

「姉妹芸術」と「詩画一致」の類似性と相違点

—— 絵画思想の東西比較 ——

堀内 圭子

一、はじめに

美術思想の歴史を辿ってみると、東洋でも西洋でも、詩と絵画は密接な関係にあるという考え方が示されてきた。西洋では、「姉妹芸術」という思想が掲げられてきた。これは、詩（叙事詩、抒情詩、劇詩などの文芸作品）と造形美術（絵画、彫刻）は互いに似ており、姉妹のような関係にあるという考え方である。一方、東洋では、中国の文人画において「詩画一致」（あるいは、「詩書画一致」という思想が掲げられ、日本にも入ってきた。これは、詩と絵画（と書）は同じ精神の所産であるとする考え方である。

姉妹芸術思想と詩画一致思想は、一見似ている。実際、両者を同一視するような見方もある。しかしそれらは果たして、本質的に似ており、言わば「姉妹」の関係にある、と見てよいのだろうか。

美術思想の研究領域では、この問題について十分な議論がなされてこなかったように見受けられる。そこで本研究では、歴史的な絵画思想書を参照し、東洋と西洋の比較を試みる。さらに、西洋的な東洋思想や、東洋的な西洋思想が存在するかどうかについても、検討する。なお、引用文中に施した下線は、本稿で付したものであり、姉妹芸術、詩画一致のそれぞれの思想を端的に表現していると思われる部分を示している。

二、西洋における姉妹芸術思想

西洋における姉妹芸術思想は、一六世紀半ばから一八世紀半ばにかけて盛んに論じられたようだが (Lee, 1967)、その起源はかなり古くまで遡ることができる。

ただし、西洋古典世界における「詩」は、ことばによって表現される芸術、文学全般を指していた。まだ文字の無かった時代においては、文学作品は、語られ、記憶され、伝えられていくものであった (今道、一九九八年)。それらは、韻律を伴う詩の形をとることによって、記憶しやすくなっていたのである (今道、前掲書)。

姉妹芸術思想の歴史については、既に、リー氏 (Lee, op. cit.)、高階氏 (一九七五年) が概観しており、また近世以前の美学については、佐々木氏 (一九九五年) が論じているため、以下では、主としてこれらの論考を手がかりとして、文献に当たっていく。

(一) 古代の思想

シモニデスのことば「絵は無声の詩、詩は有声の絵」

詩と絵画の類似性を述べた西洋の思想として現在知られている中で最も古いのは、古代ギリシャの抒情詩人シモニデス (紀元前六世紀頃) のことば、「絵は無声の詩、詩は有声の絵」だろう。このことばは、プルタルコス (一世紀頃) が引用したものだ。プルタルコスによる引用に限らず、古代世界においてかなり一般的な思想であったという (Lee, op. cit.; 高階、前掲書)。

プラトンの『国家』(前三七五年頃) における「ミーメーシス (模倣)」

プラトンは、『国家』第十卷 (藤沢訳、一九七九年 a) で、「ミーメーシス (模倣)」について論じる際、詩と絵画を類似のものと見ている。人物であれ、道具であれ、対象の本質 (イデア) を創るのは神であり、画家も、劇作家や詩人も、対象の模倣を仕事とする点で同じだからである。画家や詩人は本質を描いておらず、見え方を描いているという。そしてプラトンは、絵画を視覚に訴える真似の術であるとし、詩を聴覚に訴える真似の術であるとしている。

〈アリストテレスの『詩学』(前三四〇年代)〉

アリストテレスは『詩学』の中で、文章による人間描写と絵による人間描写の類似性を指摘している。

以下の引用は、藤沢氏(一九七九年b)の日本語訳による。

「描写をおこなう人々は行為を描写するのであり、そして行為する人間たちは、すぐれた人間であるか劣った人間であるかのどちらかでなければならぬ。……(中略) この点は、ちょうど、画家たちが描く人物たちの場合と同様である。」(二章より、二八二—二八三頁)

「さて、悲劇とはわれわれ自身よりすぐれた人物たちを描写するものであるから、悲劇作家は、すぐれた肖像画家のやり方をこそ見習わなければならない。というのは、彼ら画家たちは、自分の描こうとする人物の特徴を再現することによって相手を忠実に模写しながら、それでいてしかも描かれた像は、実際の人物よりも美しくなっているからである。これと同じように、

作家もまた、怒りっぽい人物、軽薄な人物、その他これに類するさまざまの性格上の欠陥をもった人物たちを、まさにそのような人物として忠実に描写しながら、そのことが同時に、りっぱな人物を創造することにならなければならない。」(一五章より、三一八頁)

〈ホラティウスの『詩論—ピソ—父子へ』(前二八—二七年頃あるいは前二〇—一九年)〉

ホラティウスの『詩論』(『詩学』とも訳される)もまた、詩と絵画の類似性について論じている。この中に、「詩は絵のごとく」という箇所があり、これが広く知られている。佐々木氏(前掲書)によれば、後のルネサンス期の人は、ホラティウスのこのことばを拠り所として、詩学や、詩作における修辞学を、絵画論に適用したという。

