DOI http://dx.doi.org/10.14380/AHF.2015.41.235

특별기고

경계의 부재, 틀의 존재
일본 미술에 대해 내가 알고 있는 두세 가지 것들

사토 야스히로

佐藤康宏
東京大學 文學部 敎授
일본근세회화사

일본 미술의 특질을 논하는 것은 연구자에게는 하나의 함정이라 하겠는데, 일본 미술을 단순화해서 보여주려 하기 때문이다. '이것이 일본 미술의 특징입니다'라고 하면서 학자가 뭔가 제시할 때, 그(녀)는 다른 중요한 것을 반드시 내던지게 된다. 나도 이 함정으로부터 벗어날 수 없다는 것을 자각하면서, 모순어법으로나마 말해보려 한다. 요컨대 먼저 일본 미술에는 경계가 없다는 것이고, 이어서 일본 미술에는 틀(枠)이 있다는 것이다. 우선 경계가 없다는 이야기부터 시작하겠다.

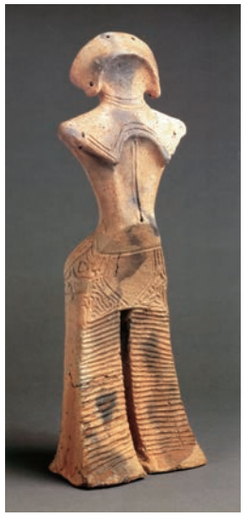
I. 구상적인 것과 추상적인 것의 공존

구상적인 것과 추상적인 것이 하나의 공간에 공존할 때, 일본 미술의 매력이 깃드는 경우가 많다. 유럽과 중국 미술은 매우 이른 단계부터 훌륭한 자연주의 조형에 도달했다. 예를 들어 기원전 5세기의 그리스 조각을 바탕으로 만든 2세기의 복제본 〈원반 던지는 사람 *Discobolos*〉(영국박물관)이나, 기원전 3세기에 진시황의 무덤에 놓인 〈武將俑〉(산시성 진시황병마용박물관)처럼.

---

* 필자의 최근 논저: 「中國の文人畫と日本の南畫」, 板倉聖哲 편, 『日本美術全集6 東アジアのなかの日本美術』, 東京: 小學館, 2015; 『日本美術史』, 東京: 放送大學敎育振興會, 2014; 辻惟雄 외 공저, 『岩佐又兵衛全集』, 東京: 藝華書院, 2013.

일본 미술은 자력으로 같은 수준의 자연주의를 달성하지는 않았다. 처음에 중국, 훨씬 늦게 유럽의 영향을 받아 자연을 재현하는 기술을 발달시켰지만, 이 학생(일본)은 위대한 선생들처럼 철저한 리얼리즘을 익히려 하지 않고, 언제나 뭔가 다른 일을 한 것으로 보인다. 예컨대 기원전 3000~2000년경의 야마가타현(山形縣) 니시노마에(西ノ前) 유적에서 출토된 〈土偶〉도1는 활 모양으로 정돈된 머리카락, 삼각형의 어깨와 가슴, 굵은 사각의 기둥 같은 다리 형태에 곡선과 직선을 교묘하게 연결해 인체를 힘 있는 포름(forme)으로 만들어냈다. 자코메티(Alberto Giacometti, 1901~1966) 같은 20세기 조각가에게 보이고 감상을 듣고 싶을 정도이다. 이러한 추상적인 형태에 대한 취향을 이 학생, 일본 미술은 계속 유지해 왔다.



1
〈土偶〉
조몬 시대
야마가타현 교육위원회

2
〈黑像式頸部 암포라〉
영국박물관

유럽이나 중국 같은 문명의 조형에서 구상적인 것과 추상적인 것은 확연히 구별된다. 그리고 구상적인 이미지만이 중심이 되어, 추상적인 문양 같은 것은 周緣의 장식이 되는 경향이 있다. 일례로 영국박물관의 암포라도2를 보자. 기원전 510~500년경의 것으로 여겨지는데, 몸통 부분에 미노타우로스를 퇴치하는 테세우스를 그렸다. 그리고 이야기의 장면을 구획하는 기호로서 양쪽에 식물 문양을 그렸다. 목 부분과 바닥 부분도 문양으로 장식했다. 이처럼 구상적인 묘사로 그려진 이야기 그림이 중심이며 중요하다. 그에 반해 추상적인 문양은 주연적인 장소에 나타나는 계층화가 인정된다.

일본 토기의 意匠에는 그런 계층화가 보이지 않는다. 기원전 3000~2000년경의 〈深鉢〉도3을 살펴보자. 거기에는 구상적인 것과 추상적인 것 사이에 경계가 없다. 뱀은 강한 생명력과 풍요를 상징하는 동물로 여겨진 듯, 전 세계의 고대 미술에 조형되었다. 조몬(繩文) 토기의 장식에도 자주 이용된 모티프였다. 이 심발은 뱀 의장에 의해 口緣과 몸통이 이어졌다. 구연에는 커다란 4개의 손잡이가 붙어 있고, 손잡이는 마주보는 위치에 같은 모양이 되도록 대칭적으로 만들어졌다. 그 중 1쌍은 꼭대기에 위로 목을 쳐든 뱀의 머리가 올려졌다. 그 뱀의 몸은 토기의 어깨 부분에 한 번 똬리처럼 둥그렇게 감긴다. 다시 토기의 아래쪽 절반 부분에 한 번 더 몸을 감는데, 거기서 뱀의 동체가 기하학적인 소용돌이 문양(渦卷文)을 만든다. 즉 이 심발에는, 뱀이 구연과 몸체 두 부분에 나타난다. 구연에는 자연스러운 뱀의 모습으로, 몸체 부분에는 소용돌이 문양으로. 그렇게 구상과 추상이라는 두 영역을 횡단하는 뱀의 모습이 이 토기 전체를 통일해 마술적인 힘을 더한다.

3
〈深鉢〉
조몬 시대
도쿄 國分寺

4
〈傳橘夫人念持佛廚子〉
나라 시대
나라 法隆寺

불상에도 구상과 추상이 공존하는 모습을 두 가지 예로 제시한다. 첫 번째는 금동불 〈阿彌陀三尊像〉과 이를 넣는 즈시(廚子)로 8세기 초의 것이다도4.[1] 〈아미타삼존상〉은 蓮池에 핀 세 송이의 蓮華 위에 현현한 모습이다. 阿彌陀如來像의 뺨은 둥글게 부풀었고, 얇은 옷이 육체에 꼭 붙은 느낌으로 표현되었다. 初唐 양식을 도입한 인간에 가까운 조형이 된 것이다. 그런데 연지에 핀 연화의 줄기는 굽이돌면서 수직으로 뻗어 있어, 그 모양은 기묘하게 굳은 나선형이다. 왠지 스페인 바로크 건축의 기둥을 연상시킨다. 그에 더해 연지에 잔물결이 일어 거기서 연꽃이 떠오르는 모습은 半문양적인 디자인으로 표현했다. 즈시의 대좌 부분에는 세상을 떠난 사람이 아미타 정토의 연화 속에서 환생하는 모습과 산속에서 수행하는 승려가 그려졌다. 이렇게 이 즈시는 불상과 그에 수반되는 공예품, 그리고 회화, 입체와 평면의 조형을 활용하여 전체적으로 아미타 정토와 그에 연속된 인간 세계를 표현한 것이다. 그 표현에는 구상적인 것과 추상적인 것이 뒤섞여 있다.

진고지(神護寺)의 본존 〈藥師如來立像〉도5은 매우 매력적인 조각인데, 그 매력도 구상과 추상의 공존에 있다.[2] 像 부분을 본다면, 인간 같은 육체의 현실감은 확실히 재현됐다. 눈구멍(眼窩)의 움푹 팬 부분도, 가늘게 뜬 안구의 부풀어 오른 부분도, 다부진 코의 모양도, 엄중하게 다문 입도 극히 교묘한 솜씨로 만들어졌다. 뺨의 볼륨도 허벅지의 터질 듯한 충실감도 곡면으로 정확히 나타냈다. 그러나 나름대로 리얼하게 조각된 용모는 비인간적 요소인 강조된 佛相과 이웃함으로써 서로의 이질성을 부각시킨다. 佛相이란, 정수리에 보통보다 훨씬 크고 높게 만들어진 돌출한 부분과 큼지막한 螺髮이다.

도쇼다이지(唐招提寺) 舊 강당의 〈傳약사여래입상〉도6과 비교해 보자. 구 강당의 목조상은 간진(鑑眞, 688~763)이 가져온 신 양식을 나타낸 것으로, 일본 목조상의 발

1 〈傳橘夫人念持佛廚子〉에 대해서는 『MUSEUM』565(2000)의 논고 3편 참조.

2 이 상에 관한 연구는 수없이 많지만, 2편만을 제시해 둔다. 조형의 특색에 대해서는, 長岡龍作 외, 『國寶と歷史の旅3 神護寺藥師如來像の世界』(東京: 朝日新聞社, 1999), 造像의 사정에 대해서는, 皿井舞, 「神護寺藥師如來像の史的考察」, 『美術研究』403(2011).

