

イメージ・リーディング再考

— 那智参詣曼荼羅によせて —

辻 成史

最近我が国では人文学の様々な分野で、本来言語ではない各種のイメージ——絵画、写真、地図等——を「読む」という試みがにわかに盛んとなってきました。何故そうなってきたかという理由の詮索はさて置いて、一言葉ではないイメージを読むとはどういうことなのでしょう。またそれが単なる言葉の綾だったり、流行に乗った安易なレトリックでないならば、どうしてイメージを読むということが可能なのでしょうか。この小論の目的は、一群の参詣曼荼羅の分析を手掛かりに、イメージを読むということを美術史の立場から再考してみることです。

1

始めにこの議論の前提となる一つの考えを提示しておきましょう。それは、イメージ一般、とくに芸術的イメージは、想像以上に言語に近いという認識です。

一般に言語——とくにここでは書かれた言語である文字——とイメージの違いは次のように考えられがちです。すなわち文字化された言語は、各共同体内部で約束に従って造られ、それによって概念や観念を表すが、対してイメージは、個々人の具体的、特定の視覚体験を、その表現者の個性に従って再現したものである。もちろんイメージには抽象的なイメージもあります。議論を解りやすくするため、まずこのような具象的なイメージについて考えてみましょう。そこで、写真を含めた様々な視覚芸術作品を形作っているイメージを観察してみるなら、実はこのような言語と

イメージの違いは、それほどはっきりしたものでないことが明らかとなります。

視覚芸術におけるイメージは、けっして、特定のある時点、ある場所での具体的な視覚体験の再現ではなく、全体として強い約束性に縛られています。このことをはっきりとさせるには、いわゆるリアリズムの作品を観察してみるのがよいでしょう。G・クールベは近代のリアリズム芸術の創始者とされています。彼は多くの鹿の絵を描いているが、それらは時に森の樹の間や谷川に沿って駆けて行く姿で表されています。だが熟練した獵師でないかぎり、樹間を駆け抜けていく動物が、猪なのか鹿なのかを瞬時にして識別できるものでしょうか。また仮にそれが出来たとしても、それが何ぞぐらいの鹿だったか、角の伸び具合はどうだったか、毛並みはどうだったかを瞬時にしてみることが出来るのでしょうか。いや、実際に私たちの視覚に映じるのは、ただ大きな茶色の斑点以上のものでないのが本当ではないでしょうか。

だがクールベの描く鹿は、まずそのほとんどが鹿としての特徴をしつかりと備えています。ということは、駆ける鹿を描くに当たって作家が拠り所としたのは、それについての瞬時の視覚体験ではなく、死んだり捕らえられたりして動けない状態である鹿、あるいは百科事典の挿絵にでてくる鹿だったということです。実際彼は多くの死んだ鹿を観察し絵に残しています。

この事実の意味するところを考えてみましょう。クールベのようなリアリズム絵画においてすら、イメージは少なくとも具体的な、特定の場所・

時点での視覚体験の再現ではありませんでした。では何だったのでしょうか。それは、誰が見ても、これこそ駆ける鹿であるということが一目で看取出来るようなイメージでした。換言するなら、それは鹿についての彼自身の視覚体験の再現では決してなく、万人共通の理解に対応する限りでの「駆ける鹿」を表したものであって、その意味でむしろ「駆ける鹿」という観念を表したものだといえるのです。

ことはクールベのようなリアリズム絵画に留まりません。およそ具象芸術を形作っている様々なイメージの大部分はこのようなものです。従ってそこには確実に、ある約束性があります。一つの例を考えてみましょう。ものにはそれぞれ、それが「それらしく見える」視点というものがありません。クールベですら上から見た鹿を描くことはしませんでした。鹿を鹿として認識するためには、それを横から見るとは如くはない。人間についても同様です。古今東西人間のイメージは無数といつてよいほどありますが、人間を頭の方から見たり、逆に足の裏から見て描いたものは皆無ではないにせよ稀です。鹿が鹿らしく見え、人が人らしく見えるのは、そのイメージが視覚体験を忠実に再現しているからでは決してなく、むしろこのような約束性に忠実に依拠しているからです。観念図像——イデオグラム——というものがありますが、視覚芸術に登場するイメージは、必ずといってよいほどイデオグラムの性格を備えています。

このような観察は、また翻つてプラトン以来のイメージについての伝統的な考え、つまりイメージはそれが表す本来の対象の似像だ、という考えを危うくします。よく知られた「国家」篇の中でプラトンが触れたような、あたかも本当にそこにあるかのように描かれたベッドの絵なるものを再考してみましよう。プラトンがこの対話篇を記した頃のギリシャには、すでに陰影画法や遠近表現が成立していたから、そのベッドは必ずや古代の遠近法で描かれていたに違いありません。しかし実際のベッドとこうして描かれたベッドはどこが似ていたのでしょうか。描かれたベッドには重さがなく、触れてみても質感がないのは当然でしょう。さらに古代遠近法で描

かれたベッドの似像は、近世以降の遠近法ほどではないにせよ、やはりベッドをある特定の視点から見たもので、おそらくベッドの底とか、四本目の脚とか、反対側の側面などは含まれていなかったでしょう。

こうして考えてみると、プラトンにおけるベッドの似像なるものは、ベッドを、ある特定の角度から見て出来るだけその表面の外見、あるいは印象に描写を限定して表したもので、それ以上のインフォメーションは含んでいませんでした。もしイメージというものが、その対象の純粹な外見よりはその観念に対応しているものならば、プラトンの時代のベッドの似像は、イメージとしては必ずしも充分説得的ではなかったでしょう。

プラトンの同時代芸術に対する批判的な態度は、一つには確かにこの点に根ざしていました。古典の成熟期以前のギリシャ芸術、あるいはさらにそれに先立つオリエント芸術においても、それぞれの時代や民族に固有の視点で描かれたベッドのイメージが存在していたことはもちろんです。むしろイメージというものが、ベッドに関する特定の視覚体験を再現したものではなく、ベッド一般を表すものだとするならば、プラトンの言い草ではないが、むしろ遠近法を離れて、厳格に約束的な様式で表されたオリエント美術におけるベッドのイメージの方が、古典期ギリシャのベッドの似像よりはイメージ本来の目的に沿つていたとすら言えるのです。

だが問題はこれに尽きない。クールベの鹿が、特定の視覚体験の再現ではないのに、まさにイメージとしてよりリアルに見えたように、プラトンの目にはオリエント的視点で描かれたベッドの方がよりリアルに見えた可能性があると述べています。今日の時点においてすら、印象派の作品の方がクールベのそれよりもいつそうリアルだ、と確信を持って言える人が果たしているのでしょうか。

もう何年前かの学会の集まりで、前川誠郎先生は、ヴィヤール・ドンヌクルのスケッチブックの中にあるゴシック彫刻のライオンの図を示され、それに作家が、「あたかも活けるが如くである」と書き加えている事実を指摘されました。正面視で描かれたそのライオンは、今日の私たちの視

異をもつてすれば全く図式的で、お世辞にも「活けるが如く」には見えませんが、それまでロマネスクの視覚に親しんだヴィヤールの目には、実に新鮮な驚きだったことは想像に難くありません。実際美術の歴史はこのようなエピソードに事欠きませんが、そのこと自体、肖似性というものも畢竟それぞれの時代や民族の視覚の産物であり、それに制約されたものであることを疑問の余地のないほど明らかに示しています。クールベにしても、あるいは今日のいわゆるハイパー・リアリズムにしても、絶対のリアリティーなどという厳かなものに到達したわけではありません。同様に私達は、写真こそがリアリティーの再現だという考えを未だ十分脱し切っていませんが、このような考えもそろそろ過去のものとなるでしょう。

さて、芸術的イメージというものが、各個人の、特定の場所・時点における視覚体験を精確に再現したものでなく、またその表す対象との究極的肖似性（というありえない架空の根拠）に拠っているものでもないならば、イメージとは一体何でしょうか。少なくとも具象芸術において、イメージ、あるいは個々のモチーフが、常に何物か対象を指示しているならば、その指示の仕方は、むしろ言語がその対象を指示するそれに極めて近い。こうして芸術的イメージは、実は言語と同じく、根本的には万人の理解に対応したその対象一般に依拠しているのです。

2

視覚芸術作品の大部分は、二つの顕著な側面を備えているとわたしは考えています。一面において、それは何らかのメッセージを伝えようとしています。一般に表現といわれている作用がこれであり、作品は常にメッセージ・コンヴェイヤーであり続けようとしています。他面において、作品はそれ自体一つの「もの」として、それがおかれている世界内の他のあらゆる「もの」に対して、ひとときを優れて実在的でしょうとします。

個々の作品の伝えるイメージの内容がそれを産んだ時代・民族によって

異なることはいうまでもないが、実は実在性の観念にしても、時代や地域によって変化するものです。したがって芸術作品は、一方では個々の時代や民族の発した具体的なメッセージを伝えるとともに、他方では彼らの抱いた、実在とはなにかという観念を伝えているといえるでしょう。

他方西洋近代の思想の伝統は、芸術作品一般に二つの異なった側面を見てきました。その一つは、表現作用を通じて現れてくる「内容」と呼ばれるものであり、他方はその内容を実現している「形式」と呼ばれるものでした。そして、内容が知性による解釈の対象とされるのに対し、形式は感性によって受容されるとしてきました。そこで、優れた芸術的価値は内容と形式の調和によって実現する、というようなことがいい慣わされてきました。このような二元論的芸術観について、哲学の立場からは当然のように様々な批判がありました。それにもかかわらず美術史学の伝統にあるのは、表現内容を対象とする作品解釈と感性的受容の源である形式の分析・把握が、まるで異なつた学問の営為であるかのようにばらばらに行われてきました。殊に今世紀初頭に台頭したリーグル、ヴェルフィンらによる様式史は、芸術作品の本質を形式に求めるとともに、作品の内容解釈がともすれば既存の歴史学あるいは神学的図式に依存しがちなことを批判し、純粹な美術の歴史は、どのような歴史・思想的コンテクストにも依存しない、感性や知覚の形式そのものの通時的展開に基づくとしました。いわゆる美術史学の自律がこれです。

