

日本美術を世界の美術と比較する（2）

—奈良時代—

Japanese Art from a Global View Point (2)

—The Nara Period—

野村幸弘

Yukihiro Nomura

涅槃像とピエタ像を比較する—悲しみの表現

奈良の法隆寺といえば、まず思い浮かぶのは百済観音であり、夢殿の救世観音だろう。あるいは焼失した金堂の壁画や宝物館に納められている玉虫厨子、そして数々の金銅仏かもしれない。

しかし、もうひとつ忘れてはならない作品が、じつは法隆寺の五重塔のなかにある。

残念ながら、この作品は、法隆寺に行ってもなかなか見られない。というより、見えにくいと言ったほうがいだろう。作品自体が小さいということもあるのだが、なかが薄暗いうえに、作品の前に金網が張り巡らされ、よく見えないのである。作品保護のためにはやむを得ないのだろうが、そういう劣悪な条件下で、この作品のすばらしさが来訪者にうまく伝わっていないとしたら、それはとても残念である。ひょっとしたら、この作品に気づかないまま、法隆寺をあとにする訪問者がおおぜいいるかもしれない。もっといい作品保護と展示の方法はないものだろうか。

法隆寺の五重塔にある作品のテーマは「涅槃」、つまり釈迦の入滅の場面である。死んで横たわる釈迦の回りにおおぜいの人々が集い、その死を嘆き悲しんでいる情景が、粘土で作られた塑像で表されている。とくに目をみはるのは、慟哭する釈迦の弟子たちの姿である（図25）。これらは高さわずか30～40センチほどしかないのに、その小さなからだのもつ迫力には圧倒される。8世紀初めという早い時期に、こんなみごとな表現があるとは、本当に驚きである。そんな例を少なくとも私はほかに知らない。

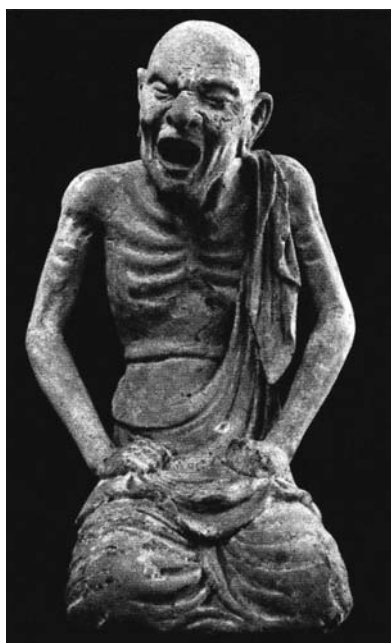


図25 《涅槃像》奈良 法隆寺



図26 ニッコロ・デッラルカ《ピエタ》
ボローニャ サンタ・マリア・
デッラ・ヴィータ聖堂

もっとも、これらの彫刻が生み出されたのは、釈迦の死というテーマ自体が、そのような激しい悲嘆の感情を必要としたからである。

同じように、ヨーロッパでも、キリストの死を嘆き悲しむ「ピエタ」というテーマが存在する。ここでは聖母マリアが、マグダラのマリアが、そして福音書記者聖ヨハネがキリストの死を悼んでいる。だからテーマによっては、感情の表現は、当然、行われるわけである。

ところが、ヨーロッパ美術における感情表現は、たいていの場合、いたって控えめである。法隆寺五重塔の仏弟子たちのような激しい悲痛の表情はあまり見られない。

日本の8世紀初めのみごとな感情表現に匹敵する彫刻作品がヨーロッパに出現するのは、それより700年も後の15世紀、ルネサンスの時代になってからである。

たとえば、ここにあげたニコロ・デッラルカ（1435頃～1494年）の作品などがそうである（図26）。しかしこうした例を除けば、ヨーロッパ美術の感情表現はできるかぎり抑えられ、過度に激情的な表情は避けられる傾向にある。

日本美術では、法隆寺五重塔の仏弟子像を筆頭に、喜怒哀楽の表現がじつに豊かである。そうした表現はおそらくほかの国や地域の美術には、あまり見られないことである。それがどういう理由によるものなのかよく分からないが、とにかく美術作品のなかで人が大笑いしたり、大泣きしたりする表現を日本以外の美術で見つけることはなかなか難しい。

感情というのは、ほんの一時のことで、けっして長続きしない。いっぽう、美術は表現すべき対象を永遠の相の下に定着しようとするから、一時的な感情表現は、もともと美術に馴染まないのかもしれない。だからヨーロッパでは、人間そのものの表現に主要な関心が向いてきたルネサンス以降にしか、感情表現が生まれなかったのだろう。

だが、もう一度言うが、それでもなお、ヨーロッパ美術には感情表現がそう多くはないのである。何と言っても、永遠、普遍、不動、偉大、威厳、静謐といった価値を重んじる古典主義が、ヨーロッパ美術では支配的だったからである。

おそらくヨーロッパで喜怒哀楽の表現が自由に行われるようになったのは、17世紀のバロック美術以降である。

たとえばバロック期最大の彫刻家ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ。

彼の彫刻を見ていると、その表情の多様なヴァリエーションには驚かされる。なかでも《聖女テレジア》や《福女ルドヴィカ・アルベルトーニ》の恍惚とした表情、《ダフネ》の涙顔は秀逸である。そしてきわめつきは《呪われた魂》の恐怖にひきつったようなものすごい形相である。同じようにヨーロッパでは、絵画の世界でも、笑顔や恐怖におののく顔などが17世紀以降、しばしば登場するようになる。

