HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	「連環画」と「仮想的自己」試論 ： 「直交パターン」から「認知科学」の世界へ
Author(s)	奥田, 寛
Citation	連環画研究, 10, 148-199
Issue Date	2021-09-30
DOI	https://doi.org/10.14943/2115.98500
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/98500
Type	departmental bulletin paper
File Information	renkanga_10_148-199.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

『連環画研究』第 10 号　2021 年 9 月

「連環画」と「仮想的自己」試論
――「直交パターン」から「認知科学」の世界へ

奥田　寛

われわれは、好んで群れを成して生きる存在であるゆえ、雑踏や人混みに興味を抱く
――ル・コルビュジエ（建築家）＊

1. はじめに

連環画家は、『怎様画連環画』（1965）の中で述べられているように、絵を画く前に連環画の「地の文」の内容、人物形象、時代背景、生活習慣などを総合的に十分に研究したうえで、彼の頭の中に浮かんだ「イメージ」を一枚の四角い「枠」内に画き込む(1)。

では、そのようにして画かれた『連環画』に対して、読者は一体どのような読み方をするのであろうか？　ほぼ一頁の五分の四の空間を占める「絵」は、連環画のページをめくるたびに人の目に飛び込んでくる。読む人によっては、その絵の「ありよう」をしばらく楽しんだ上で「地の文」へと進む。またある人は、そこに書かれた「地の文」を読んで「絵」を見る。時に感動する場面があれば、「絵」と「地の文」の間を何度も行き交い、味わうこともあり得るのでないか。

連環画を読む人の、このような「理解」の仕方は、本来、連環画の一枚一枚が、「文」と「絵」という二種類の異なる伝達媒体で構成されていることによる。読む人は連環画の一頁の「内容」を理解するために「文を読む」⇔「絵を見る」という行為から――あたかも「エンジン」と「電動モータ」という二つの異なる動力の組み合わせでハイブリッド車を効率よく動かすように――連環画を一枚一枚、「臨場感」を持って楽しみ、読み進めていくのではないだろうか。そして「連環画」の目的もそこにあるのではなかったか。「相補的」な「ハイブリッド」的な視覚を通した理解の方法は、小説の場合、読者が「文」だけを頼りに自分の頭の中にその場の状況をイメージして読むのとは異なり、連環画の場合は、読者の「文」の内容理解という行為だけではなく、「絵」という二次元世界に視線が誘導されるという、「「絵」による理解という方法」が、別に考えられる。のちほど詳述するが、理論上、「文」と「絵」が「合体」して「見る＋読む」という双方向的視覚認知行為を通じて、連環画は、「絵」の内部（「世間」）に読む人を引き込み、その場面の中に読む人自身の「分身」の「居場所」を見いだすものと考えられる。そして、その「見え」の結果の「表れ」として、絵を見る

人は、間接的ながらも「絵の中の世間」の参与者となる。そして、絵の中で繰り広げられている「世界」に「共感」し、「臨場感」を味わうのではないか。

本稿の目的は、任意の連環画の絵を、「絵」と「地の文」をよすがとして、西洋美術の「絵」の構図分析法[(2)]である「三分の一の法則」、「直交パターン」を用いて、主に「「連環画」の構図」分析及び「認知科学」の立場から再検討し、「連環画」を別の視点から捉えなおすことである。

2．「覗く」という人の「行動習性」

行動生物学者のロバート・M・サポルスキー氏は、その著『人はなぜ覗きたがるのか――行動生物学者が見た人間世界』の中で、「なぜ人間はこんなにのぞきたがり屋なのだろう。なぜ扇情主義やワイドショー趣味に対抗しきれないのだろう？　実力派のテレビキャスターのテッド・コペルがお決まりの一五分間もの有名人情報番組を追いかけているのを知ってしまい（あのテッドまで！）落ち込んだり疲れ果てたりしたときは、次のように考えて心をなだめたものだ。皆同じなんだと」[(3)]と述べ、「人」には「覗く」という行動習性が備わっているのだ、という。

サポルスキーは、「人」と「ヒヒ」とを比較し、マーク・トウェインの「人間とは恥じ、そしてその必要を感じる唯一の種である」という言葉を引き合いに出して、「確かに、ヒヒはヒヒ世界のマドンナとデヴィッド・レターマンのつかみ合いを見ようと押し合いへし合いしてはいるが、別にそれを恥ずかしいと思っている様子はない。ところがわたしたちはプレスリー・ジャクソンについてあまりにも細かく知りすぎていることがばれると恥ずかしくなる。けれどもそれ以外は、それほど違ってはいない。首を伸ばして見たがる習性は、霊長類に共通のものらしい」[(4)]と言う。現実の世界のどこにでもいる「覗く」人は、図1のように「絵」の中にも画かれている[(5)]。この絵は、ルイ16世が、フランス革命で逮捕されようとして、家族の元から離れる前の場面である（□で囲った部分）。部屋の扉の外から兵隊が、ルイ16世と家族の様子を「覗いている」（○

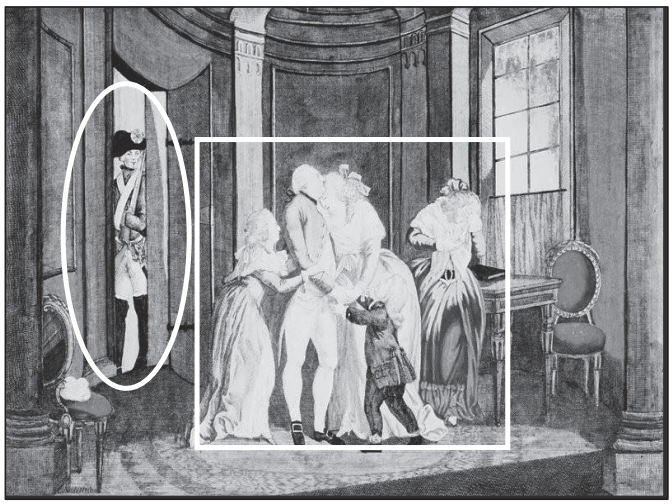


図1　『Britannica ImageQuest』より

で囲った部分）。この「覗く」兵隊が、この「絵」を見る人にどのような「心理的影響」を与えるか、大いに興味あるテーマである。

3. 「額縁の中の絵」は「意味づけられる」世界――安部公房『箱男』から

安部公房氏は、そのエッセイ『都市への回路』の中で、「覗き」の定義について、以下のように述べている。この定義は、本稿で論じようとしている『連環画』の絵の「構図」分析に示唆的であると思われる。

まず、安部氏は「風景を日常的に見るという行為と、フレームを通して見るという行為の違い」について以下のように述べている。

> 意味を形成する以前の記号が、露呈してくるということだね。普通の状態だと、見るという行為は、非常に選択的だから、そのときに必要としているものだけを切り取って見る。いま見たという行為にとって必要でない部分は、全部消えてしまう。意味づけられた像だけが、浮かんでくる。しかし、フレームをつけて均質化すると、本来の目的からすると見る必要がなかった、まだ意味を与えられていない部分が、磨ぎ出され、取り出されてきて、新しくそれに名前を与えるというか、意味づけするというか、そういう衝動を自分の中に引き起こすでしょう。対象がよりアクチュアルになる。額縁という言葉はよく悪い意味で使われるけど、実際には逆なんだな。[(6)]（下線：奥田）

連環画の絵枠も、「絵」全体が「額縁」をはめ込まれているように枠取られており、それを見る人は、その「絵」の中に画かれているものすべてに何らかの「意味づけ」をする、ということである。では、人は、なぜ「方形」を通して外界を覗き、「見えるもの」を理解しようとするのか。

小町谷朝生（こまちやあさお）氏は、『視覚の文化』という、人間の「空間読み取り能力」の発達段階を論じた著書の中で、「（人間の）空間を読む眼が、新しい第七の段階を呼ぶことになったのである。その段階で、空間は枠組をもつものとなった。我々が認める空間は、このようにして額縁のなかにある景色として読み取られるかたちに置き換わったわけである」[(7)]。そして「我々にとって額縁や窓枠の形を通して対象を見るかたちが、最も受け入れやすい形式となったのでもある」という[(8)]。

このようにして「人」の視覚行為が、「額縁や窓枠の形を通して対象を見る」という「習性」と「何でも見たい、知りたい」という好奇心的な「覗き」行為とが、密接不可分な関係性を持っているのが、今の我々の現実の姿と言えないだろうか。

以下に論じる「連環画を見る人」も、「三次元世界」の「人」として「二次元世界」の「連環画」を読むとき、登場する「人」たちが、展開する「主題（事件）」に視線

を向ける。この視線の行為が、まさしく「覗き」なのであろう。

４．「『窓』から覗く」は「人のあらがえない本能」

「窓」や「間口」から外を「覗く」様子が画かれた絵は、図１で見たように、洋の東西を問わず、数多く存在する。３．において既に「我々にとって額縁や窓枠の形を通して対象を見る形が最も受け入れやすい形式となった」と述べたように。これは、言い換えれば、人は「額縁」や「窓枠」という「四角の形」を通して、彼/彼女の視線が、無意識にその枠内に「引き込まれる」ということである。

例えば、『連環画』の中に画かれた「窓」や「間口」、また、その傍らに立つ「人（の視線）」も、連環画を見る人を「絵」の中に引き込む、言い替えれば、その人の視線を「誘導」する。それらは、現実世界（三次元世界）に存在する「絵を見る人」を「次元」を超えた「絵」という「二次元の世界（「仮想的三次元の世界」に引き寄せる「吸引力」を持つ。

「絵を見る人」の「主題（事件、できごと、また、それらに直接かかわる人物）」に向ける視線は、同時に、無意識に「窓」や「間口」、またその傍らに立つ「人（の視線）」とともに、「絵の中の「主題（事件、できごと、また、それらに直接かかわる人物）」を覗き見る「窃視者の眼差し」に変わる。サポルスキー氏は、「人は、現実世界のゴシップ（個人的な興味本位のうわさ話）を追い求める性癖がある」と述べたが、小説などの「虚構の世界」の中で繰り広げられる「事件、できごと（小説の中の世間）」についても、「人」は、読む行為を通して「覗いて」いる。

人は、小説と絵とを問わず、それらの世界で繰り広げられている出来事やその世界の「登場人物」や「もの」を介して、時には小説の中の、また絵の中の「主題（事件）」を、生々しい「ゴシップ（醜聞）の世界」に見立てて、強い興味を持って「覗く」習性を発揮する。

「絵」の場合、それを見る人が、その視線の「入り口（出発点）」として絵の中で定点としやすいものは、家の窓から外を覗く人、門の出入口から外を覗く人、垣根越しに外を覗く人、屋根越しに外を覗く人、また「木」や「屏風」等に身を隠して「覗く」人等であり、絵を見る人の視線は、彼らの視線方向に誘導され、無意識に彼らの「意識（脳）」と同期し、二次元世界の「世間」への参与者となる。絵を見る人は、絵の中では、実際には、目に見えない「誘導線」の渦の流れに乗って「主題（事件）」へと、どんどんと引き込まれていき、二次元世界（「疑似的三次元世界」）の人の意識や場面を共有した結果、「共感」という心情を持つことになるのではないだろうか。そこで「絵を見る人」は、絵の中に「居場所」を持つことで、「臨場感」を感じるのではないだろうか。以上に述べたことを、「連環画」を例にして検討してみよう。

まず、図２の連環画『奪印』(1977)のあらすじを紹介しよう。この連環画の舞台である小陳荘生産大隊の指導権が、大隊内の一部の反革命分子達に奪取され、そのため大隊の農業生産量が落ち込むこととなった。それを憂慮した人民公社党委員会は、大隊の指導権を反革命分子から奪い返し、生産量を上げようと考えた。そこで党委員会は、党支部書記の何文進を大隊へ派遣することを決めたのであった。この図２の場面は、村はずれで、小陳荘生産大隊長の陳広清が、党支部書記何文進を出迎えたところである。彼らの出会いの様子を、「二人の子供（○で囲っている）」が、家の「出入口」からそっと「覗き」見ている。さらに、その家の前で寝そべっている「一頭の牛（○で囲っている）」の存在も、絵を見る人の視線誘導に一役買っているのではないか。



図２　『奪印』第 18 コマ

別の例を見てみよう。次の図３は、『蘇州市商景図冊』（清）（パリ国立博物館所蔵）の一部である。この絵の中で○は、「覗く」人、□部分は、人が出没する（可能性のある）「場所」を示している。この絵の「繁栄ぶり」に、絵を見る人が「共感」するのは、「外を覗く人」や街中の人、また、人が「覗くと思われる場所」、人が「現れる可能性のある場所」を数多く描いているからではないかと思われる。

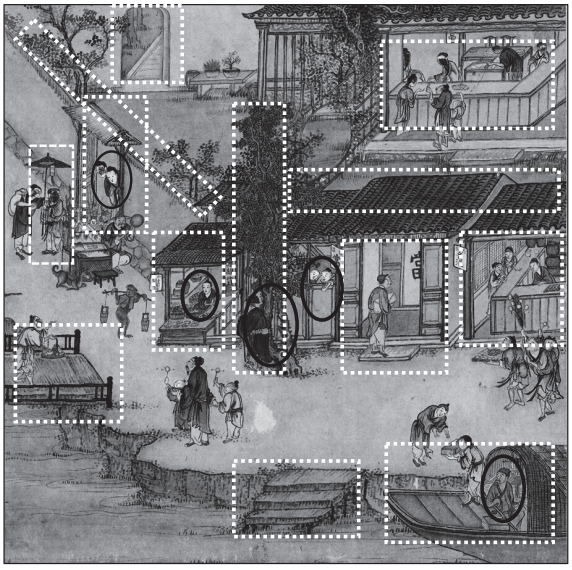

図３　『蘇州市商景図冊』（清）

図４は、『点石斎画報』己集の「傭婦逞凶」（女中暴れる）である。或る家の女中が、ハサミ研ぎにハサミを研いでもらったが、できが好くない。そこで口論となり、最後には、女中が、ハサミで研ぎ屋の顔を切り付けたという事件である[(9)]。後ろの妓楼の窓から、妓女と客が覗いている（○囲い部分）。『点石斎画報』は、様々な「事件」や「不思議なこと」を文章

と挿絵で画いた画報である。筆者が同書を見る限り、挿絵画家は、「事件」等の挿絵に「窓から覗く人達（の視線）」や、「事件を遠巻きに見る野次馬たち（の視線）」を「事件」の方に向けて画いている記事が、多いように思う。また、室内での「事件」の場合は、「部屋の出入り口から、そっと様子を覗く人達」が、やはり挿絵を見る人の視線を「事件」に向けて画いている。これらの画き方は、挿絵画家が、意図的に読者の視線を「事件」に引き寄せるための方法として用いていると言ってよさそうである。「窓から外を覗く人」、「門の内側から外を覗く人」、「家の中の各部屋の出入り口に立って別の部屋の中をそっと覗く人」などは、絵を見る人の「視線誘導者」の役割を果たしているのだろう。

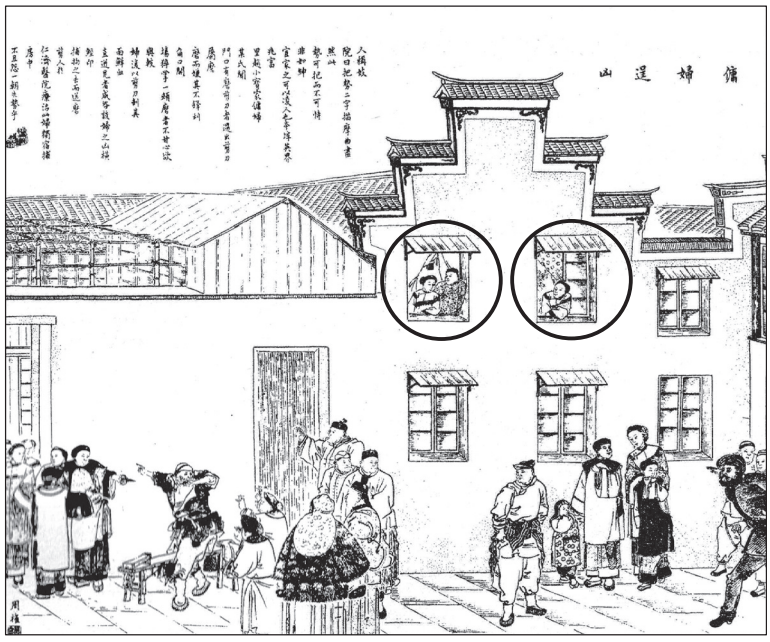


図４　『点石斎画報』己集「傭婦逞凶」

次の図５は、『北京風俗図譜』の中の「掛孝」（喪を発す）の場面[(10)]である。葬式までの遺族達の生活の様子を画いている。ここにも、「喪に服する遺族達を家の中からそっと覗き見る女性」（部分）が画かれている。

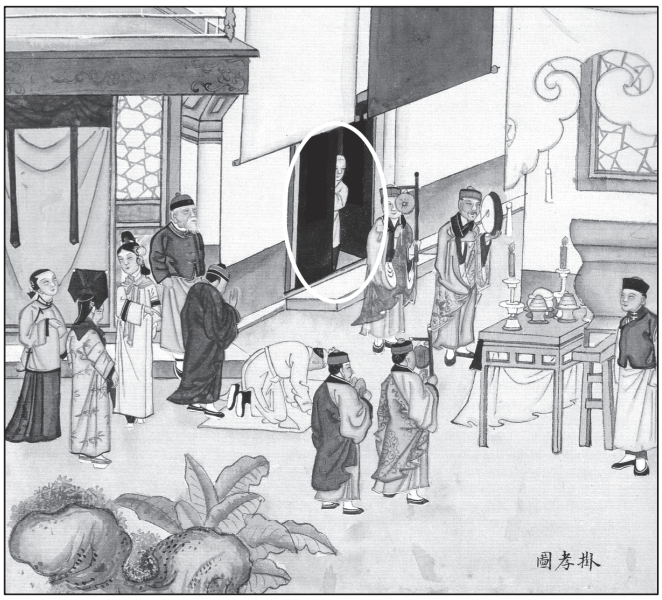


図５　『北京風俗図譜』「掛孝」①

この絵から図 6 のように、意図的に「覗く女性」の姿を消すと、絵が、客観的に画かれているように感じられはしないだろうか。そのためか、この絵を見る人には、遺族の悲しみが、迫って来るようには感じられない。

