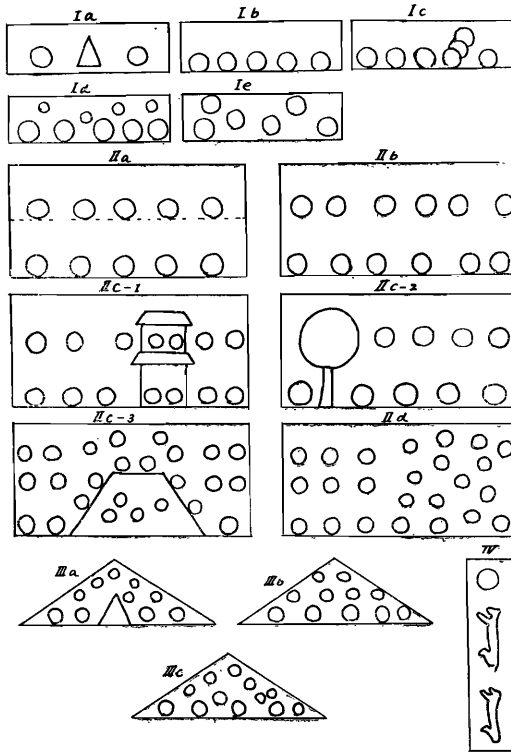


漢代画像石の空間構成

笠原幸雄

画像石構図略図



画像石に表現されている図相は、歴史上の事蹟をはじめ、神異怪奇の伝説、墓中の人の経歴に関するもの等があり特に遊獵、鹵簿、饗宴、歌舞、庖厨等劇的な情景を好んで表現している。而してこれ等図相の主題に関しては、既に

文献的に詳細な考証がなされて居り、特に史伝に関するものは研究の成果顯著なるものがある。所で此処で取上げんとする問題は、かかる画像石の主題に関する事ではなく、斯様な複雑な劇的情景を、漢代人が如何なる表現様式に依つて表現しているか、換言すれば画像石の表現様式の性質は如何なるものか知らんとするにある。

(一) 画像石の彫刻法

先ず初めに画像石に於ける画像の刻



第一 图



第二 图



第三 图

み方が如何なる技法でなされているか一応見ておく事とする。この点是我々の問題にとつて、或は直接關係のない事の如く考えられぬでもないが、然し画像石の画像は筆に依つて描かれたものではなく、石に刻した陰刻或は陽刻の画像である為、その表現効果の上に、彫刻的性格が表われていはいせぬかの懸念があり、或はその表現に、かかる技術的面からの制約が作用してはいせぬだろうかとも疑われるので、一応見ておく必要があるわけである。偕て画像石に使用されている石材は、石質堅緻な黄褐色の石灰石と、石質稍々疎で灰黒色の石灰石とが大部分で、それに次に述べる如き手法で画像を刻している。

(1) 石面を水磨きし、其平滑な面に陰線で画像の輪廓を取り、輪廓の内部を薄く平に削り凹めているもの(註2)

(2) 石面を水磨きし、画像を陰線で線描し、画像と画像との間地には縦に鑿目をつける。之は一種陽刻の如き体裁となるが、画像の面は平滑で丸味を持たない(註3)

(3) (2)と同様な手法であるが間地は鑿目でなく、平滑に削り凹めている。この場合も画像は陽刻となるが、其面は前者同様平滑で彫刻性を示さない(註4)

(4) 石面を疎く鑿で平にし、間地を浮き出させ画像を沈めたもの。画像の没んだ点では(1)と同様であるが水磨が行われていない(註5)

画像刻出の技法は大体以上で尽きるが、之に依つて見ると、陽刻の場合も陰刻の場合も、その面は大体平滑で、細部の描写も殆んど陰線で表現されてある為、彫刻とは申せ實際は絵画的性格の表現になるものである。又間地を鑿目で埋める手法は、單なる裝飾的意識からか、或は画像を明瞭ならしめる為の簡便なる手法として用いられたものに過ぎない。以上に依つて画像石の空間構成を研究するに當つては、何ら彫刻性を考慮しつつ研究を進める必要はなく、全然一種の線画として取扱つて支障なき事が分つた(註6)。然し絵画であると言つても、それは筆による自在な描

写とは異なつて、堅い石面に鑿で刻して行くのであるから、必然的に線の緩急抑揚乃至肥瘦等を描出する事は不可能であり、従つて線の斯様な性質に依る空間把握は、最初から望み得ない事を注意せねばならない。何となれば筆で描かれた純粹の絵画にあつては、河南省洛陽出土の彩画磚（ボストン美術館蔵）や、遼陽石槨墓の壁画等が示す如く、画像石と同時代乃至更にそれよりも古く、既に上記の如き線が使用されて、後代所謂東洋的線として異常な発達を遂げる先駆ともなつてゐるものがあるからである。而して画像石にかかる発達した線が存在しないと云うことは、それが單なる技法的制約からであつたとしても、研究の範圍を画像布置組合せの性質と、個々画像の形態との二方面にのみ限定する事が出来、寧ろ目下の研究課題にとつて都合の好い条件ともなつてゐるのである。

