

東山魁夷の風景について

——「青」を巡る技法研究——

王夢

はじめに

平成3年(1991)10月、83歳の東山魁夷は百十余点の作品を自選し、東京、大阪、京都に個展「わが旅の道」を開催した。当時の美術評論家田中穰は展覧を観た後以下のように評価していた。「第二次世界大戦後の日本画壇に、再生日本の新時代を告げる星のように現われ、たちまち戦後が生んだ、“国民画家”の人氣に包まれた東山魁夷の偉容と貫禄とを、改めてまのあたりにした気がした。」¹ここで「国民画家」と書かれているように、東山魁夷(1908-1999)は20世紀を代表する日本画家とされる。70年の画業の中で風景画を畢生の仕事とし、日本画壇に大きな足跡を残した。

魁夷は昭和12年(1937)29歳時に初個展「東山魁夷滞欧スケッチ展」を開催し、平成10年

(1998)90歳までおよそ90回以上の個展を行い、無数の風景画を残している。彼が個展のタイトルに色名を用いた唯一の例は、平成5年(1993)85歳の時に開催された「東山魁夷 青の世界展」²である。青について魁夷は次のように語っている。「青は私の精神の基盤、内奥の世界の本質を表す色であり、そのヴァリエーションは、私の魂の遍歴を、より鮮明に浮び上らせるものと言えるでしょう。」³同じく「東山魁夷 青の世界展」を監修東京国立近代美術館次長の岩崎吉一は以下のように述べている。「東山魁夷の芸術の基底には、つねに清冽な情感のようなものが流れている。清冽な情感という言葉が抽象的に過ぎるなら、清らかに澄んで、しかも温かな感じと言い換えてもよい。」⁴「青の世界は、彼の芸術を特徴づけるものでもある。」⁵また、魁夷の妻、東山すみは、『東山魁夷を語る 東山すみ対談集』において、「“東山の色”は青緑系統が圧倒的に多いです。その色がいちばん自分の気持ちにあっていたのでしょう」⁶と語り、東京国立近代美術館主任研究員の小倉実子は『生誕110年東山魁夷展』で魁夷が昭和37年に北欧の旅に出た後制作した作品は、「帰国後連作を発表すると、幻想的で清澄な画面が評価

され、そこに青い色が多用されたこともあって「青の画家」というイメージがここに生まれる」⁷と指摘している。魁夷にとって青色は彼の内面的な色であり、精神の色と言ってもよいとされ、作品の重要な特徴の一つとも認められている。

魁夷の青に関する研究は、岩崎吉一の「感覚と精神を繋ぐ色——東山魁夷の青と水墨の世界」⁸が、魁夷の個性と経歴から出発し、彼が青を志向する原因と作品を組み合わせで分析していた。杉田芳樹の「東山魁夷における「青」と「自然」——西洋と日本における「否定の美学」」⁹では、青のイメージと魁夷が書いた文学を組み合わせで、自然の意味と作品を分析していた。これらの研究は、魁夷の青と時代背景、経歴、育った環境、性格と芸術追究などに関するものであるが、魁夷が使用している岩絵具の画材や表現技法についてはほとんど触れていない。

しかし画家の制作背景や志向は作品成立のきっかけではあるが、より具体的に作品ができあがる過程を探究するためには、より精確な制作上の条件となるものを検証する必要がある。そこで、本論では、東山魁夷の作品の特徴となっている「青」がどのような画材と技法によって実現されたのかを研究したい。

第1章 東山魁夷の描いた風景と作品の構成

本章では、主に魁夷作品について語られてきた三つの特徴について分析する。まず一つ目に、魁夷は絶景よりも平凡な風景をモチーフに選ぶという点である。しかも彼は人間を描かずに自然を描くことによって、人の気配を感じさせる風景を表現している。二つ目は画面に潤いを感じさせる風景となっていることである。最後に、魁夷の作品構成に認められる「単純化」と「装飾性」という特徴である。魁夷は風景を単純化し、必要な要素のみを取り入れることで画面のシンプルさを追求した。また、彼は作品に装飾性を加えることで個人的で鮮明な画風を形成する。これらの特徴が魁夷の作品においてどのように画面表現と関連しているのか、本章では解明する。

第1節 魁夷が描いた風景

魁夷は自分の作品に、「私の絵はまた平凡でもありますし、そう目立つ絵でもありません」¹⁰と言う。なぜ彼は平凡な風景を選ぶのか、この問題を解決することによって、魁夷の自然風景をより深く理解できると考えている。旅をしながら目に映った風景を作品に描く魁夷は、よく見ると彼が描いたもの

はまるで以前どこかで見たことがあるかのような、懐かしさを持つ記憶の中にある風景である。魁夷はこれまで北欧、北極圏、フィンランドなどで人の気配のない壮大な景色をたくさん見てきたはずが、彼の作品にはそのような風景はほとんど登場しない。奇景は誰でも興味を起しやすいが、魁夷は「私が好んで描くのは、人跡未踏といった景観ではなく、人間の息吹きがどこかに感じられる風景が多い。しかし、私の風景の中に人物が出てくることは、まず無いと言ってよい。その理由の一つは、私の描くのは人間の心の象徴としての風景であり、風景自体が人間の心を語っているからである」¹¹と言う。

なぜそうするのかと言うと、作品を見る多くの鑑賞者にとって、絶景と出会う機会は必ずしも多くない。しかし、平凡な風景は誰もが感動した経験があり、普段の生活の中でどこでも見ることができる。魁夷の作品を鑑賞する際、頭にある思い出の風景が不意に浮かび上がる。かつて記憶に残っていたような、誰もが忘れかけていたような瞬間が、彼の作品を通して思い出されるような気がするのである。この親しみやすさが、彼の作品からよく伝わってくる。

さらに、魁夷の作品は、ほぼ人間を描かないにも関わらず、作品の雰囲気の中に人が住んでいるかのような気配を感じさせる。彼の作品の主題は四季折々の自然や美しい欧州の町、ドイツの古都や中国の山水など、彼が目にした風景を描いている。窓や町などの視点の作品は言うまでもないが、人物が描かれていなくても、人間が生活していることができる。彼の作品は基本的に平面的な視点で、普通に自然を眺める人間の視線の高さになっている。高い場所からの鳥瞰や低い位置からの仰視、傾いた視点などの構図はほとんど行わない。これらの視点の構図は強い効果があるが、人に圧迫感や不安定な情緒も伝えている。魁夷の作品は人と自然の距離を最も馴染むような水平な角度で表現することが多く、景色の実感を素直に伝えてくれる。

