

日本美術を世界の美術と比較する (3)

— 平安時代 —

Japanese Art from a Global View Point (3)

— The Heian Period —

野村幸弘

Yukihiro Nomura

神護寺の《薬師如来像》 VS. エジプトの《村長像》—木彫のヴォリューム

飛鳥、奈良時代にはブロンズ像、木像、塑像、乾漆像など、さまざまな素材による仏像が作られたが、天平時代の末期から平安時代の初期にかけて、木像を残してほかの素材はだんだん使われなくなっていった。だから平安時代以降の日本の彫刻は、ほとんどが木彫である。こういう例は世界にあまり見当たらない。

日本は木彫大国なのである。

そこで、ここでは木彫について詳しく見ることにしよう。

最初に木彫で用いられた技法は、一木造りという、一本の木からまるごと仏像を彫り出す方法である。一木造りの代表作のひとつは、神護寺にある《薬師如来》(図50)だ。この作品は奈良時代と平安時代の変わり目である793年に作られている。作者は分かっていない。

この像を見ると、直立不動の姿勢で、脇が閉じられ、両腕が身体にしっかりと付けられている。飛鳥時代の初期の仏像の様式に逆戻りしたような印象を受けてしまう。ただ飛鳥時代と大きく異なるのは、この圧倒的なヴォリューム感である。正面から見ただけではちょっと分かりにくいですが、横から見ると、それはもう百済観音の比ではない。

百済観音や救世観音、中宮寺や広隆寺の弥勒菩薩などの飛鳥仏も、じつは一木造りの木彫作品であるが、いずれも華奢で重量感はあまり感じられない。ところが平安時代に差しかかるころの一木造りは、何と言ってもヴォリュームが大きな特徴なのである。

これは非常に新しい要素である。

奈良、天平時代の將軍万福や国中連公麻呂の作品も、ヴォリュームという点では、神護寺の《薬師如来》にはかなわない。それもそのはずで、仏像は基本的には正面から礼拝するので、像の奥行きとか、ヴォリュームという要素は、とりあえず求められてこなかったのである。

とは言うものの、神護寺の《薬師如来》も礼拝用の仏像にちがいがなく、だからこそ真正面を向いて不動の佇まいをしているわけだが、それではなぜこの像には奥行きやヴォリュームがあるのだろうか。横から見られるわけでもないのに、彫像にとくべつ厚みをもたせる必要はないはずだ。だからきっと理由はほかにあるにちがいない。

木は単なる彫刻の素材ではなくて、そこに神が宿っているという神木信仰が当時あって、円筒形の一木をそっくりそのまま使おうとしたから、《薬師如来》はこんなにも量感があるのかもしれない。できるだけ削り取らず、神木を生かそうとするとき、このような造形が生まれるのだろう。

理由は何であれ、木のヴォリュームを最大限に引き出したのが、神護寺の《薬師如来》であることはたしかで、そのような例をほかに探すとすれば、それは古代エジプトの《村長》像(図51)以外に考えられない。

エジプトの《村長像》は、腕や足が別パーツとなっていて、それらを胴体に接いであるから、一木造りではない。しかし丸木からそのまま像を取り出してきたかのような量感をもっている点で、《村長像》は、神護寺の《薬師如来》像と張り合っている。太い首と腕、盛り上がった太腿の筋肉、分厚い足の甲など、両者の共通点は多い。

《村長像》のほうは、当初、表面に漆喰が塗られ彩色されていたというから、じっさいはもっと生々しい姿をしていたのだろうが、こうして何千年という時間の波に洗われて、丸裸の素材にされてしまうと、木彫自体の力が蘇ってくるからおもしろい。《薬師如来》は、着衣姿のせいもあるが、《村長像》よりもさらにどっしりとして重々しく見える。石製のものならともかく、木製でこんなにも重量感のある作品というのは、ほんとうに珍しい。

同じことが室生寺の《釈迦如来》像(図52)にも言える。この《釈迦如来》像は、衣のひだの流れが非常に美しいので、そちらのほうに目が奪われがちだが、平安時代の仏教、とくに一木造りの木彫の魅力は、やはりその圧倒的なヴォリューム感にある。表面の技巧的な美しさの奥にある重量感こそが、この作品の魅力なのである。その力はたとえば古代エジプトの《書記座像》(図53)にも匹敵するだろう。



