

Title	芸術におけるイメージ
Author(s)	樋口, 伸吾
Citation	大阪大学人間科学部紀要. 1979, 5, p. 317-346
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/9848
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

芸術におけるイメージ

樋口伸吾

芸術におけるイメージ

I はじめに

イメージという概念は、その本質を規定するのがむずかしい。もっとも一般的な定義と思われる Boulding の “ある人の過去経験の総合的な結果であり、主観的な知恵である、という規定¹⁾も、そもそも人とは何かという問題についてある程度の共同理解の存在を前提としない限り、あまり意味をもつものではない。また、特に芸術におけるイメージに関して木村のくだした “イメージは心的操作が作り出す想像であって、知覚作用が作り出す表象ではない、という定義²⁾も、“心的操作、の本質について具体的な探求による規定と、そのコンセンサスが得られていなければ、前の定義の場合と同じ問題を含むことになる。その他、イメージに関する多くの定義を探索してみても事態は同様であって、イメージを論ずる人びとは、それぞれイメージに関して各人固有のイメージをもっているのが実態であるというべきであろう。この事実を無視し、アприオリにイメージについて明確な定義を与えてみても、特に意味ある結果が生じそうもない。むしろそれよりも、各人がそれぞれイメージと考えている内容について具体的な例を述べるほうが、現段階ではより結実的であろう。イメージは、そういう具体例が数多く述べられ、複雑化し、多様化し、あるいは相互に矛盾しあう場合に、これらの諸事態を整理し、総括する概念として、はじめて明確な形で定義され得るであろう。

こういう予想のもとにたって、わたくしはまず、“イメージとは記憶心像である、というほとんど定義にならない定義から出発することにする。そして、具体的な例によって、わたくしが考えているイメージの内容を示していこうと思う。おそらくその内容はこの単純な定義からたちまち逸脱し、イメージのイメージはますます曖昧模糊となってしまうであろうが、読者のうちにわたくしのようなイメージの捉えかたも存在し得るという印象が残れば、この論文の目的は達せられるのである。

現在問題としているのは芸術におけるイメージであるから、まず、イメージが、絵画を比較して見る際にどのような役割を果しているかという問題を設定し、そこから出発することにする。

II 「黄不動」とイメージ

園城寺三井寺所蔵の国宝絹本着色不動明王像（以下黄不動と呼ぶ）は、ほとんど人目に触れたことのない秘像である。この像を転写したといわれる曼殊院蔵の不動尊像（第1図、以下不動と呼ぶ）は、京都博物館に時おり展示されるので拝観する機会をもつことが比較的容易である。わたくしは何回もこの不動を拝しながら、黄不動の実際の図像を想像していた。さいわいに、佐和隆研の「密教芸術論」³⁾の冒頭に黄不動の写真が載せられている。その写真と、不動の拝観とを手がかりとし、わたくしには自分なりの黄不動のイメージが成立していたのである。（ここに、すでに出発点と異なるイメージという言葉の解釈があらわれる。しかし、イメージという言葉を使うほかには、この事実を表現するすべもない）。ところが

思いがけず昭和48年11月横浜の高島屋で「三井寺秘仏特別開扉」が行われ、そこでわたくしは黄不動とはじめて結縁することができたのである。しかし、そこで拝観した黄不動の尊像は、わたくしの年来いだいていたイメージを根底から打ち砕いたのであった。写真と実物との間には絶対的な差異があった。なによりも目立つのは、護摩の煙の中に荘厳された黄不動の金色燦爛とした肢体と妖気を放って眩耀する両眼とである。たくましい筋肉と骨格とをもった雄渾な金色の巨体が実在の根源のように画中に現じている。そして、その両眼は、金箔を張ったためにかくも妖しく輝くと聞かされていたが、そういう無機的な金属質の光とは到底見えない生きた燐光を放っていた。ぎらぎら輝く眼光に射すくめられながら、恍惚として拝観していると、智證大師の記している、“ただちに金人、形を現じ、た時の状況がまざまざと想像される。大師は、金人が金色不動明王であることを述べた後、つらつらその形を見るに“魁偉奇妙にして威光熾盛なり。手には刀剣をとり、足は虚空を踏む、とその威容を述べている⁴⁾。

百貨店といういわば俗世界を代表する建物の八階で、わたくしの拝観した黄不動の威容は、まさしく智證大師の感得した不動尊そのものであるように思われた。それは写真だけではまったくわからないすさまじさをもっていた。わたくしは、一瞬、俗世界を離脱

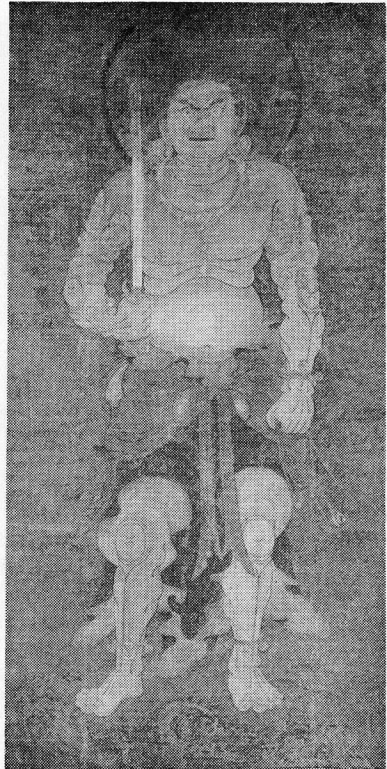


図1 曼殊院蔵 黄不動尊

し、“足は虚空を踏む、黄不動の実存を痛感したのであった。

この実感が、わたくしに次の小実験を思いつかせた。その目的とするところは、黄不動と不動とを比較した場合、果して空中に出現したといわれる黄不動の威容が被験者に感得されるかという問題である。というのは、黄不動は明らかに虚空を踏んでいるのに対し、不動はいわゆる不動岩の上に屹立している。したがって、二つの不動図をはじめて見るものがその事実を簡単に発見できるならば、あるいはその人とわたくしを襲った感懐の一部を共有できるかもしれないと考えたからである。

もちろん、絵画を実物以外の写真、スライド等で比較するのは無理な話である。特に、わたくしは、実物が写真とは決定的に異なると述べたばかりである。しかし、黄不動と不動とを並べて拝し得た経験のあるものは、平安時代以後絶無のはずである。両者を比較する実験は、行いたくても実施不可能である。そこで、問題点を先の点に限れば、写真もしくはスライドでもある程度は実験が可能となるのではないかと考えたのである。

もっとも、実験心理学の立場からいうと、比較という事象は、単純な刺激を用いた場合においてもいくつかの問題点を含んでいる。標準刺激と実験刺激とを比較する際に調整法・極限法等の複雑な手続きが使用されるのはそのためである。また、この実験はいわゆる同時比較の実験であるが、その同時比較と継時比較の間の相違も問題になっている。前者は、空間的に配置された刺激に対する比較判断であり、後者は、時間的に継続するように配置された刺激に対する比較判断である。しかし、わたくしは、実験計画を設定するに当たってまずこういう定義をくわしてから実験に取りかかる以前に重要な問題が存在すると思う。というのは、同時に示された刺激であっても、被験者の立場からいえば、二つの刺激を同時に注目するのは無理であるからである。被験者は、力をこめ一つの刺激を見、視線を転じて他の刺激を見る。その時、前者は、記憶の形で被験者に残り、彼はそれをたよりにして後者との比較を行うのである。もちろん、この比較の場合には、被験者は刺激へ随意にフィード・バックして、自分の把持している記憶内容について確認することができる。しかし、フィード・バックすること自体が実は記憶を伴った作用である。したがって、同時比較においても、フィード・バックが可能であるという大きな利点をもつにもかかわらず、継時比較とは本質的に異なる心的操作が働いていると考えられよう。

この事実が無視され、二つの比較方式にまったく異なる心的機制が作用していると錯覚され、その錯覚のもとで種々の実験が行われているのは問題であろう。Cooper たちの実験^{5,6)}は継時比較について行われたのであるが、彼らの提示したいくつかの判断方式の類型化は同時比較の場合についても同様に再吟味されるべきであろう。しかし、そういう動きがあまり見られないのは、心理学者の扱う刺激が単純な形態に限定されているからではなからうか。

それはともかくとして、より複雑な刺激を認知しようとする場合には、彼らのいう類型の

みでは処理できない現象が見られる。それは、さらに総合的な比較観察の態度であって、そこにはイメージが強力に作用している。特に絵画という文化的所産に対面するとき、その作用は明瞭にあらわれる。こういう考えが暗々のうちにわたくしにあったので、このような一見奇異に感じられる実験を行ってみたのである。

実験に使用された方法は二通りである。一つは、平凡社版「日本の美術 8巻 密教の芸術」の図33「不動図」と佐和隆研著「日本密教芸術論」のはじめに示された「黄不動」とを比較させたのであり、他の一つは、両者をスライド化して同時に幕上に投影して示したのである。

被験者は、すべて人間科学部の学生、第1の方法は、10名（男6名、女4名）を対象とし、2名または1名ずつわたくしの研究室で比較させた。第2の方法は、人間科学部マルチ・メディア大実験室で33名（男22名、女11名）を対象として行った。

