

一〇一九一〇一四年度

科研費基盤研究C(JSPS 科研費 19k00254)

半有 はんゆう

日本美術の省略法による現代日本画の研究と中国絵画の近現代化との比較研究

石崎誠和

はじめに

一〇二四年一月、「半有一静かに変化するもの 石崎誠和 科研費研究報告展」を開催した。本展覧会は科研基盤研究（日本美術の省略法による現代日本画表現の研究と中国絵画の近現代化との比較研究）を通して制作した日本画作品を展示了ものだった。会場は、日本画家の創作活動支援を目的に設置された UNPEL GALLERY に会場を提供していただいた。本書は展示記録であるとともに本研究における制作研究の成果を報告するものである。

本研究の目的は、日本美術の省略法を研究し、これを現代日本画表現に還元すること、さらに中国の水墨表現の近現代化と比較し、日本画の独自性を明確にすることだった。本研究が始まった年度末にコロナ禍に見舞われ、中国での実地調査を行うことは叶わなかつたが、日本国内において宋、元、明代の水墨作品を見る機会を得て研究を行つた。

また本研究は日本画の制作者としてどのように研究を行い、還元していくかという方法論の模索でもある。そこでアンラーニングとは学びほぐしと訳され、固定化された概念の成立時に遡り、その硬直化した概念をほぐし、再構築する嘗為である。本研究は制作者として制作研究と日本美術と中国美術の歴史を遡りするアンラーニングとの両輪によつて、日本美術の独自性を明らかにし、現代の制作に還元しようとするものである。

アンラーニングとは学びほぐす運動であり、進行形の学びであることが制作に還元をもたらすと考えている。本研究は制作者によるアンラーニングという運動状態を作る試みであり、美術史における発見を目的とするものではない。また本研究で使う日本画とは近代に西洋画の対概念として生まれたもので、近代以前との断絶がある^{*2}。そしてその定義が判然としないために、「」付きの日本画として使われることが多いが、本報告書ではひとまず「」なしで日本画と表記する。そして本研究は日本画とは何かを議論するものでなく、日本画と言われるものがあるとしたら制作の事後的において現れるものだという立場をとつてゐる。

日本の絵の二つの系譜

イナス）によつて有を生み出す方法を生み出した。日本の水墨表現の歴史を遡及していくことで、「負の介在」、言い換えると省略するという方法論で画面を生み出す背景を学ぶ必要がある。松岡正剛は横山操の遺言という「雪舟から等伯をたどりたい」という言葉を起点として雪舟による和様化に迫つていく。雪舟から等伯の間に、どのような変化が起つたのかを理解することが重要になつてくる。本研究では、まずは日本の水墨表現の和様化の黎明期である室町期を中心になるべく多くの作品を見て、雪舟までの歴史を学んでいった。

また「負の介在」によって和様化がなされたとしたら、その背景にはどのような考えがあつたのか。千葉成夫は『未生の日本美術史』^{*6}で、歐米のように創造主の物語を持たない日本人は、自然をそこにある草木をすでにあるもの、またはあつたものとして捉え、「僕たちは、生えてくる草木のなかに、すでに、間も無く枯れて自然に帰つていく姿を見つけていた」と言い、「時間を欠いた循環のひろがり」を見出す日本人の自然觀は絵画画面の中で窓の向こう側を見るかのような合理的な世界を再現するのではなく、草木を抽象的な空間の中で配置したものである。また、日本の山水画黎明期に作者が南宋の横への連なりや余韻を持つた山水空間に感心し、余白を重視するようになつたと考えられるのである。岡倉天心も余白そのものを有韻の詩とし、「故意に何かを仕立てずににおいて、想像のはたらきでこれを完成させる」^{*7}ことを日本美術の特質と主張した。「時間を使つた循環のひろがり」が「負の介在」という方法論を生み出し画面内に「余白」を生み出したといふ推論を立てて制作研究とともに本研究を進めていくことにした。

そして本研究は先に述べたように日本画を描く作者としてどのように歴史に学び日本画表現にフィードバックしていくかという研究である。そのためには、どのように対象を見るのか、それをどのように画面に表現するのか、そしてどのような技術においてそれを実現するのかという三つの観点が必要になる。この三つの観点を、制作を通して明確にしていきたい。それは自身の制作をアントラーニングするということである。作家が事後的に自身の制作について、作家自身が分かつていくということとは重要なことだと考えている。制作前には全て整理されて居るわけではなく、ある衝動に駆られていることになるからである。その衝動の背景にあるものは事後的にしか分かつて来ない。制作の最終盤で分かることもあれば何年か後に分かることもある。私にとってこの研究の起点となつた『白景』もその一つだった。本研究の報告のためにまずは、二〇一七年に制作した『白景』を取り

た西洋画と美術制度との関係によつて生み出された。現代の日本画を制作研究する上で近代をアンラーニングすることは重要だが、本報告書では近代以降の日本画について言及はしない。近代以前をどのように学んでいくのか、アンラーニングしていくかを研究していく。この研究を基礎としてのちに近代の日本画の研究が充実していく

系譜と、平安時代に唐絵から大和絵へと貴族文化と繋がりながら、土佐派や住吉派などにより展開し、のちに琳派などが派生する彩色を主体とする系譜へと連なる二つの系譜がある。この二つの系譜は時に交錯しながら展開していく。例えば狩野派の黎明期に狩野元信が真行草という画体を整理し、幕府お抱え絵師として障壁画を一手に引き受けしていく体制を整えたが、真体には彩色を主体としたものが多く、大和絵の系譜となる。そして草

書ではひとまず「」なしで日本画と表記する。そして元信や宗湛、そして雪舟へと続き、または狩野派の祖の正信、そして長谷川等伯へと続いていく水墨を主体とする系譜と平安時代に唐絵から大和絵へと貴族文化と繋がりながら、土佐派や住吉派などにより展開し、のちに琳派などが派生する彩色を主体とする系譜へと連なる二つの系譜がある。この二つの系譜は時に交錯しながら展開していく。例えば狩野派の黎明期に狩野元信が真行草という画体を整理し、幕府お抱え絵師として障壁画を一手に引き受けしていく体制を整えたが、真体には彩色を主

体としたものが多く、大和絵の系譜となる。そして草書は水墨表現を基本としたもので水墨画の系譜となる。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にしても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にても、「大和絵とは唐絵と呼ばれる中國由来の絵画を学びながら成立し、独自に発展してきた世俗画（仏画などの宗教画ではない絵画）」ことを指す。一方やまと絵にても、「大和絵とは









11

10
10

半有 静かに変化するもの

石崎誠和個展

科研費基盤研究 C(JSPS 科研費 19k00254: 日本美術の省略法による現代日本画の研究と中国絵画の近現代化との比較研究報告展

2024年1月9日(火)～1月28日(日)

UNPEL GALLERY

特別協力・あいおいニッセイ同和損害保険株式会社

写真提供 反町光太郎





15



教員のしごと 金沢美術工芸大学教員作品展示風景 金沢 21世紀美術館 ギャラリー A

14



-白余- 石崎誠和個展 展示風景 Garely SOUVIN



金沢市の山間にある湯涌温泉は、かつて東洋一といわれた白雲楼ホテルがあつた。白雲楼ホテルは

一九三二年に開業し、戦後まことに併着が語り合ひて記憶に残された歴史がある。その他にもホテルには吉田茂元首相の来館や、昭和天皇、皇后が食事をとるなどの歴史があつた。しかし一九九八年に廃業した。廃業後は金沢市が文化財として保存することも検討したようだが、管理しきれずに廃墟化した。その後ホテルの建物は解体され、敷地内の屋外プールだけが残されていた。

られている。資料には8つのコースがあり、50ヤード（約46メートル）のプールとある。プールサイドに入つていくと膝上あたりまで雪の中に足が沈み、雪の合間から、プールサイドのレンガが見える。プール側壁には無数のタイルが貼られ、部分的に剥がれ、錆色の筋がタイルの上を縦断している。隆起しているプールの底盤には土が堆積し雪が積もり大きくなっている。うねりが低い場所の雪の上には透き通った水溜りもできている。堆積した土に生えたニセアカシアと思われる木には雪が積もり、重みでしなだれている。雪に足を取られ、息があがりながらプールサイドの中央まで行くと、プール中央の奥の山の木の枝に積もつた雪が時折落ちる音が聞こえる。木と正対できる。空気は冷たく、自分の少し荒くなつた呼吸音のみが聞こえる。呼吸が整つてくると、プール

折りたたみの小さな椅子に座つて写生を始めた。

る要素は中央の木の向こうに見える側壁のタイルのみで、左端に控えめに角を描いた。プールの矩形の二つの角を画面に入れると画面中央に消失点が生まれるが、私はそれを避けた。その理由を私は制作後の随分後になつて書く。

と地続きの空間にあり、さまざまな思索を生み出す絵画がある。私は『白景』において、空間を伴う風景を描きながらもモノである絵画を目指していた。画面に消失して何かの対象再現ではない色形が、意味対象に収束されないまま、物質的な認知によって視覚的な運動の次元にズラす。言い換えると手前から奥へと重なっている空間の秩序、視覚的に認識している秩序が物質的認知に

画面と観者との往来

手前から奥に重なる景物が溶けて流れ出すことによつて、手前へと視点を戻す。または奥から手前へと逆方向に視点は誘導される。そしてやがて意味を持たなくなる。そのような画面に起る動きは観者によつて生まれる多様な運動である。私はこの視覚的な運動が、現場で偏在的に見つめている視点の運動と共通していると考えている。

一方で写生時には、中央の木を描き、ブールを描き、奥の山を描こうとしてしまうが、同時にそのような観念的な認識による木やブールやタイルなどの認識から解かれた状態を求めるとしている。場に没入した状態での認識といふものがあるとしたら、事後的に木が立ち上がり、ブールが生まれ、空気が生まれる状態がある。それが写生時の意識の現れ方の理想である。集中することで私が認識する対象の状態は変化する。例えば木は点や線に、雪は白色と質感に還元される。観念的な意味と整合性を持つていた認識が徐々に解かれていく。または物質感すらも感得する前の状態があるとしたら、それは集中という力を集約した状態をも脱する状態だと考えられる。そのような状態を私は本紙制作に求めたいと考えて

具の扱い、運筆の習熟の足りなさによつて脱集中状態を制作に求めるのは難しい。

身体を固定していた。そしてその場所からの見えをもとに画面を構成している。その意味では私の身体を中心とした視点によって透視図法に基づく消失点を作ることが絵画制作としては考えられた。しかし、私は消失点を作ることに違和感を持つていた。私の見えを生み出す意識は、その位置まで雪に足を取られながら移動し、そこに留まるまでの時間とともにある。そのためには身体を固定した状態でありながら、その固定した身体を中心とした風景の中にいるのではないと思っていたのではないかだろうか。当然ながら、この風景は私がそこにあるからすでにそこにあつた。私はその風景の中に一時的に入っているだけだという意識にある。つまり私が中心の空間ではないという意識が強く、私にとつてこの風景と相対した現実感は身体を固定して見つめたものではなく、風景の中に意識と同化している視点が偏在している。画面に消失点があると、その反対側の画面に相対する観者の身体の位置が固定される。そのような身体が固定された上で見えるによる遠近は、私にとつての現実感ではない。このような風景の感じ方が消失点を画面に作らせなかつたと言える。

技術的には、エニーハーの特徴的な紙を基底材にして、墨による描写を主とした。この紙は全く水分を浸透させず、凹凸がない。そのため墨で描写しても、後で水を与えると消すことや動かすことが出来る。私はその性質を利用して、描画した後に膠でしつかりと凍つ

た雲母を塗布して、そして水を与えて画面を立てることによつて、雲母と一緒に墨の描写を流している。墨の描写と雲母が同時に流れ、景物は滲んでいく。そしてそれが乾いたのちに典具帖紙という薄い和紙を全面に貼つて定着させている。このような方法によつて手前から奥へと重なり描かれた景物は、ゆっくりと空間に溶けて流れているように見える。

いわゆる窓として、身体があるその場から、さまざまな空間へと意識を誘う絵画と、モノとして画面が身体と地続きの空間にあり、さまざまな思索を生み出す絵画とがある。私は『白景』において、空間を伴う風景を描きながらもモノである絵画を目指していた。画面に消失

そして何かの対象再現ではない色形が、意味対象に収束されないまま、物質的な認知によって視覚的な運動の次元にズラす。言い換えると手前から奥へと重なっている空間の秩序、視覚的に認識している秩序が物質的認知に

よつて一時的に解かれる。そして解かれた状態から、観者が主体的に秩序を構築し直す運動を生み出す。観者が画面に関与することによつて、さも時間が動き始めるかのようだと思えた。いやすでにタイルには錆色の筋が流れ、雪が水に溶けて止まり、奥の山の描写は墨と共に流れているという意味では時間は動いていた。それらが解かれる時間が画面と観者との間で生まれることによつて、所々に手が力こぶの重力、