図50 《薬師如来》京都 神護寺



図51 《村長》



図52 《釈迦如来》奈良 室生寺

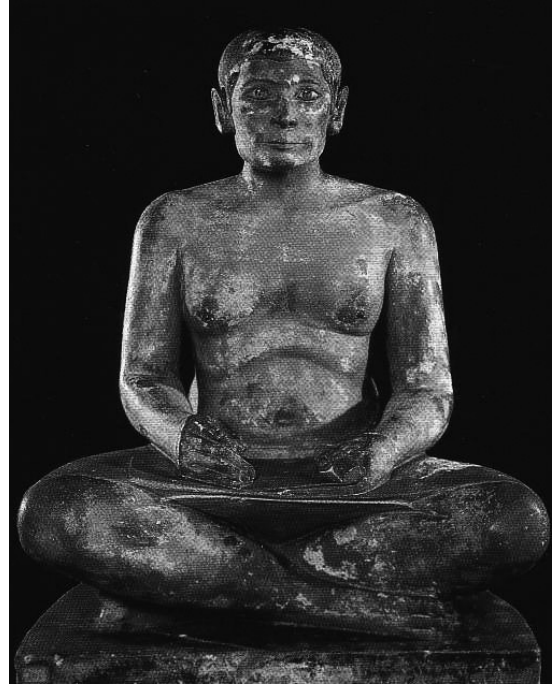


図53 《書記座像》

唐招提寺のトルソ VS. 古代ギリシアのトルソ—破損がもたらすエネルギー

一木造りの木彫作品は、天平末期から平安時代にかけて、奈良の唐招提寺をはじめとする寺院にいくつか残されている。それら一群の仏像は、衣のひだの表現に特徴があるので、ほかの仏像と見分けやすいのだが、正直言って、型にはまっていてあまり面白くない。どれもこれも大腿部がセミの翹み^{はね}たいに見えるのだ。しかしそうした形式ばった表現をしていながらも、心惹かれてしまう木彫作品が唐招提寺に一体ある。

それは顔と両手両足を失った破損の仏像である(図54)。衣のひだを見ると、神護寺の《薬師如来》とよく似ているのだが、像全体が与える印象はかなり異なる。もちろんそれは顔と手足がないせいだ。とくに顔が欠損しているというのは大きい。顔がないから、自然に目は衣のひだに集中する。

そこで私ははっと気がついた。

彫刻には、裸体像と着衣像の二種類しかないことに。

彫刻は、裸体=ヌードと、衣服=モードの表現の歴史なのである。

顔がついているときは、型にはまって面白みがなかったひだの表現が、顔を失ったとたんに輝きはじめた。

その顔を失った唐招提寺の仏像を、古代ギリシアの彫像(図55)と引き合わせてみよう。

唐招提寺と同じく、この古代ギリシアの彫像にも顔がない。そして見れば見るほど、衣のひだから目が離せなくなる。ギリシアの彫像は、唐招提寺の仏像とひだの付け方がちがうが、どちらにもそこには規則性がある。ふつう規則に当てはめると、表現はどうしてもパタン化して単調になり、リアルで真に迫ったものにはならない。だから彫像に規則的な衣のひだを付けると、生き生きとした表現が失われてしまう。ただこの場合、顔がないので、衣のひだだけの表現が抽象彫刻のような美しさをもってしまうのだ。

抽象彫刻。

これは20世紀の産物だ。

だから20世紀を生きてきた私たちには、顔のない彫像が抽象彫刻に見える。しかし抽象彫刻のなかった時代に、彫刻の素材自体がもつパワフルな力に気づいていた芸術家がいた。

16世紀イタリアのミケランジェロである。

ちょうど私たちが現在、唐招提寺の顔のない仏像に美しさを感じるように、ミケランジェロは「ベルヴェデーレのトルソ」に美を発見していた。「ベルヴェデーレのトルソ」は、ヴァチカン宮殿の中庭に置かれている破損した彫像で、「トルソ」とはイタリア語で、顔と手足のない胴体だけの彫刻作品のことをいう。「ベルヴェデーレのトルソ」は裸体像なので、人間の肉体と、大理石という素材のもつエネルギーが強烈に伝わってくる。ミケランジェロはそれを未完成の彫刻という形で表した。

