



日本画における植物の表象と空間意識： 光琳以降の先行作品と自作の関連について

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 女子美術大学 公開日: 2024-08-22 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 池谷, 貴子 メールアドレス: 所属:
URL	https://joshibi.repo.nii.ac.jp/records/2000051

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0
International License.



日本画における植物の表象と空間意識

光琳以降の先行作品と自作の関連について

▶池谷貴子

1. はじめに

筆者は自身の日本画制作において、植物を繰り返し描いている。その表現は、具体的な現象を重要視せず、時に透視図的な奥行きを度外視して画面に自由に配置・構成しているところに特徴がある。これは、特定の現実的場面を描くのではなく、形而上的な世界観を表すために、植物に象徴としての役割を期待しているためである。

一般的にみて絵画とは、人が目にした三次元の空間を二次元の平面に表現したものである。特に近代以前の西洋の絵画は、概して三次元的な奥行きのある世界が前提にある。植物を描いたものも例に漏れず、具体的な三次元空間の中に植物を配した状況が描かれている。

しかしその一方で、東洋の絵画には、空間を説明する描写を省略し、無背景に植物を直接配置したものも数多くみられる。例えば尾形光琳の作品《燕子花図屏風》(図1)は、一色のみで処理された背景に、植物だけを配置している。植物の写実的な描写に対して、それを取り巻く空間は極めて抽象的に表現していると捉えることができる。

もちろん、同時代の東洋の美術に空間を描く意識が無かったわけではない。むしろ、山水画など奥行き空間の描出を追求した表象も多く存在する。その中であえて背景を抽象化した表象が存在したからこそ、筆者が制作するにあたり、具体的な三次元空間を描かないという発想がごく自然に生じた。本稿ではモチーフを植物に絞り、近代以降の日本画の空間表現について分析し、自作との同異点を挙げることで自身の制作における空間意識について考察する。

西洋画の図法やカメラの普及などの影響を受けている現代の作家の中で筆者が制作の参考とした人物としては、「南の琳派」と評される田中一村の作品を取り上げたい。田中一村は主に昭和期に活動した日本画家である。彼は50歳にして千葉から奄美大島に移住し、極めて質素な生活をしながら亜熱帯の動植物を題材に作品を制作した。一村の作品には、植物以外を光琳と同じく一色の背景として処理したものと、遠景の海や空を描いたものとが存在する。しかしどの作品も、意匠性と写実性のバランス感覚が筆者にとっては

直感的に惹かれるものであった。一村の作品における植物とそれを取りまく空間にはどのような意味があるのだろうか。作品分析を通じて考察したい。

その上で、近現代の日本絵画、西洋画、カメラの画像といったもの全てに触れる機会がある筆者自身の空間表象について改めて分析し、自作における植物モチーフの持つ役割まで考察したい。

2. 分析対象

2.1. 光琳の編み出した新様式

尾形光琳は、日本美術でよく知られた画派である「琳派」を確立した人物として知られている。俵屋宗達が興した新様式を豪華な和風趣味で発展させ、のちに琳派と呼ばれる表現様式を確立した。中でも《燕子花図屏風》(図1)と《紅白梅図屏風》(図2)は国宝にも指定されており、光琳の代表作として認知されている。

尾形光琳および琳派に関する研究史は充実しており、論文や著書は膨大な量となっている。そのため、研究史の全

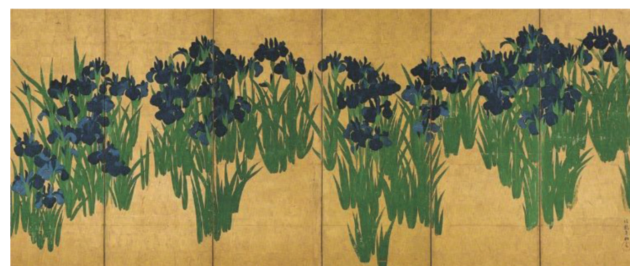


図1 尾形光琳《燕子花図屏風》(右隻) 18世紀 (根津美術館)



