

氏名	<small>なかがわ しんいち</small> 中川 真一
学位	博士（芸術学）
学位記番号	博（芸）甲第30号
学位授与年月日	平成27年3月14日
学位授与の要件	学位規程第3条第3項該当
論文題目名	長谷川等伯《松林図屏風》における 余白の考察
審査委員	主査 曲子 明良 副査 児玉 靖枝 同 上久保 真理

一、論文内容の要旨

本論文では、長谷川等伯《松林図屏風》における「余白」の役割について論じる。

日本絵画における「余白」表現の源流は、南宋で描かれていた江南水墨画にあると考えられる。その江南水墨画が、鎌倉時代に日本へ輸入され、日本でも水墨画が描かれるようになった。日本に水墨画が定着していく中で、絵画の「余白」に日本人独特の感性が込められるようになっていく。やがて、室町時代にその「余白」表現と東山文化とが結びつくことで、日本固有の「余白」の感覚が結晶化した画体が生まれる。

安土桃山時代に入ると、この「余白」の感覚を受け継ぎつつ、独自の画体を探求した長谷川等伯が《松林図屏風》を描きあげた。

等伯の《松林図屏風》以降、彼の「余白」の感覚を受け継ぐ作品は見当たらない。このことから、日本美術史上、「余白」表現という点において《松林図屏風》は一つの到達点であり、日本人が中国の山水画を、日本の風土、日本の美意識に置き換えて解釈した、その結果だったのだと言える。

本論文では中国で生まれた水墨画が、どのように日本に輸入され、どのように解釈されたか、また「余白」の感覚がいかに東山文化と結びつき、いかに日本独自の美意識を生み出していったかを辿る。さらに「余白」が果たす機能や、「余白」と日本人の根底に根ざす「カミ」への意識との関わりなどを考察することで、《松林図屏風》がその「余白」表現によって持つ、一種の依代としての機能を論証することを目指す。

す。

目次

- 1 はじめに
1. 1 研究の背景
1. 2 研究の目的
1. 3 本論文の構成
- 2 中国における山水画の成立
2. 1 水墨画の源流
2. 2 中国における水墨画の誕生
2. 3 水墨画における筆と墨
2. 3. 1 破墨

- 2. 3. 2 潑墨
- 2. 4 山水画の成立
- 2. 4. 1 山水思想
- 2. 4. 2 華北山水画
- 2. 4. 3 江南山水画
- 2. 5 牧谿 法常
- 2. 5. 1 「和尚」牧谿
- 2. 5. 2 牧谿の「余白」
- 3 中世日本における山水画の受容
- 3. 1 鎌倉時代の水墨画
- 3. 1. 1 鎌倉時代における水墨画の流入と禅宗の影響
- 3. 1. 2 日本の信仰
- 3. 1. 2. 1 日本人の信仰の対象

- 3. 1. 2. 2 日本の禅の変化
- 3. 1. 2. 3 日本人の山岳信仰
- 3. 2 室町時代前期から中期における山水画
- 3. 3 雪舟等楊
 - 3. 3. 1 雪舟入明以前
 - 3. 3. 2 雪舟入明
 - 3. 3. 3 雪舟による山水画の様式の日本化
 - 3. 3. 4 雪舟と京都
 - 3. 3. 5 真景図
 - 3. 3. 6 雪舟の「余白」
- 3. 4 山水画における日本と中国の違い
- 3. 5 室町後期における山水画
 - 3. 5. 1 北山文化と東山文化

- 3. 5. 2 北山文化
- 3. 5. 3 東山文化
- 3. 5. 3. 1 東山文化とは
- 3. 5. 3. 2 三阿弥
- 3. 5. 3. 3 相阿弥の画業
- 3. 5. 4 「余白」における「ウツロ」の感覚
- 3. 5. 4. 1 「うつろい」の文化
- 3. 5. 4. 2 「ウツ」から「うつろい」へ
- 3. 5. 4. 3 日本人の無常観
- 3. 5. 4. 4 相阿弥の「余白」における「ウツロ」の感覚
- 4 戦国桃山時代における狩野派の隆盛
 - 4. 1 狩野正信
 - 4. 2 狩野元信

- 4. 2. 1 画体の成立
- 4. 2. 2 狩野元信の「余白」
- 4. 3 狩野永徳
 - 4. 3. 1 安土桃山時代
 - 4. 3. 2 永徳の人生
 - 4. 3. 3 現存する永徳の作品
 - 4. 3. 4 狩野永徳の「余白」
- 5 長谷川等伯《松林図屏風》
 - 5. 1 長谷川等伯
 - 5. 1. 1 長谷川等伯の生涯
 - 5. 1. 2 長谷川等伯による筆様の研究
 - 5. 1. 3 等伯と利休
 - 5. 1. 4 狩野永徳と長谷川等伯