教示は、二つの絵のどこがちがうかという単純なものであり、注視時間は5分である。

元来、絵画、特に第一級の作品というものは“かりそめに見ておもしろきもの、ではない。心に決着しがたきものは、幾回もみるにしくはなし、といわなければならない”。これに比べて、5分という時間はあまりにも短いようである。しかし、この実験では現物そのものを比較するのではなく、写真・スライドによる比較を行うのである。そして目的は前述の通りに限定されているから、5分という時間で充分であると思われる。例えば、次にあげるあるふぐ料理屋の女将の行動を記述した文章⁸⁾を見てみよう。

“「これで、よろしゅうございますか」

できあがった刺身ザラは、仲居さんが必ず、おかみさんの部屋まで運んでくる。おかみさんは、サラの上を、くまなくねめ回すように点検する。時間をみていたら1分間少々だった。なんだそれっぽちかという向きがあれば、試みてみられたらよい。一つのサラを一分間ながめ続けるのには、ずいぶん忍耐がいる。

1分余という時間は、一つ一つが新しい客に提供される調理という真剣勝負の世界で要請される苛烈な凝視の時間である。5分間の長さは、少なくともわたくしの意図した実験目的のためには、十分な時間であるはずである。この以後の実験においても提示時間、被験者はまったく同一である。

実験の結果、合計43名の被験者のうち、少数のふびとが、装飾品や筋肉状態の差異に気付いたものの、黄不動が空中に浮かび、不動が岩上に立つことを指摘したものは一人もいなかったのである。そして、3分を経過したころ、次の教示を与えたにもかかわらず、事態はまったく変らなかった。

“黄不動は智證大師が入唐を前にして、石龕中で修行していた際、虚空に出現した金人の姿を描いたものである。金人は、みずから不動明王であると名乗って大師の入唐の際の守護

を約束した。大師が押し熟視すると、見るもすさまじい威光に輝いており、手には刀剣をとり、足は虚空を踏んでいたという。

この言葉を、再度あるいは三度述べたのにもかかわらず、43名の学生のうち1名も先にあげた事実を気付かなかったのである。彼らは、一体、何を見ていたのであろうか。

ここで、わたくしは、次の事実を思い出す。わたくしは、学生を時たま工場見学につれていく。そして、しばらくしてその印象をきくことがある。その時彼らの記憶は、まったく現実と遊離し、一体何を見たのか判然としていない場合が多い。例えば、ある火力発電所には、計器類を誤りなく速やかに見るために電力を充分に使って影を発生させない制御室が存在している。そこでは、人間の影そのものもほとんど見られない。そういう状態は日常生活ではまず生じ得ないのであるが、その現場にいながら、ただちにその事実気付いた学生は一人もいなかったのである。また、ある電線を作る会社ではその原料を電気炉で生産している。しかし、その工場で、ほかに多数の製品の製造工程を見学したためか、しばらく後で学生に電気炉についての印象をきいてみたところ、それが存在したという事実すら覚えていたものは一人もいなかった。ただ学生以外に一人だけ、はっきりとそれを記憶していたという研究室員がいた。彼女は、前年、製鉄所をわれわれと一緒に見学しており、製鉄という産業のもつ力感に圧倒的な印象を受けていたのである。彼女はいう。「前に製鉄所で同じものを見ていたので、よく覚えています。ああ、同じものがあると思いました。実際のところ、彼女が製鉄所で見学したのは電気炉ではなく、転炉であったのであるが。

これらの事態は、比較における記憶ないしイメージに関する問題点を提起する。およそ現代の学生には親近性のないと思われる平安時代の絵画を比較する場合も、それと全然異なる近代的な生産工場を見学する場合でも、彼らの中には、同じ機制が作用しているのである。すなわち、イメージをもたない時は、彼らには何も見えないのである。

Ⅲ 「風神雷神図」とイメージ

宗達・光琳は、日本の近代の美意識を決定した巨人である。ことに光琳風の模様は、現代のいわゆる日本美を代表する古典的存在と考えられる。その光琳の美の世界の形成には、宗達の作品をぬきにしては語ることができない。それを端的に語るのは、宗達の「風神雷神図」を模写した光琳の若き日の作品であろう。

建仁寺蔵、宗達「風神雷神図屏風」(第2図)は、京都博物館に寄託されているために、時たま同館で展示される。その屏風が形成する空間の中に身をおいて過ごす静かな一時は、かつての町衆の豪奢な逸楽を追体験して享受することを意味するであろう。わたくし個人としては、平安時代の仏画を絵画史上の最高傑作と考えているけれども、この宗達の絵画の作り出

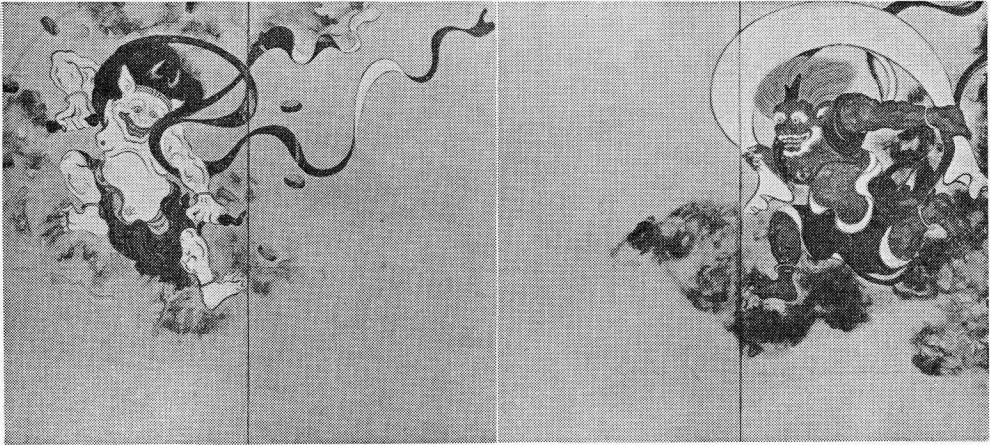


図2 宗達 風神雷神図

す雰囲気の中では、密教の呪縛を離れた自由な愉楽の中にひたることができる。

とはいうものの、わたくしは絵画の素人であって、博物館の一室でケースの中に入れられ、あたかも屏風ではないような形で展示される彼の絵を見ることが本来の享受のしかたであるかを判断する資格はない。しかし、たまさかに博物館でこの屏風が形成する空間は、宗達の鋭敏であるとともに優雅典麗な感覚を溢れさせていると感ずるのである。

それは、第一に、風神と雷神の視線が遭うが如く遭わざるがごとく絶妙に配置されていることに基づくのであろう。南禅寺の大方丈の庭園は、二つの石列のとどめの石をわざとはずして、見るものに中心となる交差点を思い浮かばせるように作られている。見るものは、潜在化している中心を心の中に顕在化せざるを得なくなり、おのずと庭園空間の形成に参加してしまうのである。同じ機制が、宗達の「風神雷神図」に観察される。両神の視線の遭いかたに不安定さを意識することは、同時に宗達の形成した空間に身を委ねることでもある。さらに、風に翻える雷神の帯状の紐を見よ。一見、表が紺、裏が白かと思われる。しかし、これは表、これは裏というように辿っていくと、それがいつの間にか微妙に交錯してしまう。それは科学的には真ではあり得ない図である。しかし、その現実と矛盾した描写が逆に、いかにも雷神の飄々とした姿を活写しているのである。また雷神の太鼓の輪の上部は見るものの視線からはずされ描かれてはいない。そこにも、見るものに全体の姿を想像させることによって絵画に参加することを要請する卓抜な意図がうかがわれる。また両神の足もとの黒雲は、ごく微量の墨を使う絶妙なたらしこみにより彼らの空中の舞に光を添えている。その黒雲は例えば能楽の名人が「融の大臣」の「杓の舞」を舞う時、舞台に生ずる形なき雲のように軽やかである。そして、この名画には署名がない。それにもかかわらず、すべての専門家がこの絵画を宗達作品であることについては一致している。それは当然であろう。わたくしは、次の引用文だけで充分署名のない理由を説明できると思う。

それは、スーラの「ポール・アン・ベッサンの水峡に立つ昇降機」という絵の説明⁹⁾である。(以下、西洋の画家ならびに画家に関連する作品・作家の姓名はカナ文字を使って表現することにする。というのは、われわれは、画家の姓名をすでにカナ文字によってイメージ化してしまっているからである。例えば、Ingres という原語をみて、アングルを思い出す人は少ないのである)。

さて、スーラのこの絵について次のような説明がある。

“セザール・ド・オークはこの作品でスーラの署名がなぜ見えにくいかを説明している。すでに署名をした後で、スーラはこの絵の額縁に色をぬった。彼は最初から絵の具をぬられた額縁を用いたのだが、さらに多少のぬり加えが必要だと考えた。その結果、署名の上にも部分的に絵の具がかかってしまったのである。”

はじめから広い空間を創作し、そこに及ぼす各種の要因の効果を知りぬいていた宗達の「風神雷神図」にあえて彼の署名が必要であったであろうか。

この魅力に満ちた「風神雷神図」の絵画が、青年光琳の魂を奪い、その模写に全精力を尽くさせたのは当然のことであろう。しかし、東京国立博物館所蔵の彼の模写(第3図)は、今述べた宗達のもつ特徴をことごとく失ってしまっているのである。

