

平成28年度
東京藝術大学大学院美術研究科
博士課程学位論文

閃きと10のフェイズ

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 1314902
川崎 麻央

目次

序章.....	1
第1章 閃きと10のフェイズ.....	3
第1節 閃きの構造.....	3
正体不明の閃き.....	3
墨流し.....	6
石を見る.....	9
コラージュ、過去の創作資料.....	12
第2節 十牛図.....	13
十牛図との出会い.....	13
十牛図とは.....	14
十牛図と創作プロセスの合致.....	18
第2章 創作における4つのプロセス.....	20
4つのプロセスの理由.....	20
第1節 「閃き」と「構想」.....	21
1. 閃き（意外な事実との出会い）.....	21
2. 構想（拡散的思考段階）.....	26
第2節 「決断」と「本画」.....	32
3. 「決断」（収束的思考段階）.....	32
4. 「本画」.....	41
第3章 提出作品における10のフェイズ.....	44
提出作品の題材：石見神楽について.....	44
第1節 提出作品「百の木草も天照らす」について.....	45
1. 「閃き」と「構想」.....	45
2. 「決断」と「本画」.....	49
第2節 提出作品「解けよやもどけ」について.....	53
1. 「閃き」と「構想」.....	53
2. 「決断」と「本画」.....	57
終章.....	60
参考文献一覧.....	62

図版引用文献一覧.....	64
---------------	----

序章

私にとっての創作行為とは、一瞬の閃きを確かな実在へと自身の内側から引きずり出す試みである。それは一瞬の閃光によって照らし出された自身の捉えどころのない心の質を、一つ一つ丁寧に思い出し、触れていく様な感覚である。とめどない連想と選択の果てに、閃きの姿は一枚の絵画となり、当初の鮮やかな鋭さを纏って私の前に立ち顕れる。

本論文では、自己の創作プロセスを10のフェイズ（段階）に分けて論じる。10のフェイズとは、禅画の「十牛図」からヒントを得たものである。「十牛図」とは、真の自己ないしは悟りを牛に見立て、これを探し求めていく道筋を十の図で表したものである。私はこの「十牛図」と出会って、混沌と分散した自分の創作方法・考え・目標・集中力が、一つの方向へ集結・凝縮し、流れ出すような感動をおぼえた。「十牛図」は、人の修行の過程を具体的に明示しているため、自分の創作過程を自ら分析し、自身を鼓舞するのに大変実用的で、如何なる人、年齢でも役立つ普遍的な実用書と言える。そこで、この「十牛図」を参考に自身の創作過程を考察することで、自身が自己を認識する指標としうるのではないかと考え、これを論文構成の軸とした。

一瞬の閃きは、絵画となって私の外に出なければ、真に自身の経験とすることはできない。私は私の経験を完了させるために、様々な試行錯誤を繰り返していく。自身の閃きに対し、どう挑み、実現化していくか。本論文ではその閃きと創作の道程を、10のフェイズで明示する。

以下に本論文の章立てを述べる。

第1章 「閃きと10のフェイズ」

閃きと創作プロセスの概念を述べる。第1節「閃きの構造」では、普段の制作現場で実際に私が閃きを得ている「墨流し・石」「コラージュ・過去の創作資料」をキーワードに、自己の創作における着想の仕方を具体的に述べ、閃きの構造は、既存の要素の新しい組み合わせでしかないという事実を、それによって生まれた自作品と共に論じる。「墨流し・石」は、流動と静止という矛盾する動きを同時に持ち、捉えどころのない予感に満ちた質がある。渦模様や地層、結晶配列などの名もなき模様は、私の潜在欲求を思い出させるように、イメージをビジュアルとして引き出してくれる。「コラージュ・過去の創作資料」では、「全体は部分の総和ではない」というゲシュタルトの基本原則を用いながら、部分の総和以上の何かを見てしまう人間の習慣が、分解と再構成を繰り返すコラージュや過去の創作資料を眺めることで、そこから思いがけないイメージを生み出す事実について述べる。第2節「十牛図」では、十牛図の解説を踏まえながら、十牛図で人が牛を追いかけていく世界観と、創作過程で私が閃きを追いかけていく様との合致を示し、自己の創作プロセスも、10のフェイズで明示することが可能であ

ることを論じる。

第2章 「創作における4のプロセス」

自己の創作プロセスの10のフェイズを、4段階に区分し具体的に論じる。第1節は、「閃き」と「構想」をテーマとする。1.「閃き」では、閃きと出会う内的なフェイズが、一瞬の閃きから次々に連想を生み、イメージが一気に膨らんでいく様子を述べる。2.「構想」では、膨らんだイメージを具体的に収集、選択し、イメージを凝縮していく構想的フェイズについて述べ、自分にとって、捉えることが難しい対象に臨むことで、自己の新しい潜在性が引き出されていく様子を示す。第2節では、「決断」と「本画」をテーマとする。3.「決断」では、素描や下図を制作しながら、様々に構想したイメージを、一つの画面に決断するフェイズについて述べる。対象の様々な動きやスピード感といった、客観的な質と主観的な質は、能動的反復の試作によって向上していく中で、一瞬であった閃きが、質量を得た実感へと変わる。マチエール研究や下図制作による、閃きの細部(素材、技法)の決定方法について解説する。4.「本画」では、実際に本画を制作するフェイズとして、絵を描くことによって私は何を得たのか、そしてどのように次の制作へと繋げていくのかについて言及する。

第3章 「提出作品における10のフェイズ」

第1節で「百の木草も天照らす」について、第2節で「解けよやもどけ」について、それぞれを10のフェイズで解説する。

終章

創作プロセスに、大きな枠組みとしてのフェイズ感覚を持つことによって、作品にどのような変化があったのかについて述べる。

第1章 閃きと10のフェイズ

第1節 閃きの構造

アイデアとは既存の要素の新しい組み合わせ以外の何ものでもない¹。

閃きは、思い出すことと似ている。私は絵の題材となるものを探すために、海や森、動物園、街などに出掛けた時に、ふとアイデアが閃くことがある。それらの閃きは、いつも忘れていたことを思い出すように湧き出で、その時に見た外的な事象と、内的な記憶との意外な衝突を生む。極力無差別に外の景色を見ようとしても、やはり関心のあるものと、無いものに分かれる。その違いは、描きたくなる対象は、心に何か衝突するような心象を生むのに対して、特に気にならない対象は、ただすれ違うように意識の外へと流れ、衝突の経験をもたらさない。

