

石崎誠和

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

二〇一九―二〇二四年度 科研費基盤研究C(JSPS 科研費 19K00254)

はじめに

二〇二四年一月、「平有」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したものだ。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ったが、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った。

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\*1という考え、方法を用いる。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及し、その硬直化した概念をほぐし、再構築する営為である。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及するアンラーニングとの両輪によって、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み出されたもので、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っている。

#### 日本の絵の二つの系譜

近代に生み出された日本画を考えると、近代とそれ以前との違いに直面する。日本画は近代に輸入され

た西洋画と美術制度との関係によって生み出された。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くると考えている。

日本の絵はたとえば室町期に中国宋代の、特に南宋系の水墨を受容し禅林の画僧による作画から如拙や周文や宗湛、そして雪舟へと続き、または狩野派の祖の正信、元信、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、大和絵の系譜と重なる。そして草体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国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）のことを指す。中国を舞台とする唐絵に対し、風景、風物を描く絵画のことで、後に水墨画を中心とする新しい技法、理念をもつ中国絵画、すなわち漢画がもたらされると、それ以外の伝統的様式に立つ着色画を主にやまと絵と呼ぶようになる。\*3」とあるように漢画移入以前は、彩色が主というわけではなかったが、水墨表現との差別化が起こることになった。また等伯の「松林図」は大和絵の中の松林が参考にされているとする考えもある\*4。このように水墨の系譜と大和絵を中心とする彩色の系譜は時に交わりながら展開していくことになるが、この二つの系譜のうち水墨の系譜を中心に学んでいく。漢画を受容し、日本の水墨表現へと変容していく経緯を理解していく。そしてそれは同時に中国の水墨表現の歴史を理解していくことになった。現代の中国の水墨表現を分析することは出来なかったが、中国の水墨表現の系譜を理解することは今後の研究にとって重要なものとなった。

「負の介在」と「時間を欠いた循環のひろがり」

「日本美術の歴史は海外から絵を輸入して、それを和様化する歴史でもあるが、その時に負の介在がある」と松岡正剛は言う\*5。日本美術は和様化の過程で負（マ

上げる必要がある。本展覧会の展示風景を概観したのちに『白景』から見えていきたいと思う。実際に本研究中に『白景』をアンラーニングし無意識的に行なっていた制作行為の理由が明確になっていった。『白景』を起点として、その後に連なる制作を解説しながら、「負の介在」について明確にし、日本美術の省略法を考察したい。

\*1 北澤憲昭『美術の日本近代史―制度、言説、造形』

\*2 北澤憲昭『境界の美術』

\*3 『特別展やまと絵展』図録「やまと絵の成立と展開」土屋貴裕

\*4 『没後400年長谷川等伯展』図録「長谷川等伯、天下を取る―上洛後の20年―」山本英男

\*5 『山水思想 もうひとつの日本』松岡正剛

松岡は「負の介在」による対象の現れを「平有」と称した。松岡は枯山水が水や緑を無化するのではなく、負を介在させることによって、転じて有を生み出す方法であり、その方法が重要であると述べている。

私は「平有」を報告書のタイトルとした。例えば木蓮の蕾は、蕾の存在でありながら、その存在をなくす存在としてあり、やがて花となっていく。また、後述するが、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、今こと、違う時空とを行き来していく。対象と私は、今ことにおいて平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平有となっていく。

\*6 『未生の日本美術史』千葉成夫 第6章この列島の絵画

\*7 『山水思想』p124

『茶の本 日本が目覚め 東洋の思想 岡倉天心コレクション』ちくま学芸文庫内『茶の本』櫻花信之訳p28には老子の「虚」の本質について述べている。「例えば部屋の実在性は、屋根と壁で囲まれた空虚な所に見出されるものであって、部屋や屋根そのものにはないのである。水差しの有用性は、水を注ぎ込むことが出来る空所にあるのであって、その形状や原料に存するのではない。虚はすべてを含むが故に万能である。虚においてのみ運動が可能である。」また「芸術においても同一原理の重要性が暗示の価値によって説明される。何物かを言わずにおくところ、観察者はその思想を完成する機会を与えられることになり、かくして大傑作はいやおうなしに人の心を惹きつけ、終には自分がその作品の一部分になるように思われるのである。一種の虚が観察者を誘い、その美的情緒を十二分に満たせとばかりに待っているのである。」とある。

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ラーニングすることである。作家が事後的に自身の制作について、作家自身が分かってくっていくこ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って来ない。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った『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

















[半有 静かに変化するもの](#)

[石崎誠和個展](#)

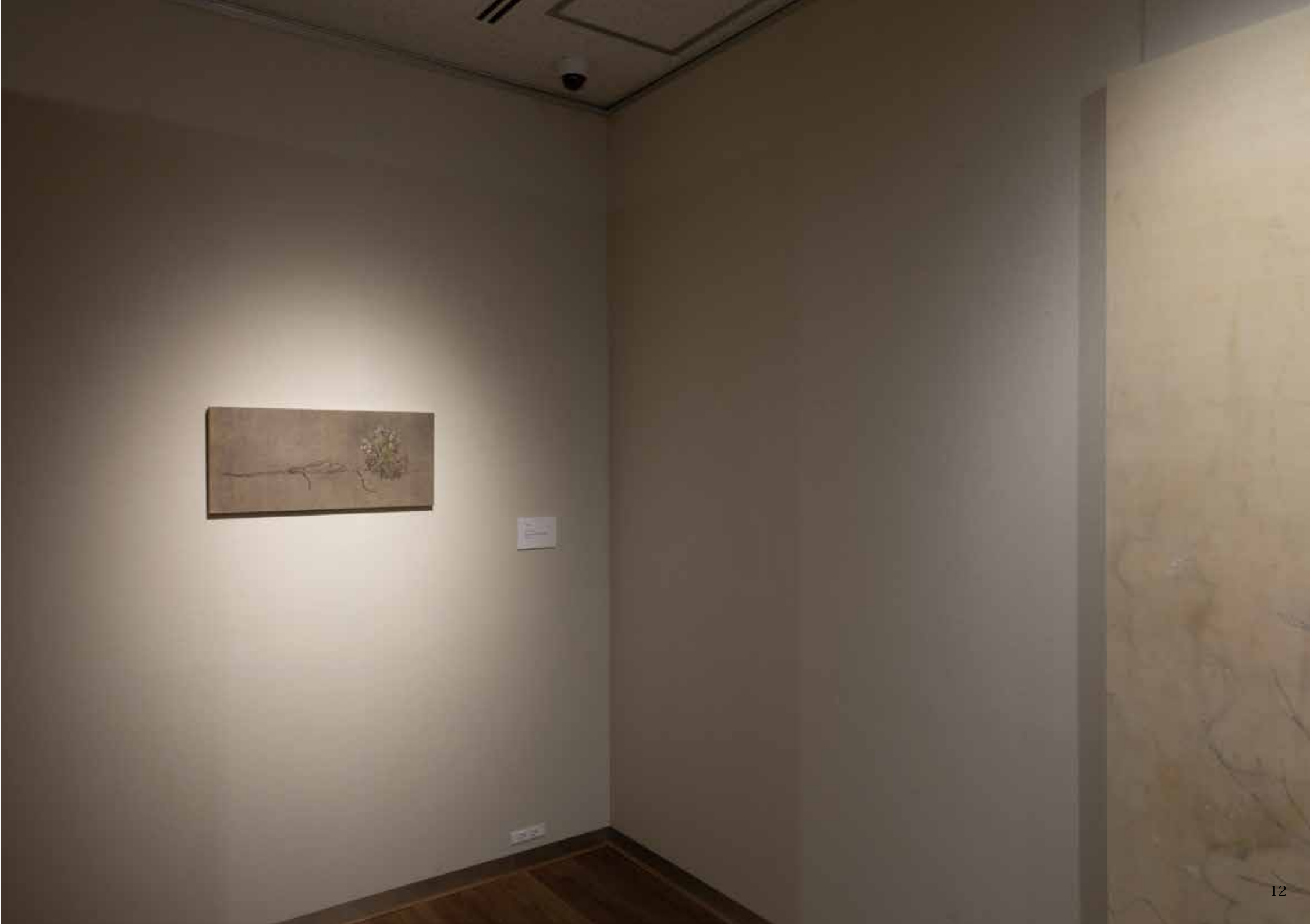
科研費基盤研究 C(JSPS 科研費 19k00254: 日本美術の省略法による現代日本画の研究と中国絵画の近現代化との比較研究報告展

2024 年 1 月 9 日 (火) ～ 1 月 2 8 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







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





- 白余 - 石崎誠和個展 展示風景 Garely SOUVIN





## 白景

二〇一七年 一七八×五五九センチ

ユニペーパーα 墨雲母岩絵具 水干絵具箔 典具帖紙

金沢市の山間にある湯涌温泉には、かつて東洋一といわれた白雲楼ホテルがあった。白雲楼ホテルは一九三二年に開業し、戦後GHQに保養施設として接収された歴史がある。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った。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。

プールを訪れたのは一月で、山間の雪深い景色の中にプールの四角い形が際立って見えた。プールといっても現代のそれとは異なり、その造りは頑強で、プールサイドはレンガが敷き詰められ、プールの中はタイルが貼られている。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。プールサイドに入っ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うねっている。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、息がさがりながらプールサイドの中央まで行くと、プール中央の木と正対できる。空気は冷たく、自分の少し荒くなった呼吸音のみが聞こえる。呼吸が整ってくると、プールの奥の山の木の枝に積もった雪が時折落ちる音が聞こえてくる。鼻先が冷たく痛く感じる空気と静かな時間に、折りたたみの小さな椅子に座って写生を始めた。

## 消失点がない風景

この『白景』には、遠近法による消失点はない。空間の奥行きはプール中央の木と無数にタイルが並ぶプールの側壁と、その奥の山との重なりによって分かる。この風景を制作するにあたって、プールであることが分か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っ

点を作らなかつた理由は、写生の現場の実感に即して身体を固定しないためだと先に述べたが、モノとして存在するためもあった。消失点がない画面を前にすると、身体はその立ち位置の所在を求めて画面の前を動くことになり、作品が置かれる空間の中にモノとして存在し始める。そして木や側壁のタイルや山などの景物の重なりによって生まれる奥行きに対しても、溶け流れることによってモノとして存在し始める。

## 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って、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。そしてやがて手前から奥、奥から手前といった単純な方向性は意味を持たなくなる。そのような画面に起こる動きは観者によっ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、プールを描き、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プールやタイルなどの認識から解かれた状態を求めようとしている。場に没入した状態での認識というものがあるとしたら、事後的に木が立ち上がり、プールが生まれ、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、雪は白い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いた。ただ実際の制作においてはさまざまな準備や絵の具の扱い、運筆の習熟の足りなさによって脱集中状態を制作に求めるのは難しい。

