

なぜ今、日本画なのか

岩 田 崇

私たちが美を感じる直感的な感覚は、人それぞれに培われた高度な美の基準によるものより、快か不快といった動物的感觉によって判断する部分が、その大半を占めるのではないかと思う。したがって、子供たちの直感的に美を感じる心と、老練な作家のそれとでは優劣などないのである。しかし、感じた後に起こるさまざまな反応については、その人の成長した時間と、育った環境などの蓄積されたものが、感じた心と瞬時に結びついて、多様な美意識の表出を見るのである。その表出した多様な広がり論じるよりも、動物的感觉を満たすための方法論に立脚して眺めると、混迷の果てに見失いつつある価値観を取り戻し、その上に日本画の特性を加味することが出来るなら、わが国だけに通用する現代日本画が、かならず国際的に評価される時があると信じてここに記す。

1. 乱反射光の文化圏

油彩は微細な粒子の顔料を、酸化するとそのままの状態では硬化する性質を持った油で練って使用する。その固まった表面は鏡のように平らである。膠彩は粗い粒子を膠液に絡ませて水に希釈して用いるが、水が蒸発した後は粒子とそれを固定する膠だけが残るので、油彩のような表面とは明らかに違ってざらざらした面となる。このことは画面の表面からの反射光の質に決定的な違いを生じさせている。私たちがものを視覚で感じる場合は、光源から発した光が物体に反射した光によって知覚する。物体は照射された光を反射するという作用から、その働きは受動的であると見られがちである。しかし、すべての色光を含む可視光線が、物体に当たって反射さ

れると、同一の反応が起こっていけば同じ色に見えるはずなのに、なぜ物体ごとに違った色に見えるのか。それは、それぞれの物体の光の反射の性質が違うからで、赤く見えるものはすべての色を含んだ光のうち、主として赤く見える光を反射し、他の光を吸収するから赤く見えるのである。この意味では光を反射する物体はすべて反射と吸収を能動的に行っていると考えたい。

この反射光は鏡のように反射する正反射と、摺りガラスのような光の乱反射に二分することが出来る。一般的には油彩は正反射、膠彩は乱反射の性質を持つといえる。現代の油彩は砂を混ぜたり削ったりしながら乱反射を求めているように見えるが、日本画は勞せずとも最初から乱反射である。日本の住まいは白木に塗装しても、拭きうるしという技法で艶なしにするが、土壁・襖・畳・掛け軸・着物など多くのものが乱反射の世界である。艶のある正反射のものは、ガラスとか漆・焼き物など一部に見られるが、必ずいくらかの透明感を持つものでないと受け入れられていない。たとえば家電製品の出初めは艶のある合成樹脂が使われたが、今日では艶消しの工夫がなされている。自動車の塗装は、透明度のある塗料の中に金属の粉を混ぜて、正反射の中に乱反射を求めているのである（発祥より普及における意味）。このようにしてまでも乱反射の光を求めるのは、表面反射の艶に対して“てかる”とって極度に嫌ってきたことであるが、反射光の質においてわれわれは実に敏感な厳しい美意識を育んできたと言えるのである。艶を容認する文化に対して、日本は乱反射の文化とっていいのではないかと思う。たとえば金箔の製法について、ひたすら反射光の質を追求し続けてきたとっていいほどのこだわり様

である。一例を挙げれば、平らな面に箔を置き、メノウで擦って艶をだすのが西洋で一般的に使われてきた技法であるが、日本では和紙を灰汁に何度も漬けては乾燥する。たいへん根気のいる作業を繰り返して作られた箔打紙による金箔の反射光は、非常に繊細な乱反射光を放つのである。多くの産地から製造される仏壇は、その特質を十分に生かして製造されているのである。わずかな光に反応する眩い金色は、仏の世界を表すにふさわしいものである。正反射の世界では光源が分かってしまうが、乱反射では光源がぼやけてしまうので自らが発光している様な効果が得られるから、堅牢な漆の下地にもかかわらず決して磨き上げるようなことはしないのである。