図2 尾形光琳《紅白梅図屏風》18世紀 (MOA美術館)

体を詳述することは避け、作家でもある筆者の視点から植物モチーフの空間処理に着目して分析したい。

光琳の代表作《燕子花図屏風》および《紅白梅図屏風》は、前述の通り、琳派という様式を確立した作品として知られている。この二作に共通する特徴として、植物の背景に濃淡を付けず、箔地一色で処理しているということが挙げられる。特に《燕子花図屏風》は、濃淡のない金地に燕子花のみが配置されており、奥行きを説明するような処理は全く施されていない。

大画面の背景に濃淡を全く付けない表現は、琳派特有のものだと言ってよい。同時期に日本美術を牽引した狩野派では、墨の濃淡により奥行きを示した作例がよく見られる(図3)。また、狩野派にもマツな金地に植物を配した表象



図3 狩野永徳《花鳥図襖》16世紀(聚光院)



図4 作者不詳《四季草花小禽図屏風》(部分) 16世紀
(東京国立博物館)



図5 鈴木其一《朝顔図屏風》19世紀(メトロポリタン美術館)

は見られるものの、仲町啓子は「岩、池、鳥、遠山などであくまで庭あるいは山野の景色を作り出そうとしている」¹⁾と述べ、植物のみで空間を作る琳派との違いを指摘している(図4)。

では、同様に無背景に植物を配した作例は他にどのようなものがあるだろうか。光琳が後進にもたらした影響は大きく、数多くの作例が見られるが、本稿では、鈴木其一の《朝顔図屏風》(図5)を取り上げ、空間構成について分析したい。

2.2. 様式としての琳派と田中一村の独自性

近世以降、琳派による無地の背景にモチーフを配置する様式は一つのスタンダードとして定着した。近世から近代、現代に至るまで時空を超えて琳派の様式が受容されてきた様については、玉蟲敏子が詳しく分析している。²⁾ また、2004年に国立近代美術館で開催された「琳派 RIMPA」展でも、琳派の特徴を装飾性や画面構成の中に見出すことで、西洋画やデザインの領域にまで視野を広げて琳派の位置付けを再考している。

その一方で近代日本画では、西洋画の影響を受け、新しい遠近感の表現が模索された。菱田春草は後年では琳派的な表現が指摘されるが、初期にみられるいわゆる朦朧体の画風では、西洋画のように輪郭線を用いず背景と一体化させて描くことで空気による遠近感を描くことを試みている(図6)。³⁾



図6 菱田春草《武蔵野秋景望富岳之図》1898年(富山県美術館)

時代は下り、昭和期に活動した田中一村もまた、洋画、南画⁴⁾、そして琳派といった様々な絵画様式に触れながら自分なりの表現を模索した日本画家の一人である。

様々な表現の影響を受ける近現代を生きた一村の作品は、時代により画風が大きく異なる。その中には、前項で述



図7 田中一村《四季草花図》(部分) 1950年代 (大島紬美術館)



図8 田中一村《草花図天井画》(部分) 1950年
(田中一村記念美術館)

べた、無背景に植物を配置するという、琳派的な作品も一定数見られる(図7、図8)。⁵⁾

1950年前後を中心に琳派風の作品を制作した一村であるが、1960年頃からは返還間もない奄美大島に渡り、亜熱帯の動植物を題材に作品を制作した。ここで画風の変化があったのだろうか。

奄美では、現地の紬工場でのアルバイトにより生計を立てて制作活動を行った。しかし、1967年から1970年までの3年間は制作に専念するためにアルバイトを辞めている。この期間に描かれたと特定できる作品のうち、《白花と赤翡翠》(図9)、《アダンの海辺》(図10)を分析したい。《白花と赤翡翠》は、縦156cm・横60cmの絹本墨画彩色の作品で、工場を辞めた1967年に描かれた。また、《アダンの海辺》は、縦156cm・横76cmの絹本着色の作品として1969年に描かれた。一村はこの作品について、添状の中で「全精力を費し果して」描いたと述べ、書簡の中で「閻魔大王えの土産品」と言っている⁶⁾ことから、一村会心の作だったことが察せられる。

