



Tokyo Gakugei University Repository

東京学芸大学リポジトリ

<http://ir.u-gakugei.ac.jp/>

Title	日本美術に見る写実表現の研究：製作者としての視点から( fulltext )
Author(s)	藤井, 誠
Citation	学校教育学研究論集(24): 57-72
Issue Date	2011-10-31
URL	<a href="http://hdl.handle.net/2309/127827">http://hdl.handle.net/2309/127827</a>
Publisher	東京学芸大学大学院連合学校教育学研究科
Rights	

# 日本美術に見る写実表現の研究

—— 制作者としての視点から ——

藤 井 誠\*

## 1. はじめに

現在日本では、一世代前の抽象表現主義の反動か、写実絵画が若い世代を中心に隆盛を見せており、多くの作家が市場を賑わしている。しかし、彼らの多くがその技術や表現の拠りどころとしているのは、アントニオ・ロペスを中心としたスペインリアリズムであり、その他ヨーロッパ諸国の様式である。このような現代写実絵画の特徴は、これでもかといわんばかりの徹底した描き込みにある。目に見える以上のものを凝視し、毛穴や髪の毛一本までも描き出す。時にはグロテスクになってしまうこともいとわずに。

筆者はこのような写実絵画を前にしたときに、ある種の違和感を覚える。私たちが普段ものを見る時、視点は絶えず動いているし、それほど近くで凝視することも少ないだろう。それに対してこれらの写実絵画は普通見えないもの、またはあえて見ないようにしているものまでも目の前に突きつける。確かに、これまでもリアリティーを求めた日本絵画はあったが、日本における主流は美しいリアリティーであった。では私たちはどのようなところに美しいリアリティーを感じているのだろうか。現代日本において写実絵画を志す筆者にとってこのことは避けて通れない命題である。そして、その答えは自身が生まれ育ち美意識を育んだバックグラウンドとしての「日本」にあると感じている。

言うまでもないことだが我々は日本人である。元来器用な日本人は他国、とりわけ中国と朝鮮の文化、芸術を取り入れ、模倣することで自国の文化を形作ってきた。

仏教美術や水墨画などがその顕著な例である。しかし歴史を振り返ってみると、それらは単なる模倣に終わらず、自国の文化や美意識に合わせて変化させたり、すでにある文化と新しい文化とを融合させたりして、やまと絵や絵巻物のような新たな境地を切り開いていったことがわかる。現代日本写実絵画に対して筆者自身が違和感を覚えていることや、日本人に写実は向かない、日本に写実はないといった意見<sup>1</sup>がいまだ根強く残っていることは、この写実絵画という分野では、この自国の文化や美意識に合わせて変化させるという、異文化を取り入れる際に不可欠な活動をいまだしていないことによるのではないだろうか。

また、この写実絵画と日本というテーマを制作者の立場から捉えた研究も少ない。筆者の制作者としての視点を切り口とし、絵画の原点であり19世紀までのほとんどの絵画を貫く柱と言える「写実」を見直し、本当の意味で日本人に合ったものとするための本研究課題は、重要であるといえる。ここでは、制作者だからこそわかる技法の問題や、画家の意図等にも言及していく。

具体的な研究の方法としては、写実的傾向が強いと見られる作品を近代以前の日本美術の歴史の中から拾い上げ、主題やモチーフ、表現方法などで共通点のある西洋の美術と比較することで、日本の写実表現の特徴を示したい。このような比較美術史的な先行研究として、平山郁夫、高階秀爾著『世界の中の日本絵画』（1994）が挙げられる。しかし本書での主な比較の方法として、「似たものの探し」、つまり共通点を見いだすことに主眼がおかれているため、日本美術の特異性を検証するには至ってい

---

\* ふじい まこと 芸術系教育講座

キーワード：絵画／写実／日本／制作者の視点

ない。同書の中で辻維雄が、ゴッホと浮世絵の表現方法の違い等を例に挙げ、

「…そうした「似ていない」要素の検証こそ、重要な事柄かもしれない。」<sup>2</sup>

と述べているように、写実というキーワードのもと、日本の写実表現と世界の写実表現を比較し、その違いから日本の写実表現の特徴を検証する本研究は、新しい切り口として意義のあるものであると言える。

確かに、近代以前における日本と西洋の絵画を比べると、初期ルネッサンスまでの一部の作品には共通点は見つけられるものの、それ以降はまるで「似ていない」といえる。この違いはどこから来るのか。それは日本と西洋の写実観の違いにあると筆者は考える。何をもってして「写実」とするのか。また現実世界を平面上に再現するために、なにを大切にしているのか。

本論では、このような「写実」に対する意識の違いを、制作をするにあたり非常に重要となり、なおかつ日本と西洋で大きな違いが期待される以下の三つの観点、①「部分と全体」、②「描くことと描かないこと」、③「理想化と象徴化」から、日本の写実と西洋の写実を比較する。無論、この3つだけで日本の写実の全てを語ることができるとは考えられない。しかし、これらは制作者である筆者が、自ら絵画制作に向き合うことを前提として「写実」と「日本」を考えると非常に重要な要素となる観点である。そして、筆者自身を含む日本人が、何をもってしてリアルと感じるのかという、日本の写実における美意識の独自性を確認し、現代日本で写実絵画を志す意義を明確にしたい。

## 2. 近代以前の日本美術の流れ

「日本文化とは足し算の文化である」<sup>3</sup>

これは日本美術の一面を的確に表す前川誠郎の言葉である。つまりどういうことかという、日本の場合、海外から新しい文化が流入して、大々的に取り入れられたとしても、それまであった文化が駆逐されずに共存していくと言うことである。このことは仏教と神道との関係

を例にあげるとわかりやすい。

538年の仏教伝来から、当時の日本は中国の進んだ文化や政治制度を積極的に取り入れようとした。それこそ見境なしに。しかし仏教という絶対的な価値観を受容したにもかかわらず、それ以前から大八洲にいた八百万の神々は天神と地祇に格付けされ、伊勢神宮や出雲大社などの神社もまた仏寺に見合うものとして作られた。さらには取り入れた仏教もいつの間にか自分たちに合うように都合良く変化させている。古代ギリシャやゲルマン民族などにも神道と似た自然信仰があったが、他民族の侵攻とキリスト教の流入によって完全に駆逐されていることを考えると、神仏が共存する日本という国の特異性がよく分かる。

このような、性格の違う考え方や様式が複数共存することができ、なおかつ、それらを組み合わせたり融合させたりすることで新しいものを生み出すという日本文化の特徴は、絵画の分野においても顕著に見いだすことができる。