昭和25年(1950)に42歳の魁夷が制作した作品《道》は、画面の下から上に向かって真っ直ぐに伸びるシンプルな構図であり、大胆な一本道を明るい色彩で表現すること、強い印象を与える。この一筋の道は、まるで観る者の足元から延びるような感覚を味わわせ、作者と同じくその道に立っているかのような印象を与える。魁夷はこの作品について、「(前略)私の個人的体験にとどまらず、多くの人の共感を呼ぶことができたように思うのです。この《道》が絵になったのは、このように自己の内的体

験を最も単純で普遍的な、いわば平凡でどこにでもある道の姿に託して表現しようと思いついた時だ、と思います」¹²と解説する。実際そのとおり、画面には道標のようなものを一切描かず、鑑賞者の共感を呼ぶために、どこにでもあるような道の構図が選ばれている。寄川条路は「作品の中には人物が描かれてはいないけれども、それにもかかわらず、その作品のなかには、描く人と見る人というふたりの人物が描き出されていて、しかも、そのふたりのところがぴったり呼応しているというのが、東山魁夷の絵画論である」¹³という指摘をしている。魁夷の作品を見る時、まるで彼がスケッチしている隣に立っているかのような感覚に捉えられ、私たちは彼と同じ風景を目に映して鑑賞しているように感じる。彼は心の中にある自然をそのままに表現し、創り出された風景は人との距離を感じさせず、観る者は友人のような位置から優しく彼の澄み切った世界に引き込まれるのである。写生してから作品を創作する習慣がある魁夷は、現実の風景から心象の風景へと変わる過程を、彼の心を画面に映す描写として表現している。魁夷の作品について谷川徹三の「旧作新作」では、「東山さんの作品は常に端正で、格の正しさを保っている。そこには歪んだもの、頹れたものは微塵もない。鋭く突き刺すものも、激しくゆさぶるものも、陶然として酔わすものもない。われわれはいつも落着いて、その画面に対することができ」¹⁴と記されている。これらの要素を通じて、魁夷の作品は彼の画風についての評価だけでなく、作品の構図や選択された風景、鑑賞者の視点などを通して、彼の人柄も窺い知ることができると考えられる。

第2節 作品にある潤い表現

特徴として二つ目の魁夷の作品をよく観察すれば、日本の風景を表現する際には、画面に潤いを感じさせる表現が多く描かれていることがわかる。尾崎正明は「東山魁夷について」において、「ただし、東山の作品には、日本であろうが、ヨーロッパであろうが、それぞれ取材地が異なるがゆえの違和感はない。時として取材地が明かされなければ、どちらの風景か判別がつかない」¹⁵と述べているが、筆者は違う観点を持っている。日本は陸地と海の景色の両方を持っており、四季折々の変化によって山々の表情や海の移り変わりを楽しむことができる。旅をする画家として、魁夷は日本国内の風景を巡り、数々の風景画を制作した。彼の作品には色彩の深みや潤い表現、そして柔らかな雰囲気があり、

人々の心に響く。これらの色彩表現と柔らかな雰囲気は、魁夷が使用している岩絵具という材料と技法に関係しているため、第二章で具体的にその要因について後述しよう。ここでは作品の潤いの要因について明らかにしたいと考えている。具体的には、以下の2つの要素について分析する。一つは画面に表現される潤いや湿気の意味するところである。もう一つは作品が伝える精神的な余裕である。

まずは、画面に溢れる湿り気は日本の気候に関する要因によるものである。魁夷は『日本の美を求めて』において、「日本列島は程良い緯度に位置し、南北に長い地形を、背骨のように山脈が縦走している。湿潤な気候を持ち、樹木の種類も多く、よく繁茂している。このような条件から、日本の風景は極めて多彩な面と、同時に統一されて見える両面を持つと考えられる」¹⁶と述べている。また、彼が著した『美と遍歴 東山魁夷座談集』の「日本人の自然観と美の心」でも、以下のように述べている。

（前略）空気に潤いがありますから、霧や霞がかかりやすく、大陸の国々の乾燥した空気の中で見る鮮明さと違い、風景に柔らかみのある色と調子が現れています。そして、一方ではまた、深遠な趣も表れるのです。こうして多彩と淡白、華麗と幽玄という二つの異なった性格を持ち、その表れが強烈ではなく、繊細であり、味わい深い趣を持つという点が、日本の自然の特色と言えるでしょう。¹⁷

魁夷は日本列島の気候の特徴を捉え、作品の中で潤いを意識的に表現することで、彼の鋭い観察力と日本的な自然観を示している。これまで日本にのみ生活してきた人々にはわずかな微妙な差異を感知することが困難である。魁夷は若い頃にドイツに留学し、その後ヨーロッパ、中国、オーストリアなどを旅行した経験がある。そのため、彼は日本の独特な自然の特徴に気づくことができたのではないかと。地域ごとに創作された魁夷の作品を分析すると、国ごとに画面表現が異なることが明らかになる。昭和38年に制作された《内庭》は、デンマークのユトランド半島南西部に位置する町、リーベの建築である。この作品では、日当たりの強い白い壁と地面に生じる部屋の陰影が判別でき、暑く乾燥した空気が壁と屋根瓦の輪郭を明確に浮かび上がらせている。このような鮮明な明暗の対比は、ほかの日本風景の作品にはほとんど見られない。また、昭和46年にドイツのローテンブルクについて制作された作品

《窓》（図1）では、強い日照りを感じさせず、石造の部屋の壁が画面を埋め尽くしている。小さな窓が画面の中央に描かれ、窓の下には木製のベンチが壁に寄りかかっている。この作品では太陽が最も高い位置に描かれているわけではないが、石壁が太陽によって温められているような優しい印象を与えている。石造の窓枠の小さな欠けや、古い木製ベンチの丸みなどがはっきりと見える画面から、この地域の乾燥した暖かい雰囲気が絵の中からも伝わってくるような気がする。

また、建築風景ではなく自然風景の作品を表現する際には、日本と比べて空気の湿度も異なる。昭和40年にフィンランドのクオピオについて制作された作品《白夜光》（図2）では、黒に近い森と銀色に近い水の色彩対比が強調されている。画面全体は薄い冷たい青で統一されており、左右の水平線の方に広がる森は無限の広がりを感じさせる。中央の水面は薄明かりを表している。地平線に近いところでは太陽の冷たい光が薄く照らし出された様子が描かれている。寒中で厳しい空気と冷たい風を感じることができ、画面には一番遠い山の樹木まで見えるほどに清澄な空が広がっているクオピオの寂寥な冬が表現されていた。

