

日本美の再考 —— 間の芸術とイメージ

親 跡 峻

間の芸術とは何か

日本藝術における不易と流行

すべての文化形態には、常にふたつの相反する性質がある。これを芭蕉は「不易流行」という。極めて簡明な言葉で言い表している。いつまでも変わることなくそのまま持続するものと、その不易に貫かれつつ実現し変化するものと、この二つである。流行といえば今日は変化方面のみが考えられるが、不易の中の変化が置き去りにされている感がある。

不易が現れ活ける方向は、変化の中である。流行が保たれ守られる方向は、不易の中である。このような関係の中で、日本の藝術表現の不易とはいかなる性質であるかを考える必要がある。

日本の藝術における不易性とは何か

人間は数千年、自然の法則の中で生活し、そして生き抜いてきたのである。そこには、様々な自然の節理がある。厳しさ・優しさ、暖かさ・冷たさ、強さ・弱さ、明るさ・暗さなどである。そして、春夏秋冬という四季が秩序だって巡ってくる。そこに流れる空気のよどみに生きずいてきたのである。自然の絶えざる生動と変化とが藝術の上でも、感覺、情緒、思想にも影響し、その文化の形式にも神經の行き渡った限りない変化をつくってきた。冬、白い画布を思わせる白一色の雪原。春、残雪に彩りを添える梅の新芽。夏、千変万化の変化を見せる大海原。秋、黄金色のタペストリーの様相を見せる稻穂の波。そして静物が静かな眠りに入り、春を待つ。このような四季の交換の上に付加するものは、朝暉夕陰の気象の変化である。高山、渓谷、大河、そこに淀む空気の流れが雲煙、煙霧をつくりだし、山川風光の変幻を生み出すことになった。また、日本の自然は四季の変化に基づき多彩であることも際立っているといえよう。そのことに反映し日本藝術も多彩であった。しかし、氣象の変化は一変して無彩色ともいえる薄墨調の世界、水墨画の世界をつくりだすこともある。春霞、秋霧などが幽玄の世界となるのである。

朝暉夕陰の気象の
変化

自然の虚と実

このような自然と対峙し、時には自然と対立し、時には自然と調和してきたのである。その自然の虚と実の絡み合いの中にある「間」というものが美的根源であり、表現を超越していることを発見していくのである。表現されていない世界にこそ奥まった表現が秘められ、様々な想いの中で空気を感じ取っていったのである。その自然を本体とする中で無限感を感じ取っていった。そして、日本藝術は無限なるものを基本として活かされてきた。無限なるものが主体となって日本藝術は活きるのである。その自然の虚の中に、心象と心像を求めていったのであり、自然の実の中に、表象、形象を求めていたのである。そこに、日本藝術における不易性としての「間」の藝術が存在してきたのである。

今、なぜ、間の藝術なのか

東洋の理想

「往年の日本藝術のもうものの可能性の、より高度の実現によって、且つ、西洋の藝術創造における最も共感的な運動に対する愛と知識とを目指しつつ、新しい基礎の上に國民藝術を再建しようと試みた。」(岡倉天心『東洋の理想』)⁽¹⁾

天心の浪漫的理想的主義の基に日本の近代絵画史が、新しい局面を開いていった。さらに、美術史上初めて、画家とは何か、美術家、藝術家とはいかなるべきかについても定義している。

註

(1) 『東洋の理想』(岡倉天心全集3)

「美術家の覺悟」の中で、天心は日本画家について語っている。「熟ら日本画家の精神的墮落の状を察するに、今や實に日本在來の画かき氣質、即ち所謂画家の品位なるものなきなり。今の作者は皆な迷ひて其自恃心あることなし。……

内に何等の自信なくして、漫りに西洋雑誌の挿画を似するなど浅し。之れを要するに、日本画の極致は写意にして、東洋哲学の帰趣も亦た写意に外ならず。」

芸術家の定義	「この派（日本美術院）にしたがへば、自由が芸術家の最大の特権なのだ。だがしかし、それは必ずや、進歩する自己発展の意味においての自由なのである。芸術はアイデアルでもなければリアールでもない。模倣ということは、それが自然の模倣であろうと昔日の巨匠の模倣であろうと、はたまた、就中自分自身の模倣であろうと、個性の実現にとっては自殺にひとしいものなのだ。けだし、個性は、生の、人間の、自然の、偉大な演戯において、それが悲劇であれ、喜劇であれ、とにかく一つの独創的な役割を演ずることをつねに喜ぶものなのだ」（同） ⁽²⁾
思想・理想・精神性の喪失	このような思想による幕開けとなった、日本画界は、その後も様々な屈折を辿りながら、その都度、新しい思想や様式を生み出し、なんとか打開してきた。しかし、今の日本画界は、まさに世紀末を感じさせる岐路に立たされていると言えよう。何が、このように混迷を迎えていたのかが問題となるのである。過去、それぞれの理想主義に導かれ、独自の画風を切り開いていた作家たちの精神は、僅かなしづしづを残して消えようとしている。混迷の要因として上げられることは、主題や手法、構図や彩色なども当然のことながら、その中を貫く、思想であり、理想であり、精神性の欠如である。このような思想、理想、精神性の喪失は絵画表現自体の喪失につながるのである。
日本画の将来 菱田春草	天心の命を受け、洋画の技法を研究し、朦朧体という新手法を開拓した菱田春草は日本画の将来を語っている。「現今洋画と言われている油絵も水彩画も又現に我々が描いている日本画なるものも、共に将来に於いては——勿論近いことではあるまいが、兎に角日本人の頭で構想し、日本人の手で製作したものとして、凡て一様に日本画として見らるる時代が確かにくることを信じてゐる。でこの時代にいたらば、今日の洋画とか日本画とかいう如く、画そのものが差別的でなくなつて、皆一様に統一されてしまい、其處に使用さるる材料の差異のみが存することと思う」 ⁽³⁾
日本画の将来と 間の藝術	春草の予言が的中したとも見えるし、見込み違いであったかのようにも見える。「凡て一様に日本画として」見られる時代ではなくなり、一様に洋画として見られる時代になってしまったことである。また、将来を憂いてと思われる一節もある。「皆一様に統一されてしまい…」というところである。統一されただけでなく吸収されてしまったということである。材料、技法のみならず、思想、理想、精神性まで吸収されてしまったことである。
日本画の将来と 間の藝術	日本画界の重大な岐路にあって、日本画本来の精神性とは何か、今、問い合わせなければならないし、その活路として、日本芸術の精神性の極致とも言える「間の藝術」を捉え直す必要があると考えるのである。
虚と実の関係	この間の藝術の過去の精神、現代の理想、そして、未来の日本画界における、創造的な「間」のあるべき姿、思想を解明してゆくことが、最後に残された日本画界の打開策ではないだろうか。
間の藝術の本流とは何か	間は、美の随伴現象なのか。例えば、描かれた部分に対して描かれていない部分はその余りであり、あらゆる動作が主であって、動作をしないときは従であり、言葉や声を発しているときが主であり、無言、無声であるときは従であるように見える。
虚と実の関係	しかし、この本末関係はまさに逆なのである。余白、無動作、無言、無声の間こそ、主であるのであって、描かれた部分、技の部分は従であるといふところに日本の美 芸術の特色がある。間は虚といつてもよい。虚と実との関係による芸術が日本の美なのである。虚とは無であり、虚と実とは無と有との関係になる。この見えない部分、つまり、無が語るところに日本の美の哲理があるのである。この無ともいるべき空間に生命を注ぎ込むことが間の藝術といえるのである。そのことによって無は万物を生み出し、万有の根源となるのである。
間とは何か	間——あいだ ひま ころあい ざしき あいだの調子 柱と柱の間 間とは何か 間が意味するもの ・誘い合い 韻き合い ・空間の攻め合い 空間の引き合い

(2) 「東洋の理想」(岡倉天心全集3)

「この派に於ては、アジアの古い芸術こそ、近代の流派の芸術にもまして重要であるが、というのも模倣にあらず、理想主義のプロセスこそ芸術衝動の存在理由だからである。理念の流れこそ現実であり、事実はたんなる偶発事にすぎない。あるがままの事物ではなく、事物が芸術家に対して暗示する無限性こそ、我々が芸術家に求める所なのである。」

(3) 『時事新報』明治43年

春草は、東洋画の「氣韻」の上に自然主義の立場に立った外光派の色彩感覚を取り入れた没線彩画を試みた。しかし、世人は日本画の節操を捨てるものだと皮肉を込めて朦朧体と呼んだ。特に、近代日本画の代表傑作である《落葉》を発表した時は、非日本画とそしられ、洋画家からは洋画かぶれと言われ、同上の意見を『時事新報』に発表し、失明に近い状態で37歳の若さで没した。

・余韻	余情
・想像の空間	無次元の空間
・空気の流れ	息づかい 呼吸

緊張と緩和

間とは「緊張と緩和」という空気の響き合いを生み出すものである。それは時として、空気を鋭利な刃物で切り込むような緊張を生み、時として、生命の誕生をも想像させる優しさ、緩和を生む。この緊張と緩和の対決、調和が間の芸術とされ、日本の美の本流となるのである。

余韻余情

また、間の主流は余韻余情である。余韻余情とは、宇宙感情を誘い込むことといえる。例えば、お寺のゴーンと鳴り響く鐘の音は、うねりを伴ってはるか彼方へ消えて行くように感じられる。しかし、それは消えて行くようでは消え去らない、消え去らぬようで消えて行く。その余韻の中に限りない象徴を感じ取れる。つまり、余韻こそ鐘の音の本体なのであって、いわゆる本音はむしろ末梢といえる。この余韻・余情が間の神髄と言えよう。

芸術的変形

日本美術は、自然を写しては、これを思うがままに芸術的変形を加えてきた。また、自然物相互の関係においても、その比例をも崩してまでも大胆な取り入れ方を行なった。この大規模に自然法則を打ち破り、不思議な世界観を創りだす構図法が間の芸術となって行くのである。つまり無限空間をそこに創りだして行くことになるのである。このような構図法は、一構図中に春夏秋冬の四季の推移を収めたり、朝暮晴雨の気象の変転を描き込んだり、自然とは全くかけ離れた装飾文様を取り入れたりして行ったのである。

このように日本美術は、間の空間を主流とすることから、遠近法のような客観描写の最も根本的な自然法則を自由大胆に改造し、画中に芸術的世界を構成した。このような芸術的変形は、事物の捉え方と事物の取合わせ配合に関するものとに変形を加えていったのである。このことは、客観的真から遠ざかったにしても、切実な絵模様の世界、いわば装飾的自然を創り出し、そこに小宇宙の世界観を創造して行ったのである。

《燕子花図屏風》尾形光琳作に見られる間の芸術とは何か

＜無限空間における間・限定空間における間・有限空間における間＞

六曲一双の金箔地屏風に燕子花の花と葉だけが描かれている。『伊勢物語』第八段の一節に取材したものであるが、この屏風では主題の一つである橋が省略されている。葉は刀身のごとく鋭い曲線を描き、形態を群緑のつけたてで殆ど一筆とも見える勢いで描いている。他方花は群青を中心に彩色されている。桃山屏風以来、地の金によく映発する緑と沈静な青が画面を占めている。しかし、桃山屏風に見られる絢爛たる彩色はここでは一切排除し、金地に最も相応するとされてきた緑と青のみで表現され、他は全く表現されていない。



《燕子花図屏風》（根津美術館）*

このため、金地に映る群生的な交響楽を奏でているようなリズム感を有することとなる。構成的には、左隻の左端の葉群から始まり、右方に移るにしたがい緩い下降線を描く。また、左隻は四つの集団で形成され、左上方から右下方へ対角線的に連続下降する。左隻の右端付近で第四群の花のみを下端に残して一旦消えてしまう。この終末が葉先ではなく花によって前段の終末をむかえたかと思うと、その上部に葉のみが描かれ、これが、右隻の系列を呼び起こす前奏曲の意味をもつこととなる。その右隻では群生は規則正しい一高一低

* 《燕子花図屏風》「反自然の空間」 加山又造

「色彩の哲学をこの画面ほどきびしく感じさせるものはない。色彩の喜びが筆の自由な運動となり、大胆で明快な装飾美を展開している。この大画面は私には想像がつかぬほどの短時間で成されたのではないか、と思われるほど停滞のない筆の運動と形態の自由さがみられる。この魔力をもった天才は軽く微風に浮かぶかのように重力感のある群青の花を金という重い空気に浮かばせ、優しい安らぎ感のある明るい群青の鋭い筆触の葉の上にとまらせる。」

のリズムで中央部を横切る配置となる。この連続集団の上方の波動は八回程の緩やかな曲率を示し、下方の生え際は食い込みの大きい四つの波状曲線より成っている。また、それぞれの群を注視すると同じ型を高低を変えて繰り返されている。これは、尾形家の家業である染め物の型置きに用いられる技法で、光琳もそれを応用したものと考えられる。

無限空間の間

この画面における「間」とは何か、まず描かれていない金地の空間と、描かれている群青と群緑の世界とに大きく分別できよう。無限の世界と有限の世界に間は存在する。さらに描かれたものによってできた囲みの世界、限定空間にも間が存在すると言える。光琳は、燕子花のみを描き、その周りの対象を全て排除している。説明が一切払拭されていることである。このため、いつの時刻なのか、場所はどこなのか、天気は晴雨なのか、地表なのか水中なのかなどが省かれていることである。これが間の第一の意味合いである。宇宙空間といえる無限の空間であり、想像の空間である。ここに描いた光琳と観る者との攻め合いかが生れるのである。説明が全くないだけに間といわれるこの空間の無の意味するところをどう表現するかが重要なポイントとなる。画面に緊張と緩和を生むための空間構成がそこにある。光琳は、間を際立たせるため、描こうとする燕子花を群青、群緑という極力押さえた色調でまとめている。このため間の形態の意味するところがより浮き彫りにされることとなる。まず左隻の空間である間は左から右方向へ緩い、静かな動きで進み、右端で二方向に分散する。一方は画面の外にまだ燕子花の群が続くことを予想させる動きであり、もう一方は次の群に入り込むとする動きを示す間である。左上方の狭い空間から右方向に広がりを見せる間の構成が左隻では重要な役割を果たすのである。これは右隻の上下運動のスキのない構成をより強調するための伏線の間と觀ることができる。

左隻の間の構成

左隻が直線的空间の間に對して、右隻は一変してリズミカルな曲線的波状空間をとる。静から動への転換となる。左隻が上部に間を取っていることから、右隻では下部に余裕のある間を取っている。また、その間を四つに仕切ることによって間を引き締めるとともに燕子花の散逸を防ぎ、群としての集合体を形成することとなる。

燕子花の上部は下部に比して狭い空間を取ってはいるが、頭打ちを防ぎ、狭い空間が流れすぎないよう要所要所、花を超えて葉を飛び出させている。これは上部にまだ伸びることを意味するとともに、流れる間に杭を差し込み、画面を締める役割を担っている。*

右隻の間の構成

次に描かれている有限の世界における間とは何かについてである。群として觀ると、いくつかの集合体として燕子花を描いているが、密集しすぎて群に間が無くならないよう、密の後には隙間のある群を配置し、間を取っている。これは有限の間と觀ることができる。

有限の間

さらに限定空間としての間、狭間の空間を觀る。刀身のごとく鋭くえぐるように描かれている葉、そして、その葉によって囲まれた空間の意味するところである。この空間は外から攻められた空間となり、この静物がしっかりと倒れず画面に根付く役割を担う重要な働きをするのである。この狭間ともいべき空間が集合体に間を形成することとなる。また、葉を交差させることによって集を作り、葉の散逸を防ぐ役割を担うこととなる。

このようにして、光琳作《燕子花図》は描かれたものが従で、描かれざる間が主となっていることから、画面の隅々までスキのない、神経が行き渡った名作と言えるのである。これが間の意味するところである。

金地の伝来

この画面の間を形成している部分は金地で覆われている。金地は古くから使われてきたが、桃山時代以降金地を大規模に大画面に用いた障壁画がでることとなる。これは、当時西洋より伝來した宗教画の影響によると言われている。もともと金地の拡がりそのものが美しい輝きを有していることから無地の金襷あるいは金屏風でも、十分装飾的効果をもっていた。金地の上に絵を描く場合にも、貴重な金地をそのまま生かす工夫がなされ、そこに間が発生するとともに、間と言われる描かれていらない空間はより象徴的な意味合いをもつこととなる。金地に描かれた花鳥などの対象は、しばしば背景と離れた影絵、シルエットとして取り扱われることとなる。このためシルエット的に描かれた対象の描写は、金地で閉ざされた空間との調和という面から、立体的でなく平面的に描くこととなり、間がより前面に押し出されることとなる。このようにして、これまで平面的画面が金地画の大規模な利用によって、より平面的、装飾的となるのであり間が活きることとなる。

* 光琳の父宗謙は、きわめて多趣味で、光悦流の書家としても知られただけでなく、深く能楽を好み、三人の子どもにも早くから習わせていた。このため、光琳は幼少より一生、この能を愛好したと言われている。燕子花図のテンポのあるリズムは、能の動きと合い通するものがある。沈みながら進む左隻、そして一変して姿勢を正して進む右隻は、まさに能の動きと見ることができるのでないか。

「せぬところがおもしろい」「せぬところ」そのものを技にしてはならない。技にしないで、しかもそれが、技のなかの技として通用するところに、能の真髓がある。

世阿弥

間と技

「せぬところ」が能の基本であり、技は、その付隨現象にすぎない。このような考えが感覚的な眼に見えぬ耳に聞こえぬ無声の声にこそ人生の根本がある。しかし、芸術の修練においては、技から入らなければならない。ただ、技だけに終わってはならない。技の生れる基本としての「せぬところ」技ならぬ技が修練されなければならないと、世阿弥は諭しているのである。

間を際立つて示すためには、まず、技が徹底的に修練されなければならない。

「せぬところ」とは、能で言えば、演じていないところであり、動作から動作に移る間である。芸術で言えば、描かれていらない空間と言える。「せぬところ」を技にしてはならないとは、自然体こそ大切であって、技術でその自然体を表してはいけないということである。「技の中の技」とは、その動作から動作に移る自然体が技の延長線となり、さらに、次への技に入るための予防線となるものでなければならないということである。描かれている対象とその周辺に描かれている対象とを結ぶ空気であり、脈拍でなければならないということである。

間の味 案本一洋

能役者が能における「間の味」ということで語っている。「私は幼少の頃から能にかかわった事を稽古していますが、能のどこに興味を持つかというと、能の持つ「間」です。間は鼓と笛は八拍子で、それに太鼓が十六拍子で入ってゆくので、これにしたがって演者は演じてゆく。能は間から間に移って運ばれて、次第になって位を極めるのですが、その定まった間を普通はシテの求めで自由に緩急をつけてゆく慣習で玄人はその間に着いては離れ、離れては着き、着かず離れずの境を行く。つまり間に拘束されないで自由に取る。素人にはその間の長さの中に樂々としてたのしむ。間の中に生きて行くとまた面白い別なよい味のものが生れてくる事が往々にあるが、間に囚われ過ぎたり、堅くなったり、変に間をこばんだりすると混濁したものになってしまう。

間から間につながって、一つの極りに成り、また間によって運んで極る。それを一つに纏めて見ると、そこに定まった間による節度がありながら虚実、濃淡、強弱等が大きな味を生んでいる。それが非常に絵によく似ていると思われる。それに離子を稽古すると、特に感ずるのは、離子は絵の色彩に当たると思う事で、音には緑もあれば、黄もあり赤もあり、紫もあれば、群青もある。これが間による演技と、ぴったりと息があつて不離一体の渾然とした状態に入って整然と納まるとき、能のよさが生れるので、丁度画面の味や調整と同じ事ではなかろうか。

柳生但馬守が観世太夫の舞っている時に斬り込む一寸の隙もなかった。と言って感嘆したそうであるが、この間の深い節度の現れであろうと思う。それがどうも私たちのものになると、実に乱脈になるのですが、能の最も大事な幽玄の気持ちはなかなか体得出来ないもので、静寂ばかりでなく、優雅で華もあり実もあり、微妙なそのまた奥がある。言い表せない深さがある。絵と非常に一致するものがあると思われる。」

日本美の伝統である「間」について適切な表現である。「玄人は間に着いては離れ、離れては着き、着かず離れずの境を行く」まさに間の取り方といえよう。この間合いが芸術性を高め、緊張と緩和を生み、呼吸が生れてくるのである。

日本の伝統芸術における間とは何か

水墨画の間

日本の伝統芸術である水墨画について考えてみる。水墨画などにおける余白の美は、現実の非合理的性格を画面を通して感じさせることにある。余白といえるこの間は、何ものも呑吐することのできるものである。それは無限なる深さと大きい廣さを象徴するものである。描かれたものが主で余白は空白にすぎずというのは、主客転倒の見方であることは承知の通りである。描かれたものと描かざるものとの関係が主要で、そこに余白の美がある。これを見るときは、描かれたものを見て余白に及ぶことが常であろう。しかし、描くときは白から出発するのであるから、これを見るときもまた、余白即ち白を大地として、これを見ることによって、真にその水墨画を味わうことができる。白を基盤として、その中から画像が自らもぐり出てくるのである。

日本には古来陰陽の哲理というものがあった。天地にはすべて陰陽というものがあるという考え方である。それは、表面に現れた陽の方面より、形の蔭に隠れた陰の方面に特別な詩情を感じてきた。東洋では古くは風景画とは言わず、すべて山水画と言ってきた。これもある程度道理はある。つまり山水は天地の骨子であるという考えに立っているからである。表面に現れた陽の形を描くことを主にする芸術は風景画といえるが、本来天地の骨子だけを描き、天地の精神を描こうとする東洋画は山水画でなければならなかつた。そしてその精神は陰であり、陰は黒であり、墨であった。また、その骨子を線で表すことを主流としてきた。したがつて、東洋画は墨と線が中心となり、色彩はその従であるという考え方をもつてきた。西洋画の彩色と違つて、墨や線をもつて表わす東洋画法は、筆の自在な熟練をもたなければならない。さらにこの筆は使えば使うほど無限なものであり、熟練すればするほど無限の方法を生じてきた。すなわち筆は精神の捕捉であるから、物言う筆であり、心の動きであった。そこに無限の活動が生じたのである。

《月夜山水図》における間

長沢芦雪*作《月夜山水図》は外隈の手法によるおぼろな満月が、霞のたちこめる谷あいを照らだし、松樹を影絵のように浮かび上がらせる。必要最小限のモチーフで春の夜が抒情豊に表現されている。濃淡をつけた松樹や山肌により空間の奥行が表現されるとともに、近景の山肌の壁はにじみを生かして処理され、大気の温潤さが巧みに表現されている。

代表的な陰陽の表現であるが、本来、陰の象徴として描かれるはずの月を陽としてとらえていることから、松影のシルエットが、よりその樹形を美しく際立たせることとなる。このおぼろに映し出している谷あいが、より深淵を表現するとともに、S字形に変化する間の構成が画面にゆるやかな空気の流れを觀ることとなる。

西洋画の導入により、その精神も大きく変わることとなった。しかし、本来印象派といわれる外光派は陽の表現であり、物は光線があるから見え、その光線の中に形を描くことから出発しているのである。東洋画は陰の表現が出発点であった。この本来の意味を理解せず、無理に混合させようすることは、いずれの長所をも失うこととなる。

現在の日本画壇は、そういう東洋と西洋の根本の相違、性格の先天的相違ということを考えずに、あまりにも西洋画に近付けようとしているのではないか。



長沢芦雪 《月夜山水図》
(頴川美術館)

日本藝術における間と技の関係とは何か

時間的・空間的な間

日本の藝術においては、間が、時間的意味及び空間的意味において、非常に重要視されてきた。舞踊、演劇、音楽などにおける間は前者であり、絵画における余白は、後者である。間は、余韻余情となる。日本の藝術の特色が、このようなものとして、世界文化の中で、特異な地位を保っている。間を際立って示すためには、まず技が徹底的に修練されねばならない。しかし、技が活けるためには、その間の意味するところが絶対条件となる。間を技が切り抜くことによって互いが響き合うのである。間を破ることへの期待の緊張があるのである。描かれたものは、いかに間に緊張と緩和を生むためのものである。どこから、どのように間に切り込んで行くかである。そこに技が活けるのである。間を壊さず、怒らせず、対立せず、間の中に深く入り込んで行く。技の急所とは、間への突入の機にある。間は主人公であり、技は引き立て役としての役割を果たす。技は、間の先導役として、間の意味、本拠を暗示させる。この静寂の間を破るために藝術が、日本の美なのである。人々が、間に引き戻されることによって、眞の自由と落ち着きが体認される。間と技との連関は、非連續的連続とな

