

保田與重郎の習作「室生寺の弥勒菩薩像」

渡辺和靖

Kazuyasu WATANABE

社会科教育講座 (思想史)

第一章 ヴェルフリンの図式

1930 (昭和5) 年6月発行の大阪高等学校『校友会雑誌』第9号に掲載された「室生寺の弥勒菩薩像」は、「世阿弥の芸術思想」(第7号, 1929年2月)「上代芸術理念の完成」(第8号, 1930年2月)につづく保田與重郎の高校時代三番目の論文である。保田は次のように書き始める。

深山らしい冷気を感じつゝ、山門に着いたのは昼少し前だった。私らはにはか雨を避けつゝ、お寺から聞えてくる読経の声に一層の静寂を味ふことが出来た。私はむかし、どうした理由が寺院を国原から山岳へ山岳へと追ひたてたのかを考へてみた。私らが著名な弥勒菩薩を見たのはそれから少ししてであつた。(『保田與重郎全集』——以下『全集』——第40巻, 47頁, 講談社)

前の二つがいずれも学術論文風の堅苦しいスタイルのものであったのに対し、ここで保田は、少し碎けたエッセイ風の書き出しを採用している⁽¹⁾。ここには和辻哲郎の『古寺巡礼』(1919年初版, 1924年改版)の紀行文的叙述スタイルの影響がはっきり現れている。この論稿は、他の習作では表面から隠されている、保田が少年時代から熟読した⁽²⁾『古寺巡礼』の影響が前面に出ている点で注目される。

ついで保田は、室生寺の弥勒菩薩像について筆を費やして詳細に描写する。

左足に全体の重心を委ね、右手は垂れて伸びた珠条の端をつまぐり、左手は何かを支へる様に屈せられてゐる、之の四肢の配置には何らの破綻もない。何者も持たない左手にしても釣合を破ることなく、全体の配合にも力学的な確実性が感じられるのである。(『全集』第40巻, 47頁——以下頁数のみ記す)

仏像に対するこうした、文学的といえるまでにイメージ豊かな描写は、和辻が『古寺巡礼』において初めて確立したものである。はじめ『思潮』1918 (大正7) 年1月号に「埋れたる芸術品」と題して掲載され、のち『古寺巡礼』のうちに組み込まれた文章の、長い間秘仏として人の眼に触れることのなかった法隆寺夢殿観音をフェノロサが再発見する経緯を描いた場面に見える、

肩から足へ両側面に流れ落ちる長い衣の線は、直線に近い、静かな一本の曲線となつて、この像に偉大な高さと威厳とを与へてゐる。(中略)漢式の鋭い鼻、真直な曇りなき顔、幾分大きい——殆んど黒人めいた——唇、その上の静かな神秘的な微笑が漂うてゐる。(『古寺巡礼』1924年版, 328頁)

という記述などはその典型である⁽³⁾。保田が、少年時代から熟読していた『古寺巡礼』のそうしたスタイルに靈感を受けていることは確実である。

つづいて保田は、室生寺の弥勒菩薩像に見られるこうした表現上の特徴は「推古にも白鳳にも天平にも亦鎌倉藤原にも見られない」と述べ、美術史家ヴェルフリンを援用してその特徴を次のように描写する。

もし、私がウエルフリン風の言葉を使用するならば、例へば、この顔の如き余りにも一面線条的である。(中略)しかも明に線条的なものはこゝで天平的な理念である。しかしこの像は決して天平に一般なる、抽象された美、冷却せる概念の味けなさを思はせるではなく、余りにも新々たる、私らの感覚に相ふれる感じを示すのである。そのためには、確に、明瞭な形式・実質的に抽象された美しさに相反するもの即ち光と色とが主たる役割を努める純粹視覚的な物象を認めることは容易である。動くものであり、^{シャイン}仮象である、ウエルフリンの絵画的なるものが黄昏の空に模糊とたゞよふかすかな残光の如く、この仏像の線的な基本構成の美さを支持し一層強化する。明らかに之の作品に推古式なる芸術的純情と、天平の理想の綜合への知的な歩み寄りを意識せねばならない。(48頁)

ここで保田は、ヴェルフリンから、「物象」を「断定的な不動の姿」に捉える「線条的なもの⁽⁴⁾」と、「光」と「色」で「純粹視覚的に捉える「絵画的なるもの」という図式を導入し、前者を推古に後者を天平に配当したうえで、その総合として室生寺の弥勒菩薩像の時代の特徴を把握しようと試みている。

当時まだほとんど翻訳のなかったヴェルフリンに保田が興味を懷くに至った契機として、雑誌『思想』所載の沢木四方吉の二篇のヴェルフリン論を挙げることができる⁽⁵⁾。一つは、1926 (大正15) 年1月号と4月号に連載された「美術史家ヴェルフリン」、もう一つは1927 (昭和2) 年11月号と12月号に分載された「ヴェル

フリンの「美術史上の基礎概念」である。いずれも、ヴェルフリンの美術史論の基本的枠組みを詳細に解説紹介したものである。

「美術史家ヴェルフリン」で沢木は、「バロック建築の本質的標識」である「^{マレーリッヒ}絵画的特性」について、

絵画的なるものは運動(Bewegung)の印象に基礎を置くものである。(中略)／絵画は彫塑の如く実体を有せず、^{シャイン}仮象に依つて物象を表現する。而して其表現法は運動の印象を与へるに適してゐる。(上編, 280～1頁)

と紹介している。ここに、「絵画的」という概念が、運動と結びついて「^{シャイン}仮象」というルビ付きの言葉とともに登場している。この組み合わせは、さきの保田の文章の「動くものであり、^{シャイン}仮象である、ウエルフリンの絵画的なるもの」という部分と共通する。

沢木の「美術史家ヴェルフリン」は、主著『美術史上の基礎概念』を紹介する前で中絶しており、それを補うものとして執筆されたのが「ヴェルフリンの「美術史上の基礎概念」」であった。沢木は、「第一、クラシックの様式が線的(das Lineare)であつたに対して、バロックのそれは絵画的(das Malerische)に変じた」と、「線的」と「絵画的」という対立概念を示し(上編, 57頁)、それぞれの特長を「線的の視方は形と形との間を截然と分離するに対し、絵画的の視方は物の全体の上を過ぎ行く運動に着目する」(同, 62頁)と解説したうえで、

クラシックが静止の面を愛し、バロックは動ける面を愛するといふ客観的相異が存在するのみならず、形の取扱い方が別である。前者の期する所は可触的価値であり、実在する物——固定した形の形成である。後者の目標は、凡べて移動するもの——絶えざる変化の仮象である。随て、手に対する効果ではなく、眼に対する効果を考慮するものである。(同, 73～4頁)

と論じている。「線的」が「断定的不動」であり「明瞭な形式」であり、「絵画的」が「純粹視覚的」であり「動くもの」であるという保田のヴェルフリン理解は、こうした沢木の叙述に依拠していると考えられる。保田の独創は、ヴェルフリンの図式のうちに、推古と天平という日本の美術史上の時期を当てはめたところにある。

「線条的」と「絵画的」という図式を提示した後、保田は、室生寺の弥勒菩薩像において「この「線条的」なるものは「絵画的」なるものを同時に表現した」と論じ、次のようにつづける。

私はこの場合に於けるこの直覚的要素(絵画的)と知覚的要素の関係をさびといふ言葉であらわしたい。さびは富士谷派の説に、内なるものの自づと外にあらはれることである。茲の像では知覚的要素が源本であり、之に動的な芸術味が(絵画的と

して)付加した、——内在物がしみでる如くに——と考へることは、知的な芸術の創作者だつた天平の直流と考へる当然な前提である。(48～9頁)
保田はここで、二つの要素の融合した状態を「さび」と呼び、富士谷御杖の説に沿ってそれを解釈している。これは、土田杏村の「連句の芸術的範疇」と題して『学苑』1927(昭和2)年2、3月号に分載され、「芭蕉の連句に於ける芸術思想」と改題して『国文学の哲学的研究』第一巻(1927年11月)に収録された論文の次のような記述を参照していると推測される⁽⁶⁾。

「さび」といふ語は、初期の芭蕉により幽玄といふと同じ意味の場所に用ひられてゐることは前に言つた通りである。(中略)富士谷御杖はそれを解して「もと佐夫といふは銅鐵などのさびといふが如く、内なる物のおのづから外に浮び出づるを云ふ」(『万葉集燈』)と書いてゐるが、この解は興味深い。この解を正しいとすれば、さびといふも幽玄といふも、内なるものがおのづから外に表現せられることであり、その意味は一つである。強ひて区別をすれば、幽玄は外の表現から内の深く広い余情を探ることであるし、さびは内なる生活の根がおのづから外へ表現せられることである。

(『土田杏村全集』第11巻, 294～5頁)

保田の理解が土田を経由したものであることは明白であらう⁽⁷⁾。

第二章 「直線」と「弧」

続いて保田は、推古から天平への展開について、次のように叙述する。

天平の持つ線は「弧」であり、その面がギリシャ的理想の「球面」であるに反し、推古は古代民に一般な「平面」と「直線」であつた。信仰と生活にひたぶるなる古代の素朴純粹な表現は常に絶対で、何らの遲疑も間隙も認められない。つねにひとむきの姿としての古拙神聖なほゝゑみは魂のこよなき瞬間に課せられた永劫のひらめきであつた。その静なる瞳は、澄み、うるみ、又かゝやいてゐた。(49頁)

