

絵画空間における省略の意味：「sub rosa 31」の制作過程を事例として

吉岡 千尋

神戸松蔭女子学院大学教育学部

Author's E-mail Address: yoshioka-c@shoin.ac.jp

Meaning of Omission in Pictorial Space: A Case Study of the “sub rosa 31” Production

YOSHIOKA Chihiro

Faculty of Education, Kobe Shoin Women's University

Abstract

筆者が行っているシルバー地の画面に油彩で描くという手続きによる絵画制作においては、積極的に描かない部分を残す「省略」が重要な要素となっている。本研究では、絵画空間における省略に着目し、その意味について描出することを試みる。このため、まず日本美術の絵画における省略の事例についての概観を基に、「背景を説明するモチーフの省略」と「位置関係を説明するモチーフの省略」の2つが存在することを提示した。次に筆者の制作過程を通して、画面に生じた変化とそれによって制作者の思考にどのような影響があったのかについて段階的に記録しながら、絵画空間における省略の意味について考察した。その結果、「背景を説明するモチーフの省略」には主要なモチーフを目立たせるとともに鑑賞者にゆらぎや浮遊感を感じさせる効果が、「位置関係を説明するモチーフの省略」には、鑑賞者に絵画空間の把握を委ねる効果があることが導き出された。

The author paints using oil on a silver ground and employs the technique of omission, an important element in which parts of a painting's canvas have not been actively painted. Therefore, this study focuses on the omissions within painting spaces and describes the meaning of such omissions. For this purpose, drawing on examples of omissions in Japanese art, I propose two types of omissions: the omission of motifs explaining the background in the painting and the omission of motifs explaining positional relationships. Next, I discuss the meaning of omissions in such pictorial spaces, recording the changes that occur within paintings and indicating how they influence the

artist's perception throughout the creation process. It has been found that omitting motifs that explain the background in the painting allows the main motifs to stand out, creating a sense of fluctuation and floating for the viewer, whereas omitting motifs that explain positional relationships leaves it to the viewer to grasp the pictorial space.

キーワード：日本美術、琳派、背景、位置関係

Key Words: Japanese art, Rimpa, background in the painting, positional relationships

1. はじめに

絵画空間における省略には、どのような意味があるのだろうか。筆者は絵画制作において自身が撮影した写真を参照しながらそこに含まれるモチーフを省略して書き写すことで、写真をそのまま再現することとは異なる絵画空間の創造について模索してきた。本稿において事例として取り上げる筆者による油彩画「sub rosa 31」は、2016年頃より描き始めたバラの花をモチーフとしたシリーズの最新作（制作中）にあたる。初期は茎が伸び重たげに咲くバラの空間について影をたよりに描いており、その後はバラの描写や色を極力弱めて空間のみを描くことなどを試みた。現在描いている「sub rosa 31」においては、複数のバラを描く際に影などのモチーフの省略を試みている。また、筆者の制作では画面にシルバー地を施すことが多い。これは描く部分と描かない部分をつくった場合の視覚的効果を考えているためである。筆者は写真に含まれるモチーフを全て描くのではなく省略して一部を描き、どのようにシルバー地を残すかといった検討を積極的に行ってきたと言える。本研究では、モチーフの省略によってもたらされる構成の変化から絵画空間を論じ、その意味についての描出を試みたい¹⁾。

研究方法は次のとおりである。第2章においては、日本美術史上の作例を基にして省略にはどのような特徴があるのかについての検討を行う。そして第3章では、筆者による制作の過程を示しながら、背景を説明するモチーフの省略、および位置関係を説明するモチーフの省略に関する考察を行う。

2. 日本美術におけるモチーフの省略

本章では、日本美術におけるモチーフの省略を伴う作例について予備的な考察を行い、その省略が絵画空間にどのような効果をもたらしているのかについて論じたい。

画面の中の一部のモチーフが省略され、特に背景に何も描かれていない作例として想起されるのは、具体的な人物像を描いた似絵、そして仏教の世界観を表した仏画などである。これらの例において背景部分のモチーフが省略される理由は、人物の権威性や宗教上の荘厳さを強調するために、背景を説明するための要素が描かれなかったと考えられる。これらはいずれも、人物や仏の姿を中心に描いたものであるが、風景描写において背景部分のモチーフが省略された作例としては長谷川等伯（1539-1610）による「松林図屏風」（国宝・東京国立博物館蔵）が著名である。山本英男（2010）が「まるで松林を覆い尽くすかのよう

に垂れ込める霧」と説明しているように、墨の濃淡で描かれた松周辺の背景を省略し、遠景に薄く山のような形が配置されている。そして、松の手前の余白は省略された背景と繋がるような霧の存在を感じさせる。

