

京都市立芸術大学審査学位論文等（博士）

〈景〉の可能性について
-複合的な風景表現の考察-

京都市立芸術大学大学院博士（後期）課程絵画専攻日本画領域
谷内春子

目次

要旨	5
英文要旨 Abstract: Regarding the potential for expression of “scenes” —A consideration of composite scenic expression	7
1 研究の目的	
「風景画」の枠組みを超えて—〈景〉	11
2 〈景〉の周辺。「外の世界」と様々な呼称、捉え方。	15
2-1 けしき・ながめ	15
2-2 光景	19
2-3 景観	21
2-4 風景	23
2-5 景	30
2-6 「景」から〈景〉へ	32
3 「風景画」の背景と〈景〉の可能性	35
3-1 西欧における「風景画」の出現と背景	36
3-1-1 「風景画」の出現と背景	36
3-1-2 17世紀「風景画」の誕生と19世紀の「風景画」	38
3-2 「日本画」における「風景画」の出現と背景	44
3-2-1 「日本画」における「風景画」の出現	44
3-2-2 出現と背景	45
3-2-3 京都における「風景画」の受容とその展開	47
3-2-4 近代日本画における風景表現と日本独特の‘何か’	50
3-3 日本絵画における風景表現	53
3-3-1 絵巻における風景表現《信貴山縁起》絵巻	53
3-3-2 屏風における風景表現 1 山水図《日月山水図》屏風	55

3-3-3	屏風における風景表現 2 四季絵《浜松図》屏風	58
3-3-4	屏風における風景表現 3 名所絵《松島図》屏風	61
3-3-5	近代の日本画における風景表現との関連性	63
3-4	風景画の背景と〈景〉	68
4	制作における〈景〉の試行と考察	71
4-1	〈景〉の表現のための試みと〈景〉の要素と考察	72
4-1-1	表現手法の整理 1…再構成	74
4-1-2	表現手法の整理 1…パーツ化と再構成、造形的な面白味について	78
4-1-3	〈景〉の分析的実験	78
4-1-4	〈景〉の要素とその構造	79
4-2	〈景〉の表現の試行と考察	81
4-2-1	パネルの提示形態の試行	81
4-2-2	色の試行	86
4-2-3	《水景／風・風・留》からみる〈景〉	95
4-3	〈景〉表現とその位置づけ	98
5	〈景〉-考察の成果とその展開	100
	参考文献一覧	103
	図版一覧	105
	謝辞	109
	審査作品	110
	会場風景	111
	作品リスト	114
	審査作品図版	115

〈景〉の表現の可能性について
-複合的な風景表現の考察-

「風景」を描いていたなら、「風景画」と呼ばれる。この論文は、「風景画」の語に付随するイメージに対する違和感から、「景」という言葉を持ちだし、それを自分自身の表現する内容を語る言葉として位置づけようとしてきたものである。そして最終的に東洋的な風景表現という大きな枠組をも示唆するものとして意識することに至るものであった。

なぜ「景」という言葉を選ぶのかについては、「2 〈景〉」の周辺。「外の世界」の様々な呼称、捉え方」において考察した。そのなかで、「風景」が場所との結びつきを感じさせる一方、「景」が中性的な意味にとどまっていることから、私自身の考える風景表現をさす言葉を〈景〉としてとらえなおしたいと述べている。その〈景〉には、「風景」の要素である個々のものを統合していくという過程に重きをおいているということ、そして、個々のものには、さまざまな具体性を見立てるということも〈景〉に託そうとした意味であった。

そして「風景画」に対する違和感の背景や可能性の考察として、「3 「風景画」の背景と〈景〉の可能性」という章をもうけ省察している。19世紀の西欧における「風景画」に対して、明治の日本の画家達の思想の変化や風景表現を考察するなかで、「風景画」とは異なる風景表現の存在について問題意識をもつこととなり、そのベースとなるやまと絵について考察を行った。このやまと絵における風景表現の考察から、〈景〉のありかたは、そのパーツを組み合わせ再構成する方法と共通することを再確認することとなる。それはアルベルティの『絵画論』にみられるような、描きたいものを、四角の枠を通して透かし見る「窓」としての絵画空間とは異なるものだったのである。パーツを組み合わせる場合には、画面には具体性をもてない部分が存在するが、遠近法的な整合性を求めていることによって、それとは別の感覚によって組み立てるという意識が働いていたことを示していた。

このような画面空間においては、関係によってその空間の捉え方が変動し、画面の印象を深めるという意識が働いていた。たとえば《浜松図》では、画面はまるで舞台の役割であるかのようになり、それぞれのものは個々に存在し、物語的なつながりを有しながら、曖昧な空間性を金の雲や海によって調和させていた。そして同時に複雑な形や色が絡み合うことによって画面空間の印象を強めていたといえる。また、《日月山水図》の画面は、絵巻的な風景のパーツが組み合わせられ、個々のパーツの関係によって、より大きな空間性、そして時という概念までも含めた世界観を表し、またパーツの間に様々な技法や物質感を入れ込むことで、それらを不可思議な（面白味のあ）空間として印象づけている。つまり、描かれたもの（パーツ）は、それぞれに空間を共有し

ながら存在し、まるで伸び縮みするものとして画面空間をとらえており、それを造形的な印象づけによって統一させていたのである。

また、パーツの使用は、庭における「景石」「借景」という使用される技法とも共通するといえる。そして、パーツは、白砂や池、露地などによって繋がっており、これらの存在によって視線が誘導され、パーツが焦点として印象づけられていた。ときにそれは、遠近感を調整し、造形的に強調するための装置でもあり、このことはやまと絵における金雲や山の役割と類似しているといえるだろう。

つまり〈景〉とは、パーツによって構成される複合的な風景表現の一つであり、また、その画面空間の捉え方は、具体的な遠近法的空間としての精密さとは異なる造形的な印象づけを意識した伸縮自在な捉え方によって構成されている特徴をもつものであったのである。けれども、やまと絵や庭においては、パーツやその組み合わせが、具体的な意味と密接に結びついており、それが絵画空間を支える根拠となっていた。私の制作においては、このような伝統的な意味を示そうとしているわけではない。

「4 制作における〈景〉の試行と考察」では、〈景〉表現の手法の整理やその構造を分析し、私の〈景〉表現の試行を考察することで、その特徴やパーツの再構成を規定するものが何かについて省察した。そのなかで、私の〈景〉表現は、パーツ化による再構成と色による表現（色彩・ブレ-曖昧な空間性・ズレ-異質さによる緊張感-）の重要性、そしてそれらすべてが画面空間と実空間を行き来する感覚の実現に帰結する試みであったことを確認する。それを展開して考えるとき、その感覚の実現は、画面とそれを見る者の存在感の強調であり、「存在感に対する問いかけ」としての意味をもっているといえる。それはいわば、日本画はもとより絵画全般がさまざまな様相をみせる現代において、私の試行する〈景〉の課題といえるだろう。

〈景〉とはパーツによって構成される複合的な風景表現であり、私が〈景〉として名付けた表現は、大きな意味では、東洋的な風景表現の枠に当てはまるものであった。

これらに対して、現代に生きる私の〈景〉表現として、東洋的な風景表現の系譜にのっとりながら、異なる基準や課題をもって独自の表現を模索しているものと、位置づけたい。

つまり私の〈景〉は次のようなものである。造形的な印象づけを意識した単純な形態をもちいて、それが色による表現性に依っているという特徴をもつ。それは、見立てというものが示すように、具象性に寄り添うような色ではなく、むしろ色に具象性が寄り添うという色の役割と、その発色操作（ブレ・ズレ）が私の〈景〉表現で重要な役割を果たしていたことが示していた。さらにそれらは最終的に画面空間と実空間を行き来する感覚によって規律されるものであった。そのような〈景〉の表現の展開の模索として、様々な試みがされていたのである。

Regarding the potential for expression of “scenes”

—A consideration of composite scenic expression

”Landscape paintings” are described as such because they depict “landscapes”. This paper deals with the notion of “scenes” from a sense of incongruity in relation to the image associated with the term “landscape painting”, and attempts to position this as a language that relates matters which are personally expressed by oneself. Finally, the paper leads to awareness of “scenes” as hinting at the large framework of Oriental scenic expression.

The reasoning behind the selection of the term “scenes” is considered in “2. The surroundings of ‘scenes’: various ways of naming and capturing ‘the outside world’”. This section states how I would like to realign the term “scenes” in reference to my own personal scenic expression, since “scenery” evokes connections with place while “scene” has a more neutral meaning. This also incorporates an attempt to assign to “scenes” the fact that this term emphasizes the process by which individual things are integrated as components of “scenery”, and that individual things make a diagnosis of various concrete properties.

The section entitled “3. Scenery in ‘landscape paintings’ and the potential of ‘scenes’” reflects on incongruous scenery and potential in relation to “landscape paintings”. While considering the contrast between “landscape paintings” in 19th Century Western Europe and Japanese painters’ ideological changes and scenic expression during the Meiji Period, I became aware of issues relating to the existence of scenic expression that differs from that of “landscape paintings”, and accordingly I carried out a consideration of *Yamato-e*, which forms the basis of this awareness. A consideration of scenic expression in *Yamato-e* reaffirms that the state of a “scene” is linked to the way in which its parts are combined and recomposed. This is different from the feature of pictorial space as a “window” whereby the things that the artist wants to paint are seen through a square frame, as can be seen in Leon Battista Alberti’s *Della Pittura* (“On Painting”). I became aware that when combining parts, pictures are composed by means

of another sense by not pursuing consistency in terms of perspective with parts that fail to give an impression of tangibility.

With regards to such pictorial space, I became aware that the relationship causes the perception of space to change and intensifies the impression of the picture. For example, the impression of the picture in *Hamamatsu-zu* seems to play the role of a stage, with each respective item existing in its own right but connected as though part of a story, and a vague sense of space harmonized by means of golden clouds and sea. It can be said that at the same time the impression of pictorial space is enhanced through an intertwining with complex forms and colors. *Emaki*-like scenery parts are also combined in the picture of *Jitsugetsusenzui-zu*, with the relationships between the individual parts creating a greater sense of space, revealing a world view that even extends to including the concept of time, and with various techniques and material senses incorporated between the parts, these are positioned as a mysterious (interesting) space. In other words, the items (parts) depicted exist while each sharing the space, and pictorial space is perceived as though it is something which contracts and expands, and this is consolidated by means of a figurative impression.

Furthermore, it can be said that the use of parts is also common to the garden techniques of “*keiseki*” and “*shakkei*” (borrowed scenery). Parts are tied together by white sand, ponds and pathways, etc., the existence of which guides the eyes as the parts impress the viewer as the focal point of the picture. This sometimes alters the sense of perspective, and is even used as a device for figurative emphasis, which can be likened to the role played by golden clouds and mountains in *Yamato-e*.

In short, a “scene” is an expression of composite scenery composed of parts. Another feature of “scenes” is that the perception of space is composed by means of flexible perception with awareness of a different figurative impression from that of tangible perspective-based spaces. However, in *Yamato-e* or gardens, parts and the combination thereof are closely related to a tangible meaning, which provides a foundation supporting the pictorial space. I am not attempting to show this kind of traditional meaning in my own production.

In the section entitled “4. Attempted ‘scenes’ in production, and consideration”, I have analyzed the organization and structure of techniques for the expression of “scenes”, and through consideration of my own attempts at the expression of “scenes” I have reflected on what regulates the re-composition of their characteristics and parts. As part of this, my own expression of “scenes” confirms the importance of expression through re-composition by conversion into parts and expression through color (tint; blurred, unclear spatial properties; and a sense of nervousness due to deviation and difference in quality), as well as the fact that attempts resulted in the realization of a sense that the pictorial space and real space are coinciding. When developing this for further consideration, the realization of that sense emphasizes the picture and the sense of existence of the person viewing it, and it can be said to have significance in terms of “questioning one’s sense of existence”. This can likely be attributed to an issue with my attempted “scenes” in relation to the present day, when so-called Japanese paintings already show various aspects just like general paintings.

A “scene” is an expression of composite scenery composed of parts, and the expression that I have termed a “scene”, in a broad sense, has been applied to the frame of Oriental scenic expression.

In contrast, as someone who is alive today, I want to position my expression of “scenes” as a term that is in line with the pedigree of Oriental scenic expression, but which looks for an original expression based on different standards and issues.

In summary, my use of the term “scenes” can be explained as follows. It has the characteristic of using simple figures with an awareness of figurative impression, which is achieved with expressivity by means of color. As shown by diagnosis, this does not mean such colors that would come close to concrete expression, but rather indicates that in my expression of “scenes” an important role is played by color, in that concrete expression comes close to color, and by manipulation of coloring (blurring and deviation). Moreover, these are ultimately observed through a sense that the pictorial space and real space are coinciding. Various attempts were made in order to explore this kind of development of the expression of “scenes”.

1 研究の目的

「風景画」という枠組みを超えて- 〈景〉

「風景」を描いていたら、それは一般に「風景画」と呼ばれるジャンルに属することになる。しかし私は、自分の作品をそのように呼ばれることにどこか違和感を覚えていた。

おそらく、その理由として、「風景画」そのものの伝統は西洋で育まれ、その試みはあらゆる形で変遷してきた存在であることが挙げられるだろう。これは、諸説はあるが、いわゆる「風景画」というものは17世紀のオランダにおいて成立したとされる一つのジャンル¹であり、そもそも（「風景」という語は古くから使われているが）、「風景画」という語は、英語でいう‘landscape painting’の和訳である。²

一方、東洋においては、そのような表現を、「山水（画）」といいならわしてきた。その発祥の地は中国であり、西洋の「風景画」より以前、8世紀から11世紀には成立していた。「山水（画）」は、山水に霊妙な精神をみることを求めるといった神仙思想的な背景をもつ絵画といえ体質的に「風景画」とは大きく異なっている。³また、日本の場合を見たときには、「名所絵」といわれるジャンルがあるが、それはどちらかというと「風俗画」に近い表現というようなものであり、中国とは違ったあり方で存在していたようだが、一般的にはこのような絵画を、古代から近世までは「山水（画）」といいならわしていた歴史がある。そして江戸時代には「真景図」という語が使われるようになり、また浮世絵などで「風景」という言葉が使われたという経緯をたどっている（たとえば、歌麿の〈名所風景美人十二相〉や広重の〈阿波鳴門之風景〉などがある）。明治以後には「山水画」「景色画」と徐々にものをとらえる眼の変化を伴いながら、「風景画」が成立し始めたようである。いずれにしても日本の場合は「山水画」や「風景画」という言葉やものの見方は、外から取り入れられ、時代とともに日本化し、共存してきたといえるだろう。⁴そして、現在にいたっては、絵画がメディアのひとつであるという視点にたち、表現手段の多様化を考えると、風景に対する思想やインパクトのある表現は、絵画ではなく、別の表現手段によることが、より一般的ともいえる状況があると思われる。そこで、あえて絵画での表現に意味を見いだすことに意義があるとも考えられるものの、やはり、「風景画」という語で、私の絵を呼ばれることには、違和感を拭いきれないのである。

では、その違和感はどこからくるのであろうか。その理由としてもう一つには、「風景画」と

いう言葉が持つイメージの問題があると思われる。

私達をとりまく外界を「外の世界」とここでは仮に称するが、その「外の世界」の捉え方には、いくつかの呼び方が存在しており、「風景」もその一つである。けれども一般に「風景」「風景画」という呼び名には、ある種の固定的なイメージを想起させる力があるのではないかと思われるのだ。詳しくは後述するが、例えば、「田園風景」などがそれである。その想起させられるイメージが、私の描く「外の世界」のありようとはどこか違っている。

そこで、このようないわゆる「風景画」ではなく、むしろ私の感覚に近いものは、日本の「庭」にみられるような「景」ではないかと考えた。

「庭」は、「外の世界」をパーツとして抜き出し、組み合わせ、パーツとして捉えた範囲、世界を「～の景」と呼ぶ。景という言葉の意味は、辞典によると「景色、ながめ、その場のありさま」とあるが、庭においては、「切り取られ組み合わせられたひとつの世界のありさま」とでもいえるだろうか。

「景」という言葉は、遠景・佳景・絶景・背景・夜景…というように、なにかを伴うことでその意味を補足するような語であり、それ自身で確立した意味を持っているとは言えない。しかし、「庭」においてはこの「景」という語をひとつの単位として用いている。⁵

この「景」を冠する美術的な用語としては、「景物画」⁶という言葉が存在する。「景物画」は、やまと絵の伝統的な様式のひとつで、主に屏風で表現され、花鳥や風俗、名所を歳時の要素をふんだんに用いながらにぎやかに展開するものだ。そこでは「景」そのものは背景や場面といったものであったり、和歌のイメージとの関係性が強かったりと、そこまで「景」自体がテーマとなるような独立した存在とはいえない場合が多い。しかし、「景」そのもののつくり方・扱いについては、「庭」の「景」との関連が指摘できる。藤原定家の『名月記』にある、後鳥羽上皇の御願寺である最勝四天王院の障壁画制作に関するいきさつによると、選ばれた四人の絵師に対して「野筋雲水」のごとく描き連ねるべし、と申し渡されているとされていることに注目したい。この「野筋」はもともと造園用語でもあったこと、また「水」の扱いについても、同じようなことがいえることから庭的な「景」のありようと通じるといえる。⁷つまり、「景物画」の「景」も庭における「景」と同様の「外の世界」の捉え方や扱いといった点で共通するといえるだろう。

以上のことから庭に発見した「景」は、やまと絵の伝統との関連性が強く、西洋的な「風景」「風景画」とは違うものの捉え方に立脚しており、「外の世界」の表現を語る言葉となる可能性があるように考えた。しかし、その違いとはどのようなものなのか、考察を深めなくてはならないだろう。そしてさらに「風景画」よりも「景」に近いと感じたのはなぜだったのか、そしてそれはどのような内容だったのかについての考察が必要である。

そこでまず、「外の世界」の捉え方あるいはその表現について改めて考察し、「風景」「風景画」

に対する違和感がどこからくるのかについて分析したうえで、「景」に可能性を感じた理由について明らかにしたいと考えている。また、「風景画」をはじめとした風景表現の歴史的背景についても考察し、「景」とはどのようなものなのかを明らかにする必要があるだろう。そのうえで、自分自身の作品と「景」の関係性、その試みと展望について論を進めたい。

この論考は、現代に生きる私にとっての絵画のありかたを「景」という言葉をつかって新たに提示し、その可能性を試みるものである。

¹ 『新潮世界美術辞典』p1236／風景画-これが独立したテーマとなるのは17世紀のオランダにおいてで、ファン・ホイエン、ロイスダール、ホッバマその他多くのすぐれた風景画家が輩出し…

² 青木茂『（岩波近代日本の美術8）自然をうつす—東の山水画・西の風景画・水彩画』岩波書店、1996、p3／近代日本語の「風景画」は西洋語の和訳であり、内容とするところも西洋を意識したものであるが、東洋では「風景」の語は古くから使われていた。・・・近代の日本画で「風景画」、英語で“landscape painting”、フランス語で“paysage”というのは自然の景色を主題とした絵画のことである。西洋でこの用語が定着し、風景画が独立したテーマとなるのは17世紀のオランダにおいてであり、東洋では一般に山水画と呼ばれていた。山水画は風景画には違いないが、西洋の風景画とくらべると、自然景を描くというところでは同じだが画作の目的、表現方法には共通するところはない。

³ 同書／山は外形ばかりでなくて精神が内在することは劉宋の宗炳（そうへい）（375-443）も説き、絵画としている。宗炳は『山水を画くの序』でまず、古来聖賢は山水を愛したことをいい、「山水に至りては〔形〕質は有〔形〕、皴〔向〕は霊〔妙〕なり」として、山水の存在は物資であるが趣は霊妙な精神性をそなえている、といっている。

⁴ 同書

⁵ 進士五十八『日本の庭園 その造景と技とところ』中公新書、2005、p89／日本式庭園の構成とは、ひとつの視野をひとつの風景としてまとめることである。わかりやすくいえば、「絵になる風景」をつくる「創景」「造景」である。したがって、ひとつのシーンは、ひとつのモデル景観か、ひとつのテーマを表現すべく構成されなければならない。p151／回遊式（庭園）とはふつうこの大泉水の周囲にいろいろな景色を配置し、これを経めぐり歩くようにしたものである。後楽園では大泉水の周囲に展開する「海の景」のほかに、通天橋から渡月橋、大（い）川、西湖にいたる「川の景」、大地上のより高い位置におかれた清水観音堂、得仁堂、そして小盧山から円月橋にいたる「山の景」、水田や菖蒲田、松原など「田園の景」の四つのゾーンがつくられ、巧みにつなげられている。

⁶ 武田恒夫『日本絵画と歳時[景物画史論]』ペリかん社、p37／平安時代に成立した和絵は、大画面である障壁画形式を基調として発展した。…景物画は、四季絵や月次絵、名所絵の中世以後に展開する諸画面の総称である。

⁷ 武田恒夫『日本絵画と歳時[景物画史論]』ペリかん社、1990、p28／大画面形式の場合は、藤原定家の『明月記』によると、承元元年（1207）の四月から五月にかけて、後鳥羽上皇の御願寺である最勝四天王院の障子絵制作に関するいきさつがかなり詳しくたどれる。・・・まず、詩歌の選定、これにともなう景が指示によって配分され、その際、名所の「景気」ならびにその「時節」が描き連ねられた。・・・次いで、えらばれた四人の絵師に絵様の提出が命ぜられ、国々に散在する諸名所を連続する障子絵の大画面に、「野筋雲水」のごとく描き連ねるべしと申し渡されている。つまり、本来連続するはずのない各地相互の景観を、野筋、雲、水などの手法を駆使して描き連ね、長大な画面での図様構成をはかるというわけである。・・・『明月記』における「野筋雲水」の諸手法は、和様構成を考察する上で重要な示唆をもたらす。単なる絵様を連結するための手段ではなく、個々別々に隔たっている各地名所を相互にそれとなく「時節」をからませつつ描き連ねるのである。

「野筋」とは、元来造園用語でもあったらしく、古代末期の『作庭記』などを参照すると、単なる野筋ではなく、ゆるやかに盛り上がる丘や土坂の斜面と平地とが交錯する、山裾から野辺に続くあたりを指す。したがって、野筋を描くことによって、野の広がり起伏に富む景観を呈することが想定される。それぞれ相連する風物や風俗をもって写しだされる諸名所であるが、それと隣接する他景へいかにスムーズに視点を移行させうるかに、野筋の効用が発揮される。・・・山や稜線を景と景との間に介在させることで、季節の推移や変化をはかる節づけが可能となろう。それを不自然でなく綴り合わせるには野

筋が必要視されてくる。さらに景相互の左右の展開はいうまでもなく、その前後関係のつながりにも有効に働くことはみのがせない。「水」も遣り水を指す場合は野筋と比較的同工び関係にある。しかし、遣り水以外に、海や湖、池、川などいわゆる水景の広がりも、景と景の節づけを果たすことになる。

2 〈景〉の周辺―「外の世界」のさまざまな呼称、捉え方―

そもそも、「外の世界」を認識したときの呼称には、「風景」のほかに「けしき」「ながめ」「光景」あるいは「景観」などがある。それぞれ「外の世界」に対するアプローチの仕方として、微妙にその意味のニュアンスをずらしながら、結びつきやすい表現の形があると考えられる。それらに対して、庭などにおける「景」の「外の世界」の捉え方はどのようなものなのだろうか。この言葉の問題について、考察してみたい。

2-1 けしき・ながめ

花の色は うつりにけりな いたづらに わが身世にふる ながめせしみに

（『古今集』春・113 小野小町）

まず、「けしき」「ながめ」は詩歌的・文学的な形をとりやすい。

「ながめ」のつかわれた歌として、すぐに思い浮かぶのはこの歌かもしれない。この「ながめ」は、物思いという意味と長雨の掛詞としてもちいられ、その情景を膨らませるのに役立っている。

「ながめ」はこのように、「つくづくと見つめて思い耽る。感情をこめ、または鑑賞的態度で見つめること。」という意味から「見渡すこと。遠く見やること。」という意味をもつ言葉である。日本語大辞典によると、その語誌は、動詞「ながむ」の名詞化によるものとも考えられるが、逆に名詞の「ながめ」が動詞化したものともいわれる。また、重要な点として、「景色」と置き換えて「ながめをみる」「ながめをながめる」とは言えないので、「ながめ」には、「その場その場での、特定の眼がとらえた対象の見え方」を指し、「けしき」や「風景」と一線を画している。¹

辛島美絵著の『古代の〈けしき〉の研究-古文書の資料性と語の用法』のなかで、「〈けしき〉は中国語「気色」が外来語として受容され、日本語に定着したものといわれている。」としており、「けしき」はむかし「気色」という文字も与えられていた言葉で、古典文学において、気持ちやその様子そのもの、また、佇まいといった意味で使われているとする。そのなかで「けしき」について次の様に理解できるとしている。

「けしき（気色）」の根本的な語義を『日本国語大辞典』では、

①物の外面の様子、有様。また外面から受ける感じ。

②外から観察することのできる、心の内面の様子、有様。（4巻1329頁）

と記述している。これは中世以前の〈けしき〉についての上掲の考察の流れにそう記述であり、現時点での〈けしき〉の意味の共通的な理解ということができよう。

この「けしき」に対する理解のうえで、次の『古今集』の仮名序を読めば、「けしき」的な物象がいかにやまとうたにとって基本的なテーマとなり得たかということが推測される。

やまとうたは、人の心を糧として、よろずの言の葉とぞなれりにける。世の中にある人、ことわざしげきものなれば、心に思ふことを、見るもの聞くものにつけて、言ひ出せるなり。花に鳴く鶯、水にずむかはづの声を聞けば、生きとし生けるもの、いずれかの歌をよまざりける。（『古今集』仮名序）

では、このような、人の心を、生きとし生けるもの、物象を介して、詠みあらわすためには、具体的にどのような方法をもっていたのか。その方法を、1 寄物陳思型、2 詠物型、3 叙景型として、鈴木日出男は「和歌の物象」（『歌われた風景』渡部泰明・川村晃生 責任編集）のなかで分類している。²1 はもっとも古くからある伝統的な表現であり、2 や 3 はその発展とともにうまれてきた表現であり、万葉集の後期から成立したものとみられている。また、1「寄物陳思」や2「詠物」が『万葉集』の中でも分類用語として使用されているが、3 は2 の延長線上に派生したような表現方法方であるとしている。³

鈴木は、その叙景歌の典型として次の歌を挙げている。

田児の浦にうち出でて見れば真白にそ富士の高嶺に雪は降りける

（山部赤人『万葉集』巻3・318）

「この短歌においては、先立つその抽象的観念的な物言い、きわめて鮮明な映像へと具象化し

ている。これは右に記したように、一種の遠近法的な構図によって、空間を独自に秩序づけた映像に他ならない。そうした操作によっている限り、自然をあるがままに模写したような風景などではない。どこかに作者の主観が結びついていて当然である。」と鈴木が指摘するように、視線の移動の誘導はある種の構図を伴いながらとても映像的で、また、青、緑から真白へとつづく色彩的な印象すらあたえているといえる。つまり、その方法はその場面のすべての事実が問題なのではなく、局部的なものの組み合わせ、一定の構図を伴った羅列によって、その印象や心を際立たせることに重要点がおかれている。そのために「けしき」は主観性にのっとなってデフォルメされざるをえなかったといえるだろう。このような特徴について、和歌を分析し日本的な感性を考察したのは佐々木健一氏がいる。『日本的感性 触覚とずらしの構造』で、「日本の風景経験の原型は、気色としての「けしき」にあり、視覚的ではなく触覚的である。中世になって、視覚的に遠景を捉えるようになると一種の遠近法的構図ができるが、われわれの感性は、身近なところに触覚的な近景の支えを必要とした。」⁴として、その遠近法的構図の根底にある触覚性を指摘している。また「触覚的な感性的文化は、早い時期から反省的、内省的な意識を育んできた。意識が、世界を知覚し、こころを理解するはたらきそのものであり、これらに対して視点の位置を占めることは言うまでもない。しかし、この視点は固定点ではない。古典的な日本語の文章では、視点はわたしからかれへ、そして第三者へスライドしてゆく。」⁵ともいい、その視点の重要性、また固定点を持たない「ずれ」の構造によって、より世界に没入し「けしき」を際立たせていたといえそうである。

また佐々木氏は「けしき」について、バラのような単体を愛でるのではなく、空間一体を包み込むような桜を好む日本の伝統的な美的感覚に着目し、藤原長家のうた⁶を例に次のように述べている。「その広がって包み込む美の空間が、長い伝統をもっていることは、長家のうたに見てとれる。「あまぎる（天霧る）」という美しい動詞がその空間はわたしを包む大氣的なものであり、のちに触れるように、「けしき＝気色」の日本の概念の原型と見ることができる。」⁷包まれる大氣的なものが「けしき」の原型であり、そこに視点の「ずらし」を持ち込むとき、その「けしき」への没入を際立たせていた。

このように「けしき」や「ながめ」することは、見る人の心の投影のうえに成り立ち、その心を託し表現する形として洗練されていったやまとうたがあった。

のちに、歌と屏風絵がお互いに補完しあうような、「屏風歌」というものも現れてくる。『古今集』のなかには、屏風歌とおもわれるものがみられる。それは、実際の外の「けしき」ではなく、屏風に描かれた「けしき」を解釈し詠まれるもので、また、その歌は絵とともに享受される前提で歌われていた。⁸詠み人が、屏風絵の画中の人物に仮託して歌を詠むというような行為は、

その世界の迫体験をするというものであるといえる。またその歌や絵を享受する側もその世界に没入できる、「けしき」の世界だったのだろう。

¹ [語誌]

(1) 動詞「ながむ」の連用形が名詞化したとも考えられるが、①の列举の「古事記にみえる「長眼」などに発する語だとすると、先に名詞「ながめ」があって、後にそれが動詞化したものと考えべきか。

