

中国・日本絵画における時間表現の類型

— 作例分析による検討と西洋絵画との比較 —

長尾 寛子

(2002年9月30日受理)

A comparison of the typology of time-expression in Chinese and Japanese paintings
and that of their Western counterparts

Hiroko Nagao

The aim of the present paper is to verify the conclusions of the current author's former research on time-expression in Western paintings by means of the analysis of the representative works in Chinese and Japanese paintings. The results confirmed the validity of the typology of the former paper, but revealed no unique ways of expressing time in them. However, the chronological appearances of the individual forms of time-expression differed between Oriental paintings and their Western counterparts, and their importance in art history and the degree of sophistication were not identical with those of Western ones either. The results suggest that these differences between Western and Oriental paintings originated in the difference of their methods of space-expression, notably of perspective, along with their differences in aesthetics and their historical backgrounds.

Key words: time-expression, Chinese paintings, Japanese paintings, perspective

キーワード：時間表現，中国絵画，日本絵画，遠近法

I. はじめに

通常絵画は空間表現であるとみなされてきた。この考え方は18世紀ヨーロッパの美学に始まり、現代にいたるまで基本的に受け継がれているが、絵画で時間表現が可能でないと美学者たちが考えてきたわけではない¹⁾。また認知心理学のめざましい発展によって、18世紀の思想家たちが考慮しなかった視覚の具体的なメカニズムの解明が進んできた。その結果、静止した平面表現が鑑賞者に時間印象を喚起することが証明されてきた。その他、絵画で時間表現が可能となる要因を示唆する、いくつかの新しい事実が明らかになり、時

間表現の具体的な分析も試みられている²⁾。

前稿「絵画における時間表現—『決定的瞬間』の観念と近代西洋美術でのさまざまな表現方法を中心に—³⁾」では、空間表現としての絵画という見方の問題点を指摘した上でこれらの研究を総括し、絵画もまた時間表現を行う芸術であることを示し、それを踏まえて西洋絵画での作例を分析した。その結果、(1)時間表現のさまざまな方法を西洋絵画の歴史的発展に沿って分類し、(2)それらの歴史的な展開が近代西洋絵画における遠近法の成立、発展、崩壊と関連していることを示唆した。しかし時間表現の方法が前稿で検討した類型に限定できるかどうか、また時間表現の歴史的展開が遠近法と関係していたかどうかを検証するためには、西洋以外の文化圏における絵画を取り上げ、時間表現がどのように行われたのかを、事例に則して歴史的に検討しなければならない。

以上の問題意識に基づき、本稿は以下の三点を検討

本論文は、課程博士候補論文を構成する論文の一部として、以下の審査委員により審査を受けた。

審査委員：難波平人（主任指導教官）、利島 保、
深田博己、小平胖可、若元澄男

する。(1)従来わが国で多くの絵画史研究が行われ、現存する資料も豊富であるという理由で、中国および日本の絵画を取り上げ、西洋絵画の分析から導いた類型に含まれない別種の時間表現が存在するかどうかを検証する。また(2)西洋絵画とは異なった遠近法を持つと考えられている中国絵画と日本絵画では、西洋絵画と同じ時間表現の方法も、歴史的には異なった形で展開してきたことが予想できる。そのため西洋絵画と同一の類型についても、歴史的な出現の順序、絵画史上で果たした役割などを、西洋絵画との比較を念頭に置きながら分析する。(3)以上を踏まえ、東洋絵画(中国と日本の絵画)における時間表現としては独自の研究が蓄積されている日本の絵巻について考察し、それが固有の時間表現の方法を持っているかどうかを検討する。

II. 中国・日本絵画における時間表現の諸類型

1. 西洋絵画における時間表現の類型化

前稿では西洋絵画史上の作例を検討し、時間表現の方法を分類し、①連続画面による表現、②一場面・異時点表現、③象徴による表現、④決定的瞬間の表現、⑤モチーフによる表現、⑥運動・変化の瞬間の表現、⑦動きそのものの表現、⑧視点の合成による表現、⑨画材の物質性を利用した表現、⑩錯視などの目の特性を利用した表現、の10類型を明らかにした。

⑦から⑩は現代絵画の表現だが、それ以外にもさまざまな方法が工夫されている。その中でも現代絵画に特徴的なものとして、色、構図、形という絵画の基本要素のみによる表現がある。現代の抽象画ではピエト・モンドリアンの《プロードウェイ・ブギウギ》のように、これらの要素が描かれるモチーフの意味や形から独立して利用されることがあるため、意味のあるモチーフを描かない抽象絵画の時間表現としてとらえれば、それらも一つの表現方法である。しかし絵画の基本要素は上に挙げた①から⑩までの時間を表現するさまざまな方法で重要な役割を果たしていて、その意味では時間表現の独立した方法とは言えないので、ここでは分類に加えなかった。

2. 中国・日本絵画の時間表現の類型化

西洋絵画とは異なった長い歴史を持ち、18世紀までは西洋絵画から重大な影響を受けなかった中国と日本の絵画では、時間を表現するためにどのような方法が生み出されてきたのだろうか。本稿では前項の類型化を手がかりに、中国と日本の歴史的に代表的な作品における時間表現の方法を『世界美術大全集』を資料として検討し、台北の故宫博物院などの代表的な美術館での調査や、その他の美術全集や画集の調査でそれを補足した⁴⁾。その結果、現代以前の中国・日本絵画についても、西洋絵画史上の作例から導いた分類に含むことができないような時間表現は見出されなかった。以下にそれぞれの分類について作例を挙げ、その分析に基づいてそれぞれの方法の特徴を指摘する。

①連続画面による表現

●《沙弥守戒自殺因縁図 敦煌莫高窟第257窟・南壁》
壁画 北魏・5世紀後半 中国・甘肅省敦煌市(図1)

遠近法が成立する以前の西洋絵画、とくにキリスト教的内容を表現する絵画では、連続画面による表現が代表的な方法だった。仏教などの歴史的内容を表現することが多い中国・日本絵画でもそれは同様である。中国では古くから壁画などに多くの作例が見られる。