私が理想とする集中状態や脱集中状態を制作時に保つ、または保ち続けることは難しい。ただそれを鑑賞時に生み出すことが出来ると考えた。私はこれまでの消失点を作らないことや景物が滲み流れることに、もう一つの認識的な動きを加えた。景物とは関係ない、または対象再現とは異なる色形(いろかたち)を画面に点在させた。その色形は、一見雪景色の中に点在する何かの形を思わせるが、何かを再現したものではない。その色形が前後感に不意に異なる起点を与える。その起点が空間を感得する時間の流れに一時的に違うリズムをもたらす。

てから、自分なりに理解した。制作当時は対象と対峙して、または体験した実感に応じて消失点を拒んでいた。

私は写生時に確かにプールの中央で、木と正対して、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っていた。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。そのために私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だろうか。当然ながら、この風景は私がそこにいる前からすでにそこにあった。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、私にとってこの風景と相対した現実感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している観者の身体的位置が固定される。そのような身体が固定された上での見えによる遠近は、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ったと言える。

## 溶ける林

技術的には、ユニペーパーαという特殊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。そのために墨で描写しても、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、描写した後に膠でしっかりと練った雲母を塗布して、そして水を与えて画面を立てることによって、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って定着させている。このような方法によっ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っ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って、さも時間が動き始めるかのようにだと思えた。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って、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って、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とは、以後の研究によっても重要な観点となり、墨の力によっ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、柿とが並んで。木々の間の地面は雪に覆われ、ヒメリユウキンカと水仙、ツワブキが見える。枯れた山ごぼうの茎が垂れて、中央正面にはサッシ越しに青緑色のカーテンに双葉を模した模様が続いている。サッシの前にはブ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、横にはキンビールのカートンがある。



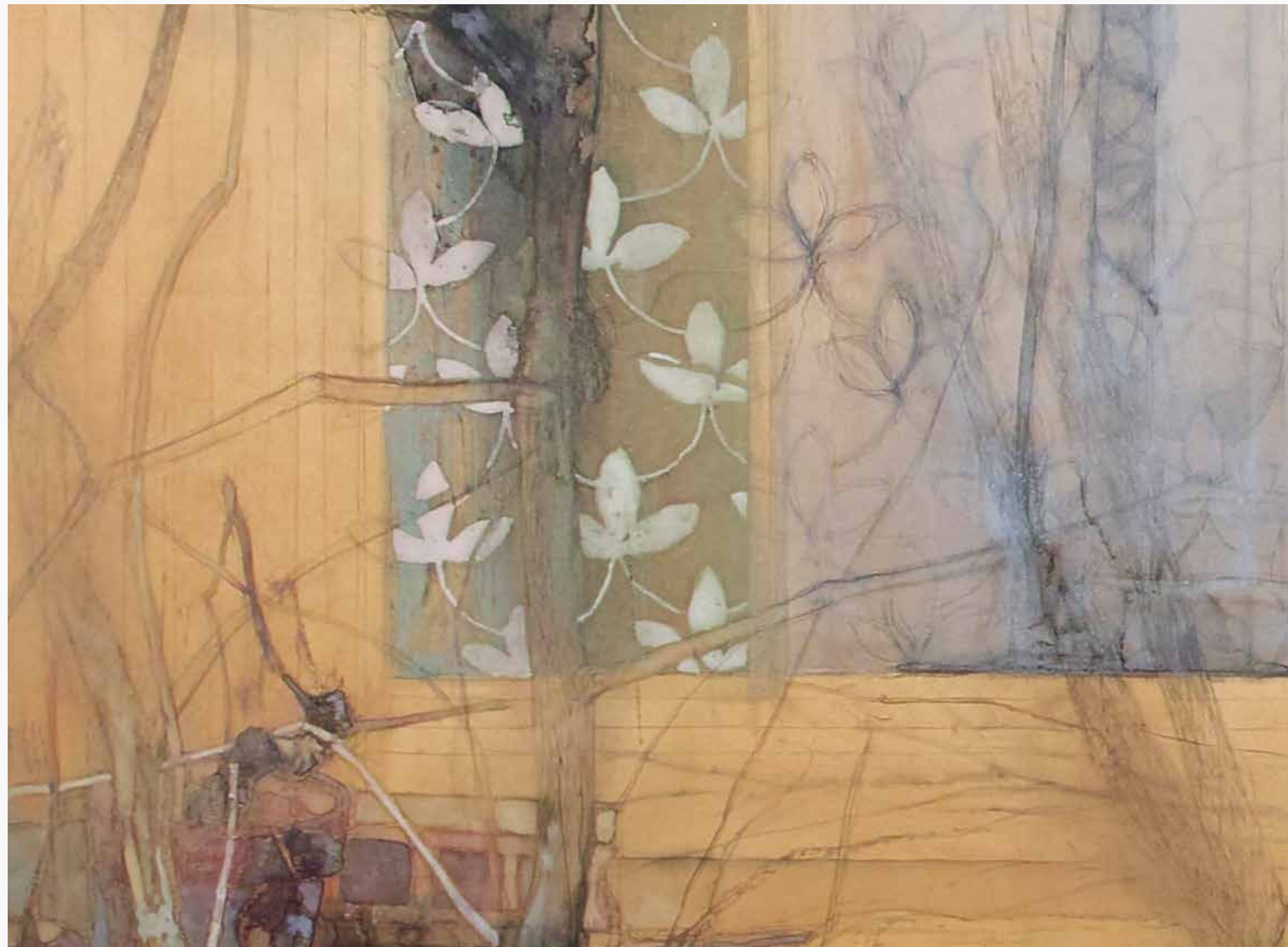
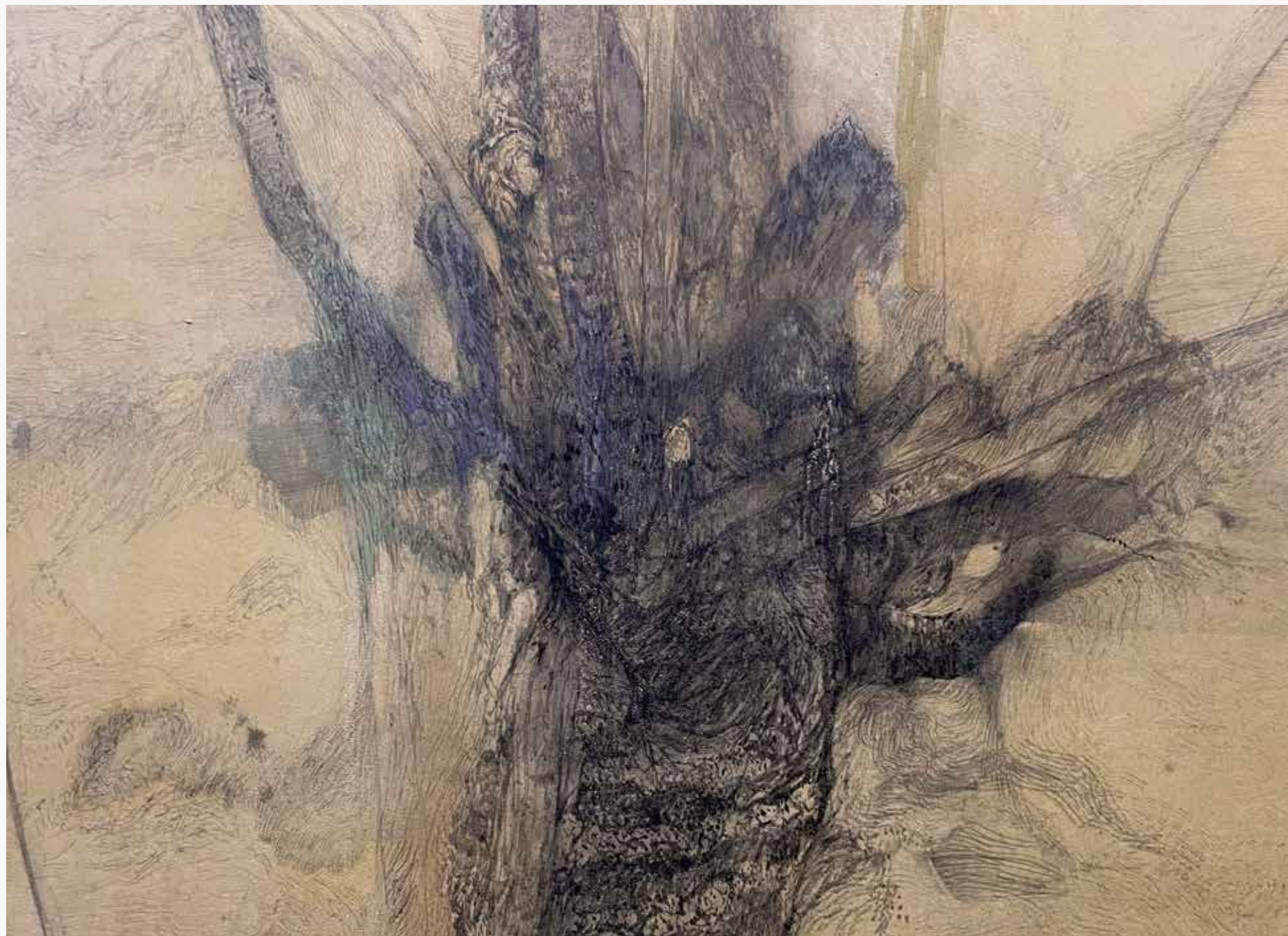














多視点によって生まれる見え

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、次に木を中心に写生した。私は木を写生するときには、枝の重なる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やの奥を見ようとしていた。視点を固定していると思えていない重なりやの向こうも、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、私を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。

この枝の見え方のように写生をしていくと、視点を固定したときに重なって見えない奥も、やがて多視点によってわかっている状態となる。多視点によって私に蓄積した見えは手前と奥が見えている状態となっていく。この私に蓄積した見えをどのように描くのかを考えたとき



きに線によって重ねて描くということが有効となった。私はこのような経験によって墨線によって描写できる空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、多視点によっ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。写生を行なっていくと、対象を多視点で見た経験が重なり、目は自由になっていく。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に感じるようになる。私は時々網膜に映った視点を固定して見つけた図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った図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ない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。

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。細い線によっ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、そして線の重なりや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揺れる。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らない、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事が出来る絵画があるとしたらという思いが生まれた。