背景部分のモチーフを積極的に省略し、余白を金地によって装飾的に画面構成したのは、琳派²⁾と称される俵屋宗達(1596-1615)や尾形光琳(1658-1716)などの画家たちだと言える。この琳派をはじめとする画家たちの作例における余白に関しては、美術史研究者の高階秀爾(2015)が「余計なものを拒否するという美意識」であると述べている。背景部分を敢えて描かず、余白とすることで絵画空間にはどのような効果生まれるのだろうか。以下、筆者による琳派の作例の実見調査での所感について述べたい。

2024年6月より大阪中之島美術館で開催された『開創 1150 年記念 醍醐寺 国宝展』において、俵屋宗達による「舞楽図屏風」(重要文化財・総本山醍醐寺蔵)を実際に鑑賞した。中部義隆(2005)は「右隻に採桑老と二人舞の納曾利と大太鼓、大鉦鼓、幔幕、左隻に羅陵王、還城楽と四人舞の崑崙八仙と松と桜が描かれている」と同屏風に描かれたモチーフについて説明している。全面金地の画面に描かれているのは、左隻左上の木の根本と右隻右下の大太鼓などに絞られ、舞楽を舞う演者の影も描かれていない。主要なモチーフ以外を省略しているために、わずかに描かれた松と桜の木や大太鼓などを手がかりにして、場を想像しながら鑑賞するという体験が筆者に生じた。背景部分が省略されたこのような作品に関して高階は、装飾的效果を持つ金地には、日本美術の2つの特色があると言及している。1つ目は「観る者が画面の奥行きに入っていくことを禁じ、平面性を強調している」、2つ目は「不要なものを覆い隠して、主要なモチーフを際立たせることを可能にする機能」である。このような指摘に加えて、筆者は同屏風の実見調査において、背景の省略には舞楽を舞う演者が様々な方向に浮き上がっているように見せる効果があるのではないかと感じた。

次に筆者は、2024年11月にMOA美術館(静岡県熱海市)で尾形光琳による「紅白梅図屏風」(国宝・同美術館蔵)を鑑賞する機会を得た。一見して「紅白梅図屏風」は、屏風中央の水流の曲線やその配置が大胆な作品であると感じた。河野元昭(1976)が「水流の曲線と梅樹の直線」、そして「動くものと不動なもの」などの「対立する要素」によって構成されていると指摘しているように、描かれたモチーフは水流と梅の木という組み合わせに絞られている。それら相互の位置関係の説明は最小限のものであり、梅の枝のごく一部が水流と重なる様に描かれており、水流の手前に枝があることが暗示されている。このわずかな重なり他に、場の状況を知るための情報はほとんど見当たらない。このような省略、すなわち位置関係についての説明を最小限にすることによって、鑑賞者は水流と梅のある空間を把握するための手がかりを見つけるような気持ちで鑑賞するのではないかと思われた。換言すれば、位置関係を説明するモチーフを省略することによる効果は、鑑賞者の視点を絵画空間に誘導するとともに能動的な鑑賞を促すことにあると思われた。

3. 筆者による制作におけるモチーフの省略

本章では、前章で述べた日本美術の作例におけるモチーフの省略の特徴を基にして、筆者による油彩画「sub rosa 31」の制作過程における自身の思考についての言語化を試みる。筆者がこれまでの制作過程において意図してきたのは、伝統的な西洋画にみられる陰影による立体感や透視図法による奥行きを重視したものとは異なる絵画空間を成立させることである。ここでは、背景を説明するモチーフの省略、および位置関係を説明するモチーフの省略の観点から絵画空間の変化の様子に着目してみたい。

3-1. 背景を説明するモチーフの省略

図1・2は、筆者の油彩の制作過程において背景を説明するモチーフを最小限にして配置する様子について段階的に撮影したものである。図1の段階に至るまで筆者はバラ園における写真撮影を行い、多くの写真の中から選択したものをトリミングしたり色鉛筆を用いてスケッチを行ったりしながら画面の構想を進めた。バラが風で揺れたり花の色が画面上に浮かんだりするように見える作品にすることを意図して、宗達の「舞楽図屏風」のように背景を説明するモチーフの省略を行いたいと考えた。撮影した写真における背景の大部分をしめるバラ園の地面やバラの葉の茂みをできるだけ省略し、画面の右上のフェンスとその付近にあるバラの幹のみを描くこととした。このように背景の説明を可能な限り省略することを試みることを決定して、シルバー地のキャンバス（145.7cm × 97.1cm）を使用して本制作を開始した。

