

2017 年度 課程博士学位論文

過剰なざわめき

東京藝術大学大学院美術研究科

美術専攻 版画

1315907 横山 麻衣

目次	1
はじめに	3
第1章 過剰	5
第1節 色鉛筆	5
線で描く	5
殴り書き	7
線という動作	10
第2節 絨毯の糸	13
過剰な密度	13
手織りと”いびつさ”	14
「 ^{スーパージェゴ} SUPEREGO」	17
第3節 サイン	19
○△□（仮の形）	19
♣（ピクトグラム）	21
?（“知らない”）	24
第2章 ざわめく	27
第1節 反復	27
増殖する反復	27
ズレる反復	29
第2節 ざわめく風景	33
図解	33
風景の図	36
隔離空間	39
全体像とアノニマスな個	42
第3節 ゆらぐ色	45
確かな黒	45
不安定な“色”	49
記憶を探る色鉛筆	52
第3章 提出作品	55
第1節 「夜花火」	55

いびつな花火	55
ざわめく気配	56
瞑想とドラマティック	58
第2節 「ギンザ・ラビリントス」	59
風景に混ざる	59
“作る”	62
ラビリントス	63
おわりに	66
参考文献一覧	68
図版出典文献一覧	70

はじめに

私は現在、主に色鉛筆を用いて制作を行っている。色鉛筆は、その機動性によって、溢れ出してくるイメージを素早く描き止めることができる。また、この描画材の持つ線という特性も、私が色鉛筆を用いて制作している大きな理由である。本論文は、この色鉛筆と線で、記憶と身体によって濾過される風景を画面に捉えようとする筆者の創作論を論じたものである。

私は日常を暮らしながら、外を覗いている感覚が幼い頃からあった。自分自身は肉体という殻の内側に存在し、両目という覗き穴を通じて外の風景とつながっている感覚。風景という名の周辺環境は覗き穴を通して入り込みながら、本来の文脈を断ち切られ、膨大な個の集合となる。風景は細切れになりながら意識の内に取り込まれ、個人的な体験に付着して新たな文脈へと濾過されていくが、そこには無数のひずみが生じつづける。内と外のイメージが常に更新されているため、同じ変換は一度たりとも起こらないからだ。そして取り込んだ数々のイメージが絵画上で再び出会う時、イメージのざわめきが聞こえてくる。

この感覚をどのように再現すべきかを試行錯誤してきたが、2012年夏に訪れたトルコで目にした絨毯が、私の作品を変えた。絨毯という存在には、長い年月を経たことによる深みのある色彩、多様な意匠の組み合わせなど様々な魅力があるが、何より共鳴したのは過剰なまでの密度だった。また絨毯は、鑑賞物ではなく祈りという、彼らイスラム教徒の日常行為に用いるための生活用品である。その古い時代の絨毯は、使い古されて糸目が緩んだりほつれたりしており、精緻な幾何学文様だったはずの意匠とのアンバランスが際立っていたが、むしろそうした状態の絨毯にこそ魅了された。異様なまでの密度と精緻が崩れてゆがんだ結果、ざわめきにも似た混沌がそこに生まれていたからである。か細い色系、執拗に繰り返される手仕事、その一手一手の痕跡として織り上げられ、やがて傷んだ傷口から綻びた繊維を覗かせる古い絨毯は、複雑極まりない精神世界そのもののようには思われた。

色鉛筆と糸は、線という特性で似通っている。色鉛筆を使い、線を集約して描くという行為は、外の風景を覗く感覚や絨毯にも通じる、変換と再構築の感覚によく似ている。私を通して分解された風景が画面上で再構築される際の、過剰なまでの情報量と、縫い合わされたイメージの不安定さ。一本の線を視野狭窄的に積み重ねることによって生じるゆがみは、やがて絵画上に構築された空間全体へと波及し、混沌としたざわめきとなる。それを色鉛筆で具現化しようとしているのが筆者の作品であり、「過剰なざわめき」という本論文のテーマでもある。

本論文は、以下の構成から成る。

第1章「過剰」では、自身の扱う素材の効果と、作品内の最小単位について述べる。第

1 節「色鉛筆」では、色鉛筆の線的な特性に基づいて、模倣する線、抽象的な観念を可視化する線、殴り書きの線、そして線という行為について考察する。第2 節「絨毯の糸」では、織り絨毯の”いびつさ”への考察から、過剰なまでに積み重ねられた小さな線の堆積について述べる。第3 節「サイン」では、自身の作品内の最小単位である単純な幾何学的図形と、ピクトグラム、エクスクラメーションマークなどの記号について述べ、絵を記号化することで生じる匿名性と、それを応用することで得られる、特徴を強調する機能について考察する。

第2 章「ざわめく」では、自身の作品の空間のあり方について考察する。第1 節「反復」では、まず、狭い空間が無数に反復することで生じる、“迷宮”の性質について述べる。次に、主観によって“支離滅裂に”混在した外界の情報を表現する方法として、手仕事の反復行為によるイメージのズレと変容について考察する。第2 節「ざわめく風景」では、まず、ピクトグラムとして簡略化された、個々のイメージを組み合わせ、平面図や断面図のように図式化して表現する方法について考察し、図式化された画面を包括するフォーマットとして、ピクトグラム化された風景である地図について考察する。次に、絨毯の“ボーダー”などを参照しながら、隔離された絵画空間について述べる。最後に、集合体を描く際の捉え方の単位について述べる。第3 節「ゆらぐ色彩」では、私が長い間使用し、現在はあえて避けている、黒という色の性質について考察し、次に、色彩が自身の主観的イメージを通じて変容していく過程について考察する。最後に、版表現による色と、色鉛筆による色の違いについて述べる。

第3 章では、これまでの考察をふまえて提出作品について解説する。

第1章 過剰

第1節 色鉛筆

線で描く



図1 横山麻衣「落書き」(文字は作家の母によるもの) 紙、ペン サイズ不明 1995年

ペンや鉛筆をもった画家の指先と頭脳が腕を通じて直結している、そこには紙の上の線と心のあいだに実に緊密な関係、いわば〈一対一対応〉ともいうべきものがある¹⁾。

前述のように、私は現在、主に色鉛筆を用いて制作を行っている。理由の一つはその機動性にある。水・油性の濡れた絵具は乾くまでに時間を要し、思いつくままに作品を描き出そうとしたときにタイムラグが生じてしまう。一方、色鉛筆やペンなどの描画材は乾き待ちの時間がないため、形を成すより先に溢れ出てくるイメージを素早く描き止めることができる。またこれらのペンタイプの描画材は、筆と違い線的である。この線という特性もまた、私が色鉛筆を用いて制作している大きな理由である。

誰でも、暗がりて手を前に突き出し、よろめきながら歩いたことがあるだろう。スイッチパネルに辿り着くまでの不安と、身体に触れる物体の攻撃的なまでの存在感。目で見ている時には感じられない間延びした空間のなかで、全神経を研ぎ澄ませ、家具を避けようとするあの緊張感。線で描くとは、まさにこのようなことだ。

1. 『所蔵作品による「20世紀の”線描”—〈生成〉と〈差異〉』東京国立近代美術館 1998年 p.35

子供の頃、カレンダーの裏紙やペーパーナプキンを持ち歩き、ボールペンやマジックペンで手あたり次第に落書きしていたのを、うっすらと覚えている。冒頭の図1のように、線で描くことが多かった。いつでもどこでも絵を描きたかったため、準備や後始末が大変な水彩道具では具合が悪い。クレヨンでも手が汚れてしまうが、カラーペンであれば子供でも扱えるだろうという理由で、親がそれを持たせてくれた。またつつるとした紙質のカレンダーでは、絵具はおろか色鉛筆でさえまともに描けなかったことも、幼い私がボールペンやマジックペンを多用した理由のひとつだと思う。ニュースの一場面を切り取りたいと思うような子供にとって、線による模倣の即興性が好ましかったのかもしれない。



図2 棺柩文（木棺に描かれたミイラ、パーと二女神） サイズ、年代不明 大英博物館蔵

次に線で描いたのは、美術を志し、美大受験のためにデッサンに取り組んでいた時だった。他の受験生は、鉛筆や木炭を自在に扱い、綺麗なトーンを駆使してモチーフを描いていたが、器用さも無く短気な私には、そのような芸当は不可能だった。伸び悩んで燻っていた私は、当時好んでいた古代エジプト（図2）的な表現方法を制作に取り入れ、状況を打開しようとした。なぜエジプトかといえば、次のような経緯からである。私は湘南の生まれで、家の近くには海があるが、夏こそ海水浴で賑わうものの、一年の殆んどはサーフィンをする人たちだけが海を訪れていた。特に冬の白けた海と砂浜は、湘南というイメージとはおよそかけ離れた空虚なものだった。飛び砂防止の柵は潮で朽ち、ほどけた木杭となって砂にうずもれている。ひとたび海辺を訪れば、髪の中にまで砂が入り込み、道路に飛び散った砂に足元を掬われる。いつの頃からか私は、荒涼とした砂浜の光景に砂漠を重ねるようになっていった。空空漠漠として何も無い場所、時折覗く木杭に古代エジプトの遺跡を重ね、やがて『死者の書』をはじめとする古代エジプト美術にも興味を惹かれていった。これが私と線との再会であり、“模倣ではない線”との新たな出会いでもあった。

表現のための線には、二つの種類がある。一つは、実在する対象を“模倣する線”で、幼い日にニュースの一場面を描きとめた線描がこれにあたる。もう一つは、パウル・クレーが「芸術の本質は、見えるものをそのまま再現するのではなく、見えるようにすることにある」²と述べた、実在しない対象を“可視化する線”である。エジプト画のように来世を描いたものや、心象表現など、人のイメージや観念などを描き出す線描がこれに当たる。木棺に書かれた図2の棺柩文では、中央の棺台に寝かされたミイラ、その下に内臓を入れたカノポス容器が描かれており、前後にはイシスとネフティスという二人の女神、ミイラの傍には鳥の姿のバー（魂）³が飛んでいる。ここでは目に見えるものと見えないものが、同じように描かれている。線描によって、実在するものと抽象的観念が等価に描かれている『死者の書』は、それまで対象を模倣するための線としてしか使ってこなかった私に、意識の革新をもたらした。

殴り書き

単純な殴り書きと同じように、人間の単純な声は、その発生をまぎれもなく筋肉の状態、運動性の神経刺激、要するに生理的経過の力学に負っている。しかし、発生はこの決定性にもかかわらず、こうして発生した声そのものは、概念的に把握できる意味を持たず、せいぜい表出の担い手でしかあり得ない⁴。



図3 横山麻衣「自画像」TMK ケント紙、鉛筆 39.0cm × 54.0cm 2008年

『死者の書』で可視化されたのは、古代エジプト人の来世の観念だが、私の関心はむしろ個人の内にある心的な観念だった。当時悪化しつつあった家庭環境に受験のストレス

2. パウル・クレー『造形思考（上巻）』土方定一・菊盛英夫・坂崎乙郎共訳 新潮社 1973年 p.122

3. バーの概念はエジプト特有のもので、現代語に置き換えるのは難しい。しばしば死者の頭を持つ鳥の姿で描かれ、人間の魂の活動的な部分を表す。（村治笙子・片岸直美『図説 エジプトの「死者の書」』河出書房 2002年 p.16、p.26）

4. ハンス・プリンツホルン『精神病者がなごを創造したのか —アウトサイダー/アール・ブリュットの原点—』林晶訳 ミネルヴァ書房 2014年 p64

が加わり、日頃から感じていた周囲との断絶感が高まっていた。投げやりな感情に支配されていた私は、そのような感情をダイレクトに表現したいと感じ、丁寧な塗り方やフォルムを整えることを放棄し、紙に線を刻み込むような殴り書きめいた表現を好むようになった（図3）。



図4 ホルスト・ヤンセン「自画像 酩酊」
紙、銅版画 サイズ不明 1964年



図5 エゴン・シーレ「男性の立像（自画像）」
紙、鉛筆 48.2cm × 31.5cm 1914年

ホルスト・ヤンセンとエゴン・シーレの線描（図4、5）にも、彼らの思考がにじみ出ているように見える。「酩酊」と名付けられたヤンセンの自画像（図4）は、一見攻撃的だがどこか哀切を漂わせ、シーレの自画像（図5）は、自分自身を盲人として表現している。社会情勢に伴い、作品の方向転換を余儀なくされたシーレは、初期作品の若者特有の生々しい感覚が失われていくことに怯えていたという⁵。それまで自分自身を天才と認識し、傲慢ともいえる振る舞いを続けていたシーレの気弱な態度が、か細く繊細にゆらぐ線に表れているように思える。彼らは、自分を単なる肉体として機械的に再現描写するのではなく、本来目に見えないはずの心の動きを線に置き換え、心象の媒体としての自分を描き出したのだ。

ただこれらの作品は、自分という肉体を前提に描かれており、感情が瞬間的に切り取られ、静止画として描かれている。心の中で感情が渦巻く過程を描き出してはいないのだ。

ヤンセンが「私は自画像を描くとき、自分をひとつの静物に見立てて“物”として鏡に映す」⁶と述べたように、彼らの表現には肉体というフォルムが前提としてある。怒りや不安などの瞬発的な感情や、それに基づく心理的イメージは、不定形で、重力や時間的ルールによらない自由なフォルムを持つ。ヤンセンやシーレの描き方は、あくまで自身の外側から、モチーフとして自分自身を観察しているため、私が感情そのものの表現として参考にするには物足りなく感じられた。自画像のように対象物が予め定められているもの、つまり最

5. ジェーン・カリアー『エゴン・シーレ ドローイング水彩画作品集』和田京子訳 新潮社 2003年 p.278

6. 種村季弘・谷川渥・水沢勉・新藤信『画狂人ホルスト・ヤンセン』平凡社 2005年 p.60

終的なイメージの着地点に向けて描くことに、不信感があった。手を動かしたり、線を引くという単純な行為そのものに、描き手の意志を線に乗せるには、どうすれば良いのか。



図6 サイ・トゥオンブリ「パノラマ」紙、鉛筆 56.0cm × 76.6cm 1955年

サイ・トゥオンブリの作品（図6）は、対象やフォルムを持たない。彼はあくまで動作として線を引いているに過ぎず、対象の描写を前提とするヤンセンらとは真逆の作家だろう。私は彼の作品にこそ、心象表現の根源を感じた。

ロラン・バルトは、トゥオンブリには（イメージの行き着くところとしての）目的が無いため、攻撃的なところが無いと述べたが⁷、鉛筆で書き殴られたこのドローイングには、衝動と抑制が並存する痛烈なまでの緊張感が漂っている。衝動的かつ解放的に殴り書きされた痕跡。意外にも紙の枠を意識しているらしい彼の手によって、それらは画面の内側に閉じ込められている。その理性的な抑制によって、トゥオンブリは無意識のオートマチックな衝動としてではなく、あくまで行為としての線を描こうとしているように見える。

私はトゥオンブリのこれらのドローイングに、ヤンセンやシーレが表現し得なかった過程としての心象を感じているのだが、ただそれらは感情というにはあまりにも断片的だ。先に引用したハンス・プリンツホルンの言葉にあるように、殴り書きされたこれらの筆跡は、人間の単純な声に似ており、特定の意志を持たない。ヤンセンらは線を、どのようなイメージにするかを決定してから描き始めるが（少なくとも完成時は確定）、トゥオンブリはそれを最後まで決めずにいる。プリンツホルンは「対象を欠いた無秩序な殴り書き」⁸を、「描くことの原型」⁹と称したが、殴り書きされた単純な意志の痕跡は、まさにそれだろう。

7. ロラン・バルト『美術論集 アルチンボルトからポップ・アートまで』沢崎浩平訳 みすず書房 1986年 p.107

8. ハンス・プリンツホルン『精神病者はなにを創造したのか —アウトサイダー／アール・ブリュットの原点—』林晶訳 ミネルヴァ書房 2014年 p.63

9. ハンス・プリンツホルン『精神病者はなにを創造したのか —アウトサイダー／アール・ブリュットの原点—』林晶訳 ミネルヴァ書房 2014年 p.66

エネルギーそのもののような鉛筆の線の群れは、不定形で移ろいやすい「感情の原型」として使用するのにふさわしい。プリンツホルンは、殴り書きについて次のように述べている。

例えば、講演や会議中の退屈からくる殴り書きや、疲労や活力の減退や集中力の低下での殴り書きなどである。だが、この殴り書きは、必ずしも疲弊した生命感の状態に限って生み出されるわけではなく、気散じしたい興奮や緊張状態からも生み出されている。電話のメモ帳上の殴り書きは、むしろこの範疇に入るだろう。こうした産物の本質は、それが理性的な種類のものであれ、形式的な種類のものであれ、そこには目標のイメージが完全に欠落していることである。だがそれでも手の動きは、完全に自動的ではなく、またその遂行に我を忘れていないわけではない。ただ個々の描線だけが、盲目的な衝動から生じてくるが、個々の描線の結びつきは、いかにぞんざいであろうともそれを監督している原作者によって導かれている¹⁰。

殴り書きは落書きの一種だ。一手一手がラフになり、描画速度は格段に上がる。気楽にやれるということは、様々な手を試しやすいということでもある。表現しなくてはならないイメージに縛られず、一枚を描きあげたときに“結果”として受け入れるものだから、画面の端と端で気分が変わってしまっても構わない。それまでの私にとっては、初めに定めた画面イメージを達成することが目標だったが、ここから気の向くままに手を動かしてもよいという、手遊び的な感覚に変わった。なおも創作の根底には、グラグラと沸き立つような激しい感情があったが、それを端からラフな形状で描き止めてみようという気持ちになることができた。

落書きも殴り書きも、目的より動作が先行しているとはいえ、絵を描いているという意識がある以上、完全な無意識の行為ではない。一見荒唐無稽に思えるトゥオンブリの筆跡が、実は支持体を意識していたように、落書きをする私も、自覚的な衝動と無意識を行き来するのである。

線という動作

模倣する線、可視化する線、殴り書きの線。様々な線のあり方を模索してきたが、そこにはいつも絵を描くという前提があった。しかし、その絵画という前提を取り払った時、

10. ハンス・プリンツホルン『精神病者はなにを創造したのか ―アウトサイダー／アール・ブリュットの原点―』林晶訳 ミネルヴァ書房 2014年 p.24

線は一体何になるのだろう。トゥオンブリについてロラン・バルトが語った次の言葉は、私が 2011 年にマレーシアで絨毯を“作る”ために線を引いた時のことを思い出す。

TW（筆者注：サイ・トゥオンブリ）は、現代画家の多くが選んだ態度とは逆に、^{ジェスト}動作を示す。求められるのは、生産物を見、考え、味わうことではない。そこに至った運動を見直し、見定め、いってみれば《楽しむ》ことである¹¹。

2011 年当時、父がマレーシア半島の北西部に位置するペナン島に住んでおり、私をはじめ海外旅行で訪れたのがここだった。滞在期間中は殆んど父の家に泊まっていたが、父が一泊くらいはホテルに泊まってみたらいいと、ペナン島南西部のジョージタウンにあるイースタン・アンド・オリエンタルホテルに部屋をとってくれた。受付を済ませ、ベルボーイに連れられて部屋に入ると、昼下がりの陽光が溢れる窓辺の、木机の下に置かれた絨毯（図 7）が目飛び込んできた。表情豊かな深い緋色、短く刈り揃えられた毛足の感触は、いまでもよく覚えている。絨毯のあったところだけ、ブラックホールか宇宙のように異世界めいた輝きを放っていた。一目見て、それが欲しくてたまらなくなったが、ホテルの備品を持ち帰るわけにもいかない。ならば小さな複製を作ろうとすぐに思い立ち、掃除の行き届いた気持ちよさそうなベッドを尻目に、その日は眠らずに手を動かした。赤い絨毯の虜になった私は、本物を前に、できる限り正確にそれを再現した（図 8）。



図 7 絨毯 イースタン・アンド・オリエンタルホテル、ペナン島、マレーシアにて筆者撮影 2011 年

11. ロラン・バルト『美術論集 アルチンボルトからポップ・アートまで』沢崎浩平訳 みすず書房 1986 年 p.92



図8 横山麻衣「イースタン・アンド・オリエンタルホテルの絨毯」 藁半紙、色鉛筆、糸 17.0cm × 35.0cm 2011年

制作には色鉛筆を用いたが、あの時、どうして写真に撮るだけでは満足できなかったのだろうか。私が手に入れたかったのはこの絨毯であり、絨毯の記録ではない。つまり私は、色鉛筆と線でこの絨毯をもう一度“作ろう”としたのだと思う。