5. 2 《松林図屏風》

5. 2. 1 《松林図屏風》における「余白」と「描画」

5. 2. 1. 1 《松林図屏風》の「描画」

5. 2. 1. 2 《松林図屏風》の「余白」

5. 2. 2 《松林図屏風》に存在する日本の神性

5. 2. 2. 1 日本人における神の意識

5. 2. 2. 2 依代としての松林図

6 博士課程修了制作計画

6. 1 「余白」の機能

6. 1. 1 遠近法的矛盾の補正

6. 1. 2 絵巻における余白の意味

6. 1. 3 日本人の空間感覚

6. 2 博士課程修了制作計画

6. 2. 1 現代における「余白」

6. 2. 2 過去における「余白」をテーマとした制作

6. 2. 2. 1 《流れる》

6. 2. 2. 2 《On The Wall》

6. 2. 3 博士課程修了制作《存——長谷川等伯《松林図屏風》を手がかりに——》

参考文献

参考図版

謝辞

各章の要旨

1 はじめに

ここでは研究の背景、目的と論文構成について述べている。

画面に「余白」を作ることは、ある意味日本美術の特徴の一つであったと考えられるが、今日ではむしろ「余白」を作らない日本画が主流である。筆者は自身の制作を通してそのことに疑問を抱き、「余白」を研究のテーマとした。中国の山水画においては日本ほど「余白」を重要視してこなかったことを踏まえて「余白」の感覚を日本独自のものとしてとらえ、その表現の頂点を長谷川等伯《松林図屏風》と想定し、考察する。

今日の日本画に失われつつある、中世、近代における「余白」表現の意味やその機能を深く理解し、確かな意図を持って「余白」をすることで、日本人としてのアイデンティティを持った作品を制作できるのではないかと考え、研究の目標とした。

2 中国における山水画の成立

この章では中国における山水画の成り立ちについて述べている。

中国美術の歴史における水墨画の前段階として白画がある。彩色を否定し、自由な筆線を重視する白画は8世紀前半盛唐期に完成する。初唐期に見られる中国南北、インドなどからの文化的影響を排し自国の民族文化に回帰する傾向の中で、呉道子により絵画の目的が「形似」から「写意」へと変化することになる。

白画の後に生まれる水墨画は、輪郭線本位の白画と異なり面的性質を有する。中国の伝統において優先されるのは形体の質や量感、生動感をあらわす筆であり、墨は陰陽凹凸をあらわす補助的要素とされてきたが、水墨画の技法として破墨や潑墨が生み出され、筆に従属する脇役であった墨が

自然の色を想起させる抽象的表現となり、やがては筆の束縛を離れ、主導的機能を持ち始める。

5世紀初頭、陶淵明や宗炳は山水を愛し、詩や絵画に写し描いた。中国における最初の山水画論である『画山水序』を著した宗炳は、山水が単なる「物」ではなく、形而上学的な「道（タオ）」としての精神性を持つとする。山水画が瞑想的思弁や文献的記述に勝るとするこの山水画論は揺らぐことなく後世に受け継がれ、山水画の基本精神として雪舟、等伯にも影響を与えるのである。山水思想の成熟に伴い、唐代には装飾的な彩色山水画や観念的な潑墨画が描かれるが、やがて自律的かつ写実主義的な表現を求めて五代末宋初に水墨山水画が成立する。呉道子の筆と項容の墨を取り入れた荆浩の流れを受けて北宋の華北山水画が生まれ、三遠法をもちいた全景山水を展開する。伝統的技法を受け継ぎ消化することを重視する華北山水画に対し、南宋の江南山水画は作者の内面の投影をよしとする。馬遠や夏珪はリアリズムの範疇を超えた边角山水へと志向を移し、モチーフは簡素化され、近景あるいは中景の欠落により「余白」が増大した。この抽象化とも言える変化は人々の詩情を誘う。この「余白」の詩情が日本にもたらされ、その風土と美意識の中で独自の発展を遂げることになる。中でも牧谿は日本で愛された画僧であった。本国では評価されない牧谿であったが、伝統的約束事に囚われない表現がかえって日本人の心をとらえた。その大気感に満ちた「余白」が日本絵画に大きな影響を与えたのである。

3 中世日本における山水画の受容

鎌倉時代、公家から武家への政権の移行により、これまでの王朝文化とは異なる新しい文化が求められるようになった。広く庶民にまで根付いた

王朝文化を克服するため、武家は禅宗や水墨画を中国から移入し、自らの文化として手厚く保護した。元による宋の征服もあって渡来した禅僧が日本に留まり、政治、文化を牽引する存在となった。しかし世代を経るごとに禅宗は日本化されていき、禅僧の余技であった水墨山水画にも日本人特有の山水観が入り込んでくる。