(一) 画像布置の性質

A 区劃の種類と構図

画像石に於ては、広い石面をその広い儘に一画面として繪画的表現を試みてゐるのではなく、多くの場合、画面を適當な区劃に区切つて使用してゐる。従つて空間構成を考える為には、如何なる区劃の区切り方がなされてゐるかを見る事が、先ず最初に検討しておかねばならぬ問題である。以下に区劃の種類を列記する。

- (1) 横に細長い帯状矩形の画面を構成するもので、数は最も多い。
- (2) 二辺の差が前者程大きくなく正方形に近い矩形、乃至正方形の画面を構成するもの
- (3) 丈の低い二等辺三角形の区劃で、大部分は石室妻の内壁頂上の部分に当る。
- (4) 縦に細長い矩形で、石闕の側面を殊更水平線で区切らないで細長い儘に使用する場合。特殊形で数は至つて少い
- (5) (1)の細長い矩形の帯を垂直の線で幾つかの小節に分つもの。之も少数である。

以上で区劃の種類は尽きるが、これ等区劃を構成する外縁は、狭いものあり稍々広いものあり、又それが数条から成つている場合には、其間を鑿目で左右交互に刻んだりし、更に其外縁上には、連弧文、垂飾文、單菱文、複菱文、錢繫ぎ文、波文等を刻んだものもある。

然し之等外縁の性質それ自体は、甚だ裝飾的であると言うこと以外に、直接空間構成には無關係なので深く触れず直ちに上記区劃内の構図について逐次述べて行く事とする。

(一) 帶狀矩形の区劃内に於ける構図

この区劃にあつては、一水平線上に画像を横に並置する構図が基本となつてゐる。之は原始的な絵画に普通見るところであるが、然し同形画像の繰返しは殆んど見られず、一つ一つの画像は頗る變化に富み、假令細部の表現に幼稚な点が残るとは言え、各画像相互の間に意味の連絡をつけて、複雑な説話内容を巧みに表現し得ている。以下例を挙げながら此区劃内に見られる構図を分類して行こう。(略図参照)

- [I] a) 画面の中央に全画像の中心となる一つの画像があつて、その左右に相称的に他の図像を配置する構図。左右相称的構図は、宗教的禮拜図等にとつては効果的な構図ではあるが、画像石に最も多く見る如き説話的主題には不向な表現法と言わねばならぬ。その為か左右相称的ではあるが、左右の画像が同じ形姿を取る事は殆んどなく、わずかに少室廟闕画像の中に発見出来る位のものである。之は説話表現に不適當な構図にしばられながら、かろうじて左右形を變える事に由り主題を説明し得ている如くである。而もかかる左右相称的構成は後述の複雑な構図に於ても処々に見る。ここに殷周以来漢民族の愛好し來つた儼然たる構成の伝統が、多少無理を押しして迄現われている所に興味がある。開母廟画像、少室廟画像の數種、武氏祠東闕南面上段、武榮祠第十二石、洪福院第一石、明倫堂石丁、同己等。
- [I] b) [I] a) の如く中心となる画像がなく、各図像を一行に並置したただけのもので、前者より裝飾性が薄い。然し各図像は

夫々形を異にし、更に図像と図像との間隔も一律ならず、図像相互に意味の連絡さえつけられ、説話表現の為苦心が払われている。武氏祠東西闕南面、武梁祠第一石上段、武梁祠第一石、同第二石上段等。

(I c) 一列の並置が基本となつてゐるが、必要に応じて列の処々に複雑な構図を差挟むもの。

(I a) (I b) の構図では表現し得ない説話的情景の為に生み出された表現法で、此の列の間に挿入される複雑な構図は、画像石全般の空間構成を考える上に重要な材料を提供しているが、之についての詳述は後に譲る。武氏左右室第九石の下段等。

(I d) 前記 (I a) (I b) (I c) に於て、図像と図像との間地に、適当に他の図像を充填するもの。而してその図像は、説話内容と全く無関係のものすらあり、出来る限り間地を空けず、全画面を画像で充満せんとする。之は彼の Horor Vacui の意識の下で行われた現象と解すべく、此処にも原始的表現形式の残存を認め得る。(I a) (I b) では武氏左右室第二石、(I c) では武梁祠第四石同第二石等。

(I e) 画面余す処なく不規則に画像を充填し、前述の如き基本となる列の見出し難い構図。此の構図を取る説話の内容は主として超越的な鬼神伝説の世界であつて、其処には現実的具体的な筋のない場合が多い。従つてその構成は (I d) で触れた Horor Vacui の更に原始的な形態と思われる。武氏後室第三石、同第四石、同第五石、同第六石等。