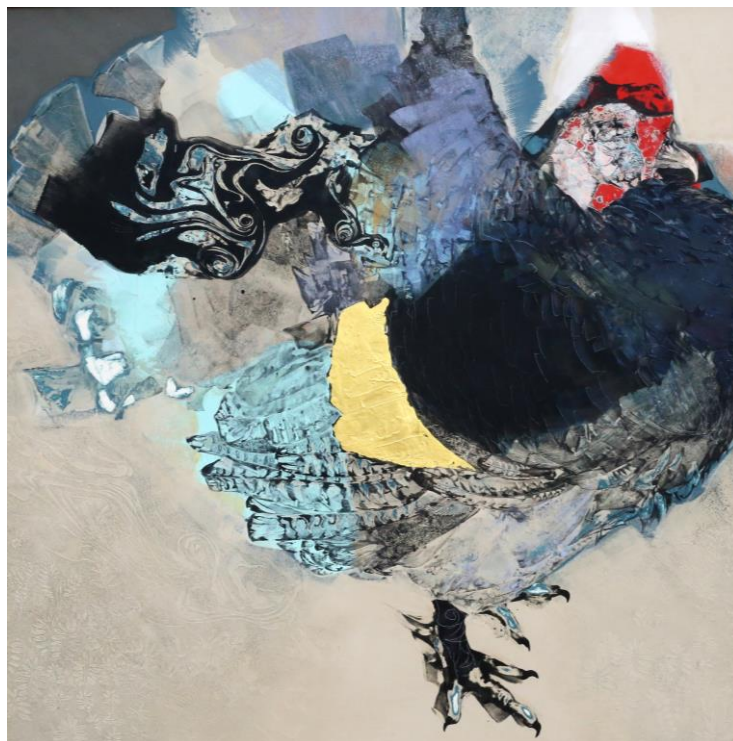


図1 川崎麻央「七睨み」高知麻紙、岩絵具、水干絵具
石正美術館蔵 91×91 cm 2015

正体不明の閃き

自作品「七睨み」(図1)は、動物園でのそうした衝突の体験を表現したものである。あの日に初めて出会った七面鳥が、頭のとっぺんから爪の先まで、全てを使って私を睨む姿を見た瞬

¹ ジェームス・w・ヤング『アイデアのつくり方』今井茂雄訳 CCCメディアハウス 2015 p28

間、私の中に感じたことのない新しい心象が閃いた。閃きの瞬間は非常にぼやけており、その正体は不明だったが、不思議にその妥当性を確信している私がいた。私の創作は、この閃きの正体への興味から始まっていく。創作のプロセスを経る中で、ぼやけたピントが徐々に合っていき、あの時、全身に目があるような七面鳥の激しい模様と、四方八方から飛んでくる人間の視線とが、同じ質²のものとして衝突したのではないか、という仮説が導かれた。そしてその仮説は、本画を描くことで裏付けられた。



図 2 川崎麻央「孤雲野鶴」高知麻紙、岩絵具、水干絵具 100×100cm 2015

外的なものや言葉と衝突するのが、言葉である時もある。自作品「孤雲野鶴」(図2)での孤雲野鶴とは、のどかに空に浮かぶ雲や、野原に遊ぶ鶴の意味で、何の束縛も受けずに自然を楽しみながら、悠々と生きる境遇を表している。この言葉を、どこかで読んで知っていたのだが、ある時、首を折り曲げ、飛び跳ね、たてがみを悠々と揺らしている馬を見て、それがふとこの言葉の世界観と衝突した。なぜ鶴を表現した言葉と、目の前の馬とが衝突したのかは、その瞬間には分からなかった。正体不明の閃きである。

劇作家イヨネスコ³や詩人アラゴン⁴は、幼少期の頃の体験を、それぞれ次のように語っている。

² 本論で述べる「質」とは、客観的・触覚的な質ではなく主観的なものであり、脳科学分野においてクオリア(感覚質)と呼ばれるものに該当する。

³ ウジェーヌ・イヨネスコ(1909～1994) ルーマニア出身の劇作家。フランスの不条理演劇を代表する作家の一人。

⁴ ルイ・アラゴン(1897～1982) フランス出身の詩人。ダダ、シュルレアリスムの主唱者の一人。

十二歳のころにちがいないが、わたしはとある地方都市の通りをぶらついていて、どこかの地下室の換気窓のそばを通りすぎると、そこからケーキを焼く暖かい匂いが流れてきた。その匂いをきっかけに、ノスタルジーや田舎の思い出が、ささやかな幼少時代が、人びとの顔が、とても近くもあれば遠くもあるし、とても奇妙でもあれば見慣れたものでもあるなにかが、どっと溢れでてきた。それをどう言葉で言ったらいいのかわたしにはわからなかった。それにどうしても言葉では言えないだろうという、それを言い表わすための言葉はまだ存在しないのだという気がした。(中略)自分の思考を言い表わすための言葉を見つけるか、創造するかしなければならなかった⁵。

結局、ぼくが書くことを始めたということ、そしてそれはぼくが忘れてしまいそうな《秘密》を形にとどめるためであったということは、やはり記憶に残っている。形にとどめるためだけではない。それらを出現させるため、書くべき秘密を挑発するためだ⁶。

同様に、予想外の事実を発見するところから、私の創作は始まっていく。半ば答えを先取りしているような状態なのに、具体的なイメージとしてそれを固定化できない強い葛藤が、様々なアプローチの反復へと変わっていく。閃きが、外的な事象によって引っ張られるように湧き出てくるという事実は、様々なものを探して外を歩きまわっていても、結局それは、自分の中を歩きまわっていることを示している。遠方の旅先で初めて見た風景の中に、どこか懐かしさを覚えて惹かれるものがあるように、衝突によって生まれる新たな閃きは、外的な要因を仲介することによって生まれる。

私は、自分の中の堆積物を確かめるように、外を見つめる。閃きの土壌は、自身の記憶と経験の衝突であるため、衝突の感覚や内容は、非常に個人的なものである。そして、仲介者なくして閃きは生まれない。レオナルド・ダ・ヴィンチは絵画の書で、次のように言う。

才能を目覚めさせ、さらにそれを増強させて、さまざまな着想を得る方法について…岩石を眺めること。画家の才能は、混沌としたもののなかでこそ新しい着想に目覚めるからである⁷。

⁵ ウジェーヌ・イヨネスコ『発見』大久保輝巨訳 新潮社 1976 p44-45

⁶ ルイ・アラゴン『冒頭の一句または小説の誕生』渡辺広士訳 新潮社 1975 p11

⁷ レオナルド・ダ・ヴィンチ『レオナルド・ダ・ヴィンチ 絵画の書』斎藤泰弘訳 岩波書店 2014 p74-75

これは、岩石が新たな閃きを得るための仲介者として適していることを述べている。新たなアイデアの着想に効果的な仲介者は無数に存在するが、その中で私が実際に仲介者として利用しているものを、次に紹介する。

墨流し

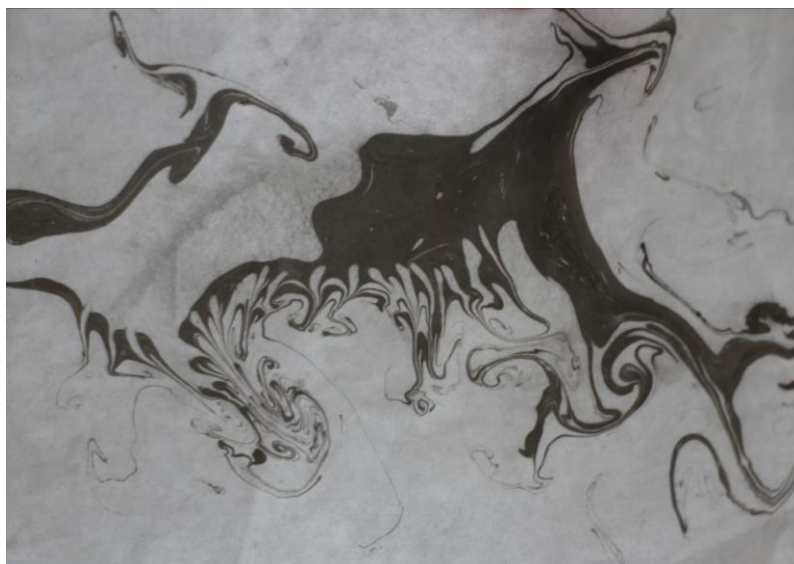


図 3 川崎麻央「墨流し」和紙、墨 20×16cm 2015

図 3 の墨流し⁸模様は何に見えるだろうか。私には、首を右前方へと伸ばして力強く疾走する馬に見え、そこから着想して、墨流しのイメージを引き継いだ図 4 の馬の作品を制作した。私は動物を絵画モチーフにすることが多いが、この時の墨流し模様が、農耕馬ではなくサラブレッドの馬に見えたのも、幼少期に学校の登下校で見た飼育場の競走馬の記憶があったからだ。