さらに、同じく雪化粧した樹木を主題とする作品を比較することで、国ごとの違いを明らかにする。昭和60年に魁夷がドイツ北部の取材を終えた後に制作された作品《霧氷の譜》（図3）では、画面中央には雪に覆われた巨大な木が描かれている。雪が少し溶け、細い枝一本一本が凍り付いた氷柱となっている様子が表現されており、寒さを感じさせる冬の日が描かれている。空気には湿気を感じることはなく、透明な青で画面全体が統一され、清々しい雰囲気が表現された作品である。他方で、昭和55年に魁夷が日本の千葉県にある自宅の庭を取材して制作した作品《白い朝》（図4）では、同じく雪に覆われた木を描いているが、雪は柔らかくふんわりと枝に積もっており、降ったばかりの新雪のように描かれていた。魁夷は意図的に朦朧とした筆致を使い、輪郭線をぼんやりと表現した。雪と背景の色調も融合させ、作品全体が霧に包まれたような雰囲気で湿り気を感じさせている。建築を描いた作品と比較して日本の特徴ははっきりと区別できる。自然を主題とした日本風景と外国風景の作品の中で、潤いの表現がどれだけ存在するかは、魁夷の繊細な観察力と表現力による区別法の一つと言える。

魁夷の後輩、高山辰雄は日本画家であり、同じ東京美術学校（現東京芸術大学）の卒業生である。彼

の「先輩、東山魁夷さんのこと」では「東山さんの作品にはうるおいがある。そのうるおいが人柄にも表れていた」¹⁸と書かれた。また、魁夷と親交のあった川端康成は『川端康成と東山魁夷 響きあう美の世界』において「東山さんのすべての絵にある潤ひは、日本の風土の湿度ではなく、東山さんの心の潤ひであり、その潤ひには東山さんのいつくしみの音声がかほのかにただよひ、またやはらかにこもつてゐる」¹⁹と評価している。

ここで、二人は魁夷の作品に表されてる潤いについて日本の湿度が強いからではなく、魁夷の人柄、心の潤いがあるからだと言っている。しかし、心の潤いというだけでは曖昧であり、作品の説明とするのは難しい。この点については第3章で画材と技法表現の中で論じよう。

第3節 魁夷の作品構成

戦後、東山魁夷芸術は長い時間をかけて確立した。魁夷は模索しながら作品を進化させ、「単純化」と「装飾性」という特徴を捉えながら自分自身の進むべき道を探究した。田中穰は『東山魁夷の人と芸術』に以下のように述べている。

東山芸術が今日の隆盛をみせる最大の理由は、戦後の日本画の現代化の流れの中で、現代人の心をとらえる新しい写実が追求されたことにあるといえる。日本人の絵が生命とする画面の装飾性を、新しい様式として確立したことにある。東山芸術の本質は、画面の装飾性の点でまさに日本の伝統につながるものであったと同時に、画面にはつねに東山さんのいう「作者の心情の反映としての主観的な自然の表現」が期されていたことは注目されてよい。²⁰

谷川徹三は「東山さんは、常にきびしい写実に基づきながら、写実を越え、生命感の充実を保持しながら装飾性をもった作品をつくることを意図している」²¹と指摘している。また、魁夷自身も、「古来、日本人の独特な美的表現というものは、生命感と装飾性という二元的な要素を、画面の上で渾然と一致させる点にある」²²と認めている。さらに、単純化の特性について寺田千壘は「東山魁夷の世界——その二元性と調和」に、「東山芸術の基本は、自然のきびしい写実をもとにして写実を超え、そこに自己の思想や感性を重ねながら、表現としては、構図、色彩、フォルムの単純化をとっている」²³と記している。昭和35年（1960）、魁夷は52歳の時に制作した

《青響》（図5）は、画面全体が青緑色で構成され、無数の方形が重ねられて樹木が描かれた作品である。重複する造形要素は画面上で最も注目される部分となり、これは魁夷の代表作の一枚として知られている。鶴見香織はこの作品について、「画面構成への強い意志を示しながら、自然の実感を失わせないところに、東山の作品の特徴はある」²⁴と評価した。昭和28年（1953）、魁夷は《たにま》という作品を制作する際、最初の画面では川べりの樹木だけを描くつもりだったが、徐々に川の流れの動きに焦点を当てるようになった。最終的に決まった構図は、質素に流れる緑の川と白い雪の二つの色だけが存在し、極端に簡略化された冒険的な作品が完成した。この作品から、魁夷が単純化を模索する道を考察することができると考えられる。

魁夷の作品は、彼の心象風景を表現するために、形の省略や説明的でない表現など、現実世界から離れる手法を用いていた。この方法によって、より画家の考え方を伝えることができると考えられる。魁夷の作品は、これまでよく言われていた特徴である写実主義から装飾性や単純化への変化だけでなく、物の表現における「面」の使い方が20世紀美術の表現に近いとされている。牛紹静は「東山魁夷の日本画作品における「和洋融合」について」に、「魁夷は他の表現方法をも確かめるかのように、《山湖》（1956年）を制作した。その理性的で分析的な小さい色面による構成は、セザンヌの晩期の《サント=ヴィクトワール山》の構築的筆致と類似している」²⁵と述べ、「魁夷の色面表現はセザンヌの影響を受けた可能性が高い」と指摘が強調した。また、田中穰は以下のように述べている。

観るものの心の琴線をとらえるこれらの絵のやさしい楽しさ、いいしれぬ哀愁、自由闊達な軽みなど、まさしく東山作品にふさわしく日本的だが、同時にそこには明らかに20世紀美術の同世代を生きたシャガールの反映が見られる。キュビズム（立体主義）を創始したピカソに、20世紀絵画のあらたな基本となる画面制作上の「面」の考察をしたセザンヌの影響が見え、そのピカソにひらめきを与えたセザンヌにもまた、東洋の水墨山水画の空間処理のやり方が強烈な影響を与えていたように、だ。²⁶

確かに、魁夷は20世紀美術思潮の影響を受けている。1950年に東京美術学校卒業した後の制作した作品は色面だけを用いて表現される《紅葉の谷》

(1952 年)、平面的な表現を試した《雪の日》(1954 年)、そして簡潔な構成を持つ《冬華》(1964 年)などの作品には、同時代の影響を受けた彼の思想の変化を見て取ることもできよう。

しかし、これまで魁夷の作品の特徴として語られてきた中には、作品の媒体に関する要素がほとんど見られない。実際に、魁夷の画風が時期によって変化していったのは、時代の影響だけでなく、彼自身が岩絵具という画材についての理解を深めたことが原因でもある。日本画の画材は、独特な色味を持ち、複雑な使い方や多様な表現が可能である。これらの特性は魁夷の作品を支える素材として力強く魅力的に感じされた。千住博は「東山魁夷・静かなる革命／ひとすじの道」に、「東山先生の場合、心の部分としては描写的な世界観と心象的なものとの融合があり、技法では西洋的なブラシと日本的な筆が生み出した二連筆を考案されている。つまり心の部分と技法という部分の両方で全く新しい共通の融合に取り組まれたのです」²⁷と述べているが、実際に、魁夷の作品表現は技法と密接に関連しており、その関係性が推測される。また、魁夷の風景に関する分析はまだ不十分である。そこで第2章では、岩絵具の特性と魁夷の制作工程について詳しく分析することにしよう。

