

## 「燕子花屏風」の遠近<sup>おちこち</sup>

### ①「燕子花屏風」のほうへ（近づく）

4月15日から恒例の光琳作「燕子花図屏風」が根津美術館で展示されています。今回は、この機会に、この屏風を眺める愉しさを繙いてみたいと思います。

名付けて「燕子花屏風の遠近（おちこち）」。

なにが遠近（おちこち）なのか、話を聞いていただければ納得してもらえそうです。

とても有名な作品で、みなさんすでにいろいろな予備知識をお持ちでしょうが、それをまず出来るだけ棄てて、屏風の前に佇<sup>た</sup>ってみたい（と言っても、美術館ではほんとうに<佇つ>のは不可能なので、佇<sup>た</sup>ずでいるところを思い描きつつ眺め考えてみたい）と思います。

この絵は六曲一双仕立<sup>ろつきよくいっそうじたて</sup>で（ということに気づくのは、絵をしげしげと見始めてしばらく経ってからでしょうか）、とにかく二つの屏風があって、それぞれ六枚に折れて、どちらも金地に濃い紫色の花を、これも濃い緑色の葉に載せた「あやめ科」の花の群が、横にずらっとこれ見よがしに並んでいます。

右隻は茎の根までの全体の花の姿が描かれており、左隻は根が描かれず、というより根っこの部分、葉の下の方は屏風の外にあるように描かれています。

二隻の端、画面のつながり具合から考えると、この二隻は、ひとつながりの場面です（右隻の左端と左隻の右端は地続きです）。しかし、この二つ（縦160×横340cm）を一行に並べるにはよほど大きな広い座敷が必要です。おそらく座敷に置かれたときは、左右向かい合うように、あるいは、両側から挟まれるのに近い間隔を置いて、座敷に置かれるように作られたようです。ひとつながりの画面をまんなかで断ち切って置くのです。

この間隔と置かれた状態を再現するのはなかなか難しい。現代の絵画鑑賞の技術からは、すべて正面に展開するように、美術館でも展示され、画集もそれを再現するように編集されているので、この問題に深入りしようとする、この屏風はどの視点から観るのがいいかという厄介な問題—絵画の近代、制作者の視点の問題へと議論が向かうのですが、それは別の機会に譲って、ともかく光琳の時代、一点透視図法に基づいた遠近法の理論なぞまったくなかったことだけは心得て、屏風を観たいと思います。ということは、昔この屏風の置かれている座敷に入った人は、ひとつながりの情景をまんなかで断ち切って左右に置かれた画面（屏風）が作る場へ投げ込まれ

て、離れている画面をつながっているように観たのですね。これが昔の人の想像力です。

現実の行動としては部屋に入って、屏風がある。右を見れば、自分は立った姿勢で燕子花の群を見下ろしているし(よしんば坐ったとしても「眼」は立っている位置にある!)、左を見れば、(昔から東アジアでは絵襖や屏風、絵巻は右から左へと観て行く習慣がありました)たとえ立って眺めていても、眼と身体は座っているか、寝っ転がった位置で花を観ている姿勢を取らせてくれています。いや、じつはよく観ていると、低い姿勢と視点からという言い方がすでに一点透視図法に囚われた言い振りで、それを極力忘れようと想像力を働かせて眺め直すと、燕子花の花の群を、この左隻の図は、ありえないほど真上から(これを「深遠」というのでしょうか)そんな視点から観ている花の姿と見えてきます。このように、図はひと続きの場面なのですが、それを分断しても、観る方がつないで観ることのできる視点(視点の自在さ)をいつも備えているのが東アジアの絵画です。この自在さが「三遠」なのです。そんなことに気づきながら屏風を眺めると、左隻は近景で、燕子花は自分の身体に近くしかも真上から見下ろしている位置にあり、ひとところに佇んでいるながら、右隻はずうと右の方へ花の群が続いていく情景が仕組まれていることにも思い当たります。どうも、光琳は、ここでは右から左へという伝統的な接し方に逆らっているのではないか。

