

2026年3月14日発行

2025年度 修士論文

地方の抽象画家3人にみる現代日本の土着性

指導教員

三上 美和

芸術専攻（通信教育） 芸術学・文化遺産領域 芸術学分野

52441018

青井 美保

はじめに	1
第1章 土着はどのように語られてきたか	6
第1節 海外の土着	6
第2節 戦前の土着	8
第3節 戦後の土着	16
第4節 現代の土着	18
小結	21
第2章 土着言説の外観	22
第1節 美術館における土着言説の外観	22
第2節 公募展における土着言説の外観	25
小結	28
第3章 画家3人にみる土着性	29
第1節 画家にみる土着の在り方 河野扶	29
第2節 画家にみる土着の在り方 道北昭介	36
第3節 画家にみる土着の在り方 島寄清史	42
第4節 3人の作品が新たに開いたもの	47
小結	48
おわりに	50
参考文献	54
巻末資料	58
年表	62

はじめに

筆者は長年宮崎県内を拠点としており、宮崎県で生まれた、あるいは宮崎県で生きた近現代日本美術における画家たちの調査研究を2015年より始めた。郷土作家や郷土ゆかりの…という形容詞で表現される多くの作家から感じとれる郷土への愛着と、その作品の関わりに関心をもつようになる。あわせて、中央が地方に抱く幻想があるのではないかと感じていた。そのどれもが、憧れやイメージから形成されるようであるが、そもそもそのような風潮はどこから来たのだろうか。ものとして実体の捉えがたいものが、美術史においてどのように形成されてきたのだろうか。それを調べていく際に、筆者がこの関心の矛盾もふくめて実体を比較的捉えやすいと考えたのが「土着性」というキーワードだった。「土着」とは、「先祖代々その土地に住んでいること。また、その土地に住みつくこと」¹を指す。日本美術のなかの「土着性」をたどると、美術史が地方に何を求め、その本質をどのように定義してきたのかが明らかになってくる。さらに、表現に潜む「土着性」を掘むためには、実際の作家と土着性の関わりや在り方を考察することが必要であると考えた。

ここではまず、近年開催された土着に関する展覧会を挙げてみたい。たとえば2022年に徳島県立近代美術館で開催された展覧会「風土と美術」では、山下菊二(1919-1986)、鬚嘔(1931-)、横尾忠則(1936-)、池田遥邨(1895-1988)、棟方志功(1903-1975)、奈良美智(1959-)、岡村太郎(1911-1996)などが取り上げられている。テーマごとに作品を分けて紹介されており、そのテーマとは、風土、祈り、前衛、幻想、縄文などである。

もう少し遡ると、北海道立旭川美術館で1998年に開催された展覧会「美と土俗 近現代美術の中の“日本”」では、5人の作家が選ばれている。萬鉄五郎

¹ ど - ちやく【土着】、デジタル大辞泉、ジャパナレッジ
<https://japanknowledge.com/lib/display/> (2025年6月11日閲覧)

(1885-1927)、棟方志功、片岡球子 (1905-2008)、岡本太郎、桂ゆき (1913-1991) である。ここからもわかるように、棟方志功と岡本太郎は日本の画家のなかで「土着」というキーワードを用いられることの少なくない画家の一人であるといえるだろう。

岡本太郎は、神奈川県に生まれ、パリ大学で哲学、心理学、社会学を学んでおり、1938年に民族学科に移籍している。1952年に「四次元と対話—縄文土器論」を発表し、1957年には東北へ足を運んでいる。1961年には「忘れられた日本：沖縄文化論」を発表、2013年に展覧会「岡本太郎のシャーマニズム」展が開催されるなど、画家としての制作と、アニミズムやプリミティヴィズムへの高い関心は、土着というキーワードを彷彿とさせる。

棟方志功 (1903-1975) は、野性的・原始的な表現や、棟方の制作風景、訛り言葉など、表現そのものに加えて作家から受ける印象が重視されているものもある。しかし棟方の場合、民話を題材とした作品を手掛けたことや、自ら「倭画 (やまとが)」と名付けた日本神話を題材とした日本画を手掛けたこと、そして「故郷の青森を愛し続けた」という故郷愛の物語、などがその理由として挙げられる。また、棟方を見出した人物が柳宗悦 (1889~1961) であることも土着イメージとの関係を密接にさせた要因の一つだろう。棟方は、1921年にはゴーギャン、セザンヌ、マティス、ピカソ、ゴッホらの存在を知り、特にゴッホに傾倒している。西洋美術の存在を意識しながらも「日本から生まれ切れる仕事がしたいと考える」²と発言している。筆者は、この表現の在り方こそ、近現代の美術と土着の関わりを語るうえで、重要な考え方であると主張したい。外来か、土着か、なのではなく、外来と土着の双方が内包されうるという点に注目し、外来に埋もれて見えにくくなっている土着を抽出し、見直すことが必要

² 棟方志功 略歴 | 一般財団法人 棟方志功記念館ホームページ

なのではないかと考えている。

誰もが知る岡本や棟方に触れ、その二人でさえも土着の性質はまったく異なる例として挙げたが、このように土着性という言葉が長年用いられてきたなかで、なぜ今このような研究が必要なのか。その理由のひとつには2024年に発行された1冊の書籍『ヴァナキュラー・アートの民俗学』³の存在がある。ここでは、民俗学者の菅豊（1963-）が編者となって、芸術のなかにある土着性について、さまざまな事例が紹介された。これについての詳細は、第1章第4節にて掘り下げていくこととする。もうひとつには、2023年に無印良品がコンセプトのなかに「地域への土着化を推進する」⁴と掲げた例がある。無印良品は、以前より民藝運動の理解者として知られており、日常生活に溶け込む美に着目し、かつ、民藝運動自体を発信してきた存在である⁵。無印良品がこのとき掲げた土着化とは、無印良品の存在自体を「その土地になくてはならない存在にすること」⁶のようであるが、少なくともこのように土着化というキーワードが現代においても社会で積極的に使用されていることが分かる例である。

無印良品は、民藝運動の発信⁷と、無印良品の土着化といった二つの働きかけをおこなっている。しかし無印良品のいうところの土着化とは、「地域の生産者や加工会社と商品を開発する」ことや、無印良品の存在自体が「その土地になくてはならない存在になること」を意図するようである。このように現代は、本来地方にあるものを中央で発信することと、中央にあるものを地方に持ち込

<https://munakatashiko-museum.jp/biography/>（2025年06月11日閲覧）

³ 菅豊編『ヴァナキュラー・アートの民俗学』2024年、東京大学出版会。

⁴ 良品計画<https://www.ryohin-keikaku.jp/topics/035157.html>（2025年6月11日閲覧）

⁵ この背景には無印良品のデザインを担ったプロダクトデザイナーの深澤直人（1956～）の存在が大きいと言える。深澤はインダストリアルデザイナーの柳宗理（1915～2011）の影響を受けており、柳宗理は民藝運動の提唱者である柳宗悦の子にあたる。

⁶ 「つながる市」で地域に土着化を目指そう！

<https://socialcooperation.jissen.ac.jp/topics/7572/>（2025年6月11日閲覧）

⁷ 民藝 MINGEI 生活美のかたち展 | MUJI 無印良品

<https://www.muji.com/jp/feature/mingei/>（2025年6月11日閲覧）

むことの双方が、より活発になってゆく傾向が見受けられるのである。これは、筆者が第1章第4節で触れる「外部美術の土着化」と類似していることが指摘され、あるいは別の視点から述べると「地域色の都心への持ち込み」と言うこともできるだろう。つまり、現代美術の新たな土着の様式の一例なのである。

また、美術家の梅津庸一は、2024年に日本美術の土着性の現状に対する発言をおこなっている。本論にて繰り返し筆者が触れているように、地方の美術館では企画展と常設展ともに、郷土作家というキーワードが繰り返し用いられてきた。そしてそこに常套句のように用いられるもう一つのキーワードが「ゆかり」である。

ゆかり 【▽縁／所＝縁】

なんらかのかかわりあいやつながりのあること。因縁。「縁（えん）も一もない」「文豪一の地」「一の者を頼って上京する」⁸

ゆかりとは、非常に便利な言葉である。これまで筆者が述べてきたように、その地に生まれ育ったり、一時的に住んだりする者だけでなく、「かかわりあい」さえあればいいのである。例えば、その地の作家と親交があった、その地の公募展で審査員をしたことがあった、その地をモチーフにシリーズを手掛けたことがある一などといったケースでも、「ゆかり作家」と呼称することは可能なのである。美術家の梅津庸一（1982-）はX（エックス/ソーシャルネットワークサービス）のなかで「ゆかり」「ゆかり枠」について2024年に繰り返し発言している。その一部は以下のとおりである。

⁸ゆかり、ジャパンナレッジ、小学館和辞典、<https://japanknowledge.com>（2025年9月16日閲覧）

(保坂健二郎氏キュレーション展「Made in Shiga」 会場 | OMOTESANDO
CROSSING PARK に参加してます。滋賀「ゆかり」枠で召喚されました。梅
津庸一《作家と工人における想像力、技術、固有性は「ゆかり」にどの程度
規定されるのか》 2024年 版画、陶芸、ほか⁹

最近、ギャラリーとかでプレゼンして営業の仕事してる感を出している。ゆ
かり作家になりたいと言うと、だいたい「はい？」みたいな反応(^-^) 美術
批評が後退し、マーケットにも嫌気がさしている分、僕は「ゆかり」に執着
している)¹⁰

美術家には「地元枠」「ゆかり枠」というカテゴリーがあります。梅津は山
形県出身なのですが山形は県立美術館がないうえに山形美術館(県立ではな
い)から若干敬遠されている？ので地元パワーが使えないという。つまり新
しい「ゆかり」をつくっていく必要がある。とはいえ美術館展がすべてでは
ないが)¹¹

筆者は、梅津の一連の発言を、郷土作家というベールでの価値づけを繰り返

⁹ パープルーム | (梅津庸一)、@parplume、2024年8月10日、Xより取得、

<https://x.com/parplume/status/1822241583665955131> ([2025年6月11日閲覧])

¹⁰ パープルーム | (梅津庸一)、@parplume、2024年11月5日、Xより取得、

<https://x.com/parplume/status/1853762733428412628> (2025年6月11日閲覧)

¹¹ パープルーム | (梅津庸一)、@parplume、2024年12月14日、Xより取得、

<https://x.com/parplume/status/1867915373754101815> (2025年06月11日閲覧)

す国内の美術館への揶揄と捉えている。作品に地方色はある。しかし、地方色があることと、作品の価値とは無関係なのではあるまいか。つまり、日本の地方の美術館は、それとは完全に反対の方向へ、作品の価値や本質を見失う行為として、土着や郷土を用いてきたともいえるのではないか。

このように、土着性に関する動向は研究者、作家、企業をとりまいて、近年活発に語られている現状があるといつてよい。もちろん土着は本来、人文・社会科学の分野で広く用いられているキーワードであり、文化史や思想史、社会学など複数の分野を横断するものでもある。しかし本論では、あえて美術史上の文脈にのっとった上で、美術の土着性に注目し、そのどのように形成されたのかを明らかにすることを目的とする。なぜなら、美術史上でも繰り返し取り上げられてきているという事実に対して、その考察や分析があまりにも少なく、そこには多くの危うさを孕んでいるからである。そこで本論では、まず先行研究について整理し、海外と日本の時代ごとの土着の概要について述べる（第1章）。続いて、実際の事例を取り上げながら土着を分析することとし、「美術表現の受け皿」として、現代日本の美術館や公募展が地方で土着をどのように語ってきたのかについて述べる（第2章）。また、宮崎県ゆかりの3人の抽象画家に着目し、いわゆる土着的な画家とは一見距離のある3人でさえも、時代ごとの土着の在り方が内包していることを主張する（第3章）。3人の分析によって見えてきた地方での土着の在り方について述べ（第3章第4節）、これからの土着はどのような存在となりうるのかについて、現在起きていることを踏まえて考察することとする。

第1章 土着はどのように語られてきたか

第1節 海外の土着

それではまず、土着がこれまでどのように語られてきたのかについて整理したい。土着という言葉が英訳すると、多くの形容詞が挙げられる。Indigenous

先住の、native 自国の、local 地域の、autochthonous 自生の、aboriginal 原住民の、original 原文、primitive 原始的、vernacular その土地固有の¹²。このように、土着という言葉には、いくつもの意味が含まれている。また、ここからも土着と、ナショナリズムとパトリオティズムと近い存在であることを予想することもできるだろう。

民俗学的な視点では、土着はヴァナキュラーという言葉で語られてきた。それも特定の地域からのものではなく、イヴァン・イリイチ（1926-2002・オーストリア）[自存]、ベネディクト・アンダーソン（1936-2015・アイルランド）[俗語]、ジェームズ・C・スコット（1936-2024・アメリカ）[暮らし]、バーナード・ルドルフスキー（1905-1988・オーストリア）[建築]、ジェフリー・バッチェン（1956-・オーストラリア）[写真]、マーガレット・ランティス（1906-2006・アメリカ）[文化]、リチャード・バウマン（1940-・アメリカ）[コミュニケーション様式]、レオナルド・ノーマン・プリミアノ（1957-2021・アメリカ）[宗教経験]、というように、世界各地でその概念は生まれ、語られている¹³。

また専門分野においても、哲学者、政治学者、建築家など、多分野にわたる。盛り上がりを見せ始めたのは1920年ごろからで歴史は浅い。これは経済の発展とともに人々の移動手段が多様化していき、遠方への移動が容易になってきた時代背景が考えられる。実際に日本では、「1930年ごろになると、その地域の中かで一生を過ごすのではなくて、いずれその土地を出て都市に働きに出かけて行く人々が多数を占めるようになる」¹⁴。移動が容易になったからこそ、中央に

¹² 土着、ジャパンナレッジ、小学館和辞典、<https://japanknowledge.com>（2025年6月11日閲覧）

¹³ 菅豊編『ヴァナキュラー・アートの民俗学』東京大学出版会、2024年、p. 2。

¹⁴ 成田龍一他『故郷の喪失と再生』青弓社、2000年、p. 22。[]内は筆者による補足であり、何を通してヴァナキュラーを語っているのかについてキーワードを挙げている。

住む研究者が地方の特質について語る時代が到来したのである。

特筆すべき点として、バーナード・ルドルフスキー（1905～1988）による『建築家なしの建築』¹⁵の存在がある。これは、1964年～1965年にニューヨークの近代美術館で開催された展覧会をもとにした書籍である。「無名の工匠たち」による建築の美は、偶然的なものではなく、「稀有の優れた感覚の産物として評価されるべき」とし、世界各地の「風土の土着建築」に注目したものである。日本の現代美術のなかで土着が語られる際に繰り返し出てくる『建築家なしの建築』の存在は大きく、一方で、存在の大きさゆえに、土着というカテゴリーのなかで無名の作家に重きを置くようになったのではないかと筆者は考えるのである。

第2節 戦前の土着

ここで、日本では土着という言葉がこれまでどのように用いられてきたのかを見てみたい。

司馬遷（生没年不詳、紀元前145年頃～紀元前86年頃と推定される）

『史記』巻116「西南夷列伝第56」紀元前2世紀末～紀元前1世紀初頭。[中国]

「其俗或土著、或移徙」¹⁶

杜甫（712-880）『杜詩読翠抄』1439年頃。[中国]

「虜人之降参に詣（まいる）もの其のまま土着して」

¹⁵ B・ルドフスキー（渡辺武信訳）『建築家なしの建築』SD選書、1984年。

¹⁶ ど-ちやく【土着】、日本国語大辞典、ジャパンナレッジ、<https://japanknowledge.com>（2025年6月11日閲覧）

荻雄徂徠 (1666-1728) 『政談』 1726 年頃。

「万民を土着せしめ、郷党の法を以て、民の恩義を厚くし、風俗をなをす術なり」

杉田玄白 (1733-1817) 『野叟独語』 1807 年。

「多くは都下の時風に成下りし故。其国々土着の風義は絶果て」

J. C. ヘボン (1815-1911) 編訳 『和英語林集成』 美華書館、1867 年。

「Tochaku トチャク 土着」

石川啄木 (1886-1912) 『刑余の叔父』 1908 年。

「多少の所有地のあったのを幸ひ、此村に土着する事に決めたのださうな」

上記に加えて日本の土着観、故郷観に影響を与えた人物や文献について触れておきたい。冒頭で触れた菅豊編『ヴァナキュラー・アートの民俗学』¹⁷でも繰り返し引用されているものに、柳田国男の「小さきもの」の存在がある¹⁸。「小さきもの」は当時、それまでの歴史学で重要視されてきた名だたる人物たちではなく、日々の生活を営む無名の人々に焦点を当てた。このような視点は、日本美術へ大きな影響を与えたことは明らかである。その後、それは民俗学的な視点から発展してきた「ヴァナキュラー・アート」の分野に、無名であることに価値を置く概念として影響を及ぼしたのである。

