

## 論文

# スペインの近代のデッサンと日本の鎌倉時代のやまと絵白描画との共通点について

市川 浩代<sup>†</sup>

## 要旨

本稿では、「線」の造形上の重要性に着目し、20世紀のスペインのデッサンと、13～14世紀のやまと絵白描画という、地理的にも、時間的にも隔たりのある事例において、三次元の空間の立体的な物を二次元の平面上に表現するための、「線」の役割、はたらき、特質について検証した。その結果、双方の作品の事例において、輪郭線の肥瘦、強弱、直曲及び屈曲、連続及び途切れといった様態の変化（対比）が、平面上に、立体的な物、あるいは、三次元の空間表現をするための、重要な表現手段であるということが明らかになった。また更に、こうした「線」の造形上の特質とはたらきは、優れた平面の造形作品においては、洋の東西を問わず等質であり、視覚の共通性として捉えなければならないという結論に達した。

## キーワード

線、造形、スペイン、デッサン、やまと絵

<sup>†</sup>愛知県立大学国際文化研究科国際文化専攻博士後期課程

## 1章 はじめに

## 1.1. 研究の動機、目的、立脚点

平面上に作品を制作する者は、三次元の空間をどう二次元の空間に置き換えるか、即ち、立体的なものを平面の上にどう表現するのか、人や物などのヴォリュームを、紙やキャンバス、板などの支持体にどう描いたら良いか、という問題に常に突き当たる。マーティン・ゲイフォードは、「二次元でありながら三次元を表現する。それが画像の本質です（ホックニー／ゲイフォード 2017：20）」と語る。これは、平面の仕事をする者にとって、非常に重要な問題である。陰影による明暗法、あるいは遠近法も、物に立体感を与えるための表現手段である。

こうした技法に対し、線によって立体的な空間が表現されることがある。例えば、何本かの水平の線を平行に引くことによって、海の表面や空間の広がりやを表現できる。また、地図の等高線は、陰影を用いずに、山のヴォリュームを簡潔に視覚化している。スペイン、アルタミラの洞窟壁画には、視覚で捉えたものの外郭を、線でもって再現しようとした形跡が確認できる。線は人類にとって最も原初的な表現様式と言えるのではないか。幼児期、子供に絵を描かせると、まず、線を描く。人間の発達過程においても、線は初歩的な視覚の表現手段とも言える（リード 2009: 34）。平面造形の基本的な要素、点・線・面・形のうち、「線」は、物に立体感を与え、三次

元の空間を平面に置き換えるための、特別な役割を果たしていると考えられる。

また更に日本の美術書、美術評論あるいは文化論的な論考に、「東洋画の線」「日本の形」「日本の美」あるいは「日本独自の精神性」といった言葉が散見される。美術を学び始めたばかりの学習者、愛好家のための導入的な文献に多く見られる。スペイン滞在中において、スペインの巨匠の作品を多数観察し、並行して、日本で、やまと絵の作品を熟覧する中で、この「日本の」「東洋の」といった表現はいったい何であるのか、造形的な視点から観た時、果たして意味を持つものであるのか、という疑問が生まれた。

以上のような問題点から、本稿では、線の造形上の重要性に着目し、その造形的な役割、はたらき、特質を明らかにすることを主たる目的として、20世紀のスペインのデッサンと、13～14世紀の日本のやまと絵白描画における「線」を検証することにした。つまり、日本及びスペインでの美術の実技経験の蓄積を基に、実技の立場から、即ち、「平面作品を創造する」という視点から、「線」という造形要素について、分析と考察を試みた。研究を進めるにあたっては、作品を図録やデジタル画像で観察するだけでなく、資料の熟覧等、現物資料の調査を積極的に行った。その上で、「東洋の」、「日本の」と形容される概念を、造形的な視点から見直すことを試みる。

## 1.2. 先行研究概観

### 1.2.1. 輪郭線

「線」の定義について、スペイン王立言語アカデミー『スペイン語辞典』では、「絵画において、色彩に対し、デッサン」とされる<sup>1</sup>。エスパサ百科事典によると、「限界、境界（の線）、輪郭」とある<sup>2</sup>。

デッサンと輪郭線に関して、ハンガリー出身の美術史家、イタリアルネサンスの研究者、シャルル・ド・トルナイは、二人のイタリア初期ルネサンスの芸術家による言説を紹介する。画家ピエロ・デッラ・フランチェスカは、「素描（デッサン）とは、物を囲む輪郭であり外形であると考え（ド・トルナイ 2009：138、括弧内は筆者による）」と、デッサンと輪郭線が同義であることを記す。これと同様に、レオン・バッティスタ・アルベルティは、『絵画論』の中で、「正しい位置に引かれている輪郭線、それは今日『素描』と呼ばれる（チャールズ／H. カール 2015：21）」と述べる。更に「輪郭とは、絵画において外形を取り囲む線を描くことである（ド・トルナイ 2009：138）」と、輪郭線の定義について述べる。また、線と絵画について、中国の書画の研究者、長尾雨山は、「畫という文字は區畫をするという畫のことで、この意味から界といったのである。たとえば田畑の畔があって隣の田畑と界をつけておる、そういうふうな意味である。種々な物體を線を以て描いて、形體の區切りをつけて圖を作りまますから、それでこれを畫といったのだとあってあります（長尾 1968：8-9。）」と「畫」という文字の字義から、「線」をもって、図（絵）を「畫く」とする。これらの論考に対して、美術史家、矢代幸雄は、「線は自然界に実在せず、それゆえ線による描出は、抽象的で形似から遠ざかる傾向があり、また、絵画の具象性を希薄にする傾向を有する（矢代 2002：33）」と述べる。

### 1.2.2. 線と面

造形の要素である「線」と「面」の関係についての論考を見る。ロシア出身の画家、抽象絵画の創始者ワシリー・カンディンスキーは、その造形論『点・線・面』において、「線」は「点」の運動から生まれた「点」の軌跡であり、また「線」と「面」との境界を決定することは困難であると述べている（カンディンスキー 1992）。

「近代造形の父」ポール・セザンヌの書簡をまとめた『セザンヌの手紙』では、「各プラン（面）は互いに重なっている（括弧内は筆者による）」と述べ、「そこで新印象主義は輪郭を一本の黒い線で決めて

しまおうするのだが、これは全力をあげて排除すべき欠陥です」とプラン＝面の観察の重要性を述べ、対象の外郭を一本の輪郭線で括弧することを非難している（リウォルド 1985：251-252）。

画家でありパリ大学名誉教授であるジャン・リュデルは、「線とパッサージュ（面から面への推移・移行）（リュデル 1985：26）」を造形上重要な問題とし、線が、「面と面の相互関係を位置的に指示する役目」を果たすと述べる（Ibid.: 146）。同様に、美術家 京都造形芸術大学教授、森本玄は、デッサンをする観点から線を捉え、「面が後ろ側に回り込む時、輪郭線に見えるものは、実は奥行きを伴った面である」と説明する（森本 1998：21）。

