

# 中国の図像についてのノート

鈴木 陽一  
SUZUKI Yoichi

## はじめに

本稿は、COE プロジェクトの中で、中国の図像を非文字資料の体系の中にどのように組み込むべきか、特に、日本の図像と差異が甚だしいものについて今後どのように分析し、体系化していくかについてその方向を模索したものである。

## I 記号化された図像——蝙蝠と魚

筆者は94年の秋、黄山の麓、徽州の伝統住宅を参観した。その際、窓を覆う一枚の木の板全面に小さな無数の蝙蝠を透かし彫りにしたのを見て奇異な感じを持った。それは手はかかっているものの、蝙蝠の彫刻自体はお粗末であり、蝙蝠であるといわれるから蝙蝠であることが分かるに過ぎない。もともと、明清以後の中国では、蝙蝠の「蝠」と幸福の「福」が、更には「倒蝠（逆立ちした蝙蝠）」が「到福（福が来る）」が同音であるが故に吉祥とされ、「倒蝠」が完全に記号と化し、中国全土に無数の蝙蝠が描かれ、彫られるに至った。筆者が見たのもそうした記号化した蝙蝠であった。

蝙蝠の本来の記号内容はどのようなものであったのかは必ずしも明らかではない。しかし、もともとどのような意味の体系に支えられていたものであろうと、明代以降になると、蝙蝠だけでなく、多くの吉祥の記号内容を有するモノが、全て吉祥の語彙と同音であるというコードによって、吉祥という記号内容を有するのだと解釈されるようになった。その結果、今日我々が見ることのできるこの四、五百年の絵画、版画を見れば、そこに溢れているのは「昇官発財」、「不老長寿」、「子孫繁栄」に集約される現世の幸福を示す語彙群と同音と認定された動植物やモノである。言い換えれば、全ては記号と化した動植物であり、モノであるにすぎない。瓶という陶磁器も絵画や彫刻の題材となる際には、「平安である」という音を表す記号であって、現実に存在する陶磁器とは無関係である。

こうしたモノの記号化を示す例が、80年代を代表する中国映画『黄色い大地』（陳凱歌監督）のシーンに現れた。地元の名士の結婚披露宴の際、料理の一皿に魚が供され、主人公である共産党員はなるほど金持ちはと驚く。その時招待客の一人からその魚は木製の模型であって、単に吉祥物（「年々有魚（いつでも魚がある）」と「年々有余（いつでもゆとりがある）」が同音である。）として供されるのだということが知らされる。

主人公は、その後陝北の民謡を採集するため農村に入って行くのだが、そこで門（中国の門扉は観音開き）の両側に貼られた奇妙な正月の対聯に気づく。桃色の紙にはただ黒い大きな○がいくつか描

いてあるだけで、字が一字も書かれていないのだ。その家の家族はみな読み書きができないため、正月の慶祝行事に、桃色の紙に黒い○という記号によって吉祥を表したのである。

これらの事例から見て、漢文化の中では、絵画や彫刻に現れる動植物やモノが、いや、時に記号の代表である文字ですら、極めて単純なコードに基づく記号表現として解釈されていることが見て取れる。しかも、記号内容と記号表現とを結びつけているものが、記号自体の属性から切り離されているために、図像化された記号においてはその属性の再現は重視されない。中国の伝統的建築物の至る所に溢れている図像の多くはそうした記号であり、或いは記号の体系の中に組み込まれているものであり、特に、このことは庶民に近いレベルの図像類では一層顕著になる。従って描かれた図像を記号の呪縛から解き放たねば記号の属性は全く見えてこないし、しかもそのことは極めて難しい。

## II 中国の士大夫たちは何を見ていたのか

筆者はかつて、明清の中国の地方志に七夕に関する風俗や儀礼がどの程度記載されているかを調べたことがある。その結果、明らかになったのは、地方志を記述する地方の官僚或いはその幕僚たちは、現実に存在する風俗や儀礼にはあまり、もしくはほとんど関心がないこと、むしろ漢代以前の七夕の起源の記述に熱心であることであった。その結果として、どの地域の地方志を見ても、漢から唐にかけての複数の、しかし同一の文献が引用され、七夕の起源についての同じ話を繰り返し聞く羽目になる。にもかかわらず、肝心の当時の七夕の記述は余りに少なく、かつ少ないが故にその信頼性は決して高くはない。