6世紀の仏教伝来とともに絵画技術も輸入され、唐絵と呼ばれる中国伝来の主題を描いたものが描かれてきた。しかし、平安期になると遣唐使も廃止され、閉ざされた状況の中徐々に絵画も日本人の感覚に合ったように国風化されてくる。日本の四季や風俗等を題材とし、鮮やかな色彩で彩られたやまと絵である。とはいえここでも、やまと絵が登場したからといって唐絵がなくなるわけではない。鎌倉期に水墨画が入ってきてからも、唐絵は漢画と名前を変え存続していく。一方やまと絵の方も、絵巻物や戯画など新しいジャンルを生み出しつつも同時に生き残っていく。さらには唐絵とやまと絵が歩み寄った作品も室町期以降多く描かれており、狩野正信の《周茂叔愛蓮図》<sup>図1</sup>のように中国の偉人を主題とした唐絵でありながらやまと絵風の明るく軽やかな色彩に彩られたものもある。このような良い意味での曖昧さ、いい加減さも日本美術の特徴の一つと言えるだろう。



図1

### 3. 日本の写実と西洋の写実の比較

(1) 《高松塚古墳壁画：女子群像》<sup>図2</sup>と《永泰公主墓壁：仕女図》<sup>図3</sup>



図2



図3

ほぼ同時期に描かれたものとしてしばしば比較の対象となってきた作品である。日本と西洋の比較ではないが、日本絵画の原点を考えるためにあえて挿入した。《高松塚古墳壁画：女子群像》は1972年、奈良県明日香村の高松塚古墳から発見された壁画の一部であり、現在確認されている中では日本最初期の絵画である。一方《永泰公主墓壁：仕女図》は中国西安郊外にある大規模な墓の中の一室にある壁画である。両者を比べると、線の引き方や服の描き方などよく似ており、当時の日本の技術水準の高さをうかがい知ることができる反面、模倣に終始していた時代であるということもできる。

また一方で、この《高松塚古墳壁画：女子群像》を日本最古の唐絵であり、唐絵の特徴はその写実性にあるとして前川誠郎は以下のように述べている。

「唐絵の上手は「描きたる絵生きたるもののごとし」と評され、平安初期の大画家巨瀬金岡の描いた馬は夜々庭に出て草を喰んだので綱を描き足すと大人しくなったなどという逸話がありました。「生きたるもののごとし」とは古今東西を問わず写実的美術への最上の讃辞で、唐絵とは元来そういうものであったのです。」<sup>4</sup>

我々日本人が写実の原点として唐絵に学んだのは、単に形態を写すのではなく、「生きているように」描くということ。ここが日本の写実絵画の原点になったと考える。

日本の写実にとって、写すべきは形態ではなく、生命そのもののなのである。

(2) 伝藤原隆信《伝源頼朝像》<sup>図4</sup>とラファエロ《バルダッサーレ・カスティリオーネの肖像》<sup>図5</sup>



図4



図5

鎌倉時代は「肖像の時代」<sup>5</sup>と特筆される。12世紀後半から13世紀にかけて、天皇や貴族達の容貌をスケッチ的に線描でとらえる「似絵」が宮廷において流行した。その後、肖像画の需要は僧侶や武士の間で広まっていき、優れた肖像画が数多く残され、同時に写実的な画法も生み出された。

この絵は精悍な顔つきをした黒衣の男性が笏をもち、畳の上に座している様を描いた肖像画である。一見すると平面的な印象をもつが、よくよくその顔を見てみると非常に精緻に描かれている事が分かり、実にリアルである。失敗の許されない水性の描画材である墨での描写でありながら、目元や口元、眉毛の描写に迷いはなく、単純な線描でありながら見事にその容貌をとらえているといえる。また、耳や輪郭のあたりを見ると、うっすらとではあるが、モデリングを施しており、西洋画に通じる陰影表現がかい間見える。さらに、輪郭線に接する背景の色にも注目したい。顔の白い部分の隣はわずかに暗く、烏帽子や服の黒い部分の隣はわずかに明るくなっていることがわかる。これは、人間が目に入る光の量を自動的に調節するためにおこる視覚現象を再現した表現であり、西洋絵画にも共通する。このことにより平面的な描写でありながらも自然な空間性を獲得している。

このような、写実的傾向の強い表現がある一方で、体のほうに目を移すと、直線的に簡略化された衣服が見えてくる。よく見ると、質の違う黒でびっしりと紋様が描



かれており、写実的な顔の表現と対照的にその装飾性を高めている。この絵の中で衣服の部分は記号として扱われており、その下にある身体は感じさせない。

もう一方の《バルダッサレ・カスティリオーネの肖像》だが、当時のウルビーノ公国教皇庁大使カスティリオーネを描いた、ラファエロ32歳の作である。西洋絵画史における肖像画の歴史は日本や中国などの東洋より浅く、人間性の復興を掲げたルネサンス期以後に描かれるようになった。以後権威発揚のため数多くの肖像画が生まれることとなる。そんな西洋の肖像画の歴史の中でもこの作品は特に優れた作品とされ、田中英道は以下のように述べている。

「この図は肖像画史上では最高傑作の一つとよく、男性の《モナ・リザ》とさえ言われている。この時代の文化・趣味を総合した人格をもち、宮廷人の理想を描くことができたこの人物は、まさにラファエロの恰好の表現対象であった。プラトンの意味での理性と愛を体現し、生活の調和のとれた過ごし方を論じたことはラファエロの絵の理想でもあったのである。ここには細やかな感受性、確固たる自信、泰然とした落ち着き、蔑視と慇懃といった見る者にとってそれぞれ異なって受け取られる要素が含まれている。《モナ・リザ》より一段と現実的であり、「近代」的である。」<sup>6</sup>

こちらにも《伝源頼朝像》と同様に、黒い帽子と服をまとった男性が座っているという肖像画である。しかし、その表現は多くの部分で異なっており、一見して、一般的な意味で「写実的」である。その陰影法による空間表現や、肌や服、毛皮などの質感表現は見事というほかに、本人を目の前にしているかのような感覚に襲われる。身体表現にしても、黒い部分は頼朝像と同様にほとんど描写していないにもかかわらず、白いシャツと毛皮を描き込んでいるためにしっかりとその中にある身体を感じさせるに至っている。

このような違いはどこからくるのであろうか。その理由として二つのことが考えられる。一つ目は描画材の違いである。ここで重要となるのが、絵の具が固着するまでの時間と、支持体の強度である。《伝源頼朝像》のような日本の絵画は基本的に、吸水性の支持体に水性の絵の

具で描くため、水分の吸収に伴いごく短時間で固着する。ゆえに、間違えたからといってふき取ったり消したりすることが難しい。さらに支持体となる絹や紙はカンバスほど丈夫ではないため、絵の具を不透明に塗り重ね、修正を加えることも難しい。つまりは、一筆で全てを決めなければならないのである。この絵に見られる形に対する極限の集中力は、このような描画材の特性に大きく関わってくるだろう。