室町時代の水墨画は大きく3つに区分される。中国絵画の模倣にいそむ初期、如拙、周文らが日本水墨画の基礎を築いた時期、そして雪舟が日本の山水画を完成させた室町中期以降である。

中国と日本の趣向の違いは大きい。激しく力強い〈奇〉を好む中国に対し、日本ではパステイックなものを好む。これはそれぞれの自然観の違いからくると言えるのかもしれない。明への留学を経た雪舟は中国絵画を盲目的に模倣することなく、諸様式を柔軟に取り入れつつも日本の風土に即した山水画を探求する。彼の画業の中心には常に禅宗があった。その作品における「余白」は基本的に霧や雲海を表現する際、必要に応じて作られたに過ぎず、多くの場合「余白」に特別な意味が託されることはなかったと思われる。

雪舟が中国山水画を日本の自然に即した山水画へと翻訳し、雪舟以降の画人は雪舟の画業に学ぶこととなったが、雪舟の水墨画は平安時代より積み上げられてきた京都の伝統的美意識とは断絶している。雪舟以降の京都の画家たちは雪舟の確立したものに京都の美意識を融合しようとしたはずである。中国文化の摂取により華麗に花開いた北山文化に対し、外部からの文化摂取を極力抑えて形成された自閉的とも言うべき東山文化が、幽玄、わび、さびといった日本独自の美意識を生み出した。その中で日本的な叙情性を持った「余白」表現が独自に発達していくのである。

東山文化を支えた同朋衆に三阿弥がいるが、中でも相阿弥は東山文化の美意識を持って、様々な文化を吸収し、新しい様式を作り出した。そこには仏教的無常観と深く結びつく「うつろい」や「はかなさ」の感覚、そのような、いわば「負」の要素に美を感じとる日本的感性が息づいている。あえて描かないことで、そこには無いものの存在を観る者に感じさせる、「ウツロ」の感覚を具えた「余白」表現がここに生まれた。

4 戦国桃山時代における狩野派の隆盛

安土桃山時代、狩野派という職業画家集団が出現する。彼らは専門絵師として時の権力者たちに仕えた。狩野正信、元信親子は増え続ける障壁画の需要に応えるため、画工集団を作る。さらに画風を統一するために唐絵と倭絵の融合を図り、元信は真行草の手法を編み出して新しい画体を作り上げた。彼は歳の離れた相阿弥と仕事をする中で多くのものを学んだと思われる。相阿弥の生み出した「ウツロ」の感覚を具えた「余白」表現もまた、狩野派の画体に組み込まれた。元信の孫に当たる永徳は若くして認められ、織田信長、豊臣秀吉といった権力者たちに寵愛された。生涯に膨大な作品を残したが、様々な画題をこなし、それらを見事に構成している。「余白」に関しては、画面の主役を引き立てるためにこれを用い、奥行きを表現するところは元信と共通する。しかし、永徳の作品では、雄大さや壮麗さを求める時代の要請のためか、そこに叙情性はさほど感じられない。

5 長谷川等伯《松林図屏風》

長谷川等伯が能登から京都に出てきた頃、京都の大きな仕事は永徳率いる狩野派が独占していた。この永徳に追いつき、追い越すことが等伯の野心であったろう。豪壮で装飾的な永徳の障壁画に対し、等伯はそこに叙情性を加え、差別化を図った。初の大仕事であった大徳寺総見院襖絵の揮毫などから利休との関わりも想像され、等伯が文化人たちとの交流から知識を吸収し、様々な筆様の研究に励んだことが推測される。

《松林図屏風》の叙情性は、「静かなる絵」を理想とした等伯の優れた描画と、何より「ウツロ」の感覚を具えたその「余白」によって生じる。その「余白」は等伯の手によるものではなく、等伯の習作を東山文化に通じる高い美意識を持った何者かが再構成した結果生まれたものであると考えられる。《松林図屏風》が今もなお人々の心を惹き付けるのは、そこに依代として神性を感じさせる要素があるからであって、その画面において生じる描画と「余白」との補完作用が「ウツロイ」の感覚を引き起こし、日本人の根底にある「カミ」の概念と結びつくことによると考える。

6 博士課程修了制作計画

ここでは《流れる》2014や《On The Wall》2014など、これまでに制作してきた「余白」をテーマとする作品を振り返り、さらに本論文において考察してきた「余白」の機能と意味の理解を踏まえ、この「余白」を活かした修了制作計画について述べる。