(II) 正方形或は正方形に近い矩形の区劃内に於ける構図

此の場合 (I) に於ける如く、画像を一列に横に並置することを強いられることもなく、思いの儘に自由に説話内容を表現し得る条件を備えているに拘らず、実際には依然として一列並置の繰返しか、或はその変形に過ぎず、特に目新しい構図を発見する事は出来ない。此の事実から判断すると、画像石の区劃として (I) の場合が圧倒的に多いのは、

それが外部から強いられたものではなく、内から発した形式、即ちかかる区劃を設ける事が説話表現に最も都合よかつたものと考えられる。ではこの区劃内に於ける画像配置の様相を見て行く事とする。

〔a〕 明確な周縁ではないが、不明瞭な水平の細線に依つて、再び画面を横に細長く区切り、〔I〕に於ける諸例と全く同様な構図を夫々当てはめて行くもの。此の場合は、その区劃線が最初から予定されたものでない点を除いては、〔I〕と何等異なる所はない。明倫堂石乙、同戊、内堀氏藏第三石、羅氏藏石等。

〔b〕 区劃線こそないが、〔I〕に於ける各構図が二重、三重に積み重つた形式で構成されているもの。此の場合各段の間に、説話内容の点で関係がある場合もない場合もあるが、構図だけから見れば、〔a〕同様各段夫々独立して居つて相互を連絡する何等の図像も存しない。考堂山祠西間西壁、帝室博物館第一石、内堀氏藏第二石等。

〔c〕 前記〔a〕に於ては各段が構図上夫々独立して居つて、各列が全画面を構成する弧立的な單位として取扱われ、相互を関連せしめる構図上の何ものも存在しなかつた。然るにこの場合は、〔a〕同様明かに水平列が構図上の基本となつては居るが、更に其間に各列に跨がる何等かの図像を有している。而してその図像の種類に依つて、次の三種類に分類することが出来る。

〔c-1〕 連絡図像そのものの構成が、その両側にある二重三重の列と、その列を中断することなしに連続して行くものである。而してその図像は、武栄祠第十四石、孝堂山祠東及西間後壁に見る如き、二層三層の楼閣が主である。家屋を表現する場合には、特殊の例（東京大学工学部藏石）を除いては総て正面向で、而も部屋は開け放しになつて居り、その各階層には人物の群像が横に並置され、この群像が家屋の両側に置かれて居る二重三重の列と、夫々連続しているのである。

〔c-2〕 前者と異なり、連絡図像に依つて其部分だけ列が中断される場合で、樹木等が主として用いられる。所でその樹

木の形態は、全く文様の、裝飾的、左右相称的であつて、人物や動物が活潑な動きに富んだ表現をなされているのは全く対照的である。もつとも画像石の樹木は、普通の樹木ではなく、瑞祥としての連理木を表現したものと一般に信ぜられて居り、確かに画像石にはかかる瑞祥的乃至咒術的要素も多く見られるが、然し單に樹木のみならず、家屋や橋梁も同様説明的左右相称的である所を見ると、画像石の作者は、かかる無生物を表現する場合と、人物や動物を表現する場合との間に、自然描写の態度に差をつけておつた如く思われる。武荣祠第三石、武氏左右室第九石等（写真第一図参照）

（Ⅱc₃） 連絡図像が特に橋梁の場合には列に若干の狂が生じ、その部分だけを見ると、重列に依つて画面が構成されているとは思われぬが、然しその部分より遠い所は明らかに重列をなして居り、この構成も重列構成の部分的變形である事が分る。（写真第二図参照）而してその橋梁は常に真横から表現され、形は梯形となつて居る。この梯形の内部は河を意味するらしいが、この部分の構成は構図的には全体とは無關係に独立して居り、従つて梯形区劃として別に取り出して論ぜねばならぬのであるが、大体梯形は三角形に類する為、次の（Ⅱ）で触れる事とする。武氏左右室第三石、武氏後石室第七石、武荣祠第六石等。

（Ⅱd） 二重以上の重列の構図に於て、前記（Ⅱc）の如く特殊の連絡図像が入るわけではないが、或個所で列が乱れ図像が互に入組み、丁度（Ⅱc）に於ける連絡図像の如く、その部分がある為に、全画面が纏つた一情景を表現している事の察せられる構図。これは戦闘、饗宴、狩獵等を表わしたもので、その劇的場面の最も高調に達した所が列の混乱を来し、斯かるクライマックスの場面に至る迄の途中の情景は矢張り重列の構成となつて居る。而してこの列の混乱を来している部分の構成は、我々の問題研究に種々の好資料を提供しているが、その点に關しては後で考ふる事とする。武氏祠南

道傍出土石、明倫堂石丁、帝室博物館蔵石、孝堂山祠東間東壁等。

Ⅱ 三角形の区劃内に於ける構図

この三角形の区劃は自ら好んで作つた形ではなく、屋根の間に挟まる部分として、言わば強いられた形と言つて然る可く、従つて此内部が如何に構図されているかは、空間構成を考える上に何らかの鍵を潜めているものと思われる。以下この区劃内に於ける構図を分類して行く。