5
〈藥師如來立像〉
헤이안 시대
교토 神護寺

6
〈傳藥師如來立像〉
나라 시대
나라 唐招提寺

7
〈如來形立像〉
나라 시대
나라 唐招提寺

달에 큰 영향을 주었다. 진고지 상도 분명히 그 영향권 내에 있다. 그러나 많은 유사점을 가지면서도 진고지 상은 도쇼다이지 상과는 결정적으로 다른 조형을 이룩했다. 예를 들어, 사타구니에 반복되는 알파벳 U자 모양의 옷주름(衣文)에는 도쇼다이지 상 등에 가까운 표현이 보인다. 도쇼다이지 상의 옷주름은 원래 중국 8세기 중반의 불상에 이용된 형태에서 유래한다. 옷이 그 무게로 인해 늘어지는 것을 묘사한 寫實의 흔적을 남긴 것이다. 그에 반해, 진고지 상의 옷주름은 훨씬 추상적인 형태의 반복으로 정돈됐다. 세로 방향으로 새긴 옷주름에도 주목하자. 도쇼다이지 상의 옷주름은 옷이 두 다리를 따라 육체에 밀착되면서 생기는 주름을 표현했지만, 진고지 상의 옷주름은 이미 그런 자연스러움, 합리성을 불식하고 있다.

이번에는 역시 도쇼다이지 구 강당의 목조群 중 〈여래형입상〉도7과 비교해 보자. 진고지 상의 세로 방향으로 뻗은 옷주름의 형태는 여기에도 적용되지만, 여기서는 그 옷주름이 간신히 허벅지의 볼륨 표현과 일체가 돼 있다. 허리에서 무릎과 발목 중간에 이르기까지 단숨에 이어진 진고지 상의 옷주름 선은 옷의 주름을 묘사하는 역할을 벗어나 선 그 자체의 형태와 그 기세를 전면에 내세운다. 진고지 상은 이 여래상 유형의 옷주름과 〈傳약사여래입상〉의 U자형 옷주름을, 각각의 기능을 무시하고 이어 붙인 감이 있다. 도쇼다이지의 목조상은 목재로 볼륨감을 재현하려 했고, 옷주름도 그런 의도에 공헌한 것과 달리, 진고지 상은 양감 표현은 양감 표현, 옷주름의 형태는 옷주름의 형태라는 식으로 기능이 분리됐다. 그리고 추상화된 옷주름이 보는 사람에게 형태 그

8
〈日月山水圖〉(右隻)
무로마치 시대
오사카 金剛寺

자체의 생명력을 들이대는 것이다.

그런데 그러한 조형상의 여유(遊び)로서, 추상적인 아름다움으로 보이는 앞면 옷주름 속에 가슴의 袈裟가 반대쪽으로 접혀 꺾인 부분만이 다른 옷주름과 달리 불규칙한 물결 모양(波形)을 나타낸다. 다른 옷주름 선의 규칙적인 곡선과는 다르게 표현한 이런 처리는 도쇼다이지 상의 가사에는 적용되지 않았다. 진고지 상에는 이 접힌 부분만이 다른 옷주름 선으로부터 고립되어 묘하게 사실적인 인상을 준다. 또 옷자락 부분도 불규칙한 형태를 그리며 말려 올라가, 평탄하게 처리된 옷자락 끝만 뭔가 움직임을 보이는 듯하다.

어떤 부분에는 현실적으로 보이는 조형이 공들여 이뤄지고, 그와 인접한 부분은 그 현실감을 무효화하는 것 같은 추상적인 조형으로 표현된다. 서로 반발하는 듯한 여러 요소를 병존시킨 모습이 이 상 전체에 일관된 것이다.

다음으로 15세기부터 18세기 회화의 예를 몇 점 들어 보겠다. 유럽과 중국 회화에서는 한 화면의 주요 부분은 한 종류의 구상적인 모드로 그려졌다. 어떤 예를 들어도 좋지만 예컨대 알트도르퍼(Albrecht Altdorfer, 1480경~1538)의 〈성 게오르기우스와 용 *St. George and the Dragon*〉(뮌헨 알테 피나코테크)과 朱端(16세기 전반)의 〈寒江獨釣圖〉(도쿄국립박물관)를 떠올려보자. 구상의 정도는 다양하지만, 그 모드와 결정적으로 다른 추상적인 조형을 화면 공간에 불러들이려 하지는 않았다.

일본 회화는 한 화면 공간 속에 구상적인 것과 추상적인 것을 공존시킨다. 15세기 후반 또는 16세기 전반에 그린 〈日月山水圖〉도8에서, 산의 형태는 대담하게 단순화됐다. 현실의 산이라기보다는 산은 이런 형태를 하고 있다는 개념적, 추상적인 산이다. 그 산으로부터 독립한 소나무 한 그루 한 그루는 제법 구상적으로 그렸다. 파도는 어떤

9
오가타 고린 〈紅白梅圖〉
에도 시대
시즈오카 MOA미술관

가 하면, 구상과 추상의 혼합물이다. 수면의 진동과 물결무늬는 개념적인 선으로 형상화했지만 의외로 진짜 파도처럼 실감이 난다. 물마루는 銀泥를 쌓아 올려, 한 순간의 운동을 영원히 간직하듯 부정형의 형태로 고정시켰다.

거기다 이 병풍은 자연 묘사를 하는 한편, 금속 조각을 화면에 붙이는 수법을 이용한다. 하늘 부분에 금박을 붙여 태양을, 은박을 붙여 달을 표현했을 뿐 아니라, 잘게 썬 금·은박(기리하쿠切箔) 등을 흩뿌렸다. 그림 속의 공간에 자연의 일루전을 만들려는 회화에 대해, 그것을 배반하는 듯한 표현을 사용한 것이다. 특히 기리하쿠를 흩뿌리는 것은 료시(料紙)의 장식에 쓰던 기법이다. 거기에 글씨를 쓰거나 그림을 그리기 위한 밑바탕(下紙) 작업으로, 그 자체를 하늘의 표현에 사용하는 것은 부자연스럽다. 구름이나 안개를 진짜처럼 표현하려면 회화의 기법이 더 적합하다. 그런데 그렇게 하지 않고 금·은박 조각을 여러 가지 모양과 크기로 잘라 흩뿌리고, 그 반짝임 자체의 아름다움에 가치를 두어 이 풍경 묘사에 공존하도록 허용한 것이다.

자연적인 것과 그렇지 않은 것이 바로 이웃하고 나열되어, 혹은 양자가 분리할 수 없는 형태로 제시된다. 그런 조형이 위화감을 주지 않는 것이 일본 미술의 한 특징이라고 하겠다. 이 병풍도 자연 묘사의 이치를 초월해 불가사의한 생명감에 가득 찬, 참으로 매력적인 회화가 됐다.

구상적인 것과 추상적인 것의 공존을 살펴보자. 오가타 고린(尾形光琳, 1658~1716)의 〈紅白梅圖〉도9는 그 전형이다. 이 화면에서 매화는 상대적으로 자연스러운 모습으로 표현됐다. 붉은 매화와 흰 매화의 줄기, 굵은 가지에는 질감과 양감을 주었고, 날카로운 묘선으로 그려진 매화의 꽃술에 이르기까지 자연의 모습을 교묘하게 포착했다. 반면 두 그루의 매화나무 사이를 흐르는 물줄기는 대담하게 의장화됐다. 그 물결의 조형은 자연의 물결무늬를 바탕으로 하면서도 거의 완전한 문양이 됐다. 그리고 이들 외의 화면은 모두 금박으로 뒤덮인 더욱 추상적인 공간이다. 구상적인 매화나무와 추상적인 물줄기, 그리고 더 추상적인 금바탕(긴지, 金地)이 교묘하게 구성되어, 삼자의 대비가 자연의 형상을 초월해 복잡한 인간적 감정까지도 표현하는 듯하다. 이 무겁게 고인 물의 형태는 그저 추상적인 것이 아니라, 관능에 호소하는 야릇한 힘을 숨기고 있지 않을까.

10
『枕屏風』
에도 시대

11
클림트 〈성취 *Fulfillment*〉
오스트리아 응용미술관

『마쿠라 뵤부(枕屏風)』라는 17세기 말에 출판된 마쿠라 에혼(枕繪本)이 있다.[3] 거기에는 야외의 매화가 핀 시냇물 근처에서 교합하는 남녀를 그린 그림이 포함돼 있다도10. 그 시냇물의 물무늬는 〈홍백매도〉의 물줄기와 매우 비슷한 디자인으로 표현됐다. 매화와 시냇물줄기의 조합이 가진 에로틱한 의미를 고린이 〈홍백매도〉에 끌어온 것으로 보인다. 老成한 흰 매화를 남성, 艶麗한 붉은 매화를 여성에 빗대어(見立て), 그 사이를 흐르는 물줄기로 양자의 교합을 암시하도록 구성한 것이 아닐까? 〈홍백매도〉는 쓰가루(津輕) 가문에 전래된 병풍으로, 쓰가루 가문의 혼례용품으로 제작된 것으로 추측된다.[4] 혼례에 걸맞게 길상적인 의미가 담겨 있을 것이다.

