

日本受容異國文化的藝術手法—「見立」— The Artistic Techniques for Japan's Reception of Foreign Cultures - "Mitate"

石垣美幸

Ishigaki Miyuki

國立臺灣師範大學美術學系創作理論組博士研究生

摘要

「見立 (MITATE)」作為藝術表現的手法，於日本直到今日仍然充斥於日常生活中的各個藝術文化的角落裡，如：繪畫、花道、庭園、歌舞伎、俳句、祭典等等，日本在受容異國文化的過程中，「見立 (MITATE)」扮演著不可或缺的角色。由於「見立」手法的運用範圍過於廣泛，在此，本論文將以二次元表現的繪畫作為分析探討之主軸，針對在江戶時代達巔峰期的浮世繪版畫中，盛行的藝術手法「見立 (MITATE)」的特性予以分類及分析探討，嘗試就「見立」手法在藝術發展上的省思，期望我們能再重新思考更具彈性客觀的看法與表現方式的再建構。

【關鍵詞】 見立 (MITATE)、見立繪 (MITATEE)、瀟湘八景、浮世繪版畫

一、前言

在日本受容異國文化的歷史裡，可以看到在日本各式各樣文化的發展中，異國文化被重新編織成新的文化發展下去。在此將針對日本受容異國文化的過程中，為了要緩和 cultural 間差異所產生的不適感，並平穩柔順的融合，而被廣泛地使用的日本獨特的藝術手法「見立」進行考察。「見立」是以相似性為媒介，喚起聯想並將對象物拆解的手法¹，藝術家在思考過程中，需要有能力將一個現象或事物從各種角度聯想、類推、展開並發展下去，藝術家將自身的經驗、思維進行聯想與類推後，使用藝術表現將真正的核心部分(看點)轉化，並賦予與原本對象物的實際功能、風格等完全迥異的意象，創作出全新的腳色、意涵的概念的藝術創作手法。「見立」手法的應用非常的廣泛，除了繪畫以外，花道、庭園、歌舞伎乃至俳句等等的各類藝術領域作品裡面，都可以看的到「見立」手法的應用²。

關於「見立」，已故日本演劇評論家郡司正勝認為「見立」般的思考方式是活絡日本民族的要素，可說是在文藝美術領域中成就了藝術的構造、造型上的效果與美學的基礎，「見立」是日本的美學基礎，並且給予高度的評價³。另外，評論家多田道太郎在其著作「しぐさの日本文化」中強調日本人與「見立」的心性的重要性，「見立」是日本人具有特徵的心性，將任何事物「見立」成某種事物，以及從與被「見立」的事物之間，體驗其中的樂趣並領會之，這就是日本人的心性，至今仍然濃厚。與將任何事物做抽象整理，獨一的絕對宇宙價值觀傾向的歐洲相比，日本人具有將事物與事物之間連結起來並理解的偏好⁴。

在此，我們將探討的主軸，聚焦在繪畫上，以在江戶時代裡流行的浮世繪版畫中常見的「見立」手法為主，將其分類、整理並進行「手法的特徵」探討，最

¹ 磯崎新：《見立ての手法》，東京都：鹿島出版会，1990，128 頁

² 国文学資料館編，加藤定彦〈やつしと庭園文化〉，武井協三〈「見立て」と歌舞伎〉，加藤定彦〈やつしと俳諧〉，《図説「見立」と「やつし」日本文化の表現技法》，東京都：八木書店，2008。

³ 山口昌男、高階秀爾：〈「見立」與日本文化〉《日本の美学第 24 号-特集超越的可能性-見立》，東京都：ぺりかん社，1995，4 頁

⁴ 多田道太郎：《しぐさの日本文化》，東京都：角川書店，1978，176 頁。

後透過探討分析的結果，嘗試解析這個廣泛被運用的「見立」手法的構造和特徵。本論文的宗旨在於嘗試就「見立」手法在藝術發展上的省思，期望能再重新思考更具彈性客觀的看法與表現方式的再建構。

二、「見立(MITATE)」的詞語由來與「見立繪(MITATEE)」

「見立(MITATE)」一詞的由來，最早在日本的『古事記』⁵中有著以下的記載「於其島天降坐而、見立天之御柱、見立八尋殿」「見立天之御柱」，在這個傳說中，把不存在的柱子比喻為天之御柱，並象徵八尋(宏偉之意)殿矗立著，這裡的『見立』的語意也就是，把現實上並沒被搭建的柱子，只將某個物體比喻為是，具有心靈意象的存在。古代日本人在祭祀典禮中將搭建的柱子，視為祭祀的殿堂的行為被認為是見立手法的起源。「見立」是日本的藝術手法的代表之一，所繪畫的畫背後隱藏著傳統的主題、造型、古典與傳說，將畫之中所隱藏的概念、形象透過創作者的想像力進行融合，以此來達到重疊的表現方式。向來以教養、知性等高度技巧需求所著稱的「見立」，與崇尚藝術的本質在風格與獨創性的西方近代思維迥然相異，是日本的藝術創作上一種獨特的特性。

伴隨著在江戶時代(西元 1604~1869 年)社會形勢下町人社會抬頭，一般大眾社會快速廣大的發展起來。在那之中，在藝術的領域裡浮世繪版畫的發展，也顯現出驚人的創意與技巧。在大眾社會發展盛期的同時，浮世繪版畫的世界裡，才顯著地將「見立」納入繪畫思維裡，而被納入「見立」手法的畫即稱做為「見立繪」。隨著大眾社會的發展，教育的普及下，讓一般大眾階級的鑑賞者也開始能接受並欣賞「見立繪」，並盛行於大眾社會中。「見立繪」的表現方式，有時以畫的主題，或有時以民俗的故事或流行趣事等等成為畫中的核心部分，鑑賞者在觀賞「見立繪」之際，會因為核心部分的細膩的表現，繼而擴大、延伸想像並藉以此來獲得樂趣。在此之中，不乏名家，例如被譽為已達藝術的頂端的浮世繪名家鈴木春信的畫，也有如歌川國芳融合滑稽與現代諷刺的要素，也都使用「見立」的作品例子為數不少。

