

中国剪紙芸術とユーロ＝アジアの装飾伝統

—中国と日本の形象と觀念をめぐって—

立命館大学文学部教授 鶴岡真弓

1. 「装飾」と「文様」

今回のシンポジウムに中国からお招きしたジン・ツーリン（靳之林）教授と、技能者の方々が実演でしめされた、中国伝統の民間芸術「剪紙（せんし・きりかみ）」は、色紙に剪りこんで得られるさまざまな「文様」の装飾性がきわめて印象的な工芸である。それは近代化の波にさらされている今日も、中国の人々の生活空間で生きており、「生の節目」に飾られて、いわば「生の流れや活動」を視覚的に刻んできた芸術である。

ところで、この「剪紙」芸術も含め、「装飾」的表現は、植物の根のように、モノや人間の身体の「内部」から萌えいずるような生命感をもって、それを見る者に衝撃を与える。故にひとたび過剰となれば、派手でキッチュな様相を呈して敬遠されるもする危うさをもっている。それほどに、不思議な視覚的インパクトを与えて止まない美術であるといえるだろう。モノや人間の身体に食い込んでいても、「装飾」という美術の顕著な表れは、その「外部」つまり表面や表層に凝集し、噴き出たような勢いをもって発揮されるものであるというのが特徴だからだ。

たとえば人間の身体の表面には「化粧」や「服飾」という装飾の現れがあり、建築の「インテリア」の表面にはさまざまなグラフィック（平面構成的）やプラスチック（立体構成的）な意匠が現れている。しかもそれは、限られた表面に集中的に「凝縮されている」というのが、最大の特徴なのである。たとえば「剪紙」は中国で主に家屋の壁に飾られるが、壁はそのとき稠密な「装飾の空間」となる。

「装飾」の美術を実際に形作るのが意匠や文様である（英語では「意匠」も「文様」も「オーナメント ornament」という）。主なオーナメントには「動物」や「植物」、「幾何紋」などがあり、木や金属や布によって表現されている。「装飾」とは意匠の点でも素材の点でも、加工や表現可能なあらゆるものを支持体として人間が無限に創造していく視覚芸術であるといえよう。

さてここで重要なことは、いかなる素材であっても、「装飾」美術である限り、そこに表現される「文様（オーナメント）」が、絵画の主題のように、画題やモチーフが単体で描かれて完成させられているというのではなく、多くの場合、「無限に続く」かのようないわば「連続性の宇宙（コスモス）」を形作ることである。

「剪紙」では、「文様」や「図像」が「連続性の宇宙（コスモス）」ないし「無限の連続性」を形作る表現が特徴で、



「抓髻娃娃团花」、陝西省安塞県

いかにも魅力的で生命的な視覚性をもっている。

シンポジウムの冒頭を飾ったジン先生の講演で詳しく解説されたように、「剪紙」芸術には、主役である「生命の樹」をはじめ、中国伝統の植物文様の筆頭「牡丹」や「蓮」、また「魚」や「獅子」や「猪」や「鳥」などお馴染みの動物文様、そして人間そのもののシルエットを装飾の美的領域で発揮させる「赤子（中国語で「娃娃、ワーワー）」など、「生命」や「誕生」「豊饒」「繁栄」などの吉祥を象徴していること、そしてそれぞれに固有のシンボリズムの伝承と歴史が存在することが明らかである。

そしてこの「剪紙」芸術は、中国民間の人々が、伝統に則り、赤や青の紙に、これらの文様や図像を、「ハサミ」で「剪（き）りこみ」で完成させる芸術である。そして上述したとおり、その表現上の特徴は、いくつもの「剪りこみ」が、最終的に文様のフォルムの、途切れなき「連続性の宇宙（コスモス）」を形成することだろう。この「剪りこまれた文様の途切れなきデザイン」は、文字通り物理的な静止を突き破り、「連続していく」＝「成長していく」＝「生まれていく」動的（ダイナミック）な形を作りあげていることに最大の特徴がある。紙による視覚芸術・空間芸術、物理的には静止している作品に、動的（ダイナミック）な「無限の連続性」が魔法のように与えられるのである。

