金地背景にみる変様する空間表現 — 視点を移動させる文化から —

真子 みほ Miho MANAKO

面出 和子 Kazuko MENDE

概要：日本の金地の背景を持つ絵画は、他の地域のものとは比べ、画面の中に空間的な奥行きを表しているように感じられる。ここでの金地の役割は、図に沿った三次元空間を形作ると同時に、画面に配された図の位置によって様々な絵画的三次元空間に変様し、四次元空間をも感じさせる。本論文では、日本及びその他の地域の絵画作品の描写の違いを、金地背景に対する図の配置の観点から比較し、その表現の背景について考察する。その結果、日本の絵画表現は、画面全体の金地部分の面積が広く、描かれているものの間隔が広く、陰影法や線遠近法、重切法の技法が用いられず、対象が不均等に配置されて、前後関係がはっきりし、地平線が引かれていないことが、特色として浮かび上がってきた。そしてそれらは、単に絵画を見る視線にとどまらず、日本人のモノをみる視線と思考に関係しているように思われる。つまり日本の独特な「視点を移動する文化」に起因しているのではないだろうか。

キーワード：造形論／金地背景の絵画／余白

1. はじめに

「金」という物質は、その輝きや、錆びない、熱しても変質せずむしろ純化するという性質により、太古の

昔から珍重されてきた。金は塊による造形だけではなく、「金箔」や「金泥」として使用される例が多く、絵画表現には、截金などの他に、背景を金で塗り潰す手法も多くみられる。その中でも日本絵画に施された金一色の背景は、状況に応じてその金地が、地面や空などに変様するように思われる。対して西洋の金一色の背景を持つものにアイコンがあるが、画中の塗り込められた背景には、あるべき絵画的三次元空間はなく、金地で遮断されているように感じる。日本の金地の「変様する空間表現」は、絵画面にどのように描かれるのか。またなぜこのような特異性が表れてきたのか。

本論文では、日本と日本以外の地域の金地背景を持つ絵画と文化を比較し、日本人のモノをみる視線と思考について絵画表現への影響を考察する。

2. 日本と日本以外の地域の金地の背景

キリスト教美術において、アイコンなどの金地による背景は、「神の世界」という「抽象概念の視覚化」を象徴する。不完全なこの世の空間を神の世界に適合させられないため、描かれた神の世界には三次元空間の概念はない^[1]。

一方中国の『宣和画譜』の記述によれば、日本から

図1 伝 土佐光信《松図》紙本金地着色、六曲一隻、153.5 × 345.0 cm、東京国立博物館

輸入された、金地を広く背景とした屏風絵は「観美を取るのみ」と言われ、「見かけが美しいだけで真がない」と、快く思われていなかった。中国でも過去には金を絵画に用いていたようだが、縁などの限られた箇所、裏彩色を施すような控えめなものであった^[2]。

日本の金地には、描かれた対象の性格を一変させ、抽象化したり異次元化したりする効果がある^[3]。しかし空間の異次元化は、キリスト教のそれとは異なる。日本の金地の背景を持つ絵画はキリスト教によるところの「神の世界」ではない。仏教の経典には、物質としての「金」、抽象概念としての「金色」が区別されているが、金地はそのどちらでもない。「物質」でも「抽象概念の視覚化」でもなく絵画面面に表出しているものである。それは「物体が存在しない、相当に広がりのある部分、あいている場所」(『広辞苑』【空間】)、つまり「空間」である。「空間」になりうる金地は、一見平坦な面であるが故に、描かれたものに即して、例えば《松図》(図1)の木々の根元では地面に、葉の先では空のように様々な三次元的空間に変様していく。

3. 比較調査と結果

3. 1. 調査の方法

金地の中に地面や空を「見立て」られることは、そこに奥行きを見出しているということである。逆に奥行きが見出せない金地には、三次元的空間を「見立て」ることはできない。「見立て」を行う視点移動の素地は、絵画面面にどのように表現されているのか、比較調査する。

調査の対象作品は日本及び日本以外の地域の金地背景絵画を各40点とする。比較調査に当たっては金地背景絵画のみを対象にする。なお、部分的に金雲や金粉、モザイクなどで空間を操作してしまう技法を用いず、平坦に金色で背後を埋め尽くした作品のみを扱う。また、背景を描かない絵画、例えばポンペイの背景が赤や黒の壁画や、日本の紙の白地を活かした絵画にも以下の要素を照合させることによって奥行き表現の有無を比較することが出来るが、今回の調査では除外した。

