

令和元年度
東京藝術大学大学院美術研究科
博士後期課程学位論文

包まれる空間認識
-乱視野と輪郭の共生-

東京藝術大学大学院美術研究科
博士後期課程美術専攻日本画研究領域
学籍番号 1317903
森友紀恵

目次

序章	2
第1章 2つの視界	4
第1節 2つの視界を行き来する	4
屈折異常	4
乱視・近視	6
矯正視力	7
第2節 視覚異常が絵画に与える影響	10
クロード・モネ	10
エドガー・ドガ	12
第3節 映像・写真	16
映像	16
写真	17
第2章 包まれる空間	19
第1節 空間演出	19
教会	19
寺院	20
水族館	21
ススキ	23
インスタレーション	24
・吉岡徳仁	24
・内藤礼	25
水墨画	26
第2節 包まれる空間の創造	27
風呂敷遊び・屋敷林	27
包まれる生き物	31
第3章 作品解説	34
第1節 色の所在とモチーフ	34
色	34
モチーフ	34
洗い出しと岩絵具	35
第2節 提出作品解説	35
「狭間」	36
「沿う」	40
終章	45
参考文献一覧	46
図版引用文献一覧	48

序章

本論文では、幼い頃からメガネをかけてきたために発生し、自身の作品の根源でもある「乱視視界」と「矯正視界」の2つの視界について考察し、それによって「包まれる空間」を生み出そうとしている自身の創作について論述する。

私は幼い頃から、乱視・近視矯正のためにメガネをかけて生活している。そのため裸眼の状態とメガネの状態、2つの見え方が常に存在していた。裸眼の状態では物と物との境界が曖昧になり、染み広がって行くように見える。私にとって裸眼の空間は、物の輪郭がブレた「柔らかな視界」である。これは結露した窓ガラス越しに見る光景に似ており、幻のような雰囲気がある。この光景を私は昔から美しいと感じており、同時に柔らかな見え方に安心感も感じていた。それに対してメガネによって矯正された視界は、はっきりと物を捉える「輪郭の視界」である。ブレた視界が日常的に存在しているからこそ、「輪郭の視界」では視力異常のない人よりも、より形への意識が高まっていると私は考える。ここから「輪郭の視野」で行う素描は、情緒性を求めるよりも多くの形の種類をコレクトし、貯め込んでいくものとなった。そうして集められた多くの形と、乱視の視野の柔らかなブレのイメージが共存する場を、絵画によって表象、昇華させることが自身の作品制作の軸となった。

幼少期のお気に入りの遊びの一つに、風呂敷遊びがあった。いくつかの風呂敷を繋いで自身を包み、大きな繭になるのである。内部には、包まれる安堵感と外界から隔てられた孤独感とが共存する、不思議な空間が形成された。私はこの包まれる感覚を、無意識に自身の作品にも反映させていた。この風呂敷遊びの感覚が、2つの視野による捉え方と根底で類似していたからである。

「包まれる」という感覚は、教会内部の光の演出を狙った建築や、寺院の仏教思想の宇宙観を体現した構造にも感じられる。私の場合の「包まれる空間」は、どちらかといえば教会の乾燥した光の感覚より、寺院の仄暗い感覚の方が近い。また浄土宗の華やかな理想郷より、禅宗の水墨画のような大自然の中にポツンと人が佇む静かな空間の方が、より自身の作品世界に近いと言える。「包まれる空間」は、安心とともに孤独感にも繋がり、故にそれを表現することで自身の内的部分を外部に伝え、共感を求めているのかもしれない。

本論文は3章で構成される。

第1章「2つの視界」では、自身の創作の発端と言える2つの見え方について考察する。第1節では裸眼の視界と矯正視力の視界を、それぞれ自作品と自身の体感を踏まえて述べ、第2節では視力異常があったとされる他の作家の作例を示し、正常視とは異なる見え方による創作の可能性を論ずる。第3節では絵画以外のぼやけた表現について、映画やドラマの演

出法と写真表現について述べる。

第2章「包まれる空間」では、2つの視界によって生まれる「包まれる空間」について論ずる。第1節では、キリスト教の教会内部、仏教における空間演出の、両者の相違について述べ、また水墨画やインスタレーション作品の体感的空間感覚について考察する。第2節では、第1節で挙げた「空間」と、幼少期の自身の体験や自作品の「空間認識」との類似点と相違点を考察し、「包まれる空間」の創造手法について論ずる。また、自身を作品内部の小動物に投影し、離人感による第2の「包まれる感覚」を喚起させようとしていることについて論ずる。

第3章「提出作品」では、第1章と第2章を踏まえ、提出作品について解説する。第1節では和歌の「色無し草」という表現、視覚異常がなくても虹彩や経験の違いから生じる視界の違いについて着目し、色相よりも形の共感性が高いことを論ずる。第2節では自身のモチーフについて述べ、第3節では提出作品について制作工程を踏まえて解説する。

第1章 2つの視界

第1節 2つの視界を行き来する

屈折異常

ヒトの目の仕組みはカメラとよく似ている。角膜と水晶体はカメラのレンズに、虹彩が絞り、網膜がフィルムにあたる。凸レンズの役割を果たす角膜と、厚みを調節し、屈折度を変えることのできる水晶体が光を屈折させ、網膜に像を結ばせる。その像を視神経が脳に送ることで、我々は物を「見る」ことができるのだ。裸眼で正常に物が「見えて」いる状態を、「正視」という（図1、2）。しかし光の屈折が上手くいかないため、網膜に像のピントが合わず、ぼけて見えてしまう症状がある。この状態を「屈折異常」と言い、網膜外のどの場所に像を結んでしまっているかによって、それぞれ「近視」「遠視」「乱視」と区別される。

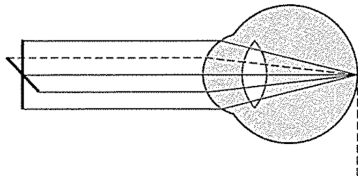


図1 正視の焦点



図2 正視の視界—遠近どちらもピントが合っている

近視の場合、像の焦点は網膜よりも前に結ばれてしまう（図3）。したがって近くの物はよく見えても、遠くの物がぼけて見える状態になる（図4）。現代の日本人の多くは、近視であるとされる¹。遠視の場合は、近視とは逆に像の焦点が網膜より後ろに結ばれるため、遠くの物も近くの物もぼけて見えてしまう（図5、6）。新生児の多くが遠視の状態にあり、成長するにつれて正視になっていくと考えられている。乱視の場合は、目に入ってくる光の屈折率がそれぞれ異なるため、焦点を一点に結ぶことができない（図7）。そのため、視界のいたるところが二重になってぼけて見えてしまう（図8）。私の裸眼は、強度の乱視と近視のため、

¹ 近視の進行は10代で止まるとされていたが、近年は20代、30代でも発生、進行が見られるとされる。パソコンや携帯電話など、室内での近視的作業が増加した生活環境の影響が考えられる。

図6と図8が混ざり合い、より混沌とした視界が広がっている。

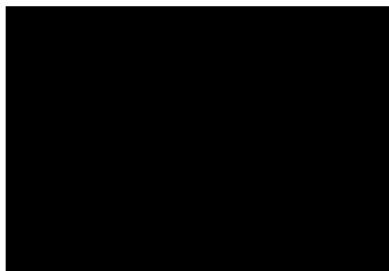


図3 近視の焦点



図4 近視の視界—近くはピントが合っているが遠くは見えにくい

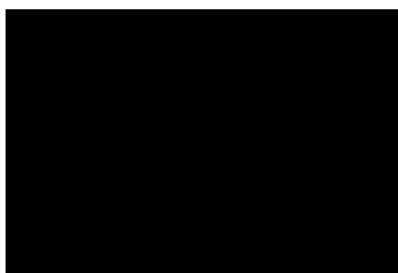


図5 遠視の焦点



図6 遠視の視界—遠近両方ピントが合わない

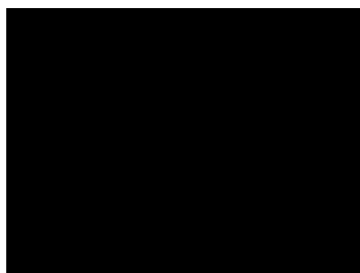


図7 乱視の結ばれない焦点



図8 乱視の視界—遠近両方とも像が二重三重にぶれて見える

² 2019年現在、私の裸眼視力測定値は、左右とも0.02である。

乱視・近視

物体がはっきり見えない状態に対して、ヒトは本能的に不安や恐れを抱く。もちろん私もそうだが、同時に、自身の捉え所のない裸眼視界に美しさも感じている。

私は、幼い頃からメガネによる視力矯正をしてきた。20歳でコンタクトレンズによる矯正が加わるまで、メガネの視野と裸眼の視野が私の視界だった。当初は乱視矯正のためにメガネをかけていたが、徐々に近視の兆候も現れた。小学生の頃には乱視・近視ともに症状が進み、裸眼の状態では文字を読むことはもちろん、日常生活が難しい不鮮明な視界になっていた。

裸眼の状態では、物と物との境界が曖昧になり、染み広がっていくように見える。私にとって裸眼の空間は、物の輪郭がブレた「柔らかな視界」である。「柔らかな視界」では、物の正体を捉えることができない。物との距離感、立体感も消失した空間となる。それは、モノが個々に独立した空間ではなく、溶け合った一つの風景として私の視野を包み込む。まるで結露した窓ガラス越しに見る光景のようであり、幻のような掴みきれない雰囲気がある（図9）。また夜の日が落ちた時間には、信号機や街灯などの人工光源がブレて拡散し、乱反射したように映る。これは、雨粒が付着した夜の車中から見たフロントガラスの光景や、映画やドラマのわざとピントを外したシーンに似ている。日々の生活ではメガネを装着していたが、時々そっと「よく見える」視界からメガネを外し、「柔らかな視界」で世界を覗くことが、私の密かな遊びだった。私は自身が美しいと感じるこの視界を、作品の中に落とし込み、表象化したいと考えた。



図9 結露した窓ガラス

画面に「柔らかな視界」を表現する方法として、私は湿度を持つモチーフや場面を多く登場させる。裸眼のイメージが水気を帯びた印象に近いからか、水中や水辺、夜露や朝霧といった湿気を伴うモチーフが、それへの親和性が高いと感じる。「染まる」(図 10) は、水槽内のエビと水草を描いた自作品である。陸上とは異なる水中独特の色の広がり、個々のものが輪郭を超えていくように感じ、主題とした。



図 10 森友紀恵「染まる」紙本彩色 145.5×112cm 2013 年

ただ、幾度か水中風景を制作したが、「柔らかな視界」を優先して個々の輪郭が消滅した結果、色だけが先行して画面が混沌としてしまった。視界の柔らかさを表現しただけでは、物自体の存在が希薄になり、曖昧なだけの絵画になってしまう。私の裸眼が捉える光景は、物が溶け合ってはいるが、確かに実在しているから美しく感じるのである。私はこの問題を、もう一つのメガネの視界を併用することで、解決しようと考えた。

矯正視力

私が湿度を感じる絵画として、速水御舟の「萌芽」(図 11) を挙げたい。私の裸眼視界のように輪郭が溶けきってはならず、物の形が存在するが、人物の黒で強弱が生まれ、メガネの視界ほど硬くも見えない。形をぼかすより、人物を淡い色彩の植物で包み込むことで、湿潤な空間を生んでいる。この感覚を自身の作品に取り入れたいと考えた。

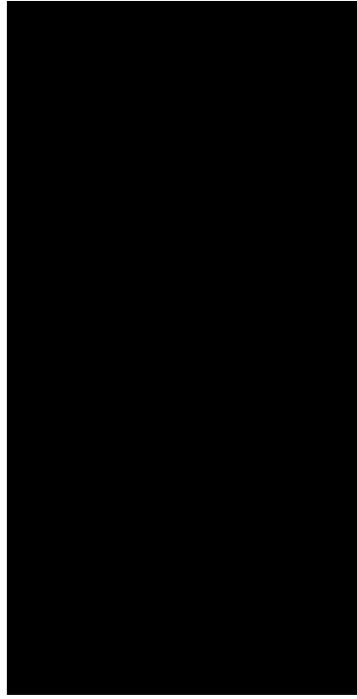


図 11 速水御舟「萌芽」絹本着色 201.5×84.8cm 1912年 東京国立博物館

輪郭が溶解する「柔らかな視界」に対して、メガネで矯正された見え方は、物の形が明確な「輪郭の視界」である。私にとっては、ブレて見える視界が日常的だったからこそ、「輪郭の視界」の方が、「柔らかな視界」より物や形の存在を意識させた。

私は本画制作を行う前に、幾度か日を変えて対象の素描を行う。形の種類をできるだけ多く収集し、素描という物理的な記録と、身体的な記憶の両方を貯めておきたいからだ(図 13)。自然物の場合、成長や枯れによって形の変化が起こる。たとえば「染まる」(図 10)の際の素描では、当初は雰囲気や色味を重視して描いたが、その後はあえて輪郭線だけで描くようにした。雰囲気を演出するような陰影やタッチ、対象の固有色を付けてしまうと、形(輪郭)自体が緩くなるためだ。私の場合、「形」を自分で生むのではなく、素描で外界から形を取り入れ、そこから新たな形を発見して作品に落とし込んでいく。

自作品「映える」(図 12)は、図 13の素描をもとに、水面に映る蓮を描いたものである。水面の揺らぎをできるだけ描かないことで、一瞬、虚像を実像と錯覚する効果を狙って制作した。そのため実際には、水中に写った蓮ではなく、実像である陸上の蓮の形を素描した。また実際より蓮の密集度を上げ、多くの葉を見下ろすように描いた。これは私が現場(上野・不忍池)で感じた印象が、そのように表現した方が近かったからである。完成段階では消えてしまう葉の形も、大下図(図 14)の段階では存在させ、葉の下地の岩絵具を盛り上げておくことで、幾度かその上に絵具を重ねても、物質感の痕跡が残るようにした。



