

総金箔地屏風絵での表現技法の再解釈による現代の空間表現について

文 眞英 (東京藝術大学大学院)

本研究は日本総金箔地作品において表現様式として重要な位置づけをしている総金箔地屏風絵について、その空間表現を構築している色彩技法を現代的な知覚観に当てて今までとは異なる解釈をもって考察・再解釈し、現代創作作品に適用してみる研究である。筆者はこれまで日本金箔地屏風絵の様式における空間表現が東・西洋で一般的な空間様式と言われている遠心法や余白と称する空間性とは異なる視覚で創出された空間性であることに注目してきた。その特有の空間表現は背景となる金箔地とそこに描かれたモチーフ表現全体が階層関係を持つことによって心理的に奥行を演出することから生まれた表現であることを(平成22



図1-1
東京藝術大学大学美術館蔵 尾形光琳筆「槿楓図屏風」



図1-2 左右から「槿楓図屏風」の想定復元模写と金箔を施さない素地だけのサンプル作品

年の博士研究「総金箔地屏風絵における総金箔地の表現効果について」(重要文化財「槿楓図屏風」尾形光琳筆 東京藝術大学大学美術館蔵模写を通じて)の中で) 検証した。尾形光琳筆「槿楓図屏風」を研究対象の作品とし、想定復元模写と金箔を施さない素地だけのサンプル作品を制作・比較検証する方法から以上の特殊な空間性を解明した(図1-1、図1-2)。その研究過程の中で尾形光琳筆「槿楓図屏風」の作品でのモチーフ同士の前後関係が色彩度の差を用いて演出された表現であることを確認し、本研究はその色彩使用法にさらに比重を置き、尾形光琳の彩色技法を再解釈する上で、現代の金箔地屏風絵の制作において新たな空間性を創出することに挑戦した。

1) 研究目的

本研究は、尾形光琳筆「槿楓図屏風」の作品で見られている彩度を用いたモチーフ表現の色彩技法と空間性の関係及び効果を現代の総金箔地絵画へ応用することを通じて今までの論旨を証明しようとする。即ち、それぞれのモチーフ表現の色彩に彩度の差を与えることによって金箔地上で特有な空間性を演出していることに焦点を置き、モチーフ同士の空間性を構築する手掛りとなった彩色技法を解明する。その色彩使用法を多様な色相を持つ現代の新岩絵具に当て、現代の総金箔地屏風絵制作における新たな空間表現を創出することを目的とする。

2) 研究意義

西洋では遠近法が、東洋では余白が平面に空間的効果を表せることが一般的な認識であるが、西

洋美術史ではキュビズムを始め、現代のオブ・アート（Op art/Optical art）を経て、平面に遠近法とは違う様式で空間性を演出する表現が出現されてきた。東洋美術史では余白以外、空間表現として言及された例がまれであり、本件は従来、「装飾的」・「平面的」などの表現上の問題に焦点が合わせられたために正しく評価できなかつた総金箔地屏風絵での空間表現様式の特異性を改めて彩色技法から解明し、日本美術史における総金箔地屏風絵を再評価する必要性を強調する。また、その成果を現在の画材環境の範囲の中で適切な技法として応用すれば、近代以降発展動向が留まっている平面絵画において新しい表現の地境が拡張されることが期待できると思う。

3) 研究成果

室町時代末期から桃山時代を経て江戸時代に至るほぼ百数十年（16世紀から17世紀中葉）は大画面の障屏風、ことに金碧障屏風の全盛であった時期であり、総金箔屏風絵は日本の屏風絵の発展過程の中で完成段階に位置する様式である（註1）。図1-1の尾形光琳筆「槇楓図屏風」は以上の美術史の背景の中で金碧



