

日本美術を世界の美術と比較する（4）

—鎌倉時代—



Japanese Art from a Global View Point (4)

—The Kamakura Period—

野村幸弘
Yukihiro Nomura

鎌倉時代の運慶 VS. イタリア・ルネサンス期のドナテッロ—東西の巨匠による人間像

言うまでもなく、運慶は鎌倉時代最大の彫刻家のひとりである。歴史の教科書にも出てくるから、運慶の名前を知らない人は少ないと思う。

運慶の作品のなかでもっとも有名なのは、東大寺南大門の仁王（金剛力士）像（64・65）だろう。大仏殿へ行くには南大門を必ず通るので、「奈良の大仏」を見る前に、わたしたちはまずこの巨大な木彫作品と出会うことになる。

仁王像は1988年から1993年にかけて解体修理され、790年ぶりに新しく生まれ変わった。しかしこの作品、法隆寺五重塔の「涅槃像」のところでも述べたが、修復後も相変わらず周りを金網で覆われ、しかもその金網が汚れているため、なかがはっきりとは見えない。言ってみれば「檻」のなかに飼われているようなもので、迫力や威圧感、臨場感がいまひとつなのだ。仏法を外敵から守護するはずの金剛力士が、今では網に絡み取られているというのは皮肉なものである。これを見ていると、現代の日本では宗教も芸術も過去のなかに完全に封印されているという気がしてしまう。


じつは、この初めての修復であらたな事実が判明した。

彫像の内部から作者名の書かれた記録が出てきたのである。これまで運慶が作ったと考えられてきた吽形の仁王像に、運慶の名前はなく、そこには定覚と運慶の息子、湛慶の名前が書かれていたのだ。そしてこれまで快慶と考えられてきた阿形のほうから、運慶と快慶の名前が出てきたのである。これら新しい資料をめぐって、専門家のあいだでは、さまざまな議論が行われているが、ここでは詳しいことには触れない。考えたいのは、仁王像の美術的な価値である。

率直に言って、運慶、快慶、定覚、湛慶という当代一流の彫刻家たちが関わったわりには、これら二体の仁王像はずんぐりしていて、プロポーションがあまり良くない。じっさい下半身に勢いがなくて、顔が大きすぎるとか、そういう欠点を指摘する専門家もいて、その理由に69日間という驚くべきスピードで仕上げられたことや、彫像自体の規模の大きさがあげられている。

しかし、もし仁王像が評価されるとしたら、まさにその同じ理由によってこれらは高く評価されている。

仁王像は、吽形も阿形も、ともに大小約3000個のパーツが組み合わされてできた、複雑な寄木造りの作品である。12人の助手たちが多数の木のパーツを分担して造り、それを組み立てている。彫刻というより、プラモデルや組み立て人形という感覚に近い。短期間の制作日数の秘密はそこにある。そのような作品の構造と分業制作のシステムをもった彫刻は世界に例がないのである。

そしてもうひとつ特筆すべきなのは、「奈良の大仏」のところでも述べたように、その大きさである。像高がなんと約8.4メートルもある。ミケランジェロの有名な大理石像《ダヴィデ》（66）が約4.1メートルだから、その倍以上もあるのだ。

東大寺の大仏は世界一大きなブロンズ彫刻であり、同じ東大寺南大門の仁王像は、世界最大級の木彫作品なのである（奈良の長谷寺にある室町時代の《十一面観音》像は高さ約10メートルもあって、これが世界一大きな木彫なのだが、上半身しか見えないため、その巨大さはあまりよく分からない。）

記録によると、東大寺には南大門の仁王像のほかにも、中門に高さ7メートルもある快慶作の《多聞天》と定覚作の《持国天》があった。これらも南大門の仁王像と同じく、わずか76日間という早さで完成している。

そして大仏の両脇には、《観音菩薩》（快慶・定覚）と《虚空蔵菩薩》（康慶・運慶）が作られ、これらは仁王像を上回る約9メートルの高さがあった。制作日数は69日。さらに、約9.6メートルの四天王像、すなわち《増長天》（康慶）、《持国天》（運慶）、《広目天》（定覚）、《多聞天》（快慶）もあり、制作日数は102日だった。

これだけの数の大きな木彫作品が、矢継ぎ早に、しかもきわめて迅速に作られたのだ。東大寺再建のエネルギーのすごさを思い知らされる。

残念ながら、これらは現在すべて失われてしまったが、木彫の巨像が東大寺にそびえ立つさまは、きっと壮観だったにちがいない。

日本美術の特徴として、とかく工芸品的な小さな日常の美が強調されがちだが、日本には世界最大級の墳墓にはじまり、世界最大のブロンズ彫刻や世界最大の木彫作品が多数存在していたという事実をここで確認しておくことは、決して無駄ではないだろう。

日本は巨大彫刻の国、彫刻大国なのである。

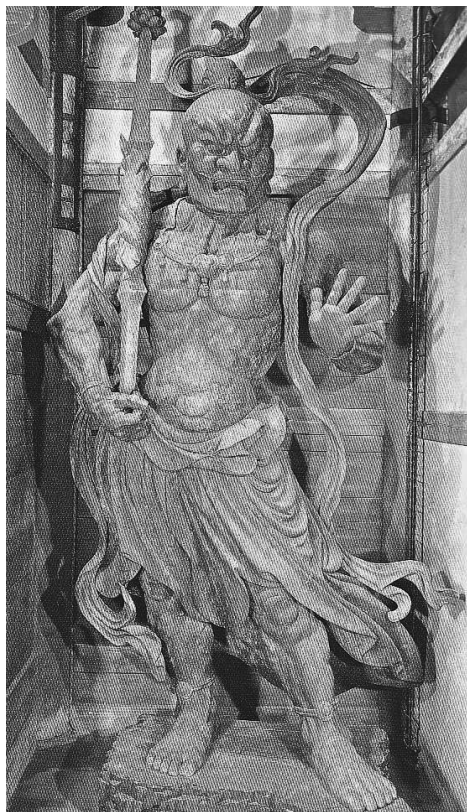


図64 運慶・快慶《金剛力士》
奈良 東大寺



図65 定覚・湛慶《金剛力士》
奈良 東大寺



図66 ミケランジェロ
《ダヴィデ》



図67 運慶《無著》奈良 興福寺

図68 ドナテッロ《預言者》
フィレンツェ 大聖堂附属美術館

ただ、彫刻の規模の大きさを確保するのにエネルギーが使い果たされて、表現のクオリティにまで手が回らない。それが巨像の宿命でもある。彫刻家、運慶の力量を知るには、やはり等身大の彫像も見ておく必要があるだろう。