そもそも、昔の座敷などで絵襖や屏風を眺めるとき、現代の美術館に行ったときのような姿勢(身体の姿勢と心の姿勢、眼の構え方)はしませんでした。その屏風が置かれている部屋に入ってまず屏風の絵に注目する人はいなかったと言ってもいい。そういう心構えを持つようになるのは利休以降です。それも、ゆっくりと変わって行きます。光琳のころも屏風の絵を見せてもらいに誰方かの邸を訪ねるというのは普通ではあまりしませんでした。

屏風や障子、襖は、まずなによりもその部屋の居心地を調える道具だったのです。そして部屋に入るうちに、目敏い人が、描かれているものに気づく。そんなふうにして絵襖に描かれた絵図が愉しまれるようになって行きました(絵巻物の場合も、そんなに変わりません。確かに部屋に置かれた道具よりは「描かれたこと」が大きな役割をしています、決して絵は主役を独占していません。あくまでも、「物語」を面白くさせるための手立てなのでした)。

平安時代の宮中での障子屏風に描かれた絵とそれを詠う屏風歌と、どちらが当時の人びとの関心の主役であったかと言えば、まちがいなく和歌のほうでした。つねに道具として脇役を務め

ていた絵は、明治になるまで脇役なのですが、江戸時代に入って中頃からとくに絵そのものを愉しむ風習が盛んになってきます。(蕪村が絵を売って生業としたように。そこでは浮世絵版画、板本の誕生が決定的な働きをします。)光琳の時代は、ちょうどそういう絵そのものを愉しむ(現代の謂を借りれば、絵画が自立する、自立して絵としての表現力で人びとを惹きつける)、そんな姿勢、<sup>ならい</sup>風習が広がって行ったころでした。絵が売買されるようになったということです。

そんな絵ですが、それは、なにかの道具(着物、筥、襖、障子、屏風、掛物などなど)に描かれることで、絵そのものよりその道具の有用性にどれだけ効果があるか、その道具性が絵の価値を決定づけていたことは変わりません。(おっと、絵の前に佇とうなど言いながら、絵の向こうにある話に入りこんでしまいました。「燕子花屏風」に向き直りましょう。)

まず、この燕子花屏風を観て気づく大事なこととして、描く人(光琳)は、それを観る人(客)に、そこにいい気分(いまふうと言えば、身を別の次元に誘う、つまり解放させること)を心がけて作っていることでした。

どんな絵師も、当時そんなことは心がけていたと思いますが、なかでも光琳はそのことに鋭敏というか好奇心が強かったようです。

もともと絵師を職としていなかったこともありましたが、当時の屏風の作り方の暗黙の了解を一向に気にしない。それどころか、そんなもの蹴飛ばしてしまえというような向う意気のある人だったようで、嵐山の衣装比べのエピソードなどがそれを如実に物語っています。あの向う意気がこの燕子花屏風にみごとに生きています。

観る視点の自在さは、絵襖屏風絵の伝統でしたが、光琳はその嵐山のときの芸をこの屏風で披露しています。この屏風は、当時の屏風絵の伝統常識を逆転させた屏風です。

この「燕子花図」に見つけられる特徴をいくつか挙げていきましょう。

1. 背景を金地一色に箔を貼り巡らしたこと(背景の情景を省いたこと)。真っ黒な絹地の着物に身を包むのと通じる発想です。
2. 燕子花の花と葉を、型紙を使って象<sup>かたど</sup>っていること(右隻の右端1、2扇と。4、5扇、左隻の右端1、2扇と3、4扇は同じ型紙が使われています)。
3. いわゆる水墨山水で絵師が見せる筆遣いの妙はあっさり投げ棄ててみせていること。
4. さらに驚くことは、最初にこの屏風を見たとき、燕子花の花がすべて咲き切って群をなして

いるという印象を与えることです。(東アジアの絵画の伝統では、ひとつの画面のなかで花の姿は、蕾、満開、萎れと少なくとも花の三態を同一画面に描き込みます) この屏風にはよく観ると蕾は描かれているのですが、萎れた花はなく、光琳はここで、燕子花の最も花盛りの時を、<sup>しょう</sup>写生でも伝統でもない描きっ振りで披露しているのです。

