

書 評

Paravents japonais - par la brèche des nuages, sous la direction scientifique d' Anne-Marie Christin, édité par Claire-Akiko Brisset et Torahiko Terada, Citadelles & Mazenod, 2021; *Japanese Screens*, translated from French by Alan Paddle, Abbeville Press Publication, 2021

稲 賀 繁 美

1.

二〇二二年の暮れに没した磯崎新には、クラコフのマンガ・センターも知られる。ヴィスワ川の断崖の頂きに佇立する国王の古城から見下ろす対岸の砂州の川岸に位置する。アンジェ・ワイダが京都賞受賞の賞金を投じた文化施設であり、スピルバーグの映画で著名なシンドラーの工場も、すぐその背後のユダヤ人地区の一角に控え、敷設された鉄道からは絶滅収容所に向けて列車が発進した。シンドラーの工場は近年現代美術館に衣装替えしたが、マンガ・センターは、日本趣味のポーランド

人、マンガ・ヤシエンスキの収集物を母体とする。

日本の屏風に関する編著の書評冒頭でマンガ・センターに言及したのは、他でもない。その展示室の壁が屏風仕立てになっているためである。九〇度の折曲がった蛇腹状の壁に過ぎないが、鑑賞者が歩をすすめるにつれ、ひとつ角を越えると、それまで予期しなかった光景が広がり、振り返るとそれまで鑑賞してきた作品が不意に視野から消滅する。この折れ曲がった壁は裏表をなす。そのため、両側を屏風に挟まれた中央の展示場と、その背後に、楕円形の建物外壁の接する裏側の展示場と、おおよそ三つの区画が截然と個性を発揮する。その一方で導線そのものは、きわめて明快に鑑賞者を導く。平たい二階建ての上階のテラスも、川面と、対岸に聳える岩壁の「屏風」を巧みに計算にいられた設計が、劇的な眺望を約束する。

ここに取り上げる書籍の編者Anne-Marie Christinと、この磯崎の建築について意見を交わしたことがあったかどうか、評者には記憶がはつきりしない。あつたとすれば二〇一三年、評者がコレージュ・ド・フランスに招かれて、日本建築の空間組織について連続公演した折だったはず。その翌年に編者は予期せぬ病で没し、刊行予定だった本書は紆余曲折を経て、昨年上半年に梓された。だがなぜ『比較文学』の学会誌に「屏風」という美術史領域の話題を扱った書物の書評を掲載するのか。まず編者

は当時のバリ第七大学でCentre d'Etude de l'Écriture et de l'imageを長らく主催した。文字と映像とは欧米では伝統的に別個の専門学術領域として扱われることが支配的だったが、それを打破しようとの目論見であり、その探究でとりわけクリスタンが注目したのが、東アジア、なかでも日本の文化だった。博士論文でウージェエヌ・フロマンタンを取り上げ、文筆と絵画との相互関係に記号学の視点から取り組んだクリスタンは、マラルメらの視覚詩にも関心を向けたが、その探究の到達点、とりわけ日本で特異な展開を見せた屏風だった。多領域に跨る研究者に協力関係を築くことに長けていた編者は、自らは日本語に堪能な japonologue ではないにもかかわらず、本編著に理想的といえる国際的な執筆陣を揃えている。中途で一旦挫折したに等しいこの企画を実現に導いたについては、おふたりの編者に加えて、執筆協力者各位の尽力と熱意を多とせねばなるまい。

二.

副題の「雲の切れ間から」は去来の言葉に由来する。それを枕とした編者の序言では依屋宗達が『源氏物語』から取材した《関屋濡標屏風》への関心が表明される。およそ構築的な構図はなく、横長に流れる緑の山容（右隻）とそれを引き継ぐかの

ような随身たちの列（左隻）には、物語の主人公たちの姿すら描かれず、不可視のまま。右隻の「関屋」では、光源氏も空蟬も、逢坂の関で偶然に出会ったふたつの牛車のなか、御簾の背後に隠されている。また左隻の住吉神社でも、明石の上は海上の船の中に閉ざされているのだから。屏風の画面は、物語による絵解きからは距離を取り、ひたすら緑青と金泥、さらには胡粉による海浜の湾曲から構成される。色斑の装飾性がそれ自体表現性を発揮するとは、マティスが日本の彩色版画から得た教訓として回想したところだが、それを引用するクリスタンは、宗達の意匠に本阿弥光悦が書を重ね書きした《鶴》の書画融合にも、久しく魅了されていた。源氏物語の異なる場面を並列する屏風には、見る角度によつて相互の意想外な連関を示唆する仕掛けもある。クリスタンは狩野永徳に帰される《須磨橋姫》（十六世紀末、三の丸尚蔵館）にその顕著な例を見出す。左隻「須磨」の左端で琴を引く源氏と、その源氏の没後、右隻「橋姫」右端で琴を奏する八の宮の娘たち。左右の視点の交錯から、宇治十帖冒頭に隠された結構、その揺蕩う多義性が、屏風絵の屈曲した頭密の立体構成を手がかりに、解説されてゆく。

