

【作品図版】



〔作品 1〕『あの日見た青』 91.0×116.7cm (2009)



〔作品 2〕『Eternity』 162.0×300.0cm (2010)



〔作品 3〕『pattern I』 22.0×27.3cm (2011)



〔作品 4〕『pattern II』 21.0×29.7cm (2011)

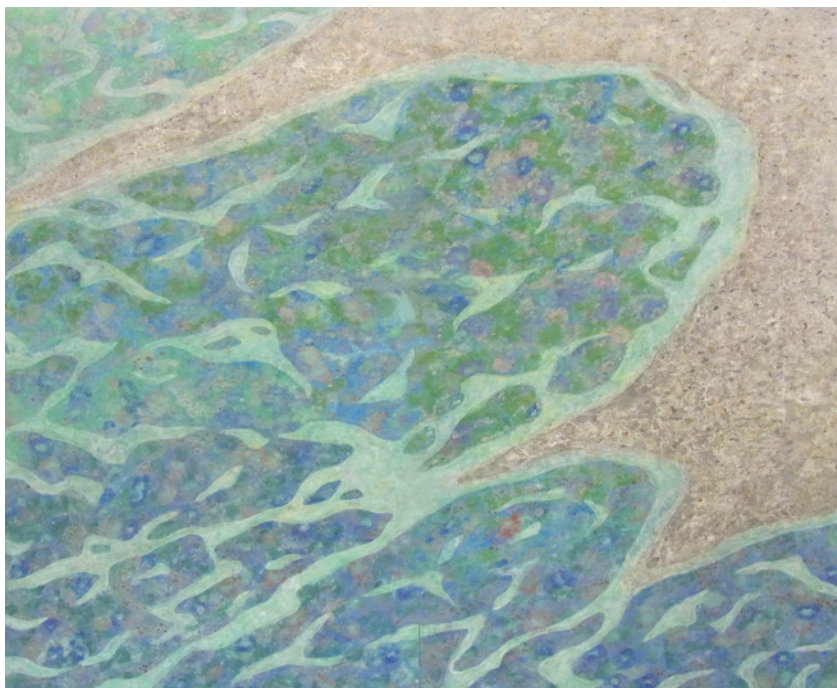


〔作品 5〕『sway I』 22.0×33.3cm (2012)



〔作品 6〕『sway II』 22.0×33.3cm (2012)





〔作品 7〕『湧き上がる』 130.3×162.0cm (2011)



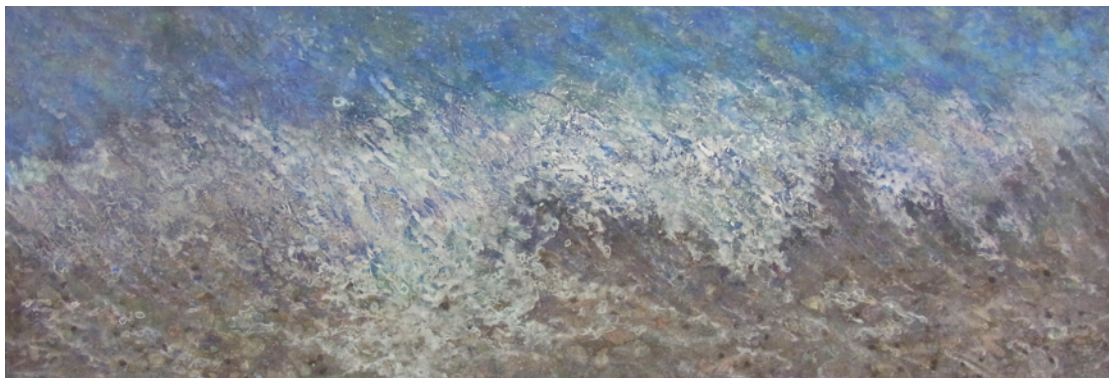
〔作品 8〕『爽』 162.0×162.0cm (2011)



〔作品 9〕『sight』91.0×116.7cm (2011)



〔作品 10〕『燦』41.0×31.8cm (2012)



〔作品 11〕『凉』38.0×130.3cm (2011)





〔作品 12〕『field I』 91.0×116.7cm (2012)



〔作品 13〕『玲』 80.3×162.0cm (2013)



〔作品 14〕『field II』 21.0×29.7cm (2012)



〔作品 15〕『flow』 45.5×53.0cm (2013)

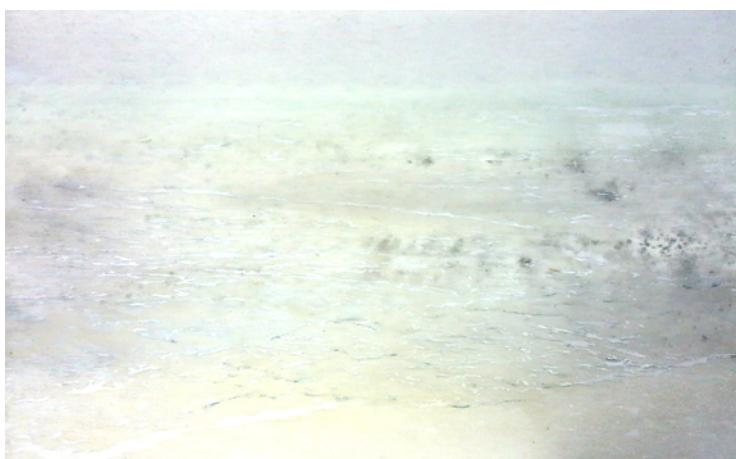


〔作品 16〕『久』 162.0×582.0cm (2012)





〔作品 17〕『眩暈』 22.0×27.3cm (2015)



〔作品 18〕『縷』 41.0×53.0cm (2015)



〔作品 19〕『うつせ』 41.0×31.8cm (2014)



〔作品 20〕『一』 45.5×53.0cm (2014)



〔作品 21〕『攸那』 162.0×227.3cm (2013)





〔作品 22〕『銀波』 22.0×27.3cm (2015)



〔作品 23〕『此处』 41.0×31.8cm (2015)



〔作品 24〕『閃閃』 112.0×162.0cm (2013)



〔作品 25〕『展望』 162.0×227.3cm (2014)



〔作品 26〕『呼び声』80.3×162.0cm (2015)



〔作品 27〕『風翔る』 41.0×31.8cm (2015)





〔作品 28〕『軌跡』 80.3×162.0cm (2014)



〔作品 29〕『光芒』 162.0×227.3cm (2015)

## はじめに — 海を題材に日本画を考える —

瀬戸の海に臨む土地で生まれ育ち、幼い頃から貝殻や、角の取れたガラスを拾いながら浜辺を散歩していた。足を波に差し込み、遠くに浮かんでいる島々を見つめ、波や風の優しい音に耳を澄ませ、風が運ぶ潮の香りを吸い込み、体全体で海を愉しんでいた。そして日本画と出会いその材料と制作の時間を過ごす中で、海を描こうと筆を動かしてみれば、このような懐古的な情景が記憶に甦り、思いの外のめり込み、以降海を題材にした制作を重ねている。制作の下準備となるスケッチを溜めるために向かう場所も、近辺の海岸に留まらず遠く離れた海岸へ出掛ける事も増え、土地や気候、時間帯によって姿を変える海の魅力に気付く度に、制作の構想も膨らんでいく。何度海を描いても飽きを覚えないのは、こうして様々な海の表情を見付ける事が出来るからであり、景色の中で体感したり考えたりした事を、現場の姿を借りて再び絵として形に出していくのが愉しいのだ。

構図や表現の手法を変えながら描き続けている事を振り返れば、初めこそ〔作品1〕のように、海の景色の絵として一般的と思われるような構図を取っており、波打ち際から水平線にかけての景色を描き、浜、波、空といった、海岸で見渡せる全ての要素を画面に取り入れている。徐々に、〔作品2〕では海原の有様を画面一杯に広げた構図を試みたり、〔作品3～作品6〕では波の飛沫や泡を模様のようにして幾つかパターンを作ったり、〔作品7、作品8〕のように色面分割を強調させて平面的な画面にしたりと、目に映る実際の景色を意図的に変えて描こうとしているのが見て取れる。これに伴い視点の設定や色調の選び方も変化し、地面に立って自然な姿勢で眺めたものだけではなく、上から俯瞰したもの、足下ぐらいの視点、水中に入り込んだイメージのものを〔作品9～作品13〕で描き、色彩の選択では、例えばほとんどの場合海といえば青色を思い浮かべるが、制作を重ねていくと青色の色幅を出す事以外にも、視覚だけでなく触覚、聴覚も働かせて浮かんでくるイメージを反映させた色を探す等の取り組みをするようになる（〔作品14〕）。しかし、単純に構図や色調を変える事で自制作の展開を図ろうとするのに、日本画材料を選ぶ事は不可避ではないから、その部分にもどこかしさを感じる。自分は何故、



日本画を選んで海を描き続けるのかと、日本画でしか描けない世界を見つけないと描く手前、材料に触れる度に悩んでいる。

## 第1章 海の表現

我が国の歴史と共に受け継がれてきたこの材料で、海を描く制作に興味関心を抱く事を、筆者は前向きに捉えている。日本を囲む海には太平洋、日本海、瀬戸内海、東シナ海、オホーツク海など、複数の名称が付けられている事からも「海の国」と呼ばれるに相応しく、国土の小ささにも関わらず、潮流、地質、地形の特徴が絡み合っているせいで、印象の異なる海岸が多く存在している。これらの海の景色には、海原の色、岩場や入り江の形、波のボリュームや広がり方等による表情の違いが顕著に表れ、その特徴は以前より多くの美術品の中で目を惹くポイントとして活かされている。だから美術に触れている筆者自身も、海の景色の魅力を制作活動に繋げている事は自然な動機として掲げているし、海は私の制作の内容を絶えず豊かに、楽しいものへと導いてくれると、確信を持って描き続けている。

日本人には古来より、四季の移ろい、天候、日の傾きで変化していく自然の姿への嗜好が習慣の中にあっただから、海の景色も親しまれていた筈である。この事は現在に至るまで、名品として残されている絵画、工芸品など様々な形を持つ美術品からも感じ取る事が出来、その中で海を題材にしているものは数多い。そして惹かれるのは、作品にある海の表現一つ一つに対する、雅な材料の使われ方である。日本画材料によって描かれる海を見つめる事で、想像力が刺激され画中の美しい空間に浸る事が出来るのは、当時の作者が海で捉える事象を独自の目線で観察し、どのように日本画材料の特性を活かして、理想の世界を絵の中で築いていくのか創意工夫を込めていたからに他ならない。材料や技法については、西洋画の領域が馴染みきっている現在、昔の日本美術の絵

画といえば仏画や絵巻物など、伝統的、古典的な技法が顕著に見えてくるものをイメージするし、国内の絵画展、日本画展の公募で見る作品でも、自由度の高い絵画表現で描かれているものが多く、日本美術の古典的な技法が画面全体から見て取れるものは稀になってきている。この点を考えると、歴史上の名品に見る技法はやはり価値の高いものであるし、日本画材料で絵を描く者として、海は歴史の経過の中でどのような絵画表現を持って姿を表し、変化を遂げているのか意識を向ける必要はある。

