

## 日本画における暈し技法と「色彩空間」について—小野竹喬を中心に

王夢

### はじめに

絵画という二次元の空間は、無限の表現方法が存在する。例えば、色彩、線、空間、立体感、物語、写実、抽象などで、色彩を表現の主要手段にする作品の場合、複数の表現方法を組み合わせて描くことが多い。筆者は、日本画における空間表現について、次のように考えている。それは単に二次元の平面に三次元の奥行き空間を再現するものでもなく、また単に顔料の魅力に依拠する平面的な表現でもない。むしろ、これら以外の可能性、特に日本画に固有の「色彩空間」が存在すると考える。本論ではこの「色彩空間」について詳細に検討したい。

「色彩空間」とは文字通り絵画表面上の色彩の拡がりを作る空間のことであるが、本論では、それを3次元イリュージョン空間の描出のためのものとしてではなく、むしろ色彩の重なりが生み出す2次元空間そのものを指すものとして用いたい。現代の絵画作品において、色彩表現はあらゆるスタイルでもちいられる技法である。特に日本画の世界では、岩絵具は美しい色彩が第一印象となる画材として知られている。しかし、「色彩空間」を作品表現の主要な構成要素とする日本画作品は比較的少ない。これは、岩絵具の多様な表現手法と幅広い可能性が理由であろう。日本画では、油彩画のような強いテクスチュア（絵肌）を作り出すことも、水墨画のような微妙な濃淡による色彩変化も可能である。純粋に「色彩空間」の表現に特化し、色彩の魅力を最大限に引き出すことは、岩絵具の他の特性の抑制を意味する。

無限の表現の可能性の中で色彩の力を拡大するためには、画家は以下の能力が必要となる：1 絵画という二次元表現の本質的な理解。2 自身が表現したい主題を明確に把握。3 絵具の特性への深い理解。4 これらを統合して作品に表現する総合的な実力。このような能力を兼ね備えることは、極めて高度な技術的挑戦である。

筆者は、画家の能力の要素での「色彩空間」を卓越して表現する画家として、東山魁夷を挙げなければならないと考える。山田諭は東山魁夷の作品について、「このような『自然との対話』による新しい風景画は、洗練された造形による簡素な画面構成において、岩絵具の発色の美しさを最大限に発揮した日本画として、東山魁夷によって完成された」と述べている<sup>1</sup>。このように魁夷の作品が色彩の印象を強く伝える理由は、主に二つあるといえよう。一つは、彼が

岩絵具の特性を深く理解した上で、その特性を巧みに活かしているからであろう。もう一つは、簡潔な構図を用いることで、描かれた主体を大きな色面で表現でき、これによって色彩の力をより精細に発揮できるからである。日本画家千住博も「東山魁夷が日本画だったんです」と語っている<sup>2</sup>。魁夷の偉大さは、岩絵具を使って制作した作品が人々に究極的な印象を与えると同時に、岩絵具の最大の特性である「色彩」を昇華させたで表現したことにあるのではないだろうか。

筆者は、戦後の竹喬の色彩表現作品が魁夷の作品と似た魅力があると考えている。彼らが創作した心象風景を鑑賞するとき、現実世界と異なる空間と理解しつつも、その世界に吸い込まれる感覚がある。千住博は東山魁夷の作品について次のように語っている。「（前略）色彩感覚っていうものは、まるで映画のシーンのような、北野武の北野ブルーのような、ある種独特の、全体的に青いフィルターがかかったような、慌しい現実から一つ違った空間を見せることができる世界をつくってみるとかということで、何かとんでもない、奥深いところまで人を誘ってくれるようなやり方<sup>3</sup>」。鑑賞者であれ制作者であれ、魁夷の色彩世界の魅力は疑うことはないだろう。筆者は「東山魁夷の風景について—「青」を巡る技法研究」において、魁夷の美しい色彩を作る秘密は暈し技法による複雑な色味の表現にあることを明らかにした<sup>4</sup>。魁夷の色彩世界が人を引き付ける理由は、画面を構成する要素が調和した状態にあり、色彩が単なる美しい発色以上のものになっているためである。鑑賞者は岩絵具の粒子と粒子の重なりに導かれ、作者が創造した世界に引き込まれてゆき、このとんでもない絵画空間に巻き込まれていく感覚を生み出すと論じた。本研究では、魁夷と竹喬の色彩世界にはさらに深い「色彩空間」が存在することを論じる。

「色彩空間」は、水墨画のような濃淡による空間の奥行きの表現とも、琳派のような「色本位」の色彩表現とも異なる。筆者が求める作品は、岩絵具の粒子間と色彩の明暗彩度の対比と色彩設計を中心に表現しつつ、暈し技法が生み出す岩絵具の混色で生まれる色彩による空間作りの表現である。これまでに日本画では色彩表現に関する多くの研究が行われてきたが、色彩論を元にした「色彩空間」については解明されていない。次に、色彩表現に関する日本画の歴史を整理しながら、色彩空間の表現を生かした画家たちの作品を見ていく。

日本画の色彩表現を研究する際、画材である岩絵具の特性は無視できない。通常、岩絵具は鉱石の粒子と接着剤である膠（動物コラーゲ

ン)、水を混ぜて描く。画家の視点によって作品の着目点は異なり、質感、光沢、厚み、絵肌(テクスチュア)などさまざまな表現が可能となる。日本画家の畠中光享は岩絵具の表現について以下のように語っている。

(前略) 日本画の材料でないと表現できない方法というのは、きっとあると思うんです。だから、それを生かしたい。油絵であれば、油というのは顔料を油で溶いているから粘りがある。それで線を表現するというのは無理です。必然性があって日本画の材料で表現したい。日本画の美しい絵具でもって、できるかぎりその色の美しさを表現したいと、ぼくは思っている<sup>5</sup>。

