

「抽象」-日本画：「表現」の基礎事実を探る-

日時： 2025年1月11日

場所： 京都市立芸術大学A地区B棟3階講義室3

討論者： 齊藤典彦（東京芸術大学美術学部教授 日本画）

小島徳朗（京都市立芸術大学准教授 日本画）

司会者： 岩城見一（きょうと視覚文化振興財団理事長 感性論）

協賛： 京都市立芸術大学/公益財団法人きょうと視覚文化振興財団

井面信行：（きょうと視覚文化振興財団理事・事務局長）：ご案内の通り今日は公開討論会ということで、京都市立芸術大学と私どものきょうと視覚文化振興財団の共同開催で討論会を始めさせていただきます。私は「きょうと視覚文化振興財団」の井面と申します。よろしくお願ひします。既にご案内のとおり、今日は「「抽象」：日本画表現の基礎事実を探る」という大変興味深いテーマで3人の先生方にお集まりいただき議論を展開していただくこととなります。私の方からは紹介しませんので、このまま岩城さんにバトンタッチします。よろしくお願ひします。

岩城：どうかよろしくお願ひします。今日は「抽象」というテーマの討論会を開くことになりました。「〈日本画の抽象〉？なぜ？」というクエスチョンが頭の中に巡っておられる方もあるのかもしれないかもしれませんが、その「抽象」というタイトルを掲げて、それが日本画の中でどういうかたちで考えられ、また制作の中でそれが実現されているのかということについて、今日は2人の日本画の先生をゲストにお招きして議論していただくという、そういう計画です。

まず最初に司会者として、この抽象というものをどう考えるかという点に関して、タイトルが「抽象」となって、そのサブタイトルを「日本画表現の基礎事実を探る」という風にしてありますが、なぜ「基礎事実」なのかということについてもお話ししなければなりません。それをちょっと時間を頂いてお話しした上で、お二人に「抽象」ということに関してどのようなお考えを持ってこられたか、そして制作してこられたか、中には私は抽象なんかあんまり考えてないという、そういう答えもありうるわけです。それも含めて議論しながら日本画、特に今回は日本画という一つのジャンルに的を絞りながら考えを進めていくというかたちを取らせていただきます。そして時間的には13時から15時までの2時間取ってまして、1時間半ぐらいを登壇者の、私を含めた議論にあて、残り30分はできればこちらにおられる方、あるいはオンラインで40名の方が参加しておられるということなので、そのオンラインで参加している方も含めていろんなご意見や質問をいただきたいと思います。多分この話はそう簡単に片づく話ではないので、いろんなかたちで今日ゲストとして登壇のお二人からお考えが出てくると思います。ですから、延長ありとなります。齊藤先生はもうすでに汽車の予約は取っておりますかね。

齊藤：遅い電車ですので、大丈夫です。取っております。

岩城：何時ぐらいですか。

齊藤：8時半くらいですが、まあまあギリギリのところまで。

岩城：では、今日東京に帰らなくてはならなくて、新幹線の予約を取っておられるんですから、それに間に合うまではこの討論会が続くということで進めさせていただきます。では簡単に「抽象」について少しお話しておきます。この場合「抽象」ということで、私たちはいわゆる近代以後一般的になった抽象絵画や抽象彫刻といったような意味での芸術ジャンルとして、「抽象」の問題を考えようというわけではありません。「抽象」というのはもっと広く考える必要があると思っ
てまして、つまり、私たち人類の生命 さらには生物全体、動物や植物も含めた生物全体、さらにもっと広く取れば宇宙の様々な現象、そこにまで及んでいる、そういう働きとして「抽象」というものを理解できるであろうというのが前提になります。例えば私たちが住んでいる地球、これはある時、他の無数の宇宙の物質の運動の中で特殊な関係として成立しました。つまり、もろもろの宇宙物質の取捨選択の中で、つまりそういう抽象の働きの中で成立した。その意味では、その抽象の働きによって生まれた天体の一つのシステム、これが地球だと言い表わすことができます。この地球というシステムの働きに従うことによって、地球では様々なかたちの季節の変化が起こってくる。これも一つの抽象ですね。一個の規則によって成り立つわけですが、また例えばもろもろの物質から酸素が取り出され、抽出されて、それによって植物の成長が可能になっており、まあ酸素を不要とする、そういう生物もまたそこにはいるわけですが、さらに自然の特殊なシステムによって生き物も生きながらえているというわけです。ですからこういうことを考えると、このアブストラクト (abstract) というのは人間だけに限られる働きではなくて、もっと広く捉えることもできる、また、捉える必要のある「基礎事実」だということが言えます。この考え方からすれば、ここで話題にされます「抽象」というのは正確に言いますと、アブストラクト以上にアブストラクション (abstraction) 、つまり「働き」、「活動」として考える必要があるのでしょう。それが今回の一つの話題になります。「抽象芸術」という一つのジャンルは、このような基礎事実の一つの在り方を示すものだというふうに理解することができるとい
えましょう。ただもう一つ考えておきたいのは、そのような宇宙を含む自然現象に見られるある種の規則に従って、他は捨象することによって成り立っているシステム、このシステムというものがどうい
うものかということ、これは宇宙を含む自然現象にとってはどうでもいいことなん
ですね。これはある種の必然的な関係の中で成り立っていることで、これに対して
そういう自然現象を見て、そこから特殊な規則とそれに基づくシステムを取り出して、つまり抽出してきて、認識して、私たちの知識を広め、行動を整えようとしているのは人間なん
ですね。ですから、この人間という存在こそが、思考とか行動のあらゆる働きの中で「抽象」を行なっている生き物だということになります。その意味で抽象活動は、人間が生命を維持するために意識的であれ無意識的であれ行なっている、そういう働きだということになります。つまり人間にとって、とりわけその抽象活動というのは「基礎事実」だということになると思います。

こういうふうな考えのもとで、では、アートは表現によってこの基礎事実とどのように関わってくるのか、どのような形かたちで世界を認識し、そして表現によって世界を開き示しているのか、あるいはできるのか。中でも日本画は表現でこの抽象作用という基礎事実とどのように関わることができ、また関わるのか。これが今回のテーマになります。少し長くなりましたが、そういうふうなことが私たちが「抽象」というテーマを掲げるときの一つの動機です。

それでは、ゲストの講演者のお二人にこの問題についてお話しいただくことにしたいと思います。時間の関係上、時間はいくらでもあると言いましたけれども、しかしなるべく時間に収めようとは思っていますので、お一人 10 分ぐらいを目安にお話しいただいて、同時にご自身の作品やその制作についても触れていただければ、参加された皆さんにとって大変興味深い話になるのではないかと期待しています。なお、私たち 3 名、そして会場の皆さんたちが全員平等な立場で自由に話し合えるようにするために、これから私はお名前を敬称、「先生」などといった敬称を用いずに、皆さん全員に対して「さん」という呼び方をさせていただくことをお許し
いただきたいと思います。それでは、最初に小島さんのお考えをお聞きしたいと思います。小島さんを最初にしたのは、小島さんは数年前からこの京都市立芸術大学の美術学部の他の専攻の作家の方々、それから美術史研究者の方々をはじめ学科の教員の方々も誘って、そしてまたそこには学生の皆さんも加わって、この抽象ということ
をテーマにした制作と理論の両面にわたる研究を進めてこられたからです。実際、私がこの討論会を開くきっかけになりましたのも、そういう小島さんのなさっていることを聞いて、大変興味深いなと思ったものですから、こういう機会に私たちはきょうと視覚文化研究財団の一員として、財団が進めているワークショップの一つとして取り

上げたいなと思って、小島さんに相談して私たちの提案に乗ってもらった、そういう形かたちで今日はこの討論会を開きました。それでは小島さん、まずこの討論会の口火を切るかたちでお話してください。

小島：はい、ありがとうございます。改めて京都芸大の小島と申します。よろしく申し上げます。えーと、電気をちょっと消してもらって。これで見えるかな？ズームでも、はい、OK。じゃあ早速ですけど、今岩城先生の方からご紹介いただいた通り、ちょうどコロナの元年だったんです、2020年の頃から「抽象」という問題について考えるべく、本学の横断領域型研究授業として「テーマ演習」という枠組みがありまして、その授業の枠組みを使って、今紹介していただいた通り、色々な専門の先生方と協働して、様々な切り口から「抽象」ということを理解したいと思ってこれまで授業を行ってきています。そもそもこの問題、この「抽象」という問題というのを、僕はこれまでどういうふうと考えてきたかという、これまで自分が行ってきた制作の中で、様々な出会う問題とか、湧き出てくる問題というのに直面していく中で、その都度頭を悩まされてきたというか、何かそれがないと理解できないことがたくさんありまして、「抽象」というのはそれを読み解くためのキーワードとして徐々に固まってきた内容というか、手がかりなわけです。それで、それについて明らかにしたいなと思っていて、それを授業を通してやっているわけなんですけど。

ここでひとまず申し上げておきたいのが、ここで扱う「抽象」というのは、岩城先生からかなり壮大な問題として問題を提案していただきましたけど、そこまでは踏み込んでおらず、あくまでも「表現における抽象」ということを考えていて、これは何かと言えば、一般的に美術でいう抽象というのをまず思い浮かべると思います。おそらく抽象絵画とか、かたや具象絵画だとか、抽象彫刻、具象彫刻というものをパッと思いつかれると思うんですけど、これ考えてみると間（あいだ）がどこにあるかがわかんないんですね。ここまでが抽象でここまでが具象という切り分け、間がわかんない。それがわかんない以上、やっぱりこの二項対立って不十分なものがあるんだろうなと思うんです。だけど、ある種ジャンルとして抽象絵画、具象絵画ってということが定着しすぎてしまって、本来表現に関わっている抽象作用のようなものって、やっぱりだいぶ見落とされているんじゃないかと思ったんです。それでこのことをとにかく明らかにしていける、というか、自分の中でとにかく理解して整理したいなというのが一番でした。今日せっかくこういう機会を頂いたので、岩城先生や斉藤先生のお力を借りて、皆さんのお力も借りて、少しこの問題について考えていけたらなと思っています。



図1. あさ / ぼ / け / ら, 2023. 岩絵具, 石膏, 綿布, 162×194cm.

これ、今回のフライヤーに載せている作品なんですけど（図1）、実はこの作品、僕の淡路島での経験で、淡路島で見た日の出を描いたわけなんです。とはいえ、この画面の真ん中にある肌色のこの、こういう浅い日の出らしきものがあるって、放射状に光らしきものがあるんですけど、最初からこういう画面が描きたかったわけでは、実はないんです。これが全くない状態で、緑だったり赤だったり、線を画面の中で何かしら手探りで探していくんですが、行き詰まりながらやっていく中で、ある種突然といってもいいような瞬間があって、そのときこのイメージ、その時の

10分でということ、もうすでに何分か経ってしまっているんですけど、まず自分の作品をちょっと紹介しながらということで、岩城先生に最初にオーダーを出していただいたのもすごくかいつまんでお見せします。ただ、あくまでも今日は今申し上げた通り、表現にまつわる抽象ということを考えたいと思っていて、僕や斉藤先生の作品は抽象度がかなり高いので、これぞ抽象絵画と思われて、その作品にまつわる抽象の話をしていきたいわけじゃないということだけ誤解のないようにお願いします。そういうわけなので、ひとまず自己紹介を兼ねてさらっと自分の作品をお見せします。

記憶したイメージというのがこの中にスポッとある時当てはまって、それで、こうやってちょっと補助していく中で、画面が何か統一されていくというか、見つかるっていう瞬間が訪れて画面ができたということがあります。そもそも僕のこの画面というのは、石膏地でやっています、石膏地といってもただの石膏ではなくて、いろんな調合をしてやってきてるわけなんですけど。描いたり消したりができるわけなんです。この描いたり消したりという中で、とにかく最後にひいた線というのは一発で描いてるわけなんですけど、これが本当にちょっと長かったり、ちょっと太かったり、ちょっと色が違ったりということを本当に全部何度もやり直して、あげくこういうことにちゃんと行き着くというような、すごく遠回りでめんどくさい仕事をしています。

これは昨年京都で開いた個展でも出した屏風仕立てという、ちょっと立体の交じる作品なんですけど

(図2)。これは誰にも指摘していただけないんですけど、最近実は光芒と言って雲の隙間から差しってくる光を手がかりにして絵を描いているんですがある時、コロナの時だったから少し重い感じの話なんですけど、川端通りを曇りの時に南下して走っている時に、雲から光が差した瞬間があって。その前に数年この線の仕事で雲だったり山だったりという形を手がかりにした画面を探して作ろうとした時があったんですけど、いかんせんどうも雲と山というのを手がかりにしてると上と下が繋がらないと。ところが光の帯がさした瞬間に上と下が繋がった気がしてそれでなんか構造がものすごくこう、画面の中で自由に作り変えられるようなイメージが持てたというか。それで、その帯の斜めの線っていうのを今はずっと、あんまり光ですっていうことを直接出してるわけじゃないんですけど、そういうある種の構造に結びつくようなあり方として、要素として使ってます。

ちっちゃい作品だとこんな感じですよ(図3)。お気づきかもしれませんが、タイトルが、これは山を描こうと思って最初スタートしてて、これで山だったり、これ光だったりするんですけど、タイトルの間にスラッシュを入れてるんです。何でこんなことしてるかっていったら、さっきも言った通り、最初に描きたいイメージっていうのがある時はあってこれに関してはなんかこう、いろいろやっていく中で、これは1枚だけこうだったわけじゃなくて、それまでのいろんな模索があって、こういうことにながっていくんですけど、最近ある種風景みたいなものをやっぱり念頭に置くようになってきていて、とはいえ、バッチリ100%山が描きたいということでもないんです。いつもスタートはそうなんですけど、描いている中で造形の問題がやっぱり発生してきて、それによって線がどうこうというのやっぱり変わってくるので、最初に描きたかったそのまんまの風景ということからは、やっぱり離れていくというか、広がっていくというか、そんなことがあるので、山(やま)っていうタイトルの間にスラッシュを入れることで、少し意味合いがボケるというか、複雑になるというか、平坦になるというか、なんかそんなことで、こんなことをしています。これはそれぞれ山だったり光だったりってことなんですけど、さっきのこの絵なんかだと(図2)、もう、何か光というものをバラして何個か重ねてみたり、さっきの日の出だったら、朝ぼらけだったんですけど、そのままちょっと恥ずかしいので、ひっくり返してみたりとか。なんかそういうちょっとふざけたことを



図2. ひか / ひ / リ / か. 2023 - 24. 岩絵具、石膏、綿布. 194 × 404cm.



図3. や / ま. 2023. 岩絵具、石膏、綿布. 33.3 × 24.2cm.

して。自分の絵の成り立ちと文字の組み合わせ方、文字の仕組みとは割と同じような構造をしていると考えているので、この方法によって制作と繋がるようなニュアンスを付けられないかなと思ってこういうことをしています。



図 4. volumetric light.S-2.2024. 真鍮.19.5 × 21 × 20cm.