(2) 平安時代には「ながめさす」が発達するにつれて視覚動詞化し、やがて視覚の対象が意識されるようになり、院政期以降、視覚行為自体、またはその対象を意味するようになって、「けしき」「風景」などの類義語となる。

(3) 「景色」と置き換えて「ながめを見る」「ながめをながめる」などは言えないのでわかるように、「ながめ」はその場その場での、特定の眼がとらえた対象の見え方を指すところに「けしき」などとは基本的な違いがある。

² 鈴木日出男「和歌の物象」渡部泰明・川村晃生 責任編集『歌われた風景』笠間書院、2000、p2/

(1) 寄物陳思型—自然の事物現象に託して心情を陳べようとする表現方法であり、自然の物象を表す言葉と人間の心情を表す言葉との対応によって構成される。

例：夏の野の繁みに咲ける姫百合の知らぬ恋は苦しきものぞ

(2) 詠物型—自然の事物現象のうちから任意の物象を選び出して詠歌の対象とし、全体がほぼ自然の物象を表す言葉で構成され、原則として心情を表す言葉を含まない。

例：わが宿の尾花が上の白露を消えたずて玉に貫くものにもが

(3) 叙景型—自然物象を表す言葉から構成される点では(1)の詠物型と同様であるが、構図のある風景として広がりがある。

例：うち靡く春來たるらし山の際の遠き木末（こぬれ）の咲きゆく見れば

³ 鈴木日出男「和歌の物象」渡部泰明・川村晃生 責任編集『歌われた風景』笠間書院、2000、p2/右の三種のうち、(1)の寄物陳思型がもっとも古く伝統的な表現として詠歌の主流をしめていることは、記紀歌謡ともつながり、しかも『万葉集』の用例の圧倒的な多量さからも明らかである。それに対して

(2)の「詠物型や(3)の叙景型の歌は、万葉和歌の表現は、万葉和歌の表現の発達とともに比較的後期に成立したものらしく、盛んに詠まれるようになるのはせいぜい奈良時代になってからと思われる。ちなみに、(1)「寄物陳思」や(2)の「詠物」が『万葉集』中の分類用語であるのに対して、(3)の「叙景」は今日的な概念にすぎない。その点でも、(3)は(2)の延長上に派生したような、やや特殊で新しい表現方法とみてよいのではないか。

⁴ 佐々木健一『日本的感性 触覚とずらしの構造』中央公論、2010、p284

⁵ 同書 p289

⁶ 花の色にあまぎる霞たちまよひ空さへにほふ山桜哉 (藤原長家、11世紀)

⁷ 佐々木健一『日本的感性 触覚とずらしの構造』中央公論、2010、p254

⁸ 高野晴代「屏風歌と風景—歌人伊勢の試み」渡部泰明・川村晃生 責任編集『歌われた風景』、2000、p87/屏風絵は詠歌の場に新しい空間と時間を提供した。『古今集』時代を生きた歌人伊勢の詠歌史を見通せば、『古今集』に潜む屏風歌の存在が窺われ、その詠法によって、幻視の景と現実の景をあわせ、ともに表現する手法が可能になった。絵の存在は、歌による絵の再現を課すのではない。絵という形式で与えられた自然である風景を如何に解釈し、絵とともに享受されることを前提として、心のかたち—心象風景をどのように詠みこむかが、求められていた。

2-2 光景

では、「光景」はどうか。まず、言葉の意味をみてみると、次のようになる。

「光景」

- ① ひかり。日のひかり。
- ② 目に見える景色。また、事件などの具体的な場面の有様。現在では多くの人を感動させたり、刺激したりする情景をいう。

(日本国語大辞典第5巻 154 頁)

はじめ言葉の意味やイメージから、scene の和訳なのだろうか、という憶測を心のどこかでしていたが、①の意味では、892 年ごろの田氏家集のなかの、惜春歌に「光景」がみられること、②の意味では、1650 年翁問答や東海道中膝栗毛(1802-09 年)でも使用されていることから、言葉そのものは古く、使われていたことがわかる。¹

光景のもともとの意味としては、日の光という光に対する認識が先にあることから、単なる眼前の対象という以上に、「そのひかりによって浮かび上がる情景とでもいえるその場面のこと」とその意味をまとめられそうである。

さて、光景が表現される方法としては、写真、特に、スナップ写真の類を挙げることができるだろう。写真はそもそも光の産物であり、またあるフレームにおさめられた世界はそのカメラマンが体験した場面そのものの痕跡といえるだろう。

スナップ写真つまり「スナップショット」は、基本的にはアマチュア写真家の家族の行事の写真などを意味していた。そこから、写真家たちが新たな表現行為の可能性をみだし、現実世界を素早く切り取り、写真として固定する

ものとして表現が高めされていた経緯をもつ。²

スナップショットの可能性を引き出し、金字塔のような存在として、フランスの写真家、アンリ・カルティエ＝ブレッソン (Henri Cartier-Bresson(1908-2004)) がいる。写真集『決定的瞬間』は、彼の写真の代名詞ともなり、同時代の写真家たちに決定的な影響を与えた。³



図1 《サン＝ラザール駅、パリ、フランス》

図の《サン＝ラザール駅、パリ、フランス》1932 この作品は、[決定的瞬間]と賞賛される代表作である。いまにも、水たまりに足を落としそうなその瞬間、構図の完璧さ、それが茶目っ気のあるまなざしのなかに写真が息づいているのがわかる。

その一瞬を待つあいだ、私は神経の束になる。

この感覚はどんどん大きくなり、そして爆発する。

それは空間と時間があらためて結ばれた肉体的な喜びであり、ダンスだ。

そう！そう！そう！

イエール、フランス、1932 年⁴

この彼のメモからもその一瞬に対する期待やその一瞬を捉えることがいかに彼を興奮させ、幸福感をもたらしたのかを読み取れるだろう。『決定的瞬間』という写真集につけられた題は、英語版からの翻訳であり、本来は、また別のタイトルがついていた。"Image à la Sauvette"、これがフランス版のオリジナル・タイトルであり、その意味は「逃げ腰のイメージ」、「撮り逃げ写真」と訳すしかなく、そのニュアンスが難しいことから、序文からの一文をとって『決定的瞬間』という、タイトルになったようである⁵。

そのオリジナル・タイトルの意味にあった、「撮り逃げ」というニュアンスには、スナップショットの本来のアマチュア的なニュアンスをみることが出来ると私には考えられる。ねらいがほとんどない偶然出くわした場面に対する興奮と、それをカメラに納める。納めたら、その場から、去る。生きた光景に対する、茶目っ気と、真剣味がそこには感じられないだろうか。

「写真家は消滅してしまうものと戯れているのであるが、それが消え失せてしまったら、再び生命を吹き込む手段は存在しないのである。」⁶

写真家が戯れる「消滅してしまうもの」、それが「光景」である。「光景」は「でくわす」、目の前に現れるもの、というようなニュアンスをはらみ、写真家はそれを追いかけているともいえるだろう。

¹ 日本国語大辞典第5巻 p154/①田氏家集（892 頃）上・惜春歌 「光景在人車転轂、栄華住世水成書」
②翁問答（1650）上・本「衆生にをしへしめさんために、むかしの聖人、その光景をかたどりて孝となづけ給ふ」東海道中膝栗毛（1802-09）3・凡例「古市の遊楽、相の山の光景を尽くし其余奈良越より、大阪へ出るまでを記して、全冊此に満尾せしむ」

² 飯沢耕太郎『写真的思考』河出書房新社、2009、p119/スナップショット（snapshot）という言葉は、

微妙に重なり合いながらも、異なった写真の領域を指し示言葉として、大きく二つ用いられてきた。一つは、「アマチュア写真家が簡単な仕様のカメラを用いて、ヴァカンスや結婚式などの家族の行事を撮影した写真のこと」であり、欧米諸国ではこれがスナップショットの基本的な定義である。もう一つは、写真家たちが自らの創造的な表現行為として、現実世界を素早く切り取り、画面に定着するような写真を撮影することである

³ 同書 p73／スナップショットの可能性を大きく拡張したフランスの写真家、アンリ・カルティエ＝ブレッソンは、同時代の写真家たちに文字通り決定的な影響を与えた写真集『決定的瞬間』（[英語版] The Decisive Moment、1952 年）

⁴ 『アンリ・カルティエ＝ブレッソン 知られざる全貌』、展覧会図録、2007

⁵ 平木収『写真のこころ』平凡社、2010、p178／そしてタイトルは'Image à la Sauvette'、これがフランス版のオリジナル・タイトルだ。その意味は、「逃げ腰のイメージ」などと訳されるのだが、じつはこのニュアンスが難しい。「撮り逃げ写真」との意味もあるという。そこで便宜的に英語版では、'The Decisive Moment' つまり『決定的瞬間』になったのだ。

⁶ 『アンリ・カルティエ＝ブレッソン 知られざる全貌』、展覧会図録、2007、カルティエ＝ブレッソンの言葉

2-3 景観

では「景観」は、どのような基本的な意味があるだろうか。日本国語辞典によると以下のことが説明されている。

「景観」

①（ドイツLandshaft 英Landscapeの訳語）植物学、地理学用語で風景を、主として植物相、地形の観点から眺めた場合の認識像をいう。自然景観。

②鑑賞する価値のある眺め。また、比喩的に、社会のある部分を眺め渡したとき見て取れる状況をいう。

（日本国語大辞典第4巻1215頁）

①は学術用語としての意味を包括的にまとめたものといえる。「認識像」という「景観」のあり方から、「景観保全」といわれるときに感じる客観性について説明できる。つまり第一に「景観」は「外の世界」に対して客観性が強く、計画されたり企画されたりする対象についていうときに使うことばなのである。

とは言うものの、「景観」は造園、土木、建築、都市計画、生態学などの分野にわたって多

義的な意味をもっている。¹「景観」という言葉は、小野良平氏の論考によると、地理学者の辻村太郎（1890-1983）が「昭和12年（1937）に著した『景観地理学講話』冒頭の「景観は独逸語の Landshaft に対して、植物学者の三好博士が与へられた名称である」というものであり、「現在、景観という用語が解説される際に多く引用され通説となっている。」としているが、これに再考を促している。²小野氏の結論としては、三好の創案した「景観」は、通説の Landshaft の訳語とは認めがたく、むしろ、ドイツ語の「Vegetation（植生）および Ansicht（ながめ）の双方に対応し、植物集団の状態を表す意味および眺めの意味をもつ両義的なもの」であり、フンボルトの「科学的な観察と美的な観賞の双方を意図した環境の捉え方」に影響を受けたものであったとしている。そして、一般的な意味としては、「「景観」は明治35年に三好の著述に初めて現れ、数年後より中学国語教科書を通じて眺めの意味を持つ一般的言葉として社会に紹介され始めた。」ことによって定着したとまとめている。

この定着した意味としては②の意味があるだろう。「価値のある」景観としての用例としては、次の事例が挙げられるだろう。洛中洛外図の屏風に描かれている京都の「景観」について、日本美術史上、取りざたされ問題とされていたのが「景観年代」である。これは、描かれている京都の町並みがいつのものかを検討することで屏風の制作時期を特定し、作者が誰かを推論する判断材料とする論争である³。また逆に制作年代から、景観年代を絞り込むというものである⁴。いずれにせよ、洛中洛外図に描かれている町並みを、当時の都の「景観」として認識できるという理解である。ここでの場合の「景観」は、屏風にも描かれるような鑑賞の価値のある眺めという意味と理解できる。

また実は、「庭」を語る上でも、「景観」的な要素は「景」の基本的な要素である。つまり、それは「用と景」という造園の原理をいう場合、「景」は景観性、美観性のことをいい、それが「用」という実用性・機能性に合致することを求める、といういいならわし⁵があるのだ。単なる目の前に広がる世界の一部ではなく、美しいという美観性が求められるという意味で「景観性」がつかわれている。このことから価値のあるながめとしての「景観」の認識を指摘できよう。

さらに造園では、美観性を具体化する一つの技法として、「自然景観の原理」を、写景的にし、かし小さく表現する「縮景」という表現がある。近世の庭園においてとくに、富士や日本三景を表現したものを見ることができる。それらは本来のスケールとはかけ離れた小さな大きさでありながら、それとわかるようなものである。たとえ小さくても特徴的な美観を示唆する、ある種のリアリティのある表現のされかたをしている。富士山でいえば、裾野を引き伸ばし、山頂に近づけば鋭くするなどして、省略しながらもその特徴的な形の原理を強調するのである⁶。

「景観」の意味についてまとめるとすれば、学術的な用語であることがその前提にあり、法則的特徴のある美観の要素をもち、人々が文化のなかで価値のあるとされる自然や都市について指す語であるといえるだろう。

¹小野良平「三好学による「景観」の意味および導入意図」『ランドスケープ研究 71』東京大学大学院農学生命科学研究科、2008、p433／「景観」は1930年代の地理学における定着以降、造園、土木、建築、都市計画、生態学などや、これらの複合的領域で多義的な意味をもち、また同一研究者がこれを使い分けることもあるなど、早くからその概念の混乱が指摘され、その状況は現在も続いている。

²同書 p433

³黒田日出男『謎解き洛中洛外図』岩波新書、2003、p39 / この景観年代論的探求を精緻に展開したのが堀口捨巳である。建築史家である堀口にとって、切実な研究上の理由が存在した。すなわち、初期洛中洛外図に描かれている都市京都の諸建築の姿は、無視することなどとうていできないほどに魅力的であったのである。そして堀口の研究は論文「洛中洛外図屏風の建築的研究―室町時代の住宅考」(堀口 1943)として結実した。関連史料のたんねんな蒐集と検討によって、町田本や上杉本に描かれている建築物の存在していた時期を詳しく明らかにしていったのであり、三条屏風(町田本のこと、黒田注)では大永元年から同五年迄、博物館本(東博模本のこと。黒田注)では、天分十二年から同十七年迄、上杉屏風では天文十七年から永禄七年迄の京都の有様が描かれていると理論的に定めることが出来るであろう。そしてその原本は絵が極めて確かな写実の上に成り立っているから、おそらくその年代に近く描かれたものであろう。と結論している。かくして、上杉本に描写されている京都の景観年代は、天文十七(1548)年から永禄七(1564)年までと、きわめて明確に限定されることになった。以後の研究は、一面では、こうした景観年代のしぼりこみをより厳密にする試みの推進として位置づけられるであろう。それくらい大きな研究史的位置をしめているのである。

⁴同書 p200／…また、上杉本が景観年代的基準になることで、初期洛中洛外図に描かれている寺社の堂塔、武家・公家の邸宅、町家などの史料情報を把握する作業もより正確となっていくことだろう。

⁵進士五十八『日本の庭園 その造景と技とところ』中公新書、2005、p58/日本式庭園の特色-用と景の調和と技術、建築では用と美、土木では用強美、造園では用と景という。「用」すなわち実用性、機能性。「景」すなわち景観性、美観性。その両極への気配りが環境デザインの基本態度でなければならない。

⁶同書 p65／近世の名園には、富士や日本三景などの写景的「縮景」が多い。熊本、水前寺の成趣園の富士山、桂離宮の天橋立、筑後、柳河藩立花家の松濤園の松島など実にリアルである。いずれにも見られる特徴は、自然景観の原理を抑えた上で巧みに省略、強調している点である。富士山でいえば、山頂をやや鋭くするとか裾野を水平に長く引き伸ばすといったふうである。

2-4 風景

では、「風景」はどのような意味をもっているのだろうか。

「風景」はあまりに一般的に用いられている現状から、差別的にその意味のさすところを明らかにするのは困難に思われる。それは「眼前に広がる自然の様子」としての風景という広義の意味があるためである。

そこで、「風景」を、目にうつる外の世界すべてを示す広義の意味ではなく、狭義的に捉えた場合には、どのような特徴を持つのかを明らかにしてみたい。

その方法として、風景という語の「風」の意味をいかに読みとるかによって、意味の広がりを持定できるのではないかと考えた。「風」の捉え方をここでは大きく三つに分け、風景をとらえたいと考えている。まず、広義の意味の前提となる「眼前に広がる自然の様子」としての風景を、次はすこし踏み込んで「場所の概念」を含んだ風景について、そして最後は「目に見えるもの以上を含む」風景という捉え方である。

では広義の意味にも繋がるまず「眼前に広がる自然の様子」としての風景について考察する。次のような青木茂の「風景」の意味の解説をみてみよう。¹

近代日本語の「風景画」は西洋語の和訳であり、内容とするところも西洋を意識したものであるが、東洋では「風景」の語は古くから使われていた。

「風」は空中の動きのある大気で、「景」は光、ひざし、ひかげを意味している。だから、本来、自然の気象、天候などの現象を指している。

その用例として、三世紀後半の晋代の羊祜という人、また、王導とともに江南に来た人の言葉を引用し、「風景」は自然現象で、「山水、江山、山河」などは自然の形質を表しているとする。「山水」と「風景」とは異なる使われ方をしているという。日本では、日本語大辞典によると、751年の『懷風藻』のなかで「風景」の語がつかわれており、大気のようなものを含んだ意味において目にうつる自然の様子を指す語であることがわかる²。

これが一番一般的な風景の捉え方であり、基本であるといえる。しかし、これだけでは、まだ漠然として「風景」の意味の特徴を掴みきることはできない。

次に、「場所の概念」を含んだ風景というものについて考察したい。

まず着目したのは、日本語大辞典で「風景」の用法として例に挙げられている1603-04年の日葡辞典の風景の項である。風景は「Fūqei(フウケイ)すなわち、トコロノ ケシキ」とある。このトコロノという言葉をつける理由として、つぎのような風景の場所を含むという性格があるためだと考えられる。

『比較芸術学研究 IV芸術と様式』のなかの「風景から風景美へー美的気分についてー」で、神保常彦は次のように風景を説明している。

…全体としての様子、すなわち「風」がある。「風」の字は「ふう」であり、景の字も日の光に映し出された全体としての様子、すなわち「ふう」のことである。だから本来風景とは「ふう」のことであって、立っている様子すなわちたたずまいにはかならない。³

これだけでは、その含む意味ははっきりと示されていないが、この「ふう」の解釈を神保氏は展開し、風景の要素として、全体性、連続性、開放性などをあげ、そのうえで、場所性と結びつけていく⁴。

忘れられないほど鮮明で強烈な風景のイメージには、時と所が固く結ばれていて離れられないものである。風景には時と所の両面において、クライマックスの風景というものがあるのだ。…この面からみると、風景とは、現実感によって裏打ちされた‘場所の様子’で、ある時ある所において、ある視点から、ある方向に向かって眺められた眺望ということになるだろう。

この「ある時」とは、夕暮れ時、などというようなある一定の長さをもった「時」である。そしてそのような「ほかでもないここからの」眺望が色濃く美しさを記憶させるということは、経験がある。

なにより、風景が「場所」に固有のものであるという意識は、風景が天橋立や洞庭湖や耶馬溪といった地名で呼ばれることから指摘できる。風景が「場所」という概念と強い結びつきのひとつの典型だろう。

風景と場所の結びつきということについて、私自身の経験を振り返れば、写生などの「風景」らしいものを描いているものを見た人に、それが何処で描かれたものなのか、何処の風景なのか、ということを経験を必ずと言っていいほど質問された経験が思い出される。このような質問は、風景＝場所性の強い結びつきが「風景」という概念のなかに含まれる主要素だからこそのものなのだと いえる。絵も「場所」と結びついたとき、知っている場所であればなおさら自分自身の経験や情報を補完しながら、ありありとその「風景」を体験できる感覚を持つのである。風景が場所と結びつくということは、様子の認識以上に、その場でのその人の存在感を通じて風景の存在感を確認することにはほかならない。

風景はこのように‘場所’に根付くものであった。このことには、重要な意味が含まれている。というのは、風景と人間存在が極めて密接な関係をもっているということなのである。なぜならば、場所に根付くということは、風景に限らず、人間もそうだからである。

神保氏も、このように指摘するように、人も風景も「場所」をもってはじめて、存在を具体的な、ものにすることのできるものといえるだろう。

では最後に、「目に見えるもの以上を含む」風景について考察してみたい。

これは「風景」の語の認識のしかたについての哲学的な考察である。

「風景の「景」は、「日の光、影」を語意にもつように、客観として眼に見えるものを表わす。風景の「風」は、「風土」「風水」に含まれるそれと同じく、眼には見えない仕方
で存在するものを表している。」

(木岡伸夫「沈黙と語りのあいだ」『風景の哲学』p37)

「風景・風土」という語に含まれる「風」は、視覚によって直接捉えられない、嗅覚・聴
覚・触覚・味覚の感覚対象を包摂している。」

(納富信留「哲学的風景論の可能性」同書、p96)

この「風」は眼には見えない感覚の存在についての認識である。これはこれまでの二つの「風
景」の側面だけではとらえきれない「風景」の本質ともいえる。

そして、さらに踏み込み、それらを統一する「風景の気分」という考え方について論をすすめ
たい。ジンメルは「風景哲学」⁵のなかで、「風景」についてこう論を展開する。

われわれはその時、どれか一つを見るか、あるいはせいぜい幾つかをまとめて見ているわ
けなので、「風景」を見ているとはまだ自覚していない。ほかでもない、視野にあるこう
した一つ一つのものが、われわれの感覚を束縛してはよろしくないのだ。意識は新し
い全体を、統一をもたねばならない。

…この統一の最も有力な担い手は、思うに、普通風景の「気分」と呼ばれるものだろう。
ある人間の気分といった時、われわれは、ずっと続けてにせよさしあたり当座のことにせ
よ、彼の心の個々の要素引きくめた全体を染めている、色調の統一を考えている。個々
別々ではなく、個々のものにはりついてその特徴を指示しているのでもなく、そうした気
分は、この個々の要素すべてに滲みこんでいて、個々のものにその気分の責任を負わせる
ことはできない。いわくいいがたい形で要素のどれもが、気分に参加している。しかし気
分はこの参加の外側にあるのでもなければ、個々の要素の組み合わせで成り立っているの
でもない。

外の世界を眺めているときには、個々の美しい自然を私たちはまだ「風景」とは認識できておらず、それらを統一し見ることで、「風景」として捉えているという「風景」の認識プロセスがあること、そして、その統一の働きこそが風景の「気分」であるという考え方である。

さて、この風景の「気分」とは、いかなるものなのだろうか。ふつう気分というのは人間の感情のことと私たちは理解しているのだが、この場合、「風景」そのものとは切っては切れない関係にあるものとして理解しなくてはならない。しかし風景の「気分」が、人間側か外の世界の側かどちらに属しているものなのかは、ジンメルは明記してはいない。けれども「風景」を認識する際に生じる一種の感情などの働きで、「統一」と表裏一体のものだしている⁶ことから、おそらく、人間の風景認識にかかわる感情のひとつだといえるだろう。そのうえで、風景は「一つの精神的形象」であるとし、「すでにある外の世界とわれわれの創造力とのもつれあいとして存在する。」としている。そして、「このもつれ合いがわれわれの形作る力の圏内において、風景としてその客観的全体を所有するので、この形成の特別な表現ないし特別なダイナミズムである気分は、風景において完全な客観性を持つことになる。」といている。

そして、ジンメルはさらに、その気分を抽象的な概念として理解されてはならない、としてその気分の概念化を懸念する。

ただし、ここでいう気分とは、いうまでもないが、抽象的な概念と理解されてはならない。その概念のうちにわれわれは、レッテルを貼るのに好都合のように、おびたしく多様な気分の共通項を持ちこむ。晴れやかな、あるいは厳かな、あるいは単調な、激した、あるいは憂鬱な。こういった具合にわれわれは風景に名づけ、そのことでもって風景の直接に迫ってくる独自の気分を、心の両分でも実は二次元的で、根源の生の取るに足らぬ余韻をとどめているにすぎない層へ、流れるままに委ねてしまう。（*p86）

いかにも、「気分」を理解し易い言葉が列挙されているのであるが、この言葉による風景の気分の概念化が固有の「風景」そのものからは離れてしまうというのである。しかし、このようなことは逆に、「風景」という語についてまわるありふれた問題であることを物語っている。それは、「のどかな」「晴れ晴れとした」「憂鬱な」・・・といった語を冠して風景を理解することはむしろ一般的なのではないか、ということである。これこそが、「風景」という語が、イメージ喚起力を併せ持っている要因なのではないかと考えられる。

また、さらに論を進めるならば、その風景の「気分」というものは、時代の「気分」にも強く影響されるという点で重要である。それは、「風景画」の例をとってみれば解りやすい。似たよ

うな風景であっても、描き表された「風景」は、その時代の「気分」を反映している。時代の気分が変われば、また風景画の気分も変化する。

たとえば、ルセサンスの巨匠ミケランジェロやレオナルドの絵の背景に描かれた風景、または、オランダの17世紀風景画の始まりを告げるとされるホッベマやライスダール、あるいは、19世紀フランスの画家コローやミレーなどそれぞれの時代で突出した画家たちだが、彼らの絵の中にあった時代の「気分」ともいうべきものが、表現上現れていると考えられるのである。

そしてそれこそが、「風景画」の既存のイメージの正体だともいえないだろうか。つまり、「風景画」と聞いて典型的な風景画を思い浮かべることによって、今やありふれた「前の時代」の「気分」を想起させるのである。

また、「田園風景」についていうならば、時代の気分を通して、ユートピア的「雰囲気」の想像を誘発があるのだが、それは西洋文化のなかで育まれた田園＝ユートピアというような思想がもともと背景にある。

サイモン・シャーマ著の『風景と記憶』のなかに、「田園風景」＝ユートピア思想との結びつきについて興味深い示唆がある。16世紀、オランダから‘landscape’という語が英語に輸入された頃、イタリアでは‘paregra’という語がその語に相当したが、それは、「古典神話や聖書でお馴染みのモチーフのための舞台となる補助的なものに過ぎなかった」とある。⁷また、イギリスでオランダ風景の人気を受けて、学者で画家のヘンリー・ピーチャムは自著の絵画指南書のなかで、いかにしてオランダ式風景画を描くのかの手ほどきを先駆的にしているなかにも、田園風景が、「宮廷や都市の諸悪に対する道徳的矯正として」重んじられるべきとしている。⁸そしてまた、このような西洋文化における「田園風景」の思想は、西洋の文化を摂取する事で近代化したわれわれにも身近なものとして存在しているといえるだろう。

「目に見えるもの以外を含む」風景の捉え方について、以上のことを考えておくべき事柄として挙げておきたい。それは「風景」という言葉や「風景画」についてまわる概念的な捉え方や、「風景」や「風景画」のもつ前時代的なイメージの原因を解明するうえで示唆的な問題を多く含んだものであった。

このようにして「風景」という言葉を、さまざまな角度から考察してみると、「風景」の狭義の意味としては、およそ次のようにまとめられる。

「風景」は、外の世界にある自然物などを、統一する働きによって認識して「風景」となる。それはまた「場所」に根付くものでもあり、「ほかでもないこの」風景である。そして風景には「気分」があるため、概念的な言葉で置き換えられることが多々あるものである。

そしてさらに、「風景画」においてはその気分が表現されているのだが、時代の気分をも反映しているため、「風景画」という言葉には、前時代的な響きをもってしまう傾向があったのである。

¹青木茂『岩波近代日本の美術 8 自然をうつす一東の山水画・西の風景画・水彩画』岩波書店、1996、p 3

²『日本語大辞典』第 11 巻 687 頁「風景」＊懷風藻（751）春日於左僕射長王宅宴（大津首）「日華臨水動、風景麗春幄」

³神保常彦「風景から風景美へー美的気分についてー」山本正男監修『比較芸術学研究 IV 芸術と様式』美術出版社、1980、p160

⁴同書 p162

⁵ゲオルク・ジンメル、川村二郎編訳『ジンメルエッセイ集』平凡社、1999／p67、p82

⁶同書 p83／風景の気分を確認することのむづかしさは、次のような問いでもってさらに深められていく。その問いとはすなわち、風景の気分はどこまで風景そのものの内に、客観的に根拠づけられるか、そもそも気分とは心の状態であって、ただ見る人の感情の反映にひそむのみ、意識を持たぬ外界の物に宿るわけではないであろうに、というもの。実の所、風景の「気分」と目に見える風景の「統一」とは、全く同じ物を両側から眺めただけのことではなかろうか。双方は一つの、ただし二重の表現をとることができる手段なので、この手段を通じて眺める人の心は、ずらりと並んだ切片から、その時に応じて決定される風景を現出させるのではなかろうか。

⁷サイモン・シャーマ著、高山宏・梅正行訳『風景と記憶』河出書房、2005、p18／この「風景（landscape）」という言葉それ自体が実に多くを語る。「風景」は、16 世紀の終わりにオランダから、ニシンや真白なリンネルの生地とともに、英語に入ってきた。’ ’ landschap’ ’ は、その語源になったゲルマン語の’ ’ landschaft’ ’ 同様、なべて描写して心地よいものがすべてそうであるように、人間による占有の一単位、一管轄区域を意味した。したがって、それ自体強力な人間工学の場であったネーデルランドの洪水地域にあった社会が’ ’ landshape’ ’ 概念を展開させたのは偶然であるわけではなく、それが当時の口語英語で’ ’ landskip’ ’ となったのだ。イタリア語でそれに相当する、小川と黄金をなす小麦の丘の田園風景は’ ’ paregra’ ’ の名で知られたが、これは古典神話や聖書でお馴染みのモチーフのための舞台になるという補助的なものに過ぎなかった。

⁸同書 p18／・・・イングランドでオランダ風景に対する人気が確立するとともに、学者で画家のヘンリー・ピーチャムは彼の絵画指南書『画法（Graphice）』に、同国人のためにいかにオランダ式風景を描くかの最初の手ほどきをした。しかし読者が自分の目にしたものを単に二次元の形式に移し換えればよいのだと勘違いしないよう、ピーチャムは同年出版の寓意画像書（エンブレム・ブック）『ミネルウァ・ブリタニア』ですぐ然るべき処理をした。ブリテンのアルカディア風景の絵のよこに並べられると、ピーチャムの寓意画『我が静穏ノ田園』は、田園の生活が宮廷と都市の諸悪に対する道徳的矯正として、その植物の医薬的性質のゆえ、薬草よりもそれが創造神の有り難き慈悲を高らかに宣言しているがゆえに、重んじられるべきことを言っている。