클림트(Gustav Klimt, 1862~1918)가 일본의 디자인에 관심을 가졌을 때, 그는 수목에서 유래한 소용돌이 문양이 뭔가 관능적 의미를 띤 것으로 이해하고, 그것을 포옹하는 남녀의 배후에 배치한 것이 아닐까도11? 흥미를 끄는 문제이다.[5] 경계가 없다는 이야기를 계속하기에는 지면의 제한이 있으니 다른 종류의 경계의 부재에 대해 두 가지만 간단히 지적하고, 첫 번째 주제를 마무리하고자 한다.

일본 미술에서 종종 구상적인 것과 추상적인 것의 경계가 없다는 것을 기술했다. 19세기 말 이전의 유럽과 중국 미술은 이런 종류의 병존이란 것을 꺼리거나 원래 있을

3 『마쿠라 뵤부(枕屏風)』는 1699년(일본 간분寬文9) 간행. 히시카와 모로노부(菱川師宣, ?~1694)보다 앞선 逸名의 삽화 화가가 그렸다고 여겨지는 마쿠라 에혼(枕繪本)의 걸작 중 하나이지만, 稀覯本이다. 나는 원본을 보지 못했고, 도10은 林美一, 『艶本研究 師宣』(東京: 有光書房, 1968), p.88을 복사한 것이다.

4 河野元昭, 『琳派 響きあう美』(京都: 思文閣出版, 2015), pp.429-430. 初出은 「光琳と津輕家」, 『國華』1251(2000).

5 클림트의 자포니즘에 대해서는, 馬渕明子, 『ジャポニスム』(東京: ブリュッケ, 1997), 제7장 참조.

수 없다고 생각했나 보다. 그것들은 본래 전혀 이질적인 모드가 인접해 존재하는 조형 방식을 허용하지 않는 감성의 산물이 아닐까.

그것을 허용하는 감성은 불가사의한 아름다움을 낳는다. 19세기 후반의 도자기에 미야가와 고잔(宮川香山, 1842~1916)은 꽃병의 몸통 부분에 벚꽃이 핀 가지와 거기 앉은 비둘기를 표현했다도12. 그것은 실제로 부조와 같은 수준이 아니라, 입체로 조형된 비둘기와 벚꽃이 꽃병에 붙어 있다는 편이 정확할 것이다. 강렬한 위화감이 있어, 보고 있으면 머리가 어지러워 질 것 같다. 공예와 조각의 경계가 침범당한 것이다.

이미지와 문자 사이의 경계에 대해 덧붙이자면, 대체로 중세 유럽 회화에는 많은 글자가 기입되었다. 그러나 르네상스 이후 문자는 회화 공간에서 배제되는 경향이 강해진다. 이미지와 문자 사이에 경계가 설정된 것이다. 일본 회화에서는 문자의 침입을 허용하는 애매한 공간이 생존했다. 그 유산은 20세기 화가에까지 계승됐다. 사에키 유조(佐伯祐三, 1898~1928)는 파리의 건물과 포스터에 적힌 글자를 회화 표현에 도입해, 세계가 흔들리는 느낌, 순간순간 세계는 변화하고 있어 포스터도 거리도 지나가는 사람도, 무엇이든 모든 것은 변화해 간다는 느낌을 만들어 냈다도13.

12
미야가와 고잔
〈鳩櫻花圖高浮彫花瓶〉
도쿄국립근대미술관 공예관

13
사에키 유조
〈가스등과 광고(ガス灯と廣告)〉
도쿄국립근대미술관

Ⅱ. 화면의 틀에 대한 의식

두 번째 화제로 넘어가자. 화면의 틀에 관한 문제이다. 19세기의 자포니즘(Japonism)이 화면의 틀에 의해 모티프의 일부를 잘라내는 우키요에(浮世繪)의 수법을 채용한 것은 잘 알려져 있다. 예를 들면 우타가와 히로시게(歌川廣重, 1797~1858)의 〈名所 에도(江戸) 百景 하네다노와타시(羽田の渡し) 변재천 신사(はねたのわたし辯天の社)〉와 툴루즈-로트렉(Henri de Toulouse-Lautrec, 1864~1901)의 〈자르댕 드 파리의 잔 아브릴 *Janne Avril au Jardin de Paris*〉의 유사성에서 볼 수 있다. 전통적으로 유럽과 중국의 회화는 화면의 틀 속에 그려야 할 대상 전체가 들어오도록 했다. 일본 회화는 간혹 화면의 틀이라는 존재를 의식했다. 그것을 몇 점의 예로 관찰해 본다.

14
〈시기산엔기에마키 도비쿠라노마키(信貴山緣起繪卷 飛倉の卷)〉
헤이안 시대
나라 朝護孫子寺

12세기의 에마키(繪卷) 〈시기산엔기(信貴山緣起)〉 3권은 묘렌(命蓮)에 얽힌 설화를 회화화했다. 제1권('도비쿠라노마키飛倉の卷')은 갑자기 기적의 장면부터 시작된다. 묘렌 자신은 시기산에 있으면서 초능력으로 바리때(鉢)를 산록에 있는 부호의 저택으로 날려 보시를 받고 있었다. 그런데 부호가 시주를 게을리 해서, 바리때를 곳간에 넣은 채로 두었기 때문에 바리때는 곳간의 자물쇠를 깨고 굴러 나온다. 금색의 바리때는 그대로 천 섬의 쌀가마니가 들어 있는 곳간(아제쿠라校倉)을 들어 올려 공중을 날아, 시기산 위로 부호의 곳간을 옮겨 온다. 여기서 곳간은 아래 부분밖에 보이지 않는다. 위쪽은 화면 밖으로 나가버렸다. 화면의 틀이 곳간을 잘라냄으로써 곳간이 일상 세계로부터 분리된 초월적인 높이에 있다는 점이 강조된다.

부호는 말에 올라, 종자를 데리고 창고를 뒤쫓는다. 곳간은 역시 대부분 화면 밖으로 나가, 공중을 한들한들 날아간다. 에마키 형식의 원류는 중국에 있으나, 중국의 說話畫 중 畫卷 형식으로 그려진 것 가운데 같은 표현을 보이는 것은 없다. 중국의 화권은 사건을 모두 화면의 틀 안에 들어가게 그렸다. 시기산에 당도한 부호는 곳간을 돌려달라고 묘렌에게 간청했고, 묘렌은 곳간은 남기고 안의 쌀가마니만 돌려보낸다. 바리때에 쌀가마니 한 섬만을 태우자, 그것을 따라 다른 쌀가마니도 공중을 날기 시작한다.

이 장면에서도 수십 섬의 쌀가마니는 위쪽이 화면 상단에서 잘렸다도14. 이 현상이 일상 세계에서 훨씬 벗어난 높이에서 일어난 기적이라는 것을 이 수법이 각인시키는 것이다. 영화 카메라처럼 이 에마키의 시점은 자유롭게 움직인다. 그리고 프레임이 움직이면서, 프레임 안에 있는 것과 밖에 있는 것의 관계를 생생하게 변화시킨다. 공중을 날아서 건너온 쌀가마니는 부호의 집 마당에 속속 착륙한다. 바로 가까이에서 벌어

진 사건으로 집안 여자들의 놀라움이 한층 크다는 것을 에마키를 보는 사람에게 납득시킨다. 에마키는 왼쪽으로 왼쪽으로 어디까지라도 전개해 갈 수 있는 화면이다. 그런 의미에서 왼쪽의 틀이란 없다고 해도 좋다. 그런 무한정의 형식에서 상하의 틀을 의식한 묘사를 하고 있는 점이 이 에마키의 볼거리이다.

화면의 틀을 의식한 그림은 물론 중국에서도 제작됐다. 예컨대 北宋의 〈枇杷猿戲圖〉도15에서는 비파나무의 줄기가 화면 왼쪽의 틀을 튀어나왔다가 안으로 돌아가고, 그 가지가 다시 화면 안의 틀을 벗어났다가 돌아온다. 이런 구성은 수목의 크기를 표현함과 동시에 줄기와 가지의 배합에 의해 화면에 흥미로운 기하학적 형태를 만들어 낸다. 중국의 화조화는 이런 틀을 의식한 구도를 明代에 이르기까지 반복했으며, 15세기 말에는 일본의 畫僧 셋슈(雪舟, 1420~1506?)가 그것을 채용하게 된다. 〈四季花鳥圖〉(교토국립박물관) 병풍 등 셋슈는 화면의 틀을 넘어서는 수목이라는 모티프를 일본 화단에 들여왔고, 가노(狩野)派가 그것을 수용해, 후스마(襖)·병풍과 같은 대화면의 회화를 다수 제작했는데, 그것은 또 다른 화제이다.