片やこっちの方は体積があって中が詰まって見えて、ここが空間に見えるように線を探し当てながら描くんです。でも実際、光には体積なんか無いんですけど、このように線でやっていく中で、何かおのずとそういう風に詰まって見える状態を作っていくのが得ないので、それを英語にすると、ボリュームトリックライトということで、なんかそれが画面の構造といったようなものと結びつくかなと思って、そのタイトルをつけて割と気に入ってやっています。

ちょっとずつ古くなっていくんですけど、これは15年前の絵で(図5)、これは自分の紹介をする時によく出している絵です。今岩倉に住んでまして、それまでは白黒の絵を描かざるを得ないというか、どんな絵の具を使っても、僕の先生が小嶋悠司先生という日本画の先生だったんですけど、その先生の絵みたいになっちゃうんですね、色を使うと。それを避けなきゃいけないっていう思いがすごくあって、とにかく引き算をして色を使わない状態というのが結構長く続いたんです。まあ都会っ子というか、僕は名古屋出身で、小っちゃい時からあんまり自然豊かなところに育っていません

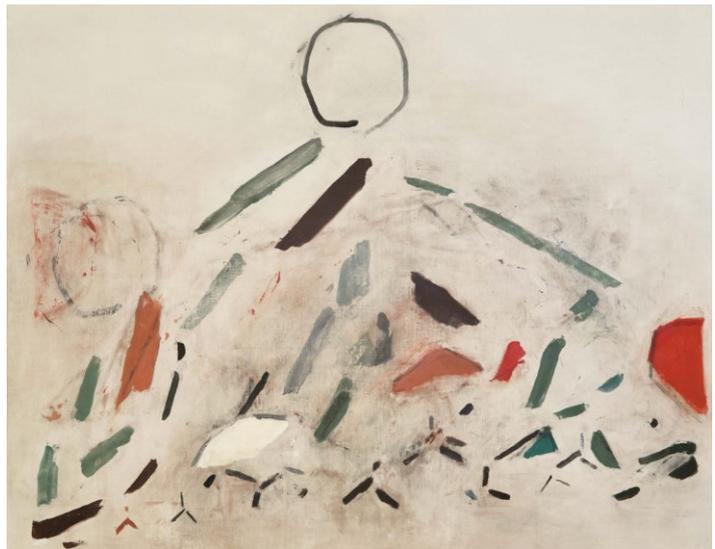


図 5. 系 / 見 / 山. 2010. 岩絵具, 石膏, 綿布. 162 × 192cm.

が、それで、片やこうして岩倉に引っ越した時に、自然がいっぱいのところでまだ自分の子どもが小っちゃかったら、よく山や川に行き遊んでいると、初めてここで自然って綺麗ななと思ったんですね。その時に自然は色がいっぱいだったのに、家に帰って制作室に入ると絵が白黒だと。それにはやっぱりちょっと違和感があって色を使い始めたという最初の絵なんです。

これが僕が都会っ子だった時の絵ですね(図6)。白黒なんです。こういう絵を描いてました。もっと古くなるとこうなってます(図7)。それでお気づきだと思うんですけど、元々は人をずっと描いていました。今うちの課題でも人体の課題を出していて、僕もそこから出発してやってきたんですけど、まず人を大きく一体描いて、それが二体になって三体になっていって、というように構成が自由になっていくと、だんだんそれに飽きてきて、今度は空間が気になってくる。それで空間が気になりだした時に余白が大きくなっていったんです。そこで、今度はその構成に関して、今まで引かれていたか、地面に縛り付けられたものをちょっと自由にして、独自の構造を持った構成ができないかなって。カチツとしてるんだけど柔らかいというか、なにかそういうものを目指して画面を探してみました。

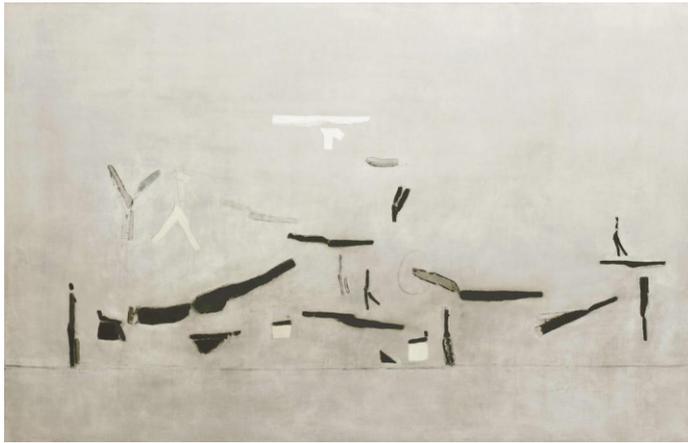


図6. より / と / あ. 2007.岩絵具,石膏,綿布.115 × 183cm.

それで本題に入ります。表現における抽象とは何かという話なんですけど、えーとですね、最初に岩城先生の方からお話していただいたとおり、テーマ演習で2020年から授業をしてきました。「奥行きを感じる」という授業をその前にやってまして、そこで気づいてきた手法というのを継続してやっています。参加教員としては陶磁器の重松先生、それから油画の児玉先生にも一年だけお願いしました。それから中国美術史の竹浪先生、西洋美術史の深谷先生。深谷先生には今日来ていただいていますけど。そして言語学の玉井先生に参加していただいて、このメンバーで一応抽象ということをはたか、ただ理論だけじゃなくて、造形に結びつけながら手を動かしながら理解しようというコンセプトで一応やっています。2020年前期はコロナのためにロックダウンしてたので授業ができなかったんですけど、後期から「デフォルメ」というテーマでやって、次に「文字」をやって、後期は「オノマトペ」というように、 Semesterごとにそれぞれテーマを設定して、そのテーマにまつわる抽象の仕組みというのはどういうものなのか？、どう考えるべきなのか？ということをやろうとしています。

最初10分って言われたので、これを話しますと討論会が終わっちゃいそうな気がするんで、この話はこれで終わります。内容についてご興味のある場合は、うちの大学の『研究紀要』に毎回報告書載せているので、今はまだウェブで全部は出ないんですけど、本学のリポジトリに最初の方のは上げてもらってますので、ご覧いただければと思います。

それでだんだん本題に入っていくわけなんですけど。最初に言った通り、この「抽象」という問題をそもそも僕はどういうふうにかんがえてきたか、かんがえはじめたのかということかんがえると、遡ると実は僕は、名古屋出身で、愛知の美術科の高校を出てるんですけど、その時からモヤモヤとしたかたちで突き当たってきたことがあるなと思ってまして。例えばその高校の時に石膏デッサンっていうのをたくさん授業でやったんです。それと例えば水彩画で風景を描いてくるというような課題があったりとか。僕は制作において本当に不器用な人間でして、みんながその都度習得していくような技術—何の疑問も持たずに習得していくような技術を、僕は本当にその都度頭をぶつけながら、困りながらやってきたというような自覚があります。例えば石膏デッサンの時、基本的にはみんな、石膏デッサンっていうのは石膏像の表面にできる淡い綺麗な階調を鉛筆で描くわけなんです。水彩絵の具で風景を描く場合には、目の前に広がる本当に豊かな自然—豊かな色彩を持った実体がいっぱいそこに集合したものを、画面の中に描くというような内容になるん

これがだんだんと、現在の作品(図1)のように線がシンプルになっていくんですけど、人を手掛かりにしていた時にかんがえていた構造っていうのが、今、だんだん先ほど話した風景の中にも見える構造のようなものと結びついて見えてきて、ちょっとスケールの大きい絵が最近描けるのかなというような、自分では少し期待しながら予感しているところです。とまあこれが僕の今の仕事です。ここでの一個一個での抽象作用という話はちょっと今は避けませんが、もし興味があれば、ホームページを持っていますので、それを見ただけであればと思います(tkrcjm.com)。



図7: ねじれ. 2002.岩絵具,石膏,麻布. 162×152cm.

ですけど、僕の場合は本当に描くとなると、石膏デッサンの場合はただの鉛筆の鉛、なまりですね。それが紙の上に塗りたくられた状態。それは階調じゃなくて、やっぱり鉛に見えてしまう。水彩で描くと、水っぽくて、どうやっても本当に見えている、あの色彩という、その厚みのあるというか、詰まったというか、そういうものと同じにならないということにぶち当たってしまう。それで一生懸命混色してそれっぽい色を作るんだけど、やっぱりどうしても同じようにはならない。それで無理だから他との色の関係によって出そうと思うんだけど、どんどん離れていってしまうというような経験をたくさんしました。こんなこともあって、見ることと作ることの噛み合わせが本当に悪いなと思いながら、高校の時からずっと制作をしてきたわけです。

要するに表現するっていうことは、対象を捉えて何かしらの素材に置き換えることです。だから、例えば手を作ろうと思った時に、この肉の素材なんてないわけで、これを絵の具でやったり、まあ粘土っていうこともあるんだけど、鉛筆で描いたりということをして、何かを置き換えるっていうことを表現っていうのはするんだろうと思います。見るっていうことは、対象を捉える、対象が備える質、例えば石膏だったら石膏像の持つ、その白い質というようなものがあるし、風景だったら風景の中に、さっきも言った通り、様々な実体があって、それが集合してるわけなんですけど、それぞれの質っていうのはあります。ここでの質というのは本当に質感というようなことの質です。片や他の素材というのは、鉛筆の鉛の質だったり、絵の具の水彩絵の具の顔料の質だったりというかたちで存在します。そこでやっぱり思い当たるのは、質っていうようなことが異なったら、それをこう何て言うかな、それがもう別のものであるということ的前提しなければならない。これってものすごく当たり前のことなんですけど、よくよく考えてみるとイコールにならないんだったら、イコールに見えるような、あたかもそれが同じに見えるような秩序っていうのを、鉛筆だったら鉛筆の鉛がちゃんと鉛として見えなくなるような在り方。それは実は石膏像の見えている階調と全く別のものなのかもしれないんだけど、それが一緒に見えるような秩序を探さなきゃいけなかったのかもしれないし、風景に関しても同じで、水彩絵の具がやっぱり同じにはならないっていう前提で全然違う色を使ったり、全然違う表現をしたとしても、なんかそれが同じですって思えるような秩序みたいなものを探す必要があったんじゃないかなと思います。

まあこうやってやっていく中で、僕は油絵も高校ではやったんですけど、油絵をやってる時はなんかすごくしっくりきて、絵具にボリュームもあるし、混色も自由になるし、隠蔽力もあるし、すごく自分の実感に近いものができている印象がありました。しかし、残念ながら溶剤の臭いで頭が痛くなってしまいます。彫刻も実は結構いろんな素材とか技法を教えてくれて楽しかったんですけど、やっぱり絵を描くことの難しさみたいなものがその時すごくあって、それが何て言うか、若いなりに奥深く見えた瞬間があったので、そんなこんなで京都に来て日本画をやることになったわけなんです。日本画の絵の具を使うと、それは本当に、本当に難しい素材で、混色はできないし、隠蔽力もない。だから不器用なりに覚えてきた技術みたいなものも全部打ち破られてしまうというか、それで挫折を覚えてしまうわけなんです。そんな中、課題で与えられた人体デッサンを積み重ねる中で、なんとか岩絵の具の使い方を自分なりに考えながらやってきたわけなんです。

ちょっと話は戻って、この秩序みたいなことを考えると、言葉というか言語で言うところの文法のようなものなのかな？と思っています。例えばさっきちょっと話したんだけど、水彩絵具の質の現われ方や石膏デッサンの鉛の見え方というのを探す必要があったと。その時にこの秩序ということを見ると、対象の質っていうことと、これを異なる質を用いながら、さっきも言った通り、あたかも同じものに見えるように、例えばそれを自分だけじゃなくて、人からもそれが見えるように共有できるようなものになったとしたら、その真ん中に見えている、その秩序のようなものが、実は抽象されたものなのかなというふうに思っています。こう考えると、例えば具象絵画であっても、この問題は当然存在していて、具象絵画と言われているものが、では何故わかりやすくなってしまふのかというと、やっぱり質の問題以外に形の問題というのがあって、形というのは本当に、リンゴの形が描いてあったら、中がどういう風に絵の具で塗られていようと、やっぱりリンゴっていうのはみんな認識されると思うんですよ。だけどリンゴの形態以外のところで、絵の具の問題、質の問題で、それがリンゴって分かるような見方もおそらくあるだろうと。だけど形にしないと、おそらくちゃんとリンゴっていうのが成立した、描かれた、表現できた、ということには、ひょっとしたら100%になってないのかもしれないんですけど、とにかく

くこの問題っていうのは、実はまず表現における抽象の問題としてある。そんな感じで、形っていうことは、もちろん具象というふうに捉えやすい記号としてあって、それを使えばリングはリングとして捉えやすくなるんだけど、それ以外の、例えば具象絵画と言われるものでも、少なからず抽象という問題が含まれているよという話を授業でやろうとしています。

えーと、ここでちょっと整理なんですけど、最初に言ったとおり、例えば絵を描くことだけじゃなくて、喋る時でも、文字で文章を書く時でも、音楽でもそうなんですけど、とにかく自分が表現したいものと、それを表現しようと思って、表現した後の間には絶対ギャップがあると。間違いなくあると。だけど、それがなぜか結びついて見える、イコールに見えてしまうっていうようなことが、信頼を持って表現するということだと思えるんですけど、その二つの対立した問題の中に、おそらく抽象という問題は含まれているのかなと思います。逆から言うと、その出来上がったものから読み解いていくことで、制作者がどういうふうにその元にあった対象というのを見ていたかということも、おそらく読み取れるんじゃないかなという気はしています。実はこのことって、僕ら制作者、実技の教員が学生の絵を見て合評する時には、おのずとこういう作業を実はしていて、対象を見る時も、実は対象→抽象表現って便宜上説明しますが、対象を見る前から抽象化を既にしてしまった見方で対象を見たりということを当然しているわけで、行ったり来たりで抽象して表現をする。抽象されたものを表現する時も、表現したものをまたさらに抽象してそれを表現に返すみたいなことしてるので、双方向のことをしてるんです。ひとまず平たく言うところこういう関係性になって、今言ったことは逆転することもできる。これができていくっていうことは、ひょっとすると原始時代まで遡って、原始の人たちが描いたことも、100%理解はできないかもしれないけど、予見はできるんじゃないか、予知はできるんじゃないかなというようなことを夢見てはいます。もっと広げて考えると、現在様々にある抽象度の高い表現、いわゆる「抽象画」で括られてしまうようなものっていうのは、原始の時代から現代まで世界中で様々な表現がされているわけです。そのような様々な表現で見つけられた秩序のようなものも、実は対象になり得るわけで、そこからさらにこの表現されたものが更に対象になって、それがまた抽象されて表現されてみたいことを繰り返されながら進んでいくっていう可能性もあって、絵は、そしてその文化っていうのはそのようにして進んでいくのかなとは思っています。これは美術だけの話じゃなくて、例えば1回目の表現されたものが、今度は言語によって読み解かれていくとか、例えば評論される場合でも、おそらくその言語によって表現されたもの、言語によって作られたものが100%、例えばその石膏と鉛筆が一緒にならないように、一緒にならないんだけど、一緒なものとして読み解けたっていうような、錯覚って言ってしまえばあれなんだけど、そういうことは可能なわけです。そういう表現も、恐らく二次的、三次的な表現としてあり得るだろうと。まあとにかくこれで続いていって、何て言うかな、表現というのは幅が広がっていくものかなと思うんです。でもその一方で、最初に一次的な表現で行われたものから、作られたものから、また作られたものから作られたものへと進んでいく中で、だんだん形骸化していって、薄っぺらくなってしまおうという状況も、ひょっとしたら生まれるのかもしれないなというのは思ったりもします。表現のこの問題は実は結構大切な問題だなと常々思ってるんですけど、「抽象」っていうキーワードを用いて、この「表現」ということが理解できるようになり普及していくというのが夢なんですけど。僕は小中高の美術教育に対して、ものすごく何て言うかな、批判っていうか、問題意識を持ってまして。「表現」ということがもう少し当たり前のこととか、もうちょっと特別視されない、絵を描くことが別視されないような理解のされ方とか、その教育の仕方ということを、ここを軸に考えられることが可能なんじゃないかなとちょっと思ったりするんです。今からやっつけていかなきゃいけないことはたくさんあると思うんですけど、ゆくゆくはそういうところにもアプローチができていけるといいな、なんてそんなことも考えたりはしています。・・・もうすでに時間だいぶ超えちゃいましたけど。