小学校の習字の授業でも、似たようなことがあった。手本に倣って漢字を書くという授業では、一発書きがルールで二度書きは禁止である。ただ小学生に筆の扱いは難しく、掠れたり歪んだりした部分を、細筆で修正しようとする児童がたくさんいた。私もそうだったが、とめ、はね、はらいは、その漢字の書き順と深く関係している。正しい書き順であれば、とめ、はね、はらいは、手の流れと共に自然に現れてくるものだろう。模写とは、手順と構成を追体験することで本質を理解しようとする授業だが、児童たちはそれを理解せず、最終的な見栄えのためだけに二度書きの修正をしていたわけである。

写真や絵具で絨毯を写すということは、この二度書きと同じではないだろうか。この絨毯をことばで説明するとしたら、“赤い”“模様がある”“糸が寄り集まっている”となるだろう。“赤い”“模様がある”という情報は視覚情報だが、“糸が寄り集まっている”という情報には、行為や触覚の情報が潜んでいる。つまり、絨毯は糸という線的な要素によって構成されており、それを再現するには、色鉛筆という線的な素材が適切だと感じたのだ。油絵具であれば、色味は色鉛筆より本物に似せられるかもしれないが、行為と触覚を再現したとは言い難い。漢字のとめはねを後付けしたあの日のように、フォルムと色だけを真似た絨毯になってしまう。リアリティは、視覚的イメージ以前の行為を再現（あるいは追体験）することで真価を増す。私は線という糸を織りながら、この絨毯をもう一度“作った”のだ。

第2節 絨毯の糸

過剰な密度

絨毯は、過密なまでに組み上げられた精神世界だ。私は2012年の夏、トルコを訪れた際に触れた絨毯の世界に大きな影響を受け、現在まで制作している。絨毯との出会い自体は、その前年にマレーシアのホテルで見た前述の絨毯だったが、私はその絨毯が忘れられず、本場でより多くの絨毯を見てみたいと思い立ち、トルコ旅行を計画したのだ。日本で絨毯といえばペルシア絨毯が主流だが、トルコ絨毯も歴史が深い。特に私が訪れたアンカラ財団美術館（Ankara Vakıf Eserleri Müzesi）には、16世紀から19世紀に作られた様々な地域のトルコ絨毯やキリム¹²が、多数展示されていた（図11、12）。展示室内の可動式の壁と引き出しの中に、色とりどりの絨毯やキリムが保管されている光景は圧巻だった。マレーシアでの体験も含め、なぜこれほど絨毯に魅了されるのか。道明三保子が、あるペルシア絨毯¹³について次のように述べている。

さまざまな欲望のうごめく人生の時間を否定し、自分を無にしてひたすら織り続ける工人たちの姿には、すべてを神アッラーにゆだねるイスラム教徒の強靱な信仰のあかしを見る思いがする。イスラムの絨毯文様は、神に無限の時間をささげることで、人は神に近づくことができると言うことをわれわれに教えてくれる¹⁴。

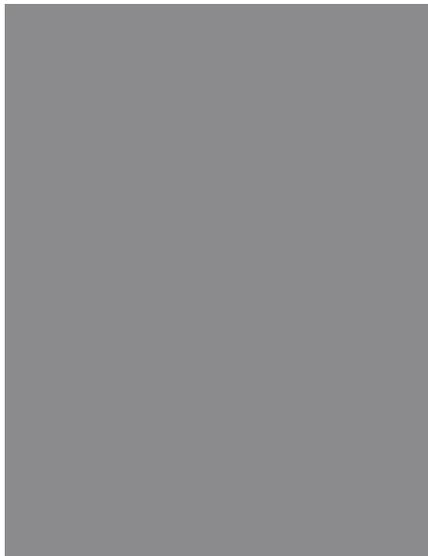


図9 絨毯
綿、ウール 138.0cm × 213.0cm ナハバンド産
制作年不明 筆者所有、撮影 2017年



図10 絨毯の織り目（図9、左上部分）
綿、ウール 138.0cm × 213.0cm ナハバンド産
制作年不明 筆者所有、撮影 2017年

12. 絨毯は毛足のある織物、敷物。織り機の上下の木枠にくるぐると糸を巻き付け、均等な間隔で縦糸を張る。前後二本の縦糸を一組として扱い、ここに横糸を結んでは切っていく。トルコ絨毯とペルシア絨毯では織り方が異なる。キリムは平織りの織物の総称。平織りは、縦糸と横糸を交互に編み込む。

13. ロンドンのヴィクトリア・アンド・アルバート美術館の「アルダビール・カーペット」（1152.0cm × 534.0cm）についての言及。（道明三保子「イスラムの絨毯文様」『オリエントの文様』（相賀徹夫編）小学館 1992年 p.217）

14. 道明三保子「イスラムの絨毯文様」『オリエントの文様』（相賀徹夫編）小学館 1992年 p.217 - p.218

複雑な文様（図9）は、白い織物の上に描かれたものではなく、染色された糸の集合体（図10）である。か細い糸、執拗に繰り返される手仕事、その一手一手によって織り上げられた絨毯は、もはや単なる物質としてではなく、幾重にも張り巡らされた複雑極まりない精神世界として、私たちの前にその姿を現すのだ。



図11 キリム
アンカラ財団美術館、トルコにて筆者撮影 2012年

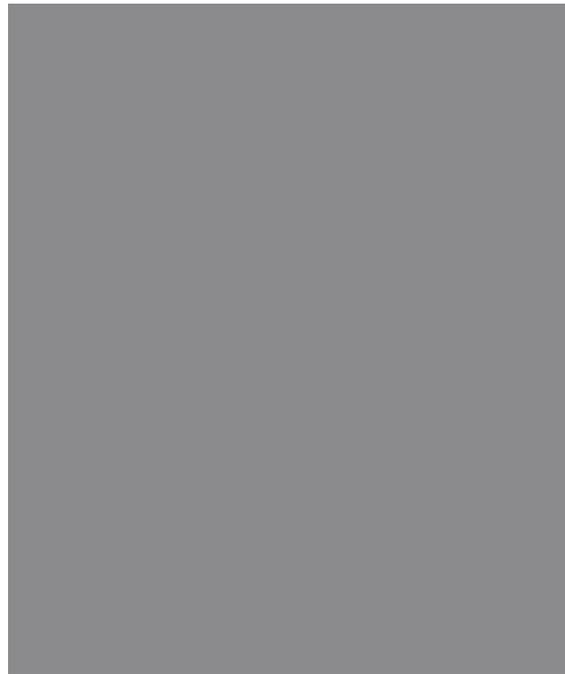


図12 詳細不明
アンカラ財団美術館、トルコにて筆者撮影 2012年

今日、オリエントの絨毯を目にする機会が多いが、流通しているものの殆んどは機械織りの製品だという。アンカラ財団美術館に収蔵されている絨毯やキリムは、全てアンティークの手織り品（図11、12）だった。それらの手織りの絨毯は、デザインにおいても仕事においても“いびつ”である。機械織りの絨毯が、デザイン画に基づくプログラム通りに織られ、“完璧”な状態で完成するのに対して、手織りは作られる過程で様々なアクシデントに出くわし、それを解決しながら“いびつ”な状態で完成する。このアクシデントと解決のプロセスが“残ってしまう”ところに、線たる糸を用いた絨毯ならではの魅力があるのだろう。

手織りと”いびつさ”

糸は線であり、行為の痕跡を可視化する。透明性や遅乾性から、レイヤー状に下地

層を覆っていく油彩画とは異なり、絨毯はノットと呼ばれる結び目によって、行為の軌跡が表面上に保存されている。これは、「モナ・リザ」に用いられたスフマート技法や、フェルメールの光の表現とは真逆にある。下書き、下塗り、中間層、仕上げというように、下の層を上書きしていく油彩技法のプロセスを用いれば、常に全体像を把握することが可能であり、アクシデントは常に修正され、被覆されて完成する。それに比べ、絨毯は一方通行¹⁵だ。一つ一つ順番に糸を結びつけていくプロセス上、糸目の量がある一定のところに達するまでは、イメージすら確認できない。“いびつ”だと分かるのは完成してからだ。



図13 絨毯 アフシャリ族（フィールド内部の左端のスペースが足りなくなってしまう、ボテが細くなっている。余った右端には鳥などの文様がさし込まれている） 1960年頃

この“いびつ”さは、手織りの絨毯やキリムにのみ存在するものだ。では、この“いびつ”さは、どこから生まれるのか。『キリムの世界』の著者ハーカン・カラルは、アンティーク・キリムについて「おおらかなキリム」という言葉で表現している¹⁶。彼らは、飼育する羊や山羊の毛を刈り、草木の天然染料で染めた毛を紡いで色系にした。大きなキリムを

15. 絨毯制作は縦糸を張った後、足元から一列ずつ横糸を織っていく。「色系を結んで切り、櫛でたたいて締めつけ、毛糸をはさみで切りそろえるという3つの工程の繰り返しである」（ナジ・エレン『トルコ手織り絨毯』山田まり子訳 HITIT COLOR 1992年 p.28）。

16. ハーラン・カラル『キリムの世界』青山キリムハウス 2014年 p.24

作る場合は、半分ずつに分けて織り、後で継ぐのだが、こうした自家製の手紡ぎ糸は太さや色合いがまばらなため、継いだ時に柄の位置がずれることもある（図14）¹⁷。また時を経てアンティークとなれば、その表面にはアブラッシュ¹⁸が生じてくる（図15）。これらは、織り手にとっては外的な要因、アクセントである。



図14 柄のずれたキリム
アンカラ財団美術館、トルコにて筆者撮影 2012年



図15 ベルシャ絨毯
赤いフィールド部分に生じたアブラッシュ 1860年頃

では、定められたデザインと化学染料の色系を用いた手仕事であれば、“いびつさ”は生じないのか。ばらつきは多少収まるかもしれないが、答えは否だろう。機械による判断は、常にプログラムによって一定だが、人間はそうではない。性格や環境、地域性などの様々な要因（いわゆる個性）は、織り手ごとに異なるため、より複雑な様相になるのだろう。

糸を一本ずつ結び付けて進む、この一発書きとも言える織物制作の性質上、油彩画のように全体像のバランスを確認しながら修正することは不可能だ。極めて狭い視野の中で、最善策をとりつづけるより他に方法は無い。一仕事の単位の小ささから、一日たった数センチしか進まないこともあるという¹⁹。長い制作時間の中で、織り手はアクセントと修正を星の数ほど繰り返し、その度に異なる解決策を繰り出すことになる。これを無数に積み重ねた結果、“おおらか”で“いびつ”な織物が現れるのであり、これこそが精密な機械では起こり得ない“いびつ”さの正体である。

誤解の無いように記しておきたいが、“いびつ”さは乱雑さではない。実用品とはいえ、時に金品に代用されることもあった毛織物だ²⁰。美術作品として現代に残るほど、その技術は高い。しかし、なぜ精緻な仕事による機械織りの絨毯より、“いびつ”な手織り絨毯に惹か

17. ハーラン・カラル『キリムの世界』青山キリムハウス 2014年 p.24

18. 草木染めの褪色による色むら。

19. ナジ・エレン『トルコ手織り絨毯』山田まり子訳 HITIT COLOR 1992年 p.30

20. ハーラン・カラル『キリムの世界』青山キリムハウス 2014年 p.14

れるのだろうか。

一本の糸から、膨大な時間と労力を捧げて織り上げられる手織り絨毯の、執念とも言えるストイックさ、“いびつ”さは、その神業の中に潜む、名も無き職人たちの痕跡だ。過剰なまでに積み重ねた線の堆積が、“いびつ”であることで、初めて人として生きる彼らの気配を感じることができるのだ。

スーパーエゴ 「SUPEREGO」

卒業制作の「SUPEREGO」(2012年、図16)は、トルコ旅行の影響を受けた最初の作品である。絨毯が内包する精神性に感化され、膨大な手仕事の結果として立ち上がる全体像を目指して、絨毯に倣った一発書きの手法で制作した。絨毯制作と同様に、画面の下方から上方へと描き進めたため、一番下は4月頃、最上部は締め切り目前の12月頃に描いている(図17、18)。一発描きのため、細部や完成形のイメージは事前に考えておらず、一日数センチしか進まなかったことも、絨毯制作と似通っている。

絨毯と違うのは、明確な終わり(サイズ)を定めず、時間切れになるまで描き伸ばそうと試みたことである。手織り絨毯のいびつさに、織り手の日々を感じるように、手がける人間、つまり私自身の記録が、どのように変化していくのかに興味があったからである。約8カ月に及ぶ制作の間、毎日手をかけたこの絵には、私の日常や思考が層のように堆積している。

この作品は、ジークムント・フロイトの「スーパーエゴ」(超自我)という精神分析学上の概念を、自身を監視する“塔”として自分なりに再解釈した作品だ。“監視の塔”というテーマに沿って積み重ねられた細部は、どの部分でも“見る、監視する”というテーマが反復されている。この絵には、日によって移り変わる人間としての姿が、刻一刻と記録されている。一枚の絵画というより、日々を刻み込んだ日記のようなものだ。受動的で単発の日常の記録に、連続性を生むことはできるのか。ただ、完成形がどのようなものになるのかは、終わってみなければ分からない。実際の展示では、この絵と日記を兼ねた手帳を並べ、絵画と文字という異なるアプローチによって、同じ8カ月を堆積させた作品として展示した。日記もこの絵も、堆積する行為の

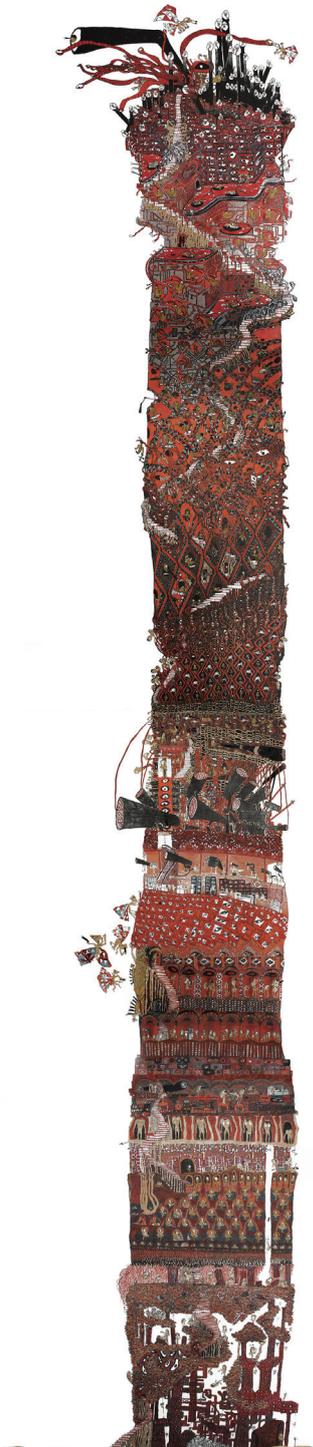


図16
横山麻衣「SUPEREGO」
ケント紙、リトグラフ、色鉛筆
320.0cm × 64.0cm
2012年

結果であり、完成図としてのフォルムはさほど意味を持っていない。



図 17 横山麻衣「SUPEREGO」(部分、下部)
ケント紙、リトグラフ、色鉛筆 320.0cm × 64.0cm
2012年



図 18 横山麻衣「SUPEREGO」(部分、上部)
ケント紙、リトグラフ、色鉛筆 320.0cm × 64.0cm 2012年

図 17 が最下部 (4月)、図 18 が最上部 (12月)。図 17 では余白を用いて深い奥行きを生み出そうとしているが、8カ月後には極めて平面的な空間に徹している。トルコを訪れたのは制作年の夏休みだったため、図 17 の時点では絨毯の図版を参照していたに過ぎず、まだ絨毯的な描き方の影響が薄い。

それまでの絵がそうだったように、この絵も途中で全体を確認できたなら、バランスを取ることに必死になって上書きを繰り返していただろう。しかしこの絵における細部は、私が生きた日常そのものだ。下から上へ、刻一刻と過ぎていく時間をそのまま反映するためには、そうした修正行為はナンセンスだ。

“結果として” いびつになってしまうのは、むしろ一つ一つの痕跡が、その瞬間において確かなものだったからではないだろうか。先の事を考えていないから、いびつになるのではなく、先の事は分からないから、いびつになるのだ。色糸と絨毯。色線と赤い塔。完成形の大きさからすれば、数センチという一日の作業量はなんと僅かなことか。そこでのアクシデントと修正のプロセスは、極めてゆっくりとした速度で進められていく。確認できるのはさらにその後だ。

視野狭窄ともいえる小さな範囲で、まだ見ぬ全体図への最善の選択を繰り返していく。塔も絨毯も、僅かな歪みが全体へと波及し、“結果として” いびつな形になっている。細部への執着を積み重ね、結果として生み出される手織り絨毯の誠実さに、精神性を見出したように、この作品は一瞬を線として刻み込み、大きな全体像を描き出す行為へと向かうきっかけとなった。

第3節 サイン

○△□（仮の形）

○、△、□などの単純な幾何学的図形は、私の絵の中での“糸”と言い換えることができる、作品を構成する最小単位だ（図19～22）。これらの基本的な形は、もはやそれ自体に具体的な意味はなく、ハンス・プリンツホルンの言う「単純な声」²¹にすぎない。

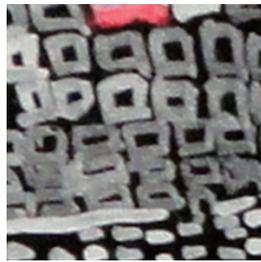


図19 横山麻衣「遊覧紀行」(部分)
リトグラフ、アクリル、色鉛筆、
インク、フェルト、糸
100.0cm × 80.0cm × 40.0cm 2012年

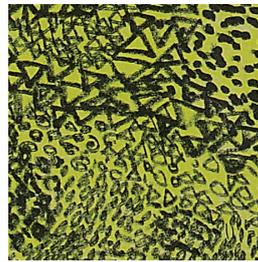


図20 横山麻衣「DAZZLER 王宮」(部分)
リトグラフ、色鉛筆
65.0cm × 45.0cm 2014年



図21 横山麻衣「呑み込んだ悪」(部分)
紙、アクリル、パステル、ペン、色鉛筆
51.5cm × 36.4cm 2011年



図22 横山麻衣「SUPEREGO (立体)」(部分)
リトグラフ、色鉛筆、クレヨン、糸
200.0cm × 100cm × 140cm 2012年

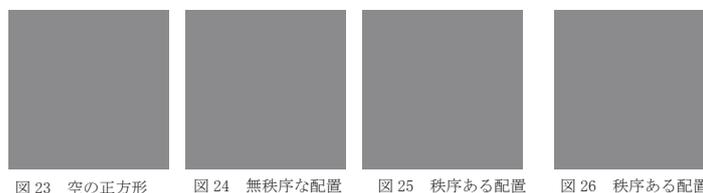
自分がなぜ、幾何学的な図形を用いて描こうとしたのかは分からない。実際にそう見えているということではないため、対象物を写實的に描こうとする時には、こうした幾何学的図形は現れなかった。むしろ授業中に落書きをしながら、遊び半分で手を動かしているときにこの、幾何学的図形が現れた。

私が描く対象は、抽象的な観念や主観が混在した記憶によるものが多く、形が無い。しかし形の無いものを、形の無いまま描き出すことはできない。無形のものを具現化するためには、代わりになる仮の形が必要であり、それがこの幾何学的な図形だった。

アドリアン・フルティガーは、空^{から}の正方形（図23）に点を配置したいくつかの図（図24～図26）を比べ、無秩序な点の配置（図24）と、秩序ある配置（図25、26）では、「秩序をもった

21. ハンス・プリンツホルン『精神病者はなにを創造したのかーアウトサイダー／アール・ブリュットの原点ー』
林晶訳 ミネルヴァ書房 2014年 p.64

かたちを作ることは、無秩序、無 - 形（形をもたないかたち）を作ることよりも易しい」²²とする。



幾何学的な図形と言えるのは、図 25、26 の秩序ある形の方である。しかし私が描く幾何学的図形は、むしろ本来「無秩序、無 - 形（形をもたないかたち）」²³の方に分類されるものであり、あくまで“仮の形”としての図形である。幾何学的な形は、様々な民族の原始美術に共通して見られるが、ヴォリンゲルはこれについて、次のように述べている。

世界像の多様性と不明瞭性に直面したとき未開人を支配したに相違ないところのあの困惑の意識（中略）未開人は幾何学的抽象の必然性と固定性によって安静をうることができた²⁴。

ヴォリンゲルは、純粋な幾何学模様は結晶の構成と合致しており、それによって、複雑に変容し続ける外界の不安から解放されたのだとする（図 27 はミョウバンの結晶）。²⁵



