

描かれた自然 — 風景画と山水画との比較から —

石川千佳子（教育文化学部）



自然を描いた絵画といえば、まず風景画と山水画のイメージが、脳裏に浮かぶのではないだろうか。確かにどちらにも自然の風景が描かれてはいる。しかし、ヨーロッパ文化のなかから生まれた風景画と中国に端を発する山水画では、成立した時期にも絵画の背景にある自然観にも、当然のことながら大きな隔りがある。そこで、ここでは風景画と山水画を比較しながら、絵画からみえてくる「人と自然との関わりの在りよう」を考えてみたい。

1. 風景画＝観察される対象物としての自然

まずヨーロッパにおける風景画であるが、その起源については、観光土産をかねてヴェネチアでさかんに描かれた名所絵（ベドゥーダ）だとか、いやシエナ派のロレンツェッティ（?～1318）による壁画にその萌芽がみられるとか、北方ルネサンスの鳥瞰構図の歴史画など、さまざまにいわれている。文献的には、ドイツの大画家デューラー（1471～1528）が友人に宛てた手紙のなかでパティニールを「風景画家」と記したのが、最初とされる。いずれにせよ風景画の成立した時期は、ルネサンス（14～16世紀）以前に遡らない。

もちろん、自然の風景がそれまで全く描かれなかったというわけではない。しかしヨーロッパの場合、絵画といえば宗教や神話、英雄物語などをテーマとした歴史画が中心であり、風景はその背景にすぎなかったのである。いわば脇役だった風景描写が完全に独立し、風景画というジャンルを確立したのは、17世紀頃だと考えられている。イギリスの美術評論家で詩人でもあったH. リードが、風景画は「事実上近代の歴史」だと指摘したとおり、その歴史はあんがい浅いのである。

とはいえ、なぜ事実上「近代」なのだろうか。その問いに答えるためには、風景画成立の背景となった人と自然の関わり方の変化について、考える必要がある。たとえば、イタリアの人文主義者ペトラルカの登山こそ、風景画誕生のきっかけだといわれたりする。真偽のほどは別として、風景画が、自然を美的な対象として眺める視線なしに成立しえなかったのは事実である。つまり、主体である人間と客体である自然を峻別し、静止した1点から自然を対象物として観察するという図式のもとに、風景画は描かれたのである。絵画を自然の透視図法的認識にほかならないとしたアルベルティ（1402～72）や、絵画とは自然に鏡をかけることだと言ったレオナルド（1452～1519）の考え方は、この自然と人間の関係図式をよく物語っている。さらにレオナルドは絵画を科学とみなしているが、この人間と自然を主体と客体に振り分ける見方こそ、近代自然科学の基本的態度だった。

かの有名なレオナルドの『モナリサ』を、風景から疎外された最初の人物像と解釈したのは、オランダの精神医学者ファン・デン・ベルクである。確かにそこに描かれた、有史以前のような風景とほほ笑みを浮かべる人物は、永遠に溶けあうことなく反転を繰り返す地と図の関係にある。美術史家の若桑みどり氏は、イコノロジー（図像解釈学）の立場か

ら、背景の風景は水の循環を表し、中央の喪服をまとう妊娠した女性は死と生を同時に体現する太母的な存在、すなわち自然を図像化した姿だと解釈する。だとすれば、擬人化された自然としての女性像は、生と死というまさに自然の営みを内包した身体をたずさえながら、外部の人跡の無い物質の循環する世界としての自然から締めだされている。黒衣は、自然を超越する視点を創出することで自ら抱える自然と外部の自然との通路を断った、来たるべき近代人への喪章であったかもしれない。

2. 山水画=生成する働きとしての自然

さて、このあたりで山水画に視線を転じてみよう。やはり自然をテーマとする山水画は、ヨーロッパの風景画にはるかに先駆けて、絵画のなかの独立したジャンルとなる。濃く彩られた山水画もあるが、その典型は水墨によるモノクロームの画だろう。水墨画は山水画とほぼ同義といってもよいほど密接な関係にあり、水墨による花鳥画などが派生的な副産物にすぎないことは、多くの美術史家の指摘するところである。そうした水墨による山水画の伝説的な祖とされるのは、唐時代の詩人で画家でもあった王維(701?~761)である。当初の画については信憑性の高い作品が伝えられず、模本から想像するよりほかないが、次の北宋期に壮大な構想をもつ様式が確立され、続く南宋末から元時代に墨の濃淡を生かした抒情的な新様式が起こって、今日わたしたちのイメージするような水墨による山水画の原型が形成されたと考えられている。つまり本格的な山水画の起源は、文献的には8世紀まで遡り、おそく見積もっても11世紀頃には様式が整っていたことになる。