そのような二作であるが、1950年前後とは明らかに異なる背景の処理が施されている。《白花と赤翡翠》では背景が具体的には描かれていないものの、グラデーションのよう



左：図9 田中一村《白花と赤翡翠》1967年 (岡田美術館)



右：図10 田中一村《アダンの海辺》1969年
(個人蔵・千葉市美術館寄託)

に処理されている点が琳派とは異なる。また、会心作《アダンの海辺》では、背景に海景が描かれている。一村は琳派から何を学び、何を捨て、新しい画風へと至ったのだろうか。空間の分析からその問いへの答えを模索したい。

2.3. 分析の視点

絵画を描くためには、奥行きのある空間を平面として構成する必要がある。なぜなら絵画は厚みを持たない表現手法であるからだ。確かに、画布や紙などの基底材、あるいはそこに塗られた絵具は厚みをもつ。しかしそれは絵画にとって、表現を支持する存在に過ぎない。絵画という表現は、平面的な情報を鑑賞者に伝達することで成り立っている。従って絵画とは、3次元の空間を2次元の平面の中に表現したものと説明することができる。

この絵画表現の仕組みを心理学の観点から考察した仲谷兼人は、人間の知覚は既に同じことをしていると分析している。⁷⁾それによると、人間が知覚する世界は奥行きのある3次元の空間であるが、人間はそれを2次元の網膜像に置き換えて認識しているという。このような考えから仲谷は、絵画に表された空間を分析することは、「画家が空間をどのように認知していたか、あえていうならばどのような世界

観を持っていたのかを知ることができる」⁸⁾と述べている。つまり、絵の空間構成からは画家の世界観を紐解くことができるのである。

人の視野は、水平方向に200°、垂直方向に130°程度だと言われている。しかし、色や輝度を弁別して情報として処理することができる有効視野と呼ばれる範囲は、処理する情

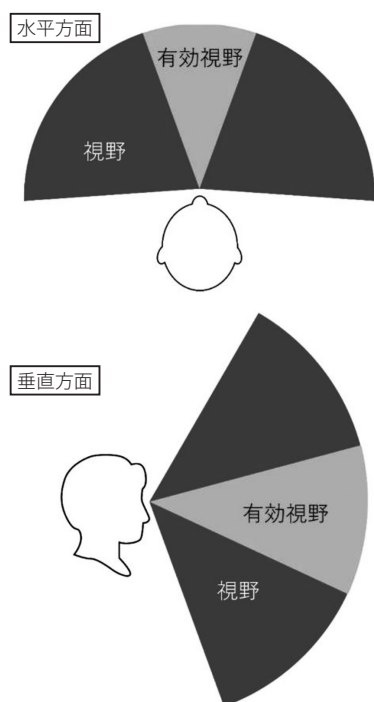


図 11 視野と有効視野

表：視距離と見え方の関係

視距離	見える範囲	視角	見かけの大きさ
近い	狭い	大きい	大きい
遠い	広い	小さい	小さい

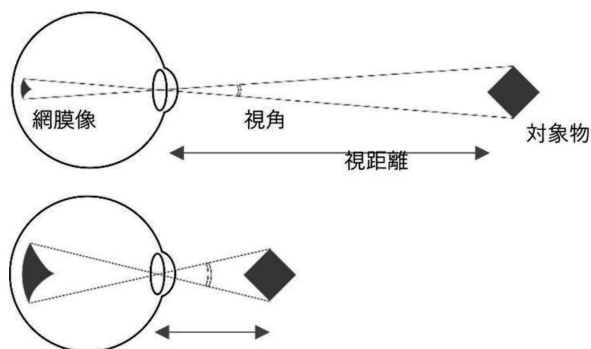


図 12 視距離と視角及び網膜像の大小は比例する

報によって異なるものの、およそ20°程度である(図11)⁹⁾。したがって、絵に描いたときに人が自然な形だと感じる範囲も、視野全体ではなく、有効視野を中心とした一定の範囲内である。