図 12 森友紀恵「映える」紙本着色 227.3×181.8cm 2017年

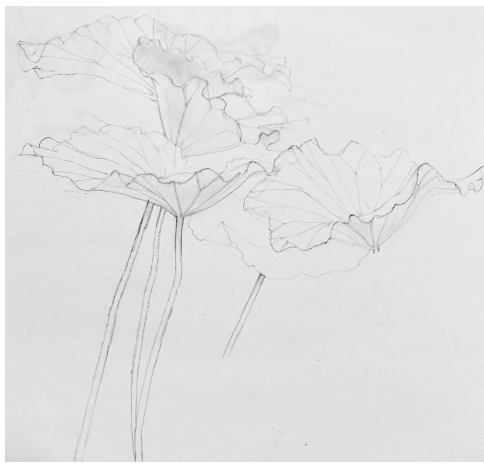


図 13 形を収集するための素描（蓮の素描）



図 14 「映える」大下図（部分）

第 2 節 視覚異常が絵画に与える影響

クロード・モネ

視力異常のあった作家は、意外にも多くいる³。ここで具体的に何人かの作品をとりあげ、それぞれの作品の特異性と可能性について確認したい。

しばしば例に挙げられるのが、クロード・モネ（1840～1926年）である。彼が、白内障⁴の治療を受けていた記録が残っている。白内障を患うと、一般的には視界がぼやけて物がよく見えなくなり、屈折異常と同じ視力障害が生じる。また視界全体が黄色味がかかり、色の判断が難しくなる。モネも白内障がもっとも悪化した時期には、そのように見えていたと考えられる。彼の場合、同じ場所の作品を多く描いているため、白内障の症状のない時期と、悪化した時期の視界の変化を比較しやすい。

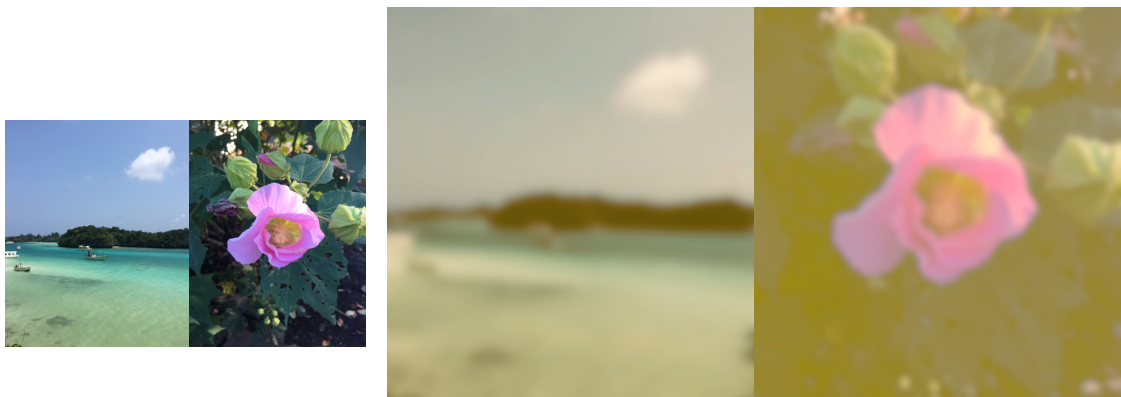


図 15 白内障発症状態のモネが見ていたと思われる視界

³ 分かっているだけでも棟方志功、カミーユ・ピサロ、メアリー・カサット、菱田春草、田能村竹田らのほか、現代作家でも篠原有司男などが挙げられる。

⁴ 水晶体が濁り、視力が衰える病気。老人性のケースが多いが、外傷や糖尿病による場合もある。モネは1912年に白内障の診断を受けている。

例えば、発症する以前の図 16 の作品では、対象を明確に捉えて描いているのに対して、白内障が悪化した 1918-24 年の作品（図 17）では、全体が黄色がかり、物が混ざり合って混沌とし、画面の抽象化が進んでいる。

また色彩自体も、手術前（図 18）と手術後（図 19）では、手術後の方が青色がかなり強くなっている。白内障の手術後には、青色が際立って見える青視症という症状があり、おそらくモネもこの状態だったと考えられる⁵。

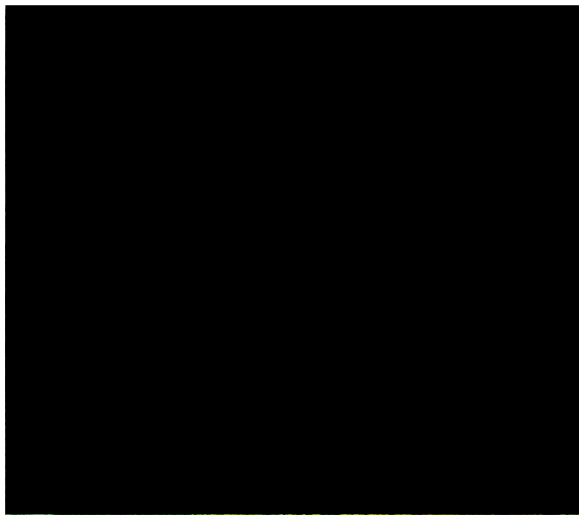


図 16 クロード・モネ「睡蓮の池と日本の橋」
油彩 90.5×89.7cm 1899 年 シュトゥットガルト国立美術館

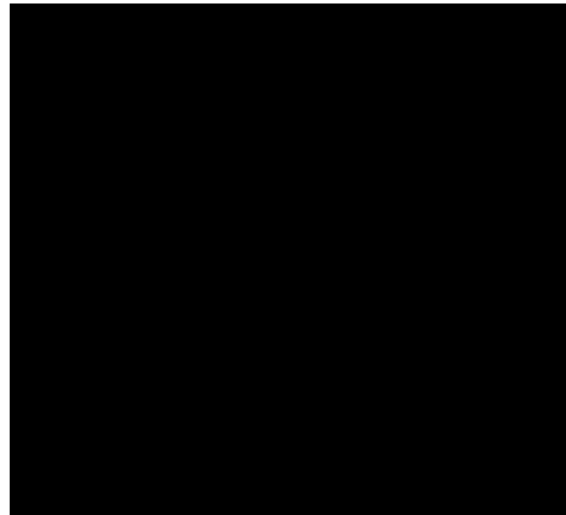


図 17 クロード・モネ「日本の橋」油彩 89×93cm
1918-24 年 マルモッタン・モネ美術館

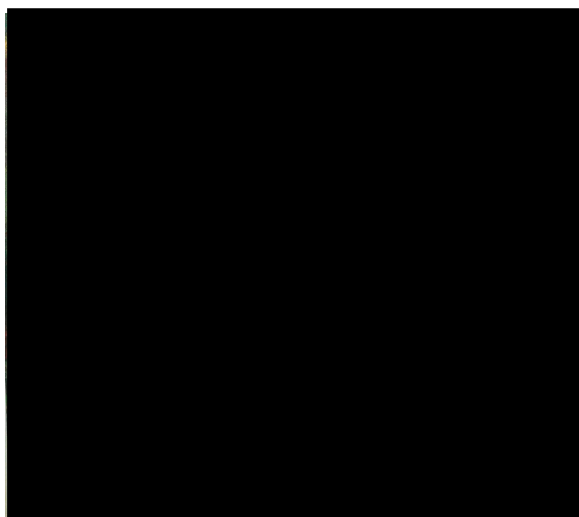


図 18 クロード・モネ「バラ園から見た画家の家」
油彩 89×92cm 1922 年
マルモッタン・モネ美術館

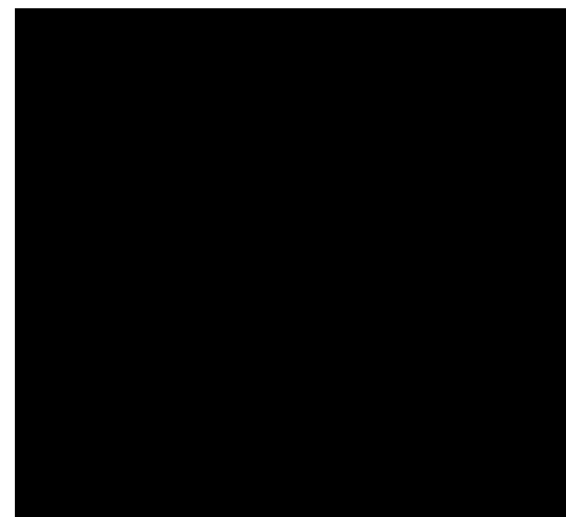


図 19 クロード・モネ「バラ園から見た画家の家」
油彩 89×92cm 1922-24 年 マルモッタン・モネ美術館

⁵ モネは手術後、青視症を弱めるための黄色味がかったレンズのメガネをかけている。

ただモネの場合、白内障で色感が変化した後も、近くの物の形をはっきりと見ることは可能だったと言われている。つまり手元の動きを見ることは可能であり、カンヴァス上の筆致はコントロールできたはずである。また色の判別が難しくなっていたが、絵具のラベルやそれまでの経験を手掛かりに、色を選択していた。モネの作品がこのように変化したのは、風景を想像で描いていたからではなく、その時点の彼の視界で、実際に「見た」風景を描いていたからに他ならない。モネ自身は視界の変化に苦しんでいたが、不鮮明な視界の中で、庭の橋や薔薇を繰り返し描いた⁶。白内障が悪化した時期の画風の変化は、モネ自身が望んだものではなかったが、抽象化されたフォルムや荒々しい筆致、画面構成は、後のジャクソン・ポロックや抽象表現主義に通じる、絵画の新たな可能性を生んだのだった。

エドガー・ドガ

エドガー・ドガ（1834～1917年）にも、自身の目の疾患を伝える手紙が残っている。ドガは当初、海辺の情景や競馬場など、野外の風景を描いていたが、普仏戦争に従軍した際に目を痛め、「羞明」（まぶしがり症）⁷のため、野外での取材が困難になった。これが、同時期の他の印象派の画家たちが、野外の日中の風景を描いたのに対して、ドガの主題が室内や劇場内、舞台裏のバレリーナへと移行した一因になっている（図20）。また使用画材も、油彩に加え、細かく描写しなくても良いパステルを併用するようになった（図20、21）。いわば自身の視覚的負荷から、他の画家とは異なる主題やモチーフの可能性を生み出した例といえる。

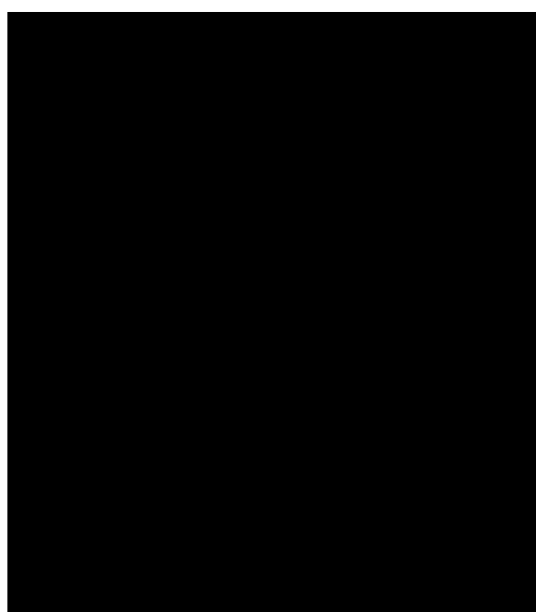


図20 エドガー・ドガ「バレエ教室」85×75cm 油彩 1875年頃 オルセー美術館

⁶ 症状が悪化している間、日本の橋やバラの小径の連作の多数描いている。

⁷ 健常者ならまぶしくない程度の光でも、痛みを伴う不快感で、目を開けられない症状が起こる。



図 21 エドガー・ドガ「エトワール」 58×42cm パステル 1876年 オルセー美術館

「羞明^{しやうめい}」自体は視力が低下するものではないのだが、もともと目が弱かったドガの視力は、次第に低下していった⁸。その結果、それまで描写が可能だった形や明暗のグラデーションが徐々に固くなり、強く太い輪郭線が目立つ作品になっていった(図 22)。視力が低下すると、画面に顔を近づけて覆うような姿勢で制作しないと、自ら描いているものを把握できない。しかしこの場合、画面の一部のみを見る制作になるため、画面全体のバランスを掌握することが困難になる。自身の視力ではソフトなタッチに見えても、完成した作品を正常な視力の人が見ると、強すぎる状態になりかねない。

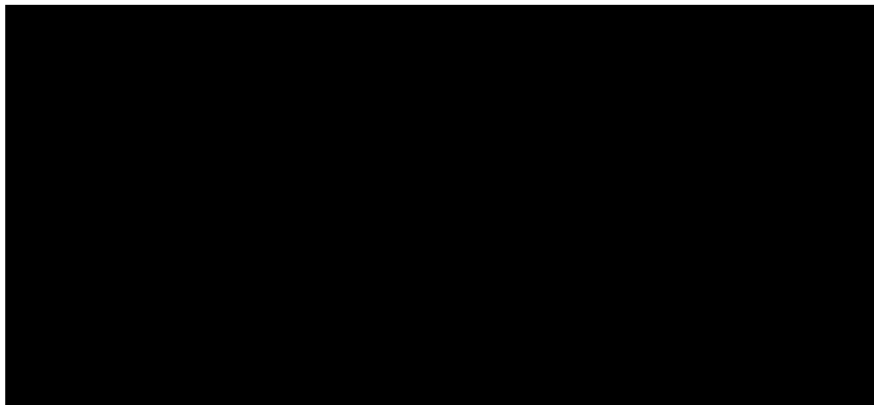


図 22 エドガー・ドガ「控え室の踊り子たち」 油彩 1889年 41.5×92cm
E.G.ビューレー・コレクション財団

⁸ ドガはメガネをかけていた記録がある。しかし晩年、モデルの素描ができず、過去の素描から作品を制作していたことや、最晩年には絵画制作自体が困難になり、彫塑に移行したことなどからすると、当時のメガネでは矯正が不可能だったのだと考えられる。

私自身も、実際に裸眼で素描する実験を行なってみた⁹。まずモチーフのぶどう（図 23）を、画面からの距離は普段通りに、メガネをつけない裸眼の視界で描くことを試みた。しかしこの状態では、制作する自分自身の手元が見えず、制作自体が不可能だった。そのため、まず裸眼でモチーフを見て、像の残像を記憶し、それをメガネをかけて描くことを試みたのが、図 24 である。次に、裸眼でモチーフが見え、画面を認識できる近距離で、裸眼での制作を試みたのが図 25 である。ただこの方法は、矯正視野で見たモチーフを、矯正視野で描く通常の方法（図 26）に比べ、大変時間を要した。視界自体が部分的になり、その集積で画面が成り立つため、画面全体を把握して描くことができない。グラデーションが二極化し、結果的に全体の立体感が消滅しそうなものが出来上がった。これはドガの作品が、柔らかさよりも、次第に太い輪郭が目立っていった点に似ていた。この実験から考えられたのは、視力が弱ったドガが、制作の際、画面とごく近い距離で描いたのではないかということだった。あるいはドガが、彼の視力で作品全体を眺められる距離から見た場合、強い輪郭線も柔らかく描いたように見えていたのかもしれない(図 27)。



