

仏教美術から見たアジアの美、韓国的美

飛天を中心に

姜煥靜

朴浩烈 訳

I 序言

東アジアの仏教美術において、もっとも重要な礼拝対象は、仏像と菩薩像である。したがって宗教史や美術史にておもに扱う対象は、この仏像と菩薩像である。

仏教彫刻や佛画においておもな研究対象になったのは、仏像と菩薩像の図像、様式的特徴と影響関係、信仰の脈絡と機能であった。一方、地域や時代を問わず、仏教美術や寺院において容易く見ることができた飛天は、研究者たちの関心の対象にはなりえなかった。仏教世界にて飛天は、大きな意味もない装飾的な存在としてのみ扱われた。数ある仏教美術に描写された飛天は、天上を暗示する仏教美術の背景のひとつとして、佛陀を

敬う下級臣として重んじられなかった。宗教芸術の本質から遠ざけられた存在ではあったが、飛天は容易く見ることができるといふ特徴がある。

インドにおいて仏教美術が作られるはじめた頃からすでに飛天の造形は始まり、中央アジア、中国、東南アジア、韓国（朝鮮半島）、そして日本へと仏教と共に伝えられた。したがって飛天は、仏教文化圏では広範囲に知られた存在であり、造形であるという点において脚光を浴びる価値がある。人々にとって貴重な存在ではなかったがゆえに、他の仏像や菩薩像よりも容易く土着化、地方化されたのである。インドだけではなく中国、東南アジア、そして韓国の飛天も注視されなかった存在として、古くから作られてきたのである。

インド西北部から中央アジア、西域を通じて中国に入るシルクロードと、海からも仏教と人々、そして思想や文化も移動した。仏教美術の移動と共に飛天、すなわちアプサラスも伝えられた。アプサラスはインド起源であるが、東アジアでは飛天として再創案された。したがって飛天は仏教の世界化 (globalization) と現地化 (localization) を同時に示してくれる好例である。

インド、東南アジアのアプサラスと中国、韓国の飛天は、インド起源の仏教と文化が異なる方式によって現地化に成功したことを示している。飛天は仏教におけるグローバル化の産物であり、韓国を含むアジア固有の文化として定着していったのである。

II 天上の舞姫、飛天

1 飛天の起源と伝播

飛天はインドのアプサラス (Apsara: अप्सरा) を飛び交う天人と翻訳したことばである。ヒンズー教徒における天地創造神話に出てくる雲と水の妖精が起源である¹⁾。水上 (apara) から誕生 (rasa) したためアプサラスと命名された。

神たちが不死の薬アムリタ (Amrita) を求め、牛乳の海を

かき回したとき、牛乳の泡から生まれたという。アプサラスはインドラ (Indra)、すなわち帝釋天の眷属、乾闥婆 (Gandharva) の婦人たちで、乾闥婆とともにインドラの空で暮らしていた。天候と戦争を司るインドラは、忉利天の主として、彼を敬う下位神の中に八部衆があり、乾闥婆はそのうちのひとつである²⁾。

仏教の宇宙観において最も下位序列にある乾闥婆は、音楽的才能があり空を飛びまわれるためインドラの音楽を担当する³⁾。酒と肉を食せず香りだけを楽しむ存在であるので香神、食神とも呼ばれ、木の皮と樹液、花などの香の中で生きていると描写されている⁴⁾。仏教では彼の音楽的才能によって常に楽器を演奏し、佛陀が説法する場に現れ、仏法を賛嘆する存在である。

インド神話において半人半鳥の姿で現れ音楽を奏でるので、乾闥婆の婦人アプサラスは、乾闥婆の音楽に合わせ踊り、楽器を演奏する才能で神たちを喜ばせる役割を担う。

ヒンズー教神話や仏教經典のこのような説明により、アプサラスは舞姫として認識されている。舞姫がかならず若くなければならないわけでもない。しかし美術として表現されるアプサラスは、若く優雅で美しい女性の姿である。

アプサラスが最も多く表現されたところはアンコールワットがあるカンボジアである。実際アンコールワットだけでも一七



図1 バンテアイ・スレイ全景、967、カンボジア

〇〇点以上のアプサラスが刻まれているという報告もある。したがってアプサラス自体は、インド神話によって創案された存在であるが、むしろカンボジアを代表するようになった。

仏教とヒンズー教が東南アジアに伝わった時、アプサラスの概念も同時に伝えられた。インド文化の根幹であるサンスクリットと宗教が、紀元前後と四世紀の二回に分けて東南アジアに伝わった時にアプサラスも伝えられたが、始めはそれほど作られなかった。しかしアンコール時代になってから流行した⁽⁵⁾。

カンボジアで最

も古いアプサラス彫刻が残っている場所は、バンテアイ・スレイ (Ban-teay Srei) である (図一)。アンコール地域のほかの遺跡に比べ規模は小さいが、繊細で精巧な浮彫が残っていることによって、アンコール初期の

傑作とされる⁽⁶⁾。

バンテアイ・スレイは一〇世紀後半 (九六七年と推定)、ラジェンドラパルマン (Rajendravarman) II 世の時、ヤジュニャヴァラーハ (Yajñavalkya) という摂政役の王師が、弟であるビシュヌクマラ (Vishnukumara) とともに建てたヒンズー教寺院であり、シバに奉献した寺院である。したがってこの寺院は、王室が建立しなかった唯一のクメールにおける寺院である⁽⁷⁾。王室の末裔であるヤジュニャヴァラーハは、王の宮廷にて宮廷医師として働き、カンボジア伝統医学とアーユルヴェーダ (Ayurveda) に精通した有能な僧侶であった⁽⁸⁾。