周知のようにこのような様式史的美術史にすばやく批判を加えたのがパノフスキーです。彼はその初期論文において、様式史の事実を認めながらも、その歴史的展開の原因をヴェルフィンのいう自律的な視覚形式の変化のみに求めず、その形式に託された内容に求めようとしてきました。従って、パノフスキーによるなら、美術史学の目的は作品の意味内容の全面的解釈にあり、彼が後にその方法を画像解釈の三段階として提示したことはよく知られています。

しかしパノフスキーにしても、今世紀の美術史学に付きまどってきた形

式・内容の二元論を十分に克服したとはいえません。一例を挙げましょう。「先図像学的記述（そして偽形式的分析）」（傍点筆者）と題されたその第一段階に於て、彼は動いている対象についての視覚体験一般を取り上げ、「形式的な視点からするなら、我々が見ているのは、視覚世界を形作っている色彩、線、量の普遍的パターンの一部を成している、あるまとまりの内部でのしかじかのディテイルの変化」であるとし、その「まとまり」を「対象」として、あるいはさらにその「対象の動き」として同定するときには、「純粋な形式的認知の限界を踏み出て主題や意味の最初の圏内に入る」とします。ここでパノフスキーは、対象の形式の認知とその基本的意味の把握を、明らかに領域を異にする行為と見ていますが、このような二元論が素朴な古典的知覚論に発するものであることは、例えばその後のメルロ・ポンティによる知覚の現象学的研究、あるいはそのような現象学的考察を踏まえた『記号論の体系』におけるエコの類像性批判（とくに、彼の『記号論の体系』3・5・6から3・5・9）に照らして明らかでしょう。取えて単純化するというなら、すべての知覚像はすでに何らかの意味を宿しているし、知覚の可能性と知覚の対象の有意性とはほとんど同義だからです。

ところでパノフスキーは、その多くの論攻のなかで、とくに積極的にイメージを言語にたとえているようには見えません。しかし彼の発想の中にそのようなものがあつたことは事実です。この図像解釈の第一段階に関する説明の中でパノフスキーは、次のように述べています。

時に我々は、純粹で単純な自分の実際の経験に照らしてモチーフを同定していると思ひ込んでいるのだが、そういう時でも、我々は、対象や出来事が、歴史的条件下でさまざまに変化する形式によって表現されている、その特定な方法に従って「見ているもの」を実は読んでいるのである。

【傍点筆者】

いうまでもなくここでいわれている「特定な方法」とは、様式史が提唱した視覚の形式であり、それがここでは、いわば一つの文法規則として我々

の対象認知を規制しているとしています。またそのかぎりでは、我々の認知している視覚的世界およびその部分は、単純かつ偶然に網膜に与えられた所与ではなく、しかるべき法則性をもって形成された世界でなければなりません。ではなぜそれが「読まれる」といわれたのでしょうか。そこには二つの条件が隠されていました。第一に、先述のように第一段階を経て獲得されたモチーフ群の意味は初発的な「解釈」を経て得られたものです。ということは、これらモチーフ群はすでに何らかの形でそれぞれ概念に対応させられているということに他なりません。そういう意味で、パノフスキーの見た「初発的あるいは自然的な主題」の世界の意味は、実はきわめてリングスティックな、概念を要素とするもだつたと言わねばなりません。しかし単なる概念の集合は総体として無意味であり、読まれることはいけません。それが読まれるためには、それら概念の間に何らかの法則性—それによって個々の概念の意味が規定されるばかりでなく、概念相互の間の関係自体の意味が規定される法則性—、換言するならば連辭的・法則性が存在しなければなりません。これがパノフスキーの「初発的あるいは自然的な主題の世界」の有意性を形作っている第二の隠れた条件です。

上述のように、このような有意な「自然的な世界」のテクスト化に働く法則性は、パノフスキーによって様式史の原則であるとされています。つまり、ここでいう概念相互間の連辭的關係を規制している法則は、実は様式という形で視覚に与えられているもの以外にありえないでしょう。このことは一見して奇異なことに思えるでしょうが、実はそうではありません。事実パノフスキーはライツヘナウ派の写本挿絵を例にとつて、空間感の表現がいかに様式史的な前提に拘束されたものであるかを巧みに説明したし、また彼のもつとも優れた初期の論攻の一つが遠近法に関するものだったことは、こうしてみるならきわめて当然のことでした。

古代以来芸術は様々な遠近表現の方式を採用してきました。そうしてルネッサンスの発明した数学的透視画法は、実はこうして個々のモチーフ、そしてその意味としての概念間に厳密な視覚的シンタクスを課する規則

であり、ルネッサンスの視覚世界は、このようにしてその本質の意味、すなわち実在性を獲得したのです。そして、後に詳しく述べるように、このような特定の仕方でもテクスト化されたルネッサンス的「自然的主題の世界」は、十九世紀末に至るまで、疑い様のないほど自明な、実在的な世界として西欧世界に受け入れられてきました。まさにこの点において、ルネッサンス的透視画法は、いわゆる写実主義の精神と相俟って、西欧世界の根源的意味を表す象徴形式となったのです。だがここで一つだけ忘れてはならないことを付け加えておきましょう。それは、遠近法を象徴形式と呼び続けるかぎり、パノフスキーにとつて芸術作品とその形式は飽く迄シニフィアンとして留まり、彼のイコノロジーの探求は、そのシニフィエである言語—概念そのものの体系、さらにはその本質的根拠を成している普遍的観念にと向って行つた事実です。そこに美術史学としてのイコノロジーの根源的—概念論的偏向がありました。

さて、パノフスキーの図象解釈の三段階のうちでもっともしばしば批判の対象となつてきたのは、後に述べる第三段階の「イコノロジー的解釈」でしょう。それに対し、後続の世代にもっとも大きく、かつ具体的な寄与を成したのはおそらくその第二段階、「図象学的分析」でしょう。ここでパノフスキーは、よく知られているように、「二次的」すなわち芸術作品に取り込まれた（筆者）、あるいは約束的な主題」を問題とします。これらの主題群が、イメージ、物語、寓意などを形作るのです。しかし主題は、それを創りだし、あるいは採用した共同体の歴史的、民族的条件によつて違った意味を発生します。このように、特定の歴史的時点、民族的伝統の下で発生する意味を解明するためには、第一段階に於けるように漠然と人間一般の平均的経験的能力に依存するわけにはいきません。そこで「解釈のための道具」として必要とされるのは「文献ソースに関する知識（特定の主題や概念に親しむこと）」であり、パノフスキー自身が彼の天与の才を駆使し、驚くべき博識を持つて様々なイメージを解釈したことは周知の事実です。

すでに第一段階において様式史を原則としてモティーフの意味のテクスト化が考えられていたのに呼応して、第二段階においては、「タイプの歴史」がこのような規制原則として働き、二次的、あるいは約束的な主題」の意味がテクスト化されたことは容易に想像されるところです。そればかりではありません。ここでのテクスト化は、第一段階における様式史的規制原則を捨て、約束的に形成されたタイプの歴史を規制原則とすることにより、いつそう視覚形式を離れ、言語とのいつそう密接な関わり合いをもつて行われることになりました。約束的な主題は、先の段階の対象だつた自然的モティーフよりは、概念との対応がいつそう厳格に約束的であり、かつ特定化されています。第二段階における解釈のための道具が、漠然とした常識的理解ではなく、特定の時代、民族に関わる文献ソースとされたことは、このような見地からするなら、極めて当然のことだつたといえるでしょう。

3

さて、以上述べてきたようなイメージに関する私の考えが、近代を支配してきた視覚芸術の形式についての基本的認識に鋭く対立することは明らかです。つまり、レッシング、デイドロ以来、視覚芸術は本来的に空間の芸術であり、時間の芸術である文学とは一線を画すべきだ、という主張が長く受け入れられてきました。だが、二十世紀に入り、まず当の視覚芸術が、立体派や未来派の運動を通じて積極的に時間と取り組み始めました。そしてその誕生以来もつぱら空間形式の解明に専念してきた美術史も、第二次大戦の頃からやつとその重い腰を挙げ、時間の問題を取り上げ始めました。この当たりの事情についてはすでに拙論を発表しているのでここでは繰り返しません。だが、言語の芸術である文学、とくにすでに文字に記された文学についてレッシングが見過こしたある一面だけを指摘しておきましょう。

レッシングが文字に記された文学をも時間の形式としたのは、実は文学

が朗読者によって言葉に発せられたり、あるいは読者によって読まれた場合を想定してそういったとしか思えません。換言するならば、すでに出来上がったものとしての文学は、読者の「読む」という行為があつて始めて時間的となるのです。したがつて紙の上に印刷され、閉じられて一冊の本となつた文学作品は、それ自体としてはむしろ空間的存在です。ここでは読者の「読む」という行為の形式が文学の形式と同定されていたのです。

ここで予め断つておかねばならないことがあります。ここでいう「読み」という行為と、かつてE・パノフスキーによつて提唱され、今日も人文学の様々な分野で盛んに試みられているイメージの「読解／解釈」という行為とははっきりと区別しなければなりません。パノフスキーのイコノロジーの基本的な作業は、もつぱら、個々のイメージが、特定の歴史的状况や特定の共同体にあつてどのような意味を持つていたかを探求する、いわば文化史的フィールドを巻き込んだ作業です。他方ここで問題としていられる視覚芸術の「読み」の問題は、もつぱら観者の観賞形式とそれに対応する作品の視覚的形式に関わるもので、両者の接点についてはいずれ論じることになるでしょうが、今は全く別個の種類の探求であることを断つておきたいと思ひます。