このように限られた角度の範囲内である人の視界では、近くは狭い範囲を、遠くは広い範囲を映すことになる。

また、人の眼の網膜に映る像の大きさは、同じ大きさの対象物であっても、視角¹⁰⁾によって変化する。視距離¹¹⁾が近付くほど視角は大きくなるため、比例して網膜に大きく映る(図12)。この大小関係によって人は遠近感を得て、空間を認識する。

以上のことから、視距離による見え方の違いを表のようにまとめることができる。視距離が近いときは、見える範囲が狭く、視角が大きく、対象物の一つ一つが大きく見える。反対に視距離が遠いときは、見える範囲が広く、視角は平行に近づき、対象物が小さく見える。

人間の眼では、以上のような仕組みで3次元の空間を2次元の網膜像に置き換えていることが分かっている。この性質を踏まえて、絵画作品がどのような空間を描いたものなのかについて分析する。

3. 分析



図 13 尾形光琳《燕子花図屏風》(右隻)部分拡大

3.1. 琳派の空間観

《燕子花図屏風》(図1)

燕子花の花が、どれもほぼ同じ大きさで描かれていることから、一様に視点から一定の距離があることが分かる。また、根元の位置が画面下になるほど手前、上になるほど奥に描かれており(図13)、現実空間として破綻なく配置されている。それを踏まえると、金箔地として処理された余白のうち、少



図 14 尾形光琳《燕子花図屏風》を元に作成

なくとも画面下半分は地面であると考えられる(図14)。

このことから、視点から一定の距離がある燕子花をやや上から見た空間だと分析できる。

《朝顔図屏風》(図5)

《燕子花図屏風》と同様、モチーフである朝顔の花がどれもほぼ同じ大きさで描かれている。朝顔の大きさと人の視野を考えると、こちらも視点からある程度の距離があると考えられる。しかし、視点と朝顔の間に遮るものは何もなく、背景も省略されている。

朝顔はつる植物なので支えとなるものが必要であるが、前述のとおり花の大きさに差が無く、また、画面の位置によって花の角度が大きく異なることも無いため、視点に対してほぼ垂直に立ち上がった垣のようなものの存在が想定できる(図15)。更にそれは、画面全体、つまり視野全体を覆ったうえで省略され、金箔地の余白として処理されている。



図 15 鈴木其一《朝顔図屏風》を元に作成

3.2. 一村の空間観

《白花と赤翡翠》(図9)

画面の半分以上を覆いつくす白い花が特徴的である。ここで「白花」として描かれているダチュラは、すべて同じ向

きに花を付ける植物である。見え方の角度に着目すると、画面上部の花は形態の底面である蕊が見えているが(図16)、画面下に行くにつれて蕊が見えない(図17)。一方で翡翠が木の根に留まる接点が見えている(図18)ことから、木の根は上から見えていることになる。このように対象物の見える角度に幅があることから、モチーフは垂直方向の視野を覆うようにして近距離に配置されていると分析できる。

また、花と木の根、鳥というモチーフにスケールの大きな違いは認められない。ここからも、モチーフは一樣に近い視距離にあることが分かる。



図 16



図 17

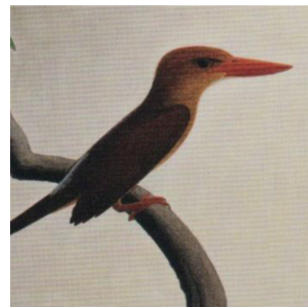


図 18

田中一村《白花と赤翡翠》部分拡大

《アダンの海辺》(図10)