15
〈枇杷猿戲圖〉
북송
대만 國立故宮博物院

분명 〈비파원희도〉의 화가는 〈시기산엔기〉보다 1세기 전에 화면 틀의 효과를 의식했다. 그러나 동시대의 화권에 대해서는 그렇다고 말할 수 없다. 훌륭한 도시도인 〈清明上下圖〉(베이징고궁박물원)는 화면의 틀에서 잘라낸 모티프를 그리는 것은 드물고, 내가 아는 한 唐宋의 설화도 화권은 〈시기산엔기〉처럼 그림 속의 공간이 화면의 틀을 넘어 확산되면서 그것으로 감상자에게 틀을 의식시키거나 하지는 않는다. 〈시기산엔기〉의 발상은 어디서 온 것일까. 나에게는 답이 없다. 어떤 시사를 얻었으면 한다.

다른 예를 들자. 13세기의 〈秋冬山水圖〉도16는 秋幅(右幅)은 오른쪽 위에서 왼쪽 아래로, 冬幅(左幅)은 왼쪽 위에서 오른쪽 아래로 화면의 대각선을 상정했다. 아래쪽 삼각형 영역에 인물이 있는 근경을 밀집시키고 위쪽 삼각형 영역에는 경물을 거의 그리지 않는 공간으로 원경을 그렸다. 분명히 화면의 틀이 화면 내부의 공간 구성에 영향을 미쳤다. 일본 회화는 南宋 회화의 대각선 구도를 변용한다. 도다 데이스케(戶田禎佑) 교수는 17세기 초의 다와라야 소타쓰(俵屋宗達)가 남송 회화의 여백의 의의를 이해해 대각선 구도를 채용했다고 일찍이 해석했다.[6] 소타쓰는 화면이 거의 정방형인 두 폭 병풍 형식을 잘 그렸다. 두 개의 정사각형이 가로로 나란히 선 두 폭 병풍 한 쌍(二曲屛風一雙)이란 형식은, 화면의 틀이라는 것을 감상자에게 강하게 의식시킨다. 소타쓰가 〈風神雷神圖〉도17를 그린 시기에는 중국 회화의 대각선 구도는 일본 회화에도 충분히 보급됐었기 때문에, 화가도 감상자도 그에 따라 화면을 만들고 화면을 보는 데 익숙했을 것이다.

16
〈秋冬山水圖〉
남송
교토 金地院

右隻(風神)은 오른쪽 위에서 왼쪽 아래로, 左隻(雷神)은 왼쪽 위에서 오른쪽 아래로, 각각 대각선에 의해 두 개의 삼각형으로 분할할 수 있는 화면이다. 가까이 있는 것은 바람의 신과 천둥의 신이며, 멀리 있는 것은 금박을 붙인 하늘이라고, 감상자는 화면을 읽는다. 가까이 있는 것은 아래의 삼각형이고, 멀리 있는 것은 위의 삼각형이라고. 한편 바람의 신과 천둥의 신은 위쪽 구석에 치우쳐 있기 때문에, 우척은 왼쪽 위에서 오른쪽 아래, 좌척은 오른쪽 위에서 왼쪽 아래라는 반대편 대각선으로 화면을 두 개의 삼각형으로 분할할 수도 있을 것 같다. 〈풍신뇌신도〉가 우리에게 가져다주는 불가사의한 감각은 첫째로 이 구성에서 유래한다. 어떤 경우에도 사실은 먼, 천공의 높은 곳에 있을 바람의 신과 천둥의 신이 감상자와 가까운 위치에 있게 돼버리는 것이다. 우리는 바람의 신과 천둥의 신 바로 옆에서 그들과 함께 공중을 부유하는 것처럼 느낀다. 바람의 신과 천둥의 신이 탄 구름 밑에는 아득한 천공이 펼쳐진다. 그것도 우리 가까이의 상상 속에서 우리의 발밑으로부터 멀리 계속 하늘이 이어지게 되는 것이다. 게다가 바람의 신의 모(裳)와 천둥의 신의 다이코(大鼓)가 화면의 윗부분에서 비어져 나오면서, 하늘은 계속 화면 밖까지 이어짐을 나타낸다. 화면의 틀을 강하게 의식시키는 형식이기에, 그 틀을 초월한 것의 효과는 한층 살아난다.

즉 이 그림은 화면의 틀이 공간 구성을 규제하는 대각선 구도에 입각함과 동시에 그 구도의 변주도 포함하고, 거기다 틀에서 벗어난 모티프를 더해 틀을 무효로 만들어 보인 것이다.

---

6 戶田禎佑, 『日本美術の見方』(東京: 角川書店, 1997), pp.191-194.

17
다와라야 소타쓰 〈風神雷神圖〉
교토 建仁寺

소타쓰의 그림을 모사한 고린은 소타쓰 구성의 본질을 이해하지 못했다. 오가타 고린의 〈풍신뇌신도〉(도쿄국립박물관)에서 바람의 신과 천둥의 신은 화면의 틀 속에 들어가 그저 어정쩡한 위치에 머물러 있다.

화면의 틀이 잘라낸 것. 이 화제에 관해 마지막으로 논할 작품은 기타가와 우타마로(喜多川歌麿, 1753?~1806)의 미인화이다.[7] 우타마로는 미인의 상반신을 확대해서 묘사하는 형식을 창시했다. 〈婦人相學十體 바람기의 관상(浮氣の相)〉(도쿄국립박물관) 등이 그 이른 예이다. 그는 이 형식에서는 그리는 범위가 한정되는 만큼, 얼굴, 특히 눈과 손의 생김새가 중요하다는 것을 알고 있었다. 〈바람기의 관상〉에서도 여자의 눈과 손은 그야말로 생생한 표정과 몸짓을 담아냈다. 그리고 우타마로는 '눈'과 '손'의 묘사가 얼마나 중요한지 속속들이 알고 있었기에 역발상도 했다.

〈뎃포(てっぽう)〉란, 요시와라(吉原)의 遊女 중에서도 최하급의 유녀이다도18. 이 그림에서 인상 깊은 것은 여자의 팔이 화면의 틀로 잘린 것이다. 신체 중에서 손은 그 사람의 세계에 대한 적극적인 활동의 의사를 가장 여실히 반영하는 기관이다. 〈바람기의 관상〉처럼 손은 웅변으로 여자들의 의식과 행동을 나타내는 게 보통이다. 그런데 〈뎃포〉만은 팔이 그려지지 않았다. 그녀는 마치 양팔이 잘린 사람처럼 여기에 놓여 유방을 드러내고 있다. 그래서 그녀의 무력함이—자신의 의사와는 무관하게 육체를 사용당하는, 완전히 수동적인 존재임이—강조되는 것이다. 눈의 묘사에도 주목하자. 보통

7 이하의 논의에 대해서는, 佐藤康宏, 『歌麿と寫樂』(東京: 至文堂, 1996), pp.40-42 참조.

18
기타가와 우타마로
〈北國五色墨 뎃포(てっぽう)〉
시카고미술관

은 검은자위에는 농묵을 이용한다. 〈바람기의 관상〉에서도 그랬다. 〈뎃포〉에서 눈동자는 담묵으로 표현됐다. 이 억제된 수묵의 색조는 〈뎃포〉의 허무한 표정을 만드는 중요한 요소가 됐다. 무엇을 보는지 모르겠는, 아무것도 보지 않는 것 같은 얼빠진 눈은 이 회색의 색조에 의해 만들어졌다.

이렇게 반신상에서 강력한 표현 수단인 '눈'과 '손' 양쪽의 힘을 빼앗고, 그것을 통해 에도의 매춘 사회 최하층에 사는 창부의 무력과 허무감을 들춰내는 놀라운 조형이 〈뎃포〉에 담겨 있다. 그것을 위해 화면의 틀은 효과적으로 활용된 것이다.

일본 미술 속에는 화면의 틀에 대해 재미있는 문제가 그 밖에도 여러 가지 있다. 셋슈가 15세기 초에 〈아마노하시다테(天橋立)圖〉(교토국립박물관)를 그릴 때, 처음에는 조금 작은 화면을 구상하고 나중에 왼쪽과 아래쪽 부분을 덧붙여 현재의 그림으로 변경했다는 것이 지적된 바 있다.[8] 이 경우 틀이 확대된 셈이다. 틀 속에 또 하나의 다른 틀이 있는 그림 속 그림(畫中畫)은 유럽이나 중국 회화와도 공통된 현상으로 논의할 수 있을 것이다. 〈히코네(彦根) 병풍〉(彦根城博物館)은 17세기 초의 더블 스크린의 예이다.[9] 19세기 초에는 우라카미 교쿠도(浦上玉堂, 1745~1820)가 스스로 작은 틀을 화면 속에 몇 개 만들고, 그 안에 산수를 그렸다. 역시 틀의 형태와 산수의 경관 사이에는 상호작용이 있을 것 같다.

