

「土田麦僊《鳥の女》再考——「その1」

部分と全体」(本誌六〇九号掲載、以下「部分と全体」)では、土田麦僊(一八八七—一九三六)が一九二二年に描いた《鳥の女》(図1)について、1.折られて展示される立体的な構造を有する屏風という形式が、鑑賞経験に与える効果、2.画面構成、とりわけ四人の女性の配置とその関係性、3.無花果の樹が位置する最前景と、壁が位置する最後景との間に発生する奥行空間という点に注目し、土田麦僊が「観者が部分と全体、平面と奥行、画面の統一感と変化などを交互に感じられるような、視線を巧みに誘導する画面を作り出している」ことを指摘した。

本稿では、「部分と全体」末尾で提起した「この絵の中で最も謎めいた存在」(右隻・左扇で頭に桶を乗せ、観者に背を向けて壁に相対しているように見える女性)についての考察を進める。

女性はそこで何をしているのか？

自身に背を向けて描かれた画中の人物を眼にすると、観者はしばしば疎外を感じ、その人物は謎めいた存在となる(同じ姿勢が逆に、観者がそこに自らを投影し、画面

の中へ引き込まれるような効果を生み出すこともある)。確かにこの女性は、顔が見えないが故の謎を帯びている。そして、そこになぜいるのか、そこで何をしているかが分からない。壁の先には何も無い、行き止まりだ。

実は、この女性は立ち尽くしているのでは、おそらく無い。足もとを見ると、左足がわずかに前に踏み出されている。さらに、彼女は壁に相対しても、おそらくいない。左右の屏風を横断するように、左隻・右扇の茶色の大きな甕から右方向へ三本の直線が走っている。先端部が前景の無花果の葉に遮られて見えないが、おそらく柄杓のような道具の柄だろう。そして、屏風が角度をつけて折られた状態で見ると、女性は真後ろの壁というより、明らかに左手の甕の方を向いている。この女性は頭に乗せた桶に、甕に入った水を汲みに向かう途上にあるのだ。

では、この女性の行動が明らかになつたとして、謎はきれいに解消されるだろうか。答えは否である。謎めいているのは女性の行動ではないのだ。もっと正確に言えば、謎は、この人物が定位される場、すなわち、「そこ」とはどこかということにある。

対象の重なり

絵画の前に立つ観者は、両眼視差をはじめとする生理的要因に加え、画面内のさまざまな情報(経験的要因)を

基に、描かれた空間内に存在する対象までの距離、あるいは対象の三次元的な広がりといった奥行を知覚する(二次元から三次元を構成する実体錯視)。遠近法による対象の空間的配置(線遠近法)や、対象の明瞭さ、色調の違い(空気遠近法)などは、そういった経験的要因の代表的なものだ。加えて、ここで注目したいのは対象の大きさをすでに知っている場合に、対象の見えがかりの大きさからその対象までの距離を把握する「相対的大きさ」である。そしてもうひとつ、ある対象が別の対象の一部を覆っている場合、覆われた対象のほうが奥に知覚されるという「対象の重なり」である。この「相対的大きさ」と「対象の重なり」から、女性が位置する場の特定を試みてみよう。「重なり」の情報から