ここで取り上げるのは、『賢愚経』第5巻にある、信仰厚い沙弥が優婆塞の娘の求愛に苦悩して戒律を守るため自殺し、王によって荼毘に付されるという仏教説話を表現する洞窟壁画である。この図はこの物語を次のような形で絵画化している。画家は物語の展開に従い、図の向かって左から右へと、沙弥の剃髪出家から荼毘起塔にいたるまでを連続場面で表現している。この作例では場面と場面の境に境界線を引かず、わずかな山岳と建物だけで場面の変化を示し、画面としての一体感を作り出している。この点でこの作例は、洗練された構成法を見せていると言える。それはこの作品が描かれた時までに、この表現方法がすでに長い歴史を持っていたことを示している。なお優婆塞の家の場面では沙弥が3人、娘が2人描かれている。次に挙げる②の一場面・異時点表現が、この壁画でも使用されているのである。



図1

②一場面・異時点表現

●《玉虫厨子須弥座絵 捨身飼虎図》 漆絵と蜜陀絵
飛鳥時代・7世紀半頃 厨子の全高232.7cm 奈良
県・法隆寺大宝蔵殿（図2）

この方法は西洋絵画史では、遠近法の登場以後に、場面の統一感と連続画面による表現を両立させるために利用された。連続画面による表現を否定したレオナルド・ダ・ヴィンチも、この方法を合理的だと推奨している⁵⁾。中国・日本絵画史では、多数の作例にこの方法の応用を見ることができる。それはこの方法が遠近法と両立可能だということだけでなく、物語を表現する絵画の画面の統一感をかもし出すために有効であることを示唆している。また通常の絵画では、回廊に描かれた壁画のように鑑賞者自身が移動するのではなく鑑賞者の視線が移動するだけであるため、作品の形態が人間の視野の形状によって限定されている。このことも、この方法が中国・日本の通常の絵画で多く用いられた理由だと考えられる。

作例は釈迦の本生譚を主題にした捨身飼虎の図である。一つの画面に釈迦が3回繰り返して描かれている。木に衣を掛け、身を投じる準備をしている釈迦、体を真っ直ぐ伸ばし、ひらりと竹林の底めがけ身を投じる釈迦、飢えた虎に身を任せる釈迦が表現されている。観る者の視線は釈迦の落下を追うように画面上から下へと動き、僅か数秒の時間の経過を実感できる。この洗練された表現は、この方法もまた長い歴史を持つことを暗示している。事実この表現法は、インドの古典的な表現方法と同一であると言われている⁶⁾。

③象徴による表現

●横山大観《日・月蓬萊山図》絹本墨画淡彩 対幅・各縦98.0×横154.0cm 1900年 静岡県立美術館（図3）

東洋絵画でも時間を象徴するモチーフによる表現が広く行われている。伝統的な画題を扱ったこの画面では、神仙境を表現する蓬萊山のふもとに、悠久の時間



図2

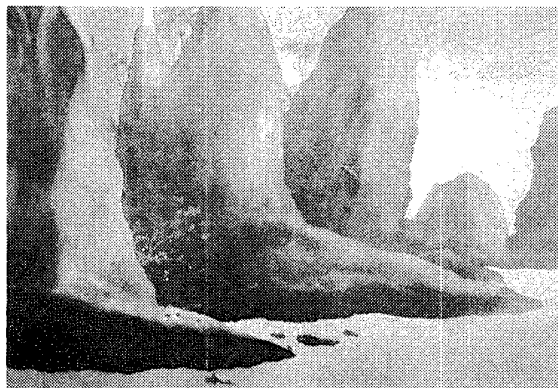


図3. 部分

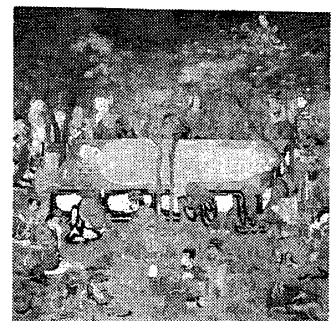


図4

を体現する神秘的な力を持つ亀が、しばしば同様な意味を持たされる鶴とともに描かれている。

④決定的瞬間の表現

●《仏涅槃図》絹本着色 一幅・縦267.6×横271.2cm 平安時代・1086年 和歌山県・金剛峰寺（図4）

西洋では遠近法が成立して以後、やがて一場面・異時点表現も非合理な方法と考えられるようになった。その結果、物語の最も重要な瞬間を抜き出し、それによって全体を暗示する決定的瞬間の表現が発展し、遠近法の崩壊まで西洋絵画の代表的な時間表現の方法と考えられるようになった。だが近代西洋絵画の遠近法を持たない中国・日本絵画にも、このような表現は存在している。この方法は西洋絵画では、時には解剖学さえ駆使して行われた人体のポーズの深い研究によって支えられていた。中国・日本絵画の作例に見られるこの表現は、西洋絵画の代表作でのような、計算しつくされた劇的な表現とはなっていない。とはいえそれは時間表現の方法の分類という観点からは、同様の方法と見なすことができるだろう。

『摩訶止観』には釈迦が生涯のなかで説法を行った重要な場所として、鹿苑、鷲頭、鶴林が挙げられている。この図では鶴林で最後の説法を終えた釈迦が、静かに宝台上に身を横たえ涅槃に入ろうとする、劇的な瞬間が描かれている。画面中央に崇高優美な姿の釈迦が画面と並行に大きく置かれているため、一見静寂な場面のように見える。枕もとに座る菩薩たちは事の次第を理解し、静かな愁いを顔にたたえている。一方弟子や俗人たちは釈迦の涅槃に際し激しい失望感に襲われ、それぞれの嘆きを表現している。この絵に登場する唯一の動物である獅子は、地面に体を擦りつけるような格好をして泣き叫んでいる。画家は釈迦の涅槃という決定的瞬間を、横たわる釈迦を中心に、群集をその周りに配置させるという構図で描き、緊張した場面を創造するために、画家はその群集のそれぞれに、想像可能なあらゆる嘆きのポーズを採らせている。