¹⁷ 菅豊編『ヴァナキュラー・アートの民俗学』東京大学出版会、2024年。

¹⁸ 『小さき者の声 柳田国男傑作選』角川学芸出版、2013年。（原著初版1942年、朝日新聞社）

この現象の美術史上の問題点は、匿名性である。地方性を尊重するがゆえに、作家性ひいては個性を尊重しない傾向がある。これは、柳宗悦の牽引した民藝運動を例にとると理解にたやすい。柳とともに中心となって活動した作家たち一富本憲吉や濱田庄司、河井寛次郎やバーナード・リーチについては作家性が確固として提示される反面で、壺屋焼（沖縄県）や小鹿田焼（大分県）と地方の具体例を取り上げてみると作家としての名前はほとんど出てこない。むしろ柳は、無名であること自体を美德としているかのような発言も多い¹⁹。筆者はそこに矛盾を指摘せざるをえない。この問題点は、イギリスのアーツアンドクラフツ運動と照らし合わせると分かるように、産業革命後に手工芸の意義を推し進めようとした時代背景によって²⁰、「手仕事は個人のものではない」といった認識が形成されたことにある、と推測できる。柳は「いはゆる上等の品」と民藝品との違いについて、「作為よりも必然が、一層厚く美を保証」し、「個性よりも伝統が、より大きな根底と云える」と記している。ここで伝統という名で、パトリオティズムが見え隠れしている。

これは、日本に洋画が到来した時代から長いあいだ問われてきた概念である。もちろん伝統と一言でいってもそれを指すものは発言者によって異なるのだが、つまりは日本らしさ、故郷らしさに対する作家たちの姿勢もさまざまである。

¹⁹ 柳宗悦『民藝とは何か』講談社、2006年。「民芸品は民間から生れ、主に民間で使われるもの。したがって作者は無名の職人であり、作物にも別に銘はありません。」p. 23「今日まで蔑まれて民器にこそ、かえって高い美が約束されているのです。」p. 30

²⁰ 高見堅志郎「アーツ・アンド・クラフツ運動」『日本大百科全書（ニッポニカ）』小学館、ジャパンナレッジ。

<https://na07vpn.kyoto-art.ac.jp/go/https://japanknowledge.com/lib/search/basic/>（2025年10月11日閲覧）

しかしそのなかで菱田春草（1874-1911）が、以下のように記し、日本画と洋画の分類に懐疑的であったことは、そのような視点を持つ作家も少なからず存在していたことを示している。

現今洋画といわれている油画も水彩画も、又現に吾々が描いている日本画なるものも [中略] すべて一様に日本画として見られる時代が確かに来ることを信じている²¹。

また、魯迅（1881～1936年）の『故郷』²²では、郷愁をおもわせる風景が印象的に描写されており、1930年代には日本でも翻訳や改訳が積極的におこなわれた。この作品の特徴ともいえる、子ども時代を過ごした理想的な場所としての故郷と、現実としての貧困や社会問題との対比は、その後の日本でも多くの画家や彫刻家に影響を与えた。『故郷』は、中学校3年の国語科における読み物教材として、1959年に初めて1社に採択され1972年には日本書籍以外の5社の教科書会社で採択された。そして1975年版からは全社に採択されている。現在でも、国語の教科書会社5社全てにおいて、教材として採用されている²³。ここからも、いかに故郷という概念が日本で自然に定着してきたかをうかがい知ることができる。さらに、小林秀雄（1902～1983年）の「故郷を失った文学」にも注目すべき点がある。特に「私たちが故郷を失った文学を抱いた、青春を失った青年たちである事には間違いはないが、また私たちはこういう代償を払って、今日やっと西洋文学の伝統的性格を歪曲する事なく理解しはじめたのだ」²⁴

²¹ 菱田春草「画界漫語」『絵画叢誌』、1910年。

²² 魯迅『魯迅全集』改造社、1932年（収録作『呐喊』の初版は新潮社、1923年刊）。

²³ 遠藤 茜「メディア論の観点を加えて文学教材を扱う授業の開発 —魯迅「故郷」を題材に—」2018年。https://ace-npo.org/fujikawa-lab/file/pdf/bulletin/2018/03_endo.pdf（2025年6月11日閲覧）

²⁴ 小林秀雄「故郷を失った文学」『小林秀雄初期文芸論集』岩波書店、1983年、p. 295。

という指摘は、当時の美術の状況にも似ており、伝統の維持か、西洋文学かという二択の概念が見てとれる。

青空文庫にて土着をキーワードに検索してみると、1860年代から1900年代生まれの作家らによって、文学分野で爆発的に土着という言葉が用いられている。NDC（分類）別で見た場合に、文学が133件あるのに対して、芸術・美術は6件のみであることから、美術分野の一部の作家が文学分野からの影響を受けた可能性を指摘できる。ちなみに文学分野でもっとも多く土着という言葉を用いているのは、吉川英治（1892～1962）、次点で坂口安吾（1906～1955）である。つまり日本では戦前にすでに、土着という概念を用いた文学的なブームが起きていたということが分かる。芸術・美術分野では、柳宗悦（1889～1961）が2件、高村光太郎（1883～1956）、高頭仁兵衛（1877～1958）、宮本百合子（1899～1951）が1件ずつ、と続く。さらに当時の美術と土着性の関係性に迫るために、美術分野にて土着との関わりの深い動向や文献に注目してみると、以下のようなものがあつた。

[雑誌]

高村光太郎「緑色の太陽」『スバル』第1巻第5号、昴発行所、1910年。

[運動]

山本鼎「農民美術運動」1919年（長野県）²⁵

柳宗悦「民藝運動」1925年（東京都）²⁶

[書籍]

今和次郎・吉田謙吉『モデルノロヂオ：考現学』春陽堂、1930年。

竹内勝太郎『芸術民俗学研究』立命館出版部、1934年。

²⁵ 山本鼎「農民美術の精神」『農民美術』第1号、日本農民美術研究所、1924年。

²⁶ 柳宗悦『工藝の道』春秋社、1928年。

戦前は、民藝や考現学という造語が生まれていることから分るとおり、美術における土着をどのような言葉で表現するかがまちまちである。このときすでに高村光太郎は、ローカルカラーにはいくつもの意味があり、不明瞭であることを指摘している。そして、それを明確にするために、地域色が「地方の自然の色彩の特色を指す」²⁷といった前提で、土着について、短い文章ながら多角的に語っている。筆者は、特にこの一文に注目している。

日本人の作品には自ら日本の地方色とも見るべきものがある。仏国人の作、英国人の作、皆然りである。しかし、これは地方色の存在を認めるのであって、その価値を認めるのではない²⁸。

つまり、地方色の存在そのものは認めつつも、それ自体への価値は認めない、ということである。同時に、「日本化しようと努力して居らるる」黒田清輝(1866-1924)や、「地方色を最も重んずる」石井柏亭(1882-1958)のように、意図的に強調する姿勢には否定的である。これは、土着を整理して考える上でも非常に重要な視点だといえるだろう。私たちは表現のなかで土着がどのように存在しているか、という点と、土着そのものに美術的な価値があるか、という点について分けて、考える必要があるのではないだろうか。

「緑色の太陽」に対する見解のなかで、比較的早く、そしてその後の見解に大きな影響を及ぼしたのは、中村義一による『日本近代美術論争史』である。「地方色（ローカル・カラー）とは、～『ある地方の自然の色彩の特色をさす。』」²⁹

²⁷ 高村光太郎『美について』筑摩書房、1967年、p. 156。

²⁸ 同上、p. 159。

²⁹ 「」内が中村義一、『』内は高村光太郎によるもの。中村義一『日本近代美術論争史』求龍堂、1981年。

ということを前提にして、中村は「したがって地方色の尊重は、日本の油絵の運命論に由来する。[中略] 日本の自然を薄墨色もしくは曇天の情調で律しようとする、日本化の定型の尊重にほかならない。」と指摘する。確かに、日本らしいか、地方らしいか、が作品の優劣の基準となってしまうのは本末転倒である。しかし、筆者はいまだに地方の公募展などで多くの審査員が出品作品に求めているような気がしてならない。これについては、第2章第2節で詳しく述べたい。

また、中村は「なぜなら光太郎自ら、二、三の意味がこの語にふくまれるものここでは『或る地方の自然の特色を指す事にする』と、限定しており、ふつうに印象派用語としてしられている〈固有色〉(ローカル・カラー) [中略]の問題としては、論じていないからだ。」³⁰とも指摘する。つまり「緑色の太陽」時点では、少なくとも高村においては、地方色とは『或る地方の自然の特色』と限定され、整理されていたことが理解できる。しかし、土着は美術においてあまりにも汎用性の高い存在となってしまった。現代においては、郷愁、自慢、民俗学、社会論にまで広がってきており、土着の概念は一層複雑な様相がある。

つづけて中村の見解を追ってみると、高村は結果的に「絵画の優劣を〈地方色〉によってではなく〈生〉(ダス・レーベン)の量によって評価すること」³¹を重視したとしている。筆者は地方色の有無で作品の優劣を判断すべきではない、という見解は理解できるものの、生の量という新たな抽象的な存在によって、置き換えられてしまった印象をもっている。しかしこの一連の考察によって「日本化の定型の尊重にほかならない」とあり、土着もまた、日本化の定型の尊重の一部である可能性に気づかされるのである。これは、ナショナリズムやパトリオティズムへと繋げられる一文でもあると言える。

³⁰ 同上

³¹ 中村義一『日本近代美術論争史』求龍堂、1981年、p.157。

また、近代以降の地方色の存在感の高まりには、戦後日本のモダニズムが少なからず関係している、あるいは、その発展形であることは看過できない視点であるといえるだろう。広く認識されているように戦後の日本では九州派や読売アンデパンダンのような社会的メッセージを持つ運動によって、アンフォルメルやコンセプチュアルアートといった海外の美術表現の影響を受けながらも、各地のアイデンティティを尊重した作品表現が展開された。ここに日本文化論が複雑な関係性を持ち、展開していく。青木保（1938-）によると、1964年から83年にいたる約20年間について、『日本文化論』あるいは『日本人論』という『議論の場』が賑やかに盛んになるのもこの時期である。³²としており、この時期、日本では多くの日本文化論が語られる。たとえば、『日本文化論』³³『日本文化の雑種性』³⁴『美と宗教の発見 創造的日本文化論』³⁵などが挙げられる。

中央で生活する人々は故郷に対して、現在も理想を追い求めている。ここに先述の小林秀雄のいうところの「故郷なき者」³⁶が含まれることが重要なポイントである。確かに南国らしい風景を描く者も、地方特有の風俗を描く者もいる。しかしそれは、彼らにとっては目の前にある一風景であるに過ぎない。故郷のない小林は、「私たちが故郷を失った文学を抱いた、青春を失った青年たちである事には間違いはないが、また私たちはこういう代償を払って、今日やっと西洋文学の伝統的性格を歪曲する事なく理解しはじめたのだ。」³⁷と語る。つまり、地方は西洋を理解しておらず、それゆえ故郷を失わなかったというイメージである。

地域性とは、外部からみたイメージそのものだといえるだろう。繰り返しに

³² 青木保『「日本文化論」の変容:戦後日本の文化とアイデンティティ』中央公論社、1990年。

³³ 石田英一郎『日本文化論』筑摩書房、1969年。

³⁴ 加藤周一『雑種文化 日本の小さな希望』講談社、1956年。

³⁵ 梅原猛『美と宗教の発見 創造的日本文化論』筑摩書房、1967年。

³⁶ 小林秀雄「故郷を失った文学」『文藝春秋』文芸春秋社、1933年。

³⁷ 同上、p. 295。

なるが、高村光太郎は「緑色の太陽」で、地域色（ローカル・カラー）とは「ある地方の自然の色彩の特色をさす」としている。地域性の本質とは実質的にはそれではかなく、それ以外は外部による着色であるということ、私たちは自覚しなければならない。人為的に作られた地域性は、もはや誰にも語る資格はなく、それは理想の具現化を続けた先に出来上がった、架空の地域性ではない。しかし地域性はすでに、そのように発展してきている一面がある。

第3節 戦後の土着

戦後、美術の土着性に関して論じている文献には以下のようなものが挙げられる。

鶴見俊輔「限界芸術論」1956年³⁸。

原精一・小倉忠夫「萬鐵五郎 土着した表現主義の先駆」（対談）『美術手帖』1962年9月号、美術出版社、1962年。

河北倫明「昭和期洋画における土着性」『みづゑ』1968年10月号、美術出版社、1968年。

この時期になると、高村光太郎が語っていた絵画のなかのローカルカラーは、原・小倉や河北のように洋画のなかの土着性として語られることが増えている。特に河北による土着と美術の関係性に対する言説は注目すべき点が多い。河北は『みづゑ』1968年10月号にて「昭和期洋画における土着性」と題して、日本美術のなかで土着性がどのように発展してきたのかを示している。河北の見解によると、日本の土着的体質は当時からすでに美術的文脈のなかに存在しており、「土着性はむしろ外来性とは対照されるのがスジであろう」と前置きをしつ

³⁸ 鶴見俊輔「芸術の発展」『思想』岩波書店、1960年。

つも、「日本には外来文化の波が寄せ、土地伝来の土着文化と混沌されて各時代の様式をつくりだすことになった」としている。

河北は誌面の冒頭で、牧野虎雄（1890-1946）や野口謙蔵（1903-1944）を挙げ、戦後画壇の主動向が国際交流の復活と密接に関係しており、前衛芸術の先駆者たちが実質以上の評価を受けたのに対して、「逆に実質以下の取扱いを受けた」と指摘している³⁹。筆者は、社会の追い風を受けて評価を受ける画家と、実質以下の評価を受ける画家がいる状況は現在も続いていると考えている。

河北は土着と日本的という言葉との違いについても触れている。日本的という言葉は、「日本文化としての伝統なり洗練された形なりと結びついた一種の種類を感じさせる語感が含まれる」として、例に大和絵的、琳派的、狩野派的、四条派的を挙げている。一方で、土着的とは、「土地、住居、生活などと密接した感じのニュアンス〔郷愁〕がある」とし、他にも、「様式的洗練のない素朴観〔民俗〕や、その土地の習俗や生活と切り離せない根源的本能的性格に則する」としている。さらに、「未開ないし原始の要素が強い〔原始〕としており、また、日本的で土着的というように、その双方が混在していることがある」としている⁴⁰。河北は、日本画と洋画の土着性を比較して、「土着性は伝統的日本画の中では幾世紀もかかって文化的昇華を経てきているのに対して、洋画は文化的昇華の度合いがうすいので、なまの土着性が様式の下からのぞく」とも表現している。これはこのあとに「現代の土着」で触れる中原祐介の主張と共通しているため、第1章第4節で詳しく触れたい。

また、河北は、近代日本の土着化の背景についても指摘している。江戸後期におこった初期洋風画を外来様式の土着化と表現し「第一次土着化」としてい

³⁹ 『みづゑ NO. 765』美術出版社、1968年、p. 19。

⁴⁰ [] 内は筆者の補足。

る。これを破ったのが明治初期洋画であるとし、「フォンタネージの教育は明治20年代には土着化の傾きを見せ始める」としており、「国際的交流は昭和前期に制限をうけ、土着的要素や日本的クラシックが一つの時代傾向をつくりかけ、この動向の上に土着性のつよい作風が誕生した」という。河北は洋画壇における南画様式の復興現象にふれ、南画の名のもとに、「日本の土着的体質の解放が行われた」としている。ここまでの河北の主張からは、フォーヴィズムの影響で南画が変化を遂げ、南画の存在によって洋画の土着性が増した、という主張がみてとれる。筆者はこれを、日本での洋画の土着化についての重要な指摘であると考えている。