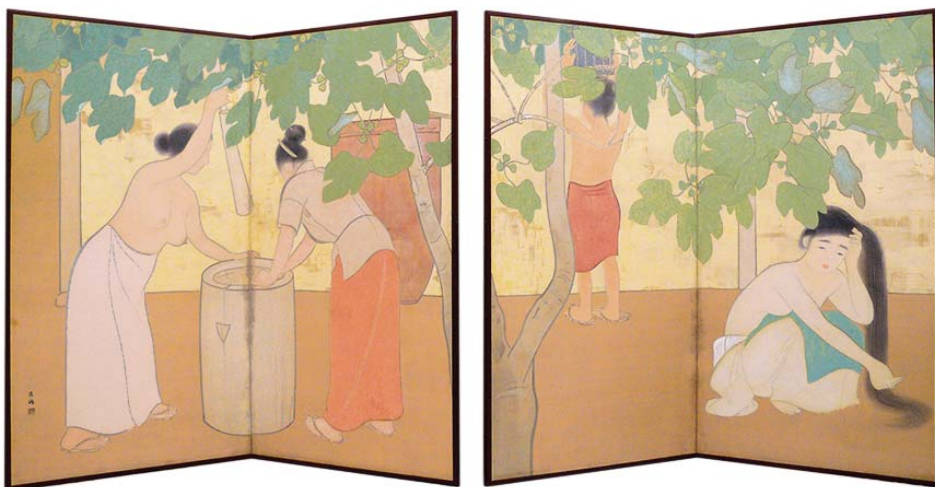


図1 土田麦僊《鳥の女》(展示された状態)1912年
絹本彩色・二曲一双屏風 各166.2×185.0cm 東京国立近代美術館蔵

この領域を把握すると、一番手前に無花果の葉、次に細い枝、幹、女性、壁面の順となる。そして女性の右腕や頭部と、そこ



図2 土田麦穂《鳥の女》部分

に重なる葉との相対的大小から、無花果の樹と女性との間に相当の距離があること、つまり女性は最前景からかなり退いたところに位置することが認識される。また黄白色の壁と茶褐色の地面の際と、女性の足もととの位置関係から、最後景の壁と女性との距離はごくわずかと認識される。

ここで、対象の重なりが画面内で最も多層的な女性の左腕付近に焦点を絞ってみる〔図2〕。彼女の左腕は幹の右側から背後に入った後、左側に現れ、再び幹の背後に隠れる(それにしても、この左腕の長

さは異常だ、まるでゴムのように伸びている)。と、ここからさらに左腕の行方を追うと奇妙なことに気づく。幹、その右側から再び現れた左手、そして桶に遮られながら、その背後に濃い緑の色面が垣間見られるのだ。これは画面内で輪郭線のない(見えない)、数少ない色面のひとつであり、大下図の段階ではここに形体は描かれていなかった。この色面は、対象の重なりから考えれば手と桶よりも奥、そして最後景の壁より手前の空間に位置することになる。しかし画面内でこの緑が表象しているのは最前景の無花果の葉以外にない。最前

景にあるはずの葉が、最後景近くにあるはずの手と桶よりも奥にある、この事態をどう了解すべきだろうか。

わずかにのぞく女性の横顔付近も異様だ。壁の色面の絵具が、顔の輪郭線の上にわずかに重なるように直線状の溜まりを作っているため、顔はあたかも壁に陥没しているかのような。壁に陥没した顔、すなわち距離が無化された両者の間に緑の色面が差し込まれる、ますます奇妙な事態だ。

さらに、女性の背中に重なるように伸びる細い枝もまた、この領域の空間をねじれさせる。枝は幹から分岐して背中に達すると、背中と同化するよう突然色を変化させるのだ。重なっているというよりも、背中を貫いている。そして背中を通り過ぎた枝は、またも色を変え、今度は壁面に同化していく。奥行はねじれ、枝、背中、壁、三者の位置関係は特定できなくなる。「部分と全体」で考察した「すべて計算し尽くされた完璧に合理的な」ものに思われた《鳥の女》の表象空間は揺らぎ始める。描き出された空間を、三次元的に整合性の取れたものとして捉えることが困難になる。

重なりと併置

左手と壁との間に差し込まれたこの緑の色面に気づくと、最前景に定位されて

いる大部分の緑に引きずられるようにこの色面は前に押し出され、その手前にある(はず)の左手もまた、最前景へと突出してくる。いや、これは左手ではない。左隣の幹によって腕から分断され、再現実的な表象空間から遊離するように、不可思議な「色を帯びた形象(色面)」として突出してくるのだ〔図3〕。

さらに、この形象を注視しているとふいに、隣接して周りを取り囲む濃緑と薄緑(葉)、墨(桶)、灰褐色(幹)の色面のネガのように、奥へとぼっかり抜けた空間のようにも見えてくる。この色面は再現表象的な空間内のひとつの場所に定位されず、突出面↓貫入面↓突出面……というように進出と後退の反転を繰り返す。

この鑑賞経験で起きていることは、対象の「重なり」が規定する再現表象的な奥行のイリュージョンよりも(それを完全に手放すわけではない)、いくつもの色面が一枚の支持体の上に「併置」されているという認識が強まるということではないか。無花果の樹、人物といった「対象」のまとまりはバラバラと断片化し、それらは観者からの物理的距離がすべて等しい「色面」として現れる。幹、左手、桶に遮られ、それらの背後に葉があるのではない。灰褐色、濃緑、薄橙、黒、薄緑の色面が、たがいに重なることなく隣接しているのだ。