図2-1 東京藝術大学大学美術館蔵 尾形光琳筆「槇楓図屏風」の部分

障屏風の全盛期に制作された作品である。この作品には、積極的に金の広い平面を豊かな空間に換えようと努め始めた俵屋宗達ののちに再び明快な画家の自覚を持って尾形光琳によって制作された総金箔押地の金屏風である（註2）。金箔地を広い空間として意識した尾形光琳は「槇楓図屏風」を描く際にモチーフの表現を通じてその金箔地の強い金属の物性からくる特有の空間性を生かそうとしたことがわかる。18世紀前半に制作された東京藝術大学大学美術館蔵 尾形光琳は「槇楓図屏風」はその制作時期が約百年も離れている山種美術館蔵 伝俵屋宗達筆「槇楓図屏風」（17世紀前半に制作）を模写したものと推定されているが（註3）、その二つの作品のモチーフの表現を比較してみると尾形光琳筆作品でのモチーフの表現の特徴が明確に確認できる（筆者の平成22年の博士研究「屏風絵における総金箔地の表現効果について」の第2章から詳しい内容が確認できる）。図2-1は普段屏風作品が展示される際に展示場の光による影響や屏風特有の屈曲ある構造によって金光の反射がモチーフ表現に影響を与えてしまう状況なるべく除去して、モチーフの表現の色彩を見やすく撮影したものである。

図2-1は木の根元が位置する順番を根拠にして、木のモチーフを順番ごとに再配置し、前後関係を整理したものである。その結果、木の色彩が木の配置順番によって後ろに行くほど木のモチーフ表現の彩度が落ちていることがわかる。図2-2は尾形光琳筆「槇楓図屏風」での木のモチーフ表現がどのように彩度を調節していたかをサンプル比較から検証したものである。図2-2 a b cは絵具の本来の原色として、本来の色味だけでもaがbより、bがcより、金箔の背景上、強い表現である。しかし、図2-2a b cの状態に塗りの厚さは変えない状態から、aの条件を変えずそのまま描いたのがd、bに白緑を少量混ぜたのがe、cに白緑を大量混ぜたのがfである。このように白緑を混ぜることによって、dはeより、eはfより金箔から浮き出て見える。また、塗りの厚さを加え、aを厚く塗ったのがg、bに白緑を少量混ぜてgより薄く塗ったのがh、cに白緑を大量混ぜてhより薄く塗ったのがiである。図2-2 g h iのように彩度の差と塗りの厚さの差を付けると、gがhより、hはiより浮き出て見える効果

が確認される。図2-2ghiグループが図2-2defグループより前後関係を表しながらか箔背景から浮き出してみえる効果があることがわかる。

以上から、尾形光琳筆「檜楓図屏風」でのモチーフ表現が絵具の塗りの厚さの差だけではなく、彩度の差をつけることで、モチーフを部分的に強調したり位置関係を表現していることがわかった。東洋絵画では類例がない方法で背景からモチーフ表現の前後関係、即ち、空間性を演出していることがわかる。現代の画材環境に比べて限りのある色相の色材の中でも、その色材に適切な方法で混色を行うことを通じて色彩の彩度の差を演出したことである。それは金属の強い物性を持つ箔地を広い空間として意識した作家が、その空間を特有の感覚で解釈したことから始まった彩色方法ではないかと推定する。

要するに以上の内容から筆者は尾形光琳筆「檜楓図屏風」での色材の彩度の差を用い、空間性を演出していた色彩使用法が現代の画材環境の中で自然に誘導されることができると確認した。現代には多様な彩度を持つ色材が登場したからである。本研究の色彩材料に関しては、昔から主に使われてきた古典材料の中で現在では手に入れることが容易ではない材料が数多くあることを勘案したため、現在日本画の色彩材料として市販されている新岩絵具に焦点を当てて本研究を進めた。また、現在に市販されている新岩絵具の色相による種類が、約1500を超えるほど(註4)、その色相は多様である。従って、多角度の彩度の演出という、本研究の趣旨をよく反映することができる利点から、新岩絵具を媒介として本研究過程を進めた。

筆者は図3で絵具を混色することによって色彩の彩度の差を演出した尾形光琳筆「檜楓図屏風」の彩色技法とは異なり、新岩絵具が色材として持っている色相の彩度をそのまま用いて、多角度の彩度を持つ色線による前後関係を演出することを試みた。多様な色相の種類を持つ新岩絵具の一部を、4つの色相群‘黄’‘赤’‘緑’‘群’に分類してその色相群に属している新岩絵具9番を施して彩度の差を演出してみた。図3abcdは各々の色相群に属している新岩絵具を一定の間隔で施したものであり、図3a' b' c' d'は各々の色相群に属している異名で命名されている色相を施したものである。例えば、図3c群の場合、cは新岩若葉緑青だけを一定の間隔で施したものであり、c'は左から新岩若葉緑青、青群緑、新岩若葉緑青、新岩草緑、新岩濃口群緑を施したものである。以上のサンプルから図3abcdより図3a' b' c' d'の方が色線の前後関係を演出していることがわかる。新岩絵具は様々な色相を持っていることから、同じ色相群に属している色相を用いても、色線の前後関係を演出できることが検証できた。また、図3eから見ると、色線による前後関係は多様な色相群を並置することによってさらに多様な方向性を持つ色線の前後関係が演出できることが検証できた。