5. 筆触の妙味を棄て型の反復の視覚的韻律を楽しませ(この韻律は能の舞の身振りです) 燕子花の群がまるで音符のようです(こんな言い方は非常に近代西洋的ですが、こうして折り重なった花と葉の音符の群は、この屏風を「燕子花交響曲」と呼びたい気持ちにさせます)。

6. 使われている画材は、金(箔)と群青、緑青の三種のみなのですが、少しいねいに観ていくと、花卉の群青は濃淡二色、<sup>ぼか</sup>暈しやグラデーションは施さず、むしろ二種の青を対比対照させるように組み合わせるように塗っています。ここも、黒絹地の裏に金というのと同じ手法です。葉の緑青も濃い緑と淡い緑二色を塗り分け、結構厚塗り、とくに花卉は厚いベタ塗りです。塗り分けと重ね塗りによって、花の奥行き、花卉、葉の重なり具合を描き出しています。花の大きさは、ちょうど大人の人間の掌くらいの大きさで、これも計算されていたようです。

7. 花と葉は、単純化されているように見えるが省筆ではない。どちらかと言えば、これこそ<sup>しょううつし</sup>写生ではないか、とじっと観ていると思われてきます。「写生」の<反>(否定ではない、蕙斎の言うところの「写生をはなれる」)です。

8. 光琳の「燕子花図」は、「紅白梅屏風」にも言えることですが) 抽象ではありません。一種の装飾、それも負の装飾あるいは<隠し装飾>(黒地の裏を金にする)です。光琳は、現実の負の側面(隠されている動き、<反>)の面白さに気づいたのです。「<sup>しょううつし</sup>写生」は棄てない(離れるだけ)。現実を<sup>しょううつし</sup>写生して、現実の負・反・隠れた働きを彫り出す、とでも言えばいいか、これは版画に近い方法です。

9. 絵は精密に描写されていたら感動する(心搏たれる。無限に触れる。描かれた<sup>もの</sup>対象と同一化できる)というものではありません。等伯の松林図を考えみましょう。これは省筆と呼ばれる手法で、しかし、決して手を(筆運びを)省いているわけではない。むしろ、逆にもっと手を尽くしていることが、絵を観ていると感じ取れます。光琳はこれを逆手に取っている。ああ、丁寧に描いているな、と思わせない、むしろ、え、これが絵?しかしなにかぐんと来るものがあるな、—これが初見のふつうの感想ではないでしょうか。光琳はそれを狙って作ったと言えそうです。

当時の人の絵（襖、屏風 etc.）を見るときに慣習（慣習化し過ぎて却って絵から遠去かっている）を逆転させようとしたと言えいいか。

すでに現在の目から見れば、そういう手法はもはや古いように見えます。しかし、慣習が感性を鈍化させていることをひっくり返そうという試み自体は新鮮です。おそらく、現代人のわれわれは、光琳のその心意気（描かれていること・ものよりもその方法）に心動かされている。（岡倉が、日本美術院の若い画家たちに光琳を勉強してみたらどうかと言ったというエピソードが伝えられていますが、おそらく岡倉が伝えたかったことはこの制作の根本的な姿勢—方法のことだったのではないかと思われます。彼らはそこまで気がついていなかったようですが。春草あたり、気づいていたように思われます。）

10. さて、ただ正面から眺めている限り断言は出来ないことですが、気になるのは、背景の金箔と花と葉を描く顔料岩絵具の関係です。屏風全体に箔を貼ってその上に絵具を置くのは載りが悪いので、ふつうは避けます。光琳はそれをどうやっていたのでしょうか。10年くらい前に大掛かりな修復がされてその報告書にはじつは答があるのですが、本紙（料紙）の紙継ぎをして描く屏風の構図が決められ、薄い墨で下描をした跡が観察出来たそうです。そうして、全体の構図下描をした後、その墨線を避けて箔が押された。＜紙継→下描→彩色部分を除いて箔押→彩色＞という手順でこの屏風が完成されたことが判明しました。