*「長沢芦雪」『日本美術史辞典』

「江戸中期、京都画壇で活躍。円山応挙に師事し、門下の後英とうたわれた。しかし、芦雪は、写生を取り入れた平明で現実感に富む応挙の師風を墨守せず、大胆な構図と奇抜な着想の才氣あふれた奔放な画風をつくりあげた」《月夜山水図》は、これとは異なる画風であるが、月にシルエットのシンキロウにも見える松を映し出す着想は芦雪の一面が現われていると言えよう。

	することによって、完成される。このことは、時間芸術においてのみならず、造形美術においても、認められる。
技と技との連絡	技と技との連絡が間である。間は、そこに技が無いという意味においては空虚である。技は充実性を示さなければならないが、空虚にして、しかも充実していることが、間の本質とななければならない。初心者は、技の修練に努め、間を従とする。しかし、技に熟達し、これを卒業すれば、技と間の関係は逆となり、間が主となって、技は従となる。初心においては、技が間を活かすのであるが、高次の段階になると、間が技を活かす。技が間によって活かされねばならない。
	日本画における余白は間であるが、余白は描かれた具象的題材によって活かされるのではなく、余白が具象的なものを活かすのである。西洋画では、余白も間も語ることはできないが、具象的題材の背景を間に当ると考えるならば、背景は、描かれた具象的題材によって活かされると考えられる。
無の象徴	間は無の象徴である。東洋思想の神秘性は、合理的な間としての無に基礎を置き、一切を無の象徴となる。一草一木にも全宇宙の表れを見ることができるという考え方も東洋思想にあった。一つの花は、それだけのものであると同時に、全宇宙の実相としての無を象徴しているともいえる。これが、日本の伝統芸術の底流となって貫いている人生観である。一草一木が底なき底の無の象徴なのである。それは単に咲き誇る草花だけでなく、野に咲く一輪の花、たとえ朽ちようとしても、そこに生命感を見出だしてきた。日本の伝統芸術において、その鍵をにぎるのは、間の死活である。生きている間、それは、間の深さを象徴することである。この活きた間によって、芸術活動は生命を与えられる。しかし、一度間が死ねば、その芸術は、すべて死ぬことになる。間が生きるか死ぬかにより、芸術の死活が決定される。芸術を堕落させるのも間であり、逆に芸術を活かすのも間である。「間は魔である」日本の伝統芸術は、間の芸術である。そして間の芸術は、象徴性を離れては、成立しない。
間の死活	
象徴芸術	日本の伝統芸術は、暗示を主とし、指示を従とする象徴芸術である。それは、感情的直観的な象徴である。これに対して西洋の芸術は、指示を主とし、暗示を従とする表現芸術である。ここにおける表現作用は、理知的直観的といえる。

「わが技巧論」小林古径

技巧と無技巧	「技巧はもちろん非常に大切だ。大切だが、技巧だけではまた駄目だ。技巧はいはば一つの道具である。無技巧といふことを言うが、無技巧では仕方がない。むかしから名人と言はれるやうな画家で、技巧の具はつていない画家は一人もない。
	ところが、わるい作家になると、技巧だけの絵になっている。技巧だけといふのは、技巧の目立つ絵のことだ。つまり技巧が生きていないのだ。いきなり筆先の見える絵、いきなり絵具の見える絵、それはよくないことだ。
	とかく技巧のために妨げられることが多いのは困ったことである。また、無技巧だと表したくても表れない。どちらも困るのである。
	歴史画にしても、歴史的な考証や有職故実も大切だが、有職故実に間違ひがなくとも、それだけではいい絵とは言へないと同じだろう。
	ここにあるこの盆一つにしても、ちっと見ていると生きてゐる気がする。叩けば音がするし盆には盆の生命のあることがわかるのだ。ところが、それを絵にすると、なかなか音がしない。音のする盆をかくのは大変だ。写実といふのも、そこまで行かなければ本当の写実ではない。
	ところで、音のするような絵をかくのに、真っ正面からかいてもむろんいいが、さうするよりも、そのままを写さないで、線であらはしたり、また色をなくしてやる方が、よくあらはれる場合がある。そこにウソも生じてくるし、誇張も必要になってくるだろう。これも技巧だ。
	技巧があとで、ものが先だ。技巧があつてものが出来たのではなくて、ものを表すために技巧が生れたのである。」*

* 1957年古径は74歳の生涯を終えることとなるが、その3年前から、古径は病んでいたのである。それは作家の致命傷である手の震えの病であった。古径藝術と言われる澄み切った筆線が、途絶えることとなる。生涯高貴な線を引き続けたいと願っていた古径は、ひたすら手の震えが止まるのをじっと待ち続けたという。他の作家であるなら線をあきらめ、面に転向すべきであるが、古径は最後まで線藝術に執着した。古径藝術の基盤をなすものは大和絵であり、しかも大和絵には墨の藝術は含まれていないのである。

《雨》における技

小林古径作《雨》(1917年)は、降りしきる雨を薄墨で水嵩を増した川水を色線で描き、川にかかる橋を俯瞰して捉えている。橋の上には蓑笠姿で手にびくを持った人物が左幅に二人、右幅に三人描かれている。古径が言う技巧とはこの場面ではどのことを指しているのかである。橋や人物を大和絵風に描き、雨や水流が南画風に描かれている。ここでの主題は「雨」である。このため、縦長画面の上から下までグラディーション的に雨を落としている。この雨を技巧的に描いたとすれば、恐らく画面全体を針で刺し込んだ状態になるであろう。しかしこの画面では、蓑で軟らかく包んだ人物を配置していることから鋭い雨を降らすことはできない。最も技巧がいる場面であるが技巧を表に出せない場面もある。水流も同様なことが言える。

水嵩が増しているとはいえ、それを素直に表わせば、やはり人物に危険性が増していく。こたま濁水を群緑の色線で描く技法を取っている。ここにも隠された技巧がある。

この作品は広重の「大はしあたけの夕立」をヒントに描かれたと考えられる。広重の雨は夕立であることから針のような鋭い直線が画面に降りおろされている。橋の上には中心から左右に別れるように人物が配置されている。急な夕立であったことから、笠の用意をせずあいあい笠で帰り路を急ぐ。古径の雨は梅雨時なのかしつとりと絶え間なく降り注いでいる。⁽⁴⁾

《雨》における間

この作品における間とは何か。どこに間があるのかが重要な鍵となる。

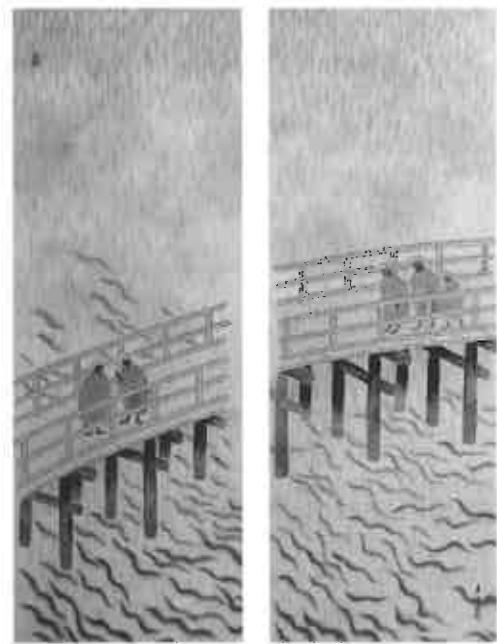
ここでいう間とは、左幅と右幅のあいだに間があると考えられる。この空間をどのように取るかによってこの絵の意味合いが違ってくる。微妙な調整がそこにある。この間が狭すぎては川幅を表す事が出来ないとともに左右の人物が接近してしまい、左右の人物の意味するところが失せてしまう。この間を広げ過ぎてしまうと橋が断絶してしまうとともに、水流が左右途絶えてしまい右幅に流れでこないこととなる。また左右の人物の微妙な関係も途絶えることとなる。それを防ぐために、落款の位置を左幅では上に、右幅では下に置いてある。これは、左右ばらつかないように、目に見えない糸を引いておくことにある。古径は、ここでも表にでない技巧を駆使しているのである。

古径芸術

古径芸術について、矢代幸雄は「小林古径の死」の中で語っている。

「大観、觀山、斎彦、青邨らの新日本の最高標準の美術と比べても、古径芸術の玉質の肌ははっきりと感じられる。更にもっと進んでその後の日本画を見るときは、いろいろ斬新で奇抜なような進歩を見せてくれて行くようであるが、古径のような高貴にして静謐なる玉質は、それだけ徐々に失われ、いわば目先の変わった、がざつな面白さや怜利さや意外さを専ら求めるように移り変りつつあるのではなかろうか。古径の芸術にはもはや後継者がでないのではないか、と怖れられる。

どうして古径のかくのごとき玉質の澄み切った芸術が生れたか。これは結局古径の人柄によるに違いないが、しかし私は、それとともに、これには主として古径の芸術が東洋古画の最高なるものによって養成された。それで東洋古画の妙味が古径の芸術にのりうつり、あれほど高貴なる玉質に渾然として凝晶したのであろうと解釈している。自分の頭の上がらない東洋古画の名品を標準に置いて常にこれを靈感され、これと闘い、これと苛烈な比較に於いて容赦なく自己を鍛錬した。だから、日本最高の名画の氣品、ここでいう玉質が、あれほど純粹に古径を洗礼し、彼について離れなかった、と私は見る。」



小林古径《雨》1917年
(新潟県立近代美術館)

(4) 古径は1942年同題材をさらに集中させた作品「橋」を描いている。雨が南画調であるのに対し、橋は意味の表現となっている。雨の画面にズームをかけ集中的描写法を取っている。このため、橋がさらに切られることとなり、行方というのに意味をもたせた表現となる。水流も雨で水嵩の増した動的な線描写であるのに対し、ぼかしを使った静的な面描写で表現されている。このことによって、橋を渡る牛の量感をさらに強調することとなる。この画面は牛が主流となり、牛の眼が行方を物語り、意味の表現となっていると言えよう。

日本藝術における線と面の関係とは何か

〈線による反対性空間の表現〉

反対性空間

元来、日本画は平面によって保たれ、線によって成立してきた芸術である。そして線はその両側に反対性の空間を作る。即ち外側は余白の空間であり、内側は表出の空間である。線の内外側によって表出、非表出の反対性空間が同時に成立する。そして各線は互いに同等の価値がある。原因結果の関係もない。

もし線に軽重の関係を生じたように思われるすれば、それは表出空間の性質からくるものである。線の表現の後にある表現は線内側の表出空間が部分を成立する表現である。しかもその表出空間はかならず余白空間に包まれている。余白空間は表現の全体的意味を持ち、表出空間は分化的意味をもつのであるから、全体的意味に裏付けられて、分化的意味は成立する。この余白空間といわれるところに間が存在し、全体的意味を画面の隅々まで行き渡らせてきたのである。したがって余白空間は、表現の基底としての意味を有するのである。線はこのようにしてその両側に、余白と表出とを持って、はじめて完全に成立するのである。この本来日本画の不易性であった線、そしてそれによってできる空間も埋め尽くされようとしている。外と内という関係によってできる間も当然ながら埋められようとしている。別の意味での平面的な画面となってきた。

日本画の不易性としての線の芸術について加山又造氏は語っている。

線の芸術 加山又造

「私たちの美術は線から生れ線によって完成されたと言いうる。日本民族の線に対する感覚は非常に優れていると思われる。その優れた描線感覚の世界から、即物的な空間、それから発展して、生命の宿る宇宙的な空間、靈的な空間、さらに情緒的、装飾的な空間とさまざまな絵画を作り上げた。線の織り成す世界は、例えば仏画にあっては、描線は視覚に対してあくまで平行に展開し地平線もない。そして行き着く点は、無限遠空間から鈍化された単一空間、すなわち現実の動的な世界を一瞬のうちに凍結させ、二次元から一足飛びに多次元の象徴的無限界を作り出す。また、水、雲、炎など非定形、不定形などを、線のさまざまな運動を集積でとらえ、様式化して、広さ、深さをもった空間を作り上げた。それは限定された空間を表示する遠近法的な広さ、深さではなく、例えば音が広がりやがてきてゆくといった流れ行く時間の空間である。また、われわれの住む空間のなかの虚の空間とでもいったものも、優れた線描を媒体として明確に具体化し、また微妙な線の触合いで生命感豊かな装飾空間を醸成するなど、それらの線描はさまざまの積極的な様式化につながり、線の形式はさらに変化して、多様で華麗な線による美の世界を作り上げた。」⁽⁵⁾

日本美術の平面性

日本の表現はその原型を平面性に置き、その平面性が日本の表現の不易性と考えられてきた。不易性の第二は持続性である。日本画の特徴は、これで形成が終ったという時ではない。作者の手をひいた時はもちろん完成したときであるが、しかしその後の保存の長い期間を通じて、その形成の作用は持続し何時になってもその完成を遮断する時がない。日本の作品は時を経て古くして美を増大していくのである。それは、単に流行を追うのではなく、日本の不易性を重んじてきたからであろう。その精神性の持続は、間が意味するところの持続性といえる。いつの時代にあってもその間から受ける印象とか、想像とかが、時には変化し、時には不变であるからである。画像は変わらなく不变であるが、間の意味は変化するのであり、それに耐えるだけの平面性があったからである。

また、日本画の特色は平面性にあるとともに、冷靜さにある。高低のある面を平面の上にかけなくては、表現が成立しないというわけではない。古く障壁画でも顔料を盛り上げている作品もある。しかし、部分的に盛り上げてはいるが、それには確たる意味があった。平面があって、盛り上げが活き、盛り上げが主ではなく、あくまで平面、間を活かすための手段であった。

日本画は他の平面に自己の平面を重ねることをしない。本来日本画では、自己の感情を表に表わさないことを主としてきた。自己の感情を画面の奥に押し隠すことである。他を傷つけず、自分も破らず、そこに不易の静かな味を出すことを常としていた。自分の意向にて自然をおおわず、他を従えず、自然の中に自己の立場を

(5) 「日本絵画の線」加山又造『芸術新潮』1959年

「那智図」(同上)虚と実を収斂する三条の線

「中心部に上から垂直に平行に引かれた三条の白い水の線は、極度に緊張した精神的な別世界を表現している。またこの白い垂直線に平行して描かれた岩肌の明暗も美しく、絵画空間の虚と実を織り合わせている。」

発見していく。自然を征服せず、自然の中に身を置くこととしてきた。自然の中に自己を発見することを喜び、そこで自然の中から自己の意を発見しようとしてきたのである。写意と言われるところである。生を写すのではなく、自然の中の自己の意を写すことである。

次に、日本画に対して考えなければならないことに顔料の質の問題がある。油絵のように盛り上げ、凹凸をつけることは容易である。これは流行性としては可能であるが、本来の日本画の不易性からすると持続的とは言えないのではないか。日本画の生命は顔料にある。顔料の粒子が同種の色でも微妙に異なることからも、その生かし方にこれまで作家は苦悩してきたのである。つまり、顔料がもつ、「艶」「輝き」「清麗さ」などをいかに引き出すかに作家の生命感があつたし現在でも多くの作家が取り組んでいる。

日本画の顔料 寺崎広業

この日本画の顔料について、寺崎広業は語っている。

「我々が絵具について考えるのは、その変色である。折角苦心の作も10年20年の後に変色してもとの面影をなくしては、即ちその絵は正に死んだものである。作家の生命は顔料の変色と共に終を告げなければならぬハメとなるのである。要するに顔料の性質を吟味せずに、ただ展覧会場内に陳列して一時民衆の眼を惹けば良いという彩色の画は、往往年月を経るがままに変色して、ついには朦朧となるものもある。あるいは一部分の変色から、全体の色調を害する場合もある。例えば、菱田春草の色々の作品は何れも色調が柔らかく、よい気分の作であったが、今では色が淡くなっている。著名なる芳崖の「慈母觀音」のごときも製作当時は立派な色彩であったが、今は著しく退色してしまった。春草の没後、故人遺用の絵具を取り出してみると、全て西洋絵具であったという。芳崖も西洋画に劣らぬだけの色を出そうと努めて種々絵具を用いたため、このように後年不覚を取るにいたたるのは惜しまるべきことである。」

春草、芳崖はともに、フェノロサより「濃淡」について強い指導を受け、到底日本画の顔料では無理であることから、西洋絵具を使用せざるを得なかった。このため、フェノロサは芳崖のためにわざわざフランスから西洋絵具を取り寄せていている。顔料の艶も日本画の特色なのである。⁽⁶⁾

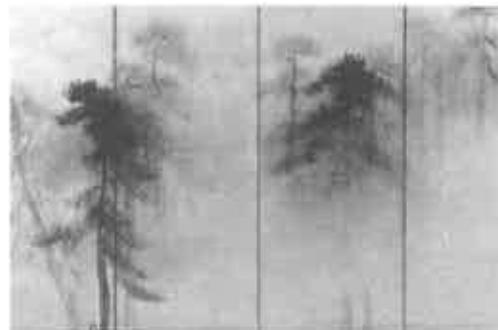
日本芸術における空間表現とは何か

西洋画の影響によって、その不易性に変化を生じている。間といわれる空間の表現も変化が生じている。余白性の変化である。色彩が入りこんでいる。余白に色のあることは過去にも例がある。桃山の障壁画には金地があり、その後、金屏風、銀屏風がある。しかしそれらは材料の地質であって、他から与えられたものとは思われない向きもある。今の日本画の余白は、それと異なった表現である。西洋画の画面には余白はなく、すべて表出空間である。心的空間ともいわれる日本画の余白と表出空間である西洋画とはおのずと異なるものである。意味の表現が説明の表現になるおそれがある。

無限空間としての間

無限の空間美 加山又造

「この水墨屏風は、水墨画の行き着く一つの頂点を示している。水墨画の渦り無く無限に繰り広げられる空間美とその抽象的な方法をこんなに具体的なかたちで教えてくれるものは他にないと思う。そのような意味で現在遺された水墨画の中で、現代的な意味でもっともわかり易い絵のひとつであろう。ただ私がおそれるのは、わかり易いといった意味で、この絵の奥にある道程の深さとそのたしかさを忘れてしまうことである。この絵が見せるふとした落し穴にかかるよう注意しなければならない。」



長谷川等伯《松林図屏風》左隻部分（東京国立博物館）

(6) 日本絵具には、植物性のもの、動物性のもの、鉱物性のものなど種々の差別があるので、従て日光には堪えるが、硫化水素、アンモニアガスなどには弱く、またこれらのものには抵抗力が有って、湿気に堪えかねるというのに、その性質がまちまちであるから、このような相異なった絵具を併用した一の画面を長い年月、色彩に変化のないよう保存することは困難である。例えば、朱は、硫化水素、アンモニアガスなどには変化はしないが、湿気に合うと少し退色する。しかし、日光に遇うと真っ黒に変色する。また、丹はこれと反対で、日光に遇っても変化はしないが、硫化水素に触ると鉛に還元されて、真っ黒に化してしまう。緑青や群青は、硫化水素、アンモニアガスに弱く、激しく変化してしまう。

それほどこの絵は魅力に満ちた冴えかえっている。私たちも努力して水墨の美しさの他の頂点を造り出さなければならない、とこの絵は教えはげましてくれるようだ。」
加山又造

無の哲理

絵の中には生命がある。その生命とは、無限性ともいえる無限の空間である。広さにしても、奥行きにしても、繊細さにしても無限であり、時間的な長さ、瞬間から永久なものにかかる無限感である。そこにはあらゆる制限を超えた宇宙がなければならない。無限に生き続けるものが「間の芸術」であり「無の哲理」である。無重空間であるからこそ無限に生き続けられるのである。

《松林図》
長谷川等伯

等伯の松林図にしても一瞬の間合いを永久なものにしているからこそ、そこに無限感が生き続けているのである。有の中に無があるのでなく、無の中に有があるのであるからこそ、その永遠性が息づき絶えないものである。等伯の代表作ともいえる《松林図》は、深くたちこめた霧のなかに松林が浮かび上がり、わずかな霧の合間からは遠い雪山が望まれる。静寂ともいえる作品であるが、松を描く筆勢は鋭い。息もつかず降りおろした感に見えるタッチは、まさに若木の生命感そのものを表現している。松樹だけ観察している限りでは、静寂の表現とは程遠いものである。しかし松林を包むがごとく形成されている間の構成が無限空間となり、その鋭利なタッチを包み込んでいることから、静寂感を漂わせているのである。⁽⁷⁾

日本芸術の不易性としての間の芸術の意味するところは何か

間の芸術と不易性

間の芸術が意味するところは、日本芸術の不易性として貫かれてきた、思想、理想、精神性の表現にある。そのことが、不易性たる芸術の持続性になるのである。余韻余情とも言える間の空間に精神性が秘められ、それが持続性として今にあるのである。無の哲理ともいるべき宇宙空間の意味を現代感覚と歴史的感覚で捉え直すことによって新しい間の誕生となるのである。着かず離れずの境を行くことによって間に緊張と緩和を生み、画面に神経が行き渡った緊張感が走る。この表現に最もかかわる技術を超越した精神性が、表現の本質を貫くことによって一貫性のある表現形態となる。芸術は人間の思想、理想、理念などの精神表現の一形式である。しかし、現代は洋画、日本画とも造形性の追究に専念していることにある。

用と美の融合

日本芸術の特色として、用と美の融合にあった。その代表されるのが障壁画と言われるものである。襖絵や杉戸絵をはじめ、壁貼付絵など建築に付随して描かれた。また、屏風絵なども同様である。日本の住宅建築の特色は障子にしても襖にしても、固定されたものではなく、開閉が自由であるという点である。隔てられているはずの二室、あるいは諸室のあいだに空間的交流もでき、それらを開け放って、一室にすることも可能であった。つまり、連続的壁面となることも特色であった。したがって、そこに描く素材も連続性が要求されることとなる。このようにして当然ながら大画面構図となるのである。反面、柱によって画面の連続が区切られることもある。連続性が遮断されるということも起きてくる。柱と柱との間をいかに埋めるかが、建築要素におけるもう一面の間の芸術となるのである。ここに用と美の融合が要求されることとなる。そこに日本独特の自然観が導入されることになる。しかし、単なる自然描写でなく、主観的自然観あるいは装飾的自然観をもって用と美の融合を図ってきたのである。さらに、住居ということから、用と美の融合に欠くことのできない、人との和が必要条件となる。この人との和、融合という面からも間の芸術が重要な観点となる。用と美だけでなく、人間性、精神性が加わることによって、芸術本来の用と美そして人間との融和など不易性としての持続性が確立することとなるのである。

日本芸術の不易性としての、間の芸術を、いかに現代感覚で捉え直すかが、これからの日本芸術の指針となることと考える。

(7) 六曲一双屏風という現在の形状については、これまで多くの疑問点が指摘されている。左右隻で大きさの異なる料紙、不規則な紙継ぎ、地面の線のずれなど、今だ不明な点も多い。当初は壁などの貼付絵であったのか、あるいは草稿であったのかも疑問視されている。

本来日本画は、制作当初は床に寝かせて描き、徐々に起きてたて書きの方法を取るのであるが、松林図は最初からたて書きの方法を取っている。これは墨が下部にたまっていることからも推測される。この方法によって、叩きつけたような筆跡を生むことができる。このことは、意図的なのか、デッサンとして最初描いたのかも不明な点である。

間の芸術の変遷

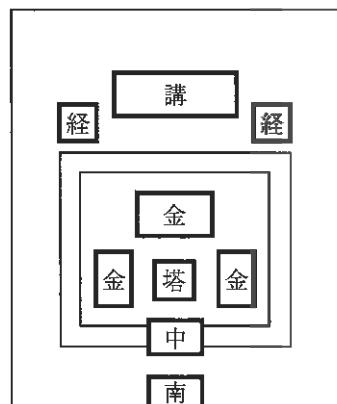
日本藝術の心を支えてきた「間の藝術」は、これまで日本のさまざまな伝統藝術の中に秩序と變化の美しさを見せてきた。間の藝術がどのようにして日本人の心のなかに入っていたのかを探るものである。

間の藝術は、絵画様式のみならず、建築様式、仏像彫刻様式、庭園様式などにも存在すると考える。間の藝術という精神性は、文化形態との関連が強いからである。ここでは、間の歴史的変遷とともに、それぞれの様式による間の意味を考察するものである。