図2-2
白緑を混色によって彩度を変えた檜の枝の表現

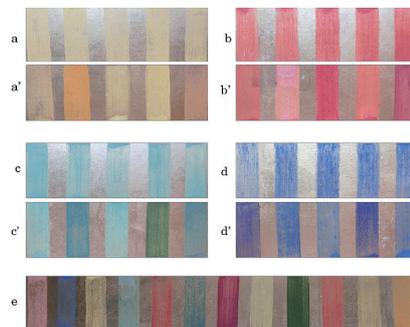


図3
新岩絵具の色相における色線による色彩彩度の差

しかし、総金箔地屏風絵の色彩表現を言及する際に欠かせないことがある。それは紙・絹・木など他の素地とは異なる金箔地の物性が色彩表現に与える影響である。特に総金箔地屏風作品になると、屏風の屈曲ある構造の特徴はさらに金属の面同士が互いに光の反射を広げるため、本来の画面に施された色材が持っている色相に影響を与える。つまり、金箔地に施された色彩表現は光を反射する背景の金属による影響から独立的に存在することができないことである。

図4は金箔地と紙素地の背景による色相の変化を検証したサンプルである。図4a'の場合、金箔地に描かれた色線が見る角度によって、本来の新岩絵具が色材として持っている色相の明度・彩度とは異なる印象を与えていることが確認できる。紙素地に描かれた色線の場合、図4b'は見る角度の変化に関わらず、本来の色線の色相の明度と彩度を保っていることが確認できる。つまり、一つの色相であっても金箔地に描かれた場合、見る角度の変化によって、背景の光による反射が変わり、金箔地図4に描かれた色線が逆光を帯びた表現になるなど、多様な色相を演出することができる。図4a'は実際に塗られている色材が持つ色相と観覧者が知覚する色相が相違することがわかる。要するに、総金箔地屏風絵は作品が置かれる環境が施された表現に影響をもたらす、見る側の想像や感情移入を誘導しやすい要件を持ち、観覧者によって心理的に色相の変化を知覚させる要素を持っていると言える。

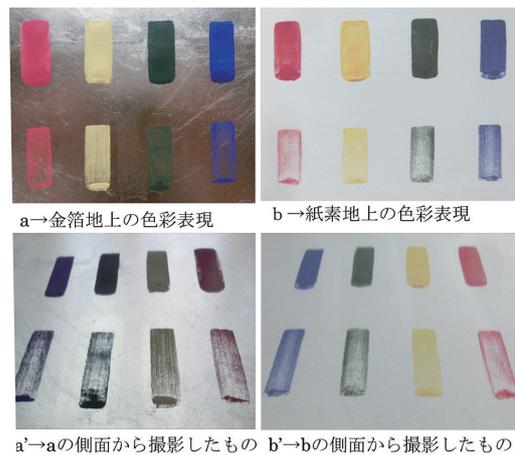


図4 背景の光の反射と観覧する角度における色線による色相の変化

図5のサンプルは金箔地上での新岩絵具の塗り方による色相の変化を調べたものである。新岩絵具は粒子の大きさを持つ特徴により、その塗り方によって様々な表情で色相が演出できることを検証したサンプルである。まず、サンプルにおいても多様な色相の種類を持つ新岩絵具の一部を、4つの色相群‘黄’‘赤’‘緑’‘群’を基本として9番の絵具を施してサンプルの比較検証を行なった。‘黄’は新岩山吹、‘赤’は新岩緋、‘緑’は新岩濃口群緑、‘群’は新岩美群青が用いられた。Aには新岩山吹と新岩美群青を、Bには新岩緋と新岩濃口群緑は用いて検証を行なった。1番は各々に色相を線として施し、2番は二つの新岩絵具を粒子から混ぜて施した。3番は一つの色相を塗った後にもう一つの色相を流した。4番はたらし込み技法を用いた。図5ABの1番から4番まで、新岩絵具はその塗り方によって変化する粒子の混合状態がサンプルの色相の見え方に影響を与えていることがわかる。即ち、新岩絵具はその塗り方によってさらに多角度の彩度の表現が可能にあることがわかった。金箔地上での他の色材では演出できない様々な色彩の方向性を持つ表現が新岩絵具の粒子の大きさを持つ特性から可能になると言える。さらに新岩絵具の混色において粒子の大きさを変えることによって、様々な彩度表現が倍加されることが想像できる。