第2章 魁夷の「青」と画材の特性

魁夷の作品において、「魁夷の青」や「東山ブルー」といった言葉が使われるのは、岩絵具の独特な色の魅力や、作品制作時に岩絵具の粒子をうまく量す技術と経験によるものである。魁夷は以前の自伝書『泉に聴く』の中に、作品《朝明けの潮》の制作過程について以下のように語っている。

こんどの壁画は緑青と群青という絵具だけで殆んど部分を描いたものである。これらの顔料は原石を砕いて水に沈澱させ、その粒子の粗密によって色彩の濃淡の変化を得るものである。だから、緑青と群青二色といっても、その混ぜ方の度合や、粒子の粗さの違いによって複雑な色相になるものである。また、岩は緑青を黒みがかかるまで焼き、それに群青を混ぜて塗った。

28

このような岩絵具を使用した魁夷の制作過程を理解するため、本章ではまず岩絵具の特性を解説し、その後で魁夷の青色がなぜ美しく表現されているのかを明らかにしたい。

第1節 岩絵具の特性

日本画の画材としての岩絵具は主に鉱石を砕いて作られた粒子状の絵の具である。この顔料の大きな特徴は荒い粒子から細かい粒子までおよそ十段階に分けられかつ粒子の大きさが色に変化することである。粒子が大きいものほど色が濃く、絵肌はザラザラした表情になる。反対に粒子が細くなるほど、色が薄く、絵肌はサラサラした表情になる。岩絵具の細かい粒子と言っても拡大にするとまだ粒子状のものになり、均一の形ではなく多角形の面で光の反射は複雑になる。同じ色を使っても光の反射により色の深さが出てきて、キラキラの輝きは他の顔料が作られない特徴である。また、粒子状の岩絵具を重ねる時必ず隙間が出るので、下地に塗った色が見えるという特点をうまく利用すれば、更に特別な色が創造できる。

近代に入り、西洋の絵画や技法材料が多く輸入されるに伴い、日本画のアイデンティティを確立するため、西洋絵画との差別化を図る目的で天然の鉱石に頼らない岩絵具が開発された。岩絵具はかつては天然の原料を使っていたが、高価なために入手が困難であるばかりでなく、色数も少ないため、近代日本画制作の需要に十分応えられていなかった。それが現在、岩絵具の色数の多くを占める種類、「新岩絵具」である。この新岩絵具は釉薬と鉛ガラスを融合させた色の塊、人工的な岩石ともいうべきものを原料としたものである。人工顔料は簡単にいえば着色ガラスを粉末するもの。物質は単一で、原石に含まれる不純物を取り除いた天然顔料と比べ科学的に作られる不純物は含まれず、焼いても色の変化は起こらず透明性が低いという特性がある。天然の青い石は群青（藍銅鉱）という鉱石は生成環境と条件の原因で孔雀石と混じって採られることが多いである。だから天然顔料は単一の物質を組み合わせたものではない。藍銅鉱を例にすると中に青色、青紫色、緑青色など透明性を持つ鉱物だ。つまり、天然の鉱物であるため、不純物が混入したり色調が若干異なったりするが、それらが天然岩絵具特有の深い色合いを作り出している。

現代の絵具は、色の粒子がほぼ一定なので混色方法や配色にのみ神経を使うだけでよかったが、岩絵具はこれに加え粒子の大小があるため、質感の差にも気を回さなくては行けなかった。また、岩絵具は油絵の具のように顔料と油を混ぜてチューブに保存する形ではなく、毎回使う時に岩絵具と膠と水の比率を決めるところから作る。これは他の絵具にはな

い特殊性の一つでありながら、色の重なり法にも作家の技術と経験が必要とする要因でもある。

ところで、魁夷が使用していたのは原石を砕いた天然岩絵具である。また、彼が使用している技法の一つは、岩を黒みがかかるまで焼くことができるという天然岩絵具の特性である。魁夷は緑青と群青の二色を混ぜ、岩絵具の粒子の粗さによって色彩が変化する性質を利用して、複雑な色相を作り出している。さらに、天然岩絵具を焼く時間によって黒みが出てくるため、この特性をうまく活用することで多様な岩絵具を使用せずに画面の色相変化を表現することができる。《朝明けの潮》という作品では、魁夷はわずか二種類の岩絵具を使用しているが、荒海の流れる海水の深みをうまく表現していた。これには、天然岩絵具の特性を熟知しているだけでなく、顔料の上手に使用する技術と経験が必要である。両方の知識と技術を持つことによって、魁夷の作品は色調の統一と同時に色彩の深さと魅力を持っていると考えられる。

水原園博の「二つの歌碑——展覧会プロデュースの軌跡——」には「東山魁夷の絵の魅力は色調の統一にある。青なら青、緑なら緑、基調となる色を決め、抑制された色使いをする。そのことが絵に深みを与え、飽きさせないのだと思う」²⁹と述べている。ここに書かれている色調の統一とは、岩絵具の技法の一つであり、画面全体を薄い色で量すということ。岩絵具は厚塗りと薄塗りの両方を使うことができるため、質感の違いや色彩の重ね合わせを楽しむ表現が可能。魁夷の作品には、この二つの技法が多く見られます。具体的に彼がどのようにこれらを使用しているかは、次で詳しく分析しよう。

第2節 魁夷作品に見る画材の特性

魁夷は自叙伝『泉に聴く』の「青の世界」で、「中国や日本で青という場合、色相の上では甚だ曖昧であって、緑と混同して使われている」³⁰と指摘している。特に日本画では、色の混色や重ね塗りの技法を使用して、色に深みを与えることができる。そのため、青い系統の作品と言っても、単一の色で表現されることは少ない。魁夷は長い時間をかけて青の表現を模索しながら変化してきた。彼の作品を分析することによって、彼の進化について考察すると考えられる。

昭和43年(1968)に魁夷が60歳の時に制作された作品《曙》(図6)は、画像の左上隅から下に向かって5つの山脈が連なり、最も遠い山の背後には金色に輝く朝日が描かれている。この作品では、5