(Ⅱ a) 三角形の頂点下の一番広い部分に中心となるべき圖像を置き、他の圖像は三角形の各辺に沿う如く配置される。つまりピラミッド型の構成。

三角形の区劃内では此の構図が最も多数で、此処にも漢民族の、左右相称的な齊々たる構図に対する好み的一端が表われていると見てよからう。勿論此場合も完全な左右相称ではなく、個々の像は左右種々形を変えている事は言う迄もなく、構図の点から左右相称的であると言ふのみである。而して三角形の両下頂点の鋭角に当る部分の埋め方であるが、この狭い鋭角の空間に相応した形の圖像を、特に意識して配置したと思われるものは余り見当らない。只武氏後石室第七石（写真第二図）に見る橋梁下の梯形部分の圖像配置は例外で、この部分は例によつて水平の三重構成になつてゐるが、底辺両端から魚、鳥、中腰の人物、二列目の船に乗つてゐる如き人物、三列目の飛鳥と順次圖像を高め巧みに空間を充填してゐる。戦斗の場面と言ふ説話内容にはふさわしくないが、画像石の作者の、図案的裝飾的構成の技倆の程を示すものとして注目すべき図である。而もかかる厳然たる動きのない圖像配置によりながら、個々の圖像は如何にも活潑に躍動して居り、激烈な戦斗の有様を余す所なく伝えてゐる。此に似た構図は同じく武氏祠画像石中の「九鼎をひき上げる図」にも見られ、個々画像と、全体の構図との間に性格上の差を感じずにはいられない。孝堂山祠隔壁西面、武梁祠第一石、同第二石、武榮祠第二石、同第五石、同第八石、同第九石等。

(b) の如く三角形の画面を利用した構図にはせず、(II)に於ける場合と同様、重層の列を只三角形の区劃で区切つたというだけのもので、实例は至つて少い。孝堂山祠東間東壁 (c) (a) (b) の中間に位するが如き構成で、見方によつては (a) に属するとも、或は (b) に属するとも見られ、特に処々に說話内容とは無関係の、瑞章的、神話的図像が嵌入される場合には益々分類に困難を感じる。寧ろ分類の上からは、(I e) の如く無秩序に図像の充填された形式と見た方がよいかも知れぬ。孝堂山西間祠西壁、同隔壁東面等。

(IV) 縦に長い区劃内の構図

この縦長の矩形を更に水平の線に依つて区切れば、前述の横長或は正方形に近い矩形の区劃となり、実際にはかくする事が大多数なのであるけれども、中には全然かかる区劃線は設けず、縦長の形をその儘に画像を刻したものがあつる。然しながらこの場合も、前述の原則を離れず、区劃線こそなければ区劃したと全く同様の構図(II) (b) に纏めるか或は縦長の画面であるに拘らず、之を横に倒して横に長い画面として図画し、後これを縦に起した如き關係になつてゐる。大体其処に描かれる図像は長い横向の動物等であるが、かくすると、動物が逆立して終つて如何にも不自然である。これを見ても画像石の作者にとつて、縦長の画面構成が如何に不得意であつたかが察せられる。従つてかかる区劃は極力避けられたのであるが、石闕の側面の如き場合、如何ともなし難かつたらしい。石闕の正背面は側面よりも巾が広くなつてゐる為、此処ではすべて水平線に依つて横長の矩形に画面を区切り、前述の構成の何れかを試みてゐる。武氏祠東闕東面、同西闕東面、同西面等。

偕て以上で画像石の構図は尽きるのであるが、此処で一応前述した所を要約すると、結局画像石の構図の基本を為すものは、水平に長い画像列であつて、それが二重三重に積み重なつて行き、その列の所々に列を中断したり乱したりする特殊な図像や構図が組合わされる。而してその間に、完全な左右相称とは言えぬが、少くとも相称的な図像な

り構図なりが相当顯著に眼に触れ、特に家屋、橋梁、樹木等は完全に左右同形に表現されている。而も一方には原始的 Horor Vacui の空間充填が根強く残つてゐると共に、裝飾的な空間構成の上では甚だ發達した様相をも見せてゐる。此に依つて考へるに、画像石の作者は説話的の主題を表現するに、それに最も適した自由な自然描写をせず、飽く迄も画一的裝飾的構成の枠内で行つてゐる。之はかかる画像の描かれた場所が尊嚴なるべき墓中の壁面、或は墓前に建てられた石闕であつた為ばかりでなく、殷周以來馴致された嚴正なる構成が、一つの伝統として固く守り続けられた結果と考へた。

