

令和 4 年 6 月 21 日現在

機関番号：14301

研究種目：基盤研究(C)（一般）

研究期間：2019～2021

課題番号：19K00054

研究課題名（和文）題画詩が作り出す新たな視覚世界の創造に関する研究

研究課題名（英文）Research on the creation of a new visual world created by poems on picture

研究代表者

宇佐美 文理（USAMI, Bunri）

京都大学・文学研究科・教授

研究者番号：70232808

交付決定額（研究期間全体）：（直接経費） 1,300,000円

研究成果の概要（和文）：中国の絵画について語られた詩（題画詩）が、その絵画とはまた別の世界を構築していることについて考察を加えた。具体的には、東京国立博物館ならびに泉屋博古館の所蔵品について検討を加えるとともに、特に杜甫の詩に注目をし、杜甫の詩の風景表現がどのような意味を持つのかを考察すると同時に、杜甫以後の山水画と題画詩の展開にも新たな見解を示した。

研究成果の学術的意義や社会的意義

これまで、風景をうたう中国の詩は、それをうたう詩人の心情と風景描写にはなんらかの関連があるものと考えられてきた。しかしながら、杜甫の詩にはその関係が「心情と風景の一致あるいは関係」では解釈できないものがあることはこれまでも知られていたが、その「意味」については語られることはなかった。本研究ではそれを詩人の感情の増幅作用にあることを指摘し、中国詩の解釈のあり方に新たな一面を見いだした。

研究成果の概要（英文）：I considered that the poems spoken about Chinese paintings create a different world from the paintings. Specifically, I thought about the collections of the Tokyo National Museum and Sen-oku Hakukokan, and with particular attention to Du Fu's poems, considered what the landscape expression of Du Fu's poems means, and at the same time, I also gave a new view on the subsequent development of landscape paintings and poems on painting.

研究分野：中国哲学

キーワード：題画詩 杜甫 山水画

様式 C - 19、F - 19 - 1、Z - 19 (共通)

1. 研究開始当初の背景

中国絵画理論研究において、「題画詩」が持つ意味の重要性は今さら贅言するまでもあるまい。しかしながら、作品とセットで題画詩の内容を考えることは、重要であるにもかかわらず、これまでほとんどその方向での研究は行われてこなかった。

2. 研究の目的

詩人が世界をどう見て、それをどう表現したのか。また、山水画をどう見て、それをどう表現したのか。その分析により、題画詩が作り出す新しい世界がどのようなものなのかを明らかにする。

3. 研究の方法

京都市にある泉屋博古館と、東京都にある東京国立博物館がそれぞれ所蔵する絵画作品を調査し、あわせて題跋や題画詩を会読する作業を進めつつ、題跋・題画詩と作品との関係を明らかにする。

4. 研究成果

コロナ禍により、対面での研究会ならびに現場での絵画作品調査は2020年3月以降、頓挫せざるを得なかったが、東京でのZoomによる会読研究会は2020年6月から再開し、おおよそ月一回のペースで続けられ、三年間で三十一回にわたって開催された。(京都の研究会は諸般の事情により、年に数回の開催にとどまった。)

その結果、題画詩と作品とを密接に関連させた結論を出すまでには至らなかったが、図版と対照させつつ進められた題跋ならびに題画詩の検討、ならびに杜甫の詩を中心とした考察を進めることにより、詩人と世界と詩の関係について、杜甫の詩の風景表現が感情の増幅作用を持っているという新しい解釈の方向性を見出すとともに、題画詩の意味についても、新しい見解を得るに至った。それは、「杜甫の頃、題画詩はただ絵画を「もの」として詠む対象に過ぎなかったものが。その後、蘇東坡の時代には、「詩愁を発する」レベルにまで到達したのだが、彼らの「意味渴望」の傾向は、風景が描かれている、という「直接的意味」のみでは物足りなくなる。あるいは言い方を変えれば、杜甫的な「意味」を見失った時点で、そこになにか意味を持たせるために、題画詩が求められる。題画詩がそこに書きつけられれば、当然意味は明らかになると同時に「固定」する。それは、「鏡」として明晰になり、わかりやすくはなるのだが、風景や山水画が持っていた「余韻＝詩愁」はなくなってしまふ。時空を止める絵画が、時空に縛られない詩を導入することによって、絵画は時空を越えることになるのだが、同時に、意味を付与されることによって、「視覚像」として発揮することができた役割は消えてしまうのである。」というものである。

