

日本美術を世界の美術と比較する（1）

— 縄文から飛鳥まで —

Japanese Art from a Global View Point (1)

— From the Jomon to the Asuka Period —

野村幸弘

Yukihiro Nomura

はじめに

明治以来、私たち日本人の目はもっぱら西洋に向けられてきたせい、日本よりも西洋の文化のほうに馴染みがある。美術についても、子供の頃からよく目にしたのは、印象派をはじめとするヨーロッパの絵だし、美術と言えば、セザンヌやゴッホやピカソの作品のことだった。それに対して、日本の美術は何か遠い過去の、自分たちとあまり関わりのない別の世界のことのように感じていた。そういう経験をもっている人は案外多いのではないだろうか。

しかしごくふつうに考えて、これはかなり奇妙な事態である。

自分たちの文化をそっちのけにして、欧米の文化を受け入れてきたのだから。そっちのけにするのは、まだましで、どうも自分たちの文化を取るに足りないもののように考えてきたふしがあるから、始末が悪い。そのいっぽうで、私たちは、自分たちの文化について無知であることを自覚しており、その改善を言い続けてきたことも確かである。

自分たちの文化を、より正しく客観的に知ることは、じつはそう簡単なことではない。自分のことは、自分自身がいちばんよく知っているつもりでも、じっさいはそうでもないこともあるし、人から言われてなるほどと納得することも多い。

それと同じように、私たち日本人が自分たちの国の美術、つまり日本美術を客観的にながめたり、正当に評価することは、予想以上にむずかしい。あまり知らないのに大したことはない謙遜、あるいは卑下してみたり、反対にひいき目に見て過大評価したりする。要するに、評価の基準がはっきりせず、視点が定まらないので、日本美術をどう見たらいいのか、本当のところはよく分からないのだ。

そもそも、日本美術は、これまで外国人によって「発見」されてきた。浮世絵を発見し、高く評価したのはフランス印象派の画家たちだったし、救世観音像を見いだしたのは、アメリカの若き哲学者フェノロサで、東京の中心に大きな空虚（皇居）があると見抜いたのは、フランスの批評家ロラン・バルトだった。日本美術や日本の文化は、こうして他者によって外部から評価が定められてきたのである（そして今でも日本の映画がヨーロッパやアメリカにお墨付きをもらっている）。

しかしそれはなにも日本に限ったことではない。ギリシア美術にしてもイタリア美術にしても、ドイツ人やイギリス人やユダヤ人がそれらを率先して評価した。美術作品は内から見るより外から見る方が公平な判断ができるのだから。

だから外からの視点をもつことができれば、私たち日本人も日本美術をもう少し客観的に捉えられ、日本美術だけを見ていても分からなかったことや、美術作品の良し悪しが少しずつ分かってくるのではないだろうか。

そこで考えたのが、日本美術を世界の美術と比較するという方法である。

日本の美術作品をほかの国や地域の作品の横に並べて、両者を見くらべるのである。これなら、広く世界のなかで、日本の美術作品がどれくらいのところに位置しているのかが、見やすくなるのではないか。そう考えたのである。

スポーツの分野で、よく世界に通用するとか、しないとか言うように、日本美術をいちど世界の檜

舞台にあげてみようというわけだ。

いわば日本美術の対外試合である。

道場破りができたら、それはそれですばらしいことだし、勝ち負けなんかに関係なく、相手や自分の実力が以前より分かるようになれば、それも大きな収穫のひとつである。

ただ問題なのは、試合のルールというか、勝負のやり方である。どの作品とどの作品を対戦させ、どんな判定を下すのか。これはなかなか厄介である。美術には、歴史や宗教的・社会的背景、文化的風土、そのほかさまざまな文脈のちがいが存在するからだ。

しかし幸い、美術には「かたち」という共通言語がある。この「かたち」どうしを比較しながら、それぞれの評価を考えていけばいいのではないだろうか。その際、私が心がけたのは、できるだけいい勝負をしそうな作品どうしを競わせることだった。

かなり無謀な企てだと思うが、日本美術の作品の力を、世界の美術にダイレクトにぶつけてみたい。そういう居ても立ってもいられない衝動にかられて、私は架空の名勝負を演出することにしたのである。

縄文土器と古代中国の青銅器を比較する—渦巻き紋様のパワー

どんな博物館でも、たいてい、いちばん最初の展示コーナーには、かならずと言っていいほど、土器のかけらやかけらを接いで復元した土器が陳列されている。日本美術史の本をひもといても、やっぱり最初は土器から説き起こされている。いずれも、日本美術は土器から始まる、と宣言しているわけだ。

しかし土器は、はたして美術品なのだろうか。

当たり前のことだが、土器はもともと単なる土器にしかすぎなかった。縄文人もべつに美術品を作ろうと考えていたわけではないだろう。

ところが、ある時期から、土器は美術品になってしまった。

縄文時代の土器をすばらしい美術品だと言い出したのは、じつは岡本太郎という画家である。それまで考古学の資料的価値しかもたなかった土器が、これを境に急に芸術だともてはやされるようになった。