て、新たな時間が動き出す。視覚的な認知の運動に挿入される物質的認知によつて、その運動が絵画空間と現実空間の次元を跨ぎ持続性を持つということは、以後の研究によつても重要な観点となり、墨の力によつて物質感の感得の仕方そのものが変容していくことになる。

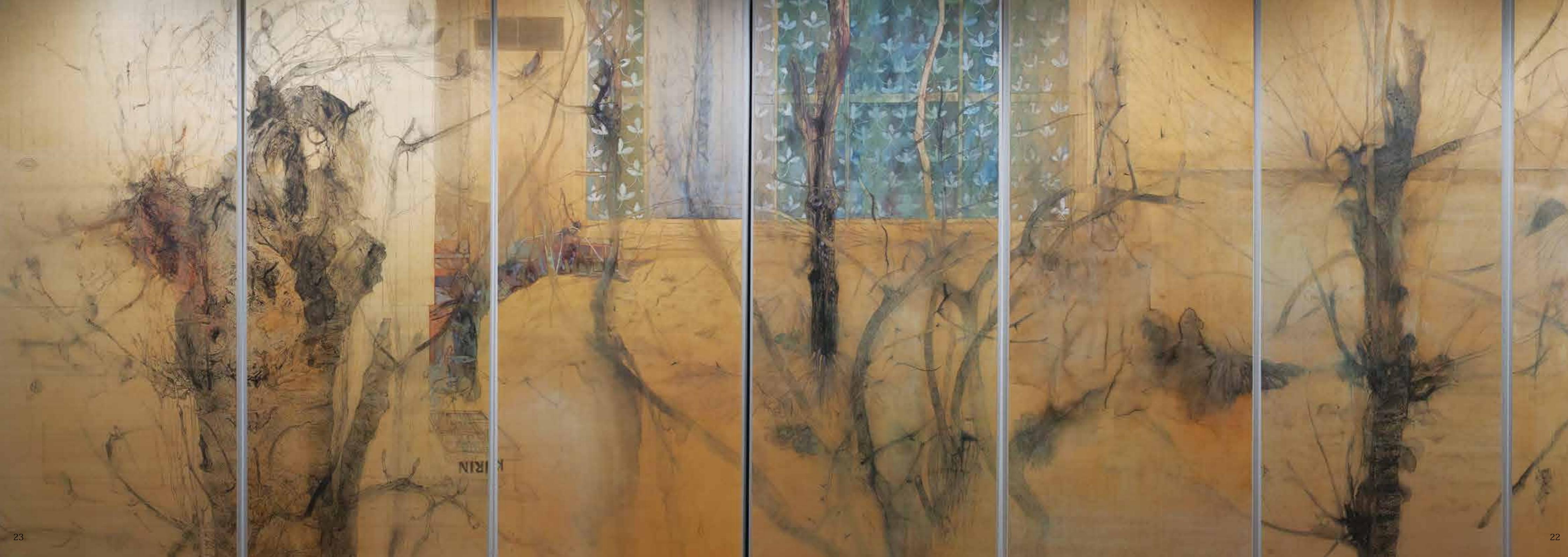
きえのこる庭

二〇二三年一八二×六〇八センチ

雲肌麻紙 墨岩絵具 染料

三年ほど前から空き家の20平米程度の小さな庭を描いている。この庭は金網のフェンスに囲まれて、かつての住人が育てていた植物が随所に残っている。今は残された植物が自生している。小さな庭でありながら左から木蓮、クヌギ、柿、桜、柿などが並んでる。木々の間の地面は雪に覆われ、ヒメリュウキンカと水仙、ツワブキが見える。枯れた山ごぼうの茎が垂れて、中央正面にはサツシ越しに青緑色のカーテンに双葉を模した模様が連続している。サツシの前にはプロックや鉢植えが重ねられている。木蓮の後ろには大きな備え付けの灯油タンクがあり、その下には瓦が壁に立てかけられ、横にはギリギリールのカートンがある。

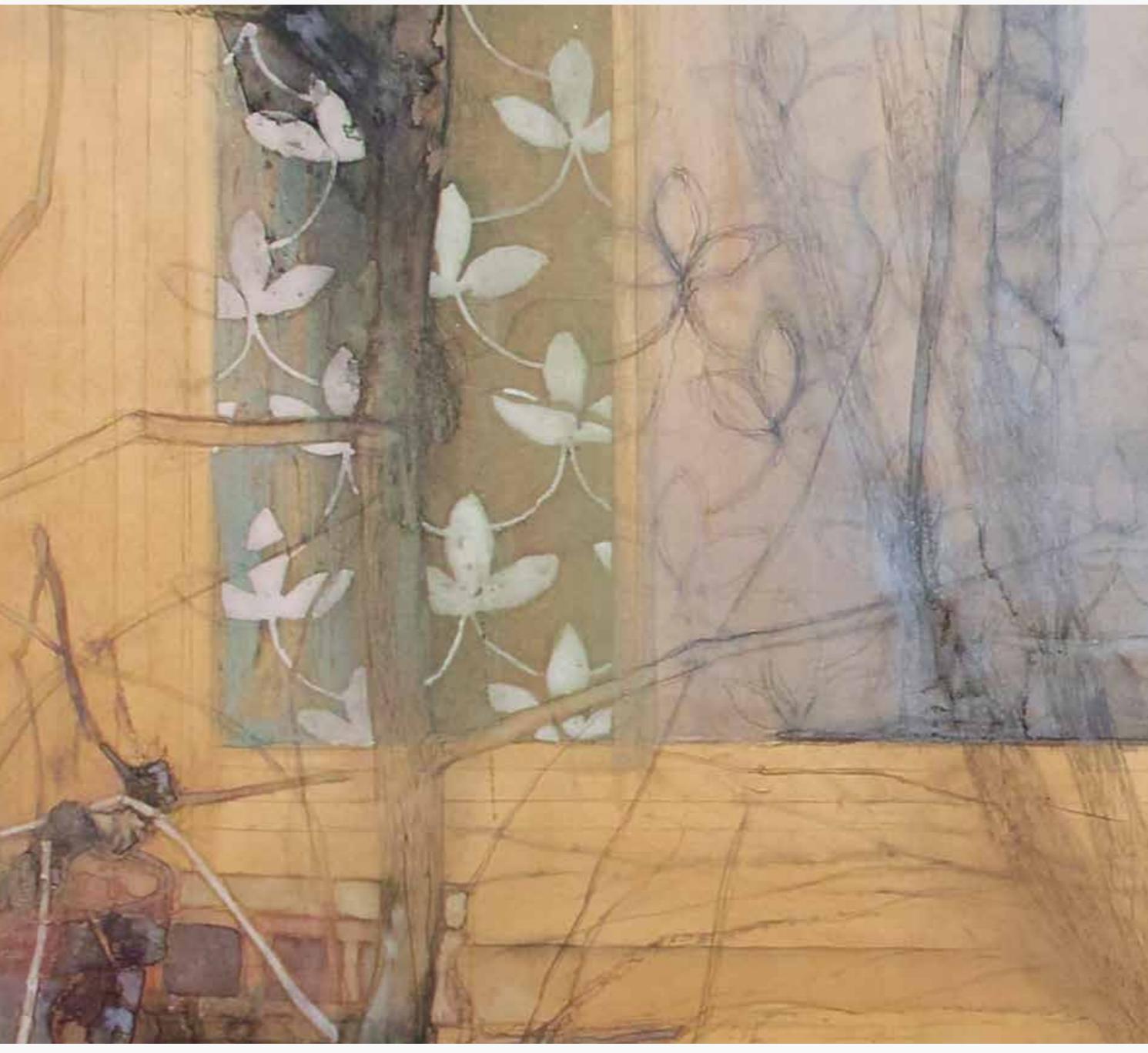








27



26

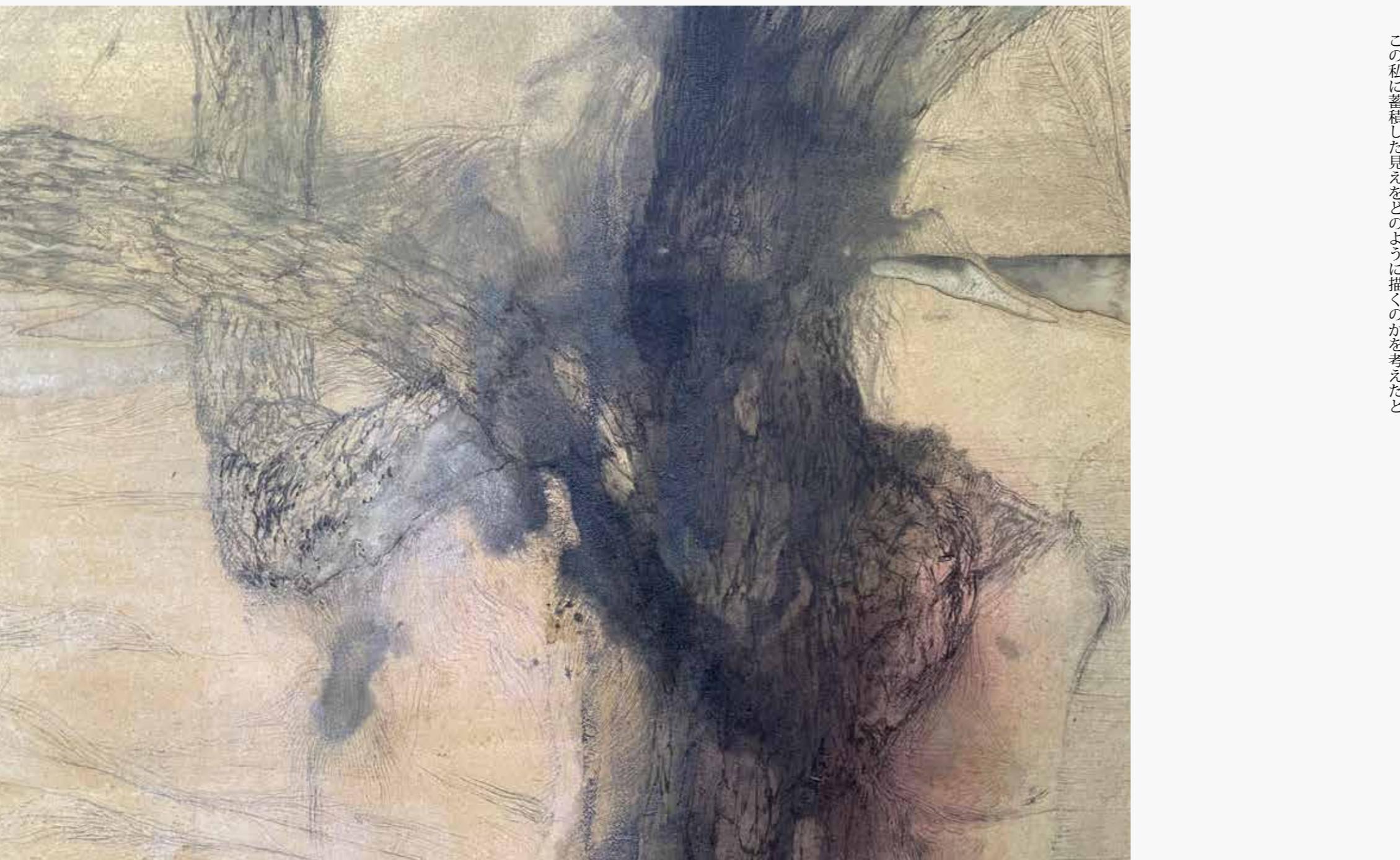
多視点によって生まれる見え

この庭に一月から三月にかけて写生のために通った。最初は庭全体を写生し、次に木を中心で写生した。私は木を写生するときには、枝の重なりの奥を見るために視点を動かして木々を理解しようとしている。この時の写生は金網越しだったので尚更に視点を動かして枝の重なりの奥を見ようとしていた。視点を固定していると見えない重なりの向こうも、少し顔を動かすと見える。

さらに体を移動して違う角度からも見て、木を描いていく。このような幾つかの視点によって見出した、または理解した木の見えは、視点を固定して網膜に写っている木とは異なる。この多視点によって生まれた見えは画面に描き出されて初めて具現化する。