やはり「謎の覗き見る女性」は、「絵を見る人」を絵の「現場」に視線誘導し、絵を見る人にその場の「臨場感」をもたらす「誘引力」があるように思われる。

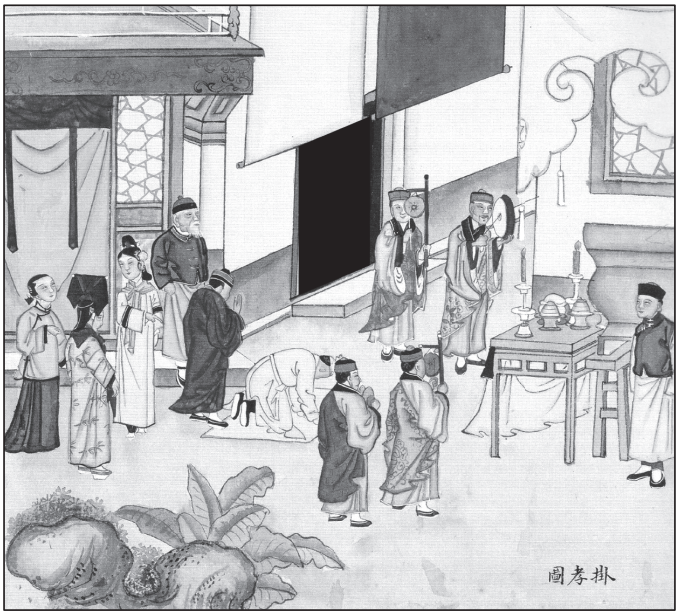


図 6　『北京風俗図譜』「掛孝」②

5．「絵を見る人」の「臨場感」と「絵」の中の「分身」の関係

ここでは、民国時代の連環画『上海小姐 二』[(11)] の幾つかの場面を例にして連環画家の意図について考えてみたい。

この場面（図 7）は、窓から覗く男女のうちの女性が経営しているレストランから、食べ物を盗もうとして見つかってしまった、日々の食べ物にも困っている女の子（貴芳）が、家に逃げ帰ってきた様子である。彼女（貴芳）は、母親から次のように言われる。

「吹き出し部分」

“妹妹，這碗飯真不易吃的。”

（ねえ、お前。これは、食べられるような代物ではないよ。）

連環画家は、その場面の状況を“凄凉悲痛”（とても悲惨だ！）という言葉で形容する。この図 7 の場面は、①「窓から家の中を覗く男女」（半円枠内）、②「家の中の親子たちの様子」という、二つの場面を「一つの画面」に一体化したものである。連環画家のその意図は、半



図 7　『上海小姐 二』第 190 コマ

円枠内の「窓から家の中を覗く男女」の視線に「絵」を見る人の視線を重ね合わせることで、「家の中」に絵を見る人の視線を引き込む効果を求めたのだろう。この「窓から中を覗き込む男女二人は、その絵画面の「入口」とみられる。

連環画家は、この「二場面一体化」の手法によって、絵を見る人の「意識」を、「絵という二次元」世界で繰り広げられている、この悲惨な現場に呼び込もうと意図しているように思われる。認知科学的な言い方では、絵を見る人は、「絵の中の彼ら男女二人」に己の「分身」[(12)]を派遣している、という。

さらに連環画家は、図７の「窓から家の中を覗く男女２人」を、別場面（第 194 コマ）の図８でより大きく画面全面にクローズアップして画く。この画面によって、絵を見る人と彼ら男女二人とを、心理的に強烈に「一体化」するように仕向け、絵を見る人にその「現場」にいるかのような「臨場感」を植えつけようとする意図があるように感じられる。

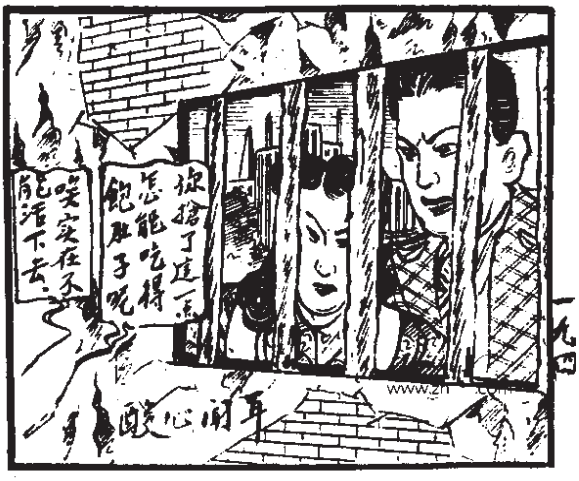


図８　『上海小姐 二』第 194 コマ

「吹き出し部分」

“你搶了這一点, 怎能吃得飽肚子呢” “哎, 實在不能活下去”（お前、これぽっちしか盗ってこなかったのかい、まったく腹の足しにもならないよ！ああ、ほんとうにこの先、生きちゃ行けないよ。）

「状況」部分

“耳聞心酸”（こんな言葉を聞くと本当につらい気持ちになるよ！）



図９　『上海小姐 二』第 195 コマ

次の図９（第 195 コマ）は、「家の中の悲惨なありさま」を画面いっぱいに画くことで、この場面を見る人は、自分の「分身」が、その現場に参与者として居合わせたような感覚に囚われ、その結果として絵を見る人は、「臨場感」とともに、その場の「悲惨さ」を体感することになるのではないか。

「状況」部分

“肚子餓手無勁将飯碗敲砕”、“碰”

（空腹のため手に力が入らずお椀を落として割ってしまった。ガチャン！）

次の図 10 の場面（第 197 コマ）は、図 9 のクローズアップの画面から、図 7 同様の「二場面一体化」構図に戻っている。図 10（図 7 も同様）は、図 9 よりも絵を見る人に与える「場面」での「臨場感」の程度は落ちるようであるが、この絵を見る人の視線は、「窓から家の中を覗く男女」（半円枠内）によって担保されており、絵を見る人は、己の「分身」を男女二人に派遣する。



図 10　『上海小姐 二』第 197 コマ

「吹き出し部分」

“妹妹你去找些食物来吃吧”

(さあ、お前食べ物を少し探しに行っといで。)

「状況部分」

“命去尋食可憐”（食べ物を探しに行かされるとは哀れだ。）

このように見てきた場面の「切り替え」について、田村容子氏は、「映画のカメラワークの切り替えの手法」が、連環画に取り込まれているのではないか、という見解を示された。この指摘について、筆者も同感であり、連環画の絵の構図分析にとって非常に示唆的である。映画の製作では、カメラの角度をさまざまに変えて被写体を撮影することで映画を鑑賞する人の感情を大きく揺さぶり、さらに「臨場感」、「没入感」を抱かせる場面づくりがなされていることは、想像に難くない。図 7〜図 10 についても、それらの絵を見る人の「臨場感」や「心理」に変化（＝心理的印象の変化）を起こしていることから「カメラワークの切り替え」という手段と同じ効果が現われていると言えるのではないだろうか。

因みにここで、「窓」から「覗く」人の存在が「臨場感」にとっていかに必要なものであるのかについて、さらに見てみたい。以下の絵は、1298 年 7 月 2 日、神聖ローマ帝国のローマ王アルブレヒトが、廃位された前ローマ王アドルフと戦った「ゲルハイムの戦い」の様子を描いている。



図 11　『Britannica ImageQuest』



図 12



図 13



図 14（原板）

図 11 から図 14[13]の絵の中で「オリジナル」の絵は、図 14 である。図 11、図 12、図 13 は、筆者が加工したものである。絵を見る人が、現場の参与者として「臨場感」（「躍動感」、「切迫感」ともいえるかもしれない）を一番強く感じるのは、図 14 の、

建物上部の「窓にいる 3 人の女性」が、眼下で行なわれている合戦を見ている絵ではないだろうか。図 14 を見る人は、絵の中の「窓の彼女たち」の合戦を見る「視線」に誘導されて合戦現場に目が釘づけになる。これは、絵を見る人が、彼女たちに「分身」を派遣し、合戦現場の間接的参与者となるからだと思われる。

因みに図 11 の絵には、「窓がない」。図 12 の絵には、「窓はあるが、そこには、人がいない」。図 13 の絵には、窓にいる 3 人の女性がいるが、一人の女性だけが、合戦現場を見ている。二人の女性は、合戦現場とは「真逆の方向」に向いている。それに比べて、オリジナルである図 14 は、「窓の 3 人の女性の視線（→）」が、すべて合戦現場に向けられている。このことから、図 14 の絵を見る人が、合戦現場の「臨場感」を一番強く感じるのではないか。図 12 は、「窓」だけが画かれているので、絵を見る人の「分身」の「居場所」は確保されているが、合戦を見る人がいないので、絵を見る人には、合戦現場に居合わせているという「臨場感」や「切迫感」、「躍動感」が、図 13、図 14 に比べて伝わってこない。

ここで図 13 と図 14 の合戦に向けた 3 人の「視線数」を比較してみると、1 本（図 13）vs. 3 本（図 14）である。その視線数の多寡が、「臨場感」（または「切迫感」）に関係しているようである。実際に両図を見比べると図 14 は、図 13 より「合戦」に向けた視線数の多さから「臨場感」、「躍動感」、「切迫感」をより強く感じるのではないだろうか。

余談になるが、図 12 は、現在の新型コロナウイルス蔓延防止のための「無観客ゲーム」の体をなしているようにみえる。テレビで「野球の無観客ゲーム」を見ても球場に観客がいないため、テレビを見る方は応援に気合が入らず、「高揚感」を感じないのではないだろうか。

6．絵の「直交パターン」構図分析について

西洋の絵画鑑賞において絵の構図を「パターン」化した上で絵の主題のありかを研究する手法がある。その一つに「直交パターン」（図 15）と呼ばれるものがある[(14)]。「人が認識しやすい角度を生かしたもの」といわれ、直角を利用したものでわかりやすい、といわれる[(15)]。

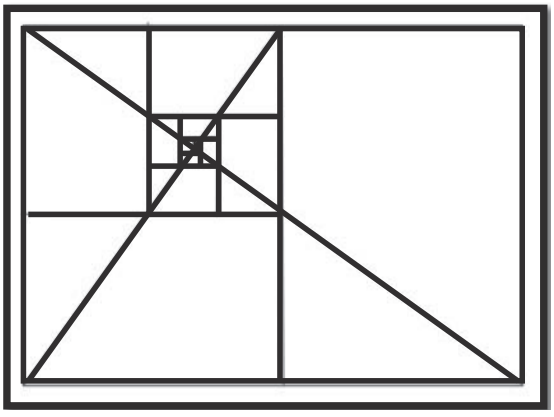


図 15　「直行パターン」構図

我々は冒頭で、連環画家は、絵を画く前に「地の文」の内容を研究した上で、そのイメージを一枚の絵に画くということを確認した。我々が漫然と連環画の「絵」を眺めていても、その絵の「主題」がどこにあるのかは、判然としない場合が多い。しかし、連環画家と同様に読み手が「地の文」の「内容」を十分に理解すれば、或る程度その絵の「主題」のありかを推測することができる。

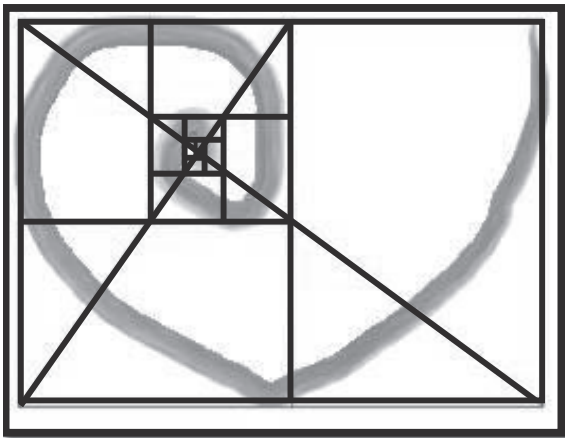


図 16　「直交パターンとリーディングライン」

しかし、それが可能なのは、連環画の絵部分が「地の文」の「時間軸」（「起承転結」）に沿って、各点景がうまく配置され、「結」（主題）に至るように画かれている場合である。「地の文」の内容と連環画家が画いた絵の中の「主題」との間にずれがあるとき、その頁の「主題」を見つけ出せないこともある。「絵」の「主題」のありかを見つける方法として、構図分析の一つである「直交パターン」が参考になる。

絵を「直交パターン」で分析すると、絵を見る人の、絵に向けた視線の「出発点（入口）」と「到達点」の両者を結ぶ「リーディングライン(Reading line)」（「渦巻線」、いわゆる絵を見る人の「視線誘導線」）を追っていくと絵の「主題」に到達する（図 16）。図 16 の場合は、右上角がその「出発点」（「入口」）となり、ラインの「到達点」が「フォーカルポイント（Focal point）」と呼ばれ、そこが絵の「主題」となる。次に実際の連環画の絵を例にして分析してみよう。

ここでは、連環画『捉蟹』（第 41 コマ）[16] の場面を使用して「直交パターン」による構図分析を試みる。

まず「対角線」（左上角から右下角に引いた直線）とそれと直角に交わる左下角から直角に上に向けて線を引き、その線が上辺に至った所から垂直線を下に向けて一本引くと「長方形」が右側にできる。順に交線の点から図のように線を引いていくと、「小さな長方形の相似形」が次々に作られ、最後には、最初の「対角線」と「それと直角に交わる線」の「交点」が絵の「フォーカルポイント（Focal point）」になる（図 17）。そして右上角から各相似形長方形の角を結ぶように円弧を描けば、その線が「リーディングライン(Reading line)」となる（図 18）。

本来は、縦横比 1：1.6 の「黄金比」で画かれた絵が、絵画の世界では「美しい絵」とされているが、この絵の縦横比は 1：1.52 からなる「直交パターン」の構図である。

図 18 の「直交パターン」の「リーディングライン（視線誘導線）」が、同連環画の中で「動的」な「展開」ラインを構成していることにも注意したい。



図 17　『捉蟹』第 41 コマ①



図 18　『捉蟹』第 41 コマ②

連環画の絵は、連環画家が「地の文」の内容に基づいて、人やモノの動きのイメージを「一時的に停止させ、一枚の画面に切り取った情景」である。上図の場合、「地の文」を読むと、画面上の 3 人の動きが「右の人物（鯊魚嘴）→中間位置の人物（猴子臉）→左の人物（主人公の海星）」と、順々に「こと」が展開していくのが見て取れる。

（第 41 コマ）
①鯊魚嘴正欲發火（「起」）,②猴子臉一擺手（「承」）,掏出一疊鈔票，説:“别哭了，我們賠賠。你再回去釣吧，我們自己去找部隊。”（「転」）③海星暗想：糟了,他倆要逃跑。（「結」）
（鮫のような口をした奴が腹を立て〔海星に手をかけようとすると〕、猿顔の方が、手でそいつを制止し、懐から金を出して「泣くんじゃない、弁償するから。お前は、蟹釣りに戻れ。俺たちは、自分らで部隊を探すから。」と言った。「しまった。こいつらは逃げるつもりだな。」と海星はひそかに思った。）

図 18 の右上角が、「リーディングライン（視線誘導線）」（渦巻線）の「出発点（絵の入口）」となり、それが「地の文」の「起承転結」の「起」（“鯊魚嘴正欲發火。”）の部分と「一致」する。そして、「渦巻状」の「リーディングライン（視線誘導線）」の到達点が「フォーカルポイント」、すなわち「結」の部分（“海星暗想：糟了,他倆要逃跑。”）にあたる。「結」の部分が、その「絵」の「主題」（中心）となる。「文主絵従」の均整がうまく保たれていると言える。

7．「リーディングライン（視線誘導線）」と「時間軸」の関係

ここでは、「リーディングライン（視線誘導線）」と「時間軸」の関係が、絵の「主題」の内容解明につながることを実例に即して見てみよう。連環画『弾弓和南瓜的故事』（第 37 コマ）[17] の場面絵を「直交パターン」で分析すると、図 19 のようになる。この物語は、小旺、小軍の兄弟の母親が人民公社の豚飼育場飼育員になり、兄弟は日頃から母親の手伝いに精を出しているという設定である。第 37 コマの「地の文」によれば、ある日、弟の小軍が、豚に与える残飯を村中かけ回って集めていた時、残飯の入った籠を家の前に置きっぱなしにして、自分の家の中に入った。それを見ていたのが、日頃から飼育場の豚を毒殺しようと考えていた没落地主の王迫人であった。王はチャンス到来とばかりに、家に成っていた南瓜の実をとり、中に毒を入れ、小軍が置いていった「籠の中の別の瓜」とすり替えて帰宅した。

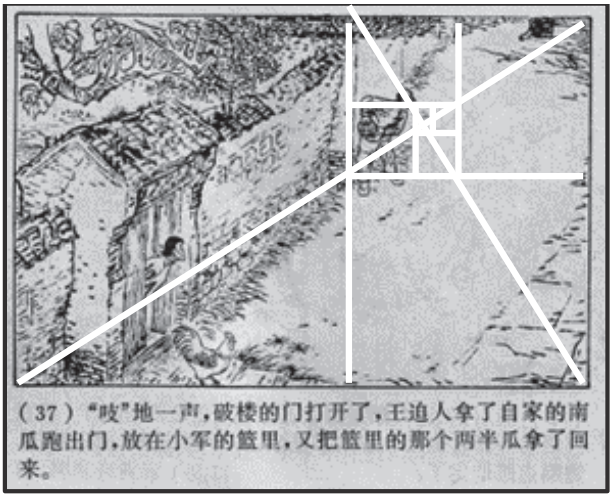


図 19　『弾弓和南瓜的故事』第 37 コマ①

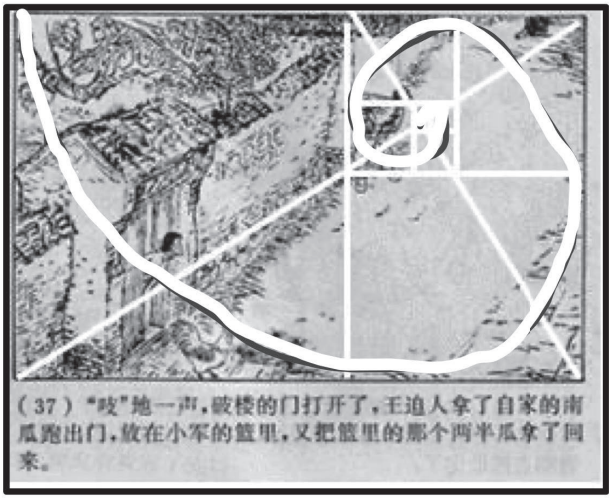


図 20　『弾弓和南瓜的故事』第 37 コマ②

“吱”地一声，破楼的門打開了，王迫人拿了自家的南瓜跑出門，放在小軍的籃裏，又把籃裏的那個両半瓜拿了回来。

（ギーと音がして、ボロ屋の門が開いた。王迫人は、自分の家のカボチャを手にして家から飛び出し、それを小軍の籠の中に入れ、代わりに半分に切ってあった別の瓜を一つ持って帰ってきた。）

