

余白の美

日本の芸術作品などにみられる美意識について



修学院離宮「霞棚」17世紀中頃
醍醐三宝院の「醍醐棚」、桂離宮の「桂棚」と「天下三棚」と並び称される「霞棚」。 左右非対称



妙喜庵の待庵（京都大山崎）
日本最古の茶室。伝千利休
左右非対称



りょうあんじ
龍安寺の石庭
15個の石が5か所に点在。
「水を感じさせるために水を抜く」



桂離宮・庭園と茶室（月波楼）と古書院
左右非対称



桂離宮・書院模型
17世紀（江戸時代初期）
八条宮家（桂宮家）の別荘
左右非対称



桂離宮 行の延べ段



桂離宮 真の延べ段と飛び石



桂離宮 草の延べ段



桂離宮・書院の新御殿上段の間の
「桂棚」と呼ばれる違い棚。
左右非対称



法隆寺 推古15年（607年）創建 西院伽藍
手前の「中門」を入って左に「五重塔」、
右に「金堂」奥に「大講堂」がある。
中門から大講堂まで左右対称に廻廊があり、
基本的な構想は左右対称であるが、五重塔と金堂が対称性を破っている。和様の芽生えと言えなくもないが、はつきりしない。
(不規則性、左右非対称の芽生え?)

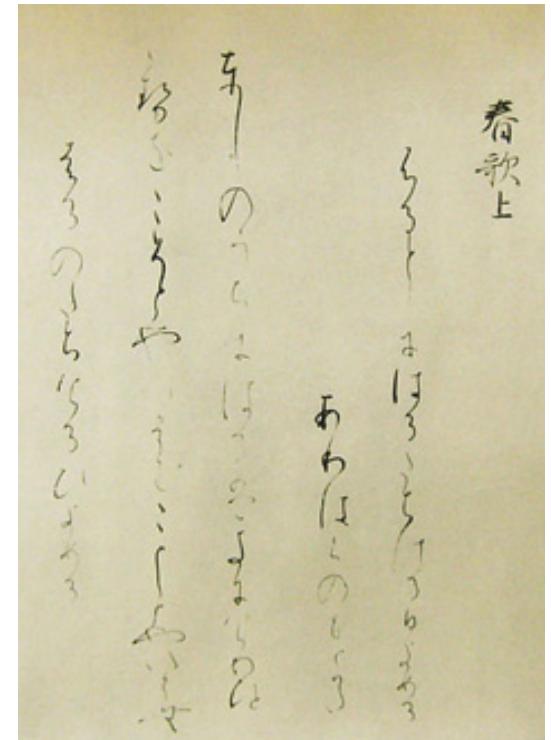


フランスのヴェルサイユ宮殿（1668年）
ルイ14世の時代に建造された、フランス絶対王政の象徴的建造物といわれる。
規則性、左右対称（シンメトリー）



北京故宮（紫禁城）13世紀～15世紀
元代から建造されたものを明の永楽帝が改築した宮殿。
規則性、左右対称（シンメトリー）

春歌上



「高野切第一種」平安時代（11世紀）

平安時代の中頃に日本の伝統的美意識が成立したようである。その美の理念はいくつかの言葉で表される。それらの言葉の解釈には様ざまな説があるようだが、とりあえず、参考までに、思うところを述べてみよう。

