

高麗仏画と光

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学教養論集刊行会 公開日: 2012-06-22 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 山田, 哲平 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/13112

高麗仏画と光

山田 哲平

照明と光

日本人は明暗に対する感覚を失っている。産院の分娩室が明るすぎるからという説もあるが、とにかく明暗差に鈍感だ。たとえば、コンビニの照明を例にとってもいい。蛍光灯の、青みを帯びた、清潔ではあるかもしれないが、眩いばかりの無表情、無機質の光の横溢。盗難防止用にも役立つからだろうが、日本人特有の清潔に対する強迫観念もそれに拍車をかける。こうした過剰な明るさに慣れてくると、明暗のグラデュエーション感覚が麻痺していく。

光に関してはともかくも、闇の感覚に関していえば、韓国では暗さを大切にする習慣が残っている。「陰影礼賛」を書いたのは日本人だが、それがまだ実際に生きているのは韓国である。韓国では、とりたてていかがわしいわけでもないのに、喫茶店が暗い。さんさんと日差しの射している日中に、突然喫茶店に入ったりすると、目が眩んで何も見えない。案内をするウェイトレスの顔も見えない。一体なんでこんなに暗いのかといぶかしく思う。そのうちにその闇の中からだんだんと微かな光を発するものが見えてくる。光の識別臨界点から光がたちのぼってくる。その時のあのなんともいえないなつかしい想いがよぎる。おそらくは生れ落ちてから初めて光を感じた時のあの記憶が甦るのだろうか。じっさい、光を感じるためには一度、闇の中に一度

光を沈め込まなくてはいけない、それでこそ光を光として感じとれる、韓国人はそう思っているようだ。ちなみに朝鮮語で暗いことを「オドブタ」, 「暗い」の連体形を「オドウン」という。深い母音に伴われたこの言葉には暗い窪みに巣くう空間的な闇の感覚がある。それに較べて日本語の「暗い」は、韓国語よりははるかに浅いウの響きしかも鋭い子音kをともなっている。その結果、日本語の方は光が遮られて見えない感じがするのは、小生の主観のなせるわざであろうか。

東西の光

さて、光の表現と言えはまずは西欧、それもとりわけ絵画である。西欧近世美術史は光及び闇の表現を飽くことなく追求した。ルネッサンス以前から、例えば聖告図における神の言葉として降り注ぐ黄金の光は中世以来お馴染みのものであったし、ルネッサンス以降、闇と光との自然科学的な考察及び実践に関しては、ダヴィンチを待つまでもなくすでに卓越したものがあり、これは他の文化圏では見られない独特のものであった。ただし光の表現は西欧にのみ限ったことではない。

東洋で光の表現を探すとまず見つかるのは絵画よりも漢詩である。とりわけ六朝や唐の詩のなかにもしばしば光の表現が見て取れる。印象派のような外光こそないが、17世紀のバロックの画家・クロード・ローランが描いた、大気と光の融合に関しては、まさに全く同等のものが謝靈運の詩に見られる。

またイタリアルネッサンスの画家・ジョルジョーネの描いた、「田園の奏楽」(図1)には、東西を越えた光が描かれている。薄暗い林の中で仲間達と共に音楽を奏でている数人がいる。その林深くに夕日の照り返しの木漏れ日のはからずも射し入っている。合奏するリュート弾きの指の動きには、直射光線が当たっている。すると弦を爪弾く指の動きに合わせて、鮮やかな、しかし細かに裂けた光が、暗い楽器内部の空洞に踊りながら射し入っていく。

普段はとても届かない、葉で密に覆われた森の中に光が差し込む様はまさに王維の「鹿柴」にも認められる。

返景入深林

復照青苔上

返景とは照り返しのことである。おそらくは夕日が川面に当ってそれが反射して、森の中に差し込んだものであろう。ということは、光は水平以下の入射角度を持つ。下から太陽光が差し込むのである。と、どうなるか？ 森というものは、あらゆる光を逃すまいと密に葉に覆われている。上からの光は無数の葉に遮られてとても苔までは届かない。横からの光だって、苔までは届かない。ところが、下から上に向かって射してくる光線があるとすれば、それは遮られることなく森の奥深くまで達する。深い森の奥には鮮やかな草色をしたミズゴケが密集している。そのミズゴケに当るはずの無い夕日の鮮やかな橙色の光が当る。橙色の光の当たった草色のミズゴケは、両者の色が光のレベルで混ざって、さらに鮮やかな金色となって森の間から目映いばかりに輝き出る。ちなみに、かつて正午には上から射していた太陽はこうしてまた森を思いもかけぬ方向から照らし出す。それを「復」といったのである。

