

第一章 序文にかえて

「バルセロナに行った人は、そこで必ず一度は天を仰いで長大息をするはずである。少なくともわれわれの同胞である東方からの旅人たちは……。」

堀田善衛氏が言うように(註1)、私たち日本人にとって、サグラダ・ファミリア聖堂との出会いとは、誰にとってもショックングであるに違いない。街中を歩いていると巨大な八本の塔が忽然と出現し、近くに寄ると、塔は大地よりねじれあがるようにして立っている。強い日差しの下で呼吸しているかのように、ゆっくりとした心臓の音までも聞こえそうであ

る。

障子からの間接的な光を好み、侘び、寂を楽しむような日本人からは、このような建築は到底生まれまいであろう。

しかし、このような建築の誕生を人種的な問題だけで解決してしまふ事はできないであろう。ガウディ建築として有名なカサ・バトリョ、カサ・ミラ、そしてサグラダ・ファミリア聖堂などにおける独創的な造形は、単にその国の歴史、文化、地理的条件が生み出したものとは考えられない。まるで一つのオブジェのようにスペインの記念碑的役割を演じ、それ自体精神を持っているように思える。

それらが建築であることは揺るぎない事実である。しかし、ガウディ建築における独創性の一つは、その彫塑的要素が引き起こしているのではないだろうか。ガウディの建築を

三浦 麻子

単に彫刻と解釈することには、多くの研究者によって否定的見解がなされているが、広義においてそれを彫塑⁺と解釈する事は可能ではないだろうか。

ガウディの彫塑的要因は、二つの側面において見出す事ができる。一つはサグラダ・ファミリア聖堂の“降誕のフアサード”に飾られた自然主義的な具象彫刻—リアリズム—であり、もう一つは、ガウディ自身が意識していたか否かは別として、その形態が彫塑的と認められる建築全体のフォルムやその一部—脱リアリズム—である。それは、カサ・パトリヨ、カサ・ミラ、サグラダ・ファミリア聖堂の建築全体のフォルムであり、カサ・ミラの屋上の抽象的な煙突や換気塔の細部である。

このようなガウディの彫塑的要因はどこからくるのか。そしてこれら二つの要因にはどのような共通点を見出すことができるであろうか。

さらに、ガウディ建築において彫刻とはどう位置づけられるのだろうか。

第二章 サグラダ・ファミリア聖堂

“降誕のフアサード”の彫刻群

1 具体的な造形過程—そのリアリズム—

サグラダ・ファミリア聖堂“降誕のフアサード”に飾られ

る多くの彫刻群は、ガウディの監督下で制作が進められた。彼がイメージする宗教的表現をこのフアサードに持たせるためには、それらの像の配置、寸法、表現に特別な注意を払わなければならないかった。表現的なものは、普通彫刻家に委ねられるものだが、ガウディは、優秀な彫刻家であればその独立性を放棄することは難しいと考えたし、彫刻という表面の装飾とはいえ、建築全体の表現上の統一をそこねかねない重要な仕事であるとも考えた。こうして全ての要素を自分で手がけることを決め、彼自身が彫像の実践者にもなったのである。

ガウディが、彫刻家的センスを持っていたとしても、あれだけの彫刻群を手がけられたことには理由がある。彼は、直接生きている人、あるいは動物から鋳型をとるという方法をとったのである(図1)。ガウディは設計図だけでイメージを作り出すことはせず、建築を進めながらイメージを膨らませたり、修正したりして完成させていった。そしてそれらの作業を陰で支える職人や彫刻家がいたので。

直接生きた人物から鋳型を取るという方法は昔からある手法で、ギリシア彫刻などにみられる。これはガウディが生涯、ギリシアを規範としていたという一つの例でもあるだろう。またロダンも、同じ手法を使っていたことが知られており、現代でもシーガルなど、一部のポップ・アーティスト



図1 石膏鑄型を集めた作業現場
(サグラダ・ファミリア聖堂) 1917年頃

ストなどの間で、普通に行われている手法でもある。

石膏模型職人の役割は重要であろう。職人でありながら、建築家の思考を理解し、表現する力が問われるからである。長年にわたりガウディの友人であり、よき協力者であったロレンソ・マタマラも、石膏模型では重要な役割を演じた。

サグラダ・ファミリア聖堂において活躍した彫刻家として(註2)は、カルロス・マニを一番にあげる事ができる。彼は、カ

サ・ミラにおいても重要な存在であった。また、カサ・バトリヨの祭壇の十字架像も手がけている。ガウディよりサグラダ・ファミリア聖堂のための協力を依頼されたのは一九〇七年のことであった。他には、アントニ・リバ・ガルシアなど(註3)がいる。