それらを「奥行きを表さない要素」として、以下の

表1 日本以外の金地背景絵画表1 日本以外の金地背景絵画

制作者	題名	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧	⑨
マカリエ ノヴゴロド派	聖ルカと聖ヤコブ	5	2	5	3	3	2	1	5	2
	聖母子	1	3	1	5	3	5	1	2	4
	奇跡の「聖母子のイコン」	3	4	1	5	5	4	5	5	1
	キリストの磔刑	5	3	5	3	2	2	5	5	1
	聖母と福音書記者聖ヨハネ	5	3	5	3	2	1	5	5	2
	福音書記者マタイ	4	3	0	0	5	2	1	0	2
	聖ゲオルギオス	5	3	0	0	1	1	1	0	1
ライヒェナウ派 ビエトロ・ダ・リミニ シモーネ・マルチャーニ	受胎告知	4	4	5	3	2	2	1	5	1
	マギの礼拝	2	3	2	3	4	5	4	5	1
	十字架降下	1	4	1	5	5	5	2	4	1
	受胎告知	1	1	1	2	2	1	4	4	2
	ライオンの三習性	1	4	1	4	2	1	5	5	1
	チューリップとアイリス	1	1	1	1	1	1	5	5	1
	アハムダナルのスルターン、ブルハーマル・ムルク2世	1	1	1	2	2	2	1	4	1
ムガル画 デカン画 聖フランチェスコ伝の画家 イタリヤ画派	十字架像	3	4	4	4	4	1	1	4	1
	アッシジの聖フランチェスコ	5	3	0	0	3	5	1	0	2
	キリストの降誕	1	4	2	2	3	4	1	3	1
	キリストの神殿奉獻	1	3	1	4	4	4	4	5	1
	荘嚴の聖母子と6人の天使	1	4	4	5	5	4	1	5	1
	聖痕を受けるアッシジの聖フランチェスコ	1	3	1	3	5	1	4	1	1
	ノイケンティウス3世の夢「聖フランチェスコ伝」	1	4	4	1	5	2	4	4	1
グイド・ダ・シエナ グイド・ダ・シエナ チマブーエ(チェンニ・ディ・ペーポ) ジョット・ディ・ボンドーネ ジョット・ディ・ボンドーネ ジョット・ディ・ボンドーネ ジョット・ディ・ボンドーネ シモーネ・マルチャーニ ヴィターレ・ダ・ボローニヤ シモーネ・マルチャーニ	会則の認可「聖フランチェスコ伝」	0	5	2	5	5	3	5	4	1
	小鳥への説教「聖フランチェスコ伝」	1	1	2	3	5	1	5	3	1
	十字架担い	1	5	2	5	5	2	1	3	1
	聖母戴冠	3	5	4	4	4	5	1	4	1
	騎士(フレスコの模写近作)	1	4	3	3	4	1	4	4	1
	反逆天使の墜落	1	1	2	2	4	2	2	2	1
	キリストの埋葬	1	4	1	5	5	3	1	3	1
ジャン・マルエル アンリ・ベルショーズ アンブロージョ・ロレンツェッティ マサッチョ マサッチョ マサッチョ ブスコフ派 ブスコフ派 中部ロシア(ロストフ)の画家 ヴォログダ地方の画家 北方派	ピエタ	1	4	1	5	5	5	1	3	1
	聖ドニの殉教	1	2	1	4	5	3	3	3	1
	受胎告知	2	3	1	1	5	1	5	5	2
	十字架磔刑	1	2	2	3	5	1	5	4	1
	カルメル派の聖者	1	4	0	0	4	4	1	0	1
	聖ヒエロニムスと洗礼者聖ヨハネ	2	4	5	5	5	1	4	5	1
	聖母の祈り	1	5	1	4	5	3	1	1	2
平均値	聖母マリアの誕生	1	4	1	5	5	3	3	1	2
	ザライスクの聖ニコラウス	4	3	0	0	2	1	5	0	1
	聖母に祝福される使徒聖ペテロと使徒聖パウロ	5	2	5	3	2	1	5	5	2
	聖パラスケワ・ビヤートニツワ	5	2	0	0	2	1	5	0	1
	ソロヴェツキーの聖ソシアと聖サワツティ	5	2	5	3	3	2	5	5	2
		2.2	3.2	2.1	3	3.7	2.5	3	3.3	1.3