岩城：もう、いい？

小島：はい、こんなところで以上です。

岩城：だいぶ想定時間を超えたけど。

小島：すみません。

岩城：もういいですか。

小島：もっとあるんですけどね。

岩城：うん、うん。

小島：今日はこのぐらいで。

岩城：あの、だいぶ時間を超えたけど、実はあの一、

小島：すみません。

岩城：今日は話し合いたいことの非常に大事な点を言ってくれたんで、私はずっと聞いてまして。

小島：止めずに。

岩城：皆さんに我慢してもらいました。

小島：すみません。最初から今日は9時までっていうことで、

岩城：うん。

小島：斉藤先生の最後の終電までっていう話だったので、喋っちゃいました。すみません。以上です。

岩城：今のところで、これは多分次の斉藤先生の話と非常に関わってきて、今日の話の中で、「抽象」と「表現」っていうことを僕たちが持ち出した一つの理由は、いわゆる「見ること」といったような、そういう「知覚」の中ですでに私たちは抽象をしているわけ。あるものを見ると、他のものはもう取り去っている。そういう、前景－背景関係で、私たちは知覚のレベルですでにいろんなことを抽象しており、抽象しないと知覚は成り立たない。そういうふうなかたちで、我々は知覚レベルですでに抽象してるんだけど、その知覚的な事実を今度は表現へ置き換えていくときには、さっき小島さんが言った、ものすごい断絶があるんですね、その間に。要するに見えているものを岩絵具に変えたら、もう岩絵具の質になっちゃって、その違和感というか、最初はこっちの知覚を基準にして表現すると、どうしてもその違和感が残りつつ、どうやっても見えるものに近づけないという、そういう違和感になる。しかし、それをもう少し表現を続けていくと、いや、表現によって知覚されたものが別なものに変換されるという、そういう積極的な意味が出てくる。その辺を具体的に語り合っていこうというのがこの討論会の主題になる。だから今小島さんが言った高校時代にちょっと違和感を感じたところは、実は一番いいところ、大事ところだったと思う。今から考えたら。

小島：つらかったですけどね。辛い時間でした。

岩城：斉藤さんは非常に大きな退官記念展覧会を東京藝術大学で開催されて、それを拝見した時に図録を頂いて、そこにもやはり多少似たようなことが書かれていました。また昨日は小島さんのゼミで講義もされました。それも含めて、斉藤さんにお話を伺いたいと思います。

齊藤：いや、まああの、小島さんの授業ですか、そういうのを通して、またあるいは自分の制作の中で小島さんが考えていらっしゃるような形ではうまくまとまってお話できないと思うんですけども。今小島さんに重要な発言をしていただきましたけど、まあそれとちょっとすれ違ってしてしまうようなことになってしまいかもしれませんが、とりあえず昨日小島さんのゼミの学生さんに向けて行なった講義のことをざっとお話しすると、同時にですね、私がどんな作品を描いているのか、ご存じない方も多いかと思いますので、ちょっとその辺もお話しさせていただければと思います。こういうようなタイトル（見ること、描くこと）で、お話しさせていただいたんですけども。小島さんのお話にあったようなことにもつながるかもしれませんが、見ることへの疑義っていうか懷疑って言うんですかね、そういうものがやっぱりなんか常々自分の中にはあるような気がしています。自分の中で描くこととかですね、描かないこと、そういったことを考える中で、視覚芸術と言われるようなね、そういったものの基盤となっている眼が、本当にこう信じられるものなのかどうなのかというような、疑問というのがやっぱり常々あります。見ることとかですね、ひいては表現するということの

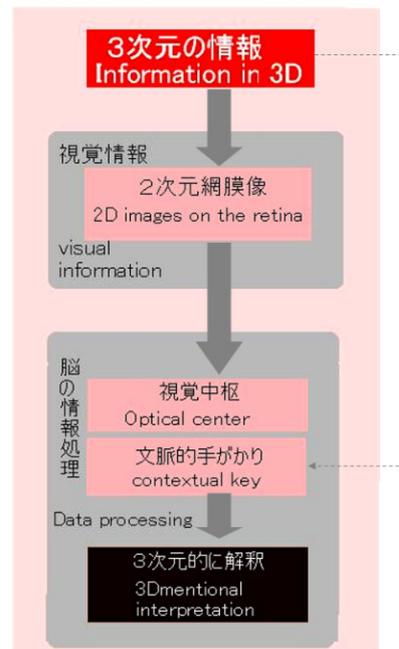


図8.見ること

基本には、やっぱり視覚を通して情報として仕入れたものが、単に網膜上に映っているものだけじゃなくて、それを解釈する際にはですね、様々な文化的なコードとか、自分が経験してきたこととか、まあそういうことも含んで認識されるというようなことが、あるというふうに考えているわけなんですけれども（図8）。そうなるみるとですね、本当にこうやって今自分が見ているもの、あるいはそれが平面上に描き出されたもの、それが本当に正しいのかとか・・・、小島さんの先ほどのデッサンと水彩のお話じゃないんですけども、「これがいいものだよ」、「絵ってこう描くもんですよ」っていうような、そういう... 仕組みへの疑問（？）にもまたつながっていったりするところがあるわけです。まあそれもなんか自分が単に描けないことへの言い訳になっているような部分もないわけではないかなとも思うんですけどね。まあそういうようなお話とともに、自分が絵をはじめた時にですね、最初に出会った岸田劉生の『美の本体』という本を読んで影響を受けたようなことがあるわけです。この『美の本体』の中で、劉生は写実を通じて、あるいはそれを乗り越えてですね、神秘的な美みたいなものを自分は表わすことができ



図9. Shaman Moon. 1989. 岩絵具, 板, 雲肌麻紙. 220.0 × 227.2cm

ればいいと、こういうようなことも言っているわけなんですけれども。まあそういうような考え方ですね。この辺、この後の写実とか、そういったことのお話にもつながっていくのかもしれませんが、まあ「らしく見えること」ってどういうことなのかというようなことにも関するとは思いますが、そういうような、写実を乗り越えて神秘的な意味、別の表現になってしまうっていうことですね。そういうことに非常に共感を覚えました。あと自分の作品がですね、抽象的... な... それまではですね、わかりやすい... 形のある絵を描いていたんですけどもロンドンに留学した後、抽象的な表現に変わったというふうによく言われるんですが、その辺りのこともちょっとお話しさせていただきました（図9）（図10）。テート美術

館（注：Tate Gallery，2000年以後 Tate Britain と改称）に行ってたわけなんですけども、そこで何をやってたのかっていうと、こういったターナーの「カラースタディ」という一連の作品があるわけなんですけども、そういったものを模写してどうなるのかっていうところがあるわけなんですけども、まあそういったものを毎日というか、日々模写したり見たりしていたわけなんです（図11）。そういったようなこととかですね、自分が絵を制作している中で、自分の特徴的な部分として、何かこうあるのかなっていうふうに、振り返ってみるとですね、まあこういった中央の部分とかですけどもね、貝殻がモチーフになっているわけなんですけども（図9）、そういった形とかっていうことよりもですね、それが持っている、こう、ちょっと粉がふいたようなね、そういう質感、そういったことに非常に惹かれているのではないかということに気づいたりもするわけです。まあこれは華岳の作品ですけどもね。こういった視覚的というよりは、非常に触覚的な部分、触覚的な視覚というんですかね。そういったものが、このように成り立たせている表現というものに惹かれているというふうなこともお話しさせていただきました。あとはですね、普段ほとんど写生はしないんですけれども、学生を引率しての写生旅行とか、ゼミの素描展とかっていうところでは、写生を展示しなければいけないので、写生をしたりするわけなんですけれども。そういったものから、直接それを絵にするっていうことでなくてですね、ドローイング的なものでイメージをもう一度練り直すような中で作品が生まれてきます、というようなお話をさせていただきました。また、これは私が住んでいる所にある山なんですけども、そこを時々訪れて感じているもの。そういったものを何回も訪れて季節季節の記憶の集積というような形で作品にしているというふうなお話をさせていただきました（図12）。それで、最後にですね、今は日本画というような、まあ国の名前を冠した、そういったジャンル分けで、私の作品とかも分類されるわけなんですけどもね。そういった分類の仕方じゃなくてですね、もう少し世界に共通するものへの関わり方の違い、そういったものから分析... 区別する必要があるのかどうかわかりませんが、そういう呼び方で何か新しい名称や作品の表現ができてくれればいいんじゃないかなというようなお話をさせていただきました。そういうのが昨日の講義のざっと概要と私の作品の紹介ということになるわけなんですけれども。

この後はあんまりスライド用意してないので、漠然としたお話になってしまうかもしれませんが、最初にお話したのは、眼とか見ることへの懐疑ということでした。よく、「私絵がうまく描けないんですけど」とか、「だから苦手なんですよ」とかおっしゃる方がいらっしゃるかなと思うんですけども、まあその上手くっていうのはですね、なんて言うか、まあ、どういうことかっていうと、形が取れないとかっていうことになろうかなと思うんですけども。そこら辺は非常に大きな問題ではあるんですけども、あるテレビ番組とかではですね、コンクールみたいな形でやって、さも自分がこう描いたように、出演者が絵を見せるわけなんですけれども。でもどう見ても写真をいかにうまく写すかみたいなかたちで、それをどこまで完成度を高く持っていけ



図10. Wnter Land-18.1995.岩絵具,雲肌麻紙.162.2×112.1cm



図11.カラースタディ模写.水彩,水彩紙.



図 12. はるのやま. 2008. 岩絵具, 雲肌麻紙. 180.0×480.0cm

るかみたいなところで終わっていて、ある意味、形が取れないってことはもうそれで解消されるような時代になっているのかなと思います。そこら辺、絵が上手く描けるっていうことと上手く形が取れることがすり替わっていくようなことがあるのかなとか思いますけどね。ですから、上手く、らしい形がとれることっていうことを成り立たせる、先ほどお話ししましたが、みなさんに共通するコモンセンスっていうわけじゃないですけども、それらしいって思い込みって言うんですかね、文化的なこう、一つのコードみたいなものがあるのかなと思います。それがですね、えーまあ、今形がとれない人が写真を使うことで、らしい形に絵が描けるというような、そういう時代にもなってますし。一つの形にこう収めているっていうことが、眼の構造的な部分とか見るっていうことへの懐疑っていうこともありましたけども。最近のインターネットや SNS の発達とかによってですね、非常に過剰な情報がものにくっついてくるわけですよね。そうするとやっぱりそのらしいってものがどう判断したらいいのかちょっとわからなくなっているようなこともあるのかなと思いますし、正体が見えなくなってしまうっていうことも起こりうるのかなと思います。ですから、まあ、一つの事象に対して、肯定的に描くのか、否定的に描くのかということでもね。やっぱりどうしたらいいのか。テレビ CM とかでもありますけれども、一つの番組を見て笑っている人がいます。別の人はその番組を見て泣いているってような状態でも今あるのかなと思うんですけどね。そういうようなことも思ったりするわけなんですけども。抽象画＝抽出ということであるとすれば、私の作品とかに関して言えば、えー... なんですかね、記憶の集積というようなことになってくるのかなというふうに思います。

今年の近くの高麗山、去年の高麗山、そして 1000 年前の高麗山というような記憶の集積、あるいは歴史の集積みたいなもので自分の作品が出来上がってきているような気がしますけれども。まあ、そういう意味ではね、私の作品は自分ではそういった事実の積み重ね、なので、非常に具体的な具象だとは思ってはいるんですけども。抽出の結果が抽象ということであれば... まあ、抽象絵画ということになってしまうのかなとは思いますが。ただ、まあそこでちょっと自分的に感じているのは、抽出化なんですけれども、非常にこう客観的に離れて見る抽象画というよりはですね、もっと何かこうクローズアップの結果、こう近づいているが故に焦点が合わない、ごくこう、なんですかね、一つのクリアな映像にはならないってような感覚に近いのかなという感じがしています。はい。ですから、そういった非常にクリアに分析しているってようなことだけではなくてですね、いろんな記憶、自分の記憶だけでなく、高麗山をめぐるいろんな情報を記憶が集積したっていうことでもありますし。まあ表現として、何ですかね、日本的な表現、日本の絵画とか日本画、日本の表現が非常に文学と結びついたような表現というふうことだとすると、なんですか、本当にきっちりこう論理的に分析していった抽象化というか、抽出化にはなかなかなくてですね。やっぱりなんかどこかそういう情緒みたいなものを含んだ抽出化になっているのではないのかなというふうに思っています。まあ、そんなところが私が抽象について考えているというか、感じているようなところになります。

岩城: どうもありがとうございました。大変興味深いお話でした。実は先ほどこの会の前に斉藤さん

にちょっと話を、高麗山がテーマになった作品がたくさんありまして、そのあたりのことをお聞きしてました。そうしますと、代々斉藤さんは高麗山の近くに住んでおられて、これは斉藤さんだけではなくて、その前のお母様も住んでおられて、子どもの頃からその高麗山に遊ぶ、あるいはそういうところでいろいろな経験をすることが積み重なった、そういう親しいところの山が一つのモチーフとして、たくさん作品が作られているということでした。今お話を聞いたように、そういう記憶の集積、あるいは歴史の集積とおっしゃった、そういうふうなものが斉藤さんの心の中には見えていて、作品を制作するとき、そういうものがいつも背後にもうごめいているとか、そういうふうなものとして作品になるのかなど。そういう意味での抽象ですね、そういうものもあるということになるかと思います。それで今お二人にお話を伺ったので、せっかくなので今のお二人のお話に対して一方から他方へ多少質問なり意見なりをいただいて、多少話し合うというのも悪くないなと思ってらるんだけど、どちらから行こうか。

小島：結構無茶ぶりですね。そうですね。あの、今お聞きした話っていうよりは、昨日の先生からいただいたレクチャーとか、そのなんていうかな、改めて僕、斉藤先生とはもう結構実は、あんまりがっつりじゃないけど、

斉藤：こんなにね、いろいろ絵のことや何かを話し合ったことは、

小島：はじめてぐらいかもしれないですけど。あの、お付き合いとか、それは僕が学生終わったころぐらいからかな、もう10年以上だと思うんですけど、改めて昨日先生の制作についてすごく詳しくお話しいただいた。その際に、すごく興味深いなとか、謎だった部分がさらに謎になった部分もあるんですけど。今回出していただいた山のスケッチがありますよね。この前に退任展を見せていただいたときに、作品（図12）と山のスケッチ（図13）があっただけ。さっきのピンクの山のスケッチがあったんです。あれと、あのピンクの作品っていうのは結びついて見えただけ。実はそれとそれはイコールじゃなくて、おそらく。退任記念展見てた時はイコールだと思って、斉藤先生ちゃんとスケッチされてたんだなと思ったんですよ。それで仕事ができたら、どうも昨日の話を聞いたらそうじゃなくて、あのスケッチはあのスケッチで、あの作品はあの作品だって話だったんですけど。とすると、山を描く時に、自分の制作、斉藤先生ご自身の制作で出てくるタッチとか、色の組み合わせみたいなのが、多分あの山の実際の実風景から出てきたものではきっとないんですけど、それが改めて風景に反映されて、それで山を描かれているというような印象だったんですけど、その辺は合ってますか？



図13.素描（鷹取）.2019.水彩,ケント紙,39.4×108.8cm

斉藤：いや、まあ実際に普通ですとね、やっぱり写生（図13）があっただけで、作品（図12）がということになるんですけど、まあさもそれをやったふうに展示はしたんですが-

小島：完全に引っかけました。

斉藤：あの…、実際にはあのスケッチの方が後なんですよね。

小島：そうなんですよね。

斉藤：ただ、まあ、そういうふうに、最初、絵を描く前に見ていただろうということはあるかなとは思いますがね。

小島：描かれてないけど。

斉藤：描かれてないで。うん。

小島：いや、それであの、動画が流れてて、今ちょっと見せていただくのは無理だと思うんですけど。昨日先生が制作されているその動画を、制作風景の動画を見せていただいたんですよ（図14）。先生の作品には実はストロークの仕事が結構入っていて、そのストロークがどこから来るのかなっていうのをずーっと考えたんですけど、なんていうのかな、根拠になるストロークが具体的なものでは全然ないんですよ。だけど、動画で見るに、ものすごい確信を持って描かれているんですね、それが。これは絹の仕事なので、描き直しができないから、どんどん、こうどんどん描いていくんだけど、ものすごくこう、最初からそれを描こうと思ってたっていうような具体的な形、具体的ストロークなので、具体的な何かしらの結びつく像はないんだけど、ものすごくその隈取りにしる絵の具の置き方にしろ、もう最初からそれが描かれて見えているような感じで、どんどんどんどんこう描かれている。あれが本当に不思議でしょうがなく。例えば僕なんかは線一本引かないとわからなくて。それで、引いて違ったら消すんですよ。その残像でここまで合ってる、けど、ここからは角度変えたり、みたいな感じでやり直すんだけど。その更新が全くなくて。なんかどんどん描かれていくっていうのはあれはどういう…