彼らは九六七年、アンコール・トム (Angkor Thom) から北東に二一キロ離れたイシュヴァラプーラ (Īśvarapura) に寺院を建てた⁽⁹⁾。寺院の隅々まで及んでいる細密な腕前は、建立者であるヤジュニャヴァラーハの美的感受性を感じさせる。

バンテアイ・スレイはカンボジア語で「女の砦」という意味である。元々寺院の呼称は「Tribhuvanamahēśvara」つまり「三面の偉大な神シバ」という意味であった⁽¹⁰⁾。しかし寺院は東西軸を基準として区域を分け、これを中心として北側はビシュヌに、南側はシバに捧げる建物があり、シバだけに奉献する寺院と見ることはできない⁽¹¹⁾。元来の名称である「Tribhuvanamahēśvara」の三面は、三つの顔で三つの世界を見渡すという

意味であるが、これを女の髻と呼ぶようになったのは、寺院自体が小さく、建物の壁に美しい女性像が刻まれたからである。

寺院の建物の外壁には空間がほとんど無いくらいに、様々な彫刻と装飾を施している。このように細密で精巧な彫刻手法によって石像彫刻ではなく、木造彫刻による方式にて作業したのではないかと推測される¹²⁾。

寺院の至る所の壁には、典型的なアンコールの女人浮彫があるが、これを女神 (devata) やアプサラスであるとみなす場合もある (図2)。アプサラスと女神を混同して呼ぶことは、インドや中国ではありえないことである。階級差が明確なインドや中国では、女神は女神、天女は天女であるため、このような混用は発生しない。



図2 アプサラス、967、バンテアイ・スレイ、カンボジア

これら女神の彫刻を飛天であると考えられる理由は、フランスのバリにあるギメ東洋美術館 (Guimet Museum) にある破風に描かれた彫刻の叙事のためである (図3)。

バンテアイ・スレイを取り囲む壁のゴプラ (Gopura) の西面にあった彫刻にはティローッタマー (Tiotama) とよばれるアプサラスを独占するため、スンダ (Sunda) とウバスンダ (Upasunda) というふたりのアスラ (asura) の兄弟が争う場面が描写されている¹³⁾。インドの代表的な叙事詩「マハーバータ」 (Mahabharata) にて表現されたアプサラスのティローッタマーは、壁面の女神浮彫と異なるわけではない。

頭の形やスカートの装身具までもが類似している。

バンテアイ・スレイの飛天像は、肩は丸く細い腰は細い。インドの女神像と比べると人体の屈曲に誇張が



図3 破風彫刻、ティローッタマーと阿修羅、967、フランス ギメ東洋美術館



図4 アブサラス、9世紀、インド、国立中央博物館

なく、いっそうなめらかである(図4)。インドの女性像は球のように丸い胸とくびれた腰、肉付きのよいお尻として表現されているため、人々の視線を集めるだろう。

一方、バンテアイ・スレイの彫刻のように東南アジアのアブサラスは、露骨な身体表現はされていない。顔などの彫刻の線は輪郭がはっきりではなく柔らかく、輪郭がぼやけたような感じである。完璧な美しさを表してもなく、愛嬌を振りまいたりもせず、人々が目を凝らして見るようなものではない。首飾り、イヤリング、ベルト程度しかないような装身具、そして着物は単純に処理されている。何の飾りもないスカートは、足首の上でゆらゆら、太い二層のブレスレットだけが足元を飾っている。女神が立っている壁の周辺には、空間を埋め尽くすかのように雲と樹木、そして少しだけ炎が刻まれている。正確な対称で表現されている。

2 アンコールワットとボロブドゥールのアブサラス

クメール帝国の首都アンコールには、多様な形態の寺院が建立されて、これらのほとんどはヒンズー教、仏教寺院として、ヒンズー教の場合はシバやビシュヌのための寺院に分けられる¹⁴。クメール帝国の王たちが敬う神によって、全国的にシバ寺院やビシュヌ寺院、あるいは仏教寺院として建立された。

アンコールワット、アンコール・トム、バイヨン、メボンなどの寺院にはかならず、どこかしこにアブサラスが彫刻されている。これらは寺院を取り囲んでいる堀、そして寺院の廊下、門と壁の間などに浮彫として作られている。立体感のない形態として一方の壁に立っていたり、踊ったりしている姿など、多様な姿のアブサラスが彫刻されている(図5)。

しかしアンコールワットのアブサラスは、バンテアイ・スレイのアブサラスよりも特段華麗になり、彫刻に自信がみなぎっている。静止している姿勢から静寂が流れているようではあるが、同時に生きている舞姫を見るがごとく、姿勢や手の形がリアルである。寺院の壁面や柱の横の狭い空間に低い浮彫として刻まれたアブサラスは、ルグ・ペーダやマハーバーラタにて描写されているように、天上にて歌い踊り、神を楽ませようとしているようだ。ひとり、または二五人が集まって立ち、踊りのポーズを取っているようなものもあるが、一団として見え



図6 アプサラス、12世紀、アンコールワット、カンボジア

るようでもあり、
そうでもないよう
でもあるが、柔ら
かな微笑みを浮か
べている(図6)。
服と装身具、姿勢
は似たり寄ったり
であるが、みな少
しずつ微妙に違い
のある表情を浮か
べている。



図5 アプサラス、12世紀、アンコールワット、カンボジア

アプサラスたちは、当時のクメールの人々が考えた完璧な美人をモデルとしたであろう。幾人かが集まっている彫刻は、神のために群舞を踊っているかのようなものである。アンコールワットのアプサラスたちは寺院のあちこち、予想もしなかった場所に配置されていて、ゆっくりと優雅に動くアプサラスダンスを見ようである。