화면의 틀을 벗어난 모티프는 계속 살아남았다. 가츠시카 호쿠사이(葛飾北齋, 1760~1849)의 요미혼(讀本) 삽화에서도 종종 효과를 발휘한다. 『진세쓰 유미하리즈키(椿雪弓張月)』에서는 유배된 스토쿠 덴노(崇德院)가 덴구(天拘)로 변신해 하늘 높이 날아오른다. 현대의 만화에서도 칸을 초월하는 표현은 자주 등장하는데,[10] 곤 사토시(今敏, 1963~2010)의 『OPUS(オーパス)』(東京: 德間書店, 2011) 상권 162쪽에 제시된 것은 그런 것과는 다른 예이다. 여기서는 이 만화의 주인공인 소녀가 원고 안에서 빠져나와 만화가가 있는 현실로 온 것이다. 현대의 피그말리온이라고 해도 좋을 이야기다.

8 高見澤明雄, 「雪舟筆天橋立圖について」, 『美術史』107(1979), pp.3-4.
9 奥平俊六, 『彦根屏風』 (東京: 平凡社, 1996), 제6장 참조.
10 만화의 칸(コマ)을 일탈한 표현에 대해서는, 四方田犬彦, 『クリティック』(東京: 冬樹社, 1991), pp.188-195; 『漫畫原論』(東京: 筑摩書房, 1994), pp.42-48 참조.

Ⅲ. 결론

일본 미술의 특색으로, 먼저 구상적인 것과 추상적인 것 사이에 경계선이 없음을 기술했다. 다음으로 화면의 틀에서 대상을 잘라내는 효과를 의식적으로 사용했다고 기술했다. 요컨대 안쪽에는 경계선이 없고, 바깥쪽에는 틀이 있는 셈이다. 그 양쪽의 특징을 겸비한 이토 자쿠추(伊藤若沖, 1716~1800)의 그림을 보면서, 짧은 결론을 맺으려 한다도19. 이런 성격을 가진 미술이 지향하는 것은 뭔가 깨끗이 정돈된 평면이나 입체를 만드는 것이다. 그것은 자연과 인간의 본래 모습을 철저히 재현하려 하지 않는다.

19
이토 자쿠추 〈雪中鴛鴦圖〉
(動植綵繪)
도쿄 宮內廳
산노마루쇼조칸
(三の丸尚藏館)

20
이토 자쿠추 〈雪中錦鷄圖〉
(動植綵繪)
도쿄 宮內廳
산노마루쇼조칸

일본 미술에는 확실히 현대인도 감탄할 만한 사실성이 있지만, 진짜 같은 것은 항상 부분적으로 머문다도20. 구상적인 묘사와는 다른 추상적인 모드의 조형이 같은 공간을 차지하고 있어, 마치 단 하나의 시각에서 이 세계를 파악하는 것은 무리라고 알리는 듯하다. 그리고 틀 속에 잘린 세계에만 관심을 집중해, 그 내부를 아름답게 마무리한다. 이 애매함과 세련됨은 유럽이나 중국의 미술과는 다른 일본 미술의 파생적인 성격에서 유래한다. 그것은 다시 말해 위대한 교사들에게 배우는 학생의 입장을 계속 벗어나지 못했던 문화의 산물이다. 다만 적극적으로 평가한다면, 이 모순된 요소를 공존시키는 고도의 유연성과 구성 의식이야말로 일본 미술의 매력이며, 현대의 조형을 만들어 내는 힘이기도 하다고 하겠다.

〔附記〕 영어판 원고 "Absence of Boundaries, Presence of Frames: Two or Three Things I Know About Japanese Art"는 도쿄대학 인문사회계연구과 · 문학부 미술사학연구실의 紀要 『美術史論叢』31(2015), 100-177쪽에 실려 있다. 원래 2014년 6월 10일 도쿄국립박물관에서 가진 강연이다. 에콜 드 프랭탕(École Internationale de Printemps)이라는 유럽의 대학원생을 주체로 한 모임에서 일본 미술에 대해 40분 동안 이야기하는 것이 미우라 아츠시(三浦篤) 교수의 요청이었다. 고다르(Jean-Luc Godard)의 영화 제목 〈그녀에 대해 내가 알고 있는 두세 가지 것들 *Deux or trois choses que je sais d'elle*〉을 부제로 빌린 것은 그런 청중을 의식한 사정이었고, 연구회 전체의 테마가 '틀(枠組み, framework)'이었기 때문에 후반은 그에 관련한 내용이 되었다. 같은 해 9월에 약간 증보한 것을 臺灣大學에서도 강연했고, 기요에는 그 원고에 최소한의 주석을 붙여서 실었다. 최초의 강연과 기요 게재를 위해 영어로 쓴 원고를 교정하면서 와카마쓰 유리카(若松由理香), 블룸(Phillip Bloom) 부부에게 여러모로 도움을 받았다. 여기에 싣는 글은 기본적으로 그 최종판에 해당되는 일본어판이지만, 기요에서 사용했던 44개의 삽화를 20개로 한정했기에, 삽화의 설명을 본문 중에 조금 덧붙였다.

박성희 옮김

주제어 keywords
일본 미술의 특질 Characteristics of Japanese Art, **具象적인 것과 抽象적인 것의 공존** Coexistence of the representational and the abstract in one continuous space, **화면의 틀로 대상을 잘라 내는 효과** Effect of cropping an object with the pictorial frame, **藥師如來立像(神護寺)** Standing Yakushi Nyorai (Jingoji), **信貴山緣起** Miraculous Origin of Mt. Shigi

투고일 2015년 8월 10일 | 심사일 2015년 8월 24일 | 게재확정일 2015년 9월 7일

境界の不在、枠の存在
日本美術について私が知っている二、三の事柄

佐藤康宏

日本美術の特質を論じるのは、研究者にとってひとつの罠だといえる。この罠は、日本美術を単純化して見せようとする。「これが日本美術の特徴です」といいながら学者が何かを差し出すとき、彼女ないし彼は、必ずほかのだいじなものを投げ捨てているのだ。私もこの罠から逃れられないことを自覚しながら、せめて撞着語法（oxymoron）で語ろう。つまり、最初に日本美術には境界がないといい、次に日本美術には枠があるというのである。まず、境界がないという話から始める。

一、具象的なものと抽象的なものとの共存

具象的なものと抽象的なものとが、ひとつの空間に共存するところに、日本美術の魅力が宿る場合が多い、と私は思っている。ヨーロッパや中国の美術は、非常に早い段階でみごとな自然主義の造形に到達した。たとえば、紀元前5世紀のギリシャ彫刻に基づいて造られた2世紀のコピー「円盤投げ」（大英博物館）や、紀元前3世紀に秦の始皇帝の墓に置かれた「武将俑」（秦始皇兵馬俑博物館）のように。

日本の美術は、自力で同じようなレヴェルの自然主義を達成することはなかった。最初に中国、だいぶ遅れてヨーロッパの影響を受けて、自然を再現する技術を発達させたが、この生徒は、偉大な先生たちのような徹底したリアリズムを身につけようとはせず、いつも何か違うことをしていたように思える。たとえば、紀元前3000―2000年ころの山形県西の前遺跡出土の「土偶」図1は、弓形にまとめられた髪、三角形の肩と胸、太い四角い柱のような脚というぐあいに、曲線と直線を巧みに結びつけて、人体を力強いフォルムに仕立てている。ジャコメッティなど20世紀の彫刻家に見せて感想を聞きたかったような代物である。こういう抽象的な形態への好みを、この生徒、日本美術は抱え続けた。

ヨーロッパや中国のような文明の造形においては、具象的なものと抽象的なものとは、はっきりと区別される。そして、具象的なイメージこそが中心となり、抽象的な文様のようなものは周縁の装飾となる傾向がある。大英博物館のアンフォラ図2を例に挙げよう。紀元前510―500年ころのものとされる。胴の部分にミノタウロスを退治するテセウスを描いている。そして、物語の場面を区画する記号として、その両側に植物文様が描かれる。頸の部分や底の部分も文様で飾られている。このように、具象的な描写で描かれた物語絵が中心であり、重要であり、それに対して抽象的な文様は周縁的な場所に用いられる、という階層化が認められるのである。

日本の土器の意匠にはそういう階層化がないことを見てみよう図3。紀元前3000―2000年ころの「深鉢」である。そこでは、具象的なものと抽象的なものとの間に境界がない。蛇は、強い生命力や豊穣を象徴する動物と考えられたようで、世界中の古代美術で造形されている。縄文土器の装飾にもよく用いられたモチーフだった。この深鉢では、蛇の意匠によって口縁と胴とがつながっている。口縁には大きな4つの把手がつき、把手は向かい合う位置で同じ形になるように対称的に作られている。そのうちの1組は、頂点に鎌首をもたげた蛇の頭を乗せている。その蛇の体は土器の肩のところで1回とぐろを巻く。さらに土器の下半分でもう1度とぐろを巻くのだが、そちらでは蛇の胴体が幾何学的な渦巻文を作る。つまりこの深鉢では、蛇が口縁と胴というふたつの部分に現れる。口縁では自然な蛇の姿で、そして胴の部分では渦巻文様として。そうやって具象と抽象というふたつの領域を横断する蛇の姿が、この土器の全体を統一し、土器に魔術的な力を加えている。

