

西洋と日本における芸術空間の比較考察

宮 田 嘉 久

一

比較文化論とえば、たとえば、キリスト教文化と仏教文化との比較、西洋と日本の気候・風土の相違に基づく人間の思惟の相違を論じたもの⁽¹⁾、あるいはまた、外国からの文化移入の形態に日本人特有の思惟方法を見るもの⁽²⁾などがあがるが、本稿では、西洋と日本の文化の中でも、われわれの視覚によって、その形態的相違の把握が最も可能な造形芸術、とりわけ、その空間表現の相違に焦点を当てつつ、それぞれの造形的特徴を述べ、その根底にある思想、すなわち、自然観や世界観について比較考察を試みてみようと思う。

高階秀爾氏は、その『芸術空間の系譜』の中で指摘しているように、「『空間』というものは人間が外界を認識するためのひとつの形式にすぎない。それはおそらく人間にだけ通用するものであって、人間を離れてはどこにも存在しないものなのだ。……それが平凡な日常性を離れて高度に凝縮された表現をとったとき、……あるはっきりと見

わけられる秩序に基づいた形式を持つようになる。一般に芸術と呼ばれるものは、そのような特殊な表現形式における人間の認識のあらわれにはかならない⁽³⁾のである。

「精神史としての美術史 (Kunstgeschichte als Geistesgeschichte)」の方法論を主張したウィーン学派のマックス・ドヴォルシャックが『美術の考察について』(一九二〇年)の中で言うように、「芸術の本質は単に形式上の課題や問題の解決や発展にのみ存するのではない。それはいつも、そして第一義的に、人類を支配するもろもろの理念の表現であり、その歴史も宗教や哲学や文芸の歴史と同様に、一般的な精神史の一部である⁽⁴⁾」ならば、それぞれの時代に固有の芸術的営為を、それぞれの時代を支配した宗教や哲学などの一般精神史とパラレルに捉えることが可能であり、このことは、逆に言えば、各時代各民族固有の「芸術意欲 (Kunstwollen)」⁽⁵⁾によって生み出された過去の芸術作品の表現形式を通して、それらに固有の人間の精神構造や世界観が導き出されるはずである。つまり、「空間の中における造形性の表現である美術の場合には、その作品を生み出した精神世界の空間意識が作品を通してわれわれに語られる⁽⁶⁾」のである。

このような観点から、西洋美術と東洋美術の造形的形式を対立概念で把握し、類型化したものに、前記のウィーン学派の流れを汲むヴィルヘルム・ヴォリンガーの『抽象と感情移入』⁽⁷⁾(一九〇八年)がある。周知のように、この著作は、テオドール・リップスの「感情移入」説⁽⁸⁾、並びにウィーン学派のアロイス・リーグルの「芸術意欲」説⁽⁹⁾に依拠しつつ、民族心理学、人類心理学的立場から芸術類型論を展開したものであり、彼は、リーグルの「芸術意欲」を規定するものとして、人間と外界の現象との間の幸福な汎神論的な親和関係を条件とする「感情移入 (Einführung)」衝動と、外界の現象によって惹起される人間の大きな内的不安から生まれた「抽象 (Abstraktion)」衝動の二大方向を挙げ⁽¹⁰⁾、後者に着目することによって、従来、正当に評価されてこなかった原始民族や東方の諸民族の芸術様式に肯定

的な評価を与えたのであった。ただし、ヴォリンガーの場合、西洋美術と東洋美術の比較考察といっても、それは、広義での西方文化圏（いわゆる、ギリシア民族及びその他のヨーロッパ諸民族と、原始民族及びオリエント文化諸民族との比較考察）に限定されていた。しかし、西洋美術と日本美術という広範囲な文化圏においても、両者に固有の芸術意欲に根ざす芸術類型論が展開されうるであろう。

ところで、西洋美術と日本美術を比較考察し、そこからそれぞれの造形的特徴やそれらを根底から支えている思想（自然観、世界観）を導き出すといっても、これは、非常に困難な作業である。というのは、改めて言うまでもなく、それぞれの芸術・思想・文化圏の中に相反する性格が見られるからである。つまり、一口に西洋思想といっても、たとえば、「ヘブライズム」と「ヘレニズム」との対立、また、アリストテレス哲学を継承しつつスコラ学によって確立されたカトリック的キリスト教思想、すなわち、超神論的世界観が存在する一方、他方、ピュタゴラス学派やプラトンに端を発し、プロティノスによって確立された新プラトン主義の思想、すなわち、神秘主義的汎神論的世界観が二つの大きな潮流として存在している。また、オズワルド・シュペングレーは『西洋の没落』（一九一八―二二年）において、「アポロンの」、「ファウスト的」という対立概念で西洋文明を類型化していることはよく知られている。⁽¹¹⁾ さらにまた、ニーチェがギリシア文化の中に「ディオニッソス的」混沌と「アポロンの」秩序を見出したように、一つの文化の中にも相反する性格が存在している。造形美術についても、たとえば、「様式史としての美術史」の立場をとるハインリヒ・ヴェルフリンの純粹な視覚的直観形式の五つの反立的類形概念に端的に示されているように、西洋美術史全体を通じて、ルネサンスの古典様式とバロックの様式という、相反する様式的特徴が見出せる。⁽¹³⁾ 他方、日本の場合も同様のことが言える。すなわち、これまでよく指摘されてきているように、「縄文文化」と「弥生文化」とは全く異質の世界であり、また、歌集における『万葉集』と『古今集』の場合や、仏像彫刻における天平仏、貞観仏

や定朝様仏の場合も、それぞれの時代固有の独自の様式美を備えている。

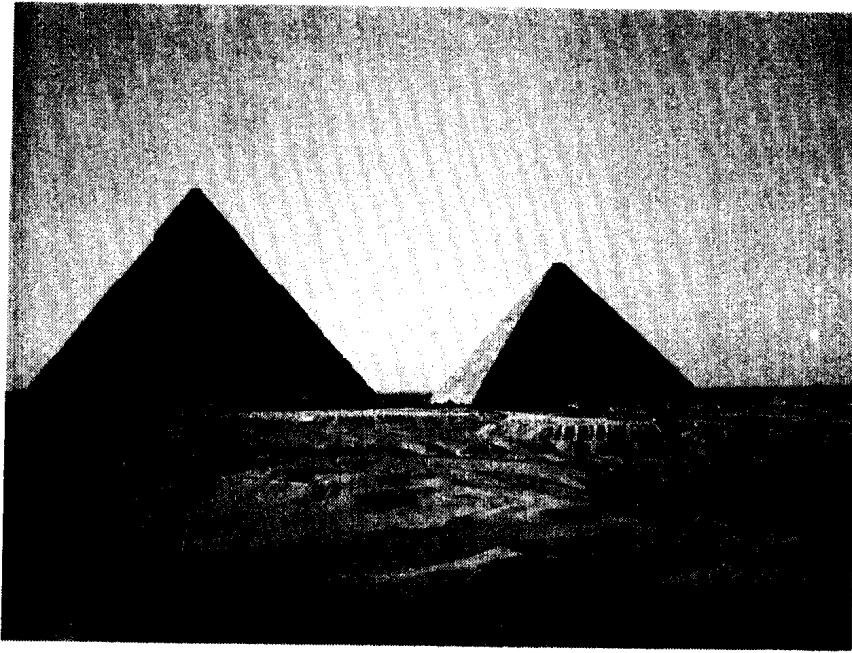
したがって、地理的状況、歴史の変遷をも考慮するならば、一つの芸術作品の様式的特徴を取り上げて西洋と日本の文化を比較考察することは至難のわざと言わざるをえないが、このように一見錯綜しているかに見える文化現象も、巨視的に捉えるならば、そこに、「西洋的なるもの」と「日本的なるもの」についての何らかの共通項が見出されるに違いない。⁽¹⁴⁾

二

まず最初に、造形芸術のジャンルにおいて最もモニュメンタルな性格をもつ建造物のうちでも、その傾向がとりわけ顕著な西洋（本稿では、オリエントを含める）と日本の墳墓を取り上げてみよう。西洋と日本のモニュメンタルな墳墓と言え、古代エジプトのピラミッドと、わが国の現存する最古の建造物である古墳である。

ピラミッドは、その建造の目的については諸説あるが、王（ファラオ）あるいは王妃のミイラを安置するためのものであることは疑いえない事実である。古代エジプトでは、王は、人々を統御している神格と考えられていた。現世から彼が去る時は、再び、以前そこから彼が地上に到達した神々の許へ昇って行くと考えられた。エジプト人は、靈魂が死後の世界で生き続ける場合、肉体は保存されなければならないと信じていたので、王の神聖な肉体は腐朽から守られる必要があった。そのため、王の肉体はミイラにされ、石棺に納められ、この巨大な石の山塊の中央にきちんと安置された。⁽¹⁵⁾

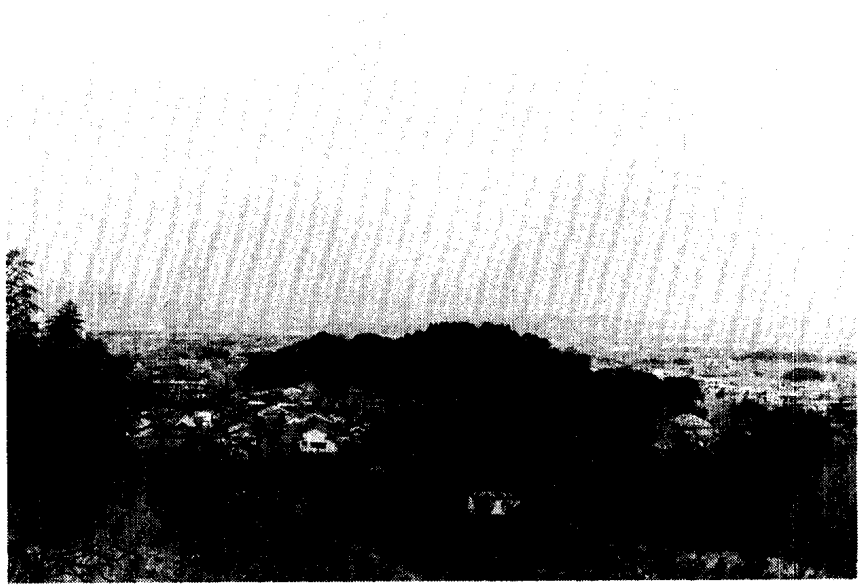
ピラミッド建造の最盛期は、古王国時代、第三―六王朝（前二八〇〇―二三〇〇年頃）であり、とくにカイロの南西



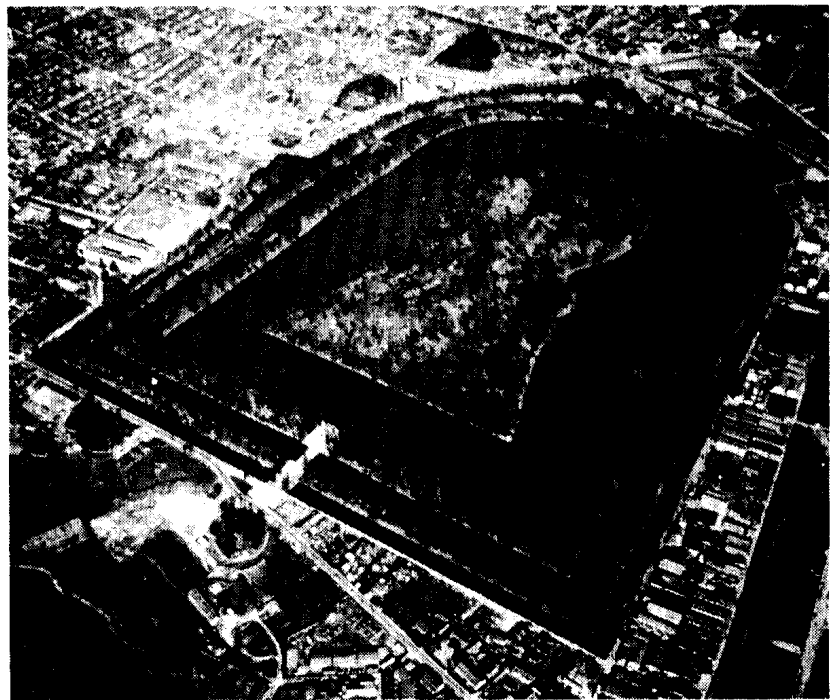
1 カ・フ・ラー王(左)とク・フ王(右)のピラミッド

一五キロのギーザのピラミッド(図1)に代表されるように、第四王朝である。ちなみに、この時期に建造されたク・フ王のピラミッドは、全エジプト中最大のものであり、高さ一四六・五メートル(現在、先端部九メートルを欠く)、綾線一八六メートル、傾角五一度五二分、底辺二三〇メートル、平均二・五トンのギーザ産の石灰岩の切り石約二三〇万個を積み重ね、容積は二、五二二、〇〇〇立方メートルである。また、このク・フ王のピラミッドに次ぐ規模を有するカ・フ・ラー王のピラミッドは、高さ一三六メートル、傾角五二度二〇分、底辺二一六メートルである。⁽¹⁶⁾