ミケランジェロと同じような考え方をもっていたのが、19世紀フランスのロダンである。彼も未完成にはずいぶんとこだわった。

ミケランジェロにしてもロダンにしても、彼らの未完成の彫刻は、唐招提寺の仏像や「ベルヴェデーレのトルソ」の破損した彫像とは、意味がちがう。未完成は生成途上にある素材の力の充溢だが、トルソは時間や偶然や外的な力が加わってできた、いわば彫刻の廃墟である。未完成の彫刻はエッジに植物の萌芽のような豊かなエネルギーが丸くためられているが、トルソのエッジは鋭角的、暴力的で、負のエネルギーに侵されている。トルソの切断部は生々しくて痛ましい。

未完成の彫刻は未来に向けて投げ出されているが、トルソの場合は欠落部分を求めて、あくまで過去の姿へと私たちの想像力を追いやるのである。



図54 《涅槃像》奈良 唐招提寺



図55 古代ギリシャの彫像 サモス美術館

東寺の《降三世明王》 VS. 《リアーチェのブロンズ》—男性像のエロス

平安時代になると、密教が日本に入ってきて、それと同時に、これまでにはなかった新しい仏像が誕生する。不動明王をはじめとする五大明王がそれである。ここでは、京都、東寺（教王護国寺）の講堂にある《降三世明王》像（図56）を見てみよう。

東寺の講堂は、数多くの仏像が一堂に会していて、その壮観にはため息が出る。これは密教を日本に伝えた空海が構想したものと言われている。中央には大日如来が座し、向かって右側に五大菩薩、左側に五大明王、そして四隅を四天王が固めている。

降三世明王は中央の大日如来や、同じ明王の不動明王にくらべると重要度は低く、彫像の大きさも小振りである。しかし私は数ある密教の仏像のなかで、この《降三世明王》に注目したい。というのも、この仏像はほかのものにくらべて、めずらしく肉体の官能性を感じさせる彫像であるからだ。

肉体の官能性といえば、私はまず《リアーチェのブロンズ》（図57）を思い起こす。

《リアーチェのブロンズ》とは、1973年、イタリア南部のリアーチェ海岸で海底に沈んでいた輸送船から偶然発見された彫刻だ。現在はリアーチェに近いレッジョ・ディ・カラブリアの美術館に所蔵されている。同じころ中国で発掘された兵馬俑は、規模の大きさと20世紀最大の発見だったが、この《リアーチェのブロンズ》も、その質の高さの点で、やはり同じように重要である。

そもそも古代ギリシア彫刻のオリジナル作品は数が少なく、あってもそのほとんどが大理石像で、これはブロンズ作品というだけでも非常に貴重である。そのうえ、質がきわめて高い。だからこの二体の彫像は、重要な発見なのである。