使用されている「直線」と「弧」という概念は、ヴェルフリンのものではない。ここには、和辻哲郎の影響を指摘することができる。天平文化のうちにギリシャの影響を見る〈健駄羅幻想〉は『古寺巡礼』の一貫したモチーフであつたが、そればかりでなく、その中で和辻は、百済観音にかんして、

たとへ竜門の浮彫などに現はれた直線的な衣の手法が、夢殿観音には似ても百済観音には似ない、と云へるにしても、その直線的な手法のもたらす気分には、大差がないと云へるだらう。百済観音は確かにこの鋼の線条のやうな直線と、鋼の薄板を彎曲させたやうな、硬く鋭い曲線とによ

つて貫かれてゐる。(前掲、79～80頁)

と論じている。ここで和辻は、推古仏を代表する法隆寺夢殿観音を引き合いに出し、「直線」と「曲線」という対立概念によって、「推古、白鳳、天平と観音の様式や気分が著しく変化して行つた」(76頁)という自らの直観を実証しようと試みている。保田が、こうした和辻の試みに示唆を受けていることは疑いない。しかも、このような議論によって和辻が最終的に提起するのは、ガンダーラ美術の中国と日本における展開であり、それを通してのギリシャ文化の日本における展開である。保田が天平を特徴づけるものを「ギリシャ的理想」と呼ぶのは、まぎれもなく和辻の影響を示している。

同じような議論は『古寺巡礼』のいたるところで見ることができる。たとえば、

屋根の勾配が天平建築に比べて特に異国的ともいふべき感触を伴つてゐるのは、その曲線の曲度が大きくまた鋭いためであつた。講堂は藤原時代の作であるから、曲がり方が遙かに柔くなつてゐるが、それを金堂に比べると、尺度の上の相違は僅かでありながら感じは全然違つてゐる。推古仏と藤原仏の間にあるやうな距りが、こゝにも確かに感ぜられる。唐招提寺の金堂に比べても同じやうに建築の上に現はれた天平仏と推古仏の相違は感ぜられるだらう。(同、298頁)

ここでも、和辻は、寺院建築に関して、その屋根の湾曲の度合いによって、推古から天平への展開を位置づけようと試みている。また、法隆寺の玉虫厨子に関して、

この厨子の大体の構造は推古式であつて、その屋根である天蓋の如きは、金堂の大天蓋と酷似し、漢式直線模様を盛んに用ひてゐる。しかるに台座の画は、壁画に比べれば段違ひのものであるが、しかしその西域風の気分には更に一步を進めてゐるとも云へる。(中略)その感じは寧ろ中宮寺の観音の方に近い。衣のひだの柔かさも推古仏と壁画とのちやうど中間である。脇侍の菩薩はかなり推古仏に似てゐるが、乳の柔かいふくらみや少し腰をまげたところは幾分屏絵の気分にも似通つてゐる。(同、320～1頁)

と論じている。ここでも和辻は、推古の特徴を直線と位置づけ、それがやがて曲線へと移行していくことを示唆している。和辻はそれを体系的に展開しているわけではないが、その議論の基調に、直線と曲線によって推古から天平への展開を位置づけようとする方法的意識があったことは確かである。こうした和辻の姿勢から、「直線」と「弧」の対比によって室生寺の弥勒菩薩像の成立年代を探ろうとする保田の試みが、何らかの示唆を受けたことは明かであろう。

保田の論文は、次のようにつく。

天平がくる。美意識も変化した。絶対の姿に魂の

課題を為し上げた前代の観念は内より自づと奔流せねばならなかつた。自然であり必然である。しかもそれらは理想の規範の鑄型に押し込められねばならなかつた。茲に技巧主義への道が運命づけられた。白鳳を頂点とする溢出せんとする欲求は「直線」から「弧」へと戦慄した。(49頁)

推古から白鳳をへて天平に至る展開を「技巧主義」として把握する、このあたりの叙述は、習作「上代芸術理念の完成」で論じたところをなぞつたものである。それが土田杏村の論文を踏まえたものであることは別のところで論じた⁽⁸⁾。

第三章 銅銭、白米、好女

ついで保田は、天平の仏教美術の理解のために、「華嚴的な教理」の考察に入る。この時期の「仏教芸術思想は華嚴に支配せられた」。聖武天皇の「大仏鑄造の発願」もそれに由来する。しかし「それは新興の力を代表するのでなく没落の悲哀を喚呼するものであつた。」「新興の力」とか「没落の悲哀」といった表現には、当時のマルクス主義の叙述のスタイルの影響をかいま見ることができる。

私は当時の民衆が決して華嚴の教理を理解したと考へない。当時の民間信仰の貴重なる記録である日本靈異記は私共に当時の信仰が現世的であり、祈願の対象は銅銭であり、白米であり(観音に)好女であつた(吉祥天に)ことを教へる。吉祥天に天女相の如き好女を与へ給へと祈る天平人から、茅渚山寺の男僧の如く仏像を熱愛し、つひに奇しい幻想にさへひき込まれる者が現れた。この現実なるものに私共は爛熟せる文化の太さとマス——例へ虚飾を脱せぬといへ——を感じる。靈異記に云ふ此の類唐的話題に於ても、また元亨釈記の実忠、光明後の伝にもそこに情熱的香芬は春の暁の陽炎の如く燃えいだすのを感じるではないか。(51～2頁)

『日本靈異記』にかかわって保田が当時の民衆の宗教観に言及しているのは、土田杏村を踏まえたものである。

土田は「平安朝初期に於ける密教成立の精神生活史的背景」と題して『教育学術界』1928(昭和3)年3月号に発表され、のち「平安朝初期密教文化の成立背景」と改題して『国文学の哲学的研究』第二巻(1928年10月)に収録された論文において、当時の民衆の宗教観の問題を真っ正面から論じている。

彼等の宗教意識は依然として現世幸福を祈願する程度に止まり、なほその中には多くの呪的要素を含めてゐた。この間の消息を伝えるものは、やや後の資料ではあるが『日本靈異記』である。(中略)観音称礼の内容が全然現世的物質的の幸福であり宗教的の至福でなかつたことが知られる。例へば

(中略) 大安寺の僧弁宗は十一面観音に白して「願はくは我れに錢を施せ」といつてゐる。銅錢、白米、好女、財、錢すべて現実的物質的の願望ならぬものはない。(中略) これらすべての祈願の様式及び内容を取つて見れば、仏教信仰の民間的意義は専ら現報を得ることにあつた。(『土田杏村全集』第12巻、347～50頁)

『日本靈異記』を資料として平安期の民衆が現世的な目的から仏教を信仰していたこと、祈願の具体的な対象が銅錢・白米・好女などであったことを指摘する点で、保田の議論はおおむね土田の論文をなぞったものである。

また保田が、『元亨釈書』に伝える光明皇后の逸話に言及しているのは、和辻の『古寺巡礼』を踏まえたものである。和辻は、天平文化の根底に一種の「デカダン」が存在していることを指摘し、光明皇后の蒸し風呂のエピソードに関連して、「元亨釈書巻九に伝へる実忠法師の伝説」について、

実忠は温室に入る。その肌が実に美しい。皇后は透間からのぞいて、暫くも眼を離さずに見まもつて居られた。そのうちに皇后は、忽然、仮寐、夢與レ忠交。やがて目がさめて実忠を見ると、頭に十一面観音を戴いて、儀相自若としてゐる。皇后は温室へ入り、実忠の前へ出て合掌懺悔せられた。愚かにも私は愛欲に迷うてあなたに思をかけました。しかしあなたは真実に聖者でゐられます。どうか私の無礼をお許し下さいまし。——(前掲、136～7頁)

と紹介し、『日本靈異記』に記載する「岡本寺の尼が観音を愛慕する情や、行基に追隨した鯛女(富の尼寺上座の尼の娘)が蝦を助けるためにその童貞を犠牲にしようとした慈悲心など」を例示し、そこには「素朴ながらも強いデカダンの香気がある」と指摘している。(同、171頁)

さらに、保田の吉祥天に関する記述も、和辻の以下のような論述が参照されていると考えられる。

それが靈異記に現はれたやうな、素朴ながらも病的な、官能追求の気分から、誇張して感ぜられた女の美しさであることは覆ひ難い。(中略) さてこの吉祥天女が、——仏前に演説して、金光明經の受持者に飲食衣服臥具医薬及び余の一切の物質的要求の充足を約してくれた吉祥天女が、——また主としては五穀豊稔を祈るためにまつられた吉祥天女が、——どうしてあのやうな女の姿に現はされたか。(中略) 諸の快樂は、要するに美しい女から出た。この想念を度外してはあの美人像が吉祥天像であるといふことは理解し難い。(同、260～3頁)