この詩が手本となって、常建や錢起の詩には、しばしば一種超越的な光の表現があたえられることになった。これだけ光の感覚が中国人にはあったのだから、当然、中国絵画には光の表現があっというはずだと考えがちだが、いくら詳細に探っても実は中国絵画には光の感覚がほとんどない。当時の絵画論にも光に対する特別の記述はほほみあたらない。中国では光の詩はあっても光の絵画は生まれなかったらしい。

日本では光の絵画はおろか光の詩を見つけることも困難である。たとえば、永福門院の歌、「まはぎ散る夕べの秋風身にしみて夕日のかげぞ壁にぞ消えゆく」の歌の「かげ」は明らかに光を指している。壁に夕日が照射している様である。とはいうものの、何かに光が当たるという発見は光の表現の第一歩に過ぎない。ここには光への意識は芽生えていない。「久方の光のどけき

春の日にしずごころなく花の散るらん」に見られる茫漠とした明るさ、としての光が、われわれ日本人の平均的な光のイメージなのであり、それを抜けた光の詩は近代詩に到るまで見あたらない。

さて、韓国の高麗時代では、光がまさに例外的なまでに明確に捉えられていた。光の感覚は元来半島的なものなのでないのだろうか、と疑うほど、イタリアと韓国は光の表現に満ちている。李朝螺鈿にはもはやその痕跡すらないが、それとは根本的に異なる高麗螺鈿にはまた光の感覚が満ちあふれている。

高麗仏画におけるこの光の感覚もまた高麗螺鈿同様、その王朝の終焉とともに消え失せる。次の李朝に入ると、絵画における闇の表現も光の表現も消え失せ、絵画は全体として平明を獲得したものの、他の東洋画同様、光は平板の中に押しつぶされていく。とはいうものの、日本に比べれば韓国にはまだ光の感覚が残っているのはすでに述べた。その光の感覚が完全開花したのが高麗仏画である。

高麗仏画と光

高麗末期の作品である湖巖美術館の「阿弥陀三尊像」(図2)の表した光は東洋美術ではともかく異例である。まず目を引くのはなんといってもサーチライトの光の表現である(図2-5)。地上にひざまずく財善童子は、高みを見上げている。彼に向って、阿弥陀如来から発する光が、下方に向って、光というよりは光線として降り注いでいる。さらに目を凝らしてみようと、闇のなかから金泥を施した部分がきらきらと浮かび上がってくる。三尊様の光背が見えてくる。線でありながら、それはまるで闇の中を輝く光の糸のようだ。近くににじりよって目を凝らすと、独特の技術がそこに隠されているのがわかる。実は、この金線の円環の内側に向けてだけに、微妙なぼかしが入っている(図2-4)。外側に向かっては円形という形を悟らせる輪郭が認

知できるが、内側に向かっては、その輪郭線が光を発しながら中心の闇に向かって消えていく。金泥全てが不思議なほどに見事に眼に光を感じさせる仕組みになっている。

こういう後光の表現は西欧ではたまに例がある、北イタリアの都市・ベルガモ生まれの画家 A・プレヴィターリ。この画家の故郷の聖アンドレア教会にある「キリスト降下図」(図5)では聖母マリアをはじめとして何人かの聖人の頭に後光の円環が描かれているが、それはすべてほぼ漆黒の闇を背景にしているために、後光は闇から光を放って浮かび上がる。この光も高麗仏画同様金泥による表現である。金泥は特に国際ゴシック様式にあっては、おなじみの材料だが、その素材性を全く打ち消してしまうほどに純粹に光の表現として使ったのは、プレヴィターリが最初で最後である。ここでは、イエス・キリストの後頭部からは十字架を暗示するやはり超自然の強い光が放たれているが、その背景も意識的に暗闇になっている。確かにここではこのような超越的な光は、高麗仏画のように、地上の光を消し去るほどに強くはない。だがもし聖者達の纏っている赤と白の衣の色を黒に換えるならば、この光は闇の中からさらに強さをまして目映いばかりに輝き出さるだろう。

