

氏名	坂本 英駿 (さかもと ひでとし)		
学位の種類	博士 (芸術)		
学位記番号	第64号		
学位授与日	令和4年3月24日		
学位授与の要件	学位規則第4条第1項		
学位論文題目	狩野芳崖再考 —現代に継承すべき狩野芳崖の芸術性—		
審査員	主査	松崎 十朗	金沢美術工芸大学教授
	副査	石崎 誠和	金沢美術工芸大学准教授
		高橋 明彦	金沢美術工芸大学教授
		水野 さや	金沢美術工芸大学教授
		野地 耕一郎	泉屋博古館東京 館長

審査対象作品数 6点
論文分量 本文A4判、334頁(255, 238字)
附録の図録 A4判47頁 収録作品総数7点 (その他に草稿4点、線の変遷2頁)

論 文 要 旨

狩野芳崖(1828-1888)は、狩野派の粉本主義を基盤とした祖法遵守の姿勢を脱却し、画家個人の考え方や工夫から生まれる新時代の絵画の創造に生涯を賭けた日本画家である。

坂本英駿の博士学位申請論文『狩野芳崖再考—現代に継承すべき狩野芳崖の芸術性—』は、この芳崖の画業を支えてきた絵画の理念や理論を明らかにし、その絵画の理念や理論が作品にどのように関連しているかを考察している。伝記を参照し、芳崖に関連する中国と日本の画論をふまえた上で、芳崖独自の絵画の理念や理論をもとにした一連の制作過程に注目し、特に芳崖の線について再定義し、これまで論じられていない芳崖の線による試みに焦点を当て、画家自身としてその継承を試みたものである。「狩野芳崖の芸術性」とは、絵画の理念と理論、その理念と理論をもとに生み出される絵画表現を指す。

これまでの芳崖研究は、狩野派で培った土台とフェノロサに指導を受けた西洋画法とを融合させることによって近代日本画の礎を築いたと見なされており、西洋との関わりを考察することが優先されてきた。申請者はこれまでの西洋との関連を中心にした考察に対して、芳崖の作品・制作・画論を改めて確認し、東洋(中国絵画・画論)との関連を指摘している。以下、全6章から成る本申請論文について内容に即して要約する。

第1章 「気韻生動」と「質画と学画」: 中国絵画の規範である「画の六法」と「気韻生動」の変遷を確認し、中国画論を参考に記された狩野派の画論『画道要訣』を取り上げている。

中国歴代の画論の中で重要な規範とされた画の六法に関する解釈を述べ、気韻生動に関する考察では、多くの論考が気韻生動について考察される際に謝赫の『古画品録』、そして張彦遠の『歴代名画記』への流れから気韻を捉えようとしているが、申請者は、六法が述べられる以前の考え方(顧愷之の神気論)も含んだ上で、考察を重ねる必要があることを指摘している。気韻の変遷で「対象」と「画者の人格(才能)」が問題になっているが、『古画品録』以前から、神気論で既に3論(①作品の性質を人格から導く「人格論」、②作品の性質を対象から導く「対象模写論」、③作品を学べば、人格も自然をも学び得る「名画模写論」)の存在が論じられている点に着目している。

次に、4つの画論(謝赫の『古画品録』、張彦遠『歴代名画記』、荊浩『筆法記』、郭若虚『図画見

聞誌』を提示し、「気韻を何に求めるのか」について考察している。河野元昭氏の論考を参考に画の気韻を対象に求める「気韻対象主義」から画の気韻を画者の人格（才能）による「気韻生知主義」への変遷を辿っている。

狩野派の画論『画道要訣』については、そこに記された「質画」と「学画」について具体的に明らかにし、狩野派の画論が「当主」の立場により語られていることを指摘している。狩野派は「書伝へ云伝へて後世に其道を残す」という「学画」を重視する姿勢のもとに粉本主義を徹底し、「後世の法と成がたし」という「質画」の才能や個性を重視する姿勢を否定することで、狩野派の組織としての役割を強化し続けたとするのが通説である。申請者は、『画道要訣』に記された「気韻生動」と「質画と学画」に関して注目すると、質画と学画は、学画を重視する狩野派の指導理念を強調する形で常に語られてきたが、同じく記された、気韻生動については、論じられてはいるものの、狩野派においては気韻を描くことよりも狩野派の「型」を描くことが教育され、その「型」である「学画」を明確に推し進めたことで、気韻生動をはじめ、狩野派の画論に矛盾が生じたことを指摘している。狩野派は、中国画論を参考にして狩野派の画論を纏めながら、「わが家の家法（狩野派の型）」を守り伝える為に、「わが家の家法」に合うように、学画の重要性を説き、中国画論で重視された気韻生動は、実際には、弟子達の画には求められていない。ゆえに、粉本主義による型を写した弟子達の画に対して、その画の気韻生動について多く語られることはない。型を写した画に気韻生動が表現されるはずがないのである。このような江戸時代の狩野派の粉本主義の弊が、狩野派の画論『画道要訣』には明確に示されている。ただ、江戸時代後期に、この狩野派の矛盾に気づいた弟子達が出て来て、新たな絵画の時代に向けて頭角を現していくことになる。それが狩野芳崖である。

第2章 芳崖の修行時代：芳崖の修行時代の画業を取り上げている。幼少期の長府時代の修行、木挽町狩野家の修行を確認し、中国絵画の臨模について述べている。

木挽町狩野家の臨模の修行において、芳崖が「運筆」を意識して修行に取り組んでいたことを確認した。この運筆への意識が、のちの芳崖の線の基盤となる。加えて、芳崖は生涯古画研究を欠かさず、古画に学ぶのは「配合調和」にあると言う。配合調和の意味は、画面に描かれたものが、どのように関連があるかを捉えることの重要性を説くものである。それは、線の配合調和もあり、色の配合調和、構図の配合調和もある。芳崖は中国絵画や日本絵画の古画研究を通して、特に運筆、配合調和とを学んだのである。狩野派の粉本と写生については、まず、狩野派の最古の粉本、及び写生図巻である室町時代の《鳥類図巻》（別名《鳥類写生図巻》）をあげ、初期狩野派を代表する狩野元信（1477?-1559）の時代には、すでに古画の臨模した図柄と共に写生をもとにした制作を行っていたことを確認している。狩野派は、豊富な粉本をもとに共同制作を行い隆盛を極めたが、江戸時代後期には、粉本に依存し、粉本を組み合わせるだけの制作を行うようになる。芳崖は、師の勝川院が画を描く際に粉本を左右に置き、それを組み合わせるだけの作画を行っていた姿勢を批判し、「画くは、全く粉本の編纂たらずんばあらず」とする粉本主義を否定し、画くは写生と関わることであると言う。しかし、当時、多くの狩野派の弟子達は、写生をふまえた制作は禁止されていた。が、彼らは修行を終え、門弟の規則から解放され、新たな表現を模索するもの達が出てくる。さらに、御用絵師の狩野派に関して、芳崖と佐久間象山との関連を述べている。

これまで多くの先行研究で、狩野派の歴史が語られる際、それは常に当主の歴史であり、宗家の血縁による狩野家の画業として捉えられてきた。しかし、狩野派の歴史は、宗家の血縁ではない多くの弟子達が支えてきた歴史でもある、というのが申請者の重要な主張である。狩野派の弟子の修行時代に注視すると、写生に取り組み、狩野派だけでなく食欲に他派も学んでいた者達があり、画家個人に主点をおく新たな日本絵画の兆しが、芳崖の修行時代の臨模への向き合い方、写生への意欲、他派を学ぶ姿勢などに既に見られ、明治時代の御用絵師の解体により、狩野派の祖法遵守に寄らない弟子達が新たな時代を築いていったことがわかる。始祖狩野正信や元信による狩野派の誕生に目を向けると、狩野派は、宋元画と漢画、写生、大和絵系の土佐派とを融合させ生まれたものである。生まれた土地や身分の問題に捉われず、様々な流派が混在した状況で、とても柔軟性を持つ

絵画として生まれている。狩野派の終焉として捉えられる芳崖は、その狩野派の生まれた根源的な絵画の在り方に戻った（接近した）と捉えることができる。

第3章 芳崖の制作：芳崖の言葉を手掛かりに芳崖の画論を探り、写生、草稿、本画の一連の制作過程に注目し、「狩野芳崖の芸術性」について考察している。

芳崖の画論は、「意匠」や「精神」、「心持」が重要であることを説き、「自然悟入」、「自然開発」、「心田の開拓」などの自主性に基づく成長が必要であると言う。それによって、自身の新按である「質画（妙極なる画）」が描けると説いている。

芳崖の一連の制作過程に注目すると、芳崖は、常々弟子達に「画を描くには写生が第一で、それから古人を学ばなければならない」（岡不崩『志のぶ草』）と語っており、さらに、対象を観察しながら行う対看写生に加え、対象を観察し後に写す「暗画」の重要性を説いている。暗画の役割は、対看写生だけでは得ることができない、徹底した観察を通して感じたり理解される猿の動勢（運動性）や生命力などの本質的な要素や猿のくせなどを感じることであった。