仏像においても具象と抽象が共存しているさまをふたつの例で示す。ひとつ目は金銅仏の「阿弥陀三尊像」とそれを納める厨子で、8世紀初めのものである図4。[1]「阿弥陀三尊像」は蓮の池に咲く3本の蓮華の上に現われた姿である。阿弥陀如来像の頬は丸く張り、薄い衣が肉体をぴったりと覆っている感じが表現されている。初唐の様式を取り入れた人間に近い造形がされているのである。ところが、蓮池から生える蓮華の茎はうねりながら垂直に伸びていて、その形は奇妙に固まった螺旋形だ。何だかスペインのバロック建築の柱を連想させる。さらに、蓮池にさざ波が立ち、そこに蓮が浮かんでいる様子は、半ば文様的なデザインで表されている。厨子の台座部分には、この世で亡くなった人が阿弥陀浄土の蓮華の中に生まれ変わったありさまと、山の中で修行をする僧侶が描かれている。こうしてこの厨子は、仏像とそれに付随する工芸品、そして絵画、立体と平面の造形を活用して、全体で阿弥陀

1 「伝橘夫人念持仏厨子」については『MUSEUM』565号（2000年）の3篇の論考を見よ。

のいる浄土とそこに連続している人間の世界とを表現しているわけである。その表現には具象的なものと抽象的なものが混交している。

神護寺の本尊「薬師如来立像」図5は、非常に魅力的な彫刻だが、その魅力も具象と抽象の共存にある。[2] 像の部分を見るならば、人間らしい肉体の現実感は確かに再現されている。眼窩のくぼみも、細く見開かれた眼球の盛り上がりも、がっしりした鼻の形も、厳しく結ばれた口元も、きわめて巧みな鑿さばきによって形作られている。頬のふくらみも大腿部のはちきれるような充実感も、曲面が的確に示している。しかし、それなりにリアルに彫出された顔貌は、非人間的な要素、強調された仏の相と隣り合うことで、互いの異質さを際立たせている。仏の相とは、通例よりもかなり大きく隆起するように作られた頭のてっぺんの盛り上がりと、大ぶりの螺(ら)髪(ほつ)である。

唐招提寺旧講堂の「伝薬師如来立像」図6と比較しよう。旧講堂の木彫像は、鑑真がもたらした新様式を示すもので、日本の木彫像の発達に大きな影響を与えた。神護寺像もまたその影響圏内にあるのは明瞭である。しかし、多くの類似点を持ちながらも、神護寺の像は、唐招提寺の像とは決定的に異なる造形に達している。たとえば、股間に繰り返されるアルファベットのUの字の形をした衣文は、唐招提寺の像などに近い表現が見られるものだ。唐招提寺像の衣文は、もともと中国の8世紀半ばの仏像で用いられた型に由来する。衣がその重みで垂れ下がっているのを写した、写実の痕跡をとどめているといえる。それに対して、神護寺像の衣文はずっと抽象的な形の繰り返しとして整えられている。縦方向に刻まれた衣文にも注目しよう。唐招提寺の像の衣文は、衣が両脚に沿って肉体に密着しながら生じる皺を表しているが、それに較べて、神護寺像の衣文は、もはやそのような自然らしさ、合理性を払拭している。

今度はやはり唐招提寺旧講堂の木彫群のうち「如来形立像」図7と比較してみる。神護寺の縦方向に走る衣文の形は、ここに認められるが、こちらではその衣文がかろうじて太腿のヴォリュームの表現と一体になっている。腰から膝と足首の半ばに至るまで一息に続く神護寺像の衣文線は、衣の襞を描写する役割を離れて、線そのもの形そのものの勢いを全面に押し出してくる。神護寺の像は、この如来像のタイプの衣文と、先ほどの「伝薬師如来立像」のU字形の衣文とを、それぞれの機能を無視してつなぎ合わせた感がある。唐招提寺の木彫像は木材によってヴォリュームを再現しようとしており、衣文もそういう意図に貢献しているのと違って、神護寺像では、量感の表現は量感の表現、衣文の形は衣文の形というふうに機能が分離している。そして、抽象化された衣文が、形それ自体の生命力を見る者に突きつけてくるのである。

ところが、そのように形の遊びとしての、抽象的な美しさを持つと見える前面の衣文の中で、胸の袈裟の折り返しの部分だけがほかの衣文と違って不規則な波形を示す。ほかの衣文線の規則正しい曲線とは異なる形態で表されるこういう処置は、唐招提寺像の袈裟には施されていない。神護寺像ではこの折り返しの部分だけがほかの衣文線から浮き上がって妙にリアルな印象を与える。また、衣の裾の部分も不規則な形を描いてめくれ上がり、平坦に処理された裾の先だけが、何かの動きを示すようである。

ある部分には現実的と見える造形がこらされ、それと隣り合う部分はその現実感を無効にするかのような抽象的な造形で表される。互いに反発するような複数の要素を併存させているありさまが、この像の全体に一貫しているのである。

次に15世紀から18世紀の絵画の例を数点挙げよう。ヨーロッパと中国の絵画では、ひとつの画面の主要部分は、一種類の具象的なモードで描かれている。どんな例を挙げてもよいが、たとえばアルブレヒト・アルトドルファー(1480頃―1538)「聖ゲオルギウス」(アルテピナコテーク)や朱端(16世紀前半)「寒江独釣図」(東京国立博物館)を思い浮かべていただきたい。どのように具象的であるかというレヴェルはさまざまに異なるが、そのモードと決定的に異なる抽象的な造形を画面空間に招き入れようとはしない。

日本の絵画は、ひとつの画面空間の中に、具象的なものと抽象的なものを共存させる。15世紀後半か16世紀前半の「日月山水図」図8では、山の形は大胆に単純化されている。現実の山というよりも山はこんな形をしているのだという概念的、抽象的な山である。その山から独立して、松の木の1本1本が、わりあいに具象的に描かれる。波はというと、具象と抽象との混合物である。水面の揺れや波紋は概念的な線で象られているが、意外にほんとうの波のような実感がある。波頭は銀泥を盛り上げて、一瞬の運動を永遠にとどめるかのような不定形の形に固定する。

さらに、この屏風では、自然描写をする一方で、金属片を画面に貼り付けるという手法を用いる。空の部分に、金箔を貼りつけて太陽、銀箔を貼りつけて月を表すほか、金銀の切箔などを散らす。画中の空間に自然のイリュージョンを作ろうとする絵画に対して、それと背反するような表現を用いるのである。特に切箔を散らすのは、料紙の装飾に用いられていた技法だ。そこに書を書き、あるいは絵を描くための下地作りであって、それ自体が空の表現に使われるのは不自然である。雲や霞をほんとうらしく表わそうとするなら、絵画の技法の方が適している。そうではなくて、さまざまな形と大きさに切られて散らばる金銀の箔片の輝きその

---

2 この像に関する研究は数多いが、造形の特色について長岡龍作ほか『国宝と歴史の旅3 神護寺薬師如来像の世界』(朝日新聞社、1999年)、造像の事情について皿井舞「神護寺薬師如来像の史的考察」(『美術研究』403号、2011年)だけを挙げておく。

ものの美しさに価値を置き、この風景の描写の中に共存することを許すのである。

自然らしいものと、そうでないものとが、すぐに隣り合って並べられ、あるいは両者が分離できないようなかたちで提示されている。そういう造形のありように違和感を覚えさせないのが日本美術のひとつの特徴といえるだろう。この屏風も自然描写の理屈を超えたところで不思議な生命感に満ちた、実に魅力的な絵画になっている。

具象的なものと抽象的なものの共存。尾形光琳（1658—1716）の「紅白梅図」図9はその典型である。この画面の中で、梅は相対的に自然らしい姿で表されている。紅梅と白梅の幹や太い枝には質感と量感が与えられ、鋭い描線で描かれた梅の花の蕊に至るまで、自然の姿を巧みにとらえている。それに対して、2本の梅の間を流れる水流は、大胆に意匠化されている。その波の造形は、自然の波紋に基づきながらもほとんど完全な模様になっている。そして、これら以外の画面はすべて金箔で覆い尽くされた、さらに抽象的な空間である。具象的な梅樹と抽象的な水流、そしてさらに抽象的な金地とは巧みに構成され、三者の対比が、自然の形象を超えた複雑な人間的感情さえ表現しているようである。この重く澱んだ水の形は、ただ抽象的なのではなくて、官能に訴える妖しい力を潜めていないだろうか。

『枕屏風』という17世紀末に出版された枕絵本がある。[3] そこには屋外で、梅の咲く渓流の近くで交わる男女を描く図が含まれる図10。その渓流の水紋は、「紅白梅図」の水流と非常に近いデザインで表されている。梅とその水流の組み合わせが持つエロティックな意味を、光琳は「紅白梅図」に持ち込んだと私は想像している。老成した白梅を男性、艶麗な紅梅を女性と見立て、その間を流れる水流によって両者の交わりを暗示する、そんな構成になっているのではないだろうか。「紅白梅図」は津軽家に伝来した屏風で、津軽家の婚礼調度として制作されたと推測されている。[4] 婚礼にふさわしいおめでたい意味が込められているのだろう。