図56 《降三世明王》京都 東寺

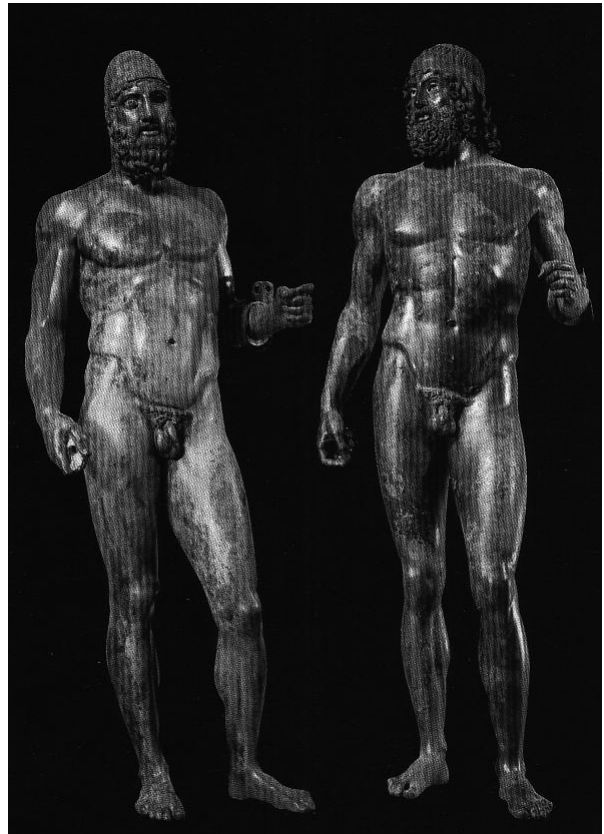


図57 《リアーチェのブロンズ》レッジョ・ディ・カラブリア美術館

海底から引き上げられた二体のブロンズ像は、ほぼ等身大の裸体の兵士像で、紀元前5世紀半ばごろの作品と考えられている。ということは、まえに阿修羅像とくらべたポセイドン像とほぼ同じ時期か、それより少し後くらいに制作されたことになる。じつに二千数百年ぶりに陽の目を見たのである。

堂々とした体軀、鍛え抜かれた筋肉の隆起、黒光りした肌。その肉体表現はとにかく圧倒的である。この像を前にしたら、ミケランジェロの《ダヴィデ》といえども萎縮してしまいそうなほどだ。二体とも片方の足に重心を置いたコントラポストのポーズを取っており、明らかにクラシック期の特徴を備えている。

しかし《リアーチェのブロンズ》は、もはやクラシック＝古典といった範疇には収まりきらないものを強烈に発散させているように思われる。美術史家ヴィンケルマンのいう「高貴なる単純と静かなる偉大」だけではどうしても説明しきれない要素が濃厚なのである。

それは匂いたつような男のエロスなのだと思う。ギリシア彫刻はこの後、ヘレニスティック期にいたるまで徐々にこの官能の匂いを強めていくのだが、その傾向を先駆けているのが、《リアーチェのブロンズ》なのである。

ひるがえって日本の彫刻を見ると、エロス、官能性というのは、ほとんど表現されてこなかったことに気づく。アルカイック、クラシックというふうには、古代ギリシア彫刻と歩みをともにしてきた日本彫刻だが、じつはその次のヘレニスティック期の官能的な彫刻に相当するものが日本にはない。日本の彫刻は、言ってみれば、ヘレニスティック期を迎える前に衰退してしまったのだ。あるいは、仏教という禁欲的な宗教が、ヘレニスティックな官能表現への移行を許さなかったのだろう。

だが、密教は別だ。

密教は性的エネルギーを肯定する。多くの宗教が禁欲を説くのと、それは対照的である。だから密教図像には、しばしばエロティックな表現が見られる。そういう影響があるせいか、密教の仏像、とくにこの《降三世明王》像には、日本のほかの彫刻には見られない色気のようなものが漂っている。

《降三世明王》は三面八臂、すなわち三つの顔と八本の腕をもつ異形の像だから、将軍万福の《阿修羅》を髣髴させる。《阿修羅》はデリケートな表情にかぼそい腕を広げ、直立不動の姿をしていたが、《降三世明王》は憤怒の顔に肉付きのいい腕をうごめかせ、腰を落とした動感あふれるポーズを取っている。《阿修羅》が静の緊張感のあるバランスだとしたら、《降三世明王》は動のダイナミックなバランスをみごとに保っていると言えるだろう。

《降三世明王》には、《百済観音》や《阿修羅》などに見られるような、肉体表現を最小限にとどめようという発想がない。神護寺の《薬師如来》は、たしかにヴォリュームはあったが、あれは人間の生な肉体ではなかった。あくまでも衣服のひだにくるまれた分厚い木の量感であって、リアルな人間の肉体を表現していたわけではなかった。

ところが《降三世明王》にはふくよかな肉が付けられている。腰から太腿にかけての肉もたっぷり付いている。もちろん《リアーチェのブロンズ》のように、筋肉が隆起した精悍さとは異なるが、《降三世明王》には人間のもつ肉体の力強さがはっきりと表現されている。そしてそこに男のエロスを嗅ぎとってしまうのは、ひとり私だけだろうか。

日本の男のエロス。

そういうものをたして日本人は美術に表現してきただろうか。日本の女性のエロスなら、浮世絵、美人画がある。しかし男のエロスとなると、ほとんど思いつかない。

古代ギリシアやルイタリア・ネサンスは言うまでもないが、キリスト教美術における男性像も、キリストや聖セバスティアヌスをはじめ、時として非常にエロティックに表現されてきた。日本の場合、その稀有な例が、この密教の《降三世明王》像なのである。