本題に帰つて、このような視覚芸術の「読み」の問題は、一九六〇年代後半から、文学、視覚芸術の両者に関する様々な分野で次第に注目を浴びてきました。その先駆的な研究は、L・マランによる絵画の記号学に関する一連の著作、中でも一九六八年の『コミュニケーション』誌に発表された、ブーツサン作「蛇に巻かれて死ぬ男」の記述に関する論文でしょう。

連辞関係が時間とともに展開する線的なものである以上当然なことでしたが、その重要性は、視覚芸術における時間に対する興味の高まることと次第に明らかになってきました。もとより視覚芸術における時間は非常に複雑な様相を備えています。作品の解釈に関連してもつとも重要な側面は、作品の観照に伴う時間性でしょう。十八世紀以来、視覚芸術作品は本質的には空間的であり、動作や物語の「もつとも美り豊かな」一瞬を表

すべきものであると同時に、その観照も一瞬にしてなされるべきであると言われてきました。しかしこのような見解が誤りであることは一九四〇年のE・スーリオの論文以来、次第に多くの研究者によつて確認されるようになりました。建築、彫刻といった三次元の作品を一瞬にして観賞することが不可能なことはないし、平面の絵画にしても、巨大な壁画、長大な絵巻の類の観照に時間がかかるのは当然です。が、さほど大きくないタブローの場合でも、その観照は決して一瞬にしてなされるとは限りません。むしろ、細かい部分に至るまでを検証し、それを記憶に収めようとするれば、小型の絵であつても充分時間がかかるものだし（誰がヤン・ヴァン・エイクの作品を一瞬にして観れるでしょうか）、真に全体の直感的把握に至るためにはどれほど時間を要するものかは、セザンヌの作品と向かい合つた人の全てが経験するところです。事実一九六〇年代に行われた一連の視覚に関する実験の示すように、観者の目は作品の部分から部分へと何度でも走行を繰り返します。この走行に要する時間は、作品の中にいわずに潜勢として存在しており、観者の観照、あるいは読解という行為によつて動勢へと転化するのです。

しかし、視覚芸術における時間の潜勢と実勢ということを確認しても、それだけで作品の中に連辞関係が内在するということを言うには充分ではありません。なぜなら（この点が他の時間芸術、とくに音楽と違つるところですが）美術作品というものは多くの場合、どこから視線の走行を始め、どこに向かうべきかは原則的には自由だからです。とはいえ、それはあくまで原則的であつて、実際に視覚芸術も、様々な形で観者の視線の走行の方向を規定したり、あるいはイメージ間にそれらが観られるべき時間的前後関係を指定していることが多いのです。イメージ間の連辞関係が現実となるのはこれによつてです。（かつてランブランは、人間の目は生理的に左下から右上に動く傾向があると主張しましたが、この小論の範囲ではこのような生理学的所与の有無を論じる必要はありません。）

そこで次に、形態による連辞関係、あるいはそのインデックスを併せて、

視覚芸術の観照において各対象間の時間論的「位階」がどのように形成されているかを観察してみましょう。

4

イメージの連合関係にはほとんど無限のヴァリエーションがあるといってもよいでしょう。意味と形態の類比は、時におたがいの掣肘を離れ、時には結び合つて、新たな類比関係を創ります。換言するなら、連合関係に基づく意味形成は、文化の歴史の続くかぎり常に生成することを止めません。それに対し、イメージの連合関係は、絶対的ではないにせよはるかに固定的です。まず平面に沿つて展開する連合関係には次の十箇条の条件が考えられます。

一、リアル・タイムに従つた提示。複数のモチーフ、あるいは場面が時間を追つて次々に提示される場合には、もつとも明瞭に連合関係が実現します。これを違う言葉で言うなら、作品自体がモバイルであり、さらにその観照もそのモビリティに依存している場合です。紙芝居はその端的な例です。映画とビデオについては別の機会に論じたいと思います。また挿絵とフリーズ、及び大画面の問題は最後の項で触れることとします。

二、地と図。およそ地と図の関係が成立するところには、最小の連合関係もまた発生し、主語―述語による記述、表現が可能となります。すなわち「・・・があります」という記述が可能となります。これはしばしばその作品、とくに絵画作品の主題が何であるかを決定するための基本的条件となります。

三、モチーフ間の大小。次に、作品の中心的主題となるモチーフは、他のモチーフに比してひととき大きく表現されるのが通例です。それによつて中心的モチーフと他のモチーフの間の連合的／位階的關係が看取出来ます。もちろん真の主題が意図的に他のモチーフより小さく、時には見え難く表されることもあります。この場合はいつそう知的な解釈

を必要とするケースです。

四、中心軸からの遠近。とりわけタプロー形式の絵画作品にあつては、そのイメージ・テクストの主語とも言うべき中心的モチーフは、基本的に画面中央、中心軸上におかれる傾向があります。これに対して副次的なもの、説明的なものは軸を逸れたところに配置される傾向があります。こうして、モチーフの位置によつて、作品の基本的主題を探り得ることもしばしばです。しかしもちろん、数ある作品のうちでは、主要モチーフを意図的に中心軸から外してあるものも多いが、これはそれによつてより知的なりーディング、あるいは私的な解釈に観者を誘つたためです。

五、視角。モチーフの正面性と言つことがしばしば言われるが、それと同時に、そのモチーフの意味、あるいは概念・観念的内容がもつとも明瞭となるような視角もまた存在します。イメージ・テクストにあつては、中心的モチーフであればあるほど、それは観者から視てもつとも内容の把握しやすい角度で表現されているのが常です。このことを指標に、モチーフ間の意味上の連合・位階関係を決定することが出来ます。

六、(モチーフ間の形態、位置に関する) 非相同・非対称。上記の四つの条件を検討してわかるように、一つの作品の中で連合関係が発生するためには、そこにあるモチーフ間に相同性、あるいは対称性が出るだけ排除されねばなりません。地と図、中心軸からの遠近、大小、視られる角度、そのいずれについても、複数のモチーフ間に相同性／対称性が発生したときには、いずれのモチーフが真の中心的主題であるかを決めるのは困難です。同様に、モチーフの形状、位置に関しても、相同性とバランスを避けることが連合関係を発生させる重要な条件の一つです。

七、前後関係。一般に中心的モチーフは観者により近い前面におかれ、副次的なものはその背後に退く傾向があります。具象美術の場合は、遠近法に準じてモチーフの大きさが減じる場合、あるいは同様に背後のモチーフが前面のそれによつて部分的に隠される場合等が生じ、そこに連合関係が発生します。次に述べる色彩の明度・彩度の差異もこのような前

後関係をもたらします。

八、色彩の明度・彩度およびファクチュールの強弱。各モチーフの色彩の強弱の差異は、前後関係のほかにも、それ自体で視覚的訴求力の差異を作り連辞関係を可能にします。

九、作品に内在する連辞的指標。作品の中では、様々な視覚的要素が、連辞的観照を導きます。人物の身振り、視線等に加え、モチーフの繰り返し、連鎖、その作り出す線の要素、さらには筆触、矢印記号、番号、文字等による連辞関係の指示が可能です。

十、作品に外在する連辞的要素。様々な画面の枠組み・形式のうちでも、フリーズ、あるいは長い掛幅等は一度に観照する事が難しく、自らその一端から出発して他端に至る連辞的観照を求めます。画卷の場合はさらに制約が加わり、一時に全画面を観照することは出来ません。従ってリアル・タイムに沿って次々と画面を観照することになるが、それだけに連辞的性質は強まります。またこれ以外も、三次元の作品、あるいは一度に観賞できぬほど巨大な作品の場合は、何らかの方式にしたがって連辞的に部分を追って観賞せざるを得ません。

このような場合の連辞的観賞を導くものとして、前項に述べた作品に内在する各種の連辞的指標以外に、作品に外在するテキストが重要です。本文挿絵の場合、作品の連辞性はテキストの連辞的構造と密接に結びついています。とくに駒取り式挿絵(K.ヴァイツマンのいうコラム・ピクチャー)はテキストの進行に沿って次々に場面が提示されますので、いつそう連辞性が強まります。

遠近法による奥行きの表現は、それ自体非常に纏まりのある連辞関係を造りだすこととなりました。しかしその条件はすでに述べた条件のいくつか、つまり、対象の大小関係、モチーフの前後関係、明度の彩度の差異などに含まれています。

以上十個の条件に関連して最後に付け加えておくべきことがあります。上記の第六項目で述べたように、これらの条件すべては、それぞれ異なっ

た仕方て作品の内部に非対称性を形作っています。それは例えば地と図の間の前後関係であり質の違いです。いずれにせよそれらは何らかの意味で画面の均質性、平衡をうち破るもので、連辞関係といふ時間性というの、つまりはこのような非対称性に帰一するものです。では翻って、このような非対称性が最小限に実現されているケースをどのよう考えるべきでしょうか。本論の最後でこの問題にもう一度触れることとしましょう。

さて、芸術家はこれらの条件を駆使してそのイメージによる言述を完成させるのですが、上に概説したことからだけでも、視覚芸術の意味の相は、今日「イメージの読解」という言葉で一般に考えられているよりも、はるかに複雑で、様々な含蓄に富んでいることが推測されるでしょう。パノフスキーが重視したところの、視覚芸術以外の様々な文化的コードから連合的に発生する意味は、実は芸術作品の意味のごく一部に過ぎず、ひろくその作品の内と外に展開する(しばしば美術史的な)類比による語彙群(see *see*) が潜在的に展開しています。さらに連辞関係についていうなら、パノフスキーが重視した作品の外に成立している(多くの場合既成の)テキストと作品の関連以外にも、作品自体が実勢的に言述を実現している側面が問題とされるべきであり、ついにはこれら様々な条件と外在するテキスト、そして先述の各種の連合関係が複雑に絡み合つて芸術作品の意味を形成しているのです。今後は出来るだけ多くの具体的作例によりつつ、以上の方法論的批判の妥当性を探ってみましょう。

