

2023 年度学位論文（博士）

日本画における空間性について－制作論的一考察－

Spatiality in Japanese-Style Painting -A consideration based on production theory -

指導教員

上村博 教授

山田伸 教授

京都芸術大学 大学院

芸術研究科 芸術専攻

高田久恵

目次

序章	p. 1
第 1 章 日本画の空間表現の近代的変容	p. 9
第 1 節 日本における西洋的空間表現の受容	p. 9
第 2 節 日本における中国的空間表現の受容	p. 14
第 2 章 近代の日本画における空間表現と余白の関係性	p. 20
第 1 節 日本画作品における余白と平面性について	p. 21
第 2 節 竹内栖鳳	p. 24
第 3 節 横山大観と菱田春草	p. 29
第 4 節 近代日本画家の課題	p. 33
第 3 章 重層的な画面について	p. 35
第 1 節 近代以降の日本画における画面表現の変化	p. 35
第 2 節 「軽い」について	p. 38
第 1 項 「重い」との関係	p. 39
第 2 項 「浅い」との関係	p. 40
第 3 項 「淡い」「薄い」との関係	p. 41
第 4 項 重層的な画面を作る言葉の構造	p. 42

第3節 「深い」について	p. 43
第1項 「深い」と「濃い」について	p. 44
第2項 物質の痕跡と「深い」表現	p. 44
第4節 「軽くて深い」表現	p. 46
第4章 「軽くて深い」表現の実践	p. 47
第1節 物質的な画面表現への変化	p. 47
第2節 「軽くて深い」表現の実験制作	p. 51
第1項 作品《追憶》	p. 51
第2項 作品《心奥へ》と《心層》	p. 52
第3項 作品《煌々》	p. 53
終章	p. 55
注釈一覧	p. 58
参考文献	p. 61
活動業績一覧	p. 64
図版一覧	p. 65
図版	p. 68

序章

本研究は日本画における絵画空間に着目し、筆者が新たな日本画表現として提唱する「軽くて深い」空間性を実現する方法を確立しようとするものである。まず、これまで制作された近代の日本画作品を通して表現技法の変遷を振り返り、日本画における空間性について考察する。その中で筆者が日本画の制作者として志向する「軽くて深い」空間性の特徴を明確にし、近代以降に制作された日本画作品との比較を行う。本研究の最終着地点としては、実際の作品制作とその成果検証を持って結論とする。

作品を展示する際、その作品の近くにはキャプションも一緒に添えられていることが多い。キャプションには通常、作家名や制作年、大きさや使用画材等が記されている。それらの記述に加えて、作品が作られた時代背景や作者の言葉を交えた説明が、解説文として書かれていることも度々見かけられる。

しかしそこでは、雰囲気重視の言葉によって語られている解説が多い。特に日本画作品の展覧会に見られるキャプションや、図録等に書かれている解説文には、作品から感じた視覚的な印象や、雰囲気について「叙情的な」「情緒豊かな」「深遠な」など、感傷的な言葉を使って書かれていることが多々ある。

2006年に松柏美術館にて開催された展覧会『余白の美―象徴空間の魅力―』においても、図録の作品説明文から読み取れるように、作品の鑑賞体験に基づいた感傷的な言葉を用いた感想に近い解説がされている。例として、竹内栖鳳《露》（1936年、町立湯河原美術館蔵）については「速筆で描かれた作品でありながら深みある空間をたたえている」と言い「余白には肅々とした雰囲気が漂い、一枚の絵を超えた深遠なる想いが伝わってくる」と説明されている（図1）。また、横山大観の《春秋図》（1909年、福井県立美術館蔵）についての解説では「深遠な空間表現を重んじた作品¹」と語られている（図2）。日本画の作品を数多く所蔵している山種美術が発行する奥村土牛の作品集では、桜を描いた《醍醐》（1972年、山種美術館蔵）作品解説で、桜というモチーフが持つ印象に関連して「叙情的な雰囲気を画面一杯に醸し出している²」と語られている（図3）。

作品を展示会場という現場で、自身の眼で、肌で経験すると、なるほど納得させられる共感性の高い言葉である。時間に追われながら過ごすことが多い日常生活では、そういった解説文を読むことで、日頃忘れがちな美しいものを美しいと思う感性を思い出し、自覚する鑑賞者も少なくないだろう。このように、何らかの趣を感じた作品について語る際、絵画を体験した当人の感性に寄った語彙でかつ、鑑賞者の解釈に余地を残すような言い回しをする傾向がある。このような言葉で言い表される傾向としては、個人の感性に訴えかける感動の方が、形や色などの造形的な印象よりも重要だとみなされていることが関係しているかも知れない。作品解説が、主観的な感想のように書かれているのは、例えるなら、絶景と呼ばれる自然の景色を眼にした時に、事物の外見や要素自体を賛美するのではなく、その瞬間の感動や興奮という当事者の心の状態を言い表そうとすることと似ている。

作品を説明する際に「叙情的な」「深遠な」といった言葉が用いられるのは、詩を詠んだ後の余韻に浸っている様子や、作品を鑑賞した後に感慨深く思い巡らす状況になぞらえて心情を言い表そうとするが故のことなのかも知れない。

その他に感傷的な言葉が用いられる要因として挙げられるのは、鑑賞者自身の内面に深く結びついてしまった感覚でかつ、個人的な体験である為に具体的な内容を例にして語りにくい事が考えられる。

絵画は元来、三次元の物象を借り、奥行き表現等、空間描写を手段にして描かれる³ものであると言われる。そして鑑賞者は絵画に描かれた対象物を三次元に存在する何かしらの物に置換することで絵画世界を理解しようとする。つまり、人は人生における様々な経験から獲得した物の形や色を手掛かりにして、描かれているものとの共通項を探し、答えを結びつけようとする。絵画を読み解く際はこのように対象物（絵に描かれているモチーフ）を物質的あるいは物理的に理解しようとする以外に、記憶という形はないが確固たる事実として脳に記録されている感覚や感情に置き換えて解釈する場合もある。感傷的な言葉で作品が語られるのは、物質的な解釈よりも個人の感覚や感情という精神的な解釈を行なったためだと考えられる。

フランスの哲学者であり写真について研究していたロラン・バルトの『明るい部屋』にみる「温室の写真」がその解釈に近いと考える。バルトは亡くなった母の存在を、母の少女時代の写真を見て実感することができた。当然バルトは母の幼少期の姿を知るはずもない。しかし、母親と共に過ごした時間は、写真に写った幼い頃の母の姿を見ることで思い起こされる。なぜこのような事が起こったのか。それについてバルトは、優しくか弱い、純粹無垢な存在という少女に抱く印象と、実生活で老いてゆく母を世話していた記憶とが合わさってもたらされた感覚なのではないかと自身で考察している⁴。バルトに影響を与えたマルセル・ブルーストもまた、自身の祖母の死から無意志的記憶によってもたらされた感覚を『失われた時を求めて』によって言語化している。

しかし、作品自体を解説する際に、バルトやブルーストのように個人的な記憶を用いて語ることは難しい。なぜなら、それを行うにあたって解説者自身も実際に経験した体験談を用いなければならないからである。つまり、解説者も画家と同じように内にあるものを言葉として外に出す事が必要であり、解説というよりかは表現に近い行為である。それは比喩の二重構造となり、絵画作品自体の造形的な解説からは更に遠のいてしまうだろう。

だが作品と対峙した時に体験する、三次元の立体空間のような奥行き感とは異なる、精神的、思想的な深み、あるいは過去から現在までを往来するような時の重なりを感じる瞬間は確かにある。実際に鑑賞している身体の位置は変わらずに、作品画面に吸い込まれていくような没入感や、まるで絵の中を動き回っているような浮遊感も、余韻や余情を感じる画面と言ってしまうまでもだが、確かに経験される感覚である。特に日本画作品には余韻や余情を感じる画面という言葉で片付けられがちだが、独特な絵画の空間構造が存在する。

本稿で指す日本画における「空間性」とは、このように絵画を鑑賞している際に発生する独特な感覚、言い換えるならば、鑑賞者個人の時間軸を往来する、或いは交信するような感覚がもたらされるような絵画特有の特性を意味する。

それが、度々「叙情的な」「深遠な」と言い表されるのかもしれないが、絵画空間とは作品のどこから感じられるものなのか。具体的にどのような表現、または構造によってもたらされ

るものなのか。

三次元のイリュージョン空間である見かけの奥行きを表す描写方法なのか、それとも画材の重なりによる物質的な厚みがもたらすものなのか。

いずれにしろ、絵画は一枚の統一された画面であるため、色・素材・構図等の造形的要因が複合し、それぞれの効果が発揮されて絵画の独特な空間を成立させると考えられる。

色彩表現、画面構成、画材・道具の使い分けは、時代ごとに画家によって常に取捨選択されてきた。そうして、作られた画面は、物質や時間といったあらゆる意味で「重層的」或いは「多層的な画面」と言えるだろう。

明治時代、近代化という名の西洋化を目指していた日本は、政治・経済・文化などあらゆる分野でその影響を受け、美術界もまた例外ではなかった。絵画の分野においても西洋に対抗する表現の探究が積極的に行われてきた。近代に制作された日本画作品からも、伝統的な画法から一躍、画面の構図から色彩構成に至るまで、貪欲に西洋絵画を学び、その表現を作品に取り入れつつ「日本画」としての独自の表現を模索し、制作していることがわかる。

このような時代背景からも西洋絵画の写実性に対して、すっきりとした描法・整った色彩表現で量塊感があまりない作品が多く作られていたように見える。

しかし、一見癖がなく、単調で薄い画面のように思われる作品でも、実際に作品の前に立ち、細部まで注意深く見てみると、画材の物質的な重なりによる厚みが見受けられる。

色鮮やかな絵の具がもたらす粒子感、光が反射して見える煌めき、薄い絵の具や墨の重なりによって透けて見える下地の様子など、それぞれの画材の性質が組み合わせられた多層性を持つ画面である。一見、素朴で単調な印象を抱くが、幾つもの薄い層が存在する画面からは、後を引く味わい深さとでもいうのか、鑑賞後も残留感が漂う魅力的な画面が作られている。このような作品画面は、近代日本画家たちが、西洋絵画の表現技法を受容し、消化した上で独自性を追求した結果生み出された結晶である。

では、このような近代日本画家たちが生み出した表現を考慮した上で、現代における絵画制作にはどのようなことが期待されるのだろうか。

今日、絵画作品を制作する作家に日常的に影響を与えているものの一つとして、液晶画面上に描かれるデジタル作品が挙げられる。時代が進むにつれてデジタル作品が増えたことは、絵画制作者にとって無意識のうちにでも大きく影響していると言えるだろう。

液晶で見る映像や画像の方が、わかりやすく身近でかつ刺激がある。最近では実物の絵画作品も、インターネットを通じた画像データとして見る事ができることから、作品を生で鑑賞せずとも、液晶画面を眺めるだけで満足してしまう人も少なくないだろう。こうした事例からも、じっくりと絵画を鑑賞し思い耽る絵画体験の時間を持つことは現代人にとって滅多にない機会となっていることが想像できる。

しかし、だからこそ液晶画面からは得られない、有機的で奥ゆかしい画面は追い求められるべきではないだろうか。加えて、即効性があり単純でわかりやすいものが求められる現代で、絵画における画面の複雑性を高めることは、新しい表現の追求として意義ある試みだと考える。

また、絵画はその形態から、建築や彫刻といった立体作品とは異なる、二次元の平面作品として扱われてきたが、現代ではデジタル作品とは違う、より物質的な画面として、平面性の再考を進めるべきではないだろうか。

筆者はその上で、西洋絵画との対比において日本画の平面性が強調されてきた事についても、見直しを図ることが必要だと考える。

デジタル作品には、液晶画面といった平板の物性質による平面性という特徴がある。現代美術の用語で「スーパーフラット⁵⁾」という概念があるが、これは二次元的な絵画空間で画面に凹凸や立体感を持たないことを指す。凹凸のない液晶画面に映し出されるデジタル作品もまた、平面性が強い作品としてスーパーフラットの特性を共有している。

スーパーフラットの概念にはアニメや漫画のようなセル画以外にも、伝統的な日本の絵画における平面的で装飾的な作品を例に、奥行き感がない平坦な造形という特徴が強調されている。

このように平面性は、伝統的な絵画からデジタル作品に至るまで、時代を跨いで紐づけられ

る特徴になっている。日本の絵画を特徴付ける要素として焦点を当てられてきた平面性だが、これは中国絵画や西洋絵画との比較によって際立たされた一特質で、先行研究では様々な観点で他の特質も語られてきた。

日本の絵画作品や工芸品が持つ特性は、その作品ごとに見られる造形的な効果から様々な語彙で言い表されている。辻惟雄は感覚性・情緒性にあるとし、その本領が発揮できるものとして〈あそび〉や〈かざり〉といった遊戯性を取り上げ⁶、矢代幸雄は印象性、装飾性、象徴性、感傷性⁷に特性の要因があると述べる。中でも、戸田禎佑は中国絵画との比較によって平面性⁸を挙げている。

その平面的な表現の重要性に着目し、日本人的な感性を最もよく表現できる方法として自身の制作を持って結論づけたのが山本靖久の研究である。山本は絵画空間の構造について「セザンヌの絵箱」を用いて理解し、絵画として自律した空間を表した平面的表現を、地と図の関係や色彩といった側面から考察している。その上で、山本が目指す日本人的な絵画空間は、絵画の空間構造を複雑に扱いながらも、あくまで視覚的な印象は簡潔に見せるという簡素な表現であると述べている⁹。

これは、前述した「叙情的」「深遠な」などという、感傷的な言葉で表される日本画作品の画面と通じるものがあり、筆者が目指す「軽くて深い」表現にも共通する点があると考え。複雑な絵画の構造を活かしながらも簡素な表現として作品を完成させるという点において、同じ作品制作者として志す表現に近いものを感じる。

しかし、山本はジャポニズムの評価や矢代が提唱する日本美術の特性を手掛かりに、従来語られてきた日本人的な感性を主軸として制作に臨んでいることから、日本の絵画は平面的という基本的な考え方は変わらない。よって、平面性について再考が必要だと主張する筆者の考えと、実践しようとしている制作方法とは異なる。

また制作者の立場で語られている先行研究に、写生論を中心とした松永敏秀の研究がある。ここでは、写生から小下図、草稿、本紙へと移っていく日本画の制作行程が、対象と作品と作者との間でどのような影響を及ぼすかについて論じられている。松永は、作品は作者が画

面に描くだけの一方的な関係ではなく、三者が互いに影響し合うことで、主体として表れるものだと主張する。そして硝子という素材が持つ性質の働きや、酒井抱一《夏秋草図屏風》に抱く奥行き違和感に感じる透明性は、時間性、または平面性と大きく関わっていることを自身の制作をもって自覚したと述べている。

主体化することは、空間的な距離を無効化するような、画面と共に在ることの実感であり、描かれた対象を想起し、その対象に対する観念が変化していくことで、対象と画面との繋がりを実感することだと帰結している¹⁰。写生をしてから本紙に描くまで、制作行程を移動していくことは、絵画の画面においても自身の行動においてもあらゆる運動が伴うものである。これは作品を制作する際に、画面に近寄って描写する運動と、画面から一定の距離を保ちながら全体のバランスを捉えようとする運動を繰り返す感覚に近いものがある。

通常、制作者は完成という着地点にたどり着くために、作品の主題や頭の中のイメージを手掛かりにする。そしてイメージを絵画として実現させるために、様々な段階を踏むわけであるが、その過程で作品と制作者自身の身体との間で行われた運動は、どのような形であれ画面上に反映され、完成後には鑑賞者にも運動の疑似的体験を与えられると考える。

しかし、これは作品と作者という関係性に焦点が当てられており、絵に描かれている対象については深掘りされていない。また絵画制作の行程という運動についてではなく、作品自体に描かれているものから感じる動きや、広がりについて詳しく論じられていない。

絵画を鑑賞する際に生じる、その世界へと没入し、浮遊する感覚は、制作中の身体運動の他に、画面上に施された画材の重なりによってもたらされるものではないかと筆者は考える。

以上、日本画作品における一つの特徴として平面性を取り上げ、制作論を展開している先行研究について筆者の考えとの違いを述べてきた。

筆者は一人の日本画制作者として、この絵画特有の多層的・重層的な画面の発展に関心を持ち、新たな絵画表現の探究に取り組んでいる。先行研究とは異なる意義、方法として、これまで制作されてきた日本画作品から、その構造と表現について考察し、現代における日本画の新たな表現として「軽くて深い」空間性を提唱したい。

だが、そもそも日本画や油画、デザイン画、彫刻など、それぞれの芸術分野の境界は日ごとに曖昧になっているため、日本画という分野を特別主張する必要性はないのかもしれない。実際に、制作者は表現技法や主題に縛られる必要はないし、作品制作に規則のような決まりごとは存在しない。寧ろ、芸術分野における領域横断は表現の幅を広げる可能性が含まれた多いに喜ばしいことである。

しかし、日本画作品の使用画材や技法からは、それをどのような目的で用いたのかという考えや、新たな絵画表現として参考にできる手法が秘められている。時代とともに変化してきた日本画の技術体系を辿ることは、新たな表現を生み出す過程で有効性が高いものだと確信する。

以上を踏まえて、筆者は新たな日本画の表現として絵画特有の「空間性」に着目し、液晶画面では表しきれない有機的で奥ゆかしい画面の実現を試みる。

冒頭でも触れたが、本稿は新たな日本画の表現として「軽くて深い」絵画空間を開拓し、実際の作品制作によってその表現を確立する。

その為にも「軽い」「深い」のそれぞれが持つ言葉の意味を明確にし、その上で具体的な作品とともに、この二つが融合した表現について語る必要がある。

したがって第1章では、まず絵画の空間表現の特性について、日本の文化に多大な影響を与えた西洋絵画と中国絵画の双方から理解しようと思う。そして第2章では、近代から今日までの日本の絵画に見られる特徴的な表現方法と時代背景について整理し、絵画空間の特性を筆者の視点から明らかにする。第3章では、筆者が一人の日本画制作者として追求する「軽くて深い」表現の重要性について見解を述べ、「軽い」表現と「深い」表現の二つの観点から言葉として意味の定義づけを行う。「深い」表現については、視覚的な奥行きという意味での深さと、精神的および思想的な意味での深さといった含みのある語彙であるため、経験つまりは時の重なりを感じる時間性を表す場合もあることを加味して考えていきたい。複数の異なる意味を持った「深い」表現は参考作品と照らし合わせて詳しく紐解いていく必要があるだろう。そして第4章では、本稿の中心である「軽くて深い」表現を実践するための作品制

作の行程について述べる。第1章で特徴付けた日本の絵画に見られる空間構成や表現方法を参考にして、自身の制作へ活かすことで、筆者が追求する表現技法との違いを明確にし、最終的に完成した作品を用いてその表現方法と効果について解説する。

また、実験制作によって得られた成果と、筆者の制作の展望についても考察し、結論として、本稿で追求した「軽くて深い」表現の今後の制作で予測される展開をまとめる所存である。

第1章 日本画の空間表現の近代の変容

第1節 日本における西洋的空間表現の受容

明治時代、急激に近代化が始まってからは、西洋に対してかなり対抗的な意識を持って絵画制作が行われた。「日本的な」という語彙は、当時では特に強い意識を持って用いられていた言葉であっただろう。

しかし、西洋美術との接触は、明治時代に突然始まったのではなく、江戸時代でも行われていた。蘭学書物の挿絵として描かれていた銅版画等から、西洋美術の遠近法や明暗法を知る事で、写実的な表現を取り入れた作品も残っている¹¹。浮世絵版画は、そのような西洋の合理的な絵画の画面を吸収しようとする姿勢がわかりやすく見られる例だろう。透視図法を意識して取り入れようとする試みが継続的に迫られるのは18世紀30年代と言われ、浮世絵師、奥村政信がその初期の代表に挙げられる¹²。鈴木春信は多色刷りの手法、錦絵を発案し、前景の人物と後景の名所絵を画面上で融合させる構図「見立て絵」を考案した。そして、風景画という分野で遠近の対比を強調させる構図を発展させたのが葛飾北斎である。北斎は西洋の透視図法を我流で解釈し、『北斎漫画』¹³にて水平線と地平線を離し、画面を水平に三分割した「三ツ割ノ法」という、独自解釈による西洋絵画風の構図を編み出した（図4）。しかし北斎の「三ツ割ノ法」は、その後の日本絵画にあまり見られない構図である。このことから、日本絵画における奥行きの特徴というより、北斎が我流で透視図法を解体し、理解を試みた構図であるため、北斎の作品構図としての特徴だと言われる¹⁴。