カンボジアの寺院におけるアプサラスたちは、時代と地域によって、少しずつ差異を見せる。幅広い生地を使い腰に巻いて作ったスカート(sampot)の形態と、それを束ねた腰装飾、手に持っている花や王冠、ネックレス、腰ベルトなどの装身具も時代によって変化する。このような着飾りや装身具は、当時の貴婦人たちの流行の反映であろう。

カンボジアでは、アプサラスダンスを踊る舞姫たちをモデルとしてアプサラスたちを彫刻したのである。アンコールワットにおける壁面のアプサラスたちは、当時のカンボジアの人たちが考えた美人の姿をそのまま再現したと考えられる。一二世紀に建築されたアンコールワットは、その建築手法だけではなく、彫刻においても最も熟練されたクメール技術の頂点であると評価されている。壁石やラテライト(Laetite)ではなく、砂岩を扱う技術が高い評価を得ているが、これらは寺院の外壁のほとんどが砂岩であるからである¹⁵⁾。建築として完璧な調和

をもたらししているアンコールワットにおいて、装飾的な効果をもたらししている浮彫がアプサラスである。

現在までアンコールワットにおいては、一七九六点のアプサラス彫刻が確認されている¹⁶。アプサラスたちは小さいもので三〇〜四〇センチメートルのサイズにて壁と柱に描写され、大きなものでは九五〜一一〇センチメートルにも及ぶが、その彫刻たちは寺院の入り口、そして最も奥にある塔のすべての層にまで刻まれている¹⁷。

アプサラスたちが表現するすらりと伸びた腕と足、上品な体格、さりげなくふっくらしている下腹は、インドの女神像と比較すると違いが明らかである。

インドのアプサラスたちは、果敢な屈曲と軽快な動きを暗示する姿で彫刻された。顔は丸く、目鼻たちの輪郭もはっきりとしたインドのアプサラスとは違い、アンコールワットのアプサラスは、顔も細長く目も横に長く描写されている。このような差異はインドとカンボジアの人々の美人観の違いからによるものである。腰の下に首飾りのように伸びたベルトから判るように、装身具も派手である。スカートを束ねた紐は、大きく重く垂れさがり、アプサラスの身体が持っているふくよかな量感を浮き彫りにさせる。このような装身具がアンコールワット建立時の貴婦人たちのおしゃれであることは先にも述べたが、バ



図7 アプサラス、8世紀、ボロブドゥール、インドネシア

ンテアイ・スレイにおけるアプサラスと比較してみると瞭然である。これらの違いは、時代によって当時の人々の美意識が変化し、それによりアプサラスの美貌も変化していることを物語っている。

これより古い時代に彫刻されたインドネシアのアプサラスは、もう少しインド彫刻に近い。ボロブドゥールのアプサラスは、カンボジアのアプサラスとは全く違う（図7）。

八世紀後半に建立されたボロブドゥールの浮彫であるため、先に言及したバンテアイ・スレイのアプサラスよりも若干先んじた彫刻である。ボロブドゥールのアプサラスは、同じ東南アジアであるカンボジアよりもインドに近い。身体の関節と量感は柔らかに表現され、動きも軽快である。何の動きもなく静か

にたたずむアンコールワットのアプサラスとは違いを見せている。

ボロブドゥールのアプサラスは、軽やかに空を飛んでいる瞬間を描写したかのようなものである。腕と足には適切に量感が表現されているが、重みを感じない。ただ額の上の部分が割れているが、可愛いらしい丸い顔には耳目口鼻が細かく残っている。顔を左に向き右手はびたっと顔の横に、左手は胸あたりまで上げている。腰から脚の裏に低い雲の文様が描かれ、本当にアプサラスが空を飛び交い踊っているような錯覚を覚える。

アプサラスの下には音楽を演奏する人々が見える。音楽家たちは彼らが演奏する軽快な音楽に合わせ、アプサラスが軽やかに飛び交うが如く見えるように施された装置である。このアプサラスはヘアースタイル、ネックレス、腰ベルトまでもがすべて柔らかい量感と曲線的な流れを持ち合わせている浮彫である。静寂で静かに見えるカンボジアのアプサラスと、軽快で楽しい姿のインドネシアのアプサラスは、同じ東南アジアにおいても、各々違う方式によって受け入れられたことを物語っている。

二つのアプサラスの差異は、各国の受け取り方と文化的差異、美意識をストレートに反映しているものであろう。彫刻された時代の違いはあるが、単純な時代の差異ではなく、カンボジアとインドネシア各地域にて、現地の風土や文化に合うように、

インドのアプサラスを受け入れ変形させたからであろう。

III 飛天・アジアの北方に飛んだアプサラス

1 飛天の地、敦煌

アプサラスは、インドからシルクロードを経て西域と中国、朝鮮半島に伝わった。インドから中央アジア、天山南路や北路を通じて中国に入る最初の関門である敦煌は、アプサラス、すなわち飛天の都市といっても過言ではない。敦煌は西域から見れば中国に入る入口であり、中国から見れば西域に出る出口である。

敦煌は東西の文物が行き来し、互いに違う民族と文化と宗教がまじりあった。故に敦煌は他民族、多文化の都市となった。世界的な貿易都市として発展した敦煌は、各地から集まる交易の中心地となり繁栄した。この敦煌を象徴するのが飛天である（図8）。

「飛天の都市敦煌」はどのようにして成されたのか？ 千佛洞と呼ばれる敦煌 莫高窟において最も多く描かれた絵が飛天である¹⁸⁾。千の仏が描かれたために付けられた名称であるが、それに劣らず多いのが飛天である。仏像と仏像の間と天井、そして壁面に描かれた飛天は、正確ではないが、現在までの調査