これに対して《バルダッサレ・カスティリオーネの肖像》のような西洋絵画はカンバスに油絵の具で描かれることが多い。油絵の具は、その種類や溶き油、支持体の条件などによって固着するまでの時間が左右されるが、おおむね短くて一日、長くて一週間程度かかる。それまでの間は画面の上で自由に修正したり絵の具を混ぜ込んだりすることができるということである。さらに、カンバスという強度のある支持体により、何度も絵の具を不透明に塗り重ねることができ、いったん固着した後でも修正が自由にできる。線による形の描写ではなく、陰影や立体感を表現する方向に向かったのも、この描画材によるところが大きい。

二つ目の理由が、「似絵」や、禅宗の高僧を描いた「頂相」との関わりにあると考える。似絵は前述したように位の高い人々を墨線で即興的に描いたスケッチ風の絵である。その特徴は《後鳥羽天皇像》<sup>図6</sup>によく現れている。顔の特徴を的確に捉え、なおかつやや誇張し、素早いタッチで描き留めたそれは、「似ている」ということに主眼がおかれている。カリカチュア的とさえいえるだろう。西洋では王侯クラスの肖像画に於いてこのような表現はあり得ない。



図6

また一方の頂相は、主に禅宗において、祖師の肖像であったり、免許皆伝の証として贈られた師匠の肖像であったりした。それらは礼拝の対象であるがために、「似ていること」が求められたのである。

つまり、鎌倉期の肖像画に求められていたのは、顔が「似ていること」であり、記憶を呼び覚ます媒体としての

機能であるといえる。顔が似てさえいればあとは記憶と想像力で補える。そのこと以外は興味の外にあったのであろう。伝統的に日本人にとっては欠けた部分を想像で補っていく方がむしろリアルに感じられるのである。

(3) 伝狩野永徳《洛中洛外図》<sup>図7</sup>とフェルメール《デルフト眺望》<sup>図8</sup>



図7



図8

両者とも都市の景観とそこに住む人々を描いた「都市の肖像」とも言うべき作品である。しかし、その性格は多くの面で異なっている。

まずはフェルメール《デルフト眺望》をみていこう。この作品はオランダの画家フェルメールが、自分の住む町、デルフトを描いた都市景観図である。大きな川の向こうに見える町並みは、遠近法に従って統一され、自然な奥行きを感じさせる。広くとられた空に浮かぶ一瞬の雲の表情と相まって、まるで時が止まったかのような印象を受ける。フェルメールはカメラオブスクラと呼ばれるカメラの原型のような装置を使い、景色を画面に取り込んだとされているが、そのせいもあってか、まさに「絵画とは世界に開かれた窓である」という言葉にぴったりであるといえる。

非常に緻密に描き込まれているように見えるこの絵であるが、よくよく見てみると、驚くほどに描いていない。無駄に手数を加えず、必要最小限のタッチで描き出した画面は、絵の具自体が比類なきほどに美しい。絵の具は画面の上でいじればいじるほどに濁り、弱くなっていく

ものだがこの絵を含むフェルメールの絵には濁りが非常に少なく、ほとんど皆無とっていい。これが、この《デルフト眺望》が「この世で最も美しい絵」<sup>7</sup>と称される所以だろう。

もう一方の、京都の市中と市外の景観を詳細に描く《洛中洛外図》は室町から江戸にかけて頻繁に作られた都市風俗画の中の一画である。本作品は一般に「上杉本」と呼ばれるもので、狩野永徳が描き、織田信長から上杉謙信に贈られたとされており、いくつかある「洛中洛外図」の中でも特に優れた作品として知られている。そこには、寺や町並み、橋などの都市の景観が、まるで雲の上から見下ろしたかのような鳥瞰図法で描かれている。

この絵の全体を一瞥すると、金をふんだんに使った絢爛豪華で装飾的な絵に見える。視点はバラバラで統一感はなく、地面も空も一様に金地で覆われ奥行きも感じられない。全体の印象として言うのであれば写実的とはいえないだろう。しかし、この絵の魅力はそこにあるわけではない。奥平俊六が、

「洛中洛外図は離れて眺める絵画ではない。近寄って、部分を丹念に目で追っていくと、それぞれの場面が輝きはじめ、見るものに語りかけてくる。長い間じっと見てみると、いつしか金雲の間に誘い込まれ、実際に町角を歩いているような気分さえなる。」<sup>8</sup>

と述べているように、この絵の見所は全体感や統一感ではなく、部分であり、細部に描かれた京に生きる人々なのである。部分図を見てみると、屋根の上で軒菖蒲を葺く親子と、提げ重を持つ母子、兜をかぶり木刀をもった少年達が、道行く猿ひきに犬をけしかけている様など庶民の生活がありのまま描かれている<sup>図9</sup>。また別の部分を見ると、祇園祭の山鉦巡行の様子が描かれており、当時の風俗や年中行事を今に伝えている<sup>図10</sup>。



図9



図10

このように《洛中洛外図》は、細密な部分の集積によって成り立っている。ゆえに、《デルフト眺望》のような一つの視点から見た全体感や統一感は見られないが、それらは必要ないのである。「部分」と「全体」。これらの意識の違いが日本と西洋の写実表現の大きな違いになっている。このような《洛中洛外図》と《デルフト眺望》に見る意識の違いについて高階秀爾は以下のように述べている。

「情報としては、必要なものが全部ある。どういう生活をしていたかとか、どういう人がいて、どういう建物に住んでいたか、ということがきちんと見る者に伝わってくるわけですね。ですから、その意味でいえば非常に写実的だと思うんです。

一つの視点から見て、奥行きを出すのが写実だとしたら、西洋絵画はたしかにそうだと思います。しかし、写実とは実際の世界を我々に伝えてくれるものである、ということであれば、この《洛中洛外図》は非常によく伝えてくれるわけですね。むしろ、《デルフト眺望》よりも、バラエティ豊かに伝えてくれているのではないのでしょうか。情報量はあるし、しかも装飾的な豊かさもある。もちろん、フェルメールの絵は大変優れた、いい絵だと思いますが、それが唯一の価値観ではない、ということをお願いできらうと思います。」<sup>9</sup>

このような主張を筆者は支持したい。日本の写実にあつては部分の集積が全体の画面を作っているのであつて、両者の関係は対等か、もしくは全体は部分に従属する。西洋の価値観では全くの逆で、部分はいくまで部分であつて、全体をつくる一要素でしかない。これらのことは、純粋な「違い」であつて、優劣の基準には成り得ないと考える。

このような違いを生む要因として、「視点」に対する考え方の相違が考えられる。繰り返して述べているように19世紀までの西洋絵画においては、一つの決まった視点、つまりは画家の視点が存在し、そこを基準に遠近法などの絵画理論にしたがつて画面を構成する。描かれた人物が小さかったとしたら、それは小さい人がいるということではなく、基準となる視点からの距離が遠いということである。遠くにいけば必然的に細部は見えなくなり、