光には内部から発せられる光と、外部から当る光がある。照射と放射と言ひ換えてもいい。これをイタリアバロックの画家にたとえれば、前者がモーラ(図3)、後者がコツア(図4)のそれぞれの雲の描き方のちがいとなる。分かりやすく言えば、モーラでは光が雲に当る。コツアでは雲を通して光が届くには届くが、雲の内部で光が散乱し、雲がいわば発光している。さらにいえばモーラの描いた照射光、いわばサーチライトの光であり、初期バロックの画家、カラヴァッジョの用いたカラヴァッジョ光線が典型的なものである。この光が湖巖美術館の財善童子に注がれている光であることはすでに述べた。

コツアに見られる乳白状のものからの内部放射こそないが、透明なものからの内部放射であれば、高麗仏画にもある。湖巖美術館の仏画の画面いち

ばん奥に立っている至勢菩薩尊が手にしている玉に注目しよう。発光物体である(図2-2)。球面に触れている掌は球の内部から放射される光に照らし出されて輝いている。高麗時代の柳枝観音様の左側に置いてある浄瓶の受け皿もしばしば透明なガラス製で、他の多くの図例に見られるように、やはり内部から光が放出されている。これはヨーロッパバロックの絵画に当てはめれば、コツァの光になるだろう。こうした透明な物体から光が放出される様はあたりを不思議な不思議な静けさで満す。

ちなみに透明な発光物体を描いた例は光の表現に敏感だった西欧近世にすら例がない。あえてあるとすれば、プレヴィタリーの「世界の救済者イエズス」(図6)にみられる巨大なガラス玉であるが、そこには発光という発想はない。単にガラス球を描いて満足しているのである。透明体自体が発光しているという表現は近代の終わりまで西欧にはついぞ見られなかったものである。

散 乱 光

湖巖美術館の仏画のさらに画面下に目を移すと、三尊の、それぞれが立っている蓮座の八重の花片における先端が光を蓄えているのが観察できる(図2-3)。光というものはもともとの姿全体を照らし出すものである。しかし、それはあくまでも大気中に光が飽和しているときであり、薄暗く奥深いところでは、光はもはやものの全体をはっきりと隈どることができない。奥深いところまでたどり着く頃には、大気中の光は反射し、散乱を重ね、これ以上散らないほど散乱しきっている。散乱するばかりではなく光は弱まり微かになっている。そうなると、それはただ蓮の花びらの最も高く最も開けたところにある先端だけを輝かすことができるにすぎない。こうした光の物語をこの仏画では表現している。

この仏画では光るのは後光や蓮の花の先端だけではない。阿弥陀如来が胸

に掛けている卍の首飾りにも明らかに光の表現が見て取れる（図 2-1）。卍が眩い光を放射している様を描き出すために、意図的に如来の肌を黒く描いている。興味深いのは、その額の扇状の装身具からはサーチライトのような光が放たれていることである。この光は、画面左下隅にひざまづく善財童子に向けて次第に幅を広げながら放射していく（図 2-5）。光の感覚というよりは光線の表現というべきであろう。光線という意識は東洋では極めて希だ。もともと光線なるものは光そのものというものではなく、闇の中を光が通過する際、その空間に散乱している塵が光に当たって輝く様が光の帯となったものである。

ここで、すこしばかり光から離れよう。上述仏画に見られた花びらの立体的な先端という意識は日本人にはもともとない。百済の瓦当には、通常反転と呼ばれる急峻に湾曲する三次曲面をなす花卉の先端がある（図 7-1）。この反転は、百済の影響が濃厚である日本の飛鳥時代ですら、すでに受け継がれてはいない。日本の瓦に彫られた花びらはかろうじて二次曲面を維持しているが、むしろ二次曲面というよりは、盛り上がった線を構成しているに過ぎない（図 7-2）。実際の花弁を見れば一目瞭然だが、花卉というものは、ラッパ状の典型的な三次曲面を成している。こうした花卉の表現はついで日本美術には見られなかった。日本人は桜の花びらを図形化された二次平面として受け取る。日本人が好んで描く桜の花弁が散らされた平面、それに典型的に現れている。おそらく日本人にとっては、三次曲面は空間恐怖を与えるのだろう。1930年代に一時はやった、流線型の機関車のデザインを日本も取り入れて、C55なる機関車を設計しはしたが、イギリスであれ、ドイツであれアメリカであれ、これらの国々の機関車の頭部は、決まって三次曲面を成していたが（図 8-1）、日本のそれは、二次曲面にすぎなかった（図 8-2）。技術がなかったからというのは、言い訳にはならない。日本人がそれを求めなかったからである。今日では、これとは逆に、ツルツルに溶けた石鹸のような三次曲面の車を世界で初めて採用したのはマツダであるが、これなどは、