基本的には土田の論文を踏まえながら、保田の発想のうちに、少年時代より愛読した、和辻の『古寺巡礼』のアイディアが取り入れられていることは疑うことが

できない。

第四章 土田杏村の密教文化論

つづいて保田は、天台華嚴宗から真言密教への推移について述べる。

華嚴から密教への理論的変遷には何らの変化もないといふ。密教の事々無礙にしても既に華嚴の到達したものであつた。(中略) 事々無礙の法界に於ては、事理無礙がなほ、現象世界の後にある形而上学的な物自体を予想したのに反し、斯くの如き予想を全然打破して現象界を唯一の現象としてとつた。もはや何らの本体もなく現実には現実と相即せられるに至つた。而もこの現象世界の端々は象徴の世界として相映じた。密教曼荼羅に於て一堂中に大千世界を包摂し、各世界は仏に統一せられ、仏は全世界に出現する象徴的世界観は華嚴の既に明白にしたところであつた。云ふ迄もなく華嚴は仏教哲学の最高の指針である。(52～3頁)

ここで高校生の保田は、華嚴經と密教についての該博な知識に基づいて、日本宗教史における天台宗から真言宗への展開の意義について高度に専門的な議論を繰り広げているように見える。しかし、「華嚴から密教への理論的変遷には何らの変化もないといふ」という伝聞スタイルが示すように、それは保田自身のオリジナルな考察ではない。ここでも保田は、土田杏村の論文に全面的に依拠している。土田は、さきの「平安朝初期密教文化の成立背景」で次のように論じている。

私の仏教観によれば、仏教の教理はひとまず天台華嚴を以て終結に達したものだ。(中略) 所謂事理無礙法界の仏教教理は、まだ形而上学的本体観に捕はれたものであり、現象の背後に現象とは別個の物自体の如き形而上学的本体を予想せしめてゐたが、天台の法華教的教義はかくの如き物自体の予想を打破し、現象界を唯一の現実として取ることが出来た。現実是在りの俚の生活統一である。現実以外何の本体もなく、現実には現実と相即せられるより外はない。そしてこの現実生活の統一的世界は、何れの端々も象徴として互ひに反映するのである。これは華嚴教の所謂事事無礙法界の教理であつた。(中略) 併し華嚴の教理は仏教教理として既に達すべき限りの深玄な教理に達してゐたとは言へ、その諦悟は余りに哲学的であつて凡夫を救済することが出来ず、魂の悩みを救ふ情熱をも豊かに持つを得なかつたであらう。(前掲、334頁)

天台宗(華嚴)の「事事無礙」の教理は、それまでの「事理無礙」の教理が現象の背後に予想していた、形而上学的実体を打破し、現象界を唯一の現実と見なし、その結果として世界は現実には現実と相即する象徴の世界となったという理解において、保田は、土田の議論をほとんどそのまま引き写していることが知られ

る。華嚴の教えは「仏教教理として既に達すべき限りの深玄な教理」であるという土田の結論も、「華嚴は仏教哲学の最高の指針である」というかたちで踏襲されている。

つづいて、保田は、次のように論を進める。

密教的理解の多い天台を経て、真言宗は密教を純然たる教理にもたらしした。(中略)密教は事々無礙法界を強調した。この生命世界こそ秘密莊嚴な絶対としての「華嚴」の意義である。同時に——第二に——密教は現実をそのまゝに容認した。(中略)／方便手段はもはやこの考へで方便手段としての意味だけでなく、絶対的意味を付加せられた。仏像は仏像を形成する木や金としてでなく、仏の法身そのものとして認識せられた。(53頁)

ここで保田は、天台宗から真言宗への転換の意義を二つに要約して論じている。それは、土田の論文の以下の部分を参照したものである。

私の見る処では、真言密教の教理は大体に於いて次の二点に要約せられ得る。第一には、華嚴に於いて事事無礙法界の生命哲学に達したその生命世界について、秘密莊嚴なる絶対観を高調したことである。(中略)第二には、それにも拘らず一層現実の在りの俣を容認しようとする。現実世界に存する如何なる行動も構造もすべてはその俣に容認せらるべく、手段方便は既に手段方便としての意義のものではなくて、その俣に絶対的意義を持つたものである。(前掲、335頁)

土田は、教理的には絶頂に位置する天台宗が真言宗へと転換した理由をたずねて、真言宗の特徴を二つに要約している。その内容は、保田の説くところと、言葉遣いを含めてほとんど重なっている。

つづいて保田は、真言宗の第三の特徴を指摘する。

第三の特徴は弘法大師の「曼荼羅を以て体」とした曼荼羅である。密教の両部曼荼羅中胎藏界は「本有理平等」を示す形而上学的本体観である。茲には華嚴の事々無礙法界より、事理無礙法界迄の後退さへ認めねばならない。之に反し金剛界曼荼羅は「修生顕得」の「智差別」を示す現象世界である。事々無礙法界の思想は茲に強調せられた。この界の現す「重々縁起」「相互供養」の如き考へは華嚴の持つ象徴に他ならない。(53頁)

保田は、真言宗の第三の特徴として曼荼羅をあげ、形而上学的本体観を復活させることによって、教理的には華嚴の教えから後退していると論じている。この指摘は、土田の論文の以下のような記述を参照したものである。

土田は、真言宗は「形而上学的本体観を復活する」点において、「事事無礙法界の世界観から事理無礙法界の世界観へ退却」したものであるとして、次のように論じている。

弘法大師は「曼荼羅を以て体となし、三三昧を以て宗となし、方便を以て用となす」と書かれてゐる。(中略)両部曼荼羅の中胎藏界曼荼羅は専ら事理無礙法界の世界観を図示し、金剛界曼荼羅は専ら事事無礙法界の世界観を図示したに外ならぬものである。(中略)胎藏界曼荼羅は、世界の本体としての大日如来が、動的にして自照する自己認識により、現実世界の諸範疇を創りつつ進むことを図示したものであつて、それはヘーゲルの哲学的体系にも比すべき性質のものだ。(中略)／これに対して金剛界曼荼羅の構造を見る時には、(中略)華嚴の重々縁起を図示したものであつて、(中略)世界は世界を包摂して互ひに象徴反映する関係を明示したのである。(前掲、336～9頁)

曼荼羅の胎藏界と金剛界の比較をとおして、真言宗が「形而上学的本体観」を復活させ、「事事無礙」から「事理無礙」へ後退したと論ずる全体の論旨が共通するほか、弘法大師からの引用、「重々縁起」「相互供養」などの仏教用語、保田の叙述は土田のものほとんど一致している。『華嚴哲学小論攷』(1922年)に結実するような、長年にわたる華嚴哲学についての独自の研鑽から導かれた土田の結論を、保田はそのまま自らの論文に引き写している。

保田は、以上のような考察を踏まえて、さらに議論を進める。

かくて教理上の顕著な変化の把握の困難にかゝらず私共は華嚴教から密教への推移を精神信仰生活の変化——適確に社会関係の変化の中に理由を求める。(53頁)

保田は、天台宗から真言宗への歴史上の展開の理由が、その教理分析から導き出すことができないとすれば、それは「社会関係の変化」のうちに求められなければならないと論ずる。そして実は、これこそ、土田が「平安朝初期密教文化の成立背景」を執筆するに至った根本のモチーフとして語っていることである。

私は真言密教の真義に就いて既に幾年ならず考察を尽して来た。(中略)華嚴より真言密教に進む途は主として教義的のものではなくて、時代全体の精神生活史的展開の意義を体現してのものであつた。即ち密教に必要なものは時代の精神生活的要求を充たすを得べき教義の高調点とそれの個性とであつた。密教は理論的に華嚴を止揚したのではなくて歴史的にそれを止揚したのである。かく考へて私は密教の意義を略々理解することが出来、ひいては平安朝時代全体の生活の意義を漠然とながらも理解することが出来た。(前掲、341～2頁)

土田は、平安時代の意義を明らかにするために真言宗の教理について久しく研究を重ねてきたが、両者の関連を解明することができなかつたと告白し、考察の方向を変えて「時代全体の精神生活史的展開」という

観点をとることによって、はじめて両者の関係を明らかにすることができたと述べている。

保田は、土田の「時代全体の精神生活史的展開」を「精神信仰生活の変化」と言い換え、それをさらに「社会関係の変化」というマルクス主義的な概念によって補強する。

保田は、つづいて、密教思想と時代との関連について、具体的に論を展開する。

私らは曼荼羅に於ける諸仏の配合の統一と定まつた形態を想起す。自由な姿勢、奔放な形貌は統制された位置と形姿に代へられた。多元的象徴的無政府平等観は密教の厳然として一糸乱れぬ階級精神に換へられた。模倣的仏教文化の時代から自覚的国家化へ——真実には宮廷貴族主義へ入つた過渡時代——平安遷都の代表する政治事件の時代——の政治的要求の現れを茲に見るのである。集権の権力は丸木彫の如く仏像に何らの間隙や他物の介入することを好まなかつた。諸仏菩薩の形式も曼荼羅の配置もすべて法則に支配された厳然たる姿と配置を規定された。(中略)／しかも曼荼羅の統一は押込まれた統一であつた。もはや華嚴の各部が自由に反映象徴しそこに渾然たる大宇宙を構成する如き自由さではない。之より主智的主意的なる密教芸術の弊所があらはれた。形姿さへも儀軌を以てしばつた結果は、密教の特に多頭多手足の仏像に厭はしいものを作る結果となつた。

(53～4頁)

