

学位論文要旨

近代日本絵画における風景画の成立とその特質
— 名所絵から「無名の風景」への変遷を通して —

広島大学大学院 教育学研究科

文化教育開発専攻 造形芸術教育学分野

王 楽

〈論文構成〉

序章 問題の所在

第1節 本研究の目的

第2節 先行研究の検討

第I章 日本における風景表現の展開

第1節 名所絵の伝統と変容

第1項 「見立て」としての名所絵

第2項 名所絵に見る実景的要素

第3項 本論文における名所絵の定義

第2節 名所絵から実景描写へ

第1項 中国における「真景」の意義

第2項 真景図の登場と流行

第3節 洋風写実表現導入後の風景表現

第1項 秋田蘭画の風景表現

第2項 洋風表現と浮世絵風景版画

第3項 蕃書調所と川上冬崖

第4項 高橋由一の風景表現

第4節 風景表現の主題と構想

第II章 「無名の風景」への変遷過程

第1節 本章の目的

第2節 絵画形式の変化による「無名の風景」への示唆

第1項 フォンタネージと工部美術学校

1. 画学科の実技カリキュラム

2. 風景表現と写生

(1) 対象物の選定及び見方

(2) 写生の仕方

3. フォンタネージの芸術及び絵画論

(1) フォンタネージの芸術

(2) フォンタネージと高橋由一

第2項 工部美術学校及びフォンタネージがもたらした絵画形式

第3節 自然を見る意識変化による「無名の風景」への示唆

第1項 小山正太郎の風景論

1. 風景の三区別

2. 風景表現と旅行写生

第2項 西洋の自然観による影響

第3項 志賀重昂の『日本風景論』

第4項 新たな自然意識の形成

第4節 名所絵から「無名の風景」へ

第III章 明治期における風景画の諸相とその展開

第1節 本章の目的

第2節 風景画の諸相

第1項 人と調和した風景

第2項 安定した画面構成による風景

第3項 「外光派」の影響による風景

- 第4項 「構想画」の意味
- 第5項 幻想的、伝奇的傾向が見られる風景
- 第6項 装飾的傾向が見られる風景
- 第7項 「意味的要素」を持つ対象が描かれた風景

- 1. 岸田劉生「道」シリーズ
- 2. 藤島武二「日の出」シリーズ

第3節 作品の考察及び傾向

第4節 明治期における風景画の展開

結章 近代の風景画の特質

第1節 本研究の成果

第2節 風景画の特質と可能性

第3節 今後の課題

〈論文概要〉

序章 問題の所在

第1節 本研究の目的

近世までの日本絵画の風景表現の多くが日本の風景を描いたのではなく、中国の「山水画」の様式を範にしている¹。そこでは見たことのない中国の景観や架空の風景が、粉本を手がかりに心象風景として描かれており、日本固有の風景を描いたものではない。一方で、日本の風景を描く伝統も古くから存在しており、名所絵と呼ばれるものが、その伝統のよりどころであった²。しかし、名所絵は日本各地の「名ある所」を、主に和歌のイメージに即して絵画化したもので、実際の風景を描いたものではない。では日本人は実在する日本の風景をいつ頃から絵に描き始め、また、このような風景を題材にした作品はどのように展開していったのだろうか。

本研究では、日本の風景表現に焦点を当て、風景画の成立と変遷を明らかにするものである。「風景画」という言葉は明治以降初めて誕生したものであり、本論文では混乱を招かぬよう、それ以前は風景表現と称している)そして、名所絵から「無名の風景」への変遷を風景表現の近代化と見なし、「無名の風景」が振興した要因を明らかにすると同時に、明治期から大正初期における風景画の諸相や特質をまとめ、そこで得た結論を近代日本絵画の風景画の特質として定義づけたい。