震れる

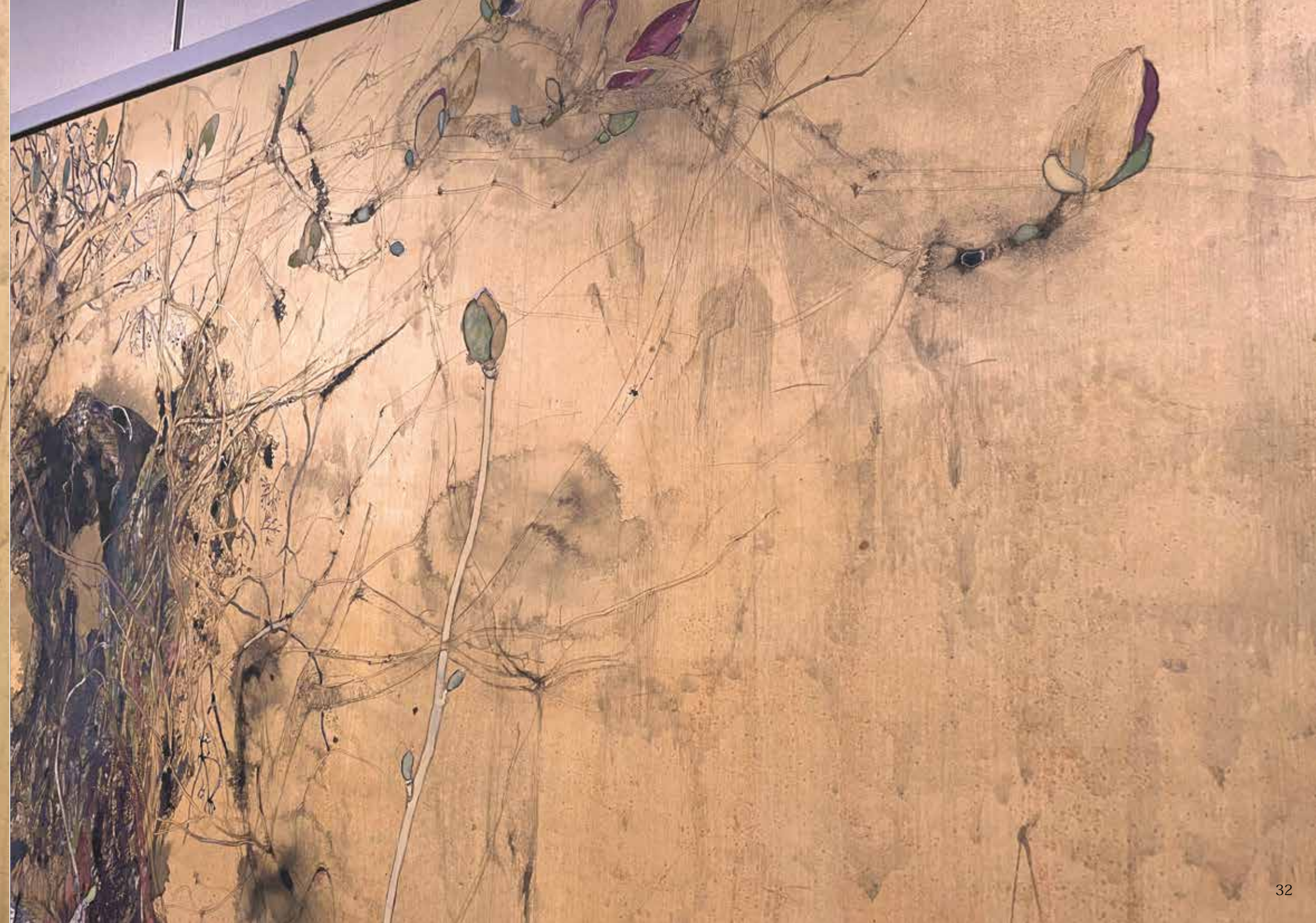
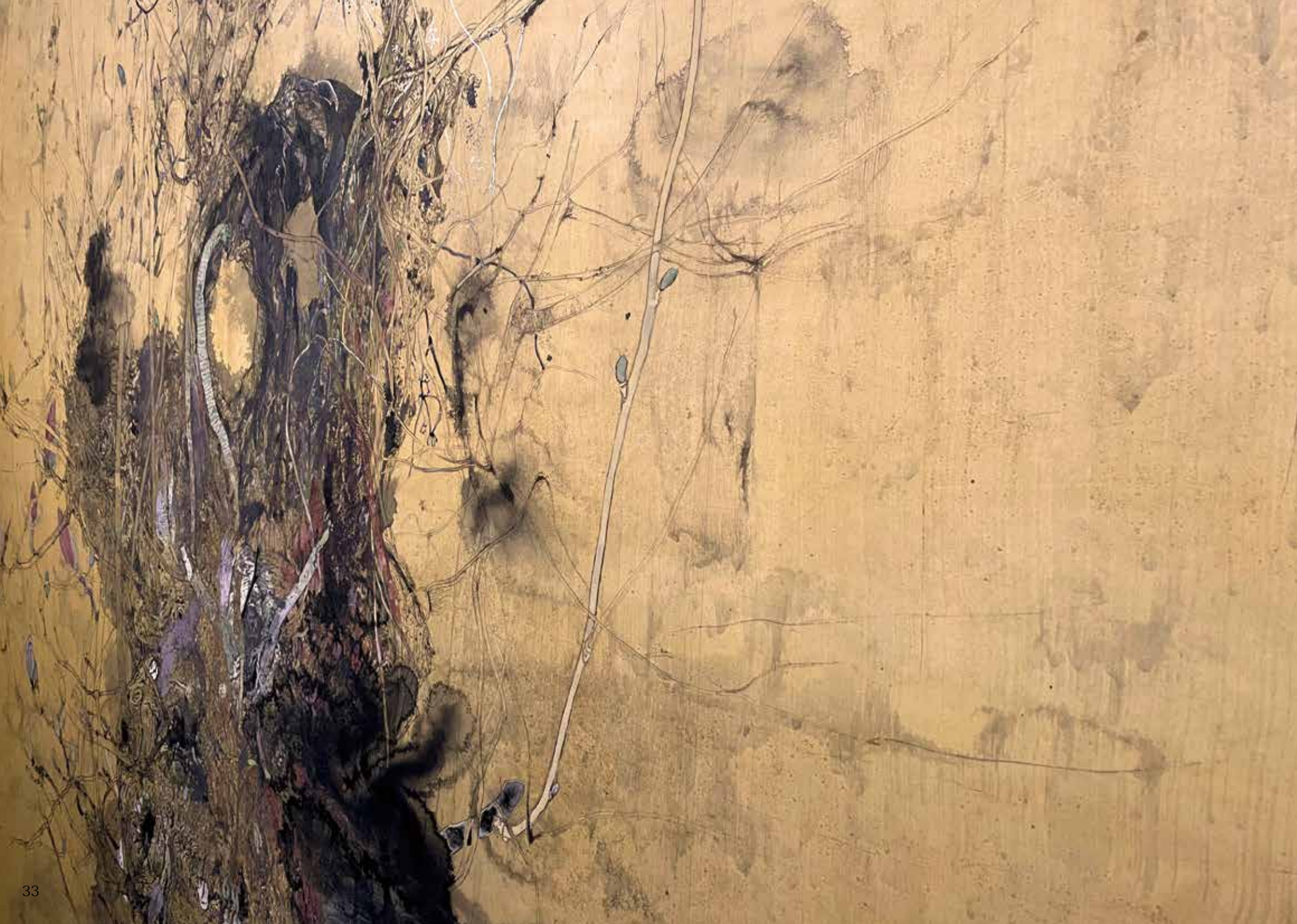
二〇二二年 一八二×二二四センチ

雲肌麻紙染料 墨岩絵具 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に見える。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れていく。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。

















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っていくことから、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、経験で得た見えを具現化することが出来るのは絵画制作の醍醐味だろう。『きえのこる庭』で身体を固定せず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っ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つての見えは作られていく。

#### 素材技法によって醸成される見え

私の見えは日本画の素材技法によっ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っても醸成されていく。技術的には枝は墨線で描き、蕾や花や絡まる蔦には起上げ（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、墨を塗布し艶を与えた部分や箔を押して疏化させた部分などを作っていった。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る。私は平面的な点や線や面となっ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。その時において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度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を覚えている。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こみ、太陽を遮断し、雲の下で熱くなった身体を冷やしてくれる。水蒸気が充滿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のかもしれない。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。しかしそのような水蒸気の塊の雲とは違う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考えられる。ここで身体的な経験と観念的な経験の往還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（おきあげこふん）別名腐れ胡粉ともいい、丹を膠と練って作った胡粉団子を腐らせた後に乾燥させ、もう一度砕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 たらしこみ色を塗っ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

二〇二二年二月 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。一見花卉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繊維だけになる。枯れた茎の先端に枯れた後の様々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来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繊細な鈎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って、佐賀県新北神社に奉納した天井絵馬\*11の題材としたことがあったが、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を、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

日本画を制作するための和紙としては越前や土佐の楮紙や麻紙と美濃地域が生産する楮紙が中心となるが、その中でも麻の繊維が混ぜられた麻紙は日本画の大作用に開発された。楮に麻の繊維が混ぜられ強度を増した麻紙は150号Fというサイズ（182×224センチ）の作品制作を可能とし、美術館で発表される額に収まった絵画制作を支えた。一方日本には和紙の産地が多くある。それらの産地では、特に日本画用としてではなく、提灯や障子や壁に貼られるものとして作られ、菊版（二尺×三尺）と言うサイズが最も多く作られている。私はそれらの産地の中で五箇山の悠久紙や細川紙や高知の清帖紙、美濃紙などを試した。各和紙には厚みがあり、菊版の大きさに応じた重さ（約1匁3.75グラム）で分

けられ売られている。3匁以下のものは繊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、4匁や5匁は十分に制作が出来ることが分かった。産地によって同じ楮紙でも微妙に違いがあり、青軸や黒皮が混ざっているとその割合で表情が異なる。青軸の繊維は草木染めでは染まらず、草木染めすると青軸の繊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った。それらの紙は事前に矢車で草木染めを行った。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っている。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、その表情も和紙の繊維の関係で複雑なものとなった。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かな色味を実現することが出来るようになった。

\*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

「若沖・呉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









黄葉栢榴図

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栢榴の一枝を描いた。『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、『黄葉栢榴図』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褐筆で描写した。背景も和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って充実した画面を作ろうと

した。その後、岩絵具によって着彩した。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っていくことになるが、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っている。





## 筍図

二〇二五年 五三×七二・七センチ  
細川紙・悠久紙 染料・岩絵具 墨

産毛が密集している筍独特の紫がかっ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って描いた。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）と鉄媒染を行った。鉄媒染時の刷毛の動かし方によって変化を作り、さらに裏打ちによって複層的な表情を作った。下図の筍の輪郭を転写し、胡粉で塗布した後、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っていた。岩絵具で一通り描き起こした後、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。『黄葉枯榴図』に比べてモチーフを描いている