欲したゆえに為したのではなく、「技術でこういうこともできますよ」という意味での単なる技術の可能性の追求に過ぎない、いや三次曲面というよりは、立方体が溶けて崩れた結果に過ぎないといいたくなるほどである。

光を通さない深い透明

つぎに、大徳寺所蔵の「水月観音像」(図9)を見てみよう。ここでは光は善財童子の浮かぶ水にある(図9-2)。水は深く黒い。唐代の詩人達の詩の中には、澄み切っていないが深すぎて黒く見える透明な水に対する明確なイメージがあるが、この仏画はそれを継承しているようだ。

火山国であり、水たまりの水が濁っていることが普通の日本においてこういう風景を見つけることは至難の業だ。であればこそ、そうした水のイメージも日本では醸成されなかったのだろう。こういう水に対するイメージは、だから和歌にも大和絵にもない。大陸的なものである。

ここでの光の感覚は、まずは深く澄んだ水が光を吸収してしまうこと、しかも、あたりをすべている微細な散乱光によってそこに発生する小波の波頭は、闇の中から錦の糸のように鮮やかに光り輝いている。ここでも、突起部のみが光を受ける、散乱光独特の表現を見ることができる。この図の左手上方には鶴だろうか、それが真っ白な花をくわえている。宗の皇帝・徽宗が似たような鳥の図を残しているが、こちらの八重の花びらの表現はまさに立体的で、それぞれの花びらの先端が光を含んでいるのが読み取れる(図9-3)。

光と背景

フランス・バロックの地方画家ジョルジュ・ラトゥールは蠟燭の画家とも呼ばれている(図10)。炎があればその背景には必ず暗闇があるという光の真理の追求にこの画家は情熱の全てを注いだ。この画家は間違っても蠟燭の

炎の背景を白壁にはしなかった。壁を闇として描くことで、炎の明るさが表現できたからである。おなじ炎の、光のコントラストの表現が善導寺の地蔵菩薩尊図（図 11）の手にしている勺杖先端の炎の描法に見られる。この高麗の仏画師も明らかに意識して全く同じ効果を追っている。光るものの背後に漆黒の闇を配置しているのだ。つまり炎は、真っ暗な闇を背景にしているので、物としてではなく純粋な光として浮かび上がる。もし、勺杖の先端が輝く光背、つまり、明るさを突き抜けて、その上部に位置する闇まで達していなかったならば、この炎の輝きのもつ光の表現はありえなかった。さらにこの炎の反射を受けて、炎近辺の勺杖部もまた黄金に輝く。闇を背景にしなければ、勺杖の金属反射の光も鮮やかに表現することもできなかった。同じ勺杖でありながら、光源から離れると、その明度が極端に変わってくる。離れるというよりは、その背景の明度が異なると、同一物質の明度が極端に変わっている。つまり、闇を背景にしているときは、眩く、輝いていたのに、地蔵の光背、つまり輝度の高い背景では、勺杖はその逆光を受けて真っ黒に変わる。同一の材料でできた同一の表面反射をもつ物体が背景によってこれほどまでにその明暗を分けるといえるのは、まさに、17世紀のヨーロッパでしかありえなかった手法である。プリミティブな感覚の国民には絶対発想できない、極めて成熟した光の意識である。

もともと人間には固有色の観念が備わっている。ものには、もの固有の色があり、それはどんな場合でも変わらない、という考え方は、その物の色のもつ波動がそれ自体として絶対不変であるという考え方だ。これはどちらかというとプリミティブな考え方である。つまり、赤いセーターがあれば、そのいかなる部分からも、赤い色の波動が発散しているとかんがえることだ。しかしそれを人間の眼球が捉えるときは、実はその固有性は揺らいでくる。セーターの背後に青緑があれば、赤はさらに引き立つ。しかし逆にセーターよりもさらに強い赤を背景にすると、セーターの赤色は見えなくなるどころか、逆に青緑色に見えてしまう。これが光の魔術である。光を識っているも

のは、固有色を信じない。色は相対的なものなのである。明暗でも同じことがいえる。曖昧な灰色は黒を背景にすれば白に見える。逆に白を背景にすると、黒くみえる。このように、人間の感覚は相対的なものである。その視覚の相対性を高麗仏画の仏画師達は自覚していたのだ。