日本において「余白」が必要とされてきた理由のひとつとして遠近法的矛盾の補正が挙げられる。それぞれのモチーフが異なる角度から描かれても「余白」によって破綻を生じることなく画面に収めうる。絵巻においては「余白」が時間や空間の流れを切り換える場面転換の役割を担っており、

やがて形式化し、記号化してゆく。

このような「余白」の機能には、段階的で明確に区別しない、緩やかに連続する日本人の空間感覚が深く関わっている。「余白」は描かぬことでそこのない全体を暗示し、鑑賞者を絵画空間に没入させる働きを持つ。

現代の日本画において「余白」が作られることは少ない。第二次世界大戦後、西洋文化の急速な受容の中で、「余白」に対する感受性が失われていったのではないか。長く西洋文化の受容に偏ってきた現在の日本にも、自らの美意識をもって独自の文化を作り上げる時期がそろそろ訪れてもよいと思ひ、失われた「余白」の感覚を取り戻すことで、日本人としてのアイデンティティを持った作品を制作できるのではないかと考えた。

以上のことから「ウツロ」の感覚を有した「余白」表現のために水墨を用い、雲をモチーフとした、《存 ―長谷川等伯《松林図屏風》を手がかりに―》の制作を計画した。

二、本論文の評価されるべき特色

- ① 論者は学部から修士、博士課程と日本画を専攻し、作品制作に励んできた。本論文では、長く日本画を描いてきたものだからこそその視点が生きており、制作を通じて見出した「余白」についての問いを、歴史を遡って検証し、さらに自らの作品に活かしていこうとする意欲ある姿

勢が評価できる。

② 論文の本文は中国における水墨画の成立から日本の中世、近世にかけてのその受容と展開、そして現代の日本画状況までを歴史の流れに即して展望できるようわかりやすく構成されている。

③ 日本画の実制作を専門とする論者は、この論文を書くにあたって多くの文献に触れた。同時に論文文中に取り上げた多くの作品を生で鑑賞し、描き手の眼で検証することを通して、それらの文献から得た知識をただ受け取るのではなく、生きたものとして自らの腑に落としつつ思考を進めた。

④ 「余白」という視点から、日本で好まれた牧谿や日本の中世、近世に活躍した画家たちの筆様を分析、比較した。

⑤ 雪舟は禅宗をその画業の中心に置き、中国山水画を日本の風土に即していわば翻訳した。雪舟以後の画家たちはこれまでにないその日本的リアリズムに学びつつ、伝統的な日本の美意識をそこに含み込ませようとした。論者は日本独自の美意識を展開した東山文化に眼を向け、中

でも同朋衆の相阿弥について、日本古来の無常観や依代の概念とも結びつく「ウツロ」の感覚を「余白」表現に含ませたとする。この「余白」表現が等伯の《松林図屏風》において頂点に達し、今もなお日本人の心を惹き付けてやまない、依代として機能する絵画という結実を迎えたと推察するのである。

⑥ 等伯の《松林図屏風》がトリミングされ、表装されたものであることは以前から知られており、研究者によって原画の再現などもなされている。論者は描き手としての眼でそのことを検証していく。郡司亜矢子による復元案から見えてくるのは三玄院に描かれたような三角構図の水墨山水画であり、《松林図屏風》のような「余白」表現は見当たらず、あの「余白」は再構成によって作り出されたものとする。さらにこの検証から、論者は再構成によって矛盾や不自然の生じた部分に墨の濃さや筆勢の異なる加筆がなされた可能性に気づいた。

また、《松林図屏風》の「余白」表現が他の等伯作品とは異なることから、この再構成が他者によるもの、それも東山文化における「ウツロ」の感覚を理解し、高い美意識を備えた者によると結論つけている。

三、残された課題

先にも述べているように、本論文は論者が日本画の描き手としての実感を伴った真摯な眼差しで日本独自の「余白」表現の生成をたどろうとする力作であるが、あえて言うならば、3. 5. 4 『余白』における『ウツロ』の感覚」で取り上げられる、本論文において重要な意味を持つ、「ウツロ」の感覚についてさらに掘り下げる必要性を感じる。同様に5. 2. 2 『松林図屏風』に存在する日本的「神性」以下に取り上げられる「カミ」や「依代」の概念についても研究の深化が望まれる。また、これらの概念を結びつける上で、より一層説得力のある論拠が必要となろう。そして今後も続く論者の日本画制作との取り組みの中で、これらの研究が新たな絵画表現の探求のために役立ち、論者が更なる歩みを進めていられることを期待する。

四、審査結果の要旨

以上のような観点から、本論文を慎重に審査した結果、審査員三名全員の一致をもって、上記学位申請者に博士（芸術学）の学位を授与するのが妥当であるとの結論に達した。