ほんのここ数十年のことである。

岡本太郎がそう主張したのには、理由がある。

ヨーロッパでは、20世紀初頭に、ピカソをはじめとする芸術家たちが、アフリカ彫刻のような原始的（プリミティブ）なものに強い関心を寄せ、それを自分たちの芸術の起爆剤に使おうとしたことがあった。そして、そういう空気を吸って日本に帰ってきた岡本太郎が、原始的なものを日本文化に求めようとしたときに見つけたのが、縄文土器だったのだ。

ここで最初に取り上げる縄文土器は、新潟県の笹山遺跡から出土したもので、その名も火炎形土器という（図1）。炎に焼かれてできる土器が炎の形に似てしまうなんて、なかなか素敵な偶然だ。

さて、その火炎形土器だが、これは美術品として見た場合、いったいどこが、どういうふうにするばらしいのだろうか。

そのすばらしさの理由を理解するには、縄文土器だけを見ているよりも、ほかの国や地域から出土した土器とくらべてみるほうがいい。そう考えていろいろと世界の土器を見てみたが、意外にも、縄文土器に匹敵するすばらしいものはなかなか見つからない。とうとう最後に、私は縄文土器の横に、古代中国は西周の青銅器をならべてみた（図2）。

縄文土器と古代中国の青銅器。

これらは時代もちがえば、形も素材も、おそらく用途もちがう。形をくらべてみると、縄文土器がなにか植物を思わせるような有機的な形をしているのに対して、中国の青銅器は素材が金属であるせ



図1 火炎形土器 新潟県笹山遺跡 縄文中期



図2 服方尊 西周中期 台北故宮博物院

いか、ロボットのような硬さや無機質性をおびている。

そういうちがいは、たしかにある。

しかしそのちがいを超えて両者に共通しているのは、渦巻き紋様の生き生きとした力強さである。火炎形土器の紋様は激しく大胆にうねりながら表面を覆いつくし、中国青銅器の紋様はひじょうに複雑で精緻な彫りで表現されている。じっと見ていると、紋様が生き物みたいにうごめいているようだ。

紋様ばかりでなく、縄文土器と古代中国の青銅器がすばらしいのは、形そのものである。全体としてみればシンプルな形をしているが、細かく見ると、ひじょうに複雑な形をしている。

実用性が要請するシンプルさと、装飾性が生み出す複雑さ。

ここにはその二つがみごとに同居しているのだ。

もちろん世界にはほかにもすぐれた土器の出土品が存在する。たとえば古代ギリシアの陶器などがそう。しかしその魅力は、素材自体の特徴や美しさにあるというよりは、むしろそこに描かれた絵画のほうに価値がおかれる。

縄文土器と中国青銅器をもう一度見てみよう。

まず形があってそこに装飾紋様がつけられたというより、紋様が形にまで成長したというような印象をうける。デザインや紋様が形に変貌したか、あるいは逆に、形がデザインや紋様を生み出したように見えるのだ。たとえば把っ手の形は、縄目紋様の渦巻きのエネルギーが勢いあまって、まるで水しぶきのように器の本体から飛び出してしまったように感じられる。つまり装飾が単なる表面をかざる遊びにとどまらず、形そのものを作り出しているのだ。

装飾^{イコール}=かたち。

かたち=装飾。

こんな「造形作品」はめったにない、と言っている。

土偶と先史ギリシアの神像を比較する—日本とギリシアの不思議な暗合1

縄文時代には、土によるすばらしい「造形作品」がほかにもうひとつある。土偶と呼ばれる人物像がそれだ。

土偶はいっばんに呪術や宗教儀礼のさいに使われたと言われているが、たしかなことはまだ分かっていない。

しかし面白いのは、土偶のからだの形である。肩や腰が極端に出っ張っていたり、寸胴だったり短足だったりする。人体のプロポーションをここまで強烈に変形させる力には脱帽するしかない。現代の彫刻家に大きなショックを与えたほどのユニークな体型なのである。

ところが不思議なことに、これら土偶の形は日本に特有のものではなく、なんと先史ギリシアの大大理石の偶像にも見られるのである(図3と図4)。

日本の土偶は、顔の細部がしっかり表現され、からだの表面に細かい穴がついていたり、線が引かれたりしている。いっぽう、先史ギリシアの偶像は、体のくびれに線が刻まれているだけで、表面にはほとんど装飾がない。そういう部分を別にすれば、両者のからだの形はじつによく似ていると言わなければならない。一見しただけでは、どちらが日本のもので、どちらがギリシアのものなのか、区別できないほどである。

こうした類似は、原始時代に作られたものにありがちな偶然の一致にすぎないだろう。縄文時代の日本と先史時代のギリシアに直接的な影響関係などあろうはずはないのだから。

けれども、ギリシアと日本の彫刻の、その後の展開を考えると、両者の共通性には、ひじょうに興味深いものがある。それについては、飛鳥時代や奈良時代の彫刻を見るときに、もういちど立ち戻ることにして、ここでは縄文時代の土偶と先史ギリシアの神像の形が似ていることを確認するにとどめよう。