「みやび（雅）」は上品で優雅、都会的な美。「をかし」は明るくて知性的な美。

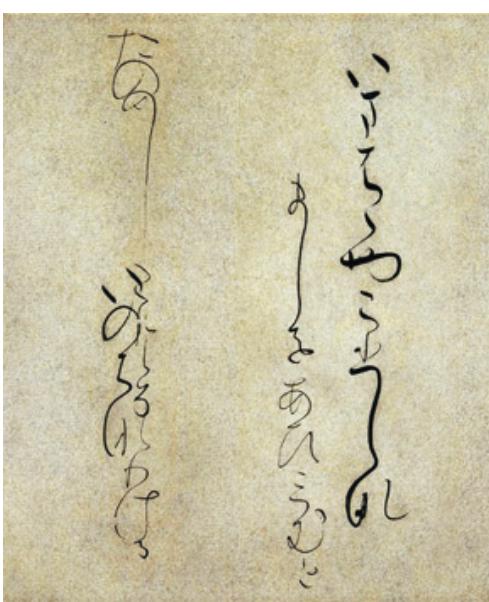
『枕草子』が「をかし」の文学の典型。

「なまめかし」は上品、控えめ、やさしい、さりげない、柔和、優美、しつとりとした美しさ、清新、みずみずしい品、気持を込み押さえてあらわにしない、謙虚などの意で、これらの性質を美と考えた。これは後宮の女性たちの、上品で優しい生活から生まれた言葉である。この「なまめかし」は日本の伝統的美意識の起源と思われる。

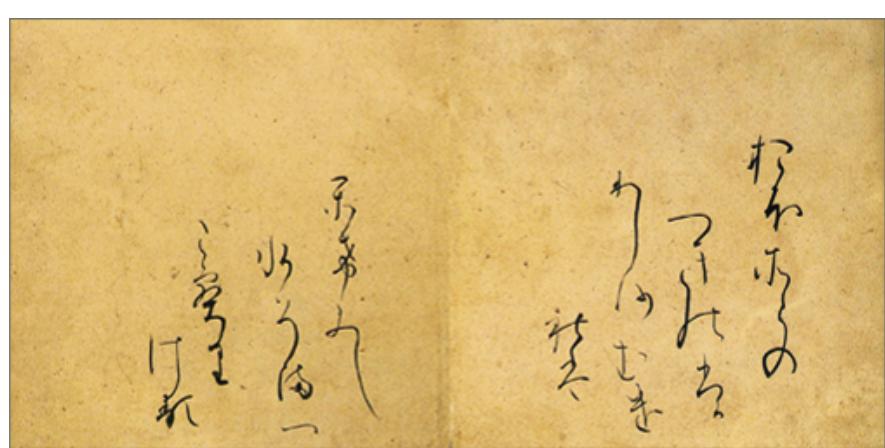
「もののあはれ」とは、しみじみとした情趣、哀愁、無常觀のこと。「もののあはれをしる」心が美であると考えられた。

『源氏物語』が「もののあはれ」の文学の典型。

これらの美を表す典型が王朝文学や「かな書」であり、源氏物語絵巻などの大和絵である。それは、余白や左右非対称、単純な形、やさしく優美な色や線によって表現されている。代表的な「かな」作品は簡素で上品な料紙に、しづかに、気持を包みこむように、ゆつたりと書かれている。



「升色紙」伝藤原行成筆 平安時代（11世紀）
鳥の子の素紙に雲母砂子を撒いた料紙を使用。和歌一首の散らし書き。



「継色紙」伝小野道風筆 平安時代（10～11世紀）和歌一首の散らし書き



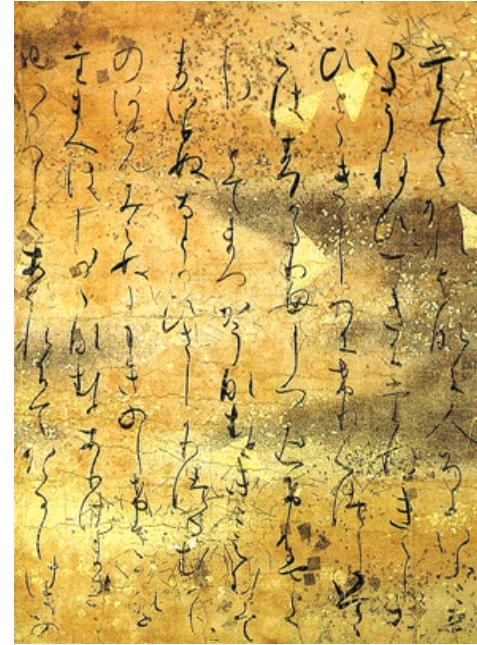
平等院鳳凰堂中堂の扉絵「日想観」復元図
平安時代（1053年）制作 最古の大和絵