図 27 ミョウバンの結晶

紙にインクを付けたその時から、イメージは具体的な存在として姿を持つ。描くという行為は、観察対象の有形無形を問わず、紙面上に形あるものとして生成させることである。観察対象が有形の場合は、情報量を圧縮し、線や面で対象を模倣することで絵になる。しかし観察対象が無形の場合は、そもそも模倣すべき対象が目に見えないのだから、代用の

22. アドリアン・フルティガー『図説 サインとシンボル』越朋彦訳 研究社 2015年 p.5
23. アドリアン・フルティガー『図説 サインとシンボル』越朋彦訳 研究社 2015年 p.5
24. ヴォリンゲル『抽象と感情移入—東洋芸術と西洋芸術—』草薙正夫訳 岩波書店 1953年 p.58
25. ヴォリンゲル『抽象と感情移入—東洋芸術と西洋芸術—』草薙正夫訳 岩波書店 1953年 p.58-p.61

形を当てはめ、その不定形なイメージを見えるようにしなければいけない。そこで私の場合は、あらゆる形の中でもっとも普遍的な、単純な幾何学的図形を用いたのだと思う。それは、視覚に頼ることができない不安定さの中に、安定を見出そうとする選択でもあった。

人 (ピクトグラム)



図 28 横山麻衣「いるよ」(部分)
紙、アクリル絵の具、ペン、パステル
51.5cm × 36.4cm 2009年

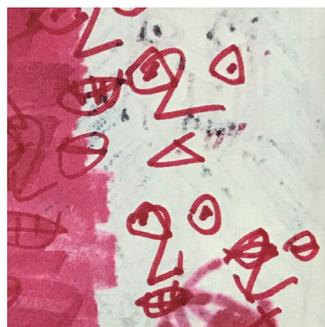


図 29 横山麻衣「落書き」(部分)
ノート、ペン
9.0cm × 14.0cm 2008年

形あるものの最小単位とはなんだろうか。原始的で単純な幾何学的図形は、無形のものに形を与えるのには良いが、有形のものを描くときには単位が小さすぎる。そこで私は、形あるものの最小単位をピクトグラム²⁶として描いている。

外界に存在する物体は、すでに形を持っており、視覚から得る外界の情報は多い。しかしこの視覚情報を全く無視して、対象を別の形に作り変えてしまうことは、かえって自身が感じた印象を損なうのではないかと考えた。

図 28 は初めて落書きを作品として描いたものだが、この顔は当初、学校の先生を描いた落書きだった (図 29)。授業のたびに落書きを繰り返し、大きな目鼻や尖った顎など特徴的なパーツが記号化されるにつれ、特定の個人性が薄れ、顔を意味するピクトグラムになっていった。



図 30 イタリアの標識
イタリアにて筆者撮影、2015年

26. ピクトグラムの和訳は、“絵文字”あるいは“絵ことば”となる。

太田幸夫『PICTGRAM DESIGN ピクトグラム [絵文字]デザイン』柏書房 1987年 p.20

ヘルベルト・W・カピツキは、ピクトグラムを、「アイコン的記号であり、描かれているものの特性を表すとともに、抽象作用によって記号の性質を有する」²⁷とし、太田幸夫はピクトグラムの特徴を、「事前の学習なしでも、即時的、国際的にわかる伝達効果」²⁸があるとする。図30はイタリアで撮影した標識だが、日本での標識と同じように、意味が通じる。このように本来のピクトグラムは、自由な自己表現とは逆に位置する公共物だ。制作者は無私に徹し、共通の経験を基盤にすえたアノニマスな発想をもとに、徹底して社会と同化することを求められる²⁹。

私は自由な表現の一環としてピクトグラムを用いているため、公共物としてのピクトグラムとは異なる使い方をしているが、このアノニマス性については同意している。個を失うということは、普遍的な存在になることだからである。

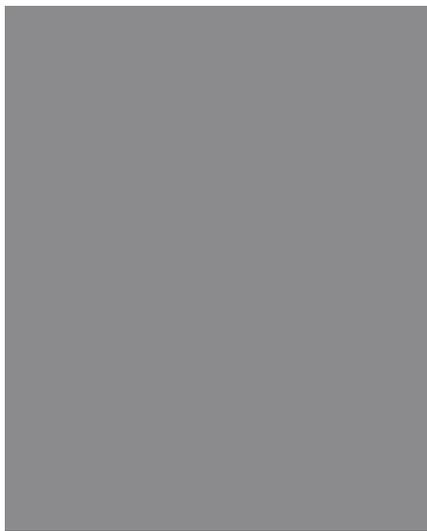


図31 キース・ヘリング「無題」(部分)
紙、アクリル、インク 95.9cm × 125.7cm
1981年



図32 「犯人」
『名探偵コナン』より

キース・ヘリングの描くキャラクター（図31）や、『名探偵コナン』の犯人（図32）は、このアノニマスな性質を備えている。キース・ヘリングのこのシルエットから、性別や人種といった特性を読み解くことはできない。特に推理物の『名探偵コナン』の犯人は、正体が分からないように、人間であること以外の情報を徹底的に排除したアノニマスな姿で描かれている。100巻近くが出版されているこの作品には、多くの犯人が登場するが、どの犯人も正体を暴かれるまでは、この姿で描かれている。個人である以前に、“犯人”という普遍的な存在として語られているのであり、ピクトグラムのように普遍化されたイメージになっていることが分かる。

27. ライアンアブドゥラ・ローゲル ヒューブナー共著『SIGN, ICON and PICTGRAM』星屋雅博訳
ビー・エヌ・エヌ新社 2006年 p.10

28. 太田幸夫『PICTGRAM DESIGN ピクトグラム [絵文字]デザイン』柏書房 1987年 p.18

29. 太田幸夫『PICTGRAM DESIGN ピクトグラム [絵文字]デザイン』柏書房 1987年 p.88



図33 横山麻衣「パチンコパーラー・キング #2」
サーバス、色鉛筆
49.0cm × 50.0cm 2016年



図34 横山麻衣「パチンコパーラー・キング #2」(部分)
サーバス、色鉛筆
49.0cm × 50.0cm 2016年

図33の自作品「パチンコパーラー・キング」は、家の近くのパチンコ屋を描いた作品だ。自動扉が開くたびに溢れ出す騒音と、その隙間から垣間見える多くの人々がパチンコ台に向かって座っている光景を描いたものである。この異様な光景は、“騒がしさ”と、“人が大勢パチンコ台に向かって座っている”という、2つの要点で構成されている。“人が大勢パチンコ台に向かって座っている”場面の描写では、性別や容姿などの個性は描かれておらず、“人”という記号的な情報のみによる普遍的なイメージになっている(図34)。

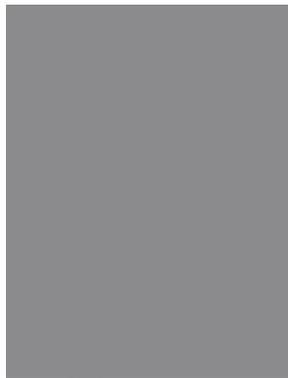


図35 「猫娘」
(『ゲゲゲの鬼太郎』より)



図36 横山麻衣「カ」
紙、アクリル、色鉛筆、パステル
116.7cm × 80.3cm 2011年

ライアン・アブドゥラとローゲル・ヒューブナーが言う「文字記号による伝達の場合と同様に、画像記号によるメッセージのコード化において重要なことは、要点をつくということである」³⁰という指摘は、対象の個性を消すだけでなく、逆に特徴の強調として応用することもできることを示唆する。

30. ライアン・アブドゥラ、ローゲル・ヒューブナー共著『SIGN, ICON and PICTGRAM』星屋雅博訳 ビー・エヌ・エヌ新社 2006年 p.16

たとえば図 35 は、『ゲゲゲの鬼太郎』に登場する猫娘だが、半妖怪の猫娘を、黄色い目、縦に割れた瞳孔、鋭い牙といった、猫の特徴的な要素で表現している。

図 36 は、父を描いた作品だが、口が立つという特徴に絞って構成しているため、口や舌が多数描かれ、猫娘より記号化が進んでいる。

このように、作者の目を通してイメージを抽出することも、要点をつくという点で一種のピクトグラムといえるだろう。私の場合は、ピクトグラムの、アノニマスな性質とキャラクターを強調する両方の性質を用いて、主観によって外界の風景を再生成しているといえる。

? (“知らない”)



図 37 横山麻衣「HUMANITY a Mother」
リトグラフ、色鉛筆
78.8 × 109.1cm 2015 年

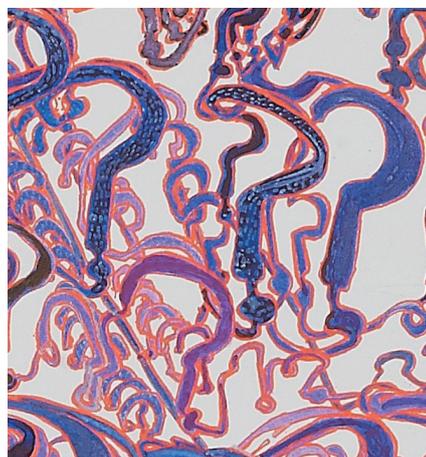


図 38 横山麻衣「HUMANITY a Mother」(部分)
リトグラフ、色鉛筆
78.8 × 109.1cm 2015 年

無形の対象も有形の対象も、対象のイメージさえあれば描くことができるが、“知らないもの”は、イメージすら存在しないため描くことができない。私はこの“知らないもの”を、“知らない”という状態のまま描くことにした。

図 37 は、「HUMANITY」という、家族全員を描いたシリーズの中の、義理の母を対象にした作品だ。「HUMANITY」シリーズは、私と家族の関係性という抽象的な事柄を、人物表現を極力避けて表現しようとした作品である。私と家族の間に起こったそれぞれの出来事を、要素として組み込んでいるが、父や母、弟など、同じ時間を共に過ごした人々との思い出は豊富にあった。ただ、義理の母親と実際に会ったのは一度きりのため、彼女と私の関係性は無いに等しく、私は彼女のことを“知らない”のだと実感した。この“知らない”という要素は、無形や有形とは異なる状態である。そこで私は、“?”(クエスチョンマーク)を用い、対象について“知らない”という事実を表現しようとした(図 38)。



図 39 栗田穰崇 (NTT DOCOMO) 「絵文字」 1999 年
Shigetaka Kurita, NTT DOCOMO. Emoji (original set of 176). 1998–99. Software and digital image files. Gift of NTT DOCOMO Inc., Japan

また図 39 は、1999 年に NTT DOCOMO が携帯電話やポケットベルのために開発した「絵文字」である。文字だけではトーンや感情が伝わりづらいが、絵文字と組み合わせることで、表情豊かなコミュニケーションが可能になる。漫画やピクトグラムなどを参考にして作られた³¹ というこの絵文字の中に、“！”や“？”などの記号も含まれている。

“！”(エクスクラメーションマーク)と“？”(クエスチョンマーク)は、“.”(ピリオド)から派生した記号である³²。パンクチュエーションと呼ばれるこれらの記号は、話し言葉を文章として構造化し、内容を理解しやすくするための補助機能として使われる³³。

しかし、太田幸夫が「感嘆符(！)や疑問符(?)は、ピクトグラムの範囲内にあって、一番文字寄りに位置する例だろう」³⁴と述べるように、これらはもはや単なる記号ではない。ニュアンスや感情などの抽象的な観念を備え、視覚的でダイレクトなコミュニケーションを可能にするピクトグラムなのだ。



図 40 パウル・クレイ「エロス」
紙、鉛筆、グワッシュ、水彩
33.3cm × 24.5cm 1923 年

31. ニューヨーク近代美術館 (MoMA) 公式ホームページ

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3639> 2017 年 7 月 5 日 13 時 48 分

32. アドリアン・フルティガー『図説 サインとシンボル』越朋彦訳 研究社 2015 年 p.210

33. アドリアン・フルティガー『図説 サインとシンボル』越朋彦訳 研究社 2015 年 p.208

34. 太田幸夫『PICTGRAM DESIGN ピクトグラム [絵文字]デザイン』柏書房 1987 年 p.18

“↑”（矢印）も、分かりやすい直接的な性質を持つピクトグラムの一つだ。人類が生み出した最初の記号³⁵であるこの記号は、その名の通り矢が原形だ。発射され、真っ直ぐに飛んで命中する矢の特徴から、“方向”という意味を備えた記号になったものである。

パウル・クレーの「エロス」（図 40）は、「矢印」の記号を用いて性行為を象徴し、線や色の生成運動と重ね合わせられている³⁶。色のグラデーションだけで性行為を表現することは難しいが、方向を指示する矢印を用いることで、性行為の身体運動をより直接的に表現することに成功している。

このように、知らないことや分からないことを、その状態のままで“絵”として表現する事は難しいが、“記号”を用いることで、情報伝達の精度は飛躍的に向上する。ピクトグラムは、絵と記号の中間に位置する存在であり、私はピクトグラムを用いて、より直接的な表現を深めていきたいと考えている。

35. アドリアン・フルティガー『図説 サインとシンボル』越朋彦訳 研究社 2015年 p.37

36. 野田由美意『パウル・クレーの文字絵—アジア・オリエントと音楽へのまなざし—』アルテスパブリッシング 2009年 p.132

第2章 ざわめく

第1節 反復

増殖する反復

空間を描く時の感覚は、暗闇の中を手探りで歩く感覚に似ている。第1章で述べた、幾何学的図形やピクトグラムのような、基本形のパーツを画面上に並べることは、暗闇の中で物体に直接接触れ、確かにそこに有るものとして認知し、次の物体を求めて歩き出すという、飛び石のような感覚に似ているのだ。そしてこれは、迷宮をさ迷う感覚とも共通している。

迷宮の中では、遠くを見晴らすことが出来ず、前後の風景を関連付けにくいいため、狭い空間を延々と反復しているという感覚が強い。そのため、連続した時間の流れや場所の感覚を捉えにくく、外界から隔離された空間として感じられる。迷宮は、古代から多く描かれたテーマだが、単なる“迷路”(Maze)としてではなく、しばしば観念的な意味を込めた“迷宮”(Labyrinth)として表現されている。



図 41 内臓が描かれたバビロニアの粘土板



図 42 怪物フワワ

図 41 は、古代バビロニアの粘土板だ。入り組んだ螺旋文様は、「予言のために用いられた犠牲獣の内臓」³⁷を表現している。右の図 42 は、『ギルガメッシュ叙事詩』に登場するフワワという怪物の土面で、動物の内臓の色と形で未来を占う時に使われた³⁸。フワワは、「そこら中腸だらけの顔をした“内臓人間”」³⁹と表現され、この土面も腸の構造と同じように、入り組んだ一本の管として表現されている。

しかし、なぜ、腸を呪術に用いたのか。フワワが守護しているのは、「“秘密の道”と“閉ざされた小径”をめぐらした魔法の森」⁴⁰である。英雄ギルガメッシュが倒す怪物であると同時に、「英雄ギルガメッシュが降りていく冥界の回廊」⁴¹でもあるという。入れば二度

37. カール・ケレーニ『迷宮と神話』種村李弘・藤川芳朗共訳 弘文堂 1973年 p.12

38. ローラ・ウォード、ウィル・ステューズ共著『悪魔の姿』小林純子訳 新紀元社 2008年 p.95

49. カール・ケレーニ『迷宮と神話』種村李弘・藤川芳朗共訳 弘文堂 1973年 p.14

40. ジル・パース『イメージの博物館 螺旋の神秘—人類の夢と怖れ』高橋巖訳 平凡社 1978年 p.100

41. カール・ケレーニ『迷宮と神話』種村李弘・藤川芳朗共訳 弘文堂 1973年 p.14

と戻れないという森や、現世から遠く離れた冥界まで降りていく回廊のイメージ、そして腸まみれの顔で表現された姿を考え合わせると、古代バビロニアの人々にとって、冥界的であることと迷宮的であることは同一視されており、腸は、本来無形であるはずの冥府の図形化表現なのだとかール・ケレーニイは述べている⁴²。



図 43 横山麻衣「Case #2 夜明山」
紙、色鉛筆、クレヨン、リトグラフ、糸
236.4cm × 218.2cm 2016年



図 44 横山麻衣「Case #2 夜明山」(部分)
紙、色鉛筆、クレヨン、リトグラフ、糸
236.4cm × 218.2cm 2016年

冥界とまではいかないが、ふと迷宮のような山に足を踏み入れてしまい、奇妙な感覚に陥った記憶がある。山道もまた、一つの迷宮である。図 43 は、2016 年に小笠原諸島の父島を訪れた時の、山道で遭難しそうになった記憶をもとに制作した作品だ。父島は数時間もあれば自転車で一周出来るほど狭く、道路も一本道だったが、山道は非常に見通しが悪い。急勾配やカーブが連続するため狭い範囲しか見渡せず、同じようなジャングルの景色が延々と繰り返されるうちに、自分がどこにいるのか分からなくなり、無限に続く迷宮のように感じた (図 44)。



図 45 迷宮が描かれた貨幣 年代不明

図 45 は、ギリシャ神話のミノタウロスの迷宮で有名な、クノッソスで出土した貨幣であり、フワワの土面と同じように、一本道として描かれている。迷宮の奥底に潜むミノタウロス

42. カール・ケレーニイ『迷宮と神話』種村李弘・藤川芳朗共訳 弘文堂 1973年 p.12

を倒しに来たテセウスは、迷宮で迷わないよう、巻かれた糸を解きながら進み、戻るときには糸を手掛かりに、道に迷うことなく無事に脱出することが出来た⁴³。

迷宮は、外の世界とは異なる空間性を持っている。地道に糸を辿らなければ迷宮から出て来られないように、自分を中心とする極めて狭い範囲だけが、迷路の中で認識できる空間なのだ。私はこの感覚を、日常や制作の中で感じることもある。冒頭の暗闇の中で歩く例えのような、手探りで進む感覚。気が付けば迷宮の中から抜け出しているが、次の迷宮が目前に控えている感覚。あるいは今自分が囚われている思考の迷宮自体が、更に大きな迷宮の中にあるような感覚に陥ることもある。



図 46 山本基「迷宮」
塩 390.0cm × 800.0cm 2005年

この思考の過程を刻みこむような感覚は、山本基の「迷宮」(図 46)にも感じられる。妹の死を原点に制作する山本基は、葬式をテーマに、塩を用いて巨大なインスタレーションを制作する。「妹の死を受け止め、乗り越えるため」⁴⁴「迷路の辿り着く先では、会えない人に会えるかもしれない」⁴⁵と語る山本基の、淡々と儀式を執り行うかのような作品からは、今、まさに思考の最中といった印象を受ける。

ズレる反復

行為として“反復”を行うとき、ズレが生じる。走る船から海を見下ろした時、波と船との間で、波紋が無限に反復するのを見た。海面が揺れるたびに再生と消滅を繰り返す波紋は、全て同じ“波紋”だが、その形は刻一刻とズレて変わっていった。図 47 の「海と潮」は、その様子を描いた作品だ。

ロザリンド・クラウスは「見る衝動^{インパルス}／見させるパルス」⁴⁶で、反復という行為、あるいは構造そのものがもたらす影響について述べている。ここで彼女が用いた「リズム、ビート、パルス(オン／オフ、オン／オフ、オン／オフという一種の律動)」⁴⁷という言葉に、手織り絨毯の制作工程を連想した。色糸を、「結ぶ／切る」「結ぶ／切る」「結ぶ／切る」とい

43. リチャード・バクストン『ビジュアル版 ギリシア神話の世界』池田裕・古畑正富・服部厚子・池田太郎共訳 東洋書林 2007年 p.92

44. 山本基インタビュー「山本基 しろさもりへー現世の杜・常世の杜ー」彫刻の森美術館 (http://www.hakone-oam.or.jp/specials/2012/yamamoto_motoi/) 2017年7月11日

45. 山口裕美『パワー・オブ・ジャパニーズコンテンポラリーアート』アスキー 2008年 p.147

46. ロザリンド・クラウス「見る衝動(インパルス)／見させるパルス」『視覚論』(ハル・フォスター編) 樽沼範久訳 平凡社 2007年

47. ロザリンド・クラウス「見る衝動(インパルス)／見させるパルス」『視覚論』(ハル・フォスター編) 樽沼範久訳 平凡社 2007年 p.81

う絨毯制作での行為は、「オン / オフの律動」(反復行為)にあたる。この単純ともいえる作業を無限に繰り返す中で、織り手はいつしか絨毯制作というより、織るという反復行為に没頭していく。



