

20年後の横の会展「横の会作家と語る会」

日時／平成25年8月4日(日) 午後1時～午後2時30分

会場／料理屋「行形亭」寿の間(新潟市中央区西大畑町)

出席作家／青山巨幹、中島千波、仲山計介、箱崎睦昌、八木幾朗

司会／横山秀樹(新潟市新津美術館 館長)



講演会会場となった行形亭

江戸中期の元禄年間に創業し、約三百年近くの歴史をもち、新潟を代表する日本料理の老舗。二千坪の庭園に離れの座敷が十三室ある。(新潟市中央区)

横山 それでは始めさせていただきます。

今回、この行形亭(いきなりや)さんを会場にこの会を持たせていただきましたのは、明治32年(1899年)に行形亭さんに岡倉天心が来て、ここで講演会を行っており、日本美術院の初期に院が資金不足に陥り、各地を巡回して資金集めをしたことがありました。その時に、新潟には豪農がたくさんあるので、新潟を巡ってその方々に資金を提供していただくために講演会を行った会場が、この行形亭です。当時このお部屋はまだありませんので、もう一つ向こうの大きな会場だったと思いますが、庭園は当時とあまり変わっていないところもあるそうです。その翌年には横山大観、菱田春草、下村観山、寺崎廣業らが一緒に来て、新潟で院展の巡回展をやっております。

天心は講演後に東京に帰りましたが、当時東京へは高田から長野を通るルートなので、途中赤倉で一旦下車をしました。そこで赤倉が大変気に入り、現在の茨城県の五浦(いづら)に日本美術院がありましたが、実は天心は赤倉にそれを持つ予定でしたが、結局、五浦に別荘がつくられたという経緯があります。しかし、天心は赤倉を忘れられず、赤倉に別荘をつくりました。実際赤倉に来たのは2回くらいで、滞在したのも何日しかありませんが、天心は赤倉滞在中に急に具合が悪くなって、赤倉で亡くなっています。

そういう意味で、新潟と岡倉天心は縁がありますが、その元となったのはこの行形亭さんということにもなります。今回は日本画の先生方の講演会ですので、行形亭さんでお食事しながら先生たちのお話を楽しく聞いたらどうかと、企画いたしました。

さて、本題にはいります。

最初にお話頂きたいと思いますが、仲山先生は、作品の題材をどのようにして選んでいるのですか。

仲山 私は大学で日本画に入ったんですが、あまり日本画を描く気がなかったんです。なぜかという、日本画が古くて因循であるような意識がありまして、でも実際にやりだしたら、非常におもしろくて。

絵描きさんって、自分の目の高さで物を見て描きますよね、立ったり坐ったりして。けれども、昔の日本画は自分の目の高さで描いてないんです。それが非常におもしろくて、私もその画家の目の高さから解放された絵を描こうと思い、描き出したわけです。個別の場所、個別の時間、何月のいつ頃の季節のなにを描いたということには、全然興味がありません。要するに、人間の目の高さから解放された空間をどう構築するかとか、そういうことに興味がありますので。やっているうちに、こういうなんか古いような絵に行ってしまったわけです。結局、画家の目の高さとかで見るということは、見る意識がなければ見えないわけですよね。ですから、どの視点で物を見たかということ、どういう考えをしているかということにつながってくるわけです。

私の場合には、視点、判りやすく言いますと、見る意識がなければ見えてこないし、描けないわけで、私なりの視点を画面に表現していくことが一番のこだわりで、日月とか四季を描いています。

他の日本画の方は、ほんとにもっと実感のある四季を描いたり、風を感じたり温度を感じたりするような絵をお描きになっていると思うんですけども、私のはあんまりそういう、もののあはれとか、そういうことに通じるような絵ではないと思っていますし、結局絵ってオリジナリティだと思いますので、そこが自分の良さかなというような、そんな風に考えております。

青山 僕は女性像を描くことが多いんですけども、いわゆる美しい人という意味合いでいうと、なぜそういう人を描くのかってということになると思うんです。これは僕が20代の終わりくらいにヨーロッパの美術館に行ったときに、打ちのめされるように大きな作品群に出会って、圧倒されたことがあって。その後若くして一応自分で描きたいものを見つけた頃に、イタリアのウフィツィ美術館という、ボッティチェリの作品を所蔵し

ていることで有名ですが、《ヴィーナスの誕生》だとか《プリマヴェーラ（春）》（図12）だとか、その何点かは日本に来たことがあるので、日本の会場でポッティチェルリを見ることができて、まさにそのポッティチェルリの作品が自分の絵のような気がしたんです。ところがそのウフィッツィ美術館で、ポッティチェルリの絵の前に立った時に、他の観客は絵に描かれている人種とほぼ同じような人たちが、その絵を見ているわけですね。そうすると、そのポッティチェルリの作品があるウフィッツィで絵を見ている多くの人たちは、おそらく自分達の絵というふうに見ているに違いないと思ったわけですね。その時の何かすごい疎外感みたいなこともあって、自分はじゃあ国に帰って、自分の国の女の人を、きっとまあポッティチェルリに匹敵する絵を描こうと、その時は生意気に思ったわけですね。それは、美しい女の人を描きたいという原動力になったのだと思いますね。

だから、たとえば横の会の第一回展は裸婦でした（図13）。第二回展は舞妓、第三回展も舞妓だったんです。だけど、第一回展がなぜ他の絵と違うかっていうと、僕自身が何もしなければ追求したであろうという絵は、第一回展の作品以外、横の会では発表していないんです。というのは、日本画とは何かっていうことで語り合った中で、かなりひどい抵抗を受けたっていうことがあるんですね。

今回、横の絵が20年ぶりに立ち上がるっていうことになって、とりあえず見てほしいかったのは、第一回展の続きのつもりで描いている《トレド》（図14）の作品です。それはなんにも努力しないし、ぼくが描きたいと思って一生懸命続けていくとこんなふうな絵になるんだろう、っていうようなつもりで今回描いてみました。

中島 中島千波です。中島っていうと、桜ばかり期待して見にいらっしゃるんですけども（図15）、実は花鳥画と同時に人物画をずっと描いてまして。横の会でも第一回展は裸婦をずっと描いてまして、とってもしやすい形をした裸婦で一生懸命描いたんですけども、これはあの非常に形と色っていうそういうものを基本的なものに戻って描いてみたいなと思って描いたんですね。

なぜ人物を描いているかと言うと、僕は院展に属していた速水御舟という人が非常に大好きだったんですね。42歳で亡くなっているんですが、亡くなる最後の方でやっと人物画をちょっと描いていて、人物画だけが御舟さん成功していないんで、それを少しこう完成させようかなと思って、生意気に思ったのが最初なんです。だからといって、御舟さんの人物画に続けて描いていたわけじゃなく、人物画の中に一つの形而上的なものの考え方を取り入れようかなと思って描いていたわけです。

