はじめて学ぶ芸術の教科書

余白論

―書画美への招待―

笠嶋忠幸・萱のり子・島尾新　著／桐生眞輔・塩見貴彦　編

藝術学舎

目次

はじめに　3

第一部　**水墨画の余白**　島尾　新　9

はじめに　「余白」ということば　10

第一章　水墨画の存在様式　12

一、素地も絵のうち　12

二、絵は支持体のなかにもある　13

三、レイヤーの共有　15

四、「墨」との「相入」　16

第二章　「余白」のさまざま　19

一、モチーフとしての余白・想像力としての余白　19

二、間としての余白・無限定な余白　21

三、「惜墨」　23

第三章　「余白論」　25

一、《松林図屏風》の余白　26

二、「筆墨」の響き合う場　27

三、「相入」「溶融」「重層」の空間　28

四、「除去の美学」「引き算の美学」 30
おわりに　「余白」の制作論 31
第二部　書の余白　萱　のり子 35
はじめに 36
第一章　書の構造にみる余白 37
文字の知覚と書表現 37
東アジアにおける書と余白 38
「分間布白」――漢字の書にみる余白の原理 39
《九成宮醴泉銘》の表現に即して 40
オリジナルと複製に関する留意点 42
運筆・墨調・余白――評価語「逸品」の成立 43
第二章　日本の王朝美との関係においてみる余白 45
一、「散らし書き」様式における余白 45
筆線の暢達と行の意識 45
構成の要因としての余白 46
《寸松庵色紙》の表現に即して 46
《継色紙》の表現に即して 48
構図の変容と余白 50
二、和歌の技法と書の余白 50

「見立て」 50
《高野切第一種》と《元永本古今集》の表現に即して 52
余白が喚起する力 54

第三章　無・幽玄・余白——思想的背景と美の創出 57
『老子』の無 57
貴族の教養主義の伝統 58
優美の深化としての幽玄・中世への展開 59
禅の文化 60
不立文字・不言の言・無の造形 61
余白の制度化と「切」 62
暗示と象徴 63

第三部　書画表現の共感——書くこと・描くこと　笠嶋　忠幸 65

第一章　余白と視線 66
［検証］仙厓《○△□》の表現を読み解く 68

第二章　書画の共感——余白を視る、二つの眼差し 74
書線と余白 74
制作者の眼差し 76
［事例①］平面的意匠としての余白 77
篆刻の世界観 77

中国書法の感覚 79
［事例②］絵画的空間としての余白 81
線と余白と明度の関係性 81
「空白」という見方 82
表現要素としての余白 85

第三章　筆墨表現と余白論 88

おわりに 92
【執筆者・編者紹介】 93

第一部　水墨画の余白

島尾　新

はじめに　「余白」ということば

いま「余白」ということばには、けっこうよく出会います。国会図書館の蔵書を検索してみると、タイトルにこの語を含むものが三四八件。「余白の詩学」「余白の翼」「ふたりの余白」「季節の余白」「突然の余白」など、様々な「余白」が踊っており、日本文化に独特の美的感覚とされる「間（ま）」や「わび・さび」などと関係づけられることもあります。

ただしこの単語は古いものではありません。『日本国語大辞典』（小学館）が用例として引くのも、有島武郎『或る女』の「葉子は怒りに任せて余白を乱暴に徒ら書きで汚してゐた」や、志賀直哉『暗夜行路』の「余白に『こんなものを時々書いてゐる』と書き、手紙に同封した」**［註1］**などで、江戸時代以前の用例は見られず、中国では現在も辞書にはありません。

基本的な意味は「文字などを書いてある紙面で、何も記されないで白いままで残っている部分。空白。」（『日本国語大辞典』）で、近代になって生まれた、基本的に文字の書かれたものについての言葉でした。その「余った白」が、「余」のコノテーションで「余情」「余韻」のニュアンスを帯びて使われるようになり、そのひとつが「余白の美」ということになります。もし「余白」ではなく、『日本国語大辞典』で同義語とされる「空白」だったら――中国では「留白」ともいうようですが――こんな典雅な転用はされなかったでしょう。向きが変わって仏教の「空」に近づいたかも知れませんが。