ところが日本では、かなり早い時期から、人間のさまざまな感情が自由自在に表現されてきた。釈迦の死を悼む仏弟子像は、深い悲しみをたたえ、金剛力士像や十二神将、不動明王像はすさまじい怒り、威嚇をあらわにし、絵巻物に描かれた人物たちは泣き、笑い、喜び、苦しみ、驚き、叫んでいるのだ。

そういういかにも人間らしい感情表現のもっとも早い例が、法隆寺五重塔の塑像群なのである。これらの塑像群を作った彫刻家の名前は、残念ながら分かっていない。しかし日本は8世紀の段階で、古代ギリシアや古代ローマでもあまり見られなかったすばらしい感情表現をものにし、イタリアのルネサンスやバロック美術を大きく先取りしていたのである。

阿修羅とポセイドンを比較する—プロポーションとバランスの勝利

奈良、興福寺の阿修羅像を知らない人はまずいないと思う。よく知らないという人でも、どこかで一度は目にしているはずだ。百済観音も有名だが、それ以上にこの阿修羅像は人気が高い。百済観音のほうは、見るからに仏像といった感じで、表情にしても、体型にしても、人間を超えたものとして作られているように見える。

けれども阿修羅像はちがう。

私たちはこの像を一度見たら、なかなか忘れることができない。それは、ひとつには彼の悲しげな表情のせいだろう。

少年の悲しみ。

そんなイメージが私たちの感受性のいちばん繊細な部分に触れてくるからだろう。しかし、きわめて印象的な作品であるにもかかわらず、この作品を作った彫刻家のほうは、ほとんど忘れ去られていると言っている。

作品はすばらしく、有名だが、作者は分からない。そういうケースは洋の東西を問わず、よくあることだ。たとえば、パリ、ルーヴル美術館の目玉ともいえる《ミロのヴィーナス》や《サモトラケのニケ》などもそうである。世界最高の彫刻と評される古代ギリシアの作品も、多くは作者不詳だ。

ここで取り上げるポセイドン像も、そのような作品のひとつである。前五世紀の彫刻家カラミスやオナタスといった名前が取り沙汰されているが、確証は今のところ何もない。

さて阿修羅とポセイドンだが、この比較はちょっと突飛すぎるだろうか。

じつは阿修羅の対戦相手を古代ギリシアの彫刻から探そうと思っていたのだが、そのとき私は即座にこのポセイドン像を選んでみた。そして、いったん選んでしまうと、なかなかそれ以外の組み合わせを考えることができなくなってしまった。両者では、モチーフも年齢も体格もまるで異なっているのに、である。

私は選んでしまってから、あれこれと考えてみた。ひょっとしたら脱乾漆法で作られた阿修羅と、ブロンズで鑄造されたポセイドンの肌の、渋みをおびた色が似通っているせいかもしれない。

しかしもちろんそれだけではない。

これら二つの作品には、やはり共通する表現の特質があるのだと思う。

阿修羅は三面六臂、すなわち三つの顔と六本の腕をもつ異形の像である。そんな奇怪な姿がなぜこも美しいのだろうか。その理由が、ポセイドン像とくらべてみると、よく分かるような気がする。阿修羅の彫刻としての美しさは、おそらくプロポーションとバランスの勝利である。