そこに表情が描かれることはない。画面は遠近法理論によると「視覚のピラミッドの断面」であり、そのなかで完結する小宇宙（マイクロコスモス）なのである。

これに対して、日本の写実、特に《洛中洛外図》に関していえば、視点は無限に存在する。町並みは鳥瞰図的に上空から眺められているが、全て同じ角度で描かれており、少しずつ視点が移動していることが分かる。一方でその町中にすむ住人は上空からだいぶ降下し、横から見たように描かれている。遠くからでは見えるはずのない彼らの表情や着物の柄までも克明に描かれている。このような表現は西洋における「視覚のピラミッドの断面」とはちがひ、画面の中だけで完結するものではない。紙を継ぎ足していけば無限に広がっていくことができる。つまり、想像力を膨らませていけばどこまでも世界を広げられる可能性を秘めているのである。

#### (4) 長谷川等伯《松林図屏風》<sup>図11</sup>とターナー《ヴェネチア、税関舎とサンジョルジョ・マジョーレ》<sup>図12</sup>



図11



図12

立ちこめる朝霧のなか、うすぼんやりと景色が見えてくる。どちらも大気、光、湿度などの目に見えないものを的確に捉え表現した作品である。

《松林図屏風》は、「日本水墨画の最高傑作」<sup>10</sup>と称され、日本人に最も愛されてきた絵画の一つと言える。この絵のたいなる魅力は、なんとといってもその圧倒的なリアリティーにある。松林を埋め尽くす濃密な霧は、見る人にある種の湿り気までも感じさせる。筆者のこの絵の大画面を前に立った時の経験でいうと、絵の中の世界、



つまり霧立ちこめる松林に迷い込んだような感覚を起こした。近づけば肌や髪の毛がしっとりとするような錯覚を起こすほどに。このような経験は、何も筆者に限ったことではないだろう。

しかし、そもそもこの絵の技法である水墨画は、中国の唐の時代（7世紀末～8世紀前半）に発祥し、南宋期（10世紀）に隆盛を極めたもので、鎌倉後期（13世紀から14世紀）に日本に輸入された、いわば外来文化である。それがなぜこうまで日本人に愛されるまでの作品に成り得たのだろうか。

この《松林図屏風》を語るときに、しばしば指摘されるのが、中国の画僧、牧谿の《観音・猿鶴図》<sup>図13</sup>との関わりである。牧谿は中国宋元期に活躍した画僧で、室町期に日本に伝えられたその作品は、長く日本の水墨画の規範となってきた。《観音・猿鶴図》はそんな牧谿の代表作で「東洋美術史上の最高傑作のひとつ」<sup>11</sup>と賞賛される名作である。等伯はこの絵との出会いをきっかけに、水墨画に傾倒していく。

等伯がこの絵にもとめたのは、何よりその自然で奥行きのある空間、空気の表現である。このような事実は等伯の手による《竹林猿猴図屏風》<sup>図14</sup>や《竹鶴図屏風》<sup>図15</sup>によく表れている。《観音・猿鶴図》の図像をほぼそのまま借用したこれらの絵は、中国水墨画最高峰の技法を懸命に消化吸收しようとするさまがみてとれる。

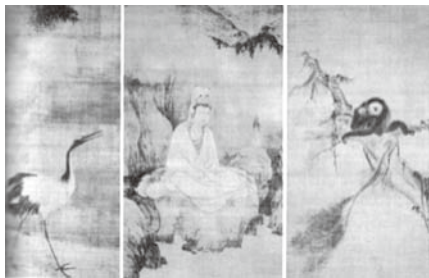


図13



図14



図15

しかし、《松林図屏風》に目を戻すと、単なる模倣に終わっていないことがよく分かる。猿や鶴などの中国的モチーフは姿を消し、その画面の中には古くから日本人に親しまれた松林があるばかりである。その主題は、宗教的な教訓などから離れ、空気を描くという一点に焦点が絞られていく。手前の樹は濃墨ではっきりと描かれているが、霧の漂うところや奥にある樹は薄くおぼろげになり、余白の中にその形を溶かしていく。特筆すべきはその「描かない」という表現手法であろう。使用した描画材は水墨。墨の濃淡のみを駆使し表現するこの技法では、目に映る彩色された世界を再現するのはもとより不可能である。全てを描き提示するのではなく、水墨という色のない描画材を用い、さらには、あえて部分的に隠すことによって、より見る人の想像力をかき立てる。それにより、一層実感の伴ったリアリティーを感じるのである。この「描かない」ことによるリアリティーは日本の写実の独自性の一つであろう。

一方のターナー『ヴェネチア、税関舎とサンジョルジョ・マジョーレ』であるが、その主題は《松林図屏風》と同じく、湿度を伴った空気を描くことにあるといっていだろう。しかしそのアプローチの方法は大きく異なっている。物質性の強い油絵の具の特徴を活かし、空気そのものを描き出そうとしたのである。その表現技法は実に多彩で、ナイフで厚く盛り上げた不透明な絵の具、薄く溶いた透明な絵の具、油の上ではじかせた水性の絵の具、など様々な表情を見せ、全てを描こうとする画家の意図が随所に見てとれる<sup>図16</sup>。このように、どこまでも描き続けることができるというのも油絵の具の大きな特性の一つである。余白を残し、「描かない」ことで空気を描いた『松林図屏風』とは対照的といえよう。



図16

(5) 伊藤若冲《動植綵絵》<sup>図17、18、19</sup>とルオッポロ《果物と鳥のいる静物》<sup>図20</sup>





図17



図18



図19



図20

前項で見てきた《松林図屏風》の引き込まれるような静寂の世界観とは対照的に、若冲の《動植綵絵》は、その情熱的な圧力により、見る者を圧倒する。

若冲は、京都の野菜などを商う青物問屋の長男として生まれる。23歳の時に父親が急死し家業を継ぐことになるが、内向的な性格から商売や人付き合いが苦手であったらしく、その代償行為として一人でできる絵画に熱中していく。40歳で家督を弟に譲ってからは、その潤沢な資金を背景に、絵を売り、生計を立てるということを度外視した制作を続けることのできた、世界でも希有な画家である。

《動植綵絵》はそんな画家の「畢生の大作」<sup>12</sup>（一人の芸術家がその生涯において遺した最高傑作のこと）ともいわれ、その内容は、身近な動植物を色鮮やかに描いた全30幅の花鳥画群である。これらの絵の造形的特徴は、徹底した観察に基づく的確な形態描写と、異常ともいえる執拗な細部の質感描写にある。

まずは、30幅の内の一つ、《紫陽花双鶏図》をみていこう。紫陽花、つつじ、バラの花々が咲き乱れるなか2羽の鶏がじゃれ合っている様を描いたものである。この絵を見ると、まずは奇妙な姿勢をした色鮮やかな鶏が先に目に入ってくる。若冲は自宅の庭に多数の鶏を飼って

いて、画業のはじめ数年間をそれらの写生のみに費やしたというだけあって、奇妙な姿勢でありながら不思議とどこかで見たことがあるような現実感がある。そして、その細部に目をやると、恐ろしいまでの書き込みが見えてくる。修正の効かない水性の画材を用いているにもかかわらず、羽の一枚一枚、とさかのぶつぶつ、足の凹凸までも一切集中力を切らすことなく描き出す。さらには主役の鶏のみならず、周りの花々においても同様の集中力を持続させているのには驚かされるばかりである。