今回飾ってある作品（図16、17）は、去年に描いた作品で、本当は新しいのを描かなくちゃいけないんですけども、新しいのは今描いている最中で、10月に東京都美術館で発表します。今回出している作品は「存在」という意味の《existence》です。人間というのはどういうふうに生きてきたのかなということをずっと描いているんですけども、日本人の使っている漢字というものの象形文字が、どういう形でそういうふうなものができてきたかっていうことと、人間としての存在というものがどういうふうに関係があるのかなっていうのを抽象的な形を利用して、字が描いてあります。今回飾ってあるのは、「生」と「死」という字を描いてあります。それと人間が重なって関係しているような絵を描いています。

なぜそんなもの描くかっていうと、人間が生きて最初は言葉があるんですけども、言葉を残すと同時に、ものを伝えるということ、描き残すということの中で一番大事だったのは、いわゆる自然と神様というか、そういうものをどう形づくって伝えていくかっていうことの最初が、象形文字。アルファベットなんかでも、最初は象形文字だったのがああいう風に記号化していったという形になっているんですけども、漢字だけは非常に具体的な形を使いながら、それを重ねてひとつの形でひとつの意味をあらわすということをしてきたわけですね。その成り立ちがとってもおもしろいんで、漢字と言う象形文字を絵の中に取り入れたらどうかと。

もともと僕の体の中には、抽象的な造形というのが非常に強く残ってまして、これはもう学生時代から、欧米の美術などの影響を受けて、それがずっと思考要素として残っていて、それがまあ絵の中で構成されているということでしょうか。

これからも、existence（エグジステンス）っていう、日本語では言いにくいんですけども、そういうことをテーマにして行こうと思っています。

絵というものは形を見て、きれいだなとかおもしろいなとか、なんでこんな絵を描くの



図12 ポッティチェルリ《プリマヴェーラ》

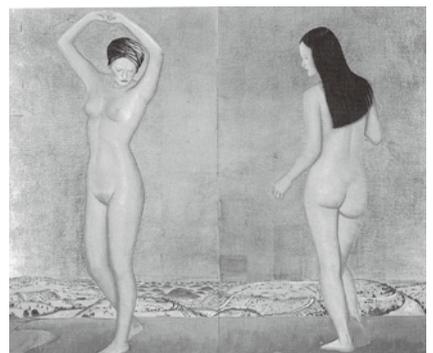


図13 青山巨幹 《裸婦》（右隻）
第1回横の会展出品



図14 青山巨幹《トレド》2013年
四曲一席屏風 181.8×454.4cm

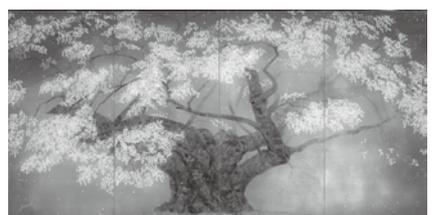


図15 中島千波《樹霊淡墨櫻》1993年



図16 中島千波《existence*12-9-sei (生)》
2012年（東京藝術大学蔵）



図17 中島千波《existence*12-9-si (死)》
2012年（東京藝術大学蔵）



図18 箱崎睦昌《華巖》2009年
パネル 290×160cm



図19 范寬《谿山行旅圖》
(国立故宫博物院蔵)

註6 日本画グループ「NEXT」。横の会解散後に、京都方面の横の会メンバーらによって1998年に結成され、2007年に解散するまで10年間制作発表を行った。ちなみに東京方面では、伊藤彬、中島千波、中野嘉之、林功によってグループ「目」が1996年に結成され、メンバーを広げながら1996年～2010年までの15年間活動を行った。

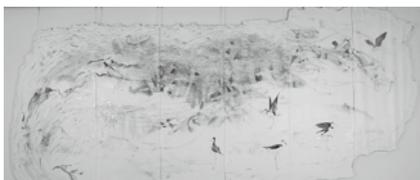


図20 八木幾朗《夢の話》2013年
変形パネル 263×559cm

かなというのを自由にみんなが見てくれればいいかなと思います。で、人任せの絵ということもあるんですけど、赤と白があって、そしてその中に抽象的な形があって、人間が、女性でも男性でもいいんですけども、人間がなんで立ってたり、座ってるのがあって、泣いてるのがあって笑ってるのがあって、その意味を自分たちなりに考えていただけると、どこか、絵画のおもしろさが出てくるのかなと思っています。また、日本の伝統的なテーマなども平行して描いていくと思っています。

箱崎 今回は真っ黒い絵を描いていますので、それについて少しお話ししようかと思います。(図6,18)

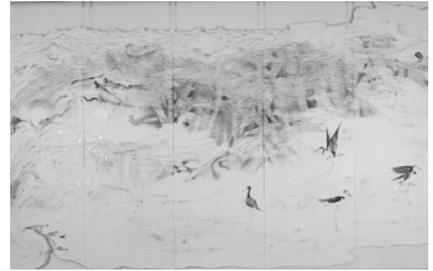
そのきっかけというのは、中国の北宋の范寛（はんかん）（図19）なんです。それに出会うまで、私はあまり水墨画っていうものは、特に日本の文人画って呼ばれる南画系の墨絵が学生の時はあまり好きじゃなかった。それで墨絵っていうものに対して、少し遠いものとして見ていたんですけども、中国北宋画の作家たちに触れることによって、その厳しさ、日本の文人画・南画系にはない鋭さに触れることによって、新たな墨の表現の魅力を感じました。北宋は、洛陽の方に都がありましたから、自然がすごく厳しかったんですね。范寛は崑山に住んでいたようですけれども、そこなんかでも冬場は相当厳しい気候です。そしてその厳しさみたいなものを表現するために徹底的な描写をする。ごまかしのない、鋭い徹底的な描写をするっていうような作品は、日本人好みでなく、日本ではあまり多く紹介されてこなかった経緯があったようです。しかし、それに触れることによって、私は墨の世界、水墨の世界っていうものに新しい魅力を感じる。そこから自分も風景をもう一度見直してみて、日本の風景、今回出しているのは《佐渡》という日本の風景ですけど、日本海のわりあい厳しい冬の風景、そういうものをモチーフにしながら、横の会の中でも作品をずっと描いていました。

横の会が終わったあとの「NEXT」（註6）などの作品では、中国の黄山という水墨画で有名な場所などを取材に行き、中国の風景等も描いてますけれど、基本的には日本の風景、自然に対する畏敬の念を持って、それを神と崇めるようなそういう風な民族的な、根源的な考え方みたいなものを絵画の中でもう一度探ってみよう。そのためには色っていうよりも、僕は黒、墨の世界、単純な黒ではない墨の世界での表現がすごく適していると思う、こういう形のものを続けている。色は色で、また違う世界を私なりにつくっているつもりです。

八木 八木幾朗です。今回二つの作品を出しています。パンフレットに載っているのは、形が変形した水墨の作品です。もう一点が板絵とパネルを組み合わせた《葡萄》っていう作品で、色がついています。簡単に説明しますと、《葡萄》は板の上に板絵という形で描かれています。それを横に組み合わせて一つの画面として表現しています。全体として一点というふうに見て頂ければいいと思います。日頃も葡萄が大好きで、自分の庭に葡萄を植えていましたら、とてもきれいな実をつけまして、この頃は毎年それが楽しみになっています。やはり僕は身近なものを直接描くほうが好きなものですから、モチーフも即座に描けるようなものをなるべく手元に置いて描いております。