5

今回この小論で取り上げるのは、通称参詣曼荼羅と呼ばれる一群の作品です。ほぼ一六〇センチ四方の方形画面の紙本(まれに絹本)のこの絵画群は、従来からしばしば史家、民俗学者、美術史家の興味を引いてきました。が、とくに一九八七年大阪市博で大規模な展覧会が開かれ、福原敏男氏による時宜を得た解説付きの総合図録が出版された頃から、にわかに多く

の研究者が異なった立場でこれを取り上げ始めました。私も葛川古絵図研究会の諸兄の手引きでこの特異な作品群に接し、いたく興味をそそられここに拙論を試みることにしたわけです。以下、先に詳述した視覚的シンタックス形成の諸条件に従い、順をおうて参詣曼荼羅の構成を内容・形式の両面にわたって検証してみましよう。

一、リアル・タイムに従った提示。参詣曼荼羅の大部分は上述のように単独の方形画面であり、とくにモバイルな状態で観照されているわけではないので、先に列記した視覚的シンタックス形成の十個の条件のうちで一に關しては論じる必要はありません。そこで第二の、図と地に關する問題から実際の議論を始めたいと思います。数ある参詣曼荼羅の内でも今回はとくに國學院大学蔵那智参詣曼荼羅を典型例として取り上げて行くこととします。(色図版)

二、図と地。参詣曼荼羅形成の主要な源泉として垂迹曼荼羅、掛幅縁起絵の二つのあることが以前からいわれてきました。本論ではとくに前者との關連において論を進めたいと思います。このような際によく引き合いに出されるのはクリーヴランド美術館蔵の熊野宮曼荼羅です(挿図1)。これと國學院本の那智参詣曼荼羅との比較は、参詣曼荼羅の特殊性についていくつかのことを教えてくれます。熊野宮曼荼羅は自然主義と觀念図式の不思議に美しい混交です。最上部に熊野の山を描き、そこから下に向かつて那智神社、本宮、新宮という風に、実際には全くかけ離れた距離にある三つの聖域をあたかも一箇所にあるかのように描き出しています。ただしこれらの聖域はそれぞれ霞によって隔てられ、地勢的に不連続であることを示唆しています。とくに本宮と那智神社の間には、遠望された森と山の頂が浮かんでおり、ここだけで一つのまとまって独立した空間のあることを示しています。このことから、本来熊野宮曼荼羅の図様は、例えば一遍聖人絵伝のような画卷から取られ、それを縦に重ねたものではないかという推測がなされてきました。いずれにせよこのような觀念的図像と構図にもかかわらず、熊野宮曼荼羅の画面は、倭絵風の、あたかも実景を

写したような自然描写に溢れています。すべてのモチーフは穏やかな遠近表現にしたがつて、画面奥に行くほどそのサイズを減じています。各境内に配された人物群の精密な描写は、このような自然主義的印象を強めています。最上部の山々の背後には、地平に近づくに連れて色彩の変化する空があり、境内を取り巻く自然をも含めた広い聖域の最奥の背景を成しています。

これと那智参詣曼荼羅を並べてみると、まず気付くのは、画面全体の面積に対して占める個々の境内の割合です。もちろん宮曼荼羅の方は現実を無視して三つの異なる境内を重ねているということもありますが、それにして、参詣曼荼羅の画面の大部分は那智大社の境内と大滝によって占められ、宮曼荼羅に見られるような、境内を包み込む美しい自然景は望むべくもありません。熊野宮曼荼羅に見る熊野の山の描写はほとんど省かれただ一連の、しかも木々の頂が画枠の上縁で断たれた森の描写で画面が終わっています。

図と地ということの問題にするとき、このような違いは何を意味するのでしょうか。参詣曼荼羅の地をなすのは境内の黄色い土であり、対して図は多数の伽藍、その間を往復する人物、縁起的物語場面ということになるでしょう。他方宮曼荼羅では、地はあくまで遠方に広がる空です。図は境内を含む聖域全体の景観であり、境内の細部や人物はいわばこの聖域を飾るエピソード的モチーフになっています。

ところで、参詣曼荼羅の他の諸例を縦覧するなら、その大部分の画面上部は遠山の描写に終わっています。これら山岳のモチーフが、果たして最近西山克氏が唱えられたようにコスモロジカルな意味を持つものかどうかは別に論じるとして、このモチーフの扱いに關して作品間にかんがいの違いが見られることを注目してみましよう。

先ず一方の極には、松尾寺蔵松尾参詣曼荼羅(挿図2)の様に、画面全体に比して山岳描写の占める割合が大きく、描法も淡彩で、ある程度空間の奥行きを表したいくつかの例があります。境内の表現はまことに粗で、

参詣曼荼羅に付物の人物群も非常に小さく、点景となっています。参詣路沿いの町屋も画面の最下部に押し込まれています。空には日月が浮かび、瑞雲も棚引いているが、その存在は目立つほどではありません。境内とその賑わいよりは、山岳を含めた自然景が明らかに視覚的に優位を占めています。

國學院本那智参詣曼荼羅は、これらの点で松尾寺本の対極にあります。遠山や空の描写は全く無視され、日月・瑞雲は装飾的に誇張されています。この点で興味深いのは、二本の粉河寺参詣曼荼羅(挿図3・4)あるいは同じく二本の施福寺参詣曼荼羅のように、同じ境内を描いていながら、一本は自然景の描写に重点を置き、他本は境内と人間の営為に重点を置く異なったヴァージョンの存在することでしょう。

最近葛川絵図研究会の研究集会において黒田晃弘氏は、立山、白山の「山岳曼荼羅」を取り上げ、これらが聖山の景観全体とその禪定の経路を主題とするものであり、その点で境内を中心とした賑わいを主題とする社寺参詣曼荼羅とは類を異にするものであるという報告をされました。さらに、このような特色を持った山岳曼荼羅は、社寺参詣曼荼羅よりも、より頻繁に祈念の対象となることが多かったのではないかという示唆がなされましたが、これらの観察は参詣曼荼羅の母体に擬せられる垂迹宮曼荼羅にもある程度妥当します。(ただしいくつかの宮曼荼羅に見られる豊富な自然景観の描写は、外見の自然主義にもかかわらず根本的には観念的であり、その点で絵図的性格の濃い「山岳曼荼羅」と区別せねばならないことにもちろんです。)このことから、上述の一群のように自然景の描写の豊富な参詣曼荼羅は、ある程度山岳曼荼羅、垂迹宮曼荼羅といった——おそらくそれに先行する——伝統の跡を留めているといえるでしょう。

美術史的憶測はしばらく措くとして、参詣曼荼羅の地と図の関係を観察するなら、その真の主題は何かという問いに関連して、上述のように二つの異なった方向が想定されました。それは単に様式的な画風の変化と見るべきでしょうか。あるいは表現された聖地自体の宗教的特質、あるいは

またそれを巡る宗教的儀礼の違いと見るべきでしょうか。

三、モティーフ間の大小。図と地という連辞関係の基本的条件に関連して、参詣曼荼羅の第一の特色が浮上してきましたが、では次に参詣曼荼羅に登場する多数のモティーフ間の連辞関係、とくにそれらの大小関係はどうでしょうか。この点については、これまでも様々な指摘がなされてきました。國學院本に即しているなら、まずモティーフ全体の中では、那智大社境内およびその内部での上皇御幸の場面が、他を圧して大きく描かれています。とくに境内の面積についていうなら、六社、如意輪堂、三重の塔に囲まれた部分だけで、画面全体のおよそ三分の一の面積を占めるように見受けられます。さらに大滝も、当然のことはいいながら、他のモティーフに比して圧倒的な大きさに描かれています。これらに比べ画面下部三分の一を占める海浜と補陀落寺、および熊野川を巡るモティーフは、はるかに縮尺されています。

これは何を意味しているのでしょうか。いうまでもなく那智大社と大滝は、那智巡礼の最終ゴールであり、まずもつてその理由で大胆に拡大されたでしょう。対してそこに至る途上の景観、地勢等は徹底的に縮小されたのです。とはいえこれは、海浜と補陀落寺、那智川を巡るモティーフが省略されたということではありません。多数の巡礼、渡海の場面、あるいは熊野川にちなんだエピソード等は、画面上部に勝るとも劣らず克明に描かれています。ただ、それらの占めるスペースは、実際の地勢を思ふなら、はるかに縮小されています。とくに那智川河口から古参道入口に至る数キロの隔たりは全く省略されてしまっています。

因みに最下部の補陀落寺と海浜の描写は、宮曼荼羅同様に、上部の那智大社境内・大滝の部分と横に長く棚引く霞・瑞雲によって隔てられており、その間の地理的隔たりを示唆しています。画面左奥の妙法山寺域の位置も同じように図式的に表されています。(さらに付言するなら、現在振加瀬橋は、古参道にかかるすぐ手前の橋、二ノ瀬橋はまたその少し手前の橋とされているが、これは恐らく最近の推測によるものでしょう。より忠実にこ

の作品に即して推測するならば、河口に近い手前の橋は今日でも補陀落寺の北西にかかる潮入橋、そしてその上の橋は、現在でも熊野川がそこで屈曲している大谷橋のところに在った橋で、そこから古参道入口に至る数キロの道程が省略されているのではないだろうか。

こうしてモチーフ間の大小から見た参詣曼荼羅の画面構成は、まずもってこれから那智に詣でる巡礼者を観者として想定し、彼らを印象づけるようとしたものと説明できましよう。他方その形成過程を問題にするなら、このような画面構成は宮曼荼羅の伝統から出発したヴァリエーション、新たな展開の結果と考えることも出来るでしょう。すなわち、クリーヴランド本熊野宮曼荼羅では、画面上部の那智大社の場面は、六社、そして左隅に仁王門、右に大きく大滝を描いています。(仁王門の位置が参詣曼荼羅の諸例と異なっているのは、三つの境内を重ねた特殊な図様構成によって、境内下方にこれを置くことが出来なかつたためでしょう。)さらに一遍聖人絵伝歡喜光寺本の有名な熊野詣での場面でも、これと同様那智大社、仁王門、大滝の三つが表現され、その配置は國學院本とはほぼ同じです。つまり、那智参詣曼荼羅においてとくに大きく表現されている境内と瀧の周辺は、中世の昔から、一つのまとまった図様として、ワン・セットを形成していたと推測されます。(國學院本には現れないが、クリーヴランド本、一遍聖人絵両者に現れる熊野川を舟や筏に乗って上り下りする人物をこのようなオリジナル・セットに加えてもよいでしょう。)参詣曼荼羅の作者は、おそらくこの部分を中核として拡大採用し、爾余の部分はより小さくその周辺に配置したのでしょう。