第4節 現代の土着

現代においては、ヴァナキュラー・アートという言葉が盛り上がりを見せている。その発端となったのは、菅豊（1963-）による『ヴァナキュラー・アートの民俗学』⁴¹である。この書籍のなかで菅はあらゆる芸術のなかにヴァナキュラーの要素が内包される事例を、独自の見解を展開しながら紹介している。民俗学を出発点としながら2012年から「新しい野の学問」⁴²（研究者や専門家だけでなく市民やNPOが共同して社会実践をむすぶ学知の在り方）を問い直し、「アカデミックの外の場の人々の排除」を問題視している。また『ヴァナキュラー・アートの民俗学』のなかで、「ヴァナキュラーなアート理論」や「ヴァナキュラーなアート実践」として現代の研究者による複数の理論や実践を紹介している。ここに至るまで、日本において「ヴァナキュラー・アート」というキーワード

⁴¹ 菅豊編『ヴァナキュラー・アートの民俗学』2024年、東京大学出版会。

⁴² 「新しい野の学問」については『「新しい野の学問」の時代へ 知識生産と社会実践をつなぐために』（岩波書店、2013年）を参照されたい。そこには以下のように説明されている。「いま、アカデミズムの狭いディシプリンに閉じ籠もることなく、多様な叡智と技能、経験を使う新しい学知が生まれつつある。それは研究者や専門家のみならず、公共部門や市民、NPOなどが協働し知識生産と社会実践をむすぶ「新しい野の学問」である。フィールドワーカーとして現実と向き合いながら、学知のあり方を問い直す」

を明示している例はなく、主に「小さきものの芸術」としてではあるものの、ようやくアートのなかでヴァナキュラーを語る時代が始まった、といっても過言ではないだろう。一方で、「小さきもの」⁴³という言葉が表すように「専門家でない」「普通の」「無名の」といったニュアンスを多く含んでいる。もちろんそれは「アカデミックの外の場の人々の排除」を問題視しているからこそなのだが、筆者は現在のヴァナキュラー・アートという言葉のなかにも、美術史上の文脈を意識してきた作家と、そうでない作家とのあいだにある大きな分断を感じざるをえない。つまり、ヴァナキュラー・アートという一面では、逆に美術史上の文脈を意識している作家が抜け落ちているという問題点がある。

さて、菅の書籍のなかで、ヴァナキュラーとアートを密接な形で説いているのが福住簾（1975-）である。福住は現代美術を取り扱いつつも、かつて鶴見俊輔（1922-2015）が提唱した芸術概念「限界芸術論」（限界芸術とは非専門的芸術家によってつくられ、非専門的享受者によって享受される芸術を指す⁴⁴）を引き合いに出しながら、現代の限界芸術の在り方を提示している。また公立美術館が長らく土着的な民俗性を排除してきた現状に対して、福武總一郎（1945-）や北川フラム（1946-）が先進的に取り組み、地域型芸術祭が多発するようになった現代日本の現象は、「作家にとっても鑑賞者にとっても作品概念の劇的な転位となる機会であった（現代美術の民俗学的転回）」⁴⁵というのが福住の主張である。

その福住が自論のなかで紹介している中原祐介（1931-2011）もまた、芸術祭ならではの作品のありように注目しており、「上から降ってくるのではなく、特

⁴³ 菅豊編『ヴァナキュラー・アートの民俗学』2024年、東京大学出版会、p. 312。民俗学者の柳田国男の言葉を引用している。

⁴⁴ 福住簾、『限界芸術論』鶴見俊輔、アートケープ、2024年3月11日更新、<https://artscape.jp/artword/5879/>（2025年6月11日閲覧）

⁴⁵ 菅豊編『ヴァナキュラー・アートの民俗学』2024年、東京大学出版会、p. 59。

定の地面から湧き出す作品」と形容している⁴⁶。このキーワードについて福住は「芸術祭とは、現代美術に民俗性をもたらしただけでなく、作品概念を根本的に塗り替えることで従来の現代美術を相対化した」と表現している。現代美術は、芸術祭によって、民俗性に別の形で光を当てることになるのである。これが第3節で触れた河北のいうところの「なまの土着性がのぞく」言説と共通するものがあり、表現が文化的昇華を経ていくなかで、表現の厚みが薄いからこそ本来そこにあった土着性が覗くものである、といいかえることができる。土着の本質とは「のぞくもの」である、というのが筆者の主張である。

ここまでを振り返ると、2000年代以降に起きた芸術祭ブームの影響により、現代はこれまで断絶されていた美術と民俗性の関係性が見直される転機が到来している、といえる。しかし、『ヴァナキュラー・アートの民俗学』は、タイトルにアートというキーワードは付くものの、その多くは未だに民俗学的な要素が多く、ほとんどは「民間の」「無名の」「評価されていない」表現、つまり美術史上の文脈とは離れた表現について紹介されているに留まる。それゆえに本論では、あえて美術史上の文脈にのっとった上で、ヴァナキュラー・アート（美術の土着性）に注目したい。なぜなら、美術史上でも繰り返し取り上げられてきている事実に対して、その考察や分析があまりにも少なく、そこには多くの危うさを孕んでいるからである。さらに、ここで私たちは気づかなければいけない。福住や中原の展開するヴァナキュラーアートは、現代美術を地方に持ち込むという意味であるということ。この現象について仮に筆者は「外部美術の土着化」と名付けることとしよう。これは、地方の美術に土着性があることとは、本質的な意味が異なることを、今一度ここで、確認しておきたい。「外部美術の土着化」は、土着という視点から言及するのであれば、それが芸術祭を

⁴⁶ 同上、p. 58。

発端とするものなのであればなおさら、あまりに短期的で表面的な土着である、と指摘せざるをえない。

小結

土着という概念は、筆者の知る範囲では、古くは中国で紀元前に生まれており、日本にはそれが8世紀初頭から9世紀初頭世紀ごろに伝来した。日本では18世紀ごろまでは土着は「先祖代々その土地に住んでいること。また、その土地に住みつくこと」⁴⁷という意味がその言葉の大半を占めていた。しかし、19世紀に入ると魯迅の『故郷』⁴⁸や高村光太郎の『緑色の太陽』のように、郷愁という概念が確立し、文学や芸術の場で、それをオリジナリティとして表現することの是非について語られるようになる。それは総じて文学史上のブームの到来といえる。その後、移動が活発になるにつれ、都心と地方という対極性が浮かび上がり、民俗学から見るヴァナキュラーの一面が盛り上がりを見せる。戦後は洋画における土着という一面が注目され、洋画でありながら、日本らしさや地方色をいかに表現できるかに光が当たっている。

このように、国内外の土着に関する先行研究をみると、地域性の評価の在り方が重要な位置を占めていることが分かる。地域性の評価というところでは、具体的に見ていくためには地方の美術館をとりあげる必要がある。地方の美術館は、地方に生きる作家たちのもっとも近くにあり、いちはやく調査し、研究している機関だからである。では、実際に現代の美術館や美術展で、土着性はどのような立ち位置を示しているのだろうか。それについては第2章にて分析していく。

⁴⁷ ど - ちゃく【土着】、デジタル大辞泉、ジャパンナレッジ
<https://japanknowledge.com/lib/display/> (2025年6月11日閲覧)。

⁴⁸ 魯迅『魯迅全集』 改造社、1932年。

第2章 土着言説の外観

第1節 美術館における土着言説の外観

それでは実際に、地方では土着がどのように語られてきたのか。宮崎県の近現代美術を中心に、地方の美術館の図録や概説書、学校向け教材や副読本類などでは、どのようなことが語られてきたのかについて注目したい。以下は、美術館が地方色豊かな展覧会を開催した際に、各館が郷土や土着について触れている部分を一部抜粋し、その内容をタイプ別に分類したものである。なお、各項目の冒頭に記されている〔 〕内のタイプは、筆者が加筆したものである。

〔郷愁型〕宮崎からこんな画家たちが出て立派な作品を中央で描き続けている様子をぜひ県民の皆様にもみていただきたいと祈念いたしております⁴⁹。

〔自慢型〕本展は、日本の近代洋画史の中で、とくにアカデミズムの基礎を築いた時代と言われる明治から大正期にかけて活躍した九州出身の作家をとりあげ、草創期におけるわが国洋画の普及発展に大きく貢献した作家を紹介しようとするものであります⁵⁰。

〔社会論型〕〔中略〕近世以前の雑多な、しかし豊かな造形の営みが「美術」から排除されつつ近代日本の深層では生き続けてきた〔中略〕また1990年代に入ってようやく日本でも多くみられるようになった現代のアジア美術は、伝統文化への愛憎、ナショナリズムとの関係、社会批判性、地域住民への使命感、工芸やキッチュな造形への参照などによって、欧米を規範とする

⁴⁹ (著者名の明記なし)『中央で活躍する「郷土作家絵画展」』宮崎県総合博物館、1983年。

⁵⁰ 香月熊雄(佐賀県知事)『近代・九州の洋画家たち』佐賀県立美術館、1983年。

「現代美術」とは異なる豊穡な可能性を私たちにも気づかせてくれた⁵¹。

〔社会論型〕IT技術の進歩に伴う映像作品や、文化の根底を探るジェンダーや環境、福祉といった社会問題を直接取り扱う作品など、私たちに身近なものをテーマとしながら鋭い切り込みをみせています⁵²。

〔郷愁型〕中央から遠く離れ、政治的・経済的・文化的にも遠隔地にあつて、ここ宮崎の地で先人たちがこの分野に如何に取り組んできたかを知ることが、これからあとを継ぐ世代に繋がるものと確信します。〔中略〕明治以降のわが国の近代美術の流れのなか、人々の多くは「ふるさと」を背負いながら「ふるさと」を捨てなくてはならなかった⁵³。

〔郷愁型〕私たちの住む宮崎は、豊かで美しい自然にかこまれています。ここで暮らす私たちの生活の中には、様々な美しい色や形を見出すことができます。自然や生活が生み出した美、人々の感性が生み育てた美、そんなみなさんの身近にある美を発見する旅に出かけましょう⁵⁴。

〔自慢型〕1913年の九州における同時多発的な美術団体の結成は、むしろ

⁵¹ 黒田雷児『南九州の現代作家たち メッセージ 1997』都城市立美術館、1997年。

⁵² 原田正俊『南九州の現代作家たち メッセージ 2007』都城市立美術館、2007年。

⁵³ 園田博一『空、海、山、川…郷土の風土が育んだ 宮崎の洋画 100年展』、宮崎県立美術館 2008年。

⁵⁴ 宮崎造形教育研究会編『美術資料宮崎県版』2012年。

これらの動きのほうが先行しているので、中央での動きに連鎖したものでないのは確かであるが、洋画の裾野が広がりつつあること、地方にあっても、絵画制作を続けていく環境が整備されつつあることを教えてくれる⁵⁵。

〔社会論型〕本展では、九州を拠点にし、自らの生きる環境に根差した問題意識を持って主体的な活動を行う同時代の表現者7組を紹介します。〔中略〕直接触れることのできる外部からの刺激の量は限られていても、しかるべき視点を持てば、身近なものの中に、書物の中に、土地固有の環境や歴史の中に、向かい合うべきものは実は無数にある⁵⁶。

以上の展覧会における言説は、大きく分けて以下の4つのタイプに分けることができる。これはつまり、土着のなかのどのような部分に注目して、学芸員や教育者、研究者たちが語り、評価しているかということである。

1. 郷愁型

作家が直接的に郷土の風景や風物を表現することを評価する。あるいは、それを詩的に語る。近年は無印良品や芸術祭などのように、中央のものを地方に持ち込む（外部美術の土着化）といった流れのものもある。

2. 自慢型

主に作家の死後に多い。地方の作家が中央などで、当時の美術史にどれだけ貢献しているかについて語る。

3. 民俗学型

⁵⁵ 森山秀子『九州洋画』、久留米市美術館、2016年。

⁵⁶ 佐々木玄太郎『段々降りてゆく—九州の地に根を張る7組の表現者』、熊本市現代美術館、2021年。

民俗学や人類学の方向から、その価値を語る。対象が無名の作家であることが多い。議論が活発な一方で、プリミティブやアール・ブリュットも含むため、煩雑な傾向がある。

4. 社会論型

当時の時代背景や政治、経済などが、地方や郷土作家にどのような影響があったかについて語る。

このように分類すると、そもそも土着として語られているものの多くが、外部（中央）からの評価によるものであることを改めて認識できる。郷愁型では、モチーフを選ぶのは作家だが、それを郷愁的だからと評価しているのは外部である。自慢型では、美術史上の功績からその価値を訴えようとしている。民俗学型は、外部からその地域にしかないものとしての価値を訴えるものである。そして社会論型は、中央から伝播した背景によって、地方がどのように変容したかについて、外部が語っているのである。つまり、作家側には土着の意識は低いのではないか、というのが、この時点での気づきであり、疑問点である。繰り返しになるが、土着という言葉に多様な意味が含まれるがゆえに、このような現状となっていることは言うまでもない。

第2節 公募展における土着言説の外観

もう一つ、地方で土着言説の外観を掴むことのできる方法がある。それは、地方で開催している公募展での審査員のコメントである。本節では、宮崎県でもっとも古い歴史をもつ公募展である、宮日総合美術展に注目してみたい。この美術展は、1940年代後半から地方新聞社である宮崎日日新聞が主催となって、毎年開催したものである。2019年の第71回展で終了し、現在はみやざき総合美術展として宮崎県と宮崎日日新聞社の共催での新しい形の公募展がスタートしている。毎年、招聘される審査員のほとんどは宮崎県にゆかりのない作家たちであり、それゆえにそれぞれの審査員が地方にどのような期待を抱いているか

が顕著に表れている。その一部をここに挙げることにする。

21世紀のやみを切り開くなにかは、大都会とは異なった外部への構え方から生まれる。私は、都会から帰郷する青年のつもりで審査に行きます⁵⁷。宇佐美圭司（1940-2012）

海辺に接した土地柄のせいだろうか。山国に育った絵描きとは異なり、どこことなくおおらかな雰囲気作品に反映されているように感じた。今年も南国の日向らしい心情が通った作品を期待している⁵⁸。松木重雄（1917-2010）

宮崎の自然や風土、文化が少なからず影響を与えているのであろう。神楽を題材にしたり実物の縄をほどこしたりと都心ではなかなか目にすることのできない作品に出会えた。「宮崎人」に潜在的に流れる生き生きとしながらも粘っぽい血を存分に楽しませてもらった⁵⁹。内田あぐり（1949-）

去年は宮崎という南国の風土からすると意外なほど落ち着いた渋い作品が多かったが、今年は色彩がはっきりした活気のある作品が目立った⁶⁰。富山秀夫（1930-2018）

風景や人物などモチーフも多彩で、興味深く見させてもらった。ただ宮崎の歴

⁵⁷ 宮崎日日新聞、2001年5月18日、朝刊、p.17。

⁵⁸ 宮崎日日新聞、2003年4月30日、朝刊、p.9。

⁵⁹ 宮崎日日新聞、2006年9月19日、朝刊、p.15。

⁶⁰ 宮崎日日新聞、2007年10月10日、朝刊、p.13。

史や自然、伝説などローカルな部分をテーマにした「ご当地作品」が意外に少ない印象を受けた。期待していただけに残念だった⁶¹。千足伸行（1940-）

再び宮崎での展覧会の審査をさせていただくことになり喜びとともに緊張感を抱いている。それは前回の審査で、その地に根付く風土の完成を出品作の多くから感じ取ったからだ。私は常々その地、その人特有の表現が一番重要だと信じている⁶²。平松礼二（1941-）

現代は都市と地方の差が埋まってしまい、没個性の時代といわれているが、そんなはずはない。地方にはその土地に根差した独自の力があるはずで、そういうものに出会いたいと願っている。宮崎の地に固有のものが普遍的な表現となって発露してくることを期待している⁶³。入江観（1935-）

九州はこれまで、日本の美術界を代表する美術家を多く輩出してきた。長い時間と人々の精神をかけて芸術を育んできた特別な土壤に、とても興味を持っている⁶⁴。0 JUN（1956-）

