

「うつし」のパラダイム探索にむけて

オリジナルvs.コピーの軛からの脱却への道標

稲賀繁美

島尾新/ 彬子女王/ 亀田和子 編

▶ 写しの力

創造と継承のマトリクス
12・20刊 A 5判278頁 本体4000円
思文閣出版



現代

芸術

「コピー商品」と言えば、
昨今では、違法な模造品を意味する。だがそもそもオリジナルとコピー、原本に対する模本という優劣の階層をなす二項対立的な価値観は、いつから通用してきたのだろうか。この欧米近代の基準は非欧米社会にも無条件で適用されるべきなのか。さらに機械的な複製が大量に出回るようになった時代以降の「複製」観によって、それ以前の時代を裁断することには、そもそも無理があったのではないか。本書は「うつし」という和語を手がかりに、この問題にあつたな視野を開く研究として注目に値する。

模写には創造性はない。古画の臨模など無意味だ。自然に直接に対峙した写生こそ大切だ。それが近代絵画の至上

命題となった。だが江戸時代の「写生」は正岡子規の認識とは別だったはず。古画の魂を「写し」て「移す」ことが叶うならば、それは文字通りの生命を「遷す」行為たり得た。photographyの中国語の訳語は「照片」であり、日本語の「写真」に含まれる「うつし」の「真実観」とは価値観が異なる。折口信夫によれば「うつる」「うつす」には、病の感染から魂の憑依に至る感覚が染みついていて、歌舞伎で藝が「うつる」と言えば、そこには霊的で魔術的な憑依すら含意されている（松葉涼子）。

「うつし」には世代間の継承の意味も孕まれ、伝統を更新しつつ受け継ぐ意識が投影されている。自然が絵を生むのではなく、先行する絵が後続する絵を生み、そこにはanepicoralityの網の目が縦横に形成されている（ポール・ペリーの掲唱）。図像学の新たなmatrixがここにある。一方でそれは、中国に模範を仰いだ蘭国が、国学の勃興とともに経験した自意識の葛藤を表明する媒体ともなる（亀田和子による小林竹洞蘭亭図巻「解釈」）。また近代以前の繪業にあつては、職人に

たのに対して、知名度の低い（伝）関次子「鏡湖帰棹図」の山谷は、より自在に引用される（畑靖紀）。また雪舟に淵源をもつ「富士三保松原図」は狩野探幽を経由して様々に変奏され、司馬江漢に至り、臨模と真景とが複合した系譜を描く（山下善也）。江漢とも関係ある蘭癖の秋田藩主・佐竹曙山による「騎虎鐘壺」（永田真紀）は、曙山が欧州銅版画を換骨奪胎した借用意識にも敷衍できよう。さらに揮毫や席画は、衆人環視のperformance。典拠への目配せと、筆致の即興性との相乗が、評価を左右する。

明治以降、西洋からの眼差しが、副本作成業務を要請した。伝・桜井香雲作「法隆寺金堂壁画弥勒浄土図」（1884）はアーンスト・サトウの発注になり、大英博物館のW・アンダーソン蒐集に収まっている（彬子女王）。アシヤンター壁画模写事業と並行した、原寸大複製による代行的という博物館の発想が、極東・日本の文物に逸早く適用された例だろう。アンデル・マローの「空想の美術館」は写真複製により東西比較美術史学を樹立しようとした。その先例には、建築修復家ヴィオレ・ル・デュックが提唱したパリ・トロカデロの比較彫刻美術館も想起される。石膏型取りで複製された、ロマネスクからゴシックに至る教会堂建築群の彫刻群。それら

は歴代の意匠や技法を「写す」力量こそが問われた。それが模倣を蔑視し独創性を評価する価値観へと置換されてゆくのは十九世紀末以降。そこには明治十八（1885）年に施行された専売特許条例が大きな影を落としていた（中山茂説を敷衍した前崎信也による清風興平研究）。秘匿から公開への方向転換はまた「うつし」が贋作へと貶められる副作用も伴った。評者の見解では、敗戦後すぐ世間を騒がせた「永仁の壺」事件ほかのスキャンダルも、このparadigm shiftの余波だった善だ。

骨董市場で贋作は犯罪と見做される。だがそれは贋作を必要とし、広く流通させてきた社会実態を知って隠蔽する。真贋を睥睨した図像の流通に「多重視覚性」manifold visibilityの集合体という視野を導入すると、写本の原本・模本の系譜復元が自己目的化した従来の価値も覆る。in-textuality-intertextualityは、うつしや別の原理で錯綜する（い）（ジョシア・モストウの伊勢物語シニア・モストウの伊勢物語絵研究）。室町水墨画の「夏球様「梁楷様」が日本でも典拠としての規範性を發揮し

の相互比較研究は、クレコ・ローマンとは異なる母国のキリスト教中世の「文化遺産」の復権にも繋がった（泉美知子『文化遺産としての中世――近代フランスの知・制度・感性に見る過去の保存』三元社、二〇一三年）。淡路島の鳴門の大塚国際美術館の陶板名画にも、そうした先人の複製活用「うつし」がある。

南斎の謝赫の「六法」（六世紀）で「伝模移写」は末席を務めるにやまひ、晩唐の張彦遠は「画家の末事なり」と切り捨てる。だが尾形光琳は、俵屋宗達の「風神雷神図屏風」を自筆で「追試」したとも解釈できる（島尾新）。

写しつぎされる「間（絵面性）の網目のなかで、「うつし」がお手本に新たな「アウラ」即ち「生氣」を纏わせ、光琳の風神雷神が宗達の「商標」確立に貢献する。original prototypeとは、後続するseriesの登場をまつて初めて成立する遡及概念であるから、W・ベンヤミンは機械複製が原作の「アウラ」を毀損したと主張した。だが実際には、写真複製が原作に近代ならではの後光を付加した。後世の鑑賞による「目撃」や「手垢」も史的積層としての「アウラ」の一部となる。作品が経験した時間の痕跡を無にすれば、作品に付喪神と呼ばれる妖怪の魂も「憑る」まい。似せモノは偽物と看做されがちだ。しかしDNAの自己複製は命の継承が「うつし」に存することを証しする。自然界でoriginalといえば、突然変異による奇形発生現象に相当し、不幸にもその生存率は著しく低い。と同時にoriginal「独創」とは、無より世界を創世した全能の神から、人類が傲慢にも横領した「模造品」であり、啓蒙の時代が生んだ人間中心主義の幻想だった。今や著作権や複製権、商標に絡まって、独創志向は問題山積とあいなった。その呪縛から人類を解放し、「うつし」の意義を回復するのは、文明の急務である。（国際日本文化研究センター・総合研究大学院大学）