2-5 景

では、最後に、「景」について考察したい。

景を含む言葉は、遠景・佳景・絶景・背景・夜景…というように、前にどのような景か、意味を補足する語を伴ったりすることが常である。景を単独で使うということは、あまり一般的ではない。

「景」の意味は、日本国語大辞典には次のように書かれている。

1 ①日の光。日光。日ざし。

②見わたしたありさま。けしき。光景。風景。ながめ。

③興を添えるもの。

2 (接尾) 劇などの場面。いくつかに分けた場面の一つ。ふつう大きく「幕」にわけ、幕の中をさらに「景」に細分する。

(日本国語大辞典第4巻1203頁)

用例として、1の②の意味では、太平記「雪中の景」、狂言のなかの「景がよい」¹などという使われかたをしている。また、庭においては、「川の景」「山の景」「田園の景」²というふうに使われる。このことから、「景」は、その内容をあらわす、補佐的な意味として使用されていると言える。イメージを引き出すのは、「景」とともに使われるもう一つの語のほうにあって、「景」自体は、イメージが引き出される場や地の役割を果たしていると思われるのである。2にある舞台の用語としての「景」もそのような意味があるためであろう。

「景物画」においての「景」の役割も、「和様の「こころ」である気色を託する「かたち」としての媒体が景物にほかならない。」³とある。「こころ」を投影する「かたち」としての景である。景自体はほとんど主役にはならないものの、「こころ」を表すためのひとつの重要な手段として使われてきた。

しかしこれだけでは、景の意味は背景的な解釈になってしまい、なにか大切な部分を見落としているように思われる。それは、③の意味としても使うことのできる「景」の意味の美的な部分である。

その意味の例に挙げるものとして、庭、とくに枯山水の庭が、「景」を解釈する上でもっとも適していると思われる。石や苔によってあらわされる「景」は、それ自体は一見無機質だが、あらゆる箇所に自然物の法則が隠されており、それを手がかりに、見る物のイメージ力でもって完成する。点々とおかれた石はそれぞれ島の象徴であり、白砂は、水を表す。川の流れは、大海原への溪流であり観るものの心の平安を促す趣を誘うものなのである。そして海に浮かぶ島々に想

いを馳せる。ちいさな庭であっても、そこに大きな山水の姿が浮かび上がり、小さな樹々も森にみえてくる。そこには、庭の巧みな自然を模した法則が隠されているのである⁴。石や砂や苔だけの形象をみていれば、それらは単純な文様ともみえるものが、実はこのような具体的なものを示唆する美しい抽象的な法則性があるだろう。



図2 大徳寺 瑞峯院

では実際、庭づくりにおいて「景」という言葉をどのようにあつかっているのだろうか。11代小川治兵衛氏に「景」という言葉についてお話を伺ったところ、次のように述べられた。「景」は単独では使わないものの、「景石」「借景」という言葉が使われ、「景」とは自然のことを指す。庭を鑑賞することは「景色を眺める」といい、この場合の「景色」の「色」は趣となるので、「景」の趣ということになる。」(仮) また、生きている庭をご自身のテーマにしておられることから、庭の材料は「大地、空、水、光…夜の月や星の光、それらが庭の材料」となると言われた。そして生きている庭とは、「うつろいを楽しむ」ものであり、「共存」していくものであるとして、庭を定義された。このように、小川治兵衛氏にとっての庭の「景」は自然の縮図であり、自然の営みと同じように見られるのを最良とされているということであった。

庭に表現されているそのものの世界は、はじめて見るものであっても、おかれている石の並びや、苔や樹々の配置に、風景をあてはめながら、経験を投影することによって観賞していく。いわば、パーツを見立てることによって、観賞する意識が働いているといえるだろう。

そして庭の「景」は、日本のかつての障壁画や襖絵にも共通しているだろうと指摘される。つまり、「庭と室内は統一した意識」で構想されていたであろうこと、そして「自然の四季の移ろいを想う」という意識がそこにはあることによってこれらは共通していると言われるわけである。私自身もそのように考えていたこともあり、小川治兵衛氏のこのような指摘からも、「景」は庭だけではなく、障壁画や襖絵などのやまと絵にも共通して見られるものであると捉えることもできそうである。このような「景」の捉え方については、やまと絵の風景表現について考察で触れたいと思う。

以上のように、「景」は一般的には単独として使われることはないため、中性的に自然(「外の世界」)そのものを指すということがいえる。けれども、庭の「景」にもみられるように、「外の世界」のなかにある法則性を隠し持った美的な要素をもっているといえることができるだろう。

そして、庭の「景」においては、個々のパーツを見立てることによって、理解するという特徴があるといえる。

¹太平記 17・金崎船遊事「浦々の船を点ぜられ、龍頭鰐首に准て雪中の景をぞ興じさせ給ける」虎寛本狂言・萩大名「其の庭は景の良い庭か」「つっと打ちひらいた景のよい庭で御ざる」

²進士五十八『日本の庭園 その造景と技とところ』中公新書、2005、p151／後楽園では大泉水の周囲に展開する「海の景」のほかに、通天橋から渡月橋、大（い）川、西湖にいたる「川の景」、大地上のより高い位置におかれた清水観音堂、得仁堂、そして小廬山から円月橋にいたる「山の景」、水田や菖蒲田、松原など「田園の景」の四つのゾーンがつくられ、巧みにつなげられている。

³武田恒夫『日本絵画と歳時[景物画史論]』ぺりかん社、1994、p37

⁴進士五十八『日本の庭園 その造景と技とところ』中公新書、2005

2-6 「景」から〈景〉へ

〈景〉の周辺を取り巻く語について考察してきたが、それぞれの語の意味の特徴をここで振り返っておきたい。「けしき／ながめ」については、どちらかというところの見る行為の意味を含み、文学的なものとして理解したい語であること、「光景」は瞬間的な光を伴った語であり、写真がその表現として理解しやすいこと、「景観」は学術的な分野での語であることもあって、文化のなかで価値があるとされるものであった。「風景」は、広義には目にうつる外の世界の総称としても一般的に使われているのであるが、狭義の意味においては、外の世界を統一的に認識したものが「風景」であり、「場所」性と深く結びついている。そして「気分」とともにあり、その気分は時代時代で変化しながら、時に概念的に理解されるものとしての特徴をもっている。「風景画」はそのような時代の気分や、場所性と深く結びつくものであるといえる。そして、「景」は、一見簡素な自然の意でありながら、実は外の世界の美的法則性をもった場のような存在であった。また、「景」は、やまと絵と共通する要素をもっているといえそうである、ということも留意しておきたい。

では、なぜ「景」という言葉を自身の制作と結びつけたいのかについて考察すると次のようになる。

「けしき／ながめ」「光景」「景観」は、絵画表現とはすこし離れたところに言葉があることは明らかにされたが、「風景」はもっとも絵画表現に近い言葉であるだろう。けれども、「風景」ではなく、「景」という言葉には可能性を感じることができる理由として、一つには「風景」の語のある種の意味の狭さにあった。「風景画」は、「風景」のなかで考察したように、前時代の気分を想起させるものであり、「風景」は場所性を重んじる性質が含まれていることが挙げられる。そして、場所性によって「ほかならぬこの」風景という意識が含まれており、またその風景の「気分」の表現が「風景画」にはあるだろう。けれども私にとっては、表現するものにたいして「ほかならぬこの」風景という意図や、その風景に付随する「気分」の表現という意識はない。

一方「景」は、単体でほとんど使われないために、付随する語によって意味の幅は広く、かたよった意味というよりも、中性的なニュアンスの意味にとどまっている。

この「景」のニュートラルなニュアンスであることが、私の考える外の世界に対するアプローチのしかたを「風景画」とは異なる風景表現の概念・言葉として捉えなすことができるのではないかと可能性を感じた。

そこで、この論文では、「景」という一般的な言葉としての意味から、私の絵画制作に通じる概念となるものを〈景〉と表記したい。それは、「場所」が重要となる「風景（画）」ではなく、見る人の経験した風景の総合のようなものによって観賞してもらいたい、という意図を〈景〉という言葉によって説明できるのではないかと考えたからである。

けれども私自身〈景〉として解釈しているものは何かということは、この考察だけでは述べることはできない。これをより明確にするためには、美術史的な側面と、自分自身の作品制作から、考察する必要があるだろう。美術史的な側面では、西欧、そして日本画における「風景画」の背景、そして、やまと絵の風景表現について考察し、自分自身の〈景〉を探る。また、作品制作の考察によって、〈景〉の表現について考えを深めたい。

さいごに、言葉の問題について、補足しなくてはならないことがあるので、記述しておきたい。

この章では、〈景〉の周辺にある言葉として、それぞれの言葉を区別してきたのであるが、一般的に「風景」をはじめ、「景色」「ながめ」という言葉は、実際には、あまり明確な区別は存在していない。実際、それぞれの言葉の意味には、辞書のなかにあるように、それぞれの言葉はまたお互いにほぼ言い換えが可能なのである。実際、言葉が並列的に使われているものもある。¹

そしてなにより、重要な問題としては、「風景」という語についての、使用せざるをえない点について言わなくてはならない。この考察のなかでは「風景」の意味を厳密化してきたが、描く内容の分類上、使わざるをえない場合がある。次の章で記述する、東西の表現比較について述べる際にも、「風景表現」という言葉を選択した。「風景」はあくまで「目にうつる外の世界」の表現をさす語として一般的であり、便宜上使わざるをえないのである。この論文のなかでも、次

の章では、「風景表現」という語を使用するが、この一般的な意味としての風景を扱っているためである。

¹西川祐信（元文3年（1739））『画法彩色法』/「名ある景地」「風景の絶妙」「景色をなりなんと思ふより・・・」

3 「風景画」の背景と〈景〉の可能性

ここでは「風景」の語の整理によって明らかになった前時代的な気分のイメージというものの正体について、さらに考察を続けたいと考えている。

「風景画」は、日本においては、明治期に盛んに取り入れられ、描かれている。そのとき、日本人は、それまでとはまったく異なる「風景」像を受容したともいえるだろう¹。近代西欧的「風景」観の受容は、それまでの瀟々八景などの美的風景の観賞方法に、あたらしい見方を与えた。それは国木田独歩の『武蔵野』に代表されるような雑木林の発見²というようなものであり、田園風景の発見もそのひとつだったのだろう。

さて、そのような日本にもたらされた「風景（画）」のルーツである西欧では、どのような意味背景を「風景画」にもつのであろうか。それをまず明らかにした上で、日本における「風景画」受容をひもとき、それに対する〈景〉の可能性について考察を進めたい。

¹ オギュスタン・ベルク、篠田勝英訳『日本の風景・西洋の景観　そして造景の時代』講談社、1990、p64／しかしながら確実なのは、明治期に西欧の美的モデルが大量に導入されたことによって、日本のエリート層の知覚の図式が大きく変化したということである。このプロセスを分析して、大岡信、水尾比呂志、米山俊直は次のように記すまでに至っている。「日本の近代化の出発点となった明治の時期に流れ込んできた、それまでと異質なヨーロッパの文明は、日本人の自然観をすっかり狂わせてしまったように思われる（…）ヨーロッパ文化は私たちに新しい風景を与えた。」

² 同書 p48／のちに西欧文学の影響を受けると、日本人はそれまで気にもとめなかった白樺林や雑木林に価値を認めるようになった。かつて彼らはそういうものを見ていなかった。それに必要な美的図式を持ちあわせていなかったからである。これらが風景と呼ばれるにふさわしいものになったのは、国木田独歩の小説『武蔵野』が成功を博し（独歩自身、ソローの『森の生活』に恩恵を受けているのだが）、社会の教養ある層に適切な図式を定着させてからのことだった。

3-1 西欧における「風景画」の出現と背景

3-1-1 「風景画」の出現の経緯

「風景画」が成立したのは、17世紀のオランダにおいてであるとされている。それまでには、風景が描かれていても、背景としての役割であり、神話的主题や宗教的主题を体現するためのものでしかなかった¹。

古代ローマ時代、一見近代の風景画を思わせるものが、壁画のなかに存在する。しかしこれは、宗教的モチーフであることと、また、なにより、空間表現の意識において決定的に近代のものと異なっていることに気づく。

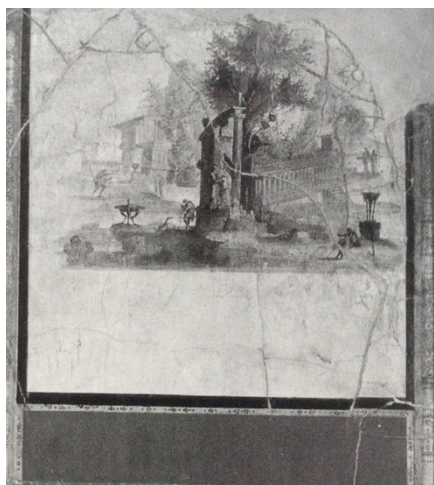


図3 ポスコトレカーゼ出



図4 ポンペイ、ピュグマイオイの家

一つには、ものとももの間の空間に対する意識である。個々のモチーフを統一的に支配する空間の表現という点では、欠けているものがあると言わざるを得ない。それぞれのモチーフは突如、画面に浮かび上がり、逆にその印象を高めることを狙いしているように思われる。

そしてもう一つは、光の表現である。近代においては、刻々と変わる光の変化やそれによる季節感を表現することを重要なこととしていたが、古代においては、常に明るく季節は夏である。この点においても、近代の風景画とは異なるねらいがあったと考えられるのである²。

中世は基督教の発展により、すべてのイメージは不可視なものの可視化のための手段として利用され、風景イメージにおいても、例外ではなかったようである。そのため風景表現は、現実世界の表現とはかけ離れ、その発展の可能性を奪われていった³。

象徴化、抽象化されたイメージは、二次元的な絵画空間の表現となっていたが、西洋絵画の父、ジョットの登場によって、絵画空間が三次元的なものへと昇華される。ジョットによって、絵画空間は、登場人物の活動空間であり、行動空間であった⁴。

ジョットの構図法には、舞台の演出家の演出法に通じるものがある。彼は舞台の小道具を物語の積極的な協力者とした。一定の出来事の地形的要素を直接、ドラマの内容の性格づけに援用することによって、ジョットは画面における風景的要素に関する造形思考に決定的な刺激を与えたのである。（『風景画の出現』p29）

このような絵画空間の発明によって、風景画が展開する素地ができたといえるだろう。舞台装置のような風景という考え方は、近代の風景画のなかにおいても、後に取り上げるコローにおいても興味深いものであったことから、伝統的に受け継がれている体質ともいえるだろう。しかし、背景という役割は、「風景画」としての独自の価値を持つという意味においては不十分である。



図5 《ベリー公のいとも豪華なる時禱書》

では、物語の登場人物を支える舞台としての風景がどのようにして「風景画」へ向かわせたのだろうか。

月歴画（カレンダー）という貴族や民衆の月々の労働や風俗を描かれたものがある。そのうちのランブル兄弟による《ベリー公のいとも豪華なる時禱書》は、風景画史上決定的な意義をもつとされている⁵。

これらの自然表現に対する意欲は、次第に変化するひとびとの関心の変化を表すものだった。言葉による自然表現を月歴詩という詩の世界では、14世紀初めにフォルゴーレ・ダ・サン・ジミニャーノが新生面を切り開いている。それまでの擬人化された月々の対話という形式から一変して、そこには生き生きとディテール豊かに風景や人々の娯楽が描写された、絵画的なポエジーとして読みとることができる。絵画での表現は、間

をおくことになるが、《ベリー公のいとも華麗なる時禱書》はまさに、そのような事実の風景に眼を向け始めたことを意味していた⁶。ランブール兄弟は、17世紀に風景



図6 パティニール《アントニウスの誘惑》

画が出現するネーデルランドからやってきた人々であつたことも興味深い。ネーデルランドは、仕事と事実を信仰する土地であつたのかもしれない⁷。

そして16世紀初頭、フランドルの画家ヨアヒム・パティニールによって、人物による主題は風景を描く口実となる。デューラーが『ネーデルランド旅行記』のなかで「良き風景画家」と記したことは有名である。

「風景画」という概念が存在していなかったその当時においてこのような捉え方をされたことは注目に値するだろう。



図7 ライスダール《漂白場のあるハールレムの風景》

この《アントニウスの誘惑》も、人物像は友人の手にゆだね、風景のみを描いたとされ、また他の画家の背景を手がけるなど、最初の風景表現のスペシャリストと言われている。ただし、彼の描く風景は「世界風景」と言われるように、実際の風景を描いているわけではなく、構図は俯瞰的で、奇妙な岩山が象徴するように広大な風景を表した仮想風景であり、「風景画」というジャンルの指す意味とは異なるかもしれない。けれども、彼によって、当時の固有色優位の近視眼的な風景表現から脱する前景から遠景へは褐色から灰色への、空間色の支配する風景表現を提示しことが、後の統一された空間が前提となる「風景画」への表現への可能性を切り開いたのであつた⁸。

3-1-2 17世紀「風景画」の誕生と19世紀の「風景画」

このようにして、絵画的な統一的空間表現の経緯を下敷きに、17世紀オランダにおいて「風景画」は誕生する。ライスダールやホッベマの風景画は、人物による宗教的主題はもはや存在せず、まぎれもない「風景画」として認識することができる。そしてこれらの風景画が、19世紀の自然観に大きな影響を与えるのである。

しかし、このような風景に特化したジャンルがなぜこのときこの場所で成立することになったのだろうか。身の回りの風景を切り取り描き表すということは、よほど「新奇」なことだったという17世紀の画家の言葉もあるほどである⁹。

その理由として、ケネス・クラークはその理由について『風景論』で次の三つの条件があったとしている。一つは社会学的理由である。「17紀のオランダは偉大な時代であり、市民階級の英雄時代ともいえるものであって、その芸術はかれらに「見覚えのある」経験や事件をそのまま描いたものを見たいという市民層の願望を反映していた。」として、社会が事実の風景を求めているということがあるとする。二つ目は、哲学的理由である。「宗教戦争が終熄した今となつては一少なくともオランダでは一科学の復興が可能であった。この時代は「自然観察の時代」と呼びならされているが、「レンズの時代」と呼んでも差し支えなかろう。レーウェンフックとブルーハーフは顕微鏡のレンズを通して一滴の水の中に新しい世界を発見した。「眼鏡玉をつけたトスカナの芸術家」ガリレオは天空にいくつもの新世界を発見した。自然の細目はクリスティアン・ホイヘンスによって整理分類され、イギリスではニュートンが光学理論を展開させていた。そして歴史によく起こる現象だが、芸術は科学が定式化せんとしていたものを直感的に予表していたのである。」そして、三つ目の理由は、芸術自体にあるという。「1600年ごろまでにマニエリスム風景画の伝統は枯渇し尽くしていた。だがそれらが十七世紀にも頻繁に描かれていて大蒐集家の手に習慣的に渡っていたことは、彼らのギャラリーの作品を調べてみれば分かる通りである。しかしながら眼に見えるものを表すことへのネーデルランド人の古来からの愛は完全に窒息してしまわず、流行の圧力がゆるむとふたたび自己主張をするようになった。」¹⁰

このように、さまざまな時代の要求があったということは言えるだろう。実際に、風景画はギャラリーにあふれるようにしておかれている様子が奇妙なものではないことを、ルーベンスとヤン・ブリューゲル（父）による《五感の寓意》は物語っている。けれども、17世紀末になると、〈写生器〉（カメラ・ルンダ）を、画家が普段使う携帯品となり、光を描くことはすっかりトリックとかわってしまう。そのような「ヒューマニズムの小春日和」ともいえる状況に、作品自体の目的はそれ自体で満足しきってしまっていた¹¹。そのような状況のなかでは風景画は相変わらず、低位の芸術であったことは言うまでもない。



図8 ルーベンス、ヤン・ブリューゲル（父）《五感の寓意》

19世紀に至り、風景画というジャンルは、「時代の主導的芸術」となったと、ケネス・クラークは明言している¹²。

そのなかで、「風景画」が確固たる地位を築いた背景には、統一的な法則の支配する機械的宇宙観に裏付けされた自然があり、ワーズワース的风景としての、プロテスタント的な道徳的精神的特質があるとしている。

したがって風景画はあらゆる芸術様式と同じく、信仰表白の行為であった。そして十九世紀の初頭により正統かつ体系的な信仰が凋落に向かっていったとき、自然への信仰は宗教の一形式と化した。十九世紀の多くの詩やほとんどあらゆる絵画の根底をなし、さらに世紀最大の批評作品たる『近代画家論』の靈感の根源となったものは、ワーズワース的自然信仰の教理である。自然に内在する神々しいばかりの清浄さには、心を開いて自然に没入する人々を浄化し高揚させる効験があるという信念が、このおどろくべき書物にもっとも力をこめて述べられている。¹³

コンスタブルがワーズワースの体現者であり、コローは、モチーフにおける道徳的精神的特質をもとめず、自然をあるがままにみつめ描くことをさらに展開した。¹⁴



図9 コンスタブル《乾草車》



図10 コロー《モルトフォンテーヌの思い出》

このような「風景画」においては、自然のありのままのすがたを描くことは、自然が内包する神々しい清浄な姿に、没入することこそが人々を浄化する美的なイメージを表現することが目的とされていたが、それが次第に民衆的なものと化していくことへとつながっていく。クールベによってそれはますます進み、19世紀半ばには自然に対する信仰というものが普及していったのである¹⁵。

クールベは、1961年に次のような宣言文を表明している。これは、19世紀の美学、自然観を表しているものといえるという点で重要であり、また、美術教育の常套教授法として定着したという意味においても重要である。

「美は自然のなかに在る。そしてきわめて多様な形式をとって現実の中に姿を現している。これが人の目に触れるや、美は芸術のものとなる、いやむしろこれを見ることのできる芸術家のもとなる。美が現実のものであり目に見えるものである以上、美は自らのうちに芸術的表現をそなえているわけだ。しかし芸術家がこの表現を誇張する権利はない。これを変質させ、結局弱めてしまう危険を犯さずに、触れることができない。自然の与える美は、芸術のどんな表現上の約束ごとよりも優れている。」¹⁶

このような自然観、風景観が「風景画」の神髄であり、「風景画」を「風景画」たらしめていたといえるだろう。そしてまさに、このような時期に日本は明治期を向かえたのである。

- ¹越宏一『風景画の出現』岩波書房、2004、p11／もっとも、これらの風景画では、少なくともその起源においては、物語的宗教的モチーフが重要な役割を果たしていたことは疑いない。特に、牧歌的神域風景画においては、人物が欠けているわけではなく、再三再四、神域としての杜の中あるいは神殿で祈り、また供物を捧げている人物や田園で日々の労働に勤しむ人物が登場する。この点で古代の風景画はやはり、近代のもの、17世紀あるいは19世紀の作例とは本質的に別の体質を持っていると言わざるを得ない。
- ² 同書 p14／古代の印象主義にはそれに、近代のそれと違って、個々の照明状況によって変化する現象を表現するという視覚ロジックが欠けている。古代の風景画では、主題が特に要求しない限り、舞台は常に明るい昼間の光で照らされ、季節は常に夏である。…しかし、これで風景画というジャンルにとって重要な要素である季節感は望めない。風景画にはさらに、地誌的な状況の表現も忘れてはならない要素であるが、古代においてこのファクターが意図されたかどうかは分からない。
- ³同書 p19／キリスト教は、古代が最も深く風景の問題にかかわった時期に成立している。その当時は、ローマ美術が非常に豊かな風景モチーフの語彙を手中にしていた時期にあたる。キリスト教の美術は特に古代末期の4世紀・5世紀にめざましい発展を遂げるが、この美術が異教の語彙を使う際には、無論、別の意味付けが行われた。例えば、異教の四季の図は不滅、そして葡萄の収穫図は楽園を表す図像となった。…しかし風景表現自体は以前にもまして自己目的ではなくなった。というのは、可視的なものすべては、今や、本質的に不過視なるものの比喩に過ぎなくなったからである。実際、外的可視的なものの価値の切り下げによって、風景表現の発展の可能性が奪われたのみならず、触覚的物的世界の非物質化とともに、現実世界との関連が急激に薄れ、それによってすべての空間表現の基盤が根底から覆されることになったのである。
- ⁴同書 p29／画平面を三次元的な絵画空間として解釈し直すという絵画革命は、トレチントを代表するフィレンツェ派の大画家ジョット・ディ・ボンドーネによって達成された。…彼にとって絵画空間は、人間像、すなわち〈登場人物〉（ドラマティス・ペルソナエ）の活動空間であり、行動空間であった。
- ⁵ ケネス・クラーク著、佐々木英也訳『風景画論 改訂版』筑摩書房、2007、p35-37／そのうちランブル兄弟が1409年から1415年のあいだに仕上げた《豪華時禱書》は象徴と事実の昼間に立っているものであるため、風景絵画史上決定的な意義をもつ。その祈禱文の前には月歴画（カレンダー）があって、十二ヶ月の仕事を表すそれぞれの暦は、中世の全期間を通じて人々の日常生活を語る最良の挿絵となっている。
- ⁶越宏一『風景画の出現』岩波書房、2004、p93／十四世紀の初めに、別のイタリア詩人、フォルゴレ・ダ・サン・ジミニャーノは〈月歴詩〉に新生面を切り開いた。彼の詩句は絵画的ボエジーであって、生き生きと、そして、ディテール豊かに、季節によって、また、月毎に変化する貴族社会の娯楽や遊びを歌っている。…〈月歴詩〉の場合は、自然を言葉で描いたわけであるが、それは、色彩と線描で表されるはるか前のことであった。詩のカレンダー風景は絵画のそれに先行したのである。従って、詩が絵画における新しいカレンダー風景の成立に触媒的な役割を果たしたと考えてもいいだろう。ただし、それが可能になったのは、絵画が自ら新しい表現対象に対する造形感覚を発展させた時点においてである。
- ⁷ ケネス・クラーク著、佐々木英也訳『風景画論 改訂版』筑摩書房、2007、p35-37／ポール・ド・ランブルを初めとしてこの様式を創造した画家たちは、君主に雇われの身とはいえ、市民的ネーデルラント、つまり仕事と事実を信仰する土地からやってきた人々であった。《豪華時禱書》の月歴画のうち半数以上は田畑での労働を表し、事実に向ける画家の眼が極めて鋭く、われわれは中世特有の象徴的伝統がほとんど忘却に付されていることに気がつく。
- ⁸越宏一『風景画の出現』岩波書房、2004、p140／鳥瞰的な風景パノラマにおいては、画面全体にも〈ディテール自然主義〉の場はもはや存在しないことは自明の理である。前景も従って、固有色から解放され、新しい色調、すなわち、空間色に支配されることになったのである。パティニールにとって、空気遠近法は画面空間に変化すを与える重要案手段となり、色彩自体、深い空間の描出に役立てられた。風景画の未来を約束するものとなったのは、まさに眺望の、視覚的統一である。この点において17世紀オランダの偉大な画家たちもまた、風景画のスペシャリスト、パティニールに多くを負っているのである。
- ⁹ ケネス・クラーク著、佐々木英也訳『風景画論 改訂版』筑摩書房、2007、p282／この重要な個別を説明するには、ルーベンスやパウル・ブリルとも個別的に関わりあった17世紀の画家の言葉によるのが適切であろう。エドワード・ノーゲイトが1650年頃に著した『細密肖像画論』は、その数頁を風景画に捧げている。「…絵画のこうした部分を完全に完結した芸術にすること、また、一生の仕事にそれ費やすことは、私が思うに、後の時代の発明であり、新奇なことではあるが、その発明と専門家とに名誉と利益をもたらすような、新奇さなのである。…」
- ¹⁰同書 p84-86

¹¹同書 p94／17世紀も末になると、光の絵画はもはや愛の行為であることを止め、詐欺（トリック）になった。〈写生器〉（カメラ・ルシダ）は人を驚かせるどころか、画家がふだん使う携帯品となった。この奇妙なヒューマニズムの小春日和に、人間は自分らの作品にまったく満足しきって、その彼方に目を向けようと望まなくなったのである。

¹²同書 p321／西ヨーロッパにおける風景画の歴史は、短く突発的である。パルテノン神殿の時代にもシャルトル大聖堂の時代にも風景画は存在せず、存在できもしなかった。またそれはジョットやミケランジェロと関わりあいのない事柄であった。優れた芸術家が風景をただそれだけを目的としてとりあげ、風景画とはいかにあるべきかを体系化しようと試みたのは、やっと17世紀のことである。19世紀に至って、初めて風景画は時代の主導的芸術となり、風景画自身の新しい美学を創造した。

¹³同書 p322

¹⁴同書 p210／こうしてわれわれは、中世期の内気な愛の告白に端を発した人間と自然との交渉の、最終的な発展段階に達したわけである。そして前章（理想の風景）をヴェルギリウスの風景と呼ぶことができるように、本章をワーズワース的风景と呼べるだろう、たとえコンスタブルがただひとりが詩人の信念を心に体した代表者であったとしても。詩人と画家が共に見た自然とは、18世紀の哲学によって理性の法則の支配する機械的宇宙に改変された自然であった。だが二人の信ずるところによれば、木や花や牧場や山には何かしら神的なものが満ちている。われわれが心からなる敬虔さをもってこれらに想いを達するならば、それぞれは独自の道徳的精神的特質を明らかに示すであろう。

¹⁵同書 p226／19世紀も半ばになると、この信念はみるみる普及していった。1859年のサロン評でボードレールは語っている、「一般公衆が現在抱いている信条はつぎのようなものである。すなわち、私は自然を信ずる、ひたすら自然のみを信ずる。芸術とは自然の再現であり、それ以外の何物でもあり得ない」。ここでボードレールはいつもの軽蔑心とベニシズムから、自分の眼に卑しむべきものと映った世間の風潮を明らかに誇張して述べている。少なくとも当時のサロンには、こうした盲目的な自然信仰が反映してはいなかった。だがまさにこの時に、クールベという生粋の大衆普及者が出現して、この信仰を一身に背負った。