たとえば、「剪紙」に登場する典型的な複合文様として、「鳥と魚」に囲まれ「蓮」に乗る（あるいは「蓮」から生まれたような姿勢の）「赤子」があるけれども、これはそれぞれの文様が独立して現れているのではなく、赤子が蓮から生まれ、その生命身体というべき体が、鳥や魚という自然界の動植物（しかもおそらく太古から今日まで中国の民間伝承できわめて重要なシンボル）と生命を交感させながら成長している「連続性」を見せて、循環や螺旋の運動をおこなう動画のように現れているということである（図1 配布図版の24）。

このことは「赤子」のような伝統的文様のみならず、新図像というべきオリジナルの「剪紙」でも、いっそう深められていることがわかる。たとえば、それまでは無かった街灯や家の電灯が点くようになった或る村の祝福的なシーンを表した作品でも、電信柱から村人、自然物までを、「剪紙」のハサミが「剪りこみ」ながら、個々の文様＝個々の存在が切れ目無くつながって存在していることを「視覚させ」ている。これはジン先生がみずから県政府に交渉して実現した村の灯りであり、真新しい電信柱やそれを歓ぶ村人の生活が描き出されている、それが歓びのリズムのように交響し合って「剪紙」全体の生命的でパワフルな印象をかもし出しているのである。

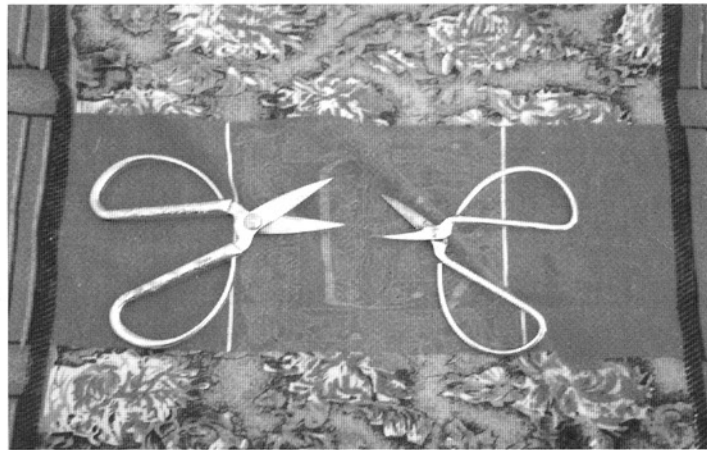
2. 「連続性の宇宙（コスモス）」への変化（へんげ）

では、中国「剪紙」芸術に、こうした「連続性の宇宙（コスモス）」をもたらず技法と、それを支える観念の根拠はどこにあるのだろうか。それはおそらく「紙」と「ハサミ」という私たちの最も身近な日常の道具・素材・手の技の三位一体によって、きわめて非日常的で祝祭的な、つまりは「装飾的な」様相の宇宙を現出させてしまうというところに大きな要因があると思われる。

まず本シンポジウムでは、ジン先生の講演の後、先生の奥様である文香さんとお嬢さんの山菊さんが「剪紙」の技能者として実演を披露し、参加者が実際に作品の制作に挑戦するという時間を設け、素晴らしい作品の数々が生まれたことは、望外の成果であった。それは技能者の懇切な指導があっはじめて可能となったわけだが、中国か



「生命繁衍之神・抓髻娃娃と魚戲蓮と八卦葫蘆の合体」
祁秀梅大師、甘肅省鎮原県



剪纸用の鉋、高鳳蓮さんの家で

ら持参の「ハサミ」で中国の紙を「剪る」ことを参加者が皆経験した。

「剪纸」は「剪りこみ」をおこなっていく前に、四角の紙を半分に折り、左右や上下や放射状の広義の「対称性」を得て、剪りこみを入れていく。これはおそらく読者の皆さんも幼いときに七夕やクリスマスなどの飾りとする色紙細工を作った際に経験しているのではないだろうか。かつて私たちが幼少のときに作っていたその色紙細工こそ、今回、当シンポジウムによって紹介された中国の民間芸術「剪纸」にルーツがあった、という新たな推測も生まれようが、ともかく「対称性」を得て剪りこむ、という技法が「剪纸」芸術の特徴であることを思い出していただけることだろう。

