

# 卓上の絵画、線の振幅

近 藤 恵 介

Table-Top Drawing, Amplitude of Lines

Keisuke KONDO

佐賀大学芸術地域デザイン学部研究論文集 第4号  
JOURNAL OF THE FACULTY OF ART & REGIONAL DESIGN  
SAGA UNIVERSITY  
NUMBER 4  
March 2021

# 卓上の絵画、線の振幅

近 藤 恵 介

## Table-Top Drawing, Amplitude of Lines

Keisuke KONDO

### 要 旨

明治～昭和の画家・鏑木清方（1878～1972年）が1925年（大正14）頃に提唱した「卓上芸術」を端緒とする筆者による連続展に「近藤恵介の「卓上の絵画」」（2017～2020年）がある。4回の展覧会を軸とするこの試みは絵画制作、発表を主としつつも、印刷物の作成、他者との制作や対話、文章の執筆など多岐にわたる。

本論では、その経緯のなかで筆者が書いた日本画の線のあり方に関する短いエッセイ「プレズレユレ」（2020年）を読み直し、批評的に展開することを試みる。「日本画」が成立する明治～昭和前期における画家たちの造形上の試みを、日本画を代表する画家であり、再興院展三羽鳥と呼称され、年齢も近く、公私共に親交の深かった小林古径（1883～1957年）、安田靉彦（1884～1978年）、前田青邨（1885～1977年）の制作プロセスを中心に読み解き、画家たちの協働から生じた「決定した一本」の線のあり方を考察し、今日の絵画の別の可能性を示す。

## 1. 卓上の絵画

### 1-1. 鏑木清方の「卓上芸術」

筆者が2017年（平成29）8月から始めた連続展「近藤恵介の「卓上の絵画」」は、その題からもわかるように明治～昭和の画家・鏑木清方（1878～1972年）が1925年（大正14）頃に提唱した「卓上芸術」を端緒としている。清方は卓上芸術についてこのように書いている。

竜岡町にいたころ卓上芸術ということ唱え出した。その頃の美術雑誌「アトリエ」の藤本さん（今の三彩社主）がこれに耳を傾けてくれた。何も別に創造の意味があるわけではなく、他に強うるものでもないが、世に会場芸術、床の間芸術などの呼び名もあるところから、画卷、画帖又は挿絵などの、壁面に掲げるものでなく、卓上に伸べて見る芸術の一形式を指して云ったもので、前に私の職としたところも含めてそう云った。

矢来住居の間に、鏡花の「注文帳」、一葉の「にぎりえ」、浄瑠璃の「朝顔日記」、珊瑚会に出した「築地川」などこの主張の具体的な作例である。<sup>1</sup>

画卷、画帳、挿絵などの手元に収まるサイズのことを指し、清方の出自である挿絵画家としての仕事が念頭に置かれていることが読み取れる。とりわけ明治期の小説家・樋口一葉（1872～1896年）への思慕を反映した《にぎりえ》（1934年）や、1902年（明治35）に単行本『三枚続』の装丁画や口絵を手がけたことに端を発し、その後「鏡花作清方ふがく」と称されるにいたる明治～昭和前期の小説家・泉鏡花（1873～1939年）との関わりは重要である。卓上芸術の具体例としても挙げられている《にぎりえ》の序文で、清方が「若い時に志した挿絵の道は先づ文芸の作と一つになることを心がけて たゞそれだけを目あてに苦勞もすれば楽しみもした」<sup>2</sup>と書くように、絵が独立して存在するのではなく「作と一つ」であることが強調されている。さらには「いくたびとなく読みかへしてゐるうちに いつしか宿る幻をそのまま、絵筆に託したに過ぎない」<sup>3</sup>と、文芸作品をただ絵解きするだけでなく、作と（あるいは作者と）協働の意識をもっていたことがうかがえる。

また、清方が卓上芸術を提唱した背景には、明治末より開催され清方も主な作品発表の場としていた官展の存在や、建築との結びつきの強い「床の間芸術」、そしてそれを批判するように打ち出した川端龍子（1885～1966年）の「会場芸術」における大作主義があることは重要である。

## 1-2. 近藤恵介の「卓上の絵画」

「卓上の絵画」を始めるにあたり、素描としてのステートメントを書いた。2017年（平成29）7月8日に書き終えた文章を後日加筆したものが現在のバージョンであるが、これは同年8月23日に実施した八柳サエ氏（横浜美術館主任学芸員／主任司書）との対談の際に指摘されたことを踏まえての改稿である。八柳氏には、清方の転機ともなった金沢での日々を綴った連作画冊、通称「游心庵絵日記」[図-1]に関する著書『鏑木清方と金沢八景』（有隣堂）があり、その中で清方の卓上芸術の最初期の作として同作を位置付けている。この「游心庵絵日記」を見たことが「卓上の絵画」を着想した直接のきっかけであるため、その研究者である八柳氏との対話で得たことはその後の作品制作に大きな影響を与えている。



図1 鏑木清方《夏の生活》より 1919年 鏑木清方記念美術館

ステートメントの全文は以下である。

描くことを重ねて、周辺をキョロキョロと見回して、そうしている間に描いた紙が風に飛ばされて、物干し竿にひっかかって、横にあった洗濯物といい具合に隣り合って、ハツとして、でもすぐにその奥の景色の方に目がいってしまっ、作品のことをふと忘れてしまうようなあり方。

12ヶ月間（2013年9月～2014年8月）毎月新作を発表し続けたプロジェクト「12ヶ月のための絵画」がまず最初にある。これは、日々描いている絵を、描き継いでいる絵を、その時間の流れの中でそのま

ま見せたいという思いから始まった。「12ヶ月」の期間にそれほど意味をもたせていたわけではないが、日本画の主題である「月次絵一つきなみえ」に倣いそう決めた。12ヶ月間の経緯があって、最後にはすべての作品を並べた展覧会と本になった。

「卓上の絵画」という言葉は、明治～昭和の画家・鏑木清方の提唱した「卓上芸術」からとっている。清方のいう「卓上芸術」はその名の示すように卓上に置いて、手に取り、一人で俯して筆捌きを味わいながら、そこに描かれるイメージの連鎖や背景の物語を楽しむ芸術のことを指す。画帖、卷子、口絵や挿絵などが作例だが、画集のようなマルチプルも含む。このようなことを唱え出した背景には、当時の画家の作品発表の重立った舞台となっていた官展などの「会場芸術」に対する反動もあっただろうことが随筆などを読むとうかがえる。出自が新聞の挿絵画家であったことも関係しているだろう。

「卓上芸術」の前段階に1919年頃から描き継がれた絵日記がある。発表するためではなく、個人の楽しみとして描かれたもの。時期ごとに冊子にまとめられて、それぞれにタイトルが付されている。連作であるので、絵と添えられた文章を読みながらページを繰ると、時間のうつろいが感じられると共に、清方の視線の流れが自分のものと重なってくる。

ひとまず「卓上の絵画」とはしてみたものの、できてくる作品は卓上だけに乗るわけではないと思う。壁に寄りかかったり、うっかりどこかに引っかかるかもしれない。形式のことだけではなくて、どちらかという、連作のように、日記的に、さほど大きくなく（見るものを威圧しないように、そしてなるべく機敏でいられるように）、というような部分を主に引き継ぐことになると思う。見ること、描くこと、そこから生じる絵と絵と絵と……その間、それらを横断しながら、常に動いているような状態で。

それと、ぼくは普段の制作のときは、机の上に紙を平置きして描いているので、その意味でも、卓上（で描かれた）絵画、を先のことはあまり決めずに描き継ぐ。

期間は「12ヶ月のための絵画」を引き継いで1年間で、その内訳は計4回の展示で構成される。ひとつの季節に、ひと繋がり作品群。それぞれの展示期間はまちまちだが、そんなに長くはない。会場は恵比寿にあるMA2ギャラリーの1階部分を主に使う予定だ。

3回目の展示は、美術家の富井大裕さんとの共作になる。これは2010年に開催した展覧会「あつけない絵画、明快な彫刻」（ギャラリー・カウンタック清澄）以来、2度目。

最後に、今手にしているこのリーフレットは折りのある仕様になっていて、開いて置くと衝立屏風のようになる。このドローイングの線が印刷されているマルチプルを最初の作品として卓上に立てること

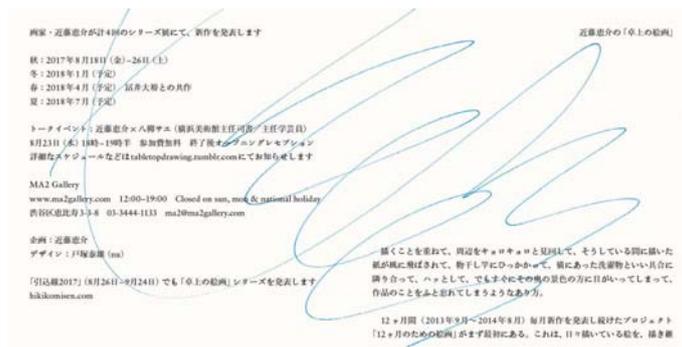


図-2 近藤恵介の「卓上の絵画」リーフレット

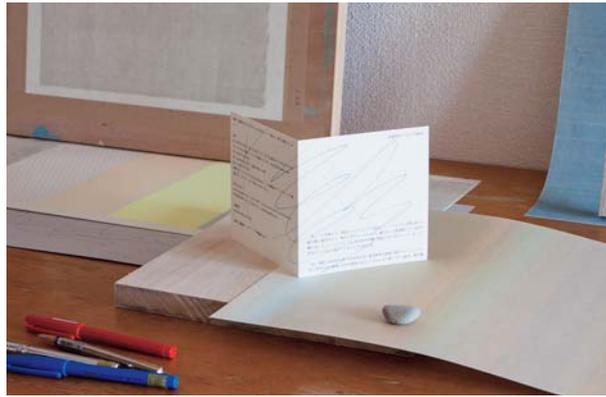


図-3

から、まずは始めてみようと思う。<sup>4</sup>

このステートメントは、連続展を始めるにあたって作成したリーフレット [図-2] に掲載した。リーフレットは12.0×24.0cmの横長の印刷物で、展覧会に関する情報と上記のステートメントが両面にまたがり印刷され、オモテ面にはブルーの水性ペン（PILOT Super プチ<細>）で描かれたドローイングが活字に覆い被さるように配置されている。中央には折線が入っており、リーフレットを手にとった人に折る行為を促すことが意図されている。また折ったものは自立する [図-3]。

