

見えないものを表現すること

宇佐美 文理

藝術作品がそもそも何を表現すべきなのか、については、いろいろな考え方があってと思います。そのなかで、今回は、「見えないものを表現する」ということをテーマにして少し考えてみたいと思います。

文藝学会、でもありますし、文学を専門にしてしておられる方が多いのではと拝察されるのですが、「何を表現すべきなのか」と言われたとき、文学ではやはり人間の心とか、あるいは考え方や思想とかいうものがすぐに思い浮かぶだろうと思います。そしてそれももちろん目には見えないものです。

ですから、藝術作品は目に見えないものを表現しようとしている、というのは、いろいろな藝術に当てはまることだろうと思います。

今回考えてみるのは、「絵画」の話です。絵画とは、「視覚芸術」、つまり、見えるものによって表現する芸術です。そういう性質をもったジャンルを手がかりにして、考えてみようというわけです。

さて、絵画ですが、ではわれわれには一体何が見えているのか。非常に難しい話なのですが、素朴に考えるなら、「かたちといろ」なのだと思います。

「形而上学」という言葉があります。形をこえたものについての学問というほどの意味でしょうか。哲学の別名（哲学の一部門）のような意味としても使われるものです。ここで「形をこえたものとは何か」ということを考えるには、そもそも「形とはなにか」ということを考える必要があります。わたくしはここしばらくその「形」とはなにかということを経験を手がかりにして考えてきたのですが、ここでは、それについての自分の考えをお話するとともに、文藝学会ということでもありますので、さらにそれを中国の「詩」の表現との関係でお話ししてみたいと思います。

まず、形について考える前に、およそ「見えるもの」について中国でどのように考えられていたかを見ておきたいと思います。

プリントに、

・見えているものに対する不信、見るという能力に対する不信と書きました。中国では、以下に見える話が端的に示すような、「見えるものに対する不信」、もっというなら、見るという能力に対する不信があります。

始め臣の牛を解するの時、見る所は牛に非ざる者無し。三年の後、未だ嘗て全牛を見ざるなり。方今の時、臣は神を以て遇ひて目を以て視ず。

官知止まりて神欲行る。 (『莊子』養生主)

この文章は、直接に「見えているものへの不信」を主題としたものではありません。しかし、「目で見ていない」というところに、その意識ははっきり見て取れると思います。

ちなみに、この文章は、この牛の解体の名人が「わたくしがやっているのは技術ではない、それをこえた道というものだ」と言ったことによって、後世いろいろな技術を「茶道」や「華道」、「剣道」などの「なんとか道」と呼ぶもとになった、有名な文章です。

実はこれ、文学の方ですと、言葉への不信と同じだ、ということに気づかれた方がたくさんいらっしゃるのではないかと思います。「言は意を尽くさず」という言葉をきかれたことのある方もあるでしょう。この莊子もそうだと言われますが、言葉に対する不信というのは、中国の文学の根底にある、ひとつの越えがたい壁です。

さて、ここで莊子は「目では見ないで、〈神〉いわば心で見ると言っています。この「目で見てはいけない」とは結局なにを言いたいのでしょうか。それは、目に見えているものをそのまま真実だと思ってはいけません。あるいは、見えているものの背後になにか見えないものがあって、それをとらえないといけません、ということだろうと思います。

実は、この「見えているもの」が「形」なのです。つまり、形というものは、見えているけれども、真実はその向こうにある。

そういう発想のもとで、絵画はどうしたらよいのでしょうか。絵画は形によって表現する藝術です。にもかかわらず、絵画はその自分の本質である「形」を最初から否定されてしまっています。