「源氏物語絵巻」関屋 原画



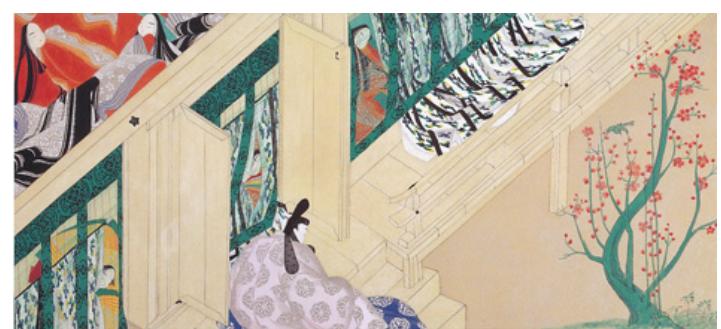
「源氏物語絵巻」関屋 復元模写



「源氏物語絵巻」詞書 「蓬生」部分
金銀箔を散らした優雅な料紙に優美な
かな書が融解しているようである。



「源氏物語絵巻」(12世紀)竹河一 原画



「源氏物語絵巻」竹河一の復元模写 右隅には紅梅に鶯

「源氏物語絵巻」の絵は大和絵の典型である。
『源氏物語』の一節に大和絵があり、平安時代後期の絵画観をうかがうことができる。

(原文)

「世の常の山のたたずまひ、水の流れ、目に近き人の家居ありさま、げにと見え、なつかしくやはらいたる方などを静かに描きませて、すぐよかならぬ山の景色、木深く世離れて疊みなし、け近き籬の内をば、その心しらひおきてなどをなむ。上手はいと勢ひことに、悪るものは及ばぬ所多かれり。」(『源氏物語』第2帖 「帯木」・「雨夜の品定め」より)

(現代語訳)

唐絵より大和絵のほうが好いと述べた後、「穏やかな山やまの風情や、川のせせらぎ、なつかしい故郷を感じさせる自然、そういう有様を、静かに描いていき、険しくはないおだやかな山やまの景色(形状)、木ぎも深ぶかと浮世離れしたふうに重ね塗りして、近くの垣根の中については、それぞれの心配り(情趣)や配置(細部)などを忠実に描きます。名人はとても勢い(筆力、構成力、画力)も格別で、未熟な者は及ばない点が多いようだ。」

まとみると、

大和絵の美は「なつかしく」「やわらいだ」「静かな」「おだやかな」といった言葉で表される自然の美と、「心しらひおく(心調べ置く)」といった、細やかな観察にもとづいた人工の美である、と述べ、それらを実現するためには、勢い(筆力、構成力)が必要だと結んでいる。

その構成力の中心は余白である。

その余白は絵の中だけでなく、巧みなトリミングによって、画面には描かれていない、画面の外の空間の広がりを見る者に想像させる。

「源氏物語絵巻」を見ると自然(山や川、木など)が「やわらかく」「静かに」描かれ、人工物である牛車や衣服や建物などが細部まで丁寧に描かれているのがわかる。

不思議なのは人物の表現が類型的であることである。

奈良時代、現代の「美しい」にあたる言葉は「くはし」と言われる。「くはし」は、こまかい、微細な、という意味である。平安時代には「きよし」「きよら」がそれにあたるらしい。

日本人は「小さなもの」「愛らしいもの」「清らかなもの」「清浄なもの」に美しさを感じていた。

それと対照的に西欧では、「力強いもの」「大きく豊かなもの」に美を感じていた。古代ギリシャ彫刻などは、ほとんどが男性像である。そこには力に対する讃美がある。中国でも「美」は「羊」の大きなもの、「麗」は大きな角を持つ鹿を表す文字で、古代中国人も大きなものに対しても憧れ、それを美しいと感じていたようである。



