

琉球大学学術リポジトリ

近代西欧文化圏外の視覚表象の構造： 美術理論・美術史基礎演習 Vol.4

メタデータ	言語: 出版者: 琉球大学教育学部 公開日: 2017-09-27 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 永津, 禎三, Nagatsu, Teizo メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/20.500.12000/37251

近代西欧文化圏外の視覚表象の構造

—美術理論・美術史基礎演習 Vol.4—

永津禎三[※]

The Structure of Visual Representation Outside Modern European Culture

— Basic Exercises for Art History and Theory Vol.4 —

Teizo NAGATSU

演習1

美術理論・美術史基礎演習 Vol.3の中で、20世紀に於ける西欧美術の大きな変革であったキュビズムを取り上げました。ルネッサンスに成立した透視図法に典型的な形として現れる近代の視覚性、すなわち、世界の見方の規範は、あくまで一つの規範（パラダイム）であって絶対的なものではなく、20世紀初頭にキュビズムという別の規範が提示され、ある意味、相対化されていくという状況を目の当たりにしました。このようなパラダイム変換の事実を踏まえ、今回は、近代西欧文化圏以外の美術に目を向けてみたいと思います。

まず初めに、以前、文字の読みについてその不思議な合理性に着目した、古代エジプト美術に再び注目してみましょう（図1）。このヒエログリフは、象形文字の人や動物の向きがその読み方、左行か右行かを決定していました。文字の形の中にその読み順が示されているのでしたね。画面空間の読みにおいても、私たちが、今、一般的だと思っている、上から下、（横書きの場合）左から右という順序の読みではなく、下から上、右から左という順序の場合のあることも見てきました（図2）。

それでは、描かれた人物像に注目してみましょう。分かりやすい例として、レリーフ（浮き彫り）の「立姿のヘジラー」（図3）をあげてみます。この人物像では、頭部は横向き、ただし目は正面向き、肩は正面、腰は斜め、足は横向きです。さらに、足については、注意深く見てみると、2本の足どちらもが親指側から描かれているのに気付きます。

ここで、「そんな馬鹿な。横向きの2本の足の手前の方は、当然小指側からでなくては。」と思ったあなたは、既に透視図法のパラダイムにしっかり捉えられてしまっているのです。古代エジプト美術では、どこかの固定的な一点から見たものを表すという約束は当然無かったのですから。

古代エジプトでは、人物像を描き表すとき、人体各部分の最も特徴の現れる、そして、最も美しく見える形を組み合わせたのです。これは、ある意味、多視点の合成ということで、キュビズムに近いと思いませんか。図4ではもっと過激です。3名のうち真ん中の人物の肩に注目してください。ここでは、向かって左側の肩は正面から、右側の肩は横から見た形で描かれ、その合成として成り立っています。これは、もうほとんどキュビズムの世界です。

「貴族の庭園」（図5）では、庭園の情景が、展開図的に表されています。このような展開図的な描き方は、子どもの絵にも特徴として見られるものです。例えば、子どもが運動会の絵を描いたとしましょう。おそらく、まず、ぐるりとグラウンドのトラックが描かれ、観客などがこのトラックの線を基底線にして

[※] 美術教育教室

周りにまるで生えているようにぐると描かれるでしょう。ちょうどこの古代エジプト壁画と同様です。そこで、このような展開図的な描き方をプリミティブとよく言うのですが、果たしてそうなのでしょうか。

このような庭園の光景を、もし、透視図法的に描いたとしたら、庭園の様子は植え込みの間から覗いた隙間にしか描けません。また、水面に浮かぶものは描けますが、池の中にあるものを描くというようなことは不可能です。このような展開図的な描き方であるからこそ、池の中も含め、庭園内にある全てのもものが描き尽くせるとも言えるのです。また、この壁画の池の周囲を表す線のうち下辺の線に注目してください。船がこの線の上に描かれていますね。つまり、この下辺の線は、池の周囲を表す線であると共に池の水面を表す線でもあるのです。

もう一つ同様の例を示しましょう。「煉瓦づくり」(図6)の池の下辺の線も池の周囲の一边を表す線であると共に、この池から水を汲む人物にとっての水面を表す線にもなっているのです。このように、古代エジプトの壁画やレリーフを見ると、その独特な合理性に驚かされます。透視図法の規範外で成立したこれらの作品は実にキュビズムに酷似しています。

ヨーロッパでも、中世、例えば、9世紀の頃にはキリスト教の中でも修道院の運動が盛んでした。キリスト教徒達は、荒地地へ赴き、清貧の宗教生活にその身を捧げました(図7、8)。修道院の総本山であるアトス山(図9)では、現在でも、中世からずっと継続する厳しい戒律の生活が維持されているといえます。図10はその食堂です。食事の間も、聖書が唱えられているようです。おそらく大食の戒めでも唱えられているのでしょうか。その壁面を見ると、一面にイコン(聖像画)があります。このようなイコンは今現在も描き続けられているようですが、やはり、芸術的なピークはルネサンス以前のものでしょう。

14世紀初頭のイコン(図11)では、受胎告知の登場人物の周りにいろいろな構築物が描かれています。透視図法のように、奥に行っても小さくなっていきませんが、玉座や、足下の台の輪郭線は、透視図法であれば、消失点に向かって収束していくのですが、ここでは逆に広がっていきます。このような図法のことを、「逆遠近法」といっています。

逆遠近法という言い方については、透視図法が正遠近法であるという意味を孕んでいるということ、異論を唱える人もあり、私も確かにその通りだとは思いますが、ここでは一般的に呼び慣わされている逆遠近法という言い方を踏襲しておきます。図12の壁画で天使が腰を下ろす石棺もまた逆遠近法です。図13は東方キリスト教文化の15世紀ロシアで活躍したイコンの大家といわれるアンドレイ・ルブリヨフの有名な作品です。ここでも、台座やテーブルはまるで六角形をしているかのように極端な逆遠近法で描かれています。

これらのイコンに見られる逆遠近法については、これを、神の目からの遠近法であるという言い方があります。ルネサンスの透視図法は、元々神の位置であったところに、(不遜にも)人間が立ってしまい、そこから見た遠近法である。逆遠近法では、画面の奥に神が存在し、その画面奥からの神の視点の遠近法であるということです。この言い方は、あまり合理性を持った説明とは言えないのですが、妙に説得力を持った説明ではあります。

日本の作品でも逆遠近法の例があります。平安時代末の「源氏物語絵巻」では、斜投象の図法が基調となりますが、奥に行くほどやや広がり気味の逆遠近法の作例が幾つも見いだせます(図14~16)。室内風景の描写が多い「源氏物語絵巻」では、後に述べるように、斜投象だけでなく、軸測投象などの図法も使われていますが、野外の景観図では、近世までの作品は殆どが斜投象を基本としています。

この景観図の代表格、洛中洛外図を見てみましょう。図17は現存する最も古い洛中洛外図で町田本と呼ばれています。部分を拡大した図(図18、19)を見ても、水平方向が画面下辺に対しての平行線になり、そこから、斜めに平行に奥行きの線が引かれていくのがよく分かります。このように斜投象はまる

