

文人画論にみる鑑賞の構造

石川 千佳子

The Construction of Art Appreciation in Essays Written by The Bunjin School Artists

ISHIKAWA Chikako

I. 鑑賞の諸相

クリステヴァによれば、すべてのテキストは先行する諸テキストとの関連において書かれ、かつ読まれるという。いわゆる間テキスト性の問題であるが、造形芸術においても同様の問題を提起することができそうである。ところが、この問題が美術史の中心に浮上してきたのは、比較的近年のことである。特に、ルネサンス以降の広義の近代美術において、造形芸術は自然との関係において語られてきた。諸科学の一領域を占めると考えられた造形芸術は、まず自然を視覚的に再現するものであったのだ。当然のことながら、その背後には、造形芸術の本質をミメシスにみてきたギリシア以来の伝統が存在している。しかし、次の段階において、外界を分析する同じ眼差しが、人間の内部に向けられることになる。人体の内部の形を正確に再現しようとする解剖図が出現し、さらに画家の視線は精神の暗部を対象化し始めたのである。前世紀に無意識という言葉で括られた、かたち無き領域を視覚化するためには、従来の再現的な原理に基づくばかりでは不可能である。大胆な変形や激しい筆致などにより、内面を直截に表出しようとする新たな造形の本質は、表現と呼ばれた。周知のように、表現という言葉が芸術に使用されるのは18世紀になってからであり、本来それは絞り出すという意味をもった言葉であると考えられている。いずれにせよ、従来、「再現」と「表現」の二語によって、造形芸術の本質が要約されてきたといっても過言ではない。

ところで、再現と表現には共通の基盤と用法における対立がある。まず、両者の共通の基盤であるが、再現されるもの、あるいは表現されるものとの直截的な関係性である。ミメシス概念には、自然物であれ人工物であれ外界にあるものの模倣と、画像など既につくられた作品の模倣との二通りがあると思われるが、常に念頭におかれてきたのは前者の方であった。プラトンのミメシス論においても、画家が模倣するのは職人の造ったベッドであって、ベッドの画像をさらに模倣する画家の話はない。ルネサンス期以降になると、先に述べた自然科学的な意味合いを、さらに強めることになった。一方、表現の場合には、内的な感情をより直截に定着するために、外観の形を歪め、色彩や明暗の対比を強調し、筆の動きを消し去らない。感情

の躍動が、外観の忠実な再現や古典的な基準に基づく理想化を経由することによって、間接化することを避けるのである。しかし、外界および内界、換言すれば外なる自然と内なる自然との直截的な結び付きという基盤のうえに成立しながら、両者は、用法において対立する対概念として使用されてきた。これまでも述べてきたように、再現は巧みな外観の模倣を通しての古典的美の法則性の再現であり、表現は色彩や明暗を通しての感情の表出であったのだ。すなわち、形の再現に対する生命の表現というような、図式的に言い換えることができる対立関係として考えられてきたのである。

これを作品を見る側から捉え直せば、鑑賞は、対象物との関係を踏まえた秩序ある形の認識と、感情的な刺激をもたらす内容への共感とに要約されるであろう。具体的にいえば、何がどう描かれ（造られ）ているかを知り、どのように感じるかを意識することが、鑑賞の主な要件となる。この場合、鑑賞行為とは、わたしと作品との対話的關係であり、そのわたしは、形似と対象物が同一視され得る見方、すなわちフォーコー的にいえば描かれたパイプを見て「これはパイプである」という等式が成立する見方に立つという前提が必要になる。¹⁾ いわゆる、現代美術出現以前における西洋美術の典型的な鑑賞法であるが、ここに図像解読の作業を付加すれば、現在においても十分に通用する方法と言って差し支えないであろう。