デザインはデザイナー・戸塚泰雄氏（nu）に依頼した。紙媒体の印刷物を多く手がける戸塚氏とは、2010年（平成22）に筆者も画家として参加したthe coffee group（小島ケイタニーラブ、近藤恵介、鈴木雄介、蓮沼執太、古川日出男）という小説家、音楽家、画家、コーヒー店の店主からなるユニットのCD『ワンコインからワンドリップ』（HEADZ）のパッケージデザインを依頼した際に知り合い、以降画家とデザイナーの関係で会話を重ね、いくつもの印刷物をつくり今日にいたる。印刷物も射程に入る「卓上の絵画」のリーフレットを作成するにあたり、戸塚氏とのこれまでの経緯も反響させたいと考えてのことである。

### 1-3. 「卓上の絵画」の資料

このようにして始まった「卓上の絵画」だが、当初の予定からは随分と逸脱、展開しながら、2020年（令和2）3月に4回目の展覧会「卓上の絵画（三度目の春）」を開催した。その2年7ヶ月の期間の「卓上の絵画」関連の仕事は以下である。

## 「卓上の絵画」展

秋 [図- 4]

2017年 8月18日-26日

MA 2 ギャラリー

出品作 (作品タイトル | 制作年 | 素材 | サイズ)

- ・卓上の絵画 (秋) 01 | 2017 | 岩絵具、水干、膠、棒絵具、墨、鳥の子紙、石、木材、金箔 | 42.0×413.0cm
- ・卓上の絵画 (秋) 02 | 2017 | 岩絵具、水干、膠、棒絵具、墨、鳥の子紙、桐箱、石 | 30.2×42.0cm (紙片・大3点)、30.2×18.0cm (紙片・小1点)、44.0×32.0×2.0cm (桐箱)
- ・卓上の絵画 (秋) 03 | 2017 | 紙片コラージュ、金箔、板、展覧会リーフレット (オフセット印刷) | 26.5×26.5cm
- ・卓上の絵画 (秋) 04 | 2017 | 紙片コラージュ、金箔、ペン、板 | 36.0×10.5×3.0cm



図- 4 秋 展示風景 2017年

冬 [図- 5]

2018年 1月23日-27日

MA 2 ギャラリー

出品作

- ・卓上の絵画 (冬) 01 | 2018 | 岩絵具、水干、膠、棒絵具、墨、鳥の子紙、フォルダー | 62.5×45.0cm (フォルダー)
- ・卓上の絵画 (冬) 02 | 2018 | 岩絵具、水干、膠、棒絵具、墨、染料、金箔、ペン、薄美濃紙、鳥の子紙、色画用紙、印刷物、フォルダー | 62.5×45.0cm (フォルダー)
- ・卓上の絵画 (冬) 03 | 2018 | 岩絵具、水干、染料、膠、鳥の子紙、ブックエンド | 31.5×11.0cm (紙片)
- ・卓上の絵画 (『引込線』書籍/冬) | 2018 | 岩絵具、膠、墨、ペン、印刷物、木材、石、クリップ | 各54.5×80.3cm (印刷物)



図- 5 冬 展示風景 2018年 筆者撮影

春 [図- 6]

2018年 6月29日-7月7日

MA 2 ギャラリー

出品作

- ・富井大裕 | 線の為のポートレート (近藤恵介) | 2018 | アクリル板 | 80.5×193.3×81.0cm
- \*近藤恵介のドローイングの描線から得た形を元にした富井大裕氏による作品
- \*その他、これまでに発表した作品を別の組み合わせで再構成した作品も展示



図- 6 春 展示風景 2018年 写真: 柳場大

## 三度目の春 [図-7]

2020年3月17日-4月4日

\*新型コロナウイルスの影響で3月27日までの開催となった  
MA2ギャラリー

## 出品作

- ・わたしとその状況／卓上の絵画（三度目の春）| 2020 | 岩絵具、水干、膠、染料、墨、金箔、鳥の子紙 | 各53.0×53.0cm（4点組）
  - ・卓上の絵画（三度目の春）／貼る1 | 2020 | 藍、藤黄、蘇芳、ペン、薄美濃紙、糊 | 20.0×20.0cm
  - ・卓上の絵画（三度目の春）／貼る2 | 2020 | 藍、藤黄、蘇芳、ペン、薄美濃紙、糊 | 45.0×34.0cm
  - ・卓上の絵画（三度目の春）／貼る3 | 2020 | 藍、藤黄、薄美濃紙、糊 | 16.0×8.0cm
  - ・卓上の絵画（三度目の春）／「絵と文」のための | 2020 | 藍、藤黄、蘇芳、朱、墨、薄美濃紙、糊 | 90.0×30.0cm
  - ・卓上の絵画（三度目の春）／「ことばと」のための | 2020 | 岩絵具、膠、墨、新鳥の子紙 | 各22.9×16.6cm（2点組）
  - ・絵と文 | 2020 | オフセットプリント | 42.0×29.7cm
- \*その他、これまでに発表した作品を別の組み合わせで再構成した作品も展示



図-7 三度目の春 展示風景 2020年 写真：柳場大

## 関連展

## 引込線2017 [図-8]

2017年8月26日-9月24日

旧所沢市立第二中学校給食センター

## 出品作

- ・卓上の絵画（引込線2017）01 | 2017 | 岩絵具、水干、膠、棒絵具、墨、鳥の子紙、色画用紙、石、木材 | 33.5×40.4cm、26×62.9cm（紙片）
- ・卓上の絵画（引込線2017）02 | 2017 | 岩絵具、膠、棒絵具、墨、鳥の子紙、石 | 30.2×59.6cm、31.0×59.7cm（紙片）
- ・卓上の絵画（引込線2017）03 | 2017 | 墨、鳥の子紙、木材 | 30.2×59.9cm、30.1×59.3cm（紙片）
- ・卓上の絵画（引込線2017）04 | 2017 | 岩絵具、水干、膠、鳥の子紙、石 | 33.5×60.7cm、33.4×60.4cm（紙片）
- ・卓上の絵画（引込線2017）05 | 2017 | 岩絵具、水干、膠、墨、鳥の子紙、石、木材 | 30.1×59.8cm、30.2×59.9cm、30.1×59.9cm（紙片）
- ・卓上の絵画（引込線2017）06 | 2017 | 岩絵具、水干、膠、棒絵具、墨、金箔、ペン、鳥の子紙、色画用紙、板、石、木材 | 30.1×59.9cm、30.2×79.2cm、30.2×59.9cm、54.7×78.9cm、30.2×78.9cm、30.1×59.9cm、34.0×60.8cm（紙片）／26.5×26.5cm（板絵）
- ・卓上の絵画（引込線2017）誰が袖 | 2017 | 岩絵具、水干、膠、棒絵具、墨、ペン、鳥の子紙、画用紙、ステンレス台 | 160.0×90.0×120.0cm



図-8 引込線2017 展示風景 2017年 筆者撮影

絵の旅 vol.3 [図-9]

2018年7月28日-8月18日

MA2 ギャラリー

出品作

- ・私とその状況（卓上の絵画／絵の旅 vol.3）01 | 2018 | 岩絵具、水干、膠、墨、金箔、鳥の子紙、木製パネル | 53.0 × 53.0cm
- ・私とその状況（卓上の絵画／絵の旅 vol.3）02 | 2018 | 岩絵具、水干、膠、鳥の子紙、木材 | 53.0 × 53.0cm
- ・untitled（卓上の絵画／絵の旅 vol.3）01 | 2018 | 水干、膠、鳥の子紙、木材 | 26.5 × 26.5cm
- ・untitled（卓上の絵画／絵の旅 vol.3）02 | 2018 | 岩絵具、水干、膠、鳥の子紙、木材、石 | 26.5 × 26.5cm



図-9 絵の旅 vol.3 展示風景 2018年 筆者撮影

発生の間 [図-10]

2018年12月7日-12月23日

佐賀大学本庄キャンパス芸術地域デザイン学部3号館／本庄ビル／アート葉隠

出品作

- ・卓上の絵画（発生の間）01 | 2018 | 水干、膠、アクリル板 | 53.0 × 53.0cm
- ・卓上の絵画（発生の間）02 | 2018 | 水干、膠、鳥の子紙、テープ | 30.7 × 10.0cm
- ・卓上の絵画（発生の間）03 | 2018 | 墨、絵絹、テープ | 53.0 × 53.0cm
- ・卓上の絵画（発生の間）04 | 2018 | 水干、膠、鳥の子紙 | 48.0 × 12.0cm



図-10 発生の間 展示風景 2018年 筆者撮影

VOCA 展2019 現代美術の展望—新しい平面の作家たち

[図-11]