図8 飛天、現代、敦煌、中国



図9 飛天、北魏、莫高窟 272 窟、敦煌、中国

では、莫高窟二七〇余個の石窟に、約四五〇〇余点の飛天が確認されたという。莫高窟の至る所で見受けられる数多くの飛天が人々の注目を集めたことによって、飛天が敦煌の象徴になった(図9)。

莫高窟以外にも、シルクロードのクチャや安西の榆林窟にも飛天が描かれた¹⁹⁾。榆林窟における壁画の画法と様式的特徴は、莫高窟と大きな差異がないため、飛天の姿かたちも類似しているが、特に釈迦牟尼の本生譚(Balaka)のような世俗的な場面においても飛天が描かれているのが特徴である²⁰⁾。

敦煌に入ると、現代に作られた多様な姿かたちの飛天が訪問客を迎えてくれる。現代の飛天たちは、歴史の中の造形である飛天が、今この時代においても依然として生きている精神的資産であることを物語っている。

インドのアプサラスが中国に伝わり飛天(flying aparas)として翻訳され、漢字文化圏においての呼称として使われるようになった。飛天は文字通り、飛ぶ天人という意味である。天人や天女として翻訳され使われることもあり混用したりするが、名称の語源がアプサラスから来たのは同じである。

インドにてアプサラスは、仏教においてのみ出てくる天上の存在ではない。天人・天女として使われるが、男女の区分はない。インドにおいて乾闥婆の婦人、アプサラスを天人と翻訳したので、あえていえば、女性としての存在が中性になったと考えられる。飛天は人間には見えない超人的存在として自由に空を飛ぶが、インドでは一人の力で空を飛ぶ存在は下級臣として扱われた。したがって階位が高いシバ、ビシュヌ、ハヌマンや、ガネーシャ、ウマ(Uma)と違い、自力で天空を飛ぶ下級臣である飛天

は、神たちのパנתオン (Pantheon) から見ればたいへん身分が低く、壁面を埋める装飾的な位置として描かれたのである。^①

中国の人々もアプサラスが、天使のように「飛ぶ存在」であるという点は明確に知っていた。おそらく、既に中国伝統の道家思想にも羽人があり、アプサラスを簡単に受け入れられたのであろう。羽人たちは、南北朝時代の墳墓から発掘もされ、壁面に表現もされた。みな、すばしっこく軽快な姿である。

山海經でもわかるように、長い歳月の間、神仙や神話・伝説の奇怪な人物、想像の中の動物を作り上げてきた中国において、アプサラスを受け入れることは容易かったであろう^②。踊る精霊という認識よりも音楽を奏で、花をまき、佛陀を称揚する存在として焦点を置いた。これにより中国と朝鮮半島、日本における飛天は、音楽を奏で、花を愛でる(持つ)姿として作られた。インド、東南アジアのアプサラスよりも、彼らの行為自体に主眼点を置いたのである。

仏教経典ではないが、『洛陽伽藍記』においても飛天は確認される。景興尼寺という寺に金像があるが、その寶蓋の四面に金の鈴と七宝の玉が付いており、雲の間には楽器を演奏する飛天がいての内容である^③。空から音楽を奏で、踊りを踊る飛天の彫刻が残っていることによって『洛陽伽藍記』の内容を立

証する。

これら飛天は、仏像の裏面にある船の形の光背の周りに、空からいざ降りてくるように彫刻されている。遅くとも六世紀初期から仏像の光背周囲には、このような飛天像が付着されたが、近年、韓国の百済地域においても発掘されたことがある。

飛ぶ存在であるということで、飛天はキリスト教の天使と比較される。しかし飛天は翼がないだけでなく、子どもの容姿でもない。ルネッサンス時代、聖堂に描かれた西洋の天使たちは、子どものような小さな体格に翼がある、という可愛い姿であるのとは違いが明確である。翼もなく長い天衣をまとい、自由に空中を彷徨いながら佛陀の説法を称揚する飛天たちは、仏国世界がどれほど荘厳で美しいかを見せる役割を担っている。

東アジアにおいて飛天は、インドよりも強力に仏教と結合した。東南アジアにおけるヒンズー教の浮彫にて、アプサラスが踊りで神たちを喜ばせる舞姫として描写されたのとは異なり、東北アジアにおける飛天は、楽器を演奏し佛陀を供養するため、奏樂天、もしくは伎樂天とも呼ばれる。

仏教の伝播とともにインドから中国へと向かうシルクロード天山南路と北路、中国西北部においても、至る所に石窟寺院が作られた。インド同様、石窟寺院内部には、仏像と菩薩像、僧侶たち以外の空いた空間を、飛天が多彩に彩っている。天空を



図10 舍衛城の身變、3世紀、モハメット・ナリ遺跡出土、ラホール博物館、パキスタン

飛び交う形象の飛天と蓮の花、そして雲が同時に描かれ調和し、仏国世界の幻想を醸し出している。

現時点において、最も古い時期の飛天のひとつは中国蘭州の炳靈寺、第一六九窟に描かれたものである²³。炳靈寺の第一六九窟には、建弘元年（四二〇）の墨書銘があり、作られた年代が明確な中国最古の石窟であるとされている²⁴。この墨書銘が書かれた壁の近くに、空から舞い降りる飛天が描かれている。この飛天は墨書銘のおかげで、年代が確実である。したがって中国において最も古い時期のものとされる。

