

氏 名	池谷 貴子
学位の種類	博士（美術）
学位記番号	甲 第 39 号
学位授与日	令和 8 年 3 月 10 日
学位授与の要件	学位規則第 4 条第 1 項該当
論文題目	日本美術史における大画面の空間構成と自作の関連について
審査委員	主査 女子美術大学大学院教授 岸 野 香
	副査 女子美術大学大学院教授 宮 島 弘 道
	副査 女子美術大学大学院特別招聘教授 村 岡 貴 美 男
	副査 女子美術大学大学院准教授 檜 山 満 照
	副査 女子美術大学大学院准教授 齊 藤 全 人

内 容 の 要 旨

本論文は、日本美術史における大画面作品と筆者自身の制作作品を対象として、視点操作と鑑賞距離の変化に着目し、空間構成のあり方を比較分析するものである。方法としては、透視図法に基づく視点を仮定し、図学的・幾何学的な空間把握の枠組みに倣って整理を試みる。もっとも、透視図法は西洋的な一元的視点を前提とするため、日本画に見られる複数視点構成や縮尺の非均質性、象徴的な配置原理にはそのまま適用することはできない。しかし本研究では、現代作家としての筆者自身の空間把握や、現代の鑑賞者が共有する視覚的慣習を参照しつつ、敢えて透視図法を媒介的手段として用いることで、日本画における遠近表現や視点操作の特異性を逆照射的に明らかにすることを目的とする。すなわち、既存の論理体系に依拠しつつ、その枠組みから逸脱する特質をも分析の射程に含めることにより、日本画における空間構成を論理的に整理し直す試みである。

筆者は日本画作家として、主に 150 号前後の大画面作品を中心に制作を行ってきた。大画面作品では、鑑賞者が全体を視界に収めるためには一定の距離を置く必要があり、近づけば画面の一部分しか認識できない。このように鑑賞距離の変化によって、作品を「部分」と「全体」

として交互に把握する視覚体験が生じる。筆者はこの特性を大画面に固有の条件として捉え、視覚情報の構成を多層化し、全体と部分の関係性を意識的に設計する契機としている。

こうした条件のもとで制作を重ねるうちに、筆者は現実世界の再現にとどまらず、現実空間と形而上世界とを鑑賞者が同時に体験し得る作品の構築を志向するようになった。具体的には、人物や植物、自然現象といった日常的な存在を視覚的な起点として設定し、そこから生命や時間、自然の秩序、さらには宇宙的な広がりへと主題を展開している。その表現手法の一つとして、大画面の中に複数の視点を意図的に組み込み、単一の視点では捉えきれない空間構造を提示することを試みている。この多視点的構成は、従来の日本画における遠近法や視点操作の枠組みを意識的に拡張するものであり、鑑賞者が画面上を自由に視線を移動させることで、多層的な時間と空間を体験できる構造を生み出している。

このような制作の方向性は、筆者が先行する日本画作品から意識的・無意識的に影響を受けつつ形成してきたものである。使用する画材は、岩絵具や和紙など、日本画の伝統的素材を主とする。一方で、制作の過程においては現代美術の多様な表現にも触れ、鑑賞者としての経験や視覚的感受性を培ってきた。これらの経験に基づく感覚は、現代作家としての筆者の空間認識に独自の視点をもたらし、同時に日本美術史の系譜の中における自己の位置を検討する契機ともなっている。では、筆者の抱くこの現代的空間観は、歴史的文脈の中でいかに理解され得るのだろうか。

空間構成の方法は、作家の個人的感性だけでなく、先行作品の影響、文化的背景、技法や素材の制約、さらには政治的要因や注文者の意図など、さまざまな条件のもとで形成される。しかし本論では、これらの外的要因をいったん離れ、描かれた三次元空間と二次元画面との関係に焦点を当てることで、作家が空間を構築する際の基本原理を明らかにする。こうした視点から分析することで、時代や作家の差異を越えて、現実のモチーフや空間がどのような理論や慣習に基づいて描かれてきたのかを、相互に比較しながら明確にすることができる。

分析対象として、日本美術史上の大画面作品の中から、①大規模な画面形式、②視点操作および鑑賞距離の変化の検討可能性、③時間性の表現、④象徴的意味の付与、⑤研究蓄積の豊富さ、という五つの基準を満たす作品を選定した。