図 14.制作スナップ

斉藤：いや、まあー 小島さんはそういうふうにおっしゃいますけれども、私から見たら小島さんの線って、こうすごく確信を持って引かれてるなというふうにされているのかなって…。

小島：まあ、めっちゃめっちゃ消しますけど、最後は…。

斉藤：うん、最後は。いや、だからそれと同じで、結局あの動画とかでは、まあなんというかね、そのまま線が決まっているようにこう映ってますけれど、ダメな時は全部やっぱり洗っちゃうわけですよ。

小島：ああ、そうなんですね。

斉藤：うん。だからこう、とりあえずは確信的に見えるようにまあ置いていきますけれども、そこで大事なものは、私にとって非常に大事なものは、具体化でもありますし、象徴、抽象化なのかもしれないけれども、その線を引いたことよりも、どっちかっていうとそれが特に、岩絵具の粒子がどう散らばってくれるか、ただ、それが先ほどのお話じゃないですけども、宇宙的な自分がこれがそこで感じたイメージに近いような粒子の散らばり方になれば、そのまま定着させますけど。そうじゃない時はやっぱり洗って取っちゃったりとか。

小島：結構それはされるんですね。

斉藤：それはやりますね。

小島：そうなんですか。

斉藤：うん。

小島：なんかその、やっぱり元になる、何をこう抽象する、そう、さっきの話じゃないんだけど、その対象になっているものがなんかものすごく、きっとなんていうかな、記憶って先生おっしゃるけど、本来それはおそらくものすごく漠然としてると思うんですよ。

斉藤：そうですね。

小島：で、その具体的に庭を、あの時のあの庭みたいなことをおっしゃるんだけど、おそらくスケッチなんかしてないと、植栽を描かれているわけでもないし、漠然とした中でああして確信をもってかたちを描いている、それがほんと不思議だなと思っていて…。だから、ある種記号のようなものをすでに自分の中で蓄えていて、ずっと描いていく中で、ちょっとずつこう変形させながら固めていって、ストロークなど、それを組み合わせるのかなというような感じはしました。

斉藤：そうですね。だからまあここら辺、その後半がね、最後のお話に関わってくるのかもしれませんがけれども。やっぱりそこで別にいわゆる、こう、透視図法的な奥行きとかは求めてないわけですよ。そうじゃなくて、なんていうんですかね、紙なり絹の地の上にどう粒子がこう散らばっていかか、そこでのこう微妙な空間のでき方（図14）、

小島：うんうん。

斉藤：…が、やっぱり自分が、こう、感じている、その時の、空気だったり光だったりになっていけばいいなというふうには思ってますけどね。

小島：おそらくそれを、こう、一枚描いて、それで発見したものが次のにも影響されて。

斉藤：うん。

小島：その絵の具の状態というのが更新されていって絵ができてる。

斉藤：ええ。だからあんまりね、抽象化っていう話にならんとするんだけど。

小島：今のは多分、最後の方で僕がちょっと言わせてもらった、最初の表現から更新されていって先生の中で変わっていった、

斉藤：ええ。

小島：まあおそらく誰しも制作の時には、

斉藤：まあそういうことだと思いますよ。

小島：なんとなくそういうことかなというふうには思うんですが。

岩城：じゃあ今度は反対に、斉藤さんから小島さんの方に、何か作品に対して批評とか意見とか、あるいは先ほどの考え方に対する、先生の考えとか何かありますか？

斉藤：まあ、あの一、高校時代のお話とか伺っていて、なんか非常に近いものがあるんですよ。昨日は全然そういうふうには思ってなかったんですけどもね。同じようなことを感じて考えてたんだ、だからこうなってしまうのか、お互いに。なんかわかりませんが、まあそういうところが非常に興味深かったです。まあ小島さんは非常に私が確信的に線を引いてるっておっしゃるんですけども、そういうような意味では、非常にこう、抽象化された一本の線だと思っていたのが、意外にそういった風景だったんだって…。もっと何か文字とのつながりとかですね。もっと抽象化されたものを画面でこう作られているのかっていうような印象があったわけですけども。そういうことと言うと、まあ近いとも言えるし、なんか、あれ？そうだったんだっていうふうに思ったようなところがあるわけなんですけれども。ただまあ、どっちかっていうと私が情緒的な作品だと自分では思ってますけれどもそういうことと言うと、小島さんの作品ってもっと北

宋的というか、こう、なんですかね、ぼかしたりしないで潔くこうスパッとこう切り刻んでいるってような印象があるわけなんですけれども。そういったところで、実際の風景からイメージが立ち上がってきているところへの結びつき方のことについて、もうちょっと詳しく、

小島：あー、そうですね。

斉藤：お聞かせいただけるといいのかなと。

小島：そうですね。あの一、どう答えましょうね。北宋的って今先生おっしゃったんですけど、それはね、結構意識してるんですよ。

斉藤：うん。

小島：というのは、あの、僕放つとくとね、ものすごく情緒的な人間なんですよ。よくあまあまのドロドロの下絵を描いて、すぐにそっちに流れちゃうので、結構緊張しながら、意識して描いているところがあるんですよ。

斉藤：ああ。

小島：風景っていうのは最近、特に最近なんです。それまでは本当に暗いトンネルをずーっと歩いてた感じだったんで、ある種の方法論のようなものをずっと探してた時期がつい最近までありまして。多分見ていただいている方に対して、しんどかったらうなと自分でも反省しています。本当になんかその、見る手がかりがないような状況の絵をずっと描いたので。だから実験をずっとしてたというか…。それが、先ほどちょっとお見せした通り、古い昔の絵では人の構成のようなものでずっと考えてて、そこが結局どうやっても切り捨てられないものだったので、僕の中で。そういうことで結構難しく考えていたのが、最近、探してた、ある種のカチッとしてるんだけど、柔らかい、動いてると変形することが可能みたいな、ある種の構造の在り方のようなものが本当にスポッと風景に重なった時があってですね。

斉藤：うん。

小島：それでそれまで探してきた方法論を用いてそれが描けるぞって、ちょっと最近思っていて、なんか線もだいたい柔らかく引けるようになったし、数も増えるようになったし。だんだんその、余白の部分もちょっと汚れても全然平気だし、みたいな感じになってきてるんですよ。それは先生が昨日話してたけど、歳取ってきたんですよ。角が取れてきたというか。

斉藤：というよりも、やっぱりなんですかね、そのまあ、創画に出されてた頃とか、その後の作品が画像で出ましたけれども、あの頃ってやっぱりなんかこう、フレームの中の線みたいな、そういう西洋的な絵画における抽象化とか、線みたいなのが、やっぱりなんかどこかあったような気がするんですよ。ですから、そこら辺がやっぱり楽になったっておっしゃってましたけれども、まあ屏風への不定形の、まあいわゆる西洋的な視覚の絵画っていうことでなくて、なんかもっと開けていったような、まあそういった展開っていうんですかね。さらに作家としての大幅な広さにつながったようなところもあるのかなというふうに、

小島：幅が広がったかどうかはわかりません。ただね、一方で、やっぱりある種のフレームの中でっていうのは、実は今でもやっぱりちょっと思っていて。

斉藤：うん。

小島：例えば僕が絵を描くとき勝手に作ってるルールで、線が重ならないということと、フレームからはみ出さないということは、僕の中のルールなんです。これ、なんでかっていったら、写真か

ら離れたい、とにかく映像から離れたくて、やっぱり自分で作ってる、作り上げてるっていうことの中で、なんか、ある種映像的に見えちゃう部分はやっぱりちょっと避けたいし。それは、岩絵具を使ってるっていう自分の中での、成り立ちのようなものもあるんだけど。やっぱりなんか映像くさくならないために、重ねないし、はみ出さないし。この条件の中で作り上げるっていうのは、割とずっと意識してるところがあると思いますね。屏風だったのは、なんかその、立体もお見せしたけど、僕の中でのいつも画面の真っ白い、キャンバス貼りたてのパネルを見てると、やっぱり平面というより無限の奥行きに見えるんですよ、最初はね。その中で、線をこうやって探し当てて空間を作っていくんだけど、その時には、その意味では立体なんですね、ものすごく。それがただ、今日魚住先生に来ていただいています、魚住先生があれ見て「インチキだな」って言われた。「チートだ」って言われたことがあって。あれをすることによって奥行きが当然出る。でも立体の感覚がすごくあるから、ああいうことはちょっと…、おそらく江戸の襖絵とか、江戸じゃなくてもいいんだけど、屏風のあんなのって、立体の感覚っていうのは多分造形性の中に含まれているから、ああいうところに行けるのかなという気はする。それと、文字の話をせっかくしていただいたんでアレなんですけど、探してる構造の中で、あとで線の話出てくるかもしれないけど、行き着くところが、ずっと漢字を使って生活しているので、なんかそれがさっきの風景じゃないんだけど、それと重なる瞬間はやっぱりその都度ありましたね。ただ、漢字くさくなっちゃうとアレなので、なんかそういうことは少し意識しながらやっています。

岩城：はい、どうもありがとうございます。じゃあえーと、今、抽象について話をきて、そしてお互いの、質問の中で、お二人の作品の在処（ありか）が多少見えてきたような感じがしてるわけ。それで先ほどちょっとお話が出ましたけども、その「抽象」ということと同時に、日本画の場合は「抽象」ということよりも、むしろ「写生」の方が基礎的な問題としてよく考えられてきて。美術大学の場合も、あるいは入試の一つの課題としても「描写」、この京都市立芸大では「描写」「色彩」「立体」が課題になっていて、描写力の問題っていうのはやっぱり基礎技術になっていて、学生にも基礎的にそういうものを教えるということがある。ですから、抽象を考える場合には、やっぱり写生の問題もちょっと考えてみたいと思うんですよ。まあ、ラジカルな言い方をすると、写生も徹底したら究極の抽象になるということも言えなくもないと思うんです。ですから、さっき小島さん、一番最初の時に、写生と抽象とはそんなきっぱり分かれられないというような言い方を、具象か、具象と抽象はそれ分けられないというか。そういったことを言ってましたでしょ。それと同じことが、その写生と抽象活動の中にも多少そういうふうなことが言えるんじゃないかなというのを、僕はちょっと思ってきましたね。それでまあ特に、東京藝大の美術学部で学長の日比野さんが各専攻を訪ねながら、いろんな質問をして、学生さんとかそのあの担任の先生に質問するという動画があるんですよ。インターネットで見ると。それを見てたらちょうど斉藤教室が出てきて。

小島：あ、そうなんですか。

岩城：うん。斉藤先生と学生さんが出てきて、その中で東京藝大においても写生っていうか素描かな、それは非常に大事なものだということを日比野学長が話したりするっていう場面もあって。そういう点で、お二人にですね、では日本画の中で写生というのがどういうかたちを取っていて、しかもそれをお二人はどのようなかたちで理解し捉えておられて、また学生たちに何かを伝えようとした時に、どういうふうなことをしておられるかというのはちょっと興味深い話ではと思います。僕が今それを言ったのは、この芸大に勤めている時にちょうど同僚だった日本画の教師に、小嶋悠司さん、これは、小島さんのまあ恩師だった先生で、その小嶋さんとよく話をしてたんですよ。個展に行ったり、あるいはなんかでお会いした時にも。そしたら、「僕はうちの学生に、いらんことを考えんで、とにかく地面をちゃんと見てちゃんと描けと言う」といったようなことを話してくれました。なんか恐ろしい強迫的な課題を出してるという風に聞こえたんですが、それを小島さんもやらされた学生の一人だったと思うんで、そういうふうなことも含めて、写生というのはどういうものなのかというのをちょっと考えてみました。それを僕が思いましたのは、さっきいわゆる石膏デッサンというものが基本的な試験の問題としてあるということは、そういうふうなものをやっぱり受験生は学んできて。予備校のいろんな案内を見ても、やっぱ

りそういう石膏デッサンっていうのが一番最初に出てるんですね。写真なんかでも。今はもうこの京都芸大はなくなったけど、やっぱりまだそういうふうなものが基本、つまり西洋の透視図法、遠近法ね、そういうものに基づく教育、描写教育っていうのは結構やっぱり前提されたようなかたちであって、それに対してどう考えるかという問題はどうしても考えなきゃいけない問題としてあると思うんです。これがね、私がちょうど関わっていた時の『美術フォーラム』、それは今の財団の前からずっと続いている雑誌なんですけど、その13号に非常に面白い、また大事なと言っているかもしれない論文が収められています。中村隆文さんの「明治図画教育覚え書き」という論文です。中村さんは『「視線」からみた日本近代—明治期図画教育史研究』と題した本を公にしておられ（京都大学出版会 2000年）、中村さんはその一端をまとめるかたちで私たちの雑誌に論文を書いてくださったのだと思います。私自身は「世界の美術教育」というテーマを挙げて、いろんな国から美術教育の状況がどうなっているかというのを書いてもらって、それを翻訳して出版してたんですが、そこに中村さんの論文を入れました。その論文の中で、明治期の美術教育において、日本画でも写生において西洋遠近法が教育の基準になっていたことが示されています。この基準で当時の大家だった画家の作品も見られ、遠近法の間違いが指摘されていたという興味深い資料も紹介されています。その例として示されているのは川端玉章や菊池芳文の作品です。川端玉章は当時東京美術学校、今の東京藝大の日本画の先生ですね。玉章は当時出版された図画教育の「文部省献検定用教科書」となった『帝國毛筆新画帳』の編集責任者（著者）になっていて、そして明治期の美術行政をフェノロサとともに主導した岡倉覚三（天心）が「賛助」となっていました。そういう形で出てきた図画教育の本ですが、その中で玉章の絵が遠近法に合わないとして訂正されているんです。そのような作例として《下駄》と《浴桶二銅盥》が挙げられ、遠近法の狂いが赤で直されています。それをしたのは中村さんによれば文部省の二人の官僚です。おそらくかれらは日本画や西洋絵画を勉強していて、ある程度絵も描けたのでしょう。その人たちが日本画の大家だった玉章先生の絵を添削してるわけです。角度からして下駄の鼻緒の位置が、また桶の取っ手の位置、角度が間違っていると赤で訂正しているわけです。遠近法的立体感の問題です。菊池芳文の描いた堅田の浮御堂にも同じ基準で赤が入ってます。平行な屋根の線と欄干の線が奥に伸ばしていくと一点に収斂してないというわけです。そういうふうに日本画の教育にも西洋遠近法を基準にすることが要求されていて、明治期から子どもたちはそういう図画教育を受けていたということになります。知らないうちに私たちも明治期から行われてきた教育が身につけていて、そしてそのような中で入試もそういうコンセプトの中で行われている。つまり私たちには知らないうちにそういう遠近法の見方で物を見たり描いたりする癖が染み込んでしまっている。それに対して今回のお二人のやろうとしている、しておられることは多少違ってくるわけですよ。ですから、そこが非常に抽象を考えるうえで…、遠近法も一つの抽象です。あれで見えるものを一つの形に抽出して、こういう風にしたら絵はそれらしく見えるみたいな、そういう抽象の方法も一つあるけど、そうではない抽象もあり得る。それが今日のテーマになります。とても大事な点で、その辺を見るためにもやっぱり写生の問題をどのように考えておられるかというのはすごく興味がある。どうでしょう、ちょっと休みますか？

小島：僕は大丈夫ですが、みなさんどうなさいますか？ まだ1時間半という。

岩城：今1時間半？

小島：はい。

岩城：じゃあちょっと10分休んで、写生の話題に移ることにしたいと思います。

（後半）

岩城：では後半の部をはじめます。抽象と写生との関係の中での写生についても、お話しただくようにしたいと思います。先ほどちょっと小嶋悠司さんの話をしましたので、そのお弟子さんとして小嶋悠司さんの薫陶を受けた、小島徳朗さん、写生について。