そもそも絵画はなにを表現したらいいのか。絵画は目に見えるものを使っ

て作られるものなのですが、目に見えないものを表現しなければならなかったのです。では、その表現せねばならないものはなんだったのでしょうか。

中国の絵画が、最初から「見えないもの」を表現したわけではありません。誰でも考える、「ほんものそっくり」な形が重要なのではないか、ということは、既に『韓非子』に見えます。『韓非子』に「絵画は犬や馬より魍魎魍魎の方がやさしい」といわれるのがそれを示します。次に、中国絵画の「目的」あるいは「機能」として考えられたのは、「勸戒」つまり「勸善戒悪」です。これは、聖人や悪人の肖像、故事を見て、我身を振り返る、ということです。しかしこれは後漢時代に既に王充によって「我が身を振り返るだけなら、事跡の載っている本を読めばいい」と批判をされています。そして、絵画は絵画独自の意味を模索していくことになります。

ではそれは何なのか。そこで考えられたのが、「気」の思想の導入です。「気とは何か」、実はそこからやらないといけないかも知れませんが、残念ながらその時間的余裕がありません。ごく簡単に言いますと、世界はすべて気からできていて、われわれが物質と精神と分けて考えているものも、すべて気からできている、あるいは気のはたらきによるものです。陰陽という様相をもったり、あるいは散ったり集まったり、いろいろな姿を見せます。わかりやすい例として、たとえば「夏」は、陽気が盛んになったから暑いんだ、ということがあります。また、エネルギーという概念は近代の産物ですが、イメージ的には、気にはエネルギーがある、とも言えるかも知れません。この意味でわかりやすいのはシュウマイを蒸すときの「蒸籠」です。朱子は、世界ができる様子をあの蒸籠の中のイメージで説明します。(蒸籠の中には、水の分子があることを我々は知っていますが彼らはまだそれを知りません。)朱子はそれ自体は目に見えない水蒸気がシュウマイを蒸し上げることにたとえます。あるいは、お餅につく「カビ」ですね。あれもわれわれは「孢子」を知っていますから不思議に思いませんが、むかしの人は、なにもない「気」から生物が生まれることの説明に使っています。あとは皆さんよくご存じの「針灸」ですね。これも、体の中の気の循環に対してはたらきかけるものです。

気の話は少し措いておいて、話をもどしましょう。

絵画は、形ではないなにかを表現しようとして、氣の思想を導入します。そこであらわれたのが、「画の六法」です。

氣韻生動，骨法用筆，応物象形，随類賦彩，經營位置，轉模移写

(いきいきしていること，筆遣い，形，色，構図，模写)

このなかで、形や色よりも上位に「氣韻」があげられています。通常、「いきいきとしていること」と考えられています。これは六朝時代に現れた考えですが、中国絵画は人物画からスタートしていますので、ここで言われている「いきいき」というのは、描かれた人物を指します。そしてそれは、「まるで生きていようだ」というだけではなく、「生きた当の人物がもしそこにいたら、感じられる風格」が表現されることを意味したと考えられています。つまり、描いているのは「形」であるわけですが、そこに、目には見えない、その人（描かれた人）の「氣」が表れていることを目指すわけです。

ここで、中国絵画の中で、氣がどのように表現されたかを簡単に見ておこうと思います。(作品画像省略)

この変化は、まとめると

☆ 氣を形象化して表現 → 現実の形象を使って表現

☆ 対象の氣の表現 → 画家の氣の表現

ということになります。対象の氣の表現については、人物の場合は描かれた人物の風格でした。また、山水画の場合には、山や川、あるいは大氣そのもの、あるいは季節がもっている氣の表現ということになるのでしょうか。

ところが、「画家の氣の表現」つまり、画家の自画像としての山水画は、どうしてそういうことになるのでしょうか。これについては、「氣象」という考え方を説明する必要があります。

氣象とは、「作者の持っている氣が、機械的に、知覚可能なものとして外面や作品に現れる」という意味です。これは以下の文章がもとになっています。

凡そ姦声人を感じしむれば、逆氣之に応じ、逆氣象を成して淫樂興る。

正声人を感じしむれば、順氣之に応じ、順氣象を成して和樂興る。

(『礼記』楽記)