雷神と風神の視線は、まさに遭うべきところで合致し、そのまとう紐の表裏は現実に起り得る通りに彩色されている。黒い雲はいかにも雲でございませといわんばかりに強く濃くなっている。雷神の太鼓の輪も全貌を示している。それどころか、雷神の位置がずっとさがってきている。そして、左下に誇らかに署名が書かれている。ひとくちでいえば、彼の模写は宗達の絵に比較して平板化してしまっているのである。よくいえばそれは装飾化につながっている。その筆致は、光琳がほとんど無意識に行った宗達的なものの否定を意味する。そして、一見、芸術性の顕著な退歩と見えるが、実は、この模写自体が、後に「紅白梅図屏風」

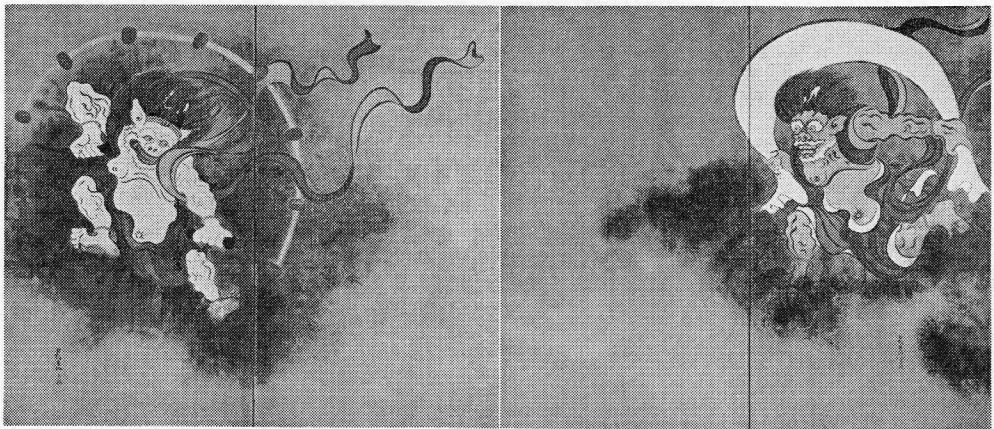


図3 光琳 風神雷神図

に結実する光琳の美意識の出発点を暗示しているのである。

ところで、この歴然たる差異を被験者がどの程度気付くかという実験を行うために、わたくしは刺激の材料に、個人用としては「集英社版8巻宗達」、「同17巻尾形光琳」の「風神雷神図」を用いた。また、多人数用のためにはこの二つの絵のスライドを作製した。被験者の数は前と同じである。

もちろん原画を二つ並べて実験することができるならば、これほど都合のよいことはないが、こういう展覧会はかつて開かれなかったし、今後もその機会はなさそうである。それに集英社版の宗達は大判であるから、実験目的上この程度の刺激を使用することもやむを得ないと考えたのである。まず、画集による実験に参加した被験者10名に、どちらがオリジナルでどちらがコピーかという質問をしたのであるが、正しく判断したものとそうでないものの割合は4名対6名であった。スライドの場合は、33名中16名対15名、不明2名であった。

どうして、さきに述べた一目瞭然とした両者の差がわからないのであろうか。そして合計43名の中で両者に差のあることを正しく指摘したものはわずかに2名（いずれも女性）であった。1名は帯状の紐の表裏、1名は黒雲の濃淡の差について述べたのであった。しかし、いずれの被験者も部分的には正しく指摘したけれども、光琳の絵のほうをオリジナルと考えていた。一体、以上の被験者たちは絵画の中に何を見ているのであろうか。おそらく、この事実は、先に述べた総合的な見方を発展させ、深化させ、さらに洗練させ、宗達なり、光琳なりの絵についてイメージをもつことができない限り、美の認識は不可能であることを示しているのではなかろうか。

IV 浮世絵とイメージ

ある日、「集英社版25巻、司馬江漢」の画集をひもといていたわたくしは、「楼上縁先美人」（第4図）という錦絵を見て愕然として表紙の画家名をかえりみた。第一感、それは春信の錦絵



図4 江漢 楼上縁先美人

であった。それが、江漢の画集に混入しているのはなんと杜撰な画集かと思ったからである。しかし、解説¹⁰⁾を読みその絵が間違いなく司馬江漢の描いた絵であることを教えられ自分の不明を恥じた。そして「春波楼筆談」の中に、彼が若いころ春信の贋絵を描いて出版したが、誰も見破るものがなく、これを遺憾として春重の画号を名のつたとみずから明記していることを知った。この知識を得た後でわたくしはふたたび彼の贋絵を見なおしてみた。そして、彼の絵の中に春信と異なる特徴を見出し、その絵が彼の画集に入った理由を納得できたのである。この事実を知った後の眼で見れば、春信と署名されている「楼上縁先美人」には、遠近法の使用されていることが一目瞭然としている。すなわち、背景となる縁先、天井、座敷等に、そのころまで画家の間では必ずしも意識的には用いられなかったこの手法が縦横に使われている。いったんこの特徴に気付くと、春重の名で描かれた「雪月花の内 品川の月」、「縁台の涼み」等と同じ手法が強く浮き出ていることが感得されよう。彼の遠近法は、完全に春信の世界と異質的なものである。

春信の作について、その特徴を説明した小林忠¹¹⁾は、それを“浪漫的詩情を濃厚にたたえる、虚構性の強いもの、”としている。“一点の汚れをもとどめまいとする、ように現実の光景を純化し、抽象化し、平面化した彼の絵の特徴は、江漢と同じ題材で描かれた「縁先美人」(第5図)にもよくあらわれている。そこでは、一見してわかるように、廊下の描き方は、逆遠近法によっているのである。この“虚構性の強い、表現は、決してプリミティブな手法ではなく、平安時代の仏画から西本願寺の障壁画等を経て浮世絵に及ぶ日本画特有の様式によるものであり、それはそれなりに独自の洗練されたイメージを見る人に与え得るのである。

江漢と春信とはこのように異なる表現様式をもっている。そこで集英社版25巻司馬江漢中の「楼上縁先美人図」と同社版浮世絵大系12巻春信中の「縁先美人」とを先の10名の被験者に、そのスライドによる投写を同じく33名の



図5 春信 縁先美人

被験者に提示し、その差を問う小実験を行ってみた。もちろん両名の歴然とした差がただちに看破されると予想したからである。しかるに、その差異に気付いた被験者は43名中一人もいなかったのである。

再三いうように、スライドないし画集中の絵を比べさせるという原始的な方法を実験と称するのは潜越であろうが、少くとも予備の予備実験ぐらいの値うちはあるであろう。そしてこの3種類のいかにも日本的な絵画について行われた“予備実験”の結果、いわば culture-free な学生諸君は、それぞれの画家と作品を特徴づける個性的な表現に視線を走らせていながらも、本質的な差異を看破できなかったのである。三度くりかえすが一体、彼らは画中に何を見ているのであろうか。

しかし、実験後に今まで述べてきた絵画の特徴に関して説明を受けた被験者は、その後、その差を銘記して反応するようになっていく。例えば実験後1年ほどして同じ絵を見せ感想を問うたのに対し、彼らはかつて見た絵画自体の記憶はもっていなかったが、示された二つの絵の差をただちに指摘できたのである。おそらくわずかの知識、すなわちイメージ化された記憶が彼らを助けて、絵画の差を容易に認知させるようになったのである。

以上の所論に対して粗雑きわまる実験報告であると論難するのは容易である。しかし、現在の普通の学生が、文化的背景をもった絵画の比較においてはほとんど無能力であるという事実を知るためには十分な実験であったとも考えられよう。

それでは、かかる絵画の本質に対する認知の本性は、一体何であらうか。

V 先導するイメージ

人間が現実の絵画を鑑賞する場合、それを描いた作家のもつ個性の認知をはなれては、何を見ているのかわからなくなってしまふ——以上が今まで述べたところの要約である。

昔の話である。ある調査を実施中、同僚の一人が当時、大阪市立美術館で開催されていた展覧会を見に行つた。そして“会場で観山の「ジャクハウシ」を見て感嘆した、とわたくしに語つたことがある。きいたことのない題名の絵画であるので、驚いて内容をたずねたところ、梅の木のもとに異形な乞食の姿が描かれている絵であるといわれ、はっと気付いた。そして、“それは観山作の「^{ヨロヨシ}弱法師」ではないか、と聞きかえしたところ、当人はひどく気を損じ、“主題がわからなくても、また^{ヨロヨシ}弱法師という名前を知らなくても、あの絵のよいことはわかるはずである。題名のようなつまらないことをいうのは間違いである、と反論され、閉口したことがある。

一見たあいまいな問答であるが、これは知覚における経験説と生得説とが無意識のうちに衝突した例である。観山の作品は、能舞台の弱法師のイメージとはまったく異なり、むしろノ

ッペリとした押絵のような感じさえ与える。彼は盲人の表情をよく研究してこの絵を描いたといわれるだけに現実離れた描図ながら妙な迫真性を有している。したがって能とは無関係にこれを鑑賞することも可能にはちがいないが、この絵の中から響いてくるテーマは、“入日の影も舞うことかや、と「日想観」によせる弱法師の深い感慨であろう。そして、盲目の乞食の身分でありながら、転倒するまで遊狂をほしのままにする彼の悲惨な光栄と美しさを知らなければ、この絵の鑑賞は結局不可能でないかとわたくしは考える。すなわち、経験説をとらざるを得ないのである。

思うに絵画鑑賞の場合には、それが当然ではなかろうか。見る人、見られる絵を描いた人、それぞれ固有のパターンをもっている。そして、その固有のパターンが真に彼自身のものになった時、人ははじめてものを描き、かつ見るのである。観山の「弱法師」を鑑賞するためには、それなりのイメージが必要である。