⁵ 西元 712 年元明天皇命太安萬侶編撰日本古代史。古事記為日本最早的歷史書籍。

如此以重疊的技巧為基礎的畫作稱為「見立繪」，並且將所使用的技巧稱為「見立」，透過「見立」手法的作品，創作者與觀賞者之間需要存在互通與共同教養之下始得成立。在本論文中的「見立」一詞，在作為名詞的情況下，將保留其原意並譯為「見立」而在動詞的情況時，因為是將原畫的核心部分轉化而成為由，在此我們將其譯為「轉化」。在這裡我們引用的是存在於二次元平面的「見立」手法，因為「見立」用法的多樣多端，有時會使翻譯變得艱困。本研究為了方便，將日文名詞裡的「見立」直接引用於本文之中，中文解釋類似於「把A當作B或者把A變作成B」，並且把動詞中的「見立」譯為「轉化」的理由，在於從A被轉化成B的過程中，透過創作者的巧思轉換，將與原創作的相似點巧妙地抑制，不留任何殘影，只確保兩者之間有微妙的共通點，並施以細膩的表現始而達成。

三、「見立」與「獨創性」

以現代而言，具有獨創性的藝術作品將會獲得評價，而模仿的作品將不會被評價，乃為普世價值。如此的看法，是在近代接受西方的思維以後才開始的。在西方世界裡，現今一般大眾認同獨創·原創的重要性，然而在近代西方美術史卻並非一定如此。舉例來說，如浮世繪或葛飾北齋的《北齋漫畫》之後，為印象派的年輕畫家們帶來了影響，也就是所謂的日本主義；莫內、梵谷在熱衷於日本的浮世繪畫時，在他們效仿的作品中，可以理解到模仿的行為在當時的觀念上，局部的模仿就創作而言並不相衝突。此外被稱作近代繪畫之父的馬奈(Édouard Manet)，也曾借鏡提香(Tiziano Vecellio)《烏爾比諾的維納斯》(圖1)的構圖來製作了馬奈《奧林匹亞》



圖1 提香 烏爾比諾的維納斯 1538年 119 x 165 cm



圖2 馬奈 奧林匹亞 1865年 130.5x190cm

(圖 2)，籍以諷刺當時的世風⁶。由此可得知西方的美術史裡也有這麼一段模仿·借鏡的歷史，特別是馬奈《奧林匹亞》與江戶時期盛行的「見立」手法有著異曲同工巧妙之處。

直到近代為止的日本美術史，江戶時代裡代表著御用畫家集團的狩野派鑒於傳承的思維下，戒律獨創性，並且因襲傳統獎勵臨摹的行為，也就是所謂的「粉本主義」⁷（範本臨摹）。狩野派並沒有獨創為善的價值觀，師傅會將所承襲珍藏的範本交給徒弟以此讓他們來臨摹複製，以此方式來讓設計原圖得以被傳承下去，並由此作為繼承可否之判斷的依據，也涉及一個流派能否繼續存活的重大的問題。在如此的風氣背景下，浮世繪模仿流行的畫風被視為理所當然。因此，就以江戶後期的美人畫來說，如歌川國貞、溪齋英泉、歌川國芳等的美人畫，也因過於相似而造成難以區別。浮世繪的美人畫的表現會如此相似的理由，起因為庶民對美人觀的喜惡變遷與畫家會追隨著出版商的意向；此外有些人認為畫家對美人畫的表現方式並非屬於特定畫家所擁有，而是廣大的浮世繪畫家界所共同持有的⁸，如此模仿的美學卻被後世視為是日本美術的特性。

「見立」手法在江戶時期從美學的角度來看的話，與當時流行的浮世繪最大的不同點，由以下兩種層面即可窺視而出，即一種為以型態表層的、知性的共通元素為媒介的「見立」手法，另一種為以內涵深層的、感性的共通元素為媒介的「見立」手法；前者屬於簡單、日常生活上一般性的表現手法，後者屬於較為深奧、藝術性的手法⁹。

四、「摹、臨、仿」與「見立」

在傳統中國山水畫的學習或者經典創作的流傳上，大致可以區分為「摹、臨、仿」三種方式，而且這三種也是藝術家的養成上必經的學習階段。雖然「見立」

⁶ 山田獎治：〈ものまねの美術〉《日本文化の模倣と創造-オリジナリティとは何か》，東京都：角川書店，2002，47頁。

⁷ 粉本是在繪畫時所使用的範本的意思。狩野派將粉本作為用來保持御用畫家的畫功水準的道具。漸漸的產生了畫家只會創作統一並且缺乏創造力作品的弊端。

⁸ 山田獎治：〈ものまねの美術〉《日本文化の模倣と創造-オリジナリティとは何か》，東京都：角川書店，2002，55頁。

⁹ 朱捷：〈見立てとファジー〉《神様と日本人のあいだ》，東京都：福武書店，1991，49頁。

手法在把探索的相似點表現出來的面與「仿」是相像的；但是「見立」與「仿」在本質上卻有所不同，「見立」的手法從單純的轉化乃至複雜的變化其範圍相當的寬闊，因此若將「見立」與模仿直接畫上等號，就會顯得過於淺顯而不足。創作者在使用「見立」的手法時會把相似點經過轉化，並將相似點巧妙的抑制，讓作品看似不相似，不留任何原創作的殘影。所以就「見立」與模仿來說，作品影像都是通過眼球的視網膜來送至觀賞者的腦海中，來找尋相似點的途徑雖然是一樣的，但是「見立」更進一步的使用腦內迥異的迴路來運行轉化、轉型的操作。相較之下，「見立」與模仿在對相似點與運用想像力來創作的比重是迥異的。「見立」也可以說思維的飛躍性越大，作品的藝術性也跟著會越顯卓越。相對地就模仿而言，評價並不在於想像力的飛躍程度，反倒是相似度極度的追求面相上，是兩者最大差異上的特徵。