第2節 先行研究の検討

風景表現に関する先行研究を大きく 1. 風景表現全体の歴史的な流れを述べたもの、2. 名所絵や真景図、浮世絵などジャンル別の概念の定義や変遷について述べたもの、3. 風景を描く画家の絵画観や作品を分析し、造形要素の特質を導き出すもの、の三つに大別し、それぞれの成果と課題から問題の所在を整理した。その結果、明治 20、30 年代以降、名所絵が衰退し、代わりに日本絵画史における風景表現は「無名の風景」が主流になるにもかかわらず、その経緯や振興した要因、定着する理由といったものに重点を当てているものは少なく、明治以降、風景画が一つのカテゴリーとして日本絵画史にもたらす広範的な意義を述べた研究が十分ではないことが明らかになった。

このような問題の所在を踏まえて、本研究では、主に 1. 名所絵から「無名の風景」への変遷、2. 明治期に形成し、定着した風景画の諸相及びその後の展開の二点について論を展開し、そこで得た結論を近代日本絵画の風景画の特質として定義づけたい。

第1章 日本における風景表現の展開

第1節 名所絵の伝統と変容

十世紀に入ると、中国・唐山水画の模倣ではなく、やまと絵系の画家たちによって日本の風景が描かれるようになる。名所絵はやまと絵の一種であり、「文字によって与へられた観念的知識のみ

に依存」³し、文学との深い関わりの中で展開している。千野香織は平安時代にはまだ「名所絵」という言葉はなく、初期名所絵は春日野や大荒木の森などの名所が、始めから特定の場所として描かれたのではなく、春の野や夏草の生い繁る景色を描いた絵を、歌人たちが春日野や大荒木の森と見立てたものであると指摘している⁴。存在しない、名所の名が喚起するイメージを通して見ること、本来そこにありもしない虚構の風景を見ようとしたのである。

このように、初期の名所絵の成立の契機は、当時の人々の「名」に対する憧憬と認識であったと言える。日本の美しい風景によせる平安貴族の愛着をもとにして生まれた名所絵は、各地の名所の地理的特徴を正確に伝えるものではない。

十三世紀初頭になると歌枕の非現実性から離れ、名所を实景に則して描くという制作理念が芽生えつつあった。このような実景志向は、時代が経つにつれ、いっそう顕著なものとなる。鎌倉時代には当時著名であった土地や寺社を描いた名所絵が絵巻物の中に多く見られる。しかし、これらの描写はそれぞれに様式化や変形が行われているため、写実とは言いにくい。实景と結びつけば必ずしも絵が写実的になるというわけではなく、一目で場所が判るように描くことがここでは实景と結びつくという意味なのである。鎌倉時代に芽生えた実景志向は、やがて、和歌の伝統に代わって名所絵の核心となる。

以上、本論において名所絵の定義を、「景色また古跡などで名高きところ」を意味し、基本的には〈建築物〉〈自然〉〈季節〉〈気象〉〈信仰〉、また〈行事〉や〈文学〉、さらに〈故事来歴〉などが複雑に絡み合い、織りなすことで生まれる〈場〉を描いたものとする。従ってその〈場〉は、一目みただけで何処か判るという多くの人々に受け入れられる特徴のある景観であることが、暗黙のうちに了解されている。日本の風景表現は実際の形態や景観意識とは関係ない記憶による概念的な形式美を重視する名所絵から、实景の要素を重視する名所絵へと変化を遂げるようになる。

第2節 名所絵から実景描写へ

日本人は十五世紀頃から名所絵の伝統と中国水墨山水画の伝統とを合体させることで、より現実的な風景を眼前に見るような臨場感・存在感あふれる画面の制作を試みる。それが日本絵画の用語としての「真景図」である。辻惟雄は中国画論の〈真〉は重層的な意味を持つと述べ、その基層となるのが〈形似〉の意味での〈真〉であり、その上に画家の内面と対象が合体した〈主客合一〉の〈真〉がある。さらにその上には、写実を離れた描き手の〈意〉、すなわち対象に触発された描き手の自由な心象としての〈真〉があると指摘している⁵。本来、中国山水画の理念にある「真」は形似以上のものを重視するが、日本の画家が、中国山水画の真景尊重の精神を理解し、それを実践した気配はなく、むしろその景観を忠実に再現するという「実感的リアリティ」が日本に定着するようになる。