こういう固有のパターン、いわばイメージが成立している典型的な例を絵画以外の領域であげてみよう。例えば、スポーツの世界でも、そこで極度に練磨された眼は、二つの絵を同時にみると同じようなはなれ業をやっているのけるのである。次にあげるのは、プロ野球の名二塁手といわれる高木守道の言葉¹²⁾である。

例えば投手がセットポジションから投球動作に移り、その瞬間、一塁走者が二盗のスタートをきった。この事実を彼はどういう方法で知るのであろうか。

“左右の眼は間違いなく打者を注視しています。でも自分では知らず知らずのうち、左眼の視野で走者をさがしていますね。つまり一塁走者がスタートすると、一番先に左眼の視野にとびこんでくるから、走ったあとすぐわかるんです。”

まさしく“こころあたりの職人芸は、5年や6年の二塁手では体得できないであろう、と近藤のいう通りである。

そして、興味深いのは、ボールを一塁に送球する動作に関する彼のユニークな発言である

“実感としては一塁手を見てから送球するのではなく、送球し終わってから一塁手を見るというのが当たっていますね。まあ、実際問題としては、ちらっとでも一塁手を見てから送球しているのかもしれませんが…”。

つまり彼は、投げてから見るのであって、見てから投げるのではないのである。そして、同じことが、練達したスポーツ選手のすべてについていえるであろう。例えば、ラグビーやサッカーの名手たちは、自分の投げる球、蹴る球を受けるべき相手の位置やそれを妨害しようとする敵手の布置を咄嗟の間にイメージ化して動作している。しかし、彼のその動作を行った瞬間、彼のイメージとしてもっていたものに対して容赦なく現実の姿があらわれるのを見るのである。その実態には、おそらく彼のイメージと相当な差異があるであろう。その差をできるだけ縮小しようとする努力が、彼らの練習の焦点である。そして、それが完全に一

致した場合には、彼らの活動はまさしく天馬空を行く名人芸となるのである。先行するイメージは、現実が生じる事態によって絶えず矯正を受けている。こういう問題点を意識しないまま述べられた高木の言葉は、逆にそれゆえにこそこの間の事情を説明して絶妙である。したがって、¹⁸年間も二塁という同じ土俵で相撲をとっていると、ゴロを捕球した瞬間、一塁手がどこにいるのかとくに認知しなくても、百発百中なのであろう。そして、一塁手が現実に彼の想定した場所にいなかった場合には、練習によって訂正さるべき動作は高木の投球のほうでなく一塁手の動作のほうであろう。

イメージが先行するのは、このような運動選手の行動のみには限らない。画家の場合もまったく同様である。画家たちはたしかに創作に先行してあるイメージをもっている。しかし彼らはそのイメージを描いてから確認するのであって、それをまざまざと見てから描くのではないのである。

芸術におけるそのよい例が、モンドリアンの抽象画であろう。彼は1917年の「線によるコンポジション」以来、現実には存在しない抽象画を次から次へと描き続けた。おそらく彼のイメージはみずから描いた習作によりさらにはっきりした形を得、逆に彼の絵を導いていったのであろう。1917年の「線によるコンポジション」においては、1914年のデッサン「埠頭と大洋」からさまざまな試行を経て一つの完成へ到着した事情がよく知られている。ここにそれと平行したもう一つの系譜を辿ってみよう。それは1908年の油彩「赤い木」から始まる。この絵はいまだに形象を追って具体的であるが同時に完全に平面化されている。そして、その同じテーマは1912年に油彩「灰色の木」に移行する。木の形態はよりリズム化することによって抽象化されている。その木は、1912年の油彩「花咲くりんごの木」において完全に構図化される。これとほとんど同時に描かれた、油彩「コンポジション№3」と名づけられる絵においては、知覚の再現は完全に放棄され、彼のいわゆる“精神的なもの”の出現が観察される。その後作成された油彩「線、形のコンポジション」においては、色彩が完全に抽象化され、1914年の「コンポジション№6」では清潔な抽象といってもよい表現上の正確性に到達しているのである。

彼は、自己の資性の真に目指すものを追求していつここに到達したのである。彼の苦斗した「埠頭と大洋」（1914年）から「線によるコンポジション」までの創作過程は、今述べた体験の追試とみてよい。彼の絵は、いつの間にか現に見られているものが形態と色彩とを失い、絵画における機能性が強調される方向へ転換したのである。モンドリアンは、この間の事情について多くの文章を書いている。特に、そのスケッチには判読に苦しむ短文が数多く添えられている。しかし、芸術家は、言葉によって表現するのではなく、作品によって表現する宿命を担っている。「自然から抽象へ」の中に載せられている彼の文章は、いずれも容易には理解しがたい内容が含まれている。強いて彼の創作の秘密を端的にあらわすと考えられ

る文章をあげるとすれば、次の通りであろうか¹³⁾。

“……芸術は自然の外観ではなく、自然が実際にそうであるという実在を追求しなければならない。対立と見えながら自然は統一であり、形体はその決定を通してのみ具体的な限定空間である。芸術は「空間と形体を決定すべきであり、これら二つの「要素の均衡」を創造しなければならない。……初期のわたしの絵の中では空間は依然として背景に過ぎなかった。……後になって、わたしは矩形としての平面のあらわれかたを排除するため、色彩を簡約して限定的直線を強調しそれらを相互に交差させた。このようにして、平面は減らされ、そして撤廃されたばかりでなく、その相互関係はいっそう力強いものとなった。結果としてはるかに動的な表現が得られた。……対立するも相互の均衡から生まれる統一は「明確でそして強固な方法で表現されなければならない」とわたしは感じた。現代精神に対応して、この統一は過去の芸術でなされてきたよりもっと現実的な方法で創造され得るとわたしには思えたのである。それまでの造形上の経路を通じて、わたしは、「あらゆる特定の形体を捨てることがこれを達成する唯一の方式である」という真実を認識するにいたった。”

“あらゆる特定の形体を捨てる、——おそらくモンドリアンの絵画の神髄がそこにあるのであろう。そして、この高度の精神作用を絵画とはまったく異なる世界でより見事に表現した人がある。将棋八段の米長である。次に彼の文章を引用する¹⁴⁾。

“私達の記憶力というのは形のないものではあるまいか。先のクイズ（山盛のミカンの数を当てる）にしてもそうだが、ミカンの数を当てるのにもまず目をつむるのには、何か意味がありそうである。実は私の場合、目かくし将棋をしている時の盤と駒とは、全く形がなく、ある平面の上に、点が存在するように感じられる。その点が、ひとつひとつそれぞれの駒の働きを示す。飛車の位置の点は、タテヨコにずっと利く点であり、歩に代る点は、前へひとつしか動けない。だから頭の中の将棋は、駒の形もなければ色もない。加藤治郎先生によれば、目かくしをして、頭の中の将棋の駒が、普通の将棋のように五角形に浮かんでくれば優秀。色がついていれば天才という。してみると小生の棋才は凡というところか。ただ愚考するに、目をつむった頭の中というのは限られた空間であり、初めのうちは将棋盤が入り切れないのだが、強くなるにしたがって、その盤が小さくなり、やがて二つ入るようになる。したがって駒が点として映るのはあながち悪くないような気がするがどんなものだろう。盤の前で考えるより、トイレの中で一人切りになった方が好手が出るという仲間もいる。将棋は、目の不必要なゲームかもしれない。”

おそらく、モンドリアンの絵画の成立の由来を論じて、米長のこの短文を越えるものはあるまい。米長は、いわゆる“形体、と見られるものの本質が実は機能であることを感得したのである。彼の説明に匹敵し得る明快な表現は数学者 Hilbert が述べたと伝えられる次の言葉だけであろう。

“わたくしが、ここに点・直線・平面といている言葉は、机・椅子・ビールジョッキといいかえてもよい”。

この言葉もまた先に述べた事態をよく洞察している。しかし、モンドリアン、米長、Hilbertらは、いずれも、はじめから機能のみをイメージ化し得たのではない。米長の“強くなるにしたがって……その盤が小さくなり、やがて二つ入るようになる”という言葉は、機能が形体をはなれてイメージ化してゆく過程を軽妙に説明している。この心的過程のうちにイメージの謎が潜んでいるのであろう。米長はほとんど自覚しないまま、自分の言葉で、機能的視覚の実態を説明し得たのである。この現象をこれほどまでにはっきりと自分の言葉で語った心理学者はまだいないようである。米長には、すでに彼独特の視的パターンが成立している。それが専門家の“芸”というものであろう。

VI イメージによる補整

練磨を重ねて極限に近い眼では“網膜が考える”。見る前に投げる。しかし、それよりはやく“網膜”がすでに動作を決定している。この段階の人においては、現実と動作の結果とが遭わないことがあれば、前者が修整されなければならない。前述の通り、高木二壘手の労苦の結果をささえているものは、おそらく一壘手に与えられる猛特訓であろう。こういう現象について、その実例を芸術のうちから選ぶとすれば、それはレンブラントの「バテシバ」(第6図)の製作過程であろう。

この絵の成立した1654年に先だつこと60年前、ファン・ハールレムによって「水浴するバテシバ」(第7図)が描かれている。その絵の中では、バテシバのほかに黒人と白人の2人の若い侍女が裸体で登場する。レンブラントの場合には、着衣の老婆がひとりバテシバの前にひざまずいて彼女の足を洗っている。背景は前者では庭園の暗い遠景の拡がりであり、ニンフの像がほのかな光の中に立っている。後者では、純然たる室内の光景であって、バテシバの衣裳が燻んだ黄金色で表現され、絵の背景を飾っている。その