しかしながら、作品の現れた描写の像と対象との関係が素朴に直截的なものでもなければ、再現と表現が図式で割り切れるほど単純な関係でもないことに、私たちは気付き始めた。その事態を説明するためによく引用されるエピソードがある。ドイツの挿絵画家ルドヴィッヒ・リヒターの自伝に記されている話だが、あらまは次のようなものである。²⁾ 画学生だった著者が、4人の仲間とともに1820年代のローマで景勝地ティボリのスケッチを試みた。そこには先客のフランス人画家の一団がいて、油彩で直に写生を行っている。印象派の屋外写生を予感させる光景に思われて興味深いのだが、そのこれみよがしな態度に反感を感じた著者たちは、固い鉛筆で些細な箇所まで忠実な描写を行うことにした。ところが、夕方になってお互いの作品を比較してみると、正確に描き出されたはずの風景が驚くほど異なっていたというのである。リヒターは、19世紀の画家らしくその違いを個人的な気質の特性に結び付けた。

今日からみると、このエピソードは、ゴンブリッジがそれを糸口に図式に関する心理学的な考察を展開したように³⁾、対象との関係や、再現と表現との図式的な理解を反省させる問題を含んでいる。つまり、実際の作品の現れにおいては、再現と表現の単純な区別はありえず、対象の視覚像と描かれた画像の関係はどんなに克明な描写であろうとも直截なものではない、という仮説が導きだされるのである。対象と画像の間には介在するものがあり、おそらく、それは他の作品に代表される先行する画像である。いわば、先のリヒター氏は、細かに観察した対象を、先行するテキストとの関係において形象化したのである。彼はそのことに自覚的ではなかったため、同じ方法をとった友人の画像との差異に驚き、その差異を結論づけるためには最も簡単な、個人の生得的な気質に帰したと言えるだろう。もちろん、対象と画像の直截性にあくまでも依拠するならば、それぞれ同じものが違って見えていて、見たとおりの視覚像をそのまま再現したのだという言い方も可能である。たとえば遠近法を例に考えてみよう。日本の絵画は透視図法を持たなかったが、それは画家が奥行きのない平板な風景を見ていたことを意味するのだろうか。もしそうであったなら、透視図法を駆使した西洋画をみたとき、その迫真性に驚くことはなかったであろう。江戸時代の洋風画家の画論に明らかのように⁴⁾、西洋画に対する彼らの驚きは、風景の見え方ではなく、視覚像と画像の直截的な結び付き、すなわ

ち見えるままに描いていることにあったのである。その直截性を獲得しようとした彼らは、従来の粉本を排して実物写生を称揚する。しかしながら、出来上がった画像は彼らが見た西洋画とは似て非なるものであったし、実物写生の内実も西洋画を粉本とした模写という方が適切であった。こうしてみると、やはり画像の現れの差異は、対象を見るときに分節の仕方ではなく、描くときに分節の仕方に関わることがわかる。そして、この分節は先行するテキスト、いわゆる芸術作品ばかりではなく、先行する広汎な画像との関係に由来するであろう。先行する画像との関係というと、当然のことながら様式の問題が浮上するけれども、ここで言う関係性は、師弟関係を軸としたある画派の様式や、ある地域及びある時代に表れた特定の様式それ自体との関係を指すものではなく、ゴンブリッジが多様な実例と心理学理論とともに示したような、様式を可能にする根源的な分節の形式との関係と捉えておきたい。そして、洋風画論が排除しようとした分節の形式が介在する対象物と画像の間の距離と、内的感情と画像の間に距離について、中国画及び日本画は古くから自覚的であったと言える。例えば次のような興味深い画論が存在する。

古の諺に絵は影のごとしといへり。いはゆる影とは陰陽の陰にあらず。たとへば草木などの、月の影にて透き映りたるが、絵をかきたるやうに見ゆるをいふなり。その影のごとく、草木の枝葉高下前後表裏の体は、ひずみて明らかに見ゆるなり。このひずみがよくよく心がけてかき得る時は、万物おのづから気色風情よくこもるものなり。絵の道理といへること、ここにあり。