グスタフ・クリムト（1862—1918）が日本のデザインに関心を抱いたとき、彼は樹木に由来する渦巻文が何かしら官能的な意味を持つものと理解して、それを抱擁する男女の背後に配したのだろうか図11。興味を引く問題である。[5] しかし、境界がないという話にも分量には限度がある。別の種類の境界の不在をふたつ手短かに指摘して、最初のトピックを締めくくらなければならない。

日本美術においては、しばしば具象的なものと抽象的なものの境界がない、ということを述べてきた。19世紀末以前のヨーロッパや中国の美術は、この種の併存というのを嫌うか、そもそもあり得ないと思っていたようだ。それらは本来、まったく異質のモードが隣接して存在する造形のあり方を許容しない感性の産物ではないだろうか。

それを許容する感性は不可思議な美しさを生み出す。19世紀後半の陶磁器で宮川香山（1842—1916）は、花瓶の胴のところに桜の花の咲く枝とそこに止まる鳩を表している図12。それは実際、浮彫などというレヴェルのものではなくて、立体として造形された鳩と桜が花瓶に貼り付けられているという方が正確だろう。強烈な違和感があり、見ていると頭がくらくらするようなものだ。工芸と彫刻との境界が侵犯されているのである。

イメージと文字との間の境界についてつけ加えておこう。おおまかにいって、中世のヨーロッパ絵画ではたくさんの文字が書き込まれていた。しかし、ルネサンス以降、文字は絵画空間から排除される傾向が強まる。イメージと文字との間に境界が設けられるのである。日本絵画では、文字の侵入を許す曖昧な空間が生き続ける。その遺産は20世紀の画家にまで受け継がれた。佐伯祐三（1898—1928）は、パリの建物やポスターに記された文字を絵画表現に取り込み、世界が揺れ動いている感じ、一瞬一瞬に世界は変化していて、ポスターも街路もそこを通り過ぎる人も何もかもすべては移ろい行くものだという感じを作り出している図13。

二、画面の枠への意識

ふたつ目の話題に移ろう。画面の枠の問題である。19世紀のジャポニスムが、画面の枠によってモチーフの一部を切り取る浮世絵の手法を採用したことは、よく知られている。たとえば、歌川広重（1797—1858）「名所江戸百景 はねたのわたし弁天の社」とアンリ・トゥルーズ=ロートレック（1864—1901）「ジャルダン・ド・パリのジャヌ・アヴリル」との類似が、それを示すだろう。伝統的に、ヨーロッパや中国の絵画は、画面の枠の中に描くべき対象の全体が収まるようにしていた。日本の絵画は、時折、画面の枠というものの存在に対して意識的だった。そのことを数点の例で観察してみる。

12世紀の絵巻「信貴山縁起」は、3巻から成り、命蓮にまつわる説話を絵画化している。第1巻は、いきなり奇蹟の場面から始まる。命蓮は、自分は信貴山にいながら超能力で鉢

---

3 『枕屏風』は、寛文9年（1699）刊。菱川師宣に先立つ逸名の挿絵画家によって描かれたと考えられる枕絵本の傑作のひとつだが、稀覯本である。私は原本を見たことがなく、図10は林美一『艶本研究 師宣』（有光書房、1968年）、88頁からの複写である。

4 河野元昭『琳派 響きあう美』（思文閣出版、2015年）、429—430頁。初出は「光琳と津軽家」（『國華』1251号、2000年）

5 クリムトのジャポニスムについては、馬渕明子『ジャポニスム』（ブリュッケ、1997年）の第7章を見よ。

を山麓の長者の屋敷に飛ばし、お布施を受けていた。ところが、長者が施しを怠って、鉢を倉に入れたままにしたため、鉢は倉の錠前を破って転がり出る。金色の鉢はそのまま千石の米俵が入った校倉を持ち上げて、空中を飛び、信貴山の上に長者の倉を運び去ってしまう。ここで倉は、その下の方の部分しか見えない。上の方は画面の外側に出てしまっている。画面の枠が倉を切り取ることで、倉が日常の世界から切り離された超常的な高さにあることが強調される。

長者は馬に乗り、供を連れて倉を追いかける。倉はやはりそのほとんど部分を画面の外に出して、空中をゆらゆらと飛んで行く。絵巻の形式の源流は中国にあるが、中国の説話画で画巻の形式に描かれたものに同様の表現を見せるものはない。中国の画巻では、できごとはすべて画面の枠内に収まるように描かれる。信貴山にたどり着いた長者は、倉を返してほしいと命蓮に懇願し、命蓮は倉を残して中の米俵だけを返すという。鉢に米俵1俵だけを乗せると、それに続いてほかの米俵も空中を飛び始める。

この場面でも、何十俵もの米俵は、その上の方が画面の上端で切り取られている図14。この現象が日常の世界をはるかに離れた高さで起こっている奇蹟だということを、この手法が印象づけるのである。映画のカメラのように、この絵巻の視点は自由に動く。そして、フレームが動くことによって、フレームの中にあるものと外にあるものとの関係を生き生きと変化させる。空中を飛び渡ってきた米俵は、長者の家の庭に次々と着陸する。それは家の女たちのすぐ近くで起こっているできごとゆえにいっそう彼女たちの驚きが大きいのだということを、絵巻を見る者に納得させるのである。絵巻は、左へ左へとどこまでも展開していくことのできる画面で、その意味では左側の枠というのはないといってもいい。そういう無限定の形式において上下の枠を意識した描写をしているところに、この絵巻の見どころがある。

画面の枠に対して意識的な絵画は、もちろん中国においても作られていた。たとえば北宋の「枇杷猿戯図」図15では、枇杷の幹が画面左の枠を飛び出してから中にもどり、その枝がまた画面上の枠を出てもどる。こういう構成は、樹木の大きさを表すと同時に、幹と枝のあしらいによって、画面に興味深い幾何学的な形態を作り出す。中国の花鳥画は、こういう枠を意識した構図を明代に至るまで繰り返し、15世紀末には日本の画僧雪舟（1420—1506?）がそれを採用することになる。「四季花鳥図」（京都国立博物館）の屏風などで雪舟は、画面の枠を超える樹木というモチーフを日本の画壇に持ち込み、狩野派がそれを受け入れて、襖・屏風のような大画面の絵画を多数制作したわけだが、それはまた別の話題である。

明らかに「枇杷猿戯図」の画家は、「信貴山縁起」より1世紀ほど前の時代に、画面の枠の効果に意識的だった。しかし、同時代の画巻についてはそうはいえない。すばらしい都市図である「清明上河図」（北京故宮博物院）は、画面の枠で切り取られるモチーフを描くのは稀だし、私の知る限り、唐宋の説話図の画巻は、「信貴山縁起」のように画中の空間が画面の枠を超えて広がり、そのことによって鑑賞者に枠を意識させたりはしない。「信貴山縁起」の発想はどこから来たのだろう。私には答がない。何が示唆を得られればと思う。

別の例を挙げよう。13世紀の「秋冬山水図」図16は、秋では右上から左下、冬では左上から右下という画面の対角線を想定し、下の方の三角形の領域に人物のいる近景を密集させ、上の方の三角形の領域にはあまり物が描かれない空間として遠景を描く。明らかに、画面の枠が画面内部の空間構成に影響している。日本絵画は、南宋絵画の対角線構図を変容する。戸田禎佑教授は、17世紀初めの俵屋宗達が南宋絵画の余白の意義を理解し、対角線構図を採用したと早くに説いていた。[6] 宗達は、画面がほぼ正方形になる二曲屏風という形式を得意にした。ふたつの正方形が横に並ぶ二曲屏風一双という形式は、画面の枠というのを鑑賞者に強く意識させる。宗達が「風神雷神図」図17を描いたころまでには、中国絵画の対角線構図は日本絵画にもじゅうぶん普及していたから、画家も鑑賞者もそれに従って画面を作り画面を見ることに慣れていただろう。

右隻は右上から左下、左隻は左上から右下、それぞれ対角線によってふたつの三角形に分割できる画面で、近くにいるのは風神と雷神であり、遠くにあるのは金箔の貼られた空だと、鑑賞者は画面を読む。近くのものは下の三角形にあり、遠くのものは上の三角形にあるのだと。一方、風神と雷神は上の隅に寄っているので、右隻は左上から右下、左隻は右上から左下、という反対側の対角線で画面をふたつの三角形に分割することもできそうだ。「風神雷神図」が私たちにもたらす不可思議な感覚は、ひとつにはこの構成に由来する。いずれの場合でも、ほんとうは遠く、天空の高みにいるはずの風神と雷神が、鑑賞者に近い位置にいることになってしまうのである。私たちは、風神と雷神のすぐそばにいて、彼らとともに空中に浮遊しているように感じる。風神と雷神が乗る雲の下には、はるかな天空が広がる。それも私たちの近くから、想像上の私たちの足下から遠くへとずっと空が続いていることになる。さらに、風神の裳と雷神の太鼓が画面の上端からはみ出すことで、空はずっと画面の外にまで続いていることが示される。画面の枠を強く意識させる形式であるからこそ、その枠を超えるものの効果はいっそう生きる。