まず、《四季花木図屏風》(出光美術館、16世紀)は、中世やまと絵屏風の優れた作例である。紙製屏風の成立により、六曲一双の大画面制作が可能となった。本作では、春の紅梅や竹に始まり、夏の紫陽花、秋の萩や薄、楓、そして左端に配された雪景の松に至るまで、四季を象徴する植物が画面を連続的に結びつけて描かれている。鑑賞者は画面に接近して各部分を順に観察することで、非線形的な時間の経過を感知し、自己の時間感覚と画面内の季節の流れが重な

り合う体験を得ることができる。一方で、画面全体を遠望すると、四季の変化が統合された大きな時間の流れとして認識され、接近と遠望による距離の変化に応じて、多層的な時間感覚が形成される点が特筆される。

次に、《洛中洛外図屏風》（歴博甲本）（国立歴史民俗博物館、16 世紀）は、京都の都市景観と日常風俗を俯瞰的に描いた独自の表現を示す。建物や街路、橋や川、通行する人々、商店の看板や屋台など都市の諸要素が精緻に描かれており、細部の描写もきわめて丁寧である。この俯瞰的視点は、都市空間の構造や時間の流れを視覚的に整理するために不可欠で、鑑賞者に局所的な観察と全体俯瞰という二層の視覚体験を提供する。画面を視線で追う過程で、都市生活の動的なリズムや日常の時間感覚を体感できる点も、本作の特徴である。

《松林図屏風》（東京国立博物館、16 世紀末）は、長谷川等伯による水墨画作品である。大画面において遠近感や大氣的効果を巧みに用い、鑑賞者に空間の奥行きと自然の気配を体感させる。松の群れは画面の各部分で細かく描き分けられ、霧や光の変化によって奥行きが強調されると同時に、全体として一続きの空間が形成されている。この構成により視線の移動が自然に誘導され、鑑賞者は画面内を歩むかのような心理的体験を得ることができる。

《燕子花図屏風》（根津美術館、18 世紀）は、尾形光琳による琳派の代表作である。反復する花の形態と横方向への視線誘導により、画面全体に連続性とリズムが生まれる。琳派特有の意匠的空間構成では、花と余白を巧みに組み合わせることで、抽象的空間と具象的形態が共存し、鑑賞者に装飾性と時間的連続性を同時に意識させる。こうした空間構成の精緻さと装飾性の融合は、日本美術史における意匠的空間表現の研究において重要な位置を占める。

最後に、木島櫻谷《柳桜図》（泉屋博古館東京、1917 年）は、柳と桜を対置し、異なる視点を組み合わせることで伝統的モチーフを現代的に再解釈した作品である。画面は部分ごとに視点や角度を変えて描かれており、鑑賞者は全体の統一感を把握しつつ、局所的な異視点を体験することで、時間的・空間的な多層性を感じ取ることができる。

以上の五作品はいずれも大画面という特性を有し、視点操作や鑑賞距離の変化、時間性の表現、象徴的要素の付与という観点から比較検討が可能である。これにより、筆者の自作との対照分析にも適した資料となると考えられる。

これらの分析を踏まえ、筆者は屏風作品《夜明けの暁》を制作した。なお本作において屏風形式は、伝統的表現を踏襲するために先験的に選択されたものではなく、多視点による空間体験と時間的生成を主題とする構想を具体化する過程において、最も適合的な支持体として後から要請された形式である。

二曲三隻の大画面において、右からの見上げ視点、水平視点、俯瞰視点の三種類を組み合わせ

せた多視点構図を採用し、非現実的要素や四次元的情報を画面に盛り込むことで、逢魔が時やあの世との交感といったテーマを具現化している。自作における空間構成は、従来の日本画や屏風表現に見られる局所視点、時間制、折れ構造といった伝統的要素を基盤としつつ、鑑賞者の身体的移動と視覚体験を時間的プロセスとして組み込む点に新規性を有する。この設計により、画面は静止した表象ではなく、鑑賞者自身の身体行為を媒介として展開する動的空間体験の場として機能する。さらに、真上からの垂直視点の導入により、先行作品に見られる斜め上からの俯瞰とは異なり、従来の日本美術史の枠組みでは捉えきれない空間体験を提供する。この垂直視点と多視点構成により、鑑賞者は画面内の各要素を同時に把握し、視線の移動を通じて時間的・空間的体験を多層的に享受することが可能となる。