現存している海の景色の絵で最も古い時代に描かれているもの、海の表現が取り入れられているものは何であるかと疑問が沸き調べていくと、天永3年（1112年）に制作されたとされる国宝の西本願寺本三十六人家集（以下三十六人家集とよぶ）と、長寛二年（1164年）に厳島神社（広島）に奉納された平家納経に、海の表現を感じた。ここでは海の景色は歌集の冊子や経本の意匠として描かれており、書物を美しく装飾する役割を持っている。三十六人家集の「赤人集」（〔図1〕）では、海あるいは河、もしかしたら河から海へ向かうのかもしれない景色が、複数の種類の料紙を破って継ぐ“破り継ぎ”の技法で表現されている。コントラストの強い色の関係のみで水面と岸を作っている工夫の他にも、紙自体の特性も活かされている事が分かる。紙は引き破られる事によって繊維が毛羽立ち、エッジも不整形になる。青色の上に重ねられた白色の紙の継ぎ目の形は、自然界において水が岸にぶつかる時に、形を変える様子を思わせる。さらにその上から岸边の際には銀泥が引かれ、微かに伸ばされてグラデーションがかっている。銀泥の煌めきで紙面全体を飾り立てるだけでなく、銀泥の色味が岸部分に立体感を持たせる効果へ繋げたり、水面からの光の反射が岸边に写る様子を表現したりするようにも見える。他にも「忠岑集」（〔図2〕）、「素性集」（〔図3〕）などで水や海の表現が見られる。「忠岑集」では素地に線を引いて海と陸を設定し、ぼかしてある墨と銀泥が岸の立体感を作っている。海側は打ち寄せうねる波の端を銀泥で飾る一方、その後ろに広がる水面は箔の砂子による表現で済ませている。「素性集」では「赤人集」と同じく、料紙による“継ぎ紙”の技法で海と陸の関係が作られている。水面にあたる料紙は予め波の模様が刷られている



ものを使い、舟や磯をサッと描き加えるだけで海を見下ろした景色を完成させている。金属材料の輝きと料紙の装飾を活かす事によって、控えめでも美しく、工夫に富んだ表現技法が為されている。

平家納経での海の図様は「授記品」の装丁で用いられ、表紙とその裏側の見返し絵に、造形的な波と州浜が柄模様のように繰り返し描かれている。表紙と見返し絵はそれぞれ昼と夜の満潮時の景色が描かれているとされ

（〔図4〕、〔図5〕）、敷波から州浜が覗いている様子だと思われる。波は神経を筆先に集中させて引いたような金銀泥の線を、幾重にも重ねるようにして描かれており、その優美さが厳島神社から見る瀬戸内海の落ち着いた波の、太陽や月の光を受けて煌めいているイメージと一致する。州浜は当然確固たる形状を持たないものだが、寄せる波が掛る洲浜は明確なシルエットを持って描かれており、さらに三十六人家集で見られた技法と同様に、州浜の際に色が一色差されるだけで立体感が生まれ、表紙側の図様は彫金のように浮き出てきて、重厚で豪華な印象である。三十六人家集、平家納経ではいずれも、装飾が為されている料紙、金銀泥、金銀箔等、少ない手数でも紙面を華やかにする効果を持った材料が使われている事が分かる。確かにこのような特徴を持った材料を使えば、顔料などをわざわざ盛る必要も無くなり、材料で装飾を施しても紙面は滑らかな表面のままだから、絵図の上から文字を入れる時にも筆の滑り易さを保つことが出来る。材料自体が煌びやかな表情を持っているのも、項の装飾が過度になるのを抑え、文を読み取る妨げを作らないようにする効果に繋がる。

中世から近世の海の絵では「浜松図」、「波濤図」などの呼び方で、海の絵自体が主題としての扱いで描かれたり、襖絵、屏風絵のように大きな画面に描かれたりと、スケール感が増している。大きい画面に描かれる自然風景は開放感があるのと同時に、表現技法が他の時代に比べ豪快である印象がある。海北友松が残した「浜松図屏風」、「網干図」（〔図5〕、〔図6〕）では、浜や芦原の部分は金箔による箔押しで敷き詰められている。豪華絢爛な絵画技法が頻繁に見られた時代ならではの画面構成であることはもちろんの事、日に照らされた州浜の眩しさが率直に表現されている。また、曲線、直線によって区画された岸边と水面の、ゆったりとしていながら

も明瞭な形は、絵の中の世界をより大きく感じさせる効果を持っている。また、「浜松図」では水面全体を敷波の表現で埋め尽くしているが、州浜と松は箔と顔料によってフラットな質感で処理されており、「網干図」でも水面と州浜のあっさりした印象の表現に対し網の細やかな描写が見られる事が、表情の差が大胆に表れて強弱の中間が無いように見える反面、それが絵の存在感に繋がっていて面白い。

他にもこの時代区分において著名な作家の海の絵については、長谷川等伯、尾形光琳、円山応挙の共通している主題を持つ作品として「波濤図」があり（〔図7～9〕）、似た印象のものでは俵屋宗達が描いた「松島図」（〔図10〕）も挙げる。これらの特徴は、何よりもまず波の表現の強烈さである。大きな画面空間を思い切り活かした波の動きは、幾重にも重なる力強い運筆と、線を隈取る彩色の技法によって水流のボリュームが増したものになっている。うねる波、岩礁にぶつかり碎ける波、持ち上がり傾れる波頭は、何かを掴もうとする手のような形になっており、そこが胡粉の白で彩られるのは、確かに波の散りゆく様を表現している。現実に見る波飛沫がこれ程に躊躇無く造形的に描かれるものなのかと、堂々とした作者の表現手法にはいつまでも魅了される。長谷川等伯の〔図7〕では、墨の濃淡による水流の表現と渴筆による岩場の表現が、モノトーンの配色によって底光りしている。その上には金箔で象られた大きな雲霞が広がり棚引き、これが雲だと考えるならば海面との位置関係に実景として納得できない部分はあっても、モノクロームと金色の組み合わせと強烈な造形が、現実の世界を覆す力をこの作品に与えている気がする。尾形光琳の〔図8〕でも同様に、箔押しをした金地に波の造形だけが大きく屏風の中心に配置されているが、空間の設定として奥まっていると思われる部分に群青の顔料が引かれ、波の大きさに加えて金色の明るさと群青のほの暗さのコントラストが、水の塊の重さを際立たせてどっしりとした存在を生んでいる。円山応挙の〔図9〕も墨の濃淡を入れた波の表情が見所だと思うが、これに加えて余白の有様も特徴的である。うねる様子を真横ぐらいから見ている視点なので、当然空となる空間も出来てくるのだが、そこは雲すら描かれておらず紙の素地のままである。この空の余白と海面の表現との密度の差が、絵を眺める人の



視線を波の流れに沿ってスムーズに動かし、躍動感を抱かせる。俵屋宗達の〔図10〕での、島が波に耐えて立っている光景には緊張感を覚えるところだが、気持ちの綻びも感じるのは、島が色面分割に近い様子で、青、緑、茶などで彩られ、ポップな印象を受けるからだろうか。州浜の強い存在感が特徴である左隻では、州浜の形の中にだけ金箔の砂子がまぶされており、日の光に輝いているような砂浜の表現を為している。〔図10〕ではこのように、表現技法による表情の豊富さが屏風を眺める時に、飽きの感覚を生じさせないようにしている。中世から近世にかけては襖絵や屏風絵等の、絵が空間を造り変える効果を持つものに合わせて選ばれる題材としては、浜や波といった視界一杯に広がる事象が好まれており、作家それぞれの材料の使い方や対象の造形、構図の工夫から、海の捉え方の違いが感じられて、同じ題材が並んでいてもそれぞれの作品が持つ魅力は拡散されてないことに感動する。

近代の日本画家では、横山大観、菱田春草が海を題材にした制作を連ねており、特に“ぼかし”を伴う技法によって描かれる海の景色は、海辺の湿った空気がリアルに伝わってくるものになっている。絹本彩色による作品も、絹の糸目によるきめの細かいテクスチャは筆の線を柔らかくし、生絹での“ぼかし”の技法は絹本彩色と相性に優れているため、必然的に生まれる画面全体の柔らかさが、そのまま海辺の空気の表現として成り立っている。横山大観は「海に因む十題 海潮四題」で、四季の主題を加えてそれぞれの季節の海の姿を描いている。〔図11〕では、冬の冷たさが伝わるような沈んだ海面の色や、か細い月しか見えない空に寂しさを感じる。対して、夏の季節を描いている〔図12〕では、弾けていきいきとした水の動きに磯の凛々しさが加わり、賑やかになっている。こうした画面構成や色味の違いで四季を描く事は想像の範囲内だが、“ぼかし”の技法の使われ方によって季節ごとでの空気の違いが伝わってくるのを感じると、意表をつかれた気分である。春の景色を描いた〔図13〕では、冬を過ぎて徐々に暖かさを含んできている空気と、優しい日の光で満ちた空が、春の陽気の中の海を浮かび上がらせている。〔図14〕、〔図15〕は大観の絹本彩色による作品で、得意とする“ぼかし”の技法は、やは

り水平線が霞んで遠くに消えていく情景を描写するのに活かされている。しかも本紙として絵絹が使われているのであれば、生絹に浸透する顔料の風合いは滑らかであるので、さらに水を引くなどして顔料の浸透に延びを作り、グラデーションを細かくしていくと、広く遠くに海原が広がっていくイメージが、絵を眺めていて浮かんでくる。春草の海の絵には、大観の絵と共通性が高い構図を持つものがある事が面白く、絹本彩色である点や“ぼかし”の技法も駆使されている事もあり、作品や作者を知らなければ同じ人物が描いた絵ではないかと思ってしまふ。春草の〔図16〕と大観の〔図14〕は、浜辺、波打ち際、水平線横、掠れる雲など、画面に配置しているものが共通しており、横直線の要素が多い。波や浜の細かい様子は見えてこないが、閑静ですっきりした景色が見渡せる浜辺の空気が自然と伝わってくる。春草が残した海の絵では絹本彩色による制作が一番の特徴であり、絹本彩色と“ぼかし”の技法の組み合わせは〔図17〕のように激しさを持った作品よりも、〔図18、図16、図19、図20〕のような穏やかな海の姿を感じる作品で捉える方が、より味わい深い世界を眺めている気持ちになる。大観と春草の作品では、海の表情を特徴付ける波や岩場など、触れる事が出来るモチーフよりも、感覚を研ぎ澄まさないで掴み取る事が出来ない海の空気の表現によって、日本画材料と技法の関係性を明快に見せている。