岩絵具の物質感を強調した。和紙地を活かした背景に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。





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って分断されている。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って描いた。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。それらの時間や意味が重なる。

『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を感じられ、また手漉きの和紙の均一ではない質感による違いがあって生まれる。ドーサ媒染といっても先媒染と言って、ドーサした和紙をあとで矢車によって染めたものだ。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。服は墨による描写を行ったのちに岩絵具で描写し、その後5番手から7番手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。それによって流れた岩絵具に色のグラデーションが生まれる。



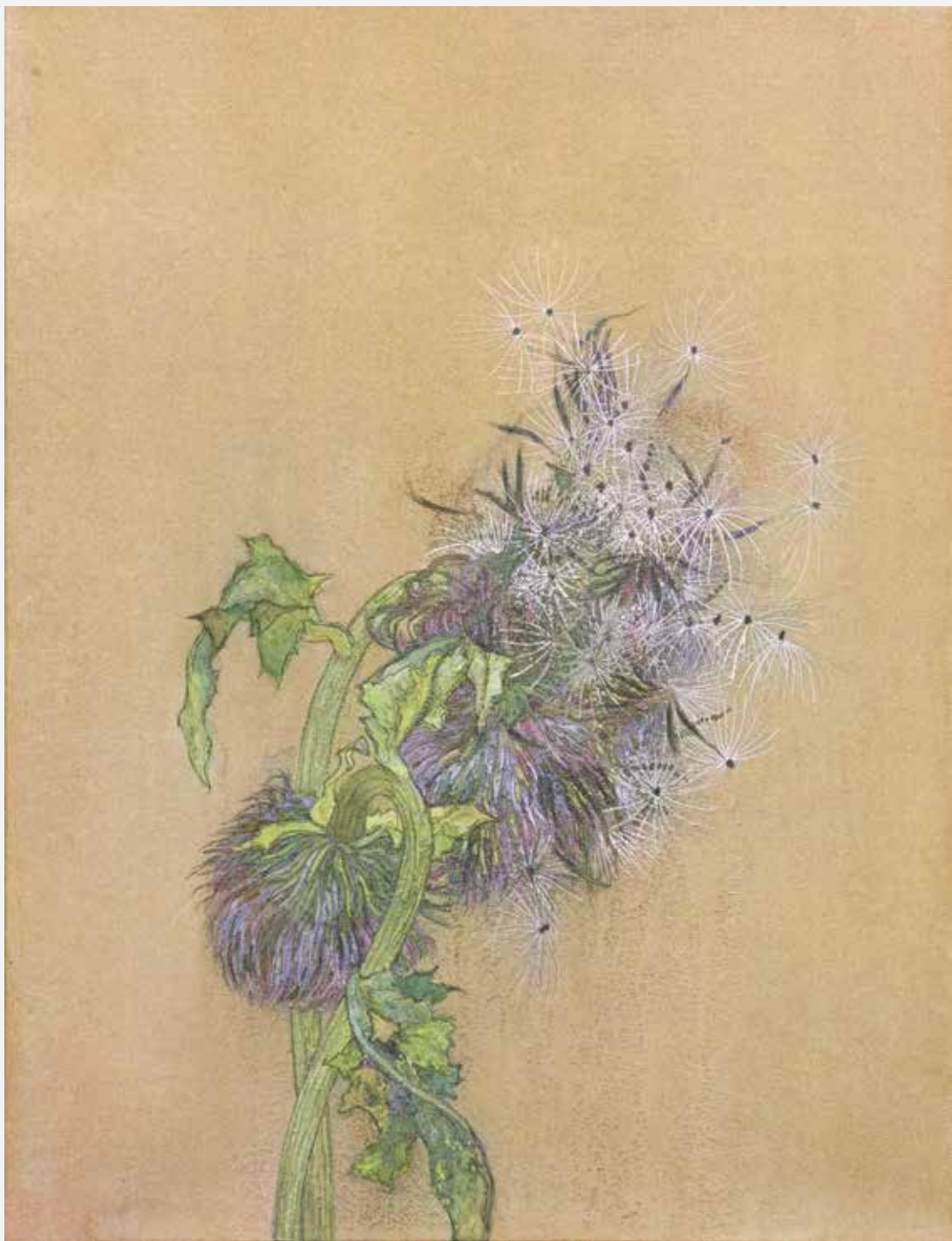


綿毛

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っ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って、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を感じられた。

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〜十一番の岩絵具を重ねて、色味を複雑にした。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っ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う展示空間の中でいかに色を安定させるかを求めたときに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

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蔦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との違いなどが見えてくる。昨年の蔦は生気を失い硬くなり、今年のしなやかな蔦が生える土台となっている。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日陰を作ってくれる。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、斑点が目立ってくる。やがて風に耐えられず落ちて、枝の間の空が大きくなってくる。

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った。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ったが、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ってしまった。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。一方葉や枝や蔦の描写においては、たらし込みによって描写することに一定の成果を得ることが出来た。蔦や枝を付立で描き、葉や蔦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つぷりの水分を与えた。そしてそこに数滴の墨やごく少量の水干絵具を加えた。それによって、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繊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って徐々に奥の葉を描き、重なりを表現した。そして一番奥の蔦は起き上げ胡粉で白く物質感を与えて描いた。一番奥に重なっているものが、手前の葉よりも物質

