

衣 若 芬著

『觀看・敘述・審美』

——唐宋題畫文學論集——

淺 見 洋 二

大阪大學

文學と繪畫、兩者の關係は興味深いテーマである。古今東西、この問題をめぐって數多くの考察が試みられてきた。わたしもまた、及ばずながらこの問題に多大な關心を抱いている者のひとりである。では、文學と繪畫の關係は、どのような點において興味深い問題であるのか。もちろん、論者それぞれで關心のあり方は異なるだろう。ここでは、わたし自身の關心に即して短く述べておきたい。

まず、次の言葉を讀んでみよう。謝朓の詩の風景描寫を論じた興膳宏「謝朓詩の抒情」（同氏『亂世を生きる詩人たち——六朝詩人論』、研文出版、二〇〇一年收）の一節である。

遠く廣く横たわる自然のありさまを、巨視的な眼で追

っていたカメラが、ふとその中の一點にむかつてズーム・レンズを絞ってゆくような收斂の手法を、謝朓はしばしば巧妙に運用している。

極めて的確に、謝朓詩の特質を掬いあげた言葉だと思う。だが、その一方でわたしは、微かな違和感もここには覺える。わたしが引つかかるのは、ここに用いられている「カメラ」という比喩に對してである。言うまでもなく謝朓の時代にカメラは發明されていない。したがって、謝朓自身の意識の中では、興膳氏が言うような形で風景がとらえられていたわけでは必ずしもない。わたしが感ずる違和感はその謝朓の詩に對してカメラの比喩が適用されていることに、ひとまずは由來する。もちろん、詩の言葉を分析するに際して、さまざまな比喩が用いられている。謝朓の時代になかったからといって、カメラの比喩を使うべきではないなどと言いたいわけではない。實際、興膳氏の言葉がカメラの比喩によつて的確に謝朓詩を分析しえていることは大方の認めるところであろう。だが、そのことを認めただけでなお（認めているからこそ、と言うべきか）、わたし

は微かな違和感を覚えるのである。

カメラは、事物の映像を寫し取るために生み出された光學裝置である。カメラが發明される以前の段階にあつて、事物の映像を寫し取る役割を果たしていたのは、ほかならぬ繪畫であつた。カメラとは、近代テクノロジーが生み出した繪畫の一派生物であると言ってもいいだろう。興膳氏は「カメラ」の比喩を用いて詩を論じていたが、「繪畫」の比喩を用いて詩を論ずる言葉もまた、枚舉にいとまないほどに數多く見られる。例えば、小尾郊一『中國文學に現れた自然と自然觀』（岩波書店、一九六二年）が、謝朓詩における風景描寫を謝靈運のそれと比較して次のように述べるのは、その一例に過ぎない。

これを繪に比較するならば、北畫と南畫の相違がある。

謝靈運の詩は北畫であり、黒白の線が鮮明である。：

：謝朓の詩は南畫であり、黒白の線が不鮮明である。

謝靈運の詩を「北畫」に、謝朓の詩を「南畫」に喩えている。ここでも、謝靈運や謝朓の時代の繪畫には「北畫」「南畫」といった區別は行われていなかったなどと言いた

いわけではない。言いたいのは、ただひとつ、詩は詩であつて、繪畫でもなければ、カメラでもないということである。にもかかわらず、わたしたちの詩を論ずる言葉には、「繪畫」にせよ、「カメラ」にせよ、映像、もしくは映像に關わるものの比喩が、容赦なく頻出する。このことに、わたしは引つかかりを覚えるのである。

このような事態を前にして思い起こされるのは、ヴィトゲンシュタイン『哲學探究』第一部第一一五節の次の言葉である。（引用は『論理哲學論考』法政大學出版局、一九六八年所收の藤本隆志譯による。）

映像がわれわれをとらえて離さない。われわれはそこから脱出することができなかった。なぜなら、それはわれわれの言語の中にあり、言語はそれを容赦なくわれわれに向かつてくり返しているように思われたからである。

わたしたちの言語とそれに支えられた認識・思考が「映像」（アンスコム英語譯では picture）というものに囚われてしまっていることを指摘した言葉である。わたしたちが