で鳥の目から眺めたかのような図（俯瞰図）になり、画面にはどこまで行っても地平線、水平線は現れません。遠景を表すときには控えめに雲霧を配し辻褄を合わせるのです。この斜投影を基本としながらも、日本の絵師達は実に様々な工夫を凝らしています。

洛中洛外図の傑作、狩野派の天才、永徳が残した、上杉本（図20）を見てみましょう。永徳が活躍した時代は戦国時代であり、各地の力のある武将は皆、自分自身の手で天下統一を狙っていました。洛中洛外図はそのような時代精神の中で、武将達が手に入れたい最も人気の高い題材の作品だったのです。ここで永徳は、これまで奥行きを合わせるに用いられていた雲霧を、過剰に、きらびやかな金を以て配した、豪華絢爛な洛中洛外図を表し、武将達の欲望に見事に応えています。

部分図で見ると、この金雲の間から町並みが確認できます（図21）。普通に斜投影で描かれているように見えながら、注意深く見るとおかしな事に気が付きます。図22のAの家とBの家は、一見すると斜投影の斜めの線に沿っているように見えますが、屋根瓦の色変わりの線が合っているだけです。Aの家では、本当なら梁の線aがBの家の軒の線bに合わなければならないはずなのです。永徳は、なぜこのような操作を行ったのでしょうか。おそらく、永徳は、金雲の隙間から覗く町並みが整然と立ち並ぶように、そしてなおかつ、建物間の路地で繰り広げられる人々の活気のある生活を出来るだけ多量に描き込めるスペースを作るため、このような操作を行ったのだと考えられるのです。

もう一つ、岩佐又兵衛と伝えられる「豊国祭礼図屏風」（図23）にも実に面白い工夫が見られることを、千野香織と西和夫が『フィクションとしての絵画』で述べています（注1）。「豊国祭礼図」とは、豊臣秀吉が死んで神になり、盛大に祭礼が執り行われた様子を活写したものです。人々は、熱にうなされたかのように、奇装を纏い激しい踊りを繰り広げたと言います（図24）。その熱気がひしひしと伝わる画面です。

六曲一双の屏風のうち左双、輪舞する異装の集団の上方に建物が描かれていますが、この描写は図法的には少々変です。基本構造の斜投影は、俯瞰的な視覚ですから、建物も上から、鳥の視点からのように眺めおろすのが基本的な視覚の筈です。ところが、この建物には、見下ろしたときには見えないはずのない垂木の下組物（斗や肘木）が過剰ににぎやかに描かれています（図25）。このにぎやかな組物が描かれているからこそ、輪舞する群衆と相まって、この祭礼の熱気を描き出しているのです。このように、日本の絵師達は斜投影の基本構造に縛られない様々な工夫、フィクションともいえる視覚の合成により、リアルな感覚を作り上げていたのです。

イスラム文化に目を移しましょう。イスラムではキリスト教以上に偶像崇拝を厳禁し続けました。そのため、図26、27のような精緻な装飾文様（アラベスク）が発達したのです。このイスラムにも景観図が残っています（図28）。これは、言うなれば絵図ですね。絵図とは、地図より絵的なものです。私たちに、地図というのは客観的で正確なものというイメージがありますが、その正確さも、ある規範に沿ったものでしかありません。絵図と地図は連続するものと考えた方が正確でしょう。

このような絵図は一般的に海側から見た景観図の形が多いのです。日本の洛中洛外図ほど斜投影に統一されていないものかなりの共通性を見出すことが出来ます。イスラムは、元の時代領土を拡張した中国と接し、その文化的な影響が現れます。図29のようなミニアチュールもその一つです。イスラムのミニアチュールの最盛期は16世紀中頃になります。図30はマホメットを描いたものです。偶像を禁じている筈ですが、そう、マホメットの顔に布が被っていて、これでぎりぎりセーフのようです。

図31の天文学の様子を見るように、当時のイスラムは科学技術が非常に発達しており、当時のヨーロッパの比ではありませんでした。このように科学が非常に発達していた時期に描かれたミニアチュールの図像が斜投影的に描かれています。一般的な思いこみのように透視図法が科学的とは限らないのです。イスラムのミニアチュールはまた、「源氏物語絵巻」に見られる吹き抜け屋台（天井を取り払って室内の情景を描き出す手法）と共通するという指摘もあります（図32、33）。もちろん12世紀末の平安時代と

は時代的には随分離れていますが…。

このように、近代西欧文化圏外には、透視図法によらない様々な空間構造の認識の仕方が存在します。この中で各自が興味を持てる構造を見つけ、作品制作に活かして欲しいと思います。

演習2

この後、「源氏物語絵巻」をはじめとする絵巻について話を進めたいと思いますが、その前に、日本の美術として、もう一つ、水墨画のこを取り上げたいと思います。詳しくは、2000年に私が紀要にまとめたものがありますから、興味がある人はこれを読んで下さい（注2）。ここでは、まずクイズに答えてもらい、少々導入だけをお話ししておきます。

図34は室町時代の画僧雪舟が描いた「秋冬山水図」です。その冬景の真ん中縦にのびる線は何だろうか、これがクイズです。

Quiz

学籍番号

氏名

雪舟筆「秋冬山水図-冬」について以下の設問に答えなさい。（問1～3は該当する番号に○を付けなさい）

問1 あなたはこの作品を今までに見たことがありますか。（もちろん実物でなくTV、図版でも可）

1. 見たことがあり、よく知っている。
2. なんとなく見たことがあるような気がする。
3. 初めて見た。

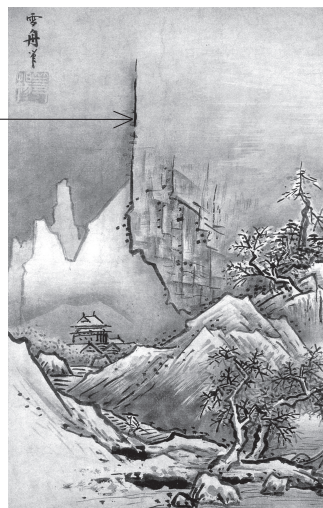
問2 この線は何でしょう？ この線について考えたことがありますか。

1. こんなことは質問されるまでもなく決まっている。
2. 質問されて初めて考えたが、すぐ分かった。
3. 質問されて初めて考えたが、よく分からない。
4. 質問される前から気になっていて、しばらく考えたら分かった。
5. 質問される前から気になっているが、いまだに分からない。

問3 この線の右側と左側とはどちらが奥に見えますか。

1. 右側
2. 左側
3. 分からない

問4 この線は何だと思えますか。自信がない人も書いてください。



それでは、問3だけは今ここで手を挙げてもらい確認しましょうか。線の右側と左側ではどちらが奥に見えるか、という質問です。こちら側だと思う方に手を挙げてみてください。

このクラスでは、やや、左側という人が多いようです。でも、どうして、こんなに意見が分かれてしまうのでしょうか。この間には一応正解があります。図35を見て下さい。これは、雪舟がまだ若いとき、若いと言っても48～9才位ですが、明に渡ったときに描いた四季山水図の冬景です。実はこの図版は左右反転しています。正しいのは図36の状態です。図35の状態では線から上の部分を切り取った図柄と「秋冬山水図（冬景）」はよく似た構図です。つまり、この垂直線は、切り立った崖を表す線ということです。崖の上部が省略されているのです。