第3節 洋風写実表現導入後の風景表現

1773年、平賀源内(1728-1779)が西洋画風を日本にもたらしたことで、実景描写による日本風景表現は確実に西洋の写実画法によって現実感を増していった。しかし、これらは彼が蘭書に描かれた精緻な図譜を通して独学で西洋画の遠近法や陰影法などの知識を学んだため、理論的な面に限られていた⁶。当時の日本の風景表現は、写実描写を伴う独自の陰影法、遠近法を導入した全く別趣の和洋折衷画風であったと言える。そのため、統一的な空間表現をめざす西洋の透視図法的遠近表現からは程遠く、前景、遠景がそれぞれ別の絵画的要素を持つ“近像型構図”という独自の画面構成が形成された。また、銅版画や浮世絵風景版画は名所絵の視点から更に一步現実生活へ踏み入れた場景を絵画化した。風景表現の主題は依然として特定の場所を描いたものが多く、名所絵の範囲を出ていない。

第4節 風景表現の主題と構想

平安時代から江戸時代の風景表現を概観した結果、その主題の多くが古来文学に取り上げられた地であり、江ノ島、金沢八景といった江戸近郊の名所に取材し描いたものが多い。また、客観的な

再現描写に限定し、技術の側面のみを重視するという司馬江漢(1747-1818)の西洋画論によって、当時の風景表現の画面を共通のイメージによる一種の形式化されたものと化した。それは、日本における風景表現が革新的な風景表現の成果を取り入れながらも、その芸術の特徴は依然として口伝・粉本といった様式から脱することができなかつたことを意味する。

第Ⅱ章「無名の風景」への変遷過程

第1節 本章の目的

名所絵から「無名の風景」への変遷を主に絵画形式の変化と自然を見る意識変化の二つの側面から着目し、名所絵が衰退し、「無名の風景」が振興する要因を明らかにする。

第2節 絵画形式の変化による「無名の風景」への示唆

工部美術学校の成立時、教師として招かれた西洋の画家であるアントニオ・フォンタネージ(1818-1882)(以下、フォンタネージと称す)がもたらした絵画形式が「無名の風景」の振興を助成した要因と捉え、その絵画形式の変化を以下の三点にまとめることができる。

(1) フォンタネージは正統なる西洋画の絵画技術を日本にもたらした。さらに、西洋画の伝統的な技法と、絵画理念を伝えることで創造のイメージの拡張につなげた。また、様々な絵画技法を示し、空間を一体化する際に必要な空気遠近法、線遠近法といった表現方法を日本にもたらした。

(2) フォンタネージは描く対象を見極め、細部の描写にこだわらず、「真意」を描写すべしと主張した。また、現実の対象をそのまま画面に再現するのではなく、美の基準に合わせて自然を「修正する」という行為を成す必要があると指摘した。そして、光と色の扱い、筆使いだけでなく、樹木一本、水の流れ、道のうねりなど対象物の造形やモチーフの配置など、画面全体のバランスに応じて柔軟に軽重をわきまえる画面の創り方を日本の学生に提示した。

(3) 自然を見る枠組みの差異に関してフォンタネージは風景の扱いを「名所旧跡」の描写と「美しい景色」の描写に分けており、文化的な連想を伴う「名所」という伝統に束縛されない純粋な自然のみを主題とする絵画を描くべきだと日本の学生らに教えた。

第3節 自然を見る意識変化による「無名の風景」への示唆

小山正太郎が「風景の三区別」⁷で提示した「反名所」の理論は「無名の風景」への兆しが既に見られたが、明治期にジョン・ラスキン(1819-1900)(以下、ラスキンと称す)による西洋の自然観に関する理念の導入が更なる拍車をかけたと言える。西洋の自然観の導入によって自然自体に価値を認め、景観の中の自然要素の美を強調することによって、人事と無関係な自然そのものを評価する傾向を示した。