図27 将軍万福《阿修羅像》
奈良 興福寺

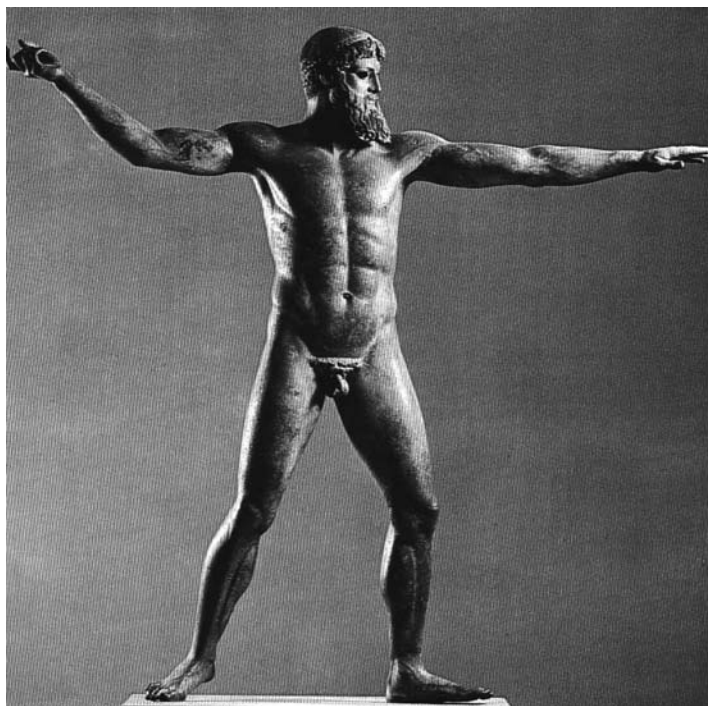


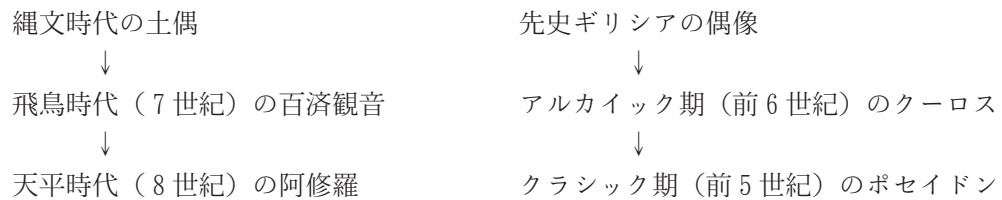
図28 《ポセイドン》 アテネ国立考古博物館

阿修羅が華奢な体つきに細い手足，ポセイドンががっしりとして堂々とした体軀。そういう大きなちがいにもかかわらず，両者では，身体のあらゆる部位がみごとにバランスを保っている。つまり両手両足が周囲の空間に向かって，じつに巧みに広げられているのである。

阿修羅の腕は，その一本一本を見ると，棒のように細くて写実性に欠ける。しかし，かりにその一本一本の腕に肉付けをすると，上半身が重くなりすぎて，全体のバランスを逸してしまうにちがいない。それに，すごく煩雑な印象も与えるだろう。阿修羅の細い六本の腕は，ポセイドンの筋肉隆々とした二本の腕とちょうど釣り合うヴォリュームになっているのだ。

こうしたバランスは，並みの感覚では作れない。いずれの作品も静止しているようで動いているし，動いているようで静止している。動感と静止感を同時に表現するという離れ業をやっているのだから。その点で，阿修羅は飛鳥時代の百済観音と異なり，そしてポセイドンはアルカイック期のクーロスと異なった，それぞれ新しい時代の彫刻表現となっている。つまり，阿修羅は天平時代を，ポセイドンはクラシック期を，それぞれ代表する作品なのである。

このように見てくると，日本とギリシアは，彫刻の歩みをどうやら共にしているようだ。



上記のような対応関係になるのである。

世界最高の水準の古代ギリシア彫刻と渡り合う日本の仏教彫刻。

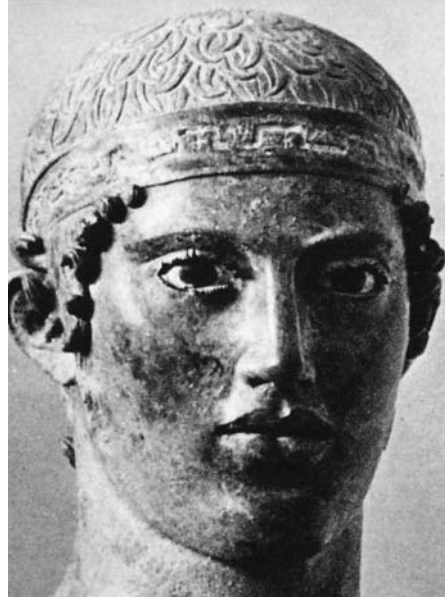
このことは，いくら強調してもしすぎることはないだろう。というのも，日本と古代ギリシア彫刻の対応関係は，まだこれで終わらないからである。それについては後述する。



図29 將軍万福《阿修羅像》
奈良 興福寺



図30 《デルフィの御者》
デルフィ考古博物館

図31
《阿修羅》
(部分)図32
《デルフィの御者》
(部分)

阿修羅にふさわしい相手がもうひとりいる。

デルフィの御者である(図30)。

この作品も、ポセイドンと同じくブロンズ製で、やはり、だいたい同じ時期の前470年頃に制作された。作者が分からない点も同じだ。

デルフィの御者の腰の位置は、阿修羅よりずっと高いところにある。これは日本人とギリシア人の体型のちがいだろうが、体つきはともに華奢で初々しい。そして肩から腰にかけて流れる衣服のひだの表現も類似している。そうした共通性を踏まえうえて、次はクローズアップして顔の表情をくらべてみよう(図31と図32)。

すぐれた彫刻の、とくに顔の表情を見ると、何とも言えない感情が込み上げてくる。人間の肉体は必ず滅びるのに、ここに永遠の姿を残しているものがある。それが彫刻の本質であり、そこに私たちは生のはかなさや、生への強烈な欲望を瞬時に読み取ってしまうのだろう。

それだけではない。

彫刻は木や石や鉄などの物質でできている。だから生命はない。にもかかわらず、すぐれた彫刻には生命が満ち溢れている。この矛盾に私たちは心を激しく揺すぶられるのだ。

単なる物質に生命が吹き込まれること。

そのような不思議な現象が、阿修羅とデルフィの御者のなかで起こっている。なぜ生命が宿っているように見えるのか、それを説明することは難しい。そのような表現に成功した彫刻家が実際にいた、しかしそんな彫刻家はごく稀だ、ということしか言えない。

両者には、生き生きとした表情、表情の示す感情、感情の奥にひそむ思考がたしかにある。が、私はどうしても阿修羅の顔のほうに引き寄せられてしまう。

それはなぜだろうか。

デルフィの御者は、内に込められた力強い意志がそのまま表情として固定され、この先永遠になにごとにも動じることがないし、彼の顔をいくら凝視しても彼からの反応は期待できそうもない。そういうふうに感じてしまう。

それに対して、阿修羅の表情は私たち見る者に繊細に反応しているように見えるのだ。もちろんそんなことはあり得ないのだが、阿修羅は私たちに見られることによって、このような複雑な表情をしているかのようである。