詩を論ずる際にも、「映像がわれわれをとらえて離さない」。詩と、詩を論ずるわたしたちの言葉は、まるで映像に囚われの身となっているかのように見える。映像というものを離れて、それらはほとんど成り立たないとすら思われるほどに。

このような「繪畫 (picture) に囚われた詩」とも呼ぶべき事態はどのようにして出来たのだろうか。詩と、詩をめぐるわたしたちの認識や思考は、その囚われから「脱出」できるのだろうか。假に「脱出」できたとして、そのときわたしたちの眼の前に立ちあらわれる詩は、いったいどのような姿を呈するのだろうか。わたしが詩(文學)と繪畫との關係に興味深さを覚えるのは、少し唐突すぎる關心のあり方かもしれないが、このような點においてである。

*

ここに取り上げる衣若芬『觀看・敘述・審美——唐宋題畫文學論集』は、副題に「唐宋題畫文學論集」とあるように、いわゆる「題畫文學」を論じた論考を集めたものである。

書 評

る。現在、臺灣の中央研究院文哲研究所の副研究員をつとめる著者には、このほかにも『蘇軾題畫文學研究』(文津出版社、一九九九年)、『赤壁漫遊與西園雅集——蘇軾研究論集』(線裝書局、二〇〇一年)などの著書がある。いずれも文學と繪畫の關係を中心に論じたものであり、本書と密接な關係を持つ。このように「題畫文學」をはじめとして文學と繪畫の關係に関する研究を精力的に行ってきた著者が、先に述べたわたしの關心に類したものを抱いているかどうかはわからない。だが、「題畫文學」を對象とした本書の考察は必然的に「繪畫に囚われた詩」という問題にも觸れるものとなるはずである。そのような期待をもって、わたしは本書を読んだ。

本書に對して、わたしはもうひとつの期待を抱いていた。それは本書が「唐宋」という時代を對象としていることに對してである。「唐宋」に關して、著者は内藤湖南や宮崎市定らが提起したいわゆる「唐宋變革」論を參照する形で論を進めている。この「唐宋變革」の枠組みが「題畫文學」研究の中でどのように論じられるのか、わたしにとつ

と興味深い問題であつた。この點について本稿では深く立ち入ることはしないが、「題畫文學」における唐から宋への「變革」のありさまは本書によつて極めて的確に浮き彫りにされたと言つていいだろう。ちなみに、本書九〇頁には、嚴復の「中國の今日の姿は、善きにつけ、惡しきにつけ、宋人によつて形づくられたとは斷言できる」という興味深い言葉が引用されている。わたし自身、おぼろげながらも宋代の文化の枠組みは今日にまで受け繼がれるような影響力を持つものであると感じていたので、この言葉には膝を打つ思いがした。この言葉を引用した衣氏もまた、宋という時代について同様のことを感じているのだろう。

本書の表題「觀看・敘述・審美」を日本語に譯せば、「觀察・記述・鑑賞」、あるいは「見ること・記すこと・味わうこと」となるだろうか。「觀看・敘述・審美」——繪畫を觀察し、記述し、そして鑑賞することを目的として書かれた文學が、すなわち本書に言う「題畫文學」である。この「題畫文學」には、細かくは「題畫詩」、「畫記（題畫記）」、「畫讀」、「畫跋」などの各種ジャンルが含まれる。

なお、「題畫」という言葉に關しては、よく次のようなことが言われる。「題畫」とは本來、詩や文章を繪畫畫面上に書きつけることを言いあらわす言葉であつた。例えば、畫面上に書き記された詩が「題畫詩」と呼ばれるが、この「題畫詩」と區別するため、繪畫畫面上に書きつけられたかどうかを問わず、廣く繪畫について述べた詩を指して「詠畫詩」という呼稱が用いられてきた、と。しかし、著者の考察によれば、「題畫」と「詠畫」との間には明確な違いがないという。そのことを踏まえて、本書では廣く繪畫について述べた文學を指して「題畫文學」という呼稱が用いられている。