上から下へと舞い降りる飛天の姿は、供養する女人のように大きく塊量感があり、後代の飛天とは違いを見せるが、翼なく

飛ぶという点、花束を持って降りてきているという点で、インド式アプサラスを基本モデルとしてみるとみることができ。

インドのアプサラスたちは、ガンダーラとマトウラーの仏殿浮彫からうかがえる。有名な「舍衛城の身變」の場面をはじめ、釈迦牟尼が説法する場面において必ず登場する（図10）²⁵。多様なテーマを扱ったインドの佛傳彫刻本生譚などにおける叙事的な彫刻にも、アプサラスが時々彫刻されているが、これらは一部を除けば、彼らの階位を表すかのように小さく表現されている。空から花束や花冠を持って降り、釈迦牟尼に供養する姿である。

中国においても、このようなモチーフを探すことは難しくはない。インドの仏教美術をモデルとした石窟寺院や独立像において飛天は、必ず必要な存在であった。視覚的に釈迦牟尼の説法を賞賛し、仏教世界の幻想を見せてくれる存在であるがためである。

飛天は仏像や菩薩像のように注目はされなかったが、仏教伝来の初期、仏教美術の発生当時からすでに羅漢や金剛力士のように、仏教パステオンにおける重要な構成メンバーであったことを否定することはできない。

南北朝時代から隋唐時代、中国における仏教彫刻には、船形の光背に飛天が描写されている場合が多い。これらは光背の上



図12 飛天、西魏、莫高窟 249 窟、敦煌、中国

部に小さな塔を持ち上げている姿もあれば、光背の外側に立体造形を付け加えたものもある、特に山東省、河北省などで作られた仏像に飛天が数多く表現されていて、朝鮮半島や日本との交流の可能性を示している。

光背の周りの、空から降りてくる飛天たち



図11 天監10年銘五尊像、511、四川省成都出土、四川省博物館、中国

は、仏像自体を天界にいる神聖な存在であると知らしめる役割を担う。天監一〇年（五一）の銘文がある五尊像は、光背が二重になっていて、飛天たちが光背に付いているかのように表現されている（図11）²⁶。山東省青州において発掘された東魏から北齊時代の仏像と河北省曲陽の修徳寺址出土の仏像にも、飛天は繊細で美しく表現されている。軽く軽快な姿で飛び交う飛天の姿は、謹厳な仏像とは対照的である。

莫高窟の壁画は、西魏から隋代（五八一〜六一八）までの約一世紀のあいだ、美しい線の中国式飛天が頂点を達した（図12）。当時の美術における時代様式にマッチした、細くかよい体の飛天たちは、莫高窟の壁や天井に、空から自由自在に遊ぶ泳するがごとく描かれている。これらは身体を「U」字型に屈め飛び交い、地上に下降する姿である。斜めに、あるいは垂直に下降する姿は、リズム感と律動感にあふれている。軽快な墨線と微妙な色の調和、生き生きとした筆線の流れも、この律動美に一助を与えている。伝統的に筆線を重視する中国的な変化である。飛天たちの動きと、ひらつく生地の背景に描かれた雲と花が共存し、仏国世界の華麗さを見せてくれているかのようである。壁画の中の飛天とアンコールワット、ポドブドールのアプサラスが同じ起源を持つとは、想像できないくらいの違いを見せている要因が、絵画と彫刻の違いからきているとは断言

できないであろう。根本的な美意識と追い求める造形感覚が異なっていたからではないかとしか考えられない。量感を重視する国と、線の流れを最も重視する国が、同じ造形物を作ることはいできない。

時に飛天は、中国伝統の西王母、九尾狐などと同じく、仏教世界において調和を織りなしている。それは壁や柱の横にひとり、または二三人で集まって立っていたカンボジアのアプサラスとは明確な違いである。彼らが、他の世界とは離れた独立的存在であったならば、この中国における石窟寺院の飛天は、世界のすべてと共に同存する存在である。

中国の仏教世界における飛天は、佛陀は勿論のこと、神仙と阿修羅、雲と蓮花とともに混然一体となり仏国を構成している。アプサラスと飛天という名前の違いのように、美術と文化においても大きな違いが生み出されたのである。

中国と東南アジア、中央アジアにて追及された美しさ、そして美しさを感じる文化的な脈絡 (context) が、如何に違ったかを示している。飛天ひとつひとつの姿かたちも違うが、彼らが表現された方式、周辺のほかの対象との関係すべてが違うのである。

飛天は仏像のように礼拝対象でもなく、仏教の世界の位階において、それほど重要視された存在ではなかったがために、

簡単に現地化することができたのであろう。仏教の伝播を世界化と見なすならば、飛天の現地化を通して、世界化が既存秩序の抵抗にさほど影響されなかったがため、世界化に寄与したのであろう。

2 音楽と香を供養する韓国の飛天

飛天はシルクロードを経て中国に、そして韓国（朝鮮半島）、日本にも伝わった。インドのアプサラスとは違い、中国式の飛天が流入された。中国のように韓国でも、仏教美術が始まったころから飛天は作られたと考えられるが、残っている例は多くはない。

二〇〇四年、百済地域である扶余官北里にて発掘された光背の周りには、四角いつまみが付いている²⁷⁾。中国の金銅佛の場合、このつまみには飛天が付いていたと推測される。実際、状態は良くないが、飛んでいるような姿の飛天像が近隣で発見された。このふたつから、少なくとも百済地域において、北魏後期から東魏（五世紀末～六世紀前半）の彫刻から見られるように、飛天が飛んでいるような金銅仏が作られたものと判明する。天から仏様を讃嘆するため降りてくる飛天は、姿自体は中国化されたものとして韓国に伝わった姿である。

一九六〇年、忠清南道燕岐郡の碑巖寺にて発見された癸酉銘



図13 飛天、癸酉銘全氏阿彌陀佛三尊石像 側面、673、国立公州博物館、韓国

全氏阿彌陀佛三尊石像は、三国統一直後である六七三年、百済地域にて作られた彫刻である(図13)²⁸。統一直後であったため百済遺民の活動と関連づけたりもするが、百済における伝統的な彫刻を表現している例として注目された²⁹。