なお中野玄三は時間の経過を示すために、向かって右上と宝台前の2箇所に摩耶夫人が描かれていると解説している⁷⁾。この作品でも②の一場面・異時点表現が駆使されているのである。

⑤モチーフによる表現

●黄公望《富春山居図巻》紙本墨画 縦33.0×横636.9 cm 元・1350年 台北市・国立故宫博物院(図5)

この図巻を見ていると、山や樹木などを見ながら川を下る旅の時間を、イリュージョンではあるが体験できる。このように川や道などのモチーフによって時間の経過を表現するという方法は、はやくから山水画というジャンルを確立してきた中国絵画でよく採用されてきた。川には必ず上流と下流があり、例えば何十キロという長さがあり、川の水は絶え間なく流れ、変化する。川の特徴をよく知っている鑑賞者は、川を見たとき本能的に時間の経過を感じる。このようにモチーフによって鑑賞者に時間の経過を感じさせるという方法は、ものを描くという点では③の象徴による表現と似ている。だが象徴による表現では、鑑賞者が描かれているものが何を意味しているのかという情報をあらかじめ持っている必要がなく、その意味することも文化圏によって異なることがある。それに比較してモチーフによる表現は、誰もが普遍的な体験に基づく共通の情報を有しているため、時間の経過や変化を伝えるのに大変有用であり、多くの画家が利用してきた。なおこの図巻は横に6メートル以上もあり、この大きさが川の長さ、つまり時間の経過を表現するのに最適な構図を実現することを保証している。

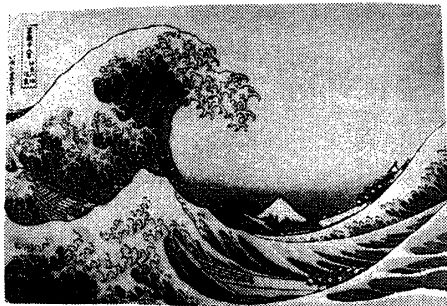


図6



図7 部分

治したという奇跡の説話を扱っている。あらゆる術を尽くしても回復に向かわない醍醐天皇は、命蓮の法力についての噂を聞き、勅使を信貴山に向かわせる。しかし命蓮は居ながらにして祈禱し、天皇の病を癒すために、



図5. 部分

⑥運動・変化の瞬間の表現

●葛飾北斎《富嶽三十六景・神奈川沖浪裏》大判錦絵 縦25.4×横37.1cm 江戸時代・1831年頃(図6)

西洋絵画史ではバロック絵画やロマン主義絵画が、遠近法に基づいて劇的な運動の瞬間の表現を発展させた。同様な表現は西洋的な遠近法に基づかない中国・日本絵画でも多く行われてきている。とくに日本の浮世絵では、このような表現がよく研究されている。作例に挙げた図は、あまりにも有名な北斎の代表的作品の一つである。

⑦動きそのものの表現

遠近法の崩壊に伴って西洋絵画では、物理的に静止した平面で動きそのものを表現する実験的な試みが行われてきた。それは未来派やマルセル・デュシャンなど、20世紀絵画の実験的な絵画作品に見られる。言い換えれば、この表現はそれ以前の西洋絵画では使われたことがなかった。ところが中国・日本絵画では古くからこの手法が見られ、しかも非常に洗練された形で利用されてきた。

●《信貴山縁起絵巻・延喜加持の巻》紙本着色 縦31.5×横1273.0cm 平安時代・12世紀 奈良県・朝護孫子寺(図7)

この図は日本絵画の代表作の一つである、信貴山縁起絵巻・延喜加持の巻の一場面である。この絵巻は信貴山、朝護孫子寺の中興の祖、命蓮の三つの奇跡を主題としている。時間表現の集大成としての絵巻については、III章で改めて検討する。

延喜加持の巻は、醍醐天皇の重病を山にいな

剣の護法童子を天皇のもとへつかわす。この図は剣の護法童子が、宮中めがけ勢いよく空中を疾走している様子を示している。スピード感を出すために、絵師は童子の姿勢を前屈みにし、その右足は思いっきり雲を蹴っている。雲も速度を出すために、しなやかな細く長い線の累積で描かれている。さらに童子の前でくるくる回っている輪は、回転していることを説明するため輪の周りに細い曲線を描かれており、からからという音が聞えるような感じがする。このように線、しかも主要なモチーフを引き立てるように描かれている細い線は、現代の漫画の技法として確立している動線の先駆的な事例であると言える。

走る犬に多数の足を描いて動きを表現しようとした20世紀のジャコモ・バッラの素朴な作品に比べ、800年前のこの手法はきわめて自然に感じられる、高度な時間表現だと言えよう。それは時間表現で中国・日本絵画が、非常に高度な技術を早くから発展させてきたことを証明している。

⑧視点の合成による表現

●郭熙《早春図》絹本墨画淡彩 縦158.3×横108.1cm
北宋・1072年 台北市・国立故宫博物館（図8）

遠近法崩壊以後の20世紀の西洋絵画では、視点の合成も動きそのものの表現とならび、とくにキュビズム絵画などで採用された。だが中国・日本絵画史では、視点の合成は古くから意図的に使用されており、しかもそれは理論的に定式化されていた。

この図は中国山水画の代表作品の一つである。作者郭熙の考えは、郭熙の息子である郭思が、父の言葉や理論を編集した『林泉高致』によって知ることができる。郭熙は「三遠」概念の説明を与えている。そこでは「山に三遠あり。山下よりして山顛を仰ぐ、之を高遠と謂ひ、山前よりして山後を窮むる、之を深遠と謂ひ、近山よりして遠山を望む、之を平遠と謂ふ」と提唱している⁸⁾。

これによって郭熙が何を意味したかについては、以下の二つの説がある。第一に、三遠には重複したところがあるとしながらも、「高遠は上下、深遠は前後、平遠は左右という三次元の広がり



図8

さしている」と理解する説がある⁹⁾。第二に、「画面は…二つあるいは三つの異なった視点からの光景が合成されたものという形をとっている。その視点の移動による奥行き見え方を分類したものが、高遠（仰角視）、平遠（水平視）、深遠（鳥瞰視）の三類型である」という解釈がある¹⁰⁾。