したがって、日本の絵画画面に目立った変化が訪れるのは、明治時代の欧化政策が導入された時期からだと考えられる。明治時代になって西洋文化が流入してきたことによって、日本に中国思想が伝来した後、培われてきた独自の絵画様式や表現といった伝統的な要素が急激に変化していく。これまで先人に倣って自ずと受容してきた絵画の構図、表現方法は、西洋絵画の論理的な思考を元に制作された作品を目前にした時、視覚的にも絵画の構造的にも脆弱だとみなされることもあったと推察する。光の輝きさえも再現する鮮明な色彩表現、立体的で肉厚な人体表現、実際の景色と見間違ふほどの精巧な構図。二次元空間に三次元空間を再現することが探究されてきた画面は、それまで日本の絵画では進んで研究されてこなかった手法であっただろう。

明治時代、日本の美術界では文明開花を背景に西洋絵画が社会へ浸透し始め、伝統画派は末期的な状態を迎えていた¹⁵。そのような情勢の中、お雇い外国人教師として来日したアーネスト・F・フェノロサは、日本の伝統的な表現を重視した新しい絵画の誕生を目指した。

フェノロサは明治 15 年の講演小冊子『美術真説』にて、絵画が絵画であるためには「妙想」が必要であるとし、その「妙想」には鑑賞者に感動を与えられるかどうかまでが内包されている¹⁶。「妙想」の解釈には諸説があり、決定的な言葉で表すことは困難だが、フェノロサ研究者の山口静一によれば「一部を損じても全体の観念の失われるもの、自然界にはほとんど存在せず人間の心裏に描く理想的観念」だと言われる¹⁷。

鑑賞者に感動を与えるかどうかは、画家の精神性の問題ではなく、作画や造形上の問題である¹⁸とし、作品の効果である「妙想」を引き出すために必要な 10 個の要素を「十項の格」としてまとめている。その 10 の要素の内、画面の構図については、視点を一点に集中させる必要があると述べている¹⁹。フェノロサの意向を制作者として実現させようとした狩野芳崖は、このような構図について、一つの主点に向かって全幅の線を集中するようにすると、見やすく統一された画面となると語っている²⁰。また、岡倉秋水の「芳崖先生の思い出」で弟子に対し、画には「来る画と逃げてゆく画」があると説き、「逃げてゆく画」の例として雪舟や雪村を挙げていることが明らかになっている²¹。雪舟や雪村の作品構図は、主点から主点以外のもの

のが四方に広がる様子が特徴的であり、「逃げてゆく画」と言い表している。これは、画面上を視点が巡ってゆく構図を意味する。反対に「来る画」とは視点が一点に集まる図、つまり一つの消失点に全線が集まる一点透視図法の構図を指していると考えられる。よって、フェノロサの言う絵画制作における重要な要素の中には一点透視図法という西洋絵画の中でもかなり古典的で特殊な構図が用いられていたと言えるだろう。

狩野芳崖や橋本雅邦らはフェノロサが理想とする画面を制作してきた。作品からは、線遠近法の手法を取り入れ、西洋絵画に見られる合理的な画面を実現させようとする姿勢が伝わってくる。しかし、結果的にはその努力も伝統的な狩野派の画風との折衷画という域を超えなかったとも言われる²²。特に雅邦は、死後に門下であった大観、春草、観山から厳しく批判されていた。春草は、技術よりも想いが大事だと指導していた雅邦が、実際の制作では古画の踏襲で、形式的な描き方から抜け出せないでいたことを指摘している²³。

線遠近法の本質的な獲得は困難であったが、フェノロサの指導から取り入れられた新しい表現手法は他にもある。中でも空気遠近法的な奥行き表現を試みたことは、日本の絵画表現に新たな実りがあったことだと言えるだろう。空気遠近法は、ルネサンス期に編み出された幾何学的な線遠近法に加えて、新しい遠近法としてレオナルド・ダ・ヴィンチによって言語化され、用いられた手法である。レオナルドは眼と対象物との距離が離れるにつれて、見え方が変化する視覚の特性を、空気の層の重なりと捉えることで、遠くの対象物は輪郭を曖昧にし、青みを強くするなどして描いていた。ぼかしが特徴的であり、レオナルドのスフマート技法²⁴とも呼ばれる表現手法である。

このように、前景から後景にかけてぼかして描く方法は、橋本雅邦《秋景山水》(1887年頃、愛知県美術館蔵)にも用いられており、主に墨を用いた色彩の濃淡によって画面上に物理的な距離としての奥行きや広がり表現している(図5)。

新たな日本の絵画というには、今一つ西洋絵画と伝統絵画の模倣の域を超えない画面だと言われるものの、フェノロサの教えは当時の日本の美術界に伝統絵画の復興と改革をおこし、西洋の合理的な絵画理念をもたらした。この活動によって、西洋絵画表現をどのように解釈

するべきかという画家たちの意識も高められていったと想像できる。

岡倉天心もまたフェノロサから大きな影響を受けたと知られている。学生時代からフェノロサの通訳を行い、卒業後も東京美術学校の開設に携わるなど交流が続いていた²⁵。その後、東京美術学校の初代校長に就任した天心の指導によって、日本画の絵画表現は新たな展開を迎える²⁶。天心は、見たとおりの姿形をありのままに描くのではなく「暗示」的に描くことで、観る側の「想像」にゆだねるような表現を目指すように説いたのであった²⁷。新しい表現を模索する中、「空気、光線」を描く方法はないかという天心の問いは、横山大観や菱田春草を中心に天心の門下生らによって探究された。そうした制作過程で、古くから東洋芸術において用いられてきた墨の濃淡による表現と、西洋の印象派に見られる色彩表現とが融合した、淡く多彩な色彩表現、無線描法、ぼかしの手法が元となった朦朧体表現が生まれる。朦朧体表現が空気遠近法または色彩遠近法から発想を得て発明されたことは、西洋絵画の画家に見られる色彩表現の近似性という観点からも指摘されており²⁸、当時西洋の合理的な空間表現を取り入れる過程で色彩表現の研究が進められていた事も明らかになっている²⁹。

このように、西洋絵画の陰影表現や、豊かな色彩表現が積極的に取り入れられる一方で、作品の画面構図においてはどのような意欲的な考えが反映されてきたのか。フェノロサの指導では、主点へと集まる画面、つまり画中で一つ中心を決めてそこへ向かって視線が集まるように描く方法が進められていたが、大観や春草の作品にそのような一点透視図法のような構図が積極的に取り入れられたかという点、そうでもない。どちらかと言うと、絵巻物の構図に見られるような視点が動いていく構図が用いられている。

天心は『東アジアの絵画における自然』の中で、

「東洋芸術は絵画的で、西洋芸術は彫刻的な性質があり、東洋芸術は線で、西洋芸術はモデル表現に興味をいだき、東洋芸術は二次元で、西洋芸術は三次元を表している、といえる³⁰」と語っている。この言葉から、西洋絵画の現実的な立体感を思わせる遠近法は、新たな日本の絵画の手法としては持ち込まないとする意思が読み取れる³¹。

このような思想を元に制作されたと予測される菱田春草《菊慈童》（1900年、飯田市美術博

物館蔵)は、線遠近法も対象物の形を囲む線描も用いず、色彩表現とぼかしの技法によって画面上に奥行き感を表している(図6)。春草の色彩表現は、バビルゾン派の絵画を参照する中で意識されたと言われ、《菊慈童》に関しても色彩主体の絵画を試みていることが明らかにされている³²。

しかし、構図に関しては、中国由来の視点が移動する構図が用いられていることに注目される。春草は『画界漫言』で、絵画に表される「距離」についてこのように語っている。

「速やかに改善すべきは従来ゴッチャにされていた距離ということで、これは日本画も洋画と同様、大いに考えねばなるまい。自分もこれまで終始、このことは注意していたつもりだが、この大切な法則がややもすると、画の面白みということと矛盾衝突することから、ついその犠牲になってしまう。《落葉》にもそうした場合が多かった³³」

ここから読み取れるように、春草は三次元における物理的、現実的な距離を絵画の画面上で再現することを止め、絵画の面白味を優先したと、西洋的な遠近表現をやんわり否定している³⁴。しかし、その絵画的に面白い画面作りの実現にはかなり苦心していたことも、《落葉》制作に対する春草の発言からうかがえる。

《菊慈童》に見られる構図について、視点が画中を巡っていく構図が特徴的だと述べたが、このような画面は、日本の物語絵巻や山水画にも似た構成であり、さらに遡ると中国の山水画に見られる点景物を視線誘導的な用途で描いた手法と類似する。

岡倉天心の門下生である日本画家たちは、西洋絵画から遠近法を用いたイリュージョン空間の獲得を試みたが途中で放棄し、色彩表現を中心に絵画特有の空間性を重視した制作を行っていた。天心の門下生の他にも、京都を中心に活躍した画家、竹内栖鳳もまた西洋絵画との比較から東洋芸術の特徴を理解し、保存したいと志していたと知られている³⁵。

それは、三次元空間の再現ではなく絵画の画面だけに表すことができる「空間性」に重要性を感じ、発展させようとする志を持っていたからではないだろうか。

視線が絵画の画面上を動き回るような描き方は、日本の絵師たちが中国絵画から影響を受けて育んできた手法の一つであるが、明治時代西洋絵画と対峙した画家たちはそれを東洋の芸

術に見られる独特な空間構成として意識的に取り入れてきた。

では日本は、西洋文化の流入以前から影響を受けていた中国絵画における画面構成を、どのような形で受容してきたのだろうか。西洋絵画との比較を明確にする為にも、中国絵画に見られる空間表現について知っておく必要があるだろう。

第2節 日本における中国的空間表現の受容

近代日本画における新しい表現が進められる中で注目されたのは、東洋的な表現、つまり日本の美術文化の源流でもある中国絵画に見られる表現であった。西洋絵画にはない表現を探し出すという点で、日本が模倣を繰り返し発展させてきた中国絵画に着目するに至ったのは、自国のルーツを辿ろうとする原点回帰でもあると考えられる。日本が中国から受けてきた影響は数知れず、芸術分野においては絵画に限らず、あらゆる制作物から表現や思想を受け取ってきたことがわかる。

日本の絵巻物も、その源流は中国の画卷にあるとされる。《源氏物語絵巻》や《信貴山縁起絵巻》《鳥獣人物戯画》などの作品も、中国画卷からの影響を受けながら一つの絵画分野として発展した。

絵巻物制作は、中国から持ち込まれた《過去現在因果経》を元に《絵因果経》(8世紀、奈良国立博物館蔵)を奈良時代に書写、制作し始めたことがきっかけと言われている(図7)。

絵巻物では、物語の時系列や登場人物と建物との距離など、状況説明的な意味を持って対象物が配置されている。

例えば、平安時代の貴族社会を描いた物語絵巻《源氏物語絵巻》(12世紀前半、五島美術館、徳川美術館他蔵)では、登場人物が居る位置や、人物同士の距離によって人間関係が読み取ることができるように工夫されている。《源氏物語絵巻 宿木一》(12世紀前半、徳川美術館蔵)の場面では、状況説明の描写という意図の他にも、襖障子と厨子棚、長押し等の建築と調度を描き、一つの画面を分割することで、登場人物たちの心情を表現している(図8)。

調度品の配置によって画面に奥行きを作り、登場人物の関係性を演出する手法は、中国の人

物画卷にも見られる。日本の絵師はこの描き方を模倣する事で絵巻物の描法として定着させていったと考えられる³⁶。

中国画卷の描き方に倣って制作された絵巻物ではあるが、まるで箱庭を覗くかのように、終始俯瞰視点で描かれている構図は、日本の絵巻物に見られる特徴的な構図である。棚の描き方などは、中国の画卷同様に斜投影図法が用いられているが、この「吹抜屋台」とも呼ばれる手法は中国画卷では見られない描法であるとされる³⁷。

また、宋代の画卷は一つの統一的な絵画空間を意図しているのに対し、《源氏物語絵巻》では調度や建物の構造によって画面を分割し並列的な絵画空間にすることで、人物の心理状態も表現しようとしている。似た表現も多数見られる中でも、画中の空間構成に着目してみると両者の絵画空間に対する意識の違いが明らかになってくる。画中のどの位置に何を描くかを思考しながら作られる画面構成は、制作者が鑑賞者にどう見られたいかという制作意図がわかりやすく反映されるものである。したがって、日本の絵巻物に見られる画面構成の特徴は、中国画卷の表現を取り入れる過程で、日本の絵師たちが独自の視点を持って開発した末の表現と言えるのではないだろうか。

《源氏物語絵巻》に限らず、場面を連続的に描く構図は絵巻物の形態を活かした構成である。説話絵巻《信貴山縁起絵巻》(12世紀中頃、信貴山朝護孫子寺所蔵)は《源氏物語絵巻》とは異なる場面展開の方法を用いて描かれた絵巻物である。点景物を巧みに用い、鑑賞者の視線を導くことで、なだらかな場面展開を実現させているのが特徴的だ。

そして、《信貴山縁起絵巻》は、絵巻物の主軸である物語性を基調とした、より流動的な画面が特徴的である。それは、物語の場面が変わる部分において顕著に表れる。

背景にある山水の風景は、絵の具や墨を用いたぼかしの手法によって描かれており、色の濃淡と多様な線描表現を駆使して場면을融合させることで物語の展開を円滑に繋げている。

物語絵巻では、原則として一場面を段落型の形式で完結的に描く為³⁸、画面上の物体の位置関係における距離を重視しており、《源氏物語絵巻》においても場面展開の際には次の場面と前の場面との繋がりは見られなかった。

しかし、一方で出来事の推移を連続して描く説話絵巻³⁹では場面展開の際、画面に余白を持たせる特徴がある。《信貴山縁起絵巻》「飛倉の巻」では米俵の列が空を飛び途切れる事なく場面を跨いでいく様が描かれているが、ゆったりと設けられた余白画面に米俵の列が躍動的に描かれる事で、読み手の視線を次の場面へと誘導する効果がある（図9）。

横長の画面で物語が展開していく点は共通しているが、一場面を完結的に描く物語絵巻と連続的に描く説話絵巻では、同じ絵巻物の形式でも画面構成における意図的な違いが見られる。

他にも場面が展開する箇所以外に、読み手の視線の動きを想像しながら構成されていると推察できる点が存在する。それは扱われている色、つまり配色である。《信貴山縁起絵巻》は紙の地の色を基調とし、色は状況説明のために必要な最低限の彩色がされている。度々、場面の要所に鮮やかな朱色や、烏帽子の黒などが用いられることで、画中の視覚的なアクセントの効果をなし、読み手を退屈させないリズム感を生み出している。

建物の描き方や色彩など様々な要素を使って視線誘導を試みた日本の絵巻物だが、《信貴山縁起絵巻》などに見られるような、ゆったりと心地よく視点が導かれてゆく絵画構成は、中国山水画の元となる理念「臥遊」に由来する。

元来、中国の山水画は、現実世界をあるがまま写し取る写実的な描写ではなく、理想の世界や精神を表すことを目的としている。唐代まで、人物が主題の絵画が多く制作されてきたが、宋朝が再び中国統一を遂げた十世紀半ば以後、水墨で描かれた山水画が隆盛していった。このような主題の変化には、高い精神性をよりの確に投影できる画題として山水画が適しているという認識が影響していたと考えられる。山水画は、山々に掛かる霧や霞といった空気感はもちろん、人の内面という精神的な部分を含んだ画題であり、それを表す水墨表現との相性が非常に良かったため、人々に支持されてきたのだろう⁴⁰。

「臥遊」は山水画の奥行き表現の元になった思想であり、始まりは中国南北朝時代、劉宋の宗炳が実際に経験した出来事に由来し、提唱したとされる⁴¹。

宗炳は老年病に伏せていた。そして趣味だった名山を訪れることが不可能になったことをき

っかけに、これまで訪れて来た山々を壁に描き出し、坐臥しながら目で追うことで思いを馳せていた⁴²。つまり、身体的位置や視線の高さを変えないまま、画面上の点景を手掛かりに視線を動かすことで、画中を旅しているような感覚を楽しんだのであった。

「臥遊」という屋内にいながら精神的あるいは身体的な充実感を得る理念は、その後の山水画の基盤として伝承されていく。

しかし実際に「臥遊」が作品として適切に実現されていくのは五代、北宋にて水墨画が発達してからである。それまで絵画は彩色されて初めて完成すると見なされていたこともあり、唐代の山水画では顔料で厚く彩色された表現が見られる。この青緑山水とも呼ばれる山水表現は唐代まで典型的な山水表現として用いられた⁴³が、その後墨の開発によって水墨の表現幅が広がったことから、身を潜めるようになった。

平安時代に制作された《山水屏風》(11世紀後半、京都国立博物館蔵)は、中国唐代の青緑山水に見られる手法を用いながらも、新しい表現を目指して描かれたことが見て取れる(図10)。中国山水画が切り立つような鋭い山の描写によって緊張感を漂わせているのに対して、《山水屏風》に見られる描写からは、どこか平穏さが感じられる表現が印象的である。画面の構成という観点から見ると、対象物を近視的な視点で捉えて描いているのが特徴的だ。穏やかで悠々とした画面は、日本が中国の影響を受ける中で編み出した一つの表現と言え、単に模倣するのではなく、独自の表現として脚色し、制作していたことが読み取れる。

中国山水画に見られる構図法には、「高遠」「平遠」「深遠」の3種類の遠空間からなる「三遠の法」が存在し、作画における遠近表現として用いられた⁴⁴。これは北宋中期に活躍した神宗の宮廷画家、郭熙の息子である郭思が父郭熙の画論としてまとめた『林泉高致集』に記されている⁴⁵。

山頂を仰ぎ見る構図の「高遠」、山頂から遠く離れた山を見渡す構図の「平遠」、手前から山の背後を覗き込むような、俯瞰視的な構図の「深遠」。「三遠」は、この三つによって成り立つ⁴⁶。描写の特徴として、「高遠」は上下に伸びる縦線が多く用いられ、「平遠」は左右に広がる横線を多用している。「深遠」は「高遠」「平遠」の両者の特徴を併せ持つ。山と山の間に

見られる奥深さを表すため、より複雑な線が増やされ、木々や山々の重なりといった濃密な表現を成立させている。

「三遠」が生み出された意図には、山水画の画面に点景物を描き込むため、構図の種類を多様化させるという目的があったとされる。画面に点景物を豊富に取り入れることは、鑑賞者の関心を惹きつける要因となる。特に縦横に長く伸びていく形態の山水画、とりわけ山水画卷では、画中所ける表現の中弛みや、ぼんやりとした飽和状態を避けるため場面の要所に点景が取り入れられている。

南宋初期の画家、江参の伝承を持つ《千里江山図巻》(12世紀、台北・故宮博物院蔵)は山水画卷に特徴的な表現が多く見られる作例として取り上げられる(図11)。人物や建物、舟や木々といった点景物を場面の要所に描き入れていくことで、鑑賞者の視線を誘導するような仕掛けが施されている。竹浪遠は「中国の画卷(絵巻)の奥行き表現について」で《千里江山図巻》に見られる絵画空間には、視覚的な奥行き感とともに、鑑賞者に内在している空間や移動の記憶に訴えかける身体的な奥行きという要素が備わっているという⁴⁷。