さらに、ガウディは、写真というものを使用したことが知られている。写真は、その世紀の新しい発見であった。そして特に、建築家の目的にとっても有効な道具であった。

この時代の写真は、絵画と同じに考えられて、二つのメディアはライバルであった。マネ、ルソー、セザンヌでさえも、しばしば写真からコピーしている。ドラクロワは、自身自身写真を撮っていたし、ドガは、動きを勉強するために写真を使っていた。そしてガウディも、写真によって、さまざまな瞬間を研究したのだった。

図2、3は、七面鳥の写真と彫刻であるが、写真に縦、横に線が引かれているのが分かる。飛んだり、動いている状態の七面鳥の鑄型をとることは不可能なため、実際に写真を撮ったのはオピッソであるが、その写真に線を引いて、ガウディは動きを研究したのである。それから、鳥たちはクロロホルムをかけられ、鑄型にとられることになる。出来上がった石膏は、飛び回る生きた七面鳥と比較され、動きの一瞬が、うまく石で表現されるよう、手直しされたのであつ

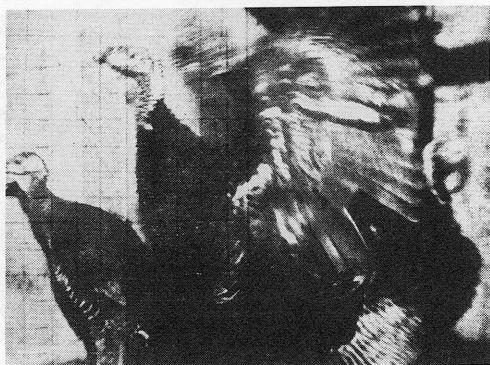


図2 七面鳥 写真

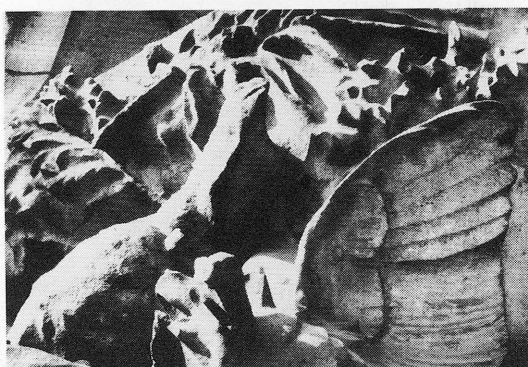


図3 七面鳥 彫刻（慈愛の扉口）

た。

このように、ガウディは生きたものから直接鋳型をとった
り、写真を撮ったりする方法を愛用したが、これらの方法
が、実に経済的で、また、動きのリアリティの概略をつかむ
のにも、効率的であったからであろう。言い換えれば、〈型と
動き〉の両方に都合がいいということである。

しかし、鋳型や写真のネガというものは、分析しようと思

うものが、自然の性質において移り変わる姿
を、単に保存しておくものでしかない。人間
であれ、動物であれ、自然そのものから借り
た材料、素材というものは、絵画的真実性
においても研究されねばならない。

ガウディは、これらの方法によって、生命
の瞬間、瞬間というものをとらえる事ができ
た。鋳型だけでは得られないものを、彼は写
真で求めようとしたし、またさらに、難しい
ポーズは、実物の、場合によっては人工的な
骨格で解析しようとしたのだった。

ガウディは、スタイルを作る、簡潔化する
ということの可能性も考えていた。鋳型や写
真からのように、自然が授ける視覚的動作を
研究するだけでなく、対象とするものの合理
的な型を見つけようとしたのだ。彼は、墓地で得られた本物
の骨格（図4）、あるいは針金で作った骨格を使用して人間
の動きを内側からも研究したのである。

彼は、建築体においても彫像にとっても、第一に重要性をも
つのは、骨格であると考えた。すべての形というものは内的
構造を包むものでしかないと思ったのである。骨格とは、動
く構造なのだ。

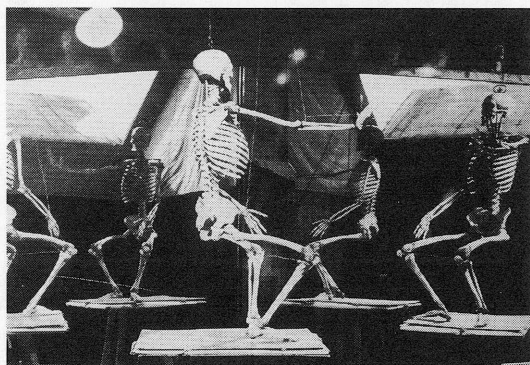


図4 鏡の前に吊るした人骨、解剖学的研究

R・デジャルネによると、^(註5)ガウディの友人たちは、ガウディが解剖学、生理学の小さな本を参照していたのを見たという。またマルチネイによれば、^(註6)ガウディはすべてが関節構造でできた五分の一サイズの金属製の人体標本を持っていたという。彼は人間の運動をつかさどるものは骨格であると考えた。その骨格はモーターとしての筋肉によって動かされる。彼の持つ標本は、筋肉は斜めに巻かれた目の細い金網で