特に説明しなきゃいけないのは、もう一つの円形の方の作品《夢の話》（図20）だと思っんです。普通は四角の画面に水墨というのはほとんど描かれていると思います。僕自身は、母が押し絵羽子板というのを子どものころから実家でやっておりまして、実は羽子板っていうのは顔の部分が半立体なんです。紙を切って顔の形にして、その中に綿を込めてそれを包み込むんです。絹で包み込んで、胡粉を塗って顔を描くんですね。ずっと子どもの頃からなんとなく見てましたので、絵を描いていて円形っていうことに抵抗感がなかったわけです。僕の中ではいつも包むっていうのがあって、技法はよく考えてみると羽子板の押し絵なんです。だから、子どもの頃から見てたその技法をそのまま全く同じようにやっております。ひっぱりながら包み込むんです。ただ僕の場合は綿は入れてません、彫刻をして形を作り上げた上に和紙を包み込む、押し絵の羽子板みたいなものですね。巨大な羽子板だと思ってもらえばいいと思います。モチーフの内容としては、実は全体が波で、海なんです。中に小さな鳥が何羽かいます。僕がどうしてそういうものを描いたかといいますが、阪神大震災があって、東北大地震があって、やっぱり現場を見た方がいいのかなと思います、スケッチブックを持って現場に一週間滞在し、車で自分で回って見たんですね。やっぱり本物の市内を知らないと分からないと思ったんです。その悲惨さとかいうのもあるでしょうし、表現者として。でもその時

に、これはスケッチはできないなと思ったんです。全部持っていったんですけども、とてもそういう気持ちになれないというか、現場でそういうことをやる勇気がないというか、失礼な感じがしちゃって、結局描けなかったんですね。やっぱりそれを表現になんとか定着して、気持ちを少し違う形で伝えたいということで、人物ではないんですけど、波の中に小さな命が漂っているというような表現なんです。だから鳥は、大自然の中、翻弄される波の中にぽつんというなさびしい、普通で言ったらもうちょっと大きく鳥を入れると思うんですけども、やっぱり小さく入れるってことで対象を強調するために、ちょっと弱々しい表現になりましたけども、全体でいうと見えてくれればいいっていうか、「どうだ」っていうふう具体的に描いても伝わらないんじゃないかなと。本当のところは伝わらないし、何か感じるものがあってくれればと思って描きました。



八木幾朗《夢の話》(部分)

横山 実は日本画と一言で片づけていますが、その中で特に特色的なのは、仲山先生が日本画でもアクリル絵画を使っていますし、箱崎先生は箔をうまく使っています。八木先生は墨で描いていて、青山先生と中島先生は岩絵具で描いていますが、やはり一人一人全部違っております。そこのあたりをもう一回、お一人ずつお話しただければと思います。(図28)

仲山 大学に入ったときに、なぜ日本画を選んだかといいますと、絵の具の美しさと、油絵の具だったら高校の時からやっていたし、チューブから押し出せば描けてしまうっていうのがあったので、絵の具をつくるということをやりたいなというのがありました。日本画に入ってます学んだことは、絵の具をつくるということです。岩絵の具あるいはピグメントっていう顔料を膠で合わせることによって、その人の絵の具が出来上がってくるわけです。ということで、じゃあ膠でなくても絵の具として成立するわけですね。私がちょうど大学に入った頃にアクリルがはびこりだした頃で、その前は木工用ボンドを使ってる画家がいたんです。片岡球子さんとか中村正義さんはボンドを使っていました。ボンドは後で大変なことになってしまうので、もう使っている人はいませんが、要するに酢酸ビニール系なのでPH(ペーハー)が偏って、結果的に非常に脆弱な絵の具になってしまうわけです。アクリルはPHが極端に偏ることがなくて、おそらく膠よりも割れにくいということもあって、私は非常に乱暴な描き方をしていますので、膠ですとあとで割れてしまったりとか、心配事が起こる可能性が十分にありますので。

なぜ日本画が伝統的な技法を用いなければいけないかといいますと、膠という非常に難しい接着剤を使っているわけです。描いていくうえで非常に約束事があります。そうすると何か新しい技法をやってみようとかチャレンジしようとするときには、どうしてもリスクが高すぎて、私の場合には、水性なのでアクリルと併用して使っているということになっています。

私の今回の作品の題名は、ローマ字で《HATERU-MA》(図21)ですけど、これはほんとは「果て」というつもりだったんです。「地球上の果て」。つまり昔の天動説を考えていた人間が、地の果ては海が下に落ちていってしまうという世界を描こうと思って、「果て」って漢字で書くとイメージが非常に貧弱な感じがしたので、ローマ字で書いています。たまたま沖縄に波照間という地名があるので、「その風景ですか」と聞かれたんですけど、それではないです。

横山 今、仲山先生からなぜアクリル絵画を使うかというお話がありましたが、そこで膠という言葉が出てきました。膠にもいろんな膠があるので、青山先生から膠についてお話ししていただきます。

青山 僕ら日本画を扱う人間にとっては、絵の具は天然に存在する鉱物から主につくっておるわけです。ただひとつ白い絵の具だけは貝殻の殻からつくります。その他はほとんど鉱物です。その鉱物の砂状のものを画面にくっつけるのに膠を使います。

ぼくらが学生だったころは、箆のもっと太いような「三千本」という膠を使います。僕はその三千本という膠をだんだん使わなくなって、フランス製のうさぎ膠っていうのを使い始めたんですね。なぜそのうさぎ膠を使ったかっていうと、ヨーロッパのテンペラ画は、板の上に麻布を着せて、その上に白い絵の具を何層にもわたって塗り重ねて、その上を金属のへらで削ぎ落としてまっ平らにした状態を基底にして、その上に赤い朱のような絵の具を塗って、それをめらうで研ぎ出してまっ平らにするんです。その上に、ほとんど水だけで金箔を貼っていきます。斜めにして水をきってしまうとほぼ乾いてい

(左)



(右)

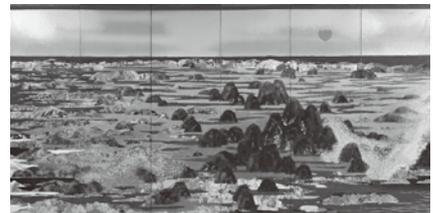


図21 仲山計介《HATERU-MA》2013年
六曲一双屏風 152×576cm



説明を行う青山巨幹

るような状態になってしまうので、八割から九割がた乾いた時点で、薄くめので触り始めると光りはじめるんです。で、下地の目の中にどんどん金が入り込んでいって、ついには自分が映るほど鏡のようになってしまふんですね。それは、ヨーロッパで宗教画の背景に使うんですけども、その技術を日本画で再現できないかと思ってやり始めたのが、第一回の横の会展の裸婦の背景の金箔です。だからそれは研ぎ出しの技術で貼られるわけですね。