多視点と線、浮遊する目

もう少し多視点によって見出した見えについて具体的に掘り下げたい。例えば木の枝の重なりを描くときに、私は当初、視点を固定し、枝の重なりを描こうとしていた。手前の枝をまず描き、その後に奥の枝を手前の枝の後ろに描いていた。しかし、紙面に描かれた枝の重なりが、私が感じている印象と異なる。紙面に描かれた枝の重なりの方が単純に思えるのだ。ここで多視点によって見出している見えについて考えるようになった。そもそも枝の重なりを描こうとするときに手前の枝に奥の枝が隠れてしまうのかを考える必要がある。私は当然のように奥に重なっている枝を手前の枝が描かれていらない余白に描いていた。しかし考えてみるとこれは私の固定した視点が前提の視点である。少し視点をずらしただけでも奥の枝が見える。さらにいうと両眼視差があるので、左右の目を交互に閉じて見ただけでも奥が見える。奥を見た時に見える奥の枝を手前の枝に重ねて描いていく。そうすると手前と奥の枝の前後はわからなくなる。しかし、この画面の枝を見るときには、手前の枝を見ようとした時には手前の枝が見え、奥の枝を見ようとした時に奥の枝が見えるようになる。つまり重ねて描くことで、実空間で視点をずらして枝を見ようとする経験と近くなると言える。



技術的には、草木染めによって雲肌麻紙を染めて、ドーサで媒染（アルミ媒染）し、細い墨線によって木を本紙に直接描いている。およその構図を下図で構想し、それを元に下書きを写さずに直接描写していく。細い線によつて描き出されていく対象は、奥と手間が交差していく。和紙の質感を極力残すように岩絵具を塗布しながら、さらに墨線で描き起こしている。またこの作品の画面は身体と対応するサイズで、鑑者の視点は画面を前にして身体ごと横へと移動する。そして細い墨線によって画面に近づき、そして線の重なりの奥にある岩絵具の物質感によって跳ね返される。また左右前後に伸びる枝やカーテンの模様の連続などによって視点は左右前後に搖られる。それらの画面と向き合うことによって揺らぎがもたらされる。その揺らぎによって視点は身体から浮遊できるようになるのではないかと考えた。また枝の手前と奥が分からず、または逆転する画面は観者から安定した視点を奪う。それは観者が中心の視点が植物中心の視点へと転位する時間とも言えるのではないだろうか。人の手から離れ植物だけが循環するようになった庭を、このようなゆらぎを伴う主体の経験によって見ることが出来る絵画があるとしたらという思いが生まれた。

きに線によって重ねて描くということが有効となつた。

私はこのような経験によって墨線によって描写できる時

間の可能性を見出すことが出来た。

これまで述べたように写生を重ねていくと、多視点によつての見えを獲得していく。視点を固定していた当初の見えとは異なる見えがあることになる。写生を行なつていくと、対象を多視点で見た経験が重なり、目は自由になつていく。言い換えると目は固定された身体を遊離して自由に移動できるよう感じるようになる。私は時々に網膜に映つた視点を固定して見つめた画像を客観的な姿だと理解しがちだが、記憶には多数の視点や経験が重なつた画像が生み出されていることに気づく。またそもそも私の視点は固定した視点を前提としている可能性があるだろう。そもそも視点は身体を離れ空間に浮遊し偏在しているのではないかと考えられる。

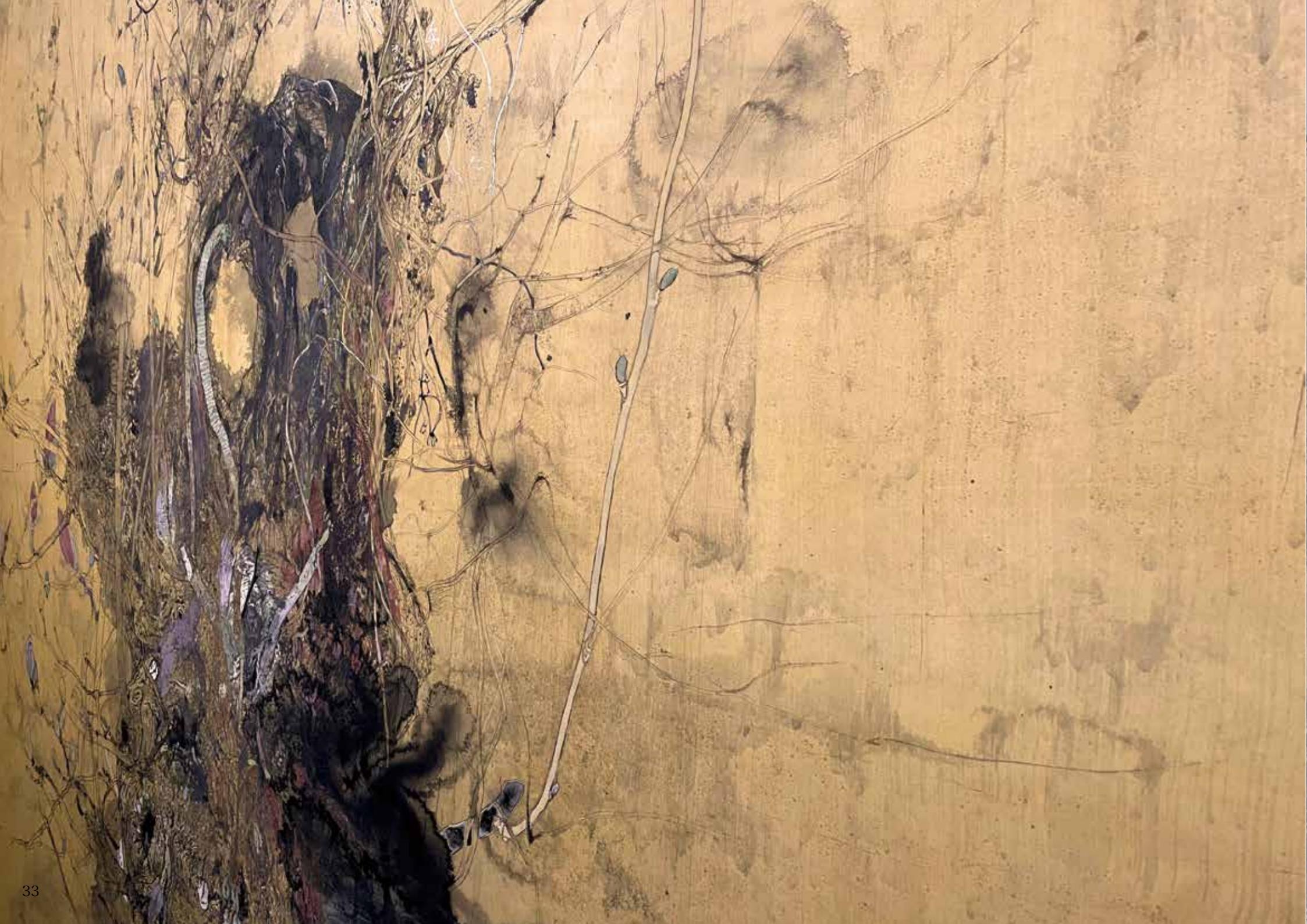
震れる

二〇二三年 一八二×二三四センチ

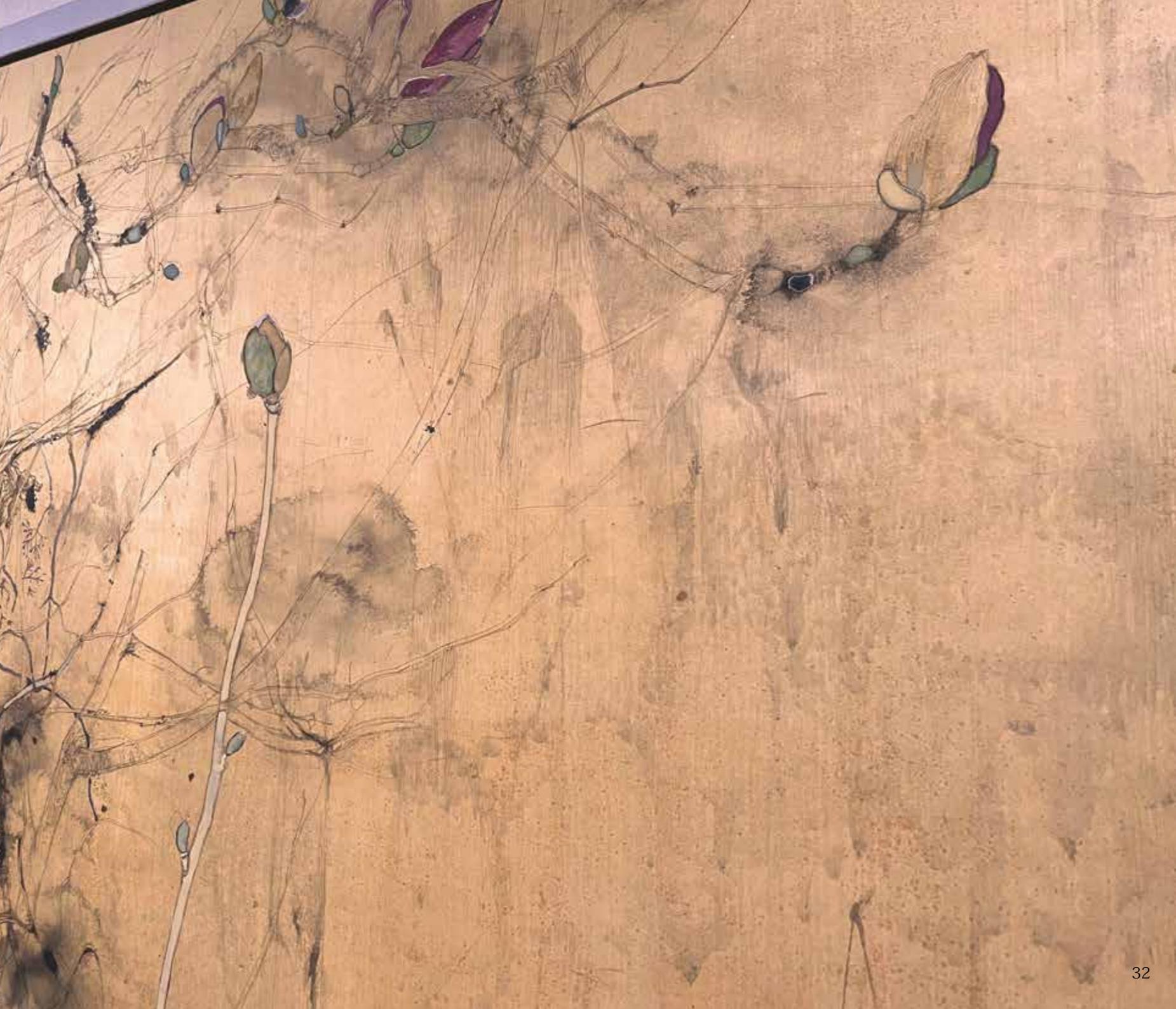
雲肌麻紙 染料墨 岩絵貝 箔 胡粉

一月から三月までの木蓮の古木を取材して描いた。一月当初は寒く木蓮の蕾は硬い。木全体が静止しているよう見える。二月には木蓮の蕾が少し変化しているのを感じる。三月には蕾が次々と膨らみ、下旬には花を咲かせる。木蓮のその時々を見た経験が自分の中に蓄積していく。そして、画面に描く時に、私が経験した木蓮が画面の中で形を与えられ生ましていく。そのように生まれた画面には蕾の硬い頃から花が咲くまでの時間が共存している。





33



32



35



34



多視点による見えは『きえのこる庭』で線によって画面に現れた。『震れる』でも同じように多視点による見えが蓄積し線や形、色としてより造形に現れるようになる。それらは視点の移動による多視点の他に、違う時間、違う時期の見えが混ざつていくことから、多層な経験による見えと言いたい。



木蓮を写生し描くにあたって、何度も木蓮を見ている時間によって木蓮が私の中で生まれていく。見ていない時間にも自分の記憶の中で木蓮を反芻していく。それは固定された視点によって見ることが出来る木蓮とは異なっていく。例えばこの作品の木蓮は『きえのこる庭』の左端の木蓮と同じ木を描いたものだが、幹の太さが違うことが分かる。これは幹を描くに当たって正面の図像に左右から見た視点が混ざっているためだと思われる。これを描いている時は、前作との視点の違いを意識しておらず単純に木蓮の印象を求めて描いていた。描いた後に実物の木蓮を見に行くと実際の木蓮が細く見える。当初はそれが不思議だった。それが自分の中に蓄積して出来上がった対象と視点を固定して見ている見えとの違いであることに気がついた。多視点で獲得した見えとともに見た経験が蓄積した見えは『震れる』において多層な経験が重なつて獲得した見えへと変化した。その見えは、より作者の経験を含んだ個別的な見えへと変化することになる。つまりこの対象と作者が関わる時間をかけることによって見出された見えは、いわば作者によって醸成された見えとなる。対象と相対した時間や対象を離れて醸成された時間を含めて作者にとっての見えは作られていく。