豊乗寺の《普賢菩薩》 VS. 《トゥールーズの聖ルイ》—宗教美術の装飾性

宗教と芸術というのは、じつに妙な関係にある。宗教と芸術は、ちょうどコインの表裏みたいに、ぴたっとくっついてはいるが、互いに背を向けてもいる。

宗教と芸術がくっつきすぎると、芸術は宗教の単なる図解、説明、宣伝になってしまって、芸術そのものの面白みが失われていく。芸術が宗教に隷属すると、芸術の自由な表現が奪われてしまう。かと言って、宗教が芸術に背を向けると、芸術なんていらぬ、かえって害毒だということになり、最終的にはイコノクラスム＝偶像破壊にまで行き着いてしまう。

そのあたりに宗教芸術の難しさがあると言えるだろう。



図58 《普賢菩薩》鳥取 豊乗寺



図59 シモーネ・マルティニー《トゥールーズの聖ルイ》
ナポリ カーポディモンテ美術館

その意味で、たとえば、平安時代の12世紀後半に描かれた豊乗寺の《普賢菩薩》像（図58）には、宗教と芸術のもつ矛盾がそのまま表れている。この絵では、徹底的に豪華に装飾することによって、聖なる宗教的世界が表されている。とにかくきらびやかに飾り立てて、日常の現実とはかけ離れた世界を出現させているのだ。金をふんだんに使って豪華に仕上げているので、じつに美しい。富裕な者のみか所有できる高価な工芸品に見えるのである。

しかしこれは同時に、見かけだけの美しさにとらわれ、宗教的な真実から遠ざかっているのではないか。華やかな装飾は虚飾にすぎず、かえって真理を覆い隠してしまうのではないか。そういうふうにも言える。豊乗寺の《普賢菩薩》像は、このような矛盾を抱え込んでいるのだ。

ところが皮肉なことに、そうした矛盾をはらんだ危うさをもっている絵ほど魅力的に見えるのである。

キリスト教美術にも、これと同じような絵を描いた画家がいる。14世紀イタリアのシモーネ・マルティニーだ。いや、シモーネだけでなく、彼の出身地であるシエナの画家たちは、多かれ少なかれこうした緻密な装飾的表現を好んで行った。それは当時、対抗関係にあった都市フィレンツェとはまったく対照的な画風だった。

シエナにおいて、目も彩な豪華絢爛たるキリスト教絵画を最初に描いたのは、ドゥッチョ・ディ・ブオニンセーニャである。シエナ大聖堂付属美術館にある彼の代表作《マエスタ（荘厳の聖母子）》を見ると、それがよく分かる。とにかく聖母マリアや聖人、天使たちの身に着けた衣服から、聖母が座る玉座、そこにおかれたクッションや布地の紋様にいたるまで、すべてが細かく描き込まれていて、その絵から放射される金色のまばゆい輝きに、私たちはただただ茫然とするばかりである。

シモーネ・マルティニーは、おそらくはドゥッチョ・ディ・ブオニンセーニャの弟子で、師の華麗な装飾表現をさらに推し進めた。

たとえば《トゥールーズの聖ルイ》像（図59）がいい例だ。

《普賢菩薩》も《トゥールーズの聖ルイ》も、ともに光背に金の細密紋様がほどこされ、豪華な宝冠、^{ようらく}瓔珞、王冠、マントなどを身にまとって、それぞれ同じような絢爛たる視覚的効果をあげている。シエナ派と対照的な画風をもつフィレンツェ派の絵画にも、装飾性がないわけではないが、これほどまでに緻密な細密描写が前面に打ち出されることはほとんどない。フィレンツェ派はどちらかというと、より現実に近いリアルな三次元的空間と立体的な人物像を表現しようとしていたので、装飾はその邪魔になる。というのも、装飾性という特質は絵を立体的に見せず、壁紙のように平面的であることを要請するからである。

シモーネの《トゥールーズの聖ルイ》を見ると、王冠や光背やマントは、凝った装飾をほどこすために平面的に描かれているが、顔は立体的である。聖ルイは書き割りの絵の裏から顔を突き出しているように見えるのである。そこが、すべて平面的に描かれている仏教絵画との大きなちがいだ。やはりシエナ派といえども、ヨーロッパの画家である。人物の描き方に関しては、リアルさを追求している。