敢えて一般化するなら、那智参詣曼荼羅の創作者はそのモデルとして、熊野宮曼荼羅のような先例を取り上げ、それを実際の伽藍配置、地勢に即して拡大しました。またこれを中核として、賑わいを強調したモチーフを、近世になつて登場した新しいタイプの観者の期待に応じて周辺に付け加えたのでしよう。最近の喜川絵図研究会において、一部の方々は中心の境内部分が聖界であるのに対し、周辺の部分は俗界を表すと主張されまし

た。しかし登場する伝承モチーフ、社殿の描写等からいって、必ずしもこの二つの領域を内容的に明確に分かつものはありません。事実、この周辺部分により多くの世俗の人々とその營為が登場するといつては、むしろ参詣曼荼羅の成立過程の中でこの部分が近世になつて付け足されることが多かつたから、と考える方が自然でしょう。

無論このことは、すべての参詣曼荼羅が何らかの垂迹曼荼羅をモデルとして成立したことを意味するものではありません。一見したところ、現存する垂迹曼荼羅、宮曼荼羅の類は、そのほとんどが熊野、山王、春日に集中しており、その中で参詣曼荼羅に引き継がれ、発展させられたのは、主として那智・熊野だつたと推測されます。那智参詣曼荼羅は、あるいは参詣曼荼羅の内でもっとも早く成立したものではないでしょうか。

しかし他方、仮に直接参考にすべき当該地の垂迹曼荼羅がなかつたとしても、いくつかの参詣曼荼羅は先行する垂迹曼荼羅の形式一般を踏襲することもできたはずで、先に地と図の問題に関連して述べたように、現存する参詣曼荼羅の内のあるものは、那智参詣曼荼羅同様、中心にひととき大きく境内を描き、その周辺に隣接する社寺・往還の賑わいを描き加えているが、それと異なつた古様を留めたものも多いのです。

モチーフ間の大小関係に関連し終わりに指摘せねばならぬのは、境内の広さ、建設物の大きさに比して人物群の占める比率です。すでに指摘したように、松尾寺本に代表される古様を示す一群にあつては、人物の大きさは著しく小さく、またその数も極く少数です。施福寺本にあつては、参詣路を列をなして歩む巡礼の姿すらありません。これは明らかに、先行する中世の宮曼荼羅の伝統に従つたものです。対して國學院本では、建築に比して人物は大きく描かれ、路も建造物にも、文字通り「蟻のように」群れています。

四、中心軸からの遠近。前節の考察は、参詣曼荼羅のモチーフの構成が、宗教的觀念に従うよりは、まずもって実際の境内の伽藍配置、地勢を

参詣者に示すという実目的に従っていることを示唆しました。この前提に立つなら、参詣曼荼羅の作例の大部分において、本堂と山門を結ぶ線が画面の中軸をなしているということは当然のことと言えましょう。ただしこれにはまた多くの例外があります。とくに那智参詣曼荼羅においては、これと逆に、ほとんど構図に軸性(軸性)が見られません。

ここでふたたび垂迹曼荼羅に立ち戻り、現存する諸例を縦覧するならば、神・仏像を主たる構成要素として作られた作品は一般に強い軸性と左右相称性を示すのに対し、聖域の景観を主題としたものは概して構図が不規則なことに気付きませす。これは、曼荼羅という祈念的性格の強いものであっても、景観を描くときはやはりその聖域の自然、地勢を事実即して表すことが求められたからでしょう。

ところで参詣曼荼羅では、その実質的な主題が本堂を中心とする境内にあるというのに、中にはこの那智参詣曼荼羅のように構図がきわめて不規則なものもあります。これは、参詣曼荼羅に描かれた境内内部の伽藍の配置、その間の位置関係が、一見して抽象的なようであるが、実はかなり事実即していることから来ています。國學院本の場合、在る程度の観念的主题は見られるにせよ、少なくとも大社の境内と大滝、仁王門に関する限りは、前述のようにほぼ実際の地勢に対応しています。ことに仁王門から今日青岸渡寺となつた如意輪堂、そしてその左奥に広がる大社の境内にかけて山腹に展開する建築物は、現在でもかなり不規則な配置であり、その有様を忠実に写していることに注目しましょう。

この前提に立つて他の諸例を見るなら、現実の境内の伽藍配置が明解な軸性を欠いていれば図様も不規則となりますし、その逆もまた真であることが察されます。例えば箕面の瀧安寺参詣曼荼羅(挿図5)は、屈曲する狭い谷の流れに沿って多くの楼や坊の並ぶ往時の様を描いているが、その配置は当然きわめて不規則です。ここでは瀧とその周辺の描写がかなり実景を伝えているだけに、この軸性を欠いた建築の配置も実際に対応したものであったと考えてよいでしょう。

これに対し、須磨寺参詣曼荼羅では、現実の山門や伽藍が一直線上に配置されているので、画面もそれを映して非常に軸性の強いものとなっています。さらに宝塚の中山寺参詣曼荼羅(挿図6)では、高い階を備えた本堂から手前の石段まではほぼ直線を成すが、その手前の仁王門は軸からやや右に逸れています。この特長は、曼荼羅では誇張されているとはいえ、現在の伽藍配置にも見られます。また、例えば多賀社参詣曼荼羅に見られるように、本堂を含む中心的な境内の部分は確かに明確な軸性に拠っているが、その部分が必ずしも画面全体の中軸を成していないものもある。これなどもやはり、参詣曼荼羅の案内図としての具体的、実際的性格から来たといえるでしょう。

元より筆者は、現存する参詣曼荼羅の中でも、ごく少数のものについて実際の地勢と図様との対応関係を見ただけです。この観察は飽くまで推論の域を出ていないことを断つたうえで、境内とその近傍に関するかぎり、参詣曼荼羅は在る程度地図的正確さを備えていると言いたいのです。

以上の観察から、参詣曼荼羅は本堂を核とする境内を中心とするために、本堂と山門を結ぶ線が境内の実際の軸を成していれば、画像もまた多くの場合この軸によつて構成されることが明かとなりました。従つて、その図様に軸性に関して強い観念性を見るのも、あるいは中軸とその周辺の間ダイナミックな関係を見るのも、それは畢竟(畢竟)な解釈であつて、図様そのものは必ずしも最初から入念に計画されたものばかりとは言いきれません。参詣曼荼羅の作者は、案内図というその本来の目的・機能を尊重し、理念のために事実を大きく曲げるところまでは行かなかつたようです。この辺りに中世の垂迹曼荼羅と参詣曼荼羅とを分かつ基本的なものがあります。

五、視角。したがつて参詣曼荼羅に関するかぎり、その図様に現れた軸性あるいは規則性は、大方外的理由に基づくもので、必ずしもある特定の理念の表現を目指したものと断ずるわけには行きません。だがそれにもかかわらず、なおさらに他の面で理念性が感じられるとするなら、それはむ

しる特定の伽藍、神仏像、崇敬対象となる自然物などを表現する際の視点に関してしよう。この点を次に考察してみよう。

國學院本を例にとるなら、三重の塔を除くほとんどすべての建築物が斜めの角度から見られているのに対し、大滝はほぼ正面から見られて描かれています。実際に瀧は如意輪堂の方に面して流れ落ちているので、この表現は飽く迄主たる崇敬対象である瀧を觀者に印象づけることを狙ったものと考えられます。ちなみに那智參詣曼荼羅では、画面下辺に近い補陀落寺と前述の三重の塔のみは常に正面視で描かれており、この兩者を結ぶ垂直線によつて那智大社の境内を中心とする山腹部分と右手の大滝を含む谷の部分とがほぼ左右に分かたれていることは注目してよいでしょう。

その他の例を見ると、中心主題である本堂は、斜の角度から描かれているのが多いとはいえ、なおいくつかは正面視で描かれています。しかし一見してその方式は少しづつ異なっています。例えば大阪府の葛井寺（挿図7）、京都の北野社の參詣曼荼羅の場合は、本堂ばかりか他の殿社までが正面視で描かれ、本堂内部には尊像がこれまた正面視で大きく描かれています。他方、愛知の甚目寺、京都の八坂の法觀寺その他多くの例では、本堂や塔などを含め、画面の中軸上にある建物のみが正面から描かれ、それに対し他の建築物は斜の角度から見られます。そのため、画面空間全体が、あたかもこの中軸を左右から包むように湾曲してみえます。參詣路が境内主要部分を取り囲む円周に沿って走る明要寺參詣曼荼羅などはその好例です。すべての社殿が正面から見られている場合は、明らかに尊像を含めた境内全体の超越性の表現を目指しているが、明要寺のような例は、西洋中世における「世界図」にも似て、境内の荘嚴とともに一種の觀念的空間を表す面白い例です。

六、非相同・非対称。再び那智參詣曼荼羅國學院本に戻つて觀察を続けます。大社境内上方には、一社から五社に至る社殿が連なっています。これに対し、画面はるか下方右には浜宮、左には天満宮の社殿が、これまた同じような角度で連なつて描かれています。上方の大社の社殿は、下方の