ただし、ヨーロッパにおける風景画と成立に少なくとも500年以上の時間差をもつ山水画は、風景画と同じ意味での絵画ではなかった。ルネサンス以後、特に風景画というジャンルが確立された17世紀以後のヨーロッパ美術において、絵画とは、額縁によって周囲の環境から遮断されたタブロー(一枚絵)のことである。それは絶対に自然と同一視されることのない人工物であり、美的に鑑賞しようという特別な意識の対象物である。しかも20世紀に抽象画が出現するまで、ヨーロッパにおける絵画制作の原理は基本的に再現的模倣(ミメーシス)だった。先にも述べたとおり、静止した一点から距離を置いて実物の外観をよく観察し描写することこそが絵を描く行為にほかならない、と考えられてきたのである。

ところが山水画の方は、どこどこの風景と特定できるような实景の描写ではない。しかも水墨による場合は、色彩が排されて明暗のグラデーションのみによって描かれる。つまり風景画より、はるかに抽象性が高い。明時代の理論家で画家の董其昌(1554~1636)による「胸中山水」ということばが示すように、山水画は、観念的に理想化された自然の表現なのである。もちろん山水画にも実在の地名は登場するし、完全に实景との対応を欠いているというわけではない。しかし、そこで目指されたのは、自然の本質を看取り、それを画像に漲らせることであり、個別の風景の視覚的にリアルで美的な似像を造ることではなかった。

それでは、山水画において自然の本質はどのように現れているのだろうか。中国では、南齊の謝赫(生没年不明 5世紀頃)が画論『古画品録』の冒頭に、絵画制作の要諦となる「画の六法」を記して以来、その第一に挙げられた「気韻生動」が最も重要だと考えられてきた。山水画であれば、山水つまり自然の気韻が現れていなければならない。気とは天気

ような自然現象そのものから、生氣のように万物を生成させる根元力まで豊かな意味を含むことばである。その気韻が生動するのだから、画においては、いわば生命の律動が生き生きと表現されなければならないということだ。

ここで注目しておきたいのは、自然の本質が生成する働きとその現象として動的に捉えられており、現実の山や川という意味での自然と画が、そうした働きの現れる場所として根本的に区別されず、むしろ地続きに考えられていることである。たとえば唐時代の理論家である張彦遠(815~975)は、画論『歴代名画記』のなかで「画は四季の運行と同じ働きをする」と述べている。時代が下るにつれて、気韻論はこのような宇宙的ダイナミズムを失い矮小化されていくものの、自然と画を同じ場所とみなす態度は保たれる。したがって山水画を観る者には、自然と同じように画中を歩くことが求められる。そして実際に山水画は、ヨーロッパの風景画のように視点を一点に固定せず、歩くという視点の移動につれて風景が開けてくるように多焦点で描かれているのだ。とすれば画中の人物も単なる点景ではない。観る者が視覚のみならず五感を仮託する画中の身体なのである。

また、描くという行為も自然と同じ生成する働きに支えられる。そこで結果としての画像ばかりでなく、線を引くという身体の動き、その反復から形象が生じてくる過程自体もみられるものとなる。言い方をかえれば、画のなかの山水を構成している一本の線も、造形的な要素であると同時に、いわば身体を介し、自然の律動と響き合いながら引かれた所作の軌跡として観られるのである。

中国では唐時代の文献から、1950年代から60年代の前衛芸術をほうふつとさせるようなパフォーマンスの記録を拾うことができる。画家が楽隊の演奏に合わせて、大きな布の上に墨や絵具を次々とぶちまけ、最後に筆を加えると山水が浮かび上がったという『封氏聞見記』の記録がその典型例である。作品の価値は問題にならず、ただ珍しい見世物として楽しまれたにちがいないが、そのとき画の制作行為は、画家の身体を介して自然の生成のダイナミズムを顕現させる舞踊に近づいている。もちろん当時としても、過激なパフォーマンスとしての山水画は、逸格と呼ばれるような異端の画である。しかしながら、こうした例を通して、所作の痕跡が残り、やり直しが効かず、にじみなど偶然が常に介入する水墨画の即興的性格が明らかになるともいえるだろう。水墨による山水の画像は、身体の所作が創りだす一つながりの時間とともに現れてくるのである。