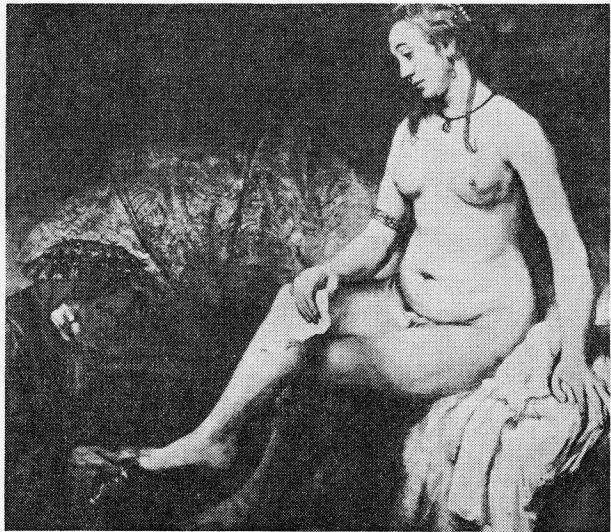


図6 レンブラント バテシバ(部分)

ように、コンポジションには相違が見られるが、バテシバ自体の裸体は、レンブラントのそれが足を組んでいる以外は、同じような姿態で、斜め左のほうから描かれている。しかし、色彩は異なっている。ハールレムのバテシバの肌色はぬけるように白く彩どられ夢幻的な感じを与えるが、レンブラントのほうは赤みを帯び、現実性が濃い。そして前者よりたくましく、中前の崩れかける寸前の姿態として描かれている。芸術性については、レンブラントのほうが優位に立つことは疑うべくもない。現に10名の被験者（男6名、女4名）にこの二つの絵（レンブラントの絵は、Rembrant 美術出版社、ファン・ハールレムの絵は、世界の美術



図7 ファン・ハールレム 水浴するバテシバ

館 22 アムステルダム美術館 講談社より引用)を示して、その優劣を問うたところ、1名をのぞいてほかのすべてがこの定説に同意している。

それにもかかわらず、今述べた両者の絵の明瞭な差異に気付かない被験者がなんと多いことであろう。特に、男性は6名とも、ヌードというFigurに注意を集中し、Grundとしての背景の相違を意識しなかった。それに対し、女性4名は、ただちに背景の差を識別している。これは、Clarkの“The Nude,¹⁵⁾の主題に関連する問題であるかもしれないが、今は論じない。

被験者の中で、レンブラントの絵に描かれたバテシバのもっている紹介状に注目したのは、2名の女性だけである。しかし、彼女らはいずれもそれを紙切れと述べたのであって、ダビデへの紹介状であることを知ってはいなかったのであった。もっとも10名ともキリスト教についての知識は不十分であったが。

したがって、その紹介状に眼をやり、またはなち、茫然として貞潔への別れに惑っているバテシバの悩みがこの画面の中心的テーマであることに気付いたものは一人もいない。イメージをもたない人間の眼はなんとまろいものであろう。

紹介状に悩むバテシバが主題であるとわたくしがいうのは、一つの根拠があるからである。それは、また、イメージによる先導、すなわち“描いてから見る”ことを端的に物語る事実でもある。この作品をレントゲン写真により研究したHoursは、画家の筆がためらいな

から彼女の顔を徐々に下に傾むけていくことを示す連続したエスキースを発見している¹⁶⁾。

ハールレムの画中のあまりに柔らかな姿勢に反撥したのか、それとも妻ヘンドリックをモデルとする時の自然な欲求から生ずるのであろうか、レントゲンに写る最初のバテシバの像では、上半身と首とが直立し、絵全体にむしろかばそい印象を与える。それが少なくとも3回の修正を経て現在の姿に落ちつくのである。同時におそらくレントゲンで判明した以外のいくたびかの修正を経て、豊麗な現在の姿が出現したのであろう。それでは、このような経過を必然的たらしめたレンブラントの創作活動の本質は何であらうか。

かつて、マチスの描画過程に関してわたくしの引用した Melreau-Ponty の説明¹⁷⁾の通り、それはレンブラントしかもち得ない“まだ存在していない当の絵、というイメージに先導された修正であろう。そして、修正を可能にするためには、“描いてから見る、ことが必要であったのである。レンブラントは、まずバテシバの上半身を直立させた。しかしそれでは先に述べた手紙との関連において効果が乏しかった。彼は、顔を手紙のほうへ少し傾斜させる。しかし“描いてから見る、とそれでも彼のイメージとは異った構図があらわれた。彼は三度ポーズを変更してやっと安定を得たのである。

今述べた事態について Hours はレンブラントのほかにもいろいろな例をあげている。

例えば、プッサンの「詩人のインスピレーション」における詩人の絵である。それをレントゲンで透視して見える最初の段階では、彼は短かい髪型をしている。しかし、完成後は長い髪になっている¹⁸⁾。また、スルバラン作「聖女アガテ」の巻き上げた髪（レントゲンで判明）は、仕上げの最後の段階で長いしなやかな髪として描かれている¹⁹⁾。そして Hours の発見したもっともすぐれた事例はクールベの「プリュードンとその子供たち」であろう。Hours の記述によると、それは次の通りである²⁰⁾。

“クールベは、プリュードンの遺影を描こうと決意した。——私はアンフェール街の彼の家で妻や子供たちと一緒に彼を描きたい——と彼は書き残している。画家が、この偉大な人物の写真やデスマスクの鋳型を彼の共通の友に頼み、情熱をこめて製作にかかったのはそれからである。こうして彼が、プリュードンの死んだ同じ年のサロンに出品したのは、私たちが知っている作品とは全く異った大きな作品であった。

この写真をとって見ると、私たちは、その前景に明るい壁からぼんやりと浮き出している哲学者を、中景に彼の妻と二人の子供を見出した。現在知られている作品の中では妻は姿を消し、その他は描き直されている（傍点は樋口）。クールベの手紙がそれを暗示するように、私たちが眼にするのは、1865年のサロンのあとに画家によって描き直された同じ主題の作品なのか、それともレプリカ（模写）なのかを知るのは、大変興味深いことであった。近接した光線の調査は、レントゲン透視が確認したことを予測させながら、プリュードンの頭部を形づくっている絵具の厚塗りを明らかにした。すなわち、実際に展示された作品はま

さしく哲学者の死後、数日して描かれた作品である。妻の顔は、現在の作品に見られるように、暗い地の中に浮き出しているプリュードンの肖像を引き立てるために、画家によって取り除かれたのである。しかも哲学者の顔はおそらく死去したばかりの生命感を少しでも取り戻すために手が加えられている。デスマスクに基づいて描かれた最初のエスキースは、そのモデルの顔のレントゲン透視の上に浮き出しているように見える。この描き替えは、1865年7月のカスタナリーに宛てたクールベの次の手紙を正当化している。——私は妻を引っ込め、子供たちを仕上げた。その地を描き直し、プリュードンに手を加えた。作品はいま私には堂々としたものに見える。が、この結果に到達するまでには、なんと多くの苦悩とためらいと描き直しがあったことだろう（傍点は樋口）。

この文章も、また、画家がまず描いてから効果をよく見て、彼のイメージにより描かれたものに修正をほどこすことを示す適切な例である。なかでも、わたくしの傍点した箇所は、この絵の創作過程の秘密をあますことなくあらわしているように思われる。イメージによる絵画の補正には、まことに微妙な精神過程が観察されるのである。

Ⅶ イメージの発生

しかし、どのようにして芸術家たちの中に最初のイメージが発生するのであろうか。

マネが「草の上の昼食」を描こうと決意した一瞬を、プルートンは次のように記している²¹⁾。

「彼とマネとは河岸に身を横たえながら、セーヌ河をひたひたとうち、ダーク・ブルーの水面に白い模様をつけている小さな白波を見つめていた。「僕は裸婦を描かなければいけないような気がする」とマネはかたわらの友に語った。「そう、あの空のように透明な裸婦をだ。それにあそこに見えるような人々を描きそえるのだ。世間の連中は僕を八つ裂きにするだろう。だが何とでもいうがいいさ！」そこで彼はシルクハットのほこりをはらい、それをかぶると、立ち上ってその場をはなれた。

この文章だけを読むとマネに「草の上の昼食」を描かせたイメージは、純粹にインスピレーションから発生したように思われる。しかし、マネのこの絵はラファエルの原画の再生であるという指摘も古くから行われていた。なかでも一番辛辣な批判は、阿部の「借用、という言葉²²⁾であろう。しかし、彼は果して意識的のうちにラファエルの原画を「借用、したのであろうか。これはマネ自身も答えられない問題であろう。

というのは、わたくしは、同じような例を佐和の考証した黄不動の成立過程において見るからである。

佐和は、当時の文献を渉猟し、智證大師の黄不動図は、空海将来の「仁王経五方諸尊図」

のうちに描かれた「不動明王像」およびその本地としての「金剛到岸菩薩」の姿を基盤として構成されたことを論証している²³⁾。"入唐前、12年は激しい勉強をつんだといわれる円珍がかかると不動尊像の感得を単純に夢想の如くに感得したと考えるべきではなく、以上の如き過程、否もっと教理的に深く追求した結果、目前に示現し得たものと考えられるのである。"