しかし、南宋で画院が盛んになると、山水画の構図にも変化が訪れる。

それまでは主に山を中心とした壮大な構図だったのが、対角線構図へと主流が移行していき、画面の半分を近景のモチーフ、もう半分は余白とする構図が多くなっていった⁴⁸。

宮廷画家、夏珪伝筆《溪山清遠図巻》(13世紀、台北・故宮博物院蔵)の山水画卷にも見られる、似たような様式の作品は、日本の室町時代にもたらされた(図12)。雪舟の《四季山水図巻》(1486年、毛利博物館蔵)においても画面構成に影響が見られ(図13)、その後日本では山水画を中心に、余白の割合が比較的多い構図の作品が制作されるようになる。

今日の日本画作品の特徴として、余白表現が取り上げられるが、それは中国山水画を源流とし発展させてきたことが関係しているだろう。

一方、山水画と並び知られる花鳥画は、18世紀以後に中国内で人気を博すようになる。

花鳥画は、草花や鳥、小動物を描いていることから、山水画に比べてモチーフの優美さを表す作品として鑑賞されてきた。

山水画ほどの高い精神性は持っていないが、華やかで煌びやかに描かれる画面は、人々を視覚的に楽しませる絵画空間として、いつの時代でも求められる魅惑的な画題であった。

山水と花鳥は一見反対の表現であるようにも見えるが、時代とともに互いに影響を与え合って発展していった分野である。

特に花鳥画の大きな転換が見られる宋代では、写実的な要素と頭や心に抱くイメージを重視する理想的な要素とが融合しているように見える作品が制作されている。

北宋半ばの画家、崔白が描いたとされる《双喜図》（北宋、台北・故宫博物院蔵）では、画面上の奥行きを意識しながらモチーフが取り入れられている（図 14）。左側に設けられた余白からは、水墨山水画による絵画空間を彷彿とさせ、花鳥画の造形を重視する画面に加えて、自然の時の流れを感じさせるような精神性をもった絵画空間が生まれているように感じられる。

山水画は、精神性や教養を重んじる高尚な絵画として扱われてきたが、花鳥画はある意味で形式的とも言える山水画が表しきれない部分で、独自の個性を持って発展し続けたのである。

山水画の厳かで幽遠な表現と、花鳥画の華やかで色彩豊かな表現とが合わさった画面は互いの優れた点を活かした魅力的な絵画空間を作り出すだろう。

日本は、東洋の独自の表現として山水画と花鳥画を大きな括りで見ること、どちらの要素も取り入れ、さらには西洋絵画の表現さえも包含する作品を制作していたと言えるのではないだろうか。

岡倉天心は、『東洋の理想』において「東洋的浪漫主義の理想—すなわち、芸術における最高の努力としての精神の表現」を日本の芸術は守ってきたと述べ、余白が内包する精神性は描かれた部分よりも意味があるという⁴⁹。そして、こうした精神的な表現を、夏珪や牧谿の画家の作品に見出し、近代の日本画家たちにもその表現を奨めた。

このように中国絵画に見られる画面構成、構図法は、日本においての絵画の空間構成の原理として主流をなして来た⁵⁰。そしてそれは、模倣に始まり、思想や手法を会得しながら付加、変容を経て発展していくものであっただろう。

「臥遊」という思想から、主に水墨表現によって展開を見せてきた中国画卷であるが、それ

は日本においても同様に、二次元平面という絵画に没入し、身体的な体感を得ようとする経験を求めて発達した表現である。それは、近代においては西洋絵画に対抗する東洋的な表現として、精神性を表現する方法という認識のもと用いられてきた。

絵画鑑賞における精神的、身体的な没入感や浮遊感は、画家が精神性を内包する余白としての意識を持って画中に工夫を凝らす事から生まれるのだと考えられる。

しかし、近代日本画は、精神性を重視する点は共通しても、中国山水画とは異なる描法、表現が用いられている。水墨表現だけでなく、色彩表現も重要視されていったことは、中国由来の精神性以外に、画材の物質性がもたらす時間的表現にも関係していくのではないだろうか。過去・現在・未来という時空の重なり、或いは記憶を想起させるような画面は、近代の画家が意識していても、いなくても、絵画鑑賞中に感じられる瞬間がある。

このような絵画特有の空間性については、近代の日本画作品において重要な要素となっている余白表現に焦点を当てながら、解明していく必要があるだろう。

第2章 近代の日本画における空間表現と余白の関係性

ここまで、日本の絵画が影響を受けてきた絵画表現について、西洋と中国の作品を中心に考察を行ってきた。西洋化が進められる中、近代の画家の試みからは、それまでの日本の絵画に見られる表現から一躍した新たな表現技法が見られる。現代の日本画表現について考えるためにも、まず近代に行われた絵画制作の試みについて押さえておきたい。

近代が示す時代の範囲については、第2次世界大戦後に新たな絵画表現が探究される流れがあるため、本稿で指す近代は、明治維新前後から第2次世界大戦までとし、一つの時代の区切りとして絵画表現を見ることにする。当然、画家個人の目指す表現は時代によって一括りにされるべきものではないため、あくまでも時代区分は目安とし、実際の考察は画家による個別の試みとして捉えていこうと思う。

第1節 日本画作品における余白と平面性について

倉田公裕は「余白は日本の芸術の根底を流れる「余情」の絵画的表現であり、画面に余情を感じさせる余地を残そうとする余情の空間的表現であろう⁵¹」という。明治時代に入って日本画の考え方は大きく変わった。

それまでは、描かれた対象物の周辺は支持体のままにされていたのが、西洋絵画の影響により表現技法の変化が訪れ、空刷毛を使用する等、作品画面全体に着色されるようになった。

しかし、倉田は彩色されていたとしても余情や余韻が感じられる画面であるのならば、余白と言えると語っている⁵²。このように、余情や余韻という言葉で説明される余白は、絵画空間を意識した論理的な思考や、造形的な要素に基づく根拠はないが、画家や鑑賞者の精神論と結び付けられ漠然と認識されている。今日まで「余白」は日本の芸術における一つの特徴として当たり前のように語られてきた。そして「余白」と同様に日本特有の表現という名目の元、近代以降頻繁に取り上げられてきたのが「平面性」という特徴である。

平面的という特徴は、日本の絵画の特性を語る上でよく用いられており、大概どの作品にも当てはめて語ることができる語彙である。この平面性という特性は作品の一体どのような造形的要素から見出されたものなのか。原因としては西洋絵画のような、画面に対して垂直的な奥行き性を強調するのに対し、日本の絵画は画面に対して平行な広がりを持つからであると言われている⁵³。つまり三次元的空間への意識が強いのか、二次元的空間への意識が強いのかの違いがあるということだろう。

平面性を強調する手法としては、箔を用いた背景処理なども挙げられ、金箔や金泥を使用し背景を覆うことで画面の奥行きを閉ざし、平面性を強調していると言われる。また金雲や、すやり霞などを取り入れることで画面上の重要なモチーフのみを目立たせる機能があるとも言われる。このように、絵画の重要なモチーフ以外を切り捨てる手法について、高階秀爾氏は「切り捨てる美学」あるいは「否定の美学」と言い表し、「余計なもの、二義的なものを一切排除するというのは、日本の美意識の一つの大きな特色である⁵⁴」と述べている。

その代表的な作例として尾形光琳筆《燕子花図屏風》（18世紀、根津美術館蔵）における金地の背景や、《洛中洛外図屏風》（17世紀、国立歴史民俗博物館、東京国立博物館ほか所蔵）（図15）の金雲と呼ばれる装飾模様などを挙げ、それは不要な物を覆い隠す役割を持った余白の例だという⁵⁵。このことから、「余白」は絵画の画面における平面的な表現の一つとして捉えられていることが理解できる。

しかし実際に、箔を背景に用いた作品が平面的であるかという点、決してそのようなことはないと思う。寧ろ、箔を貼ることは画面に極めて複雑な奥行き感を生み出すことができる表現と言える。箔を貼った画面は、光の反射によって見え方を変える。また、箔の上に絵の具をたらし込むことで、光沢感を抑えることができ、薄らと箔の地を透けさせる表現も可能になる。このように、和紙に直接彩色する方法からは得られない独特な画面は、単に平面的という言葉で言い表すには惜しまれる、発展性を秘めた表現であると思う。

このような箔地がもたらす複雑な画面効果については、尾形光琳《槇楓図屏風》（18世紀前半、東京藝術大学蔵）の復元模写による研究からも明らかになっている⁵⁶。

一見画面が平たく均一に見える作品も、絵の具が薄く塗り重ねられることで層を成し、その厚みによって遠近感が表現されている。実際に目にすると、屏風ならではの屈折した画面と、金箔が光を反射する効果によって、作品画面の表情が変わることがわかるだろう（図16）。箔を用いた豪華絢爛な画面に仕立てる意図として、権力者の威光を知らしめる為など、政治的な理由が挙げられるが、その理由とは別に絵画の造形的な面白さや表現の豊さを表す手法でもあったと言える。

また高階は、このように箔を用いることで余計な物を残らず排除する手法について、長谷川等伯《松林図屏風》（16世紀、東京国立博物館蔵）にも共通すると言い、主要なモチーフ以外の一切を切り捨てることで幽遠な空間の暗示と深い情感を描き出していると語っている⁵⁷。

《松林図屏風》は今日でも「余白」を語る上で必ず取り上げられると言って良いほど代表的な作品である（図17）。

確かに、画面には大胆に設けられた余白があり、薄墨のぼかしを駆使して描かれた霧や霞は、松林の存在を一層引き立てる効果を發揮していると言えるだろう。しかし、このような余白が設けられた作品に対して、「切り捨て」「否定」といった余計なものを排除した画面という意味の言葉を使用し、特徴付けて良いものかと筆者はいささか疑問に思う部分がある。どちらかと言うと「切り捨て」というより、どのような想像も受け入れる多義性を持った「掬い取り」の画面のように思えるし、鑑賞者に答えを強制しない多様な解釈を「肯定」する画面にも見える。「切り捨て」や「否定」が画面構成上の特性として用いられた語彙であったとしても、作品を鑑賞した際の体感と結び付けて考えることが難しいのではないかと考える。

以上のことから箔を全面に用いた画面構成、支持体を活かした水墨表現は、複雑な絵画空間を可能にする表現の一つとして記憶しておきたい。

このように現代では平面的と言われている日本画の絵画空間であるが、平面的と言うには様々な手法による複雑な表現が見られた。

では近代の日本画家は絵画の空間性、余白に対してどのような解釈を持っていたのか。

近代における絵画表現の変化は、西洋の文化による影響が大きいことは当時の時代背景からも理解できる。画家によってどの程度西洋を意識して制作していたか差異があるが、実際に渡欧経験がある画家の言葉や、その後制作された作品は、西洋文化を受容した実体験に基づくものであるため、とりわけ重要な参考作品になると考える。

当時西洋に渡り実際に西洋文化に触れた画家としては、岡倉天心の門下生である、横山大観や菱田春草が挙げられる。また、京都を中心に活躍した竹内栖鳳もその一人として注目される。西洋絵画の影響を大いに受けた近代の日本画において、どのような対抗的な表現が生み出されたのか。独自性を求めた結果どのような作品が制作されたのか。

ここでは竹内栖鳳、横山大観、菱田春草という3人の日本画家の作品を参考に、当時行われた新たな絵画表現の試みについて、画家の余白意識との関連性に着目しながら考察していきたいと思う。

第2節 竹内栖鳳

竹内栖鳳は四条円山派の画家である幸野楳嶺に師事し、京都を中心に明治から昭和初期に活躍した画家として知られている。西洋文化が流入し、日本の絵画の独自性が模索された時代でもある明治期、栖鳳は1900年8月にパリ万国博覧会視察のためヨーロッパへと渡航し、視察後は各地を巡った。渡欧経験から刺激を受け、帰国後は積極的に西洋の写実画法を取り入れて制作を行なった。当時、先陣を切って新たな試みを行った日本画家として、教え子たちにも大きな影響を与えている。

そんな栖鳳が制作した作品からは新しい表現について、どのような考えが読み取れるのか。現地で西洋絵画を眼にした栖鳳は、リアリティのある描写に、写真と区別する事が難しい⁵⁸と感じ、その高い描写力に学ぶところがあったようだ。ラファエロやレオナルドの作品を見て感激する一面も見られ、中でもカミーユ・コローの風景画とフラ・アンジェリコの宗教画の作品については、日本に帰って度々話にするほど印象深い作品だったとされる。

栖鳳は外遊を経て、西洋絵画から当時の日本画にはなかった遠近法や陰影の表現を見出し、帰国後は独自性を追求しつつ、新たな表現を取り入れることに努めた。

《虎・獅子図》(1901年、三重県立美術館蔵)からは、ベルギーの動物園で写生したライオンをモチーフにすることで、外遊経験が制作に活かしていることを示そうとする意図が窺える

(図18)。またこの頃から「棲鳳」の名を「栖鳳」へと改めるなど、制作に対するより一層の心意気が想像できる。しかし、この作品は、ライオンという西洋ならではのモチーフではあるものの、渡欧体験によって獲得した西洋的な構図や色彩表現の反映は見られず、実物のライオンを目にしたという喜びとモチーフ自体の珍しさが先立って制作されたものと感じられる。

また、油絵具を本格的に用いた《スエズ景色》(1901年、海の見える杜美術館蔵)は、西洋の画面構成というより西洋絵画を描くという意識のもと制作されたような、画材も主題も渡欧中に鑑賞したと思われる西洋絵画とそっくりな作品となっている(図19)。

こうした作品考察から、栖鳳は帰国後すぐに新たな日本画として独自性を求めた創作活動を行ったのではなく、自分の中に必要な表現とは何かを考え、落とし込む作業を行っていたのではないかと推察する。刺激的な外遊経験にのみ込まれず、何を描いて、何を省くかが新しい表現を生み出す為に必要な時間だったのだろう。

栖鳳は「画といふものは、故意に主題を求めたり、計画的に材料をあさったりしても、中々気に入った主題や材料に逢着するものではない。(略)画家はどんな時でも、画心を放縦に取り扱ってはいならないものだろう⁵⁹」と言う。

これは、絵を描くために特別な主題を探しに行くのではなく、日常の延長線上を自身の感性を持って見つめ、印象深く感じたその瞬間を写生し絵にする事が必要だと言いたいのではないだろうか。人や物、景色を眺める中で見つけた魅力的な場面を描き留める重要性を訴えるなら、渡欧経験という非日常を日常生活に重ねられるまで時間を要したのかもしれない。

このようなことから、栖鳳の表現と西洋画の表現が融合してきたように見られるのは、渡欧からは4年ほど経ってから制作された《ベニスの方》(1904年、高島屋史料館蔵)からであると考え(図20)。

月夜の光景を描いたこの作品は、当時の日本画にはまだ珍しい逆光の表現が用いられており、栖鳳の作品の中でも光と影を強く意識して描いているように見える。ぼんやり浮かぶ月と、霞がかかったベニスの街並みは栖鳳の頭の中のイメージとして描き出されている。建物の配置が実際に存在するベニスの光景とは少々異なる事⁶⁰から、風景ではなく栖鳳がベニスの街並みを見て得た印象を元に描いた幻影とも言える作品だろう。

この作品の印象深い点として、墨のぼかし表現が挙げられる。建物や小舟の形は鑑賞者が認識できるように描かれているが、所々水墨表現によってぼかされており、水面や空の描写においても水を多く使用し薄墨で表されている。この手法は、J.M.W. ターナーの作品に見られる空気遠近法と表現が類似しており、ターナーが豊かな色彩の諧調で表現したのに対し、栖鳳は光の方向、それによって生じる影の濃さを墨の濃淡によって表している⁶¹。また小舟のシルエットなどからは、コロネなどの西洋の風景画に見る描写表現を彷彿とさせる。このこと

からも、栖鳳が外遊先で心惹かれたという、風景画表現の影響を受けて用いていることが指摘されてきた。栖鳳は晩年、潑墨表現や画面の広範囲に墨のぼかしや滲みが染み渡る表現を用いて水郷風景を度々描いているが、ベニスの風景を描いたこの作品には、まだそのような水墨表現は見られない。理由としては、《ベニスの月》の制作過程で写真を使ったことが関係しているのではないかと推察される。パリ万博の視察に行った際に、写真や絵葉書を購入していたことから、現地の景色や雰囲気といった空気感を思い出す装置として写真を利用していたと考えられる。しかし、晩年の作品と比較すると《ベニスの月》の建物の描写は、形がしっかり描かれている。渡欧してから4年は経過しており、全く何も見ずにベニスの景色を描く事は困難であるため、写真や絵葉書を用いた可能性は先行研究からも明らかになっている⁶²。栖鳳は写真を用いた制作について、渡欧する以前から気をつけている様子だった⁶³が、その大きな影響力は自身の作品制作に取り組むことによって、より強く実感されたものだったのではないだろうか。写真は実際目で見た景色をより鮮明に思い出せる利点もある一方、過去の第一印象を薄め、物の形に引き摺られてしまう欠点もある。しかし、上手く扱うことで絵画的な自由な表現と正確性というような幅広い表現が生み出されることも期待できるだろう。

ここまで主に、栖鳳の描写的な表現に着目してきたが、果たして構図にはどのようなこだわりを持っていたのだろうか。栖鳳は横長の作品をよく描くことについて、自身の表現したい感興と合致する為だと言い残している。

「自分の欲顔に基づいて、横物で、平野の風景を、現代人としての眼で眺めた感興を表現したいと思っている⁶⁴」と語る栖鳳は、写真の取り扱いに苦心しながら、数々の作品模写や西洋絵画の手法を融合させた画面を模索していたのだろう。

定点で描かれる西洋絵画の構図は、《河口》（1918年、静嘉堂文庫美術館蔵）や、1920年の中国旅行後に制作された《潮沙永日》（1922年、京都市美術館蔵）などの水郷風景作品にも取り入れられている事が確認できる（図21）（図22）。

しかし、これらの作品に対して強い合理性を強く感じる事はなく、むしろ捉え所のない空気

が漂う画面が印象的である。鮮やかな色彩を用いていても派手さはなく、そこには中国山水画の根本理念である「臥遊」の思想や連続的な絵画空間が感じられる。

「私は帰朝後、総ての点に西洋芸術の影響を受けたかも知れないが、帰するところ、西洋芸術を知ることによって、帰って東洋芸術の精神とか、東洋芸術特有の技法とか色調とかを、理解することが出来た⁶⁵」とも語っている事から、渡欧経験によって代々継承し発展させてきた東洋絵画の可能性を改めて実感したのではないかと考えられる。

鑑賞者が画中に描かれた点景人物に自身を投影し、絵画の世界を自由に回遊し始めた時、目で画面を追う感覚から転じて、実際に動いているような感覚へと変わっていく。そして、そこから身体的な体験が生まれる。実際には動いていないのに、身体が動いているような感覚は、絵画面上、あるいは画面の外側にまで自身の身体範囲が拡張しているような感覚とも言い換えられるだろう。

栖鳳の水墨作品から感じる独特な浮遊感は、ぼかしや滲みの重なり、要所に描かれる点景物によって視線誘導をさせる細かな仕掛けから引き出されたものなのではないだろうか。

栖鳳は《河口》の制作から2年後の1920年に、中国へ風物を取材しに向かっている。

《潮沙永日》からは現地の住人の生活感や、自然との関係性を感じる画面を模索していた事が見て取れる。単なる補景として描かれる点景人物から一步踏み出し、人と自然風景の融合を目指していた栖鳳は、帰国後に中国や日本の風景を、点景人物を取り入れた画面で表現する。

日常の生活感を画面に表そうとする試みは、栖鳳が感銘を受けたカミーユ・コローなど西洋絵画に見られる表現と近似する。特にコローの川辺の風景を描いた作品は、栖鳳が水郷風景を描く際に画面の構図を参考にしたと考えられる。しかし栖鳳とコロー、両者の作品に見られる表現が同じだとは言い難い。栖鳳の作品からは画面を超えて、鑑賞者の居る位置まで絵の世界観が溶け込んでいくような融和感がある。その違いは、線遠近法的な合理的な手法が用いられているか否かが関係していると考えられる。