本図の中央上部に高くそびえる山は天に向かって仰ぎ見るように描かれ、画面の中央より下の滝、水辺、水面、岩などは鳥瞰視で描かれており、佐藤が指摘するように画面が視点の合成によって構成されている。そして作者はこの合成が破綻しないように、雲や霧で上手くつじつまを合わせている。西洋絵画史では視点の合成は、ルネサンスでの遠近法の確立以前によく登場するが、それらの作例では空間表現や時間表現をするための意図的な工夫があまり感じられない。それと比較して本図での視点の合成は、明らかに空間表現のための工夫である。しかもその結果として、鑑賞者は時間の経過を感じることができる。例えばこの画面を見るとき、鑑賞者は視点を画面上方の遠景と下方の近景の間に行き来させて遠近を感じ取る。その際、鑑賞者は視点の移動に必要な鑑賞時間という客観的時間を通じ、画家の意図に合った心理的時間を感じるようになる。さらに本図のように目が大きく上下に移動する作品では、視覚的变化の度合いが大きい。この変化に伴う視覚的要因の変化により、さまざまな時間印象が呼び起こされ、擬似的ではあるが時間の流れが喚起されるだろう。

⑨画材の物質性を利用した表現

西洋では遠近法の崩壊以後、様々な時間表現が追求されてきた。画材の物質性を利用する方法もその一つである。絵画はキャンバスや紙などの支持体の上に、絵具や墨などで形象を描くことによって成立する。広い意味では、全ての作品は画材の物質性を利用して描かれていることになる。しかし西洋絵画では制作者が画材の持つ物質性を越えて、表現したい内容を支持体の上どこまで表現できるかが重要だとされてきたため、画材の物質性を積極的に利用する絵画の誕生は現代絵画以後になった。これに対して中国・日本絵画では、古くから滲みやたらし込みなど、画材や水が本来持っている自然の力を引き出して、それに表現を委ねる形で描くという手法が発展してきた。

●長谷川等伯《松林図屏風》紙本墨画 六曲一双・各縦156.8×横356.0cm 桃山時代・16世紀 東京国立博物館（図9）

これは日本の水墨画の頂点に立つ作品の一つである。離れて見ると、朝霧の中に凜と立つ松林が浮かび上がってくる。木々の間をスッと流れる霧の粒子の動きさえ

感じられる。しかし絵に近づくと、何が描かれているのか判別できないほど、画家の筆が描いた線しか目に入ってこない。鑑賞者は線の濃淡、線の勢いと描かれた時の速度、そしてその時に使われた筆の硬さ、墨の滲み具合など、絵が含む意味ではなく、物としての画材の効果を楽しむことができ、ジャックソン・ポロックやデ・クーニングの作品のように、画家の描く行為を同時に追体験できる。

⑩目の特性を利用した表現

この方法を使った作品は中国・日本絵画でも、現代絵画以前ではほとんど見られない。現代絵画では、もはや西洋、東洋の区別はなく、人間の視覚に科学の理論を適用したオプティカル・アートも、国際的な表現のうねりの一つであった。しかし近代日本画にも、視覚理論に従って制作されたのではないが、オプティカル・アートに類似した作例を見ることができるので、参考のため挙げておく。

●福田平八郎《漣》絹本着色 2曲1隻・縦157.0×184.8cm 1932年 大阪市立近代美術館(図10)

この日本画は昭和初期に描かれた作品である。福田は水面のゆるやかな動きを描くため、微妙な水面の光の具合を見逃さないように目を凝らして対象を観察し、スケッチを重ねた。その結果として、このような単純化された絵画が生み出された。一方オプティカル・アートの作例であるブリジット・ライリーの「流れ」(1964)は、福田のように具体的な水の流れを描いたものではない。ライリーは数十本の線を描いて視覚的に凹凸を創り、観る者の網膜を刺激しチカチカした感覚を起こさせて、線が動いているように見せている。鑑賞者の視点は一点には定まらず、流れそのものをイリュージョンではあるが体験する。ライリーの作品では、目の機能や特質を利用することから絵が出發している。「漣」は福田がライリーのように目の錯視の効



図9 部分

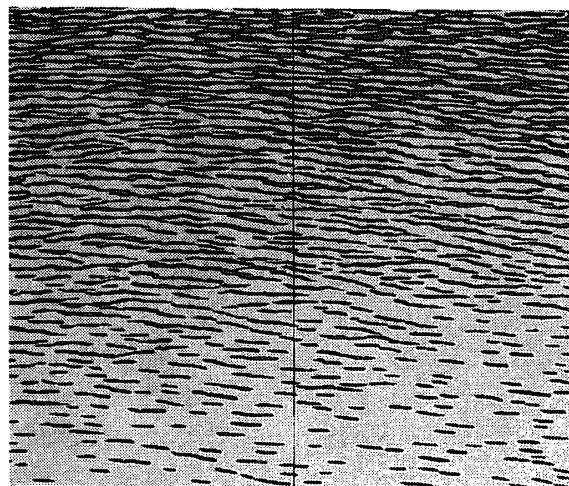


図10

果を意識して描いたわけではないが、この作品をしばらく観ていると、ライリーの「流れ」でのように視点が定まらなくなり、画面がゆらゆら動いているような錯覚を感じる。このように福田とライリーは写実と目の錯覚という全く正反対のアプローチの方法を採っているにもかかわらず、福田が自分の目を信じて導き出した作品が、オプティカル・アートと類似した効果を生み出しているのは興味深い。

III. 時間表現の方法に関する西洋絵画との比較

1. 西洋絵画との同一性と差異

以上の類型化に即して西洋絵画と中国・日本絵画の時間表現の方法を比較すると、以下のことが明らかになる。一般に時間や無限の理解の仕方で、西洋と東洋は異なっていると考えられている。例えば西洋の時間観念の根本にはキリスト教に基づく直線的な時間があるとか、進歩という考えが支配的であると考えられているのに対して、東洋では永遠性や無限性が重視され、「悠久の時の流れ」を観想することが尊ばれると考えられている。また絵画表現については、動的、ダイナミックな表現を好む西洋絵画に対して、東洋は静的な表現を好むとも言われる。しかし絵画における時間表現という点から見ると、両者には根本的な相違がない。

