

## 画像のリアリティー—絵画史から

並木 誠士

京都工芸繊維大学

〒 606-8585 京都市左京区松ヶ崎御所海道町

絵画とは、基本的には、眼前にある「もの」、あるいは「風景」を画家ができる限り忠実にキャンバスのうえに再現するものである、という定義は、20世紀初頭に抽象絵画が登場するまでの西洋の絵画を論じる限りは間違っていない。そこでは、当然、再現されたものの「リアリティー」が問題になってくる。そして、対象をいかにリアルに表現するかという目的のためにこそ、遠近法や陰影法も生まれたのだ。

日本の場合はどうだろうか。まず、美術の教科書にもよく登場する高橋由一(1828-1894)の「鮭」を思い出していただきたい。

高橋由一は、明治時代の前期に活躍をした初期の洋画家である。高橋由一がこの油彩画を描いた背景には、由一が、この当時はいまだ目新しかった油彩技法の普及に積極的であったという事実を知っておく必要がある。そして、江戸時代末期からこの時期までの油彩技法に対する考え方は、対象を迫真的に描き出すことができる技法であるというものであった。

つまり、由一は、だれもがよく知っている題材—ここでは、鮭の肌や身、さらには荒縄の質感—を選んで、それが油彩技法でいかに迫真的に再現できるかを示したわけである。そして、由一が油彩技法の普及につとめた時期は、一方で写真技法がわが国に伝来した時期でもあった。由一のような洋画家と写真家とはおたがいの迫真性を競い、それぞれを利用し合った。由一は、写真をみずからの油絵制作に積極的に利用した一人で、たとえば、由一の風景画の代表作であ

る「山形市街図」は写真をもとに描かれている。

そして、そのうえで、由一は、当時の写真にはできなかった色彩の再現性という点で、油彩技法の方が優れていると意識していた。

しかし、わが国でこのような「迫真的な」絵画が、画家の目標のひとつになったのは、後述する円山派を除けば、油彩技法を用いて絵を描く人が出てきた江戸時代末期以降のことだ。それは、西洋の絵画の影響を受けるようになって以降と言いかえることもできる。それまでは、日本をはじめ東洋の絵画では、「迫真的に」対象を再現することには重きを置いていなかった。一点透視図法的な遠近法や陰影法を考え出した西洋と水墨画という無彩色の絵画が流行する東洋とでは、極端に言えば、絵画に求めるものが本質的に異なると言ってもよいだろう。ここでは、筆者が専門とする東洋の絵画におけるリアリティーの問題を考えてみたい。

中国の5世紀の画家であり論画家であった謝赫(生没年不詳)は、『古画品録』という著作のなかで「画の六法」という有名な論を展開している。これは画家が絵を描く際に心がけることを六項目にわけて考えるというもので、この「画の六法」はその後、中国だけではなく日本の画家たちにもひろく浸透し、支持される。ここで説かれているのは、対象のかたちをきちんと捉える「応物象形」や色を正確に表現する「随類賦彩」ではなく、「気韻生動」を最上位におくという絵画観だ。つまり、絵画制作においてもっとも重要なのは、かたちや色の相似、つまり、外面的な相似性、迫真性ではなく、描くべき対象の「気韻」(気、かたちをとらないパ

ワーのようなもの)が生き生きと伝わるかことだという考え方である。このような考え方が支配的であるということだけを見ても、対象の外面的な再現に固執しない東洋的な絵画観の一端は明らかである。

そして、『古画品録』があらわされた時期は、いまだ、水墨画が成立をする前の時期であるという点にも注目しておく必要がある。墨を用いて森羅万象を表現する水墨画が成立をし、流行する、唐から宋時代、世紀でいうと8世紀から12世紀ごろには、さらに対象の外面的な再現を求めない絵画観が支配的になる。つぎに、水墨画について見てみよう。

水墨画とは墨の濃淡や、滲み、掠れ、勢い、あるいは抑揚によって対象を表現する絵画である。したがって、そこで重要になるのは、紙や筆、そして、墨の選択である。つまり、どのような紙や筆を選ぶかということ、さらには、それらをどのように組み合わせる対象を表現するかという点が、画家にとって非常に大切になってくる。西洋絵画のキャンバスや筆にくらべて、東洋の紙や筆の選択肢がはるかにひろいことも知られている。

水墨画とは、画家が、墨や筆や紙などの特質をよく理解して、それを十分にコントロールすることにより、いかに対象を表現するかという絵画である。このような水墨画が、色とかたちによる対象の再現性というものを最初から放棄していることは明らかである。そして、このような水墨画では、相似性、再現性を超えた、描くべき対象の気韻の表現は、着色画の場合より一層重要なものとなる。しかし、それ以上に水墨画の展開のなかで重要なのは、対象の気韻ではなく、描き手の、つまり画家自身の気韻を画面に表現することの価値が問われるようになるという点だ。そして、この点は「書」を人格の表現として重視する東洋的な感覚に当然通じるものである。「師資相承」といって、師僧の教えを直接受け継ぐことの重要性を説く禅宗においても、師僧の書いた書(墨跡)や水墨画がその師僧と等しいものとして重要視されている。