なによりもこの飛像には、飛天たちで構成された合奏団が表現されていて目を引く。直四角形の石材を加工して作った彫刻の両側面には、楽器を演奏する飛天たちが各々四構ずつあり、石上のもっとも上部の左右にも天宮を支えている飛天がある。正面の光背の飛天たちは基本的に東魏時代、中国の金銅仏の形態をそのまま模して石像に移している。飛天は排除することのできない仏国世界の一員である。石像の世界はすなわち、仏国

であり浄土であるということを示す役割をしている。

仏国を取り巻く両側面の飛天たちは、風を割き飛び交うのではなく、蓮花の上に座り静かに楽器を奏でている。彼らが演奏する楽器は多様で、小さなチャンゴ(長鼓)をたたいたり笙や笛、簫を吹いたり、琴と琵琶を弾いたりしている³⁰。

飛天たちは、小さなオーケストラを構成し音楽で佛陀を供養し、仏教世界における永遠の美しさを賛嘆している。飛天たちが楽器を演奏する動作は写実的であり自然である。当時、本当に楽器を演奏する人々をモデルにしたのではないかと思われる。

彼らは二人ずつペアを組み上下二段に座りチャンゴ(長鼓)を叩いているように、両腕を広く伸ばしたり、または笛を吹くように楽器の上に両手を上や下に置いたりもしている。アプサラスや中国の飛天とは違い、顔もはっきりとかがい知ることではできず、身体はうっすらと判る程度ではあるが、楽器などはおおよそはっきりしている。つまり百済の美術家たちは、飛天たちによる「演奏する行為」を最も重要な事柄として扱ったのであろう。

莫高窟の飛天のように、空間を埋め尽くしながら飛ぶ空の集団や、寺院の壁にて訪問客を温かく迎えてくれるアンコールワットのアプサラスとも違う。音楽によって佛陀を供養するといふ、アプサラス本来の意味を重んじ、忠実に再現されたものが

韓国の飛天の特徴である。

これとよく似た例を鐘からもうかがい知ることができる。聖徳大王神鐘に刻まれた飛天は好例である(図14)。高麗後期や朝鮮の梵鐘には仏像や菩薩像を刻んだが、統一新羅時代の鐘は飛天が主人公であった³¹⁾。

韓国の鐘の中でも最も古い上院寺銅鐘や襄陽・禅林院址の銅鐘にも、飛天が鐘身の真ん中に描かれている。飛天こそ、統一新羅における梵鐘の重要な特徴である。奏樂天という呼び名のように韓国の飛天は、樂器を演奏する天人という意味を忠実に再現している。

エミルレ鐘として知られる聖徳大王神鐘は、景德王が父であ



図14 飛天、聖徳大王神鐘 細部、771、国立慶州博物館、韓国

る聖徳王の功德を広く知らしめるため七四二年に作り始めた。しかしたいへん大きな鐘を作ることになったので困難があり彼の死後、恵恭王の時代(七七一年)になってやっと完成に至る³²⁾。銅一二万斤で作ったこの鐘は完成後、奉徳寺につるされたため奉徳寺鐘と呼ばれた³³⁾。奉徳寺から何回も他の寺に移転した歴史があるにもかかわらず、聖徳大王神鐘は、その原型を失うことなく飛天たちの姿を見事に維持している。

低い浮彫として刻まれた二つの飛天は対をなし、お互い見つめ合う反対側にあり、その間には精巧で華麗な蓮花撞座を置いている。飛天と蓮花の浮彫は、絵画的な印象を与えてくれる低浮彫であるが、立体感を失っていない。ここでも癸酉銘全氏阿彌陀佛三尊石像と同じように、飛天たちの顔はまったく見ることとはできない。スカートのひだまで残っていることを考えると、摩耗が激しいので顔が見えないのではない。新羅の人々にとっては、飛天の顔や個性よりも、真心を込めて佛院の前で供養する心がかもって大切であったからであろう。

飛天たちはみな跪き座り、両手で炷香爐をささえながらお香をあげ供養している。取手が長い炷香爐の香を焚く部分は、蓮の花の形を精密に再現している。香を焚く飛天の細く長い腕や脚は、その上部にてなびいている羽衣のように軽快である。雲のように上にはとばしる寶相華文と羽衣の軽やかな姿から、鐘

から響き渡る音（鐘の音）を目で見るかのようなのである。聴覚と視覚を行き交う共感的な造形である。

飛天の姿は上部に行くほど細くなり、三角形構図の安定感を与えている。まるで炆香爐を持った飛天が、空から舞い降り、そっと静かに座ろうとするその瞬間を描写したかのようなのである。聖徳大王神鐘に刻まれた飛天は、周辺の空間には見えない風をも引き連れ、空を舞う天人の軽やかな動作を暗示しながら、空洞の鐘それ自体を自分、つまり飛天たちの居場所としている。

これら飛天は、鐘に刻まれた銘文を取り囲んでいる。銘文は聖徳大王神鐘の鐘音と共に、新羅の平和と百姓たちの幸せを願うという内容と、鐘を鑄造するという大きな仕事を推進できた景徳王の孝心と徳を称える内容を含んでいる³⁴。

聖徳大王神鐘の鑄造は、景徳王が自信を持ってはじめて王室の大業であった。大業の目的と内容を鐘に銘文として刻んだのは、王が能力と自信にみなが信じていたからであろう。銘文の内容と鐘から響き渡る梵音を重視したからこそ、音楽で供養する飛天を鐘身の真ん中に配置したのであると考えられる。