申請者は、芳崖の制作において、意匠をもとに表現が生まれていると考えているが、その意匠を表現、実現にするのに必要なのが写生であると言う。師・勝川院の粉本主義を否定し、画くは写生と関わることであると言っていたように、写生をなくして芳崖の芸術性を語ることはできない。

さらに、芳崖筆《羅漢図（左幅：羅漢観戯虎図、右幅：騎龍羅漢図 [申請者命名]）》と《伏龍羅漢図》の考察とその関連について述べている。《羅漢観戯虎図》は、南宋時代の大徳寺所蔵《五百羅漢図（伏虎）》と伝明兆筆・建長寺所蔵《十六羅漢図》の虎の図様が関連し、《騎龍羅漢図》は、ボストン美術館所蔵《五百羅漢図（洞中入定）》に描かれた羅漢の図様との関連を指摘している。《羅漢観戯虎図》は、《大徳寺本・伏虎》の研究を行い、そこに描かれた戯れる虎と羅漢の関係に注目して、戯れる虎と複数の羅漢の関係ではなく、戯れる虎と一人の羅漢に変えている。《羅漢観戯虎図》の虎と《騎龍羅漢図》の羅漢が類似した姿で描かれているのは、古画研究で学んだ作品の要素をもとに新按にする試みを行っていると考えしている。だが、《騎龍羅漢図》は、《羅漢観戯虎図》ほどの関係性を表現できているとは言えず、次作の仏教画題作品の《伏龍羅漢図》へとつながる。申請者は、《伏龍羅漢図》に関して、熟覧調査、弟子の高屋肖哲の文章『雑事抄録』、《五百羅漢図（洞中入定）》が玄奘の『大唐聖域記』に記された仏影窟の説話取材したものという指摘、以上の3つをふまえ、「禅定に入るため悪魔（龍）の住む洞窟に入った羅漢が、その洞窟で禅定に入り、その神通力で洞窟に住む悪魔（龍）を降伏させた。その羅漢の気韻が生動している様を描いている」と考察した。さらに、羅漢の身体の描き方と龍の線表現とが非常に近いことに注目し、画面全体で捉えた時、この線の役割に気づくように羅漢と龍を描く「線の配合調和」が行われ、羅漢と龍の関係が近いことを線で暗示していると指摘する。申請者は、芳崖が《伏龍羅漢図》で描こうとしたことは、「説話をもとにした意匠を超えて、仏教画題としての意味合いを押し出さずに、羅漢が龍を可愛がっているような、慈愛に満ちた心持ち」をもとにした意匠を表現したと結論づける。

「芳崖の線」の考察では、芳崖の線に関する論考の変遷や傾向を探り、雪舟の線の特徴や芳崖のいう児童画の魅力をふまえて考察している。芳崖の線とは、「描く対象に基づいた線」と「意匠に基づいた線」であり、「対象」と「意匠」、さらに「古画研究」、「精神修養」が関わり合いながら線が生まれている。加えて、「芳崖の意匠」、「芳崖の気韻生動」、「芳崖の質画」を具体的に考察し、「狩野芳崖の芸術性」を定義し、その関係を図式化している。

申請者は、「狩野芳崖の芸術性」を以下のように定義した。

狩野派は学画を重視する姿勢のもとに粉本主義を徹底し、質画のような才能や個性を重視する姿勢を否定することで、自らの組織としての役割を強化し続けた。芳崖は、狩野派の学画の姿勢を否定し、自身の心持ちや意匠に基づく新按を描くことを常に説いていた。芳崖は、画を描く為には写生を行い、古画を研究すべきであると説く。学画に基づく修行時代は、線の研究の場として運筆に励み、自身の線の在り方を追い求めた。芳崖の画論は、技術の重要性ではなく、精神の重要性を説き、画に対する向き合い方を教授するものである。芳崖の線は、描く対象の本質と自家胸中の意匠

に基づき筆を運び、気韻生動を現す。自分にしか描くことができない絵を亡くなるその日まで探求した。その画は、まさに学画ではなく、『画道要訣』では否定された「質画（妙極なる画）」である。

しかし、芳崖の質画は、通説として語られてきた才能に基づく画ではない。芳崖が語っているのは、画というものは、才能の有無で決まるものではなく、育むものであるということである。芳崖の質画は、気韻対象主義と気韻学知主義とに通じる考え方のもとに気韻を捉え、筆に託し、画面に気韻生動を現している。

第4章 線の研究：金原省吾氏の論考を参考にして線の性質を述べ、北宋後期の仁和寺所蔵国宝《孔雀明王像》（以下、仁和寺本）と芳崖の弟子・高屋肖哲の研究を通じた研究を行っている。

線の性質では、東洋絵画の特色を述べている。金原氏によれば東洋絵画の特色は、形体を運動状態で示すものであり、これは線に結合する、と言う。仁和寺本の模写研究では、調査の際に原本を間近で見た実感と原本を忠実に写し取る上げ写しの経験とをふまえ、仁和寺本の線の特徴を述べている。肖哲については、本学所蔵「高屋肖哲の新一一括資料」の熟覧調査を実施し、その下図と筆者所蔵の本画との比較研究を行い、本学所蔵『雑事抄録』の内容と照合して、画論と技法の関係性を探り、肖哲が芳崖から継承しようとした線の在り方を考察している。申請者は、ここまでの考察をふまえ、芳崖が描こうとしているものは、対象の運動性を捉えて線で表現する東洋絵画の在り方と重なると言う。宋代仏画の仁和寺本の線にもその線の捉え方が確認でき、脈々と東洋絵画の線の文脈で繋がっている。そして、芳崖のいう線とは、誰かの模倣ではなく、自分だけにしか表現できない線のことである。この線の考え方は、芳崖の弟子・肖哲にも継承されている。線の文脈は、中国絵画から日本絵画へ、雪舟や初期狩野派、そして芳崖、さらに肖哲へと繋がっている。彼らの共通点は自身の表現、自身の線を持っていることであると考察している。

第5章 狩野芳崖再考 一線の可能性—：《伏龍羅漢図》から《悲母観音》への変遷に着目し、線に関する考察を行っている。

鑑画会以降の仏教画題作品（《伏龍羅漢図》、《仁王捉鬼図》、《不動明王》、《悲母観音》）に注目すると、墨線と色線を併用する線の実験が行われていることが確認でき、さらに、先行研究では語られていない墨線の試みを指摘している。鑑画会以降の作品を一覧すると、西洋技法を応用した作品群と平行して墨線を強調する作品が描かれている。一例では、輪郭線を弱め、墨の掠れて岩肌を表現する従来の皴法を改良し面的表現が強調された《岩石図》（1887年）があるが、その翌年には、《寿福図》（1888年）の岩のように輪郭線を強調し、《岩石図》で用いた皴法と従来の皴法とを併用する作品を描いている。芳崖は、墨線を用いて意匠に基づき、さらに写生に基づいて対象を描き、気韻生動をあらわす。申請者は、芳崖の西洋技法を応用した制作について否定したいのではない。ただ、これまでの芳崖研究では、西洋技法を応用した制作が芳崖の芸術性の集大成と位置付けられ、その数年の画業があたかも芳崖の画業の全てであるかのように伝えられてきた。しかし、線の多様性からわかるように、西洋技法の応用も芳崖の画業の一時期の実験作群の一つと捉え直す視点が必要だと主張するのである。本論における芳崖の線に関する研究は、先行研究に類がなく、芳崖の線の在り方を捉えなおす試みである。芳崖が墨線を主体にした制作を行う理由として、墨線の配合調和によって関係性を表現できるという特性を考えれば、芳崖が探求する墨線の表現はさらに幅広く、芳崖の芸術性を表現するのに適している。墨線の性質を熟知した芳崖であれば、さらに墨線と向き合っていたはずである、というのが申請者の考える「芳崖が目指した線の可能性」である。

第6章 継承に関する試み—自身の制作を通して—：申請者自身の制作を通して、芳崖の芸術性の継承を試みている。孔雀を描くことを通して、作品毎の線の変遷と色彩の問題を中心に考察している。

まず、「線の変遷」に注目すると、2019年の大作《孔雀》の草稿は、飾り羽根の形態や質感に対する意識が弱く、本画でも芳崖の模倣をしていた頃の線で表現している。2019年《美麗》は、写生を通して魅力を感じた羽毛の豊富な色彩に注目した作品である。草稿では、体の立体感や量感を意識し、本画では微妙に色味の異なる複数の顔料を用いて色彩に幅を持たせ、緻密に描いている。鱗状

