぜられ、また早い青年時代の自分にとっては、古仏などあまり心にとめなかつたのである。むしろ西欧の古典美術の憧れ、伊太利へだけ

は是非とも行きたいと思っていた。希臘やルネッサンスの彫刻の方がはるかに私の心をひいたのである」。それが「はじめて古寺を巡ろうとしていた頃の自分には、かなり明らかな目的があった。即ち日本の教養を身につけたいという願いがあった」と変わる。つまり「仏像は何よりもまづ美術品であった。そして必ず希臘彫刻と対比され、対比することによって己の教養の量的増加をもくろんでいたのである。(中略) 古美術に関する教養は自分を救つてくれるであろうと」。そして夢殿の救世観音に対した際は、「ポール・ゴーガンの『タイチ紀行』を想い出し」、類廃した文明から逃れ涅槃を夢見た行動を自らに重ね、「ハイネの『伊太利紀行』の一節を再び思い出し」、「古典の地」に「観光地として訪れる漫遊の客人達」と「废墟に夢見る伊太利人」の問題を奈良に置き換えてみる。このあたりまでは亀井は和辻の忠実な後輩である。ところがきびしい戦時下から敗戦へ、という時局のしからしむるところであろうか、「はじめて救世観音を拝した頃は、ただ彫刻としてみようとす態度を捨てきれなかった。拝するということではない。美術品として観察しようという下心で「見物」に行つた」はずであったが、「その後このみ仏に接するたびに起る不思議な感銘のままに、私はやがて上宮太子の御生涯に思いをいたすようになった。古美術通たることはもとより私の望むところではない」と、急速に信仰へと傾斜し

ていく。そして博物館を非難し、さらに「僕は仏像の疎開には反対を表明した。災難がふりかかってくるからと云って疎開するような仏さまが古来あつたらうか。災厄に殉ずるのが仏ではないか。歴史はそれを証明している。仏像を単なる美術品と思ひこむから疎開などという迷い言が出るのであろう」と書く。後の三島由紀夫の小説『金閣寺』にも続くテーマだが、ともかく「日本的教養」（その実西歐的教養）を指した青年が、いつの間にか「日本」そのものを信仰するに至るこのドラマは、知的エリート層の教養主義が崩壊、変質していく一つの典型を示しているように思われる。

ちなみに戦争中、各都市が米軍の大規模な無差別爆撃を受け、次々と灰燼に帰していった時、なぜか京都と奈良にはほとんど攻撃がなく、結局焼失を免れたのであるが、さすがに戦争中も不思議なこととされていたようである。もとより日本人が神仏の力によつて古都には爆弾が落ちないと信じていたわけもなく、京都では五条通などが防火帯として強制的に拡張され防備体制をとっていたし、奈良では東大寺などの古仏は密かに疎開していたのである。しかし爆弾は落ちない。そこで色々な噂が語られた。――米軍は戦利品として没収しようと企図しているのではないか、いや世界的に貴重な文化財は戦火から守られるべき価値があるからだ――等々。そして戦後一氣に拡まった話が、ハー

バード大学の日本・東洋美術史学教授で知日派のラングドン・ウォーナー博士が軍部に進言して、積極的に日本の古美術を守った、というものである。戦後來日した同博士は本人が否定しているにもかかわらず、各地で大歓迎を受け、多くの顕彰碑が奈良のみならず、鎌倉や会津の地にまで建立され、ウォーナーこそ「日本美術の大恩人」と誌されている。ところがこれはまったくの神話であつて、吉田守男氏が『京都に原爆を投下せよ』（一九九五年）で明らかにしたように、京都は一九四五年七月下旬まで米軍の原子爆弾の投下目標第一位地点として「温存」されていたのであり、奈良は攻撃目標順位が低かつたにすぎなかつたのである。ならばなぜ京都はギリギリの時点で原爆を免かれたのかといへば、アメリカが対日占領政策上日本人に過度の反感を買うことを回避し、さらに世界における指導的地位を確立するために、文化の保護者たるイメージを喧伝する方が得策と判断したためである。ウォーナーは日本の文化財リストを提出したにすぎず、米軍の戦略を左右できるほどの立場にあるはずもなく、逆に中国では敦煌石窟から壁画を剥ぎアメリカに持ち去つた「文化財の破壊者」と呼ばれているのである。まったく広島・長崎の人々には耐え難い話であるが、ウォーナー神話はよほど日本人のプライドをくすぐるようで、いまだに一般の人々の口のぼるこがある。このように当時のアメリカの占領政策は極めて

巧妙かつ余裕のあるものだった。奈良や京都の古仏は焼かれても、持ち去られても一切文句はいえない状況であったが、何事もなかったかのように残った。近年の湾岸戦争、イラク戦争から続く中東の惨憺たる有様——博物館からの略奪、遺跡の破壊——と対比すれば、古仏の存在の陰に大きな惨禍が隠れていることを忘れてはなるまい。

もう一冊あげておこう。堀辰雄著『大和路・信濃路』（一九四三年、『婦人公論』に初出）である。堀は一九三七年から一九四三年の間に、六回も奈良を訪れている。その内一九四一年の十月に夫人に宛てた手紙に手を加えたのが「十月」という章になっているが、そこで「いま西の京の唐招提寺の松林のなかでこれを書いている。此処はまあ日本で一番ギリシア的なところだ。千年も立った金堂の円柱もギリシアのようだし、古い扉にはまだほのかに忍冬（アカンサス）の文様も残っている。そうして講堂の一隅には何処かギリシア彫刻のような菩薩の首が古代の日日を夢みている」と書く。夢をみているのは小説家自身の方であろうが、これほどまでに奈良とギリシアが分かち難く結びつけられ語られる原因は何だったのだろうか。