アダンの木を手前に大きく配置し、その隙間から海景を見せるという構図をとる。

アダンの木の形態について細かく見ていくと、実や葉の大きさの描き分けが特徴として挙げられる。アダンは、実と葉の大きさはどれも同じくらいになる植物であるが、中心の実と葉が、向かって左側の2つの実やその周辺の葉に比べると大きく描かれている(図19)。このように見かけの大きさに差があることから、アダンの手前の枝は近い視距離で配置されていることが分かる。

また、水平線は画面下3分の1にあることから、足元の視

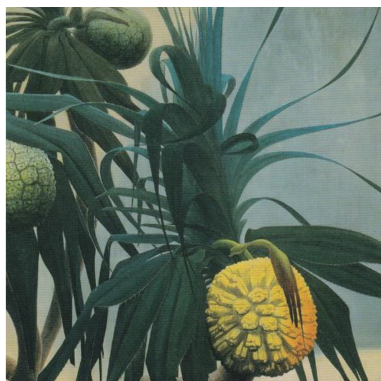


図 19 田中一村《アダンの海辺》部分拡大

野はトリミングされていることが分かる。反対に水平線より上の空間は、垂直視野の限界近くまで画面に反映されている。つまり、アダンの木が垂直方向の視野を覆う近距離にあり、その間から遠くの海景を望む空間であることが分析できる。

3.3. 自作の空間観

《夢で逢った》(図20)

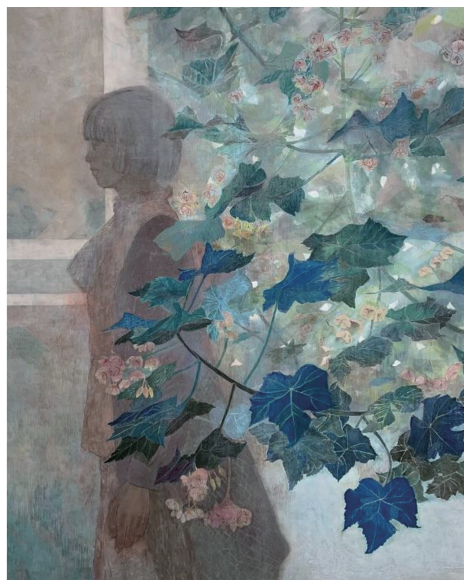


図 20 池谷貴子《夢で逢った》2022 年、個人蔵

手前にドンベヤ・バージェシアエという品種の植物を描いた。植物との視距離を短く設定しているため、画面下部の葉は上から見ているのに対し、中央の葉はほぼ真横から、上部の葉は下から見るようになっており、視角に差がある。一方奥に描いた人物やその後ろにある建物の構造などは視

距離を長く設定しているため、視角は平行に近い。

つまり、視点から近距離に植物を配置し、その奥に別のモチーフを覗かせた構図を取っている。

《永遠の直前》(図21)

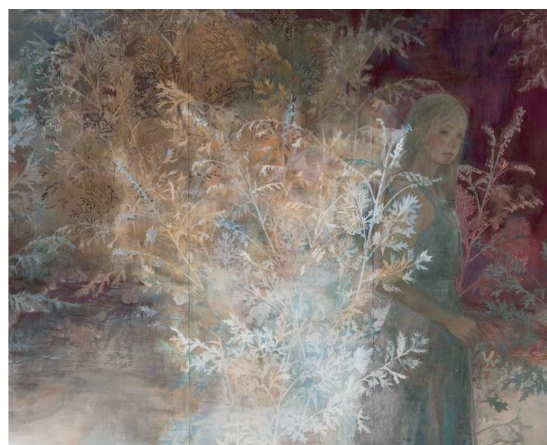


図 21 池谷貴子《永遠の直前》2023 年、個人蔵

ニガヨモギという、人の背丈ほどになる植物を画面全体に配置した。モチーフの視距離を長く取ったため、十数本のニガヨモギは全て同じスケールで描いた。やや俯瞰の視点を想定しているため、画面の大半が奥行き空間ではなく地面である。そのため、ニガヨモギが地面に接する根元の描写は、画面下部のあたりだけでなく、画面中心より上の位置にも存在する。