以下、そのような結論に至った議論をまとめておく。

中国の芸術は、その構成要素として「意味」が重要な位置を占める、特異な営みである。詩について言うなら、詩経が社会というレベルでは政治に、個人のレベルでは倫理に直結している、ということから、詩経が儒教の経書として存在し続けたこととも無論関係するが、同時に、後の時代の詩人が詩を詠む「意味」として、中国詩学の根底にくすぶり続ける。

そしてこれは、『礼記』楽記篇の「氣象」の考え方を背後に持っている。政治に苦しめられた人々の持っている気が作品となって表れたとき、その作品には必ず邪気があふれる、と考えるのである。その流れの中で、六朝期は文学が文学として独立する時期、ともみなされるが、この時代を、「意味」から見直してみると、大きな転回点となるのは、嵇康の「声

無哀楽論」である。これは、よく知られるように、音楽自体には哀楽はなく、それを聴く人間に応じて悲しく聞こえたり楽しく聞こえたりする、というのが基本的な主張である。嵇康は、音楽を考えると気を持ち込まない。その結果、同じ音楽を聴いても受け取り方は違う、という素朴な経験則をもとにして主張がなされる。嵇康は、音楽そのものには「性格」はない、と喝破する。悲しい気持ちを持った人が聴けば悲しく聞こえるし、楽しい気持ちを持った人が聴けば楽しく聞こえる。それは、持っている気持ちを引き出して前面に出させる（本人に気づかせる）はたらきもある。つまり、芸術作品は、いわば感情の「増幅装置」だというわけである。かすかな波長に過ぎず、本人には覚知できないものを含め、増幅するのである。さらに、嵇康の発言は、作品の「意味からの解放」である、とも言える。気象の考え方からすれば、音楽作品は、作者の気の性質を含み持っていたので、作者の気の性質をその作品の意味として持ち、その気性格が聴く者に伝わるのが構造として想定されていた。しかし、それが真っ向から否定される。つまり、作品からは「何も伝えられない」、つまり、作品の「意味」が、「ない」ことになったのである。

さて、ここで風景表現に注目してみよう。風景表現は、詩経以来の「意味」を背負わされていると同時に、詩人や読者と強い結びつきを持つ。その後、陶淵明や謝靈運によって、寓意だけではなく、さらに作者の心理（情）からも離れて、風景そのものを詠もうとした、という流れがはじまる。その流れの中で、ここでは杜甫の風景表現に注目する。吉川幸次郎氏は「従来の詩人が単に感覚の美、絵画的な快感として感じ詠じた自然現象の中に、杜甫は常に何か象徴的な意味を感じ、その奥行きにまでわたって見、詠じていると感じます。」とされている。ここでは、それはむしろ逆なのではないかと考えてみる。それまでの詩人は、感覚的な美、絵画的な快感として自然現象を詩に詠むことをむしろ避けてきたのではないのか。杜甫について、吉川幸次郎氏にこのように言わしめたのは、杜甫の詩句には「作者の心情とはどう考えても結びつかない風景表現がある」からである。その「溝」を、吉川氏は引用文に見えるように「象徴」という言葉で埋めようとする。要するに意味ということでは連関を見いだせない「杜甫の詩に見られる景物と感情との溝」を吉川氏は「象徴」で埋めたが、ここではそれを別の方向で考えてみたい。