"目前に示現し得たもの、を徹底的に究明した佐和の方法は、マネの"創作、過程を分析する場合にも適用さるべきであろう。マネが意識したか、しなかったかは問題ではない。彼の"創作、,そして、智證大師の"感得、,ともに共通に見られるのは、Köhlerのいう"洞察、とひとしい事象である。その出現は"教理的に深く追求した結果、生じたものである。これらの事態の研究は、イメージの成立に関して新しい認識を与え得るのである。"

VIII イメージの形成

一つのイメージが発生するまでは、それを創造する過程において創造者の深い研究と見識と実践とが要請される。

"イツレノ花カ散ラデ残ルベキ。散ルユエニヨリテ、咲ク頃アレバメヅラシキナリ（風姿花伝第七別紙口伝）。"

このような一過性を最大の特徴とする能楽においては、一つ一つの演能が観者に与える効果は、まずシテの作りだすイメージいかんにかかっている。このイメージ形成を能楽師は"位取り、と呼ぶのである。その重要性は、いわゆる秘曲において特に大である。先代の梅若万三郎が50年前に舞って以来だれも演じたことのない「関寺小町」を舞った梅若六郎のイメージ作りの苦心は容易なものではなかった²⁴⁾。

"関寺を舞い終えた当座は、気が抜けてしまって、今年いっぱいのは全部断ろうかともまで思ひ詰めました。こんなことは60年余、能を舞ってきて、はじめての心境なんです。"

"関寺小町を舞うことになってこの一年、常にこの曲を背負って過ごしてきました。隙さえあれば、謡本とお付ケを鞆の中に入れて放しで、東京にいればそれを聞き、汽車に乗っても、どこにいても、そればかりにかかりきっていました。"

それでも"陽炎のようにちらつく心もとなさを抑えることが出来、ない時、六郎はたまたま、祖父実の「お付ケ」を発見する。しかしそれはある程度の参考にはなるが"難しいところは、自分で工夫しろとあるのです。"それでも、彼が"一人で工夫して作った書付と、祖父の残した書付とを比べて見ますと、有難いことにピッタリ合っていたのです。"

そこで祖父の書付を基にして自分にはこのほうがやりやすいという工夫が始まる。いかにも能楽の名門梅若家の血脈を物語る話である。しかし、六郎は最後まで杖のおきかたに迷い、また柱によりかかる休息の動作に惑っている。彼は次のよう追想する。

“そう、こんなこともありました。序之舞で柱に寄りかかって休息するとあります。後向きに下がるのです。下手をすると舞台から落ちてしまいます。落ちないまでも、危いところへ行って後見がとんで来て位置を正すようでは舞台はブチ壊しです。舞台へ上って照明を消し、真暗闇の中、稽古用の面をつけて二十回余りもやりましたが、この辺りまで来て、この角度でもって、余りこちらに向くと舞台から落ちる、向き方が不足だと後見座の方まで下がってしまう、丁度、柱の角へこなければならぬのです。大口でも穿いていれば、あたるところで位置がわかりますが、何しろ着流しのお婆さんです。ちょっとはずれたら形の非常に悪いものになってしまう、そんなところを工夫、練習に練習を重ねました、。

そして、それを先導した彼のイメージは次の通りである。

“何といっても百歳の現在生きているお婆さんです。これを出さなくてははいけません。品のいい、どこか色気のある、和歌でも書こうというお婆さんなのです。多少、華やかさがほしい、さりとてはでになってはいけません。余りダラダラやってお化けになっても困ります。むしろ見ている人には、それほど難しい曲ではないんだなという感じを与えたほうがいい。眠くなるようではいけないと、その兼合を研究しました、。

六郎のいただいたこのイメージは、彼を舞台に関するあらゆるものに対してはりつめた注意力で考察させている。例えば扇子である²⁵⁾。

“扇子も好んで少し朱の入ったのを使いました。老女物にこだわらず、あくまで昔の残り香がほんのり匂うような現在物の小町を頭において選んだのです。朱というのは、ベタッリ入っているよりちょっとみつけるくらいが大変な色気を感じさせるものですから、。

このように全曲を通じて統一的に先導するのは六郎のもつ強力なイメージである。そして、そのイメージは、演者だけがもつべきものではない。演能者総員がそのイメージの現実化に努力しなければならない。さらに一曲のイメージをもたなければならないのは鑑賞者にとっても同様である。そして、演者と見者とのイメージが激突するところに能楽の醍醐味が存するのであろう。

ここでの後者の一つの例として「卒都婆小町」に対するわたくしのイメージが形成された過程について触れてみよう。

わたくしは、昭和15年野口兼資の「卒都婆小町」を見る機会をもった。幽玄にかけては当代随一といわれた彼の老女物はほとんど完璧の感を与えたが、一点だけわたくしに“認知的不協和、を起こさせた箇所がある。それは、イロエの後でシテが“浄衣の袴かい取って、と謡い、地が受け“立烏帽子を風折り、狩衣の袖をうち被いて、と続ける段であった。男性的気魄をこめて剛直にうちあげられた衣の袖は撩乱とした形で彼の肩の上に落ちた。その乱れは、幽玄をきわめる老女物におけるただ一つの破綻であるように思われた。わたくしは、兼資の凝縮した力によって演ぜられた「景清」を思い出した。彼が“三保の谷、の冑の綴を引

く動作にはすさまじい迫力がこもっていた。それは「男、の芸である。その芸を「小町、という「女、の芸に見せられてはたまらない——それが当時もったわたくしの感想であった。

爾来40年近く、多くの曲における彼の至芸を追憶するたびに、この説明できない「認知的不協和、がわたくしを襲ったのである。ところが、最近梅若六郎は、老女物について次のように述べている²⁶⁾。

「「檜垣」で父に教えられたことですが、クセはある程度、足を工夫してもよろしいが、舞になったら普通に舞え、ということを言われました。昔の白拍子は、年はとってもちゃんと舞えるんだというんですね、それから長絹を着ていますから、袖を返すところが二回ほどある。「労せずして袖を返れるようになったらお前は「檜垣」を舞ってもよろしい、それまでは舞ってはならんぞ」といわれたことがあるのです。普通のものなら大きくパッと返すことは出来ますが、何もしないで自然にフワッと返す、これは仲々至難なのです。いい案配に二度とも袖は返りましたが、袖を返すたびに父の顔が目に見えます。」。

わたくしは、六郎の言葉を読んで、曲こそちがえ老女物の舞に関する疑問がほとんど40年ぶりに氷解したと思った。すなわち、兼資の芸は当時は未熟であったのである。彼は袖を「フワッと返す、ことができなかった。わたくしは、彼の芸の未熟さをそこに直観したのである。そこでわたくしの心の中に「認知的不協和、が発生した、わたくしの感覚のほうが正しく、散り乱れた彼の袖は未熟な芸の証拠であった——このように、わたくしは、永い間隔を経て結論を得たのであるが、それにもかかわらず、果してこの結論でよいのかという疑問が常に脳裏を揺蕩していた。ところが、それから2年後、昭和52年9月、おそらくその時はすでに20回を越えたであろうと思われる六郎の「卒都婆小町」を見る機会を得たのである。

問題の「狩衣の袖をうち被いて、の所でたしかに、彼の長絹の袖は、「何もしないで自然にフワッと返、った。見事なものであるが、今度は逆にその見事さの中に「認知的不協和、を感じさせる何ものかがあった。

「なんだろう……、とと思っているうち舞台では妙なことが起った。「頸にかけたる袋にはいかなる物を容れたるぞ、と謡う地に対して、六郎はしばらく絶句したのである。さいわい、後見の臨機を得たはからいで、舞台は流れるように進行していったが。その数日後能として演ぜられることになっていた「鸚鵡小町」を、六郎は健康上の理由で袴能で舞った。また、53年2月に予定された「関寺小町」の再演、同じく3月予定の「江口」は、いずれも取りやめとなった。そして、53年度中は六郎は能を舞わないそうである。

この事態は、わたくしに昭和15年に起きた万三郎の「熊谷」の後段における絶句を思い出させた。彼は、絶句したまましばらく蹲居していたが、その形の美しさに、わたくしは小書を見直した。これは「替の型、ではないかと思わせるほど、その姿は見事であったからである。後見の世話によって舞台が進行しはじめてから、わたくしはやっと事態の真相を了承し

たのである。

“替の型、”と思わせるほど練磨された美しさはともかくとして、絶句という現象は老の象徴であろう。もとより、老の花まで計算されるのが能楽というものではあるが。しかし、万三郎の「熊谷」の舞は、わたくしが彼の真の“花、を見た最後であった。

万三郎の老への連想と、目前に見る美しいがやや力のぬけた六郎の袖の返しかたの印象が一緒になってわたくしの脳裏にある声を生じさせた。それは、“やはりあの時の兼資の袖の返しかたのほうが正しかったのではないか、”という感想であった。そうであろう。百歳近くになってなお残り香をもち、僧をやりこめるかと思えば、物狂になる小町である。勁さがなくてはどうにもならない。兼資にその意図があったかどうかはわからないが、一見“不協和、”を感じさせたあの袖のふりかたの中にこそ、「卒都婆小町」の真実の演技が存在している——このように、40年かかってわたくしの「卒都婆小町」のイメージははじめて定着したのである。おそらく、このイメージは一生崩れないと思う。