2. 視点と空間

小学校の高学年にもなると、絵を描く際の視点がやかましく言われ、特に石膏デッサンなどになると視点を固定させるために、イーゼルの位置や椅子の位置をテープで止めたことを思い出すが、これは一視点からの観察を厳密に保持するためのものであった。このことは、その位置での真実を掴めても、十センチも目の位置を変えればもう元の見える形とは違ってしまうのである。それに対して、古い東洋のもの見方はいろいろの角度から観察し、挙句には鳥になったような俯瞰する視点までも加えては、一枚の絵に纏め上げるのである。それらの観察法は観念的ともいわれ、一視点の見方に対して正確さに欠けるものとして低く見る傾向があった。今でも石膏デッサンによって一視点の見方に慣らされた人たちによって、かたくななまでにカメラのファインダーを覗いたような一視点からの描法を、科学的で合理的であるとして守っている方や、そうでなくても画面のどこかに、一視点の立場に立った線遠近法や空気遠近法などの影響が入り込んでいるのを見かけるのである。一視点はその位置からの真実を見ることは出来るが、多視点は対象の本質を観察できるのである。ですから現代の平面に表現された図像の多くは多視点であることから、表現が容易であること

と訴求効果を考えた場合実に合理的であると言える。よく使われる製図法の三面法と、中国で言われた三面法とはまったく異質なもので、前者は一視点、後者は三遠法と同じく多視点であり、物の本質を見極めるには最適である。一視点の観察・表現方法は説明的空間を表わすには優れているが、これに対し東洋の古い絵画には、説明的空間を描いてないものが多い。すなわち背景をあまり描いていないのである。このことにたいして、空間の把握に関しては合理的な空間把握が無いと指摘されることもあった。しかし、この説明的空間を拒否する美意識こそ東洋画、特に日本画の本質にかかわるものとして指摘したいのである。すなわち、背景に説明的空間の表現をしないのは、説明的空間を省略することで、逆に拡散する無限の大きな空間を想像させるための、まことに合理的な方法であったのではなかったのか。一例を挙げれば一本の枯れススキを説明的空間、すなわち河原の情景の中におけば、秋の風情を描くことは出来る。しかし、この枯れススキの背景を描かずに、さも霧の中に佇むごとくに濃淡をつけて描けば、たちまちのうちにススキが単なる植物から擬人化され、見る人の人生をも重ねあわせて深い想いへと導かれるのである。これは説明的空間の省略が、見る人の空想する力を喚起したからであって、この説明的空間の省略という過程がなければ空想する力が生まれにくいのである。

3. 余白そして形と色が持つエネルギー

次に、この説明的空間の省略という概念が無ければ説明できないものに、よく言われるところの余白がある。余白とは字のごとく何も描いていないところを指すのであるが、この説明的空間の省略という考えがあつての余白は、単に平面的余白ではなく、無限の空間を想像させるとても意味のある余白となるのである。余白を礼賛する人はすぐ宇宙を表すものとして、東洋画の神秘のように言う方がいるが、説明的空間の省略という考えを差し挟めば神秘でもなんでもなく、とても合理的な説明のもとに理解で

きるのである。その上で、余白と形・色彩の関係について述べると、形と色は画面に対して垂直または平行の方向に伸展、または縮小するか止まっているかの、視覚上の感覚的エネルギーを感じるができる。横たわる直線は水平方向に、起立する直線は垂直方向に伸びるように感じる。暖色は広がりを感じるが、寒色は求心的であるといった、このような視覚的エネルギーを持つものを視覚的言語として、それを文章のように並べて、交響曲を描けないかと試みたのがカンデンスキーである。彼の絵は黒い地色にさまざまな抽象的な形が描かれているが、形の描かれていない黒い部分は、色の形から発せられるエネルギーの共鳴する部分としてとても緊張感に満ちている。彼は様々な色を静かな精神性に満ちた空間に、浮遊させたいと思ったから黒色を使ったのであって、墨を用いれば当然白い和紙に文字通りの余白を生かし、視覚的言語を用いた見事な水墨画を描いたに違いない。彼の言う視覚的言語の概念は、東洋の絵画の考え方と非常に重なるものがあると指摘しておきたい。さらにもう少し具体的に説明すると、鋭角を持つ図形のその先端から発するエネルギーによって、その先の余白は何も描いてなくても、何かに満たされた気配を感じるのである。宮本武蔵は二天の画号を持ち、その作品は重要文化財に指定されているほどの高名な絵描きとして知られている。彼の画面の大きく大胆に配された余白は、とても鋭い緊張感に満ちたもので、そこに描かれた草木や鳥の嘴などの先端から発する気配は、剣豪の真剣での気迫を感じさせるに充分であり、図版でもご覧いただければ直ちに余白のもつ意味を理解されるだろう。