また、明治期に刊行された志賀重孝の『日本風景論』は、人文科学や社会科学など幅広い面において根本的に日本人の風景意識の変容そのものを促す契機となった。このように科学に基づいた自然観の導入や登山の流行による新たな「風景の発見」が立て続けにもたらされ吸収されることで、人々の「名所」に対する憧憬は徐々に薄れ、自然を「風景」という美的対象として価値あるものと捉えるようになった。

第4節 名所絵から「無名の風景」へ

明治20年から30年にかけて名所絵から「無名の風景」への変遷が顕著に現れ始める。このような変化を促した要因について主に以下の5つにまとめることができる。

(1) 工部美術学校及びフォンタネージがもたらした絵画形式による影響

フォンタネージがもたらした絵画形式によって、対象の選定や前後の空間関係の処理、または対象の配置など合理的な画面構成を配慮した絵の創りが可能となった。絵画論においては、バルビゾン派の本質である「自然へ帰る」という思想の影響が、伝統的な形式にとらわれる名所絵から身近に存在する詩情ある独立した世界を持つ「無名の風景」への変遷を促す要素の一つになったと考えられる。

(2) 風景意識の変化による影響

小山正太郎は「風景の三区別」で谷文晁（1763-1841）のように全国を旅し実物を写生するという行為に触発され、自らの眼で風景を発見し自然景を純粹に構成するという方向性を定めた。そして、明治期にラスキンによって西洋の自然観に関する理念の導入、志賀重孝の『日本風景論』の刊行により、日本において自然に対し客観的に接する態度の展開を急速に助成させた。その結果、今まで日本で宗教的の考えによって広められた超越的な美という「名所」にみる自然とは異なり、自然そのものを尊重し、美を生み出す考えを示した。そして、自然の伝統的な宗教的・文学的意味づけは次第に失われ、松島、天橋立といった名所から脱離していったと推測できる。

(3) 体験的原風景の喚起

「原風景」は、幼少期の記憶なり、生まれ育った環境、故郷の風土であり、幼き頃に体感した身近な自然など、自己の芸術を形成する原点と捉えることができる。すなわち中国絵画の模倣や屏風歌、詞書の内容から連想する形式化された名所絵ではなく、それ以前に、個人の形成を培った故郷の自然風景、風土に対する幼少期の感動体験、または一つの完成作品として見なされなかった身近な風景を描いたスケッチこそが画家本来の芸術形成を示唆するものなのである。

(4) 社会的背景の影響

明治時代に入り初めて「美術」という用語が現れ、美術をめぐる制度の整備が進められる中、功利的な「技術」一般としての絵画ではなく、「芸術」としての絵画が見なされるようになる。名所絵から「無名の風景」への転換が成されたのは、明治という近代文化の発達が定着したという時代背景による結果だと言える。

(5) 用語としての「風景画」の現れ

1897年（明治30年）の『美術評論』第二号に掲載された批評欄のなかで初めて「風景画」における「無名の風景」の描写の姿勢を積極的に評価する態度が見られた⁸。つまり、美術用語としての「風景画」は、「自然の一斑」を描くような作品が出現した時期と同時に表れていたことになる。風景画という言葉の出現が自然そのものが対象とされるようになった事情を反映している。

第三章 明治期における風景画の諸相とその展開

第1節 本章の目的

明治20、30年代、西洋からもたらされた絵画形式とそれに伴う風景意識の変化によって、名所旧跡にとらわれない写実的な風景画の諸相とその後の展開を明らかにする。本来、明治美術会や白馬会の展覧会出品作品に制作傾向があるのを見る必要があるが、同展に出品されたことが確認される現存作品数は極めて少ないため、現存する作品に加えて、内国勸業博覧会展示作品や関連作をあわせて参照することで、明治期の風景画の諸相を概観する。

第2節 風景画の諸相

第1項 人と調和した風景

1893年前後の風景画を概観すると、田園風景や農村などといった人と調和した風景が多い傾向が見られた。これらはいずれも正確な描写で、対象のフォルムを把握した神経のゆきとどいた仕事がかがえる。描かれる作品は無名の風景が多く、田んぼや森の一角など何気ない目に入る風景をみたまま描いているものが多い。