本書は次の七篇の論考および附録によつて構成される。

1 「觀看・敘述・審美——中國題畫文學研究方法論之建構」

2 「題畫文學研究概術」

3 「晚唐五代題畫詩的審美特質」

4 「寫真與寫意——從唐至北宋題畫詩的發展論宋人審美意識的形成」

5 「北宋題人像畫詩析論」

6 「北宋題仕女畫詩析論」

7 「宋代題『詩意圖』詩析論——以題『歸去來圖』、『憩寂圖』、『楊關圖』爲例」

附錄 「題畫文學論著知見錄（一九一一—二〇〇三）」

上記七篇の論考のうち、最初の二篇は「題畫文學」研究をめぐる總論とも言うべき内容となっている。1「觀看・敘述・審美——中國題畫文學研究方法論之建構」は、これまでの「題畫文學」研究を總括する形で研究方法をめぐる議論を展開し、2「題畫文學研究概術」は、主に青木正兒「題畫文學の研究」（『青木正兒全集』第二卷收）を取り上げて、それに補正を加えつつ、「題畫文學」研究の課題を列挙する。1と2によって、わたしたちは「題畫文學」に関する包括的な見取り圖を手に入れることができる。本書に附された「題畫文學論著知見錄（一九一一—二〇〇三）」とともに大いに活用されるべき成果である。

1と2、いずれも總論的な論述であるため、個別の問題に關して踏み込んだ考察は避けている。1と2で概略のみ

觸れた個別の問題をより詳細に考察したのが、3～7の五篇である。3～7を更に分けるとすれば、3、4と5、6、7との二つに分けることができる。3、4は、時代を追つての「題畫文學」の變化に焦點を當てた、いわば通時的な視點に立つた論考であり、5、6、7は宋代、特に北宋という時代に焦點を當てて、三つの繪畫ジャンルとそれに関する「題畫文學」を扱った論考である。

まず、3と4についてその概略を記せば次のようになる。3「晚唐五代題畫詩的審美特質」は、晚唐五代期の題畫詩にあらわれた美學的特質を論じたもの。ここで晚唐五代という時代が對象として選ばれたのは、それが中唐から宋代へと移り變わる時代の轉換點であるからである。著者は、この時期の題畫詩に通底する美學上の注目すべき傾向として、「方寸巧心通萬造」（畫家の心の働きこそがこの世界を表現し盡くす）、「緣象生情、象外求象」（映像を通して心を表現し、映像を超えた映像を求める）、「水墨の興味」（水墨畫に対する嗜好）の三つが存在したことを指摘する。そのうえで、六朝以降の繪畫觀の變遷の中に占める晚唐五代期の特徴を

次のように説明する。六朝期の文人たちの繪畫觀にあつて中心的位置を占めていたのが「筆」（繪畫）と「物」の関係であつたのに對して、この時期の繪畫觀の重心は「人」（畫家）と「物」、更には「人」と「自然」の関係へと移行してゆく、と。この變化は、より廣く言う、と、「形似」を重要視する繪畫觀から「形似」を超えたものを追求しようとする繪畫觀への變化ということになるだろう。これは、次の4において論じられる問題へとつながつてゆく。

4 「寫眞與寫意」——從唐宋北宋題畫詩的發展論宋人審美意識的形成」は、まず唐から宋への藝術觀の變化を「寫眞」から「寫意」への變化として捉える。ここで言う「寫眞」とは、3で言う「筆」「物」關係に對應する。すなわち、繪畫の「筆」が對象として畫かれた「物」を描寫・再現することが、すなわち「寫眞」である。「形似」と言い換えてもいいだろう。これに對して、「寫意」とは、繪畫を通して畫家の「意」が表出されることを指して言う。西洋の藝術學の傳統的な枠組みにしたがうならば、「寫眞」から「寫意」への變化を、representation から expression

への變化と言い換えることも可能であろう。この「寫眞」から「寫意」への變化は、3で論じられた「筆」「物」關係から「人」「物」關係への繪畫觀の重心の移行と軌を同じくするものである。ここで著者はその變化の過程を、「以畫爲眞、感神通靈」（繪畫を本物と見なし、繪畫に神祕的な力を感じとる）、「筆侔造化、心生萬象」（繪畫には造化に匹敵する力が備わり、畫家の心を通して萬象が生み出される）、「形意俱足、生意盎然」（繪畫畫面に「形」と「意」とが共に表現され、生き生きとした世界が立ちあらわれる）、「忘形得意、意外之趣」（繪畫畫面に「形」を超えた「意」が表現され、更には「意」を超えた世界が立ちあらわれる）といった四つの段階に分けて跡づけている。