宮日総合美術展には、絵画、彫刻、写真、デザイン、書道、工芸の6部門があったが、ここでは、絵画部門の審査員のコメントに絞り、なかでも特に土着

⁶¹ 宮崎日日新聞、2008年10月16日、朝刊、p.18。

⁶² 宮崎日日新聞、2013年5月9日、朝刊、p.17。

⁶³ 宮崎日日新聞、2014年5月8日、朝刊、p.17。

⁶⁴ 宮崎日日新聞、2020年6月25日、朝刊、p.21。

との関連性の高いものを一部紹介している。審査員は、洋画家、日本画家、美術評論家などで、出身は東京都や大阪府、長野県や栃木県と、さまざまだった。ここではっきりと分かるのは、審査員が宮崎という地に対して、土着性—ここでは、土地そのものの個性のようなものが存在すると信じているということ—と、一部の作家からは郷愁への憧れさえも受け取れ、そして、審査にあたって土着的な表現を地方の絵描きたちに求めている、という現象である。一方で、地方のアマチュア画家たちにとって、このような公募展は数少ない中央の画家たちから直接コメントをもらえる機会である。もちろん、一部の画家は二紀会や独立美術協会といった団体に所属しており、そこでアドバイスをもらっている者もいる。しかし、そのような絵描きも含めて、わざわざ中央からやってきた著名な画家たちに審査してもらうこの貴重な機会に、審査員からこれらのようなコメントが提示されるということはどのような現象が起きるだろうか。地方の絵描きたちの、表現の内容、様式、そして描く意味さえもを変えてしまう恐れがあることは、想像に難くない。明治時代の近代国家と歴史画の関係や、ナチス・ドイツの時代に政権と退廃芸術の関係などのように、中央と地方のイデオロギーは、郷愁への憧れや地方の土着性を追い求めるような形で、現代も色濃く影響を与えていることが分かるのである。

小結

第2章では、まず第1節で「美術館における土着の価値」として考察し、地方の美術館が郷土作家を取り上げるときに、どのような部分を評価しているかについて注目した。タイプ別に分類すると、郷愁、自慢、民俗学、社会論の4つに分けられると仮定することができた。また、第2節では、地方で開催される公募展において、審査員が寄せたコメントに注目した。そこには、地方への憧れを感じ、地方の絵描きたちに対して、土着性を求める現状を見てとることができた。これらは、地方へのイメージの強制とも言え、また、社会が必要と

しているイデオロギー的構築であるという側面を見過ごしてはならない。

第3章 画家3人にみる土着性

第1節 画家にみる土着の在り方 河野扶

河野扶《けはい》では、画面いっぱい、霧のようなものが立ちはだかっている。突出して目立ったフォルムも、状況あるいは心境を読み取れるような色彩もない。一見アイデンティティの主張もなく、見るものを当惑させる。中央に広がる暗い色の面は、たて、よこと繰り返される筆の跡によって、ほのかにマチエールがあり、うっすらと白みを帯びている。画面の四隅は、中央部分よりは、かなり淡い色で覆われており、この絵に下塗りがあることを示している⁶⁵。左右相称ではないが、絶妙なバランスが保たれている。幅 1mと非具象絵画にしては大きくはない



が、控えめにして、存在感は大きい。題名 (図 1) 河野扶、《けはい》、油彩、制作年不明、高鍋町美術館、執筆者撮影。

象的な存在感がある。つまり、存在感そのものを意識していることだけは明らかである。仕上げに薄く塗られた透明色は、照明を当てたときにだけほかに光り、水に濡れた壁面をおもわせる。《けはい》は、作者の河野がアカデミックから解放されたすえに、具象でないだけでなく、描く行為そのものに注力し、表現に厚みをもたせることに成功した作品である。

⁶⁵ 「さてその下塗りというのが、私の場合簡単な下塗りではなく、かなり手間のかかるものです。塗り削り引っ掻きまた塗る、そういう操作を何度となく繰り返し、それ自体で充足した空間をカンヴァスの上に作り上げます」 1976年7月23日付河野慶彦氏宛て書簡。

河野扶（1913-2002）は、宮崎県美々津町に生まれた。4歳から6歳までと9歳の時期を京都府で過ごし、10歳のころに養子として河野家の子となっている。

1921年、8歳で父親が南満州鉄道に関する病院に赴任する。河野もそれに伴い、1925年、12歳で朝鮮京城府龍山中学に入学しており、ここで、遠田運雄（1891-1955）の指導を受けている。この年、河野は第6回朝鮮美術展覧会に初入選しており、河野が最初に本格的に制作をしたのはこの時期



と推測されている。河野は京城に1925年から1927年に滞在。なお、同じく宮崎県出身の山田新一（1899-1991）も1923年か

（図2）河野扶、《青い壺の静物》、油彩、1930年、高鍋町美術館蔵、執筆者撮影。

ら1945年まで朝鮮総督府京城第二高等普通学校常勤講師として在籍しているが、二人の関係性は明らかになっていない。

宮崎に戻り高鍋中学校を卒業した河野は有田四郎（1885-1946）に師事し、東京美術学校を目指す。有田四郎は東京美術大学時代に黒田清輝（1866-1924）に師事しており、印象派風の作風で知られている。

河野の師である有田は、宮崎で美術教諭を務めた1927年から1941年の間に、多くの画家や彫刻家を育てあげ、東京美術学校へ送り出している。河野もそこで東京美術学校を目指した一人である。河野にとって有田の影響は大きく、河野は1956年まで印象派的な筆致で人物画や風景画を描いている。受験に失



（図3）河野扶《風景2》1964年、東御市梅野絵画記念館蔵、執筆者撮影。

敗した河野は、1931年に京都第三高等学校理科甲類に入学。その在学中に京都

独立美術研究所で須田国太郎（1891～1961）から、デッサンの指導を受けている。結果として河野は東京大学理学部数学科に進み、1941年に卒業。一度は三井生命に入社したものの、絵画制作の時間を得るために教職に転じ、それ以降は旧制専門学校、新制大学、新制高校で数学教諭として勤めた。壁を思わせる抽象画へと転じたのは1959年であった。その背景について河野は二つの言及を残している。

ふり返ってみると、非具象に移行する前の作品が、決してそう卑下すべき作品であったとも思えません。にもかかわらず、敢えて非具象へ傾斜していったのは、年来うっ積していた具象絵画への根強い疑問—どう転んだところで、結局物の概念を写しているに過ぎないのではないかという疑問—を、断ち切ることが出来なかったためです⁶⁶。

それまで具象画を描いててどうしても僕が教わった先生の面影が出るんですよ。どんなに描いててもどっかに。だからこういう仕事を何年やっても先生の枠内を出る事ができないんじゃないかな、なんてことを疑問に思ってた時に、たまたまアンフォルメルなんてのが全盛期でしてね⁶⁷。

上記二つの言及を踏まえると、「物の概念」と「先生の面影」の双方から脱却するために、河野は壁を思わせる抽象画へと進んだことが理解できる。この時期に、河野が独立美術協会へ加入している事実と、1935年に須田国太郎と出会ったことの関係性が全く無いとは言えないだろう。しかし、河野による須田についての記述は残っていない。独立美術協会は、既存の団体からの絶縁を宣言

⁶⁶ 『河野扶 向うからやってくるもの—作意を捨てて』東御市梅野絵画記念館、2021年、P. 70。

⁶⁷ 『河野扶 向うからやってくるもの—作意を捨てて』高鍋町美術館、2024年、P. 31。

し、フォービズム的画風を主要な基調の一つとして創立した。河野は当時を振り返り「表現様式への抜き差しならぬ偏見から解放された」と発言しており、当時の独立美術協会の在り方はまさに当時の河野が必要としていたものだったと言えるだろう。

この時期独立展に出品した河野の作品群が、のちの河野の作風を決定づけたといえる。なぜならここから河野の表現スタイルは安定していったのである。しかし、後年の河野の作品と比較すると、この時期の作品は説明的で、説得力がありすぎると筆者は考えている。7年後、河野は独立美術協会を退会し、自身の作風を研ぎ澄ましていく。独立美術協会の存在は、河野の作風を一転させたという点で、大きな転機であった。

河野はその後、教職を辞してフランスに滞在した。「ヨーロッパの風土ってものはどういうものっていうのをおかねがね知りたいと思って」と発言しており、この時期は、風景画に立ち戻ったり、これまでにないほどに鮮やかな抽象画⁶⁸を描いたり、表現に対する大きな葛藤を見てとることができる。ここには画家を生業として生きていくという別の課題が見え隠れしているように見てとれるが、その後、色彩は以前の色味を取り戻し、具象的なモチーフはまるで壁に埋もれていくかのごとく、消えていく。しかしこれを機に、鮮やかな色味を用いることに抵抗は薄れた様子があり、その後の作品では赤や黄を用いる作品も見受けられるようになる。つまり河野は、自我を失ったかのように見えた時期によって、結果として表現の幅を広げていたのである。その



(図 4) 河野扶《風景(作品1)》1966年、東御市梅野記念絵画館蔵、執筆者撮影。

⁶⁸ 図4参照。

ような葛藤をもって、河野がなにを描きたかったのか、ということなのだが、河野は「無作意」という概念に拘りを持っていた。

私は常々思うのだが、単なる「作意」と「必然」とだけでは、絵が作品としてどんなに巧く完結していても、或る次元を超えることはできない様な気がする。それ以上を望むなら、どうしても「無作意の作意」と「偶然の必然」に突き当たらざるを得ない⁶⁹。

無作意とは、作品をつくろうとする意志がないこと、狙いをもたないことである。河野は描き始めから、どのような構図で、どのような色をつかって、と考えることをやめ、ひたすらに塗り、削り、また塗り、を繰り返す描き方を継続した。作品タイトルは《腐食》、《侵食》、《壁》、《気配》、《気流》、とさまざまだが、河野は「題名は本質的には符丁にすぎない」と発言しており、河野のインタビュー映像を見ても、何を描くかという意識さえもない、あるいは無くそうとしている心情が見てとれる。

そうしたタイトルのなかに、1点毛色の異なるタイトルの作品がある。それが「恣意空間」である。恣意とは、「自分の思うままに振る舞う心、気ままな考え」を意味する。つまり河野は、誰とも似ていない、ものの形にも振り回されない自分を、自分勝手だと自嘲しているのである。「恣意的」の対義語を調べてみると「機械的」とあり、「無作為」の対義語には「作為」



(図 5) 河野扶《恣意空間》1996年、都城市立美術館蔵、執筆者撮影。

⁶⁹『河野扶展 向うからやってくるもの—作意を捨てて』東御市梅野記念絵画館、2021年、P. 90。

とある。つまり、機械的ではない、しかし、意図はしない、という実に焦点の絞られた行為を自分に課していることが分かる。

晩年の河野作品の特徴は、マチエールの薄さにある。これについて河野は「昔はずいぶん削ったんですけどね、最近は削るという作業はやっぱり相当身体に堪えるものだからなるべくなら削らないで済むようにやっていますからね。」と発言している。体力的な理由から、厚みをもたせずに画面をつくりこむことを意識したようであるが、結果的にそれは画面から作為的な要素を、取り除くことに成功していると言える。

河野の表現に内包される土着性には、複数の要素が指摘できる。ひとつは、郷愁としての壁である。時期を断定することはできないが、幼少期から青年期にかけての壁の記憶を発端としている可能性がある。ひとつは、河野が無作為を追求した結果として、河野作品は見た目が太古のプリミティブな作品と共通する面が多くなっている。これは、壁というモチーフそのものが原始的な存在であることから来しているのではないだろうか。プリミティブとは本来、「原始的」「素朴」「根源的」といった意味があり、それを言い換えると、「ものごとの最初に近い」「人工的でない」「根本にかかわる」となる。河野作品の変遷をたどると、ものごとの最初とはいえ、人工的でもある。つまり、河野のプリミティブさは、鑑賞者によって形成されたものだということが考えられる。

以上を踏まえると、河野の表現に見られる土着性は、土壁という郷愁的なテーマに、指導者の作風を断ち切りたい強い思いと、アンフォルメルからの絵画表現の影響によって成されたものであるといえる。

河野に郷愁への思いはあっただろうか。河野が残した随想メモでは、河野が高鍋中学を卒業して川端画学校に入学するまで、宮崎で師事していた有田四郎と、その時期、有田四郎のもとで学んでいた学友（河野は彼らを「門下生」と表現している）である、岡田和夫、今村亨、高見清一などへの思いを、晩年ま

で思い返している。内容を一部挙げてみるとすれば、以下のようなものである。

高見清一、岡田和夫、今村亨。何れも有田門下の俊英たちだ。近頃めっきり
り老い込んだ私の心に時として青春の火を点すものがあるとすれば、彼等
の思い出を措いて他にない。夫々が豊かな画才と個性の持主だったが、惜
しいことに皆早世してしまった。門下生の中で一番才に乏しかった私ひとり
生き残り、制作に憂身をやつす⁷⁰。1980年（67歳）

9月10日午後3時 有田四郎先生に再会した夢を見る。健在ならもう百歳
にはなられた筈の先生。その先生も夢の中では依然として50歳台。目覚め
て改めて悲しみを噛みしめる⁷¹。

1985年（72歳）

これらの文章からも分かるように、河野は晩年まで故郷への思いを抱き続け
ている。しかも、かなり感傷的で、郷愁への理想を抱いていると言わざるをえ
ない文面である。また河野は1946年に、毎日新聞社主催の「天皇制を論ず」論
文募集で最優秀賞を受賞している。当時、「憲法改正をめぐる議論において、天
皇制廃止を主張したのは共産党だけであり、他の四党は天皇制を支持する」と
いう状況のなかで、河野は今後の天皇制のあるべき姿について「天皇を中核と
する従来の政治機構に、徹底的な斧鉞を加へ再び政治的特権階級が生ずる余地
なからしめること」にあり、このためならば「寧ろ天皇の統治権は廃棄せらる
べきである」と主張している。天皇制への批判は、思想面から河野がどのよう
な姿勢を保っていたかを示している。

⁷⁰ 『河野扶展 向うからやってくるもの—作意を捨てて』東御市梅野記念絵画館、2021年、P. 84。

⁷¹ 同上、p. 88。

ヨーロッパの風土に高い関心をもちながら、指導者の作風を断ち切ろうとした河野は、郷愁を断ち切れなかったのである。河野の表現に見られる土着性は、土壁という郷愁的なテーマに、指導者の作風を断ち切りたい意志と、アンフォルメルから受けた影響によって、郷愁の仲間たちのなかで画家として自分だけが残ったという虚無感と使命感を抱えたまま、生まれた作品である。

河野の土着性をパトリオティズムという視点から見た場合、天皇への忠誠に対する抵抗心を抱きつつも、自然な形で郷土への愛着や帰属意識を強く持ち続けた。これは、1984年に開催された「郷土作家コレクション展」（宮崎県総合博物館）への出品と、その後の収蔵や、1979年にひまわり画廊（宮崎県宮崎市）にて個展を開催した記録からも、生活の拠点であった神奈川県川崎市から遠く離れていた河野自身の当時の状況を鑑みても、河野の郷土への特別な思いを感じざるをえない。

第2節 画家にみる土着の在り方 道北昭介

道北昭介《土の祭VI》は、白く平面的な紙札のようなものが地面に層のように積み重なっている。なかには、赤い点がしるされたものもあり見る者の目をひく。札は一見、四角や三角、ひし形や台形のようにも見えるが、構図に内包されるリズムと全体の統一感を捉えると、それらが同一のものであることが分かる。積み重なることで、形を変えており、左上部からは舞い散るように描かれた札は、ひときわ白さが際立っている。舞い散る札によって、これらすべての札が、もとは白いことを示している。全体的には赤いが、その濃



（図 6）道北昭介《土の祭りVI》1976年、石井記念友愛社蔵、道北昭介画集出版実行委員会編『道北昭介画集』鈺脈社、p. 19。

淡は不規則で、画面中央の濃い色味は滑らかな曲線を描いている。同様に、画面下部は、やや黄身を帯びており、光を感じることができる。札のフォルム、色味の差異、曲線状の色面によって、自然でありながら不穏であるという作用をもたらしている。札の重なりから、かいま見える隙間は暗く、その暗闇のなかにも赤い点がしるされている。画面からは激しい怒りは感じない。うっすらとした怒りと、おぞましさがある。誰にも気づかれないかもしれない、静かな警告のような作品である。