以下の引用は、鈴木(一)氏(一九六六年)の日本語訳による。

「もしある画家が、人間の頭に馬の頸くびをつけ、そこからじゅうから手や足をかきあつめてきて、さまざまに彩られた羽根をつけ、あげくの果ては、上だけはすて

きな美人が下半身は、醜く黒い魚になるなどという絵を描いた上、あなたをよんで見せたなら、ふき出さな
いではおられますまい。だがピソーさん、詩の中で、
もし熱のある病人のうわごとのようにでたらめな妄想
ばかりを書きつらね、首尾の一貫していない詩がある
ならば、そんな詩は、こういう絵などと同類です。も
っとも人はいうでしょう。『画家や詩人は昔から、題
材に何をとりあげるも、それは常に正当な権利と考え
られていた』と。(二〇四頁)

「詩は絵と同様、近くから見ているようなものもあり、遠くはなれてたつならば、いいものもあり、薄暗い影を悦ぶものもあれば、白日の下で見られるのを望んで、批評をする者の鋭い批判を恐れぬものもあるかと思えば、また、物によつては一度しか喜ばれないものもあり、何遍みてもなお飽きないものもあるのが通例です。」(二一〇頁)

(二) ルネサンス期の絵画理論

ルネサンス期にも、詩と絵画の類似性は論じられていた。

そしてここでもまた、雄弁術や韻律への言及がなされていた。

だが、ルネサンス期の絵画理論家たちには、古代の論者たちとは異なり、絵画の地位を高めようという意図があった(高階、前掲書)。そして、「姉妹芸術」の思想は、絵画と詩の類似性を指摘するにとどまらず、学説となった(Len et al., 2005)。

ヘレオン・パティスタ・アルベルティの『絵画論』(初版ラテン語版一四三五年)

三輪氏(一九七一年)によれば、この書は、最初の近代的芸術論であるという。アルベルティがこの書を書くのに参考にしたのは、アリストテレス、プラタルコス、プリニウス、キケロ、クインティリアヌス等の古典であり、文芸復興(ルネサンス)の時代において説得力があったという(三輪、前掲書)。

この書においてアルベルティは、絵画がすべての芸術の主人であり、鍛冶屋も彫刻家も、画家の規律と技術に支配されていると論じている。

以下の引用は、三輪氏(前掲書)の日本語訳による。

「また画家は、自身のために詩人や雄弁家と交わることがよい。この人たちは画家と共通した多くの装飾や、

数多くの事柄についての広い知識を持っている。彼らは歴史画を構成するのに大いに役立つ。しかし、あらゆる賞讃というものはその歴史画の着想のうちにある。美しい着想というものは、見ている通り絵が無くとも、その着想そのものだけで喜ばれるというほどの威力をもっているのが常である。……(中略)それ故に、私は

各々の画家が詩人や修辭家やその他同様の学者に親しむように努めるべきだと忠告しよう。彼らは新しい着想を与えてくれるか、間違いなく歴史画を巧く構成する手伝いをしてくれるであろう。それによって画家は確かにその絵において多大の賞賛と名声を博するであろう。他の幾多の画家の中でも、最も名声赫々たるピディアスは、非常に神々しい尊嚴をそなえたユピテル(ゼウス)を描く方法を詩人ホメロスから学んだと告白している。それで、金儲けよりも勉強に熱心なわれわれは、詩人たちからますます多く絵画に役立つものを学ぼうではないか。」(第三にして最後の巻)

レオナルド・ダ・ヴィンチの『絵画論』

この書は、レオナルドの死後、一六世紀半ば近くに、レオナルドの遺稿を弟子が写したとされるものである(裾分、一九七七年)。一七世紀から一九世紀までの間に、イタリア、イギリス、ドイツ、フランスなどで、合計六二回出版されている(裾分、前掲書)。

第一章は、諸芸術の優劣比較になっているが、これは、イタリア・ルネッサンスにおいては、格別に美術家の関心をとらえることがらであったという(裾分、前掲書)。またレオナルドは、「比較」と言いつつも「絵画優越論」を掲げたという(高階、前掲書)。詩との比較のほかに、彫刻との比較や、音楽との比較がなされている。彫刻との比較においては、彫刻は肉体労働だが、絵画制作は知的な活動であるとし、音楽との比較においては、音楽は一瞬の美しさを与えるものすく消滅するが、絵画は美を保存するとしている。いずれの比較においても、絵画が優位に立つという結論が導かれているのである。

以下の引用は、裾分氏(前掲書)の日本語訳(補遺『絵

画論』抜粋)による。

「四、詩人と画家の論争、および詩と絵画には、どのような相違があるかということ」より

「詩人曰く、詩人の学問を支えるものは、創意と韻律である。これらは、詩の簡単な構成要素である。創意とは、題材についての創意のこと、韻律とは、詩句における韻律のことである。加えて詩は、あらゆる学問から借用することもできる。」

これに対して画家は次のごとく応える。画家もまたその絵画学において、詩人と同じ義務つまり創意と韻律を必要とする。描かれる題材についての創意と、比喩を失わないための、画像における韻律である。ただし詩人と違う点は、絵画はこの三つの学問(幾何学、算数、天文学)から借用するのではなく、三つの学問が、逆に絵画から借用するという関係である。たとえば、天文学のごときは、……(中略)絵画の主要部門である遠近法なくしては、何事もなし得ないものであると。