の羽毛の輪郭に極めて細い墨線を用いているが、羽毛の質感を線で表現する意識ではなく、色彩の補助の役割として捉えている。2020年の二曲半双屏風《孔雀》では、草稿で飾り羽根の形態や質感を線で捉えることを意識し、本画でもその成果を線で表現している。この変化の背景には、仁和寺本の上げ写しの経験と肖哲研究が活かされ、線の性質への理解が深まったことがある。2021年《孔雀》（論文内：三羽の《孔雀》）では、画面に刻んだ線が気韻生動し、孔雀を描くことを通して生命を表現することを意識している。本研究を通して学んだ線の在り方や捉え方で表現することを草稿の段階から意識し、本画でも線の性質と墨の特性、描画技法を工夫し、一本一本の線に生命を宿すように描いている。孔雀という同様の対象を一貫して描きながらも作品毎に異なる線で表現している点が、本研究の意義を表している。

申請者は、学部2年生で芳崖を継承することを目標に定め、芳崖を模倣した制作を行い、その画面に描かれている図様や描画技法を真似ることが、芳崖の継承だと思っていた。しかし、その間違いに気づき、申請論文を通して「狩野芳崖の芸術性」を定義し、継承することの意味を理解しようと試みた。この芳崖研究に対応するように、制作も作品毎に変化していった。観察や写生を通して、対象への向き合い方が変化し、草稿、本画に至る一連の制作過程が変化している。描く対象に応じて線も多様な表現の可能性を持ち、それを表現する画面全体の問題とも向き合うことになる。描こうとする意匠が違えば、その線も異なり、再び画面全体の問題と向き合うことになる。このように線を生み出すには、一連の制作過程が大切であり、その制作過程が充実していないと、様々な問題に対応できない。だから、芳崖は、写生と古画研究、精神修養の大切さを説き、それに関わる意匠が最も大切であると言うのである。意匠がしっかりと定まっていれば、表現や技法は描く中で対応できるものなのである。また、描く前に表現できるように自然と準備をするのである。だから、技法はその次で良いのである。

申請者の言う「狩野芳崖を継承する」とは、芳崖研究を通して、芳崖への捉え方が変化し、自身の絵画に対する捉え方が変わることである。捉え方が変わると、描き方が変わる。狩野芳崖の芸術性を支えているものは、作品に描かれた図様や描画技法ではなく、意匠を軸とした絵画の理念や理論であり、絵画に対する向き合い方を学び、常に自身の制作を見つめ直していく姿勢が本来の継承の在り方である。

論文等審査結果

審査会は、金沢美術工芸大学大学院研究科の学位授与（課程博士）の博士論文等審査基準に照らして、申請者の提出論文と研究作品とが令和3年9月16日に行われた予備審査会に提出された承認された論題及び形式、内容ともに妥当な合致があり、またその際に指摘された事柄に基づいてさらに発展させ、完成されたものであることを確かめた。

口述試験は、主査の松崎十朗審査員の進行により、まず申請者が論文要旨を映像を用いながら述べ、その後、各審査員の質問に申請者が答えるという形式で行われた。論文要旨については、前掲の通りで、明確にまとめられていた。質疑応答の内容は以下の通りであり、質問に対する的確な回答がなされた。

○ 口述試験概要

松崎審査員

松崎：4年前、初めて坂本君の作品を見てまず感じたのは、現代の仏画として描かれた明王や動物の持つどこか未完成な、しかし艶かしいとも言える生命力でした。一方で、現代の若者がこのよ

うな様式の絵画を描くことに驚き、違和感も感じました。その後、芳崖研究が進むにつれて作品もどんどん変化していったわけですが、その変化はあなたが現代に生きる若者としての実感と明治期の画家である狩野芳崖についての研究とが様々に交差した結果生まれたものかと思います。その点についてどう考えますか。

坂本：私が絵を描き出すきっかけを論文のはじめに書きました。芳崖への憧れからはじまり、大学院で芳崖を模倣することをやり続けたが、限界を感じて金沢美大に入学させて頂いた。その過程で、芳崖の作品をまず表面的に見ていたところから自分の限界を感じた時に、なぜか自分の中で写生が多いなという考え方が見えて、その中から自分に足りないものはもっと根源的なものではないかということが考えられて、私が描いていることは芳崖が描いていることに対してすごく薄っぺらく感じてきて、そこが結果的に論文を書いていると、今わかってきたことは、意匠の大切さ、つまり表面に出ている表現というよりは、内側にあるものと世の中に存在している根源的なものとの関係性であって、そういうことを理解できたからこそ今の私の作品があって、私はこれまで描いてきた、金沢に入学する前の絵よりも、実際、入学する前は怖いような思いもあったんです。自分の作品が変わってしまうのではないだろうかという。今まで15年間芳崖を追い続けてきた私の作品が、ここで大きく変えることで私が見てきた世界は全く何か違うものだった、自分を否定することにさえなってしまうのではないか、という恐怖と闘いながら、こちらに来て、でも実際に、しっかり学ぶことによって、多分私の姿勢自体が結局、芳崖が精神修養が大切だと言っていることと密接に繋がっていて、そういう体感ができる状態になっている。つまり、今の私の作品はあの時代よりもかなり自分として納得できる作品になっているということが、私の大きな意義であると捉えています。

松崎：最初にまず写生を徹底して行うことで、孔雀に対する理解が非常に深まったことを記憶しています。そうやって描かれた作品ですけど、現代に生きる坂本君が、現代の日本画家でもあるわけですね。狩野芳崖の後継者たらんとしているわけですけども、その現代に芳崖の芸術を継承して制作をしていくことの意義をどのように考えていますか。

坂本：私は現代性ということはもちろん重要だと捉えています。しかし、やはり芳崖を見ると、純粹に絵を描くことが好きなんだな、周りを気にせずには自分はこう描きたいという思いがあって、それが研究を深めるほど、絵が好きなんだということが、自分でも描きながら、すごく伝わってくるんですね。芳崖の作品を見たときに。私は現代に生きる画家でもあるけど、楽しみながら描いていく。しかし、現代性を求めようとすると、それに付随してくるものがあるって、芳崖が言おうとしたこととずれてしまう気がするんです。私の継承の在り方は、そういうことではなく、もっと本当に根源的な絵画に対する向き合い方なので、今の時点では、現代性ということには捉われずに、しっかり絵画に向き合っていく。それが私が今見ている、私がこの論文に書いている芳崖から遡って中国絵画の根源にまで遡っていくということが、ここがおそらく現代性に繋がっていくのだと思う。やはり今の日本画の在り方の問題が、実際に、野地先生が書かれているところもあるが、「描く絵画」から「塗る絵画」に行くという状態が今大きな問題として、日本画がどうあるべきか、つまり、東洋絵画、今までの明治以降の西洋絵画からの捉え方、それが恐らく一旦研究がある程度落ち着いて来た流れがあると思うんです。そこに対して、日本画がどうあるべきかということを考えた時に、やはり東洋に自然と向いていった。私は、特にそこを意識した訳ではないけれども、芳崖を研究していったらそこに辿り着いたということ。ここは、芳崖が近代日本画の在り方として通じていると私は思っていて、その関連性から芳崖を再考すると、結果的に現代の日本画と向かい合うことになる。ということは、芳崖が、今の私達が学んでいる日本画にとっても重要な存在であり、それを研究する私が、芳崖に対して研究することによって、日本画及び東洋絵画について真摯に向かい合っていくことになる。私の現代性というのは、そういう在

り方だと捉えています。

松崎：はい、よくわかりました。坂本君の線に対する研究は、とても興味深いもので、それが一作一作の作品にも反映されていると思います。そのことが現代の日本画に問われている線の問題を、坂本君は作品制作を通して提起しているというかたちになっていて、私もそこに坂本君が研究・制作を続けていく意義を感じています。

もう1つ質問です。坂本君は芳崖研究を進め、芳崖の後継者たらんとしていますが、あなたの作品は、初期から比べると、芳崖から寧ろ遠ざかっているという印象を受けます。これは決して否定的な意味ではなくて、私は正しい継承のあり方だと思っているのですけれども、敢えてお聞きしています。芳崖の写生については、論文でも触れていたライオンの写生、大変素晴らしい写生だと私も思いました。あれはまさに背中中のラインであったり、足のラインであったり、1本の線でライオンの持っている生命感を表している。また、芳崖の本紙も例えば先程出てきた《伏龍羅漢図》にある線もそうですし、《大鷲》においても強い1本の線が存在していると思うのです。坂本君の作品においては、そのようないわゆる輪郭線が見当たらないように思えるのですが、どうですか。