この氣象という考え方は、後世の中国のすべての藝術において大きな影響

力を持つことになります。そして、この「氣象」の考えと、「氣韻」を結びつけたのが、次に挙げる「氣韻生知論」をとこなえた北宋の郭若虚です。

六法の精論、万古移らず、然り而して骨法用筆以下の五法は学ぶべきも、其の氣韻の如きは必ず生知に在り。固より巧密を以て得べからず、復た歳月を以て到るべからず。黙契神会、然るを知らずして然るなり……人品既已に高ければ、氣韻高からざるを得ず、氣韻既已に高ければ、生動至らざるを得ず。所謂神の又た神にして能く精なり。凡そ画は必ず氣韻に周ねくして、方めて世珍と号せらる。爾らずんば、巧思を竭くすと雖も、止だ衆工の事に同じくして、画と曰ふと雖も、而れども画に非ず。

（『図画見聞誌』論氣韻非師）

氣韻は生まれながらに備わっている、つまり、作者の人格が作品の氣韻のすべてを決定するというこの考え方は、のちの文人画理論の基礎となるものです。

ただ、この「氣象」の考え方、つまり、作者の内面が、機械的に作品にうつけがれるという考え方がすべてではない、というところが面倒なところです。この「外面、外形」と「内面、中身」との関係は、実は中国では二つのモデルで考えられています。次にあげた「角砂糖モデル」と「箱モデル」がそれです。

外見と中身は一致する — 聖人は聖人特有の容貌を持つ — 角砂糖
中身は外見からはわからない — 人を容貌で判断して失敗した — 箱

氣象の考え方、あるいはそれは「氣の思想」と言ってもいいのですが、それからすれば、外見と中身は当然一致するはずで、ところが、現実には、中身は箱を開けてみないとわからないことも多いわけです。

くわしくは述べられませんが、わたくしは、そもそも「形」という考え方は「氣の思想」とは別の所から出てきたものだと考えています。ですから、「形」と「氣の思想」がかみ合わないことがでてくるのは当然だと思います。

そしてこのことは、藝術作品における「コピー」のことを考えるとよくわかります。本物そっくりに作られた模写作品は、同じ形をしていれば同じ気でできているという「氣象」あるいは氣の思想（つまり角砂糖モデル）からすれば、コピー作品を否定することは「原理的」にできないのです。しかし、現実には、だれでも「ほんもの」に価値を見だし、いわば「にせもの」で

あるコピーは否定したい。そこで導入されるのが「箱モデル」です。

かつて、気の思想から言うとコピーも同じ価値ということになる、と書いたところ、友人の数学の先生に「ピカソの絵が一億円で、コピーも一億円はありえない」と言われたことがあります。確かに、現代の感覚では、あるいは現実には、コピーも一億円などということにはなりません。そして、前近代の中国においても、ホンモノもコピーも同じ価値だと考えられていたわけではありません。あくまでも、理論的に考えると、ということにとどまります。ただ、コピーだと意識されていたはずのものが、ちゃんと鑑賞されていたことも確かなのです。さらに、美術史において、明確に「後世の模本」と学術上の見解が一致するもので、学術論文において論述されたり、図録の中で重要な作品としてカラー図版があがったりするものは枚挙にいとまがありません。学術上の意味と美術作品の価値は全く違うのだと言ってしまうまでもありません。しかし、模本と全ての学者が考えるものでも、重要文化「財」となっているものがあるわけで、作品としての価値が認められていることも確かなのですから、二束三文では決してないはずです。にもかかわらず、どうして我々は正面から「コピー」の価値について議論した時には、コピーを拒否しようとするのでしょうか。

話を少し別のジャンルで考えてみましょう。

ロダンの「考える人」は、たとえば京都国立博物館の前庭に座っていますが、あれはロダンが作った塑像のコピーなのではないでしょうか。つまり、まったく同じ形をしていれば、まったく同じ価値を持つと考えられているからこそ、この京都国立博物館のものなど、世界に何体かあるらしい「考える人」は、ともに同じ価値を持った藝術作品として「展示」されているのではないのでしょうか。