さて次に移る前に余談かもしれないが、これら巡礼本を讀み返して意外だったことがある。それは興福寺の阿修羅像に関する記述がほとんど認められないことである。『見仏記』では、まっ先に興福寺を目指し、みうら氏が「阿修

羅がいるよ」とささやき、いとう氏が「これには笑った。阿修羅がゝある」のではない。みうらさんにとっては、「いる」のだ」とこれだけ。扉にみうら氏のアシユラのイラストがあるにはあるが。次に『見仏記・親孝行篇』（二〇〇二年）で再び興福寺を訪ねるが記述はない。ただ今回のイラストでは「眉間!!」「やっぱスター!!」の文字が添えられる。思うにみうら氏にとっては、アシユラは今さら言葉をややすまでもないビッグなスターであることは自明なのだろう。ところが『古寺巡礼』と『大和古寺風物誌』には興福寺の項目がない。というのも当時は興福寺の諸像は奈良の博物館に寄託・陳列されていたからであろう。後者ではまったく触れられることはなく、前者でも博物館で「興福寺の諸作」とひとくくりにされ、「その作家は恐らく非常な才人であった。そうして技巧の達人であった。けれどもその巧妙な写実の手腕は、不幸にも深いたましいを伴うていかなかった。従ってその作品は、うまいけれども小さい」と、極めて辛い評価しか与えない。平成仏像界の大スターも、和辻にかかれればその他大勢組である。どれだけ美少年であっても三面六臂のインディ的異形像では、ギリシア賛美のコンセプトに適合するわけがない。人気や評価というものは、様々な要因で相当変動するものであるらしい。

奈良 ギリシア シルクロード

戦前の仏像巡礼本の著者たちは、行ったこともないのによほどギリシアが好きらしい。古代ギリシア（紀元前五世紀頃）をユートピアと規定して、広大なユーラシア大陸と千数百年の時間をすつとぼして、直に島国日本の奈良時代に結びつける乱暴な話を、どうして陶然と語れるのか。これにはどうも御手本があるらしい。

和辻も亀井も関西の人ではない。東京から京都を経由して奈良へ「巡礼」し、やがて東京へまた帰っていく旅人である。千数百年代々メンテナンスに励み、古寺を維持してきた生活者としての地元民ではなく、「教養」を積み、古代ギリシアを幻視するのが目的の学徒の旅である。これは日本版グラント・ツアーと呼べるのではないか。一八世紀、イギリス貴族階級の子弟が、将来の紳士たるべくフランスとイタリアの各地を巡る大修学旅行（グラント・ツアー）が流行した。彼らはパリやローマで買物や色恋を楽しんだり、古い教会や遺跡で、ルネサンスや古代の美術品を見たりした。廃墟に古代の栄光を偲び「崇高な夢」を描く審美的態度「廃墟趣味」も醸成された。歴史的には後発都市の東京から、京都の花街で遊び、奈良に「廃墟趣味」を適用すると、立派な西欧型ジェントルマンに成れる

かもしれない。もちろん我が国にも古くから大津京や平泉の廃墟に過去の栄光を追感する意識は存在したが、明治以前に古代ギリシアのことなど知る由も無い。ではなぜ奈良にのみ古代ギリシアを重ね合わせる事が可能なのか。その理由はただ一つ、法隆寺の柱にあった。この間の経緯は、井上章一氏の『法隆寺への精神史』（一九九四年）に尽くされている。氏によれば明治の半ば頃、「日本美術史」の創世紀、お雇い外国人教師のフェノロサがまず一九世紀初頭からイギリス人学者によって唱え始められたギリシア文明東漸説、すなわちアレクサンダー大王のインド遠征によつてギリシア文明がインドに伝播したとする説を敷衍し、ついには中国・朝鮮を経て日本にまで到達したと述べたことに始まり、それを受けた岡倉天心から、建築史学者・伊東忠太に引き継がれ、ついにその証拠を伊東が法隆寺のエンタシスの柱（中程が太くふくらみを有する形の柱）に発見した、というのである。フェノロサの来日は一八七八年、そして有名な法隆寺夢殿の秘仏・救世観音像の発見が一八八四年、フェノロサの通訳兼助手であった岡倉が東京美術学校で初めて「日本美術史」を講義したのが一八九〇年、そして伊東が「法隆寺建築論」を発表したのが一八九三年のことであった（既にその二年前、石井敬吉が法隆寺の柱にエンタシスが認められることは指摘していた）。日本建築史学の開拓者・伊東にとって、その学生時

代の教科書、イギリス人ファーガソンの著作『インドおよび東洋の建築史』（一八七六年）は、ガンダーラ遺跡の叙述に力点をそそぎ、中国や日本の木造建築にはひどく冷淡で価値を認めないだけに、井上氏は伊東にファーガソンに対する敵愾心が生じたとみる。当時の世界を牛耳る欧米列強国が文化・文明の源泉として信奉する古代ギリシアの影響を、我が国は彼らより早く受容している可能性がある。

この考えは欧米コンプレックスを払拭し、アジアや日本を欧米に対峙させるに有効利用できたかもしれない。ところがこれは逆に作用して、「脱亜入欧」路線の強化につながった。江戸時代まで仏教といえば三国伝来、天竺（インド）震旦（中国）本朝（日本）が謳われてきたはずが、一八八五年の福沢諭吉の「脱亜論」を嚆矢として、国家目標が欧米に列することとなり、文化的にも欧米と間接的にも繋がる古代ギリシア・ガンダーラ文明の一員を目指したのである。