私は創作の一環として墨流しをしているが、直接画面上で墨流しをするわけではない。この行為は創作過程の始まりに位置し、別の紙で行っている。墨流しの柔らかく鋭いラインと、躍動する生き物が纏う質が、私の中で符合しやすいため、閃きを呼び寄せる仲介者としてよく活用しており、画面上には墨流しの特徴である渦模様も出現する。自作品で黒の岩絵具を多用しているのも、墨流しで使用している墨の色の影響であり、仲介者としての墨流しの存在感は、作品中に色濃く残っている(図 5)。

⁸ マーブルリングとも呼ばれる。墨流しは日本古来の伝統芸術で、起源は9世紀頃と言われている。川の水面に墨を落として様々な模様を楽しんだ宮廷遊びが始まりではないかとされている。



図 4 川崎麻央「水急なれど月を流さず」高知麻紙 岩絵具 水干絵具
個人蔵 180×231cm 2015

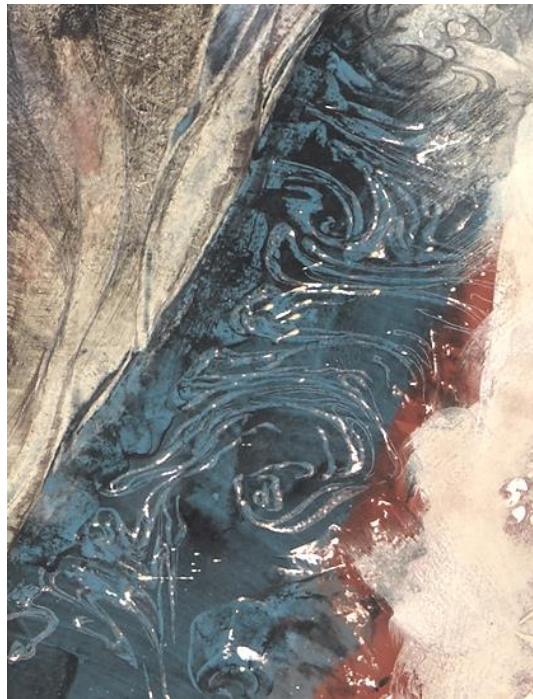


図 5 川崎麻央「水急なれど月を流さず」部分
画面上の渦模様

墨流しを始めたきっかけは、セルビアでコソボ時代の建築のストゥデニツァ修道院(図6)⁹を訪れたことだった。大理石がパッチワークのように敷き詰められ、一つ一つの石のマーブル模

⁹ セルビア中央部に位置するセルビア正教会の修道院。セルビア正教会の修道院としては最大級のものである。中世セルビア王国の建国者ステファン・ネマニャが1190年に建設した。

様の心地よい微妙な色彩差が、厳格さと柔らかさを湛えていた。日本でも大理石を見たことはあったが、この大理石は土地の人々と一体化し、それぞれが中心でありながら全体の一部をなす調和の中で、もはや大理石というより匿名性をもってそこに溶け込んでいた。それは、ゲシュタルト心理学¹⁰の「全体は部分の総和ではない」という言葉をそのまま表わしている。独立しているものがより大きな全体の一部になると、途端に性格が変わって見えてくるというその言葉の意味を、異国の地で実感したのだった。同様に、異国の街並みにも面白さを見つけたが、その理由を求めて一つ一つの構成要素を詳らかに観察しても、答えには辿り着かない。私を触発したのは、崩れたレンガ屋根や、錆びたトタン屋根などの一つ一つの構成要素をはるかに超えた、何かだった(図7)。

この体験で認めた質を、身体によって裏付けし、しっかりと定着させようとした。墨を流したような大理石の模様の、自由な動きと一定の秩序立った流れを絵肌に取り入れるため、墨流しをしようと思いついたのだった。無造作なものから、意識的・無意識的に類推して読み取ったイメージは、紛れもなく初めから自己の中に堆積していたものだった。外的世界を眺める時、部分の総和以上の何かを、自分自身の中にいつも見ているのだろう。



図6 ストゥデニツァ修道院 セルビア(筆者撮影)



図7 崩れた屋根、錆びたトタン セルビア(筆者撮影)
風景全体から感じることは断片の総和を超えている。

¹⁰ ゲシュタルト心理学は人間の心理現象を、部分や要素の集合ではなく全体として捉える。この全体性を持ったまとまりの構造を、ドイツ語で *gestalt* という。

石を見る

幼少期、家の近くの持石海岸に行っては、海の石特有の年月をかけて水に磨かれた丸みを帯びた形や、それによってより克明になった地層模様的美しさに惹かれ、気に入ったものを収集した(図8)。海で拾った石の見事な美しい地層模様や形、図鑑の中に登場する石(図9)などは、墨流し模様と同様、私を連想の渦へと引き込んだ。仲介者として適しているものの特徴として、無限の想像を引き寄せる独特の間を持っていることが挙げられる。その間から、自身の内で無限に連想しながら心の質を楽しみ、思いもよらぬイメージを得ているようだ。岩石や壁の染みなど、一見無造作に散りばめられたものや、混沌としたものを仲介して着想を得ようとする試みは、歴史上でも数限りなく行われている(図10~13)。



図 8 収集した石 島根県益田市持石海岸(筆者撮影)