このようなファラオの墓の途方もない巨大な石の山は、言うまでもなく、ファラオの権力の象徴であるには違いないが、しかし、それだけではあるまい。前述のヴォリンガーによれば、砂漠の空間は、人間に無限の印象を与えるのであり、その無限のとりとめのなさ⁽¹⁷⁾が、逆に人間を情緒的な不安に誘うのだという。砂漠の住民は、常に空間を限定したいという衝動をもっており、その結果、明確で、抽象的で、輪郭づけられた形態を好むことになる。古代エジプトのピラミッドやオベリスクなどに見られる幾何学的形態も、また、あの反自然主義的、抽象的様式をもつ壁画や彫刻も、要するに、現実の「無限定性」に対する人間の抵抗の表現だ⁽¹⁷⁾というのである。ヴォリンガーは言う。「この抽象的・合法的形式は、それによって人間が世界像の無限な混沌状態に直面して平静をうることのできる唯一にして最高の形式なのである」⁽¹⁸⁾。つまり、このような、自然空間



2 箸墓（日本迹日百襲姫陵）



3 仁徳陵

を征服することによって安心感を得たいという人間の意志の表われは、換言すれば、自然と人間とが「対立関係」にあるということであり、そして、この人間の強力な意志によって自然を征服することによって、自然に対する人間の力の優位を示そうとすることにほかならないのである（このことは、注意を喚起しておく必要がある）。

次に、日本の古墳に目を向けてみよう。古墳とは、高く墳丘を築いた古代の墓を意味しているが、日本史においては、特に四世紀から七世紀にかけて盛んに造営された高塚墳墓のことをさしている。早くも四世紀後半には、三輪山

の山麓、大和盆地の東の縁の柳本古墳群に崇神陵、景行陵、箸墓（日本迹日百襲姫陵）（図2）といった全長二百数十メートルから三〇〇メートル以上の大和政権最古の大王（おおきみ）陵と考えられる一連の大型前方後円墳が造営されるが、四世紀末頃から五世紀前半にかけて、畿内の王陵は巨大化の方向を辿り、世界の王墓の中でも最大の規模をもつ前方後円墳である応神陵や仁徳陵（図3）が造営される。わが国最大の規模を誇る仁徳陵は、全長四八六メートル、第二位の応神陵は、全長四一九メートル（墳丘の体積は仁徳陵をしのぐ）という、超大型の前方後円墳である。⁽¹⁹⁾

これらの巨大な前方後円墳は、前述のピラミッドと同様、王の権力の象徴としてのモニュメンタルな建造物であるが、しかし、この古墳の造形的特徴には、ピラミッドの場合とは異なった、日本美術、ひいては、日本文化全体を根底で規定している自然観、世界観が看取できるのである。すなわち、古墳は、ピラミッドの場合のように、直接的にわれわれにその巨大さを誇示しない。というのは、古墳は、航空写真で見るとその形態や規模が正確にわかるが、地上からは普通の森や山のように木々が生い茂っているため、うっかりすると見落としてしまいかねない場合が往々にしてあるからである。古墳は、ことさら人為的に見せかけるように、極端に土を高く盛ったりはしない。すなわち、権力を誇示しつつ、しかし、決してそれを表面的には表わさず、あくまでも自然の形態に見せかけようとする。したがって、それは、ピラミッドのように（底面積では、はるかにそれより巨大であるにもかかわらず）、自然に対する人間の「力の勝利」の讚美ではない。このような古墳の造形的空間の特徴を、梅原猛氏は『塔』の中で次のように述べている。

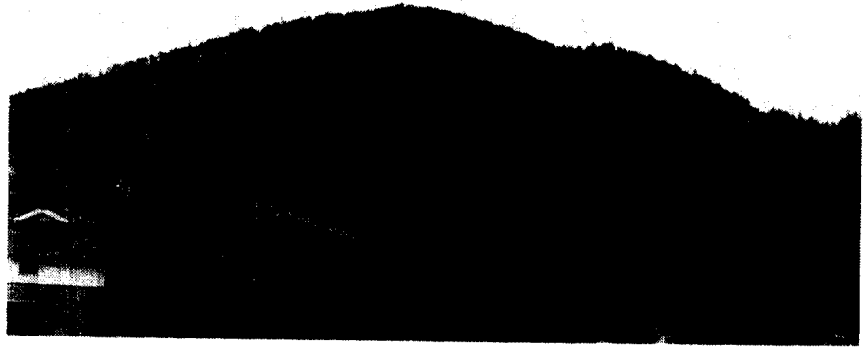
「この巨大なる古墳は、二つの意志によって造られているかに見える。一つの意志は、あくまで自己の人工的、巨大さを見せつけようとする意志である。おそらく、船で難波へ入ってくる古代人たちは、この巨大な古墳に一つの大きな意志を感じたにちがいない。山をも作る巨大な権力の意志、この権力の意志は、それをつくらせた、そこに眠っている人間と、その後継者にたいする絶対の尊敬と服従を要求する。」

しかし、そのような意志とともに、巨大な古墳には、別の意志が働いている。それはあくまで自己を自然に見せかけようとする意志である。古墳は、自己を一つの山にならせようとする意志、あるいは山に見せかけようとする意志をもつ。その意志ゆえに、ピラミッド以上の巨大さにもかかわらず、あまり人眼につかない。それは砂漠の中にひとり人間的意志の偉大さを示そうとする、傲岸な人間主張をもたないのである⁽²⁰⁾（傍点筆者）。

ところで、四世紀に古墳が発生したことを先に記したが、この頃の前期古墳は、一般に自然の丘陵を利用して造られている。たとえば、大和盆地東南の鳥見山山麓に築かれた桜井市茶臼山古墳は、尾根の先端を切り離して前方後円の形に成形した全長二一〇メートルの大古墳としてよく知られている。そして、中期の古墳の最盛期になると、丘陵地帯ではなく平地に造られるようになり、また、前方部の左右の開きが大きくなり、前方部の高さも高くなっていき、後円部とほぼ同じ高さになるが、しかし、それは極端に高くはされず、先に指摘したように、あくまでもなだらかな自然の山の形に倣おうとする意図が働いている。したがって、「高さへの意志が一定の形で表わされねばならない限り、それは、二乗化された広さへの意志となって現われる⁽²¹⁾」のである。その結果、前述のごとき応神、仁徳陵に見られる巨大な前方後円墳が造られたのである。

一般に、前方後円墳のあの独得なプランは、死者の埋葬のための後円部と、その祭祀を行なう前方部という二つの部分が結合して生じたと言われている。後円部は、エジプトの墳墓の場合と同様、死者が新しい生活、すなわち、「永遠の生」を営む場所であり、そのため、生前死者が所有していた王の権威の象徴としての鏡、剣や玉が死者と共に埋葬される。そして、この彼岸の世界に永遠に生き続ける死者が、現世の人間、すなわち、生者と接触する場所が前方部であり、⁽²²⁾ヨーロッパ中世社会史の概念を借りれば、古墳は、「大宇宙 (Makrokosmos)」と「小宇宙 (Mikrokosmos)」の接点、すなわち、「聖なる空間」である。⁽²³⁾したがって、それは、前述のように、単なる自然の山

指摘されてきているところである。したがって、わが国の古墳には、ピラミッドと同様、永遠の王の権力の象徴であるにもかかわらず、後者に見られたような、人間と自然との対立、並びに人間の力による自然の征服、自然に対する人間の力の優位といった意志は見出されず、あくまで、人間は自然と親和関係を保つていこうとする、汎神論的傾向が見出されるのである。



4 三輪山

に見せかけようとする意志が働いているだけではなく、「聖なる山」に見せかける意志が強く働いている。当時、聖なる山と考えられ、古代日本人の信仰の中心となっていたのは、周知のように、先にも名前を挙げたことのある三輪山(図4)である。たとえば、水尾比呂志氏はその『日本宗教造形論』の中で、「自然の至るところにその住居があるとする汎神論的認識のなかでも、山はとりわけ濃厚な神性を秘めたものとして畏敬された。大和の大神神社は、三輪山が神殿おみわであって社は拝殿であるが、こういう形式こそ、古墳時代の一般的な神の認識を具体化したものと考えねばならない。三輪山の山頂には巨石があって、神はそこに宿っている。石とは山の凝宿した姿だ」と述べている。前述のように、初期の巨大な前方後円墳は、この三輪山の山麓に造営されており、それらがこの神の宿る聖なる山と深い関係を有していることは、筆者が改めて言うまでもなく、これまで研究者たちによって

西洋と日本の墳墓の比較考察に引き続き、ここでは、西洋人と日本人の空間志向の相違に基づく芸術空間表現の相違がきわ立った形で表わされている、最も代表的な古代建築である「塔 (Tower)」について、その芸術意欲を分析しつつ、各々の民族の空間に対する志向性や自然観、世界観について言及してみたい。

建築物というのは、家屋は人間が住むためのもの、倉庫は物をたくわえるためのもの、神殿は神の住居であると同時に礼拝のための場所といった具合に、もとより何らかの実用的目的を有している。しかしながら、塔は、単なる実用的建築というよりは、むしろ、「象徴的」^{シンボリック}な建築であり、精神史の対象としてより興味深いものがある。このような塔の性格について、マグダ・レヴェツ・アレクサンダーは『塔の思想』の中で、正しくも次のように指摘している。

「塔のもつこれらすべての実用的機能（鐘楼、時計台、燈台、祈りの時刻を告げるイスラム回教塔、^{ミナレット}望楼等々（筆者註）は、たいていのばあい、二次的な意味しかもっていないことはあきらかである。塔の発生、塔の芸術的性格・歴史的経過を、この実用的な機能とむすびつけたり、まして、そのような説明のしかたをすることは困難である。慰安の鐘や、警鐘や、時計や、燈火が塔に生命をあたえ、歴史的発展をうながしたのではなくて、まず塔があつて、その後、音や、叫びや、光や、歌の機能があらわれたのである。

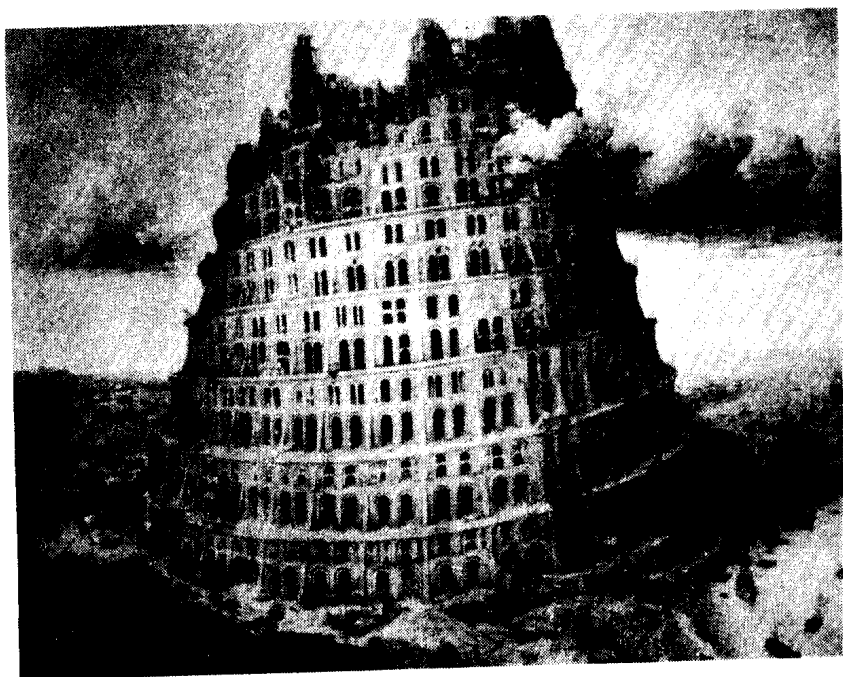
塔は有用なものであり、われわれにとって絶対不可欠のものだといってよいと思うが、実は単にそれだけにとどまるのではなくて、実用建築物以前のものであり、非現実的な、精神的目標をもつものである。塔を建設することは、人間の抗しがたいひとつの衝動のように見える」⁽²⁵⁾（傍点筆者）。