彼は私たちのまなざしに反応している。そういう気持ちがこの作品との対話を生み出していると思うのである。

ここでいちばん最初の問題に立ち戻ることになる。すなわち忘れ去られた阿修羅像の彫刻家とは誰かという問題だ。こんな微妙で複雑な表情を表現できた彫刻家とは、いったい誰だったのか。

じつは制作者の名前は記録にしっかりと残されている。「正倉院文書」に記されている仏師、將軍万福である。それから絵師の秦牛養。

彼らは阿修羅を含む「八部衆」と「十大弟子」像も手掛けている。もちろんそのなかでは阿修羅がもっとも有名だし、出来もいちばんいい。しかしほかの像もクオリティはきわめて高い。たとえば「八部衆」の沙羯羅や五部浄も、阿修羅と同じく、いわくいいがたい表情をたたえているのである。

そして「十大弟子」。そのなかの富楼那像を、今度はヨーロッパ中世のモーゼ像とくらべてみたい(図33と図34)。「十大弟子」のひとりである富楼那像は、「八部衆」と同じく奈良の興福寺にあり、モーゼ像はフランスのシャルトル大聖堂北側入り口の外壁にある。

ここで思い出していただきたいのは、百済観音とシャルトル大聖堂「王の扉口」の彫像との比較である。これらはともに8頭身ぐらいに身体が引き延ばされ、真正面を向いたまま不動の状態にあり、きわめて彫りの浅い衣のひだが刻まれていた。

それが今度は、富楼那像もモーゼ像も7頭身ほどになって、ふつうの人間のプロポーションに近づき、顔をやや斜め前方に向け、ひだの彫りも深くなっている。モーゼ像のひだのほうが富楼那像よりも細かくて複雑だが、それでも両者のひだの表現には非常に近いものがある。そして十大弟子が横一列に立ち並ぶ姿は、フランスのゴシック大聖堂の外壁におかれたキリスト教の聖人像と、よく似ているのだ(図35と図36)。

とすれば、日本の彫刻は、古代ギリシアだけではなく、中世フランスの彫刻とも足並みをそろえて展開していると言っていいただろう。

ポセイドンもデルフィの御者もシャルトルの彫像も、すべてすぐれた作品だが、残念ながら、制作者は分かっていない。ところがこれらの彫刻に比肩する作品を作った彫刻家の名前は、きちんと記録に残されている。それだけではなく、734年に完成したということまで分かっている。

8世紀当時、世界最高の彫刻家のひとりが日本にいた。

繰り返すが、その名前は將軍万福である。



図33 將軍万福《富楼那像》
奈良 興福寺



図34 《モーゼ像》シャルトル
大聖堂

図35
將軍万福《十大弟子像》
奈良 興福寺



図36 《預言者像》アミアン大聖堂

公麻呂の《四天王》とミケランジェロの《ダヴィデ》を比較する—彫刻のクラシック

8世紀，天平時代の日本には，將軍万福と並んで，もうひとり天才的な彫刻家があった。
むになかのむらじきみまる
 国中連公麻呂である。

公麻呂は，將軍万福とはっきり異なる，きわだった個性をもつ彫刻家だ。公麻呂の新しさを理解するために，ここでもう一度，將軍万福の作品を振り返っておこう。

万福の作った彫像は，現在残されている作品から判断すると，基本的にすべて直立不動の姿勢を保っている。

たとえば，《阿修羅》の足元を見ると，体重が両方の足に等しくかかっているのが分かる（図27）。ただ，顔に微妙な表情が出てきたり，顔が斜め前方を向いていたり，自然な腕の動きが表現されていたりするから，同じように両足に均等に体重ののった百済観音の静止感はそこにはない。それどころか，非常に生氣あふれる彫像となっている。万福の作品は，だから，上半身の表現の勝利である。上半身に位置する両腕と頭部。それだけをうまく使って，一体の彫刻を成立させているのである。

ついでに，古代ギリシアの《ポセイドン》像も，見直しておこう（図28）。

《ポセイドン》像は，直立する《阿修羅》とちがいで，両足を大きく開いている。しかし開いた左右両足に均等に体重がかかっている点では，《阿修羅》像となんら変わらない。前にも書いたが，《阿修羅》と《ポセイドン》は動いているように見えて，じっさいのところは静止しているのだ。矛盾しているようだが，躍動と永遠を一体の彫刻のなかでカップリングさせているのである。芸術というのは，そういうアクロバティックで不思議な芸当ができるメディアなのだ。

では公麻呂の作品はどうか。

東大寺の戒壇院にある公麻呂の《四天王》(図39)は、日本の彫刻史に新しい時代を切り開いた作品だと私は思う。それは、これらの作品が人体の表現方法に非常に重要な変化をもたらしたからである。

公麻呂の作品を、それ以前に作られた「四天王」像とくらべてみよう。

幸い、7世紀の白鳳時代の作品では、日本最古の乾漆像といわれる「四天王」のうち《持国天》《増長天》《広目天》の三体が、奈良の当麻寺に残されている。作者は分かっていないが、これら三体の作品もかなり腕のいい彫刻家を作ったものにちがいない。

白鳳時代の三体の彫像は、山口大口費が飛鳥時代に作った法隆寺金堂の「四天王」よりも表情が人間らしくなり、身に着けた衣服や鎧の質感表現もよりリアルになっている。しかし下半身にはあまり動きがなく、その点では飛鳥時代の「四天王」から大きく変化したとは言えない。