すると、線の右側、ざわざわと付けてある調子は岩肌を表している筈ですが、何とも頼りなく見えませんか。この頼りない調子のために、岩肌どころか却って奥まって見えてしまった人も多いでしょう。

これは、雪舟が下手だったからでしょうか。一応この絵、国宝です。実は、私自身もこの調子はおかしいな…と感じていました。

というよりも、気分でしか見ていなくて、余り、「これは何、あれは何」という風にはこの絵を見ていませんでした。それが、1986年のある展覧会で久しぶりにこの絵を直に見て突然、本当に突然だったのですが、この絵の見方が分かった気がしました。「秋冬山水図〈冬景〉」には画面下方に冬の寒い坂道を上っていく人物が一人描き込まれています。この絵の見方、それは、この人物に成りきって、この絵を眺め、この崖を見上げるのです。皆さんにもこの気分、分かりますか。こんな話を導入にして、私の紀要論文『雪舟筆秋冬山水図を読む』は展開していきます。

水墨画は中国北宋時代のものが最高峰と言われます。范寛筆「谿山行旅図」(図37)は北宋初期の代表的な山水図で、巨大な屹立する高山が圧倒的な作品です。このように山下から山頂を見上げる視覚を「高遠」といいます。また、この「谿山行旅図」の画面右下方には極小さく隊商の人々や驢馬が描かれています。その距離が遙かに遠い事が分かります。この画面までの圧倒的な深さを「深遠」と言っていました。北宋より前の五代に活躍した薫源の作品と伝えられる「寒林重汀図」(図38)では、広々とした広がりのある光景が描かれています。このように小高い山からはるばると見渡す視覚を「平遠」といいます。北宋の画院画家である郭熙はこれら「高遠」「深遠」「平遠」を統合した三遠法を提唱し、その実践的作品である「早春図」(図39)を残しています。

この中国の三遠法は、西洋の透視図法とは、また違った空間認識のパラダイムとして、東アジア文化圏に浸透していきます。雪舟を初めとする日本の水墨画にも、当然この視覚性が基調としてあるのです。雪舟は室町時代の画僧でした。当時の日本人が水墨画の一級品と考えていたものの代表は、夏珪という南宋の画家の作品でした(図40)。雪舟もこの夏珪風の様式を得意とし、「倣夏珪」の作品を残しています(図41)。この「倣夏珪冬景山水図」は、私はこんな風に夏珪様の作品が作れますよという、雪舟の商品カタログのようなものだったようです。この不思議な鉛直線のある「秋冬山水図〈冬景〉」も夏珪様の作品の一つでした。

雪舟の作品には、この「秋冬山水図〈冬景〉」の鉛直線以外にも、「不思議」が溢れています。皆さん各自でいろいろな作品の「不思議」を見つけ出し、発表し合ってみてください。

演習3

さて、話を絵巻の方に戻しましょう。図42は平家納経です。これは見返しの部分が少しだけ絵になっていて(図43)後はお経が続きますが、縦書き右行のお経を右手で括りながら、左の方向へ読んでいくのですから、絵巻と全く同じ形式ですね。実際、絵巻の起源は、絵入りのお経に求められる可能性があります。図44は奈良時代8世紀の「過去現在因果経」という絵入りの経文です。下にお経が、上に挿絵が描かれています。

絵巻の起源は中国に求められるという説が有力のようですが、これをことのほか喜び、独特の魅力ある形式に発展させたのは日本人のようです。特に、現存する最も古い絵巻群である平安時代末に作られた絵巻の多くは、素晴らしい質を誇っています。

これらの絵巻は、大別して二つの形式に分けられます。一つは、この「寝覚物語絵巻」(図45)のように詞書(あらすじの文章部分)と絵が交互に来るタイプです。「源氏物語絵巻」も同じタイプで、制作されたときは当然繋がっていたのですが、現在はすべて詞書と絵が切り離された状態で保管されています。図47は柏木の第一段の詞書、図48がその絵の部分です。

もう一つの形式は詞書がまとまってある程度の長さがあった後、ずっと絵が連続していくタイプです。このタイプには、「鳥獣人物戯画卷」(図53)、「信貴山縁起絵巻」(図54～56)や「伴大納言絵巻」(図57

～59) などがあります。特にこの連続していくタイプのもは、画集などで、画面が分断された状態のものを見ても、その面白さは分かりません。附属図書館から、「鳥獣人物戯画卷」の非常に精巧な印刷巻を借りてきましたので、皆さんに、この連続する絵巻の鑑賞の仕方をお見せしましょう。

「鳥獣人物戯画卷」甲巻はその連続性が優れた絵巻です。肩幅よりやや広めに自然に広げた位の幅(60cm程度)を順次開いて見ていきます。左手で支えながら右手で見終わった部分を巻き込み、また60cm程を支えた左手の巻物から引き出します。この繰り返しです。引き出された絵は次々に変わって行き、連続的な動きを感じさせます。その面白さが分かりますね。図53-bから図53-cに変わるときなど、特に、パラパラ漫画のように動きを感じるのがはっきり分かります。

「信貴山縁起絵巻」も絵巻ならではの様々な工夫を凝らした傑作です。「山崎長者の巻」あるいは「飛倉の巻」と呼ばれる巻(図54)は、冒頭の詞書が失われており、揺れる倉から鉢が転がり出るシーンから始まります。幸いその内容は『古本説話集』や『宇治拾遺物語』によって知ることが出来ます。次がそのあらすじです。

昔、信濃国に命蓮という一人の法師がいた。受戒もしていなかったので、はるばると奈良の都に上り東大寺で戒を受けた後、故郷へは帰らず、東大寺から未申(西南)の方角の山(信貴山)に籠もって修行を続けるうちに、小さな仏像を感得し小さい堂を建てた。長い年月がたち、命蓮は次第に不思議な法力を備えるようになった。そのころ山城国の山崎の里に長者が住んでおり、命蓮は法力によってこの長者のもとへ鉢を飛ばし、施しを受けていた。ある日、長者の家で倉の戸を開けていると、いつものように鉢が飛んできたので、疎ましく思った長者は倉の隅に投げ入れ、そのまま忘れて倉の戸を閉めて帰ってしまった。(絵巻の場面はここより始まる。)するとしばらくして突然この倉がゆさゆさと揺るぎ出し、人々の驚き騒ぐ中を、倉から出た鉢が、倉を乗せて空を飛んでいった。長者達も行く先を見届けようと倉の後を追ってゆくと、やがて山中の命蓮の住房のそばにたどり着いた。長者が事情を話し倉の返却を請願うと、命蓮は倉は寺に留めおきたいが米俵だけは返えそうと答えた。数ある米俵をどのように運べばよいのかと当惑する長者に、命蓮はたやすいことだと言ひ、鉢に一俵を入れて飛ばした。すると鉢に導かれて、残りの米俵も雁や群雀のように続いて、たしかに長者の家に帰っていった。