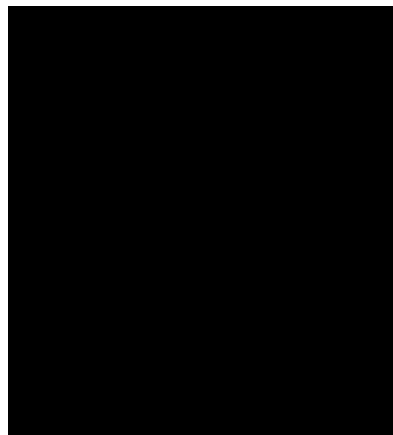


図 9 石の断面
山の麓に咲く花や、川のようにも見える。



図 10 ヴィクトル・ユゴー「三本の木のある風景」
中央にある木の左半分はインクの染みであり、
そこから着想したと思われる。

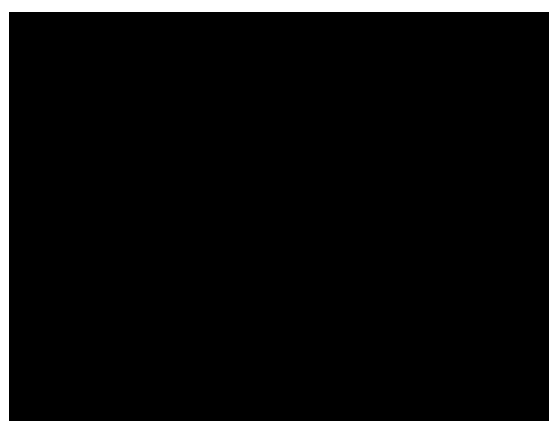


図 11 ヴィクトル・ユゴー「湖畔の城塞」
インクの染みは雲や蜃気楼に見える。

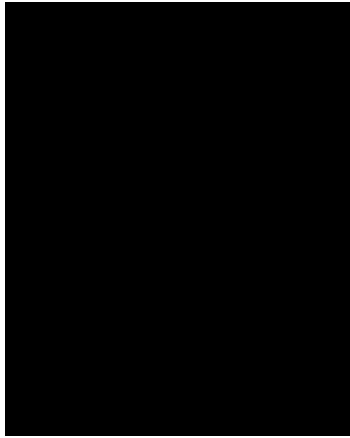


図 12 ヴィクトル・ユゴー 「紋章風の頂飾り」
インクをつけた紙を半分に折り、シンメトリーな染みを作ってから細いペンで仕上げを行っている。

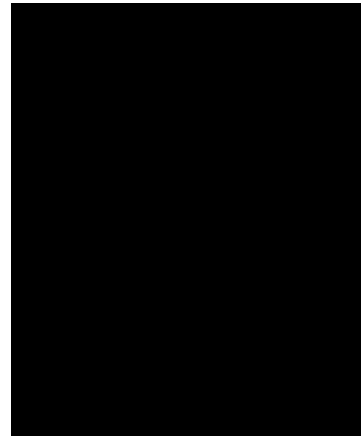


図 13 ヴィクトル・ユゴー 「レースと幽霊」
レースの切れ端にインクをつけて、紙に押しつけた後に具体的なイメージを描き加えている。

図 14 は、地獄におけるダンテとウェルギリウスを描いたものだが、ダンテの「神曲」からイメージしたこの挿絵は、石に直接描きこまれている。地獄の炎が石目に沿って描き入れられたり、割れ目を加筆して一本の樹に変え、荒涼とした世界を見せたりと、石の様子は直接的に作者とイメージを仲介している。星座もその一つであるように、太古の昔から人間は捉えどころのないものに対して、精神性を投影してきたといえる。

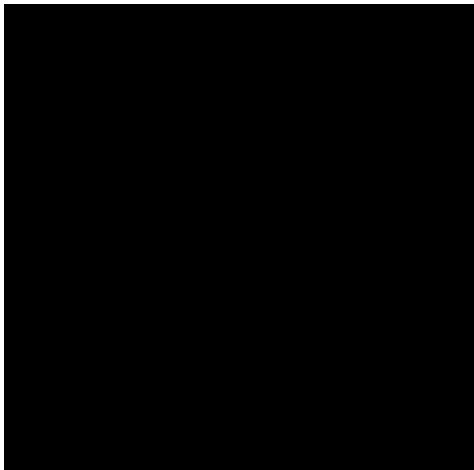


図 14 地獄におけるダンテとウェルギリウス
16世紀 フィレンツェ 宝石製造所蔵

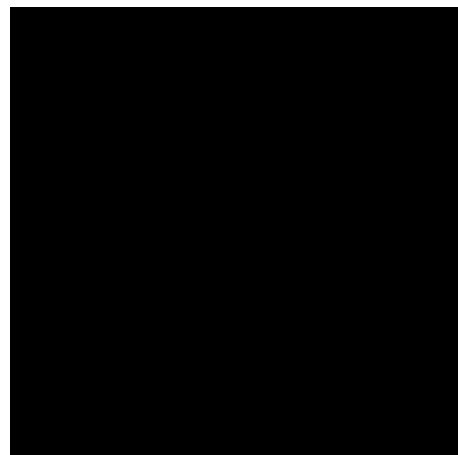


図 15 星座

心理学で投影は、自分の心の状態や思考パターンを無意識のうちに他の人や物に映し出す、パレイドリア¹¹と呼ばれる心理現象の一つとされている。人間は捉えどころのないものを前にすると、無秩序なパターンからイメージを認識しようとする働きがある。心理学者、ロールシ

¹¹ 心理現象の一種。視覚刺激や聴覚刺激を受け取り、既知のパターンを、本来そこに存在しないにもかかわらず思い浮かべる現象。

ヤッハ¹²は、この心理現象を利用し、被験者にインクの染みを見せて、何をイメージするかを問うた。その言語表現を分析することによって、被験者の思考過程や精神障害を推定するロールシャッハテストを考案した(図 16)。

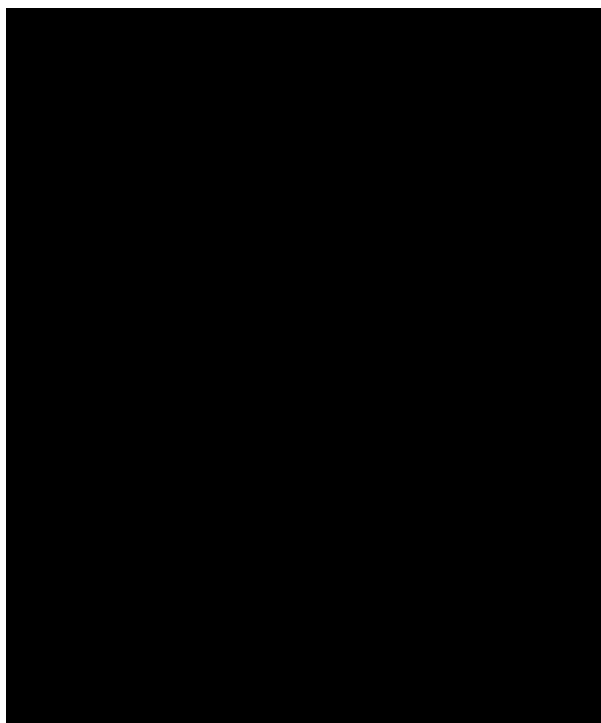


図 16 ロールシャッハテスト

また、中原中也¹³の「骨」と言う詩は、投影という心理現象によって生まれていると推察されるが、自他の境が消失し、見ている骨と、中原自身の立場が逆転してしまっている。

ホラホラ、これが僕の骨だ、生きていた時の苦勞にみちたあのけがらわしい肉を破って、しらじらと雨に洗われ、ヌックと出た、骨の尖。それは光沢もない、ただいたずらにしらじらと、雨を吸収する、風にふかれる、幾分空を反映する。生きていた時に、これが食堂の雑踏の中に、坐っていたこともある、みつばのおしたしを食ったこともある、と思えばなんとも可笑しい。ホラホラ、これが僕の骨—見ているのは僕？可笑しなことだ。靈魂はあとに残って、また骨の処にやって来て、見ているのかしら？故郷の小川のへりに、半ばは枯れた草に立って、見ているのは—僕？恰度立札ほどの高

¹² ヘルマン・ロールシャッハ (1884~1922) スイスの精神医、フロイト派に属する精神分析家。

¹³ 中原中也 (1907~1938) 日本の詩人、歌人、翻訳家。

さに、骨はしらじらととんがっている¹⁴。

このように、何かを感じたり捉えたりするときに、必ず自分の内面を反映してしまう人間の本能は、混沌から秩序を創り出そうとする創造性の表れではないかと言われている。

コラージュ、過去の創作資料

私は学部1年の初めから、創作過程で生じた資料を保存している。スケッチや下図、制作途中の画像資料、創作ノートなどだが、それらの資料を時折見返すと、その時々で異なるアイデアを得ることができる。同一の資料でも、私の知識や技術が日々更新されているため、見る時によって全く異なるイメージと結びつくこともある。コラージュで小下図を制作する際には、過去の自作品を思い切って切り抜き、パーツ状になったものを貼り付けたり(図 17)、名刺大のカードにクレヨンで気の向くままに描いたものを、かるたのように並べたり(図 18)と、分解と再構成を繰り返す。そうすることで、今まで出会っていない色彩や質の衝突を探り、着想のヒントを得るのである。