わたくしが一つ一つの能楽に対してもつイメージの形成にはこれとほぼ同じような過程を辿ることが多かった。例えば「西行桜」のイメージである。昭和15年、梅若万三郎は、「杖の舞」という小書付きで、絶妙な“老の花、”の演技を見せた。この小書きのため、シテはいつもならばシテ柱で舞いおさめるのであるが、キリの“翁寂びて影もなし、”という謡に送られて橋掛りを歩み去ったのである。ところが、それが演ぜられた宝生舞台の橋掛りは、彼の引き込みの余情を味わうには長すぎた。というのは、謡にあわせて揚幕にむかうために、シテの歩みはやや小走りに近くなってしまったからである。キリの謡にもう少しの工夫が欲しかったとつくづく思う。能とはまことにむずかしい。この同じ橋掛りの長さは、万三郎が「安宅」を演じた際にはかえって有利に作用し、実に雄渾な弁慶の舞を見させてくれたのであるが。「西行桜」の場合、わたくしは揚幕に急ぐ万三郎の姿が全曲のイメージを最後に傷つけたと感じ、暗然と見送った記憶をもっている。

「西行桜」の「杖の舞」のもつべきイメージが、“翁寂びて影もなし、”というキリの場合に関する限り、はじめてわたくしのイメージに合致したのは、それから30余年後大槻能楽堂で演ぜられた六郎の同じ小書付きの舞であった。この能楽堂の橋掛りの短かさがどれほどありがたく感ぜられたことであろう。しかし、30余年の歳月は、ワキの名匠宝生新の演じた西行や、島田・幸・川崎・金春という囃の名手たちをはるかな追憶と化してしまっていた。今のワキ師たちのなかには、老いた桜の精を呼び起せる力をもつものが果して存在するであろうか。また、“静から華麗さ、”を表現できる囃方が残っているであろうか。わたくしは、こみあげる悲嘆を押えながら、ようやくわたくしなりの「西行桜」のイメージを完成させたのである。

観客と演者のイメージが合致するような能楽の成立は至難のことである。わたくしには、

自分のイメージと合致する能楽を味わう機会はまだ残されていないであろう。

IX イメージ形成の原理

芸術におけるイメージは、前述の通り、個人のもつ資質からだけではなく、個人と古典的なもの、規範的なものとの出会いによって発生する。そして、その発生には、古典のうちからその個人だけにしかつかむことのできない新しい何物かが参加している。この間の事情を解明するには、真の天才の作品の克明な分析が必要であろう。というのは、天才とは、結局、人間の各種の能力が極限化された存在であるからである。吉川の「杜甫詩注」は、杜甫という天才の発露に関する模範的な分析例を示している。

彼は、杜甫の詩の一つ一つについて、その言葉の由来を説く理由を、まず次のように述べる²⁷⁾。

“杜の用語の一一につき、その歴史を説くこと、非専門家はうるさく感じられるであろう。しかしこれは杜詩の注釈として、必須の手續きである。「一字として来たる処無きは無し」。宋の黄山谷が、洪駒父すなわち洪芻に与えた書簡で、「老杜の詩」は、韓愈の散文とともにそうであるとしたのは、誇張に近づくとして、杜は過去の文学に用いられた語を、それと意識して用い、それへの連想によって含意の振幅をゆたかにし、あるいは時間を超えての人間の斉一を指摘すること、しばしばである。そうしておおむねの場合、より多く煉瓦であったものを、より多く黄金と化する。”

事実、杜甫は「文選」を暗記していたといわれる。彼は古典の理解に関しては、自他共に許す天才であった。しかし、杜甫の秘密は杜甫の古典への没入だけから生じたのではない。彼には、これと相反する面のあることが、同時に指摘される。

“しかしまた杜の本質は、反俗の詩人である。与えられたすべてに満足せずして、反撓する。反撓は用語の面にも現われ、「来たる処」の全然無い語、すなわち従来の詩人が敢えて用いなかった語をも、一方では存分に使う。俗語、民謡の語、実用的散文の語、。

この一見逆に見える二つの方向に対する彼の努力が、杜詩にそれまで見られなかった新しい性格を与えたのである。すなわち、典拠に基づく創造的再生、“無頼の春色（絶句漫興の一）”のように容赦なく彼に到るすべてを受けとめる柔軟な感受性、この二つの統合が杜甫における新しいイメージの発生の基本原理となったのであろう。吉川の詩注は、まだ第1巻しか出版されていないけれども、杜詩のなかにこの二つの原理が鮮明に刻印されていることをうかがうには充分である。

しかし、天才ならぬわれわれは、日常生活においては典拠による再認しか行い得ないのである。例えば、杜甫は“このような体裁の詩、これまであるを知らない²⁸⁾、という特異な自

由さをもって、「飲中八仙歌」を歌った。その中の4句

李白一斗詩百篇
長安市上酒家眠
天子呼來不上船
自称臣是酒中仙

がどれだけ強くわれわれの李白観を支配していることであろうか。おそらく平均的日本人の李白のイメージは、次の川柳が物語る通りであろう。

李太白一合ずつに詩をつくり
一酒を呑めば一詩を吐く李白
長安の酒屋李白に倒される

しかし、この酒仙李白のイメージは杜甫によって作られたものである。それは、悲痛なまでに憂国の情を吐露した「古風」の詩の世界が形成する李白のイメージとはかけはなれ、むしろ王安石が「冷茶夜話」の中で述べた“其の識は汚下にして、詩句十句のうち九句は婦人と酒とを言うのみ、という酷評に近い²⁹⁾。もとより、杜甫は、李白の各方面を理解し、その本質を歌ってはいるが、「唐詩選」にも載り、人口に膾炙したこの句の作り出したイメージは、あまりにも強かったのである。

そして、これだけ強力な李白のイメージを、また人物ばかりでなくほとんどの現象にわたって斬新なイメージを描き得たのは、杜甫の“読書破萬卷、の教養と、“下筆如在神、というインスピレーションにみちた現実感覚であった³⁰⁾。その事情は杜甫だけに成立しているものではない。李白の詩の中にも、同じ機制が作用していることは容易に読み取られよう。例えば、彼の好んだ形式「楽府」における作品群のほとんどを上述した原理の例証と見ることができる。こころみにその中から、任意に「古朗月行」を撰んでみよう。

その歌は、“少時不識月、呼作白雲端、という少年の思出を以て起り、月に関する素朴な憧憬が述べられている。それが突然変調し、沈痛な比喻に替ってゆく。しかし、虚心に読み進む場合には、飽くまでも月そのものが歌われている。

彼以前には、彼と同じく「楽府」という規範によって月を歌っても、月そのものをテーマとした詩人は存しなかったし、彼の古風第二首をのぞいては、これだけ“悽愴心肝を摧い、て月を見た詩人はいなかった。この詩は、“詩は志なり、という中国の伝統を踏み、しかも限りなく美しい。この文脈から見れば、「月下独酌」は単なる風流人の詩ではないのである。これらの背景には“五歳にして能く六甲を誦し、十歳にして詩書に通じ、百家を見た、と自叙された李白のすさまじいまでの古典の渉獵があった。そしてまた、彼は真に時勢を捉え、またそれを予感し得る感覚があったのである。したがって彼の作詩過程には杜詩の成立と同じ機制が作用しているというべきである。それゆえにこそ彼の“新鮮俊逸、³¹⁾なイメージが

古風第一の示すように、^{ひかり}輝を垂れて千春を映^{てら}、しているのである。

ピカソの次の豪語は³²⁾、これらの新しいイメージを作った杜甫・李白等に共通しているであろう。

“かつては存在しなかった、わたくしがいなかったら存在し得ないフォルムをわたくしは創り出した。”

X む す び

今までに芸術におけるイメージについて述べてきたけれども、イメージは単に芸術という一見高踏的な領域のみの問題としてとどまるわけではない。それは、産業行動学のようなより現実的な課題を取り扱う学問においても、ひとしく切実な課題となっている。というのは、イメージこそがわれわれの実生活に絶えず生じている心理学的事実であるからである。すなわち、自動車の運転行動、工場内における看視作業、検査作業、単純反覆作業等、すべてイメージに先導されて行動が進められ、かつイメージと現実との一致の確認という作業がパフォーマンスに対して大きな役割を占めている。わたくしは、芸術における創造の精神に着目したことはないものには、これらの問題の真の解明はおぼつかないと考える。

普通現実の行動を分析しようとする時、心理学者はまず事実を単純な刺激と反応とに分離し、その反応機制が明らかになれば問題は解決できると考えがちである。しかし、事実は単純なものの総和では説明され得ない。むしろ、複雑なものの機制の一部として、単純なものが位置づけられるとき、部分のもつ真の意味が復活するのである。イメージの研究はその場合の重要な手掛りである。

イメージは無意識のうちに使用される。落語家志ん生は、「真打一家（貧乏自慢）」の中で、自分の芸について、次のように語っている³³⁾。

“……貧乏暮らしをさんざしたおかげで、こういうのが長屋ものの中で自然と出てくる。バクチなんぞもずいぶんやったおかげで、そういうのがはなしの中に必要あるときは、別に本なんぞ読まなかったって、スーッと生きてくる。

ドジな人間や、かわった人間なんてえのも、あたしの友達の中にウンといたから、よくわかります。「真田小僧」だの「桃太郎」に出てくるような、マセたガキなんぞ、あたしの子供時分といくらもかわりゃしません。かかァのことなんぞも、ウチのことをそのまんまいっていりゃァ、お客さんは、貧乏長屋のおかみさんだと思ってきているてえ具合で、まことに都合がいい。