古代ギリシャ彫刻（摸刻）
ミュロン作「円盤投げ」紀元前440年頃



古代ギリシャ・紀元前1世紀
「ミロのヴィーナス」



箱庭



盆栽



根付



蒔絵



京焼

日本人は造園術、盆栽、箱庭、蒔絵、染織、焼物、金工、木工などの工芸にみられるように、「小さなもの」「微細なもの」「縮小されたもの」を好む。



さかいほうういつひつ
酒井抱一筆「夏草秋草図屏風」1821年 紙本銀地着色 各 164.5×181.8 cm 東博蔵



右隻（向かって右側）の「夏草図」にはヒルガオ、ユリ、オミナエシ、クズ、ススキ、フジバカマなどが描かれている。右上に水溜りを描き、夏草の葉先を真下に垂れさせ、雨を描かずに夕立の様子を表現している。

左隻（向かって左側）の「秋草図」は目に見えない秋風を表現するため、秋草の葉を横方向になびかせ、葦の葉を飛ばしている。

草花の背景は、説明的な要素を省略し、空間を単純化した抽象的な銀地だけである。金銀地は装飾的効果も実現している。



おがたこうりん かきつばたすびょうぶ
尾形光琳「燕子花図屏風」右隻 1703年頃（江戸時代）根津美術館蔵
群青と緑青の2色だけで描かれている。



はせがわとうはく
長谷川等伯「楓図」障壁画 1590年頃（桃山時代）京都智積院



ゴッホ「種まく人」1888年

一般に、西欧の絵画は額縁の中で一つの小宇宙を形づくり、内部に閉ざされているが、19世纪末には、浮世絵や日本画の影響を受けた美術家も出てきた。



ゴーギャン「説教のあとでの幻影」1888年

日本画の画面構成の特徴は、表現された世界が襖や屏風の枠を越えて外に拡がり、作品の内部が外界につながっているということである。



たわらやそうり
俵屋宗理「柿図扇面」18世紀末



すずききいつ
鈴木基一「紫陽花四季草花図」



たなかいっしょん
田中一村「鶴頭」1935年頃？

日本人の、小さなものを好み、余計なものを省略する美学が「草花図」などのクローズアップの手法をうみ出したと思われるが、その起源は、中国の宋代に流行した花木の一枝を折って、それをモチーフにする「折枝画」の構図法である。それが日本に伝えられ、日本に定着したのである。この構図法が日本美術の根幹でもある。



ボッティチェリ「プリマヴェーラ（春）」1478年



ヤン・ブリューゲル（オランダ）
「万曆染付の花瓶に生けた花」
1615年頃



モネ「ケシ畠」1890年

西欧の花の表現はボッティエリやモネの作品にみられるように、野に咲き乱れる花花として、現実らしく見えるように、びっしりと描かれている。

17世紀のオランダの静物画も一枚の絵が完結した小宇宙のように、隅ずみまで、塗り残しなく、あたかも現実の世界がそこにあるかのように表現されている。

17世紀のオランダの静物

画も一枚の絵が完結した小宇宙のように、隅ずみまで、塗

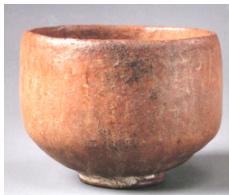
り残しなく、あたかも現実の世界がそこにあるかのように表現されている。



宮本武蔵「枯木鳴鶴図」



茶室
待庵
伝千利休
わび



長次郎作 赤楽茶碗
「銘無一物」



長次郎作 黒楽茶碗
「銘俊寛」
無作為



深井



長谷川等伯「松林図屏風」部分



能舞台



伊勢神宮 内宮 正殿



伊勢神宮 倍瞰写真

伊勢神宮は1200年ほど前から20年毎に建て替えられている。その建物は、白木の柱、棟木、板壁、屋根だけで造られている簡素なものである。装飾もなく、色も塗られていない。余計なものはすべて捨てられている。上空から写真で分かるように、神宮は瑞垣、内玉垣、外玉垣、板垣の4重の垣で囲まれた庭と、深い森に囲まれている。日本建築は周囲の自然との密接なつながりの中で構想されている。

その高床式の建築様式は、中国南部やポリネシアの建築が起源と思われる。建築の比較や遺伝子の研究から、おそらく、日本人のルーツは中国南部や東南アジアから、メラネシア、ミクロネシア、ハワイ、ポリネシア、北中南米まで、数万年かけて旅立つた太平洋の島じまの人びとだと思われる。