このように、アレクサンダーによれば、塔の場合、それに付随している実用的な機能・目的は、二次的なものにするにすぎない。したがって、建築（芸術作品）を、使用目的・素材・技術による機械的生産と見なすゴットフリート・ゼンパー一派の唯物論的解釈では、⁽²⁶⁾このような非現実的な精神的目標をもつ塔の本来の意味は理解できない。そこには、別の芸術意欲が内在しているのである。勿論、アレクサンダーが考察の対象にしているのは、ヨーロッパの塔であるが、しかし、このような塔のもつ非実用的・精神的な性格は、全く異なった芸術意欲に基づいたわが国の塔にも当てはまる。日本の塔については後述することにして、われわれは、まず西洋の塔に目を向けてみよう。

西洋の塔とえば、われわれが直ぐ思い浮かべるのは、旧約聖書の「創世紀」の中で語られている「バベルの塔」の物語である。「創世紀」第一章一九節は次のように記す。

「全地は同じ発音、同じ言葉であった。時に人々は東に移り、シナルの地に平野を得て、そこに住んだ。彼らは互いに言った、『さあ、れんがを造って、よく焼こう』。こうして彼らは石の代りに、れんがを得、しっくいの代りにアスファルトを得た。彼らはまた言った、『さあ、町と塔を建てて、その頂を天に届かせよう。そしてわれわれは名を上げて、全地のおもてに散るのを免れよう』。時に主は下って、人の子たちの建てた町と塔とを見て、言われた、『民は一つで、みな同じ言葉である。彼らはすでにこの事をしはじめた。彼らがしようとする事は、もはや何事もとどめ得ないであろう。さあ、われわれは下って行って、そこで彼らの言葉を乱し、互いに言葉が通じないようにしよう』。こうして主が彼らをそこから全地のおもてに散らされたので、彼らは町を建ててのをやめた。これによってその町の名はバベルと呼ばれた。⁽²⁷⁾

この有名なバベルの塔は、アンドレ・パロによれば、その最も古い造形表現は、サレルノの象牙細工（一二世紀）及びフランスのモアサック修道院（一二世紀）にあるものということであるが、⁽²⁸⁾われわれに馴染み深いのは、一六世



5 ブリュウゲル（父） バベルの塔

たに違いない。

このバベルの塔の物語が端的に表明しているものは、神に対する人間の限りない強い意志の力である。アレクサンダーが前掲書で、「塔はいわば、首尾一貫した運動の、つまり唯一の垂直方向へのうごきのにない手であり、けっして止むことのない高所への展開のひとこまなのであり、象徴的に表現され、芸術的に実現された垂直上昇の理念の純粹な具体化なのである」⁽³¹⁾、また、「塔に秘められた内面力学は、すべての論理一貫した運動がそうであるように、無限

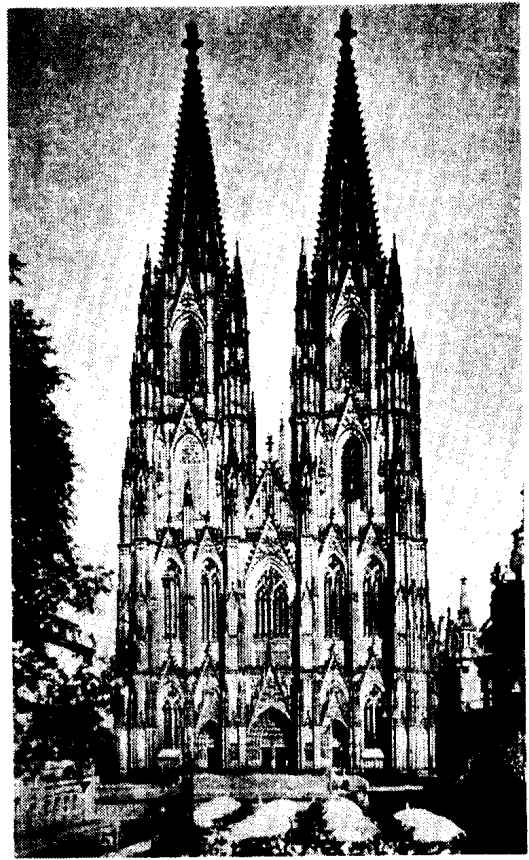
紀ネーデルラントの大画家ペーテル・ブルューゲル（父）が画家のイメージーションによって見事に造形化した二点の図像、すなわち、ウィーンの美術史博物館とロツテルダム（フイクシオン）のポイマンズ・ファン・ボニンゲン美術館（図5）にあるタブローであろう。このバベルの塔の物語は単なる創作ではなく、歴史的事実として、ギリシアの歴史家ヘロドトス（フイクシオン）がその『歴史』の中で証言を与えており、当時としては、驚くべき高層建築が企てられたに違いない。バビロンをはじめ、メソポタミア地方の諸都市には、実際にジツグラトと呼ばれる階段状ピラミッドの形をした巨大な神殿が建設され、人々によって天と地の間を結ぶ通路の役割を果たすと信じられていた。⁽³⁰⁾バビロンの有名なマルドック神殿エ・サギラ（王の高所の意）によって代表されるこれらの塔は、古代イスラエル人の目に、神の罰を受けねばならぬ人間の傲慢さの象徴として映っ

を目標にしている。その意味で、すべての塔は『永久機関』^(ベルベトウウム・キーレ)や音楽の滑走奏^(グリサンド)のように、原則的に永遠に完結することのない、完結することのできない種類のものである⁽³²⁾と述べているように、このバベルの塔は新しい技術によって、住居や見張り台といった生活の必要限度の領域を越えて、聖域である天にまで届こうとする激しい人間の意志の自律性の表明にはかならないのである。天は、もとより神の居城であり、神の許しを得ずして侵してはならぬ聖なる空間であった。したがって、この塔への意志、すなわち、この塔というモニュメンタルな建築こそは、人間が初めて芸術という手段をもって神に挑戦しようとした実例なのである。

アレクサンダーは、この「けっして温和な感情ではなく、一種特別な、陶酔的、煽情的なものである」⁽³³⁾塔への人間の意志を、「高所衝動(Hohentrieb)」として理解している⁽³⁴⁾。そして、この極めて精神的な原理である高所衝動には、「精神の、素材に対する意識されない永遠の戦いが表現されている」⁽³⁵⁾のである。

人間は、自己を表現しようとする激しい意志をもっている。自己の存在を空中高く飛躍せしめんとする意志を自己の内奥に宿している。塔の建造は、ショーペンハウアーが言う生への「盲目的意志」、あるいはまた、ニーチェが言う「権力への意志」の表現であり、それは、生への意志の表現として、非合理的かつ精神的な人間の形而上学的衝動の結果生み出されたものである⁽³⁶⁾と言えよう。

このような塔の造形に見られる、空間に対する永遠に完結することのない垂直的・無限上昇的運動(意志)は、その後のキリスト教建築に受け継がれていく。その中で、この垂直的・無限上昇的運動が最も顕著に表われているのが、ゴシック建築である。ゴシック建築の時代は一二世紀中葉から一五世紀にまで及んでおり、時代、地域によりその様式もさまざまであるが、ゴシック建築全体の特徴として一般に言えることは、水平性と垂直性という二つの方向性の相克から生まれるドラマティックな緊張感であり、地上から天上へ向かおうとするこの二つの方向のせめぎ合いの激



6 ケルン大聖堂（西正面）

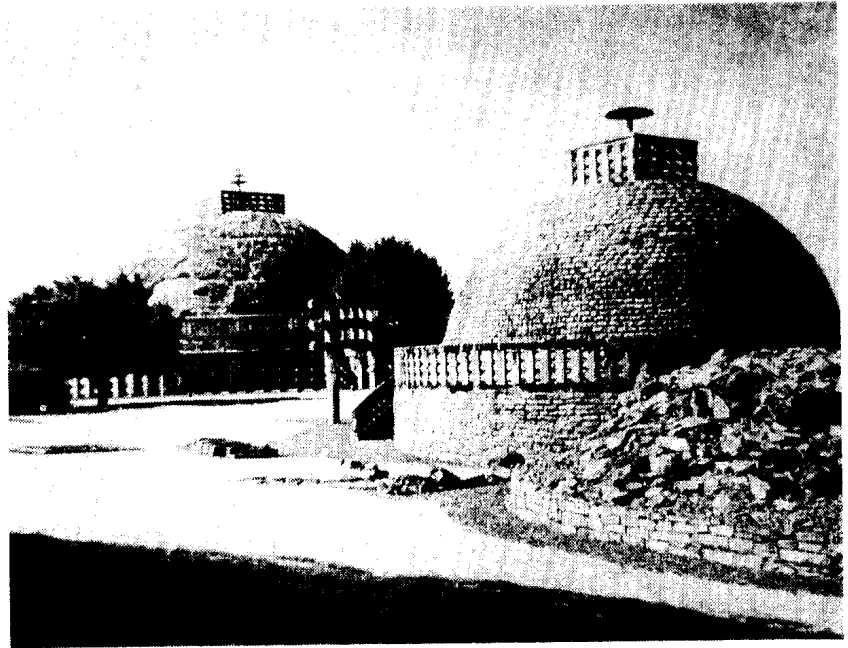
題を積み重ねつつ、その矛盾をより高い次元にて統一せしめるスコラ学の弁証法と同様の精神構造を看取しているように、ゴシックのカテドラルは、「トマス・アキナスの『神学大全』のように、中世キリスト教の解説である。そしてかの神学者のように、無限の多様性から究極の調和を発見する。すなわち幾千となき彫像、窓、グロテスク装飾、浮彫は、高く舞い上がる純粹な信仰によって最後の統一へと達する」⁽⁴⁰⁾のである。アレクサンダーは、基本的に垂直上方への志向をもつ塔の現象形態の両極を、「ひとえに爆発的で、激烈なものであり、変化の要素が固定化を、活動的な要素が平静さを圧倒している」⁽⁴¹⁾純・動的タイプと、「垂直方向を旨とするものでありながら、より現実的な、より平静なたたずまいを見せる」⁽⁴²⁾静的・立方的タイプに二大別し、前者の場合、「その物質性が完全に止揚されて、しばしば考えられぬほど精神的な、幻影的な姿となってあらわれる」⁽⁴³⁾のに対して、後者の「その結晶体のような完結性、明確に限界を示す立体性は、これらの塔に安定した永続的な性格を与えている」⁽⁴⁴⁾としている。また、前者の動的、情熱的な塔は、北・西ヨーロッパの諸国に属しており、他方、後者の静的、立方的塔は、イタリアに見られることを指摘

しい運動であり、直上への統一の表現である。⁽³⁷⁾一二世紀前半のサン・ドニ大修道院長シュジェールが、修道院の西側ファサードの中央扉口にあった鍍金された青銅扉に記した銘文の一部、すなわち、「愚かなる心は物質なるものを通じて真実へと昇りゆき、この光を見しとき物質への屈従より蘇らされむ」⁽³⁸⁾という言葉が象徴的に物語っているように、また、パノフスキーがゴシック建築の空間に、相矛盾する命

している。⁽⁴⁶⁾そして、前者のごとき、動的、情熱的な北・西ヨーロッパの塔の中でも、とりわけ、そのゲルマン的形態において、最も顕著に垂直的、無限上昇的意志が表われており、ケルンの大聖堂（一二四八—一八八〇年、鐘塔高さ一五七メートル）などは、その代表例である。したがって、ナチスの文化的イデオロギーのプロパガンダの書となった『二〇世紀の神話』（一九三八年）の中で、著者のA・ローゼンベルクが、北方のゴシック建築様式の中に、素材に對立し、素材を克服して發揮される内的な行為、意志、ゲルマン精神の根源的な謎、人格の表現を読み取ったのも、⁽⁴⁷⁾あながち間違いではなからう。