「眼見客愁愁不醒、無頼春色到江亭、即遣花開深造次、便教鶯語太丁寧」（「絶句漫興九首」其一『杜詩詳註』巻九）「人が適意の時には、春光もまた人に心を寄せるよう。人が失意の時には、春色もまたぶしつけとなる。それは所謂「時に感じては花にも涙を濺ぎ、別れを恨んでは鳥にも心を驚かす」と同じだ。」（同詩、仇兆鰲注）ここで春は、杜甫が「失意」の時と見て、花をあわただしく咲かせ、ウグイスにくどくどと鳴かせて、ぶしつけに杜甫にせまってくる。それを仇兆鰲は「春望」（『杜詩詳註』巻四）の有名な句を持ってきて説明しているが、要するに「花は愛でるもの」であるのかえって涙が出る、という構造でそれを考えている。

しかし、なぜ同じ風景を観ているのに、違う感情を引き起こすのか。これに対するヒントをくれるのは、以下の詩である。「嘉陵江色何所似、石黛碧玉相因依、正憐日破浪花出、更復春從沙際歸、巴童蕩槳欹側過、水雞銜魚來去飛、閩中勝事可腸斷、閩州城南天下稀」（「閩水歌」『杜詩詳註』巻一三）美しい嘉陵江の景色を「素直に」述べたあと、「可腸斷」が唐突に現れる。ここで注目したいのは、同詩の鈴木虎雄訳である。この部分について鈴木訳は七句目冒頭に「かえって」という訳語をはさんでいる。それは、「こんなに美しい景色を見ているのに、逆に自分の心ははらわたちぎれんばかり」という解釈である。ここに「かえって」をはさむのは、無論、美しい景色を見れば楽しい心になる、という「順接」とは違う展開な

ので、そのようなことになる。川合康三氏はこの対比について、以下のように述べておられる。「自然も自分も去年と同じ春を繰り返すのだが、自然の場合は摂理に基づいた正しい反復であるのに対して、自分は帰るべき地に帰られない、不本意な反復なのである。(『新編中国名詩選』「絶句二首」其の二)「周囲の自然はひそやかに自然の営みを続けているのに、人の世では戦乱が続く。自然と人間との亀裂が詩人の胸を裂く。」(同上「倦夜」)氏は、杜甫がしばしば世界と自分をひきくらべて慨嘆する姿に注目する。ここで例に挙げた「絶句」「倦夜」の二つの詩は、確かにその「対比」によってうまく説明できる。ただ、この閩水歌はどうだろう。杜甫のあたまのなかで、これも「かえって」なのであろうか。目の前の景色は、ただ「はらわたちぎれる」景色なのではないか。

仮にそう考えたとき、では、なにゆえ杜甫は「はらわたちぎれる」のか。それは、先の嵇康の「声無哀楽論」が語っているように、杜甫自身が持っている断腸の思いが、美しい景色を見ることによって、いわば増幅されて、前面に出てきたのではないか。つまり、嵇康の「声無哀楽論」をここにあてはめれば、この『閩水歌』は、「かえって」と考えなくても理解できるのではなからうか。音楽を聴いている人間の持っている感情を引き出してその人間が喜んだり悲しんだりすると同様に、美しい風景が、それを見ている人間の持っている感情をひきだす。ここでは、杜甫の断腸の思いがそれにあたるであろう。そして、杜甫の風景描写は、以下の二つの構造にまとめられる。

<構造 A> 風景に向き合う = 詠者は風景とは別物として存在する = 風景を見る

ここでは、風景と情との間には内的連関・意味的連関はない。そうであってはじめて増幅装置として働く。

<構造 B> たとえば「秋の景—詠者の愁」、「松—詠者の節義」

この構造内では詠者の「愁」や「節義」が風景に吸収されていく。

構造 B では、風景はいわば人の心の鏡のような働きをする。詠者の情は、鏡があることによってよくわかる、あるいはより明晰に示される。しかしそれは逆に鏡の中にとりこまれてしまうとも言える。対して構造 A では、情は無限に増幅する可能性を持つ。