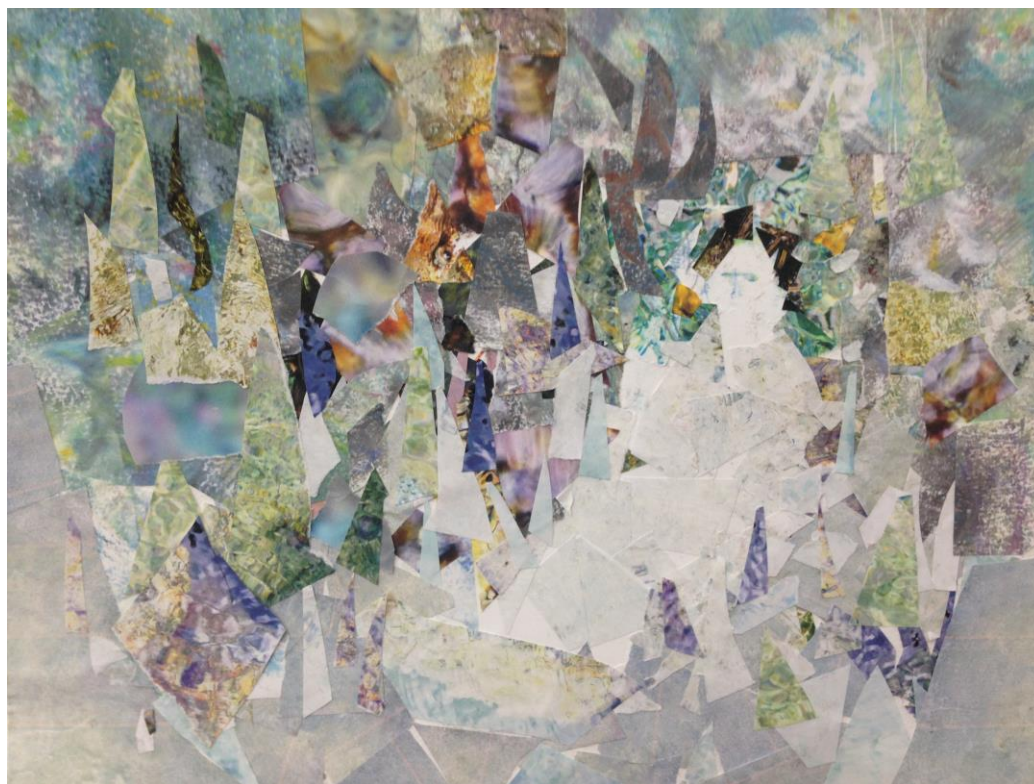


図 17 川崎麻央 30×20 cm 2011
コラージュによる小下図

¹⁴ 吉田瀬生『中原中也全詩歌集 下』講談社 1991 p61~62



図 18 川崎麻央 クレヨンで描いたカードを並べた様子
足し算以上の意味がある。

衝突は意識的、無意識的に日常の中で断続的に起こっている。その中でも特に正体不明として印象に残ったものが、絵画へと移行される。外的な光景と、内的な記憶が衝突するという構図は、各個人の中で行われ、その衝突の現場は不可視である。閃きの構造は、既存の要素の新しい組み合わせでしかない。これは、創作する上で肯定的に受け入れるべき重要な前提であり、事実というべきものである。

第2節 十牛図

十牛図との出会い

十牛図と出会ったころ、私の創作は混乱していた。いつも同じ失敗を繰り返しては焦り、自分の集中力をどこへ持っていけば良いのかが分からなかった。正体不明の閃きをすぐに確認したい誘惑に負け、一足飛びに作品にしてしまい、何も答えの出ない混濁した作品になっていた。まるで、失敗の壁を自ら四方に積み上げているようで、自分の周りは暗く、身動きが封じられつつあった。そんな時、十牛図と出会った。創作行為の全てが、ひと続きの太い道へとまとまっていく感動を味わいながら、混濁していた創作手順が、頭の中で明快な局面になっていた。これが、私と十牛図との出会いだった。

十牛図とは

十牛図は、禅の入門図として知られる。真の自己ないしは悟りを牛に見立て、これを探し求める道筋を十の図で表したものである。具体的には、牛を見失った牧人が、牛を探す旅にでかけ、苦勞の末に再び牛を見つけ出す。暴れる牛を手なづけ、飼いならしていくうちに、牧人が牛と一体になっていくというストーリーである。各図ごとに序(まえがき)と頌(詩)が付けられ、それぞれの図を説明している。本論で扱う十牛図は、十二世紀後半の北宋末期、廓庵禪師^{かくあん}によって考案されたもので、図版は、伝周文筆の「十牛図」(京都相国寺)を用いている。

全十図を簡単に見てみよう(図19～29)。

- 第一図「^{じんぎゅう}尋牛」：牛を探す旅に出る。
- 第二図「^{けんせき}見跡」：牛の足跡を見つける。
- 第三図「^{けんぎゅう}見牛」：見つけた牛を追いかける。
- 第四図「^{とくぎゅう}得牛」：牛を得ようと格闘する。
- 第五図「^{ほうぎゅう}牧牛」：牛を手なづけるが、まだ手綱は手放せない。
- 第六図「^{きぎゅうきか}騎牛帰家」：手綱を手放し、牛にまたがって家に帰る。
- 第七図「^{ぼうぎゅうぞんじん}忘牛存人」：家に帰った後、牛のことを忘れてしまう。
- 第八図「^{じんぎゅうぐぼう}人牛俱忘」：自分自身のことも忘れてしまう。
- 第九図「^{へんほんげんげん}返本還源」：全てを忘れ、自然の美しさが還ってくる。
- 第十図「^{にゅうてんすいしゅ}入廬垂手」：人里へ降りて、人々と交流を持つ。

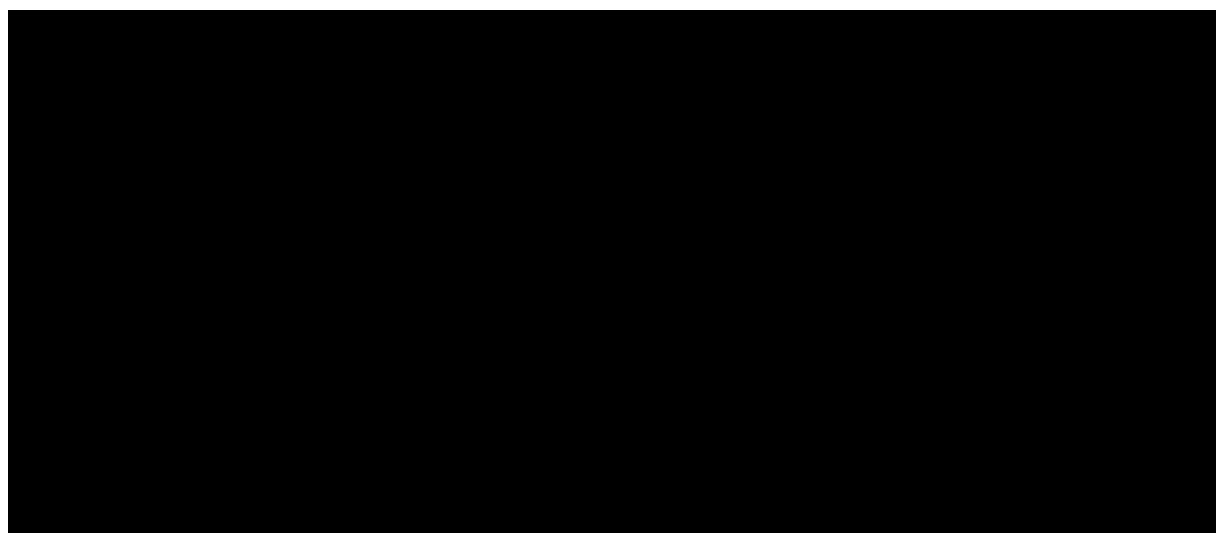


図19 伝周文 「十牛図」12世紀後半 相国寺

第一図「尋牛」

(牛を探す)