素材技法によつて醸成される見え

私の見えは日本画の素材技法によつても画面に具現化されていく。写生から下図、草稿という制作過程において見えは整理され、また本紙制作において日本画の素材技法によつても醸成されていく。技術的には枝は墨線で描き、葉や花や絡まる葛には起上げ（おきあげ）胡粉^{*8}による極端な厚塗りを部分的に施した。その後に墨を塗布し艶を与えた部分や箔を押して硫化させた部分などを作つていった。墨線には所々に滲みがあり、さらに墨のたらしこみ^{*9}による墨溜まりの部分がある。それら

は対象再現からズレて和紙の表面に自律的に留まる。墨線、墨の滲みや溜まり、胡粉の盛り上げ、岩絵具の描写とが和紙の質感とともに混在することによって一つの画面に多層的な時間を感じられる画面を構築することを目指した。

線と観念的飛躍

ある時、市内の道路の先に見えた雲が中世の水墨山水のように、最低限の点や控えめな線、または描かれないことによって浮き出てくるものとして見えたことがあります。私は平面的な点や線や面となつた雲を見たこの時に観念的な次元を雲と共有した。私は普段空の雲を水蒸気が空に塊として存在していると認知している。その時に左端は身体的に空間を雲と共有している。私が中学生の頃に初めて2000メートル級の山に登った時には高さが上がるにつれて雲に近づき、その中に入ることに興奮したこと覚えてる。濃霧の中を抜けると雲海が広がり、改めて雲の中にいたことが分かる。雲の中で水蒸気が身体を包み込み、太陽を遮断し、雲の下で熱くなつた身体を冷やしてくれる。水蒸気が充満した空間に身体ごとに入った経験は雲を身体的な記憶と結びつけていたかもしれません。身体的な経験にはその周りの空間認知があり、その延長として空の雲もある。しかしそのようないかが身体を包みこみ、太陽を遮断し、雲の下で熱くなつた身体を冷やしてくれる。水蒸気が充満した空間に身体ごとに入った経験は雲を観念的次元の経験をした。雲が2次元の点や線や面で見えた時、視覚は身体を離れたところから離れていた。そこで身体的な経験と観念的な経験の往復の可能性を考えるきっかけを持つことになった。

^{*8} 起上胡粉（おきあげごふん）別名腐れ胡粉ともい、丹を膠と練つて作った胡粉団子を腐らせた後に乾燥させ、もう一度碎いて胡粉にしたもの。堅牢になり盛り上げが可能となる。

^{*9} たらしこみ色を塗つて乾かないうちに他の色を垂らし、滲みの効果を活かすもの。『震れる』では墨を塗布した後に水を加えたり、さらに墨を加えたりしている。

一枝図

二〇二三年二九・七三×六五センチ

細川紙 悠久紙 染料墨 岩絵具 箔胡粉

一枝の枯れた紫陽花を描いた。紫陽花は6月に花を咲かせるが、枯れてからも長く花の形を留める。一見花弁に思えるものは萼で、十一月に最後の色の変化を見せる。萼が白から淡い黄土色に朽ちるまでに、褐色や、赤みや青みを帯びた灰色に変化する。そして最後には溶けて纖維だけになる。枯れた茎の先端に枯れた後の様ざまな状態の萼がついている。

蔬果図

蔬果図という野菜や果物を主題とする中国から伝來した絵画の様式がある。「花鳥画との共通点は多く、技法的には宋の宮廷の画風（院体画）に代表される華麗で纖細な鉤勒填彩法と水墨と淡彩による瀟洒で野逸な文人好みの没骨法が、二大潮流として時に交差しながら描き継がれ、それは朝鮮、日本へと繋がっていく。」*10と言われている。私自身が中国元時代の草虫図に興味を持つて、佐賀県新北神社に奉納した天井絵馬*11の題材とともにこのことがあつたが、この展覧会でまとめて見る機会を得た。本研究において呂敬甫の『草虫図』や『瓜虫図』や狩野元信の『林檎鼠図』などに注目し、蔬果図の様式とともに和紙地を活かした背景の研究を始めた。そしてそれはまた中国の画院画家の系譜を理解することに繋がり、さらには、朝鮮や日本に伝わった後の系譜理解へと繋がっていくことになった。

和紙の肌理と

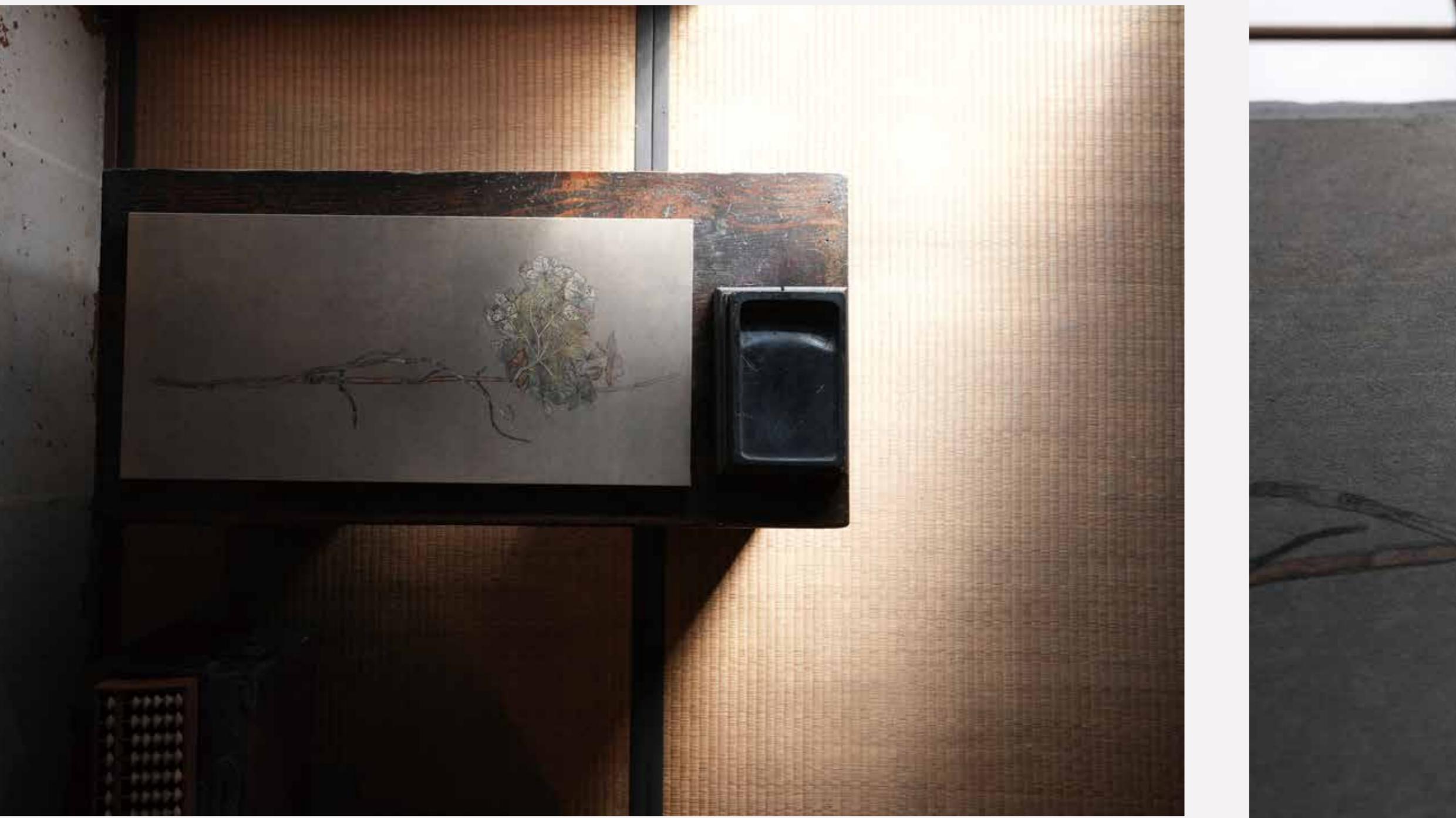


けられ売られている。3匁以下のものは纖維の隙間が多くなり、ドーサが効きにくく岩絵具が定着しにくいが、4匁や5匁は十分に制作が出来ることが分かつた。産地によって同じ楮紙でも微妙に違いがあり、青軸や黒皮が混ぜてあるとその割合で表情が異なる。青軸の纖維は草木染めでは染まらず、草木染めすると青軸の纖維が染め残りムラがあるようになる。そのムラも効果として捉える事もできる。また裏打ち紙も各産地の菊版の和紙にして本紙と組み合わせるとかなりのバリエーションが生まれる。『一枝図』は細川紙に悠久紙を裏打ちしたものを使つた。それらの紙は事前に矢車で草木染めを行つた。さらに本紙にした細川紙はドーサ媒染（アルミ媒染）で黄土色となり、悠久紙は鉄媒染を行い明度が低い紫紺となつてゐる。それらを裏打ちすることで温かみがある濃い灰色となり、その表情も和紙の纖維の関係で複雑なものとなつた。そして和紙地には薄く岩絵具を塗布し、和紙地に色味を加え、色を豊かにすることで、絵具を多く重ねずに豊な色味を実現することが出来るようになつた。

*10 『フルーツ&ベジタブルズ東アジアの蔬果図の系譜』展図録

「若冲・吳春と東アジアの蔬果図たち」 実方葉子

*11 新北神社諸富町にある神社



43



42

黄葉柘榴図

二〇二四年三一・八×四一センチ

雲肌麻紙 染料 岩絵具 墨

葉が黄葉し、実が割れ種が見えている柘榴の一枝を描いた。『一枝図』では小川紙と悠久紙の菊版の楮紙を使い草木染めを行ない基底材としたが、『黄葉柘榴図』では普段大作で使用している雲肌麻紙を使用した。楮紙に比べて雲肌麻紙は筆の滑りが良くなる。そしてドーサを効かせた雲肌麻紙の上では筆墨は和紙の表層に食い込むというよりは載ることになる。筆に墨を多めに含ませた場合には、紙上で乾くまでの時間によって墨が均一となり面的になる。そこで本制作においては雲肌麻紙の上で線が線として維持するようにはじめに墨を用いて、紙に出来た少しの滲みを褐筆で拾い拡張し薄塗りの岩絵具によつて充実した画面を作ろうと



した。その後に岩絵具によつて着彩した。着彩は薄塗りを心がけ、必要最低限の色を重ねることで完成させようとした。この和紙地の風合いを残した背景と岩絵具で描くモチーフとの関係を意識的に探していくことが良いように思つてゐる。

とになるが、本制作の背景とモチーフの描き込みの関係が良いように思つてゐる。

筍図



岩絵具の物質感を強調した。和紙地を活かした背景に

二〇二五年 五三×七一・七センチ
細川紙 悠久紙 染料 岩絵具 墨

岩絵具の質感を強調したモチーフを配することは、私
の制作において目標としていた所だったが、六番から
九番の岩絵具の物質感を高める前の描写地の状態に惹
かれる思いが残った。



産毛が密集している筍独特の紫がかつた黒茶色の皮
と根に土が付いたままの大きな筍に惹かれ写生を行つ
て描いた。細川紙と悠久紙を矢車で染め、「一枝図」と
同じようにアルミ媒染（ドーサ）と鉄媒染を行つた。
鉄媒染時の刷毛の動かし方によつて変化を作り、さら
に裏打ちによつて複層的な表情を作つた。下図の筍の
輪郭を転写し、胡粉で塗布した後に筍の表情を墨で描
き起こした。その後画面全体に九番～十一番の岩絵具
を刷毛で塗布し岩絵具の層を作り描写を行なつていっ
た。岩絵具で一通り描き起こした後に六番から九番の
岩絵具を土の部分を中心に塗布し、水分を与えて流し
岩絵具独特の表情を作り、再度岩絵具で描き起こし仕
上げた。『黄葉柘榴図』に比べてモチーフを描いている