そこで、公麻呂と白鳳時代の当麻寺の「四天王」とのちがいののだが、それは端的に言うとなんのだろうか。

問題は下半身の表現である。いや、そればかりではない。下半身が変われば、当然、その上に乗っている上半身にも大きな影響が出るから、じつは身体全体の表現の問題でもある。

当麻寺のものとはちがって、戒壇院にある公麻呂の《四天王》では、両手両足が自由に動き出したうえに、片側の足に体重がかかり、ちょうど休めのようなポーズをとっている。こうしたポーズのことを、コントラポストという。コントラポストの代表例は、何と言っても古代ギリシア、クラシック期の彫像だ。コントラポストをもつ彫刻は、古典主義の典型なのである。それを日本では8世紀に公麻呂が作り上げた。



図37 山口大口費《広目天》
奈良 法隆寺金堂



図38 《広目天》奈良 当麻寺



図39 国中連公麻呂《広目天》
奈良 東大寺 戒壇院

7世紀に山口大日費が作った「四天王」から、当麻寺の作者不詳のもの、そして8世紀の戒壇院にある公麻呂のものを時代順に並べてみると、時代が下るにつれて、四天王のポーズが静的なものから動的なものへと移り変わっていくさまがよく分かる(図37・38・39)。

当時の日本美術は、中国、朝鮮の影響を受けていたから、様式や作風が変化すると、その変化はたいてい大陸からの影響によって説明される。たとえば山口大日費の作品は、中国の南北朝時代の様式、当麻寺のものは、随、初唐様式、そして公麻呂のものは、盛唐様式がそれぞれ反映している、といった具合だ。

初期の日本美術は渡来人によって担われていたから、日本美術は外からの影響によってどんどん展開していったということがよく言われる。しかし、これら三作品の流れを見てみると、それ以上に、内的な展開というか、日本美術の自律的な運動のようなものが、私には強く感じられる。

つまりこういうことだ。

たしかに外来の美術に影響は受けただろう。しかし、それと同じくらいか、あるいはそれ以上に、日本の過去の作品がよく研究されたのではないだろうか。当麻寺の「四天王」を作った彫刻家は、同じ奈良にある山口大日費の作品を知っていただろうし、公麻呂は法隆寺と当麻寺の「四天王」像とともに知っていたにちがいない。それを知ったうえで、そしてそれをきちんと踏まえたうえで、新しい彫刻表現に取り組んだと思うのである。

だから、山口大日費から公麻呂にいたるまでの「四天王」像には、そのときどきの外来の意匠を表面的に取り入れて、ちぐはぐな展開をしていったという印象がない。むしろ古代ギリシア彫刻に見られるような内的な一貫性が、そこには感じられるのである。

もう一度確認しておこう。

日本と古代ギリシアの彫刻は、様式の展開において軌を一にしていることを。

すなわち、ギリシアでは先史時代の偶像からアルカイック期のクーロス像、コントラポストの彫像へと進んだように、日本では縄文時代の土偶、飛鳥時代の百済観音、天平時代の阿修羅、同じく天平の四天王、というふうに展開したのである。

前五世紀、古代ギリシアのクラシック期が、イタリア15-16世紀のルネサンスで蘇ったわけだが、その前に日本の8世紀、天平時代にクラシック期が出現していたのである。

図40 国中連公麻呂《広目天》奈良 東大寺 戒壇院



図41 ミケランジェロ《ダヴィデ》フィレンツェ アカデミア美術館





図42 国中連公麻呂《広目天》(部分)
奈良 東大寺 戒壇院

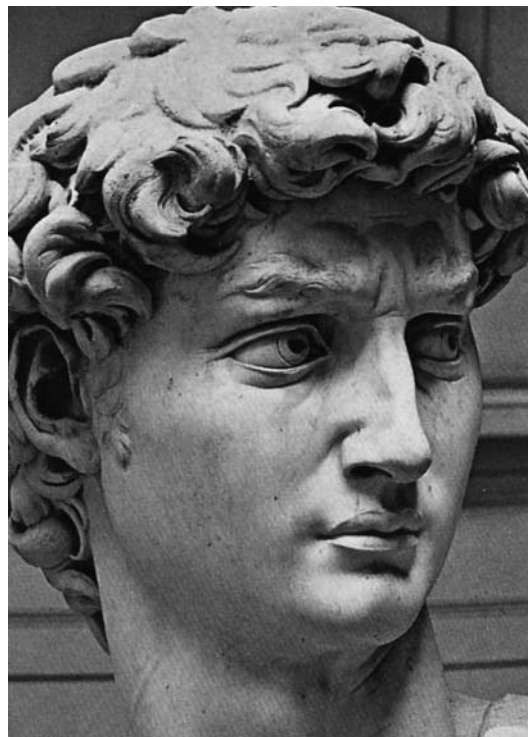


図43 ミケランジェロ・ブオナローティ《ダヴィデ》(部分)
フィレンツェ アカデミア美術館

そこでちょっと趣向を変えて、日本と古代ギリシアではなく、日本とイタリア・ルネサンスをくらべてみようと思う。それもあの有名なミケランジェロの《ダヴィデ》像と、である。そして公麻呂の「四天王」のなかからは《広目天》を取り上げてみよう(図40と図41)。