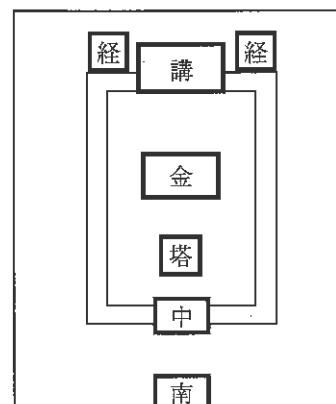
法隆寺の美と間——日本建築に見られる間

伽藍配置

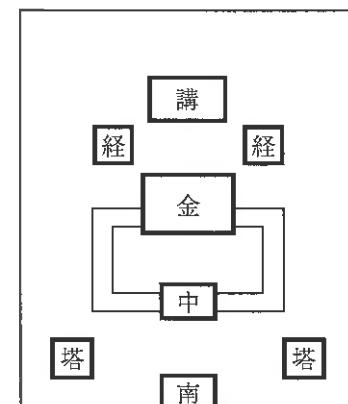
法隆寺は回廊の内部に、東に金堂を西に塔を配置している。この伽藍配置は中国はじめ他の国にも例がない。日本で最初の寺院建築は飛鳥寺である。本格的な寺院の建立を目指し、百濟から造寺工、瓦工らを招いて造営に着手し、596年完成をみた。この飛鳥寺は塔を中心としその後方（北）と両横（東西）に塔の方に向かった仏殿を配置し、塔の前方に建つ中門を通った回廊はこれらをかこんで矩形に閉じ、講堂は回廊の外、後方に建っている。次に建築された四天王寺はこの東西の金堂を省略したものと考えられる。つまり、中門、塔、金堂、講堂が南を面し、縦一列となっている。この配置は、三国時代の朝鮮に例があり、その模倣であることが明らかである。また、中国にもその例がある。いわゆる塔中心の伽藍配置であり、左右相称をなしている。しかし、法隆寺様式のみが左右均齊を破り、著しく形の異なる塔と金堂を左右一列に並べ均齊の代わりに変化をつけている。この法隆寺式配置は、近隣の法起寺、法輪寺に採用されてはいるが、その後全く絶えてしまう。この様式はやがて奈良朝の開始とともに唐朝相称様式が大陸より入り、東大寺をはじめとして、南大門より左右に東西の両塔を建て、奥の中央に金堂を置くという左右均齊に統一されることになる。このように、法隆寺の配置は、四天王寺の配置を横一列、つまり並置形式である。金堂の高さ16.1m、五重の塔の高さ34.1mで約2倍の高さの違いがある。このように高さも、幅も、形も違う建造物を並置するにあたって飛鳥人はどのように工夫したのかにある。なぜ、法隆寺とそれに関連する寺院だけがこの方式を採用したのかも疑問でもある。この時代の寺院の向きは南面であったから、土地の関係でそういう配置をせざるを得なかったとも推測される。⁽⁸⁾ この異質で不均衡な建造物の調和を飛鳥人はどう設計したかである。つまり中門から見たときに違和感なく、しかも秩序だって見せるかである。ここに間の研究が日本人の手によって初めて成されることになる。普通であれば、回廊内面を3等分して配置するところである。実際、模型を使って配置してみたのではないか。



飛鳥寺式



四天王寺式

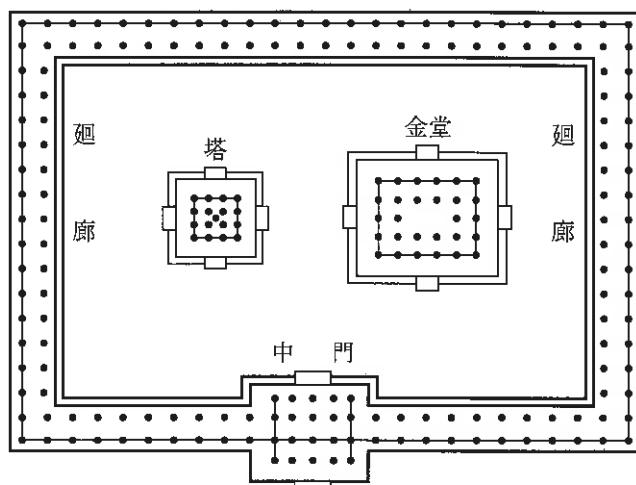


東大寺式

(8) 当初輸入された伽藍配置は南面に向いて配置することが基本であった。また、その敷地の規格は $1:\sqrt{2}$ という説もある。このため、法隆寺は敷地の関係から四天王寺のように縦一列に配置できない立地条件であったとも想像される。なぜなら、四天王寺では、金堂の前に、高さ2倍の塔を配置している。当初は、塔は舍利を格納するお墓の役目を担っていたことから、金堂よりも重要な建築であったのである。このことは、法隆寺においても意味は変わっていないと考えられる。以上のことから、塔と金堂が並列して配置しなければならない制約があったのではないかと想像される。



法隆寺全景



法隆寺図面

図版『原色日本の美術』小学館より

塔・金堂の配置

しかし、金堂と塔の間が抜けてしまい、まとまりのないものとなった。そこで両者を寄せてみることとなる。どのように寄せたかは推論でしかないが、長方形の区画の東方に正方形を作り、ほぼその中心に金堂を、塔を正方形の西方面の線上に配置したのではないかと想像される。しかし、両者の図面上のバランスは取れたが、中門からの景観は、のしかかるような圧迫感で間が無いと感じられた。そこで回廊の柱一本分後に下げ、間合いを取っている。さらに塔、金堂の左右の景観のバランスを取るために、中門の位置も柱一本分塔側に寄せている。このようにして、異質な建造物に調和を保つ工夫が成されている。

また、金堂と塔のバランスを保つため、大棟をすると高く、屋根のたるみを強くしている。このことによって、塔の直線的な構成に曲線で対抗し、空間のせめぎ合いが生れ、共存する構成となっている。ここに不均衡の均衡の美がある。日本の美、アンバランスのバランスが生れるのである。

これが日本の美「間」の研究の始まりではないかと推測される。

阿修羅像の美と間——日本彫刻に見られる間

阿修羅像

阿修羅他八部衆立像は興福寺西金堂の旧像で十大弟子像と同じく天平6年(8734)に造立安置されたものである。八部衆はもと古代インドの神で仏の一族となり、仏法守護の役を負わされた。八部衆の中でも、特に、阿修羅像は三面六臂で、その姿に美しさを漂わせている。細身の153・4cmの姿態は均衡のとれた彫刻である。六臂は第一手は合掌、第二手は火頬胝(かはてい)と水頬胝をそれぞれ持ち、左第三手は刀杖を右第三手は鎧(かぎ)を持つと説かれているが、現存作品は必ずしも一致してはいない。



図1



図2



図3

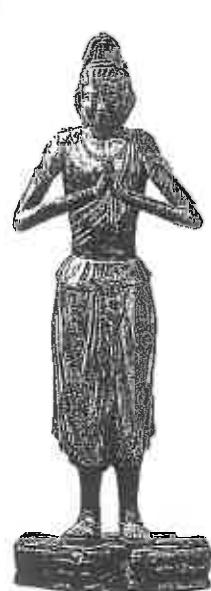


図4

彫刻における間

彫刻における間を考えると、二通りの見方ができる。一つは、外にはたらきかける間であり、もう一つは内にはたらきかける間である。三次元的空間をもつ立体彫刻は、二次元的要素をもつ平面画像とは異なる意味合いの間の構成がある。宇宙空間の攻め合いかそこに生れてくる。

図2は後部の第三手が無かったと仮定した場合である。空間構成が狭められ宇宙空間が消え、地上空間となる。つまり空気の流れが下方に向く、重心が低い位置となる。このため、当然上部の間が失せてしまう。

図3は中間部の第二手が無かったと仮定した場合である。空間構成がシラバラになり、幾何的な構成となる。このため、堅さが強調され、阿修羅の優しさが失せてしまう。また、間が上下に分断され中間部の間が抜けてしまう。

図4は第三、第二手が無かったと仮定した場合である。空間構成が消え、全体に小さくまとまってしまう。空気の流れが感じられないとともに、どこにも間が存在しなくなってしまう。仏像としての美はあるものの造形としての美は感じられなくなる。

指に見られる仏像彫刻の間

弥勒菩薩像

広隆寺《弥勒菩薩像》はアカマツの一木造りであるが、この像の印相と言われる指の絡み合いに彫刻としての間が凝縮していると言えよう。印相は仏教諸尊がその内面的意志を表示するために結ばれた手指の相である。広隆寺の菩薩の相は「思惟相」と言われる。親指と薬指で形造られた間とも言える空間はこの像を象徴している。柔らかなほほ笑みの表情と指先の先端まで神経を行き渡らせた指の表情との対比は飛鳥芸術の代表と言えよう。指と指によって形づくられた空間、間は、小さな空間ではあるが、その小さな空間、間から発する気韻は、そこに立つ者に悠久の世界観を漂わせるのである。間の凝縮とも言えよう。また、平等院《阿弥陀如来》に代表される、膝の上に組んだ手にも鋭い限定空間とも言える間を見出だすことができる。手の指に水搔きのような膜ができている「手足指縫網相」と言われる造りである。ここにも凝縮された不变的な間を見ることができる。彫刻全体の緊張を一手に絞り込んだ間と言えよう。さらに、百濟觀音の手に着目してみると、ほっそりとした七頭身の体躯のしなやかさ、肩にかかる垂髪の曲線そして天衣の流れ、脇元を流水の如く流れ、しぶきの如く反り返る終末。空気の流れを外と内に呼び込むが如くである。彫刻の間は、外と内へのはたらきかけに間が存在すると言えよう。その象徴的な表現が壺を挟み込む手に表現されている。親指と薬指で壺を支えている空間、間は、あらゆる世界を内に納める間である。その指先は美しい反りを見せ外に向いている。その指先から不思議な気韻が外にはたらきかけるようである。僅かな表現の中に、外と内への語りかけが、そこにある。

阿弥陀如来像

以上のことから、彫刻における間の構成は、宇宙空間にどのように空気の流れを送り込むか、無の世界に切り込んでゆくかにあると考える。⁽⁹⁾

百濟觀音像

源氏物語絵巻の美と間——伝統絵巻に見られる間

日本の絵巻は言うまでもなく中国絵巻の影響によって発生し発達してきた。天平以後、遣唐使廃止にいたるまで、日唐交通の行なわれていた間には、著しい中国文物に混じて唐朝絵巻が輸入され、日本の貴族によつて珍重された。そして、日本の作家が興味ある題材として選んだものが物語であり、日本絵巻の伝統が殆ど文学的ストーリーを題材として取り上げることとなった。

(9) 「弥勒菩薩像は、朝鮮三国の百濟の地、忠清道の解村より発見されたという大きい銅像と酷似していること。また、飛鳥仏がすべて日本のみ産したという樟材で彫られているが、珍しく松材で作られている。松は朝鮮に普通に生えている樹であるから、日本の飛鳥仏であるより、朝鮮木彫を見るほうが自然と思われる。

百濟觀音は、樟材で作られてあって日本製と見なければならないが、京城の銅造弥勒像が類似するものがある。寺伝で百濟人の作であるが、おそらく渡来の百濟人であったとも考えられる。」『日本美術の特質』矢代幸雄



《百濟觀音像》部分（法隆寺）

源氏絵巻の特質

平安時代の源氏絵巻の特質として、小画面で余白がなく、すべてを色彩を塗り、家屋や人物など、二、三色を重ねた濃密な色調で表している。人物の姿態には抑揚がなく、はげしい心情の起伏を反映させず、静止して部屋に座っている例が多い。また、「吹抜屋台」といわれる屋根を省いて二、三部屋のつづく奥行を示すことで現実を離れた世界に誘うのである。*

御法

《御法》は二条院の紫上の邸。脇息にもたれて衾をかけ、桂姿で単の袖で顔をおおう紫上。対座する源氏は左袖で涙を抑えている。

母屋と小部屋の境の簾は巻き上げられている。高欄付きの簞子縁と急傾斜の平行線を作り、不安定な構成をみせる。画面を梁や簞子縁で直線的な斜線構図を取る。前戸には銀泥を掃いた夕闇の中に、吹きすさぶ風にもまれる萩などが描かれ、部屋の直線とは対称的な曲線を描く、このことがより悲しみと不安感を演出する。

竹河

《竹河》夕暮れも近くなり、座を端近くに移し、坪前戸の桜をめぐって戯れ、姉妹は碁に打ち興する。大君に思いを寄せている蔵人少将が御簾の陰から姫たちを垣間見る。

中央の桜を取り囲むように人物が巧みに配置されている。斜線構図で構成され、両側の垂直柱がその構図を支えている。ここにも直線と曲線の構成が特徴といえる。

夕霧

《夕霧》嫉妬にかられた雲井の雁は、そっと夕霧の背後に忍び寄って手紙を奪い取ってしまう。夕霧は妻のはしたなさをたしなめるが、夫婦の諍いは続く。最も危機をはらんだ場面である。「夫婦の諍い」の主題を乱れた姿では描かず、その寸前、波乱が起きる一瞬前の静態で捉えている。

梁の斜線と床の水平線とに囲まれた菱形空間に重要な人物を閉じこめ、より緊迫感をだしている。この構図も平行斜線構図を基本構造にし、垂直柱で支えている。



源氏物語絵巻《御 法》（五島美術館）



《竹 河》（徳川黎明会）



《夕 霧》（五島美術館）

平行斜線構図

この3点はいずれも平行斜線構図ということである。斜線は不安定さを強調する上で有効な手段であるが、画面が崩れやすい構図でもある。これを防ぐため垂直柱を要所に配置し、支えの役割をなっている。また建造物の特色から直線で仕切ることとなり、画面全体が硬直してしまうことを防ぐため、庭木など自然の樹木を配置したり、人物を配置したりして、線を切るはたらきや画面に変化をもたらす役割を担っている。

逆遠近法

この平行斜線構図に着目すると、平行ではなく、遠くが広まる逆遠近法をとっていることである。線遠近法は、遠くにいくにしたがって狭くなる。たしかに、古来日本の遠近法は逆遠近法を用いている。障壁画や襖絵、掛け軸などにも多くその例がある。この場合は、日本の生活様式にも関係がある。座る、ひざまずくなどの生活から、下から見上げる事が多い。また、日本の規格が三尺、六尺という極端な長方形であることからも、見上げたとき、線遠近法では、極端に上部が狭まり、不調和を生じることとなる。このことから、日本独特の遠近法である逆遠近法が生れてきたことはうなづけるところである。しかし、この絵巻物は前例とやや異なる。高いところに掲げるのではなく、上下の幅も障壁画のように高くはない、横長画面である。なぜ、このような画像に逆遠近法をとったのかという問題ができる。

逆遠近法と人物の配置

もう一度3枚の作品を観察してみることにする。夕霧はべつとして他の2枚は平行線の延長上に重要な人物を配置している。もし、線遠近法を採用したとするとその人物は、極端に小さくなってしまい、絵物語としては、意

* 日本における絵巻物の発達は、日本人の文学物語に対する愛好より発している。すなわち日本絵巻物の特徴は物語絵巻にあった。本来物語というものは、時間的発展の上に成立するものであり、常に動的で進行的なものである。しかし、絵画はある制限された視野を描くものであり、瞬間停止的と言えよう。つまり静的なのである。そこで動的な文学物語の内容を、静的な絵画で表現するということには矛盾が起きてくる。そこで日本人が考えたのは、画卷を書巻の如く両手で巻き繰りながら右より左へと見ながら進んで行く、という動的鑑賞法を発見していったのである。

味が伝わらなくなると考えられる。平行線にしてもやはり窮屈な画面となってしまう。このため、物語の意味を画面に強調するには、末広がりの構図がどうしても必要になったからと推測される。《夕霧》はその逆遠近法を巧みに利用しているとも言える。後から迫る雲井の雁が音もなく滑りおりるような構図をとっている。広い空間から狭い空間に忍び寄ることによって、緊張感、緊迫感が表現されるからである。さらに緊迫感を強調するため、夕霧を水平線で止めてしまっていることもある。心理的な構図といえる。

源氏物語における間

源氏物語の構図は、斜線構図が主体となる。その斜線の角度に着目すると30度60度直角の90度によって構成されているが、中心となる角度は40度が多い。《御法》の右斜線、夕霧の画面を貫いている右からの斜線も40度である。なぜ、40度なのか、どうして40度を作りだしたのか、新たな疑問となる。



《御 法》と扇 (10)



《早 霧》(徳川黎明会)

扇形の間

ここからは、全く推論であるが、40度は扇形から割り出したのではないだろうか。たしかに、扇の扇面の角度は40度に形成されている例が多い。そのことから推測すると、逆遠近法ではなく、扇形に間を取ったのではないかだろうか。つまり扇形の間に重要なポイントとなる人物を配置したのではないかという仮説である。逆遠近法ではなく末広がりの間といえる。この端的な例は《早霧》である。扇形の空間ともいえる間にこのストーリーの主人公である中君を置き、外部空間に女房たちを孤を描くように配置している。親しい人と別れ、居を移らなければならぬ悲しみの中君を周りの雑然とした空間から遮断するために扇形の間が効果を示している。

東洋における遠近法——俯瞰法

東洋的空间構成

東洋には古来「俯瞰法」という空間構成があった。俯瞰法とは鳥瞰と同じ意味で、高所から見下ろした図法を言い、東洋画の三次元的延長を可能にする空間構成の方法である。平面的な絵画芸術において空間や立体という三次元的表現を表すことを中国では、岩に三面を見るとか、枝に四枝を分けるとかなどと言われてきた。この奥行きを日本的な線で考えてみると、縦は垂直線、横は水平線、これらが交わって90度の直角ができる。そしてもう一つの方向はこれを両分する中間の線、それは45度の斜線である。この斜線こそ平面上に立体を表すものである。絵画の世界において、あらゆるもののが空間的であるためには、この斜線上に配置されなければならない。この斜線は俯瞰によって可能になったのである。俯瞰とは画家の視点の上昇にはかならない。高いところから見た場合、大地も水面も遠いものは高く、近いものは低くなる。中国で岩を三面で見るという法則は、それなりの意味があることである。つまり岩という立体を表現するためには三面を見ることが最も根本的なのである。俯瞰法の成立も三面を見るための順序を取ったのである。三面とは1、正面、2、側面、3、上表面である。また、俯瞰は次のように規定されていた。「俯瞰は対象に対して斜横上から45度を基準とする角度から行なわれる」というものであった。特に狩野派では、これを多用していることが分かる。このことから、透視図法⁽¹¹⁾で描かれる西洋画と俯瞰法で描かれる東洋画とは区別されてきたのである。西洋画では、画家と鑑賞者の視点

(10) 《御法》と扇は、斜線の角度が40度の例である。

(11) 「透視図法」

「人間の視点から見た世界を画面に正しく投影しようとする透視図的空間表現は、古代ギリシャ・ローマで発見され、イタリア・ルネサンスで再興され、17,18世紀に数学、幾何学の進歩と共に完成、単純化されて近世西欧芸術のもっとも正統的な客観的空間表現の方法とされてきた。」『日本美術史辞典』

が一致するのに対して、東洋画では、画家の視点が常に上方にあった。

透視図法と俯瞰法

中国では極めて古い時代から西方諸国と交通し、より高度な文化を受け入れていた。特に後漢頃から次第に仏教文化の流入に伴い、急激に絵画の技術の発展が見られることとなる。このとき透視図法と俯瞰法が共に西方から伝えられてきたとされている。しかしいかなる時期かは判明しないが、俯瞰法のみが発達することとなった。西方では透視図法的なものが多く残され、俯瞰法的なものは少ない。しかし、当館所蔵のヤーコボ・デ・バルバリ作の《ヴェネツィア鳥瞰図》(1500年頃制作)は精巧な鳥瞰図である。



バルバリ《ヴェネツィア鳥瞰図》（新潟県立近代美術館） (12)

狩野永徳《洛中洛外図屏風》
(山形上杉家)

東洋において俯瞰法に統一された理由として、東洋画の本質に最もよく合致したことによると考えられる。ギリシャを出発して、西方には透視図法、東方には俯瞰法が様々な経緯を経て発展したものと想像される。また透視図法とともに明暗法も入ってきたと考えられるが、明暗法は日本には来るにいたらず消え失せている。それに引き替え、俯瞰法が日本にて発展することとなる。それは日本芸術が線的様式が主流であったことからもうかがえることである。このように明暗法は空間表現の補助的な方法であり、俯瞰法のように上空から見下ろす画像は東洋思想においてもより効果的であったのである。それは、線的様式が主流であったことにはかならない。観念的、象徴的な東洋画において、これを俯瞰によって線的に表してゆけば、透視図法より効果が發揮されるのである。目と同じ高さ、あるいはそれ以上の高さを描き表すことのできない不自由さに対して、俯瞰法の自由さが象徴的表現に適していたのである。俯瞰法の特色は、遠いものを写し出すことにあった。焦点は近いものにあるのでなく、遠いものに置かれた。視点を上昇することは、焦点を奥へ、そして遠くへ移すことになる。焦点を遠くにすれば、より広い視野の表現が可能となる。このことに東洋思想がある。この点で透視図法と異なるのである。視点は常に地表に立つ画家の目の高さ、位置にある。しかも遠いものを近くに見ようとするのではなく、遠いものは遠いままに、近いものは近いままに写し出すことにある。それは、観念の作用を映すのではなく、レンズと同じ構成をもった眼球の作用に従っているのである。これは科学的である。明暗法や透視図法が東洋において発展しなかったということは、科学の裏付けがなかっただけでなく、俯瞰法が線という有力な表現方法と合致し、東洋人の観照に切実に作用したからであろう。そしてこの俯瞰法は日本にきてより発展していったのである。大和絵の俯瞰法が唐絵の影響に基づき、より日本的空間を構成していることからもうかがえることである。

《寝覚物語絵巻》に見られる美の構成

寝覚物語絵巻

吹抜きの構図に描かれた屋内。豪華な障子の奥に向かい合う二人の女性を配し、妻戸から入ろうとする男の烏帽子がわずかにのぞく。庭には柳が風にそよぎ、満開の桜が散り始めている。木の下には三人の童子が車座になって楽器を楽しんでいる。

(12) 《ヴェネツィア鳥瞰図》ヤーコボ・デ・バルバリ 1500年頃 133.6×277.2cm

6枚からなるこの大きな作品には、現在3つの版があり、それらを合わせて現存するものは本作を含めて25点のみである。大きな版画であるため、刷られている紙には、6枚、12枚、24枚貼り合わせたものがある。本作品は第3版で12枚貼り合わせた紙に刷られている。



《寝覚物語絵巻》模本（東京国立博物館）

斬新なデザインとも言える構図である。画面を斜め直線で区切り、左右全く異なる世界を創りだしている。左半分は直線で仕切られた限定空間の間、右半分は曲線を主とした自由空間の間である。建造物という人工性の高い空間の間と自然物という変化性の高い間という全く異質の間を完璧に融合させている構図である。ここでの斜線角度は正確に45度を保っている。このため、より構造的に画面に切り込んでいる。鋭く鋭角的に画面をよぎっていることから、右半分の自然風景がより柔らかさを増す効果となっている。また、哀れさと楽しさという全く異なる心理を限定空間の間と自由空間の間でさらに強調しているかのように見える。異質な間の構成が見事である。当時のデザイン感覚の高さを物語る作品と言えよう。

無動寺縁起

右図は、吉川靈華が金鈴社展に出品された《無動寺縁起》の下絵である。比叡山無動寺の開祖・相應上人の記録から取材した作品である。靈華は、この図の下部の吹抜に寝覚物語絵巻の吹抜から取り入れたと思われる構図を採用している。靈華は、古画を模写したり、大和絵の研究家としても知られていることから、このデザイン的とも言える斬新な構図を自分の作品の中にも取り入れたいと思ったのは想像できる。学者的肌合いの靈華であればこそであろう。ここでは靈華は主題の意味からして縦構図を取り、直線構造を画面下部に置き、斜線構図で階段式に徐々に上部に向かってストーリー性を高める様式を取っている。寝覚物語では横構図、無動寺縁起では縦構図とその主題の意味の違いにより吹抜の取り入れ方を変えているところも興味深いものがある。⁽¹³⁾



吉川靈華《無動寺縁起》下絵
1922年（東京国立近代美術館）

賴朝像の美と間——肖像画に見られる間

肖像は像主の外貌はもとより全人格を内在させなければならない。彫像は実存在であるから、現実空間に固定せざるを得ないため、礼拝対象とはなりえるが、日常性の表現には、肖像画がより内的な表現を可能にする。この精神的なものの理想的な表現形式は正面性である。正面性は元来、礼拝像と関連しながら発展したもので、宗教的意味をもつ肖像画が多く制作されてきた。しかし、正面表現は技術的にも難しいが、日常性の中に高い精神性を見出だすため、あえて正面性を避け、斜め正面表現を取ることになる。

聖徳太子像

日本美術における肖像芸術は、写実的芸術をもつ外国に比して、大きな隔たりがある。西洋美術においては、肖像は極めて重要な意味をもち、様々な芸術様式において描かれてきたが、日本においては数量的には多く制作はされていない。しかし、数こそ少ないが、質的には非常に高いものをもっていると言えよう。我が国最古の肖像画として《聖徳太子像》がある。肖像画ではあるが、太子を中心に大きく描き、左右に二王子をやや小