西川祐信「画方彩色法」⁵⁾

この「ひずみ」は、含蓄のある言葉だと思う。安田章生氏は、それを「外界の事象を、芸術作品としての『絵』に形象化する際に通過しなければならない、ある種の屈折として考えられている」⁶⁾と解釈しているが、その屈折を引き起こすレンズに当たるものが、分節の形式ではないかと思われるのである。ここでは、ひずみをよく心掛けて描くならば、描かれた対象も生氣に満ちたものになり、それこそが絵画の原理であると説かれている。すなわち、これまでの文脈で言えば、対象物と画像の間の距離によって形象化が可能になり、生きた絵画たり得るのである。分節の形式などと言うと、自由な表出を一定の型にはめるための窮屈な既製の枠を想定するかもしれないが、そうではなく、絵画的形象が現象するための先験的な形式と考えておきたい。そして、「ひずみ」すなわち視覚像に対する絵画的形象の歪みは、ここで道理とされているように普遍的な現象であり、その「ひずみ」の仕方は、完全に個人に帰されるものでもなければ、狭義の美術史の様式に帰されるものでもなく、言語の分節とも類比可能な文化の総体に関わる問題であろうと考えられる。今、この問題自体について詳細な考察を展開する準備は無いので、話しを鑑賞の側に引き戻しておきたいが、これまで述べてきた、視覚像を画像として表す場合に介在する分節の形式という観点に立つならば、従来の再現及び表現関係に基づく見方では不十分であることがわかる。形象が画像として浮かび上がってくる仕方を見つめ、分節を追体験し、その差異を見分ける行為が必要になる。いわば、それは、「これはパイプである」、「パイプが描かれている」と言い切る前の、パイプらしき形象の現れに着目する見方である。アイズナーは、従来、作者の同定や真贋に傾きがちだった鑑賞眼(connoisseurship)を、知覚分化という観点から捉え直し、複雑な差異を見分け味わう能力と考えている

が、⁷⁾ ここで必要とされるのも、そうした意味での見る眼であろう。すなわち、鑑賞行為において、形の認識および内容への共感と並んで、分節形式を見分ける鑑識眼が要請されることになる。換言すれば、何がどう描かれ（造られ）ているかを知り、どのように感じるかを意識化するとともに、視覚像の結び方に立ち返って観る経験が必要だということなのである。その観る経験の重要性を語る具体的な例を、私は、わが国の文人画論にみる。

II. 文人画論における鑑賞の構造

わが国の画論は主に絵画技法論であるために、鑑賞自体への言及は少ない。その中において、文人画論においては、原則として古典的教養を備え詩画を楽しむ者の余技であったという出自により、描く者と観る者が専門の職能者である絵師の場合のようにはっきりと別たれなかったため、随所に鑑賞に関わる言葉を見いだすことができる。田能村竹田にみる次のような記述は、その典型的な例といえるだろう。

世或視畫以爲無益。蓋未會其趣耳。夫畫之爲趣。恍兮惚兮。如高壑。如深谷。初望之。覺無路可入。久之熟玩。如仙子從空而下。顧我指示。濛々際冥々裏。妙境關奇景出。樓閣參差。徑路盤曲。絳節羽幢。容與其間。花草薰馥。禽鳥和鳴。朝夕披對。愈久愈熟。則心自靜。心靜而意自清。嗜欲消焉。不可動之以名利也。…

田能村竹田「山中人饒舌」⁸⁾

冒頭に見えるように、この引用文は、絵画を鑑賞するなど無益なことだという意見に対する反論として述べられている。しかも、鑑賞の効用を心を静め嗜欲を去ることとした点は、絵画の制作も鑑賞も人格に関わり、その完成に寄与すると考えた竹田らしい見方である。いわば、文人画からみた絵画鑑賞効用論と言って差し支えない内容なのだが、ここでは、特に「初望之」以下の文に注目したいのである。前後の大意を簡単に述べてみよう。絵画の趣は茫として分明し難いものであるため、高い山や深い谷のように、初めてそれを観るときにはそこに入るべき道がないように感じられる。しかし、長い間それをじっくりと鑑賞するならば、仙人が空から下って来て観る者を振り返って指示しているかのように思われてくる。薄暗く奥深いぼんやりとした様から、妙境が開け、おもしろい風景が現れる。(中略)朝に夕に作品に向かい長い時間をかけて熟視すれば、心は自ずから静かになる。