最後に近現代日本画を代表する画家として、小野竹喬が描いた海には筆者はかなり親近感を寄せており、瀬戸内海に臨む地域で生まれ育ったという点では、竹喬が故郷から眺める瀬戸内海を題材に制作をしていた事に反応を示さざるを得ない（〔図21～図24〕）。やや緑掛かった深い色の海、ぬるりと打つ波、海に浮かぶ小島など、幼い頃から眺めていた海が記憶に甦る。絵の中の穏やかな海の印象は、丸みを帯びたモチーフのシルエットと、和らいだ空気を通して写したような色遣いから生まれているのだと思う。〔図25〕は絹本彩色の作品で、制作の際に竹喬は薄く撫でるように顔料を重ねては色を洗い落とし、納得がいく海の色になるまで続けていたそう。そういった顔料の重ね方や色への強いこだわりが、瀬戸内海の色表現に繋がっているのだと考える。



このように列挙してみると、日本美術史上に残っている作品には自然に対する洞察力が現代に生きる者よりも格段に鋭い先人作家の思惑が、繊細な材料の使い方と共に画面から見て取れるものばかりである。その作家の絵画表現と向き合う姿勢、海を捉える眼差しを探る想いで作品を見ていると、日本美術を代表する絵画技法で日本特有の自然風景を描くことに意義を感じ、自制作の海の絵の構想を練り続ける意欲が湧いてくる。本論文では、自制作での動機や目標に置く部分が、どのようにして日本画材料と技法によって表現されているのか、材料が画面に与える効果を推察しながら絵を完成させていく工程を添えて、海の題材と材料の特性の繋がりに対する筆者の存意を、海の景色の要素に分けて述べていく。そして制作で表れた成果から、日本画材料は海の題材を通して、絵画領域において大きな価値を有していることを証明する。

## 第2章 波の表現

波は常に動いて音を立てる。空の色を映して日の光を煌めかせる。浜では泡の網が這うように広がり、岩にぶつかれば水の塊は砕け思いの外高く飛沫を上げる。海を描こうとする時に、あらゆる形に姿を変える波からは自ずと構想の手掛かりが導き出される。〔作品1〕では、顔料となる岩絵具の色彩や粒子感だけを頼りに波を描いている。また、工夫を与えるにしても、画面を傾かせ、その方向に合わせて顔料の粒子が移動して出来る跡や、筆以外のものでも顔料を乗せた時に生まれる絵肌を利用して、遠近で違う波の形を再現したりする程度だった。顔料の粒子を動かす事については、画面に色を差す時に顔料の粒子は水と共に筆から離れるので、しばらく粒子が水中に漂っている状態を利用し、画面を傾ければ粒子を一度に動かすことができるという手法だ。筆以外のもので顔料を重ねる方法を用いる事には、海の前に立つ人の視点を設定した上で、近い物の表情は鮮明且つ複雑に、遠くの物は逆にそういった事柄がおぼろげにしか見えないという差を大きく出す狙いがある。遠い沖合の波を描

く時は、ローラーを転がして顔料を画面に馴染ませる事で、海原の奥行きを調整しつつローラーの材質で遠くの波の細かさを彷彿とさせるマチエルを作る事が出来る。画面の近景にある波を作る時には、浜に広がる泡の様子を特に際立たせている。この時に毛糸に顔料を含ませて型取るように画面に置けば、糸の繊維が水と顔料をたっぷり含むので、毛糸を画面から離すと、毛糸による線の上に顔料の粒子が塊で乗るのである。顔料は岩胡粉や岩白といった白色のもので、顔料の粒子感も相まって波の泡を表現するための材料として適する。岩絵具で海を描いていると、海原の色や波の表情が顔料の粒子を重ねる事で生まれる肌合いと調和し、画面の中に出来上がっていく景色に、水蒸気を含んだ海岸一带の空気が生まれてくる。また、粒子に大小があるお陰で、顔料による厚みで波に立体感を持たせる事が出来、画中に設定している遠近の位置で粒子の大きさを使い分ければ、奥行きを表現する事も出来た。

岩絵具が放つ煌めきや、新岩絵具を含めた色数の多彩さは、筆者もこの顔料の特性に惹かれているだけに、日本画制作の魅力に繋がっていると感じており、現代日本画の展覧会の作品でも、岩絵具が画面にびったりと馴染むように計画性を持って乗せられている様子に、どうやったらこの様に乱れなく重ねていけるのだろうか、顔料が引き立てる画面の質のようなものに憧れを持っている。しかし、顔料を緻密に乗せていく方法で絵を完成させるのは、強い集中力や神経の細やかささえあれば恐らく誰にでも可能である。また、画面を至近距離で見つめれば、粒子の織り成す様子がよく分かるので岩絵具の質感に関心が向くかもしれないが、画面が多彩であればあるほど、材料の表情よりも絵の色彩の方が印象に残ると思う。そうなれば日本画材料以外の顔料で描き上げても、色彩さえ同じなら仕上がりのイメージに差は出ないだろうと捉えられてしまう。

筆者はこのように、日本画材料で絵を描いている事を、顔料の色彩と粒子の大きさに雰囲気を整えるだけで終わらせているのではないかと焦りを感じていた。しかも波は、動き、音を立て、煌めき、色を変えるものであり、



海の絵画においてやはり“見せ場”の対象にされる事が多い。ならば次の段階として、顔料以外の日本画材料の特性が、複雑で面白味のある質感を纏った海の表現へ繋がっていく可能性を探ろうと考えた。

波を絵の中で引き立たせるための手段として、まず思い浮かべた材料は金属箔である。箔による効果はやはり光沢による光の反射であり、箔の煌めきは、日の光を受けた波の表情を作り出す手段の一つとして制作に取り入れられる。箔は純金、純銀が持つ色味の他に、現在では色数が多い事で多用される新岩絵具同様、色とりどりの箔を入手する事が出来るが、反射する光の表現のために使うならば色の種類を気に掛ける必要は特に無いので、主に銀箔やアルミ箔を使用する。例として〔作品10、作品13、作品15〕では、白色の岩絵具でも光を描いているが、箔による本物の光も利用している。波の適当な箇所に箔の効果を入れる時は、その箇所の大きさに合わせて箔を切り出して押しているが、岩絵具が敷き詰められてしっとりした質感を纏っている画面の中に、突如箔の表情が入ると、そこは切り出した箔の形のまま強烈に反射し、絵の世界から切り離されているように見える。自然界の波の輝きを見つめるように、その海の景色が、絵を眺める人の脳裏に呼び起こされるための箔押しをすれば、箔の光沢が絵の空間にぴったりと馴染むような手立てを考えていかなければならない。

箔押しは波の表現技法として適しているが、海を描く時に筆者がイメージしている波の姿は、徐々に静かで穏やかな印象のものへと定まっていたので、それに伴い煌めきの効果も、眩いものになるよりは光は控えめに感じるものになるように心掛けている。〔作品13〕では箔の上に顔料を引く事で光の反射の強さを調整しており、〔作品10〕では、予め岩絵具で凹凸のあるマチエルを作った画面に箔を押した後、サンドペーパーで箔を削り落とし、下の岩絵具の色を表面に出して箔の光沢への意識を拡散させている。加えて、サンドペーパーを掛けると、箔の表面に細かい傷が沢山つくので、光沢が鈍くなる。このように、水の表現と箔押しの技法との繋がり、世にある多くの作品にも見られるように、筆者の中でも強いものとして捉えている。

波の表現で使用を試みた材料は他にもある。顔料の色とりどりの粒子も、箔の輝きも、水の動きを描くにあたり魅力的な効果を与えるものだが、不透明な素材が重なって出来る質感に厚ぼったさを感じる事もある。波の、静かに浜辺を滑る時の薄さと透明感も好きだ。それを絵にしたいと考えた時に惹かれた材料が、薄美濃紙である。薄美濃紙は楮を原料とする紙で、透き通るように薄いにも関わらずとても丈夫な紙である。だから、紙に対してさほどデリケートな扱いに気を配る必要は無く、思いのままに紙を変型させたり加工したりする事が出来る。この紙を、波の表情を描く目的で使用している初期の制作として〔作品11〕、〔作品12〕を挙げる。この制作では、これから描く波の動きに合わせて薄美濃紙を細く裂いては、<sup>ふのり</sup>布糊で直接画面に定着させている。すると、その上から重ねる仕事の過程で顔料の粒子が、紙を裂いた事によって出てきた繊維に絡まり、平凡に本紙の上に重なっていく時とは違う岩絵具の様に面白さを感じた。そして薄美濃紙も箔と同様、その下に岩絵具の層があれば、サンドペーパーを掛けた時に岩絵具の凹凸に合わせて薄美濃紙が破れていく。すると、破れた隙間から下の顔料の色が露出している箇所と、薄美濃紙の上から透けて感じる色彩が入り乱れて、まるで水の揺らぎを俯瞰して覗いている時の、水中が見え隠れする様子を思わせる画面が出来上がる（〔作品17〕）。

最後に、色を差さない、顔料の粒子感を利用する方法は使わない波の表現について、〔作品15〕、〔作品18〕に触れておく。〔作品15〕では制作をする前の段階で既に、<sup>どうきえき</sup>礬水液の掛け方によって本紙に模様が浮かんでくる事を知っていて、その模様が波の表現として活かせるのではないかという試みをしている。

制作で使用するのは薄口の麻紙で、表側と裏側がある。通常礬水液を表側から引いているので、表側に礬水液を散らせ、本紙が乾いた後で墨を引く。この時想定していたのは、墨が乾けば礬水液の散った跡が鮮明に現れ、波の泡のイメージを纏った模様が浮き出るというものだ。礬水液には基底材の滲み止めの作用があるので、それが模様を浮かばせる原因になる。ところが、乾いて見ると表側にその跡はあるものの、鮮明には表れていない。失敗かと、仮貼りをしていた板から麻紙を剥がすと、裏側の方にその模様が顕著に表れていた。しかもその模様

が偶然にも、正に流れる波の泡のようになっていたので、この効果を全面的に活かすつもりで岩絵具は画面に一、二層程度、刷毛で乗せるだけにしている。仕上げに箔を中央横方向に細く押し、装飾の効果と共に水の煌めきのイメージを重ねた。〔作品18〕では、染料系の絵の具を薄く引いて柔らかい色味を作り、粒子の大きい水晶末、中目の雲母を薄く引いて、軽やかで透き通った印象の画面になるようにしている。波は、胡粉の白が浸透した箇所、パール系の銀色の顔料を引いた箇所、白色の岩絵具を乗せた箇所と、無彩色で泡を描いていても、それぞれの白色の違いが波の表情を豊かにしている。波や水が自然界で見せる姿は、見れば見るほど複雑で捉えどころの無さを感じる。しかし、その謎めいた姿を海の魅力として表現するために、紙に色や形を写す顔料以外の材料からも、波のイメージに繋がる部分を見つけ出し、自身が感じ、信じる波の姿を描くための手段として積極的に利用していかなければならない。

### 第3章 岸辺の表現

岸辺、浜辺の表現には、やはり岩絵具は非常に適する材料だ。岩絵具の粒子感は浜辺の砂のイメージと繋がり、岩絵具自体、岩石を砕いて作られるのだから、自然界にある砂と同じであると言える。こういった点から、浜辺を描く工程では岩絵具の引き方や選ぶ粒子の大きさに配慮する程度で、波を描く時ほど複雑に考える必要はなくなる。ただ、〔作品19、作品20、作品21〕のように画面に対して浜の面積が広い場合は、平坦で閑静な浜辺の中にも、惹き付けられるものがあるという意図を込めた構図になっており、そうなれば絵の中の浜辺と材料との響き合いが広い面積に渡って見えて来るように描く必要がある。