保田は、曼荼羅の形式的な統一性を根拠として、平安初期の政治や文化の特長について論じているが、それは、おおむね土田の議論を踏まえたものである。

ここで、両者の議論を対照させる前に、天台宗と真言宗を教理的に比較検討するという、土田杏村にとっては、年来の疑問を解くために是非とも必要であつた作業を、保田が断片的にしか理解していないことを指摘しておきたい。

土田は、真言宗と天平文化の連関について考察する前に、「奈良朝時代に於いて仏教が殆んど国教的地位を占めて興隆することが出来た理由は何処にあるか」と、仏教一般が日本の古代国家に占める役割について問い、これに二つの答を与えている。

「第一には、当時の固定沈滞した階級的社會組織を打破して國家の唯一權力による統一を達成しようと欲する要求である。」

大和朝廷はあらゆる犠牲を払つてもこの經濟的富の独占を打破して、小国を統一し唯一の國家的勢力を建設しようと決心するに至つた。(中略)ここに於いてか大和朝廷は、文化的にもこの政策に成功することが必要であつた。即ち一般社會人の意識基調を改造することが必要であつたのだ。聖徳太子の所謂十七條の憲法はこの文化政策の主張を最

も明確に示すものであつた。(前掲、343頁)

「第二の理由」は、仏教によって「一般民衆の知識を高め、物質的にも多くの利功を収めようと欲したことである。」(同、345頁)

このように土田は、古代國家における仏教の果たした役割を、①為政者の國家統一への要求、②教化的・実用的見地、という二つのレベルにおいて把握したうえで、「一般の民衆はよく仏教の深遠なる教理を理解して、奈良朝時代の仏教の代表的教理である華嚴の世界観を日常保持するを得たか」(同、346頁)という問いを立てるのである。これは、保田が、曼荼羅の構造から直ちに天平文化の特徴を引き出しているのとは微妙に齟齬している。

第五章 弘仁期の課題

土田の「平安朝初期密教文化の成立背景」は、天台宗(華嚴)と真言宗(密教)の教理を比較検討し、仏教が日本の古代國家に果たした役割について考察したうえで、「平安朝初期が思想的に先づ解決すべき課題」は「一面では國家的統一の政府者の要求を充たし、他面では現実的幸福と関連を持つ一般民衆の呪的な要求を充たすことが必要であつた」と規定し、この二つの要求に応じて「成立したものが弘法大師の真言密教である」とし、それが天台宗に取って代わった理由について具体的に分析を進めていく。

まず「國家的統一」の要求が真言密教によって実現された理由を、土田は、二点挙げている。

第一に、華嚴教はその多元的象徴主義的世界観を平等主義の上に建設したけれども、曼荼羅を体とする真言密教はこの世界観を階級主義の上に建設して、その統一力を強盛ならしめた。華嚴經によれば(中略)現実の各部分の意義と地位とは平等であつて、互ひに階級的に率ゐられることなく、世界は一のアナキズム的社會を構成せしめるであらう。(中略)真言密教の曼荼羅は、現実の各部分を代表する諸仏諸菩薩の間にかくの如き階級的位序を嚴格につくり、その性質を確定し、それらの間の關係を法則的に規定して、最早それ以外に一の動揺もないものを創作した。(中略)國家の各部分と有司百官とは、この曼荼羅に於ける諸尊像の如く嚴格にその位序を保持しなければならなかつた。／第二に、華嚴教に於いては現実の各部分はおのづからにして反映象徴し、そこに渾然たる大宇宙を成立せしめてゐたけれども、真言密教に於いてはこの統一は意志的な努力によつて達せられた。國家はおのづからにして成る統一社會ではなく、そこに集結の強盛なる文化意志が存しなければならぬ。真言密教はその國家的要求と合してまづ主意的な宗教となつたのである。(前掲、352～3頁)

土田は、真言宗の教理が、階層的な構成を取ること、そして構成への自覚的な意志をもつという二点において、自然発生的な共同体から階級的な官僚国家への展開という時代の課題に対応していたことを指摘する。こうして見ると、先の保田の「社会関係の変化」についての考察は、「多元的象徴的」「平等」「階級」「統一」「無政府主義＝アナキズム」「法則」「規定」「反映象徴」「渾然たる大宇宙」「主意的」などの言葉遣いをそのままに、土田の論文の主旨を引き写したものであることが明白になる。

保田が「丸木彫」に触れているのも、土田の、併し何といつても平安朝初期の密教芸術の一般観は主知的主意的だ。木像彫刻の場合には、一木をそのままに彫刻し幾つかの木片の組み合わせをしないのがこの期の仏像の特徴であるが、密教の精神がいかに強く統一を主張するものであつたかはそれによつても知られる。それは木片を組み合わせるやうな罅隙の介在をいささかも許さないのである。(同、355～6頁)

という記述をなぞったものである。

しかし、既に指摘したように、密教思想と時代との関連について、土田が教理の内在的な分析を踏まえているのに対して、保田は「社会関係の変化」を図式的に適用しているという感は否めない。

土田においては、明確な問題意識の下に、天台宗と真言宗の教理の綿密な分析、日本古代国家における仏教の一般的な位置づけ、そして真言宗と社会意識との関連性というように、議論が段階を追って組み立てられている。保田は、そうした土田の考察を、自らの関心に従って、断片化し雑然と寄せ集めている。そこには、土田のモチーフを正確に把握しようとする姿勢よりも、土田の論文を素材として一つの図式を抽出しようとする性急さが強く現れている。

保田が取りあげているのは、土田の二つの論点のうちの一つにすぎない。土田はこれにつづけて、「平安朝初期の密教はまた次に現実的幸福と関連を持つ一般民衆の呪的な要求を含むことが出来た」として、真言宗と時代の関連性として、もう一つの特徴について議論を展開していくのである。

方便こそは最究竟的に具体化せられた真実なのだ。密教はかうした見方を以て方便の意義を容認し、随つて現に一般民衆の間に存するあらゆる方便の生活方便の信仰をそのままに容認することが出来た。密教ほど包容力妥協力の強い宗教はなかつた。(中略)奈良朝時代の民衆が仏像に祈願したものの内容の銅銭、白米、好女、財、銭も今はそのままに宗教的祈願の一つとして許容せられた。ここに真言密教は本来主意的自力的な宗教であつたに拘らず、その半面では人間の本能生活へ直接に触れることの出来る凡人易行の宗教内容を持つこ

とが出来たのである。(同、336～7頁)

土田は、真言宗の教理分析から獲得された、その現実観・方便観を踏まえて、密教と時代との内在的な関わりを析出している。この指摘について、保田は、密教と時代の連関性の第二の側面としてではなく、箇条書き風に次のように触れている。

最後に密教への路をひらいたものは現実的幸福への祈願を満足せしめることであつた。これには祈願と呪があつた。此の霊妙なる力の付与者として密教の修験者が起つた。(中略)密教は現実的利益である。好女もその一つである。故にニポールの密教の如き、阿羅尼集経の如きが両部密教と壁一重の隣に居住することも不思議でない。醍醐の弘真の立川流の如き性慾行為を象徴的に考へることが又同じく密教成立の畑から芽をふいたことは当然と考へねばならない。既に印度などでは性慾生活を極めて重要視し、総ゆる原始宗教に何らかのほごらかな性的な匂を感じるではないか——。(54頁)

保田が、「立川流」に触れているのは、土田論文の、私は金剛界曼荼羅の内容が一面では甚だしく本能的人間的のものと見られ、他面では極めて深玄なる象徴的のものと見られることこそ興味あることに思ふのである。この統一の見方の相違によつては、後年性欲を象徴的の意義に於いて見ようとした立川流の現はれたことも当然の成行であつて、立川流は異端として無下に排斥せらるべきものではないと私は考へるのである。(前掲、357頁)

という指摘を踏まえたものであり、同じく「印度」に触れているのは、土田の「印度では性的生活が人間の重要な文化生活の一つと見られ、それに関して綿密な生活考察の書が幾つも書かれてゐた」(358頁)という指摘を踏まえたものである。

密教が「祈願」を満足させ「呪的」要素を取り込むことによって民衆に受け容れられたことを説く点において、保田は、土田の議論をトレースしている。この点は、民衆は果たして仏教教理を正しく理解したであろうかという冒頭の問題意識とかかわって、議論の首尾を整える重要な論点である。しかし、ここでも、教理の分析を媒介として内在的に理解しようとする土田の努力はまったく見過ごされている。

いずれにしろ、さしあたって保田に必要なのは、土田の論文から、平安初期の時代精神として「一糸乱れぬ階級精神」と「押込まれた統一」を導き出すことであった。

保田は、以上のような考察を踏まえて、弘仁期の仏像のもつ特質へと考察を進める。

曼荼羅の配置も個々の仏像の姿体も主智的意識的なものであつた。最早仏像の製作に於て生々とした感情の発露はそのままなる表現に於てあること

を許されなかつた。推古に於て伸々とした情緒が表出せんとしつつ、その進路を沈湎せしめ、外面的「静なる形式」の中に「動き」を鎮静せしめたとは反対に弘仁の仏師は先づ作られた形式に流動する生なる感情を如何に如実に盛り込むかに苦心した。／この課程より生れたものは東洋的形式主義の芸術である。この形式は芸術的情熱をあくまで普遍化し、純化し、美化した——云ふ如く情熱の冷却物でない。(55頁)