ドイツ出身の心理学者、ルドルフ・アルンハイムは、ゲシュタルト理論から、視覚的芸術における形の認知のしくみを心理学的に解明し、輪郭線は二つの面に共有され、両義性を有すると述べている（アルンハイム 1964：284-287）。この説を受け、『脳の右側で描け』の著者、ベティー・エドワーズは、視覚・着想・創造をつかさどる右脳と、言語・記憶・分析をつかさどる左脳のそれぞれの働きに着目し、人間の能力開発のための手段として、デッサンを考察する。「素描の場合」、輪郭線を2つの物の境界、「共有されたエッジ」とし、この部分の観察を重視する（エドワーズ 2013：87）。

輪郭線の様態とその表現効果について述べる論考を見てみる。輪郭線の抑揚について、中国美術の研究者、米澤嘉圃は、ハーバート・リードの言説を引用し、筆の肥瘦は、「量塊や固形」を表現できると述べる（米澤 1978：133）。このテーマについて、バルセロナ大学教授であったリーノ・カベッサスは、「線をさらに太くすると、強調・奥行きの感覚・陰影を加える（Gómez Molina et. al. 2005：148）」と述べる。前述のアルベルティは、輪郭線を「強すぎる線で描けば、そこに面の縁があるようには見えず、裂け目があるように見えてしまう（ド・トルナイ 2009：138）」とも述べている。

### 1.2.3. 様式分類のヒエラルキー

前述の矢代は、「白画」・「白描画」を「墨画発展途上の一段階たるに過ぎない（矢代 2002：10）」とも述べる。この矢代の見解を、日本美術史の研究者、村重寧は、「水墨画至上主義」とした上で、濃彩を施した「作絵」からやまと絵白描画が成立した経緯を明らかにする。その上で、墨畫と言われる絵師による線描の仕事の重要性、やまと絵白描画における筆線の特質について述べる（村重 2005）。更に、「物

1 Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23ªed.). Madrid: Real Academia Española, s.v. línea.

2 ORTIZ CHAPARRO, Francisco & VILLAR RODRÍGUEZ, Celina (eds.) (1996). *Enciclopedia Espasa*, Tomo 13. Madrid: Espasa.

の形を(中略)描線のみで輪郭し象形する法は、絵画芸術としては、最も初歩的、基本的な手段」であり、「様式的な伝統を抜きにしてもいつの時代にも生まれうるもの」と言及する(村重 1978:115)。イギリスの画家デイヴィッド・ホックニーは、「絵画に進歩はない。(中略)プリミティヴという観念が間違っている」と語る(ホックニー/ゲイフォード 2018:25)。

#### 1.2.4.「東洋画の線」「日本の美」

「東洋画の線」「日本の美」「日本の形」「和の美」といった「西洋」「東洋」「日本」の枠組みを設定する言葉が、美術の論考に度々見受けられる。矢代は、「東洋絵画の線」は、「敏感なる筆描の線」であって、「東洋特有」の毛筆は、「精神の微動すらをも逃さず」、「敏感に線描に伝達すること、世界にほとんどその比を見ない」と記す(矢代 2002:33)。デザイン・構成学の研究者、三井秀樹は、西洋美術と日本美術との比較の上で、日本人の「美を見出す感受性(三井 2008:16)」「造形に対する審美眼」の鋭さや優れた「造形的能力」について述べる(Ibid.:68-69)。フランス・イタリア美術史の研究者、田中英道は、「日本人の美的感覚の鋭さ(田中 2013:74)」、「『形』に鋭敏な日本人」、あるいは「日本人の審美感」は、「明治以降の西洋流の教育によって生まれたわけではなく(中略)日常的に培われてきたもの(Ibid.:208)」と述べる。また、日本人は「『形』の美を一貫して追求する精神(Ibid.:130)」あるいは、「『形』の美を守ろうとする精神(Ibid.:149)」を所持することを記す。

こうした東洋絵画の線、日本の美、日本人の感覚、精神性を述べる論考に対し、美術家でありマドリードコンプルテンセ大学美術学部等で教鞭をとっていたホワン・ホセ・ゴメス・モリーナは、前バルセロナ大学美術学部教授リーノ・カベッサス、サン・フェルナンド王立美術アカデミーのディレクター、ホワン・ボルデスとの共著『デッサンの教本—20世紀のデッサン教育のためのストラテジー』におい

て、「何世紀にも渡って行われてきた〇〇派や〇〇イズムといったグループ化、枠組みが陳腐で、無意味である」ことを指摘する(Gómez Molina et al. 2005:12)。

以上の先行研究を踏まえ、本稿では、19世紀スペインのデッサンと13~14世紀のやまと絵白描画という、時間的にも地理的にも隔たりのある二点の作品において、三次元の空間を二次元の平面空間へ置き換えるための「線」の造形的な特質、はたらしきについて観察・分析する。そうした文化的交流が隔絶した状況にある両作品を研究対象として敢えて設定した根拠には、造形における「西洋」「東洋」「日本」という地域の枠組み、あるいは時代という枠組みを見直すという意図がある。より公平で客観的な立場から、「線」の造形的な本質を考察し、また、平面作品を創造するという実践的立ち位置から、観察・分析を試みた。本研究が、平面造形のための「線」の本質をより明らかなものとし、また更に、造形の基礎であるデッサン教育に貢献することを希望する。

## 2章 研究対象について

### 2.1. 線の種類

線には、様々な種類、形状、用途、描かれ方がある。デッサン、絵画といった平面造形においては、輪郭線、ハッチング、物体・人体の構造を表す線、また、視覚的に認識できないが、黄金分割線<sup>3</sup>、あるいは、画面全体の構図を表す線などがあげられる。

輪郭線は、物の外郭を表す線である(図1:A)。物とその後ろに重なって存在する物や空間(これを背景と呼ぶこともある)との間の、境目を示す線である。本稿では、この輪郭線を研究対象とする。その作品例、《隆房卿艶詞絵巻》(図2,3)パブロ・ピカソの《イゴリ・ストラヴィンスキー》(図4)は、どちらも輪郭線を主調とする作品である。

ハッチングは、陰影、あるいは、ヴォリュームや面を表現するために、人物や物の輪郭の内側に描かれる。複数本の線が、近接した平行線で表されたり

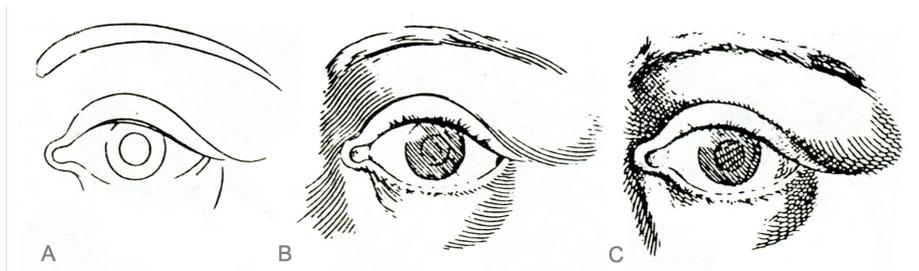


図1 16~17世紀のカルティージャ(デッサンの絵手本)。左から輪郭線のみによるデッサンAと二種類の陰影、平行線のハッチングB、クロスハッチングCがつけられたデッサン(Gómez Molina, et al. 2005:20)。