小島：どこから話しましょうか。先ほどの休憩の前の振りで、岩城先生の方から地面の課題についてお話をいただいたので、それについてのお話をまずきっかけにできればいいかなと思うんですけど。実はこの課題今でもしてまして。ただし内容は随分変わってきてしまっているというか、これはこれからちょっと見直していかなきやいけないと個人的には思っているんですけど。僕が学生のとときに受けた、恐らくこれは小嶋先生が考えられた課題だとは思いますが、その始まったばかりといえれば始まったばかりだったのかなと思うんですけど、かなりそれこそ強迫めいたというか、恐ろしい課題だったんです。なぜ恐ろしかったかという、最初に僕が話させていただいた通り、僕はとても不器用な学生だったので、なんていうかな、とにかく使いにくい絵の具を、岩絵具だったり、その水干絵具って本当に水彩絵具のように、まあ中には全然普通に使ってしまう人もいるんですけど僕自身には全然やっぱり扱い切れてない状態、2回生の課題だったんですけど、扱いきれない状態でこの課題をやるように言われまして、取り組んだんですが。この課題実はね、何が一番難しかったかというと、基本的には地面を描くんです。当たり前なんですけど。それがどういうことかという、地面の上には石が落ちてたり、草が生えていたりするんだけど、今はそれを描くことを緩やかに認めちゃってるんですが、僕らの時は絶対ダメだったんですよ。本当にもうマジの地面を、地面だけ描くっていうことを強いられてる。画面いっぱいの中に地面を描く。それがどれだけ難しいかという、まずね、手がかりがない。なおかつ例えば空っていう課題だったら、どこまでも抜けてていいので、ただ色付けたらできそうなんだけど、地面というのは踏み固められているもの、当然そうなので、その抵抗感がなきやいけないからですね、形がない状態でその抵抗感を描き表現しながら、なおかつ広がりがあるように見えて、それが地面に見えるっていうような状況を絵の具で作らなさいというような課題だったんですね。これ今から考えていくと、もうそのまま実は抽象の話で。だから、さっき僕がちょっと話させていただいた通り、もう質の話なんです。形があったら形を描くことによって、それが相対的に地面ということが表現、説明されていくんだけど。例えば石があって、その後ろが地面になったということになるはずなんだけど、そのときは地面が大して描けてなくても、石と石の関係性で実は平面は表現できてしまうかもしれない。そういうことが無しになった時に、全くのフラットな状況を抵抗感のあるものとして描くというのは本当に困難なもので、それを2回生の本当に学び始めに与えるというのは本当に恐ろしい先生だなと思って。課題だなと思って。でもそこに何て言うかな、難しい課題なんですけど、その課題をやっぱり最初にポンって与えるっていうのは、やっぱりすごく大切なことだなと今思う。その時は本当に恨んでましたけど。だけど、今から思うと本当に大切な大きな問題を最初に与えてくれたというか…、そう思っています。写生に関してどういうふうを考えているかっていう話なんですけど。そうですね。実は僕個人としてはさっきちょっとだけ話した通り、岩絵具を使うに当たって、さっき岩城先生にもお話しいただいたように、いわゆる西洋中世から続いている陰影の表現の仕方とか、光をその無限の色彩で表現する、混色しながら表現するという方法とか、遠近法とか、そういうことを小中高で教えられてくるわけなんですけど、岩絵具の表現って全く、やっぱり、それは実は叶わないというか、叶えるように、明治期からどんどん絵の具を開発しながら、画法も開発しながら動いてきてはいるんですけど、基本的にはやっぱり向いてない画材だと思って。その上で岩絵具というのを使いながら描くんですけど、写生というのはね、結局僕らは当時の、例えば、明治であったり大正だったり、昭和初期の作家、近代の作家たちっていうのが行ってきたような環境に僕らはもう住んでいなくて、で、斎藤先生も図録の中でちょっと書かれているんですけど、探さないと自然の風景っていうのには、目の前で触れることが実はできない。そういう状況にいて、本当に植物に囲まれながら見ているような実感で、それをこう捉えるというか、興味を持って観るっていうようなことを、僕ら現代で生きている中で、やっぱり意図的にしていけないとできないし、しない。だからそれを強いるっていうのも、実はなかなか、何て言うかな、自信を持って確信をもって学生に言うことが実はできていない。だけど、写生しなきやいけないっていうのは、じゃあいらないかという、全くそんなことはなくて。これは今日お越しいただいている魚住先生に、ついこの間サルトルの授業をしていただいて、イメージの話をしていただいたんですけど。イメージというのは本当に最初曖昧なものでもやもやしてると。で、これは夢と同じ、夢と同じようなもので、細部を思い出そうと思っても実は思い出せなくて。思い出したらもうその時点で全体がなくなってしまうと。それで、細部を思い出しながら、全体を思い出すという仕方で作ら上げようとした時に、これは例えば絵を描くということに置き換えた時に、やっ

ば細部を分かっていないと全体はできない。じゃあその細部を描けるためにはやっぱり観察をしなきゃいけないと思うんですよ。そのレベルではやっぱり写生ということが大切だなと思うんですが。この見るということが、まあちょっと抽象の話に振ると、実は抽象という話は、今回はじめて出すんですけど、おそらく抽象することって概念化することと同じというか、近いのかなという風には思っているんです。ただ、この概念化するという時の概念という言葉、なんかもうちょっと違う言葉がないかなと常々思っているんですけど、基本的には一般に通用するような概念、概念化していくことが恐らく抽象することだと思ってるんですけど。すでに物の見方として概念化されてしまったものの見方っていうのを、僕らは常に実際知ってしまっていて、それをただ例えばこのペットボトルがこういう形してる。これは硬いよねとか、この硬さがどれぐらいとか、振ったらお茶の入った音がするという事は常識的にわかってしまっている。それで、これを一回取っ払った上で見ていかないと、結局インターネットで検索したり、写真で見て描けちゃうようなことでしか絵が描けなくなっちゃうんで、それは違うと。昔の作家さんたちは結構そのことをわかってて、概念的に見ないっていう話は、何かで見たことがあるんだけど。だからなんか見方の問題で、「写生」っていつて写生をしますけど、ちょっとイメージがですぎちゃってるんだけど、フラットにもものを見るっていうような訓練というか、それを自分で本当に概念というのをなるべく取っ払って、ものを見て、自分なりのものの見方とか掴み方をして、それを自分の中で蓄えていくっていうような経験はやっぱりいるんだろうなと思ったりはしています。

岩城：例えば学生に教える時に、そういうふうなことをある程度伝えて教えてるんですか？

小島：えっとね、うちの研究室は、こんなこと言ったら批判になっちゃうんだけど、僕も含めてそういうものの見方を実はあの、本当に若い時に一生懸命やったって人がもう本当に年々いなくなってる。少なくとも僕は人体デッサンをずーっと、学生の時から今でもずっとやってて。人体に関しては割と描ける自信はある。というのは見たまま描けるのではなくて、何て言うかな、こういうフォルムの時はこういう動きを、重心の変え方するよとか、こうなった時はこうなってるよみたいなことは、自分の造形感で作れる自信はあるんです。そのベースでは学生には言うんだけど、例えば牡丹を描きますと言われた時に牡丹を描いた経験がないので、見た覚えはあるんだけど、ボタンが本当に咲いてて、その花のこの豪華なこの感じと、茎のこのひっそりした感じと、葉っぱの感じと、その前の空間みたいなことは印象としては分かるんだけど、それを1対1で描いて、本当にその場で見たっていうのを僕の中に蓄えてきた経験がないので、じゃあ牡丹を描いてみなさいと言えないんですよ。それってそうだよとかいうことはなんとなくこう、言えるんだけど。やっぱりそれをやってないと言えないし、無責任なんと言わない。だけど、人体に関してはそのレベルでは、その課題の上では結構ずっとそういう話はできますよ。その場でやっぱり見て、見てきたものというのをその都度ちゃんと捉えて、ちゃんと見たらやっぱりそれが表われてくるもんなんで、その話はできますけど。それが写生かって言ったら実はちょっと違うかなと思うんです。

岩城：まあ広い意味での描写？

小島：うん、うん。観察ではあるし、広い意味でのデッサンの表現ではある。

岩城：それを他の教員と分担しながらっていうことになる？

小島：あ、そうですね。

岩城：そうなる？

小島：分担というか、それぞれやっぱり-

岩城：得意分野がある。

小島：うーん、そんな感じ。

岩城：このあたりは斉藤さんの方の写生、大学での写生教育のあり方とか、あるいはそれに対する斉藤さんのお考えとか、その辺をちょっと聞かせていただきます。

斉藤：そうですね。東京藝大でも基本的にやっぱり写生、それに基づいた絵の制作っていうのは基本的な日本画の制作手順としてですね、そこは変わらずあるんですけども。まあですから、普段はやっぱり物とじっくり向き合って、まあそこから学ぶこと。僕らじゃなくて、ものが先生だよっていうような言葉を常々言っているわけなんですけれども。まあ現代のこういったいろんな風潮からですね、そういうことを言っているとか、推奨はしてはいるんですけども、実際にはもうタブレットで写真撮って、その上に色をつけていって、下図作ってそれを制作するっていうような学生が増えているのはうちの大学でももう事実かなというところがあります。そういう世の中の流れっていうのもあるんですけども美術大学において、特に日本画においてって話になりますけれども。何が変化してきたのかっていうとですね。私の世代ぐらいまでっていうのは、割となんて言うんですかね、いわゆる昔、日本の伝統的な写生のやり方っていうんですか、ものの捉え方、輪郭で、輪郭っていうとまた問題があるんですけど、線で形を取って、その中を石膏デッサンにしる、ハッチングで調子をつけて埋めていくっていうようなデッサンのやり方を僕らぐらいまでは習っていましたですね。それがよしとされてたんですけど、私より後の若い世代っていうのはですね、そんなの硬くなりがちだし、概念的だよっていうことで、もっと自然に木炭で描くような油絵的な、西洋画的な光と影と調子の変化で見るような石膏デッサンがすごく増えたんですね。定員25人のところを24人がそういう予備校から入るみたいな、あるいは全員そっちらから入るみたいなことになって、今にもつながっているわけなんですけれども。そういうことから言うと、僕らっていうんですかね、それ以前のものに接する接し方、あるいは見方、描き方っていうのはガラッと今変わってきてしまっているのかなというふうに思っています。それはよし悪しではなくてね。事実としてもう変わってきちゃってる。その結果、世の中の映像的な視覚になってきているっていうこととも非常にリンクしているのかもしれないし。ですから、僕らがそうやって写生っていう風にするもんだ、あるいはデッサンっていう風にするもんだっていうふうなことを教わる中で感じていたのは、だから写生ってなんですかね。ただそこにあるものの形を写し取ることだけじゃなくて、やっぱそれを繰り返すことで、今さっきのお話につながるのかもしれないけれども、対象の二次元的な部分だけじゃなくて、三次元的な形。正面から見て描いてるんだけど、裏側の形も理解して、ちゃんと頭の中に叩き込んで、このものはこういった存在であるよっていうことを理解するのが写生だったっていう風に、昔風に思っているわけなんですけれども。裏側も知ってるから、平面化的。抽象化っていうことになるかもしれないけど、平面化、装飾的にしてもリアリティが薄れないっていうようなところがあったのかなとは思ってますけれども。それとはやっぱり映像的な光と影だけになってしまうと、ものを描いてるように自分では思ってるんですけど、実は現象を描いてるだけなんじゃないの？ じゃあこれ、あなたちょっと角度を変えてこう描ける？ って言ったら、やっぱり描けないわけですよ。だからそこら辺で、よし悪しは抜きにして、本当に大きくものの捉え方は変わってきてしまっているんだろうなという風に思います。

小島：あと何かエリアが違ってきているので、あくまで写生は写生じゃないですか。作品は作品で。実はこの接続が、今の画面のあり方がやっぱりひと昔前と違って、画面作りだけで絵が描けていくような作品が増えている。実際そうで、写生は写生で、やっぱりそれは今言ったように、見方が更新されていくものなので必要なんだけど、じゃあこの更新されていったものがこの画面づくりとどう結びついていくのかっていうことの開発は実はまだ全然追いついてないなという気はする。だから実際写生をしなくても描けちゃう。作品のための作品をどんどん描けていっちゃうんで。ただそれがいいものになるかどうかわかんないんだけど。逆に言うと、写生で見たものの見方をなんかこっちに反映させる方法が新しく開発されたら、もう全然違うものができてくる可能性はきっとあるなとは思いますが。なんかそうではないものが増えてきちゃってるなという気はします。

岩城：まあ、そういう状況の中で、お二人は学生に対して写生、

小島：うん。それで、あの-

岩城：教育をしていく。

小島：僕らの世代は、僕は人体だったんだけど、風景や植物を描いてる学生がいっぱいいて、結構無心で描いたというか、それこそ先生たちに言われてものすごく一生懸命描いて、作品は一方でちょっと単一な感じになってたり。写生の時間がものすごく大切で、今から思うと、僕も人体をずっとやったんだけど、若い時にやった人体デッサンって今はできないんですよ。なんか体力がないし。体力が無限にあった時の若い時のあの物との付き合い方みたいなのは、その時しかできないんだなというのは、本当に、やっぱりここまで来ると思うんですよ。そういう意味ではその時からそういう経験をせずに絵を、画作りのための画作りをしてしまうと、それって年取ってから実はできちゃうんだけど、こっちの経験、それこそできないものがあるので、そういう思いがやっぱりあるのはあるから、見て描けよというのはありますね。ただ、さっきも言った通り、人体に関してそうなんだけど、他のことに関してそんなに僕はアウトドア派じゃなくて、むしろ家にいたいので、だからそういうスケッチの経験がないから、なんかあんまり強くやって来い、やって来いとは言えない。というのは昔の作家とは違うところかな。だからそこで教育が薄まっているのかなというの、申し訳ないけど感じはする。

岩城：今、写生という話をしてきました。それでですね、これまで話し合ってきた「抽象」、まあようやく、ようやくというか後半に入ってきて、「表現」と「抽象」という話題がだんだん絞られてきてるわけですね。ただ、ここまでは、「表現における抽象の働き」ということが必ずしも日本画に限定されたものではなくて。表現に関わるすべての、それも非常に広い意味でのアートに共通するようなものです。つまり、ある特定のモチーフ、見えたものとか、思い描いたものとか、観念とか、何であっても、そういうものが表現を通して変換される。表現対象が異質なものに変わっていくわけですね。そういう点で何が起こってくるかという点に関しては、これは日本画だけじゃなくて、様々なアートでも語られてきている。その中で、まあ特に。そういうふうなことについて参考になる事例を挙げるとすれば、西洋絵画とか彫刻、そういうものも含まれてくるわけですが、そういうふうな中で一例ずつ参考になるようなものを挙げれば、例えばセザンヌの考え方。それはドイツの芸術理論家、ゴットフリート・ベーム (Gottfried Boehm) が、セザンヌの《サント・ピクトワール山》について書いた論文を本にして出しています。私たちがこの本を翻訳して日本で公にしました (ゴットフリート・ベーム著、岩城見一・実淵洋次訳『ポール・セザンヌ《サント・ヴィクトワール山》』三元社 2007年 [Gottfried Boehm: *Paul Cézanne, Montagne Sainte-Victoire*, Insel, Frankfurt am Main 1988])。その中でベームが言っていることが、先ほど小島さんが見えているものの質を鉛筆で表現したら鉛みたいになってしまうとかね、それから絵の具に変えたら、今度はなんか水っぽくて全然違ったものになると言っておられたその段差ね、この段差というものをベームは非常にうまく捉えていて、つまりその段差の中で抽象によって生じてくる積極的な側面というのをすごくうまく表わしていて。これはやり方、いわゆる制作の方法や材料は違うけれども、お二人の仕事にも結構当てはまるような考え方になっているんじゃないかという風にちょっと思っています。それともう一つは、彫刻では、ここで教えておられた福島敬恭さん、この方の作品が非常に参考になるんじゃないかと思っています。なぜそれをわざわざ出すかという、2015年に静岡市美術館で展覧会をして、私もそれに関わってたんですけど。その時の福島氏の掲げたテーマが「抽象」だったんですよ。ですから、彫刻の中でそういう「抽象」を意識的に主題にしている、そういう彫刻もあるので、単なる抽象彫刻じゃなくて、彫刻全体を抽象と考えようと、考えたいという、そういう作品があります。その2つをちょっと見ていただいた上で、もう一度日本画の問題に戻っていかうと。こういうふうなものについてちょっと説明をさせていただきます。