対象の重なりから生まれる手前と後ろ



図3 土田麦僊《鳥の女》部分

という関係は、ポジティブな「図」を浮かび上がらせるためのネガティブな「地」と言い換えることができる。最前面に存在して何にも遮られることのない対象は、最も強度を持った「図」であり続け、逆に重なるの後ろに行けば行くほど（遮られれば遮られるほど）、その対象は弱い面、すなわち「図」を支える否定的な「地」となることをまぬがれ得ない。

しかしこれを「重なり」ではなく、「併置」として捉えるとき、女性の左手や背中付近で生じる色面の進出や後退といった事態が明らかにしたように、「地」としてあった面は「図」に、「図」としてあった面は「地」に反転し得る。「図」と「地」は等価に交換可能となり、「地」は必ずしも否定的な弱い面とはならない。このとき、再現表

象的なイリュージョンとは別の原理、すなわち色彩（色面）間の関係によって手前と後ろは規定される（『鳥の女』は殆ど色彩のみの画に候へば写真版としては駄目に候）。田中日佐男編『土田麦僊書簡』『美術美術史論集』第四輯第二部『成城大学大学院文学研究科、一九八四年』二七頁。

支持体の露出

《鳥の女》に「重なり」と「併置」の視点を持ち込むことは、さらにもうひとつ別の「重なり」をあらわにする。女性の左手のすぐ下、三つに割れた葉先と幹に囲まれた領域、および女性の頭と桶に挟まれた領域は、重なるの最後景（最下層）である壁であらねばならないはずだが、そこには、さわめて薄く淡い色が一層だけ塗られた、限りなく支持体を

のものに近い色面が露出しているのだ。何ものも再現表象しない領域、この支持体の露出は、ポジティブには「絵画のイリュージョン」とは、支持体＝物質的な平面を起点に、その上に絵具を重ね、併置することで生じる」という、絵画制作の基本原理を言明する。そしてこの言明がネガティ

ヴに反転すると、「対象の重なりによる再現表象的なイリュージョンは、支持体の上に絵具が重ねられるという、絵画制作における基底的な重なりを隠ぺいすることではじめて成立する」ということになるだろう。

葉と左手の重なり、あるいは支持体の露出など、この女性を中心とした領域の不可解な事態を矛盾、未完、失敗などと切り捨てることはたやすい。しかし、これまで見てきた「重なり」と「併置」（奥行のイリュージョンと物質的平面性、再現表象と絵画的自律）の共存あるいは相克は、二次元平面上に三次元的イリュージョンを生み出そうとする絵画において不可避の事態である。そしてこの相克こそが、土田麦僊の生きた二〇世紀初頭という時代に、多くのすぐれた絵画を生み出す要因となったのである。

土田麦僊は「我々が、或る内容を持った線、例へば手といふ内容を持った手の輪廓に対して、批評家は或る点迄それが手の内容を表現して居るか、居ないかといふ事は分るであろう。しかしながら、これに内容のないもの、只芸術家の心のリズムから生れた訳のわからない線条或は色彩に対し、それが美である美でないといふ事が批評家にどうして分るであろうか（『批評家』2）『麦僊画集』山本画箋堂、一九二一年）という、偶然にも「手」を引き合い

に出した挑発的な言葉を残している。「内容のないもの、只芸術家の心のリズムから生れた訳のわからない線条或は色彩」の「美」の在り処に、わたしたちは向き合わねばならない。（企画課主任研究員）

次号予告 2015年6-7月号 6月1日刊行予定

現代の眼 612

No Museum, No Life? — これからの美術館事典
国立美術館コレクションによる展覧会

Review
生誕110年 片岡球子展
大阪万博1970 デザインプロジェクト
高松次郎《台本》公演報告

2015年4月1日発行（隔月1日発行）現代の眼 611号
編集：独立行政法人国立美術館 東京国立近代美術館／美術出版社
制作：美術出版社
発行：独立行政法人国立美術館 東京国立近代美術館
〒102-8322 東京都千代田区北の丸公園3-1 電話 03(3214)2561
表紙：片岡球子《伊豆風景》1964年
麻布彩色 260.0×161.0cm 北海道立近代美術館蔵

東京国立近代美術館賛助会員（MOMAT メンバース）
SEIKO セイコーホールディングス株式会社 鹿島建物 三菱商事