建築だけではなく仏像に関してもフランス人学者フーシェが、一九一二年仏像のギリシア起源説、すなわちアレクサンダーの遠征によりガンダーラ地方にギリシア文明が移入されて、そこで初めて仏像が誕生することになったと唱え、仏像もまたギリシア彫刻の末裔ということになった。一九二〇年には、京都帝国大学文学部の考古学者・濱田耕作が「日本とギリシアの彫刻」を著し、「アルカイッ

ク・スマイル」（古拙の微笑）という言葉を紹介し、日本上代の仏像に古代ギリシア神像と共通する表情が認められるとした。この流れは戦後さらに加速する。一九四六年奈良の博物館で「正倉院展」が始まると、「正倉院はシルクロードの終着駅」のコピーが拡まっていく。もちろん想定される始発駅は古代ギリシアであり、次に古代ローマを経由してペルシアからガンダーラに入り、続いてパミールを越えてタクラマカン砂漠のオアシス都市を通って中国に至るのだが、中国や朝鮮にはあまり停車駅がイメージされない印象を受ける。某作家の詩に「シルクロードから飛天が法隆寺に舞い下りた」といった文句があったように記憶するが、シルクロードのタクラマカンと奈良の間は航空路線であるかのようにある。ギリシアと奈良の直結のフアントンジは、現代でもまだ生き続けているらしい。

日本人が古代ギリシアを意識し始めた一九世紀の末から二〇世紀初めの時代とは、日清・日露戦争、清朝崩壊、韓国併合と続く激動の時代だった。つまり日本の大陸進出によって古代以来のアジアの序列が、日本人にとっては逆転したのである。そして中国のすぐ裏側の中央アジアには列強の手が四方八方から伸びていたのだ。地図上の空白地帯「西域」へ続々と各国から探検隊が送り込まれた。スウェーデンのヘーデン、ロシアのブルジェワリスキーやコズロフ、オルデンブルグ、イギリスのスタイン、フランスのペ

リオ、ドイツのル・コック、そして日本からも西本願寺の大谷探検隊が地理的測量と共に、古代遺跡の調査・発掘、文物の収集を競った。なかでもスタインは一九〇七年に敦煌千仏洞を訪れ大量の古代文書を取得し、翌年フランスのペリオもまた敦煌で文書入手、中国語、漢文が理解できた彼は、すぐさま北京でその学術的内容を発表、世界的センセーションを呼んだのである。おそらく二〇世紀後半の米ソの宇宙開発競争に人々が熱狂したように、未知なるフロンティアに当時の人々が興奮したことは疑いない。しかも月や火星には石しかなかったけれども、中央アジアの流砂の下からは古代人の描いた西洋風の翼を持った飛天の絵（ミールン出土）や、数々の未知の文字が記された文書が発見された。視覚情報である写真が限られた数しか撮れなかったことも、また余計に憧れやロマンをかきたてられる要因だったろう。

「^{くれない}紅もゆる丘の花」で始まる旧制第三高等学校（京都）の『逍遙の歌』の三番の歌詞は「千載秋の水清く 銀漢空にさゆる時 通へる夢は崑崙^{こんろん}の 高嶺の此方ゴビの原」で、四番の「ラインの城やアルペンの……」へ続く。この有名な歌は一九〇五年作。詞は澤村胡夷（本名・専太郎）による。彼は京大の美学美術史学科へ進学、一九一九年母校の助教となった。インド・西域絵画の模写事業を推進し、極めて情熱的な教師だったそうである。早逝したため

本業についてはあまり知られていない人だが、若き日のロマンチックな歌詞は、旧制高校の文化を象徴するものとして、当時の学生の関心が中央アジアを経由してヨーロッパへ飛翔する様を伝えてくれて、実に興味深いものがある。

この多分に文学的なロマンは、中島敦の名作『李陵』（一九四三年）を生み、戦後は井上靖の『天平の甕』（一九五七年）、『楼蘭』（一九五八年）、『敦煌』（一九五九年）へ続く。井上もまた京大美学美術史学科卒だが、晩年は司馬遼太郎らと共に、伝説的大ヒット番組、NHKの『シルクロード』（一九八〇〜八八年）に関わり、「日中友好」「シルクロード」ブームの時代を代表する文化人だった。同時期には日本画家・平山郁夫も「シルクロード」をテーマに大量の作品を制作、またシルクロード関係の古美術コレクションを形成すると共に、中国やアフガニスタンを中心に国際的な文化財保護活動でも知られた。岡倉天心が創設した日本美術院の系譜に連なる院展を代表する画家であり、天心が校長を務めた東京美術学校の後身・東京芸術大学の学長にも就任した平山だが、彼が生涯を通じて追求し続けた「仏教伝来」というテーマにおいて、一步先んじて世間的人気を得た画家がいた。日展の東山魁夷^{かゐ}である。東山は一九七五年、唐招提寺の開山鑑真和尚の御影堂に二十八面の障壁画を描き大変な好評を得た。寺はさらに連作を依頼して一九八〇年には四十二面が追加された。高級絵具の群