3 古代ギリシャで発見され、以降、ヨーロッパにおいて、最も調和がとれた美しい比率(プロポーション)とされる黄金比1:1.618は、絵画・デッサン等、平面作品の画面構成にも応用され、黄金分割線と呼ばれる。

(図1:B)、また、クロスハッチングと呼ばれる交差させた線によって描かれる(図1:C)。「ハッチングは、ある一定の規則に基づいて、デッサンの修練によってその描法が獲得される、デッサンの訓練を積んだ画家にしかできないテクニックである。その理論的な規則に従うので、伝統的な型に倣ったものになる可能性もある(Gómez Molina, et. al. 2005: 209)」。一方で、描く者の表現や個性によるもので、「それを用いる画家の数と同じくらいさまざまな種類のやり方がある(エドワーズ 2013: 233)」。

絵画・デッサンの他に、建築やデザインの分野の製図、設計図では、実線・破線・一点鎖線などの線の種類があり、外形線・カクレ線・切断線・想像線・中心線・ピッチ線・寸法線・引出線・破断線・基準線といった用途で使い分けられる。ハッチングは、製図に使われる際、複数の平行する実線によって断面を表す。

## 2.2. 描画材料と線

線は、用いられた描画材料によって様々な見え方を示す。筆墨の線、木炭の線、クレヨンの線、インクの線、水彩絵の筆線、油絵の具を使って引かれた線など、用いられた画材とその扱いによって線の見え方は多様である。支持体も、紙、板、羊皮紙、キャンバス、石膏、絹など多種類に渡り、描かれた線も支持体によって違いが生じる。例えば、紙に描かれた墨の線と鉛筆の線とは自ずと異なる。本稿で取り上げるやまと絵白描画の線は、墨という画材と筆という道具を用い、和紙<sup>4</sup>という支持体の上に描かれている。一方、ピカソのデッサンは、紙の上に鉛筆という画材によって描かれている。当然のことながら、水を含んだ墨による流麗な線と、それより乾いた素材である鉛筆のたどたどしい線とでは、その質や様態は異なる。

## 2.3. 作品概説

### 2.3.1. 研究対象の作品選択の背景・理由

まず、《隆房卿艶詞絵巻》を研究対象の作品として選択した背景について、やまと絵、及び、やまと絵白描画の成立から見ていくことにする。神代の時代から、日本は常に大陸からの文化の影響を受けてきた。日本美術は、「水源地である中国大陸から(中

略)絶えず水の恩恵を受けてきた」と辻惟雄は述べているが(辻 2014: iii)、平安時代にも、唐代の中国絵画が盛んに日本に輸入された。ところが、894年、遣唐使が廃止されたことによって、日本と大陸の文化的交流は途絶えてしまった。遣唐使以前からの大陸の文化は、殆ど日本文化の規範となっていたため、その結果、文化的に孤立した日本では文化の国風化が進むこととなった。一方で、それまで大陸の渡来人の力を借りて、絵画を制作してきた日本の画工達は、そうした拠り所を失って、残留した唐代の「白画」<sup>5</sup>「唐絵」<sup>5</sup>といった中国絵画を翻案し、自力で美術作品を作り出す必要に迫られた。こうした背景の中で、成立した絵画様式、それが「やまと絵」である。中国との公的な交易を絶った中で、日本で独自につくり上げられた美術様式であると言われるが、母体は大陸からのものであり、仮名文字の連綿体の筆線を絵画表現として取り入れ、連続する画面という絵巻の形式に即して発展し、徐々に「やまと絵」として定着したのである。

そのやまと絵の中でも白と黒のモノクロームの物語絵と詞書で構成されるやまと絵白描画は、平安時代、11世紀初頭に成立し(村重 2005: 86)、13世紀後半から14世紀初め(鎌倉時代)にかけて最も盛んに描かれた。やまと絵の代表的遺品《源氏物語絵巻》のような、濃彩を施された「作絵」から生まれたものと考えられる(村重 2005: 88)。当時、「墨畫」と言われる身分の高い絵師がいたが、作絵の制作過程では、まずこの墨畫が下絵の線として「あたり」を入れて、その後、濃彩を施すのは弟子たちに任された。そして、最後の仕上げの線を入れて、絵を完成させるのは、また墨畫の仕事であった。やまと絵白描画は、この作絵の制作プロセスの中で着彩されず、「一人の絵師がこの下絵と仕上げの描線を入念に行った(村重 2005: 90)」。つまり、やまと絵白描画は、作絵の筆線を取り入れて派生した絵画様式であって、中国からもたらされた白画の流れを直接受け継ぐ《墨絵仏像<sup>6</sup>》や《鳥獸戯画<sup>7</sup>》とは異なる成立の経緯を持つ(村重 2005: 88)。また、鎌倉時代初めには、水墨画が日本に輸入されていたが、その影響を受けず、繊細で均質な線による幾何学的フォルムへ置き換えられた表現が看取される。

4 絵巻物は通常、コウゾ紙の一種である厚手の檀紙(だんし)に雲母引きされた料紙が用いられた。この料紙加工により、紙の、墨の吸い込みも防ぎ、筆の滑りも良くなる。

5 中国の風景をモチーフとした絵画を唐絵と呼ぶのに対して、日本の自然や風景、風俗を扱った絵画を、やまと絵(大和絵・倭絵)とよぶようになり、この言葉はやがて単なる題材上の区別から、様式上の変化にも対応する言葉となって後世まで長く用いられるようになった(秋山 1991: 196)。

6 8世紀成立、麻布に墨で描かれた菩薩像であるところから、《麻布菩薩像》とも呼ばれる。盛唐時代の白画の遺物とされる。(138.5 × 133cm、奈良、正倉院所蔵。)

7 平安・鎌倉時代(12～13世紀)に成立した、四巻から成る白描画の絵巻物。中国の白画の流れを汲むやまと絵の原形とみなされる。動物を擬人化して描かれ、当時の世相を風刺している。(紙本墨画、約31 × 4432cm、京都、高山寺所蔵。)



図2 作者不詳 《隆房卿艶詞絵巻》第一段部分  
13-14世紀、25.5 x 685.0 cm、紙本墨書墨画、国立歴史民俗博物館、佐倉

スペインの巨匠といえば、ディエゴ・ベラスケス、フランシスコ・デ・ゴヤ、ホワキン・ソローリャ、アントニオ・ロペス等々優れた画家は数多おり、そのデッサンは枚挙にいとまが無い。また、平安・鎌倉期のやまと絵についても、《源氏物語絵巻》《信貴山縁起絵巻》《伴大納言絵巻》《源氏物語絵詞》《鳥獣戯画》など優れた絵師による秀逸な作品は多い。その中で、本稿では、特に熟覧により細密な線の観察をした《隆房卿艶詞絵巻》と、輪郭線のデッサンとして普遍的な評価があるパブロ・ピカソ《イゴリー・ストラヴィンスキー》を取り上げる。いずれも人物をモチーフとした、単色の具象作品であり、輪郭線を主調として描かれている。以上のように、13～14世紀に成立したやまと絵白描画の作例と、20世紀のスペインの巨匠のデッサンという直接の交渉の無い作品事例を敢えて取り上げ、それらの造形要素である輪郭線に焦点を絞り、観察と分析を試みた。