〔作品1〕では目に映った景色を素直に描き込んでいく要領で顔料を重ねているので、浜辺も現実感が残る表情になっている。画面には下地の彩色として不透明水彩をスプレーで散布させた上に、岩絵具の粒子を細かく散



らす工程を重ねている。さらに、浜辺には波が打ち寄せた跡が残る事から、画面を傾けて粒子をその部分にだけ帯状に偏らせたり、この浜にあった細かい貝殻や海藻の屑も描き加えたりして、言葉通り浜を“再現”している。この手法によって、浜辺は画面近景の様子に適した表情を持たせる事が出来ている。しかし、ここでも制作の序盤から仕上げまで岩絵具の積み重ねだけで描かれているため、浜辺の表現が、別の材料が加わる事で広がりを見せていく可能性は十分にあるのだ。

顔料以外の材料を加える試みの制作として、〔作品22〕、〔作品23〕を挙げる。〔作品22〕では、浜の部分に合わせて薄美濃紙を貼っている。岩絵具のみで描いていると、工程の途中から波の部分と似た表情が浜辺にも及び、画面で作られるニュアンスの違いに物足り無さを感じた。その感覚を払拭するために岩絵具の層が重なる上から薄美濃紙を置くと、粒子感は紙に覆われて隠れるものの、制作の序盤から重ねてきた顔料の色と、顔料の層の厚みからなる凹凸が薄美濃紙の表面に浮かび上がる。砂の粒が細かく滑らかで淡々とした浜辺でも、観察しているうちに其処に見えてくる表情が出来ている。〔作品23〕も薄美濃紙を使用しているが、ここでは画面全体を覆う使い方をしている。絵の基調色からも分かるように青緑色の染料系の絵の具を引き、発色の良い背景を作った後で、薄美濃紙を被せている。すると、鮮やかな色味は薄美濃紙越しに柔らかくなり、海の水分を含んだ空気が画面一杯に広がっていく。その上から、浜辺となる部分に黄土色や桃色等、明るい色で粒子に少し荒さがある岩絵具を薄塗りで重ねていくと、既に絵の空気感は完成しているので、画面半分下は自ずと砂浜の表情を持ち、少ない手数でも完成度が高くなっている。

さらに〔作品19〕では波の表現としての〔作品17〕と同様に、薄美濃紙を擦りむかせ、その下の岩絵具によるマチエールが見え隠れしている表面を活かして浜辺を仕上げていく。波の部分での斑な破れ跡とは違い、豪快に破ることで、打ち寄せた波が大きな孤の跡を残すような模様を付ける事が出来る。その上から細かい粒子の岩絵具を薄塗りで何層も重ねていくと、海水が浸透して湿った浜辺の雰囲気が表れてくる。薄美濃紙の薄くて滑らかな

質感は、本紙を覆った上に顔料を重ねて描く工程に馴染み易く、その顔料の下にある処理の形跡は、浜辺の鎮まりから捉えようとする、海の魅力を画面に込めた表現として在るべきものとなっている。

金属材料も、浜辺の美しい姿を見つけた時に使いたくなる材料だ。波の表現において箔押しをする理由は、そうする事で水が揺ぎ煌めく様子を容易にイメージすることができるし、画面への装飾の効果も出せるからであるが、それに対して浜辺をイメージする時に「輝いている」は浮かびにくい。しかし、波が寄せて引いた瞬間、波を被った部分は水を吸収しきるまで薄く水が張っている状態になる。するとそこは鏡のように景色を反射し、光を受ければ眩しく輝く。また、足下を眺めながら浜辺を歩いている、細かい貝殻や石英、雲母の欠片が散らばっている、煌めきを感じ、その有様を見て、箔の煌めきの効果を取り入れて描いている。浜の部分に箔押しを施した制作では〔作品7〕を挙げる。浜辺の一部ではなく全体に銀箔を押している。波が押し寄せる形が画面の大部分を締めている構図で、波と浜辺しか描かれていない画面ではあるが、箔の輝きと岩絵具の色彩が散らばっている複雑な表情を入れて、目を引かせる工夫をしている。〔作品24〕では干潟を描いており、干潮の時に潮の流れが砂利に掛かっているところ、浜が僅かに覗いているところ、薄く水が張っているところが、縞模様になっている光景だ。それを切り取ったような構図の中で銀箔を押しているのは、水が張っている場所に日の光が当たる様子を見て、画面でもそこを輝かせたら絵が美しくなりそうだと考えたからだ。水の表現においてではなく、浜辺で箔の効果を利用する試みでは、砂子をふんだんに撒いて浜辺の砂粒を思わせるような表現に留まらず、箔自体の表面の輝きも大胆に活かす事で、独自の感性を押し出した絵画表現を成立させる事が出来ると考えている。

このようにして、砂に近い質感を持った岩絵具の重なりで描く方法以外にも、別の材料の特性が引き出す効果が加わることで、なだらかで静穏なイメージを抱いている浜辺にも、魅入るような絵肌を表面に強く出して描く事が出来る。

#### 第4章 岬、岩場、断崖の表現

〔作品2〕では、沖縄の海を岬から見渡した景色を描いている。取材の場所は宮古島の最東端に伸びる東平安名岬で、岬から眺めた海は圧巻そのものである。宮古島は周りを珊瑚礁で囲まれており、岬のふもとでは太平洋、東シナ海からの大きな波が珊瑚礁の上を滑っている。波が珊瑚礁に引っ掛かり、大きな白波の帯になって岬に沿って続いている有様は独特の地形を表しているようで、気持ちが高揚する。珊瑚礁が広がり浅瀬になっている部分と、水深が増している部分とで海の色味が明快に分かれているのも美しい。浅瀬はエメラルドグリーンも感じさせるコバルトブルーで、下の珊瑚礁が透けて見える。珊瑚礁が途切れている沖合は、青色の深みが一気に増して紺碧となる。南国の海のイメージに一致する、澄んだ青色のパノラマの広がりに見とれる。〔作品2〕ではこのような景色に囲まれながら岬に佇む時の気持ちの昂りを込めて、海原と珊瑚礁を俯瞰する画面構成をしているから、岬でよく見る断崖絶壁や岩場は描かれていない。この制作に関してだけでなく、筆者は海の景色を緩やかな浜辺から捉えている構図で描く事が多いので、険しい岩場等を描こうとする機会は少なくなるが、それとは全く異なる視点と airflow を体感し、新鮮な刺激を受け、圧倒的な自然のスケールを前にして素直に驚き、新しい海の景色との出会いに喜びを感じているのだから、故郷の瀬戸内の海のような、穏やかさが目立つ海岸以外の景色には興味が無い訳では無い筈である。寧ろ、海を題材にした制作を続けるというスタンスを持っているならば、磯が目立つ場所で取材をして、画面に崖を大きく入れる制作を経験する事も必要だと考えるし、そうすれば、画面構成を考えるための材料のバリエーションが増え、モチベーションも高く維持する事が出来、体験が少ない海の景色から、絶えず表現の発想を得る事が可能になってくる。また、和やかな海の姿だけでなく、勢いのある波や大きな岩場などの険しい海の景色に親しみを寄せる人にも、海の絵と日本画材料との関係を感じてもらい易くする事が出来る。



上記の考えから、日本海を見渡す事が出来る出雲の日御碕を取材し、スッキリと延びた日本海の水平線に向かって断崖の連なりを眺めた。岬の端に立ち視線を下げれば、岩壁に当たり大きな音を立て次々と砕け散っていく波と盛大に宙を舞う飛沫、そびえ立つ崖の全貌が目飛び込んでくる。宮古島での取材同様、故郷での記憶に基づく海のイメージとは遠い光景を目の当たりにした瞬間、胸が弾む。中でもやはり、ゴツゴツとした巨大な崖の存在感は非常に魅力的であるため、画面の主役位置にする構図が自ずと浮かんだ。ただ、崖の形態や質感等、迫力と陰しさが際立った表情に惹き込まれすぎて、表情を在りのままに忠実に追いかける表現になってしまうのは避けたいところである。絵を描く時、モチーフを設定して描いていてもそのモチーフが「何であるか」と説明するような行為に没頭してしまうと、描写の密度が目立つだけの画面で終わってしまう。そうした不安要素を抱えつつ、海の景色としての崖を描く事を目標とする〔作品25〕では、崖の傍に佇む時間の中で感じた波の音、海風の体積を意識に繋ぎ止める事で、崖の存在感だけが先行しないように努めて描いている。小島が主役位置ある〔作品26〕についても同様に、岩島の集まりから離れ小島として浮かぶ有様が気に留まった事が制作の動機にあるが、こちらも島の描写に凝り固まらないようにする工夫を工程に与えている。

〔作品25〕も〔作品26〕も、制作工程での大きな違いはないが、画面構成については〔作品25〕の方は断崖とそこに寄せる大波を俯瞰する視点の設定を、〔作品26〕の方は空の空間を広く取って、島を横から一望する視線の設定を入れている。いずれも、波や空の表現を加える事で景色の表情を豊富にして、内容が充実した画面を目指すための構成を考えている。画面の支持体としては薄口の麻紙をパネルに水張りしたものを使うが、その上から岩肌や波の表情を複雑にしていくにあたり、多少岩絵具を使ってマチエルを作るにしても、画面に対するモチーフの大きさの兼ね合いもあるため時間が掛かってしまう。なので、構図として大まかなモチーフの配置と面積が決まっているのであれば、それに合わせて下地の彩色と、表情を描く取り掛かりを、同時に済ませる手段を取る。直ぐに麻紙をパネルに水張りする事はせず、本紙だけを広げて裏側から彩色をしていく。麻紙は、髹水によ

る滲み止めが施されていないものを使えば、裏側から差した色を浸透させて、表側に浮かび上がらせる事が出来る。この時に、彩色のための顔料の準備と共に、岩肌の凹凸やひび割れや、波のうねる表情に合わせた形の穴を開けた型紙も、それぞれ用意する。型紙を当て、水干絵具を溶いた色をスポンジや筆で裏側から染込めると、スポンジを使用した部分は色が斑になって表側に染み出てくる。当てた型紙は岩肌の印象に合わせて作製したため、斑の色の染みが岩の凹凸をより複雑に見せる下地が出来てくる。海面の下地に合わせた型紙には、波線を組み合わせた形の穴を開け筆で色を差したところ、表側には波模様の色がスポンジを使うよりも明らかな形を持つて浮かんでくる。打ち寄せる力強い波の動きの表現に繋がるように、うねりつつもしっかりとした線を持った波を表現したかったので、筆を使用した。このような工程によって、断崖と海面の表情の違いを手早く作り出せている。他に、色模様が染み込んだ本紙に滲み止めのための礬水を引いて水張りをし、構図を考える時に選んだ下図に合わせて断崖のシルエットを決めたり、岩絵具を盛るようにして大きな模様の変化を描き込んだりしていくと、絵の中での断崖の印象はほぼ固まってくる。また、下地の彩色で彩りを豊富にしているため、断崖の表面に出来ている色調にも下地の色彩が影響させる事が出来、現実とは違う断崖の姿を写している。心配していた強い断崖の存在感は、海面の波の表情に予め強い形を持った下地を作っているお陰で、仕上げまで岩絵具が重なっていく間に、断崖と海面の密度のバランスを上手く調整する事が出来ている。〔作品26〕でも、小島の孤独な姿を描きたい想いが基にあるから、島の形を描いたものを画面の中心に置く。制作の入り込みは〔作品25〕と同じ手法を使う。構図、表情において早めに海面、島、空の関係性を顔料で作っていく。〔作品25〕ではある程度断崖の形に当たりが取れた後に岩絵具で輪郭を整えていたが、〔作品26〕では特に画面が大きいわけではないので、それに合わせて萎縮して、手を抜いたような描写に見られないように、島の表情はなるべく明確に掴んでおいてから顔料を重ねていく段取りを踏んでいる。下図を大きくしたものを画面に転写し、後から全体を整えるために被せる顔料で埋もれて消えないように、写し取った線の中の細部まで下地に強い色を置いている。そうすれば、