線遠近法は絵画全体を窓や鏡と捉え、決まった視点から見た際に合理的な解釈ができる三次

元空間の投影を可能にするもの⁶⁶である。西洋絵画では大抵、空気遠近法を用いる際にもサイズの縮小という線遠近法が加わり、その合理的な画面構図の特徴がなくなる事はあまりないだろう。その点で、栖鳳の作品には山水画のような掴み所のない空気感や、前後関係が定かではない独特な空間性が感じられる。

栖鳳は絵を描く上で輪郭について自身の考えを言い残しており⁶⁷、そこでは輪郭の明瞭不明瞭は関係なく、対象物をよく理解していれば、芸術として魅力的な輪郭が自然と表れると語っている。

また「写意を重んずるにしても、実物を知りつくし得ないでは到底その真相を写し出すことはできない。だからまづ根本の形態組織をこまかく知りつくしてこそ、その大要をつかみとることができる⁶⁸」という言葉も残している事から、物の形を正確に写すだけではなく、その物に内在する精神やものと周辺との関係まで想像して写生する必要があると訴えている。

加えて、「写生が不十分だとどうしても筆数が多くなる。写生をしっかりとすると、大事なものとイらない者がはっきりしているから、自信を持って思い切り省略することができる⁶⁹」とも述べている事から、筆数が多く乱雑とした画面を忌避し、省筆の表現を心掛けていた事が読み取れる。

このように制作において写生を重んじていた栖鳳だが、物の形象には囚われてはいけいないとする考え方からは、中国山水画の表現に通じるものがある。対象物の模写ではない、形以上に如何に想像力を持って喚起させる絵を描くかという考え方の根底は、ここにあるだろう。

西洋外遊、中国旅行を経て変化した栖鳳の作品からは、西洋絵画の写実性に学んだ写生の徹底と東洋独自の思想である写意、山水画的な画中を視線が巡るような身体性の伴う構図とが融合した表現が見られた。

これは栖鳳が作り出した新たな日本画表現の一つの特徴と考える。

また、栖鳳は東洋絵画における「余白」について「東洋流系の絵画は、画面に描かれた部分だけが全部とされないで、余白をも絵の一部と解釈されている。余白のあつかい方で、絵が生きもすれば死にもする⁷⁰」と語っている。

栖鳳にとって「余白」は東洋絵画表現の一つであり、画面作りにおける重要な表現要素であったようだ。写意に重きを置いた写生の徹底、蛇足的な描写を避けた画面において「余白」が与える暗示の効果は大きいだろう。そして、この「余白」は栖鳳以外にも、近代の日本画家が西洋絵画に対して強い自覚を持って用いていたことが、岡倉天心の残した言葉からも読み取れる。

第3節 横山大観と菱田春草

「中国や日本の芸術家たちは背景が構想において必要な部分であるなら、それを描くに躊躇しない。東洋芸術における細部の省略は暗示の価値という意味にもとづいている」と岡倉天心は述べる⁷¹。

そして、この暗示が指す意味は西欧画でいう「象徴主義ではない⁷²」とも語っていることから、画家の内面的な感情表現よりも、自然や自然の景色に見る対象物から得る本質を描き出そうとする制作意図が読み取れる。

大観も『日本画総論』にて、本質を描くことの重要性を語っている。その本質を描く為に必要な写生について「自然の真髄を理解する方法であり、また制作の重要な基礎条件の一つである事はいうまでもないが、しかしながら、制作の最初より最後まで、ことごとく写生に頼るという制作態度には私は賛成しない⁷³」と意思を表明している。

また大観は制作に取り組む際に、まず写生を行うのではなく、何を描こうとしているのかを一番に考え、その考えを絵として描き出すと言う。そして制作過程で認識不足な点を見つけた際に、その不十分な部分を自然から享受すると言う⁷⁴。これは、あくまでも画題は画家の内側から生まれるもので、制作のために外の世界へ探しに行くものではないことを示唆している。このような考えは、栖鳳が画題について語っていた内容と共通する。栖鳳と異なる点と言えば、写生の枚数が栖鳳と比べてかなり少ないことである。

何を描こうとしているのかという考えを描こうとする制作姿勢は、同門の春草にも見られる

⁷⁵。

このような大観の制作態度や考え方は、作品における背景の表現にも影響し、それは余白に対する考えにも関わっている。

栖鳳の水墨作品から感じる独特な浮遊感や没入感、ぼかしや滲みの重なりや、点景物の視線誘導的な仕掛け、加えて画面に意識的に設けられる余白部分との相互作用によって生まれている事がわかった。では同じくヨーロッパを体験した大観や春草の作品にはどのような特徴が見られるか。

大観と春草は1904年にアメリカへ渡り、ニューヨーク、ボストンにて展覧会を開催した後、翌年1905年にヨーロッパを経由し帰国した。

帰国後、西洋絵画に比べて使用する色の数が不足してはいるものの、表現としては劣っていないと語り、新たな日本画制作に向けて色彩の研究が推進されていった。帰国したその年に大観と春草の連名で発表された『絵画について』においても、今後の制作で色彩表現を深めていく意思を表明している。

絵の具のグラデーションによって明暗や光の向きを表し、空や大地を想像させるなど、状況や場面をわかりやすくする効果として色彩表現を発展させていった。

色彩の諧調で表現する方法は西洋的な絵画空間を思わせるものではあるが、景物を描くことが極力控えられた背景描写については独自の絵画空間の構成として注目される。

アメリカ滞在中に制作されたと伝えられる作品、春草《夜桜》(1904年、飯田市美術博物館蔵)や大観《帰帆》(1905年、滋賀県立近代美術館蔵)では、色彩と背景描写が控えられている点が特徴的である(図23)(図24)。また、水平線や地面といった場面の説明的な描写がない事で、木々や小舟が空中に浮いて漂っているように見え、画面に不思議と浮遊感が生まれている。このような幻想的な絵画空間は、牧谿《遠浦帰帆図》(13世紀、京都国立博物館蔵)にも見られる似た表現である(図25)。牧谿の作品に見られるような、中国絵画の伝統的な表現を再び利用し始めたのは、外遊を経たからこそ芽生えた発想であり、西洋と東洋の融合、新しい日本画としてできる表現の模索の過程で生まれたものである⁷⁶。

「日本画の技法の中には、絹紙の余白を生地のままに残し、その白さを画一面構成の重要な

る要素とする方法がある⁷⁷。」と大観は言う。

大観は無着彩で何も対象物が描かれていない部分を余白としており、それが絵画の画面構成において重要になる事を認識している事がわかる。描かれている対象物よりも余白が重要だとする考えは、天心が語った東洋芸術における暗示の価値という考え方に関係しているだろう。

また、この余白部分が表す意味が、絵画によって変化する事について「山水画の場合に於いては、天と見せ、或いは水の表現となし、又距離を示現して、遂には乾坤の深遠なるを物語る。これが花鳥画の場合に在っては、余白の中に季節の情調を漂わせ、この余白が有形的に描かれた部分以上に重大な意味を持つに至るのである⁷⁸」と自身の考えを述べている。

このような言葉から、大観が何も描かれていない無着色の画面から転じて、淡い色彩の諧調で着彩された画面も余白と捉えていたのではないかと考える。

特に《春秋図》（1909年、福井県立美術館蔵）は、紙の地を存分に活かした淡い色彩で描かれ、ところにより取り入れられている草花や紅葉の鮮やかな色合いは、画面に設けられた余白を一層引き立てる効果が発揮されている（図2）。背景に景物を描いていないことから、天心が言う細部の省略と共通し、大観の余白表現に対する考え方がよくわかる作品だと言えるだろう。

春草の《落葉》（1909年、茨城県近代美術館蔵）においても同様に、地平線が描かれていない背景は、黄土系のグラデーションによって地面が表され、その色彩表現によって近景から遠景への広がりが見られている（図26）。枯葉は一枚一枚微妙に色彩が異なり、淡い色の背景を引き立てる役割が備わっている。葉の重なりが密集する地点と散乱する地点があり、緻密な絵画空間の構成と色彩の配置を考えながら制作されていることがわかる。

《春秋図》や《落葉》は、《帰帆》や《夜桜》に見られる墨を使用したグラデーションの手法は控えられ、背景が明るくあっさりとした色彩で統一されている点に注目される。

この事からも、色彩の研究を進めるにつれて、色の鮮やかさが与える視覚的な効果に着目していることが理解できる。水墨画の墨ぼかしやにじみの表現は、あらゆることを想像させる

優れた表現であるが、墨は絵の具と同時に用いると彩度を下げてしまう。

よって、色彩表現に力を入れていた大観や春草は、墨の使用を控えていたと考えられる。ぼかしやにじみの手法は用いても、色の彩度には注意を払っていたのだろう。

しかし、水墨表現が控えられたとは言え、東洋独自の思想が受け継がれなかったわけではない。

「日本画の技法、余白を生地のまま白さに残して、却って一層深き真髓の描写を拓するという事は、これこそ東洋精神本来の幽玄虚淡なる悟りより来れるもので、老荘の学や禅宗やの無為自然の道と相契うものである⁷⁹」とも述べている事から、大観の考える余白は、宋時代の絵画の思想と通じるものがある⁸⁰。

老荘の学や禅宗を引き合いに出して語っていることから、大観の余白に対する精神的な意味合いは、ここに帰結するだろう。

しかし、鑑賞者の我々が絵画体験から得る没入感や浮遊感という感覚は、このような精神の反映、画家の思想に限ってもたらされるものではないと考える。もちろん、画家の精神性や思想が元となって生み出される表現であるため、それが重要ではないということではない。ただ、制作する中で繰り返される実践的な行程は、画材の物質性とも深く関わり合い、絵画特有の空間性を作り出す要因となっているのではないかと思う。

では、近代で漠然と東洋の思想と結びつけられて認識されてきた余白、余白がもたらすとされる絵画特有の空間は、現代においてどのような進展を見せることができるのか。

筆者は、支持体に対象物を描く前の行程、すなわち絵画制作における下地作りが更なる余白表現を生み出す契機になるのではないかと予想する。

近代の日本画界において、無線描法が探究される中、線描表現に代わるものとして下地づくりという地塗りを施す作業や、地隈を十分に試みる事が考案され、空刷毛の使用なども、対象物を描く前段階として画面を肥やす重要な方法になった⁸¹。

絵画制作において、下地作りに力を入れることは、それまでの余白に対する解釈にも影響を及ぼすものだったと想像できるだろう。

第4節 近代日本画家の課題

これまで実際に西洋文化を体験した栖鳳、大観、春草の作品を取り上げ、渡欧後にどのような試みを行ってきたのかを考察してきたが、その挑戦は画家の個別の努力として画面上に表れている事がわかった。

大まかな表現の特徴として、栖鳳の作品には、対象物の形象を正確に描きながら、墨や絵の具のぼかし・滲みを用いた、画材の多重的な表現が見られた。西洋絵画の優れた写実性に触発され、写生の徹底に重点を置いていた事は、生徒への制作指導方法の改変からも窺える。その写生を基盤とした東洋由来の空間表現、言い換えると余白表現を活かした絵作りが栖鳳の作品に特徴的な表現であるだろう。

大観もまた写生を基礎的な条件と考えているが、彼自身の発言からも読み取られるように、形の正確性より色の諧調や、中国絵画の山水画から継承される精神性、禪宗の思想を重視した絵画空間になっている。色彩表現の研究を進めていたこともあり、彩度が落ちる墨の使用を控えていたことは、作品からも理解できるだろう。そしてこれまで日本画家がこだわりを持って用いてきた線描に代わる表現として、色彩を用いた空間表現を見出していたと考えられる。

春草は大観同様、色彩表現を追究しており、淡く、濁りのない洗練された色使いに注目される。中でも、特段に色の配置が優れていることは、《落葉》における葉の描き方からもわかるだろう。一枚ごとに微妙な色の変化が見られ、補色関係にも気を配りながら彩色しているところから春草の優れた色彩感覚が窺える。これは西洋絵画に見られる色鮮やかな絵の具使い、グラデーションの手法からの影響を独自の方法で取り入れようとした結果であろう。

栖鳳や大観、春草のように新しい日本画作品を制作するという目標は、画家個人の試みとして探究されてきたが、概ね西洋絵画に対する対抗意識を元に制作されていたことがわかる。近代の日本画家が乗り越えるべき壁としていたのは、三次元空間を二次元空間にそっくりそのまま映し出す写実的な表現であったことは、画家個人の努力から見ても明白だろう。

しかし、写実的な表現を超えようとするあまり、その反対の表現である、あえて描写しない、簡潔簡素な表現に留まってしまう部分も否めなかった。

栖鳳、大観、春草の作品を並べても、そのあっさりとした描写や背景処理が共通していると言える。近代の日本画家にとって絵画の空間性、主に「余白」が画面構成において重要視されていた事は明らかであるが、それは西洋に対抗する東洋の強みとして精神性の表現を誇張し、その道具として「余白」を登場させていたと考えられる。日本画の空間性、余白に対して具体的な技法や手法といった画面作りへの説明は明言されていないことも、あくまで東洋の思想に基づく表現として語られることも、やはり西洋絵画への対抗策という意識の元、強調して用いられていたと考える。

このように精神性が全面的に推進された日本画の絵画空間だが、我々鑑賞者が絵画を見る際に体験する没入感や浮遊感には、鑑賞者自身の記憶や、その個人の中だけに流れる時間など、画家の思惑とは別の精神性が感じられることがある。

絵画は、強靱な建造物といった圧倒的な存在感を示すものとは異なる、鑑賞者が視点を動かす事によって身体的な没入感や浮遊感を感じられる特性を持っている。

そして、絵画と鑑賞者の間で行われる身体運動のようなものは、絵を見ているはずなのに全く別の事を考えている時間や、いつの間にか絵画の画面から外へ意識が飛んでいくような感覚をもたらす。

制作に用いられた画材が持つ物質性も、この時間の経過を表す一つの要素であるが、物質の重なりという物理的な層とは別に、人それぞれが持つ思い出とも言い表される個人の世界、普段は誰も介入することが出来ない領域が、絵画を体験することによって重なることがある。

ここまで参考例としてあげた近代画家による作品は、あっさりとしていながら、味わい深い画面が特徴的であり、長時間観ていても飽きることもない奥ゆかしく魅力的な画面である。

このような画面は、絵画特有の空間性を発揮したものとして身体性や時間性を体験させてくれるのだが、現代ではそのような画面に対して弱々しく物足りないと感じている鑑賞者も少

なくない。それは、展示会場自体が荘厳な建物や冷たいコンクリートの壁面に囲まれた場であることが多くなったことや、液晶画面を眺める時間が増えた現代人の習慣、性質に馴染まない事が原因として考えられるだろう。

筆者は現代では見落とされ、忘れられがちな絵画特有の空間性に関心を持っており、これを自身の制作によってより発展させた、新しい表現の実現を目指している。

これらを踏まえて、筆者は現代の一絵画制作者として、近代の日本画作品が超えられなかった課題と向き合い、現代の日本画として新たな画面表現を完成させることを目標とする。

筆者の目指す画面が具体的に何であるかについては、第3章にて重層的な画面という語と、「軽い」「深い」表現という言葉を用いて言語化していきたいと思う。

第3章 重層的な画面について

筆者は一人の絵画制作者として、絵画を体験する中で感じる没入感や浮遊感に惹かれ、制作を行なってきた。平面作品である事を自覚しながらも、いつの間にかイリュージョンである絵画の世界へ入っていく。

この不思議な現象は何によってもたらされるのか、画面を眺めている中で何がきっかけとなってそのような感覚に陥るのか。筆者は、この没入感や浮遊感は画面の「重層性」という要素によってもたらされるのではないかと予測する。

画材や支持体という物質的な重なり、画家の制作過程という時間的な重なり、表現する行為に対する精神的な（気持ちの）重なりなど、眼に見えるものから見えないものに至るまで、あらゆる層の重なりによって引き起こされるものなのではないかと考えている。

第1節 近代以降の日本画における画面表現の変化

近代の日本画は、絵の具の使い方からにしても、物質的な重層性が乏しかったように見える。墨や絵の具のぼかしや滲みによって、画材同士が混合多重する要素はあるが、基本的に

紙や絹などの支持体を生かした作品が多い。そして、「余白」を利用した画面からは、東洋由来の思想である精神性を託す意識が反映されており、物質的な重なりとは異なる、時の経過や季節の移ろい、無常観といった眼には見えない時間的、或いは精神的な重なりが表されている。

近代の日本画作品に見られる物質的な厚みが控えられた画面は、西洋絵画の写実表現や量塊表現とは異なる方法である、精神的な厚みや深みを表すための表現として意識的に用いられてきた。

しかし、余白に対する概念は時代とともに変化している。

概ね近代の余白は支持体を活かしたすっきりと素朴な画面であったが、現代に近づくにつれて画面に物質的な厚みが増してくる。特に第二次世界大戦後の日本では、人工岩絵の具の色幅が増えたことや、膠以外の展色材の開発など、新しい画材の登場によって制作にも大きな変化が訪れる。画材の発明とともに強調されてゆく画面の厚みは、絵の具や墨を画面全域に塗り込まない、支持体の地が残されたままで完成を迎えていた作品と比べて、物質性が高い画面であると言えるだろう。

木村重夫は「日本の伝統的な〈余白意識〉に対して西洋画の〈空間意識〉〈バック意識〉とは本質観が異なる」と述べ、この識別を明白にしている画家は自身の見解においてはしないと断言している⁸²。また、日本画作品に共通する問題として徳岡神泉《流れ》（1954年、京都市美術館蔵）や福田平八郎《雨》（1953年、東京国立近代美術館蔵）の作品を例に⁸³、描かれている対象物と背景との関係が統一されていないことで現実的な生動感がない点を指摘している⁸⁴（図27）（図28）。これは伝統的な余白が良いとか、西洋画の背景表現が悪いと言うような意味ではなく、どのような目的を持って画面を仕上げるかと言う意識について述べている。木村の言うように、画面の中央部分に描かれた対象物とそれ以外の部分が噛み合わない描き方は、絵の具の物質感が強調され、画面に吸い込まれていくような絵画空間としては成立しないだろう。しかし、ここで木村が述べる「余白部分を極力うずめ、画面を占める対象を大きくうつし出す方法⁸⁵」が画面に生動感、或いは躍動感を与える解決法になるとは限らな

いと筆者は考える。対象物が画面いっぱい描かれていないのは、それ以外の部分による効果を狙っているからであり、対象物の描写には頼らないといった考えが推測される。

また、平八郎は、余白について「現代画では余白としての構図とははなれたところに進んでいる。その点洋画から入ってきたものなので、現在の空間の考え方は昔とは大分違っている」と述べている。加えて、「たとえば静物でも昔のままの性格を残しているものとそうでないものがあり、他の両方にまたがったような、折衷したようなものつまり三つほど行き方があるようで、これも現在過渡期だということをよく表わしている」と語っていることから、木村が指摘する以前から様々な表現が混ざり合い、作品が一言で分類できるような単純なものでなくなっている事が窺える⁸⁶。そのように述べた平八郎の《雨》は、対象物を真ん中に置かない構図が特徴的であり、画題である雨は目立つように描かれていない事に注目される。また、絵の具の重なりによる物質感が抑えられており、画中にあからさまな見せ場を作らないようにしていることが考えられる。神泉とは、画材の使い方も画面構成も異なることから、同時代においても絵画における空間意識や、その意図が幅広く違ってくるのが興味深い。

しかし、絵の具の塗り重ねや複雑になる色彩によって物質的な重層感が高まる一方、絵画体験に特有な浮遊感や没入感は感じられにくくなるのではないだろうか。

そこで筆者は、実際の制作において、画材の多様性を推進し、物質的な重なりが与えるあらゆる重層的な表現を実践したいと考えている。当然、絵画特有の空間性を生み出すために行うということは、忘れてはいけない。それは画材という物質がもたらす単なる厚み、重なりといった意味での重層的な画面として終わらない、絵画特有の神秘的な広がり体験できる画面を作り出すためである。