第2項 安定した画面構成による風景

次に指摘できるのは視界が広く遠い視点から景観全体が一望される風景（大風景画）や、画面の中央に主要な対象を置き安定した構図がみとめられる風景画が存在するということである。特に道路を画面中央に配した一点透視法によって配置する画面構成は1889年頃から盛んに描かれるようになる。これらは現実の風景を描くというより、意図的に形式化された構図に基づく表現が強く反映された作品が多い。

第3項 「外光派」の影響による風景

明治20、30年代の風景画の諸相に対象の選定の変化と色彩の変化が挙げられる。主に1893年(明治26年)以降顕著に現れる。それは、1893年相次いでフランスから帰国した黒田清輝(1866-1924)、久米桂一郎(1866-1934)らの「外光派」の影響を受けたものと考えられる。その特徴として、一点透視法や恣意的、対称的な画面ではなく、波のゆるる水面や、風にそよぐ野原、舞い落ちる樹の葉など、戸外制作の現場主義による瞬間性や個人の自由な感覚の表出がしやすい自然の一場面が描かれるようになる。また、色彩においては、自然の光の微妙な変化をとらえるため、より純粹になっている。

第4項 「構想画」の意味

本来、黒田清輝が実際に日本に移植しようとしたのは印象派の写実や色彩だけではなく、むしろ自然を超えたその向こう側に「美」を求める考え方であった。単に油彩画の技術を教えるというだけではなく、「想像力」にもとづく「構想画」を学ばせようとした。しかし、黒田清輝の風景画の作品論において厳密な「構想」という十分な裏付けを得られる作品は確認されなかったため、結局、印象派的な明るい色彩表現と自由な感覚を表出しやすい対象が描かれた風景画が主流であった。

第5項 幻想的、伝奇的傾向が見られる風景

明治20、30年は文芸界の興隆に伴い、特に風景画においては表現上の飛躍が顕著に現れるようになる。その背景には、浪漫主義⁹の台頭があった。浪漫主義とは18世紀末から19世紀の初めにかけて、ヨーロッパのあらゆる国に起こった芸術(特に文芸)上・哲学上の傾向であり、主に個性を尊重して自我の解放を主張し、自由を求め想像を重んじるという特徴がある。その影響により、かつてみたまの風景を描くことで自らの感覚を表現していたものが、次第に自分の内面の世界を投影させるかのように、風景を通して自己の心情を表現する傾向が見られるようになる。

第6項 装飾的傾向が見られる風景

明治中期から大正初期にかけて、幻想的、伝奇的傾向が見られる風景と同じ時期に装飾性の強い作品が現れるようになる。これらの作品は、黒田清輝の自然主義的な風景画とは明らかに異なるものであり、明確な輪郭線によつて的確に把握された丸みのある大らかで充実したフォルムと水平・垂直を主とする直線的な平面構成と、鮮明な色彩の処理が特徴的である。また、風景画に造形要素だけでなく、その題目や描く対象に何等かの意味が込められている場合が多い。

第7項 「意味的要素」を持つ対象が描かれた風景

ここで取り上げる「意味的要素」を持つ対象が描かれた風景は、対象となる風景自体が特別な意味を持つ風景画を指す。本項では岸田劉生(1891-1929)の「道」を描いた一連のシリーズと藤島武二(1867-1943)の「日の出」を描いた一連のシリーズを取り上げ、描かれる主題が「みたま」の風景ではなく、あらかじめ特定の説話的な内容を主題に持ち、「道」や「日の出」に寓意的・暗示的表現手段を込めて画面を構成することで、画家自身の「内的人間性」を表出していることが明らかとなった。

第3節 作品の考察及び傾向

ここまで、明治期における風景画の諸相を、①人と調和した風景、②安定した画面構成による風景、③「外光派」の影響による風景、④「構想画」の意味、⑤幻想的、伝奇的傾向が見られる風景、⑥装飾的傾向が見られる風景、⑦「意味的要素」を持つ対象が描かれた風景の7つに分類し、論説した。そして、明治期の風景画の主題は大きく、(1)眼の前にある対象をそのまま描いた絵画、(2)対象を通じて特定の説話的な内容を描いた絵画の二つに分けてとらえることができた。