図 47 横山麻衣「海と潮」
サーパス、色鉛筆
30.0cm × 24.0cm 2016年

絨毯織りが、「結ぶ / 切る」という行為への没入の結果として絨毯を生み出すように、私の作品も、小さな反復に没頭した先に存在する。ただ、綺麗に織り上げることを目的とする手織り絨毯とは異なり、私の制作は、絨毯よりも“成り行き任せ”だ。波間の波紋のように、イメージは手の中で姿を変えていく。このような、イメージを反復する行為の中で形が変わっていく現象について、ロザリンド・クラウスは前述の論文のなかでピカソのスケッチに触れ、パラパラマンガのようだと評している。



図 48 パブロ・ピカソ
「マネにもとづく『草上の昼食』のための習作」
1962年8月2日 I



図 49 パブロ・ピカソ
「マネにもとづく『草上の昼食』のための習作」
1962年8月2日 II

これらのスケッチブックは、まさしくアニメーション台と同じように作られた。尖った鉛筆による線が、柔らかい厚紙に刻まれる。すると、その輪郭がその下のページに浮き彫りにされ、そのページの輪郭が、今度はさらにその下のページに刻まれる。

そして、それがずっと続いていく。したがって、ピカソの採用した生産様式は、インスピレーションの絶えざる湧出などではなく、シリーズの機械的複製にほかならない。(中略) 実際のところ、ページを順番通りに次々とめくっていきくと、人体の形が少しずつズレたり膨らんだりするため、ピカソのアイディアの発展を見守っているというよりも、身振り(ジェスチャー)の動きを観察しているような印象を受ける。まったく意外にも、パラパラマンガを目の当たりにしている感じなのである⁴⁸。

反復行為の中で生じるズレ。そしてそのズレこそが、私が反復という手法を用いる上で最も重視していることである。ただし、同じシーンをズレを生じさせながら何枚も描いたピカソ(図48、49)とは異なり、私の場合はそのズレが大きく、また、手仕事に依存した歪みを意識している。

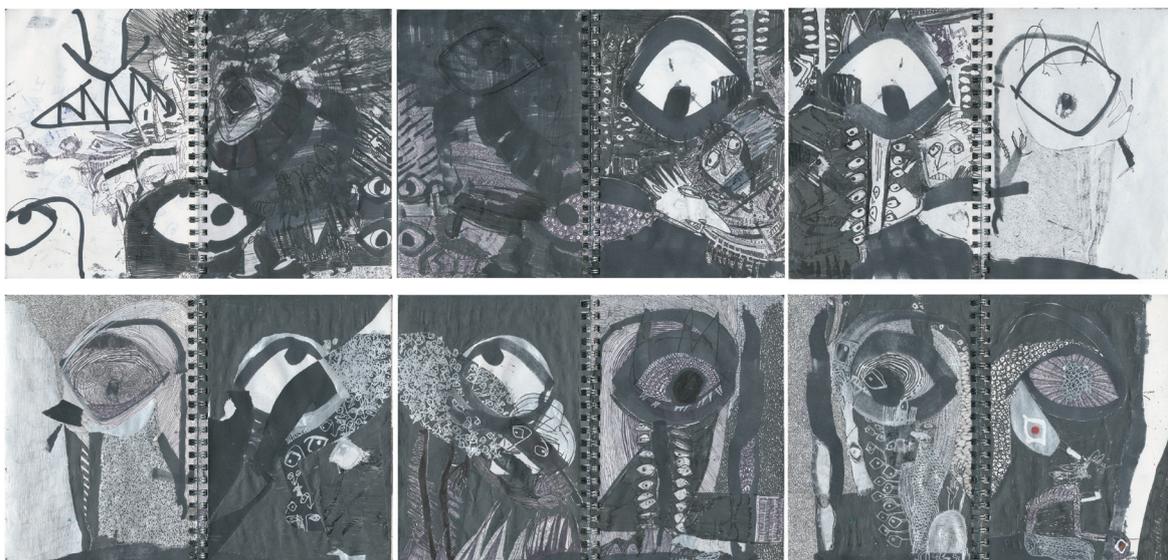


図50 横山麻衣「現実」(部分)
リングノート、ペン 18.2cm × 12.8cm 2010年

図50の「現実」シリーズでは、薄いノート紙の裏うつりを利用して、イメージを反復している。しかし裏うつりするのには、ページの中心部分にある、極太のマジックペンで描かれた目だけである。この大きな目の形だけが、次ページ以降に引き継がれ、徐々にその容貌が変化していく。その他の細いペンで描かれた細部は、引き継がれた目を活かしながら自由に描かれているが、殆んどの場合、各ページ内でイメージは完結している。表しか使わない(制作用の)紙とは異なり、裏も表も利用するノートの機能を活かして、イメージの根幹だけを引き継ごうとした試みである。

48. ロザリンド・クラウス「見る衝動(インパルス)/見させるパルス」『視覚論』(ハル・フォスター編) 樽沼範久訳 平凡社 2007年 p.106



図 51 横山麻衣「Twilight Zone」
サーパス、色鉛筆、カッティングシート
49.0cm × 50.0cm 2016年



図 52 横山麻衣「Twilight Zone」(右上部分)
サーパス、色鉛筆、カッティングシート
49.0cm × 50.0cm 2016年

「Twilight Zone」(図 51) では、一枚の支持体の中で反復と変化が行われており、図 52 はその流れを可視化したものだ。青い斜線部分のアウトラインは、赤と黒の矢印に沿って波紋のように輪郭を反復していくが、反復が進むたびに生じるズレによって変化し、もとの形は徐々に失われていく。輪郭は、途切れることなく新たな形のモチーフを生み、次の波を生む。反復作業に没頭するなかで発生するズレを利用するという、ある種受動的な“成り行き任せ”のこの行為によって、ピクトグラムとして簡略化された個々の対象は歪み、全体のイメージの一部となっていく。

この「Twilight Zone」(図 51) は、真夜中に出歩いた際の記憶をもとに描いた作品である。夜に出くわす人や物は、暗闇によって周囲との関連が見えないことが多く、個々の対象だけが“ぼんやりと”見える。このようにして関係性から解き放たれたモチーフは、記憶の中で再構成される。それは、暗がりの中に存在する正しい関係性を想像し、補完してそれを描くということではなく、写真が無ければ細部すら思い出せないような、“ぼんやりと”した対象同士が、直接継ぎ接ぎされるということだ。ピクトグラムのアノニマスでありながら、キャラクターを強調することが出来るというこの性質は、“ざっくりとした”記憶を置き換える形として適している。

また、体験の記憶そのものも、動画のように理路整然とした一区切りの時間の記録ではない。印象深い事柄や、共通項の多い項目同士が関連づけられ、現実と比較すれば“支離滅裂な”状態で記憶される。

しかしこの“支離滅裂さ”こそが、第1章第3節の冒頭でも触れたような、主観が混在した記憶の在り方なのだと思う。私はその“支離滅裂”な状態を保ったまま、対象同士を繋ぐ手法として、反復によるズレを用いているのである。

第2節 ざわめく風景

図解

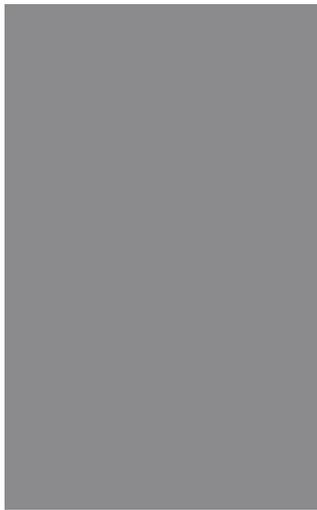


図 53 「エフェソスのアルテミス」
大理石 約 170cm 125年～175年
トルコにて筆者撮影 2012年



図 54 「エフェソスのアルテミス」(胸部) 図 55 「エフェソスのアルテミス」(胴体)
大理石 約 170cm 125年～175年 大理石 約 170cm 125年～175年
トルコにて筆者撮影 2012年 トルコにて筆者撮影 2012年

複数のイメージが“支離滅裂”な状態で継ぎ合わされた状態は、神話のイメージにも見ることができる。図 53 の「エフェソスのアルテミス」は、様々な要素が継ぎ合わされたキメラのような姿で表現されている。

アルテミスは本来狩猟の神だったが⁴⁹、小アジアで信仰されていた地母神キュベレーと混交した「エフェソスのアルテミス」は、現在のトルコ・エフェソス周辺特有のアルテミスとして信仰されていた。

特徴的な胸の卵型の装飾(図 54)、胴体部分にあしらわれた多数の獣(図 55)、花や蜂、両脇に佇む鹿(図 53)などは全て“統合された神”としての「エフェソスのアルテミス」のシンボルだが、それぞれのルーツをたどると、異なる原像に行き着く。例えば胸の卵型の装飾(図 54)は、牡牛の睾丸だとする説⁵⁰や、乳房という説⁵¹があるが、いずれ多産

49. 呉茂一『ギリシア神話』新潮社 1969年 p.105

50. 地母神キュベレーに仕える司祭は、自らの睾丸を切り落とし生贄として捧げていた。アルテミスに仕える司祭も必ず去勢しなければならなかったことから、エフェソスのアルテミスの装飾も、地母神への生贄のシンボル、牡牛の睾丸なのではないかとされている(大和岩雄『魔女はなぜ人を喰うか』大和書房 1996年 p.217, 218)。

51. 地母神キュベレーは、「豊満な母性神として専ら生育と畜殖を」司っている。(呉茂一『ギリシア神話』新潮社 1969年 p106)

を司る地母神キュベレーに由来するものだろう。一方、両脇に佇む鹿は、狩猟神アルテミスに由来する聖獣である。

幾つかの神話が混交した「エフェソスのアルテミス」の“支離滅裂”な姿は、その混交の様子を、目に見えるように“図解”した結果なのではないだろうか。



図 56 X線図画で描かれた魚 鉛筆 ニューアイルランド 年代不明

図 56 は、メラネシアや南アラスカ周辺の海岸地域に見られる“X線図画”⁵²という手法で描かれた、魚の食べられる部位を示した絵である⁵³。この絵も「エフェソスのアルテミス」と同様に、情報を視覚化、“図解”した状態といえる。この絵の場合、魚の外見的特徴を描いたものではないが、ニューアイルランドの人々にとっては、これも自然な魚の絵なのだ。

レオナード・アダムは、この魚の部位のように、外からは見えないが「そこにあることを知っているもの」⁵⁴の描写を、「知性的な写実主義」⁵⁵とした。

ここから私は、対象を非視覚的な情報をもとに描くときには、「エフェソスのアルテミス」やX線図画と同様に、「知性的な写実主義」によって対象を“図解”する必要があると考えた。

図 57 は、「HUMANITY」シリーズの中の、弟と私の関係を“図解”した「playboy」という作品だ。ひし形の下半分（図 58）には、弟が生まれた1993年7月30日から、この絵を描いた2014年9月17日までの7720日分の日付を描いたが、これは、私と弟が姉弟関係にあるという「知性的な」情報である。そしてひし形の上半分（図 59）には、当時弟が好んでいたものや散らかった部屋など、私が「知っている」状態を描いた。

しかし、どれほど具体的に弟について「知っている」ことを“図解”しても、私と弟の

52. レオナード・アダム『原始美術』石田義則訳 大陸書房 1976年 p.35

53. レオナード・アダム『原始美術』石田義則訳 大陸書房 1976年 p.35、36

54. レオナード・アダム『原始美術』石田義則訳 大陸書房 1976年 p.35

55. レオナード・アダム『原始美術』石田義則訳 大陸書房 1976年 p.36

間にある情報を共有していない鑑賞者には、何を描いた作品なのかは分からない。ひし形という大きな形と、弟というテーマの間に関連性が無いため、私以外の鑑賞者には、パーツ同士の連携を読み解くことができない。

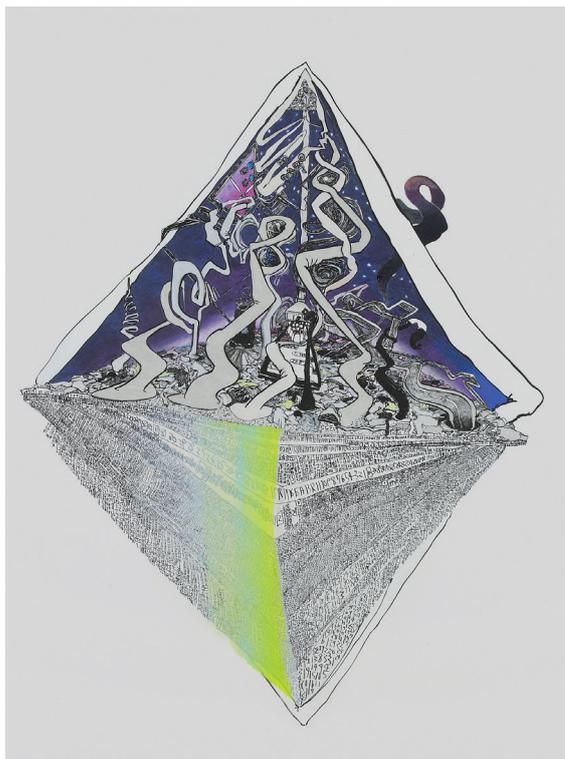


図 57 横山麻衣「HUMANITY playboy」
リトグラフ、色鉛筆
78.8 × 109.1cm 2015年



図 58 横山麻衣「HUMANITY playboy」(下部分)
リトグラフ、色鉛筆
78.8 × 109.1cm 2015年



図 59 横山麻衣「HUMANITY playboy」(上部分)
リトグラフ、色鉛筆
78.8 × 109.1cm 2015年

前述の「エフェソスのアルテミス」や「X線図画の魚」の場合、“図解”されたパーツの内容は理解できなくても、何の表現かというおおまかなテーマは理解できる。なぜなら、女神や魚という共有可能な“フォーマット”はあるため、鑑賞者は女神や魚にまつわる話だろうという認識を保ったまま、細かな各要素を推測することができるのだ。

神話の「エフェソスのアルテミス」では、異なる文化が“図解”された状態で残っている。各パーツのルーツや解釈は、一つではなく複数存在するため、人々はあくまでも女神像に残されたパーツをヒントに、有力な説を推測するしかなく、各パーツのピクトグラムのようにおおまかな概要を残しているにすぎない。

そのため例えば胸元の卵型装飾については、卵型というピクトグラムのな“おおまかな概要”だけが残っているため、人々はまず卵型から連想可能なあらゆる可能性を推測する。だが、あくまでも“女神”のものとして推測の範囲が絞られるため、睾丸や乳房といった地母神キュベレーに辿りついたのである。

以上のことから、抽象性的あるいは具象的なピクトグラムが混在し、一見支離滅裂に見えるパーツ間の関連を認識させるためには、全てのパーツを包括する大きな“フォーマット”が必要なのではないかと考えた。

風景の図

「HUMANITY」シリーズで観念的な対象を描く難しさに突き当たった私は、風景を描くようになっていた。この“風景”というフォーマットは、前述の支離滅裂な記憶を包括することができる、大きくかつ自由なフォーマットに思える。なぜなら“風景”は、あらゆる人間が共有している共通の体験だからである。

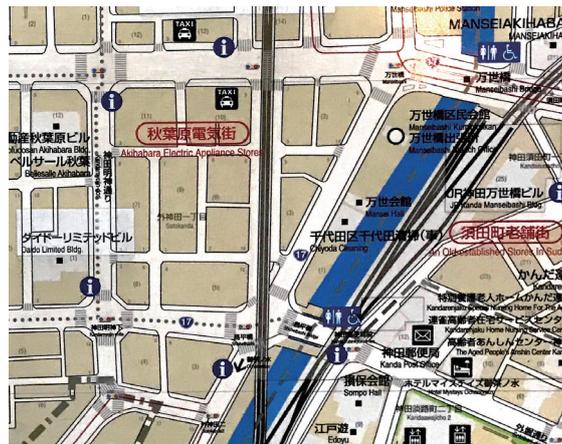


図 60 市街地に設置された地図
東京にて筆者撮影、2017年

ピクトグラムの風景といえば、地図が思い浮かぶ。風景を記号化して描いた地図には、絵画のような天地が設定されていない。図 60 は、秋葉原周辺の道路に配置されている地図だが、こうした地図は常に北を上には描かれるのではなく、周囲の地形に沿って、通行人に最も分かりやすい方向で設置されている。紙媒体の地図であれば、手で回しながら見て歩くことも想定されているだろう。現代の地図は、どの方角が上になっても違和感がないよう、真上から俯瞰した“図”となっているため、建物の立体感は省略されている。

一方、図 61 の古地図は、中央部分の大通りを境に、全ての地形が反転している。観測者がこの大通りを歩き、実際に風景を見回しながら地図を描いた時の体験が、そのまま記録されているように感じられた。



図 61 古地図 素材、年代、サイズ不明 日本



図 62 古地図（家屋部分） 素材、年代、サイズ不明 日本
（図 61 を元に筆者が手を加え作成した。）

近代以降の風景画は、一つの場所から定点観測されるため、このような上下左右の矛盾は生じない。しかし実際に歩いて地形データを収集した古地図に、観測者の視点の移動がそのまま記録されているように、時間や場所を移動しながら収集した記憶を描く私の制作手法でも、地図のこの手法を応用することで、主観的な視点を表現できるように思われた。

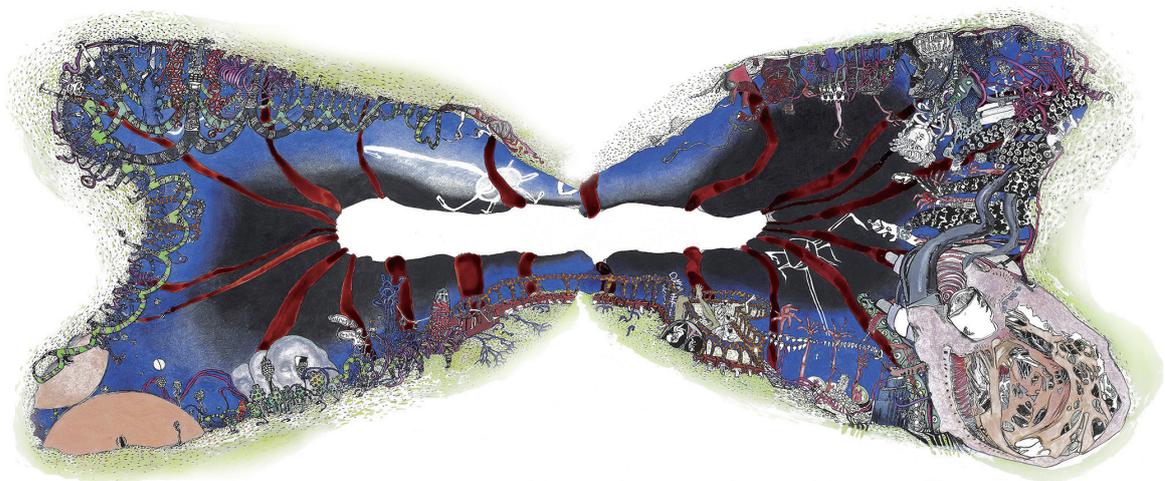


図 63 横山麻衣「心臓都市アルニャート アルニャート内部」
リトグラフ、色鉛筆 130.0cm × 45.0cm 2014年

“風景”を描いた「アルニャート内部」（図 63）では、天地がなく、上下左右が自由になっている。全方位が写る全天球カメラの図像のように、イメージの外周に沿って建物が描かれているため、絵をどの方向に傾けてもイメージとして成立する。全ての建物を並べて描けば、特定のビューポイントから描いた風景画よりも、鑑賞者が自由にビューポイントを決めることができる。この地図的な手法によって、物語への没入感を得られるのではないかと考えた。

地図と「アルニャート内部」(図 63)には、天地が設定されていないこと以外にも、パーツを中心に空間が形成されているという共通点がある。もちろん地図では、透視図法的な空間表現は行われていないが、市街地の地図は、道や建物などの記号化された“パーツ”で埋め尽くされており、パーツを描くことで空間が同時に表現されているとも言えるだろう。



図 64 太田幸夫「ピクトグラムによる施設案内図」

図 64 は、ピクトグラムの配置で表わされたスキー場の施設案内図である。高低差のある雪山の地形を、縦方向に表わした平面図となっているが、施設間の距離を図中で調節することで、施設配置が読み取りやすくなっている⁵⁶。

このように図式化された風景(地図)では、目的地を探す利用者のニーズを想定して、視点や空間が調整されているのである。

記憶の中で再構成される風景も、じつは調整されている。前節の最後で、周囲が見えない夜の状況で、自身を中心に再構成される記憶の支離滅裂さについて述べたが、これはじつは日中であってもさほど変わらないと私は考えている。通常記憶を辿る時も、まず人やものなどのパーツを思い出すが、そこでの空間は、各パーツを最低限包み込む範囲の記憶しか保存されていない。加えて、各パーツのスケールが主観によって変化していることをふまえると、再構成される記憶の中に“正確な”空間は存在しない。本人の意識によって“調整”された空間のみが、存在するのではないだろうか。