図 20

序「はじめから見失ってはいないのに、どうして探し求める必要がある。覚めている目をそらせるから、そこにはへだてが生じるので、塵埃にたち向っているうちに（牛を）見失ってしまうのだ。故郷はますます遠ざかって、わかれみちでたちまち行きちがう。得ると失うとの分別が、火のように燃えあがり、是非の思いが、鋒のほさきのようにするどく起こる」。

頌「あてもなく草を分けて探してゆくと、川は広く山は遥かで、ゆくてはまだまだ遠い。すっかり疲れ果てて、牛の見当もつかぬようになって、あやしい楓の枝で鳴く、秋のおくれ蟬の音が、耳に入ってくるばかり」¹⁵。

第二図「見跡」

(足跡を見つける)



図 21

序「経典をたよりに、すじみちを了解し、教を学んで、足跡がわかった。さまざまの器物がもとは同じ金塊であることをはっきりさせ、万物が自分と同じであることを実感する。教の（足跡の）正邪を判断できぬのに、どうして本物か偽物を見分けることができよう。まだ仏法の門をくぐってはいない、とりあえず足跡を見つけたところである」。

頌「川のほとり、林の木陰ほど、やたらと足跡がついている。芳草が群がり茂っているのを、君はきつと見たにちがいない。たとえ深山のそのまた奥でも、天に向いているその鼻を、どうしてかくせようか」¹⁶。

第三図「見牛」

(牛を見つける)

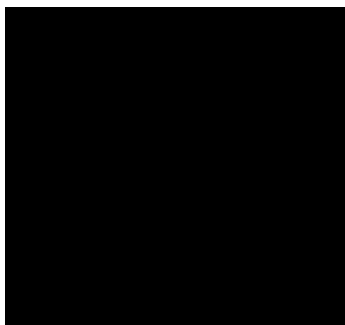


図 22

序「声をたよりに躍りこんで、眼についたその場で根源に出会う。六つの感覚の一手一手が、行きちがうことなく、日常の動の一つ一つが、ズバリとそれを現わしてくる。水に含まれている塩分や、絵具の中の膠のようなものだ。眼をカッと見ひらけば、まさしくほかの物ではない」。

頌「鶯は樹上に声をあげつづけ、春光は暖く、春風は穏やかで、岸の柳は青い。ほかならぬこの場所より、他に逃れようはないのであり、威風リンリンたる牛の角は、画にも描けぬ美しさである」¹⁷。

¹⁵ 上田閑照、柳田聖山『十牛図 自己の現象学』筑摩書房 2015 p189-190

¹⁶ 同上 p198

¹⁷ 同上 p205

第四図「得牛」^{とくぎゅう}

(牛を手に入れる)

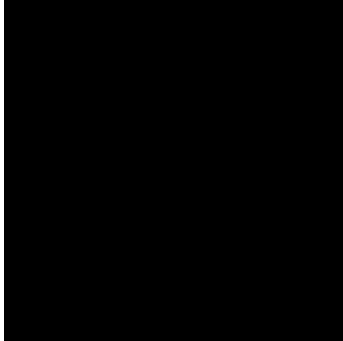


図 23

第五図「牧牛」^{ぼうぎゅう}

(牛を飼いならす)

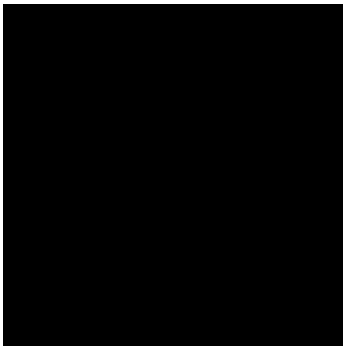


図 24

第六図「騎牛帰家」^{きぎゅうきか}

(牛にまたがって家に帰る)

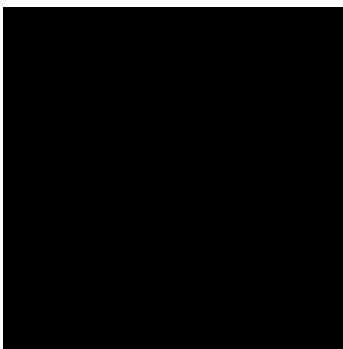


図 25

序「長らく野外にかくれていたその牛に、やっと今日はめぐり逢った。人は^{あたり}四辺の美しい景色に見とれて、牛に追いつくことができず、牛も美しい草原が気になって仕方がない。^{かたくな}頑な心は依然として奮いちち、粗野な習性がまだ残っている。おとなしくさせたいと思うなら、どこまでも鞭をあたえることだ」。

頌「精力の限りを尽くして、その牛を捕らえたが、牛は頑固に力みはやって、簡単には手におえぬ。突然、高原にかけのぼったかと思うと、さらに、深い雲の中に居すわってしまう」¹⁸。

序「ある意識が起こるやいなや、その後から他の思いがくっついてくる。本心にめざめることによって、真実を完成するのであり、それを見失っているから、迷妄なのだ。対象のせいであるのではなくて、自己の心が起こしているにすぎぬ。牛の鼻の綱を強く引くことだ、もたついてはならぬ」。

頌「鞭と手綱を片時も手放さぬのは、牛が勝手に歩いて、塵埃の中に引き込まれる心配があるからだ。よく飼いならせば、すっかりおとなしくなり、手綱で拘束していなくても、自分のほうから人についてくる」¹⁹。

序「争いはとつくに終って、捕えることも放すこともさらにない。^{きこり}樵夫の歌う田舎歌をロズさみ、^{わらべうた}童歌のメロディを笛で吹く。気楽な格好で牛にまたがり、目は大空のかなたを見ている。かれらを呼びかえすこともできず、引きとめようともない」。

頌「牛にまたがって、ぶらりぶらり家路をめざせば、えびすの笛の音が、一ふしーふし夕焼け雲を見送る。一つの小節、一つの歌曲にも、言いようのない気持がこもっていて、真に音曲を解する人には、よけいな説明など、さらさら無用である」²⁰。

¹⁸ 上田閑照、柳田聖山『十牛図 自己の現象学』筑摩書房 2015 p212

¹⁹ 同上 p219

²⁰ 同上 p225-226

第七図「忘牛存人」^{ぼうぎゅうぞんじん}

(家について牛を忘れる)

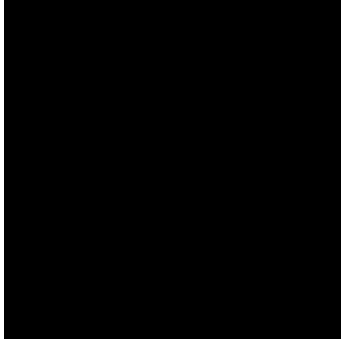


図 26

第八図「人牛俱忘」^{じんぎゅうくぼう}

(人も牛もどちらも忘れる)