詩人は次のように言うであろう。詩人があることを

叙述する場合、その叙述の中で、詞文の美しさによって実は別のことを表現しているのであると。

これに対して画家は、詩人がやるのと同じことを思い通りにやれるから、この点でもまた、画家は詩人と同列にあるという。

これに対して、詩人は愛を——愛はあらゆる種類の動物の主要な条件である——人々の心に燃え立たせることができるというなら、画家もまた、それと同じことを行う能力を持っている。否それ以上の能力を持つとお応えする。」(一四六—一四七頁)

(三) ルネサンス後の思想

詩と絵画の類似性は、ルネサンス後も論じられていた。このとらえ方は、レッシングの著作が世に送り出されるまで、保持されていたようである。

◇シャルルIIアルフォンス・デュ・フレノワの『絵画論』(初版ラテン語版一六六七年)

デュ・フレノワの『絵画論』は詩である。だが、絵画について論じたものであり、絵画論に関する研究の中でしば

しば引用されている。

姉妹芸術思想は、詩の冒頭に現れる。この箇所は、ホラテイウスの『詩論』をふまえている（高階、前掲書）。しかし、『詩学』や『詩論』のように詩を中心にするのではなく、絵画の側に焦点を当てた見方が示されている（Lee, op. cit.; Allen et al., 2005）。

本研究では英訳（Allen et al, op. cit.）を参照したが、以下の引用箇所は、高階氏（前掲書）の日本語訳によるものである。

「詩は絵のようである方がよい。絵も詩に似たものであつてほしい。お互いによく似た競い合う姉妹は、役割と名前を取り変える。一方は無声の詩と言われ、他方は有声の絵と呼ばれる……」（二四〇頁）

◇ジャン＝バティスト・デュボスの『詩画論』（一七一―一九年）

この書は、フランス美学の伝統を築いたとされている（木幡、一九八五年）。木幡氏（前掲書）によれば、この著作の背景には、フランス文芸思想の世界において一七世紀

から問題にされてきた、アリストテレスの『詩学』に基づく「真実らしさ」の問題があつたという。デュボスは、「真実らしさ」を、文芸と絵画を結ぶ共通の基準とした（木幡、前掲書）。

以下の引用は、全三部のうちの第一部と第二部に属する箇所であり、木幡氏（前掲書）の訳によるものである。

「画家と詩人はわれわれにほんものの情念をひきおこすことのできる事物の模倣を提示して、われわれに与える印象は、画家や詩人に模倣された事物がわれわれに与える印象と同種である。模倣が与える印象は模倣された事物の与える印象より多少弱いという点しか違わないので、これはわれわれの心に模倣された事物がひきおこすのに似た情念をよびおこすはずである。」（第一部三より、二一九頁）

「公衆は作品を利害関係なく判断するのみならず、さらに一般にすなわち感情によって、詩と絵が与える印象にしたがつて決定すべきものとしてこれを判断し

ている。詩と絵画の第一の目的はわれわれの心を動かすところにある、詩と絵はわれわれの心を動かし感動させるのに応じてのみ立派な作品に入るのである。」

(第Ⅱ部 二十二より、一六八頁)

レッシングの『ラオコオン——絵画と文学との限界について——』「序説」(一七六六年)

この著作は、タイトルに示されているように、ギリシャ神話の登場人物「ラオコオン」の像に関する議論を出発点としている。これが、ローマの詩人ヴェルギリウスの叙事詩に基づいて作られたものか、そうではなく、像が先であったかという議論である。

この著作を通じてレッシングが指摘したかったのは、文学と造形美術の違いであった。レッシングは、文学は時間芸術だが、造形美術は空間芸術であるとし、両者の区別を明確にした。高階氏(前掲書)によれば、レッシングのこの著作は当時衝撃的であり、この後、絵画は自律的性格を与えられるようになったという。

したがって、本稿で、姉妹芸術思想を検討するためにレッシングのこの著作を取り上げるといえるのは、いささか奇

妙なことであるかもしれない。だがレッシングは、批判するためであるにせよ、「序説」において、当時の姉妹芸術思想について詳細に論じている。

以下の引用は、斎藤氏(一九七〇年)の日本語訳による。

「絵画と文学とを比較した最初の人は、これら二つの芸術から受ける印象が、どうも似ているということを感じ取った敏感な人であった。これら二つの芸術は、ここにはない物を現に在るものと思わせ、また、仮象を現実と感じさせる。つまり、両者いずれも錯覚をおこさせるものであるが、この錯覚は気持ちのいいものである、とその人は感じたのである。」(九頁)

「『絵画は無声の詩、詩は有声の絵』という、ギリシヤのヴォルテールの魅惑的な対句は、おそらくどの教科書にも載っていないかったものだ。それは、シモニデスによく見られる着想の一つであった。しかし、この着想の一面の真理はきわめて明白であるから、その半面にあるあいまいさや、はきちがえは、見のがしてもよいとされているのである。」