ここで保田が「東洋的」と呼ぶのは、すぐあとで、推古仏の特徴として語られる「舌足らずの美しさ⁹⁾」(56頁)に通じている。しかし、この指摘は、宗教觀念の展開を社会との関連において考察するという全体の論旨から孤立しているばかりでなく、それ以上の展望の見られない思い付き的なものである。保田としては独自性を出そうとしたのであろうが、むしろ土田の議論を十分咀嚼していないことを証明する結果となった。

形式美という点で「弘仁は推古に近づいてゐた」と保田はつづける。

併し二者の関係には内と外との異りがあつた。天平の作品は内よりも上る力と動の躍動の瞬間に於ける沈黙を冷かな理智と円満の技巧に挫折せしめた。専制君主的なしひられた統一の中に芸術的モナードは粉飾して押し込まれた。切実感の沈微でありそこに全像として破綻を持つに至つた。(中略)推古に於ても之の破綻に似たものがあつた。しかしそれらは素朴絶対のまごころの現れである。この為には推古の理念は芸術的光に輝いた。之の天平の統一の弊の一層明瞭なのが弘仁の大部分の作品であり、次の藤原時代に於てもかくあつた。藤原時代になると各部の手法で秀れた美しさを見せたが、構成も忘れて装飾に走つたため全体としての姿に於ては全く破壊されてしまつた。この時代の例へば法華寺十一面観音、法性寺千手観音等の秀れた面貌にかゝらず全体の構成では皆が破綻してゐた。(中略)推古は絶対の至高なる表現であり、よき魂の自づなる溢流の舌足らずの美しさである。その総ての面は真向をむき絶対至上の直線が信仰的忘我を表現した。この点弘仁の用ひた直線は意識的な用法に於てであつた。(55～6頁)

保田は、推古と弘仁の美術が、形式的統一という点で共通することに触れたうえで、両者の根本的な相違を指摘する。推古の美術は自ずからなるまごころの流露であるのに対し、天平末期及び弘仁の美術は強いられた人工的な統一である。

この議論は、保田が習作「上代芸術理念の完成」(大阪高校『校友会雑誌』1930年2月)においても参照した、土田の別の論文「装飾芸術の理想と天平文化」(『文化史に於ける構成的と装飾的』『教育学術界』1928年6月、『国文学の哲

学的研究』)に依拠したものである。土田は其中で、弘仁仏について以下のように論じている。

我々は今弘仁期の木彫仏像を観察するとしよう。この時代は国家的統一の氣運の大いに興つてゐた時である。(中略)これを形式的に見るならば、その色彩と面と容量とは誠に美しい調和を保つてゐる。先づ最初に、全像のプロポーションが立派である。それを構成する線は全体の統一を破らず、力強い。線が複雑に過ぎて部分的の興味が全体への注意を奪ふこともなければ、その部分的装飾の色彩が細巧に陥つて快楽的となることもない。概して弘仁期の彫像は形式的に整頓せられ、強い文化的意志を含んで快楽的にならない。(中略)／これに対比して藤原時代末期(源平時代)の芸術の『平家納経』の如きを取つて見れば、両者の間の相違は何といふ著しいものであろうか。(中略)一言以て蔽へば、藤原時代末期の時代的精神生活は装飾的であつて構成的でなかつた。(『土田杏村全集』第12巻、288～92頁)

土田は、弘仁期の美術について、「国家的統一の氣運」が「構成的なる特徴」を与へ「形式的」に統一されていることを指摘したうえで、平安末期に至ると、「装飾的」要素が有力になっていくと指摘している。こうした土田の議論を、保田は「専制君主的なしひられた統一」「天平の統一の弊」と総括し、弘仁仏の特長としているのである。

保田は、以上のような考察を踏まえて、具体的に室生寺の弥勒菩薩について、その「美術史上に於ける地位」について分析する。

之は推古にも白鳳にも天平にも数少い破綻のない完全な作品である。弘仁は過渡期であつた、そしてこの室生寺型の諸仏——仮にかうよべば——は確に歴史的独自のものである。金剛峰寺とも神護寺とも違ふ。法隆寺の麗麗たる九面観音にしてもそれは明らかに藤原期への先駆的作品であり、広隆寺の不空羂索の如きは天平の遺作に近く、同阿弥陀如来の如きは定朝式にさへ思はれる。かくの如く見るとき概括的弘仁なる時代に含まれる室生時代の独自さを見出すのである。(56頁)

ここには、室生寺の諸仏を推古から弘仁に至る美術の流れのうちに位置づけようとする保田の独自の問題意識が示されている。土田や和辻の論文を参照しつつ、それを室生寺の弥勒菩薩像の考察に応用したのは、保田の独自のアイディアである。しかし、最終的に保田は、「而し「何が」表現をかく規定したかの問題の追究は漸次放棄せねばならない」として、和辻や土田を超える自らの独自の構想を提起することはない。

第六章 再びヴェルフリン

保田は論文後半で、「山はらの平地平地に堂を作つた

山岳宗教の寺院位置法は好ましい」「しかし塔がかかる山中樹林の中に置かれたことはいいことであらうか」と、室生寺の伽藍配置に論及している。

私共は推古式建築に最も理想的な静止的平衡を見出す。之は可能なる確かさであり、この静止性の概念は運動の平衡性に於てである。相殺し、相反対する様に構成づけられいくつかの力の協和性の作つたものである。素朴な構成の強さである。天平に移るとそれらは動へと均衡に波乱を生ぜしめんとした。薬師寺東塔に於ても、早くも法隆寺金堂又は五重塔の静なる平衡に代る高さを望む運動のきざしが見出されるのである。静から動へ移らんとする瞬間の内部に準備された状態である。丁度ゴシック式構成の内在的状态である。茲に天平的構成への進路は予約された。而も白鳳に於ける上昇する潑刺たる構成は天平末期に平面的構成へと沈滞した。明に模倣文化の沈落が断言された。そして過渡期として室生寺式構成が起つた。(57頁)

静と動という対立概念を基調とした記述は、保田がこれまで依拠してきた土田のものでも和辻のものでもない。これは、冒頭で触れたヴェルフリンを踏まえたものと推定される。たとえば、『思想』1923(大正12)年9月号に、林達夫の手で、ヴェルフリンの論文「イタリアとドイツ形式感情と」が訳載されている。この中で、主に建築についてイタリアとドイツの形式的な相違について以下のように述べられている。

南方に於いては容易に又自明の如くに行はれる諸々の機能も、北方に於いては力と意志とのもつと明瞭な参与を以て生ずるのである。(中略)南方に於いては、諸々の釣合の体系は主として静止の調子の上に調へられてゐる、(中略)北方に於いては、人々は到るところに突きすゝみ、駆り立てる力を感じず、(『思想』1923年9月、6～7頁)

ここでヴェルフリンは、同じようなスタイルをもつ装飾でも、ドイツとイタリアではまったく異なるとし、全体のバランスが、イタリアでは静止として表現されるのに対し、ドイツでは力動性として現れると論じている。こうした議論が保田にヒントを与えたと考えられる。

さらに、ヴェルフリンの論文は後半で、ドイツの建築におけるイタリア様式の模倣に触れて、

人々はドイツ諸都市の光景のうちのイタリア・ルネッサンスの多くの模倣を遺憾とする。批評は略次の如く宣告する、イタリア人の高貴な静平と懶惰とは永久に冷却する効果を働くと。(中略)南方的建築の安けさは北方に於いては、一つの観念性^{イデアリチート}を以て、その国土自らには無いやうな、永久の無休息ののちの平和への到着として作用する。(中略)しかし直接の模倣を以てしては、我々は死せる法式

に到着するのみである。(中略)古典美術^{クラシツィスムス}が永続的な作品に於いて際立たしめたところのものは、唯北方的伝統との連関によつてのみ生命を持ち得る。

(中略)我々是我々の究極の美をアルプスの彼方には求めずして、我々の上なる高処に求めるのである。「山の彼方にはなくて、山の上に。」(同、11～6頁)

と述べ、たんなる模倣は「死せる法式」しか生まないこと、イタリアの影響は「北方的伝統」との関連においてのみ生命を獲得することを論じている。保田が、先の引用につづいて、「密教が精神生活の民衆的欲求から生まれた如く、この頃の芸術も純然たる模倣から日本的なるものへの自覚に醒めた」(58頁)と、模倣と「日本的なるもの」との関係に論を及ぼしているのは、おそらく、ヴェルフリンの議論に想を得たものと考えられる。

つづいて保田は書いている。

藤原時代の文化に於て私は初めて日本らしきを思ふ。天平の文化の総ては尚エキゾチックの匂を脱けてゐなかつた。波羅門僧に好奇心を持ち、帝王自ら海彼岸文化に放心せられた和かな時代の、例へば正倉院御物が直ちに文化の縮図であると考えるのは大きい誤である。竹柏樹林の間に下彫の柔い顔を浮き出させ背高い立姿に頭巾を引掛け、篋笈を抱かせば大和女が出来ると考へてはいけない。鳥毛立屏風の樹下美人から奈良女の服飾を想定した勇敢な風俗史家が大和人の代りに六朝の麗人を作る滑稽を犯してゐた。柳桜をこきまぜた都大路を往還した鑑真・仏哲の奇妙な唐服に好奇の眼をみはつたのが当時の民衆である。諸寺建立大仏発願の苛重莫大の課税に都の地を逃亡しつゝ、弊政を怨じた当時の人民であつた。「御民われ」の応召歌の隣で防人歌の哀愁と悲痛の切実感がさらに深く私の胸をひゞかす。寺院の支配権から宮廷貴族へ芸術の支配権は変化する。(58～9頁)