岩絵具には鉱石の色彩の特性があり、サラサラとした触感があり、鉱石の光沢が光を反射することで得られるキラキラとした視覚は他の画材にはない。当然のことながら、岩絵具を使って制作した作品は油絵具では得られない魅力を持つため、表現方法も他の絵具と異なる道を選んだほうが妥当であろう。しかし、日本画の歴史を振り返ると、「日本画らしい」表現の探求過程は長い時間を要し、今も模索中である。荒井経は次のように述べている。

日本の絵画も中国絵画の影響の中で成立したので、基本的には筆で線を引くということを大切にしてきました。(中略) 天心は日本人が一番大事にしていた線の仕事を一旦捨てて、朦朧体という、ぼかしだけで描く実験を大観や春草にさせたんだと思います。(中略) やはり日本画の歴史においては重要なポイントだったと思います<sup>6</sup>。

しかし、荒井経は朦朧体の日本画の歴史における位置づけと重要性を十分に説明していない。朦朧体の登場により、日本画は従来の単純な色彩表現から複雑で重層的な色調へと転換だけでなく、暈し技法の展開によって画面の空間性が広がっていった。筆者は、絵画の「色彩空間」という視点から、日本画の画材である岩絵具の色彩効果と空間表現の効果について、東山魁夷と小野竹喬の、近代日本画において色彩を主な手段として空間を構築した作家を考察したい。彼らの作品に秘められた絵画空間における色彩の役割を解明するために、作品の特徴および制作過程を分析し、自身の創作に新たな表現として取り入れたいと思う。

## 第1章 「朦朧体」の歴史と暈し技法の発展から見る「色彩空間」の定義

明治時代、装飾絵と呼ばれる伝統的な日本美術は西洋美術の影響を受け、日本画の近代化への道を歩み始めた。岡倉天心、横山大観、菱田春草などの開拓者たちは、西洋絵画の陰影法や遠近法を取り入れ、無線描法の「朦朧体」という色彩法を創出し、「空気」や「光」などの表現を追求した。「朦朧体」の誕生により、複雑な色味を通じて作者の感情を作品に反映させることも可能にした。「自我」や「自由」の概念が萌芽する時代において、画家たちは主観的世界を表現するために色彩への関心を深めていった。この過程で、暈し技法が日本画の色彩表現の基本として確立されていった。

### 第1節 「朦朧体」による色彩表現の発展

明治10～20年代に美術界で「日本画」という言葉が登場した。近代日本画の成立は西洋美術の影響を受け、陰影法や遠近法などの表現手法が導入され、狩野芳崖や岡倉天心などの革新者によって発展した。1898年、東京美術学校(現在の東京藝術大学)の校長であった岡倉天心が去ることになり、これをきっかけに大観、春草、下村観山、橋本雅邦などの美術教員たちも辞職し、日本美術院が創設された。近世の狩野派や四条派などの流派が解体していく一方で、近代には新たな美術団体が生まれ、日本美術院はその中でも近代美術史上の潮流の礎となった。

明治30年代、菱田春草と横山大観を中心に、「空気」や「光線」などを描くため、従来の線描を排して表現された作品が発表された。墨線のない表現は当時「朦朧体」と呼ばれていた。色彩を混ぜて重ねることで生み出される色調は、新たな表現として同時代の人々に驚きを与えた<sup>7</sup>。現在の日本画では、この顔料の混合や暈し技法が基本的な制作方法となっており、画家たちは自ら独特な色彩を作り出すのに努力をおしまない。さらに、現代日本画では「空気」や「感情」などの目に見えない雰囲気画面に表現することが、画家たちの自己表現の一部であると言える。この変化は、現代日本画の自由な表現手法と画家の意識の開放を示している。

日本美術においては、江戸後期から西洋絵画の1点透視図法や2点透視図法などの遠近法の影響により、画面の奥行き空間(三次元)への表現志向が強く現れた。「空気遠近法」と「透視法」は、西洋風景画に見られる写実的な表現技法であり、これらを用いた作品は余白が少ないことが当時の日本画において斬新だった。画面の表現の拡張に伴い、絵画技法と効果も複雑に変化していった。佐藤志乃は、明治33年に春草が制作した《菊慈童》について次のように述べている。「その空気感の表現によって、色づいた樹木が折り重なるように続いていく、その奥

深さをも感じることができる。だが同時に、このぼかしの薄暗く複雑な色合いは、観る者の感性に訴えるものでもある<sup>8)</sup>。この評価から、「複雑な色彩」とは、暈し技法によって組み合わせられた色彩を指すことがわかる。さらに、画面全体の雰囲気統一することで、作品は単なる人物の造形だけでなく、人物が自然の中で孤独や超自然的な神秘性を湛えていることを観る者に伝えている。また、佐藤志乃はこの作品で主に表現されているのは感情であり、過去の伝統的な人物画とは異なると評価している<sup>9)</sup>。そして「画面の色調が感情表現に及んだ」と述べている<sup>10)</sup>。筆者は、「朦朧体」を通した遠近感の表現が、二次元の画面上に三次元的な空間を広げることで、鑑賞者がより容易に作品を体験できるようになると考えている。さらに、暈し技法によって画面の色彩に感情が付与され、新たな表現が生み出されたとも考えられよう。

「朦朧体」を写実的な表現に近づけるために、画面の遠近感など色彩に関する模索が始まった。色彩表現は、装飾的な意味を持つ純色から重ねていく色調へと移り、「空気」や「光」など実体のないものを表現しようとした。その結果、暈し技法による色の重ね合わせは、深みのある色合いを作り出すことができ、単なる装飾的な色面ではない、奥行きのある表現を可能にした。