(13) 《無動寺縁起》(下絵) 吉川靈華

本画は関東大震災で焼失したと言われている。この画面は、不動明王の尊像、祈願する上人、皇后のいる染殿の三段で構成されている。寝覚物語絵巻、そして、靈華の他の作品から本画を推測してみると、皇后のいる染殿を彩色し、上段に行くに従って色を抜いていったのではないか。そのことによって画面の下部を安定させ、不動明王の円状の火炎を象徴することができると言える。

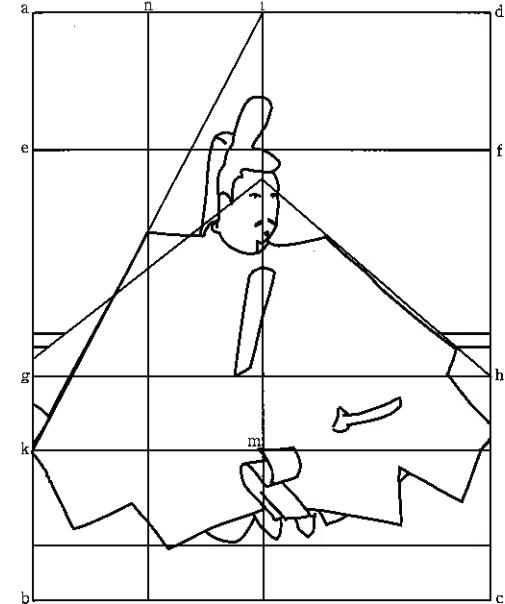
さめに配置している。この構成は、三尊仏的表現形式をとっていることから拝の対象にしたのではないかとも想像される。三像とも衣文の線にそって量取りがなされ、さらにかすれた墨で立体感をついている。顔の向きも七三の向きで、この形式はその後の肖像画や人物画に受け継がれ、江戸時代の浮世絵まで続くこととなる。聖徳太子が最も重要な宗教的人物であることから、釈迦三尊像のような三尊仏形式から日本の肖像画が出発したと言えよう。

肖像藝術の確立

その後肖像藝術が確立するのは大陸からの輸入によってである。古くは唐朝系の写実主義が入ってきた奈良時代そして平安時代である。さらに宋元藝術の影響を受けた鎌倉時代以降となる。この二つの時代に本格的な肖像藝術が造られることとなる。夢殿の行信像、唐招提寺の鑑真和尚像、鎌倉時代の運慶作無着世親像、東大寺の重源像など優れた肖像藝術が生れることとなる。



《源頼朝像》（神護寺）



分析図

肖像藝術の精神性

そして、それら像の特色は、一環して精神描写とも思える表現であろう。日本の肖像藝術の特色は、精神性であるとともに印象性と言えよう。そして、その精神性の表現の最高傑作として、鎌倉時代の《源頼朝像》である。上着の上に束帶姿で、顔はやはり七三に向きをとり、太刀を帯び、平緒を前に垂らして、手には笏を持つ姿である。武人としての性格が描かれている。画面は黒色の束帶姿により鋭角的、直線的に仕切られ、頼朝の英雄的ともいえる精神性を表現するための重要な役割を担っている。つまり、この単純化ともいえる装束の平面的形態が、画面に澄み切った空間の仕切りを作り、頼朝の何事にも動じない威厳を表現することとなる。

また、冠の頂上を頂点とする三角形構図をとり、画面の安定性とともに頼朝の精神性における安定をも表現することとなる。黒の装束で身体部を包み、その中から僅かにのぞくえり裏の朱、平緒の緑、黄金の太刀をひときわ印象付け、画像をより際立たせ、緊張感をもたらす効果を担っている。⁽¹⁴⁾

頼朝像の間の分析と意味——仮説 頼朝の二面性の表現

名作《頼朝像》は二面性の表現ではないかという仮説をもとに、分析してみる。まず、簪の水平位置に着目する。この簪の水平線を左右に延長する。そこにできる四角形e, b, c, fは、正方形となる。このことから、四角形a, b, c, dは $1:\sqrt{2}$ の割合で形づくられていると言えよう。垂直二等分線i, jを引く。これが画面の縦の中心となる。顔の眉間に通じることとなり、姿勢を確たるものにするはたらきとなる。正方形に水平二等分線g, hを

(14) 《平重盛像》神護寺

頼朝像とともに肖像画の代表作である。頼朝像と比較すると、左右並べると全く線対象となっている。同一の型紙を表裏にして下書きを描いたものと推測される。特に、黒の衣装部分は同一型を使っている。両者が異なるのは、手に持つ笏の位置である。頼朝像は画面中心を通っているのに対し、重盛像は中心から大きくずれている。二枚の画像を表裏に重ね合わせると「ハ」の字になるが意味があるのか、無いのか。もう一点の相違は、刀の位置である。頼朝像の刀は重盛像より大きく前に迫り出している。これも意味があるのか、無いのか。

引く。手にもつた笏の下部を通過することとなり、人物の中心をしっかりと押さえる役割を果たすとともに画面に静的安定感をもたらすこととなる。次にこの像の画面左側に注目する。kとiを結ぶと、頬朝の右袖が正確に通過する。ここに直角三角形i, k, mができる。さらに黒衣装に隠れている白衣装の斜線に着目し、その線に沿って延長し、垂直二等分線との交点から同角度で画面右に線を降ろすと、左袖を正確に通過する。ここに二等辺三角形ができ、画面ならびに人物の安定感を表現することとなる。画面縦4分の1に垂直線n,lを引くと、右肩の頂点に当たることとなる。

仮説二面性の表現

ここで問題が生じたのは、画面左側は、正確に計算された構図を取っているのに対し、画面右側は、左袖の一部以外は、どこにも結びつかないフリー感覚で描かれていることである。このため、左半分は非常に硬い表現となり、その反動で右半分は自由でやわらかい表現となる。

ここで最初の仮説が生れることとなる。全くの推論ではあるが、意図的に左右の表現形式を変えたのではないかという仮説である。では、どういう意図が隠されているか推論してみる。

画面左・頬朝右半分 画面右・頬朝左半分

幾何的	有機的
精神性	人間性
冷徹	温厚
厳格	自由

この正反対な両極をこの画面では、表現したのではないかという推論である。つまり、頬朝の二面性を同一画面で表現したのではないかという仮説が生じたのである。その説のもう一方の理由として、これも推測の枠をでないが、頬朝の顔の向きである。前述のとおり、斜め正面性を取り、左方面に向きを取っている。この視線の先には、相手がいることは想像できる。その視線の方向にある左半身と隠された後の衣などの右半身に、意味が込められているのではないだろうか。以上のことから、この像の隠された表現として、頬朝の二面性を表したのではないかという仮説である。

頬朝像における間とは

この肖像画における間について考察する。この作品に関して、間を見出だすのは非常に困難である。何故なら、直線的な衣装の線は、外部の空気に冷徹なまでに入り込んでいるかである。このため、外部の間は射抜かれた状態となっている。強いて、この画面で間を見出だすとすれば、実際は、細かな紋様が描かれてはいるが、全体を黒一面で描かれている黒装束にあるとも言えよう。もし、この装束の紋様なりが描かれたとすれば、頬朝の肖像画とは、成り得なかつたであろう。この黒の配置によって、肖像画の最も重要な、顔そして表情を際立たせることに成る。ここに間を感じさせることによって、頬朝の肖像としての精神性、人間性を浮き彫りにできるのである。そして、さらに見事なのは、衿裏の朱である。もし、ここに朱が入らなかったならば、張り子の人形のようになってしまうであろう。肖像画で重要なことは、表情ではあるが、それを支える首筋の表現が最も重要となる。ここに作者の隠れた技法が覗くこととなる。*

以上が、頬朝像における、分析と間の意味であるが、今後さらに分析を重ねていくことによって、この作品の別の視点からの意味付けがなされることになるであろう。

竜安寺の美と間——枯山水に見られる間

竜安寺は1488年細川政元が再建した禅寺で、枯山水の代表的な庭園である。枯山水の石庭としては、大仙院庭園もあるが、大仙院は滝、橋、川などを石と樹で現し、山水画的な具象的な景観を表現されているのに対し、竜安寺の石庭は自然観を表現せず、抽象的な空間を形成している。大海の群島を表現したものだという説や「虎の子渡し」と称し、虎が子とともに川を渡っていく姿を表したという説もあるが真意は不明である。

白砂の中に十五個の石だけで構成したもので、植物は一本も植えなかつた。このため、他の庭園と異なり四季の変化は取り入れていない。つまり、一切の変化を排除し、石の配置だけで構成された。

*《頬朝像》とモディリアーニ

肖像画にしろ人物画にしろ重要なポイントは、首筋の描き方にある。この描き方次第で人物画の優劣が決まる。つまり頬の描き方である。頬朝像の赤の裏地が頬の後に回り込んでいる。このことが頬朝の顔面をしっかりとしたものにしている。瞳の無い、哀愁に満ちた人物画の代表作家であるモディリアーニの作風の特徴は、長い頬にある。しかし長い頬が特色ではあるが、あの長い頬でどう顔全体を支えるかがモディリアーニの特色である。これを解決するため彼は、肩を頬の後に極端な程回り込ませている。頬朝の襟元が回り込んでいるように。これにより、モディリアーニの首筋が立つこととなる。この発見によって面長の顔、それもより面長な顔を描いても倒れない秘密がそこにある。

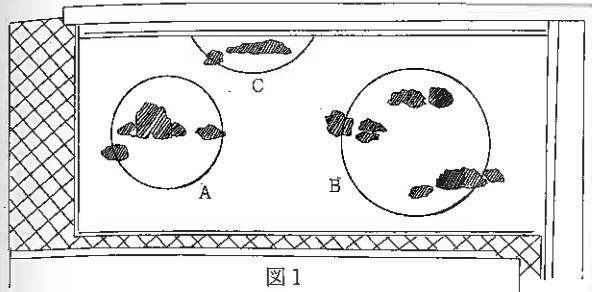


図1

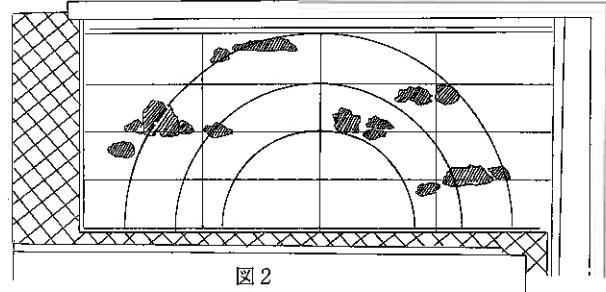


図2

図版「日本美術全集」講談社より

室町時代に間が完成したともいえる。「禅」「山水画」「枯山水」「佗び茶」などなどである。ここに、不均整の美、幽玄の美、枯高の美、静寂の美など無限定の空間ともいえる間が誕生する。

石庭の間

竜安寺の石庭に見られる間とは何か。点在する石群を時には、空気の流れで包んだり、時には、大海の潮のように打ち寄せたり、時には、雲海のように覆い被さったり、時には、雪原に孤立させたり、想像と空想を観るものに投げ掛ける。しかし、「吾、唯、足、知」が示すように、ここでは、「無」を象徴的に表現している。無我の境地に入るための無の世界であり、無の哲理の世界もある。そして、無から有に、有から無に、誘い込んでいくのである。そこに無限定の空間としての間が存在する。

石庭の構成

では、石庭における間はどのように構成されたのか、推理の枠を出ないが考察してみる。

この石庭を構成している石組みは、消去法でいったのであろう。削り、削り、限界まで削り取り、最終的に15個の石組みとなったと考えられる。そして、この15個の石は、図1のように、A、B、Cの三群に大きく分けられる。この場合、C群は他とやや意味が異なると考えられる。つまり、CはA群とB群をつなげる役割とも見れるし、外界への働き掛けの役割とも見える。限定空間を無限定空間に押し広める役割を担っていると考えられる。このことから実質、大きくA群とB群との集合体と見られる。この集合体を数字的にみていくと、A群は5個の石を配置、B群は8個の石を配置している。左右、5:8の割合である。つまり、1:1.6の比率となる。この比率は室町時代盛んに使われた比率である黄金比である。果たして、庭園美術に黄金比を使って作成したのか、偶然の結果であるかは不明である。間の生成に大きく関係するものに、主従関係がある。A群は5個の石を一つの群として形成されているのに対し、B群は8個の石を3グループに分散させている。このことから、A群が主の役割を担い、そのA群を際立たせる役割を担っているB群は従と考えられる。

集合体の比

つぎに、間がどのように構成されているのか推理してみたい。15個の石は、この狭い、しかも極端な横広の空間に配置されたのかである。やはり横長の空間を意識して、水平構造を取る。そのため、石の横面を見せる形で配置してある。それらの石をおおよそ、縦横4等分の位置に設定されている。しかし、これだけではそれぞれの石組みの関連性が無く、間が開きすぎることも予想される。これは図面上の推論ではあるが、横幅の中心から同心円上に沿って配置したのではないかという仮説である。このことによって間が緩やかな曲線をもって走り、石組みと白砂のみの、無味乾燥な素材に、秩序と変化、不均整な美を与えることになる。そこに、無ともいわれる間に有限の無をつくりだすこととなり、清廉な空気を漂わせることとなる。

しかし計算されたものは別にしても、この石庭の間は、人間の欲望を脱ぐいざり、遠い宇宙空間や想像空間に誘い込んでくれる間である。

主従関係

別の視点から、この石庭を考える。

・岩石の意味は、あらゆる雑物を払拭された人生そのものの究極的なものの象徴と見ることができる。これらの岩石は大地の下に限りなく根を張る岩石の本拠を暗示する。これは人生の無限性の象徴といえよう。人生の深淵は間の内容と考えられる。この間を本拠として見るならば肉眼に映る岩石はその末梢に過ぎないと言える。それは本体の末であるが、本体そのものを暗示している。したがって、間を最もよく見せる手段としての役割を演じている。

・砂庭の間的性格

白砂は大地であり、演劇における舞台であり、絵画における素地である。砂庭から生えた岩石は、間と技との関係に一致する。岩石自身の暗示する本拠としての間、砂庭としての間というところに、間の複数性が潜み、石庭全体が間を暗示するものとなっている。

・白砂全体と岩石との対照、掃きならしにおける渦巻きと直波との対照、曲線と直線との対照、これらは、何れも静に対する動の対照であり、動中静あり、静中動ありであり石庭全体の中に間を暗示させるものとなっている。

美しい日本の私
川端康成

『美しい日本の私』の中で、川端康成は東洋画の精神について語っている。「禅宗に偶像崇拜はありません。禅寺にも仏像はありますけれども、修業の場、座禅して思索する堂には仏像、仏画ではなく、経文の備えもなく、瞑目して、長い時間、無言、不動で座っています。そして無念無想の境に入るのです。「我」をなくして「無」になるのです。この「無」は西洋風の虚無ではなく、むしろその逆で、万有が自在に通う空、無涯無返、無尽蔵の心の宇宙なのです。」—略—

また、一休の道歌

心とはいかなるものを言ふならん

墨絵に書きし松風の音

これは東洋画の精神でもあります。東洋画の空間、余白、省筆もこの墨絵の心であります。

日本の庭園も大きい自然を象徴するものです。西洋の庭園が多くは均整に造られるのにくらべて、日本の庭園はたいてい不均整に造られます。不均整は均整よりも、多くのもの、広いものを象徴できるからであります。もちろんその不均整は、日本人の繊細微妙な感性によって釣り合いが保たれての上であります。日本の造園ほど複雑、多趣、綿密、したがってむずかしい造園法はありません。「枯山水」という、岩や石を組み合わせるだけの法は、その「石組み」によって、そこない山や川、また大海の波の打ち寄せるさままでを現わします。「山水」という言葉には、山と水、つまり自然の景色、山水画、風景画、庭園などの意味から、「ものさびたさま」とか「さびしく、みすばらしいこと」とかの意味まであります。しかし「和敬清寂」の茶道が尊ぶ「わび・さび」は、勿論むしろ心の豊かさを藏してのことですし、極めて狭少、簡素の茶室は、かえて無辺の広さと無限の優麗とを宿しています。」

光琳の美と間——障壁画に見られる間

装飾的変形

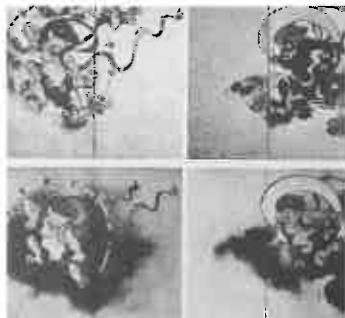
日本美術は、自然法則を打ち破り、画中に芸術的世界を構成するために、自然物の装飾的变形を行なつてきた。

春の花として桜に次いで愛好して描いた梅花も同様に極端な装飾的誇張で表わされている。

大和絵の伝統を受け継いでこれを装飾的に発展させた光琳の梅花は特に異色で「光琳梅」と称された。光琳は梅花の美を単に装飾的に誇張図案化したのみではなく、鋭い自然観察をもって梅樹の神韻を掴み、それを基礎として極めて大胆な装飾化を敢行したのである。*



《紅白梅図屏風》 (MOA美術館)



《風神雷神図屏風》 上、俵屋宗達
下、尾形光琳

* 「紅白梅図流水分析」河野元昭説

「白く見える部分に筆のかすれが認められしかも何ら顔料も見出だせない。これは、川の全体に銀箔を押したその上に、「どうさ」などにより焼けごめの被膜を作るよう筆で水流を描き、最後に残る部分の銀地を酸化させて黒く渋く落ち着かせる何らかの手当をほどこしたと思われる。」『日本の意匠 12 風月山水』京都書院

「どうさ」—膠にみょうばんを混ぜて煮た液である。酸化を防ぐために使用したり、顔料の付きをよくするため、描く前に和紙に塗ったりする。この説であろうと思うが、当時の化学で故意に銀を酸化させたかは多少疑問もある。

陰刻と陽刻

光琳晩年の作といわれる。《紅白梅図》の紅梅と白梅は、宗達の風神・雷神図を想像させる。* 風神雷神は両者の空間を金地で明るく覆っているのに対し、紅白梅図は中央部に上から下へ傾いた壺形となって画面を分断する。これによって、右上方と左下方に空きができる、右方は紅梅が立って枝を上にひろげ、左方は白梅が伏して下方に枝肘をはわす構成を取っている。また、この技法は、版画的手法を取り入れている。陰刻彫り、陽刻彫りの技法である。この手法により、陰と陽、明と暗、硬と軟を表現することとなる。画面中央を横切る池水は、風神雷神のように直接対決を避け、老木の存在感を意味付け、浮き彫りにする役割を担っている。この池水は、大きくうねる外輪の中に、平行線間に橢円形の渦によって埋められ、異様な構図を作りだしている。ここに内面的生命を表現することとなる。

紅梅と白梅

この屏風は、池水に典雅な韻律を託しながら、老梅に極めて奔放なる生命をみなぎらせて画面を征服しているといえる。右隻紅梅図は、右に傾くが枝群れは上広がりに延びるのに対し、左隻の白梅は左に傾いて根近くの幹をいったん画外に外し、さらに垂枝を一本左上隅から長々と下ろし、地につかんところで枝肘をとどめ、急回転して再び上昇し、若枝を一本右に高くはねあげ、右隻の紅梅の若枝の先端と相呼応している。この姿は、中央流水によってできた、抜けかけんの空間を鋭角的に切り抜くことになるとともに、紅梅、白梅をV字形を作り上げ、池水の緩やかな曲線と競合することとなる。若枝一枝一枝の間には、緊張感が走り、一本たりとも動かせば、枝と枝の空の必然的な韻律は破壊されてしまうのである。また、樹幹は墨の没骨体に白線のたらし込みにより古き樹膚の複雑な変化を見事に表現している。

<二つの間>

陰と陽の間

紅白梅図では、二つの異なる間が存在するといえよう。陰の間と陽の間である。陰は、過去へ誘い込む間であり、陽は現実から未来へ誘い込む間といえよう。よどみとも見える池水からは内面的生命を、下降し、また上昇する老木からは外面的生命を感じさせる。

流水に見られる日本の美

流水と波濤の表現

日本美術の特色の一つに装飾的変形された流水や波濤がある。日本は周りを海に囲われ、四季折々の変化を見せる海流の中で生活をしてきたからこそであろう。そして、流水は自由自在に律動し、逆立ちして荒れたり、一転して穏やかに揺らいだりする。その流れの一瞬の動きを微妙で纖細な線描写で装飾化していく。流水や波浪を線模様で描き表わすことは、世界の各国でも見られることはあるが、装飾的波動模様は日本独自なものがある。日本美術における波動模様は古く飛鳥時代にまでさかのぼることができるが、最も雄大に表現されたのは、装飾性の完成を見た、宗達・光琳であった。宗達作《松島図屏風》の波濤は平行曲線を多用した装飾的自然描写である。見るものの視線は、自然のリズムにのって、左隻左端まで流れて行く。水の生命と自然の風浪が纖細な線模様の交錯によって表現されている。この作品にヒントを得たと思われる光琳の《波濤図》は、白い激浪を強調するために塗りこめられた群青が宗達の図にはない不気味な立体波を作りだし、一瞬のうちに間を呑みこまんとしている凄さがある。そして《紅白梅図屏風》の流水となるのである。優美でスキの無い渦状線の重なりが、水の悠久なる彼方へと見るものを誘い込むのである。ここに装飾的自然模様が完成するのである。

* 《風神雷神図》

風神雷神図は、俵屋宗達・尾形光琳・酒井抱一の三人が描いているが、光琳は宗達を、抱一は光琳を手本として模写している。この三枚を比較してみると、宗達は、風神雷神ともに画面上部に描き、光琳はほぼ中央部に、そして抱一は宗達の位置に戻している。特に、光琳は風神と雷神に上下差をつけ、風神が上から、雷神は下から迎え撃つように配置されている。これに対し、宗達、抱一は両者の眼の高さを水平にし、両者同等の対決風に描かれている。なぜ、光琳も抱一も、風神雷神図を模写したのか不明ではあるが、想像する価値はありそうである。

近代日本画の美と間——間の藝術の分析

明治初年、欧化主義に押されて南画や浮世絵諸派の活動しか見られなかつた伝統的な日本画壇は、明治10年代に入ると、国粹主義の風潮の高まりとともに復興の気運を見せる。東京大学講師E・Fフェノロサを中心に、その弟子岡倉天心、狩野芳崖、橋本雅邦ら狩野派を軸とした新日本画創作の運動が進められ、1889年東京美術学校が創設される。翌年第二代校長として美校を率いることになった岡倉は、日本美術の伝統のうちに原点をすえ、橋本雅邦とともに日本画の近代化をはかろうとする実践的な指導者となる。西洋画のように単に形象の真を描くのではなく、洋風の写実の方法を取り入れながら日本美術の伝統的な性格である觀念=理想を表現しようとするものである。やがて内紛から美校を追われ98年に日本美術院を創立した岡倉のもとには、門下生の横山大観、下村觀山、菱田春草らが集まる。彼らは西洋画の造形方法である写実表現を研究し、伝統的な線描を用いずに色彩のみによって濃淡の調子を整え、空気や光線を表現する新しい描方を生み出した。ただし、この新たな没線描方は批判をこめて朦朧体、縹渺体と呼ばれた。この新美術運動は京都の日本画家に大きな刺激を与え、竹内栖鳳、山元春挙らも西洋画の写生を取り入れ、日本美術院に呼応して新機運に努めることとなる。

日本美術における不易と流行は西洋画の導入と同時に大きく揺れ動く時代となる。このような時代にあって、伝統芸術である「間の藝術」が新たな局面を迎えることとなる。無の象徴ともいるべき間の構成がどのように形成されているのかを分析的に考察してみたい。

《斑猫》竹内栖鳳 1924年 山種美術館蔵

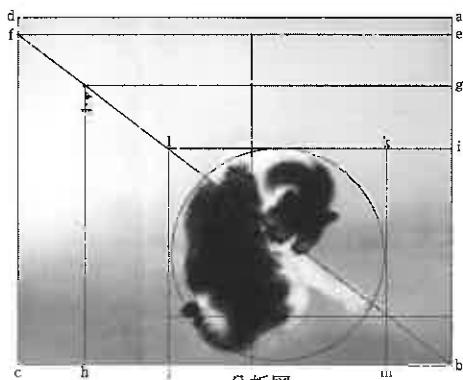
大正13年東京三越本店の主催で「淡交会」というグループ展が結成された。横山大観、下村觀山、小堀鞆音、川合玉堂、竹内栖鳳、山元春挙の6人の蒼々たるメンバーである。この第1回展に栖鳳は《斑猫》を出品した。大正9年中国を訪れてからも栖鳳は、それまでの西洋絵画の影響から一転して新たな画境を試み、東洋絵画に眼を次第に向けるようになった。

