

二〇二三年三月二十四日(金)

〈土曜の午後のABC〉

kinoshitan

前回三月十一日(土)のABCでは、「写生」という言葉をめぐって、ちょっと問題提起をしてみました。今回は、その問題をもう少し追いかけて行きます。テーマは、
〈「写生(しゃせい)」と「写生(しょううつし)」と〉
です。

現代のわれわれは、「写生^{しゃせい}」というほとんど「写実^{しゃじつ}」と同じ意味で理解しているのですが、これは明治以降の近代化のなかで、英語の「スケッチ」と「リアリズム」の考えの重要性を刷込まれた結果が、われわれの脳活動の組織を支配しているからなので、一五〇年以前の日本列島では、「写生／寫生」は少し違う意味合いで使われていました。「写／寫」は「書」と同義(音も共通している)で、思想的には「書画同源」説に支えられており、「生」は「生命」があること、「画の六法」で説かれている「氣韻生動」の「生」の意味をここに汲み取って、みなさん使っていたようです。

そのことをよく弁えて、江戸以前の仕事をみたい、と思います、というようなことを言い、宗達光琳蕪村應擧の「鳥」の画／畫を見て、この「寫生」という行為とその結果に対する江戸の人たちの接し方が、中期から目覚ましい変り方をして行くのに注目したのでした。

江戸時代の前半までくらはは、「寫生」された画／畫は、現在の言葉で言えば、結構リアルで、昔風に言えば「生き写^{うつつ}／寫し」で、そういう画／畫は当時の人はむしろ忌避したようです。生命^{いのち}に生^{なま}で触れるような怖さを持ったのでしょう。(この忌避感^{いひがらみ}は縄文初期の土偶にも観て取れます)。「寫生」は「画／畫」に成る以前の「描かれ(写・書^{うつつ}さ)れたもの」だったので。だから、そういう生^{なま}な画／畫は世に出回らず、商品としても売られず、部屋や床の間に飾るものでもなかったでしょう。光琳の「鳥獸写生帖」は小西文書とのちに呼ばれる書類の束に紛れて、光琳没後二五〇年後に見つけだされるまで、誰にも知られることはなかった、見つかったときも、これまでで了解していた「光琳」の作風とまるで違うので、光琳研究家も目を疑ったと聞いています。

ところが、江戸時代中頃から、こんな写生風の画／畫が堂々と商品となっていくきます。蕪村の「鳶鴉双幅^{とびがらすやうふく}」や應擧の大乗寺の孔雀の絵襖をそんな角度から見直してみたのが前回でした。

なぜこういう転回というか変化が可能だったのか。その原動力を日本列島に見られる権力構造の独自なあり方から解いてみよう、それを今回のテーマにと計画していたのですが、その前にもうちよつと「写生」問題にこだわってみたいことがあります。

北斎と同時代の絵師鋳形蕙齋（一七六四〜一八二四。北斎より三歳年下ですが、北斎より二十五年も早く亡くなりました）が自分の本『略画式』（寛政七年1795刊）にこんな図（別添）を載せ、こんなことを書いています。（振り仮名は原文のまま。○付のルビは木下の補足。スラッシュは原文改行。原文に句読点もないので、最小限必要そうな箇所を半角空きにしています。）

「此裸の圖は諸／＼の畫法にも／なきことなりしか／しかしながら人形の／肉付を覚へるに／はやき法なれば／ここにあらはす／○初めに四角の／卦を引き其内へ／十六四方に卦を／碁盤目のごとくに／引 此卦にならつて／裸の形を畫く／事 圖のごとくに／すれハ畫意なき者／にも此通りに／畫がけるなりこれ／みな四の割を以て／する也 さりながら／巧者にいたる時ハ／寫生をはなる／事を大事とす／これ全く初心／の用ゆる爲にす」

この蕙齋が誌した説明文、三つの箇所に注目したい。

一つ目は、冒頭「此裸の圖は諸もろの畫法にもなきことなり」と書いているところ。

二つ目は、「写生」の二字熟語に「しやううつし」と振り仮名をつけているところ。

三つ目は、「写生を離るゝ事を大事」と言っているところです。

「画法にもなきこと」というのは、ふつうの絵手本、画法書では説明しないことという意味です。こんな碁盤目を引いて対象を「写生」に描くことは公には教えない、教えなかった、でもみんなやっていて大切なことだから、ここで教えちゃおう、というわけですね。

「写生」の大切さは誰もが心得ているけれど、表立って説かない（画の権威筋は「粉本」主義です）、それに、技法の修練は基本的には口伝ですから（無文字文化！）、なおさら「写生」の大切さは書き伝えられない。

「写生」の図は忌み嫌われていたと前回も強調しましたが、しかし、絵師たちにとっては修行の第一歩の作業だった。忌避されるほどの画が作れなかったら、一人前（ここで蕙齋が言う「巧者」とは言えなかった。そのことを、ここから読み取ることが出来ます。「鳥獸戯画」などはそういう類の、大抵は捨てられた「戯画」が運良く遺った例と言えます。こういう修行は人前に見せないのが、通例でした。

一方、絵の仕事が宮中などで年中行事の慣例になってくると、主題の描法も繰り返しが多くなって、平安時代には先輩の仕事を手本にそれを「写す」ようになります。（ここは「写す」です。「写し」を「書す」のです。）その「写し」が喜ばれる。同一主題を同じように作り出す。それが伝統になります。（日本伝統社会にあって「絵画」は「工芸」です。）こうして手習は「写生」より「粉本」という慣しが、宮中を中心に権威化していったのでしょう。その慣習が制度となって、江戸時代まで、狩野派と土佐派に引き継がれて行きました。そういう権威に縛られない絵師たちは（町衆の支持を得て）「写生」に精出し修行したのでしょう。その一端が光琳の「五位鷹」図から伺えます。

二つ目。「写生」を蕙齋が「しょううつし」と訓んでいることです。これは、こんかい始めから断りなく引用してきましたが、重要な問題です。現代人の解釈とはつきり違うことを教えてください。いつごろから「写生」を「しょううつし」と読んでいたのか、初出を確認することは出来ませんが、もともと中国から入ってきた語ですから、初めのうちは音読みで「シヤセイ」「シャシヨウ」と訓んでいたのが、「しょううつし」と変化して行ったのでしょう。

三つ目の「写生を離れる事が大事」というのは、江戸時代、狩野派が最高権威だった時代だったからそう言った（武家や町衆の子が絵を習いたいと門をくぐる絵師は、たいてい狩野派出身狩野派を看板にした絵師でした）、ということもあるでしょうが、当時の人にとって、「写生」は本格的な「画／畫」ではないという強い観念通念があったからで、光琳もその仕事を人前には出さなかったのです。

と、蕙齋の一文から「写生」論はいちだんと面白くなってきました。

ところで、この蕙齋の文と碁盤目の人体図を眺めていると、みなさんきつと、レオナルド・ダ・ヴィンチの「ウイトルウィウスに倣った人体図」（1490年頃）を連想されたのではないのでしょうか。

いま、われわれは、「写生」談義の散歩道を進んでいるうちに、二つの小径の道標が立っているところへ差し掛かりました。江戸中期から起った「写生」観の変貌の思想的背景を訪ねる径と、蕙齋とレオナルドの「人体図」を比べてみる径と。

今夜は、そっちのほうへ歩いて行ってみましょう。