先に「藤原時代」は「構成」を忘れ「装飾」に走つたと糾弾し、ここでその「日本らしき」を揚言することの矛盾を、保田は自覚していない。ヴェルフリンを媒介として、土田杏村の論文に自らの文化論を接ぎ木しようとする企図が、綻びを見せる瞬間である。

また保田は、天平と推古の比較において、次のように論じている。

私は丁度——芸術的完成物は或る尽された孤立的なものである。それは魅惑する、しかし神聖を侵す様な接触を恐れる。古代ギリシヤ人等の芸術はこの様なものである。之に代つて未完成の美術は、その将来の発達の潜勢的な可能性によつて一層思想を昂奮させるものである——。といった意味の北欧の美術史家の記述を思ひ出す。(59頁)

保田が「北欧の美術史家」と呼んでいるのは、ヴェ

ルフリンである。沢木四方吉は先引の論文「美術史家ヴェルフリン」を、「一般に南欧民族に比べて北欧民族——ドイツ人は美術的天分が豊かでないといふ者があふ」と始めている。(前掲, 268頁) ドイツを「北欧」と呼ぶのは一般的でないが故に、保田と沢木論文との密接な関係を証するものとなっている。語られている内容については、直接一致するものを四方木の論考中に見いだせないが、林達夫訳のヴェルフリンの前掲論文の以下のような部分が示唆となったと考えられる。

我々は形体のうちに緊張を、努力を、生成を見ようと欲する。イタリア式に作られた建造物は、我々には余りに無抑圧且つそれ故に魅力の無いものに見える。我々が表象する如き形体生成の過程は、もつと隠微であり、もつと神秘的である。我々は総じてこの世に実現され得るところの「完成せるもの」を信じない。完成者だと称する一切のものは、暫くすればその魅力を失つてしまふのである。

(前掲, 12頁)

美を唯永遠に生成しつゝあるものとして、且つ最初から完成した或物としてではなく、示すべきであらう。(同, 16頁)

第七章 プロレタリア芸術運動

保田の論考は、冒頭のエッセイ風のスタイルに対応するかのようになり、以下のような文章でしめくくられている。

ときどき過ぎゆく通り雨が竹煮草の大きい葉を音たて、しめらしてゆくのをき、つゝ私はしみじみとした気持で秀れた集団的製作時代の黄金期を考へつゝ、近頃の全芸文を覆ふプロレタリア芸術運動の主張の正しさを二度理解してゐた。私は集団的創作⁽¹⁰⁾と階級的(社会的)感情の正態としての再現を強調するこの派の運動が正しい世界観に培はれ、よき成長をなすことを古代の——殊に弘仁文化の思弁を通じても信ずることが出来た——。その推論はこゝに断念しようが——。天平も弘仁も推古もはや過ぎ去つた時代に他ならない。而もそれらからひきつがれる息吹のしんとしたけ長さを今も私は如実にうけるではないか。あたかも新しい見方により初めて法輪寺の虚空蔵が私等の今日の芸術に一片の可能なるほゝゑみをもたらす様に……。 (60頁)

ここに示されたプロレタリア文学運動へのコミットを直ちに、マルクス主義に結びつけるのは必ずしも正しくない。ここで、土田がその著『文学論』(1926年12月)の最終章を「プロレタリア文芸」の解説にあて、

私は文芸に於てヒューマニティイを見たい。それだから現下の最も正しい文芸として私の文芸論の最後に私はプロレタリア文芸を主張したい。(『土田杏村全集』第13巻, 90頁)

と述べていることを指摘しておきたい。こうした土田の見解が保田をマルクス主義に導く契機となったと考えられる。

土田杏村の日本の芸術史や文学史への関心は、もともと現代の課題を解明しようとする強い問題意識によって裏打ちされていた。土田は、「装飾芸術の理想と天平文化」の末尾で、

私はこの章に於いて古代文化の歴史を観察の材料としたが、右の如き着眼の下に現代の文化相を観察するならば興味のある結論が出来るかも知れない。現代我が国の文化は構成的であるか或は装飾的であるか。それが今現代生活に直面して、歴史を回顧しつつ我々の判断しなければならぬ問題でもある。(『土田杏村全集』第12巻, 303～4頁)

と論じている。ここには、天平文化についての批判的な考察を現代に及ぼし、現代文化の問題点を解明しようとする姿勢がみられる。このような土田の姿勢が、さきの保田の発言に示唆を与えていると考えられる。

また、「大隈言道のリアリズム」と題して『学苑』1926(大正15)年9月号に掲載され、のち「言道のリアリズム」と改題して『国文学の哲学的研究』第1巻に収録された論文で、土田は言う。

今我々の新しい歴史的事情の下では、我々は言道の主張をすらも踏み越えて更に一步前進しなければならない。私はさうした新しい主張として、ここに二つの事項を言道の主張の上に補つて置きたい。その第一は、現実生活を本位とした言道の主張を一步進めて、無産者芸術の新しい理念を提起することだ。言道がその論をなし得なかつたのは、一に社会的構成に対する当時の見方の進んでゐなかつたことに帰せらるべきものであり、言道自身の罪ではなかつた。(『土田杏村全集』第11巻, 87頁)

保田のプロレタリア文学運動へのコミットメントは、こうした土田の示唆に倣ったものといえよう。

土田の影響と平行して保田は、しだいにマルクス主義への関心を深めていく。保田の文章に見える「階級的(社会的)感情の正態」という言葉遣いのうちには、たとえば中野重治の「芸術について」(『マルクス主義講座』第10巻, 1928年初出, 『芸術に関する走り書覚え書』1929年所収)の、

もはや芸術とは何かをわれわれは知つた。／それは人間の感情を組織する一つの社会的手段であり、この組織は社会的—階級的になされる。／(中略)芸術が一つの社会的存在であるとき、それを生むものが社会であることは自明であり、それゆゑ社会の進行につれて芸術の新しい種類が生まれてきたこと、生まれて行くであろうこともまた自明である。(『(定本)中野重治全集』第19巻, 195頁)

などの記述を踏まえたものと考えられる。中野の文章

に示された、「社会的」と「階級的」を同置するマルクス主義の発想が、保田の「階級的（社会的）」という表現に影響を与えている。

論文末尾に、保田は「（之の小論文は更に深い考察をもつべき多くの部分をもつ。然も私は多く問題を未解決に残した。ともかくも古い手記を覚え書き的に改めてみたものである。）」（60頁）と付記している。とすれば、この論文は、はじめ、土田杏村の論文「平安朝初期密教文化の成立背景」を基調とし、それに同じ土田の「装飾芸術の理想と天平文化」を部分的に切り張りした「古い手記」として成立し、その後その上にマルクス主義的な言辞を付加することによって完成したという成立事情を推測することができる。いずれにしても、ここでは、マルクス主義の影響は表面的なものにとどまっている。

第八章 その後の展開

保田は、『芸文汎論』1933（昭和8）年12月号に「日本国現報善悪霊異記——芸術とその不安の問題」を掲載している。この時期保田は、一と月前に執筆された「当麻曼荼羅」（『コギト』1933年11月）がそうであったように、『コギト』創刊以来書き続けてきた文壇的な評論とは異なる、日本の古典を専ら対象とした独自の評論へと方向転換を模索していた。そうした試みが高校時代の習作を構成し直すというかたちで展開していたことは既に指摘した⁽¹¹⁾。「日本国現報善悪霊異記」は、主に習作「室生寺の弥勒菩薩像」を土台として執筆されている。

保田は『コギト』1934（昭和9）年1月号に掲載された「中島榮次郎に」で、将来の方向性に触れて、

なるべく理論はザツハリツヒである方がいい。勝手な論理的要請と結論など仕方ないこと、思ふ。

（中略）しかし数年まへにかいたやうな「室生寺の弥勒菩薩像」はかけさうにもない。もやもやした形而上学的語彙の羅列など僕にはできない。（『全集』第2巻、226頁）

と述べ、また翌月号の『コギト』所載の「朝鮮の旅（三）」の中で、

かうしたもの、発展に於て僕は芸術に於て精神史の発展を見得ると考へる。かつて僕はそんな考察をのべた機会もあるが、それはこゝでは止めやう。たゞかうした旅行記の如き自由な放埒な文章の中へ、その年少のときのエッセの題だけをあげておくことに、人ごとのやうな気がする。それは「室生寺の弥勒菩薩像」といつた。（『コギト』1934年2月31～2頁）