伊勢神宮の構想には「きよし」「きよら」の美学が根底にあると思われる。それは、墨一色

の水墨画や簡素な装置の能舞台や動きを抑制した能にも受け継がれている。

世阿弥は『風姿花伝』で「秘すれば花なり、秘せば花なるべからず」と述べている。「秘

すれば花」は、世阿弥の時代の演能は、他の多くの座との勝負であり、その勝負に勝たねば芸人として生き残ることができなかつた。勝つためには手の内を秘さねばならない。そのような事情から生まれた言葉ではあるが、これは、芸をみがくための様々な苦労や努力の結果が花になるのだが、そのようなことは表に出さず（観客には見せず）秘めてこそ、奥深い、自然に咲く花のような魅力が生まれるのだ、と解釈できる、と観世寿夫は述べている。世阿弥の言

う「幽玄」とは、柔和で華美で優雅な美しさのことであつたが、幽かなもの、ほの暗く神秘的なものの魅力や余情や間や余白のことでもある。それは深遠なうす暗さの「わび」「さび」にも通じる。「わび」「さび」とは、飾りのない簡素さのことで、空白・余白をも意味する。水墨画では「墨は五色を兼ねる」といわれ、「暗示」と「余情」が美のかなめである。「暗示」とは余白の美のことでもある。

水墨画では「墨は五色を兼ねる」といわれ、「暗示」と「余情」が美のかなめである。「暗示」とは余白の美のことでもある。

俳句は余白の文学である。松尾芭蕉の俳諧の basic 理念は「さび」と言われる。「さび」は「わび」「幽玄」から発展した美意識で、作品からにじみ出る、もの静かで奥ゆかしい余韻のことである。(閑・寂・枯・淡)

古池や蛙飛こむ水のおと (芭蕉)

梅が香にのつと日の出る山路かな (芭蕉)

「幽玄」という語は、中国で考えられたのと同じ意味で、古代の日本に伝わった。

『詩經』の「序」には、「思いをことばに出すのが詩であり、それでも足りずに長く伸ばせば歌になり、それでも足らなければ身振りや踊りをともなうものになる」と、中国の伝統的な考え方方が書いてある。それは、詩や歌謡や踊りは、思いや感情に形を与える芸術だということである。そして、『詩經』を編集した孔子は『論語』(為政第二)の中で、「詩の要諦は感情の純粹さである」とも述べている(思無邪)。

この考え方方が日本に伝わり、「まこと」の理念が生まれたと思われる。「まこと」とは明・清浄・直をかねそなえたもののことである。それは『万葉集』『古事記』などに素朴な美として表現されている。

古代の美意識である「まこと」が「もののあはれ」へと発展し、「幽玄」をへて芭蕉の「さび」となった。

『古今和歌集』(905年)の真名序に「興入幽玄」とある。

藤原俊成は、「幽玄」を「言葉で表現された以上のあるものを暗示する事(余情)」と解釈し、それを歌道の

最高の美の理念とした。

都にて月をあはれとおもひしは数よりほかのすさびなりけり (西行)

俊成の子の藤原定家は、「余情」に「妖艶」を加えて「有心」という理念を提唱した。

春の夜の夢の浮橋とだえして峯にわかる横雲のそら (定家)

定家の後、正徹や心敬らによつて、「幽玄」の意味は「余情」よりも「艶美」「優雅」などに変化していく。

※「艶美」とは優しさの意。

幽玄とは「心にはあって、言葉には言つることができないもの」「奥深く神秘的で計り知れないもの」(正徹)

「ただ美しく柔軟な体、幽玄の本体なり」(世阿弥)



いけのたいが らんていきよくすいりゅうざんしょうかい
池大雅「蘭亭曲水龍山勝会図」六曲一双屏風の「龍山勝会」部分 江戸時代(1763年)
158×358 cm 静岡県立美術館蔵