図54-aは、鉢が倉を持ち上げ飛び去っていく印象的な光景です。驚き追いかける人々の激しい動きと対照的に静かな水面の描写が効果的です。図54-bは、命蓮の指示に従い、鉢に一俵の米俵を乗せると次々に列を作って米俵が飛んでいく様子です。鹿が驚いて空を飛ぶ米俵を見上げる光景が描かれ、なかなか芸の細かいところをみせています。

このシーンで作者は実に面白い手法を使っています。倉の左横の紅葉の木は境内の植木のように見えたかと思うと次の瞬間、山に生えている大木になります。一本の木でありながら、二つの情景の異なった意味合い(大きさ)の木として機能しているのです。これによって我々は、近景を眺めるところから一気に遠望するところに立たされます。ズームアウトの手法です。

長者の家に米俵が戻ってくる瞬間の描写(図54-c)では、まず、家の人々の驚く表情をみせておいてから、絵巻の進行方向である右から左という流れに逆らうように左上から右下に向かって米俵が落ちてきます。どどどと落ちてくる米俵の勢いが強調されるのです。

通常、絵巻は右から左の順送りに物語が進み、描かれる絵も左向きに進むことが多いのですが、出来事を強調したいようなところでは左から右という逆向きの図を意図的に使っているのです。「延喜加持の巻」のこのシーン(図55)も同様です。「剣の童子」は信貴山から京の都に飛んでくるのですが、絵巻の流れと逆の右向きの姿はその速さを強調します。

「尼公の巻」では異時同図の手法が効果的に使われています。図56-aは、弟の命蓮を尋ね旅を続ける尼公が、大仏殿で宿を借り眠っているときに、命蓮が信貴山にいるという啓示を受ける、というシーンです。ここには一つの大仏殿の中に、たどり着き、眠り、啓示を受け、感謝を表し、旅立つ、5つの尼公の姿があります。

又連続する次の図56-bでは、旅立つ尼公の進む先は、霧に鎖され建物が半分から消えていきます。フェードアウトの手法です。

図56-cは、再会を果たした、命蓮と尼公が仲睦まじい穏やかな日々を送るシーンです。ここでは、色々な営みをする命蓮と尼公の姿が、堂の一部屋一部屋に繰り返し描かれ、一つの建物の光景の中で、穏やかな年月の経過をコマ割のようにして表す、特殊な異時同図の手法をとっています。

このように、「信貴山縁起絵巻」には、ズームイン、ズームアウト、フェードイン、フェードアウトとも言うべき手法や、起こった出来事の順序を変えて表す手法など映画にも通じるような手法や、異時同図の様々な表現等により、絵巻特有の連続性が極めて効果的に表されているのです。

「伴大納言絵巻」上、中、下巻（図57～59）もまとまった詞書の後に絵が連続するタイプの絵巻の傑作です。上巻では、やはり最初の部分は失われ、突然に検非違使達が出陣するシーンから始まります（図57-a）。左へ左へと向かう群衆の動きに引き連れられ（図57-b）、絵巻を括っていくと応天門炎上のシーンが迫ってきます（図57-c）。この火炎の表現は、日本美術史上最も優れたものの一つでしょう。

中巻には非常に有名な、異時同図のシーンがあります（図58-a）右回りの円の動きに、子どもの喧嘩に父親が加勢し母親が我が子を連れ帰るといふ、一連のストーリーの展開を表しています。異時同図は先程の「信貴山縁起絵巻（尼公の巻）」でも見ましたが、絵巻にはよく用いられる手法です。古い例では「玉虫厨子」（図61）の側面にある須弥座絵の「捨身飼虎図」（図62）にも見られます。以前、ルネサンス美術のマザッチオ「貢ぎの銭」（図63）でもこの異時同図をお話ししました。

ところで、「伴大納言絵巻」のこの異時同図のシーンに続く場面（図58-b）や、放火犯の疑いをかけられた源信の屋敷の家人達を描いた場面（58-c）など、描かれた人物の表情が実に豊かですね。疑いが晴れた源信の家人達の表情は右から左へ、悲しみから喜びへ変化する微妙な心理を反映した見事な表情の描写がなされています。また、下巻の伴家の家人達の悲しみに暮れる場面（図59）、特に左端の老女の表情は悲しみを乗り越えし呆然とする様までを見事に描ききっています。

宮次男編著による『art japanesque [日本の美と文化] 第7巻 絵巻と物語』ではこの「伴大納言絵巻」を劇画仕立てにする楽しい試みをしています（図60）、まさにこの「伴大納言絵巻」を初めとする、連続するタイプの絵巻は、現代の劇画と実に似通っていると言えるでしょう。

これに対して、詞書と絵が交互に来るタイプの「源氏物語絵巻」等は登場人物の顔かたち表情は殆ど変化がありません。ほんの少し眉毛が太かったり、微妙に目元の表情が違っていたり、引目鍵鼻といわれる殆ど固定的な様式の中の実に微妙な変化で、複雑な心理描写を果たしています。これは何か似ていませんか。そう、少女マンガの世界です。少女マンガのキャラクターは髪の色が違っていたり、ほんの少々眉の形が違ったりという程度の差しかありません。それで得意とするのは長編文学ものだったりするのですから。

「源氏物語絵巻（柏木）」の第一段（図48）は、柏木との不貞の子である薫を出産した女三宮は、良心の呵責から産後の肥立ちも悪く、出家を決意し、源氏はその不義を知って悩み、女三宮の父である朱雀院は、娘の発心に驚き見舞いに訪れる、という場面です。典型的な様式の中でこの三者の深い悩みを描ききるその筆力もたいしたものですが、逆に言えば、これを大げさな表現で描くことは却ってマイナスの効果しか生まないだろうと予測も出来るのです。このような様式的な表情だからこそ深い余韻のある心理描写が可能なのです。

ところで、この現存絵巻の最古にして最高傑作の「源氏物語絵巻」は「やまと絵」の代表的な作品とよくいわれますが、実はこれは、中国、唐時代の絵画様式と殆ど同じであるといえます。「つくり絵」と呼ばれるこの作画法は、初めにかなりラフな墨の線描の上から、濃彩の着色があり、最後にまた腕の立つ絵師によって、仕上げの墨線が描かれるという手順を踏まえています。これらの工程は分業で行われていたようです。

「源氏物語絵巻（鈴虫一）」（図64）は大変保存状態が悪く傷んでいるため、却ってその作画順序がよく分かります。この段では初めの線描の層に「やりみす」「にわ」「つまと」などの書き込みを確認できます。これは、着色が他人の仕事であって、その指示のために書き込まれたものと判断できるのです。

唐時代の遺品である永泰公主墓壁画（図65）を見れば、この「源氏物語絵巻」の「つくり絵」と同様の作画法が確認できます。これは、「高松塚古墳壁画」（図66）とも同様の手法です。台北故宮博物院蔵「宮楽図」（図67）は唐時代の図柄といわれていますが、これは写しであって、制作されたのは宋の時代であろうと言われています。明らかに「つくり絵」の技法とは別の、後世の絹絵技法です。壁画はともかく、紙本、絹本の作品で唐時代のものは、戦乱の続いた中国で、現存するものは皆無といって良いでしょう。「源氏物語絵巻」はこの失われた中国美術史の空白を埋める作品という見方もできるのです。