ここでは奈良、興福寺北円堂の《無著》像 (図67) を見てみたい。

運慶は東大寺の再建にかかわり、奈良の天平美術を復興させた功績者のひとりである。それは、運慶が天平期のすぐれた彫刻家、将軍万福をよく研究していたことから分かる。運慶の《無著・世親》像は、あきらかに万福の《十大弟子》像の影響を受けている。その意味で、鎌倉時代は古代の奈良美術を復興したルネサンスだと言えることができる。

ヨーロッパのルネサンスが15世紀ごろに起こったので、日本ではよく同時代の安土桃山がルネサンスに擬せられる。しかしルネサンス (Renaissance =再生) の本来の意味から言うと、ルネサンス的精神をもっていたのは、鎌倉時代の運慶たちであった。彼らは長く続いた平安時代の京都の彫刻家、定朝の様式を脱し、奈良の天平彫刻に目を向けたからである。

ヨーロッパでは、長い中世のゴシック美術の伝統を断ち切り、古代彫刻を研究して、最初に古代的な作品を作ったルネサンスの彫刻家がいた。

ドナテッロである。

この初期ルネサンス最高の彫刻家と運慶の作品をここでくらべてみたい (図67と図68)。

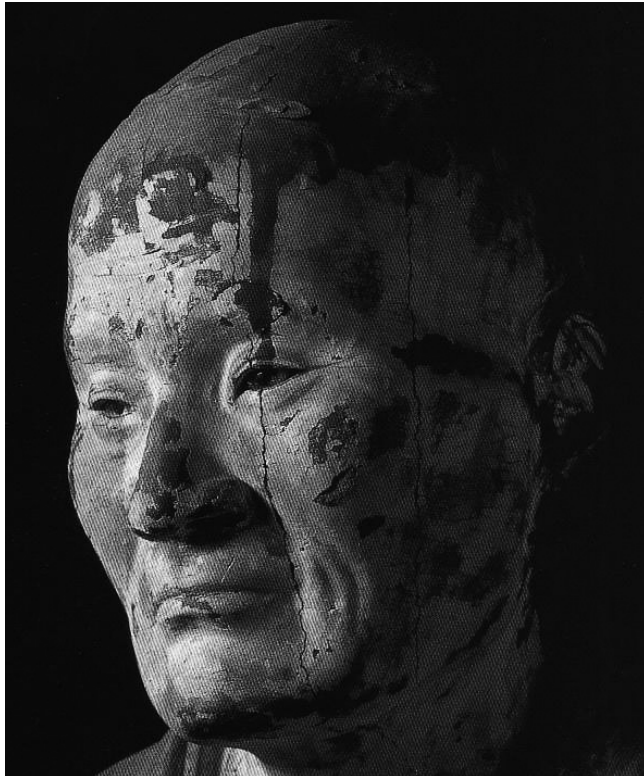


図69 運慶《無著》(部分)

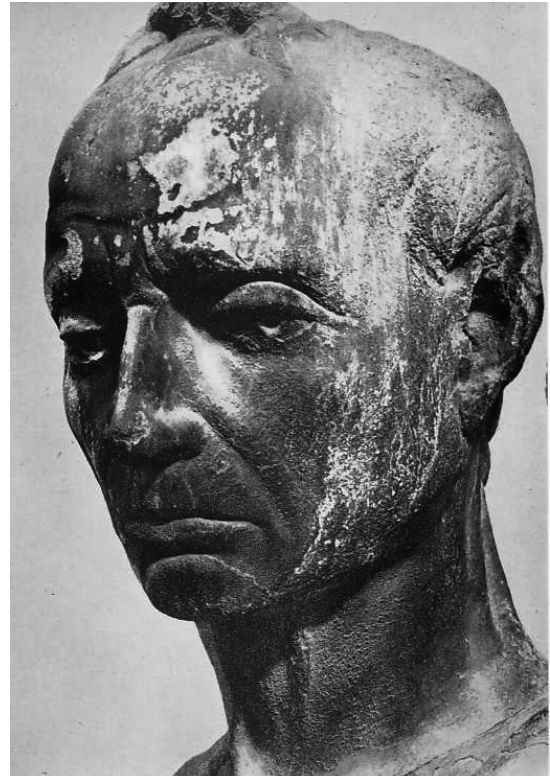


図70 ドナテッロ《預言者》(部分)

運慶の《無著》とドナテッロの《預言者》を見ると、ともに衣服のひだが自然に表現されていることに気づく。ドナテッロの《預言者》のほうが布地がたっぷりしていて、複雑なシルエットを見せているが、両者とも布の柔らかみを非常に巧みに表している。神護寺の《薬師如来》の、型にはまった紋様のような衣服のひだを思い起こしていただきたい。あの形式的に彫られたひだとくらべると、運慶の《無著》は、本物の布地のようなリアルさをもっている。ドナテッロも中世彫刻の金属を思わせる硬質な衣服の表現をここまで自然なものに変えたのである。