¹⁶同書 p226／しかしながら1861年になると彼も自分の狙いとするところを表明し、人並みに十九世紀美学をそこにとりいれた、それはコンスタブルの手紙とかラスキンがラファエル前派に与えた忠告に見出せる自然観である。この宣言は〈美なるもの〉の抽象的概念を扱っている点にとりわけ価値があり、哲学的に通用する概念か否かはともかくとして、後のちまでも誤解の源泉となった。「美は自然のなかに在る。そしてきわめて多様な形式をとって現実の中に姿を現している。これが人の目に触れるや、美は芸術のものとなる、いやむしろこれを見ることのできる芸術家のもとなる。美が現実のものであり目に見えるものである以上、美は自らのうちに芸術的表現をそなえているわけだ。しかし芸術家がこの表現を誇張する権利はない。これを変質させ、結局弱めてしまう危険を犯さずに、触れることができない。自然の与える美は、芸術のどんな表現上の約束ごとよりも優れている。」この宣言は、60年間にわたって美術教育の常套的教授法となった。

3-2 「日本画」における「風景画」の出現と背景

3-2-1 「日本画」における「風景画」の出現

日本において「風景画」の誕生は、明治維新後の急速に進む西欧化のなかでもたらされた。「美術」という概念、「絵画」という言葉などもこのころ成立する。

なにより、「日本画」という言葉も明治 15 年にフェノロサが講演の中で使われた **Japanese painting** の翻訳語が始まりだったという。そして制度として定着したのは、明治 30 年頃のことである¹。

粉本主義、流派によってささえられていた日本のそれまでの絵や画は、フェノロサによって、「絵画改良」の名で、伝統絵画の西洋化をすすめることとなった。その立役者は岡倉天心であり、狩野芳崖であった。彼らは日本絵画の価値を認めながらも、「改良を促した」のであった。このようなフェノロサの進める「絵画改良」の背景には、西欧にひろがりつつあったジャポニズムの動向があったとされる²。絵画の色彩化、そしてリアリズムへの傾倒へと日本の絵画のありようは、政治的な西欧化にあわせるかのようにして、その内容を変貌させていったのである³。

「風景画」というジャンル用語も、明治 30 年前後に洋画を中心に生まれた新しい言葉だった。「山水」「景色」といった言葉から、美術が新しいことを印象づけるために「風景」は使われたという⁴。それは主に西洋画での動きのなかではっきりとタイトルの変化として見るのが可能である。日本画においては、洋画における「風景」というタイトルの出現のように、そのはじまりははっきりしないものの、山水の色彩化、朦朧体の展開など、表現は徐々に、そして確実に浸透していったようである⁵。

日本画における風景表現は、水墨山水という形式から、明暗や遠近法を取り入れたものからはじまり、明治 20 年代の橋本雅邦の「色」が導入によって、色彩山水というようなものが現れる。

そして朦朧体は、さらに三次元的な空間表現へとむかったことで生まれた表現であった。横山大観や菱田春草によってその試みが進められたが、そのきっかけとなったのは、岡倉天心の「空気を描く方法はないか」ということばだったという。朦朧体とは、輪郭線をはっきりとさせない没線主彩の方法で、本来は「色彩の混濁と形態の不明瞭さからつけられた揶揄」の呼称だった⁶。とはいうものの、この試みによって、三次元的空気感を意識した「風景」を描くということに対する関心は確かなことであったといえる。佐藤道信は『〈日本美術〉誕生-近代日本の「ことば」と戦略』のなかで、つぎのようにまとめている。

空気を描こうとしたことと、それを水墨ではなく色彩で描こうとしたことは、まさに「風」

と「景」を描こうとしたのだといえる。つまり、絵画表現上の実態としては、すでに「風景」とよぶべき条件を満たしていたのである。⁷



図 11 橋本雅邦《白雲紅樹》



図 12 横山大観《杜鵑》

そして朦朧体の試みによって、形態や輪郭がぼやける明け方や霧の風景を描いたものが多くなり、作品のタイトルとしても、いままでの漢詩的な要素ではなく、「暁色」「暮色」といった題名が多くなっていく。

このような変化は画期的なことであったのである。「メランコリックな自然景がそのままタイトル化されたことも日本画の歴史の中で一つの画期ともいえるべき出来事であった。こうしてみると、明治30年代という時期に洋画・日本画ともに「風景」化が進んだと見ることができるだろう。」

佐藤道信がこのように指摘するように、このような「風景」化が明治30年代という時期に洋画でも日本画でも、確実なジャンル形成を確立させていったのであった。

3-2-2 出現の背景

しかしここでは、風景に対する意識はどのように変化したかについて考えなくてはならない。そのような風景化がおこるまえには、描く側の風景に対する思想の変化、風景の発見がなくてはならない。西欧における風景画の出現にも、そのような自然観・風景観の変化が必要だった。

その大きな変化のひとつが、雑木林の発見である。国木田独歩の『武蔵野』の一節をここで引用したい。⁸

昔の武蔵野は萱原のはてなき光景を以て絶類の美を鳴らして居たやうに言ひ伝えているが、林は実に今の武蔵野の特色といつても宜い。…元来日本人はこれまで櫨の類の落葉林の美を知らなかった様である。…自分も西国に人となって少年の時学生として初て東京に上ってから十年になるが、かかる落葉林の美を解するに至ったのは近來の事で、それも左の文章が大に自分を教えたのである。

…

即ちこれはツルゲーネフの書きたるものを二葉亭が訳して『あひびき』と題した短編の冒頭にある一節であって、自分がかかる落葉林の趣きを解するに至ったのは此微妙な叙景の筆の力が多い。

このように、ロシアの作家ツルゲーネフの雑木林の叙景に感化されたことで、はじめてその美を発見するのである。また次の引用からは、『あひびき』のなかにある行為を自らすることでその美的意識を確かなものに行っている様子がわかる。

櫨の類だから黄葉する。時雨が私語く。風が叫ぶ。一陣の風小高い丘を襲へば、幾千万の木の葉高く大空に舞ふて、小鳥の群かの如く遠くに飛び去る。木の葉落ち尽くせば、数十里の方域に亘る林が一時に裸体になって、蒼ずんだ冬の空が高く此上に垂れ、武蔵野一面が一種の沈静に入る。空気が一段澄み渡る。遠い物音が鮮やかに聞こへる。自分は十月二十六日の記に、林の奥に座して四顧し、傾聴し、睥視し、黙想すと書いた。『あひびき』にも、自分は座して、四顧して、そして耳を傾けたとある。此耳を傾けて聞くといふことがどんなに秋の末から冬にかけての、今の武蔵野の心に適っているだろう。秋ならば林のうちより起きる音、冬ならば林の彼方遠く響く音。



図 13 菱田春草《落葉》(永青文庫蔵)

またこれは日本で初めてありふれた風景が自覚的に書かれたものでもあった。⁹

そのような意識の変化が、菱田春草の《落葉》というような作品につながっていることは想像に難くない。松林ではない雑木林の風景の発見があったからこそ、この画題が成立するのである。それは伝統的な画題が中国からもたらされた美的価値と同じようにして、明治においては西欧からまた新しい美的モデルがもたらされたのである。

3-2-3 京都における「風景画」の受容とその展開

風景画というものは京都では「田園画」というものが生まれたことによりその内容を近代的な視点と伝統的なものの融合として確立していく。当時、美術においても、先進的な活動の中心が東京にあるなかで、京都市立美術工芸学校・絵画専門学校の実質の初代校長をつとめた松本亦太郎によって京都画壇の思想的革新が進められた。松本は日本で最初に実験心理学を学び、日本の心理学の基礎を確立した人物として知られている。そうである一方、美術に深い関心を持ち、大正期には心理学を用いた独自の美術批評や芸術論を発表するなど美術界と積極的に関わってきた人であり、文展の京都への誘致など、京都画壇に大きな影響を与えた人物である。¹⁰その松本が京都らしい新しい時代の日本画の画題として、「祇園的生活」と「田園的生活」を提唱し伝統的な型から脱却を促したのである。¹¹田園を選ぶ理由としては「美麗なる色彩と風景とを結合するに好箇の材料を供給するは田園に勝る者は無い。」¹²としており近代化するための色彩の重要性もまた説いている。その試みの成功した初期のものとして村上華岳の《二月の頃》がある。これは京都市立絵画専門学校（以下、絵専）の卒業制作であり、松本の思想を反映したものと思われる。¹³



図 14 村上華岳《二月の頃》

松本はまた、画題以上に、描く者の心得として、表面的な美しさではなく、その内面にあるものまでを描き表すことを要求していた。¹⁴そのような精神は、次に国画創作協会（以下、国展）の発足へとつながっていく。彼らの思想的な支えとなったのは中井宗太郎であった。

中井は、絵専の美学美術史の担当講師であり、国展の顧問のひとりであり、理論面での指導者である。中井宗太郎は、当時の

若い学生には大きな影響を与えていた。¹⁵それは、自然の捉え方、そしてそれによって表現されるべき内容と直接関わる問題であったようである。

…自然についての見方の基礎となったのは、中井の理論であったと思われる。「自然に離れて何処に藝術がその生命を譲る事が能きやう」として、さらにその自然の観照に要するのは、人格であるとしている。また芸術において、技巧や時代により生まれる表面上の差異に対し、根底にあるのは永遠性であり、それは絶対的で普遍な精神である、この論理に従えば、制作上の問題は超越されるのである。

これは麦僊の「私たちは日本畫とか西洋畫とか區別さへしたくないという氣持にまで進んでいる。ただ生命さへあれば、材料などはなんであらうと問題ではないのである」という発言につながる。（『京の美学者たち』 神林恒道、2006、p111）

このような「人格」「生命」によって藝術を理解していく立場は、西田幾多郎によっても指摘されており、中井もそのような立場から論を進めていたと考えられる。このような「人格主義」はヨーロッパの美学を東洋思想に取り込んだものであったのである。¹⁶次の引用においてもそのことが確認できる。

「要するに線畫に於ては、繪畫に於てよりも藝術家自身の人格が現れることができる。藝術家は彼自身の世界を表すことができる、客觀的自然よりも彼自身の表現に従うことができるのである。この點に於て線畫はピアノや詩に比することができるのである（・・・）クリンゲルは線畫の意義と存在の理由とを空間全體の統一的印象によつて、詩や音樂と同じく、主觀的想像の影像を表現するにあると云つて居るが、東洋の線畫に於て重要な要素を成す筆意といふものは、此點に於て最も能くその目的に合ふたものではなからうか。藝術家が物を見るのは表現的動作の立場に立つて物を見るのである。手によつて物を見るのである。此立場に於てのみ、我々は全然概念的知識の立場を離れて、實在の根底たる眞實在者を見得るのである。線畫に於て全空間の統一といふ如きものが形像以上の形像を表すと云ふならば、かかる影像に接することのできる藝術的表現作用其物の本質を表す筆意という如きものは、未だ生れ出ざる前の影像を表すと云うことができるであらう。」

（『藝術と道德』 西田幾多郎全集第三卷、p283-287）

人格主義、あるいは人格批評のなかで、その現れを東洋的な線画における筆意と共感的に解釈された。そしてまた、線／筆触の「リズム」に身体的な運動の現れをみるのが人格批評では根拠とされる。¹⁷

この人格批評の「リズム」や「氣息」といった言葉で語られた「生命」がまた、日本の伝統に根ざしたものであるとの指摘もあり興味深い。セザンヌ¹という近代的な風景画の受容は、同時に東洋的な解釈から認識されたというものである。

それでは「人格」批評が説明抜きで使っている「リズム」や「氣息」という言葉で捉えられた「生命」は、何処に起源を持ち、何を根拠としているのだろうか？

ひとつの回答として、演劇、舞踏、あるいは書道の領域で伝統的に最も重要な技術と見なされていた「息の技術」が考えられる。「息の技術」に着目したのは河北倫明（かわきた・みちあき1914-1995）であったが、河北によれば「息」は、作者の肉体と精神を統合する呼吸の取り方を意味し、芸術の表現内容や形式とは別次元にありながら、実は両者の質を決定していく重要な契機ないしは技術として継承されてきたという。「人格」批評が、「氣息」や「リズム」で語ろうとしたのは、こうした意味での伝統的な「息」という鑑賞の次元から直感された、セザンヌの生命力の仕方ではなかったか、と考えられる。

（永井隆則『セザンヌ受容の研究』2007、p123）

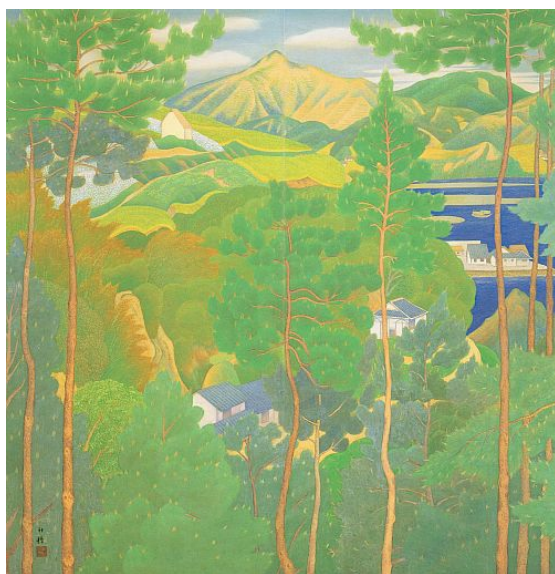


図 16 小野竹喬《郷土風景》

このような近代の西洋美術とくに後期印象派のセザンヌやゴッホといった絵画の受容に、南画的解釈という方法がもっぱら表に現れる。¹⁸

実際に、小野竹喬においては、官展などにある風景や自然を描いた絵画に物足りなさを感じ、「自然に没入」し「内的人間性の追求」¹⁹としてセザンヌに影響され、また造形的な意図から南画風の絵をいくつか描いている。このようななかで、あたらしい日本の風景画の創出の足がかりをみたといえるだろう。

¹ セザンヌに関する補足…日本におけるセザンヌ受容については、永井隆則氏の『セザンヌ受容の研究』をもとに短時間ながらも研究した。永井氏によると「セザンヌの名前が日本で紹介されたのは、明治35年（1902）」であり、「特徴的批評言語とは、1902年代の「感覚」、1910年代半ばから1920年代初頭の「人格」、1920年代半ばから1940年代の「寫實」、1930年代から1945年頃までの「日本主義」としており、これによると当時の日本の状況によって、内容が変化していることがわかる。このような見地は、メルロ＝ポンティによるセザンヌの現象学的解釈以前のセザンヌ像についての記述である。メルロ＝ポンティ以降や、クレーリーの『知覚の宙づり』にみられる注意とイメージの解体といったセザンヌ研究の様相など興味深いのが割愛する。

3-2-4 近代日本における風景表現と日本独特の‘何か’

明治から大正にいたるまでの風景画というジャンルがどのように感受されてきたのか、その軌跡をたどってみたが、ここであらためて「風景画」が取り入れられた背景についてまとめておきたい。明治にはいり、西洋的な価値観の荒波にもまれながら、「日本画」が生まれ、「風景画」が意識されはじめる。「風景」は、中国的な美に加えて、西洋的な新しい美の受容から、日常的な風景に美を見出す近代的な自我の目覚めを促した。画家にとっては、風景を描き、自然を描写することで、「人格」の表出、「内的人間性の追求」となった。そのうえで、新しい「風景画」を後期印象派などから刺激をうけつつ、そこにかえて日本の伝統的な「息」の観賞法や、「気韻生動」という南画的な（造形的）解釈によって「日本画」における「風景画」が創出されていた。

このような「日本画」の「風景画」の出現の背後には、近代的な自己の発見という意識の変革を抜きに考えると、風景という自然のなかに自我を発見し、自然こそが美であるというクールベの宣言にもみられるような西洋の近代的自然観の母体と、日本にあった東洋的な自然美と自己没入の観賞法に不思議な接点があり、日本に適応しやすい風景画解釈というものが生まれやすかった環境であったとも考えられるのは興味深い。

そして、これまで挙げてきたような画家たちは、造形的にも西洋的な「風景画」をそのまま受容していたわけではなかった。確かに、画題や技法に新しさを求め当時の美術の運動に敏感で、絵にもその影響をはっきりとみることはできるが、すべてそのまま西洋的な「風景画」であるとは言えない。その作品からは、共通する、ある種の日本独特の何かが滲み出ているように思われる。

では、その‘何か’とは何だろうか。ひとつの答えとして、彼らの制作の基礎となっているもの、美的体験のベースである日本絵画の存在があるのではないかと考えられる。単なる技法的な問題や形象の相似ではないため分かりにくい、共通する空間意識や象徴的感覚、場の意識のようものがそこにはあるように思われる。

では、次に日本絵画をひもとくことでそのベースとなっているものを考察してみたい。

¹佐藤道信『〈日本美術〉誕生 近代日本の「ことば」と戦略』講談社、1996、p78／「日本画」の語がはじめて現れるのも、明治15年フェノロサが龍池会で行った講演「美術真説」（小冊子として刊行）で使われた、japanese painting (picture) の翻訳語としてだった。伝統絵画を示す「日本画」じたいが、西

洋からのイメージ（英語）の反転（翻訳）としてだったのである。…次いで明治 30 年代には、両者は合
わせ鏡的な分立、併存、調和の状況へとむかい、40 年に開設された文展に「日本画」「西洋画」の両部
が設定されたことで、両者は制度的にも定着することになった。

²北澤憲昭著『日本画の転位』ブリュッケ、2003、p38／伝統絵画の西洋化は「絵画改良」の名において実
行された。実行の正体はフェノロサがひきいる国粹主義改良派の岡倉天心や狩野芳崖らであった。フェ
ノロサは、西欧に広がりつつあったジャポニズムの動きを裏付けにして、日本国有の絵画の価値を称揚
しつつ、その「改良」を促したのである。

³同書 p38-40／フェノロサの発想をたどってその要点を挙げれば、まず、絵画の色彩化ということが指摘
できる。…次に西洋化の要点としては、写実の重視ということが挙げられる。つまりリアリズムの摂取
である。ただし、これはフェノロサの発想というより、むしろ当時の絵画界を支配していた一般的傾向
であり、フェノロサは、むしろこれを抑制しようとさえしていたのであった。しかし、写実の大勢は、
ついにフェノロサの指導力によっても、さえぎることはできなかった。リアリズムへの傾斜は、ついに
洋画／日本画の対立を越える広がりをもつに至るのである。

⁴佐藤道信『〈日本美術〉誕生 近代日本の「ことば」と戦略』講談社、1996、p138-139／「風景画」とい
うジャンル用語は、明治30年前後に洋画を中心に生まれた新しいことばだった。とくにそれは、白馬会
系の洋画新派に対して使われるようになったもので、明治20年代なかばまでは、洋画旧派の明治美術会
展でも、油絵の風景画に「山水」「景色」の語が使われていた。…それが明治では、初年から20年代な
かばまでは「山水」と「景色」という語が使われ、「山水」は日本画・洋画の両方で、また「景色」は
主に洋画で使われているという。ところが、明治29年に白馬会が結成されると、その美術が新しいこと
を印象づけるために、ここで「風景」の語が使われるようになったのだという。つまり作品だけでなく、
ことばによる戦略として「風景」の語が新派で選択採用されたわけだ。明治32年の第四回白馬会展から
は、作品のタイトルとしても、「景色」から「風景」に一変し、「風景」が急増しているという。

⁵同書 p141／ことばとして「風景画」の語で日本画作品もよぶようになったのはかなり遅く、確証はない
が一般化するのには昭和も戦後になってからではないかと思われる。しかし実際の表現上の点では実はか
なり早い。というより、白馬会と同時期の明治 30 年代の日本美術院の朦朧体は、実態としてはまさに「風
」と「景」を描こうとしたものだったのである。

⁶同書 p142／そのきっかけになったのは、岡倉天心の「空気を描く方法はないか」ということばだったと
いう。まさに「風」の表現であり、明治期の日本画に広く共通する三次元的な空間表現への志向を、直
接に示したことばだったといえる。これによって、横山大観らは、没線（筆線を使わない）主彩（色彩
中心）の朦朧体を始めたのだった。朦朧体ということばは、もともとほめことばではなく、色彩の混
濁と形態の不明瞭さからつけられた揶揄の語である。

⁷同書 p142

⁸国木田独歩「武蔵野」『国木田独歩・宮崎湖処子集』岩波書店、2006、p34

⁹柄谷行人『日本近代文学の起源 柄谷行人集 1』岩波書店、2004、p20／国木田独歩の『武蔵野』や『忘
れえぬ人々』（明治 31 年）においてありふれた風景が描かれている。ところが、日本の小説で風景とし
ての風景が自覚的に描かれたのは、これらの作品が初めてであった。

¹⁰神林恒道『京の美学者たち』晃洋書房、2006、p82／松本亦太郎は日本で最初に実験心理学を本格的に学
び、京都大学や東京大学の心理学研究所を主宰し、1927（昭和 2）年の心理学会設立にあたっては会長
に就任するなど、日本の心理学の基礎を確立した人物として知られている。…京都人にとって松本亦太
郎は、実験心理学の祖であると同時に、美術研究家でもあった。松本は 1910（明治 43）年から 1914（大
正 4）年まで、京都市立美術工芸学校・絵画専門学校で実質的に初代校長を務め、京都画壇の近代化にお
いて多大な功績を残している。…松本は美学や美術史の専門家ではなかったが、京都帝国大学的美術史
講座の開設に携わり、また京都市立絵画専門学校の校長を務めたことから、大正期には心理学を用いた
独自の美術批評や芸術論を発表するなど、美術界と積極的に関わってきた。さらにまた文展の誘致など、
直接的に近代京都画壇の展開に多大な影響を与えた人物であった。

¹¹同書 p90／松本は京都の日本画の多くが、因習的で技巧本位に陥り、絵に生命感がないのを問題視して
いた。そして新しい時代の日本画を制作するには、絵画の着想を現実世界に求め、円山四条派の良さを
活かしつつ、物事の徹底的な観察に基づいた「京都の絵」を描かなければならないと画家を鼓舞した。
そこで特に京都独自の美を描くにふさわしい画題として提示されたのが、東山地域における「祇園的生
活」と、京都郊外に見られる「田園的生活」であった。松本が提唱したこの二つの画題は、京都の画家
たちの発想源となり、伝統的な型の束縛から脱却した作品が制作されることとなった。

¹²松本亦太郎『現代の日本画』北文館、1915、p251／「殊に此田園に女子を配合すれば色彩の美を發揮する
に於いては遺憾なき題材となるのである。田園と人物とを結合するは随分困難なる企圖であって此類の
作は動きもすれば卑俗に陥りやすいのであるが、京都の畫家は此結合を裝飾化し形式化して氣品の高い
一種の清新なる藝術的作品となさんと試みた。」と続く。

- ¹³同書 p72／然るに數年以来、或度までは蕪村・呉春の流に潤澤されて居る京都の畫家殊に少壯畫家が田園趣味を畫くに事を頻りに試みるに至った。一體圓山・四條派の系統を引いて居る畫家は、繪畫の出發點を自然界の寫生に求める。今日の京都少壯畫家は、此の畫風を一層發達せしめ、一度は淡墨淡彩を刷拂し、山水生動の氣を描寫せんと試みた。其の後に至り、之に色調の研究を加へ、其の結果が、榊原紫峰の「花曇り」、江口鸚州の「雨後」、村上華岳の「二月の頃」平井樸仙の「小雨の朝」の如き作品となって現れて來た。
- ¹⁴神林恒道『京の美学者たち』晃洋書房、2006、p99／松本が絵専の学生たちに繰り返し主張してきたのは、常に現代社会との関わりを持ち、見る者の視点を意識して制作することであった。ただ表面的な美しさを描くのではなく、深く対象を観察し、さらにはその内面にあるものまで描き出すことが要求されたのである。
- ¹⁵同書 p105／中井宗太郎はその国展の顧問の一人であり、理論面での中心的な指導者として知られている。
- ¹⁶永井隆則『セザンヌ受容の研究』中央公論美術出版、2007、p79／1920年代に入ると、「人格」批評の「人格」は、西田幾多郎、阿部次郎、中井宗太郎によって、ヨーロッパの美学を東洋思想に包摂する高次の思想、「人格主義」へと展開されていった。…西田は『藝術と道德』において「人格」を共通の視点とした、真・善・美の成立と関連を明らかにした。「(…)芸術的作品は我々の内面的生命の發露である、我々の人格の創造である。」「(…)人格価値を離れて藝術価値はあり得ない。」「(…)知覚や感覚の根底に人格的内容を見いだすことによって、それが藝術となるが如く、客観的知識の根底に人格内容を見いだすことによって、それが哲学となるのである。」…西田にとって藝術に於いて問題となる「人格」とは、視覚や触覚といった感覚的世界を動かしている「生命」（意識や主体といってもよい）のうごきであり、色や形、構図といった目に見えるものとして出現させている目に見えない世界であった。
- ¹⁷同書 p123／西田は、「人格」（「生命」）の身体性を論じるにあたって、素描や書といった線描を主体とする芸術をモデルとしており、これらで特に顕著な造形手段である「線」、「筆触」を手がかりに身体運動の現れを見ている。（・・・）「リズムそのもの程我々の自己そのものを表すものはない。リズムは我々の生命のエキスだと云つてよい。音楽と書とは繪畫や彫刻の如く対象に捕われることなく、直にリズムそのものを表すものとして、我々の自己に直結した芸術と云つてよい。・・・」（『統思索と体験』西田幾多郎全集第12巻150-151項）
- ¹⁸同書 p128／西田、高村と同様、萬は「人格」に肉体的意味を込めて、以上の「氣韻生動」論を中心とする「南画」の芸術論から、セザンヌ、ゴッホなどの絵画に注目し、彼らの絵画に「筆のリズム」や「構図の上」での「リズム」、「色のリズム」といった南画の条件が現れているとした。
- ¹⁹小野竹喬「国展回顧」『三彩』第169号 p18-19／「(…)つまり私たちが官展や先輩達に不満を抱いたのは、私たちが希求している、自然に没入して、其所に感じ取る現実感、近代的に云えば感覚的實在感、即ち自然に直入した内面的人間性への追求なのであった、がさきの多くの作品は作り絵のように見え、低俗なものになると其所には虚飾すら感じられた。」と述懐した。

3-3 日本絵画における風景表現

明治以後、画家たちは、西洋からもたらされた風景表現にその表現の可能性を見出したが完全に西洋化しなかった部分があるのではないかと前に述べた。それはおそらく、西洋的な絵画に刺激され、新しい絵画を目指したのだが、それでもあらわされる作品には、西洋的なものとは別の絵画空間に対する教養があったため、全く西洋的な絵画そのものにはなり得なかったのではないかと考えられる。その答えを得るため、彼らの美的体験のベースをなしていた日本絵画について見ていく必要があるのではないかと考えた。

そこで日本絵画、とくにやまと絵における風景表現を考察していきたいと思う。それは同時に絵画空間そのものをどのように捉えていたのかという考察でもある。

実際に作品を通して絵画空間に対するアプローチのしかたをみていこうと思う。

3-3-1 絵巻における風景表現 《信貴山縁起》絵巻

まず、絵巻における表現をみてきたい。絵巻は、飛鳥・奈良時代に日本にもたらされ、平安時代に日本で花開いた絵画形式である⁷⁸。その最大の特徴は、画面が縦に短く横に長く、手元でスクロールさせながら観賞する点である。その形式からもわかるように、おのずから時間をふくむ空間と連想性、多視点などの要素をもち、変化にとんだ画面構成をとることとなる。また絵巻には詞書と挿絵という構成の「段落式構図」と長くひとつづきの画面をもつ「連続式構図」の二種類の形式があるが、後者のほうがより、効果的である。その好例が《信貴山縁起絵巻》である⁷⁹。

この《信貴山縁起絵巻》は、平安時代末に制作された四大絵巻のひとつである。3巻から構成されていて「山崎長者巻」「延喜加持巻」「尼公巻」の三つの信貴山にいた僧侶・命蓮にまつわる説話をもとに構成されている⁸⁰。

この絵巻には、何度も山が登場し、信貴山へ向かう道中や、遠くにみやる信貴山などが、場面の切り替えに役割をはたしている。

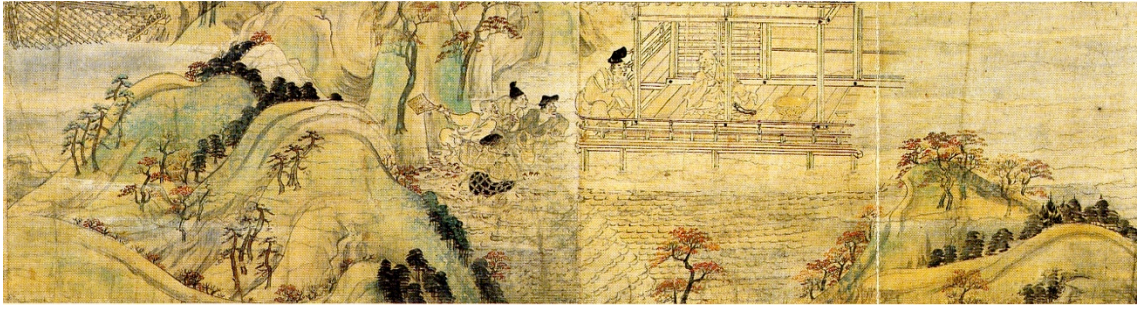


図15 山崎長者巻 第7,8紙

山崎長者巻のこの場面は、倉を浮かせて鉢が舞い上がったのを追いかけていったのち、命蓮に倉を返すよう長者たちが頼んでいる様子が描かれている。長者が指差す方向には、飛んで来た倉の屋根が見える。スクロールさせて見るので、右から順に少しずつ画面が現れては消えていくところを想像しながらこれを見ると、木や山の大きさの関係、人物とそれらの大きさの関係のアンバランスさがかえって効果的に働いていることがわかる。遠景のニュアンスだったものが、徐々に描かれる樹木の大きさによって近景へとひっぱられる。そして登場人物たちが、話をしている状況を一番近くに引き寄せたかと思うと、また山は列をなして徐々に遠景へと変化し、画面のスケールをぐんと広げることになる。