そして、ここで筆者が特別関心を寄せているのは「軽い」「深い」といった言葉でしか表されない絵画の空間である。「重く」もなければ「浅く」もない。これらの言葉は、物理的な意味以外にも、精神的な意味も表し、絵画空間について語る時も同様に、物理的な意味と精神的な意味の両方を表す語である。

では「軽い」「深い」という語が指す日本画の重層的な画面における表現は、具体的にいかなる手法であるのか。制作という実践的な行為に入る前に、まずは両者の言葉の意味について定義付けていこうと思う。

第2節 「軽い」について

端的にいうと「軽い」は、絵画の画面において画材の物質性を回避するための空間表現であると考ええる。

絵画は通常、キャンバスや紙を張り込んだ木パネルといった二次元平面に描かれるものであり、視覚的なイリュージョンを通じて見かけの奥行きや、立体的な世界を作り出す事ができる。絵に描かれているものは、重そうに見える、軽そうに見える、深い感じがする、浅い感じがするように描かれているだけであって、実際に三次元の現実的な世界に存在している物体と同様の物理的な質量や立体感を再現することは不可能である。そのため、鑑賞者に対して、現実的な感覚を想起させることに重点を置き、それはあらゆる手法を使って画面を演出している。

そう考えると「軽い」は、絵画の画面上における物質的な重さを排除し、空間性を強調するために重要な要素であると考ええる。

絵の具等の画材の重なりによって画面に厚みが増すなど、物質感が強く表れると、絵画というよりも強い存在感を持った物体として捉えられてしまうだろう。しかし「軽い」表現で画面に描かれることで、物質感が抑えられ、幾つもの薄い層の中を泳いでいくような立体感を体感できる画面になる。これは、抽象的で幅広い解釈を可能にする画面にも繋がる。「軽い」表現が施されることで、鑑賞者自身の感性や経験に基づく作品解釈を可能にし、自己投影によって様々なイメージを想像する事もできるだろう。よって、鑑賞者により開けた解釈の余地を与えるようにするためにも、絵画特有の神秘的な体験をもたらす画面には「軽い」表現が必要になると考える。

では、具体的に筆者の求める重層的な画面における「軽い」表現はどのような表現なのだろう

うか。重層的な絵画空間はどんな構造によって成り立つのかを「軽い」の対義語、類義語との関係を考えた上で明確にしていこうと思う。

第1項 「重い」との関係

まず、「軽い」表現を理解するために、反対の「重い」表現とはいかなるものかを考えてみたい。「重い」は「軽い」の対義語であり、性質が真逆であるため、言葉の意味が重なることはない。従って、絵画特有の空間性を表す言葉の構造的には同じ平面上に存在しない、垂直関係にある言葉だと言える。「重い」という言葉自体は、一般的に物体の重さや質量を表す語として用いられる傾向がある。そして、この「重い」に対する印象は、絵画においても同様に適用される。

絵画における物質的な「重み」は、絵の具を重ね、画面に質量や堆積を増加させることで作られていく。そのため、画面上に重さを表現したい際は、単純に絵の具の質量を増やす事が適した方法であるだろう。さらに、用いる絵の具の色彩を暗くて濃い色にすることで、画面に重厚さが加わり、「重い」印象を与える事が可能になる。

しかし、「軽い」表現をする際、「重い」同様に絵の具の質量が常時影響するかというと、そうではない。なぜなら「軽い」表現には絵の具の質量ではなく、使用する色彩の方が「軽さ」を表す重要な要素となるからである。明るく淡い色彩は、一般的に「軽い」印象を与え、特に白や明度の高い有彩色は画面に軽やかさを感じさせる。人間は比較的、白や明度の高い有彩色から「軽い」印象を抱くとされ⁸⁷、従ってこのような色彩を用いた際は、視覚的に絵の具の物質感を抑える効果があると言える。

その反対に、「重い」表現として暗く濃い色彩を用いる時は、絵の具の質量がそこまで大きくなくとも「重い」印象を与えるということである。つまり、物質感が強い画面であっても

「軽い」色彩によって物質感を抑える事は可能であるが、物質感があまりない画面で「重い」色彩を用いても「軽い」印象を与える場合は可能性として低いという事である。

その作例としては、大観や春草による朦朧体表現を用いた作品がわかりやすい。

春草《夜桜》からは物質的な厚みは感じられないものの、墨の色が全体的に重い印象を与えている。墨のような細かな粒子を用いた作品であっても、色の彩度、階調によって物理的な重みを感じさせる表現になり得るという事である。

また、この視覚的に軽いと感じさせる色は、人の心理的な側面でも「楽」な気持ちを引き起こさせる傾向がある。「気持ちが軽くなった」という言葉が示すように、「軽い」の言葉の印象と色彩の印象は、人間の心情に当てはめると、爽やかで清々しい、しがらみのない状態を表す事がある。

よって、絵画の画面上でも、色彩からくる視覚的な印象として「軽い」表現が成立する。ある程度、画面に使用される絵の具の質量や体積が大きいとしても、軽い色彩によって重さを感じさせない画面にすることが可能になるという事である。

ここまで「軽い」表現が指す意味を、「重い」という反対の言葉との比較によって考えてきたが、「軽い」と似た意味を持つ言葉との関係にも注目すべきだと考える。

そこで、筆者が制作者の立場から「軽い」と似た意味で用いる言葉として「浅い」「淡い」「薄い」を挙げ、それぞれの関係性について分析していこうと思う。

第2項 「浅い」との関係

「軽い」は、物理的な重さを指す場合の他に、物事の状況において重要性が低い、負担や責任が少ない、軽快であるという意味を表すこともある。例として、何気ない会話「軽い会話」「軽い冗談」「軽い気持ち」「軽薄」などが挙げられる。

この物事の状況において重要度が低い、身体的、精神的負担や責任が少ない場合の「軽い」は、「浅い」と近い関係にある。

「浅い」も、海や川の水深など、ある地点からある地点への上下の物理的な距離を指す他に、人の内面的な要素の充実度に関係している場合がある。それは情報や知識が十分ではない、または洞察力や理解力が欠けているという意味として「浅知恵」や「浅い考え」とも言い表される。この「浅い考え」といった意味は「軽い人」や「軽率な行動」という言葉と似

ており、同じような意味として言い換えられる場合もある。配慮の無さや不十分な思考力を表す語として「軽い」と「浅い」は共通する部分があると言える。

よって「軽い」と「浅い」は、言葉の構造上、同じ平面上にあり並列に位置する関係だと考えられる。

第3項 「淡い」「薄い」との関係

「淡い」は「軽い」と同様に、物理的な重さを抑える印象を与え、色彩においても薄く明るい色合いを指す言葉として使用される。

しかし「淡い」は、幅広い意味を持つ「軽い」に対して、色彩の諧調を言い表すことに優れた語である。色の印象としては似た意味を持つ両者であるが、「軽い」色彩が比較的ポジティブでしがらみのない流動的な印象与えるのとは異なり、「淡い」色彩からは、流れが停滞する霧霞のような水平上に伸び漂っている印象を与える傾向がある。例えば「軽い」色彩は

「清々しさ」や「爽やかさ」といった印象を持たせるが、「淡い」色彩は「儚さ」「物悲しさ」といったうしろ髪引かれるような、残留感を感じさせる特徴がある。これは絵画の表現においては、時に弱々しく、控えめで柔らかな印象を与える事があるだろう。

そしてこの「淡い」と似た意味を持つ語として「薄い」という語がある。「薄い」は「軽い」に比べてより「淡い」と近い関係を持つ言葉である。それは、「薄い」が色の諧調を表す語である「淡い」と同様に色彩の濃さや濃度が低いことを意味する言葉だからであり、両者は色が薄く、光沢や濃淡が乏しい状態を表す際に使われる傾向があるためである。

その中で両者の相違点としてあげられるのは、精神性や感覚を表す言葉であるかどうかだと考える。「淡い」は主に「儚さ」「物悲しさ」といった、物事に対する憂いを含む言葉であるが、「薄い」にはこの憂いの意味が備わっていない。「薄情」「稀薄」といった言葉で表される情の薄さは、「浅い」とも近い関係にあり、互いの共通点とも言えるだろう。

よって、「薄い」と「浅い」は同じ平面上に並列する関係として位置し、「淡い」は「薄い」と並列関係にあると言える。

また、「薄い」は「軽い」と同様、物理的な物の厚みの程度を表す言葉でもあることから、「軽い」と似た性質を持っている。そして「薄い」が指す物の厚みと、「軽い」が指す質量は互いに影響関係にある。つまり、厚みが増せば重くなり、薄くなれば軽くなるといった関係である。よって「軽い」と「薄い」の関係は対角線上に位置し、何かしらの物理的な影響を与え合っていると言える。

この関係性は「浅い」と「淡い」の関係にも当てはめて考えられる。例として、海や川の水深を思い浮かべてみるとわかりやすい。水深が浅いと色は淡く見えるが、だんだん水深が深くなるにつれて色は濃くなってゆく。このように深度と色の諧調は、互いに影響を与え合っている事がわかる。

第4項 重層的な画面を作る言葉の構造

したがって「軽い」と「薄い」同様に、「浅い」と「淡い」は同じ平面上に存在しながら対角線上の位置関係にあると言える。これは「軽い」と「薄い」、「浅い」と「淡い」がそれぞれ対角線上に位置する四角形の関係図として表すことができる。

そしてこれらの関係図は、各語彙の反対の言葉である「重い」「厚い」「深い」「濃い」も同様に当てはめられる。そして、出来上がった二つの四角形の関係図は、互いに垂直関係として結ばれることで、一つの直方体として言葉の構造を成立させる⁸⁸。

これらの構造によって重層的な絵画空間が作られるのではないかと筆者は考える（図29）。このような直方体の関係性において、面の対角に位置する語は互いに影響関係を持っていることがわかった。それを踏まえて「軽い」表現を施す上で、反対の性質を持つものとして影響を与えるのは「深い」表現、「濃い」表現の両者である事が言える。

筆者は一人の制作者として、重層的な絵画空間における「軽くて深い」表現の実践を志しているが、「濃い」表現ではなく「深い」表現を用いる必要性については、「軽い」同様、その語が持つ意味と実際に絵画の画面に表される表現を持って明確にしていこうと思う。

第3節 「深い」について

「深い」は、「浅い」同様に物理的な距離として「深海」「深林」などの深さを指す場合がある他に、「浅い」の反対の意味として、内面的な要素が充実していることから、情報や知識が豊富であること、または洞察力や理解力が高いという意味を表す場合もある。

例えば、「深い洞察力」「深い哲学的な問い」「深い関係」「思慮深さ」などの言葉が挙げられる。これは絵画においても視覚的な印象からくる「深い精神性」のあらわれとして適応されるだろう。

それは、絵画平面上の見かけの奥行きに加えて、思慮深さや深い精神性といった人の内面的な要素が十分に発揮できている「深い」表現として言い表されるだろう。

見かけの奥行きというのは対象物同士の距離のことを指し、平面上に描き出される遠近感のことをいう。

「深い」表現とはこの遠近感以外に、作品世界へと引き込まれる感覚や自身の記憶の奥底へと向かう感覚、あるいは心の奥へ沈んでいくような感覚といった、物理的距離ではない、果てしない意識の中を漂うような現象をもたらす表現を指すこともある。

このことから理解できるように「軽い」が指す意味は主に物質的な要素が強いものであったが、「深い」に関してはその反対の精神的な意味が強く表れるものだと筆者は考える。

物質的な意味が強く精神性も併せ持つ「軽い」表現、精神的な意味が強く物理的な意味も含む「深い」表現。互いの意味を包含し合う「軽い」「深い」は、筆者が追求する重層的な画面において「軽い」と「深い」のどちらの表現も伴っていることが重要である。

「深い」の反対語である「浅い」は「軽い」と同じ並列上にあり、共通する部分があったが、「深い」は「軽い」との関係性において、「浅い」とは別の平面上での対角に位置する。反対の性質を持ち、互いに影響を与え合うもの同士は、同じ平面上に存在することで、より有機的な関係として結ばれる。

それは絵画の重層的な表現として表されることで、鑑賞者に没入感や浮遊感を与える現象をもたらすと予測する。

第1項 「深い」と「濃い」について

だが「濃い」もまた、「深い」とは別の平面上で「軽い」と対角に位置する語である。

よって「濃い」表現もまた「軽い」表現とともに表されることで有機的で重層的な画面にさせるのではないだろうか。

そこをあえて「軽くて濃い」でもなく「軽くて深い」表現にこだわる理由は何か。

それは「淡い」と同様、「濃い」が持つ言葉の意味には色彩を特徴づける性質が大きく含まれているからである。「深い」と「濃い」は同じ平面上にあり対角の関係を結んでいる。「深い」は一般的に、ある地点から地点への距離を意味するが、「濃い」は、距離や重さなど、物理的要素は持たない意味として捉えられる。

そして「濃い」と言う言葉には「濃密」「濃厚」といった色合いや味わい、時間といった抽象的なものを表す場合が多い。よって、色彩以外に「濃い」を表す方法は考えられにくく、仮に「軽くて濃い」を意識して制作したとして、色彩表現以外の具体的な方法を持って画面上に表すことは難しいと考える。

比べて「深い」表現が表すのは、見かけ上の視覚的な奥行き、画材による物質的な厚み、自身の経験による精神的な充実度など、言葉の意味も多岐に渡り、それらを画面上に落とし込む方法も多数存在する。

見かけ上の視覚的な奥行きについては、絵画の歴史上、遠近法などの合理的な手法を持って表されてきたが、絵画特有の空間性を重視する上では、この精神的あるいは時間的な奥行きを表す「深い」表現が最も重要であり、難しい表現であるだろう。

第2項 物質の痕跡と「深い」表現

この「深い」を表した手法として優れているのは、中国山水画における臥遊の思想を主軸とした表現方法であると筆者は考える。鑑賞者が視点を画中に巡らせるうちに絵画世界に入り込むような体験は、鑑賞者自身の精神的な部分と何らかの形で繋がることでもたらされる現

象であると考える。

画面上の造形的な要因としては、多視点的な構図である理由のほかに、絵の具の重なりや、水墨が紙に滲んでいく物質的な要素が、作家の制作過程という時間を想起させる性質と結びついている点にあるのではないかと考える。

20 世紀中盤以降、造形芸術においては、作品の物質性が強調されてきた。絵画もまた、単なる物質ではないが、パネルやキャンバス、画材などあらゆる物を用いて作られている点で、物質であることは否めない。

しかし、物質が持つ堅固な性質は不変ではなく、時と共に朽ち果て、色褪せる様に常に変化していくものである。経年変化していく様子を実際の絵画鑑賞中に感じることはまずないが、形あるものがいつか失われることは誰もが理解できることだろう。これを物質が持つ時間性と理解した上で、画面に表れる制作過程における痕跡について考えると、痕跡は鑑賞者にあらゆる意味で時間を体感させるイメージとなり得る。

作家の制作過程における一つ一つの動作は、その瞬間ごとに画面に痕跡を残していく⁸⁹。

その跡が重なり合うことで、物語的な時間の表現ではなく、過去現在未来が混合した時間軸を体感する現象として鑑賞者の想像を掻き立てる。この痕跡を生み出す物質（画材）同士の接触は、制作者が意図しようがしまいが、双方に痕跡が残る⁹⁰。そして、この痕跡は、物質同士の接触と分離を経て「かつてあった」と「もうない」という二重の自制を跨ぐ他に、残存し続けようとする運動性を持った時間性を持ち合わせている⁹¹。

このような考え方からも、痕跡が重なり合うことで、絵画の画面上に時間の重層的な表現として表れ、それは筆者が着目する「深い」表現になると考える。

以上のことから、絵画体験における独特な没入感は、三次元的な見かけの奥行きを表す描法と、画中を巡る視線誘導的な工夫がされた構図、そして画材の物質的な性質による痕跡の層によってもたらされるものであり、ここではそのような表現について「深い」表現と呼ぶことにする。

第4節 「軽くて深い」表現

ここまで「軽い」「深い」という言葉について、反対の意味や似た意味を持つ言葉を取り上げ、各語彙同士がどのような関係性を結び、重層的な画面を成立させているかについて理解を深めてきた。その結果「軽い」「深い」表現を用いる上で重要となるのは、画材が持つ物質性を加味しながら、その物質性をどれだけ抑えて扱えるかということではないかと考える。

主に色彩によって重厚感を感じさせない仕掛けが「軽い」表現であり、そして、画材が持つ物質性を利用して絵画世界へと導き、最終的に鑑賞者の精神性と結びつくような表現の試みがされているのが「深い」表現であると言えるだろう。

そして、この二つの表現を同じ画面で行うことで、物質感が控えられた二次元平面上における空間性という広がり演出し、物理的な層のほかに、時間的な重層性を画面に表すことが可能になると筆者は考える。

この物質性の回避は、実際の制作による支持体や画材の組み合わせ、技法の使い分けによって様々な形で行うことが可能である。

例えば、「重い」について、絵の具の質量が少なくとも暗く濃い色彩を使う事で「重い」表現になると述べたが、その色彩以外の組み合わせ、あるいは技法の用い方によって「軽い」表現に変容させる事ができる。

特に、日本画制作になると岩絵具の粒子を含む物質性といった画材の特性についても加味していかなければならない。

日本画の制作において一般的に用いられている岩絵具や、墨、箔などの材料はその組み合わせによって多様な表現を見せる。岩絵具にしても使用する絵の具の番手によって粒子の大きさが変わり、それは画面にもたらす物質感に大きく関係してくる。箔を用いた画面においても、箔の上に彩色する、絵の具をたらし込む等の手法を使うことで、重厚な画面から透明感のある画面へと変えることができる。このように、幅広い表現を用いて物質的にも絵画の内容的にも多層的な画面へと仕上げる事が可能である。

これまで、あらゆる画材を積極的に取り入れ、組み合わせることで新しい表現を創出してき

た日本画制作者たちだが、現代の制作者が新しい表現を追求する上で対抗的に意識されるのは、デジタル作品であるという事は序章でも述べたとおりである。これは日本画に限らずどの分野の絵画制作にも言えることかもしれないが、デジタル作品という液晶画面上に存在する作品には、物理的な凹凸がなく、明度も彩度も高いことで視覚的に強い印象、刺激を与える特色があり、その点、絵画は視覚的な刺激を与えるものとしては少々弱いところがある。デジタル作品に比べて物質性が高い絵画は、経年変化や、鑑賞する展示空間によって与える印象が様々である。長い間絵画は平面作品と言われてきたが、それに比べてデジタル作品はさらに平面的な作品であり、その様な存在からすると、もはや絵画は平面ではなく、物質的あるいは立体的な作品とも言い表されるだろう。

以上のことから、現代の新しい日本画表現の探究には、絵の具の厚みという物体感を抑えながらも、画材の物質的性質がもたらす絵画特有の空間性を忘れずに制作することが必要だと考える。

筆者は、自身の制作で「軽くて深い」表現を用い、絵画の空間性を重視した重層的な画面を作り出すことで、新たな表現効果を打ち立てる所存である。

第4章 「軽くて深い」表現の実践

第4章では、現代の新しい日本画表現として「軽くて深い」表現を用いた重層的な画面を、筆者の作品制作において実践し、その制作過程を辿ることで、最終的に表れた効果について論じていきたいと思う。

第1節 物質的な画面表現への変化

絵画特有の没入感や浮遊感を感じる画面に対して「叙情的な雰囲気」「深遠な表現」などと言い表されてきたが、近代日本画においてこの様な画面に共通している特徴として、画面上に余白を設ける構図を用いていたことが言える。これについては第2章で触れたが、近代の

日本画家は和紙や絹といった支持体を活かした余白を設けており、描かれた部分よりも意味を持つ表現として重んじていた。中国山水画の表現を源流に、余白は万物の精神が込められている一種の神聖な表現とされ、基本的に彩色も控えられていたが、現代に近づくにつれて余白表現は継続して意識されてはいるものの、厚塗りの画面が目立つようになり、支持体のままにされている作品はあまり見られなくなった。