…… (中略) ところが、最近の芸術批評家の多くは、そのような差異は全く存在しないかのように、絵画と文学とは一致するというあの考え方から出発して、まるでつじつまの合わない結論を引き出している。彼らは、文学を絵画の狭い枠の中に押しこめるかと思うと、こんどは絵画を、文学の広い領域いっぱいにはひろげようとする。一方にあてはまることは、すべて他方にも許されてあるはずだというのである。…… (中略) つまり彼らは、同じ主題を扱った詩人と画家の、それぞれの作品に見られるところの差異を欠点だと見なし、評者自身の好みが文学に傾いているか絵画に傾いているかに応じて、画家または詩人にその責任を負わせるのである。」(一一—一二頁)

(四) 西洋における姉妹芸術思想のまとめと考察

詩と絵画が似ているという思想は、古代から掲げられていた。この思想の本質を理解するうえで重要なものは、プラトンの言う、「ミーマーシス(模倣)」の概念である。詩も絵画も、人物なり人物の行為なりを模倣し、再現してみせるためである。

そもそも詩は文学全般を指し、文字のない時代から、韻律を伴って語られていた。だからこそ、詩と姉妹関係にあるとされる絵画のあり方を論じるにあたって、弁論術や修辞学の理論の応用ということが考えられてきたのだろう。しかし、西洋の姉妹芸術思想は、古代から近代にいたるまで、全く同じ考え方であり続けたわけではなかった。前述の通り、姉妹芸術の考え方は、ルネッサンス以前は、詩と絵画の類似点をあげるだけであったという (Allen et al., op. cit.)。このことについては、高階氏(前掲書)も次のように指摘している。

「アリストテレスやホラティウスは、正面切つて絵画と文学の比較論を試みているわけではない。彼らは単に、文学表現の上で、絵画に匹敵する生き生きとした描写を求めたに過ぎない。あるいは、文学と絵画の漠然とした類似性を指摘したに過ぎない。」(二三—三四頁)

ルネッサンス以降は、詩の側から絵画の側に焦点が移った。この移行の背景には、先に述べたように、芸術的地位の低

かった絵画を詩と同格のところまで持ち上げようという意図があった (Allen et al., op. cit.)。こうした動きに伴い、詩と絵画は、対象の描写力をめぐって優劣を競い合う関係に置かれるようになっていったのである。

以上のことから、姉妹芸術思想における詩と絵画の関係を、次の二つのカテゴリーに分けることができそうである。

① 似たもの姉妹

② 競争姉妹

①の似たもの姉妹は、古代のアリストテレスやホラティウスの思想に基づくものであり、模倣を目的とする行為という意味で、詩と絵画を似ていると考える方である。

②の競争姉妹は、主としてルネッサンス以降の絵画思想を指す。絵画と詩は単に似ているというのではなく、対象の描写力の優劣をめぐって競い合う関係にあると考える方である。しかも、絵画の側に焦点を当てるものである。

以下では、この分類を念頭に置いて、論を進めていくこととする。

三、東洋における詩画一致思想

詩画一致の思想はもともと中国のものであるが、文人画とともに日本にも入ってきたため、以下では中国と日本の両方について、思想を概観していく。

(一) 中国における詩画一致思想成立の背景

高氏 (Kao, 1991) は、中国における抒情芸術 (lyric art) の歴史を概観している。ここから、中国において詩画一致思想が生まれた背景を知ることができる。以下は高氏による説明を要約したものである。

中国の抒情芸術の歴史においては絵画より詩が先だった。絵画は模倣芸術にすぎず、記述的であると考えられていた。絵画が抒情的になるためには、単なる外界の写しから内観描写へ、写実から抽象絵画への移行が必要だった。

六世紀から八世紀にかけて、詩の世界において、自然の記述から内観への移行が見られた。李白や杜甫が

風景詩 (landscape poetry) を書いた。絵画の世界では、風景画が肖像画より広まっていた。この頃、書道も、抽象的形態の表現力を発揮し始めた。

一一世紀になると、風景画における理論は、当時の詩の影響を受けて、表現の理想形態を見つけた。こうして風景画は高いレベルに到達し、精緻化された。

一二世紀になると、絵画は中国における抒情芸術の首位に位置づけられるようになった。

このように、詩と書の芸術は、文人画と風景画の基礎になったため、それらを画讀という形で絵画に組み込んだのは、論理的な成り行きであった。

また中国における絵画思想史については、何氏 (Ho, 1991) が、西洋のレッシングやアリストテレスの思想と比較して次のように論じている。

「詩と絵画は一体か？」より

「ゴンブリッチとグッドマンからレッシングとバークを経てプラトンとアリストテレスに至る西洋における長い年月にわたる複雑な歴史とは異なり、中国には、

「詩は絵の如く」に関するルネサンスの伝統に比較できるような批判的論争の伝統がない。『礼記』によれば、古代は、詩と音楽と踊りは本質的に一つの芸術であり、一つの統合された実体 (entity) として遂行されていたようである。(Ho, p. 359)

(二) 田能村竹田たのむらちくでんの「山人饒舌」(一八三五年)