ベームが取り上げているのはセザンヌの《サント・ヴィクトワール》は作品です(図15)。ベームはこの本を1988年に出版しました。私たちが翻訳して出版したのは2007年です。私はかなり前から読んでいて、いいなと思ってたんだけど、なかなか翻訳する時間がなくてこんなに遅くなったんです。ベームはセザンヌの「サント・ヴィクトワール山」を描くに当たって、セザンヌの言ったことをいろいろ理解しながら論を進めているのですが、そこにセザンヌの求めた「リアリザシオン (réalisation)」についての解釈が示されています。「実現する(リアルにする、リアルなものを作る)」ということはどういうことかということ、ベームは「現実の迅速な抽象」だと言っています、やっぱり「表現」とは「抽象」ということになるんですね。現実を迅速に抽象しなきゃならない。じゃあ、この現実とは一体何なのかというと、「多様な現実のすべてが目という唯一の器官を通過することで、濾過される」と言うわけです、ベームがセザンヌの求めた「リアリザシオン (réalisation)」を解釈している箇所をいくつか取り出してみます。



図15. セザンヌ《サント・ヴィクトワール山》, 1904-06, 板絵, 60×72cm.
バーゼル美術館。

「こわばった、いわゆる凝固した現実を打ち破ること」「(われわれが) 現実について知っているすべてのこと」を「忘れること」、「見ることの純粹に視覚的な側面に集中することが、世界への入口を更新する道具」になる。「多様な現実のすべてが、目という唯一の器官を通過することで濾過される。すべてのものが視覚データの針穴を通らねばならない (73) 」

〔絵画が「Realisieren (リアリティーを生み出すこと) とは、現実の迅速な抽象であるとともに、(それとは反対向きに)、絵画の手段から現実を生産的に新たに創造すること〕であり、それによる「視覚的現象の絵画独自の現実性への翻訳」である。それには「修練」が必要になる。

「濾過」ということがあります。全てのものが「視覚データ」に変換される。この場合の「視覚データ」というのは、ベームの場合は別の言葉では「色の関係」となっています。「色の関係、視覚データの針穴」を通らないといけない。だからそこで全部こそげ落とされて、色との関係に全てが還元された時に、こういう絵が出てくる、そういう言い方をしているんですね。その時にもう一つ、この後にもう一つ言葉があって、それと逆に行く。逆のことも起きると。視覚データにすべてが抽象されてくると、今度はここから現実を見た時に、現実の新たな見方が生み出される。こういう言い方ですから、アートっていうのは表現によって日常的なもの、さっきのあの小島さんの写生の時にいろんな概念が入っているところなんですけど、その概念的なものを全部こそげ落とした『視覚データ(色の関係)の集積として作品を作ると、この作品に触れた時に見た者は、今度は自分がそれまで絵を見ていた時とは別の見方をするようになる、そういう現実の認識の更新(「新たな現実の創造」)が絵画という営みの中で生まれる。これは面白いなっていうか、これは本当じゃないかなと思うんですよ。アートを考える上で、お二人がなさろうとしていることは、こういうことになるんだろうなというふうに思っています。それがセザンヌのような視覚データなのか何なのか、それはまた全然違うものになってくると思います。描く人によって。これが福島敬恭氏の《抽象する場》という作品です(図16)。だから、場自体を抽象する彫刻で

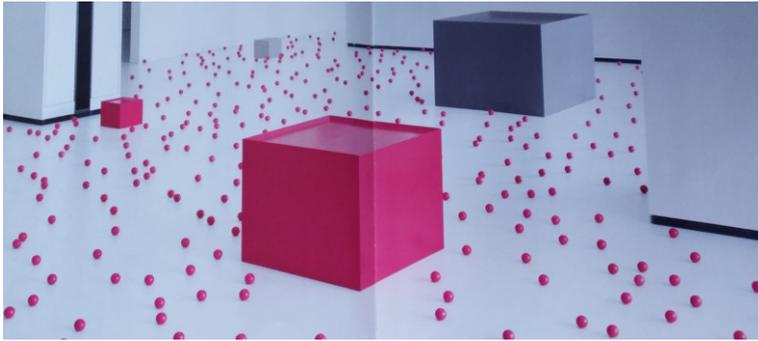


図 16. 福嶋敬恭《抽象する場》. 2015. 静岡市美術館 (部分 1)

よって保たれるわけですね。ところがここ（作品の置かれた場所）だけ取り出してしまおうとちょっと変わったものになるんですよ（図 17）。こうなると浮いているのか、置いてあるのか、かろうじてこの辺で影があるから床に置いてあるということになるけれども、こういう風なところに入ると、今度は我々の身体感覚が失われる感じになってくる。そうすると、我々自身がこの中に入って、その作品の浮遊感と同じような感じがそこに起こる。だから下手をすると目眩が起こるような状態、いわゆる無重力状態に宇宙飛行士が入って、国際宇宙センター（ISS）の日本用実験室「きぼう」に入ると、最初にはしばしば目眩が起こるということを宇宙飛行士は言いますよね。いわゆるリファレンス、つまり拠り所がなくなってしまって、どうしていいか分からなくなるような、そういう状態、福嶋氏はそういうふうなものを作ろうとしている点で、抽象の実験だと言えます。特に福嶋さんは最近、作品を作るときに、こういうところを深く考えているそういう作家であって。そういうふうな作品を見ると、私たちのテーマ「抽象」というものに関わりの深い作品というのが見つかるというか、あるんだということが分かります（この作品については、本討論会の後、5月31日、6月1日に行ったインタビューの報告が『視覚の現場』13号にその概要が、またその詳細が財団ホームページに収められているので、ご参照いただければ幸いです）。



図 17 福嶋敬恭《抽象する場》. 2015. 静岡市美術館 (部分 2)

それでですね。最後の課題になります。そのような中で、日本画における抽象は具体的にじゃあどうなるか。これまでもお二人にお話しいただいたので、大体の予想は皆さんついてるんじゃないかと思うんですけども、その点ですね、材料が非常に、やはり日本画の場合、材料っていうのが、ある限定された材料を使うことになっているので、それが「日本画における」抽象を考える上では非常に重要なポイントになる。これは先ほどおっしゃいました。それも含めてもう一度議論したいんですが、その場合、材料として顔料だけではなくて、描かれる画面の問題も石灰とか、そういうものを塗ったり、いろんなことをして、材料との関係を非常に考えながらやっておられるところに、彫刻の材料とは違う、セザンヌの油絵とも違う特殊な抽象の現れ方がある。もう一つはやっぱり画面（地）の形の問題もあると。一つは平面、いわゆる普通の平面として地を使うこともある。ただ、その平面にも絹を使うか紙を使うかによって違うだろうし、それともう一つは、やっぱりお二人の作品に共通していると思うのは、そういう平面作品とともに、ある種の4面とか3面の要するに屏風形、屏風を思わせるような、あるいは屏風仕立ての作品もある。こうなると今度はまた作品の在り方自体が余計、単なる対面で見るとのものではなくて、ある種の三次元的な空間を生み出すような働きがだんだんしてくる。あるいはそこに、その空間に、見る者が包まれていくような感じがより強くしてくるんじゃないかと。その辺をお二人がどういうふうなカタチで捉えておられるか、この点での「抽象」を日本画と日本画的抽象という事実の探究の点で話してもらえると大体今日の話はまとまってくるんじゃないかなと思ってるんですけど、どちらからでも。じゃあ、斉藤先生から。

斉藤：そうですね。まあ自分の作品は全くね、抽象的とは思っていませんし。何て言うんですかね、日

本画独自の現実の抽象化っていうのがあるのかもしれませんが。うーん。何て言うんですかね。ただ、やっぱりその日本画とか日本人って言ってしまっているのかどうかわかんないですけども、まあそれが普段ものを考えたり、ものに対する価値観の作り方みたいなのからするとですね、いわゆるその抽出化っていうレベルだったらあるのかもしれないですけど、本当に西洋の人が言うような抽象的な思考っていうんですかね、そういうものからすると、普段暮らしている中ではなかなか難しいのかなと思いますし、個人的には日本人は抽象化された結果が装飾に結びついていきやすい人たち、それが日本人なのかなと思ってるんですよ。うん。だからそれがなんでそうなるのか、なんでそういう表現になるのかってずっと考えてはいるんですけど。まあ、あの『宣和画譜』っていう中国の12世紀の徽宗皇帝のコレクションを集めた、そういう記述があるんですけども、その中で日本の絵に対して、まあ綺麗だけど真がないよねっていうような記述があったりして、もうその頃からもうずっと日本画って、そういう装飾的でっていうふうに言われているわけですよ。だからある意味その抽象化っていうか、抽象って、どっちかっていうと「真」、「まこと」に近いような概念だろうと思うんですよ。だからそんな関係ないよってずっと僕はしてきた。というか、そうしちゃう。何が理由なのかわかんないんですけど。それがあのような気がしているので、なかなか世界的に見てこれ抽象だねっていうふうな表現もできるかって言ったら、まあ自分ではできないなと思いますし。ただ、今、若い人でね、どんどん変わってますからね。わかんないですけどね。ただ、やっぱり自分の感覚の中ではなかなか難しいのではないかなというふうに思っていますけどね。もう一つ、抽象画が装飾に結びついてしまうことには、特に色彩絵画として岩絵具の使用っていうのも一つ大きいのかなと思いますけどね。特にそこで行われている遠近法は、視覚的な図像的な遠近法っていうのはあるんですけども、なんとなくやっぱりその粒子の粗さとか存在感の差による微妙な空間の作り方とか、遠近感みたいなものは何かどこかそういうものにこう気づくような、繊細な感覚って言ってしまえば褒め過ぎかもしれませんが、まあそういうところにこだわるような何か感覚っていうのがどこかあのような、まあそういう抽象化のされ方っていうのはあのような気はしています。どうでしょうか。

岩城：小島さんどうですか、その辺について。

小島：はい。えーと、そうですね。ちょっとうまく話せるかわからないんですけど、今、斉藤先生がおっしゃっていただいたような日本の感覚のような話って、よくまあ言われていることだけど、やっぱり言語とか言葉の問題がすごく大きいのかなと思って。結局、我々って物事を言語的に理解するわけじゃないですか。とどのつまり。例えば英語の文法、中国語の文法のように、結論がすぐ最初に来るような感じの文法ではなくて、最後まで言わないと言い切れなくて、曖昧な状態でコミュニケーションが取れるような生活をしてるわけですよ。要は物の見方もやっぱりそういうことが反映するのかなと思ってるところがあって。岩絵具に関しても実はものすごく曖昧な色ではあるなと思ってるんですよ。なんか朱色だって完全にレッドではなくて、バーミリオンでもなくて、なんかやっぱりもうちょっとノイズがあるし、群青だってそうだし。だからその辺の曖昧さみたいなことを許容しながら、なんか決定的ではないんだけど、もうちょっと大きな世界を言い当てる、それで当てはめるみたいなことのニュアンスはあるなとは思ってるんです。あとね、ずーっと思ってるのは装飾的って結構言われてるんですが、日本画って。あれ僕ちょっと批判的で、装飾的ってやっぱり抽象的なんです。抽象的になるというのは細部が当然抜け落ちてる状態、それが一般的に考えた時の状態なので、例えばよくそれが平面的っていわれるんですけど、平面的になっちゃうと間違いなく装飾的なんです。だけど、面を作っていく中で、絵の具を置いていく中で、そこの中にちゃんと奥行きが感覚が発生するっていう可能性があって、いいものは全部やっぱり奥行きがちゃんとあるんですよ。その面の中で。そのような奥行きがある状態の作品っていうのは、一見装飾的に見えるかもしれないんですけど、やっぱり装飾目がけてやってないじゃないかと。実際に日本画は装飾的っていうのをよく言われて、装飾的な日本画がいっぱいあるんだけど、そういうのは大概良くないです。そんな気がするんです。だからその差というか、なんかやっぱり実は全然違うもんなんだろうとは思ってるんですよ。だから奥行きを感覚を発見できない鑑賞の仕方をしちゃうと、やっぱり装飾的って言われちゃうんだけど、

岩城：そうですね。

小島：ちゃんと絵画を見る目があって、奥行きを発見できるような、空間を発見できるような鑑賞をしていくと、実は装飾的っていうことだけでは言い切れない、平面の奥行きがあるような気はしてるんです。日本絵画って結構そういうことをずっと例えば仏画なんかでもそうなんだけど、ものすごい、本当に奥深い空間を作ってる。まあもちろんそのなんていうかな、時間の中でそういうふうになってきているのもあるんだけど、なんかその点では日本は最初からやっぱり全然違うベクトルで絵を描いてるなという気はしてる。なんかその、とにかく概念的にカチッと言い当てないというか、なんか曖昧なまま置いておきながら、しかもその分だけ奥深く見えるような表現っていうのがやっぱり岩絵具でなされてきたし、そういう文化を作ってきたのかなという気はしていますね。そこはちょっと違うところかなと。それが日本画、日本絵画の違うところかな思ったりします。

岩城：なかなか面白いし、やっぱり一度話題にしておく必要あるし、装飾的っていうのはよく言われるんですね。

小島：言われますね。

岩城：うん。日本絵画に対しては、それは装飾的で平面的だとよく言われますよね。それは、いわゆる基準、遠近法に従った奥行きと立体感を持った作品、あるいは絵画、そういうものを基準にしてどうしても見てしまっているの、その見方をする限りは、どう考えても日本の絵画は装飾的になり、日本人もまあ、そんなこと言ってるわけですよ。日本人の研究者なり、批評家が装飾的とか平面的とか。本当なのかっていうのはやっぱり考える必要があるのと、例えばね、あの、狩野永徳かな、永徳の虎の絵があって、それをアメリカのある研究者は図録の中の文で非常に立体的と言ってる。あれが立体的に見える。彼女は。だからその時には、あれをなんか非常にリアルなものとして見てしまっているわけですよ。ちょっと違うじゃないかと思う。これはですね、我々自身も含めてそういう立体感を見てしまう我々の眼差し自体を変えないとあかんのと、それともう一つは、そういうふうな語彙、言葉やね、まさに、言葉によって日本の装飾美と言われている作品を語れば語るほどわからんもんになってくるので、それにふさわしい言葉を探し出して語らないと海外の人には通じない。それは今度は美術理論の問題になってくると思います。この点はちょっと今実験していて、Google ドライブで公表してるんですけど。あれをもう少し突きつめて進めていったらと思ってます、海外にそれを分かってもらうためには外国語で表現しないとなかなか理解されない。そういう問題があるんです。抽象の問題もそういう問題に絡んでくる。文化、文化理解の問題。それが一つ大事かなと思います。

小島：数年前に留学生を担当したことがあって、イギリスからの。それでまず最初に「鳥獣戯画」を見せたんですよ。すると、彼女がなんでウサギとカエルが浮いてるんだっていうんですよ。浮いているように見えちゃうんですね、余白がね。だからその設定というのを、やっぱりこれだけ時間が経っても分かってないんだなと思って、そこから僕のつたない英語でずっと説明を何時間もしたことがありましたけど、そこは本当に大きな差だと思うんですね。見方のね、なんか固定観念というか…う、