9項目を五段階で検討する。

①図により分割される間隔の均一性

図の配置により、金地同士の幅が等しいと模様のように見えてしまい、金地は平面と化す。均一性が高い場合を段階5とする。例えば図3の二人の人物によって縦に分割される金地が、お互いほぼ同じ幅を示している場合、この要素は高く、段階は5となる。

②図に対する画面全体の金地部分の量

金地部分と顔料で描かれた図との量（大きさ）が同等な場合を段階3とし、金地の量が小さくなる程、段階を高くし、大きくなるにつれて段階が低くなる。これによっても、画面上の均一性がわかる。

③各図の均一性

図の一つ一つを枠で囲んだ時、図同士が似たようなカタチを示す場合ほど高い段階をつける。段階が高ければ、画面は単調になり、平面化が増す。

④複数の図の間隔の大きさ

間隔が狭い作品ほど段階5である。間隔が「狭い」範囲は、図と図の間隔が、それを挟んで描かれている

ものよりも、狭い幅を持つ表現のことをいう。重なり合っている場合は段階5である。

⑤陰影法、線遠近法、重切法などの手法の有無

陰影法や線遠近法、重切法などによって、画面中の前後がはっきりと強調されていれば、空間の遠近を表すことが可能になる。これらの使用が認められるものは、段階5とする。

⑥背景に書かれる文字の有無

文字というのは基本的に三次元的空間を必要としない、平面的な視覚表現である。それが三次元的空間を表そうとする絵画の領域に入ってきた場合、瞬時にその画面が、本の1ページのような平面に置き換えられてしまい、どこからが空間でどこからが平面であるか、釈然としない空間をつくってしまう。画面上に文字が、描かれた図に近く、大きく入る作品を段階5とし、文字のないものは段階1とする。

⑦図に対しての地平面の有無

描かれている図がそれぞれ衣や画面によって足下が隠され、画面のどの位置に立っているのかがはっきり

表2 日本の金地背景絵画

制作者	題名	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧	⑨
伝 土佐光信	松繪群鶴図	1	1	1	3	4	1	1	3	1
尾形光琳	鳥図	1	1	3	4	5	3	1	3	1
「伊年」印	松図	1	1	1	2	2	1	1	1	1
「対青軒」印	構欄図	1	1	1	4	2	2	1	1	1
尾形光琳	雑木林図	1	1	1	4	5	5	1	3	1
尾形光琳	松図	1	1	1	1	1	1	1	1	1
依田宗達	孔雀・葵花図	1	1	2	3	1	4	1	3	1
鈴木基一	鹿・鶴図	1	1	1	3	1	2	1	1	1
鈴木基一	楓図（部分）	1	1	1	1	1	2	1	1	1
依田宗達	柳鷺図	1	1	1	3	5	1	1	1	1
「対青軒」印「宗達法橋」落款	椿・薄図	1	1	1	3	3	1	1	3	1
「伊年」印	源氏物語 閑麗・深欄図	1	1	1	2	2	1	1	1	1
酒井抱一	源氏物語 閑麗図	1	1	1	2	2	1	1	1	2
「伊年」印	萬の細道図	1	1	1	1	1	2	0	1	2
狩野探幽	佐野渡図	1	1	1	2	1	1	1	1	1
依田宗達	平治物語 待賢門合戦図	1	1	1	3	3	1	1	1	1
桃祐	四季松図	1	1	1	1	1	3	1	3	1
狩野永納	舞楽図	1	1	1	1	1	1	1	1	1
英一雄	舞楽図	1	1	3	1	1	1	1	1	1
伝 土佐光茂	舞楽図	1	1	3	2	1	1	1	1	1
	舞楽図	1	1	3	1	1	1	1	1	1
	舞楽図	1	1	4	2	1	1	1	1	3
	舞楽図	2	1	1	2	1	1	1	1	1
	風流踊・水掛祝図	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	日出山水図屏風	1	1	1	1	3	1	1	3	1
	舞踊図	4	1	4	2	1	1	1	5	1
	舞踊図	4	2	0	0	1	1	1	0	1
	輪舞図屏風	1	1	2	3	3	1	1	1	1
	遊楽人物図（男女遊楽図）	1	1	1	2	1	1	1	2	1
	誰が袖図	1	1	1	2	2	1	1	2	1
	誰が袖図	1	1	1	2	1	1	1	3	1
	誰が袖図	1	1	1	3	3	3	1	1	1
	誰が袖図	1	1	1	1	2	1	1	1	1
	世界図	5	1	5	3	2	1	1	5	1
	泰西王侯騎馬図	4	4	4	4	5	1	5	5	1
	泰西王侯騎馬図（南蛮屏風）	4	4	4	4	5	1	5	5	1
伝 狩野常信	唐獅子図	3	1	3	3	1	2	1	1	1
山口雪溪	牡丹唐獅子・竹虎図（右隻）	1	2	1	4	1	1	1	2	1
尾形光琳	燕子花図屏風	1	2	1	4	5	2	1	1	1
平均値	彦根屏風	1	1	1	2	1	1	1	1	1
		1.48	1.23	1.68	2.3	2.1	1.48	1.18	1.85	1.1