田能村竹田は日本の文人画家である。この著作は、随筆風と言われているものの、日本における文人画の画論書として知られているものである。

もとは全て漢文である。以下の引用は、竹谷氏 (1975) の現代語訳による。

「八〇 文章の作法と画法」より

「文章を作るのに一字も軽々しくないのは、画でいえば李成の墨を惜しむのに当たる。

また波瀾万丈の文章の作法は、王洽の潑墨に当たる。墨抑揚起伏の文章の作法は、画の昼夜明暗に当たる。墨竹墨蘭を描くのに飛白石を用いて左右うつりあうようにするのも、また文章を作るのと同じである。このよ

うにみてくると、文章を作る法は、それを画にあてはめて論じることができる。」(二〇二頁)

「八一 伝神(心を写す)より

「詩人の詠物と画家の写生とは、同じしくみである。しかしいずれも形をまねることはやさしいが、精神を写し表すことはむずかしい。(以下、略)」(二〇四頁)

「八二 形を越えるもの」より

「……(略) 近日画家は多く形似を尊んで、風韻がどうかということを知らない。これは宋時代の人も同じである。欧陽修の詩に、『古画は意を描くので形を描くのではない。梅堯臣の詩は詠物であるが、その物のもつところを隠すことなくよく写している。』といっている。」(二〇六頁)

「八三 詩画一致」より

「『詩中に画有り、画中に詩有り』とは、昔人の顧虎頭を評する語なり。王鞞川の詩も亦多く画の如きを道ふ。倪迂の書画は淡逸にして、其の詩も亦然り。石田

の詩は雄渾、衡山の詩は清雅、六如の詩は穠縹、玄宰の詩は秀潤。書画に至るも亦然り。故に詩を読んで其の画を知り、画を觀て其の詩を知る。其れ然り而して併せて其の人を知る。」(二〇七頁)

なお、「八三 詩画一致」には、次の語注と評解が添えられている。

【語注】

詩中有画……「東坡志林」に「摩詰の詩を味ふに詩中に画あり、摩詰の画を觀るに画中に詩あり」とある。摩詰は王維(王鞞川)の字。これから画を無声ノ詩、詩を有声ノ画という。(二〇七頁)

【評解】

「……(略) 詩中に画あり、画中に詩あり」は、画と詩が表裏一体をなすことを述べた有名な語である。(以下、略) (二〇八頁)

「語注」の引用箇所にある通り、東洋思想の詩画一致の

源泉は『東坡志林』のようである。『東坡志林』とは、蘇そ東坡とうは（蘇軾そしやく）（一〇三六—一一〇一）の撰と言われる著作だが、松枝氏（一九六九年）によれば、この書の成立事情や内容性質については、はっきりしていない点が多いという。一卷本、五巻本、十二巻本などがある（松枝、前掲書）。

（三） 東洋における詩画一致思想のまとめと考察

『山中人饒舌』から読み取れる限りでは、詩画一致思想の基盤となっているのは、詩を作ることに絵を描くことは似ているという考え方である。これは、西洋の姉妹芸術思想と同様である。

ただし、詩と絵画は似ているという指摘にとどまらず、そこから、両者を融合するという発想が生じていることがわかる。絵画と詩と書は融合してこそ、より価値のある作品が生み出されるのである。

しかも、絵画と詩の融合は、画家の精神面だけでなく、実際の画面上でも生じている。中国では、もともと、詩も絵画も書も手がける作者が高く評価されていた。日本でも文人画では、同じ画面上に、絵画と、讀としてのことば

（漢詩や俳句など）が書かれていることが多い。物理的にも、絵画と詩は一体化しているのである。

なお、『山中人饒舌』では、心をのどかにするのは山水画だけではないとわざわざ断つてある箇所があるが、中国の文人画思想において想定されているのは、基本的に風景描写である。東洋の絵画において、詩を伴いながら発展していったのは、肖像画や歴史画ではなく、山水画であった。

四、東洋における姉妹芸術的な思想

（一） 郭熙かくき（一一世紀頃）の『林泉高致』（著者は郭熙の子、郭思）

西洋的な姉妹芸術的な思想は、東洋にもあったようである。このことを示す例として、北宋の郭熙による『林泉高致』のうち、「画意」の箇所をあげることができる。

以下の引用は、青木氏・奥村氏（一九四二年）の日本語訳による。

「それから、古人の『詩は無形の画にして画は有形の詩なり』と云ふ言葉の如きは、多く先哲によって云

はれていることであるし、吾人の師とする所である。それで余は閑暇ある時、晉唐古今の詩を繙くことがあるが、その佳句には人の腹中の事を道破し、目前の風景をよく表現しているものがある。しかし、それも静居燕座して明窓浄几に一炷の香をたき萬慮消沈する時でなければ佳句の好意趣も見出せず、幽情美趣も想い浮べられるものではない。されば画の主意とても亦同じことで、決して得易きものではない。(一六三頁)

(二) 土佐光起の『本朝画法大伝』(一六九〇年)