袖図

二〇二三年五月、四×六五センチ
越前奉書紙 染料 墨岩絵具 箔胡粉

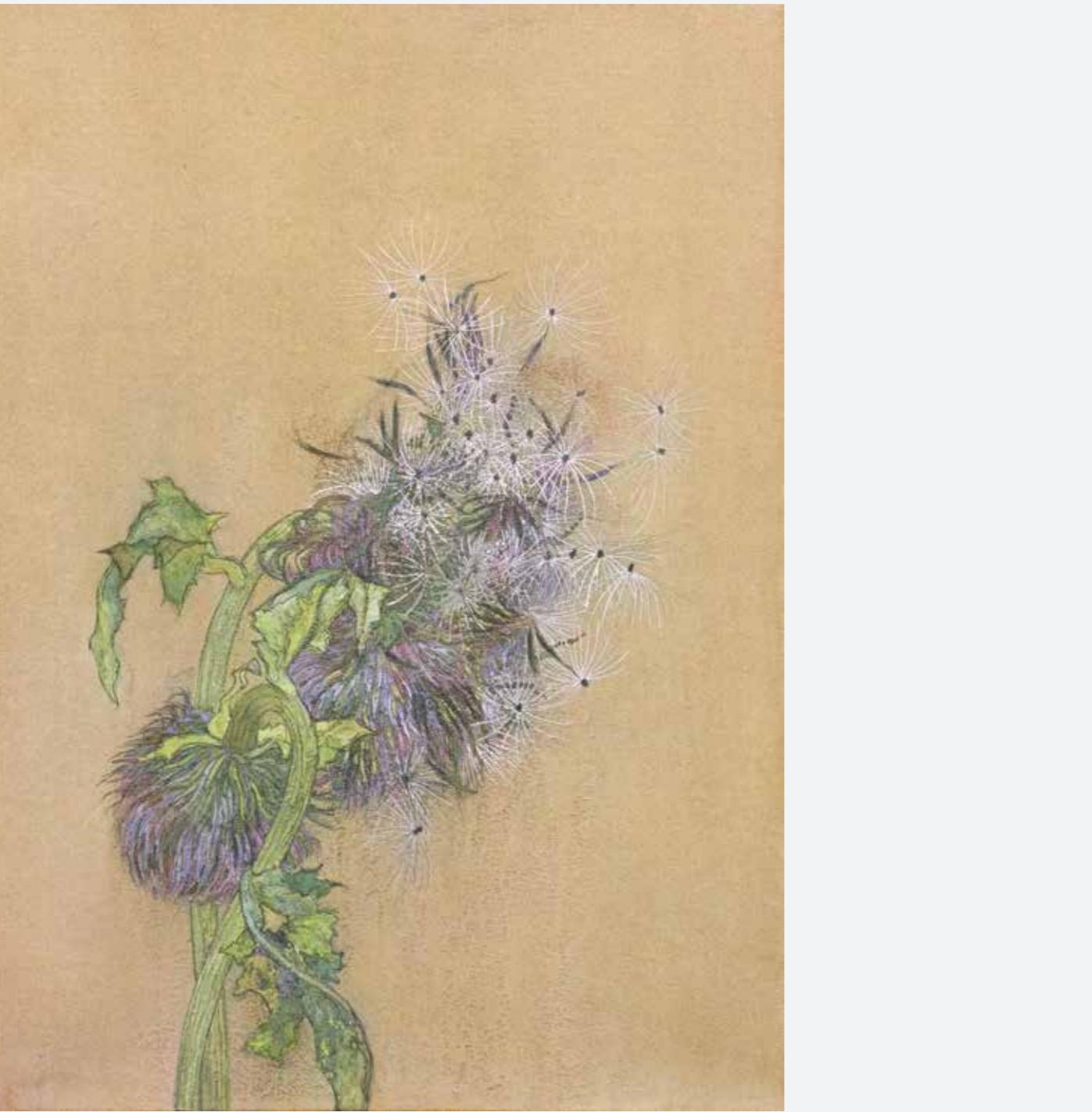
草木染めを行った和紙の地に鶴や松の模様があしらわれた服の内側を描いた。この服は和紙をリメイクしたもので知人が子供に十数年前に着せていたものだ。内側から見た鶴や松の模様は縫い目や折り目によつて分断されている。突如鶴の顔が現れたり羽や足が現れたりする様子に興味を持つて描いた。鶴や松といった吉祥紋としての記号性が強いものが解体されている。記号が解体されている時間が画面に生まれることを目指した。またそれがリメイクされた子供服であり、もともとの和服とそれがリメイクされ使われていた時間がある。それらの時間が意味が重なる。

『袖図』で楮の越前奉書紙を矢車で染めてドーサ媒染したものを使用した。これまでの研究で草木染めによって基底材としての和紙の素材を活かしながら背景としての色の深みを与えることが出来た。色の深みとは単色では実現出来ず、一見単色に見える中に他の色味が感じられ、また手漉きの和紙の均一ではない質感による違いがあつて生まれる。ドーサ媒染といつても先媒染と言つてドーサした和紙をあとで矢車によつて染めたものだ。そこに墨による滲みを作りその上から岩絵具の九番手から十一番手を混色した色を塗布してから服を描いている。後に5番手から7番点の岩絵具を混色した色を塗布して流してから再度描写している。岩絵具の粒子の比重は色ごとに異なるため、流れる時に時間差が生まれる。それによつて流れた岩絵具に色のグラデーションが生まれる。



綿毛

二〇二一年四一×三一、八センチ
雲肌麻紙染料墨岩絵具箔胡粉



綿毛が溢れる沢薊を描いた。十一月初旬に沢薊を摘んで画室において写生していると、花が終わり程なくして綿毛が現れる。最初は枯れた花弁の根本の花芯から綿毛が一つ、二つと現れている程度だが、その後一気にどつと溢れてくる。外に自生している状態だと次々と綿毛は風によつて運ばれていくはずだが、室内の無風な状態だと綿毛が溢れて、先に現れた綿毛を押し上げていく。一つの綿毛はとても軽く、下から溢れてくる綿毛によつてまるで無重力であるかのように上へと持ち上げられる。やがてバランスが崩れると下にこぼれ、こぼれる間にも他の綿毛や葉の先に引っ掛かりそこに留まっている。写生しながら観察していると、すでに枯れて褐色となり徐々に止まっていく薊から、逆の方向へと生まれ動いていくコントラストが鮮明で、密度が凝縮した時空間のように感じられた。

和紙地は雲肌麻紙を矢車で草木染めし、その後に岩絵具を何層か重ねている。和紙の質感を残しながら岩絵具の層をどの程度まで重ねることが出来るかを実験した。『一枝図』では一層だったが、『綿毛』は4層重ねた。番手も白系の黄土系の岩絵具を塗布し明度を少し上げて、その後に九番(一番の岩絵具を重ねて、色々を複雑にした。岩絵具が重なると色は安定してくる。岩絵具の重なりが少ないと展示する場の光線の違いによつて影響を強く受けることになる。近代以降の日本画が美術館といふ展示空間の中でいかに色を安定させるかを求めたとき岩絵具の重色は必然だったとも言えるだろう。

風葉

二〇二一—二〇二三年一八二×二三四センチ

雲肌麻紙染料墨岩絵具箔胡粉

感が強いことで、画面を見る時の重なりから奥を認知する視覚と岩絵具の物質感によって認知する触覚が交差することを意図した。

7月、河川敷の林にある胡桃の木の下から上を見上げるとアケビや山葡萄の葛が胡桃の木に絡まり、胡桃の葉と共に瑞々しい色をしていた。写生していると今年伸びた蔓や枝と昨年のものとの違いなどが見えてくる。昨年の葛は生氣を失い硬くなり、今年のしなやかな葛が生え土台となっている。鮎の釣り人が入れ替わり川に向かっては帰っていく。八月、空は晴天の日が多く、暑い日が続くが、胡桃の木がちょうど傘のような形状で光を遮断してくれる。近くの川では近隣の大学生が川に飛び込んで奇声を上げている。九月、葉が黄色く色付き、斑点が目立つてくる。やがて風に耐えられず落ちて、枝の間の空が大きくなつてくる。

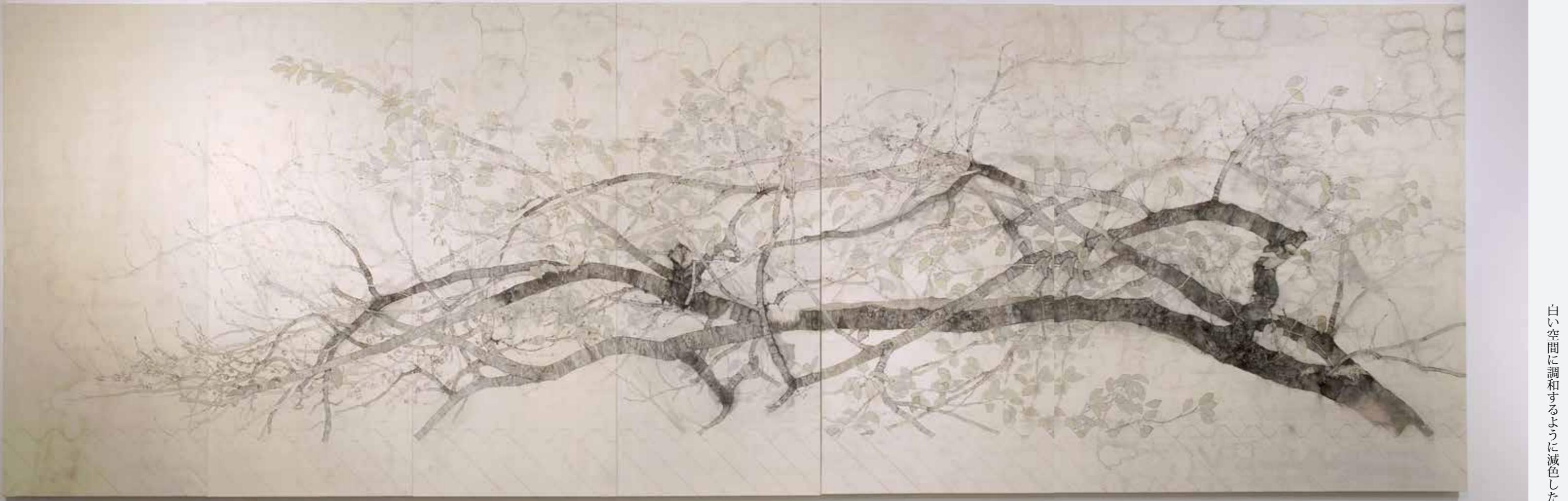


これまで草木染めによって和紙の地の色味を深める研究を行なってきたが、白い画面を目指すことが難しいことが課題だった。風葉においては草木染めしてから胡粉や明度の高い岩絵具を塗布することで白い画面を目指したが、なかなか上手くいかなかつた。和紙の上に明度が異なる岩絵具が一旦乗り始めると、色のコントラストが生まれ色が調和しない。明度を一段上げるために番手の高い十三番や白を使うと被覆力が強く、和紙の質感を岩絵具の質感で覆ってしまう。荒目の岩絵具で出来た明度のコントラストを埋めるために画面の調和を求めて岩絵具を重ねると和紙の質感が岩絵具で覆われてしまう。風葉では試行錯誤を行つたが、結果的に岩絵具によって和紙の素材が完全に隠れるほどになつてしまつた。明るく白い画面を生み出そうとした時に、明度を合わせながら、岩絵具の重色と、色味を与えることの両立が重要であることを再認識した。一方葉や枝や葛の描写においては、たらし込みによつて描写することに一定の成果を得ることが出来た。葛や枝を付立て描き、葉や葛の動きを筆で現した。薄い葉はごく薄い絵具によるたらし込みで描いた。たらし込みのための絵具は、番手の細かい岩絵具とし、強めの膠で解いてたっぷりの水分を与えた。それによつて、乾く過程で粒子が細かく軽い墨や水干の色が輪郭に吸い寄せられ纖細な輪郭線が生まれる。この方法は薄い葉の表現に適していた。このたらし込みの表現によつて徐々に奥の葉を描き、重なりを表現した。そして一番奥の葛は起き上げ胡粉で白く物質感を与えて描いた。一番奥に重なつているものが、手前の葉よりも物質



桜

一一〇二四年一八六×五三九センチ
雲肌麻紙墨岩繪具銀箔



その先には体育館があつた。その窓から見た桜と体育館が見える風景を学生の頃から何度も見ていた。二〇一二年後期に大学が新キャンパスに移転することになり、キャンパスが取り壊される前にその風景を制作することにした。この桜の取材は移転の三年前に行なつていた。この三年前は二〇一〇年四月で、コロナ禍元年だつた。大学から学生が消えたキャンパスで写生を行つた。突然無人となつたキャンパスで、桜が例年通り花を咲かせようとしている姿は印象的だつた。三月中旬から四月初旬にかけて、桜の蕾が赤く膨らんでくる様子を写生していった。ただその時に桜の全体の姿を追うことに終始し、制作するまでの写生にはならなかつた。その三年後の九月に移転のための引っ越しを終え無人となつたキャンパスで、再度桜の写生を行つた。その時は葉桜の取材となつたが、桜の葉が色づき始める様子を追いかけながらの写生となつた。この二回の写生をベースとして制作に取り組むことにした。桜の制作に際しては大学のキャンパスへの郷愁が制作の動機になるのかと漠然と思っていたが、写生をするにつれて徐々に変化する桜そのものの存