それと比較するなら確かに多少大きく描かれています。しかしそれ以外の点で、大社社殿と下方の浜宮、天満宮を区別するようなものは取り立ててありません。形態・色彩はもちろん、建築の細部、あるいは社殿内におかれた宝物らしき物の描写も全く軌を一にしていると言つてもよいでしょう。那智參詣曼荼羅の他の例の中には、これらの社殿の間にもはや大小の区別もなく、むしろ下方の浜宮社殿の方が大き目に描かれているものすらあるのです。

概観するなら、參詣曼荼羅における社殿の大小は、もつぱら（見かけの上とはいえ）実際の大きさに拠つており、何らかの理念なり造形的理由によつて表現方法をたがえるということはありません。同じことは、色彩、細部の描写に関してもいえます。一、二の例外を別として、聖域の社殿と周辺の町屋、往還の描写は、大小こそ違え、その描写の入念の程度においては異なるどころがありません。この点に関しては、上述のように、熊野宮曼荼羅のモチーフ表現が、穏やかでありながら遠近法的縮尺に従っているのは大きく異なっています。絵画としてみると、あるいはこの点が參詣曼荼羅とそれに先立つ中世絵画を分かちもつとも顕著な違いであるかも知れません。

だが、これと共に見落としてならないのは、參詣曼荼羅がまさにこのような同一の形態や色彩、同一程度の描写の繰り返しによつて、独特の印象、すなわち画面全体に各種各様なモチーフが満ち溢れているという印象を見るものに与えることです。この横溢の感情こそは、実は物語というような厳格に時間の秩序に従つたものとは正反対の、脱時間的な、いわば俗なるエクスタシーともいふべきもので、洛中洛外図、豊國祭礼図といった大祭礼図を生んだ時代精神の、より民衆的な発露といつても過言ではないでしょう。

七、前後関係。一見して明らかのように、參詣曼荼羅はいわゆる鳥瞰図的視点で構成されていて、モチーフの前後の重なり合ひはそれほど顕著ではありません。この点では先に触れた洛中洛外図やある種の祭礼図と共

通しています。恐らくいずれの場合も、そこに描かれたモティーフのすべてが万遍なく観察できるように選ばれた視点でしょう。また、この傾向は、モティーフが斜の角度から見られる場合には、堂宇内部やそこでの營為を見やすいものとしています。霞・雲のモティーフは先述のように、実際の距離が省略されていることを示していることが多いのです。この点に関して参詣曼荼羅の視覚的シンタクスは非常に平均化しており、その位階的差異は必ずしも一目瞭然というわけではありません。

八、明度・彩度およびファクチュールの強弱。國學院本を始めとする那智参詣曼荼羅は、他の参詣曼荼羅に比しても、とくに色彩、絵具の適用にバリエーションが乏しい。木立の暗緑色、地面と雲形の黄土色、社殿の屋根の明るい褐色と構造体の朱が主たる色彩であり、色数はきわめて限定されていながら、その適用の仕方はまったく一律で変化というものがありません。

このような色彩の単調さは、参詣曼荼羅全般に関してみるなら、在る程度最奥の背景である空と山岳の描写の有無に関係があるようです。もちろんここでも例外はあつて、スイスにある長命寺参詣曼荼羅の場合は、渦巻く雲形と波模様を背景に巨大な山が描かれているが、色彩は那智参詣曼荼羅同様、きわめて単調です。その対極にあるのが施福寺蔵施福寺参詣曼荼羅で、自然景は淡彩を交えてデリケートに描き、堂宇の柱、人物等は、単色ではあるが絵の具を重ねて塗っています。

このような作風上の乖離とも見えるものをどう説明すべきでしょうか。参詣曼荼羅の図様構成の少なくとも一つの源が垂迹曼荼羅にあつたことはすでに前項で触れました。参詣曼荼羅のいくつかにおいて、自然描写の部分には色彩や材質の変化に富んだ用法が見られるというのも、同じ理由によるのではないのでしょうか。すなわち、垂迹曼荼羅における景観描写は、概ね「中世風」の遠近、陰影に富んだものでした。これが参詣曼荼羅にと変容する際、なほ何程か景観に重要性を認めた作者は、その点に限って元来の図様を保存すると共に、作風にも自然主義的手法を残しました。対し

て拡大、変容せしめられた境内部分には、参詣曼荼羅固有の、いわば当世風の絵具と色彩効果を用いたのではないのでしょうか。この前提に立つなら、那智参詣曼荼羅、あるいは上述の長命寺参詣曼荼羅は、数ある参詣曼荼羅の中でも、もつとも当世風に対する意識の強い作家によって描かれたものです。

九、作品に内在する連辭的指標。以上那智参詣曼荼羅を中心に参詣曼荼羅の視覚的連辭構造を分析してきました。ここに至るまでに、多数の作例の中でも(一)自然景観を含めた聖域全体に対する関心が強く、反面当世風の人事、營為には乏しいものと、(二)境内を中心とする範囲に関心が集中し、当世の賑わいを意識して多く取り入れたものの二極におよそ類型化し得ることが明らかになってきました。これはまた大体において、参詣曼荼羅という新しい図様が近世初頭に形成されてきた過程を反映するとも考えられます。

しかしこれまでのところ、いずれの類型に関して、参詣曼荼羅の図様はとくに顕著な連辭関係、あるいはモティーフ間の視角的ヒエラルキーを示しているとはいえません。基本的には境内内部の伽藍配置が他の要素より際だって優先的位置を与えられていましたが、(項目一、二、三、軸性については、特定の理念よりも実際の境内の地勢、伽藍配置を重視する傾向が見られました(項目四)。モティーフを視る角度については、一部の作品にはある程度地勢を離れた観念性が感じられたが、基本的には実際の伽藍配置を完全に離れることなくして本堂を含む中軸を強調する事が目的でした(項目五)。他方モティーフ間にはほとんど同一の形態の繰り返し、同程度の描写の詳しさが見られ、前後関係の描写も概して乏しいところから、那智、長命寺のような近世風の作品では、視覚的要素間の連辭関係はともすれば不明瞭に留まる傾向があります(項目六、七)。とくにこのような「近世的」作品では、色彩、絵具の用法もきわめて単調で、ことさらに画面の奥行き、モティーフ間の距離を無視する傾向が見られました(項目八)。

さて、このような連辭關係の——欠如とまでは行かなくとも——希薄さは、ひるがえって今日參詣曼荼羅一般が、これほど「イメージを読む」ことの対象となつてゐる事実を思い合わせると、釈然としないものがあります。実は、今日の学会で參詣曼荼羅をイメージ・リーディングの好個の対象たらしめてゐるのは、その造形的特色ではなく、二、三の特定のモチーフによつてであり、それが連辭關係の指標として觀者を強く印象づけるのです。

そのモチーフとはいふまでもなく、まずもつて画面下辺の水際に発し、紆余曲折をへて境内に、時には画面最上部へと觀者の視線を導く「道」であり、さらにはその道を辿る巡礼者の姿です。とくにこの那智參詣曼荼羅では、道筋は階段を表すと思われる連続する置き石の描写によつて一段と強められ、そのうえを、國學院本では十一回にわたつて白衣の巡礼の姿が登場します。すでに黒田日出男氏によつて詳しく論究されたように、彼らはまず座して海浜から聖域を拜し、衣服をとつて河中で潔斎し、行き会う人に道を尋ね、道内で写経する僧らをのぞき拜し、やがて画面左奥へと最後の道のりを歩みます。

またこの道筋の連辭性を強調しているのは、巡礼ばかりではなく、あるいは彼らと同じ道を辿り、あるいは彼らと行き交う多数の人物達です。彼らは単に同一時点で道を共に歩んでゐるのではなく、あたかも先の白衣の巡礼や觀心十界図の人生行路の人物のように、同一人物があちこちに現れるような印象を与え、時間の経過を思わせるのです。

ところで、大阪市博の図録に含まれた作品のうちで、明確な道筋も見当たらず、往来する人の姿もごく少数な作例がいくつかあります。そのうち、高野山、吉野、北野社の三点は、他のあらゆる点から見ても、參詣曼荼羅というよりは社寺曼荼羅とすべきで、ここでの議論の対象から外したいと思ひます。また日光山の場合は図録の中でも絵図として収録されており、むしろ山岳曼荼羅との関連で見ることがよいでしょう。こうした上で残りの作品を検討すると、その多くは、先に項目八で指摘したように、柔らか

い色調と絵具を用いて自然景を描いた「非近世的」作品であることに気付きます。施福寺蔵の三点の内的一点はその典型でしょう。とくにこの場合は、他の二点が上述のような參詣曼荼羅固有のモチーフをほぼ揃えもつてゐるのに対し、これだけがあたかも絵画に伽藍を描き入れたようです。他方松尾寺（挿図2）、日光社は山岳描写が主体であり、その様式も淡彩で「中世的」趣向を反映しています。その原型が山岳景を中心とした社寺曼荼羅だつたことは容易に想像されるでしょう。

十、作品に外在する連辭的要因。今日多くの研究者をして參詣曼荼羅を「読む」ことに走らせているもう一つの要因は作品の中になく、外在しています。作品全体の形状・枠組みという点からは、ほぼ一六〇センチ四方という參詣曼荼羅のそれは、とくに連辭的な解釈を誘うものではありません。この点に関して改めて検討を必要とするのは、同じ國學院大学蔵の、同所有者の曼荼羅とほとんど図像的に一致する画卷です。この画卷において觀者の視線の走行を導くのは、第一にその画卷という作品の形態です。いわゆるフリーズ形式がおのずから作品の時間的觀照を誘ふことはいふまでもありません。だが、さらに具に画面を検討するなら、その作品に内在して觀者の視線を導くのは、多くの絵巻の優品がそうであるように、モチーフ相互の關係や空間の構成の巧みによるのではなく、踏石モチーフによつて連辭性を強調された道筋と、そこに同じ装いで繰り返し現れる主人公としての巡礼の姿によつてです。補陀落渡海に始まるその道程は、主たるモニュメントをなるべくくまなく経めぐるように工夫されていいます。この点から見ても、この画卷は何らかの視覚芸術的テキストの表現であるよりは、むしろ道中案内を旨とした一種の絵画であることを示唆しています。