図 65 の自作品「盆」は、夏の盆踊りの記憶を描いたものである。この作品もまた、主観的な記憶によって、空間の広さや情報量が調整されている。実際の会場(図 66、赤線の部分)は、約 52000 m²の広さがあり、屋台や遊具なども数多くあったが、盆踊りの記憶

56. 太田幸夫『PICTGRAM DESIGN ピクトグラム [絵文字]デザイン』 柏書房 1987年 p.158、159

としては、そうした屋台や空間の広さはさほど印象に残っていない。音楽に合わせ、踊りながらやぐらを周ることに集中していたため、私の記憶は盆踊りを中心とし、絵の中の公園も、やぐらを中心とした空間として描かれている。ただ画面中に、中央の輪になって踊る人々だけでなく、芝生とヤシの木も描かれているのは、それらが公園にいつもあることを“知っている”からである。



図65 横山麻衣「盆」
サーパス、色鉛筆 49.0cm × 50.0cm 2016年



図66 夏祭りの会場の航空写真(赤線で囲った部分)
(googlemapを元に筆者が手を加え、作成した。)

つまりこの絵は、夏祭り当日の記憶と、この公園について事前知っていた事実の両方が、“この公園で行われた盆踊り”として、空間や情報が“調整”された状態で描かれているのである。

隔離空間

私の作品では、モチーフが画面の枠内に“収まる構図”を取ることが多い。これは私が、画面を現実世界から隔離された空間として捉えているためである。

一般的な風景画で、画面外にモチーフが“はみだす構図”が自然で広がりのある空間を感じさせるのは、パースの効果で画面の外と中が繋がっているからだが、画面内に“収まる構図”の場合、画面の縁を境目に外と中が分断され、画面内を独立した箱庭として意識

させる。この“収まる構図”は、図 67 のドゥッチョの黄金背景画のように、画面内に完結した神聖な空間の表現にも用いられており、画面内部を独立した空間として見せる効果があると考えられる。



図 67 ドゥッチョ・ディ・ブオニンセーニャ「ルチェライの聖母」
板、テンペラ、金箔 450.0cm × 290.0cm 1285 年

一章で扱った絨毯も、“収まる構図”によって外界から隔離されている。絨毯の場合は画面内に収めるだけでなく、外縁部に“ボーダー”（図 68）という境界線を設けることで、中央の“フィールド”（図 69）に描かれたメインイメージが、外界に直接触れないようになっているのである。

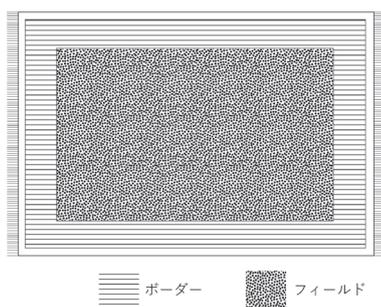


図 68 ボーダーとフィールド



図 69 狩猟文様絨毯
狩人たちはフィールド内部でのみ動き回っている。

道明三保子はこの絨毯の構成について、「何重もの縁取りで囲まれた絨毯の矩形はこの中に庭を表現するのにぴったり」⁵⁷ だとし、「四方を建物で囲まれた矩形のイスラムの中庭⁵⁸」との類似性を指摘している。このイスラムの中庭について、道明三保子は同著の中

57. 道明三保子「イスラムの絨毯文様」『オリエントの文様』（相賀徹夫編）小学館 1992 年 p.216

58. 道明三保子「イスラムの絨毯文様」『オリエントの文様』（相賀徹夫編）小学館 1992 年 p.216

で「巷の喧騒から離れて建物の重い扉を開けて中に入ると、そこには別世界の静寂が支配し…（中略）…『コーラン』にしばしば記されている楽園のイメージに溢れた中庭」⁵⁹とも述べている。

“Paradise（楽園）”の語源が、古代ペルシャ語で「囲われた庭園」を意味する“Pairidaēza”である⁶⁰ことから、楽園とその領域を保護するための壁が、対の関係にあることが窺われる。実際に私がトルコで訪れたイーサ・ベイ・ジャーミィというモスクにも中庭があり、周囲を高い石壁に囲まれていた。庭園には私たちの他に人影はなく、静まり返っており、壁によって日常生活から分断された庭園内は、まるで時間の流れが止まっているかのような印象を受けた。



図70 横山麻衣「Eyes on you」
サーパス、色鉛筆 30.0cm × 40.0cm 2016年

ここで私が注目したいのは、絨毯の楽園も、黄金背景画で表現された神的な空間も、現実とは交わらない別次元の世界だという点である。つまり“収まる構図”を用いることで、現実世界との繋がりを持たない、隔離された空間を表現できるのではないだろうか。図70の自作「Eyes on you」では“ボーダー”を応用し、赤やピンクのヤシの木を外縁部に配置している。画面中央部の空間が、外周のボーダーによって遮断され、外部空間から隔離された空間であることを表現している。この絵は、公園での記憶を元にしており、中央の空間は芝生の遊び場である。公園の中では子供たちが遊んでいるが、親は子供たちが

59. 道明三保子「イスラムの絨毯文様」『オリエントの文様』（相賀徹夫編）小学館 1992年 p.216、p.217

60. ジョン・ブルックス『楽園のデザイン』神谷武夫訳 鹿島出版会 1989年 p.268

遊び場から出ないように常に監視している。出て行く子供と同様、立ち入る大人もボーダーを境に、遊び場に入る理由がある保護者か、そうではない不審者かという判断が下される。遊び場は、周囲の植え込みによって隔離された、特別な安全圏なのである。

この遊び場のように“隔離された”空間は、前項で述べた“調整された”空間でもあり、空間をどのように捉えるかという認識の問題である。しかし、私が私自身の描く風景を“隔離されている”と捉える理由は、それだけではない。

空間を意識の中でどう捉えるかという観念的な問題ではなく、むしろ手仕事を通して初めてイメージの形が決定されるという、私の制作手法に深く関係している。なぜなら、主観を通して収集されたそれぞれのモチーフは、描かれていないうちは、ばらばらの状態で記憶の海に浮かんでいるにすぎない。手仕事を通して描かれ、配置された時、初めて一つの風景になるからである。

現実の秩序で描かれた風景であれば、画面は現実の風景を切り取った一部分となり、画面の外にも空間が存在していることになる。しかし、イメージと手仕事が複雑に絡み合う私の制作手法で描かれる風景では、画面の大きさが空間の範囲になるため、画面の外には空間が存在しない。つまり私にとって、画面の終わりは世界の突き当たりなのだ。

全体像とアノニマスな個

私の作品は多くの場合、混然とした集合体として描かれている。理由は手仕事の堆積とズレによる見た目の複雑さだけでなく、場面のイメージを描く時に、場面全体に意識を向けて描くことと、個の堆積によって全体像を描くという、二つの異なる方法を併用しているからではないだろうか。

ここでは、場面を全体像として捉える方法と、個の堆積によって場面を描く方法の違いについて、作例を挙げながら考察し、それらが私の作品でどのように適用されているのかについて述べる。

まず初めに、図 71 のアントニオ・サウラの「大群衆」を場面を全体像として捉えている作例として挙げる。この作品は、一見すると無対象で抽象的な筆跡に見える。しかし、画面上に敷き詰められているのは、「個性を失い、その他大勢と共に全体の一部を成すに甘んじた無数の顔」⁶¹であり、この正体に気付いた瞬間、ひしめく群衆の喧騒が聞こえて来るような生々しい臨場感に触れることができる。しかし、もしこれらの顔が明瞭な独立性を保って描き分けられていたなら、ここまでの臨場感はなかったのではないだろうか。

61. 川瀬佑介、ベレン・ガラソ『ソフィア王妃芸術センター所蔵 内と外—スペイン・アンフォルメル絵画の二つの『顔』展覧会カタログ』国立西洋美術館 2013年 p.39、p.44



図71 アンтониオ・サウラ「大群衆」
キャンバス、油彩 220.0cm × 515.0cm 1963年

なぜなら、この作品は自身も場面の一部となり、物事を“内側”から見た視点によるものだからである。実際の群衆を前にして（あるいは参加して）、集まった人々の数や、個人を識別することは難しい。それが出来るのは後述する俯瞰的な視点からであり、実際に自分が体験している最中には、自身を取り巻く空気感を感じることはできない。このことから、画面上で個々の境目が曖昧に描かれたこの作品は、状況を内側から見ている感覚を極めて忠実に表現したものと言えよう。

しかし、欠点もある。場面の中に体験者として入り込み、状況を内側から観察しているときに感じる全体像は、記憶の中の場面のイメージを決定的なものとし、そのイメージにそぐわないイレギュラーな要素や、蛇足となるモチーフの細部を省くという事態にも繋がってしまうのだ。

しかし、全体の中に存在する個の存在に注目したい場合もある。そのため私の場合、アントニオ・サウラのように全体像のみを描くのではなく、次に述べるような、場面を構成する部分としての個に注目する方法を併用して、風景を描いている。



図72 バスティアン・シュウインド「デモンストレーション」
インクジェットプリント 132.5cm × 83.0cm 2015年



図73 バスティアン・シュウインド「デモンストレーション」(左上部分)
インクジェットプリント 132.5cm × 83.0cm 2015年

独立した個の堆積によって場面を描いた作例として挙げたいのが、図 72 のバスティアン・シュウィンドの「デモンストレーション」である。この作品は、デモに集まった市民と警察が衝突する写真を元に、警察 (POLIZEI) や大勢の人々 (MEN SCHENMENG)、バリケード (ABSPERRUNG) などを、簡単な単語 (図 73) に置き換えて堆積させることで、鑑賞者に具体的な状況を伝えようとしている。「大群衆」を内側から見た臨場感とは対照的に、この作品は写真を用いて場面全体を俯瞰している。“外側”から場面を見ることで、各勢力の位置関係や人数比などの客観的な情報を示しているのである。マッスとして捉えた「大群衆」と異なる点は、群衆が分類されていることと、一つ一つの単語の境目が明確になっている二点である。

まず初めに、群衆を分類する単語としては、警察と他の人々を写真を見ただけで判断できるような表層的な言葉が選ばれている。表層的な単語を当てはめることで、アノニマスな性質のピクトグラムと同様に、対象の詳細が分からなくても、その場面に“存在した”事実だけを示すことができる。

次に、「大群衆」で顔が混じりあった状態とは異なり、単語はそれぞれの境目を明確にした状態で打ち込まれている。私はそれぞれの文字が独立して保存されている状態を見た時に、「大群衆」では曖昧にされていた、個の独立性を感じた。

「デモンストレーション」では、簡単な単語を明確に独立させて並べることで、群像をマッスとして括らず、アノニマスな個々の人間が集まった風景として表現しているのである。



図 74 横山麻衣「ここは狂信者のためのジム」
サーバス、色鉛筆 49.0cm × 50.0cm 2016年



図 75
横山麻衣「ここは狂信者のためのジム」(左上部分)
サーバス、色鉛筆 49.0cm × 50.0cm 2016年



図 76
横山麻衣「ここは狂信者のためのジム」(右上部分)
サーバス、色鉛筆 49.0cm × 50.0cm 2016年



図 77
横山麻衣「ここは狂信者のためのジム」(右上部分)
サーバス、色鉛筆 49.0cm × 50.0cm 2016年

図 74 の自作「ここは狂信者のためのジム」では、全体像と、アノニマスな個として分立したイメージの両方を用いることで、現場で感じた生々しい臨場感と、独立した情報としての記憶が分離した様子を表している。

この作品は、私が観に行ったロックバンドのスタンディングライブを描いたものである。ステージ前のフロアに座席は無く、観客は立ち見となるため、身長 160cm の私が会場の後方に立つと、大勢のファンがステージに向かって伸ばす手(図 75)や、乱舞するレーザービーム(図 76)で視界が塞がれ、ステージ上のバンドは殆んど見えなくなった。つまり私の記憶の中で、ライブ会場で感じた臨場感は、手とレーザービームを描くだけで十分に足りるというわけだ。

ただ、人々が無目的に手を伸ばしていたわけではない。彼らはいくまでステージ上のバンドマン(図 77)に向けて手を伸ばしており、私はそのことを知っているから、手とレーザービームだけを描いて終えるのは、“この日のライブ”の記憶としては不完全なものである。

しかし、私はライブ会場では殆んどバンドマンの姿を見ることができなかったため、バンドマンのイメージは、雑誌など、“この日のライブ”以外から補完する必要があった。つまりこのバンドマンのイメージは、状況を補完するために差し込まれた、マッスから独立したイメージなのである。

第3節 ゆらぐ色

確かな黒

私は現在、絵を描く時に黒を使わない。ただ、黒を使わなくなったのはつい数年前のこととで、それまではむしろ黒を好んで用いていた。



図 78 横山麻衣「アンキッキ」

藁半紙、アクリル絵具、クレヨン、ペン 51.5cm × 36.4cm 2010年

図 78「アンキッキ」は、大学に入った頃に描いた絵である。黒は一般的に、恐怖、暗闇、不吉、絶望、罪、死、上品、洗練、都会的⁶²といったイメージを持つが、私にとっての黒は、攻撃的で、全ての色を覆い隠してしまうような圧倒的な力としてある。この絵を描いた頃の私は、自分の中に渦巻く激しい感情と折り合いをつけることに精一杯で、感情のままに手を動かしていた。この「アンキッキ」でも、白や黒のペンで書き殴った、不安や混乱の感情をあらわにした小さな顔を、無機質な黒で周囲から塗り込めて封印している。画面中央上部の顔は、黒い目隠しと口を覆う黒い手で、意思表示を抑え込まれている。この絵は、自分自身に対して感じていた不安や混乱を、黒が持つ圧倒的な力を用いることで、強引に抑え付けようとした作品だった。

当時は細いペンや色鉛筆だけではなく、あらかじめ計画されていない画面イメージを更新し続けるために、被覆力の強いアクリル絵具やクレヨンや、マジックペンなどを併用していた。それらの描画材は、一塗りでそれまで描いていた絵を塗り潰し、簡単に形を変えることが出来たことも、黒という色の強さを特別なものにした要因の一つだろう。白や他の有彩色でも塗り潰すことは可能だが、そうした色では下に敷いた色が滲み、結果的に色が濁ってしまうことが多かったため、確実に塗りつぶせる黒を選択することが多くなっていった。

62. 日本流行色協会『色のイメージ辞典』同朋社 1991年 p.98



図 79 横山麻衣「砂漠と夜」(左部分、主線のみ)
ケント紙、リトグラフ 65cm × 45cm 2014年



図 80 横山麻衣「砂漠と夜」(左部分)
ケント紙、リトグラフ、色鉛筆 65cm × 45cm 2014年

その後、大学三年生の進級時に版画コースに進み、リトグラフの研究室に所属すると、版画の技法を交えた混合技法で制作するようになった。この時の私は、まずイメージの主線を紙に刷り（図 79）、その上から色鉛筆で彩色する（図 80）といった、制作工程を二段階に分けて絵を描いていた。

リトグラフは石版画とも呼ばれ、1798年にアロイス・ゼネフェルダーが発明した⁶³、水と油の反発を利用した平版式の版画技法である。本来は石灰質の石板を用いていたが、現代では石板の代わりに、表面をヤスリ状に荒らしたアルミ板を用いることが多い。リトグラフの最大の特徴は、刀で木を彫る木版画や、ニードルで銅板を引っ掻く銅版画とは異なり、アルミ板に直接描くことで版のイメージを作ることができる点だろう。版画コースに移るまで、クレヨンやペンを用いてドローイング的な表現を行っていた私は、この直接性に惹かれてリトグラフを選択したのだった。



図 81 ダーマトグラフ (左) とソリッドマーカー (右)

リトグラフでアルミ板に絵を描くときは、ダーマトグラフやソリッドマーカー（図 81）などの黒い描画材⁶⁴を使った。アルミ板の上の黒は、それまでの攻撃的で、圧倒的な力を持つ

63. 出典

64. 版画は、一枚の画面に同時に複数色を着色できる絵画と異なり、複数色の絵を刷るときは、主線を描く主版、色版（赤）、色版（青）…というよう、色数に応じて版を別々に作る必要がある。しかし色版であっても、製版の段階までは色材を用いる必要がないため、アルミ板には黒色の描画材を使ってイメージを描くことが多い。版画の色は、版を作る時ではなく、刷る時のインクの色によって決まるのである。そのため、アンディ・ウォーホルの「マリリン・モンロー」のような、同じ形の色違いの作品を刷ることができる。

黒ではなかった。版画は、イメージの形（主版）と配色（色版）の作業工程を分けて考えることが出来るため、色の問題を先送りにすることができる。形を決める時は“とりあえず”黒で描き、形を決めることに専念した。配色は形を決めた後に考えれば良かったのだ。色と形の問題を同時に考えなくてもよくなったことで、思考を整理することが出来るようになり、それまでは即興的な感情表現に留まっていたものが、複数のモチーフによる場面的な表現に取り組めるようになっていった。



図 82 アルタミラ洞窟の壁画

私はアルミ板の上だけでなく、紙の上にイメージを刷る時も図 79 のように主線を黒で刷っていたが、この主線はイメージを分かりやすく示すものだったため、色彩を邪魔しないための色として黒を選択した。

先史時代に描かれたアルタミラ洞窟の壁画（図 82）も、黒い主線で対象の形を描き出している。先史時代の人々は、赤土や木炭を獣脂に混ぜて描画材にしていた。赤や褐色など、他にも色の選択肢はあるはずなのに、なぜ黒で主線を描いたのだろうか。今日の私たちは、筆記具や、漫画の線、印刷された文字の色など、黒を基本色としたものが生まれた時から周囲にあるため、黒が基本色として刷り込まれていても不思議ではない。先史時代の人々はそうではなかったはずだが、それにも関わらず、やはり黒を主線に用いていた。ジョン・ハーヴェイは黒い主線について、「彩度を持たず中立的な、いわば無彩色だからであり、それゆえに描画対象の色は損なわれない。また黒は力強く、ものの形や縁取りがしっかりとわかる」⁶⁵と指摘している。

私が黒で主線を刷っていたのも、他の色彩を邪魔せず、分かりやすく形を見せることができると考えていたからである。リトグラフの工房で制作を始めたとき、在籍する多くの学生は、黒一色で版画を作っていた。彼らとの差を意識して色を使い始めたことや、トルコ旅行で見た絨毯の色合いなどをきっかけに、私は徐々に鮮やかな色を使って絵を描くようになっていった。画面が散らからないように、黒い線で括る必要があると考えたのである。

65. ジョン・ハーヴェイ『黒の文化史』富岡由美訳 東洋書林 2014年 p.27

しかし黒の主線は、暗い色調の画面ならば問題無く馴染むが、明るい色調の画面では、隣り合う色同士の繋がりを断ち切り、色彩の印象を鈍らせた。思考を整理するために使っていた黒い主線が、逆にイメージを制限していることに気付いた私は、黒い主線を引くことをやめた。同時に配色に黒を使うこともやめ、黒以外の色彩を用いて絵を描くようになった。

不安定な“色”

現在、私は黒を使わずに、“色”だけで絵を描いている。この“色”という言葉は、現在の私の画面の中では、黒を除く全ての色彩を指す言葉である。黒は美しい色で、いつか使いこなせるようになりたいと考えてはいるが、今の私にとって、黒と“色”を併用することは難しい。なぜなら私にとって、黒はとても強い色であり、画面全体の印象が黒に引きずられてしまうと考えているからである。

前述の一般的な黒のイメージと同じように、その他の色彩にもイメージがある。色の持つイメージは、個人によって捉え方が異なる曖昧なものだ。例えばピンクには、一般的に「ハッピー」と「低俗」⁶⁶ という、相反するイメージが共存している。このように本来、全ての色彩のイメージは曖昧で繊細であり、明るい印象と暗い印象のどちらにもなりうる両義的なものである。



図 83 横山麻衣「パステト」 ケント紙、リトグラフ、色鉛筆 40.0cm × 20.0cm 2014年

66. 日本流行色協会『色のイメージ辞典』 同朋社 1991年 p.26

しかし私の中の黒は、他の“色”とは明らかに異なる立場にある。私にとっての黒は、初期の暗くて攻撃的な黒のイメージと、無個性な黒い線としての印象があまりに強く、黒はもはや、黒以外の“色”のような曖昧なものではなくなっている。つまり“色”は、隣り合うもの同士が影響しあうことで、それぞれの印象を変える事ができるが、黒は周囲に影響されず、常に暗い印象として固定されてしまうのだ。また無個性な主線は、それ自体の印象はなくても、“色”同士の繋がりを分断してしまうため、コンビネーションを阻害する。そのため“色”と黒を併用した画面は、隣り合う“色”同士のコンビネーションが分断され、黒が持つ暗い印象に引き摺られてしまうのである（図 83）。この経験から、私は黒を他の“色”と同時に扱うことが難しいと考え、“色”だけで絵を描いてみようと考えた。