《斑猫》が描かれるまでに次のような話がある。栖鳳が静岡県の沼津に滞在していたとき、八百屋の店先で見かけた猫が中国宋時代の徽宗皇帝の画いた猫を想起させた。すぐに猫を譲り受けて京都に連れ帰り、画室で自由にあそばせながら観察し描いたという。

無限の空間に一匹の猫がたたずむ。まさに間の藝術ともいるべき一品である。猫を取り巻く空間が優しく包み込む。どこに佇んでいるのか、場所も時刻も記されていない。猫の気品だけが象徴されている。瑠璃色の透き通った眼がそれを物語る。八方にらみの手法を取っていることから、見るものの位置が変わっても、猫の眼差しは優しく追い掛ける。金泥を用いた地塗りの効果と余白として残された空間、斑猫の位置、左上に置かれた落款は画面に搖るぎない緊迫感を与えている。



《斑 猫》



分析図

間の分析

《斑猫》の間はどのように形成されているのか分析を試みる。最初の疑問はa, b間の空間である。制作当初はe, b, c, fではなかったろうか。仮張りから表装に直すとき、構図上から伸ばしたとも想像される。また、偶然かどうか、猫の尻尾から画面の下部までと、全く同じスペースであることなどである。画面をe, b, c, fと考えると、構図がぴったり当てはまるのである。まず、間の中に確固たる位置を占めている落款である。まさに不動の位置にある。これは、相当計算されなければ決まらないことである。勘に頼った形跡が全く無いのである。落款・眼・手が線となって間を貫いていることが画面上から観察される。それらはb-fを結ぶ対角線上に位置するのである。さらに、画面は縦横6等分されている。6等分の内のgとhの交差している位置に栖鳳の落款の頭を置きhに向けて印されている。さらに6等分の延長であるk, m, j, lの枠の中に緩やかに猫を閉じこめている。目に見えない檻に入れ、逃げないようにしている。さらに円の中に猫をしまいこんでいる。これによって猫の柔らかな仕種が表現されることとなる。円の中心は猫の鼻先にあることからもバランスが崩れず、しかも柔らかな姿態が強調されることとなる。しかし円の曲線だけでは柔軟すぎ、ひ弱になることから直線的な手を配置することによって一方の強さをも画面上に作り上げている。そしてk, jとを結ぶ対角線に顔を向けさせることによって猫の優しさ、あどけない仕種を表現している。猫の位置に目を向けると、中心を境に1:2の割合で画面右半分に迫り出している。また右向きであることから、比重が右半分に偏るし、間の構成も右側面にウエートがかかることとなる。また、背の後部部分の間が死角になってしまふこと。などから落款はこの位置でなければならないこととなる。

このように画面の隅々までゆきわった目に見える神経と見えない神経の構成が間の藝術といえるのである。

《睡郷》竹内栖鳳 1930年 新潟県立近代美術館蔵

本作品は、昭和5年ローマ日本美術展に出品された作品である。その後行方が判明せず、従つてどの展覧会にも出品されず、辛うじて竹内栖鳳の画集に参考図版の一つとして掲載されているだけの幻ともいえる作品である。

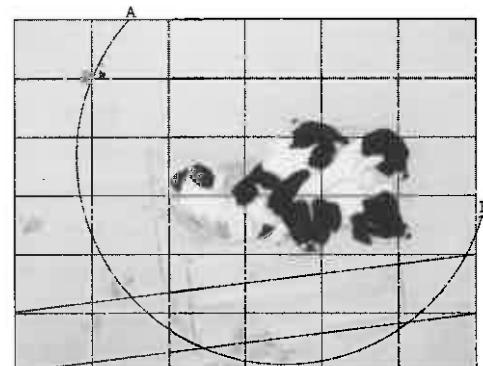
睡郷

「睡郷」とは、夢の国、眠っている間に魂の行くところ。を意味する。

木箱のなかで眠りにひたり、夢でもみているのであろう子犬が描かれている。直線的な画面構成に動きと柔らかさを出すため、風に舞う落葉を効果的に散らしている。この軽快な構成が、子犬の肌ざわりをより安らかなものにする効果をだしている。さらに子犬の柔らかな毛並みを強調するため、木箱に敷かれた藁を鋭い線描で表現している。子犬の眠りにひたる安らぎは、子犬の姿勢に表されているとともに、目の淵の絶妙な表現に現れている。毛並みの毛筆のタッチは針金のように鋭く描かれていながら柔らかな肌ざわりを感じさせるところに、栖鳳の観察力の高さと高度な技術を見せていく。



《睡郷》



分析図

間の分析

落款に着目すると《斑猫》と同様、左上部の空間に搖るぎない位置を占めている。構図的には、間ともいえる空間を、垂線と斜線、直線と曲線によって巧みに切り込んでいる。斑猫と同様画面を6分割し、余韻余情ともいえる5分割の空間に落款を置き、画面に緊張感を与えていた。また、風に舞う落葉を散らすことによって、A地

点からB地点へ弧を描くように間に空気を送り込んでいる。このことによって、直線的な切り込みを和らげる役割を担うこととなる。犬の配置も斑猫と同様、中核となる4匹を中心より右に置かれている。このため、重心が右よりもなる。箱を左下方に向け、バランスを取っているが、左上部の間が大きく空くこととなる。以上のことから、落款を配置することによって、左上部の間を鋭く攻め、画面全体に緊張と緩和を生むこととなる。

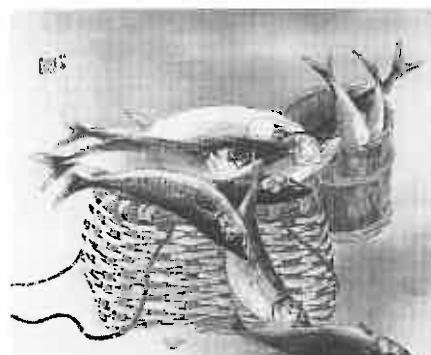
栖鳳の間と落款

「間」とは「魔」ともいわれ、一歩誤ると、間が抜けたり、間が持たなかつたり、間を欠いたりしてしまう。間は、さまざまな日本芸術によって表現されてきた。例えば、日本の音楽や踊では、初期のリズムを生むための休拍や句と句との間隔として捉えられ、それが転じて全体のリズム感を形成することとなる。また、芝居では、余韻を残すために台詞と台詞との間に置く無言の時間と捉えられてきた。余韻余情といわれる空間である。無の空間ではあるが、その無の中に、韻・情が含まれていることにある。絵画的空間である間はここにあると言える。

栖鳳は、この間を攻め込むために落款を巧みに配置し、抜けそうで抜けない間を作り上げている。*

《鯖》においての落款と間の構成

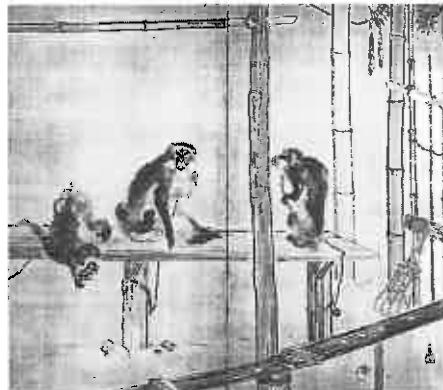
栖鳳は生家が料亭であったことから、魚類に敏感であった。恐らく漁港を訪れたさい漁場で飛び跳ねている鯖の姿態、新鮮な色合い、瑞々しい艶に絵心を誘われたのであろう。その新鮮さは、群青の色合い、弧をえがく鯖の背筋、眼の艶などに現れている。ここでの間は、対角線の左上部と右下部にある。なぜ、落款を左上部にもってきたのかを推測してみる。鯖における間の意味には、時間の推移を表現しようとする意図も見受けられる。鯖の背の線によって作られた右下部の半弧上の空間によってできた間は、一見抜けたように見える。しかし、この空間は、これから起きたであろう事柄のために残してある空間と見ることができる。まさに、採りたてで活きの良い鯖が狭い魚籠から跳ねて落下することを予想させる空間である。それは魚の向きが右向きからも予測できる。ここに落款を置いてしまうと落ちるであろう場所をふさいでしまうことになる。また、鯖の形態、向きなどから、右空間は活きている状態であるが左斜め半分は死んだ状態となっている。この死んだ空間に息をふきかけ、画面を締める上で、落款は左上部となったと推測される。



《鯖》1925年（前田育徳会）

《飼われたる猿と兎》における落款と間の構成

この作品における落款の位置は画面両サイドの下部に置かれている。猿の図では、左上部に広く間をとっている。なぜ、鯖の図のように、左上部でなく右隅に置かれたのか推測してみる。これも鯖と似通った意味を持つと言える。つまり、猿の上部の広い空間は、猿が自由に遊べる空間と取ることができる。だから、空いているとはいえない攻めたくない空間である。猿の下部も広めに取ってあるのもその意味合いがあるからである。しかし、右下隅の空間は、四方を囲まれた、閉ざされた空間ができてしまいこれを抜けないようにするために、落款を置いたものと推測される。同様に左画面の兎の図も同様な意味であろう。つまり、茶の兎で囲まれた閉ざされた空間に落款を置き、生き返らせているのである。



《飼われたる猿と兎》部分 1908年
(東京国立近代美術館)

このように栖鳳は間を形成し、画面に緊張感と緩和をもたらせるために落款を巧みに使いこなしているのである。

*「落款」

落成款識の略。自作であることを示すものであるが、画と書そして印という、異質なものを同一画面に配置するため、作家が最後に苦労するところである。つまり、書と画の調和美がそこにあるからである。また、光琳の《燕子花図》の落款に見られるように、「法橋光琳」と名が入っている。これは法橋の位を得たことを示すもので、このことにより、光琳のおおよその年代も推定できることとなる。

竹内栖鳳の絵画 鎌木清方

栖鳳の音律さえ伴つたリズムは、西洋音楽、邦楽の差を抜きにして、全身全靈を自然の律動にまかせている。この律動、音楽的韻律が栖鳳画のいちばん重要な要素とみている清方は、栖鳳の絵を見ていると、栖鳳の親友鷹治郎の芝居に通じるものがあると言う。「鷹治郎の『引窓』、南方十次兵衛が侍と町人の鮮やかな氣のかわりの“大小差せば南方十次兵衛、丸腰なれば八幡の町人……売りましょう”の有名な台詞の活潰、あすこへくるといつも私は、栖鳳と鷹治郎が一つのものになりきって立つて、どっちがどっちだか分からなくなるのが常である。」と語っている。

栖鳳画の調子、庶民性、意気、粹は歌舞伎の間、歌舞伎の呼吸ともいえる。舞台の右手で板の上を木片で叩いて発するシテの響きは観客の注意を集中させ俳優の姿態を観客に印象づける役割を果たしているが栖鳳のメリハリのきいた運筆のさえとその調子はいい間でうたれるシテの響きのように人を絵にひきつける。名人、といわれる栖鳳画の秘密は、このイキのよさ、間合いのよさにある。

呼吸の間合い
栖鳳芸術

栖鳳の絵の特色は実感を伴った写実にあるが、それを噛みくだいて消化して、一本勝負の筆さばきに賭ける。その写実の急所、着眼点が普通の作家とは違う。栖鳳は写生に写生を重ねた人である。実物については知りすぎるほど知っている。しかし物の形や構造について知っている人は、ほかにも多くいる。栖鳳の眼のつけどころは、雀が竹の枝にとまっていて飛ぼうとする時、枝が下へたるむ、たるむと同時に上へはねようとする力が逆に加わる。その力が空気を震わせ雀は飛び立つ。この呼吸の間合い、緩急を栖鳳ほどたくみにつかまえている人はいないだろう。相反した力が噛み合う瞬間の間合い、反対方向へ引き合う力が一つになる微妙なところ、静と動が一つになっているところ、雪が今にも落ちそうになって落ちないで…しばらくすると落ちる音だけがきこえる。かすかに枝がゆれている、といった実感。森の上の遠くの方に白帆が浮かんでいる《潮来小暑》のなかの静寂そのものの画面のなかへ、いつのまにか牛をのせた小舟が音もなくすべりこんでいる。これはただの写実でもない。実景と胸中との出会いである。それを求めて栖鳳は風のごとくあらゆる空間に入り込み、ありとあらゆる形象に触れ、形の急所を把握する。

日本画は省筆を尊ぶが、充分に写生をしておかげで描くと、どうしても筆数が多くなる。写生さえ充分にしてあれば、いるものといらぬものとの見分けがつくので、安心して不要な無駄を棄てることができる。

東洋流系の絵画は、画面に描かれた部分が全部とされないで、余白も絵の一部と解釈されている。余白の扱い方で、絵が生きもすれば死にもする。

栖鳳語録*

新しい空間の誕生

横山大観、菱田春草らは朦朧体を使った新しい空間を創りだした。これは没線主彩の新画法である。二人は岡倉天心の指導で「空気を描く」こととなる。これまで空気を感じさせることによる間であった。朦朧体は、この空気、光線の表現に没骨法や空刷毛を使いこれまでと違った間の構成、いわゆる空間構成を創りだしていくのである。まず、これまで紙や箔の地をだす方法から、余白をも彩色し、対象を大胆にクローズアップされ、自然のリフォルムにおける力関係が、従来の日本画の不合理性を脱して厳密となり、光を含んだ自然な空間がされた。春草は、すべての顔料に胡粉を混ぜ、不透明なハーフトーンとし、色彩表現を強めた空間を創りだした。

《早春》横山大観 1924年 新潟県立近代美術館蔵

画面中央を茨の鋭い枝が切り抜いている。鋭い枝振りからは、まだ春は感じられない。冷たい風に運ばれたのか、松葉が突きささった枯葉が枝に絡み付く。対象的に、僅かに春を感じさせる日差しを背に受けたたずむ

* 「栖鳳語録」「國画」1942年

「写生したものが皆絵になるものではない。写生は絵になるものを捜す手段だ。写生が天然自然から画家自身で絵になるものを捜し出す手段ならば、古画は先達がどんなに自然を見たのかの心の跡を偲ぶ材料だ。」

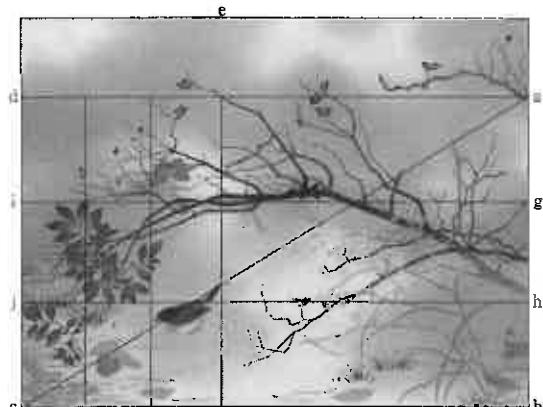
一羽の春告鳥。水墨のぼかしによる絶妙な空気が、気品にみちた早春の気配を表現する。

間と空気

ここでの間は、当然ながら、朦朧体によって描かれた空気である。空気のよどみを刷毛を使い、空気の厚みと限りない空間感を表現する。この淀んだ空気とも言える間を、茨の鋭い枝が切り込む構成となっている。そして鋭い枝によって作られた中心的な間に、一羽の鳥を配置する。空気のよどみ、鋭い枝、一羽の鳥が、時には対立し、融合し、画面を確固たるものにしているといえる。



《早 春》



分析図

間の分析

《早春》を分析してみると。まず、右上部に画面に迫り出している枝に着目する。この枝の意味するところは、空気の流れを外に追い出す役割を担っていると予想される。つまり、間の広がりを画面外まで広げるためである。枝の先端がそれを物語っている。また描かれた空気の層もそれを予測している。このことから実際上の画面は、枝から下と考えられる。a, b, c, dである。この画面の比は1:1.6となり、これは黄金比といえる。日本における黄金比は古く室町時代にまでさかのほることができる。恐らくペルシャの陶器などからその比が入ってきたと思われる。この黄金比は、江戸時代に入っても受け継がれ、北斎も盛んに使っている。次に中心的な間にたたずむ鳥の位置付けである。a, bの長さで正方形を作るとその対辺上に鳥の尾を配置し、向きはa, cを結んだ斜線上にある。鳥の長さはf, cの3等分としている。なぜ、鳥が左下方に向いているかであるが、鳥の右明かりがこの画面では中心的な間を表現している。仮に鳥を反対に向かへたとすると、鋭いくちばしで間を切ってしまうことになり、画面から間が消えてしまい、硬い枝振りだけが目に映ることとなってしまう。このため、この作品では、この間が重要な意味合いをもつこととなるのである。

《秋景山水図》橋本雅邦 1892年頃 新潟県立近代美術館蔵

橋本雅邦はフェノロサ、岡倉天心らによって鑑画会が創立され、芳崖とともに参加、形骸化しつつあった狩野派絵画にからうじて流れていた「氣韻生動」の気を復活するとともに、色彩や光線の表現に新しい工夫を加えて、新画風の開拓に努めた。また、伝統的な手法に西洋画の遠近法、陰影表現、西洋画的手法を取り入れた作風を築き上げた。《秋景山水図》は雅邦が鑑画会に出品していた頃の作品と思われる。岩などの陰影、山々の空気遠近法など西洋画の影響を見ることができる。画面を近景、中景、遠景に配置し、近景は濃墨、遠景は薄墨を用い、空気遠近法を巧みに表現している。

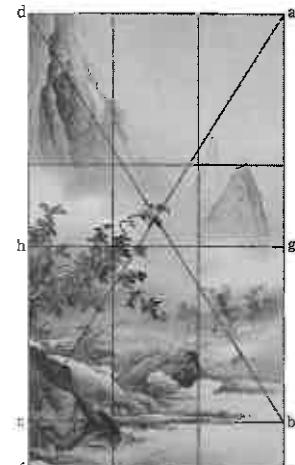
間の分析

《秋景山水図》を分析してみると。大観の《早春》とは逆に画面下部の河に迫り出している水平上の岩でまず画面を切ることができる。早春の上部が空気がまだ画面外にも続くという意味合いをここでもたせている。つまり、河の流れは画面外までも続くことを予測させるのである。残された画面a, b, c, dの比は早春と同様、1:1.6となり、ここでも黄金比が使われていることがわかる。次に、c, bの長さで正方形を作ると、画面の主要なものが配置されている。元の画面a, e, f, dの中心g, hを境に近、中景と遠景とを分離している。この作品における間と

はどこかという疑問である。上空にある広がりは、間ではなく空気の層と考えられる。g, bを一辺とする正方形がこの画面上の間と考えられる。この間に對して三方から鋭く攻め寄せている構成になっている。この方形で逃げ道を作つてあることにより三方から攻められても閉ざされた感がせず、穏やかな静けさを保つてゐるのである。つまり、g, bを開けてあるからである。この穏やかで静寂な間を維持しているのに、画面中心に枝を伸ばしてゐる樹木が大きな役割を果たしてゐる。この間に最も鋭く切り込んでいる左上部からせり落ちてゐる岸壁の線をこの枝で切つてその勢いを止めてゐるからである。横V字形に張り出した枝が穏やかな間を包み込んでいるからである。新しい空間構成といえるであらう。*



《秋景山水図》



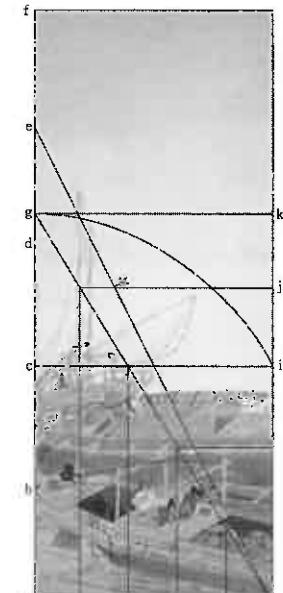
分析図

《浦津》速水御舟 1911年 新潟県立近代美術館蔵

御舟が「禾湖」と号していた17才のときの作品。第16回紅兎会に出品されたもので、御舟はこのとき初めて小林古径に会つてゐる。御舟は14才の時、松本楓湖主宰の安雅堂画塾に入門し中国、日本の様々な粉本を徹底的に模写した。特に楓湖が夜店で購入した唐宋元明画の二巻の巻き物を勉強し、その後の御舟に大きな影響を与えることになる。古典に立脚したこの作品は様々な要素をもつてゐる。船上に乗つてゐる犬は重要文化財で伝毛益とされる《萱草遊狗図》に描かれた犬と酷似してゐる。おそらく楓湖所持の巻子に入つてゐた図を参考にしたと思われる。同様に、帆柱等に絡まる網の表現は御物《網干図屏風》から着想を得たのではないかと考えられる。



《浦津》



分析図

間の分析

《浦津》を分析してみる。御舟は画面を縦横に大きく5分割の法を取つてゐる。a, c, i, hは丁度正方形となり、その中に中心となる舟を收めている。

このため画面は2:3の割合になつてゐる。この正方形の中心bとhを半径にして弧を描き、fとの接点gで出来上がつたa, g, k, hは黄金比となる。この長方形のg, hと結んだ線に横5分割の延長を結ぶと舟の縦横の主要な線と重なるとともに空中に舞う鳥の高さが設定されることになる。

黄金比

* 「橋本雅邦」岡倉天心（岡倉天心全集3）

「橋本雅邦は現世の名家として、現在の状況を以て論ぜんよりは、寧ろ古名家として鑑賞し得べき人なり。是れ氏が技量絶倫、遠く衡鑑を出づるの故にあらず。又氏が修業鍊磨の時期、明治以前に屬し、其心相常に過去の天地に逍遙するの故にあらず。氏は梁楷、雪村一流の人と共に其時世に超越するの天資を有する人なり。其画裏の境界は能く塵俗を抜て互に默契するもの有り。」

イメージと間の芸術

間とはあいだである。ある現象と現象のあいだである。それは想像の空間であり、無の空間でもある。しかし、この場合の無は無地ではない。有のなかの無であり、無限の空間である。この無限の空間にはさまざまの想いを馳せるのである。無が語りかけるところに日本の美がある。人が霧中の平原に立たされたとしたらどうであろう。おそらく不安と恐怖でその場に立ちすくんでしまうであろう。しかし、わずかな霧間に薄明りが感じられたり、霞の中に樹木らしき姿が映ったとき、そこに希望なり期待なりが胸中をよぎることであろう。これが、イメージである。そこからさまざまな光景を想像していくのである。無から有は生じない、有のなかの無であるところに、イメージが存在する。

想像はイメージをつくるはたらきがある。そして、イメージは、現実の空間を超越することができる。普段イメージは霧の中にあるようにほんやりしたものであり、霞からわずかな光を照らしているように輪郭のないものである。このわずかな光源と地表の霞んだ樹木の間、つまり「間」にイメージが発生するのである。*

イメージとは何か

イメージの意味

○英語におけるimageの意味（新英和大辞典）

- 1 像、肖像、画像、絵姿、影像、彫像、人形像
- 2 聖像、聖画像、偶像
- 3 形、姿、イメージ
- 4 よく似た人（物）、生き写し
- 5 象徴、化身、典型、権化
- 6 （心理）心像、表象、概念
- 7 （好悪の）印象、イメージ、残像、面影
- 8 観念、イメージ
- 9 形象、比喩的表現

○イメージ（日本国語大辞典他）

心象、形象

一般的には感覚と観念の中間物で、そのときの感覚なしに記憶によって心に思い浮べられた像

人が心に描きだす映像や情景など

芸術、哲学、心理学の用語として肖像、画像、映像、心象、形象

物事についてあることから、これこれであろうと心に抱く全体的な感じ・心像

文献や辞書等から引用されたものをまとめると、イメージの意味は「心中に形成された心像、心象、形象、表象」といえる。

「心像」 刺激物が眼前になく知覚されなくても「思いうかべられるもの」を心像、イメージという。

心像には過去に知覚した刺激物の思い出されたもの（想起表象・記憶表象）もあり、まだいままで知覚したことではないが、小説を読んだり、人の話を聞いて心に浮かぶ心像（想像表象）もあり、数学の問題やクイズを解こうとするときに浮かべられる心像（思考表象）もある。想起、想像、思考を総称して表象作用ともいう。

「形象」 一般には「形成されたもの、形づくられたもの」をいう。人間によって知覚された事物。かたち、すがた。

* イメージに関する著書には、「造形とイメージ」藤沢英昭著 「イメージの誕生」中沢和子著 「イメージと人間」藤岡喜愛著 「イメージの心理学」河合隼雄著 「イメージの基礎心理学」水島恵一他著 他何冊かは出版されている。例えば、イメージの基礎心理学では、イメージの知覚的性質・イメージの記憶、学習における機能・イメージの精神生理学などが主な内容である。また、イメージの心理学ではイメージと深層心理学、心理療法の実験などが記されている。主に心理学的に取り扱っているものが多い。本来、イメージとは心象、心像など心理学的なものであることには違いないが、本稿では、もう一面のイメージのはたらきである「表現とイメージ」の内実を探るものである。