西洋画・日本画と区別する意識が徐々に曖昧になることで、使用する画材の振り幅も大きくなり、表現することに対しての自由度も増していく。水や絵の具の含みがよい平筆や刷毛で描く手法の登場や、色数が豊富で価格が安い絵の具の開発により、これまでより多くの岩絵具を用いることが可能になった。それは、描く絵から塗る絵へと認識を変化させ、画家の制作意識と共に表現として明確に画面上へとあらわれる⁹²。

梶田半古に学んだ後、小林古徑に師事した奥村土牛の作品には、絵の具の塗り重ねによる厚みが感じられる作品が多い。土牛は制作において比較的細かい粒子の岩絵具を使用し幾層も重ねている。土牛はセザンヌの作品に影響を受けていたこともあり、作品によっては色面で対象物の形や、重なりという量感や質感を表しているものがある。このような絵の具の多層的な表現は、鑑賞者にその表現意図を考えさせる効果を与える。

《鳴門》(1959年、山種美術館蔵)に見られる重厚な画面は、金泥の下地に緑の細かい粒子の岩絵具と胡粉を用い、何十層も薄く塗り重ねることで作られたと言われる⁹³。《鳴門》は、土牛が義父の法事のため徳島へ行った際に目にしたことが、制作のきっかけとなっている。汽船に乗って渦の側まで行き、写生を行ったと土牛は語る⁹⁴。十分な写生が困難なほど揺れが強い中、何十枚も描き残したという。実際の制作に取り組む際は、その時の新鮮な感動を閉じ込めるように、何度も繰り返し絵の具の層を塗り重ねたのだろう(図30)。

そうして作られた作品からは、粒子の細かな岩絵具を混色する手法と、それを何度も画面に塗り重ねる手法によって、実際に混濁する渦潮の様子を見たような現実的な体験をもたらすだろう。白味がかった緑が画面の広範囲を占め、渦の中心が白く泡立つ様子は、淡い階調でまとめられていながら、全体的に質量的な重さを感じる。

絵画特有の没入感や浮遊する感覚はあまり感じられないが、画面からは渦潮の強大な力が現実的な感覚を持って迫ってくるようである。作品を通して現実的な感覚をもたらす仕組みには、絵の具の物質感があまり感じられないことが関係しているのではないかと考える。荒い粒子の絵の具が物質感を感じさせるのであれば、土牛の細かい絵の具を重ねる手法は、画面に厚みを加えていくものではあるが、画材を重ねただけの単なる力技ではないように見える。

これは、粒子感が強く、凹凸が強調された単純な厚塗り表現ではなく、薄塗りの多層的な表現と言えるだろう。このような表現と画面の特徴から、筆者が3章で言葉の意味を図式化した「軽くて深い」に当てはめるとしたら「淡くて重い」と言えるだろうか。今にも音が聞こえてきそうな渦の強力さを感じさせる誘因は、作品における渦というモチーフと土牛の多層的な表現が、うまい具合に合わさった点にあるだろう。

小林古径は「手法も考え方も、そのままではよろしいから自分のやりたい方法で、自分の考える通りに、どこまでも描いていきなさい⁹⁵」という言葉を書家、片岡球子に掛けたという。

片岡球子の作品には、展色材として膠ではなくボンドを用いて描かれたものもあり、描き方以外にも表現するという点に対して手法や材料を問わない姿勢が表れている点が特徴的である。

このような表現の変容からも、余白は消えたと言われる理由が理解できるが、絵画における独特な空間表現は必ずしも失われたものではない。現代においても、作品画面の空間性を重んじる画家は見られる。

竹内浩一は自身の作品《遙》を例に、本画制作の過程を明らかにしている。主に題材として動物を描くことが多い浩一だが、モチーフの動物周辺にある空間に自身の制作態度という精神を定着させるように描いていると語る。特に弱い立場に置かれがちな草食動物たちを好んで描いてきたのは、自身の内にあるものと重なり、投影できる主題だからという理由があるようだ⁹⁶。羊をモチーフにしている《遙》では、技術を駆使して質感を描写し、凜とした雰囲気を出すのが目的だという。本画制作では、スケッチを参考にしながら鉛筆で形を消し描き

し、色鉛筆で作品の雰囲気をつけることから始まり、下塗り、彩色、仕上げへと完成させていく⁹⁷。注目されるのは、下塗りや彩色における工程の多さである。細かい岩絵具や胡粉を混色させたものを薄く塗るかさねる手法に加えて、ジェルメディウムを膠水で溶いたものを絵の具に混ぜる手法によって、独特なマチエールを生み出している。だが、制作を終えて自身の作品を振り返る際に「黒い顔と白い体を自然な感じで調和させることの難しさが最後まで残って、うまくいったとは言えない」と語っている⁹⁸。このような制作態度から、デフォルメによる形象の面白さに惹かれながらも、描かれていない部分に対する意識は常にあることが窺える。対象物とそれ以外の部分との調和を目指す姿勢は、遡ると徳岡神泉の作品にも通じるだろう。現在の作風とは共通点がないようにも見えるが、初期の作品においては、色彩的にも質感的にも「重くて暗い」印象を持つ点で類似している。

また、浩一が多層的な表現は土牛の重ね塗りの表現が洗練されていたものとも言える。多層的な表現において色の重ね順を違えると彩度が落ち、岩絵具が持つ本来の発色を損なわせてしまう事につながる。その点、緻密に計算された工程を踏んでいる浩一の作品では土牛の作品には見られない質感がありながらも「軽さ」を感じる表現が見られる。

いずれも、近代から現代にかけて、画家の制作意図によって多種多様な表現が取り入れられることが進んで行われてきたことが理解できる。その他にも今日においては、支持体を紙や絹ではなく、比較的丈夫な麻布⁹⁹にしてペンキを用いることや、速乾性に優れ発色の良いアクリル絵の具を用いる¹⁰⁰など、より強い色や質感によって存在感を強調するような画面が作り上げられている。

しかし、厚塗りの画面が作られるようになると、より画面の物質感が増し、絵画特有の空間性が乏しくなることが考えられる。絵画の物体としての存在感が強くなるということは、現実的な物質の世界を超えることなく、鑑賞者が自身の記憶や、時の中に入り込むような体験はもたらされないのではないだろうか。

現代においてはデジタル作品では表現できない要素として、絵画の物質性は強調されるべきではあるが、近代日本画に見られる絵画特有の空間性も忘れてはならない独特な魅力であ

る。筆者はこの物質性と空間性に注目し、重層的な画面として「軽くて深い」表現を指針に制作を行いたいと思う。そして、その実践制作を行う上でまず、重要になるのは支持体に施す下地づくりの工程であると考ええる。

第2節 「軽くて深い」表現の実験制作

第1項 作品《追憶》

このような考えから、下地づくりの工程を重視し、画材同士の混ざり合いと画中を多視点的な構図に着目して制作した作品が《追憶》(2022年、作家蔵)である(図31)。

《追憶》では、パネルの上に鳥の子紙を張り込んだ上で、画面全面にアルミ箔を用いている。箔の地が整った後、薄墨で紫陽花の葉の形を取り、乾いた後は花の部分を細かい粒子の岩絵具を用いて、大まかに描いていく。箔の水分を弾く性質は、水と膠で溶いた薄い色の絵の具を何度も重ねることで次第に定着が良くなり、最終的に安定した画面として馴染んでゆく。今作でアルミ箔を用いたのは、麻紙では表せない光沢感による複雑な絵画空間を目指していたことが一つの理由である。

このような試みは、第2章3節で触れた尾形光琳の《槇楓図屏風》に見られる総金箔地の表現を参考にしている。箔の上に濃淡の異なる絵の具を重ねることは、対象物同士の上下関係を色彩によって表すことが可能である。しかし、それだけではなく、所々箔の地が絵の具や墨を通じて透けて見える要素は、単なる物理的な遠近感とは異なる不思議な絵画空間を演出することができる。これらを踏まえて、薄い絵の具を何層も重ね、上から薄墨を垂らす作業を繰り返すことで、物質的な厚みを控えながらも薄い層の重なりを感じられる画面を作り出すことができる。また、荒い粒子の岩絵具を部分的に用いることで、意図的に厚みを持たせ、画面のアクセントとして機能させることができる。これは、何度も繰り返し行われた絵の具や墨のたらし込みという物質の融合によって飽和してしまった画面に、鑑賞者の目を惹く仕掛けとして効果的である。

このような方法によってできた多視点的な構図は、中国山水画に見られる臥遊の思想に似た表

現になり、画中に用いられる荒い岩絵具は点景モチーフと同様の働きを見せるものであると言える。

「軽くて深い」表現による重層的な画面の実現は成功したのかというと、「軽い」表現については淡い色彩と粒子の細かい墨や絵の具を重ねて用いることで、画材の物質性を抑えられているため、「軽い」表現がもたらす画面の効果を十分に発揮できていると考える。

しかし、「深い」表現については未だ改良が必要であると考ええる。

「深い」表現は、三次元的な見かけの奥行きを表す描法と、画中を巡る視線誘導的な工夫がされた構図、そして画材の物質的な性質による痕跡の層を持って表されることは、第3章において定義つけた。その定義から考えると、物質的な痕跡の層という点が少々弱いのではないかと思う。

つまり、「軽い」表現がもたらす物質性の抑制が効いていることで、浮遊感は感じるが作品世界にグッと引き込まれる没入感が足りておらず、重層的な画面としては未だ不十分であると考ええる。

第2項 作品《心奥へ》と《心層》

このような問題点を改善するべく制作した作品が《心奥へ》(2022年、作家蔵)である(図32)。

《追憶》において下地に使った箔は、この作品においてはモチーフである蓮の葉の朽ちてゆく様子を表す画材として使用している。前作で不足していた「深い」表現を加えるため、下地作りの段階で蓮の葉にジェルメディウムを使用し、物質性を高める工夫を凝らしている。枯葉の重なりをはっきりと描くことで蓮の上下関係を表し、画面上部へ向かっていくにつれて距離が離れていく様な構図を心掛けている。反対に、画面下の方は濃い色彩を用い、手前感を出すことで鑑賞者の眼を引き込む様に描いている。

作品《心奥へ》は、枯れた蓮の葉をモチーフとし、泥池の中から花を咲かせ、また泥池の中へ還っていく様子を描いている。この作品で筆者が最も心掛けていた点は、上部に淡く白い

色彩を用いる事で、通常泥池の中へ朽ち果て沈んでゆく蓮が、昇天していく真逆の運動を見せる浮遊感を表せるようにしていたところにある。そこには、泥池の深さやそこに内包される枯蓮の一生という命の循環を表現しようとする意図がある。しかし、これは《追憶》で「軽い」表現が効き過ぎた結果と同様に、今作では「深い」よりも「重い」表現として画面が「軽い」と「深い」で分離してしまっている様に見える。

これは《心奥へ》の次に制作した《心層》(2022年、作家蔵)にも共通して言える結果である。支持体の上にメディウムや箔を用いる事で、重厚な画面を作り出すことができるようになるが、同一画面上に反対の「軽い」表現を用いると、その物質性の差が大きくなり作品画面上の統一感が失われる。それは、筆者が求める重層的な画面という条件を満たしていないと考える。

ここから考えられる改善点は何か。

それはやはり、支持体を活かした下地作りが重層的な画面を作る上で重要になっていると予測する。支持体の上に画材を足していくだけではなく、まず下地というある種の畑を耕し、制作者の表現に適した画面を作ってから描いていく工程が必要なのではないかと考察する。

第3項 作品《煌々》

それらを踏まえて制作したのが作品《煌々》(2022年、作家蔵)である(図34)。

この作品では、あえて罌水を引いていない麻紙を支持体とし、何も加工されていない生の麻紙がもたらす特性を活かした画面を志した。罌水を引いていない麻紙は、水の含みが良く、絵の具や墨は紙の上においた瞬間に多方向へと広がってゆくことから、画材同士の融合や、紙の奥にまで浸透していく絵の具の色合いなど、物質性と空間性が備わった画面として成立することが考えられる。紙の表面だけではなく、中にも浸透していく様子は「深い」表現として重層的な画面を作る新たな手法になるのではないだろうか。第3章で触れた、画材という物質同士の接触により発生する痕跡は、ここでより複雑に融合し鑑賞者に対してあらゆる時間を想像させる「深い」表現につながるのではないかと筆者は考える。

また、刷毛を用いて何度も繰り返し絵の具を重ねていくことで、紙の表面が毛羽立ち、刷毛を動かす方向と一緒に紙の毛並みも向いていくことも、生の麻紙が持つ独自の特性として重層的な画面を作り出す要素になるだろう。

この様な紙の物質性を利用して描いた《煌々》では、真っ赤に染まる紅葉の色彩が、熱伝導のように全体へと広がってゆく様子を表す方法として取り入れている。紙の繊維の向きを動かすことで、画面上に流動性が生まれ、鑑賞者はその紙の繊維が動いた方向に視線を合わせ、画中に視点を漂わせて眺めるようになる。

これは絵画鑑賞において没入する感覚と浮遊する感覚を同時にもたらしすることができる方法なのではないかと考える。またこれは「軽くて深い」画面を実現させる表現であると言えるのではないだろうか。

しかし、そうした紙の繊維による流動的な画面は、紙の表面が毛羽立っているため画面に凹凸が生じ、物質感が強くなっていくことが懸念される。そこでその物質感を抑えるため、紙やすりで削る作業を挟むことにした。こうすることで、画面の凹凸はなくなり、その上から新しく薄い絵の具を流し込んでも、引っ掛かりがなく全体に絵の具が行き渡らせることができる。

この、紙やすりを使用した引き算的な手法は、これまでの作品における制作過程にも取り入れており、絵の具を洗い流す表現よりも、より物質性を抑制する「軽い」表現を表す手法であると確信している。

これまでの作品制作では、紙に礬水を引いてからその上に箔を貼る、メディウムで下地を作るなど、支持体の上に画材を足していく工程を踏んできたが、《煌々》では生の麻紙を使用することで、紙の上だけではなく、中にも細工を施す事でより複雑な絵画空間を実現できたのではないかと考える。

それは、絵の具を重ねて物理的に画面へ厚みを持たせるのではなく、紙を荒らし、耕して形描くという、厚みを持たせずに物質の層を作る方法だと言えるだろう。

近代日本画家の竹内栖鳳においても、礬水を引いていない生の紙に墨や絵の具を用いてはい

るものの、紙やすりを使う等の引き算的な手法は行われていない。

そしてこのような画面は、鑑賞者に絵画特有の体験をもたらす「軽くて深い」表現を用いた重層性を持つ作品として提示できたのではないかと思う。

終章

本研究は、日本画作品における重層的な画面を作り出す新たな方法として「軽くて深い」表現を開拓し、自身の作品制作を持って打ち立てることを目的としてきた。

第1章、第2章においては西洋絵画の表現や、日本の文化の源流でもある中国絵画からの影響を加味し、近代日本画家が立ち向かった課題を考察することで、現代で新たに生み出されるべき表現について筆者なりの考えを述べた。

その結果として、近代日本画家は余白を含む絵画特有の空間性を重視して制作を行っており、主観的な表現が控えられた画面が特徴的であったと分析する。よって、近代の日本画家が共通して対抗意識を持っていたのは西洋絵画の写実的な表現であり、その対抗表現として対象物の描写や絵の具の量塊を抑える表現を目指していたと考える。

だが、現代に近づくにつれて、画材の開発や、西洋由来の主観的な表現、思想性を重視した制作が進み、徐々に画面に物質性が増していくようになった。

これにより、近代では重要視されていた絵画特有の空間性が感じられなくなるようになる。建造物などの圧倒的な立体物として、物体感が強調される絵画も魅力的ではあるが、空間性が乏しく絵画世界に没入し浮遊するような鑑賞体験が困難となったことに対して、筆者の個人的な思いとしては少しばかり憂いの気持ちがある。

そうした中で、現代ではよく眼にするデジタル作品は、どの絵画制作者でも意識し影響される存在であると考え。インターネットの発展によりあらゆる分野や文化の領域を横断することが容易くなった時代で、絵画や彫刻、西洋絵画や日本画といった区別はもはやあまり必要ないのかもしれない。

しかし、近代以前の日本画家たちが育んできた絵画の空間性は、デジタル作品では表しきれ

ない特有の魅力を持っており、これはこれからも継承し発展させていくべき表現である考える。

そうした目的を持った上で筆者が提示した絵画の重層的な画面における「軽くて深い」表現は、第4章にて、画材の物質性を制作者の技術や手法によって扱い分けることで実現させた。

液晶画面に映されるデジタル作品にはない物質性を持ちながら、その物質の堅固感をできるだけ控えた作品画面は、日常的に時間に追われる生活を送っている現代人にとって、ある意味新たな価値観を提供できるものではないだろうか。

絵画世界に没入し浮遊する体験は、時間を遡っているようでも、止まっているようでもある感覚である。絵画と鑑賞者の一対一の関係で、画面中から外にまで意識を飛ばすような現象は、三次元空間から二次元空間へと没入する運動性の他に、全く別の空間、ある意味四次元空間に足を踏み入れたかのような感覚であるだろう。

このような四次元空間まで繋がる絵画体験については、絵画が持つ時間性や絵画の鑑賞体験に基づく身体性という観点からの分析が必要であるため、本稿では絵画の空間性にはそのような可能性があるというだけに留めておきたいと思う。

しかし、当然筆者が述べる絵画の重層的な画面における「軽くて深い」表現は、これからも発展させていくものとして、新たな試みを継続させていかねばならない。

現段階での最終制作作品である《煌々》はあくまでも通過点であり、ここからさらに進展させていく必要がある。

本稿で紹介した作品は全て紙を支持体として制作してきたが、重層的な画面を作り出す上で絹や綿布といった支持体の幅を広げていくことも必要なのではないかと考えている。

また、紙を支持体とした場合にも、生の麻紙の使用方法は他にも可能性があるだろう。

《煌々》では比較的厚みのある紙を用いたが、薄い紙を用いることでまた違った下地作りが可能になり、表現方法が多様になることが予想される。

例えば、薄い紙を使用することでより一層画面の厚みや物質感を抑えられることが推察され

る。

以上から、絵画特有の空間性を重要視しながら新たな表現を試み、制作を行なっていくことは、現代における絵画のあり方としての価値を新しく提示する目的を宿した行為であると考えている。そして、その研究制作は今後も発展、継続させていく必要があり、筆者は自身の制作によってさらに研究を進めていく事で、より深い理解を求めていきたいと思う。

(49,590 字)