青をふんだんに用いた桂林や黄山・揚州の風景は、この時代にしかありえない作品である。まもなく唐招提寺に近接する薬師寺が、宗祖の玄奘げんじょうを祀る「玄奘三蔵院」を創設し、そこには三蔵法師求法の旅をテーマとした大壁画が平山に依頼された。その完成は一九九一年のことである。この頃から各地の大寺院が有名画家に障壁画を注文するということが始まった。そして現在、薬師寺ではさらに玄奘の弟子、慈恩大師の慈恩殿を建設中で、画の担当者は元総理大臣・細川護熙氏である。もちろんテーマはシルクロード。一九世紀の末にフェノロサによって持ち込まれたギリシア美術東漸説は、現在までに「エンタシスの柱」や「アルカイック・スマイル」「ガンダーラ仏」「シルクロード」といったキャッチ・コピーを生み出してきた。それは本来の学術用語としてではなく、もはや奈良を中心とした宗教や経済活動に欠かせないコードとして機能しているのである。

西欧近代的彫刻観と仏像

明治の初め欧米人のエキゾチズムに訴える浮世絵や細密工芸はともかく、当時の日本人には文化財や美術史という概念もなく、仏像などは旧時代の遺物として扱いに困るものであつたらう。国家神道体制の推進にあたって廃仏毀釈

という仏教側には北風の時期もあつた。しかしまもなくフェノロサに代表される外国人によって「日本美術」の価値が認められるに及んで、明治政府の「古器旧物」に対する態度は一変し、国家の権威を構成する重要なファクターとみるようになった。檀家制度を維持できた一般の寺院とは違つて、江戸幕府によって安堵されてきた巨大な所領を失つた国家的大寺院は、例えば東大寺は正倉院の宝物を、また法隆寺は古代の仏像・仏具を明治天皇に献納し下賜金をいただく、といったかたちで存続を許され、歴史的・文化的価値付けの役割を対外的に担うことになった。日本人の手によって初めて書かれた日本美術史が、一九〇〇年のパリ万国博覧会向け解説であり、翌年『稿本日本帝国美術略史』として刊行されただけでなく、既に一八九〇年には宮内省の管轄で帝国博物館が上野に開館、その後京都、奈良と続き、外来文化の「美術史」が国家のショーケースとして機能していくこととなる。そこに陳列される仏像はもとより祈願の対象ではなく、彫刻美を賞されるべき存在でなければならぬ。キリスト教徒からすれば極東の異教の偶像であるにすぎないが、文化・歴史的観点からすれば、古代ギリシア文明の末裔なのである。欧米人にとつてガンダーラ仏は本家古代ギリシアの分家（後には帝政ローマ期美術の影響を重視する説も出たが）という位置付けである。日本ともなれば分家のまた分家ということになつてし

まう。それでも当時の日本人にとって新しい国家観、世界秩序に「美術史」は有効と考えられたのだろう。

ところが本家ギリシアという考え方そのものが、当のヨーロッパでも新しく、その中心に「彫刻」があったのである。一般に近代的芸術観、美術史学の祖とされるのが、一八世紀ドイツの思想家ヴィンケルマンである。彼こそが古代ギリシア彫刻を絶対視する価値観を唱え、「芸術品」を「美術館」で「鑑賞」という現代人にとってごく日常的な態度を発明した人なのである。松宮秀治氏の『ミュージアムの思想』（二〇〇三年）によれば、彼が『ギリシア美術模倣論』（一七七五年）によって一躍全ヨーロッパの著名人となり、「ドイツの誇り」とまでいわれるに至ったのには、以下のような歴史的経緯があるという。すなわち古代ギリシアの男性裸体像を「高貴なる単純と静かなる偉大」と評し、「美術」とは宗教や政治に従属するものではなく、作者が自己の内面の要請だけに忠実であるべきものであり、そこで発見された対象の人間性を通して、その製作者と鑑賞者の双方の「人格形成」に資する「教養材」となるべきであり、そのために作品は殿堂のような場所で敬虔に見つめられなければならない、というのが彼の主張である。それは後進国である領邦国家群であったドイツが、カソリック教会と絶対王制のフランスに対抗するイデオロギーである。厳飾を極める教会、豪華絢爛たる衣裳や調度

品があふれ、優美なロココ絵画に飾られ、「奢侈」を称揚するフランス宮廷に対し、「欲望」を抑制し「虚飾」を排した「健全な精神と肉体」のシンボルとして古代ギリシア彫刻を定立したのだ。従来の権威である貴族階級と教会に代わり、市民階級が美の殿堂（美術館）に、「着衣」像ならぬ「裸体」像を安置する。ヴィンケルマン自身は目にすることはできなかったが、ほどなくフランス革命が起これ、彼の夢はヨーロッパ各国で現実のものになる。一九世紀初頭にはアテネ・パルテノン神殿のフリーズ彫刻（通称エルギン・マーブル）が大英博物館へ運ばれ、ついでミロのビーナス（一八二〇年発見）やサモトラケのニケ（一八六三年発見）がルーブル美術館の所蔵となるなど、ヨーロッパの美術館は古代ギリシア・ヘレニズム彫刻の収集に邁進した。

こうして新たに近代の芸術の中心に据えられることになった「裸体」像いわゆるヌードは、また奇妙な条件を付されている。そこに見るべきものは精神性であって、決して官能性、性的なものであってはならないのである。また絵画という形式は空想に流されやすい要素を多分に含むから好ましくなく、ヌードは現実的な存在である「彫刻」として表現されるべきだとするのである。さらに近代芸術論では、絵画は視覚芸術で必然的に色彩を用いるが、彫刻は空間芸術であるので、その純粋な在り方としては色彩的要

素を排除（具体的には素材の石やブロンズのまま）するのである。実際には古代ギリシアのパルテノン神殿もミロのビーナスも当初は極彩色であったのだが、出土した時既に彩色を失い白い大理石の地肌を露出してしまったのを、「純粹」とみるのであり、大英博物館のエルギン・マーブルに至っては、イギリスに運ばれてきた際にはまだかなり彩色が残っていたのに、（勘ぐれば白豪主義もあつて）漂白されたのである。その後はロダンの考える人も上野公園の西郷さんもブロンズそのままが当り前と受けとめられ、かえって極彩色仕上げをする平櫛田中の木彫などは前近代的と見られてしまうのである。