つの山の遠近関係と光の変化を青の色調で区別して表現した。画面に一番近い左下隅の山は光との距離が遠いため、黒みのある青色を使用しており、それは天然岩絵具を焼いた後の色を使っていると考えられる。その後ろの山は画面で一番青みが濃く、朝の太陽がまだ当たっていない部分を表現するため、夜の寒さを感じさせる青色が使われている。さらに、後ろの3つの山は光源に近づくにつれて、青色から赤みのある紫色へとグラデーションを描き分けていた。一番後ろの山は紫色の隙間に曙光の金色を見ることができる。また、後ろの3つの山脈が逆光の位置にあるため、魁夷は青みの中に白みを混ぜるような表現によって朝霧をうまく表現した。岩絵具は油絵具を比較すると、岩絵具は量しにくい難点があり、砂のようなザラザラした質感は光の表現には不適合と考えている。そのため《曙》の作品では、光を表現する際に朝陽を象徴する黄色と山の陰影の青色の変化を補色対比させることで、曙光を描き出している。これは魁夷が岩絵具の特性と色調を深く理解していたことを示す一例と考えられる。

岩絵具材料によって、光の表現だけでなく、陰影の表現も多彩になり、それぞれの画家によって異なる特徴が現れる。魁夷は『日本画の技法』で「黒ずんだ陰影も嫌いです。写生というものは見える通りに描くとうか本当でしょうが、との風景を描こうと考えた最初から、このままの色で制作しようとは思っていないのです」³¹と書いている。陰影の表現から画家の好みが見えてくる部分と考えられる。

魁夷は昭和49年(1974)に制作した《夕静寂》(図7)という作品で、夜更けの山奥にある細い白い滝が流れ落ちる様子を描いている。この作品では、ほぼ群青一色を使用し、山と森の前後関係や明暗関係を表現していた。魁夷は、天然岩絵具を焼く時間によって黒みが出る群青を使用したと考えられる。滝以外の全体を青色で描いた作品は、水墨のようなモノクローム表現を追求している。魁夷は鮮やかな色使いと単純化された樹木の造形を用いることで、自然を人々に親しみやすく森を作り上げた。深夜の森は一般的には暗くて怖い印象を与えるかもしれないが、魁夷が使った群青は明るすぎず、黒すぎず、微妙に夜の雰囲気を表現しながら静謐な森を描き出した。これは魁夷が色に対する正確な判断を持っていたからこそ表現できたのだと考えられる。

東山すみは、魁夷の側に一番近い距離で彼の創作を見ている。彼女は魁夷の薄く重ね塗る技法について、どうすれば画面全体な青い雰囲気を表現できるかという工夫について、「夕闇で見た荘厳な雰囲気

の青を表わしたい場合などには、水気を多くして絵の具をお皿いっぱい薄めに溶いて、絵の上から垂らして仕上げておりました。そうしますと垂れた薄い絵の具の隙間から下に描いた絵が透けて見えて複雑なディテールが表現できました」³²と述べている。魁夷は複雑な色調を追求するために、極めて薄い塗りの方を求めた。そのため、東山すみは魁夷の作品集の色校正を行う際に、印刷物での再現が非常に困難であると述言い、「東山は、非常にデリケートで曖昧な色が混ざり合っている色を使いますので、“青”といっても緑がかかった青や、紫がかかった青もありますから、言葉や文字で書いてもなかなかニュアンスが伝わらないので、色見本で見せたのではないのでしょうか」³³である。

以上から、魁夷は岩絵具の特性と色味に対する鋭い感覚を持っていることが分かった。しかし、彼の具体的な制作手順はまだ明らかではない。第三章では、魁夷の実際の制作工程を分析し、彼の作品をさらに解明することにしよう。

第3章 東山魁夷の制作工程について

本章では、『日本画の技法』の記述に基づいて、魁夷の制作工程から彼がどう考えていたか、制作手順の技法とその理由を解明する。また、彼が作品に使う技法をどのように応用するのか、その効果についても説明する。

第1節 『日本画の技法』に見る魁夷の制作手順

1953年3月5日に美術出版社から出版された『日本画の技法』³⁴には、東山魁夷が自身の制作手順について紹介した内容が含まれる。この本では、魁夷が風景に対する考え方に基いて、モチーフの選定や具体的な制作方法などについて詳しく説明している。筆者は魁夷の作品制作について三つの手順に分け、同じ画家の立場から魁夷の考え方や技法を整理するとともに、彼の制作習慣の理由や技法表現の意図を解明したい。

まず、魁夷は風景の捉え方について独自の見解を持つ。風景画を描く人々は必ず自然界でのスケッチ経験を持っているが、予定していた場所に到着すると天候の悪さや現地の景色が予想と異なり、満足できる風景を見つけることができないことがよくある。魁夷は、いい風景を見つけることができないのは天候などの外的要因ではなく、私たちが深く観察していないためだと考える。自分を感激させるような景色に出会えば必ずしも優れた作品が生まれる

わけではないのか、という問いに対して、魁夷は以下のように答えた。

然し、対象を見たとき「ああ、いいなあ！」と感心しても、単に感覚の上での皮相な受け止め方をしてはいないでしょうか。また、心が純粹であれば、「ああ、いいなあ！」だけで十分対象の美の核心に触れられるわけですが、この心を純粹にするということは私たち普通の大人にとっては非常に難しいことです。いずれにせよ簡単に感激しても、それが芸術作品としてよいものを生む対象であり得るとは限りません。

³⁵

魁夷がモチーフにする風景は「ちょっと見ただけでは平凡でも見ているうちに深い味の出る風景もあります」³⁶である。風景画を描く人が必ず考えなければならないモチーフ選定の問題について、彼は素直に自分の経験と自然観とをつないで平凡な風景を選ぶ理由をさらに説明した。

次に魁夷が下図を描く際の工夫について見ていこう。モチーフを確定した後、魁夷は天候によって同じ場所のデッサンを複数回行い、色の比較、画面の流れ、色彩の明度から樹木の形状の変化までを実験した。彼は心の中の世界を作り出すためには綿密な写生をすることは大切にして、「デッサンをすることは制作の一部分であり、デッサンをしている時に制作が始まっているわけです」³⁷と考えている。日本画の場合、岩絵具の粒子は大小の重ね方で多種多様な表現を生み出し、光の反射が複雑になることで実際の色数以上の色調とマチエールを生み出すことが可能となる。そのため、着彩デッサンは作品制作の重要な手順の一環となる。また、日本画を描く際には、多くの場合、画室で制作することが一般的であるが、これは、膠をお湯で溶かすことと、岩絵具が外に持ち運びにくいなどの理由がある。実際の作品制作時には、取材した風景から遠く離れた場所で描くことが多いため、描いた写生と頭にある記憶にしか頼れないことがある。そのため、写生の際にはできるだけ観察した風景を多く残しておく必要がある。本画を始める前に、魁夷は描いた写生をすべて壁に貼り、再び検討した。さらに、自分の意図を理解するために色見本を作った。最終的に決定した着彩デッサンは、本画と同じ比率にするため、魁夷はデッサンの画面を均等に分割線で分け、何十個かの格子に分けながら大下図を参照して描いた。特に大型作品を制作する際には、厳格な下図の精密さが求