注釈一覧

- ¹ 鬼頭美奈子「作家略歴・作品解説」『余白の美 象徴空間の魅力』松柏美術館、2006年、p. 62-63。
- ² 「作品解説」『山種美術館所蔵 奥村土牛作品集』山種美術館、p. 119。
- ³ 堀内貞明、永井研治、重政啓治『絵画空間を考える』武蔵野美術大学出版局、2010年、p. 8。
- ⁴ ロラン・バルト『明るい部屋 写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、1997年、p. 83。
- ⁵ artscapeHP https://artscape.jp/dictionary/modern/1198074_1637.html (2023年6月21日閲覧)
- ⁶ 辻惟雄『辻惟雄集 第1巻「かざり」の美術』岩波書店、2013年、pp. 117-118。
- ⁷ 矢代幸雄『日本美術の特質 第2版 本文』岩波書店、1965年、p. 187。
- ⁸ 戸田禎佑『日本美術の見方 中国美術との比較による』角川書店、1997年、pp. 186-196。
- ⁹ 山本靖久「絵画の平面性とその表層の質感表現についての体験的一考察」『了徳寺大学研究紀要 = The bulletin of Ryotokuji University』了徳寺大学、2007年、p. 100。
- ¹⁰ 松永敏秀「写生論：日本画における時間性と平面性」金沢美術工芸大学、2008年、p. 197。
- ¹¹ 手本となる「西洋画」は、西洋から直接舶載され伝来したというより、中国を経由して伝わった「中国製の西洋風絵画」からもたらされたという説が唱えられる。奥村政信《無題（唐人館之図）と蘇州版画の《蓮池亭遊戯図》がかなり似ていることから、その関係性について重要視されている。岸文和『江戸の遠近法—浮世絵の視覚—』勁草書房、1994年、pp. 4-8。
- ¹² 稲賀繁美『日本美術の近代とその外部』一般財団法人放送大学教育振興会、2018年、p. 22。
- ¹³ 『北斎漫画1』永田生慈監修解説、岩崎美術社、1986-1987年、pp. 154-155。
- ¹⁴ 稲賀繁美前掲書 p. 22。
- ¹⁵ 草薙奈津子『日本画の歴史 近代篇』中央公論新社、2018年、p. ii。
- ¹⁶ 岡倉登志「岡倉覚三（天心）と日本美術院—日本画に見る伝統と革新」『岡倉天心—伝統と革新—』大東文化大学東洋研究所、2014年、p. 13。
- ¹⁷ 山口静一『フェノロサ・上—日本文化の宣揚に捧げた一生』三省堂、1982年、p. 176。
- ¹⁸ 山口静一『フェノロサ美術論集』中央公論美術出版、1988年、pp. 15-16。
- ¹⁹ 著書：山口静一前掲書（16） p. 20。
- ²⁰ 児島孝『近代日本画、産声のとき：岡倉天心と横山大観、菱田春草』思文閣出版、2004年、p. 29。
- ²¹ 岡倉秋水「芳崖先生の思い出」『中央美術』日本美術学院、第3巻5号、1917年、pp. 56-57。
- ²² 近藤啓太郎『大観伝』講談社、2004年、pp. 81-82。
- ²³ 菱田春草「画界漫言」『絵画叢誌』275号、1910年3月。
- ²⁴ 対象物の輪郭を徐々に暗くさせ、ぼかしていく技法である。フレスコ画に比べて乾燥にかかる時間が長い油絵具を使用することで可能になった表現。
- ²⁵ 草薙奈津子前掲書 pp. 108-109。
- ²⁶ 草薙奈津子前掲書 pp. 110-111。
- ²⁷ 佐藤志乃『「朦朧」の時代—大観、春草らと近代日本画の成立』人文書院、2013年、p. 224。
- ²⁸ 小野文子「トータル・ペインティングと朦朧体 J. McN. ホイッスラーと横山大観、菱田春草」大学美術教育学会『美術教育学研究 52巻1号』2020年、pp. 119-120。
- ²⁹ 関根浩子「春草と明治洋画壇及び西洋絵画—その空間表現に着目して—」『飯田市美術博物館研究紀要1巻』1990年、p. 20。

-
- ³⁰ 岡倉一雄『岡倉天心全集 地の巻』聖文閣、1935年、p. 412。
- ³¹ 児島孝前掲書 p. 126。
- ³² 天野一夫「天心—大観・春草における西洋近代美術史観（下）」『豊田市美術館紀要 No5』2012年、p. 21。
- ³³ 菱田春草「画界漫言」『絵画叢誌』275号、1910年3月
- ³⁴ 児島孝前掲書 p. 127。
- ³⁵ 佐藤志乃前掲書 pp. 190-191。
- ³⁶ 竹浪遠「中国の画卷（絵巻）の奥行き表現について」『奥行きの感覚を求めて：美術をめぐる新たな鑑賞と実践』、2021年、p. 120。
- ³⁷ 理由として、巨大な衝立が生活空間の中で使用されたことが大きな要因と言われる。竹浪遠前掲書 p. 122。
- ³⁸ 辻惟雄『増補新装[カラー版]日本美術史』美術出版社、2003年、p. 81。
- ³⁹ 辻惟雄前掲書 p. 82。
- ⁴⁰ 宮崎法子『花鳥・山水画を読み解く—中国絵画の意味—』角川文庫、2003年、p. 17。
- ⁴¹ 小川裕充『臥遊：中国山水画：その世界』中央公論美術出版、2008年、p. 139。
- ⁴² 宮崎法子前掲書 p. 76。
- ⁴³ 宮崎法子前掲書 p. 19。
- ⁴⁴ 中村茂夫『中国画論の展開』中山文華堂、1965年、pp. 461-462。
- ⁴⁵ 前田耕作『[カラー版]東洋美術史』美術出版社、2000年、p. 158。
- ⁴⁶ 堀内貞明、永井研治、重政啓治前掲書 p. 159。
- ⁴⁷ 竹浪遠前掲書 p. 124。
- ⁴⁸ 竹浪遠前掲書 p. 129。
- ⁴⁹ 岡倉一雄『岡倉天心全集 天の巻』聖文閣、1935年、pp. 120-121。
- ⁵⁰ 倉田公裕「日本画の特質・3・遠近法—絵画空間の論理—」『三彩』260号、1970年7月、p. 59。
- ⁵¹ 倉田公裕「日本画の特質・4・余白のころ—余情の空間—」『三彩』262号、1970年9月、p. 70。
- ⁵² 雑誌記事：倉田公裕前掲書（38） pp. 70-79。
- ⁵³ 高階秀爾『増補 日本美術を見る眼 東と西の出会い』岩波書店、2009年、p. 114
- ⁵⁴ 高階秀爾「余白の美学」『日本人にとって美しさとは何か』筑摩書房、2015年、pp. 150。
- ⁵⁵ 著書：高階前掲書（41） pp. 152-153。
- ⁵⁶ 宮廻正明、荒井経、鴈野佳世子『日本画名作から読み解く技法の謎』世界文化社、2014年、pp. 94-97。
- ⁵⁷ 著書：高階秀爾前掲書（37） p. 22。
- ⁵⁸ 川島理一郎「夏の熱河」『文藝春秋』12巻9号、1934年、p. 81。
- ⁵⁹ 竹内逸『栖鳳閑話』改造社、1936年、p. 117。
- ⁶⁰ 田中日佐夫『竹内栖鳳』岩波書店、1988年、p. 180。
- ⁶¹ 『アサヒグラフ別冊美術特集 56 竹内栖鳳』1988、p. 88。
- ⁶² 廣田孝「竹内栖鳳の西洋風景画制作について：写真利用に関する一考察」『デザイン理論』、関西意匠学会、2000年、p. 49。
- ⁶³ 黒田天外「名家歴訪録 竹内栖鳳（一）」日出新聞社、1898年5月2日。
- ⁶⁴ 竹内栖鳳「潮来風景」菊池寛『文藝春秋』10巻4号、1932年4月。
- ⁶⁵ 竹内逸前掲書 p. 149。
- ⁶⁶ 深谷訓子「風景画の奥行き：西洋絵画における工夫」『奥行きの感覚』p. 105。
- ⁶⁷ 竹内栖鳳「栖鳳芸談」『朝日新聞』1936年1月3日。
- ⁶⁸ 竹内栖鳳「竹内栖鳳君演説筆記」神坂雪佳『京都美術協会雑誌』110号、1901年8月30日、pp. 4-5。
- ⁶⁹ 神崎憲一「栖鳳七十七話」『塔影』16巻11号、1940年11月、p. 29。
- ⁷⁰ 神崎憲一「栖鳳語録」『国画』塔影社、第2巻9号、1942年9月、p. 5。
- ⁷¹ 岡倉一雄『岡倉天心全集 下巻』聖文閣、1936年、p. 410。

-
- ⁷² 岡倉一雄『岡倉天心全集 地之巻』聖文閣、1936年、p. 494。
- ⁷³ 横山大観「日本画総論」『アトリエ美術大講座 日本画科 第1巻（基礎学）』アトリエ社、1934年、p. 12。
- ⁷⁴ 横山大観前掲書 pp. 11-12。
- ⁷⁵ 菱田春草「画界新彩」『早稲田文学』第1次第3期7巻5号、1898年2月、pp. 77-81。
- ⁷⁶ 佐藤志乃前掲書 p. 231。
- ⁷⁷ 横山大観前掲書 p. 9。
- ⁷⁸ 横山大観前掲書 p. 9。
- ⁷⁹ 横山大観前掲書 p. 9。
- ⁸⁰ 鬼頭美奈子「余白の美 日本画における象徴空間」『余白の美 象徴空間の魅力』松柏美術館、2006年、p. 11。
- ⁸¹ 近藤啓太郎前掲書 pp. 87。
- ⁸² 木村重夫「現代日本画の問題点 余白意識とバック意識」『近代美術研究』1巻2号、1958年6月、pp. 17-18。
- ⁸³ 木村重夫「現代日本画の最前線 問題点はどこにあるのか」『近代美術研究』1巻1号、1958年2月、pp. 18-19。
- ⁸⁴ 木村重夫前掲書(85) p. 18。
- ⁸⁵ 木村重夫前掲書(85) p. 21。
- ⁸⁶ 福田平八郎「技法随想—余白ということ—」『三彩』54号、1951年6月、pp. 21-23。
- ⁸⁷ 武井邦彦『芸術と色彩』美術出版社、1995年、p. 80。
- ⁸⁸ 今後の研究制作によって、反対の意味に位置する語彙同士の中にその中間を表す言葉が入ることも推測されるため、ここでは立方体ではなく直方体とする。
- ⁸⁹ 佐藤啓介氏は、あらゆる物質を痕跡として捉える働きを「考古学的構想力」と呼び、痕跡を物質性に即して時間との関係性について語っている。佐藤啓介「物質と時間—痕跡としての物質性」『美術フォーラム21』第20号、2009年11月、p. 123。
- ⁹⁰ 佐藤啓介前掲書 p. 124。
- ⁹¹ 佐藤啓介前掲書 p. 125。
- ⁹² 草薙奈津子『日本画の歴史 現代篇』中央公論新社、2018年、p. vi。
- ⁹³ 塩田恵子「土牛芸術の展開」『白寿記念奥村土牛展』京都市美術館編、1987年、pp. 3-4。
- ⁹⁴ 奥村土牛『牛のあゆみ』日本経済新聞社、1974年、pp. 123-124。
- ⁹⁵ 草薙奈津子前掲書(90) p. 20。
- ⁹⁶ 竹内浩一「本画制作6 動物 羊」『日本画の制作を学ぶ』京都芸術大学、p. 97。
- ⁹⁷ 竹内浩一前掲書 p. 86。
- ⁹⁸ 竹内浩一前掲書 p. 97。
- ⁹⁹ 青山亘幹「膠テンペラとしての日本画—〈金〉を磨ぐ」『日本画：膠絵「岩彩+泥彩+墨彩」(材料と表現)』美術出版社、1982年、p. 136。
- ¹⁰⁰ 大島哲以「中世絵画の技法にひかれる—アクリルとの併用」『日本画：膠絵「岩彩+泥彩+墨彩」(材料と表現)』美術出版社、1982年、p. 144。

参考文献

竹内逸『栖鳳閑話』改造社、1936 年

斎藤隆三『横山大観』中央公論美術出版、1958 年

原田実『岡倉天心』三彩社、1970 年

河北倫明、高階秀爾『近代日本絵画史』中央公論社、1978 年

九鬼周造『「いき」の構造：他二篇』岩波書店、1979 年

岡倉天心『岡倉天心全集 第2巻』平凡社、1980 年

山口静一『フェノロサ：日本文化の宣揚に捧げた一生、上』三省堂、1982 年

近藤啓太郎『菱田春草』講談社、1984 年

アーネスト・F・フェノロサ著/山口静一編『フェノロサ美術論集』中央公論美術出版、1988 年

田中日佐夫『竹内栖鳳』岩波書店、1988 年

L. B. アルベルティ『絵画論, 新装普及版』三輪福松訳、中央公論美術出版、1992 年

『近代の日本画：西洋との出会いと対話』愛知県美術館、1993 年

岸文和『江戸の遠近法－浮世絵の視覚－』勁草書房、1994 年

坂崎坦『日本画の精神』ペリかん社、1995 年

武井邦彦『入門：芸術と色彩』美術出版社、1995 年

武者小路穰『絵巻の歴史：新装版』吉川弘文館、1995 年

戸田禎佑『日本美術の見方 中国美術との比較による』角川書店、1997 年

ロラン・バルト『明るい部屋 写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、1997 年

谷川渥『形象と時間：美的時間論序説』講談社、1998 年

横山大観『横山大観：大観画談』日本図書センター、1999 年

廣田孝『竹内栖鳳近代日本画の源流』思文閣出版、2000 年

矢萩喜従郎『平面空間身体』誠文堂新光社、2000 年

稲葉睦子「大観・春草―日本画近代化への道―」『大観・春草展』茨城県天津記念五浦美術館、2001 年

北澤憲昭『「日本画」の転位』星雲社、2003 年

辻惟雄『増補新装[カラー版]日本美術史』美術出版社、2003 年

宮崎法子『花鳥・山水画を読み解く：中国絵画の意味』角川文庫、2003 年

児島孝『近代日本画、産声のとき：岡倉天心と横山大観、菱田春草』思文閣出版、2004 年

近藤啓太郎『大観伝』講談社、2004 年

坪井みどり『絵因果経の研究』山川出版社、2004 年

辻惟雄『日本美術の歴史』東京大学出版会、2005 年

徳島県近代美術館編集『日本画―和紙の魅力を探る：特別展』徳島県近代美術館、2007 年

国立新美術館ほか編『横山大観：新たな伝説へ：没後 50 年』朝日新聞社、2008 年

小川裕充『臥遊：中国山水画：その世界』中央公論美術出版、2008 年

高階秀爾『増補 日本美術を見る眼 東と西の出会い』岩波現代文庫、2009 年

土方定一『日本の近代美術』岩波書店、2010 年

堀内貞明、永井研治、重政啓治『絵画空間を考える』武蔵野美術大学出版局、2010 年

佐藤志乃『「朦朧」の時代―大観、春草らと近代日本画の成立』人文書院、2013 年

鶴見香織『菱田春草』日本経済新聞社、2014 年

宮廻正明、荒井経、鴈野佳世子『日本画名作から読み解く技法の謎』世界文化社、2014 年

石川美子『ロラン・バルト：言語を愛し恐れつづけた批評家』中央公論新社、2015 年

高階秀爾「余白の美学」『日本人にとって美しさとは何か』筑摩書房、2015 年

草薙奈津子『日本画の歴史 近代篇 狩野派の崩壊から院展・官展の隆盛まで』

中央公論新社、2018 年

草薙奈津子『日本画の歴史 現代篇 アヴァンギャルド、戦争画から 21 世紀の新潮流まで』

中央公論新社、2018 年

稲賀繁美『日本美術の近代とその外部』放送大学教育振興会、2018 年

東京国立近代美術館ほか編『横山大観展：生誕 150 年』日本経済新聞社、毎日新聞社、2018 年

藤木晶子『竹内栖鳳 水墨風景画にみる』思文閣出版、2022

活動業績一覧

2021 年 「ART NAGOYA 2021」(名古屋観光ホテル)

グループ展「HANA」展(松阪 ギャラリーMOS)

グループ展「耀画廊選抜展—対の世界—」(東京九段耀画廊)

「松阪カルチャーストリート」(松阪 ギャラリーMOS)

「D#展」(京都芸術大学ギャルリ・オーブ)

グループ展「冬物語展」(東京九段耀画廊)

2022 年 明日をひらく第 40 回上野の森美術館大賞展 入選

第 77 回春の院展 入選

グループ展「花～もののあはれ～上期 展」

三人展「記憶」(松阪 ギャラリーMOS)

再興第 107 回院展 入選

「第二回松阪カルチャーストリート」(松阪 ギャラリーMOS)

グループ展「冬物語展—ともしび—」(東京九段耀画廊)

2023 年 第 78 回春の院展 入選

個展「こころ音」(東京上野松坂屋 アートギャラリー)

グループ展「春うらら」(京都 ギャラリーちいさなうち)

四人展「Days, life goes on」(大丸心齋橋店 Artglorieux GALLERY OF OSAKA)

図版一覧

(図 1) 竹内栖鳳《露》絹本彩色・軸装、1936 年、134.3×37.3、町立湯河原美術館蔵、出典：『竹内栖鳳 破壊と創生のエネルギー』青幻舎 2023 年

(図 2) 横山大観《春秋図》紙本彩色、1909 年、六曲一双屏風、各 155.5×352.1、福井県立美術館蔵、画像提供：福井県立美術館

(図 3) 奥村土牛《醍醐》紙本彩色、1972 年、135.5×115.8、山種美術館蔵、画像提供：山種美術館

(図 4) 葛飾北斎《北斎漫画三篇》、1814-1878 年、川崎市市民ミュージアム、画像提供：川崎市市民ミュージアム

(図 5) 橋本雅邦《秋景山水図》紙本墨画淡彩、1887 年頃、61.6×126.0、愛知県美術館所蔵、撮影：Public Domain

(図 6) 菱田春草《菊慈童》絹本著色、1900 年、181.1×110.7、飯田市美術博物館蔵、画像提供：飯田市美術博物館

(図 7) 《絵因果経断簡卷第二上（六十二行）》紙本著色卷子、8 世紀、26.4×115.9、奈良国立博物館蔵、出典：奈良国立博物館画像データベース

(図 8) 《源氏物語絵巻 宿木（一）絵》12 世紀前半、徳川美術館蔵、©徳川美術館イメージアーカイブ/DNPartcom

(図 9) 《信貴山縁起絵巻 飛倉の巻》12 世紀中頃、31.7×879.9、朝護孫子寺所蔵、画像提供：総本山 信貴山朝護孫子寺

(図 10) 《山水屏風》絹本著色、11 世紀後半、146.4×42.7（各扇）、京都国立博物館蔵

(図 11) (伝) 江参《千里江山図巻》(部分) 絹本墨画淡彩、12 世紀、46.3×546.5、台北・故宮博物院蔵、出典：故宮博物院 OPEN DATE

(図 12) (伝) 夏珪《溪山清遠図巻》(部分) 紙本墨画、13 世紀、46.5×889.1、台北・故宮博物院蔵、出典：故宮博物院 OPEN DATE

(図 13) 雪舟《四季山水図》(部分) 紙本墨画淡彩、1486 年、39.8×1580.2、毛利博物館蔵、画像提供：毛利博物館

(図 14) 崔白《双喜図》絹本着彩、北宋、193.7×103.4、故宮博物院蔵、出典：故宮博物院
OPEN DATE

(図 15) 岩佐又兵衛《洛中洛外図屏風(舟木本)》紙本金地著色、17 世紀、六曲一双、各扇 162.7×342.4、東京国立博物館蔵、出典：東京国立博物館研究情報アーカイブス画像検索

(図 16) 尾形光琳《槿楓図屏風》(部分) 紙本金地著色、18 世紀前半、六曲一双、145.0×351.0、東京藝術大学蔵、画像提供：東京藝術大学 / DNPartcom

(図 17) 長谷川等伯《松林図屏風》紙本墨画、16 世紀、各 156.8×356.0、東京国立博物館蔵、出典：東京国立博物館研究情報アーカイブス画像検索

(図 18) 竹内栖鳳《虎・獅子図》紙本墨画淡彩、1901 年、六曲一双、166.4×371.0、三重県立美術館蔵、画像提供：三重県立美術館

(図 19) 竹内栖鳳《スエズ景色》絹本油彩、1901 年、44.0×60.5、海の見える杜美術館蔵、出典：海の見える杜美術館コレクション

(図 20) 竹内栖鳳《ベニス月》絹本墨画、1904 年、222.0×174.0、高島屋史料館蔵、画像提供：高島屋史料館

(図 21) 竹内栖鳳《河口》絹本彩色、額装、1918 年、124.5×177.0、静嘉堂文庫美術館蔵、(公財) 静嘉堂 / DNPartcom

(図 22) 竹内栖鳳《潮沙永日》絹本彩色、1922 年、軸装、77.0×89.0、京都市美術館蔵、出典：『竹内栖鳳 破壊と創生のエネルギー』青幻舎 2023 年