另外，「見立」的成立有其不可忽視的要素，即創作者與鑑賞者間的關係性。根據花村¹⁰關於針對「見立成為風景的補助線的考察」研究中指出，就「見立」而言，創作者與鑑賞者間的關係性具有兩種方向性，其一為創作者與鑑賞者間存在著想像力的共有，即創作者「見立」的核心要素能被鑑賞者所理解，營造出想像力上的共同場域；此種「見立」成立的方向性是創作者與鑑賞者須基於知識、經驗、文化等自成一體為前提，常見於歌舞伎、「見立繪」等的創作中。例如：鈴木春信《見立惠比壽》、《浮世美人/花見立》、湖龍齋《見立草木八景 白牡丹暮雪》等作品以單純破題或以通俗的故事或典故、或以風俗、流行的方式表現，在共識性的形成下，將「見立」發揮到最大的極限，而提升作品鑑賞的趣味性。另一種方向則是創作者雖然將「見立」的主體或者型態灌入自己的想像力，但卻未必能與鑑賞者產生共識，反倒是鑑賞者在觀賞之際，引發的想像力超越了創作者的意向，針對此類作品引發鑑賞者更自由的解讀及無限的想像，例如：京都龍安寺的枯山水庭園，以抽象的造形呈現，且沒有任何形式上的說明，讓鑑賞者們自發性的發掘出各式各樣的解讀與意涵，雖然其中未必有正確的答案，卻可能使該風景呈現出多種多樣的意涵，更引人遐想注目，大大的提升了設計創造的

¹⁰ 花村周寬：〈風景の補助線となる見立てについての考察〉《The 27th Annual Conference of the Japanese Society for Artificial Intelligence,2013》p113-OS-11a-3

效果。即讓觀賞者運用想像力來感受眼裡看不見的事物也是「見立」的一種¹¹。

五、「見立」的轉化的手法

1. 以比喻為認知的「見立」—遠近法

就日常生活中，對於事物的認知而言，比喻的認知會遠比學術性的解釋來得容易理解、接受。例如，對於沒有看過下雪的人，可以藉由刨冰如雨一般從天而降，透過下雨與刨冰等已知的具體例，比以氣象學上專門用語的解釋來的更具效果。此種以比喻為認知的手法，即是將未知的事物轉化成身邊生活上更為具體的事物，以此來解釋，並且讓對方理解。也就是將遠方無法親眼看見的事物、抽象的議論或思考的產物，轉化成身邊熟悉的事物，藉此來拉近彼此距離並讓對方理解。在此的「見立」將疏遠的、抽象的事物，以近身的體驗與以話語、措辭來解釋說明，因此我們可以說此「見立」為比喻上的認知¹²。就以比喻為認知的「見立」手法而言，「見立」的對象通常是疏遠的、未知的或者是抽象的，「見立」的成立則以周遭、熟識或者具體的事物、情事為媒介，例如：鈴木春信《雪中相合傘》(圖 3)將年輕男女的戀情以共撐著一把傘(相合傘)為比喻，「(相合)傘」的日語發音(あいあい)也與「相愛」相同，具有諧音雙關語，達到比喻之效果。



圖 3 鈴木春信《雪中相合傘》
1767 年左右

但是「見立」與比喻之間還是存在著微妙的差別，雖然「見立」與比喻乍看之下或許在質性上是相似的，中村幸彥在戲作論中提及「見立」的微妙之處在於乍看不像或看似不像時，通常取決於會被認知的事物，或者在某個點上可否發現其中的相似性，此相似性是經由畫家敏銳的神經以及優異的觀察力而得以發掘，並且必須要伴隨著恰當且細膩的表現。就「見立」作品而言，創作者要將相似點

¹¹ 山口昌男、高階秀爾：〈「見立」與日本文化〉《日本の美学第 24 号-特集超越の可能性-見立》，東京都：ぺりかん社，1995，9 月，17 頁。

¹² 青木孝夫：〈見立ての美学〉，《日本の美学》，第二十四号，東京都：ぺりかん社，1996，48~49 頁。

巧妙地抑制，並能夠確保與原創作之間存在著共通點的話，除了該共通點，其他的部分，就盡可能的錯別開來，以達到趣味的目的¹³。由此論述可以明顯看見「見立」與比喻之間的差別。如上圖《雪中相合傘》乍看之下雖然有達到比喻的效果，但是以江戶時代當時的社會風氣而言，男女共撐著一把傘並非常見的景象，鈴木春信以跳脫世俗現實，飛躍的構圖方式及細膩的技法表現，不禁令人聯想到當時的女性對於戀情懷抱著憧憬的浪漫情愫，另一面則感受到當時社會苦悶的現實感。

也就是說，在發掘兩個事物之間相似點的思考過程中，比喻與「見立」是一樣的，然而以「見立」來說，它在相似點以外的部分有較為飛躍性、風趣的表現方式。此外，服部幸雄在《變化論 歌舞伎の精神史》著作之中針對「見立」有以下的論述，假設被「見立」的物體還清楚的殘留在畫中的話，此「見立」並不能稱做成功，由此指摘出「見立」的深澳之處¹⁴。

2·想像的「見立」—逆遠近法

從中世紀乃至近代，日本在受容中國文化之際，大體上可分為，從模仿到咀嚼吸收乃至日本化三個階段，另外在這三階段的發展當中，更發揮日本人對於空間感縮小·精巧化的固有習性，如此避免文化移植過程中，降低所會發生的磨擦、不適感來說是一個非常有效的手段¹⁵。在島國的日本裡有時對某些只是空有所聞，卻無法入手或親眼看見的事物，會以切身熟悉的，使用「見立」手法來讓人有親近感。比如以中國格調高雅壯觀的名勝風景畫為原點，將自家的自然景色套疊轉化使其相似，藉以受容異國的文化，這可以說是日本獨特的文化轉譯現象。「瀟湘八景」也就是最佳的例子之一。《瀟湘八景》的詩畫於何時傳至日本已無法可考，但以詩來說，禪僧大休正念（西元 1269 年來日）的《念大休禪師語錄》〈瀟湘八景詩〉被認定是最古老有關於瀟湘八景的詩作，而以畫來說，牧谿《瀟湘八景畫 漁村夕照圖》（圖 4）、玉潤、夏珪、張芳汝等人的畫作則被認為為是最古