図2 典型図：日本以外の金地背景絵画（左）と日本の金地背景絵画（右）

（左）図3 《受胎告知》12世紀後半，板・テンペラ，238.0×169.6cm，モスクワ／トレチャコフ美術館

（右）図4 「対青軒」印《松図》紙本金地着色，八曲一双，138.0×347.5cm，個人蔵

としなければ、平面的になって、空間感が希薄になる。描かれた対象の地平面上での位置関係が全く分らない場合を段階5とし、半数の場合は段階3、全てがわかるものは段階1とする。

⑧地平線描写の有無

地平線がはっきりとひかれており、全てのものがその線上に立ち上がっているかのように描かれる作品を段階5とする。もちろん地平線を描いていないものは段階1となり、半分が線上に描かれるといった場合は段階3である。

⑨各図の配置による前後関係の有無

地平線上に全ての図が並ぶ作品や地平線はなくとも横一列に並んでいるようなものは、空間的な奥行をもちにくい。前後関係がないものを段階5とする。逆に一列ではなく、不揃いに配置されている作品は段階1となる。

以上の調査から日本及び日本以外の金地背景絵画の典型図を抽出する（図2）。各40点から画面のプロポーションを導き出した。典型図のプロポーションは、縦を1としときに、横の各作品の割合の平均値で

ある。日本の場合は1:3.39であり、日本以外では1:0.75である。

3・2 調査の結果

調査の結果、日本以外の表現では「奥行きを表さない要素」の内、②④⑤⑥⑧の5つが、特に高い数値を表し、空間を狭める効果をみせていた。つまり、②④⑤⑥⑧が強く表れていた日本以外の金地背景絵画群（表1）は、「描かれているものに対して画面全体の金地部分の面積が狭く、描かれているもの同士の間隔が狭く、陰影法や線遠近法、重切法といった技法が用いられ、横一列に対象が描かれ、地平線が描かれている絵画」（図2左）となる。一方この5つの要素をあまり持たない日本の金地背景絵画群（表2）は、「描かれているものに対して画面全体の金地部分の面積が広く、描かれているもの同士の間隔が広く、陰影法や線遠近法、重切法と行った技法が用いられず、配置を不均等にする事で前後関係がはっきりしており、地平線が引かれていない絵画」（図2右）となる。この比較調査によれば、日本以外の金地背景絵画群より、日本の作

図5 建物の表現
狩野永徳《洛中洛外図》(部分), 1574年, 紙本金地着色,
六曲一双, 各 160.5 × 323.5cm, 米沢市

図6 建物の各面をみる視点は異なる

品群の方が奥行きを狭める要素が少ないことがわかった(図3・4)。また日本以外の作品群は、描かれた対象一つに対して所有できる金地の範囲(例えば根元というカタチによって仮定される周辺の地面という範囲—図3・4の楕円で示した部分)が少なく、日本の作品群では多い。

4. 視点を移動させる文化

対象によって所有できる金地の範囲が少ない場合、その足下を「地面」と見立てようとしても、図が隣接して描かれているため隣の対象物が視野に入り、そのカタチに左右されて見立てを行うことができないと言える。しかし日本の作品群の典型では、不揃いに対象物が配置されており、各々の対象によってその周囲に完結した空間をイメージできる。それらは、あたかも木の根元のようにスポットライトが当たり、その他は黒子と化すような視野であり、視点を移動させて葉を見ると、葉以外が黒子となる。日本以外の絵画では、そこに施された金地は、描かれたものによって様々な絵画的三次元空間に変様する、四次元空間でもある。