それを頼りに岩絵具で島の表情や質感表現を上乗せることが出来、小島の描写の密度との関係を考えて、より派手で複雑な波模様を持った重い海原を表現するのに躊躇が無くなる。従って、場合によっては工程の序盤から輪郭を含めて印象を決めてしまう事も必要である。この制作での空の表現については、第五章で述べる。

以上のように各工程に表れる技法の効果を確かめながら、海で見る岩の題材に取り組んでいるが、やはり絵として表現するのが難しい部分があると感じる要因に、大きな形態を成している物象や、現場を取り巻く自然から受ける刺激を視覚から取り込んでしまうという事態があり、質感や位置関係など、状況を“再現”する事に思考が働く瞬間が入り交じる。配色や顔料の置き方への姿勢は实景に左右されないようにしていても、「断崖」や「島」といった、それ自体確かな形や質感を持って存在するものに意識が集中してしまい、例えば、空や波は平面的であったり感受性に富んでいたりする描き方をしているのに、島は中途半端に論理的な物の捉え方を持って描いているような、ちぐはぐした絵の世界になってしまいそうになる。筆者の場合においては、海をイメージする際には故郷の瀬戸内の海岸の姿を浮かべているからか、長い目で見るとやはり穏やかな海風と波音、なだらかな砂浜や小波が遠く折り重なっていく眺望に想いが帰っていくのだろう。例えば大きな岩や崖のように、誰もが圧倒されるような景観であったり、目を惹く派手なオブジェクトがあったりする場所よりも、これという特徴も無く、うつけてしまうような景色の中に身を置いている方が、その場所で生じる様々な物象の変化に気付き魅力を感じ易いという事はないだろうか。前者に当てはまる景色を前にすると、まず「すごい。」という感想があり、その外見の強烈な印象がイメージを占領するが、後者ではゆったりとした時間の流れの中で、ふとした瞬間に見付ける自然の輝きが心にじわじわと浸透してくる感覚がある。だから一層、感受性が研ぎ澄まされて意識を向けるものが魅力的に見えてくるし、些細な自然の声を手掛かりに構想を膨らます事で、作家にしか感じ取る事の出来ない海の表情や、空気を描く事が出来ると考えている。しかしながら、岩場や崖の表現に対して材料が与える効果については、岩が関係する題材なので、岩絵具を彩色の目的以外にも、岩肌を表現する絵肌作りのために使う事

や、下地の準備として染料系の絵の具で斑模様を作るなど、初めから岩らしい表情を作っておく事が容易に出来る事から、場合によっては不慣れな題材だと感じて、海の景色として岩の要素は、波や浜辺等の他の要素を含めた中では、豪快な材料の使い方を試みる余地を最も持っていると思われる。

## 第5章 水平線の表現

水平線も、様々な海を見て回るものの、自制作の拠点は故郷の瀬戸内海にある事から、水平線も岩場と同じく遠々しい要素ではある。しかし、断崖の非常に大きな実態を持ち、鮮明に捉える事が出来る質感や表情を伴うものに比べると、「水平線」という名前が付いているだけで物質として存在しているわけではないから、海を象るその謎めいた姿を、沖合に島が点在しない開けた海原のその先に見収めた時、空との隔たりの際が霞んでいても張りつめている静寂な有様に心が吸い込まれる感覚があった。思えば水平線は地球の形を写しているから尊さや気高さを感じずにはいられず、ややおぼろげな表情であるとしても描き出していく時にいい加減な処理は出来ない。

水平線は、日中は空と海とのコントラストで境界線が作られ、手に取るように明確に見えていても、計り知れない大きな空間がその向こうに存在していると考えれば、只色面で分ける処理だけでは、絵の中に現場で体感した空気の広がりを持たせる事は出来ない。水平線から空に向かって、こちらに向かって、水平線の奥に向かって伸びている高さ、距離のイメージを常に意識に留め丁度良い手数の量を見極める事で、限られた画面空間を越えた広がりを作っていく基準に水平線に置く事が出来る。

〔作品1〕での水平線の様子は、空と海面の間よりも海面の遠近での色彩の変化のつけ方や、波の表情の描き分けに細かい配慮があるので、その積み重ねの行き着く先で自然に水平線の形が生まれている。画面手前では、



海の色を間近で見る設定としているため、彩度が高く濃い色を作っているが、沖合に向かうにつれて空の色を影響させて青の色調を徐々に明るくしていき、波の表情は不鮮明さを帯びるように描いていく。当然初めの段階で水平線の位置をどこに設定するかは決めており、海原の上で色や表情を確実に変えて描けるように、段階の区間まで区切り、このグラデーションの終点としてその位置を目指していくと、予定通りそこに水平線が出来上がるという経過だ。沖合での神経質な変化の付け方を実践出来たのは、やはり青色系統の色数の多さと、粒子の大きさに細かい段階を持つ岩絵具を使用していたからである。

第四章で述べた、日本海に臨んだ岬から見た水平線を画面に入れ〔作品27〕の制作をしている。海原は青紫色から水色の柔らかいグラデーションで、空はライムグリーンの色味で柔らかく仕上げることに徹底している。空は、染料系の絵の具や明るく細かい粒子の岩絵具で作る空気の柔らかさ以外にも、その顔料が乗る紙も柔らかい肌合いが出るものにしようと、薄美濃紙を空の面積を覆うように張り込む。その時に、紙を空の大きさに裂いてエッジに繊維の綻びが出ている側を、水平線になるところに少し被さるようにして貼る。後は一、二層顔料を引いてまとめるだけで、薄美濃紙の繊維が水平線の表現へと変わり、画面での表れ方は控えめだが、柔らかく淡い色調で満たした画面の中で海の形を浮かび上がらせている。

〔作品26〕でも薄美濃紙を水平線の表現に活かしている。小島の後ろには水平線が見えるが、覗いているのが画面の中では僅かな範囲とはいえ、小島との間の距離感が出るようにしたいので薄美濃紙をある程度の幅を持たせて裂き、空の下部で漂う雲を感じさせると共に、裂いた紙のエッジを水平線の部分に被せている。すると、水平線がさらに遠くにあるように見える際の表情が作られ、画面の奥行きが広がる。

一方、上記のように、ある意味水平線を目立たなくさせているような技法とは違い、どちらかといえばシャープな線として表現した制作もある。〔作品28〕では海の干潟の姿を題材にしており、その時に眺めた景色の印象から、配色に金色を帯びた色を基調にしている。その色調に合わせて水平線の一帯に金箔を押して、日の光の反

射も表現しながら、絵の世界に合った水平線の表情を試みている。線は、必ずしも筆を引く事で描かれるわけではない。隣り合う色面と色面の境目だったり、何かを描いているものの上に別の何かが置かれたりする関係性でも、線が生まれる。ここでは水平線の線は、金箔の辺を直線に長く繋ぐ事で、本紙の上に金箔を押して生まれる線をそのまま水平線の表現に利用している。顔料や薄美濃紙を利用して作る水平線に比べ表情は強く出てきているが、空のぼかし加減、ぬかるんでいる干潟の表現としての顔料の滲んだ風合い、うねらせた線を重ねて作った波の表現等、様々な表情や絵肌が画面の中に混在しているので、何か形を締める要素が欲しくなる。その手段として、このように水平線に明瞭な直線の形を設定する事で、絵に適度な緊張感が生まれている。

## 第6章 海に対する空の表現

空も、水平線と同様遙か遠くに感じるもので掴む事が出来ず、眺めれば眺めるほど色や雲の形状が変化していく様子を心奪われる。特に雲は、波の表現を考えるのと同じようにその描き方は選択肢に溢れている。そのため、空の空間を画面に作っている時には、海原に重なる空の表情は海面の表情に対してどのように描くのか、どの程度の密度を持たせるのかを決めた方が良い。何故なら“海に対する空”としての空を表現していく時に、雲の描写や色の変化の付け方等で神経を集中させすぎると、空の中だけで調整が行われ、加筆で密度が高くなってしまい、空が海よりも主張してしまうためである。ならば、単に空の表現のための描き込みは控えてしまえば収まりがつくのかと言えばそうではなく、海に対して空の位置を測るために注意や緊張感を空に促す事で、抜ける空間として絵の中の風通しを良くなる。空が画面に入るという事は、海の景色を一望出来る視点になるため、雄大な海の姿を引き立てる役割を与えていかなければならない。

〔作品1〕での空は、海を含む地上と空との関係付けの意識は希薄である。浜、海面、空ごとに区画の中の表情が明瞭であるからだ。水平線に沿うようにしている雲は、水平線が隣接しているため海に対し密度や彩度の変化を付け易いが、上空部分になってくると、雲の表情や形は明瞭になり、空は海面の色よりも高い明度と彩度を持った色になってしまい、空が画面から持ち上がって見えてくる。加えて、彩色や絵肌作りにおける材料は全て岩絵具であるから、画面に入る全ての対象に同じ程度の熱量で描写や技法効果を与えていくと、密度の差がなくなり絵の中の空間の広がり表現しにくくなる。そういった反省課題は生じたものの、空の表現だけに関して見れば、フラットな空色の作り方は、海面以下で使う絵具の粒子の大きさよりも細かいものを選んで絵肌が異なるようにし、刷毛の跡や粒子の密度に偏りが生じないよう、薄塗りで何度も岩絵具の層を重ねて表現している。流れていく雲の表現は、顔料が本紙に定着する前に粒子を動かして形を作るなど、空の表現に対する関心は強い事が分かる。