うまく作られており、これらは、不自然な動きが生じないように解剖学的な筋肉の位置に取りつけられていたので、これらが収縮すると、本当の筋肉のように膨らむようになっていた。

このようにガウディは、金属製標本をいじることにより、動きのメカニズムを観察することができたし、本当の人間の骨格を動かすことにより、彼の観察の視野を深めていくことができたのだ。彼の芸術に関する概念では筋肉や骨格の知識は不可欠なものであったにちがいない。

解剖学的な構造の研究を進めたガウディは前述したように、直接鑄型をとったり、写真を撮ったりする方法と共に、石膏模型の制作にもこれを応用し、新しい彫刻の造形に取り組んでいった。ガウディの生前、その制作過程に立ち会ったフォルク・イ・トーレスの証言に従ってその概略を追うならば、次のようになる。

- 1 イメージするものを絵でもって解剖学的なスケッチに描く。
- 2 百分の一で針金の骨格をつくる。また金網で骨の部分にポリウムをつける。
- 3 骨の上に薄い金網を張り、肉づけをする。
- 4 イメージに合うモデルを選び、特殊仕掛けの鏡の前に置きポーズをとらせる。

5 デルの写真をとる。

6 デルを鋳型にとる。

モデルはできるだけ裸で、あるいは肌着をつけた状態で鋳型にとられた。その後、石膏粉の液に浸したカンバス、又はパース（包装用黄麻布地）を着せ、衣服の襷がアレンジされると、固まって、望んだイメージの第一版ができるようにした。毛髪は、同じく石膏水に浸したヘンプの糸でシミュレートされて、風で動いているようにするため、針金で組み合わされた。

7 それらを基準に、縮尺四分の一あるいは原寸の粘土コピーがとられる。それらは、石に刻むために石膏像に抜かれ、いくつかの部分に切断される。

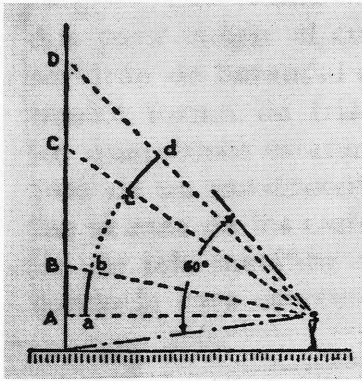


図5 視覚修整の図解

8 鋳型で作られた石膏模型は実際に取りつける場所に置

かれ、下から見た時の視覚的歪みや、装飾的雰囲気や考慮して修正される。ガウディはマルチネイにこう語ったという。

「建築は外部では六〇度以内で観察され、内部では九〇度の角度内で観察されると考えねばならない。これが全体を見るための最小距離であり、また細部を鑑賞するための最大距離である。また頭部が直径五〇〇メートルの距離からよく見えるという原則を勘定にいれるならば、これが像の大きさを決定するであろう。さらに距離による大きさの他に、透視縮画法の効果を考慮しなければならない。」^(註)「こうしてガウディは、さまざまな高さに置かれる像の寸法を、建物の可視範囲に応じて調整する法則を確立したのである(図5)。

9 石膏の模型を降ろし、最終的なイメージが彫り職人や彫刻家によって石に変えられる。石材としては主にモンジュイック産の砂岩が使われた。

10 出来上がった彫像は、建築自体に組み込むようにして取りつけられる。

だが、このような形態や構造の研究によって確立した彫像の制作方法は、サグラダ・ファミリア聖堂建設の初期から実践されていたとは考えにくいことを付け足しておきたい。彼自身納得できない思いを抱きながら降誕のファサードを進め