これは次のことを示唆している。第1に、現代以前では歴史的に、大きな相互の影響関係を持っていないこの二つの絵画の伝統のそれぞれが同様な方法を発展させてきたということは、前稿で類型化した時間表現の方法が、表現内容の特徴や文化的、思想的な背景よりも、人間の時間認知のメカニズムや視知覚の特徴に基づいて形成されたということを示しているように思われる。第2に、このことは美術における技法の意味

についてゴンブリッチが考えたように¹¹⁾、絵画における表現方法とそれに基づく様式の展開一般と同様、時間表現も、「与えられた内容をいかに表現するか」という問題解決の試みの蓄積として理解できるということである。

しかし本稿での分析の結果は、中国・日本絵画が西洋絵画と全く同じように時間表現を

行ってきたことを示しているのではない。第1に、説話、伝説、歴史を表現する代表的な方法として中国・日本絵画と西洋絵画に共通して現れる表現方法も、その内容や重要さに相違がある。確かに両者の作例には、①の連続画面による表現や②の一場面・異時点表現が共通して見られる。しかしこの二つの方法は、中国・日本絵画では画面構成の巧みさなどの点でより高度に発達したように見える。反対に、近代西洋絵画の時間表現の最高峰とも言える④の決定的瞬間の表現については、東洋絵画にも作例が見られるとはいえ、西洋絵画の代表作のような、現実の場面の一瞬を、ありありと目の前に見ているように感じさせる表現とはなっていない。

第2に、中国・日本絵画と西洋絵画では、時間表現が絵画史上に登場する順序が異なっている。現代絵画の特徴的表現とも言える⑩の目の特性を利用した表現を除き、東洋絵画では⑦の動きそのものの表現、⑧の視点の合成による表現、⑨の画材の物質性を利用した表現という、西洋絵画では現代にはじめて本格的に発展した時間表現の方法が、それに千年近く先行して現れ、しかも技術的にきわめて洗練された形で用いられていた。さらに第3に、これらの表現方法は西洋絵画では実験的、前衛的な意味で使われたのに対して、中国・日本絵画ではむしろアカデミズムの主流となる水墨画の中心的な技法の一つとして古くから研究され、確立されていたのだった。このように西洋絵画と中国・日本絵画は同じ時間表現の方法を開発しながら、それぞれの歴史的な発展や、絵画表現で果たした役割、重要性、洗練の程度などで、大きく相違しているのである。

2. 西洋絵画との時間表現の差異の解釈

それではこのような中国・日本絵画と西洋絵画の時間表現の違いは、何に起因するのだろうか。それには以下の4点の説明が可能である。

(1) 線による表現

古代ローマの絵画から面によるモデリングを中心としてきた西洋絵画と違い、中国・日本絵画は形態を表すために線による表現を高度に発達させてきた。この違いは、⑦の動きそのものの表現および⑨の画材の物質性を利用した表現という、西洋絵画では20世紀になって初めて本格的に試みられた手法が、中国・日本絵画できわめて早期に発達したことが理由であると考えられる。これらの手法の使用は、面によるモデリングに基づく絵画ではきわめて不自然だが、線による表現ではそうではないのである。

(2) 歴史的蓄積

前項のような新しい表現ばかりでなく、①の連続画面による表現や②の一場面・異時点表現のような、西

洋絵画でも古くから使われてきた表現方法についても、中国・日本絵画では、非常に洗練された技法を駆使した作例が見られる。これは中国絵画が長い歴史を持ち、しかもそれが西洋絵画より連続的であったため¹²⁾、表現技法の多くの蓄積が形成されてきており、日本絵画はそれを継承していること、また中国・日本絵画が西洋絵画以上に時間の表現を重視し、追及してきたことを示唆している。

(3) 遠近法の違い

以上に加えて、中国・日本絵画には近代西洋絵画を特徴付ける西洋的な遠近法が存在せず、別の方法によって空間表現が行われてきたことも、時間表現の歴史的展開の違いの原因となったと考えられる。西洋絵画における遠近法とは線的遠近法、透視法（とりわけ一点透視法）を指す。ルネサンス以降19世紀まで画家は、目の前の対象を一つの視点から見える世界の中で把握し表現するよう、修練を重ねてきた。しかし中国絵画や日本絵画はこの法則に支配されていない。むしろ手前のものは小さく、後ろのものは大きくというように、「反透視法」に則り描かれている作品が多い。高度に発達した技法を生みだしてきた中国絵画の歴史を考えると、このような描き方は「稚拙」、「非科学的」だからではなく、試行錯誤を経ての表現方法であると考えられる。

中国絵画は単純に目前のものをそのまま写すのではない。画家が描きたい対象を思うがままに描くのである。例えば机の上に載っている静物を正確に表現する時、透視法に従って描くと、手前の物の陰になって後ろの物が描けないことがある。また奥にある物を中心にして画面を構成する場合、透視法ではその物は小さく、手前にある重要でないモチーフの方が大きくなってしまい、その結果、重要な物はいつも手前に配置せざるを得なくなる。しかし中国絵画では「反透視法」、「散点透視」（一つの画面の中に複数の視点がある透視法）、「散展法」（線が一つの点となって消失しない）という表現技法があり、それらによって、奥の物も手前の物も同じ大きさに表現することが可能となり、また画家は後ろの物が手前の物の陰になって描けないという束縛からも解放されている¹³⁾。

西洋絵画では遠近法が成立することにより、①の連続画面による表現や②の一場面・異時点表現が不自然なものと思われるようになり、④の決定的瞬間の表現だけが時間表現の正しい方法と考えられるようになった。これに対して中国・日本絵画の空間表現では線的遠近法とは異なる方法が採用されてきたため、西洋絵画のように空間表現が時間表現を制約することがなかったと思われる。

(4) 絵画表現の目的の違い

20世紀になってワシリー・カンディンスキーらによって、画家の内面の表現という抽象絵画論が成立した。以下に見るように、中国絵画ではきわめて早い時期から同様な考え方が確立していた。これも自由な時間表現の展開に寄与したと考えることができる。