明治30年代の後半から、大観と春草は色彩の美しさの追求を始めた。日本が強い西洋美術の衝撃を受けた後、日本画はどう自立すべきかを考えた大観や春草などの画家たちは、異国遊歴として経験を積んだ。彼らは西洋美術からは多くを学ぶ一方で、東洋絵画の独自性への理解をさらに深めた。東洋芸術が追求する精神世界の表現は、油絵の写実的な立体感や光と陰影の表現とは異なり、内面的な感情である精神性を表すことを目指している。「朦朧体」という表現技法は、現実世界と一定の距離を保つ表現の意味を解明する手がかりとなった。画家たちの作品創作が写実から主観的なものへと変化したことについて、佐藤志乃は次のように指摘している。「この、自己の感受性にしがたい、印象や感覚を表現しようとする欲求も、朦朧体の表現展開に大きく関わっていった。色調やぼかしの研究は、当時の文芸思潮にあらわれた新たな自然観照というものを背景にしていたといえるだろう<sup>11)</sup>」。色彩は画家たちの「自我」や「自由」といった主観的な世界の感覚を表現する上で重要な手段の一つと言える。しかし、「朦朧体」は主に画面に遠近感を出すための表現技法で、これは日本画における空間性を作り出す手段の一つであり、色彩表現そのものとは必ずしも同義ではない。

## 第2節 現代日本画の新たな課題と色彩表現について

第二次世界大戦後、日本社会は大きな変化の中で、近代日本画に対する「日本画滅亡論」が登場した。新しい日本画への挑戦を強いられた日本画家たちは、様々な可能性を模索し、新たな時代の「現代日本画」を築いていった。川端龍子は、将来の日本画が従来の床の間だけでなく、美術館の広い空間で鑑賞されることを想定し、戦後初めて日本画の額装へと方向転換した。日本画は、洋画と同様に150号以上の大作品で広い会場に展示されるような新しい形式を取り入れた。新しい日本画に取り組む上での課題について、山田諭は次のように述べている。

「このような大画面を構成するために、伝統的な線描を排除して、岩絵具を塗り重ねた色面を多用する表現方法が確立していった。洋画に対抗できる緻密に計算された堅固な画面構成において、発色の素晴らしい色彩で勝負する日本画を創造したのである<sup>12)</sup>」。要するに、大作品を表現するためには、画面の構成や色彩の使用方法、割れにくい画面の作り方など、さまざまな側面に注目する必要がある。

また、岩絵具が日本画の画材として絵具店の看板商品となったのは、戦後のことである。ウエマツ画材店および絵具三吉の社長である上田邦介は、「色数は極端に増えたのは戦後です」と述べている<sup>13)</sup>。荒井経は「戦後の日本画家たちは、同時代的な表現を岩絵具という色材に託し、かつてない種類と量の岩絵具を塗り重ねながら画面を被覆していったのである」と指摘している<sup>14)</sup>。彼は近代戦後の日本画表現について、多様な色彩顔料を使用した重ね塗りによる、画面の厚塗りへの傾向を指摘している。戦後は油絵に匹敵するよう新しい日本画に挑戦するとともに、新たな岩絵具の開発も促進され、技術の進歩と豊富な画材が求められるようになった。しかし、色数の増加に伴い、色彩表現のハードルも高くなっていった。松岡映丘は「色彩論」において、「(前略)色彩に対しては、それを単に「設色」など々称して、色彩は単に絵書を装飾するだけの役割と価値とを持つに過ぎないと考へる事は、絶対的な謬見であるといふ事を特に注意したい」と記している<sup>15)</sup>。同じく日本画家の福田豊四郎も、色調作りの際に注意すべき点について言及している。

全体の色が単純に調和しただけでは、微温的な意志の弱い絵になります。各部分に置かれた色がその特色を十分発揮しながら、お互いの色の個性を生かしあうことで、画面全体に活気が出てくるのです。どこまでも根気よく、慎重に計算しなければなりま

せん。興奮したり焦ったり強引に筆をかさねるとかえって絵具は暗く死んでしまいます<sup>16</sup>。

福田豊四郎は、作品制作時に色と色の相性および配置の過程における丁寧な思考の必要を強調している。配色は創作に重要な一環だが、さらに注意すべきは岩絵具の発色原理が他の顔料と異なることである。油絵のような自由な色の混合による発色ではなく、岩絵具は粒子の重ね塗りによって色味を作る特殊性のある顔料である。顔料の濃淡と下塗りの色を重ねることで色味は異なってゆき、最終的な色彩効果にも大きな差が生じる。これは、画家が岩絵具の発色原理をどれだけ理解しているかに大きく関係している。「絵具は暗く死んでしま」うとは、色の重ね塗りが悪く、色彩が濁っている状態を指す。野崎英男は『色と影の扱い方』において、形のつかみ方、構図のとり方、彩色の仕方など総合的に組み立てられれば、人の思想や感情を絵画に表現できると述べている。さらに、東洋画の伝統表現についても以下のように語っている。

（前略）色彩を主とした大和絵や琳派の表現においては、色彩のぼかし、濃淡、くまどりなどの技法が用いられて、物の厚み、立体感、量感などが巧みに表現されています。これらのぼかし、濃淡、くまどりなどの技法も、その基本となる原理は立体的表現における明度の観察によるものであることがわかります<sup>17</sup>。

つまり、野崎英男は大和絵や琳派などの日本伝統的な絵画様式における色彩表現の基本原則は、完全な二次元表現ではなく、明度に基づいた立体的な表現であると指摘する。明度とは色の明るさの度合いを指し、2つの色面を並べた際に明度の違いがあれば、明るい方がさらに明るく見える現象を明度の差の対比と呼ぶ。この手法は絵画表現に広く用いられている。我々は、複雑な現実世界を目で観察する際に、彩度と明度の両方で確認している。注意深く観察すれば、物の表面の色彩変化と明度変化のリズムが現れ、特に明度差をうまく利用することで、物の立体感を効果的に表現できる。