坂本：芳崖の線は輪郭線が強調されている。このことは視覚的にも分かりますが、他方、私が考える線は輪郭線の問題ではないと考えます。まず、線を描くとはどういうことか。それを考えていけば中国の絵画に遡っていく必要がありますが、東洋思想において、万物、世の中にあるものは気で出来ているという考え方があって、気は流動性を持っていて、常に動き回っていて、それが集まることでものが出来る。気には集まったり離れたりする性質があって、集まることで形をとり、離れることでまた気に戻るという考え方があるのです。それに対して、写生をすることは、万物自然の形を持っていないものを捉えることであり、東洋思想の芸術、つまり写生ではそれができると考えられている。写生は、墨線で対象の運動性を捉える。孔雀を描くにしても色々なちよつとした形を線で捉えていきます。部分的に、または全体で捉える、そして何個も描いていく。つまり、根源的なことは、写生で部分的に捉えつつ、ものが存在している形を捉えることです。専門的には骨法形といいます。これはあらゆるものの基準となる形とされています。つまり、画家は骨法形が把握・理解できれば画面の中で自由になれる、という考え方です。これが理解できないと薄っぺらいものになりますし、自由に動かさない。日本画家は対象を見なくても描けるといわれるますが、それは骨法形が理解できていおり自由に動かすことができるからです。私の作品もはじめは形態に興味を持ったものですが、そこから本質を捉えようとした時に、もっと自由になっていくことができた。そう考えていくと、線の在り方言えば、写生では輪郭線で運動性を捉えますが、本画においては骨法形を捉え、そこから意匠に基づいて描いていく。私は芳崖の研究をしながら、そう思ってきました。さらに、ここに対象性の問題が出てきますし、古画研究も関わってきますが、そうした中で生まれてきたものが線だと、私は捉えています。もちろん、仮に輪郭線を強調するというあり方が私の中に生ずることもあり得ますが、今はそうは考えておらず、孔雀においては、ああいう表現を行っています。

松崎：昨日、展示会で坂本君の最新作を見せてもらった時に、あのかたちや線は孔雀を自分の中に捉えることで自然に出てきたものであると伺いました。このことが今の話にも繋がり、輪郭線を強調しない事が理解できました。

石崎審査員

石崎：私は、制作者という立場から書かれた論文の、その内容について質問します。

15 ページ、張彦遠『歴代名画記』に記された理論について、内容の矛盾が指摘されています。「骨氣形似は皆立意に本づき、用筆に歸す」と、「それ思を運らし毫を揮ふに、自ら以て画を為るとせ

ば、則ち画に失ふ。思を運らし毫を揮ふに、意は画にあらず、故に画に得たり」と、この2文はつまり気韻の高い絵というのは画家が主観的に意図しても思い通りには実現されない、という意味ですよね。それは、「立意」に矛盾が生じていると捉えています、そもそも「立意」とは、画家が完成を求める時の完全さを含んだ完成のことをいうのではないかと。それは画家として絵を描く上で完成というものを考えた時に、いわばマイナスを含む「立意」を考えていたのではないかと。そう考えた時にこの「立意」は矛盾にならないという風に思うのですが、どう思いますか。

坂本：私は、完成に向かっているとは捉えていないのです。絵の在り方について、その「立意」の状態とは、その対象を捉えた時に思い上がってくる気持ちだと捉えています。それは、きっかけということだと思っています。

石崎：この2文はやっぱ矛盾しているということですか。

坂本：私は、そのように捉えています。

石崎：例えば234ページ、金原省吾『東洋画』の「造化の功をなす」という言葉を紹介しています。「造化の功をなす」は、「既の実現せるもの並びにやがて実現すべき予見的性質を、併せて完成することを意味するのである」とある。つまり完成は未完成の部分を含んでおり、予見的性格を含んで完成とするということです。これが東洋の絵だとして金原省吾氏は言うわけです。張彦遠の言葉もこの完成のイメージ、完成に対する思想、考え方をもとにすれば、何ら矛盾は感じないのですけれど。

坂本：矛盾は感じない、でしょうか。

石崎：15ページには、矛盾だと指摘した文章を紹介していますね。坂本君が矛盾していると言っているわけではなくて、矛盾が指摘されているということです。「画の六法」の色々な解釈の中で、そこに矛盾は感じないという立場がありうるのではないかと、制作者としてもう一回振り返った時に、と思うのですが。

坂本：立意は、画家の主観的意図のことであるのに、一方では立意にもとづくと言いながら、他方では否定しているということですよね。

石崎：はい、そうです。立意というのは、作家の想い、描こうとする意図ですよね。

坂本：想いというか、立意に反応して筆をとっていくということです。

石崎：そうですよね。それで、その立意が全部反映されたものが完成されたものとなるじゃないですか。

坂本：立意が基準となっていて、全体にかかっているということを想定しています。全体に関わっていくということなんです。

石崎：すみません、ちょっと僕の質問があまり適切でなかったかもしれません。一旦これはペンディングとします。

次に、色の進出性について質問します。金原氏の言説で、線にも関わることですが、線は方向の決定としてまずあって、太さ、速さ、重さの3つは未決定のものとして作者の制作に委ねられる、とありますね。それに対して、色は向きと速さはあるけれど、太さと重さがない、と。そして、色は面に向かう性質があるということで、進出性があると言われているのですけれど、坂本さんの作品、特に最新作を見ると、色に対しても運動性を感じます。岩絵具の特性、粒子感が色に加わった時、金原氏の言説におさまらない色の運動性というものがあるのではないかと。昨日の作品説明を聞いて思ったのですが、どうですか。

坂本：そうですね。岩絵具の在り方と描写とを考えると、線を描くことよりも、塗るという行為自体にもう少し幅が出てくると思います。運筆というか用筆、塗っていくとか、置いていく作業の中で、そのような可能性が技法として生まれてくると思います。

石崎：岩絵具がどう関係していますか。自分としてはどう処理したのでしょうか。そのへんを意識

して色を置いたのですか。

坂本：私の場合、線と色、あるいは線に反応していく、という在り方で、線に応じて顔料の在り方を考えていくという表現をとっています。それに応じて岩絵具、つまり色を用いて、色を施す際も、線に応じて岩絵具の特性を使って描く、という在り方です。

石崎：岩絵具には粒子の粗さが色々あるわけですが、それは今回の制作では、どう意識していますか。使い分けとかありますか。

坂本：基本的には細かい粒子を使いながら、全てを描ききることよりも部分的にどこか余白を残す、そのような表現の時に粗い粒子を用いて、別の要素として色の運動性を求めています。

石崎：芳崖の《悲母観音》の色線は、均一な色線が使われている、という話でしたよね。それに対して、坂本君の色線は、百合の花の時点では均一な色線。三羽の孔雀に関しても均一な色線を使っていた。しかし、最後の作品は、もう少し粒子感が表れているような使い方をしていて、そこに1つの発展があるように感じます。それに合わせてというか、絹本、絹地であることが、今回の大きな違いだったと思います。ここにも、素材と反応したということが、三羽の孔雀と大きな違いとして関係していると思うんですけど、どうですか。

坂本：これまで私は紙本で主に描いてきて、特に線を中心に表現してきた。その中で意匠から三羽の孔雀を通して運動性を捉えていこうとした。生命を描こうとした。そうした変遷の中で捉えてきた線のまま、修了制作では、意匠を定めて描こうとしたことは変わらないですけども、自分の中で意匠が整ったと思ったんですけど、さらにそこからまた線が生まれてきたのです。実際に、でも、筆をおいた瞬間に自分と、多分、自分の中で紙本ということが定着していて、絹本においた時に、反応した時に、紙だと圧が出やすい。絹本だとあまり圧が出なくて、でも、速さは出やすいと思った。流れるような線は描きやすいと思って、そこで実際に、画面と反応して、自分が線を変えていくようになったのです。それは、意匠が定まりつつ線が生まれたとしても、そこにはやはり支持体という新たな問題が生じているということです。今回は、今まで紙本に描いてきたことが絹本に変わることによって、線の理解をさらに深めないといけない、どう捉えていくか、ということ。今までの在り方が支持体の違いによって変化したということ。またそこから、今までの想定と違うことが自分の中に起こっているという発見に対して、今後自分がどのような選択を行っていくのだろうかということ。これらが、線を追求していく中での支持体との関係が浮かびあがって理解されたということです。自分が線を描く、その選択が今後深まっていくことが、線を描いていくことに繋がっていくと思います。

石崎：わかりました。その意味では、芳崖は紙本を前提としており、これまで坂本君も紙本に拘ってやってきましたが、今回、絹地から得た知見を持って、今後、紙本でやっていた金属泥で作っていた地も変化してくる可能性があるかな、と楽しみにしています。

坂本：これまでのことですね。先生がおっしゃられる様に、紙本でも泥を塗ると性質が変わってきます。それまでの理解と違うことが求められて、例えば、何もしない状態の和紙に線を引くことで、今まで描いてきた圧とは違う圧が出て、掠れさせながら表現する。実際に絹本の中でも掠れが生まれてくる様などころがあって、そういう試行をいうのであれば、真っさらな白地の状態で線を引くことに取り組むともう少し幅が深い、論文にも書きましたが、描くということには、墨の性質が重要で、それを考えるとさらに自分の線の在り方が広がっていくなと思います。線の性質を言いつつ、そこには墨の在り方が問題になってくる。これが今まで理解していたことで、さらにもっと圧が出やすい状態にするとうなるか、試したいと思います。