『白景』から『きえのこる庭』「震れる」への制作では基底材を草木染めし、黄土色を基調色とするものだった。私のもう一つの目標は和紙の素材感を保ちながら白く明るい画面を生み出すことだった。先に述べたように『風葉』で試みたが上手いかず、最終的に岩絵具を充填して画面の明度を上げることになった。『桜』では和紙にべく下げるに和紙地の肌理を残すこととした。そして胡粉の上澄みの塗布と雲母と岩絵具を画面に薄く引くことで重層性を高めた。墨の滲みはたっぷりとした水を用いることで出来る。墨が和紙の上で乾く過程で和紙の表層と和紙の纖維の隙間に痕跡を残していく。その和紙の滲みに現れる纖細な線を、空気の揺れのように感じ、その線を褐筆で延長させていった。刷毛や筆によつて延長していくと、そこには私を介在しながらある揺れを内包する様相が生まれる。その後に屋根の線を墨線で描き、桜を下書きなしに直接描いていった。枝ぶりの基本的な構造は写生を元に描いていくが、やがて画面の中の桜の幹や枝から自律的に枝が生え、葉が出てくるように描いている。そのように描いていると桜が画面の中で、私を介して生き始めるようを感じる。葉は風に揺れ、虫食いがある。そして葉の大きさは手前と奥で変化させないよう

白い画面



59



58



61



60



ある。写生時には桜の前を右に左に移動しながら常に木と正対して描いていた。その時々の身体を中心とした屋根の波板を表す線が問題となっていた。その課題に対しひての選択肢としては正対して描いている桜の木の地点を何点か決めて、その地点からの波板を表す線を描いて重ねていくことも考えられた。しかし、それでは作者を中心としている世界の見えを重ねているに過ぎない。作者『白景』でプールを描く時と同じように、作者を中心とした遠近空間を構築することを避けたかったのである。そのような課題を持つていた時にやまと絵展が国立博物館で開催されるという幸運に恵まれた^{*12}。その中で鎌倉時代の西行物語に注目した。西行物語は建造物が固定された視点によって、さらに均一な線を使って白色され、物語が展開していく。当時の画卷や山水屏風で描で描かれる。その白描の建造物の中で人物の描写が彩は俯瞰した空間を描くときに、写生を元にして描くわけではなく建物を理解して描いている。言い換えると、作者という個の身体を超えた視点によって描かれる。私がプールを描く時にすでに存在するプールを描くという感覚と通じるものがある。視点は常に身体の制約を受けているはずであるが、その身体から浮遊した視点を常に持っている。中世においてはその方が通常の感覚なのだと考えられる。源氏物語の吹き抜け屋台法のように視点を斜め上に置き固定することによって作者の身体的な制

ることに

金原省吾は著書『東洋画』*1-3においてロダンの言葉に言及している。「日本の美術の特色とは忍耐強き観察によってなせる発生形を以つて作品を示す点にある。」

夫の「時間を分

省略されるもの

今回のアンペルギヤラリーでの研究成果報告展では研究の起点となつた制作『白景』から『きえのこる庭』『震れる』『風葉』『桜』と和紙の研究において派生した『一枝図』『袖図』『綿毛』を展示し、その解説をキャプショントピックにて行つた。『白景』ではモチーフとなつた現場のパールに相対して意識は身体を離れ、空間に偏在している視点によつて、消失点を作らずに制作していくことを理解した。私はこのことを『きえのこる庭』と『震れる』で確かめ、それを画面に具現化する方法を生み出していった。一つは多層な視点の共存で、それを実現するために褐筆による墨線で手前と奥のものを重ねて描くことだつた。手前を見る時と奥を見るときは観者の視点ごとに異なる、つまり経験する画面が

の和紙と墨と筆との関係も重要である。墨線を引くと同時に和紙による墨線にはそれが顕著に現れる。また墨線を引く時に和紙との関係によって発生形としての線が生み出されていく。また点についても述べている。点の延長は塊である。私は点の延長が線だと考えていたが、点の延長は全方位への延長であり塊となる。点に一方向の延長があれば平面上では線となるが、基本的には塊となり、平面上では面となる。ゆえに点には一方向への指向性はない。しかし、金原は狩野元信の点を取り上げて、その点が持つ方向性を取り上げている。元信の点は筆の入りが点の上部で始まり下部で終わるがために、点の下部に墨溜まりの特徴が見られると述べている。このような点を展開点と名づけ、方向性を内在しない点を素朴点として差別化している。これは墨と和紙と筆による特徴的な点と言える。墨の微粒子が筆によって和紙に触れ、その纖維に浸透していく過程を残す。点の中に方向性を持つのである。ゆえに点が発生形となり得る。油画具による点は物質感を強く、筆触のままに定着させることができることである。ゆえに点にも方向性を持たせ得る。墨点との違いはそこに物質感が強い量感が加わることだろう。展開点の可能性は近代以降の日本画が生み出してきた岩絵具によって描かれる点の可能性をも示唆する。点の中で岩絵具の粒子が方向性を持ち得る。そして面においても同様に粒子の流れをより明確に視覚化することが可能であるために、面においても方向性を持ち得るだろう。これは油画の点が塊と近い性質を持つものとも異なると考へられるが、論考が必要となる。また点に内在する方向性が、墨の微粒子と和紙との関係によって微妙な差異が自然の力によって誘引されるとしたら、油画の点とは違った見え方になつてくる。そしてまた雪舟と池大雅の点についても述べている。雪舟や池大雅の点は、ただの点の集合に見えて木の葉であり、若草であり、苔であるという意味においての展開についても述べられている。私は大学院の頃に東洋美術史を学び点苔の存在を知り、それ以来雪舟の四季山水図や四季花鳥図の点苔に惹かれ興味を持っていた。点苔は時に、勢いが余ったかのように景物をはみ出で打たれ、対象再現性から逸脱する。これらは発生形としての点であり、展開点である。これらの中の興味が、『白景』においても意味に収まらない色形へとつながつていった。

ために観念的時空に飛躍できる空間が生まれると考えた。この微層空間によって、より繊細な存在の描写が可能となる。そして減色することによって、観者に働きかける。これらは即物的な画面の空間としての余白とは異なる余白を観者に与える。『震れる』発表時に「鈍い金地にドローイングによって描かれる自然形象が微妙に流動し絡み合う。描かれるものと、描がかかるものの隙間に生成するものを見事に観るものに感得させる画面を現出している。」*14と評価を受けた。桜の画面では白い画面と共に微細な奥行きによって観者が感得する時空間を生み出すことが出来ると考えた。

私の制作研究では『きえのこる庭』と『震れる』に描かれる枝は褐筆によつて面や色が省略され、枝の前後が観者の鑑賞によつて経験されるものとなつた。また『桜』では葉の色を減色することによつて、色の進出性を抑え、運動性を前景化し、観念的な飛躍が可能な空間を作つた。また『桜』は二階の屋根越しに見た桜を描いたものであるが、その屋根の波板は斜め上からの視点に固定し、桜は正面からの視点によつて描いた。観者は桜が描かれた身体を超える大きな画面を前に横に移動しながら鑑賞することになる。描かれる葉は手前と奥で大きさが変わらず、鑑賞者の身体と画面内の空間に距離が生まれない。そこで身体と視点は分離し始め、観念的な飛躍が起つる。さらにいふと桜は私に描かれているが、制作の途中から桜が画面の中で自律し始め、画面の中で枝が伸び葉をつけ、蕾をつけ、花を咲かせ始める。その意味では作者主体の桜から徐々に画面の桜主体の桜になり始める。私は桜に描かれる作者となつていく。そこでは観者の身体と共に作者自身も省略されていく。

*14 12https://nitten.or.jp/artwork/exh221129

目と身体

近代以降に目は身体と強く結びついた。絵画を制作する作家の地位が確立され、より個人的な視点によつて制作されるようになつていく。そこでは作者の目は主体の中心と一体となり、そして身体の中心と一致していく。本研究で取り上げた多視点も身体と目が一致しているため多視点が強調されるのであって、近代以前の日本美術においては多視点であること、視点が身体から遊離する事は決して特別ではなくたと考えられる。対象を捉える世界観が異なるのである。アンラーニングによつて作画の背景にある世界観が見え、その世界観が動的であ

り変遷していくことを再認識出来る。近代の日本画において画面を岩絵具で充填する日本画が生み出された。それは西洋の文明に追いつこうとする世界観があり、物質的な強さを求めた。岩絵具の物質性は眼前の今ここを認識させ、やがて目は身体と一体となつていく。目は身体と共に主体の中心となる。そしてまたアンラーニングによつて時代の中の作者個人の営為が同時に見えてくる。作者がどのように画面と対峙して格闘しているのか、その個の動性が見えてくることが重要となる。日本画を学ぶ作者が日本画や日本美術の歴史をアンラーニングし、その時代と作者の営為が動的であることを実感することが重要である。現代において絵画に物質的に充填された強さを求める思想が支配的なわけではない。対象をどのように見ていくのか、常に新たな見えを獲得していく必要に迫られているのは実感するところだろう。そして対象に対して新たな想像力を持つことが重要となつてくる。その時に対象をじっくり見続けることによって生まれる想像力が一つの起点になると考へている。経験的視覚を獲得し技術的には墨と岩絵具を共存した画面によって視点を身体から離合し、時に観念的認識へと飛躍させ、今こと観念との往還を生み出していくことが重要なだと考えた。

私にとって描いている対象は、静かに佇んでいるものばかりだが、それらと多くの時間に向き合い続ける。向き合い続けていると動的対象としての自然が見えてくる。このような変化する動的対象をどのように捉えるのかが私には重要だった。私のこの前近代に向けてさかのぼる姿勢は前近代を単純に復古しようとするものではない。近代を経験してなお前近代の視点によつて強化されると考へている。そのためには近代にもちえた私というローカルな個を立脚点とすることは重要である。そして、同時に個に固執しない視点も同時に獲得していくことが必要だと考へる。その両立、または行き来する想像力が必要であると考へる。そしてそれを実現するための日本画を支える素材と技術の可能性を思つ。



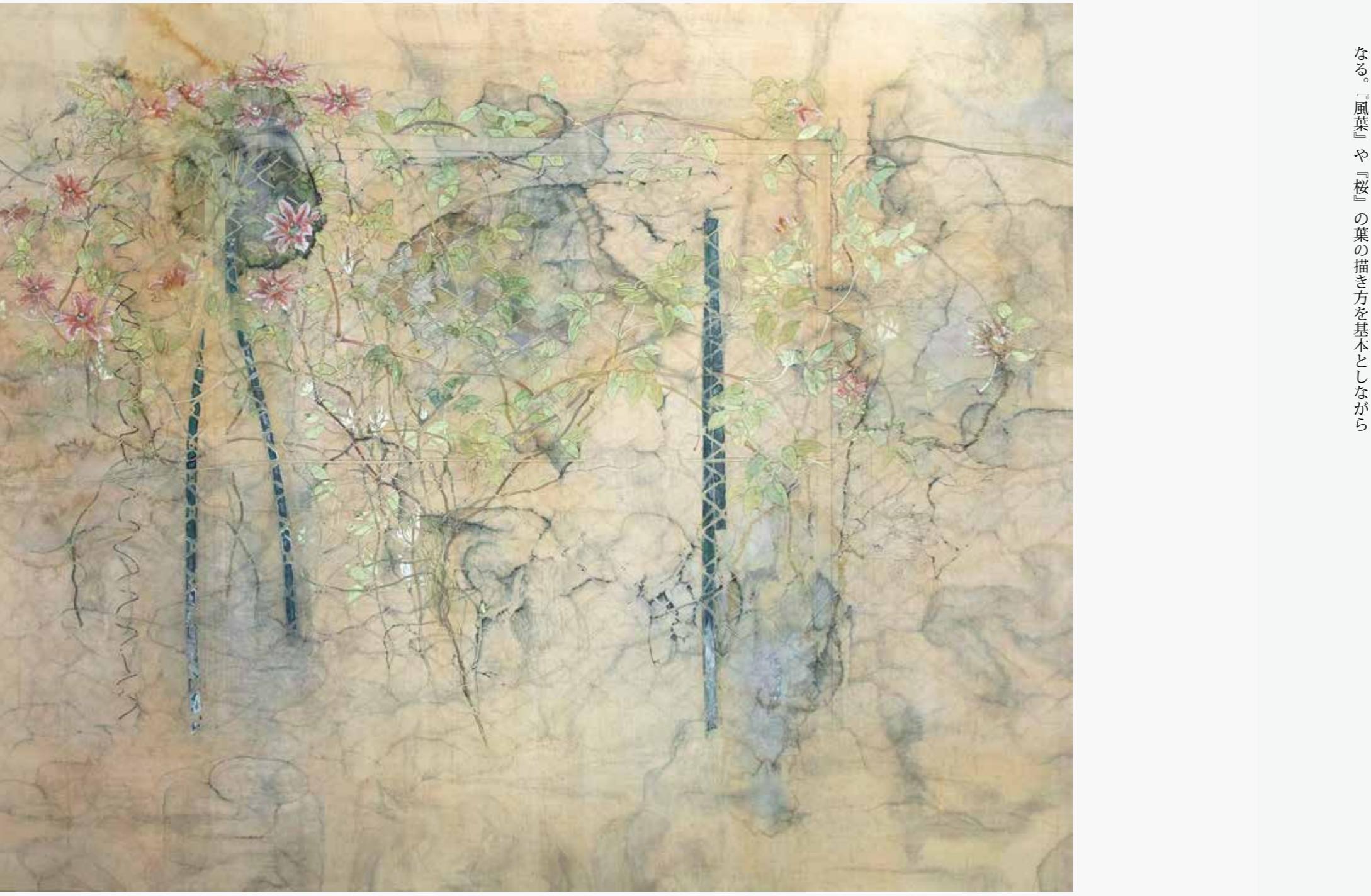
不在の庭

二〇二五年一八二×二三四センチ
雲肌麻紙染料墨水干絵具岩絵具

描き、その後に墨の滲みを描き起こすという制作を行つた。金網を挟んだ浅い奥行きの中にある複雑な様相をこのような工程によって具現化し、浅い奥行きが密度ある奥行きになるように意図した。