と言及している。この時期、保田がこの習作を強く意識していたことを示している。

副題にも示されているように「日本国現報善悪霊異記」は、当時文壇的に議論されていた「不安の問題」

をモチーフとして執筆されたものである。保田は、日本の古典を通してそうした文壇的テーマにアプローチしようと試みたのである。

保田は冒頭で、方法論的な考察を展開する。

由来私は芸術といふもの、歴史が成立するか否かに大きい疑問をもつてきた。（中略）もともとマルクスはかゝるもの、成立を不可能であると断定してゐる。マルクスはその不成立の根拠を原理的に、論理的に導いたと私は案じてゐる。（中略）元来「芸術」といふのはイデオロギーである。しかもイデオロギーとしての芸術は市民社会に於ける諸々の被発見物とともに総括せしめ得る、市民社会の発見した価値概念の一つの範疇にすぎない。（『全集』第5巻、287頁）

芸術が上部構造＝イデオロギーとして自律した存在たりえないとするマルクスの批判を、保田は一応承認する。そのうえで「生産関係に於ける歴史理論を以て芸術の世界に適用することは出来ない」と、社会の経済関係から一元的に芸術を規定しようとするマルクス主義の立場を拒否し、芸術を「一つの時代の精神の表出としてとらへ、作品をかゝる社会的歴史的人間の生成としてとらへる」という立場を提起する。（同、289頁）それは、マルクス主義から階級的視点を排除した精神史の方法ということができる⁽¹²⁾。保田がこれを「グンドルフの方法」と呼んでいるように、それはグンドルフの系譜学的方法に示唆されたものであった。

方法論的考察につづいて、保田は具体的に『日本霊異記』の考察へと進む。

私は少しく霊異記成立の時代を語らねばならなかつた。そのことによつて私は次の論及に迨進まうと考へる。（中略）この本の成立の年代は弘仁といつた。弘仁を語るためには天平を語らねばならない。（同、291頁）

保田は『日本霊異記』が成立した弘仁期を語る前提として、天平期について議論を展開していく。

天平盛時に於て早くも一種の装飾主義があらはれる。既に三月堂本尊宝冠などに見られるものは虚飾の主義であり、芸術が技術の助けによりて成立するといふ根底的事実の代りに技術のみが芸術成立の根拠であると信じてゐることゝなる。（中略）多分人は万葉集が、奈良末期近くなつてくると、言葉遊戲に墮し、物の名のよみ込や、ものゝあはれの情緒主義の萌芽のあらはれるを見出すであらう。しかもこのことは必然的に国字組織の抽象的な安定が反映してゐる。（同、292頁）

この叙述のうちには、「室生寺の弥勒菩薩像」における「天平の統一の弊の一層明瞭なのが弘仁の大部分の作品であり」「次の藤原時代に於て」は「構成も忘れて装飾に走つたため全体としての姿に於ては全く破壊されてしまつた」（55～6頁）というモチーフ、さらに、同

じ高校時代の習作「上芸術理念の完成」への依存が強く現れている。

明らかに保田は、この論稿を、それら高校時代の習作を参照しながら執筆したのである。そして、そのことによって、この論稿のうちに、それら習作が依拠した土田杏村の影響がはっきりと引き継がれることになった。保田は、装飾主義の現れとして「三月堂本尊宝冠」を例示しているが、これは土田の「装飾芸術の理想と天平文化」の記述（前掲、297～8頁）を踏まえたものとなっている。

「日本国現報善悪霊異記」は、さらに以下のようにつづく。

かゝる天平といふ盛時は、一面捲げると動きもとれない苦しい時代であつた。そして平安初期はこの前代の社会組織を強化する時代であつた。前代の社会組織を再建し、そのために寺院は国原から山嶺へ追はれた。こゝに芸術史上に於ても特殊な山嶺寺院プランが作られる。同時に政治的権力を象徴する密教的曼荼羅と密教的彫刻、あの厳密な大日如来を中心とするローマ帝國的仏土国は、当代政治形態の理想でもあつた。(中略)既に唐招提寺派の人々に見られる形式主義的な冷やかな威容はかゝる再建古代帝国の一種の作品の感じがなくもない。しかも弘仁芸術の儀軌主義はそれらの厳肅な法によつて造仏の一手一足の動きや姿体をも規定した。前代の装飾主義は地を払つた。それはやがてくる時代の強い王権を象徴してゐる。しかし奈良朝の庶民社会は何に慰をもつたか。(中略)こゝに早き庶民の不安の文学的表現がある。とまれ素朴であり、原始的であるだけにそれらは濃厚なる全人間の追求にむかつて、歴史に眼をひらくまでにはいたらない。自らの力をもたない意識しない時代人の精神のむかふところは一つしかない。古代の宗教が、何と人がいはうと深い人間精神の、最も美しい一つの唯一最終の場所であつたことは否定できない。かゝる素朴な世界意識、人間の生活感情の表現として私らはこの日本霊異記を与へられてゐる。(前掲、293～4頁)

ここに記された、寺院が平地から山岳へ移ったという指摘、密教と「弘仁芸術の儀軌主義」の関係についての指摘、そして『日本霊異記』に表現された民衆の素朴な宗教意識についての指摘、これらはいずれも「室生寺の弥勒菩薩像」において論じられたところである。最後の論点については、つづく部分でさらに詳細に展開されている。

日本霊異記の示す最も本質的な信仰対象は好女であり、白米であり、財宝であつた。(中略)不安の文学とは超克を示しつつも、その不安の重さに超克の難きを自ら体験を以て示すものでなくてはならない。例へば霊異記の示す霊験が如何にまざけき

ものであらうとも。或ひは同じくその示す人獣交歓の記述、又僧侶破戒の説話が、天平的な香芬とおほどかな古代人間の匂ひにつままれるものであつても決してこの作者の技術のみによるのではない。(同、294頁)

このあたりの記述は、「室生寺の弥勒菩薩像」の51頁から52頁へと続く叙述とほとんど重なっている。とくに「香芬」という言葉が両者に共通していることが注意される。

保田は論文の後半部分で、再び方法論的な議論を展開している。

私は単に日本霊異記を文学として、その今日の立場から価値判断することをなし得ない。けだし文学といふ考へ方は近世の人文主義以後のものに過ぎない。その上この概念は概念の発生した以後のものをさへも律し得ない。私らの今日もち得る批評の尺度は、たゞ過去と現代のものに対しては一樣な時代的存在の関係を律することである。そこに於て問題の扱ひ方は過去に対しては精神史的なものとなる。私共は今日の芸術の価値概念を棄てることを少くとも古典を対象とするとき必然的に要求されるであらう。(中略)従つて同じく目的意識から描かれたものといひつゝも、たとへば近い時代の勧善懲悪の文学などとは形態的にも異なる。これはたゞ日本霊異記の古代的素樸さだけによるものではない。こゝにはそれ以外に異つた外界に対する感動の素樸さ素直さがある。純粹な世界観の表現が見出される。つまり態度としての正直さである。(同、295～6頁)

文学という概念そのものがドイツロマン派以後に成立した近代的なものであるという見解は「思想」1933(昭和8)年7月号に発表した「『批評』の問題」において、保田が中心テーマとして展開したものであった。そこから保田は、古典を現在の視点から評価することを拒否し、古典を時代的背景との関連において、つまり精神史的に評価する立場を導き出す。それは芸術をイデオロギーとして評価する点で、「近い時代の勧善懲悪の文学」すなわちマルクス主義の方法に類似するが、過去を過去としてありのままに受容する点で素朴で素直な感動があると保田は主張する。

少し前の部分に「私は理論の整合よりレアルを愛してゐる」(同、289頁)とあるように、ここに示された立場は、一と月前に発表した「当麻曼荼羅」において詳細に展開した「レアル」の観念と共通している⁽¹³⁾。

現在の観点で古典を評価する具体的な例として、

例へばこの意味の仏教的教説が、万葉の恋愛歌の純情さに劣るといふなら大へんな歪曲である。一体万葉の相聞を礼讃する心は個性尊重の人文思想の一つの形態に過ぎない。(同、296頁)

と保田は続ける。批判されているのは、指名はされて

いないが、明らかに和辻哲郎である。

和辻は『古寺巡礼』の「天平の女」を論じた部分で、万葉の恋歌は、一々の歌の内容は単純であつても、その詠まれた境位が必ずしも単純でなかつたことを思はせるものがある。(中略)彼らが新来の文化に対してどれほどの理解を持つてゐたにせよ、とにかく彼らの生活の中心は恋愛であつた。恋愛は彼らの心を精錬させないでは措かない。特に当時の恋愛が身と心とを同時に燃焼せしめる純粋にして強烈なるものであつたに於てさうである。(前掲、158頁)

と、万葉時代における恋愛の重要性を指摘し、さらに、「恋は極めて秘密でなくてはならなかつた。さうしてこの秘密が女の心の最も深き教育者であつた」(同、162頁)と恋愛の教育的な意味に言及し、それとの比較において、

例へば光明后宮の維摩講に^{うた}唱はれた仏前唱歌、「しぐれの雨間無くな降りそ紅ににほへる山の散らまく惜しも」といふ如きは、仏に対する感情欠乏の証拠として挙げられるだらう。(中略)一つの時代にかくの如き二つの世界があるといふことは、現在目前に多くの世界の分立を見る事の出来る我々には、少しも驚くに当らない。(同、163頁)

と論じている。保田は、それを取りあげて、近代的な「人文思想」からの評価に過ぎないとして批判しているのである。

「当麻曼荼羅」のモチーフがやはり和辻批判であつたように、この時期の保田の課題の一つが和辻批判にあったことを示している。和辻批判がマルクス主義批判とセットで提出されていることは、マルクス主義のイデオロギー論と、和辻哲郎の精神史の方法を同時に批判することによって、保田は、自らの立場の独自性を強調しようとしたのである。