美学で対象を観照して心に浮かび上がるその対象のすがた。文芸の領域では読者の想像のうちに呼び起される直感像(心像)を形象という。

「表象」 表象は知覚のように外界に刺激があり、それに応じてわれわれの感覚器官がはたらいて起こるのではない。外界に刺激もなく、したがって感覚器官もはたらかないのに発生するのが表象である。

表象は過去に経験した刺激の再生(記憶表象、想起表象)であることが多いが決してそれだけに限らない。例えば、児童が童話を聞いたり、読んだりするにつれて浮かべる想像表象。ある言葉からわれわれが他の現存しないものを連想するとき経験する連想表象、例えば、碁を戦わす人が相手のこの次に打つだろうと思う手をいろいろ推量しながら経験する思考表象などがある。

以上が、イメージ心理学の意味である。心理学的には、知覚、記憶、想像、など、認知心理学に関わっているといえる。

神泉とイメージ

「少し神がかりだったかも知れないが、とにかく雑物のまじらないものが描きたかった。桜の花びらがひらひらと散っていく、その花びらが地面に触れる、その時の微かな音、その音が聞こえるようなものを描いてみたい、心眼に映るものというか、心だけの美というか、そんなものを表してみたかった。」
徳岡神泉

神泉が描こうとしたのは、目に映るものではなく、心に映るものを表現したかったのである。心象の世界であり、心中にあるイメージの世界である。

作家とイメージ

作家が描こうとするのは「写実」ではなく「写意」である。意を写し取るのである。実は共通性があるが意は個々に深さも広さも、視点も観点も異なる。そこに作家の個性がでてくる。この意にあたるものにイメージがある。作家はこのイメージを求めて苦惱する。苦惱すればするほどイメージは拡充し、表現が鋭く、鋭利的になる。

神泉芸術はたしかに例えば坂本繁二郎の画境ときわめて近いものがある。しかし、象徴味や幻想味さえ加えている坂本の作風は、印象派的であるのに比べ神泉の方は外光とはちがった後光のさす世界を描いている。その意味では内部的であり内観の世界である。写実には外のものを写すという意味があるが、神泉も外界を写しているように見えるが、神泉の外界はむしろ内界としての外界イメージの世界といえる。神泉はこの微妙に揺れ動く空気の世界、イメージの流れを表現するため「地塗り七分に絵三分」といわれるくらいデリケートに地をつくり、下地の中にイメージを埋め込んでいくのである。そこに神泉芸術の神髄が隠されているのである。

イメージと表現

つぎに、「イメージと表現」に関係があると思われる、イメージと創造について調べてみる。ここで着目したいのは、ラテン語のimagoの意味である

imagoの意味

1 似像、絵、像、胸像、塑像

2 心中に形成された形象：概念、思想、思念、想像

：類似、比較

：形態、外觀、映像

などの意味がある。芸術表現に關係があるとおもわれる、心中に形成された形象について考えてみる。

「概念」：個々の事物から共通な性質や一般的な性質を取り出して作られた表象

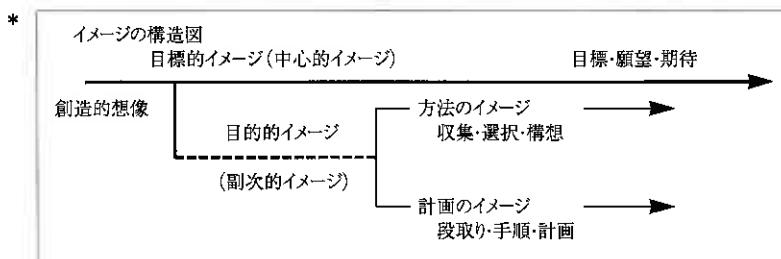
：観念 …… 心静かに考え、思うこと

ある対象を表示する心理内容

「思想」：思い、考え

：一般的には単に<考え><心に思い浮かべられていること>の意味であるが、心理学等では、

	<p>考るはたらき(思考作用)に対しその産物ないし、考えられたなかみ(思考内容)をとくに指し、思念、観念、表象、想念などと同義語。つまり思考作用にかかわると同時に、思考作用の結果にもイメージはかかわるといえる。</p> <p>「思念」：心に思うこと 「想像」：おもいやること、おしゃかること 既知の事実(観念)を材料として新しい事実(観念)をつくる作用 ラテン語のイマーゴについて調べてみると、概念、思念、観念、想念、想像、創造など心中に形成された表象、形象といえる。</p>
イメージの内実	<p>イメージの内実には、・心をある対象にむけてはたらかすはたらき・物事の内容を分別するために心をはたらかすはたらきがある。前者は、思慮・思念、願望・期待、推量・想像など、表現の内容にかかわるイメージであり、後者は、価値・判断、予測・予想、理想・創造など、価値判断の基準づくりにかかわるイメージである。この両者が表現の質を高めるはたらきとなる。</p> <p>また、表現に結びつけるはたらきにもイメージがあると考える。</p>
イメージのはたらき	<p>○表現を方向づけるはたらきにイメージがあると考える</p> <ul style="list-style-type: none"> ・行動する前の予測、表現の本筋の予測や推測 ・発想、構想といった心の向きや考え方、想い、期待・願望 ・何を求めてなど探索に必要な目標・目的意識
目標的イメージ	<p>○美を組織するはたらきにイメージがあると考える</p> <ul style="list-style-type: none"> ・様々な構想を総合的に統合したり、整理したりしていく上での観点 ・次への発展や転移していく上での新たな方向を見出だす視点 ・表現内容や表現方法の再構想、再構築していくうえでの基準づくり
目的的イメージ	<p>創造的想像</p> <p>表現にかかわるイメージは創造的想像(imagination creatrice)と言えよう。⁽¹⁵⁾ 創造的想像は、過去のイメージ(心像)をもとにして、新しいイメージをつくりだすはたらきがある。この創造的想像は、・目的性・非現実性・表現性の三つの特徴があることから、芸術創造には重要なはたらきがある。</p> <p>創造とは、新たに造ること、新しいものを造りはじめることがある。ここに想像がはたらくのである。つまり、想像とは、現実の知覚に与えられていない物事の心像(イメージ)を心に浮かべることである。過去の経験を再生する場合と、過去の経験を組み合わせて新しい心像をつくる場合がある。経験の再構成ともいえよう。</p> <p>創造的想像には「能動的想像」と「受動的想像」があると考えられる。能動的想像とは、与えられた外的な刺激の素材を置き換えたり、組み合わせたり、それになにかを加えたりする場合であり、受動的想像とは、与えられた外的な刺激はそのままにして、手を加えない場合である。前者は創造、創作であり、後者は鑑賞といえる。つまり、能動的想像は記憶したイメージの変形が可能である。眼の前の一個のリンゴが次第に大きくなって、ついには部屋いっぱいの大きさになった状態を思い浮べることができる。また、記憶のなかに在るイメージの組合せの変更も可能である。魚のイメージと人間のイメージをもつ人が人魚を作り出したように、現実には存在しないものを思い浮かべることができる。画面にある無空間から様々な世界を想像するのも、このイメージが関係しているのである。*</p>
能動的想像と受動的想像	<p>「物を客観的にみるということはごく当然のことであるが、物がもつ色や形の奥には確とした宇宙の秩序のようなものがある。わたくしが終始表現したいと思ってきたものは、言ってしまえばそれだけのことなのである。しかしそれは知識としてわかっているようなものだが、何か見なければ、というか、感得しなければその核心はとらえられない</p>
遍歴の底に 徳岡神泉	



(15) 「創造的想像」
(Imagination creatrice)
 抽稿『イメージ化による授業の創造』
 上越教育大学附属中学校編
 1984年 13頁

い。ひとりひとりの経験のなかで直観的にとらえられないものだけに、たしかに見たと思っても、やがてはもっと先に核心があるようと考えられる。細い一条の道を歩きながら、暁闇のなかに星を発見する、星はすぐ近くにありながら、求めれば、いつか星は消えて行くようなものだ。」*

間の藝術と イメージの世界

芸術的心像

本来、日本画は内面性にあるといえる。つまり、間の世界であり、イメージの世界といえる。すべての藝術は鑑賞者の心のなかにその最後の構成を完了するものである。藝術家が完成したとして手を引いたときも、作品は藝術家にとって完成しているのであるが、それを鑑賞する者の側ではまだ完成したといえない。藝術品は藝術理解のある鑑賞者に正しく鑑賞された瞬間に最後の完成に到達するのである。正しい鑑賞とは鑑賞者の意識に藝術品が完全な印象を与え鑑賞者の精神機能がそれに対して十分反応することである。ここに到達してはじめて藝術品が最後の成立を見たというべきである。このように考えると藝術家の藝術創造はいづれにしてもこの到達点を目標にして進むに違いないが、この場合に藝術家が表現しようとする藝術的心像を胸にもついてこれを鑑賞者に伝えようとする。ここに本来の日本画があるといえよう。例えば、景色をみて藝術家は景色の藝術的心像を心の中に形成する。これを伝えるにあたってこの理想像は外界の景色によって藝術家の心のなかに喚起されたものであるから、できるだけ外界の景色を再現する方向に努力せねばならないと決意する。この場合は藝術創造は写生的につよく傾くわけであると思う。しかし、これに反して藝術家が外界の景色の細部の特徴などを問題にせず、その景色が自分の心の内に呼び起こした情調気分など主觀的因素の方に重きを置き、これさえ伝えれば景色の細部は鑑賞者がこれに相応して各自に心の内に想像力によってそれぞれ風景を構成するであろう。このように鑑賞者各自に景色を想像するとすれば、その結果成立する景色は、鑑賞者によってそれぞれ異なり、それはもちろん、藝術家の心の中に主觀的風景感情を呼び起こした元の風景とも当然一致しないであろう。現実の景色そのものは手段であってさほど重要ではない。主眼は藝術感情にあるのである。これを伝えることに藝術の本来の目的は達成されるのである。そこにそれぞれの藝術家のイメージが介在するのである。

創造の過程と イメージ

創造の過程に想像のはたらきが介入していることは疑いないことである。では、想像は、創造の過程においてどのようなはたらきをするのかである。対象が存在しないものとして認知される想像が、対象が存在するものとして認知される知覚よりも、なぜ、創造において重要とされるのかである。ここに大きくイメージが介在していると考えられる。イメージは、現実の空間を超越することができる。イメージは普通ほんやりしたものであって、細部を点検するというわけにはゆかない。そのほんやりしたイメージをはつきりしたものにしていったり、細部を点検していくために、作家はあらゆる場面を追い求めてゆくのである。

動く風景 高山辰雄

「靴裏に感じる石ころの乾いた道、景色と道を半々に見なければ歩けない。ときどき意識しないのに足がひとりでに歩いているように感じるその時は、その景色、空気のなかにいるというよりはむしろ心は遠くにある。景色の中にいるとは、身体も景色も両方を感じているように思える。はっと心を打たれた時は、その景色は視覚的というよりはむしろ心に通じるものであり、そして身体も忘れ、景色も見ていないようである。けれども目はやはりそこを見つめているように思われる所以である。雑草と砂利、そして向かい側は大きく切り立った岸壁、そこに流れる川は、暗い森におおわれ、水量のある滝が地面をゆさぶっている。苔で汚れた小さな社が、木目を残して化石した木

*『藝術新潮』1960年

**《刈田》とイメージ

モチーフの斬新さ、視点の新鮮さであり日本画の新境地を切り開いた作品である。極度に単純化と省略を試みた本作品は神泉の代表作である。神泉は、奈良街道でふと車窓から見付けた刈田の様子が気になり、しばらく眺めていたという。それから一年経って、最初のイメージを基に丹波で写生したものを加えて本作を制作した。この一年の温め期がイメージを象徴化するとともに洗練され、何も描かずとも表現できる神泉藝術の境地となった。イメージと間が融合した作品と言えよう。



徳岡神泉《刈田》1960年
(東京国立近代美術館)**

が、地面のびくともしない強さ、重さを震える足に伝えてくるようである。今この岸壁に向かい腰を下ろして目を上げれば私を地球にへばりつけ、大きく動かしているかのように青空がのしかかってくる。宇宙は動いていると言われても、私の身体はそれを感じることはできない。けれども地球は動いているように感じられるときがある。レコードの上の埃よりも小さく引きつけられている自分、大きく重々しく動く地球とが恐ろしい力で言葉をなくす。そして私はふと総てのものが動いているのをこの肌に感じたような気がするのであつた。地球は動く、そしてあの重い堅い岸壁も、それはちょうどあの汽車の窓から外を眺めているときさまざまな景色が目に入ってくるように、どんどん走り去って行くのではないだろうか。」*

全体像と部分像

作家が自分のイメージの世界に入りこんだときは、視覚的に対象をみているのではなく心像として対象を心中にだぶらせているときである。現実、非現実が目まぐるしく頭のなか、心の中を行き交っているのである。イメージは細かいところは追い求めず全体像から部分像に入っていく。この全体像といわれるところに目標的イメージがはたらいてくる。ある専門将棋士は語っている。「わたくしの棋風は専門語でいうと、いわゆる模様を張る将棋なのである。つまり一手一手に価値を置かず、ある一つの陣形を頭に浮かべ、そして、それへの実現に努めるという指し方である」と。棋士は、まず目標を設定し、そこから手段を決定するという方法である。そこに創造的想像がはたらくのである。

無といわれる間も、想像の世界であり、創造の世界ともいえる。間の中に、様々な想いをめぐらしたり、考えめぐらせてゆくのである。



高山辰雄《北国》1966年（東京国立近代美術館）**

* 「芸術新潮」1960年

**《北国》と間

「晩夏、日本海沿いに旅行した。どこまで行つても人気のない静止したような風景に、やるせないほどにさみしい北国を感じた。海辺の道を一人のみすぼらしい人間が歩いていた。……」といふ。その心象、イメージが身を寄せ合う母と子の像となる。同系色の濃淡のみに描かれたこの作品は、より人間の孤独感を表現する。同系色に覆われた画面にぱっかり開いた空間。ここに未知の希望とか期待を覗くことができる。この間というべき描かれていない空間がこの二人を象徴させる。この画面では、この空間のもつ間の意味合いが重要となる。

イメージの表現と間の芸術

日本美術院研究会

課題「清涼」

木村武山筆

自評 青き色の適せざりしにや、自ら清涼にそむけるを愧づ。

玉堂 至極面白し、少し描き方の暈染ばかりになりて、筆の見えざるは遺憾なれども。

大觀 結構に存ず。唯サッパリとした所が、描き方の為めに打消されたる様見ゆるのみ。

竹坡 月はなくとも、十分清涼に見ゆる画なれば、月はなかりし方よろしからん歟。

国觀 後のホンハリと青き所は、柳か山か分明ならず、分明ならざるがあしきといふにはあらざれども。

春草 雨のある様見ゆ、それ故か蒸暑きさうに思はるるなり。

雅邦 塙中第一の傑作か、水といひ、鷺といひ、実に清く涼しく見ゆ。唯柳がチト大き過ぎる故に、山か何かなど
の評も出づるなるべし。

岡倉 至極穩やかなる作なり。

作者自ら描きしにあらず、然れども雨あるらしく見ゆるとの評は適評なり。さもあらばあれ、清く涼しく見ゆ
ることも、決してそれが為めに傷つけられざらん。

<明治33年7月 第7回絵画研究会>*

岡倉天心が中心となった「日本美術院研究会」での互評会での研究員の批評である。まず自作に対して
作家自身が自評し、研究員が批評を加え、最後に岡倉天心、橋本雅邦らの指導を受けた。



武 山



大 觀



春 草



玉 堂

課題「蓬萊」

菱田春草筆

自評 月夜の如く見ゆべけれども、朝の意にて描きしなり。

年方 豊かなる趣は十分あれども、遠山の形奇に過ぎて、煙突の如く見ゆるは憾むべし。其間の金泥のクマ
を施して、今少しく暗からざる様にしたらば此上なき蓬萊ならん歟。

玉堂 蓬萊の一部分を現わしたる圖なるべし、着想甚だ面白し、遠山奇に過ぎたると雲煙ながら山の如き
形をなすとは、稍騒がしく見ゆる様なれども、成功の作なり。

孤月 強いて之れを蓬萊と名づくるは、稍無理あらざるか。

雅邦 所謂趣向負けの氣味あり、遠山と日との釣合はざるが如きも惜むべし。

岡倉 着想實に稱すべし。雲と山とのくふう未だ到らざりしが故に、種々の批評を來せしものなるべけれど、古
來の蓬萊以外に一生面を開きたるは感ずるに余りあり。

* 「日本美術院絵画研究会規程」

第一条 本会は毎月一回(第三土曜日)午後一時ヨリ日本美術院内ニ於テ開キ会員各課題に応ジテ絵画ヲ出品シ批評研究ス
ルヲ目的トス

第二条 本会会員タラント欲スル者ハ会員二名以上ノ紹介ヲ以テ申込み審査委員ノ承諾ヲ経ベキモノトス

第三条 出品ハ絹本紙本形状大小等凡ベテ会員ノ随意トス

第四条 本会ノ批評ハ会員中ヨリ選出シタル批評委員七名及審査委員ニ於テ之ヲ行フ

第五条 本会ニ審査委員ヲ置キ優等ナル出品ニ對シ賞金ヲ贈呈ス

一等 金二十圓 二等 金十圓 三等 金五圓 四等 金三圓

第六条 審査委員ハ会員批評ノ俟テ審査参考ノ為出席会員ニ優等品ノ投票ヲ需ムモノトス

イメージと課題

ここで注目されるのは、課題である。「清涼」「蓬萊」「清和」「清艶」「温雅」「莊重」「花曉」「爽利」「艷麗」「流麗」「富麗」など抽象的イメージが多いことである。抽象的であるだけにそれぞれの個性が自由に発表できるわけであるが、それはイメージが豊富であるという条件が必要となる。イメージが貧困であったら、漠然として、何も思い描くことはできなかつたであろう。それぞれの作家の技量が問われる以前に作家としてのイメージの質が問われる所以である。この抽象的なイメージの微妙な差異を捉えなければ絵画化することができず、至難の技であったであろう。このときすでに天心はイメージの表現を求めていたのである。

抽象的イメージ

このように具象的な課題ではなく、抽象的なイメージを課題にした背景には、空気描写をもねらつていたとも考えられる。朦朧体と言われる描写方法は、目に見えない空気を描くことにある。その空気の中にイメージを蓄えることによってより深い暗示を表現することになるのである。

課題「清涼」に対して、国觀は極暑中より求め、竹坡は煙雨の中の柳に求め、大觀は山深き所に清涼を求めている。しかし、玉堂は、自評でも「唯涼しき所を描かん積もりなりき」と評しているのにたいし、天心は「玉堂君の作にしては、傑作とはいひ難からん歟」と酷い評価を下している。イメージを安易に求めたことに対する戒めであろう。

このように、同一テーマであっても、それぞれのイメージの方向も異なり、イメージの幅も深さも異なるのである。

モーツアルトの書簡

「気分がよく、うきうきしているとき、あるいは、うまい食事の後、馬車に乗って出かけたり、散歩したりしているとき、夜寝付けないでいるとき楽想が、もっとも容易に、それも非常にたくさん、わきおこります。どこから、どのようにしておこつてくるのか、わたくしは知りませんし、それをどうする術もありません。気に入ったものがあれば、わたくしはそれを脳裏におさめ、口ずさみます。一度主題をつかむと、それがつぎからつぎへつながって、全体としての楽曲、対位法、各楽器の奏法にかない、部分の要件はつながって、見事な曲をつくるのです。そこで邪魔さえ入らなければ、わたくしの魂は燃えあがります。すると、わたくしは、曲をますます広く、はっきりと展開させますから曲はいよいよ大きなものになります。どんなに長いものであろうと、作曲は全部、わたくしの頭の中で完成されます。わたくしは、ちょうど美しい絵か、美しい若者を見るように、一目でそれを捉えます。これは各部分が順をおいて現れるのではないです。もっと後になれば、そうした現れ方もするのですが、はじめ、想像の中ではすべてが一体となって聞こえるのです。すばらしいものですよ。いったん、こうしてでき上がってしまうともうわたくしは容易に忘れません。これこそ、神がわたくしに賜った最上の才能でしょう。ですから、後で書く段になれば、ここにお話ししたようにして蒐集したものを、脳髄という袋の中から、取り出してくるだけです。周囲になにごとが起ころとも、わたくしは構わず書けますし、また、書きながら、鶏の話、あひるの話、あるいは、かれこれ人の噂などをして興ずることもできます。」

中心的イメージと副次的イメージ

モーツアルトの有名な書簡であるが興味深い内容である。まず「一度主題をつかむと」であるが、これはイメージを考えることができる。主題という大きなテーマにイメージが大きく関与するのである。イメージには中心的イメージと副次的イメージがあると考えられる。この中心的イメージが全体像ともいえる主題を形づくってゆくのである。「それがつぎからつぎへつながって」と述べているが、ここにもイメージが関わっていると言える。イメージはぶつぎりの思考を脈絡付けるはたらきがある。イメージを連動させることにより、中心的イメージの輪郭が明確になるとともに深化・拡充していくのである。そのことが「曲をますます広く、はっきりと展開させます」ということにつながって行くのである。ここに具体的な手立てや方向を引き出すために副次的イメージがはたらくと考えられる。この副次的イメージが目的的イメージであり、その中身として、方法のイメージと計画のイメージがある。方法のイメージとは、収集・選択・制作等、イメージを表現に結びつける手段として働くイメージと言えよう。また、計画のイメージとは、イメージ達成の道順を想定するイメージである。

イメージの蓄積

さらに興味深いのは「蒐集したものを、脳髄という袋の中から」という段である。記憶と違い、イメージは全体像を蓄積できる点である。芸術家にとって、このイメージの蓄積は大変重要な位置を占める。つまり、イメージの

「あたため」である。モーツアルトは脳髄という袋の中で、寝かせ、熟成させるのである。イメージを熟成させることによって、より本物になって行くのである。本物であり自分独自のものに熟成されていることから、まわりが騒がしくても仕事ができるのである。

しかし、ふと聞こえたもの、ふと浮かんだイメージが、なぜ価値のある芸術作品として捉えられるのかという問題である。価値があるのかないのかわからないイメージがはじめに現れて、それに価値を付与するという二段の過程ではなくて、価値の意識を伴ってイメージが現れるのである。この価値判断の基準づくりにイメージが大きくはたらいているからである。大作曲家、大芸術家であればあるほど、価値判断の基準が高く、イメージの質も高いのである。

では、具体的な作品を基に、イメージと表現の関わりを探って行きたい。

《洞窟の頼朝》前田青邨

薄暗い洞窟の中で頼朝は腹心の家来たちに取り巻かれながら大きな眼をカッと開いて前方を睨む。兜の鉢形が微かに光っている。沈痛と緊迫感とが入り混じった重苦しい雰囲気に包まれながら、びくともしない頼朝の武将ぶりが、ここでは捉えられている。

この作品について堅山南風は語っている。「洞窟の頼朝はその重厚さを代表する作品と思うが、ことにその甲冑の描き方の巧みさは絶後という感じがする。私も高橋先生の教導で甲冑を手懸けたので、わかると思うが前田先生の作品からはざくざくという鎧の音が聞こえる…」(『三彩増刊』)

この絵のどこからざくざくという鎧の音がするのか。

まず、頼朝と家来の鎧の描き分けである。大将である頼朝の鎧はほとんど乱れていないが、武将の鎧からは戦いの様子が窺われる。特に弓手袖に戦いぶりが忍ばれる。また敗戦からか鎧が重く肩にのしかかる。下層の家来はその戦ぶりが鎧の破れから想像できる。青邨は一筆一筆に細やかな神経を走らせ、筆の方向で鎧の文様を創りだしている。精悍な面立ちが鎧と融合し、画面に重厚さの中に華麗さを漂わせている。頼朝を中心に武将たちが車座に位置する構図がとられ、そのことによって鎧の背面、側面、正面と一周して描くこととなる。このため、戦況だけでなく、心理的な面をも鎧で表現することとなり、緊迫感と信憑性の表現となり、鎧の重量感がざくざくという音を発するのであろう。泥絵具のような粒子の細かい顔料を使うことにより、鎧の華やかな艶を消し、鈍い色合いを作りだしている。洞窟に潜むという状況を表現するため顔料の粒子までも気を配っていることがわかる。



前田青邨《洞窟の頼朝》1929年（大倉集古館）



前田青邨《石棺》1962年（東京国立近代美術館）

1932年の院展に青邨は《石棺》を出品した。上代の武人が鎧兜をつけたまま石棺の中に納められているのを描いたもので、「感想と思い出」(『三彩』)によると青邨は男山八幡宮参詣の途中、たまたま棺を見たところが、その石棺の内側に塗られた朱色が美しくてこの絵を描く気になったと語っている。* そして「空想から生れた