ところが、北宋末に編纂された画論書『宣和画譜』には、当時の日本の絵画についての記述があり、そこには、次のように書かれています（図68）。

日本国には絵画がある。だが、画家の名前を知らない。かれらの作品は、その国の風物や山水の小景を写している。彩色は濃彩で、金碧（金銀や群青、緑青、朱などの絵具）を多用している。色をつけた画面が燦然として見た眼に美しいことだけを欲しており、物の真がまだ充分描けているとは思えない。とはいえ風俗を異にする未開民族でありながら絵を好むのは殊勝なことだ。

強烈な中華思想が反映した文章ですが、書かれた北宋時代の価値観、その最高峰は水墨山水に代表されるのですが、これに対して装飾的な美術を工人の仕事として低く見る傾向があったことを踏まえて読むべきでしょう。

この『宣和画譜』を編纂させた徽宗皇帝のコレクションには日本絵画のコレクションがありましたが、その幾つかは中国唐代の作品と間違えて認識されていたと言われています。中国唐代の濃彩の山水画の例としては伝李思訓「紅帆楼閣」（図69）をあげておきます。ただしこれも「宮楽図」と同様、後世の模本です。

東寺（現在、京都国立博物館蔵）や神護寺には、「山水屏風」が伝来しています。これは、本来、宮廷などで調度品として使われていた山水屏風がのちに真言密教の寺院で行われる灌頂の儀式に使用されるようになったものと考えられ、この場合〈せんずいびょうぶ〉と呼ばれています。東寺伝来の「山水屏風」（図70）は、平安時代の唐絵屏風と目される唯一の遺品です。描かれた人物は唐装であり、中国の詩人白楽天とする見方もありますが、背景の風景は日本的で折衷的な作品です。

これに比べ、神護寺の「山水屏風」（図71）は風景、人物とも日本のものであり、純粋な大和絵景物面の作例と言えます。11世紀後半から13世紀にいたる、日本化の様子が見て取れるでしょう。「源氏物語絵巻」の中で唯一現存する屋外描写の作例である「関屋」（図72）は、ちょうど、この二つの作例にはさまれた時代の風景描写の例となります。

演習4

ここで、「源氏物語絵巻」の絵画空間を考察してみましょう。「源氏物語絵巻」には、3種類の図法が認められます。まず、その一つは軸測投影です。「宿木」第三段（図73）や「御法」（図46）がこれに当た

ります。軸測投影はこの「源氏物語絵巻」より後の時代の、例えば「紫式部日記絵巻」(図74、75)などで多用されるようになります。鎌倉時代らしいきびきびとした印象が生まれ易いようです。

この軸測投影で立方体を描いた場合の上下の面にあたる四角形を正方形にした特別な軸測投影、それをミリタリ投影と呼んでいます。この図法で描かれた作例は、現存する「源氏物語絵巻」中ただ1点、「柏木」第一段(図48)のみです。先に述べたように、この場面の実に不安で複雑な心理描写は、強くのぞき込み、登場人物の様子を回転運動の中で観察し続けるような、このミリタリ投影の図法に負うところ大と言えるでしょう。

このように「源氏物語絵巻」では、場面場面により、使用する図法を的確に選びその効果を高めていますが、その中で、心理描写の場面を支える図法として最も多く選ばれているのが斜投影でしょう。「柏木」は多くの絵師グループの参加の下で制作された「源氏物語絵巻」すべての中で、最も優れた絵師グループによって制作されたものと考えられています。先程の特異なミリタリ投影を効果的に用いた第一段に続き、第二段(図49)、第三段(図50)は斜投影が用いられています。

第二段は、源氏の妻、女三宮と通じ自責の念にかられ病に伏した柏木が、女三宮の出家を聞き、病状をますます悪化させ、これを親友である夕霧が見舞うという場面です。二人の静かではありながら切実な心理のやり取りが伝わってくるようです。

そして、この絵巻の白眉ともいえるべきは、続く第三段です。女三宮の出産した薫は健やかに育ち、五十日の祝いを迎えることとなります。源氏は心の中の苦悶を隠し、薫を抱き取ってみます。気の故か柏木の面影を伝える薫を見つめながら、我が身の昔の秘事(藤壺女御と密通して冷泉院が生まれたこと)を想い、その因縁におののき、出家した女三宮の心痛、亡くなった柏木の薄幸、薫の運命を考えて葛藤する、そのような場面です。

この場面が斜投影で描かれているのは、先に述べた通りですが、この優れた作例の中には興味深い手法がもう一つ見られます。源氏の姿に注目してみましよう(図51)。薫を抱き、その顔をのぞき込む姿勢の源氏の姿を約45度右に回転すると源氏の姿は普通の座像になります(図52)。逆に言えば、通常の座像を約45度左に回転することで、のぞき込み、複雑な葛藤する心情を描き出しているのです(注3)。45度の傾きは、ほぼ畳や梁の傾きと同様であり、梁を基底線にした源氏の姿とも言えるでしょう。

つまり、この第三段を見る者は、右から視線を左方向に進ませ、華やかな打出の衣や帷子を避けて上方に逃れ、梁越しに源氏を眺めるのです。このような時空間を乗り越えるような視線の移動、これに伴う空間認識を高橋亨は「心的遠近法」あるいは「もののけの視線」と説明します(注4)。

「源氏物語絵巻」を単純に捉える人は「装飾的で平板な画面」と言うことがありますが、これが明らかな間違いであることは明白です。このような「心的遠近法」と言うべき複雑で深い空間を湛えていることを強く認識したいと思います。

このような作例は「源氏物語絵巻」の他の段にも認められます。「東屋」第二段(図76)は、馨が浮舟の隠家を訪ねる場面です。縁側に腰を下ろした馨の姿はどっしりとした形態に描かれ、馨の目前に扉が開かれています。侍女が馨の来訪を告げるために障子を少し開いています。部屋の中では、身を伏せて思い悩む浮舟と絵巻では珍しく横顔を示す弁尼が右に、乳母が奥に位置しています。

この場面を見る者は、馨の体を起点にゆっくりとした左回転の動きを以て馨の目前の扉の間に入り込み、障子の隙間から部屋の中に侵入し、浮舟、弁尼、侍女、乳母、そしてまた浮舟に戻るという順序で永遠に回転する、そのような視線の流れ、「もののけの視線」を体験するに違いありません。

このように、平安時代末は絵巻の名作が数多く生まれています。ここで、これまでとは又違った魅力を湛える、やはり、平安時代末の作例を紹介しましょう。それは、「餓鬼草紙」(図77、78)や「病草紙」(図79、80)「地獄草紙」(図81～83)です。美醜の単純な区別を拒む、怖くて醜い、しかし美しい絵巻群です。