ここから、文人画の鑑賞の仕方の特色が浮かび上がる。すなわち、先に述べた観る行為の重視である。始めはぼんやりとした、いわば未だ形に分節化されない状態が在る。その状態において、画像は、よそよそしく分かり難いものである。しかし、そこで無理な判断を差し挟まずに熟視し続けることによって、画像が風景として見えてくる。つまり、形が分節され、分節された形の関係が看取され、風景としての統一された画像が観られることになる。風景という言葉より、この場合は神仙思想に裏付けられた山水と言う方が適当であろうけれども、その風景(山水)のなかで、谷や山がどのように描かれているかという以前の、意味ある形象として纏まりをもって見え、文字どおり景色が開けてくる、その経験が鑑賞の中心に据えられているのである。この経験から類比的に思い起こされるのは、壁の染みが意味あるかたちに見えてくる経験をめぐる話である。文人画と直接に関係する例として挙げられるのは、沈括の夢溪筆談

にみえる北宋の画家・宋迪のエピソードであろう。周知の例なので、ここでは原文の引用を省略するけれども、宋迪が技巧に優れた画家の陳用之に対して、画の趣を得るため、絹素を通して敗牆を熟視するように勧めた話である。すなわち、絹の薄い布を通して粗壁の表面の凹凸や染みが織り成すむらむらを見つめ続け、形に分節されるまで待つという経験である。その経験を重ねることにより、単なる外観の巧みな描写に止まらない画趣が得られるというのだ。このエピソードは、矢代幸雄氏が本阿弥行状記への引用を指摘しているように⁹⁾、わが国の画家にとって親しいものであり、当然のことながら漢籍に造詣の深い竹田はそれを意識したうえで、先に引用した鑑賞論を語っていると思われる。また、これも矢代氏が指摘するように、壁の染みと形象の関係に着目したのは中国の画家ばかりではない。よく知られた記述として、レオナルド・ダ・ヴィンチの絵画論を挙げるができる。

君がさまざまなしみやいろいろな石の混入で汚れた壁を眺める場合、もしある情景を思い浮かべさせれば、そこにさまざまな形の手々や河川や巖石や樹木や平原や大溪谷や丘陵に飾られた各種の風景に似たものを見ることができよう。…(中略)… それらをば君は完全かつ見事な形態に還元することができよう。

レオナルド・ダ・ヴィンチ「繪の本」から¹⁰⁾

この、時代においても地域においても相互に関連のない、宋迪とレオナルドの内容の一致は興味深い。「聖アンナと聖母子」をはじめとするレオナルドの作品の背景と、中国の山水画との酷似は夙に論じられてきたところであるが、この現象は、先行する山水画をレオナルド自身が実際に研究していたかどうかよりも、形象化の過程におけるこの共通した態度に由来するのではないかと私は考える。偶然に生じた不定形で未分化なむらむらを形として分節した結果、現れた風景は、山水画にせよレオナルド画の背景にせよ、共通した神秘性を漂わせている。いわば、熟視の経験によって、客観的な再現的模倣および主観的感情表現では得られなかった質の不思議さが引き出されたのである。