図 23 モチーフとしたぶどう

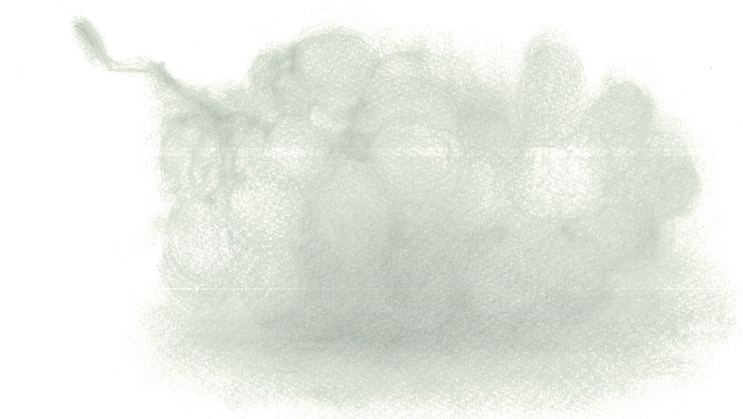


図 24 裸眼で見たモチーフの記憶を、矯正視力で描いた素描

⁹ 先述のとおり、本画のための素描では陰影をつけないが、ここでは実物がどう見えているかを示す実験のため、あえて陰影をつけた。



図 25 裸眼でモチーフを見て、画面近距離から裸眼で描いた素描



図 26 矯正視力で見たモチーフを、矯正視力で描いた素描

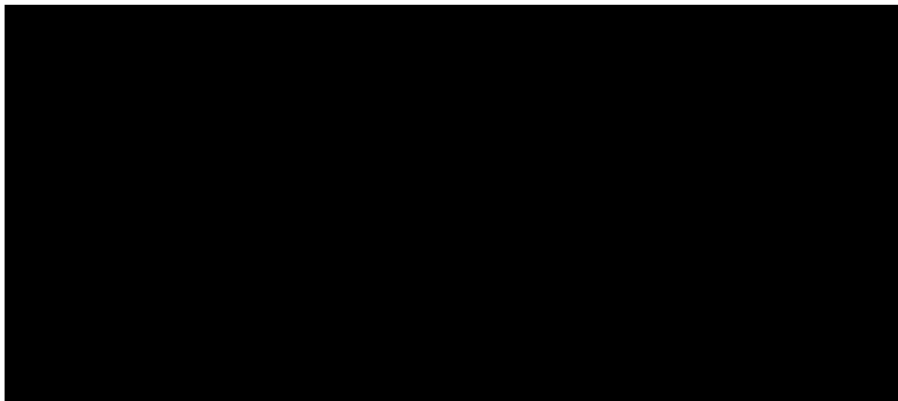
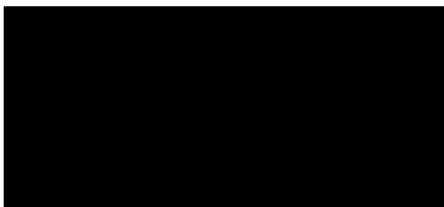


図 27 ドガの視界（想定）

視力が衰えていく中で、ドガはバレリーナに加え、湯浴みをする女性や髪をとかず女性など、より身近に近距離で見た女性像を多く描くようになった。このような作品では、強い輪郭と色彩が、人物を超えて背景とないまぜになっているような傾向が現われ始める。ドガは実験するかのように、何点かこのような作品を残している。私自身も経験があるが、ピントの合わない状態で物を見ると、物の輪郭を超えて色が広がっていくような感覚がある。ドガの作品での物体を無視した色の広がりや、自身の視界の変化をヒントに生まれたのではないだろうか。

モネの場合は、元の正常な視界を望み、手術と訓練を重ねて、正常な視界に近い感覚で作品に臨んだ。それに対してドガの場合、彼も視力低下に苦しんだであろうが、自身の視界の変化によって生まれた独特な視界を、新たな絵画表現として展開させたように感じる。フォーヴィズムの画家アンリ・マティス（1869～1954年）は、ドガの晩年の作品「髪結いの女」（図28）を所有していた。マティス自身の作品「赤いアトリエ」（図29）も、色が輪郭の支配を超えて一つの空間を作り上げており、「髪結いの女」からの影響を感じることができる。

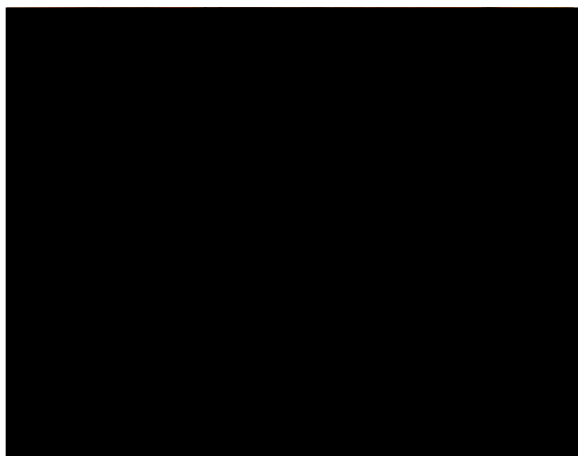


図28 エドガー・ドガ「髪結いの女」油彩
114×146cm 1892-95年 ロンドンナショナル
ギャラリー

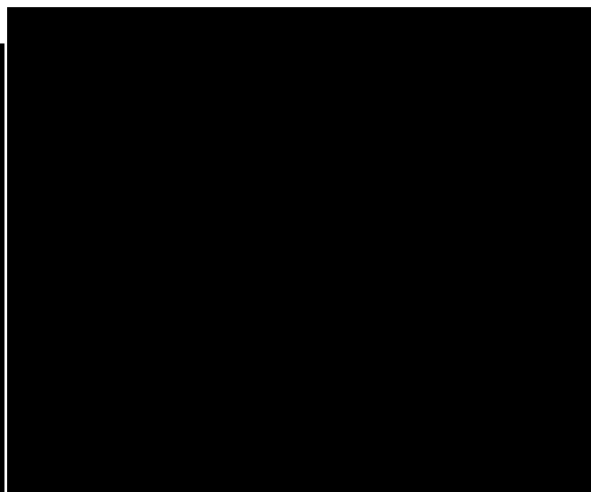


図29 アンリ・マティス「赤いアトリエ」油彩
181×219.1cm 1911年 ニューヨーク近代美術館

第3節 映像・写真

映像

映像や写真においても、屈折異常の視界で見るとようなピントの合わない画面表現、演出手法がある。画面内のすべての物体にピントを合わせる「パン・フォーカス」に対して、一部あるいは画面全体のピントをあえて合わせない手法として、「ソフト・フォーカス」がある。絵画と違って「動き」が存在する映像世界では、様々なソフト・フォーカスの使用が可能で

ある。

例えば「フォーカス・トランジション」とは、徐々にフォーカスを変えていく手法である（図 30）。不鮮明な画像から始まり、徐々にピントが合い、シーンの実像が明らかになっていく。これは、映像のシーンの始まりや終了時に使われることが多く、新しい物語の始まりや、場面転換を柔らかく繋ぐための演出である。また、画面のピントが徐々にボケていくような演出は、眠りに落ちる場面など、登場人物の意識が徐々に失われるシーンで使用される（図 31）。

さらに同じカット内で、カメラのフォーカス位置を移動させる手法として、「プル・フォーカス」がある。それまで奥の人に合っていたピントをいきなりずらして、手前の人にピントを合わせるといった手法で、誰が話しているのかという誘導、あるいは強調として使用される。あえてピントをずらすことで、視覚的には明確に見せず、登場人物の感情や思考を、見る側に想像させる効果がある。

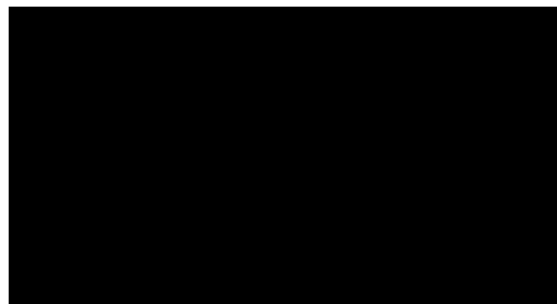
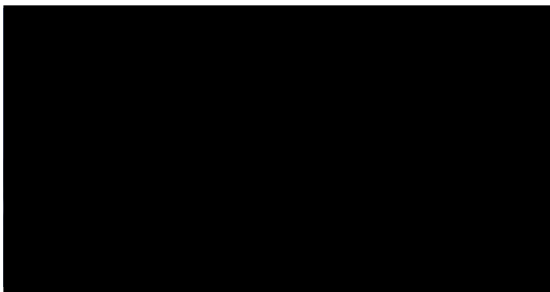


図 30 フォーカス・トランジションの例

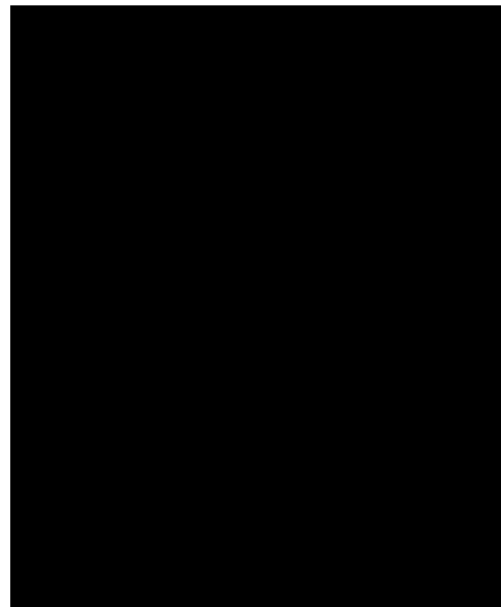


図 31 フォーカス・トランジションの例

写真

冒頭で述べたように、ヒトの目の仕組みはカメラに似ている。しかし、特に工夫せずにカメラで写したものと、自分が見たものとは、像の印象がずれていることが多い。一因として、カメラの写真はヒトの目に比べ、全体にピントが合いすぎているという点がある¹⁰。ピントが合う部分と、合わない部分が並存した方が、本来の自然な「視界」なのである。近年

¹⁰ ヒトの目は、興味があるものに焦点を集中させるため、どんなに視力が良くても、全ての範囲に焦点を合わせることは不可能である。また、ヒトは網膜に映り、視神経によって伝えられた像を、脳が処理して認識するため、動物園の檻など視界の邪魔になるものを省いて捉える傾向があり、写真とは印象が異なる映像になる。

では、写真の焦点を合わなくしてぼかす画像加工のアプリ、「Bokeh (ボケ)」などの効果も生まれている。これは日本語の「ボケ」から派生した単語だが、海外でもカメラ用語として認識されつつある。「ボケ」た写真が、失敗作ではなく、表現として受け入れられているのである。

写真のボケも、それぞれどのようなボケを作るかによって、表情が異なる。前景をぼかして被写体との距離感を演出したり、背景をぼかして手前の主役を浮かび上がらせるなど、ピントが合う場所の引き立て役として使用されることが多い。しかし、雪深い情景をぼんやり写した藤井保の「カムイミンタラ」(図 32) や、雨の光景をどこか不安な美しさとして写した川内倫子の作品 (図 33) など、ボケを主役として取り入れている写真作品も多い。

また、ボケが主役ではないが、本城直季の作品「small planet」(図 34) のように、ボケのバランスを調節し、実際の風景をあたかもジオラマ世界のサイズのように感じさせる新たな表現もある。

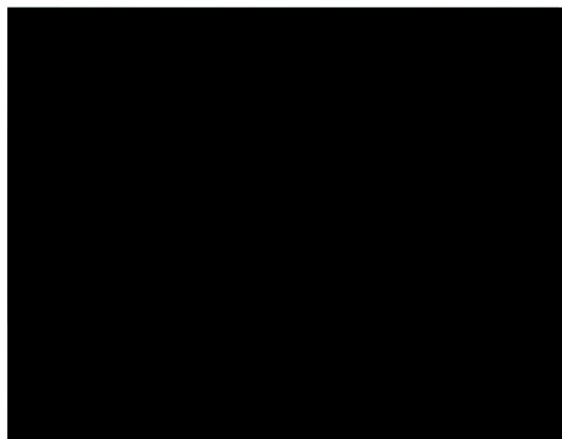


図 32 藤井保「カムイミンタラ」より 写真 2006 年

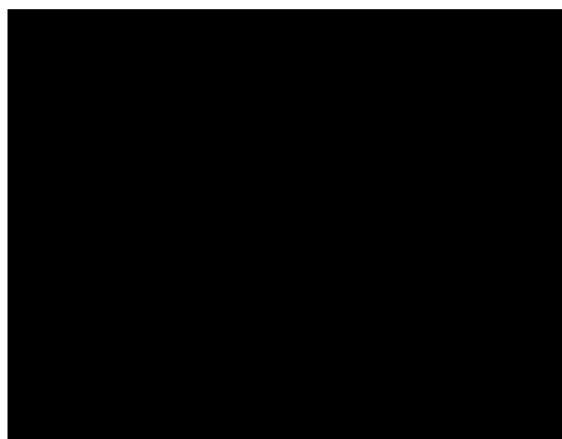


図 33 川内倫子「川が私を受け入れてくれた」より 写真 2016 年

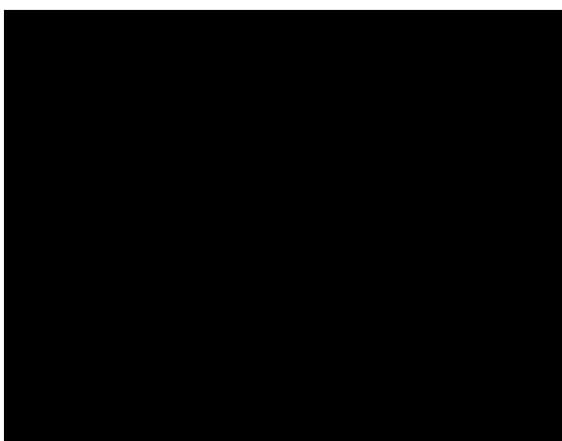


図 34 本城直季「small planet」より 写真 2006 年

第2章 包まれる空間

第1節 空間演出

私は自身の作品で、「包まれる空間」を演出したいと考えている。その方法として、先述の「柔らかい視界」と「輪郭の視界」の2方向から「包みこむ」ことで、そうした空間を表現したいと考えている。空間の演出には、本来なら立体作品やインスタレーションの方が向いているが、私はあえて平面の絵画作品で、視覚的に「包まれる空間」を創造したいと考える。では自身にとっての「包まれる空間」とは、具体的にどのような空間なのか、いくつか空間演出の例を挙げて見てみたい。