¹³ 中村幸彦：〈戲作表現の特色（三）-趣向の形式-〉《中村幸彦著作述集第八卷》，東京都：中央公論社，1982，179～80 頁。

¹⁴ 服部幸雄：〈「見立て」考〉，《變化論 歌舞伎の精神史》，東京都：平凡社，1975 年，頁 184～185，191。

¹⁵ 李御寧，《「縮み」志向の日本人》，東京都：学生社，1982，頁 287。

老的。在此之中牧谿、玉潤的八景畫更被奉為名畫，珍藏的保存著。



圖 4 牧谿 瀟湘八景 漁村夕照圖 南宋時代
33.0 x112.6cm

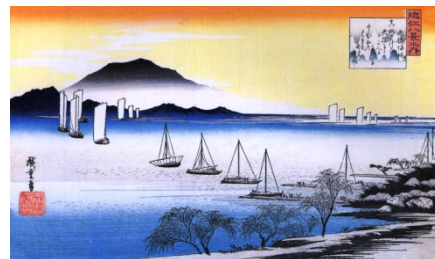


圖 5 歌川廣重 近江八景 矢橋歸帆
1834 年

在日本南北朝・室町時代(西元 1336~1573 年)瀟湘八景的畫，只有幕府將軍、貴族或是領主等少數具有階級地位的人才能賞玩。對於詩畫的吸收・消化的承接工作，則以具有高度漢文教養的僧侶與御用繪師為主，他們雖然熱衷於詩畫的蒐集、製作，但是因為從來沒有去過瀟湘地方，所以在製作上始終以模仿為中心，在這樣只能以模仿的情況下，要繪製出具有個性的作品是為極為困難的。然而，此種異國文化受容的狀況開始有了變化，是從十七世紀浮世繪盛行的江戶時代開始，從第一階段模仿邁向第二階段咀嚼吸收，特別是十八世紀以後，「瀟湘八景」的接受程度產生了巨大的轉變，更進一步地邁向日本化現象¹⁶。在第二階段以「八景」為例，由於觀光風潮盛行的驅使下，江戶的人們開始在當地探索追求著，彷彿遠方憧憬的中國風景畫般的自然景色，將自然的地形風景重疊並結合了對中國風景畫的想像概念，在日本各地出現了各式各樣的八景畫。《近江八景》(圖 5)¹⁷，儘管只有畫的主題名稱是相似的，然而並非瀟湘八景的模仿作品。所以就以在浮世繪中被眾多的繪師以同樣主題繪製的近江八景來說，受中國文化的影響有日漸式微的趨勢，至於作品與瀟湘八景之間的關聯性存在與否，其重要性已是今不如昔；也不再是諸侯、貴族們所引以為傲的漢文化教養下的高級賞玩，只不過是浮世繪中的一種藝術表現的模式。由此可知浮世繪的畫家受中國文化的束縛較小，並且在創作上被允許以更自由的方式思考、更大膽地以日本化的表現展開來。

¹⁶ 張小鋼：〈浮世絵に映る瀟湘八景—江戸時代における日本人異文化受容の空間意識〉，《金城学院大学論集 人文科学編》，第 4 卷第 1 号，2007，36~48 頁。

¹⁷ 近江指的是京都附近的地區，近江八景(堅田落雁、矢橋歸帆、粟津晴嵐、比良暮雪、石山秋月、唐崎夜雨、三井晚鐘、瀬田夕照)的概念，承接自中國的瀟湘八景(平沙落雁，遠浦歸帆，山市晴嵐，江天暮雪，洞庭秋月，瀟湘夜雨，煙寺晚鐘，漁村夕照)再加以想像轉化，成為讚頌琵琶湖一帶風光明媚的景緻。

由上述可以看出，日本在對身邊周遭熟悉風景的想像，重新使用遠方中國山水畫概念的態度。在當時的社會風氣下，人們開啟了對八景畫的風景探索與興致，人們在對中國的文化與繪畫只靠憧憬已無法滿足下，藉由中國畫來將這些憧憬，實現在現實之中，也就是將身邊周遭熟悉的自然景色「見立」成非現實的繪畫的世界。在世界風景畫史上風景與繪畫的關係，通常以 Landscape into Art（將風景置入繪畫中）的形式，如瀟湘八景；相對地近江八景反倒是以 Art into Landscape 的形式來表現，「將繪畫引入到風景」的作法，我們將它稱之為逆遠近法¹⁸。就以想像的「見立」手法而言，「見立」的對象通常是通俗的、身邊周遭熟悉的或者是具體的事物，「見立」的成立則以典故・異鄉・遙遠或者神聖・高雅・典型為媒介。如近江八景將身邊周遭熟悉的自然景色，以想像轉化成遙遠的中國山水畫概念。

3. 創作的「見立」—將古典轉化成現實＋聖俗交織混合表現

以創作為意向的「見立」是以共有的古典題材為教養的前提下，從中選出主題，將其「看點」以智慧的重新組織，並轉化成身邊熟悉的場景的表現方式。此「見立」是對既存文化的轉化，「見立」的出發點並不在於知覺的判斷，而是基於古典世界的共有教養。就以將「看點」裁切出來的著眼點而言，此「見立」的意圖是抓住了可以讓熟悉傳統的鑑賞者，有股煥然一新的表情畫面的演出。畫家會以鑑賞者的目光為設定的對象，具體的精心刻劃出主題與現實生活的脈絡，所以在作品的組織、繪製上，所著重的點並非是古典的直接描繪，而是身邊周圍現實世界的投射¹⁹。所以就創作的「見立」手法來說，與想像的「見立」的手法相反，是以古典、異鄉、遙遠或者以神聖、高雅、典型為對象，將其轉化成現實生活上身邊周遭熟悉的主體，以切身的、現實的、通俗的為媒介，在授予題材名稱的相似性以外，進行圖式的解構，並伴以聖與俗交織混合的表現法，其中以鈴木春信²⁰（1724-1770）《坐鋪八景》為最具代表性。