石崎：はい、よくわかりました。

野地審査員

野地：私自身は1990年代から日本画についての定義論をずっとやってきて、90年代の終わり、今から20年ぐらい前に、狩野派復活待望論というのを論じたことがありました。当時は真に受ける人はほとんど居りませんでした。今ようやく坂本さんみたいな人が現れて、強力な賛同者を得た思いです。

それで、普通の論考ですと、美術史的に文献学的にあるいは美学的にその論述や表現が正しいかどうか、また新知見があるかどうかということの評価するんだけど、坂本さんの論考は、その帰結点として狩野芳崖芸術の後継者となるという、その方法がノンフィクションとして書かれている。とてもユニークな論考で、非常に面白く読ませて頂きました。それだけでなく芳崖をめぐる過去の先行研究とそれから芳崖につながる東洋画論とを様々に読み込んだ、誠に重厚な論述をされたかと思います。芳崖の出自である狩野派画伝の学習方法から読み解いていること、そしてそれを『画道要訣』から持ってきているんだけど、『画道要訣』はちょっと注意しなければならないもので、というのも、江戸初期17世紀に考えられた狩野派工房の維持存続法ともいえるものだからです。つまり、そこで表現方法の基準を定めて守り伝えるべき規律みたいなものがとくとくと書いてある。それで、弟子達にとって学習すべき必要条件が書いてあるんだけど、そこには気韻生動という一番大切なものがない。気韻生動は、「質画」に関係する。この辺り、坂本さんはよく読み込まれているかなと思うんですね。

18世紀、19世紀を通して狩野派から様々な画家が出てくるのも、つまり、パトロネージュがない、なくなった画家達にとって何を武器にするかという、質画の方なんです。そのもとを探すとやはり正信、元信という不安定な時期、時代に狩野派が確立されているということがある。その出発点が緻密に論述されている。何を大切にしているのか、それは気韻生動を大切にしているわけだけでも、表現としてはなかなか説明がしづらいところがある。わかる人にしかわからないという非常に曖昧なものである。それを雪舟とか、また正信、元信の表現に遡って解析しているところは非常に重要だと思いました。

ただ、雪村については未解説の所があったので、これはまたあとで質問されますから、その折に論述してください。ここでは、まず雪舟を入り口にして、中国絵画の画論と絡めつつ、芳崖の制作の心境、創作の精神、その筆法を現存する作品画面に沿って解析をしており、それを今の坂本さん自身の作品につなげているということも納得がいきます。そこでまず坂本さんが考える気韻生動、つまり現代絵画における気韻生動とはどういうことか、もう少し説明して下さい。もう1つは、写生が大事だということを論考で強調しているけれども、これは写生をすることによって意匠が生まれる、ということですね。その意匠は、結局は、モチーフになる対象それぞれに合わせて描く、ということですね。これは画の六法にも書いてあって、「応物象形」という項目に当てはまるものではないでしょうか。読んでいて考えさせられたんですが、実はこれ東洋画論の研究者は、ずっと応物象形を、「物に応じて形を象どる」と訳してきたけれども、坂本さんの解析、解説によるとこれは、もしかすると、「物と応じて形を象どる」と訓むのが正しいのではないかなと思えるんですね。そのへんのところを少し詳しく教えていただけないでしょうか。以上、2つです。

坂本：私の考える現代の気韻生動とは、まず線の在り方に向かい合っていくことで、やはり根本的なことを描いていくのが重要であって、それを意匠に沿って線に託していく。私の捉え方而言えば、音ということが重要になってくると思っています。気韻の韻とは、音の響きということですね。論文には書いていないですけど、芳崖の作品には音がすると私は捉えていました。そのような線が画面の中で呼応して、見ている人に何か音が聞こえるような、気の響きが聞こえるような在り方が、線で可能ではないかと思っていて、それをもし私が描き出せば、そこに気韻生動があるんじゃないかというふうに思っていて、そのような意識で、私は常に線を引いています。な

ので、私の捉え方として、そのキーワードがあるので、それを表現したいというのがあって、そこは、やはり対象性にに基づいていく、写生をもとに本質を捉えていく、などの東洋の思想を発展させて、画面の中で線をどう捉えていくか。ここは線の配合調和という芳崖から教わったことと関連して、画面の中で音が響いてくるということが私の気韻生動であると捉えています。生命の生き生きした状態が音となって響き出してくる、それが私の気韻の捉え方です。

応物象形に関しては、先生が仰る「物と応じて」とは、対象と自分との関係性がもっと深まっていくこと、画家の在り方さえも応物象形の形の中に入ってくるということ、それが含まれてくることだと思います。何かその画家の在り方として、物の形を象するということが、自分と対象との距離感の問題みたいなところがあるかなど。対象と自分の距離感から形が生まれてくる。それは、対象性が重要ではあるけれども、自分がそれをどう把握していくかということ無しでは成り立たない。やはり線で形取っていく過程の中で、そういうことも含まれていくと思うのです。そういう形の在り方が、応物象形には含まれている、と私は捉えています。

野地：実は、東洋絵画の中で気韻生動に当てはまる作品には、山水画が多いんですね。坂本さんの作品はほとんどが花鳥画と言われるようなもの、あるいは仏画なので、元来モチーフとしては作り手の方に近いところに位置するものですよ。風景、山水というのは非常に遠いところにあたりする。そういう距離感についてなんだけれども、近すぎてわからないっていうところがありやしないかという、ひとつ僕の中では危惧があるのですが、どうでしょうか。

坂本：私も今、孔雀を描くことは、まずはじめにモチーフを設定し、ついで孔雀というものが線と色彩の問題であると仮定して始めていますけれど、描いていく中でやはり孔雀を描くだけになってしまうと幅が狭まってきて、そればかりになってしまうという危険がある。今、博士を出た後も孔雀を描き続けはするのですが、もっと別の問題にも取り組んでいきたいと思っていて、線には取り組んでいくのですが、先生が仰られるように、壮大なものに対してそれをどうやって線で捉えていくかとか、量感のあるものに対して私はまだアプローチができていないところとか、今持っているもの、今理解しているものではない違うものとの距離感をはかっていて、またそこでさらなる線の在り方を見つけていきたいと考えています。

野地：それからもう1つ。先程の説明を聞きながら、再度思い返したのですが、《伏龍羅漢図》の色線の問題で、少しだけ解説して頂きましたが、それとは別に仏教画題の解釈を巡って、芳崖が《伏龍羅漢図》をもう少し自分に引きつけて、慈愛の構図とその様相みたいなことを論考の中でも触れていたかと思うのですが、再度それを強調されていたので、ちょっと疑問に思いました。

《伏龍羅漢図》は、龍を降伏させている図様として、遠くかけ離れてはいないように思うのだけれども、慈愛を感じさせるという理解は、何か根拠があるのでしょうか。

坂本：芳崖は常に線の配合調和を言っていたことが文献でわかっています。弟子の岡倉秋水は、芳崖が《仁王捉鬼図》を描いている時に逆さまに置いて線の配合を確かめていた、と言っていて、芳崖が線に意識を持っていたことがわかります。《伏龍羅漢図》において描いている線が近いと言うのは、線の配合によってその性質さえも表す。そして、この龍はこれまで描かれてきた龍とは全く違う線を使っている、と私は思っています。これまで描かれてきた龍の線とは真逆な、羅漢も抑えつつ、龍も抑えつつ調和させていく、そんな線の配合調和を行ったことに、私としては、芳崖に、ここの意図をあなたはこれがわかりますかと問われている気がして。芳崖が常に線の配合調和を考えなさい、最後まで線の配合調和をしていきなさい、と言っている。私はそういうふうに、これまで描かれてきた芳崖の仏教画題作品や龍の作品の特徴もあり、かつ、芳崖がこれまで描いてきた作品の中に、孫が生まれてからは身近な関係性を描く様になってきたことが、この《伏龍羅漢図》において古画研究と自分の身近な作品制作とを深めていくという、私達の感覚に近い部分があるというか、日常を作品に落とし込んでいく、ここが芳崖の、私としては、私達が

言う芳崖の日本画家としての在り方は、その姿勢をはじめて出した画家であるという視点であって。そうだと思う、線の配合調和の在り方と芳崖のその時期の孫が生まれてからその関係性を描き出したということをつまえて、《伏龍羅漢図》にもその可能性が高いと考えました。

野地: まあ、しかし、《伏龍羅漢図》という画題から想像されること、画題の持っている意味の範疇は、芳崖の中では、そんなに変わらないように思いますね。それは、芳崖がその後に《悲母観音》を描くという、その繋がりの中で理解されているからだと思ひ、そういう理解の拡張をあなたはされていると思うのだけれども、やはり仏教画題は画題として、《伏龍羅漢図》とは、もとより羅漢の威厳と力を示すところに芳崖の意図があったと思います。その点は、牽強付会すぎはしないかと。