図 19 に「リーディングライン」の渦巻線を引いたのが図 20 である。

「直交パターン」で仕切られた「フォーカルポイント」が「主題」であると考えると、没落地主の王迫人にスポットがあたっている。ボロ屋敷の門から顔を出して外の

様子を伺っている彼の妻は、「地の文」の中ではその存在が紹介されていないが、その「存在」は、連環画を見る人の「視線誘導」に一役買っているようである。

ここで「フォーカルポイント」が、「主題」（王迫人の行動）を判断するのに重要な役割を果たしている例を見よう。「フォーカルポイント」の範囲内にいる没落地主の王迫人が手にしている物が、自分の家であらかじめ毒を仕込んでおいた「南瓜」で、今からそれを持って小軍の籠の中の別の瓜と取り換えに行こうとしている場面なのか、それとも、すでに毒入り南瓜と入れ替えた「二毛家の瓜」（本来、小軍の籠の中に入れてあったもの）なのか？　その判断は、「直交パターン」構図分析の図 19 では、判断しかねる。読者は第 37 コマの「地の文」を読んで、王迫人がすでに「毒入り南瓜」を小軍の籠の中に入れ、代わりに「二毛家の瓜」を手にして家に帰ってきた、ということを知っている。しかし、図 19 の「絵」場面では、王迫人の立ち位置から見て、彼はまだ家には帰っていないことから、「地の文」がいうように「彼が目的を成し遂げて家に帰ってきた」とは断言できない。図 19 の場面の「王迫人」にスポットを当てると、彼が事を成し遂げた後なのか、それとも、これから毒入り南瓜を手にして悪事を成そうとしているのかは不明である。その判断の決め手となるのが、「リーディングライン」の渦巻流動線が引かれている図 20 である。

その動きをたどっていくと、この場面の「リーディングライン」の渦巻線は、左上角から始まり、王迫人の住むぼろ屋敷に植わっている木々、家の門、門から外を覗く王迫人の妻、そして右上角近くの小軍の家の前に置いてある「籠」を巻き込み、最後に「フォーカルポイント」の王迫人に行きつく。この渦巻線の流れの時間軸から、彼が手にしているのは自分が家から持ってきた「毒入り南瓜」ではなく、すでにそれと取り換えられた「二毛家の瓜」であることが判明する。すなわち渦巻線の流れる進行方向を時間軸と考えれば、渦巻線の流れ（リーディングライン）が、小軍の「籠」を通過しているので「毒入り南瓜」と「二毛家の瓜」との交換は、「已然」となる。このように「リーディングライン」の渦巻流動線が、点と点とを一本線としてつなぎ合わせ、その一本線が「時間軸」を表し、渦巻線が中心へと向かう方向に沿って、時間が経過していくのである。

しかし、この判断は、あくまで構図分析により得られた結果であり、実際のところは、この場面を画いた連環画家に問うしかないだろう。よって、この連環画（第 37 コマ）は、「主題」について、「文」と「絵」との間に「ずれ」があることになる。「地の文」の「主題」は、王迫人が「自分の毒入り南瓜を籠の別の瓜と交換して帰宅した」のであり、「絵」の「主題」は、「毒入り南瓜を籠の中の二毛家の瓜と交換して帰宅する機会をうかがっている様子」なのである、という見方を提起しておくにとどめたい。

8．「仮想的自己」とその「身体性」――「認知科学」の世界から

7．では、「絵画」構図分析の一つである「直交パターン」を例にして「リーディングライン」の出発点が、絵を見る人の「視線」の始まり（何かを見る位置としての「視点」）、時間軸としての渦巻「リーディングライン」の行きつく先（終点）が、絵の「主題」となることをみてきた。そして、「リーディングライン」が、連環画を見る人の視線を「主題」に誘導する可能性のあることをみた。

ここでは、「認知科学」の立場から、同様の問題を考えてみたいと思う。我々が小説や漫画を読んだり、絵画や映画を鑑賞したり、また、今はやりのコンピュータを使ったヴァーチャルなゲームなどをしている現実の自分（「三次元世界」にいる自分）が、上述した世界の中で無意識のうちにその世界の中に「没入」していることに気がつかないことがある。その時点で、我々は「疑似的三次元世界」に入り込んでしまっている。これは、つまり、養老孟司氏の言う「幽体離脱」を例にした「本来の自分は、二つ」という見方につながる[(18)]。

養老氏は、人が「案内図」を見る場合を例に挙げ、案内図の中の矢印が「一つの自分」であり、それを見ているもう一つの自分が、「幽体」であって、これが「本来の自分」である、と言う。同氏は、実は、「自分」は、「二つ」なのだ、と言うのである[(19)]。同氏の考え方を「直交パターン」で構図分析した連環画に敷衍すると、「案内図」の「矢印」が、「リーディングライン」の「出発点」であり、連環画の世界に入り込んでいる連環画を見る人の「分身」（養老氏のいう「一つの自分」）、「案内図」のその矢印を上から見ているのが、「連環画を見る人」、すなわち、「現実の世界」で連環画の絵を上から見ている（現実の三次元の世界から見ている）「もう一つの自分」である。「フォーカルポイント」に向けて渦巻く「リーディングライン」線上で「矢印」（視点）の「一つの自分」、すなわち、認知科学的に言えば、「仮想的自己」が、線に沿って「移動する」。そこから、「仮想的自己」の中の「身体性」が見えてくる。「仮想的自己」は、「身体性」を持っている、と考えるのである。

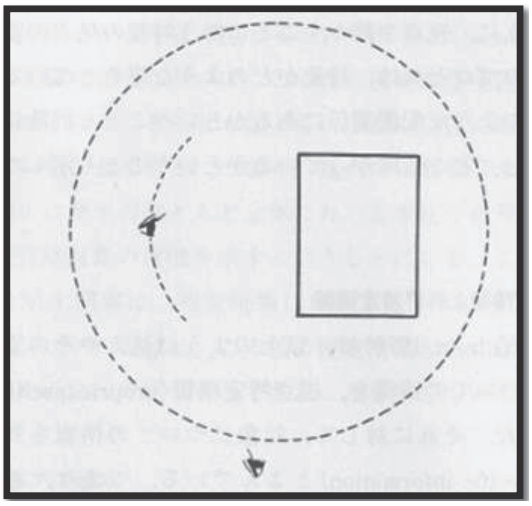


図21　「自己の視点を含んだ世界を見ること」（宮崎 1985）

右の図21は、「認知科学」の世界での「環境」の見方を図示したものである[(20)]。宮崎清孝・上野直樹両氏は、著書『認知科学選書1　視点』の中で、

「文学作品」を題材にして「視点」（見る位置）を認知科学的に分析し、「自己の視点を含んだ世界を見ること」を、この図のように示した。そして、点線円の内側に画かれている「目（視点）」を「仮想的自己」（養老氏のいう「矢印（一つの自分）」）と名づけた。外側の大きな点線円の「目（視点）」は、現実の三次元の世界から見る自分（養老氏のいう「幽体」、「もう一つの自分（本来の自分）」）である。

美術史家の佐藤康広氏は、『湯女図　視線のドラマ』の中で、日本の「寛永風俗画」において、「舞い踊り、戯れ、客を待ち、道行く遊女たちを、風俗画の中の男たちは欲望に浮かれそれを見つめる。これらの絵を見て楽しむとき、画中の男の視線は鑑賞者の欲望を代替する機能を果たす。鑑賞者は自らの眼で女の姿形を愛でると同時に、また画中の男（〇印）の立場で想像裡に女を熟視することもできる」（同書、p.154）と述べている。



図 22 『露殿物語絵巻 下巻(部分)』(1624-44) [21]

引用文中の「風俗画の中の男たち」が、認知科学でいう「仮想的自己（一つの自分）」にあたり、「鑑賞者」は、「現実の三次元の世界から見る自分（幽体）」にあたる、と言うことができよう。

以上、宮崎・上野両氏による認知科学的研究から得られた「仮想的自己」という概念を、以下、「連環画」の「絵」にもあてはめて論じてみよう。

連環画を見る人（幽体）は、「直交パターン」で分析された絵（他の絵も同様に対象とすることができると思う）の中の「リーディングライン」の始点に「仮想的自己」（矢印）を「派遣」[22]する。そして、その「仮想的自己」が「リーディングライン」の渦巻線に乗って「フォーカルポイント」（最終目的地、「主題」）に向かう途中、様々なものを「見る」。それは、同時にそれらのものに「なる」（なりきる）「仮想的自己」でもある。そのようにして「仮想的自己」が連環画の絵の世界を体験し、最後に「フォーカルポイント」（「主題」）に到達する。そして、その「フォーカルポイント」内の「対象」（主に「話題の中心人物」）の「言動」（「地の文」に示されている）や「ふるまい」を“みて”、その対象に“なる”（なりきる）ことで、絵を見る人は、主題の対象である「彼/彼女」の「心情」が理解できる。「仮想的自己」の「見

る」、「なる」行為の総体が、絵を見る人に生き生きとした「臨場感」を与えると考えられる。なお、その場合、勿論「仮想的自己」の内には、「絵を見る人」の「感情」が、内包されていることが必要である[23]。宮崎・上野両氏は「仮想的自己」は、“見る”視点と“なる”視点の両方の視点を兼ね備えた存在でもある、という[24]。

7. で取り上げた連環画『弾弓和南瓜的故事』（第 37 コマ）の図 23 で具体的に見てみよう。

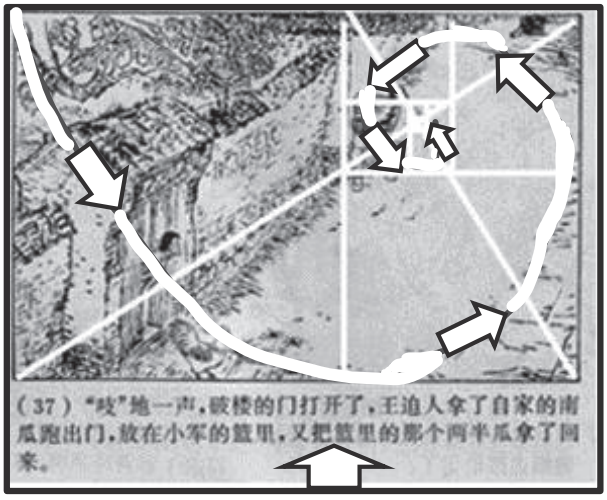


図 23　『弾弓和南瓜的故事』第 37 コマ③

この場面の「仮想的自己」（右図の左上角）は、「リーディングライン」（白い曲線の連続によって形成されている）に沿って、絵の中を時計とは逆回りで渦巻状に移動し、「フォーカルポイント」に達した時（その連続は渦巻状の「時間軸」）、「仮想的自己」が感じる「心情」は、絵の中を渦巻状に移動する時間軸での様々な「見る」、「なる」の体験や「フォーカルポイント」のありさまに心理的影響を受け、「驚き、悲しみ、怒り、不満、絶望、達成感」等の「感情」が、絵を見る人の心に届くのである。

この場面での王迫人の「心情」は、「わしの毒入り南瓜をうまく籠の中に入れることができてよかったわい！」という「目的達成感」なのだろう。そのような「心情」は、「仮想的自己」側から、自分たちを「絵」に派遣した「連環画をみる人」に「共感」を与えることになる。これについて、田村容子氏は、「絵師がそのような効果を狙って構図を用いることと、絵を見る人（鑑賞者）が、リーディングラインに沿って視線を動かす「リテラシー」を持っているかは、また別の問題なのでは」と問題点を指摘されている。田村氏が指摘されるように、絵を見る人が、そのような「リテラシー」を持っている可能性は、おそらく少ないだろう（ひょっとすると皆無なのかもしれない？）。筆者自身も、かつて連環画を読むときは、漫然と先に「地の文」を読み、絵をあちこち眺めて内容を理解していたにすぎない。絵というものを「リーディングラインに沿って視線を動かす」という発想は、皆無であった。その後、絵の「構図分析法」を知ったことで連環画の絵を見る際に「リーディングライン」に沿って視線を動かすと「フォーカルポイント」（主題）に到達することが分かったのである。しかし、この「直交パターン」構図分析法を以てしても、連環画家が、じっさいに絵にどのような効果を求めて、どのような構図法で絵を画いたかは、現在のところ、連

環画家に直接確認するのが、確実なのである。これは、あくまでも「リーディングラインに沿って視線を動かすとフォーカルポイントに辿りつく」という「直交パターン」の構図分析の理論から引き出した見方の一つである。ただ、連環画家が、絵の構図をまったく考えなかったとは思われない。この問題について次の９．で考えてみたい。

９．「連環画」の「絵」構図の「縦横均等三等分化（三分の一の法則）」分析と「直交パターン」構図分析――「対比性」と「周回性」について

連環画の「絵」の構図について、1972 年に出版された『工農兵美術技法叢書　怎様画連環画』（1972 年、文革版、上海工農兵美術創作学習班 編）』という「連環画家」を目指す人のために書かれた入門書は、次のように述べる。

> 主要英雄人物，一般要安排在画面比較中心的主要位置上。当然，這也並不是説主要英雄人物的位置，每一幅都要画在紙面正中。如果我們在画紙上劃了九個空格相等的井字形虚線的話，四個交叉点範囲内是画面比較中心的位置，一般講，主要英雄人物的位置，最好貼近這一範囲。或高，或低，或左，或右。
>
> （主な英雄は、一般的に言って、画面の比較的中心の位置に配されなければならない。むろんそれは、主要な英雄人物が、どの絵においても画面の中心に画かれなければならないということではない。もし、我々が、画紙に、大きさが同じ九つの□の空白ができるように、「井」という字の形を点線で引いた場合、内側の四本の線が交差してできた四か所の交点で仕切られた、真ん中の□の空間内が、比較的、中心的位置となる。一般的に言って、主な英雄をこの範囲の近くに引き寄せるのが、最も望ましい。英雄は、□空間内の高い位置にあったり、低い位置にあったり、また、左の位置にあったり、右の位置にあったりする。）（同書 p.63）

上掲書が 1972 年に出版されたことを踏まえて、その後の 1976 年に出版された、「はだしの医者」を革命的主人公にした連環画『李梅』の第 35 コマを例にとり、上述の方法によって、その構図分析を試みた。それが、図 24 である。

画面を「井」字の形に縦横均等に３等分にして、白線を引くと、九つの同じ大きさの□ができる。その真ん中の四本の白線で囲まれた□の空間が、「英雄」に相応しい位置になる。

実際のところ、図 24 では、真ん中□右下の○で囲った白線の二本の「三分の一ライン」の交点上に「反革命分子」の「没落地主 姚兆中」が配されている。彼は、「英雄」ではない（反革命者側の立場に立てば、「英雄」になるが）。解放前に、島に潜入し「民間医者」の看板を掲げ、中下層の漁師にいい加減な治療を施して、金銭を騙し取っていた「反革命分子」である。

この図 24 の場面の場面には、次のような背景がある。姚兆中が、「はだしの医者」の名を貶めるために、最近、心臓発作を起こして入院している軍属の王おばさんを殺害する計画を企てていた。しかし、「はだしの医者」の李梅に、その「計画」が見破られ、目論みが阻止されたのである。その後、姚兆中は、再び、深夜、こっそりと家を抜け出し、新たな殺害計画を実行するため、村の衛生室に向かおうとしているところである。だが、彼は知らないうちに、すでに党支部の手筈で李梅の監視下に置かれていたのである。

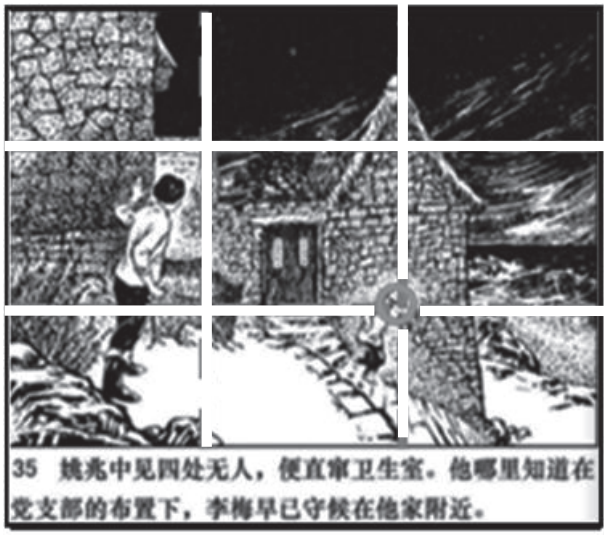


図 24　『李梅』第 35 コマ ①

画面の真ん中の□空間は、前述したように『工農兵美術技法叢書　怎様画連環画』（1972 年、文革版）では、連環画に登場する「英雄」（俗に「善玉」）の特等席のような扱いを受けているが、実際には、「反革命分子」（俗に「悪玉」）でも、連環画の各頁の「地の文」の「主題」の展開に因っては「悪の英雄」として登場し、積極的、かつドラスティックに悪役を演じる（「かき乱す」）「主役」となる。もし、そのように考えるならば、「主役」は、李梅のような「＋主役」（“正面性主角”）と姚兆中のような「－主役」（“負面性主角”）の二種類の「主役」が、そこに設定されなければならない。

上掲書で紹介されていた構図分析法は、具体的には、絵画面を「縦横均等三等分化」したものである。秋田氏（2019）が、著書『絵を見る技術　名画の構造を読み解く』の中で取り上げている「三分の一の法則（三分の一ライン）」という、絵の構造分析と、実質的には同じである。因みに同氏は、その著書の「三分の一の法則（三分の一ライン）」のところで、二枚の西洋画の構図分析を行なっている。

その一、図 25 は、『レディ・ジェーン・グレイの処刑』（1833 年、ポール・ドラローシュ）という作品である。この作品の構図分析について、同氏は、次のように述べる。

> 『レディ・ジェーン・グレイの処刑』という絵です。この絵の主役はもちろん、白いドレスのジェーンですが、彼女は右隣りの介添え人と一塊になっていて、ちょうど三分の一ラインに挟まれています。（同書、p.210）

縦横均等に三分割された真ん中の□部分が、「主役」の位置であるという。

その二、図 26 は、『ボール』（1899 年、フェリックス・ヴァロットン）という作品で、図 25 と同様の構図分析を行なっている。それについて、同氏は、次のように述べる。

> この絵のフォーカルポイントは、右手前にいる女の子で、彼女の帽子が縦と横の三分の一のラインが交差する位置にあります。この女の子と対をなす存在が、左奥の小さく描かれた二人の人物。彼らも三分の一ラインにいます。（上掲書、p.211）