岩塊と余白の対照



むつきょううず
池大雅筆「陸奥奇勝図」部分 卷子装 1749年 31.7×677.7 cm 九州国立博物館蔵
松島の景勝を描いた作品。

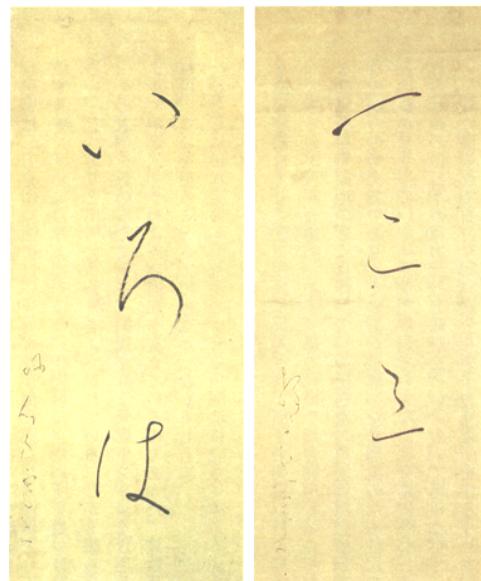
清らかな表現 幽玄で雄大な風景

池大雅 (1723~1776)

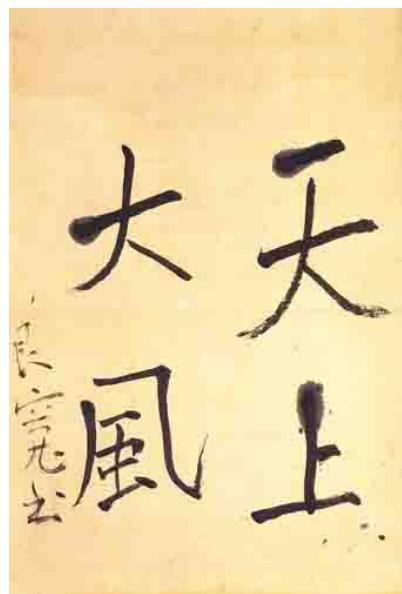
は「唯紙上に一物もなき所こそ為し難し」と言つてゐる。これは「描かない白を描くために一番苦労する」ということである

世阿弥 (1363~1443?)

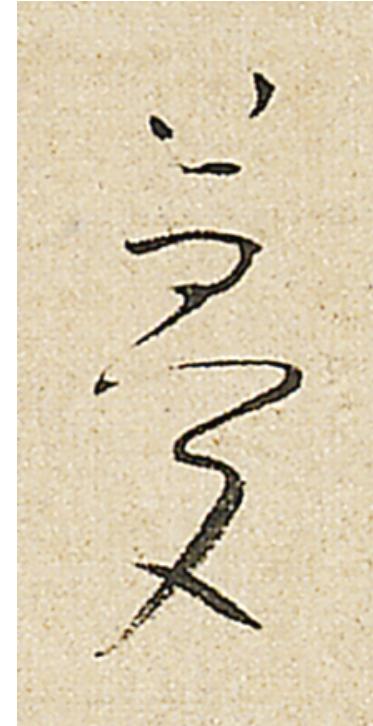
の『花鏡』に「動十分心、動七分身」とある。これは「心を十分に動かして、身を七分に動かせ」という教えである。また「せぬ所が面白き」「せぬ所と申すは、その隙なり。」とあり、「空白の美」「余情」が、花のある技芸(美)の要諦であることを教えている。表現を抑え余白を生かすのが日本の伝統芸術の美の理念である。



良寛書「一二三 いろは」



良寛書「天上大風」

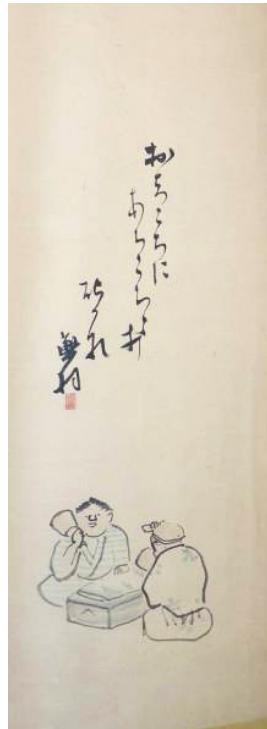


良寛書 「夢」

余韻と余白

世阿弥が70歳のときに書いた伝書
『却来花』に「無用のことをせぬと知る
心、すなわち能の得法なり」とある。これ
は「無心の芸位」「せぬ所の面白さ」「不動
の芸の面白さ」について述べたもので、無
用な動きを捨てる」とによって心を充実
させる表現を、花の美の極致、究極の花、
表現の極致、と教えている。