められる。大作品を鑑賞する際には、画面から距離を取って見るのが欠かせない。わずかな不自然さでも、大画面で問題が拡大されるため、厳密な制作が必要とされる。最後に、念紙を使用して大下図の線描を本紙に写し取り、下図に関する作業は完了した。

魁夷は実際に『日本画の技法』で、作品制作の過程を写真に撮って詳細に紹介している。ただし、挿入された写真はほぼ黒白であり、色に関する参考にはなりにくい。日本画の場合は作品によって使われる色が異なるため、それほど問題ではない。筆者は次に、魁夷の本画制作について分析しよう。まず、大下図の線描は念紙で本紙に写したが、念紙によって写った線の濃淡が異なる。輪郭線を気にせず、色を付け始める人もいるが、魁夷は「この線描は絵具を塗り重ねるにつれて見えなくなってしまうものですが、重要な骨組みですから、念入りにします」³⁸と言い、色で濃淡を考えながら線の調子を入れる。昭和50年（1975）に、東山魁夷は67歳の時に完成した唐招提寺の御影堂第一期障壁画《山雲》の森の線描について、「雲煙のかかる部分は、線も極く薄くする」³⁹と言う。線にこれほど注意する理由は、前章で述べたように彼は意識して面の表現が多いからである。

線描が終わった後は、画面にある要素の色や陰影などを塗りつける作業が始まる。注意しなければならないのは、最初に使用する色が下地となる色であり、着彩デッサンの際に作成された色見本のまま使用するのはではないということである。魁夷は「それに近い色を塗り重ねたのでは単純で浅いものになってしまう。仕上げの色が複雑でも濁らず深い感じを出すために、どんな色をどのような順序で重ねてゆけばよいかを考えながら進めてゆくのです」⁴⁰と記し、岩絵具の着彩方法について述べている。この方法が必要な理由は、岩絵具は重ねることでの発色が複雑な魅力的な感触を生み出す特性を持つ顔料であるからである。美しい色の表現を実現するためには、実験的な精神と経験に基づいた組み合わせが必要である。したがって、下地に使用する色の濃度は適切なものにする必要がある。薄すぎず厚すぎず、画面全体のバランスを考慮しながら平均的に進行することが重要である。魁夷は「この段階の塗り込みの目的は画面にある個々のものの説明をしてゆくと同時に、それによって厚みが出来、構成を深めてゆくためです。こうした仕事を二、三回重ねていくとひと通りの調子のある画面を作ることが出来ました」⁴¹と言う。この段階では、画面全体の関係性

が構築され、色の濃淡と深みが少しずつ現れ、次の段階に進むための基盤が整えられる。

色彩の第二段階として、「（前略）絵具の粒子を段々粗いものを使うようにし、鮮度を高めてゆきます」⁴²。今までの下地は細かい粒子の岩絵具を使うことで、量しやすく重ねる色彩が作られるという特徴があるが、荒い粒子と比べて色彩の鮮やかさが足りない。そのため、画面全体の色調をさらに重ねて調整する。魁夷の例示する作品の空について、「この辺で空に青金泥を平筆でかけます。縦のタッチだけでなく斜めのものなどを加え、なんども重ねると大体平らであってなんとなく複雑な調子のある空が出来ます」⁴³。また、山と樹木は、「更に山肌に粗目の絵具で灌木や草の生えている感じのタッチを工夫しながら加えます」⁴⁴と、彼がよく使うタッチを強調した技法について述べている。筆者は、青金泥という粒子細かい粉を使い、それと粗目の絵具を重ねた表現は全部画面の複雑さと変化を作るためと判断する。魁夷は画面近景の物表現について、「又、遠近の感じを出すのに、絵具の分子の粗密の差を利用することも考えられます」⁴⁵という。彼は岩絵具の違いの質感を活用して、豊かな画面表現を作り出し、作品の魅力をさらに高めることができる。

最後の色彩段階で魁夷は画面全体の統一性を追求するため、「そこで群青に少量の錆群緑を混じた絵具をたっぷり溶いて水で十分に薄めたものを、刷毛で山も樹も一様にどどんかかけてゆきます。（中略）群青の粒子が画面のキメに従いところどころ溜ったりして複雑な調子を作ります」⁴⁶と述べている。これまで何回でも重ね塗りを行い、画面全体の調子を統一することは、画面全体を一色で量すという作業は、魁夷の作品において重要な制作の一環である。画面を統一した後には、部分的に明るさを加えて作品を完成させた。

第2節 作品への応用

次に、上記の制作過程を用いた表現技法が実際に魁夷の作品の中でどのように実現されているのかを分析する。特に、岩絵具を使った量し技法については、魁夷が唐招提寺御影堂第一期障壁画《濤声》の部分の制作過程を自伝書『唐招提寺への道』に掲載している。

紙は雲肌麻紙であり、響水は強いめに引いてある。最初に地塗りをする。胡粉と渋口焼白群を主にし、象牙黒を少し混ぜる。日本画の場合、絵の具は全て粉末状になっていて、それを

膠を湯煎にした溶液で練りながら溶いて使用するのである。描く直前に絵の具を溶くのためから、このような大作になると、その量も多いので、かなりの時間がかかる。膠の分量や溶き下す水の分量も考えながら加えてゆく。念を入れて絵の具を溶くことによって、発色の良否決まるのである。これを画面に塗る場合、刷毛や筆の使い方、殊にその塗る速度が問題である。慎重な筆使いによらなければ、しっとりとした潤いのある画面は得られない。⁴⁷

また、魁夷は使う岩絵具について、「この場合も、群青と緑青であっても、分子のこまかいものを選び、生のままでなく、渋い色調にした」⁴⁸と言った。筆者は「東山魁夷 唐招提寺御影堂障壁画展」を訪れ、《濤声》と《山雲》の実物作品を見たことがある。作品の表面はほぼ凹凸感がなく、細かい粒子を使った滑らかな表現が見受けられる。このようなグラデーションを実現するためには、色を薄くして何度も重ね塗りする必要がある。重ね塗りによって色彩が際立ち、画面の統一感が生まれ、潤いのある表現が可能となる。第1章で触れた「心の潤い」も、これに起因するものではないだろうか。つまり、魁夷は膠と岩絵具といった素材の特性の違いに応じて、絵の具を溶かす時間や膠と水の割合などを工夫する必要があると述べている。岩絵具の適切な使い方は、画家の経験と技術にかかっており、未熟な技術の作品では顔料の美しい色彩が生きてこない。作品の完成度は、絵の具の使い方の上達と密接に関連している。魁夷は暈し技法とタッチの筆触という2つの手法を組み合わせることで、作品の輪郭線をぼんやりとさせる効果を狙ったと考えられる。これらの表現手法は画面に潤いをもたらし、湿気や曇り、明確な輪郭線のない柔らかい雰囲気などを表現しやすくし、魁夷の作品の特徴的な象徴とも言える。また、「絵の具皿の使い残した絵の具は、色の発色が鈍くなるので翌日には使えませんから全部きれいに洗います」⁴⁹という東山すみの言葉から、魁夷は色に関して非常に鋭い観察力を持っていたため、岩絵具の微妙な色の変化を捉え、画面に表現することができると考えられる。