B 遠近の表現

自然描写に當つて最も重要なのは、立体と遠近の表現であるが、この章では画像配置關係を論じているのであるから、特に遠近表現の様相を考察し、立体表現は個々画像の表現様式を述べる際に触れることとする。所で、前述の種々な構図の中で、Ⅰ(c)及びⅡ(c)に於て見た如き、画像列の間に挟まれたやや複雑な構図が、画像石の遠近表現を考へる上に適当な材料を提供している。その材料とは此の部分に間々使用される透視画法的遠近法に似通つた表現様式を言うのであるが、果して之が視覚的に忠実な遠近表現に成功しているか否かが問題である。所で此の問題を説明する為には先ず画像が横に一列に並置されている構図に於ける遠近に就いて考察し、次に画像が横に並ぶだけでなく上下にも配置され、或は複雑に重なりあつてゐる構図に於ける遠近を考へて行こう。前者を(a)とし後者を(b)とする。

(a) 画像が横に一列に並置されている場合には、視覚的には前後か(画像が横向きに描がれている場合)、或は左右か(画像が正面向に描がれている場合)、何れか一方の關係しか表わし得ない。而してこの場合前後と言つても画面の上では結局水平方向への拵がりに過ぎぬから、この構図では三次元の空間を視覚的に表現する事は不可能である。処で既述の如く画像右に於ては、かかる構図が圧倒的に多く、之が全構図の基本をなしているのであるが、他方この

構図に於ける困難を解決するらしい(b)の如き構図、即ち透視画法的表現形式が存するので、画像石の作者がこの点を明確に意識して、横一列の構図で表現可能な情景に限つて此形式を用い、かかる構図では表現不可能な、即ち強いてすれば視覚的に矛盾を来す如き情景は、総て(b)の如き構図に依つて表現しているや否や、換言すれば彼等が視覚的表現に忠実であつたかどうかを考えて見よう。之は結論としては、視覚よりも観念的乃至説明的表現に重点が置かれ、説明可能な限り視覚的矛盾は意に介さなかつた。即ち横一列の構図では、視覚的に表現不可能な左右、遠近両方の關係を観念的に合一して表現しているのである。之を实例に依つて説明して見よう。

写真第一図は武榮祠第三石で、当時の貴族生活の一場面、恐らく祠堂に祭られた主人公の在りし日の豪華な生活振りを示すものと一般に考えられている。即ち二層樓閣の第一層中央に一際大きく描かれている人物が主人公で、体軀は正面向、頭は向つて左に向けられている。その向つて右側には主人公に何物かを捧げんとする一人物が、主人公の方を向いて立つており、主人公の左側には、同じく主人公に面した立拝様の人物がある。更に家屋の外には、身体を家の方向に向けて正に家に入らんとする歩行の人物像が、左に一人、右に二人描かれている。之は主人公が客の訪問をうけている場面で、シャヴァンヌ氏は下部の行列は、この訪問と關係あるものと見てゐる。又樓閣左側の樹木は例に依つて連理木で鳥が巢喰つている。そしてその下には主人公宅に到着した客の乗り捨てた馬と車がつながれている。樓閣二層目は後宮の有様を表現したものと考えられ、中央の夫人が侍者の款待を受けてゐる。樓閣両側には二層の門柱様塔が立つているが、上層の屋根は人像柱に依つて支えられている(樓閣上層の柱も人像柱である)。樓閣屋上には棟飾と見られる鳳凰が取付けられ、結局本図はシャヴァンヌ氏の説を信じて、最下部の行列も本図を構成する一部と見做せば、四重に水平列の積み重なつた構成となつてゐる。而して先に見た如く、樓閣の左右に置かれた塔の存在から、この樓閣は正面向に表現されている事が分り、然らば主人公が、体軀を正面向に向けて坐つてゐるのは、視

覺的にも觀念的にも無理でない。然るに訪問客の方は、視覚的には、家の側面から入つて行く如く表現されているのは如何なる理由であらうか。冠の形から言つても、手に持つ笏から見ても、又乗り捨てた馬車の立派さから考えてもこの訪問客が相当の高位の人物である事は明白である。之が視覚的には家の横口から入り、又主人公の側面から押すと言ふことは理に合わないと思われる。私はこゝに、画像石の作者が、横一列の構図では表現不可能な三次元的情景を、觀念的なもので補つて表現している例を見る事が出来ると思う。即ち画面の上で家屋の左側に配された樹木は實際には左前方にあるのであり、楼閣両側の門柱様の塔も、もつと前方にあるのであり、而して訪問客は、この塔の間を通つて家の中央から入り、正面から主人公を拝しているのである。然し画像石の作者は、かかる情景を視覚的に表現しようとは考えなかつた。或は視覚的に正しく表現する方法を知らなかつた。謂わば、かかる情景をかかるとして説明出来れば、それで事足りたのである。即ち樹木も馬車も、又主人公も訪問客も供物様のものを捧げる人物も、夫々かかるものとしての意味が分り、相互の關係が觀念的に説明出来さえすれば、何処に配置しても構わないのである。故に説明上不必要であり、又邪魔になる如きものは一切之を省略すると共に、逆に説明上必要なものは、視覚的矛盾を押してでも一一細密に表現せねば止まない。而もこの説明と言ふことは、單に現実的情景の説明だけでなく、本図にも見る如き連理木、楼閣の第一層の柱に尾を絡ませた半人半竜の怪物、左側塔の屋根から樹木に飛び移らんとする如き怪物、右側塔の屋上から顔だけのぞかしている竜等、瑞祥的乃至神話伝説的事物を挿入する事に依つて現実的情景に超越的世界を絡ませて説明して行く。