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。









桜

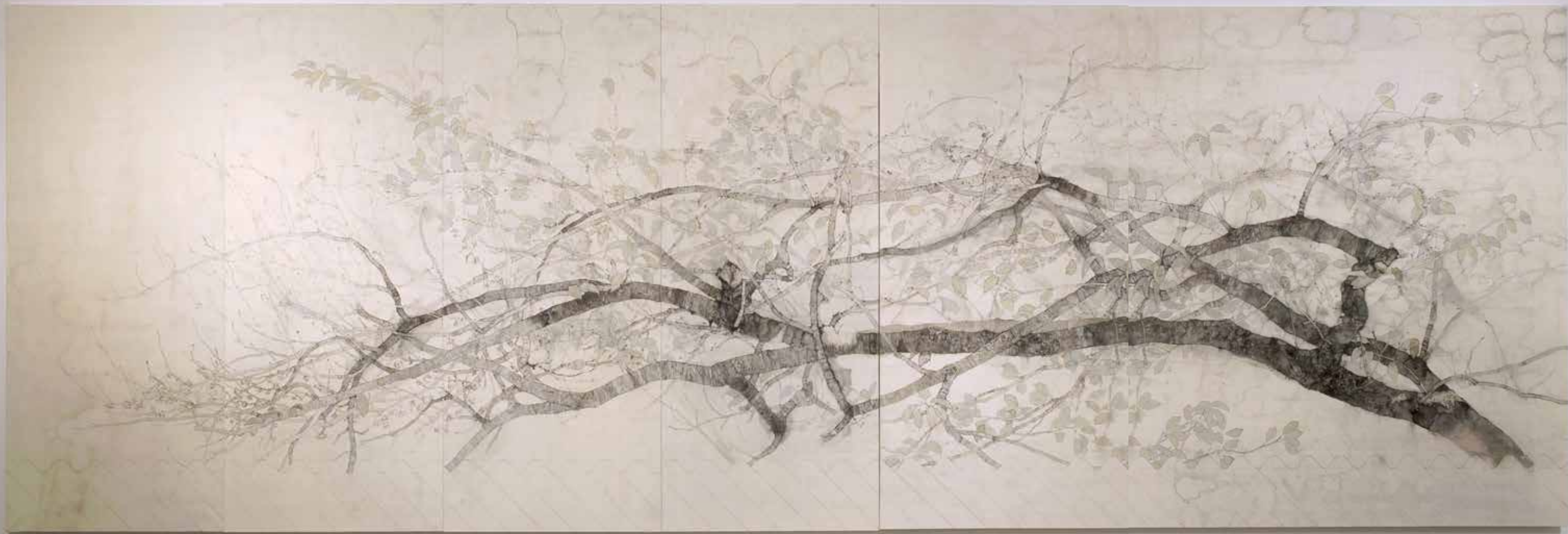
二〇二四年 一八六×五三九センチ

雲肌麻紙 墨 岩絵具 銀箔

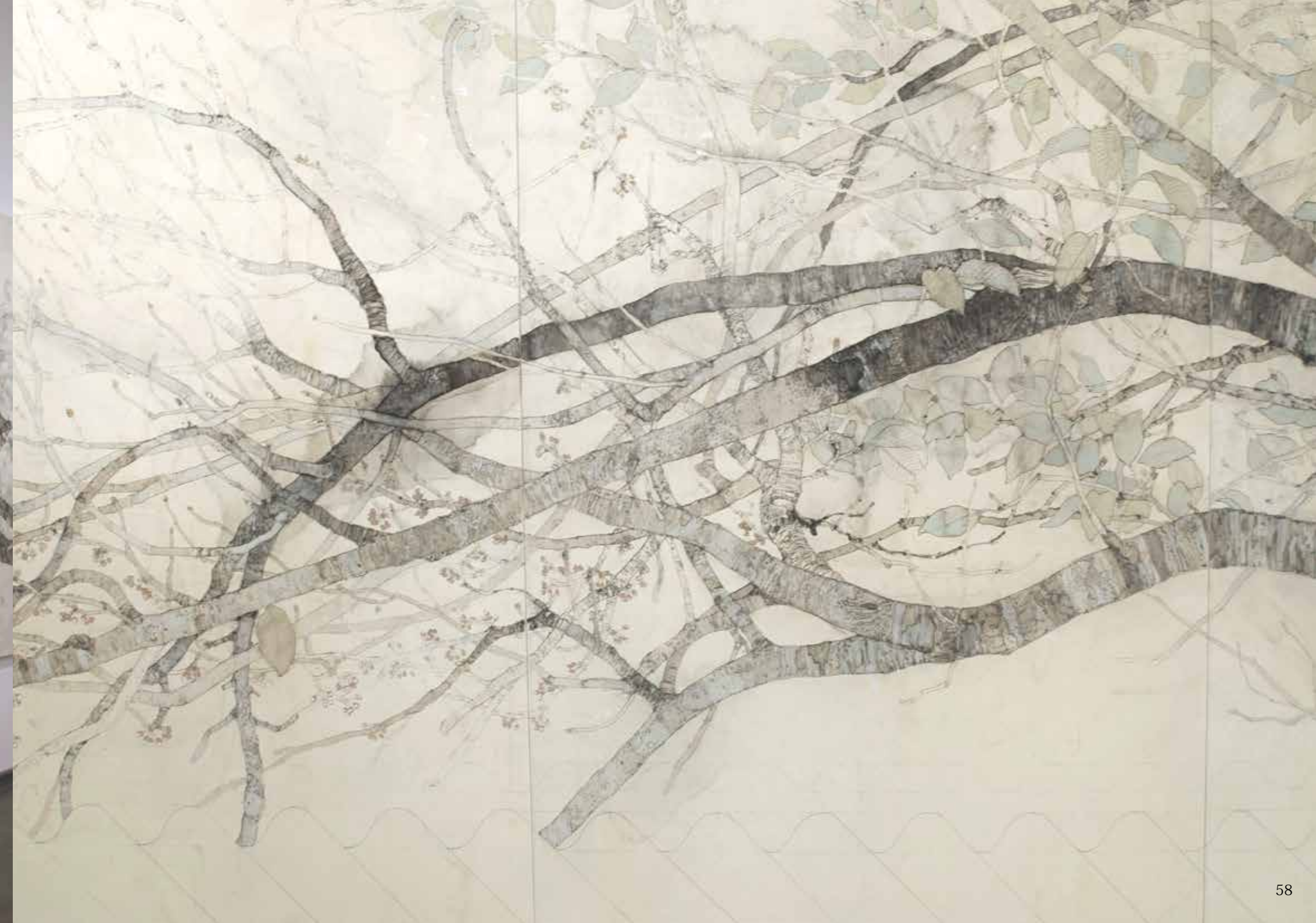
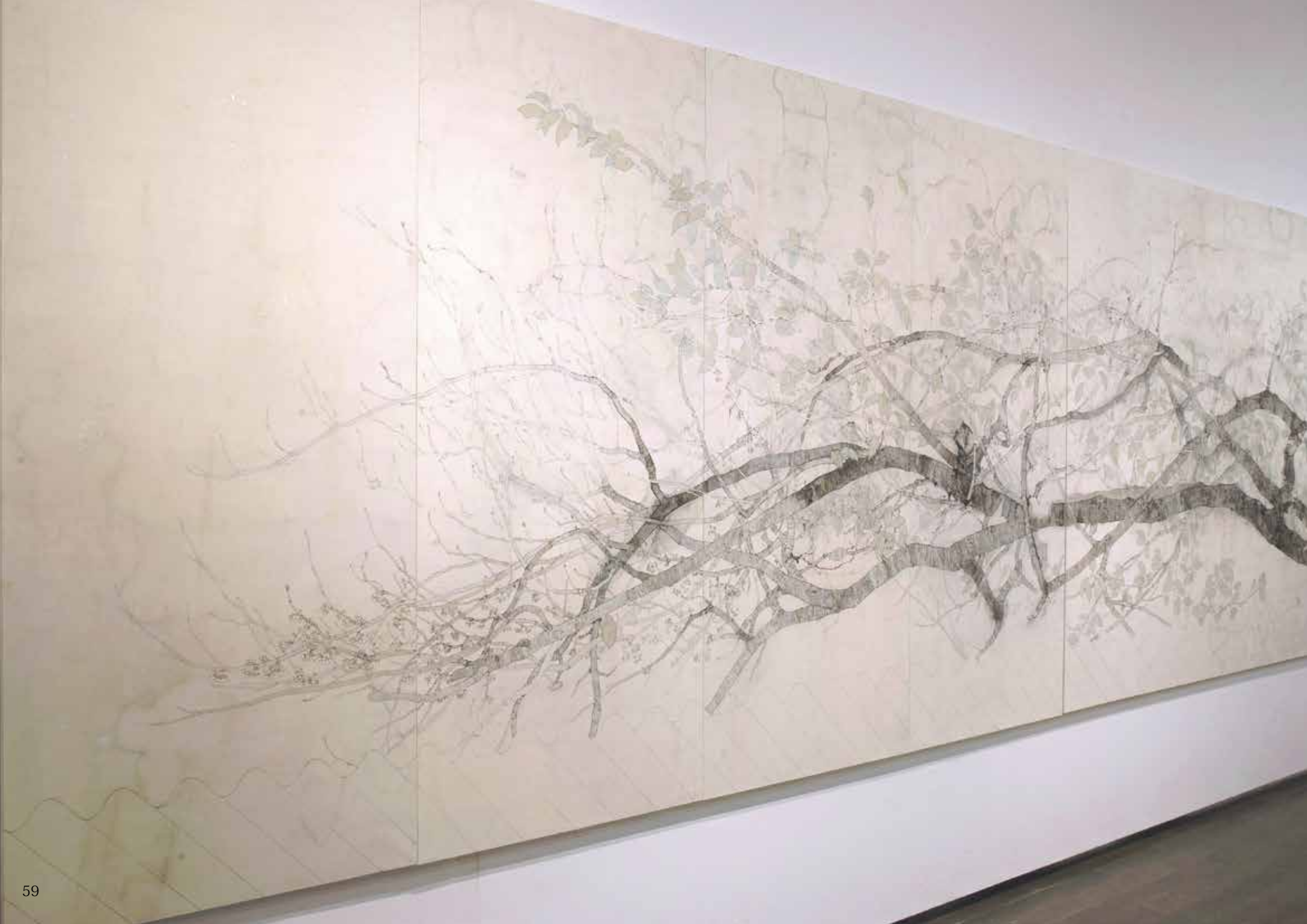
大学の二階の日本画専攻の窓からは桜の木が見えて、その先には体育館があった。その窓から見た桜と体育館が見える風景を学生の頃から何度も見ていた。二〇二三年後期に大学が新キャンパスに移転することになり、キャンパスが取り壊される前にその風景を制作することにした。この桜の取材は移転の三年前に行なっていた。この3年前は二〇二〇年四月で、コロナ禍元年だった。大学から学生が消えたキャンパスで写生を行った。突然無人となったキャンパスで、桜が例年通り花を咲かせようとしている姿は印象的だった。三月中旬から四月初旬にかけて、桜の蕾が赤く膨らんでくる様子を写生していた。ただその時に桜の全体の姿を追うことに終始し、制作するまでの写生にはならなかった。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ったキャンパスで、再度桜の写生を行った。その時は葉桜の取材となったが、桜の葉が色つき始める様子を追いかけながらの写生となった。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在に強く惹かれるようになっていった。

白い画面

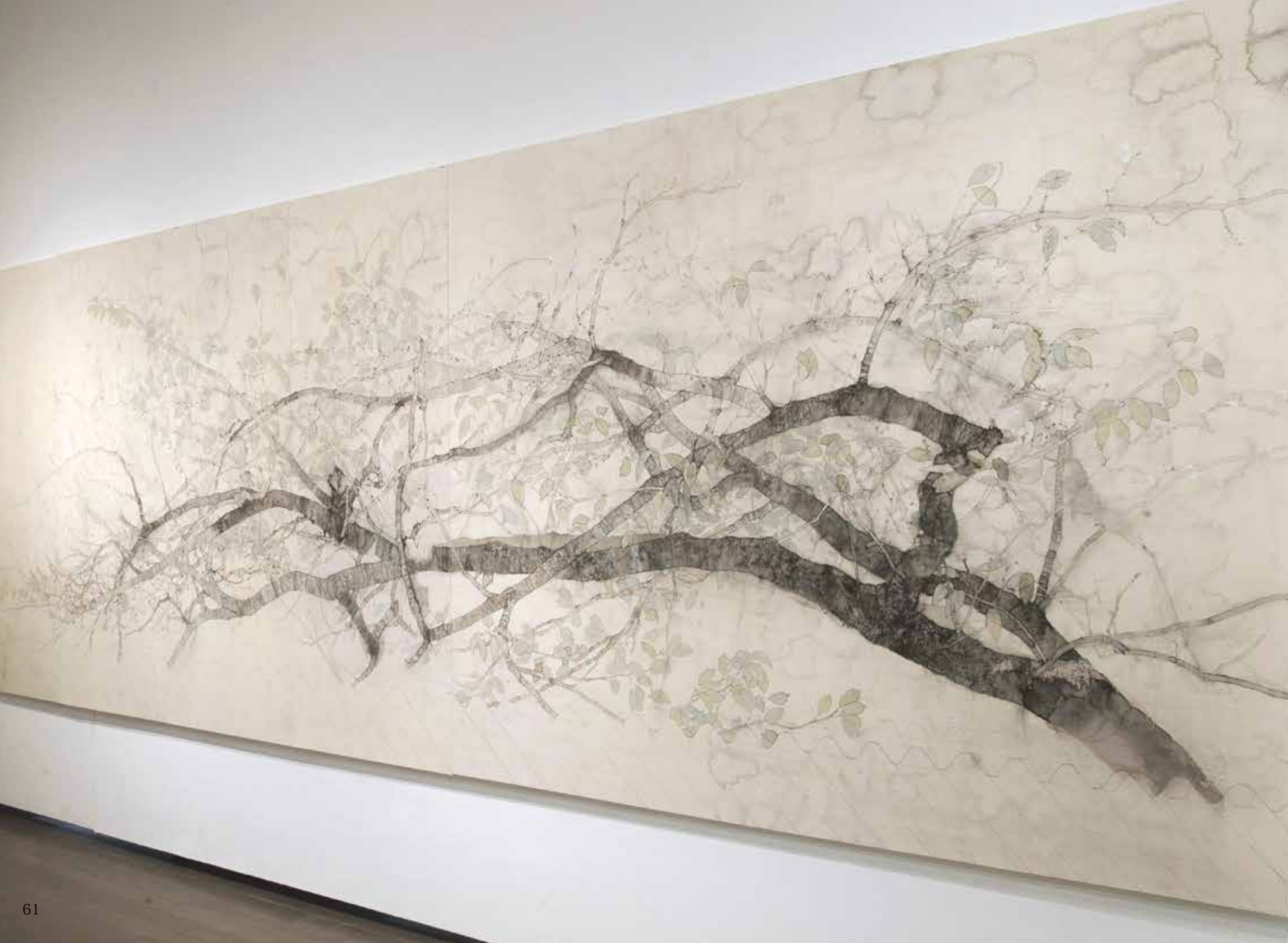
『白景』から『きえのこる庭』『震れる』への制作では基底材を草木染めし、黄土色を基調色とするものだった。私のもう一つの目標は和紙の素材感を保ちながら白く明るい画面を生み出すことだった。先に述べたように『風葉』で試みたが上手くいかず、最終的に岩絵具を充填して画面の明度を上げることになった。『桜』では和紙に草木染めを行わず、薄墨による滲みを作り、明度なるべく下げずに和紙地の肌理を残すことにした。そして胡粉の上澄みの塗布と雲母と岩絵具を画面に薄く引くことで重層性を高めた。墨の滲みはたつぷりとした水を用いることで出来る。墨が和紙の上で乾く過程で和紙の表面に現れる繊維の隙間に痕跡を残していく。その和紙の滲線を褐筆で延長させていった。刷毛や筆によって延長していくと、そこには私を介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に感じる。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心がけ、遠近感による空間の創出を避けた。葉の色は白い空間に調和するように減色した。

