そしてさらに、経験の記憶が蘇るのは、この色紙細工の「クライマックス」ではないだろうか。すなわち二つ、四つ、あるいはもっと多く、色紙を折って、それに星形や三日月型などの好きな剪りこみを入れ、それが終わり、最後に色紙を広げる。その瞬間に、自分の手で操ったハサミで、数個しか空けていない文様の「穴＝剪りこみ」が、まるで大玉の花火が開くように、一瞬にして無限とみえる文様の宇宙に変じ、わっと花開いたときの、あの感動だろう。それは感動などという形容では収まりきれない、私たち自身の幼い眼に映じた最初の大世界を目撃したような驚きであった。一枚の小さな四角や丸の色紙が、花火、あるいは宇宙(コスモス)に散りばめられた星座に、変じてしまったことへの慄き。それは「有限の色紙」の平面空間が、「無限の宇宙(コスモス)」の立体空間へ、計り知れないほど膨張してしまったことの発見と驚きである。より正確には、「有限の色紙」である一枚の紙に、「対称性」を与え、ハサミで「剪りこみを入れ」ていた「自分自身」が、「宇宙(コスモス)大に花開く」瞬間の体験であるだろう。

このような経験をもたらす芸術は、ほかにあまりない。少なくとも、身近な日常的な道具・素材を自分の手で操って造形したものから得られるということは、ほかにないだろう。「剪纸」芸術とは、このような「文様」という「装飾」による、おおいなる「魔術」であるといえる。「民間」芸術を、専門家の大芸術と比較して低位にみたり、「工芸」を「絵画」や「彫刻」と比べてマイナーであるとしている見方を根本から覆す「美的経験」が、今回の「剪纸」芸術の考察からあらためて浮き彫りにもなった。「化粧・装飾すること(コスメティック)」という語彙と概念がギリシア語の「宇宙(コスモス)」から来ていることにも響きあう。

色紙に「対称性」を与え、いくつかの剪りこみを入れるという制作方法は、剪りこみを入れている刻々には、未だ「無限の宇宙」スケールの装飾文様が、その折りたたみのなかに隠蔽されている。しかしそれは、やがて、折りを解き、色紙を開いたときに突如、倍化して、爆発的に花開く。しかもそこには一個の「宇宙」が現れるのだ。この「変化(へんげ)の瞬間」のインパクトを、そのまま凍結しているのが「文様」の無限連続の形態である。

3. 「無限連続」と生命の形象

さて、「剪纸」に剪りこまれて出現する「無限連続」の文様は、「剪りこみ」の物理的な結果として「無限」を得ているのではなく、そうした「無限連続の剪りこみ」を人々をして行為させる観念やヴィジョンを、「剪纸」という工芸が継承し今日に伝えていることは、ジン教授の詳しい解説から明らかとなるところである。

ジン教授はその名著『中国の生命の樹』で、「剪纸」の文様世界を解説しているが、その文様の形象と観念が、

中国を含むユーロ＝アジア世界の先史の表象体系に、深い根を張ったものであることが、このシンポジウムでも強調された。

古代中国の美術に現れる「無限連続」の文様表現といえば、誰しも想起するのが、商や周の青銅器に表面を覆う、あの「饕餮(とうてつ)文様」である。いかにもジン教授の理論の要は、先史の形象が、中国の「民俗」芸術に連続と受け継がれていることを掘り起こすところにあり、「饕餮(文様)」には、中国民俗芸術の文様の由来の典型的な考察が与えられている。

「饕餮」とは、北宋の金石学者が『呂氏春秋・先識覽』の「周鼎に饕餮を著す。首有りて身無し、人を喰らいて未だ咽せざるに、害其の身に及ぶ。もって報更(報償)を言うなり。不善を為せば亦た然るなり」と記した記事にしたがって、商・周の青銅器と玉器の獣面文様をこう総称するようになった。「饕餮」という獣がどのような動物を指すのかはわからないが、これは「氏族の守り神」で、支配者の威厳と凶猛さを象徴しているといわれる。周時代晩期の「人を喰らう虎(生と死を受けとめる乳母的なもの＝「コーラ」である虎)」の青銅器(湖南省出土)がこの記事の動物に当たるひとつで、ジン教授は、「人を喰らう動物」が「饕餮」とすれば、商時代の青銅器に7例伝わる同類のものがすべて「虎」であることから、この獣を「虎」と解釈している。