以上述べてきたような、ゴシックの塔の天空へと向かう垂直的、無限上昇的意志は、言うまでもなく、この世の生が死後の世界への単なる前奏曲に過ぎず、死は新たな永遠の生への出発点であり、それ故、死後の世界こそ真なる世界であり、天国に魂の救済を求める現世否定的な中世のキリスト教的 세계観とパラレルである。それでは、日本の塔は、一体いかなる芸術意欲によって建てられ、いかなる意志を有しているのであろうか。それを次に述べてみよう。

ところで、これまで塔という言葉を幾度となく用いてきたが、実はこの塔という言葉は、印度語のストウーパ (Stupa) を音訳したものである。それが中国で卒塔婆そとばとなり、さらに略されて塔となったのである。⁽⁴⁸⁾今から約二六〇〇年ほど前に、中インド地方を中心に釈迦牟尼は仏教を広め、多くの信者たちを得、四五年間説法を続けてきたが、八〇歳になって入滅した。その遺骸は当時の風習として荼毘に附された。火葬の後、多くの弟子や信者は、争ってその遺骨を分配し、各々故郷に持ち帰り、これを手厚く埋葬し、その墳墓を礼拝したのであった。仏教徒はこの釈迦牟尼の遺骨を特に舍利 (Sarira) と呼んで尊崇し、またこれを埋めて半円球型に土を盛って墳墓を造り、これをストウーパと呼んだ。この舍利を納めた塔は、仏教徒にとっては最も神聖な場所であり、かつまた最も貴重な建築であるが故に、各時代各所で人智の及ぶ限り荘嚴を尽くし、立派に造って礼拝の対象としたものである。インドで有名な塔は、



7 サンチーのストゥーパ (塔)

パールフット、ボド・ガヤ、サンチー(図7)のものであるが、これらの仏塔は、いずれも円形、あるいは方形の基壇の上に半円球型に土を盛り、さらに煉瓦や石で積み重ね、内部に舍利を納めた容器を安置し、この基壇の周囲を石で囲み、その表面に彫刻を施して装飾したり、また半円球型の塔を囲んで石の玉垣や門を造り、その柱、貫、笠石などに種々の彫刻を行ない、壮麗な美を現出せしめている。⁽⁴⁹⁾ 釈迦牟尼の遺跡を顕彰して石柱を立てるとともに、八塔の仏舍利から八万四千塔を造ったとされる、仏教の保護者として名高い阿育王^{アシカ}が造立した仏塔も、先のサンチーのストゥーパをもっと素朴にした形態であったようである。⁽⁵⁰⁾

前述のように、アレクサンダーは、ヨーロッパの塔をショーペンハウアーニエーチェ的な生への意志として理解したが、塔には死への意志の側面も持ち合わせている。すなわち、インドのサンチーの塔が示しているように、巨大なストゥーパは、その建立者である仏教によってインドを統一した阿育王の権力誇示であると同時に、それは、釈迦の死の象徴でもあった。このような塔に付随する二つの性格は、仏教伝来にもなつてわが国にもたらされた。⁽⁵¹⁾ 日本の飛鳥の地に最初の本格的なストゥーパが建てられたのは、推古元年(五九三年)であった。すなわち、それは、蘇我馬子の建立になる法興寺(飛鳥寺)においてであった。ここでは、塔を寺院の中心に置き、その東、西、北に塔を囲むように三つの金堂を配する独自のプラン、いわゆる「飛鳥寺式伽藍配置形式」が用い

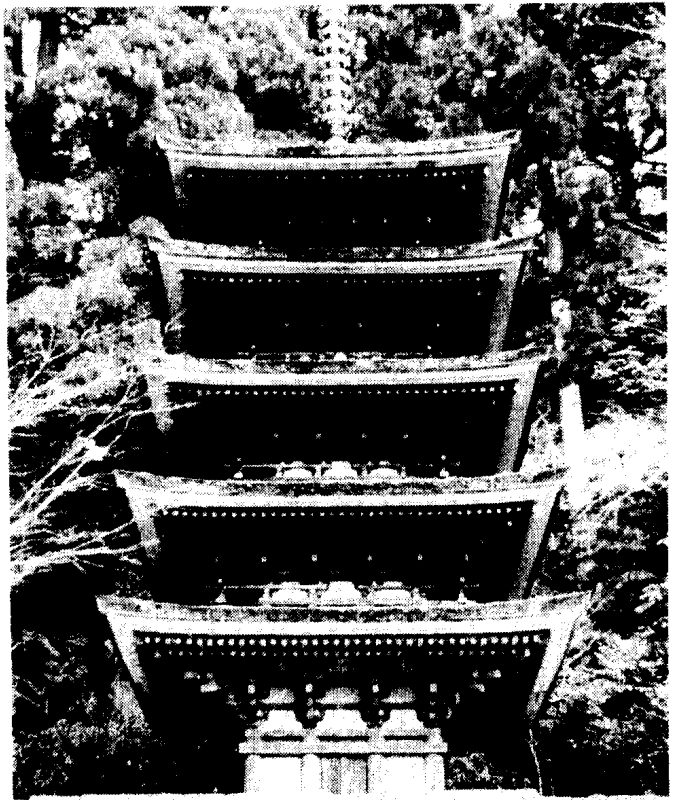


8 薬師寺東塔

られたが、まさしくそれは、古き伝統的な神々を祭る物部氏を滅ぼした、新しき神々（仏教の）を政治的イデオロギーとして保護した新興氏族である馬子の権力誇示を象徴するに最も相応しい形式であった。すなわち、この三つの金堂に囲まれた塔は、「まさに臣下を従えた主君の面影であり、その中央に高くそびえる塔は、まさにそれをたてた馬子そのものであり、それをかこむ三つの金堂こそ、馬子をめぐる多くの権力者たちの像を示している」⁽⁵³⁾ と言ってもよいだろう。

これ以降、仏教文化は朝廷文化の主流を形成していき、飛鳥や斑鳩、平城の都に数多くの寺院が建立され、当時の遺構として現存している法隆寺の五重塔や法起寺の三重塔をはじめとする数多くの仏塔が大和の地に林立したが（そのほとんどが失われた）、その中において、白鳳時代に最も日本的な塔が登上した。すなわち、それは、薬師寺の三重塔（図8）である。周知のように、当時の遺構として現存しているのは、天平二年（七三〇年）に落成した東塔の方であり、西塔は慶長二年（一五九七年）に兵火で焼失し、近年になって復原された。そこで、われわれは、この東塔から日本人の空間に対する意志を考察してみよう。

塔は、その構造上、高さの違いはあるものの、地上から空に向かってそびえ立っているわけであるが、しかし、この三重塔は、前述のバベルの塔やゴシックの塔（とりわけ北方の）に顕著に見られたような、空間をつき破る垂直的、無限上昇的運動を表わさな



9 室生寺五重塔

もつ上昇への意志を和らげている。

さらにまた、この薬師寺の三重塔に限らず、日本の塔全般について言えることは、われわれは、塔に接するとき、塔それ自体（建築物として独立した存在）としてその美を鑑賞するというよりは（勿論、このような場合もありうるが）、むしろ、周囲の立木に半ば隠れた塔の一部が見え、その水煙の上に一ひらの雲がたなびいている、といった具合に、塔を包み込んだ自然の空間全体の美しさとして、いわば一幅の風景画としてその美を享受することが多いのではないだろうか。このように、自然空間と塔とが、すなわち、地と図とが見事に融和した一つの例として、室生寺の五重塔（図9）を挙げてよいだろう。平安時代初期（その建築様式から、奈良時代後期とみる研究者もいる）に建立されたこの大変美しい五重塔は、総高一六・二メートルの小塔であり、弘法大師が一夜で造ったという伝説でもよく知られている

い。というよりは、むしろ、水平的運動の積み重ね（多層構造）から成り立っている。かつて、フェノロサがこの塔を称して、「氷れる音楽」と形容したのには有名であるが、事実、そこには、各層の屋根と裳階が交互に配列され、一見六重塔のように見えるが、実際は三重塔であり、強・弱、強・弱という軽快なリズムを奏している。つまり、それぞれの屋根の下に裳階を取り付けるといふ建築構造によって、互いに力が干渉し合い、それ故、垂直（高さ）への運動に対して水平（横）への広がりによって、塔本来の

が、一般の塔のように屋根が瓦葺ではなく、檜皮葺であることも、周囲の樹木と調和するための一助となっている。このように、やはり、塔についても、日本の場合、西洋のそれにおけるがごとき人間と自然とが対立し、人間の強力な意志によって自然の空間を征服し、限りなく天上に上昇しようとする態度は見られず、古墳のところで述べたような、人間と自然とが幸福な親和関係を保とうとする汎神論的傾向が見出されるのである。そして、塔に限らず、このことは日本の伝統的建築一般に当てはまることであり、また、庭園の敷地外の風景や、大きな風景を取り入れる造園技法の一つである「借景」も、このような例として挙げられる。

四

前節ではキリスト教の塔と仏教の塔の比較考察を試みたので、ここではさらに、それぞれの宗教の創始者であるキリストと仏陀を取り上げ、とりわけ、その死の形態に着目して、両者の造形表現及びその世界観の相違について考えてみたい。

まず、キリストの死の形態から見てみよう。キリストの死の形態は、周知のように、「マタイ伝」第二十七章三五―五六節、「マルコ伝」第五章二四―四一節等に典拠をおく「磔刑」のイコノグラフィとして表現される。この磔刑の図は、キリストの生涯中最も劇的な場面であり、人類の罪を贖う救世主の象徴としてキリスト教の教義そのものを示すため、キリスト教美術史上、最も重要なイコノグラフィとして、各時代各様の表現がなされてきた。⁽⁵⁴⁾したがって、おびただしい数の磔刑図が残されているが、これらの中でも、ドイツ・ルネサンスの画家マティアス・グリューネヴァルトが一五二二―一六六〇年に描いた『イーゼンハイム祭壇画』の「磔刑図」(コルマール、ウンターリンデン美術



10 グリューネヴァルト キリストの磔刑

徴を見事に描写したものはない。

「血膿ちうみの時期が来た。特に脇腹の長くえぐれた傷は、深い流れとなって、黒ずんだ桑の実の汁のような血が腰のあたりにあふれ、ばら色の漿液しょうえきや乳漿ゆうじょうや灰色のモーゼル酒めいた膿汁うみじが、胸からしみだして腹をひたし、そこにはリンネルの布がだらしなく乱れて、べったりと下腹に波うっていた。それから、無理に寄せ合わせた両膝は膝蓋骨を打ち合わせ、足首までえぐられてねじれた脛は長く折りかさなって、腐爛の極に達し、血膿ちうみのあふれるなかに緑色を呈していた。海綿状にふくれて硬直した足はさらに凄惨であった。皮膚には一面吹出物がして、釘の頭をうめるほどにはれあがり、足指は両手の嘆きうったえる仕草を裏切って、呪詛の相を表わし、チューリンゲンの赤土に似た鉄分の勝った錆色の土を、蒼ざめた爪先がほとんど掻きむしりそうにしていた。

館蔵)や一五二五年頃の『キリストの磔刑』(カールスルーエ、国立美術館蔵)(図10)は、宗教改革、ドイツ農民戦争といった激動する時代の精神的状況を反映して、後にも先にも類例がないほど、十字架上のキリストの肉体的苦痛を極限なまでに恐ろしく残酷に描き出したものである。ユイスマンスはその小説『彼方』(一八九一年)の中で、主人公デュルタルの口を通してカールスルーエの磔刑図について語らせているが、それはイーゼンハイムの磔刑図にも共通して言えることであり、この記述ほどグリューネヴァルトのこの作品の特

この腐爛した屍骸の上に、大きな頭があやうげにのっていた。頭は乱れた茨の冠をいただいて、がっくりと傾き、わずかに見ひらいた眼は落ちくぼんで、なおも苦痛と恐怖の影がおののいていた。顔は痩せて、骨が現われ、額は碎け、頬はげっそりこけていた。こうして、混乱した容貌のどこもが泣いているなかで、ただ力なく開いた口だけが、すさまじい硬直作用の痙攣のために、顎をひきつらせて笑っていた⁽⁵⁵⁾。