図3



中空土偶 北海道著保
内野遺跡 縄文後期



立像土偶 山形県
西ノ前遺跡 縄文中期



立像土偶 長野県
棚畑遺跡 縄文中期



合掌土偶 青森県
風張遺跡 縄文後期

図4



スパルタの偶像
前3000年頃 アテネ
国立考古学美術館



キュクラデスの偶像
前3000年頃 アテネ
国立考古学美術館



アイギナの偶像
前3000年頃 アテネ
国立考古学美術館



両手をあげた女神
前1400年～前1150年頃
ヘラクレイオン考古美術館

大山古墳とエジプトのピラミッドを比較する—大地のデザイン

古墳というのは、言うまでもなく、お墓のことだ。お墓が美術作品なのか!?という人がいるかもしれない。けれども、ここでは古墳の中に埋蔵されている副葬品の美術的価値ではなく、古墳の外から見た姿を、美術作品として見てみたい。古墳は美しいかどうかという問題をあえて考えてみたいのだ。

その前にまず確認しておきたいのは、古墳の規模である。なかでもいちばん規模の大きい大山古墳を取り上げてみよう(図5)。

大山古墳は、仁徳天皇陵として知られてきたが、ここに誰が葬られているのか分かっていないので、とりあえずその地名を取って大山古墳と呼んでいる。この古墳は、大阪府堺市のJR百舌鳥駅を降りてすぐのところにあるが、あまりに大きいので地上からはその全貌がまったく分からない。ナスカの地上絵と同じで、残念ながら、航空写真を見るしか今のところ手はない。

さて、その大山古墳の大きさだが、全長が485メートルもある。ちなみにナスカの地上絵でいちばん大きい鳥の絵でも135メートル、世界最大の墳墓であるクフ王のピラミッドですら、底辺部の一辺の長さは230メートルである。もちろん高さではピラミッドに遠く及ばないが、底面積では大山古墳が大きく凌駕している。中国は秦の始皇帝の陵墓でさえ、一辺の長さは350メートルだ。

こうやって世界の墳墓と比較してみると、この狭い国土の日本に作られた大山古墳がいかに巨大かということが分かる。

規模の大きさというのは、それだけでひとつの力である。エジプトのピラミッドも、小さければ単なる四角錐の幾何学的形態にすぎないし、イースター島のモアイ像にしても、やはりあの大きさでなければ、それほど関心は呼ばないはずだ。だから古墳の巨大さをここで再確認しておく必要があるのである。

しかし、もちろん大きいだけでは芸術とは言えない。やはり美しいかどうかということが問題である。

古墳は、はたして美しいのだろうか。

古墳の美しさについて考えるために、私は大山古墳の横に、古代エジプトのピラミッドをおいてみた(図6)。すると古墳とピラミッドのそれぞれの特徴がきわだって見えてきた。この二つほど、巨大で美しく、また対照的な形をもった墳墓はないのではないだろうか。

ピラミッドは切り出された岩で堅固に構築され、エッジがきわだつ四角錐の幾何学的形態をとり、天空を目指して垂直方向に伸びている。

それに対して、古墳は土を盛り固めて、角に丸みのある柔和な釣り鐘形をとり、地をほうように水平方向に展開している。盛り土をして作られた墳丘の周りは水に囲まれ、大地に寄り添うように横たわっている。墳丘は今では鬱蒼とした緑の森となり、ますますなだらかな自然の山に似て、日本の地形、風土に完全に同化しているようだ。古墳はあたかも自然であるように見える、いわば人工の自然なのである。



図5 大山古墳 大阪府堺市百舌鳥



図6 クフ王のピラミッド エジプト ギザ

このように、ピラミッドは直線、垂直、砂、岩、乾燥といった要素、そして古墳は、曲線、水平、土、水、湿潤といった要素からなっており、みごとな対照性を示している。これらはともに砂漠や沃野という巨大な「地」を使って作られたすばらしい大地のデザイン、風土のデザインなのである。

ただ残念なのは、古墳の美しさを実地で確かめる手だてがないことだ。誰もがセスナ機やヘリコプターに乗って、というわけにはいかないだろう。それがピラミッドにも比肩するような古墳のすばらしさを再認識する妨げとなっている。古墳の美しい姿が見られる、高さ数十メートルの塔などを作るわけにはいかないだろうか。

埴輪を古代中国の兵馬俑と比較する一死のリアリズム

古墳から多数出土する埴輪は、なかが空洞になっている素焼きの土製人物像である(図7)。埴輪は、かわいいとか、愛らしいとか、あどけないとか、純真だとか言われて、人気が高いようだが、私にはそれほどいいものとは思えない。同じように墳墓から出土した古代中国の兵馬俑とくらべることで、その理由を語ってみたい。

技術も表現も、両者には大人と子どもほどのちがいがあ。埴輪だけ見ていたら、何かほのぼのとして、心が安らぐような気がするのだが、そこに古代中国の兵馬俑(図8)を突き合わせてみると、いい気になってうっとりしていた目がとたんに覚めてしまう。すると今度は、埴輪の稚拙さ、幼稚さ、未熟さ、拙劣さばかりが目についてしまうのだ。

兵馬俑は2000年以上の長きにわたって地底に眠っていた闇の軍団だ。土製の兵士が7000体以上、陶馬が100頭以上、銅製の戦車が100両以上もある。こんなスケールの大きな彫刻群は、今のところ世界中のどこを探しても見つからない。そんなものに、日本の埴輪ごときが太刀打ちできるはずもない。