さていずれにしても「虎」が、中国の造形表現において、先史から重要な「氏族の守り神」であったことがわかるが、これは祖先である動物、つまりトーテム動物としての「虎」であり、これが民俗芸術の装飾として今日も「生きている」ことをジン教授は指摘する。山東省、陝西省、山西省、甘肅省、青海省まで、ジン先生が調査した民俗にトーテム「虎」はきわめて重要なものとして現れている。トーテム「虎」は「母虎」であり、生まれた赤子に与える「母虎枕」の中心部分に菱形の穴を空けるのは、そこから赤子が生まれてきたことを表している。赤子は、「母虎枕」のほか、「母虎帽」を被り、「母虎のよだれかけ」、「母虎の手袋」、「母虎の腹掛け」を身につけ、「母虎の掛け布団」、「母虎の敷布団」を与えられ、生後一ヶ月のお祝いには母方の実家から、小麦粉で作って蒸す「母虎の穀巻」の菓子が贈られる。門口には「虎の門神」を飾る。端午の節句には、上着に虎の形を縫込み、壁に虎の飾りを飾る。



娃娃(赤子)が被る「虎頭帽」と「鞋」、「虎頭枕」
山東省臨沂

山東省で取材された赤子の写真(図2 『中国の生命の樹』のp.157 掲載)は、虎帽子、虎枕、虎の靴、虎の上着の装飾で身を飾った様子がしめされていて、特に虎帽子から可愛い顔をのぞかせている様子は、いままさに虎の母から赤子が生まれてきたことを表しているかのようで印象深い。また「誕生」とは対極の「死」にもトーテムの「虎」が表現される。中国の民俗では、人が亡くなると、棺に虎の絵を描き、トーテムである母虎の一族のもとに「還る」ことを象徴するという。これは今日も中国民俗の表現に、トーテム動物の象徴が装飾となって生きており、「生命の循環＝生・死・再生」を表現し続けていることがわかる。ジン先生は商時代の青銅器の「人を喰らう虎」は、そうした「生命の無限循環」、「誕生と帰還」を守る神であることを確認している。

そして中国「剪紙」は、この「生命の無限循環」の観念を、文様表現によって伝えようとしてきた。ジン教授の読解によると、「饕餮」によって食べられようとしている「人の頭部」は、生命符号の「珠」である。すなわちこれは、人面を真ん中にした左右対魚の双魚人面文と同じであり、太陽(珠)を中心にした左右対魚、生命の樹を中心にした左右対魚、稲穂を中心にした左右対猪などの「双対生殖崇拜」とその内包は同じものであると解釈されている。(『中国の生命の樹』p.156)

今回のワークショップで、中国「剪紙」文様の基本の構図は、「対称性」を得て入れられた切りこみで決定されることを参加者全員で経験的に確認しているが、これはジン教授のいう「双対生殖崇拜の観念」と互いに支えあうかたちで、深化してきたものであろうことが推測される。上記で私が「生命の無限循環」と呼称してきた「剪紙」

の装飾の形態は、「双対」を軸として無限に増殖・成長していく生命を表していることが特徴であることが、確認された。

4. 動物・植物の生命符連鎖

さらにこの「双対生殖崇拜の観念」は、「生命の樹」の文様・形象に象徴的に託されるが、実際「剪紙」の表現は、「樹」という植物のみが、これを担うのではなく、「動植物」の文様の連鎖が、それを深めていったことが、ジン教授と島氏、五十嵐氏のディスカッションをとおして再確認された。

ジン教授が『中国の生命の樹』(p.160)でも論じている「トーテム動物と生命の樹との合一符号」がそれである。陝西省北部や甘粛省東部や山西省北部の北方部族の民間芸術では「鹿頭花」と呼ばれる、頭部から生命の樹や花を生やした鹿の文様や図像が表現されてきた。

ジン教授は内蒙古自治区の包頭北部の前中公村で、北方民族の岩画に「見返り」の姿勢の「鹿」を発見し、そこが「鹿」のトーテムを祀る祭礼所であることを確信されたが、この「見返り」の姿勢の「鹿」は、「倒照鹿」として、今日の「剪紙」芸術にも盛んに表現されているものである。そして陝西省の「剪紙」にある「倒照鹿」は、その角に草のような植物風の角を生やし、その下半身からは大きな花を咲かせている。鹿が見返って見ているのは、自分の身体から生えてきた「植物」を見ているということになる。