図 27

第九図「返本還源」^{へんほんげんげん}

(はじめに帰り源にたち還る)

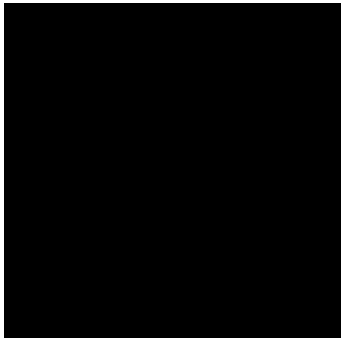


図 28

序「真理が二つあるわけではない、かりに、牛を主題とただけだ。蹄と兎が別のものであるのと同じく、釜と魚の別があるようなものだ。あたかも、純金が金鉱からとり出され、月が雲をぬけでるのに似ている。一すじの透明な月の光は、威音王仏のとき以前のものだ」。

頌「牛にまたがって、もう家にやってきた、牛は姿を見せず、人はのんびりだ。朝日が高く昇っても、かれはまだ夢うつつ、鞭と手綱は、藁屋のあたりに置きっぱなしである」²¹。

序「迷いの気持が脱け落ちて、悟りの心もすっかりなくなった。仏のいる世界に遊ぶ必要もなく、仏のいない世界にも足をとめずに通りぬけなくてはならぬ。凡聖のどちらにも腰をすえぬゆえに、観音様の千眼さえ、この正体を見てとることはできない。鳥が花を銜えてきて供養することなど、顔の赤らむ場面だ」。

頌「鞭も手綱も、人も牛も、すべて姿を消した、青空だけがカラリと遠くて、音信の通じようがない。真赤な溶鉱炉の焰の中に、雪の入りこむ余地はない、ここに達してはじめて、祖師の心と一つになることができる」²²。

序「はじめから清らかで、塵ひとつ受けつけぬ。仮りの世の榮枯を觀察しつつ、無為（涅槃）という、寂まりかえった境地にいる。空虚な幻化とは違うのだ、どうしてとりつくろう必要があるろう。川の水は緑をたたえ、山の姿はいよいよ青く、居ながらにして、万物の成功と失敗が觀察される」。

頌「あらためて根源に立ち還ってみると、努力の限りを尽くしてきたものだ。いっそのこと、盲聾のように何も見ず聞かずにいるほうがよい。部屋の中にいると、外の万物は何も目に入って来ない、川は川で果てもなく、花は花で赤く咲くのみ」²³。

21 上田閑照、柳田聖山『十牛図 自己の現象学』筑摩書房 2015 p233-234

22 同上 p240-241

23 同上 p248

第十図「入 麿垂手」

(町にでかけ手を垂れる)



図 29

序「ひっそりと柴の戸を開ざして、どんな聖者も、その内部を知ることではできぬ。自分の个性的輝きをかくすとともに、昔の祖師の歩いた道をゆくことを拒んでいる。徳利をぶらぶらさげて町にゆき、杖をついて隠れ家に還るだけ。酒屋や魚屋たちが、感化して成仏させるのである」。

頌「かれは、痩せ衰えた胸を露わし、素足^{はだし}で市^{まち}にやってくる、砂塵にまみれ、泥をかぶりながら、顔じゅうを口のようにしてニコニコと語りかける。仙人など用のないのか、本当の秘術、すばりと枯木に花を咲かせる」²⁴。

十牛図と創作プロセスの合致

十牛図は、正体不明の閃きをどうにか捉えようと挑んでいく、私の創作アプローチと合致する。十牛図の世界では、牧人が走れば牛も走り、牧人が引けば牛も負けじと引っ張り返す。牧人が落ち着けば牛もそれに従い、牧人が楽しめば牛も愉快そうに首を振る。両者にはまるで鏡のような対称性がある。創作過程における私と対象にも、閃きを通した鏡のような関係性がある。描きたいものを探しに出て（第一図）、描きたいものが仲介者を通して、閃きとして正体不明の状態で見れる（第二図）。そこから、閃きの正体を悪戦苦闘して掴んでいくわけだが（第三、四図）、閃きは常に自分の前方に位置していることで、私自身を引っ張ってくれる。身についた自分の能力を楽しみ、高めていくうちに（第五、六図）、自己の中にあった記憶、経験との類似を見つけ出し、閃きの正体が自己の中に立ち現れる。もうそこで、外へ正体を追うことはやめて、自分自身に出来ることを理解する（第七図）。その後は、胸いっぱい吸い込んだ空気が自然に吐き出されるように、絵画として昇華され（第八、九図）、自分が描いた絵によって、再び次の創作が導かれるのである（第十図）。

絵画を描くということは、画面上での技術表現以前に、自身の内部にあるアイデアを画面に定着させるプロセスを作ることである。そのプロセスは、抽象的になったり複雑性へと拡散してしまう思考を、程よく矯正し、一つの強い流れへと導く枠組みとして機能する。

私の創作行為は、終始意外なもの同士をつなぎ合わせた、目には見えない衝突の要因を追うことである。衝突の要因を具現化していくプロセスは、十牛図での牛と人とのやり取りと合致する。自分自身の閃きではあっても、必ずしもその理由や因果関係、構造、妥当性を瞬時に説明できるわけではないが、プロセスを経ることによって、徐々に理由が明らかになっていく。私は十牛図との出会いによって、アイデアを具現化させる戦略を得たのである。しかし、十牛

²⁴ 上田閑照、柳田聖山『十牛図 自己の現象学』筑摩書房 2015 p257

図に沿って創作プロセスを進めているわけではなく、また十牛図のように展開すれば、誰もが着想を具現化できるという意味でもない。時と場合によっては、十牛図における諸段階と創作プロセスに、明確な関わり合いが見られないことも当然あり得る。あくまで、意識的に分析することが不可能な直観や、抽象的な深層心理を説明する論法として、十牛図のプロセスを借用しているにすぎない。私にとっては十牛図も、複雑で表現の術を持たない自身の内的世界を視覚化するための、仲介者の一つなのである。

第2章 創作における4つのプロセス

4つのプロセスの理由

第1章で、十牛図と私の創作プロセスが一致することを述べたが、本章ではその十牛図を参考に、自身の創作プロセスを、10のフェイズを持った4段階に区分する。人の思考過程は、様々な思考を広げる拡散的思考と、一つの方向へ思考を集中させていく収束的思考の2つに大分される。自己の創作プロセスもその2つの思考に基づき、その前後に着想と創造の段階を想定することで、着想から本画に至るまでのプロセスを大きく4つに区分し、それに10のフェイズを割り振っている。

1. 「閃き」 (意外な事実との出会い)

フェイズ1 着想以前

フェイズ2 着想

2. 「構想」 (拡散的段階)

フェイズ3 連想と収集

フェイズ4 選択

3. 「決断」 (収束的段階)

フェイズ5 素描

フェイズ6 技法・素材

フェイズ7 下図

4. 「本画」 (創造)

フェイズ8 制作

フェイズ9 完成

フェイズ10 次への着想

本章では、第1節で前半の2つの段階「閃き」と「構想」、第2節で後半の2段階「決断」と「本画」について論述する。また思考とは、実際に行動として表すことを抑制して、内面的に情報の収集と処理を行う過程²⁵とされ、複雑な内的過程を経て結論を導くことである。この内的過程を、段階的に捉える試みは数多くあり、本章ではパースのアブダクション²⁶と湯川秀樹の