このような細部の描写は、部分の集積が全体の画面を形作っているという点では、前に触れた《洛中洛外図》に通じるものがある。しかし、この絵においては、細部の均質で執拗な描写が、何も描かない余白の部分と相まって平面性を強調し、一枚の絵としての強さをも獲得している。さらには、《伝源頼朝像》に見られる、明暗によって隣接する背景の色を調節する技法により、平面的でありながらある種の空間性も感じさせる。このような特徴は《梅花群鶴図》にもわかりやすい形で確認出来る<sup>図21</sup>。《伝源頼朝像》の直線に置き換えられたシンプリな形態ならいざ知らず、これらの絵の複雑に入り組んだ形態にこの技法を使うとは、同じ絵を描く身として驚嘆を通り越して気味の悪ささえ感じる。



図21

また、《池辺群虫図》に目を移すと、特徴的な画家の視点が見えてくる。水辺に生息する多種多様な動植物を描いたこの絵は、全63種類もの生き物が、季節も食性もこえて一つの画面に同居しているもので、そのほとんどが種類を確定できる。つまり、空想の産物ではなく確かな観察と写生に基づいているということである。

宗教でも想像上の物語でもなく、身近な自然、しかも生きた自然を見つめ、愛を持ってその細部までも描くというのは、近代以前の西洋にはもちろん、同じく東洋の中国絵画にも見られない。

この違いは、もう一方のルオッポロ《果物と鳥のいる静物》に顕著に表れている。描かれたモチーフは、鳥と

果物と花であり、《動植綵絵》とほぼ同じである。しかし片隅に生きる多くの生き物を描いた《動植綵絵》とは対照的に、ここで描かれている自然は全て死んでいる。果物は収穫され、花は落ち、鳥は息絶えているのである。この絵に限らず、西洋の静物画では死んだ自然を描くことがほとんどであり、静物画を表す英語の「still life」やフランス語の「nature morte」（直訳すると「死んだ自然」）の言葉の通りである。

このように、自然の中の生きた動植物と直接対峙し、目に見えるものを描くという姿勢を貫く若冲であるが、当然ははじめからそうだったわけではない。当時、絵は絵から学ぶのが常識で、自然を直接見て描くというのにはあり得なかった。ではなぜ若冲は絵からでなく自然から学ぼうとしたのであろうか。その理由は若冲の寿蔵（生前に立てられた墓）の碑文に記してある。（引用は狩野博幸の意訳）

「若冲ははじめ狩野派の絵師に学んだが、ある日、これ以上学んで技術が進んだとしても、結局は、狩野派以上の絵が描けるようになるわけでもない、とこれをやめ、次いで中国宋元画を千本近く臨模することにした。そこでもまた、自問する。宋元の絵かきはたしかにものを画いているのだろうが、自分はかれらが画いたものを画いているだけで、物そのもののあいに、懸隔が生じている。そうだ、狩野派に学んだり、狩野派が手本としている宋元画を模写する必要はないのだ。自分自身が物と対峙して、それを描けばいいことではないか。ああ、「物乎物乎」。」<sup>13</sup>

この言葉は、19世紀の西洋絵画におけるクールベら写実主義を掲げた画家たちの主張とよく似ている。それまでの西洋絵画においても、絵は絵から学ぶものだという考えが支配的で、画家は工房という絵画教育システムの中で絵の具の練り方から描き方まで、師匠の手法を学んでいった。クールベの「天使なんて見たことないから描けないね」<sup>14</sup>という言葉はそんな状況に反旗を翻し、自らの目に従うことを宣言した、西洋美術史上重要な転換点である。それを考えると、若冲は日本における近代写実絵画の出発点といえるだろう。

（6）葛飾北斎《富嶽三十六景 神奈川冲浪裏》図22とクールベ《波》図23



図22



図23

この絵は日本の象徴たる富士山を、様々な角度から描いた浮世絵「富嶽三十六景」のうちの一枚である。その内容をみると、画面いっぱいに広がり、今にも襲いかからんとする巨大な波と、それに翻弄され枯れ葉のように漂う舟、そして遠くで静かにたたずむ富士山といった情景が描かれている。

日本の絵画の中でこの《神奈川冲浪裏》ほど、世界に知られたものはないだろう。その認知度は高く、「おそらく先進国の中で、たとえ北斎の名を知らなくとも、あの赤い富士山の《凱風快晴》や、巨大な浪の《神奈川冲浪裏》を観たことのない者はまずいないだろう。」<sup>15</sup>と言われるほどである。教科書やその他の書物にも多く掲載されており、この絵に影響を受けた芸術家は洋の東西にかかわらず数多い。音楽家ドビュッシーはこの絵を見ながら「ラ・メール」（海）を作曲し、詩人リルケも同様に「デル・バルク」の詩をこの絵を見ながら作ったとされている。

では、なぜこの絵がこうまで見る人の心をつかむのか。それは、誰もがイメージの中に持っていたにもかかわらず、今まで誰も描いたことのない絵だったからではないだろうか。主となるモチーフは波。絶えず流動し、確たる形を持たない水の一瞬の表情を的確に捉え、なおかつそれを記憶の中にある「波」というイメージに合わせて象徴化し、画面に定着させている。これは、古今東西見渡しても北斎しかできなかったことであろう。

一方のクールベ《波》は、同様に波を主題として描いた絵である。前項で述べた通り、自らの目に従い、目に見えるもののみを描こうとしたクールベらしく、非常に写実的である。特にせり上がる波と、白く弾ける波しぶきなど質感の描写は見事と言える。ひたすらに寄せては



返す波を観察し、波の実在感を追い求めたのである。では《神奈川冲浪裏》との違いはなにか。それは、クールベが描いたのは「その波」であるということであろう。この絵は英仏海峡に面したノルマンディー地方の海岸を描いたものだと言われているが、まさに、その時、その場所でしか見ることでできない、「クールベが見た波」なのである。

これに対して《神奈川冲浪裏》はそうではない。そもそもこんな荒れた海に出て、命の危険があるところで筆がとれるわけもない。つまりこの絵は北斎が実際に目にした波ではないのである。よく見てみると、襲い来る波頭は何かの爪のようにも見える。実際にこんな形をした波があるわけでもない。しかしながら、この絵が見る者に圧倒的なリアリティーを感じさせるのはなぜか。その理由は、北斎が描いた波は、あの日あの場所で見た「その波」ではなく、記憶の中に沈み、余計なものがそぎ落とされたイメージの中の波であり、絶えず流動し続ける水に形を与えることによりなした「波という存在」であったためだといえる。