これで分かったように、近代以降の日本人が仏像に見てきたものは西欧近代芸術理論だった。仏像は薄い衣をまとったほぼヌードの男性彫刻である。そこには官能性ではなく精神性を認めねばならない。そこに色はいらない。近代以降の「文化財修理」で後補の金箔や色彩を剥ぎ取り、当初材の地肌をむき出しにするのは、「わび・さび」ではなく、中国やタイの人々と違って日本人が「ヨーロッパ」に傾いているせいかもしれない。仏像は廢墟趣味に合わせて造立されたものではない。「アシユラ」の復元像や新薬師寺十二神将像のCG復元図を見れば、まるでアニメの戦隊もののヒーローである。当時の人々は仏像に過去を見ていたのではなく、未来や異次元を感じていたことが窺

えよう。また和辻はインド美術の官能性を拒絶した。ところが奈良時代の靈驗譚をまとめた『日本靈異記』に、ある寺の吉祥天女像に「我に良き女たまえ」と熱心に祈る男の夢に、ついに天女が現れて相手をしてくれた、という有名な話がある。現実にはとても手の届かない唐美人の姿に、いかにエロティックな妄想をかきたてられたことか。それはヴィンケルマン流の敬虔な接し方とはとてもいえない。江戸時代に六度も京都から江戸へ「出開帳」した嵯峨野の清涼寺の御本尊には、江戸の庶民のいささか乱暴な投げ銭（賽銭）が当たった痕跡があり、各寺の「ピンズルさん」は二六時中撫でまわされているのが普通である。一方、和辻が薬師寺東院堂聖観音像の側面観を激賞したり、近年の国立博物館の仏像背面を積極的に見せる展示は「ハイカラ」といえるのではないか。

『見仏記』の中で唐招提寺を訪れたいという氏は珍しく考え込む。「複雑な回路（いったん自己を外国という幻想の鏡に写してから、自己自身を確立し、それに自信を持つ）は鑑真を招来した天平の頃から変わっていない。日本人は、自己をガイジンの目に投影しながら愛することが好きなのだ（中略）自らの国を限りなくエキゾティックに彩ることで、まず心の中のガイジンを満足させ、今度はそれを日本固有の伝統による文物だと言い張って自己確立しているのである」。ここから想起されるのが田中英道氏『天平

のミケランジェロ』(一九九五年)、同『運慶とバロックの巨匠たち』(一九九八年)である。同氏はルネサンス美術の研究者として知られるが、近年は日本美術に関する著作が多く、「新しい歴史教科書をつくる会」の会長に就任したこともある。ここにあげた前著では、奈良時代の仏師・国中連公麻呂を古代ギリシアの巨匠フェイディアスとルネサンス期のミケランジェロと共に三大巨匠とし、アテネと

奈良とフィレンツェを三大美術都市と顕彰、後著では西洋美術史学の様式論を日本美術の解析にもっと適用すべきと訴える。とりわけ興味深いのは、作品の図版個々に「世界的水準での評価」が星五個を満点として付けられていることである。これは「ガイジン」の眼によるのだろうか。ガイジンといってもイタリア人と中国人では違いもあるだろう。奈良時代には決死の覚悟で遣唐使船に乗り、大唐帝国に教えを乞うた。江戸時代には朝鮮通信使の使節団に競って日本の文人は交流を求め、明治以降は洋行(ヨーロッパ)、戦後はアメリカ、そして現在は目標とするべき他者を見失い、テレビでは外国人に日本を賛美させる番組が増えている。ほんの少し前には外国人に非難され喜んでいたのに、今は自画自賛の嵐である。「ガイジン」は時と共に千変万化するようだ。

ここで念のため仏教美術の全盛期であり、かつ外国との政府間交渉が比較的少なかった平安中・後期の日本人の仏

像に対する見方を確かめておきたい。九〇七年に大唐帝国が崩壊すると、急速に美術の日本化(国風化、和様化)が進展する。技法は同じでもモチーフの違いによって「唐絵」に対する「やまと絵」が生まれ、「唐」という規範を離れることが許される時代となった。この変化を見事に描写したのが『源氏物語』帚木の「雨夜の品定め」である。光源氏と男友達(女性について語り合うのだが、そこで左馬頭が絵になぞらえて、異国の有様や猛獣には最初興味を引かれるけれども、結局は身近の何ということもない景色や家のたたずまいを描いたものが良くなる、といっている。銀幕のハリウッド女優に昔は憧れたが、今ではクラス

の出しやばらない女の子が案外いいのだ。そして彫刻の世界では、ちょうど天才仏師・定朝じやうてい(後の平等院鳳凰堂本尊の作者)のデビュー期にあたる。彼は寄木造、工房組織など日本の技術を完成せしめただけでなく、同時代人に「尊容満月の如し」「仏の本様」と讃えられ、現代に至るまで踏襲される様式(いわゆる定朝様)を生み出した。『長秋記』によれば、長承三年(一一三四)源師時は仏師院朝・院寛と共に西院故邦恒朝くつねあそん臣堂を訪れ、定朝作の阿弥陀三尊像を細部に至るまで計測した。定朝亡きあと平安貴族が何としても定朝仏を再現させたかったことを示す有名なエピソードである。このように平安貴族は相当審美的要素に敏感であった。泉武夫氏「王朝仏画への視線」(京都国