(1) 眼の前にある対象をそのまま描いた絵画

前節で述べた①～④の項目に共通性があったことが見受けられる。それは、明治期に成立した風景画を根付かせるために、主に西洋のアカデミズムという美術における確立された制度を吸収し、補強するという傾向が強いということである。

風景画がようやく日本において一つのジャンルとして定着し始める明治30年代は、依然としてフォンタネージの模写のイメージから逃れられなかったことが作品から見て取れる。描かれる主題は日常の中で自分をとりまく空間に存在する自然主義的な風景をみたまま描いたものが多く見られた。この「みたまま」という態度は、作画をしていないというわけではなく、描く対象を選択し余計なものを削除するなどの作画は行っているが、その構図によって見せようとする主題は物語ではなく、生活の中であたりまえに眼にする「みたまま」の風景だということである。そのため、形態のデフォルメや誇張的な描写は存在せず、色彩も実景に基づいた「みたまま」の風景を写實的に表現することに主調が置かれている。

このような捉え方に至った理由について、大きく次のような三つの要素が考えられる。

一つ目は、絵画に限らず幕末から明治にかけての日本の西洋文化輸入の基本的な姿勢が、「技術」の摂取であったことである。

二つ目は、風景画が日本に定着し描かれ始めた明治20、30年代はまだ暗中模索の段階にあり、画家らは自己の表現を追求する前提として、それを満たすため様々な表現方法を修得する必要があったと考えられる。

三つ目は、洋画にも様々な表現様式があって、「新」、「旧」の対峙、及び融合が同時に存在するという多元的価値観は、当時の日本にはまだ育っていなかったことが挙げられる¹⁰。

(2) 対象を通じて特定の説話的内容を描いた絵画

明治中期から大正初期にかけて、日本の風景画の主題に大きな変化が現れる。それは流派や表現方法まで多義にわたるものであった。主に先の⑤～⑦の項目がそれに該当すると考えられる。

作品の主題においては、主に溪流、田園風景、農村家屋といった身近に存在する自然の風景を描いたものが多いが、このような自然主義的な、理想美の基準に基づく「美しい風景」だけでなく、神秘性を伴う決して「美しい風景」とは言えないような幻想的、伝奇的要素が見られる風景画が描かれ始めるようになる。その後、対象の裏に「役割」や「意味」を附加することで、画家の「内的人間性」を表出する風景画が現れるようになる。対象に付加した意味を引き出し、その精神の表出を重視するため、対象の形態、色彩の忠実な再現は重要ではなくなる。

このような変化を促した要因は以下の三点が考えられる。

一つ目に、感性美を至上とした明星派の詩人たちとの呼応があった。文学者たちとの交友から、次第に自らの甘美で装飾的な表現への趣向を自覚し、深めていったと考えられる。

二つ目に、1900年のパリ万国博覧会をきっかけに次第に数多くなっていた日本からの美術留学生は、1908年頃から相次いで帰国し始めることで異なる流派を日本にもたらした。そして、「新」、「旧」の対峙、及び融合が同時に存在するという多元的価値観が日本に定着するようになる。

三つ目に、高村光太郎が「緑色の太陽」の中で主張した芸術家の自我の主張、個性の尊重という主観主義の台頭があったと考えられる。

第4節 明治期における風景画の展開

明治期の風景画の諸相を大きく7つに分けて分類し、(1) 目の前にある対象をそのまま描いた絵画、(2) 対象を通じて特定の説話的内容を描いた絵画という二つの主題が見出せた。

そして、風景画の様式、表現方法が多様化するに伴い、一つの変化が見られた。それは、画家が風景画において目の前にいまある風景を自身との関係を確認しながら見たままに写すという写実を後退させ、いっそう象徴性を強くすることである。しかし、その象徴性は、かつて名所旧跡を描いた名所絵に盛り込まれるものではなく、象徴するものを画家の自己としている。それによって、画家たちは、自らの個性の現れとして、風景画に自分のだけの視角を作り、風景描写に独自性を見出すことが出来たと考える。