(図 23) 菱田春草《夜桜》絹本着色、1904 年、72.9×49.5、飯田市美術博物館蔵、画像提供：飯田市美術博物館

(図 24) 横山大観《帰帆》(部分) 絹本着色、1905 年、45.5×80.7、滋賀県立近代美術館蔵、画像提供：滋賀県立近代美術館

(図 25) (伝) 牧谿《遠浦帰帆図》紙本墨画、13 世紀、32.3×103.6、京都国立博物館蔵

(図 26) 菱田春草《落葉》絹本著色、1909 年、二曲一双、152.8×151.8、茨城県近代美術館蔵、画像提供：茨城県近代美術館

(図 27) 徳岡神泉《流れ》紙本彩色、1954 年、132.0×170.0、京都市美術館蔵

(図 28) 福田平八郎《雨》紙本彩色、1953 年、108.7×86.5、東京国立近代美術館蔵、Photo: MOMAT/DNPartcom

(図 29) 重層的な画面を作る言葉の直方体

(図 30) 奥村土牛《鳴門》紙本彩色、1959 年、128.5×160.5、山種美術館蔵、画像提供：山種美術館

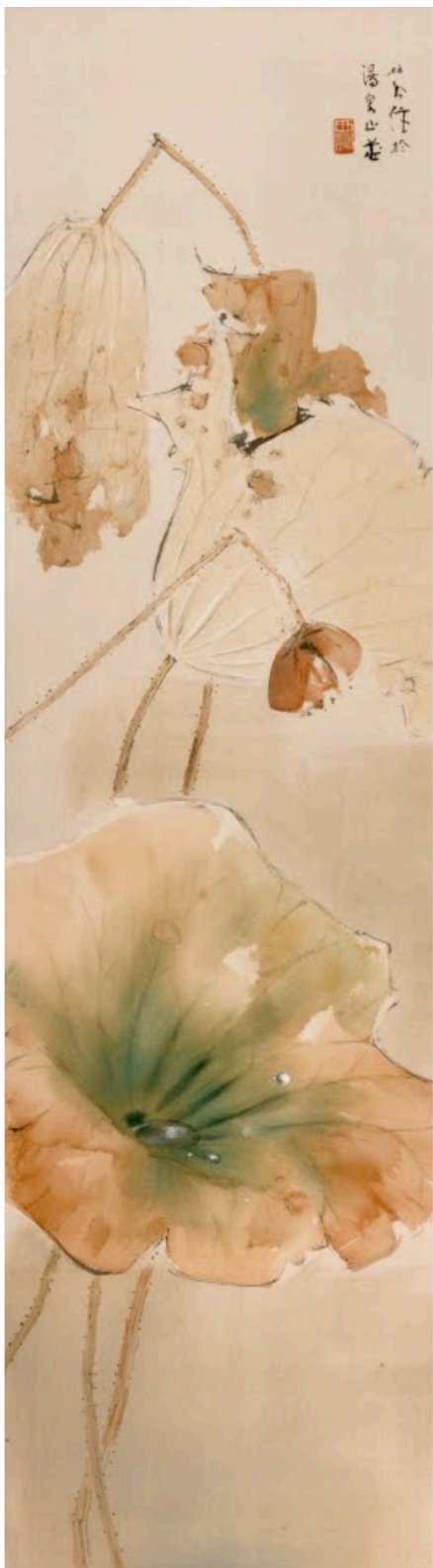
(図 31) 高田久恵《追憶》鳥の子紙、アルミ箔、岩絵具、墨、銀泥、2022 年、72.5×72.5、作家蔵

(図 32) 高田久恵《心奥へ》麻紙・岩絵具・銀泥・箔、2022 年、150.0×75.0、作家蔵

(図 33) 高田久恵《心層》麻紙、メディウム、岩絵具、黒箔、赤貝箔、墨、2022 年、194.0×162.0、作家蔵

(図 34) 高田久恵《煌々》麻紙(生)、岩絵具、墨、2022 年、72.7×116.7、作家蔵

図版



（図1）竹内栖鳳《露》

絹本彩色・軸装、1936年、134.3×37.3、町立湯河原美術館蔵、出典：『竹内栖鳳 破壊と創生のエネルギー』青幻舎2023年



（图2）横山大観《春秋図》（部分）紙本彩色、1909年、六曲一双屏風、各155.5×352.1、福井県立美術館蔵、画像提供：福井県立美術館



（图3）奥村土牛《醍醐》紙本彩色、1972年、135.5×115.8、山種美術館蔵、画像提供：山種美術館



(図4) 葛飾北斎《北斎漫画三篇》(部分)、1814-1878 年、川崎市市民ミュージアム、
画像提供：川崎市市民ミュージアム



(図5) 橋本雅邦《秋景山水図》
紙本墨画淡彩、1887 年頃、61.6×126.0、愛知県美術館所蔵、撮影：Public Domain



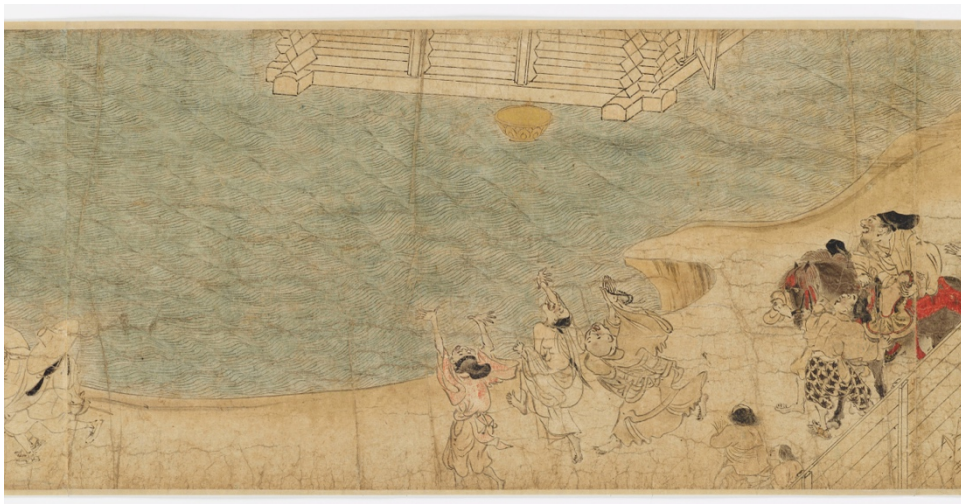
(图6) 菱田春草《菊慈童》絹本著色、1900年、181.1×110.7、飯田市美術博物館蔵、
画像提供：飯田市美術博物館



(図7)《絵因果経断簡卷第二上(六十二行)》紙本著色卷子、8世紀、26.4×115.9、奈良国立博物館蔵、出典：奈良国立博物館画像データベース



(図8)《源氏物語絵巻 宿木(一)絵》(部分)12世紀前半、徳川美術館蔵、徳川美術館所蔵
©徳川美術館イメージアーカイブ/DNPartcom



(図9)《信貴山縁起絵巻 飛倉の巻》1(部分)2世紀中頃、31.7×879.9、信貴山朝護孫子寺蔵、
画像提供：総本山 信貴山朝護孫子寺



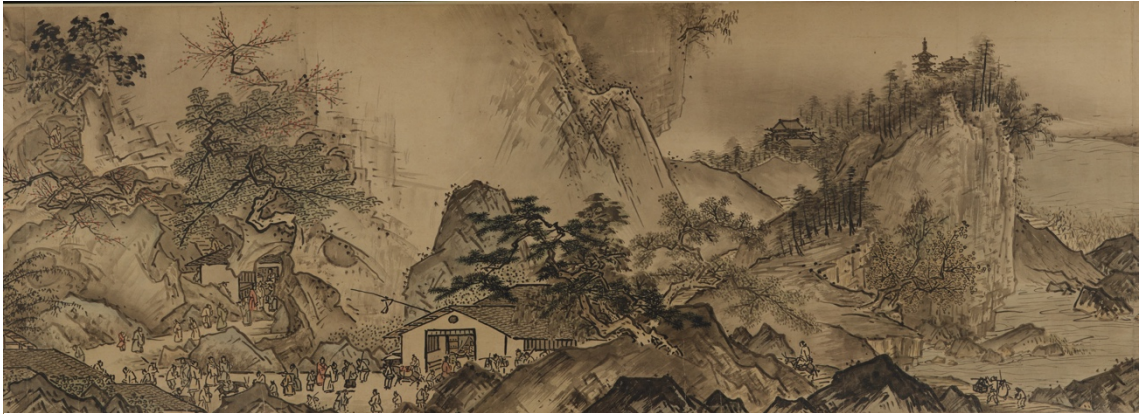
(图 10) 《山水屏風》絹本著色、11 世紀後半、146.4×42.7 (各扇)、京都国立博物館蔵



(图 11) (伝) 江参《千里江山图卷》(部分) 絹本墨画淡彩、12 世紀、46.3×546.5、台北・故宫博物院蔵、出典：故宫博物院 OPEN DATE



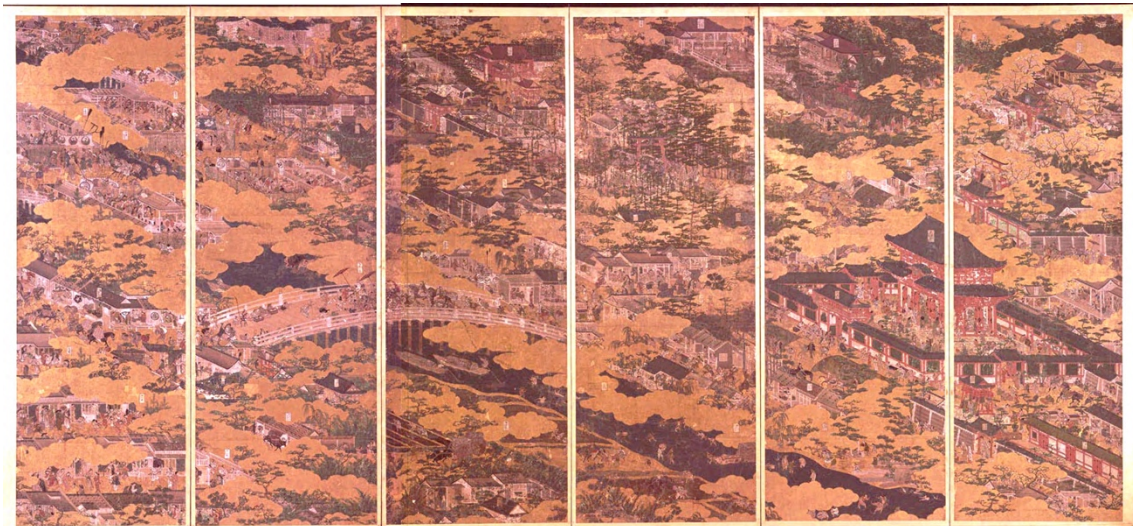
(图 12) (伝) 夏珪《溪山清遠图卷》(部分) 紙本墨画、13 世紀、台北・故宫博物院蔵、出典：故宫博物院 OPEN DATE



(图 13) 雪舟《四季山水图》(部分) 纸本墨画淡彩、1486 年、39.8×1580.2、毛利博物馆藏、
画像提供：毛利博物馆



(图 14) 崔白《双喜图》绢本着彩、北宋、193.7×103.4、台北·故宫博物院藏、出典：
故宫博物院 OPEN DATE



(图 15) 岩佐又兵衛《洛中洛外図屏風（舟木本）》紙本金地著色、17 世紀、六曲一双、各扇 162.7×342.4、東京国立博物館蔵、出典：東京国立博物館研究情報アーカイブス画像検索



(图 16) 尾形光琳《槭楓図屏風》(部分) 紙本金地著色、18 世紀前半、六曲一双、145.0×351.0、東京藝術大学蔵、画像提供：東京藝術大学 / DNPartcom



(図 17)

長谷川等伯《松林図屏風》

紙本墨画、16 世紀、

各 156.8×356.0、東京国立博物館蔵) 出典：東京国立博物館
研究情報アーカイブス画像検索



(図 18)

竹内栖鳳《虎・獅子図》

紙本墨画淡彩、1901 年、

六曲一双、166.4×371.0、三重県立美術館蔵、画像提供：
三重県立美術館





（図 19）竹内栖鳳《スエズ景色》絹本油彩、1901 年、44.0×60.5、海の見える杜美術館蔵、
出典：海の見える杜美術館コレクション



（図 20）竹内栖鳳《ベニスの月》絹本墨画、1904 年、222.0×174.0、高島屋史料館蔵、
画像提供：高島屋史料館



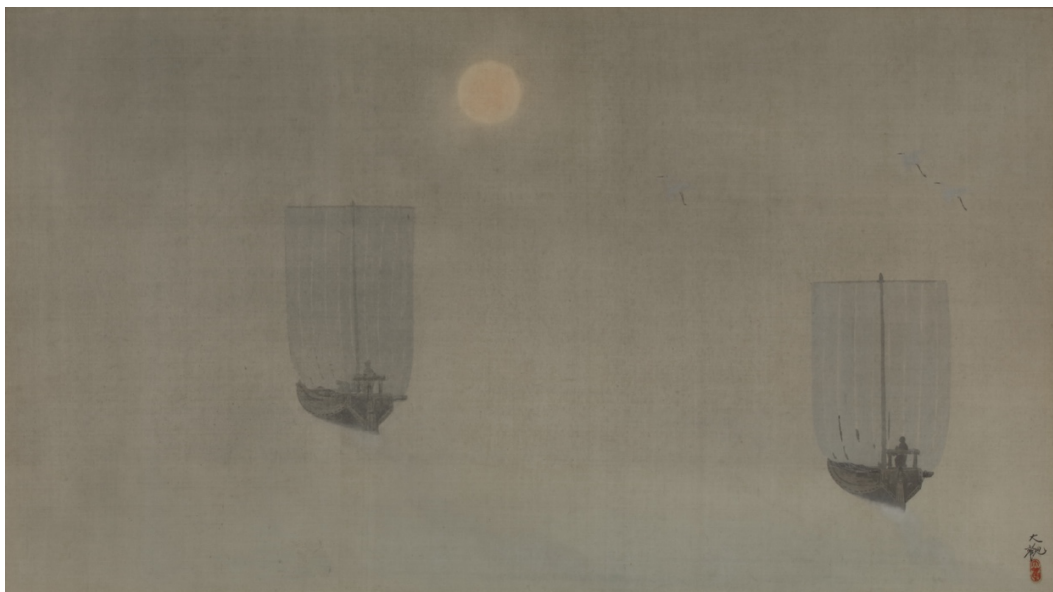
(図 21) 竹内栖鳳《河口》絹本彩色、額装、1918 年、124.5×177.0、静嘉堂文庫美術館蔵、
(公財) 静嘉堂／DNPartcom



(図 22) 竹内栖鳳《潮沙永日》絹本彩色、1922 年、軸装、77.0×89.0、京都市美術館蔵、出典：
『竹内栖鳳 破壊と創生のエネルギー』青幻舎 2023 年



（図 23）菱田春草《夜桜》絹本著色、1904 年、72.9×49.5、飯田市美術博物館蔵、画像提供：
飯田市美術博物館



（図 24）横山大観《帰帆》（部分）絹本著色、1905 年、45.5×80.7、滋賀県立近代美術館蔵、
画像提供：滋賀県立近代美術館



(图 25) (伝) 牧谿《遠浦帰帆図》紙本墨画、13 世紀、32.3×103.6、京都国立博物館蔵



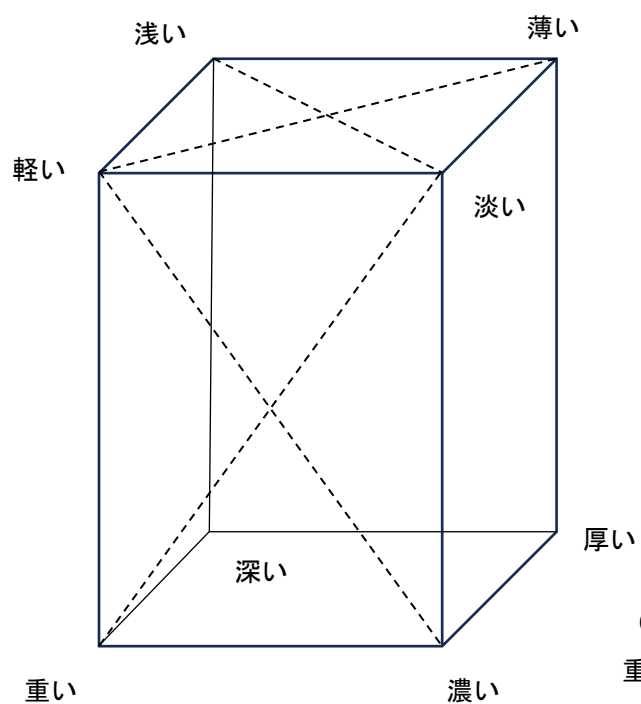
(图 26) 菱田春草《落葉》絹本著色、1909 年、二曲一双、152.8×151.8、茨城県近代美術館蔵、
画像提供：茨城県近代美術館



（図 27）徳岡神泉《流れ》紙本彩色、1954 年、132.0×170.0、京都市美術館蔵

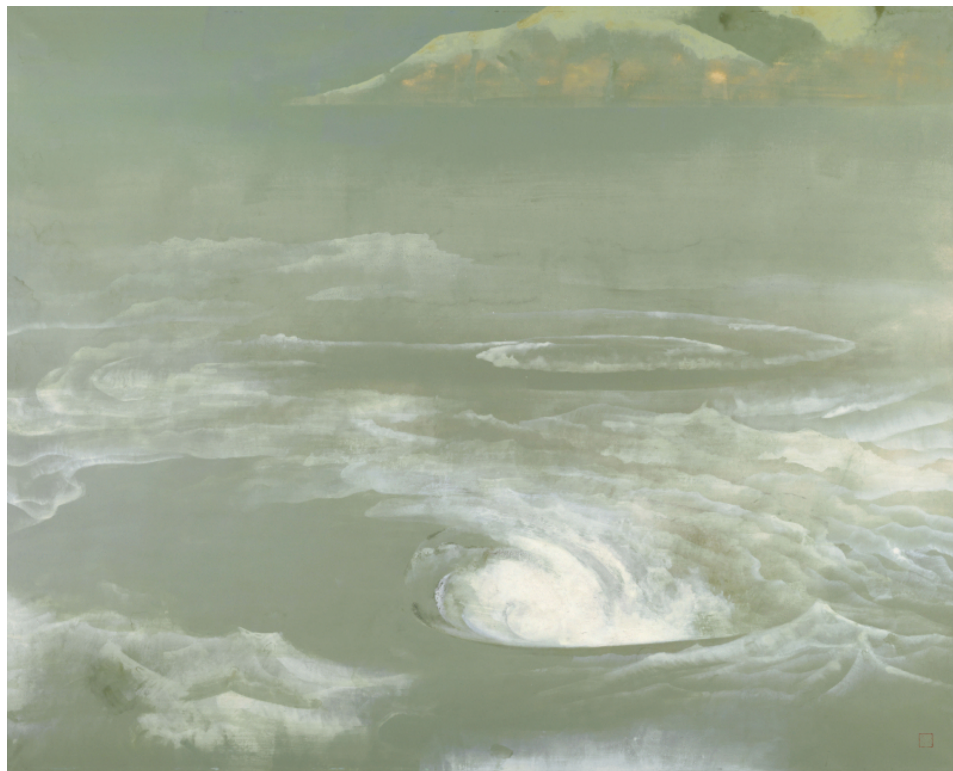


（図 28）福田平八郎《雨》紙本彩色、1953 年、108.7×86.5、東京国立近代美術館蔵、
Photo: MOMAT/DNPartcom



(図 29)

重層的な画面を作る言葉の直方体



(図 30) 奥村土牛《鳴門》紙本彩色、1959 年、128.5×160.5、山種美術館蔵、画像提供：山種美術館



（図 31）高田久恵《追憶》鳥の子紙、アルミ箔、岩絵具、墨、銀泥、2022 年、72.5×72.5、作家蔵



(图 32) 高田久惠《心奥へ》麻紙・岩絵具・銀泥・箔、2022 年、150.0×75.0、作家蔵



(図 33) 高田久恵《心層》麻紙、メディウム、岩絵具、黒箔、赤貝箔、墨、2022 年、
194.0×162.0、作家蔵



(图 34) 高田久惠《煌々》麻紙(生)、岩絵具、墨、2022 年、72.7×116.7、作家蔵