ており、段階をおって考え、研究して確立した方法ではない
 だろうか。サグラダ・ファミリア聖堂建設当初は、ガウディ

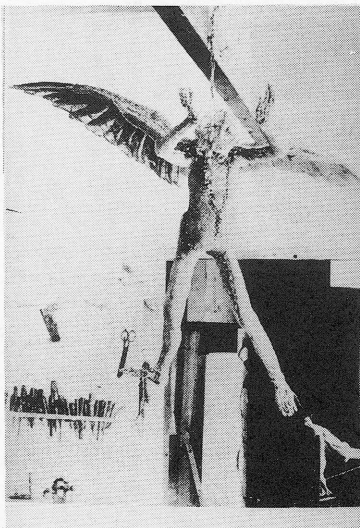


図7 マリョルカ大聖堂
 天使像（段階2）

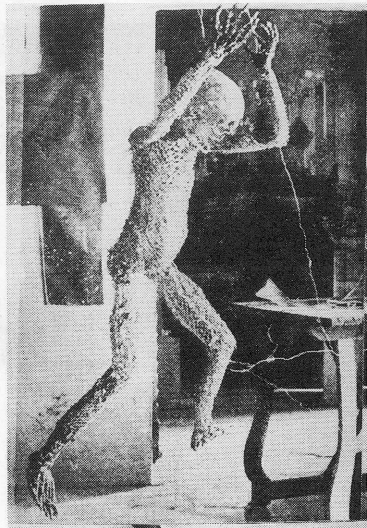


図6 マリョルカ大聖堂
 天使像（段階1）

は他にも多くの建築物を手がけており、それほどの研究に割
 く時間はなかったであろう。造形過程が記録されたマリョル



図9 マリョルカ大聖堂
 天使像（段階4）

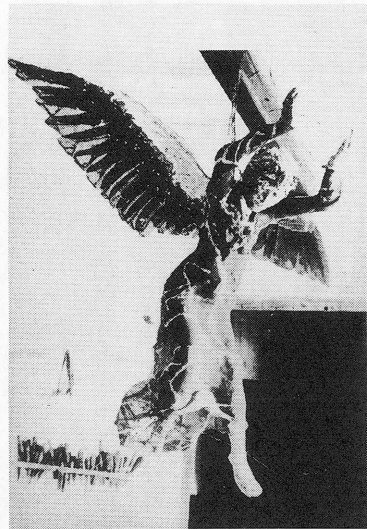


図8 マリョルカ大聖堂
 天使像（段階3）

カ大聖堂の天使像の写真なども一九〇四年から一四年のものである(図6、7、8、9)。また、ガウディは「降誕のファサード」の三つの扉口のうちもつとも豊かに彫刻が置かれるはずの中央、「慈愛」の扉口からは始めず、それは最後に実現するものとして放置した。そのことはガウディの彫像への満足し得ない気持ちと、完全さを望む気持ちとが隠されているように思う。

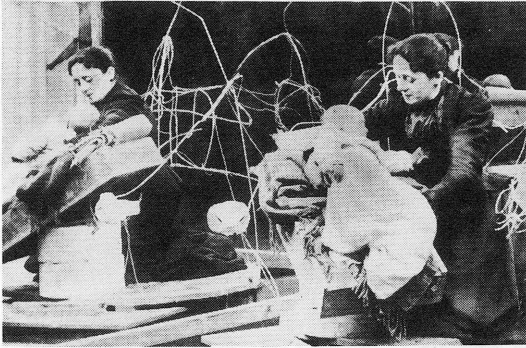


図10 「キリストの降誕」モデル



図11 ヘロデ王の幼児虐殺

このような方法で、ガウディは、「石のバイブル」を造りあげていく。そこに奇抜な、独創的、と言われるガウディのリアリズム的特質がうかがえるだろう。ガウディは、サグラダ・ファミリア聖堂は聖書の移し替えであり、抽象的なものより、誰にでも見て理解できるものでなければならぬと考えたにちがいない。彼は、その建築を、神による被造物、すなわち自然に一致させようとしたのである。

2 石に変えられたモデル達

サグラダ・ファミリア聖堂で生き続ける事になったモデル達は、ガウディの周りにいた特別な地位も名誉もない、普通の人々であったり、何気ない動物、そして、植物であった。

それはやはり、〈民衆のための聖堂〉というガウディの意思によるものであろう。

図10は、「キリストの降誕」の彫刻部分のモデルの写真である。マリアのモデルになった女性も、聖堂で働いていた石工の姉か妹であった。とても信仰篤い人であったという。女性に抱かれたキリストのモデルは、ロレンソ・マタマラの孫の女の子である。

「キリストの降誕を告げるトランペットを吹く天使達」では、面白いエピソードがある。

当時、サグラダ・ファミリア聖堂の周囲では、よく、軍隊が野外演習を行っていた。ある日、ガウディがビックの司教トラスと話をしていた時に、軍隊がやってきて練習をはじめた。あまりのうるささに、ガウディは、オピッソに「軍隊にやめろと言ってこい」と命令した。オピッソは、少尉と、二人の軍曹におそれるおそれるそれを告げると、彼らは怒り出し、ガウディに文句を言いやって来た。その場は結局、まるくおさまる結果となったが、彼らは、たちまちモデルにされてしまったのである。そしてもう一人、熱い石膏を塗られる羽目におちいったのは、オピッソであった。