しかし、正面からじっくり見詰めていると、葉っぱなどに、絵具が剥落してその下から金地が覗いているのが見つけられます。きっと光琳は、最後の仕上げへ向かって、最初の計画にはなかった葉先など描き加え、仕上げをしたのでしょうか。（そういう描き加えのときは、箔の表面に胡粉を塗るとか、接着力を強めるための細工がされます。）ともかく、こうして、どこかで「これでよし！」という瞬間が来るまで、画家は心を砕き筆を握ります。その瞬間を味わえるときが、絵を観る最高の喜びとも言えます。絵と出会う時です。

## ②「燕子花屏風」のむこうへ（遠くから）

光琳の「燕子花屏風」と向かい合いながら、思いつくことを書き並べてきましたが、光琳がなぜ「燕子花図」を描こうとしたかのもう一つの問題、作品の主題とでも言えばいいか。これについては、『伊勢物語』の第九段が絵画化されているというのが定説です。

（「九段」の該当箇所は別に資料として用意しておきました。）

一方、これは、能、つまり謡曲の「杜若」が下地になっているという説も早くに出されていますが、こちらは現在のところあまり支持されていないようです。「杜若」も台詞の部分全部資料にしておきましたから、読んでいただくとお分かりのように、この謡曲ではあらためて「伊勢物語」九段の内容が丁寧に語られていて、光琳が少年時代から能に打ち込んでいたことなど考え合わせると、能の「杜若」がこの絵の制作動機の大きな支えになっていることは無視できないと思います。

「燕子花屏風」の絵を、『伊勢物語』の絵解きと考えると、描いていないものが多すぎるし、むしろ能「杜若」の舞台装置、能ではそういうものを使わないのだけれど、それを試みてみたというふうに見ると、この絵襖は、結構ぴったりきます。

主人公の解釈については、『伊勢物語』と「杜若」ではまったく異なっていて、「杜若」ではここで歌を詠むのは業平でありその業平は女性のみならず草木をも成仏させる菩薩として謡われます。それを告げるシテは杜若の精として登場。すべてを物語るのです。

『伊勢物語』では文字だけ追えば、主人公は「ある男」であって固有名は出てきません。八橋<sup>やつはし</sup>で歌を詠むのが業平だと明記してはいないのです。京を出て東<sup>あづま</sup>の国へ逃避する男—理由は不明説明されていません—それ以上の誰でもないように書かれています。光琳の屏風はそのどちらを<sup>イメージ</sup>支持して絵にしたか。そのことに光琳は関心がなかったか、この時代ですから、伊勢物語の主人公は業平と信じてはいたでしょうが、これはいまとなつては裏付けしようがありません。

いずれにしても、光琳は、ほかにも、屏風の他に硯箱、団扇などの意匠に「八橋」だけでなく、『伊勢物語』を主題にした作品をいくつも制作しており、彼が『伊勢物語』を偏愛していたことは確かです。『源氏物語』を嫌っていたのではありません。『源氏物語』を大切にしつつ、『伊勢物語』のほうが気になっていたというか、『伊勢物語』の文体と世阿弥の言う「幽玄」に通じ合うものを鋭く感じ取っていたからかもしれません。

ここでちょっと、というより、もっと「燕子花屏風」から身を引いて、光琳という人物のことを眺め渡してみますと、光琳は『源氏物語』派ではなく、『伊勢物語』派だったということが言えます。

『伊勢物語』と『源氏物語』—これは、日本の美と知の二つの典型なのです。

人びとは、このどちらかに軸足を置きつつ、無意識のうちに「伊勢物語」派か「源氏物語」派に拠って仕事をしてきました。

なぜこの二つが日本の美と知の典型なのか、まず、この二つが典型にならなければならない条件を二つ考えてみます。

条件1. 『伊勢物語』の主人公に擬せられた在原業平、『源氏物語』の主人公光源氏は、どちらも天皇の庶子という設定になっていることです。世が世なら天皇という地位に君臨すべき人（男）が、やむごとなき理由によって、皇族から臣下の身分に降った（朝臣 [あそん、あそみ] を名乗ることになった）貴公子の物語という点です。