野崎英男は日本画における明度表現を二点に分類している。一つは線の濃淡と太さ細さ、もう一つはくまどり（隈取り）とぼかし（暈し）の技法である<sup>18</sup>。彼は「伝統的な日本画では、くまどりとぼかしの技法によって物体の立体感、実在感、空間感などを表現しております」と述

べ、これらの技法が日本画の立体表現において重要な役割を果たしているという<sup>19</sup>。

例えば、小野竹喬の《夕映》（1960年）（図1）では、画面の左手前の樹木の輪郭部分を明るく、中央部分を暗くする表現が暈し技法の一種として用いられている。また、彼が1967年制作した《池》（図2）では、水の流れを表現するために、隈取りという片ぼかしの方法で描かれた。水の立体感を強調し、装飾的な効果も生み出している。さらに、池の色味を観察すると、画面の一番下に天然松葉緑青と近い彩度の高い緑の池水が描かれ、画面中央の右部分と画面一番上の部分にも緑系の池水が表現されている。色味は下から上へと彩度が下がり、一番上の色は青に近い緑色で表現されている。このような彩度と明度に差をつけることで、画面に遠近感のある空間が描き出され、背景と主体の区別も明確となる。ヨハネス・イッテンの色彩論では、色彩の空間について以下のように述べている。

色彩の空間効果は数種類の要素によって生ずる。色彩それ自体には奥行き、つまり前後の方向に働く力があり、その力は明暗、寒暖、彩度もしくは面積の関係のなかに現われる。さらに空間効果は対角と重複とによってもひきおこされる。（中略）背景の色は適用する色と同様に奥行きの効果をもたらすのに欠くことのできない重要な要素である<sup>20</sup>。

ヨハネス・イッテンの説明によれば、色彩を画面に描く際、色自体が前後の方向に移動する力を持つため、自然に色彩の空間が生まれるということがわかる。一方、岩絵具は油絵具とは異なる色彩表現があり、その素材の特性上、現実世界の立体感を再現する表現には適していない。したがって、ヨハネス・イッテンの色彩論に基づけば、日本画は油画のような陰影表現を用いなくても、色彩の空間効果によって画面に遠近感や立体感を表現できると考えられる。さらに、日本画は岩絵具などの顔料の特性を活かした独自の色彩表現の方向性を示していると言える。

ここで筆者は、「色彩空間」という表現こそが日本画に適しているという観点から考察を進めたい。具体的には、竹喬をはじめとする画家たちの作品を検討し、なぜ「色彩空間」が日本画に適しているのか、その理由を解明することを目指す。実際に、竹喬が作品を制作する際、風景や顔料についてどのようなことを考えていたのか、また彼の色彩表現にどのようなこだわり

があったのか、第二章で詳しく分析することにしてしよう。

## 第2章 竹喬の色彩表現について

小野竹喬は、明治22(1889)年に生まれ、大正時代を経て昭和54(1979)年に89歳で逝去するまで、日本画の激しい変動の時代を生きた画家である。竹喬自身が自らの創作の変遷について、「外面的自然描写から一印象派の影響へー東洋的詩情の甘味へー実在への追求へー終に平淡に還る」とまとめている<sup>21</sup>。竹喬の画業は長期にわたり、時期によって多様に変化し、様々な表現を模索していた。彼は自然を終生のテーマとする中で、最終的に色彩家としての地位を確立することとなった。筆者は戦後「カラリスト」と呼ばれるようになった竹喬の作品表現を中心に分析し、彼の色彩へのこだわりと作品の関係を解明する。

### 第1節 戦後竹喬の色彩表現と薄塗りの関係

昭和14(1939)年頃から、竹喬の作風は大きく変化した。それまでの淡彩と線描による南画的な表現から、日本画の画材を活かした面的表現へと移行し、大和絵の明快な平面性と色彩に強い関心を示すようになった。この時期の竹喬について、上藺四郎は以下のように述べている。「竹喬は大和絵の研究を通して、日本人の自然観に思いを馳せ、四季や朝夕の微妙な移ろいに目を注ぎ観察するようになる。自然に対する親密な視線は初期よりあったが、より濃やかになり、自然の表情の変化を色彩として捉えるようになる<sup>22</sup>。」昭和27(1952)年、竹喬は第8回日展に《雨の海》を出品し、高い評価を得た。絹地に絵描かれた青い海は、透明感のある薄く変化した色調と簡略化された構図によって、日本の海の素朴な風景を表している。『生誕110年・没後20年記念展 小野竹喬』展では、昭和21(1946)年から昭和40(1965)年の時期を「カラリスト、竹喬の誕生」の時代として位置づけている<sup>23</sup>。竹喬の作品における色彩表現は、薄塗りが特徴である。昭和40(1965)年、76歳の時に行った「日本画雑感」の講演で、竹喬は次のように述べている。

日本画の素材の欠点は厚塗等する内に個々の現在の呼吸が乏しくなり工芸的になり易い。呼吸が生きないで現実と遊離する。洋画はタッチが一つずつ残って来るから塗り方によっては呼吸が生きる<sup>24</sup>。