「ヘロデ王の幼児虐殺」は、今にも、赤ん坊を剣で刺し殺そうとするローマ兵の一瞬をダイナミックにとらえている(図11)。ガウディ彫刻の一つの特徴として、ある行為を表現

する場合、その直前の段階と直後の段階の狭間の一瞬をとらえる事によって、リアルな動きを表すという事がある。男が、我が子を助けようとする母親を振り払い、今まさに、赤ん坊を剣で刺し殺そうとする一瞬を、ガウディは巧みに表現している。

このローマ兵のモデルとなったのは、六フィートもある居酒屋のウエイターであった。彼にポーズをとらせ、ローマサンダルを履かせようとした時、足の指が六本ある事に気付いた。ロレンソ・マタマラは、それを無理に隠そうとしたが、ガウディは、子供を殺そうとする恐ろしい者であるのだから、奇型のままでいいのだと言い、現在希望の扉口に飾られているローマ兵の足もそのままである。

このようにガウディは、他にも多くのモデルを使い、石膏模型を造り、石の彫刻へと変えていった。しかし、ガウディの生きていた段階で石に変わっていたのは、「信仰」(正面右)の扉口の彫刻群と、「希望」(正面左)の扉口「ヘロデ王の幼児虐殺」や「エジプトへの逃避」ぐらいで、多くの石膏模型が、彼の死後に未完のまま残された。

一九二六年、ガウディが他界し、その十年後に、助手のドミンゴ・スグラリーニが三代目の建築家として就任する。その際、彫刻面で重要な存在となったのは、ロレンソ・マタマラの息子、ジョアン・マタマラである。彼は、サグラダ・

ファミリア聖堂付属の建築学校に通い、幼い頃から彫刻について学んでおり、一四歳の頃から、ガウディの傍らで実際の



図13 「聖マタイ」模型

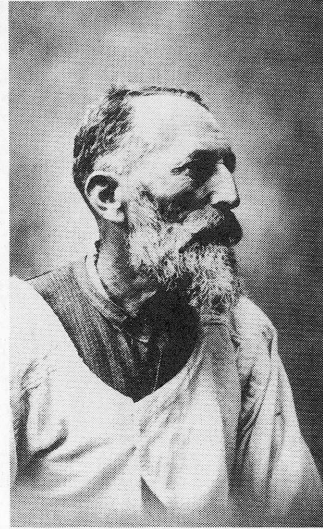


図12 「聖マタイ」モデル 無職

仕事を学んでいた。

ジョアン・マタマラは、一九二八年から一九三五年までに、「聖母の戴冠」、「幼児イエスの宮参り」、「ヨセフの大工仕事を学ぶイエス」、「聖マタイ」、「聖タダイ」、「聖シモン」、「聖バルナバ」等の四人の弟子像など、重要な作品を含む二〇の彫刻を制作した。

弟子たちの像はやはり、サグラダ・ファミリアで働いていた者などがモデルになった(図12、13)が、「聖バルナバ」は、ジョアン・マタマラ自らがモデルになったという。

ジョアン・マタマラは、あの忌しい内戦の後、工事が再開してからも働いた。しかし、主任建築家が方針を決めようという時に、いちいち、ガウディを引き合いに出して反論する



図14 「受胎告知」(旧)

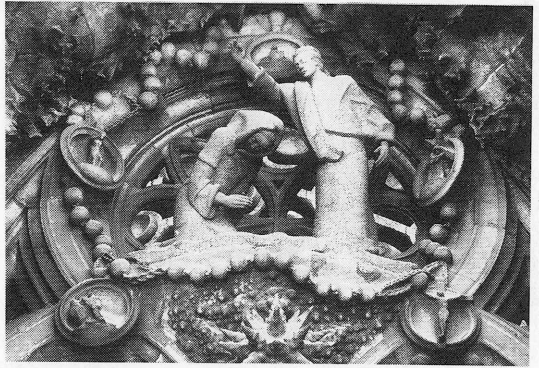


図15 「受胎告知」(新)

からだろうか、辞めさせられてしまったという。彼にしてみれば、ガウディを直接知っているというプライドと責任感からそのような態度をとらざるを得なかったのだろう。

ガウディの死のために、彼が頭の中で描いていた彫刻像と同じものを後代に造りあげるといふことは、確かに難しい。はじめての外国人彫刻家の外尾悦郎氏も、後に取りつけられた彫刻への違和感を述べている。^(註) 図14、15は「受胎告知」