『きえのこる庭』で描いた庭を囲む金網フェンスに生えるクレマチスを描いた。古びた金網フェンスにクレマチスが縦横に葛を絡ませ、次々に花を咲かせる。昨年伸びて枯れて硬くなつた葛から新しい葉が芽吹き、今年の蔓を伸ばし、やがて蕾をつける。そしてやがて金網を挟んで手前と奥に花を咲かせる。そして咲いた後も鮮やかな色から徐々に色が抜けていき、花芯が成長し、花弁が落ちていく。金網を挟んだ浅い奥行きの中に複雑な様相があり、そして動いている。金網は錆び、朽ちて切れているところもあり、ところどころに網が解けている。その形や色も魅力的である。そこにクレマチスのさまざまな様相も加わる。制作に際してはその金網の魅力が生々しく感じられ本紙制作に進むことがなかなか出来なかつた。そこで金網の色と質感を省き、薄墨の墨線によって現すことで進展した。

制作するにあたつて和紙の地は、桜で行つた墨による滲みを作る方法を継承し、その後に岩絵具を重ねることにした。『桜』の地に比べて、色味や墨による滲みを複雑なものになるよう試みた。七九版(7尺×9尺)のドーサ引きの和紙を準備し、矢車による染めを一回行い、その後に薄墨を塗布し、水をたっぷりと与えて滲みを作つた。水の与え方によって想像以上に複雑な滲みを作ることが出来ることが分かつた(この滲みの方法に関しては検証ののち別の機会に報告する)。その後に粒子が細かい白番の岩絵具を和紙に刷り込むように画面に塗布していく。五色ほどを適宜塗布して変化させようとしたが、最後に塗布した赤みを帯びた黄土色が強く他の色を被覆してしまい効果が薄れてしまった。しかし方法としては、和紙の素材感を活かしながら色と質感を深めるとともに、若干の艶を得ることが出来た。今後はこの方法を基本として更なる探究を行いたい。

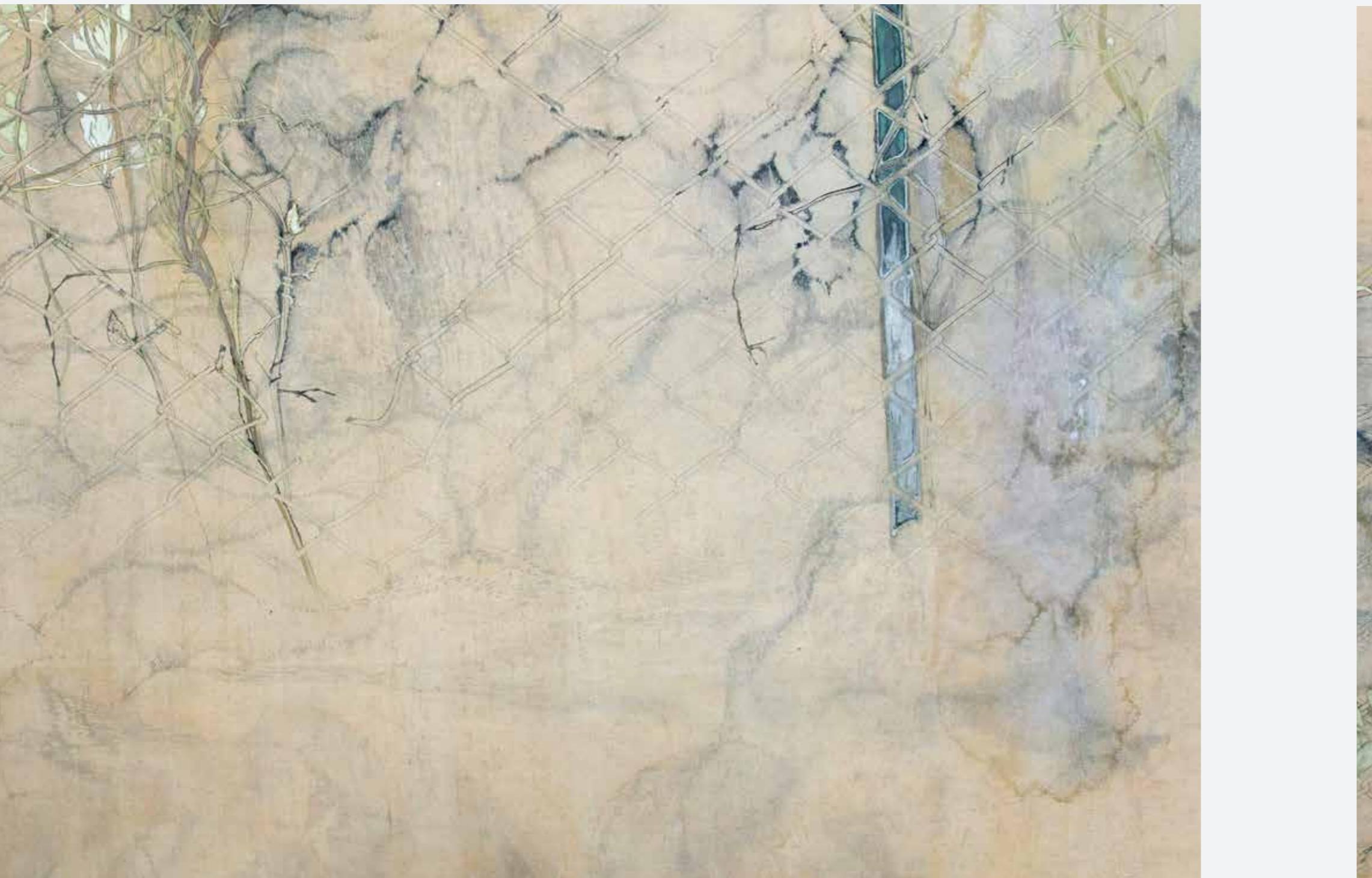




71



70



73



72

鎌倉後期から室町期に日本の水墨表現が始まる。一〇二二年に山口県立美術館で開催された『将軍家の襖絵』^{*1-5}には室町期歴代の将軍家の邸宅で記録が残る足利六代の義教の室町殿と八代義政によつて再建された室町殿と東山殿における襖絵の配置や永享行幸の座敷飾りによる陳列方法などの解説があり、室町期の水墨表現の状況が分かる。日本に伝来する宋元画の収集は鎌倉後期に始まり、三代將軍の義満によつて強化された。義満は治世、文化制作とともにのちの將軍の規範となり、義教を経て義政のとき治政、武家文化の高揚期を迎えるとされている。日本において室町期の水墨表現和様化の黎明期を担つたのが、如拙や周文、宗湛、雪舟、狩野正信、同朋衆を担つた能阿弥、芸阿弥などである。如拙や周文は漢画を忠実に継承しており、その重要さを弟子に伝えたといふ雪舟の言葉が残つてゐる^{*1-6}。漢画を忠実に継承した如拙や周文に対して、雪舟と正信によつて漢画の和洋化が始まる。如拙『瓢鯨図』や伝周文『竹斎読書図』の詩画軸形式も日本独自の様式だと言えるようだが、図としての和様化としては雪舟と正信が挙げられる。周文の山水『四季山水図屏風』には南宋の画院画家の馬遠や元時代の孫君沢、そして趙令穰の様式が見られることが解説されている^{*1-7}。そしてそれらが雪舟や正信に引き継がれていく。雪舟はその後に周防へ下り、応仁の乱が起つた年に遣明船にて明へ渡つてゐる。「実質的には2年にも満たない滞在期間であつたが、本格的な中國画を学ぶことが出来たことは大きい。また友人の良心には京に向かつてゐる。大内氏が多量の中国画を足利義政に届ける時に随行した」と言わわれている。そして義政に相隨い設色の旨と兼ねて破墨の法を云う^{*1-9}とある。また応仁の乱以後には同朋衆^{*2-1}の芸阿弥らによつて南宋画院の夏珪様の山水画が新たに流行したとされる^{*2-2}。雪舟には倣李唐牧牛図や倣夏珪山水図が残されており、それらは後の狩野探幽や探幽を規範とする以後の狩野派に参照されていく。雪舟は帰国後九州に滞在し応仁の乱が落ち着くのを待つて山口に戻り、その後2年後には京に向かつてゐる。大内氏が多量の中国画を足利義政に届ける時に随行したと言わわれている。そして義政に

している。松林図は「水墨にみる等伯の輝き」円熟期から晩年へ¹で山下善也は、等伯が大徳寺において牧谿の『觀音猿鶴図』と対面し、その水墨表現を吸収しようとした後に描いたものであるとする^{*2-6}。『竹林猿猴図屏風』『竹鶴図屏風』『老松図襖』『枯木猿猴図』にその形跡があるとしている。なるほどそれらにはそれ以前とは異なる墨によるしつとりとした奥行きを表そうとする形跡が読み取れる。山下によれば『松林図』は『竹林猿猴図屏風』『竹鶴図屏風』と同じ時期の作画である。『竹林猿猴図屏風』では墨とともに金泥によって象徴的な空間を作り上げた。『竹鶴図』においては竹の重なりによる奥行きの描写によつてしつとりとした奥行き空間を描こうとしている。これらを経て『松林図』は描かれ、またそれが別格の時空間を持つものとなつた。本研究期間中に改めてそれらの図を実見して比べることは出来なかつた。しかし2024年1月元旦の能登半島地震後に展示延長されていた『松林図』を東京国立博物館で見ることが出来た。私はそこで墨によつて生み出される霧の厚み、または密度が私の想像を超えていたことに驚いた。霧は霧の中の松林という現実の空間を超えた濃密さ、霧の中に入ることを拒むかのような密度を持ち強い引力を持つていたように私には感じられた。あるいは私の郷里の能登地震の発災が画を前にする私の背景にあつたのかかもしれない。等伯の捉えた濃霧は時空が歪んでいると言えるのではないかうか。「離れた場所から全体を見たときの『松林図屏風』の朝霧の間から見え隠れする松林の自然さは比類が無く、見ている私たち自身、林の中に入つたかのような感覚を覚えさせる。」と山下善也は述べている。また山本英男は「まるで松林を覆い尽くすかのように垂れ込める霧。しかもその霧はある種の湿り気すら感じさせるほどリアルである。我が國で描かれた水墨画の中で、おそらく本図ほど濃密な大気をあらわした作品はないだろう。」^{*2-7}と述べている。私も改めて霧の特異性に惹かれ、先に述べたように空間以上のものを感じた。そこには作者としての実感、時空の歪みがあつたようと思える。作者は何かに実際に感心した時に、今までの対象が違つて見える。その時は時間が特別のようを感じる。一定のリズムを刻む脈拍が早くなるよう、感覚が鋭敏になり、その分同じ時間に多くのことを感じることが出来るようになる。それまでの生きてきた何かが、その時の見えをきつかけに連なり凝縮した時間を感じる。その時間を時空が歪むという言い方ができるならば、『松林図』には等伯の時空の歪みがあると言えるのではないだろうか。つまり等伯自身が松林に感心し、時空が歪み次元が濃縮し画面に引力が生まれたのではないだろうか。等伯画説に目を通してこの霧に対してもこの記

述は見当たらず、からうじて和尚（牧谿）の筆運びに関する「玉ヲ、ハンノ上ニマワスカ如ノ自由也」や牧谿に由つて使われる紙について「和尚紙ト云テ唐紙モブックリトシテ様ハ杉原ノヤウナソ」^{*2-8}とあるのみしか確認していない。その意味では直接の感覚の感応があつたかどうかは想像でしかない。永徳と同じように安土桃山時代が要請する大樹を中心とした金碧障壁画を残しながら、等伯が描いた松林図は狩野派による行体や草体の作画とは違うかのよう自然に感心する作者の感覚の現れがあつたと思える。