この場合の“かかァ”は彼のいうように自分の妻のことが単にそのまま述べられているのではない。そこに語られているのは、すでにイメージ化された“かかァ”である。それを始

めとして彼に多くの落語の登場人物をイメージ化することを可能とさせた原動力は、警察署に留置されていても、芸だけは磨いていた彼の勉強の賜物であろう。

そして、絵画のように修正のきかない、また、落語とはちがって多人数で行われる芝居における、近松の次の発言は³⁴⁾、まさしくイメージの本質についていると思われる。

“ある人の言はく、今時の人はよくよく理づめの実らしきことにあらざれば合点せぬ世の中、昔語りにあることに、当世うけとらぬこと多し。さればこそ歌舞伎の役者なども、とかくその所作が実事に似るを上手とす。立役の家老職は本の家老に似せ、大名は大名に似るをもって第一とす。昔のやうなる子供だましのあじゃらけたることは取らず。近松答へて言はく。この論ももっともやうなれども、芸といふものの真実の行き方を知らぬ説なり。芸といふものは、実と虚との皮膜の間にあるものなり。なるほど今の世、実事によくうつすを好むゆゑ、家老は真の身ぶり口上をうつすとはいへども、さらばとて真の大名の家老などが、立役のごとく顔に紅白粉をぬることありや。また真の家老は顔をかざらぬとて、立役がむしゃむしゃとひげを生えなり、頭ははげなりに舞台に出て芸をせば、慰みになるべきや。皮膜の間といふがここなり。虚にして虚にあらず、実にして実にあらず、この間に慰みがあるものなり。

われわれの生活を芝居における演技としてシミュレートしてみるならば、演技を先導しているものは、まさしくこの虚実皮膜の間における真の“慰み”、すなわちイメージであろう。そしてそれを発見するためには近松のような観知に満ちた洞察が必要であろう。というのは、イメージの本質はわれわれの生活を先導する“本当のような嘘”であり、それは同時に“事実より真実”であるからである。

引用文献

- 1) Boulding, K.E.: The Image 大川信明訳, ザ・イメージ, 1962, 誠信書房, 5
- 2) 木村重信, はじめにイメージありき, 岩波新書, 1971, 岩波書店, 185
- 3) 佐和隆研, 密教芸術論, 第3版 第1図, 1969, 便利堂
- 4) 佐和隆研, *ibid.*, 93
- 5) Cooper, L.A.; Individual differences in visual comparison processes, *Perception & Psychophysics*, 1976, Vol. 19 (5) 433—444
- 6) Cooper, L.A. & Podgorny, P.; Mental transformations and visual comparison processes; Effects of complexity and Similarity. *J. Exp. Psychol.* 2, 1976, 503—514
- 7) 大岡春土, 画巧潜覧, 安田章生編, 日本の芸術論 所収, 1960, 創元新社, 196—197
- 8) サンデー毎日編, しにせ——味の心, 1971, 毎日新聞社, 61
- 9) Pierre Courthion; George Seurat 池上忠治訳, スーラー, 1969, 美術出版社, 144
- 10) 成瀬不二雄, 司馬江漢, 日本美術絵画全集 25巻, 1977, 集英社, 104—107
- 11) 小林 忠, 春信 浮世絵大系 12巻, 1975, 集英社, 87
- 12) 以下野球に関する引用文は, 近藤唯之 プロ野球芸風記, 高木守道, 小説現代 16巻4号所収, 1978, 222—225より引用
- 13) 赤根和生訳編, 自然から抽象へ——モンドリアン論集, 1975, 美術出版社, 292—293
- 14) 米長邦雄, 記憶力, 小説現代, 16巻4号所収, 1978, 70
- 15) Clark, K. The Nude: A study in Ideal Art, 1956, Pantheon Books Inc. New York.

- 16) Hours, M. Les secrets des chefs-d'oeuvre. 1964, Robert Laffont Paris, 木村明訳 名画の秘密, 1976, 求龍堂, 16-17
- 17) 樋口伸吾, 再生と再認, 神戸大学文学部紀要 2, 1974, 21
- 18) Hours, M. *ibid*, 78
- 19) Hours, M. *ibid*, 94-97
- 20) Hours, M. *ibid*, 97-102
- 21) Pierre Courthion ; Edward Manet. 千足信行訳, マネ, 1968, 美術出版社, 74
- 22) 阿部良雄, マネ, 新潮美術文庫 24巻, 1974, 新潮社, 80
- 23) 佐和隆研, *ibid*, 98
- 24) 以下の引用は, 梅若六郎, 関寺小町余話 梅若, 213号, 1976, 19-24による。
- 25) 座談会「関寺小町を振りかえってみて」, 梅若 214号, 1976, 15
- 26) 梅若六郎, 瀝西想話31, 二代目梅若実十七回忌追善秋の別会を開くに当って, 梅若 211号, 1975, 13-14
- 27) 吉川幸次郎, 杜甫詩注, 第1巻, 1977, 筑摩書房, 14
- 28) 吉川幸次郎, *ibid*, 24
- 29) 川柳と王安石の文章は, 武部利男訳, 李白, 世界古典文学全集 27巻, 筑摩書房, 1972, 解説 421-422 より引用
- 30) 吉川幸次郎, *ibid*, 308
- 31) 杜甫「春日憶李白」より
- 32) 八重樫春樹, ピカソ 世界の素描 32巻, 1977, 講談社, 31
- 33) 古今亭志ん生, 真打一家, びんぼう自慢 所収, 1977, 立風書店, 245-246
- 34) 穂積以貫, 難波土産, 安田章生編, 日本の芸術論 所収, 1964, 創元新書, 143-144

IMAGES IN THE ARTS

SHINGO HIGUCHI

The concept of an "Image" has multidimensional meanings, and even in the area of arts there is no agreed definition of "Image" yet.

The purpose of this paper, however, is not to clarify the definition, but to specify the events which are relevant to the author by demonstrating some concrete examples of Images in the arts. So, in the discussion, concepts of Image may become more complicated and, moreover, may even turn out to be contradictory. The author is, however, not concerned about this state of affairs. This is because it is hoped that Image can be defined more precisely as a summary of the complicated situation itself.

In experiments of comparative judgement in perception, simple stimuli are generally used, and researches of such kind have produced significant results in their own area. From the viewpoint of actual perception in real situations, however, lack of Images in these experiments is a serious problem. What we really see is not discrete fragments of successively presented stimuli. There are also involved both one's past experience, and the traditions of one's culture. Without these background Images even fragmentary perception is impossible.

An experiment concerned with the above mentioned problems was conducted. Forty-three students of the Department of Human Sciences participated as subjects in groups or individually. They were presented with three kinds of paired pictures and were asked as to the differences between each of several pairs of pictures under simultaneous judgement condition. The pair consisted of an original picture and a copy of it. The copy itself, however, was also a first-class artistic work. The following works were used : —

- 1 a "Kifudo" and its copy (both are national treasures)
- 2 the picture of Fuhjin-Raijin by Sohtatsu and the copy of it by Kohrin
- 3 a Ukiyoe-picture by Harunobu and the copy of it by Kohkan

Each pair was presented for five minutes via two slide-projectors or as photographs in natural colors, and subjects were asked as to the difference. While the difference is self-evident for the author who has Images of the respective characteristics of the painters, almost none of the subjects were able to distinguish the two pictures.

Thus, it is concluded as follows :

It may be possible to classify subjects into various types in the case of comparison of simple stimulus figures, as Cooper demonstrated. However, in such cases of the

comparison of complex figures, especially pictures, human perception cannot be fully explained without considering the involvement of Images, that is, of the higher mechanism in perception.

How, then, are Images formed? As a key to this mysterious problem, the author examines the process of formation of abstract paintings by Mondrian, and suggests a) that his Images are formed on the base of an effect by which things can function independently of their forms and b) that once Images have been formed, they in turn influence the way the painter sees objects and how he draws them. As an example of such an effect, the author discusses the formation process of "Bathseba" by Rembrant, taking a cue from research by Hours. As we know from a letter to David, Rembrant was unsatisfied with his first attempt to draw Bathseba in a straight posture, because he felt it did not express the Image of suffering that he intended to produce. He tried tilting her head a little forward. The altered picture still did not fit his Image. He could not complete a Bathseba which satisfied his Images until he had tried tilting her head in different ways.

Painters are not the only people who possess Images. Unless an appreciator tries to form Images, he cannot even "see". The present author introduces some of the formations of Images in "Sekidera Komachi" as acted by the Noh master, Umewaka, and retrospects about the way in which his own Image of some Noh plays was formed. He also describes the formation of Images in "Sotoba Komachi" which took him as long as forty years.

Thus, the author examines the guiding mechanism of Images, which plays a leading role in human behavior, and suggests that the mechanism is developed with an elaborated combination of learning of classical arts and the sensitivity towards reality. Examples of this kind are demonstrated by processes of formation of "Le Dejeuner sur l'herbe" by Manet, and by those of "Kifudo" by Chisho Daishi. It is also verified that the same principle can be applied to the composition of poems by the great Chinese poets Tu-Fo and Li-Po.

From the preceding discussion about Images in the arts, the author concludes that Images are "reality-like fictions", and "truths beyond facts", and that they are human-specific products, which help to orient actual life.