図1

このような水墨画が日本でも15世紀からは好んで描かれるようになる。ますます対象のリアリティーの表出という点から離れて行くことがわかるだろう。

具体的な作品を通して見てみたい。

室町時代を代表する画家のひとり雪舟(1420-1506?)が、弟子の如水宗淵に与えた免許皆伝の証と言われる「破墨山水図」(図1, 東京国立博物館蔵)という作品がある。水墨画の技法を師匠から弟子に伝授するにあたって、その最後の段階に来るのが「破墨」あるいは「澆墨」という技法である。これは対象を輪郭的な「線」で捉えるのではなく、墨の滲みや掠れによりいかに「それらしく」表現するかが問われる技法である。まさに、水墨画の極致と言える技法である。この「破墨山水図」でも、墨の滲みや掠れが、絵のなかでは岩山や霽った大気の表現になっていることがわかる。

つぎに、対象の再現性を求めない東洋絵画のあり方を山水図というジャンルに見てみよう。

中国では、水墨画の流行とともに、その主題として山水図が流行する。西洋絵画で言えば「風景」になるが、風景と山水とは本質的に異

なる。風景の場合は、「～から見た風景」という考え方が基本にある。つまり、西洋の場合は、描き手の立っている場所が重要なのである。このことは、当然一点透視図法的な遠近法の成立につながる。一方で、山水図とは、中国に「胸中山水」ということばがあるように、行ってみたい景観、心を遊ばせたい景観という理想的な景色であり、それは、つくりあげられた理想郷の絵画化であり、そのつくりあげられた世界が、いかに多くの人の琴線に触れるかという点で価値が判断される。

中国北宋時代の画家郭熙に「早春図」という作品がある。郭熙は、三遠法という考え方をみずからの画論『林泉高致』で示している。三遠法とは、絵には「高遠」「平遠」「深遠」という三通りの遠があるという、東洋的な遠近法の主張であるが、ここで郭熙は、良い絵には三遠が含まれるという考えを示している。つまり、ひとつの絵のなかに見上げたり、見下ろしたりする複数の視線が共存するということであり、これにより、風景を見るひとつの絶対的な視点などというものはまったく考えていないことがわかるだろう。ここにも、西洋と東洋の絵画のおおきな相違がある。

このような山水図が絵画、とくに水墨画の中心的な主題になるという点からも、東洋の絵画が、対象の再現ではなく、みずからの思い描くイメージに絵画を添わせていこうとする考え方、つまり、「らしさ」の表現を第一と考える絵画であることがわかる。そして、このような絵画観、つまり、絵画はあくまでも現実の空間や対象との関係で成立するのではなく、絵画そのもので自立、独立しているという考え方があるからこそ、東洋では絵を見て絵を描く、あるいは絵を写して絵を練習するというかたちでの技法の伝達がかんにおこなわれることになる。

ここで話を日本に移してみよう。

さきに紹介したような東洋的な絵画観は、江戸時代の日本においても一般的であったが、そのなかで円山応挙(1733-1795)が、写生をして、絵を描くことを説いた。

応挙は、若い頃におもちゃ屋につとめて、そこで当時眼鏡絵と呼ばれた、オランダから入ってきた、遠近法を用いた西洋画に接したことがあり、描くべき対象を実際に見て描くことを重視した。人物画を描くために人体の構造を知ろうとして、弟子を「腑分け」(解剖)に立ち会わせ、「石に三面あり」、つまり、立体的に対象を捉える、ということばを残したことで知られている。そして、応挙の一派である円山派は、人びとの目の前にある花や木、鳥を再現的に描くことで、写生派とも呼ばれ、そのわかりやすい平明な作品が、江戸時代後期に京都を中心に流行した。応挙の作品は、いまの目から見ると当たり前のように見えるが、当時にとっては、写生的で立体感のある表現は新鮮だった。

そして、そのような平明でわかりやすい応挙の絵に対して、奇矯ともいえる個性的な作風で知られる曾我蕭白(1730-1781)が、ある人に語ったということばが伝わっている。

「又或時蕭白戯に人に対し画を望ば我に乞ふべし、絵図を求めんとならば円山主水よかるべしと語りしと」

これは「画」が欲しければ自分のところに来い、「絵図」が欲しいなら応挙のところへ行けというものである。つまり、蕭白は、対象を正確に捉えた写生的な絵画以上に魅力的なものがあり、それが自分の「画」であると考えていたのだろう。たしかに応挙の描く整然とした人物像に対して、蕭白の描く絵は、異様な迫力をもって見る人に迫ってくる。蕭白は、そこにこそ絵画の魅力があると考えていたに違いない。これは、中国伝来の絵画観とは異なる考え方ではあるが、同時代にあって写生的な絵画には飽き足らない感覚があったことを教えてくれる。蕭白は、「奇想の画家」と呼ばれ、現代社会で人気を博することになる。