それに兵馬俑の圧倒的なリアリズム。

等身大であるのはもちろんのこと、なんと7000体以上の兵士たちが、皆ちがう顔で表されているから、おそろしい。しかもその一体一体の鎧から革ひも、房飾りなどの衣服の細部、冠、頭巾、履き物、そして髭や髪の毛にいたるまで、じつに丁寧再現されているのだ。土製の兵士は殉死者の身代わりに作られたらしいから、命の引き替えという切実さが、このような真に迫ったリアリズムを生み出したのかもしれない。



図7 埴輪武装男子立像
東京国立博物館



図8 將軍俑 秦始皇帝
兵馬俑博物館

それにくらべると、埴輪の兵士はいかにも真実味に欠ける。たしかに『日本書紀』には、殉死者の身代わりに土製品を用いた例が記されてはいるが、どうもこれは事実ではないらしい。埴輪の兵士に深刻さがなく、晴れ晴れとした表情や清々しさが感じられるのは、そういうところに原因があるのかもしれない。あるいは死後の世界に対する執着心があまりないせいなのかもしれない。

死後の世界の実在を信じる気持ちが高じれば、リアリズムの彫刻では満足できずに、自らの身体をミイラという「彫刻作品」に仕立て上げてしまうことになる。それが古代エジプトの文化であり、芸術であった。

埴輪は墳墓に盛られていたにもかかわらず、そこにはいっさい死の影が感じられない。そのせいか、作り方もきわめて簡便で安直だ。ちょっとお手軽に作っているという感じがする。その点が物足りない。



図9 三十三間堂内陣 京都 鎌倉時代



図10 兵馬俑

古代中国の壮大な兵馬俑(図10)に匹敵する彫刻群は、広い世界を見渡しても、そうそう見つかるものではないが、あえてこの偉大な「作品」にぶつけてみようという気になるものが、じつは日本にある。

京都、三十三間堂の千手観音像である(図9)。

三十三間堂には1001体の千手観音像が安置されている。数では7000体の兵馬俑にとうてい及ばないが、三十三間堂に足を踏み入れたときに感じる圧倒的な迫力や緊張感は並みのものではない。同じ姿をした千手観音が百メートルにもわたってズラリと並んだ異様なまでの光景を目にすると、ルネサンス彫刻を一堂に集めたフィレンツェのバルジェッロ美術館やパリのロダン美術館なんて、たちまちかすんでしまう。

精巧緻密に作られた一体一体の千手観音。それがまったく緊張の糸をゆるめず、見る者に強烈な力で襲いかかってくる迫力が、唯一中国の兵馬俑に匹敵すると私は思う。三十三間堂の彫刻群については、鎌倉時代のすぐれた彫刻家、湛慶のところでもう一度触れることになるだろう。

百済観音を古代ギリシアのクーロス像と比較する—日本とギリシアの不思議な暗合2

古墳時代の埴輪から、いっきに彫刻作品と呼ぶにふさわしいレベルに到達するのが、飛鳥時代の仏像である。ここではその代表として、法隆寺の百済観音を取り上げてみよう(図11)。

この仏像、とても有名なのだが、私たち日本人はこの作品とちょっと不幸な出会い方をしていると思う。というのは、この作品を私たちはまず歴史の教科書で見ってしまうからだ。それでどうしてもこれを日本史とか古代史とかいった引き出しに入れて整理してしまうのである。

そうするとこれはもう仏像という特殊なジャンルのなかにしまい込まれて、美術作品として見るという発想がなくなってしまう。仏像は、言うまでもなく、仏教の聖像ではあるが、と同時にすばらしい造形表現、芸術作品でもある。だからここでは、日本の仏像を世界の彫刻作品の仲間に入れて、そのなかであらためて仏像を見直してみようと思うのである。

そこでまず、百済観音のとなりに、古代ギリシアのクーロス像をおいてみることにしよう(図12)。

そうすると、百済観音から仏像というフィルターが取り除かれて、彫刻作品としての生の姿が現れてくる。古代ギリシアの彫刻も神像なのだから、同じように宗教のフィルターがかかっているはずなのだが、こちらのほうは、私たちにとっては宗教性がうすく、すでに美術作品としてインプットされているから、それと比較すると、百済観音から宗教性がぬぐい去られ、あらためて純粋に造形作品として見直すことができるのである。

宗教のちがいを超えて、彫刻という同じ土俵にあげてみると、この二つの作品は、着衣の有無や肉付きのよし悪しにかかわらず、とても似たような雰囲気をつたえていることに気づく。

ここで日本の土偶が、先史ギリシアの群像にとってもよく似ていたことを思い起こしていただきたい。日本とギリシアでは、縄文時代の土偶と先史時代の偶像がそうであったように、7世紀飛鳥時代の百済観音と、前6世紀アルカイック期のクーロス像が、奇しくも同じような形を表しているのである。

真正面を向いて、まっすぐに立つ不動の姿。脇がしまって、胴体に寄り添うように付いている腕。アルカイック・スマイルと呼ばれる微笑をたたえた穏やかな表情。そういう特徴がどちらの作品にも見てとれる。