その後、絹に絵を描くようになって、絹は、大観にしても春草にしても松園にしても、その後シミが出たり変色したりっていうことで大変気難しい材料で、みんな使わなくなってしまったんです。なぜそんな気難しい絹になってしまったかっていうと、明治の時に機械化とともに、絵絹も機械で織ってしまった。機械で織るようになってしまうと、蚕からいきなり取った絹で織ることはできません。だからその生の糸で絵絹を作れば、明治以前の絵絹になるわけで、それは腐食にも強いし、汚れにも強い。後世に絵を遺すためには、生の糸でつくった手織（てばた）の絵絹でなければいけないんじゃないかと思って、それを使い始めたんですね。その絵絹に金箔を押すことが大事なことで、絵絹のようにでこぼこしたところに、平らな10センチ角の金箔が10センチの形で芯まで絵具が通るってことが実に不思議で、理屈に合わないわけですね。それは、どうしてそういうことができるのかっていうと、絹の目の中にゲル状になったうさぎ膠が入り込んで、それが体積が小さくなるときに上に乗っている金をぎゅっとひきこんで、10センチの金箔が10センチの絹に張れるわけです。それがなげうさぎ膠でなければできなかったかっていうと、室温でにごる状態の膠がうさぎ膠がなかったんですね。だからそれが初めて相性が見つかった時に、絵絹に金箔が張れるようになったというわけですね。そういう技術の組み合わせみたいなのを、できるまでしつこくやるのが僕の性格みたいなもので、それは今でもいろんな細かいことで続いています。

中島 青山くんは非常に技術的なことが大好きで、学生時代から徹底的にやるたちなんですね。話がちょっとずれちゃったんだけど、いわゆる接着剤っていうのは、人類が発生してから、洞窟に壁画を描いたり、壁に絵を描いたり紙に描いたり、絹に描いたり、いろんな基底材に描く場合に表面を留めなきゃいけないんですね。留めてから、今度は接着剤、いわゆるマテリアルと媒剤を使ってくっつけるんですけども、その種類が歴史的にほとんど今と変わらないんです。膠っていういわゆる動物性のものと、あとは荏胡麻（えごま）といって胡麻系の種をつぶした植物性の油、乾性油っていうものですが、日本では密陀絵（みつだえ）っていうものがありますが、その密陀絵もやはりゴマ油の一種です。それをつぶして抽出したものを顔料と混ぜて塗っていたわけです。ですから西洋も東洋も地球上のどこでも同じようなものを使って、やっていたんですね。



説明を行う箱崎睦昌

不思議なことに文化っていうのはいろいろと伝播していく。文化の発達したところからどんどん伝播していって、最後に日本みたいな極東のところにとどりつくというふうなんですね。それがたまたま、さっき青山くんが言いましたが、うさぎの皮を使った接着剤か、牛の皮を使ったものか、鹿の皮を使ったか、魚、いわゆる動物性タンパク質を使って接着してたわけです。ですからエジプトの壁画もラスコーの壁画も同じです。

箱崎 あと、水彩画絵の具などのような樹脂、アラビアゴムのような樹脂、そういうものも接着剤にしています。

中島 そういうものを練って作っていた。油彩画っていうのは、どちらかというとフランドルあたりから発生したということですが、あそこらへんで徹底的に油系のアマニ油系のを精練し、接着剤として使っていたんですね。フェルメールで有名なあの当時の人たちは、自分で溶いて練って、今日日本画の人たちがやっている、いわゆる鉱物質のものを皿に入れて、溶いた膠を手で溶いているのと、似たようなことをやっているんです。ヨーロッパっていうのは科学の発達したところで、それからどんどん工業的に作っていって、ああいうふうなチューブから出る非常に簡易なものに入っていくんですね。ところが、なぜか日本だけが残っていたんですね。日本だけが膠だけだったからっていうと、そうでもなくて。あと、接着剤は樹脂系の漆、これも接着剤としては半永久的な強さですね。ただ色が非常に出しにくいもので、扱いにくいということで工芸製品に多く使用されたわけです。

箱崎 漆は湿気がなければ乾きませんから。

中島 そういうことで、絵画にはなかなか使ってこなかったってことなんですね。膠がなぜ日本の土地で育ってきたかっていうと、これはやっぱり湿気のある湿潤な日本の風土ですね。

箱崎 今ほとんどが牛ですけど、歴史的に膠の発展を見ますと、魚や鹿や、そういう身近にある動物タンパクを精製させています。膠って昔の通り「皮を煮る」、「煮皮」、そういうところからきています。他のものの方が多かったんです。牛が中心になってくるのは近年だろうと思います。

中島 小さい時にお米のご飯粒で糊にしましたよね、あれもタンパク質でしょ。同じようなものなんですね。ふのりもそうです、海藻ですね。そういうものを使ったりしてるんです。だから人間っていうのは非常におもしろい動物で、何か使えるものを一生懸命探して、なにか定着するものを作っていきっていう。

箱崎 先ほど千波さんが原始的な接着剤の話をしてましたが、私どもで特殊な実験をしたことがあるんで、その話をちょっとさせていただきます。

建造物彩色なんかの研究をしたことがあります。その時の下地に、ブタの血など、動物、人間の血も含めてこれも接着剤代りになるんです。要するに、動物タンパクが凝固するときに膠着力を出しますから。ブタの血なんかを使うと、血色がどうしても残りますから、下地なんかの固着用に使うんですけど、ものすごく強く堅牢な下地ができます。テンペラなんかの下地に近いものですね。そういう身近な動物なんかのそれぞれの性能みたいなものを、ちゃんとその民族自体がよくわかっていて、古典のものにはそういう工夫がちゃんとされている。それが近代以降特に、どんどん古典の知識みたいなものが失われてきてしまって、科学の便利さだけに流されてきている。ある一面では近代人の弱さみたいなものが出てきているので、うちの大学（京都嵯峨芸術大学）ではそういう研究をして、中国の古典技法、建造物彩色の古典技法の再現をしたことがあります。

中島 さきほど言ったテンペラは、卵の黄身を使っています。ですから、人類というのは非常におもしろくて、長い年月にわたってそういうことをやっている。ところが近代になると、食べ物でも、簡単に作れて長持ちすることをさせますね、それにはやっぱり防腐剤を使いますよね。それは紙を作る時もそうだし、あらゆるものに簡単に生産するために入れる、これが一番よくない。保存するためだけにやっているっていうね。

仲山 実は私、あるメーカーのモニターみたいなのをやったことがあったんですけど、同じアクリル絵の具でも、最終的には乾かないんです。なぜ乾かないのかっていうと、絵の具を何年も店頭において売っているときに、チューブに詰めたものが乾いてしまうと、売れなくなってしまおうって言うんです。なので絶対に乾かないようなものが、実は油絵具にもアクリル絵の具にもすでに入っているんです。なぜなら、売る方にしたら置いているうちに売れなくなったら困りますよね。ですから防腐剤も入っていれば保湿剤も入ってるし、ごちゃごちゃいろんなものが入れてあるわけです。

私もアクリル絵の具を使っていますが、エマルジョンという純粋な形で、まだチューブに入る前のものを使っています。要するに日本画っていうのは非常にプリミティブなものなので、包容力があります。いろんなものを取り込める大きさがありますので、自分で日本画に行ったら良かったなあと考えております。