「原型」に従って作られたコピーということでは、碑文の書道作品が問題になります。たとえば唐初、欧陽詢の「九成宮醴泉銘」は、言うまでもなく楷書の名品ですが、これも欧陽詢が書いたものそのものではなく、欧陽詢の原稿を石に刻み、さらにそれを拓本にとったものを鑑賞しています。いわば二段階のコピーを経ています。にもかかわらず、「コピーだからダメ」とい

う人はいません。誤解のないように願いたいのですが、わたくしはそれを批判しているわけではありません。コピーだから九成宮醴泉銘の拓本が価値がないなどとはつゆも思っていません。拓本からもう一段階のコピーを経た精巧な図版でも十分に欧陽詢は理解できるし、楽しめる、と信じて疑わないのです。

彫刻には彫刻の議論、書には書の議論があるのかもしれません。それぞれに通じていないわたくしは自分の勉強の足りなさをただ恥じるばかりなのですが、それでもやはり自問してみたくなるのです。京都国立博物館の庭で座って考えている人は、同じ「形」なのだからロダン自身がそれを作っていないだけでも価値があるのではないのか。いや、もっと強く言うなら、「これ、ロダンが自分で作ったんじゃないでしょ」という言葉に対して、「同じかたちであるからこそ」価値や意味を持っているのだと主張してみたく思うのです。

ブロンズの話をも中国の絵画の話にそのまま持ち込んで議論するのは危険かもしれません。しかし、模倣を考える上でのひとつのヒントにはなるのではないのでしょうか。

さて、話はすこし横道にそれてしまいましたが、中国の藝術において、見えないものを表現する問題、ひいては「形」を表現することが抱えている問題を、簡単に述べてきました。次に、絵画と詩の関係から、少し考えてみましょう。

ほんものそっくり、という、いわば見えているものをそのまま描くことに対する低い評価、ということに最初に言及しましたが、ある時期までは高い評価が実際にはあったのではないかと考えています。それは、杜甫の題画詩が、吉川幸次郎博士の言をかりれば「本物に見立てて」表現しているということに見て取ることができます。

何当撃凡鳥 何当か凡鳥を撃ち
毛血灑平燕 毛血 平燕に灑がん (画鷹『杜詩詳註』巻一)

この詩について、吉川博士は次のように述べておられます。

それら題画の詩にしばしばな杜の手法は、画中の存在を、実際のそれに見たてる。
(吉川幸次郎『杜甫詩注』第二冊)

ここに描かれた鷹がまるで本物のようで、いつか兎をとったりするのだろ

う、と詠むわけです。つまり、杜甫は、この絵画については、「ほんものそっくりである」ことを評価し、そこから一步進んで、このほんものの鷹がいったいどのような活躍をするのかを詠うわけです。

しかし、北宋の蘇東坡の時期になると、もはやそれを本物に見立てることはせず、画面上の形象を直接動かし始めます。

瘦竹如幽人	瘦竹 幽人の如く
幽花如処女	幽花 処女の如し
低昂枝上雀	低昂す枝上の雀
揺蕩花間雨	揺蕩す花間の雨
双翎決將起	双翎 決として將に起たんとすれば
衆葉紛自拳	衆葉 紛として自ら拳がる
可憐采花蜂	憐むべし花を采る蜂
清蜜寄両股	清蜜 両股に寄す

(「書鄴陵王主簿所画折枝二首」其二『蘇文忠詩合註』卷二十九)

ここで蘇東坡は、本物にみたてて詠んでいるのではありません。まさに画面に描かれている雀を、画面の雀のまま、この絵画の情景のまま、飛ばそうとしています。

わたくしはこれは大きな変化だと思っています。もはや、この時期、「絵がほんものそっくりだ」という評価は、目新しいものではなくなっています。そしてそれは、絵画の側の進展がもたらしたものだと考えています。