2019年3月14日-30日

上野の森美術館

出品作

- ・“わ”と書いて、つぎに“た”、つづけて“し”はシュッとスナップをきかせる——すべて鉛筆で——翌朝に“と”をペンでゆっくり紙にインクをしみこませるようにひき、その日の晩に“そ”を蛍光ペンでなげやりにかく、“の”と“状”は目をつぶる前にベッドで寝そべて指で宙になぞった、その2年後に“況”を画きはじめたが1年にかかるだろう | 2018 | 岩絵具、水干、膠、染料、墨、金箔、ペン、鳥の子紙、薄美濃紙、その他紙、絹、木材、木製パネル、板、ガラス板、アクリル板、石、糊、ねじ、釘、テープ | 178.0 × 400.0cm（組み作品）



図-11 VOCA 展 2019 展示風景 2019年

、譚 近藤恵介・古川日出男 [図-12]

2019年3月22日 - 4月21日

LOKO ギャラリー

出品作

- ・近藤恵介・古川日出男 | 絵焚書都市譚 (公開制作) | 2019 | 各種ペン、各種紙、糊、木材 | 172.0×100.0cm
- ・卓上の絵画 (、譚) —— 誰が袖01 | 2019 | 岩絵具、水干、膠、墨、金箔、ペン、鳥の子紙、その他紙、真鍮板、プラスチックダンボール、石、虫ピン、糊、木材、蝶番 | 各172.0×53.0cm (二曲一隻)
- ・卓上の絵画 (、譚) —— 誰が袖02 | 2019 | 岩絵具、水干、膠、鳥の子紙、その他紙、木材、蝶番 / 《紙のゴースト》 | 各133.7×90.0cm (二曲一隻)
- ・卓上の絵画 (、譚) —— 誰が袖03 | 2019 | 岩絵具、水干、膠、墨、棒絵具、ペン、鳥の子紙、その他紙、糊、木材、蝶番 | 各133.7×90.0cm (二曲一隻)

\* 「卓上の絵画」関連作のみ記載



図-12 、譚 展示風景 2019年写真：柳場大

佐賀の近代日本画 [図-13]

2019年5月1日 - 6月23日

佐賀大学美術館

出品作

- ・“わ”と書いて、つぎに“た”、つづけて“し”はシュッとスナップをきかせる——すべて鉛筆で——翌朝に“と”をペンでゆっくり紙にインクをしみこませるようにひき、その日の晩に“そ”を蛍光ペンでなげやりにかく、“の”と“状”は目をつぶる前にベッドで寝そべって指で宙になぞった、その2年後に“況”を画きはじめたが1年はかかるだろう | 2018 | 岩絵具、水干、膠、染料、墨、金箔、ペン、鳥の子紙、薄美濃紙、その他紙、絹、木材、木製パネル、板、ガラス板、アクリル板、石、糊、ねじ、釘、テープ | 178.0×400.0cm (組み作品)
- ・卓上の絵画 (冬) 02 | 2018 | 岩絵具、水干、膠、棒絵具、墨、染料、金箔、ペン、薄美濃紙、鳥の子紙、色画用紙、印刷物、フォルダー | 62.5×45.0cm (フォルダー)
- ・卓上の絵画 (『引込線』書籍 / 冬) | 2018 | 岩絵具、膠、墨、ペン、印刷物、木材、石、クリップ | 各54.5×80.3cm (印刷物)

\*すべて過去作を出品



図-13 佐賀の近代日本画 展示風景 2019年 筆者撮影



図-14 Small Infinity 展示風景 2019年写真：柳場大

Small Infinity [図-14]

2019年11月15日 - 12月7日

MA2 ギャラリー

- ・卓上の絵画 (Small Infinity) / 安珍 | 2019 | 朱、藍、墨、膠、ペン、雁皮紙、楮紙、糊、テープ | 26.5×14.4cm
- ・卓上の絵画 (Small Infinity) / 安珍・老僧 | 2019 | 朱、藤黄、藍、墨、膠、ペン、楮紙、糊、テープ | 26.5×14.4cm

## 紙上作品

卓上の絵画（引込線2017 | 書籍）[図-15]  
 近藤恵介（絵画制作）・森大志郎（レイアウト）  
 2017  
 オフセット印刷（FM スクリーニング）

## トークイベント

近藤恵介×八柳サエ（横浜美術館主任学芸員／主任司書）  
 2017年8月23日18時-  
 MA 2 ギャラリー

近藤恵介×富井大裕（美術家）  
 2018年7月4日19時-  
 MA 2 ギャラリー

あつけない絵画、だったのか？——作品の被災から「卓上の絵画」を考える

佐藤美子（川崎市市民ミュージアム学芸員）×近藤恵介×富井大裕（美術家）

3月28日（土）19時-

MA 2 ギャラリー

\*新型コロナウイルスの影響で中止となった

## テキスト

- ・「近藤恵介の「卓上の絵画」「卓上の絵画」展において配布、MA 2 ギャラリー、2017年
- ・「引込線で引く線」「卓上の絵画」ウェブサイト、2017年12月
- ・自作解説、「卓上の絵画」ウェブサイト、2017年12月
- ・「卓上の絵画、画家の随筆」『新潮』2018年7月号、新潮社、2018年6月
- ・「発生の場のためのテキスト」『記録集・発生の場／Ignition Field』佐賀大学芸術地域デザイン学部、2019年3月15日
- ・「まずは記録のために。そして、次に描かれる絵のために。」『な nD 7』nu、2019年5月15日
- ・「プレズレユレ」「三度目の春」展において配布、MA 2 ギャラリー、2020年3月17日-4月4日

## その他、資料

絵と文——「卓上の絵画」のための資料 [図-16]

制作年：2020

絵と文：近藤恵介

論考：野口玲一

企画・編集：近藤恵介

デザイン：戸塚泰雄（nu）

協力：MA 2 ギャラリー



図-15 紙上作品《卓上の絵画（引込線2017 | 書籍）》 2017年 筆者撮影



図-16 「絵と文——「卓上の絵画」のための資料」 写真：柳場大

#### 1-4. ブレズレユレ

当初、2018年（平成30）7月に予定していた4回目の「卓上の絵画」展は幾度かの延期を経て、「卓上の絵画（三度目の春）」展として2020年（令和2）3月17日～4月4日の会期で開催されることになったが、2月後半より東京においても徐々に広がりつつあった新型コロナウイルス感染症の影響<sup>5</sup>により、3月27日までの短縮開催となり、3月28日に予定していた佐藤美子氏（川崎市市民ミュージアム学芸員）、富井大裕氏（美術家）とのトークイベント「あっけない絵画、だったのか？—作品の被災から「卓上の絵画」を考える」も中止となった。

絵画作品とは別に、「三度目の春」展に際して、展覧会場で配布、展示するための資料「絵と文—「卓上の絵画」のための資料」を作成した。これまでの「卓上の絵画」に関するデータをまとめ、書いてきた原稿のうちの主要なものを再掲し、三菱一号館美術館学芸員・野口玲一氏による論考「弱さが強さにかかわるとき——近藤恵介について」と、筆者自身が書き下ろした「ブレズレユレ」を加え、その背景には新作の絵を配した。デザインはリーフレット同様、戸塚泰雄氏に依頼した。

「ブレズレユレ」の全文は以下である。

#### ブレズレユレ

紙に筆を下ろすと、繊維の奥に水分が浸み込む。粗粒の顔料は表面に残り、細かい墨や水に溶けた染料は水分と一緒に紙の厚みへ浸透する。

線を引く、絵具が筆の穂先から紙に移り、水分が少しずつ減り次第にかすれると紙の凹凸がより感じられ、その摩擦で線がわずかにブレると急に拍動や手の震えを自覚して、さらに線がブレる。

近代の日本画家の素描を見ると、模写の意識が染みついているのがよくわかる。他者の線を引用するというよりも身体性も一緒に引き写すことを繰り返しながら、やはり私は私なのでそれぞれの線になってゆき、次第に何らかの形を結ぶ。そうやって得た写生を小下図に落とし込み、大下図へ展開させ、本紙に転写しながらも修正を重ね、骨描きで墨の線に定着させる。同じ線を何度もなぞる絵画制作の基礎段階における変形過程で、私の線からなる形はそのたびに少しずつズレながら洗練され、気がつくとい自分の線からもだいぶ離れている。

小林古径の仏画を思わせる厳密さを具えた線は、同じ時代に生きた安田靉彦の糸のように細くてしなやかな線との違いが際立つがゆえに連帯を感じるし、前田青邨の幅のある線は内と外を区画するというよりも線の内に色面が広がることで周りとの新しい接続関係を築く。古径、靉彦、青邨の線を重ねると見えてくるユレを引き写してみると、法隆寺の金堂壁画に加筆するような気がしてくるし、古径や靉彦がぼくの絵を描いているようにも、あるいは青邨の線を軽々と越境する色面の広がりをいま描いている卓上の画面で引き受けているようにも思える。<sup>6</sup>

2018年半ば頃、筆者は清方の連作画冊「游心庵絵日記」への興味の在処を確かめるため、清方の素描や素描に関する資料にあたるなかで、1959年（昭和34）に出版された『現代作家デッサン 鍋木清方』の清方自身による巻頭言「作者のことば」を見つけた。

日本画では下画も写生も楽屋の仕事であって、自分の用に立てるほかには、人前に出すものではない。そういう掬を誰が極めたとも聞かぬが、この不文律はいつとなく滲透して私の常識になっている。[…]  
下画は本書きのための稿本ではあるが、この二本立にはまだ攻究される節もあって、私にしても未解決のまゝなのである。<sup>7</sup>

日本画制作における下図と本画の関係の攻究可能性の示唆を受け、比較対象として同時代の画家の素描や関連資料にも手を広げるなかで、清方の素描のあり方とは違うからこそ際立つ、古径、鞆彦、青邨の素描や素描にまつわる言葉に触れた。次第に、そこに感じられる連帯の意識と、潜在する日本画理解の別の可能性を感じとるようになり、その感触を覚書のようにして書いたのが「ブレズレユレ」であり、「三度目の春」展の作品である。