演習5

1986年のある展覧会で「秋冬山水図〈冬景〉」の見方が突然分かった気がしたとお話ししましたが、これが私にとって、近代西欧文化圏外の美術に対する興味が明確化する発端だったように思います。その「ある展覧会」とは、1986年9月23日～10月19日東京国立博物館、11月1日～30日京都国立博物館で開催された「御在位六十年記念-日本美術名宝展」でした。この展覧会は国宝、重要文化財、重要美術品に加え、御物、正倉院宝物までが一堂に会した稀有な展覧会で、私は既に沖縄に住んでいたにもかかわらず東京会場に2回、京都会場に1回、合計3回も鑑賞に出かけました。

このとき、はじめて雪舟筆「秋冬山水図〈冬景〉」の絵画空間を読み解くことが出来たのは、自分自身の制作活動において UTAKI Series を展開していて「Sumazu-1」(図84)のような作品を制作していたからだと考えられます。「体験的な視覚性」というものに気付く準備が制作することで備わっていたのであろうと思います。

また、このとき、長谷川等伯筆「松林図屏風」を東京会場では壁面に拵げられた状態で、京都会場では屏風として立てられた状態で鑑賞しています。この経験から、その後「Karimata-5」(1986年)(図85)や「Karimata-13」(1987年)のような六曲の屏風形式の作品を制作したのだと思います。さらに、伊藤若冲筆「動植綵絵梅花皓月図」(図86)の前後に揺れるように感じる絵画空間に初めて気づき、驚愕したのもこの展覧会でした。この経験は二曲屏風作品の「Karimata-12」(1987年)(図87)に活かすことが出来たのではないかと考えています。これらの制作を続ける一方で、雪舟に関する問題を継続して思考し、2000年になってようやく前述の紀要論文「雪舟筆秋冬山水図を読む」にまとめる事が出来ました。

この「御在位六十年記念-日本美術名宝展」でその展示作品に影響を受けたのは、私一人ではなかったようです。2006年に琉球大学での非常勤講師をお願いし、集中講義をしていただいた中村一美氏もその一人のようです。彼は「紫式部日記絵巻」(図75)に登場する薨戸の黒い斜め格子に、それまでのY型モチーフ(図88、91)からの展開を示唆された(図89、90、92)と言及しているのです。このことは彼の著作選集である『透過する光』(玲風書房2007年)にも再録されている「示差性の絵画」(1987年)の「四、追補」に、次のように記されています(注5)。

私のこれらの示差としての絵画は、1986年後半期より制作された作品において、より明確化されたが、それ以前のY型をモチーフとした1981～86年前半にかけての作品においても、同様の示差性を追究したことに変わりはない。(ただそれらは、表現的要素が強かったため、人はそれを読み取り得なかった。そして、Y型というある意味において象徴的にとられてしまう形体が、その示差性を明確化し得ないでいた)

1986年後半において、私は、Y型をオールオーバーに重複させることによって解体し、その形体から象徴性と単一性を排除し、差異性を明示するに相応しい、ある種の無機的単位として斜め格子を援用したのだ。

なお、この斜め格子を発見する機会は、紫式部日記絵巻等の中に登場する、いわゆる薨戸と呼ばれる黒い斜め格子によって表現された幾何学的パターンである。(1987年7月26日)

また、彼の「連差-破房」シリーズ(図93、94)について、私が「縁起絵」を想起することを述べた際、我が意を得たりと、このシリーズは評判が良くないのだと嬉しそうに語っていました。これもやはり同書の「連差-破房Ⅲについて」(1995年)に次のようにあります(注6)。

一、この絵画は、ひとつの実験として目論まれた。中世期の参詣図「静園寺縁起」の、不規則なパースによって配置された社寺建築物の構成を源としている。それは、参詣する人のために供された一種の案内図あるいは地図のようなものであり、各棟は、様々な視点から描かれており、一瞬にして全体

をひとつの統合化された視点の中におさめることができない。我々は、実際に歩きながら、そのつど発見する種々の棟のその現実の場面に遭遇しているかのような錯覚を覚える。1993年11月に京都国立博物館で初めて見た時のあのめまいのするような不思議で、何か我々の二十世紀的なモダニズムの際涯に位置する視覚とは異質な、この新しい体験。これを私は何とか理解し、空間的な扱いのエッセンスを抽象表現主義以降の文脈の中で再利用したいと考えた。

(略)

四、要するに私の絵画は、抽象表現主義に対する批判的超克を目指したものである。もし人が私の絵に違和感や不快感を覚えるとすれば、それは、前記の項目、即ち、二十世紀モダニズム絵画の典型＝規範＝拘束に対する内在的な意義申し立ての故であろう。

中村一美氏が1993年11月に京都国立博物館で参詣図「静園寺縁起」を見た時の体験と、実によく似た体験を、私は同じ京都国立博物館で1996年の春「玉垂宮縁起」を見た時に覚え、2001年に紀要論文「橋の系譜」(注7)にまとめていました。彼の作品を見たとき「縁起絵」を想起できたのはそのためだったと思います。

以上は、私と中村一美氏に共通した問題意識であると思います。近代西欧文化圏外の美術への興味を、表面的なものとしてではなく、絵画の本質的な問題を考察する鍵として、皆さんにも捉えてもらいたいと思っています。

注

- 1) 千野香織「フィクションとしての絵画 熱狂を創造する」、西和夫「にぎやかさの演出 見えないものを描く」『フィクションとしての絵画-美術史の眼 建築史の眼』ぺりかん社1991年 pp.8-29
- 2) 永津禎三「雪舟筆秋冬山水図を読む」『琉球大学教育学部紀要第57集』2000年
- 3) 長谷美幸『源氏物語絵巻の世界』和泉書院1990年 pp.124-126
- 4) 高橋亨「源氏物語の心的遠近法」『物語と絵の遠近法』ぺりかん社1991年 pp.9-38
- 5) 中村一美「示差性の絵画」『透過する光-中村一美著作選集』玲風書房2007年 pp.138-142
部分の引用は誤解を生む恐れがあるので、以下に「示差性の絵画」全文を掲載する。

一、一般に信じられていることだが、絵画は、提示されたその一枚によって、ある情報なり意味なりの読解が可能である、ということがある。しかし、それは全く何の根拠もないことであり、歴史的観点から見て絵画、あるいは芸術全体が有し得るある可能性を抹殺することになる。

人は、提示された一枚の絵画の、例えば、フォーマルな観点からでも、あるいは、内容至上主義的な観点からでも良いが、それを分析し得る権利を持つ。だがそれは、果してその絵画を分析したことになり得るのだろうか。

多くの作家たちは、何の構造的主張も分析もなく、ただ表面的な質を高めることや低劣な審美的処理にばかり拘泥する。そして、また多くの観者は、提示された作品のその完結的な意味内容や構造を、あたかもそれが絶対的であるかのごとく信じこもうとする。特に「スグレタ」と称される作品においては全くそれが絶対的命題であるかのように、事実として記される場合すらある。

私が提示する絵画群は、全く前記の解読作用に真向から正対するものである。つまり、私が目指しているのは、一枚の絵画を見、そこにすべてがあるという不確定事実を全く覆すことにある。私の絵画は、ワン・ピースによっ

て証されるのではなく、不特定多数のピーシーズによって生じる差異性によって証されるのだ。つまり、私の絵画は差異そのものを提示するのだ。

一枚と他の一枚、そして更に他の一枚。私は、全くこれらを異なった方法で描く。そこに動員されるのは、フォーマット、サイズ、色彩、ラインの表示、ディアゴナル(斜め格子)の間隔、角度、等々である。