ただ、さらに注意深く觀察するならば、その道筋自体、頻繁に途中で断ち切られたり、あるいは一旦切れてまったく違つた方角から現れてきたりしてゐることに気付くでしょう。それは決して作品を通して一貫した連辭性を保証していません。疑いなくこの画卷は、本来掛幅形式の參詣曼荼羅

を、ほぼその道筋に沿って機械的に裁断、繋げたものであり、むしろその源となった参詣曼荼羅のシンタックスそのものが視覚的に脆弱なものだったことを証明する結果となっています。ここで観者の目を引くのは、道中の物語的展開の巧みさではなく、むしろ、本来不確かな視覚的シンタックスを無視し、それを内側から突き破るように観者の目前に現出する大滝上皇御幸の場面の強力なアイコンです。

再び掛幅参詣曼荼羅に立ち返って考えるなら、道筋、多数の風俗的人物などの付加的指標によって造られた（見かけ上の）連辞的な構造は、明らかに作品の外部から加えられた絵解きという指示 *read the text* テキストに対応したものであり、作品が本来その創造の段階から内包していたでもあろうような視覚的テキストから必然的に生じたものでは決してありません。繰り返すならば、その視覚的構造を問題とするかぎり、近世の参詣曼荼羅は本来明確なテキスト性を備えた作品ではなかった。その外見上のナラティヴィティーは絵解きテキストによって強制された結果です。しかしこの強制にもかかわらず、参詣曼荼羅に本来的だった非シンタックティックな、アイコン的性格と機能は決して消滅することがありませんでした。そのことを最後に考えて論を閉じるとしましょう。

結びにかえて

以上の参詣曼荼羅の分析は、いわゆる様式史的視点からのスタイルの分析でもなく、また年代、制作地を比定するための機能的形式分析でもありませんでした。ましてやそれは、特定のモチーフに限った文化史的考察でもありませんでした。この分析の目指した所は、作品の読解可能性の基礎をなす視覚的構造の分析であり、それは究極的には読解—観照の時間性の可能性の吟味でもありました。分析の最初に掲げたいくつかの条件は、作品の読解から時間性が生じるための条件でもありませんでした。したがって、いつまでもないことですが、それらの条件が豊かに満たされれば満たされ

るほどに作品は豊かな読解を提供するのです。

ではひるがえってこれらの条件がミニマムだった場合はどうでしょうか。その時観者は作品とどのような関わりを持つことになるのでしょうか。換言するなら読解の可能性がミニマムに限定された作品—あえていうならばゼロ・タイムの作品—とはどのようなものでしょうか。先述の諸条件に関連して大まかに述べるなら、まず要素の数は最小に、かつそのヴァリエイティーも最小限に留まっています。要素間の関係については、大小の差、色彩の変化も乏しいでしょう。構成は強いシンメトリーに支配され、すべては画面の中心軸上で正面視で表されます。このような条件をもっとも良く満たす実在の作品を挙げるなら、何を措いてもマレヴィッチの有名な「白の上の白」でしょう。マレヴィッチはまさに適切に彼のシュプレマティズムの作品をアイコンと称しましたが、確かに「白の上の白」をゼロ・タイムの作品として考えるならば、ある種のロシア・アイコンもまたゼロ・タイムの条件を比較的充分に備えているといえるでしょう。かつてパノフスキーが提唱して以来、アイコンと物語（ナラティヴ）は、とくに中世末期の宗教芸術の分析にきわめて有効な概念として今日まで採用されてきました。本論に揚げた視覚芸術のテキスト—時間性に関する諸条件は、それをさらに敷衍し、非具象的作品にもより広義なアイコン性とテキスト性という分析概念を適用する可能性を指示しています。

だがこの議論はまた別の機会に譲るとして、ここで最後に問題とするのは、時間性に関して現れてきたこの二つの類型のそれぞれにかかわる観者や制作者、とくに前者における作品との関わり方の相違です。詳述を避け結論を簡単に述べるなら、豊かにテキスト性を備えた作品は観者の言述をより豊かに、より容易に導き出すといえるでしょう。「詩は有声の絵画、絵画は無声の詩」というシモニデスの有名な言葉はこのような作品を心においての言でしょう。だがその対極にあるゼロ・タイムの作品は観者にどう働き掛けるでしょうか。もはや作品の内部には読解の可能性がない以上、観者はその眼差しをもって作品のディテールを次々に追うことはありませ

ん。その代わりに浮上してくるのは、全体としての作品の実在性です。ゼロ・タイムの作品は、あたかも書物のように、架空の世界、想像や観念の世界を、観者の目前、視線に対立する像として繰り広げることはないのです。それは観者とその占める空間を共有し、そこに記されたミニマムのイメージを實在の等価物として観者の身体に向けて送り返します。そこでは観者はもはや読者に留まることは出来ません。観念が實在の世界に侵入し、観者を惑わせ、驚かせ、時には賛嘆と陶醉に、時には嫌悪へと導くのはこのような作品のアイコン性に大きく依存しているのです。

参詣曼荼羅がその本質においてテクストであるよりはむしろアイコンであるというこれまでの観察が正しいとするなら、参詣曼荼羅の観者がそれとかなる関わりを持ったかは想像に難くないでしょう。そこに正面視で大きく描かれた大滝は、見る人を驚かせ、ついで讃仰へともたらしめます。上皇の御幸は有り難き天上的支配者のエピソードだったに違いなく、観者は画中の巡礼者とともにこれを拝するのです。

いや、個々のモニュメントや場面だけではありません。那智の聖域、そこに至る道程までが観者の目前に突如として聖なる王土として出現します。おそらく音楽効果を伴った絵解きのリズムミク的なパフォーマンスは、その道程を案内するとともに、観者／聴き手を次第に熱狂へと誘っていったことでしょう。そのとき絵解きのテクストはもはや画像の世界のシンタックス的枠楕を離れ、それとともに観者は、知的な観者／読者には期待すべくもないアイコンへの全身的な参与に身を委ねるのでした。

追記

本稿は平成二年に大阪大学文学部で行った講演の記録をもとに書き起したものです。文中にある葛川古絵図研究会での諸兄のご発表については、本稿中で適切な引用を行うことができます。大変失礼を致しております。またことに遅ればせですが、その後筆者のもとにお寄せいただきました諸兄の刊行物をここに引き、引用に代えさせていただきます。長い間の

ご教導に心より感謝いたします。また千野香織氏は上記の研究会とは別の機会に、拙論に対し貴重なご意見、ご高説をお寄せ下さいました。改めて御礼申し上げます。またカラー図版は(株)平凡社に提供していただき、黒白の挿図は、大阪市立博物館編 解説 福原敏男『社寺参詣曼荼羅』(東京 平凡社一九八七) から転写いたしました。(以下敬称略)

西山克『社寺参詣曼荼羅についての覚書2』『藤井寺市史紀要』第八集(一九八七・三月)

西山克『社寺参詣曼荼羅についての覚書3』『藤井寺市史紀要』第十一集(一九九〇・三月) 五九―一〇

岩鼻通明『社寺参詣曼荼羅の諸相』『神社古図集 続編』(監修 福原敏男)