2017年（平成29）7月に筆者が書いたステートメントを読み返すと、絵を描き継ぐことで、見ること、描くことが個別の絵を横断し、それぞれが新しい接続可能性を探り始めるのではないかという希望のような予感に満ちている。2020年（令和2）2月の「ブレズレユレ」では、運筆の手触りや絵具と紙の具体的な関係、絵画制作の可視化されないプロセスの積層による線の変化や、近代の日本画家たちの線の重なりから、その予感の在処を確かめようとしている——と思われる。

次章では、この「ブレズレユレ」を、小林古径、安田鞆彦、前田青邨の言葉や作品を手がかりとしながら、より踏み込んで展開させることを試みる。

## 2. 「決定した一本」と「線の振幅」

### 2-1. 小林古径

1933年（昭和8）3月に小林古径は「東洋画の線」と題の付された洋画家・中川一政（1893～1991年）との問答のなかでこのように語っている。

飛鳥天平時代は本当の線の時代であつたと思ふ。それこそ何といつてもぬきさしならぬ線である。法隆寺の壁画、東寺の七祖の像、などは最も代表的なものである。<sup>8</sup>（傍点筆者）

印象的に使われる「ぬきさしならぬ線」だが、「頭と尻がきまるところに極まつてゐる」<sup>9</sup>と古径が言うように、過不足なく、画題や絵画様式と必然的な関係を結ぶ飛鳥天平時代の線描に理想を見出し、作画方法も含めて自作に応用した《琴》（1927年）、《髪》（1931年）などの線描を主体とする作品が念頭にあることがうかがえる。この発言のあった1933年（昭和8）前後は《いでゆ》（1918／1921年）、《罌粟》（1921年）などで試みた西洋的写実（細密描写）と宋元院体画を折衷させ、日本的な画題、材料、様式に落とし込んだ新しい日本画の追求を通過して、造形面でいえば、主体となる簡潔な線描に対置させるように鮮やかな色彩を施し、その図様に広がりを与えるような明るい余白をもつ平明な作風を確立させた時期にあたる。このような新しい傾向の絵は、その後、古径、安田鞆彦、前田青邨らの主な作品発表の場であった再興日本美術院展（以降、再興院展）初期の代表的な作風として総称され「新古典主義」と呼ばれるようになる。ただし、この語については濱中真治氏が指摘するように「たしかに、この用語は上記の作風や時代を語るうえで便利でありつい用いてしまうが、しかしその意味内容するものは使用するひとりひとりによって異なる。また、その言葉から想起するイメージも、個人によって異なるという曖昧な語である」<sup>10</sup>ため、配

慮を要する言葉であることは踏まえておきたい。

古径に師事した村田泥牛（1903～1980年）は、自身の作品を師古径に見せ「きつく駄目を押され」たときのことをこのように回想している。

小さな画でしたが人物の線がきに濃い線の外に淡い具墨の線が二本あったので、自分では面白くいったと考えたのですが早速先生につかまりまして「君三本の線はどれが本当だね」と聞かれましたので「三本共本当です」と申し上げると、即座に「そんな事はいけない。決定した一本が必要だよ」とはっきり自分の虚をつかれて目がさめたようでした。<sup>11</sup>（傍点筆者）

先の「ぬきさしならぬ線」と似た意味で「決定した一本」が使われている。素朴に読めば、三本の線を一本にまとめよ、という造形上の指摘なのであろうが、「決定した」という言い回しからは、時間の経過が感じられ、それ以上の含意があるように思われる。

では、この「決定した一本」は制作におけるどの段階の線を指すのであろうか。

通常の日本画制作では、やや不自由とも思えるような諸段階を踏むことで画面を完成へと導く。写生 [図-17] を経て、小下図から大下図へと画面を構築する制作の初期段階においては、幾本もの線を引き、収斂させることで下図の線の精度を上げる。古径も、時期によってその役割と精度は違っているが、精密な下図を多く残している。描画材は鉛筆、木炭、墨とさまざまである。

大下図ができた次は支持体となる絹や紙などへ透写／転写し、いよいよ本画制作に入る。ただし、どれだけ精密な下図を用意したところで、それを写し、墨線でなぞる骨描きの段階で、運筆が「ブレ」る程度の微細な変化ではあるかもしれないが、線が変化することは画家である古径本人がもっともよく理解しているであろう。

下図を支持体に写した後は、その墨線の上に絵具を数回にわたり塗布する。骨描き線は顔料に被覆され見えなくなるので、仕上げの段階で再度線描を施し完成とする。この、現在でも日本画制作において広く採用されている制作プロセスについては《機織り》（1926年）を自作自解した「「機織り」について」で古径自身が説明しており、「大和絵の古い時代の作画に有る描法の内、最も私が尊重している方法」<sup>12</sup>であるとしている。

以上のように、同じ線を何度も引き写す日本画制作のプロセスだが、厳密に言えば、一本として同じ線は引き得ない。そうだとすれば、最終的に画面に引いた線——言い方を変えれば引くことができた線——こそが、事後的ではあるが「決定した一本」なのであろうか。

再度古径の言葉を引用する。

### 線の使命

線は物体の要約である場合もあれば、抽象である場合もある。がもつと動かせないものがあると思ふ。それが線には第一義的に大事なことであらうと思ふ。前言した如く内に籠つたものを現はす、或は対象



図-17 小林古径《髪スケッチ》1931年  
東京芸術大学芸術資料館

の实在を掴むといつた一所謂骨法である。だから没骨といふ形式もまた破墨と同様にそれは線であらねばならぬ。<sup>13</sup>

線の、より基底的な役割として「対象の实在を掴む」ことが大事である、と書いている。古径はこれ以上の説明をしていないが、1947年（昭和22）4月に東京美術学校に入学し、古径とは先生と学生の立場で出会った平山郁夫（1930～2009年）は回想録「小林古径先生と素描」の文中で、「普段ほとんど言葉が発することのない先生」の線について比喩を交えながらこのように解説している。

初心者が、最初から要約された簡潔な一本の線を求めることは不可能です。もし、一本の線でもって形体を決めたとしても、それは単なる輪郭線となります。また、観念的な内容の伴わない線となります。

小林先生の完成画の一本の線は、氷山の先端のようなものです。素描や画稿の中にあらゆる試みをされて、一本の線に要約され決定されたものです。簡潔な線の中に、見る人に様々な意味を読み取らせる内容が表現されているのだと思います。線を引くにも、さっと簡単に筆を速く引いてはけません。力をこめ、祈りをこめた気持ちで食い入るようにぐっぐっと引いたことが伝わってきます。そのときに、単なる筆致巧者でない精神性が表現されるのだと思います。<sup>14</sup>（傍点筆者）

平山郁夫は古径がいうところの「ぬきさしならぬ線」「決定した一本」を「一本の線」に置き換えているが、おそらく指す意味は大きくは変わらないであろう。

## 2-2. 前田青邨

「一本の線」に類する発言は古径に限ったものではない。古径が師事した梶田半古（1870～1917年）の画塾に2年遅れて入門して以来、最晩年にいたるまで行動を共にした前田青邨は「線描の練習」（1927年）、「スケッチについて」（1948年）と題された文章の中でそれぞれ以下のように書いている。

初学の頃は、何本も何本も線を引かなければそれが出てこないが、倦まずにこの線による写生を続けて行くと、その内に全容を表すことの出来るただひとつの線を見出すことが出来るようになります。<sup>15</sup>（傍点筆者）

天地万物、それぞれのもつ美しさ、独自のかたち、特質を、見つめてゆき、ぬきさしならぬただ一本の線にして表現すること。私のスケッチの眼目はそこにある。<sup>16</sup>（傍点筆者）

青邨は、古径の「ぬきさしならぬ線」「決定した一本」と非常に似通った、「ただひとつの線」「ぬきさしならぬただ一本の線」なる言葉を用い、線描やスケッチについて書いている。

古径は1899年（明治32）に、青邨は1901年（明治34）に、共に16歳で半古の門下に入り、青邨の回想によると「私が十六歳で梶田先生の塾に入った時、二つ年上の小林君は、既に立派な歴史画の作家であり、前期日本美術院に出品して、一等褒状まで取っておりました。山出しそのままの私に、絵具のとき方から、制作の一切を何くれとなく教えてくれました。」<sup>17</sup>とあるように、画家としてのキャリアの最初期から共に研鑽を積んだ。ふたりの交流に関しては、古径の没後、青邨によって書かれた「兄・小林古径」に詳しいが、その良好な関係は晩年まで続いた。半古門下で歴史画や写生を学び、小堀鞆音門下の安田鞆彦らが結

成した研究会・紅児会への参加、再興日本美術院の同人への推挙、ヨーロッパ留学、大英博物館での伝顧愷之筆《女史箴図巻》の模写など、それぞれの作風を確立する過程をお互いの影響関係のなかで過ごした。

とりわけ、1923年（大正12）4月17日より約1ヶ月間にわたり協働して模写に取り組んだ伝顧愷之筆《女史箴図巻》での息の合った仕事は、線に対する意識を共有するのに十分な時間であったであろう。

後年、この模写事業において古径、青邨が、それぞれの部分の模写を分担作業したのかを明らかにすべく、美術史家の辻惟雄氏らが模写《女史箴図巻》

[図-18]をもって自邸を訪れたときのことを、青邨はこのように回想している。



図-18 小林古径《臨顧愷之女史箴図巻 第四場面》1923年  
東北大学附属図書館

実は、先達てこれを見るまで私は、小林君のうつした部分と私がうつした部分とは一見してははっきり区別がつくと思っていました。ところが、自分で驚いていてはしようがないのですが、最初に見た時には自分がうつしたのか小林君のかわからなかった。筆癖を見ても小林君の癖など一つもでていない。<sup>18</sup>