のガウディの模型と今現在、取りつけられている彫像である。現在の彫像は、かつての模型とはまったく異なるものだ。手は砂岩に水平に彫り込まれ、石の特性を無視している。たとえ素晴らしい職人が仕上げている、すぐに壊れてしまつては意味がない。職人達が、ガウディ建築において、彼らなりの個性を表現したい気持ちも分かるが、ガウディが構造的な合理性を細かく配慮してつくつた模型から、ガウディの精神をもう少し学ぶべきだったのでないだろうか。

このようにして、ガウディは多くの彫刻を手がけ、そして、彼の死後も弟子達によって彫刻は造られ続けた。その時代、その時代に石に変えられたモデル達は、サグラダ・ファミリア聖堂の“降誕のファサード”の上へのぼることになり、現在モデルになつている者たちと一緒に、時代を超えて、永遠に聖堂と共に生き続けるのである。

第三章 建築と彫刻の“融合”への挑戦

ガウディ建築における彫塑的要素は、彫刻に対する鋭い鑑賞眼と、興味から生まれた。それは、銅板機具職の息子として育つたガウディの子供の頃の環境によるものかもしれない。病弱で孤独な日々を過ごしていたガウディは、父の製作する作品を見、触れながら、小さい頃から、装飾的造形の研

究に没頭していたからである。

ガウディの初期建築における彫刻は、〈適用〉という形式の装飾として、多種多彩に作られた。カサ・ビセンスの鉄細工、キハノ邸の光沢のある浮き彫りタイル、ジェル別邸のドラゴンの門、さらにジェル館の換気塔などがあげられるだろう。

彫刻家スピラック^(註9)は、ガウディの彫刻に関する講演の中で、ガウディがジェル館の屋根の突起で実現した抽象的な多色彫刻は、カンディンスキーの最初の非定型実験の作品を二十五年も先取りするものであったと称えた。ガウディは、衛生的にも、被覆材という点でも有効であったタイルを用い、素晴らしく多彩な造形を生み出し、建築を活気づけたのだ。タイルを割って使用する破碎タイルの使用は、画期的で、陽光を受けたタイルは表面の凹凸のために、今までにない見事な輝きを放っている。

さて、冒頭で述べたようにサグラダ・ファミリア聖堂の「降誕のファサード」の具象彫刻とは別に、カサ・パトリヨ、カサ・ミラ、コロニア・ジェル地下聖堂、そしてサグラダ・ファミリア聖堂の全体のフォルムやその一部には極めてユニークで、前衛的な彫塑性を見出すことができる。それらは、このようなガウディの彫刻的装飾への興味をはるかに超えた、何かしら壮大な有機的ヴィジョンのあることを思わ

せる。それとも、建築上の要請からくる必然的な帰結としてのフォルムなのだろうか。

スウィニーは、「彼の初期の作品では、彫刻は密接に関連づけられてはいても、付加的なものに見える。時が経過するに従い、それはより一体化され、彼の晩期には、建築は全体として、記念碑的な彫刻の一つとなる。」と述べている。^(註10)

スピラックはその講演において、例えばカサ・ミラは全体としても、煙突や換気塔の細部においても、これまでで最も重要な彫刻的な作品の一つであると批評している。

カサ・ミラは波打つ地質学的な様相を見せ、その側面は数多くの洞窟が掘られた岩窟住居のようでもある。俗に、「ラ・ペドレーラ」(岩切り場)と呼ばれる事にもうなづける。

ガウディは、このファサードを図面化せず十分の一の模型に従って建設した。平面の紙上では難しい立体的な造形を、彼は模型によってデザインすることに成功したのである。この方法は、カサ・パトリヨやサグラダ・ファミリア聖堂においても使われた方法である。具象彫刻においても、建築全体のフォルムにおいても、創作段階におけるそのプロセスに共通点があることが分かるだろう。彼のイメージを膨らませる場所を〈設計図〉から〈制作の場〉に置き換えたことは、一般の建築家では想像しえないガウディの彫刻家的態度を示唆するものではないだろうか。

入江正之は、「彼（ガウディ）にとつて（聖堂）を制作することと、一体の彫像を作るとは本質的には同一のことである。」「彫刻におけると同様、建築において優先されるものは彫刻の骨格、建築の構造にあたる骨組みである。」と述べている。^(註11) 実際ガウディは、人骨や金属標本などで彫像の構造を研究したように、建築全体の構造を熱心に研究した。コロニア・グエル聖堂に投入された構造研究としての逆吊り実験はあまりにも有名なエピソードであらう。