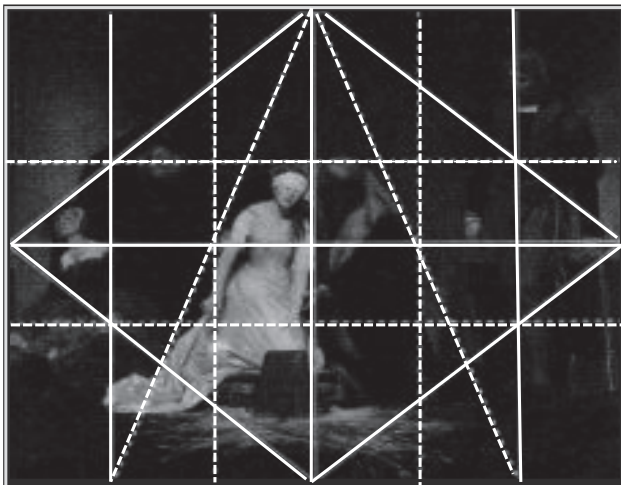


図 25 『レディ・ジェーン・グレイの処刑』（1833）

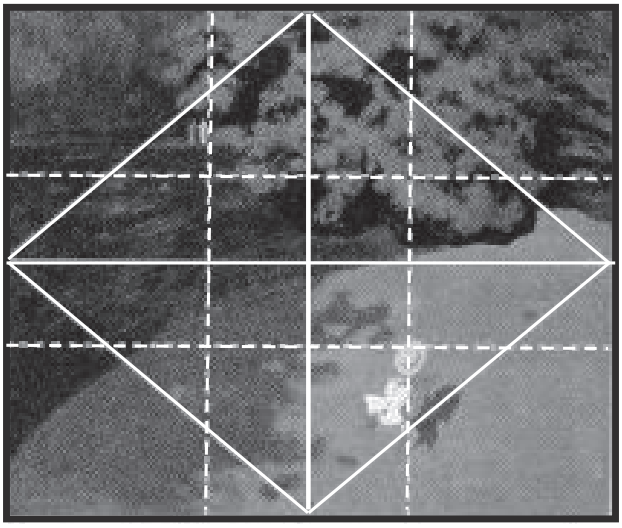


図 26 『ボール』（1899）

そこで改めて『李梅』（第 35 コマ）の図 24 を見てみよう。図 26 の「女の子（の帽子）」と「反革命分子の没落地主姚兆中」の立ち位置が、ほぼ同じところにある。図 24 の場面では、姚兆中が、これから再度、入院中の王おばさんの殺害を目論んで出かけようとしている「一主役」であり、「フォーカルポイント」になっていた。

さらに、同じ『李梅』（第 35 コマ）を「直交パターン」を用いて構図分析したものが、図 27 である。二本の----線が交差した交点（○で囲った部分）、すなわち「フォーカルポイント」の位置に、図 24 と同様、「反革命分子の没落地主　姚兆中」がいる。図 24 で示した「縦横均等三等分化」で構図分析をした、真ん中の□空間の右下角の三分の一ラインの交点（○で囲った部分）と重なり合っている、という事実は興味

深い。図 24 及び図 27 において、二種類の異なる「構図分析法」を用いてみても、結果的に、「フォーカルポイント」に配置されているのは、同じ「－主役」の「没落地主」姚兆中なのであった。



図 27　『李梅』第 35 コマ ②

このことから、『怎様画連環画』（1972 年、文革版）で紹介されている画面の「縦横均等三等分化」構図分析から得られる「フォーカルポイント」の位置は、西洋の絵の構図分析法の「三分の一の法則」のそれの位置とほぼ同じである、ということが確認できた。

1972 年の『怎様画連環画』（文革版）出版以降に描かれた「連環画」の、一体どれほどが、「縦横均等三等分化」構図分析（＝「三分の一の法則」）に依拠して画面を構成していたのか、連環画を一冊一冊、丹念に構図分析を行なっていけば、その実態は明らかになるだろう。今後の研究を俟つことにしたい。

次の図 28 は、「縦横均等三等分化」分析（＝「三分の一法則」）から作成した画面のモデルである。真ん中の■部分が「±主人公の位置」（「フォーカルポイント」）である。

一方、図 29 は、「直交パターン」構図分析で抽出した画面のモデルである。四つの、いずれか一つの●部分が、「±主人公」の位置、即ち「フォーカルポイント」になる。図 28 の■部分の四つの角と「直交パターン」構図分析で抽出した図 29 の●部分は、いずれも、画面上、ほぼ同じ場所に位置する（「連環画」の縦横の比率によっては微妙にずれることがあるが）。

図 30 は、図 29 にさらに二本の対角線を引いた画面のモデルである。四つの●部分の各フォーカルポイントが、対角線上にあり、対角線が画面を二等分、或いは四等分

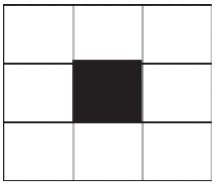


図 28

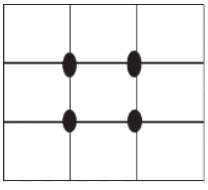


図 29

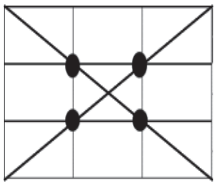
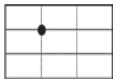


図 30

に分ける。この二本の対角線の存在が、絵の登場人物の位置のバランス、画面分割、秩序構築にどのような作用をするかは、実際の連環画で今後分析する必要があろう。

以下の同じ各場面絵の左側の図群は、「縦横均等三等分化」分析（＝「三分の一の法則」）に依拠した分析図であり、右側の図群は、「直交パターン」構図分析に依拠した分析図である。この比較により、二種類の分析方法で導き出した、各場面絵の「フォーカルポイント」が、ほぼ同一の位置にあることが確認できる。




図 31　『李梅』第 28 コマ①

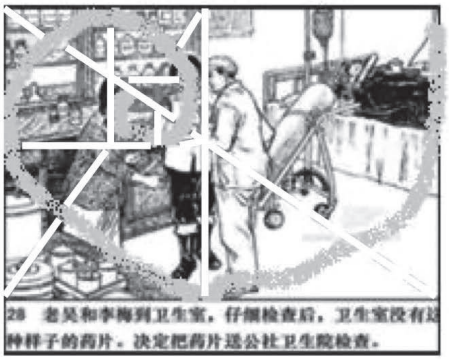
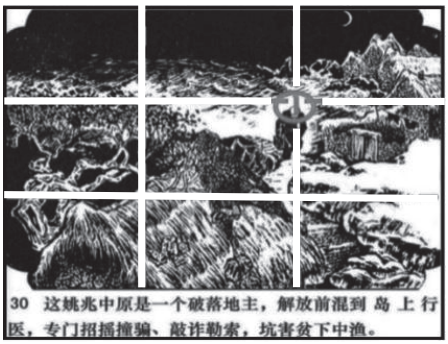
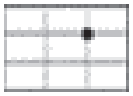


図 32　『李梅』第 28 コマ②




図 33　『李梅』第 30 コマ①

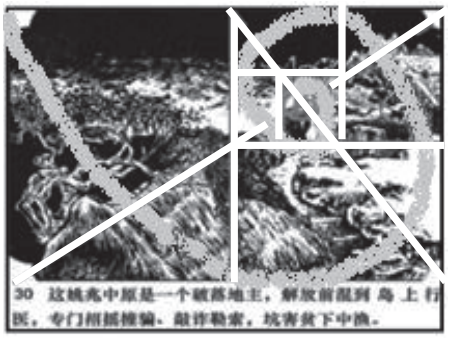


図 34　『李梅』第 30 コマ②



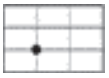


図 35　『李梅』第 33 コマ①

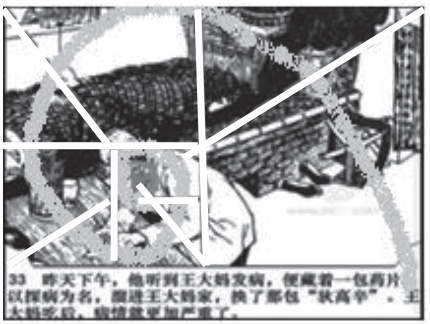
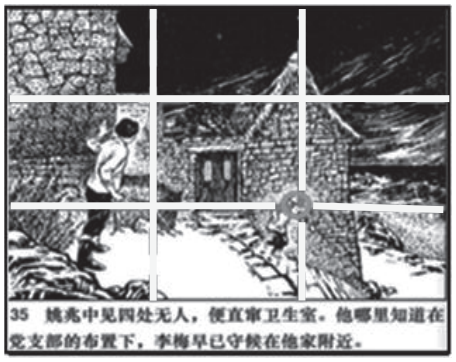


図 36　『李梅』第 33 コマ②



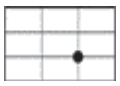


図 37　『李梅』第 35 コマ①

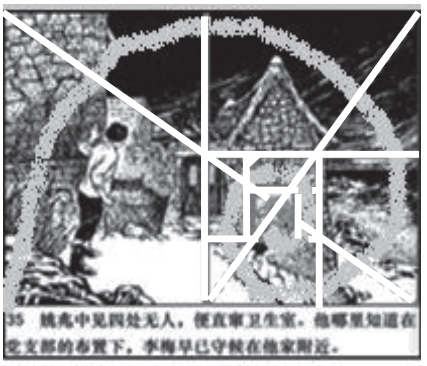


図 38　『李梅』第 35 コマ②

ここで、「縦横均等三等分化（「三分の一の法則」）」構図分析と「直交パターン」構図分析の違いを表にしたものを以下にあげておく。現時点では、仮説である。

「縦横均等三等分化」構図分析と「直交パターン」構図分析の比較

「縦横均等三等分化」構図分析	「直交パターン」構図分析
読み手は「主題（フォーカルポイント）」に「包囲感」を感じる	読み手は「主題（フォーカルポイント）」に「包囲感」を感じる
読み手は画面に「周回性」を感じない	読み手は画面に「周回性」を感じる
読み手は画面に「躍動感」を感じにくい	読み手は画面に「躍動感」を感じる

読み手は「ピンポイント」で「主題」に導かれる	読み手は「リーデイングライン」で「主題」に導かれる
読み手は画面を二次元的世界に感じる	読み手は画面を疑似的三次元世界に感じる
読み手の画面への「没入感」が弱い	読み手の画面への「没入感」が強い
読み手が画面から受ける「臨場感」は弱い	読み手が画面から受ける「臨場感」は強い
読み手の主題から受ける「共感度」は弱い	読み手の主題から受ける「共感度」は強い

『怎様画連環画』（1972 年、文革版）は、さらに続けて次のように述べる。

> 但是，有時因為情節内容的需要，把主要英雄人物安排在這個範囲以外，比較偏角的位置，但要在処理其他人物与背景時，動勢与趨勢要引向主要英雄人物，或留給他一定的空間地位，使這部分突出，也能够讓人感到是在顕著的位置上（如図 40）。因此，画面上位置顕著不顕著，也是相対而言的。（同書，p.63）
>
> （しかし、時には、ストーリーの内容の必要性から、主となる英雄が、この範囲〔縦横均等三等分によって仕切られた真ん中の□の空間部分のこと。注：奥田〕から離れて、比較的、隅に寄った場所に配置されることがある。しかし、その場合、ほかの人物や背景に処理を施すとき、英雄に向けて彼（ら）の動きや事の成り行きが、引き寄せられる工夫をしなければならない。あるいは、彼（英雄）に特別な場所を用意し、その部分を際立たせることで、（連環画を）読む人は、英雄がその目立つ場所にいる、と感じることができる（図 40 のように）。よって、画面上のある位置が、際立っているとか、際立っていないとか、というのも相対的なものと言える）。

同書が「図 40」として挙げている例は、連環画『“優秀工宣隊員”徐松宝』（上海汽車底盤廠革委会、上海市出版革命組編絵、上海市出版革命組出版，1970 年）の第 85 コマである。この「図 40」には、「地の文」がないことと、画面を簡素化しているため、場面理解のためには、同書の第 85 コマ（図 39）を用いてみよう。この場面は、大隊



図 39　『“優秀工宣隊員”徐松宝』第 85 コマ①

幹部の老李一家が、大洪水から逃げ遅れ、家に取り残され、まさに、身の危険がさし迫り、緊迫した状況の中で、徐松宝が、そこに急いで救助に駆けつけたところである。図 39 に「縦横均等三等分化」の線を引いたのが、図 40 である。英雄の存在すべき真ん中の□空間には、洪水から逃げ遅れた老李の妻と子供たちが画かれており、徐松宝は、斜め左上の□空間に配されている。上掲書の言う通り、老李の妻やその子供たちの動きや視線の向きは、徐松宝に引き付けられており、また、徐松宝が彼らを救助に来たという状況が、明白であること、また、徐松宝には、救助のために必要な「家の入口」という場所が用意されていること。これらから、この場面では、「家の入口」が英雄徐松宝の「場所」なのである。そして、この場面を見ると、「徐松宝」と「老李の妻、子供たち」とが、「対比」的に配置されているという印象を受ける。

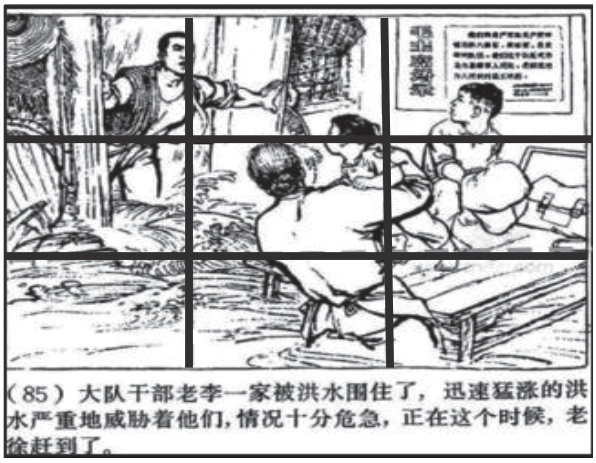


図 40　『“優秀工宣隊員”徐松宝』第 85 コマ②

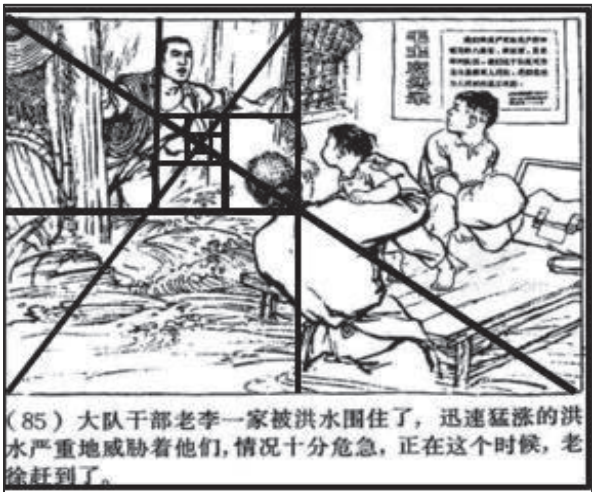


図 41　『“優秀工宣隊員”徐松宝』第 85 コマ③

さらに図 40 を「直交パターン」構図分析したものが図 41 である。図 40 の真ん中の□空間部分の上左角の交点と図 41 の「フォーカルポイント」のいずれにも、「徐松宝」自身が存在していない。あえて言うと、かろうじて彼の「上着の左下端」が僅かにかすっている程度である。そこで、図 41 の「直交パターン」構図に、見る人の視線を誘導する「リーディングライン」を引くと、「渦巻流動線」の「フォーカルポイント」に向けた時間軸の途中から、「徐松宝」が順々に細切れ的に「渦巻流動線」上にあがってくる（図 42）。「フォーカルポイント」を中心とし、それを取り囲むいくつかの相似長方形を「フォーカルポイント包囲網」とすれば、「渦巻流動線」が、時間軸に沿って徐々に「フォーカルポイント」である徐松宝の姿を見せてくれる。図 41 では、三枚目の相似長方形で「徐松宝のほぼ右半身」、四枚目のそれで

は、「徐松宝の顔、首、左肩、左腕」がはっきりと見える。このような動きから「フォーカルポイント」が、「徐松宝」であることが分かる。

以上のことから「縦横均等三等分化」構図分析は、［－周回性］、［＋対比性］という性格から、時間軸に沿って「フォーカルポイント」に到達することはできない。

一方、「直交パターン」構図分析は、「リーディングライン」が、時間軸に沿って渦巻状に「フォーカルポイント」に到達することから、［＋周回性］、［－対比性］という性格があることが知れる。参考までに、図 40 と図 41 を重ね合わせた図 43 を挙げておく。

さて、ここで［±周回性］、［±対比性］をキーワードとして、構図分析の対象を「連環画」から「日本画」に移してみよう。

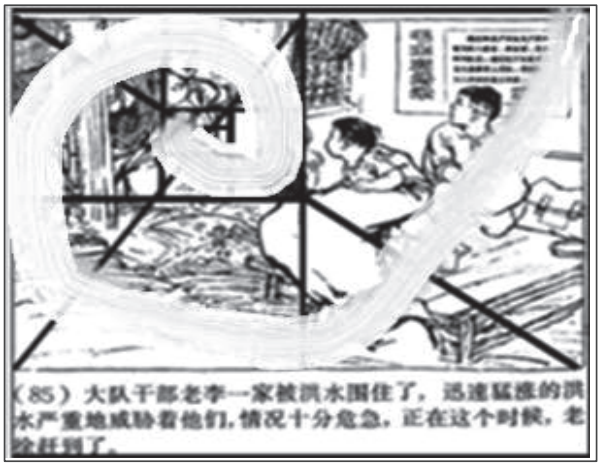


図 42　『“優秀工宣隊員”徐松宝』第 85 コマ④

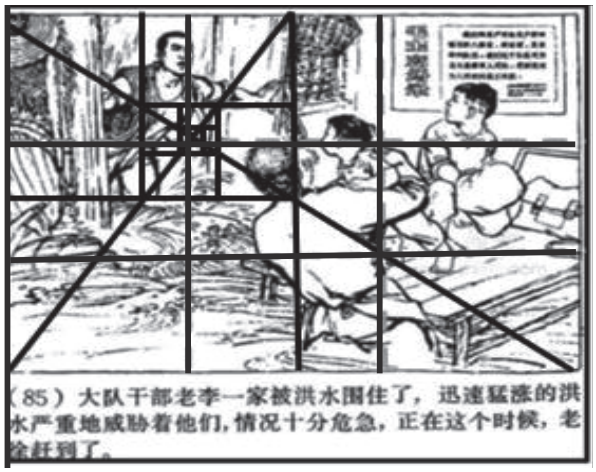


図 43　『“優秀工宣隊員”徐松宝』第 85 コマ⑤

図 44 は、メトロポリタン美術館に収蔵されている葛飾北斎の『冨嶽三十六景　神奈川沖浪裏』（天保 1–3 年（1830-32）頃、木版多色刷、横大判錦絵、Thirty-six Views of Mount Fuji: Great Wave off the Coast Kanagawa）という作品である。この絵について、東京富士美術館のホームページでは、次のように解説している。

> 眼前で激しく逆巻く大波と波間の遥か遠くに鎮座する富士山、動と静、遠と近を対比させる絶妙な構図は、海外でも「グレート・ウェーヴ」と称され、画家ゴッホや作曲家ドビュッシーをはじめ世界的に賞讃を受けた。…略（一部抜粋）[25]