これも一見、突飛な取り合わせかもしれないが、同じクラシズム＝古典主義の精神が宿っているせいか、こうして並べてみると、なかなかいい「勝負」をしていると思うのである。美術史家の田中道氏は公麻呂のことを「天平のミケランジェロ」と呼んでいるくらいである。

《広目天》の像高は1.63メートルでほぼ等身大、《ダヴィデ》はその二倍以上の4.1メートルもあって、かなり巨大である。だがスケールのちがいにもかかわらず、《広目天》はその存在感といい、迫力といい、見る者に強く訴えかけてくるものをもって、けっして《ダヴィデ》にひけを取っていない。プロポーションは《広目天》が6.5頭身、《ダヴィデ》が7頭身ほどだが、その差は《広目天》の首が短いせいではなく、みごとなバランスを保っている。そしてともに例のコントラポストのポーズをとっている。すなわち片側の足に重心がかかり、上半身、下半身ともにゆるやかな動きと変化をもたらすポーズである。このような美しい均衡を表現しえた彫刻は、じつは世界にそう多くは存在していない。

クラシック期のギリシア、イタリア・ルネサンス、そして天平時代の日本。

そういう稀有な例なのである。

今度は、顔の表情をくらべてみよう(図42と図43)。

《広目天》は邪鬼を足下に踏みつけ、《ダヴィデ》も敵のゴリアテを前にして、ともに厳しい表情をしている。眉間によせたしわ、睨みつけるような鋭い眼差し、固く結んだ口元。いずれも両者に共通する特徴だ。《広目天》の凹凸の少ない広い顔に切れ長の目、《ダヴィデ》の彫りの深い顔に大きな目。異なるのは、そうしたアジアとヨーロッパの人種や民族のちがいからくる特徴だけだ。

こうして見てくると、国中連公麻呂がいかにすぐれた彫刻家であったかということが分かるだろう。

奈良の大仏と中国の摩崖仏を比較する—大仏がブロンズであるということ

「奈良の大仏」がある東大寺は、修学旅行のメッカである。日本でいちばん多くの人が目にする仏像といえば、やはりこの「奈良の大仏」だろう(図44)。

しかし、この大仏が8世紀の日本彫刻の巨匠、国中連公麻呂の作品であることを知る人は少ない。公麻呂は東大寺三月堂の有名な《日光・月光菩薩》や戒壇院の《四天王》を作り、それらとほぼ同じ時期に、大仏の造営にも携わった人物である。

ところが、東大寺へ行っても、そんな説明書きはいっさいないし、旅行ガイドにしても、作者についてほとんど黙して語らない。修学旅行に連れていく先生たちも、そういうことにはあまり関心がないようだ。

いっばんに巨大なものというのは、おうおうにして作者の存在を忘れさせる。

いい例が建築である。ピラミッドや古墳のように壮大なモニュメントは、建造にかかわったおびただしい数の人間に気をとられて、そのモニュメントを構想した人のことはあまり問題とされない。

しかしそれを構想した人物は必ずいる。「みんなで考えた」などということはない。複数の人間がかかわった場合でも、それを統括する人物がいたにちがいない。

「奈良の大仏」の制作におおぜいの人が携わったことはたしかだが、そのまえにまず、大仏の形を考える人がいた。巨大な彫刻を作るのに、いきなり原寸大で粘土をこねたり、石を彫ったりするわけではない。最初に小さなイメージ図を描いたり、ひな形を作ったりする。そういう構想を国中連公麻呂が提案しているはずだ。

「奈良の大仏」の彫刻家がほとんど話題にされないのには、もうひとつ理由がある。

「奈良の大仏」は単にバカでかいだけで、美術的な価値があまりないと見なされているからだ。じっさい、大仏のほとんどの部分が12世紀と16世紀に、二度にわたって破壊され、天平時代のオリジナルは、大仏が座っている蓮弁とひざの一部だけで、あとは江戸時代に修復されたものだ。だからオリジナルは公麻呂が指揮して作ったが、現在の大仏はそのコピーにすぎない。作者の公麻呂の名前が出てこないのも、当然といえば当然のことかもしれない。

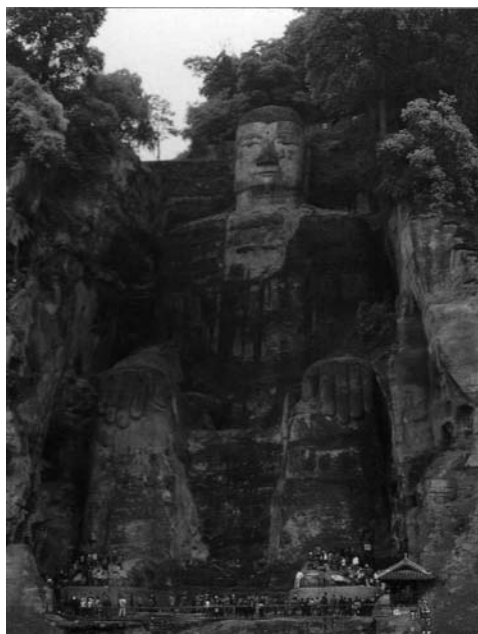
ここでオリジナルが失われてしまったことを嘆いてみても仕方がない。美術的な価値があるかどうかという点では心もとないが、大仏、と言うくらいだから、その規模の大きさを考えてみてもいいのではないか。古墳のところでも触れたが、巨大というのは、それだけでも十分価値のあることなのだから。