教会

聖書の記述には、神は「光のうちの光」であり、「神は光、神の子（キリスト）も光、聖霊も光」といった、光に対する神学的解釈が多く見られる。そのため祈りの場の教会内部でも、神の光をどう演出するかが重視され、とくにゴシック建築の教会には、その傾向が顕著に認められる。

ゴシック建築の前時代のロマネスク建築の教会は、厚い壁で作られている。小さな窓から差し込む光が、暗い教会内部を照らすことで生まれる強いコントラストが、ドラマチックさと静謐さを併せ持つ、神聖な場と空間を演出している（図 35）。「包みこまれる空間」というより、光と闇が対峙する空間である。それに対してゴシック建築の教会では、神の柔らかい光に包まれた空間が指向され（図 36）、天井はより高く作られ、尖頭アーチが天国への上昇感を演出した。また多くの光を教会内部に取り入れるため、開口部を大きくとり、色とりどりのステンドグラスをはめ込む建築技術が生み出された。これによって、視覚的にも身体的にも、光に「包まれる空間」の演出が可能となった。

ただそのゴシック建築の柔らかな空間も、私が考える「包まれる空間」とは異なる。私は明快な光という存在には、包むというより刺すような、また澄みきって綺麗に乾いているような印象を感じてしまう。視覚的にも身体的にも包み込まれるような場は、絵画という平面での視覚効果の場合、光のような綺麗さでは軽く、あるいは薄いように感じる。特に私が表現したい「包まれる空間」は、人によっては不快かもしれない湿度性を含み、行きすぎると濁ってしまうような危ういバランスで成り立つ空間である。

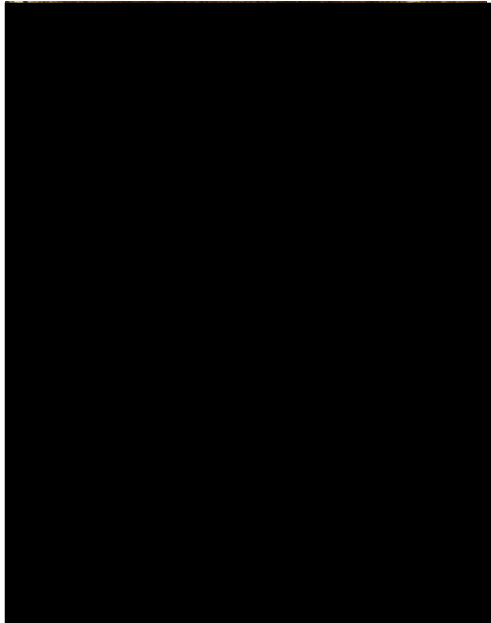


図 35 ロマネスク建築の教会内部

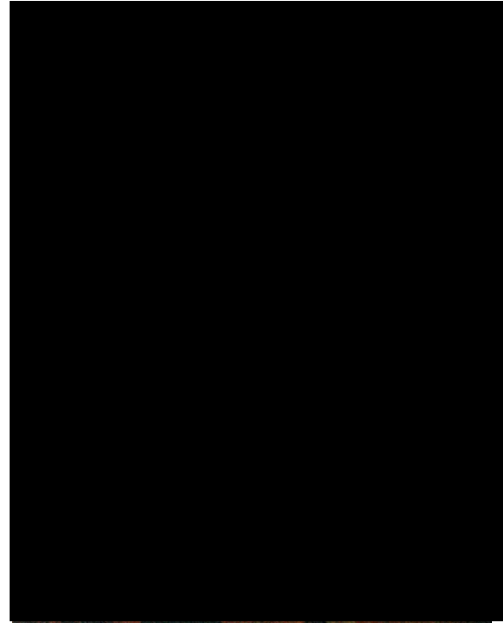


図 36 ゴシック建築の教会内部

寺院

では、仏教寺院ではどうだろうか。ここではとくに、安置された仏像が生み出す空間に注目する。仏教の中でも密教系や浄土系の寺では、仏の世界として、極楽浄土を表現する空間演出が行われている。真言密教の東寺では、仏像を立体的に配置した「羯磨曼荼羅」という浄土世界が作られている（図 37）。大日如来を万物の根源とし、21 体の仏像が壮大な真言密教の宇宙観を表現した奥行きのある立体として、曼荼羅世界が実在する迫力を生んでいる。このような大型の仏像が安置された堂内では、仏像に対して建物の天井が低い場合が多く、参拝者が仏像の前に座って下から仰ぐように礼拝するため、実寸以上に仏像が大きく感じられる。堂内は、わずかな自然光で昼でも薄暗く、室温も低い。俗なる日常世界から切り離された、聖なる浄土の小宇宙が、「包みこむ空間」として現出されている。

一方、浄土系寺院の堂内空間は、末法の世から極楽浄土への往生を夢見て作られた、華やかな空間である。平等院鳳凰堂の内部（図 38）では、52 体の雲中供養菩薩像が楽器を奏で、阿弥陀如来の周囲を飛翔するように配置されている。創建当時は、黄金の天蓋、須弥壇に施された螺鈿や飾金具、壁や天井、柱に描かれた色鮮やかな絵画で、わずかな自然光でも堂内がよく見える効果があったという。また堂内だけでなく、外の庭園や池に映りこむ堂の建築と阿弥陀如来像の全体で、浄土世界が演出されている（図 39）。

キリスト教会の空間が、上方を指向したのに対して、仏教寺院は地に沿って広がっていくように感じる。教会のような明快な光の演出による空間ではなく、像自体や堂内部を発光させ、それらの配置によって異空間が演出されている。

この寺院の堂内の空間が、教会の空間より、私の考える「包まれる空間」に近い。しかし

なお、密教・浄土教の堂内空間は、極楽浄土の世界観であり、私の考える「包まれる空間」とは異なる。

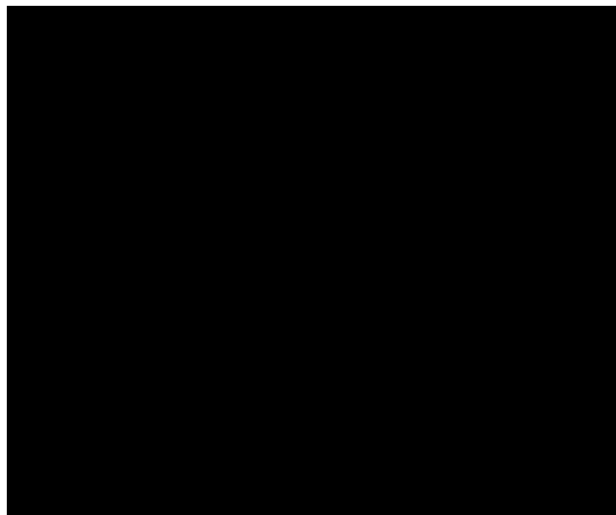


図 37 東寺の羯磨曼荼羅

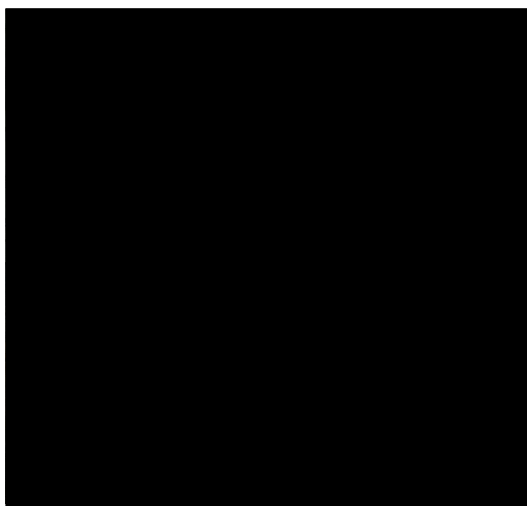


図 38 平等院鳳凰堂の堂内

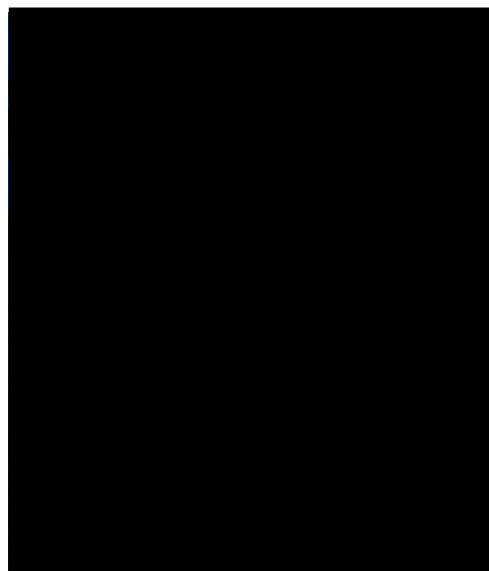


図 39 平等院鳳凰堂

水族館

教会や寺院のような特別な空間でなくても、包まれる感覚を体験する場は多く存在する。その一つに水族館が挙げられる。アメリカのモンレーベイ水族館や沖縄の美ら海水族館をはじめ、巨大水槽のある館は各国に多く存在する。それらの水槽の多くは、大小様々な種類の水中生物を配することによって、本来簡単に見ることの叶わない水中世界を表現している。さらに水族館の内部は、魚にストレスを与えないよう、水槽内を明るく、観客側を暗くしている場合が多いため、客同士の顔が見えにくく、水槽を一人で見ているような気持ちになる。眼前に広がる圧倒的サイズの水槽の前に立つ時、人の視界は水槽から発せられる水中の色に覆われ、自分自身海の中にたゆたい、包み込まれているような心地になる。

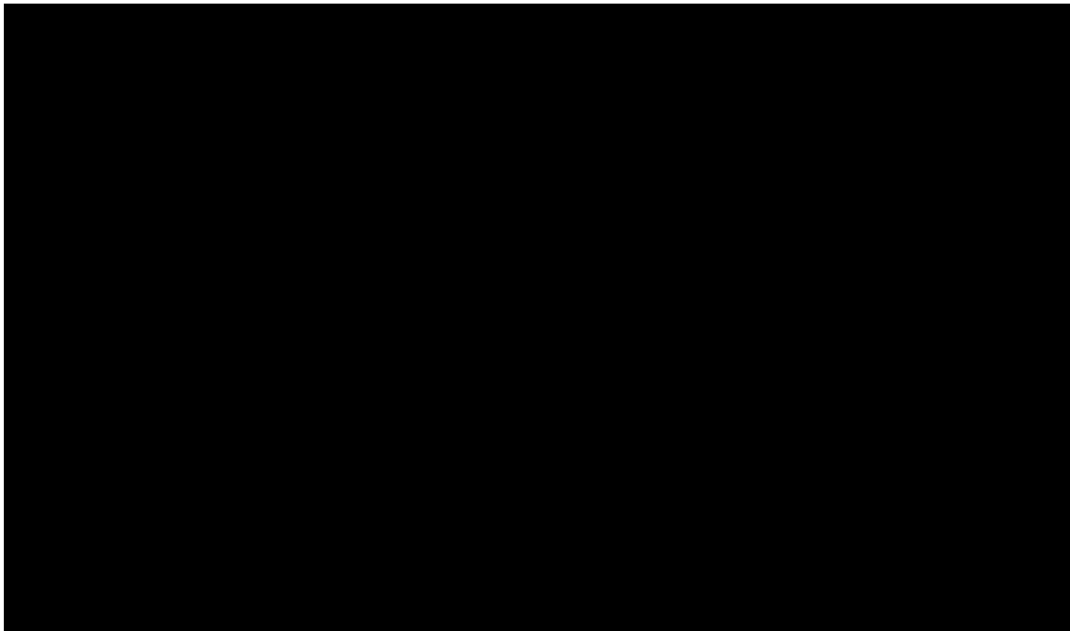


図 40 沖縄美ら海水族館の巨大水槽

近年の水族館では、クラゲを展示の中心とする水族館も多い(図 41)。クラゲは毒を持つ種類も多く、刺されると痒みや中毒症状を引き起こす、いわば害を与える存在である。また目鼻もない外見から、正体不明で不気味と嫌われることも少なくない。クラゲを多く飼育する新江ノ島水族館のアンケート¹¹によれば、「好きな生き物」はイルカやペンギンがトップで、クラゲの人気は低いが、「癒される生き物」では上位になるという。多種類の生き物を展示する水槽に比べ、クラゲのみの展示は、一見迫りに欠けて地味に思われる。しかし、浮かんでは沈むという一連の動作を延々と繰り返すクラゲの動きは、独特の浮遊感や現実とは異なる時間の流れを感じさせる。長時間見ても飽きることなく、ひとつの作品のよう

¹¹ 「水の文化」ミツカン水の文化センター機関紙 51号 ミツカン水の文化センター2015 p20-23

にさえ感じられる。視覚的に水中世界に包み込まれる感覚と同時に、個体の意思を感じさせないクラゲに自身を投影することにより、ガラスを超えて水槽の現実的な重力や時間軸から離脱するような体験をする。そこから人は、癒しを感じるのではないだろうか。