これは、もう少し研究を深めて頂きたいし、我々も考え直さなければならぬとも思ひます。特に明治19年から21年ぐらいまでの2年から3年間ぐらいの芳崖はまだわからないことが沢山あるので、ともに研究したいところです。

水野審査員

水野: 昨日の作品審査の会場で、作品を前にしての坂本さんの説明、プレゼンテーションを聞いて、本当に生きている線とはこういうものかと思ひ、文章を読むだけではなくて、実際に納得して、とても勉強させていただきながら見ていました。ありがとうございます。そこで質問なのですが、あらかじめいくつか用意しておりますが、今の先生方とのやり取りを踏まえて、順番を変えて質問をさせて下さい。

まず1つ目、先程、野地先生の方から雪舟、雪村というお話がありました。私は、その雪村についてうかがいたいと思うのですけれども、論文で第3章でしょうか、194ページから続く部分で雪舟、雪村の影響について分析されているところが続いていますね。ここで、橋本雅邦の研究を引用しながら、「雪舟・雪村」と一括りにして書かれています。そして、まとめとしては、雪舟の線とはこういうものなのだ、と。坂本さんの文章を引用しますと、芳崖はこの雪舟の線、「芳崖の線を「雪舟の線」だと言う時、その言葉には「自然から得る実感から生まれた線」である」とまとめられています。このまとめ方については、私はとても納得するもので、そしてこれは、実際に自ら手を動かして線を描くことをされている方ならではの見方で、なるほどと思ひます。そこで、ここまで納得するとさらに知りたくなるのは、「雪村の線を芳崖はどう認知していたのか」ということです。それについては、論文の中で、直接的には触れられていないからです。論文中で引用されていたでしょうか。雅邦の弟子の今井爽邦が、幕末の狩野派の事態を自分達の先生である橋本雅邦先生と狩野芳崖翁とが憂いて、「雪舟を学ばなければいけない。だけれども雪舟には容易に近付き難いので、雪村から入ろうじゃないか」という話をみんなですしていたという引用文、私は細野正信先生の論述で見たのですけれども、そういうことが言われていたかと思ひます。ということは、少なくとも雅邦と芳崖は雪舟と雪村を区別していた、ということになると思ひます。入口の時点では区別していたけれども、研究した結果、雪舟・雪村という括りとなったのか、果たしてどうなのか。その辺りのことを、芳崖がどう思っていたのか。そして、坂本さんの実感として、結局、雪村はどういう線だと言ってよいのか、それらについて何か補足できることがありましたらお願いします。

坂本: 雪村を先に持ってきたのは、雪村も雪舟を研究していたという立場があります。つまり、雪舟がいたからこそ雪村がいるということです。実際に私はこの論文を書くために、雪村を調べなければならぬと思ひ、『設門弟資』を調べたんですけど、『設門弟資』を読むと、これは雪村が書いたという説と江戸後期に誰か不明の画家が書いたという説とあって、一番有力な『設門弟資』自体が本物かどうかわからない状況でしたので、考えをそれ以上深めることができない。論

考では、雪舟を雪村が学んでいるということの関係性を考えれば、ではどの様に雪村は雪舟を学び方をしたのか。私は、彼らの中には、雪舟というのがあったと思う。それは、芳崖が山口県出身である。長府藩に膨大な雪舟の作品が遺っていて、彼は狩野派の家柄であったので、それを常に見れる機会があって、雪舟が日常に在る環境で、その中で見てみると、雪舟を勉強した雪村という画家がいるとわかってくる。私が芳崖を研究している様に、雪村は雪舟をどう研究していたのかということに興味を湧いたのではないかと。私は、ちょっとこの少ない情報の中から捉えたという形です。その中で、恐らく線の在り方も、雪舟の線を学んだ雪村ということになってくるので、そこから先ずはいこうということで、芳崖たちはやったのだと把握しました。私が雪村を見て感じることは、雪村の方が柔らかさがあるかなということでした。対象の捉え方が違って、雪村は雪舟の真似をしているわけではない、と感じられた。それが芳崖が考えていた考え方というのは、そのまま雪舟、雪村にもある様な状態で、あの時代、当時、論文の中にも書いているですけれども、雪舟がいた時代、正信もいた時代、相国寺に集まって禅僧が絵師達に絵を教えて、中国絵画を入れ込んで、模写や線の勉強をさせて、という状況の中から、線が生まれて、その線が生まれた状態をまた雪舟がどう捉えていくかといった関係性が見えてくる。その様な関係性は私は捉えていて、雪村も違う線を求めていった。だけれども、自然の中から描くということは、彼の中にもある。というのも、風を感じる作品が多いという印象が私にはあって、風が吹いている作品です。それは私が今回描いた作品の中にも風を感じさせたいという思いがある。それは、本質を描く際に自然の中にあるものを借りて気を表すということです。気とは万物であり、絵を描く時に、そして線を引く時に、万物の中のもの力を借りて、ものに応じて、気韻生動を表現する。それを線で描く。これは昔からあって、今も重要であると私は思っている。雪村もその様な捉え方をしていたのではないかと思っています。

水野：ありがとうございます。今のご発言をまとめると、雪舟というのは一個人ではなく、その時代を象徴する様な、総称としての線の集大成というか、総括する様な存在として認知されていたということ。もう1つは、雪村の作品を個別に見るか。雪村は雪舟を追求していたけれども、やはり実は違って、特に坂本さんがご覧になって雪村の作品に顕著な要素というのは、その「気」、生き生きとした気の表現ということに迫真があるのではないかと、という理解なのですね。

坂本：そうです。補足させて頂くと、雪舟はやはり雪舟であると思うのです。元信は元信であり、正信は正信だと思っていて、彼らがやったことというのは、これまでの日本画の歴史の中で、中国絵画に真摯に向き合って、自分達の線を作っていくという歴史だった。だから、雪舟はやっぱり雪舟であって、元信は元信、正信は正信である。他の漢画系の周文も勿論周文で、それぞれが自分の線を追求していった。中国絵画を手本にしながらも、やはり自分達の絵を作っていくんだという姿勢が、あの時代に溢れている。私自身、あの時代にすごく魅力を感じるのは、芳崖が自分の線を追求しなさいという時の姿勢が、あの室町時代に中国絵画を手本にしなごう、日本の風土に合わせて描かれているということであり、そこには何か私たちがそこへ達するという本当の憧れみたいなものがあるからです。そういうことを想像しただけで、そこに切磋琢磨する素晴らしい空間があって、自分達の線を追求していくんだという姿勢で、彼等が誕生している状況がある。だから、私は、雪舟は雪舟、元信は元信だと思っている。あの時代の画家達は、個人として独立して自分の絵を描こうとした。だけれども、狩野派においては、そのあと御用絵師になってしまい、時代の中でどうしても粉本主義の制約におさまってしまった。でも、御用絵師だったからこそ芳崖が誕生したということがあるので、そうした歴史自体を無視はできないと思っています。

水野：よく分かりました。面白くうかがいました。芳崖の生きた時代と室町時代とを比較しながらという、なるほどと思いながら読ませて頂きました。説明もまたうかがって、本当に面白い視点

だなと思いました。

では、もう1つ別の質問をさせて下さい。全く時代が変わりますが、先程石崎先生からも既にありました、金原省吾の線に関する研究についてです。私は、別の意味で、この金原が提唱している線の性質について坂本さんの見解をうかがいたいです。

線の性質について金原の論考を取りあげて、それを理解の助けとしようとし、ここから出発されて、その結果どうなのかということについてです。坂本さんご自身の制作を通して得られた、入口は金原の提示した線の性質の理解だけれども、実際、それを入口としてやったらどうだったのか、というところをもう少しうかがいたいです。と言いますのは、論文ではまだそこまで、しばらく検討が必要だ、というので終わってしまっていますが、既に論文を書き上げて、昨日拝見した最後の孔雀の作品では、線の性質に対する理解がこれまでよりも数段進んでいるという実感がある。そして、先程のプレゼンテーションにおいても、その辺りのことを発表されていたからです。ですので、今の段階であれば、坂本さん自身、金原の線の研究を評することで出来るのではないかと思います。なぜ私がこれを聞きたいかと言いますと、実は、ご存知かも知れませんが、この金原が出した『絵画に於ける線の研究』というのは、発表当初あまり芳しい評価ではなかったようです。例えば、日本絵画史の大家であられた、そして絵巻物全集を編纂された田中一松先生は、この『線の研究』について、極めて精緻に綿密なる考察をしているけれども、その考察が物理的だ、ということしか評していないんですね。芸術的、美術的な、という言葉はなく、極めて物理的に精緻に綿密なる考察を下しているという風にしか書かれていないんです。また、金原と同じ時代に活躍した藤井達吉という染織の図案化、そして画家がおられますけれども、藤井達吉はこの金原の『線の研究』について、こういった言葉を遺しています。引用を紹介させて下さい。「美校（帝国美術学校、現武蔵野美術大学）の〇〇氏（金原氏）が日本画の線についてなどもっともらしい論文を発表しているが、日本画の線は論理で描くものではない。その中の刹那刹那の生命のほとばしりだ。私は、自分の線について説明すらできない。」と言っているんですね。この当時の絵を描く人達には受け入れられていない。そして、美術的とか芸術的ではなく、物理的と片付けられている金原が提示している線の分析を、今の坂本さんから見て、どのように評価されますか。