以上、筆者は東山魁夷の岩絵具の特性と彼の制作工程を分析することで、彼の作品の特別な色彩と質感が何に由来するのかを解明した。

終わりに

魁夷の作品について、尾崎正明は次のように述べ

ている。「東山は、とにかく平凡になりがちなこの題材を、計算し尽くされた構図と抑制の効いた色調によって、じつに巧みにまとめ上げている」⁵⁰。筆者は同じ日本画家として、この「計算」と「巧み」さについて画材を用いる技法的な面から解明を試みた。

第1章では、魁夷の作品のモチーフ、構図、画面構成、および表現に関する研究が行われてきたが、作品を支える画材と技法に関する研究はまだ少ない。魁夷の風景をより理解するために、第2章では岩絵具と魁夷の制作工程について分析した。

第2章では、まず岩絵具が持つ特性について紹介する。また、魁夷は具体的に作品に画材をどのように使用するかを検討した。

第3章では、魁夷が著した『日本画の技法』について彼の制作工程を詳しく解析した。筆者は、魁夷がなぜこうする理由について、同じく日本画制作者の立場で推測することで、魁夷が作品制作においてどのような工夫をし、作品にどのような魅力を持たせているのかを解明した。

また、彼の作品に現れる岩絵具の美しい色が作り出される秘密は、色の重ね塗りと色の使い方の計算が欠かせないことを明らかにした。着彩デッサンそのままの色を描くと、薄い色しか出ない。しかし、ただ重ね塗りをするだけでは色が濁りやすくなる。そのため、筆者は魁夷の制作工程から岩絵具の使い方は技術と計算に伴い、彼の美しい青が作られる最も重要な方法であると考えられる。

しかし、いまだに岩絵具の粒子を伴った色彩効果については解明されていない点が多い。筆者は今後、魁夷の青について、実際にどのような混色を行い、どのような色を重ね塗りすることでどのような効果が得られるのかを実験的に考察したいと考えている。また、魁夷の潤い表現を参考に、筆者独自の表現の可能性を探究したい。

図版：



（図1）《窓》1971年 東山魁夷 長野県信濃美術館 東山魁夷館蔵 取材地：ドイツ、ローテンブルク



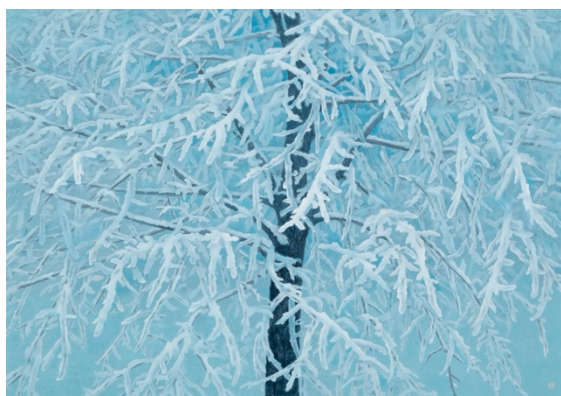
（図4）《白い朝》1980年 東山魁夷 東京国立近代美術館蔵 取材地：千葉県市川市、中山（自宅の庭）