而してこの超越的存在の挿入は、画像石が墓中の壁面を飾るものである為であろうが、之に依つて図相が一種神怪な氣分を醸し出し稚拙と見える構図上の矛盾も、画像石に關する限りでは、却つてその神怪味を増す効果的な構図となつてゐる事も注意して置きたい。然しながら透視画法的遠近法からは明かに矛盾である斯様な構成、即ち視点の移

動に依つて組み立てられる表現様式は、遠近或は立体感の表現に相当意識的になる後世迄、東洋画を特色づける顯著なる様式として、長く尾を引いて行くのであつて、決して墓中を飾る画像石のみに特異な表現様式でない事は勿論である。要するに横に列並置の構成は、視覚的には二次元の世界しか表現し得ないのであるが、画像石にあつては、觀念的に三次元の情景をも意味せしめてるのである。具体的に言えば、左は左、右は右のみを意味するとは限らず左右が遠近をも意味している場合も混入しているのである。

次に以上に関連して、横一列の構図が、本図に於ける如く二重三重に積み重なつた場合の、各層の空間的關係について言及する。之は次に述べる(b)とも関連する事ではあるが、一般に図の上部に描かれたものは、空間的に上を意味すると共に遠をも意味し、下部に描かれたものは、下を意味すると共に近をも意味する。所で本図を見るに、最下部の車馬の行列は、たとえ觀念的には訪問客に關係があるとしても、空間的には上部の図とは関連しない。又樓閣第二層の場面は後宮の情景と判断されているが、果して後宮が二階にあつたか否かは不明であり、尙本図にあつては、この二階の室外、両側の塔の第一層屋根上に、室中の群像と關係あるらしき人物が夫々表現されているのは、視覚的には不自然である。何となれば両塔は、実際には樓閣の前にあるべきで、二階とは連続しないのであるから、この室外の人物は、空中に浮かぶ事となつて終うのである。従つてこの二階の光景は、或は二階で行われている光景ではなく、第一層の裏側、即ちこの図では表現出来ない奥の部屋の光景であるかも知れない。少くともそうでないと否定する何等の根拠も見出し得ないであろう。然しながら觀念的には、かかる華やかなる後宮を擁した、生前の主人公の豪華な生活を表現し得て余す処がない。結局画像石の作者にとつては、左右の關係同様、上下の位置も、必ずしも空間的に上下遠近を意味するとは限らず、甚だ自由に取扱つていたのではなからうか。

(b) (a)で述べた視覚的矛盾を解決するが如き表現形式として、画像を上下左右に組み合わせた構図が所々に用いられ

ている。其処でこの構図の性格を透視画法の観点から検討して見よう。一体視覚的に遠近を表現せんとすれば、必ず画像の立つ地面、或は基盤が意識されなければならない。その地面が実際に表現されるか否かは別として、兎に角心の中にその地面の存在を意識しながら画像を形づくり、或は配置しなければ遠近関係は表現出来ない。所が画像石の作者には、かかる画像の置かれる基盤に対する意識が欠けていたのではないかと考えられる。

例えば前掲写真第二図を見るに、此処に描かれた橋梁は、度々述べた如く、真横からの描写であるが、真横と言っても、現実的位置としての真横でない。現実空間としては、如何なる位置から見ても、かかる形に橋が見える事はない。全く図式的表現で、現実的基盤を構成していない。又橋梁に依つて包まれた梯形の内部は、既述の如く川を意味するが、水面に対する意識は至つて不明瞭で、只漠然と橋の下は川として、水上、水中、水辺に存在する人物や動物を配置しているに過ぎない。魚は大体最下部に置かれ、飛鳥が最上部と飛び、舟上にある如き人物群が、その中間に配置されている所を見ると、それ等の現実的位置に対する反省は、幾分なりと存したらしいが、その関係を視覚的に明瞭に表現しようとの意識は認める事が出来ない。即ち現実的空間の表現は企図されてはをらず、説話内容の説明が主体をなしてをるのである。而もその構成に当つては、既に見た如く厳然たる左右相称の、図案的配置になされている事は、橋梁そのものの表現様式と全く規を一にするものである。又本図は明らかに水平に配置された図像群が、四段に重なつて構成されたものであるが、最上段だけ水平の直線で画像を区切つている。然し最上段も、下段同様左右より進軍して来た軍隊が正に衝突戦闘に転ぜんとする情景を表わして居る為、この部分も下部と関連する情景である事は認めていいであらう。然し現実空間としては、下部との関連を説明し得ていない。この事は又区劃線のない下部の各列にも言える事であり、最下段は橋梁と同一基盤に立つものとして表現されているが、第二段第三段の位置関係は全く不明である。上は一般に遠を表わすが、本図に於ける第二段第三段が、橋梁より遠方にある戦闘を表わしたも