3. 失われゆく遠景と構成＝日本の山水画

最後に、日本の同じ水墨による山水画を一瞥してみよう。いうまでもなく、それは特に南宋時代以後の中国絵画の影響のもとで成立する。水墨画はわが国において、まず鎌倉時代に禅宗文化の一端として受容されるが、室町から江戸時代初期に、雪舟(1420?~1506)や長谷川等伯(1539~1610)などの優れた絵師を得て、独自の発展をとげた。そのいわば日本化された水墨による山水画を、中国のそれとを比較したときに浮かび上がる特徴は、遠景と中景と近景との関係から生じる明快な空間構成の欠如である。同時に、堅固な画面構成から解き放たれた線や点は、より自在なパフォーマンス性をあからさまにする。その典型例として先にあげた長谷川等伯の『松林図屏風』をみると、遠景は、左双の右端上方に簡単な線で描かれた雪山がわずかに見えるばかりで、あとは霧に見え隠れする松のみから成る近景があるばかりだ。近づいてみると、藁筆を使ったと伝えられる松の筆致はたいへ

ん荒々しい。

実体を失い単なる符丁と化した遠景は、中国を幻想の外部として「唐」という記号で示し続けた日本文化の構造図を連想させる。決して触れることのできない、人跡の無い自然としてのリアルな遠景を失うことは、同時に身体を仮託する画中の人物を失うことでもあった。遠景の消滅した空間のなかで、画像は、浮かびあがっては消えることを繰り返す、そのつど眼前の現在というかたちで与えられる反復のなかに、永遠に閉ざされているようにもみえる。観る者、すなわち画中に行く人物は自然の中に溶解したのだろうか。それとも晴れることのない霧に隠されて、方向を失いながら同じ場所をぐるぐるとさまよい続けているのだろうか。



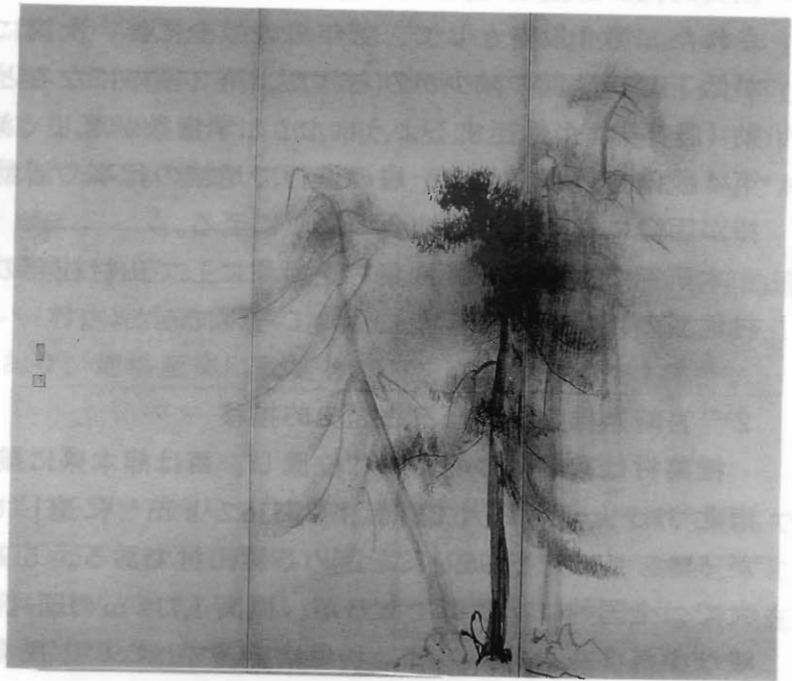
中国の山水畫から

范寬『谿山行旅圖』(北宋)



ヨーロッパの風景畫から

ヤン・ファン・ホーイエン『2本の樫の木』(17世紀)



日本の山水畫から長谷川等伯『松林図屏風』(部分)