

屏風の折れ構造と「距離」

——菱田春草《落葉》・《早春》を見る

平倉圭

菱田春草《落葉》（一九〇九年、永青文庫蔵）を右方から見る「図1」。すると、木々が消えてしまったように見える。右方から見られた屏風、すなわち両隻偶数扇には、手前の右隻第二扇を除くと目立つ木の幹が描かれていない。最奥の左隻第六扇右側には細い木の幹が二本描かれているのだが、右方から見ると、第四扇の縁に隠れて見えない。屏風の前を通り過ぎ、左方から見ると、今度は木々が詰まっている。左方から見られた



図1 菱田春草《落葉》1909年 永青文庫蔵を右方から見る
(東京国立近代美術館の許可を得て筆者撮影)

屏風すなわち両隻奇数扇には、目立つ木々が描かれている。木の列は垣のように各扇を塞いで視線を通さない。右方から見た時は葉を覗かせるだけだった左隻の椽、右隻の杉の若木が、各隻第五扇の前面に立ち上がる。

屏風に目を向けながら、もう一度左端から右方へ歩いていく。すると再び、扇の縁から、隠されていた広がりが見える。扇の縁を超えるたびに現れる木々の新たな景色が、屏風の前を過ぎる私の歩行にリズムを

与える。

《落葉》については、描かれた奥行きと装飾的な平面性の拮抗という点から多くが語られてきた。だがそれだけでは足りない。描かれた奥行きには、屏風の扇が形作る、立体的な折れ構造が重ねられているからだ。山折れになった扇の境は視界に鮮やかな縁をつくり、縁を超えたところに新たな風景を開く。ちょうど林を散策する者が、木の幹の端を過ぎるたびに新たな空間の広がりや狭まりに出会うように。《落葉》にはいわば、屏風の折れ構造がもたらす「散策的な距離」がある。

屏風から一度遠ざかる。降りしきる落葉は、無限へと立ち昇る一枚の地面を標すようだ。再び屏風へと歩み、扇に顔を近づける。一枚のレイヤーをなすと見えた落葉は、輪郭あり／なし、葉脈あり／なしによって深さ方向数階にほどこけ、輪郭ある葉は扇の傾きに沿って手前へ奥へ、足の着かぬ空白で風に吹かれるかに見える。色面の段階的推移で描かれた木の幹は、細密線描された葉と解像度に差をなすため、近距離では幹と葉に同時に焦点を合わせることができない。そのことが、見る者をさらなる「散策」に向かわせる。

一九〇九年十月、文展出品中の《落葉》について、美術史家の瀧精一（節庵）は東京朝日新聞にこう書いている。「……此『落葉』に至っては実に人をして甚だしく観望の距離に惑はしむ。『……』そも西洋画は之を画面の最大対角線の二倍の距離より観望するを通則となせるが、『……』ざるを近頃に至って日本画はその観望の距離を注意せざることに甚だしく是は大いに作家の反省を要するものなり菱田氏の『落葉』の如きは大紙面の屏風なるが故に猶更遠く見るを要するものならずや」註1。瀧は《落葉》の「観望の距離」が定まらないことに苦言を呈す。だが距離が定められないことこそ、《落葉》の魅力の核ではないか？

瀧の評の四カ月半後に春草は述べる。「それにつけても速かに改善すべきは従来ゴツチャにされて居た距離といふことで、これは日本画も洋画と同様大に攷へねばなるまい。『……』この大切な法則が動ともすると画の面白味といふこと、矛盾衝突するところから、遂ひその犠牲になつて了ふ『落葉』にもさうした場合が多かつた」註2。

ここで春草が言う「距離」は通常、画の「奥行き」を意味すると解釈されている。しかし日本画と西洋画の比較、「通則」「法則」といった言葉の近さから、春草はむしろ瀧の「観望の距離論」に依拠しているのだと考えることも可能だろう。——画には全体を捉える適切な観望の「距離」がある、だがその適切な距離を「犠牲」にし、斜めから、あるいは近づき、遠ざかりして見られる「画の面白味」もまたあるのだ、というように。屏風は