道北昭介（1930-1993）は、宮崎県児湯郡高鍋町に生まれた。1947年に宮崎県立高鍋中学校を卒業。同年、宮崎県児湯郡高鍋町農業会で書記嘱託を4月から8月の4か月間務めている。農業会とは農村の産業組合などを統合して設立した機関である⁷²。1974年11月にはこの農業協同組合法が成立しており、戦前からの流れを汲んだ機関は、このとき廃止されている。つまり、たった4か月ではあったものの、中学校を卒業したばかりの道北が直面したのは、農業生産や経済の発展を目的として大きく変わりつつある農業の世界であった。このころから20年以上が経過して、道北は農業をテーマとした作品を制作し、それらが結果的には道北の代表作となる。

道北は22歳で結婚し、その際の媒酌人は吉加江京司（1909-1993）である。

⁷² 昭和18年（1943）農業団体法に基づき、それまでの農会や農村の産業組合などを統合して設立した統制機関。同22年農業協同組合法の制定により廃止。出典 小学館デジタル大辞泉について

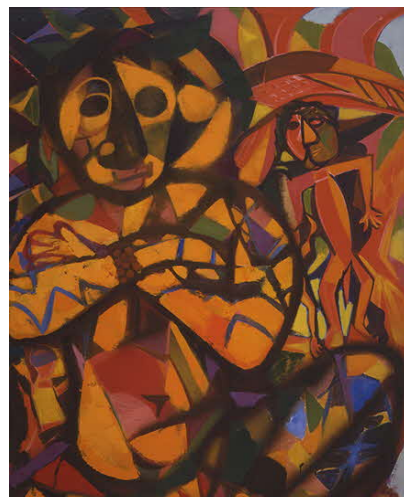
吉加江は宮崎市出身で上京していたが、戦況の悪化により宮崎に帰郷している。道北と出会ったのはそのタイミングであった。吉加江は1946年に、瑛九（1911-1960）らとともに、宮崎美術協会を設立しており、シュルレアリスム作家として知られる。しかし、宮崎では母子像をよく描き、それをとおして社会問題や戦争を表現していた。しかし吉加江と道北の作品を比較すると、シュルレアリスム的な要素よりも、むしろもっと根本的な要素、たとえば画面の余白や背景の描き方に類似性を見てとることができる。このあと筆者が示す福沢一郎などといった作家たちからの影響を考えても、他の作家の表現からの影響が一時的であるのに対して、吉加江からの直接的な影響は晩年の作品にまで見てとることができる。

1959年ごろから本格的に抽象画を描くことに取り組んでいる。抽象画の初期は《海辺のファンタジー》（1959年）（図7）や《跡（黄）》（1961年）のように当時中央で盛り上がりを見せていたアンフォルメルや具体の影響を見てとることができる。これらの表現ののちに、1963年に福沢一郎と出会い、道北はその後、自身の略歴には必ず「福沢一郎に師事をうける」と明示するほどに、福沢に深い感銘を受けている。道北のこの頃の作品には、フォルムや色味において福沢の作風に類似した作品を確認することができる。《ピエロの終日》（1965



（図8）道北昭介《ピエロの終日》

1965年、高鍋町美術館蔵、執筆者撮影。



（図9）《森の人間達》福沢一

郎、1955年、群馬県立近代美術館蔵

https://artscape.jp/report/curator/10115154_1634.html（2025年9月16日閲覧）。

年、高鍋町美術館蔵、図 8) は、複雑に織りなす平面的な輪郭で描かれた人物が、鮮やかな色彩で塗り分けられた作品である。福沢の作品《森の人間達》(1955年、群馬県立近代美術館蔵、図 9) を照らし合わせてみると、その類似性を見ることができる。道北は1966年に教員の仕事を辞し、家業の旅館(つるや旅館/居酒屋名はひょうすん坊)を継ぎ、制作を本格的に取り組み始める。この年、道北は高鍋町文化団体二土会を設立しており、地域の画家約20名程度が毎月第2土曜日に集まる機会を設けた。毎年公募展を開催し、審査には植村鷹千代(1911-1998)、幸寿、岩村正男を招聘するなど、活発な活動を行っている。

道北と農業の関係性について、詩人の福富健男(1936-)はこう語っている。

現実の自分が生活している状況。状況を、奥さんがおる、魚がおる、稲がある、そういうものが、そういうものを切り崩す、まずそういう現実を、自分のまず身近にある現実をとらえようとした⁷³

農業が機械化したというのが、大きな背景です。農業の背景が、そんなことがだ一っと分かってないとな、道北さんの作品はなんなのかということが本当に理解できんとやないかねと思いましたね⁷⁴

県庁職員だった福富は高鍋町にある児湯農林振興局に配属になった際に道北と出会う。道北の営む「つるや旅館」に泊まり、道北を交えて農政の話をしたという。

⁷³ 高鍋町美術館編『辻野精一・道北昭介 交差する視点 デジタルアーカイブ』2021年、p. 17。

⁷⁴ 同上。

道北は、1972年から「だきと」シリーズに着手している。だきとは田祈祷の訛り呼称で、制作のテーマに「田」が選ばれたことには、先に述べた農業会での経験のほかに、1969年に農村問題研究家の松丸志摩三（1907-1973）が高鍋町へ移住してきたことが大きい。このころから道北は、福沢の作風とは異なった手法へと移行する一方で、福沢が大切にしていた要素である、どのように社会に対して批判的な表現ができるかという視点に、道北なりに取り組みはじめるのである。道北はこのシリーズについてこう発言する。

やっぱ人間が自然の中でしか生きられないということ、それがいまはどうにもならない状態になってますね。しかし自然の中での人間の存在、生活への渴望それをダギト（原文ママ）というテーマで表現してみたかったですね⁷⁵

奇しくもこの年、道北は高鍋町文化協会を設立しており、高鍋町の文化芸術活動の発展に寄与した。同年から始まった高鍋町総合文化祭は、今日まで続いている。1973年からは、道北は農村作家の山下惣一（1936-）と親交を深めており、1975年から道北は「土の祭」と題した連作に着手している。これは、前年の「だきと」と近いテーマを持ちながら、説明的な要素は省かれており、潔ささえある。この「土の祭」と類似した構図には年の《土の祭より 蛾の舞 No. 1》がある。このタイトルから、一連のシリーズの始まりは《蛾の舞》から始まったことが分かる。《蛾の舞》については、以下のような記述を見つけた。

道北夫人の話によると、「蛾の舞」は高鍋出身の歌人安田尚義の葬儀の際に

⁷⁵ 九州朝日放送報道部編『西日本あすの百人』創思社出版、1974年、p. 181。

家の窓ガラスにびっしりと張り付いた蛾の様子を動機付けにしているとのことである。⁷⁶

安田尚義（1884-1974）は、宮崎県児湯郡高鍋町に生まれた歌人で郷土史家である。先祖は代々高鍋藩に仕えた狩野派の絵師だが、尚義自身は早稲田大学文学部を卒業後は函館商業学校、旧制第一鹿児島中学校で教諭を務め、退職後に高鍋町にもどって歌誌『山茶花』を創刊して主宰した。道北は1972年から1992年までの20年間、歌誌『山茶花』の装丁画を担当している⁷⁷。

道北が描いたような黒い目玉模様を見せる蛾の一つに、クスサンという蛾がある。「ガ類には農業・園芸・衛星害虫として知られている種が多い」と表現されるとおり、画面には農作物をも食い尽くす恐ろしいものとしてモチーフに登場していることが考えられる。そうすると、土の祭りという題において、道北はひしめき合う蛾をデフォルメして描いたということになる。道北の当時の発言と照らし合わせると、道北は日本の農業の近代化に危機感をおぼえ、絵画をとおして警鐘を鳴らしていたといえる。これは、日本の土をむしばむ「近代化あるいは機械化」という捉えがたいものに対する、道北なりの表現であった。また、土着性自体に関する道北の発言は以下のとおりである。

[中略] つぎは、ダギトを整理した段階のテーマが出てくると思うんです。そうならば勢い地方の土着性というものを基盤に、どこまでも自分の仕事を進めていきたいと考えているわけですね。

一土着性といわれましたが、これはなかなかむずかしいことですね。地方性とはどういう精神構造がいちばん基盤として必要ですか。

⁷⁶ 福富健男『道北昭介絵画の世界』鉾脈社、2006年、p. 22。

⁷⁷ 同上、p. 37。

人間存在の肯定。人間とは権力とか行政の力ではどうにもならないものだという事でしょうね。それがここにはこういう生活があるんだという強い表現となり、またこうならなくちゃならないんだ、という主張にもなると思います⁷⁸。

この時期の道北作品について、美術評論家の谷口治達（1932～2013）はこう語っている。

松丸との交際により道北の作品には何か一つバックボーンのようなものが通り、鑑賞者にはしたたかな主張を持つ画家の印象を与え始めていた⁷⁹

土着という主張は、道北にとってなんだっただろうか。道北の表現に見られる土着性は、農業や田畑への愛着といった郷愁的なテーマに、シュルレアリスム作家たちから得た絵画表現と、社会批判全盛期の時代性と農業に関する研究者や作家からの影響によって、怒り、願いといった目には見えないもの、見えにくいものを、ガや紙札といった具体的なものの形の要素から抽出したという背景が、それを物語っている。

第3節 画家にみる土着の在り方 島寄清史

島寄清史《geo》は、モザイクタイルのように小さなピースの集合体からなるキャンバスで、穏やかな印象がある。画面中に細い横線が規則的に引かれ、限

⁷⁸ 九州朝日放送報道部編『西日本あすの百人』創思社出版、1974年、P.182。

聞き手は山本陽三（山口大学教授）。

⁷⁹ 道北昭介画集出版実行委員会編『道北昭介画集』鉦脈社、1996年、p.4。

定された複数の色味が、繰り返し点のかたちでキャンバスに載っている。この行為はアイデンティティの主張というよりも、編み物や織物に通ずる肃々とした空気感がある。等間隔に引かれる縦方向の斜線が、目に飛び込んでくる。キャンバスの上辺左側にある異質な塊は—それはすでに絵ではなく、限りなくオブジェに近い物質なのだが—、キャンバスの輪郭に、もったりとまとわりつくようなフォルムでキャンバスにのしかかっている。全体に流れる空気の色は遅い。唯一、ほかと異なる速度で、一層異質な存在感を示すのは、画面左下にあるナイフの形状をしたものである。蓄積された画面を切り裂くように、ナイフが差し込まれている。意図的に形成されている規則的で穏やかな画面に対して、鋭いナイフが全体の調和を壊し、作品の性質を人為的に改変している。単調で無機質なリズムの2次元に、手前に飛び出してくるのどかな立体と、暗闇を示唆するナイフのフォルムをした穴の奥行という相互作用によって、作用と反作用が空間のなかで複雑に入り組んでいる。

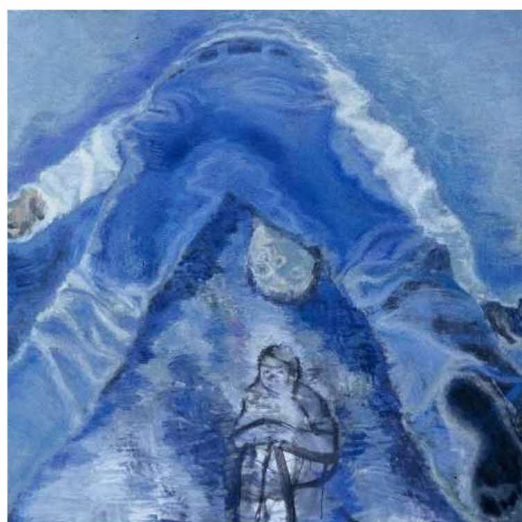
島寄清史は、1969年に宮崎県宮崎郡佐土原町に生まれている。1990年に武蔵野美術大学造形学部油絵画科に入学し、武蔵野美術大学大学院造形研究科美術専攻油絵コースに進んだ。大学院時代には特別講師として同校を訪れた荒川修作（1936-2010）や岡崎乾二郎（1955-）を目にして強い印象を受けている。修了後は研究室の助手として4年間務めており、教授陣には藤枝晃雄（1936-2018）、戸谷成雄（1947-）、宇佐美圭司（1940-2012）がおり、それぞれから影響を受けている。藤枝は『グリーンバーグ批評選集』で編訳を手掛けている。批評家ク



（図 10）島寄清史《geo》2019年、作家蔵、執筆者撮影。

レメント・グリーンバーグは、絵画におけるモダニズムを、平面性という絵画に固有の性質（メディウム・スペシフィティ）の探求と位置付けている。島寄は広く現代美術に関心を持つが、表現の中心にキャンバスと油絵具を置くことを手放さない。その理由は、藤枝の存在にあると考えられる。

また、彫刻家の戸谷成雄は、学生たちが卒業する際に「あるひとつの事実をつかんで、遠くのものとか近くのを擦り合わせなさい」という言葉を送ったと言い、この考えはその後の島寄の制作に長きにわたり影響を与えている。島寄は助手時代に具象作品《鬼を待つ》（1999年）を制作しており、ここでは画面中央に一人の男性と、男性の両足のあいだに荒々しいタッチの異質な人物が描かれている。中央の男性が立っている地面は透明である。これによって、立体的に描かれる男性と、透明という概念で表現された曖昧な境界、そして平面的にかかれた人物という、対極的な事象がひとつの画面に共存していることが分かる。



（図 11）島寄清史《鬼を待つ》2011年、作家蔵、作家撮影。

1998年には一カ月にわたりフランス・イタリア・スペインに滞在。2000年に宮崎に帰郷する。2002年には1年間、中国の北京へ留学。これは、第6回宮崎県美術海外留学賞を受賞したもので、島寄は中央民族大学（中国・北京）を選んでいる。当時、宮崎県美術海外留学賞では、受賞者はフランスやイタリアを留学先として選ぶことが通例で、島寄が中国を選んだことは異例であった。この選択には宇佐美圭司の思想の影響を見てとることができる。

1998年には一カ月にわたりフランス・イタリア・スペインに滞在。2000年に宮崎に帰郷する。2002年には1年間、中国の北京へ留学。これは、第6回宮崎県美術海外留学賞を受賞したもので、島寄は中央民族大学（中国・北京）を選んでいる。当時、宮崎県美術海外留学賞では、受賞者はフランスやイタリアを留学先として選ぶことが通例で、島寄が中国を選んだことは異例であった。この選択には宇佐美圭司の思想の影響を見てとることができる。

島寄は宇佐美圭司によって、現代における絵画表現からの「反転」という視点を手に入れている。これは宇佐美の「モンドリアン、さらには、デュシャン、

ミニマルアートなどを知れば、この先、彼らに追従して作品を作ることは美術を窒息させてしまうように思えた」といった現代美術に対する危機感によるものである。これによって、島寄はもはや西洋の古典美術やアメリカの抽象美術に期待するものではなく、アジアに生きる自らと、現代という時代を見つめ、その先の絵画の在り方を模索することになったと考えられる。中国へ留学ののち、しばらくは人物画や日本昔話をモチーフとしているが、この時期はテーマ模索期といえる。

2003年からは宮崎県内の自宅兼アトリエにて絵画教室を主宰し、それ以降は現在に至るまで制作環境は変わらない。2011年には、同世代の作家とともに団体や表現方法を越えて集まる取り組み「僕たちの広場展」の旗揚げ役を務める。毎年、発表の場を変えながら2015年まで発表を継続し、そのあいだの島寄の作風の変化には目を見張るものがあった。この時期、島寄は自身の描く行為を根本から見つめ、それを作品化するようになったのである。

「僕たちの広場展」での実験的な制作は、やがて抽象度の高い絵画作品へと移行した。表現のベースには「ボールを投げる」「キャンパスの木枠をなぞる」(図12)「紙を折る」などといった行為に依るものが多く、それにレイヤーを重ねるように、「目の前にある風景」－「その向こうに覗く世界」