それらによって、私はあらゆる空間のイリュージョンを確実に規定してゆく。

つまり、位置基準を画面そのものの表面としてみると、

- ①画面そのものより全体が奥へと向かうもの。
- ②画面そのもの。(空間性を全く排除する)
- ③画面そのものの周りに前後して浅く形づくられる空間をもつもの。
- ④画面そのものから前面へと突出してくるもの。

更に、

- ⑤アメリカンタイプペインティングのように横へと広がるもの。
- ⑥上下方向へと伸び上がる空間。
- ⑦日本の絵巻物が示す、斜めへとずれこんでくる空間。
- ⑧浮世絵(三枚組等)が示す、断絶する空間。
- ⑨中国宋代山水画が示す、下から上方へと伸びながら、しかも、上下方向へ断絶してくるもの。
- ⑩②と同様、横へも上下方向へも拡張せず、空間性を否定しているもの。

(注：①～④は奥行きに関し、⑤～⑩は上下左右の拡張性に関するものである)

私は、前記の空間性に対して、何らのヒエラルキーを与えず、どの空間性に関しても全く同等のものとして扱う。つまり、どのような空間も目的ではなく、またどのような空間も否定すべき対象ではない。私の関心は、それらのあらゆる空間を提示することによって生じる、それら相互間の差異性にある。私はそれらを見、確認するために絵を描くのだ。

以上の私の基本的コンセプトは、1981年に美術評論の同人誌『視論』第1号に発表したもので、「示差的イメージ」というものである。

二、私の絵画におけるひとつの基本的軸は、前記のものであるが、しかしながら、私は決して個々一枚一枚の作品をないがしろにするものではない。私は、私が抽出した任意の空間を極力明確に表現するために、その作品に対して力を注ぐものである。しかし、たとえ私が意図した空間が、他者から見て失敗しているように見えようと、その絵画は差異性を表す契機となるべくその意義を与えられているのである。人は、私の一枚一枚の作品について、好き嫌いや、できふきを論ずることは可能だが、しかしそれは前記の意味においてほとんど無意味となるのである。私は、私の作る作品から、その位相において絶対的意味を剥奪し得るのである。

多くの美術家が作品の無意味な完成度のみ执着することを私は、常々意味のないこととと思っていた。完成度を云々する事を非難しているのではない。そのみを問題にする美術状況の不毛さを糾弾しているのだ。近代以来、日本の絵画が、ほとんど何らの意味も獲得し得なかつたのは、この一枚における趣味性や感覚的完成度のみを最重要な価値としたことによる。

私の、差異性に関する問題は、一枚の画面の中においては、空間性そのものを表わす斜め格子の差異性として顕現して来る。いわば、これは一次的差異であり、むしろこの一枚の画面という閉じられた枠内において差異性の明示は行なわれ得る。それらは、二次的差異とも呼べる、各作品間の差異性へと連続してゆくのである。こうして私の作品は、閉じられた画面(一次的差異の場：閉域差)と開かれた位相性(二次的差異の場：開域差)とが、ある明徴性において交錯する現実の場となり得るのである。

三、私の各作品をもし、観者が見るとき、その中においてある基本形を設定し得るだろう。そして、その基本形を

中心に、他作品の位置と距離を人は計り得るのだ。だがしかし、それもまた、他の作品が参入することによって、ひとつひとつ情報の組み替えが行なわれねばならない。その情報の組み替えこそが、差異性そのものの顕現を促すのである。

中には、人はこう批判するだろう。同じ作家にあって一枚一枚の作品が少しずつ違うのは当たり前だ。今更何を取りたてて言うほどのものでもあるまい、と。しかし、ここで確認しておかねばならないのは、私はそれを意識的に行かない、しかもそれら差異性を生じさせる各要素に対して、明確な意識を働かせていることだ。そして、それを第三者が見て判り得るということだ。

今までの作家において、一枚一枚が違ってくるのはほとんど偶然の結果なのだ。むしろ、分析的な作家は、それを偶然ではなく意識的に行なっただろう。しかし、それでもその作家が見たかったのは、その一枚であり、差異性そのものではなかったのだ。

私は、差異性そのものの顕現を目的とする作品をここに提示するのだ。

四、追捕

私のこれらの示差としての絵画は、1986年後半期より制作された作品において、より明確化されたが、それ以前のY型をモチーフとした1981～86年前半にかけての作品においても、同様の示差性を追究したことに変わりはない。(ただそれらは、表現的要素が強かったため、人はそれを読み取り得なかった。そして、Y型というある意味において象徴的にとられてしまう形体が、その示差性を明確化し得ないでいた)

1986年後半において、私は、Y型をオールオーバーに重複させることによって解体し、その形体から象徴性と単一性を排除し、差異性を明示するに相応しい、ある種の無機的单位として斜め格子を援用したのだ。

なお、この斜め格子を発見する機会、紫式部日記絵巻等の中に登場する、いわゆる葎戸と呼ばれる黒い斜め格子によって表現された幾何学的パターンである。(1987年7月26日)

中村のこの「示差性の構造」を理解するためには、同書の「異和としての能動的示差性」(1987年10月26日)、「斜め格子及び解体的斜行線」(1988年12月20日)、及び、「斜行性・示差性」(1989年6月26日)、を併せて参照されたい。

6) 中村一美「連差-破房Ⅲについて」『透過する光-中村一美著作選集』玲風書房2007年 pp.185-187

やはり部分の引用は誤解を生む恐れがあるので、以下に「連差-破房Ⅲについて」全文を掲載する。

一、この絵画は、ひとつの実験として目論まれた。中世期の参詣図「静園寺縁起」の、不規則なパースによって配置された社寺建築物の構成を源としている。それは、参詣する人のために供された一種の案内図あるいは地図のようなものであり、各棟は、様々な視点から描かれており、一瞬にして全体をひとつの統合化された視点の中におさめることができない。我々は、実際に歩きながら、そのつど発見する種々の棟のその現実の場面に遭遇しているかのような錯覚を覚える。1993年11月に京都国立博物館で初めて見た時のあのめまいのするような不可思議で、何か我々の二十世紀的なモダニズムの際涯に位置する視覚とは異質な、この新しい体験。これを私は何とか理解し、空間的な扱いのエッセンスを抽象表現主義以降の文脈の中で再利用したいと考えた。

二、私が学生時代より取り組んできた抽象表現主義的な絵画は、もう一方の私の絵画の源泉を構成してはいる。だが、かつてのアメリカの抽象表現主義者たちが取り組んだ課題、即ち、いかにしたらキュビズム的な空間を超克できるのかという課題は、単にスタイルとしてではなく、ひとつの絵画上の実験における瞠目すべき精神を示していたはずである。私は、絵画というものの真の意義に触れたいからこそ、抽象表現主義的なプログラムを超克したいと思うのである。