また、文人画論においては、描くにあたって一般に形似と不似の間を取るといふような言い方がなされる。竹田の言葉から引くなら、例えば「可見物之相似者。皆非其眞也。…(中略)… 果以不似爲眞。則我之得其眞矣。」¹¹⁾が、その内容に当たるであろう。この形似、すなわち外観の再現的模倣を無視するわけではないが、それに捕らわれず、むしろ不似、すなわち外観の巧みな模倣を超過したところに対象の本質看取をみる理論は、文人画の精神主義を示すと考えられてきた。しかしながら、形象化の過程という観点からそれを再考するならば、外観の巧みな模倣を通して、画像と対象物とを等価とみなす前提を避け、むらむらから形に分節される経験そのものに画家の視線を釘付けにする効果が見込まれているとも、考えられるのではないだろうか。いわば、不似という画像と対象物との間に生じる齟齬によって、画家は対象を客観的に観察する行為、及び既に概念化された型を繰り返すことの自明性に安らぐことができず、形象が浮かび上がってくる過程それ自体に絶えず差し戻されるのである。こうしてみると、山水画を中心とする文人画は、観るといふ経験を導く優れた装置はみなすこともできるのだ。この作画における画家の態度を鑑賞の側に反転させたのが、先に挙げた竹田の引用文である。竹田は、さらに鑑賞についてこのように語る。

觀畫難於作畫。胸中有古今畫理存焉。眼中有許大神光具焉。好醜妍媸。無地潛跡匿影也。

田能村竹田「山中人饒舌」¹²⁾

ここでは、逆説的に作画よりも難しいとした鑑賞の要件に、文人画家らしい古典の素養と並んで、高い鑑識眼が挙げられている。そして、この鑑識眼とは、第一に、形象の現れるさまの熟視、すなわち形が見えてくる経験に留まり、形象を見分ける能力を指しているように思われるのである。

III. 結語

従来、秩序ある形態の知的認識と表現内容への共感、及び図像の解読によって、方法が尽くされた観のある鑑賞に、熟視する経験によって現れる形象を見分けて行く行為としての鑑識眼 (connoisseurship) を付け加えたいと考えてきた。すなわち、何が描かれ (造られ) ているのかを知り、内容に深く共感し、内容を文化史全体のなかで読み解いて行く作業に、観る経験それ自体とその意識化を付加したいと思ったのである。付加というよりも、むしろ作品の知的理解と共感の前提として自明な部分である知覚への気付きを、鑑賞行為のうちに位置付ける必要を感じてきたといえる。文人画論をはじめとする中国及びわが国の画論は、観る経験という観点から再考するとき、新たな問題を提起してくる材料であるように、私には思われる。そこには、鑑賞の素材として遠ざけられがちだった東洋画を見直すと同時に、模倣的再現を捨象した現代美術に対する鑑賞の糸口が、示唆されているのではないかと考える。

註

- 1) M. フーコー「これはパイプではない」豊崎光一他訳。哲学書房。1986年。47-53頁参照。
- 2) ここでは、特にゴンブリッジの以下の著作における記述を参考にした。
E. H. ゴンブリッジ「芸術と幻影」瀬戸慶久訳。美術名著選書22。岩崎美術社。1979年。102頁参照。
- 3) E. H. ゴンブリッジ。同上書。「第二章 真実と固定形式」部分を参照。102-138頁。
- 4) 例えば、佐竹曙山「畫法綱領」、司馬江漢「西洋画談」等を参照。
- 5) 次の文献から引用している。
安田章生「日本の芸術論」創元選書。東京創元社。1990年。239-240頁。
- 6) 安田章生。同上書。241頁。
- 7) E. W. アイスナー「美術教育と子どもの知的発達」仲瀬律久他訳。黎明書房。1990年。87-88頁参照。
- 8) 田能村竹田「山中人饒舌」。原本として東京芸術大学所蔵本を参照し、次の文献から直接の引用を行った。
中村幸彦他校注「近代随想集」。日本古典文学大系96。岩波書店。1981年。569-570頁。
- 9) 矢代幸雄「水墨画」。岩波新書736。1976年。43-44頁参照。
- 10) レオナルド・ダ・ヴィンチ「レオナルド・ダ・ヴィンチの手記」(上) 杉浦明平訳。岩波文庫。213頁。
- 11) 田能村竹田。同上書。552-553頁。
- 12) 田能村竹田。同上書。577頁。