視点から一様に遠い場所にあるモチーフを斜め上から見たような空間意識の構図を採用している。

《また、明日》(図22)



図 22 池谷貴子《また、明日》2023 年、個人蔵

竹とシュロを配置し、構成した。人物の前方に描いたシュロは視点から比較的近い位置を想定し、葉に角度を付け

ている(図23)。一方で人物の後方に描いた竹は視点から遠い位置に想定し、人物やシュロと比較して見かけの大きさや視角を小さく描いた。

植物の根元はグラデーションを付けて背景と溶け込ませ、空間構成を曖昧にしている。そのため、植物モチーフの一つ一つは三次元の物体として想定されているものの、画面全体の統一された空間構成は不明瞭である。



図23 池谷貴子《また、明日》部分拡大

4. 考察

4.1. 視距離と心理的距離感

琳派の屏風絵である図1、図5の二作品は、植物モチーフとの視距離が長い。対して田中一村の図9、図10は植物モチーフとの視距離が短い。他方、自作では植物との視距離が長いものと短いものとが混在しているが、このことは、描かれた空間に対する心理が関係していると考えた。

視距離が長い図は遠近感が圧縮される。ここからは空間全体を俯瞰して見るような印象を放つ効果がある。反対に視距離が短い図は遠近感が強調される。ここからは一般に、絵画空間の中にいるかのような臨場感をもたらす効果がある¹²⁾。以上を踏まえると、モチーフの視距離の違いを、対象物との心理的な距離の違いと結びつけて考えることができるのではないだろうか。つまり、琳派の屏風絵は、屏風の世界全体を外から俯瞰するような意識から遠近感が圧縮されたような空間構成で描かれており、対して田中一村は、絵の取材地である奄美を内側から見る意識のもとに遠近感を強調した空間構成で描いていたのだと推察される。そして自作では、その二つの意識が入り混じった絵画空間を描いているのだと考えた。

4.2. 空間構成と植物モチーフの役割

4.2.1. 琳派

図1、図5に見られる、箔地一色で処理した背景は「装飾的」という言葉で語られることが多い¹³⁾。確かに琳派の表象は、大画面においても奥行きを説明する描写を省き、まるで服飾のパターンのように「装飾的に」配置していることが特徴的である。

しかし、空間構成という視点で分析してみると、植物モチーフは二次元の意匠だけを考慮して配置しているのではなく、三次元空間から破綻がないように配置していることが分かった。図1では地面が、図5では垣が、現実的に想定されている。

背景を描かず、箔などの装飾的な要素で処理しながらも、植物は現実世界の景色として描かれている。つまり、今回分析した琳派の屏風絵における植物モチーフは、抽象的で装飾的な絵画世界の中にありながらも現実に入っていける空間の残像のような、絵画と現実を結びつける存在として描かれていると考えた。

このように考えると、視距離を長く設定することは、装飾性と実在感を両立させるための一つのテクニックでもあると考えることができる。

4.2.2. 田中一村

田中一村の作品における空間構成について論じるためには、カメラの利用についても考慮する必要がある。一村は奄美に発つ前からカメラに興味を持ち始め、自ら撮影・現像を行うようになり、奄美でも二眼レフカメラを携帯していた¹⁴⁾。奄美で撮影された写真には、アダンの木など、作品に登場するモチーフを撮影したものも多数あり、構図の検討やデッサンの補助といった目的で使用していた。一村が奄美に渡った1960年頃には、現代のデジタルカメラの感覚ほどではないにせよ、世間の多くの人々がファインダー越しの世界を「リアルな光景」として見ることに慣れていただろう。よって、空間を描く上での技法的な選択肢の中でより現実味を強調する方法として、カメラに写った世界をそのまま描くという方法を採用したのだと思われる。