初期に作られた彫刻作品というのは、いずれもこのように正面を向き、ほほえみながらじっと佇んでいるものだが、この二作品には、それだけにとどまらない共通性がひそんでいるような気がする。

ギリシアのアポロン像の肉体は、がっしりとして逞しく、反対に、百済観音はしなやかで細く、あまり肉体を感じさせない。しかし、そういうちがいが気にならないような、作品全体が醸し出している同質の雰囲気が、ここにはある。それが私たちに何か深い感銘を与えるのだろうが、それを言葉でとらえるのは、たしかに難しい。

それはともかく、百済観音はアルカイック期のギリシア彫刻とくらべて遜色がないということが確認できただけでも、美術作品として仏像を理解することへの第一歩になることはまちがいないだろう。



図11 百済観音
法隆寺宝物館



図12 アナヴェュソスの
クーロス アテネ
国立考古美術館

図13 百済観音
法隆寺宝物館



図14 預言者像 シャルトル
大聖堂 フランス



百済観音にクローソ像のような重厚な肉体性が欠如していることは、やはり否定できない。肉体性をボリュームと言い換えてもよい。このボリュームは彫刻表現にとって、もっとも重要な価値基準のひとつである。そのボリューム感が百済観音には見られない。肩幅の広さや胸部、大腿部の筋肉表現をクローソ像とくらべただけでも、そのボリューム感はかなりちがう。同じように正面を向いてじっと佇んでいても、この体格の差だけはどうしてもない。

そこで百済観音の別の特徴を明らかにするために、もうひとり対戦相手を探してみることにしよう。

ギリシアの神々は一貫して立派な体躯を誇示しつつけたが、中世ヨーロッパのキリスト教の聖人たちは、その点控えめで、肉体を衣服の下に包み込んで、それをあらわにすることはきわめて稀である。だから中世ヨーロッパのキリスト教彫刻は、日本の仏像と共通するところがあると言っていい。たとえば試みに、フランス、シャルトル大聖堂の西正面「王の扉口」にある彫像とくらべてみよう(図13と図14)。

シャルトルの彫像も真正面を向いた不動の姿をしている。百済観音とほぼ同じ八頭身という、非常にスマートなプロポーションの持ち主でもある。

それにこの非肉体性。

後ろの柱にペタッと貼り付けられた紙の人形みたいである。肩幅も削ぎ落とされたかのように狭く小さい。それでもこの彫刻が美しいのは、衣服のひだにきわめて繊細な彫りがほどこされているからである。この非常に浅い彫り、筆で線を引いたように見えるほどすく細い彫りは、同じように百済観音の大きな特徴でもある。肉体性の欠如を補ってあまりある薄膜のようなひだの表現。このすばらしい技巧と表現で、百済観音とシャルトルの彫像は肩を並べている。

宗教は往々にして、人間の肉体を否定して精神性を強調し、芸術家は肉体の表現を求めてそれに対抗する。そのせめぎ合いのなかから、きっと緊張感のある作品が生まれるのだろう。

7世紀の仏教国日本と、12世紀のキリスト教国フランスで、彫刻家はひとつの同じような結論を導き出したのである。

古代ギリシアや中世フランスの彫刻ともくらべられるような日本の仏像。そのみごとな百済観音を作った彫刻家は、いったい誰だったのだろうか。

百済観音に関連して、私は飛鳥時代の仏像でもうひとつ気になる作品を取り上げてみたい。百済観音と同じ法隆寺にある四天王像である。

なぜ気になるかという、それには二つの理由がある。

ひとつは、四天王像の制作者、つまり彫刻家の名前が分かっていることである。四体のうち、広目天の光背の裏側には、山口大口費と木閉のふたりが制作した、と刻まれている。『日本書紀』には、650年に山口大口直が千仏像を作ったと記されているが、もしこの彫刻家が山口大口費と同一人物だとしたら、四天王像の制作年代がこのあたり、すなわち7世紀の半ばごろにしばられることになる。

これは貴重なデータである。制作者と制作年が特定できるという事例は、じつはそんなに多くない。少なくとも、これ以前でそういう記録が残っているのは、法隆寺の釈迦三尊像だけである。この仏像には鞍作止利が623年に聖徳太子の病気の回復を願って制作したという銘が刻まれている。

気になるもうひとつの理由は、何人かの研究者がすでに指摘していることだが、これら四天王像がどことなく百済観音に似ているということである。百済観音が長身瘦軀で八頭身ちかくもあるのに対して、四天王のほうはずんぐりしていて五頭身くらいしかない。それくらいプロポーションが異なるのに、どうしてそういう印象をもってしまうのだろうか。

まず顔だけを比較してみよう (図15と図16)。

百済観音がじつに穏やかな表情をしているのに対して、四天王のほうは眉間に力を入れて強い意志を示した形相をしている。にもかかわらず、顔の形、つまり、こめかみから頬、あごを結ぶ美しいU字形の輪郭線が、両者でとてもよく似ているのだ。