4. 虚構の意味

ものは存在するだけで大きな力を持つものである。虚構によって作られたものは、物の存在という観点からでは実物にはとても及ばないのであるが、絵を見て想像とか空想するという点では、実物はかえって邪魔になるのである。かといってそのような

ものが無いと想像や空想の拠り所がないので、想像や空想を喚起するためには、やはり何かの形や色が必要になるのであるが、それには立体的な写実性を伴わなくて、平面的な表現で必要最小限のものでいいのである。そのことによって物質によって表現された絵画が、物質ではない精神の世界にかかわりを持つことの出来る有力な方法ではないかと考えるのである。卓越した日本画家たちの“見えざるものを描く”とはこのことではないかと思うのである。想像や空想を喚起し得ないものは、単なる記録写真のようなもので、いかなる大作といえども、物質の世界にしかとどまることが出来ないのである。その喚起するものを仕掛けと言い、その仕掛けすなわち虚構を構想するのが絵画ではないか。その上で“虚構を用いて感情の真なるを表す”という芸術の本質に迫ることが出来るのではないかと考えるのである。

5. 平面的表現と立体的表現

わが国の多くの子供たちは、幼稚園から高校まで旧文部省の指導で、学ぶ中身については一定の水準を保証されてきたことは評価すべきことであるが、創造性を伸ばす教育に均一性ははなはだ矛盾することになるから、そのあたりにも十分配慮がなされてきたと思われる。しかし、専門の美術教育を受けないで、多くの教科を教えなければならない小学校の一部の先生は、指導教本に頼りっきりであったり、そのような指導現場にあわせた教科書、すなわち先生が教えなくても、子供たちが教科書を見れば作り出せるような、単なる技法書のような教科書があるのには驚く。そのような所からどんな個性が育つというのだろうか。一例をあげると、石膏デッサンは光と影で観察する学習方法ですが、平面で自由に心の世界を表現できたのに、突然対象とそっくりな形を、しかも実物は大理石で作られた像を、石膏に置き換えられた模造品を描かせられるのであるが、それは止むを得ないとしても、立体的に物を感じ取ることが苦手で、平面の世界でのびのびと感情を表現してきた人にとっては、絵画から興味を失わせる大

きな理由になっても不思議ではないのである。それでも対象を光と影で把握するということは、とても大切な学習効果が得られるものだから否定はしないが、多様な表現方法の中の石膏デッサンで学ぶ光と影での表現方法は、単なる表現方法の一つとして学ばせることが必要であった。もちろん教育の専門家はそのつもりだったと言われるでしょうが、受け手の生徒たちは表現の基礎的な段階と受け取り、その後の絵は格段に違ったものになっていくのである。要するに指導する側と受け手側のあいだに齟齬が生じていたのにもかかわらず、單元ごとに完結する方法の中では、美術教育全体における整合性までに思い及ばなかったことが問題であると指摘したいのである。ちなみに、日本人は平面を嗜好する傾向があると指摘する説もあって、教育におけるこの問題はもっと精査されていいと考えている。

私自身が日本画を学びながら、いつのまにか石膏デッサンの光と影で対象を見る習癖に、邪魔をされては苦しみられた経験がある。西洋では立体的にも描きやすいようにと、油彩が作り出され改良されてきたが、日本画の絵の具は立体的な表現をまったく必要としていなかったから、寝かせて描くうえに乾きの早い水性の絵の具にまったく疑いもなく、まして改良など思いも至らなかった。その絵の具で立体的に表現しようとして苦しんでいたときに、ある初心者向きの技法書に日本画は押し花のようにして、それを写し取り着色すればと解説してあるのを見て、初めて日本画の本質に触れた思いがした。大学の指導者はそのような事は十分知っていることを前提にして、指導されていたのですが、何も分からない私は、ただ教えられた範囲だけで考えたために、結果として苦しい長い精神的漂流の時間を味わった。またある時、中国の古い画論を紹介した本で“絵がうまくなりたい”との問いに答えて“障子に映った影を写し取りなさい”との記述にふれ、平面で描いていいのだという確信を得ることができた。