3、4を通じて多くの論點が満遍なく取り上げられ、各論點について丁寧で説得力のある考察がなされている。なかでも、わたしは特に興味深く讀んだのが4の「以畫爲眞、感神通靈」とその變容についての考察である。繪畫という藝術作品に見出されていた「神」や「靈」の要素が、唐代後期から宋代にかけて搖らぎ薄らいでゆく過程を、著者は

多くの資料を使って追跡している。ここでわたしがいちいちこすのは、唐詩と宋詩とを比較する中で述べられた次のような言葉である。宋詩は唐詩に備わっていた“magic”を失った、とS・オーウェンは言っている(Stephen Owen, *An Anthology of Chinese Literature*, W. W. Norton & Company, 1996, pp. 649)。この言葉には多くの人がうなずくに違いない。

ここでオーウェン氏の言う“magic”(魔力、神秘)とは、「感神通靈」と言うときの「神」「靈」に置き換えることが可能なものもあるだろう。唐から宋への繪畫觀の變化の中で生じていた「神」「靈」の喪失、それは唐から宋への詩をはじめとする文學の變化の中で生じていた“magic”の喪失とも連動する重要な問題であるとわたしには思われる。

3、4を通じて、わたしなりに感じた不満を敢えて記すと次のようになる。3、4で最終的に明らかにされた唐代から宋代への繪畫觀の變化、すなわち「形似」や「寫眞」の原理に支えられた藝術學的枠組みの解體という變化の概略は、既になかば常識となつてわたしたちに廣く共有され

ているのではないだろうか。もちろん、著者の創見は隨所に散りばめられていて、この二篇の價值は疑いないのだが、全體として一種の既視感を覺えざるを得なかったこともまた確かである。ただし、「題畫文學」の全體的な變容の過程を追跡するという方法を探る以上、このことはやむを得ないことと言ふべきなのかもしれない。

續いて、5、6、7について述べよう。それぞれの概略は次の通りである。

5 「北宋題人像畫詩析論」は、北宋における人物畫(肖像畫)を詠じた題畫詩を論じたもの。「自題像」(自らが畫かれた繪畫をうたった題畫詩)、「題時人像」(同時代もしくは近接した時代の人物が畫かれた繪畫をうたった題畫詩)、「題古人像」(過去の名人が畫かれた繪畫をうたった題畫詩)の三類に分けて分析を加え、そこにあらわれた北宋文人の考え方の特質を明らかにする。

6 「北宋題仕女畫詩析論」は、北宋の仕女畫すなわち女性像を畫いた繪畫をうたった題畫詩を論じたもの。仕女畫をうたう詩のテーマを「好徳與好色」(徳を好むことと色を

好むこと)、「得勢與失寵」(權勢をふるうことと寵愛を失うこと)、「美麗與哀愁」(美しさと哀しさ)の三つの相から分析し、合わせてジェンダー論の観点から女性像をうたう詩にあらわれた男性詩人の眼差しのあり方を論じている。

7 「宋代題「詩意圖」詩析論——以題「歸去來圖」、「憩寂圖」、「楊關圖」爲例」は、いわゆる「詩意圖」すなわち詩に基づいて畫かれた繪畫について述べた題畫詩を論じたもの。ここでは特に、宋代において代表的な位置を占める「詩意圖」として、陶淵明の「歸去來辭」を基に畫かれた「歸去來圖」、杜甫の「戲爲韋僊畫雙松圖歌」を基に畫かれた「憩寂圖」、王維の「送元二使安西」を基に畫かれた「楊關圖」の三つを取り上げて分析する。

5、6、7は、本書の白眉とも言うべき論考であり、いずれにも著者の本領は遺憾なく發揮されている。特にわたしが興味深く感じたのは7の論考である。と言うのも、「詩意圖」とそれを詠じた題畫詩を論じた本論考では、詩↓繪畫↓詩(……)といった詩と繪畫の連鎖が問題として問われることになるからである。ひとくちに文學と繪畫と