〔作品8〕は、空が題材になっていると見られてもいい程に画面の面積のほとんどを空の表情で埋めているが、海が存在を意識した空として描かれている。画面下部に海を広げ、海面からの水蒸気が雲に変わっていく設定があるので、主役位置に雲を配置している。画面の特徴はやはり明快な色面分割による描き方であり、工程では仕上げまで全て岩絵具を重ねて描く手法を取っている。雲と空の色彩は爽快な白と青の色を置き、そのコントラストで雲の形は鮮明になっている。海で見た夏の晴天のイメージが浮かび、風で切れたり掠れたりするような雲の姿ではなく、その時期によく見る入道雲のようなたっぷりとした塊にして、この空を中心に伸びやかさが出る事を目指している。点描をするような要領で、一筆ごとに水と顔料をぽってり画面に乗せていくタッチが残ることで、色面の形の際も柔らかくなり温かみのある表情が出る。また、粒子に大小の特徴がある岩絵具だからこそ水平線の際の様子から空にかけての差を、物質感を伴わせて調整することが可能となり、特に細かい粒子の顔料を重ねた質感は滑らかでフラットになり、海の上に広がる空の景色は、爽快で明るい色を纏っている。

こうして岩絵具を多用して海と空の適度な関係を表現しようとする時は、顔料の特徴を知った上で、あらゆる手段を試行錯誤し重ねていくことになる。海原の表現は波やその煌めきなど、表面に見えるものを描くだけでは済まされず、その下の水の動きを意識した仕事も感じさせるようにしている。浜辺も海の底に続いているものだから、材料を重ねて大地が持つ抵抗感が希薄にならないようにする。それらに対して空を描く時、顔料の厚みや施す技法によって海や浜辺と同じ程度の密度を生む工程を踏んでしまうと、肩に力が入り過ぎた画面になり、窮屈な絵になる。

海の上の空の表現として有効な形を取るために、制作の序盤で材料や技法を変える事を考える。〔作品28〕では、下地で作った模様と上からの顔料の置き方によって複雑な表情を持っている地面に対し、空の部分には水平線の向こうに島の形を掛けて、画面の余白のバランスを取る効果にしている。礬水が引かれていない薄口の麻紙と染料系の絵の具を使用し、最初に本紙の両面から墨を染込ませ空と海になる部分を大まかに作っている。彩色に墨を用いると後々画面全体の色彩が脂っぽくなる不安もあるのだが、渋い色味によって落ち着きのある鎮まり返った世界を表現する助けになる。紙の表側から顔料を引けば、紙が薄いお陰で色が瞬時に浸透しムラなく染まり始める。一方で裏側からだと表側に染み出てくる顔料が斑の跡になり、滲みも広範囲に及ばない。この顔料の斑が不安定に波打っている干潟の泥浜の表現に活かされるものになり、工程の早い段階で地上と空の雰囲気には差を付ける事が可能になる。空は干潟の様子を中心として引き立たせるために、刷毛を引いた跡が筋雲のように見えてくる程度のさらりとした表情にする。空の配色は金パールと僅かに金泥を使い、風も波音もほとんど感じられない景色の中に心が攫われていく感覚を色に託している。島の影は予め墨をかなり薄めたものを一度引く程度で描き、干潟からの遠い距離が感じられるようにしている。顔料を引く前に本紙に水分を含ませておけば全体的に色の広がりにも柔らかさを与えることが出来、“ぼかし”の技法の効果が生まれる。上から薄美濃紙を貼って



みれば、その景色が薄美濃紙の繊維を通してさらに色味の柔らかさと、空へと続く空間の広さが増して表面に現れ、虚ろなこの絵の世界を作り出している。

〔作品26〕でも、画面の約半分が空の空間になっている。空は〔作品28〕と色調は近いものの、雲の形は〔作品26〕の方が明らかに見えている。但し、雲を含め空の表情は風が景色を吹き抜けるイメージに繋げるだけでなく、島や海面の描写に対し全体の密度のバランスを取るために作る事もあって、必要以上に形が強く表れないよう、空には黄色系と白色の配色を選ぶ。黄色の色味ではパール系の顔料も引いておくと、その仄かな輝きが日の光が渡った空の表現に効果を与える。雲の様子については、雲を配置しておきたい位置と大きさを大まかに決めたなら、そのサイズと形に紙類を破り、型となるその紙に礬水を引き、本紙の裏側に置いて染み込ませる。本紙が乾いて同じように裏側から染料系の絵の具を引くと、その型のところだけ本紙の白が残り、雲をイメージさせるような形になる。雲の形に固さが入ると悠々とした気流を表現しにくくなると考え、ある程度の偶然性と柔らかさを持たせるためにこの手法をとっている。島と波の重量感のある渋い色調と岩絵具によるざらついたテクスチャに対し、空の仕上がりは全く逆のものになっている。明るい色調と染料系の絵の具の多用による滑らかな絵肌は島や波の描写の厚みを引き立たせ、黄色味の仄かな輝きを纏った空間は題材の陰しい雰囲気のを和らげている。

海を見つめた制作研究を積むのであれば、空を画面に入れる必要性が問われる部分もあるだろう。だが、空の表現次第では絵の中で広大な海を解放させたり、晴空であったり曇り空であったり、絵が纏う空気の基準を空の部分に置く事も可能にするため、空がある事で安心して絵の中の空気を通した海の表情を想像しながら、描く事ができる。よって、空が入った構図を取る事は、海の表現に対して無意味であるということは必ずしも言えない。

実際、風が空を翔け雲を切り、同じ風によって海が波立ち遠くまで運ばれていく景色を一度に眺めれば、空と海を組み合わせた画面構成に好感を寄せるのは自然な事である。

## 第7章 水の無い海

制作の大元に海に親しみを寄せた思いがあれば、特定の海岸だけでなく、できる限り様々な形態を持つ海も写しておきたい気持ちも湧いてくる。日本各地の海は画像や映像で美しい姿と共に紹介され、海岸の特徴や見所が誇張されているため衝動のままに、まだ訪れていない海へ行ってしまう事もある。海を美しく象る地形や地層の様子であったり、水の色や透明度であったり、景観に心惹かれる特徴があれば、人は自然風景に心癒されたいとその場所へ向かい、その景色の記憶を強調して表現したくなる。しかし、心が惹き込まれる実景の有様と、絵として表現されていくものとが、必ずしも直結しているとは限らない。それを実感する体験として、有明海に臨む海岸を見に熊本へ二度向かった際に起った事を挙げる。

熊本にあるその海岸の名前は御輿来海岸といい、干潮時に現れる干潟模様が非常に特徴的な海岸である。四世紀の中頃、景行天皇が九州へ遠征をした時に海岸の洗濯岩と干潟模様の美しさに見とれ、しばらく御輿（天皇が乗る籠）を止めて休んでいたというエピソードがあり、その一帯を“御輿来”と呼ぶようになったと伝えられている。御輿来海岸を題材に選ぼうとした理由は、この海岸の干潮時に見られる広大な砂紋の景色の写真を見付け、海水に浸っている部分と洲浜が覗いている部分が広い幅を持って、縞模様のように交互に続いている光景に衝撃を受けたからだ。実際に海岸へ行けば、まずは満潮時の姿を眺める事ができた。この日の天候は良く、海原の表面は平坦に近いほど穏やかで、寄せる波の音も小さくぬりとしていた。干潮時の姿に変わっていく様子を眺めている間も、そのまま静かに水位が下がっていくのだから虚ろになる感覚だ。しかし一度海面の下にある砂紋が現れ始めると一気に沖に向かって広がり、水溜りと州浜の縞模様が作られた。干潮なので州浜に立ってみたいと足を付ければ、砂紋の洗濯板のような凹凸を感じるものの、地面自体は角度の変化などがない。粘土質の地面に足を取られないように早く歩けば、既に岸から遠く離れているが波がまだある場所まで行く事も出来る。波は、大抵水の塊で寄せて、浜まで辿り着けば音を立てて崩れる動きをするが、御輿来海岸の海底は地面が平坦である

ためか、波打ち際だと明確に分かる場所は無く、波は止まるべくして止まるまで浜ひたひたに滑るように寄せていた。水は足元を撫でるように流れ、波の厚さは薄く水の下砂紋が透けて見える。立つ位置によっては太陽の光が反射し、真っ白に輝いて見えるところもあった。優しい波の上と下に自然の興味深い表情があり、その景色に包まれながら海の感触を噛み締めていた。干潮でスッキリとした浜を歩きながら前方を見渡せば、空と地面の境界線が明快に見えて、そのまま海を越えて行けそうな錯覚に捕われた。このように感覚を揺さぶる要因は、明らかに海岸の眺望とは関係ないものである。

御輿来海岸を初めて訪れた時は、干潮時の景観がイメージを先入していて、実際にその姿形を目にして圧倒的なインパクトを受けた刺激のままに〔作品16〕を制作した。題材にするのは干潮時の海岸の姿で、地上に広がる縞模様を画面構成の主軸にしている。現れて来た州浜の狭間の水面には晴天の空が写り、黒っぽい泥の州浜と隣り合わせて縞同士のコントラストが強く見えていた。縞の幅の狭まり方によって空間にパースを作り、再奥には水平線を設置して縞の消失の目印にする事で、見渡す景色を意識した横長の画面にかなりの奥行きを生むようにしている。気を付けなければならないのは、顔料での描き込みに入る前に付ける形の目印が弱いと、重なる顔料に印が埋もれてしまい、決めていた形から逸れていく場合がある事だ。縞模様のパースを確定し、念入りに印を付けてから下地に豪快な技法を施していく。州浜には泥に刻まれた砂紋に似せて型紙を作成し、色味の鮮やかな水干絵具で下地の彩色をしていく。水辺の縞には、砂紋に掛かりながら流れる水の表現として銀箔を千切りながら押していく。箔を一枚ずつ千切っていくと時間が掛かってしまうので、先に箔押しの定着材として使う薄い膠水を不規則に画面に引いて、箔押しをした画面が乾いてから刷毛で表面を撫でれば、膠水の上に掛からなかった部分の箔が剥がれ、箔が千切られながら押されたような画面が短時間で出来上がる。さらに、銀箔の光沢の強さはこの絵に不要なので、上から薄美濃紙を貼り反射を柔らかにしている。同時に、水干絵具で彩った模様の強さも薄美濃紙を通して緩和され、上に乗せていく岩絵具での描き込みに良い影響を与えている。柔らかくなった下

地の色合いに岩絵具の色彩が調和するように意識出来るので、画面全体の色調は明るく穏やかな空気の表現に合ったものになる。その中で水平線までの距離感を出すのも、空気遠近法の手法も加え、明度の高い色調の中でさらに色幅を出そうとする事で、繊細さが伴った質の良い空間の構築に繋げている。〔作品16〕では海岸の干潮時の姿を利用し、あまりにも大きな自然の現象を前に生まれる孤独感が映し出すしめやかな雰囲気と、日の光が空気中の水分を通して拡散されたような、淡い明るさに満たされた世界が融合した画面を作る事が出来た。

二度目の取材の際には、干潟の中を歩きながら見ていた海表情の方に関心が向いている。既に〔作品16〕で海岸の眺望を題材にしているのも理由にあると思うが、取材の一度目と二度目の間で、日本画材料でしか表現出来ない海の姿をより展開し、より美しい日本画材料や面白い技法を探究したい想いが一層強くなっていたためだろう。