* 「感想と思い出」前田青邨『現代日本美術全集』集英社

「今度出品できなかった絵で一番残念なのは『石棺』です。ある年の夏、男山の八幡宮に行こうとして駅をおみると、石棺が一つ発掘してありました。ふと覗くと、内部に美しい朱のあとが残っています。その鮮やかな印象にハッとして、これに美しい人を入れて描いてみたいと思いました。そして制作したのが『石棺』です。ところが、この絵を納めた寺の倉が戦災に焼けのこっていたのに、終戦後進駐軍が押入り、この絵も他の品々と一緒に強奪され行方不明になりました。大変心残りで、もう一度改めて制作したい位に思っております。」

作品だが死人の顔を描くのに苦心した。死んだ人間の顔を写生するとき、そのまま描いても決して美しいものではない。そこに絵のウソもあるわけだが、石棺の中の若い武人には死んでいてもおうような美しさが出たかった、そのへんがこの作品の焦点だった」と自伝にも述懐している。

画面に斜め構図をとる石棺。青邨独特のたらし込みによって複雑微妙な朱の濃淡によって棺の内が描かれている。この朱が死人を包み込むことによって生と死の狭間の表現となり、匂うような美しさの表現となっている。この石棺は二作目であるが、旧作は、棺が画面に平行に位置していたのに対し、二作目は斜めに動かしていることからも、この意図をより強調したかったのではないかと推察される。

想像の世界の創造

青邨の表現は想像の世界を創造することにある。ここで、表現における想像とは何かを考える。本人の意識という相でみると、ある対象を現に在るものとして実感することと、ある対象を、それが現に在るわけではないと思いつつ、本人が頭のなかに思い浮べるということと区別できる。前者が知覚であるのに対して、後者は狭義の想像である。狭義の想像の特徴は、現に在るわけないと知りつつ、その対象を思い浮べる点にある。目の前に現に存在する対象については、それを想像する必要はない。現に存在しないからこそ、それを想像するのである。想像はその人にとって不在もしくは無に関与する。青邨が、石棺の内側に塗られた朱色が美しくて絵を描く気になったということも、古代を想像し、武人を創造していったのである。まさにイメージの世界といえるであろう。想像は時間と関係する。その人にとっての過去及び未来の対象に関与する。対象がその人が過去に経験したものであるとき、この想像は想起ないし回想であり、再生的想像といえる。また、現に存在する事象をてがかりにして推定するという想像も可能であり、全く自由に思い描くという想像もある。後者は創造的想像といえよう。《洞窟の頬朝》は前者の想像とも言えよう。つまり在る事柄を基にするという描き方であり、《石棺》は後者による描き方といえるのではないか。

再生的想像と 創造的想像

人間は、内面的に経験なり、知識なりを断片として持っている。それらを補強しながら、作りかえたり、捨てたりなどして全体の形を作っていく。また、現象的なものから本質へ徐々に迫って行く。そのプロセスの中でのはたらきがイメージである。それは、固定的にある形をとったものではなく、たえず動いている。イメージは可塑性に富むし、流動性に富む。イメージは活動であると考えられる。

「イメージ的間」の誕生

《冬華》 東山魁夷 1964年 東京国立近代美術館蔵

風景との対話 東山魁夷

「豊長の画面の中央に、霧氷を枝いっぱいつけた樹が一本あって、まるで白珊瑚のような半円形に枝を張っている。上部に広い空間をとり、霧の中の太陽が鈍くかかり、その光が樹のフォルムの半円に向かい合って半円形のトーンを、グレーの空の中に形造っている。白とグレーだけの調子であるから、この画面が会場で弱いものになる心配があった。私は、夜にして月と霧氷をとも考えた。白と黒の対照なら、はっきりした画面になり、強くなる。絵も面白くなるかもしれない。しかし、私が描きたかったのは冬の清澄な静寂感である。それには、白と黒では強すぎることは明らかである。私は迷ったが、作品の強さというものは、決して色調とか、構図とか描き方に在るのではなく、その画面の中に籠る作者の心の強さにあることに気付き、これを私の表現しようとする内容にしたがって、白とグレーの画面に仕上げた。そして、白い枝が交



東山魁夷 《冬 華》
(東京国立近代美術館)

錯してかもしだす夢幻的な雰囲気も、わたしが描きたいと思ったものであり、一種の淡さのトーンの支配することが、そのためにも必要であった。」*

東山魁夷の《冬華》は、イメージの光景であり、イメージの世界である。画面下部の水平構図でこの作品の下半身をしっかりと押さえ安定させてから、白樹の半円で画面に弧をつくり空中の白光を静かに迎え入れている。宇宙空間の表現である。上空に広く間をとることによって地上と天空の関係を密接なものにしている。白光から降り注ぐ淡い光線と白樹から放つ光とが空中で織り交ざり、さらに宇宙を永遠なものにしている。画面下部の樹林が黒子の役割を担うことによって、白樹を空中に押し出している。新しい間の誕生といえる。抜けるのでなく攻め込む間が画面に隙をつくらないのである。イメージ空間であり、間がイメージとなった作品である。

「間」は宇宙空間と見ることができる。宇宙の「宇」は、天地四方、「宙」は、古往今來の意味がある。また、万物を包容する空間であり、時間、空間内の存在する事物全体の意味もある。この宇宙観、宇宙空間の表現を日本美術は様々に試みてきた。宗達の《風神雷神図》も宇宙空間の表現であるとともに、その宇宙空間の攻め合いともいえる。宗達は二曲一双の金屏風の左右にこの二神を遠く離し、雷神の太鼓が画面から一部はみ出すほど上方に描くことによって、その空間を宇宙的にならにしている。また、光琳の《紅白梅図》についても言えよう。画面中央を仕切る異様な形の水流、そして描かれている文様など抽象的装飾は現実を遙かに超えた世界観、つまり宇宙空間の表現と見ることができよう。日本美術の主題として多く取り上げられてきた「雪・月・花」なども天地の表現であり、広く宇宙観の表現といえる。

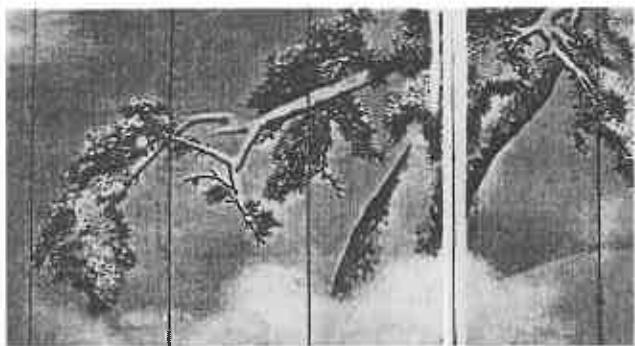
イメージと主題性

東山魁夷の《冬華》は、まさに雪・花を同一画面に表現したものであり、そこに主題性が潜んでいるのである。

日本美術における雪の描写は古い。四季の変化の美しい日本の気象条件からすれば当然の主題といえる。しかし、日本における雪の描写は意外な華やかさで表現されている。雪は月花とともに自然美と考えられてきた。春降る雪を牡丹雪と言うように、決して悲壯的にはとらえられていない。それは、おそらく冬が過ぎれば美しい桜、梅などの春が巡ってくるという四季の循環性からかも知れない。雪と松、雪と花鳥—雪と鷹、雪と椿、雪中に花を咲かせる老梅など雪という白色を巧みに活かしている。このためそれぞれの主題が浮き彫りになるとともに、その中にポイント的に置かれた花の彩色が画面上の重要な効果となる。この中にあって雪をテーマにした異色な作品と言えば、円山応挙作《雪松図屏風》である。応挙は惜し気もなく雪を金粉で表現している。一双の屏風に雪のかぶった松と土坡のみが描かれ、松の背景には金泥と金砂子がふんだんに使われ、雪晴れの日をうけて輝きを見せている雪を描いている。応挙は雪の白さという具体的イメージを水墨の墨によって松に乗せ、輝きという抽象的イメージを金粉で表わすという手法を使っている。このため、冷たさと温かさという雪の二面性を表現することとなる。ここでの主題は、雪松と見えるが、雪松を描くことによって春雪の輝きを出すことにあったのではないかと想像される。であるから、ここでの主題は春雪のイメージであったであろう。それは、松の画面での構成からも推察できる。それは松の入れ方にある。松の部分の幹を画面右よりに、画面を縦断していること。これによつて、画面の主流となる間、空間を大きく3:2に分断することとなる。

《雪松図屏風》応挙

雪の二面性の表現



円山応挙 《雪松図屏風》(三井家)

さらにこの両者の間を活きたものにするため、幹の右上部から1/3の右間を短い雪枝を降ろし攻め込み、幹の

*『風景との対話』東山魁夷（新潮選書）

「私は酔ったような気持ちで走っていた。魂を震撼させられた者の陶酔でもいいべきものであろうか。つい、さっき、私は見たのだ。輝く生命の姿を——」東山魁夷が終戦間近に召集を受け、熊本に派遣され、熊本城の天守閣に登ったときの感動である。そして、万一、再び絵筆がとれるときがきたら、この感動を今の気持ちで描こうと決意し、風景画家として開眼していくのである。東山魁夷はその時の印象をイメージとして生涯持ち続けてゆくのである。

左上部から2/3の広く取られた間を攻めるため雪枝を長く引っ張っている。このことから、雪松は間を締めるために置かれ、主題は、背景の間、つまり雪の輝きと言えよう。

主題を設定するにあたっては、そこに描かれた対象物が主題ではなく、全体のイメージが主題となる。雪松図のように眼に具体的に表れない隠された部分に主題が潜んでいると言えよう。

《宵》杉山 寧 1964年 東京国立近代美術館蔵

杉山寧は1960年頃から空間表現を強く意識するようになり、何を描くかということから離れて、そのときの状況が自分の心に訴えかける象徴的な形や色彩を率直に表現する方向に進んだ。こうした純粹なイメージを絵画的に強く表現するために、杉山はマティエールの問題に取り組み、重厚にして強靭な絵の具の層を生み出すことにより岩彩独特の魅力の在る画面を創り出した。その集大成ともいべき作品が《宵》である。

宇宙空間的間

画面の外にある月の光に照らしだされたスフィンクス。微妙な明暗を感じさせる夜空の紺の深さが、果てしない時の流れと、限りない宇宙の広がりを予感させる。

スフィンクスのマティエールが重量感を表現するだけでなく限りない静寂感と古代のロマンを見事に表現する。天空の微妙なマティエールによって澄み切った空気の層を創りだすとともに、平面的な間ではない奥深い空間、間を創りだす。新しい間の誕生である。

出来上がるまで
杉山 寧

「私は着想の点では割合に苦しまない。無理に頭から捻り出するようなこともない。大体前々から感興が湧いてスケッチして置いてものの中から選択して、筆を取るようにしている。だから大抵一年前の写生を使って新たに制作する場合が多い。静物以外の写生の場合でも、私は一枚だけ写生しておくことはしない。朝顔なら朝顔、菖蒲なら菖蒲をいく通りにも、いく様にも20枚から30枚写生し続ける。そのようにして一つのものを沢山描き留めておいて本制作の時一つ使えば良いほうである。」*



杉山 寧 《宵》（東京国立近代美術館）

イメージの生成から
イメージの熟成

イメージの生成からイメージの熟成へ、そしてイメージの表現と向かう。杉山はこの熟成期を重要視している。初期のイメージは過去の記憶とか経験とかが主となることから、創造的とは言えない面がある。そのため、イメージを熟成させ、その間イメージを組み合わせたり削除したりして新しい創造的なイメージを形成していくのである。

また、杉山は語っている。「写生する材料は大抵庭で自分が作ったものばかりであって、牡丹にしろ、菖蒲にしろ皆私が手塩にかけて、その種子の時から花が開くまで馴染んだものばかりだ。胡瓜にしてもやはり自分が栽培して実らしたものである。そのぐらいにしないと私は植物の自然しさを摑むことが出来ないし、その自然しさを出すということにいつも自分で骨を折っている。」絵画表現の中核は観察である。観察がどこまで届くかによって、全く芸術性が変わってしまう。杉山は眼で観察するだけでなく、成長の過程を心で観察しているのである。この過程の中でぼんやりしていたイメージの輪郭が見え、その内容の全貌も現してくれるのである。見えないところの観察、イメージの観察がそこにあるのである。

日本画の特質

日本画の特質の一つは、その顔料にあるのではないか。

自然の光に繊細に反映する粒子の輝く効果。

* 「出来上がるまで」 杉山寧 『国画』 1942年

「私は滅多に一枚で描き上げるやうなことはない。四枚、五枚と彩色もし、地膜も施したものを途中で止めてしまう。途中で捨てたものは決して最後まで仕上がってない。小林先生（古径）はそういうふ時一描いてみて気に入らない所が出来ても最後までねばってやり遂げるさうだが、私は神経質なのだらう。横山先生（大觀）に会ってお話を伺ったら先生もやはり失敗のものでも、最後までやりぬかれるさうで「前田（青邨）君は、途中でうっちゃりてしまふそうだが……」と打ち明けてみられた。それぞれの作家の内面性を表現していると言えよう。古径の弟子が古径を訪れたとき、奥様が応対にでられ「ここ数日静物を眺めているんですよ」と言われたそうである。部屋に入ると確かに、じいっとしゃがみこんで静物を見ていたそうである。」

私はその効果を強調するために、絵の内容や形式に応じて、
岩絵具の粒子のもつ特質を強めるため、他の物質を加えたり、
また画面の紙を特別に漉かせて、凹凸のある和紙の上に制作を試みたこともある。
日本画のマティエルは、油絵とはまったく違う
内容と関連して、この意識を作画の上に明確に生かす ——
そこに明日への日本画の径を拓く要点があるのではないか。

杉山 寧

イメージの蓄え

イメージと記憶

人間は多くのイメージを蓄えている。それまでの人生の中での体験や経験などを基に蓄積されている。記憶ともだぶることもあるが、記憶は時として薄れたり、忘れられたりする。しかし、イメージは鮮明によみがえる。たとえ幼少の頃のものであっても長い間、心のどこかに保存されている。それは視覚的なイメージだけでなく、以前聞いた交響曲のホルンの響きや、真冬の岸壁に打ち寄せる風の音や海の怒涛、真夏の太陽の光や木陰のこぼれ日などである。五感を通して受けた印象がイメージとして蓄えられると言えよう。特に芸術家の場合は、意識的に集中的に対象を捉えていることが多いことから、イメージとして蓄積される幅が広いとも言える。しかもイメージ界は静的なものではなく、常に活動している。目前の必要に応じたイメージが現れ、その用がすむと消え去ってゆく。イメージの世界の中で運動したり、変形したり、他のイメージと関係して分解したり合成したりする。例えば、杉山寧がスフィンクスをテーマに制作しようとする。このときの中心的イメージは当然ながらスフィンクスである。しかし何枚も下書きやスケッチをしていく過程の中で、蓄積されたイメージと現実に目の前にあるスフィンクスの像が様々な運動を起こしながらだぶってくる。スフィンクスをどのような状態に置くかの運動である。朝日に照らされた状態か、乾き切った空気に置かれた状態かという初期のイメージからいくつもいくつものイメージが合成されて行くのである。そして状態からさらに深いイメージとなり、題名が示す通り「穹」という天空のイメージを創りだすこととなる。それは、過去、現在、未来を統合したイメージである。

スフィンクスは変形して行く。しかし、変わらぬものは天空からの一片の光であり、宇宙である。杉山のイメージは現実から無限空間へと広がっていったのであり、無限の距離をも表現したとも言えよう。

イメージの合成

イメージは、意識的空想の活動に基づくといえる。したがって、イメージというのは、人間の内的欲求にほかない。その内的欲求を充たすために活動し、現れ方を変えて行く。この内的欲求であるイメージを充たすためにさらにイメージが活動するのである。イメージのイメージである。イメージが創りだすイメージである。イメージはけっして受動的に外界からの力によってつくらされるものではない。イメージは、人がその資質に応じて、自分で積極的に創るものである。イメージを創る積極性が、すでに蓄えているイメージを素材にして、全く新しいイメージを創り上げて行くのである。

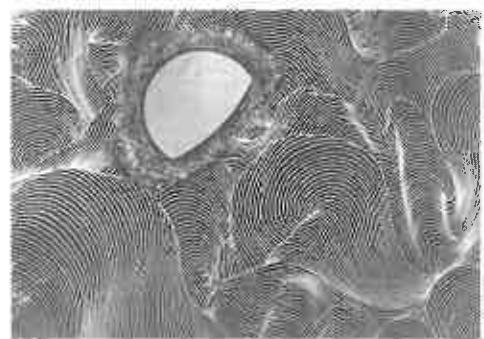
《月》 加山又造 1978年 東京国立近代美術館蔵

結晶的装飾空間 加山又造

加山又造は「日本画法の独創」と題して日本画の空間について語っている。「結晶的な装飾空間」と称して《日月山水図》を評している。「この絵ほど、生まにいろいろのことを教え語りかけてくれる装飾絵画を外に知らない。山の重なり、樹木、海、波、岩、それぞれ創意に満ちた様式化があるが、それぞれの様式に安定した連繋がない。次に、金・銀箔の使用方法、さらに砂子、切り金の用い方も大胆極まりない。しかもそれが必要なだけぎりぎり一杯といったように見える。以上のような無理ともいえる要素がこの六曲一双の大画面に力づくで押込まれ、すぐれた空間の構成力で見事な一大装飾絵画と成している。この絵の持つ、未消化の部分の総合により、完成されたすばらしく、また不可思議な空間表現とその技法の持っている問題を説き明かして、これからの日本画の中に発展させなければならないと思う。」



《日月山水図》（東京国立博物館）



加山又造《月》1978年（東京国立近代美術館）

そして、加山又造は《雪月花》(1967年)を生むこととなる。《日月山水図》の幻想的な作風の影響は受けているものの伝統とは異なった加山の様式美を確立することとなる。そして《天の川》《千羽鶴》などを経て、超大作《雪》《月》《花》1978年が誕生することとなる。

「「月」の下地には、銀では硫化してやけ、プラチナでは重すぎるので、アルミニウム箔を用いた。私は、現代工業技術が創りだしたアルミニウムという金属に不思議な親密感を感じている。しかし、なかなか難しい。

「月」の波はアルミ箔の二度押しである。地の色は箔に糊置きしてから上から水銀系黒を塗って出し、波は箔の糊を剥ぐと元通りに現れる。これは染色の方法と通じている。」

陰の表現

加山の描く月は歪みが多い。恐らく丸い天体では画面に描かれている事象を退け、画面の前面に迫り出すを嫌って、歪ましているのではないかと想像される。まさに「陰」の表現に撤していると思われる。また、この《月》でも波をつかい画面を線条に切り刻み、空間の構成を複数的に入れている。すなわち空間の有限性をいやが上にも細分することによって、空間の無限感に近付けようとする。有限の世界を知覚させることによって無限に接近させようとする意図も伺える。線条も装飾的、様式的であるが、写実的装飾もある。線の集合で面を作り、面の集合で立体を表現する。日本の装飾を基本としながらも西洋の二次元、三次元の技法を取り入れている。このため、月の静と波の動が競り合う構成となっている。ここに静的な「間」から動的な「間」が誕生することになる。ここで描かれている波は、月を取り巻く空気の流れであり、空気の流れを線で追っていったものとも取れる。

美しい日本の私 川端康成

「古今東西の美術に博識の矢代幸雄博士も日本美術の特質の一つを「雪月花の時、最も友を思う」という詩語に約められるとしています。雪の美しいのを見るにつけ、月の美しいのを見るにつけ、つまり四季折々の美に、自然が触れ目覚める時、美にめぐりあう幸いを得たときには、親しい友が切に思われ、この喜びを共にしたいと願う、つまり、美の感動が人々つかしい思いやりを強く誘い出すのです。この「友」は、広く「人間」ともそれましよう。また「雪、月、花」という四季の移りの折々の美を現わす言葉は、日本においては山川草木、森羅万象、自然のすべて、そして人間感情をも含めての美を現わす言葉とするのが伝統なのであります。」⁽¹⁶⁾

複合的イメージ

相反するイメージの同居

これまでしばしばダブったイメージの表現がある。古代エジプトのスフィンクスや東洋での唐獅子や龍など二つ以上のイメージをだぶらせ新しい抽象動物を創作している。頭部が人間で胴体や四肢が獣であるといふ、全体としてひとつの新しいイメージをかたちづくっている。また、複合的イメージには、全く相反するイメージを同居させることにも使われる。例えば、マグリットのように現実と非現実の世界を同画面に展開させるという表現である。これはイメージの意外性という特色を活かしたものといえる。しかし、東洋画における間も複合的イメージと見ることができる。現実の有の世界と非現実の無の世界との融合である。その有限と無限の融合から新しい世界観が生れてくるのである。また、複合的イメージには、異質なイメージを組み合わせるという方法もある。特に、東

異質なイメージの組合せ

(16) JAPAN, THE BEAUTIFUL, AND MYSELFと題してサイデンステッカーが英訳し、外国に紹介している。

Dr. Yashiro Yukio, internationally known as a scholar of Botticelli, a man of great learning in the art of the past and the present, of the East and the West, has said that one of the special characteristics of Japanese art can be summed up in a single poetic sentence: "The time of the snows, of the moon, of the blossoms--then more than ever we think of our comrades". When we see the beauty of the snow, when we see the beauty of the full moon, when we see the beauty of the cherries in bloom, when in short we brush against and are awakened by the beauty of the four seasons, it is then that we think most of those close to us, and want them to share the pleasure. The excitement of beauty calls forth strong fellowfeelings, yearnings for companionship, and the word "comrade" can be taken to mean "human being". "The snow, the moon, the blossoms", words expressive of the seasons as they move one into another, include in the Japanese tradition the beauty of mountains and rivers and grasses and trees, of all the myriad manifestations of nature, of human feelings as well.