サグラダ・ファミリア聖堂「降誕のファサード」を飾る多くの彫像は、生きた人間をモデルとした自然主義的な造形であった。一方、モンセラットから靈感を得たとされるカサ・ミラのあの全体のフォルムは実に不思議な有機的造形で、屋上テラスにはまるで抽象彫刻の展示会場のように、六個の階段塔、多くの換気塔や煙突が立ち並ぶ。煙突は、すべてレンガ造りのモルタル仕上げで、ガラスの破片で被覆されているものもある。それらはまるで、兜で身をかためた戦士の姿であり、宇宙に存在する怪物のようでもある。

さらにスウィニーは、カサ・ミラに見られるようなガウディ彫刻の豊かなフォルムは、「地中海地域、およびアフリカへと南に広がり、はるか東、インドまで達する地域に、祖先を持つている。」^(註12)と、その彫塑的モチーフの起源を述べている。

ガウディの前半生の時代には、バルセロナやパリでは、黒人彫刻をまだ高く評価することはなかった。しかし彼は、彫刻的造形において本能的に、伝統的、またプリミティヴな傾向を取り入れていた。このような好みは、マルタ島の先史時代の女性彫刻など、原初の芸術様式から見られ、さらに下つてマイヨール、ルノアール、またピカソに至るまで、地中海域に存在するものである。

スウィニーは、「ピカソの人間の形をしたアンフォーラ（柄付壺）や、ガウディのカサ・ミラの屋上煙突の大きな陶磁器の形は、同じ仲間属し、共通の祖先を持つ。」^(註13)として両者の近親性を指摘している。

ガウディの造形には確かにスウィニーの論じる通り、陶芸家のロクロから出てくるフォルムのように、内側から拡がりたり、外へ出てきて大きくなるような、回転的フォルムがしばしば見られる。それは、人間の手で、もとのヴォリュームを減らしたり、削ったりして造られたのではなく、内側からの生命の力で、自然に生まれ、ヴォリュームを増した造形のようなのである。それらは、彫刻の姿を借りた自然とも、人間の人生にも似た塑像とも言えるのではないだろうか。降誕のファサードに取りつけられた具象彫刻とは、「具象」、「抽象」という違いはあるが、根底に流れる「生命力」には共通点が見出せるのではないだろうか。

ガウディの彫刻は、様々な面で革命的であったが、伝統にも根づいていたのである。彼の独創性は、「根源への帰帰」をも意味し、本質的要因を強調するものであった。だが、このようなガウディの彫塑的感性は、異国からの直接的な影響というよりは、日常の、何気ないオブジェを通して育てたものであるだろう。それは本来ならば、誰もが見られるものであるのだが、誰も、「本当に見る」ことをしようとしなかったのである。ガウディの注意深い、むしろ、子供っぽいまでの観察眼が、彼の時代、誰も認識出来なかった起源を持つ、記念碑的作品を生んだのだろう。

スウィニーは、「真に記念碑的な彫刻と建築の結合は、同じ美学的目標への二つの反対方向のアプローチを融合させ、両方の構成部分の限界を越えてトータルな表現を可能にする」という。ガウディはたとえ意識していなかったとしても、彼が装飾としての彫刻をより自然な形で建築に導入しようとしたことが、建築と彫刻の「融合」を試みさせることになったのではないだろうか。

建築と彫刻の「融合」とは、新しい挑戦であり永遠に難解なテーマである。それが、ガウディ建築において、初めは不自然な形をとっていたことも認めざるを得ない。

スウィニーは、「ガウディは、サグラダ・ファミリア聖堂のファサード上の彫刻群像のために、初めて自然へと帰属し

たとき、一つの重要な点——何が建築と彫刻の間の本質的な差異をなしているのか、また両者を、二つの対照的な面によって単独の大きな表現に結び合わせるのとは何か、つまり、縮尺の問題——を見失っていた」と言う。^(註15)

換言すれば、それは「彫刻に記念碑的な性格を授けている要素が、全体の建築的概念を矮小化してしまう」ということである。^(註16)

建築は、人間の基本的な寸法、すなわちモジュールによって体系づけられることで、記念碑性の効果を獲得する事ができる。彫刻は逆に、測定出来ないものの示唆を通じて、その記念碑性の表現を達成する。

私達は、建築としての基本を満たした、つまり人間のモ



図16 カサ・ミラ屋上換気塔

ジュールに適合している建築と向かい合ったときのみ、美を感じる事ができる。建築は、本質的に、人間の周りに、人間のために建てられなければならない。建築は人間のモジュールを無視する時は、私達を美的に感動させることはできないのである。しかし、逆に彫刻は、自然主義的な表現に密接に結びついている時は、とりもなおさず矮小化され、測定可能なものとして見られてしまうのである。彫刻は、自然のフォルムのどんな測定し得る表現をも排することによって、その記念碑性を実現することができるのだ。