立博物館『王朝の仏画と儀礼』展図録所収、一九九八年）によれば、平安貴族が美術を含む仏事一般によく用いた評語としてまず「尽善尽美」（善を尽くし美を尽くす）があげられる。これはもともと『論語』が出典であるが、平安時代には本来の「善」の意味が変質して「作善」と解釈されている。むしろ彼らの感性を率直に示すのが「美麗」という語で、この反対語として用いられたのが「疎荒」であったことを考慮すれば、特に院政期（一二世紀）の仏画の途方もなく手間をかけ、洗練を極めた表現は「美麗」が目標とされたことを物語る。

さらに興味深いことに平安貴族は「古寺巡礼」にも出かけている。『七大寺日記』（『校刊美術史料寺院篇』上巻、一九七二年）は、大江親通が嘉承元年（一一〇六）に奈良の七大寺を巡礼した際の手記と考えられているが、各寺の建物ごとに安置される仏像について簡潔な感想が述べられていて実におもしろい。普通に用いられる語は、「可見」（見るべし）、「甚妙」、「不可思議」といったところだが、興福寺西金堂の丈六釈迦三尊像について「高名第一像也」とし、八部衆像（あの「アシユラ」を含むか）について「高名之物也」、また元興寺南大門の力士（仁王）像について「日本第一」と記す。つまり当時特定の仏像が有名であったり、他の仏像と比較されて評価されており、その基準が靈験の大小ではなく、造形面の優劣にあったらしいの

である。特に注目されるのが薬師寺金堂の条である。現代においても本尊薬師三尊は最高傑作と称されるにふさわしい像であるが、『七大寺日記』にはなんと「除大安寺之外、勝於諸寺仏像給者也」とある。すなわち大安寺（の本尊）を除けば、他の寺院の「仏像」に勝っている、言い換えれば大安寺本尊釈迦如来像が最高の「仏像」であるというのだ。遺憾なことに大安寺本尊は現存しない。現薬師寺金堂本尊を超える像容とはいかなるものだったのだろうか。そしてこの評価が大江親通一人の評価だったのではなく、当時の通説であったらしいことは、かの定朝そして父・康尚が度々大安寺釈迦像の模刻を命じられたことが記録されていることからわかる。模刻像もまた現存しないが、康尚・定朝父子に模刻を命じた貴族たちの審美眼と、古典的名作を学習して定朝様を完成させた仏師の關係に興味は尽きない。このように平安時代には前代の奈良の古仏が「古典」と意識され、評価の高い有名な「仏像」が存在し、それを「巡礼」し学習、当代の創作にまで繋げる意識があった。京都の貴族や仏師は奈良の古寺に何を幻視したのであろう。ギリシアやガンダラは知る由もない。同じ大江親通が保延六年（一一四〇）に再び奈良を巡礼して書きあげた『七大寺巡礼私記』（『七大寺日記』前掲書）の大安寺本尊の項には「与靈山尺迦依毫釐不違」（インドの靈鷲山の釈迦の姿と少しも変るところがない）とあるが、これはい

ささか常套句的である。実際はかつての長安・洛陽あるいは五台山や天台山までは想像できても、それより以西を視覚的にイメージすることは難しかっただろう。

写真の力

話を近代以降に戻そう。現代人は世界中の美術品を見て知っている。しかし実物を見たことは少なく、美術書やテレビ画面で知っているだけのことがほとんどである。それだけに実物を初めて見た時に、こんな大ききだったのかと驚いた経験を持った人は多いだろう。評論家の小林秀雄は、写真と複製でしか見たことのないゴッホについて評論し、戦後初めて洋行して実物の作品に触れた後、自宅にある複製画の方が良い、といったという。小林の正直さに驚かされるが、それほど写真があらかじめ人に与えてしまうイメージ（先入観）は強烈だ。さらに言えば自宅に絵の一つでも飾ろうと意識して初めて、絵には額縁や表装が必要であり、その取り合わせがいかに難しいか、さらには照明や床柱や壁の色まで気になってくる。美術書に額縁や周囲は写っていないからである。絵画はまだ平面的であるから写真と実物のギャップは小さいといえる。ところが彫刻は照明一つでまったく違うイメージに変化する。それだけにより写真が威力を発揮しやすい対象といえる。近代は写真

と大量印刷・出版がセットになって発展した時であった。そして西欧近代の彫刻観は写真という形を借りて人々の脳裏に移植されていった。

我が国での仏像写真は、文化財調査の記録手段として始まった。一八七二年のことである。それからしばらくは写真は専門的技術と高価な機材・材料を要するだけに、限られた写真師しか仏像写真は撮れなかった。この時代を代表する写真師が小川一真で、フェノロサの調査に同行したことも知られる。彼の写真は通常仏像の全身を収めるが、最も古い美術研究誌『國華』第一号（一八八九年）の巻頭口絵を飾った興福寺の無著像（運慶作）の写真は、暗い背景と上半身だけをやや斜め上から撮っており、標本の域を超えて「美術写真」へと踏み込んでいる。そしてこの流れを決定づけたのが奈良帝室博物館の門前に仏像専門写真館「飛鳥園」を開いた（一九二二年）小川晴暘である。小川は会津八一や安藤更生（早稲田大学美術史学の師弟）のアドバイスによって、西洋美術史の洋書にみるギリシア彫刻の図版を参考に黒バック、レンブラント光線、バストカット、クローズアップなどの技法に挑み、そしてガラス原版に大胆な修正を加える手法も含め、あらゆる点で仏像を写真の中で美術品に変えていった。飛鳥園発行の美術研究誌『佛教美術』第一号（一九二四年）の巻頭は、小川の広隆寺宝冠弥勒半跏思惟像の上半身写真である。バロック絵画