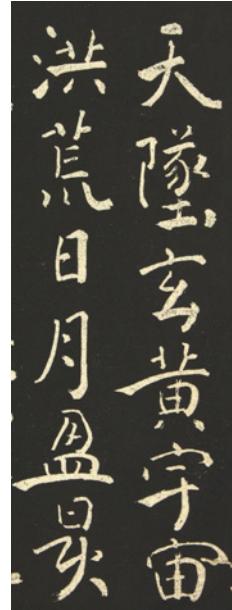
これは最晩年の伝書で、世阿弥が老年に
なり体力が衰えてから至つた境地である。



与謝蕪村「俳画屏風」部分

詩書画一体の総合芸術

世阿弥が70歳のときに書いた伝書
『却来花』に「無用のことをせぬと知る



池大雅「千字文」部分

花無心招蝶 蝶無心尋花
花開時蝶來 蝶來時花開
吾亦不知人 人亦不知吾
不知從帝則 良寛

花は無心に蝶を招き 蝶は無心に花を

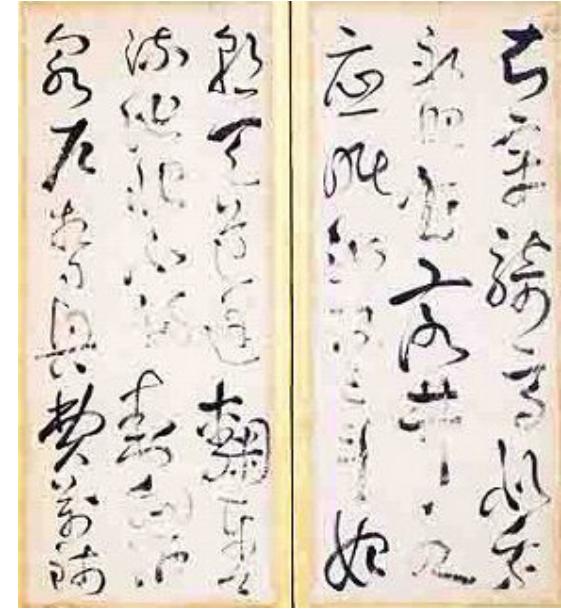
尋ねる 花開く時蝶が来て 蝶が来る時

花が開く 我も亦人を知らず 人も亦吾

を知らず 知らずとも互いに帝則(真理の

摂理)に従つてゐる」

無心と余白



池大雅「飲中八仙歌屏風」部分

常羲酒徐吸香餌出輕餌
不羹不笠不乘舠日坐東
部 分 池大雅「十便図」細字

池大雅の書は、字のまわりを柔らかな空
気がただよつてゐるようである。大雅の書
は、余白の美の典型である。

与謝蕪村(1716~1783)は「書の
命は『余白』にあり」と言い、筆の勢いと
余白が見る者を包みこむようだ。

良寛(1757~1831)は「書の
命は『余白』にあり」と言い、筆の勢いと
余白のバランスが大事だと考えた。



モネ「キャプシーヌ大通り」1874年



ベラスケス「ラスメンニーナス」1656年



闘鶏を見る武士たち



狩野永徳筆「上杉本洛中洛外図屏風」右隻 1565年頃 六曲一双 紙本金地著色
160.6×364 cm 国宝 米沢市上杉博物館蔵 織田信長が上杉謙信に贈ったもの



島根県立美術館蔵の洛中洛外図屏風より



清水寺



綱引きをする子ども達

この「洛中洛外図屏風」は、京都を上空から見下ろしているが、西欧流の遠近法では描かれていない。金雲でほとんどが隠されるが、金雲の合間から、京都で生活する人々は画面全体の構成よりも、町並や寺、商人や通行人の姿や着物の柄などの細部の描写に精魂を傾けている。画家の目は、西欧の線遠近法のように一定の視点から対象を見るではなく、自在に移動して対象の近くから写実的に対象を捉えている。金雲は「草花図」でみた余白にあたり、クローズアップの手法と同じ理念で描かれている。