しかし、長年黒を基本色とし、決まり手として使ってきた私にとって、“色”だけで画面を作ることは、とても難しい試みだった。黒を使わない画面は不安定で、描き終えた後も完成を実感しづらいからである。しかしその不安定さこそが、主観的な風景を描き出すために必要な要素であった。私の中で印象が固定されている黒を使わずに、周囲の状況で印象が変化する不安定な“色”を組み合わせる絵を描くことは、曖昧な記憶を手探り、記憶の断片を辛うじて繋ぎ合わせる感覚と似ていた。記憶の変換と再構築のプロセスを、配色でも同時に行うことが出来るようになったのである。

黒を使っているときは、暗くて攻撃的な印象の絵だとよく言われていたが、“色”だけで絵を描くようになってからは、鑑賞者に与えるイメージにばらつきが生じるようになった。幸せな風景だと言う人や、サイケデリックな異空間のようだという人、相変わらず暗いという人もいた。私はこの印象の不安定さこそが、主観の風景にとって重要な要素だと感じている。

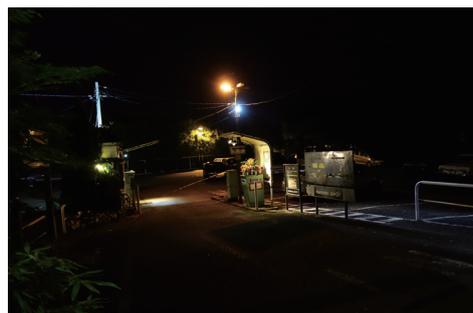


図 84 夜の駐車場 神奈川県、藤沢市にて筆者撮影 2016 年

“色”を使い始めた時、私は夜の街を探索し、何か見付けようとしていた。それまでは感情や人間関係など、形の無いものを対象に絵を描いていたが、自分の外にある風景を描くことで、より自由に絵が描けるようになるのではないかと考えたからである。この夜の体験は、先述した断片的なモチーフを繋ぎ合わせて風景を描くきっかけになったものである。夜の街は暗くて、モチーフの色形はおろか、存在すらよく見えなかった。

夜は暗く、闇は黒い。図 84 のように視界は暗闇に覆われてしまい、その中に何があるのか分からなくなっている。この分からないという状態には、全ての色が存在する可能性があるのではないだろうか。つまり、黒で暗闇を描くということは、あらゆる可能性を含んだ状態をそのまま保存し、自分自身はその風景に介入せずにいるということだ。また、定点観測的な風景の見方でもある。

一方、暗闇の中から特定の“色”をあえて選択するということは、自分の見た風景を、主観による偏りのある風景として理解するということである。なぜなら、“色”を選択するという行為は、記憶の中からモチーフを意識的に選択する行為に近いからである。風景の中に立ち入り、モチーフを一つ一つ収集する過程で抽出される、“色”の記憶。記憶の中で歪むモチーフの主観化と同様に、“色”もまた、極端なイメージに変換されて画面上に映し出されることがある。



図 85 横山麻衣「DEPOT」
ケント紙、リトグラフ、色鉛筆、マーカー 79.0cm × 95.0cm 2016年



図 86 横山麻衣「Twilight Zone」
サーパス、色鉛筆、カッティングシート 49.0cm × 50.0cm 2016年

例えば図 85 の自作「DEPOT」と、図 86 の自作「Twilight Zone」は、ともに図 84 の駐車場を元に描いた作品だが、図 85 は駐車場の守衛室にあったネオンライト（画面中央）の色を中心に配色した。一方、図 86 は、この駐車場で感じた非現実的で時間が停滞しているような雰囲気を、駐車場の茂みに設置されたサイケデリックなイルミネーションのイメージから表現したものである。どちらも図 84 の暗い駐車場から作った作品だが、黒はおろか、固有色すら殆んど用いていない。

つまり、私にとって確実な色彩の“黒”を使わずに、不安定な“色”をあえて選択して描いているのであり、むしろ、見えないものを見ようとする意識の表われなのだと思う。基本色の黒はイメージが無くても使えるが、“色”はそれぞれにイメージがあり、それらが全体感や各モチーフに当て嵌まるのかどうかを、一つ一つ意識的に選択する必要があるのである。

記憶を探る色鉛筆

“色”のイメージは不安定だ。主線の黒は、基本の黒として不変のものだが、“色”に対するイメージは、時と場合によって容易く変化する。私が描く主観的な記憶もまた、“その時”“自分が感じた”ものであり、刹那的な性質を持っている。だからこそ私は、不安定な“色”を用いて描くのであり、色鉛筆という色材はその軽やかさから、私の求める不安定さを手助けしてくれる描画材なのである。

色鉛筆によって描画された色彩は、版画用インクや溶性の絵具(油絵具、アクリル、水彩)、クレヨンなどに比べると、軽い。なぜなら、色鉛筆は他の色材より被覆力が弱く、支持体に乗る顔料量も限られており、油絵具や版画のインクのような厚い絵具層をつくることが出来ないからである。鮮やかな発色こそ他の色材に劣らないが、表面が常にフラットな状態で保たれているためか、物質的な存在感が弱い。そしてもう一点は、一度に描ける描画単位が狭い。第一章で述べたように、ペンタイプの色鉛筆は、基本的に点や線である。それを反復するため色むらが生じ、図 87 (背景、黄色の部分) の版画のベタ⁶⁷のようにはならず、面としての抵抗感は弱くなる。その弱さや軽さといった色鉛筆の特徴こそが、私が色鉛筆を描画材として用いる理由なのである。

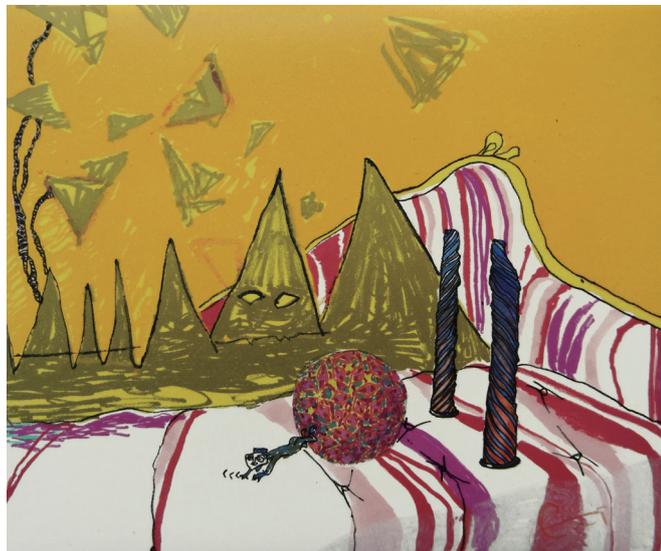


図 87 横山麻衣「Playing Planet」
ケント紙、リトグラフ、色鉛筆 24.0cm × 20.0cm 2013年

私が色鉛筆で絵を描いているのは、おそらく、リトグラフで用いたダーマトグラフの影響が大きい。前述のように、リトグラフは版に描いたニュアンスを、直接的に印刷物に反

67. 油性の描画材で版面を塗りつぶしたり、製版で使うラッカーという薬品を版面に直接塗ることで得られる平滑な面のこと。

映することが出来る。図 89 はダーマトグラフによる描画で、筆圧を調整することで濃淡を描き分けている。図 87 の赤や紫のストライプの部分は、ソリッドマーカによる描画だが、図 89 に比べるとベタ版的で、濃淡のニュアンスが無い。リトグラフで用いるアルミ版の上では、ダーマトグラフが最も繊細に手先の動きを反映できる描画材だった。

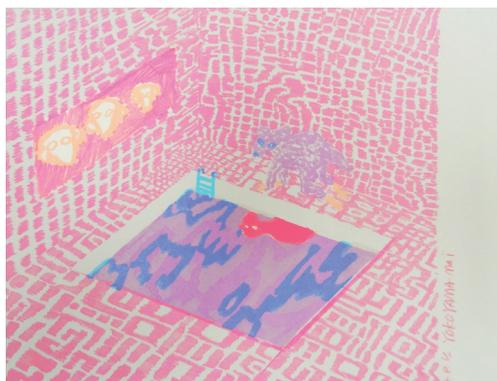


図 88 横山麻衣「ナルシス♡ドッグ」
28.0cm × 36.0cm いずみ紙、リトグラフ 2016 年

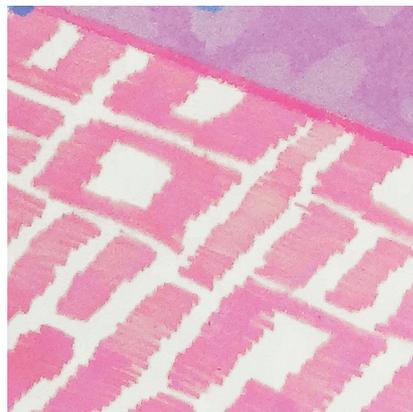


図 89 横山麻衣「ナルシス♡ドッグ」(左下部分)
28.0cm × 36.0cm いずみ紙、リトグラフ 2016 年

私がリトグラフでそのまま制作を続けなかったのは、版画技法が間接的なものだからである。リトグラフには、描画、製版、混色、印刷という工程があるため、作業ごとに間がある。かつて思考を整理するための時間稼ぎとして、アルミ板に“とりあえず”黒い描画材で描いたように、考える時間が生じるため、瞬発的な判断が作品に反映されにくい。しかし今では、記憶を探る過程で生じる混乱や葛藤も、そのまま画面に表現するため、より即興的で直接的な色鉛筆を用いるようになった。



図 90 横山麻衣「スパム・ピープル」
30.0cm × 40.0cm サーパス、色鉛筆 2016 年



図 91 横山麻衣「スパム・ピープル」(左端中央部分)
30.0cm × 40.0cm サーパス、色鉛筆 2016 年

色鉛筆による色彩は、“色”を混ぜることなく、個別に配置するのに適している。図 90 の自作「スパム・ピープル」のように、色鉛筆は溶性の絵具のように溶け合わず、各色が

独立した状態を保つことが出来る。これは、本来別々にあったモチーフを、絵の中で寄せ集めて繋げるという私の描画方法と似ている。細かな単位でモチーフや色面を捉えることができ、色も瞬発的に変えることが可能なため、リトグラフを用いた図 89 に比べ、色鉛筆で描画した図 91 は色味にムラがあり、部位によって筆圧が変化している。

プレス機で画面全体を圧してインクを紙に写し取るリトグラフは、硬質で安定した画面を作るのに向いている。版に描画する時には即興的でアンバランスだった描画も、プレス機を通してインクで印刷すると、硬質な描画に変化し、不思議に安定する。画面全体に均一にかかるプレス機の圧力で、人間の手のアンバランスさが失われ、均質で安定した表情に生まれ変わるのだろう。

しかし私にとって“色”を探る行為は、目を閉じた時に瞼の裏で明滅する光を探り当てるような、霞を掴むような感覚で行われる行為だ。記憶の中からモチーフを取り出し、瞬間的な判断に身を委ねながら描く行為をダイレクトに伝えるには、描画を補強してしまう版面技法ではなく、より不安定でアンバランスな弱さをもつ色鉛筆の色彩が適していると考えている。

第3章 提出作品

第1節 「夜花火」

いびつな花火



図 92 横山麻衣「夜花火」
195.0cm × 255.0cm サークパス、色鉛筆 2017年

2016年10月、友人と二人で花火大会を見に行った。江の島付近の片瀬海岸から打ち上げられる花火を見ようと、相模湾沿いの海岸一帯に大勢の見物客が足を運ぶ。特に江の島近隣は足の踏み場もないほど混み合うため、この日私たちは、少し離れた辻堂海岸から花火を見ていた。図92の自作品「夜花火」は、その花火大会の体験を描いた作品だ。花火大会では、定番の丸い花火や、ゲームのキャラクターを模した花火などが打ち上げられていた。相模湾沿岸は弧を描いているため、片瀬海岸で打ち上げられた花火を辻堂海岸から見ると、花火は海越しに見える。花火が開くたびに、海面がぱっと明るくなるのが印象的だった。

しかし記憶に残っているのは、肉眼で見た花火ではなく、カメラのモニターに映し出された花火のほうだ。この時の私は、花火を写真に撮ることに夢中になってしまい、花火を直接見るよりも、デジタルカメラのモニターばかりを眺めていた。花火が打ちあがるたびにシャッターを切ったが、三脚を持って行かなかったため、ほとんどの写真が図93のように手ぶれしてしまい、モニターに映されるのはいびつに歪んだ花火ばかりだった。

私がこれまで作品で描いたのは、記憶の曖昧さによって歪んだモチーフだったが、今回の作品ではカメラを通して歪んだ形、つまり、いびつな形で記録されたモチーフを元にして花火を描いた（図94）。

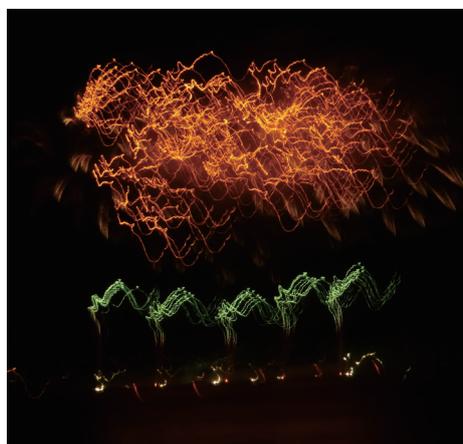


図93 プレた花火
神奈川県、藤沢市にて筆者撮影 2016年



図94 横山麻衣「夜花火」(左上部分)
195.0cm × 255.0cm サークパス、色鉛筆 2017年

ざわめく気配

やがて花火が終わって帰ろうとした時、海辺にひしめく人々の気配が、ざわざわと動き始めるのを感じた。花火の最中は、私も人々も砂浜に座り込んでいたので見えなかったが、人々が帰ろうと歩き出したとき、人々のシルエットが街灯りの逆光の中に、ぼんやりと見てとれるようになったのだ。同時に、姿が見えない真っ暗な波打ち際からも、口々に感想を話し合う人々のざわめきが聞こえてきた。暗がりの中で花火を見ていた人々は、私が想像していたよりも遥かに大勢いたのである。

ただ、ここに“人が大勢いる”という確かな認識の一方で、暗がりでは視界が閉ざされているため、人々の具体的な状態を把握することはできなかった。あくまで大勢の“人”がいるという曖昧な状況認識の記憶を、人型のシルエットのピクトグラムを反復することで表現し、図95のように中央部分の海を取り囲む海岸線に配置した。



図95 横山麻衣「夜花火」(中央下部分)
195.0cm × 255.0cm サークパス、色鉛筆 2017年

やがて人が去り、静けさを取り戻しつつある海岸で、私は波の音に気付いた。花火や人々の気配はどこかへ消えてしまったが、打ち寄せる波は、始まりも終わりもなくそこに存在し続けていた。この印象は強く残り、「夜花火」の大部分を占めているのも、永続性や瞑想の感覚を想起させる延々と打ち寄せる波の音と、海面にほとぼしる花火の幻影を思い起こしながら描いた海のイメージ（図 92、全体の青地部分）である。

海のパートでは、無心の手仕事によって繰り返されるパターンに、海の持つ瞑想性を重ね合わせた。「夜花火」の全体の大きさは 195cm × 255cm だが、これは大きな一枚の支持体ではなく、一辺 15cm の正方形を 209 枚繋ぎ合わせて作っている。一辺 15cm という小さなサイズは、色鉛筆の細い線（図 96）の描画で、容易に埋めることが出来る大きさである。図 97 のように、一枚ずつイメージを引き継ぎながら支持体を継ぎ足していくことで、狭い範囲で感覚がリセットされるため、全体像を意識することなく、手元の反復行為に集中することができる。また制作の終盤に差し掛かるまでは、書き溜めた絵を並べて貼りださず、バインダーに仕舞ったままにしていた。テーブルの上には、イメージを引き継ぐために必要な数枚だけを取り出して制作したことも、手元に集中してシンプルなイメージを反復する、瞑想的な行為に集中することが出来た理由の一つだろう。

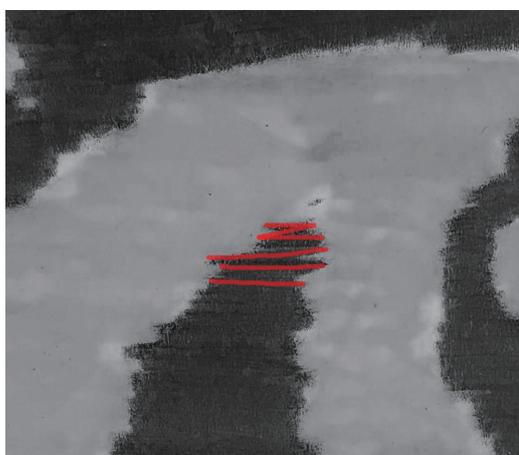


図 96 色鉛筆の筆跡
横山麻衣「夜花火」(中央下部分)
195.0cm × 255.0cm サーパス、色鉛筆 2017 年

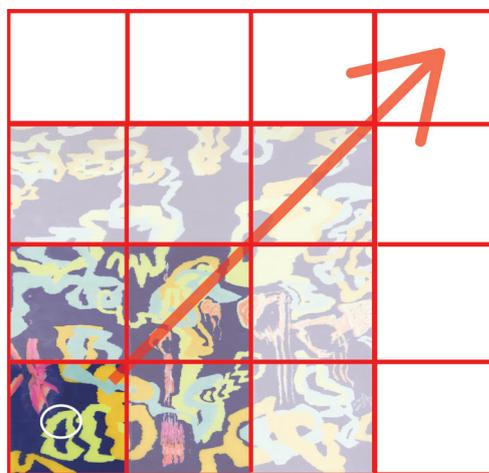


図 97 描画順序
横山麻衣「夜花火」(中央下部分)
195.0cm × 255.0cm サーパス、色鉛筆 2017 年

このように、「夜花火」を構成する花火、人々、海という三つの要素のうち、大勢の人々と海は、記憶の中の感覚を反復行為によって再現し、花火は写真に記録された特定の形を再現している。人型のピクトグラムをスタンプのように反復したり、シンプルなイメージを引き継ぎながら展開する手仕事が、瞑想的な“無心”で行われるのに対して、記録された花火を描く作業は、ふと現実に戻されるような感覚の差異があった。

瞑想とドラマティック



図 98 展示風景

私は博士展で作品を展示するにあたって、図 98 のような斜め置きでの展示形態をとることにした。なぜなら今回の提出作品は、床に敷く絨毯と、壁に掛ける絵画の中間に位置する作品だからである。

しかし織物の中でも、ヨーロッパのタピスリー⁶⁸（図 99）はイスラムの絨毯とは異なり、壁に掛けて用いられる。もともとヨーロッパでは、「比較的暖かい地中海沿岸地域においては、建造物の内部の床や壁面はモザイクやフレスコによって装飾が施されていた」⁶⁹のに対して、寒冷地では、「冬にはきわめて低い温度にまで下がる石作りの建物の室内を、羊毛の織物で覆うことで寒気を防ぐ」⁷⁰のために用いられていた。また、交易や戦乱で移動する機会の多かった中世ヨーロッパの人々にとって、タピスリーはモザイクやフレスコの代わりになる「ポータブルな壁画」だった⁷¹。このような実用性に加えて、高橋明也は「空間を象徴性を帯びたさまざまな文様や図像で満たし、美しく飾るという装飾の用途を付加していったのがタピスリーと言う芸術である」⁷²と述べている。

68. 「タピスリーは、一般的には経糸に麻や木綿のような丈夫な糸を使い、緯糸にはさまざまな色に染められた毛糸を使って綴織りされた壁掛けのことを呼んでいる」。中井貞次『タピスリーの美』淡交社 1979年 p190

69. 中井貞次『タピスリーの美』淡交社 1979年 p192

70. 高橋明也「近世のタピスリー芸術—絵画と工芸のはざままで」『織りだされた絵画 国立西洋美術館所蔵 17-18 世紀タピスリー』（高橋明也編）国立西洋美術館 2003年 p10

71. 中井貞次『タピスリーの美』淡交社 1979年 p192

72. 高橋明也「近世のタピスリー芸術—絵画と工芸のはざままで」『織りだされた絵画 国立西洋美術館所蔵 17-18 世紀タピスリー』（高橋明也編）国立西洋美術館 2003年 p10