¹⁸ 芳賀徹：〈風景の比較文化史・瀟湘八景と近江八景〉《東京大学比較文学会比較文学研究》，N050，1986，11頁。

¹⁹ 青木孝夫：〈見立ての美学〉，《日本の美学》，第二十四号，東京都：ペリカン社，1996，48頁。

²⁰ 日本江戸時代中期的浮世繪畫家。日本江戸時代中浮世繪畫家以纖細可憐的美人畫來獲得了廣大的人氣。也為彩色印刷的木版畫「錦繪」的誕生產生了決定性的作用。從日常、古典主題中被發現的見立畫富含詩意並且把精緻的圖像豐富的表現出來，也為錦繪的大眾化付出了貢獻。

在江戶時代，浮世繪木版畫極為盛行的蓬勃發展。在多位浮世繪畫家之中，鈴木春信成功的完成了多色印刷版畫，他的作品的特色即是活用「見立」的手法，把壯觀的瀟湘八景畫的題材縮小・精巧化到身邊周遭的現實生活之中。他跳脫了向來慣以傳承、典故與古典主義為基本的直接溝通的表現方式，而以獨創的表現法來取而代之，讓人們感受到了繪畫風格上異質樣貌的改變，並且自成一格獨領風騷。春信將「見立」的通俗故事或流行趣事在自由奔放的揮灑下，大大的提高了藝術上的價值，並獲得極高的評價。鈴木春信的「見立繪」概分為兩種，一種為單純的「見立」，也就是採用如《見立て恵比寿》（圖6）、《見立て大黒》、《見立て浦島》等在日常生活中易於親近熟悉的傳承典故中的人物為主題，並且在原本傳統的圖樣上轉化成現代風的美人畫的一種手法。圓山應拳（1733-1795）²¹雖非浮世繪畫家，但他的《江口の君》代表著江戶時代後期寫實、諷刺的手法，改變了京都畫壇的畫風，畫裡顯現出遊女化身普賢菩薩乘坐在白象上，並且朝著西方淨土消失的姿態。水果批發商兒子的伊藤若冲²²所畫的《果蔬涅槃図》（圖7）為一幅釋迦被轉化成白蘿蔔，並且動物、信者等全部被轉化成蔬菜的一幅畫。在此階段，故事或傳說的「見立」尚處於靜態的描述。



圖6 鈴木春信
見立て恵比寿 18世紀



圖7 伊藤若冲 果蔬涅槃図
18世紀

²¹ 日本江戶時代中期的畫家。在近現代的京都畫壇仍有系統延續的圓山派的始祖，圓山派的特色是重視寫生。

²² 日本近世畫家。江戶時代中期在京都活躍的畫師。巧妙融合了寫實與想像的他被稱為「奇想的畫家」。代表作品「動植綵繪」。

另一種的「見立」則是場地的設定，場面的設定被大幅度的更改，並且只留下一部份的要素作為線索，是畫家創作色彩濃厚的作品，例如鈴木春信所創作的《坐鋪八景》。他消去了風景名勝的風貌，在畫中僅僅留下瀟湘八景的一部份要素，並且藉由將壯觀的中國風景，轉化成江戶的日常生活景象中，和室房間內的日常用品，以此來大膽地表現出春信自信的創作世界。他的「見立繪」並非與傳承、故事、古典的教義有直接的關連，而是把日常易於接觸的景象表現於畫中，經由創意所產生的意象，帶入江戶人的生活情感，從這個事實說明了他正確理解了「見立」的意涵，這也就是春信的藝術的本質²³。假如在不給予任何連結的情況下，將異質的主體不加以修改地與原創並列時，經由異質與真品之間的衝突與調和所創造出另一番新的意象，是「見立」所能達到的最高境界的話，將八景轉化成江戶的日常空間，乃至表現出江戶生活上的情感等的創意，即是「見立」活用的代表性例子，因此《坐鋪八景》才被列為顛峰之作²⁴。

六、「見立繪」的特色與構造

到前述為止，本研究針對「見立」手法進行了實例分析與探討，然而就「見立繪」而言，除了手法以外，構造的解析探討更是不可或缺的，構造的呈現才能展現出作品的特色與奧妙，始而獲得評價。早川聞多針對江戶時代的「見立繪」的特色與構造進行考察，並指出有以下四種：(1)雖然以比喻為基礎，但並非為了說明對象的特色，所以相似點以外的部分，要盡可能地以飛躍式的表現為目標(飛躍構造)。(2)在乍看之下毫無相似處的兩者間，在發現相似點的機智與對兩者間極端的差異點上，能讓人感到樂趣(滑稽構造)。(3)在「見立的對象」之中讓「被見立的對象」能夠確實地被感受到其概念依然存在(重疊構造)。(4)將「聖」、「雅」的與「俗」的混合交錯在一起(聖俗混合構造)²⁵。以下本文就上述四種構造各列舉「見立繪」為例進行分析探討。