このユイスマンスの見事な描写でひしひしとわれわれに伝わってくるように、グリューネヴァルトのキリストの死の造形は、その劇的表現において極限に達しており、他に類例を見ないが、グリューネヴァルトほどではないにしても、多かれ少なかれ磔刑図のキリスト像は額や脇腹の傷口から血を流し、死の刑罰による悲惨な臨終の姿をわれわれにさらけ出している。すなわち、キリストは人類の罪を贖うために十字架にかけられて死んだが故に、キリストが十字架上で苦しめば苦しむほど、また血を流せば流すほど、人類の救済もまた大きいのである。

聖書の記述(「マタイ伝」第二章一七節、「マルコ伝」第二章一八節等)によれば、ゴルゴダの丘で息絶えたイエスは、同日の夕方埋葬され、それから三日後に復活し、昇天した。たとえば、先のグリューネヴァルトの『イーゼン



11 グリューネヴァルト イーゼンハイム祭壇画よりキリストの復活

ハイム祭壇画』中「キリストの復活」(図11)は、兵士たちのいる墓場の棺桶から青白い光の衣が立ち昇り、それはやがて紫色になって勝利のキリストの緋色の衣につながり、ついに金色の上半身と顔に至り、これを包む栄光の虹のごとき円い炎が濃紺色の星空に消えていく光景は、霊性の復活の意味が視覚的に見事に具体化され



12 法隆寺五重塔塑像群より釈迦涅槃群像

た例である。

他方、仏陀の死の形態はいかなるものであろうか。釈尊は、成道以来四五年の長きにわたって、中インド地方を中心に諸国を説法してまわり、大衆の救済に尽した。しかし、やがて涅槃に入るべき時を悟り、拘戸邦掲羅城外の沙羅双樹の下において最後の教誡を残し、頭北面西、右肩を下にして横臥する姿勢で涅槃に入った。この時釈尊は八〇歳であった。この入涅槃の光景を表わしたものが涅槃図、仏涅槃像と呼ばれているイコノグラフィである。したがって、彫像においても必ず右肩を下にした臥像であり、絵画においては、これをさらに細かく描き、右肩を下に臥する釈迦を中心にして、上には沙羅双樹が天蓋のごとく蔽うのを表わしている。また、釈迦の周囲には、弟子達をはじめ、諸王、大臣、梵釈、諸天、鳥獣までもとみに集まり、釈迦の死を嘆き悲しんでいる。彫刻像はまれであり、

大部分は絵画作品である。⁽⁵⁶⁾ わが国における彫刻像の最古の例であり、かつまた、芸術的にも優れている作品は、法隆寺の五重塔の初層の北面の内部に安置されている、塑造による涅槃像(図12)であり、天平一九年の『法隆寺資材帳』にこれらの像が和銅四年に制作されたことが記されている。須弥山を形どった空間の中央に横臥する釈迦如来を置き、それを取り囲むように、悲壮な表情を示した菩薩、天部、大衆が配されており、これらの中には大きく口をあけて慟哭する人物像もあり、入涅槃の釈迦の大変穏やかな表情と強いコントラストを示している。絵画の涅槃図としては、

和歌山の金剛峰寺の『仏涅槃図』が芸術的に最も優れており、また、応徳三年（一〇八六年）に描かれたことが記されている点でも注目すべき作例である。

ところで、彫刻像であろうと、絵画の図像であろうと、涅槃釈迦の造形表現において共通して言えることは、釈迦を取り囲む多くの人間たち、あるいは、動物たちは、釈迦の死を悲しんでいるけれども、死にいく釈迦自身は大地に静かに横たわり、その表情には「微笑」すらうかがえることである。この事実をわれわれは見逃してはなるまい。それは、限りなく苦悩に満ちた十字架上のキリストの姿と何と対極をなしていることか。梅原氏は、釈迦とキリストの死の形態とその意志の相違について、適切に次のように指摘している。

「涅槃図において、釈迦は静かに横たわっている。ここで働く意志は、垂直を志向する意志ではなく、水平を志向する意志である。垂直を志向する意志が、限りなく己れの権力を増大する意志であるとすれば、水平を志向する意志は安定を欲する意志なのである。仏教における死の思想の重要性は、水平志向の意志の重視となって現われているのである。

このような水平への意志は、キリスト図と、キリスト教の塔においては、まったく現われない。そこに現われるのはもっぱら垂直への意志である。十字架にかかったキリストは、死してもなお直立している。彼にとって、地上に横たわること、敗北に外ならない。彼は死においても、なおかつ、旺盛なる垂直への意志を保持しているのである」。

このように、涅槃釈迦のイコノグラフィに働いている力は、十字架を背負ったキリストのそれに見られるような空間に対する垂直運動ではなく、水平運動である。前述のごとく、西洋における垂直を志向する意志が、人間が自然と対立し限りなく自己の権力を誇示しようとする、また、人間の自我を強く主張しようとする意志であるならば、日

本における水平を指向する意志は、人間が自然と一体となり、調和、安定感を望む意志である。そしてまた、キリストの復活のイコノグラフィに象徴されるように、キリストの昇天は、永遠なる生への証しであり、限りなく上昇する生への意志の念願である。したがって、キリストの死は、仏教のニルヴァーナが意味するような「存在の無化」では決してなく、来たるべき新しい生、永遠の生へ向かう一つの転換点なのである。⁽⁵⁸⁾ 仏教の場合、水平志向の故に、現世に重きをおく（特に日本仏教の場合はそうである）⁽⁵⁹⁾ のに対して、キリスト教思想の影響を強く受けたヨーロッパの思想は、垂直志向の故に、一般的に、現世を否定して、神の国である彼岸に真の世界を求める傾向が強い。この点については、既に前節で指摘した。たとえば、プラトンが不変化たるイデア界を真なる世界と考え、これに対して、生成変化する現象界をイデアの影のごとき不完全な世界と見なしたのは、その端的な例であろう。したがって、かつて、ニーチェが、キリスト教は世俗化したプラトニズムであると主張し、キリスト教を激しく攻撃したことは、充分納得のいくことである。

キリストと釈迦の死の形態について考えてみれば、このほかにもさまざまなことが言える。釈迦の場合、「自然死」である。大自然の法則の内に自らをゆだねることによって、再び大地である大自然の中に帰っていく。前述のごとき涅槃図における釈迦の「微笑」は、このことから十分説明がつく。しかし、キリストの場合は違う。それは、人為的な、すなわち、最も残酷な方法である殺人による死である。このようなキリストの死に方に象徴されるように、ヨーロッパの文化は、「流血の文化」、「殺人の文化」と言ってもよいだろう。これは、あまりにも奇異な発言として受け取られるであろうか。しかし、われわれは、西洋の歴史的事実に目を向けてみれば明らかなように、前述のキリストの流血をはじめ、古代ローマにおけるネロ帝やドミティアヌス帝のキリスト教徒迫害、中世から近世にかけてのキリスト教会による異端弾圧や魔女狩り、数々の宗教戦争、現代に至ってはナチスによるユダヤ人大量虐殺等々、材料に

は事欠かない。勿論、日本国内でも古くから所領地の獲得・拡大、権力の争奪をめぐって戦が行なわれてきており、日本で殺人が行なわれなかったというわけでは決してない。しかし、西洋と比べて、その程度に格段の差があることは、認めなければならぬ。たとえば、西洋におけるような宗教上の教義の違いによる宗教戦争は、日本にはなかった。また、日本においては、キリスト像でさえ、西洋のごとき血を大量に流すのを嫌っている。このような事実に関して、中村元氏は、『日本人の思惟方法』の中で、日本（の仏教）では「身体をいたわる思想が顕著」⁽⁶⁰⁾となり、その結果、寛容宥和の精神があらわれ出てくると言う。そして、「日本人の寛容な精神は、罪ある者をも深刻に憎悪するということがない。日本には古来残酷な刑罰というものがほとんどなかった」⁽⁶¹⁾。したがって、「寛容の精神に富む日本人にとっては、永遠の罰⁽⁶²⁾ということは、まったく考えられない」のである。しかし、キリスト教的世界では、未来永劫の罰は存在するし、また、敵（非キリスト教徒）は討ち滅ぼすべし、という一般的な考えがあり、ヨーロッパ文明は、力をもって相手を征服する文明であるが故に、アーノルド・J・トインビーも言うように、歴史において、世界の主導権を握ることができたのであった。そして、このような力をもって相手を征服するという基本的な考え方は、造形芸術の空間表現においても働いているのである。

五

これまで幾つかの芸術作品を例に挙げて、西洋と日本の空間に対する志向性の相違点を見出してきたが、ここでは明らかになったことは、西洋人に比べて日本人の方が、自然と親和関係を保ち、それと一体となろうとする汎神論的傾向が強いことであるが、換言すれば、それは、古くから日本人が「自然美」に非常に高い価値を与え、それを積

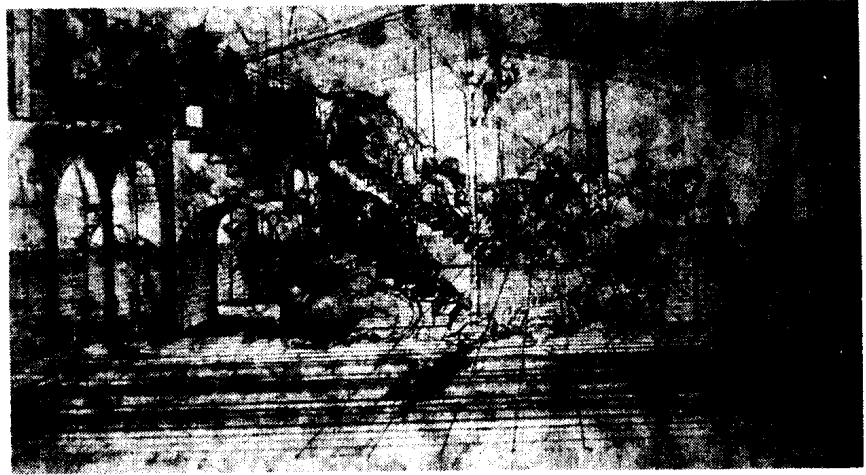
極的に享受してきたということである。とはいえ、西洋人は、自然に全く美を感じなかったというわけでは決してない。たとえば、西洋美術の場合、筆者が既に別のところで述べているように、⁽⁶³⁾ドイツにおける一六世紀前半のアルブレヒト・アルトドルファーをはじめとするドナウ派の風景画には、自然と人間との有機的結合というモチーフが見出され、また、神は大宇宙の無限界の中に存すると同時に、自然界の最小の部分にも宿る、と考える汎神論の思想が、風景の表現を通して見事に視覚化されている。また、一九世紀前半のカスパール・ダヴィッド・フリードリヒに代表されるドイツ・ロマン主義絵画には、自我と自然、人間と神との一体化という汎神論的傾向が見られる。

しかし、西洋の思想を通観すれば明らかのように、概して自然は古代以来人間より下位の存在として捉えられ、したがって、常に低い評価しか与えられてこなかったし、また、近代になって自然の存在が改めてクローズアップされたが、それは、主観的な美的享受の対象としてよりは、人間の力によって征服し、利用し、その恩恵を受けるべき客観的、科学的対象として捉えられてきた。すなわち、アリストテレス的、キリスト教的価値体系^{ヒエラルキー}では、神が最高位におかれたのに対し、自然はその底辺におかれ、最も価値の低いものとされ、否定的にしか捉えられなかった。そのため、中世では、聖アンセルムスのように、感覚的な自然の美を享受することは罪である、とする極端な考えすら存在した。⁽⁶⁴⁾そして、このような自然観が長きにわたって西洋を支配した。それ故、スピノザの汎神論的哲学は、キリスト教会から異端視された。また、ヘーゲルの美学においても、「自然美」は、「芸術美」よりも一段低きものと見なされている。⁽⁶⁵⁾自然美よりも、個性をもった天才的芸術家によって創造された芸術美の方を讃美するというのは、西洋の近代美学に一貫して流れている支配的な考え方である。したがって、西洋絵画史全体を通観すれば、自然そのものは描写対象の中心とはなってこなかった。すなわち、西洋絵画では、宗教画や歴史画などにおいて、常に人間が画面の前景に描かれ、自然は、その背景として、単に余白の空間を埋めるという、断片的、第二義的な存在にすぎなかった。