そこで、これらのことを体感してもらうために、竹の小枝を墨で表現するのに立体的で複雑な様々な

変化を、一瞬に平面化する方法としてコピー機の使用を思いついた。自然の翻訳機である。枝を直接コピー機にかけて、でてきた黒一色に単純化された複写は、それだけで素晴らしい墨絵のようである。また緑の葉が黒色で出てくるのですから、もうすでに色彩の抽象化がなされていることと、折り重なっていた一枚一枚の葉が、大きな造形性を帯びた面として現れるのである。写生を繰り返して掴む幾つかの絵画にするための要素が、何の造作もなしに現れるのである。勿論このままを手本にしては単純すぎるので、横向きの葉を入れたり、濃淡を施したりしなければ、絵らしくはなりにくいのであるが、本質を学ぶ手立てとしては、とても劇的な印象を与える手段だと考えている。立体的表現よりも平面的表現のほうが、物質から離れて感情的表現をするためにも必要であると考えるが、それを理解するためには、このような強い印象を与えることもいいと思っている。さらに、立体を平面に解釈することで、次のプロセスを経て多くの展開が可能になったと推測するのである。立体を平面に置き換え、線で区切られた一つ一つの面を着色し、水平移動をさせてばらばらにし、さらに重ね合わせるなどの離合集散をさせることで、それによって出来る重複した面をさらに着色すれば、まことに複雑な抽象画が出来るのである。すなわち平面化することで、図形の水平移動が可能になり、形を省略し変形が自由に出来るようになり、それが斬新な絵画やデザインの原動力になったと考えられるのではないか。もちろん事はそんな単純なものではないが、思考過程の一つとしては十分にあり得たと考える。

6. 具象と抽象

具象画は実に難しい。何が難しいかという、自然や人工のものなどあらゆるものから感動をえて、それを見たままに再現したのでは絵にはなりにくいのである。なぜならば、美しいと直感したものは、感じさせる要素のみで感じているのであって、実際には細かいものは目に入っていないのである。観光

地の素晴らしさにカメラのシャッターを夢中で切っても、現像してみるとあの感動は嘘のように失せてしまっている経験があると思う。感動の場面は、そのときの時間や温度や湿度、そして周りの状況などカメラには映らない要素がたくさんあって、それらと一体になって感動しているのではないのでしょうか。したがって、写真ではそのような感動はなかなか表現しにくい、そこで感動したものを絵にするときは、いろいろな要素を取捨選択して、変形や色を変えては、感動を起こさせるように作り変えなければならないのである。虚構を用いて感情の真なるを表すということである。何度も現場に足を運び、思い悩んで作り出した苦心の作も、鑑賞者の“こんな綺麗なところが実際にあるのですね”の一言で愕然とするのである。一部の評論家は、この様に工夫しながら作られる具象絵画を、再現性の絵画としてこともなげに切って捨てて、評価の対象にしない人もいる有様である。対象を再現しているのではなく、心で感じたものを再現している、心に感じたものを表現する抽象の作家とどこが違うのか。心に感じたものが“具象であれ抽象であれ、どんな表現でもいいはずではないか”と、声を大にして言いたいのである。

私は学生時代から、具象絵画は“形や色彩を写實的に表現し、精神を抽象化したもの”、抽象絵画は“形や色彩は抽象的に表現するが、精神は具象的に表現される”ものと思ってきたのである。ところが、具象絵画には抽象とのつながりが無いのかという疑問が湧いてきて、それからよく観察してみると、抽象的表現があらゆる絵画に使われているということを見つけたのである。奥村土牛先生の桜の名作《醍醐》の木の皮などを拡大して、その部分のみを見れば実に面白い抽象絵画である。実物の桜の木肌とは程遠いものである。なぜ桜の木であるかを感じたかという、全体の中で桜と判断したからである。木肌を実際の木肌に似せて描けば、まことにつまらない俗物になったであろうと容易に想像できるのである。このことからしても、絵は物質的表現から離れて心の表現に達するには、部分的にも抽象的表現が

なされないと表現できないのではないか。その抽象化する部分が、意図的な造形であったり、滲みであったりするわけですが、そのことを単なる技法として片付けて、その働きの重要性については一般的にはあまり考察されてはこなかったのではないかと思う。