型にはまった形式からの脱出。

これが両者にとっても課題であり、彼等はそれをみごとに克服しているのである。

それから、何と言っても重要なのは、顔の表現である (図69と図70)。

運慶の《無著》はインドの高僧、ドナテッロの《預言者》は名前は特定できないが、旧約聖書中の人物。ともに聖なる人物だ。その聖者の顔にふさわしく、ふたりはじつに味わい深い表情をたたえている。これまでの人生経験が表情に深く刻まれているような厳しくも穏やかな顔。すべてを悟りきった賢者の顔にも見える。目はやさしく見開かれているが、じつと自己の内面を見つめているようだ。このような人間のみごとな表情を彫刻で表現できた芸術家は世界でもそういない。鋭い人間洞察とそれを表現する両者の力量には、優劣をつけがたいものがある。

しかし運慶とドナテッロの類似性は、この一例にとどまらない。

たとえば、伊豆、願成就院にある運慶の《制多迦童子》は、ドナテッロの《アテュス》像によく似ているし (図71と図72)、和歌山の金剛峯寺にある運慶の《制多迦童子》は、ドナテッロの《ダヴィデ》像に比肩する (図73と図74)。《無著》と《預言者》はそれぞれ老年期、壮年期の人間を表していたが、これらは人間の幼少期の姿を表している。運慶もドナテッロも、年齢に応じた人間の魅力的な姿を生き生きと表現していると言っていいだろう。

ドナテッロは古代彫刻を復興させ、リアルで人間味あふれる彫像を作ってルネサンスを代表する彫刻家となった。同じように運慶は奈良の天平彫刻を復興させ、やはり人間性豊かな彫刻を作ることで、鎌倉ルネサンスを生み出したのである。



図71 運慶《制多迦童子》
伊豆 願成就院

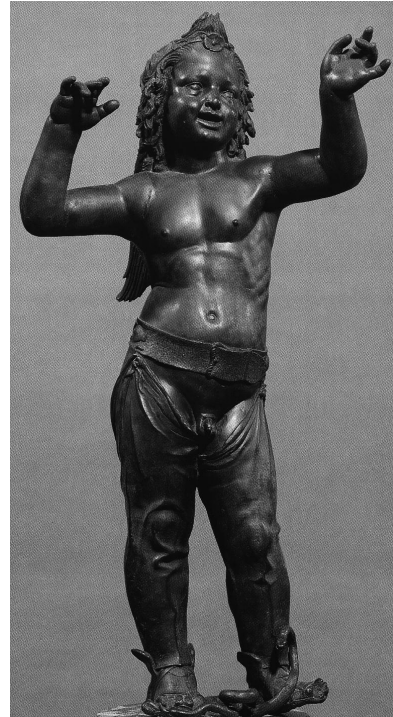


図72 ドナテッロ《アテュス》
フィレンツェ パルジェッロ美術館

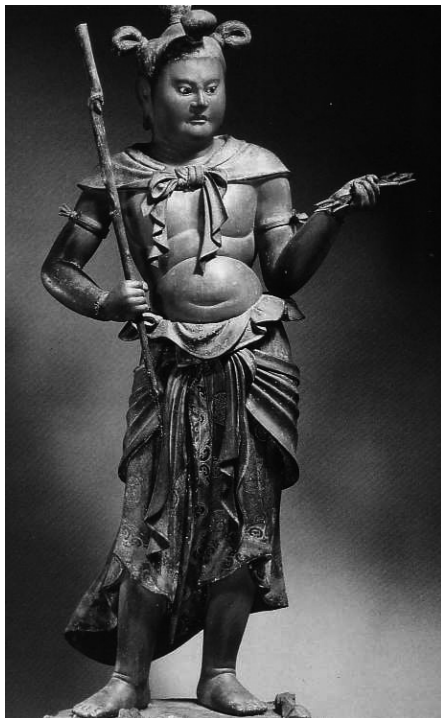


図73 運慶《制多迦童子》
和歌山 金剛峯寺

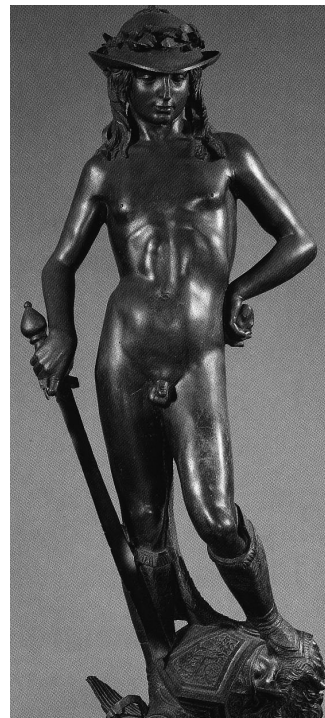


図74 ドナテッロ《ダヴィデ》
フィレンツェ パルジェッロ美術館

鎌倉彫刻 VS. ルネサンス、バロックの彫刻—慶派による多様な作品

運慶の父親、康慶もすぐれた彫刻家だったが、運慶の息子たちもまた腕のいい彫刻家だった。運慶には、湛慶、康運、康弁、康勝、運賀、運助という六人の子どもがいた。そのそれぞれが父、運慶の助手として仕事をこなし、また独立して非常にすばらしい作品を残しているのである。

まずは長男の湛慶。

彼の生没年は、はっきりしていて、1173年に生まれ、1255年に82歳で亡くなっている。さきほど見た東大寺南大門の仁王像は1203年に完成しているので、このとき湛慶は30歳だったことになる。父、運慶の亡くなったのが、1223年で、そのとき湛慶は40歳。そして彼は晩年に京都、三十三間堂の仏像群の制作に携わることになる。

三十三間堂の1001体の千手観音像については、すでに埴輪と兵馬俑のところで少し触れておいた。これほど多くの彫刻が一堂に集められているところはほかになく、ただ古代中国の兵馬俑のみが、三十三間堂の金色にかがやく彫刻群の壮観に匹敵する。そういうことを述べておいた。