三、私の理解する抽象表現主義的な絵画の形式上の特質は以下の通りである。

- ①オール・オーバーネス
- ②アトモスフェリックな空間表現
- ③平面性を条件とし、その条件を誇示するような均質的表面。
- ④手法の均質性。即ち、ひとつの技法的制約がその絵画の主要な表現を決定する。(ルイス等)
- ⑤画像が瞬時に把握されやすいような、中央集中的構成をとる。(いわゆる「場」を構成する拡張的な空間も、現実的には瞬時にして把握が可能なような、単一的な構造をもっている。ニューマンが画面に近づいて自分の大作を見るように指示したのは、このことを回避させようとしたからである)
- ⑥一見破壊的だがその実、非常に視覚に対してすなおでナチュラルな形体や空間をもつ。(マチスのあの今もって不気味で戦慄的な形体と空間の扱いに比すれば、ほとんど自然な表現と言えよう。私のこの《連差-破房III》の意図の中には、アメリカ人が受容したマチスとは異質なグロテスクなマチス理解もある。この絵の構成は、マチス1912年作の《会話》[エルミタージュ美術館蔵]に多くを負っている)

四、要するに私の絵画は、抽象表現主義に対する批判的超克を目指したものである。もし人が私の絵に違和感や不快感を覚えるとすれば、それは、前記の項目、即ち、二十世紀モダニズム絵画の典型=規範=拘束に対する内面的な意義申し立ての故であろう。(1995年4月21日)

さらに、中村は2001年になって、この「連差-破房」シリーズについて再度考察を行っており、同書に再録している。その「連差-破房について再記」も以下に掲載しておく。

今日、そして今後も、この決定的に不安定な時代は、混乱を深めて行くようにしか思えない。《連差-破房》は、1994年に試みられ、95年には終了している。我々を襲った80年代末から90年代前半にかけての世界的大激動の時代。無論それは、昭和20年代の激動とは意味を異にするものかも知れないが、世界的な政治の変動や国内的な経済破綻のあおりを受け、我々は、変位する生活システムの大崩壊を目のあたりにしてきた。

このような時、《破房》は次期の《破産》よりいっそう空間的な激動と変位が強調されているかに見える。それらは、当初人々の眼に不快感や拒絶感をもたらした…。絵画特有の優美さもなく精神的な昂揚もなく…。ただそこには、崩壊する建築のイメージ、壊乱する構造物のねじれた不統一な空間があっただけだろう。これは、無論視覚的な多方向的遠近法を意図的に用い、近代的な一点透視的空間および、戦後のフラットな等価空間を否定することにその目的を設定したが故である。

そして、もうひとつそこには、ある種の既存の絵画的クオリティーへの反抗もあったろう。このような混乱の時代、このような不安定なシステムの増大する時代に、既存の絵画的クオリティーは破棄されるべきであると。

こうして私は、人々がある意味で眉をひそめるような反クオリティーの絵画を実験的に制作した。これらの絵画は、まだその当初の不快感を保っているのかも知れず、あるいは、あれから6~7年を経て、人々の認知の対象へと進展して来ているのか、私には良く理解できない。

その当初、そこに費やしたエネルギーの強さだけは未だに私を支配しているのかも知れないが、私の絵画への探索はやや落ち着いた方向を示しているかに見えるだろう。《採桑老》とて主題的に不吉であり、あまり心地好い絵画の部類には属さないのかも知れないが、これらの《連差-破房》よりは多くの理解を得たとは言えよう。

しかしながら、6~7年経た今も相変わらず、我々の状況は切迫しており、見方によっては、当時よりいっそうひどい状態へと転落してはいないだろうか。絵画の不快な表象をも、もはや突き抜けてしまったかのようなこの時代の悪辣な輝き。人々は、生きている方が不思議なくらいの状態へと突き進んでいるかのようだ。この先には何が待ち受けているかは解らない。それだけが、真実として今私に言える事かも知れない…。

《連差-破房》の不快感や反クオリティーは、画家としての私の表象なのだ…。この、今現実に見ている、そして生きている時代への反応なのだ。もしこの絵に不快感や拒絶感が潜むとしたら、生きている現実や社会が不快感や拒絶感を生み続けているからだ…。画家として生まれたなら、この不快感や拒絶感を一度は描くべきではなかったろうか？

(2001年3月31日)

7) 永津禎三「橋の系譜」『琉球大学教育学部紀要第58集』2001年

参考文献

- 杉勇責任編集『大系世界の美術 第3巻 エジプト美術』学研 1972年
フィリップ・シェラード『ライフ人間世界史11 ビザンティン』座右宝刊行会 1973年
柳宗玄責任編集『大系世界の美術 第9巻 東方キリスト教美術』学研 1975年
『日本美術全集第8巻 王朝絵巻と装飾経-平安の絵画・工芸II』講談社 1990年
『新版 徳川美術館蔵品抄② 源氏物語絵巻』徳川美術館 1995年
『日本美術全集第13巻 雪舟とやまと絵屏風-南北朝・室町の絵画II』講談社 1993年
『日本美術全集第15巻 永徳と障屏画-室町の絵画・工芸II』講談社 1991年
『開館100周年記念 特別展覧会 黄金のとき ゆめの時代 桃山 絵画讃歌』京都国立博物館 1997年
千野香織、西和夫『フィクションとしての絵画-美術史の眼 建築史の眼』ペリかん社 1991年
深井普司責任編集『大系世界の美術 第8巻 イスラーム美術』学研 1972年
Stuart Cary Welch “Persian Painting: Five Royal Safavid Manuscripts of the Sixteenth Century” George Braziller / New York, 1976
中村溪男『日本美術絵画全集第四巻 雪舟』集英社 1976年
鈴木敬『水墨美術大系 第二巻 李唐・馬遠・夏珪』講談社 1974年
『故宮藏畫大系一』國立故宮博物院編輯委員會 1993年
田中一松、米澤嘉圃、川上涇『東洋美術 第一巻 繪畫 I』朝日新聞社 1967年
『奈良国立博物館開館百年記念 特別展 日本仏教美術名宝展』奈良国立博物館 1995年
『日本国宝展』読売新聞社 1990年
高畑勲『十二世紀のアニメーション-国宝絵巻に見る映画的・アニメ的なもの-』徳間書店 1999年
秋山光和『王朝絵画の誕生』中央公論社 1968年
長谷美幸『源氏物語絵巻の世界』和泉書院 1990年
『サントリー創業100周年記念展IV 特別公開国宝 信貴山縁起絵巻』サントリー美術館 1999年
宮次男編著『art japonique [日本の美と文化] 第7巻 絵巻と物語』講談社 1982年
『原色日本の美術 第2巻 法隆寺』小学館 1966年
摩寿意善郎責任編集『大系世界の美術 第13巻 ルネサンス美術★ (イタリア 15世紀)』学研 1971年
米澤嘉圃『世界美術大系 第8巻 中国美術 (I)』講談社 1963年
辻惟雄『岩波 日本美術の流れ7 日本美術の見方』岩波書店 1992年
『四庫藝術叢書 畫史 (外十一種)』上海古籍出版社 1991年
『御在位六十年記念 日本美術名宝展』文化庁、東京国立博物館、京都国立博物館 1986年
中村一美『透過する光-中村一美著作選集』玲風書房 2007年
『中村一美展』国立新美術館 2014年