青山 今ぼくらは体験的に、これはこういう絵の描き方に向いているという膠を選んで描いているわけですね。僕はうさぎ膠を使うけども、中島君はシカ膠？

中島 いや、粒膠。

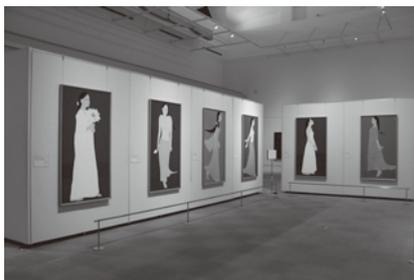
青山 粒膠。みなさん、ほんとに使っている膠の材料がちがうんですよ。それはなぜかっていうと、自分の描きやすいように選んでいった結果、それぞれに違っていきわけですよ。ですから最初、エスキモーたちはシャケのいくらだって接着剤になるから、ほんのちっちゃな絵の具を何かにつけたいときはそういうふうにするし、アフリカのある民族は太鼓の皮を張るのに人の血を使って接着材にする。そういうのはその国、その人たちが選んで結局そこに辿りついた結果だから、ぼくらの体験を少し語ったほうが、膠と絵画っていうものの今、…もしかしたら明日のことかもしれないけど…分かりやすいんじ



講演会のようす



説明を行う仲山計介
(左から) 仲山、青山巨幹、中島千波、箱崎睦昌、八木幾朗



展示会場



やないかと思うんですね。

僕はうさぎ膠を使っているんだけど、フランスでもう製造中止になってしまったんです。なぜか分かりませんが、それがドイツ製のしか手に入らなくなって。僕としては、常温でこごるうさぎ膠を使えなくなってしまうことになるので、金箔がうまく張れるかどうか今すごく心配してるんですね。だから結局、材料にぼくらは真剣に取り組まざるを得ない立場にいつも立たされていて、それがなくなってしまうたらこんなに困るっていうことを、どうにかして伝えていき続けなきゃいけないと思っているんです。それは中島くんも同じように、この紙がなかったらこれは描けないとか、こういう紙がほしいとかっていうのは、それぞれみんな希望があって、そのように発展してほしい、残ってほしいと思っているし、この技術はこれがなければだめだっていう組み合わせは、絶対あるんじゃないかと思うんです。



八木 膠の話をしてきましたが、僕自身が日本画を選んだのは、やはり色彩の美しさ、顔料がそのままピュアに見えるっていうこと、それには膠を使う技法は非常に表面がきれいにピュアに見えちゃうと思うんです。顕微鏡で見ても、近くで寄って見てもきれいにキラキラ光るんです。でも、他の油絵具とかそういうものは、すべて表面が覆われるわけですよ。だから色が一色落ちるし、表面の美しさが失われるんです。

僕が若い時迷ったのはフレスコなんです。フレスコっていうのは、今でも外国に行くと教会にありますけど、すごいピュアなんです。あれはほとんど接着剤っていう形よりも消石灰なんです。混ぜて、膠をまぜるように壁に塗っていくわけですよ。半生の壁に塗っていくって刺青（いれずみ）みたいなもので、表面がものすごくピュアなんです。それで表面がどんどん石灰岩になっていくんですね。最終的にはカチカチなんです。壁画をパーンとたたくとパキンとはね返すくらい強いんです。だから、いい状態でいくと最後は石灰岩にもどっていくわけですよ。石灰石を砕いた消石灰っていうものを絵具に混ぜるだけで、どういうわけか、生壁にやると刺青になっていく。

それとともに、膠は絵具を非常にピュアに感動的に見せる素材だなと僕は思ったわけです。和紙の上にある絵具は、グリーンでもブルーでもものすごくきれいじゃないですか。ああいうのは他のものではなかなか得られないですね。テンペラでもちょっと違うかと。



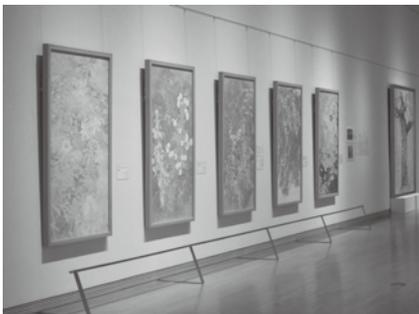
箱崎 顔料のお話が出ましたので、補足的にお話します。

日本画の魅力のもっとも大きいところでは、絵の具ということがよく言われますが、日本画の膠は顔料を点で接着させて、顔料が裸の状態です。絵具の顔料の持つ色味が自然な形でそのままの色の美しさを保っている。でも堅牢度においては、日本画はちょっと触るとすぐ白っぽくなったりして傷が付きやすいですね。油なんかには比べるとずいぶん脆弱な状態にあるんですけども、顔料の色の美しさにおいては一番冴える技法だというふうに思います。

仲山 少し補足しますと、点でくっついてますので、非常に強固ですけども割れやすく、横のつながりが非常に弱いわけです。もうひとつは、界面活性力というか、ある物質の中に入り込む力が弱いんです。だから膠の場合ですと、よっぽどうまく練りこまないと顔料と絡みません。その最たるものが墨なんかです。

界面活性剤ってご存知でしょうか、界面活性剤は洗剤に入っていて汚れを落とすために被膜をやぶって中に入り込んでいくために必要なものですが、アルコールなんかは界面活性力が非常に強いんですけども、膠は弱いんです。ですから絵具に絡みにくいんです。たぶん膠もうまく絡ませれば完全にくっつくと思うんですけども、生半可な混ぜ方では完全に絡みません。ですから墨ですと、ほんとにもものすごく練り方をすると、胡粉ですと、百たたくとか千回以上やらないと膠はからんでくれないので、ある有名な画家の美人画の鼻が落ちちゃうっていうのは、やっぱり絡んでないからですよ。

ということでまあ、結局私は両方を使うことで、基底の方では割れにくいものを使って、最後はきれいに発色させるために膠を使っていこうっていう折衷案みたいな。もっと私に技術があれば、おそらく膠だけで描けるんじゃないかと思いますが、非常にむずかしいです。



展示会場

中島 いろいろな話が出てきておもしろかったんですけども、膠というのは、絵描きが使うだけじゃなくて、本当に一番使っているのはどこなんだろう、ってことを知ったことがあ

るんです。三千本っていう、絵描きが使っている古いタイプの膠を調べたら、マッチの軸とか頭を固めるために使ってるが多かったんです。それと墨。

箱崎 カメラの印画紙もあるね。

中島 だから、絵描きが使うよりは、違うところで使っている方が多かったです。作っているところがなぜ廃業になったかを調べたら、そういうところで使わなくなったからなんです。

それに、作っている所に聞いたら、何に使っていたか分かんなかったんです。絵描きが使っていたのを初めて知ったっていうほど、絵の世界というのはマイナーな世界なんです。作っている所は姫路の方ですけども、和膠を作っている所が潰れて、その隣に洋膠を作っている大きな会社があって、そこは絵具だけじゃなく、いろんな工業製品のために作っているんです。それで、今はそこに頼んで和膠を作ってもらっています。それでもまた、三千本（図22）という古い形が出ているんですけども、硬くてとても不便なんです。あれを粒にしたり四角くしてくれればもっと楽に溶かせるんですけども、三千本がいいっていうことを、膠の研究で有名な日本画家（関出）が言ったもんですから、またおなじ形になりました。（笑）