図15 百済観音 (部分)
法隆寺宝物館



図16 山口大口費
広目天 (部分)
法隆寺金堂



図17 百済観音 (部分)
法隆寺宝物館



図18 山口大口費
広目天 (部分)
法隆寺金堂

それからもう一点。今度は真横から眺めてみよう (図17と図18)。

両腕に掛けられている長い衣の描くS字形の曲線にやはり共通性が見られる。これは同じひとりの彫刻家が制作したと考える、ひとつの重要なポイントである。

仏像を作る彫刻家にどこまで個性を求められるかは、難しい問題だ。しかし、たとえば飛鳥時代の仏像でもうひとつ有名な、あの救世観音を見ると、顔も衣服も全然ちがった様式をもっているから、これはやはり別の彫刻家が作っているにちがいない。

残念ながら、百済観音を作った彫刻家の名前は、今のところ分かっていない。しかしこの彫刻家は、もしかしたら四天王像の制作者、つまり山口大口費と非常に近い関係にあったのではないだろうか。師匠であったのか、弟子であったのか、協力者、あるいはライバルだったのか、細かいことは分からないが、百済観音を作った彫刻家は、そうしたサークルの一員だったのではないかと思う。

いずれにせよ、百済観音の作者探しは今後も続くだろうが、百済観音にもっとも近い彫刻家として、山口大口費という名前を、私たちはもっともっと口にすべきだろう。

旧山田寺の仏頭と古代エジプトの王像を比較する—不変の造形が示す存在感

白鳳時代（大化改新から平城京遷都まで）の代表作として必ず引き合いに出されるのが、現在、興福寺の国宝館にある「仏頭」である（図19）。その理由のひとつは、この仏像についてかなり詳しいことが分かっているからである。

641年 蘇我倉山田石川麻呂が山田寺を創建

649年 中大兄皇子殺害の陰謀を企てたと讒言され石川麻呂が自害

678年 石川麻呂の冥福を祈り、山田寺講堂の本尊として薬師如来像を着工

685年 薬師如来像が完成

という具合に、この仏像には石川麻呂の悲劇が隠されている。

しかし物語はこれで終わらない。事件は500年後に起こる。

1187年 興福寺の僧侶が山田寺から薬師如来像を奪取

1411年 落雷による炎上で、薬師如来像の頭部だけ残る

盗難の憂き目にあい、火事によって胴体が溶け、1937年、興福寺東金堂本尊台座内から頭部が発見されるまで500年以上もの間、日の目を見なかったのである。現在、「仏頭」が山田寺ではなく、興福寺にあるのはそういう理由による。数奇な運命をたどった仏像だと言えるだろう。

飛鳥時代には、623年に聖徳太子のために作られた《釈迦三尊像》があるように、白鳳時代には、685年に石川麻呂のための「仏頭」があって、それぞれの時代の美術を代表してきた。つまりきちんと記録に残されているという意味で、「仏頭」は歴史的に貴重な例なのである。

さらにもうひとつ、芸術的な観点から見ても、「仏頭」は一般に広く賞賛されている。優れた造形性、見事な表現、白鳳時代の典型的な様式、というような評価が大半だ。

ただ、そう言われても、具体的にどこがどう優れているのか、はっきりしない。正直言って、よくある仏像のイメージで、あまり面白味も感じられない。

面白味がないのは、おそらくそこに人間的な表情がないからだろうと思う。つまり何百年も何千年も表情が凍りついているように見えるのだ。そして今後もこの表情はけっして崩れることはない。つまり永遠の相をそなえている。

球状の顔、円弧状の眉、三日月型に薄く削り取られた目、三角錐の鼻。やや肉の柔らかさを感じさせる唇を除き、あとは幾何学的な抽象形態を用いて、個人的な特徴を示すこまかな表現はいっさいなされていない。

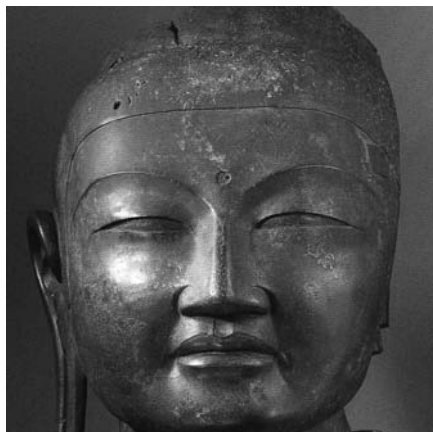


図19
旧山田寺
仏頭
興福寺
宝物館

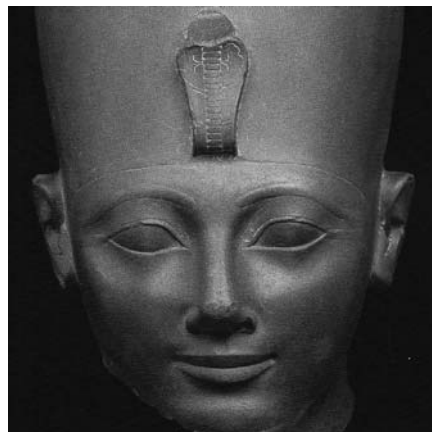


図20
王像頭部
新王国時代
前1479-
1425年頃

この抽象度の高さは、古代エジプトの肖像彫刻にも共通するものだ (図20)。

エジプトの石像も、「仏頭」と同じように、円弧状の眉、アーモンド型の目など、余分な説明のない、非常にすっきりした顔立ちをしている。もちろん肖像なので、多少は個性的なニュアンスをつけているようにも見えるが、それ以上に、永遠に変わることのない不変不動の表情をたたえている。はかない人間の存在を永遠化するには、表情をつけないことである。口元を締め、目を見開いて、前方をじっと見つめる。その姿こそが永遠に生き続けることを示すのだ。