その点を除けば、普賢菩薩とキリスト教の聖人というちがいはあっても、礼拝対象をいやがうえにも豪華に飾り立て、祭り上げようという意図はまったく同じである。仏教絵画とキリスト教絵画が似ているという例は、すでに法隆寺の壁画とハギア・ソフィアのモザイク画のところでも見たが、ここではその関係がもっと親密になっていると言えるだろう。

じっさいシモーネ・マルティニーをはじめとするシエナ派の作品に東洋の香りを嗅ぎとった美術史家がいた。バーナード・ベレンソン（1865-1959年）である。彼はリトアニア生まれのユダヤ系アメリカ人で、鑑識眼のとくにすぐれた美術史家として知られている。その彼がシエナ派の絵画が東洋的だと直感したのである。

ベレンソンは、サッセッタ（1400ごろ-1450年）というシエナ派の画家について論じた書物のなかで、14-15世紀のシエナ派ほど極東の美術に近いものはないと言っている。陰影をほどこさないで、純粹に線だけで立体的な効果を表し、色彩を平面的に用いる点が、中国や日本の絵画に似ているというのだ。

これはとても興味深い指摘である。

シモーネ・マルティニーの活躍した時代は、すでにフィレンツェ派のジョットが、陰影を使って人間や物体の立体感を表現しはじめていた。もちろん先ほども述べたように、《トゥールーズの聖ルイ》の顔には、若干、陰影が付けられているので、シモーネもジョットの影響を受けていることはたしかである。けっして時代の流れに逆行しているわけではない。いや、ジョットの絵画を積極的に学んでいるときえ言っている。しかしシモーネの絵画には、それだけではなく、ベレンソンも言うように、東洋美術の風が流れ込んでいるのだ。

シモーネの時代はジョットによる絵画革新の時代でもあったが、中国ではモンゴル帝国が大きく版図を拡大した時代でもあった。モンゴル帝国は東の端では日本への蒙古襲来となって現れ、西の端ではヨーロッパ諸国を震撼させるほどの勢力をもっていた。そこでヨーロッパはモンゴルの軍事侵攻を阻止しキリスト教徒に改宗させるべく、彼らと接触したのである。とくにローマ教皇ニコラス四世は、イル＝ハン国のアルグン王と同盟を結び、そこを通じて何度も中国、元朝に書簡を送っていた。

ニコラス四世が建立に尽力したアッシジのサン・フランチェスコ聖堂には、シモーネ・マルティニの壁画がある。そしてそこには、なんとモンゴル人の楽士たちが描かれているのである。だからシモーネ・マルティニをはじめとするシエナの画家たちは、中国とはまったく無縁ではなかったのだ。いや、それどころか、13世紀後半から14世紀前半の中世末の時代は、ヨーロッパの芸術家が東洋美術に触れる絶好のチャンスだったはずなのである。

常盤光長の《伴大納言絵詞》 VS. ブリュエルの《婚礼の踊り》—庶民の生活を描く

日本の絵巻物が独創的な形式をもっていることはよく知られている。絵巻物をもって、両手で少しずつ繰りながら、右から左へと展開する物語を目でたどっていく。そういう絵画の鑑賞方法はきわめてめずらしい。

ふつう絵を見るときは、鑑賞者が絵に近づいたり、離れたり、絵から絵へと移動したりする。動くのはあくまで絵を見る人のほうだ。

ところが絵巻はちがう。

絵を見る人は動かず、絵のほうを動かしながら見るのだ。言ってみれば、絵が動くのである。これは自分で操作しながら見る幻灯や8ミリ映画、マンガに近いと言える。

しかしここでは絵巻のもつ独特な形式よりも、絵そのものの表現を見てみよう。

絵巻といっても、じつにさまざまなものがあるが、なかでももっとも有名な常盤光長の《伴大納言絵詞》のワンシーン(図60)を見ることにしよう。

《伴大納言絵詞》は886年にじっさいに起きた応天門の放火事件をテーマにしている。応天門の炎上を見物に来たおおぜいの人々が、ふりかかる火の粉や黒煙に逃げまどう姿が描かれている。