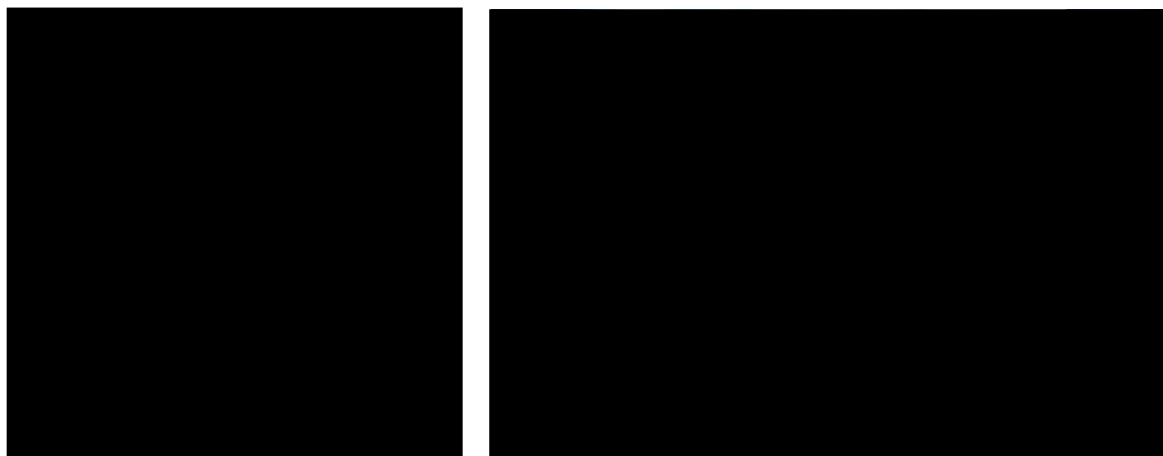


図 41 新江ノ島水族館のクラゲの水槽

ススキ

自然界にも多くの「包まれる空間」が存在する。例えばススキ野原がそうである。日本には各所に大きなススキ野原があり、景勝地にもなっている（図 42）。ススキ野原は、外側から見ても美しいが、内側に入るとまた別の世界が見えてくる。

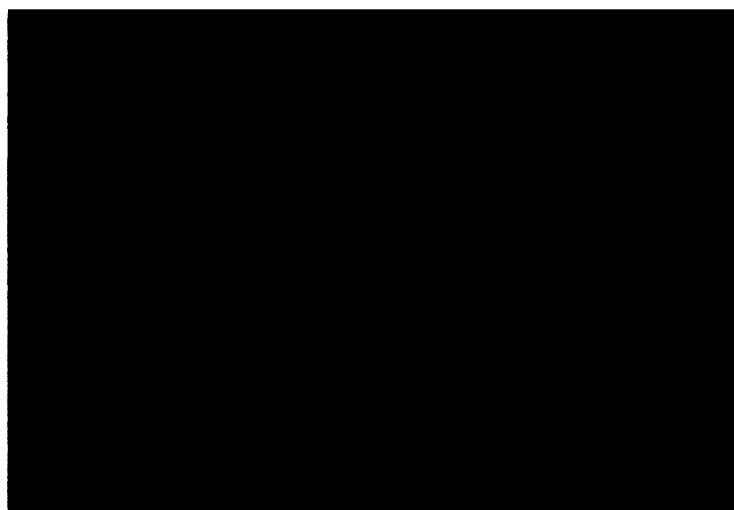


図 42 ススキ野原（葛城高原）

幼い頃、両親は週末によく森林公園や野山に連れて行ってくれたが、私は妹とススキ野原の中を手でかき分け、おいかけっこをして遊んだ。純粹に楽しかったという記憶と、視界が遮られて、迷子にも似た小さな不安感が入り混じったことを覚えている。しかし、それは不快

な記憶ではなく、懐かしさと旅行帰りに感じる寂しさのようなもので、ネガティブなものではない。自分たちより背丈の高いススキの中に入ると、植物独特の匂いが広がる。ススキのしなやかな茎は、風によくなびき、花穂が揺れるたびにさわさわと音を立てた。視界だけでなく、音と匂いに包まれる空間でもあった。それは同様に植物に周囲を覆われる経験でも、しばしば夏に作られたひまわり畑の迷路とは異なっていた。ひまわり畑の迷路は、幼児が周囲を大人に囲まれて見上げる時のような威圧感を感じさせ、私の中では“包まれる空間”というより“囲まれる空間”である。

インスタレーション

・吉岡徳仁

現代アートの作品にも目を向けてみよう。吉岡徳仁（1967年～）の「Spectrum」（図43）は、白い壁面の向こうに広がる空間に、計200個のプリズムを投影した光によるインスタレーション作品である。光線は4000本にもものぼり、それらの光が虹をつくりだし、空間を照らし出している。吉岡は、白く透明でありながら無限の色が重なることで生み出される、自然な太陽光線を表現した、と述べている¹²。これは先行する「Rainbow Church-虹の教会」（図44）という作品と、同じコンセプトで作られた作品だが、ロマネスク建築の強い光と、ゴシック建築の光に充ちた空間が共存している。光源を想定させながら、作品自体はそこから生み出される光と空間をテーマとしていることが感じられる。

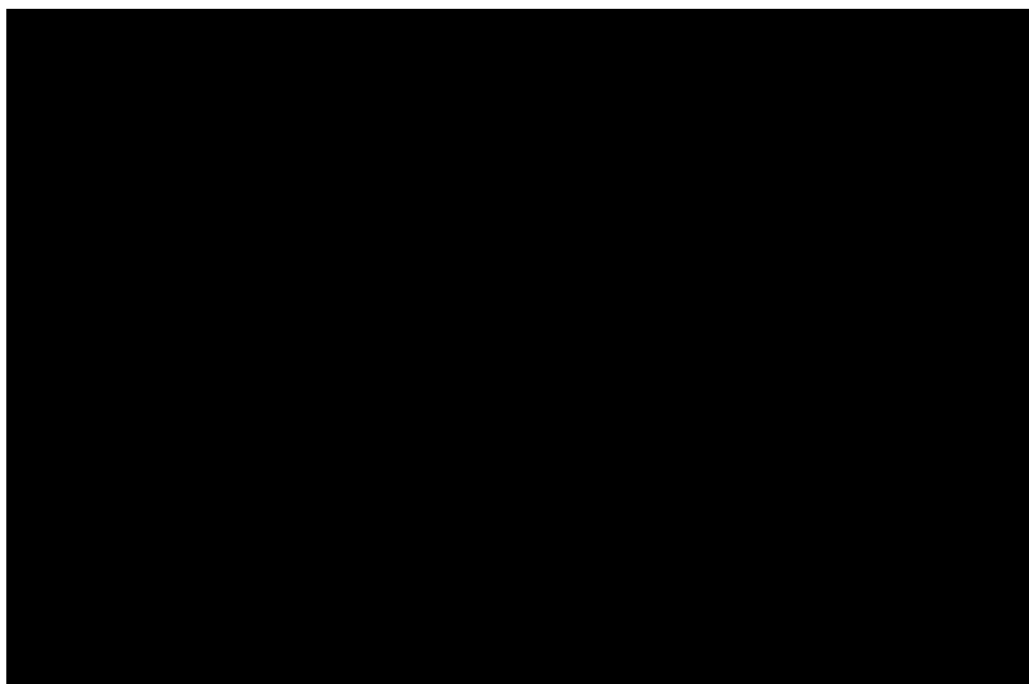


図43 吉岡徳仁「Spectrum」 インスタレーション 2017年

¹² 「〈吉岡徳仁 スペクトル〉空間を満たす虹色の帯」産経新聞 2017年1月26日

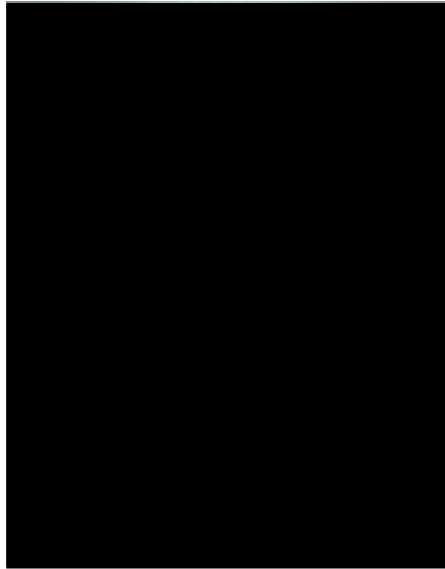


図 44 吉岡徳仁「Rainbow Church – 虹の教会」インスタレーション 2010 .2013年

・内藤礼

内藤礼（1961年～）の「母型」（図 45）は、瀬戸内海に浮かぶ島の豊島に、建築家西沢立衛（1966年）が設計した豊島美術館（図 47）にあるインスタレーション作品である。天井の一部が空いた半野外のコンクリート建築で、床の各所にある小さな穴から水が染み出し、泉が生まれていく作品である（図 46）。この作品は、建築と美術を一体化させた空間演出に加え、作品そのものを大きく包みこむ島や風、音や光などを、もう一つの空間として取り込むことをコンセプトとしている。胎内のような構造と、湧き出す静かな水音が、母胎回帰を感じさせる作品である¹³。吉岡徳仁の「Spectrum」（図 43）が、光と超越的存在に包まれる印象を与えるのに対して、内藤礼の「母型」（図 45）が感じさせる母胎回帰のような感覚は、全てのヒトが無意識のまま体験してきた「包まれていた記憶」を想起させる。

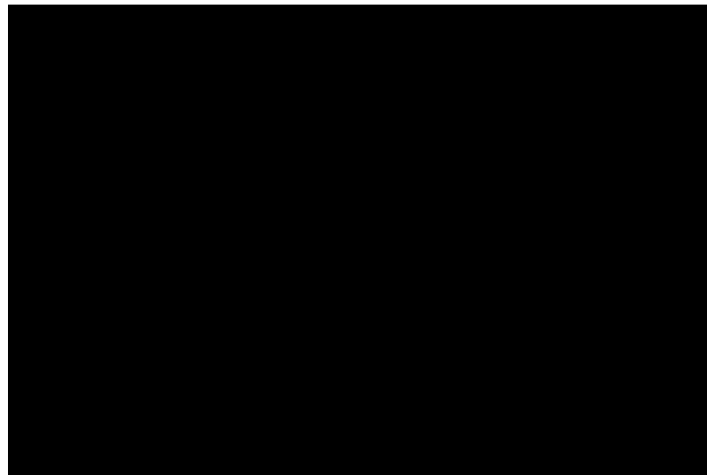


図 45 内藤礼「母型」インスタレーション 2010年 豊島美術館

¹³ 『豊島美術館ハンドブック』豊島美術館 2010年 p32-39 p47-57



図 46 「母型」部分



図 47 西沢立衛設計「豊島美術館」2010年

水墨画

先述の密教や浄土系寺院の煌びやかな世界に対して、禅宗寺院の堂内はきわめて簡素である。簡素な空間と禅の思想は、水墨による禅画のジャンルを生み、禅宗の普及とともに盛んになった。本来禅の修行は、大自然の中で行われることを理想としたが、室内で修行する場合には、その大自然を仮に再現する必要があった。そのため禅宗の寺には、室内に山水画、庭には枯山水が多く作られた。山水画は、霧のかかった山や川、海などの風景を、墨一色で描いたものである。遠目には自然の景観（図 48）でも、よく見ると鬱蒼とした山々の間に小さな民家が描かれていたり、海には船が浮かんでいたりする。そしてその空間に、人や生き物が点景として登場する（図 49）。

壮大な山水景観の中で、そうした家屋や人の存在は小さく、しかも墨一色で描かれているため判別しにくい。一見すると彼らは、静まり返った自然の中の一部として、一体化してしまっているように見える。さらに人物や家屋の縮尺が、山水に比してアンバランスで、どこか箱庭の中を覗くような非現実感に陥る。静寂と靄に包まれた、現実にはありえない世界な

のである。小さな存在が得体の知れない大きなものに包まれるこの空間感覚は、私の考える「包まれる空間」にごく近い。

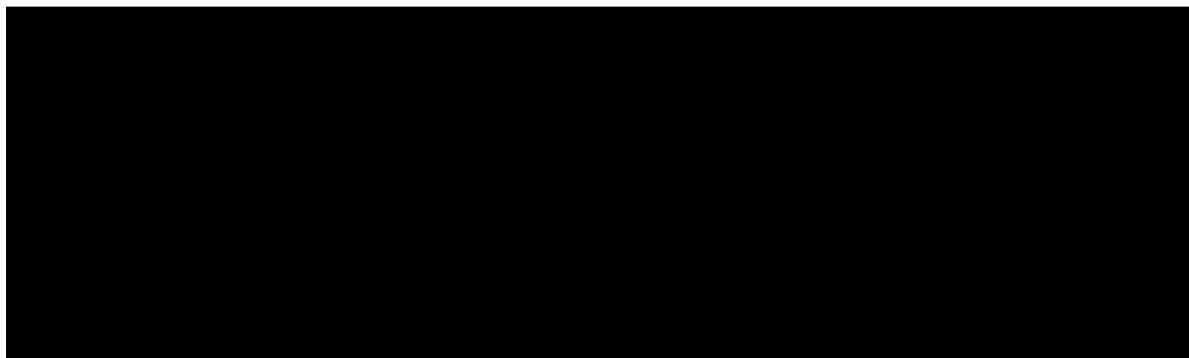


図 48 牧谿「漁村夕照図」紙本墨画 33 × 112.6cm 南宋時代 13 世紀 根津美術館

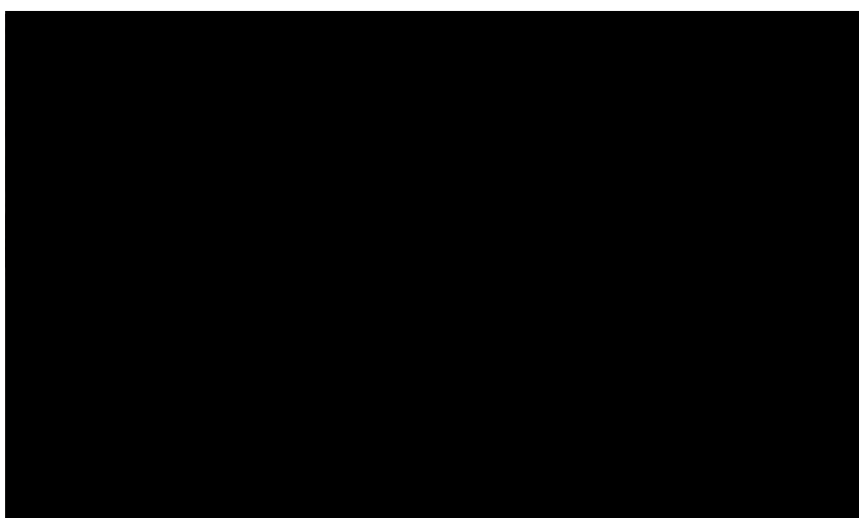


図 49 「漁村夕照図」部分

第 2 節 包まれる空間の創造

風呂敷遊び、屋敷林

私が幼少期に好きだった遊びの一つに、風呂敷遊びがある。自在に形をかえられる風呂敷には、遊び方の可能性がたくさんあった。一般的に挙げられるのは、マントのように羽織ったり、頭巾のように被ったり、大きな風呂敷を何人かで広げて風を起こしたりする遊びだろう。私の場合は、何枚かの風呂敷の四隅を結んで大きな布を作り、うつ伏せの状態を丸めてそれに包まれ、繭の中の幼虫のようになることだった。なぜこの遊びが好きだったのか、はっきりとは思い出せないが、就寝時にいつも「うつぶせ寝」¹⁴だった私にとって、このポ