図 99 城館の壁に掛けられたタピスリー

私が参考にしてきたイスラムの絨毯では、幾何学模様のパターンによる表現が多いが、ヨーロッパのタピスリーでは、図 99 のような「物語性の強いドラマティックなシーン」⁷³ が織り込まれることが多い。その理由について中井貞次は、中世ヨーロッパの教会で用いられたタピスリーは、テーマが「キリストの生涯で、これはまさに大ドラマであり、そのドラマティックな一場面を極めてリアルに表現」⁷⁴ したのに対して、イスラムでは、「偶像をビジュアライズすることが否定されていることから、そのテーマに人物や動物パターンが殆ど使われず、ドラマの情景とはかけ離れた豊かなアラベスク文様が、その前面を覆った」⁷⁵ からだと指摘している。

これをふまえて「夜花火」での体験を振り返ると、写真に刻まれたいびつな花火は、私にとっての「ドラマティックなシーン」⁷⁶ だったのだろう。海や人のイメージをイスラム絨毯の幾何学模様のパターンのように繰り返したのは、過剰なまでに反復される波の音やざわめく人々の気配に、延々と揺られ続けるような瞑想的な永続性を保つためだったのかもしれない。一方、ゆがんだ花火を描くことは、写真によって切り取られた次の瞬間には散ってしまう、儚くも激しい「ドラマティックな」瞬間を刻みつけるような感覚があった。その衝撃によって、私の瞑想は度々中断されることとなった。

第2節 「ギンザ・ラビュリントス」

風景に混ざる

瞑想と覚醒のはざままで揺られる感覚は、迷いの感覚とよく似ている。図 100 の自作品「ギ

73. 中井貞次 『タピスリーの美』 淡交社 1979年 p191

74. 中井貞次 『タピスリーの美』 淡交社 1979年 p192

75. 中井貞次 『タピスリーの美』 淡交社 1979年 p192

76. 中井貞次 『タピスリーの美』 淡交社 1979年 p191

ンザ・ラビュリントス」では、銀座をモチーフに迷いの感覚を表現しようと試みた。



図100 横山麻衣「ギンザ・ラビュリントス」
240.0cm × 240.0cm サーパス、色鉛筆 2017年

この作品は、一辺30cmの小作品を繋いで大きな作品にしているが、銀座の探索では、図101のようなカーブミラー⁷⁷を探すことを条件とした。小作品の中でモチーフにして良いものは、一つのカーブミラーから次のカーブミラーを見付けるまでの、“一区画”で写真に撮ったモチーフのみとした。ブランドショップのロゴや、ショーウィンドウのマネキンなど、目印になりそうなものを中心に収集した。銀座のカーブミラーは不規則に設置されているため、狭い“区画”とかなり広い“区画”をさ迷うことになった。図100の「ギンザ・ラビュリントス」に敷き詰められた無数の円は、それぞれが“一区画”ごとのカーブミラーである。その“区画”を繋ぎ合わせ、最後にボーダー部分を東京高速道路と首都高速都心環状線を示すラインで囲った。この作品は、私がさ迷った銀座一帯の記録と言える。



図101 カーブミラー
東京、銀座にて筆者撮影 2017年

77. カーブミラーは道路反射鏡とも呼ばれ、見通しの悪い場所に設置される鏡のことである。

今回カーブミラーを選んだのは、街中でカーブミラーと“出くわす”時、かすかな驚きと共に、終わりの見えない迷宮が程よく断ち切られる感覚があったからだ。サビーヌ・メルシオール＝ボネは鏡について、「自己との対峙、すなわち他者の視線から引き離された私的空間」⁷⁸であるとした。ただこれは洗面所や手鏡など、プライベートな場所で用いる鏡を想定した方がしっくりくる。凸面鏡のカーブミラーの場合、円の周縁部は歪んで見えるため、車や人が鏡を横切ると、奇妙な形に歪みながらゆらゆらと速度を増して鏡の外に消えていく。縁の歪みで背景から切り取られたようなカーブミラーの中で、私は風景の一部として紛れていた。

銀座の街並みは整備されているのに、他の地域に比べて迷いやすい印象があるのはなぜだろうか。図 102 はその日の写真の記録から、自分の足取りを辿ったものだが、改めて経路を確認すると、右往左往した記憶のわりに、通っていない道が意外に多いことに驚く。

銀座は、江戸幕府による寛永期の第二回天下普請（1612 年）によって本格的に開発され、それまで田舎の田園地帯だった一帯が、井字型に区画整理された城下町に変化していった⁷⁹。その後、明暦の大火（1657 年）、銀座大火（1872 年）の二度の大火事と、関東大震災（1923 年）で街の大半が焼失したが、その度に区画が調整され続け、街は徐々に「短冊型」⁸⁰の構造へと変化した。区画が縦長になるということは、それだけ通りも長くなる。つまり一度通りに入りこんでしまうと、次の曲り角までの距離が長いので、自分の位置感覚が掴みづらいのではないだろうか。また区画が整理されていることで、幅や長さと同じような道が無数にあることも、迷いやすい要因の一つだろう。

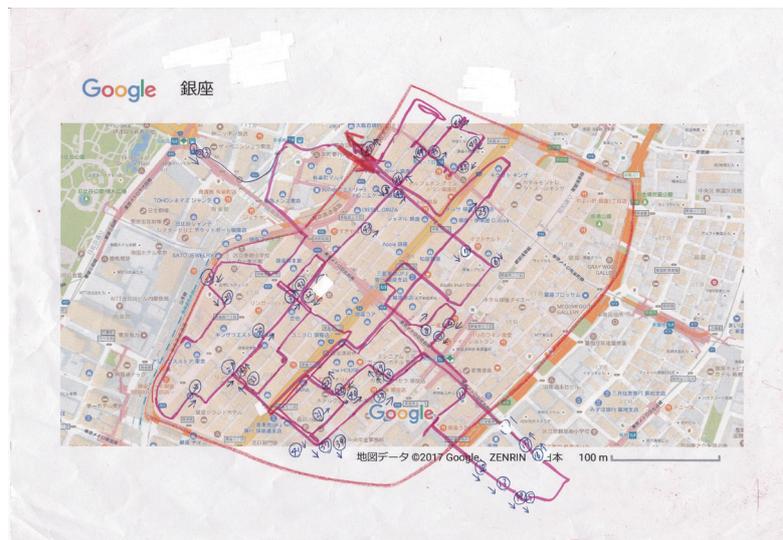


図 102 銀座探索での足取り

78. サビーヌ・メルシオール＝ボネ『鏡の文化史』竹中のぞみ訳 法政大学出版局 2003 年 p172

79. 岡本哲志『銀座四百年 都市空間の歴史』講談社 2006 年 p26

80. 岡本哲志『銀座四百年 都市空間の歴史』講談社 2006 年 p58

また、銀座は、都市構造が並列化されている一方で、高級ブランドや独特な建築物などの個性的なアイコンが集まる地区でもある。銀座には、他の地域では見られないような凝った形の建築物や、意匠を凝らしたショーウィンドウが至るところに見られる。それらの存在感は圧倒的で、単なる街並みの一部というより、美術作品を見ているような完成度がある。もしその地域に、それらの中の一店だけが建っているなら、その店は地域のアイコン、都市空間の中の目印となるだろう。しかし銀座には、そうした建築物やショーウィンドウが乱立しているため、ランドマークとなりうるアイコンもその中に埋もれている。だから迷ったのだろう。

“作る”



図 103 「大日本沿海輿地全図 大図第百図 写本」



図 104 「伊能図」の接合表

「ギンザ・ラビリントス」で小さな支持体を寄せ集める形式にしたのには、伊能忠敬の地図（図 104）からの発想もあった。飛行機が無い時代に、人間の視点からでは見ることが出来なかった日本列島全域を、気の遠くなるほど小さな“糸”で織り進めるかのように記録した「伊能図」。10 回に及んだ伊能隊の測量のうち、第 1 回の測量で用いられた手段は、「歩数を数え、歩幅を乗ずる歩測だった」⁸¹ という⁸²。現代ではグーグルマップなどを使って誰でも簡単に精密な地図を見ることが出来るが、空中写真や衛星データを元に

81. 渡辺一郎、鈴木純子『伊能忠敬の地図を読む 改訂増補版』河出書房 2010年 p27

82. 第 2 回以降の測量は、間縄と鉄鎖を用いて行われている。渡辺一郎、鈴木純子『伊能忠敬の地図を読む 改訂増補版』河出書房 2010年 p27

作られる現代の地図と、街道や海岸を歩き、全て一から測量した伊能忠敬の「伊能図」は、似て非なるものだと私は考えている。伊能忠敬らの執念ともいえるこの測量の旅は、絨毯を織る行為と通じるところがあるからだ。

図 103 は、「伊能図」の一つ「大図第 100 号 富士山」で、富士山とその周辺を俯瞰した地図だが、「伊能図」自体は図 104 のように、大図 214 枚、中図 8 枚、小図 3 枚と、それぞれの縮尺に応じた図同士を組み合わせることで、日本の全体図が完成する。

ほとんどの大図は 1m × 1m を超える大きなサイズで描かれており、街並みや田畑などが風景として描かれている他、地名や地域の境目、領主名や領界などが文字で記されている⁸³。非常に丁寧に作られており、部分である大図一枚でも十分な密度を持っている。大図を眺めていると、実測データ以外に、測線から離れた場所の山や、集落の内外に敷き詰められた田畑などの絵、川を渡る小舟の絵まで書かれているものがある。実測に基づいて正確な地図を作るという目的だけなら、これらの要素は無くても構わないのかもしれない。しかしそうした“余計な”要素からは、伊能忠敬らが実際に現地を歩いた際の臨場感を再現しようとする、リアリティへの追求心が感じられる。

やや乱暴な言い方になるが、既に衛星写真で日本全体を見たことがある私たちにとって、大図は単なる日本の断片でしかないが、まだ日本全体を見たことが無い伊能忠敬らにとっては、まだ見ぬ日本の全体像を浮かび上がらせるための大事な断片なのである。見たことのない日本を見る、という未知への欲求が、本来地図には不必要な臨場感を伴わせたのではないか。私が写真ではなく、自分で絨毯を“作った”ように、伊能忠敬らも、人手で測った地形データと、現場ならではの臨場感を込めた大図を一枚一枚丁寧に作ることで、自分たちが歩いた日本を“作った”のかもしれない。これらの例と同じように、「ギンザ・ラビュリントス」でも、一枚ずつ“区画”を描き分け、繋ぎ合わせることで、私が迷い歩いた銀座を“作った”のである。

ラビュリントス

図 105 は、「ギンザ・ラビュリントス」を構成する 81 枚の中の一つである。中央の円はカーブミラーで、周囲に次のカーブミラーまでの“一区画”で見つけたアイコン的なモチーフ（図 106）を描いている。この作品では、これまでのように記憶に残ったモチーフを選択して制作するのではなく、写真に記録したモチーフを全て利用した。大図を繋ぎ合わせ、最終形が日本になる「伊能図」と、最終形が本来の銀座にはならず、“迷う”という抽象的な体感を正方形の連鎖で表現しようとした「ギンザ・ラビュリントス」では、モチーフ選択に大きな違いがある。

83. 渡辺一郎、鈴木純子『伊能忠敬の地図を読む 改訂増補版』河出書房 2010年 p18



図 105 横山麻衣「ギンザ・ラビリントス」(部分)
30.0cm × 30.0cm サーバス、色鉛筆 2017年



図 106 “一区画”で収集したモチーフ (赤枠部分がカーブミラー)

「伊能図」はあくまで地形を測量した地図であるため、空間の正確な記録をベースにして描かれている。田畑や測線外の山などのスケッチも、余計な要素とはいえ、あくまで地形に関するものだ。一方、「ギンザ・ラビリントス」は、空間の正確な記録が目的ではない。むしろ、“迷っている”のだから、空間に関する正しい記録は出来るはずがないのである。距離や位置感覚を見失う中で、せめてもの道しるべにしようとしてアイコン的なモチーフ群をがむしゃらに記録したことすら、迷いの記録なのかもしれない。

それらのランドマークを次第に見流すようになっていったことは既に述べたが、その飽きの感覚は、制作時にも現れた。同じフォーマットで、膨大なモチーフを強制的に詰め込むことが、実際に迷っている時と同じかそれ以上に、出口のない迷宮のように思えたのだ。



図 107 横山麻衣「ギンザ・ラビリントス」(部分)
30.0cm × 30.0cm サーバス、色鉛筆 2017年

記録したモチーフを全て描くという条件だったが、銀座で似たような風景に見飽きたように、私はすぐに膨大な数の写真に飽きてしまった。そのため、ざっくりと形だけは写真を参照したものの、普段以上にモチーフを簡略化して描き進めることになった。やがて作業に没頭しはじめると、簡単な線で描いたモチーフの周りを、手遊び的に落書きして埋めることに夢中になり、写真の正しい形より、描く中で偶発的に生まれる形のほうを優先していることに気付いた（図 107）。この時私は、銀座で迷った体験を再現しているのではなく、この絵の中に入り込み、さ迷い歩いているように感じたのである。

伊能忠敬は、日本という巨大な未知と対峙した時、自ら測量してまわることで、日本の全容を読み解こうとした。その旅は気が遠くなるほど膨大ではあったが、決して果ての無い旅ではない。日本を踏破した時、その全体像が分かることを確信していたからだ。伊能忠敬の旅がマラソンを走るようなものであるなら、私の銀座での旅はランニングマシーンの上でひた走るようなものだ。今回の銀座取材は体力の限界までと決めて切り上げたが、カーブミラーを追い求めてぐるぐるとさ迷い続けることに、本当の意味での終わりはない。

「伊能図」と「ギンザ・ラビリントス」は、自ら収集した要素を少しずつ積み重ねていくという過程は似通っている。しかし、地図である「伊能図」が、日本地図という完成図のための旅路だったのに対して、「ギンザ・ラビリントス」は迷うこと、つまり過程そのものが目的である。もし私がもう一度銀座を歩いたとしても、ルートも、撮るモチーフも変わり、全く異なる細部を持つ別作品が出来ただろう。結果を得るために計画的にデータを集めた「伊能図」は、必然的に日本の形になっているが、「ギンザ・ラビリントス」は、迷い歩きながら無作為に収集されたモチーフの集合体であるため、かりそめの全体像にすぎないのである。

迷宮が、小さな空間の連続であることは第二章で述べた。大図によってその条件を満たしている「伊能図」が迷宮になりえないのは、その全容が、旅の終わりで必然的に明かされてしまうからである。迷宮は、探索者には小さな空間の連続としてしか認識されず、その全容は推測する他にない。つまり、取材中だけでなく制作中もさ迷い続けた「ギンザ・ラビリントス」は、それ自体が迷宮なのだ。

おわりに

本物が欲しい。2011年、マレーシアのイースタン・アンド・オリエンタルホテルで絨毯を“作った”体験は、私の制作の根源となっている。あの日私は、写真やコピーではなく、本物が欲しかった。しかし、色鉛筆の線を絨毯の糸に見立て、一から“作った”自分だけの絨毯は、不思議に私の欲求を満たしたのである。

その後、帰国してからも色鉛筆と線を用いて制作していたが、欲しいという欲望は、次第に風景という手に入れられないものへと対象を変えていった。それでも、本物が欲しいという欲求は変わらずに根底にある。そこで私が思いついたのは、風景を主観によって濾過することで、本来自分の外側にある風景と自分が一体化し、画面の中で風景そのものを追体験して、一から風景を作り直そう、という試みだった。

主観によって濾過されたイメージはいびつで、不完全で、欠落や誇張が有るということは本文中でも述べたが、私が欲しいのは、そのような“確かに自分が見た”風景だった。客観的に描かれたり、写真に撮られたりした風景は、自分が見た風景よりも完全な状態である。だからこそ、写真をそのまま貼ったり、客観的な形のまま転写したりはしなかった。記憶や身体感覚によって濾過されたイメージを画面上に描くことは、絨毯を一から“作る”ことと似て、自分の見た風景を手ずから“作る”ことが出来たように感じたのである。

無数のイメージがざわめく集合体としての私の絵画イメージは、風景と直に触れた私の肌感、触覚、そのものといえる。それは、主観によって濾過されながら、リアルタイムに形を変え続ける膨大な量の風景の断片が、私の意識や手技を通り抜ける際に肌で感じる、執拗なまでにぞろぞろとした感触のようなものなのである。即興的な線とピクトグラムを駆使して、過剰なスピードで増殖していく風景の断片を追いかけながら、次々に肌をなぞるざわめきをかき分けて黙々と前進する感覚は、迷宮を突き進む感覚と似ている。

迷宮という題材は、提出作品の「ギンザ・ラビュリントス」もそうであるように、私が度々テーマにしている題材である。迷いの感覚は好ましい。未知の領域に触れ、物理的、或いは心理的に自分の位置が分からなくなった時、自分を取り囲むあらゆるものが意識の中になだれ込んできて、前も後ろも分からなくなる感覚。例えばそれは、旅先で街を散策する時、あえて地図を見ないで歩き出す感覚に近い。初めての街で最初は迷うが、歩き回るうちに自分なりの道を見つけ出すことが出来る。私が自らの手で対象を“作り”たいと願うのも、対象を直に体験することで、徐々に未知の存在を理解することができるからではないだろうか。

しかし、本物とは、何をもって本物といえるのだろうか。現状での私の作品は、視覚をベースとした表現となっており、においや感触など、視覚以外の要素に関してはまだまだ表

現しきれしていない。提出作品では写真という視覚的な媒体を補助として用いたが、録音や拓本など、様々な手段を用いて風景と触れ合うことで、より身体感覚に沿った本物を“作る”必要があると考えている。伊能忠敬が測量という手段を用いて、少しずつ、しかし確実に日本を理解していったように、私も、手織るように描くという表現方法で、自分を取り巻く社会と向き合い、理解し続けていきたいと思う。

参考文献一覧

- ・アントニオ・ベルトラン『アルタミラ洞窟壁画』大高保二郎・小川勝訳 岩波書店 2000年
- ・アドリアン・フルティガー『図説 サインとシンボル』越朋彦訳 研究社 2015年
- ・ヴォリンゲル『抽象と感情移入—東洋芸術と西洋芸術—』草薙正夫訳 岩波書店 1953年
- ・Elisabeth Sussman『Keith Haring』 Whitney Museum of American Art 1997年
- ・太田幸夫『PICTGRAM DESIGN ピクトグラム [絵文字]デザイン』柏書房 1987年
- ・岡本哲志『銀座四百年 都市空間の歴史』講談社 2006年
- ・青山剛昌『名探偵コナン 27巻』小学館 2000年
- ・大和岩雄『魔女はなぜ人を喰うか』大和書房 1996年
- ・カール・ケレーニイ『迷宮と神話』種村李弘・藤川芳朗共訳 弘文堂 1973年
- ・川瀬佑介、ベレン・ガラン『ソフィア王妃芸術センター所蔵 内と外—スペイン・アンフォルメル絵画の二つの『顔』 展覧会カタログ』国立西洋美術館 2013年
- ・呉茂一『ギリシア神話』新潮社 1969年
- ・Cy Twombly/Nicola Del Roscio『Cy Twombly Drawings Cat. Rais.Vol.1 1951-1955』Schirmer/Mosel 2011年
- ・サビーヌ・メルシオール＝ボネ『鏡の文化史』竹中のぞみ訳 法政大学出版局 2003年
- ・ジェーン・キャリアー『エゴン・シーレ ドローイング水彩画作品集』和田京子訳 新潮社 2003年
- ・ジョン・ハーヴェイ『黒の文化史』富岡由美訳 東洋書林 2014年
- ・ジョン・ブルックス『楽園のデザイン』神谷武夫訳 鹿島出版会 1989年
- ・ジル・パース『イメージの博物館 螺旋の神秘—人類の夢と怖れ』高橋巖訳 平凡社 1978年
- ・高橋明也「近世のタピスリー芸術—絵画と工芸のはざままで」『織りだされた絵画 国立西洋美術館所蔵 17-18世紀タピスリー』（高橋明也編）国立西洋美術館 2003年
- ・種村季弘・谷川渥・水沢勉・新藤信『画狂人ホルスト・ヤンセン』平凡社 2005年
- ・チェチリア・ヤンネッラ『イタリア・ルネサンスの巨匠たち4 ドウッチョ・ディ・ブオニンセーニャ』松原哲哉訳 東京書籍 1994年
- ・『所蔵作品による「20世紀の”線描”—〈生成〉と〈差異〉』東京国立近代美術館 1998年
- ・道明三保子「イスラムの絨毯文様」『オリエントの文様』（相賀徹夫編）小学館 1992年
- ・中井貞次『タピスリーの美』淡交社 1979年
- ・ナジ・エレン『トルコ手織り絨毯』山田まり子訳 HITIT COLOR 1992年
- ・日本流行色協会『色のイメージ辞典』同朋社 1991年
- ・野田由美意『パウル・クレーの文字絵—アジア・オリエントと音楽へのまなざし—』アルテスパブリッシング 2009年