編集 難波田徹 岩鼻通明(東京 一九九〇・五月) 九三―一〇一

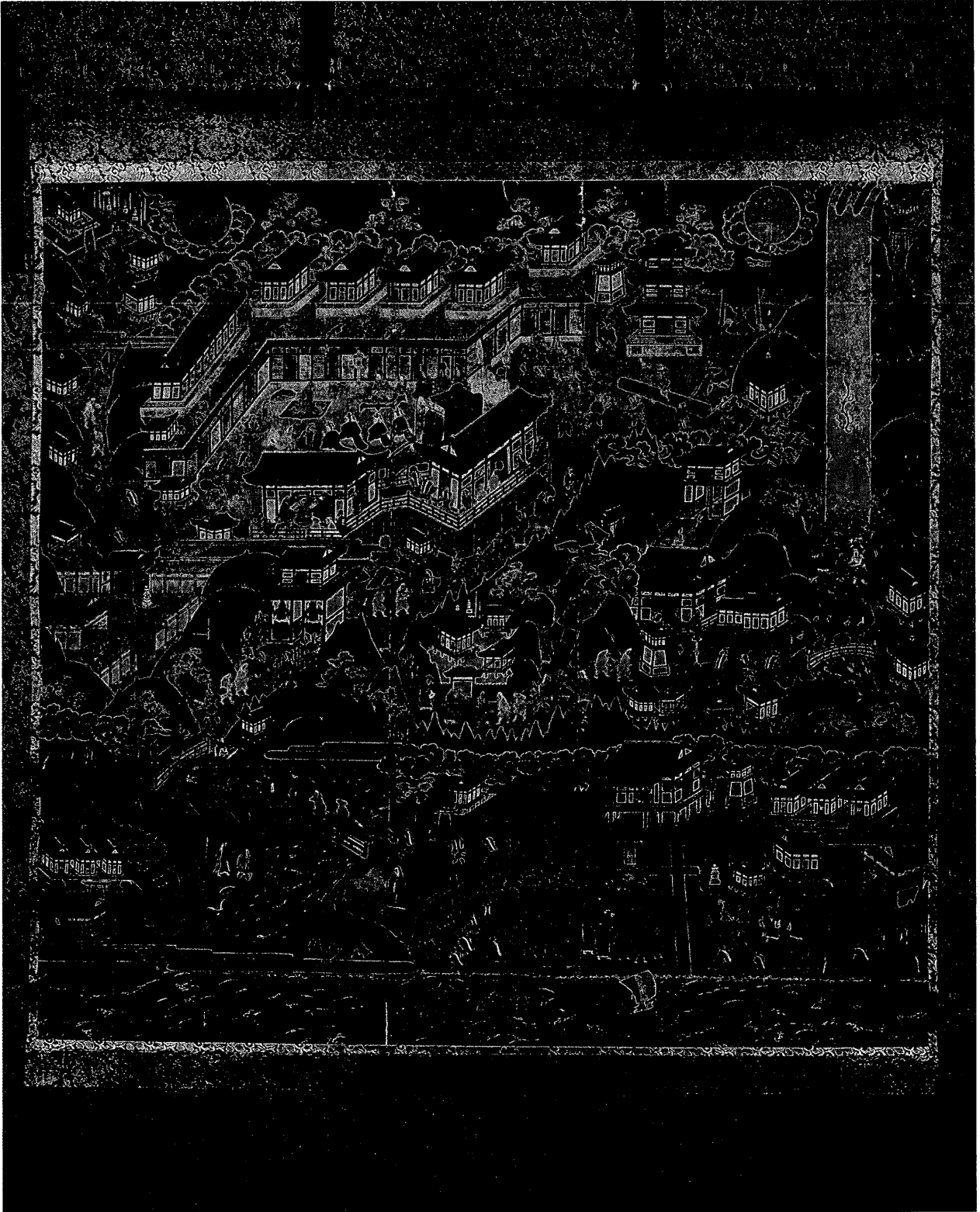
千野香織『言葉とイメージ―物語絵画研究の現在―』『列島の文化史』

第七号(一九九〇・九月) 一―十

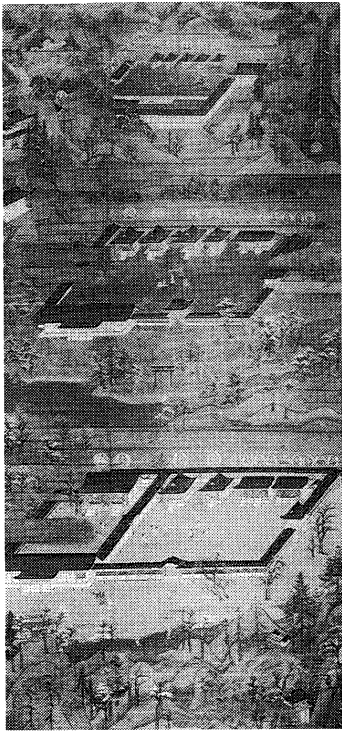
黒田晃弘『白山参詣曼荼羅と絵解き』『絵解き研究』第九号(一九九一・六月) 三〇―四一

月 三〇―四一

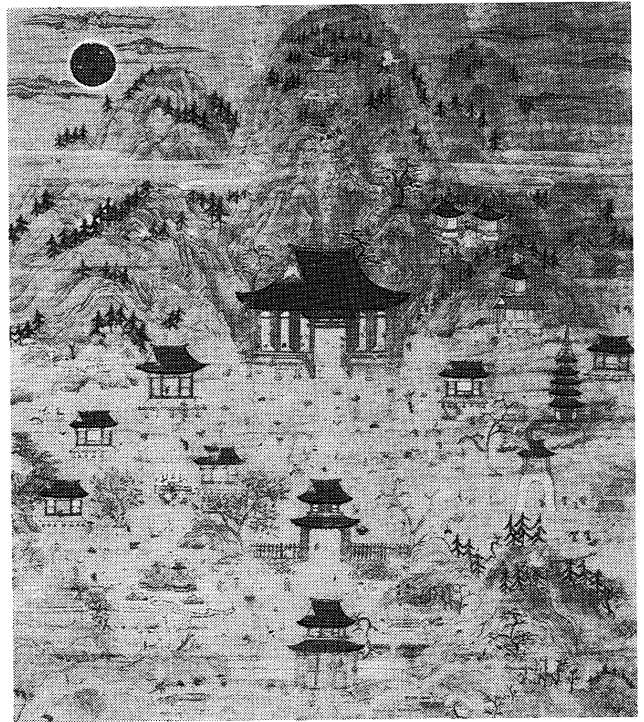
(平成九年十一月七日受理)



色図版 那智参詣曼荼羅 (国学院大学図書館蔵)



挿図1 熊野宮曼荼羅 (クリーヴランド美術館蔵)



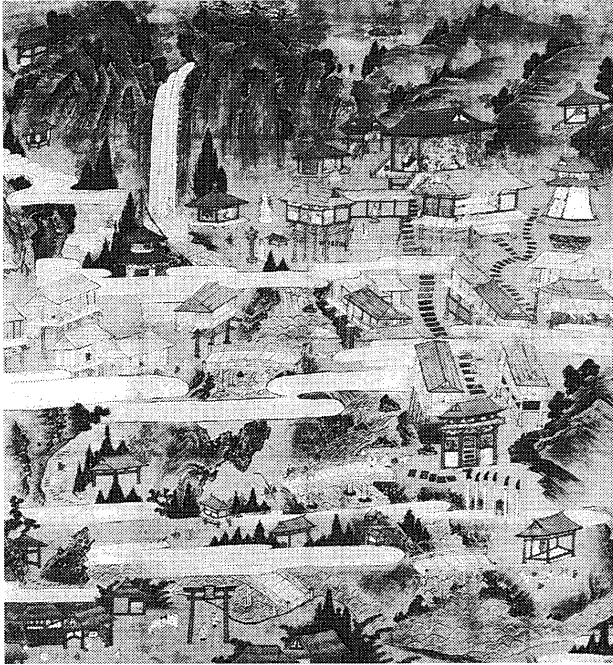
挿図2 松尾寺参詣曼荼羅 (京都、松尾寺蔵)



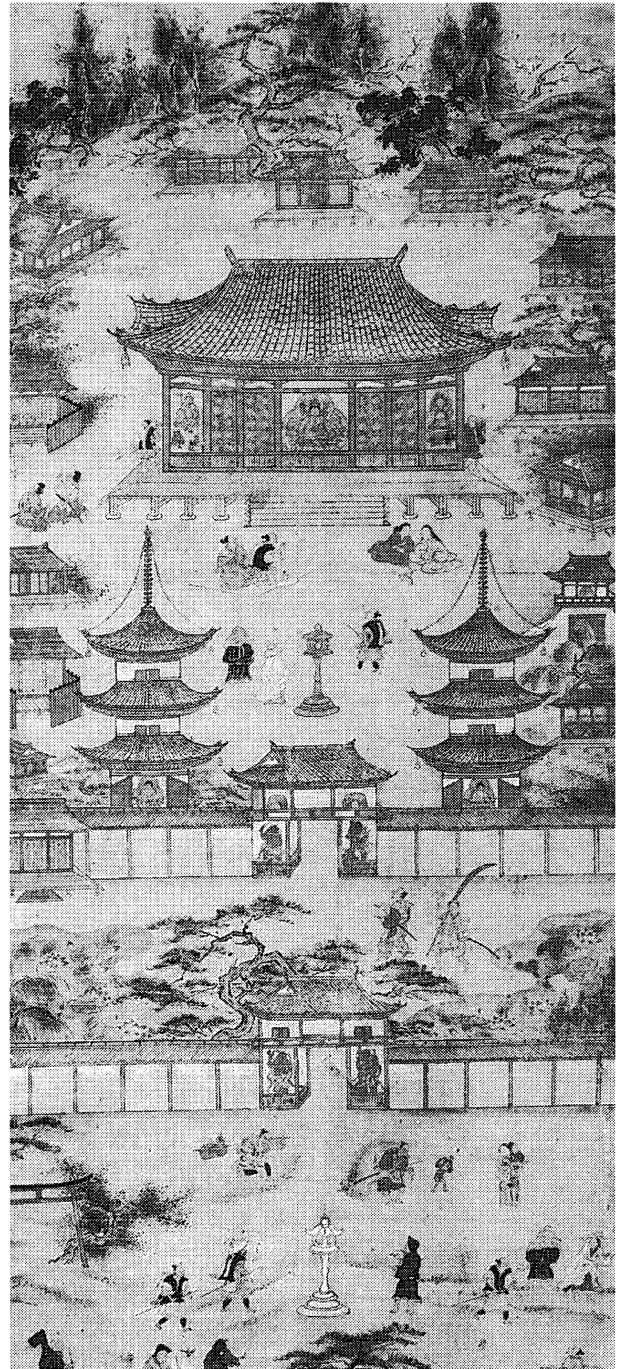
挿図3 粉河寺参詣曼荼羅 (和歌山、粉河寺蔵)



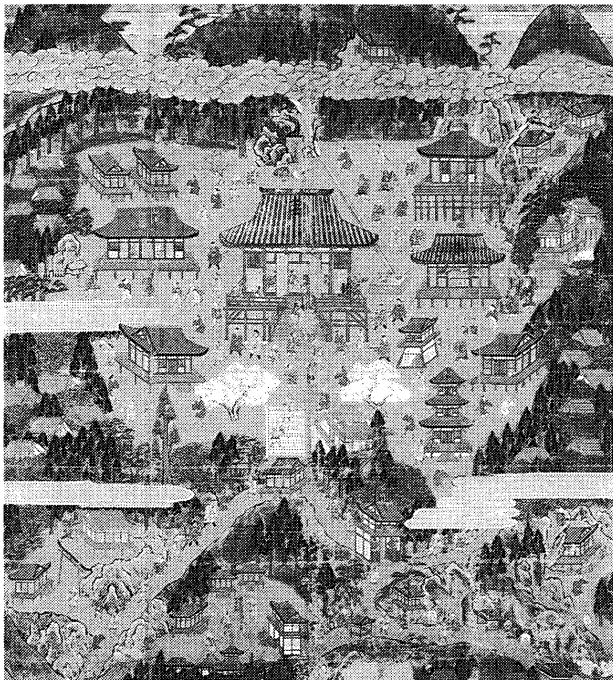
挿図4 粉河寺参詣曼荼羅 (和歌山、粉河寺蔵)



挿図5 瀧安寺参詣曼荼羅 (大阪、瀧安寺蔵)



挿図7 葛井寺参詣曼荼羅 (大阪、葛井寺蔵)



挿図6 中山寺参詣曼荼羅 (兵庫、中山寺蔵)