聖徳大王神鐘における飛天は、カンボジアのアプサラスや中国の飛天とは異なり、顔や姿態をさらすことなく、そして律動美や力動性があるのでもなく、宝石などで派手に装飾しているわけでもない。韓国の飛天はすべて、音楽によって供養する自

身の本分に忠実な姿として表現されているだけである。アプサラスはじめてインド神話に登場した姿そのものの、つまり音楽によって神を喜ばせ供養するという役割に忠実である。

飛天に、華やかで目立つ外的な美しさよりも、本来の役割に徹した存在というイメージを付与したのが、韓国における古代飛天の特徴である。このような認識は、感恩寺の三層石塔出土の舍利器をはじめとする統一新羅時代の舍利器や石燈、浮屠裝飾などでもそのまま表れている（図15）。殿閣形状によってつくられたこれら舍利器の四隅から樂器を演奏し、佛陀に供養する飛天の形象は、以前より受け継がれてきた韓国の飛天の様相



図15 舍利器、感恩寺 西三層石塔発見、682、
国立慶州博物館、韓国

をそのまま映し出している。

各々異なった楽器を演奏し、仏前にて供養する形態の飛天は、その本分を重視した新羅の人たちの美意識を反映しているのである。

IV 結語

インドから始まった仏教と仏教美術は、陸上、海上、シルクロードを経て東アジアに伝わり世界化 (globalization) を経て今日に至っている。仏教の理念と信仰がアジアをひとつの世界に束ねる役割を担ったとしたならば、土着色が反映された礼拝対象としての仏教美術は、成功した現地化 (localization) の産物として評価できるであろう。

仏教のパンテオンから見たとき、最も下位に位置する存在である飛天は、「リグ・ベータ」と「マハーバータ」に出てくる神話的な存在であるアプサラスというインドの原型を自由自在に変形させ、東南アジア、東北アジアにおける現地の情緒にマッチした新たな姿として創造された。

天を舞う存在という意味から飛天と翻訳した韓国、中国、日本は、各々の風土にマッチした美意識に合わせ、飛天の造形を現地化させた。

カンボジアでは宮廷の舞姫を真似て、壁面に静かに佇んでいるアプサラス浮彫が作られ、八〜九世紀におけるインドネシアでは他のどの地域よりもインド式、つまり量感豊かな美術を作り上げ、軽快で律動美溢れるアプサラスを彫刻した。中国では書芸の筆線のような闊達な動勢を見せてくれる飛天を描いた。奏樂天と呼ばれる韓国の飛天は、さまざまな楽器を演奏し、佛陀を供養する姿で作られた。

地域ごとに各々違った姿によって現地化されたアプサラスと飛天の造形は、仏像や菩薩像とは違い、カンボジア、中国、韓国（朝鮮半島）における当時の文化を如実に表現している。

礼拝対象としての仏像や菩薩像は、厳格な姿態を忠実に踏襲する傾向があるが、下級臣であるアプサラスは、自由に表現しても差し支えなかったため、特定の地域における時代様式と美的基準をすなおに表したのである。

このように考えるならば、この飛天こそが「華嚴經」の世界観と同じように、仏教というひとつの点から始まり、様々な世界に広がった「一即多、多即一」の世界を見せてくれる、アジアにおける美の結晶体であろう。仏教の単一的な哲学体系から各国に、そして各国の美意識にマッチした飛天が作られ拡散され、更に飛天たちは、同一的な哲学と思想における仏教文化を表現しているという点において華嚴の世界観と比肩される。飛

天の造形は、仏教の成功的な世界化と現地化を確認させてくれるものであろう。

註

- (1) 英文辞書にはリグ・ヴェーダにおいてはじめて出てくるとしてゐる。Hugh Chisholm, ed. "Apsaras" *Encyclopaedia Britannica* 2, Cambridge University Press, 1911. 一方、飛び交う精霊に対する概念がヘルシヤであるとみる場合もある。しかしエジプト、ヘルシヤとキリスト教系統の飛び交う存在は翼がある有翼天であるという点において、インドのアプサラスとは違いがある。
- (2) 利天は仏教の六欲天の中で二番目の天であり、須彌山の頂上にある。ここには東西南北四方に天人たちが生活する天人の城が各々八あり、計三十二個の天、つまり三十三天、中央に帝釋天がいる善見城があり、これらを合わせ三十三天とさう。このように宇宙観は起世経から確認される。帝釋天を含む仏教の神話とインド伝統思想に関してはキム・ヨンファン「帝釋天 (Indra) から仏教神話の一考察」東国大学校修士学位論文、一九七七年参照。
- (3) 乾闥婆は諸天伎人、随逐诸天、为诸天作乐。
- (4) 『大智度論』卷第十、T. 25.
- (5) 東方持国天の眷属ともられる場合もあり天上の神聖なものである soma を飲むともいわれる。
- (6) チェ・ビョンウク『東南アジア：伝統時代』大韓教科書株式会社、二〇〇六。
- (7) 西洋人たちは、バンテアイ・スレイを「高価な宝石」「クメールの宝石」と呼ぶ。Charles Higham, *Civilization of Angkor*, London: Weidenfeld & Nicolson, 2003, p. 79.
- (8) Charles Higham, *Early Mainland Southeast Asia*, Bangkok: River Books Co., Ltd., 2014, p. 367.
- (9) 同上 p. 80.
- (10) Maurice Glaize, *Les Monuments du Groupe D'Angkor*, JEAN MAISONNEUVE edition, 2003.
- (11) Michael Freeman, Jacques Claude, *Ancient Angkor*, Bangkok: River Books, 2003, p. 206.
- (12) Maurice Glaize, *The Monuments of the Angkor Group* (Jaca Book, 2003), edition of an english translation of the 1948 French edition, p. 183.
- (13) Pierre Bapiste & Thierry Zephir, *L'art Khmer dans les Collections du Musée Guimet*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2008.
- (14) カンギンブに寄けるこの時期の寺院建立に關するは Charles Higham の本 (注七) 五三頁、David Chandler, *A History of Cambodia*, Boulder: Westview Press, 1992, p. 34.
- (15) エイソチートに於けるカンゴール寺院の復元関連プロジェクト報告書参照。German Apsara Conservation Project Building Techniques, p. 5. <http://gacp-angkor.de/> (検索日二〇一七年一〇月一〇日)
- (16) 二〇一〇年四月二三日付調査に於ける Angkor Wat devara inventory
- (17) サビニ一九二七年 Sapho Marchal が、