「仏頭」の表情は、石川麻呂の自殺から盗難、破損にいたる不幸な事件など、何事もなかったかのように、あらゆることから超然としている。

堅固な素材による堅固な表情。

しっかりと触感できる物質感＝存在感。

それは手で触れない幻のようなヴァーチャル・イメージが氾濫する現代とは対極にあるものだ。何千年もの間、ほとんど様式を変えることなく作り続けられた古代エジプトの不変の造形、永遠の造形とともに、興福寺の「仏頭」はその存在感を今後ますます強めていくにちがいない。

高松塚古墳壁画をポンペイの壁画と比較する—奥行き表現

高松塚古墳が発見されたのは、1972年3月のことである。古墳の石室内部はすべて漆喰で塗り込められ、そこにはいくつかの壁画が描かれていた。そのなかでとくに四人の侍女像は、色彩があざやかに残っており、それは日本最古の絵画作品として、美術史上最大の発見のひとつであった (図21)。しかし、この30年あまりの間に、壁面にカビが発生して、保存状態が劣化したのは、残念でならない。

高松塚古墳壁画を見て思い出したのが、ポンペイの壁画のことである (図22)。ポンペイはイタリア、ナポリの近くにある古代ローマの海港都市だが、紀元79年にヴェスヴィオ火山の噴火によって溶岩に埋没し、壊滅してしまった。それが1748年になってじつに千数百年ぶりに発見された。ポンペイの街の郊外にはヴィラ・デイ・ミステリ (秘儀荘) と呼ばれる屋敷があって、こちらのほうは20世紀初頭に二度にわたって発掘されたが、ここからもみごとな古代ローマ時代の壁画が出てきたのである。

そこで高松塚とポンペイの壁画を比較してみたいのだが、まず最初に、二つの壁画のなかに、それぞれ人物がどのように配置されているか、という点に着目してみよう。すると、高松塚にもポンペイにも、絵に奥行きが表現されていることに気づく。

絵に奥行きがある。

これは何でもないことのようにだが、しかし、なかなか大変な事実である。というのは、絵画を語るには避けて通ることのできない、遠近法の問題と深く関係しているからだ。

ここでちょっと簡単に、ポンペイの壁画以前に描かれた絵画を、遠近法という視点からざっと眺めておきたい。

まず古代エジプトの壁画から。

古代エジプトの絵画における人物像が、正面観と側面観を組み合わせで表現されていることはよく知られている。つまり上半身は正面から見たところ、下半身は側面から見たところが描かれ、顔の輪郭は真横だが、目だけは正面から描かれる、といった特徴をもっている。

こうした表現では、画面から徹底的に奥行きが排除され、まるでしわを延してアイロンをかけたみたいに、ぺたっとした平面的な絵になる。人物たちが前後に重なり合うことも慎重に避けられる。重なる、後ろの人物が前の人物の陰に隠れてしまうからだ。また手前にあるものは下の方に、奥にあるものは上の方に描かれることになっている。そういうふうにして画面の空白が埋められていくことになる。

古代ギリシアではどうか。

ギリシアの壺に描かれた絵を見るかぎり、基本はやはり平面性である。エジプトとちがって、上半

身も目も横から見て、全身が側面観で統一されるが、それでも人物たちの前後の重なりはまだ避けられる傾向にあるし、画面に奥行きを示すものはほとんど見あたらない。

ところが、古代ローマになると、ポンペイの秘儀荘の壁画に見られるように、人物の置かれた空間は前後関係が自然に表現されるようになる。つまり私たちは古代ローマ時代に初めて絵画に遠近感が生まれたことを知るのだ。



図21 高松塚古墳壁画



図22 秘儀荘 ポンペイ

それに似たような遠近表現が、奇しくも、ポンペイと同じく20世紀になって発掘された高松塚古墳の壁画にも存在する。

これはちょっと驚きだ。

高松塚にもポンペイの秘儀荘にも、厳密な意味での遠近法は使われていない。しかし、ともに奥行きのある三次元的な空間は意識している。

それは人物たちの顔の向きを見るとよくわかる。

いずれの壁画でも、そこに描かれた人物は、まるで申し合わせたかのように、右斜め前、左斜め前、真横というふうに、みんな別々の方向を向いている。これは画家が意図的に人物の顔の向きを描き分けているのだ。そうやって顔の向きだけで空間の深みを表すことに成功しているのである。

中国唐代の壁画にも、このような遠近法が表されているので、高松塚の壁画は大陸からの影響で成立したと思われる。だからこうした遠近表現は、べつに日本のオリジナルというわけではない。

しかしいずれにせよ、洋の東西で、顔の向きや人物の配置の仕方によって、奥行き空間を表現する方法が考案されていたことは、非常に興味深い。

このあとの長い美術の歴史のなかで、ヨーロッパと中国と日本は、それぞれ独自の遠近表現を発展させていくことになるのだが、それについては、平安時代の絵巻のところでまた触れることにしよう。