以上を踏まえると、自作《夜明けの晩》は、日本美術史の伝統を継承しつつも、現代的感覚や個人的な視覚経験を取り入れたため、既存の文脈に完全には位置付けられない。自作における新規性は、伝統的な「視点移動の文化」を基盤としつつ、鑑賞者の身体的移動による時間的空間生成を明示的に導入した点にある。これにより、平面絵画の静止性を超え、鑑賞者の経験そのものが空間と時間を同時に形成するメディアとしての絵画が提示される。また、屏風や伝統的構図法といった形式的要素を保持しながら、空間を時間的・身体的プロセスとして再定義することで、従来作品からの逸脱を理論的に位置づけることも可能となる。さらに、先行作品との比較分析を通じて、筆者の空間構成の独自性や美意識の個別性を明確に示すことができ、現代日本画における新たな空間表現の意義を提示するものである。

本論では、1章で自作の制作背景、空間構成、モチーフの詳細分析を行い、2章で日本美術史上の大画面作品の分析と比較、3章で《夜明けの晩》の制作意図と手法を詳細に論じ、4章で自作の美術史上の位置付けを総合的に考察する構成とした。その際、自作を日本美術史の延長線上に単純に接続するのではなく、共通点と断絶点の双方を明示することで、伝統の更新としての位置付けを試みる。

各章は、伝統と現代的手法の対照、時間性と空間体験の多層性、視点操作の比較という軸に基づき整理され、筆者の制作活動の成果と研究的価値を体系的に示すものである。

審査の結果の要旨

池谷貴子の博士学位請求論文「日本美術史における大画面の空間構成と自作の関連について」は、大学院在籍中の自身の作品制作と日本美術史における大画面作品を対象として、視点操作と鑑賞距離の変化に着目し、空間構成のあり方を比較分析したものである。本論文全体を通して、一貫して自身が日本画家であることを自認しながら、主観に偏らず、作品の分析において透視図法を媒介的手段として用いたうえで、図学的・幾何学的な空間把握の枠組みに倣って客観的な整理を試みている点に本論文の際立った特徴が認められる。総じて、日本美術史における大画面作品の流れの中に自作の位置づけを探りながら、日本画における空間構成を論理的に整理し直す意欲的な試みであるといえる。

池谷はこれまで、主に 150 号前後の大画面作品を中心に制作をおこなってきた。当然ながら、大画面作品では、鑑賞者が全体を視界に収めるためには一定の距離を置く必要があり、近づけば画面の一部分しか認識できない。よって、作品を「全体」と「部分」として交互に把握する視覚体験が生じることになり、池谷はこの特性を大画面に固有の条件として定め、全体と部分、双方の関係性を意識しながら画面を設計してきた。その中で、現実世界の再現にとどまらず、現実空間と形而上世界とを鑑賞者が同時に体験し得る作品の構築を志向するようになったという。具体的には、人物や植物、自然現象といった日常的な存在を視覚的な起点として設定し、そこから生命や時間、自然の秩序、さらには宇宙的な広がりへと主題を展開していくのである。そのための表現手法の一つとして、大画面の中に複数の視点を意図的に組み込み、単一の視点では捉えきれない空間構造を提示する。

無論、このような制作の方向性は、池谷本人が先行する日本画作品から意識的・無意識的に影響を受けつつ徐々に形成されたものであろう。実際に、使用する画材は、岩絵具や和紙など、日本画の伝統的素材を主としている。しかしその一方で、池谷は現代美術の多様な表現にも触れ、鑑賞者としての経験や視覚的感受性を地道に培ってきた。こうした実体験に根ざした感覚は、現代日本画家としての池谷の空間認識に独自の視点をもたらし、同時に日本美術史の系譜における自己の位置を客観的に探りたいという意欲を醸成する契機にもなったようである。そこで本論文では、以下のような構成となっている。

全体は、「はじめに」と四つの章で構成され、「おわりに」で分析の結果と今後の自作の展望をまとめている。まず「はじめに」では、自身の制作における方向性を述べながら、そこから生じた関心と問題を提起する。あわせて、本論文の目的を明快に述べており、次章以降で展開する分析の導入となっている。