日本画家が、なんで日本画を描いているかという一番大事なところは、さっきからも箱崎さんやみんなが言うるように、色がきれいなんです。岩絵具が好きなんです、なぜか。いわゆるオタクに近い人間なんです。だから生き残っているっていうところもあって、今回も「20年後の横の会」の作品を見てもらうと、とても色がきれいな発色をしているので、そういうところをよく見てもらえるとうれしいと思っています。

横山 ありがとうございます。先生方が熱く語ってくださいました。今の時代になってくると、日本画ってなんだろうとか、どういうことを言うんだろうとかいいますが、実は今答えを出してくれたんです。なんで日本画が日本で発展してきたかっていうことの答えを熱く語ってくれました。要は、膠を含めて、日本人の色に対する感覚、きれいな色が分かるということが一つ。それから、墨の色がわかる。これは、日本人というものが持っているひとつの特質なんです。ですから、日本でなければ日本画っていうのが残らなかった。湿度がどうしても必要なところがありますので。私たちが日本画と洋画の違いは何かと聞かれたら「岩絵具」という言葉で片付けちゃうんですけど、その答えを細かくきちんと答えてくれたっていうのが、今のお話になります。

中島 日本画っていう言葉が明治以降つくられたんですが、これは西洋画に対する日本画なんです。明治の菱田春草が、いずれは日本画という言葉がなくなるだろうと言ったにもかかわらず、なくなるといのはどういうことか。僕なんかは「日本画家の中島千波」って言った方が通りがいいので、ほんとに「絵描きの中島です」って言いたいんだけど、なぜかそういうふうになっている。現在の油絵描き、芸大（東京藝術大学）もそうですし、あといろいろな美術大学がありますが、絵画科の中に日本画・油画があるっていうのが非常に複雑なんです。ここらへんに、これからの課題がどんどん残っていくのかなと。みんな小さい時から油絵具使ったり、クレヨン使ったり、水彩画使ったりしているのにも関わらず、日本画っていう材料だけは大学に入ってからなんです。僕ぐらいかな、岩絵具を若い時になんとかちょっと使っていたっていうのは。

でも、日本画家になろうとは思ってなかったんです。仲山計介くんが言ったように、絵描きにはなろうかなとは思ったらしいけど。でもその魅力っていうのがあったかなっていう。みんなこの五人も、横の会の連中もそういうことじゃないかなって、ときどき思います。ただ単に民族主義的な人間ではないと言いたいところもあります。

仲山 横の会をやっている時に熱心に研究会とかやりまして、油絵を描いている有名な人を呼んで、いろいろ話し合ったときがあるんです。その時に、ぼくたちは若くて生意気だったので、日本画の危機とかなんとかいうことで、それで横の会をやったみたいなのが話の中で出てきたら、その方が「油絵なんてなんにもありません」って言っていました。なぜなら、明治からあとに入ったので、油絵の危機とかそんな言葉はなんにも存在しないっていうことを言われまして、ああぼくたちはなんて幸せなところに携われたんだろうなって。「日本画の危機」なんていう言葉を使えるっていうことはすごいことな



図22 膠（三千本）



展示会場

んだな、っていうことを当時思ったのを覚えております。

客A 大変勉強になるお話をお聞きしましたが、先生方は、掛軸型のタイプの絵をお描きになることはありますか。それから中島先生にお聞きしたいんですが、お父様の中島清之先生（註7）からの影響とかは全くないのか、どういふものかというのを聞きしたいんですけど。

註7 中島清之（なかじまきよし） 1899-1989年。大正から昭和に活躍した日本画家。安田毅彦らに師事し、大正13年に院展初入選し、昭和27年に日本美術院同人となった。中島千波は清之の三男で、疎開先の長野県小布施町で生まれた。

中島 まず、こういう掛軸も描かないことはないです。墨だけで描くっていう場合と、この作品（床の間の掛軸を指して）のように金泥と墨を使っている場合とあります。金は重くて墨は軽いので、それをうまく利用して、濃淡を使って描いています。だから非常に早く描けますね、こういうのは。腕があれば。あ、大観でしたな。

あの仲間（日本美術院）の中で一番下手だったのは大観ですね、この人は意外と遅く描き始めているので。でも下手ほど長く続くって見本かもしれない。あの仲間の中で一番上手だったのは、下村観山だったんですね。あの人は天心から一番大事にされていたので、東京美術学校の教授になったのは観山で、大観は図案科の助教授です。で、それで、芸大（東京藝術大学）のデザイン科の先生に呼ばれたのは僕でした。で、僕も大観みたいだと。そんな感じですけども。

あともう一つの質問は、親からの影響ですね。たまたま、芸大しかなくて入ったんです。勉強も何もなくて、入ってから一年間だけは真面目にやったんです。で、わからないから親父に聞いたら、「おまえは芸大に行ってるんだろ、芸大の先生に聞け」って言われたんです。でも芸大に行ったら誰も教えてくれないんです。膠の溶き方と胡粉の作り方と礬砂（どうさ）だけです。あとは何にも教えてくなくて、仕方がないから、ちょっとませたヤツの見ながら真似して、あとはもう自分なりにいろんなものを見て勉強しました。で、ちょっと生意気になってきて、今度は西洋絵画の方に傾倒して行って、自由な日本画を描きたいなという感じで生意気に。「こんなアカデミックな勉強してたら絵描きになれない！」なんて、生意気なことを言ったりしたり。で、親父に対してやっぱり反発して、「絶対親父には似ないぞ、似ちゃいけない。」ということをやったら、最近はずっと似てきたかなと。（笑）

これはもうしょうがないかなと。だから非常に相反するところで、若い時は親とは一緒にしたくないっていう。でも二代目の悲しさっていうのはあります。やっぱり自立心を持つっていうか、自分を持たないと、絵描きっていうのは無理ですね。

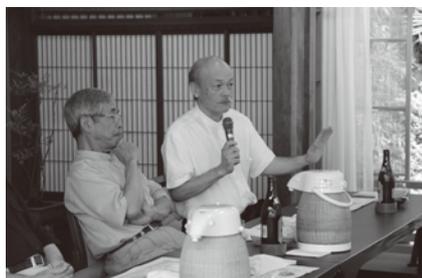
青山 実は、中島くんとお父さんの話をこの間『美術手帖』に書いたので、ご存知の方もいると思います。たまたま大学院を出たあと、中島くんが県展で賞を取った展覧会を見に行っていたことがあって、そのお祝いを言おうと思って千波くんに電話したら、「遊びにきなさい」といわれて。迎えに来てくれましたが、実際彼は2、3日後に春の院展の締め切りを控えていたんですね。僕はそれを知らないで、だけどその絵はほほでできてはいるんです。かなりシュールな絵で、なにか作戦を持ってそうなんだけども、お父さんは不満そうなんですね。それで、絵寝かしながら千波くんが点検してるところに、お父さんが自分のアトリエから絵具皿を手に持って、かきまぜながら歩いて来られる。見たら朱と胡粉を混ぜた絵具をずっとかき混ぜて、絵の前へぐるっと回って、おっと思ったら絵具を絵の上にこぼすんです、で、ガーっとかき混ぜて、「こんなもんかな」と言って帰られた。その後、彼はドライヤーで一生懸命乾かして、その二日後の締め切りになんとか出した絵があるんですが、それが初出品の入選作です。そのような試練の中で彼は育ったっていうのは確かです。