北斎はこのような形のない「水」の表現に執着し、「千絵の海」、「諸国滝廻り」などのシリーズも手がけている。中には《下野黒髪山きりふりの滝》<sup>図24</sup>など、水がまるで樹の根のように見え、首をかしげたくなる表現もあるが、多くは《総州銚子》<sup>図25</sup>のように、水の多彩な表情を的確に捉え、実感の伴った表現になっている。



図24

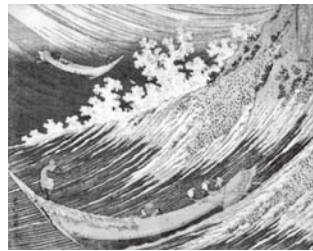


図25

言うまでもないことだが、このような形のないものに形を与えることや、見る人のイメージの中に入り込む実感を伴った表現をすることは容易ではない。見たものをそっくり描くよりはるかに難しいといえる。それを可

能にしたのが、北斎の卓越した描写力である。この北斎の描写力が顕著に表れているのが《北斎漫画》<sup>図26</sup>といえよう。これは全十五編からなる絵手本で、増加した門人や私淑者たちにいちいち教えるのが面倒だったがために、また、自分でも描いてみたいという庶民愛好家の需要が高まったために出版された見本帳である。その内容は、人物であるならば、神仏から庶民まで様々な様子で描かれている。さらには動物、風景、自然現象と、あらゆるものがとりとめもなく、思いつくままに描かれている。多様なモチーフを的確に捉えていく腕前は驚異的と言うほかない。

また、描写力という点では、晩年の肉筆画《菊図》<sup>図27</sup>にも注目したい。このころになると、西洋絵画の情報がかなりの部分で日本に入ってきており、新しいものにどん欲な北斎も、西洋の空間表現を積極的に取り入れている。この絵では、墨線による的確な形態描写と、陰影のある空間性を伴った色彩とが高いレベルで融合している。このような、異文化を取り込み、自らのものとする姿勢こそ日本的といえるのではないだろうか。

そして、この《北斎漫画》や《菊図》に見られる高い描写力があったからこそ、北斎は、見る人の想像力を刺激し、記憶の中のイメージを呼び起こす力をもった《神奈川冲浪裏》を描き得たのである。



図26



図27



#### 4. 考察

本研究は、現代日本における写実絵画の、あまりに借り物的で西洋の模倣に終始している現状を省み、日本人が何をもってしてリアルと感じるのか、また日本人として写実絵画を志す意義とは何なのかということを明確にするためのものである。ここでは、筆者の制作者としての視点から、写実的傾向が強いと思われる作品を、近代以前の日本美術の中から拾い上げ、それらの造形的特徴を世界の美術のそれと比較することで、日本の写実絵画の特徴を論じてきた。

その結果、多くの部分で西洋の写実、一般的に言われる「写実」とは異なっているものの、日本にも確かに写実の伝統があることが確認された。このことは高階秀爾が以下のように述べている通りである。

「一般に日本の絵画は、西欧の絵画と比較すると、平面的、装飾的であって、写実性に乏しいということがしばしば指摘される。たしかに、西欧においてルネサンス期以来発達してきた遠近法や明暗法による三次元の統一的空間を知らないという点では日本絵画は「写実的」ではない。事実、司馬江漢をはじめ、一八世紀後半以降、曲がりなりにも西欧の絵画表現に触れることのできた人びとは、その真に迫った「写実的」表現に大きな驚きを感じたのである。しかしながら、ということは、日本の画家たちが、現実世界を観察し、その姿を再現しようという「写実的」意欲に欠けていることを意味するものではない。日本の画家たちは、全体の空間構成においてではなく、細部の描写において「写実的」であった。」<sup>16</sup>

しかし、本論でも述べたとおり、日本という国は「足し算の文化」を持ち、性格の異なった文化が共存することができる、世界でも希有な国である。19世紀までの西洋美術が基本的に写実を軸に展開してきたこととは対照的に、日本では様々な表現が並行して存在してきた。ゆえに、これは写実絵画で、これは写実絵画ではないと線引きをすることは非常に困難であるといえる。それゆえ、本論では「写実的傾向が強い」などという表現を使ってきたことを断っておきたい。

では、西洋とは違う日本の写実とは何なのか、以下に具体的にまとめていく。

##### ①「部分」と「全体」

《洛中洛外図》や《動植綵絵》でみてきたように、日本の写実では部分の集積が全体を作っており、全体を見渡したときの統一感や空間感よりも、細部の緻密な描写を優先させる。これは、絵を描くとき、また、絵を観るときの視点の在り方の違いによるものだろう。西洋の場合、一つの定まった視点（画家の視点）を基準にして全てが決定される。近くものは大きくはっきりと描き、遠くものは小さく不鮮明に描くのも、全て基準点からの距離で決まってくる。ゆえに、これらの絵を見ると、統一された三次元空間を感じるのである。

これに対し、日本の写実の場合、視点が複数、あるいは無限に存在する。これは、絵を床に置き、一度に全体を見渡すことのできない状態で描くという、日本絵画の制作スタイルと無関係ではないだろう。よって、見る人も、画家の視点を追うように、近くによって細部を順に見ていくのが正当であり、その方が日本人にとってリアルに感じられるのである。

##### ②「描くこと」と「描かないこと」

西洋絵画においては、ほとんどの場合、画面のどこをとっても「何か」が描かれている。一見何も描かれていないように見えても、壁であったり、空間であったりが描かれている。これは、どこまででも描き続けることができる西洋絵画の技法、材料的特質によるものである。しかし日本の場合はそれがない。というよりも、絵の具の固着が早く、塗り重ねによる修正ができないという、支持体と描画材の特性により、不可能であるといえる。ゆえに、日本の写実は、全てを「描くこと」ではなく、部分的に「描かないこと」によりリアリティーを表現しているのである。《松林図屏風》の余白は描かれていないし《伝源頼朝像》の身体は平面的、装飾的な処理をされているのみである。しかし、他方に、目を移せば、極限の集中力をもってして緻密に描かれた「部分」が見えてくる。緻密に描かれた部分と何も描かれない余白が一つの画面に混在しているからこそ、欠けた部分を想像力で補い、頭の中でイメージを創りあげる事ができる。そ

れこそ、「写実性と装飾性の微妙な接点にこそ、われわれ日本人は自然らしさを感じる」<sup>17</sup>と言われる所以であり、日本の写実の一つの特徴といえるのである。

### ③「象徴化」と「理想化」

双方ともに、ただ目に写る映像を画面に再現するのではなく、より自然であるために変形させるという点では共通しているが、微妙にその意図は違ってくる。西洋の写実における「理想化」については、ミロのヴィーナスを例に挙げ、野田弘志が以下のように述べている。

「見えないものを見たり、見えるものを捨てることによって、人体のリアリティーを損なったかというところではなくて、むしろ迫真的な表現を生み出しているのです。ヴィーナスの彫刻家は、人間を徹底的に観察することによって、人間を超えた崇高な存在をとらえることが出来ると信じていました。今はデフォルメのためのデフォルメが盛んですが、ギリシャ人のデフォルメは、人間よりも完全な形をもとめたときに取らざるを得なかった方法です。それがこの時代のリアリズムの本質だったといえます。」<sup>18</sup>