注目したいのは、人口密度の高さである。

ひとつの画面のなかに、人物がところ狭しとびっしり描き込まれている。そしてそのひとりひとりの個性がみんなきっちりと描写されている。

もっとも画面に描かれている人物の多さなら、《洛外洛中図》にまさるものはない。たとえば桃山時代に狩野永徳が描いた《洛外洛中図》には、なんと2479人も的人物が描かれているのだそう。ものすごい数である。数えた人もすごい。登場人物の多さはひょっとしたら、世界一かもしれない。しかし人口の稠密度という点では、《洛外洛中図》はあちこちに垂れ込めた雲に隠れて、それほどでもない。《伴大納言絵詞》のほうがよっぽど込み合っている。

《伴大納言絵詞》に描かれているのは、芸術の世界にほとんど登場することのない庶民の姿である。

これはかなり画期的なことだ。

芸術の世界に現れるのは、ほとんどの場合、宗教上の人物、権力者、富裕な上流階級の人間にかぎられ、いわゆる一般の人々は無視され排除されてきた。

ところが、日本の絵巻物には、庶民が堂々と登場する。しかも12世紀というきわめて早い時期に、である。同じ12世紀ごろに編纂された『今昔物語』にも庶民の姿が生き生きと描写されているので、日本では文学と美術の世界が歩みをともにしているようだ。

しかしヨーロッパの美術では、庶民の姿が描かれるようになるには、16世紀フランドルの画家ペテル・ブルューゲルまで待たなければならない。

ブルューゲルの場合も、たとえば《婚礼の踊り》(図61)に見られるように、絵のなかの人口密度



図60 常盤光長《伴大納言絵詞》12世紀 出光美術館



図61 ペーテル・ブリューゲル《婚礼の踊り》1566年 デトロイト美術研究所

はきわめて高い。《洛外洛中図》の例にならって、私も数えてみたのだが、約1メートル×1.5メートルの画面のなかに123人も描かれている。しかも誰ひとりとして同じポーズをしていない。群衆ひとりひとりの描写がけっしておろそかにされていないのだ。結婚式の披露宴で踊る人、腕を組む人、立ち話に興じる人、キスを交わす人など、じつにさまざまな人々のさまざまな姿、仕草が的確に捉えられている。どの人物もその動作が躍動感に満ち溢れているのだ。

常盤光長の《伴大納言絵詞》でも、手をかざす人、身をかがめる人、身をのけぞらせる人、走る人など、その姿は千差万別である。それは人物の表情や身に着けている衣装にも言えることだ。常盤光長もブリューゲルも、当時の風俗に対して博物誌的な興味と鋭敏な観察眼をもつ画家だったと言えることができるだろう。

庶民の姿がどれひとつおろそかにされず、生き生きと描かれている例は、ヨーロッパではブリュー

ゲルの作品以外にあまり見あたらないが、日本の場合、《伴大納言絵詞》のほかにも《信貴山縁起絵巻》や《餓鬼草紙》、《病草紙》などに、庶民の生活や姿が活写されているし、後の時代、安土桃山や江戸時代にも、そうした眼差しは着実に受け継がれている。

群衆の仕草、心理、感情を真正面から取り上げて、ひとりひとりの個性ある人間の集まりとして表現する。そういう視点を早くから画家がもち得ていたのは、日本文化の大きな特徴のひとつと言えるだろう。

《源氏物語絵巻》の「吹抜屋台」 VS. ジョットの「ドール・ハウス」—独特な遠近法

《伴大納言絵詞》で見られた庶民の姿とは対照的に、上流階級の貴族の姿には生きた血が通っていない。たとえば《源氏物語絵巻》に描かれた平安貴族たちの顔は「引目鉤鼻」と呼ばれ、最低限の点と線だけで描かれている(図62)。男だろうが女だろうが、泣いていようが笑っていようが、起きていようが眠っていようが、ほとんどみな同じ表情なのだ。まるで部屋のなかに小さな人形が点々と置かれているようで、見応えがない。