日本でも、姉妹芸術的な思想の存在が認められる。まず、大和絵系で知られる土佐派の画論書『本朝画法大伝』を紹介したい。著者の土佐光起は、光則の子である。土佐派はそれまで口授で画法を伝えてきたが、光起は、このままでかえって誤りを残す危険があると考え、この書を著したという(坂崎、一九八〇年)。

この著作では、板や布に描くときの方法や顔料の説明など、描法に関する内容が大半を占めているが、初めに、絵画の道や、作画の心構えが記されている。

以下の引用は坂崎氏(前掲書)から抜粋したものである。

「画論秘訣」より

「全て画を書に、墨画ばかりによらず極彩色なりとも大方あつざりと書べし。模様調はざるがよし。添物も三分一ほど書たるがよし。詩歌の心をかくとも咸出すべからず、おもひ入を含まず。白紙ももやうの内なれば心にてふさぐべし。異国の画は文の如く、本朝の画は詩の如し、画は詩のかたち、詩は画の意ともいへり。」(三三三頁)

(三) 狩野永納の『本朝画史』(一六九三年)

漢画系の狩野派においても、姉妹芸術的な思想が見られる。狩野永納の『本朝画史』である。この書は一六九一年に『本朝画伝』として刊行されたものだが、二年後にタイトルを改めて出版された。

著者の狩野永納は、京狩野の絵師であり、狩野山雪の長子である。山雪が日本の画人伝を編もうとし、永納が山雪の草稿を増補した(笠井、一九八五年、「解題」より)。日本最初の本格的な画史である(笠井、前掲書)。

この著作は、もとは全て漢文である。以下の引用は、笠

井氏・佐々木氏・竹居氏（一九八五年）の現代語訳による。

明は笠井氏・佐々木氏・竹居氏による）

「翰墨游戲の説」より

「私なりに考えてみたことではあるが、書と画は名を異にはしているものの、じつは同体である。なぜなら、象形文字は絵にはかならない。それゆえ、「北宋第一の文人といわれた」蘇東坡や、「蘇軾とともに書において宋の四大家に数えられる」米芾が、また画名によって高いのもうなずけるのである。詩というものは無形の絵画であり、絵画はまた有形の詩である。絵というものは、古人の名言や秀句の瀟洒で幽玄な趣きをたくさん採り拾い、これを心の中にならべ置いて、ただひたすら筆下にあらわすだけのことである。「漢詩ばかりでなく」和歌もまたたいへんすぐれている。詩における六義や三体の品々は、みな心情をもととして、それが言外にあらわれ出たものだが、思いがひとつひとつの言葉として散れば詩や和歌となり、凝縮してひとつにまとまれば絵となる。その支流は聯句や連歌となるのである。どうしてこれらが画術と同法でないことがあるのか。」（三七七頁、引用文中括弧内の説

（四）東洋における姉妹芸術的な思想のまとめと考察

中国にも日本にも、西洋の姉妹芸術に近い思想はあった。特に、狩野永納の「翰墨游戲の説」（傍線箇所）には、「『林泉高致』の「画意」と酷似した記述（傍線箇所）が見られ、さらに、両者共に、シモニデスのことばに似ていた。狩野派は漢画系であるため、中国の思想の影響を直接受けていたのかもしれない。しかし、大和絵系の土佐派でも、姉妹芸術に近い思想は掲げられていた。

つまり、東洋にも姉妹芸術的な思想はあったのである。これらは、本研究で先に掲げた姉妹芸術カテゴリーのうちの、「似たもの姉妹」と類似している。

東洋の姉妹芸術的な思想と西洋の姉妹芸術思想の違いを強いて言うならば、西洋のシモニデスが詩と絵画を「有声」・「無声」（つまり、聴覚）で区別したのに対し、北宋の郭熙と狩野永納は「有形」・「無形」（つまり、視覚）で区別していたということであろう。

これは、郭熙と永納が画家であり、絵画に焦点を当てていたことによるのであろうが、より根本的なレベルにおけ

る発想の違いを反映している可能性もある。それは、音声
が諸芸術の表現を司るものとして認識されているか否かと
いう点である。東洋では、声に出すことより、筆で書く
ということが、芸術表現の方法として、思い浮かべられや
すかつたのかもしれない。⁽⁵⁾

五、西洋に詩画一致的な思想はないのか

西洋には、詩画一致を唱えた思想は無いようである。だ
が、具体的な絵画作品にあたってみると、とりわけロマン
主義の時代以降、「詩的」と評される風景画が少なくない
ことがわかる。ロマン主義の時代はホラティウスの「詩は
絵のごとく」を実践した時代であったとの見方（鈴木
（雅）、二〇〇七年）もある。

例えばイギリスのコンスタブル（John Constable, 1776-
1837）の風景画はしばしば「ワーズワース的」（ワーズ
ワースはイギリスの抒情詩人として有名な人物である）と
言われてきた。それは、コンスタブルの絵がいかにも詩に
なりそうだということを指しているのではあるが、コンス
タブルの一連の「雲の習作」の中には、同じ画面の下方に