中国絵画は、一種の視点の合成、視点の移動を表現している。西洋絵画では画家が意図を持って頑強な構図を構築し、鑑賞者を「強引」に誘導する。しかし中国絵画には、画家も鑑賞者も絵画のなかを自由に行き来できる自由さがある。意図を持った視点の合成は西洋絵画では、近代絵画の祖といわれるセザンヌから始まるといわれている。それが中国絵画で古くから実践されてきたのは、単に科学との発展と絵画の関わりからではない。中国人が絵画に求めるのは、「気韻生動」（気や韻の活き活きした動き）、「意境」（境地）と言われる。中国人は科学の理論を絵画で活かすより、絵画にいかにか精神を吹きこむかということに関心があったからである。このような考え方は6世紀初めの謝赫著『古畫品録』の「画の六法」などによって体系化された¹⁴⁾。⑨の画材の物質性を利用した表現のような実験的な方法が早くから探求されてきたのは、このような内面の表現という絵画論があったからだと考えられる。

また内面の表現を重視したからと言って、中国絵画は決して客観的な描写を軽視したのではない。画論の歴史の初期では、内面の表現は描写の極地で可能だと考えられていた。しかしその場合も、宗炳の『畫山水序』で論じられているように¹⁵⁾、自然の描写では外形ではなく、その本質を表現することが尊重され、そのため山水画を描く画家はスケッチによって描くのではなく、山中を彷徨して観察を重ねた上で、書斎で頭の中にそれらの印象を纏め上げて作品として表現した。観察者に見えるある一瞬の自然ではなく、このような制作方法によって自然の本質をあらわすためには、⑨の視点の合成による表現は線的遠近法よりも妥当な空間表現の方法と言える。そしてこの空間表現には、山中を彷徨し、自然観照に耽る画家の経験を追体験する際の、時間経過の表現が伴ったのである。

3. 絵巻の時間表現の特徴

最後に、日本の絵画研究で取り上げられてきた時間表現である絵巻の時間表現が、本稿の分析に基づくどのようなとらえられるのかを論じておく。

(1) 絵巻と時間表現

絵巻における重要な主題は物語であり、そのため時間表現の方法を開発することは制作上不可欠である。さらに絵巻のかたち自身が横長であり、鑑賞者は絵巻

を巻ながら画面を移動させ、およそ50～60cmの肩幅の画面を自由自在に行きつ戻りつしながら観るという特異な鑑賞形態は、時間表現を開発する可能性を大きく保証している。そのため絵巻の時間表現については、従来から比較的多くの研究がなされてきた¹⁶⁾。その代表的な分析である奥平英雄の説を検討してみる。

奥平は絵巻での最重要課題である、詞書の内容にそった時間と空間をいかに表現するかという造形的問題を検討し、絵巻独特の構図法を分析した結果、①「呼应性」②「流動性」③「視点の移動と転換」④「遠近法」⑤「俯瞰描写」⑥「複視画法」⑦「斜線描法」⑧「反復描写」⑨「場面転換法」という9つの特徴をあげている¹⁷⁾。さらに奥平は⑧を⑧-i 同一人物を異なる時間と空間に何度も描く、⑧-ii-a 同一人物の異時間の姿と同数の同一背景を準備し、各々にその同一人物を描く、⑧-ii-b 一つの同一背景に同じ人物を何度も描く、⑧-iii 同一時間中に、違う空間で進行している二つの事柄を繰り返し描くというように細かく分類した。

この分類のうち、④、⑤、⑥は物語を表現するための空間表現の手法に関する指摘である。時間表現として考えられるのは①、②、③、⑨である。このうち①、②、⑨は連続画面表現の具体的な技法、③は連続画面表現と視点の合成についての指摘だととらえることができる。その他の項目では、空間表現と時間表現が同一項目で扱われている。⑦では空間表現と、連続画面表現や一場面・異時点表現にかかわる技法が同一項目で論じられ、⑧のi、ii-aは連続画面表現、ii-bが一場面・異時点表現、iiiは空間表現を扱っている。このように物語表現としての絵巻の技法研究では、時間表現と空間表現の技法が同時にとり扱われてきた。しかし絵巻の技法を時間表現のみに限って考察すれば、本稿が分類した方法以外のものが存在しないと言えるだろう。

奥平は以上の分類を行った上で、絵巻の「時間表現の形式」を4形式に分けて提示しているが¹⁸⁾、それらはそれぞれ決定的瞬間の表現（第1形式）、連続画面による表現（第2、第4形式）、一場面・異時点表現（第3形式）の応用と考えることができる。日本の絵巻は独自の時間表現の方法を開発したのではない。奥平が指摘した、絵巻で駆使された時間表現の技法は、西洋、中国の絵画にも見ることができる。絵巻はこれらの方法を巧みに独自の形で物語表現の技法として総合し、洗練したのであり、そこに時間を表現する絵画としての絵巻の意義があると考えられる。

(2) 異時同図表現をめぐって

日本の絵巻研究では、本稿の分類のうち②の一場面・異時点表現について、「異時同図表現」という用語が用いられ、それがしばしば絵巻に固有の時間表現と考

えられてきた。これは本稿の立場からどのように理解できるのだろうか。異時同図表現は本稿の視点から捉えた場合、一般的に一場面・異時点表現の中を含むことができるだろう。しかし絵巻における「異時同図表現」は、時間表現という抽象的な観点からではなく、絵巻という形式で物語を表現するための方法としてその意義が考察されてきたのであり、この用語の本来の意味や、物語の場面である「景」との関係をめぐる、絵巻研究者による研究が発表されてきている。

これについては佐野みどりと千野香織の議論が興味深い。千野香織は異時同図という用語を本稿と同様な観点から、「異なる時間の相が同一の画面の中に表されていること」と解釈している¹⁹⁾。佐野みどりはこれに対して、「(千野が異時同図表現と考えた)源氏絵の場合異なる視点を象徴するものは、必ずしもストーリー叙述の場の論理には支配されない」²⁰⁾とする。源氏絵に描かれている桜や扇などは物語の筋立てを画面に持ち込むが、あくまでも補助的なものであり、景観の反復読み取りに関わるものではない。異時同図とは「出来事の同時提示(同一景を装置として異なる出来事の生起を同時提示する表現)であり、同一装置の反復読み込みなのである」と佐野は定義する²¹⁾。