それ故、西洋美術史上、海や河、山や空といった自然の諸対象を主題として描く風景画が登場し、絵画の一ジャンルとして市民権を獲得するのは比較的新しく、北方ルネサンスにおけるデューラーの一連の水彩風景画（一五世紀末）や前述のドナウ派の風景画を別にすれば、一七世紀以降、すなわち、バロック時代に入ってからである。⁽⁶⁶⁾ その理由としてまた、古代ギリシア以来の人間讃美、人間中心主義の思想が、伝統的に造形芸術表現の背景として継承されてきたということがある。すなわち、ハインリヒ・G・フランツも指摘しているように、「西洋芸術にとって決定的なものとなった古代の遺産は、造形芸術において人間像を助長して優位な地位につかせた。人間像の支配的な地位は、古典古代以来勢力を持ちつづけ、数世紀にわたる危機ののちも終始確かな地位を占めてきた」⁽⁶⁷⁾のである。したがって、このような古典古代の遺産を受け継いだ、人文主義精神に根ざした人間中心主義的伝統の強い、当時のルネサンスの芸術活動の中心地であったイタリアでは、人物表現が主たる関心事であり、自然風景は、まだこの人物像と関連づけられて描写されるにすぎず、独立して風景だけが描かれることはなかったのである。

ところで、周知のように、西洋において自然と人間との相対関係が先鋭化したのは、近世、すなわち、ルネサンス時代であり、それは、絵画技法において「遠近法」^{パースペクティヴ}が採用されたこととパラレルである。ルネサンスの画期的な芸術運動は「人間をも含めて自然に対する積極的な自覚を根基として、その自然を自我に対立する客観の世界として把握する、換言すれば、空間と量体からなる自然を主観の外側に実在する客観的なものとして把握するいわば視覚的世界における客観主義によって、はじめから論理的に展開し発展していつている。つまりルネサンス美術の特質の第一は、視覚に映ずる実在界に積極的な価値を認め、それに冷静な科学的探究の目を向けて能うかぎり客観的に把握し表現しようとした」⁽⁶⁸⁾とところにあった。

すなわち、一四二〇年頃のフィレンツェにおける、科学的な線遠近法の発見による新しい空間理念の誕生は、西洋



13 レオナルド 三王礼拝のための習作

て、これまで単に経験的感覚によってのみなされていた空間の統一的把握は、理論的根拠に基づいて、客観的かつ正確に把握することを初めて可能にしたのであった。⁽⁶⁹⁾

ルネサンス絵画における遠近法の使用例は、枚挙にいとまがないが、マサッチオの一四二七年頃の『貢の錢』（フィレンツェ、カルミーネ聖堂、ブランカッチ礼拝堂）やレオナルドの一四九三—一四九七年頃の『最後の晩餐』（ミラノ、サンタ・マリア・デルラ・グラーツィエ聖堂）、ラファエロの一五〇九—一〇年の『アテネの学堂』（ローマ、ヴァティカーノ宮署

美術史上のみならず、一般精神史にとっても極めて重要な出来事であった。数学（幾何学）的原理に基づいて、現実空間（自然）の諸対象を視覚の映ずるままの遠近関係をもって、画面に統一的に秩序づけて描写するこの線遠近法は、異なった視点によってさまざまに変化する客観としての外界を、主観である画家の単一の視点によって統一的に捉えるという意味で、「大宇宙」の中心に、「小宇宙」^{ミクロコスモス}である人間を位置づける手段でもあり、とりもなおさずそれは、自我の自覚による人間中心主義的世界観の象徴的表現（形式）であった。二次元的平面に三次元的空間を描出するための絵画の透視画法であるこの科学的遠近法は、ブルネレスキによって初めて真に科学的基礎づけが与えられ、アルベルティの『絵画論』（一四三六年）において初めて明文化され、ピエロ・デルラ・フランチェスカやレオナルド・ダ・ヴィンチ（図13）をはじめとするイタリア・ルネサンスの芸術家たちや北方のアルブレヒト・デュラーによって徹底的に活用された。そして、この科学的遠近法の発見によっ



14 ラファエルロ アテネの学堂

名の間) (図14)などは、その代表的作品と云ってよい。⁽⁷⁰⁾

このようなルネサンス期に成立した遠近法や明暗法や肉付法は、ただ単にあるがままの外界を再現しようとしたものではなく、画家という一人の人間に見えるがままの世界を画面に再現することであった。というのは、たとえば、遠近法の場合、遠くにいる人物は、近くににいる人物よりも小さく描き出されるが、この場合の大小の差は、むしろあるがままの差ではないからである。実際には、同じ大きさの人間が、画面の上で大きく描かれたり、小さく描かれたりするのは、ひとえに見る者、すなわち、画家との関係を示しているからにはほかならない。つまりこのことは、逆に言えば、描かれた世界を通して、われわれは、それを描いた画家の位置を逆算することができるといふことである。われわれは、いわば、描かれた作品を通して、それを描いた画家を見るように強いらられる。したがって、

ルネサンス以来の絵画の最も重要な主題は、結局、画面には登場してこない画家自身の姿であったと言える。しかし、このことを可能ならしめるためには、見る画家と見られる世界、すなわち、人間と自然との間に一種の信頼関係が成立していなければならない。人間の知覚で捉えることのできる世界は真に存在する世界であり、この存在する世界は、合理的に理解し支配することができる⁽⁷¹⁾という信頼感が必要とされるのである。このような、ルネサンス時代に創始された、人間中心主義的、合理主義的世界観に根ざすところの三次元

的奥行を有する芸術空間の把握は、これ以降の西洋絵画を支配し、一九世紀末から二〇世紀初頭にかけて印象派やフォーヴィスム、キュビスムや抽象絵画の登場によってそれが解体されるまで命脈を保つこととなる。そしてまた、このような遠近法的世界観は、フランシス・ベーコンやデカルトに代表される近代の合理主義思想とパラレルであり、その先駆である。

周知のように、ベーコンは、従来の伝統的なスコラ学の無意義なことを痛感して、何ら伝統にとらわれない確実な方法によって自然を探究することの必要性を説いた。彼はその『ノヴム・オルガヌム』の中で、「人間の知識と力とはひとつに合一する、原因を知らなくては結果を生ぜしめないから。というのは自然とは、これに従うことによらなくては征服されないからである」⁽⁷²⁾と述べている。すなわち、ベーコンは、人間は自然に服従して、その真の姿を明らかにすることによって、逆に自然を支配することができると考えたのであった。また、デカルト哲学の原理は、思惟する「自我」と延長する「物体」を実体とする二元論である。彼は、あらゆる認識の中で最も確実な認識、すなわち、「Cogito ergo sum」をもって哲学の第一原理とし、このコギトする自我、すなわち、「精神」、「理性」、「悟性」を真に存在するものとした。そして、この絶対化された自我によって、外界、すなわち自然を合理的に秩序づけ、世界を自我の下にコントロールしようと試みたのであった。⁽⁷³⁾ベーコンにしろ、デカルトにしろ、彼らに共通して言えることは、人間は神による秩序から解放され、人間理性の絶対的立場から、その人間主体によって客体化された自然を合理的に秩序づけ支配するということであり、とりもなおさずそれは、前述のごとき、自然に対する積極的な自覚によって、その自然を自我に対する客観の世界として、遠近法によって統一的に把握しようとするルネサンスの芸術空間の理念と軌を一にしているのである。

以上、ルネサンスの遠近法、並びにベーコンやデカルトに代表される近代合理主義思想を中心に、西洋人の自然観

や世界観の特徴を述べてきたが、次に、日本の思想や絵画作品を取り上げ、それらが表わす自然観や世界観が一体いかなるものであるのかを述べてみたい。

「自然といふは、自はおのづからといふ。行者のはからひにあらず。然といふはしからしむるといふことばなり。しからしむといふは行者のはからひにあらず。如来のちかひにてあるがゆゑに法爾といふ⁽⁷⁴⁾」。

右の言葉は、親鸞の『自然法爾のこと』の中の一節である。この「自然」という語は、西洋における nature の意味ではなく、弥陀の本願に身を委ねる信仰の状態、すなわち、「おのづから然ある」ことを理想とする状態を言い表わしたものであり、その自然とは、弥陀によって誓われている法の世界のことにはかならない。⁽⁷⁵⁾ すなわち、

「自然といふはもとよりしからしむといふことばなり。弥陀の御ちかひの、もとより行者のはからひにあらずして、南無阿弥陀仏とたのませたまひて、むかへんとはからせたまひたるよりて、行者のよからんとも、おもはぬを、自然とは申すぞとききてさふらふ⁽⁷⁶⁾」。

親鸞や法然にとって、「自然法爾」が具体的な姿となって存在しているのが自然の世界であり、それは、彼らが学んだ叡山の自然の法爾の世界であり、またそれは、弥陀の本願が具現していることを感受させた、「おのづから然ある」森羅万象であった。他方、念仏他力門の道を極めた一遍においては、この自然が唯一の生きる場所となった。捨聖と呼ばれているように、一遍は、仏も捨て我も捨て、捨てる意識すら捨てて、ただ「南無阿弥陀仏」の六字を称名しながら遊行した。遊行とは教えを説く旅であり、その旅の舞台は自然であり、この自然は仏の世界である。「おのづから然ある」ところに身を委ねることが、往生の我執も消滅した至高の法悦境であった。⁽⁷⁷⁾ 『播州法語集』の中の次の言葉は、このような一遍の思想をよく表わしている。

「されば念々この称名は念仏を申すなり。しかるを我れよく心得、我れよく念仏申して往生せんと思ふは、自力我

執が失せざるなり。おそらくは、かくの如き人は往生すべからず。念と不念と、作意と不作意と、総じてわが分には、唯一念仏なるを、一向専念とはいふなり⁽⁷⁸⁾。

正安元年（一二九九年）に法眼円伊によって描かれた『一遍上人絵伝』（観喜光寺、東京国立博物館蔵）（図15、16）は、一遍上人が諸国をめぐり歩いた際のいろいろな信仰的な物語を描いた絵巻物であるが、それは、前述のごとき至高の法悦境にある一遍と供の弟子たちの姿を広大な自然の中に配し、折々に人と自然とが融け合った美しい情景を表わしている⁽⁷⁹⁾。この絵巻の本質について、水尾比呂志氏は前掲書の中で次のように述べている。

「一遍聖絵の最大の特色は、遊行した各地の風景の忠実な写生が全巻にわたって見られ、聖人伝であるとともに日本名所絵の如き観を呈していることだ。……法然や親鸞の絵伝は、一般の社寺縁起と同じく、宗祖の行状と功德を讃える人物中心の描写を持っている。一遍聖絵はそうではない。描写はむしろ各地の美しい風景に主眼を注ぎ、一遍



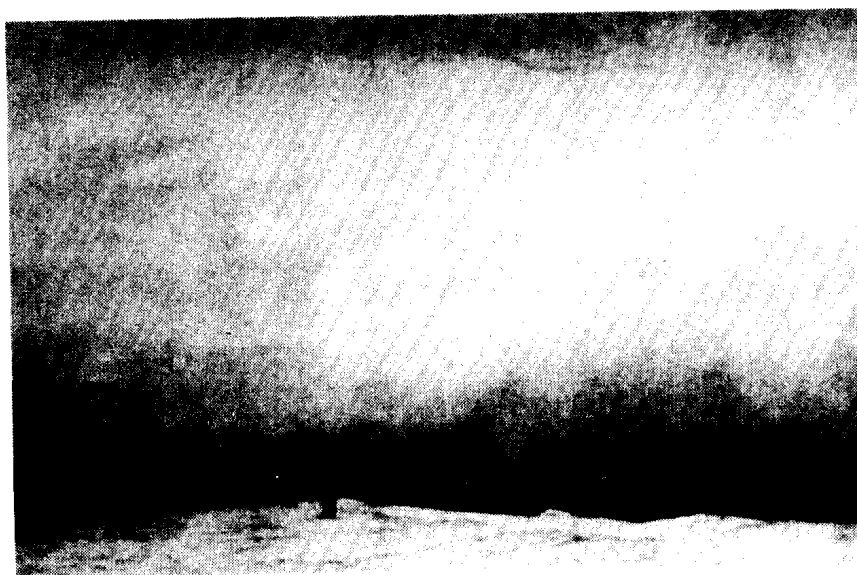
15 円伊 一遍上人絵伝より



16 円伊 一遍上人絵伝より

その人は、信者大衆や供の弟子たちとともに風景のなかに没入してしまっている。……すなわち念仏が念仏して歩く姿を、円伊は仮に一遍や信者の姿で描いたのであった。そこでは宗祖と信者とか、人間と仏とかの二元的存在観は無用だ。悠久の自然のなかに六字名号が遍在する有様を描出することだけが重要なのである。円伊は、この不二の思想を、自然の風景に融け込んでいる一遍という表現であらわそうとしたのだ。風景はただ在るがままに在り、我執も自意識もなく自然である。一遍がその中に融け込めばそれだけ、一遍も在るがままに在る姿に活きる。念仏専心の無我の境に遊行する意味を表出する。円伊は美事である。一遍の到達した境地を、伝記を理解させながら純粹視覚作品の上に具象化するという至難の業を、かくも美しい表現でやり遂げた。かれの筆もまた、円伊が描くのではなく、筆が描く境地にまで達していたと言ってよい。一遍聖絵の眞の美しさはそこにある⁽⁸⁰⁾（傍点筆者）。