こうして地蔵の手にした、同一の光の当たったはずの、同一の長い勺丈の違った部分が、背景によって光輝いて見えたり、黒ずんで見えたりするという視覚の不思議さが描かれえるのである。一般には東洋画においては同一の物体は同一の明度と彩度で塗りつぶされるものだというを想起していただきたい。高麗仏画では、こういう在来的な描写法はとらなかった。であるがゆえに、光の感覚がかくまでも鮮やかに浮かび上がるのである。明るさが相対的であることを高麗仏画師達は知っていた。まさに科学的ともいえる観察眼である。

この地蔵様の背景は暗い色一色に塗りつぶされている。そのために地蔵様は幾分絵画的な感興を欠く、明確な輪郭をもって背景から飛び出してきている。それだけならまだいい。全体が同じ強さで飛び出すために、地蔵様の姿全体が平面化する。おそらくオリジナルは、もっと立体的な効果を与えるよう陰影の配慮がなされていたのではないだろうか。あるところは背景と重なり合い、また、あるところは背景からコントラストをもって区切られていたのではないだろうか。この絵が日本にもたらされ、日本人の手で修復された結果、オリジナルの絵が持つ光の感覚の幾分か損なわれてしまったのではないかと疑いたい。

ま と め

光の表現という点に関して、高麗仏画は東洋絵画の伝統のなかにあってきわめてユニークな位置をしめている。光の感覚が生まれたのは西洋ではイタリアであり、その手法は瞬く間にヨーロッパ全体に広まった。光の絵画が生

まれたのは東洋では高麗の韓国であったが、その手法は、結局韓国だけに留まり、中国にもまた当然日本にも伝播せずして終わった。しかも、高麗が減びると、光の表現は朝鮮半島自体から完全に消えていってしまった。その後、絵画における光の表現が東洋諸国に現れたことはない。なぜ東洋では、朝鮮半島に限って光の絵画表現が見られたのか、また、半島民族であることと光の表現の見事さが何らかの関連をもつのか、そのあたりのことは全く分からない。この問題に関しては稿をあらためて追求してみたい。

(やまだ・てっぺい 法学部教授)