この三十三間堂の仏像群を手がけたのが、湛慶なのである。

三十三間堂には、千手観音のほかに、《二十八部衆》がある。二十八部衆だから、全部で28体あるのだが、これらは現在、1001体の千手観音の前に一列に並べられている。その一体一体のポーズがすべて異なるという、みごとなヴァリエーションを見せている。そのなかでとくにすぐれているのは《摩和羅女》と《婆藪仙人》である。

《摩和羅女》の横に並べたのは、ふたたびイタリア・ルネサンスを代表する彫刻家ドナテッロの作品《マグダラのマリア》である。ドナテッロの作品はさきに運慶とくらべたが、ここで湛慶とも比較してみることにする (図75と図76)。

図75 湛慶《摩和羅女》京都 三十三間堂

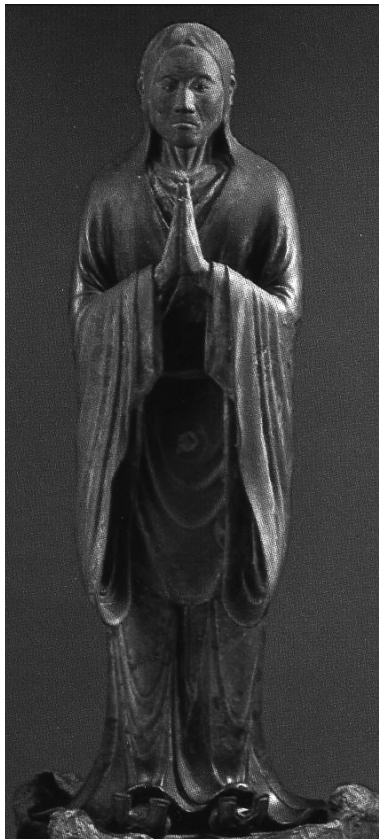


図76 ドナテッロ《マグダラのマリア》フィレンツェ 大聖堂附属美術館



女性であること、ほぼ直立して胸の前で両手を合わせるポーズ、首の筋や肩甲骨、あばら骨が浮き立つほどやせ細っていることなど、両者は驚くほど似通っている。

もっと近づいて顔をよく見てみよう (図77と図78)。

落ちくぼんだ目、やせこけた頬、尖ったあご。こんな細部にいたるまで、湛慶とドナテッロの彫刻は似ているのだ。運慶と同様、息子の湛慶もまたドナテッロに優るとも劣らないすばらしい人間像を作り出していると言わねばならない。

仏に対して静かで力強い祈りを捧げる摩和羅女、自らの過去を悔悟して信仰にめざめたマグダラのマリア。ここには仏教とキリスト教の信仰の姿が生き生きと表現されている。

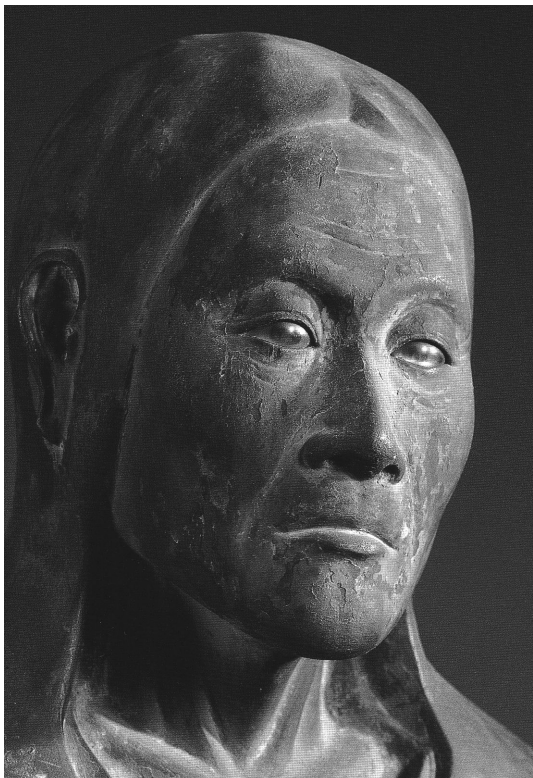


図77 湛慶《摩和羅女》(部分)



図78 ドナテッロ《マグダラのマリア》(部分)

さて次は《婆藪仙人》である。これはみごとな老年の人間像だ。この作品の横には、ベネデット・ダ・マイアーノの《ピエトロ・メッリーニ》像をおいてみた (図79と図80)。

ベネデット・ダ・マイアーノは建築家のジュリアーノ・ダ・マイアーノとともに、15世紀後半に活躍したイタリア・ルネサンス期の彫刻家である。

ルネサンス期には、《ピエトロ・メッリーニ》像のような非常に写実的な肖像彫刻が数多く制作されているが、それに匹敵するものを、湛慶が作っているのだ。《婆藪仙人》も《ピエトロ・メッリーニ》も、ともに顔じゅうに深く刻まれた細かなしわがとても印象的である。

こうやって見てくると、日本の鎌倉時代とイタリアのルネサンス期は、リアルな人間の表情を最高度に表現した時代だったとすることができる。

三十三間堂は1249年に、いちど火災によって焼失している。《二十八部衆》の制作が、堂の焼失前なのか、再建後なのか、はっきりとしたことは分かっていないが、いずれにしても13世紀の半ばごろに作られたことはたしかである。ルネサンス彫刻が開花したのは15世紀の前半で、じつにそれより200年ほど前の日本でこのようなすぐれた彫刻作品が多数作られていたのである。