そして、これも誤解のないように願いたいのですが、今日のお話の最初のあたりで、「そっくりに描くのは意味をなさない」と申し上げたかと思いますが、それは「理論」の話なのであって、現実には、本物そっくりに描かれた花鳥画は、高く評価されたのであって、とりわけ南宋時代の花鳥画は、その頂点に達したと言ってよく、それは見る者の心を写す作用を持っており、「鑑賞者の自画像」といえるものです。時間があれば、見ていただこうと思いますが、しばらく先に進みます。

詩は、見えている形象を自在に動かすことができます。杜甫は、画面に固定された鷹や馬を、生きた姿にもどして、いきいきと躍動させます。

対して蘇東坡は、それを画面上の姿のまま、飛び立たせます。それらは、まさに「見えていないものを表現する」ことです。今あげた二つの例は、絵

画が時間が止まっているのに対して、詩が時間に制約をもたないという利点を生かしたものと、と言えるでしょう。これは、絵画が題画詩を得ることによって、自らに欠けていたものを補うことができた、とも言えると思います。

しかし、詩はそれにとどまりません。同じく絵画を題材にした蘇東坡の作品を見ましょう。

竹外桃花三两枝	竹外桃花三两枝
春江水暖鴨先知	春江水暖かきこと 鴨先に知る
蒹葭满地蘆芽短	蒹葭地に満ち蘆芽短し
正是河豚欲上時	正に是れ河豚上らんと欲する時

（「惠崇春江晚景二首」其一『蘇文忠詩合註』卷二十六）

この絵にフグは描かれているのでしょうか。この絵は残っていませんので、絶対とは言えませんが、おそらく描かれていないと思います。これは、この絵を見て蘇東坡が考えたイメージです。これは、先の空間芸術として欠けたものを補う、ということとはまた違った、新しい題画詩の展開です。

また、蘇東坡の詩は、絵画に描かれていない、新しい「場面」とでもいうものを作り出すことがあります。

野雁見人時	野雁	人を見る時
未起意先改	未だ起たざるに	意 先に改まる
君従何処看	君何れの処従り	見て
得此無人態	此の無人の態	を得たる

（「高郵陳直躬処士画雁二首」其一『蘇文忠詩合註』卷二十四）

誰かに見られると、雁は微妙に表情を変えるはずなのに、この雁はのんびりした顔をしている。君はどこからのぞき見て、こんな姿をとらえることができたのか、という内容です。もちろん、この絵は、とりたてて「まわりに人がいない」雁の様子が描かれているというわけではないはずです。それに、むしろその「人に気がついた」微妙な雁の表情を描きなさいと言われた方がずっと難しいことは明らかです。にもかかわらず、この詩は、読者を、「雁をこっそり見ている作者陳直躬」という場面に連れて行きます。

題画詩は、杜甫から蘇東坡に至って、大きく発展します。それは題画詩の可能性をほぼ示し尽くしたと言ってもいい変化だとわたくしは思っています。

これを、今日の話題の「見えないもの」ということで言うなら、先の詩の

フグはもちろん見えていません。そして雁の例、これは一見、詩の批評でしばしば語られる「目に浮かぶようだ」とか「その場に実際にいるようだ」という賛辞に類するもののように見えますが、蘇東坡は単に「その場にいる」だけではなく、新しい「場面」を作っていました。

実は、この「目に浮かぶようだ」というほめことばは、偉大な詩人達の詩には、十分なものではない、とわたくしは考えています。文学を専門にされている方々の前でこれを言うのは少し勇気が要るのですが、わたくしはそう思っています。

「目に浮かぶようだ」というのは、所詮は「見えているもの」です。偉大な詩人達が表現するのは、「見えているもの」ではなく、「その詩人にしか見えないもの」だと思ふのです。あるいは「見えているのは同じものではないのか」とお考えになった方もあるかもしれません。しかし、そこには大きな違いがある、とわたくしは思っています。詩人が詩を詠んだ時に、わたくしがとなりになっていたとしても、決してわたくしにはそのように見えない、そんな世界を詩人は詩に詠み、作り出すのです。そして、この「詩人にしか見えなかったもの」が何だったのか、それを探るのが、風景を詠んだ詩の分析、あるいは解釈について、最も重要なことだと思います。