しかし目を転じて、この張りぼて人形のような貴族たちが住んでいる屋敷に注目してみると、部屋のなかを妙な角度からのぞきこんだ、不思議な構図が作り出されている。

ヨーロッパにも、その名もまさしく「ドール・ハウス」と比喩的に呼ばれている絵画がある。イタリア13-14世紀のドゥッチョやジョットの作品だ。

これらの作品では、家のなかにいる人物を描く場合、家の前面の壁を一枚はがして、部屋のなかの様子を見せている。演劇の舞台と同じ発想である。家の断面図と言ってもいい。

ところが《源氏物語絵巻》では、平安時代に考案され、その後、長く日本の絵画で用いられた「吹抜屋台」という構図法によって、前面の壁だけでなく、天井まで取り払われている。そのため、斜め上から部屋のなかにいる人物を見下ろすような画面構成となっている。演劇の舞台で言うと、天井桟敷からの眺めと言ったらいいだろうか。

ジョットの《聖女アンナへの天使の告知》(図63)では、ひざまずくアンナの向こうに寝台が描かれていて、その前後関係がはっきりと示されている。そしてそれによって部屋の奥行きが表されているのだ。

いっぽう、《源氏物語絵巻》の夕霧の場面では、いちばん手前にいるのが、障子のかげで聞き耳を立てている二人の女房、それから長押を隔てて、手紙を奪い取ろうとしている雲井の雁、手紙を読んでいる夕霧、そしていちばん奥には黒漆の厨子が置かれている。

この前後関係が、画面の右下から左上に向けた対角線状に順次配置されることで表されている。「手前—奥」という前後関係が、「右下—左上」という斜めの軸線上に変換され、「右下」=「手前」、「左上」=「奥」という対応関係となっている。だからこの絵ではいちばん奥にあるものが、画面の斜め上にあるという不思議な画面構成になっているのだ。

遠近表現でもっともよく見られるのは、手前にあるものを画面の下に、奥にあるものを画面の上に描く方法だ。この方法だと「手前—奥」という前後関係が、画面上では「下—上」という垂直軸に変換される。「吹抜屋台」はそれを斜めの軸線に変えたところが独創的なのである。

もっとも古代ローマに始まり、13世紀-14世紀のドゥッチョやジョットによって復活した「ドール・ハウス」形式の遠近法は、「手前—奥」という前後関係をそのまま絵のなかに持ち込んでいるところが画期的であり、これが後のルネサンスの数学的遠近法へと発展していくわけである。そしてその影響力は甚大で、浮世絵のところでも述べることになるが、日本の絵画にまで及ぶのである。

「吹抜屋台」も「ドール・ハウス」も、ほかに例を見ない独特な遠近法ではあったが、前者の表現方法は特殊なままあまり変化せず、後者はじつに現代まで発展し続けた。「吹抜屋台」の視点でものを見る人はもはやいないが、「ドール・ハウス」の視点は、現代の写真、映画、テレビにまで及んで

いる。だから息の長さでは「ドール・ハウス」に軍配をあげねばならないだろう。中世末のイタリアの画家ジョットの偉大さはそこにある。



図62 《源氏物語絵巻》



図63 ジョット《聖女アンナへの天使の告知》
パドヴァ スクロヴェーニ礼拝堂

図版出典

- 図50 『週間朝日百科 日本の国宝11 京都/神護寺』朝日新聞社 1997年 6-18頁
- 図51 『週間朝日百科 世界の美術25 古代エジプトの美術I』朝日新聞社 1978年 1-129頁
- 図52 『週間朝日百科 日本の国宝60 奈良/室生寺 宇太水分神社』朝日新聞社 1998年 5-311頁
- 図53 『週間朝日百科 世界の美術25 古代エジプトの美術I』朝日新聞社 1978年 1-129頁
- 図54 奈良 唐招提寺 絵葉書
- 図55 A.Stewart, Greek Sculpture, Vol.II,Plate99.
- 図56 『週間原寸大日本の仏像 東寺1』講談社 2007年 12頁
- 図57 レッジョ・ディ・カラブリア美術館 絵葉書
- 図58 『週間朝日百科 日本の国宝30 島根/鳥取』朝日新聞社 1997年 2-315頁
- 図59 『カンティーニ美術叢書2 シモーネ・マルティナーニ』京都書院 1995年 47頁
- 図60 『週間朝日百科 日本の国宝93 東京/出光美術館 畠山記念館 サントリー美術館』朝日新聞社 1998年 10-74頁
- 図61 『ブリューゲル全作品』中央公論社 1988年 図版41
- 図62 出典不明
- 図63 『イタリア・ルネサンスの巨匠たち2 ジョット』東京書籍 1994年 35頁