建築にとって、寸法は、心地よさの源である。彫刻における寸法は、限定し、制限するもので、従って彫刻における非可測性の示唆を通じてこそ、鑑賞者の想像力は解放される。すなわち、どんなに小さい彫刻であっても、芸術家が非可測性を抱かせる事によってその定まった寸法から大きな想像力を得る事ができるであろう。

残念ながらガウディは、サグラダ・ファミリア聖堂の「降誕のファサード」の建設初期においては、それを認識する事ができなかった。ファサードを飾った彫刻群は、生きた、自然のモデルをそのまま型に取り、多少とも単純化したものだった。

しかし、ガウディは、そこで立ち止まらなかった。彼は、さらに、「尺度の神秘的な意味」へと着実に歩んで行ったの

である。

カサ・ミラの最終段階の仕事、そして、サグラダ・ファミリア聖堂における最終研究において、ガウディは建築と彫刻の「融合」に踏み込むことができたのだ。カサ・ミラにおいては(図16)、スウィニーによれば、シュメール人がテラ・コッタで示唆した尺度を試み、そこでガウディは、現代二十世紀で最も評価されている彫刻を期待させるような単純性をも試みている。それらは、非常に抽象性が高い彫刻でありながら、自然は、決して忘れられてはいない。

サグラダ・ファミリア聖堂「降誕のファサード」における鐘塔頂部の尖端などは、それは、自然そのものを模倣したものである。自然のモジュールによって矮小化された尺度で表現されたものでもない。自然を見たときの感動における、人間の本能的な測定値での尺度で表現され、人々の想像は、人間の空間的次元においてさえ広がりをもちことができるのである。そしてこれらの彫刻は建築にうまく溶け込み、全体としてガウディ建築の獨創性をより高めているのである。

後の現代彫刻に先駆けるような彫刻を、建築に結びつけ、建築と彫刻の「融合」の第一歩を踏み込んだガウディ。彼は、(生まれつきの彫刻家であった一人の建築家)であった。彼の持っていた本能的な彫塑的裝飾のセンスが、彼を近代建築家の一人として、揺るぎない地位へと導いたのではな

いだらうか。そして今だに、彼の挑戦は続いている。彼の残した遺産、『降誕のファサード』をもとに、弟子達は工事を続けている。あと何百年かかるかわからない。しかし、サグラダ・ファミリア聖堂があるかぎり、ガウディは、聖堂と共に、人々の心の中に生き続けるのである。

【註】

- (1) 堀田善衛 『美しきもの見し人は』新潮社、一九六六年
- (2) Carlos Muri y Roig 1866 ~ 1911 冊
タラコナ出身の彫刻家。代表作に群像『変質者』がある。
- (3) Antoni Riba García 1859 ~ 1932年
ガウディとカサ・ミラノスにまつて共に働いていた。
- (4) Ricardo Opisso y Sala,
一八九二年から一九〇三年まで写真家としてガウディのもとで働く。ピカソとも友達関係にある。
- (5) Descharnes, R. and Prévost, C.: Gaudí, The Visionary, English edition, Dorset Press, New York, 1982. pp. 117 ~ 127
- (6) Martinell, C.: Gaudí—His Life, His theories, His Work, translated from the Spanish by J. Rohrer, Editorial Blume, Barcelona. pp. 141 ~ 151
- (7) Martinell 前掲書、入江正之訳
『アントニオ・ガウディ論』より 三一六〜七ページ
- (8) 外尾悦郎、『バルセロナ石彫り修業』 筑摩書房、一九八五

一〇八〜一一二ページ

- (9) Martinell 前掲書 pp. 157 ~ 158
- (10) Sweeney, Johnson James and Sert, Josep Luis : Antoni Gaudí, New York, Frederk A. Praeger, 1960. P156
- (11) 入江正之 前掲書 三一七ページ
- (12) Sweeney 前掲書 p. 157
- (13) Sweeney 前掲書 p. 155
- (14) Sweeney 前掲書 p. 159
- (15) Sweeney 前掲書 p. 158
- (16) Sweeney 前掲書 p. 158

図版出典

Descharnes, Robert & Prévost, Clovis : Gaudí, The Visionary, New York, 1971 (1982). 図 1 ~ 15, 15', 16
外尾悦郎 『バルセロナ石彫り修業』 図 14

(本学科 平成五年卒)