### 2.3.2. 《隆房卿艶詞絵巻》

13～14世紀成立。詞書六段、絵四段で構成され、幅25.5cm、全長685.0cmの巻子の形式をとる。藤原隆房と宮中一の美女小督との悲恋の物語を絵画化した絵巻である。詞書の部分では、この主人公の悲哀、詠嘆が長歌に歌われている。登場人物は、「男」「女」とされ、具体的な名前は明記されていない。画面は詞書のストーリーどおりには展開しておらず、隆房の心象や情緒を表現することを主題としている。絵と詞書の直接的な関連は、三ヶ所に描かれた「葦手」<sup>8</sup>によって表されている(図2)。彩色を伴わず、また、淡墨の陰影も施されない、白と黒の

フラットな色面と均質な細線によって画面構成されている。

### 2.5.3. パブロ・ピカソ 《イゴリー・ストラヴィンスキー》

画家パブロ・ピカソ(1881-1973)は、スペインのマラガで生まれ、バルセロナのラ・リョジャ美術学校で、アカデミーの教育を受けた後、更にマドリードのサン・フェルナンド王立美術学校へ進学した。ここでのアカデミズムの教育に満足せず、プラド美術館で模写に勤しみ、夜間は、私設の美術クラブで裸婦のデッサンを描いて自己研鑽を続けた。その後、セザンヌの個展をパリで観たことを契機に、キュビズムへと展開していった。キュビズムの面の把握、解体、再構築という試みを経て、線による面の把握へと進展していった。更に、陰影やハッチングに頼らないで、輪郭線のみで立体的な空間を表現するという実験を、この《イゴリー・ストラヴィンスキー》のデッサンで行なっている(図4)。本デッサンが描かれた1920年前後には、こうした輪郭線を主体とするデッサンが数多く制作されている。代表的なものとして、《ディアギレフとセリスバーク》(1919)、《自画像》(1917-1919)、《7人の踊り子》(1919)などがある。バルセロナ出身の作家、思想家、美術評論家で、ピカソの友人でもあったエウヘーニオ・ドールス(1882-1954)は、「ピカソは、線の純粹さと輪郭の閉鎖性を、(中略)常に変わりなく追求しているのである」と、ピカソの線に対する制作態度を評価している(ドールス 1991: 149)。

8 平安時代に生まれた書体の一種。文字が線として、物の形の一部に当てはめられ、隠し文字、暗喩、装飾として用いられる。第一段の冒頭には「のとかに」の仮名文字の連面体が桜の幹の線として葦手書きされている。



図3 《隆房卿艶詞絵巻》第三段部分



図4 パブロ・ピカソ《イゴリ・ストラヴィンスキー》  
1920、鉛筆・木炭・紙、61.5 x 48.2 cm、ピカソ美術館、パリ

### 第3章

#### 3.1. 三次元化のための「線」の理論

先に概観した先行研究のうち、平面空間の三次元化のための「線」のはたらきに特化し、それらの論考を詳しく見てみる。はじめに、ポール・セザンヌが、1905年10月23日、エミール・ベルナルへ宛てた手紙の一部をあげる。

「ところで、七十歳に近いほどの高齢になると、(中略)物の接触点が細くて見定めがたい時には物の境界線をたどることもできません。私の絵が完成されない原因はここにあるのです。

他方、各プランは互いに重なりあっている。

そこで新印象主義は輪郭を一本の黒い線で決めてしまおうするのだが、これは全力をあげて排除すべき欠陥です(リウォルド 1985: 251)。」

森本玄は、「さまざまな形における、面と面との境目か、対象と背景の境目として現れるものを、描くとき線として表現しているのである(森本 1998: 21)」と、デッサンを描く観点から線を説明する。この森本の線(輪郭線)の概念に従い、セザンヌの主張を解釈すると、物の外郭の形(形象)は、物と背景あるいは、各々の物の面が重なりあったところに生じる「境目」であり、そして、「面と面との境目」は、物と物が接している「物の接点」もあれば、離れている空間もあり、それを「見定め」る必要がある。また更に、物と物との位置関係、即ち、どちらの面が視点に近い位置(手前)にあるのか、あるいは、遠い位置(奥)にあるのかを見極めなければならない。それが、「境界線(輪郭線)をたどること」であり、単純な一本の線で輪郭を決めることができない理由である。カンディンスキーは、「河はどこで終り、海はどこから始まるのか?」という問いに答えられないように、「線そのものはいつ死に、そして、平面はどの瞬間に生まれでるのか?」といった「問いにどうして答えることができよう」と述べている(カンディンスキー 1992: 95)。二つの面の境目であるところの輪郭は線として歴然と存在するが、その線と面との間の厳密な仕切りをする事は、容易なことではない。このことは、セザンヌが言うところの「物の接点を見定め」、「物の境界線をたどる」ことの困難と同様のことである。

ここで、輪郭線と面の関係について触れる必要がある。ルドルフ・アルンハイムは、二つの面に共有

される輪郭線は、曖昧性を有し、隣接する二つの面のどちらに属するかによって、その形体の見え方が変わることがあると述べる。例えば、「第164図a(図5:a)は先史時代の《ヴィーナス》像の片割れをおもい出させるような形だ。いくつかの突きでた部分をもっている。ところが同じ形態を第164図b(図5:b)のように、ピカソの《人生》という絵の一部(中略)としてみると、(中略)左の輪郭は女の体になり、男の体が地面になっている。ここに形は一変する。(アルンハイム 1964: 286 - 287、括弧内は筆者による)」。つまり、境界線は、それを挟む二つの面全体の形の知覚認識によって決定されるという曖昧性を有する。この線の特徴を利用したものに、多義図形やトロンプイユ(だまし絵)がある。

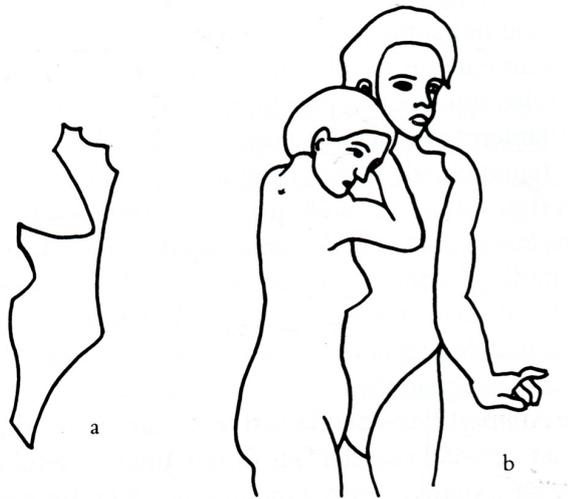


図5

ベティー・エドワーズは、アルンハイムの説を受容し、「エッジの知覚」ということを、デッサンをする際の重要な知覚技能の一つとしてあげている。「素描の場合、エッジとは、2つのものが合わさるところを意味し、その2つによって共有されたエッジを表す線が『輪郭線』と呼ばれます。輪郭線はかならず2つのものの境界をなしており、いいわければ共有されたエッジとなっています」と述べる(エドワーズ 2013: 86-87)。この理論に基づきデッサンの実習が提案されているが、重要な点は、「共有されたエッジをみて輪郭線を描く (Ibid.:116)」ということである。即ち、デッサンをする際に、輪郭線を共有する2つの面の「際」=エッジを、その輪郭線とどのような関係にあるのか、意識的に観察して線に表すことが重要なことであると述べている。このベティー・エドワーズの提案は、前述のセザンヌの言う「物の接触点」を見定めること、あるいは、「物の境界線をたどること」に通底するものである。