この絵を「縦横均等三等分化」構図で分析したものが、次の図 45 であり、そして、「直交パターン」構図分析をしたのが図 46 である。

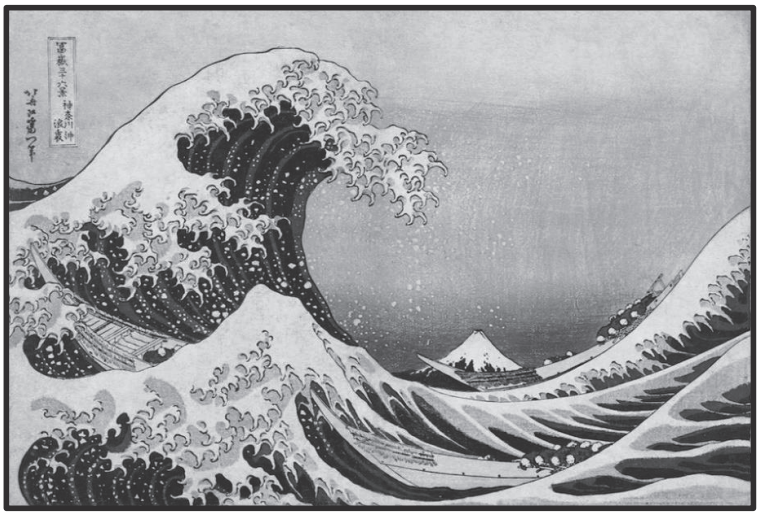


図 44 『冨嶽三十六景 神奈川沖浪裏』葛飾北斎①

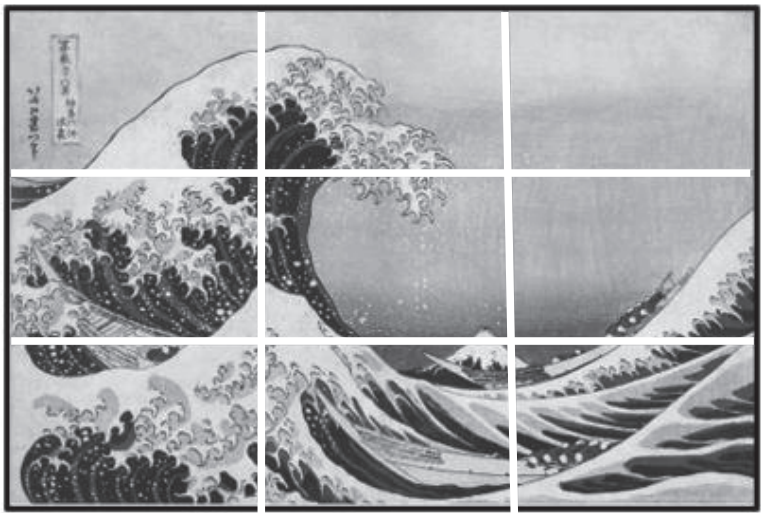


図 45 『冨嶽三十六景 神奈川沖浪裏』葛飾北斎②

両者を比較してみると、図 45 について、この絵を見る人には、手前の「大波」と遠くに見える「富士山」とを「遠近法」で「対比的」に画いているように見える。それは、主題の置かれる真ん中□空間の左上の二本の縦横線交点と右下の二本の縦横線の交点に、それぞれ「大波（ほぼ中心）」と「富士山」を斜めに対比的に位置させていることから首肯できる。

そういう見方をすると、この絵から、［対比性］が読み取れるが、［周回性］は読みとれないと思われる。これらと関連して、筆者はこの絵分析から、この絵に［－動性］的な印象を個人的に受ける[(26)]。

一方、「直交パターン」構図分析をした図 46 は、大波に揺れる三艘の「押送り舟」（伊豆や安房の方から江戸湾に入り、日本橋などの市場に鮮魚や野菜を運搬していた船）と、今にも舟を呑み込まんとする「大波」と「三艘の舟」によって、この絵を見る人は、己の「仮想的自己」を左下隅から、順々に「波」→「舟（人）」→「大波の

曲線」→「下り波」→「右下波」→「舟に乗っている人たち（手前）」→「奥の舟の舳先」のように推移させ、最後は主題の「富士山」に行きつく。その流れは、この図 46 に「リーディングライン」を引くと、よりはっきりとする（図 47）。

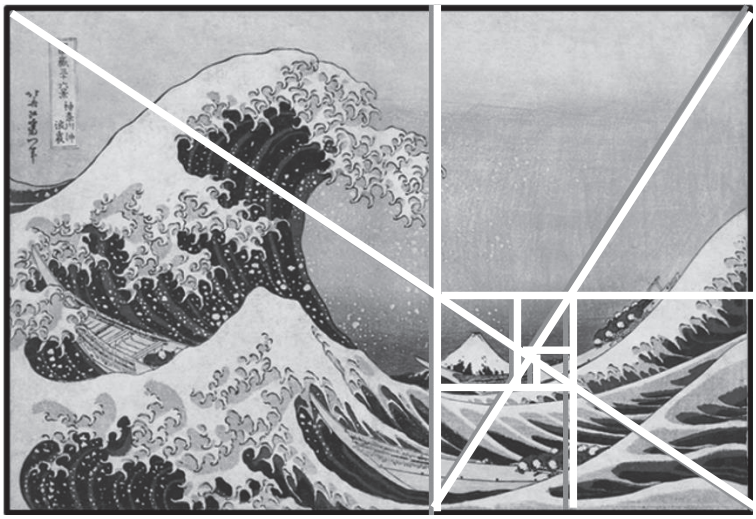


図 46 『冨嶽三十六景 神奈川沖浪裏』葛飾北斎③

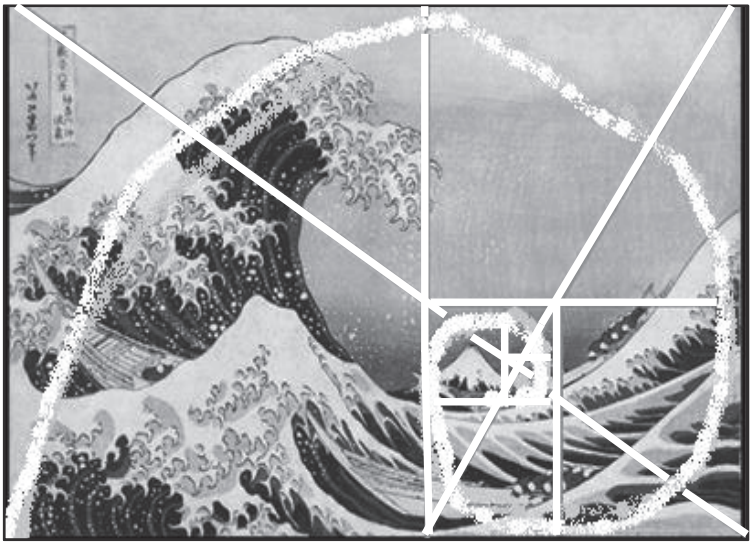


図 47 『冨嶽三十六景 神奈川沖浪裏』葛飾北斎④

ここでは、「リーディングライン」が、渦巻く大波や大波にもてあそばれるかのように揺れ動く舟のラインと二重写しになり、図 47 に「渦巻線」が浮き上がると、絵を見る人の「仮想的自己」は、そのラインの上に乗り、最後に「主題」の「富士山」に誘導されて泰然と鎮座する「富士山」に「心情」を寄せるのである。この絵の持つ「＋動性」は、「直交パターン」構図分析の「リーディングライン（渦巻線）」の持つ［周回性］によって、生まれるようである。さらに、「波のうねりや一筋一筋の水の流れ、富士山のなだらかな稜線は全て対数螺旋の構成である」という[27]。

以上のように、同じ一枚の絵（「連環画」の絵も含めて）であっても、「構図」分析の方法を変えることによって、絵を見る人は、絵の主題に「対比性」（「静」的情緒）、或いは、「周回性」（「動」的情緒）を感じ取る、という違いが生まれてくるように思われる。この葛飾北斎の絵の説明の中に「海外でも「グレート・ウェーヴ」

と称され、画家ゴッホや作曲家ドビュッシーをはじめ世界的に賞讃を受けた」[28]と説明されていたが、この絵の構図が、海外では「対比性」よりも、「周回性」によって生まれる「ダイナミック」な「大波」に注目されたことで「Great Wave off Coast Kanagawa」と呼ばれているのではないだろうか。海外では、「舟に襲いかからんばかりの迫力のある砕け散る波頭」の「動き」に注目していたのかもしれない[29]。

先に、「「縦横均等三等分化」構図分析と「直交パターン」構図分析の比較」表を挙げたが、新たに、前者［+対比性］（静的）、［－周回性］vs.後者［－対比性］、［＋周回性］（動的）という性格が、考えられそうである。しかし、これも仮説の域を越えないが。

10.　連環画の読み手に「臨場感」をいざなう「地の文」の描写表現について

「旧白話小説、近代小説、革命小説」等の語料から読み手に「臨場感」をもたらす言語表現をかつて調査したことがあった。例えば“心（裏）想～、肚子裏想～、脳海子裏想～、抬眼看～、眼裏看～、用脚踢～、手裏拿着～、頭戴着～、只見～、只聴～”や「身振り言語」等があった。それらは、動作が行なわれるのに密接不可分な「身体部分」と動詞とが組み合わされ、読み手に「眼前の生き生き感」を増幅させる「描写」表現の一つであった[30]。読み手に、そのような「生き生き感」を感じさせるこれらの言語表現は、連環画の「地の文」でも見られ、まず、読み手にその場に漂う「臨場感」を誘い、次に「絵」部分に読み手の視線が向くと、読み手にとって、その場の「臨場感」がさらに増す、と考えられる。

例えば、趙樹理の『李家荘的変遷』という小説に、

> “一天，老宋正做早飯，聴見廟門響了一声，接着就聴見那口鐘当当当地響起来。隔着竹簾子看，打鐘的是本村的教書先生春喜。”（ある日のこと、宋さんが朝飯の支度をしていると、廟の入り口で音がして、続いて鐘を鳴らす音がカァン、カァン、カァンとした。竹のれん越しに外を見ると村の教師の春喜が鐘を打っていたのだ。）

という件（くだり）がある。文章中の“～接着就聴見那口鐘当当当地響起来。隔着竹簾子看,～”という表現は、読み手に「臨場感」を誘う部分表現と捉えられる。この場面を、連環画家が、老宋が竹のれん越しに外を覗いている様子と春喜が鐘をたたいている様子を一枚の画面にまとめて画いたとすれば、『連環画』を見る人は、老宋に「仮想的自己」を派遣し、それが「フォーカルポイント」の“教書先生春喜”に到達すると、「何か起こったなぁ？」と感じるだろうし、また、春喜になり切り、「集まれ！」と村民に呼びかける自分をそこに見出し、「臨場感」が湧き、その場面の主題の「主人公」になるのだろう。

別の連環画を見てみよう。連環画『奪印』（第 33 コマ）（図 48）のこの場面は、人民公社党委員会から小陳荘に派遣された党支部書記何文進を迎え、大隊委員である陳景宜が彼の歓迎会をするために料理を並べているところである。



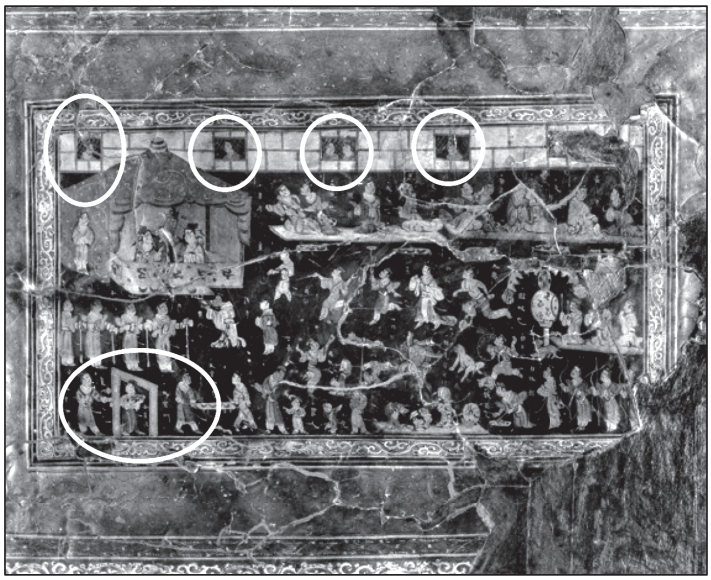
図 48　『奪印』第 33 コマ

「地の文」の下線部“他回頭看看堂屋裏，見桌上已擺満了酒菜。”（彼（何文進）が振り返って母屋を見ると、すでにテーブルには、酒や料理がたくさん並べてあった。）という文の“他回頭看看堂屋裏，見〜”という部分も、読み手をまず「臨場感」に誘い、そして読み手は、「仮想的自己」を「絵」の中の何文進に派遣し、彼の視線に誘導され、「フォーカルポイント」のテーブルの「ご馳走」（「主題」）に到達すると、「臨場感」が湧き、何文進になり切り、この接待に警戒感を持つのではないだろうか。

11.　「情緒（感情）」をもたらす「ツール」

ここでは、伝統絵画、挿絵の「絵」表現が、絵を見る人に「情緒」をもたらす「仕掛け」が、中国の各時代を越えて共通した「定型（文化）」として存在するのかどうかを考えてみたい。

中国の伝統絵画、画巻、挿絵（例えば『点石斎画報』）、連環画の絵の中にどのようなものが「情緒（感情）」をもたらす「定型（文化）」として受け継がれているのか。このテーマは本来なら、十分な分析があって初めて見えてくるものであろう。ここでは、あくまでも問題提起の一端としてとらえていただきたい。例えば


図 49　『朱然墓出土漆案』

「屏風、窓、門、建物の内外部の柱（から覗く女性/男性）」（図 49、50、51、52 の○や□で囲った部分）などは、絵を見る人の絵に対する「情緒（感情）」を誘発するきっかけとなる「定型」と捉えられる。それらは、絵を見る人の「仮想的自己」の派遣先となり、絵を見る人に「共感」を引き起こし「臨場感」を与えているのかもしれない。連環画でも、この定型が随所に利用されている。



図 50 顧閎中『韓熙載夜宴図（部分）』（10 世紀、宋摹本）

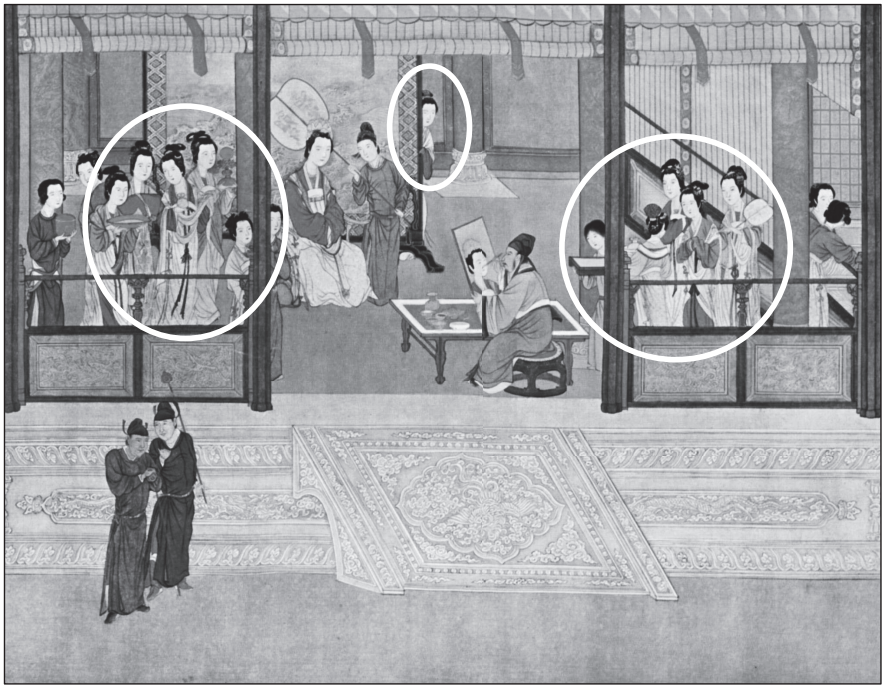


図 51 仇英『漢宮春暁図（部分）』（明）

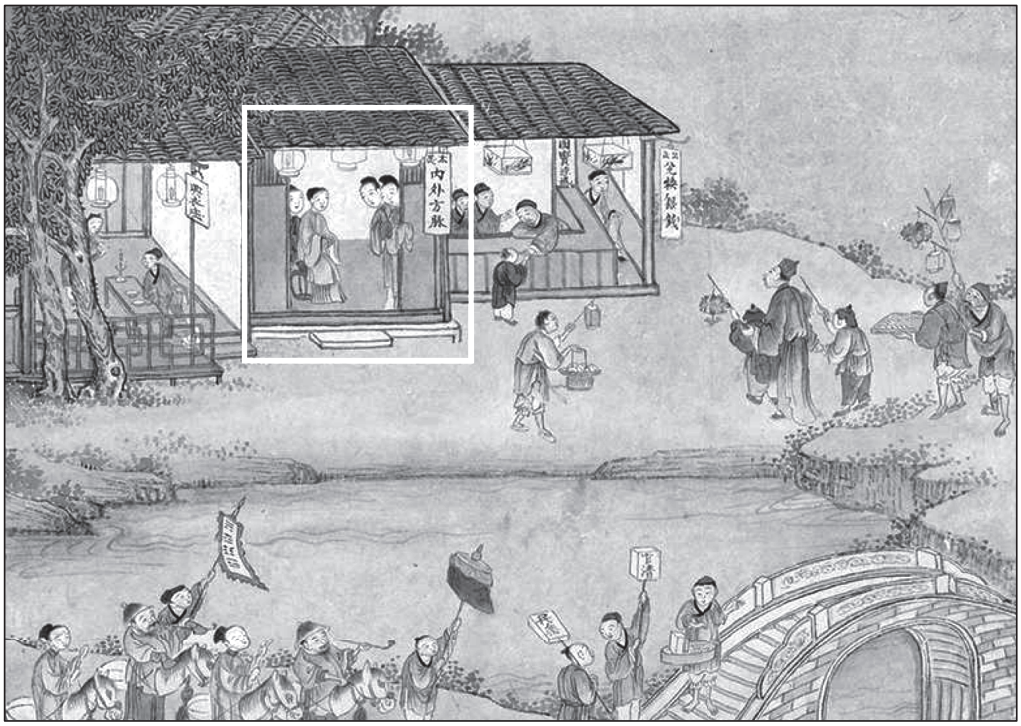


図 52　『蘇州市商景図冊（部分）』（清）

中野美代子氏は、その著『中国春画論序説』に引いた右の絵（図53）について「…戯れている男女は、その肉体不在、その無表情のゆえに、少しもドラマ性を喚起しないが、のぞき見する第三者（○で囲った女性：奥田）を設定することで、いささかのドラマを感じさせる。中国の春画には、じつは、こののぞき見する第三者を介在させることが圧倒的に多いのである。春画ばかりではない、小説・戯曲の「さし絵」にものぞき見する第三者を描いたものが多いこと、岡崎由美がすでに指摘したごとくである[31]。…（中略）…そ