動物と植物の連鎖は、動物が植物を食べ、その身体から植物が成長するという、「生命循環」を表している。これを「形象」として、ありありと視覚させるのが本稿で述べてきた「剪紙に剪りこまれた絶え間ない連続性」の形象である。シンポジウムでジン教授が解説された「剪紙」作品のひとつ、「虎頭花生命樹」(図3 配布図版の13)は、上述した「トーテム虎」を中心に、その頭部に大輪の花が咲き、鳥が四方に連なり、人が両脇につながって、これを拝している。この構図は「双対」であるが、先史の「鹿頭花」を例として太古から連綿と継承されて「剪紙」にゆきついた「動植物の生命連鎖」の図像・文様は、「生殖崇拜」の観念を、より旺盛に表現している。「剪紙」芸術とは、したがって、中国の人々の生活のなかに深く、そしてきわめて永く記憶されその手で刻まれてきた、普遍的な形象とシンボリズムであることが再認識されるのである。



「虎頭花生命樹」、祁秀梅作、甘粛省鎮原県

5. 中国と日本の「物」と「象」

このシンポジウムとワークショップによって私たち日本人が「中国」の形象をまじかに見るのみならず、みずから作成することで、日中間にある造形観念＝哲学の在と非在、共通性と差異が明らかとなったことは、きわめて重要なことである。

生命的な形象を、色紙の切りこみの内に充満させる中国「剪紙」芸術は、さまざまな存在を明瞭に区分し透明な幾何学のグリッドに配置する西洋的合理の美とは明らかに異なっている。それは、さまざまな存在を隣接・連携・同居させて多様なアスペクトをむしろ乱反射させてみせる、非西洋、アジアの造形思考に共有される表現である。しかし、おなじ非西洋でも、当然のことながら中国と日本の装飾美術や文様の表現とは、共通点もあれば差異もある。たとえば、近代に再創造された「京都＝日本」における最大の装飾世界の「展示」は、祇園祭であるということができる。また、ワークショップで課題として出された小さな一体の「蝶」の切りこみにも守られている、文様の「連続性の宇宙」という装飾世界は、京都伝統の「視覚」にとっては、きわめて親しいものである。というのも、祇園祭という祝祭は、京の町衆が何世紀にもわたって収集した「異国の織物」の展示＝表出（イクシビション）の時空であり、山鉾＝曳山のすべては、諸工芸が結集した「装飾的身体」である。なによりも筆頭の長刀鉾や南観音山など大型の山鉾には、ペルシアのカーペットに織り込まれたいわゆる「アラベスク」風の装飾文様がふんだんに表されて、このエキゾチックな文様の美が、祇園祭の美的特徴を支えているといっても過言ではない。異国のカーペットに充満する植物文様は、祇園祭の山鉾の身体に、「連続性」「無限連鎖」「増殖」の装飾美を与え、それら異国の場所を知ることのできない町衆、日本人の「視覚」にそうしたカテゴリーをしっかりと刻ませてきた。

しかしそれがそのまま京都・日本の「装飾」のオリジナリティーであるということではないのはもちろんのこと、「中国」の「剪紙」という形象・象徴・装飾表現の宝庫をとおして比較するとき、鮮やかに「日本」人が生み出す形象の特徴が浮き彫りになってくるということである。

まず、日本の文様や装飾には、ジン教授の指摘する「剪紙」の装飾的形象に永い間受け継がれてきた「双対性」や「陰陽」のダイナミズムによって世界を見る＝世界を切り取るような構造的宇宙論的な構図は育たなかった。だがこのことは、「日本」の形象の表現が劣位にあるということではない。

この議論は、ジン教授の理論のキーワードである「観物取象」（なにかの物を見て、そこになんらかの「人間のありようの姿＝象」を感じたり認識すること）に深くかかわってくる問題である。「物」とそこに人間がみとめる「象徴」との関係をめぐる、中国には特色があり、また日本にもかなり異なる特色が見出されるだろうことが予想できる。これにかんして島氏はシンポジウムの討議のなかで、つぎのような優れた解説をなされている。すなわち「西洋の「象徴」観では、あくまで「物」は素材であり、「象」の意味の側面が最も重要であるように思えるが、中国では「物」と「象」が「不即不離」の一体のもので、これが「観物取象」ということで、しかも事物の形に与えられた観念は数千年にわたる伝承のなかで意味を変えることなく持続している。これに対して日本では、「象徴」とは「気分」に近い「感性的なもの」で、「象」は「物」のなかに「溶け込んでいる」ようである。たとえば、日本の場合、「桜」という物に格別の思いを寄せるが、そもそも「梅」や「桃」という物を「春」や「生まれでるもの」という象徴とする観念（すなわち観物取象）の源は中国にあり、それを日本人も共有してきた。しかし、日本人は「物」を観てただちにそこに「象」を起き上がらせるというより、「象」をふくむ「事物」に「気分」がからむ感性を大切にしてきた。これは「象」と「物」が相即して立ち上がるものと、これとは逆に、事物に関わる主体に反射する心の働きの方向に表現が引き寄せられてきたことと関わるように思える、と。