いったいフランスの美的感覚は、なぜ異様なまでに琳派に感応するのか。それは初期のルイ・ゴンスの光琳称賛以来の謎といつてもよく、そこには（当時の意味での）極東の印象主義と

柔らかな装飾性への陶醉とが不可分に融合し、それが世紀末の装飾美術復権を先導し、晩年のモネのジヴェルニーの睡蓮壁画連作にまで揺曳をみせる。モネは「断片で全体を示唆」する日本美学に学んだ旨の証言を残すが、これもあるいは屏風鑑賞の体験ではないかと、クリスタンは想像を逞しくする。イーゼル絵画からの解放を叫んだ世紀末ナビ派、ピエール・ボナールの《乳母の散歩》(一八九七)やモーリス・ド・ノの《鳩の屏風》(一八九六頃)には、平面ではなく縦長に曲折する板絵による画面の意図的な切断、隠蔽と顯示の綾、鑑賞者の視点の移動にともなう光景の変転が、早くも計算されている。クリスタンは同様の折込による見え隠れを、扇子の扇面にも見出す。マラルメが娘のために詩句を記した扇は、開閉の動作を織り込んだ意匠。偶然性の契機を鑑賞の趣向に取り込むその仕組みに、「骰子一擲 Un coup de des jamais n'oublira le hasard」に通じる世界を見ようとする——そうした関心そのものが世紀末の日本趣味以来の感性の遺伝継承でもあろうが、それを彼女は敢えて否定しようもしない。

日本敗戦後の講和会議のおり、日本古美術展が北米各地に巡回した。それに立ち会った矢代幸雄は、屏風を屈曲した状態で立てる展示敷設がないため、平面に展開し紐で宙吊りにして壁面に掲げたと証言している。それでも欧州古典の傑作に比して

遜色なく、円山応挙の西洋風陰影法を駆使した《雪中松図屏風》は、アイゼンハワー大統領夫妻と一緒に写真に収まり、長谷川等伯の《松林図》に至っては、単色の墨筆、霧に霞む幽玄の美が、続く欧州巡回でも圧倒的な称賛を勝ち得たこともあった。そう矢代は日本美術の自画自賛を憚らない。だが等伯のこの作品の場合、屈曲した画面に右側から接近することで、墨の強弱が遠近や霧の濃淡に応じて変幻自在の筆致を見せる妙味を見落とすのは惜しかろう。橋本治は、そこにジャズのセツシヨンの即興性を捉えていた。欧米の画集のみならず、日本の多くの美術全集でも、屏風が平面に伸展された状態の正面撮影ばかり掲載されることに、強い違和感を表明している研究者に、マンガ専門家の Jacqueline Berndt がいる。彼女が本編著に参加していれば、いかなる爆弾発言が聞けただろうか？ 本書には狩野永徳、上杉本《洛中洛外図》(一五六五)が立体的に設えられた情景も収録され(39-40)、その奥行きある魅惑を、如実に実感させる。

三.

中国では巻物も屏風も複数独立の画面を編集する性格が支配的であり、それは欧州の *bande dessinée* にも受け継がれる強固な枠組み意識に通じる。左右対称の重視もシノワズリー經由

でロココの室内装飾に移入され、ここでは日本由来の屏風も曲ごとに分離されて再配置された例が知られる（グラーツ、エツゲンベルク宮廷内装）。だが日本で発達した絵巻や屏風では、記号学的に、枠の消去と画面読解の方向性が問題となる。先述の矢代幸雄が戦前期にハーヴァードやロンドンでの英語講演で指摘した事実だが、絵巻では右から左への連辞が慣習であり、欧米での読画慣習とは逆流する。巨大な《大阪夏の陣》屏風でも、右隻が落城前、左隻は落城後の避難者の混乱と凄惨な殺戮を詳細に描いている。多数制作された《南蛮屏風》でも、舶来の帆船は左から到来し、日本側は右側から異人たちの行状を観察するのが通例となる。さらに明治期には、百鬼夜行絵巻の系譜を踏襲改変した河鍋暁斎は、日の出となると退散する妖怪どもの習性を加味した「火の玉」で、彼らの右往左往を自在に制御する。