先の章において自制作で主役位置に置かれている要素やこだわりを抽出してみると、描こうとしているのは、その海岸の全貌の印象ではなく、海という場所にしかない波、光、空気ではないかと考えた。それならば、独特な景観のイメージが先行していたとしても、実際に海岸まで降り立てば、海の感触や表情を直に受け止められるものに意識が向くのも納得出来る。また、同じ題材を選んだ制作を積んでいく事で、工程にある程度予測をつけられるようになるためか、絵にしたい海表情を見つけると、構図や材料の選択、その材料の使い方から予想される効果などが思い描かれる。御輿来海岸では、波の下で刻まれる砂紋、滑る薄い波、地上の様子と空を分ける水平線の強さなどから画面構成の足掛かりを得て、それに伴い試みたい技法も想起されたので、それまでの自制作の経験を踏まえて新たな表現方法が見つかる可能性を感じた。二度目の取材から得た題材では、複数の景色が映り揺らめく薄い波面と、平坦な干潟の世界を象る水平線を選び、制作をそれぞれ進めていく。

波が題材となるのは〔作品21〕では、水の揺らぎと光と影が作る足元の景色の奥ゆかしさを表現することを目的に置いている。浜が波を通して見えている表情と、輝く水面が一緒にある様子から、この波の透明感と緩やか

さが誘う心地よさを描き、水面に映る光の表現で画面に装飾の効果を与える。薄口の麻紙に色を染め付ける行為は、波の下にある砂紋が上から覗くと形が波に揺さぶられて見える有様を踏まえて、最初から筆跡がぼけて出てくるようたつぷり紙に水分を含ませ、泥の陰湿さや凹凸の表情を墨の色にも託そうと鮮やかな配色を成した紙の上に砂紋の筋を描けば、滲んだ墨の色が泥浜の歪む表情に合ったものになる。また、構図に泥浜を俯瞰する設定が入っているため画面は全体的に泥浜のじめついた表情が占めているが、下地の鮮やかな彩りが、クローズアップされた一つのモチーフの色調に微妙な変化を誘っている。次はたゆたい流れる波の表現を加えていく工程で、顔料でその水の動きを描くのに適した手段が思い浮かばない。胡粉や白色の顔料を流したり、波紋をイメージした描き込みをしたりするとしても、白色の顔料の効果で画面全体のトーンが明るくなるだけで確然たる効果が見えそうに無く、また、白い泡の模様も生み出さないぬるい波と、岩絵具のざらついた質感が結びつかない。そこで、薄美濃紙の透けを水の表現にあてる事にする。ここで、薄美濃紙をさらりとした表面のまま使うのではなく、“揉み紙”の技法を施していく。広げた時に皺が縦横無尽に入るように紙を圧縮し、透明感のある水干絵具を薄く紙に引くのである。すると、皺が刻まれたところに染料が染み込んで、葉脈のような網模様が目立ってくる。この手法を取れば、下地の色味が一番下にある本紙、その上に重なる薄美濃紙に引いた色彩で二重構造になり、紙の皺も水の細やかに波打つ様子に繋がっている所以、想像よりも少ない手順で泥浜と水面の特徴的な姿を重ねて表現する事が出来る。最後に、水面に反射した光の集まりを、泥浜の陰りを帯びた印象の画面にアクセントをつけるようにして取り入れ、そこには銀箔を使用する。光の中にも水の揺らぐ動きはあるのだが、視線の角度によって真っ白な眩しい形が見えてくるので銀箔は千切る事も無く張りのある状態で押す。但し、そのままだと光のシルエットだけが浮いて泥浜や水の表現とアンバランスになるため、一緒に薄美濃紙の下に閉じ込めることで、反射する光の表情をぬるいものへと変えさせる。このように、絵の中では水の役割として使った薄美濃紙だが、



その繊維のきめ細かさが材料の特性の違いから成るニュアンスの差を小さくし、柔らかい肌合いを持つ画面として統一していく意識に導いてくれている。

〔作品29〕では水平線を主役位置に設定している。夕暮れの光が雲の隙間から漏れて、水平線の際を金色に縁取る。僅かに水が流れる干潟も、夕刻のせいで控えめだが煌めきを見せている。夜の気配も現れつつある景色の中で様々な表情が一体となっており、金色の光の形だけは景色を斬るように水平線を走っている。仕上げでは画面全体に統一感を与えるような配色でまとめているが、その中に目を凝らせば浮かび上がる混沌とした自然現象を描いている。下地の処理として、染料系の絵の具の浸透と礬水による滲み止めを併用して、派手な模様を本紙に作る。模様のある本紙の準備が完了したらパネルに水張りをし、夕日の光、雲の表情、浜と水の質感を意識しながら、銀箔の箔押しや、岩絵具の粒子による柔らかい風合いを残していく。ここでも箔の反射が主張し過ぎるのを抑える必要があったので、薄美濃紙を貼り込めば下に透けて見える下地の模様も、描き込む全ての要素の質感表現で画面を構築していく際に、取り掛かりとして適度に見えてくるものになっている。薄美濃紙は箔を押すような要領で丁寧に貼っていく。薄美濃紙は紙同士を僅かに重ねながら貼ることで、薄美濃紙と本紙の間に水分が入りにくくなり、本紙から分離してしまうのを防ぐ事が出来るのと同時に、このように水平方向が顕著である構図の画面に箔足の部分が連なっていると、紙の凹凸によって水や泥の表現に対するマチエルの効果も見えてくる。

画面全体が薄美濃で覆われる状態になったところで画面全体の色味を調節しながら岩絵具を置いていくのだが、色を上乗せしすぎてしまうとその分顔料の粒子の密度が高くなり、下地が埋もれる恐れがある。下地の模様を活かす事を念頭に顔料を置いていきたいので筆に含ませる水の量を多めにし、水とともに顔料の粒子が拡散し易くする。このように薄塗りの技法として水を多く使う絵具の置き方をする場合、予め顔料と膠液をよく練っておく事も大事だが、膠液の用意についても、水に対し膠の分量を多くして溶かしておくのが良い。顔料が

水の中で漂う時間が長ければ長い程、顔料の粒子に付着している膠の被膜が剥がれていく事が考えられるからだ。

顔料が乾いた後に画面に触れると粒子が紙から剥がれ落ちてしまう事がある。以前自分が適切に膠液と顔料を練り合わせていても剥がれるのは膠分の濃度に原因があるのではと思い、あえて膠の量を多くして膠液を作っておくと顔料が落ちにくくなる事に気付いた。また、定着した顔料に湯を掛けると、粒子に付着している膠分が離れ画面から削ぎ落とす事が出来、岩絵具の層がやや残ることで微妙なテクスチャになる。この手法は画面全体的に施され、夕刻でトーンが落ちた景色の中から、ぼんやりと見えてくる自然の有様を表現するのに役立ち、顔料が膠によって確実に定着出来ている時程、作るテクスチャの層が薄くなってもエッジを残したままの状態にして、岩絵具が中途半端に滲み広がり画面を汚すのを防ぐ事が出来る。

## おわりに

海を題材にすることの発端は、「風景画制作」という課題が与えられただけの事である。当時は記憶を基に意欲的な制作ができるだろうと、よく眺めている晴れ空の下の瀬戸内海を題材に選び、材料がもたらす効果は、岩絵具によって表れる色彩の幅や、顔料の粒子が持つ物質感を活かした質感表現でしか活かされていない。それでも、まっさらな画面の上を色彩の粒が重なり、目に映した景色が自身の手で再現されていく経過と、海岸一帯の湿った空気が顔料の粒子によって現れてくるのを実感するだけでも愉快で、そこから生まれる表現へのこだわりが伝わる画面が出来ていく。味わうように制作を進めていけば、完成までのペースもゆったりとしたものになるが、静かにジワジワと画面の有様が変化していく感触は瀬戸内海の前で佇んでいる時間の流れを思い出し、懐かしい感覚が甦り気分が落ち着く。このような体験は作家にとって自制作に一つの題材を設定する動機となり、題

材を共通させる事で表現技法の試みの結果が読み取り易くなるという強みが出てくる。そして遂に作品としてその成果が表れてくると、自制作に置いてある目的が確固たるものになる。

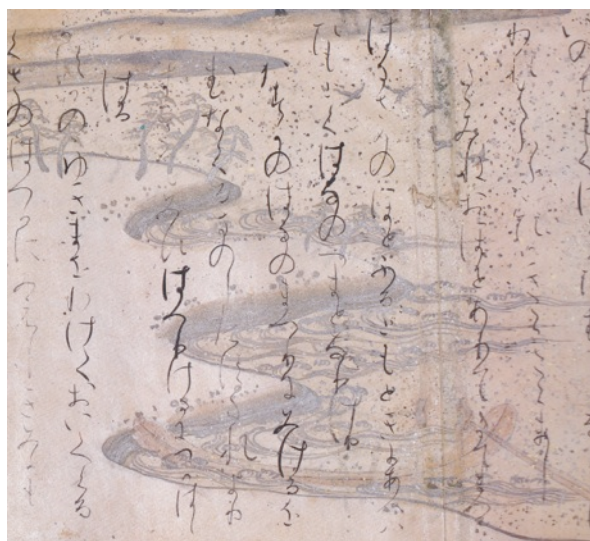
絵画の題材に海を選んでいるものは現代において珍しくないが、その画面構成も使われる材料も多様化し、同じ題材の作品に出会っても新鮮な気持ちで眺めていられる。それは作家たちが独自の世界観を伝えるために、他の海の絵と同じものにならないようにあらゆる表現方法を模索しているからに他ならない。例えば、取材する海岸や画面の主役位置にする要素を変えるなどして画面の印象に変化を与えたり、材料の扱いへの工夫から生まれる表情を活かしたりして絵でしか覗く事の出来ない世界を繰り広げている。また、海自体も姿が一様である事が無いのも、このように題材が様々な形で描かれる絵画の分野に馴染む理由の一つであるから、作家は己の主観と感受性を土台に思い通りに表現する余地を広げる事が出来、個性的な自然風景を捉える眼差しとして受け入れられる。加えて、これまで述べてきたように題材と材料と技法の効果の結びつきが見えてくれば、絵を見る多くの人に材料が持つ質感の魅力や、材料が絵の世界を美しく、面白く、豊かにしている事実を伝える事が出来る。

海の表情が絵画表現に置き換わっていく間にある、日本画材料の特性の活かし方を見付け続けていられる事は作家として制作を楽しめる喜びで、そしてそれは海の題材が日本画材料の持つ魅力を引き出し、材料もまた表現されていく海の世界を広げている事を示す証拠である。美術の領域において世に溢れる様々な題材、材料で様々なテーマが次々と表現されていくこの世の中で、国土を包み、太古の昔から日本人の美的感性を振るわせた海を題材として、同じように我が国で長い歴史を持つ材料で描く事にこれほど強い意義を孕んでいるものは無い。日本画材料は海への絵画表現を通して貴重な価値を持つものである事を伝えている。だから私たちは、これまででも現在でも日本画の海に魅せられている。