西欧の遠近法表現は、画家が捉えた視覚世界がすべてである。世界の主人公は画家であつて描かれる対象ではない。重要なのは画家個人の視覚世界であつて目の前の現実ではない。ここから自己とは世界で唯一の存在であり、芸術家は神のごとくに天地を創造するのだ、と思いあがつた傲慢な芸術家が生まれてきたのだろう。

日本の画家は、自己を主張し対象を支配しようとするのではなく、自己を無にして、対象に自分を従わせようとしている。そのような考え方方が、対象の細部に対して強い関心を持たせているのではないだろうか。「洛中洛外図」の細部には、日本の画家の優美で可憐なものに対する愛情があふれている。もちろん西欧にも細密描写はあるが、日本の美術とは質的に異なるように思われる。

西欧には、芸術と科学は同じだと考える合理主義の伝統がある。美は客観的なもので、数学や力学の原理によつて説明できるものだと考え、シンメトリー、プロポーション、黄金比などの原理によつて説明しようとする。作品は枠の中で完結し、細部は画家の世界觀を表現するために利用される。モネの人物は風景の一部であり、人物らしく見えるように描かれているだけで、それは色のかたまりか、筆のタッチに還元されている。画家にとって世界は光か色に過ぎないのか。



「秋刀魚の味」より 間、余白、余韻



「東京物語」より 象徴、余情



「東京物語」より 余白と老夫婦



「秋刀魚の味」より 「目前心後」



「東京物語」より せぬひま



「東京物語」より 省略された会話



やぶれぶくろ
古伊賀水差し「銘破袋」



織部焼 桃山時代 (16世紀)



志野茶碗「蓬莱山」桃山時代



ニコラ・プッサン「川から救われるモーゼ」1638年



クロード・ロラン 1644年 ルーブル美術館蔵

「クリュセイスを父親のもとに返すオデュッセウス」

現実の自然を不完全なものと見なした西欧の芸術家たちは、完全な「理想化された風景画」を描くことが画家の仕事だと考えたようだ。

プッサンやロランの絵画は、三角形や円柱や立方体などの幾何学的原理によって構成されている。知的につくられているから静謐に感じられるのだ。このような合理的の原理はセザンヌやピカソにも継承された西欧の古典主義の伝統なのである。

それに対して、日本の芸術家たちは、織部焼などにみられる、「ひょうげたるもの」「ひずみ」「歪み」といった不完全なものにも美を感じるのである。

日本人にとって、美とは、美しい対象に存在するものではなく、人の心のなかに存在するものである。よって、あらゆるもののが美の対象となる。

「やまとうたば、人の心を種として万の言の葉とぞなれりける」(『古今和歌集』仮名序より)「されば心を本として言葉を

取捨せよ」(藤原定家『毎月抄』より)「人の心に珍しきと知る所

即ち面白き心なり」(世阿弥『風姿花伝』より)

小津安二郎の映画には、日本的な美的理念がいたる所に結晶

している。小津の語るところを一、三、見てみよう。

「これはストーリーそのものより、もっと深い『輪廻』とい

うか『無常』というか、そういうものを描きたいと思った。」

芝居も皆押しきらざり余白を残すようにして、その余白が後味のよさになるようにと思つたのだ。」(小津安二郎「自作を語る」より、自作とは『麦秋』のこと) 小津は「で「余白を残す

芝居」について語っている。

「分からせようとするのは下衆だ。何もかも説明してしまうば、深い理解の余地を残さず、それを拒むことになる。」

「劇はあまり書きず、〈余白〉は観客が埋める。」

「技巧とみえない無技巧の技巧」「隠せ」

これらの言葉や映画から、小津安二郎は、世阿弥の能や芭蕉の理想を実現した類まれなる和様の大芸術家であることがわかる。小津の墓石には、ただ「無」とだけ彫られている。