他方、漱石の「虞美人草」（一九〇七）、高村光太郎の「智恵子抄」（一九四二）を引いて寺田寅彦も指摘するように、屏風の場合、葬送儀礼では上下も転倒して配置される。ライデンのシーボルト収集には川原慶賀が画中画として逆さ屏風を描いているが、酒井抱一の《秋草図屏風》も示すとおり、そこには表裏の関係も加算する必要がある。宗達起源の《風神雷神》の光琳模本の金屏風の裏に、酒井抱一の銀地一玉蟲敏子の言う

「死の気配一の秋草が配されているからだ。宗達の《風神雷神》も元来、角倉素庵の追善目的だったのではとの仮説（林進氏）も提起されている。画面中央に意味不明のおおきな空白が残る。それは棺を置く場所を確保する余白だったのでは、との推論だが、これは逆さ屏風としても妥当なのだろうか？

さらに江戸時代にはいと、印刷文化の隆盛とともに、折本や衣装の雛形本でも、画中画として描かれた屏風と、木版組版の配置とに、物語の趣向を上乗せする工夫も見られるようになる。屏風の背後に隠れた人物の正体が、屏風に画中画として密かに描きこまれているのに、屏風の前の男女はそれに気づかず酒宴に飲を尽くしている（Marianne Simon-Oikawa 「絵入本の襷のなかに」）。あるいは安村敏信の読解によれば、葛飾北斎の《鳳凰》屏風の不死鳥の眼は、その前で展開される構合を冷徹に窃視しており、同じ北斎肉筆の扇子も、開き具合で多様な画面へと変貌する。――隠蔽と露頭との遊戯は、「留守模様」、「誰が袖図屏風」や「扇面屏風」さらには「貼り雑ぜ」の趣向などで、和歌から狂歌連発注の「摺物」へも波及して、絵画と文字とが渾然となる詩的世界に展開する。そうした日本詩歌の伝統の詳細を、一般向きの読者にも理解可能な解説と詩文翻訳の挿入により、本書は縦横に説いている。日本人研究者の論説も、翻訳にありがちな無味乾燥を免れ、個性溢れる文体が生か

されている。

四・

終章で日本趣味を論じる Geneviève Lacambre はフランスで個人蔵の国貞・二代広重合作の観音靈験記から《西国巡礼》の折本仕立てを紹介しているが、同様の「アコードオン式」の「貼り合わせ帖」こそ、フィンセント・ファン・ゴッホが仲間たちを誘ってアルルの「黄色の家」に藝術家共同体設立を構想した際に提案した「画帳」の趣向に他ならない。一九二〇年代には菅原精造がアイリーン・グレイやジャン・デュナンとアール・デコの漆屏風を考案するが、ここにはインドシナとの交流も加わる。一九八〇年代、『前衛の日本』展準備中のパリのポンピドー・センター学芸員事務階では、個室を廃して、屏風の仕切りが用いられていた。座れば互いに邪魔にならず、立てば容易に会話できるような機能性追求の Japonisme である。

本書巻末には、小林康夫による佐伯祐三論が据えられている。肺結核を抱えながらパリの場末の壁のなかば剥げ落ちた広告の文字を、墨蹟を思わせる筆致で画面へと移しつつ夭折した佐伯。それを小林は、もはや油彩絵画ではなく、墨による「生命の筆跡」écriture de la vie だと語る。もはや毛筆による塗装ではなく、書としての油彩なのだ、と。その佐伯が最後に遺

した閉じた《扉》からは闇の寂光が漏れてくる。マルセル・デュシャンの《遺作》の扉をも連想させるが、小林はそこにフランツ・カフカ『錠の前で』に通じる「法の則を跨ぎ越そう」とする意思を垣間見る。屏風という敷居もまた、閉鎖と開示との不確かな同時性・両義性の裡に、絵画と文字との反発、image と écriture とを分かち結果を脱した筆法の繁殖をも許す「雲の切れ間」、越境性ある藝術表現への「前衛的」な「閉じられた通い路」だった。