¹⁴ 現在では、乳幼児突然死症候群の原因の一つではないかという説もあり、推奨されていないが、私が生まれた 1980 年代にはむしろ推奨されていた。

ーズはリラックスできた。また、風呂敷に頭からすっぽりと包まれ、光が透ける布に包まれるのが面白かったことを覚えている。布で遮蔽されたこの空間は、少し息苦しくもあり、自分の呼吸音や心臓音など、普段は気にならない小さな物音に耳をすませる場所でもあった。風呂敷の中は、厚い布団の中のような完全な闇ではなく、ほんのりとした光と色が封じ込められた内側の世界だった。同じように布を使って新生児を包む、「おくるみ」¹⁵とも異なる感覚だ。「おくるみ」は、体に完全にフィットさせるため、布と体の隙間がなく、顔は逆に開け放たれている。しかし、四隅を結んだ風呂敷の場合は、辺にゆるい隙間が生まれ、完全に外界から遮断されるわけではない。かといって開け放たれるわけでもなく、空気を含んだ薄い膜が作り出す、ひっそりとした安心できる「包まれる空間」だった。

大学進学時に関東に来たとき、竹藪(図 50) や屋敷林¹⁶の多さに驚いた。小山のような木々の塊が、平野の中に突如わきあがる光景は、それまで暮らしていた濃尾平野にはないものだった。日常的にそれらを目にするうちに、そこに幼い時の風呂敷遊びに近いものを感じた。人為的に作られた竹藪や屋敷林には、防風林や防雪林として、厳しい外部の環境から屋敷や空間を守るための役割がある。同時に風呂敷と同様、完全な密閉状態ではないことも共通する。



図 50 茨城県の竹藪

¹⁵ 首の座らない新生児の体温や湿度の保持、姿勢の安定など、体の保護を目的とした布や衣服のこと。

¹⁶ 島根県や富山県、東北、関東平野に多く見られる。

図 51 の自作品「ざわめき」は、そうした自然に覆われた人工物（遊具）を描き、包まれる心地よさと、気づかぬうちに覆い尽くされる少しの不安を描こうとしたものである。この作品を描いた時は、凄まじい勢いで成長する自然物に、どこか貪欲で純粹すぎる恐ろしいものを感じて制作していた。しかししばらく経ってから改めて見た時、風景画のように描いてしまうと、包むものの方が主となり、「包まれる空間」を感じさせにくいことに気が付いた。「包まれる空間」は、竹藪などの実風景をなぞって描くだけでは表現できない。「ざわめき」（図 51）では、まだ余白の空間が「空」として残っているが、現実感をなくすためには、空はない方がいいと考えた。



図 51 森友紀恵「ざわめき」紙本着彩 116.7×910cm 2011年

ここから、内包空間をより明確にするため、モチーフ自体に近接した構成にすることにした。あえて余白空間を作らず、内部世界に引き込むためである。画面を形で埋め尽くすことで、風呂敷に包まれたときに感じたわずかな圧迫感も生みたかった。図52の「庭」では、陸上の植物を、水中のアクアリウム¹⁷内の植物に見立て、陸なのか水中なのか分からない庭を作った。図53の「ゆらめく」も、同様の作品である。水中のにじみの広がり、その中に包まれる鮎やメダカをモチーフに制作した。泳ぎの苦手な私には、自分に「できない」ことができる水中の生き物や、その空間に憧れがあった。図54「雨音」は、紫陽花の株を森に見立て、そこに含まれる梅雨の空間を表現した作品である。紫陽花の株を明確に分けず、密集さ

¹⁷ 水中生物、水草、石、木などを組み合わせ、水槽の中に自然界を表現したもの。熱帯魚の水槽を指すことが多いが、ここでは水草の多い淡水魚の水槽をさす。

せて描いた。画面下部の影のようなスズメたちが、静かに降り注ぐ雨の音に耳をそばだて、潜んでいるように配置した。雨そのものを描かず、梅雨特有の湿った空気を表現しようと試みた。



図 52 森友紀恵「庭」紙本着彩 227.3×181.8cm 2015年



図 53 森友紀恵「ゆらめく」紙本着彩 162×130cm 2015年



図 54 森友紀恵「雨音」紙本着彩 227.3×181.8cm 2017年

包まれる生き物たち

子供の頃、私の本棚の中に、海外の絵本を集めた一角があった。その中に、細密に描かれたジャングルや海底植物に潜む生き物を探す「Nature Hide and Seek」シリーズ(図 55)があり、何度かページを開いたことがあった。特に物語は設定されていないが、探して見つけるという行為自体に、小さな秘密を見つけたような楽しみを覚えた。私の作中に登場する生き物が、画面全体に対して小さいのも、一見してすぐに見つけられないようにするためである。

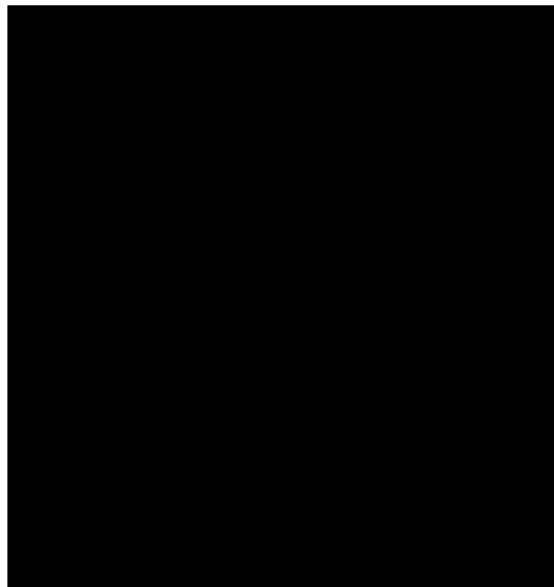


図 55 John Norris Wood 「Nature Hide and Seek Jungles 」 Random House of Canada、1987

私の作品では、「包まれる空間」に、小さな生き物たちが登場することが多い。例えば魚、エビ、小鳥など、一見すると人に懐きにくく、感情移入しにくい生き物たちである（図 56～60）。何を考えているかがわかりにくく、同種では個体差を見分けにくい生き物たちでもある。そうした生き物たちを描く理由は、作品の中に「感情」が描かれてしまうと、画面の静けさが壊れてしまうと考えるからである。また生き物たちの存在感が強すぎると、「空間」性より、その「生き物」の作品になってしまう。どこかの部分に意識を集中させるのではなく、画面全体を包む空気感を表したいと考えている。

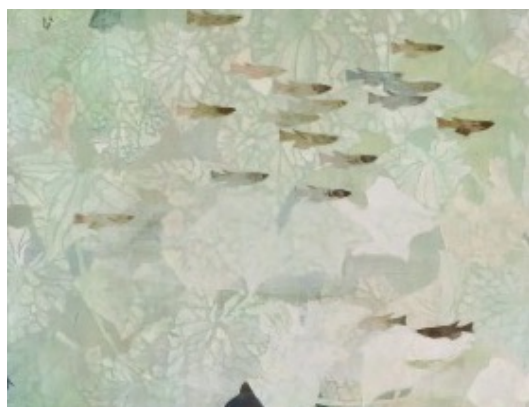


図 56 作品部分 メダカ



図 57 作品部分 ブラックスミス (魚)



図 58 作品部分 カメ



図 59 作品部分 エビ

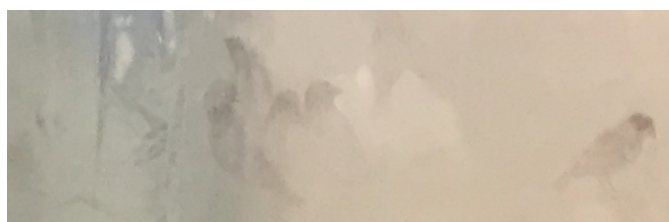


図 60 作品部分 スズメ

例えば子供が数人遊んでいる作品などで、あえて目鼻を描かず、のっぺらぼうの状態の人物を配す手法がある（図 61）。人物それぞれの個性を描かず、その人物が誰にでもなり、自分自身としても解釈できるような描き方である。私が描く生き物も、表情や仕草に個性のな

いものを選ぶことで、誰でもない誰かとして、自身を投影しやすいものになっている。作品中の小さな生き物として、彼らの視界を共有し、作品空間を旅するのだ。この感覚は、先に挙げた山水画の世界観に似ている。いわば山水画での山水を植物、家や人を小さな生き物とし、身近なモチーフで、山水画をより小さな空間に表現しようとしているのである。

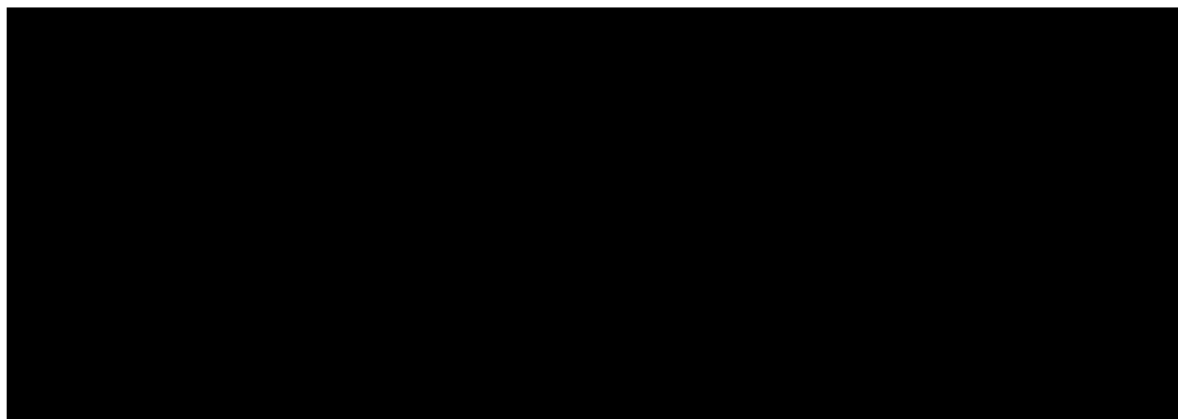


図 61 原田泰治「田植えの子供達」キャンバス 65.5cm x 53.5cm 1992

第3章 提出作品

第1節 色の所在とモチーフ

色

これまで自身の2つの視界と、その特殊性を生かした「包まれる空間」を、作品に作り出すことについて述べてきた。本章では、博士修了作品での2つの視界を具体的に説明し、ここでのモチーフと色について解説したい。

和歌や文学で、松を「色無草^{いろなくさ}」と呼ぶことがある¹⁸。これは、常緑樹で色の変化のない松は、興味がわかず色も感じない、という意味から生まれた言葉である。それに対して楓など、色あざやかに紅葉して変化するものを、「色見草^{いろみくさ}」と言う。このように人は、感情や思い出によって色の印象が変わったり、別の色味に感じたりする。形に対する認識は、人による印象の差が少ないが、色への認識はその差が大きい。感情面だけでなく科学的にも、虹彩の色の違いによって、認識できる色味差のあることが報告されている¹⁹。人によって感じる色味が違うのであれば、画面上のモチーフも固有色に固執する必要はなく、自身の印象の方が重要なのではないかと考える。

モチーフ

私の作品の主となるモチーフは、植物である。具体的には、目にすることさえ稀な珍しい植物ではなく、身近に自生しているもの、あるいは古くから栽植されてきた見慣れた植物が多い(図62)。身近な存在の植物は、暮らしの中で目にする機会が多く、第1章で述べた「繰り返して行う素描」が容易だ。また成長や枯れなど、日々の形状変化も早いため、多くの形を集めやすい。

こうした植物は、古くから様々に描かれ、とくに花鳥画には多くの植物が登場する。それらの多くは、多幸や繁栄といった寓意性を持つが、私の作品の場合、画面に配置したモチーフに意味を持たせることはない。むしろ伝統的なモチーフをあえて選び、先人たちが挑んできたものを自分はどうか表現するかという、挑戦的な意味も込めて制作している。

植物が今の自身の制作方法にとって、最良のモチーフなのかという実験の意味も込めて、

¹⁸ 小町谷朝生『色の不思議世界』原書房 2011 p130-135

¹⁹ 庄山茂子『虹彩色の異なる2群間における色の見えの差異』日本生理人類学会誌 12巻2号日本生理人類学会 2007 p49-55

庄山茂子『虹彩色の異なる2群間における紫外線に対する意識とサングラスの使用頻度別の弁別能力』人間と生活環境系学会誌 14巻2号人間-生活環境系学会 2007 p55-62

海の生き物をモチーフにし、自分の知らない深海世界について描こうとした。モチーフのタカアシガニとサケビクニンは、水族館で幾度か素描して形を集めたが、遠く離れた存在の彼らの世界を想像することは、私には難しかった。



図 62 モチーフにしてきた植物の一例

洗い出しと岩絵具

私の制作過程で特に重要視しているのは、「洗い出し」の工程である。岩絵具や胡粉で形を明確に描いた下地の上に、混色した絵具を全体にかける。その後何度か、お湯や水で刷毛と指を使って画面を洗い、徐々にニュートラルなものにしていく(図 63)。これを何回か繰り返したのち、流れ過ぎた色を足したり、見せ場とする部分を描き込んでいって完成させる。

当初は、下地の上から絵具をかけただけでは、刷毛跡が目立ってうまくいかなかったため、無理やりなじませようとしていたが、何度か続ける中で、私の画面に必要な作業と感ずるようになった。洗い出しを行うことで、足すだけの作業では生み出せない微妙な色合いや広がりが見られる。完全にコントロールするというより、やや偶発性に頼っているところもある。また下地はしっかり作っているため、完全なゼロには戻らず、一見見えない「形」として画面に残っていく点も、重要と感じている。