（『伊勢物語』は『源氏物語』より100年ほど早くに書かれています。『源氏物語』は『伊勢物語』を読みこなして登場します。これも大事な問題なのですが、今日は省きます。）

本来権力社会の頂点にあるべき人、しかも外観も（美貌）、心も（雅）それにふさわしい人物が、理不尽な政治の力で不如意な人生を送る—義経伝説もこの系譜—こういう人物への尊崇と憧憬は、日本の美と知の重要な形です。対極に一寸法師や桃太郎、金太郎が語り継がれていきますが、この思想がどうやってなぜ永く大切にされてきたのか、その起源とともに、もっと考えて行きたい課題です。とにかく、業平も光源氏も、挫折を隠した貴公子なのです。

条件2. そして、この二人の貴公子は女性遍歴に人生を賭けます。その女性遍歴は、しかし、権力を奪われて失意の身を女遊び（放蕩）に埋めるものではありません。この二人の貴公子の辿る女人への愛欲の遍歴は、（そのことによろやくボクは気がついたのですが）地上の存在者の救済への旅の比喩なのです。ここでは、女人は単なる性欲の対象なのではなく、菩薩（仏になろうとして、<sup>ぎょう</sup>行を重ねる存在）が担うべき対象の見立てなのです。

『伊勢物語』と『源氏物語』は、この二つ条件を満たした古代の日本の文字文化の貴重な遺産なのでした。

さて、ここからがもっと重要な問題です。

この二つの文字文化遺産は、その文体、記述の方法が、まったく対極的だということです。叙述は、一人の貴公子の女人遍歴を語りながら、その点で条件と基盤を共有しながら、『源氏物語』はその登場人物の心理に深く分け入り、風景や、情景をしつとりと描写し、読者を登場人物に感情移入させていく文体を徹底し完成させている。これが、世界中で評判を取っている大きな理由でしょう。

それに対し、『伊勢物語』は短く（『源氏物語』の一割くらいの量？）、さきにも指摘しましたが、人物描写はほとんどなし、すべて「むかしをとこありて」で語り出す（微妙に言い回しは変わることがあるが、基本パターンはそれ）、その人物の名前も告げない、容貌服装の描写もない、風景も過剰な描写はしない、そこに富士山がある、八橋に来たら燕子花が満開だった、とか極力余分な叙述を控えた（いまで言えばミニマリズムと言うのがふさわしい）記述振りなのです。

まったく対照的な、文体。その例を資料に挙げておきましたので、それを比べていただくだけでも納得してもらえらると思います。

この二つの文体にそれぞれふさわしい命名をしたいのですが、まだ決めかねています。いい案があったら教えてください。いまのところ、伊勢の文体は、<切り抜き型>、源氏のほうは<同化造形型>（「造形」に「盛り付け」とルビを振りたい）とでもしておきます。<切り抜き型>は彫刻で言う<彫り＝カーヴィング>、<同化造形型>は<塑＝盛り上げ＝モデリング>に譬えるといいかなと思いましたが、<切り抜き型>は<カーヴィング>ではないですね。塑像で盛り上げ造形する、その始めに用意する木組に相当すると言うのがいいか。『伊勢物語』は、具体的な細かい特徴をいっさい捨てて、細かいイメージは読者に任せるのです。<匿名型>というのも考えられますね。<同化造形>というときの<同化>は、現代風に言えば「感情移入」です。作者が描写情景や登場人物に没入同化し読者の共感を引き込む描き方です。

<切り抜き型>では、その<同化>を極力抑えます。事柄の初源的な様子だけを並べてあとは読者鑑賞者に任せるのです。もっと『伊勢物語』と『源氏物語』を読み込んで、その文体の方法に的確な名称を探したいですね。それが、日本の美と知の表現の基本型＝二つの方法となっていくのです。<見立て>られたもの・ことは、この二つの方法のどちらかに選ばれ、身振りに、あるいは歌（声）に、絵図に、文字に象形かたちづくられます。