八木 僕が多摩美に入ったときに、残念ながら横山操さんは亡くなっておられて、会えなかったんです。僕はものすごい横山操ファンで、そのために日本画を描くって決意したくらいなんですけど、本人と会ってないんです。本を見たりして、この人は精神がすごいと思ってそこを目指したんです。米谷清和さんは横山さんのお弟子さんで、僕は多摩美に進みまして、縁があって横山操の最後のアトリエに米谷清和さんと一緒に住まわせてもらって絵を描いたんです。

横山 今日は箱崎先生だけが京都ですが、京都と東京っていうのは、やっぱりちょっと違いますね。箱崎先生からは、箔についてご説明をお願いします。



説明を行う中島千波（中央）
床の間の掛軸は横山大観



説明を行う八木幾朗（右）

箱崎 銀箔のことね。また技法の話になるんですけど、私の作品《佐渡》は、黒箔を700枚から800枚近く全面に押ししています。黒箔ってというのは銀箔です。銀というのは、みなさんご承知のように、指輪とかプレスレットとか貴金属として使われますけど、金と違って特に亜硫酸ガス、要するに、昨日、温泉（月岡温泉）に入りましたけど、すごく強い硫黄臭ですね。ああいうところに持っていくと、すぐに黒くなりますね。でも銀は黒くなるだけではなくて、その焼き加減で金色から赤貝色、青紫のような色から真っ青に近いような青、グレイ、黒ってというような色まで、さまざまに、温度と焼き加減によって、硫黄、亜硫酸ガスとの化学変化によって変化が出ます。大変複雑な色を呈するものなんです。そのうちの三色くらいの色違いの箔を使用しています。青っぽいところの黒箔を波のところ押し、岩のところには赤っぽい変色した黒箔を押しというような形で、黒箔の色の変化も使いながら表現をしています。それでその上からは、基本的には留めようと思えば、普通の場合は礬砂で留めるのが一般的な留め方です。これも実験してみたんですけど、昔から、銀の変色を止めるのは大根の汁を使ったらいいというのが通説としてありました。それでほんとに留まるかどうかということに疑問を持っていたので、大学で実験しました。銀箔を燻蒸して焼いてみて変化を確かめましたが、礬砂よりもよく留まります。こういう言い伝えみたいなことがどんどん忘れられていくんですね。

仲山 私も銀箔を自分で焼いているというか、硫化銀にさせてますけども、温度が低いと金色になります。ガスの温度を上げてくと、グレーになっていきます。ですから、いま箱崎さんがいろんな黒っぽい箔を使い分けていると言ってますが、おそらく全部同じ色になってしまうと思います、最終的にはね。それと、箔を留めるにはやはり、硫黄が残っているかぎり無理なので、私の場合には直接ガスを当てているので、一回箔を全部洗ってしまっています。洗う時に膠だと落ちてしまうので、アクリルを使うことになるんですけども、要するに空気に触れさせないように上からコーティングする必要があるわけです。

箱崎 今変化の話になったけど、私の技法をもうすこし話をしますと、絵のアタリとして、下地にほぼ全面に色を置いて顔料で絵を描きます。それでその後に黒箔を押しします。全面に押ししたら真っ黒になっても見えなくなりますので、それを洗い出します。いま彼が言ったように、水をつけてぞうきんがけをするような感じです。画面をぞうきんがけするような感じで洗い出して、下地の仕事をもう一度ひっぱりだします。そしてその上から、今度は墨の仕事だけです。墨の仕事だけで作品を仕上げていくというような工程をとりますから、今計介さんが言ったような心配は若干は薄いかもしれませんが、一応工程は踏んでます。

客B 最近公募展なんかに行きますと、日本画と洋画というジャンルがよくわからないように感じます。今回の展覧会を見せてもらいましたら、厚塗りがあんまりなかったんですけども、公募というと日本画でもすごく厚塗りで、ほとんど油絵に近いような感じがあるんですけども、洋画と日本画の境界線っていうのは、さっきからずっとお話をしますが、日本画の定義っていうのは一体何なのかっていうのをお聞かせいただきたいです。

箱崎 僕からいいですか、ひとつの部分だけ。現在の日本画って、さきほど絵具の話をしたけれど、絵具は確かに岩絵具を使っている人が多いです。色の魅力がありますし、私もそれを使っていますけれど、絵として見たときに、油絵とほとんど表現に違いがないって言われるのは当然だと思います。そういう話が出た時期っていうのは、僕らが学生の時にもうしっかりと出てました。それから明治の時点で、春草が日本画と油絵の境っていうのは将来はなくなるだろうと言ってました。でも僕は、今のような状況の日本画の絵を春草がイメージしていたかと思ったら、違うと思います。その境がなくなるっていうような意味合いが、今いい状況で出てきているとは当然思えない。それで、具体的に明治以前の伝統的な東洋の絵画との違いで、今現在、完全に消えている部分がひとつははっきりあります。西洋のリアリズム、写実っていうものは、基本的に一点透視図法や二点透視図法で表現をします。それで、光と陰で量感表現をします。こういうようなものが写実の表現のベースにある。



箱崎睦昌《佐渡》（部分）



正面入口前看板



館内サイン



展示室入口前サイン



新津美術館アトリウムにて（8月4日）



展示解説を行う仲山計介（9月15日）

東洋の絵画（写実）は基本的に、西洋的な影響を受けるまでは多視点の表現をとっています。奥ゆきの表現、視点の取り方、陰影法などにより、対象の本質をいかに平面へ表現するかの独自の工夫（絵画様式）をもっていました。そういうものが一画面の中に、一視点からの在り方ではなくて多視点でありながらも、それが不自然でなく自然に違和感なく収まっているというような結果を生んでいます。近代以降も戦前の日本画には多く残っていました。しかし、そういうところが現在の絵には全くなくなってきています。完全に西洋的な見方が大半になってきている、特に写実的な作品は。そこに問題のひとつがあるというふうに思います。



9月15日の写生指導会のようす（中島千波）

中島 今、明治の春草の話が出ましたけれど、春草と大観たちが朦朧派っていうのをやりますよね。あれはどちらかというと、完全じゃないけどイギリスの水彩画の影響があるんですね。ということは、日本の絵画の一番おもしろいところは、ヨーロッパでもそうだと思うけど、たまたま日本っていうのは島国で、離れているからこういうふうなことになると思うんだけど、おもしろい様式のものを持ってくると、それをすぐ取り入れるっていうところがあるんですね。ですから、江戸時代の後期になっても一点透視をやりますよね。という、あれはじゃあ日本画なのか西洋画なのかという、もうどっちなのかかわかんない。ただそれを利用して描いたっていうだけ。ということは現在もどちらかというと、日本風という概念だけ、西洋風という概念だけ、そういう人々にある概念だけが残っていて、これは日本画っぽいねとか、厚塗りになっちゃうとちょっと違うかな、なんて言ったら、じゃあ日本画はなにって。日本人が描いたものが日本画、っていうふうになることが一番ふつうなんだけど。