二つの面に共有される輪郭線とその面との関係、即ち、線と面とが隣接するスペース、面の「際」を十分に観察し、それを線に置き換えて画面に表現することは、平面上に立体的な空間を実現する三次元化のための重要な手段である。

ジャン・リュデルは、「輪郭線の基本的な役目」とは、「面と面の相互関係を位置的に指示する」こととする(リュデル 1985:146)。更に、線と「パッサージュ(面から面への推移・移行)」の処理の方法を造形上重要な問題と位置づけている(Ibid.: 26)。このリュデルの説は、森本の「面が後ろ側に回り込む時、輪郭線に見えるものは、実は奥行きを伴った面である(森本 1998:21)」とする論考と通底する。更に、森本は、「絵画はもともと平面であるから、そこにある奥行きを感じさせるためには、輪郭に近い向こう側に回り込んでいく面をていねいに観察する、またモチーフと背景の関係を画面にしっかり秩序づけることにかかっている」と、デッサンをする立場から三次元の空間表現のための輪郭線の観察とその線の画面への定着(表現)について述べる(森本 1998:22)。ここで、「回り込んでいく面」あるいは、奥行きをいかに表現するか、また、「モチーフと背景の関係を画面にしっかり秩序づける」にはどうしたら良いのか、という課題が残る。

そこで次に、この三次元の空間表現のための具体的な方策について考察する。線の扱いと立体的な空間表現について述べた論考を見てみる。

ハーバート・リードは、「線のもっとも驚くべき特質は、それが量塊や固形を示すことができることである。これは巨匠の手にかかるときだけ得られる特質である。(中略)(線が)的確な点で途切れ、ふたたびデザインの内に入って集約的な面を暗示する(リード 2009:35、括弧内は筆者による。)」と述べている。米澤嘉圃は、このリードの「線の最も驚くべき特質」に関する論考を引用した上で、「肥瘦のある筆線で、物の量感を表す」ことができるとし、それを最初に発見したのは、中国盛唐の時代の天才画家、呉道子<sup>9</sup>であると述べている(米澤 1978:133)。リーノ・カベッサスは、アメリカ合衆国の建築家、ワシントン大学教授フランシス・D. K. チンの言説を引用し、「真の輪郭線のデッサンでは、線の太さに変化を加えることで、より豊かな表現性が得られる。また、線をより太くすると、一本の線であっても、強調、奥行きの感覚を加えたり、陰影を導くことができる」と説明する(Gómez Molina et. al. 2005:148)。更に、「輪郭線を決めるために用いられた線の特徴によって、形態(フォルム)の本質、対象の素材感、表面の(ハッチング

9 呉道玄(680?-750?)。唐の玄宗皇帝に知られ内教博士となった。墨線の肥瘦抑揚によって、運動感や量感を表現する運筆法を得意とした。画聖と称せられる。

などの)テクスチャー、視覚的な重量感なども伝えられる」とする (Ibid. 括弧内は筆者による)。アルベルティーは、輪郭線を軽く描くことを勧め、輪郭を「強すぎる線で描けば、そこに面の縁があるようには見えず、裂け目があるように見えてしまう」と述べる (ド・トルナイ 2009: 138)。以上の論考から、空間の三次元化のためには、「線」の扱い方、言い換えれば、「線」の表し方、すなわち、輪郭線の様態を変えること、いわば、輪郭線の形状の対比の表現が重要である。つまり、肥瘦 (太い・細い)、強弱 (アクセント)、直曲 (直線と曲線) 及び屈曲、連続と途切れといった、様々な線のかたちや状態の変化 (バリエーション) が、対象の立体的表現、三次元化を可能にするのである。言いかえると、三次元的空間表現とは、対象となる物と、背景など他の物との関係から生じる輪郭線と、それを挟む二つの面とを注意深く観察し、その輪郭線の多様な対比を画面に表現することである。これは、画家や絵師のデッサン力、技量に大きく拠るものである。

### 3.2. 《イゴリー・ストラヴィンスキー》と《隆房卿艶詞絵巻》

以上の輪郭線に関わる造形の諸理論に基づき、平面空間の三次元化のために輪郭線がどのように描かれているのか、《イゴリー・ストラヴィンスキー》と《隆房卿艶詞絵巻》における具体的な事例を観察、分析していく。

#### 3.2.1. 回り込んで位置関係を示す線

ピカソのデッサン《イゴリー・ストラヴィンスキー》では、この音楽家が手を組んで座っている姿が描かれている (図4)。その組まれた右手と左手の指に注目する (図6)。

この音楽家の左手 (画面右) の人差し指と中指の間に、右手 (画面左) の中指が、入り込んでいる。左手の人差し指と中指の間の、水かきの部分に向かって指のシワ=短線が描かれていることに注目したい (図6: A)。この水かきに入りこむ短線は、森本の言説によるところの、「回り込む」「奥行きを伴った面」であり、ここに水かきの隙間の空間が表現されている。更に、右手 (画面左) の人差し指の円筒形の曲面も表現されている。

次に、右手 (画面左) の中指と左手 (画面右) の中指との接線、即ち、水かきを始点として、右手の中指の腹を通して指先まで延びる線に注目する。線のほぼ中間の位置において (図6: B 付近)、線はやや細くなって僅かに屈曲している。ここに面のねじれ、面の移り変わりがあることが認識される。つまり、水かきから中間地点までは、右手と左手の中指の輪

郭線が重なっているが、この中間地点において、右手 (画面左) の中指の線と入れ交っている。更に、そこからやや太くなり、中指の腹の輪郭線となり、徐々に、細くなって指先へ続いている。即ち、この線の入れ交りによって、右手と左手の中指の間に空間が存在することが表され、右手 (画面左) の中指が左手 (画面右) の中指より、視点により近い所 (手前) に存在することが示される。つまり、リュデルの言うように、線が「相互関係を位置的に指示」しているのである。こうした線の肥瘦の差、屈曲、重なりによって、面と面の推移、三次元の空間を表現できるのである。