「江碧鳥逾白、山青花欲燃、今春看又過、何日是歸年」(「絶句二首」其一『杜詩詳註』卷一三)この詩の場合、風景を見ることによる「何日是歸年」という杜甫の情の増幅、それが、詩においては「余韻」ということになるだろうか。読者は杜甫とともにその余韻 = 広がり、あるいは言いようのない情のふくらみ、拡散を感じる。そして、再度「意味」に注目するなら、杜甫における風景は、意味から解放され、解放されたが故に、心情を増幅させるという新たな役割を獲得した。そしてそれは、「風と光」として、風景という気の中にもいるのではなく、風景を見ることが重要な契機であった。

ところで、「風景を見るものにした」のは、他でもない、山水画、あるいは花鳥画である。もし、杜甫の時代にもっと山水画、あるいは絵画が発展していたら、杜甫は山水画を見て、現実の風景を見たときのように感情の起伏を示していたかも知れない。しかし、そうではなかった。杜甫はその題画詩において、絵画作品を、「実際の存在に一旦置き換えてから」それを歌に詠む。「ここに描かれた馬が実際に走ったら」「この鳥が実際に獲物を捕らえるときには」として詠むということである。つまり、杜甫にとって、当時の絵画は「画面を見て心が揺り動かされる」あるいは「ずっと見つづけていたい」画面ではなかったと言えるだろう。

実に蘇東坡が郭熙の平遠山水をみて、「不堪平遠發詩愁」(平遠の景色が詩愁を呼び起こすのをとめられない)と言ったのは、蘇東坡の時代の絵画は、杜甫が風景を見て揺り動かされ

た感情について、それを引き出す増幅装置として働きうる「視覚像」に進化していたと言えるだろう。山水画は、ただ「視覚像」として、存在意義を獲得していた。しかし、山水画は、直接見えているものの「背後」にある何かに観者の意識を向かわせる構造、つまり、「意味への誘い」という構造を捨てきれなかったのではないか。

「意味」について考えたとき、絵画においては先の「気象」の考え方が重要になるが、その大きな転回点となるのは郭若虚の気韻生知論である。郭若虚以前、描かれた対象の持っている気、あるいは筆線の気を表現することに腐心してきた絵画は、突如「気象」の考え方を「作者—作品」の構造に持ち込んで、「作者の気が作品に表れる」という、かつての「詩の理論」を展開していく。

ただ、その導入の仕方には、詩とは大きな懸隔がある。詩では、作者の特定の感情（特定の時空での気の状態）が反映されるものと考えたが、絵画はそうではなく、作者が生まれ持ったもの（生まれ持った気）が反映されると考えた。いずれにしても、それは気の芸術理論における「意味の復活」であった。

もちろん、絵画理論において、「意味」が無視されていたわけではない。古くは「勸戒」に意味を見いだしたり、山水画には「臥游」という意味を与えてきたことは周知に属そう。しかし、詩を含めた「気と意味」の構造の歴史の中では、明らかに郭若虚は「旧来の気と意味の思想」を復活させたという側面を持つ。そして、意味を求める山水画は題画詩を要求するようになる。

このような議論の結果得られたものが、冒頭に掲げた題画詩の意味に関する結論である。

5. 主な発表論文等

〔雑誌論文〕 計0件

〔学会発表〕 計0件

〔図書〕 計1件

1. 著者名 美学会（編）	4. 発行年 2020年
2. 出版社 丸善出版	5. 総ページ数 768（研究代表者の担当は2ページ）
3. 書名 美学の事典	

〔産業財産権〕

〔その他〕

-

6. 研究組織

氏名 （ローマ字氏名） （研究者番号）	所属研究機関・部局・職 （機関番号）	備考
---------------------------	-----------------------	----

7. 科研費を使用して開催した国際研究集会

〔国際研究集会〕 計0件

8. 本研究に関連して実施した国際共同研究の実施状況

共同研究相手国	相手方研究機関
---------	---------