<真行草>の三体は、その象形かたちづくられの型です。日本列島に住む人々は、早くから（縄文最初期か



ら)物事を<見立て>という方法で理解しようとし、その<見立て>たものを<伊勢物語型>か<源氏物語型>で造形(表出)しようとし、そうして表出造形(象形)されたものは、<三体>のどれかの型を採って披露されます。<三体>は中国から輸入されて土着化した表出術で、本来文字を書くスタイルとして働いていたのですが、その文字を書くという行為を支える根源的な表出方法として、人びとの生活感覚のレベルで働くようになった型です。(現在でもわれわれは、無意識の裡に日頃の振舞いに、この三体のどれか選んでいます。)

(ここで「象形」とか「表出」とかいう用語を選び「表現」という言葉を避けました。「表現 express」という言葉は主体客体関係がはっきり自覚されて主体を押し出す行為なので、ヨーロッパの作者にはふさわしいですが、近代以前の東アジアの知識人の仕事にはぴったりきません。東アジアの芸術家芸術者は、対象(もの・こと、客体)に導かれて語り謡い描き、決して客体を捕まえ主体の支配下に置きません。その意味で主体を「表現=押し出し」はしなかったのです。自意識の強かった光琳でさえ、その作ろうとするもの(対象・客体)の声に従っていこうとしてあんな振舞いに至っているのです。誰一人「自己表現」などということは考えませんでした。「画の六法」で言う「応物象形」は「物と応じて形を象る」—主体は物・客体に見られている—のであって、「物に依じて」—これだと主体が物を視ています—ではありません。)

そういう心がけの上で、狩野派の金屏風は、方法は<同化造形>で、型は<真=楷>を採りました(狩野派の人たちは自分達の仕事を<三体>に分類しようとしています、それは狩野派流<真=楷>の枠の中での<行、草>です。こんなふうに<真行草>はそれぞれの型の中でまた<真行草>の型を採るといふふうにして展開してきました)。光琳の燕子花屏風は、方法は<切り抜き>、型は<行>が基本です。『伊勢物語』の<切り抜き>手法が連歌俳諧の誕生を用意していることに思いを馳せておきたいです。

『伊勢物語』は『源氏物語』より100年ほど早いと先に書きましたが、『伊勢物語』とほぼ同時代に作られたのが『竹取物語』で、竹取は<同化造形>の方法で語られていて、『源氏物語』は、文体の系譜から言えば『竹取物語』の線上にあります。文学物語の世界では『伊勢物語』の系譜は大きな発展を見せませんでした、俳諧、舞踊、工芸の世界で引き継がれて行きます。能は<伊勢>型、歌舞伎人形浄瑠璃は<源氏>型。工芸の世界では、狩野探幽 1602-1674 (<源氏>型)、尾形光琳 1658-1716 (<伊勢>型)、と流れを分け、与謝蕪村 1716-1784、圓山應舉 1733-1795、

葛飾北斎 1760-1849 へ、二つの文体は折衷されて行きます。

この二つの型の源流を辿れば、日本列島で育まれた美と知の変容して行く姿がスケッチ出来そうです。大陸半島からもたらされた<文字文化>が独自の仮名・倭歌を育てていくためには、その前に長くながく続いた<無文字文化>の無言の大きな働きが不可欠でした。『伊勢物語』の匿名的切り抜き型的文体は、<無文字文化>の深い働きが作り出したものではないでしょうか。「古事記」から始まる<仮名>の発明は、大陸文字文化と列島無文字文化という二つの文化軸から生み出された新しい<日本式文字文化>なのでした。

竹取物語（和歌）→ 源氏物語（和歌） >文字文化

伊勢物語（和歌）→ 能 連歌 俳諧 >無文字文化

この簡単な系図から、壮大な「日本文化の美と知の歴史の見取り図」が描けるようです。

こうして、再び光琳に戻って行くとき、光琳がもっと面白く観えてこないでしょうか。

光琳という一つの<美>が開花するためには、日本列島における遠い二つの<文化>の伝承と琢磨の隠された動きが胎動していたのです。