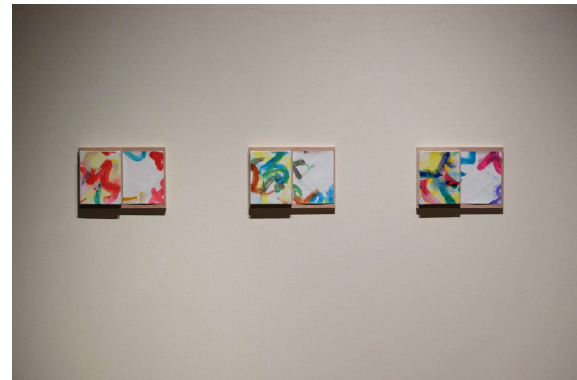


－つまり「時空や地層」といったテーマ性が、ひとつの作品へ重ねられ

(図12) 島寄清史《青の肖像》2013年、作家蔵、執筆者撮影。

るようになった。これによって島寄作品は、抽象画なのだが、一見身近なテーマで、それでありながら、世界の構造の核心に迫る…といった、複雑な構造が構築され始めている。

近年では、本節の冒頭で触れた作品のような、2018年の点と線から成る風景画《geo》(ジオ)、2021年の訛り言葉をグラフィカルに可視化した絵画《四方山話》(よもやまばなし)(図13)など、モチーフや構造を変えながら制作が展開されている。「四方山話」(よもやまばなし)については、白い紙を折る行為を元にして、そこに話し言葉を組み合わせた形で絵画表現を展開している。島寄は前作のgeoシリーズの際から、白い紙を折る行為から展開する表現に取り組んでおり、四方山話シリーズでは、島寄の幼少期に亡き祖母と過ごした時間や思い出を、方言をキーワードに作品化している。「もぞらし(=可愛らしい)」「さるく(=歩く)」「よんべ(=昨晚)」などといった方言をもとに、白い紙を重ね、画面の四隅を折り曲げ割り印のように絵を描くという独自のルールで制作している。話し言葉は、その瞬間にしかそこに滞在しない。話し終えた瞬間に、言葉は消えて無くなる。一瞬の、人と人との交わりやその交わりの儚さまでもが、作品に内包されている。このように、geoを機に、島寄の作品には故郷の要素の高いものが増えてきている。



(図13) 島寄清史(左から)《四方山話/もぞらし》《四方山話/さるく》《四方山話/よんべ》2021年、作家蔵、執筆者撮影。

ジオシリーズは、見渡す平原と見下ろす地下とを重ね合わせた抽象的な風景が描かれている。これについて島寄は、「これが描いてみると、アトリエの周りの田畑が広がる風景、さらには、宮崎平野を連想させる平原の具体的な風景に図らずも重なって見えた」と記している。このように、島寄作品は描く行為に意識を集中しながらも、結果的に島寄自身の身近に存在する郷愁的なものがないじみでる表現が形成される。

島寄の表現に見られる土着性は、風景や訛り言葉という郷愁的なテーマに、藤枝晃雄から受けた絵画という性質への注目と、戸谷成雄の対極にあるものを併せ持つ視点、そして宇佐美圭司からの絵画表現からの反転という構想に、自らの行為を表現の基盤としながら、ありのままの風景を高い抽象性によって表現することで生まれたものである。

なお、島寄の表現と郷愁やパトリオティズムとの関係性については、これまでの文献などには触れられていない。そのため筆者は本論を機にインタビューを行っている。ここには、本論で挙げた3人のなかで唯一現代を生きる作家として、現代の思想や風潮を捉えることができた内容となっているので、巻末資料をご覧いただきたい。

第4節 3人の作品が新たに開いたもの

本論を読み始め、3人の作家の作品図版を見た方々は、初めにおそらく「なぜこの3人が土着なのか」という印象をいただいたことであろう。筆者は土着という概念の多義性を解明し、土着の在り方、時代ごとの変容や、土着のもつ懐の広さ、柔軟さを捉えなかったのである。一方で土着は、中央（あるいは権力のあるもの、たとえば美術評論家や美術館のような存在）から抱かれる地方というイメージの強制によって、作家自身の作風やアイデンティティさえも変えてしまう危うさがある。第3章第2章の道北昭介の例からは、作品の土着性を語る際に「主張」という言葉が繰り返し用いられており、道北の例をとおして土着性を主張する時代背景や作家の制作の経緯に迫り、実体を掴むことができた。しかし、そもそも美術における土着とは、社会が工業化、産業化するなかで、人間の生活にいまいちど注目し、未開のものに対する憧れを内包するものとして、美術史のなかにあり続けたものではなかったか。そうだとしたら、地方の美術館が郷土作家を語り続け、中央の作家たちは地方へ幻想を追い求め、地方の作家たちが郷土への愛着を抱きながら制作を続ける現代とは、いったいどの

ようなものなのだろうか。少なくとも3人の画家たちは、土着という存在は、地方への情報の量や速度が変化しても、流行する動向や表現が変容しても、自覚なく惹きつけられるものであることを示している。

3人の事例を挙げることで、もはや多くの作家が、それぞれに土着の要素をもっているといえるだろう。一見土着的とはいいがたい3人の作品でさえも土着的なのだとしたら、作家の生き方、生きた時代、社会的背景、表現の多様化によって、あらゆる土着性のかたちがあり得ると言えるのである。また、第2章第1節で筆者の示した土着言説の分類によって、作家自身が関与している物理的な事実は「郷愁」—地方に存在する風景や風物を取り扱うこと—に限定され、逆に言うと、プリミティブであるとか、伝統的であることは、少なくとも郷土作家における土着とは、関連性のないことに気が付く。目の前にある風景がある限り、地方で作家が生活をする限り、美術の土着性はこれからも展開していくことが予測できる。

「郷土作家」や「土着的」というキーワードは地方においてきわめて魅力的で、かつ便利だが、それは一般的に想像されるよりも象徴的な存在ではなく、むしろ現代においてはあらゆる作家の表現に潜んでいるものなのである。

小結

第3章では、実際に少しずつ年代の異なる、地方の抽象画家3人をとりあげ、それぞれに潜む土着の要素について考察した。それによって3人のローカルとの関わり、つまり作品のなかに潜む土着性の在り方が異なる点に気が付く。河野扶は、指導者の作風を断ち切ることを重視し、それが表現に大きな影響となって表れている。また、晩年になるにつれ、愛郷心が増していく様子が言動から見てとれ、それと比較するように壁のようなマチエールは淘汰されていき、表現のなかにある精神性は高まっていく。道北昭介は、社会批判としての表現を重視している点が特徴である。作家のオリジナリティとして、故郷における

課題の一面を主張するという手法も、他の 2 人の作家と異なった点である。島寄清史は個人的な行為に着目しつつ、目の前にあるものを抽象画で描くことを重視する。目の前にあるものを描きながら、地域のことから世界のことまでを示唆するテーマを掲げるのである。3 人を比較すると非常に興味深い差異を見ることができる。そして、共通点として郷土への愛着を抱いている点を指摘できるのである。

さて、第 2 章第 1 節から、土着の分類のほとんどが外部から一方的に語っているものであることを示した。内部にとっての作家自身による土着とはどのようなものだろうかという視点に着目し、第 3 章では地方の 3 人の画家に注目して、作品表現における故郷観と作家として自身のアイデンティティを確立することとの関連性について考察した。ここで、いわゆる「土着イメージが定着している作家」を挙げるのは容易である。しかしそれでは既存のイメージの確認に終わってしまいかねない。本論では、土着的な表現する作家—たとえばプリミティブな表現をする作家、あるいは中央の動向から影響を受けていない作家—だけが地方色を持つというイメージについて改めて考え、どのような表現をする作家にも地方色は内在することを明らかにした。作家における土着性は、もはやそうした一部の作家だけが持つものではない、という点が指摘できる。そして、ある意味では 3 人もまた、明らかに郷土という観念に囚われている。しかし、抽象画家で外部からの影響も積極的に取り入れる彼ら、でさえも、囚われているという点が重要なのではないか。

第 4 節では、「3 人の作品が新たに開いたもの」として、土着という概念のその多義性を解明し、土着の在り方、その形の時代ごとの変容や、土着のもつ懐の広さ—柔軟さともいえるだろう、を捉えたかったのである。一方で土着は、地方というイメージの強制をされる危うさを持ち、また、時代が変わっていても地方の作家たちが土着に惹きつけられる実体を捉えることができた。そし

て、「はじめに」で示した無印良品の「地域への土着化」と梅津庸一の「ゆかり作家」発言のように、土着という概念はいまだ魅力的なキーワードであり続けており、現代はその意味がさらに複雑化している事態にある。このような状況だからこそ、いま一度、土着の意味を整理せねばならないときが来ていると筆者は考えている。

本論で「土着」という曖昧なものを細分化したことによって、「土着」あるいはそれに類似したキーワードを用いて作家や作品を語ってきたものが、本当は何について語っているのかについて理解できる。土着と美術の関係性を語るとき、それはなにをもって土着なのか、ということを私たちはもっと認識しながら用いるべきである。そうすることで作品分析はもっと明解になり、本質的な評価へとつながるはずである。

一方で、冒頭にも触れたように、現代の作家たち、鑑賞者たちが土着的なものに惹かれ続けている現状もある。自分の生まれた場所や住んでいる場所といった、人間が生きているかぎり、起きうる自然発生的な環境や出来事に愛着を持つ限り、土着という存在は美術史のなかで消えることはない。しかし曖昧であるからこそ、私たちは、土着という掴みにくく、しかし確かに存在するその概念に、しっかりと向き合っていかなければいけない。

おわりに

本論では、美術における土着性とは本来どのような意味であったかについて改めて整理し、またその本質を見出すために分析を行った。ここではあえて美術史上の文脈に則ったうえでの土着性に注目した。なぜなら、土着性は美術史上で繰り返し取り上げられてきているキーワードがあるのに対して、土着性自体の考察や分析はこれまであまりにも少ない。それゆえ土着性を取り上げることには多くの危うさを孕んでいるのである。

現代において、人は、飛行機や新幹線、高速道路、電車によって世界中を移

動できるようになり、物の運搬も格段にスムーズになった。インターネットやソーシャルメディアの普及により、情報伝達やコミュニケーションも容易な時代となった。それにも関わらず、都心と地方の差異を象徴する言葉である郷土という概念が、地方の作家や美術館を惹きつけている。

筆者はこの概念に、美術史における土着性が深く関わりがあるのではないかと考え、研究に着手した。美術作品に対して「土着的である」と表現されることは日常茶飯事であるのに対して、それでは美術における土着性とは何か、ということについては、明確な分析や提示がされていないのが現状である。本論を執筆することで、そこには国のふるさと創生事業や学校での学習指導要領、文学分野での土着ブーム、民俗学における土着の取り上げ方、美術館における土着に対する評価の在り方、そして、画家における土着の現れ方といった複数の分野にわたる土着との関係が明らかになった。そのうえで本論では、美術における土着性の本質を見出すために、美術館や公募展における土着に対する評価の在り方と美術家における土着の現れ方に注目し、考察に取り組んだ。

美術館における土着に対する評価の在り方については、評価する際に美術館について取り上げる際には複数の意味を持っていることが分かり、それは郷土型、自慢型、社会論型、民俗学型の4つのタイプに分類することで、整理できると筆者は考えた。今後、ある表現を「土着的である」と詳述する際に、上記の分類のどれに当たるかを考えることは、評価の本質を掴む一助となるだろう。公募展において審査員が出品者に提示するコメントは、地方に対するイメージを抱いたものであり、土着性を要求している一面が見受けられた。また、土着性の実態に着目するため、地方の作家3人を取りあげ、作家たちにとっての土着性が、時代や作家自身の生き立ちとどのような相互関係をもっているかについて考察した。ここで挙げるのは、すでに作風が土着的であると評価されている作家ではなく、中央や海外の美術市場の動向に関心が高く、一見土着的とは

言い難い抽象画家たちである。それによって、土着性は一部の作家のみが囚われている問題ではないことを示した。

さらに、地方にゆかりのある画家3人の、生涯にわたる土着との関わり方について考察してみると、愛郷心のにじみでる「気配」（河野扶）や、政策への怒りを込めた「念」（道北昭介）や、風景や行為をとおした「想像」（島寄清史）とも言い換えられるように、土着性は一握りの限られた作家表現にだけ見受けられるものではなく、たとえ一見土着性が見当たらない抽象画であったとしても、つまりそのような画家たちでさえも、土着性を内包しており、その内包の在り方も様々であることが明らかになった。なぜ人々は時代を越えてもなお、土着という存在に魅了され続けるのか。本論ではその理由と背景に迫った。本論では、美術史と土着性の関わりに関する研究を整理し、美術における土着にはどのような意義があるのかについて考察し、その用いられ方について時代ごとの傾向を示すことができた。また、これまでの研究では注目されてこなかった日本美術の抽象画に内包される土着性について研究し、多様な意味をもつ土着性の本質と危うさについて指摘することができた。

本論では、差し当たって土着の大枠に触れながら、郷土作家の在り方についてここまでの変遷と現代の問題点に触れたが、土着には十分に該当しながらも今回触れられなかった点が多く存在する。もちろん性別や立場ごとにその背景は異なり、そもそも土着自体に多義性があることから、もっと細分化し整理する必要は充分にあると考えている。また、土着性の変遷と在り方が示唆された一方で、土着性と外部の関わりにはなお検討すべき問題が残っている。女性、アール・ブリュットなどがそれである。また、本論に取り組むことによって、土着と日本美術史の他の文脈との類似点を見つけることができた。たとえば、モダニズムやオリエンタリズムがそれである。これらの比較をしていくことも、土着の概念を美術史の概念に組み込んでいくためには必要である。これは、積

極的に土着という概念を推奨するという意味ではなく、土着という概念が現代においても切り離せない限りは、私たちはその存在を認め整理し、誤った理解をしないように警鐘を鳴らしていく必要があるのではないか、という意味がある。

さらに、土着とパトリオティズムの親和性、土着とイデオロギーとの関係性など、本論で掘り下げることのできなかつた課題が残る。特にパトリオティズムは、土着と密接な関係であるにも関わらず、本論で触れることができたのはほんの一部にしか及ばなかつた。よって本論の予備的考察として、先行する議論にここで言及しておきたい。

郷土愛というキーワードを読み解くとき、私たちはパトリオティズムについて考える必要がある。郷土を愛おしいと感じるという感覚さえも、私たちは国家や社会の思想や運動によって、知らぬ間に形成している可能性が大いにあるからである。実際、ここまでに触れてきたように、土着とナショナリズムや、土着とモダニズムの関係性は決して看過できるものではなく、パトリオティズムはそのなかでも特に土着との関係性に注意を払うべきものであるといつてよい。ここで、土着とパトリオティズムの関係性へを理解するうえで重要な視点を、上野千鶴子の論考のなかから引用したい。

パトリオティズムを「愛国心」と訳すのは誤訳というべきで（あるいは意図的な誤訳というべきか）、もともと語源どおり、パトリ、すなわち郷土や家族への愛を意味する「愛郷心」と訳すべきであろう。イタリアやフィリピンのように国民国家の成立に地方主義が妨げになった社会では、ナショナリズムとパトリオティズムとは対立する場合もある。⁸⁰

⁸⁰ 江原由美子・山崎敬一編『ジェンダーと社会理論』上野千鶴子「ナショナリズムとジェンダー」有斐閣、p. 260。

つまり、土着とパトリオティズムは表裏一体で、同義である事象も対立する事象もあるという考え方を、まず踏まえておく必要がある。そのうえで、パトリオティズムを愛郷心だと仮定するのであれば、本論で取り上げた3人は、土着と密接な関連があるといえる。

土着性は、日本美術史のなかで15世紀以降、特に19世紀に入って活発に語られるようになった。複数の意味を有するが、多くはその土地固有の特色を指すものである。高度経済成長によって移動が活発になった現代においては、土地ごとの特色は薄れていく方向へあっても何ら不思議ではない。しかし、土着性はむしろ活発に語られるようになり、さらに多様な意味を内包しつつあるとあってよい。また、本論では宮崎県内の3人の抽象画家を取り上げたが、国内外の他地域にも同様の事例は起きていることが予想される。それらの比較も、行うべき課題であると考えている。

美術における土着性の意味が複雑化する2025年現在の日本において、本研究の提示した視座は重要な意味を持つと確信している。本論で残された課題については、今後さらなる実証的な分析を通じて明らかにしていく所存である。

以上

参考文献

3人の画家

- ・河野扶「天皇制を論ず」毎日新聞、1946年3月2日。
- ・九州朝日放送報道部編『西日本あすの百人』創思社出版、1974年。
- ・道北昭介画集出版実行委員会編『道北昭介画集』1996年。
- ・クレメント・グリーンバーグ『グリーンバーグ批評選集』、勁草書房、2005年。
- ・『ぼくたちの広場展』2012年。
- ・『堆積』尾白の森美術館・浅川画廊、2012年。