²³ 小林忠：《江戸絵画》，東京都：瑠璃書房，1983，308～309頁。

²⁴ 朱捷：《神様と日本人のあいだ-見立てにみる民族の感覚-》，東京都：福武書店，1991，183頁。

²⁵ 早川聞多：〈見立絵について-見立ての構造と意味〉，《美術の断面》，大阪市：清文堂出版，1995，437頁。

1. 飛躍構造

基本上將相似點確確實實地掌握且將其抑制著，在構思上盡可能地以新奇的、果斷的飛躍方式來表現是極為重要，鈴木春信的《坐鋪八景》可說是絕佳的例子。如前所述，將瀟湘八景『《平沙落雁》，《遠浦歸帆》，《山市晴嵐》，《江天暮雪》，《洞庭秋月》，《瀟湘夜雨》，《煙寺晚鐘》，《漁村夕照》』轉化蛻變成江戶的日常和室空間的點乃至江戶的情趣面給表現出來，巧妙的活用了「見立」。從《琴柱落雁》（圖 8）中琴柱排列的意象是《平沙落雁》—飛雁群列的「見立」，《手拭掛歸帆》（圖 9）中的布手巾垂掛可以看出是《遠浦歸帆》—歸帆的「見立」，《扇子晴嵐》（圖 10）中行進中的女子以扇子遮陽，令人聯想天空放晴的意象是《山市晴嵐》—晴嵐的「見立」，《塗桶暮雪》（圖 11）中在上漆的桶上展開的白棉花宛如山上積雪的意象是《江天暮雪》—暮雪的「見立」，《鏡台秋月》（圖 12）中的鏡台是《洞庭秋月》—秋月的「見立」，《台子夜雨》（圖 13）中的茶具收納的台子下方，茶壺中湯水滾熟的聲音宛如夜雨般的意象是《瀟湘夜雨》—夜雨的「見立」，《時計晚鐘》（圖 14）中女子轉頭注視著木製櫓時計景象，彷彿計時的時間已到，所發出計時的鐘聲意象是《煙寺晚鐘》—晚鐘的「見立」，《行燈夕照》（圖 15）中女子點火的行燈照明的意象是《漁村夕照》—夕照的「見立」，並且轉化成日常生活的風景。如此，將水墨山水的風景轉化成當代風女子日常生活中的景象果的飛躍構思，可說是此畫的趣味所在。



圖 8 鈴木春信 坐鋪
八景 琴柱落雁
1766 年

圖 9 鈴木春信 坐鋪八
景 手拭掛歸帆 1766
年

圖 10 鈴木春信 坐鋪
八景 扇子晴嵐
1766 年

圖 11 鈴木春信 坐鋪
八景 塗桶暮雪
1766 年



圖 12 鈴木春信 坐鋪
八景 鏡台秋月 1766
年



圖 13 鈴木春信 坐鋪
八景 台子夜雨 1766
年



圖 14 鈴木春信 坐鋪
八景 時計晚鐘 1766
年



圖 15 鈴木春信 坐鋪
八景 行燈夕照 1766
年

因為場景大幅度的改變之下，鑑賞者在乍看之際，看不出畫中奧妙之處，然而從題材名稱的相似點為線索，當鑑賞者將目光注視在核心部分的同時，經由日常生活的景象與八景之間，引起既有教養的知識上的衝突，另一面在發掘出創作者精心刻畫動態的構思與日常生活上的調和，如此一番新的意象油然而生，鑑賞的樂趣也就從鑑賞者驚訝、讚嘆的神情中一一的表現出來。

2. 滑稽構造

在滑稽構造中，將以優異地表現出江戶人思維的自由與幽默感著稱的『達摩』「見立繪」為例來分析探討。達摩是中國禪宗的始祖，在六世紀初期進入中國，並且在各地傳授禪學的人物。仿達摩禪師坐禪之姿的工藝品，即使在現今的日本仍然大受歡迎，是生意興隆，開運出世的吉祥物。在江戶時代，達摩禪師被當作是崇高、尊敬的人物，達摩禪師經常見於各種的人物畫之中。每幅畫中都表現出嚴峻且意志堅定的表象，在竹田春信的《達磨遊女異裝図》(圖 16)中描繪著一位穿著達摩服裝的白粉濃妝遊女(妓女)與一位穿著遊女服裝的達摩。禿頭、炯炯眼神，一字的口形及黝黑鬍鬚臉與粗壯的大腳，任何人一見即可辨識出是達摩禪師，以及從濃妝的遊女穿著，以濃墨衣紋線描繪的



圖 16 竹田春信
達磨遊女異裝図 18 世紀

服裝，是達摩圖像固有的裝扮，如此異想天開帶著戲謔的畫作。達摩代表著『聖』，而遊女代表著『俗』，兩人替換著衣物意味著在神聖的事物之中看見凡俗，在凡俗的事物之中也有神聖的比喻（見立）。特別在此畫中，所表達的是縱然是遊女，也有神聖一面的大眾心理²⁶。因為如此，此類繪畫的盛行，大眾社會裡自由、開放思維的社會風氣也是主因之一，又如江戶人喜好異想天開的歌川國芳的版畫一般，江戶人廣泛地接受對於視覺上娛樂的饗宴手法。活用「見立」手法的滑稽構造與聖俗混合構造，會因為相互作用的關係，而使「見立」的效果倍增。



圖 17 作者不詳 湯女圖 十七世紀初

72.5x80.1cm

²⁶ 榊原悟：《日本絵画の遊び》，東京都：岩波書店，1998，191～194 頁。

3.重疊構造

重疊構造是將「見立繪」畫中人物形態、道具等複數的形像重疊組織，讓鑑賞者透過畫中人物的形態或者道具來找出其相似性，繼而解讀隱藏在畫中的故事或意象的意涵²⁷。人物形態重疊構造的運用，在此以《湯女圖》(圖 17)為例來分析探討。《湯女圖》是在十七世紀初的畫作，這時代是在日本戰國時期的紛爭即將要結束，平民終於可以開始過安穩生活的時代。此畫把寒山見立，暗喻當時代社會風氣的作品。在畫裡的六個湯女人物中，由左算來排列在第三的女人看似是眾女的帶頭，將雙手置於腹中，使腹部看似微凸下，身體呈弓形狀，下額微微左仰遙望遠方，兩腳以八字形站立著的姿勢形狀與常見的寒山圖(圖 18) 中寒山的站姿酷似，另外緊鄰其背後的年輕女性呈亦步亦趨隨行其後之姿，與其餘四個人的姿勢型態形成一種強烈對比。湯女最初是指在湯屋從事幫客人刷背、洗淨污垢工作的女性，但在社會風氣的影響下，湯女們漸漸轉變成精心打扮並成為陪伴客人飲酒作樂的角色。在此的湯女有著暗示的意涵，意指將污垢去除=除去世俗的塵垢，另外主角不面向正面並且面朝向斜前方的姿勢意味著灑脫不為世俗所羈，懷有隱藏神聖一面自由人的性格，與傳說中寒山個性的意涵有著異曲同工之妙。所以湯女遙望著遠方的表情，與其說是表現出湯女的神情，不如說是更能傳達出寒山的哲學。也就是如此多重意象的重疊組織，鑑賞者在意識到兩者的共通性的同時，也解讀出隱藏在畫中故事的意涵，使鑑賞的樂趣與效果倍增。