の關係と言ってもさまざまな形がありうるが、「詩意圖」とそれについての題畫詩の場合、その關係はより複雑で多層的な關係として立ちあらわれる。例えば、「憩寂圖」の場合、まずこの「詩意圖」の基になったのは杜甫の「戲爲韋僊畫雙松圖歌」であるが、この詩は題畫の詩である。つまり、この杜甫の詩が既に繪畫との連鎖のうえに成り立っている。宋代になると、この杜甫の詩を基に、畫家たちが「憩寂圖」を畫く。そして、更に、その「憩寂圖」について文人たちが詩を書く。こうして「憩寂圖」をめぐる詩と繪畫の連鎖は幾重にも折り重なる複雑な様相を呈している。文學と繪畫の關係に關心を持つ者にとって、一度は取り組んでみたいと思うテーマであろう。

5と6は、一組のペアをなす論考として讀むことができる。5は男性の人物畫像を詠じた題畫詩、6は女性の人物畫像を詠じた題畫詩、ともに人物畫とそれについての題畫詩を論ずるものとなっているからであるが、しかし單にそれだけではない。そこで取り上げられる男性の人物畫像を詠じた詩、女性の人物畫像を詠じた詩、兩者に共通してあ

一つの傾向が顕著に見て取れるからである。では、その傾向とはどのようなものか。著者の考察を踏まえつつ、わたしなりに概括して言う、次のようなものとなる。それらの詩は、題畫の詩である以上、ひとまずは繪畫畫像への着目から出發して書かれている。ところが、詩の言葉、詩人の眼差しは、いつしか繪畫畫像を離れて、繪畫畫像のモデルとなった人物たちの方へと向かってゆく。5で取り上げられる例に即して言う、例えば陶淵明像をうたった題畫詩の場合、詩の言葉は陶淵明とその人生や考え方を述べる方向へと向かう。また、6で取り上げられる仕女畫をうたった題畫詩の場合も、詩の言葉は女性をめぐる道徳を議論したり、女性の内面のドラマを描いたりする方向へと向かってゆく。

このように、5、6で論じられる題畫詩に共通して見て取れるのは、題畫詩でありながら、「題畫」という枠組みを踏み越えてゆくという傾向である。實は、まさにこの点において、5、6の論考はある種の危うさに直面することを経験なくされているように思われる。それは、どうい

ことか。これらの論考は「題畫文學」を論じたものである。ところが、そこで論の対象となっている「題畫文學」の方とは言え、**「題畫」**であることから遠ざかろうとしているのである。「題畫」の文學とそれ以外の文學とを分ける境界線が曖昧になっていると言ってもいいだろう。そのような対象を論ずるとき、「題畫文學」研究という論の枠組み自體が必然性、そして有効性を失ってゆかざるを得ないのではないだろうか。5、6が直面しているのは、以上のような危うさである。

また、いま述べたこととも関連するが、5、6の考察を讀んでわたしは次のような疑問を感じた。人物畫の前にした北宋の詩人たちが繪畫のモデルとなった人物について述べるさまざまな言葉とそこにあらわれた考え方、それらは確かに「題畫文學」という枠組みの中において見る限り注目すべきものではあるのだろうか。だがしかし、いったん「題畫」という枠組みを取り拂って、廣く中國士大夫の言説全體の中に置いて見るとき、果たしてどれほどの注目すべき特殊性を示すだろうか、と。ここにもやはり、「題畫

文學」研究という枠組みが有効性を發揮しにくい問題を「題畫文學」研究という枠組みのなかで論じることの危うさが顔をのぞかせているように思われる。

もちろん、ここで「題畫文學」研究の枠組みが全く無効であるというわけではない。例えば、5の論考では「自題畫」の題畫詩をめぐって、次のような興味深い指摘がなされる。詩人たちは、自らの畫像が畫かれた繪畫を前にして、しばしば「眞」と「幻」とが交錯する「迷思」を體驗する。本來ならば自分自身が「眞」で、繪畫畫像が「幻」であるはずなのだが、その「眞」と「幻」の秩序が解體するかのような眩惑にとらわれるのである。こうした「迷思」の體驗が述べられるのは題畫の詩ならではのことであり、まさに「題畫文學」研究が取り組むにふさわしい課題と言うべきである。こうした「自題畫」の題畫詩に見られる特質は、「題時人像」、「題古人像」といった他者の繪畫畫像を詠じた詩と比較するとき、どのような意味を持つのか。「題畫文學」研究として更に發展する可能性を秘めている問題のひとつではないだろうか。