図17 延喜加持巻 第20、21紙

さらに、この画面においてはより顕著にそのことがされている。延喜加持巻のこの場面は、命蓮の祈祷のおかげで天皇の病が快復し、喜びの勅使たちがふたたび信貴山へ向かうところである。馬にまたがり山へと向かうなだらかな起伏の山々に囲まれていたかとおもうと、霞がかかる高地へと山の事情は一転しているが、徐々にスクロールさせていく間に勅使たちは見えなくなり、また巻くという動作によって生じる時間の変化によってそのことに対する不自然さは感じさせないようになっている。観賞する時間と、画面のなかの視点のずれが、相互に作用しあうことで、このような遠近感の自由な表現につながっている。それは同時に距離感に対してもいえることである。

以上にみてきたように、絵巻においては、画面形態の特殊さから、観賞の時間と、物語の時間とが密接に結びつけられている。このような時間を含んだ空間性の背後には、画面の空間の変化に対する自由な感覚があり、前に見た空間の記憶をもとに次の画面の印象を補完して、よりスケールの大きな空間としてつなぎあわせて見ることの重要性があるといえるだろう。

また、本論には直接関係はしないため詳しくは触れないが、絵巻の中の時間は、画面の構造上、常に右から左へ流れているのが原則となるが、不思議なことに、屏風においても、四季の変化の方向性は右から左へと変化する。絵巻とは異なるすこし長いスパンの時間だが、時間と平面上の位置の関係は合致しているようである。次は、屏風における風景表現についてみていきたい。

3-3-2 屏風における風景表現 1 山水図 《日月山水図》屏風

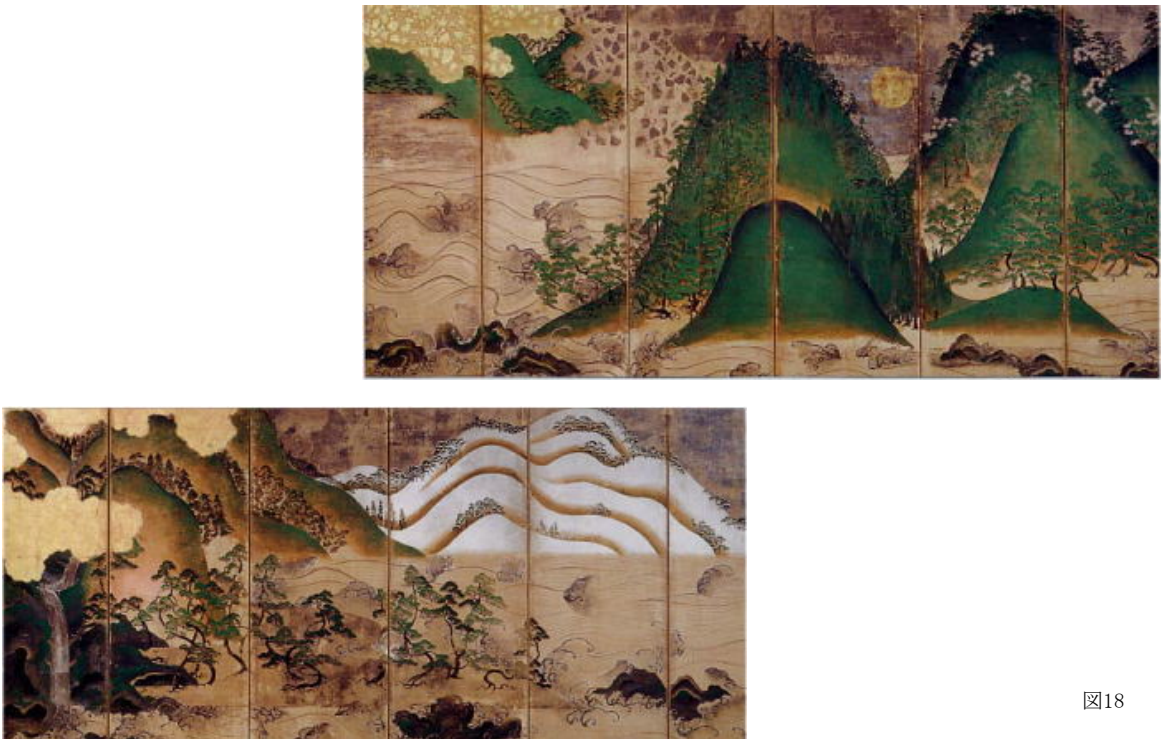


図18

この日月山水図は、真言系寺院の金剛寺で、この屏風絵を灌頂の儀式の山水屏風として用いてきたものである⁸¹。その作風から中世の山水屏風とはまったく異なる視点をもっているといえ、謎は多い。大胆に描かれた山の表現や波の表現は自由奔放でさえあり、見飽きることのない斬新さから、近世への転換期としてもみられている⁸²。

右隻は右から春夏、左隻は左から秋冬の季節が見受けられる。右隻の山には桜や青柳や葛、松などが細かに描き込まれているのが、大胆な構図と対照的である。波の描写は右の春の景においては、若干穏やかに描かれているが、ベースとなっているのは曲線の乱舞であり、左隻の松林においては、松の枝と紛れ込み荒々しい風を想起させられる。

さて、先ほどの絵巻のなかで登場した山々を思い起こしながら、この絵をみると山の描きかたに合致があることがあることに気がつく。随分描かれる大きさは違うものの、その高く積み重ねられた山や、波のように重なる曲線による山の表現は、絵巻と共通するものがある。また、左隻の背景の雪山の層状の山の描写も、山の層の積み重ねがより多く、曲線も誇張され印象が強くなっているが14世紀はじめの《春日権現験記絵》のなかにみられるものとよく似ている。このような層状の山の系譜はもとをただせば、唐絵がもたらされたときからのものであるとされているが⁸³、このように日本でこのようなかたちで伝えられ、さらにデフォルメされ独特の印象を与えるに至っている。

・山の表現

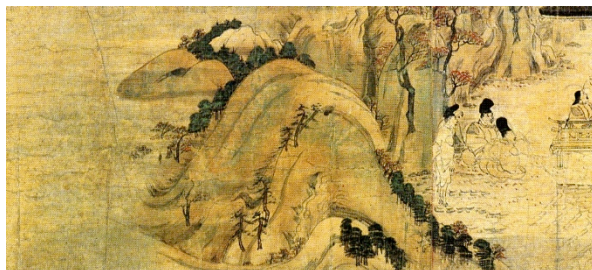


図19 延喜加持巻 第23、24紙



図 18 a 右隻部分



図 20 《春日権現験記絵巻》部分



図 18 b 左隻部分

このような、絵巻にみる表現との共通点は、様々な箇所にも指摘できる。

・ 樹木の描写



図 21 《春日権現記絵巻》部分



図 18 c 右隻 左上部分

・ 波の描写



図 22 《華嚴宗祖師絵伝絵巻》部分

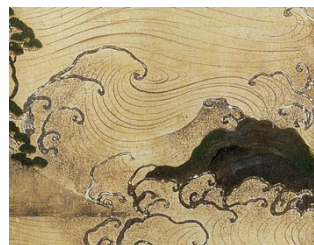


図 18 d 左隻 右下部分

・ 箔による
空間処理(1)

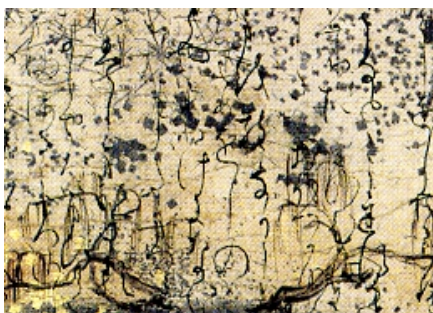


図 23 《源氏物語絵巻》詞書柏木(1) 部分



図 18 e 右隻 左上部分

・ 箔による
空間処理(2)



図 24 《寝覚物語絵巻》第二段部分



図 18 f 右隻 左上部分

樹木の描かれ方、荒波の表現、箔による空間処理の仕方など、すべて技法が全く一致するわけではないが、絵巻では画面一杯にそれが表されているようなものが、一つの画面上に、誇張され、ちりばめられていることがわかる。このような類似点は、細かいものを入れるとまだ挙げられそうだが、このことが示すのは、大きな画面にいかにより多くの種類の絵巻で親しまれた技法やモチーフが混在しているかということである。

そして、どこまで意識されていたのかは分からないが、様々な技法を寄せ集め、このような混在感を表す理由には、一種の哲学があったと考えられないだろうか。それは、歳月によって姿を変える世界というものを表すために、日々きらめく瞬間を寄せ集めるようにして、様々なモチーフを描き込んでいたのではないかということである。そして、画面は様々な技法があることによって、その印象を強くし、絵に面白味が与えられていると考えられる。

世界のきらめきを集約させたいと思い描く絵師の姿は、波の線を胡粉で盛り上げ銀箔をつかって線を起こし、銀粉を散らす細やかさと、山を大胆に配するおおらかさ、また、まばらに押された箔の使い方は奔放で、その質感の変化を楽しんでいたかに見えることから感じられる。そして、この質感の様々な表情の変化などによって造形的に印象深い風景像とする効果まで考えられていたように思われる。少なくとも、このような技法や箔の物質性の混在感によって画面には面白味が生まれ、現代の私たちをも魅了する絵画となっているといえるだろう。

また、この一見平面的な絵画空間は、四季の表現という形をとりながら、造形的に大きな空間性が仕組まれていると考えられる。画面右上から山の稜線を辿り視線を下に追いやると、岩の並びによって秋の景色へといざなわれる。そこから雲に視線の動きは誘導され雪山へ。そして早春の気配のある山から、太陽へと目を移しながら、再び春の山へとつづいている。このような時間の経過を伴った輪状の誘導によって、画面の奥行きに巨大なスケールが表されていると考えられる。

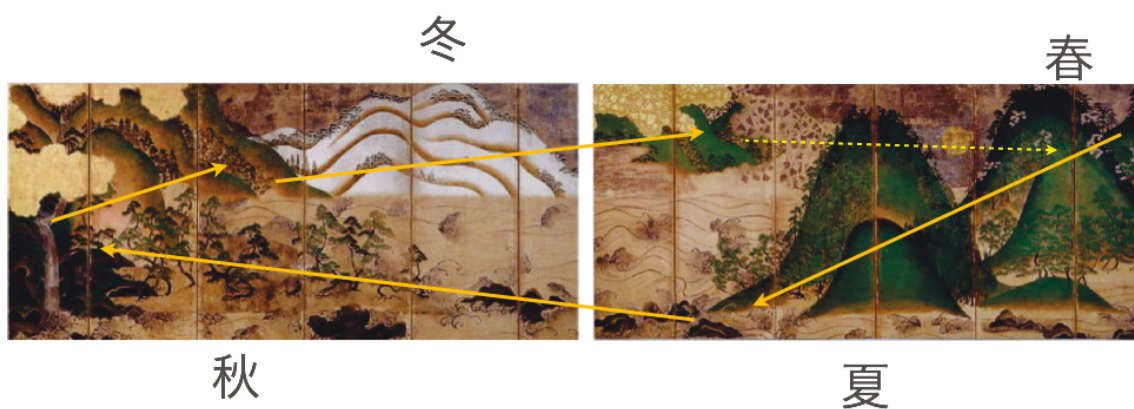


図 18g 四季と遠近法の関係

ここまでの考察のように、やまと絵においては、時間軸とともにある造形的な遠近についての捉えかた、パーツが組み合わされ、その質感等の混在感によって画面の印象を強くしていることを知ると、やまと絵の風景表現の特色が少しずつ見えてくるように思われる。

3-3-3 屏風における風景表現 2 四季絵 《浜松図》屏風

《浜松図》は、組み合わされる絵画空間の捉え方について、さらに踏み込んだ示唆を与えてくれる。この絵をみると、私たちは、すでに見慣れてしまった三次元的な風景の見方をしばし忘れることを強いられる。その代わりに別の見方が必要となる。その見方を理解することは、画面を統一させている捉え方や目的を理解することでもある。ではそれはどのようなものなのか、考えてみたい。



図25

この絵は、四季絵というジャンルに分類される。四季絵は、平安時代に成立した、もっとも中心となる様式であり、四季の推移を和歌から発想したモチーフ（景物）を絵画化しているものを指している⁸⁴。かつてのように歌枕に通じていない現在では分かりにくい、絵様の構成原理はあくまで季節の規則正しい推移に律せられているものである⁸⁵。『上代倭絵全史改訂版』では、それらの歌枕と構図の関係についてひとつずつ述べられており、四季と景物の関係だけで約55ページも割かれている⁸⁶。

また、屏風の形式についてふれておくと、絹本地から紙本地への移行とともに、このような一雙形式の屏風が基調となったのも室町時代からで、それまでの一帖六扇形式と比べると大画面をつくることができるようになった⁸⁷。これによって、「一定の地景を設定し、それを舞台にして四季の景物を繰り広げる」（武田恒夫『日本絵画と歳時[景物画史論]』p56）こととなり、より広い画面でその景物を魅せることができる。この《浜松図》屏風は、その広い画面を存分に使えるのびのびとした感覚も感じさせる作品といえよう。

ではどのような風景像が描かれているのか。まずは描かれているものをひとつずつみてみたいと思う。

全体をみれば縦にゆらめく大きな流線型をそれぞれの景物が形作っているというダイナミックさを持ち、それによって画面全体が揺れ動いているようにもみえる。同時に、近づくとき細かな描写がひしめいていることが分かる。浜松という地景のなかに、右から春、秋、冬の季節の様々な花や鳥をあしらって、また、右隻の左端の背後の海には地引網をひく漁師が描きこまれ、つづく左隻には武士たちが巻狩りに出掛けるところが描かれている。



図 25 右隻部分



図 25 左隻部分

四季の花鳥のみをあしらうだけでなく、人々の動きをいれることで、屏風を鑑賞するわれわれが、その中に紛れ込むような感覚を抱かせることに一役を担っているといえるだろう。そしてよくみていくと、個々の描写は整合性よりも、それぞれが独立した大きさや関係性のなかにあることに気がつく。手前に描かれた鳥に対して奥にある人々の描写は前後関係という問題以上に別世界にそれぞれが謳歌しているようにみえる。じっさい、大きさの関係からしても、鳥は木や人々と比べると大きい。また、狩りに出掛ける武士たちの周りにあしらわれている、半円形の山か岩のようなものは不思議な大きさをしている。松のサイズも手前や奥では面白いほど極端に異なっている。しかし、そのことは、雲の形と陸地の形、また苔の部分や山に共通する色や形態を用いることで、画面の遠近感が整合していないことを感じさせず、巧みに調和されているのである。

このように隅々まで三次元的・遠近法的に理解しようとする、いたるところに不自然さが生じてしまうのだが、似たような色や形を画面中に繰り返し用いることによって調和させているという特徴を読み取ることができる。このような描写は、全体的な装飾性のバランスを重視しているためにおこったと理解するのが自然だが、むしろ別の空間概念があるのではないかと考えられる。

それはまず、色や形といった造形上の印象の重視が挙げられる。金の雲形にあわせて陸や松や山や岩が呼応し、幾重にも重ね合わせることで、画面が統一されることにつながり、画面全体の印象を深めているのである。またこのことが、ちりばめられたパーツ（松や鳥や人物など）をつなぐ重要な役割を果たしていた。

また、考えられるのは、パーツの意味性による連想性である。それは、前述した歌枕の存在があることで、それぞれの景物に想いを寄せながら鑑賞することによって、一気に画面空間に大きな広がりを生じさせていた。季節ごとの変化に想いをはせることは浜松の景だけではない豊かな意味性をもつこととなるのである。そして、このような連想性を邪魔しないどころか生かし合うような造形性も、この絵の特徴といえる。

もうひとつの概念には時間性がある。各隻の関係は、対称的にされることなく、右から左へ季節が推移していく画面構成であり、それをベースにしながらも、漁夫たちの時間、狩りに出掛ける武士たちの時間、そして、手前に広がる木々の時間がそれぞれ重なりながら画面を覆い尽くしている。そしてこれらを可能にする多視点による構成がそこにはあるだろう。様々な季節を連想させる景物を配置することで、時空間を簡単に越境し、そこにこれらの要素が配置される。「舞台」となった画面に、これらの諸要素が、様々な役を演じるように存在しているのである。

3-3-4 屏風における風景表現 3 名所絵《松島図》

ある特定の場所を描いた「風景画」といえるようなものとしては、名所絵というものがある。しかし名所絵も、本来歌枕とともに鑑賞され、それはまた、四季や月次の絵と関係しながら、名所そのものに主眼をおいたものへ中世以後発展していく⁸⁸。

近世にはいると、ふたたび歌枕を題材としながら、構図に目新しさを求めた、あらたな名所絵がうまれる。宗達の松島図もそのような時代背景のもと生まれたものである。



図26 俵屋宗達筆

この絵の画題は、《松島図》との伝承があるためそのように呼ばれているが、この絵が何を題材とするかは、どのように絵の景物をよみとるかでその画題が変わるため様々にいわれている。つまり松、州浜、島、岩、雲などのわかる絵柄から、どこを主とするかで異なってしまう⁸⁹。具体的にこのことを指摘しながら、武田恒夫氏は次のようにこの絵を分析している。

…つまり、本拠となる歌枕の絵様が明確でないためである。名所の景物に主眼をおく場合、これは避けられないことがらと思われる…しかし、古来の名所において、和歌を媒体とする見立ての働きが鑑賞の手だてとなっていたことがここでも想起されよう。宗達が何を典拠として、本図を制作したのか不明な現在、問題は、独特の発想によって画面を構成した

その絵様構成と景趣をむしろ重視しなければならないように思われる。それは、中世以降の景物画に共通して指摘しうる問題であって、本来、名所絵固有の諸景物が、その可視的価値を重視することによって、新しい主題を獲得していった過程とも軌を一にしている。

(武田恒夫『日本絵画と歳時[景物画史論]』 p230)

このように、宗達がなにを典拠にしているのか分からない今では、その画面に描かれたものをみるほかない。結果見えてくるのは、その簡素な画面と場所を特定させない形の面白さとしての画面のみである。それは次のような捉え方である。

例えば、右隻の左上から左隻の右上にかけての金地の形態が描き込まれている箇所では、右隻では雲として扱われていたものが、左隻においては松が生えており州浜として扱われているという、空間の曖昧さや意外性が見られること。また左隻左下に描かれた不思議な形の雲のような物体は、異質さとして印象を強めていると言えるだろう。この作品も、これまでみてきた作品と同様に、色や形の類型や混在感によって造形的な印象を強め、画面の面白さとして魅力的に訴えかけてくる画面といえる。

これだけでも十分に見ることができるが、当時の人々はこの絵の斬新な図様に、歌枕の風景を見立て、その取り合わせの面白さを享受していたのであった。

そして、歌枕に縛られない構成やモチーフの選択がなされるようになって、それ以前の風景表現の特質を残していることに気づく。

それは、歌枕などの伝統的なものを引用しながら、画題を選択し、それぞれのパーツは別々の次元から現れ、それらを曖昧な空間性のなかで組み合わせ構成するという方法である。

このような画面の捉え方は《浜松図》と同じ構成のされ方であるといえるだろう。また《日月山水図》であっても、《信貴山縁起》であっても、それはおなじである。個々は、別々の次元でありながら、画面に集められることで、新しい風景像となるのである。

3-3-5 近代の日本画における風景表現との関連性

以上のことを理解した上で、菱田春草の《落葉》と小野竹喬の《郷土風景》に目を移してみたい。

まず、春草の《落葉》（図13）についてみていきたい。この作品は、樹木がリズムをなし、余白を生かした画面構成で、これまでみてきたような日本の絵画史のながれのなかに、当てはめやすい。晩年の菱田春草は、酒井抱一の絵との関係や江戸琳派との関連も指摘されているが、この《落葉》も、尾形光琳の《槇楓図屏風》との関連も言われており、日本の古画を意識したものであるといえる⁹⁰。しかし、最初からこのような仕上がりを予定していなかったようで、文展出品の直前に土坡を描く予定であったところを、急遽変更し、今の形になったという⁹¹。（*15）このような琳派的な空間構成にいたるまでに、どのような制作上の思考の経緯があったのだろう。その経緯を物語る文章を春草は残しているので引用してみよう。

「それにつけても速やかに改善すべきは従来ゴッチャにされて居た距離ということで、これは日本画にも洋画にも同様大に致へねばならない。・・・この大切な法則が動ともすると画の面白味ということゝ矛盾衝突するところから遂ひその犠牲になって了ふ。「落葉」にもそうした場合が多かった」（菱田春草「画界漫言」『絵画叢誌』1910年）



図2 7 尾形光琳《槇楓図屏風》

この「距離」は三次元的奥行の整合性であり、絵の「面白味」とはやまと絵の考察のなかで見てきたような、造形的な印象の強さといえるだろう。つまり、絵を描き進めるうちに、画面構成の面白みを求める美的センスと、三次元的な距離感とせめぎ合いという、知的な創作活動によって《落葉》の絵画空間となったのである。

小野竹喬の《郷土風景》(図15)は、ポール・セザンヌからの影響を非常に大きく受けていた頃の絵であるが、とても日本的な感覚の強い絵だと感じられる。けれども、それが何によってもたらされているのかが私自身曖昧であった。まず色彩感覚にその理由があると考えられる。色の純度が高く、緑青の発色には、その微妙な組み合わせが感じられ、また、群青の発色も冴えており、平面的に陰影はほとんどなく処理されているところに日本絵画の色を感じる。それ以外には、この構図にはむしろセザンヌの絵との関連のほうが目についてしまっていた。けれども、これまでの考察から、このことが、逆に実はやまと絵的な風景に対するアプローチなのではないかと考えた。

ここでは、次の五カ所の表現にあるセザンヌの作品との類似点を挙げてみたい。それは、山と裾野に広がる野そして樹木、裾野に描かれている家と坂道、海と樹木と建物の角度、家の表現と樹木と地面、細くすらっとのびる樹木と地面の角度である。全くの一致とは言い難いが、かなり似通っていると思われる。これらは、セザンヌの晩年のそれぞれ違う絵から引用してみたが、いかに様々なセザンヌの絵に似た形態がちりばめられているのかが想像できる。そこをさらに踏み込んで考えると、このセザンヌの絵の断片を寄せあつめ、デフォルメし、新しい世界を創りだしているこの方法は、日月山水図では絵巻での表現をちりばめ、デフォルメし、新しい世界観が生まれていることと共通し、またこのようなモチーフの混在感が絵の面白味につながっていた。

そのことを意識せずにもたとしても、遠近法的な三次元空間として理解しづらい、様々な視点があることは理解できる。郷土風景に竹喬は、これらのセザンヌの風景を重ね合わせたのかもしれないし、その逆なのかもしれない。

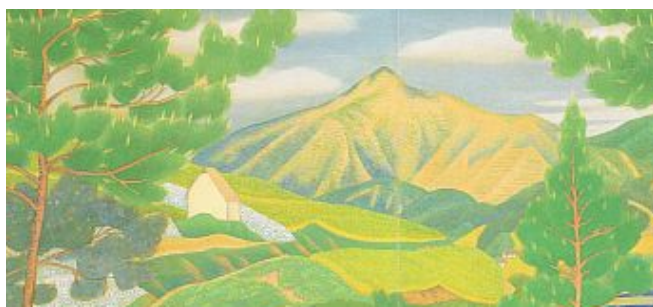


図28 《サント・ヴィクトワール山》部分



図29 《プロヴァンスの家》部分

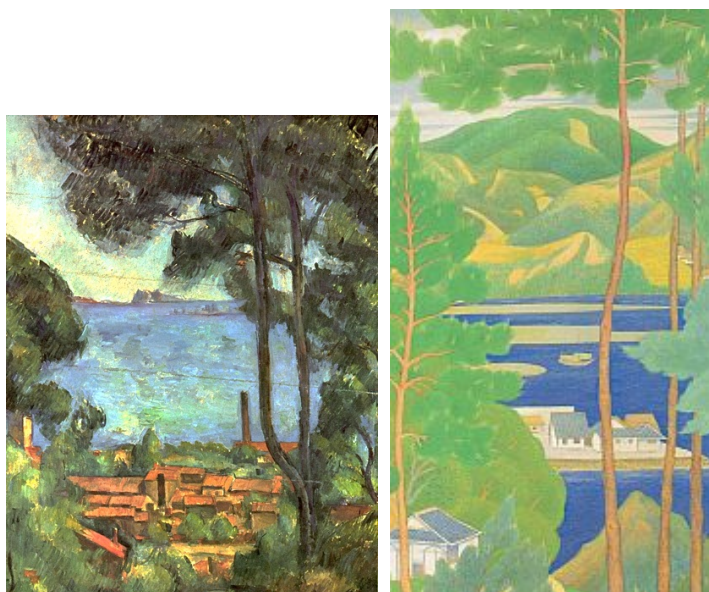


図3 0 《エクスタックの海》部分



図3 1 《モンジュールのまがり路》

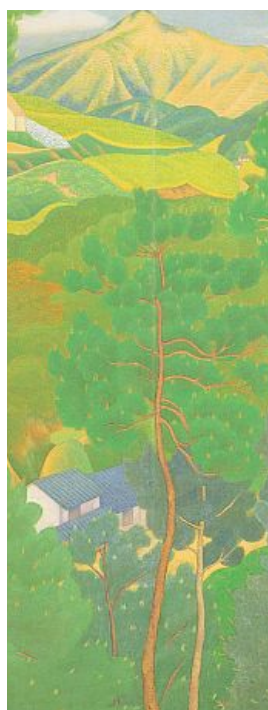
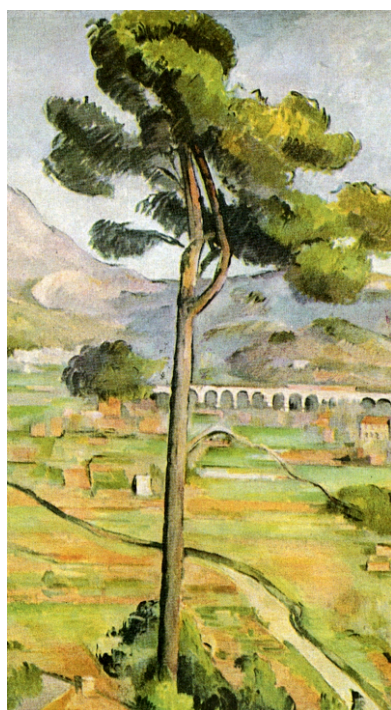


図3 2 《サント・ヴィクトワール山》

- ⁷⁸ 奥平英雄『カラーブックス12』国宝 絵巻』保育社、1962、p128-142
- ⁷⁹ 同書 p118／ 絵巻に「段落式構図」と「連続式構図」とがあることについて紹介しておこう。段落式構図というのは、たとえば「源氏物語絵巻」などのように画面をさし絵風に短く切った構図をいう。これに対して連続式構図というのは、長い画面のなかにいくつかの情景をつぎつぎと連続的に描いたもので、その好例は「信貴山縁起」である。
- ⁸⁰ 千野香織『名宝日本の美術 第11巻 信貴山縁起絵巻』小学館、1982、p66／奈良県の東、信貴山朝護孫子寺に伝わる国宝「信貴山縁起絵巻」三巻は、日本絵画史上に輝く絵巻の名作である。平安時代末、12世紀に制作されたこの絵巻は、同時代の「源氏物語絵巻」「伴大納言絵巻」「鳥獣戯画絵巻」とともに、四大絵巻とも称されている。しかし、表現力のたくましさや絵巻の特性を生かした構成などの点において、「信貴山縁起絵巻」にまさる作品は他にない。三巻はそれぞれ、「山崎長者巻」（飛倉巻）、「延喜加持巻」「尼公巻」と呼ばれている。いずれも、信貴山の僧侶・命蓮に関する奇跡譚を描きあらわしたものであり、全体として、その背後にある毘沙門天の功德を説いた形になっている。
- ⁸¹ 同書 p64／真言系寺院の金剛寺では、この屏風絵を灌頂の儀式の山水屏風として用いたことを伝えている。しかし、中世初期の山水屏風とは、これまた構図の大胆な意匠化の点でもまったく相異なる奔放な視覚が働いている。
- ⁸² 同書 p64／…作風の特異さは、この屏風絵にとどまることなく、近世初期の幕開けを告げる点でも高く評価されてよい。
- ⁸³ 同書 p125／こうした描法による山に見られる代表例は、12世紀前半の「源氏物語絵巻」関屋の段である。緑青や群青を主体に銀泥をまじえ、そのうえ細い描き起こし線までも幾本も加えて色の層状に描かれたこの山は、一見するとやや奇異な印象を受ける。しかし、こうした描法はさほど特別なものではなかった。…こうした表現の先例は、正倉院の「狩猟宴楽図」の土坡に求められる。そしてその源流をさらにさかのぼると、5世紀初頭から6世紀初頭ごろの高句麗「舞踊塚壁画」へゆきつく。高句麗壁画の範例も、おそらく、中国の絵画であろう。
- ⁸⁴ 武田恒夫『日本絵画と歳時[景物画史論]』ペリかん社、1990、p49
- ⁸⁵ 同書 p49
- ⁸⁶ 家永三郎『上代倭絵全史 改訂版』海文社、1966、p92-148
- ⁸⁷ 武田恒夫『日本絵画と歳時[景物画史論]』ペリかん社、1990、p52／ところが、室町時代に入るあたりより、屏風絵は次第に一双形式を基調とするにいたった。絹本地から紙本地から紙本地への移行にともなって、古代のパネルを連結させる方式から、紙の蝶番で各扇縁とりのない大画面を形成することになったのである。現在、我々が見慣れている屏風絵の画面構造が、15世紀の初頭にはすでに成立していたことが指摘できる。
- ⁸⁸ 武田恒夫『日本絵画と歳時[景物画史論]』ペリかん社、1990、p188／これら種々の傾向は、中世以後、景物そのものに寄せられるさまざまな興味に主眼が向けられるとき、新しい発展をみせることになる。
- ⁸⁹ 同書 p229
- ⁹⁰ 『琳派』展覧会図録、2004、p127-130
- ⁹¹ 同書 p127／・・・実は文展出品の直前までは土坡を描くつもりでいたが、途中で方針を変えて急遽描き直したのが本図である。土坡を描かない晩年の「装飾的」様式が、この作品を制作する途上で発見されたといってよい。