ここでの和辻批判において、保田は明らかに、土田杏村の業績に依存している。土田は「装飾芸術の理想と天平文化」の中で次のように論じている。

私は『万葉集』の長短歌を単純に純朴なるものだと観察することが出来ない。私の考へでは万葉の長短歌は、従来殆ど定説として信ぜられたやうな純情的のものではなくて、大いに遊戯的人為的なものだ。殊に恋愛歌に於いてその特徴がよく現れてゐる。この恋愛はインテリゲンチヤの遊戯的な感情を主とするものである。即ち彼等の実生活と文学との間には既に多くの間隔が存するのである。総じて言へば、万葉の長短歌は構成的でなくて装飾的である特徴を大いに含んでゐたのである。かやうに見れば、『古今集』の歌をのみ遊戯的なもののやうに責めて、『万葉集』の歌を純情的であると挙げるのは真を得てゐない。ただ『万葉』の歌が『古今』の歌よりも純情的であるやうに見

えるのは、その用語やリズム、即ち歌の形式が『古今』よりもずっと構成的であつて意志を含んだからである。(前掲、302頁)

土田は、『万葉集』を純朴なもの『古今集』を遊戯的なものとする見解を批判して、『万葉集』のうちに既に遊戯的な要素が含まれていたと論じている。これは一般的な通説批判として展開されているが、土田が具体的に標的としていたのは、『思想』1922(大正11)年8月号に掲載され、のち『日本精神史研究』(1926年)に収録された、和辻の論文「万葉集の歌と古今集の歌との相違について」であつた。

和辻は、その中で、『万葉集』が「直観的な自然の姿」を歌つたものであり、『古今集』が「知識的な遊戯」であるとする議論を展開している。土田は、『万葉集』と『古今集』を自然と遊戯として対比させる和辻の議論を否定して、両者とも「インテリゲンチヤの遊戯的感情」を表現したという点では同一であり、その違いを「構成的」と「装飾的」という芸術理念の相違に求めた。土田のこの時期の日本美術史研究が和辻のそれを意識して展開されたものであつたことは既に指摘した。保田が、土田の論文に注目するに至つたのも、この点にあつたと思われる。保田は、土田の和辻批判を踏まえつつ、自らの思想を構築していったのである⁽¹⁴⁾。

おわりに

「室生寺の弥勒菩薩像」は、四ヶ月前の「上代芸術理念の完成」が、土田杏村の二つの論文を単純に切り張りしたものであつたのに対して、同じく土田を下敷きにしているとはいえ、室生寺の弥勒像の制作年代を、精神史的方法によって確定しようという、野心的な試みをモチーフとするものであつた。保田のうちにある種の独創性が芽生えつつあつたことを示している。また「室生寺の弥勒菩薩像」は、保田の習作の中では、和辻哲郎の影響がストレートに表面化しているという点で注目される。もちろんここでも、「上代芸術理念の完成」がそうであつたように、保田の目的は、和辻の『古寺巡礼』が提起した日本古代美術の評価を批判し、それに代わる独自の構想を提起することにあつたが、ここではそれが逆に保田への和辻の影響の深さをかえって実証する結果となっている。

さらに注目されるのは、「室生寺の弥勒菩薩像」において、保田がマルクス主義文学論を学ぼうとする積極的な姿勢を見せていることである。この姿勢は、二ヶ月後の「『好去好来』の歌」に於ける言霊についての考察において、さらに深められることになる。このことは、この時期、保田が短歌の制作においてプロレタリア短歌の試みに注目し、それを模倣するようになる時期と一致している。

註

- (1) これが後の保田の独特のスタイルの出発点になったことは拙稿「『戒壇院の広目天』——保田與重郎の全集未収録論文」(『文芸研究』1997年1月)で論じた。
- (2) 山口基編『保田與重郎年譜』(1966年、南北社)の1930(昭和5)年12月の条に「和辻哲郎著『古寺巡礼』は少年時よりの愛読書」という保田自身の言葉が引かれている(3頁)。
- (3) この部分は、フェノロサの講演要旨“Epicks of Chinese and Japanese Art”から和辻自身が訳出したものと推定され、こうした描写の起源をさらに辿ればフェノロサに行き着くことになる。この講演については山口静一氏の『フェノロサ 上』(1982年、三省堂)に紹介がある。(212~3頁)
- (4) 「線条的」という用語に関して、和辻の『古寺巡礼』との関連を指摘しておく。東大寺三月堂の不空羂索について述べた部分に「あの線条的な背光」(57頁)、百済観音について述べた部分に「鋼の線条のやうな直線」(80頁)という言葉が見えるからである。あらかじめ和辻によって「線条的」という用語を学んだ保田が、沢木の論文によってそれがヴェルフリンに由来するものであることを知り、先のような表現になったものと推定される。
- (5) この時期保田が『思想』の熱心な読者であったことについては、拙稿「保田與重郎の思想形成——「蝸牛の角」における詭計」(『愛知教育大学研究報告』1995年3月)「保田與重郎の習作『芭蕉襖俎』——模倣と引用のアラベスク」(同1996年3月)など参照。
- (6) 保田が『校友会雑誌』に掲載した、「世阿弥の芸術思想」「上代芸術理念の完成」などの論考において、土田の『国文学の哲学的研究』第一巻、第二巻に収録された諸論稿を参照していたことについては、拙稿「保田與重郎の習作『世阿弥の芸術思想』——日本文化への出発」(『哲学と教育』1997年3月)で論じた。
- (7) 和辻哲郎の『古寺巡礼』の唐招提寺の金堂にかんする部分に「その鈍いほのかな色の調子には、確かにしめやかな情緒をさそひ出さずにはゐない或秘やかな力がある。それは永い年月の間に大気と日光との営みによつて造り出された「さび」の力であるかも知れない。しかしさびを帯びた殿堂の色彩がすべてこれと同じき印象を与へるとは限らない。恐らく色彩の並列の根拠となつてゐるこの堂の形が、色彩の力を一層高めてゐるのである。と同時にまたあの古雅な色調が堂の形に幽遠な生の香気を付与してゐるのである」とある。(180頁)同じく東大寺南大門の場面に「門の壇上に立つて大仏殿を望んだときには、また新しい驚きに襲はれた。大仏殿の屋根は空と同じ蒼い色で、たゞこゝろも錆がある。それが艶ろに、空に融

け入るやうに、ふうはりと浮んでゐる。(中略)その蒼と金との、互に融け去つても行きさうな淡い階調が、一に月光のお蔭だといふことは解つてゐた。しかし月光の力をかりるにもせよ、とにかくこれほどの印象を与へ得る大仏殿は、やはり偉大なところもあるのだと思はずにゐられなかつた」とある。

(287~8頁)保田はここで、和辻の「さび」あるいは「錆」という用法を意識していたかもしれない。

- (8) 拙稿「保田與重郎の習作期——「上代芸術理念の完成」を中心に」(『日本思想史学』1998年9月)参照。
- (9) これについては、習作「世阿弥の芸術思想」においても、日本の美術を特長づけるものとして述べられている。これが、野口米次郎の『日本美術読本』(1928年、平凡社)に由来するものであることは、前掲拙稿「保田與重郎の習作『世阿弥の芸術思想』」で指摘した。
- (10) 仏像の集団的制作については、和辻哲郎の『古寺巡礼』に次のような指摘がある。「天平彫刻の作家は大抵不明であるが、しかし大きい寺には必ず優れた彫刻家、或は彫刻家の群がゐたものらしい。(中略)とにかく良弁が非常によく芸術を解する人であり、また非常に優れた芸術家を配下に持つてゐた、といふ事情を確証すると云つていゝ。」(83~4頁)
- (11) 拙稿「保田與重郎の習作『当麻曼荼羅』——初期文芸批評の到達点」(『愛知教育大学研究報告(人文科学)』1998年3月)参照。
- (12) 保田は、マルクス主義から「転向」したというよりも、『コギト』創刊の1932年3月から33年末にかけて、マルクス主義を独自の精神史的方法に換骨奪胎していったといふことができる。その際グンドルフの理論が大きな役割を果たした。
- (13) 前掲拙稿「保田與重郎の習作『当麻曼荼羅』」参照。
- (14) これより少し後の部分で、保田は、天平時代は「一種の流転の時代であり、内に暗黒を藏した時代であつた」と述べ、「(かうした見解は既にブルジョア史家さへその科学的な人々へのべてゐる)」と注記している。(297頁)天平時代が「内に暗黒を藏した時代」であるという認識は、「上代芸術理念の完成」における、「絢爛として輝く天平文化の一重下は大化以後にたくはへられた余弊の沈積であつた」(36頁)という認識を踏まえている。そして、そうした天平時代観が土田杏村に由来することは、別のところで指摘したが、この事実からすれば、カッコ書きの注記に見える「ブルジョア史家」とは、「科学的」という表記からして、土田杏村を意識したものであることは明らかである。

[付記]引用文中、新字体のある漢字は、固有名を除き、すべてそれに改めた。

(平成12年9月8日受理)