図 53　*Erotic Art of China*（Artabras,1977）No.18

れよりも、ヴォワユール（窃視者）[32]を加えることで、画面に遠近感が出てくるのはたしかで、この絵を見る私たちの視線は、ヴォワユールのそれに導かれるのである」[33]と述べている。

先ほど見た『朱然墓出土漆案』、顧閎中『韓熙載夜宴図』（10 世紀宋摹本）、仇英『漢宮春暁図』（明）、『蘇州市商景図冊』（清）の中に登場する○で囲った窓や屏風、門柱のそばに佇んで「覗く」女性たちは、それらの絵を見る人の「仮想的自己」として絵の中に派遣され、「視線誘導」の役割を果たし、絵を見る人とその環境（場）を共有し、そして絵を見る人を「共感」させる。中野氏が、図 53 の「春画」に登場している「窃視者」の存在が、「いささかのドラマを感じさせる」というのは、別の言葉で言うと、絵を見る人の「仮想的自己」として「屏風のかげの女性（窃視者）」が画かれ、その女性は、恰も絵を見る人の「分身」となり、「見てしまった！」という「情緒」を感じた、例えば、「見てはいけないものを見た！」と思ったのかもしれない。そして、この情緒が、「絵を見る人」をさらに興奮させるのである。言いかえれば、絵を見ている人もその場の疑似的な参与者として「臨場感」に浸っているのかもしれない。

ここで、筆者は図 50 の顧閎中『韓熙載夜宴図』の中で左上の屏風の端から顔を出して宴会の様子をうかがっている「侍女」（○で囲っている女性）について、その存在的意味を次のように考える。彼女は、この絵を見る鑑賞者が、派遣した「仮想的自己」であり、鑑賞者は、己のこの「仮想的自己」の視線に誘導され、その場面の「フォーカルポイント」の韓熙載に行きつき、その豪勢な宴会の主催者の権勢に大いに「驚嘆」し、また、韓熙載になり切り、琵琶を弾く女性の奏でるメロデイが幻聴のように聞こえるのかもしれない。

ウー・ホン（巫鴻）氏は、彼の著書（2004）の中でこの侍女（達）の役割について、「これらの人物像は、孤立しているそれぞれの場面（四場面あるが）を連続した一つの画面へと結びつけているだけではなく、この画巻をつぎつぎとひもとかせるべく鑑賞者をけしかけ、奥へと進むにつれてエロティックになる秘密を探らせるのだ」[34]と指摘する。同氏は、各屏風の端（あるいは近く）にいる侍女達は、「鑑賞者をけしかけ、エロティックな世界へと導きいれる」存在であり、「各空間切り替えの仕切り役」であるとしている[35]。しかし、侍女（達）は、鑑賞者の「仮想的自己」の派遣先であり、鑑賞者に侍女の視線が向かう場面を覗かせ「興味を抱かせる」存在であるとも考えられないだろうか。

人類は、その意図や目的、用途（例えば「儀式」や「吉凶占い」）にかかわらず、「絵を画くこと」から自己表現（主張）を始め、後に「文字社会」へと移行し「言語表現」が登場して、前者と後者とが並走して歴史文明が築かれた。その事実から考えると、例えば、小説の「挿絵」の場合、「言語」表現で、直接語られていないものが、画かれることがある。例えば、「（主人公以外の）人」、「他人の動作」、「もの」、

「雰囲気」、「背景」等がそれにあたる。これらの挿絵は、見る人に言語表現よりも、生き生きとした「臨場感」を与える「定型（文化）」として画かれているのではないだろうか。例えば、小説等に「挿絵」が添えてあるのは、言語で表現しにくい、その場の「強烈な印象、感情、臨場感」（情緒の一つ）のイメージを見る人に与えることができ、かつ、場の「共有感」意識を植えつけることができれば、よしとされる[36]。それは、『連環画』も例外ではないだろう。

制限された横型長方形の「フレーム」の中で連環画を見る人は、「地の文」の中で言語表現化されていない「もの」を絵の中に「覗き見る」ことによって、それらが何らかの「意味づけ」の対象となる。例えば、「場面」に或る街の様子として、「大勢の行き交う人々、車の渋滞、立ち並ぶビル群」などが画かれている場合、絵を見る人は、その町に「仮想的自己」を派遣して、「町の繁栄ぶり」を実感するだろう。このことは、安部公房氏がすでに「意味づけ」として述べた[37]。

日本の代表的な四コマ漫画『サザエさん』も同じ手法をとっているようである。図 54 に登場する、画面右端のサザエさんは、団体観光客のメンバーの一人ではない。この状況でのサザエさんは、特に意味内容的には、登場させる必要がない。では、なぜここに長谷川町子氏が「サザエさん」を画いたのか？それは、この「四コマ漫画」を読む人は、このサザエさんを「仮想的自己」の派遣先とし、彼女の視線により、○の「フォーカルポイント」に誘導され、そこで、「なるほど！」という「納得感」を与えられ、かつ、「臨場感」を与えられるためではなかったか。



図 54　『サザエさん』より

12. 連環画の中の「点景」――「人・もの・その他」

連環画では、一般的に絵の中の「人（の視線）」だけではなく「太陽、月、雲、山、鳥、気、光、天気（風、雨、雪など）」なども、連環画を見る人が自身を派遣する先として「仮想的自己」となる。そして、それらは、連環画を見る人を「フォーカルポイント」（一種の地図上の「目的地」）に誘導する「リーディングライン」上に配す

る。これらは、絵の中の「フォーカルポイント」（「目的地」）に誘導する「点景（矢印）」として、単体で、或いは、連続線上に並んで複数画かれる。絵を見る人は、それらの「点景」に順々に誘導され「フォーカルポイント」にたどり着く。

上記のもの以外に「牛、鶏、猫、豚、鳥などの動物」、「窓、門、垣根、樹木」及び時には「フォーカルポイント」を取り囲む人間たちの「視線」群なども「仮想的自己」となり、「フォーカルポイント」へ誘導する。これらは「フォーカルポイント」の直接的な参与者ではないが、「フォーカルポイント」を包囲するように配置されている。

特に絵の中の「窓、間口」は、「我々にとって額縁や窓枠の形を通して対象を見る形が最も受け入れやすい形式となった」[38]と述べたように、それらは人間の視線を「引き込む」力が強く、現実世界（三次元世界）の絵を見る人に、時空を超越させ、「絵」という仮想の世界（二次元世界）に引き込む「入口」（「仮想的自己」の出発点、あるいは通過点）となる。さらにそれらの場所に人が画かれている場合、彼、もしくは彼女の「フォーカルポイントに向けられた目（線）」は、「絵の中の人間世界を直接覗き見る窃視の目」として、また、同時に絵を見る人の派遣した「仮想的自己」の目（線）としての機能を併せ持つ。人間は「現実世界のゴシップ（醜聞）」を追い求め続ける性癖があると言われているが[39]、これらの場所やそこに画かれた人は、現実世界の絵を見る人を絵の中の「フォーカルポイント（一種の世間）」で繰り広げられている生々しいゴシップ（醜聞）の世界に呼び込むのである。その際、「絵」を見る人は、自分の派遣した「仮想的自己」を通して「窓、間口」から「覗く」人と意識の上で同期し、二次元世界の「フォーカルポイント」で繰り広げられている「世間」への参与者として、そこに感情を移す。絵の中の「仮想的自己」の、その場面への「感情的」入れ込みの度合いやショックが強ければ強いほど、絵を見る人の「情緒度」（「共感度」、「臨場感」）は増すのである。

13. まとめ

本稿では、「絵を見る人」の視線を緩やかに「フォーカルポイント」に誘導する手段として、「フォーカルライン」が一つの役割を果たすという見方を提案した。ただ、絵の「フォーカルポイント」自身に相当大きなインパクトがあれば、「絵を見る人」の視線は「フォーカルライン」に依らず「フォーカルポイント」その一点に直接誘導される。

また、「絵を見る人」の視線が「フォーカルポイント」に誘導される過程において、絵の中に「点的存在」として、「フォーカルポイント」ではない「絵の中の登場人物及び「フォーカルポイント」を包みこむように向けられた「登場人物の視線・身体の向き・身振り」、「月、雲、山、石、光」等の存在、「牛、豚、鶏、犬、猫、豚、鳥」

等の禽獣、「窓（の人）、垣根（の人）、樹木（の傍らに立つ人）、屋根、建造物」等、さらに「ありふれた日常用品」等の、いわゆる「点景」を「フォーカルライン」上に点在させることで、「絵を見る人」の視線を「フォーカルポイント」へいざなう働きがあることは、12. で既に述べたところである。それらの点景に「視線誘導機能」があるのは、「絵」という「二次元」の世界に様々な点景を鏤（ちりば）めることで、「絵の世界」を、より「現実（三次元）の世界」に近づけること、現実と見まがうほどの「仮想現実（バーチャルリアリティ）」に仕立てあげることが目的であるからだと思われる。絵を見る人は、それらに「仮想的自己」を派遣し、絵の世界にはいりこみ、絵の中の状況をつぶさに見ることになる。

中国人の生活を題材とした「不透明水彩（ガッシュ）絵画」（18 世紀）を「直交パターン」で分析した次の図 55 の中に画かれた「空、満月門の屋根、満月門、階段、庭、柱、酒宴の打ち合わせをしている男女、左手部屋、掛け軸、カーテン（を少し上げて酒宴を覗き見る女性）、右手の奥に通じる出入口、音楽を奏でる女性たち、当家の主人、客人」などは、その絵を見る人の「仮想的自己」となり、図 56 の「直交パターン」で分析した構図に「リーディングライン」を引いた終点の「フォーカルポイント」部分に到達すると（「受動的視点の移動」といわれる）、そこに画かれているのは、酒宴に招かれ、酒を注がれ、まさに悦に入っている客人であることが分かる。絵を見る人は、そこで己の派遣した「仮想的自己」とその客人とを同期させ、客人が当家の歓待に満足している心境を共有するのだろう。しかし、それが可能となるには、派遣された「仮想的自己」が、絵を見る人の感情を常に内に秘めた「分身」である必要がある。それは、「仮想的自己」が、絵の中の世間を巡りながら、最後にフォーカルポイント（主題）に達した時、そこで展開されている主題への「臨場感」や事件に関係する「主人公」に対する「仮想的自己」の「心情」が、常に絵を見る人の感情と「同一」のものであってこそ、始めて可能になるからである[(40)]。

精神医学者の神田橋條治氏は、精神治療法の一つとして「患者の身になる技法として“身体を共有する”ことにより、患者の雰囲気（原文では「意」）をよくつかめる」[(41)]と述べた。その治療法は「患者の身体活動をまねること」で「共感性を高める」というのである[(42)]。彼は、それを「離魂融合」と言った。連環画を読む人も、連環画家の画いた絵の「地の文」を読んで絵の中の「主題」をさぐりあてて「共感」するのは、神田橋氏の言う「離魂融合」とあい通じるものがあるように思われる。それは、絵（連環画）を見る人が、絵の中に派遣した「仮想的自己」が、絵の「フォーカルポイント」（「主題（思想）」）に出会った時の「臨場感」、「共感」を共有するからであろう。

また、連環画を見る人の視線が、絵の中の登場人物（「仮想的自己」）の「主題」[(43)]へ向けられた視線に誘導されるその根底には、社会心理学のいう「社会的証明の原理」[(44)]の強制力が絵を見る人に作用していることも、前提として考えてもよいと思われる。

「視線誘導」が、効果的に機能するためには、「社会的証明の原理」に支えられなければならない。

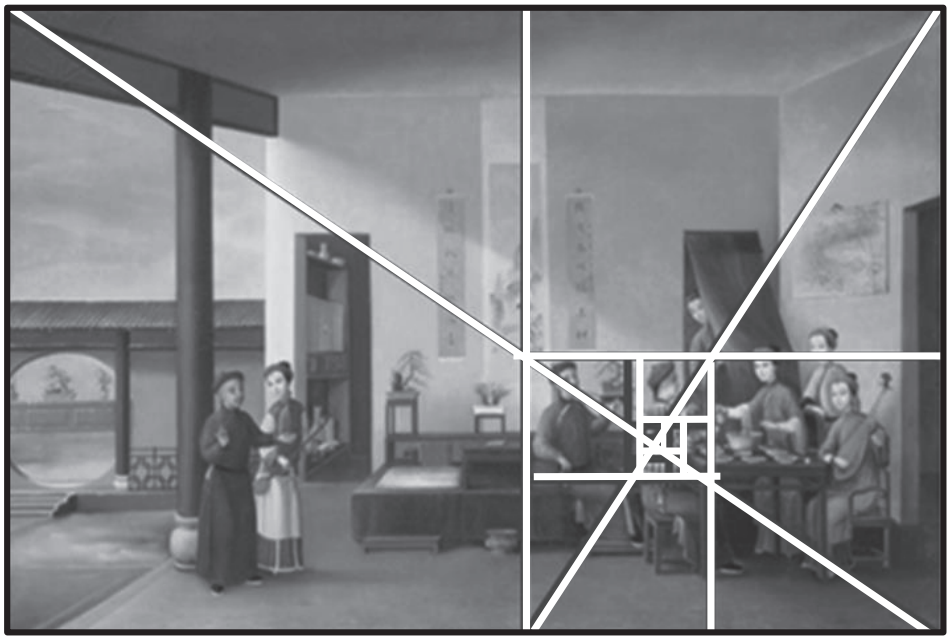


図 55　『Britannica ImageQuest』より①

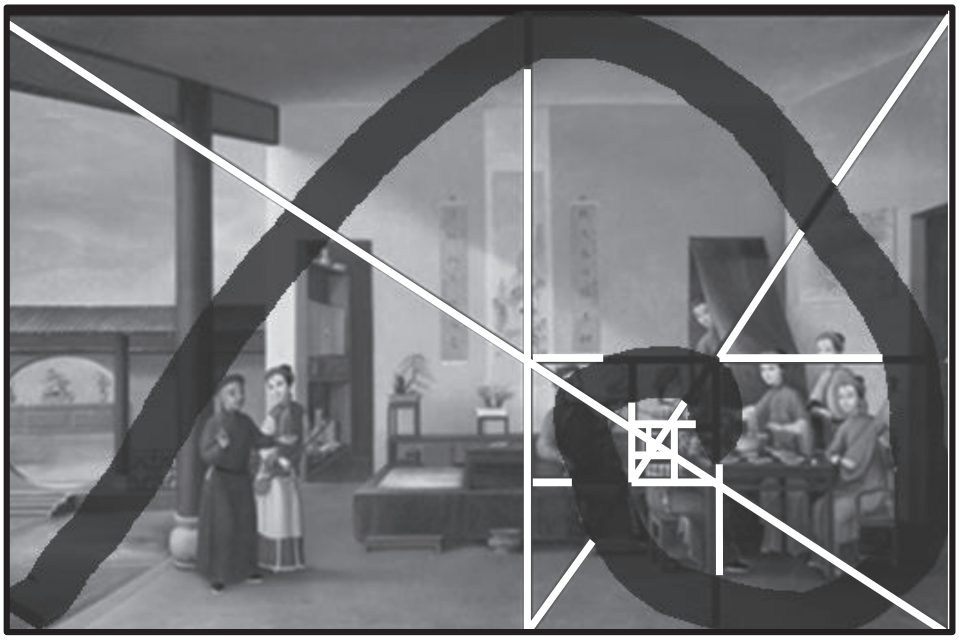


図 56　『Britannica ImageQuest』より②

まとめとして、「連環画」を「縦横均等三等分化」で構図分析した場合、絵を見る人の視線は、英雄、反革命者、また他の人物との間の「対比的（時には「対立的」）」（静的）な関係に向けてロックオンされる。「連環画」を「直交パターン」で構図分析した場合、「周回性」を持つ「リーディングライン」に乗った、絵を見る人の「仮想的自己」（絵を見る人の「感情」を内に持っている）が、時間軸に沿って「主題」に到達し、そこに「臨場感」や「共感」を覚える。そこには、また「動的」な「ダイナミック感」も感じられる。

両者の関係は、中国の伝統的画巻、例えば、『盛世滋生図（姑蘇繁華図）』を一冊本としてページを捲りながら漫然と眺めていると「画かれている人々、自然、風俗」等は、「動かない」平板的なもの（「二次元的世界」）として見える。しかし、それを「画巻」として、両の手を動かして少しずつ場面を展開させると、それが次々と「動き」をもって、見る人の眼前に現れる。その時、画巻を見る人の視線も、刻々と時間とともに移り行く変化する画面に誘導されて動く。乾隆帝は、晩年『盛世滋生図』を見て、かつての自分の繁栄していた治世を懐かしんでいたといわれるが[(45)]、それは、絵巻が「動き」によって見る人の「情緒」に強く作用するからであろう。上述したことは、多分、一般的に言って、我々は、「静」と「動」の世界において、己の「感情」がより昂るのは、人の感覚が向けられる対象が、映画、演劇、音楽、スポーツ観戦のように「動性」を持ったものの方が「静性」的なものよりも、より強く影響されやすいことと関係があるのではないだろうか。

【まとめの補足】

本稿は、「覗く」という所作、絵画の「構図分析法」の「三分の一の法則」、「直交パターン」及び認知心理学的な考え方を敷衍して、絵（「連環画」も含む）を見る人が、特に「絵の中の人（たち）」に自身の「仮想的自己（心理も含めて）」を派遣し、「彼/彼女」らの意識と同期することから「絵の中の人」の感情を共有できる、と論じてきた。

しかし、「絵を見る人」がなぜそのような「意識」にさせられるのか、という根本的な「仕組み」については一切説明してこなかった（と言うよりむしろ「説明できなかった」と言う方が正確かもしれない）。この根本的な答えについては、現在においてもまだ明確には答えられないでいる。今回、「まとめ」の後に補足としてこの答えを考えるきっかけとなるかもしれないヒント？　と思われる「提案」を、アンデシュ・ハンセン著の『スマホ脳』（新潮新書 882、2021 年）という本から見つけた。

アンデシュ・ハンセンはスウェーデンの精神科医であり、彼は、著書の中で「他人は自己を映す鏡」という小見出しで文を書いている。脳神経科学の分野では、まだ定

説ではなく論争中である「ミラー・ニューロン（mirror neuron）」[46]の存在が彼の「提案」である。提案であるからそれへの「批判」もある。

彼は、「脳の「体性感覚野」という「他人がどう感じているか」を理解する領域に「ミラー・ニューロン」という神経細胞があるという（脳の他の領域にも存在するらしい）。彼は「ドアに指を挟んだ人の写真を見ると、あなたの脳でも指を挟んだ人の脳と同じような活動が起こる。痛みまでは感じなくても、同じように嫌な気持ちになる。ミラー・ニューロンは、その人の体性感覚野を刺激することによって、他者の痛みを理解できるようにする。この領域を刺激するのは痛みだけではない。他人の喜びや悲しみ、恐怖もだ。つまり、自分の身体と心の間、そして自分と他者との間にも橋を架けるようなものだ」[47]という意味のことを書いている。