それでは、世界でもっとも大きな彫刻とは何だろうか。

図44 《盧舎那仏》 奈良 東大寺



図45 《樂山大仏》 四川省 樂山市



それは中国の樂山大仏である (図45)。

この大仏は8世紀の初めごろに作りはじめられ、約100年後の803年、唐の時代に完成した。奈良の大仏は743年から752年までの約10年間で作られているから、制作時期はちょうど重なっているが、中国の樂山大仏のほうが、その10倍もの年月をかけている。それだけのことはあって、この大仏の大きさは、高さが71メートルもある。座っていてこの高さである。肩幅が28メートルもあって、耳の長さが7メートル。足の甲には、片方だけで100人以上の人がのれるのだそうだ。ちなみに、エジプトのスフィンクスは長さが57メートルで、高さが20メートルである。だんぜん樂山大仏のほうが大きい。

ついでだから、世界最大級の彫刻をいくつかあげておこう。樂山大仏について大きいのはアフガニスタンのバーミヤン石窟にある摩崖仏だ。ここには立ち姿の大仏が二体、45メートルのものと38メートルのものがある (残念ながら、最近その一部が破壊された)。エジプト第十九王朝のアブ・シンベル神殿の入り口にあるラムセス二世像は、約20メートルで、中国の龍門石窟の大仏は17メートル、雲岡石窟の大仏は14メートルである。

いっぽう、奈良の大仏は、高さが約16メートルある。龍門や雲岡とほぼ同じクラスの大きさだ。が、世界最大を誇る樂山大仏でいうと、顔の長さ (14.7メートル) ほどでしかない。埴輪と兵馬俑をくらべたときと同じように、これでは完敗を喫したとしか言いようがない。中国の底力というのはすさまじい。

しかし樂山大仏も龍門や雲岡、バーミヤンの摩崖仏も、もともとそこにあった自然の岩を彫り刻んで作られている。それに対して、奈良の大仏は、すべて人間の手によって一から作り上げられたブロンズ鑄造の作品である。純粹に大きさだけなら、奈良の大仏は樂山大仏に及びもつかないが、ブロンズ作品という点では、奈良の大仏は世界最大なのである。

中国では唐の時代に大仏が相次いで造営されたが、その唐の文化の影響を強く受けた8世紀の日本で、大仏造営が行われたことはうなずける。しかし面白いのは、日本では大仏を作りたい場所に巨大な岩壁がなかったということだ。というより、日本では大仏を修行の場である石窟ではなく、都市のなかに作ろうとしたわけだから、そもそも摩崖仏にしようがなかったのである。

摩崖仏はかぎりなく自然に密着して作られた彫刻である。それに対して、奈良の大仏はブロンズでできている。それはブロンズがあくまで人工の素材、都市のマテリアルだからである。こうして、大仏造営にあたってブロンズ鑄造という案が出されたにちがいない。その案を選択したのが、公麻呂だろう。そしてその大胆な案を、じっさいに完遂したのである。

日本美術が中国・朝鮮からの影響なしには考えられないことは言うまでもない。しかし影響というのは、単なる模倣ではない。よそにあるものをただ日本にもってくるだけでは、何も生まれえない。奈良の大仏は、その発想を中国の唐から仕入れたかもしれないが、それは日本のさまざまな状況に照らし合わせられ、改変を蒙った。そのなかから世界最大のブロンズ製の大型大仏というきわめて独創的な作品が生み出されたのである。

音声菩薩とカーテンを引く天使を比較する一線刻の美

奈良、東大寺の大仏の造営は、あきらかに日本彫刻のひとつの到達点だった。7世紀初頭に始まった日本の彫刻は、150年足らずで最初のピークを迎えたのである。そういう国家事業としての大規模なモニュメント作品とは反対に、今度はどちらかというと工芸品に近い彫刻作品にも目を向けてみよう。

同じ東大寺にある八角灯籠に表された《音声菩薩》である。この小さな銅製のレリーフは、誰の手になるものかは分かっていないが、大仏とほぼ同じ時期に制作されたと考えられている。巨大で堂々とした彫刻が制作されたいっぽうで、その対極に、かぎりなく絵画に近い平面的でささやかな彫刻が存在する。

《音声菩薩》はその代表と言っていい。

私はこの《音声菩薩》によく似た作品を、イタリア・ルネサンス期から探し出してきた。アゴスティー

ノ・ディ・ドゥッチョの大理石による浅浮彫り《カーテンを引く天使》である。

アゴスティーノ・ディ・ドゥッチョは1418年にイタリアのフィレンツェに生まれ、1481年ごろペルージャで没した、まさにルネサンス期の彫刻家である。アゴスティーノのひと世代前には、大彫刻家ドナテッロがいて、古代彫刻を復興させ、新しいルネサンス彫刻の世界を切り開いていた。

ひと世代前といっても、ドナテッロは15世紀の半ばまで作品を作っているから、活動時期はアゴスティーノと重なる。しかしドナテッロより30年ほど後に生まれたアゴスティーノの表現の特徴は、もうドナテッロとはかなり異なったものになっている。

いちど堂々とした古典的な作風が確立してしまうと、後はそれがどんどん洗練されていって、優美な様式へと移り変わっていく。古典的なドナテッロとアゴスティーノの場合がそれで、《カーテンを引く天使》は、その優美な様式をみごとに示している。