他方千野は、物語表現ではモチーフとしての人と物の違いは重要であると、佐野の指摘を受け入れながら、「主人公の姿を何回も描く」表現は日本の絵巻に限定されない、普遍的に見られる技法だと言う²²⁾。確かに物語表現としては、モチーフとしての人と物には大きな違いがある。しかし時間表現という視点に限定すれば、源氏物語絵巻などについて千野が指摘したような、桜や扇などの異時点の物を一場面に描くことと、「主人公の姿を何回も描く」表現とは、異時点のモチーフを同一場面に描くという意味で両者とも一場面・異時点表現なのである。この絵巻研究者間の議論は、絵巻に特徴的な物語表現の手法という問題と、絵画における時間表現一般の問題が同時に議論されているため、論点の混乱を免れないように見える。この問題は、絵巻研究が基本的に絵画を空間表現と考える立場を前提として、それと時間表現を伴う物語表現との矛盾の解決が絵巻固有の表現法だとみなす傾向を持っていることに起因していると考えられる²³⁾。

(3) 小括

以上検討したように、物語表現という点で独自の発達をみた日本の絵巻は、さまざまな時間表現を独自に総合し、発展させたという点に一つの特徴を持っている。だが絵巻における「異時同図表現」については、絵画で物語をあらわす場合の時間表現と空間表現の結びつきの問題として再度検討される必要がある。その

ためには前稿と本稿での時間表現の研究の他に、絵画における空間表現の心理学的な根拠を整理した上で、西洋絵画と中国・日本絵画の空間表現の類型化を行わなければならないが、それは本稿以後の課題として残されている。

IV. 結論

本稿では東洋絵画における時間表現を、研究が充分に行われ、資料的な制約が少ない中国・日本絵画を対象として検討して、その結果を、前稿で行った西洋絵画の時間表現の類型と対比した。そのため西洋絵画との遠近法の違いという点に着目し、作例分析によって類型化を行った。

その結果、以下の結論が得られた。(1)文化的、歴史的に多くの点で相違しているにもかかわらず、時間表現の方法の類型という点では、西洋絵画と中国・日本絵画の間に違いはない。それは研究史上、「異時同図表現」を中心に時間表現が注目されてきた絵巻についても同様である。(2)しかしその歴史的展開という点で、この二つは異なっている。中国絵画では空間表現が高度に発展したが、西洋的な遠近法は近代になるまで現れなかった。そのため、時間表現の手法では前節に挙げた西洋絵画史から導いた類型以外のものは現れないが、それらの美術史的な展開という点で、西洋絵画と中国・日本絵画は大きく異なっていた。とくに遠近法解体以後に西洋絵画史上にはじめて登場する「動きそのものの表現」、「視点の合成による表現」、「画材の物質性を利用した表現」などの現代的な手法は、中国ではヨーロッパの中世にあたる時代から意識的に活用され、表現方法の中心として大きく展開していた。また中国・日本絵画では西洋的な遠近法が存在しないことが消失点のない絵画空間を生み出し、「虚実の構図」によって無限の空間を表現することが技法として確立したが、それは時間表現と結びついて東洋的な時間観を表すことに貢献したとも言えるだろう。(3)さらに日本では、物語表現に特化して時間表現のさまざまな方法を総合した絵巻が発展した。

本稿では前稿の歴史的な作例の分析から導かれた時間表現の類型に、一定の根拠があることが確認された。それは文化的、思想的背景よりも、時間認知のメカニズムや視知覚の性質に基づいているように考えられる。しかし本稿の類型化がすべての地域、文化圏の絵画を対象としたものではないため、この結論は暫定的である。また時間表現のメカニズムの心理学的解明はまだまだ充分に行われていない。そのため時間表現の方法の研究をさらに進める必要がある。