このように、『一遍上人絵伝』は、自然法爾という日本人の自然観を端的に表現した造形であり、それは前述のごとき、人間と自然とが対立し、人間の自我の下に自然を従えるという、二元論的空間を表わした、ルネサンス以降の西洋近代絵画とは全く対照的な世界と言えよう。しかしながら、画面において自然の中に人間が没入した絵画というのであれば、既に指摘したように、ドナウ派やドイツ・ロマン主義絵画の中にも見出せる。図15に示したのは、供の僧を従えた一遍が浜辺を歩く情景を描いた場面であり、先の指摘の通り、一遍一行は自然の風景の中に没入してしまっているが、ドイツ・ロマン派の孤高の画家フリードリヒが一八〇九—一〇年に描いた『海辺の僧侶』（ベルリン、シャルロテンブルク宮美術館蔵）（図17）もまた、広大な海原を前にした一人のカプシーヌ派の僧侶が、大自然の中に没入してしまっている情景が表わされている。このように（人数の違いはあるが）両者とも、海を前にした僧侶という共通の場面設定でありながら、両者は何と異なった世界観を示していることか。フリードリヒの絵には、『一遍上人絵伝』に見られるような、自然と人間との現実的な幸福な一体感、親和関係はない。作家のクライストが「ベルリント刊」



17 フリードリヒ 海辺の僧侶

の中で、「(画面に描かれた)この場所ほど寂しく、居心地の悪い所は他にはない。(この僧侶は)死の広大な世界の中の唯一の炎であり、孤独な環の中の孤独な中心点である」と評したように、ここに見られるのは、ひたすら神を見出そうとして、不安と孤独と死の荒涼とした無限の空間(自然)と対峙する一点の僧侶の後姿であり、それはまた、メランコリックな気分を漂わせた悲劇的かつ形而上学的黙示録的な風景である。つまり、『海辺の僧侶』では、「人間を取り巻く自然空間は、人間の尺度を越えたはかり知れないもの、崇高なるものとして人間を圧倒している。僧侶は明らかに自然と自己との分裂を感じている。ここには自然と人間が感応する至福の一体感はない。自然と人間のハーモニーは奏でられない。ここから響いてくるのは不協和音であり、単調な波の音と甲高い鷗の鳴き声だけである」⁽⁸²⁾。フリードリヒの芸術は、「精神と自然、理念と現実の弁証法的統一の具象的表現にほかならない」⁽⁸³⁾(H・J・ナイトハルト)が、このような統一は、決して現世では約束されず、死を通して超越者である神の意志が働く彼岸の世界で成就されうる。したがって、「無限への憧憬」は、ドイツ・ロマン主義絵画のメルクマールの一つである⁽⁸⁴⁾。フリードリヒが描く僧侶の後ろ姿に、「死を克服し再生への予感と期待に満たされて絶対の神に帰依する宗教者の熱い信仰告白を聴く」⁽⁸⁵⁾のである。

このようなフリードリヒの思想は、『海辺の僧侶』と対をなす、同じ時期に描かれた『檜の森の中の僧院』(ベルリ



18 フリードリヒ 榎の森の中の僧院

リン、シャルロッテンブルク宮美術館蔵）（図18）において、さらに明確な形で表現されている。墓標のような僧侶たちの葬列が、雪に埋もれた教会墓地を横切って、霧に包まれた幻想的な、葉が落ち枯れた榎の木に囲まれたゴシック教会の廃墟の十字架像のある開口部フアードに入っていく。他方、画面の三分の二を占める薄明の朝空には三日月と星が浮かび、下方の闇に包まれた世界と豊かなコントラストを示している。本図におけるこの光と闇の豊かなコントラストは、無限なる神と有限的人間、彼岸と此岸の「二元論的世界」の対立を示しており、暗色の下方と対照をなす天空の透明な

明るさは、「神の救済と希望」の暗示であり、空に浮かぶ新月と星は、「キリストと永遠の生命」の象徴であり、また、光のグラデーションは、現世の牢獄である肉体を離れた魂の、現在から彼岸への移調、転生への飛翔と見なすことができる。すなわち、亡骸となった僧侶は、仲間たちに担がれ、今まさに此岸の深淵を越えて、神の世界である永遠の彼岸へ至ろうとしている。⁽⁸⁶⁾ このフリードリヒが描く世界は、一見東洋の山水画



19 雪舟 四季山水図（夏）

(図19)の世界と共通する雰囲気を持っているかのごとく見える。しかし、両者の描く世界は異質なものである。すなわち、東洋の山水画には、もとより、自然と人間(精神)、現実と理念、此岸と彼岸、人間と神といった西洋におけるがごとき二元論的対立はなく、それ故、その弁証法的統一もありえない。それは、人間も自然も神も、森羅万象が何ら質的相違なくことごとく融け合う、「おのずから然あり、みずから然ある」自然法爾の二元論的世界であり、したがって、そこには、フリードリヒの作品に見られるような、自我の絶対化を目ざしたが故の孤独な近代人の悲劇性はなく、大自然の懐へ自らを委ね、その大自然の中で自在に心を遊ばせる、我執をすてた無我の境地を示している。

このような自然法爾の世界が日本人の求道の道と言ってよい。道元もまた、その宗教的至高の境地と現実の自然とを、さらに明晰に合一させる言葉を『正法眼蔵』に多く残している。「おのずから然あり、みずから然ある」世界に入り込むには、道元もまた、自己自我を主体とする我執を断つことを絶対の要件とするが、そのためには、「只管打坐」のほかにないことを説いたのであった。一遍や道元のみならず、かつて、日本人一般がこのような自然観の下に生きていたことは、過去の日本の宗教や芸術、民間人の素朴な信仰形態や季節の行事などが証明している。自然と日本人との関係については、宗教的、人生観的にかかわり合いとともに、自然美との関係を挙げねばならない。日本の自然が特に美しいことは、これまで繰り返し語られてきており、ここで改めて指摘するまでもないが、この豊かな日本の自然美は、そこを生活の場とする日本人の美意識を性格づけてきたことは言うまでもない。すなわち、その性格は、自然の美しさを「美の理想」とするものである。そして、宗教的感受性と美的感受性とは、相互に深め合うかたちで日本人を自然に合一させてきた。前述の親鸞や一遍や道元の自然への帰依は、勿論、自然の宗教的感受性によるものであるが、そこには、自然の美を感受して仏の世界だと信ずることができた美的感受性と密接に結びついている。信と美の世界の同質観、表裏をなすその関係は、日本人における顕著な特性であり、自然の宗教的直観は、ともに美的直

観を伴い、自然の美的直観は、常に宗教的直観においてなされたのである。⁽⁸⁷⁾ このような、日本人の自然との調和を求める心性がどうして起こってきたかという説明に対しては、中村元氏は前掲書の中で、適切に次のように指摘している。

「日本の風土は概して気候が温和でうるわしい。湿潤なる気候は、モンスーン地帯の中でもとくに草木を密生せしめ、しかもそれが人間にとって威圧的なものとはならず、むしろ人間に親和感を与える。……この風土においては、自然は人間に敵対するものでもなく、また威圧するものでもなく、むしろ親和感をもってわれわれを迎えるものと感ぜられた。そこで、その結果として、自然は人間にとって比較的恵み深いものであると受けとられた。もちろん天災地変が多いということは日本の国土の一つの大きな特徴であるが、それらは一時的な現象であり、毎日二十四時間を通じて人間に対しては自然は、心理的には明らかに異なった印象を与える。そこで日本人は一般に自然を嫌わないで、むしろ愛好し、また自然を恐ろしいもの、威圧的なものと考えないで、むしろ親しいものとみなした。したがって自然は人間に対立するものではなくて、むしろ人間と一体になるものと考えられた」⁽⁸⁸⁾ (傍点筆者)。

右のような風土のもとでは、中村氏が挙げているような、現象界における絶対者の把握、現世主義、人間の自然の性情の容認、人間に対する愛情の強調、寛容宥和の精神といった日本人独得の思惟方法が必然的に生じてこよう。⁽⁸⁹⁾ 日本文化のエートスには、キリスト教やイスラム教におけるがごとき唯一絶対の超越神の創造——ここから、これまで繰り返し指摘してきた、自然と人間との対立、人間による自然の征服、並びに自我の絶対化といった西洋的思考が生まれた——はなかった。一般によく指摘されるように、唯一絶対神、超越的形而上学的原理、あるいは、靈魂の不滅などを想定するのは、遊牧民族系統の文化に属するものである。しかし、南方の農耕民族に属する日本人の自然観は、二元論的対立を知らぬ、主客相即の思考形式によるものである。すなわち、「自然の万象に神を見つつ、人もまた神

であり、神と人とはひとつにつながる系譜をもっている。それは人もまた自然にほかならぬ即如の關係に結ばれている意識から生じた自然観⁹⁰である。仏教は、このような自然観に着目し、それを思想としてかたちに表わした。たとえば、空海の伝えた真言の曼荼羅思想は、「日本の汎神論的自然観を理論的体系的に代弁する意味を持つものであった。大日如来が宇宙の根源であり、同時に宇宙を胎藏するという思想は、自然の万象に神を見て、人もまた神であり得る自然観と、本質的に一致する⁹¹」のである。それ故、日本の芸術・文化及び日本人の心性の根底には、西洋におけるがごとき、合理性や徹底した論理性よりも、極めて感性的、情緒的なものが優位を占めているのである。

註

- (1) 古典的著作としては、和辻哲郎『風土——人間学的考察——』、岩波書店、一九三五年が挙げられる。
- (2) 代表的なものは、中村元『東洋人の思维方法3』、第4編「日本人の思维方法——諸文化現象、ことに仏教の受容形態にあらわれた思维方法の特徴——」(中村元選集/第3巻)、春秋社、一九六二年がある。本書はサブタイトルにあるように、仏教の受容形態に日本人の思维方法の特徴を見たものである。
- (3) 高階秀爾『芸術空間の系譜』、鹿島出版会、一九七四年、五四頁以下。
- (4) Max Dvorák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, R. Piper Verlag, München, 1924, S. X. マクス・ドヴォルシャック、中村茂夫訳『精神史としての美術史——ヨーロッパ芸術精神の発展に関する研究——』、岩崎美術社、一九七八年、一頁による。
- (5) ウィーン美術史学派の創始者であるアロイス・リーグルの美術史学研究における中心概念である。彼は芸術の様式発展の根底に各々の時代に固有な「芸術意欲」なる一種の内在的動因を想定し、そして、その性格を、各々の時代に固有な広義の世界観に根ざすものとした。
- (6) 高階、前掲書、五五頁。
- (7) Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung, Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, R. Piper Verlag,