（図2）《白夜光》1965年 東山魁夷 東京国立近代美術館蔵 取材地：フィンランド、クオピオ



（図5）《青響》1960年 東山魁夷 東京国立近代美術館蔵



（図3）《霧氷の譜》1985年 東山魁夷 長野県信濃美術館 東山魁夷館蔵 取材地：ドイツ北部



（図6）《曙》1968年 東山魁夷 北澤美術館蔵



（図7）《夕静寂》1974 東山魁夷 年長野県信濃美術館
東山魁夷館蔵 取材地：奥穂高/長野 岐阜県

- ¹ 田中穰『田中穰のアート・ライブラリー東山魁夷』芸術新聞社、1992年6月5日初版第一刷発行、p. 7。
- ² 尾崎正明『特別企画 東山魁夷展 自然とともに With Nature』メナード美術館編集発行、2005年7月発行、p. 118。
- ³ 東山魁夷「展覧会に際して」岩崎吉一、尾崎正明、北海道立近代美術館、姫路市立美術館編集『「東山魁夷 青の世界」展』中日新聞社、1993年、p. 7。
- ⁴ 岩崎吉一「感覚と精神を繋ぐ色——東山魁夷の青と水墨の世界」岩崎吉一、尾崎正明、北海道立近代美術館、姫路市立美術館編集『「東山魁夷 青の世界」展』中日新聞社、1993年、p. 10
- ⁵ 岩崎前掲書 (4) p. 11。
- ⁶ 東山すみ『東山魁夷を語る 東山すみ対談集』株式会社美術年鑑社、2008年3月29日第1刷、p. 26。
- ⁷ 小倉実子編『生誕 110年東山魁夷展』日本経済新聞社、2018年、p. 39。
- ⁸ 岩崎前掲書 (4)
- ⁹ 杉田芳樹「東山魁夷における「青」と「自然」——西洋と日本における「否定の美学」」『Lynkeus/日本大学文理学部独文研究室桜門ドイツ文学会』47号、2014年
- ¹⁰ 東山魁夷『美と遍歴 東山魁夷座談集』芸術新聞社、1997年10月31日初版第一刷発行、p. 74。
- ¹¹ 東山前掲書 (10) p. 29。
- ¹² 東山前掲書 (10) p. 79。
- ¹³ 寄川条路『東山魁夷ふたつの世界、ひとすじの道』ナカニシヤ出版、2014年、pp. 83-84
- ¹⁴ 谷川徹三「旧作新作」山崎一芳編集『東山魁夷の人と芸術』日本美術社、1972年10月20日発行、p. 59。
- ¹⁵ 尾崎正明「東山魁夷について」尾崎正明、鶴見香織、中村麗子、伊藤羊子、星野良史執筆、尾崎正明、鶴見香織、中村麗子編集『生誕 100年東山魁夷展』スタンリー・N. アンダソン、小川紀久子、南平妙子、山本仁志翻訳、日本経済新聞社、2008、p. 13。
- ¹⁶ 東山魁夷『日本の美を求めて』講談社、昭和51年12月10日第一刷発行、p. 21。
- ¹⁷ 東山前掲書 (10) p. 122。
- ¹⁸ 高山辰雄「先輩、東山魁夷さんのこと」『東山魁夷の世界』株式会社美術年鑑社、2005年5月6日第1版第1刷発行、2008年4月8日第1版第2刷発行、2017年4月1日第1版第3刷発行、p. 3。
- ¹⁹ 「川端康成と東山魁夷 響きあう美の世界」製作委員会、平山三男、水原園博、渡辺美保編『川端康成と東山魁夷 響きあう美の世界』川端香男里、東山すみ監修、株式会社求龍堂、2006年9月21日初版、2008年3月6日第三版、p. 162。
- ²⁰ 田中穰「徹底した平凡即非凡」山崎一芳編集『東山魁夷の人と芸術』日本美術社、1972年10月20日発行 p. 142。
- ²¹ 谷川前掲書 (14) p. 56。
- ²² 東山魁夷『泉に聴く 現代日本のエッセイ 東山魁夷』講談社、1990年4月10日第一刷発行、p. 115。
- ²³ 寺田千壘「東山魁夷の世界——その二元性と調和」山崎一芳編集『東山魁夷の人と芸術』日本美術社、1972年10月20日発行、p. 119。
- ²⁴ 尾崎正明、鶴見香織、中村麗子、伊藤羊子、星野良史執筆、尾崎正明、鶴見香織、中村麗子編集『生誕 100年東山魁夷展』スタンリー・N. アンダソン、小川紀久子、南平妙子、山本仁志翻訳、日本経済新聞社、2008、p. 60。
- ²⁵ 牛紹静「東山魁夷の日本画作品における「和洋融合」について」『芸術学論集』第3号、2022年12月、p. 16。
- ²⁶ 田中前掲書 (1) p. 24。
- ²⁷ 千住博「東山魁夷 静かなる革命／ひとすじの道」『東山魁夷の世界』株式会社美術年鑑社、2005年5月6日第1版第1刷発行、2008年4月8日第1版第2刷発行、2017年4月1日第1版第3刷発行、p. 90。
- ²⁸ 東山前掲書 (23) p. 118。
- ²⁹ 水原園博「二つの歌碑——展覧会プロデュースの軌跡——」『川端康成と東山魁夷 響きあう美の世界』製作委員会、平山三男、水原園博、渡辺美保編『川端康成と東山魁夷 響きあう美の世界』川端香男里、東山すみ監修、株式会社求龍堂、2006年9月21日初版、2008年3月6日第三版、p. 307。
- ³⁰ 東山前掲書 (23) pp. 21-22。
- ³¹ 東山魁夷、上村松篁、橋本明治執筆、大下敦、吉岡堅二、福田豊四編集発行『日本画の技法』美術出版社、1953年3月5日初版、1979年1月30日26版、p. 91。
- ³² 東山すみ『東山魁夷を語る 東山すみ対談集』株式会社美術年鑑社、2008年3月29日第1刷、p. 26。
- ³³ 東山前掲書 (33) p. 25。
- ³⁴ 東山前掲書 (32)
- ³⁵ 東山前掲書 (32) p. 87。
- ³⁶ 東山前掲書 (32) p. 87。
- ³⁷ 東山前掲書 (32) p. 94。
- ³⁸ 東山前掲書 (32) p. 99。
- ³⁹ 東山魁夷『唐招提寺への道』新潮選書、2019年1月、34刷、p. 214。
- ⁴⁰ 東山前掲書 (32) pp. 101-102。
- ⁴¹ 東山前掲書 (32) p. 103。
- ⁴² 東山前掲書 (32) p. 103。
- ⁴³ 東山前掲書 (32) p. 103。
- ⁴⁴ 東山前掲書 (32) p. 104。

⁴⁵ 東山前掲書 (32) p. 105。

⁴⁶ 東山前掲書 (32) p. 106。

⁴⁷ 東山前掲書 (40) p. 213。

⁴⁸ 東山前掲書 (16) p. 24。

⁴⁹ 東山前掲書 (33) p. 27。

⁵⁰ 尾崎前掲書 (25) p. 106。

参考文献：

1 対談 東山 魁夷、河北 倫明「新しい日本画の流れ——二つの世代——」『芸術新潮』5巻9号, 1954

年9月、pp. 90-101。

2 草柳大蔵『人物論』入門山崎一芳編集、日本美術社、1972年10月20日発行

3 小林康夫『青の美術史』ポニー印刷、1999年10

月25日第1刷発行、2000年1月15日第4刷発行

4 村上通哉『感動 人間・東山魁夷』日本経済新聞

社、2004年5月6日一版一刷

5 荒井経『日本画と材料 近代に創られた伝統』株式会社武蔵野美術大学出版局、2015年10月9日初版第1刷発行、2017年3月10日初版第2刷発行

6 北澤憲昭、古田亮『日本画の所在 東アジアの視点から』勉誠出版、2020年

7 石田美子『川崎家の系譜——東山魁夷と川崎家の画家たち——』東京美術、2021年11月20日初版第一刷発行

8 市川守静『現代語訳丹青指南 幻の技術書が今蘇る！狩野派が伝える日本画彩色の秘伝』誰でも日本画教室 深町聡美訳、誰でも日本画教室、2023年4月初版発行

Kaii Higashiyama's Landscape A Technical Study on "Higashiyama Blue"

WANG Meng

After Kaii Higashiyama embarked on a journey to the Nordic region in 1962, his subsequent works were highly praised for their fantastical and serene compositions. Due to the abundant use of the color blue, he came to be known as the "Blue Painter." The blue world is considered a defining characteristic of his art, as it is regarded as his intrinsic color, representing his spirit. The utilization of blue is recognized as one of the significant features of his works. While previous studies on Kaii's use of blue have focused on the historical context, life experiences, upbringing, personality, and artistic pursuits, there has been little exploration of the materials and techniques he employed, such as his use of rock pigments. However, while an artist's background and aspirations may serve as the impetus for the creation of their artworks, it is necessary to investigate more precise production conditions to delve into the specific processes by which the artworks are realized. Therefore, in this paper, we examined the materials and techniques behind the "blue" that characterizes Kaii Higashiyama's works. In particular, we sought to unravel Kaii's thoughts and the rationale behind his artistic procedures by examining his written work, "Techniques of Japanese Painting." Additionally, we explained how he applied these techniques in his artworks and discussed their effects. Based on these considerations, the author conducted an analysis of Kaii Higashiyama's rock pigment characteristics and his creative process, to uncover the origins of the distinctive colors and textures in his works. It was revealed that the usage of terms such as "Kaii's blue" or "Higashiyama Blue" concerning his artworks stems from the unique allure of rock pigments and his skillful manipulation of the particles during the production process. Furthermore, it was found that accurately understanding the ratio of glue to water is also an essential element. The secret behind the creation of the beautiful hues of rock pigments in his works was unveiled to be the careful calculation of overlapping and application of colors.