坂本：私も博士に入学して1年目ぐらいに金原さんの本を結構高いんですけど、購入しまして読んだんですけど、初回見た時は本当にさっぱりわからなくて、論文を書きながらも、線の研究をしなければならぬと思っはいました。でも、線の研究はそもそも意外と少なく、金原さんの線が何か響いてきて、それを読んで、論文を書きながらもまだ不安定だった部分が多くあったんですが、だけど、私は幸い画家だったのです。このわからないところを埋めていくのが、私には絵を描くことだったのです。で、かつ、補足なんですけど、論文を書いた時点でもまだ何となくしっくりきていない部分があったんですけども。その後も何か気になって、金原さんの本を色々買ったら、まず線の根源に関することが書かれていて、最初に話した、写生とは線で捉えていくことだということや、東洋絵画において自然にある万物を捉えること、何故線で捉えるか、ということのその思想の在り方が描かれていて、そこを知ってかつ自分が画家であって、芳崖の研究をしながら意匠が大切だということ、それが線に変わっていく、それが写生に関わっていくという在り方を理解したら、金原省吾さんが言っている線の性質が当てはまっていくものだったのです。それがあの日、画家でもあり、実際に作品を見ている時にもその性質を浮かべながら見ると、見えてくる時があって。根津美術館の雀の図や南宋絵画とかでしたが、それを見た時に金原さんの言う線の性質がピタッと当てはまってきた。あと、色々な論考を読みながら、金原省吾さんが武蔵美で教えられていて、私、東洋絵画にすごく興味があって、今後も東洋絵画における在り方も興味があるんですけど、金原省吾さんが教えた中国の画家が中国の近代の線の在り方を

作ったと書かれていた。確か、塚本麿充先生が仰られていたものを見たんですけども、中国の歴史で、日本で線を金原省吾から学んだものが、源流であった中国から日本に留学して戻って線を展開しているという歴史があることを知った時に、金原省吾の在り方が私の中でもしっくりときて、中国絵画にも通じる思想を述べられていて、それがやはりあの本には書かれていまして、私も納得した。日本においてはかつて評価されなかった。でも今は評価されていると思うのです。私は少なくともすごく評価している。いっぱい読んでいって、金原さんの考え方を吸収して、芳崖研究もやりながら、自分の線を見つけていくことは、線を定義していくことだと思うのです。自分なりの言葉で、金原さんの言葉ではなくて。私が出来るのは画家の感覚から自分の言葉で線を定義していくこと。それが私のこれから線で日本画を描いていく画家としてやれることなのかと考えているので、金原さんをこれからも研究したい、読んでいきたいと思っています。

水野：ありがとうございます。よくわかりました。面白かったです。

高橋審査員

高橋：最初の30分で、ちょっと早口でしたけれども、この分厚い内容をよくまとめたと思いますし、聞いて改めて分かったこともあります。前半のキーワードは、芳崖の質画だと思いました。芳崖の質画とは何か、そしてそもそも質画とは何か、ということです。後半は、フェノロサつまり西洋との融合としての、そして《悲母観音》に代表されるという芳崖像ではない芳崖像、多様な線の芳崖像ということだと思いました。加えて多様な色線の坂本英駿が最後に来る、という構造的な理解ができました。特に、今の質疑応答でわかったことは、線とは気であり、だからこれは線の物理学、線の唯物論ですね。これに対して質画は、意匠といいましたが、これは理ですね。つまり、理と気です。そして、これをふまえてですね、僕は論文を書かせた側でもあるので、質問というよりはアドバイスなんですけれども、まず前半を振り返ります。朱子学、そして佐久間象山、フェノロサとこの3点について段階的に、質問というか、アドバイスというか、理解というか、あるいは謝罪でもいいのですが、言いますので適宜いつでも口を挟んで下さい。まず、朱子学。29ページ、学画と質画の対比のところ、それを註釈するために『論語』を引いて、「孔子曰く、生れながらにして知るものは一番上だと。学びてこれを知る者はその次だと。困じて、苦しみて学ぶのがその次だと。苦しんでも、困っても勉強しないのが最悪だ」と季氏篇第9章を引いているけれども、この『論語』の章と『画道要訣』とをダイレクトに繋いでしまっているわけですが、改めて君の論文を完成段階で読んで、まさしく生まれながらも、勉強してでもなく、3番目の困った段階で改めて、『論語集註』というのは朱子の『論語』の註ですけど、朱子がここにどういう注釈を付けているかを確認すると、こう書いてありました。「生まれついて知っていることや学んで知るようなことから、そして行き詰まってから学ぶようになるまで、それぞれの持ち前、生まれながらの質は同じではないけれども、最終的に知るようになるという点では同一である」と。朱子学は江戸時代の基本的な考え方ですから、3段階あるけれど最終的には同じであるというわけです。これにさらに現代の編者、土田健次郎が付けている註としては、分かりやすく「万物は学問と修養によって聖人になれるという前提を朱子はもっている」とあります。因みに、これと違うのが徂徠学で、荻生徂徠の註では、特にこの4つ目の困っても勉強しないやつというのはいるし、どれほど教えても人間には聖人になれる人もいないということを認める立場なんですね。どちらがいいかは考え方次第です。これは絵画云々の問題ではなくて、基本的な東洋の近世以降、宋代以降の考え方ですから、これを使っておけばよかったなというのがまず1つ。コメントはありますか。

坂本：今後、読ませて頂きます。

高橋：そうしてください。そして2つ目、佐久間象山は当然、幕末の軍学者として有名なわけです。

し、蘭学もやっている人ですけれども、基本的には朱子学者です。78 ページですが、この引用に、佐久間象山が芳崖の絵を見て喜んで、二人で意気投合して、その時に芳崖が、意匠は本で技法は末だと言います。意匠と技法の対比があるわけです。本末どちらが中心なのかということを書いた、というところですね。これは伝聞ですけども。そして、次に「精神が直ちに天地と融通し」と書いてある。人間の精神と天地世界とが合一的な相似関係にあることを朱子学では天人合一説といいますから、ここにもやはり朱子学の基本的な共通認識があったのがわかります。それは論文にも書いてあるが、佐久間象山が朱子学者であるということと、意匠対技巧の対比で意匠の方が上なんだという対比がここにある。これは重要です。そして3つ目、フェノロサです。86 ページに、心田を耕すとあります。妙想とはアイデア、アイデアの訳語です。フェノロサはアメリカ人ですから英語を使っていて、アイデアの訳語として妙想とある。さて、89 から 90 ページ、フェノロサ『美術真説』の絵の十格について。絵画の 10 の重要な要素ですね。この中の 9 番目が意匠で、10 番目が技術なんですよね。このフェノロサの意匠と技術とは、さっきの佐久間象山と意気投合した時の意匠と技とが対比されていると書いていますか。

坂本：そこまでは触れていません。

高橋：意匠はそもそも、今日言われるデザイン、つまり外化されたものではなくて、心の中のこと。

芳崖が佐久間象山と意気投合した時の意匠ですよ。

坂本：はい。辞書で調べても、江戸時代までの意匠、心だくみというところからきています。

高橋：日常用語なのですね。で、この意匠に対して、217 ページでは、この芳崖の研究をされている久富貢が意匠をデザインだと解釈されていますよね。これは、このように論考の中でフェノロサの意匠をデザインだと訳してしまった間違いだと君は指摘しているわけですよ。

坂本：そうですね。デザインをその当時の意匠だとしてしまうと、技法と直結してしまうことになって、意匠の意味がずれてしまう。というか、意匠と技法とは独立したものであって、意匠が先にあって、そこから技法が生まれてくる。デザインという意味の意匠とは違う。