- München, 1976 (1 Aufl., 1908). ウィルヘルム・ヴォリンゲル、草薙正夫訳『抽象と感情移入——東洋芸術と西洋芸術——』、岩波文庫、一九七五年。
- (8) cf. Theodor Lipps, *Ästhetik*, Bd. I, 1903, Bd. II, 1906.
- (9) 註(5)を参照。
- (10) Worringer, *ibid.*, S. 49. 前掲書、三三頁。
- (11) オズワルド・シュペングレー、村松正俊訳『西洋の没落——世界史の形態学の素描——』、第一巻「形態と現実と」、五月書房、一九八九年を参照。
- (12) フリードリヒ・ニーチェ、塩屋竹男訳『悲劇の誕生あるいはギリシア的精神と悲観主義』(ニーチェ全集・2)、理想社、一九七九年を参照。
- (13) cf. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Schwabe & Co. AG. Verlag, Basel/Stuttgart, 1979 (1 Aufl., 1915). ハインリヒ・ヴェルフリン、守屋謙二訳『美術史の基礎概念——近世美術に於ける様式発展の問題——』、岩波書店、一九三六年を参照。
- (14) この問題を考察するに当たって、梅原猛『塔』、集英社、一九七六年、序章「精神史の表象としての塔」、一三三頁以下、第一章「塔としての巨大古墳」、四一頁以下から多くの示唆を得た。本稿第二—四節は、本書に負うところが多いことを付記しておきたい。
- (15) Ernst Hans Gombrich, *The Story of Art*, Phaidon Publishers Inc., New York, 1951, p. 34. ヘルンスト・ハンズ・ゴンブリッチ、友部直訳『美術の歩み』(上)、美術出版社、一九七二年、六四頁。
- (16) 杉勇編『ナイルの王墓』(世界の文化史蹟・1)、講談社、一九六七年、一六頁以下を参照。
- (17) cf. Worringer, *ibid.* S. 48ff. 前掲書、三二頁以下を参照。
- (18) *ibid.*, S. 53. 同書、三八頁。
- (19) 三上次男編『日本のあけぼの』(図説日本の歴史・1)、集英社、一九七四年、一九四頁以下を参照。
- (20) 梅原、前掲書、四三頁。
- (21) 同書、四七頁。

- (22) 同書、五〇頁。
- (23) 阿部謹也『中世賤民の宇宙——ヨーロッパ原点への旅——』、筑摩書房、一九八七年、一九四頁以下を参照。
- (24) 水尾比呂志『日本宗教造形論』、美術出版社、一九六六年、三〇頁。
- (25) マグダ・レヴェツ・アレクサンダー、池井望訳『塔の思想——ヨーロッパ文明の鍵——』、河出書房新社、一九七八年、二八頁以下。
- (26) cf. Gottfried Semper, *Der Stil*, Bd. I, 1860, Bd. II, 1863.
- (27) 日本聖書協会版『聖書』、一一頁以下。
- (28) アンドレ・パロ、波木居斉・矢島文夫訳『聖書の考古学——ノアの箱舟とバベルの塔——』、みすず書房、一九六二年、二〇〇頁。
- (29) ヘロドトス、松平千秋訳『歴史』(上)、岩波文庫、一九八七年、一三六頁。
- (30) アレクサンダー、前掲書、一一頁以下、パロ、前掲書、一八〇頁以下を参照。
- (31) アレクサンダー、同書、三四頁以下。
- (32) 同書、三五頁。
- (33) 同書、三六頁。
- (34) 同書、三六頁。
- (35) 同書、三六頁。
- (36) 梅原、前掲書、二六頁以下。
- (37) 高階、前掲書、七七頁。
- (38) アニー・シュイヴァー・クランデル、西野嘉章訳『中世の美術』(ケンブリッジ、西洋美術の流れ・2)、岩波書店、一九八九年、三五頁による。
- (39) cf. Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism, An inquiry into the analogy of the arts, philosophy, and religion in the Middle Ages*, New American Library Inc., New York, 1976 (1 ed., 1951).
アーウィン・パノフスキー、前川道郎訳『ゴシック建築とスコラ学』、平凡社、一九八七年を参照。

- (40) チャールズ・ルーファス・モーリ、中森義宗訳「キリスト教美術の歴史」(中森義宗訳編『キリスト教図像辞典』、近藤出版社、一九八一年、所収)、三九頁。
- (41) アレクサンダー、前掲書、四四頁。
- (42) 同書、四五頁。
- (43) 同書、四四頁以下。
- (44) 同書、四五頁。
- (46) 同書、四六頁。
- (47) アルフレート・ローゼンベルク、吹田順助・上村清延訳『二十世紀の神話』、中央公論社、一九四二年、二七五頁以下を参照。
- (48) 石田茂作編『塔——塔婆・ストゥーパ——』(日本の美術・77)、至文堂、一九七二年、一七頁。
- (49) 望月信成・佐和隆研・梅原猛『仏像——心とかたち』(NHKブックス・20)、日本放送出版協会、一九七六年、二三頁以下。石田編、前掲書、一七頁以下を参照。
- (50) 石田編、同書、一八頁。
- (51) 梅原、前掲書、二八頁以下。
- (52) 石田茂作『飛鳥随想』、学生社、一九七二年、一九六頁以下を参照。
- (53) 梅原、前掲書、一一四頁。
- (54) 柳宗玄・中森義宗編『キリスト教美術図典』、吉川弘文館、一九九〇年、一三三頁以下を参照。
- (55) J・K・ユイスマンス、田辺貞之助訳『彼方』、創元推理文庫、一九八六年、一四頁以下。
- (56) 望月・佐和・梅原、前掲書、三三頁以下、石田茂作『仏教美術の基本』、東京美術、一九七六年、三六頁以下。
- (57) 梅原、前掲書、三四頁。
- (58) 同書、三四頁。
- (59) 中村、前掲書、二九頁以下を参照。
- (60) 同書、五六頁。

- (61) 同書、六三頁。
- (62) 同書、六三頁。
- (63) 拙論「ドイツ・ルネサンスにおける風景表現とその自然感情——デューラーとドナウ派——」(『立正大学人文科学研究所年報』、第29号、一九九二年、三月、所収)、四一頁以下を参照。
- (64) この点に関して詳しくは、拙論「西洋における風景画の成立とその背景」(『立正大学哲学・心理学会紀要』、第18号、一九九二年、三月、所収)、一八頁以下を参照。
- (65) cf. G. W. F. Hegel Werke, Bd. 13, Vorlesungen über die Ästhetik, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970, S. 13ff. ヘーゲル、竹内敏雄訳『美学』、第一巻の上(ヘーゲル全集・18a)、岩波書店、一九七五年、三頁以下を参照。
- (66) 註(64)の拙論を参照。
- (67) ハイน์リヒ・ゲールハルト・フランツ、利光功・河合哲夫訳「自然像の様式・(一)東西風景画の比較考察」(山本正男監修『比較芸術学研究・IV 芸術と様式』、美術出版社、一九八〇年、所収)、一〇五頁。
- (68) 久保尋二『レオナルド・ダ・ヴィンチ研究——その美術家像——』、美術出版社、一九七四年、二二頁。
- (69) cf. Erwin Panofsky, Renaissance and Renascences in Western Art, Harper & Row Publishers, New York, 1972 (1 ed., 1960), p. 123ff. アーウィン・パノフスキー、中村義宗・清水忠訳『ルネサンスの春』、思索社、一九七八年、一四三頁以下を参照。
- (70) イタリア・ルネサンス美術の空間意識に関しては、高階、前掲書、六二頁以下を参照。
- (71) 高階秀爾『西洋芸術の精神』、青土社、一九七九年、四四六頁以下。
- (72) フランシス・ベーコン、桂寿一訳『ノヴム・オルガナム(新機関)』、岩波文庫、一九七八年、七〇頁。
- (73) ルネ・デカルト、桂寿一訳『哲学原理』、岩波文庫、一九七〇年を参照。
- (74) 水尾比呂志「自然と力と芸術の力」(高階秀爾編『文化の発見——人間の世紀——』、第3巻、潮出版社、一九七四年、所収)、八六頁による。
- (75) 同論文、八六頁。
- (76) 同論文、八六頁による。

- (77) 同論文、八六頁以下。
- (78) 水尾、前掲書、一九七頁による。
- (79) 『一遍上人絵伝』絵巻の全貌に関しては、小松茂美編『一遍上人絵伝』（日本絵巻大成・別巻）、中央公論社、一九八一年を参照。
- (80) 水尾、前掲書、一九六頁以下。
- (81) 千足伸行『ロマン主義芸術——フリードリヒとその系譜——』、美術出版社、一九七八年、九二頁による。
- (82) 神林恒道編『ドイツ・ロマン主義の世界——フリードリヒからヴァーグナーへ——』、法律文化社、一九九〇年、三二頁。
- (83) ハンス・ヨアヒム・ナイトハルト、相良憲一訳『ドイツ・ロマン主義——フリードリヒとその周辺——』、講談社、一九八四年、七二頁。
- (84) 千足、前掲書、第4章「無限の芸術」、八六頁以下を参照。
- (85) 神林編、前掲書、三三頁。
- (86) 同書、三五頁以下。
- (87) 水尾、前掲論文、八八頁以下。
- (88) 中村、前掲書、二五頁。
- (89) 同書、第二節(二)——(五)、一一頁以下を参照。
- (90) 水尾、前掲論文、八四頁。
- (91) 同書、八四頁。

図版一覧(括弧内は出典)

- 1/カ・フ・ラー王とク・フ王のピラミッド、紀元前二七〇〇年頃、ギーザ(杉勇編『ナイルの王墓』(世界の文化史蹟・1)、講談社、一九七六年)。
- 2/著墓、日本迹日百襲姫陵、四世紀後半、奈良県、桜井市(筆者撮影)。
- 3/仁徳陵、五世紀前半、大阪府、堺市(三上次男編『日本のあけぼの』(図説日本の歴史・1)、集英社、一九七四年)。

- 4 / 三輪山、奈良県、桜井市（筆者撮影）。
- 5 / ペーテル・ブリュエーゲル（父）『バベルの塔』、一五六三年頃、板、油彩、ロッテルダム、ホイマンス・ファン・ボニンゲン美術館蔵（F. Grossmann, Pieter Bruegel, Complete Edition of The Painting, phaidon Press Ltd., London, 1973）。
- 6 / ケルン大聖堂西正面、一二四八—一八八〇年、ケルン（新規矩男他編『ゴシック美術』〔大系世界の美術・12〕、学研、一九七四年）。
- 7 / サンチーのストウーパ、紀元前三—一世紀初期（石田茂作編『塔—塔婆・スツーパー—』〔日本の美術・77〕、至文堂、一九七二年）。
- 8 / 薬師寺、三重塔、七三〇年、奈良県、奈良市西ノ京町（筆者撮影）。
- 9 / 室生寺、五重塔、奈良時代後期—平安時代初期、奈良県、宇陀郡室生村（筆者撮影）。
- 10 / マティアス・グリューネヴァルト『キリストの磔刑』、一五二五年頃、板、油彩、カールスルーエ、国立美術館蔵（中山公男監修『グリューネヴァルト』〔THE GREAT ARTISTS 第四七号〕、同朋舎出版、一九九一年）。
- 11 / マティアス・グリューネヴァルト『イーゼンハイム祭壇画』より「キリストの復活」、一五二—一六六年頃、板、油彩、コルマール、ウンターリンデン美術館蔵（同書）。
- 12 / 法隆寺、五重塔塑像群より『釈迦涅槃群像』、七二一年、奈良県、生駒郡斑鳩町（久野健・鈴木嘉吉『法隆寺』〔原色日本の美術・2〕、小学館、一九七二年）。
- 13 / レオナルド・ダ・ヴィンチ『三王礼拝のための習作』、一四八一—八二年、紙、ペン・ビスタ・鉛筆・鉛白、フィレンツェ、ウフィツィ美術館蔵（下村寅太郎・田中英道『レオナルド・ダ・ヴィンチ』〔世界美術全集・5〕、集英社、一九七八年）。
- 14 / ラファエル『アテネの学堂』、一五〇九—一〇年、フレスコ、ローマ、ヴァティカーノ宮署名の間（嘉門安雄『ラファエル』〔世界美術全集・7〕、集英社、一九七八年）。
- 15 / 法眼円伊『一遍上人絵伝』、一二九九年、歎喜光寺、東京国立博物館蔵（小松茂美編『一遍上人絵伝』〔日本絵巻大成・別巻〕、中央公論社、一九八一年）。
- 16 / 同（同書）。
- 17 / カスパール・ダヴィッド・フリードリヒ『海辺の僧侶』、一八〇九—一〇年、カンヴァス、油彩、ベルリン、シャルロッテ

- ンブルク宮美術館蔵（フーベルト・シュラーデ、本江邦夫訳『ドイツ・ロマン派』、美術出版社、一九八〇年）。
- 18 / カスパール・ダヴィッド・フリードリヒ『樅の森の中の僧院』、一八〇九―一〇年、カンヴァス、油彩、ベルリン、シャル
ロットテンブルク宮美術館蔵（同書）。
- 19 / 雪舟『四季山水図』（夏）、絹本着色、東京国立博物館蔵（中村溪男『雪舟』（日本美術絵画全集・4）、集英社、一九八〇年）。