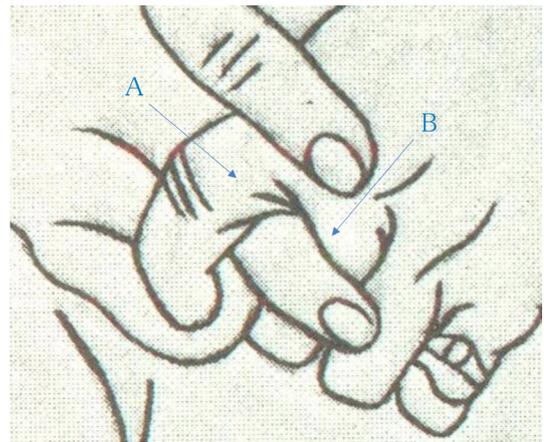


図6 ピカソ《イゴリー・ストラヴィンスキー》部分

ピカソは、微細な輪郭線の肥瘦の変化、途切れ、重複、屈曲によって、指の面の移り変わり、即ち、三次元の空間を表現している。リーノ・カベッサスの論考に、「輪郭線のみで描かれたデッサンは、対象の量感、すなわちヴォリュームを表現するのに必ずしも十分なものとは言えない (Gómez Molina, et. al. 2005: 205)」とある。あるいは、「ハッチングで描かれたデッサンは、輪郭線のみで描かれたデッサンよりはるかに、豊かな表情、表現性を可能にする (Ibid.: 209)」という記述があるが (図1)、ハッチングの陰影表現に頼らなくとも、輪郭線のみで、対象の量感、ヴォリューム、三次元の空間を表現することは十分に可能であり、また、輪郭線の多様な変化と表情によって、芸術家の個性や豊かな表現力が十分に発揮されるということが、このデッサンで明らかである。

それでは、やまと絵白描画《隆房卿艶詞絵巻》において、この回り込む線はどうであるか、観察する。第一段冒頭部分において、桜の花が咲き、高倉天皇とみられる御引直衣<sup>10</sup>をまとう男性と、小督を含む二人の女房 (付き添う女房は後ろ向き) が描かれている (図2)。高貴な男女の姿、衣装、建物が、細い均質な筆線での確に描かれている。天皇の口元から

10 天皇または上皇の召料。この装束から、この男性が高倉天皇であると推測できる。

左頬へと伸びる袖の線に注目すると、一本の輪郭線で決定されているわけではない。左頬の曲線と交差する線の「際」において、もう一本の短い線が描かれている(図7:A)。この線は頬の線と重なりつつ、頬の曲面の奥行きとなって、その奥へ回り込んで消えているが、実は、この線自体が頬の面なのである。更に、頬と袖との間の空間の存在を表している。また、頬の線は袖の線より、視点から遠くに存在するという位置関係を示している。つまり、実に短い線ではあるが、リュデルや森本の述べる「回り込んで」面となり、「空間の位置関係」を示す線である。ここに、線による三次元の空間表現が観察される。

ピカソの線が、より表現性の強い線であるのに対し、《隆房卿艶詞絵巻》の線は、主張を極力抑えた繊細な線である。しかし、どちらの線も面と面との間に入り込んで、そこに三次元的な空間を表現している。



図7 《隆房卿艶詞絵巻》第一段 部分

### 3.2.2. 線の肥瘦と回り込み

前述のように、米澤は、「肥瘦のある筆線で、物の量感を表す」という線の特徴について述べる(米澤 1978:133)。同様に、リーノ・カベッサスも、線を太くすると、「強調や、奥行き感覚を加え、さらには陰影を加えることになる」と述べている(Gómez Molina et. al. 2005:148)。この点について、《イゴリ・ストラヴィンスキー》のストラヴィンスキーの顎付近の線に注目すると、下顎の外郭を表す線(図8:A)、首につながる顎の下の線(図8:B)、顎と顎下との境を示す線(図8:C)、顎下と首との境目を示す線(図8:D)は、線の肥瘦により、この音楽家の顎の骨格、肉付きの状態を立体的に表していることが看取される。顎下の線(図8:B)の太さの変化は、奥行きとともに顎の下のヴォリュームを表現している。更に、顎と顎下との境を示す線(図8:C)は線の肥瘦とかすれによって、顎のふくらみの裏側の面を表現している。つまりこの線は顎の曲

面を表し、線ではあるが面でもあると言える。顎下と首との境目を示す、かすれた線が引かれているが、顎と顎下との境を示す線(図8:C)に呼応して顎下のヴォリュームをいっそう強調している。

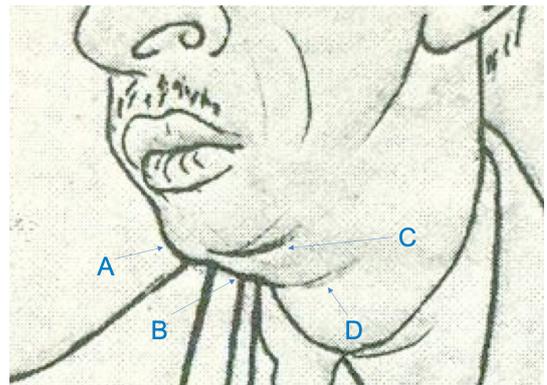


図8 ピカソ《イゴリ・ストラヴィンスキー》部分

次に、《隆房卿艶詞絵巻》第二段(図3)、扇を持って想いにふける隆房と思われる男性の頭部に目を向ける。後頭部の髪の毛の黒い部分が徐々に細い線となって、首から頸上<sup>くびかみ</sup>の奥に回り込んで消失している(図9:A)。この輪郭線は、首の円筒形の曲面を表しており、森本の言うように、線ではあるが、奥行きを伴い回り込む面である。なおかつ、その線は面の方向を示し、首の円筒形の主軸の角度をも表す役割を果たしている。細いながらもキレのある輪郭線が、髪の毛の生え際から首の奥へと的確に引かれている。この絵巻を描いた絵師は、かなりの描写力と筆技の持ち主であったと推測される。「面が後ろ側に回り込むとき輪郭線に見えるものは、じつは線ではなく奥行きを伴った面である」と森本は述べているが(森本 1998:21)、つまり、私達が線として見ているものにも幅があり、実は幅の狭い「面」なのである。この絵師は、それを的確に描いている。

線の肥瘦の変化は、同じく隆房の右側の頬の線にも看取される(図9:B)。目の下から徐々に太くなり、円弧を描いて頬に伸び、一旦筆を返して線を翻して、また円弧を描いて頬の下へ細くなりながら回り込んで消失している。この線の肥瘦の変化は、このふくよかな男性の顔のヴォリュームを実によく表している。こうした線の肥瘦の変化によりヴォリュームを表現する線は、他にも随所に散見される。例えば、第一段、片袖で頬を包んでいる小督の、額の輪郭を観察してみると、髪の毛の生え際の額の線は髪の毛の奥へと回り込んで消失し、額の丸みを表現する。また、頬の線は、極めて僅かであるが肥瘦の差異でもってその頬の膨らみを表している(図10)。第二段の隆房と対面する女房の顔に着目すると、ここでも、顔

11 衣の襟に沿って周囲を巡らす立襟のような部分。

の輪郭線に、ヴォリュームが看取される(図11)。眉から瞼までの線に、僅かな瞼の膨らみが表され、頬から下顎へ続く円弧において、その線の肥瘦の変化によって、ふっくらとした女性の頬のヴォリュームが表されている。どちらの筆線も翻って、それによって面的な空間が表され、頬の立体を表現する結果となっている。また、いずれの人物も、その頭部



図9 《隆房卿艶詞絵巻》第二段 部分



図10 《隆房卿艶詞絵巻》第一段 部分



図11 《隆房卿艶詞絵巻》第二段 部分

や顔が円弧や幾何学的な形によって構成されていることは看過できない。

### 3.2.3. 線の強調、暗い面を好む線

前述のように、アルベルティーは、輪郭は「目にはほとんど見えないようなかすかな線で描かれねばならない(チャールズ/H. カール 2015: 21)」と、輪郭線を軽く描くことを勧め、「強すぎる線で描けば、(中略) 裂け目があるように見えてしまう」と警告する(ド・トルナイ 2009:138)。