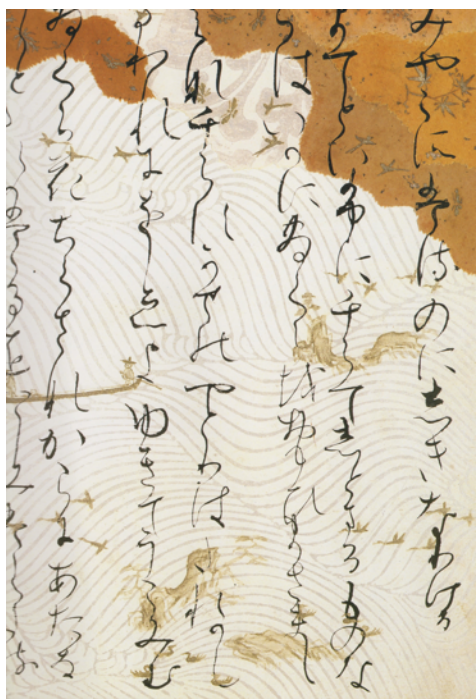
【参考図版】



〔図 1〕『三十六人家集・赤人集』（1112）彩箋墨書



〔図 2〕『三十六人家集・忠岑集』（1112）



〔図 3〕『三十六人家集・素性集』（1112）



〔図 4〕『平家納経・授記品』（1164）紙本



〔図 5〕海北友松『浜松図屏風』左隻 一部（桃山時代）六曲一双紙本

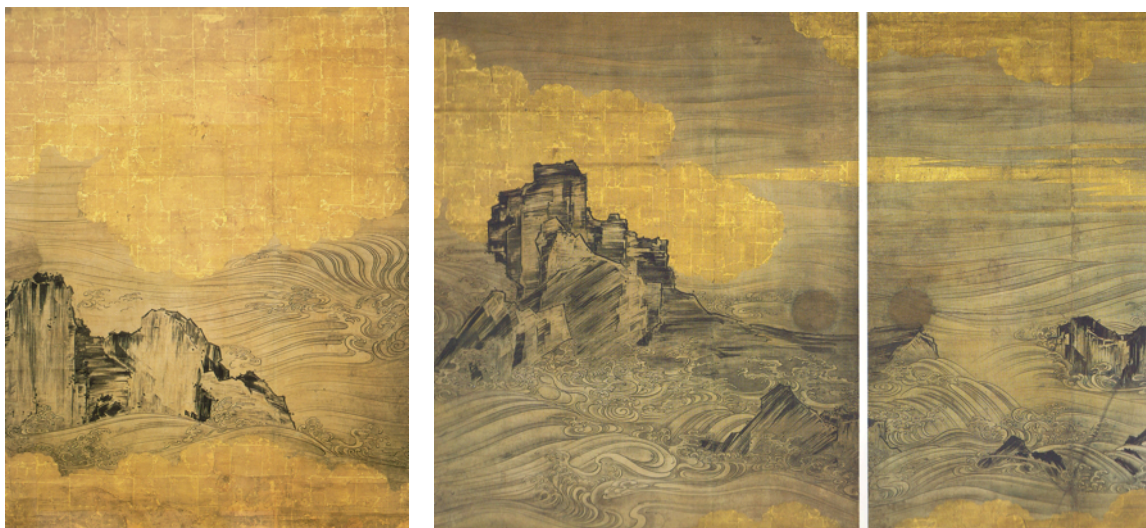


〔図 5〕海北友松『浜松図屏風』右隻 一



〔図 6〕海北友松『網干図』（桃山時代）六曲一双紙本 一部

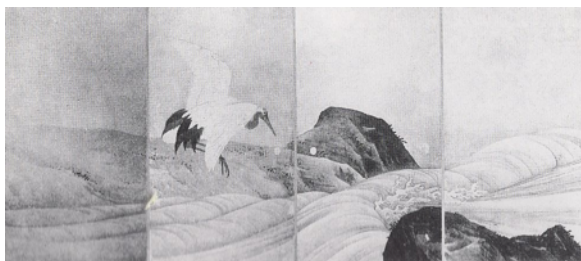




〔図 7〕 長谷川等伯『波濤図』(桃山時代) 十二幅の内一部 紙本



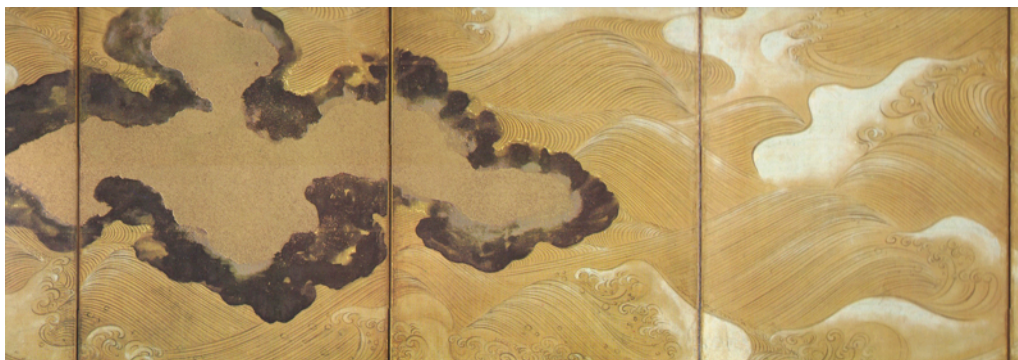
〔図 8〕 尾形光琳『波濤図屏風』(17 世紀後半) 二曲一双 紙本金地



〔図 9〕 円山応挙『波濤図』(18 世紀後半) 紙本淡彩



〔図 10〕 俵屋宗達『松島図屏風』六曲一双の内一部



〔図 10〕 俵屋宗達『松島図屏風』六曲一双の内一部（17 世紀前半）



〔図 11〕 横山大観『海に因む十題 海潮四題・冬』（1940）





〔図 12〕横山大観『海に因む十題 海潮四題・夏』(1940)



〔図 13〕横山大観『海に因む十題 海潮四題・春』(1940)



〔図 14〕横山大観『月夜の波図』(1904)



〔図 15〕横山大観『漁村曙』(1940)



〔図 16〕菱田春草『海辺朝陽』(1905-1906)



〔図 17〕 菱田春草『荒磯』（1907）



〔図 18〕 菱田春草『旭日』（1907）



〔図 19〕 菱田春草『海辺月夜』（1907）



〔図 20〕 菱田春草『松に月』（1906）





〔図 21〕 小野竹喬『海』(1971)



〔図 22〕 小野竹喬『朝の海』(1965)



〔図 23〕 小野竹喬『曇り日の海』(1959)



〔図 24〕 小野竹喬『海』(1957)



〔図 25〕 小野竹喬『雨の海』(1952)

## 【図版一覧】

- 〔図1～図3〕『赤人集』、『忠岑集』、『素性集』（国宝）三十六人家集 見開き約20.0×32.0cm 京都西本願寺 平安時代
- 〔図4〕『平家納経 法華経授記品第六表紙』（国宝）26.4×22.7cm 広島・厳島神社 平安時代
- 〔図5〕海北友松『浜松図屏風』六曲一双 各160.5×355.0cm 室町時代 15世紀宮内庁
- 〔図6〕海北友松『網干図』六曲一双 各159.0×352.0cm 宮内庁 桃山時代
- 〔図7〕長谷川等伯『波濤図』（重文）四幅：各185.0×140.5cm 二幅：各185.0×89.0cm 禅林寺 桃山時代
- 〔図8〕尾形光琳『波濤図』二曲一隻 146.6×165.4cm メトロポリタン美術館 江戸時代
- 〔図9〕円山応挙『波濤図』二曲一隻 二十八幅 各174.0×92.0cm 金剛寺 18世紀後半
- 〔図10〕俵屋宗達『松島図屏風』六曲一双 各152.0×355.7cm ワシントン・フリア美術館 17世紀前半
- 〔図11〕横山大観『海に因む十題 海潮四題・冬』72.7×95.6cm 足立美術館 1940年
- 〔図12〕横山大観『海に因む十題 海潮四題・夏』71.7×96.0cm 足立美術館 1940年
- 〔図13〕横山大観『海に因む十題 海潮四題・夏』71.2×95.6cm 足立美術館 1940年
- 〔図14〕横山大観『月夜の波図』46.7×62.3cm ボストン美術館 1904年
- 〔図15〕横山大観『漁村曙』63.8×87.0cm 足立美術館 1940年
- 〔図16〕菱田春草『海辺朝陽』42.2×61.1cm 福井県立美術館 1905-1906年
- 〔図17〕菱田春草『荒磯』115.0×50.0cm 敦井美術館（新潟市）1907年
- 〔図18〕菱田春草『旭日』26.6×49.5cm 1907年
- 〔図19〕菱田春草『海辺月夜』116.0×49.4cm メナード美術館 1907年
- 〔図20〕菱田春草『松に月』79.0×50.0cm 1906年
- 〔図21〕小野竹喬『海』44.3×60.5cm 笠岡市立小野竹喬美術館 1971年
- 〔図22〕小野竹喬『朝の海』51.6×67.0cm 1965年
- 〔図23〕小野竹喬『曇り日の海』80.0×113.5cm 京都文化博物館管理 1959年
- 〔図24〕小野竹喬『海』52.9×81.0cm ワコースポーツ・文化振興財団 1957年
- 〔図25〕小野竹喬『雨の海』87.0×121.0cm 東京国立近代美術館 1952年



## 【参考文献】

- (1) 『日本美術絵画全集 全二十五巻 第十四巻 俵屋宗達』 株式会社集英社 1976年5月25日初版発行
- (2) 『日本美術絵画全集 全二十五巻 第十七巻 尾形光琳』 株式会社集英社 1976年8月15日初版発行
- (3) 開館記念特別展『海・そのイメージと造形』 下関市立美術館 1983年
- (4) 『日本の意匠 第12巻 風月山水』 株式会社京都書院 1986年2月3日第1刷発行
- (5) サントリー創業90年記念『桃山の華—屏風・襖絵』 サントリー美術館 1989年
- (6) 特別展 文化庁創設二十五周年記念『やまと絵—雅の系譜—』 東京国立博物館本館 1993年
- (7) 『新潮日本美術文庫13 円山応挙』 株式会社 新潮社 1996年11月8日発行
- (8) 『日本画の100年 東京国立近代美術館/東京藝術大学の所蔵品を中心に』 東京藝術大学 大学美術館2000年
- (9) 『図解 日本画の伝統と継承 -素材・模写・修復-』 株式会社東京美術 2002年3月10日初版第1刷発行
- (10) 開館一周年記念特別展『海の神々—捧げられた宝物—』 九州国立博物館 2006年
- (12) 『図解 日本画用語辞典』 株式会社東京美術 2007年5月30日初版第1刷発行
- (13) 『没後50年 横山大観—新たなる伝説へ』 国立新美術館 2008年
- (14) 『生誕120年 小野竹喬展』 大阪市立美術館,笠岡市小野竹喬美術館,東京国立近代美術館 2009-2010年
- (15) 『没後四〇〇年 長谷川等伯』 東京国立博物館,京都国立博物館 2010年2月23日発行
- (16) 特別展『長谷川等伯と雪舟流』 岡山県立美術館 2012年1月20日発行
- (17) 『菱田春草展』 東京国立近代美術館 2014年
- (18) 『水 神秘のかたち』 サントリー美術館 2015-2016年