図1 ジョルジョーネ「田園の奏楽」



図2-1, 4 「阿弥陀三尊像」部分



図2-2 「阿弥陀三尊像」部分

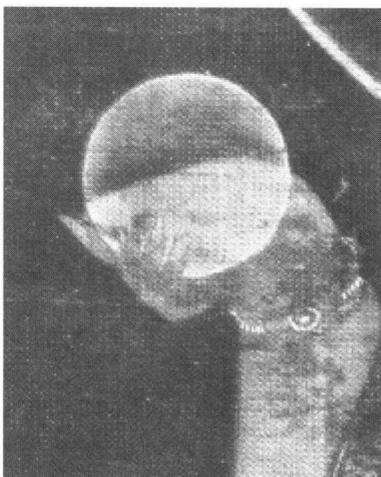


図2-3 「阿弥陀三尊像」部分



图2 湖巖美術館所蔵「阿弥陀三尊像」



图2-5 「阿弥陀三尊像」部分



図3 「F. モーラの雲」部分



図4 「F. コッツアの雲」部分

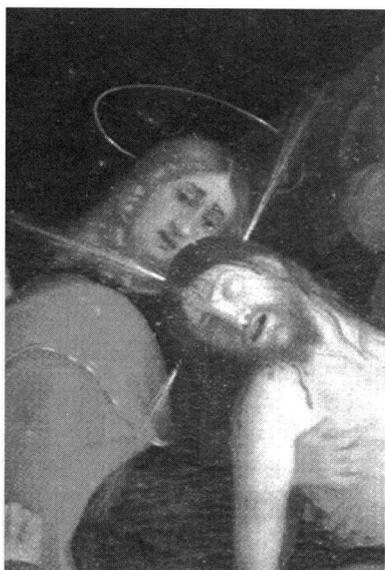


図5 A. プレヴィターリ「キリスト降下図」



図6 A. プレヴィターリ「世界の救済者」

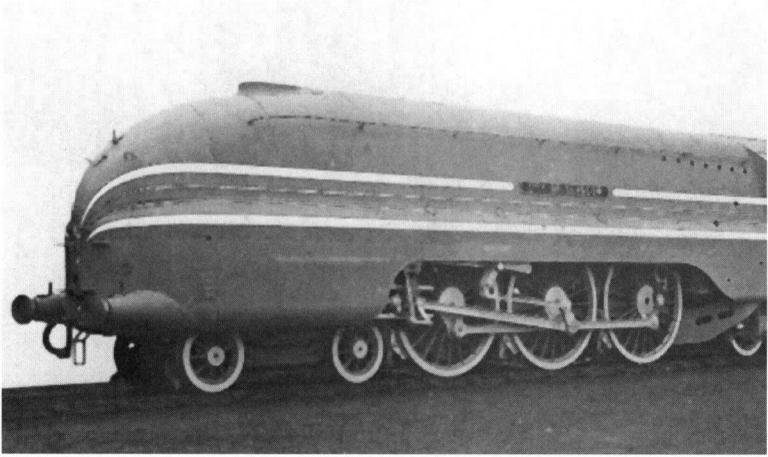


図 8-1 流線型機関車（イギリス）

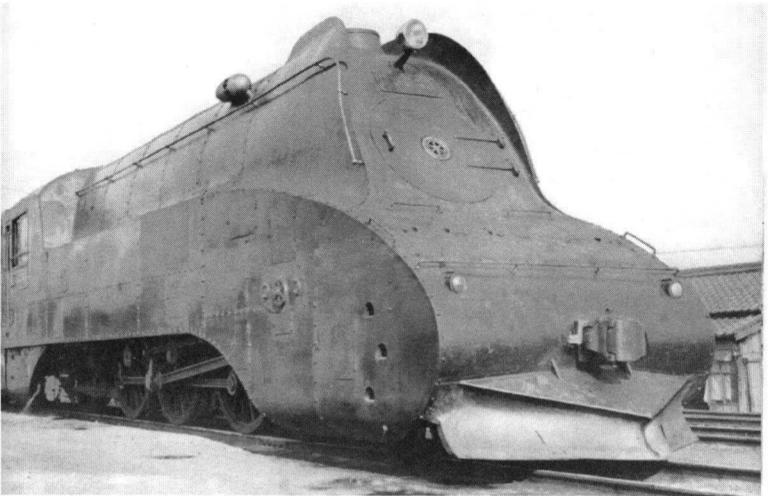


図 8-2 流線型機関車（日本）



図 9-1 大徳寺所蔵「水月観音像」



図 9-2 部分

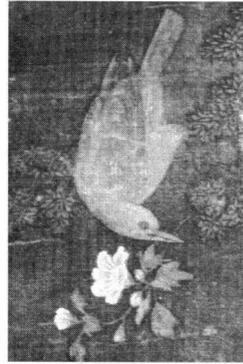


図 9-3 部分

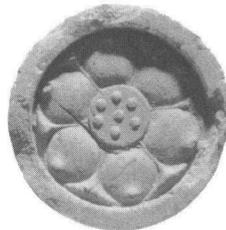
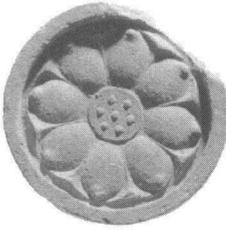


図 7-1 百済の瓦

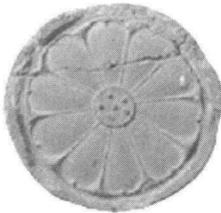


図 7-2 日本の瓦



図10 ラトゥール「ヨゼフとキリスト」部分

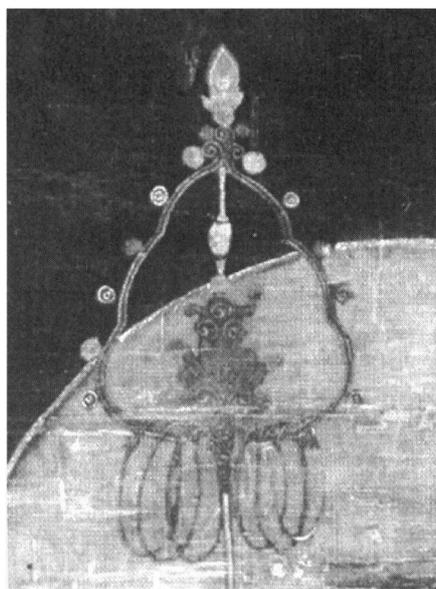


図11 「善導寺地藏」勺部分