洋画と言われるものに多い。抽象と具象の組合せ、静と動、曲線と直線、白と朱などなどである。これらの異質な性質をいかに調和させるかにイメージがはたらくのである。光琳の紅白梅図屏風などを代表する作品と見ることができる。具象的な梅表現に対し、様式的ともいえる抽象的な流紋の組合せである。また、竜安寺の石庭に見られるような静を表現する岩石の意味合いと動を表現する砂紋の意味するところの異なるイメージの組合せなどである。この異質なイメージの複合体として加山又造の《月》がある。月と波という異質で意外性のある組合せ。その中にあら、静と動、線と面、二次元と三次元の組合せ、そして、視覚と錯覚という心理的な組合せである。さらに「雪」「月」「花」という異質な表現の組合せであろう。

ここに描かれている流水紋ともいえる波は、これまで描かれてきた琳派的、装飾的なものと異なっている。激しいうねりを伴った波である。月をも飲み込もうとしている。しかし満ち欠けた月は、それに恐れることなく静観しているだけである。ここに「イメージ的間」が存在するのである。三次元的立体的波が押し寄せても二次元的平面的月は決して沈んで行かないでのある。本来なら堪えきれないと思われる月であるが、様々なイメージが凝縮されているから、逆に波をも押し戻している感がある。世阿弥が言う描かれていない部分「月」が、あらゆる技法を駆使して描かれている「波」に打ち勝っているのである。あらゆる技法とは何か。これまでの琳派で様式化された表現方式に、さらに動きを表わすために錯視的技法を用いていることにある。後世に残る名品であり、昭和の琳派と言えよう。

イメージと比例

日月の表現は、古くから日本美術のモチーフとして様々な表現で取り上げられてきた。しかし、その取り上げ方に特色がある。異様な形、異状な大きさである。まさに、自然界の法則、比例を全く無視した描き方である。

《平家納経》(平安時代)第二七表紙では、土坡の向こうに銀色の巨大な月が描かれている。手前の樹から比較して、その異様なまでの月の大きさである。《日月武藏野図》(江戸時代)武藏野図屏風の左右隻にそれぞれ日月を配置している。日は沈み、月は昇るという時の流れを同一画面に表現されているのである。日輪は朱で、月は銀で描かれている。これも前景に描かれた草花からして、その大きさの異常に気付くことであろう。また、日月が同じ高さの位置に描かれていることも、自然観を超越している。宗達作《月に秋草図》六曲一双の金地の画面に秋草と銀泥の半月が描かれている。秋草が描かれた視点からすると月が見える位置ではないにもかかわらず、周りの光景を無視したように大きな弦月が描かれている。また日月の形も様々である。酒井抱一作《秋草鶴図》で描かれた月の形は、例えは良くないが、アメリカンフットボールのボールのごときである。しかも異様な大きさで、画面前方で戯れる鶴の群れとは全く異質な光景である。繊細に描かれた自然の風景に突如として現れた形態である。

日本美術が日月を好んで取り上げたにもかかわらず、その描き方が異様であることは何を意味しているのであろうか。日月は、古くから陰陽に二分された世界の象徴であった。その満ち欠けは、この世の不定、無常を悟らせる「時」の意味とされてきた。この抽象的とも言える不定、無常を日月で表わすということは、イメージの表現に他ならないのである。それぞれの作者が思い描く日月が異なることから、その象徴性も異なると言える。日月という幾何形態を大胆に、しかも異状な大きさ、異様な形を自然界の中に取り込むということは、イメージの脈絡がなければ表現できない世界観なのである。

蒔絵の世界でも月を象徴的に描いている作品も多い。《日月蒔絵硯箱》(桃山時代)には日月を工芸品ならではの取り入れ方をしている。この硯箱は、秀吉が後陽成天皇に献上したと言われている作品で、桃山時代の華やかな蒔絵である。濃梨地の蓋表に大きく日輪と雲を金具で豪華に表わし、蓋裏には銀金具で月輪を意匠している。まさに日月を金銀で蒔絵した文具であり、いかにも時代を反映した、きらびやかな風月と言えよう。

イメージ的間

自然界の法則

日本藝術と自然觀

不定、無常の表現

《親不知夜雨》横山操 1970年 新潟県立近代美術館蔵

横山操の芸術
針生一郎

「横山操には現代の工学的な空間や生産機構への関心と結びついた形で、圧倒的に巨大なもの、眩暈と衝撃を呼び起こす空間にたいする嘆賞の念がある。対象をトリミングするように画面いっぱいに大写しにし、遠景や中景のある部分に重心をおいて垂直の方向を強調し、あるいは暗い前景をとおして背後の空間をのぞくといった構成がそこからでてくる。色彩を限定して濃淡のゆたかなニュアンスをもつ墨色を基調としたのも、その剛健な力強さを強めるのに役立っている。そうした構成に「道路山水」とよびたいようなものをかんずる。」

横山はカメラのアングルに似た視点を発見することによって、日本画のなかに動的でメカニックな視覚をもちこんだ。むろん、それはたんなる洋画風の処理と違って、強烈な筆勢をもつ線を中心に日本画の「描く」伝統を新しく生かそうとする意図につらぬかれ、同時に近代日本画の趣味的な装飾性にたいして健康な生活実感と抵抗力をとりもどそうとするものである。」

「因襲にもたれるな—横山操へー」 針生一郎『芸術新潮』昭和38年

横山操と青龍社

横山操の構図は、一見、垂直構図のように見えるが、実は巧みに水平構図を取っている。水平構図に支えられた垂直構図と言える。横山は、青龍社の展覧会構成もあり、大画面の作品を発表し続ける。《炎々桜鳥》《十勝岳》《雪原》《高速四号線》などなどである。しかし横山は、混沌とした日本画の現況を憂い、新しい水墨画に挑戦してゆくのである。水墨画は、精神性の表現でもあり、心的表現でもあることから、より深いイメー



横山操《高速四号線》1964年（新潟県立近代美術館） 横山操《親不知夜雨》1970年（新潟県立近代美術館）

親不知夜雨と分析

ジの世界に入ってゆくとも言えよう。それは望郷のイメージから始まるのである。アメリカ旅行で悟らされた東洋への想いが代表作《ウォール街》から一変して蒲原平野の《雪原》となり、そして、その集大成として《越路十景》が生れてくるのである。その中の一点が《親不知夜雨》である。「切り立った岸壁に打ち寄せる日本海の荒波」というのが、親不知のイメージであろう。しかし、横山は、それとは全く異なるイメージで表現している。それは「雨」である。雨で厳しさをを表現するとともにそれを夜に設定しているところが横山らしい手腕である。そして横山は親不知の厳しさをどのような雨で表現したかである。恐らく、横山はどこから、どのように最初の雨を振り落とすか、考え抜いたことであろう。ここからは推測であるが、最初に雨の筆を入れたのは、岸壁の裾に向かってではないだろうか。そこに鋭角的に真っすぐ降らせることによって、画面にV字をつくり、構築させようと狙ったのではないだろうか。そこに厳しさを集中させたと推測される。*

イメージの捨象と誇張

イメージは具象を抽象化する場合と抽象を具象化する場合にも機能すると言える。具象を抽象化するために捨象したり、抽象を具象化するために誇張したりする。どこを、どのように捨象したり誇張したりするかがイメージである。ここでは全体に関わるイメージと部分に関わるイメージが同時に展開することとなる。例えば、盆栽で全体をどのような世界に仕立ててゆくかが全体に関わるイメージであり、そのためにどの枝を切り落としたり、どこ

* 「横山操の作品と剥落」

横山操の初期の作品、特に青龍社時代の作品に剥落が見られる。その原因を考える。

- ・制作期間—青龍社時代は大作を出品するため、制作期間が短期決戦を迫られる。このため一挙に仕上げなければならない。膠は時間をかけて顔料になじませ、徐々に膠を薄めて下の膠と融合させる。しかし、時間の制約から一挙に仕上げるため表面の膠を濃いものを使用せざるを得ない。このため、表面だけ膠が固まり中身が浮いた状態になる。
- ・絵具の使用—泥絵具の多用。泥絵具は本来地塗りとして用いるが、本塗りとして使用している。しかもナイフなどで描いている。筆なら水分も含み画面に浸透するがナイフであるため表面だけ固まり、この部分が剥落する。また、軽石の多用である。軽石は非常に水分を吸収するため、膠が引き離す力がある。このため、剥落する。「十勝岳」の噴煙は相当盛り上げているが剥落が少ない。これは、方解石という岩絵具に墨を混ぜているからである。
- ・「修復は可能か」—確証は無いが可能であろう。方法として、作品を平らに寝かせた状態で、膠を1/20程度の水に極僅かな墨を混ぜ（膠と水だけでは、表面に浮き光る恐れがある。墨で比重を重くする）霧状で噴霧する。現在の膠を溶かしながら定着させる。これを数回繰り返せば剥離の進行を防げるであろう。

を誇張したりしたなら全体のイメージに近付けるかが部分に関わるイメージと言える。この主的イメージと言われる全体像が主題と言われるものであって、これが薄れているとどこを、どのように捨象したり誇張したりすればよいかが不明確となり、不整備なものとなってしまうのである。主題の不明確な作品は、この主的イメージの不鮮明によるのである。

横山操の親不知は、雨を主的イメージに岩場と海を副次的イメージとしていることから、画面がしっかりと整理され、構築されているのである。

イメージと主題

イメージと表現のまとめとして杉山寧の言を借りる。
近年、私は繰り返して裸婦を主題にした作品を描いた。
しかし、とくに人物だけに興味があったわけではない。
新しい空間構成を生み出そうと考えていたとき、
その要素として、裸婦のイメージが心に湧いてきたのである。
むしろ構図が先行して、それにふさわしい裸婦のポーズが決定されたといえるであろう。
絵画は、決して実在するものの再表現ではない。
実在するもの以上の生命感をもって訴えかけるものが創作できなかつたら、
描く行為の意味は空しい。

イメージと無限の空間

私の絵を見て、ある人が語った。「あなたの表現は、時間的に静止している」と。
無意識のうちに私は永遠性を求めていたのかもしれない。
同時に、その描く空間に、限りない拡がりをもたせたいと希求する。

私は古代の美術品を鑑賞するのが好きである。
それには人間本来の姿、なものにも拘束されない原型が存在しているように思われるからだ。
そこには永遠性がある。自由で無限のひろがりがある。
私はその雄勁な表現を新しく自分のものにしたいと思う。

心象の世界の表現

心象の世界を推し進めてゆくと、自然に具体的なものの形がうすらいでいった。
ある人は、この時期の作品について、私の仕事が抽象化したと言い、
また、それらは象徴的な表現になったとも指摘した。
だが、私は具象とか抽象とか言う観念にとらわれたくない。
この象徴的な作品と呼ばれる一群の仕事についても、
いつか自然から受けた感動を基に出発しているのだから。

間の芸術とイメージ

「間」とは、無の空間であり、想像の空間でもあり、イメージの世界でもある。そのイメージの世界、空間を現代日本画は攻め込んでいったのである。無と有の狭間に、作家たちは様々なイメージを描き、宇宙空間を創りだしてきた。それは、果てしない無限空間であるイメージを追い求め、創造的想像をはたらかせてきたのである。イメージがイメージを導きだすことによって、新しいイメージが生成することとなる。

イメージは心中に形成された、心象、心像、表象、形象という漠然とした像的な意味合いとともに、主題の解決や主題の発見、さらにそこに迫る手立て、道順といった方向にはたらき、それがイメージの表現へと導く意味合いをももっている。

イメージの行き詰まり

現代日本画が混迷している要因の中に、理想、思想、精神性が希薄であるという指摘は、一つに、このイ

イメージの希薄さにも原因があると考えられる。イメージが作品を決定付ける主題を創りだすのである。イメージが希薄であるということは、主題にも影響することは明らかのことである。現代の美術界は、このイメージに行き詰まりを感じているからと言えよう。イメージを何に求めるかが、これから日本画界では重要なことになってこよう。イメージと間を解決することによって、活路が見出だされると考える。

おわりに　　日本画の将来への提言

日本画の活路を不易性としての古典の精神性に見出だす

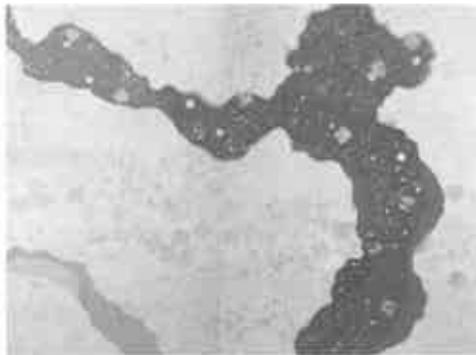
二人の作家が蘇らせた、古典「西本願寺 三十六人集」



東山魁夷《たにま》1953年
(東京国立近代美術館)



《三十六人集》西本願寺 (17)



加山又造《雪》1978年(東京国立近代美術館)

東洋画の精神性と
自然観照
東山魁夷

「日本画家として当然の帰結かもしれないが、漸く自然観照の深さが東洋画の精神的な支柱であることに気が付いたのです。そして制作に当たっては初めから意識しているわけでもないのですが、日本の伝統的要素が濃く入ってくるようになりました。このモチーフはずいぶん以前に一度描いたことがあるのです。「自然と形象」という三部作の一つとして描きました。それを十数年たつてもう一度描いてみたいと考えたのは、戦後、私を形造ってきた要素の中に以前無かったものが加わってきて、このモチーフをもっと生かして描ける気持ちになったからにちがいありません。自然観照の深化と、日本の古典と現代の造形感覚との結合とでもいるべきものが、この作品の基底になっていたのです。西本願寺三十六人集の継色紙の感覚、或はそれから影響されていると思われる琳派の水といつたふうに純粋な日本的な要素と、アルプ等の簡潔な造形に見られる現代感覚等が私の中にあって、この作品の画面処理の上に働いていたと思います。また、流れと雪の作る線に、大らかで強いものがほしいと思い、弥生式土器や漢代の器物のフォルムを参考にしました。これは全く意識的にとり入れたものです。それらは総て技術的な手段であって、この作品の目的は、自然の生命を見守っている私の気持ちを描きたかったのです。」

装飾的空間表現の美
加山又造

「装飾的絵画空間を表現する感覚のきわだったみごときは、日本美術の優れた特色の一つで、他に例がない。それは美しい色彩の世界であり、また同時に繊細な線に対する感覚の優秀さを示す世界でもある。この西本



東山魁夷《自然と形象》1941年
図版『芸術新潮』昭和33年より

(17) 「三十六歌仙の各家集を集成した一種の和歌の叢書。西本願寺に伝わる「三十六人集」は最も古く完備に近い写本。表紙は布製。料紙は切継、破継、重継など別種の紙を継ぎ合せて装飾効果を上げ、それに金銀泥および群青・緑青などで文様、下絵などを書き、陶器華麗な美本となっている。歌、書、料紙装飾工芸を統合した芸術作品である。」『日本美術史辞典』
『伊勢集』では紙を破いて継ぎ合せそれを山と見立て、『赤人集』では、青の紙に白い紙を継ぎ、銀泥で洲浜のを表わし、銀の箔を散らして、雪の降り積もる水辺の景色を創りだしている。『素性集』では、波の文様を雲母で刷った白いから紙を中央に置き、川に見立てているように見える。

願寺三十六人家集の美しい料紙とかな文字による極めて装飾化された抽象的世界は、形を変えて日本美術のあらゆる絵画、または絵画的空間に顔をだす。ここにはあらゆる意味の線に対する鋭い感覚があふれている。質の違った紙を切り継ぎ、破り継ぎ、重ね継ぎ、微妙な線に囲まれた世界を造りだし、流れるように美しいかな文字の線でそれを高度の美術に仕上げている。」

今、日本人が本来もっていたすぐれた造形の伝統が失われたことが、日本画の衰退の最も大きな原因であろう。伝統を放棄してしまったことである。常に洋画と日本画が問題視され、日本画界は洋画に追い付け、追い越せという安易な方針のもとに今日まで進んできた。しかし、洋画とて、同じことが言えよう。洋画家も日本の絵画の伝統を放棄して西洋の技法を模倣したにすぎないのである。いかに巧妙に模倣しても日本人の描く絵は日本画なのである。しかし、日本画には偉大な伝統があり、技術の素地があり、すぐれた感覚がある。伝統のないところに文化はない以上、日本画は、少なくとも洋画よりはすぐれた絵画を生み出す遙かに多くの可能性をもっている。

自然の生命感と精神性

東山魁夷、加山又造、両作家が三十六人集からヒントを得たということは、その中に、自然の生命感を見出だすとともに、精神性も見出だしていくのであろう。日本の美術には、すぐれた抽象の伝統がある。それは、装飾的抽象と言える。大胆な単純化によって画面を構築し、抽象的な操作によって装飾化する。しかし、それとて、自然の生命に肉薄し、客観的であると同時に精神的な世界観をも表現してきたのである。《三十六人集》にある、線と面の構成、明と暗の構成、そして、具象と抽象による装飾的構成、そこに、東山は自然観を加山は抽象的装飾性を見出だしていくのである。大小に分別されてできた間によって形造られた流水が、観るものにとって様々な方向にイメージできることによって、同題材を主にしながらも、作家のイメージによって、全く異なる方向に展開していくのである。

間と抽象の世界

間は、抽象の世界である。抽象の世界であるからこそ、そこに精神性を見出だすのである。単に古典を引き写すのではなく、古典的伝統の中に精神性を見出だすことが、イメージの打開に結びつくと考える。

古径もまた、古典より精神性を学び取った一人である。古径は、大和絵の名品より、澄み切った清潔な筆線と氣品のある色彩美を見出だし、それを古径独自の感覚で作品の基礎とした。古径は、宋画以降の肥瘦や強弱のある表現的な線を好まず、唐画の琴絃描の研ぎ澄まされたような澄んだ線を好んだと言われる。このように古径は大和絵から、色彩及び線を学び、古径芸術の基礎としたのである。さらに古径は、大和絵風の線や色彩美が、ともすれば絢爛華麗な装飾美や甘美な詩情に流れるのを警戒し、宋画から学んだ厳しい写実により画面を引き締めたとも言われる。古典を単に取り入れるだけでなく、自分の画風の中に、両者の特色をうまく組合せることによって古径芸術が確立したのである。

日本画の活路を思想性としての宇宙空間に見出だす

イメージの停滞

日本画界は、イメージの行き詰まりにより、低迷していると言えよう。イメージが停滞しているために、技法に走らざるを得ない状況となっている。主張が表面だけを漂っているだけの上滑りの感がある。このため一時的であり、持続性に耐えられないのが現状である。未来を指向したイメージ、間の空間をどこに求めて行くかが日本画の活路となるであろう。

遍歴の底に 徳岡神泉

「郊外に行くと、実を一杯つけた柿の枝が地面に届かんばかりにたわんでいたりする。その下の地面の枯れた草には、露が光を受けてきらきら光っている。そんな自然の一角をみて、この実は大自然の量り知れない営為によって水を吸い上げ、太陽の光を受け、空気を吸収して成長し結実したのだと考えたり、柿の実と、それをとりまく空間に限りなく充満した空間を感じたりして、宇宙のただならぬ不思議さにうたれた実感をもった。

桜の花びらが地面に触れんとするとき、現実にその音は耳に聞こえないかもしれない、しかし、たしかに音を

知る。花びらでもなく、音でもなく、直感において感得したこの知の世界、それを描きたかった。雑物のまじらない核心だけを画面に表現しようと思っていた。

時々写生してみても、色や形をとおして、その物体は大宇宙に巣として存在することにうたれる。その宇宙の真に触れるには、その物と自己を一体の世界に高めてこそ可能になるのではないかと思った。対象と自己との間には、自己意識や俗塵などの雜念妄想が雪のように去来している。それらの俗念をはらいのけたとき、はじめて対象即自己となり、ついには自己もなく対象そのものもない世界に到達しうる。その境地が真に自分の求める世界だと信じた。」

無限空間
加山又造

宇宙空間ともいえる「無限の空間」について加山又造は語っている。「小さな画面を通してそこには私たちの住む世界のあらゆる制限をこえた宇宙がなければならない。細々と規定された物象の無限に集い合う空間だとか、手を伸ばせばふれ得そうで決してふれ得ない別の世界を感じさせる空間、きらきらと細くとびちり深く無限に透け入る空間、そのような生命感とか無限感を捉え表現したいと思う。」

古くから遺された絵画を見ると、民族を形成し、物を創りのこすことにおいて、その深いなやみと教えをつたえた数々の印し、形、絵画、神を求め、仏を求め、生命を求めるなどなければならなかった。古画のすぐれた作品の中には、生命感、無限性が強く表現されている。

空白の画面のなかに何かの形で自分の生命を現わし、確認し、又その中から自分の生命のあり場所をさがしだしてみたい。無限の空間を目の前に創りだしたい。

芸術に関する限りでは古代、近代、現代、未来を通じ空間と時間にかわりはないといつて教えてくれる。現代人が必死で戦う時間という怪物に対してもそれは靈的に融合し開放されたすばらしい無を感じさせる。

私たちはどこへ行くのか、新しい命を生み、古い命をかなたの光芒の中にきらめかさせながら、幾世代も繰り返してきた人間の個々の願いの解答に近いものを感じさせてくれる。」⁽¹⁸⁾

間の藝術と
宇宙的空間

徳岡神泉も加山又造も将来の日本画を、宇宙的空间に美を求めて、新しい境地を切り開いた。日本藝術としての不易性である「間の藝術」を宇宙的空間として捉えて行くところに、新しい様式としての美が存在することになるのである。生命とは限られたものではなく無限性があるということであり、それが、持続性としての藝術となるのである。無限の空間、それは細かさ、小ささから大きさにおいて無限であり、時間的な長さ、瞬間から永久なるものにいたる無限感、このような空間を画面に創りだすことが、将来的、未来的日本画の世界と言えよう。また、無限の空間を表現するということは、無限の時間を表現することとなり、間の表現に他ならないのである。そこに、日本画の不易性、持続性が見出だされるのである。

日本画の活路を持続性としての間の藝術に求める

「グレイヴスと日本画の反省」と題して、『芸術新潮』(昭和32年9月号)で日本画の将来について、河北倫明、東山魁夷、福田豊四郎、岩崎巴人、加山又造が座談会を行い、その内容が記載されている。その中で、日本画の将来について語っている事柄を抜粋してみる。

河北 これまでの日本の絵は、日本画、洋画をとわず、世界の絵画の問題に対して発言するとか、自分で問題を出すというところが非常に希薄だったと思う。ほんとに日本の絵画が世界の文化の上にあるいは文明の上になにかの問題を提示するとなると、やはりグレイヴスが着目しているような、古くからいろいろな形で出てきている日本の絵の行き方、やり方というものにぶつからないといけない。

福田 日本独自のものは桃山から始まったと思う。非常にデコラティーヴなものだけど、その藝術精神、空間構造というものがはっきりとでてきた。ああいうものが支柱にならなければこれからの日本画はほんとに育っていかないのではないか。

河北 今日の日本画はだんだん洋画に近くはならないけど、なにか共通なものになりつつあるのではないか。一般的

(18) 「無限の空間」加山又造『芸術新潮』1959年

「人物、牛馬、花鳥、草木、虫、魚、山水の数々の作品の中に、生と死をこえた無限性を感じられ、現在の自分にそれを感じさせるものに涙を流さざるを得ない。私は素直にそのようなものを自分自身の命でかきたいと希う。それらはいかに努力しても私には私自身の希う、無限的な空間は作り得ないことも知っている。そして結局は、自分自身の小さな心と技をたしかめるのにすぎないかもしない。」

	ということは大事なことだけど、特殊性というか、独自の持味をもつ世界からだんだんはずれていきつつあると感するが。
福田	日本画の将来はどうあるべきか。 なるべく必要最小限度のものにいろんなものが要約されればよいのではないか。そういう決定的なものをつかんでいく。ただ、それがドライにならないで、何か情緒とか、ポエジーとかいうものが出てくればなお理想的だ。
加山	持続性の問題だと思う。 たとえば、前衛書道をやっている人たちの熱だと意気…情熱のかけ方の角度が違うとか、場所が違うから話にならんといえば別だが、そうではなくて、それが十年でも二十年でも続けば、やはりえらさがあると思う。つまり、その問題だと思う。
東山	そういう点は西洋人というのは粘り強い。
河北	その根深さ、その強さが欠如していることではないかな。むしろ。 例えば、印象派なら印象派、近代派なら近代派、もう少し粘り強くやるならやってもいいと思う。しかし何でもそういうふうにやっていくから、弊害というか、ひっかかるワクだけ残って、ほんとうの問題はそれから生れてこなかった。
加山	結局、自分のほんとうに目につける問題がないから…
福田	日本画壇で一番滑稽だと思うのは、ある一つのものを追究していったら、二年でも三年でも追究すればいい。… それが一つの問題を解決させないんだな。
福田	今の画壇は、まだ描写絵画である。だからテーマを変えないと保たない。いわゆる表現絵画であればテーマは同じでも変わってくる。そういう点、非常におくれていると思う。
河北	表現主義的な伝統といったものが日本画にはあると思う。表現主義という以上は一種の主張というか、こっちから出すのだから、そこにやはり世界観というか決定的なものに対する自分の態度というものがないと、意味がない。
福田	そういう眼幅の広さというか世界観の広さというか、そういうことはむろん近代では当然なことであろう。
河北	むしろそれが決定的な力だな。世界観のそれがグーッとこないと表現主義というせっかくの伝統があまり意味をなさんような気がする。

永遠性と持続性
名画と言われる古画が、たとえ絵具が剥落しても名品として今の世にも君臨しているのは、絵具が剥げ落ちても、そこにある思想、理想、精神までも剥げ落ちていないからである。そこに永遠性、持続性があるのである。一時の技法だけに頼った絵画は、絵具の剥落と一緒に、絵画そのものも消滅していくこととなるのである。

また、古来名画と言われる作品は、自然という日本風土を研究し、内的要求に基づいて、不要なもの一切を省略し排除して、極めて大胆に単純化されてきた。そこに、間が生じることとなり、省かれたところに、思想なり精神性が生きることとなった。

日本芸術の不易と流行
間は、心象表現であり、抽象性が極めて高い表現様式である。抽象性の高い間は、永遠に開かれた世界の探求もある。それは、自然の生命に迫るための手段でもあった。光琳も宗達も抽象的である。しかし、その抽象性は、あくまでも自然の生命に肉薄し、装飾的であると同時に精神的な世界を開いていたのである。自然の中に流れている生命感、精神性を表現していることから装飾を装飾以上のものにしているのである。日本美術は、このようにすぐれた抽象の伝統がある。その不易性ともいえる伝統を基底にし、流行とも言える近代化を推し進めることができ、永遠性、持続性としての活路を開くことが出来るのではないだろうか。

参考文献

- ・原色日本の美術〈小学館〉
- ・日本絵巻大成 〈中央公論〉
- ・日本の意匠 〈京都書院〉
- ・芸術新潮 〈新潮社〉
- ・国画 〈塔影社〉
- ・創造の心理 〈誠信書房〉
- ・美しい日本の私 〈講談社〉
- ・イメージの基礎心理 〈誠信書房〉
- ・イメージ化による授業の創造 〈上越教育大学附属中学校〉
- ・現代日本美術全集 〈集英社〉
- ・日本の水墨画 〈東京国立博物館〉
- ・日本美術院百年史 〈日本美術院〉
- ・美術画報 〈画報社〉
- ・日本美術の特質 〈岩波書店〉
- ・創造性の開発 〈岩波書店〉
- ・日本美術史辞典 〈平凡社〉