天使の身体にまわりつく薄いヴェールのような衣の線刻。そのさまはまるで川の流りに身を浸しているかのように見える。流れる水の渦のような衣の曲線が、天使の髪の毛でも繰り返され、天使の優雅な動きが強調されている。

それと同じような特質が、東大寺の《音声菩薩》にも見られるのは本当に興味深い。頭部や肩や腕にからまってひるがえる帯状の布が美しい円弧をいくつも形作り、宙に浮いて風を受けているような軽快な印象を与えている。また菩薩の毛髪の本一本の彫りが、天使の翼とよく似ているし、甲を見せた足先の表現まで類似していて、両者のもつ共通性には驚かされる。

もちろんこうした表現上の類似は、偶然である。《音声菩薩》は8世紀中ごろの日本で、そして《カーテンを引く天使》は、それから約700年も後の15世紀半ばのイタリアで作られているのだから、両者を結び付けるものはない。

ただ言えるのは、日本の場合、国中連公麻呂が東大寺の《盧遮那仏》(奈良の大仏)や三月堂の《日光・月光菩薩》、戒壇院の《四天王》などの作品において、古典的な作風を完成させた後、《音声菩薩》のような装飾的で華麗な表現が生まれてきたように、イタリアではドナテッロの後に、アゴスティーノ・ディ・ドゥッチョが現れた。日本とイタリアの彫刻には、そういうパラレルな関係があるのだ。

図46 《音声菩薩》 奈良 東大寺



図47

アゴスティーノ・ディ・ドゥッチョ《カーテンを引く天使》



ここで、アゴスティーノ・ディ・ドゥッチョの面白さについて、もう少し記しておきたい。

というのも、彼はほかの作品でもなにやら東洋を思わせるような表現をしているのだ。その作品は、彼の《カーテンを引く天使》と同じリミニのテンピオ・マラテスティアーノにある。

私はこれを最初見たとき、一瞬、目を疑った。とてもヨーロッパの作品に見えなかったからである。まずテーマが空想的であるせいか、この作品にはルネサンスがせっかくあみ出した数学的遠近法がまるで使われていない。仏教図像でよく表される須弥山のイメージかと思うほどである。それくらいこの浮彫りは非ヨーロッパ的、非キリスト教的な趣きをもっているのだ。

あろうことか、私はアゴスティーノ・ディ・ドゥッチョの浮彫りを見て、とっさに俵屋宗達の《松島図》を思い出した。岩山のような山といい、その岩肌に木が生えているところといい、海洋の渦巻く白波の表現といい、とてもよく似ているのだ。

アゴスティーノ・ディ・ドゥッチョと俵屋宗達。

まったく関係のない芸術家どうしの作品が似ている。

アゴスティーノがこの特異な作品を作ったのは15世紀の半ばで、まだ大航海時代が始まる前である。宗達は17世紀の芸術家だから、ふたりには接点はない。しかしアゴスティーノは何らかの方法で、東洋の美術作品をヴェネツィアかどこかで見たのだろうか。それともこうした類似はまったくの偶然によるものだろうか。いずれにしても興味深い類似ではある。



図48 俵屋宗達《松島図》ワシントン フリーア美術館



図49 アゴスティーノ・ディ・ドゥッチョ
《新プラトン主義の世界》リミニ
テンピオ・マラテスティアーノ

図版出典

- 図25 『原色日本の美術2 法隆寺』小学館 1966年 201頁
- 図26 “Il compianto sul Cristo morto” il catalogo della mostra, Bologna 1996, p.26.
- 図27 奈良 興福寺 絵葉書
- 図28 『週間朝日百科 世界の美術31 ギリシア美術I』朝日新聞社 1978年 2-20頁
- 図29 奈良 興福寺 絵葉書
- 図30 出典不明
- 図31 “Classic Buddhist Sculpture”, Kodansha 1982, p.59.
- 図32 出典不明
- 図33 『興福寺国宝展』東京国立博物館 1997年 41頁
- 図34 出典不明
- 図35 『興福寺国宝展』東京国立博物館 1997年 40~41頁
- 図36 出典不明
- 図37 『週間 原寸大 日本の仏像No.3 法隆寺／釈迦三尊と金堂, 五重塔』講談社 2007年 15頁
- 図38 『週間 原寸大 日本の仏像No.34 当麻寺／弥勒仏と四天王』講談社 2008年 15頁
- 図39 『原色日本の美術3 奈良の寺院と天平彫刻』小学館 1966年 29頁
- 図40 『原色日本の美術3 奈良の寺院と天平彫刻』小学館 1966年 29頁
- 図41 『イタリア・ルネサンスの巨匠たち25 ミケランジェロ』東京書籍 1996年 20頁
- 図42 出典不明
- 図43 “L’ opera completa di Michelangelo scultore”, Rizzoli 1973, Tav.XII-B.
- 図44 『週間朝日百科 日本の国宝051 奈良/東大寺1』朝日新聞社 1998年 5-7頁
- 図45 『世界の大遺跡9 古代中国の遺産』講談社 1988年 151頁
- 図46 『原色日本の美術3 奈良の寺院と天平彫刻』小学館 1966年 34頁
- 図47 “Italian Renaissance Sculpture”, Phaidon Press, London 1958, Plate 100.
- 図48 『原色日本の美術14 宗達と光琳』小学館 1969年 26頁
- 図49 “Sculpture in Italy:1400-1500”, Penguin Books 1966, Plate 65(B)