岩城：見方がね、もう単に頭の問題じゃなしに、感覚の問題まで見方が入り込んでるわけです。

小島：そうですね。それはあの、ぜひお願いします。

岩城：頑張らないと。それを我々学問をやってる人間は頑張らないかんわけ。それでですね、ぼつぼつあれですけど、次の話題です。人の作品を見ようとしたら、自分が昔学んだり知ったりしたことを思い浮かべながら作品を理解しようと、どうしてもしてしまう。そういう私の視点からなので、ちょっとすかたんな質問になるかもしれませんがお聞きします。例えば南斎の画家謝赫が『古画品録』で示した「画の六法、これが唐代に張彦遠が著わした『歷代名畫

記』で画の重要な基準として取り上げられています。そこには「気韻生動」から「伝移模写」までであるわけです。

1. 「気韻生動」、
2. 「骨法用筆」、
3. 「応物象形」、
4. 「随類賦彩」、
5. 「経営位置」、
6. 「傳移模写」

参照：*張彦遠『歴代名畫記』（湯麟編著『中国歴代絵画理論評注 隋唐五代巻』

湖北美術出版社 2009年。

*張彦遠『歴代名畫記』長廣敏雄訳注 巻1、東洋文庫305 平凡社 1977

その中の第二番目の「骨法用筆」、小島さんの立体作品を見たり、絵画作品を見せてもらっていると、小島さんの作品というのは、やっぱりこの「骨法」というものが非常に大事な意味を占めているように思えるんです。「骨法用筆」にもいろんな解釈があるんですよ。解説者によっては、非常にしっかりした描写がないといけないといった、描写力みたいなものとして理解している人もいます。だけど僕はやっぱりこの書を翻訳し注釈された長廣敏雄先生の、「力強い骨格を形作る用筆の法」という理解が一番すっきりするんじゃないかなと思って。別のところでは長廣先生は「筆法の原理」とみなし「線描が骨組みを決定するほどの用筆の妙味」と書かれてますが、つまりはそんなことじゃないかなと思ってたんだけど、そういうふうなことを小島さんは、あの立体を作ったり、特に山水的なものを線に直したりするときに頭に浮かべてたんじゃないかなと思ったんだけど、それは関係なかったか。

小島：えーとですね、あの、今日、宇佐美先生に来ていただいているんですけど、『歴代名畫記』って僕はわりと最近知ったというか、骨法用筆というこの言葉も、学生の時からやってきたこの仕事に、徐々に当てはまるようになってきてはいるのかもしれませんが、元々これを目指してやっているわけではもちろんないので、ここに書かれているそのニュアンスのようなものをよく汲み取れてないのは事実なんです。ただ、ここで先生が引用していただいたような内容から察するに、まあまあこれと同じようなニュアンスで自分の制作はできている、してきたなというのは思います。さっきちょっと輪郭ってという言葉も出ましたけど、線で描くとなると、やっぱり基本的には輪郭線だと皆さん思うんです。ところが輪郭線って何かって言ったら、どうしてもアウトライン、当然アウトラインなんだけど、これを描いた時点で実はもう既に平面になっちゃってる...はずなんです。けど、その、途中で言いましたけど、絵を描く時に白い画面が無限の空間に見えるはずなんです、最初。同じように日常生活を送っていく中でも、物の見え方っていうのは、その空間の中に物が存在していて、これを捉えようと思った時に、線で、輪郭線を描いちゃうと、もうそれで平面になっちゃって、もう奥行きは現われないですよ。その時にじゃあどういいう線を引いたらいいのかという時に、ただ輪郭線を拾うんじゃないくて、やっぱりこれが実体に見えるような線を探し出さなきゃいけない。しかもなおかつこういう構造を持ったものとして現われるような線を、この中に。それがたとえ輪郭線に近いものだとしても、これが奥行きを持った状態で現われるように、この構造を持った状態で現われるように線をやっぱり発見していかないと、この3Dの世界を表わせないわけです。実際多分僕らは物を認識している時って、そうやって物を見ているのかなと思うんですけど。そういう風に線を画面で探し当てる時には、そのように意識して探してきてるんですね。だから、例えば3本書かなきゃいけなかった箇所を1本でできちゃったとかっていう時はものすごくときめくんです。嬉しいんですけど。何かそういう時の3本だったものを1本に省略できた時っていうのは、やっぱり少なくともその構造と骨格ができた、発見できた瞬間で、まさに抽象なんだけど。それちょっとさっき齊藤先生に指摘していただいたんだけど、それが実は漢字の構造みたいなものと実はつながって見える瞬間もあって。そういう意味ではこういうこととも、中国のこういう話、言論にもつながってくるような感覚は、実はあの線を描いている中ではあるなというので間違いない、その通りだと思っています。ただ、描いている中であくまで、

岩城：描いていく中で、後からいわゆる描く中で段々見つかっていく。

小島：はい、そんな感じです。

岩城：表現というのはそんなもんですね、やっぱり。描く中で次が見つかる。線を引いたら、やっぱり次を引かなきゃならんような、線がそれを要求してくる。

小島：そうです。

岩城：それに応えないと進まないっていうところがある。

小島：そうですね。

岩城：だから前もって何かあったってダメなのよね。塗り替えられていくから。

小島：そういうことかと。

岩城：次、じゃあ斉藤先生、昨日お送りしといたんですけど、『林泉高致』の中で山水画には「行くべきもの、望むべきもの、遊ぶべきもの、居るべきもの」があるということを、著者で画家の郭熙が言っていて、そのうちのあとの2つが、どちらかという優れた山水だというような考えも見られます。

謂山水有可行者、有可望者、有可游者、有可居者

郭熙『林泉高致』（楊成寅編著『中国歴代絵画理論評注 宋代編』湖北美術出版社
2009年）

「所謂山水とは、行くべきものあり、望むべきものあり、遊ぶべきものあり、居るべきものある」

（「山水には通過に適するもの、遠望に適するもの、游覧に適するもの、住居に適するものの四種がある。…山水もこれだけのものがあがけたら名品と云ってよい。但し、遠望に適するもの通過に適するものは、游覧に適するもの住居に適するもの々適切なるに及ばない」青木正兒訳 『青木正兒全集』第六巻、春秋社 1969年、193頁）

斉藤さんの作品にはそういうふうなところが、つまり単に対面で行きたいなと思って見ている山とか、あるいは望む、望むっていうのは、見るっていうことですね、遠くから山を見るのではなくて、その中で遊ぶ、あるいはその中で見る、そういうふうな山水への心境が見て取れるというか、この間お話ししていると、決して山っていうのはパッと見るものではなくて、ご自分で歩きながら、その山の香りとか地面の香りとか、あるいは冷気、冷たさを感じたり、そういうふうなものとして山を描いているというふうなことをおっしゃって。そうなるとうちのことかなと思って『林泉高致』を出しました。それでもう一つは、それは絵の描き方、出方にも関係してきて、つまり山を対面で描く時は、私、描く人間と山とはある種の対面で離れているけど、そういう山の中に遊ぶ、あるいは山の中を動く、その中で山の冷気が漂ってきて、次の道が見えてくるっていう風な描き方だと、描くたびに次の描くもんが見えてくる、そういうある種のプロセスの中で絵ができていくっていう感じになると思うんです。ではその時はその画家はどこにいるのかというと、筆になって、もう画家の身体は抜けて、筆の中で、筆になって歩いているっていう、そういうかたちになる。そういうところであの斉藤さんの高麗山の絵というか、そういうものが成り立ってきてるのかなと思ったので、こういう風なことをちょっとお聞きしたかったと。

齊藤：はい、そうですね。まあ、そんな、郭熙のその言葉になぞって捉えていただけると本当に恐れ多い感じなんですけれども。あの、うん、ちょっと話は違うところになってしまうかもしれませんが、2009年辺りから中国の先生、韓国の先生と色々交流事業とか、そういったことでお付き合いするようになったり、まあ自分でもちゃんとね、読んではないんですけども、あの『歴代名画記』さっきのその文にしてもまあ読んだりしているわけなんですけども、その中でこうまあ、そういうことなのかっていうか、全然理解できなかったことが、まあ全然どう言ったらいいんですかね、雪舟の天橋立図があるじゃないですか。あれもだから実際にああやって俯瞰して見える場所がないというふうなことが研究でわかっているわけなんですけれども まあ実際パッと見ると、雪舟さん、橋立へ行った時にそうやってスケッチされたんですねみたいな見方をどうしてもしてしまうんですけども そうじゃなくて、中国の写生の仕方、風景の描き方、その通りにやっぱり雪舟が訪ね歩いたところの視覚情報を組み合わせて一つの画面にしているということだろうと思うんですよね。だから、中国の先生方の写生を見た時とかって、なんでそういう風に描くのかって思ったら、まあそういうことなんだという風に理解ができて、やっぱり何ですかね、ただ二次元的、三次元的なパースペクティブを画面に表わしてるんじゃないかと、やっぱりその、うーん、もっと四次元とは言いませんけれども、そういうところも含んだ一つの画面を作り上げていくんだっていうのは、一つ大きな驚きではあったわけなんですけど。ですからまあ、そういうことを意識してやっているわけではないんですが、実際に画面の中で、ここはあの場所、こちらはこうといった場所、そこで感じたこととかをそれぞれその部分、部分で絵の具の散らばり方、あるいは色のつき方みたいなところを楽しみつつなのかどうなのかはわかりませんが、まあそういうことを積み重ねていく中で画面が出来上がっていくというのはまあおっしゃるとおりなのかなという風には思いますけれども（図18）。

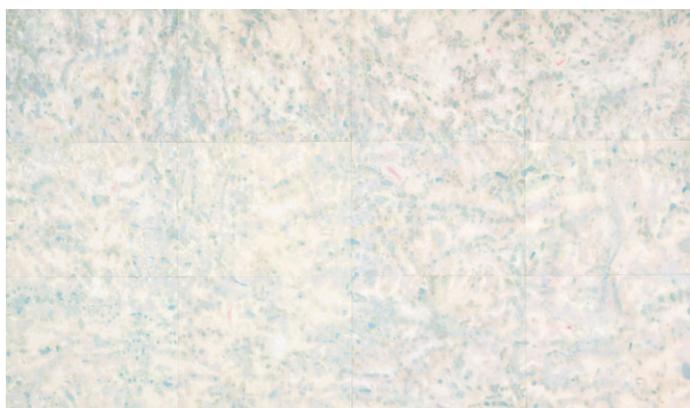


図 18.WL-011 白き森.2024.岩絵具.絹.273.0×466.8cm

岩城：ありがとうございます。それとまた、お二人にあの、ちょっとお聞きしたいというか、話してもらいたい、さっきちょっと口に出しましたけど、屏風の形式をとろうとしておられることも一つの意味というか、それがちょっと知りたい。

小島：やってみたかったということにつきますんですけど。僕はさっきもちょっと言ったと思うんですけど、僕は立体も作ってるので、空間っていうかその奥行きのある造形はあの造形の感覚なんです。線で引いてもそうなんですけど。実際あの、それが平面からそれをちょっと拡張することで、どういう風にその奥行きが広がって見えるのかなっていうような可能性を試してみたかった。それで、実際それをやってみたら結構ハマって簡単にできちゃうので危険だなと半分思っています。やっぱりだから、

岩城：あれはあれで、空間ができたらいかん、描いてはいかんの？

小島：あのね、簡単すぎるんですよ、やっぱり。だから、あくまでも平面の中で平面に見えるんですけど、見てるとすごくデコボコしてくるようなところ、広がって見えるとか、そういうことの方が圧倒的に難しいし、難しい分だけ奥深く見えるんですね。それは探し甲斐があることなので、そこはやっぱりベースです。だからあれがあんまりこう、広がりすぎちゃうと、一回それはみんなにツッコミを入れてほしいなと思って。危ないぞって言っていただいた方がいいと思います。

岩城：齊藤さんはどうですか。その辺でもやっぱり東洋的なものっていうのはある意味では意識しておられるような感じをしながら、

斉藤：いやそれはすごく、うん、ちょっと違うんですよっていうか、小島さんみたいにやってる仕事の延長からそういったものが出てくるのはちょっと違って、まあ単純にそういうお題を与えられたからとか、そういうような要素が大きかったりするんですけどね。ただまあ、なんて言うんですかね。だからあの形に自分の絵を表現しているかっていうと、ちょっと私の場合はあんまりなくてですね、申し訳ありませんっていうところなんですけれども。だからそういう意味でいうと、やっぱり逆に空間のデコボコさみたいなのが逆になんかできてしまうので。まあそれは別に平面でやればいいなって、やっぱ私も思うところはあるので。

岩城：じゃああれ（屏風絵）をあえて描く必要はないということよね。

斉藤：そうですね。

岩城：さあ、ぼつぼつこれで私たちの話は終わりにしたいんだけど。

せっかくおいでになってる皆さんにも質問なり意見なり、お聞きしたいと思います。どなたからでも。はい、どうぞ。

質問者1：いろんなお話があって、どこからどうっていうのは今考えてなかったんですけど。岩城先生が例に挙げられて、セザンヌの絵の話とちょっと関連するのかなと思うんだけど、抽象って言った時に、私が最初に絵と関連して考えるときに思い出されるのが、セザンヌの言葉で、「デッサンは抽象である」という言葉があって、色彩は奥行きなんだみたいなことがあったと思うんですけど。

あとそれと日本画的な捉え方っていうのが、どこまで違っていて、どこまで一緒なのかっていうのが、一番最初の、今日のテーマである「表現の基礎事実」という言葉があったんですけど、ちょっとこの「基礎事実」がまだ自分の中で曖昧なんですけど、なんかその「基礎事実」という概念と「抽象」ということと、デッサンが抽象であるということが、なんか日本画を超えて、なんか基礎的な捉え方として通じるものがあるのかもしれないというふうに思えて。デッサンが抽象であるっていうことをお二人がおっしゃってた、ものを描く間のところに抽象があるっていう話ともまあ関連しているような気がして。描く瞬間に抽象化されていくとか、なんかもう三次元から二次元に変換する時点で抽象なんだみたいなお話もあったと思うんですけど。その抽象って言葉の捉え方、絵画的な意味でいくと共に、セザンヌが言ったこともなんか近いような気がしてきて。ちょっとそこはわからないんですけど。まあ、お二人の先生方がどういう風に考えられているのかっていうのはちょっと気になるなと思って聞いていました。

岩城：要するにお二人の考えておられることをまた聞けばいいんだけど、表現に移る時に、そのモチーフと表現との間に、表現されるものと表現することの間にどうしても飛躍がないとできない部分があって、結局そこで抽象は起こってしまう。「基礎事実」というのは、表現自体がすでに抽象の働きなんだということ自体なので、それで要するにその「基礎事実」はまず認めよう。それをどういうふうに持っていくかということによって、表現のあり方は変わっていくと僕は思っているんだけどね。それで、今日のお話では、小島さんは高校生の時にその飛躍を、びっくりしたとか、むしろどちらかというとネガティブに、どうしていいかわかんみたいな、ネガティブに捉えたけど、でもそれを感じるって、高校生でそういうことを感じるのは結構早いなと思って。普通やったら「もうちょっとやったらうまく描けるのに」ぐらいで終わるところがね。そこに違和感を感じるというのはあれだなと。それから斉藤先生は抽象というのはあまり正面切って考えておられないということでしたけど、このいただいた図録の中に、斉藤さんが書いておられるのは、「古くさい顔料、膠、基底材がもたらす触覚的な記憶に置き換えること、ひいては線や色の抽象性に置き換えること、それは視覚的なものが一瞬にしてもたらす効果に比べれば、描くものにとっても見る者にとっても、はるかに辛抱を必要とする。」ここに「抽象」という言葉が出てくるわけです。ですから「表現の瞬間」というか、表現のところで、どうしても屈折・抽象が起こる。ただ起こるけれども、その起こった後のできた作品を今度は、それを見る者が見直すとそれまでの見方とは違った見方がそこから発生する。それがアート、他のものにはできないアートの、ポジティブなっていうか、重要な、絶対に捨てることのできない意義なんじゃない