のとは考ふる事が出来ない。以上要するに本図は、一見或る現実空間に於ける戦斗の場面を表現している如く感ぜられるが、実は其処には全体を統一する基盤が存在せず、従つて不連続の部分的情景を一画面に寄集めたに過ぎないのである。即ち空間的に見るならば、第一第二第三第四段及び梯形内部、夫々独立して居つて、其の間に空間的關係は全くないのである。而してかゝる不連続の各部の總合は、現実空間の描写を意図しては行われていず、図式的裝飾的畫面構成の原則に沿つて行われている事は、前述の橋梁、橋下の描写方法と全く軌を一にするものと言わねばならない。然しながら各部分のみを單獨に取出して見ると、其処には或程度迄現実的基盤の存在を認める事が出来る。即ち大部分は水平方向への拡がりしか表現し得ていないが、然し各図像相互間には、現実空間内に於ける位置關係が、意識的に表現されている。而も更に分解して見て行くと、列の処々に数個の図像の組合わせがあつて（最上段左端、第三段左端より四像目、最下段左端）、其部分は單なる二次元的表現ではなく、明らかに三次元の空間描写が行われているのが認められる。依つてこの部分だけを特に取出して研究して見よう。

最も複雑な構成になる例として孝堂山祠西間後壁の左上に刻された、四頭の馬が二人の人物の乗つた有蓋車を引いている図をあげる（写真第三図）。之は前述の橋梁とは異なつて、真横からの表現ではなく、斜前方から描写されて居り、此に依つて三次元の立体表現が可能となつている。而も駟馬の頭は段階的に積み上げられ、車輪は向う側のものが近くのものより上にあがつて、上が遠を表わすと言ふ視覚的關係が、明瞭に把握されている。又斜前方より見た場合、眼に入るものと陰になつて見えぬものとの描き分けも、相当視覚的に忠実に行われて居り、此等を見ると、漢代人の自然描写の能力が、相当程度発達していた事を認め得る。然しながら一方には矢張り、觀念的説明的描写に依る要素も強く、例えば駟馬の足を一本一本忠実に表わしたり、向う側の車輪に於て、實際には見えぬ筈の車軸受を描いたり、或は馬が歩いて居るのに、車の輻を一一描いたりしている。又立体表現に対して、或程度の知識は有していると

言つても、詳細に観察すればそれも部分的で、全体として統一されていない。例えば駟馬の頭部が階段状に上昇しているのに反し、地に著く肢は水平線上にあり、更に明確には、駟馬と車とが視覚的に連結されず、車の方が駟馬よりも遠方に描かれて居る。而して斯様な矛盾は、三次元の現実空間における立体を、視覚的に表現せんとして、而も尙完全には行い得なかつた処に原因して居り、其点今迄述べ来た如き、全体構成における視覚的矛盾とは性質を異にしている。即ち前者は能力の不足に起因し、後者は初めから現実空間の表現を目的としていず、装飾的、図式的意図に依り構成された結果に外ならない。従つて我々は本図に於て、自然空間の描写に對する漢代人の能力の程度を、具體的に知る事が出来るわけである。

偕て以上に依り我々は、画像石に於ける画面構成の性格を、次の如く要約する事が出来よう。即ち、画面を構成する群像の單位が小であればある程、現実的自然描写の傾向が大であり、又それに対する能力も、相当程度發達しておつた事が認め得られるが、其の單位の結合が次第に大となつて行くにつれて、現実空間の意識が稀薄になつていゝ。而してその原因は、單位結合の仕方が、自然描写の線に沿わないで、装飾的、図式的乃至説明的意図から為されている故に他ならぬと。

三 単独圖像の表現

偕て分析を重ねて愈々單一圖像の表現様式を見る処迄来たわけであるが、一に記した如き彫刻法に依つて、各圖像は表現されている為、線の抑揚や陰影に依る立体感覺の把握は不可能である。従つて残された問題は、描写角度に依る立体表現と、形に依る運動感の表現とが如何なる様相で行われているかの二点とならう。