このような、日本の近代に生まれて日本文化を象徴するようになる言葉には、「西洋化」「欧化」してゆくなかで改めて見いだされた「日本」（ときに「東洋」）への期待が込められていることがよくあります。それまでは当たり前だったこ

とが、「西洋」との比較のなかで「日本的」（あるいは「東洋的」）なものとして再発見されてゆくのです。

「余白」も、筆記用具が筆からペン・鉛筆へと変化するなかで、また「水墨画の余白」は、油画（油絵）が絵画の主流となるなかで見いだされたものでした。それが「日本文化に独特の「間」」や、「何もないところに、独特のものが込められているのが日本文化」というような主張に繋がってゆきます。しかし「余白」は中国の水墨画にもあるわけで「日本に独特」なわけではありません。真っ直ぐに「日本文化論」へと突き進むのは危ないのです。

実は「水墨画」の方も同様で、「水墨」は古くからありますが、基本的には「著色（着色）」「白描」に対する、技法・画法を指す言葉です。これに「画」が付いて熟語化するのは近代になってから。それまでの日本では「唐絵」「漢画」と呼ばれる中国風絵画のなかにあったのが、絵画の世界が「洋画（西洋画・油画）」と「日本画」へと再編されるなかで生まれ、「東洋」を象徴する絵画のジャンルともされるようになりました**[註2]**。

というわけで、「水墨画の余白」の特徴を見るには、「油画」との比較が手っ取り早いということになります。まずはそこから確認してゆきましょう。

[註1]『日本国語大辞典』第二版、小学館、二〇〇〇～二〇〇二年。

[註2] 拙稿「水墨画の現在と未来」『すぐわかる水墨画』、東京美術、二〇〇五年参照。

第一章　水墨画の存在様式

一、素地も絵のうち

「油画」では、ふつう支持体の上の全面に顔料が塗られます。「余白」は「塗り残し」であり、基本的に「あってはいけないもの」でした。ここには、画材や技法の問題だけでなく、「絵画とはいかにあるべきか」という価値観や制度の問題も関わっていますから、「何でもあり」になった現在では決定的なルールではありませんが、それでも塗り残したカンヴァスの見える油画は一般的ではないでしょう。

これに対して「水墨画」では、描かれない部分のある方がふつうです。その前段階にあたる「白描」は、墨の線で描く絵画ですから、素地の部分が多く残るのは当然のことでした。そこから、「墨」による黒から白までのグラデーションによって、さまざまなものを描き出す「水墨」へと展開するのですが、画面全体を塗り込める習慣はなく、なんといっても「白」を墨で表すことはできません。そこに紙や絹など素地の色を使うのは必然で、水墨画は、そもそも素地を絵に取り込み、その一部とすることによって成り立ったのです。

たとえば、南宋時代（十三世紀）の画僧・蘿窓（らそう）が描いた鶏【図1】では、白い羽に覆われたその体は、素地の絹そのものです。塗られているのはその外側で「外隈（そとぐま）」と呼ばれますが、ここに人々は、素直に「白い鶏が描かれている」

図1　南宋　蘿窓《竹鶏図》（部分）
東京国立博物館蔵

のを見るでしょう。これは「素地のモチーフ化」というべき水墨画の基本的な表現手法で、月や雪山など外隈で描かれるものは数多くあります。

この鶏のように「かたちあるもの」はとくに「余白」とは呼ばれませんが、同じ「素地のモチーフ化」でも烟霞（霧や霞）のような「かたちなきもの」になると、なんとなく「余白かな?」という感じになってきます。いずれにしても、素地が残るのが当たり前の水墨画で「どのようなものを余白と呼ぶか」を定義しようとするのは、さして意味のあることではないでしょう。ここでも漠然と使うことにします。

二、絵は支持体のなかにもある

「素地のモチーフ化」がごく自然に受け入れられるのは、水墨画の存在様式、単純にいえば「絵がどこにあるのか」にも関わっています。油画では顔料は基本的に支持体の上に塗り重ねられてゆきますが、墨は支持体の表面に付着するだけでなく、そのなかへも浸透します。「滲み」というと、なんとなく横への広がりを思い浮べますが、もちろん奥へも浸透してゆきます。