- プサラスの髪飾り、服飾、姿勢、宝石、装飾用の花を分類、整理したことがある。Sapho Marchal, translated by Merry P. Hansen, *Kimer Costumes and Ornaments of the Denakas of Angkor Wat*, Bangkok: Orchid Press, 2006. reprint from 1927 edition.
- (18) 現在までの調査によると、莫高窟には2400基の塑造像があり、石窟内のメインの礼拝像の周りには、菩薩、天王、天神、飛天、ヤクシャ像が描かれていたという。Fan Jinshi, *The Caves of Dunhuang*, London: Scala Arts and Heritage, 2010. 全般的な概要が掲載されている。
- (19) 榆林窟に関する全般的概要は、敦煌文物研究所「安西榆林窟」文物出版社、一九七七参照。
- (20) Fan Jinshi ed., *The Anxi Yulin Crotches*, 安西榆林窟, Gansu National Publishing House, 1999, pp. 6-9.
- (21) 中国最古の地理書である「山海経」は、現実と想像が交じり合った世界を描いているため写実的な地理書とはいえないが、特異な山川草木と動物、植物を扱っていて、幻想的な仮想世界における存在のひとつとして羽人を含めている。「中国神話的文類与『山海経』の文献価値」、『文芸研究』一九九七年一期。www.chkl.com.cn (検索日二〇一七年一〇月一〇日)
- (22) 石橋南道、有景興尼寺、亦閑官等所共立也。有金像輩、去地三尺、施寶蓋、四面垂金鈴七寶珠、飛天伎樂、望之雲表。(検索日二〇一七年四月三〇日)。一方中国では現在、乾闥婆と飛天を同一視する、あるいは八部衆に属する乾闥婆、緊那羅を飛天と同一と扱う見解がある。これらは「大智度論」における次の文を挙げ同一視するが、これだけでは十分ではない。乾闥婆は诸天伎人。随逐诸天。为诸天作乐。「大智度論」卷第六。
- (23) 甘肃炳靈寺文物保護研究所「中国石窟芸術・炳靈寺」、江蘇鳳凰美術出版社、二〇一五、一〇一—一三頁。
- (24) 漢字の読み方によって建弘元年説と建弘四年(四二二)説があるが、ここでは元年説とする。
- (25) 舍衛城の身變は、仏教美術においてよく扱われた浮彫のテーマであった。釈迦牟尼の威信を強調する身變の内的意味についてはJohn Strong, *Relics of the Buddha*, Delhi: Motilal Banarsidass Publisher, 2007, p. 177.
- (26) 四川博物院・成都文物考古研究所・四川大学博物館「四川出土南朝佛教造像」(中華書局、二〇一三)。
- (27) 官北里光背を含め三国時代、光背に見える中国北朝の影響に関する研究としてソン・ユンギル「三国時代6世紀金堂光背研究」、『美術史学研究』二七、二〇一三、五一—四〇頁。参照。http://newsnaver.com/main/read.nhn?mode=1SD&mid=sec&sid=103&cid=032&aid=20=0000095101 (検索日二〇一五年二月一七日) 関連記事。
- (28) ファン・スヨン「忠南燕岐石像調査概要」、『芸術論文集』三、一九六四、六七—九六頁。
- (29) キム・ジュン「燕岐仏像郡銘文から見た燕岐地方 百濟遺民の動向」、『先史と古代』一五、二〇〇〇、六一—八三頁。
- (30) 最近、国立国楽院のカン・ダギョム学芸士が金銅大香炉の楽器を復元し百濟音楽に対する資料として公開したことがあったが、楽器構成はこの癸酉銘全氏阿彌陀佛三尊石像の飛天たちのものと類似していて同じ系統の演奏が百濟に行われたものと考えられる。http://scienceynco.kr/program/program_view.php?sn_mcd=0082&sn_hcd=&key=201406261613436673 (検索日二〇一五年二月一〇日)
- (31) チェ・ウンチョン「統一新羅梵鐘の特性と變遷：特に秦樂天人像の變化を中心に」、『慶州史学』一六、一九九七、一二五—一六六頁。
- (32) 聖德大王神鐘の鑄造に関する細部事項は、ナ・ヒョンヨン「聖德大王神鐘の鑄造法に関する考察」、『韓国鑄造工学会誌』一八巻四号、一九八八、三〇九—三一八頁参照。銘文解釈に関してはイ・ホヨン「聖德大王神鐘銘の解釋に関するいくつかの問題」、『美術史学研究』二五、一九七五、八一—一六頁。
- (33) 奉徳寺が水害にみまわれ廃寺になった一四六〇年に靈廟寺に、その後靈妙寺から鳳凰臺の下に鐘閣に、一九一五年には博物館にというように移動を繰り返した歴史がある。
- (34) イ・ホヨンの前掲の文、一〇—一五頁。

This work was supported by the Core University
Program for Korean Studies through the Ministry
of Education of the Republic of Korea and Korean
Studies Promotion Service of the Academy of
Korean Studies (AKS-2016-OLU-2250001).