また、「考えてみると、小林君とは随分たくさんさんの写しものを一緒にしています。」<sup>19</sup>とも同じ文章中で書いているように、ふたりが古画の模写を通じて、たびたび線を共有していたことがうかがえるのと同時に、そのなかで線のあり方を形容する言葉や、言葉が示す理想を共有していたであろうことは容易に想像できる。

「高古遊絲描」と呼ばれる《女史箴図巻》に見られる衣文描写の厳しく細い線描に向き合った経験は、その後の両者の作品に大きな影響を与え、帰国後には線への回帰ともいえるような充実した作品が次々と描かれた。古径では《琴》、《清姫》（1930年）、《髪》など。青邨では《石棺》（1932年）、《鶉飼》（1933年）、《観画》（1936年）などがあるが、同時に濃彩の《羅馬使節》（1927年）、《洞窟の頼朝》（1929年）を描いており、表現の幅を示している。

### 2-3. 安田鞞彦

年齢でいえば、小林古径（1883年2月11日生まれ）と前田青邨（1885年1月27日生まれ）の間に挟まる安田鞞彦（1884年2月16日生まれ）は文集『画想』の中でこのように書いている。

人は常に目に見えないものを求めて止みません。美しいものも、今見えているものよりも、もっと深いものを求めます。

日本人は元来、調子の高い澄みきったものを好みます。それは天平あたりの彫刻を、中国のそれと比べればわかります。[……] 絵画ならば、幾本の線で現わしたものよりも、その中の決定的な一本の線で現わしたものを尚びます。<sup>20</sup>（傍点筆者）

西洋画との対比から日本画の特質を見出そうとする文章中に登場する「決定的な一本の線」である。短い引用からでも、規範とする美術品とその時代、理念、用いる言葉など、古径、青邨と理想を同じくして

いることがわかる。

また、靱彦が1939年（昭和14）に書いた「古画の研究に就て」の、東洋の様々な古画の線に関する観察を列挙して述べる段の最初で法隆寺金堂壁画の線について触れ、以下のように説明している。

我国の遺品に就て見るに、法隆寺の壁画を始め古名画の描線は、後世の鉄線描法の如く堅く冷たい感じはなく、柔らかみも強みもあり潤いもある、然して徐熙の花鳥に見る如き大いなる運動がある。<sup>21</sup>

靱彦自身の線のあり方を解説したかのような文章であるが、靱彦の画業とも深く関係する法隆寺金堂壁画の描線が「決定的な一本の線」であることは間違いのないであろう。それは、子供の頃より通っていた上野の帝室博物館（現・東京国立博物館）で、飛鳥天平の彫刻の模造や法隆寺金堂壁画の模本を目にしたことを、画家としての起点に据えていることからわかる。

[...] 初めて博物館へ足をふみ入れてあの広い会場に、大きな古美術の一群が立ち並ぶ壮観に息をのんだ。[...] 絵画には長法寺の仏再生説法図、高野山の阿彌陀聖衆来迎図等、藤原の大幅の仏画の模本がある。中にも法隆寺壁画の大小十二面の模本の、雄大なる構図と威厳に打たれた、十三歳の私の感激は今も忘れない。<sup>22</sup>

その後、1907年（明治40）には岡倉天心の計らいで奈良留学をし、9ヶ月後に健康を害し帰京するまで猛勉強を続けた。そのときの金堂壁画の縮写 [図-19] が今も残されており、丹念に写された模本からは正典に接している高揚と、すべてを写し取ろうとする気迫が見て取れる。自分の手で鍵を開け、金堂に入ったそのときの様子をこのように回想している。

うす暗い金堂内に隙間もなく立ち並ぶ仏達へのおどろきは、いま一々述べる遑がない。私の眼が堂内の暗さに馴れてきた時に、浮かび出たのは、あの十二面の大壁画である。荘厳なる構図、見事な立体的な仏体の描写が夢の如く浮んだ。神韻漂渺とはまさにこれである。

一番立派で一番確かでそして一番清新な仏画。

日本仏画に無いもの、支那でもない印度でもない。西域かそして遠く西欧の匂いもあるが、この高い気品はやはり日本のものかなどと考えていた。<sup>23</sup>

1939年（昭和14）に法隆寺壁画保存調査会が成り、靱彦は調査委員として約30年ぶりに奈良の地を踏み、翌年秋より模写は着手された。太平洋戦争の影響で断続的ではあったものの、模写は続けられた。終戦後、完成予定年である1949年（昭和24）の1月26日に発生した法隆寺金堂の火災により、大部分の壁画は焼損した。靱彦は「臥床してしまった」<sup>24</sup>と書いている。

1967年（昭和42）、再現模写の監修に青邨とあたり、翌年2月に完成した。安田班は六号大壁「阿彌陀浄土」、二号壁「日光菩薩」、四号壁「勢至菩薩」を担当した。再現模写をする際の方針として靱彦は「こ



図-19 安田靱彦《法隆寺金堂壁画第六号壁観音菩薩像模写》1907年頃  
川崎市市民ミュージアム

の壁画で最も大切なものは線描である。色彩は変色するが、線は剥外は残る。線を最重視したい」<sup>25</sup>と提案した。

20代、50代、80代と靱彦の長い画家人生の要所で金堂壁画に向き合い、線を写した。そのほかにも多くの古画の模写を残しているが、画道へと導き、規範ともなった本壁画は靱彦の画業の通奏低音のように制作を支えた。

## 2-4. 《髪》と《挿花》

### 2-4-1. 《髪》

1918年（大正7）から1944年（昭和19）の期間、朝日新聞の紙面に美術批評を書いた記者であり美術研究家の春山武松（1885～1962年）が、再興第二十回院展（1933年）に出品された小林古径《孔雀》の批評文中で「かういふ簡素な画面構成法を院展にはやらせたのは、古径氏がもつて、「髪」あたりからよく人に気附かれるやうになつた」<sup>26</sup>と証言しているように、《髪》[図-20]の前後より、のちに「新古典主義」と呼ばれる再興院展を代表する様式が成立し、広く知られるようになったと考えられる。

再興第十八回院展（1931年）に出品された《髪》は好評を博し、新聞、雑誌に多くの批評が出た。色彩や小道具などの余分なもの一切を排した切り詰めた画面構成や、仏画を思わせる抑揚のない鉄線描などの造形面について触れたものが多く、また画中に描かれた風俗の今日性について問うものもあった。

1928年（昭和3）に院展同人を辞退し、翌年6月28日に青龍社を創設して以来、院展に対して常に批評的な存在であった川端龍子は《髪》が発表された際、『東京日日新聞』にこのように書いている。

古径氏には前にも裸女を中心とした「いでゆ」の作はありますが、然しその観象の態度はいよいよ透徹して、將に古径氏が女体を借りて今この画中に座したとも見られます。尤もこの透徹はやゝもすれば冷徹に通じること、その点前年〔一昨年〕の「琴」の女の蠟化したかのやうに淋しい影も生みますが、然しこの「髪」にはぐつと血脈を感じます。いはずと知れたそれが人物画の第一義です。まして意図も宜し、構図もよし、線も宜し、色調も宜しの隙も無い作品です。<sup>27</sup>（〔 〕内引用元ママ）

龍子は古径画の純化、単化の局地として、その絵のあり方を古径の制作に向かう姿勢に重ね評した。

当の古径は制作直後に雑感を書いている。

今度の『髪』を描き出してから暫くたつて、顧愷之の作と伝へられる『女史箴図』の中に、髪を結つてゐる図がある事を思ひ出した。<sup>28</sup>

意図的な引用ではないようだが、1923年（大正12）に青邨と共に模写をした《女史箴図巻》が少なからず影響を与えたことは間違いない。また、本作の力強い線描や女性のポーズからは、外遊中に立ち寄ったエジプトの美術の影響も見て取れる。古径はエジプト滞在中に目にし



図-20 小林古径《髪》1931年  
財団法人永青文庫



図-21 小林古径《エジプトの女王》  
1923年 小林古径記念美術館

た彫刻、ミイラ、絵画などを写した素描〔図-21〕を残している。

行動を共にした青邨は、帰国直後に書いた「エジプト巡礼記」で、第六王朝の墓の中を装飾する浮彫りを見て、「殊に面白いのははじめにベンガラ色で描いて、その上を又墨で描いてあるのなど、全く、日本画の線と共通していますし、日本の絵や木彫と余程よく似通った面白味があります」<sup>29</sup>と日本画との類似性を見出している。

#### 2-4-2. 《插花》

翌年の再興第十九回院展（1932年）に出品された安田靫彦《插花》〔図-22〕は明らかに前年出品の古径の《髪》への応答であろう。主題の女性を反転させたような構図、平明ではあるが白い肌を浮かび上がらせる薄墨が引かれた背景、肥瘦のない鉄線描など類似する点が非常に多く、発表時の作品に対する批評の多くが《髪》との比較で書かれている。ヨーロッパ外遊で目にした様々な美術品を吸収、昇華した古径の《髪》を引き写すように《插花》は描かれた。



図-22 安田靫彦《插花》1932年  
東京国立近代美術館

《髪》と《插花》の関係にみられるような画題、描法、構図の共有はこの画家達において決して珍しいことではない。画卷に例をとると、青邨が「私の生涯にとっては記念すべき作品」<sup>30</sup>と回想している《竹取物語絵巻》（1914年）を受けて、古径の《竹取物語》（1917年）が着想されたのは間違いなく、その古径の《竹取物語》は靫彦をして「古典の第一級と相並ぶべき名作である」<sup>31</sup>と言わしめた。古径はその13年後に再度大和絵絵巻の現代的解釈に取り組んだ《清姫》（1930年）を描き、靫彦は「中にも出陳された巻頭の師弟の法師の衣服は墨線の匂い高く、白描画中稀なる佳品である」<sup>32</sup>と賞賛し、4年後に白描淡彩の画卷《月の兎》（1934年）を描いた。