筆者の専門である通俗文学の資料についても同様の現象が見られる。宋代という時代は中国史上はじめて民族意識が高揚した時代で、しかも北宋の首都汴京（現開封）は金と元に、また南宋の臨安（現杭州）は元によって破壊されたために、漢民族にとって空前絶後の懐旧意識をかきたてるものとなった。そのため、汴京については『東京夢華録』、臨安については『武林旧事』、『夢梁録』など飛び抜けて詳しい都市の記録が存在する。これらの記録では盛り場にあった料理屋や飲み屋、得意料理の名称まで記載し、活躍していた芸人の名前と得意演目を記載している。しかし、こうした民族意識と懐旧気分を支えられた記述は一過性のもので、同様の記述は決して継続することがないばかりか、後の時代の他の地域にまで北宋の汴京、南宋の臨安の事象やモノに着いての記述が当てはめられるようになる。都市の記述において、『東京夢華録』や『武林旧事』が一種の規範となり、後の記述はそれをなぞることに専念する。これと同じことが『清明上河図』、『西湖図』、『姑蘇繁華図』と他の絵画、版画などとの間にも当てはまる。B・ショウが言うごとく常に「自然が芸術を模倣する」のだが、古典を規範とする意識の極端に強い漢文化にあってはその傾向が凄まじく強い。従って、我々が明清時代の社会について文献を調べても、隋唐、三国、秦漢の文献の抜け殻に足を取られて容易に前進できないように、書物の挿図を含む図像にも古典、古代の規範という分厚いカバーがかけられていて、図像に見える時代設定すら多くは信用するに足りない。これは容易ならざる問題である。

### III 関羽の顔はなぜ赤い？

中国の図像資料を代表する年画は、主として正月に貼り替えられる民間版画である。実際には版画だけでなく、蘇州や天津などで作成される極彩色の豪華版には手書きのものが少なくないし、また正月にのみ貼り替えられるわけではないのだが、ここでは触れない。問題にしたいのは、まずその題材である。無論様々な題材があり、用途別に神像が描かれるがゆえに、その絵柄は多彩の一言に尽きる。しかし、その中であって、版画、絵画、彫刻などの別を問わず、人々の暮らしの周辺に最も広く見られる題材は『三国志』である。それらの版画類を見ていくと、関羽は赤、張飛は黒という日本人にとっては異様な顔の色に塗られていることに気が付く。これが中国における伝統演劇の「隈取り」に基づいていることは今や常識だが、実はそれで終わりではなく、その先に大事な問いが潜んでいるのである。それは一体なぜ、伝統演劇の中で関羽や張飛という英雄の顔が異様な色彩で覆われねばならないのか、また、その隈取りが慶祝の儀礼の一端をなす年画の中で再現されねばならないのか、という点にある。

この問いに対する解答は、しかし、それ程複雑なものではない。そのキーポイントは、実在の人物であっても、神格化された人物においては、しばしば天から降った、或いは天の祝福を受けた人物であることを示す異常出生譚——清朝を興したヌルハチが白鳥乙女神話を出生譚とするのはその典型である——を有することにある。そうした異常出生譚の一つが、出産時の異常事態によって、赤子の顔の色が尋常ならざるものになってしまうという物語である。今日の伝統演劇の中で赤、或いは黒の隈取りを与えられる英雄豪傑にはそうしたタイプの出生譚を持つものが多い。しかも、彼らの顔の色は、必ずしも神々に祝福されたものとは限らない。彼らの多くは民衆のために天機を漏らしたり、天の宝物である穀物を地上にもたらしたプロメテウス型の神格であり、そのために天から罰せられ、その名残が顔の色に残っていると考えられているのである。