【注】

- 1) 空間表現としての絵画観の起源と問題点については、長尾寛子「絵画における時間表現—『決定的瞬間』の概念と近代西洋美術でのさまざまな表現方法を中心に—」、『大学美術教育学会誌』No.34, 2001, pp.303-310。美学の時間表現研究については、太田喬夫「絵画と時間」、『芸術の理論と歴史』京都大学美学美術史学研究会, 1989, pp.365-374。
- 2) 長尾, 2001, pp.304-306。
- 3) 長尾, 2001。
- 4) 高濱秀・岡村秀典(編)『世界美術大全集・東洋編・第1巻(先史・殷・周)』小学館, 2000。曾布川寛・谷豊信(編)『世界美術大全集・東洋編・第2巻(秦・漢)』小学館, 1998。曾布川寛・岡田健(編)『世界美術大全集・東洋編・第3巻(三国・南北朝)』小学館, 2000。百橋明穂・中野徹(編)『世界美術大全集・東洋編・第4巻(隋・唐)』小学館, 1997。小川裕充・弓場紀知(編)『世界美術大全集・東洋編・第5巻(五代・北宋・遼・西夏)』小学館, 1998。嶋田英誠・中澤富士雄(編)『世界美術大全集・東洋編・第6巻(南宋・金)』小学館, 2000。海老根聰郎, 西岡康宏(編)『世界美術大全集・東洋編・第7巻(元)』小学館, 1999。西岡康宏・宮崎法子(編)『世界美術大全集・東洋編・第8巻(明)』小学館, 1999。中野徹・西上実(編)『世界美術大全集・東洋編・第9巻(清)』小学館, 1998。敦煌文物研究所(編)『中国石窟・敦煌莫高窟・第1巻』平凡社, 1980。敦煌文物研究所(編)『中国石窟・敦煌莫高窟・第2巻』平凡社, 1981。敦煌文物研究所(編)『中国石窟・敦煌莫高窟・第3巻』平凡社, 1981。敦煌文物研究所(編)『中国石窟・敦煌莫高窟・第4巻』平凡社, 1982。敦煌文物研究所(編)『中国石窟・敦煌莫高窟・第5巻』平凡社, 1982。斎藤忠・吉川逸治『原色日本の美術・第1巻(原始美術)』小学館, 1970。久野健・鈴木嘉吉『原色日本の美術・第2巻(法隆寺)』小学館, 1966。土井弘・相賀徹夫『原色日本の美術・第4巻(正倉院)』小学館, 1968。高田修・柳沢孝・相賀徹夫『原色日本の美術・第7巻(仏画)』小学館, 1969。秋山光和『原色日本の美術・第8巻(絵巻物)』小学館, 1968。田中一松・米沢嘉圃『原色日本の美術・第11巻(水墨画)』小学館, 1978。武田恒夫『原色日本の美術・第13巻(障壁画)』小学館, 1978。山根有三『原色日本の美術・第14巻(宗達と光琳)』小学館, 1978。菊地貞夫『原色日本の美術・第17巻(浮世絵)』小学館, 1978。吉沢忠・山川武『原色日本の美術・第18巻(南画と写生画)』小学館, 1978。坂本満『原色日本の美術・第25巻(南蛮美術と洋風画)』小学館, 1978。亀田孜・田辺三郎助・永井信一『原色日本の美術・第21巻(面と肖像)』小学館, 1971。米沢嘉圃・中田勇次郎『原色日本の美術・第28巻(請来美術《絵書・書》)』小学館, 1971。河北倫明『原色日本の美術・第26巻(近代の日本画)』小学館, 1978。高階秀爾『原色日本の美術・第31巻(近代の洋画)』小学館, 1978。中野玄三(編)『日本美術全集第7巻』学習研究社, 1978。
- 5) E. H. ゴンブリッチ, 高階秀爾訳『手段と目的』白水社, 1988, p.13。
- 6) 久野・鈴木, 1980, p.94。
- 7) 中野玄三(編), 1978, p.83。
- 8) 今關壽麿(編)『東洋畫論集成 上』講談社, 1979, p.54。
- 9) 黒田正巳『空間を描く遠近法』彰国社, 1992, pp.144-145。
- 10) 佐藤康邦『空間絵画の哲学』三元社, 1997, p.110。また小林大一郎『中国絵画史論攷』大八洲出版, 1947, pp.89-90。中村茂夫『中国画論の展開 晋唐宋元編』中山文華堂, 1965, p.462。
- 11) E. H. ゴンブリッチ, 友部直訳『美術の歩み 上』美術出版社, 1972, pp.4-5。
- 12) ヨーロッパ美術の流れと古代との不連続性については、ゴンブリッチ, 1972。先史時代から始まる中国美術の歴史については、マイケル・サリヴァン, 新藤武弘訳『中国美術史』新潮社, 1973。
- 13) 王耀庭, 桑童益訳『中国絵画のみかた』二玄社, 1995, pp.18-21。
- 14) 今道友信『東洋の美学』TBS プリタニカ, 1980, p.50。
- 15) 今道友信, 1980, p.47。
- 16) 絵巻の時間表現については以下の諸研究を参考にした。吉原宏伸「画卷形式による中国説話について」、『奈良大学紀要・14号』, 1985, pp.89-110。益田朋幸「ビザンティン絵巻の時間表現をめぐって—ナラティブの時間—」、『女子美術大学紀要・第28号』, 1988, p.1-21。鹿島蘭「絵巻における説話画の特性—時間と空間からの考察—」、『女子美術大学紀要・第30号』, 2000, pp.19-29。佐野みどり「『枕草子絵巻』の視点・構図」、『国文学』第41巻1号, 學燈社, 1996, pp.110-117。佐野みどり「絵の分析は物語の分析とどう関わっているのか—源氏物語絵巻をめぐって—」、『国文学』第42巻1号, 學燈社, 1997, pp.104-110。千野香織「日本の絵を読む—単一固定視点をめぐって—」、『物語研究第二集—特集・視線』新時代社, 1988, pp.8-25。千野香織・高橋亨「物語の時間・絵巻の時間」、『日本の美学19』ペリカン社, 1992, pp.60-88。佐野みどり「説話画の文法—信貴山縁起絵巻にみる叙述の文法—」、『日本絵画史研究』吉川弘文館, 1989, pp.1-31。瀬木慎一「源氏物語絵巻の空間論」、『文学』Vol.50, 岩波書店, 1982, pp.147-156。五味文彦「絵巻の視線—時間・信仰・供養」、『思想』No.829, 岩波書店1993, pp.4-27。奥平英雄「絵巻」美術出版社, 1957。奥平英雄「絵画における異時同図法」、『Museum』No.23, 美術出版社, 1953, pp.2-5。原口志津子「絵巻における添景描写の機能—『小野雪見御幸絵巻』について—」、『Museum』No.462, 美術出版社, 1989, pp.4-17。小山清男「日本の絵巻における絵画空間」、『図学研究』Vol.66, 1994, pp.21-27。稲次保夫「古代末期の絵巻物における空間・時間についての一考察」、『愛媛大学教育学部紀要・第II部 人文・社会科学』第14巻, 1982, pp.67-76。昼間範子「絵巻物の画面効果—フリア・ギャラリー所蔵『地藏菩薩靈驗記絵巻』第三, 第四段をめぐって—」、『和光大学人文学部紀要』第33号, 1998, pp.55-71。
- 17) 奥平, 1957, pp.89-119。
- 18) 奥平, 1957, pp.119-121。
- 19) 千野, 1988, p.15。
- 20) 佐野, 1989, p.20。
- 21) 佐野, 1989, p.21。
- 22) 千野・高橋, 1992, p.86。
- 23) 「説話の内容が必然的に時間性をもっているのに対して、造形芸術としての絵画に託されたものは瞬間的表現であり、この間に一つの矛盾が存在している。しかしこうした制約のもとで、絵巻がその特殊の画面形式の中に、どういうふうに説話の時間性を表現しているか、ここに絵巻に対する大きな興味が生ずるのである。」奥平, 1957, p.119。

(主任指導教官 難波平人)