圖 18 可翁 寒山圖
14 世紀

道具重疊構造的應用很多，其中「遊女普賢菩薩圖」在江戶時代中期為多數的浮世繪師大力的繪製，在此以圓山應舉的《江口の君》(圖 19) 為例，併以《普賢菩薩像》(圖 20)來分析探討。此畫是描繪著「能」劇歌謠〈江口〉中家喻戶曉的神話人物—大阪府淀川與神崎川合流江口的遊女，化身為普賢菩薩的故事，源自法華經的普賢菩薩，祈願可除災厄、延命長壽及引渡往生的女性成佛，深受當

²⁷ 馬淵美帆：〈「見立て」の記号論の研究〉，《鹿島美術研究年報》，第二十三号別冊，東京都：財団法人鹿島美術財団，2006，33-34 頁。

時的女性所信仰。畫中保留著坐騎白象作為道具獨特的符號，一身穿著時尚豪奢的女性，橫坐在彎著身軀的白象的背上，一見便可知曉是普賢菩薩的「見立繪」；不愧是寫實派的圓山應舉的作品，從銀泥色細花菱紋的和式罩衫，白底亮綠青柳枝紋和服的接待穿著以及帶結繫於胸前，高高的髮結加上不剃眉等的妝扮，令人一見便可分辨該女性並非素人而是身價不斐的名妓，使得整體的構圖表現充滿著現實感。也就是此畫的江口之君與普賢菩薩是重疊意象的構造，此暗示的意象，意味著遊女懺悟世俗，明心正性與佛教所倡導「悟道」的境界無異，遊女等同於聖者的意涵。



圖 19 圓山應舉
江口の君 1794 年



圖 20 普賢菩薩像
12 世紀 159.1 x74.5 cm

4. 聖俗混合構造

「見立繪」乍看之下會讓人以為是描述當代風俗的作品，然而從畫中被植入的歷史・傳承的意象的符號，不禁令人引起將眼前現實的世界與典故的世界重疊鑑賞的趣旨。就「見立繪」而言，「被見立的主體」通常是以佛教、儒教等具有宗教性質的，或以日本的或中國的歷史・典故為取材的對象；「見立的主體」則以當代的風俗中的年輕女子為對象，其中尤以遊女為壓倒性的多數。換言之「被

見立的主體」大都屬於超越時空的「聖」、「雅」的對象，相對地「見立的主體」則以現實的、通俗的對象為主。由此可知在各種特色構造的「見立繪」中，莫過於聖俗疊合交錯的聖俗混合構造為最能引人注目且最具特色的構造了。所以在「見立繪」之中，通常畫家會將以上四種的構造以複數或全部建構於畫中，藉以提高鑑賞的樂趣。例如：鈴木春信的《見立寒山拾得図》(圖 21)，將中國仙骨風範的寒山、拾得(圖 22)「見立」成市井中的一般女子的飛躍構造，又將女子手中的信件與掃把等道具暗喻為寒山與拾得，讓鑑賞在解讀上產生樂趣的同時，由於完全相異境遇的兩者，風馬牛不相干的背景，也不禁令人莞爾一笑的滑稽構造，另外，在更深入的觀察之下，女子們纖細柔和的姿態竟然與禪僧寒山拾得仙骨飄然不謀而合，出奇意料地暗示著宗教的意涵，展現出重疊構造與聖俗混合構造的特色。所以「見立繪」的特色是在創意上應將真正的主體力求簡化，並且將原本高貴・嚴肅的題材，果斷的轉化成凡俗・親和的現實。



圖 21 鈴木春信 見立寒山拾得図 18 世紀



圖 22 可翁 寒山拾得図
14 世紀

七、現代藝術家對「見立」的表現方式

接下來將以前述「見立」的手法與特色構造為基礎，來具體的探討現代藝術家是如何活用這些技巧。山口晃(1969~)《百貨店図 日本橋 新三越本店》(圖 23)乍看之下是傳統的日本畫，但媒材是油畫。山口晃擅長引用浮世繪以及大和繪等日本傳統繪畫形式，以想像力豐富滿溢卓稱。他使用鳥瞰圖手法以細

膩的筆觸，將東京繪出大和畫特徵的雲霞與挑高屋頂式建築。作品雖然是油畫卻非使用西洋的遠近法(焦點透視)，而是以散點透視法，遠近大小以等價方式表現出來，打破空間的局限，表現出豐富的環境景觀與人物活動情況。他以狩野永德等人所畫的《洛中洛外圖》(圖 24) 為基礎，以雲霞與挑高屋頂式建築為道具，在「見立」對象的現代都市東京之中，讓人們一見便可確實感受到「被見立」對象的古都京都的模樣，是重疊構造的運用表現。還有活用聖俗混和構造的特徵，將現代都市東京的新舊、聖俗、東西方錯亂置入的景象也被真實的表現出來²⁸。「見立」的深奧妙趣的其中之一，為果斷的改變原著以此來享受變貌的樂趣，創作者與鑑賞者能一同享受輕妙灑脫的詼諧，也是他作品中重要的關鍵。