法隆寺金堂壁画とハギア・ソフィアのモザイク画を比較する—宗教美術の普遍性

法隆寺の壁画は、7世紀の末から8世紀の初め、高松塚古墳の壁画とほぼ同じ時期の白鳳時代に描かれた。

オリジナルの壁画は、法隆寺の火災でひどく傷んでしまったので、残された写真から判断するしかないのだが、これとイスタンブールにある聖堂ハギア・ソフィアのモザイク画とを見くらべると、仏教美術とキリスト教美術に多くの共通点があることを感じずにはいられない(図23と図24)。

思えば、仏教とキリスト教ほど、おびただしい美術作品を生み出した宗教はほかにない。その両者が同じような表現にたどりつく例がある。百済観音と中世フランスの聖人像がそうだったし、このあとも、そのような例をいくつか扱うことになるだろう。

法隆寺の壁画には阿弥陀如来が、そしてハギア・ソフィアのモザイク画にはキリストが表されている。ともに宗教絵画である。

ここでは、仏教とキリスト教のそれぞれの宗教上の教義は、ひとまず脇において、純粹に私たちの目に映っているものを見てみよう。

阿弥陀如来やキリストのことをいったん忘れて、両者を見くらべてみると、そこには共通するひとつの構図が浮かび上がってくる。

それぞれ三人の人物の並び方、顔の向き、視線の向きに注目してほしい。

ほとんど同じであることに気づくだろう。

どちらも左右対称で、真ん中の人物の頭がやや高く、ハの字型の安定した構図となっている。

このように法隆寺とハギア・ソフィアでは、これ以上ないくらい単純で完璧な構図が採用されている。これは仏像の配置からルネサンスの絵画にいたるまで、繰り返し用いられたオーソドックスな、宗教美術に普遍の構図だと言っている。

しかし、表現の仕方は両者でかなり異なっている。

ハギア・ソフィアのほうは、小片をひとつずつ壁にはめ込んでいくモザイク画の技法で作られているため、輪郭線が太くがっちりしているが、それとくらべると、法隆寺の壁画は輪郭線をはじめ、あらゆる線がひじょうに繊細で、優美な曲線でできている。阿弥陀の衣は、同じようなひだの反復でやや単調に見えるが、流れるような線描はじつにみごとだし、阿弥陀の頭上を覆う天蓋装飾のこまかな描写もすばらしい。高松塚古墳の壁画以上に、繊細な筆使いで、きわめて丹念に描かれている。

こうした表現も大陸からの影響によるものだろうが、7, 8世紀の日本でこんな洗練された絵画が制作されていたことは注目されている。中国や韓国では、現在このレベルの仏教絵画があまり残っていないから、なおさらである。



図23 阿弥陀浄土図 法隆寺金堂壁画
7世紀末～8世紀初め



図24 全能のキリストとモノマコス, ソエ イスタンブール
ハギア・ソフィア 1028年および1042年

図版出典

- 図1 『日本美術館』小学館 1997年 51頁
- 図2 『故宮博物院 12 青銅器』NHK出版 1998年 41頁
- 図3 『日本美術館』小学館 1997年 58-61頁
- 図4 『世界彫刻美術全集』小学館 1974年 46-47頁
- 図5 『古墳』保育社 1991年 表紙
- 図6 『ピラミッド』河出書房新社 1998年 58頁
- 図7 『週刊朝日百科 日本の国宝 009 国所蔵/東京国立博物館 6』朝日新聞社 1998年 1-169頁
- 図8 『兵馬俑と秦・漢帝国の至宝展』岐阜市歴史博物館 1999年 20頁
- 図9 『週刊朝日百科 日本の国宝 069 京都/妙法院 青蓮院』朝日新聞社 1998年 7-272頁
- 図10 『兵馬俑と秦・漢帝国の至宝展』岐阜市歴史博物館 1999年 9頁
- 図11 『百済観音』法隆寺 1993年 24頁
- 図12 『週刊朝日百科 世界の美術 31 ギリシア美術I』朝日新聞社 1978年 2-12頁
- 図13 『百済観音』法隆寺 1993年 24頁
- 図14 『世界美術大全集 9 ゴシック 1』小学館 1995年 56頁
- 図15 『百済観音』法隆寺 1993年 16頁
- 図16 『原色日本の美術 2 法隆寺』小学館 1966年 22頁
- 図17 『百済観音』法隆寺 1993年 41頁
- 図18 『国宝法隆寺金堂展』朝日新聞社 2008年 77頁
- 図19 『興福寺国宝展』東京国立博物館 1997年 28頁
- 図20 『大英博物館 古代エジプト展』朝日新聞社, NHK 1999年 30頁
- 図21 『週刊朝日百科 日本の国宝 009 奈良/高松塚古墳壁画』朝日新聞社 1997年 4-270頁
- 図22 『世界美術大全集 5 古代地中海』小学館 1997年 185頁
- 図23 『日本美術館』小学館 1997年 148頁
- 図24 『初期キリスト教美術・ビザンティン美術』グラフィック社 161頁