その結果、明治中期から大正初期における風景画の展開は、外光派流の、自然の一辺、日常場面

を描いた自然主義的な「みたま」の風景から、画家の「内的人間性」を表す特定の説話的内容を持つ風景へと変化した。それは「写実」から「写意」への深化でもあり、現実自身の内面的世界を投影させるという、単なる風景写生から「構想画」的な風景画への変貌とも言える。

結章 近代の風景画の特質

第1節 本研究の成果

1. 名所絵から「無名の風景」への変遷について

名所絵から「無名の風景」への変遷について、本論では主に(1)工部美術学校及びフォントネージがもたらした絵画形式による影響、(2)風景意識の変化による影響、(3)体験的原風景の喚起による影響、(4)社会的背景による影響、(5)用語としての「風景画」の現れ、の5つの要因によるものだと結論づけた。

2. 明治期に形成し、定着された風景画の諸相、展開について

明治以降形成された風景画の諸相を①人と調和した風景、②安定した画面構成による風景、③「外光派」の影響による風景、④「構想画」の意味、⑤幻想的、伝奇的傾向が見られる風景、⑥装飾的傾向が見られる風景、⑦「意味的要素」を持つ対象が描かれた風景の7つに分類することができた。そして、これらの項目の諸作品を概観した結果、(1)眼の前にある対象をそのまま描いた絵画、(2)対象を通じて特定の説話的内容を描いた絵画という二つの主題が見出せた。

第2節 風景画の特質と可能性

前節で示した風景画の7つの諸相において共通して言える、近代において風景画が定着する要因及び風景画の特質について以下の4つを提示する。

(i) 偶然性の利用

風景画を描く場合、対象のイメージがもたらす偶然性が生む効果を画面に取り入れることが出来る。ここでいう風景画における偶然性は、自然がつくりだした効果であり、画家の意図や意識によるものではない。明治以降の風景画は、戸外制作の現場主義による瞬間性や雰囲気尊重のため、写生する際に生じる時間の経過に伴う自然景物の腐敗や季節の経過に伴う色彩の色褪せ、一瞬の光の変化、突風や雷雨がもたらした様々な想定外による偶然性が予期し得ない混沌や美しさを生み出すことができる。

(ii) 多重なる意味の附加

風景画は描く場所や対象の選定、表現方法が自己に委ねられる。また、明治30年以降、表現主義的な潮流や自己意識の昂進などの事象に伴い、描かれる対象は必ずしもみたまの風景ではなくなる。画家たちは風景画に自分だけの視角を探り、風景描写に独自性を標する。そのため、例え同じ道を描いた作品でも、小山正太郎(1857-1916)らの「道路山水」は並木と屋並等の諸線が地平線上の消失点の方へと集約する現象に喜びを感じて描いたものに対し、岸田劉生の道を描いたシリーズでは道に意味的要素を込めて、「人生の途上」や求道の神秘性を象徴する対象としてとらえている。このように、例え同じ対象を描いても、画家の解釈によって異なる意味を附加することが可能となった。

(iii) 表現による印象の差異

伝統的な名所絵、真景図の描かれた〈場〉の多くは、写実による対象の客観的な再現描写を重視するあまり、浮世絵風景版画のような単一な記録的な印象を見るものに与える。

明治以降、風景画を描く場合、西洋から学んだ基礎的技術だけでなく、印象派や浪漫主義など様々な流派や表現方法が存在するため、画家等は個性の表出に適した表現方法を選択することで、躍動感や「静的」な印象を見るものに与えることが可能となった。また、色彩表現においては、あえて対峙するような色彩を選択し、描かれた内容と、題目の指示する意味が異なることで、画面に異質な部分生まれ、故に鑑賞者の受ける印象に変化が生じるのである。