圖 23 山口晃 百貨店図 日本橋
新三越本店局部 2004 年 59.4 x84.1 cm



圖 24 狩野永德 上杉本 洛中洛外図屏風
局部 1565 年? 160.6 x364.0 cm

另外他對於打破了西歐美術的糾葛提出了相當犀利的觀點，他認為「見立」可以說是跳脫西歐的美術觀念束縛的一種手段；山口對於死守著傳統與追求無意義的改變並不感到興趣。然而他仍然希望能好好的鑑賞並牢記早期世代的成果，並不是做廉價的抄襲，而是期盼能夠在自己所理解的傳統事物的範圍之內與靈感不期而遇。對於近代以後出生的我們，在近代的教育底下，如西洋遠近法的透視圖法般的規則，創作之際規則的遵循是無可避免的；雖然如此，假如在畫中將東洋與西洋結合，並宛如孩子般放任不羈，自由奔放地創作的話，作品就有可能以更深澳的方式來呈現，創作者的風格就孕育而生²⁹。

²⁸ 和田京子：《比べてわかるニッポン美術入門》，東京都：平凡社，2010，25 頁。

²⁹ 《朝日新聞》，〈日本の油絵、時空を超えて〉2013 年 11 月 30 日，B1 頁

八、結論

「見立」也就是將異國文化中優越並俱有魅力的事物，經轉化成自有文化中相似的事物，並且來達到符合自身需求的一種手法。將異國文化以日本固有習性「縮小・精巧化」轉化，雖然有人批評此舉，隨便的將異國文化日本化、矮小化，但對於為了避免文化移植過程中，減緩所會發生的磨擦與不適感來說不啻是一個非常有效的手段。在日本的歷史中，「見立」作為受容異國文化的一種獨特的手法，將現代所厭惡的模仿為基礎，置入一部份的要素，並咀嚼、吸收、發展成日本獨自的文化。轉化過後的主體雖然是當作被轉化主體的代用品，但是除了保有原有主體的性質外，更能以優異的再構築品，發掘出新的價值。如「見立」般的思考方式也有著被近代世人歡喜接納的事實，在觀賞事物的意識深處之中，自身的經驗與欲望會自然而然地被喚起，在無意識之中，對對象所產生的體驗感到樂趣的視點而言，我們應該以更寬廣的視野來捕捉『觀賞』這個行為。

日本的「見立」的意義並非將 A 置換成 B 的單純置換的手法，而是包含了以比喻為認知、想像、創作的三種「見立」手法。「見立」的表現特色構造中有四種要素，也就是飛躍構造、滑稽構造、重疊構造、聖俗混和構造。一般而言需要將這些特色構造要素以複數或全部，自然的融和於作品之中才堪稱得上是上品。如鈴木春信的《坐鋪八景》將飛躍構造、滑稽構造、重疊構造、聖俗混合構造，巧妙地融入在作品中，把「見立」發揮到登峰造極的境界。在日本各式各樣的文化當中，「見立」是從古至今根深蒂固存在日本的文化之中，並且深受喜愛的藝術手法。

從本研究以浮世繪為中心的「見立」手法考察結果得知，利用「見立」手法，會使得作品變得更為深奧，並提升觀賞的樂趣。透過「見立」的手法，讓創作者與鑑賞者產生共同場域的連結，拉近人與人之間的距離。在近代西洋美術教育的框架下，假如我們能夠打破近代技法的糾葛，並巧妙地運用「見立」的手法，結合新舊、串聯東西方思維，自我風格的建構也非遙遠之路吧。

参考書目

日文書目:(依出版年代排序)

- 1.服部幸雄：〈「見立て」考〉，《変化論 歌舞伎の精神史》，東京都：平凡社，1975年。
- 2.多田道太郎：《しぐさの日本文化》，東京都：角川書店，1978。
- 3.中村幸彦：〈戯作表現の特色(三)-趣向の形式-〉《中村幸彦著作述集第八巻》，東京都：中央公論社，1982。
- 4.李御寧，《「縮み」志向の日本人》，東京都：学生社，1982。
- 5.小林忠：《江戸絵画》，東京都：瑠璃書房，1983。
- 6.磯崎新：《見立ての手法》，東京都：鹿島出版会，1990。
- 7.朱捷：〈見立てとファジー〉《神様と日本人のあいだ》，東京都：福武書店，1991。
- 8.早川聞多：〈見立絵について-見立ての構造と意味〉，《美術の断面》，大阪市：清文堂出版，1995。
- 9.山口昌男、高階秀爾：〈「見立」與日本文化〉《日本の美学第24号-特集超越的可能性-見立》，東京都：ぺりかん社，1995。
- 10.青木孝夫：〈見立ての美学〉，《日本の美学》，第二十四号，東京都：ぺりかん社，1996。
- 11.榊原悟：《日本絵画の遊び》，東京都：岩波書店，1998。
- 12.山田奨治：〈ものまねの美術〉《日本文化の模倣と創造-オリジナリティとは何か》，東京都：角川書店，2002。
- 13.国文学資料館編，加藤定彦〈やつしと庭園文化〉，武井協三〈「見立て」と歌舞伎〉，加藤定彦〈やつしと俳諧〉，《図説「見立」と「やつし」日本文化の表現技法》，東京都：八木書店，2008。
- 14.和田京子：《比べてわかるニッポン美術入門》，東京都：平凡社，2010。

期刊論文或研討會論文

1. 芳賀徹：〈風景の比較文化史-瀟湘八景と近江八景〉《東京大学比較文学会比較文学研究》，NO50，1986，11 頁。
2. 馬淵美帆：〈「見立て」の記号論の研究〉，《鹿島美術研究年報》，第二十三号別冊，東京都：財団法人鹿島美術財団，2006，33-34 頁。
3. 張小綱：〈浮世絵に映る瀟湘八景－江戸時代における日本人異文化受容の空間意識〉，《金城学院大学論集 人文科学編》，第4巻第1号，2007，36～48 頁。
4. 花村周寛：〈風景の補助線となる見立てについての考察〉《The 27th Annual Conference of the Japanese Society for Artificial Intelligence,2013》p113-OS-11a-3

報紙或雜誌新聞

1. 《朝日新聞》，〈日本の油絵、時空を超えて〉2013年11月30日，B1 頁