彼はさらに、「他人を理解したいという生来の衝動は心の理論（theory of mind）と呼ばれる。他人の頭の中を理解しようとするとき、ミラー・ニューロンが重要な役割を果たすが、脳がどう働くのかははっきりとはわかっていない。ただ、判断を下すときに脳が大量の情報を集めることはわかっている。相手の発言だけではなく、目の動きや表情、仕草、態度、声の調子、さらにはその人に対する他の人たちの反応などが判断基準になる。脳はたいていの場合、これらの情報を無意識に処理し、相手の考えや感じていること、意図していることを体験理解という形で納品する」と述べる[48]。

そして「脳のミラー・ニューロンを最大限に機能させるためには、人間同士が直接向き合う必要がある。それに次ぐのが「演劇鑑賞」、そして「映画」のスクリーンやパソコンのモニターで、何かを見ても、他人の考えや気持ちを本能的に理解する生物学的メカニズムに同じだけの影響はない」[49]と言う。

ここまで長々と彼の提案を引用してきたが、彼は、「指をドアに挟んだ写真」を見て痛みは感じなくても「嫌な気持」になる、と述べていた。写真でさえもそれを見る人に「ミラー・ニューロン」が、「彼/彼女」の体性感覚野を刺激し「嫌な気持ち」にさせるというのであれば、たとえば、「絵」の中に登場する人物の表情、所作などに対しても「ミラー・ニューロン」は、写真を見る人に対するのと同様に、人の体性感覚野を刺激し、絵の人物の感情を理解させる、と言えるのではないだろうか。そうならば、絵を見る人の「ミラー・ニューロン」が体性感覚野に刺激をあたえ、体性感覚野を機能させるということになる。

実際に、「連環画」の絵をみる人が、事前に「地の文」で「場面」情報を十分に仕入れ、そして「絵の人」の表情、所作、視線の向き、周りの人たちの反応などを見たとき、経験的にほとんど意識せずに場面の中に吸い込まれるような状態感覚を持つのは、「ミラー・ニューロン」が、絵を見る人の「体性感覚野」を刺激し、体性感覚野が機能しているからではないかと思われる。

アンデシュ・ハンセンは、「他人は自己を映す鏡」と言ったが、それをもじって言うならば、「連環画の絵の中の人は、絵を見る人の自己を映す鏡」であり、絵を見る人は、「絵の中の人」の感情も共有できるのではないかと「提案」したい。

余談になるが、日本語の言語表現に「相手の身になって考える」、「相手の立場で物事を考える」とか「（俳優が）役になり切る」、「もらい泣きをする」などという表現がある。これらの言語表現の裏には、ひょっとして「ミラー・ニューロン」と「脳の体性感覚野」との関係が具現したものがあると言えるのかもしれない。

＊本論文は「令和２年度 姫路獨協大学特別研究助成」（「202001」（共同研究）『中国清朝風俗絵巻『盛世滋生図』の成り立ち――『清明上河図』との比較をふまえて――』　研究代表者：奥田　寛、研究分担者：武田雅哉）の研究成果である。

ル・コルビュジエ＊：「休息の時間」より引用（『ユルバニスム』ル・コルビュジエ著、樋口　清訳、鹿島研究所出版会、1967 年、p.220）。

［注］

(1) 顧炳鑫(1965)「第二章 創作前的準備工作」の「一 研究脚本」（pp.11-14）に詳細に論じられている。武田雅哉氏から本書の提供をいただいた。併せて、田村容子氏には本稿を詳細に読んでいただき、貴重なご意見を多々いただき感謝する次第である。

(2) 秋田麻早子（2019）pp.220-224。絵の「直交パターン」構図の作成方法及びその分析方法が述べられている。

(3) ロバート・M・サポルスキー(1999) p.79。

(4) 同上 p.32。また、フランスの哲学者のM・デュフレンヌは、彼の著書『眼と耳』の中で「視覚が感覚の中でもっとも誉れ高きものであるのは、眼のおかげである」といい、「眼」を「穿鑿好きな眼」と形容している。（p.40）。

(5) 『Britannica ImageQuest』（ブリタニカ）。

(6) 安部公房（1999）『安部公房全集 26』［1977.12-1980.1］「都市への回路」p.216。

(7) 小町谷朝生（1990）p.180。

(8) 小町谷朝生（1990）p.181。

(9) 相田洋（2020）p. 41 参照。原本は『点石斎画報』己集五（1884 年 12 月）。

(10) 青木正児編図、内田道夫解説、張小鋼訳注『北京風俗図譜』（東方出版社、2019）p.70。

(11) 連環画《上海小姐 二》 http://www.zhlhh.com。

(12) 「仮想的自己」とは、文学作品の中に読み手の「視点」を“設定”することをいう。宮崎清孝・上野直樹（1985）は「視点を設定するとは、ここではどういうことなのであろうか。それは、読み手が（文学作品の中に：奥田）三次元的な性格をもった仮想的世界を生成し、

その中に仮想的な自己を派遣することである。そのとき読み手は仮想的世界の中で適切な一点をさがしだし、そこに仮想的自己を配置する。それと同時に、作品の中に現われる諸対象をこの世界の中に配置してみる。仮想的自己と諸対象の配置が“決まった"とき一つの鮮明なイメージが視点から見られた見えとして生成される。」（p.115）。絵画作品は、文学作品よりも「見え」が視覚的、直接的に目に映るので、その中の一点に絵を見る人の「仮想的自己」は派遣しやすい。

（13）『Britannica ImageQuest』（ブリタニカ）。アルブレヒト・フォン・ホーエンゲルクとハイゲロック 1298 年の戦い（『Britannica ImageQuest』日本語解説）（『Britannica ImageQuest』画像データより）。1298 年 7 月 2 日神聖ローマ帝国のローマ王アルブレヒトと廃位されたローマ王アドルフとのゲルハイムの戦いを描いている。

（14）秋田麻早子（2019）p.220。

（15）秋田麻早子（2019）p.220。

（16）連環画『捉蟹』（李風琪・韓恩栄/編文、王德/絵画、山東人民出版社、1978）。

（17）連環画『弾弓和南瓜的故事』（賈平凹/原著、徐斌/改編、姚延林/絵画、上海人民出版社、1977）。

（18）養老孟司（2013）。

（19）養老孟司（2013）「上から見た自分」、pp.91-93。

（20）宮崎清孝・上野直樹（1985）、p.82。

宗教学者の山折哲雄氏は、涅槃像の「眼」には「開眼」、「半眼」、「閉眼（瞑目）」の三種類があることについて次のように述べている。少し長い文章だが以下に引用しておく。「ところが中国から日本へと東に向かうにしたがって、しだいに仏の眼の表情が変わってくる。その一つが、瞑目している涅槃像です。眼を見開いている仏像が、まだ入滅していない釈迦を身近に感じさせるのに対して、瞑目した像は釈迦がすでに遠くに逝ってしまったことを告げているような印象を与えます。ところがそれにたいして、そしてもう一つ、さきにもふれた半眼の涅槃像があります。この半眼の涅槃像を見ていると、味わい深い、奥行きのある表情をたたえていることが感じられる。やはり涅槃像の傑作はこのような半眼の涅槃像に多いと思います。その半眼の涅槃像を、洗練に洗練を加えて作り上げてきたのが日本人の伝統的な美意識であり宗教観だったのではないかと思うことがあります。平安・鎌倉期の名品といわれる涅槃像は、ほとんどが閉眼すれすれの半眼になっている。開眼と閉眼に対して、半眼の表情が深味と凄さをたたえている。では、仏の入滅に際して、このような半眼の表情はいったいどういう意味を伝えているのでしょうか。

涅槃像の半眼をじっと見ておりますと、そこには生の世界と死の世界がともに宿っているような気がしてきます。過去と現在と未来の森羅万象を見通している、遠くて深い眼差しになっている。身近な例を挙げて話しましょうか。私は運転免許を持っておりませんが、車を運転する方は、 ハンドルを握りながら、正面を見たりバックミラーを見たり、前後左

右の車に気を配りながら、自分の車が全体の流れのなかのどこに位置しているのかを、絶えず把握していなければならないのだそうです。その結果、自然に遠い眼差しになっているのだと聞きました。だとすれば、ドライバーの表情は本質的に半眼の表情をしているはずです。眼を閉じていては、もちろん事故を起こしてしまう。目をかっと見開いていると、前方にのみ意識が集中し、これも事故のもと。いかがでしょうか。「車を運転したこともないやつが、何を屁理屈をこねているか」と言われそうですけれども。遠い眼差しをしているときにこそ、安全運転が可能になる。こんなことを言っても、誰も信用してくれないかもしれませんが……。空間と時間を遠くまで見通すことができる眼差しが半眼の表情ではないかと思います」（山折（2013）p.132〜p.133）

引用部分の最後の下線部「空間と時間を遠くまで見通すことができる眼差しが半眼の表情」と考えれば、ここで図示した「自己の視点を含んだ世界を見ること」の中の「…線で画いた○」の外側下部に位置する「視点」が「半眼」、「…線で画いた○」の内側にあって□の左側から対象を見ている「視点」が「開眼」の状態ではないだろうか、と思われる。

(21)『露殿物語絵巻』（下巻・部分）、公益財団法人阪急文化財団 逸翁美術館蔵。「重要美術品」

『露殿物語』　仮名草子。作者不明。寛永(1624-44)初期成立。写本 1 巻、絵巻物 3 巻。江戸時代初期の遊女評判記として、もっとも古いものといえる。いちおう物語の形式をとっており、朝顔の露の介という 16 歳の少年が、元吉原の遊女と親しくなり駆落ちするが、女は捕らえられて連れ戻される。しかし女はまた逃げ出して行方不明になる。露の介は女を探して京へ上り、六条三筋町の遊里を通りかかって、遊女吉野と親しくなる。このところで三筋町の遊女 32 人の評判があるが、各遊女を花や木にたとえているのが特徴である。（『世界大百科事典』平凡社、p.612。2007 年、改訂新版）

(22) 宮崎清孝・上野直樹（1985）、p.82。

(23) 藤井得弘氏のご指摘による。

(24) 宮崎清孝・上野直樹（1985）、p.137。

「（視点活動について）仮想的自己における自己が、身体と切り離された抽象的な自己ではなく、身体とともにある自己なのだ、ということである。他者に仮想的自己を派遣しようとするとき、私たちは他者がみている見えを生成したり、心情を生成したりするのにとどまらない。（中略）それは同時に、身体のあらゆる部位にわたる身体感覚を生成しようとする試みであるし、しかも身体感覚の生成は心情等の生成とも密接に関連している。視点活動とは、いわば全身的な活動なのである。いいかえれば、現実の自己が常に身体をともなっているように、仮想的自己もいわば仮想的身体をともなっているのだ、と考えられる。」

(25) https://www.fujibi.or.jp/our-collection/profile-of-works.html?work_id=3628

(26) https://artsandculture.google.com/asset/tQHqK8dFktEsLw?hl

「大いなる自然とそれに立ち向かう小さな人間。動と静、遠と近、そこに描かれた無限の空間。…（後略）」という文章（部分）は、「東京富士美術館」のこの絵の「詳細」説明の最初の出だしである。ここからも、この絵に対するイメージの捉え方が、「対比的」であることが分かる。

(27)「この作品は、現在の横浜にある本牧沖から富士山を眺めた景色が描かれています。『凱風快晴』『山下白雨』とともに「三大役物」と呼ばれ、日本の浮世絵の代表作として国内外で知られている作品でもあります。高く波打つ海と揉まれる舟、その奥に静かに佇む富士山に(ママ)構成に、静と動を共存させた北斎の作風を見ることができます。波のうねりや一筋一筋の水の流れ、富士山のなだらかな稜線は全て対数螺旋の構成となっています。」（「This is Media」）　https://media.thisisgallery.com/20208048

(28) https://www.fujibi.or.jp/our-collection/profile-of-works.html?work_id=3628

(29) 逢澤正行「落水表情と景観、そして日本文化」（『ながれ』第 23 巻（2004）第 2 号、2004 年 4 月発行、日本流体力学会）

「（前略）…日本は海洋国家でありながら，絵画に描かれる海の景色では，海原の水平線の景色よりは，むしろ波頭と海岸線，そしてその背景にある陸地と山の景色が多く素材として用いられる．このことが日本画固有の構図を創り出すこととなる．その顕著な例として葛飾北斎[1760–1849]による「冨嶽三十六景」の一景「神奈川沖浪裏」がある（図 1）．この北斎の代表作のひとつとして海外にもあまりにも有名な作品は日本の海洋と芸術について実に多くのことを語りかけてくる．富士山は日本のほぼ中央に位置する日本で最も高い山であり標高は 3776m ある．一国の最高峰の山を海から直接望むことができるのは日本の地勢が下流域である緩やかなデルタ地帯を欠く結果である．それに加えて「神奈川沖浪裏」は，透徹した観察者である北斎の波という水の表情についての抽象化された観念と，卓越した芸術家としてそれを象徴的に外部化させた表現的形式の妙を我々に伝えている．砕け散る波頭を幾何学的な形態として具体的に表現する過程は，芸術家の視点であると同時に科学者の視点をも彷彿とさせる．…（後略）」（p.70）ここで逢澤氏の言っていることも『神奈川沖浪裏』の構図を「波」と「富士山」の「対比」と捉えている。

(30) 奥田　寛（1982）、p.29。

(31) 中野美代子（2010）、p.40。岡崎由美「覗き見る人――中国の絵入り本について（3）」（『出版ダイジェスト』、1988 年 3 月 17 日号）については未見。

(32)「ヴォワユール」（“voyeur”）とは、「他人の性交場面をこっそりと覗き見ることで自身の性的快楽を満たす人、或いは、より一般的には、他人の私生活を覗き見る人」という意味。「voyeur：a person who gets sexual pleasure from secretly watching other people in sexual situations, or (more generally) a person who watches other people's private lives.（『Cambridge Dictionary』より引用、翻訳。
https://dictionary.cambridge.org/ja/dictionary/english/voyeur)

(33) 中野美代子（2010）、p.41。

(34) ウー・ホン(巫鴻)（2004）、p.76。

(35) 巫鴻氏が 2017 年に澳門で行なった講演「移動的畫面：古代中國對世界藝術的一大貢獻——澳門文化大師講座 2017」の『韓熙載夜宴図』について触れた音声部分（38'43-40'00）を文字に起こしておく（石暁軍氏に御協力いただいた）。下線部が侍女について述べた部分である。

「……我們来看看這幅画的内部結構。這幅画分四個部分，毎個部分中間有一个屏風，屏風把它隔起来，就好像一個屋子。穿過屏風，你就又進了一個屋子。這是第一段，也就是説這是第一間房，可能是一個客廳。客廳裏有一張大床，韓熙載戴着高帽，一位客人穿着紅袍。然後還有很多客人都在看着這位弾琵琶的女性，所以她就是大家的注視点。（屋子）非常擁擠，到處都是家具，還有很多画。由這個大屏風擋住，這是第一個（屋子）。這個夜宴圖一開始就進去了一個豪宅，這様一個公衆的場合。然後轉過這個屏風，你看，有人從這個屏風後面轉過頭来，説明後面還有空間。所以你就把這個手卷一拉，第二段就呈現出来了。…」

（この絵の内部構造を見てみましょう。この絵は、四つの部分に分けられます。それぞれの部屋の真ん中に屏風が一つずつあります。屏風が、各部屋を仕切っているのです。まるで一つの部屋のようですね。屏風を通り抜けると、また別の部屋に入ります。これが第一段です。すなわち最初の部屋です。多分、客間でしょうか。その客間には、大きなベッドがあり、韓熙載が、目立つ大きな帽子をかぶり、一人の客が、ゆったりとした赤い着物を着ています。それから、ほかに大勢の客が、こちらの琵琶を演奏している女性を見ています。ですから、彼女は、みんなの注視点になります。部屋は込み合っており、至る所に、家具がいっぱいあり、そのほか、絵もたくさんあります。ここが、この大きな屏風にさえぎられていますので、最初の部屋ということになります。この夜の宴会図は、最初から、立派な部屋に入るところから始まります。このように大勢の人がいます。それから、屏風の方を振り返って見ますと、ご覧ください。この屏風の後ろの方から人（侍女）が顔を出していますが、これは、あと後ろの方にまだ別に部屋があるということを意味しています。ですから、この巻物を横に引くと次の場面が現れます。…後略）

（http://www.icm.gov.mo/academics/Masters/2017/gb/）

(36) 石井富士弥（1990）、p.124。大正時代の時代小説とそこに画かれる挿絵との関係について、石井は「小説作品と挿絵とが巧みに合体してヴィヴィッドな個性を読者にかたちづくらせたとき、二つの機能は紙面から立ち上がって存在する」と述べた。「小説作品」を連環画の「地の文」、「挿絵」を「絵」に読み替えてみると、連環画の「地の文」を読み、「絵」を見る人が、ある画面（場面）で「臨場感」を持つのは、両者の相乗作用が円滑になされたときなのであろうか。

(37) 安部公房（1999）、p.216。

(38) 小町谷朝生（1990）、p.181。

(39) ロバート・M・サポルスキー、p.79。

(40) 宮崎清孝・上野直樹（1985）、p.136。

(41) 宮崎清孝・上野直樹（1985）、p.136。

(42) 宮崎清孝・上野直樹（1985）、p.136。

(43) 連環画の各頁の画面の「主題」は、実にさまざまであり、特に、文革期に出版された「連環画」の主題には、「事件」、「（事件に直接かかわる）±主人公」（革命家、反革命者）以外に、例えば、壁に掛けられた「毛沢東の肖像画」や「毛主席語録の言葉」の書かれたポスター、横断幕なども「フォーカルポイント」として「主題化」されることがある。

(44) 「人間の、他人の行動を見たとき、自分もそれにつられて同調した行動を起こしやすいという心理」のこと。「バンドワゴン効果」とも言われる。

(45) 『蘇州影像志 第五集 姑蘇繁華』（中国国営テレビ CCTV 9『時代』、2017 年 7 月 17 日（https://www.youtube.com/watch?v=ttIC7HT3UwA）は、乾隆帝が、1796 年（嘉慶元年）86 歳で皇位を譲った後も、往時の栄華を『盛世滋生図（姑蘇繁華図）』を幾度も鑑賞して、懐かしむ姿を映し出している。番組の最後を次のような語りで締め括っている。

「兩百多年前，退居太上皇的乾隆，一定也是懷着同樣美好的記憶，来反復端詳這幅画卷的，或許他的心情更為複雑，事実上從他統治的中期開始，帝国的盛世光芒已漸趨暗淡。《盛世滋生圖》上鈐有乾隆不同時期使用的十二枚印章，太上皇帝之宝啓用于他退位之後，時間在 18 世紀的最後幾年，我們知道當他盖下這枚印章時，一個時代結束了。」