竹内栖鳳先生の晩年の水墨画の濃淡の微妙なものを消して、黒のはっきりとしたものに複写し直すと、墨による抽象絵画が現れる。その黒い部分の配置は見事なまでのバランスと動勢を表して美しい。最初に抽象絵画をお描きになって、それに具象的な説明的形を重ね合わせたようにすら感じられるのである。このように具象絵画の中に息づいている絵画の生命とは、実は生きるがごとくに表現されている対象ではなく、様々な感情を喚起しうる抽象的形態と色彩の力が、具象絵画に生命を与えているということが出来るのである。これらのことから具象的絵画の中に抽象的絵画を、すなわち一枚の画面にもう一枚の絵を複合させればいいのである。このように具象と抽象を渾然一体として表現されてきた絵画を、理論的に解析し、現代に応用しながら、世界に発信していくことが大切であると考えている。ヨーロッパの文化はやたらに分類したがるために、具象と抽象を分けて考えられてきたのではないか。そのために、日本の絵画も外形のみで、具象と判断されて来たのだろうが、われわれの文化の長所は、明快ではないが全てを含む方向を望んできたようである。すなわち、そのどちらをも含みながら、それぞれの役割を熟知して、自由に使い分けてきたのではないのか。このように考えると、わが国の明治・大正・昭和の寡黙な日本画家の、しかし雄弁に語る作品の豊穡にして格調の高い精神を、今一度学び直さなければならないのではないか。

7. 異質なものの対比

師と仰いだ日本美術院の今野忠一先生は、大学で教えられたことの無いようなたくさんのものを教えていただいたので、私には感謝してもし尽くせない

恩人として、心から尊敬申し上げている師である。ご自分のお作と理論が一致し、その深い洞察によって示されたものは、余人の追従を許さないほどの高みに感じられた。そのお教え頂いた一端を述べると、絵は対称・非対称・均衡・比例・律動・調和・動勢などの基本の要素は、異質なものの対比で成り立つと教えられた。すなわちプラスマイナス・男女・陰陽・明暗・大小・直線に曲線・垂直線に水平線・暖色に寒色などなど、自然界の構成はこのように異質なものの対比によって、それは対立するのではなく、お互いに引き立てあうものとしてあるのではないかと教えていただいたのである。画面を見渡し、表現が疎と密の対比や、曲線を多用した構成の中に直線を描きこまれると、たちまちにして絵に骨格が出来るような、鮮やかなご指導を戴いたことが度々であった。先生のお教えは、単に技法に止まらず、いつか哲学的話題に発展してゆく時間を、長いと感じたことは一度も無く、いつもこんなにと時間の経過に驚くのが常であった。

8. 金箔に込められた日本人の美意識

学生時代から箔は京都と思い込んでいて、仲間にも聞いても京都箔は違うといわれてきたので、地方都市で盛んに製造されていても、質においては都にはかなわないのかと思っていたら、金沢の金箔の生産高は全国の90数パーセントに達し、他県の製造業者も、もともと金沢箔とゆかりのある方で、したがって日本で製造される箔は、ほとんど金沢箔であるということでした。私が勤務する金沢美術工芸大学の美術工芸研究所で箔についての研究が行なわれてきたが、国内のみならず世界の箔の製造方法や用途など、実に広範囲にわたる調査を重ねて大変優れた研究成果を挙げている。その調査結果から、改めて金沢箔の優れていることを認識させられた。

さて、どこが優れているかという点、大変な手間をかけて油取り紙として人気の高いあの肌ざわりと申しますか、まことに特殊な紙へと和紙を加工し、それを箔打ち紙にして数千枚もの箔を一度に機械式

のハンマーで打って作るのである。だから紙の表面の僅かな凹凸が箔に移るので、出来た箔は乱反射を呈するのである。このことは光の反射のところで述べたが、乱反射でないとしても我慢が出来ないという明快な美意識にもとづいて製造されてきたことは疑う余地のないことである。しかし、そのように厳密な美意識に基づいてつくられたものでも、箔製品を愛好する人たちの美意識が低下すれば、せっかくの高度な技も廃れて消えうせるのである。ただ光っていて価格が安ければいいという人が大勢を占めれば、長年に培われた伝統の産業も、変質しなければ生きていられないのである。そして安くなって誰でも簡単に製造出来るようになれば、労働賃金の安いところに奪われてしまうのである。たとえば、コンビニが日本中の食文化を均質化し、その地方でしか食べられない故郷の味や、フランス料理に負けない優れた食文化そのものの崩壊をも招きかねない事態が進行しているのである。そのような意味で、金沢箔が日本一の生産高で、箔の品質が世界でも最高のレベルであるといっても、安心してはいけなないのであって、箔の製造業者や関連業者と支援する金沢市が、もっと積極的に箔の機能的な宣伝や奨励を推し進めないと、一時的な観光ブームに便乗してお菓子や料理に金箔を乗せて将来に思いを寄せていては、後で手ひどい目に逢うのではないかと。