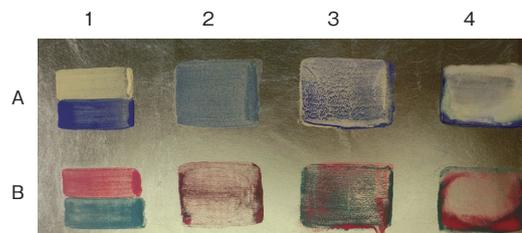


図5 新岩絵具における金箔地上での塗り方と色相の変化

結論

本研究では総金箔地作品の特有な空間性が色彩使用法から始まったものであることに焦点を置き、尾形光琳筆「檜楓図屏風」でのモチーフ表現が絵具の塗り厚さの差だけではなく、現代の画材環境に比べて限られた色相の色材の中でもその色材に適切な仕組みで混色を行うことから生じる彩度の差で、モチーフの強調や位置関係を表現していることを検証した。また、その色彩使用法を現代の画材環境に相応しい技法として応用するため、古典的色材で主に使われて来た材料が現在では手に入れることが難しい材料があることなどを勘案し、現在日本画の色彩材料として市販されている多様な色相を持つ新岩絵具を対象として本研究を進めたのである。その内容をまとめると、①多様な色相を持つ新岩絵具を効果的に用いることで混色を行わずに一つの色相群の新岩絵具をそのまま用いてもモチーフの前後関係を演出することができること、②背景の金箔地における金属の物性による光の反射が実際に施されている色材の色相が持っている明度・彩度の見え方を変容して知覚させることをもたらし、なおかつ、その変化は見る側の想像や感情移入を誘導しやすい要件をもたらすことから、観覧者が画面から豊かな心理的な色相の変化を知覚することができることがわかった。③また、新岩絵具は粒子の大きさを持っている特性から、その塗り方による粒子の混合状態が色相に影響を与え、他の色材では演出できない様々な色彩の方向性を持つ彩度表現が金箔地上で可能なことがわかった。本研究はそれ以外にも金箔地上での色彩表現が持つ様々な色彩現状の変化に関する問題や、新岩絵具という色材が持つ金箔地上での多様な色彩表現の可能性についてまだまだ多くの研究課題が残っているが、ここでは、以上の検証結果と共に筆者が先行研究で解明した、総金箔地作品での特有の空間表現の特徴を意識しながら制作した研究作品を以下のように提示することで、本研究を結論づける。

色彩の彩度の差を調節することで空間性を創出する試みから制作された本研究作品は、その創作の趣旨に焦点を当てたため、ある特定対象の形を除いて、色面だけの表現を施した。各々の色面は新岩絵具の色相が持つ彩度に基づいて、色相同士の彩度関係から生まれる空間感を手掛りとして色彩の面を描き加えていく制作方法を取った。

また、部分的には、色面の方向から類推できる前後関係が色彩度によって逆転されて知覚されるなど視覚的な混沌を試みにし、遠近法による空間表現とは性格が異なる遠心的な中心の存在がなくても多様な方向性をもつことで空間性が創出できることを目指して制作された作品である。



図6
総金箔地屏風絵での表現技法の再解釈による現代の空間表現について—研究作品

註1 武田恒夫「金碧障屏画について」(『仏教芸術』59号1965年)

註2 山根有三「金碧障屏画の展開」(武田恒夫他編『日本屏風絵集成 第1巻 屏風絵の成立と展開』講談社 1981年P.114)

註3 古田亮『俵屋宗達』平凡社、2010年

註4 上田邦介「岩絵具の化学—粒子顔料が織りなす美」(化学と教育61巻8号2013年)