身体から解放される視点

『桜』を制作するにあたり私にとつての最大の問題は手前の屋根をどのように描くかだった。遠近法の問題である。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、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。作者中心の世界から脱しながらの見えが必要だと考えていた。『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っ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描で描かれる。その白描の建造物の中で人物の描写が彩色され、物語が展開していく。当時の画卷や山水屏風で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つている。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約による視点から解放される。『桜』でも手前の屋根を描くために視点を斜め上に固定し、白描によって簡略することにした。正対する桜と違う視点の屋根が共存することで視点は身体から解放されていく。

#### 発生形態

金原省吾は著書『東洋画』\*13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て作品を示す点にある。」というものだ。忍耐強い観察とそれを発生形として表すことに日本美術の特徴を見出しているというのである。ロダンが具体的にどの作品について述べているのかは定かではないが、発生形は線によって表出される。ごく簡単に述べると線とはAからB地点とを結んだ場合に、その筆致の方向が生まれ、その未だ描かれていないC地点

\*12 『特別展やまと絵―受け継がれる王朝の美―』東京国立博物館  
\*13 『東洋画』金原省吾 第一章東洋画の意図

#### 減色とひろがり

『桜』における木肌や葉の色については白い画面と調和する色として減色したことは先に述べた。金原は、東洋画の特色としての線に言及し、色との違いを述べている。色には線のような運動性はなく、進出性があると述べている。進出性とは色が生き活きとして、人に働きかける力であるという。色が新鮮で透明で、広く塗られる程、進出性を盛んにすると述べている。実際の距離よりも近くにあるように見える色のことを進出色というが、画面を見る観者に働きかける力を持つ。私は葉や幹の木肌や枝を減色することでむしろ進出性を抑えていると言える。私は特に葉の色を考える時に枯れていることが重要だと考えていた。枯れているというのは比喩で、光学的に網膜に映った生々しさの対義語として使っていた。写生時に網膜に映る葉の生き活きとした桜特有の赤を内包した緑や、それが赤や黄色に色づいていく色は、その色の進出性によって即時性が強くなる。即時性は目と身体を引き寄せ受動的な鑑賞をもたらす。私は色を枯らすことによって即時性を後景化し線の運動性を前景化し鑑賞者の能動性を強めようとしていた。目が身体から遊離し偏在し、観念的な飛躍が可能な状態とし時空を横断する見えを維持しようとしたのである。はじめに述べた千葉茂夫の「時間を欠いた循環のひろがり」を画面内に維持し「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っていく姿を見ている。」という観者の目を求めた。

#### 省略されるもの

今回のアンペルギャラリーでの科研成果報告展では研究の起点となった制作『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とギャラリートークによって行なった。『白景』ではモチーフとなった現場のプ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って、消失点を作らずに制作していたことを理解した。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を手前と奥のものを重ねて描くことだった。手前を見る時と奥を見るときは観者の視点に委ねられる、いわば経験する画面が

を想起させている状態を保つ。ゆえに現前にある線は静的でありながら動性を内在し、発生の可能性を秘めている。褐筆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も重要である。墨線を引くと同時に和紙の繊維に墨が染み込んでいく。または和紙の表面に、ある時間差を持って墨が染み込んでいく。これらの和紙と墨と筆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、その点を持つ方向性を取り上げている。元信の点は筆の入りか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、その繊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出来る。ゆえにその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た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。これは油画の点か塊に近い性質を持つものとも異なると考えられるが、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ってくる。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て打たれ、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。これらの興味が、『白景』においても意味に収まらない色彩へとつながっていった。

生まれた。そしてもう一つは、岩絵具と墨の表現の共存で物質的認知と観念的認知の往還を生み出すことだった。岩絵具は物質感が強く、対象再現しながらもあくまでも和紙の上に存在する。一方で墨は和紙の上で、岩絵具と同じように物質感を持ちながらも微細な粒子ゆえに和紙と同一表面上に留まり、岩絵具とは違った層を生み出す。岩絵具はその物質感の強さによって描かれる対象を即時的に体験できるものとして展示空間に存在させる。それに対して墨の滲みや溜まりは和紙の表面と同じレベルにありながら対象表現からズレて、非即時的に存在しはじめる。岩絵具と墨によって画面の空間は、対象再現的空間とは異なる抽象的な画面、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、岩絵具の物質感に身体に、墨は観念に呼応するのではないかと考えるようになった。岩絵具と墨の特性が和紙の上で共存することによって、身体と観念の往還を、観者に生み出せるとしたら、そこには新たな時空間が生まれる可能性もある。言い換えると私の写生を通じた時間をかけた経験は時々の視覚的認識を統合したものとなり岩絵具と墨によって日本画の画面に具現化する。視覚的認識は、時々には身体と強く結びついているが、視覚的認識が積み重なり経験的認識になることによって視覚は身体から遊離出来るようになる。目の前に木蓮の木があるとして、身体を固定したまま重なる枝の奥が見えるようになるのは、経験的認識による見えである。例えば季節を跨いで長い時間に木蓮を見た時には、視覚的認識を重ねた経験的認識によって生み出される独自の木蓮の造形が生まれるのである。そしてその画面には身体と観念が往還できる時間を欠いた循環の広がりがあり、何も描いてない場所という余白を超えて、身体と観念の往還の中に余白を生み出していけると考えている。

また桜では白い画面を追求した。墨の滲みを用いることで和紙の表層に注目した。墨は微粒子ゆえに和紙の表層にとどまるものと和紙の繊維の中に入り込むもので二重の層を作る。桜の作品解説において墨の滲みに空間のゆらぎを感じ、墨線によって滲みを延長し独自の雰囲気を作ったと述べたが、和紙の繊維に入り込んだ墨の滲みによって二重の層を作った後で桜を描写し、その後墨の滲みをもう一度描き起こしていった。そうすることであたかも墨の二重の層の中に桜が埋め込まれていく。そうすると桜を描くまで認知できなかった和紙の表層の薄い層が認知できるようになる。その薄い層は、岩絵具の物質感による即物的強度とは異なる強度を持ち得る。画面の中に空間というにはごく薄い微層、その微層である



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잉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、描がかざ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って面や色が省略され、枝の前後が観者の鑑賞によって経験されるものとなった。また『桜』では葉の色を減色することによって、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った。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って描いた。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、観念的な飛躍が起こる。さらに言う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。私は桜に描かされる作者となっていく。ここでは観者の身体と共に作者自身も省略されていく。

\* 1 4 12<https://niten.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って制作されるようになっていく。そこでは作者の目は主体の中心と一体となり、そして身体を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に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かったと考えられる。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っ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

り変遷していくという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。それに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っていく。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って時代の中の作者個人の営為が同時に見えるのか、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し、現代の制作者としての私という個の動性と共に捉え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ってくる。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えている。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って強化されたと考えている。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重要だと考える。その両立、または行き来する想像力が必要であると考え。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う。





不在の庭

二〇二五年 一八二×二二四センチ

雲肌麻紙染料墨 水干絵具岩絵具

『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蔦を絡ませ、次々に花を咲かせる。昨年伸びて枯れて硬くなった蔦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った。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。

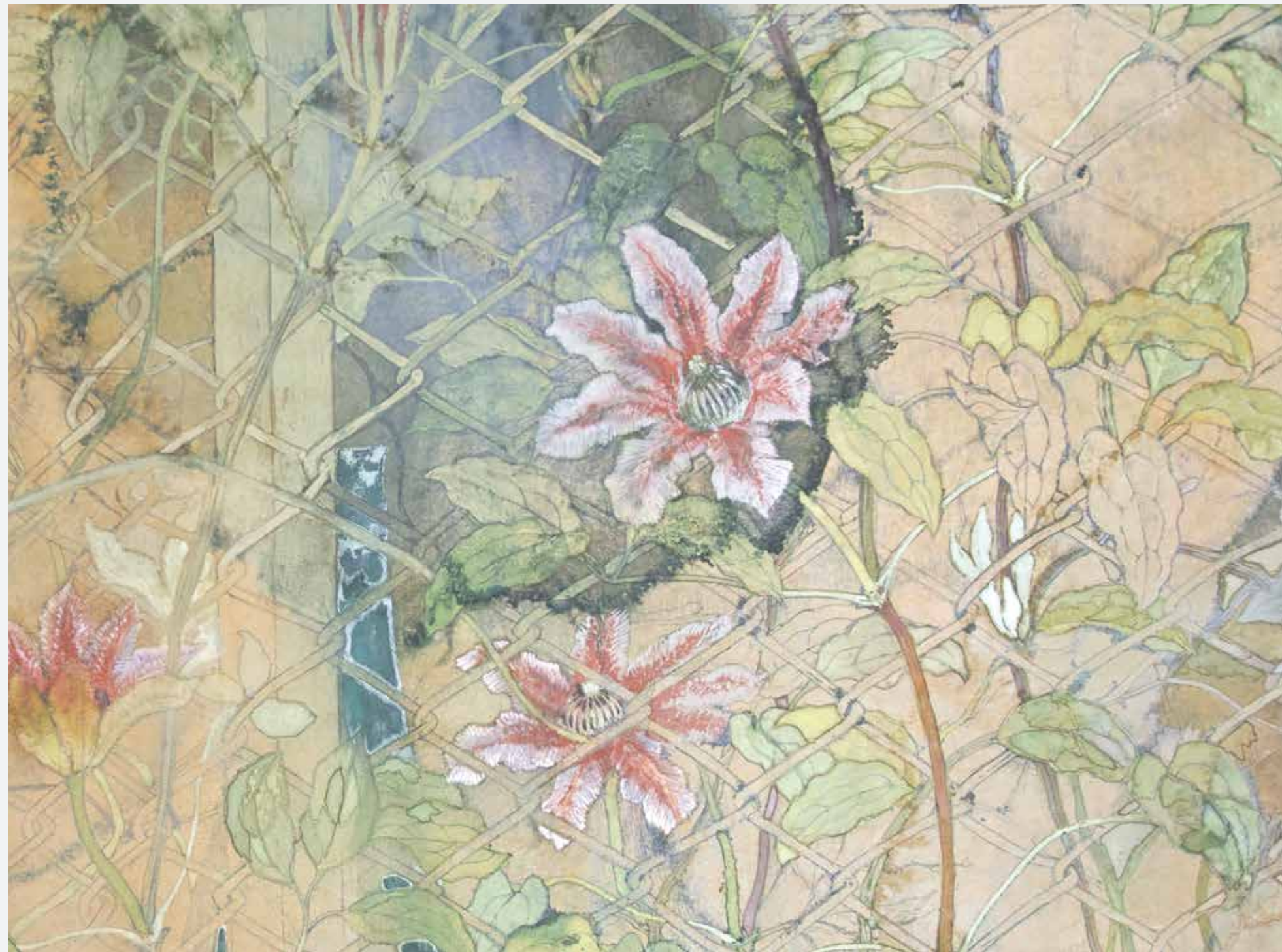
制作するにあたって和紙の地は、桜で行った墨による滲みを作る方法を継承し、その後に岩絵具を重ねることにした。『桜』の地に比べて、色味や墨による滲みを複雑なものになるように試みた。七九版（7尺×九尺）のドーサ引きの和紙を準備し、矢車による染めを一回行い、その後に薄墨を塗布し、水をたっぷりと与えて滲みを作った。水の与え方によって想像以上に複雑な滲みを作ることが出来ることが分かった（この滲みの方法に関しては検証ののち別の機会に報告する）。その後に粒子が細かい白番の岩絵具を和紙に刷り込むように画面に塗布していった。五色ほどを適宜塗布して変化させようとしたが、最後に塗布した赤みを帯びた黄土色が強く他の色を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。