そしてそのことを考えるのに、題画詩はヒントを与えてくれるのではないかと、思います。風景を詠んだ詩について、我々は時空を共有することはできません。しかし、絵画については、同じ絵を見ているわけですから。

これについて、雁の例はわたくしにはとりわけ興味深く思われます。見えていないものを表現するだけではなく、その見ている人物のありようにまで踏み込んで、新しい世界を作り上げているからです。それは単に「見ている場に連れて行ってくれる」というだけにとどまらない、新しい展開があります。つまり、単に「再生する」のではなく、「普通に見ていたら見ることはない、新たな見方」を示している、と言えるでしょう。

さて、最後に、今日登場したもう一人の偉大な詩人、杜甫に再登場願ひましょう。

一片花飛減却春	一片の花飛びてすら春を減却するに
風飄万点正愁人	風は万点を飄して正に人を愁へしむ
且看欲尽花経眼	且らく看ん 尽きんと欲する花の眼を経るを

莫厭傷多酒入唇	厭う莫かれ 多きに傷る酒の唇に入るを
江上小堂巢翡翠	江上の小堂 翡翠巢くい
苑辺高塚臥麒麟	苑辺の高塚 麒麟臥す
細推物理須行楽	細かに物理を推せば 須らく行楽すべし
何用浮名絆此身	何ぞ浮名を用て此の身を絆がん

〔曲江二首〕其一『杜詩詳注』巻六)

冒頭の「一片花飛滅却春」、これは杜甫に見えていたものではありません。杜甫が見ているのは、花が乱れ散る風景です。杜甫はこの「ひとひらのみが舞う映像」を読者に与えます。そして、この「ひとひらのみが舞う映像」を与えられた読者は、それを与えられたことによって、二句目の花の散り方がより激しくなる、と思うのです。おそらく、杜甫が現実に見ていた花の数の何倍もの花が、読者のイメージの中では舞っているのだと思います。それは、詩が持っている「一つでも十分なのに、万数もあるのだから」という論理とは無関係に、イメージがもたらす効果が最大限に発揮されたものと言ってよいと思います。

西蜀桜桃也自紅	西蜀の桜桃 也た自ら紅なり
野人相贈滿筠籠	野人相ひ贈りて筠籠に満つ
数回細写愁仍破	数回細写して仍ほ破れんことを愁ふ
万顆匀円訝許同	万顆匀円 許のごとく同じきを訝る

〔野人送朱桜〕『杜詩詳注』巻一一)

サクランボ、ちょうど季節ですね。イメージはおわかりだと思いますが、籠に移すときに細心の注意をはらってもなお傷つけるのではないかと心配する杜甫は、「どうしてみんなこんなにまんまるなんだろう」と不思議に思います。

ここにはサクランボをじっと見つめている杜甫がいます。そして、読者も杜甫と一緒にそのサクランボを見ることになります。ここで杜甫は「どうしてみんなこんなにまんまるなんだろう」としか言いませんが、「どうしてみんなこんなにまんまるなんだろう」と言われることによって我々が見ることになるのは、サクランボの「丸さ」ではなく、サクランボのこれ以上ない「紅さ」ではないでしょうか。それは、この詩の冒頭で「四川のサクランボもやっぱり紅い」として示された通常の紅さとは違った紅さです。

それは、杜甫が見ていたものとは異なった、詩によって新たに作り出された「紅」の映像なのです。この二つの杜甫の詩には、「詩人にしか見えないもの」をさらに越えたものがあります。それは、詩人の「表現」によって、新たに見えてくるもの、ということになります。詩人が表現する見えないもの、言うならば「見えていないけれども、読者にはちゃんと見えるもの」がここにはあります。

もちろん、心の動きとか、思想とか、詩人はいろいろな見えないものを表現しますが、「見えないけれども見えるもの」については、これが一つの頂点にある、あるいは杜甫という偉大な詩人がたどりついた一つの到達点がある、とわたくしは思っています。

(京都大学大学院教授)