3-4 風景画の背景と〈景〉

「風景画」の背景について、ここで考察してきたことをまとめてみると、次のようにいうことができるだろう。

西欧における「風景画」は、17世紀にオランダで成立したと言われているが、その登場は、それまでの絵画のジャンルを革新する新しいものであった。ケネス・クラークは、市民階級の栄華による市民層の願望、科学の復興によるレンズの時代の到来、大蒐集家の絡んだ芸術界の要求など、様々な時代の要請があったという。そして19世紀には、「風景画」が時代の芸術として広く浸透し、その背景には、法則の支配する機械的宇宙観に裏付けされた自然、そして、プロテスタント的な道徳精神的体質があったとしている。クールベの1861年に発表された宣言文に象徴される当時の美学、自然観は、今日の美術教育でも常套手段として深く浸透しているような、「美は自然の中に在る」とする「自然＝美」という考え方が述べられている。またそこでは「芸術家がこの表現を誇張する権利はない」ということもいわれている。西欧の近代の「風景」は特殊であったとされるこの時期、明治維新を迎えた日本でも、この「風景」が輸入され受容された⁹²。

「日本画」の「風景画」は、このようなりアリズムを獲得しながら、これまでになかった歌枕や中国のものとは違う美的モデルを取り入れ、「風景画」を創出した。雑木林をはじめとするあたらしい画題の発見がそれである。そして、「田園画」といった新しい日本画の創造に尽力した京都の美学者たちも、積極的に西洋の絵画や美学を、日本画の世界に注ぎ込んでいた。それでも、「風景画」はまったく西欧の「風景画」と同じものにならなかった。その違いとは何かを考えるとき、かつてのやまと絵的な絵画空間や風景表現の捉え方の特色をそなえているのではないかと考える。

やまと絵の風景表現は、歌枕を基礎とし、山や海・樹木などの表現はある程度パターン化された様式的な形態を配置することで、象徴的な絵画空間を創造する。その画面空間の捉え方は三次元的な機械的自然観を画面上に再現する方法とはまったく別のものであるといえるだろう。それは、技法や物質的な混在感や色と形の強調によって、画面空間の印象を強くすることに対するアプローチがあり、また、パーツの意味による連想性によって風景像がつくりあげられていたのである。そのような、数学的・論理的とはいえない空間にたいする感覚がそこにはある。

そして、菱田春草《落葉》小野竹喬《郷土風景》の絵画化におけるやまと絵的部分の考察は、やまと絵の伝統の上にありながら、西洋的な風景像を受容していたことを物語っていた。このような作品は、三次元的風景像と、絵の平面的な面白みの対立する関係がそこにはあり、知的な創作活動によって支えられていたのである。

このように、様々な「風景画」・「風景表現」の背景には、以上のようなことが含まれているといえる。これらをおおきく二つの部類にわけるとき、遠近法的・現実的な風景の

捉え方によって画面のなかに再現するものと、現実的なものを様式化し、絵の面白みをともないながら、画面上に現していくものの二種類があるといえる。前者はもちろん19世紀の「風景画」に起源を持つが、後者は、それとは距離をおくものである。日本画においては、そのような二つの風景表現が交差しながら共存しているといえるが、私はより、後者の表現に共感を抱く。

このようなことを〈景〉の範疇として考え、その上で〈景〉とは何かについて改めて考察すると次のようになるだろう。

言葉についての考察のなかで、「景」という中性的なニュアンスから、私自身の〈景〉としてとらえなおしたいということを確認し、そして〈景〉とは「風景」として認識する以前の個々のものを統合していくという過程に重きをおいているということ、そして、個々のものには、さまざまな具体性を見立てるということも〈景〉の要素であると述べていた。

このようなありかたは、やまと絵における風景表現の考察から、パーツを組み合わせる方法と共通することを確認した。つまり、それはアルベルティの『絵画論』にみられるような、描きたいものを四角の枠を通して透かし見る、「窓」としての絵画空間⁹³とは異なるものだったのである。パーツを組み合わせる場合には、画面に具体性をもてない部分が存在する。それは遠近法的な整合性を求めないことによって、それとは別の感覚によって組み立てるという意識が働いていることを意味する。

この画面空間においては、関係によってその空間の捉え方が変動し、画面の印象を深めるといふ意識が働いていた。たとえば《浜松図》では、画面はまるで舞台の役割であるかのように、それぞれのものは個々に存在し、物語的なつながりを有しながら、曖昧な空間性を金の雲や海によって調和させていた。そして同時に複雑な形や色が絡み合うことによって画面空間の印象を強めていたといえる。また、《日月山水図》の画面は、絵巻的な風景のパーツが組み合わされ、個々のパーツの関係によって、より大きな空間性、そして時という概念までも含めた世界観を表し、またパーツの間に様々な技法や物質感を入れ込むことで、それらを不可思議な（面白味のある）空間として印象づけている。つまり、描かれたもの（パーツ）は、それぞれに空間を共有しながら存在し、まるで伸び縮みするものとして画面空間をとらえており、それを造形的な印象づけによって統一させていた。

パーツの使用は、庭における「景石」「借景」という使用される技法とも共通する〈景〉の要素である。そして、パーツは、白砂や池、露地などによって繋がっており、これらの存在によって視線が誘導され、パーツが焦点として印象づけられている。ときにそれは、遠近感を調整し、造形的に強調するための装置でもあり、このことはやまと絵における金雲や山の役割と類似しているといえるだろう。

〈景〉とは、パーツによって構成される複合的な風景表現の一つであり、また、その画面空間の捉え方は、具体的な遠近法的空間としての精密さとは異なる、造形的な印象づけを意識した伸縮自在な捉え方によって構成されている特徴をもつものであった。

けれども、やまと絵や庭においては、パーツやその組み合わせが、具体的な意味と密接に結びついており、それが絵画空間を支える根拠となっていた。私の制作においては、このような伝統的な意味を示そうとしているわけではない。では何がパーツの再構成をつなぐ基準なのだろうか。

また、明治以降の日本画においては、彼らのベースにある日本美術の伝統と、西洋的な絵画との狭間にあり、両者の相反する空間性を如何に克服し、かつ創造的に制作するかが課題となっていた。けれども、そのような課題は過去のものとなり、日本画はもとより絵画のありようはとめどなく複雑な様相をみせているともいえる。そのような今にあって、〈景〉という絵画のありかたにどのような課題を見出しているのだろうか。

次の章では、実際に自分自身の制作について述べ、私の〈景〉表現の試行の考察を進めたい。そのなかで私の〈景〉の基準となるもの、そして何を課題として考えているのか探りたい。

⁹² オギュスタン・バルク、篠田勝英訳『日本の風景・西洋の景観 そして造景の時代』講談社、1990、p53
／日本は西欧から渡来したものをこのように経験したわけだが、いずれにせよこれは近代の西欧からもたらされたものであった。ところで近代は西欧の歴史においてきわめて異質な段階にあたる。特に風景に関して、そのことは顕著である。

⁹³ 米村典子「透かし見る自然」仲間祐子、ハンス・ディッケル編『自然の知覚』三元社、2014、p202

4 作品制作における〈景〉の試行



作品 1 《水景Ⅱ》

3-4のなかで、〈景〉は、パーツによって構成される複合的な風景表現の一つであり、また、その画面空間の捉え方は、具体的な三次元的空間としての精密さとは異なる、造形的な印象づけを意識した伸縮自在な捉え方によって構成されている特徴があると述べているが、実際の制作においては、どのように、それがなされているだろうか。

たとえば、《水景Ⅱ》の画面は、その傾向を強くあらわしている作品である。余白のように広がるクリーム色の色面のほとんど説明のない画面には、緑色の（湖の）塊が中心に配され、樹木の黒っぽい線や土坡のような塊など極度にデフォルメされた物体が配置され構成されている。パーツを組み合わせ見立てるという構造をとっており、中心に緑色の発色が造形的な強さを有することで、遠近法的には説明のつかないような伸縮する画面という構造をもっている点は、3-4での考察に合致する。

けれども、このような方法は、それまでのさまざまな試みを経てとるようになったものであった。ここでは、まず〈景〉の表現のために行った手法に関する試みを、どのような思考を経てきたのか考察し、〈景〉の表現の要素についてまとめてみたいと考えている。そして、その要素をふまえ〈景〉の表現の試行について述べ、3-4で問題提起したその基準となるものと課題について考察したい。そのうえで、〈景〉の位置づけを試みたいと考えている。

4-1 〈景〉の表現のための試みと〈景〉のための手法と要素の考察

自分自身の制作している内容が、いったいどのようなものなのか。その根底にあったのは「写生や生活している中で感じる外の世界のしくみを再構成する」という内容であった。2011年夏に《cosmos:コンポジション》を制作していたとき、制作と「庭」とに感覚的な共通点を見出し、「借景」という庭の用語をヒントに、2012年夏頃からその「景」をつくろうとしているのではないかと考えるようになる。借景は、庭の背後にある遠景の山などを、庭の一部としてみせることで、庭の広がりを増す技法である。絵においては、絵の中に複雑な空間をとり入れることで、より絵の空間を広げられるのではないかと考えた。けれども、その景の表現に必要な方法はどのようなものか漠然としていたため、どのような方法が適切なのか実験的に制作を進めることになる。

また〈景〉の言葉の発見は、モチーフの変化にも現れる。2012年春までは、樹木を中心とした絵画表現であったが、夏ごろからは、風景をモチーフとして選ぶようになっていく。けれども風景そのものの特定の表現ではなく、より広い空間へという意識があったため⁹⁴、その方法として、風景のスケッチをもとに再構成することを始めるようになった。庭においても風景が象徴化されるには、自然の風景のパーツが再構築されていることも、その行為を裏付けしたといえる。また、パネルの形態として、それ以前の2011年では「世界の再構成」という内容を表現する方法として、集合絵画と呼んでいたパネルを合体させ一つの作品として提示する方法や、インスタレーション的に展示する方法を試みていたが、それよりもよりシンプルな方法として、風景像自体の再構成へと意識は向かうようになる。

4-1-1 表現手法の整理 1…再構成

まず、再構成の方法として、異なる風景を地続き再構成することを試みられた。《景もとの場所へ》がそれである。

この二枚のスケッチとデッサンは、同じ場所を見る位置を変えて描いたものである。この他にもここでは何枚かクロッキー的なスケッチをしていたが、この二枚を並べたときに生まれる風景空間の面白さに惹かれタブローを制作する。その面白さとは、実際にはない再構築された風景像が、逆に自分の経験した感覚的な風景像へと近づいたと感じたことにあった。



作品 2-i：契機となる水彩スケッチとデッサン

では私の感覚的な風景はどのように形成されるだろうか。その一つとして、構成する基礎となるスケッチの内容があると思われた。スケッチという行為は、描くこと以外にも、風や音をはじめ、歩き回った時の身体的で感覚的な風景の記憶も同時に蓄積される。つまり描かれた部分のようすはもちろん、描いていない部分、つまり描く場所を探すときにみた周りの状況など、実際には複雑な空間の印象を経験しており、描いたものの形態を写すことと同時に、複雑な空間体験の記憶の記録としても、その役割を果たしていることを意味する。スケッチをつなぎ合わせることは、空間の経験の断片を構成していることも意味しており、経験した感覚的な風景空間の表現にはスケッチを参照した再構成が役割を果たしていると考えられる。



作品 2 《もとの場所へ》

けれども、この作品では、構成のもとになったスケッチは狭い範囲を表すのにとどまり、場所

を示唆する形態として見え、作品の風景がある特定の風景を想起させてしまうことにつながり、表現したい空間と違和感を感じるようになる⁹⁵。そこで特定の場所という感覚を示さないように構成することを求めるようになった。その解決策として、要素を増やし、風景のスケッチをもとにパーツ化した形態を利用する方法で、空間の再構成を試みるようになる。

4-1-2 表現手法の整理2…パーツ化と再構成、造形的な面白味について

水彩スケッチとデッサン



《春》のためのドローイング群



《春》はその方法で制作した初期の作品である。モチーフは、以前よりも広がりのある、そして不特定さを感じさせるような田畑の風景を選ぶようになる。畑や田んぼ、ビニールハウスなどがひしめき合う、変哲もない現代的な田園のなかの、あるエリアのなかで描いたスケッチ群をもとに、その再構成をはじめ。構成を試みるのは、アトリエでの作業である。スケッチやデッサンをならべ、パステルでドローイングを何枚も行い、構成を試みている。(図はその一部である)

写生⁹⁶したような、農業の効率を重視してつくられた田園の風景は、形態の特徴として直線による幾何学的な構成感が強い。そして、この形態はそのまま地面の形態と空間の広がりにも密接なものであるといえる。写生では、実際に形をなぞることで、畑を描くことが大地の形態と空間を描くことに関係していることを自覚し、その関係を生み出す行為そのものにも興味を抱くようになった。このような経験から、地面をつないでいく感覚にのっとり風景を再構成することで、より身体的な空間性として、かつ具体的な場所を示さない風景空間の表現が可能となるのではないかと考えるようになった。

つまりこの時点で前作よりもさらに、風景のスケッチから選ばれたパーツを組み合わせることで(身体的な空間性という)感覚的風景像の表現とすることに可能性を見出していたといえる。そしてそれは同時に、場所の具体性から遠ざかることを意味していた。場所の具体性に対する違和感は、実際の様々な目に映る風景の形の描き込みが、不必要な状況の説明を伴っているように思われ、たとえそれを省いたとしてもある場所の断片という印象は拭い難く、実際に経験した感覚的風景像とは別物であると思われたことにあった。そのような考えのもと、スケッチに表された場所の要素をパーツ化することで、実際に経験した場所性へ転換されることを求めているといえる。では、この「場所」から「場所性」への転換とはどのようなものと考えられるだろうか。

それを考えるにあたって、次の二つの場所に対する定義付けを参考にしたい。それはエドワード・レルフ (Edward Relph 1944-) の場所と西田幾多郎 (1870-1945) の場所である。

レルフの場所とは次のようなものである。「場所は、意志の対象にされた物体や出来事としての文脈ないし背景であり、またそれ自体が意志の対象にもなりうる。前者の意味においては、すべての意識はただ何かについての意識であるだけでなく、その場所にある何かについての意識であるといえるかもしれない。そして場所は、そこにある事物やその意味によって主に規定されるといえるだろう。おのずから意志の対象であるような場所は、本質的に意志の焦点であり、通常は定まった位置をもち、容易に変わらない分かりやすい形態的特徴をもっている。」⁹⁷このような捉え方は、日常的に場所について理解している観点であるといえる。スケッチをするときには、描く対象についての観察があり、それは「意志の焦点」として理解できる。またある「場所」として認識するということは、その場所のもつ意味や背景対象として認識されるものであるといえる。一方、西田の場所は、その認識を超えて、次のように展開する。「…更に直覺が於いてある場所といふ如きものは認められないのかも知らぬが、私はかゝる場所は直覺の内に包み込まれ

るのではなく、却って直覺其者をも包むものであると思ふ。」⁹⁸西田の場所はここからさらに「無」という觀念へとつながっていくのだが、私の考える「場所」から「場所性」への転換は、レルフのいう意味背景や形態的特徴のある場所という存在から、引用した意味での西田の抽象的に展開する場所への転換に近いものがあると考えられる。

手法としてのパーツ化やその再構成は、3-3でみてきたように日本絵画における風景表現の考察のなかでとりあげた《日月山水図屏風》や《浜松図》においてされていた方法であった。このような作品にとっては、パーツによる再構成された画面空間が、パーツやその組み合わせに意味を持ち、世界のありようをあらわしていたものといえる。一方、私にとってのパーツ化と再構成は、実際に画面と行き来できるような身体感覚を伴う風景空間の実現にあると考えた。そして、このような風景表現は、アルベルティの『絵画論』にみられるような「窓」としての絵画空間⁹⁹とは異なるといえるだろう。ここで試みている絵画空間のありかたは、遠近法的に整合性のとれた空間性とは別の方法をとることで、身体的な空間性を表象し、絵画空間と行き来する感覚のもてる空間性を模索しているのである。

そして《春》のためのドローイング群は、このような考えをどのように実践していくか模索した痕跡ともいえるものである。その経過をみると、はじめはスケッチの形をそのまま利用していたが、徐々に形が崩れ、空間も重層化されている様子がわかる。そしてそのなかで強調されていく形態の変遷もみることができよう。ドローイングが何枚もの連続したものとなるのは、一枚まず描くなかで求める感覚に近いものができる、また次の一枚で気に入らない部分を解決する、という繰り返しをするためである。単純に前の紙から形態を利用するだけではなく、様々な段階で生まれたパーツも再利用することもある。そしてタブローは、ドローイングを通じて構成の方針が立つようになると、それをもとにして描かれ始めるのである。

このドローイングをみれば、その構成のメカニズムを理解することがきる。ドローイングは、スケッチの形態をはじめは再現しながら、徐々にスケッチとは異なる比率の画面空間のなかに形態をあわせようとして形を崩し、崩した形をより単純化していく作業といえる。単純化したパーツの組み合わせによって、当初の風景の（レルフ的な場所の）個性をなくそうとしているのである。そしてまた、ドローイングのなかで自己様式化したパーツによって、空間に造形的な印象の強さを与え、画面をまとめようとしている様子を見ることがきる。これは画面空間を多視点的なものにすることで、このような造形的なアプローチをこれまで以上に意識化したことを示していた。

また、《春》で行われた風景のパーツ化と再統合による構成法は、一見キュビズム的要素を持っているように見えるかもしれない。けれども、キュビズムとは基本的に構成の意味合いが異なっている。キュビズムの場合は、対象をまず分析的（数学的ともいえるだろう）な多視点構造に置き換え、それを画面上で再構成するという方法をとる。つまりキュビズムの多視点化やパーツ

の利用の目的は、対象の構造を描き表すという意図がまず根底にある。それに対して、私のスケッチの形から展開したパーツは、対象の構造を描き表すという目的ではなく、造形的な面白味を加えるとともに、身体的な行き来を促す風景空間へ転換する手段としてのパーツ化と再構成なのであった。



作品 3 《春》



作品 4 《ながめ》

そして、この作品の下の部分では、唐突にも、実際にはあり得ないような、地面の下に再び空を重ね構成する方法をとっている。この作品の特徴的なこのような構成の試みは、ドローイングのなかでの、空間のつぎはぎから思いつかれた方法だった。当時の制作ノートには「詩作」でされるような飛躍を重ねる技法について述べており、そのような飛躍による新しい空間構成を意識しているようすがわかる。¹⁰⁰この試みは、結果としてはあまり成功していないが、風景のパーツの構成と、造形的な強調や転調といった効果にたいする意識が前作《ながめ》よりも明確になっていることを表しているといえるだろう。

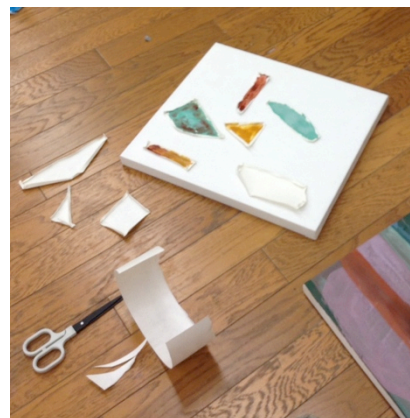
4-1-3 〈景〉の要素の分析的実験

そして、より単純で抽象的な形態であっても求める絵画空間とすることができるのか、明確に試みられたものに《景を紡ぐ》シリーズがある。結果としてこの試みは、〈景〉の表現の構造を明らかにしてくれるものであった。

このシリーズでは、楮紙を小さく切り、丸や四角、三角、楕円形のパーツを作り、それらを画面上に並べ、のり付けし彩色する方法をとった。手順としては、まずこのパーツを配置することから始め、それだけでは〈景〉としては不十分さを感じるために、パーツを構成したときに見た（見立てた）空間を、絵具で具現化していくというものである。

絵具での具現化の過程では、色の質感によって空間として見えたり、物質として見えたりすることとなり、岩絵具の如何によって「見え」が異なることを確認する。

それはパーツそのものには、形態の具体性がないので、配置や色次第でそれを山や畑などとして見立てる感覚がより必要とされ、形を単純化した構成では、〈景〉として成立する色感に対する意識を高める必要性を示唆している。また、パーツを構成する際に、〈景〉を見立てるためには、より豊富な実際の空間の経験の必要性を再確認することになった。



《景を紡ぐ》#1・#3制作途中



作品 5 《景を紡ぐ#3》



作品 6 《景を紡ぐ#1》

最終的には、課題として浮き彫りとなった色の扱いは未解決のままであったが、それでもこのようなより抽象的な試みにおいても、一定もとめる空間性を達成することができ、〈景〉の表現が成り立ったと考えられる。そして、なによりも重要なのは、この結果が、〈景〉の表現におい

て、外すことのできない構造を示していることに気づいたことであつた。

つまり、このようなパーツの配置と質感を伴った日本画材料での彩色は、画面を伸び縮みする（「窓」としての画面とは異なる）空間として扱い、それを造形的な強調をともしないながら、求める空間へまとめていく行為といえる。それが〈景〉を紡ぐという作業そのものであり、このことが〈景〉が表現される上で基本的な構造といえるものだったのである。

4-1-4 〈景〉の要素とその構造

これらの試みから、〈景〉の表現の要素を分析すると次のようになるだろう。

まず、実際に体感したような感覚的風景像の表現として、画面と行き来するような風景空間を求めるために二つの方法をとることが挙げられる。

まず一つ目は、風景を単純化・抽象化することでパーツ化し、再構成する方法である。パーツは、写生で描き留めてきた形態を参照しながらドローイングするなかで単純化されたものであり、パーツ化は、あらたな空間を構成するために行われる。そしてパーツは単独で成立するのではなく、関係性によってその役割を担っており、造形的な強調や転調をもとめる傾向があつた。再構成の規範となるのは、求める空間性である。

そして二つ目の方法は、色による表現である。この場合の色は、日本画材の色として、岩絵具、水干絵具、箔などによってもたらされる質感を伴った色である。絵具の粒子の選択や、重なり具合、そして箔など質の異なるものを複合的に使用する日本画材料によってもたらされる色が、求める空間や物体として見えるように用いなければならない。またそれは、求める空間性によって規律される。そして、色については詳しくは後述するが、この色の扱いが私にとっての〈景〉表現の造形的なありように対して重要なものだと考えている。

そしてその方法を成立させる、〈景〉の基本的な画面空間の捉え方と、〈景〉の表現自体の構造についても言及しておきたい。

〈景〉の基本的な画面の空間に対する捉え方とは、画面空間を実際のパネルの大きさにとらわれない自由なフィールドとして認識しているということである。たとえば、描いた形の大きさを変化させれば、それによって他の形は影響され、異なった空間が画面のなかに生まれると捉えていた。またパーツや色を見立てる行為は同時に行われており、見立ては画面空間を伸縮するものとして捉えることを示している。そしてその表現の特徴として、色と形による具体性とそれに対する抽象性の混在を求める画面空間の表現が指摘できる。具体性は、具象的な空間性を求め、それに対する抽象性とは、平面的で具体性に対する異質さによる造形的な面白味を求めることであ

った。この両者の共存（あるいは摩擦）によって見立てを成立させ、画面空間の捉え方に自由さを与えていたのである。この点については、次の〈景〉の表現の構造とも深く関係しているといえる。

その〈景〉を表現すること自体の構造とは、伸縮自在な画面空間にパーツを配置し、求める空間として色や形を見立て、それらをひとつの空間としてまとめあげる行為そのものにあつた。《景を紡ぐ》シリーズでは、幾何学的な形態をパーツとして使用していたが、それでも〈景〉の表現としては成立していた。これは、〈景〉にとっては、再現的な表現が必ずしも必要とされていないことを示している。また同時に、幾何学的な形態であっても、具体的な空間性や物象性をそこに見立てていることでもあつた。つまり〈景〉の表現とは、描かれた形態がいかに抽象的なものであっても、具体性をそこに見出し、それを位置関係や色の質のありようによって表していこうとする構造によって成立しているといえる。

⁹⁴ 制作ノート「20120704 景— ‘樹木’ から‘風景’ へ。ともいえるかもしれないが、そもそも空間に対する意識が強くて、樹木をモチーフとしながら、テーマは空間にあつたということができる。」

⁹⁵ 制作ノート 1のあとに続く「景は、画面に私が創りだす光景 landscape のことであり、それは直接的に‘風景’ のことを、意味するわけではないだろう。…具体的に実際のある特定の光景、風景、ではなく、「生み出される」光景、風景である。」

⁹⁶ 「写生」…スケッチをすることを、日本画においては「写生」と呼ぶが、一般的に「生けるものを生きているがごとく写す」というような意味として使用されている。私は、写生は対称の「ありようを捉える」ことがその真意と考えている。私は大きく二種類の写生をしていて、鉛筆デッサンは、対称の構造を知ること、水彩によるスケッチは、対称の色のありようを捉えることを目的に、一種の鍛錬として行う。そして写生の蓄積は、本文に記述したような空間の記憶の蓄積ともなり、スケッチやデッサンを見ることは、それらの骨格を参照することと同時に、新鮮な空間の記憶を思い出させるものとして役割を果たしてくれている。

⁹⁷ エドワード・レルフ、高野武彦・阿部隆・石山美也子訳『場所の現象学』筑摩書房、1999、p113

⁹⁸ 西田幾多郎「場所」『西田幾多郎全集 第四巻』岩波書店、1946、p224

⁹⁹ 米村典子「透かし見る自然」仲間祐子、ハンス・ディッケル編『自然の知覚』三元社、2014、p202

¹⁰⁰ 制作ノート「2013 02 05 空間の飛躍と‘詩’的表現と画面構成。飛躍を重ねていったひとつの新しい世界を作るという方法。詩の中では当たり前のようになっている表現手段。」たとえば、「分け入っても分け入っても青い山」（種田山頭火）などが念頭にあつた。

4-2 〈景〉表現の試行と考察

ここでは、〈景〉の表現の試みをさらに分析していこうと思う。

4-1 で紹介した作品は、〈景〉の表現の試行初期の、いわば問題提起として取り組んだものであり、それからさらに〈景〉としての内容や提示のありよう、また色のありようの試みを続けている。これらの方法論の分析によって、パーツによる再構成という〈景〉の表現に対してどのようなアプローチがされ、そしてどのような規範によってそれらが試行されているのかについて考察を深めたい。

4-2-1 パネルの提示形態の試行

1 でも少し触れたが、2011 年頃に《cosmos》シリーズで、パネルを集合させて表現するという試みを集合絵画と名付けて制作していたのだが、その方法をとらなくなってからも、パネルを接いで作品を作ることに対する興味を持ち続けていた。そこで、別々の作品として分割可能なパネルを順につないでいき、大きな一つの作品として提示する方法を模索するようになった。

バラバラなモチーフや場面の画面集合ではないので‘集合絵画’とはあえて呼ぶ必要性はなくなったが、提示形態が伸縮することと、画面を伸縮自在なものとして捉え制作することとは、決して相容れない関係ではなく、むしろ延長線上にあるものだといえる。

《杲杲》(2013) は、その試みとしてはじめに制作されたものである。162.2×113.6 のパネルを 5 枚で一つの作品としているが、右 2 枚とその次の 2 枚と左の 1 枚、右 2 枚と左 3 枚として、



作品 7 《杲杲》
「2013 年度博士展」での展示風景

それぞれを離しても作品が成立することができるように意識していた。

描かれているものは、黄土系統の地面のうえに配置されている群緑や緑青、箔や赤茶の形を田畑や樹木として見立て配置したもので、それらと遠くに見える山、空、前景に樹木を配して構成している。田畑の色と、前景にある樹木の関係は、枝葉の隙間からチラチラとのぞきみる時の重りと視線の行き来の感覚を再現しようと試みられた。そして、さわさわと静かに揺れる葉や、太陽の動きとともに移り変わる光と季節のようなものも意識し、右から左へと季節がうつりゆくことを樹木の葉でそれとなく示唆しようとしている。

全体の構図としては、地続きになるようにして、それぞれのつながりを意識していたが、それは、どのような展示形態であっても、こまかなパーツがバラバラにならないよう、選ばれた方法だったといえる。

@KCUA 堀川御池ギャラリーでの「2013 年度京都芸大博士展」では、すべてのパーツをつなぎ、一つの作品として展示していた。すべてを繋げると、一つの空間がパネルの中に完結するので、描かれたものを見やすくさせているものの、どこか違和感を覚える。では、ほかの展示方法だったとしたらどのような効果を得られるだろうか。そこで、博士展での画像と、画面を分割させた二種類の方法を加えてシミュレーションし考察したい。(展示イメージ)

一番上のパターンは、展覧会のとくと同じく、すべてをつないだ様子である。パノラマが眼前に広がり、観ている人自身を巻き込み、観る側は絵の中に放り込まれるような感覚になると考えられる。それに比べ、中段、下段のパターンでは、絵が中断されることによって、観ている側の実際の空間が間にはさまり、観る側の空間と絵の中の空間が同時に享受されることとなる。つまり、パネルとパネルの間に隙間ができることによって、絵の図柄のつながりが逆に強調され、観賞のポイントを分散させ、作品全体の見方を限定せず、頭の中で像が合成されるようにして像が形成されることとなる。このことが絵を分割して提示する方法による効果だといえるだろう。