つまりこの画は、画面の枠が空間構成を規制する対角線構図を踏まえると同時に、その構図の変奏も含み、さらに枠をはみ出すモチーフを加えて枠を無効にしてみせるのである。

宗達の画を模写した光琳は、宗達の構成の本質を理解できなかった。尾形光琳「風神雷神図」（東京国立博物館）では、風神と雷神は画面の枠の中に収まり、ただ中途半端な位

6 戸田禎佑『日本美術の見方』（角川書店、1997年）、191—194頁。

置にとどまっている。

画面の枠が切り取るもの。この話題の最後に取り上げるのは喜多川歌麿（1753?—1806）の美人画である。[7] 歌麿は、美人の上半身を拡大して描く形式を創始した。「婦人相学十躰 浮気の相」（東京国立博物館）などが、その早い例である。この形式では描く範囲が限定される分、顔、特に眼と手の造作が特に重要になることを知っていた。「浮気の相」も女の眼と手は、実に生き生きとした表情としぐさを写し出す。そして、歌麿は、〈眼〉と〈手〉の描写がいかに重要かを知り抜いていたからこそ、逆転の発想もした。

「てっぽう」というのは吉原の遊女の中でも最下級の遊女だ図18。この図で印象深いのは、女の腕が画面の枠で切り取られていることだ。身体のうち、手はその人の世界に対する働きかけの意思を最も如実に反映する器官である。「浮気の相」のように、手は雄弁に女たちの意識と行動を語るのが普通だ。ところが「てっぽう」だけは腕が描かれない。彼女はまるで両腕を切り取られた者のようにここに置かれ、乳房をむき出しにされている。それによって彼女の無力が—彼女が自分の意思とは無関係に肉体を使用される、完全に受身の存在であることが強調されるのである。眼の描写にも注目しよう。普通は黒目には濃い墨を用いる。「浮気の相」でもそうであった。「てっぽう」では瞳は薄い墨で表されている。この抑えた墨の調子が「てっぽう」の虚無的な表情を作る重要な要素になっている。何を見ているのかわからない、何も見ていないような虚ろな眼は、この灰色の調子によって作られている。

こうして、半身像における強力な表現手段である〈眼〉と〈手〉の両方の力を奪い、そうすることによって江戸の売春社会の最下層に生きる娼婦の無力と虚無感を暴き出すという驚くべき造形が、「てっぽう」にはこめられている。そのために画面の枠は効果的に活用されているのである。

画面の枠についてもほかにおもしろい問題は、いろいろ日本美術の中にある。雪舟が15世紀初めに「天橋立図」（京都国立博物館）を描いたとき、最初は少し小さい画を構想し、次に左側と下側の部分をつけ加えて現在見るような画に変更したことが指摘されている。[8] この場合、枠が拡大しているわけである。枠の中にもうひとつ別の枠がある画中画は、ヨーロッパや中国の絵画とも共通する現象として議論できるだろう。「彦根屏風」（彦根城博物館）は17世紀初めのダブル・スクリーンの例である。[9] 19世紀初めには、浦上玉堂（1745—1820）が、自分で小さな枠を画面の中にいくつか作って、その中に山水を描いた。やはり枠の形と山水の景観との相互作用がありそうである。

画面の枠をはみ出すモチーフは、ずっと生き続ける。葛飾北斎（1760—1849）の読本挿絵でもしばしば効果を発揮する。『椿説弓張月』では配流となった崇徳院が、天狗に変じて空高く飛びあがっている。現代の漫画においてもコマを超越する表現は頻出するのだが、[10] 今敏（1963—2010）『オーパス』（徳間書店、2011年）の上巻162頁が示すのは、そういうのとは別の例である。ここではこの漫画の主人公である娘が、原稿の中から漫画家のいる現実に抜け出して来ているのだ。現代のピュグマリオンといっていい物語である。

三、結論

日本美術の特色として最初に、具象的なものと抽象的なものとの間に境目がないことを述べた。次に、画面の枠で対象を切り取る効果について意識的だと述べた。つまり、内側には境目がなく、外側には枠があるというわけである。その両方の特徴を兼ね備えた伊藤若冲（1716—1800）の絵画を見ながら、短い結論を述べよう図19。これらの性格を持つ美術が志向するのは、何かしらきれいに整えられた平面あるいは立体を作ることである。それは、自然や人間のほんとうの姿を徹底的に再現しようとはしない。

日本の美術には確かに現代人をも感心させる写実性があるが、ほんとうらしさは、いつも部分的にとどまる図20。具象的な描写とは異なる抽象的なモードの造形が同じ空間を占めていて、まるでただひとつの見方でこの世界を把握するのは無理だと告げているようである。そして、枠の中に切り取られた世界にだけ関心を集中し、その内部を美しく仕上げる。この曖昧さと洗練は、ヨーロッパや中国の美術とは違う日本美術の派生的な性格に由来する。それはつまり、偉大な教師たちに学ぶ生徒という立場をずっと免れなかった、そんな文化の産物である。ただ、積極的に評価するならば、この矛盾した要素を共存させる柔軟性と構成意識の高さこそが、日本美術の魅力であり、現代の造形を作り出す力にもなっているといえるだろう。

〔付記〕英語版の原稿 “Absence of Boundaries, Presence of Frames: Two or Three Things I Know About Japanese Art” が、東京大学文学部美術史学研究室の紀要『美術史論叢』31号の100—177頁に掲載されている。もともとは2014年の6月10日に東京国立博物館で行なった講演である。エコ

7 以下の議論について佐藤康宏『歌麿と写楽』（至文堂、1996年）、40—42頁を参照。
8 高見沢明雄「雪舟筆天橋立図について」（『美術史』107号、1979年）、3—4頁。
9 奥平俊六『彦根屏風』（平凡社、1996年）の第6章を見よ。
10 漫画におけるコマを逸脱する表現については、四方田犬彦『クリティック』（冬樹社、1991年）、188—195頁、また同氏『漫画原論』（筑摩書房、1994年）、42—48頁を見よ。

ール・ド・プランタンというヨーロッパの大学院生を主体とした集まりで、日本美術について40分で話せというのが三浦篤氏の要請だった。ゴダールの映画のタイトル「彼女について私が知っている二、三の事柄」を副題に借りているのはそういう聴衆を意識した事情だし、研究会全体のテーマが〈枠組み〉であったので、後半はそれに関連させた内容になっている。同じ年の9月に、若干増補したものを台湾大学でも話し、紀要にはそちらの原稿に最小限の註を付して載せた。最初の講演と紀要掲載の際、英語で書いた原稿の校訂には、若松由理香、フィリップ・ブルーム御夫妻にたいへんお世話になった。ここに示すのは、基本的にはその最終版に対応する日本語版であるが、紀要で44図用いた挿図を20図に限定したので、挿図の説明を少し本文中に加えた。

ABSTRACT

Absence of Boundaries, Presence of Frames
Two or Three Things I Know about Japanese Art

Sato, Yasuhiro

First I claim that the attraction of Japanese art is often to be found in the coexistence of the *representational* and the *abstract* in one continuous space. The examples are *Deep bowl* (Kokubunji, Tokyo), *Standing Yakushi Nyorai* (Jingoji, Kyoto), *Landscapes with Sun and Moon* (Kongōji, Osaka) and *Red and White Plum Trees* (MOA Museum of Art, Shizuoka) by Ogata Kōrin. Before the 19th century, European and Chinese art seems to have disliked the coexistence or juxtaposition of the representational and the abstract.

Secondly I argue that Japanese art is very conscious of the effect of cropping an object with the pictorial frame. The motifs breaking the frames have their greatest effect in *Picture Scroll of the Legends of Shigisan* (Chōgosonshiji, Nara), *Wind and Thunder Gods* (Kenninji, Kyoto) by Tawaraya Sōtatsu and *'Gun' Prostitute (Teppō)* by Kitagawa Utamaro.

To sum up, there is no boundary inside of the artwork, and at the same time, it is framed on the outside. Artworks possessing these characteristics generally intend to beautifully arrange planes or solids, and never try to thoroughly represent real nature or human beings. Japanese art possesses a sense of reality that captures the hearts even of us modern people, but that sense of reality is always limited to some parts. Abstraction, a very different mode of depiction, coexists with the representational mode in the same pictorial space. Japanese art concentrates its attention on the inner space within a frame, and finishes it off beautifully. Its ambiguity and refinement probably are a result of its derivative character, which is alien to European or Chinese art. But seeing these characteristics from another point

of view and appreciating them positively, we might conclude that the fascination of Japanese art, as well as its power in creating contemporary visual culture, lies in this flexibility and in this high consciousness of arrangement, which permit the coexistence of contradictions.