ここで竹喬は、当時の日本画における色彩表現が厚塗りに偏り過ぎていることを指摘し、これによって画面が「工芸的」に見えてしまう現状

を批判している。「工芸的」という表現は、「呼吸」の対義語として使っていると推測される。つまり、厚塗りによる強い発色が必ずしも作品全体の効果を高めるわけではなく、かえって生き生きとした表現が損なわれるおそれがあるということである。竹喬が薄塗りによって「呼吸」ができると考えた背景には、岩絵具の特性が関係していると考えられる。岩絵具は色を混ぜたり重ね塗りしたりしても、液体のような融合効果は生まれず、粒子と粒子の積み重ねとなるのみである。薄塗りの場合、粒子の隙間から下塗りの色が透けて見えることで、微妙な色調が生まれる。この「呼吸」できる薄塗りの概念は、大観や春草たちが表現しようとした「空気」の概念と通じるものがあると考えられる。それぞれの作品表現には違いがあるものの、色彩に対する美の定義には共通点があると言えるだろう。

現在でも、日本画家たちは画面の「空気」や「雰囲気」などの表現を工夫し、独特な表現を追求し続けている。美術評論家の草薙奈津子は日本画家の竹内浩一の作品にある芸術表現について次のように述べている。「一見、写実的な細密描写を旨とする竹内浩一が“気分、空気で包みたい”と言い、また描線に工夫を凝らすのは、彼が写意的表現をより昇華させたいと願うから、つまり、東洋画論にいう〈気韻生動〉に通じるところにまで彼の芸術をもって行きたいと願うからに他ならないのではないだろうか<sup>25</sup>」。竹喬の薄い色彩による透明感のある表現は、現代の日本画家たちが追求しているものと通じるものがあると言える。

しかし、当時「この画家を色彩家と呼ぶことは不当だ」と評価する人もいた<sup>26</sup>。今泉篤男は竹喬の薄い色彩表現について次のように指摘している。「竹喬の半透明の感じを与える色調の偏愛による表現の色価の無視について、しばしば私には納得のいかない、不満な作品にぶつかることがある<sup>27</sup>」。しかし、竹喬の作品は本当に色価を無視しているのだろうか。この点について、上藺四郎は昭和30(1955)年竹喬が制作した《深雪》を例に挙げ、次のように評価している。「戦後の竹喬は、この作品のように、近接する風景を色彩を駆使して描くことが多かったため、従来の明暗法や遠近法ではなく色相、彩度、明度の相関関係（ヴァールール）によって対象をとらえ、これによって量感や動き、そして空間の拡がりを出しようとした<sup>28</sup>」。さらに上藺は、「ただ単に色彩の鮮やかさのみによって、竹喬をカラリストと呼ぶのではなく、このヴァールールのバランスを個性的に展開したことにおいてカラリストと呼ぶのである」と述べている<sup>29</sup>。筆者は、上藺四郎が竹喬の色彩表現を従

来の表現方法と区別し、ヴァルール（色価）の重要性を強調した点は妥当だと考える。岩絵具は厚く塗ることで綺麗な色調が得られるものではなく、色の配色や重なる色調から発色が生まれる顔料である。竹喬の薄い色調は、色価関係を考慮して作り出された色彩表現だと考えられる。しかし、色価表現に基づいて竹喬の具体的な作品を分析した研究はまだ少ない。筆者は第三章で彼の作品を詳しく検討したい。

第2節 竹喬のテクスチュアの表現について  
朦朧体以降、日本画家たちは色彩研究に取り組み、数多くの優れた作品を生み出してきた。しかし、なぜ人々は竹喬の心に響く色彩表現に感動するのだろうか。筆者は、竹喬の作品は自然との素直な対話を通じて風景を簡潔に単純化し、洗練された色彩を極めて純粋に表現している点にあると考える。彼は常に日本画の素材をいかに生かすか、自然をいかに造形化するかにについて思索を重ねていた<sup>30</sup>。これは、従来の画家たちが絵画の中で解決しようとしてきた重要な課題の一つでもある。竹喬には、自然を風景画に仕上げる哲学があった。『小野竹喬日本画の技法と素材』は、2009年に開催された「生誕120年 小野竹喬展」に先立って、竹喬の遺族から笠岡市立竹喬美術館へ寄贈された未発表原稿をまとめた論文である。ここでは以下のように記されている。

自然を前にした時は中々複雑であって、もし筆者が心に根を張らないで眼だけで自然をみることになると、神経質に細部までも説明的に描かなければならなくなるだろうし、結果として没自我な耽美に陥り易いのである。で、自然を前にしては根本に強い心を置いて思いのままの進取的な態度を取るのである<sup>31</sup>。

竹喬の自然に対する姿勢は、純粋な目で自然から感じ取ったものを強い信念を持って絵に表現するものだった。戦後、竹喬の作品は単純化された構図と純粋な色彩表現を主とする風景画が中心となった。鶴見香織は竹喬が昭和42

（1967）年に制作した《池》（図2）について「画面はこれまでになく単純だ」と評している<sup>32</sup>。単純化された作品では細部が省略され、大きな色面で物が表現されている。これにより、画面が見やすくなり、色彩の魅力がより伝わってくると考えられる。

しかし、岩絵具を使って大きな色面を塗ることは、それほど簡単ではない。油絵具と比べ、岩絵具の粒子は荒いため、色面を均一に塗る場合、顔料を厚く塗れば均一にしやすいが、色が

呼吸できなくなり硬い表現になる。顔料を薄く塗る場合は、筆跡が残りやすく、十分な発色を得るまで何度も重ね塗りする必要がある。厚塗りも薄塗りも、いずれも暈し技法と密接に関連している。つまり、暈し技法の熟練が発色に関する重要な条件となる。暈し技法以外にも、色面の作り方として絵肌がある。絵肌は制作する際の重要な要素で、「テクスチュア」とも呼ばれる。簡単に言えば、使用する素材によって色のイメージや感じ方が変わるといってよい。野崎英男はこれについて以下のように述べている。