黒漆に金箔や金泥を施された江戸時代の家具調度品は、現代の照明器具のもとでは悪趣味のように感じられる向きもあるが、まだ電気のない時代に、薄暗いろろそくなどの僅かな光にも、真っ先に反応して浮かび上がる金色は、まことに不思議な力を秘めたものとして大切にされたに違いないのである。関心がおありでしたら谷崎潤一郎先生の「陰翳礼賛」をお読みください。古いものを見ると、現代の箔の使い方はどうしたらいいかなどと思うのであるが、箔ばかりではなく絵の具の使い方や、絵作り全般にも想いが広がるのであって、さかのぼって調べていくと、ものごとの本質にかかわるものが見えてくるのであるから、特に先端を見て自信を失っている人に言いたいことであるが、底辺とか初めに立ち返っ

て見ると、必ず何かの刺激があって、そして次々と新たな構想が湧いてくるものである。

さて、この箔の扱いかたに触れてみると、従来箔を画面などに移動させるためにはあかすという過程を経る。このあかすとは、かすかな油をバレンで箔紙に油を移して、それに箔を附着させて移動させる方法だが、この方法は時間がかかるし、油の加減にかなり熟練を要するが、近年は移し紙が発売されて大変便利になった。面倒でなければ箔紙にろうそくの蠟を少し擦り付けば、原理はまったく同じで簡単に出来る。実際の絵画における箔の利用方法は、箔を綺麗に押してそのまま色として使ったり、砂子・截金などの古くからの技法や、又擦って剥げさせて下地の色を出すなどのマチュールに効果を得る方法がある。新しい方法としてはマスキングテープとかシートを使えば、正確な線とか形を容易に得ることが出来るので試していただきたい。ただし和紙に直接テープなどを張ることは出来ないので、下地を十分に作ってからされたい。金箔は純金ではなく銀と銅が数パーセント混入させて、数種類の色の段階を作り出されているものや、銀箔・プラチナ箔・アルミ箔・銅箔・黒箔、それに淡い色をつけた色箔など種類も多くなってきたので、箔を使った表現の幅が大きく広がるのではないかと期待している。

9. 形と色の持つエネルギー

なぜ今、日本画なのかというと、今まで述べてきたことは、必ずしも日本に由来することばかりではなく、むしろ西洋や東洋の絵画にも見られるもので、日本画がこれらの影響を強く受けたといわなければならないのである。それでは日本画は何をもって日本画と言うのかということになる。日本の文化のもとをたどって行けば、ほとんど外国の模倣であるということになってしまいが、それではあまりにも大雑把である。この国の四季のはっきりとした自然の豊かな風土に培われた美意識は、他に類を見ないほどの繊細で豊穡な文化が築かれてきた。残された多くの遺産をつぶさに見れば明らかなことであ

り、それらを他と比較しながらいかなる美意識がはたらいたか、それらを列挙するには限がないほどである。その美意識の一端を述べると、建築などわれわれの生活の中によく使われている正方形は、隣国の韓国で正方形を使うと日本風と言われるそうだ。西洋では特別な意味があるようで一般の家庭では使われない。日本の家の中では畳・障子など二枚で正方形になるような使われ方があって、実に合理的である。しかし、庭に出ると一転して正方形ではなく不等辺三角形である。庭木の配置は上から見ても横から見ても不等辺三角形だから、内外の対比の効果を考えられてきたからなのだろうか。しかし、形は日本だけのものではないが、色は違う。日本画の岩絵の具は粒子の粗い顔料で、こんな粗い粒子の絵の具を使っているのは恐らく日本だけではないか。この絵の具の粒子が粗いという性質は、前にも述べたように光の乱反射を起こす。これが単色の絵の具そのものだけでも美しく、それになりよりも大切なことだが、品を湛えているということである。この品ということは、勿論画面に醸し出されなければならないことであるが、絵の具自体にそれが備わっているということは大変大事なことであり、日本画の絵の具の最大の特質に上げてもいいと思うほどである。さらにこの粒子の粗い絵の具は、パステル調の柔らかい色調から、驚くほど濃密な色調まで、じつに独特の深い味わいを持った絵の具である。このような特質を知って、その効果を得ようとするならば、他の絵の具の簡便さに比べると、多少不便なところがあっても、この日本画の絵の具にこだわり続けるという意義があろうというものである。