高橋：はい。ここは、多分その通りだろうな、坂本君の方が正しいだろうな、と思います。同じようにですね、段々と結論に近づいておりますが、213 ページにやはり久富貢の説で、『美術真説』の中に出てくる「是レ特ニ穎敏秀儁ナル人ノ能クナス所ニシテ、常人ノ企テ及フ所ニアラス」とあります。「穎敏秀儁（えいびんしゅうしゅん）ナル人」というのは、これ僕、敏秀という名前の人が知っていて、松永さんと言うのですが、敏秀の前の穎と後の儁と、穎儁というのは、意味は君の英駿と同じですね。そういう人だったら出来るけれども、凡人ではできない、という意味のところですが、これを久富貢は、凡人、常人でない人は天才だというふうに言っていますね。これは、芳崖の説とフェノロサの説とが違わないかと君は書いていますが、「穎敏秀儁ナル人」じたいが所謂西洋でいう genius ではなくて、学知で達する人だって考えられるのではないかな。どう思いますか。久富貢は、2 つ目も間違っているのでは、ということです。天才ではなくて、学知で至ることができるということです。

坂本：はい。フェノロサが指摘している部分で、芳崖が意匠に長けていると言っていて、そこに芳崖が才能があるからというニュアンスもあって、だから、天才という解釈も外れだとは言えない。

高橋：なるほど。勿論、天才は本当に天から授かるのか、本人の努力で天才になれるのかという問題がそもそもありますね。以上、学知について伺いました。

松崎：はい、ありがとうございました。時間が残り少なくなってきました。これより審査の講評に移ります。

○ 審査の講評

松崎審査員

この論文において坂本君は日本画の成立期の作品でのみ捉えられることの多い狩野芳崖を、その狩野派の修行時代や模写を通して中国絵画にまで遡って研究を行い、検証した上で、芳崖が描いたもの、さらに芳崖が目指していた表現について考察することで新たな狩野芳崖像が明確に示されていると思います。特に線についての考察は、様々な文献を検証した説得力のある内容でした。

また、芳崖芸術の現代の後継者になることを目標として、芳崖の写生、線、意匠の在り方について研究を進め、それを自身の制作に反映させることで、作品を進化させていくという制作者としての視点で論文が書かれている、非常に意義深い研究であると思います。芳崖の模写から始まった坂本君の制作が研究を進め、深める中で自身の表現を模索、追求し、獲得していく過程は一人の作家の制作と成長を辿ることのできる内容であり、大変興味深く読み進めることができました。その成果は、21世紀美術館での展示作品にも明確に表れていました。坂本君の作品は、どの作品においても膨大な制作時間をかけたため、指導する側から見ていると完成がいつになるか気を揉む場面も多々ありましたが、制作に入ればまさに身を削るように線を重ねた結果生まれてきた重い仕事であり、その努力は充分報われたものと思います。特に後期の2作品は作家としての坂本君の可能性を感じさせる立派なものでした。芳崖芸術の後継者となるための困難な道は今始まったばかりです。一層絵画制作に邁進していくことを大いに期待します。総合的に判断して学位授与に相応しいものと判断します。

石崎審査員

私は修士から見ていたわけですがけれども、約9年間に渡って一貫して古画研究を行い、当初は芳崖を基盤とする自分の制作を完成していくわけです。その中でも一貫して何か直感のようなものを信じて、そこを信じれない周りの多くの意見もありながらも、突き進んだ結果この様な論文の形にまとめることができよかったです。そして、芳崖を信じ、芸術性を継承するという意味を見出したことは重要だったと思えます。さらに、日本画の父とされる狩野芳崖を研究することは、同時に、日本画の近代化と現代化に対して大事な根拠をさらに明確にする行為であり、今後この論考がきっかけとなって日本画が何か新しい動きを見出すのではないかと期待を感じさせるものだと思います。そして、坂本君の芳崖研究は、藩お抱えの絵師としての芳崖から見た粉本主義の弊害を表したわけではありますけれども、その他に奥絵師の弟子としての苦悩の系譜や表絵師の系譜などがおそらく今後さらに明らかになっていく部分があると思います。それらと、坂本君の今の藩お抱えの絵師としての芳崖研究が接続した時に、真に評価がされるものであると思います。そのためにも論考と共にある制作をさらに充実させていくことを期待しています。作品としても、論文を提出してから後の制作に、飛躍が認められ、充実したことが見て取れたので制作も含めて評価したいと思います。

野地審査員

最初にこの論考の中に誤字脱字が沢山あることを指摘しておきましたので、ここでは省略いたします。これは本当に気をつけて下さい。ただ、それを差っ引いてもですね、この論考は狩野芳崖を巡る本当に稀有壮大な論考だというふうに判断致しました。稀有壮大だと思えたのは、狩野芳崖の筆事であるところの狩野派画塾での学習方法から紐解いていって、芳崖が経験したであろう狩野派学習法の跡を辿るところからはじまって、芳崖が身に付けた筆法の基礎から確認していることですね。また、それに飽き足らずに狩野派の基礎となる正信、元信の表現、更には初期狩野派に刺激を与えた雪舟にまで遡って独習した芳崖の模索の在り方、筆法による表現法に沿って解析

していること、あるいは、雪舟を窓口にして更にその淵源となる中国絵画の画論と絡めながら芳崖が制作の信条とした創作の精神と体得した筆法とを現存する作品画面に沿って解析した点など、坂本さん自身の目指すところの絵画制作者としての目的に繋げた論の構築性は、実に重厚かつ重層的なものであると思います。その点を色々と高く評価致しております。

水野審査員

坂本さんの「狩野芳崖再考 現代に継承すべき狩野芳崖の芸術性」という研究、論文、それから制作ですけれども、私もとても高く評価したいと思います。勿論ですが、博士の学位に相当するものとして評価したいと思います。主な理由は2点です。まず、美術史的な側面からなんですけれども、野地先生からもありましたけれども、芳崖研究の視野を開かせてくれたということです。特に私が感心しておりますのが、これまで芳崖がどうしてもフェノロサとの関係とか鑑画会の中での関係とか、幕末の狩野派の中でのとか、何かとの関係性の中で芳崖がどうかという語られ方、だからこそ近代日本画の先駆者だという落ちが定着していて、論文の中でも仕切りに語っておられるように、いや、芳崖の作品そのものにもっと近づいて、芳崖の作品をまず最初から最後まで並べてみないと。なぜ最後のところばかりを取り上げるのか。そこがおかしい、という提起をされていましたよね。まさしくそれだと思うのです。今、だからこそその芳崖の作品にもう一度真っ正面から向かい合って、しかも、それを制作なさる方が見ていくというのは、美術史の芳崖研究を見ていく上でも、とても寄与するところが多く、果たされる役割は決して軽いものではない。とても稀有なものだと思います。これが1つです。

もう1つは、現代の、また今後の日本画における方向性における意義を示されているということです。要するに、線への意識の回復です。それは単なる線への回帰というものではなくて、今における線の果たすべき役割をもう一度ちゃんと見て行こうと、単純に古典回帰ということではなく、それをしっかりと覚悟を決めてらっしゃるところもとても大きいと思いました。今後ますます制作、研究の進展を本当に期待しておりますし、論文のあとがきの中で、100年後、とある美術館で展覧会「狩野芳崖から坂本英駿への継承」展が開かれると書いてありますけれども、100年後なんて言わず、30年後とか、30年だと少し早いですね、50年後ぐらいには開催されるであろうことを期待して閉じさせていただきたいと思います。

高橋審査員

非常に良い論文が書けたと思います。4年前に会った時にはですね、芳崖が好きだと、芳崖に私淑している、その精神性を継承したいと、夢みたいなことを言う変なやつがきたなと思いました。ただ、金美にはいないタイプだなとも思いました。その意味でも、私自身が困難に出会ったのかもしれないとも思いました。最初の1年、2年ぐらいは僕も上手に君は間違っているということなかなか言えなかったのですけれども、2年目の後半ぐらいからでしょうか、3年目に入ってからでしょうか、違うということをはっきりと言えるようになって、コミュニケーションも進んだし、その時、精神性ということをどう構造的に論ずるか色々と議論できたし、常にそれに坂本君が付き合ってくれたなと思います。内容につきましては先程言った様に、芳崖の質画、それから芳崖の線の多様性、この2点で捉えました。全体が理解できているということではないかもしれませんが、個別の多くの有効な指摘があることがわかります。芳崖自身が権威主義を嫌った人なのだとということ、坂本君と勉強させてもらう中でしみじみ感じました。僕自身もすごく勉強になったということですが、たとえるならば、駿馬の伯楽を気取るつもりはありませんが、伯楽もまた勉強させて頂いたということを感じと共に伝えたいと思います。学知や困学、苦しんで学ぶという在り方をこちらも学んだということです。ぜひ、今後も、今回の指摘を受けて、ちょっと手直しをした上で良い論文に

仕立ててほしいと思います。論文、制作共に博士の学位に相応しいものとして認めたいと思います。

以上で坂本英駿の博士学位審査を終了した。

総 合 評 価

審査員一同は、金沢美術工芸大学大学院美術工芸研究科の学位授与（課程博士）の博士論文等審査基準に照らして、本申請論文及び研究作品が基準を達成し、優秀であることを認め、博士の学位に相応しいものとして高くこれを評価した。