これは「装飾」芸術に限らず、日本人が中国の写しではなく、日本の文化が表出してきた造形や形象が、大枠のフレームを設定しながら、それを限りなく無効にしていくような、「ゆらぎ」の形象の領域を拡大していくという特質をもってきたともいえる。同じ「花」や「赤子」や「鹿」を表現した「装飾」であっても、日本人には「象徴」の意味を凌駕する気分によってとらえられるものが、そこに立ち上っている、その「様子・模様・景色」が、形象化されているのが、日本の視覚芸術であり、装飾芸術であるということができるともいえる。

6. まとめ——共有するものへ向けて

最後に、このシンポジウムで中国の「剪紙」芸術にじかに触れた私たちにとり、わが国の和紙の伝統に目を向けるまたとない機会ともなった。

京都には「唐紙」の伝統があり、奈良時代の写経には唐白紙や唐色紙などが用いられたとおり、和紙の元は「唐紙」や「韓紙」から学ばれて創られていったものである。『源氏物語』をはじめとして、平安時代の文書にも「からのかみ」「からかみ」という言葉がよく出てくる。平安貴族は唐紙を消息（手紙）や歌合せのために用い、末期には和紙でつくった唐紙が流行し、やがて、今日の「襖」の原型になる「唐紙障子」が生まれた。以来、料紙として、そしてまた、和の空間を彩る伝統のインテリア・デザインとして愛好され、21世紀を迎えた現在、「和」の美の復活のなかで、再び熱い注目を浴びている。しかしここで重要なのは、「唐紙」という美術表現の特徴は、日本のものとして定着しながら、「日本」のみに閉じない「中国」「韓国」あるいは「ユーロ＝アジア性」をもっていることにある。京都の老舗「唐長」に伝えられる「唐紙」の版本には、唐紙デザインの主役である、実にさまざまな「文様」を見ることができる。それらは幾千年に渡ってユーロ＝アジア（アジアからヨーロッパまでのユーラシア）世界を行き交った、多様な文明の自然観・死生観・世界観を象徴的に表した意匠から成り立っている。たとえば洛中、烏丸通りに再生された「COCON 烏丸ビル」の正面（ファサード）の全面を飾っている「天平大雲」は、その名からもわかるように仏教美術を通して大陸から伝わった中国の雲文様に起源をもっている。そして、日本人は東の極みでそうした「文様」の数々を受け止め、そこに映し出された諸文明の人々の心と眼に学びながら、さらにこれを洗練させていったのである。

このシンポジウムでは、中国の「剪紙」の装飾・文様・形象が、中国のみならずユーロ＝アジア世界に先史の時代から連綿と受け継がれてきたシンボリズムを、力強く今日に伝えていることが再確認された。シンポジウムは、ジン教授が「中国」の「文様」「象徴」をユーロ＝アジア的な「世界性」のなかに位置付けたように、日本の「文様」や「装飾」が、じつは異境・異国のエキゾティシズムを秘めたデザインに満ち、かつ上述したような日本の流儀で、形象の世界を再創造していったことを発見する大きなきっかけとなった。

そして今回、ジン教授がもたらした「剪紙」をめぐる議論は、「物」と「象」のあいだに人間の知的認識＝哲学が育つためには、私たちの「手」が（まるで生そのものがそうであるように）、人間に与えられている限られた時空のなかで、「世界を剪り取り」、生命を発揮して、それをつぎの世代・生命に手渡していくことの大切さを教えてくれた。

すなわちこの成果はたんに日中の国際的な視点からの装飾芸術の比較にとどまらない。私たちが文化や生活条件の違いを超えて、共有し深めていく生と美をめぐる実践の促しにつながっていることを再確認させたのである。



高鳳蓮剪紙から、「たんぼぼの家」にて