簡単に確認しておけば、水を加えて磨られた墨は、膠に包まれた煤の粒子が水のなかに浮遊するコロイド状になります。これを筆に含ませて紙に触れると、まず水が広がって、その後を膠に包まれた煤が追って行きます。**[図2]**は、足立正平による実験例で、現在の宣紙（紅星牌棉料単宣）に刷毛で濃墨を刷き、右半分に霧吹きで上から水を加えたものの拡大写真です。下の濃い部分が刷毛で塗られたところ、左半分は濃墨自体の滲みで、右では加えられた水によって墨の動きが変わって墨色の薄い滲みも生じています。その境界の上には――見づらいと思いますが――薄く黄色い筋があります。こ

こまで水が動いて、エッジに水に溶けた膠が溜まっているのです［註3］。

墨は、紙の繊維の空隙に沿って動きますから、「滲み」は紙の表面というよりは紙の「中」の現象です。これは描く感覚にも関係していて、筆から紙へと墨を「伝えてゆく」、また「潑墨」では墨を「そそぐ」といえばいいでしょうか。絵は支持体の「中」にもあって、それが「見えて」いるのです。このような水墨画の存在様式からして、そもそも「支持体」とか「基底材」という言い方はしっくりとしません。

また「墨」そのものに加えて「紙」のテクスチャー、漉目や繊維の状態も「見え」に反映しています。より繊維の状態が不規則な和画仙（甲州画仙）［図3］と比較すると、滲みの違いがよく分かります。絹の場合には、墨は基本的に絹目に沿って動きますから、紙のように不規則にはなりませんが、いずれにしても、このような「素材性」が露わになっていることも水墨画の特徴です。

そして裏打ちの紙によって、絵の表情が大きく変わることは、いうまでもありません。不正確な言い方ですが、光は墨による吸収と、紙・絹そして裏打ちの紙による反射・散乱を繰り返し、私たちが

図2　足立正平「墨の滲み1」（紅星牌）

図3　足立正平「墨の滲み2」（甲州画仙）

見ているのはその結果ということになります（もちろん紙も光を吸収し、膠による反射等も絵の「見え」に影響しています。「不正確」というのはそのためです）。よほど厚い紙を使わない限り、絵はある程度「透けて」いるのです。

三、レイヤーの共有

このような水墨画の存在様式は、「余白」のありようにも大きく関わってきます。蘿窓の鶏では、「外隈」の塗られた墨は絹のなかに染み込んでいて、塗り残された鶏と同じところにあります。「墨」と「余白」、「図」と「地」とは物理的にも同じレイヤーにあるのです。これによって、素地を表現のなかに自然に取り込み、「描かれたもの」と「余白」とに対等の関係を持たせ得ることになります。ここでも油画での「塗り残し」が――ステイニングのような技法によるものは別として――顔料のあいだから覗いているのとは異なっています。

沈和年の「恍惚シリーズ」**[図4]**で見てみましょう。抽象的な表現ですが、右の方には濃墨の樹木のかたちがあって、描かれた世界を山水画へと連接さ

図4　沈和年「恍惚シリーズ」2008年

[註3] 墨・紙・水については、宮坂和雄『墨の話』（木耳社、一九六五年）、為近磨巨登『墨と硯と紙の話』（木耳社、二〇〇三年）、日野楠雄「墨色の変化：紙と墨と水と」『和紙文化研究』（一七、二〇〇九年）等を参照。

せています。ここで絵を成り立たせているのは、「墨」と「紙」との関係で、それが紙のテクスチャーを含めて見せる繊細な表情とムーヴメントが、画面全体に及ぼされています。「描いている」というよりも「墨と素地との関係を作り出している」という方が相応しいでしょう。そしてここでの「余白」は「墨」と対等に扱われており、「図」と「地」という意味での「素地」とは異なっています。テクスチャーが見えることを含めて、この「素地」という呼び方も、「支持体」と同様にしっくりしないのです。そこで面倒ですけれど、以下「紙」「絹」などと呼ぶことにします。

四、「墨」との「相入」

そしてこの作品について「どこからが余白か?」と問うことに意味はないでしょう。「墨」と「紙」とは互いに入り込んでいて、その境界ははっきりしません。その様相は、紙や下処理によって千差万別ですが、たとえば微視的には**[図5・6]**のようになります。これも「水墨画の余白」の重要な要素で「墨と素地との相入(そうにゅう)」と呼んでおきましょう。「相入」は、仏典の『華厳経』に出る言葉で「相即相入」と熟して「一切