図79 湛慶《婆藪仙人》(部分)京都 三十三間堂

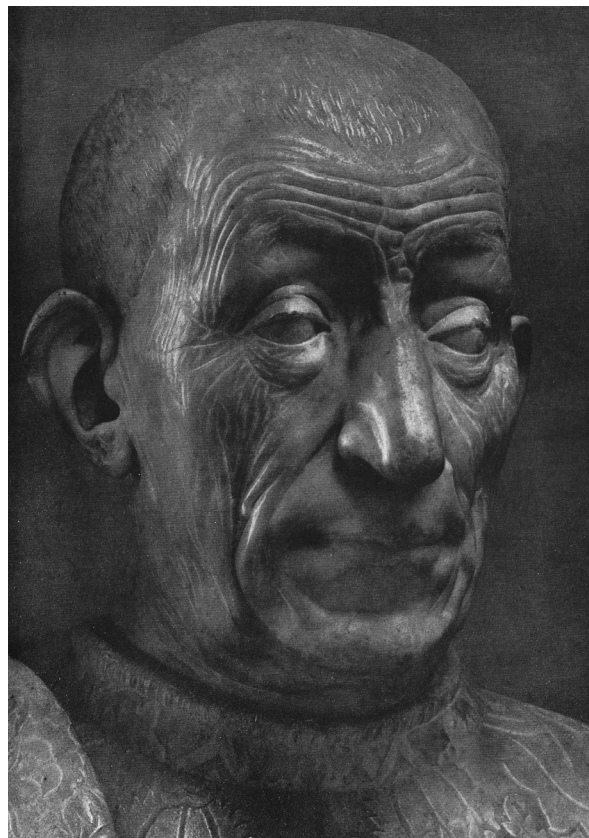


図80 ベネデット・ダ・マイアーノ《ピエトロ・メリーニの肖像》フィレンツェ バルジェッロ美術館

しかしながら、湛慶の彫刻はイタリア・ルネサンスを先取りしていたばかりではない。なんと、ルネサンスのあとに来るバロック彫刻にも先駆けていたのである。

三十三間堂には、湛慶の《風神・雷神》がおかれているが、その表現はバロック的である。バロック的とは、簡単に言うと、静的な均衡を求めるルネサンス様式に対して、動的なダイナミズムを特徴としている、ということである。

湛慶の《風神》を、たとえばイタリア・バロック期の彫刻家ピエトロ・タッカの作品とくらべてみよう(図81と図82)。上体が前にせり出してくる迫力、怪異でグロテスクな異形の面相などの共通点が見られ、その尋常ならざるものの姿に、思わず見入ってしまう。イタリアのバロック期には、グロテスクで目を刺激する誇張された表現が好まれるようになるのだが、日本では、すでに鎌倉時代に湛慶がそのような表現をしていたのである。

また運慶の三男、康弁の《天燈鬼》、《竜燈鬼》の表現も、同じくバロック的である。残念ながら康弁の作品は現在この二点しか残されていないが、とくに《天燈鬼》の激しい身振りは、イタリア・バロック期最高の彫刻家ジャン・ロレンツォ・ベルニーニのダイナミックな表現に劣らぬ迫力を備えていて、注目に値する(図83と図84)。

運慶の四男、康勝の傑作は、何と言っても、《空也上人》像だろう。念仏を唱える空也上人の半ば開いた口と細めた目が、いわく言いがたい表情を作り出しているのだ。この表情をベルニーニの《福女ルドヴィカ・アルベルトーニ》と比較してみたい(図85と図86)。《福女ルドヴィカ》は、おそらく宗教的な恍惚状態にあり、その至福の感情に包まれているようだ。そして《空也上人》もまた、聖なる言葉が口からこぼれ出るときの法悦感にひたっているように見える。東西の聖者が見せる深い宗教

的な表情。こんな微妙な表情を鑿で掘り出すことのできる天才的な彫刻家を見つけることは、かなり難しいだろう。



図81 湛慶《風神》京都 三十三間堂



図82 ピエトロ・タッカ《海の怪物》
フィレンツェ サンティッシマ・アンヌンツィアータ広場



図83 康弁《竜燈鬼》(部分) 奈良
興福寺



図84 ベルニーニ《泉》(部分) ローマ
ナヴォナ広場

最後にもうひとつ鎌倉期の彫刻を見ておこう。幸有という名の彫刻家を作った《初江王》である(図87)。比較するのは、ジャン・ロレンツォ・ベルニーニの《ガブリエーレ・フォンセカ》(図88)。生き生きとした顔はもちろんのこと、表情豊かな手の表現、そしてじつに自由闊達な衣服のひだの彫り方。幸有については、ほとんど知られていないが、日本の鎌倉時代には、イタリア・バロック彫刻を代表するベルニーニに匹敵する彫刻家がまだいたのである。鎌倉彫刻の層の厚さ、奥の深さをつくづく思い知らされる。

鎌倉時代は、奈良の天平彫刻を甦らせた日本のルネサンスであり、ドナテッロがイタリア・ルネサンスにおいて果たした役割と重ね合わせることができるが、それに加えて、ルネサンスの次に来る時代であるバロック彫刻の特質をも持ち合わせていた。鎌倉彫刻はルネサンス的特質とバロック的特質を同時に合わせもつ、きわめて豊饒な芸術的成果をあげた時代だったのである。これは世界でも稀有な例であり、世界の彫刻史のなかでも特筆すべきことだと言わなければならない。