(iv) 鑑賞者との連携

風景画を描くことは、作品を画家だけのなかで完成させるのではなく、絵画作品を通して画家と鑑賞者との連携の基盤を作ることが可能である。

近代の風景画は画家が風景に感動し、それを絵にする。そして、その意図や目的を鑑賞者が読み取り、その絵に感動するならばそこに画家と鑑賞者の連携が生まれることになる。大正初期にかけて、一元的な価値観にとらわれた、生活の中であたりまえに眼にする「みたまま」の風景画から、特定の説話的内容が描かれた「構想画」的な風景画へと深化したとき、画家の発するメッセージを鑑賞者が理解し受け止めることで、初めて一つの作品が完成するのである。このような対話的な作品を通して画家が鑑賞者と交流し、連携を図る試みは、近代における風景画の一つの特質と言える。

本研究では、日本の風景表現に着目し、名所絵から歴史的背景や文学的要素に囚われない自然の一端を描いた風景画に至った経緯、及び風景画が明治期に定着したその後の展開を述べた。そして、風景画の諸相を概観した結果、近代の風景画は、名所から脱離した視覚の悦楽を重視する「みたまま」の自然主義的な風景画から、描く対象を通して画家自身の心情を反映する「構想画」的な風景画へと深化したことが明らかになった。また、西洋からもたらされた思想や技術によって様々な造形要素や表現手法の選択が可能となり、その結果、(i) 偶然性の利用、(ii) 多重なる意味の附加、(iii) 表現による印象の差異、(iv) 鑑賞者との連携、という4つの風景画がもたらした特質と可能性を導出することが出来た。近代において、主題や場所に制限されない風景を描くことは、画家の個性の多様化を助成する新しい表現の一種であると言える。

引用・参考文献

- 1 飯田真「描かれた日本の風景—江戸後期の諸相」『描かれた日本の風景—近世画家たちのまなざし』展覧会カタログ、静岡県立美術館、1995、p. 134
- 2 辻惟雄「日本の風景画とリアリティー—真景図の成立まで」『描かれた日本の風景—近世画家たちのまなざし』展覧会カタログ、静岡県立美術館、1995、p. 8
- 3 同上書、p. 9 参照
- 4 千野香織「名所絵の成立と展開」『日本屏風絵集成 第十巻 景物図』、講談社、1980、p. 119 参考
- 5 同上書、p. 9
- 6 成瀬不二雄『曙山・直武』三彩社、1969、p. 18 参照
- 7 小山正太郎は1880年、『画談一斑』（未刊）と題した画論のなかで「山水中三大区別」という論を展開している。彼は風景表現には三区別あるとし、それを「ヒストリカルスタイル」、「ビュー」、「ルーラールスタイル」の三つに区別している。「ヒストリカルスタイル」は歴史画とは異なり、歴史的意味を持ち、記念碑的建造物が描きこまれた絵を指す。「ビュー」は、目で見たままに写生することを指す。そして、「ルーラールスタイル」は「自由の画にして」さまざまな物の配置を「画者の画くに任かす只求むる所は覧る者をして感動せしむるに在るなり」としている。そして、「ビュー」を否定的に論じ、「ルーラールスタイル」に取り組むべきだと主張している。
- 8 松本誠一「風景画の成立—日本近代洋画の場合—」『美学』178、1994、p. 61
- 9 浪漫主義とは、18世紀末から19世紀の初めにかけて、ヨーロッパのあらゆる国に起こった芸術（特に文芸）上・哲学上の傾向。個性を尊重して自我の解放を主張する。自由を求め想像を重んじ、無限なものにあこがれる。主観的で、感情を知性よりも重ずる。美術の上では絵画が浪漫主義の真の分野である。フランスでは古典派の形式主義に反抗して、感情の表出を強調する浪漫主義的傾向がジェリコーと共に始まり、続いてドラクロアがその代表者として活動する。（村田潔編・岩波小辞典「西洋美術」）
- 10 高階秀爾「価値の多様化と前衛美術」『原色日本の美術 31 近代の洋画』小学館、1971、p. 190