日本の色の名前については、大岡信先生が「日本の色」という本を、朝日選書から出しておられるからご参照ください。西洋の色名は鉱物からの由来が主としているが、日本は植物からくるものが多いと指摘しておられる。染料は植物などからとるのが多いので、名前だけでも豊かな自然を感じさせるから、いちど日本に古くから使われていた色名をお調べになられたらいかがでしょうか、きっと日本人の美意識の一端がうかがい知れると思うのである。

10. 日本人の自然観と美意識

日本の風土は、一年の巡る季節が明確であるということが、日本人の美意識を非常に繊細に育ててきたと思うのだが、それに加えて原始宗教や仏教などと結び合わされて、自然とのかかわり方が、一体といてもいいほどに深い関係にある。たとえば輪廻ということがあるが、現代の科学で説明すれば、物質的には明らかに証明できるわけである。われわれの肉体は絶えず新陳代謝が行われているから、一年を経ずに一部の組織を除いてほとんどは新しい原子・分子に入れ替わっているのである。排泄されたものが別の生命に取り込まれたり、空気中をさまよいつつながらその機会を待つことになるのである。とにかく腐敗などのような目をそむけるような過程があるが、それは分解という過程であり、原子・分子で見ると、地球上のその質量は太古から一定であり、それを使い回ししていたということだから、物質的には輪廻は成り立つといえるのである。ただ一般的に輪廻といえば靈魂の世界を指すわけで、これは科学的にほとんど分からないことなので、何ともいえないが、とにかく物質的には輪廻転生が成立するということは、21世紀の限られた資源の中で、人類はどのようにしてその生命を受け継いで、自然の中にあらゆるものといかに共存していくべきかを考えるには、とても基本的なことであると思う。このような輪廻などの精神的風土から生まれてきた日本画が、季節の激しい移ろいの中に、自分の人生を重ね合わせて、とても控えめに間接的に語るという文化が、この国の多くの人々に支持されてきたのである。改めて具象に立脚した日本画への認識を新たにするのである。

11. 気の発信器

東洋には気というものを大切にし、気持ち・病気・気分と気がつく言葉はたくさんあることから、気というものにはなんとなく理解しているつもりである。気とはそれ自体が何か強い力があるとい

うよりも、弱い力でも相手の反応とか共鳴することによって、エネルギーが増幅する性質があると考えたらどうだろうか。

この気を画面に持ち込んだのが、院展の同人である伊藤彰耳先生である。先生が阿蘇の草原をお描きになったころでしたが、画面に一センチ大の色面が絵と何のつながりもなく入ってくるようになった。それを拝見して気の発信器だと直感して、それから気の発信器と勝手に呼んでいるが、このように日本画家で主題から少し離れて、形と色と素材からのエネルギーとしてとらえ、新しい表現の世界に、果敢に取り組んでいる絵描きは日本画の世界では大変少ないのである。また、日本画の岩絵の具の美しさを極限にまで引き出されたことも特筆すべきである。絵の具の接着剤の膠に代わるものを工夫され、単色の岩絵の具を十数回塗り重ねて、日本画の絵の具自体が持つ美しさを、これ以上は不可能というまでに引き出されたことでも、大変な成果を収められた方で、私にとっては常に強烈な刺激をうけた作家である。しかし、活力を失いつつある日本画々壇では、その意図された意味があまり理解されていないようである。主題が絵画の主たる位置を占める時代から、形と色と素材が見る人にどのような反応を起こさせるか、作者も鑑賞者もともにいわゆる“主観の反応”と言う立場に立つならば、先生のご功績はもっと注目を浴びることになると思うのである。

12. 感動起動装置

日本画には思想性を帯びたメッセージが乏しく、いわゆる毒にも薬にもならない綺麗なだけで、芸術性が薄いのではないかという批判を聞くことがある。確かに人間の深層心理に迫るようなものがなくて、どちらかというと写実的で、題材も楽天的で深刻なものはほとんどといっていいほど少ないのである。これは精神的に寄って立つものの違いがあると思うのであるが、それはそれとして、その結果いかなる効果をもたらすかを考えると、日本画の役割というものが見えてくると思うのである。すなわちわ