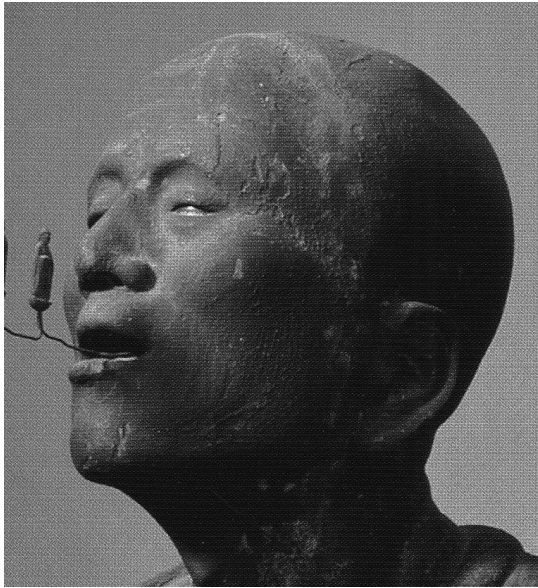


図85 康勝《空也上人》(部分) 京都 六波羅蜜寺

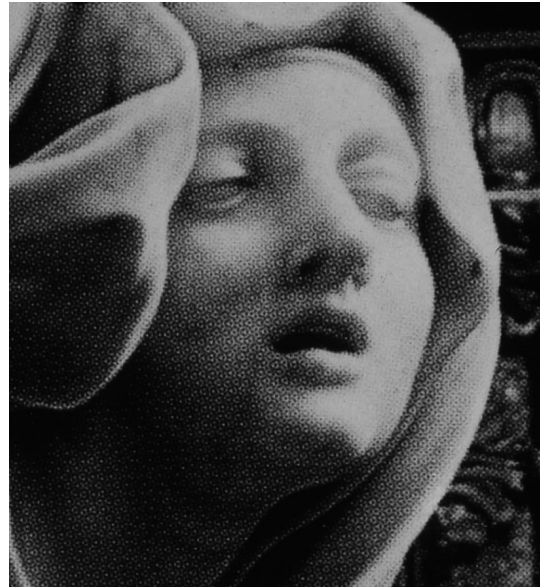


図86 ベルニーニ《ルドヴィカ・アルベルトーニ》(部分)
ローマ サン・フランチェスコ・ア・リーバ聖堂



図87 幸有《初江王坐像》 神奈川 円応寺



図88 ベルニーニ《ガブリエル・フォンセカ》
ローマ サン・ロレンツォ・イン・ルチーナ聖堂

大黒天立像 VS. 未来派のポッチョーニ—走る彫刻

奈良の国立博物館にある《大黒天立像》(図89)を一目見て、私は心の中で思わずあっと叫んでしまった。とくに鑿の技術がすぐれているわけでも、何か精神的な深さといったものが表されているわけでもないのに、うーんと唸らされてしまったのである。

ふつう「大黒天」というと、右手に打ち出の小槌をもち、大きな袋を背負って、米俵の上にどっかり座るか、しっかりと立つかのどちらかのポーズをしているものだ。ところがこの《大黒天》は、正確には「立像」というよりは「走像」である。立っているのはもちろんだが、じっとしているわけではなく、両手両足を前後に大きく開いて疾走しているのだ。

走る彫刻。

そのことにまず驚いてしまう。

ヨーロッパの美術でダイナミックな動きを表現したのは、すでに見たように、17世紀のバロック美術だったが、そのバロックでさえ、走る彫刻までは生み出さなかった。たしかにバロックを代表する大彫刻家ジャン・ロレンツォ・ベルニーニの傑作《アポロとダフネ》では、アポロがダフネを追いかけているところが表されている。しかしそれは走っているというより、優雅で軽やかなダンスを踊っているようで、そこに疾走感は見られない。バロック美術は躍動感や飛翔感の表現にすぐれた成果をあげたとは言えるが、この《大黒天》のように、大地をしっかりと踏みしめ、ひたすら前へ前へと邁進する積極的な走りは見たことがない。



図89 《大黒天》奈良 国立博物館



図90 ボッチョーニ《空間における連続運動の特異な形態》
ミラノ マッティオーリ・コレクション

この作品を作った彫刻家が表現したかったのは、「大黒天」というより、走る運動そのものだったのではないか。そう思いたくなるほど、この作品には運動感がみちあふれている。この清々しいまでの明快な動きの表現は、すでに常盤光長の《伴大納言絵詞》のなかの、火事に逃げまどう民衆の姿に見られたものだ。日本では、絵画でも彫刻でも、実に自由な人間の姿態表現が追究されてきたわけである。

ヨーロッパでは、運動表現に関心を示した19世紀のロダンですら、《歩く人》は制作しても、「走る人」にまで思いは至らなかったようだ。

動きの表現を本格的に追究しようという気運が高まるのは、20世紀初頭のイタリア未来派においてである。19世紀末にマイブリッジやマレーが連続写真を開発したこともあって、フランスの画家マルセル・デュシャンや、イタリア未来派のボッチョーニ、カルラ、バルラなどの画家たちが、動きの表現を絵画に積極的に取り入れたのである。

なかでもボッチョーニはそれを彫刻の領域でも試みている。それが《空間における連続運動の特異な形態》という作品だ(図90)。最初に《大黒天》を見てはっとしたのは、実はボッチョーニのこの

作品を即座に連想したからでもある。

ボッチョーニの作品は、はたして歩いているのか走っているのか、定かではない。目、鼻、口もなければ、腕がどうなっているのかも分からない。人間というよりは、ロボットやサイボーグを思わせる。このようにリアルな人体像ではないにもかかわらず、それでもなお、この像には生身の人間の動きが感じられるから不思議である。水飴みたいに粘りのある液体の中を人間が通ったら、こんなイメージができそうな気がするのだ。

この作品は人体の動きの軌跡、人体の周りを包む空気までも形にしているのではないだろうか。だから太股やふくらはぎが異様に膨張し、まるで裾がひるがえっているように表現されているのだろう。それが結果として、袖や裾に風を孕んでひるがえる大黒天の衣服にきわめて似通ってしまったのだ。ともに右足を大きく前に踏み出している点まで共通しているのも、偶然とはいえ面白い。

当然のことながら、ボッチョーニは、600～700年も前の日本に、こんなすばらしい運動表現に成功した彫刻家がいたことは知らなかっただろう。それにそもそもボッチョーニの探求は、人体の動きの科学的、分析的、あるいは機械論的な興味から出発しているように思われる。一方、鎌倉時代の彫刻家も、ボッチョーニのような問題意識をもってはいたわけではない。にもかかわらず、それぞれまったく別の地点から運動表現の問題にアプローチして、似たような解決法に落ち着いたところに、造形表現というものの普遍性を感じるのである。