この「理想化」という考え方はルネサンス以降も引き継がれ、ラファエロやアングルらの絵に顕著に表れている。

このような、より美しくあるためにはこうあるべきという規範に近づけるがための変形である「理想化」に対して、日本の写実に見られる「象徴化」は記憶の中にあるイメージに近づけるために変形させる。北斎の描く波の表現や、若冲の鶏はただ美しくあろうとはしていない。余計なものを省き、より記憶の中にある「波という存在」、「鶏という存在」に近づけるための変形なのである。

以上のように、日本と西洋の写実では、「部分」と「全体」、「描くこと」と「描かないこと」、「象徴化」と「理想化」の3点について、「写実」の在り方が異なっていることが確認された。そして日本の写実に通ずるのが、何かが「欠けている」と、それによる「想像力の拡がり」である。何かしらの要素が「欠けている」ことにより、表れていない多くのことを暗示させ、「想像力の拡がり」を獲得する。これこそが西洋とは違う、日本の写

実の独自性であり、リアリティーの源だといえる。そして、それは目に映る以上のものを描き尽くそうとする現代日本の写実絵画とは方向性が大きく異なっている。

日本に生まれ、日本で育った筆者は伝統的に受け継がれたこのような感覚をもっている。しかし、グローバル化され、さまざまな情報が瞬時に手に入る現代では、当然西洋的な感覚も持ち合わせている。この両者は当たり前のごとく自身の中に同居しているもので、反発し合うものではない。これらをうまく融合させ、表現していくことこそ、西洋のまねごとではなく、現代日本で写実絵画を描く意味になってくるのではないだろうか。

最後に本研究の成果として、自身の絵画作品を紹介したい。《水の音色》<sup>図28</sup>と題したこの絵は、蓮池の水面に揺れる光と影を描いた油彩画である。使用した技法、材料は、カンバスに油彩と西洋絵画のそれにならっているため、一見すると西洋的に見えるかもしれないが、部分図を見ていくと本研究で得た日本の写実の意識を多く取り込んでいる様が見て取れるだろう。例えば、「描くこと」と「描かないこと」については、葉の部分は陰影を強調し写実的に描いている半面、光が反射している水面部は白く抜いており、水そのものを描いてはいない<sup>図29</sup>。また、水面に揺れる影の部分では、ただ単に形を写しているのではなく、より揺れる水面のイメージに近づくように、勢いや動きといったものを重視して筆を走らせている<sup>図30</sup>。



図28



図29



図30

しかし本研究で得られた全てを取り入れているわけではない。「部分」と「全体」について、日本の絵画は視点が複数あるいは無限にあり、それを順に見ていくものと述べたが、多くの西洋絵画のように、視点から遠くにあるものを不鮮明に描くというようにはしていないものの、本作品において視点は一つである。

このように、筆者は制作者として、よりよい作品を描くため、何を取り入れるべきなのか、取捨選択をし、一つの絵画として具体化していきたいと考えている。論考と制作を積み重ねることで、写実の在り方について考えを深めていきたい。

本研究では、日本の写実について、近代以前に焦点を絞り、筆者の制作者としての視点から重要と考える三つの観点に基づき、日本の写実について論じてきた。しかし、先にも述べたように、この三つの観点だけで日本の写実の全てを論じることができるわけではない。その他、重要と考えられる観点として、「絵画における平面性」、「装飾性と写実性」、「主題とモチーフ」、などが考えられる。本研究を展開していくに当たり、重要な論点として取り組んでいきたい。

今後は、「近代」という価値観や美意識が大きく動いた時代に焦点を当て、日本の画家たちが西洋文化の急激な流入に伴って写実をどのように変化させて今に至るのか、また、西洋の芸術家が日本の美術をどのように受け止め、どのように表現してきたのかということを、作品や画家の言葉などを通して、同じ制作者として追体験したい。現代日本における写実絵画の在り方を考えるにあたり必要な課題となるだろう。そして、その結果を自身の制作活動にフィードバックし、よりよい作品を生み出す糧としたい。

## 引用図版

- 図1: 狩野正信《周茂叔愛蓮図》15世紀／『日本美術館』小学館, 1997年, 441頁
- 図2: 《高松塚古墳壁画: 女子群像》7世紀末～8世紀初め／平山郁夫・高階秀爾『世界の中の日本絵画』美術年鑑社, 1994年, 14頁
- 図3: 《永泰公主墓壁: 仕女図》7世紀末～8世紀初め／平山郁夫・高階秀爾, 前掲書, 15頁
- 図4: 伝藤原隆信《伝源頼朝像》13～14世紀初め／『日本美術館』小学館, 1997年, 338頁
- 図5: ラファエロ《バルダッサレ・カステリオーネの肖像》1514～15年／ブルーノ・サンティ『ラファエロ』石原宏訳, 東京書籍, 1995年, 59頁
- 図6: 伝藤原信実《後鳥羽天皇像》13世紀前半／『日本美術館』小学館, 1997年, 332頁
- 図7: 伝狩野永徳《洛中洛外図屏風》(上杉本) 16世紀後半／前掲書, 598頁
- 図8: フェルメール《デルフト眺望》／中村真一郎『ファブリ世界名画集17ヨハネス・ヴェルメール』平凡社, 1971年, 13頁
- 図9: 図7の部分
- 図10: 図7の部分
- 図11: 長谷川等伯《松林図屏風》16世紀末／『没後400年長谷川等伯』毎日新聞社, 2010年, 238頁
- 図12: ターナー《ヴェネチア、税関舎とサンジオルジョ・マジョーレ》1842年／W・ハーディ『巨匠の絵画技法ターナー』倉田一夫訳, エルテ出版, 1989年, 51頁
- 図13: 牧谿《観音・猿鶴図》13世紀／『日本美術館』小学館, 1997年, 482頁
- 図14: 長谷川等伯《竹鶴図屏風》16世紀末／『没後400年長谷川等伯』毎日新聞社, 2010年, 218頁
- 図15: 長谷川等伯《竹林猿猴図屏風》16世紀末／『没後400年長谷川等伯』毎日新聞社, 2010年, 220頁
- 図16: 図12の部分
- 図17: 伊藤若冲『動植綵絵: 紫陽花双鶏図』1759年／狩野博幸『目をみはる 伊藤若冲の動植綵絵』小学館, 2000年, 26頁
- 図18: 伊藤若冲『動植綵絵: 梅花群鶴図』1765年頃／狩野博幸, 前掲書, 60頁
- 図19: 伊藤若冲『動植綵絵: 池辺群虫図』1765年頃／狩野博幸, 前掲書, 45頁
- 図20: ルオッポロ『果物と鳥のいる静物』1670年代半ば／『ボストン美術館所蔵 静物画名品展 図録』大塚巧藝社, 1994年, 44頁
- 図21: 図18の部分
- 図22: 葛飾北斎『富嶽三十六景: 神奈川沖浪裏』1830～34年頃／『日本美術館』小学館, 1997年, 772頁
- 図23: クールベ『波』1870年頃／国立西洋美術館ホーム