ところで、5の論考には次のような興味深い指摘がある。「題古人像」の詩をめぐってなされた指摘である。「古人」とは多くの場合、陶淵明や杜甫といった名人であるが、名人とは、さまざまなテキストをのこした人物のことでもある。テキストと言っても、彼ら自身が著したテキストとは限らない。彼らについて書き記されたテキストもそこに含まれる。こうしてさまざまなテキストを幾重にもその身に纏った存在、それがいわゆる古人¹¹名人である。古人はテキストからできている、と言ってもいいだろう。その古人を畫いた繪畫を詠じた題畫詩の場合、ただ單に畫像が詠じられるのではない。畫像を踏み越えて、彼ら古人が身に纏うさまざまなテキストへの着目がなされるようになる。場合によっては、彼らが著したテキストの借用といった現象までもが見られるに至る。例えば、陶淵明の畫像をうたう場合に、陶淵明の作品のテキストを換骨奪胎した言葉が用いられる、等々。以上のようなことを著者は指摘するのだが、これは「詩意圖」を詠じた題畫詩を論ずる7の論考へと密接につながってゆく重要な問題をわたしたちに投げか

けている。

既に述べたように、7で論じられているのは、詩↓繪畫↓詩(……)といった詩と繪畫の連鎖である。先に、5、6の論考に関連して、題畫詩が「題畫」という枠組みを踏み越えてゆく現象について述べた。それと同じ現象が、この連鎖の中では、より明確な形をとってあらわれてくる。つまり、「詩意圖」をうたう題畫詩の言葉も、やはり對象となった繪畫畫像に留まることはしない。當該の繪畫が基づいた詩のテキストの方へと向かってゆくのである。こうして題畫詩の言葉が畫像ではなくてテキストへと向かうのは、「詩意圖」にせよ、「古人像」の人物畫にせよ、テキストを纏った畫像を對象としているからである。畫像がテキストを纏うという点において、「詩意圖」と人物畫を區別する境界線は存在しないと言ってもいいだろう。更に言う、山水畫や花鳥畫、あらゆる繪畫のジャンルにおいて、畫かれた對象は多かれ少なかれ詩をはじめとするさまざまなテキストをその身に纏っているのではないか。そうだとすれば、次のように言うこともできるかもしれない。中國

にあつて繪畫はすべて、詩↓繪畫↓詩(……)といった連鎖の中で人々の前に姿をあらわす「詩意圖」の要素を多かれ少なかれ帯びている、と。「詩意圖」に關する7の論考は、5、6の論考と合わせて讀まれるとき、以上のことをわたしたちに示唆してくれるように思われる。

以上、極めて粗末なものではあるが、衣若芬氏の近著を讀んでの意見・感想を記してきた。本書の全體を通して、著者の丁寧で目配りの效いた論述は揺らぐことがない。例えば、本書九二頁には次のような一節がある。「中國の歴史にあつて、宋代は題畫詩の制作が第一のピークを迎えた時代である。筆者の統計によると、唐五代の三四二年間では二五二題二六四首の題畫詩が書かれ、作者の數は二二一名であつたが、北宋の一六七七年間には一〇五七題一〇三三八首の題畫詩が書かれ、作者の數は一八九名に達した」。著者は現存する唐詩、北宋詩のすべてを調査したうえで、この數値を確定しているのだ。このさりげない一節にも著者の丁寧な目配りはよくあらわれていよう。また、本書は「題畫文學」を論じた文學研究であつて、繪畫研究ではな

い。にもかかわらず、繪畫研究に對しても極めて周到な目配りがなされている。この點も敬服に値する。そのような本書にとって、本稿が述べたいいくつかの不滿や疑問は、まったく當を失したものであるかもしれない。そのことを深く恐れている。

*

本稿の冒頭で「繪畫 (picture) に囚われた詩」という問題について觸れた。最後にふたたび、衣氏の考察の成果を踏まえつつ、この問題について短く觸れておきたい。