図5　竹紙の淡墨部分の一例

図6　楮紙の滲みの一例

の事象が彼此対立することなく、互いに融け合って、あい和する関係を保っていること」[註4]）をいいます。この世界のすべてのもの・ことは、網の目のように互いに入り合い、内的にも連関しているのですが、水墨画はある程度これを可視化できるといえるでしょうか。

横山大観の《生々流転》（東京国立近代美術館）では、四十メートルの長さのなかに、いわゆる「朦朧体」による水墨表現のヴァリエーションが散りばめられていますが、細雨の降る水辺の木立[図7]では、絹本に独特の絹目に沿っての墨の動きを使いつつ、輪郭が暈かされて、土坡や木々の「墨」と、細雨の降る大気の「余白」とが「相入」し、この世界のありようを純化したような表現になっています。

山水画には限りません。《李白吟行図》（東京国立博物館）[図8]は、軽やかに歩を進める唐代の大詩人を、南宋の画院画家・梁楷が「減筆体」と呼ばれる、筆数を抑えた画体

図7　横山大観《生々流転》（部分）
1923年
東京国立近代美術館蔵
Photo：MOMAT / DNPartcom

図8　梁楷《李白吟行図》（部分）
東京国立博物館蔵

[註4]『仏教語大辞典』、小学館、一九九七年。

で描いたものです。この画体では、当然「余白」は広くなり、それが「筆」を際立たせることになりますが、筆線と余白との関係は、第二部・第三部で論じられるはずなので、深入りは避けましょう。見ておきたいのは、李白のお腹の「片暈し」の線です。内側から外側へと墨を薄くすることによって、李白の体はその前の余白と「相入」しています。それが李白の歩みを軽やかに見せ、また大詩人の体に満ちる「気」が、周囲の大気と通じあうような感覚を生じています。さらに芸は細く、お腹のあたりを少し出っ張らせて、李白の前への動きをほんの少し強調しています。

もちろん、きっちりと滲み止めをして、墨と紙との境界をはっきりさせることもできますが、微視的には同様のことが起きていますから、厳密にいえば「どこからが余白か」を定めることはできません。逆に「相入」のあり方をコントロールして、「墨」と「紙」の関係を変化させることにより、意味的な連関を含んださまざまな表現が可能になるのです。

さらに「余白」の領域は、絵に当てる光によって変化することもあります。淡墨の塗られた面に光を当てると、光は墨を透過して裏打ちの紙に達し、そこで反射してまた淡墨を通って返ってきます。光が一定以上に強いと、裏打ちの紙からの反射が勝って、淡墨が見えなくなることがあります。淡墨が余白へと消え入るように「相入」している場合には、境界付近の淡墨が見えなくなって、微妙なトーンが失われると同時に、余白の大きさも変わってしまうことがあるのです。「余白」は相対的に、曖昧にも明確にもなります。

このように水墨画では、「墨」と「余白」との関係をさまざまに作り出すことができ、それを利用した表現がなされています。「余白」はただ「余白」の問題であるだけではなく、水墨画の表現の根本に関わるものです。

第二章　「余白」のさまざま

「水墨画の余白」について、基本的なことを見てきました。これが表現の目指す方向と絡み合って、さまざまなタイプの「余白」を生んでゆきます。そのなかから、典型的なものを挙げておきましょう。もちろんこれは「余白の分類」ではなく属性あるいはパラメータのようなもので、複数のものが関連しまた重なり合って「余白」自体が多義性・重層性・輻輳性をもつこともよくあります。

一、モチーフとしての余白・想像力としての余白

まず先ほどに見た「素地のモチーフ化」による「何かになる余白」を確認しておきましょう。外隈で表された鶏や雪山などは、「かたちある」素地であり「白」という色を表すものでもありました。ここからは「何かになるのか?」「区切られているのか?」「白いのか?」という「余白」を見る三つの形式的な要素がでてきます。このうちの二つ目は、「余った白」「余韻ある白」と相容れないようにも見えるため、そもそも「余白」とは呼ばれないことがあります。