画卷に限らず、このほかにも例を挙げれば枚挙にいとまがないほどに、画題、描法、構図そしてそれに伴う思想を協働のなかで共有、展開したことが作品や画家の言葉から読みとることができる。

#### 2-5. 線の引き変え——「ブレ、ズレ」

ここで改めて「決定した一本」を考えてみたい。

青邨は《女史箴図巻》について「この絵巻物は大英博物館所蔵になるもので、ヨーロッパに存在する中国画の最も顕著なものであり、中国最古の絵の一つといわれ、その傑作であることについては既に定説があった」<sup>33</sup>と解説している。しかし、古径の帰国後の談話「顧愷之の模写に就て」によると、「全く最初にお目にかかった時はこんなつまらないものなのかと、ひどく落胆しましたがけれどもやつてゐるうちに矢張りいいところはいいと思ふやうになりました」<sup>34</sup>と書いているように、原本は何代にもわたり絹が継がれ、線が加筆された状態で「布れの象嵌みたい」<sup>35</sup>であった。その大英博物館での模写を、古径は「苦い経験だつた」<sup>36</sup>、青邨は「私はあとにもさきにも、模写でこれほど苦しんだことはない」<sup>37</sup>と振り返っている。作業環境や原本の状態の悪さなどが理由だが、その過酷な仕事は、千数百年前に引かれた線をそのままに引き写すというよりも、黒ずみや後補の分厚い時間の堆積の中から、ふたりで線を見出して、今日に開くような作業であったことが手記を読むとうかがえる。神経を衰弱させるような日々を共に過ごした古径と青邨は、その協働模写において「蚕から絹糸をひくやうな線」<sup>38</sup>を見出し、互いの線をそれに同化させることに成功したのである。

靱彦にも《女史箴図巻》の影響がうかがえる《日食》(1925年)があるが、《女史箴図巻》そのものは見ておらず、写真や資料を参考にして描いた。その後、古径、青邨の模本を1940年(昭和15)に見たようである。<sup>39</sup>模本についてこのように書いている。

ロンドンで伝顧愷之の「女史箴図」を青邨君とで模写された事は、君〔古径〕の為に大きな収穫であったばかりでなく、模写と云う仕事としても、あれ程のものは今迄になく、あの模本を日本に得たことは、実に大幸であった。<sup>40</sup> (〔 〕内筆者)

靱彦は原本の線ではなく、古径、靱彦の見出した、それも描いた本人にも容易には判別のつかない翻案された線を見たのである。また、その原本である伝顧愷之《女史箴図巻》自体も、古径が「ひどく落胆」したように、今日の美術史研究では唐代の模本であるとされており<sup>41</sup>、「布れの象嵌」のように後補も甚だしく、六朝時代の画風を伝えるに過ぎないのかもしれない。しかし、そのなかから古径と青邨が線を見出し、新たな模本として残したことの意義は深いであろう。

では、この線は誰の線なのであろうか？

青邨は模写の重要性について書いている。

その筆の巧さ、線の強さ、色の良さなど、これは直接自分でぶつかってみて初めて解ることで、ただ見ただけでは、その絵の良さを理解、把握することは絶対に出来るものではない。〔…〕模写ということは、直接には何も得ることがないように、一応は誰でも若い人は考えがちで、またそれはそうかも知れないが、無駄とも思えるその仕事の効果が案外後になって現れてくるものであることを、私は信じて疑わない。<sup>42</sup>

「無駄とも思えるその仕事の効果が案外後になって現れてくる」とは、規範となる線のあり方を知ることと、それとの偏差により自分の線の位置を知る、というようなことを指していると思われる。自身の線を他者の線に同化させる経験は、他者の線との「違い」を知ることでもある。つまり、模写をすることで、直接線に触れるように写し、微細な「違い」を手触りとして理解するからこそ、自分の線を見出すことができるのである。帰国後の彼らの仕事を見ると、その「違い」が強く意識されているように思えてならない。

日本画制作における不自由とも思える制作プロセスは、同じ線を繰り返し引き写す(トレースする)過程でもある。「2-1. 小林古径」でも書いたように、写生の闊達な線を繰り返し引き写すことで整え、画面内での必然的な位置を見つけるのであるが、手数が多くなるほどに、行為が積層されるほどに、支持体を越境しながら線は簡潔になっていく。

しかし、その過程はそれほど単純ではない。線は絵の制作過程でさまざまな干渉を受ける。模写をすることで触れ一度は同化した古画の線であり、触発された他者の線であり、制作過程で引いてきた幾本もの線である。運筆の「ブレ」を感じつつ、引き写す線との押し引きを経て、今引かれつつある線が「決定」されるが、線は必ず前に引いた線と違っているため、その偏差が「振幅」として立ち現れる。「振幅」自体は絵に描くことができないばかりか、見ることもできない。線を引き写すときの運筆の微細な運動が作用して初めて「振幅」は感覚される。線を簡潔に、静的に、無機質にすることで、わずかな「振幅」を感じとることができるのである。

今引かれつつある線は、次第に引き写した元の線からも「ズレ」、模写で同化した線からも「ズレ」、画家本人が引こうとする線からも「ズレ」、「決定した」としか表現しようのない、線の生成過程におけるうつろい——つまり、時間の経過を内包した「決定した一本」の線としてすでにそこに引かれている。

古径が簡潔な線を引くことで生じさせた「振幅」を敏感に感知したのが靱彦であり、《髪》の線を引き写すことで新たに「振幅」が生じ、引き変えるように描いたのが《插花》の描線といえるのではないか。「振幅」の現れは、線の引き変え可能性にほかならない。

## 2-6. 《石棺》——「ユレ」

《插花》と同じ再興第十九回院展（1932年）に出品された前田青邨の《石棺》[図-23]について、発表当時、鍋木清方が興味深い批評を書いている。

かういふ主題を思ひつきのまゝ、遂行するのは余程の勇気が要る、「死」が主題ではないと云うと一種の詭弁になるかも知れないが、氏のこの作は死を恐ろしいもの、悲しいものと見てゐない、さあ、見てゐないかどうか、作者に訊いたわけでもないが、この絵の中には「時」があることを「死」のある以上に感じる。その「時」が「死」の現実感をきれいに拭去って了つてゐる。[...] その石棺が、土の中とも、雲の上ともつかぬ同じやうな灰色の大気の中に、ぼつかり形を現はしてゐるのが、無限な洪さと、悠久な時を暗示するかに見える。硬直して横たはる武将の屍。燦然と輝く武具、それは遠い上代から今までの長い——間を、どこかに埋もれて居たものが、突然、こゝに展開された、まご——と昨日のやうな姿で、だがこの屍と我々との間には、千年二千年のちよつと想像のつかない時が隔たつてゐる。<sup>43</sup>

そのほかの作品発表時に出た批評では、死人という題材、何度も塗り直した朱色、「震へる織律」<sup>44</sup>とも評された青邨独自の点を継いだ線に話題が集中している。また、外遊中に立ち寄ったエジプトの影響も指摘されている。ミイラの入る木棺の素描も残されており [図-24]、また第六王朝の墓の中の浮彫りの表現に日本画との類似を見出した青邨であるので、その指摘は的を射たものであろう。

それらの批評と比べて、清方のものは趣が異なる。清方は「時」こそが主題であると主張している。

現実としての即物的な「死」と、「千年二千年」が積層した悠久の時——すなわち直線的な時間の経過ではない、超時間的ともいえるような時間の束が埋葬される場所として石棺を対比させ、両者の間には隔たりがあるとしている。いうまでもなく、鑑賞者は現実の側に属する。

《石棺》は、青邨画の中でも、極めて動きに乏しい静的な構図をとっている。「現実感をきれいに拭去って」時間の積層を描くために必要な静けさなのであろうか。改めて図版に目を向けると、横長の画面に首

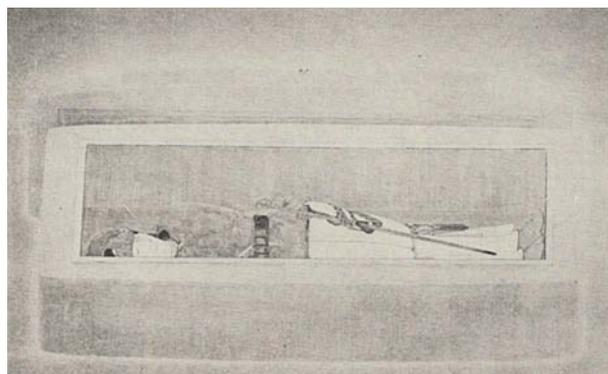


図-23 前田青邨《石棺》1932年



図-24 前田青邨《ミイラ木棺頭部》1923年頃

尾よく収まる石棺の矩形が画中画のようにも見えてくる。石棺を絵画のアナロジーとして考えると、この静的な構図も腑に落ちる。

いうまでもなく画家が絵を描く際は、ひと筆ごとに線を引き、絵具を塗り、その無数の行為の積層が画面を形作る。つまり、絵具が積層するのと同時に、時間も積層するが、鑑賞者は、すでに行為の為された後の画面の外で正対して眺めることしかできない。画家である清方がこのことを意識せずに文章を書いたとは考えづらい。