図2 菱田春草《早春》1911年 個人蔵



遠望されるだけの平面ではない。

この見方で、福井県立美術館蔵の《落葉》（一九〇九—一〇年）を見てみよう。福井の《落葉》は、一九〇九年十一月に受注されたようだ〔註3〕。瀧の評の翌月だ。影響は不明だが、その木々は全体として大きな左右対称構図を取り、まさに瀧が言う「遠く」の観望に適している。ただ、正面から見ると中央の空白が間延びして弱い。しかし斜めから見るとどうだろう？ 空白は、左方から見る時左隻第一・第三扇、右方から見る時右隻第四・第六扇のみに鮮やかに集中し、そこだけ不意に林の外に出たかのような劇的な感覚が現れる。春草は屏風の折れ構造に、複数の「観望の距離」から現れる空間を折り畳んでいるのだ〔註4〕。

最後の屏風となった《早春》（一九一一年、図2）では、屏風の折れ構造が、ヒヨドリ（ヒヨドリ）の動きと重ねられる。左右対称に配された南天からヤツデに向かって、ヒヨドリが飛び立つ。右隻第二扇の南天と第五扇のヒヨドリは、屏風を折ると対蹠的に面を背け合う位置にあり、ヒヨドリを近くから見ると南天は視界の外に隠れる。そのことが、後を見ぬ飛び立ちの鮮やかさを作る。

右隻のヒヨドリは左下を、左隻のヒヨドリはより低い位置で左上を向く。ヒヨドリは数回羽ばたいては滑空し、上下に波状軌跡をする鳥だ。それゆえ両隻のヒヨドリは一つの波状軌跡を描くように感じられる。

南天の実（実）は秋冬に赤く熟し、ヤツデの実（実）は春に黒く熟す。画面ではヤツデの実（実）はわずかに黒味を帯び始めており、ヒヨドリはそれを目指して飛ぶようだ。ヒヨドリの空間的な移りに、冬から春への移行が重ねられる。屏風の折れとヒヨドリの飛行という直交

する二つの波に、「早春」の時が折り畳まれる。

ヤツデの葉に注目しよう。輪郭を塗り残す掘塗りで描かれた葉は、ぼつたりと厚く盛り上がるように見えるが、実際の塗りは薄い。葉はそれぞれ微妙に異なる調色がなされた単色で塗られ、斑状に透ける金地が葉を視覚的に膨らませている。

ほぼ全ての葉が正面を向く。そのことはヤツデの葉としては必ずしも不思議ではない。異様なのはその葉の彫（彫）り重なりだ。おそらく奥や横に広がる葉を全て正面向きに起こし、かつ葉の深さ方向の階層を押し潰したためだろう。画面は琳派的な平面性に近接している。しかしそれだけではない。

左隻第四・五扇最下部のやや明るい緑の葉叢に顔を寄せる。そこから左上方を見ると、第五・六扇の葉叢は、照らされた金地との対比で一様に暗く見える。立ち上がり、今度は視界中央を葉で覆うように第五・六扇上部の谷折れに顔を近づける。すると一様に暗く見えた葉叢の内側から色が現れてくる。見つめる目の前で、色の差は次第に現れ、増殖する。まるで目の内側から色が生まれてくるかのようだ。

金泥で引かれた葉脈は、特に第五・六扇において一葉を超えて連なるように配され、葉の金の縁と交錯しながら網状の光を放射する。その眩（くら）みの影から、新しい葉色が繰り返して現れる。葉は次から次に光を求めて誕生する。金地の力を内に吸って放つ葉の群れが、扇に溢れて光を浴びる。《早春》には平面的という言葉では尽くされない、至近距離で差異化する色の力がある。ここでも「観望の距離」は複数化されている。

《早春》完成後に眼病を悪化させた春草は、同年夏には失明の際まで行く。だがその屏風には、見ることを内側から突き動かす強い力が描かれ、折り畳まれている。畳まれた力は葉のように、見る者の目の中で繰り返して生まれ出て光を求め、止むことがない。

（横浜国立大学准教授）

註

- 1 節庵（瀧精）「文部省美術展覧会評（四）」『東京朝日新聞』一九〇九年一月二十三日、六面。
- 2 菱田春草「画界漫言（下）」『時事新報』一九一〇年三月八日、七面。
- 3 鶴見香織「作品目録・解説」本展カタログ、図版〇九二解説、一二三頁参照。
- 4 扇の境で柿の幹を立体的に捻り、また猫の体を割って空間的なシックエンスをつくる《黒き猫》（一九一〇年）や、扇の向きに雀と鴉の心理化された距離を折り込む《雀に鴉》（一九一〇年）など、春草の屏風画は、折れ構造への意識をしばしば感じさせる。