等伯の時空の歪み

長谷川等伯は、雪舟五代と名乗つたが、安土桃山時代の背景や元信の跡を繼ぐ狩野松栄に師事し、その後に永徳との師弟関係、そして独立と、狩野派との関係なくしては理解ができない。永徳と同じように安土桃山時代が

所へ名所絵を描いていくことが、日本の風景を絵の題材としていくことは興味深い。将軍家の襖絵によれば将軍家の会所には名所絵が配されていた^{*2-4}。名所絵とはやまと絵によつて描かれてきたもので和歌との関連が深い名所が描かれたものとなる。名所としては時の将軍が行く所が自由に見える。この雪舟がのちの狩野派に参考され、馬遠や周文の画法を忠実に継承していく。また友人の良心には京に向かつてゐる。大内氏が多量の中国画を足利義政に届ける時に随行したと言わわれている。そして義政に

届けたのちも東へと足を伸ばしている。これらの道中のうちに美濃にて「山寺図」、駿河にて「富士三保清見寺図」、尾張にて「慧可断臂図」、越後を経由し越前に「育王山図」、そして丹後「天橋立図」を描いていると推論されている^{*2-2}。このよくな図は雪舟による实景を見た上での作画となるのである。ここに中国の様式ではありながら日本の風景による山水が生まれる背景がある。河合正朝絵画史論集にも、雪舟は周文の画法を引き継ぎながらも、山水画が自然に学ぶべきものであるという中国がらも、山水画が自然に学ぶべきものであるという中国の五代以来の考え方を持ち、現実感に富む山水表現を獲得したと指摘している^{*2-3}。その後山口の雲谷庵を画室として落ち着くが、その後も旅は続けられていく。御用絵師として地位を確立していくと考えられる。足利氏の会所が描かれたものとなる。名所としては時の将軍が行くことが出来て偲ぶことができる地が選定された。この会所へ名所絵を描いていくことが、日本の風景を絵の題材としていく契機となつていくと考えられる。足利氏の会所が描かれたものとなる。名所としては時の将軍が行くことなどが出来て偲ぶことができる地が選定された。この会所が描かれたものとなる。名所としては時の将軍が行くことが出来て偲ぶことができる地が選定された。この会所へ名所絵を描いていくことが、日本の風景を絵の題材としていくことは興味深い。将軍家の襖絵によれば将軍家の会所には名所絵が配されていた^{*2-4}。名所絵とはやまと絵によつて描かれてきたもので和歌との関連が深い名所が描かれたものとなる。名所としては時の将軍が行く所が自由に見える。この雪舟がのちの狩野派に参考され、馬遠や周文の画法を忠実に継承していく。また友人の良心には京に向かつてゐる。大内氏が多量の中国画を足利義政に届ける時に随行したと言わわれている。そして義政に

石崎誠和の個展で立ち止まつてしまつた。

そこには別段、人の目を驚かすモティーフがあるわけではないし、また華やかな装飾性も制御され、ステロタイプな「日本画」とは異なるものであつた。ありそで無い一瞬では掴み切れないものが印象に残り、絵の前で観照しながら考えざるを得なかつた。

作家は日展出品作家であるからには、公募団体では毎年出品し筆者も見てはいるはずなのだが、その纖細にして独自の絵画は不覚にもこれまで通り過ぎていたし、それは個展のような独自の場でこそ初めて明瞭なものとなつたのである。

さらに言えば、その絵画當為に深い古典研究に基づく現代の画家からの真摯な探求が裏に張り付いていたことを今回初めてこの詳細な分析を自ら行う報告書を読み、正直驚いたというのが偽らざる感想である。

近代以降の「日本画」と日本並びに中国の古典絵画との関係は、思うほど容易かつ単純ではない。近代においては西洋タブローを対抗する規範として持ち、それへの希求と反発を両面持ち、その中で「日本画」が東洋を代表して西洋に拮抗して立とうとしていたからである。大観・春草などの初期日本美術院に代表されるように、一方では西洋的絵画を目指しながら、他方で精神的には中國・インドの思想・題材を再考し、そして技術的にもこれまでに無いものを独自に創案・制作しようとするのが、「日本画」であつたからである。つまり「日本画」は混成的なものを本質としているものなのである。

それゆえにたとえ狩野派の出自を持つ狩野芳崖、橋本雅邦においても、明治期の彼らの絵画には、狩野派の筆法を生かしながらもさらにそれにバイアスをかけるか、逆に自ら抑止して新たな空間性、彩色法等に進んでいる。

その後の近代絵画の美術学校での教育以降の作家の作品には、より近世的なものはそのままでは保全されていない。たとえば今村紫紅の色的米法山水など独自にあらためて古典を参考変容させたものになる。そのことはやはり古典志向が強い京都画壇においても土田麦僊、村上華岳に見るようだ。

しかしながら、現代の石崎は自らの絵画制作の淵源を探るべく、あえて中国古画から、それを摸取して日本という古来円山派以来の古典を引き継ぎながら、その描画過程で経験した多視点性や、素材意識に自ら意識的であろうとして、バイアスがかかりここまで来たと思われる。

作家が発見した「解かれる時間」とは制作段階の、さらには観賞時点での絵画の前で起こる運動性のことである。

見るに実作のそれぞれの画面は多様な状態を示している。ここで古典と実作を二つながらにまとめた作家は、今後線的に展開していくのか、むしろ一作ごとに試行を続けるのかは不明である。しかし、その変化の動因は対象から来る想像するものの、作家としての意識がどのように深まつていくのかを今後持続して見つめていきたい。

町以後の作品に辿つてゐる。それは一つの真摯な暴挙といふべきことかもしれないが、この論考は極めて興味深いものであった。まず、様々な論考を参照読解し、それを単に美術史的に論じるのではなく、作家としての極めて実際的な制作地点に常に立ち返り、絵画実践に結び付けてようとしている点だ。そういうと表面的で一般的な記述を想像するかもしれないが、この報告書には画家の論としては極めて稀な論点が散見される。「対象を見る経験が複層的になることによって視点は身体から遊離し、今ここにおいて半有の存在としてある。または対象を見ることを通して私は半有となつていく。」「空間の秩序、秩序を構築し直す運動を生み出す。」「岩絵具と墨によつて画面の空間は、対象再現的空间とは異なる抽象的画面、つまり時間の順次性を欠いた循環の広がりがある場を形成する。岩絵具と墨はコントラストを産み、岩絵具の物語が視覚的に認識している秩序が物質的認知によつて一時的に解かれる。そして解かれた状態から、観者が主体的に質感は身体に墨は観念に呼応するのではないか」。

たいへん刺激される論考である。観念的に見えて実際に見えて実に具体的な描く地点の感覚を手放さないために、絵画そのものに直結し戻つていく。世の「日本画家」でこれほど

の分析が出来うる者がいたことは驚きである。実際、筆者が冒頭に感じた一つの看過しえない絵画としての特有の感覚とはこのような実作的探究から來ていたことを知る。

あらためて出品作を鑒賞したい。今回の起点となつたとされる最も古い2017年『白景』は静かな雪の白い画面である。画面中央やや上に横一線が画面全域に引かれ、また中心に樹木がひとり描かれていて明解なはずが不明さが残るのだ。線はあえて渴筆で描かれ、また滲み溜り、不明なノイズが入つてくることで、我々はより注視せざるを得ない。その画面は不可視の深みと特異な感触を与える。そのような複雑な不明さは今回の出品作にほぼ共有していて、『きえのこる庭』(2022)では様々な植物がフラットに線描も彩色もされているがさらに技法が混ざり、素材の物質性が間歇的に出来(しゅつたい)しまチエールを違えたより不明な画面なのだ。さらには同年作の日展特選受賞作『震れる』では形体が差し当たつて判明する画面とはなつてゐる。しかし金地に多様な植物が絡まる様を描いた本作でも同様に輪郭を線描しながらもそのかたちに、あるいは地に滲み等を加え、岡と地

略歴

石崎誠和 ことざきのぶひとかずか

金沢美術工芸大学 美術工芸課程日本画専攻卒業(1999年)
金沢美術工芸大学大学院 美術工芸研究科 絵画専攻日本画「へ修」(2001年)
金沢美術工芸大学大学院 博士後期課程 美術研究領域絵画分野(日本画)修了(2004年)

石川県インターンシップ事業芸術家在外研修員(NY)(2005年-2006年)
金城大学短期大学部 非常勤講師(2007年-2008年)
京都嵯峨芸術大学 非常勤講師(2009年-2012年)
山中塗挽物轆轤技術研修所 非常勤講師(2009年-2011年)

佐賀大学文化教育学部 講師(2011年-2013年)
金沢美術工芸大学 非常勤講師(2011年-2017年)
福岡教育大学 非常勤講師(2012年-2014年)
佐賀大学文化教育学部 准教授(2014年-2016年)
佐賀大学芸術地域デザイン学部 准教授(2016年-2017年)

金沢美術工芸大学 准教授(2018年-)
佐賀大学非常勤講師(2018年)
石川県立輪島漆芸技術研修所講師(2019-)
石川県立九谷焼技術研修所講師(2021-)
日展 準会員

令和3年度石川県文化奨励賞(2022年)
天山アートフェスタ企画運営(佐賀県小城市) 2012-2016年
新北神社天井絵馬制作(2017年-2019年)

個展
ギャラリー MAKI (2004年)
しゃわなゆ 小糸トネッタ×3F (2005)
じゅしゅわべく咲きあつした シハギ・ロマニーフームベーベ (2005年)
石崎誠和個展-遊具連閲 vol.4 「Cognition Certain」 G-wings ギャラリー (2005年)
石崎誠和個展 AIN SOFH DISPATCH(2010年)
expand - えべのねみ光 - 石崎誠和個展 ぼくやんとー・ギャラリー (2011年)
誰かの誰かの壁 石崎誠和個展 ギャラリー三条祇園 (2013年)
誰なりの景色 ギャラリー三条祇園 (2016年)
風景を見つかる AIN SOFH DISPATCH (2016年)
白余 石崎誠和個展 SOUVIN (2022年)
半有 - 静かに変化するもの - ANPEL ギャラリー (2024年)

グループ展

金沢美術工芸大学60周年記念展招聘出品 金沢21世紀美術館 (2006年)
拍 京都府立芸術文化会館 (2008年-2022年)
華踊る 秋吉台国際芸術村 (2009年)
佐賀大学美術館開館記念特別展「美術・工芸教室60年の軌跡」後期「今を創る指導者たち」 佐賀大学美術館 (2013年)
Garden:10 Artists Group Show Around Space 上海 (2013年)
渡 「現」「蓮」記 他 203 gallery 上海 (2013年)
Ten 10人の作家展「蓮」記 「蓮」題 ギャラリー三条祇園 (2013年)
BolognaFiere SH Contemporary Shanghai Exhibition Centre 上海 (2014年)

展覧会

日展 入選(1999年-) 全関西美術展 第1席 (2000,2001年)
石川県現代美術展 次賞(1999年) 北國賞 (2020) 最優秀賞(2021)
星野眞吾大賞展 審査委員推奨(2002年)
菅橋彥大賞展(2002年、2012年)
臥龍桜日本画大賞展 優秀賞(2009年) 奨励賞(2010年)
日展特選(2020年-2022年)
石川県現代美術展 文化準大賞 美術協会賞(2022年)

論文

「反タグロー」-構成から逃れつけられ制作- 遊具連閲発行 200頁(2005年)
「開かれる作品と開かれる作品」『金沢美術工芸大学年報第5号』(2004年)
報告書
2009年「法華経曼荼羅」描き起りし図作成報告書 科学研究費補助金基盤研究C
太田昌子・原口志津子・石崎誠和

著書

写真集



風景を見つける AIN SOFH DISPATCH (2016年)



風景を見つける AIN SOFH DISPATCH (2016年)



佐賀大学美術館開館記念特別展「美術・工芸教室60年の軌跡」後期「今を創る指導者たち」 佐賀大学美術館 (2013年)



白余 石崎誠和個展 SOUVIN (2022年)



in between ギャラリー三条祇園 (2014年)



林檎
2020年
224 × 182cm



都市色彩図
2015年
99 × 92cm



都市色彩図
2015年
99 × 92cm



都市色彩図
2015年
99 × 92cm



Garden:10 Artists Group Show Around Space 上海 (2013年)



Garden:10 Artists Group Show Around Space 上海 (2013年)



金沢美術工芸大学60周年記念展招聘出品
金沢21世紀美術館ギャラリーA (2006年)

本研究は一〇一九一〇一四年度科研費基盤研究JSPS 科研費 19k00254 の助成を受けたものです。

半有

日本美術の省略法による現代日本画の研究と中国絵画の近現代化との比較研究

著者 石崎誠和（金沢美術工芸大学）

<http://tomoishi.com>

E-mail toi@kanazawa-bidai.ac.jp

印刷 nakabi 株式会社 金沢市神田一丁目111-19