- ・『壁の意志を聴け 河野扶展』東御市梅野記念絵画館、2013年。
- ・島寄清史・青井美保『僕たちの広場』2013年。
- ・『MESSAGE 2017 南九州の現代作家たち』2017年、都城市立美術館。
- ・『河野扶展 向うからやってくるもの—作意を捨てて』東御市梅野記念絵画館、2021年。
- ・高鍋町美術館編『辻野精一・道北昭介 交差する視点 デジタルアーカイブ』2021年。
- ・高鍋町美術館編『島寄清史 風景の抽象画 | 抽象画の風景 デジタルアーカイブ』2022年。
- ・『河野扶展 向うからやってくるもの—作意を捨てて デジタルアーカイブ』高鍋町美術館、2024年。

ヴァナキュラー・アート

- ・高村光太郎『緑色の太陽』岩波書店、1982年。
- ・高村光太郎「美について」筑摩書房、1967年。
- ・張望編『魯迅美術論集 上巻』未来社、1975年。
- ・張望編『魯迅美術論集 下巻』未来社、1976年。
- ・『みづゑNO. 765』美術出版社、1968年。
- ・中村義一『日本近代美術論争史』求龍堂、1981年。
- ・鶴見俊輔『限界芸術論』筑摩書房、1999年。
- ・成田龍一『「故郷」という物語 都市空間の歴史学』吉川弘文館、1998年。
- ・朝日新聞社事業本部大阪企画事業部『生誕100年 大原美術館所蔵「棟方志功展」』朝日新聞社、2003年。
- ・岡本太郎『日本再発見 芸術風土記』角川ソフィア文庫、2015年。
- ・福住簾「ヴァナキュラーと限界芸術—2000年代以後の日本現代美術の状況」

『われらの時代：ポスト工業化社会の美術』金沢 21 世紀美術館、2015 年。

・美術手帖「これからの美術がわかるキーワード 100」2017 年 12 月号。

・軸原ヨウスケ・中村裕太『アウト・オブ・民藝』誠光社、2019 年。

・中原祐介「脱都会の美術の活力」

中原祐介『社会のなかの美術』現代企画室+BANKART1929、2022 年。

・菅豊編『ヴァナキュラー・アートの民俗学』東京大学出版会、2024 年。

ナショナリズム

・加藤周一『雑種文化 日本の小さな希望』講談社、1956 年。

・青木保『「日本文化論」の変容：戦後日本の文化とアイデンティティ』中央公論社、1990 年。

・江原由美子・山崎敬一編『ジェンダーと社会理論』上野千鶴子「ナショナリズムとジェンダー」有斐閣、1990 年。

・大澤真幸編『ナショナリズム論の名著 50』平凡社、2002 年。

・ベネディクト・アンダーソン『定本 想像の共同体』書籍工房早山、2007 年。

民俗学

・岡本太郎「四次元との対話 | 縄文土器論」(『みづゑ』一九五二年二月号)、1952 年。

・島村恭則『みんなの民俗学 ヴァナキュラーってなんだ?』平凡社、2020 年。

・加藤幸治『民俗学 ヴァナキュラー編』武蔵野美術大学出版局、2021 年。

宮崎県の郷土美術史研究

・中村義一「塩月桃甫論—ある地方画家の運命—」『昭和 58 年度 宮崎県地方史研究紀要第 10 輯』1983 年。

- ・永井二郎「平原美夫の画業―常設企画・平原美夫展のまとめ―」『平成元年度宮崎県総合博物館研究紀要第14輯』1989年。
- ・木村麦『私のなかの風景』1996年。
- ・高橋章・沢田武利「アトリエ訪問」1999～2000年（映像）。
- ・高橋ゆみ子「絵師及び日本画家でたどる日向国・宮崎県の美術史」『日向の国300年の彩り 郷土の絵師と日本画家展』宮崎県立美術館、2003年。
- ・南邦和・森川紘忠「DVD宮崎この人」（全60巻）、2017年。

郷土についての図録

- ・『近代・九州の洋画家たち』佐賀県立美術館、1983年。
- ・『郷土作家絵画展』宮崎県総合博物館、1983年。
- ・『南九州の現代作家たち メッセージ1997』都城市立美術館、1997年。
- ・『南九州の現代作家たち メッセージ2007』都城市立美術館、2007年。
- ・『空、海、山、川…郷土の風土が育んだ 宮崎の洋画100年展』宮崎県立美術館、2008年。
- ・『美術資料宮崎県版』宮崎造形教育研究会、2012年。
- ・『九州洋画』久留米市美術館、2016年。
- ・『段々降りてゆく―九州の地に根を張る7組の表現者』熊本市現代美術館、2021年。

年表

- ・美術評論家連盟『美術批評と戦後美術』ブリュッケ、2007年。
- ・児玉幸多編『標準日本史年表』吉川弘文館、2024年。
- ・亀井高孝・三上次男・林健太郎編『標準世界史年表』吉川弘文館、2024年。

巻末資料

島崎清史氏インタビュー

2024年10月28日

島崎氏のアトリエにて（宮崎市内）

聞き手：青井美保

本論は、執筆者が本論「地方の抽象画家 3 人にみる現代日本の土着性」の分析・考察を行うにあたって、対象となる 3 人の画家のうち唯一存命の作家である島崎清史氏に、今回執筆する概要を説明したのちに、どのような考えを持っているかについて聞き取りをしたものである。聞き取りでは、画家にとっての土着と愛国心（パトリオティズム）についてお話いただいた。できるだけ忠実に書き起こしたが、そのままでは意味が分かりづらい箇所は、執筆者が補足し〔 〕で示した。また、説明が必要な場合は註を付した。

〔土着というキーワードから、まず土の話が始まる〕

島崎 佐土原人形のますや⁸¹でアルバイトをしていたころ。佐土原人形って博多人形と違って、パーツごとに分けたり、すらっとした体形を形づくることできない。それは、土の性質によるもの。それで、佐土原人形⁸²は首が無くてずんぐりむっくりしたフォルムをしている。佐土原の土によって人形の形が決められていったということ。土が人形の形を決めるというところが重要。

土に親しむということは子どものころから身の回りにあることだった。泥

⁸¹ 約 200 年にわたって佐土原人形をつくり販売する店舗の屋号。

⁸² 佐土原人形は宮崎県宮崎市佐土原町に伝わる土人形。江戸時代に町人文化が栄え、佐土原歌舞伎が発展した際に質の高い歌舞伎土人形が生まれた。現在は鑄込み型と手押し型の二つの方法でつくられている。

に足を入れる。粘土質の土を手で搔くと、奥から水が滲み出てくる。それで遊んでいる。農業に親しんだ道北さん⁸³に比べたらたいしたものではないのかもしれないけど。手でやる作業の根源に、土の感覚や記憶があるのは事実だ。

10年ほど東京で過ごして、東京から帰ってきたとき、「溶姿」(ようし/造語)という作品を制作した。目の前にある風景を見て、自分の姿が地面に同化していく感覚を覚えた。足から根が生えるような感覚。それは、故郷に帰ってきた実感なのだな、と今振り返って思う。

最近、モグラ塚という作品を制作した。地面とその奥の境界。土という物質性を描きたいのではなくて、足もとの下に見えていない世界があるというサイン。そういう意識に関心がある。

青井 三人の共通点があると思いますか。

島寄 セザンヌは「林檎ひとつでパリを驚かせてみせる」といった。私たち三人は土だった。土を通して、そこから入って行って、物質じゃないことについて—それは絵画的なことだが—語る、というイメージを持っている。

特別なものを描かなくても、足元にある切り口で作品を作ることはできる。作品をつくる動機はどこにでもあると思っている。

ものではないものをモチーフにするのは、絵が根無し草になってしまう。継続的に制作をするための地点として、故郷があると思っている。

たとえば、僕たちは西洋画という様式を用いていて、様式とテーマ(主題)は一体化しなければならないと考えている。様式だけを抽出しても仕方ない。主題こそが自分自身にかかるところで、どう自分の絵を確立

⁸³ 道北昭介を指す。

するかに関係してくる。そこに、結合分子として、郷土がくっついてきて、ある形ができないかと。

山口薫⁸⁴と、山口に師事した坂本正直⁸⁵がいるが、二人とも農家の出である。一見、土に関する絵とはおもえない作品である。でも、山口は菱形の沼を描いていて、それはホカホカした土のイメージを持てる。坂本さんも、耕すように絵を描いているなど思う。

青井 土着というキーワードで思い出すものはありますか。

島寄 彌勒祐徳⁸⁶は、おそらく宮崎で一番「土着」という言葉がしっくりくる画家で、土着っぽい、と言われる理由は、棟方志功⁸⁷と一緒に「なまっている」だったりするかもしれないが…(笑)。彌勒さんは、佐土原人形をマティス⁸⁸みたいだと書籍で書いていたことがあって、この人、美術史は関係ないみたいな様子出していたけど、しっかり意識しているなど思った。まあ、土は、ただ、身近で親しみのあるものなのだ。むしろ僕は、地面を描いているし、地面を描いている画家なんて世界中にいるだろうし、土よりももっと普遍的なものだと思う。

青井 画家と愛国心はどのような関係性にあると思いますか。

島寄 愛国心っていうのは…、国の内側に閉じた気持ちなんだと思う。それは郷土とも関係しているけど、その土地にいるから、その土地を愛している。あえて言葉にはしないけど、そこにいるから、それぞれが持っている気持ち。他の国も、当然それを持っている。

一方で、自分以外の、たとえば海外の作家に出会ったときの感動は忘れ

⁸⁴ 山口薫(1907-1968)

⁸⁵ 坂本正直 (さかもとまさなお、1914-2011)

⁸⁶ 彌勒祐徳 (みろくすけのり、1919-2024)

⁸⁷ 棟方志功 (1903-1975)

⁸⁸ アンリ・マティス (Henri Matisse, 1869-1954)

られない。ピカソ⁸⁹も好きだし、セザンヌも好きだ。

自分を満足させるために絵を描きたくない。ああいうものに少しでも近づきたい。場所や時間を越えて、共有したい。自分が一番なんて、とても言えない。受けとりながら、自分でできることを考える。

最近思うんだけど、描くということは、自分が生きた世界がどういう世界なのかを知りたいということだなと思う。それが、なぜ絵を描くのか、ということなのだと思う。

⁸⁹ パブロ・ピカソ (Pablo Picasso, 1881-1973)

年表

西暦	和暦	河野扶 (かわの、たすく)	年齢	道北昭介 (みちきた、しょうすけ)	年齢	島崎清史 (しまざき、きよふみ)	年齢	主なできごと
1913	大正2	兄瀧郡美々津町(現・日向市美々津)に生まれる	0					1919普通選挙獲得運動
1921	大正10	父親が青洲製薬会社(満鉄)の病院に赴任(内科部長を経て病院長)したため、家族は朝鮮京城府延龍山へ転居	8					1923関東大震災 1925普通選挙法公布 1931満州事変
1925	大正14	朝鮮京城龍山中学校へ入学	12					1933日本が国際連盟を脱退 1933須田国太郎、独立美術京都研究所の開設に伴い、学術面の指導者として招かれる
1927	昭和2	総画部の遠田運進美術展覧会(韓国)に初入選	14					1937日中戦争
1930	昭和5	宮崎県高橋中学を卒業し、東京美術学校を受験するが失敗	17	宮崎県児湯郡高橋町にて父久次、母ノブの次男として生まれる	0			1939第2次世界大戦
		有田部に師事し、デッサン、油絵を学ぶ						1941太平洋戦争
1931	昭和6	再び東京美術学校を受験するが補欠合格となり、欠員がなく入学できず川端画学校へ入学	18	妹の真智子が生まれる	1			1945終戦
1933	昭和8	東京の生活を切り上げ帰郷	20	祖母のサタが他界する(享年55歳)	5			1945原子核爆発実験成功
1935	昭和10	京都第三高等学校理科甲類へ入学。在学中に京都国立美術研究所で須田国太郎の指導を受ける。	22					1946天皇神格否定の詔書
1936	昭和11		23	宮崎県高橋尋常小学校へ入学	6			1946日本国憲法公布
1941	昭和16	東京大学理学部数学科を卒業、三井生命に入社	28					1946有田四郎死去
1942	昭和17		29	宮崎県児湯郡高橋国民学校へ卒業し、宮崎県立高橋中学校へ入学	12			1947国立博物館管制公布
1945	昭和20	総画制作の時間を得るために教職に転じ、以後は旧制専門学校、新制大学、新制高校で教職を教える	32	兄の善一郎が中華民国閩島省瑞香県上界牌地で戦死(享年23歳)	15			1947福沢一郎、阪本太郎らによって日本アヴァンギャルド美術家クラブを結成
1946	昭和21	毎日新聞社主催「天皇制を論ず」論文募集で最優秀賞を受賞	33	宮崎県立高橋中学校を卒業し、宮崎県児湯郡高橋町農業会書記嘱託を命ぜられる(4月~8月)	17			1950地方政治、軍政より離れる
1947	昭和22		34	宮崎県立高橋中学校を卒業し、宮崎県立高橋中学校に入学	18			1950文化財保護法公布
1948	昭和23		35	宮崎県立高橋川南村立山本小学校の助教諭に採用される	19			1951マチス展、ピカソ展
1949	昭和24		36	宮崎県立高橋中学校を退職、宮崎大学学芸部に入学	21			1952国立近代美術館開館
1951	昭和26		38	宮崎大学学芸学部2年課程を修了、小学校教諭2級免許を取得する。宮崎県立盲学校延岡分校教諭に採用される。	22			1953奄美諸島復帰
1952	昭和27		39	延岡市の日本キリスト教団龍山教会において香加江京司夫妻の媒約により大分県南海部郡上入津村出身の高羽里枝と結婚、葬式。	23			1954ルオー展、ルーヴル展
1953	昭和28		40	延岡市立東海中学校に転勤。	24			1955原子力基本法
1954	昭和29		41	延岡市立同高中学校に転勤。祖父幸三郎、他弟。長女・善枝、生まれる。	25			1956日本橋高島屋で「世界・今日の美術展」。批評家ミシェル・タゴエが所蔵するアンフォルメル作品が紹介される
1955	昭和30		42	第4回めだかの祭典会。延岡市宮崎相互銀行3階ホールにおいて小品展。延岡市文化連盟後援によるどんぐり児童画研究会の祭典会もおわせて開催。	26			1957ミシェル・タゴエ来日
1956	昭和31		43	長男・淳明、生まれる。	26			
1957	昭和32		44	延岡市土々呂小学校に転勤。	27			

1958	昭和33	45	延岡市宮崎相互銀行ホールにおいて開催されたブランクグループ展に出品。東京青山小原会館において第1回新象作家協会新象展に出品。父・久次、他県（享年59歳）。この頃、幸寿と出会い交流が始まる。	28	1959国立西洋美術館開館
1959	昭和34	46	延岡市の宮崎相互銀行ホールにおいて開催されたブランクグループ展に出品。宮崎市山形屋開催の美術集団フェニックス展に出品。東京都上野公園東京都美術館開催の第2回新象作家協会新象展に出品。大阪市立美術館開催の新象作家協会展に出品。	29	1960日本新安全保険条約調印
1960	昭和35	47	第28回独立展に「作品1」を出品 会友となる グループA 画展（新宿画廊）に出品	30	1961農業基本法成立
1961	昭和36	48	第29回独立展に「作品61-A」を出品	31	1961須田国太郎死去
1962	昭和37	49	第30回独立展に「作品62-G」を出品	32	1964林業基本法成立
1963	昭和38	50	第31回独立展に「作品63-1」を出品	33	1964ミロのヴィーナス展
1964	昭和39	51	第32回独立展に「風景2」を出品	34	1964読売アンデパンタン展展券止決定
1965	昭和40	52	独立美術協会を退会	35	1966基地基本法成立
1966	昭和41	53	東京都美術館開催の第9回新象作家協会新象展に出品。北浦小学校を退職し家業（つるや旅館）を継ぐことを決める。高崎市民館講演絵画教室講師を委嘱される。宮崎銀行高崎支店ホール、高崎信用金庫ホールにおいて高崎町文化団体二十人会の第1回美術展覧会を開催。久保吉文（独立美術会員）を中心に宮島・則松らの日曜画家約20名程で毎月第二土曜日に集まるので二士会と名づけた。植村鷹千代、幸寿、岩間正男が審査員として加わる。高崎町東小学校において二士会主催による植村鷹千代美術講演会を開催。	36	1968沖縄で戦後最大の県民大会（デモ隊、米兵と衝突）
1967	昭和42	54	宮崎県立図書館において個展。鹿児島銀行延岡支店2階ホールにおいて個展。東京都美術館開催の第110回新象展に出品。宮崎市青木画廊において個展。高崎町中央公民館において第2回二士会展覧会開催。植村鷹千代、幸寿、岩間正男が審査員として加わる。	37	1969国立近代美術館開館
1968	昭和43	55	日本美術家連盟会員となる	38	1970株拡散防止条約