《石棺》に積層するのは絵具とそれを塗るための直線的な時間だけではない。青邨が証言するように「何度洗って塗り直したか知れない」<sup>45</sup>朱色の滲みが形づくる境界線が、洗い直されるたびに時系列を複雑に編み込み、境界線を無効にすることで、直線的な時間や絵具の生々しい即物性は「悠久な時」の中に埋没する。《石棺》は、《髪》や《挿花》のような平明な画面ではないが、図様に広がりを与え、常に「地」と「図」が交換可能な振動状態である点において、同様の役割を果たす。このような超時間的、かつ境界の曖昧な画面に、先に筆者が書いた、日本画の制作プロセスにおける支持体を越境し、時間の経過を内包した「決定した一本」の線が引かれる。絵と、その絵に触発され描かれた絵、さらにその絵に……と、画家の運筆により連綿と引き写されることで絵が画面を超えて連鎖し、そして何より今描かれた絵、引かれた線が、それらの絵と一挙に重なることで生じる「振幅——ユレ」が見ることはできないが確かに感じることのできる幅をもった場となり、別の接続関係を築くための足場になる。そのためにこそ、個別の絵は静的な構図、線を希求し、次に引き写されるときを待つ。青邨の点の連なりとしての線に内包された滲みは、「ユレ」た痕跡かもしれない。

鑑賞者が見るのは常にかつて引かれた線であり、描かれた絵だ。石棺に横たわる死者が目を覚ましこちらを見返すことはない。しかし、その線を引き写すことで「振幅」を起こし、引き変えることで、元の線を揺るがすことはできる。死者の臉が震える。

## 2-7. 目に見えないもの

平山郁夫が日本画の線について古徑に質問をしたとき、このように返したという。

君、線の大事とは、何も目に見える線ではありませんよ。綺麗に引いた線だけが線だと思ったら違います。朦朧派の無線の中にも線があるのです。絵の動きの線もあります。絵の構成の線もあります。それが根底にあるから、朦朧体でもデッサンはしっかりして見えるのです。<sup>46</sup>（傍点筆者）

先に引用した鞆彦の「人は常に目に見えないものを求めて止みません」（傍点筆者）とも重なるようだ。また、青邨が深く心に残る言葉として、東京美術学校の設立に関わり、院展の創設者でもある岡倉天心（1862～1913年）の講話で聞いた「芸術は形を写すのではなく、ものの心を写すべきだ」<sup>47</sup>（傍点筆者）をあげている。

アーネスト・フェノロサ（1853～1908年）が説いた妙想（アイデア）を端緒とする、天心の理想主義の反響がここにある。古徑、鞆彦、青邨は天心との交流の機会を多くもつことができず、また、絵画様式自体はフェノロサ、天心の構想したものとは随分違っているが、理念として三画家の内に共通言語のように根付いていることがわかる。

しかし、古徑の言葉を読むと、それを決して抽象的な理念としてではなく、いかに目に見えないものを

写す（描く）のか、そしてその見えないものを見えないままにいかにか絵画として開くのかという実践的な問題として引き受けているようである。

古径、靱彦、青邨の協働ともいえる緊密な関係から「決定した一本」は見出されたが、このような内向的な院展およびその周辺の画家たちのあり方は、田中淳氏による「閉ざされた成熟」<sup>48</sup>との指摘が的確であろう。しかし同時に、この内向きで静かな環境下であるからこそ、不自由とも思える制作プロセスのなかに微小な「振幅」を感じ取り、線を引き変えることで、新しい日本画の様式を成立させるにいたったのではないであろうか。

### 3. 清方との距離——結び

2017年（平成29）8月に始めた「卓上の絵画」は当初予定した内容、日程を大きく変えて、より幅をもつ運動となった。清方の「游心庵絵日記」を端緒とし、絵画制作を繰り返した先で、院展の三画家と向き合うことになろうとは、当初は想像もしなかった。というのも、両者の作品に関連を見出すことができなかったからである。

安田靱彦が清方との思い出を回顧した「感じたまま 鏑木清方氏を語る」で「然し私はごくたまにしか逢わない鏑木さんに、浅からぬ親しみのつながりを常に感じて居ります」<sup>49</sup>（傍点原著）と書くように、古径、青邨のようにいつも近い場所にはいなかったからこそ、素直に影響を与え合う関係を築くことができたのではないか。また同文中でこのように清方の芸術を評している。

鏑木さんにも春信風の試みをされた大作のあるのを見逃がせませんが、大体に氏の絵はがっちり<sup>50</sup>と積み重ねた美しさでなく、流れるものの上澄みを掬い上げたような美しさであります。洗練された都会人の画だというように前田君が何かに書いていたのを思い出します。<sup>50</sup>（傍点原著）

形の内と外を区画せず、色面との境界も緩やかな清方の絵に対置させるように、おそらく自身や古径、青邨の絵画構築のあり方を念頭において「がっちり」と表現している。

これに応じるように、清方は、下図作成から本画へいたるプロセスや、それに伴う線を引き写す作業の「つまらな」さをこのように書いている。

この草稿といふものは、出来ることなら本がきと区別したくないものだと常に思つてゐる。私には限らない、誰でも仕上げた本ものの制作より、きつと草稿の方に心持ちが良く出てゐる。〔…〕何十、何百の虚線を交錯させても、それが仕上の上で見苦しく感じないことになれば、別の紙に草稿を作つて、無駄な精力を消耗することなしに、誰もが厭ふ、絹地へ写す線描の時の、複製を作るやうなつまらない気持ちを免がれる、工夫はしてゐるが未だ良い結果を得ない。<sup>51</sup>

段階を踏み、「複製を作るやう」に同じ形を繰り返し引き写すのではなく、下図と本画を区別せず、同一平面上での出来事とするための方法を探究している。このような志向が「流れるものの上澄みを掬い上げたような」表層の「美しさ」を生んでいるのであろう。また、このようにも書いている。

画家といふものは、いつたいどんなものか。形と色、画家の道はこの二つ以外にはないのかも知れな

い。この二つに思ひを潜めて、真一文字に進めば、えらい画家になれるのであらう。さう思ふけれども、形と色、それから線といったやうな仕事、それだけの仕事には私はどうしても没頭する気持になれないのだ。

形と色、それから線といったやうな仕事は、絵にとつては重要であらう、重要以上のものであらう、けれども私にとつては、それはたいして重要ではない、たとひ線であらばさうと、又、活字であらばさうと、若しまた撮れるやうになつたら、写真であらばさうと、要するに表はしたいものを何で表はさうとも何れも皆私に取つては手段以上のものではないのだ。<sup>52</sup>

西洋のモダニズム絵画の導入により、同時代の画家に多くみられるようになった造形性の追求とは距離をとるかのような書きぶりである。このような発言の背景に卓上芸術がある。

このように、あり方の違う両者であるからこそ、遠くからお互いを仰ぎみて、異なる線が引けたのであらう。

表層で主情<sup>53</sup>と戯れるかのような清方の瀟洒な筆致とは対照的な古径の線に関する挿話を最後に引用する。古径に対する真摯で厳しい批評でも知られる美術批評家・今泉篤男（1902～1984年）によるものである。

谷川徹三さんから私はこんな話を聞いたことがある。小林古径と梅原龍三郎とが何かの席で同席した際に、署名をしなければならないことになった。古径は一画の線を引くのに、非常に遅い速度で書き、数分を要した。その後で梅原龍三郎が自分の名前を署名した時には、数秒をでない瞬間であった。<sup>54</sup>

この署名のエピソードは比較的好く参照されるが、ほかにも古径の運筆の遅さに関する挿話はいくらか散見される。先にも引用したが、平山郁夫は「力をこめ、祈りをこめた気持ちで食い入るようにぐっぐつと引いた」と回想している。この運筆の遅さが導くのは、あらゆる線からの干渉を受ける画家の運筆の「ブレ」により発生する「振幅——ズレ」であり、「ズレ」が連鎖することで時空間を貫き引き変えられた「決定した一本」の線の創出であり、その線の重なりが現す「振幅——ユレ」が幅を有する場として媒介する、別の接続可能性である。

#### 4. おわりに

筆者はこの小論全体が註釈となる作品制作へと向かう。

#### 註

<sup>1</sup> 鍋木清方「山の手の住居」『続こしかたの記』中公文庫、1977年（昭和52）、128頁

<sup>2</sup> 鍋木清方「小説にごりえを画にして」『鍋木清方記念美術館 収蔵品図録—卓上芸術編（二）昭和編—』鍋木清方記念美術館、2002年（平成14）、45頁における『にごりえ』（画譜）1957年（昭和32）の引用

<sup>3</sup> 同上

<sup>4</sup> 近藤恵介「近藤恵介の「卓上の絵画」「卓上の絵画」展において配布、MA2ギャラリー、2017年（平成29）8月

<sup>5</sup> 3月25日に小池百合子東京都知事の緊急会見で週末の不要不急の外出自粛要請が出され、4月7日には東京をはじめとする7都府県を対象に緊急事態宣言が発出された。