- ・パウル・クレー『造形思考（上巻）』土方定一・菊盛英夫・坂崎乙郎共訳 新潮社 1973年
- ・ハーラン・カラル『キリムの世界』青山キリムハウス 2014年
- ・バステイアン・シュウインド『wei β _wei β _wei β _wei β HELL_HELL_HELL dunkel dunkel schwarz』ウィーン応用芸術大学卒業論文 2015年
- ・ハンス・プリンツホルン『精神病者はどのように創造したのか ―アウトサイダー／アール・ブリュットの原点―』林晶訳 ミネルヴァ書房 2014年
- ・松本透『もっと知りたいカンディンスキー 生涯と作品』東京美術 2016年
- ・三杉隆敏、佐々木聖『ペルシャ絨毯文様事典』柏書房 1990年
- ・水木しげる『カラー版 妖怪画談』岩波新書 1992年
- ・村治笙子、片岸直美『図説 エジプトの「死者の書」』河出書房 2002年
- ・森沢初『ペルシア絨毯の世界』アートダイジェスト 1988年
- ・山口裕美『パワー・オブ・ジャパニーズコンテンポラリーアート』アスキー 2008年
- ・ライアン・アブドゥラ、ローゲル・ヒュープナー共著『SIGN, ICON and PICTGRAM』星屋雅博訳 ビー・エヌ・エヌ新社 2006年
- ・リチャード・バクストン『ビジュアル版 ギリシア神話の世界』池田裕・古畑正富・服部厚子・池田太郎共訳 東洋書林 2007年
- ・レオナード・アダム『原始美術』石田義則訳 大陸書房 1976年
- ・ロザリンド・クラウス「見る衝動(インパルス)／見させるパルス」『視覚論』(ハル・フォスター編) 樽沼範久訳 平凡社 2007年
- ・ローラ・ウォード、ウィル・スティーブズ共著『悪魔の姿』小林純子訳 新紀元社 2008年
- ・ロラン・バルト『美術論集 アルチンボルトからポップ・アートまで』沢崎浩平訳 みすず書房 1986年
- ・渡辺一郎、鈴木純子『伊能忠敬の地図を読む 改訂増補版』河出書房 2010年

図版出典一覧

- 図1 横山麻衣「落書き」(文字は作家の母によるもの) 紙、ペン サイズ不明 1995年
- 図2 棺柩文(木棺に描かれたミイラ、バーと二女神) サイズ、年代不明 大英博物館蔵
村治笙子・片岸直美『図説 エジプトの「死者の書」』河出書房 2002年 p36
- 図3 横山麻衣「自画像」 TMK ケント紙、鉛筆 44.0cm × 52.0cm 2008年
- 図4 ホルスト・ヤンセン「自画像 酩酊」 銅版画 サイズ不明 1964年
種村季弘・谷川渥・水沢勉・新藤信『画狂人ホルスト・ヤンセン』平凡社 2005年 p63
- 図5 エゴン・シーレ「男性の立像 (/ 自画像)」 「Standing Male Figure(Self-portrait)」
紙、鉛筆 48.2cm × 31.5cm 1914年
ジェーン・キャリアー『エゴン・シーレ ドローイング水彩画作品集』和田京子訳
新潮社 2003年 p286
- 図6 サイ・トゥオンブリ「パノラマ」 「Panorama」 紙、鉛筆 56.0cm × 76.6cm 1955年
Cy Twombly/Nicola Del Roscio『Cy Twombly Drawings Cat. Rais.Vol.1 1951-1955』
Schirmer/Mosel 2011年 p161
- 図7 絨毯 素材、サイズ、産地、制作年不明
イースタン・アンド・オリエンタルホテル、ペナン島、マレーシアにて筆者撮影 2011年
- 図8 横山麻衣「イースタン・アンド・オリエンタルホテルの絨毯」 藁半紙、色鉛筆、糸
17.0cm × 35.0cm 2011年
- 図9 絨毯 綿、ウール 138.0cm × 213.0cm ナハバンド産 制作年不明
筆者所有、撮影 2017年
- 図10 絨毯の織り目(図9、左上部分) 綿、ウール 138.0cm × 213.0cm ナハバンド産 制作年不明
筆者所有、撮影 2017年
- 図11 絨毯 素材、サイズ、産地、制作年不明
アンカラ財団美術館 (Ankara Vakıf Eserleri Müzesi)、トルコにて筆者撮影 2012年
- 図12 キリム 素材、サイズ、産地、制作年不明
アンカラ財団美術館 (Ankara Vakıf Eserleri Müzesi)、トルコにて筆者撮影 2012年
- 図13 絨毯 毛 205.0cm × 160.0cm アフシャリ産 1960年代
森沢初『ペルシア絨毯の世界』アートダイジェスト 1988年 p84
- 図14 キリム 素材、サイズ、産地、制作年不明
アンカラ財団美術館 (Ankara Vakıf Eserleri Müzesi)、トルコにて筆者撮影 2012年
- 図15 絨毯 ウール 198.0cm × 135.0cm セネ産 1860年頃
三杉隆敏、佐々木聖『ペルシヤ絨毯文様事典』柏書房 1990年 p73
- 図16 横山麻衣「SUPEREGO」 ケント紙、リトグラフ、色鉛筆 320.0cm × 64.0cm 2012年

- 図 17 横山麻衣「SUPEREGO」(部分) ケント紙、リトグラフ、色鉛筆 320.0cm × 64.0cm 2012年
- 図 18 横山麻衣「SUPEREGO」(部分) ケント紙、リトグラフ、色鉛筆 320.0cm × 64.0cm 2012年
- 図 19 横山麻衣「遊覧紀行」(部分) リトグラフ、アクリル、色鉛筆、インク、フェルト、糸
100.0cm × 80.0cm × 40.0cm 2012年
- 図 20 横山麻衣「DAZZLER 王宮」(部分) リトグラフ、色鉛筆 65.0cm × 45.0cm 2014年
- 図 21 横山麻衣「呑み込んだ悪」(部分) 紙、アクリル、パステル、ペン、色鉛筆 51.5cm × 36.4cm
2011年
- 図 22 横山麻衣「SUPEREGO (立体)」(部分) リトグラフ、色鉛筆、クレヨン、糸
200.0cm × 100cm × 140cm 2012年
- 図 23 空の正方形
アドリアン・フルティガー『図説 サインとシンボル』越朋彦訳 研究社 2015年 p5
- 図 24 無秩序な配置
アドリアン・フルティガー『図説 サインとシンボル』越朋彦訳 研究社 2015年 p5
- 図 25 秩序ある配置
アドリアン・フルティガー『図説 サインとシンボル』越朋彦訳 研究社 2015年 p5
- 図 26 秩序ある配置
アドリアン・フルティガー『図説 サインとシンボル』越朋彦訳 研究社 2015年 p5
- 図 27 ミョウバンの結晶
アラン・ホールデン、フィリス・シンガー共著『結晶の科学—物性の神秘を探る—』
崎川範行訳 河出書房 1968年 P24
- 図 28 横山麻衣「いるよ」(部分) 紙、アクリル絵の具、ペン、パステル 51.5cm × 36.4cm 2009年
- 図 29 横山麻衣「落書き」(部分) ノート、ペン 9.0cm × 14.0cm 2008年
- 図 30 イタリアの標識 イタリアにて筆者撮影、2015年
- 図 31 キース・ヘリング「無題」(部分) 紙、アクリル、インク 95.9cm × 125.7cm 1981年
Elisabeth Sussman 『Keith Haring』 Whitney Museum of American Art 1997年 p30,p31
- 図 32 「犯人」
青山剛昌『名探偵コナン 27巻』小学館 2000年 p75
- 図 33 「パチンコパーラー・キング #2」サーパス、色鉛筆 49.0cm × 50.0cm 2016年
- 図 34 「パチンコパーラー・キング #2」(部分) サーパス、色鉛筆 49.0cm × 50.0cm 2016年
- 図 35 「猫娘」
水木しげる『カラー版 妖怪画談』岩波新書 1992年 p153
- 図 36 横山麻衣「カ」紙、アクリル、色鉛筆、パステル 116.7cm × 80.3cm 2011年
- 図 37 横山麻衣「HUMANITY a Mother」リトグラフ、色鉛筆 78.8 × 109.1cm 2015年
- 図 38 横山麻衣「HUMANITY a Mother」(部分) リトグラフ、色鉛筆 78.8 × 109.1cm 2015年

- 図 39 栗田穰崇 (NTT DOCOMO) 「絵文字」 1999 年
 ニューヨーク近代美術館 (Moma) 公式ホームページ
<https://www.moma.org/collection/works/196070?locale=en> (2017年7月3日 20時6分)
- 図 40 パウル・クレー「エロス」 紙、鉛筆、グワッシュ、水彩 33.3cm × 24.5cm 1923 年
 野田由美意『パウル・クレーの文字絵—アジア・オリエントと音楽へのまなざし—』
 アルテスパブリッシング 2009 年 p133
- 図 41 内臓が描かれたバビロニアの粘土板
 カール・ケレーニイ『迷宮と神話』種村李弘・藤川芳朗共訳 弘文堂 1973 年 p1
- 図 42 怪物フワフワ
 ローラ・ウォード、ウィル・スティーズ共著『悪魔の姿』小林純子訳 新紀元社
 2008 年 p95
- 図 43 横山麻衣「Case #2 夜明山」 紙、色鉛筆、クレヨン、リトグラフ、糸
 236.4cm × 218.2cm 2016 年
- 図 44 横山麻衣「Case #2 夜明山」(部分) 紙、色鉛筆、クレヨン、リトグラフ、糸
 236.4cm × 218.2cm 2016 年
- 図 45 迷宮が描かれた貨幣 年代不明 ギリシャ
 リチャード・バクストン『ビジュアル版 ギリシア神話の世界』池田裕、
 古畑正富、服部厚子、池田太郎共訳 東洋書林 2007 年 p93
- 図 46 山本基「迷宮」 塩 390.0cm × 800.0cm 2005 年
 山口裕美『パワー・オブ・ジャパニーズコンテンポラリーアート』アスキー
 2008 年 p28
- 図 47 横山麻衣「海と潮」 サーパス、色鉛筆 30.0cm × 24.0cm 2016 年
- 図 48 パブロ・ピカソ「マネにもとづく『草上の昼食』のための習作」 1962 年 8 月 2 日
 ロザリンド・クラウス「見る衝動^{インパルス} / 見させるパルス」『視覚論』(ハル・フォスター編)
 樽沼範久訳 平凡社 2007 年 p108
- 図 49 パブロ・ピカソ「マネにもとづく『草上の昼食』のための習作」 1962 年 8 月 2 日
 ロザリンド・クラウス「見る衝動^{インパルス} / 見させるパルス」『視覚論』(ハル・フォスター編)
 樽沼範久訳 平凡社 2007 年 p108
- 図 50 横山麻衣「現実」(部分) リングノート、ペン 18.2cm × 12.8cm 2010 年
- 図 51 横山麻衣「Twilight Zone」 サーパス、色鉛筆、カッティングシート 49.0cm × 50.0cm
 2016 年
- 図 52 横山麻衣「Twilight Zone」(部分) サーパス、色鉛筆、カッティングシート
 49.0cm × 50.0cm 2016 年

- 図 53 「エフェソスのアルテミス」 大理石 約 170cm 125 年～ 175 年 トルコにて筆者撮影
2012 年
- 図 54 「エフェソスのアルテミス」(胸部) 大理石 約 170cm 125 年～ 175 年 トルコ
にて筆者撮影 2012 年
- 図 55 「エフェソスのアルテミス」(胴体) 大理石 約 170cm 125 年～ 175 年 トルコ
にて筆者撮影 2012 年
- 図 56 X 線図画で描かれた魚 鉛筆 ニューアイルランド 年代不明
レオナード・アダム『原始美術』石田義則訳 大陸書房 1976 年 p.35
- 図 57 横山麻衣「HUMANITY playboy」 リトグラフ、色鉛筆 78.8 × 109.1cm 2015 年
- 図 58 横山麻衣「HUMANITY playboy」(下部分) リトグラフ、色鉛筆 78.8 × 109.1cm
2015 年
- 図 59 横山麻衣「HUMANITY playboy」(上部分) リトグラフ、色鉛筆 78.8 × 109.1cm
2015 年
- 図 60 市街地に設置された地図 東京にて筆者撮影、2017 年
- 図 61 古地図 素材、年代、サイズ不明 日本
太田幸夫『PICTGRAM DESIGN ピクトグラム [絵文字]デザイン』柏書房
1987 年 p.149
- 図 62 古地図(家屋部分) 素材、年代、サイズ不明 日本(図 61 を元に筆者が手を加え作成した。)
太田幸夫『PICTGRAM DESIGN ピクトグラム [絵文字]デザイン』柏書房
1987 年 p.149
- 図 63 横山麻衣「心臓都市アルニャート アルニャート内部」 リトグラフ、色鉛筆
130.0cm × 45.0cm 2014 年
- 図 64 太田幸夫「ピクトグラムによる施設案内図」
太田幸夫『PICTGRAM DESIGN ピクトグラム [絵文字]デザイン』柏書房
1987 年 p.149
- 図 65 横山麻衣「盆」 サーパス、色鉛筆 49.0cm × 50.0cm 2016 年
- 図 66 夏祭りの会場 (赤線で囲った部分)
Googlemap を元に筆者が手を加え、作成した。
<https://www.google.co.jp/maps/place/%E8%BE%BB%E5%A0%82%E6%B5%B7%E6%B5%9C%E5%85%AC%E5%9C%92/@35.3215932,139.4473595,266m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x60184e0b178c09e9:0x5d9643164822cd21!8m2!3d35.3210951!4d139.4480473> (2017 年 7 月 26 日 15 時 34 分)
- 図 67 ドウッチョ・ディ・ブオニンセーニャ「ルチェライの聖母」板、テンペラ、金箔
450.0cm × 290.0cm 1285 年
チェチリア・ヤンネッラ『イタリア・ルネサンスの巨匠たち 4 ドウッチョ・
ディ・ブオニンセーニャ』松原哲哉訳 東京書籍 1994 年 p11

- 図 68 ボーダーとフィールド 筆者自作
- 図 69 狩猟文様絨毯
三杉隆敏、佐々木聖『ペルシャ絨毯文様事典』柏書房 1990年 p.224
- 図 70 横山麻衣「Eyes on you」 サーパス、色鉛筆 30.0cm × 40.0cm 2016年
- 図 71 アントニオ・サウラ「大群衆」 キャンバス、油彩 220.0cm × 515.0cm 1963年
川瀬佑介、ベレン・ガラソ『ソフィア王妃芸術センター所蔵 内と外—スペイン・アンフォルメル絵画の二つの『顔』 展覧会カタログ』国立西洋美術館
2013年 p.40、p.41
- 図 72 バスティアン・シュウインド「デモンストレーション」 インクジェットプリント
132.5cm × 83.0cm 2015年
バスティアン・シュウインド『wei β _wei β _wei β _wei β HELL_HELL_HELL
dunkel_dunkel schwarz』ウィーン応用芸術大学卒業論文 2015年
- 図 73 バスティアン・シュウインド「デモンストレーション」(左上部分) インクジェット
プリント 132.5cm × 83.0cm 2015年
バスティアン・シュウインド『wei β _wei β _wei β _wei β HELL_HELL_HELL
dunkel_dunkel schwarz』ウィーン応用芸術大学卒業論文 2015年
- 図 74 横山麻衣「ここは狂信者のためのジム」 サーパス、色鉛筆 49.0cm × 50.0cm 2016年
- 図 75 横山麻衣「ここは狂信者のためのジム」(左上部分) サーパス、色鉛筆 49.0cm × 50.0cm
2016年
- 図 76 横山麻衣「ここは狂信者のためのジム」(右上部分) サーパス、色鉛筆 49.0cm × 50.0cm
2016年
- 図 77 横山麻衣「ここは狂信者のためのジム」(右上部分) サーパス、色鉛筆 49.0cm × 50.0cm
2016年
- 図 78 横山麻衣「アンキッキ」 藁半紙、アクリル絵具、クレヨン、ペン 51.5cm × 36.4cm
2010年
- 図 79 横山麻衣「砂漠と夜」(左部分、主線のみ) リトグラフ 65cm × 45cm 2014年
- 図 80 横山麻衣「砂漠と夜」(左部分) リトグラフ、色鉛筆 65cm × 45cm 2014年
- 図 81 ダーマトグラフ(左)とソリッドマーカ―(右) 筆者撮影
- 図 82 アルタミラ洞窟の壁画
アントニオ・ベルトラン『アルタミラ洞窟壁画』大高保二郎・小川勝訳 岩波書店
2000年 p83
- 図 83 横山麻衣「バステト」 ケント紙、リトグラフ、色鉛筆 40.0cm × 20.0cm 2014年
- 図 84 夜の駐車場 神奈川県、藤沢市にて筆者撮影 2016年

- 図 85 横山麻衣「DEPOT」 ケント紙、リトグラフ、色鉛筆、マーカー 79.0cm × 95.0cm
2016 年
- 図 86 横山麻衣「Twilight Zone」 サーパス、色鉛筆、カッティングシート 49.0cm × 50.0cm
2016 年
- 図 87 横山麻衣「Playing Planet」 ケント紙、リトグラフ、色鉛筆 24.0cm × 20.0cm
2013 年
- 図 88 横山麻衣「ナルシス♡ドッグ」 28.0cm × 36.0cm いずみ紙、リトグラフ 2016 年
- 図 89 横山麻衣「ナルシス♡ドッグ」(左下部分) 28.0cm × 36.0cm いずみ紙、リトグラフ
2016 年
- 図 90 横山麻衣「スパム・ピープル」 30.0cm × 40.0cm サーパス、色鉛筆 2016 年
- 図 91 横山麻衣「スパム・ピープル」(左端中央部分) 30.0cm × 40.0cm サーパス、色鉛筆
2016 年
- 図 92 横山麻衣「夜花火」 195.0cm × 255.0cm サーパス、色鉛筆 2017 年
- 図 93 ブレた花火 神奈川県、藤沢市にて筆者撮影 2016 年
- 図 94 横山麻衣「夜花火」(左上部分) 195.0cm × 255.0cm サーパス、色鉛筆 2017 年
- 図 95 横山麻衣「夜花火」(中央下部分) 195.0cm × 255.0cm サーパス、色鉛筆 2017 年
- 図 96 色鉛筆の筆跡 横山麻衣「夜花火」(中央下部分) 195.0cm × 255.0cm サーパス、
色鉛筆 2017 年
- 図 97 描画順序 横山麻衣「夜花火」(中央下部分) 195.0cm × 255.0cm サーパス、色鉛筆
2017 年
- 図 98 博士展展示風景 東京芸術大学大学美術館にて筆者撮影 2017 年
- 図 99 城館の壁に掛けられたタピスリー
中井貞次『タピスリーの美』淡交社 1979 年 p71
- 図 100 横山麻衣「ギンザ・ラビュリントス」 240.0cm × 240.0cm サーパス、色鉛筆
2017 年
- 図 101 カーブミラー 東京、銀座にて筆者撮影 2017 年
- 図 102 銀座探索での足取り
Googlemap を元に筆者が手を加え、作成した。
<https://www.google.co.jp/maps/place/%E3%80%92104-0061+%E6%9D%B1%E4%BA%AC%E9%83%BD%E4%B8%AD%E5%A4%AE%E5%8C%BA%E9%8A%80%E5%BA%A7/@35.6704456,139.7647822,16.69z/data=!4m5!3m4!1s0x60188be701836fbb:0x604685b30ba99851!8m2!3d35.6721142!4d139.7708253> (2017 年 10 月 2 日 19 時 13 分)
- 図 103 「大日本沿海輿地全図 大図第百図 写本」
渡辺一郎、鈴木純子『伊能忠敬の地図を読む 改訂増補版』河出書房 2010 年 p20

図 104 「伊能図」の接合表

渡辺一郎、鈴木純子『伊能忠敬の地図を読む 改訂増補版』河出書房 2010年 p95

図 105 横山麻衣「ギンザ・ラビュリントス」(部分) 30.0cm × 30.0cm サーパス、色鉛筆
2017年

図 106 “一区画”で収集したモチーフ(赤枠部分がカーブミラー)

図 107 横山麻衣「ギンザ・ラビュリントス」(部分) 30.0cm × 30.0cm サーパス、色鉛筆
2017年