1969	昭和44	巴里画廊(東京八重洲)で個展	56	東京都美術館開催の第12回新象作家協会新象展に出品。高橋町中央公民館において第4回二土回展覧会を開催。親交のあった松本志摩三、宮崎県尾道郡宮崎町小並に移住。	39	宮崎県宮崎郡佐土原町生まれ。父・洋次郎、母・京子の次男として生まれる	0	1971沖縄返還協定調印
1970	昭和45	教職を辞し、遠政	57	東京都美術館開催の第13回新象作家協会新象展に出品。西日本新聞に49回にわたり連載された松本志摩三の農村随筆「秋雲雑記」のカットを制作する。鹿児島銀行延岡支店ホールで個展。母・ノブ、死去(享年71歳)。	40			1972沖縄復帰、沖縄県復活
1971	昭和46		58	東京都美術館開催の第14回新象作家協会新象展に出品。延岡市の若鷹において個展を開催。合わせてキューバボスター展を企画展示する。東京都銀座楽園において第1回東京個展。この頃、西日本新聞社東京支社の谷口治彦と出会い指導をうけ、その後福岡市での個展等で支援をうけることとなる。	41			1972日中国文正常化
1972	昭和47	巴里画廊(東京八重洲)で個展	59	高橋町文化協会設立がなされる。東京都美術館開催の第15回新象作家協会新象展に出品。高橋町総合文化祭に出品。	42			1974モナリザ展
1973	昭和48	現代画廊(東京銀座)で個展	60	東京都美術館開催の第16回新象作家協会新象展に出品。松丸志摩三、死去。延岡専門店会館において個展。東京都練馬区において第2回東京個展。福岡市東亜画廊において個展。この頃、山下智一と知り合い交流が始まる。	43			1975天皇初めて公式記者会見
1974	昭和49	アートプラザで個展(以後3年連続開催)、浅川純至氏と出会う	61	西日本新聞・谷口治彦、毎日新聞・田中幸人、夕刊フクニチ新聞・深野治が発起人となった九州現代美術「文想と情念」展(福岡文化会館)に出品する。この頃より田中幸人と知り合い親交を深める。宮崎市築港展ウルフンにおいて個展を開催する。九州朝日放送の「西日本あすの百人」に選ばれる。宮崎県高橋町中央公民館において、松丸まき子、山本陽三、山下智一、渡谷清明、中谷健太郎らと企画して「里の会」を設立する。東京都美術館開催の第17回新象作家協会新象展に出品。福岡県教育センター短期研修の講師として任される。「黒山村児童の絵画表現」を内容として話す。航空自衛隊新田原基地の絵画部の発足と文化活動に尽力したこと、新田原基地司令より感謝状を受ける。「里の会」による「里」(松丸まき子発行、山本陽三編集)の創刊号が発刊される。この頃より椎窓猛と知り合い、親交が始まる。	44			1976韓国美術五千年展
1975	昭和50		62	東京都美術館開催の第18回新象作家協会新象展に出品。高橋町文化祭絵画の部に出品する。	45			1976中国古代青銅器展
1976	昭和51		63	東京都美術館開催の第19回新象作家協会新象展に出品。高橋町文化祭絵画の部に出品する。	46	佐土原幼稚園卒業	6	
1977	昭和52	あかね画廊(東京銀座)で個展	64	宮崎市青木画廊において小品展。県立東郷高校非常勤美術講師を委嘱される。東京都美術館開催の第20回新象作家協会新象展に出品。北九州市立美術館開催の九州新象作家協会展に出品。延岡市アズマヤ百貨店ホールにおいて個展。	47			

1978	昭和53	浅川画廊の主催により東京と甲府で個展。高橋新吉が、月刊『青年手帖』9月号の扉絵に掲載された河野扶の「壁シリーズ 作品61-2」を解説。アテネ画廊アネックスで個展。浅川画廊主催により宮崎で個展。	65	京都高校非常勤講師職任を解かれ、東京都立龍座機画廊において辻野精一と二人展、第4回東京画展を開催。東京都美術館開催の第21回野島作家协会新象展に出品。福岡市東画廊において辻野精一と二人展を開催。北九州市立美術館の第7回九州新象作家協会新象展に出品。	48		
1979	昭和54		66	西日本新聞発行の九州のかたち「眼鏡橋・西洋建築」(大田静六編)に「日南飯田医院泉隈」を執筆。鹿児島市高木画廊において個展。川南町川南幼稚園の非常勤講師に委嘱される。東京都美術館開催の第22回新象作家協会新象展に出品。高橋ユネスコ協会が設立され会員となる。福岡市ギヤラリーにおいて個展。北九州市美術館開催の第8回新象作家協会新象展に出品。	49		
1980	昭和55	アテネ画廊で個展	67	宮崎市青木画廊において個展。東京都画廊において第5回東京個展。木城町絵面教室講師を委嘱される。新象作家協会を退会する。日本美術連盟会員となる。毎日新聞(夕刊)に「奇像たちと岩岡老人のこと」と執筆。訪中団員として裏見校と中国を訪ね香港、広州、桂林において絵画研修。東京都美術館開催の林紀一郎企画「現代日本マニエリスム展」に出品。高橋中央通再会(喫茶店)において個展。宮崎市青木画廊において個展。	50		
1981	昭和56	浅川画廊主催で高知で個展。この年から1994(平成6)年まで浅川画廊主催により東京と甲府で個展。	68	東京都美術館開催のAJAC主催の林紀一郎企画「精神の幾何学展」に出品。小林ヨシムラ画廊で個展。ガラス絵を出品する。宮崎市青木画廊において個展。鹿児島市加根又画廊において個展。	51		
1982	昭和57		69	鹿児島市加根又ギャラリー・ジャンプルにおいて個展。東京都美術館開催のAJAC主催による「ヒューマンズム展」に出品する。延岡市緑ヶ丘学園高校の非常勤講師に委嘱される。宮崎県精神衛生協議会の精神衛生専業の推進に尽くしたことを受けて賞される。宮崎市コンコルド画廊において個展(ガラス、版画、油彩)。小林市ヨシムラ画廊において個展。	52	12	佐土原町立那珂小学校卒業
1983	昭和58		70	東京都美術館開催のAJAC主催の上原二郎企画「委嘱する現代日本美術展」に出品。宮崎市青木画廊において宮崎日日新聞社後援による個展。	53		1980宇佐美主司『絵画論一掃くこと』の復権』筑摩書房
1984	昭和59	宮崎県立総合博物館に作品が収蔵される。この年から1986(昭和61)年までシロカネ画廊(東京)で個展。	71	高橋町松原町モルガン喫茶店において小品展。東京都銀座画廊において個展。東京都美術館開催のAJAC創立10周年記念「今日の日本美術展」に出品。	54		1981京都聖護院の文化財の調査
1985	昭和60		72	宮崎市青木画廊において郵寸展。	55	15	1982飛鳥山田寺遺構出土
1986	昭和61		73	宮崎市青木画廊において宮崎日日新聞後援による個展。中国研修旅行。香港、広州、桂林において絵画研修。宮崎市ひまわり画廊で、遠北昭介、倉管夫妻画のAJAC展開催。	56		1988藤ノ木古墳石棺開蓋調査

1987	昭和62	74	西日本新聞連載の山下惣一の農村随筆「何が狂ったのか」のカットを始める。4月1日より5月14日まで27回にわたって連載される。東京都美術館開催のAIAC展で特別展別作作家として出品し「不快な夏日」で特展作家賞を受賞する。埼玉県秩父、東北地方の平泉、松島、羽黒、月山、湯殿など奥細道の跡を訪ねる。宮崎市青木画廊において個展開催。	57	1988昭和天皇逝去
1988	昭和63	75	第13回オール九州実業団クラブラグビーフットボール大会焼酎ラベル「樂吉備」をデザインする。宮崎市の青木画廊において個展を開催する。安田尚義、上益守善等の主宰した歌誌「山茶花」(鹿児島市発行)の表紙絵の制作で表彰される。昭和31～63のあいた制作。高橋ロータリークラブに加入する。AIAC主催の岡山県総合文化センター展に出品。東京都美術館で開催のAIAC主催「恐念と形象」展に出品。高橋町大森ギャラリーにおいて開店記念の郷土作家作品展に出品。高橋町大森ギャラリーにおいて個展。	58	1992国連平和維持活動(PKO)法成立
1989	平成元	76	自然保護推進員を委嘱される。宮崎市の青木画廊において個展。高橋町中央公民館において作品展。東京都美術館開催のAIAC創立15周年記念展に出品。「あけお展」出品準備のため沖繩県名護市を訪ねる。	59	1992福沢一郎死去
1990	平成2	77	名護市芸術館開催の名護市、名護市教育委員会主催「あけお展」に出品。福岡市のアートスペース霧でのAIAC展に出品。東京都美術館開催のAIAC展に出品。福岡市新天町村岡屋ギャラリーにおいて「河童と遊ぶ展」を開催。	60	1993悪入島など4件世界遺産に初登録
1991	平成3	78	日向ようすん坊共和国を新名省三、雨妙子らと共に設立する。恩師井上勉の「高嶺中心の宮崎ことば」(平成3年10月20日発行)を「井本勉先生の岡田会」の代表として発行する。本書の表紙絵を描く。	61	1993藤枝晃雄『絵画論の現在』(スカイドア)
1992	平成4	79	全国高校生体の参加記念品の彫像(アカミガメ)制作を依頼される。20年間描き続けた短歌誌「山茶花」(連巻727号、平成5年1月1日発行)に最後の表紙を描く。阿部勝巳氏の著書「アインカンたけ頼御覧」(国際書院発行・平成4年12月31日発行)の表紙を描く。	62	1993吉加江京司死去
1993	平成5	80	福岡市南区野間のアカミガメにおいて死去(享年63歳)。	63	1994宇佐美圭司『20世紀美術』岩波書店
1994	平成6	81	河童連邦共和国より文化勲章を授与される。	24	1995阪神・淡路大震災
1995	平成7	82	第3回九州河童サミット(八代市)において第3回河童芸術大賞を受賞する。	25	1995地下鉄サリン事件
1996	平成8	83	「風と土と里の画家 道北昭介遺作展」が宮崎県立美術館で開催される。	26	1996岡本太郎死去
1997	平成9	84		27	1996藤枝晃雄『現代美術の不満』(東京堂)
1998	平成10	85		28	1997アイヌ文化振興法成立

1999	平成 11	日夏騰亭が雑誌『てんびょう』創刊号に「存在の豊穡に向かっ—河野扶」という文を掲載	86	鳥宮清史個展(銀座スルガ台画廊・東京)。美の手感展(日本橋高島屋・横浜高島屋・大阪高島屋・京都高島屋)	29	2001岡崎乾二郎『ルネサンス 経緯の条 件』(筑摩書房)
2000	平成 12		87	4月に宮崎県に隣接。鳥宮清史個展(宮崎県立美術館 県民ギャラリー・宮崎)。鳥宮清史個展(あかね画廊・東京)。セゾンアートプログラム公開講座 宇佐美圭司×橋本達也×鳥宮清史(東京ウィメンズプラザ ホール・東京)	30	2005藤枝翠雄『現代芸術の彼岸』(武蔵野美術大学出版局)
2001	平成 13		88	個展こどもちゃん展(宮崎銀行西佐土原支所・宮崎)	40	2007国立新美術館開館
2002	平成 14	東京で死去 享年 88 歳	88			2007岡崎乾二郎『芸術の設計』(フィルムアート社)
2010	平成 22				41	
2011	平成 23	東御市梅野記念絵画展に作品が寄贈される		震災支援絵画展(ギャラリー野の苑・宮崎)。放送大学特別開放講座講師(宮崎)を務める。僕たちの広場展 # 1 (みやざきアートセンター・宮崎)。第 20 回記念 英展(田川市美術館・福岡)	42	2011東日本大震災 福島第一原発水素爆発
2012	平成 24			筑城大学芸術学部美術学科洋画コース非常勤講師を務める(〜2014年)。僕たちの広場展 # 2 (宮崎県立美術館県民ギャラリー1・宮崎)	43	2012宇佐美圭司死去
2013	平成 25	東御市梅野記念絵画展で「壁の意志を聴け 河野扶展」を開催		個展 絵画のトッポ(アトスベース色空・宮崎)。三人展 柳瀬祥一・園田博一・鳥宮清史(アトスベース色空・宮崎)。第 30 回作品展(鹿児島市立美術館)。僕たちの広場展 # 3 (宮崎県立美術館県民ギャラリー1・2・宮崎)	44	
2014	平成 26			個展 ちゃんばら展(etYU 鯛の子ギャラリー・宮崎)。個展 絵画の肖像(アトスベース色空・宮崎)。僕たちの広場展 # 4 (みやざきアートセンター/アトスベース色空・宮崎)	45	2018宇佐美圭司東京大学中央食堂の絵画展 棄処分問題発覚
2015	平成 27			個展 日々の素直(五ヶ瀬町自然の恵み資料館・宮崎)。アートのふる街(若草通り商店街・宮崎)(〜2016年)。それぞれのスカラペ展〜藤林毅三へのオマージュ〜(あかね画廊・東京)。僕たちの広場展 # 5 (宮崎県立美術館・宮崎)	46	
2016	平成 28			第 20 回記念美術海外留学賞賞状授賞者展(宮崎大 豊銀行本店 2 階ギャラリー・宮崎) 第 2 回九州選抜美術家展(五ヶ瀬自然の恵み資料館・宮崎) 紀の国トレイナート「あんちゃん&きよめ」(通成寺駅・和歌山)		

2017	平成 29			宮本三郎記念チャップマン大賞展 梶川明賞 (小松市立宮本三郎美術館・石川/畑田谷美術館分館・東京) 梶九〜梶塚良昭 9 人の中間展〜 (国富町総合文化会館・東京) 二人展 Individualize 宮城社 一郎 × 島崎清史 (GALLERY INDIVIDUAL・宮崎) MESSAGE 2017 南九州の現代作家たち (都城市立美術館/その他サテライト会場・宮崎)	47		
2019	平成 31			個展 風景画 (アールスペース色堂・宮崎) サントフアラワーフェスタ 2019 〜砂の造形と花のコラボレーション (サンビーチテラス・宮崎) 宮崎県美術海外留学賞歴代受賞者作品展 (宮崎県立美術館) 新しい物語のはじまり 2019 (都城市美術館) ※所蔵品展示	49	2020 新型コロナウイルス COVID-19 感染拡大	
2021	令和 3	東御市梅野記念絵画館で「河野扶展 向うからやってくるもの一作意を捨てて」を開催	東御市梅野記念絵画館で「河野扶展 向うからやってくるもの一作意を捨てて」を開催		51		
2022	令和 4			島崎清史 風景の抽象画 抽象画の風景 (高鍋町美術館) 会期中、島崎清史 × 妻木良三 トークイベント開催 島崎清史 個展 四方山話 (kusunemiki gallery)	52		
2023	令和 5	高鍋町美術館で「河野扶展 向うからやってくるもの一作意を捨てて」を開催	高鍋町美術館で「河野扶展 向うからやってくるもの一作意を捨てて」を開催		53		

出典 『河野扶 向うからやってくるもの一作意を捨てて』2021年、東御市梅野の記念絵画館
『河野扶 向うからやってくるもの一作意を捨てて』2022年、東御市梅野の記念絵画館
谷口治彦『道北昭介画集出版実行委員会』1996年、純版社
『島崎清史 風景の抽象画 | 抽象画の風景デジタルアーカイブ』2021年、高鍋町美術館
『標準世界史年表』2024年、吉川弘文館。
『標準日本史年表』2024年、吉川弘文館。
『美術批評と戦後美術』2007年、ブリュック。

〔付記〕 本論は京都芸術大学通信教育課程大学院に提出した修士論文を加筆訂正したものです。ご指導を賜りました指導教員の三上美和教授、適切なアドバイスをくださった大橋利光先生に厚く御礼申し上げます。また、切磋琢磨し支え合ってきたゼミ生の皆様の協力に、心より感謝の意を表します。