<sup>6</sup> 近藤恵介「プレズレユレ」「三度目の春」展において配布、MA2ギャラリー、2020年（令和2）3月17日-4月4日

<sup>7</sup> 鍋木清方「作者のことば」『現代作家デッサン 鍋木清方』芸艸堂、1959年（昭和34）、見返し

- <sup>8</sup> 小林古径「東洋画の線」『小林古径展』東京国立近代美術館、2005年（平成17）、219頁における『美術新論』1933年（昭和8）3月の引用
- <sup>9</sup> 同上
- <sup>10</sup> 濱中真治「「新古典主義」って何？—研究ノートより」『山種美術館開館30周年記念特別展 三人の巨匠たち—御舟・古径・土牛』山種美術館、1996年（平成8）、162頁
- <sup>11</sup> 村田泥牛「古径先生のことば」『現代の眼』第71号、東京国立近代美術館、1960年（昭和35）10月、7頁
- <sup>12</sup> 小林古径「「機織」に就いて」『小林古径 作品と素描Ⅰ』光村図書、1983年（昭和58）、209頁における『美之園』1921年（大正10）10月号の引用
- <sup>13</sup> 小林古径「東洋画の線」『小林古径展』東京国立近代美術館、2005年（平成17）、218頁における『美術新論』1933年（昭和8）3月の引用
- <sup>14</sup> 平山郁夫「小林古径先生と素描」『小林古径 作品と素描Ⅱ』光村図書、1983年（昭和58）、20頁
- <sup>15</sup> 前田青邨「線描の練習」『作画三昧—青邨文集—』新潮社、1979年（昭和54）、197頁における『アトリエ』1927年（昭和2）4月号の引用
- <sup>16</sup> 前田青邨「スケッチについて」『作画三昧—青邨文集—』新潮社、1979年（昭和54）、199頁における『三彩』1948年（昭和23）3月号の引用
- <sup>17</sup> 前田青邨「兄・小林古径」『作画三昧—青邨文集—』新潮社、1979年（昭和54）、115頁における『小林古径画集』1960年（昭和35）の引用
- <sup>18</sup> 前田青邨「画家のことば」『作画三昧—青邨文集—』新潮社、1979年（昭和54）、35頁における『藝術新潮』1975年（昭和50）1～6月号の引用
- <sup>19</sup> 同36頁
- <sup>20</sup> 安田靫彦「日本の絵画」『画想』中央公論美術出版、1982年（昭和57）、60頁における『世界』第89号、1953年（昭和28）5月の引用
- <sup>21</sup> 安田靫彦「古画の研究に就て」『画想』中央公論美術出版、1982年（昭和57）、26頁における『通信美術講座 日本美術学院』1915年（大正4）頃の引用
- <sup>22</sup> 安田靫彦「岡倉天心と金堂壁画」『画想』中央公論美術出版、1982年（昭和57）、84頁における『アサヒグラフ増刊』1968年（昭和43）4月の引用
- <sup>23</sup> 安田靫彦「法隆寺壁画随談」『画想』中央公論美術出版、1982年（昭和57）、90頁における『朝日新聞 PR 版』1967年（昭和42）3月12日の引用
- <sup>24</sup> 同94頁
- <sup>25</sup> 安田靫彦「壁画再現を終って」『画想』中央公論美術出版、1982年（昭和57）、96頁における『法隆寺金堂壁画再現記念展目録』法隆寺、1968年（昭和43）5月の引用
- <sup>26</sup> 春山武松『日本美術院百年史』6巻、日本美術院、1997年（平成9）、718頁における『大阪朝日新聞』1934年（昭和9年）9月8日の引用
- <sup>27</sup> 川端龍子『日本美術院百年史』6巻、日本美術院、1997年（平成9）、538頁における『東京日日新聞』1931年（昭和6）9月11日の引用
- <sup>28</sup> 小林古径「雑感」『小林古径展』東京国立近代美術館、2005年（平成17）、217頁における『大毎美術』1931年（昭和6）10月の引用
- <sup>29</sup> 前田青邨「エジプト巡礼記」『作画三昧—青邨文集—』新潮社、1979年（昭和54）、232～233頁における『鐘がなる』1923年（大正12）9月号の引用
- <sup>30</sup> 前田青邨「竹取物語絵巻」『作画三昧—青邨文集—』新潮社、1979年（昭和54）、139頁における『竹取物語絵巻』鹿島出版会、1973年（昭和48）の引用
- <sup>31</sup> 安田靫彦「竹取物語絵巻について」『画想』中央公論美術出版、1980年（昭和57）、218頁における『三彩』第55号、1951年（昭和26）9月の引用
- <sup>32</sup> 同220頁
- <sup>33</sup> 前田青邨「「女史箴図巻」の模写」『作画三昧—青邨文集—』新潮社、1979年（昭和54）、187頁における『藝術新潮』1954年（昭和29）12月号の引用
- <sup>34</sup> 小林古径「顧愷之の模写に就て」『日本美術院百年史』5巻、日本美術院、1995年（平成7）、890頁における『鐘がなる』5号、1923年（大正12）9月の引用
- <sup>35</sup> 同上

- <sup>36</sup> 同891頁
- <sup>37</sup> 註33、193頁
- <sup>38</sup> 註34に同じ
- <sup>39</sup> 草薙奈津子・編「年譜」『日本画素描大観 四 安田靫彦』講談社、1984年（昭和59）、284頁による
- <sup>40</sup> 安田靫彦「小林君の追憶」『画想』中央公論美術出版、1982年（昭和57）、225頁における『分冊小林古径画集 一』中央公論美術出版、1960年（昭和35）の引用
- <sup>41</sup> 米澤嘉圃「白描画から水墨画への展開——中国の場合——」『水墨美術体系／第一巻 白描画から水墨画への展開』講談社、1975年（昭和50）、125頁
- <sup>42</sup> 註33、191～192頁
- <sup>43</sup> 鏑木清方『日本美術院百年史』6巻、日本美術院、1997年（平成9）、597頁における『時事新報』1932年（昭和7）9月7日の引用
- <sup>44</sup> 田中一松『日本美術院百年史』6巻、日本美術院、1997年（平成9）、597頁における『アトリエ』9巻10号、1932年（昭和7）10月の引用
- <sup>45</sup> 前田青邨「『石棺』を作るまで」『作画三昧—青邨文集—』新潮社、1979年（昭和54）、144頁における『美之国』1932年（昭和7）10月号の引用  
現在この《石棺》は所在不明のため見ることができない。青邨は1962年（昭和37）に同主題の第二作を制作し、再興第四十七回院展に出品、その後東京国立近代美術館に寄贈した。しかし、図版を見比べる限り、第一作とは随分違った作になっている。
- <sup>46</sup> 平山郁夫「小林古径先生と素描」『小林古径 作品と素描Ⅱ』光村図書、1983年（昭和58）、18頁
- <sup>47</sup> 前田青邨「画道五十年」『作画三昧—青邨文集—』新潮社、1979年（昭和54）、71頁における『三彩』1954年（昭和29）12月号の引用
- <sup>48</sup> 田中淳「序論」『写実の系譜Ⅳ—「絵画」の成熟 1930年代の日本画と洋画』東京国立近代美術館、1994年（平成6）、18～21頁
- <sup>49</sup> 安田靫彦「感じたまま 鏑木清方氏を語る」『画想』中央公論美術出版、1982年（昭和57）、162頁における『アトリエ』第7巻11号、1930年（昭和5）11月の引用
- <sup>50</sup> 同167頁
- <sup>51</sup> 鏑木清方「画房雑稿」『鏑木清方文集 一 制作余談』白鳳社、1979年（昭和54）、287頁における1925年（大正14）3月の引用
- <sup>52</sup> 鏑木清方「職業の殻」『鏑木清方文集 一 制作余談』白鳳社、1979年（昭和54）、71～72頁における1934年（昭和9）5月の引用
- <sup>53</sup> 清方は「そぞろごと」（『鏑木清方文集—制作余談』白鳳社、1979年（昭和54）、86頁）のなかで自身の絵の流派について「主情派とでも呼んでくれたらいいだらう」と書いている。
- <sup>54</sup> 今泉篤男「小林古径の芸術」『今泉篤男著作集 3 日本画論』求龍堂、1979年（昭和54）、120頁における『三彩』第55号、1951年（昭和26）の引用

## 図版出典

(図-1) 『鏑木清方画集』ビジョン企画出版社、1998年（平成10）より転載

(図-16) 『アート・ギャラリー・ジャパン 20世紀日本の美術 全18巻 4 小林古径／安田靫彦』集英社、1987年（昭和62）より転載

(図-17) 『小林古径展』東京国立近代美術館、2005年（平成17）より転載

(図-18) 『安田靫彦展—歴史画誕生の軌跡』川崎市市民ミュージアム、2010年（平成22）より転載

(図-19) 『日本美術院百年史』6巻、日本美術院、1997年（平成9）より転載

(図-20) 『小林古径画集』朝日新聞社、1981年（昭和56）より転載

(図-21) 『日本美術院百年史』6巻、日本美術院、1997年（平成9）より転載

(図-22) 前田青邨『作画三昧—青邨文集—』新潮社、1979年（昭和54）より転載

(図-23) 同上

\* 記載のない図版はすべて筆者

## 参考文献

- 村田泥牛「小林古径のことば」『美術手帖』6月号、美術出版社、1957年（昭和32）、94～96頁
- 辻惟雄「古径・青邨筆臨顧愷之女子箴卷について」『文化』第38巻第1・2号、東北大学文学会、1974年（昭和49）、130～135頁
- 鎗木清方『鎗木清方文集 三 先人後人』白鳳社、1979年（昭和54）
- 『アサヒグラフ別冊 美術特集 日本編32 小林古径』朝日新聞社、1983年（昭和58）
- 菊屋吉生「感性の眼から理性の頭脳へ——昭和前期の新しい日本画」『日本美術全集 23 近代の美術Ⅲ モダニズムと伝統』講談社、1993年（平成5）、174～180頁
- 菊屋吉生「昭和前期における院展とその派生団体との関係」『日本美術院百年史』7巻、日本美術院、1998年（平成10）、337～356頁
- 八柳サエ『横浜美術館叢書 6 鎗木清方と金沢八景』有隣堂、2000年（平成12）
- 『安田鞞彦展—花を愛でる心』ニューオータニ美術館、2010年（平成22）
- 「明治・大正の美術界対談：鎗木清方×安田鞞彦（司会 河北倫明）」、東京国立近代美術館編『美術家たちの証言 東京国立近代美術館ニュース『現代の眼』選集』美術出版社、2012年（平成24）、58～73頁

## 凡例

- ・漢字は新字に改め、仮名遣いは原文どおりとした。
- ・美術作品は《 》、書籍・新聞・雑誌は『 』、論文・エッセイ・シリーズ・展覧会は「 」で示した。