のように劇的な飛鳥園の写真は奈良だけでなく、東京や大阪の丸善や朝日会館の即売会で大好評を博したという。なかでも怒髪天を衝く新薬師寺のバサラ（メキラ）大將像や中宮寺、広隆寺の半跏思惟像は人気があった。特に椅子に腰かけて片膝を組み、頬に軽く右手先で触れる半跏像のポーズは、畳に坐るのが普通であった日本人にとつて、このうえなく異国（多分に西欧的）情趣を感じさせるものであったことは疑いない。こうして西欧的近代芸術としての仏像イメージは、飛鳥園の写真に結晶した。

他にも多くの優れた仏像写真を残した写真家がいる中で、戦後を代表する二人について付言しておこう。一人は土門拳。極端なクローズアップの構図やギリギリまでピントを合わせて肉眼では意識しない材質感を強調した写真など、仏像と決闘でもするかのような気迫みなぎる作家性が前面に出ている。もう一人は対照的な入江泰吉。敗戦直後、故郷奈良の古仏が米軍に接収されるかもしれない危機感から「奈良」を生涯のテーマとして写真家になった彼の作品は、穏やかな微光に包まれた「まほろば」すなわち夢幻の世界である。両者の作風は大きく異なるが、共に戦争直後の日本人のアイデンティティの危機から出発しているといえるだろう。それは仏像に異国を求める態度ではない。日本人の先祖がいかなる文化の伝統を形成したのか、いかなる祈りを具現化して子孫に伝えようとしてきたの

か、そして自分は何を受けとつて後世に残すのか、二人の写真はその苦闘の跡ともいえるだろう。

中国・インドとついでに視点

フエノロサに主導されて始まった「日本美術史」は、まず欧米へ向けて発信されたのだが、特に「仏像」は西欧近代の古代ギリシア彫刻を至上のものとする価値観に適合するものとして、「脱亜入欧」の気分のなか大正期には「巡礼本」や「仏像写真」の形をとつて一般人にまで「彫刻と呼ぶ美術」と認められるに至った。そして仏像が語られる時、朝鮮や中国の影は薄かった。もとより『日本書紀』には、仏教が最初に伝えられてきたのは百済からであり、日本初の本格的寺院・飛鳥寺造営にあたっては、やはり百済から技術指導者が多数送りこまれてきたことが明記されている。もちろん高句麗や新羅とも交渉があり、その後は度々の遣唐使の派遣は言わずもがな。にもかかわらず明治・大正の知識人は欧米に迎合してしまつたようにみえる。

だが考えてみれば、明治以前の日本に「建築史学」や「美術史学」、「考古学」などというものの自体がなかったのだから、欧米から持ちこまれた近代的学問の枠組みに適應しようとするれば、どうしても初めは欧米人の価値観をまず受容せざるをえなかった側面はあるだろう。そもそも当時



雲崗石窟（第20洞本尊頭部）

の日本人は、ギリシアや中央アジアを知るべくもなかったのだが、中国大陸すら実際には知らないに等しい。そこにはどのような遺物が存在するのか具体的な情報はなかったのである。

日清戦争開始の直前一八九三年、岡倉天心は助手の早崎稗吉と共に清国国内を調査、洛陽郊外の龍門石窟で北魏後

期（五世紀末～六世紀前半）の仏像を見て、飛鳥時代の仏像の源流を認めることとなった。伊東忠太の「法隆寺建築論」が発表されたの同年のことである。前述のように日本の学会にヘレニズム文化東漸説が本格的に主張される頃、岡倉は早くもアジアに視点

を移そうとしていた。一九〇一年にはインドに渡航、同地の知識人と親交を深め、一九〇三年には冒頭の「アジアはひとつなり」で有名な『東洋の理想』を著す。おりしもインドでは現地の研究者によって仏像のインド起源説が論じられ始めていた。こうして漸く中国やインドへ日本の学界の眼も向けられるようになっていく。

一九〇二年中国調査に赴いた伊東は山西・大同郊外で雲崗石窟という北魏前期（五世紀後半）の巨大遺跡を「発見」した。伊東自身はこの遺跡の意義を、ガンダラと飛鳥美術の中継点とみたのであるが、特にその初期から中期の仏像の様式が、ガンダラ風とも中国風ともいえないことが学界の関心を引き始め、関野貞、瀧精一、松本文三郎といった研究者がインド美術の影響を論じるようになり、また大村西崖のように北魏の拓跋族の独自性を強調する論調も生まれた。民国期には中国国内旅行もしやすくなり、また北京で開業した山本照像館（写真館）や岩田照像館が撮影した各地の遺跡写真も入手できるようになった。また併合後の朝鮮では総督府が文化財調査を主導するようになり、飛躍的にアジア関係の學術情報は増加、実物の正確な調査に基づく科学的な議論が期待される反面、以前のようなグラントテーマを語るには、専門外の哲学者や文学者に限られるようになる。雲崗・龍門石窟の実地踏査はまさにその分岐点となった。