図 63 下地と洗い出し後の作品

第 2 節 提出作品解説

提出作品「狭間」



図 64 森友紀恵「狭間」紙本着彩 215×170cm 2019年

私にとって蓮の佇まいは、とても美しいと感じる形の一つである。夏のすっと伸びる茎も、秋に枯れて垂れ下がった葉の形も、それぞれ独特な美しさを感じさせる。そのため幾度か季節やテーマを変えて、蓮を繰り返し描いてきた。前述の「映える」(図 12) も、その中の一点である。「映える」で描いたのは、水面に映り込んだ蓮の世界だったが、提出作品の「狭間」(図 64) では、葉と水面の間にできる茎の空間を主題とした。葉を空に浮かんだ雨雲のように密集させ、茎をあえて長くして茎のリズムを楽しむ構図とし、不思議な空間を演出した。

制作では、絵具で盛り上げた下地全体に、混合した絵具を塗り、その後、水で洗って微かな色の広がりを作り出している(図 65)。この色の広がり、裸眼で感じる「柔らかな視界」である。明るく朗らかな色の広がりというより、鈍く混濁し、何色とも判別できない色の広がりとして、水辺の湿度と茎による「包まれる空間」を作った。また下地に明確な形を一度描くことで、「輪郭の視界」の形を微かな存在として残し、画面上に密集させた。つまり2つの視野を、融合させるのではなく、それぞれを画面上に共存させることで、「色」と「形」による「包まれる空間」を作り出そうとした。

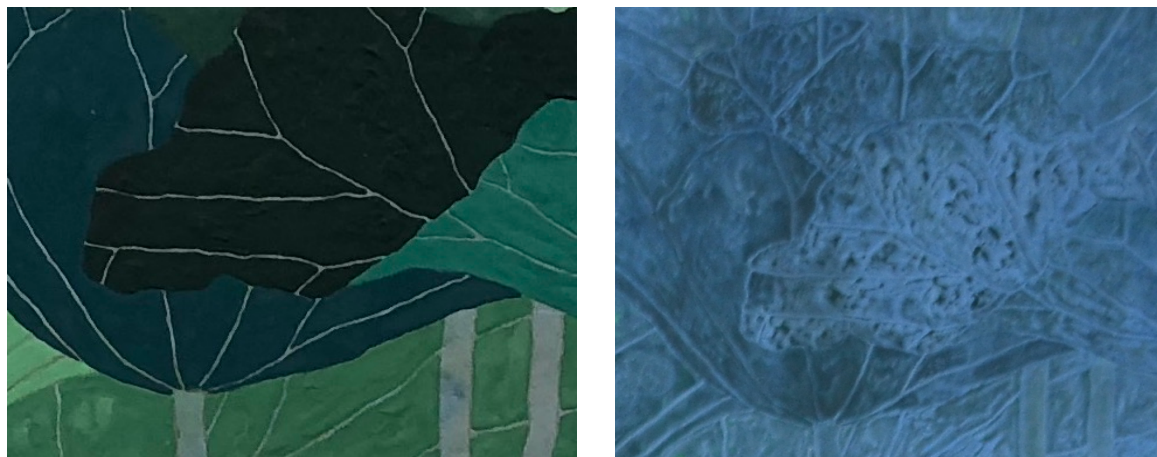


図 65 下地段階の作品と完成作品の部分図

もう少し具体的に、2つの視界について解説しよう。まず、画面全体を覆う白の色の広がりが、裸眼の「柔らかい視界」である。蓮の輪郭を超えて広がる白が、背景の地と、図としての蓮の関係を曖昧にし、全体が柔らかく色に包まれる空間を演出している。全体に絵具を乗せたり洗ったりした後、隠れ過ぎてしまった部分や、主役となるべき部分に上から加筆していくのだが、この時の岩絵具の粒子が、自分の表現にあっているように感じる。粒の粒子である岩絵具は、水彩絵具やアクリルガッシュよりもグラデーションが滑らかになり過ぎず、ノイズのような引っかかりができる(図 66)。このノイズが、自身の画面に程良いリズムを与えてくれる。



図 66 洗ったのちの岩絵具の描き込みによるノイズ

一方、「輪郭の視界」は、形によって包まれる空間である。「狭間」の画面構成では、まず蓮を現実の状態より密集させ、形の密集で、その場の空間に包まれる感覚を生むことを試みている。そのため、本画制作のための通常のルーティーンでもある素描を、何日か行なって蓮の形を収集した（図 67）。

また岩絵具を盛り上げた上に、全体に施した絵具が溝に入ることができる線を利用して、輪郭線による形が、完全に消えてしまわないようにした(図 68)。強弱はあるが、消えない形の痕跡を残すことで、形の密集による包まれる空間の創造を試みた。これが「輪郭の視界」である。



図 67 「狭間」のための素描



図 68 作品部分

作品中には、カメを配している（図 69）。先述のとおり、私の作品中には小さな生き物が登場するが、中でもしばしば描くのがカメである。カメは、他の爬虫類と同様に表情筋が発達しておらず、鳴き声も発しないひっそりとした生き物である。古来から吉兆として描かれることが多いが、ここでは特別な意味は持たせず、自身の理想郷に遊ぶ自己投影の存在として描いている。



図 69 作品部分

提出作品「浴う」

不忍池で蓮のスケッチをしている時、池の周囲の柳の木々も気になった。幾度か見ているうちに、それをモチーフとして扱いたいと考えるようになった。

晩夏の柳の葉は、成長が進んで地面の近くまで伸びる(図 70)。地面に座って素描していると、時折吹く強い風で、一瞬、体が葉のカーテンに包まれた。聴覚は葉音に、視界の光は葉に遮られ、私は覆われたその内側に入ったり外に出たりした。波のように一定に繰り返されるその動きに、柳の木の周囲が風の住処であり、葉は目に見えない風を具現化する存在のように感じた。

それは、目に見える葉と、目に見えない風に、同時に「包まれる」体験だった。しかし、実際に私の周囲に広がっていたその場の空気感は、写真の画像には全く映っていなかった。写真と実際の視界の不一致は、他の現場でもしばしば感じるのだが、柳の場合は特に顕著だった。今回の制作でも、葉の粗密や幹を実物に近い雰囲気描くと、本来描きたかった風や色・光などを含む葉の空間ではなくなってしまうと考え、自分の感じた感覚を普段以上に優先させて構成することにした。これまでの制作では、画面内に動きのない「静」の瞬間を描くことが多かったが、今回はモチーフの柳とともに、目に見えない風を表現することもテーマとした。



図 70 モチーフにした柳

通常の制作の場合、私はモチーフの大きさを、実物大か、それより小さく描くことが多かったが、この作品では、実物よりやや拡大した状態の葉を描いた（図 71）。



図 71 作品部分

この拡大化は、柳の葉の単純化に繋がってしまう恐れがあり、また様々な柳の葉の形を自分自身に溜め込むために、やはり何度も素描を行なった（図 72）。柳の「木」ではなく、主役を柳の「葉」にしたかったため、存在感の強い幹は立体感を出さず、形としては存在する

が場に溶け込むように、薄く描いて処理している（図 73）。

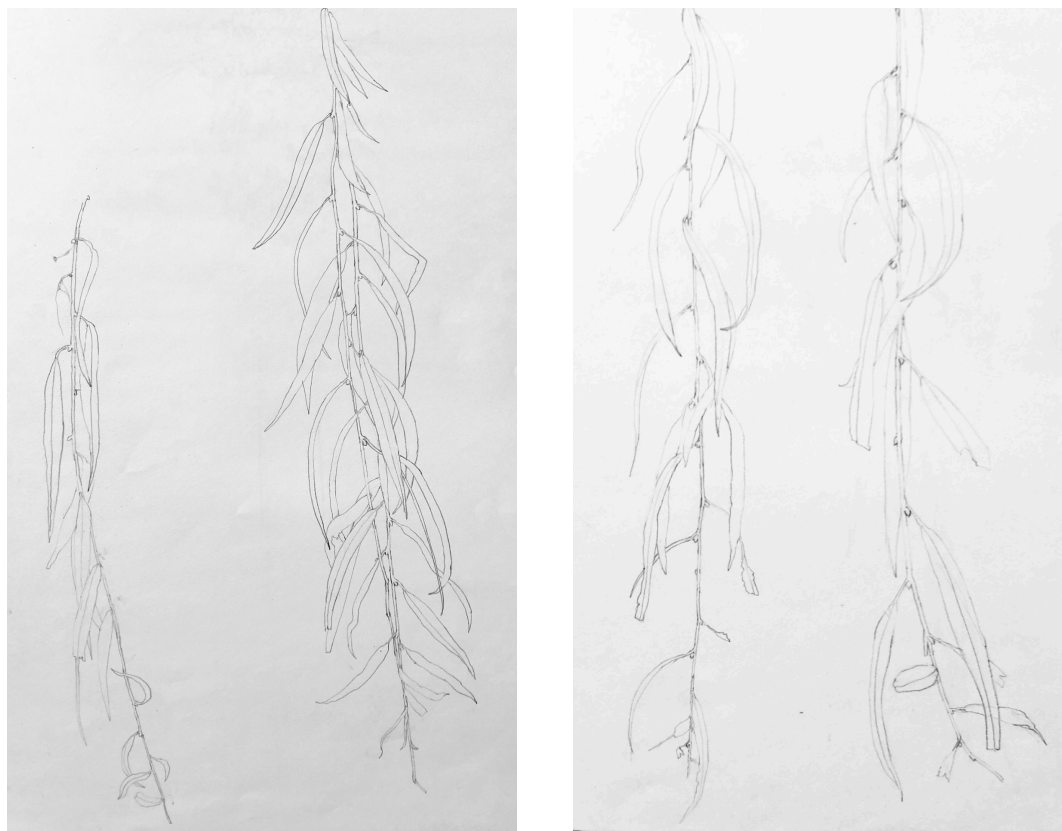


図 72 「浴う」のための素描



图 73 森友紀恵「沿う」紙本着色 180×400cm 2019 年

図 74 は柳の葉を、胡粉と岩絵具の混合で盛り上げた下地である。この後、幾度か全体に絵具を塗っては洗い出し、描き起こしを繰り返して、うっすらと見える葉とはっきり見える葉の強弱を出した。この作品での「柔らかな視界」は、全体を取り巻く色味の変化であり、「輪郭の視界」はのちに描き起こしている。



図 74 作品の下地と完成状態

柳の木の下部には、ツバメを配した(図 75)。「浴う」という題名は、風に浴うようになびく柳の葉と、葉に沿って飛ぶツバメという、二重の意味でつけたものである。完全に姿が隠れなくても、体に何かそっと触れている状態は、どこか心が落ち着く。この絵では、それが柳の葉である。ツバメが、葉の「形」と、目に見えない風の「色」に包まれる空間を表現したいと思い、このような構成とした。



図 75 作品部分

終章

本論文では、私の2つの視界、「柔らかい色の視界」と「輪郭の形の視界」によって生まれる「包まれる空間」について考察した。

第1章では、幼い頃から眼鏡をかけてきたために生まれた「柔らかい視界」と「輪郭の視界」について、その見え方を確認しながら、私の目を通して見える世界について論述した。そして視覚異常のあった画家を例に、作品の発展性と可能性について論じ、映像や写真の分野でも、「柔らかい視界」の“ボケ”を利用することで、作品の幅が広がることを論じた。

第2章では、「柔らかい視界」と「輪郭の視界」によって生まれる「包まれる空間」について、様々な事例を挙げて比較し、自身の「包まれる空間」との差異について考察した。また、自身の「包まれる空間」について、これまで制作した自作品を挙げながら解説した。

第3章では、文学的要素や科学的側面から、色が生む心理的効果について考察し、作品で自身が多く描くモチーフについて述べた。また、自身の制作の要となっている洗い出しの技法についても記述した。最後に提出作品2点の「包まれる空間」について、具体的に「柔らかい視界」と「輪郭の視界」を解説した。

一般的に視力異常は、ハンデとして捉えられることが多く、プラスのものではない。実際、裸眼で十分な視力を持つ周囲の人々を羨ましくも思う。しかし今回、私はあえて強度の近視と乱視を、自身のプラスの特性と捉えて、絵画への展開を論じた。自身が「美しい」と感じる光景を作品化する可能性と、その感覚を他者と共有できるのかを確かめたかったからである。美術とは、「美しい」技術の意味だが、私は作品で第一に重視されるべきなのは、コンセプトよりも視覚的要素であると考えている。まず「目」で見て感じ、そこから作家の思考に触れたい。その意味で、平面作品の絵画は、「視覚」優先の制作に向いていると考える。

本論文で自身の視界について考察したことで、「包まれる空間」が私にとって美の根源であること、そして自分がそこにいたい理想的空間を、絵画として創造しているのだということ強く確信した。制作では、洗いすぎて「形」が完全になくなってしまい、方向性を失うことも少なくない。技術や審美眼をより高め、自分が本当に表現したい「包まれる空間」を描きたいと考える。

制作を続ける中で、同時に問題点も浮上してきた。その一つが、一つの作品のためのスケッチを何日も繰り返し行わなければならないため、モチーフが著しく限定されることである。またこれまでは、作品を突き詰めるために、ある程度絞った範囲で制作するほうが、作品の精度を上げると信じて制作をしてきた。しかしその結果、画面構成のパターン化が進んでいるように感じる。今後の制作では、制作手順を完全に変える訳ではないが、より多彩な方法を試みていく必要があると感じている。