このように言われた応挙において、とくに人気を得たキャラクターがある。それは、子犬だ(図2、敦賀市立博物館)。

応挙は同じような子犬の絵をかなりの数描いていることから需要が多かったことがわかり、

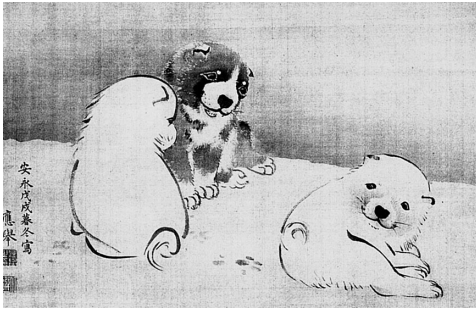


図2

また、弟子たちにも同じような子犬の絵が多いので、このキャラクターが好評だったことがわかる。そして、この絵でわかるように、応挙は子犬を描くにあたって、けっして特定の子犬を写生するわけではなく、簡略化した筆遣いでコロコロした子犬のかわいらしさを描いている。この絵に人びとが見たのは、人びとが子犬に感じるかわいらしさ、愛らしさだろう。

そして、さきほどの水墨画のところでも指摘したように、この「らしさ」の表現こそが、東洋の絵画のリアリティーにとって、もっとも重要な点であったと考えられる。つまり、西洋の静物画が、画家が眼前にある「リンゴ」をモデルにして、その忠実な再現を通して、普遍的な「リンゴ」を表現しようとするのに対して、東洋の場合は、人びとが思い描く子犬の特徴をとらえてそれを表現することにより、いかにも「らしい」子犬を表現することが求められた。これは山水でも同様である。

そして、おもしろいことに東洋では、特定の人物を表現するときにも、写生的な表現よりは、その人「らしさ」の表現が求められた。

江戸時代後期に役者絵を得意とした歌川豊国(1769-1825)は、『役者似顔早稽古』という本を出版している。ここでは、当時有名だった松本幸四郎、板東三津五郎らの役者を描くとき、どのように描くとその役者「らしく」描けるかということを指南している。これは、特徴をつかんでいかにそれ「らしく」描くかという、一種の誇張による似顔絵表現に通じるものである。

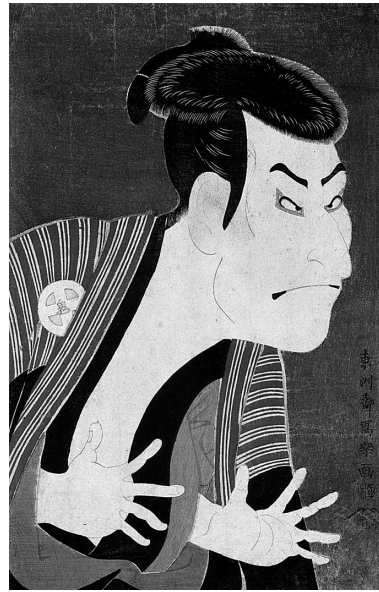


図3

このような描き方を弟子たちだけではなく、多くの人びとに広めているのである。

そして、このような誇張による役者の似顔絵でもっとも有名なのが、さきの豊国と同時代に活躍をした東洲斎写楽(生没年不詳)である。謎の絵師とも言われた写楽の実像が阿波藩のお抱え能役者・斎藤十郎兵衛であることは、いまやほとんど定説になり、1年ちょっとの間に多くの役者絵を残して忽然と消えたのも、主君の参勤交代にともなった帰国が理由であると推測されている。そして、写楽の作品「大谷鬼次の奴江戸兵衛」(図3)に見られるような個性を強調した表現が、役者の「らしさ」を的確にとらえたものとして評判になったことは明らかである。世界三大肖像画家の一人とまで言われた写楽の特徴は、なんと言っても役者の顔や個性までも「それらしく」表現したことだ。

そして、興味深いのは、写楽が姿を消してからさほど時を経ない時期に刊行された『浮世絵類考』に記されている一節だろう。

「これは歌舞伎役者の似顔をうつせしが、あまりに真を画かんとて、あらぬさまにかきませし故、長く世に行はれず、一兩年に而止む」



ここでは、写楽に対して「あまりに真を画かんとて、あからさまにかきなせし」故に、一兩年で描かなくなったと記されている。つまり、あまりに特徴を強調しすぎたために、「あらぬさま」、言いかえれば、望まれないような姿になってしまったという。ことの真偽は不明であるが、「らしさ」を誇張して描いた写楽の絵が、当の役者自身に受け入れられなかったのだと言われている。ここでは、「らしさ」を強調して描い

た写楽の役者絵が「真（リアル）」を描きすぎたとしているところに注目したい。つまり、東洋画におけるリアリティーとは「らしさ」の追求であり、それこそが「真（リアル）」を表現することと捉えられていたことが、この一節から、はからずも浮かび上がってくる。そして、ここにこそ、まさに東洋絵画における画像のリアリティーの本質があるのだ。