ヨーロッパの人間っていうのは、絵画も彫刻も版画もあらゆることを平気でやっちゃうんです。ということは、特殊な概念を持ってわけじゃなくて、好きな自分のやりたいことをやってるだけです。ヨーロッパっていうのは日本という国、県みたいなもので、民族意識はあっても、なんとなくあやふやというか。ところが日本っていうのは離れてるから、そうすると日本と朝鮮半島と中国大陆とどう違うのっていうとね。これまた非常に難しい。

僕はとってもも人類学的なことも大好きで、いろいろ調べていると、日本人の半数以上が大陸から来た連中だったっていうね。それから南の方のポリネシア系から入ってきたり、インドネシアから来たり。それよりも、どちらかというと大陸から来ている人種が多いという。そこら辺に行きついてますね。今僕が読んでるのは、『継体天皇と朝鮮半島』という本で、これもまたおもしろくて、ほとんどの天皇筋はほとんど朝鮮半島ですね。ということは、我々もみんなあっちの人と一緒にだっていうことになってしまう。じゃあ、何を日本人とするかっていうところが非常に難しく、ただこの島国のおもしろさっていうのがね、うまく表現できればいいんじゃないかっていう気がするんですけどね。



9月15日の写生指導会のようす（渡辺信喜）

仲山 例えば私も千波さんも屏風を描いていますが、屏風とか掛軸とか、私たちを取り巻く環境や職人がいるかぎり、日本画は続くと思います。例えば千波さんがあの絵をキャンバスに描いていたら、あんなふうには見えないはずですよ。なぜ明治になって新しい洋画というのが入ってきてても日本画が残ったかと言いますと、私が考えているのは、絵描きがすごいじゃなくて、取り巻きしてサポートしてくれる職人集団が延々と残っていたので、我々は屏風を描けるし掛軸を描ける。そのためにはどのような発色をさせたらいいかということで、絵描きがそっちに向かうベクトルができますので、日本画は残っていったんだと思います。

ですから私は、むしろ日本画の危機といった場合には、絵描き個人の問題として捉えるのではなく、その取り巻きサポートをしてくれる経師（きょうじ）屋さんとか職人さんたちの紙から膠から全てのシステムがどこかが欠けたときに、日本画はなくなっていくんじゃないかと思っています。

だから明治になって日本画が減びなかったことは、周りのサポートがあったからではないかと私は思っていますし、それが一番の油絵と日本画の違いではないかなと、個人的には思ってます。



9月15日の写生指導会のようす（林潤一）

中島 おもしろい視点だな。

箱崎 違う観点から少し話をしたいと思うんですけど、日本の近代化は明治で、日本画とい

う言葉も明治に生まれるんです。先ほどから話に出ているような、ターナーなんかの影響も受けたりして、線を消しての朦朧体っていうような現象が起きたりします。でも、そういうものの中にも、やはりベースには東洋絵画の中核になっていた謝赫（しゃかく）の六法（註8）というような概念が、戦前まで、第二次世界大戦までに教育を受けた者の概念の中にはちゃんとあったと思います。

僕は戦後世代ですが、全くそれが教育の中に消えてしまいます。だからこそ、どんどん日本画が日本画らしくなくなっていく。東洋のひとつの精神性とか概念みたいなものが、絵描きからも日本人からも消える現象に走ったのが戦後だと、特に思います。それによって、日本画の絵画の幅みたいなものもどんどん広がるというプラスの現象も当然あるんですけど。

八木 日本画との境界線っていう話は、僕の世代でもありました。僕は、もちろんカテゴリーを分けるっていうことも重要だと思うんです、でもそれ以上に僕が危機感を持っているのは、現代の日本画というカテゴリー、たとえば日本画ってなんだとか日本画っておもしろいとかそういう特集があるんですけど、どうしてもなんか茶化してるようにしか見えないんです。これは僕個人の意見ですから失礼しますが、僕が目指してたのはこんなもんかかって。

僕は日本画っていうのは精神だと思うし、やっぱり日本人が持つ心だと思っているんですね。だから、それが無い日本画っていうのは、何の意味があるんだろうと。もちろんおもしろい非常に興味のあることで、いい作家もいますよ。でも終着点には思えないし、昔からやられている素晴らしい職人が関わる美しい色、美しい空間、日本人しかわからない、東洋人にしかわからない空間と、その物の見方っていうのが日本画だと思って入ってきたわけです。それがなければ僕はこれからの日本画っていうのは行き詰まると思うんです。

西洋化するのも、もちろん自然に僕らは西洋化されていると思いますし、そういうことよりも質の問題っていうのも非常に重要じゃないかと。僕も自分に問われる問題ですから恥ずかしいことですが、やはり現実に心を揺さぶる作品を描く、一生かけて描くっていう作家がやっぱりいないとダメで、僕は横の会にはそういうものが少しあるし、今もあると信じているんです。ですから、この展覧会が現代に果たす役割とかメッセージというのは、今言われてるおもしろい日本画とは違うんですけど、動物を通しての眼、植物を通しての眼とかの優しい眼がある。基本的なことがありながら、美しい色彩を生んだりとかいうことが加味されたものが非常に多かったものですから、もちろん墨も含めてですけど。色彩だけじゃないですけど、もちろん箔についても、そういうふう考えている作家が多かったんじゃないかなと、僕は思っています。

青山 僕は日本画と洋画の境界というのはわかりません。考えるだけムダなような気がするんですね。僕たちがこの愛すべき日本の国を良くしようと思う気持ちがもしかしたら、それが全てなのではないかと。道端の草が美しい、毎年咲く花が美しい、それが維持できる環境と維持しようとする意思があれば、いい国であるっていうことだけは確かなんです。けども、どこかほころびができればはじめる、どこかで考え方にズレがあるっていうことは、ものすごく大事な心配事で、それをみんなで考え考えて結論を出さなければいけないことで、大事なことは考え続けることだというふうに思うんです。それしか僕はできません。

横山 あっという間に時間が過ぎました。本日は長時間にわたってありがとうございました。

(終了)

註8 謝赫は、5世紀中国南北朝時代に活躍した齊の画家。人物画を得意とし、論画の書物で現在最古とされる『古画品録』を著し、27人の画家を6品に分類してその優劣を批評した。



20年後の横の会展 図録



講演会后、行形亭にて
(左から) 仲山計介、青山巨幹、中島千波、八木幾朗、箱崎睦昌

新潟市美術館・新潟市新津美術館研究紀要 第2号 (平成25年度)
Bulletin of Niigata City Art Museum & Niitsu Art Museum No.2

発行日 / 2014年3月25日

編集・発行 / 新潟市美術館

〒951-8556 新潟市中央区西大畑町5191-9

TEL:025-223-1622

FAX:025-228-3051

印刷 / 三条印刷株式会社

ISSN 2187-6770