詩を引用して書いてあるものもある。これは、文人画にお
ける「画讀」を思わせるものである。

クラーク氏（Clark, 1979）によれば、コンスタブルは、
当時売れっ子であったある画家を次のように評していたと
いう。

「私は彼の絵があんなにひどいとは思っていないなかつ
た。なるほどそれらはひたすら自然の模倣につとめて
いる。だがまことに冷たく貧弱な模倣でしかない。ど
れもこれもまったく心の温味がないのだ」（佐々木訳、
二〇六頁）

コンスタブルのことばの中の「心の温味（heartless）」
は、詩的な物の見方が根底にあればこそ、浮かんできてこ
とではないだろうか。コンスタブルは、当該の画家につい
て、詩的な精神を込めていないから駄目だ、と言っている
ようにも読み取れる。

また、坂川氏（一九八八年）によれば、イギリスの詩人
トムソンの「四季」は、多くの画家に題材を提供したとい
う。こうした現象も、画家の中に詩画一致的な発想があっ

たからこそ、生じたのだろう。

イギリスのロイヤル・アカデミーのカタログには、一七九八年以降、適当な長さの引用文を付けてよいことになった。その中には、シェイクスピア文学などもあったが、詩もあった。イギリス風景画家として有名なターナーや、前述のコンスタブルも、しばしば詩を載せていた。特にターナーは、自分でも詩を作っており、自らの詩集から引用したのもあったことが知られている。

これらのことから、詩画一致的な発想は、思想として確立されはしなかったものの、西洋では全く育たなかったとは言えないようである。

六、結論と今後の課題

姉妹芸術思想も詩画一致思想も、絵画と詩は対象を描写する点で似ているという認識を出発点としていた。この点では、二つの思想は互いに類似していると言える。詩が絵画より先に発達していた点も、東西で共通している。

しかし、そこから先の発展のしかたが異なっていた。東洋の詩画一致思想は、詩のほかに「書」も加えて、画家の

精神の上でも、実際の画面上でも、これらが融合することを目指していた。一方、西洋の姉妹芸術思想は、古代の「似たもの姉妹」からルネサンス以降の「競争姉妹」へと移行していった。姉妹芸術思想は、もともと詩と絵画の融合を目指していたわけではないのだが、競争姉妹の段階になると、絵画と詩の融合はもはや困難である。

したがって、本研究の冒頭に掲げた疑問点、「姉妹芸術」は『詩画一致』の「姉妹」か？」に対する答は、本研究で検討した限りでは、「姉妹による」ということになる。「似たもの姉妹」を想定するなら姉妹（類似の思想）と言えるが、「競争姉妹」を想定するなら、似て非なる思想である。この点は、従来の研究では、見過ごされがちであったように思われる。

ただし、東洋の絵画思想は詩画一致ばかりではなかった。中国の郭熙や、日本の狩野派や土佐派の絵画思想において、西洋の「似たもの姉妹」に近い思想が示されていた。一方、西洋でも、ロマン主義の時代を迎えてからは、ターナーやコンスタブルのように、詩的な作品や、実際に詩を伴う作品が増えてきた。彼らの作品は詩画一致的、と言える。

そこで今後は、姉妹芸術と詩画一致が、似て非なる思想

へと発展していった理由を明らかにする必要があるだろう。

この問題を解く一つの手がかりとして考えられるのは、姉妹芸術思想において念頭に置かれていたのが人物描写であったのに対し、詩画一致思想で念頭に置かれていたのが風景描写であったことである。西洋で「詩的」と言われたターナーやコンスタブルの作品も、ほとんどが風景画であった。絵画と詩は、描写対象が風景であれば、融合へと向かいやすく、描写対象が人間であれば、競争関係へと向かいやすいのだろうか。

また、前述の通り、東洋にも姉妹芸術的な思想はあったものの、それは、西洋の姉妹芸術のように音声を重視する思想ではなかった。これに対し、西洋の芸術は詩学を中心に発展してきており、朗詠ということが言語芸術の出発点にあった(今道、前掲書)。このことも、似て非なる理由を解く手がかりになるかもしれない。さらに西洋では、叙事詩の発達が抒情詩の発達に先行していたが(今道、前掲書)、この点についても検討する必要があるであろう。

似て非なる理由の解明は、絵画思想の東西の違いをより明確にするだけでなく、広く芸術思想の普遍性と文化固有性を考えることにもつながっていくのではないだろうか。

付記

本研究は、成城大学大学院文学研究科美学・美術史学専攻総合ゼミナールにおいて発表した内容をもとにし、加筆・修正したものです。文学研究科教授津上英輔先生をはじめ、大愛崇晴さん他、参加者の皆様から貴重なご意見をいただき、参考とさせていただきます。心より御礼申し上げます。

注

- (1) 英語では、*“painting is mute poetry, poetry a speaking picture”*(Lee, 1967)と記される。
- (2) 中国における文人画とは、職業画家ではない文人が描く絵画のことである。精神を重んじることを特徴とする。
- (3) 日本語訳は、『東坡先生志林』という題名で一八〇九年に出版されているようだが、本研究では実見していない。
- (4) 「七六 神(心)を暢ぶ」の中に書かれている。
- (5) もっとも、東洋でも、本居宣長の歌論などでは、声に出すということがことのほか重視されていた。また前述の何氏によれば、古代中国の芸術について、詩と音楽と踊りは一体であったという。