和紙に出来た複雑な滲みを『桜』の時のように墨線によって延長し抽象的な空間を作っていた。その後に大下図を転写し網とクレマチスを墨で描いた。墨線は褐筆を基本とし、転写線をなぞるのではなく新たに描くように描写していった。墨線による描写後に明度を合わせた番手を混色した岩絵具を全体に薄く塗布し、薄くなった墨線を再度描き起こした。その後はクレマチスの描写となる。『風葉』や『桜』の葉の描き方を基本としながら

描き、その後に墨の滲みを描き起こすという制作を行った。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。













水墨画和様化の黎明期

鎌倉後期から室町期に日本の水墨表現が始まる。二〇二二年に山口県立美術館で開催された『將軍家の襖絵』\*15には室町期歴代の將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っ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って強化された。義満は治世、文化制作ともにのちの將軍の規範となり、義教を経て義政のときに治政、武家文化の高揚期を迎えると考えられている。義政の代で東山御物と呼ばれるに至った中国伝来の名画が参照され日本美術の礎を作っていく。『將軍家の襖絵』ではそれらがどのように展示されたのか、また絵師によってどのように参照されたのかが解説されている。日本において室町期の水墨表現和様化の黎明期を担ったのが、如拙や周文、宗湛、雪舟、狩野正信、同朋衆を担った能阿弥、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う雪舟の言葉が残っている\*16。漢画を忠実に継承した如拙や周文に対して、雪舟と正信によって漢画の和洋化が始まる。如拙『飄鯨図』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\*17。そしてそれらが雪舟や正信に引き継がれていく。雪舟はその後周防へ下り、応仁の乱が起った年に遣明船にて明へと渡っている。「実質的には2年にも満たない滞在期間であったが、本格的な中国画を学ぶことが出来たことは大きい。また友人の良心は、山水、都城、衣服、異形奇状のものまで一々模写したことを伝えている。」\*18とある。そして『破墨山水図』の中で「洛に至り画師を求、揮染清拔の者は稀なりと然雖、茲において長有声並びに李在の二時の名を得る。相隨い設色の旨と兼ねて破墨の法を云う」\*19とある。また応仁の乱以後には同朋衆\*21の芸阿弥らによっ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\*22。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山口に戻り、その後2年後には京に向かっている。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」で山下善也は、等伯が大徳寺において牧谿の『観音猿鶴図』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\*26。『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』と同じ時期の作画とある。『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っ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った。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った。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。私はそこで墨によっ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の前にする私の背景にあったのかもしれない。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だろうか。「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、林の中に入っ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。我が国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。」\*27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、時空の歪みがあったように思える。作者は如何に実際に感応した時に、今までの対象が違って見える。その時は時間が特別のように感じる。一定のリズムを刻む脈拍が早くなるように、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応し、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の記

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て「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\*22。このような図は雪舟による実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の五代以来の考え方をもち、現実感に富む山水表現を獲得したと指摘している\*23。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狩野派とは異なり、雪舟は自由に見える。この雪舟がのちの狩野派に参照されていくことは興味深い。將軍家の襖絵によれば將軍家の会所には名所絵が配されていた\*24。名所絵とはやまと絵によっ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。名所としては時の將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っていくと考えられる。足利氏の会所の名所絵の間には大和絵が飾られていたという立場をとる野口剛によると鎌倉期には日本の名所が描かれ、写実性の特徴とする鎌倉期の絵画としてのあり方も反映されていると述べている\*25。雪舟の『天橋立図』以前に名所を実見したのちの作画が論考されており、雪舟の実見に基づく山水は大和絵による名所絵の下地があったことが想像できる。ただ雪舟の『天橋立図』には天橋立を俯瞰した視点と画面下方に水平視する山並みが併存している。これは本文中に述べている経験的視点と近く、雪舟の身体性を感じることができる。將軍のお抱え絵師となった正信や大和絵に接近した元信も少なからず名所絵に携わり大和絵と水墨表現が交わっていっただろう。正信から元信の狩野派黎明期における名所絵との関わりは興味深い課題となるが本研究内では行えなかった。

等伯の時空の歪み

長谷川等伯は、雪舟五代と名乗ったが、安土桃山時代の背景や元信の跡を継ぐ狩野松栄に師事し、その後永徳との師弟関係、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一線を画する。そこには等伯における牧谿の受容が関係述は見当たらず、かろうじて和尚（牧谿）の筆運びに関して「玉ヲ、ハンノ上ニマウスカ如ノ自由也」や牧谿によっ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」\*28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ったかどうかは想像でしかない。また大和絵の中の松林を参照にして描いているという検証によるならば、松林の霧を実際に見たわけではなく、等伯は大和絵の松林を参照し、息子久蔵の死を背景にしながら描かれたものかもしれない。また宮島新一はその著書「長谷川等伯」\*29において等伯の新しい視覚として取り上げている。俯瞰する浜松図とは異なり松林図の視点は低く、浜とは反対側の雪山を望み求心的構図がある。この山岡泰造の水墨画史上に現実的世界観をもたらしたとすることを取り上げ、新しい視覚の萌芽を見る\*30。画面からは等伯個人の目と視点を感じられるのである。身体と目が一致しようとしていると考えることが出来る。画面からは観者の身体を松林の霧の中に誘うかのような、または対峙するかのような自然に感応する作者の感覚の現れがあったと思える。

- \*15 『將軍家の襖絵』山口県立美術館、根津美術館
- \*16 『没後500年特別展雪舟』展図録p106及び作品解説p288 島尾新 弟子如水宗淵の求めに応じて描かれたものであり、その後宗淵は京に上り著名な禅僧に詩を描いてもらったとある。その営為の目的は京で不遇だった雪舟のアピールであり、その後の雪舟の地位を生み出していく。
- \*17 『將軍家の襖絵』p4449
- \*18 『没後500年特別展雪舟』展図録p10「雪舟の復権 宮島新一、私的雪舟像」p18 島尾新 雪舟の入明時の具体的な旅程が分析されている。
- \*19 『没後500年特別展雪舟』展図録p10「雪舟の復権 宮島新一 同朋衆 室町時代以降將軍の近くで雑務や芸能事を取り切った人々。水墨に関連する能阿弥、芸阿弥、相阿弥は三阿弥と称された。
- \*20 『將軍家の襖絵』p14「足利將軍邸会所の名所襖絵について」野口剛
- \*21 將軍家の襖絵図録p15「將軍家の襖絵」往開津通彦
- \*22 將軍家の襖絵図録p14「足利將軍邸会所の名所襖絵について」野口剛
- \*23 河合正朝絵画史論p78-p82「室町時代の絵画」四室町水墨画の系譜二
- \*24 將軍家の襖絵図録p15「將軍家の襖絵」往開津通彦
- \*25 將軍家の襖絵図録p14「足利將軍邸会所の名所襖絵について」野口剛
- \*26 『長谷川等伯展』図録東京国立博物館p42「水墨にみる等伯の輝き―円熟期から晩年へ」山下善也
- \*27 『長谷川等伯展』図録東京国立博物館p283 松林図作品解説 山本英男
- \*28 『長谷川等伯展』図録東京国立博物館p312-316 等伯画説
- \*29 『長谷川等伯』宮島新一 p207 第六章 松林図にいたる道―松林図の謎新しい視覚
- \*30 『美學』59 美楽学舎 1964年 p46「等伯筆『松林図』の作風について」山岡泰造



終わりに 今後の課題

本研究で室町期の水墨表現の黎明期を学ぶ過程において狩野正信、元信そして松栄、永徳、狩野探幽までの系譜を理解した。狩野派は漢画に大和絵を取り込みながら、画体を整理し、時の権力者と寄り添いながら展開していく。江戸時代に時代が下り江戸狩野の様式を作り上げた探幽は「絵はとかくつまりたるがわるき」\*31と言いい、画面に大胆に余白を作っていく。その背景には土佐光起が編纂した『本朝画法大全』にあるように「詩歌の心をかくとも感出すべからず、おもい入を含すべし。白紙ももようの内ならば、心にて塞ぐべし」\*32というやまと絵の秘伝を狩野派が元信以来共有していたのかもしれない。また彩色においても「彩色は薄きを佳とす、彩色深ければ重く賤しくて死す」とし、また「古画を見るに皆浅を旨とす、省というが肝要也」としている\*33。探幽にとつては例えば二条城などの造成の折に短期間で大量の制作のために合理性を高めたことも想像できるが、探幽が画面に有韻の詩を生み出していく。鬼原俊枝の『幽微の探求』によれば名古屋城上洛殿に見られる「探幽画における描き消しは、いわば何も描かれない画面地が描かれた部分を被う、部分的な逆転現象であった。」\*34と述べられており「何も描かれない画面地が、画面全体に展開して、描かれた部分の内部にも浸透する前段階であったのである」と述べている。その後大徳寺大方丈で広い水景を擁する奥行きのある山水を表現しようとしている長大な障壁画を例にあげ、その空間がどこどこに破綻していることに注目しているのは興味深い\*35。「天空、水景、雲霞といった絵画空間の一部と、それとは異質な画面地とを改めて区別しようとしても、両者は同じ画面地であるために、渾然としている。しかし、既述したように、絵画空間と異質な地面地は絵画空間を断片化し、希薄にしているもので、あくまで絵画空間とは対立する性格を持ったものとして、これと拮抗している。」と述べている。探幽が狩野派の画法を引き継ぎ、絵画空間を構築しながら、絵画空間の約束とは異なるビジョンを二重写しに持っていたことを推察している。先に述べた等伯の目と身体との一致に見た近代の視点の萌芽に続き、探幽による絵画画面の自律性への探求が生まれていると言えるだろう。夏珪による辺角の山水\*36を学び、雪舟の実見による風景をへて、さらに探幽の前に大きな画面がリアルに立ち現れたことが大きな原因とも考えられる。作者は筆に墨をとり、画面の和紙に筆を置く、その時々筆と和紙との摩擦を感じ取り、運筆の音を聞き、身体を超えた大きな画面を空間の中で直に