テクスチュアとは、つるつる、ざらざら、乾いた、湿ったなどの地肌の感じなのです。テクスチュアは色彩の属性ではなく物質の属性なのですが、元来色彩は物質を離れては存在しないので、私たちは、物質（空気や光も含めて）の色を身体に感じているわけです。テクスチュアを切り離して色彩表現を考えるのは不可能なことです<sup>33</sup>。

岩絵具の粒子と、油絵具色彩感覚と同様に、絹、和紙、麻布といった異なる支持材を用いて制作された色彩作品も、それぞれ独特の感覚をもたらす。つまり、同じ素材を使用して創作した作品であっても、画面に作られたテクスチュアによって視覚感覚は異なり、最終的に完成した作品を鑑賞する際の印象も変化する。このことから、テクスチュアは色彩を表現する際の重要な手段の一つと言えるだろう。

今泉篤男は竹喬の色彩表現について「一見、平板に塗られているようでも、竹喬の色面は塗られた色面というより描かれた色面である。（中略）一見、平塗りのようなうちにも、温かさを感じさせる筆触は蠢動している」と指摘している<sup>34</sup>。筆触の表現は竹喬が作り出したテクスチュアであり、色面に創られた竹喬の心象空間でもある。「描かれた色面」は竹喬が創造した色彩空間そのものである。彼は具体的な物を描くのではなく、三次元の空間を作り出すのでもない。鑑賞者が竹喬の作品を見る際、彼が描いた純粋な色彩世界の空間が現れるのみである。

### 第3章 色彩空間と暈し技法の作用

本章では竹喬の《雨の海》、《夕映》の二作品について分析する。

#### 第1節 《雨の海》（図3）

美術史家の島田康寛は「（前略）長い低迷、模索期を経験した竹喬が、ようやく自己の道を見出したのは昭和27年の《雨の海》であり、これを確かなものにしたのは昭和42年の《池》であ

る」と述べている<sup>35</sup>。《雨の海》（図3）は昭和27（1952）年、竹喬63歳の時に制作された作品である。画面の七割を占める青い海の先には、海と空が接する地点に細長い中島が描かれている。霧雨が降る海の雰囲気表現するため、画面全体のモチーフの輪郭線はぼんやりとし、薄い青い霧に包まれたような濡れた感覚を与えている。筆者は、画面にある中島の色合いと技法表現について二つの効果があると考え。一つ目は、立ち昇る雨の湿気を表現するため、島の樹木は背景の空と溶け込むような透け感のある形で描写されている。二つ目は、鑑賞者の視線を主役の海に集中させるため、画面の色数を抑え、島を覆う森の色は波の色に近い柔らかい白緑色系で描かれている。同様の理由で、空も曇ったような中間色で表現されている。竹喬は荒々しい海ではなく、穏やかで静かな海を描いている。彼が描く海の青色は、陰鬱で神秘的な青ではなく、涙をこぼすようなやさしい青である。鶴見香織は竹喬の青い海について次のように述べている。

この作品を前にすると、思いのほかうす塗りであることに驚かされる。支持体は絹で、絹目のかすかな凹凸が埋まることもなく、絵具はうすく撫でるように塗られている。おそらく、海の色を表わすのに苦労したという竹喬が何度も洗いなおした所為でもあろうが、この作品にそなわる心に沁み入るような情感は、この彩色法によるところも大きいと思われる<sup>36</sup>。

竹喬は海水の透明感を出すためには絹の支持体を最大限に利用して、薄く重ねて水洗いをする事で顔料を布の繊維にまで染み込ませた。波の動きを表現するために、彩色筆を使って太い短線とタッチを組み合わせ、横に引くテクスチュアを作り出したものとみられる。濃淡が交錯した筆触、画面全体の薄い量し技法と洗い出し技法を組み合わせることで、竹喬が求めた「呼吸が生きる色彩」の塗り方を実現した。この色彩法は空気感を保ちつつ、重ね塗りによって複雑な色味を描き出し、竹喬の色彩表現における優れた素養を示している。最後に、中島の土の部分の色彩を見ていくと、黒っぽい茶色ではなく、明るい珊瑚色で画面上部の4分の1ほどを横長の細い色面として描いている。この珊瑚色は海の青色の彩度と明度に近い色調であり、島の色面は細く目立たない。明るい珊瑚色を取り入れることで、全体的に寒色系の画面に活気が生まれ、魅力的な対比が生み出されている。竹喬は自然に対する繊細な観察と配色のバランスを巧みに組み合わせたのである。竹喬は鮮やか

な色彩対比を目的とするのではなく、透明感のある柔らかな色彩表現を追求し、この作品を通して彼の独自の色彩空間を作り出している。

## 第2節 《夕映》（図1）

野口晴子は、竹喬が昭和35（1960）年に制作した《夕映》（図1）について、「茜色の画家」の代表作と評価している<sup>37</sup>。この作品を見ると、まずは燃えるような赤い夕日に目を奪われる。雲は厚くて繋がる形で描かれ、空の彩度の高い赤橙色と対比するため、鈍いグレイ系の青色で表現されている。しかし、左右の雲の表現には違いがある。左上の雲の色は下地の橙色が隙間から見え、グレイ系の青色が薄く重なることで、全体的にピンクグレイの色味に見える。右上の雲はより青みがかったグレイで描かれ、厚みのある雲として表現されているため、下地の色はあまり見えない。雲の下には夕暮れの雰囲気の中に黒に近い山並みが広がる。画面の中心を横切る連綿とした黒い山は、大胆な配色で画面の4分の1を占めている。山の下湖面は鏡のように静かで、夕焼け空を映している。しかし、この倒影となる夕焼けは、単に彩度が高い赤橙色で表現されているわけではない。様々な色を細かなタッチで組み合わせることで、複雑な色味を生み出している。