れわれの周りを取りまく諸情勢は、われわれが描いていたばら色の未来などとは縁遠い、過酷なほどに不安に満ちた未来を想像させられるのである。

差し迫った緊急を要するものは環境問題である。立花隆氏は「エコロジー的思考のすすめ」に次のような比喻で端的に語っておられる。“池の鯉が大好きな麩を自力で作りに出すことに成功した。すなわち製造機を作り好きなだけ麩を作り、自分たちの繁栄を謳歌しだしたのである。しかし、まもなく大量生産によって池は汚れ、深刻な水不足となり、しかも水中は汚染されて酸素が不足しだしたのである。たちまちにその生存すら危ぶまれる状態に陥ったのである”と。人類が何十万年も地球に住み、緩やかな文明の歴史を刻んできたが、この二十世紀の急激な変化は、人類の生存にとって必要なものが、いつまでも無限のように思われていた時代から、有限を認識しなければならない状況におちいり、その生存に深い影を落とすようにまで差し迫ったものとなりつつあるのである。その兆候をいちいち話すまでもありませんが、生物の種などの絶滅の報に触れるたびに、いつか池の鯉のように人類も同じ運命をたどるのでないかと不安である。

そのような時代にあって安らかな癒しと希望が湧いてくるような芸術こそ、時代が求めているのではないか。日本画にはそれに応える力が本来にあると思うのである。すなわち深刻なメッセージを伝えるよりも、見る人に感じていただくという事である。このことを端的に表現するために感動起動装置という言葉をつかいたい。絵はまさに感動起動装置であると考えますが、もっと広く考えると、お店はお客を感動させるための装置や技術を工夫し、家庭の食卓に添える一輪の花もまた感動起動装置である。すなわち思いやりのキャッチボールである。われわれは人間の感情を機械的に捉えることを嫌い、あまりにもあやふやなままに人の善意に頼ってしまうのである。そうではなく、機械的であっても仕掛けのキャッチボールを繰り返すことによって、お互いにいつしか本気で感動しあうことが出来るのではないか。外国の方々の表情の豊かさは、日本では作り笑

いと言われるかもしれないが、あれは相手に安心して心の扉を開きますという意味表示であって、我々の社会のような時間を経た付き合いによって始めて笑顔を見せる、警戒心の塊のような無表情の社会よりは、はるかに成熟した文化を感じさせるのである。感動起動装置を自分の能力の限りを尽くして、自分自身が感動しながら極限にまでも創り上げた作品が、そして見る人にも感動させることが出来るならば、それは作家として大いに人の役に立つ仕事をしたといわれるのではないか。ただし、感動起動装置が人類の衰亡の痛みを和らげるモルヒネになってはいけないのであって、それから抜け出すための勇気や希望を与える作品を作りたいものである。

13. 人生の主役は自分

自分の人生は、自分が主役である。時には脇役になることもあるが、自分の人生は間違いなく自分が主役である。客観的とか合理的にと言われて、自分の心で感じたものを率直にあらわすことを、どちらかという押し殺すことに慣らされてきたが、主観の反応という立場に立って、特に芸術の場合は主観がすべてとっていいほどに割り切って考えてもいいのではないか。勿論、社会生活では自分の主張を認めてもらうためには、人の主張も理解するという相互の助け合いが大切であるが、絵の世界はまったく自分だけの主観でいいと思うのである。むしろ外部からの阻害要因を取り除いて、あくまでも純粋に主観の反応を第一義とする努力はつねにすべきではないか。ところで、テレビドラマの主人公には、その心の動きにあわせて音楽が流れているのであるが、われわれの日常には音楽など流れない。若い人たちは音楽を聞きながら生活している人を見かけるが、あれはまったく受動的である。ものを創り出す人は、能動的に音楽を奏でる人たちのように、自分の人生を創造とかかわり合うことで華麗に演出できるのではないか。

あとがき

我が国の油彩の作家諸氏は、外国からの借り物のような絵の具を用いてきたがために、日本人の描いたいわゆる日本の絵画にするために、大変な努力をされてその実現をみたのであるが、日本画家は日本画の絵の具さえ使っていれば日本画だという、実に安易な状況に安住してしまっているのではないかと言いたい。そこでいろいろの角度から、これが日本画だということを述べてみたが、いくら言葉で説明しても、これが日本画だという決定的な理由には、まだまだ乏しいと思われるかもしれない。それは様々な世界のものを吸収して、この日本の風土に培ってきたものであるから、ルーツを探ると玉葱の皮をむくような、しまいには芯すらも残らない結果となる。しかし、現に今あるものを一括して、日本独自のものとして認識すれば、明らかに他とは違う日本画の姿が浮かび上がってくるのである。まだまだ大きな力を秘めた日本画の力を、ぜひ発掘していただきたいのである。

金沢美術工芸大学での市民向講座（2003年5月～9月）の講義録より加筆して再録

（いわた・たかし 日本画）

（2004年10月29日受理）