感じるようになる。その中で鬼原の述べているように絵画空間と画面地は拮抗していくことになるのは想像に難くないだろう。そして鬼原は「描かれない部分にかくも重要な働きを与え、初めて眼にも美しいものにして見せたのはおそらく探幽である。」と述べ、さらに障壁画制作以後の小作品制作にその成熟を見出している。

日本美術の余白をさらに考察していくには、等伯や探幽の背景である狩野派や大和絵系の画派の画法の背景に迫っていく必要がある。そして室町期に東山御物としてまとめられた以降の中国の画法の受容の系譜を見ていく必要がある。そのために中国における画法の系譜をたどり、写生から写意への転換を深く理解していくことが重要となるだろう。本研究中に南宋から明清にかけての一定数の水墨を見ることが出来たが、まだ認識がぎこちない。元末四大家の源流となった趙孟頫\*37やその受容を考察する必要がある。塚本麿允の『日本と中国の中国絵画観の差異―元代文人画の評価をめぐる―』\*38にある元代の水墨の日の受容の差異は重要な観点となるだろう。私が大学院の時に土屋禮一先生から俾南田の歐香館画跋\*39の一節を教えていただいた。「高簡は浅きに非ざるなり。鬱密は深きに非ざるなり。意は遠きを貴ぶ。静かならざれば遠からざるなり。境は深きを貴ぶ。曲らかならざれば深からざるなり。(以下略)」と、これは私の制作の根底に浸透していったように思う。この元代に引き続き俾南田のあたり、明末清初の水墨表現の受容も近代の日本画を考える起点になりそうである。日本においては北宋の受容は、雪舟が入門して学んだ浙派\*40や李在経由でなされる。現物での北宋山水の受容は近代以降で、北宋の主山を中央に据える画面とそれを支える写生観は、近代の額絵、つまりタブロー画との親和性が高く近代の系譜を準備したとも言える。一方で浙派に對抗し文人画を尊ぶ呉派の日本への影響はどうだったのか興味深い。中世から近世にかけて南宋受容から始まり元代から明清の水墨表現を受容し写意の比重が自ずと高くなる。ゆえに江戸期には文人画が流行していくことになる。明末清初の水墨表現から浦上玉堂『東雲飾雪図』や与謝蕪村『夜色楼台図』、融通無碍の境涯と称される富岡鉄斎への流れを追うことには、豊かな成果が予想される。また松岡正剛も取り上げている村上華岳『秋柳図』\*41などへの系譜を探ることは、近代以降の日本画の考察に前近代の系譜の考察を渾然一体としたものとしてくれるだろう。日本における文人画の系譜は近代によって完全に後景化するが、近代以降の日本画の背景に通底していく。この通底する文人画の思想とその和様

化が詳らかになることによつて近代以降の日本画に新たな観点を生み出せると考えられる。それらの考察によつて近代以降の日本画を動的なものとして捉え直すことができる。そしてまた本研究によつて和紙や岩絵具や墨の素材感を活かす技法や方法論はその基礎となり得ると考える。そしてまた中国の水墨山水の系譜と相対化することとで独自性を明確にできる。本研究はその基盤となった。

- \*31 『江戸時代の美術「軽み」の誕生』図録p.6「つまらない絵の時代」廣海伸彦「探幽が申したるは、絵はとかくつまりたるがわるきと申したる。まことに歌も、さあある也。何の道も理は一致なる物也。」これは、後水尾天皇が語った歌の心得を、子の靈元天皇が記録した『麗木集』の一説
- \*32 『日本絵画論体系Ⅴ』坂崎坦編「本朝画法大全」画論秘訣
- \*33 『日本絵画論体系Ⅴ』坂崎坦編「本朝画法大全」彩色
- \*34 『幽微の探求』p.28第四章探幽芸術の成立「解体する絵画空間、花鳥図の場合
- \*35 『幽微の探求』p.36第四章探幽芸術の成立「解体する絵画空間、山水画の場合

## 参考文献

- ・『山水思想もう一つの日本』松岡正剛著 五月書房 2003年 ・『特別展やまと絵―受け継がれる王朝の美―』東京国立博物館 ZHKKプロモーション 読売新聞社 2023年 ・『室町時代のやまと絵―絵師と作品―』編集・発行 東京国立博物館 2017年 ・『上海博物館中国絵画の至宝』編集・発行 東京国立博物館 2013年 ・『日本絵画論体系Ⅴ』坂崎坦編 名著普及会 1980年 ・『東洋画』金原省吾 春秋社 1929年 ・『未生の日本美術史』千葉茂夫著 晶文社 2006年 ・『長谷川等伯』宮島新一著 ミネルバ書房 2003年 ・『將軍家の襖絵』編集・発行 山口県立美術館 根津美術館 2022年 ・『没後400年長谷川等伯』編集 東京国立博物館 京都国立博物館 毎日新聞社 発行 毎日新聞社 2022年 ・『没後500年特別展雪舟』編集 東京国立博物館 京都国立博物館 発行 毎日新聞社 2002年 ・『雪舟花鳥を描く花鳥図屏風の系譜』編集 椋木賢治(島根県立石見美術館) 発行 島根県立石見美術館 2011年 ・『明代絵画と雪舟』編集・発行 根津美術館 2005年 ・『雪舟伝説「画聖」の誕生』編集 京都国立博物館 日本経済新聞社 発行 日本経済新聞社 テレビ大阪 京都新聞 2024年 ・『河合正朝絵画史論』河合正朝著 発行 日野啓一 2018年 ・『美術の日本近代史―制度・言説・造形』北澤憲昭 佐藤道信 森仁史 編集 発行 東京美術 2014年 ・『増補改訂境界の美術史「美術」形成史ノート』北澤憲昭著 ちくま学芸文庫 2023年 ・『茶の本 日本の目覚め 東洋の思想 岡倉天心コレクション』ちくま学芸文庫 2012年 ・『フルーツ&ベジタブルズ東アジアの蔬果図の系譜』編集 実方葉子 発行 泉屋博古館 2018年 ・『江戸時代の美術「軽み」の誕生』編集・発行 公益財団法人 出光美術館 2023年 ・『中国絵画の歴史と鑑賞「歐香館画跋」』毛利和美 訳著 1985年 二玄社 ・『忘れられた江戸絵画史の本流―江戸狩野派の250年』編集 野田麻美(静岡県立美術館) 発行 静岡県立美術館 2021年 ・『泉屋博古日本絵画』公益財団法人 泉屋博古館 2010年 ・『雪舟と玉堂―ふたりの里帰り』岡山県立美術館 2021年 編集 岡山県立美術館 雪舟と玉堂展実行委員会 ・『没後100年 富岡鉄斎』編集 梶岡秀一 細里わか奈 毎日新聞社 発行 毎日新聞社 2024年 ・『北宋書画精華』編集・発行 根津美術館 2023年 ・『典雅と奇想 明末清初の中国名画』板倉聖哲 実方葉子 野地耕一郎 編株式会社 東京美術 2017年 ・『没後700年 趙孟頫とその時代―復古と伝承―』編集 台東区立書道博物館 発行 公益財団法人 台東区美術文化財団 ・『美學』59 美楽学舎 1964年



新たな「日本画」探究 「石崎誠和の個展と研究「平有」」  
美術評論家・豊田市美術館学芸員  
天野一夫

石崎誠和の個展で立ち止まってしまった。

そこには別段、人の目を驚かすモチ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った。ありそう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った。

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いるはずなのだが、その繊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ったのである。

さらに言えば、その絵画営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對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、一方では西洋の絵画を目指しながら、他方で精神的には中国・インドの思想・画題を再考し、そして技法的にもこれまで無いものを独自に創案・制作しようとするのが、「日本画」であったからである。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照変容させたものになる。そのことはよ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に大枠は変わらない。

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、それを摂取して日本という場で苦闘しながら独自のスタイルをなしていた室

の明瞭な関係を避け、常に動きやまない流動的な画面となっていた。それは洗練の方向に向かうのではなく、多様な夾雑物の棲む生命的な環境場のような、いわば生きられた画面なのだ。

つまりこれは観念から来た描画ではない。作家は写生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ろう。

町以後の作品に辿っている。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、この論者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の制作地点に常に立ち返り、絵画実践に結び付け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述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、今こと、違う時空とを行き来していく。対象と私は、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っていく。」「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っ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。」「岩絵具と墨によって画面の空間は、対象再現の空間とは異なる抽象的畫面、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、岩絵具の物質感と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。観念的に見えて実に具体的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っていく。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来ていたことを知る。

あらためて出品作を瞥見したい。今回の起点となっ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。線はあえて渾筆で描かれ、また滲み溜り、不明なノイズが入ってくることで、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』(2023)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も異なる多様なものが重層し、また突然に異質なものが挿入されて画面全体が見遠しがきかないカオティックな状態のままにある。つまり場所により浸透、溜り、描写が混ざり、素材の物質性が間歇的に出来(しゅったい)しマ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って判明する画面とはなっている。しかし金地に多様な植生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、図と地

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と想像するものの、作家としての意識がどのように深まっていくのかを今後持続して見つめていきたい。



略歴

石崎誠和 いしざきともかず

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 日本画コース修了（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究所 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究所 講師（2019）

石川県立九谷焼技術研究所 講師（2021）

日展 准会員

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）

ときわなる 小松アネックス 3F 松（2005）

こしもさくら咲きました ギンザ・ロビー・アートスペース（2005年）

石崎誠和個展「遊具連関 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「ふくらむ予兆」石崎誠和個展 ぼくぎんアートギャラリー（2011年）

誰かと誰かの襷 石崎誠和個展 ギャラリー三条祇園（2013年）

in between ギャラリー三条祇園（2014年）

誰かの AIN SOFH DISPATCH（2015年）

重なりの景色 ギャラリー三条祇園（2016年）

風景を見つける 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」「連」「包」他 203 gallery 上海（2013年）

Ten 10 人の作家展「連」「包」「連」「連」ギャラリー三条祇園（2013年）

Bolognafiene 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）

星野真吾大賞展 審査委員推奨（2002年）

菅楯彦大賞展（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

「反タブロー」ー構成から逃れつつける制作ー 遊具連関発行 200頁（2005年）

「閉ざさ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」描き起こし図作成報告書 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



風景を見つめる 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1」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



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）



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](mailto:toi@kanazawa-bidai.ac.jp)

印刷 nakabi 株式会社 金沢市神田一丁目二二-一九

本研究は二〇一九-二〇二四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。