図1の段階では、当初の意図に沿って「バラが風で揺れたり花の色が画面上に浮かんだりして見える」に沿ってモチーフを配置することができていた。つまり、背景を説明するためのモチーフを省略する度合いが、筆者の意図に合致していたと考えられる。しかし、図2の段階で、右中央のバラの構造を描き進めるにあたって必要と思われた画面中央部の茎を描き加えたところ、葉の茂みの存在を想定以上に強く示唆する要素になってしまった。その結果、「バラが風で揺れたり花の色が画面上に浮かんだりして見える」という全体のイメージがやや弱くなったと感じられた。筆者の制作ではシルバー地と油彩の組み合わせがもたらす色の見え方の影響から、特定のモチーフなどの存在感が思いがけず強くなることもある。このため、1つのモチーフを描き加えることによって、制作開始時に目指していた作品全体のイメージに想定外の変化が起こり得るのである。モチーフをわずかに描き加えるだけで変化が生じることを実感させるこのような経験を通して、当初から予定していた省略だけでなく、制作の過程で生じた効果を生かすという描き進め方が必要になってくるのではないかと考えた。背景を説明するためのモチーフを省略する度合いを決定するためには、制作過程の各段階における判断が重要であると言える。

3-2. 位置関係を説明するモチーフの省略

筆者による油彩画「sub rosa 31」においては、画面の大部分をしめるバラの葉の茂みは描かず省略する予定であったが、バラの茎との前後関係を明確にするために、茎の周辺の葉を一

部モチーフとして描くこととした（図3）。部分的に周辺の葉を茎に重なるように描いた結果、茎と葉の前後関係が明確となり、バラの花がさらに手前にあるように感じられるようになったと思われる。このようにモチーフ相互の位置関係の説明をできるだけ省略しながら最小限の描写とすることは、光琳の「紅白梅図屏風」における梅の枝と水流の重なりについての表現と同様の効果を期待したものである（図4）。このようなモチーフ相互の関係についての説明を可能な限り省略することの効果は、絵画空間の把握をある程度、鑑賞者に委ねる表現が可能になることであると思われる。

4. まとめ

本研究では、絵画におけるモチーフの省略の意味について、琳派をはじめとする日本美術の作例を概観するとともに、実際に筆者の制作過程における画面の変化を段階的に観察することを通して考察を試みた。これまでの考察では、「背景を説明するモチーフの省略」と「位置関係を説明するモチーフの省略」という2つ絵画空間における省略について下記のとおりに提示した。

- ・「背景を説明するモチーフの省略」によって、主なモチーフ以外の要素を背景から取り除かれるため主要なモチーフを目立たせるとともに、鑑賞者にゆらぎや浮遊感を感じさせる効果があることが示唆された。
- ・「位置関係を説明するモチーフの省略」の効果は、鑑賞者に絵画空間の把握を委ねることができることであると推定した。

いずれの省略もモチーフの配置を慎重に検討する制作過程を必要とし、絵画空間を構成する要となる。筆者が採用しているシルバー地に描くという技法は、いったん描いた箇所はシルバー地には戻らないという不可逆性を持った画面である。省略していた状態には戻れないからこそ、描き手にとっては緊張感を伴った制作となる。

以上、本稿においては筆者による「sub rosa 31」の制作過程について段階を追って画像として記録するとともに、そこで生じた制作者と画面との対話に基づく思考について俯瞰的に考察することを試みた。絵画における省略の問題とともに、自身の制作を客観視する契機となったことは貴重な経験であった。今後も制作過程における思考を外化する方途として、制作・記録・考察という手順を活用していきたいと考えている。

注

- 1) 筆者の制作過程を考察するにあたり、日本美術を参照することに至った経緯について述べる。筆者は児玉靖枝氏との二人展「ACG Villa Kyoto vol.17 金魚と檸檬」（2024年6月）に出品した。会場である「ACG Villa Kyoto」は、京都・北白川の数寄屋造の邸宅（設計：藤井厚二）を ARTCOURT Gallery（大阪）が現代美術のビューイングルーム（2018年～）

として運営している。筆者は、庭からの光が差し込む数奇屋造の部屋に展示した筆者の作品の絵画空間に、日本美術との共通点を見出すことができた。このため本研究では同グループ展を契機として、日本美術に着目して、自身の制作を考察することにした。

- 2) 「琳派」という美術史用語の成立について、古田亮（2010）は「1972年（昭和47）、東京国立博物館における創立百周年記念特別展『琳派』の開催が決定的な要因となって、これ以降、呼称は『琳派』に統一されていった」と説明している。詳細は下記の文献を参照のこと。

古田亮（2010）.『俵屋宗達－琳派の祖の真実』平凡社, p.34



図1 制作過程（2024年9月下旬）



図2 制作過程（2024年10月中旬）



図3 制作過程 (2024年10月下旬)



図4 制作過程 (2024年10月下旬)

文献

河野元昭 (1976).「紅白梅図屏風」『日本美術絵画全集』17巻 (尾形光琳), 集英社, p.130

中部義隆 (2005).「『舞楽図屏風』と『風神雷神図屏風』の画面構成について」『美術史論集』, p.1

高階秀爾 (2015).『日本人にとって美しさとは何か』筑摩書房, p.91, p.152

山本英男 (2010).「松林図屏風」『没後400年 長谷川等伯』毎日新聞社・NHK・NHK プロモーション, pp.40-41, pp.293-294

(受付日: 2024. 11. 11)