また、水面の光の反射表現について、鶴見香織は次のように語っている。「その茜色の下には金泥が重ねられており、絵具のすきまからチラチラと覗く金の輝きが饒舌に光を表現していることに気付かされる<sup>38</sup>」。筆者は夕焼け以外の湖面は高彩度の白群で描かれているとみる。注目すべきは、水面の変化や波紋などが一切表現されておらず、明度の変化もほとんどない純色のまま描かれていることである。一般的に、湖面には山の倒影が映ることが現実的な表現とされるが、竹喬は夕焼けの倒影のみを描いている。湖面を二つの色面に分けているのは、夕焼けの鮮明な色彩のイメージを表すために、簡潔な形で色彩に特化したためと考えられる。引き続き鶴見香織は「この作品ではこれまでにない強い色を置き、くっきりと形をなした雲を配しているため、奥行き感が薄れ平面性がおしだされている」と指摘した<sup>39</sup>。

この作品において、赤い空と青い水面の部分は高彩度であると同時に、顔料は厚く塗られている。これにより、透明感が弱まり、結果として奥行き感のない平面的な表現になっている。この装飾的な色の塗り方は平面性を強調し、雲の立体感と対比をなしている。この独特の矛盾した表現を生み出し、作品に魅力を与えている。しかし、よく観察すると、画面のモチーフの輪郭部分の色は薄く量されていることに気づく。このわずかな空気感の表現が写実性を加え、全



体的な印象を柔らかくしている。竹喬の作品は、簡明な表現、省略された形、澄んだ色彩を組み合わせることで、独特な色彩空間を構築していると考えられる。

## 終わりに

竹喬の作品は、自然風景の瞬間的な印象を色彩で表現することが主な目的だと考えられる。形の省略と抽象表現は、彼の世界観を作品に再現する手法である。竹喬の絵画空間において最も核心なのは、単純化された造形よりもむしろ、重なり合う色調であると言えるだろう。この点は、東山魁夷の風景画にも共通している。両者ともに色彩を絵画の中核に据え、純粋な色彩体験を通して心象風景を捉えている。さらに注目すべきは、重なる色彩の層によって表現される独特の空間性である。この空間は単なる平面でもなく、従来の意味での奥行きを持つものでもない。色彩そのものが生み出した空間だと思われる。

魁夷や竹喬の作品が持つ独特の魅力は、鑑賞者の心を釘付けにする要因となっている。さらに、彼らの作品の色彩が人を惹きつける理由は、画家の人間性の表れに加え、岩絵具という画材の特性にあると考えられる。岩絵具の発色原理は、印象派の点描技法に似ている。印象派では、色をタッチで並べて色面を作り、視覚混色効果によって複雑な色味を生み出す。岩絵具も同様に、無数の粒子の重なりによって色面を形成する。一見、統一された色に見える岩絵具の色面は、実際には多彩な粒子の混合によって生まれている。これにより、同じ青色でも、岩絵具を使用した重ね塗りの青は、より豊かな情報量がある。鑑賞者の目は、岩絵具の複雑な色味と粒子の重なりによる空間を無意識に探索し、脳はその情報を処理する。この無意識的な集中が、作品に吸い込まれるような感覚を生み出す。したがって、魁夷と竹喬の作品の魅力は岩絵具の特性に基づいており、彼らの描き方によって岩絵具特有の色彩空間が最大限に生かされていることが魅力である。

現代日本画は自由な表現が可能なジャンルとなり、画家たちは各々新しい方法を模索し、自己の感情と思想を画面に表現しようと努力している。東山魁夷と小野竹喬の作品は、素材と質感の強調ではなく、簡潔な構図と暈し技法を用いて岩絵具の色彩の力を引き出した。彼らの色彩空間の創造性は現代日本画家に粋を極めた類い稀な色彩表現があることを提示している。今後、魁夷と竹喬の作品を再評価することで、現代日本画に新たな可能性を見出し、筆者独自の表現の確立をしたい。



図版：



（図1）《夕映》小野竹喬、昭和35（1960）年、彩色・紙本、笠岡市立竹喬美術館蔵



（図2）《池》小野竹喬、昭和42（1967）年、彩色・絹本、東京国立近代美術館蔵、  
Photo: MOMAT/DNPartcom



（図3）《雨の海》小野竹喬、昭和27（1952）年、彩色・絹本、東京国立近代美術館蔵、  
Photo: MOMAT/DNPartcom

- <sup>1</sup> 山田諭「日本画はいかにして「現代化」されたのか」山田諭、清家三智編『挑戦する日本画：1950～70年代の画家たち』「挑戦する日本画」展実行委員会、2014年、p. 22。
- <sup>2</sup> 千住博「特別対談 浅田彰、千住博」『青の世界：東山魁夷からの響き』香川県立東山魁夷せとうち美術館、2010年7月、p. 32。
- <sup>3</sup> 千住前掲書（2） p. 33。
- <sup>4</sup> 王夢「東山魁夷の風景についてー「青」を巡る技法研究」『京都芸術大学大学院紀要4号』京都芸術大学学術機関リポジトリ、2024年11月。
- <sup>5</sup> 梅原猛、竹内浩一、畠中光享「【座談会】現代日本画論——課題と今後の展望」竹内浩一編『日本画の制作を学ぶ』京都造形芸術大学、1999年4月1日 初版第1刷発行、p. 231。
- <sup>6</sup> 荒井経「画材から見る日本画の歴史とこれから」『美術の窓』489号、2024年6月。
- <sup>7</sup> 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4月20日 初版第一刷印刷、p. 11。
- <sup>8</sup> 佐藤前掲書（7） pp. 95-96。
- <sup>9</sup> 佐藤前掲書（7） pp. 96-97。
- <sup>10</sup> 佐藤前掲書（7） p. 238。
- <sup>11</sup> 佐藤前掲書（7） pp. 240-241。
- <sup>12</sup> 山田前掲書（1） p. 18。
- <sup>13</sup> 青木茂、金子朋樹、北澤智豊、北澤憲昭、小金沢智、後藤秀聖、朴亨國『膠を旅する』2021年4月27日 初版第一刷印刷、株式会社国書刊行会、p. 10。
- <sup>14</sup> 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、p. 148。
- <sup>15</sup> 松岡映丘「色彩論・松岡映丘」『アトリエ美術大講座. 日本画科 第1巻(基礎学)』アトリエ社、1936年、p. 52。
- <sup>16</sup> 福田豊四郎「日本画というもの」大下敦、吉岡堅二、福田豊四郎編集発行『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、pp. 77-78。
- <sup>17</sup> 野崎英男『色と影の扱い方』株式会社美術出版社、1958年5月1日 初版発行、p. 16。
- <sup>18</sup> 野崎前掲書（17） pp. 44-45。