つまり、このような効果としての絵画空間と実空間の行き来は、描かれたパーツ／空間を再構築する〈景〉の構造とその感覚に共通したところがあり、〈景〉表現の方法の一つとして可能性があると考えられる。そして、このようなパネルの分割は、絵の図柄の強調という造形的な問題と、画面の物質感の強調による造形的な印象づけに対するアプローチでもあったといえる。

展示イメージ



《湖景》では、正方形のパネルを用いて、一つの画面を構成した。上下左右にばらばらにパネルが分離し、浮遊するようなかたちで作品を提示できないかと制作されたものである。

このような分割方法をとるようになった理由には、作品を実空間との呼応関係におく考え方とともに、モチーフの変化とモチーフからの着想があった。この作品では、田畑のモチーフから、一つのおおきな人工湖（ダム）をモチーフとし、絵の構成はより単純なものへ移行していた（くわしくは色の試行のなかで述べる）。このダムが、全体を一望できない大きなダムであったことから湖面の心象ともいえる形態の単純化がおこり、湖の全体像の視覚化という意味も含んだうえで、画面分割へ意識がいくようになったといえる。田畑の場合にしていたような、細かなパーツによる表現では分割によって煩雑さを招いていたが、結果的には形態が大きく単純化しやすいモチーフを選ぶことで、このような分割も可能になったといえるだろう。



作品 8 《湖景》

けれどもこのような展示方法では、隙間の間隔によって、意図以上に絵の内容よりもパネルの物質感の強調が起こりやすい。そこで、絵を読み解く妨げにならず、絵を物体としても平面上の空間としても強調する隙間となるよう提示することが必要とされる。

このような物質感を意識し試みられているものに、アクリル板の上にのり付けした楮紙に描くというものがある。《impromptu 3》はその一つである。この作品は、即興的な線による形態に色を施している習作であるが、紙の薄さによって画面にある絵具の物質感のありようが、浮き立つように感じられることを確認する。この方法の特徴は、なにより画面が薄いことにあり、

これによって画面自体の浮遊感が生まれるのではないかと考えた。また紙を透明なアクリル板に貼ることで、よりそれを強調した。

この試みによって、作品の薄さの操作が、逆に絵そのものの物質感を高めることとなるのではないかと考えることとなる。



作品 9 《impromptu 3》

このような作品パネルの提示形態の試みの意味をまとめるならば、つぎのようになるだろう。一つの絵を分割し、間隔をつくり提示する方法や画面の厚みに対する試みは、絵の見え方を、物体感・物質感という実空間との関連性とのなかにおくことといえる。それによって絵を鑑賞することを絵の中の事柄だけにとどまらず、観る側との距離感や存在感がより際立つことになることを確認する。そしてこのような操作は〈景〉の表現の一部として考えることができるだろう。

このような絵に隙間を与え、物体感を伴う作品提示という方法は、伝統的な絵画形式のなかにあつては異質なことなく、とくに屏風においては当たり前のようにされていた方法だったということもふれておく必要がある。屏風の場合は左右の関係が固定された二つの隻と呼ばれる画面を、一雙として一對の形式で製作される。そして、一定の間隔をとって設置しそれらに関係づかせるのである。また、画面は屈曲しており、その存在は立体的で、絵画空間と実空間とが結びついているといえる。絵の隙間はその絵の内容を際立たせるものであり、画面が屈曲し設置される場所が壁面から離れて自立することのできる物体感は、観る側の実空間と意識の行き来を促しているといえるだろう。それによって観る側との距離感、観る人の存在感を際立たせ、絵のありようをより自由なものとして捉えることとなる。このような形式は、調度品としての屏風という意味あいによるところが大きいとはいえ、むしろ現代からみれば絵と観る人との関係において、興味深いものだといえる。

このような実空間と感覚的な行き来ができる絵画空間への興味は、実空間と関わりを持つために連続する絵に隙間をあげ、また画面の薄さの操作といった試みに反映していたといえる。そしてそれは、パーツが構成される構造の絵画空間であることや、絵のパーツを何かに見立て観賞することとも深く関わっており、それは絵具の質感や発色ということからももたらされることが考えられる。次は、その色の試行について述べていきたい。

4-2-2 色の試行

日本画材料の場合の色の発色は、顔料の粒子と膠の具合や、箔との併用によっても異なり、その扱い方によって求める色を追求しなくてはならない。また、色材の特徴をどのように捉えるのか、それによって発色が左右される。そして、色の扱いは、求める絵画空間にも左右される。

色材についての理解を深めるため、まず取り組んでみたのは、絵具の製作と、古色研究である。絵具製作は、マカライト(緑青)をはじめ、アズライト(群青)、ラピスラズリ、そして自分で土を採取したものを粉碎し絵具にした。古色研究は、『丹青指南』と『畫筌』の二種類の技法書¹を参照し、今のように求める色が既に製品化されていない、絵具の種類が限られていた時代に、どのような方法で色を作っていたのかを念頭に研究を進めた。

自分で作製した絵具は、どうしても不純物が多く含まれたり、粒子を分けきれずにいたり、製品化されたものとは違うニュアンスを持つため、発色の仕方がより物質的なものとなる。また、古色研究においては、染料と胡粉を合わせて顔料

化したような色料を限られた顔料とを用い、またさらにそのなかに比重の異なる顔料を用いるなどして、色と質感をコントロールしていたことを実践的に理解できた。このような今では一般的とはいえない難しい混合が、色とその質感に対して新鮮さを与えてくれるものであった。

古色研究は、直接的に色として絵に利用されるものではなかったが、これらの経験が製品化された絵具の安定的で均一的な粒子感とは異なり、絵具の素材としての理解が深まったといえる。たとえば絵具を混合して使用することにたいする抵抗感がなくなり、より素材として絵具を捉え直すことにつながったことなどがその効果に挙げられる。

このような研究は、色についての基礎研究としてあったわけであるが、このような材料としての色から、どのように自分の求める空間性に結びつけていくかということが重要な課題であ



絵具製作研究

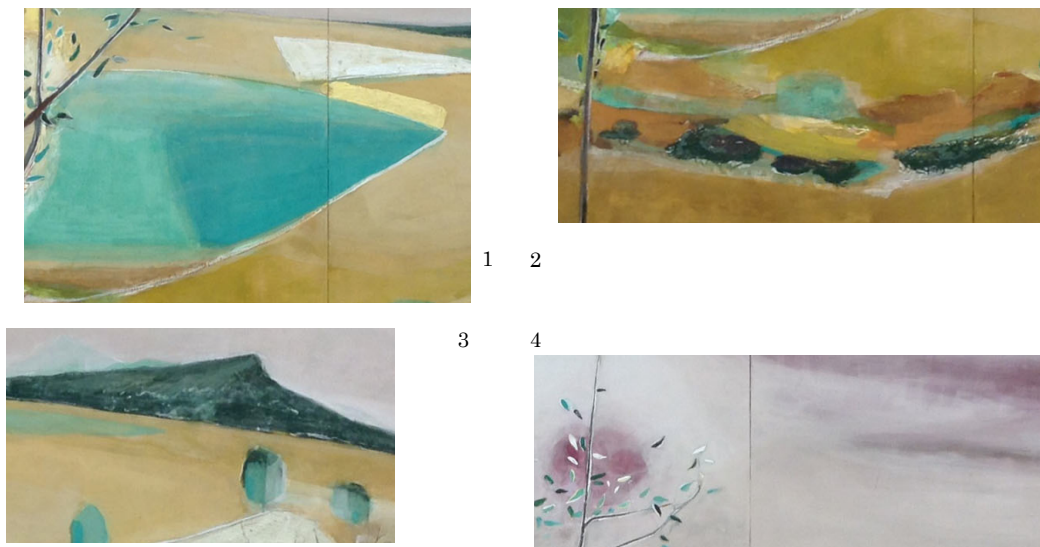


丹青指南と畫筌による古色研究

るだろう。

色材の使い方として、私は色材をパーツ的に個々のモチーフや空間として見立てるように用いてきた。例えば《杲杲》の作品右二枚にその特徴が現れている。作品 7a-1 は、緑青を水田として、銀箔は、光を反射した水田として見立て、金箔は、土手の光として彩色したものである。作品 7a-2 は、岱赭や岩黄土を色付いた田畑の色として、緑青、黒緑青は、樹々や草としての色である。作品 7a-3 は山の描写だが、具体的な山の色というよりは、色そのものを山として見立てられるよう形と色を選び描いていた。また、空間としての見立てという意味としてもいえるだろう。作品 7a-4 は、空の描写だが、全体に桜鼠や紅玉末を空気として見立て、塗布している。さらにいえば、画面の半分近くを覆っている地面の色の配置も、絵具の質感と色味を大地の色と見立て描いていたといえる。

《杲杲》作品部分 7a



しかし、このような色材の意味付けだけでは、色の組み合わせだけが問題となりがちで、絵具の表現性にももの足らなさを感じるようになる。作品《杲杲》の制作を終える頃、そのようなことを考えはじめ、モチーフが田畑から人工湖へと移行していった。このモチーフの変化は、色の表現性を高めようとする問題意識が生まれたことによるものだといえる。モチーフに選んだ人工湖は、今はただ広大で何の変哲もない湖でありながら、実はかつてそこに村があったという記憶を背景にもつ湖であった。この記憶の内容についてということよりも、いわば、そっけない水面と見えない記憶が交錯する二面性をもつ湖ということに興味をもったといえる。こ

のような二面性を、色によって実現していくという、これまで試みられてこなかった意味を伴った空間性の表現としての色の役割を欲したのである。

このことは、《景を紡ぐ》シリーズの考察を通して、色の表現が具体性の提示よりも抽象的な表現の重要性が意識化されることで、みつけた課題でもあった。つまり、形と色は表裏一体のものであるとしたうえで、景の表現性にとっては形による具体的で補佐的な要素に加えて、それと同じかそれ以上に、色に内容を持たせることが肝要だったといえる。このようなことは、関係性のなかで交錯しがちだった色の表現性を高めるために必要な色の意味付けであった。

《杲杲》までの作品における色の使用は、実際の風景の色の印象から出発し、また画面上で感覚的にコンポジションされるうえで選択されていたに過ぎない。そこで、この湖をテーマとしたシリーズでは、重要なパーツ・空間性である色の意味付け、色の効果について、意識し制作をはじめることとなったのである。

どのような効果をもとめているのかを一言で表すとするならば、相反する感覚の表象といえるだろう。例えば、鏡面のような水面の揺らぎと不確かさ、あるはずの記憶と（それにまつわる事物が）何もない姿、そよぎと不動、曖昧さと明確さ、単純さと複雑さ、力強さと繊細さ…などである。これらは、その彩色の方法などによって効果を検証し、また、色彩そのものから受ける印象（例えば、拡張する色の組み合わせや、色味による心理的效果）も同時に考え、色彩の厳密化を心がけていた。

では、この相反する感覚の表象に対する、色の試行を考察してみたい。これらの試みの関心は、おおそ二つの項目に分けることができる。a) 多重の意味の表現、ブレの効果、b) ブレの効果である。a) は絵具の発色や質感による視覚的效果、そして曖昧な空間性をつくる効果をねらった。これはやまと絵の考察における空間の曖昧さによる効果とも通じると考えられる。

(3-3 参照) b) は色彩と構成の操作による視覚的・身体的な異質な緊張感をもたらす効果について試みているといえる。これは単に色だけの問題ではなく、形と密接に関係している。またこの効果は、やまと絵において、色や形、様々な技法や物質感の混入感によってもたらされていた、画面の印象を強める効果(3-3,3-4 参照)とも類似する、造形的強調であると考えられる

a) 多重の意味の表現 ブレ（固定されない見え）の効果

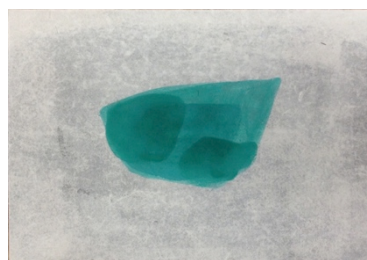
- ・ 《みずうみ》…多重性の表現、にじみ出る色

《みずうみ》は、その水面と記憶の表現について、最初に実験的に制作された作品である。主に中心の湖のパーツに色の表情にこれを試みた。

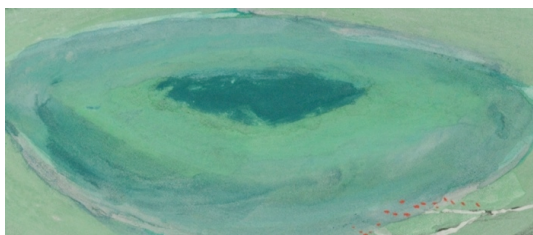
この作品の制作手順は、次のとおりである。薄めの楮紙を用い、裏から墨をひき、パネルに張る。その後胡粉をひいて中心近くに、水干絵具で色をさした。下から滲みだすことが、記憶の形象となるのではないかと考え行ったものである。（経過 1）次に全体に湖と手前の陸地と遠景の山を配し、中心に、初めに施した水干の部分のみがうっすら色を覗かせる。（経過 2）その後、湖の色味の調整を繰り返し、中心を洗い、浮き出す色を模索する。中心の発色に対して印象が弱く、このままではまだ平らな水面という表面性のみがあらわれているに過ぎない。そこで記憶の色として、作品部分のような楕円の形態をした色面に他の箇所とは異なる色の表情が試みられた。中心は岩絵具で加筆し厚みを出し、その周りを取り囲むようにして、岩絵具を混合したものを施し、像が揺らめく効果を期待する。中心部分には少しヤスリをかけ、質感を操作し、また絵具を洗いぼかしを施す。色の発色が微妙に変化することで、ゆらめく水と、重なる記憶の表象となると考え行ったものである。（作品部分）



作品 10 《みずうみ》



作品 10 経過 1



作品 10 部分



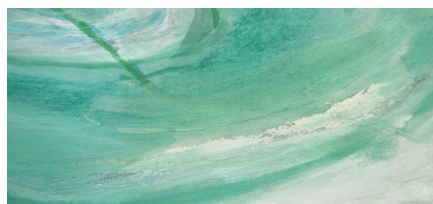
作品 10 経過 2

・《水景Ⅲ》《水景Ⅳ》…多重性の表現、発色操作とカスレからブレの意識化

《水景Ⅲ》では、水と記憶の表現として、膠や箔による操作について試みた。これについては、画面中央の濃い緑色のトーンで描かれた部分で、操作を行った。ウサギ膠の塗布、ヤスリの使用、それに対して水による操作、また金箔との併用による効果を試している。挿図はその実験部分である。この上から塗布した膠の効果と水による洗い出しの操作によって、画面のなかに多様な質の変化を生み出すことができたと考えられる。これらは、表面的な絵具の凹凸を強調し、また発色を部分的に曖昧なものにすることで、ブレ（固定されない見え）となると考えた。



作品 11 《水景Ⅲ》



上 作品 11 中央右：水による発色操作と箔の使用による効果



下 作品 11 中央左：ウサギ膠による発色操作とヤスリによる効果



作品 12 《水景Ⅳ》途中経過



右 作品 12 部分：形態のボカシと絵具の不均一感による効果

さらに、《水景Ⅳ》では、陸地とも水面ともいえる曖昧で自由度のある白色の空間にパーツを配置する方法をとる。これを岩絵具の粗い番手と胡粉を混合し非均質さのある絵具を塗布することによって発色に不均衡さを与え伸縮性のある空間としてのブレの表現になるのではないか

と考えた。この伸縮性は、整合性のとれた距離感を感じ取らせない色の発色であり、観者の解釈を固定せず受け取る空間性が変化する空間性である。これはやまと絵の考察において、金地の雲の役割（3-3-3、3-3-4）とも共通する効果を求めているともいえる。私はさらに形態にボカシを入れ、形態感にもブレを施し、全体の印象を不確かなものすることで、このような伸縮性に繋がるのではないかと考えた。図版の作品部分は、樹々の描き込みのボカシの図である。このほかにも、遠景の山にもこれを施した。また、中心の円形の色を際立たせることによって、位置関係の整合性のとれなさを強調し、細部にボカシを施すことで、浮遊する記憶と不確かさの印象を与えるを試みる。

b) ブレ（異質さによる緊張感）の効果

・《湖*》…不調和の導入



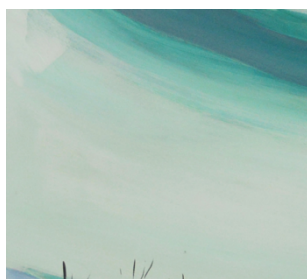
作品 13 《湖*》



作品 13 部分 1：カスレと形態の曖昧さによる効果



作品 13 部分 2：実際にはない水の奥行き感による効果



作品 13 部分 4：パーツをつなぐ曖昧な空間



作品 13 部分 3：樹の描写の異質感と、箔の異物感

《湖*》では、これまでの試みで得られた効果／ブレ（固定されない見え）の試行での伸縮性のある空間と浮遊感の表現を引き継ぎ、さらにこのようなブレを重ねることは、結果としてブレ

をもたらしているのではないかと考えた。ズレとは、異質さや不調和、意外性といったものを入れることで、一種の転調を画面にもたらし、新鮮さや刺激を与えることがねらいであるといえる。部分はそれぞれズレの効果の実験の延長線上にあるが、これらが画面のなかに共存することで位置関係のズレ、そして中央の円形の形態が不思議な感覚をもたらしていると考えた。これが色の効果のパーツによる〈景〉の表現の可能性として考えるようになる。

- ・ 《水景・追想》…ズレの意識化とその印象を強める



作品 14 《水景・追想》



作品 14 部分 1 (上)、2 (中)、3 (下)

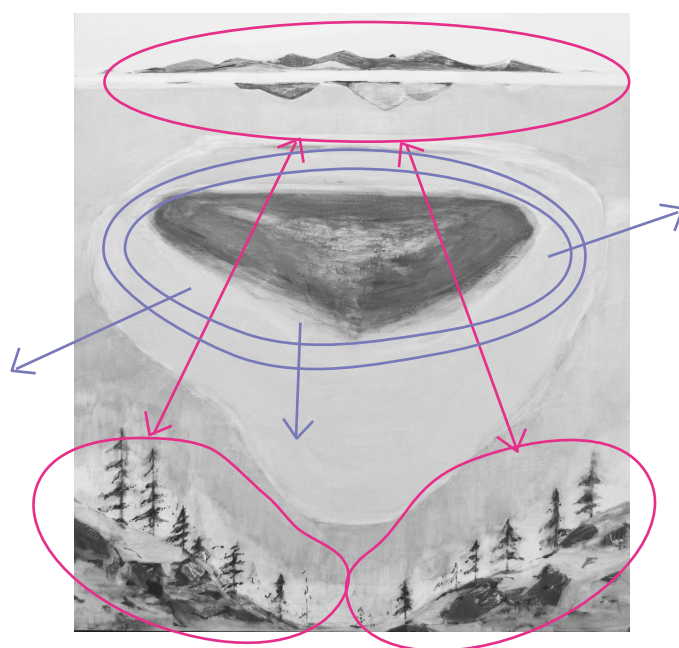
《追想》では、あいまいな湖の空間（伸縮性）の中に、独立したズレの効果を伴ったパーツの役割を際立たせようとしたものである。それはいわば、ズレの意識化であった。ズレは、音楽に於ける不協和音の感覚と通じるような、異質な緊張感をもたらし、快い調和をあえて崩すことが新鮮さに繋がるのではないかと考えたものである。そして、このような異質さの効果は、やまと絵における、様々な技法や物質感を入れ込み画面の印象を強調する効果と類似していると考えられる。(3-3,3-4 参照)

作品部分の図はそのパーツの拡大図である。中央部分の緑青は、湖の記憶の表現として、ズレを強調するため、平坦な塗りと重なる層を見せる（部分2）。周囲の薄い群青は、精製が完全にされていない群青を胡粉と合わせ、微妙なムラをつくり、中央の緑青の部分をつまらぬ面から乖離させ、全体に不安定な構成とする。さらに画面下部には、岸を配置し、そこに木々を描き

込むことで、描かれたスケールを示唆するが、その木々は不確かな位置から生えており、ぼかされることでなお不確かな存在とする（部分 4）。これについては《水景Ⅳ》での試みを踏襲し展開している。また、箔を使用することで物質性を強調した（部分 1）。

そして、画面中央にある形態的にも印象的な楕円形の使用が、より大きなズレの混入として意識化された。この楕円の形は、《みずうみ》制作の中で得た形を展開し、変形させながら使用している形態である。波紋を形態のヒントとしながら、広がろうとする湖に対して記憶がとどまっているという意味を象徴する形として様式化したものである。円は自らのうちに収斂する形態であり（輪郭線は永久に廻転する）、また周囲の色と（この作品では淡い群青）乖離させられるとき、形態の浮遊感が生まれると考えていたものである。

下の図は、その視線の誘導と、それに対する円の関係を示したものである。白黒に置き換え



作品 14-i : 視線と運動の分析

ると、主なパーツの部分が黒く浮かび上がる。赤色の線は遠近を感じさせる視線の動きである。それに対して中心の青で示された部分は、その前後関係から逸脱している。むしろ外へ向かって広がろうとする、いわば波紋としての運動をつくっている。これによって中心は他との関係から遊離し、周囲の繋がりに対する不調和によって、画面に意識や感覚がとどまらない運動感を作り、観者と画面の空間感覚が行き来するのではないかと考えたのであった。

これら一つずつは、意味や物質性の多重性を表現するためのブレの効果であり、またそれが画面の伸縮性につながるとして認識していたが、パーツとして重なり合うことで、見慣れた像からの一種のズレが生じるのではないかと考えるようになる。

そしてずらす操作は、制作を行うプロセスのなかにも存在するといえるだろう。

図（作品 14-ii）にあるのは、水彩スケッチとそこからのドローイング、作品制作の設計図となるエスキースである。上段二枚がスケッチ、下段左二枚がドローイングで、右下にあるものが《水景・追想》のエスキースにあたる。スケッチをもとにしながら、少しずつその色や前後関

係などの位置の関係をずらしていく。そのなかから、生み出した形態を様式化し、作品制作のエスキース²へと繋げていく。この経過をみると、形に関しては4-1で分析したが、色に関しても次のような段階を経て少しずつ転換されていくことがわかる。まずスケッチでの色（自然物に触発された水彩絵具の色）から、スケッチに触発され、位置関係の表現の再構築の際に生まれる色（パステルの色）へ、そして、ドローイングを重ねる中で見つけた形態と色の関係に触発され、そのイメージを強める色の選択や岩絵具の色を意識したエスキースの色（岩絵具の発色を意識したパステルの色）、最終的に作品では、エスキースに残った色の構成から展開する岩絵具の色となる。このような発想段階での転換はいわば色のずらしであり、ズレの表現へと導くものと考えられる。

このように、再構築されるとき概念化を伴うが、概念的なものと実際にスケッチをした感覚との間には、ある種の摩擦が生じている。けれどもこの摩擦は、ネガティブなものではなく、この過程を経ることによって、スケッチで体感した空間の意味を確認する必要なアプローチであり、そしてこの色のずらし（転調）によって、画面の印象を強めることとなると考えている。このように、パーツやそれをつなぐ色彩のありかたを模索することで、画面の造形性を強調しようとしているのであった。



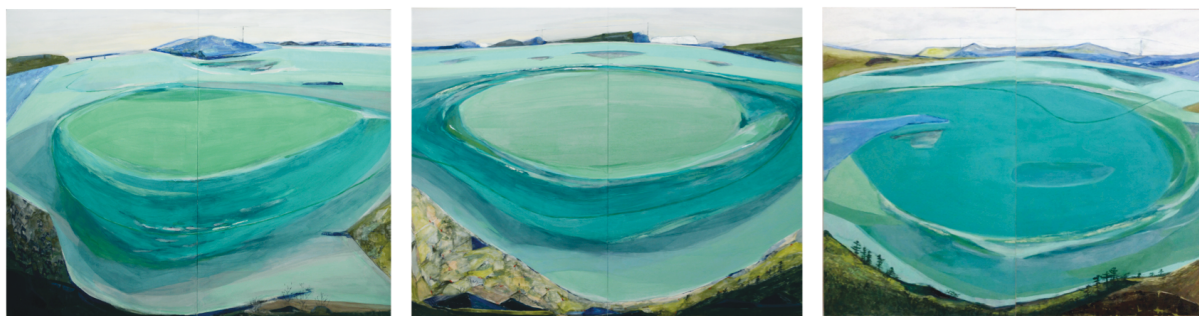
作品 14-ii : スケッチとドローイングからエスキースへ、色と形の転換

色の試行についてまとめると次のようになるだろう。私にとって日本画材の絵具の物質性は、まず、空間やものとして見立てる役割があった。それは形とは切り離せない関係であって、パーツ的な色彩の利用である（パーツとしての色の役割は、《杲杲》（作品部分 7a-1~4）で例示した）。それには日本画材の性質から喚起されるものや、素材そのもののイメージ喚起の歴史的背

景もあるとも考えられる。そこにスケッチに描き留めた色の印象から、知らず知らずのうちに身につけた色に対するイメージまで含めて、色のもつイメージに依拠しながらそれぞれのモノに見立て、パーツとしての色が絵の中にちりばめられていたのであった。

さらにここに加えて、人工湖のモチーフによって得た色の感覚の表現の試行があった。発色のブレの表現は、意味の多重性を発色の揺らぎによって表現する試みである。水と記憶、確かさと不確かさといった、相反する意味を発色のブレによって不安定感をつくり、試みた。また、ズレの試行は、ブレを重ねることによって生まれる意外性や、構成上の浮遊感を試みたものであった。とくに、波紋の形態から展開した中央の楕円形の存在感によって、その印象を強めている。これらは、やまと絵における、技法や物質の混在感ともその目的を同じくしながら、制作の過程で、色や形の転換（色のパーツ化）を経てつくりあげた自作品の様式による効果として考えたい。

4-2-3 作品《水景／風・風・留》からみる〈景〉



作品 15 《水景／風・風・留》

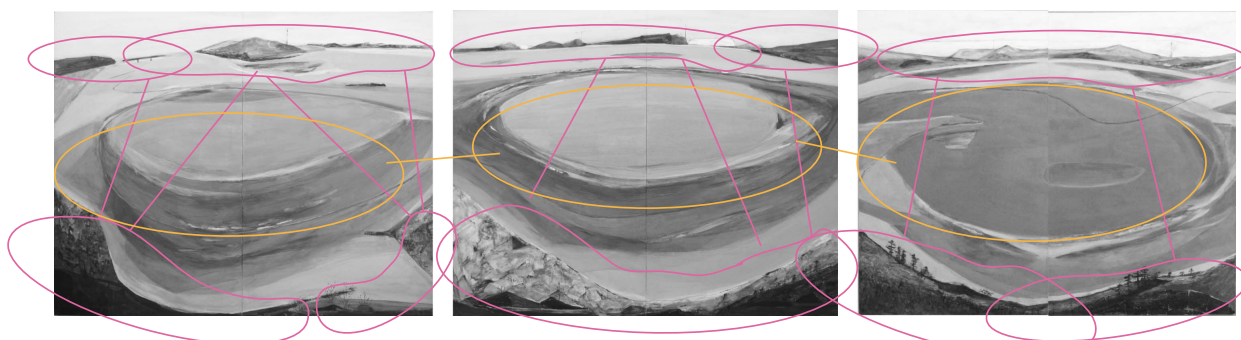
ここまでの実際の作品の分析から、私の描く〈景〉は、造形的な印象づけを意識した、パーツによる伸縮自在な絵画空間であり、多視点的な構造をもつものであったといえる。それはパネルの提示形態の試みや、色やそのパーツの構成にズレ（異質さによる緊張感）を施す試みによって、模索・制作されてきた。そして作品に現れる形態は、ドローイングを通じて生まれた自己様式のなかの形態をもちいていた。では、これらの試みを展開した《水景／風・風・留》

をみたうえで、私の〈景〉を表現するうえでの規範や、作品性の課題となっているものについて考察したい。

この作品は F150 号三点の連作であり、およそ幅 7 メートルほどの大作である。描かれているのは、これまでの水景シリーズとおなじく、人工湖をモチーフとした作品であり、どれも、遠景に山、近景に陸があり、画面のほとんどを水が占める。そして三枚の絵が並ぶことを想定し、少しずつ絵柄がずらされることによって画面と行き来する感覚が試行され、大画面独特の空間性を体感できるように工夫された。これにはパネルの提示形態の試みが反映している。

そして色とそのパーツの構成によるズレは、次のような構造によって試みられている。図に示された、赤線で囲った近景と遠景は、意識の焦点であり相互に位置関係を示唆し視線の誘導を促す。そして橙色の線で示された画面の大部分を占める湖は、視線がその中に漂流し、隣り合う絵に共通する円形の色が相互に干渉し合うことで感覚を刺激する。これは作品の導入部としての山や陸のレルフ的な「場所」-意識の焦点としての場所性-と、中心に表した西田的な「場所」である湖-直感をも包む場所性-の同時的な表現をめざしたものである。山や手前の陸地は、それらがあることで、描かれたものが風景であることを示唆し、少しずつずらされたパネルとパネルの隙間をつなぐ形や遠近の構成、色の関係によって、観る者の立ち位置が揺らぐことをねらっている。それに対して中央に描かれた湖は、それとは無関係に緑色のバリエーションによって観者を包み込む役割を担わせた。これらはブレとズレの色の試行を反映している。

この三点の連作はその大きさと、それぞれ微妙に静と動の動きのニュアンスを変えた作品を提示することで、画面空間と行き来する感覚から、より意味を拡大し観者側の空間全体を包み込む感覚までを意識して制作されたものであった。



作品 15-i
左から「風」「風」「留」をテーマに水面の表情を変え制作した。

このように、ここにある試行は、すべて絵とそれを観る者の関係に、画面空間との実空間を行き来する感覚の模索に帰結するものであるといえるだろう。例えば、先に述べたように 4-2-1 の展示の工夫や、展示空間への意識はこの延長線上にあり、また 4-2-2 の色の試行としてのブレ（曖昧な空間性）やズレ（異質さによる緊張感）も、このような感覚のありかたに対する試みだったといえる。このズレの試みは、画面のインパクトを強め、一種の抵抗感を生むことで、画面空間の存在を意識化させる。そうすることで、逆に実空間の存在が意識化されるのではないかというねらいがあったのである。いわば、絵画や実空間（さらには自己）の存在感そのものに対する意識化＝問いという意味がここにはあると考えられる。