参考文献一覧

- ・ 石村眞一『日本の屋敷林文化-美しい樹木景観を求めて-』山と溪谷社、2017
- ・ 池田健二『スペイン・ロマネスクへの旅』中央公論新書、2011
- ・ 井上靖、高階秀爾『カンヴァスの映画6 モネと印象派』中央公論社、1974
- ・ 宇佐美圭司『20世紀美術』岩波新書、1994
- ・ 内田啓一『浄土の美術-極楽往生への願いが生んだ救いの美』東京美術、2009
- ・ 内田詮三、荒井一利、西田清徳『日本の水族館』東京大学出版会、2014
- ・ 馬杉宗男『シャルトル大聖堂-ゴシック美術への誘い』八坂書房、2001
- ・ 大鹿哲郎『目の病気がよくわかる本 緑内障・白内障・加齢黄斑変性と網膜の病気』講談社、2016
- ・ 柿島達郎『写真撮影大事典』エムディエヌコーポレーション、2014
- ・ 河出書房新社編集部『日本の水墨画1 山水』河出書房新社、2018
- ・ 川内倫子『川が私を受け入れてくれた The river embraced me』torch press、2016
- ・ 河原啓子『長寿と画家-巨匠たちが晩年に描いたものとは?』フィルアート社、2019
- ・ 社会保険中京病院眼科医師、中村友昭『眼科 119番 第2版』日刊工業新聞社、2007
- ・ 庄山茂子『虹彩色の異なる2群間における色の見えの差異』日本生理人類学会誌 12巻2号、日本生理人類学会、2007
- ・ 庄山茂子『虹彩色の異なる2群間における紫外線に対する意識とサングラスの使用頻度別の弁別能力』人間と生活環境系学会誌 14巻2号、人間-生活環境系学会、2007
- ・ 新藤武弘『山水画とは何か 中国の自然と芸術』福武書店、1989
- ・ 大法輪閣編集部『知っておきたい日本仏教各宗派-その教えと疑問に答える』大法輪閣、2014
- ・ 高階秀爾『クロード・モネ・その生涯とエピソード-近代美術の巨匠1』美術手帖 通号278 美術出版社、1967
- ・ 田中公明『図説チベット仏教』春秋社、2012
- ・ 都筑響一、木俣元一『フランス ゴシックを仰ぐ旅』新潮社、2005
- ・ 東京都写真美術館『芸術写真の精華-日本のピクトリアリズム 珠玉の名品展』東京都写真美術館、2011
- ・ 東京都美術館、日本テレビ放送網、マルモッタン・モネ美術館『マルモッタン・モネ美術館所蔵 モネ展「印象、日の出」から「睡蓮」まで』日本テレビ放送網、2015
- ・ 富島義幸『平等院鳳凰堂-現世と浄土のあいだ』吉川弘文館、2010
- ・ 『豊島美術館ハンドブック』直島福武美術財団、2011

- ・ 中村元・福永光司・田村芳郎・根野透・末木文美士『岩波仏教事典 第二版』岩波書店、1988
- ・ 中島智章『図説キリスト教会建築の歴史』河出書房新社、2012
- ・ 根立研介・新見康子『アート・ビギナーズ・コレクション もっと知りたい東寺の仏たち』東京美術、2011
- ・ 深作秀春『眼脳芸術論：眼科学と脳科学から解き明かす絵画世界』生活の友社、2015
- ・ 福武總一郎・安藤忠雄ほか『直島 瀬戸内の楽園』新潮社、2011
- ・ 前川太一郎編『水の文化』ミツカン水の文化センター機関紙 51号 ミツカン水の文化センター、2015
- ・ 溝井裕一『水族館の文化史：ひと・動物・モノがおりなす魔術的世界』勉誠出版、2018
- ・ 宮永嘉隆『知っておきたい子どもの目のケア-近視・遠視からロービジョンケアまで』少年写真新聞社、2007
- ・ 前川道郎『静なる空間をめぐる-フランス中世の聖堂』学芸出版社、1988
- ・ 谷田貝豊彦、桑山哲郎、柴田清孝、畑田豊彦、藤原裕文、渡邊順次『光の百科事典』丸善出版、2011
- ・ 湯原公浩「別冊太陽 原田泰治 野の道を歩く画家」平凡社、2010
- ・ 吉岡徳仁、篠田太郎、栗林隆『ネイチャー・センス：日本の自然知覚力を考える』平凡社、2010
- ・ 「〈吉岡徳仁 スペクトル〉空間を満たす虹色の帯」産経新聞 2017年1月26日
- ・ 吉岡徳仁『吉岡徳仁 クリスタライズ』青幻舎、2013
- ・ 若倉雅登『病気を見きわめる 目のしくみ事典』技術評論社、2017
- ・ アンリ・ロワレット『ドガ-踊り子の画家』遠藤ゆかり訳、創元社、2012
- ・ ジャンヌ・フェブル『叔父ドガ：その生涯と芸術』東珠樹 訳、東出版、1976
- ・ ジュレミー・ヴィンヤード『傑作から学ぶ映画技法完全レファランズ』吉田俊太郎訳、フィルムアート社、2002
- ・ フィリップ・ソニエ、横浜美術館、読売新聞東京本社『ドガ展』横浜美術館、2010
- ・ ポール・ヴァレリー『ドガ ダンス デッサン』清水徹訳、筑摩書房、2006
- ・ ロス・キング『クロード・モネ-狂気の眼と「睡蓮」の秘密』長井那智子訳、亜紀書房、2018

図版引用文献一覧

- ・ 図 1 正視の焦点
山下牧子『目でみる視力屈折検査の進めかた 改定第 2 版』金原出版、2007
- ・ 図 2 正視の視界
筆者作成
- ・ 図 3 近視の焦点
山下牧子『目でみる視力屈折検査の進めかた 改定第 2 版』金原出版、2007
- ・ 図 4 近視の視界
筆者作成
- ・ 図 5 遠視の焦点
山下牧子『目でみる視力屈折検査の進めかた 改定第 2 版』金原出版 2007
- ・ 図 6 遠視の視界
筆者作成
- ・ 図 7 乱視の焦点
山下牧子『目でみる視力屈折検査の進めかた 改定第 2 版』金原出版 2007
- ・ 図 8 乱視の視界
筆者作成
- ・ 図 9 結露した窓ガラス
筆者撮影
- ・ 図 10 森友紀恵「染まる」紙本彩色 145.5×112cm 2013 年
筆者撮影
- ・ 図 11 速水御舟「萌芽」絹本着色 201.5×84.8cm 1912 年 東京国立博物館
吉田耕三『速水御舟大成 [一] 明治・大正編』小学館、1999
- ・ 図 12 森友紀恵「映える」紙本着色 227.3×181.8cm 2017 年
筆者撮影
- ・ 図 13 形を収集するための素描
筆者作成
- ・ 図 14 「映える」大下図（部分）
筆者作成
- ・ 図 15 白内障発症状態のモネが見ていたと思われる視界
筆者作成
- ・ 図 16 クロード・モネ「睡蓮の池」油彩 99×93cmm 1899 年 ロンドンナショナル・ギャラリー

井上靖、高階秀爾『カンヴァスの映画6 モネと印象派』中央公論社、1974

- ・ 図 17 クロード・モネ「日本の橋」油彩 89×100cm 1918-24年 マルモッタン・モネ美術館
東京都美術館、日本テレビ放送網、マルモッタン・モネ美術館『マルモッタン・モネ美術館所蔵 モネ展「印象、日の出」から「睡蓮」まで』日本テレビ放送網、2015
- ・ 図 18 クロード・モネ「バラの庭から見た家」油彩81×93cm 1922-24年マルモッタン・モネ美術館
東京都美術館、日本テレビ放送網、マルモッタン・モネ美術館『マルモッタン・モネ美術館所蔵 モネ展「印象、日の出」から「睡蓮」まで』日本テレビ放送網、2015
- ・ 図 19 クロード・モネ「バラの庭から見たヴェルニーの家」油彩89×100cm 1922-24年 マルモッタン・モネ美術館
千足伸行『マルモッタン美術館所蔵 モネと印象派展』日本テレビ放送網、1922
- ・ 図 20 エドガー・ドガ「バレエの授業」85×75cm 油彩 1873-76年頃 オルセー美術館
フィリップ・ソニエ、横浜美術館、読売新聞東京本社『ドガ展』横浜美術館、2010
- ・ 図 21 エドガー・ドガ「エトワール」58.4×42cm パステル 1876-77年 オルセー美術館
フィリップ・ソニエ、横浜美術館、読売新聞東京本社『ドガ展』横浜美術館、2010
- ・ 図 22 エドガー・ドガ「控え室の踊り子たち」油彩1889年頃 41.5×92cm E.G.ビューレー・コレクション
フィリップ・ソニエ、横浜美術館、読売新聞東京本社『ドガ展』横浜美術館、2010、
- ・ 図 23 モチーフとしたぶどう
筆者撮影
- ・ 図24 裸眼で見たモチーフの記憶を、矯正視力で描いた素描
筆者作成
- ・ 図 25 裸眼でモチーフを見て、画面近距離から裸眼で描いた素描
筆者作成
- ・ 図 26 矯正視力で見たモチーフを、矯正視力で描いた素描
筆者作成
- ・ 図 27 ドガの視界（想定）
筆者作成
- ・ 図28 エドガー・ドガ「髪結いの女」油彩124×150cm 1896年頃 ロンドンナショナル・ギャラリー委託品
アンリ・ロワレット『ドガ―踊り子の画家』遠藤ゆかり訳、創元社、2012
- ・ 図 29 アンリ・マティス「赤のアトリエ」油彩181×219.1cm 1911年 ニューヨーク近代美術館
パトリック・ベイド『美の20世紀5 マティス』山梨俊夫訳、二玄社、2007、
- ・ 図 30 フォーカス・トラジションの例
三木聡監督/脚本 『熱海の捜査官』[DVD]松竹、2011
- ・ 図 31 フォーカス・トラジションの例
ジュレミー・ヴィンヤード『傑作から学ぶ映画技法完全レファランズ』吉田俊太郎訳、

- フィルムアート社、2002
- ・ 図 32 藤井保「カムイミンタラ」より 写真 2006
藤井保『カムイミンタラ』リトルモアブックス、2006
 - ・ 図 33 川内倫子「川が私を受け入れてくれた」より 写真 2016
川内倫子『川が私を受け入れてくれた The river embraced me』torch press、2016
 - ・ 図 34 本城直季「small planet」より 写真 2006
本城直季『small planet』リトルモア、2006
 - ・ 図 35 ロマネスク建築の教会内部
池田健二『スペイン・ロマネスクへの旅』中央公論新書、2011
 - ・ 図 36 ゴシック建築の教会内部
都筑響一、木俣元一『フランス ゴシックを仰ぐ旅』新潮社、2005
 - ・ 図 37 東寺の羯磨曼荼羅
京都国立博物館、真言総本山東寺、朝日新聞社『創建 1200 年記念「東寺国宝展」図録』朝日新聞社、1995
 - ・ 図 38 平等院鳳凰堂の堂内
石田瑞麿、宮次男『全集日本の古寺全 18 巻 第 8 巻京の浄土教寺院』集英社、1984
 - ・ 図 39 平等院鳳凰堂
石田瑞麿、宮次男『全集日本の古寺全 18 巻 第 8 巻京の浄土教寺院』集英社、1984
 - ・ 図 40 沖縄美ら海水族館の巨大水槽
松崎章平『沖縄美ら海水族館ガイドブック 改訂版』編集工房東洋企画、2012
 - ・ 図 41 新江ノ島水族館のクラゲの水槽
『水の文化』ミツカン水の文化センター機関紙 51 号 ミツカン水の文化センター、2015
 - ・ 図 42 ススキ野原（葛城高原）
国民宿舎葛城高原ロッジ公式ホームページ、山頂ライブカメラ、
<http://www.katsuragikogen.co.jp>、12 月 8 日アクセス
 - ・ 図 43 吉岡徳仁「Spectrum」 インスタレーション 2017
「〈吉岡徳仁 スペクトル〉空間を満たす虹色の帯」産経新聞 2017 年 1 月 26 日
 - ・ 図 44 吉岡徳仁「Rainbow Church-虹の教会」 インスタレーション 2010、2013
吉岡徳仁『吉岡徳仁 クリスタライズ』青幻舎、2013
 - ・ 図 45 内藤礼「母型」 インスタレーション 2010 豊島美術館
『豊島美術館ハンドブック』直島福武美術財団 2011
 - ・ 図 46 「母型」部分

- 『豊島美術館ハンドブック』直島福武美術財団 2011
- ・ 図 47 西沢立衛設計「豊島美術館」2010
『豊島美術館ハンドブック』直島福武美術財団 2011
 - ・ 図 48 牧谿「漁村夕照図」紙本墨画 33 × 112.6cm 南宋時代 13 世紀 根津美術館
『牧谿 憧憬の水墨画』特別展 牧谿-憧憬の水墨画図録、五島美術館 1996
 - ・ 図 49 「漁村夕照図」部分
『牧谿 憧憬の水墨画』特別展 牧谿-憧憬の水墨画図録、五島美術館 1996
 - ・ 図 50 茨城県の竹藪
筆者撮影
 - ・ 図 51 森友紀恵「ざわめき」紙本着色 116.7×910cm 2011 年
筆者作成
 - ・ 図 52 森友紀恵「庭」紙本着彩 227.3×181.8cm 2015 年
筆者作成
 - ・ 図 53 森友紀恵「ゆらめく」紙本着彩 162×130cm 2015 年
筆者作成
 - ・ 図 54 森友紀恵「雨音」紙本着彩 227.3×181.8cm 2017 年
筆者作成
 - ・ 図 55 John Norris Wood 「Nature Hide and Seek Jungles」Random House of Canada、1987
 - ・ 図 56 作品部分 メダカ
筆者作成
 - ・ 図 57 作品部分 ブラックスミス（魚）
筆者作成
 - ・ 図 58 作品部分 カメ
筆者作成
 - ・ 図 59 作品部分 エビ
筆者作成
 - ・ 図 60 作品部分 スズメ
筆者作成
 - ・ 図 61 原田泰治「田植えの子供達」キャンパス 65.5cm x 53.5cm 1992
湯原公浩「別冊太陽 原田泰治 野の道を歩く画家」平凡社、2010
 - ・ 図 62 モチーフにしてきた植物の一例
筆者撮影
 - ・ 図 63 下地と洗い出し後の作品

- 筆者作成
- 図 64 森友紀恵「狭間」紙本着彩 215×170cm 2019 年
筆者作成
 - 図 65 下地段階の作品と完成作品の部分図
筆者作成
 - 図 66 洗った後の岩絵具の描き込みによるノイズ
筆者作成
 - 図 67 「狭間」のための素描
筆者作成
 - 図 678 作品部分
筆者作成
 - 図 69 作品部分
筆者作成
 - 図 70 モチーフにした柳
筆者撮影
 - 図 71 作品部分
筆者作成
 - 図 72 「浴う」のための素描
筆者作成
 - 図 73 森友紀恵「浴う」紙本着色 180×400cm 2019 年
筆者作成
 - 図 74 作品の下地と完成状態
筆者作成
 - 図 75 作品部分
筆者作成