引用文献・資料

青木正見・奥村伊九良(編訳)(一九四二年)「宋 郭熙著

- 『林泉高致』『歴代画論』弘文堂書房、四三―七一頁。
- アルベルティ L. B. (著) 三輪福松 (訳) (一九七一年) 『絵画論』中央公論美術出版 (Alberti, Leon Batista (1435, 1436) *De Pictura*)。
- 今道友信 (編) (一九八六年) 『放送大学教材 文学と芸術』放送大学教育振興会。
- 笠井昌昭 (一九八五年) 『解題』、狩野永納 (編)、笠井昌昭・佐々木進・竹居明男 (訳注) (一九八五年) 『訳注 本朝画史』同朋舎出版、五〇九―五三七頁。
- 狩野永納 (編)、笠井昌昭・佐々木進・竹居明男 (訳注) (一九八五年) 『訳注 本朝画史』同朋舎出版。
- 木幡瑞枝 (一九八五年) 『解題』、Dubos, Jean-Baptiste (1719), *Réflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture*. Genève: Slatkine Reprint, 3vols (木幡瑞枝 (訳) (一九八五年) 『詩画論Ⅰ』玉川大学出版部、二八一―二八八頁。クラーク K. (著) 佐々木英也 (訳) (二〇〇七年) 『風景画論』筑摩書房 (Clark, Kenneth (1979), *Landscape into Art*. John Murray Publishers, Limited)。
- 坂川雅子 (一九八八年) 『ジェームズ・トムソン』『四季』、中央大学人文科学研究所 (編) 『英国十八世紀の詩人と文化』、中央大学出版部、八七―一四三頁。
- 坂崎坦 (編) (一九八〇年) 『日本絵画体系 V』名譽普及会。
- 佐々木健一 (一九九五年) 『美学辞典』東京大学出版会。
- 鈴木一郎 (訳) (一九六六年) 『詩論―ピソール父子へ―』、泉井久之助 (訳者代表) 『世界文学大系六七 ローマ文学集』筑摩書房、二〇四―二一五頁。
- 鈴木雅之 (二〇〇七年) 『ロマン主義時代の美術』放送大学 (平成一八年度制作) 『Web ロマン主義入門講座』(http://www.campus.u-air.ac.jp/~gakokugyo/romanticism/)。
- 裾分一弘 (一九七七年) 『レオナルド・ダ・ヴィンチの『絵画論』巧』中央公論美術出版。
- 高階秀爾 (一九七五年) 『詩は絵の如く』の伝統をめぐって』、高階秀爾 (一九八八年) 『西欧芸術の精神』青土社、二二七―二四八頁。
- 竹谷長二郎 (一九七五年) 『竹田画論 山中人饒舌訳解』笠間書院。
- デュボス J. B. (著) 木幡瑞枝 (訳) (一九八五年) 『詩画論Ⅰ』、『詩画論Ⅱ』玉川大学出版部 (Dubos, Jean-Baptiste (1979), *Réflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture*. Genève: Slatkine Reprint, 3vols)。
- 藤沢令夫 (訳) (一九七九年 a) 『国家 (下)』岩波書店。
- 藤沢令夫 (訳) (一九七九年 b) 『詩学』、田中美知太郎 (責任編集) 『世界の名著』8 『アリストテレス』中央公論社。
- 松枝茂夫 (1969) 『東坡志林』について』松枝茂夫 (編) 『中国古典文学大系56 記録文学集』平凡社、四七〇―四七二頁。
- 三輪福松 (一九七一年) 『解説』 Alberti, Leon Batista (1435,

1436)『*De Pictura* (三編)』(一九七一年)『絵画論』
中央公論美術出版)『一〇二—一二四頁。』

ランニング、G. F. (著) 斎藤栄治 (訳) (一九七〇年) 『トキ
トキへ—絵画の文法への眼線とこころ—』筑紫書店 (Lessing,
G. F. (1766), *Laokoon*. Meyers Klassiker=Ausgaben: Lessing
Werke, Bd. IV, heraus gegeben von Georg Wilkowski)。

Allen, Christopher, Haskell, Yamin, and Muecke, Frances
(Edition, translation and commentary) (2005), *Charles-Al-
phonse Dufresnoy, De Arte Graphica*. Genève: Librairie Droz
S. A.

Ho, Wai-kam (1991), "The Literary Concepts of "Picture-like"
(*Ju-hua*) and "Picture-Idea" (*Hua-i*) in the Relationship be-
tween Poetry and Painting," in Murck, Alfreda and Fong,
Wen C. (ed.)『*Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy,
and Painting*』. Published by The Metropolitan Museum of Art
and Princeton University Press, pp. 359–404.

Kao, Yu-kung (1991), "Chinese Lyric Aesthetics," in Murck, Al-
freda and Fong, Wen C. (ed.), *Words and Images: Chinese
Poetry, Calligraphy, and Painting*. Published by The Metro-
politan Museum of Art and Princeton University Press, pp. 47
–90.

Lee, Rensselaer W. (1967), *Ut Pictura Poesis: The Humanistic
Theory of Painting*. New York: W. W. Norton & Company.