（二百年以上も前、太上皇を退いた乾隆帝は、きっとこれまでと同様の素晴らしい思い出を胸に、この画巻を何度も何度もしげしげと眺めていたに違いない。あるいは、彼の胸中は、もっと複雑なものであったのかもしれない。事実、統治の中期から、帝国の輝かしい光が徐々に翳り始めていたからである。『盛世滋生図』には、異なる時期に使用された「12 個」の鑑賞印が押してある。『太上皇帝之宝』は、彼が太上皇を退いた時期に使用された。18 世紀最後の数年、彼がこの鑑賞印を押した時、我々は、一つの時代が終わったことを知るのである。）



図 57『蘇州影像志 第五集 姑蘇繁華』(CCTV9『時代』)

『盛世滋生図』は、乾隆帝の過去の栄光の「ノスタルジア」喚起の縁（よすが）となった、と考えてよいだろう。

(46)「ミラー・ニューロン」とは、「Rizzolatti らの研究においてサルの腹側運動前野および下頭頂小葉で見つかった、自分が行為を実行するときにも他者が同様の行為をするのを観察するときにも活動するニューロンである。単に行為の視覚特性に反応しているのではなく、行為の意図まで処理していることが示唆されており、他者の行為の意味の理解・意図の理解などとの関与が提案されている。ヒトの相同領域でも、ミラー・ニューロンと解釈できる活動が示されている。」(ネット版『脳科学辞典』（最新版）より)。
https://bsd.neuroinf.jp/wiki/%E3%83%9F%E3%83%A9%E3%83%BC%E3%83%BB%E3%83%8B%E3%83%A5%E3%83%BC%E3%83%AD%E3%83%B3
この『脳科学辞典』（最新版、ネット版）の編纂は、日本神経科学学会の常設委員会脳科学辞典編集委員会が内容を更新している。この辞典編集委員会は、日本神経科学学会の理事会の監督下にある組織である。
https://bsd.neuroinf.jp/wiki/%E8%84%B3%E7%A7%91%E5%AD%A6%E8%BE%9E%E5%85%B8:%E8%84%B3%E7%A7%91%E5%AD%A6%E8%BE%9E%E5%85%B8%E3%81%AB%E3%81%A4%E3%81%84%E3%81%A6

(47) アンデシュ・ハンセン（2021）p.150。

(48) アンデシュ・ハンセン（2021）p.150。

(49) アンデシュ・ハンセン（2021）p.152。

［参考・引用文献］（刊行年順）

顧炳鑫編『工農兵業余美術自学叢書 怎様画連環画（修訂本）』（上海人民美術出版社、1965 年）
ル・コルビュジエ、樋口　清訳 『ユルバニスム』鹿島研究所出版会、昭和 42 年（1967 年）
連環画『“優秀工宣隊員”徐松宝』（上海汽車底盤工廠革命委員会、上海市出版革命組編絵、上海市出版革命組出版、1970 年）
上海工農兵美術創作学習班編『工農兵美術技法叢書　怎様画連環画』(上海人民出版社、1972 年)
連環画『李梅』（鄭人・張友明/改編、曹敬恭・王立宝/絵、人民美術出版社、1976 年）
連環画『奪印』（李亜如、王鴻、談暄、等/原著、黄奕加/改編、徐進・孫愚/絵画、上海人民出版社、1977 年）
連環画『弾弓和南瓜的故事』(賈平凹/原著、徐斌/改編、姚延林/絵画、上海人民出版社、1977 年)
連環画『捉蟹』（李風琪・韓栄/文、王徳/絵画、山東人民出版社、1978 年）
奥田　寛「形容詞のある性質について」（『日本語と中国語の対照研究』第 6 号、1982 年）
内田道夫『北京風俗図譜 1 』（平凡社、1984 年）
宮崎清孝・上野直樹『認知科学選書 1. 視点』（東京大学出版会、1985 年）
小町谷朝生『視覚の文化』（勁草書房、1990 年）

石井富士弥「挿絵史展望——II　視覚時代への出発」『大正・時代小説篇　名作挿絵全集２』（平凡社、1990 年）
M・デュフレンヌ著、桟　勝訳『眼と耳』(みすず書房、1995 年）
中野美代子『奇景の図像学』（紀伊國屋書店、1996 年）
中野美代子、武田雅哉 編訳『世紀末中国のかわら版——絵入新聞『点石斎画報』の世界』（中公文庫、1999 年）
安部公房『安部公房全集　26　1977.12-1980.1』（新潮社、1999 年）
若林直樹『近代絵画の暗号』（文春新書、文藝春秋、1999 年）
ロバート・M・サポルスキー、中村桂子訳『ヒトはなぜのぞきたがるのか——行動生物学者が見た人間世界 』（白揚社、1999 年）
ウー・ホン『屏風のなかの壺中天　中国重屏図のたくらみ』（中野美代子・中島健訳、青土社、2004 年）
逢澤正行「落水表情と景観、そして日本文化」（『ながれ』第 23 巻（2004）第 2 号、4 月発行、日本流体力学会、2004 年）
『世界大百科事典 18』（平凡社、2007 年、改訂新版）
中野美代子『中国春画論序説』（講談社学術文庫、2010 年）
タイモン・スクリーチ『春画——片手で読む江戸の絵』（高山宏訳、講談社学術文庫、2010 年）
養老孟司『バカの壁のそのまた向こう』（かまくら春秋社、2013 年）
山折哲雄『わが人生の三原則』（中央公論新社、2013 年）
長谷川町子『よりぬき サザエさん 1』（朝日新聞出版、2013 年）
佐藤康広『湯女図 視線のドラマ』（ちくま学芸文庫、筑摩書房、2017 年）
武田雅哉『中国のマンガ〈連環画〉の世界』（平凡社、2017 年）
呉友如主編『点石斎画報　己集　救人奇法』（中国文史出版社、2018 年）
秋田麻早子『絵を見る技術——名画の構造を読み解く』(朝日出版社、2019 年）
視覚デザイン研究所『巨匠に学ぶ　構図の基本』（視覚デザイン研究所、2019 年）
日野原健司編『北斎　富嶽三十六景』（岩波文庫、岩波書店、2019 年）
青木正児編図、内田道夫解説、張小鋼訳注『北京風俗図譜』（東方出版社、2019 年）
相田　洋『中国生業図譜』（集広舎、2020 年）
アンデシュ・ハンセン、久山葉子訳『スマホ脳』（新潮新書 882、新潮社、2021 年）
［動画］
『巫鴻【移動的畫面：古代中國對世界藝術的一大貢獻】——澳門文化大師講座 2017』
(http://www.icm.gov.mo/academics/Masters/2017/gb/)
［画像データコレクション］
『Britannica ImageQuest』（ブリタニカ、2019 年）

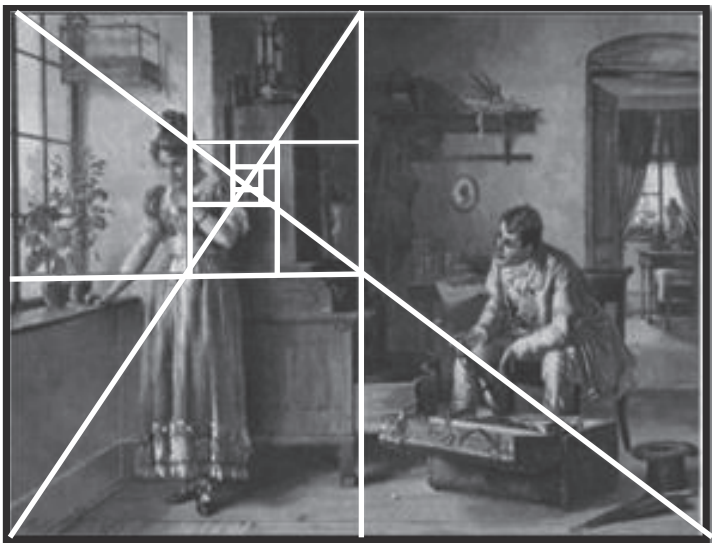
［補遺］

「直交パターン」から「妄想」の世界へ

カール・ゼゥウイの『さらば。』と名づけられたこの作品[(注1)]を見てみると、自然と「物悲し気な女性」に視線が行く。この作品を「直交パターン」で構図分析した図１の右奥の真ん中より少し上あたりに「窓」がある。その窓のカーテンのそばに「初老と思しき女性」が椅子に腰をかけている。心配そうに視線をこちら側の二人の男女に向け、その様子を窺っているようにも思われる。作品名『さらば。』の現場の状況が男性の方から女性に「別れ話」を切りだしているのは、画題と様子から明らかであろう。

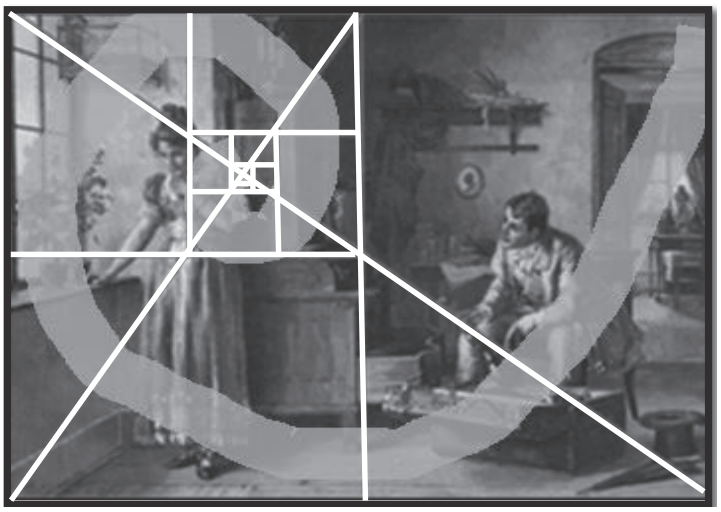
図１に渦巻状の「リーディングライン」を引いたものが、図２である。この場合、この作品を見る人の視線の出発点（絵の入口）は、まず右奥の「窓」と考えられ、そこを起点に「カーテン」→「窓のそばの机のそばで座っている初老らしき女性」→「手前の部屋の出入り口」→「女性に別れ話を切り出す男性」→「男性の持つバイオリン（ビオラ？）」→「左側の窓」→「植木鉢の花」→「窓の内側の台に置かれた女性の右手」→「鳥かご」→「箪笥」→「女性の左腕」→「左手に持つハンカチ」、そして最後は、「ハンカチをあてた口元」へと至り、これが、この構図の「フォーカルポイント」になる。主題は、「ぎゅっと握りしめたハンカチを口元にあてて悲嘆にくれる若い女性」と思われる。

認知科学的なもの言いをすれば、「リーディングライン」上の人、モノなどは、作品を見る人の「仮想的自己」に順々に変化して、最後には「フォーカルポイント」にたどり着く。そして、この「仮想的自己」（直接的にはこの絵を見る人）は、「窓の台に右手を置いて自分自身を支えているかのような女性の姿」と「左手でハンカチを口元にあてている女性のしぐさ」から、彼女の「悲嘆に

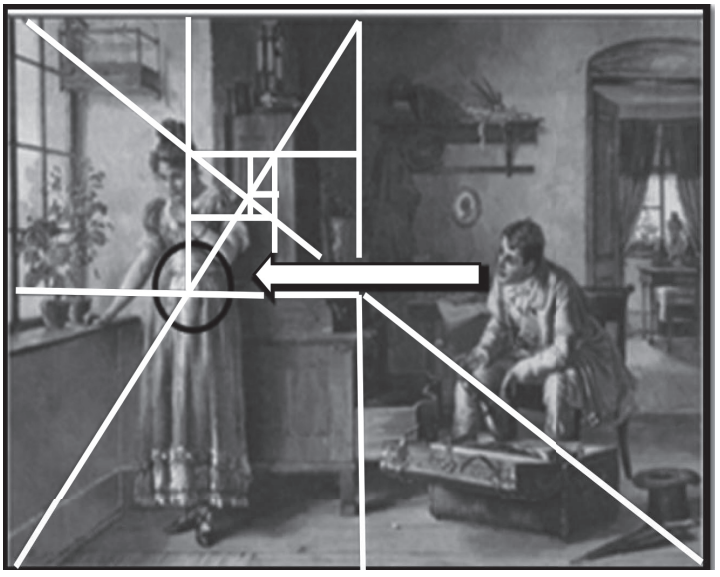


補遺・図１　『さらば。』①

くれた様子」を見て取り、深い同情を寄せ、また男性に対して「こいつは無慈悲な奴だ！」と憤怒の感情を持つのかもしれない。作品を見る人は、こうして主に三人の登場人物に派遣した「仮想的自己」を通して、それぞれ順々に三人三様の「心情」に触れ、「共感」するのだろう。



補遺・図２　『さらば。』②

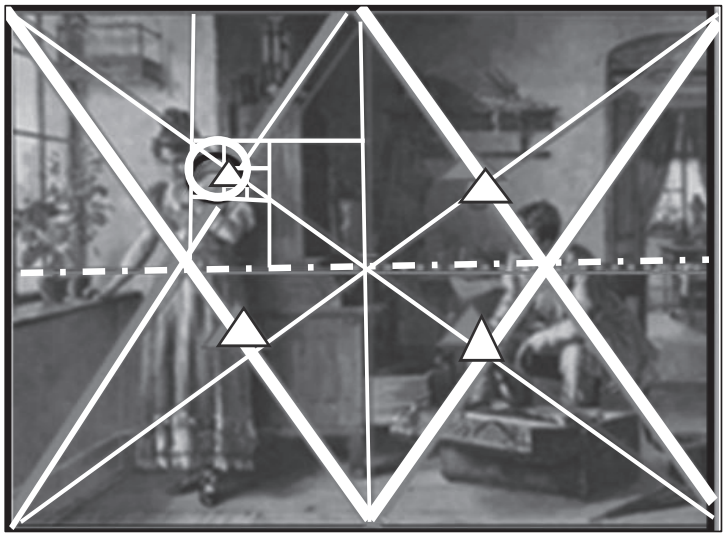


補遺・図３　『さらば。』③

さて、ここから「妄想の世界」になる。図３の「直交パターン」構図の中で交差するライン上の〇印は、女性の「腹部」であり、男性の「視線」⇦が、女性の腹部に向いているのは、ひょっとすると、二人の「命の結晶」が、彼女のお腹の中に宿っているのでは、と気をもんでしまう。そのように考えるのは、図１の「直交パターン」の「構図」の中にさらに右上角と左上角からそれぞれ斜めに「対角線」を一本ずつ引き、それら２本の対角線に直交する線をそれぞれ４本（太線）引くと「4 つの交点（△）」ができる（図４）。これは、「長方形の眼」といわれ、そこに「フォーカルポイント」をおくと、絵が「カッコよく決まる」、と秋田氏は述べる（秋田 2019、p.220）。「四つの眼」の一つが、女性の「左肩あたり」にあるのがわかる（〇囲み部分）。これは、図２の渦巻状の「リーディングライン」の終点、すなわち「フォーカルポイント」とほぼ同位置にある。「左肩」は、彼女の悲しみの感情の発露のようにも思える。「絵」

なので不明であるが、わなわなと肩を震わせていれば、なおのことであろう。それはさて置き、肝心の本題に戻ろう。

彼女が、彼の子を宿しているのでは、と考えるのは、二組の白い太線対角線の交点（中心点）のある「場所」が、問題なのである（図４参照）。一つは、左側の白色の太線対角線の交点が、「女性の腹部」にあたり、右側の白色の太対角線の交点が、「相手の女性の腹部あたりに視線を向けている男性」である。「……」線を「絵」本来の対角線の中心から右端に伸ばすと、この作品を横一本に貫く線になり、「女性の腹部」と「男性の視線方向」が、同一線上で結ばれることになる。この両者の結びつきから、この「女性」は、すでに彼の子を宿しているのでないか、と妄想するのである。その妄想は、秋田氏の「画面の十字線と対角線を、名画は無視できない存在として扱っている」（秋田 2010、p.201）という言葉に支えられているが、「妄想・想像・空想」から、何か新しい発見があるのかもしれない。しかしながら、画家が、そこまで考えてこの作品を画いたのかどうかは、不明である。



補遺・図４　『さらば。』④

注（1）『さらば。』（Carl Zewy、1855-1929）（『Britannica ImageQuest』（日本語解説）画像データより）

あとがき

本来、学部、大学院、南開大学留学時代と、現在まで「現代中国語語法」の研究者ではあるが、気が多いため色々な引き出しに手を出した。その引き出しの一つが「連環画」であった。そのような身でありながら、昨年、北海道大学の武田雅哉氏から『連環画研究』第 10 号に執筆するよう厳命され、一時は腰を痛めお断りさせていただいたが、今年の年明けより、調子もよくなり、再度執筆に挑戦した次第である。このテーマは、実は昨年 2020 年 2 月のコロナ禍が始まったころから構想を練り、メモ書き、文献調査、整理と一年以上もかかってしまった。時間をかけた割には、満足できる代

物ではないが、このあたりで、決着をつけないといつまでも終わらないと、ついに決心し、厚顔無恥と知りながら、恰好をつけて言えば「抛磚引玉」のつもりで投稿させて頂いた。同学諸兄の御叱正を賜ることを期待する次第である。また、拙稿のごく一部分でも、今後の「連環画研究」の何らかのお役にたてば望外の幸せである。

最後に改めて投稿の機会を与えてくださり、また叱咤激励賜わりました武田雅哉氏には、衷心より御礼を申し上げる次第である。また、原稿の段階で校正、ご意見を賜りました田村容子氏、藤井得弘氏にも感謝する次第である。

今後も、北海道大学『連環画研究』グループが、ますます武田氏を中心に発展されることを祈念する次第である。

2021 年 6 月 神戸にて

編集部より

本稿の執筆者である奥田寛先生をご紹介しておこう。

奥田先生は、1951 年、大阪市のお生まれ。京都産業大学外国語学部中国語学科を卒業、1980 年には大阪外国語大学（現大阪大学）大学院外国語学研究科の修士課程を修了、1981 年より 82 年まで、中国の南開大学中文系に留学され、2007 年には南開大学より文学博士の学位を授与された。1987 年、姫路獨協大学の専任講師に就任、以後、助教授等を経て、現在は同学人間社会学群・国際言語文化学類・大学院言語教育研究科教授である。

奥田先生の御専門は中国語学だが、連環画との因縁浅からぬのは、ひとえにその大著『中国人の非言語コミュニケーション』（東方書店、1997）による。同書は、中国の小説や、連環画に描かれた非言語コミュニケーションの諸相を扱った、きわめてユニークな中国語学の研究書である。われわれは、連環画をどう読んだらいいのかを、日々、模索しているわけだが、ひとつの科学的方法として、大きなヒントを与えてくれた同書は、連環画愛好者の必読書となった。その後、中国語版も刊行されている（『中国人的非言語交際——以革命時代題材作品為主要材料的分析』六甲出版、2010）。奥田先生は、いわばわが国における連環画研究の先駆者である。本誌創刊時から寄稿をお願いしていたが、御多忙ゆえに、なかなかかなわず、ついに本号で掲載とあいなった次第である。