牧谿（もっけい）の《漁村夕照図》**[図9]**の右の方の「余白」は、その領域を淡墨そして画面の境

図9　南宋　牧谿《漁村夕照図》
根津美術館蔵

界で区切られてはいますが、淡墨と「相入」しているところもあり、その領域は明確とはいえません。しかし「何を表しているか」は、上の方では左方の暮れなずむ暗い空に対して、まだ陽の残る空、そして夕靄のかかる村に射す夕陽の光の筋と、比較的はっきりしており、現実の視覚とも対応しています。

これが玉澗の《山市晴嵐図》[図10]になると、「素地のなかに墨がある」という雰囲気になってきます。この種の絵を見慣れていれば、「墨」の示唆する山水の景をイメージすることは難しくありません。記号のような人とともに烟霞の満ちるなかを右へと登り、陽炎のようにもうもうと立ち上る山気を感じながら空を見上げ、さらに左へ反転して山のなかへ……というような。しかしそれが明示されているわけではなく、いくら見ても周囲の余白は「白い紙」であり「無限定な空間」です。見る側からすれば、そこは「想像力の空間」であり、描く側からすれば「墨」によって、いかにそれを刺激するかがポイントとなるわけです。

あらためて沈和年の「恍惚シリーズ」で確認しておくと、樹木の存在によって「余白」は烟霞への連想を生み、光と大気の感覚を表しつつ、「墨」と「相入」する抽象的な色面でもあります。「余白」は、このような「具象性」と「抽象性」また「素材性」と「表象性」――あまり良い言い方ではありませんが――のあいだを揺れ動きつつ重層的な性格を担うことになるのです。

図10　南宋　玉澗《山市晴嵐図》（部分）
出光美術館蔵

二、間としての余白・無限定な余白

一方で「なににもならない」余白もあります。日本文化との関係で強調される「間」としての余白が典型でしょうか。辞書的な意味は「物と物、または事と事のあいだ」（『広辞苑』第6版）で、空間についても時間についても用いられ、剣持武彦は、生活空間から落語に詩歌そして芝居や茶室など、日本文化のなかに見られる多様かつ独特の「間」について論じています［註5］。

絵画の場合には、表面的にはモチーフとモチーフのあいだのということになりますが、ここになにも描かずに「余白で間を取る」のが日本の特徴のひとつというわけです。狩野探幽による名古屋城上洛殿三之間の襖絵はその好例で、モチーフの配置とそれらの間の距離感が絶妙です。たとえば《雪中梅竹遊禽図襖》［図11］の山鵲（尾長鳥）は、左の襖二面の右上から左下への対角線と、左の襖の左上から右下への対角線の交わるところに置かれていますが、これに向かって右側から出る梅の木の枝が「ここしかない」という位置に描かれています。ここでの余白は、それ自体で意味を生じることはなく、また白い色面でもなく、抽象的かつ面的な距離として、モチーフ同士

［註5］剣持武彦『「間」の日本文化』、講談社新書、一九八八年。

図11　江戸時代　狩野探幽《雪中梅竹遊禽図襖》（名古屋城上洛殿三之間）
提供　名古屋城総合事務所

の呼応関係に関わっています。

このような「余白」では、水墨画であること、つまり顔料と支持体が同一のレイヤーにあることは、特段の条件とはなりません。たとえば、総金地に著色のモチーフを配置しても――感覚は異なりますが――「間」という点では似たものを作ることができるでしょう。実際、この襖にも金泥が刷かれていますが「間」を妨げているようには見えません。

「間」には水平方向のニュアンスが強いのですが、もちろん「奥への余白」もあります。「間」との関係で見ておきたいのは、余白を「白い面」ではなく、奥へと抜けてゆく無限定な空間と感じさせる表現です。白い紙のなかに「墨」がある。いってみれば「平面構成」と、無限定な空間のなかに「墨」が存在しているのとでは、絵画空間が大きく違ってきます。端的に見られるのは「水墨の抽象画」で、図版で感じるのは難しいのですが、たとえば足立正平の《おとづれ》[図12]では、「宿墨」の枯れた質感、「水」を使った墨の動きなどによって、「墨」と「紙」による独特の空間が生まれています。比喩的に「余白が白じゃなくなったね」などといったりするのですが、この感覚は、そもそも余白が抽象的な空間となる「書」を見るのが分かりやすいかもしれません。