輪郭線を太く、あるいはより暗く(濃く)強調すると、裂け目のような立体的効果が生じる。例えば、《イゴリ・ストラヴィンスキー》のズボンのシワ(左足下部)に注目すると、そうした線の強調による立体的表現が観察できる。輪郭線に重ねて、あるいは近接して描かれた短い線、かすれた線、薄い汚れが、線を強調し、シワが刻まれたように見える(図12)。ズボンの布のヴォリュームも他の部分と比較して、より強調されている。

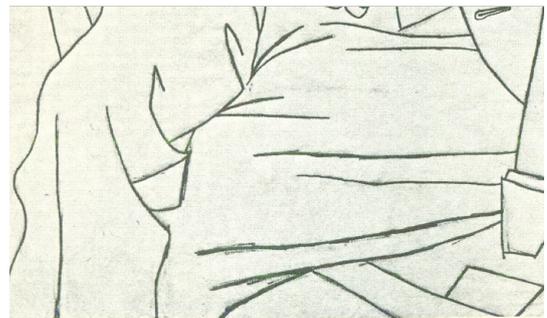


図12 ピカソ《イゴリ・ストラヴィンスキー》部分

一方、こうした強調された輪郭線を《隆房卿艶詞絵巻》において観察すると、第一段の高倉天皇、小督、第二段の隆房、女房の顔貌表現のうち、特に「引目」に見受けられる。顕微鏡レベルの細い線が、上瞼と下瞼に何本も引かれて、「裂け目」のような空間を表現していることが看取される(図7, 9, 10, 11)。「いわゆる引目鉤鼻の顔立ちが、細く固いただ一筋の線ではなく、淡墨の下線の上にさらに濃目の墨線を引き重ねて描かれ(秋山 2010:112)」ている。それぞれの人物の顔の特徴が、目の線の様態、目の長さ、その瞼の裂け具合、あるいは上瞼の膨らみ、下瞼を引き上げている頬のヴォリューム等によって巧みに把えられている。フランスの思想家、ロラン・バルトが、日本人の目を筆線に例えているが、この文章は、やまと絵に描かれた引目の線の特徴を的確に言い当てている。ここに引用する。

「肉太に描きはじめられた線は、最後の瞬間に今までの方向をかえられ、屈折した短い点となって終わる。(中略) 目頭に筆をたっ

ぷりおいてから、(中略)すみやかに手をかえして、こめかみのほうへむけてその裂け目を閉じて描きあげた(中略)筆跡は、単純、直裁、瞬間的であり、(中略)上下の縁の平行線と、その平行線の端で(切れ上がる)二つの曲線との間に包まれている。(中略)つまりは(中略)つややかな裂け目である。」(バルト 2011:159, 162)

ここで、再度、ピカソの《イゴリー・ストラヴィンスキー》の左足部分のズボンのシワを観察する(図12)。シワは輪郭線であり、即ち、このシワを挟む二つの面の「際」に短線、かすれた線、汚れが描かれ、その暗い方の面に、輪郭線(シワ)が付いている。更に、その面の奥に輪郭線が消失していることが看取される。つまり、二つの面に挟まれた輪郭線は、より暗い方の面に付く。この輪郭線の特質は、《隆房卿艶詞絵巻》にも看取される。第一段冒頭の葎手書きされた桜の木の下部を横切っている霞に注目する(図13)。この霞の波状の輪郭線の片側には、陰影と思われる淡墨が施され、輪郭線はその暗い面に存在し、もう一方の隣接する明るい面とのコントラストを引き立たせ、いわゆる「片ぼかしの線」となっている。また更に、片方に陰影が施されていることによって、霞のヴォリュームが表現されている。



図13 《隆房卿艶詞絵巻》第一段 部分

以上のように、輪郭線は、それを挟む二つの面において、より暗い面に付着する。この時、その線と隣接するより暗い面には暗さが滲むように広がり、もう一方の明るい面との間には、強いコントラストを創造し、線全体では、「片ぼかしの線」となる。

ここで、繰り返すことになるが、三次元の空間表現には、輪郭線とそれを共有する二つの面の「際」の部分に丁寧に観察することと、その線と「際」との関係性をいかに表現するかが、芸術家の重要な課題である。ピカソも、《隆房卿艶詞絵巻》の作者もどちらも、入念な観察のもとに、線の様態を工夫して描いている。そのデッサン力、描写力、素材を扱う技術、全てを投じて輪郭線を描いているのである。

### 3.3. 描画材料と線の空間表現

ピカソのデッサンの線は、紙の上に描かれた、鉛筆と木炭という乾いた描画材の線である(図4)。一方、《隆房卿艶詞絵巻》の線は、筆で描かれた流麗な墨線である(図2, 3, 4)。ピカソは、かすれ、太さの変化、線の途切れ、重なり等の表現性豊かな線を描いて、ストラヴィンスキーの人体や着衣に立体感を与えている。一方、《隆房卿艶詞絵巻》では、線の肥瘦の変化を極限まで抑え、最小限の太さの対比でもって、最大限にその立体表現がなされている。ここに、それぞれの作品の作者の技量と個性が看取される。つまり、線の多様な様態の変化、即ち、肥瘦、強弱、直曲および屈曲、連続と途切れを巧みに使い分け、描かれた線は、芸術家の個性の表出そのものであり、画材を扱う技術を駆使した表現でもある。こうした描画材料の相違は、当然、線の表現に差異をもたらすが、対象の立体を実現する際の、造形上の線のはたらきは同じである。

### 3.4. 「東洋画の線」「日本の美」の表現にみるヒエラルキー

ここまで、「線」による立体表現のための諸事例を、ピカソのデッサン、やまと絵白描画において検証してきた。

前述の、矢代幸雄の「東洋絵画の線」は、「精神の微動すらをも逃さず(中略)敏感に線描に伝達すること、世界にほとんどその比を見ない」とする言説は、日本絵画を含む東洋絵画の線が、西洋絵画のそれに比べて優位であることを述べている。しかし、三次元の空間を表す造形表現において「線」の働きは、「日本」、「東洋」、「西洋」といった枠組みの中で差異はないことを確認した。また更に「東洋画の筆線」は、「精神的意義の表現のための具」とされるが、平面造形に携わる者が、一本の線を引く際に、そこに、「精神」といった感覚を含めることはない。また、矢代は、前述のように、「白画」「白描画」が、「水墨画」の発展過程に過ぎないとも述べるが、やまと絵白描画の「線」による三次元化の空間表現は、水墨画の面的空間表現に、遜色ないものである。繊細な線描であっても、立体的な事物を表現できる。