よって、田中一村は作品制作において、臨場感や実在感の表現を重視していたと考えられよう。しかし、空間構成という視点で見ると、人間の視野から大幅にトリミングしている点が無視できない。目に映った世界をそのまま描き起こすのではなく、トリミングを施すという行為からは、少な

からず二次元の意匠性を求める意識があったと考えるのが妥当であろう。

背景を描いたりモチーフの遠近に差を付けたりと植物に実在感を持たせながらも、絵画全体としては意匠性を求める意識が見られる図9、図10においては、一村が奄美で得た具体的体験と絵画という平面芸術が本来持つ抽象性を橋渡しする存在として植物モチーフが扱われていると私は考えている。

一村が琳派的表現に傾倒していた時期があることを踏まえると、むしろ、意匠的な絵を描くということが絵画制作の前提にあり、視距離を短く取って遠近感を強調するということはその意匠的絵画に臨場感を追加するための技法であったとも考えられる。

4.2.3. 自作

自作でもまた、三次元空間を二次元に正確に再現することよりも、二次元の中での意匠性を求める意識がある。これは、実際に目にした具体的体験をそのまま表現するのではなく、ある程度意匠的にすることによって抽象性を持たせ、普遍的な表象になることを期してのことである。そういった中での自作における植物モチーフの役割は、形而上世界と現実世界の橋渡しだと考えている。

絵を構成するうえで植物モチーフは、他のモチーフと比較して実在感と意匠性のバランスが取りやすいと感じている。現実世界に生きる私たちが目にするものは多種多様であるが、例えば人物や動物よりも植物モチーフは形を自由に組み替えることができ、彩色の自由度も高い。また、建造物のように精緻なパースペクティブを考慮しなくても、緩やかに地面や壁面を暗示することができる。

このような理由で制作に植物モチーフを取り入れることが増えているが、この発想は光琳以来の日本画における、植物に対する意匠と実在感のバランス感覚から得た影響が大きいと考えている。

しかし、空間構成を自己分析すると、琳派以来の流れとは離れたものへと展開していると感じられた。一見装飾的な琳派の作品が現実的な空間意識のもとに植物を配置しているのに対して、自作では歪んだ空間にすることで現実世界から遠ざかっている。また、一村のように写真に写るような視角の幅を持った遠近感を絵に反映させることもあるが、絵画全体では視距離を長く取り、遠くから眺めたような構図へと展開する傾向にある。部分部分では現実的なデッサ

ンを基に描いた植物を、絵の中で再構成することで、画面全体の空間は現実から逸脱している点が、今回分析した作品と自作との違いである。

植物モチーフに実在感と意匠性の二つを求める点では日本美術史の流れにあるが、空間構成に対する意識は近現代の様々な表象の影響を受けつつ異なったものへと展開していると自己分析した。

5. まとめ

琳派の絵画は、背景を説明せず、装飾的要素で処理することが特徴的である。しかし、その空間構成を分析すると、現実的な空間から破綻がないように植物モチーフを配置していることが分かる。

一方昭和初期に活動した日本画家である田中一村は、写実的な植物の描写が注目されるものの、空間構成を分析すると、現実的な視野からはトリミングした日本画に仕立てられている。

これらは、全く違った流れのようであるが、植物というモチーフに実在感と意匠性の二つを求めることで、鑑賞者の置かれた現実世界と絵画の抽象世界とを植物によって結びつけるという、同一の狙いの中での揺らぎなのではなかろうか。

ここに自作を照らして考えると、植物モチーフを現実と抽象の橋渡しと捉える発想は、光琳以来の系譜だといえる。しかし、大画面での再構成により、作品全体では非現実的な空間を描くなど、今回分析した先行作品とは違った要素も浮き彫りになった。