このように「紙」（あるいは「絹」）というマテリアリティが露わになっている部分が、同時に無限定の空間という抽象性を表象し得ること、この極端な振幅あるいは両義性も、水墨画の余白の大きな特徴です。しかもそれらの性格が、たとえば烟霞に満ちた空間である水墨山水の「余白」に重なり合えば、表現はより複雑なものになってゆきます。

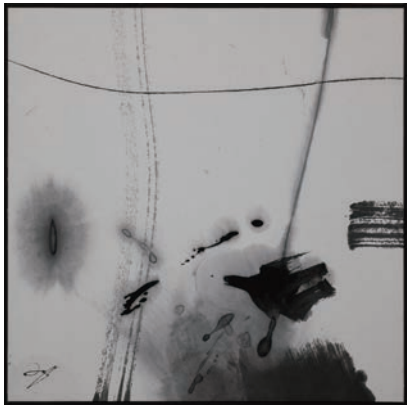

図12　足立正平《おとづれ》2020年
作家蔵

三、「惜墨」

もうひとつ、余白に関係する表現の方向に「惜墨（墨を惜しむ）」があります。先に見た「減筆体」の梁楷は「墨を惜しむこと金のごとし」と評されました【註6】。筆数を減らし、墨の使用を抑えれば、当然「余白」は増すことになります。梁楷の場合には「筆を惜しむ」といった方が正確で、「筆」＝墨線と「余白」との関係が問われることになります。

やはり「墨を惜しむこと金のごとし」と評された人に、北宋を代表する山水画家の李成がいます。元四大家の一人・黄公望はこの「惜墨」について、まず淡墨を重ねて描き、ここぞというところで、焦墨・濃墨で遠近を描き分けてゆくことだと解説しています【註7】。「どこで描くことを止めるか」は、絵画制作に共通の問題で、「不必要な墨は使うな」という教訓は、直接「余白」に繋がるものではありませんが、「描き込みすぎない」ということ、「肝心なところにだけ濃墨を入れる」という点で、通じるところはあるでしょう。

図13　南宋　（伝）無準師範（ぶじゅんしばん）
《芦葉達磨図》（部分）（《達磨・政黄牛・郁山主図》三幅対の内）
徳川美術館蔵
ⓒ徳川美術館イメージアーカイブ／DNPartcom

【註6】 敬叟居簡『贈御前梁宮干』「梁楷惜墨如惜金。醉來亦復成漓淋。」。

【註7】 黄公望『写山水訣』「作畫用墨最難。但先用淡墨積。至可觀處。然後用焦墨濃墨。分出畦徑遠近。故在生紙上有許多滋潤處。李成惜墨如金是也。」。

そのなかで「惜墨」を極めたのが、南宋の禅僧・智融（ちゆう）（一一一四～九三）がはじめた「罔両画（もうりょう）」と呼ばれるものです。ここでの「罔両」は半影のこと。『荘子』「斉物論」の半影と本影の問答が典拠で、やはり禅僧の敬叟居簡が名付けたものです［註8］。智融が得意だったのは牛の絵で、ともかく墨を薄くしていって「墨を惜しむこと命を惜しむが如し」と評されました。「金の如し」の上を行くものですが、その手法は禅宗の人物画にも取り込まれ、たとえば《芦葉達磨図》（徳川美術館）［図13］のような作品が生まれます。墨を薄くしてゆけば、描かれたもの自体が「余白」に近づいてゆくわけで、先ほど見た「墨」と「紙」との境界における「相入」ではなく、「墨」の存在そのものの「紙」への相入ともいえ、さらに突き詰めれば「何も描かれていない白紙」になってしまいます。江戸時代初期の絵師・土佐光起は「白紙も模様のうちなれば、心にてふさぐべし」［註9］といっています。「何も描かれていないところを自分の心で埋めなさい」、つまり純白の紙に画をえがくのは観る者の「心」＝想像力ということになります。逆にいえば、真っ白な紙こそが、無限の可能性を秘めた最高の絵画ともいえるわけで、江戸時代の南画家・池大雅は「唯紙上に一物もなき所こそ爲し難しとなり」といったと伝えられます［註10］。もっとも難しいのは何も描かないこと、というのです。「余白」は、絵画の実在と非実在の境界あるいは相入する場ともいえ、罔両画のように「存在」というテーマを込め得る場でもあります。