田中英道は、フォルモロジーの観点から日本美術

の「形」を分析する中で、前述のように、「日本人の美的感覚の鋭さ」、「『形』に鋭敏な日本人」、「日本人の審美観は、(中略)明治以降の西洋流の教育によってではなく、(中略)日常的に培われてきたもの」であるとして、日本人の感覚の優位を説くが、《隆房卿艶詞絵巻》の作者とピカソとの間で、線を扱う造形感覚の差異は認められない。視覚の問題である造形表現において、日本人と西洋人との差異はない。また、「日本人の『形』の美を守ろうとする精神」、あるいは、「『形』の美を一貫して追求する精神」と、「精神」の重要性が強調される。既に述べたが、造形表現をする際に、「精神」という感覚を含めることはない。

三井秀樹は、前述のように、西洋美術と日本美術との比較の上で、それぞれの特徴を論じ、「日本の美」について考察する中で、「日本人は(中略)美を見出す感受性が、他のどこの国民よりも強く豊か」であり、また、「西洋の遠近法に勝る多様な表現技法を編み出した」として、日本人の感覚、造形的能力の優位を説く。しかし、既に見てきたように、ピカソのデッサンとやまと絵白描画において、「線」による造形表現に差異はない。造形能力の優劣も認められない。

以上のような論議があるが、造形に関わる基本的な問題として、評価の対象にあってならない。

#### 4章 結論

直接的な文化交流のない環境の中で制作された、ピカソによるデッサン《イゴリー・ストラヴィンスキー》とやまと絵白描画《隆房卿艶詞絵巻》の二点の作品における、輪郭線の三次元化のための空間表現について検証をした。その結果、次のような輪郭線の役割、はたらき、特質が明らかになった。輪郭線は二つの隣接する面に挟まれ、暗い方の面に付く。回り込んでヴォリュームを表現する。その際の、面から面への移行または推移を表現し、その二つの面の位置関係を示す。肥瘦、重複、強調、直曲及び屈曲、連続及び途切れといった線の様態の変化によって立体的な表現をする。以上、三次元の空間、あるいは、立体的な物を平面に置き換えるための、輪郭線の役割、はたらき、特質は、上掲の二つの作品において差異はないということが確認できた。したがって、19世紀スペインの巨匠のデッサンにして、13～14世紀の日本のやまと絵白描画の作品にしても、優れた造形作品において、輪郭線の三次元化のための空間表現、造形的な特質、役割、はたらきは等質である。この点に関して、洋の東西の差異はなく、時代、文化、様式の繋がりを離れて、人間の視覚の共通性として捉えなければならないのである。

日本は、明治維新以降、美術の歴史を急速に作り

上げる必要性に迫られ、皇国史観に基づいた日本美術の概念や日本美術史を作るという明治政府の政策意図によって日本美術の特殊性がことさらに強調された。そして今尚、そうした概念が日本の美術の論考の中に存在している。私たちは、そうした時代から大きく隔たっている。もはや、そうした「日本」、「東洋」、「西洋」という枠組みの中で造形を考える時代ではないのである。

#### 謝辞

資料熟覧の御協力賜りました国立歴史民俗博物館館長 久留島浩先生、及び、ご担当の教授 大久保純一先生、資料係の方々、マドリッドコンプルテンセ大学美術学部教授 María Cuevas Riaño 先生、お世話になりました。厚く御礼申し上げます。

#### 参考文献

- 秋山光和 (2000).『日本絵巻物の研究』下, 中央公論美術出版.
- アルンハイム, ルドルフ、波多野完治、関計夫 訳 (1964).『美術と視覚：美と創造の心理学』下, 美術出版社.
- エドワーズ, ベティ (2013).『脳の右側で描け』河出書房新社.
- カンディスキー, ワシリー, 西田秀穂 訳 (1992).『点・線・面—抽象芸術の基礎 (カンディスキー著作集2)』美術出版.
- 田中英道 (2013).『美しい「形」の日本』ビジネス社.
- チャールズ, ヴィクトリア, H. カール, クラウス (2015).『世界の素描 1000 の偉業』二玄社.
- 辻惟雄 (2014).『日本美術の歴史』東京大学出版.
- 徳川美術館 編 (2018).『徳川美術館開館秋季特別展 もじえもじー文字が絵になる、絵が文字になる—』徳川美術館.
- ドールス, エウヘーニオ、神吉敬三 訳 (1991).『プラド美術館の三時間』美術出版社.
- ド・トルナイ, シャルル、森田義之、上月裕子 訳 (2009).「ヨーロッパにおける素描の歴史と技法 (1)」.『五浦論叢：茨城大学五浦美術文化研究所紀要』16, 133-160.
- 長尾雨山 (1965).『中國書畫話』筑摩書房.
- バルト, ロラン (2011).『表徴の帝国』筑摩書房.
- ホックニー, デイヴィッド&ゲイフォード, マーティン (2017).『絵画の歴史：洞窟壁画から iPad まで』青幻社.
- 三井秀樹 (2008).『かたちの日本美—和のデザイン学』日本放送出版協会.
- 村重寧 (2005).「やまと絵白描画の特質と展開」.『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第3分冊, 日本

- 文学 演劇映像 美術史 日本語 日本文化』51, 81-98.
- 村重寧「白描物語絵の展開—『隆房卿艶詞絵巻』と『枕草子絵詞』」. 小松茂美 編 (1978). 『葉月物語絵巻・枕草子絵詞・隆房卿艶詞絵巻 (日本絵巻大成 10)』中央公論社, 110-126.
- 森本玄 (1998). 「デッサン・基礎」京都造形大学 編『美と創作シリーズ 洋画に学ぶ①デッサンと制作 洋画の用具用材』角川書店, 14-25.
- 矢代幸雄 (2002). 『水墨画』岩波書店.
- 米澤嘉圃 (1978). 「白描画から水墨画への展開—中国の場合」 田中一松, 米澤嘉圃 『水墨美術体系 第一巻』 講談社, 119-145.
- リウォルド, ジョン 編、池上忠治 訳 (1985). 『セザンヌの手紙』筑摩書房.
- リード、ハーバード、瀧口修造 訳 (2009). 『芸術の意味』みすず書房.
- リュデル, ジャン、岡部あおみ 訳 (1985). 『デッサンの歴史と技法』白水社.
- ARNHEIM, Rudolf (2011). *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador: nueva versión*. Madrid: Alianza.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José, CABEZAS, Lino y BORDES, Juan (2005). *El manual de dibujo: estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Cátedra: Madrid.
- REWALD, John (ed.) (1978). *Paul Cézanne-Correspondance*. Paris: Bernard Grasset.
- (スペイン語訳) REWALD, John, traducción de Bernardo Moreno Carrillo (1991). *Paul Cézanne: correspondencia*. Madrid: Visor.

#### 雑誌・新聞

- 大高保二郎 (2002). 「少年ピカソ：天才神話を旅する」. 『芸術新潮』 53(11), 47-82.
- 笠木茂 (1996). 「ある日あるとき—私のフランス留学顛末記 ④, ⑤」『三野新聞』1996年1月1日, p.13、及び、1月15日, p.6.

#### 辞書・辞典

- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española*(23ªed.). Madrid: Real Academia Española.
- ORTIZ CHAPARRO, Francisco & VILLAR RODRÍGUEZ, Celina (eds.) (1996). *Enciclopedia Espasa*, Tomo13, Madrid: Espasa.
- 新潮社 (1996). 『新潮世界美術辞典』 新潮社.