つまり、年画の中の関羽の赤い顔は一般的な文脈では彼が劇中の人物であることを示しているに過ぎないが、新年や関羽の誕生日など、関羽を神とする集団にとって重要な日には、その赤い顔こそが人々を救う能力を有する証である。また、『三国志』を題材とする演劇は、単に娯楽として消費されるのではなく、様々な集団の紐帯を強化し、時に政府への叛乱をも引き起こしうるエネルギーを有する危険なものとして、しばしばこれを禁演にせざるを得ないものであったことも考えるなら、『三国志』などを題材とする様々な図像は、明清時代においては人々の暮らしの中で極めて重大な意味をもっていたのである。そうした図像のもつ潜在的なエネルギーを示しているのが、関羽や張飛の顔の色に他ならない。こうした物語或いは歴史と一体化し、それゆえに無限の再生力とエネルギーを有する図像をどのような形で非文字資料の中に位置づけるかが筆者にとっての重要な課題である。

### IV 近代の洗礼を受けた図像は使えるか

中国歴代の王朝においては、皇帝は時間をも支配する神であると考え、暦と、正確な暦作成のための天文学を大いに重視してきた。このために、宋元時代はイスラムの、明清時代はキリスト教世界の

天文学を、化外の民のものであっても取り込むことに頗る熱心であった。これに伴って様々な分野の学問や文化も流入し、様々な分野に影響を与えた。美術もその一つであり、遠近法をはじめとする西洋近代の技法が18世紀には中国の文化に影響を与えていたことは、今日わずかに残る円明園の遺跡からも明らかである。

その後貿易が盛んになるにつれ、西洋人向けに中国の風景や風俗を西洋画の技法で描いた絵画が土産物用に大量に作られるようになった。これは当初広東で作られていたが、阿片戦争以後全国に広がり、更には一部が国内でも売られるようになる。これらの絵画は中国の題材を西洋近代の手法によって描いたものとして資料的価値は決して低くない。しかし、量が膨大であること、世界各地に散在していること、しかも欧米人の目から中国を見たものであることなどから、資料として利用するのは必ずしも容易ではない。

中国近代が生み出したもう一種類の重要な図像に、19世紀末から盛んに出版された雑誌、新聞の挿絵がある。それらはもはや添えられた図像ではなく、図像を主とし、文字は補足的な役割しか果たしていない。ここに見られる図像は近代リアリズムによって描かれ、特に欧米事情や欧米の船舶などは写真から図にしたと思われ、遠近法によって正確に描かれている。ところが、多数を占める国内の事件、噂、ゴシップなどの図像では、人物など個別のものは近代リアリズムで描かれるが、全体の構図は伝統的な手法によるものが多い。時に遠近法は全く無視され、話題の中心にあるものが距離的には遠くとも大きく描かれることが珍しくないのである。上記の土産用の絵画が欧米人の目で見られた中国なのに比して、雑誌、新聞の挿絵は中国人の見た中国であり、近代リアリズムの影響は部分的に止まっているのである。しかも、これらの図像は近代の新聞、雑誌に掲載されたものであるため、資料としての利用も比較的容易である。ここに一つの突破口があると筆者は考えている。

## V 次のステップに向けて

I～IIIで述べたように、中国の伝統的図像の大半は宗教、芸術、物語、歴史と一体化したイデオロギーと強烈に結びついており、そこから直接古代の人々の暮らしぶりを情報として引き出すのは困難を極める。そこで、筆者はCOEプロジェクトと平行して、イデオロギッシュな図像それ自体の構造や意味作用の分析を進めることで、そこから必要な情報を分離、抽出を試みたい。特に物語の伝承と歴史認識とが図像の創作や享受とどのように関わっているかを明らかにできれば、イデオロギッシュな図像の分析も新たなレベルに達しうるであろうし、人々の暮らしぶりについて、多くの情報を引き出すことが可能になると考えている。

## 付 記

筆者は8月、10月の現地調査の際に河南大学、上海師範大学、上海図書館、浙江大学、同濟大学、南京博物院、復旦大学の先生方から多くの御教示、御助力を得た。本ノートの内容も先生方の御教示によるところ少なくない。記して謝意を表す。

(事業推進担当者)