続く第一章「作品の系譜と空間構成の展開」では、大画面作品の制作へ関心が生じた経緯を説明したうえで、五つの自作、すなわち《予感》、《光の外で》、《また、明日》、《星空》、《二

河白道図》を取り上げ、定寸画面で全体と部分の関係をいかに両立させようとしたのかを主観的に検討している。その結果、自身の制作と研究は、全体と部分の視覚的統合を基盤としたものであり、鑑賞者の身体的・時間的体験を意識して設計する方法論として体系化されていることを確認するに至った。

第二章「日本美術史上の大画面における空間構成について」では、前章での検討に基づいて、制作実践を歴史的文脈の中に位置づけるため、日本美術史における大画面の先行作品（とくに屏風）の空間表現を整理・分析している。分析対象としたのは、《四季花木図屏風》（16世紀、出光美術館）、《洛中洛外図屏風》（歴博甲本）（16世紀、国立歴史民俗博物館）、《松林図屏風》（長谷川等伯筆、16世紀、東京国立博物館）、《燕子花図屏風》（尾形光琳筆、18世紀、根津美術館）、《柳桜図》（木島櫻谷筆、1917年、泉屋博古館東京）の五作品である。まず、先行研究を丁寧に引用しながら、各作品の構図や視点操作、そして時間性（作品の中で流れる時間）を丹念に分析する。その結果、各作品は、六曲一双という大画面形式を活用し、鑑賞者の行為と視線に依存する時間性の表出、全体と部分の統合、視点操作や距離変化による多層的空間体験を探究してきたのではないかという理解に至っている。この理解に基づいて、池谷自身の制作実践は、こうした歴史的文脈を踏まえつつ、植物と人物を同一平面上に共存させ、視点の重層化と鑑賞者の身体性を媒介として時間性を表出するという点で、伝統的手法の現代的展開として位置づけている。

続く第三章「提出作品解説 - 《夜明けの晩》における試み」では、本論文での研究に付随する当該作品に関して、具体的戦略（隻ごとの視点設計、折れ構造の利用、光の段階性など）を詳細に検討する。《夜明けの晩》は三隻による三連構造を採用している。これは、単に屏風の形式を変更したものではなく、構想が先行し、視点や空間構成の意図に応じて三隻を配置する計算の下で実現されたものであるという。まずもって、この三隻は、右隻では見上げの構図を採り、中隻では水平視点を基調とし、左隻では真上からの垂直的俯瞰視点を導入している点に大きな特徴がある。本章では、透視図法や図学の観点を援用しながらこうした視点の差異を解説している。さらに、二曲屏風という折れ構造によって視点の屈折や歪みが生じることにより、鑑賞者が座る・立つなど身体位置を変化させることで視点の見え方も動的に変化する。《夜明けの晩》は、この点を意図した試みであり、鑑賞者の身体運動と視覚体験が同期するよう調整した作品となっていることが説明された。

第四章「大画面表現における空間構成と身体的視点の総合的考察」では、第二章で取り上げた先行作品の空間と時間性に関する分析結果を参照しながら、自作の位置づけとその意義について検討しており、本論文の実質的な結論を述べたものとなっている。総括するならば、池谷の作品は、従来の日本画が内包していた「静的空間」の枠組みを超え、視点移動に基づく身体的体験と時間性を統合する空間構成を実現した点で、現代日本画における独自の意義

を有するものと言っても過言ではない。鑑賞者の身体的行為と時間的経験を前提としたこの構造は、絵画を単なる視覚情報の提示物としてではなく、体験として成立するメディアとして再定義し、日本画の表現領域を拡張する可能性を提示しているものと評価できる。

審査会では、本論文で用いられている学術的な用語の定義がやや曖昧であることや、一部、一般的ではない造語が散見され、それが論旨の理解を阻害していることが指摘された。しかしながら、池谷本人が自作を日本美術史の大画面表現と比較しつつ位置づけ、現代日本画の表現的可能性とその限界を客観的かつ謙虚に見据えているその内容は高度にアカデミックなものであり、大学院在籍時の充実した達成と評価できる。よって、審査委員会は博士（美術）の学位の授与に値するものと判断した。