かという風に思いますけどね。その時に斉藤先生がここに書かれた時のお気持ち、それをもう一度彼女の質問に対してちょっと-

斉藤：違うかもしれませんが、まあそう言ってしまうと全部抽象化になってしまうんですけども。物事を作品、現実を作品に変えている、それが抽象化だっていうことになると、全てのことは抽象化になってしまうということなんですけれども。でもだから言葉の問題かもしれませんが、じゃあ抽象化と象徴化とどっちが自分の作品にふさわしいのか、あるいは記号化とか、別の言葉でその状態、変換の状態を表す言葉が、もっと色々あるわけじゃないですか。だからそこら辺で何か私の場合は抽象化というよりは別の言葉を使った方が多分適切なんだろうなという風には思いますけれども。ただその結果として画面に引いた色や線っていうものが…まあ希望です、それは。ある意味、自分の描き方が情緒的だと思っているので、もっと厳しいものに置き換えることができればいいなっていう意味での、多分抽象化っていう言葉を使っているんだと思いますけど。はい、そんなところですけども。

岩城：（質問者1）さん、いいですか？ はい。他の方は？ あと 1人 2人、ご意見ご希望？ じゃなかったら、

小島：オンラインの方も。

岩城：そうや。確かにそうかもしれない。質問もあるかもしれないんで、投げかけていただければ。オンラインで参加の皆さんの中にご質問、ご意見がありましたらどうぞ。少し待っておられなかったら、今回のこの討論会はこれで閉じたいと思います。
……

質問者2：ここで、感想みたいなものでよかったです。

岩城：どうぞどうぞ。

質問者2：今回、その抽象ということがありますね。その前にトークありがとうございます。抽象という言葉になんか、抽象という言葉もそうですけど、そのことで2つの不自由さを結構感じてたんですけど、今話を聞いてそれが解きほぐされた感があって。なんか私もよく具象ですか？ 抽象ですか？ って聞かれるんですけど、もうそのままストレートに聞かれるとイラついちゃって、怖いっていわれてるんですけど。なんか小島先生の線が何を描いてるかじゃなくて、何を表わしているかっていうのを考えたときに、まあ絵画の中で立体にすること、私一回東京で会いましたんですけど、絵具でひいた線に膠をいっぱい入れて膠が引っ張ることで物理的に凹みになって、その立体的になるという。まあ言ってみれば、平面に風でなびいたハンカチぐらいの歪みが出るっていうのが結構いいなって思ったんですけど、それがなんかその凹みが何ですかね、まあ線を描いているから輪郭、何かの輪郭を描いたり、山の輪郭を描いてるとか、例えばそういう風に思いがちだけど、その線自体にその凹みが生まれることによって、線自体の輪郭が生まれて、なんというか、その線そのものが内側ができるみたいな、表現が難しいんですけど、その線がただの線じゃなくなるっていうのが結構なんか私的にすごいなんか影響、リアリティがあるなって思っています。なんかそうですね。抽象するっていうことが圧縮するっていうことにも感じていて。今回の話を聞いて、その何かものがあるって、その周囲が輪郭。縮まってくることによって、その描くものの線が減らされていってるっていう感覚が、ちょっと今回この話を聞いて思われたので、自分の作品にも何か探せないかなって思いました。

岩城：はい、ありがとうございます。（質問者3が挙手）どうぞ、

質問者3：えっと、二人とも昔の作品は具象で、そこからだんだん抽象に変わられていったんですけど、私も今日のお話を聞かせていただいて、形イコール概念で、やっぱり形があることで、どうしてもそのものっていう風に囚われてしまうので、それでそれを取り除くことで、より質だけを

見つめて描いて質だけを伝えられるようにという、そういう思いでだんだんその抽象表現に移っていかれたのかなかと思ったんですけど、そういうだんだん抽象表現になっていかれたこの過程とかきっかけみたいなものをちょっとお伺いできたらと思って。あ、お二人に。

齊藤：うん、そうですね。まああの、昨日もちょうとお話ししましたが、自分の中ではもっとシンプルに単純に表現したいことがあって、それを画面に作り上げることができればいいなというふうな、そんなことで、まあ抽象的に見えるような画風っていうか、作品に変わっていったところがあります。ただ、まあそれはなんですかね、途中から思っていたことだけではなくて、やっぱり学生の頃から、まあ、なんですか、あの極端な話、一本の線で自分の言いたいことが言えればいいっていうのが、まあ大きな理想としてはあったわけなんで、うん。そういうことから自然自然にそうになっていったのかなっていうふうには思いますけどね。

小島：まずあの抽象表現っていう言い方を撲滅しようと思っているんですよ。抽象度が高いとか低いとかって言い方はあるかなと思うけど。だから抽象表現ってなっちゃうと、なんかそこに目指して行ってるような感じがして、ちょっとやっぱニュアンスが変わってきちゃうっていう気がして。とにかく進めていく中で、作品ってやっぱり鍛えていくもんだと思っているんですよ。コロコロ違う絵を描く人もいるんだけど、基本的には自分がやりたい仕事っていうのを鍛えていって更新していくっていうものと思って。その中で当然見たいものは平面的なものじゃなくて、やっぱり奥行きのあるものになってくるので必然的に抽象度が高くなってきて、そのように描かざるを得なくなるのかなという気はする。あるいは、ちょっと概念的になってしまうと、もうそれで結構意味性が強くなって表現と対象が一对一になっちゃうんで、なんかもうちょっとやっぱ大きい世界をとらえたときにそうなるのかなという気がしてます。自ずとそうなる、みたいな感じですよ。最初からだから抽象度が高いものっていうのは、作れる可能性もちろんあるんですけど、なかなか不安定なものかなと思って。だから一番最初に話した通り、なんか昔よく、なんだろうな、世界中にある、もうすでにある表現というのを借りながら更新していくことができるから、そこからスタートすることができるんだけど、やっぱりそれを自分のものにしようと思った時にかかる時間っていうのは同じぐらいかかると思うので、そういう意味でも育てていくっていう中で変わっていくものかなという気がしますけど。

齊藤：あと逆にちょっと質問させていただきたいんですけども、まあ結局今日テーマになっているその抽象とか抽象化するとかっていう考え方自体が、やっぱり僕ら世代のものなんじゃないのかなっていう気がするんですよ。

小島：僕と先生は世代違いますよ。

齊藤：っていうか、あの、要するに西洋の近代絵画とはこういうもんだよっていう勉強をしてきた。その話が通じる世代の抽象。

小島：はい、はい。

齊藤：そのような気がするわけですよ。だからまあそれで本当にそうじゃなくて、しっかり残る部分も多分あるのかもしれないんですけど。だからそれをさっきからこうちょっといろいろお話ししてる世代よりも映像世代になった、「抽象」という面と結びついて形作るっていう教育を受けてない。そういう意識があんまりない人たちの抽象って一体どうなっていくのかなって思うんですけども。そんなの関係ねえやっとなるのかもしれないし。うん、そういう考え方もあったよねって。

小島：ああ。

齊藤：うん。そんな昔のことを言って。みたいなことになってくるのか。それともやっぱりそれは先ほどから出ているように、まあ人類の活動の一環として抽象化するのは大切ということなので、

今の視覚的な世界からすると、こういうことが抽象化ですってというようなことが何かいろいろあるのか。どうでしょう。つまり今（質問者3に）質問してるわけですよ。

質問者3：私の場合、昔、具象だったんですけだっただんですけど、だんだんその形を、形に囚われて説明的になってしまうのが嫌で、やっぱり写生をするのは写生をする中で、その自然と関連して自分が自然の一部になる感覚になって、写生することで何か感じたものを絵にそれだけを表現したいって思うようになってから、説明的なものを除外したいという風になって自分の場合は抽象的な表現になっていたんですけど、私的には抽象というくくりの中でも具象画と抽象画が存在するなというふうにならずにずっと思っています。そういう中で、そもそも先生方の絵は、私にとってはすごい具象的に見えていまして、そういう感覚でずっと絵を見させていただいてきて、自分もそういう感覚で描いているんですけど、。

岩城：じゃあ質問もないようですので、またもう時間がかかり来たので、この辺でこの会はお開きにしたいと思います。どうもみなさんありがとうございます。お二人のゲストの方にも拍手をお願いします。

井面：はい、どうもありがとうございました。ZOOM参加の方々も大変ありがとうございました。最初にちょっと確認するのを忘れて、ちゃんと音声映像が取れているかどうか大丈夫だったでしょうか。ということで、今日の公開討論会はこれで終わりにさせていただきたいと思います。私も個人的に大変勉強になり、大変共感するところが多かったので、ちょっと質問もしたかったんですけど。本日はどうもありがとうございました。じゃあ、もう一回拍手を。

【 討論者略歴 】

斉藤典彦 / さいとうのりひこ

〈 経歴 〉

1957 神奈川県生まれ
1985 東京藝術大学大学院博士後期課程満期退学
1995 東京芸術大学美術学部絵画科日本画専攻講師（'01 助教授、'07 准教授、'11 教授）
文化庁派遣在外研修員（英国）
2025 東京藝術大学美術学部日本画研究室 教授を退任
現在、東京藝術大学名誉教授

〈 主な個展 〉

1993 斉藤典彦展 Water Land—水について—（森田画廊）
1999 斉藤典彦展 Luminous：内なる光（日本橋高島屋ほか）
2005 広島市立大学芸術資料館（広島）
2007 斉藤典彦—きもちよくながれる—（平塚市美術館）
2008 斉藤典彦展（数寄和）
2009 Saito Norihiko（Dillon Gallery、ニューヨーク）
2012 斉藤典彦—山水を憶う—展（日本橋高島屋美術画廊X）
2024 斉藤典彦展「白き森/水の國」（東京藝術大学大学美術館陳列館/正木記念館）
2025 斉藤典彦展「白き森/水の國」（日本橋三越本店）

〈 グループ展 〉

- 1993 ART IN JAPANESE 現代の「日本画」と「日本画」的イメージ展 (0 美術館)
現代絵画の一面面－「日本画」を越えて－ (東京都美術館)
- 1998 「日本画」純粹と越境展－90年代の視点から (練馬区立美術館)
- 2000 日本画の100年展 (東京芸術大学大学美術館)
- 2001 東山魁夷記念 日経日本画大賞展 入選 (同'04,'06,'08)
- 2003 「水を掬う、花を弄する。今日の作家展 2003 自然へのまなざし」 (横浜市民ギャラリー他)
「絵画の現在」新潟県立万代島美術館開館記念展 (新潟県立万代島美術館)
「現代の日本画－その冒険者たち」 (岡崎市美術博物館)
- 2004 「超日本画宣言 かつて、それは日本画と呼ばれていた展」 (練馬区立美術館)
- 2007 DOMANI・明日 2007 展 (損保ジャパン東郷青児美術館)
「賛美小舎」上田コレクション－夫妻(ふたり)であつめた愛しの現代美術展 (練馬区立美術館)
「日本画－和紙の魅力を探る」 (徳島県立近代美術館)
- 2009 開館 25 周年記念「芭蕉－新しきは俳諧の花」展 (柿衛文庫／伊丹)
- 2011 「ARTIST in 湘南 I」 (平塚市美術館)、奇景展 (東京国立近代美術館)
- 2012 「墨と紙が生み出す美の世界」 (徳島県立近代美術館)
- 2016 「歩く詩人」ワーズワスと芭蕉展 (柿衛文庫／伊丹)
- 2018 「和風屏山」第5回杭州・中国画ビエンナーレ (浙江美術館／杭州・中国)
- 2022 東京国立近代美術館 MOMAT コレクション展
青山行不尽：唐詩之路中日芸術家作品特展(中国浙江省展覽館/中国)

他、個展・グループ展多数

〈 受賞歴 〉

- 1989 創画展 創画会賞 (同'92,'93,'97)
- 1989 第10回山種美術館賞展で優秀賞受賞
- 1994 「Nachi」が文化庁作品買い上げ
- 2008 タカシマヤ美術賞受賞

〈 主なパブリックコレクション 〉

東京国立近代美術館、東京都現代美術館、大原美術館 (岡山)、山種美術館 (東京)、
新潟県立万代島美術館、平塚市美術館、練馬区立美術館、横浜美術館

小島徳朗 / こじまとくろう

〈 経歴 〉

- 1974 名古屋市生まれ
- 1993 愛知県立旭ヶ丘高等学校美術科 卒業
- 2003 京都市立芸術大学大学院博士 (後期) 課程 単位取得終了
- 2006 文化庁芸術家国内研修員
- 2009 京都市立芸術大学美術学部講師 ('14 ～准教授)

〈 主な個展 〉

- 2002 大和画廊 (岐阜) ('07,'09)
- 2005 第21回上野の森美術館大賞展 絵画大賞・日本 IBM 美術奨学賞受賞記念個展

／ 吉井画廊（東京）

- 2011 アートライフみつはし（京都）（'13）
- 2013 大阪高島屋ギャラリー next（大阪）（'16）
- 2014 上野の森美術館ギャラリー（東京）
- 2023 volumetric light / 画廊宮坂（東京）（'25）
- 2025 volumetric light 2022-25 / 同時代ギャラリー（京都）

〈 主なグループ展 〉

- 1997 春季創画展（～'08）
- 1998 創画展（～'08）
- 1999 関西・今日の作家展 / 佐藤美術館（東京）、戸村美術（東京）
- 2000 岩絵具の可能性を求めて～名古屋発、若手作家からの提言 / 古川美術館（名古屋）
- 2002 第10回奨学生美術展 / 佐藤美術館（東京）
INCUBATION 02 / 京都芸術センター（京都）
- 2004 第21回 上野の森美術館大賞展 入賞者展 / 吉井画廊（東京）
- 2007 日本画表現の多様性展 / 大阪成蹊大学芸術学部 ギャラリーspace B（京都）
- 2009 東方岩彩画展 / 上海大学美術学院 99 創意中心画廊（上海）
第18回奨学生美術展 招待出品 / 佐藤美術館（東京）
- 2010 日本画をつなぐ展 / ギャラリー@KCUA（京都）
- 2011 敦煌意象—中日岩彩画展 / 敦煌研究院（敦煌）
- 2014 clacking the code / 京都芸術センター（京都）
- 2025 Unknown World—見慣れた光景とその向こう側 / 高島屋京都店、日本橋店、なんば店、横浜店

〈 受賞歴 〉

- 1999 第25回 春季創画展 < 春季展賞 >
- 2000 第8回 川端龍子大賞展 < 優秀賞 > / 和歌山市市民会館（和歌山）
- 2003 第21回 上野の森美術館大賞展 < 絵画大賞 > / 上野の森美術館（東京）

〈 パブリックコレクション 〉

京都銀行、上野の森美術館、日本アイビーエム

岩城見一 / いわきけんいち

〈 主な経歴 〉

- 1944 神戸生
- 1972 京都大学文学研究科博士課程美学美術史学退学
- 1973 京都大学文学研究科助手
- 1975 京都市立芸術大学美術学部講師（'83 助教授）
- 1987-88 ドイツ ボッフム・ルール大学 ヘーゲル・アルヒーフ客員研究員
- 1990 京都大学文学部助教授（'95 教授、'05 客員教授、'06 名誉教授）

2005-09 京都国立近代美術館長

2023- 公益財団法人きょうと視覚文化振興財団理事長

〈 著書・論文 〉

著書：『感性論』（昭和堂、2001）（中国訳 訳者王琢 岩城見一著『感性论—为了被开法的经验理论』商務印書館 2008）、『誤謬論—カント「純粹理性批判」への感性論的アプローチ』（萌書房 2006）、『日常與游記 武藝描述的大船和京都』岩城見一著、王雲訳 廣西美術出版社 2019（日本版『日常生活とタイムトンネル—武藝の描いた大船と京都』新華出版 埼玉 2019）、『表現プロセスの探究—美術教育の広さと深さ』（岩城見一『シリーズ《感性論》』Vol. II (google drive) 2019—2021、岩城 Facebook 参照）。論文：「東洋画論における色」（『CROSS SECTIONS』Vol.5 京都国立近代美術館 2010）、「アートは宇宙で何が出来るか？—ISS〈きぼう〉における京都市立芸術大学 AAS による実験—」（宇宙航空開発研究機構特別資料 JAXA Specila Publication 2015, [JAXA-SP-14-005]）、他多数