(a) 描写角度の問題

自然界の立体物は、観察角度の相異に依つて、種々なる形となつて我々の眼に映る。而して原始的絵画にあつては普通正面或は正側面からの観察描写が原則となつてをり、観察角度の変化は至つて少い。然るに画像石にあつては、驚く程多方面からの描写が行われてをり、其点だけについて言えば、現代画と何ら異なる処はない。例えば庖厨の場に描かれている器物を見ると、真上から描写して正円となつている皿、斜上方から見た為に上縁が楕円形で描かれた深鉢、真横から見て上縁を一直線で表わした茶碗、斜下方より写した結果上縁が凸弧線で描かれている貯藏器等々、殆んど凡ゆる角度からの描写が行われている。又人物の坐す床几や机様の矩形の物は、逆遠近法的なりとは言え、描写角度の適宜なる撰択に依つて、具体的な性質を明瞭に説明し得ている。此の事は又人物の表現に當つても同様で、横一列の構図上の制約から、横向の図像が最多数であるとは言いながら、正面描写は勿論のこと、斜前方乃至斜後方よりの描写も相当数見出す事が出来る。従つてこゝに線の抑揚や陰影が加われれば、最早完全なる立体表現となり得る域に迄達しているのである。然るに此等図像が組合わされる段になると、前述した如く全体を統一する現実的基盤に対する意識が欠けている為支離滅裂で、真上から描写された物と、真横から見たものが並んで表現される如き結果となるのである。

而して何故にかゝる矛盾が敢て行われるかと言うに、それは現実的情景の視覚的描写よりも、事物の意味の説明と言う事が主眼になつてゐるからに他ならない。例えば、真上から描写が行われたのは、其の器物に盛られた食物を明瞭に説明したかつた為であり、其横に描かれた側面描写の器物は、器中の食物よりも器形を説明する必要が更に大であつた為である。此より判断すると、画像石に見られる多方面よりの描写は、視覚的立体表現の為に生れたものではなく徹頭徹尾事物の意味の説明から生れた現象と見ねばならない。然しながら依つて来る原因が何であろうと、かくも多様な表現を成し得た漢代人の表現能力は、既にプリミティブの域を完全に脱していると思つて差支なからう。

(b) 形に依る運動感の表現

劇的情景を劇的なるものとして表現するには、前述の如き図式的な構図法に依つては絶対に不可能である。従つて残る所は各図像が如何に劇中の人物として相応しい運動感を示しているかと言う点だけである。画像石の作者は其間を誠に巧妙に成遂げていると言わねばなるまい。第二図を見るに全体の構成は四段重列の動きに欠けた図式的構図であるが、一一の図像は頗る変化に富み且つ躍動している。軍馬の姿勢の変化を見ただけでも、その適確な形態把握に驚かざるを得ない。只人物は軍馬の巧妙さに比し幾分ぎこちない処はあるが、それでも尙相当表現し難い姿体を、要領よく簡潔に纏め上げている。然し顔面は総て同様で、体軀の動勢に対する表情の変化乃至個人差は毫も認め得られない。而して動きの点で互に関連する図像の組合せは、当然の事ながら、(a)で見た器物の組合せの如き矛盾はなく、視覚的にも自然である。然し図像の大きさの点では、矢張り説明的意識が濃厚で主要人物を大に、随従的人物を小に表わし、自然の比例によつていない。もつともこの点は、単一図像の表現とは関係のないことで、寧ろ群像構成の一特徴であるから、少くとも単一図像に関する限り、漢代人の表現能力は非常な發達を遂げてをつたものと認め得る。大差なからう。

四 結

以上画像石の空間構成を色々な角度から考えて来たが、結局落着く所は、それは概念的、説明的意識に立つての構成であつて、現実空間を視覚的に表現せんとする意図は全く見る事が出来ない。画像石の作者は上を遠、下を近として奥行を表現する方法を明確に把んでいなかったたのである。従つて二次元の水平方向への拡がりの中に、奥行をも意味的に含めて表現せざるを得なくなり、現代の我々から見ると甚だ不分明な図相となり終つていたのである。而して

この事実と、伝統的な整々たる構図への執着が、帯状に長い矩形を繰返す結果となつたものと考えられる。彼等にとつては上下にも中のある画面は、甚だしく不得意であつたのに相異なる。然しながら單一図像の表現に當つては、仮令それが意味説明の必要から発達した技術とは言え、相当高度の表現能力を示して居る点は注目すべく、やがて全面をも三次元の空間に纏め上げる基礎は、此処に完全に具備されたと見てよからう。

註1 資料として、大村西崖編「支那美術史彫塑篇附図」、東京大学文学部美術史研究室蔵「武梁祠拓本」、Chavannes著 *Mission Archéologique dans la chine septentrionale* 等を使用した。本論文で用いる画像石の名称は大村西崖編の附図に拠る。

註2 山東省肥城県孝堂山の手法

註3 山東省嘉祥県武氏祠が主で、四川省の石闕にも間々見る。

註4 山東省濟寧県兩城山、河南省嵩山石闕

註5 山東、安徽の省境及び河南省嵩山石闕

註6 四川省には半肉彫で、殆んど丸彫に近いものもあるが、之は画像石全般から見れば例外的である為、此処では除外する。