それにしても13世紀というきわめて早い時期に、これほどまでに斬新でモダンな運動表現が日本に存在したことは、記憶しておくべきだろう。

鎌倉時代の彫刻はバロック様式の範疇をはるかに超え、ヨーロッパ現代美術における達成さえ先取りしていたのである。あらためて鎌倉彫刻の奥深さを感じる。

東大寺南大門 VS. 古代ローマの凱旋門——飛翔する門

建築は美術作品だと言っても、あまりピンとこないかもしれない。ふだん街で目にしているし、じっさい、なかに入って建物を使用するので、それを鑑賞して、いちいち美しいとか美しくないとか判断しないからだろう。たとえば、美術館でも、そのなかにある絵画や彫刻は熱心に見るが、美術館という建築をきっちり見る人は、専門家ならともかく、そういないのではないか。建築はあくまでも実用的なものなので、美的な観点から論じられることは少ないのである。

しかし建築は、美術の世界でもっとも重要なのである。例外はあるが、絵画も彫刻も、基本的に建築がなければ存在できないからだ。絵画や彫刻は、建築を装飾する付属物だと言ってもけって言い過ぎではない。だから、美術史の本をひもとけば、必ずいちばん最初に建築のことが書かれている。

そこで建築のなかでも比較的安全性から解放され、どちらかと言うと、シンボリックな機能の強い「門」を見てみることにしよう。「門」は基本的にその下を通過するという機能を除けば、ほとんど巨大なオブジェ、巨大な彫刻作品と言ってもいいくらいだから。

さて、日本でもっとも大きな門は、奈良の東大寺南大門(図91)である。

ここに、運慶、快慶らの金剛力士像が置かれていることは、すでに見た通りである。世界最大級の木彫作品を擁する門だから、当然、規模は大きい。幅が28.8メートルで、高さは25.5メートル、奥行きが19.8メートルもある。

これを私は古代ローマ後期に建造されたセプティミウス・セウェルス帝の凱旋門(図92)とくらべてみたい。

この凱旋門は、幅が23メートル、高さ20メートル、奥行きが7.1メートル。東大寺南大門とほぼ同じ規模である。

凱旋門は世俗建築で、石造のアーチ式構造、表面にはおびただしいレリーフ彫刻がほどこされている。いっぽう、南大門は宗教建築で、木造のまぐさ式構造、なかに巨大彫刻が収められているものの、



図91 東大寺南大門 奈良

図92 セプティミウス・セウェルス帝の凱旋門
ローマ

外側に彫り物はなく、いたってシンプルな外観となっている。このように両者は「門」といっても、その意味合いやデザインはまったく異なる。

しかしここで南大門と凱旋門を並べてみたのは、いま一度、日本建築の壮大さと美しさを再認識するためである。

ローマの凱旋門が周囲から屹立して堂々とそびえているのに対し、南大門のほうは樹木に囲まれ、自然と同化しているため、あまり建築を意識することがない。だから、自然と対峙するピラミッドと、自然と同化する日本の古墳との対比が、ここにも当てはまる。南大門で立ち止まるのは、運慶、快慶らの彫刻を見るためであって、建築をしげしげと眺める人は少ない。そのうえ南大門は大仏殿へ行くための通過地点にあるので、つい見過ごしてしまうのだ。

南大門の特徴は、「大仏様」と呼ばれる木造建築の構造にあるのだが、そのすばらしさについては専門家が口をそろえて絶賛している。そのことは、じっさいに南大門へ行って門の内部を見上げると一目瞭然である。

東大寺南大門を古代ローマの凱旋門とくらべてみたときの大きなちがいは、何と言っても屋根の存在である。屋根は日本の神社仏閣には必ず付いており、東洋建築の大きな特徴のひとつである。西洋が壁の建築なら、東洋は屋根の建築と言っていいくらいだ。

軒の深い屋根の存在は、もちろん気候風土のせいもあるだろうが、もうひとつ重要なはたらきがある。

日本の建築は山や森などの自然のなかに沈んでいることが多いので、屋根が建築の所在を示す美しい目印として機能する。五重塔なども山のふもとに打ち込まれた巨大なくぎのように屋根だけを見せている。平地に建てられている場合でも、回廊の壁に囲まれていて、遠くからはたいてい屋根しか見えない。だからこそ日本の建築にとって、屋根は視覚的に重要な役割を果たしているのである。

美術史家シャルル・ド・トルナイの言葉を借りれば、日本建築の屋根は、四隅が見えない紐で吊り上げられたような形をしており、いましがた天上から舞い降りたか、もしくは、これから飛び立とうとしているかのように見える。

ローマの凱旋門は、モニュメントを文字通りモニュメンタルに表現しているわけだが、東大寺南大門はどっしりとした重量感と、今にも飛翔しそうな軽快感を、矛盾なく表している。ちょうど将軍万福の《阿修羅》像が、永遠の不動性と躍動感を同時に表していたように。

そのようなアクロバティックな建築を建てたのは、鎌倉時代、東大寺の再建にあたった僧侶、俊乗坊重源である。

彼はこのとき78歳だった。

神社建築 VS. ルネサンス庭園——身近にある聖なる庭園

日本最大級の木造建築とは打って変わって、今度は日本のいたるところに散在しているごくふつうの神社を見てみたい。伊勢神宮とか出雲大社とか、そういう国宝級の特別な神社ではなく、私たちのごく身近にある鎮守の社である。

ふだん私たちはそういう神社の存在をあまり意識することはないが、気をつけてみると、じつに数多くの神社が造られている。日本全体で約10万か所あるというから、単純に割ると、ひとつの県に2000以上もの神社があることになる。ものすごい数である。

これらごくふつうの地元の神社をひとつひとつ丹念に見て回って、私はあらためて深い感銘を受けた。東大寺南大門のように、建築としての神社がとくにすばらしいと言うのではない。建築はどちらかと言うと、平凡なものが多い。どれも似たり寄ったりである。すばらしいのは、個々の神社建築というより、むしろ神社を取り巻く自然環境をふくんだ空間全体である。