「視点を移動させる」とは、全体を統轄する一点ではなく、《洛中洛外図》が複数の視点によって、全体が鑑賞されるように、幾つもの完結した小さな空間を渡り歩くことをいう。《洛中洛外図》においては、建物一つでも、屋根、床、地面への絵師の視点はそれぞれ異なり交差している(図5・6)。また隣あった建物を眺める場合でも、水平に横に目を移動させ、再び図6のような上下運動をすることとなる。また、人物

は真横から見たように描かれ、道は斜め上からの視点によって描かれている。鑑賞者は視線を移動させながら観ているのである。

こうした表現は「視点を移動させる」日本人の意識と関係があるのではないだろうか。その「視点を移動させる」形は、旅や文学の形態、身体の動き、日本語による文章構成、宗教、歴史の形成方法にまで表れているように思われる。例として日本語の文章構成をしてみる。「私は学校へ行ったとき本を買います。」という未来形の文章があったとする。未来の事を話しているにも関わらず、「学校へ行った」という過去形が使われている。これは「学校へ行く」という行為が終わり、「本を買う」という行為が行われている時間に、「私」の想いが移動していることを示している。「本を買う」のは、「学校へ行く」後でなければ成立しない。一つの文章の中で、軽々と時間軸を移動する日本人の志向性がよく表れている。一方英語で“I will buy a book when I go to school.”は、完全に“will”という未来形がこの文を支配しており、たった一つの絶対

図7 音を認識する脳の構造：
西欧人の脳(左)と日本人の脳(右)

者から統括され眺められる視点が表現されている。

こうした「視点移動」の文化は、日本語を母国語とすることで生れ、他国語を話す人々とは異なるという研究もある^[3]。日本人は、言語を認識する左脳で、虫の声や邦楽器音さえも、具体的な音ではなく様式的な言語として捉えるという(図7)。

これらのことは日本人の思考の特異性として、自らの世界(言語)と他世界とを同等に扱う姿勢を示している。金地の中に様々な三次元空間を見立てる過程も、このような脳の働きによるものではないだろうか。統括して一点から世界を眺める視点は、目立つものに視線が注がれ、その他はおざなりとなる。しかしスポットライトがあたった「完結した空間」だけを観察し、他を「見ない」ものとしてしまう姿勢は、たとえ小さく醜いものであっても、比較対象がない為に、見ている我々にとって近しいものとなる。日本語によって培われた日本人の脳は、視覚において幾つもの世界を同等に扱う方法として「完結した空間」をつくり、またそれらへの視点を自由に移動する術を発達させたと言えよう。

5. おわりに

日本の金地の背景を持つ絵画は、他の地域のものと比べ、画面の中に空間的な奥行きを表しているから、その背景を状況に応じて様々に「見立て」ることができる。日本の絵画表現では、画面全体の金地部分の面積が広く、描かれているものの間隔が広く、陰影法や線遠近法、重切法の技法が用いられず、対象が不均等に配置されて、前後関係がはっきりし、地平線が引かれていないことが、特色としてあげられる。この日本の表現の特色は、単に絵画を見る視線にとどまらず、日本人のモノをみる視線と思考に関係しているように思われる。つまり日本の独特な「視点を移動する文化」に起因しているのではないだろうか。

「視点を移動させる」という点では、「背景を描かない」絵画も似ている。しかし金地であるからこそ背景が遮断される例は多く見られ、そのために「視点を移動させる」効果を持つものが逆に際立つように感じられる。「背景を描かない」作品と「金地背景」による

作品との比較考察は、今後の課題としたい。

参考文献

- [1] 高橋保行『アイコンのこころ』春秋社,1982年, p148.
- [2] 須藤弘敏,“日本美術における金”, 辻惟雄, 「かざり」の日本文化, 角川書店, (1998) p65.
- [3] 須藤弘敏, 前述書, p75.
- [4] 角田忠信, “右脳と左脳—その機能と文化の差異性—”, 小学館, (1981).

著者紹介

まなこ みほ : 女子美術大学大学院美術研究科芸術文化専攻芸術表象, 228-8538 神奈川県相模原市麻溝台 1900

めんで かずこ : 女子美術大学芸術学部芸術学科, 228-8538 神奈川県相模原市麻溝台 1900,