わたしが「繪畫に囚われた詩」という言い方をしたのは、詩と繪畫との關係を次のように考えていたからであった。詩は詩であつて、繪畫ではない。ところが、ある時點から繪畫は、詩の領域へと進出（敢えて言うならば、侵犯）するようになった。と。つまり、詩と繪畫の關係の歴史を、繪畫によつて詩の領域が侵犯されてゆく歴史、換言すれば詩が自らのジャンルとしての純粹さを失つてゆく歴史として考えていたわけである。

これまで映像 (image, picture) の問題をめぐつて犀利な論考を數多く發表してきた米國の文學批評・理論家 W・J・T・ミッチェルの『イコノロジー』(W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, 1986) にも、次のような言葉がある。(引用は、鈴木聰・藤卷明譯『イコノロジー——イメージ・テキスト・イデオロギー』勁草書房、一九九二年の三六頁による。)

私はここまで次のような前提にもとづいて議論を進めてきた。すなわち、「イメージ」(image) という語の文字通りの意味が、圖示的、繪畫的な表象、具體的で、有形の對象であるのに對し、心的、言語的、知覺的なイメージリー (imagery) などの概念は、この文字通りの意味からの不穩當な派生物、つまり繪畫とは實際には何の關係もない領域へ繪畫的なものを比喩的に擴張して組み入れたものだとする前提である。

わたしが「繪畫に囚われた詩」という言い方をしたのも、ミッチェルの右の言葉が述べるのと同様の前提に立っているからである。(ただし、ミッチェルは右の言葉に續けて、

右の前提とは異なる前提の可能性へと論を進めてゆく。）すなわち、詩と、詩を論ずるわたしたちの言葉をとらえて離さない「映像」とは、詩という繪畫とは本質的に異なる領域へと「繪畫的なもの」が不穩當に擴張して組み入れられたものであるとする前提に。

このような「繪畫に囚われた詩」という問題について、衣若芬『觀看・敘述・審美——唐宋題畫文學論集』は直接に明確な答えを與えてくれるわけではない。そもそも本書の問題設定の中にこの問題は組み込まれてはいなかったようだ。だが、本書を読んでわたしは、あらためて次のようなことに氣づかされた。詩は繪畫に囚われている。そのことは確かであるが、その一方で、實は繪畫が詩に囚われているのである、と。ついでに言い添えるならば、カメラもまた詩に囚われているのだろう。

「繪畫に囚われた詩」と「詩に囚われた繪畫」——こうして兩者を合わせ見るとき、更に次のような問いを發してみたい誘惑に驅られる。わたしは先に「詩は詩であつて、繪畫ではない」という言い方をした。これにならって「繪

畫は繪畫であつて、詩ではない」と言うこともできよう。

これらの命題に示されているのは、誰もが全く當然のこととして受け入れられる考え方であるかに見える。だが、果たしてそれは當然のことなのだろうか。詩を繪畫から區別すること、あるいは繪畫を詩から區別すること。ひょっとしたら、どちらもジャンルの純粹性（自律性）というありもしない幻を追いつめているに過ぎないのではないだろうか。詩と繪畫とを區別する明確な境界線など、もともと存在しなかったのかもしれない。そして、もしそうだとすれば、詩と繪畫との關係に「囚われ」や「侵犯」といった言い方を持ち込むことこそ、不穩當極まりない仕儀だと言わなければならぬだろう。

西洋の知の傳統を踏まえた「映像」研究には注目すべき著作が數多く、W・J・T・ミツチエル『イコノロジー』もそのひとつである。衣若芬氏も、パノフスキーなどとともにミツチエルの論考を參照している。（ただし、『イコノロジー』ではなく、*Picture Theory, The University of Chicago Press, 1994*に収める別の論考であるが。）衣氏

には近い將來、中國の詩と繪畫をめぐる知の傳統を踏まえた中國版『イコノロジー』を著していただきたいと願っている。そのときにはおそらく、いま右に發した問いに對する答えもまた、衣氏らしく丁寧な目配りに支えられた形でわたしたちの前に差し出されることになるだろう。

（中央研究院中國文哲研究所、四〇七頁、二〇〇四年六月）