そしてこれは 3-4 で問題提起したことに対するひとつの答えと考える。つまり私の〈景〉の表現（色の表現とパーツの再構成による複合的な風景表現）は、このような画面空間と実空間を行き来する感覚のありようによって規定され、また絵画や観者、自己の存在感の所在への問いかけという課題のなかで試行され展開するものと考えられるものであった。

¹ 『丹青指南』大正 4 年（1915）狩野派の技法を受け継ぐ市川守静が残した技法書。『畫筌』享保 6 年（1721）林守篤著、探幽の技法を踏襲しているが、論中癡もみられる、と前文に書き込みがある。

² エスキースとドローイングには明確な区別はないが、作品制作を意識しはじめ、岩絵具を使用することを前提とし、最終的に作品制作の設計図としたものをエスキースと呼んでいる。

4-3 〈景〉表現とその位置づけ

これまでの考察から〈景〉とはパーツによって構成される複合的な風景表現であり、〈景〉の要素として、伸縮自在な空間のなかにパーツが配され、風景空間が再構成されるとしてきた。それは、3-3のなかで、やまと絵の風景表現を例にあげ分析したように、〈景〉表現は、過去の作品のなかにもみられる表現ともいうことができるだろう。では自分自身の模索する〈景〉の表現はどのように位置づけることができるだろうか。

〈景〉は、その絵画表現の構造として大きく捉えたとき、東洋的なもののみかたや風景表現すべてに当てはまるものといえる。しかし、そうであっても画面のなかに再構成する際、〈景〉表現の要素には、いわば強弱のようなものがあると考えられる。

たとえば、中国における山水などは、画面構成の法則性を持っており、画面空間は伸縮自在とまでいうことは難しい。唐の王維が「丈山尺樹 寸馬無目 遠樹無枝 遠山無皴 隱隱如眉 遠水無波 高与雲齊」としてその理想的な描法についての文章を残していることから、指摘することができるだろう。

庭園においても、一定の型はあるものの三次元表現であるので、実際の庭の広さに合わせて、あるいは、環境に合わせて再構成することから、空間の自由度は中国山水よりもあるように思われる。そして、実際にその中に入って観賞する場合があることや、また眺める位置を変えることができるという点においても、空間性は伸び縮みすると考えられる。

やまと絵に関していえば、前章での考察から、絵画空間はパーツの配置によって伸縮しているといえることができるだろう。



図 33 郭熙 《早春図》

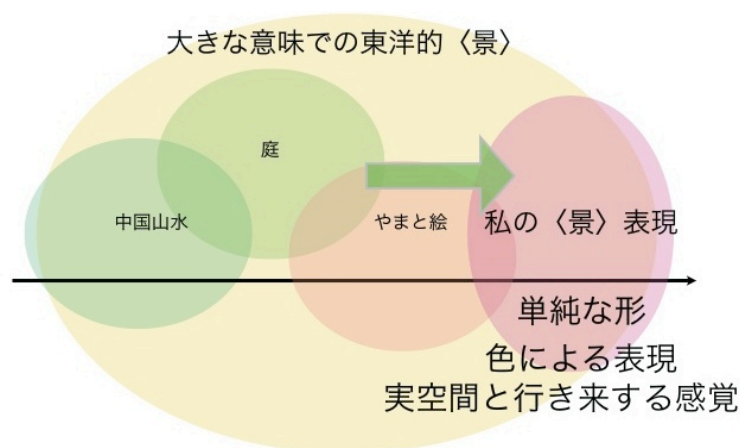
これらのなかで、私が〈景〉表現として呼ぼうとしているものに近いのは、庭園や、やまと絵であると考えているということはこれまでから触れてきたとおりである。しかし、近いのであって、同じではない。とくに同じ絵画表現として、やまと絵との違いはどう説明できるだろうか。

それは、パーツやその組み合わせに意味が与えられていたことに、決定的な違いを指摘できるだろう。ここでいう意味とは、伝統的な和歌やある名所を指すものであり、また、四季とも密接にかかわりあっている。そのようなパーツを組み合わせることで、観る側に様々な連想を促し、

豊かな情景を生み出していた。一方、私の場合には、湖・山・樹・陸などの記号的な意味はあるが、パーツにそのような意味を与えてはいない。そこに求めているのは、色による表現（色彩・ブレ・ズレ）と構成により意識される画面空間と実空間の身体的な感覚の行き来であった。それを規定するのは、自分自身の感覚によってのみであり、これは造形言語でしか表現しえない部分ではあるが、それには画面と行き来する感覚があるかどうかという観点が重要となる。そしてそれは、画面空間と実空間の存在を際立たせることであり、作品／観者／自己をひっくるめた「存在感の所在への問いかけ」ということに繋がっていると考えられる。

このように、〈景〉とは、パーツによって構成される複合的な風景表現であり、私が〈景〉として名付けた表現は、大きな意味では、東洋的な風景表現の枠に当てはまるものであった。その上で、現代に生きる私の〈景〉表現として、その系譜にのっとりながら、異なる基準や課題をもって独自の表現を模索しているものと、位置づけたい。

そして私の〈景〉-複合的な風景表現-は次のようなものである。単純な形態をもちいて、それが色による表現性に依っているという特徴をもつ。それは、見立てというものが示すように、具象性に寄り添うような色ではなく、むしろ色に具象性が寄り添うという色の役割と、その発色操作（ブレ・ズレ）が私の〈景〉表現で重要な役割を果たしていたことが示していた。さらにそれらは最終的に画面空間と実空間を行き来する感覚によって規律されるものであった。そのような〈景〉の表現の展開の模索として、様々な試みがされていたのである。



5 〈景〉-考察の成果とその展開

「風景」を描いていたら、「風景画」と呼ばれる。この論文は、「風景画」の語に付随するイメージに対する違和感から、「景」という言葉を持ちだし、それを自分自身の表現する内容を語る言葉として、位置づけようとしてきた。そしてそれが東洋的な風景表現という大きな枠組をも示唆するものとして意識することに至る。

ただし、このようなパーツによる〈景〉表現は、3-1-1 風景画の出現の経緯でもとりあげたような「風景画」以前の西洋の風景表現のなかにも、みられるとも思われる。けれども、そこでも確認したように、個々のパーツは、宗教的テーマなどによる象徴(シンボル)であると考えられ、パーツは独立したものであったといえるだろう。

一方、〈景〉表現には、それとは異なる空間配置に対する意識が存在しており、私にとってはパーツの配置はすべて、画面空間の意識と実空間の意識とが行き交う感覚に主眼がおかれていたということをここで補足しておきたい。

さて、これまでみてきた 1~3 における概念の整理や絵画史上の背景を改めて確認する作業、4 の自分自身の制作の試行の考察は、これまで漠然としていた制作における自分自身の興味や疑問、また手法の意味などの整理・再確認として、一定のまとまりを得たと考えている。

ほとんど直感ともいえるべき感覚で選ばれた「景」という言葉は、様々なところで考察され言語化されることで、これまで意識化されていなかった感覚や造形意識が単独で存在しているのではなく、どこかで繋がっていることを示唆してくれたといえる。

たとえば、パーツ的な要素や、それらをつなぐ曖昧な空間性(伸縮性)という要素、そしてそれによって造形的な印象の強さを求めるという造形意識についてなどがある。それらが小さなまとまりから大きな枠組みのなかで試行されていたことを意識できるようになったのは、ここまで

の考察があったからだと考えたい。

そして、このような気づきのなかで、画面空間と実空間の身体的な感覚の行き来という意識も浮かび上がってきた。これは、おそらくこれまでから制作するうえで、大なり小なり考えられていた意識であったが、これがどこかで歴史的な造形意識と結びついており、それが〈景〉表現という名で考察されるなかで明確化できたと考えている。そして、この考察を通して、表現方法としての色の効果があることが意識化され、色の感覚の表現に対して抵抗感なく試みられるようになったといえる。

このように、論考によって(言葉によって)意識内容が精査された一方で、言葉を選ぶことは、意味を限定することで、言語化する以前の感覚が抜け落ちていくことを経験し、またその取りこぼされた内容がいかに自分のなかに収まっていたのか、文脈を整理しなおす作業をも含んでいたことも事実である。

4-3において差別化した、やまと絵における意味の役割もそのひとつである。やまと絵の歌枕や四季・名所といった‘画題のもつ意味’による空間性への効果は、その描かれた当時においては、共通認識のなかで成り立っていたものといえるだろう。現代において、特にそのような予備知識のない者にとっては、それよりも‘造形性がもたらす効果’がその興味の対象となりやすく、価値を見出しやすい。海外における日本美術のコレクションに造形性の色濃い作品が所蔵されていることも、このことを物語っているといえるだろう。この例は極端でまた別の問題を孕んでいるとも考えられるにしても、この画題の意味と造形性の取り扱いの差に(絵師側の意識の上でも)どこまで決定的な違いとしてあったのかについては難しい問題が残されているといえる。それと同様に、私自身の作品のなかにおける‘画題のもつ意味’の効果についても補足しておかなくてはならない。とくに人工湖をモチーフとした作品においては、この湖が、「今はただ広大で何の変哲もない湖でありながら、実はかつてそこに村があったという記憶を背景にもっていた」(4-2-2 p77) という意味が語られることによって、作品の享受のしかたに違いがあるということとは否定できないのである。ただし、それによって作品の見方が限定されるということが、私のねらいではないことは書き添えておく必要があると思われるので、次の制作ノートの記述を引用しておく。

「中性的な空間性の提出／表出をめざしたい。

絵を介して見る人が空間を享受する可能性としての絵画表現。

読ませる絵画ではなく、「場」としての提示 (2014.09.29)」

絵に意味を欲するのは絵と見る者の宿命的な関係であるとはいえるが、できるだけ、そこから一歩引いた形で作品のあり方を模索したいという願いが、ここには見受けられるのであった。

この他にも、本論 1 の言葉による考察を、4 の制作での考察に、完全には活かせなかったという反省がある。しかし、これについてはほとんどひらめきによって得た「景」という言葉をいかに差別化し、〈景〉表現の呼称として認識させていくのかという問題提起の役割があったとして考えたい。

最後に、私の試行する〈景〉という風景表現の課題は、「存在感に対する問いかけ」としたが、本論で打ち出した色の感覚の表現の役割が何に由来し、このなかでどのように作用していくのかについては、さらなる考察を要すると考えられるだろう。けれども、それは造形的なアプローチによって解明されることとして、これからの課題としておきたい。

参考文献一覧

- 秋山光和 編『新潮世界美術辞典』新潮社、1985
- 青木茂『（岩波近代日本の美術 8）自然をうつす一東の山水画・西の風景画・水彩画』岩波書店、1996
- 進士五十八『日本の庭園 その造景と技とところ』中公新書、2005
- 武田恒夫『日本絵画と歳時[景物画史論]』ぺりかん社、1990
- 辛島美絵著『古代のくけしき>の研究-古文書の資料性と語の用法』清文堂出版、2010
- 鈴木日出男「和歌の物象」渡部泰明・川村晃生 責任編集『歌われた風景』笠間書院、2000
- 高野晴代「屏風歌と風景―歌人伊勢の試み」渡部泰明・川村晃生 責任編集『歌われた風景』笠間書院、2000
- 日本国語大辞典
- 佐々木健一『日本的感性 触覚とずらしの構造』中央公論、2010
- 飯沢耕太郎『写真的思考』河出書房新社、2009
- 『アンリ・カルティエ＝ブレッソン 知られざる全貌』展覧会図録 2007
- 小野良平「三好学による「景観」の意味および導入意図」『ランドスケープ研究 71』東京大学大学院農学生命科学研究科、2008
- 黒田日出男『謎解き洛中洛外図』岩波新書、2003
- 安彦 一恵・佐藤 康邦 編『風景の哲学』ナカニシヤ出版、2002
- 神保常彦「風景から風景美へ―美的気分について―」山本正男監修『比較芸術学研究 IV 芸術と様式』美術出版社、1980
- ゲオルク・ジンメル、川村二郎編訳『ジンメルエッセイ集』平凡社、1999
- サイモン・シャーマ著、高山宏・梅正行訳『風景と記憶』河出書房、2005
- 西川祐信『画法彩色法』元文3年（1739）
- オギュスタン・ペルク、篠田勝英訳『日本の風景・西洋の景観 そして造景の時代』講談社、1990

- 越宏一『風景画の出現』岩波書房、2004
- ケネス・クラーク著、佐々木英也訳『風景画論 改訂版』筑摩書房、2007
- 佐藤道信『〈日本美術〉誕生 近代日本の「ことば」と戦略』講談社、1996
- 北澤憲昭著『日本画の転位』ブリュッケ、2003
- 国木田独歩「武蔵野」『国木田独歩・宮崎湖処子集』岩波書店、2006
- 神林恒道『京の美学者たち』晃洋書房、2006
- 松本亦太郎『現代の日本画』北文館、1915
- 永井隆則『セザンヌ受容の研究』中央公論美術出版、2007
- 奥平英雄『カラーボックス 12』国宝 絵巻』保育社、1962
- 千野香織『名宝日本の美術 第11巻 信貴山縁起絵巻』小学館、1982
- 家永三郎『上代倭絵全史 改訂版』海文社、1966
- 日本の美学編集委員会『日本の美学 16 特集…日本人の空間意識』ぺりかん社、1991
- 古田亮「琳派から RIMPA へ」『琳派』展覧会図録、2004
- 仲間祐子「雰囲気にもみる自然観」仲間祐子、ハンス・ディッケル編『自然の知覚』三元社、2014
- 米村典子「透かし見る自然」仲間祐子、ハンス・ディッケル編『自然の知覚』三元社、2014
- 中村二柄『東西美術史-交流と相反-』岩崎美術社、1994
- 日本の美学編集委員会『日本の美学5 特集…色』ぺりかん社、1985
- 柄谷行人『日本近代文学の起源 定本 柄谷行人集 1』岩波書店、2004
- 加藤周一『日本文化における時間と空間』岩波書店、2007
- エルンスト・H・ゴンブリッジ、岡田温司・水野千依訳『規範と形式 ルネサンス美術研究』中央公論美術出版、2000
- 佐藤康邦『絵画空間の哲学 思想史のなかの遠近法』三元社、2008
- エドワード・レルフ、高野武彦・阿部隆・石山美也子訳『場所の現象学』筑摩書房、1999
- 西田幾多郎「場所」『西田幾多郎全集 第四巻』岩波書店、1946

図版・作品図版一覧

図版一覧

(図版番号. 作者《作品名》制作年、所蔵：出典)

1. アンリ・カルティエ＝ブレッソン 《サン＝ラザール駅、パリ、フランス》1932、アンリ・カルティエ＝ブレッソン財団
：展覧会図録『アンリ・カルティエ＝ブレッソン 知られざる全貌』2007
2. 大徳寺 瑞峯院
3. 牧歌的の神域風景 第3様式 1-25世紀、ナポリ考古博物館
：越宏一『風景画の出現』岩波書房、2004
4. ナイル川に浸水された平野の風景 第4様式 1世紀、ポンペイ
：3に同じ
5. ランブル兄弟 《ベリー公のいとも豪華なる時禱書》(7月) 1413-1416年頃、コンデ美術館
：3に同じ
6. ヨアヒム・パティニール 《アントニウスの誘惑》 1520-1524年頃、マドリッド国立図書館
：Woollett, Anne T., Ariane van Suchtelen, *Peter Paul Rubens, and Jan Bruegel. Rubens & Brueghel: A Working Friendship*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2006
7. ヤーコブ・ファン・ライスダール 《漂白場のあるハールレムの風景》1670-1675年頃、マウリッツハイス美術館
：展覧会図録『マウリッツハイス美術館展』東京都美術館、2012
8. ルーベンス、ヤン・ブリューゲル(父)《五感の寓意》 視覚と嗅覚の寓意 1618年
：Woollett, Anne T., Ariane van Suchtelen, *Peter Paul Rubens, and Jan Bruegel. Rubens & Brueghel: A Working Friendship*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2006
9. ジョン・コンスタブル《乾草車》1821年、ロンドン ナショナルギャラリー
：John Albert Walker (解説)『constable』世界の巨匠シリーズ、美術出版社、1979

10. カミーユ・コロー《モルトフォンテーヌの思い出》1864年、ルーブル美術館
：Madeleine Hours（解説）『Corot』世界の巨匠シリーズ、美術出版社、1974
11. 橋本雅邦《白雲紅樹》1890年、東京藝術大学大学美術館
：展覧会図録『橋本雅邦 その人と芸術 特別展』山種美術館、1990
12. 横山大観《杜鵑》1868年、福井県立美術館
：福井県立美術館 http://artsearch.pref.fukui.jp/detail.php?stype=top&data_id=208
13. 菱田春草《落葉》1909年、永青文庫
：座右宝刊行会編『現代日本美術全集 3 菱田春草／今村紫紅』集英社、1973
14. 村上華岳《二月の頃》1911年、京都市立芸術大学芸術資料館
：展覧会図録『京都日本画の誕生：巨匠達の挑戦-京都市立芸術大学創立 130 周年記念展』京都市立芸術大学、2010
15. 小野竹喬《郷土風景》1917年、京都国立近代美術館
：展覧会図録『小野竹喬展 生誕 120 年』2009
16. 《信貴山縁起絵巻》山崎長者巻第7, 8紙 12世紀、奈良・信貴山朝護孫子寺蔵
：千野香織『名宝日本の美術 第11巻 信貴山縁起絵巻』小学館、1982
17. 《信貴山縁起絵巻》延喜加持巻第20, 21紙 12世紀、奈良・信貴山朝護孫子寺蔵
：16に同じ
18. 《日月山水図屏風》六曲一双 室町、金剛寺
：武田恒夫（ほか）『日本屏風絵集成 第9巻』講談社、1977
19. 《信貴山縁起絵巻》延喜加持巻 第23、24紙 12世紀 奈良・信貴山朝護孫子寺蔵
：16に同じ
20. 《春日権現記絵巻》巻 19 第 1 段 鎌倉、宮内庁三の丸尚蔵館
：宮次男編『日本の美術 203 春日権現記絵』至文堂、1983
21. 《春日権現記絵巻》巻 10 第 7 段 鎌倉、宮内庁三の丸尚蔵館
：20 に同じ
22. 《華嚴宗祖師絵伝絵巻》義湘絵第 4 段 鎌倉、高山寺
：若杉隼治筆『日本の美術 413 絵巻華嚴宗祖師絵伝』至文堂、2000
23. 《源氏物語絵巻》詞書柏木（1）平安、敬記念文庫 徳川美術館
：小松茂美編『日本の絵巻 1 源氏物語；寝覚物語絵巻』中央公論、1987
24. 《寝覚物語絵巻》第二段 平安末、大和文華館
：23 に同じ

25. 《浜松図屏風》六曲一双 室町、東京国立博物館
：武田恒夫（ほか）『日本屏風絵集成第9巻 四季景物』講談社、1977
26. 俵屋宗達《松島図》六曲一双 江戸、フリア美術館
：武田恒夫（ほか）『日本屏風絵集成第10巻 名所景物』講談社、1981
27. 尾形光琳《槇楓図屏風》六曲 江戸、東京藝術大学大学美術館
：辻惟雄（ほか）『日本屏風絵集成第6巻 花木・花鳥』講談社、1978
28. ポール・セザンヌ《サント・ヴィクトワール山》1885-1887 年、ロンドン、コートード美術研究所
：Meyer Schapiro（解説）『Cezanne』世界の巨匠シリーズ、美術出版社、1962
29. ポール・セザンヌ《プロヴァンスの家》1885-1886 年、インディアナポリス、ジョン・ヘロン美術研究所
：28 に同じ
30. ポール・セザンヌ《エクスタックの海》1882-1885 年、ロンドン大学、コートルド・インスティテュート・ギャラリー
：28 に同じ
31. ポール・セザンヌ《モンジュールのまがり路》1899 年、ニューヨーク、ジョン・ヘイ・ウェット夫妻コレクション
：28 に同じ
32. ポール・セザンヌ《サント・ヴィクトワール山》1885-1887 年、メトロポリタン美術館
：28 に同じ
33. 郭熙《早春図》宋 台北、国立故宫博物院
：国立故宫博物院 <http://www.npm.gov.tw/ja/Article.aspx?sNo=04000960>

作品図版一覧

1. 《水景Ⅱ》 2014 37.0×32.0cm 麻紙、膠、岩絵具
2. 《景 もとの場所へ》 2012 116.0×272.7cm 麻紙、膠、岩絵具、金箔 (個展)
3. 《春》 2013 193.9×112.0cm 綿布、膠、岩絵具、アルミ箔
(第39回京都春季創画展)
4. 《ながめ》 2013 116.5×90.9cm 綿布、膠、岩絵具、アルミ箔 (個展)
5. 《景を紡ぐ#3》 2013 32.0×37.0cm 麻紙、楮紙、膠、糊、岩絵具 (個展)
6. 《景を紡ぐ#1》 2013 37.0×32.0cm 麻紙、膠、糊、岩絵具 (個展)
7. 《杲杲》 2013 162.6×568.2cm 麻紙、膠、岩絵具、金箔、銀箔、黒箔
(うち中央2枚、第40回創画展)
8. 《湖景》 2014 140.0×210.0cm 綿布、膠、岩絵具、黒箔
(天若湖アートプロジェクト)
9. 《impromptu 3》 2014 各約26.0×30.0cm 楮紙、膠、岩絵具
(天若湖アートプロジェクト)
10. 《みずうみ》 2014 15.8×22.7cm 楮紙、膠、墨、岩絵具
11. 《水景Ⅲ》 2014 50.0×60.0cm 麻紙、膠、岩絵具、金箔、黒箔
(天若湖アートプロジェクト)
12. 《水景Ⅳ》 2014 47.0×37.0cm 麻紙、膠、岩絵具
(天若湖アートプロジェクト)
13. 《湖*》 2014 116.7×116.7 麻紙、膠、岩絵具、玉虫箔
(天若湖アートプロジェクト)
14. 《水景・追想》 2014 162.6×146.0 麻紙、膠、岩絵具、玉虫箔
(第2回 続「京都日本画新」展)
15. 《水景／風・風・留》 2014, 2-10 各 227.3×181.8cm 麻紙、膠、岩絵具、黒箔、金箔、銀泥
(うち《風》第41回京都春季創画展賞、《風》第41回創画展)

謝辞

本研究は、主指導教官である綾田勝義先生、論文指導教官である田島達也先生、副指導教官である小島徳朗先生、故小池一範先生のあたたかいご指導、ご鞭撻の上に成り立っています。そして、本学日本画研究室の西田真人先生、浅野均先生、川嶋渉先生、日影圭先生にも学部生から大変長期にわたりあたたかいご指導ご支援頂きました。ありがとうございます。

綾田勝義先生には、山のものとも海のものともわからない私の研究を大変辛抱強くご指導くださいました。また、小島徳朗先生、小池一範先生には、折にふれ、機微にとんだ指導のなかで、大変興味深い示唆を与えてくださいました。本当にありがとうございました。また論文執筆においては、田島達也先生の親身なご指導と的確なアドバイスのもと、ここまで書き進めることができたと考えております。

また、審査員として西田真人先生には、客観的なご指摘をいただきました。そして急なお願いにも関わらず審査員を快くお引き受けくださった京都造形芸術大学准教授の下村泰史先生には、造園学の見地から、多角的なご指摘を頂きました。また研究の過程において、西洋美術史の深谷訓子先生、彫刻専攻の中ハシクシゲ先生、文化財科学の高林弘美先生にもご指導いただき、大変勇気づけられました。心より感謝しております。

多くの方々のご指導、ご支援のもと、本研究を進め、まとめることができましたことを心より感謝しております。ありがとうございました。

審査作品

会場風景

作品リスト

図版

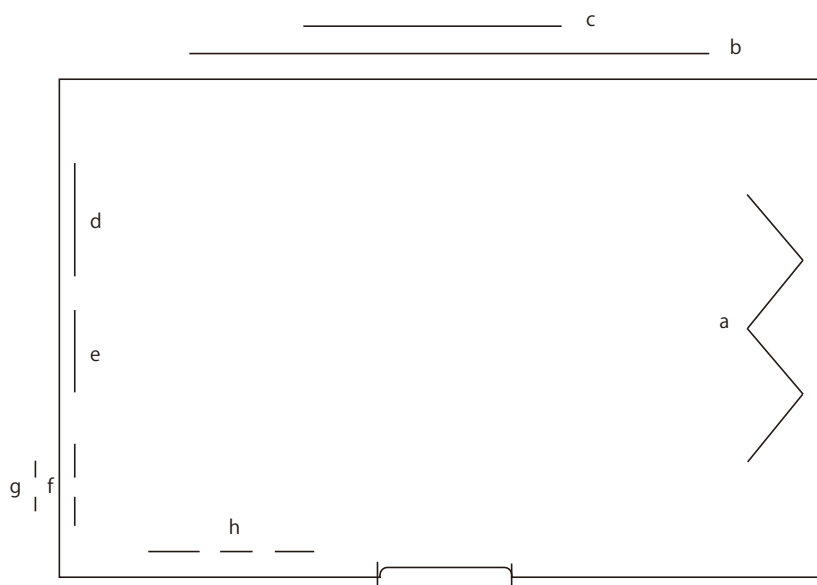
審査会場風景



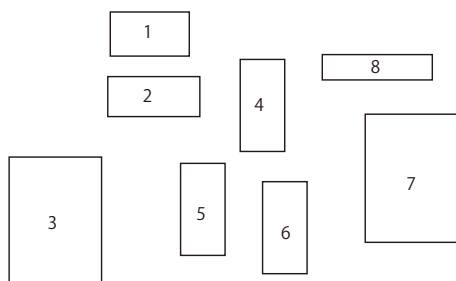




審査作品リスト



- a/ 《杲杲》 2013.7-10 162.6×約 400cm 麻紙、岩絵具、金箔、銀箔、黒箔、銀泥
- b/ 《水景/ 風・風・留》 2014.2-10 各 227.3×181.8cm 麻紙、岩絵具、黒箔、金箔、銀泥
- c/ 《湖景》 2013.12-2014.3 70×70cm 6 枚組 綿布、岩絵具、黒箔
- d/ 《湖**》 2014.8-11 116.7×116.7cm 麻紙、岩絵具
- e/ 《湖***》 2014.8-11 162.6×146.0cm 麻紙、岩絵具
- f/ 《study 1》《study 2》 2014.9 各 37.0×32.0cm 麻紙、岩絵具
- g/ 《study 3》《study 4》 2014.9 各 24.2×30.1cm 麻紙、岩絵具
- 《study 5》 2014.8 45.0×38.0cm 麻紙、岩絵具
- h/ 《impromptu》 (制作年月・サイズは下記) 楮紙、岩絵具



- h-1 2014.6 20×26cm
- h-2 2014.6 各 11×12cm
- h-3 2014.7 33×29cm
- h-4 2014.11 30×22cm
- h-5 2014.11 28×20cm
- h-6 2014.11 27×22cm
- h-7 2014.11 32×32cm
- h-8 2014.11 各 10×13cm

審査作品図版



a/ 《杲杲》

2013.7-10 162.6×約 400cm

麻紙、岩絵具、金箔、銀箔、黒箔、銀泥

左・第40回創画展入選



b/ 連作《水景/ 風・風・留》
《留》

2014.2-4 227.3×181.8cm

麻紙、岩絵具、黒箔、金箔、銀泥

右・第41回京都春季創画展 春季展賞



b/ 連作《水景/ 風・風・留》

《風》

2014.9-10 227.3×181.8cm

麻紙、岩絵具、黒箔、金箔、銀泥

第41回創画展 入選



b/ 連作《水景/ 風・風・留》

《風》

2014.10 227.3×181.8cm

麻紙、岩絵具、黒箔、金箔、銀泥



c/ 《湖景》

2013.12-2014.3 70×70cm 6 枚組

綿布、岩絵具、黒箔

天若湖アートプロジェクト 2014



d/ 《湖**》

2014.8-11 116.7×116.7cm

麻紙、岩絵具

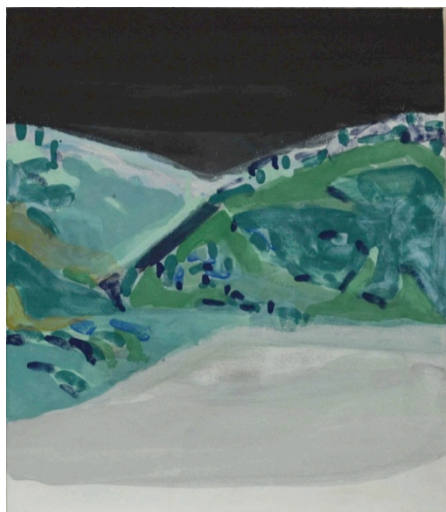
第8回清須市はるひ絵画トリエンナーレ 入選



e/ 《湖***》

2014.8-11 162.6×146.0cm

麻紙、岩絵具



- | | | | | |
|----|--------------------|--------|---------------|--------|
| f/ | 《study 1》《study 2》 | 2014.9 | 各 37.0×32.0cm | 麻紙、岩絵具 |
| g/ | 《study 3》《study 4》 | 2014.9 | 各 24.2×30.1cm | 麻紙、岩絵具 |
| | 《study 5》 | 2014.8 | 45.0×38.0cm | 麻紙、岩絵具 |



4



5



6



1



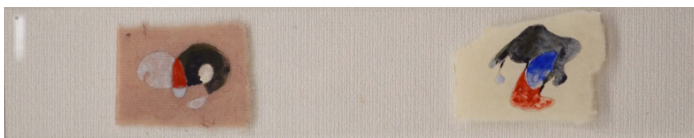
2



7



3



8

h/ 《impromptu》

(制作年月・サイズは一覧参照)

楮紙、岩絵具