ページ

[http://collection.nmwa.go.jp/artizeweb/search\\_7\\_detail.do](http://collection.nmwa.go.jp/artizeweb/search_7_detail.do)

図24: 葛飾北斎『諸国滝廻り：下野黒髪山きりふりの滝』  
1832～33年／『日本美術館』小学館，1997年，772頁

図25: 葛飾北斎『千絵の海：総州銚子』1833年頃／『別冊太陽 日本のころ』174 北斎決定版』平凡社，  
2010年，23頁

図26: 葛飾北斎『北斎漫画』1814年～1878年刊，全15編  
／永田生慈『葛飾北斎』吉川弘文館，2000年，142頁

図27: 葛飾北斎『菊図』19世紀中ごろ／葛飾北斎肉筆画  
美術館ホームページ

<http://www.hokusai-kan.com/treasure01.htm>

図28: 《水の音色》2010年／筆者撮影

図29: 図28の部分

図30: 図28の部分

狩野博幸『目をみはる 伊藤若冲の動植綵絵』小学館，  
2000年，4頁

狩野博幸，前掲書，22頁

早坂優子『巨匠に教わる絵画の見方』視覚デザイン研究  
所，1996年，77頁

永田生慈『葛飾北斎』吉川弘文館，2000年，171頁

高階秀爾『増補 日本美術を見る眼』岩波現代文庫，  
2009年，10頁

平山郁夫・高階秀爾，前掲書，187頁

芸術新聞社編集部「存在の凄み 野田弘志 写実絵画へ  
の招待」『アート・トップ』芸術新聞社，216号，2007  
年，17頁

## 引用文献

野田弘志『リアリズム絵画入門』芸術新聞社，2010年，  
132頁～144頁

平山郁夫・高階秀爾『世界の中の日本絵画』美術年鑑社，  
1994年，240頁

前川誠郎『日本の美術と世界の美術』中央公論美術出版，  
2006年，5頁

前川誠郎，前掲書，7頁

池田学「似絵と肖像」『日本美術館』小学館，1997年，  
333頁

田中英道「図版解説」吉川逸治『ルーヴルとパリの美術  
ルーヴル美術館（3）』小学館，1985年，117頁

ホイジンガ「静寂と平和に満たされた憂愁の夢想界に  
住む住人」中村真一郎『ファブリ世界名画集17ヨハネ  
ス・ヴェルメール』平凡社，1971年，6頁

奥平俊六「洛中洛外散歩」『日本美術館』小学館，1997  
年，605頁

平山郁夫・高階秀爾，前掲書，82頁

辻惟雄『日本美術の歴史』東京大学出版会，2005年，  
270頁

松嶋雅人「長谷川等伯の正体—絵仏師・信春の作品とそ  
の造形」『没後400年長谷川等伯』毎日新聞社，2010  
年，8頁～19頁

# The Study of Realistic Expression in Japanese Painting

— From the Point of View as an Artist —

Makoto FUJII\*

Today in Japan, realistic paintings have become popular with painter of younger generation. However, young Japanese painters tend to use Spanish and other European techniques and styles. These styles look too excessive and I feel uncomfortable about it. In other words, they look too real for me to feel real. Therefore, the purpose of this study is to identify the original aspects of Japanese realism, moreover to clarify the significance of realistic painting from the point of view as artist.

As a concrete method of research, I compared the realistic works of Japanese art and Western art and verified the differences between them.

As a result, three differences revealed between Japanese realism and Western realism which can be expressed in the following dualities, – “part - whole”, “to draw - not to draw” and “symbolization - idealization”-.

“Part- whole”: Western paintings have one point of view. And Western paintings are drawn whole according to the distance in perspective. Japanese paintings focus on the parts rather than the whole.

“To draw-not to draw”: Western paintings have all parts revealed. Japanese paintings have some parts hidden.

“Symbolization-idealization”: Western paintings are

deformed closer to a model for more beautiful. Japanese paintings are deformed closer to the image in our memory.

The characteristics of Japanese realism confirmed herein have in common in something “missing”. Something “missing” suggests a lot of things which are hiding, and let our imagination expand. In other words, Japanese like feeling the reality by imaging the missing part. To feel reality by imaging the missing is the original aspect of Japanese realism and this is source of reality for the Japanese. Therefore, the original aspect of Japanese realism has a different direction from Japanese contemporary realistic paintings that want to draw more than to eye can see.

However, in a modern information society like ours, we ordinary have both Japanese sensibilities and western sensibilities. Therefore, fusing both Japanese sensibilities and western sensibilities will be important to draw realistic painting in modern Japan.

---

## Key words

Painting, Realism, Japan, The Point of View as an Artist

---

\*Division of Art Education

# 日本美術に見る写実表現の研究

—— 制作者としての視点から ——

藤 井 誠\*

現在日本では、写実絵画が若い世代を中心に盛り上がりを見せている。しかし、彼らの多くがその表現の拠り所としているのは、スペインをはじめとしたヨーロッパ諸国の昨今の写実スタイルである。筆者はそれらの様式のあまりに過剰な表現に違和感を覚える。つまり、リアルすぎてリアルに感じられないのである。そこで本研究では、筆者の制作者としての視点から、我々日本人が何をもってしてリアルと感じているのかという日本の写実の独自性を確認し、現代日本において写実絵画を志す意義を明確にすることを目的としている。

具体的研究の方法として、写実的傾向の強い日本の作品と西洋の作品を過去に遡って比較し、その違いや独自性を検証していった。

その結果、日本と西洋では、「部分」と「全体」、「描くこと」と「描かないこと」、「象徴化」と「理想化」の3点について、「写実」の在り方が異なっていることが確認された。ここで確認された日本の写実の特徴は、何かが「欠けている」という点において共通しているといってよい。何かしらの要素が「欠けている」ことにより、隠れている多くのことを暗示させ、想像力を拡げら

せる。つまり私たち日本人は隠れていることを想像することでリアリティーを感じるのである。これこそが日本の写実の独自性であり、リアリティーの源であったといえる。そして、それは目に映る以上のものを描き尽くそうとする現代日本の写実絵画とは方向性が大きく異なるものであった。

しかしながら、私たちは明治以来の欧米化、さらに現代の情報化社会の中で、このような日本的な感性と西洋的な感性を、自然にあわせもつようになっている。現代日本において写実絵画を描きすすめるには、制作者自身が両者の感性をうまく融合させながら表現していくことの意味を十分に理解しておくことが必要であると言わざるをえない。

---

## Key words

絵画, 写実, 日本, 制作者の視点

---

\*芸術系教育講座