自然環境と言ったが、この自然は人間が作り上げた人工の自然である。樹木を伐採し、階段をしつらえ、石畳を敷き、橋を架け、清流を引き、植林する。そうやって人間が丹精を込めて手を入れているのだ。だから神社はかぎりなく庭園に近い。ただし神社は鑑賞するための庭園ではなく、神が降臨する聖なる庭園である。

ちょうど日本の庭園が徹底的な人為と芸術的な感性によって、あたかも自然そのものであるかのように見せかけているのと同じように、神社の空間もまた、自然のままの姿を装っている。しかし神社は生きた自然を素材にして人為的に作り上げられた森のカテドラルなのだ。だから日本では、いっけん自然に見えるものが、じつは手つかずの自然などではなく、人の手がきっちり入った芸術なのである。

鎮守の森を目指して行くと、まず最初に鳥居が私たちを出迎える。そこから神門や拝殿を通して本殿にたどり着くまでの参道＝プロムナードがすばらしい。参道の両側にはスギの木立があったり、桜並木になっていたり、竹藪が広がっていたり、静かな池があったりする。上を見上げると、鬱蒼と茂った木々の間から木漏れ日が差し込んでいる。その光と影が小径の行き先をまだらに染めている。風が吹き抜けると、光と影の図柄が震えるように変化する。そして風が動かす空気はつねに新鮮である。

そこはまたひとつの音の世界である。

木の葉のそよぎ、木の幹や枝のきしむ音、落ち葉の音、清流のせせらぎ、滝の音。木々の間を飛び交う野鳥の鋭い啼き声、山鳩のくぐもった声、枯れ葉の上をカサコソと歩く小鳥の足音、虫の鳴き声…。これは日本の地方都市のどこにでもあるような神社の風景である (図93)。

そんな神社の境内を歩きながら、私はふとイタリア・ルネサンス期の露段式庭園のことを思い浮かべた。あまりにも突飛な連想だと言われるかもしれないが、ここにあげたイタリアの庭園を見ていただきたい (図94)。

これはローマ近郊にある有名なティボリのエステ荘の庭園である。設計者はピルロ・リゴリオ (1510～1583年)。ナポリ生まれの画家、建築家である。

イタリアの露段式庭園は、丘や山の斜面を利用して作られているので、階段の付け方が庭園の見せ場のひとつとなっている。日本の神社の場合も、山のふもとに作られることが多いので、同じように階段が境内の重要な要素となっている。エステ荘は、数多くの泉や噴水の仕掛けがあって、水の庭園として有名だが、神社にも滝やせせらぎや川がある。それに神社は野鳥や小動物が生息する自然動物園であり、かつては神事や祭りや芸能が行われた野外ホールでもあった。

こんなすばらしい場所をいったいだれが設計したのだろうか。

無名の工匠たちである。

彼らの造った「作品」が、ルネサンスの芸術家の粋を集めたエステ荘の庭園に似ている。そしてその「作品」が日本全国に10万近くも存在する。

私たちはおそるべき文化をもっていると言うほかないだろう。



図93 八幡神社 岐阜市



図94 エステ荘 ティボリ

図版出典

- 図64 『仁王像大修理』朝日新聞社 1997年 口絵3
- 図65 『仁王像大修理』朝日新聞社 1997年 口絵2
- 図66 『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67 奈良 興福寺 絵葉書
- 図68 『イタリア・ルネサンスの巨匠たち8 ドナテッロ』東京書籍 1994年 17頁
- 図69 『興福寺国宝展』朝日新聞社 2004年 68頁
- 図70 J.Pope-Hennessy, "Italian Renaissance Sculpture", New York 1985, plate 15.
- 図71 『運慶・快慶とその弟子たち』奈良国立博物館 1994年 37頁
- 図72 『イタリア・ルネサンスの巨匠たち8 ドナテッロ』東京書籍 1994年 44頁
- 図73 『運慶・快慶とその弟子たち』奈良国立博物館 1994年 41頁
- 図74 『イタリア・ルネサンスの巨匠たち8 ドナテッロ』東京書籍 1994年 33頁
- 図75 『週間朝日百科 日本の国宝69 京都/妙法院 青蓮院』朝日新聞社 1998年 7-269頁
- 図76 『NHK フィレンツェ・ルネサンス2 美と人間の革新』日本放送出版協会 1991年 65頁
- 図77 『週間朝日百科 日本の国宝69 京都/妙法院 青蓮院』朝日新聞社 1998年 7-267頁
- 図78 『イタリア・ルネサンスの巨匠たち8 ドナテッロ』東京書籍 1994年 71頁

- 図79 『週間朝日百科 日本の国宝69 京都/妙法院 青蓮院』朝日新聞社 1998年 7-266頁
- 図80 J.Pope-Hennessy, "Italian Renaissance Sculpture", New York 1985, plate 71.
- 図81 『週間朝日百科 日本の国宝69 京都/妙法院 青蓮院』朝日新聞社 1998年 7-275頁
- 図82 筆者撮影
- 図83 出典不明
- 図84 筆者撮影
- 図85 H.Mori, "Sculpture of the Kamakura Period", New York 1974, plate 72.
- 図86 筆者撮影
- 図87 『週間朝日百科 日本の国宝87 神奈川/称名寺 光明寺 高德院 建長寺 円覚寺』朝日新聞社 1998年 9-207頁
- 図88 『イタリア・ルネサンスの巨匠たち ベルニーニ』東京書籍 1995年 38頁
- 図89 奈良国立博物館 絵葉書
- 図90 "L'opera completa di Boccioni", Rizzoli 1969, Tav.XLV.
- 図91 『岩波 日本美術の流れ3』岩波書店 1991年 68頁
- 図92 『西洋美術全史3 ローマ美術』グラフィック社 1980年 図版30
- 図93 筆者撮影
- 図94 筆者撮影