- <sup>19</sup> 野崎前掲書（17） p. 45。
- <sup>20</sup> ヨハネス・イッテン『ヨハネス・イッテン色彩論』大智浩翻訳、美術出版社、1971年9月10日 第1刷、1976年9月30日 第5刷、p. 77。
- <sup>21</sup> 小野竹喬、森山知己監修、笠岡市立竹喬美術館友の会編『小野竹喬日本画の技法と素材』笠岡市立竹喬美術館友の会、2011年2月、p. 8。
- <sup>22</sup> 上蘭四郎「小野竹喬と近代日本画」関西大学、2011年、p. 5。
- <sup>23</sup> 内山武夫、島田康寛、小倉実子、田中晴久、野口晴子、上蘭四郎、木下悦子編『生誕110年・没後20年記念展 小野竹喬』毎日新聞社、1999年。
- <sup>24</sup> 小野竹喬「日本画雑感〈講演要旨〉」『美術教育』114号、日本美術教育学会、1965年、pp. 1-3。
- <sup>25</sup> 草薙奈津子「竹内浩一 只、自らだけをみつめて」『心の風と音—竹内浩一展』日本経済新聞社、1999年。
- <sup>26</sup> 今泉篤男「小野竹喬の人と芸術」『小野竹喬作品集』三彩社、1966年9月、p. 15。
- <sup>27</sup> 今泉前掲書（26） p. 16。
- <sup>28</sup> 上蘭前掲論文（22） p. 102。
- <sup>29</sup> 上蘭前掲論文（22） p. 102。
- <sup>30</sup> 小野竹喬、河北倫明「美術対談(10)」『三彩』82号、1956年12月、pp. 52-59。
- <sup>31</sup> 小野前掲書（21） p. 14。
- <sup>32</sup> 弓野隆之、上蘭四郎、徳山亜希子、鶴見香織編『生誕120年 小野竹喬展』毎日新聞社、NHK プロモーション、NHK プラネット近畿、2009年、p. 123。
- <sup>33</sup> 野崎前掲書（17） p. 65。
- <sup>34</sup> 今泉前掲書（26） p. 15。
- <sup>35</sup> 島田康寛「小野竹喬の《奥の細道句抄絵》について」内山武夫、島田康寛、小倉実子、田中晴久、野口晴子、上蘭四郎、木下悦子編『生誕110年・没後20年記念展 小野竹喬』毎日新聞社、1999年、pp. 168-169。
- <sup>36</sup> 弓野前掲書（32） p. 95。
- <sup>37</sup> 内山前掲書（23） p. 85。
- <sup>38</sup> 弓野前掲書（32） p. 108。
- <sup>39</sup> 弓野前掲書（32） p. 108。

## **On the Blurring Technique and “Color–Space” in Japanese Painting - Focusing on Ono Chikkyo**

WANG MENG

The author believes that the spatial expression in Japanese painting is not simply a reproduction of three-dimensional depth on a two-dimensional plane, nor is it a flat expression solely relying on the charm of pigments. Rather, the author believes that there exists another possibility, specifically a uniquely inherent to Japanese painting known as “color–space”. In this paper, the author aims to examine the “color–space” in further detail. The author defines “color–space” as “A space created by the layering of colors on the two-dimensional plane of a painting, becoming the most important compositional element of the work”. With this definition, color expression is a technique used in various styles in contemporary paintings. Particularly in the world of Japanese painting, mineral pigments are known as materials that create a beautiful color as the first impression. However, there are relatively few Japanese paintings that use “color–space” as the main compositional element of expression. This is likely due to the diverse expressive techniques and wide possibilities of mineral pigments. In Japanese painting, it's possible to create strong textures like oil paintings or subtle gradations of color like in the ink paintings. Focusing purely on the expression of “color–space” and maximizing the appeal of color means suppressing other characteristics of mineral pigments.

To expand the power of color within infinite expressive possibilities, the painter needs the following abilities: 1) A fundamental understanding of painting as a two-dimensional medium. 2) A clear grasp of the subject they wish to express. 3) A deep understanding of the characteristics of the coloring materials. 4) Comprehensive skill to integrate these and express them in the work. Possessing all these abilities is an extremely advanced technical challenge.

From the perspective of “color–space” in painting, the author wishes to examine the effects of colors and spatial expression on the mineral pigments, by studying artists who constructed space mainly through color in modern Japanese painting such as Higashiyama Kaii and Ono Chikkyo. To unravel the role of color in the pictorial space hidden in their works, the author intends to analyze the characteristics of the works and their creation process, and incorporate them as a new expression into their own creative work.