実在感と抽象性のバランスをどこに設定し、そのためにどのような構成をとるのが最適であるのか、先行作品を分析しつつ今後の制作に反映させていきたい。

註

- 1) 仲町啓子『すぐわかる琳派の美術 [改訂版]』東京美術、2012年、24頁
- 2) 玉蟲敏子『生きつづける光琳 イメージと言説をはこぶ《乗り物》とその軌跡』吉川弘文館、2004年
- 3) 鶴見香織『もっと知りたい 菱田春草 生涯と作品』東京美術、2013年、20頁
- 4) 中国南宗画の影響を受けた日本の絵画様式。
- 5) 大矢薮音『別冊太陽 日本のこころ274 田中一村 “南

の琳派”への軌跡』平凡社、2019年

- 6) 同上、117頁
- 7) 仲谷兼人「浮世絵版画の空間表現—浮絵と遠近法を中心として—」『大阪樟蔭女子大学人間科学研究紀要』5、2006年
- 8) 同上、58頁
- 9) 瀬谷安弘「有効視野の特性とその測定手法」『光学』42 (9)、2013年、473頁
- 10) 対象物の輪郭と眼を結ぶ角度。
- 11) 対象物と眼との距離。
- 12) ニコン「デジタル一眼レフカメラの基礎知識 Enjoy ニコン」<https://www.nikon-image.com/enjoy/phototech/manual/19/01.html> (2022年1月1日) および 佐藤仁一朗「余市乗念寺鐘樓門の透視図による形態視実験」『図学研究』32、1998年、20頁 表3「アンケート記述内容」
- 13) 玉蟲敏子『生きつづける光琳 イメージと言説をはこぶ《乗り物》とその軌跡』吉川弘文館、2004年、197頁
- 14) 松尾知子『田中一村 新たな全貌』2010年、千葉市美術館、222頁

図版出典

- 図1 根津美術館学芸部『琳派コレクション』根津美術館、2019年、図版14
- 図2 竹内清乃『別冊太陽 日本のこころ232 尾形光琳 「琳派」の立役者』平凡社、2015年、92・93頁
- 図3 土居次義『日本美術絵画全集 全二十五巻 第九巻 狩野永徳 / 光信』集英社、1978年、図版8
- 図4 東京国立博物館「東京国立博物館 画像検索」<https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0072540> (2023年8月31日)
- 図5 Metropolitan Museum of Art, “The Met Collection,” last modified August 31, 2023, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/48982>
- 図6 鶴見香織『もっと知りたい 菱田春草 生涯と作品』東京美術、2013年、21頁
- 図7 大矢鞆音『別冊太陽 日本のこころ274 田中一村 “南の琳派”への軌跡』平凡社、2019年、56・57頁
- 図8 同上、66・67頁
- 図9 同上、103頁
- 図10 同上、117頁
- 図11 瀬谷安弘「有効視野の特性とその測定手法」『光学』42(9)、2013年、図1を参考に作成
- 図12 篠田博之「網膜像と視角」『光学』30(1)、2001年、図1を参考に作成

Representation of Plants and Spatial Consciousness in Japanese Paintings: The Relation between Previous Works of Artists after OGATA Kōrin and Author's Own Works

IKEYA Takako

I repeatedly depict plants in my Japanese paintings. My expression is characterized by my free arrangement and composition of plants on the canvas, sometimes without considering perspective depth. This is because I expect plants to symbolize an abstract view of the world, rather than to depict a specific realistic scene.

Generally, a painting is a representation of three-dimensional space, as seen by the human eye, on a two-dimensional plane. However, many paintings in the East omit the depiction of space and directly place plants against no background. For example, OGATA Kōrin's *Irises*, depicts plants on a background treated with only one color. While the plants are realistically depicted, the space surrounding them can be seen as extremely abstract. Furthermore, in the works of TANAKA Isson, a Japanese-style painter (1908–1977), there are two types of paintings: one treats the background other than plants as a single color, like Kōrin did, and the other in which the sea and sky are depicted in the distance.

What are the differences between the spatial treatment unique to Oriental paintings and my own works? In this article, I focus on plants as a motif, analyze the spatial expression in Japanese paintings since the modern era, and compare and discuss them with regard to my own works.