戦中から戦後へ

京都の東方文化研究所（京都大学人文科学研究所の前身）の調査班（水野清一・長廣敏雄他）が、一九三六年の響堂山石窟と龍門石窟の現地調査に続き、一九三八・四四年には雲崗石窟調査を実施した。欧米人のような略奪も行わず、その報告書は学界で不滅の業績と評価されている。ところが一方国内では次のような文章を書いた男がいた。「法隆寺も平等院も焼けてしまつていつこうに困らぬ。必要ならば、法隆寺をとり壊して停車場をつくるがいい」。坂口安吾の『日本文化私観』（一九四二年）の一節である。先に亀井の仏像は疎開などすべきではない、という文章を紹介したが、これは戦後の文章である。坂口の文章は太平洋戦争が始まったばかりの三月に発表されている。日本中が初戦の勝利に浮かれきっていた頃である。彼はこうも言う。「京都や奈良の古い寺がみんな焼けても、日本の伝統は微動もしない。日本の建築すら、微動もしない。必要ならば、新たに造ればいいのである。バラックで、結構だ」。「法隆寺だの平等院は、古代とか歴史というものを念頭に入れ、一応、何か納得しなければならぬような美しさである。直接心に突き当たり、はらわたに食い込んでくるものではない」。井上氏前掲書によれば、この頃法隆寺はその

左右非対称の伽藍構成が日本人以外には理解できない絶妙の美として、ナシヨナリズムのシンボルと化していた。かつてはギリシア文化の末端に位置するとして称揚されていた同じ法隆寺である。それを坂口は焼けてかまわないという。恐るべき勇氣である。あらゆる虚飾を排して現実生きる覚悟を示す彼の言葉に対抗するのは容易ではない。

戦火の中、幸運にも残つた法隆寺は、しかし一九四九年修理事業中の失火で金堂内部が焼損、貴重な壁画を失つた。翌年には京都・鹿苑寺金閣が寺の門弟の放火によって消滅した。敗戦後「文化国家」として再出発した矢先の出来事だった。現在壁画は写真から復元され、金閣はオリジナルよりぶ厚い金箔を用いて再建されている。趣旨はズレるが、岡本太郎に「仏像にせもの論」という文章（『芸術新潮』一九五六年一二月号）がある。「仏像のほとんどが、どうにもせものくさい、というのが私の正直な感想である」とあり、その訳は「現在見られる仏像はほとんどが観念的な型に堕している。創案があるにしても、趣向としてのアレンジにすぎず、迫つてこない。つまり模造品なのである」。岡本はすべての仏像を否定しているのではない。ただ「芸術」として彼を満足させうるものがあまりにも少ないといっているのだ。オリジナルかレプリカかではなく、一つの存在として充実しているかどうかが問われている。学術的詮索ではなく、坂口と同じように、今を生き

る力が感じられるかが問題なのであろう。その後岡本は戦後日本の高度経済成長の頂点ともいいうべき大阪日本万国博覧会に「太陽の塔」(一九七〇年)を建てる。いまだに解積困難なこの怪作は、周囲に存在した未来的造形を誇った各パビリオンが、すべて消え去った後も、まるで太古の昔から存在していたかのように、千里丘に屹立している。その圧倒的人气はこれぞ「現代の大仏」と呼ぶにふさわしい。

怪作といえ、一九七二年の大ベストセラー、梅原猛氏の『隠された十字架』もある。著者自ら明治以来の法隆寺の謎を解明したと豪語するが、学会は距離を置くのみであった。しかし一般的にはこのホラーミステリー調の本が爆発的に受けたのである。つまり「怨霊」になった聖徳太子を封じこめるために建てられたのが法隆寺だ、という氏の主張は、その当否はともかく一種の革命であった。『日本書紀』以来「神聖にして侵すべからざる」絶対的な存在(そのシンボル)を、欲望と呪詛が渦巻くドラマの主人公と舞台に変えてしまったのだから。これが「戦後」というものであったかもしれない。さらに出版界の大ヒットといえ、一九六六年刊行開始の『原色日本の美術』全三二巻も忘れることができない。全国の図書館と裕福な家庭の応接間の調度品として、文化財はカラー写真の魅力によって身近なものになった。

二〇〇六年東京国立博物館の「仏像」展に、江戸時代の円空、木喰作の仏像が出品された。近世の民間仏は従来アカデミズムはほとんど取り上げてこなかった分野である。もともと「日本美術史」は国家の権威付けのために構築されたから、主役は天皇や時の権力者が関わった作品であった。木喰は一九二四年、のちに「民藝」を主唱する柳宗悦が初めて世に紹介した。また円空は昭和の初めに僅かに注目する人がいたが、本格的に紹介されたのは一九五六年地元岐阜の研究者による。あれだけの天才でも認められるのは遅れ、ようやく二一世紀になってから「美術史」内の座席が確保されたようである。

そして現代にも優れた作者はいる。民藝関係者に触発されて自己の作風を確立した版画家・棟方志功は、代表作「二菩薩釈迦十大弟子」(一九三〇年)をはじめ、数々の女人菩薩像で名高い。また「昭和の円空」ともいわれる岐阜出身の浅野祥雲は、東海地方に数多くの独自のコンクリート製ペンキ塗の屋外仏像を残した。その他全国各地の巨大仏も前代の形式を踏襲して新味はないが、その施主の姿がかい間見えて興味は尽きない。これからは鎌倉の大仏を「美男におわす」と大胆に謳った(一九〇五年)与謝野晶子の如く、女性の感性に基づいた仏像が生み出されるのを見たいものである。

今年の春には奈良国立博物館で「快慶」展、秋には東京

国立博物館で「運慶」展が開催される。ウンケイ・カイケイの語呂も良く、名前と仁王像は誰でも知っている真打の登場である。とりわけ運慶は関東に遺品が多く、「鎌倉武士」を重視する歴史観により英雄視されてきただけに、新解釈に期待したい。

(二〇一七年一月一〇日脱稿)