²⁵ 世界大百科辞典 12 平凡社 2007 p180

²⁶ チャールズ・サンダース・パース(1839~1914)は、アメリカの哲学者、論理学者、数学者、科学者。パースのアブダクションは仮説形成と呼ばれ、科学的推論の方法である。パースは推論のプロセスを大きく「アブダクション(仮説形成)」「演繹」「帰納」の3つに分けている。

同定理論²⁷を援用する。パースの創造のプロセスは科学的な推論のプロセスだが、演繹法、帰納法を用い、戻ってくるように推論を仕上げるプロセスは、十牛図や自身の創作プロセスと類似する。それを図示すると、図30、31のようになる。

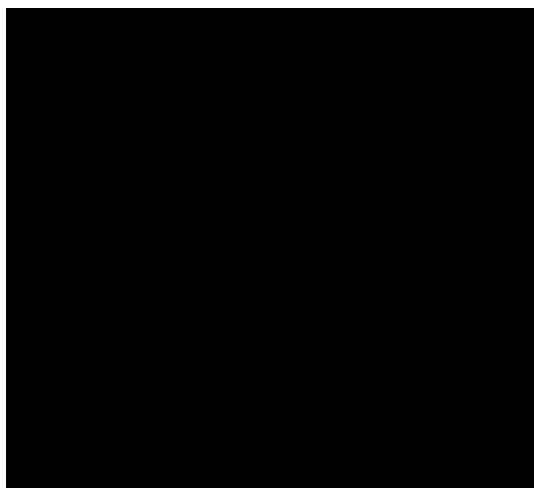


図 30 パースが主張する創造のプロセス
創造も含めると大きく4つに区分される。

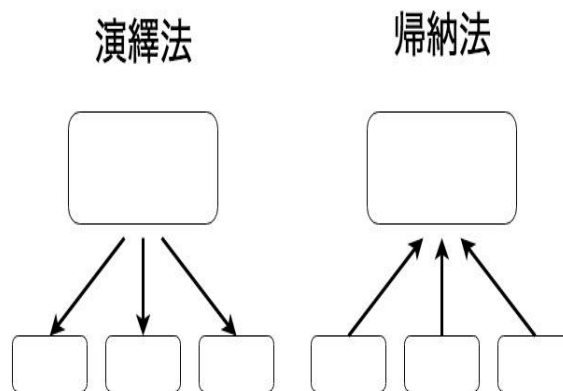


図 31 演繹法は拡散的思考 帰納法は収束的思考

第1節 「閃き」と「構想」

1. 閃き（意外な事実との出会い）

フェイズ1・2：着想以前から着想へ

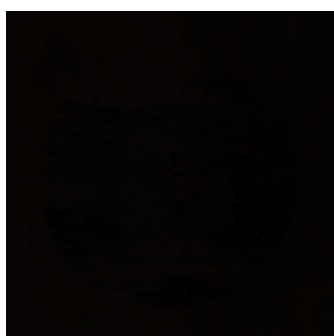


図 32 フェイズ1（着想以前）



図 33 フェイズ2（着想）

閃きから着想のプロセスは、衝突の現場である。正体不明の閃きは、衝突の予感を感じる方

²⁷ 湯川秀樹(1907~1981)は、日本の理論物理学者。同定理論とは、創造性の発現に関する理論。創造性の発現は類推によって可能となり、今まで誰も気づかなかった類似性を発見することであると述べている。

向に焦点を向けさせる。閃きの構造は第1章で既に述べたが、ここでは外的なもの全てが仲介者となる。衝突の内的現場は、ライナー・マリア・リルケ²⁸の詩の内面空間と似ている。

すべての物の中をただ一つの空間が広がっている、世界内面空間。鳥達は静かに私たちの中を横ぎって飛ぶ。おお、私は成長の欲求を感じて外を眺める、すると私の内部に樹が成長する²⁹。

外的世界の対象を見たときの、内的世界の呼応を表現したリルケのこの詩は、外でも内でもない、それらを一貫ある開かれた世界の存在を予感させる。外を見たことで、内部に樹が成長するように、私の内部でも衝突が起こる(図34)。空っぽのようで満ち溢れている、絵を描く以前の内的な感覚は、非常に説明しづらく、制御が出来ない。この内的な抽象イメージを、ガタエン・ピコン³⁰とアラゴンは、以下のように記している。

何ものかが作品以前にある。その何ものかとは、まさに作品がない状況のことである。しかし、この作品のない状況とは、いわば欠落の感覚であり、訴えかけるように現われてくる世界として体験され、感じとられるものである。(中略)創造者にとって、この最初の動作以前には、物に空白のようなものが残っている。それは、彼が全身を傾けて満たさなければならぬと感じられる空白である。どうにもやりきれない沈黙、消えてゆくものの死の苦しみのような空白である。そうかと思うと、不明瞭な、息づまるような言葉の過密、氾濫がある。その話し声が聴きとれるためには、(中略)それと対応してくることば、それもちょうんと使える明瞭なことばに頼るしかない。(中略)そしてわれわれは、その話し声を自分自身で決意して突き出すものと取りかえなければならない。(中略)ひとが芸術家になるのは、もう一つ、経験(世界)の不在が彼に表現体系を与えてくれた、そういう体験に、彼が責任をとったからなのだ。(中略)創造とは混迷のなかでの挑みであり、いったい何を相手にしているかもはっきり見分けられないほど密着した合体なのである³¹。

わたしはぞくぞくするような興奮を感じていたが、同時にまた激しい欲望をも感じていた。それはまるで光り輝く神秘を目のあたりにしているかのようなようだった。目もくらむよ

28 ライナー・マリア・リルケ(1875-1926)は、オーストリアの詩人、作家。

29 ライナー・マリア・リルケ『リルケ詩集』高安国世訳 岩波文庫 2010 p56

30 ガタエン・ピコン(1915-1976)は、フランス出身の評論家、随筆家。

31 ガタエン・ピコン『イカロスの墜落 パブロ・ピカソ』岡本太郎訳 新潮社 1974 p112-116

うな空間のなかに、逆説的ではあるが、空虚であると同時に充満であるようななにかのなかに、今にも飛びこもうと身構えているパラシューティストのようだった³²。

「衝突の現場」「空白」「目もくらむような空間」は、自己の奥底にもともと存在しているのだが、認識できる外的な仲介者を通してはじめて、その空間を感じられるようになるようである。

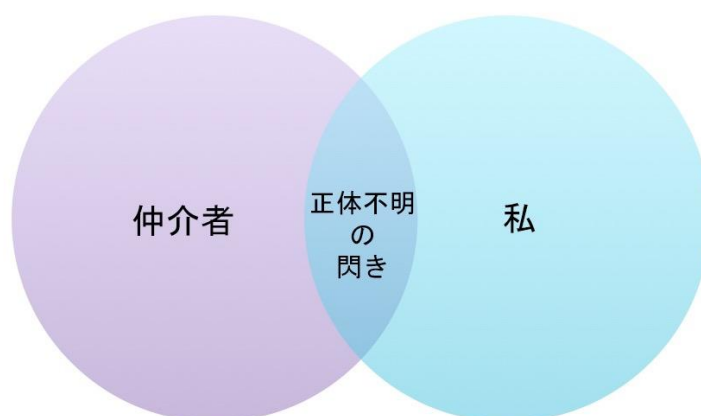


図 34 衝突の感覚 (筆者自作)

十牛図の第1図(図32)には、牛を失って不安な様子の牧人が描かれているが、創作でも同様に、イメージを得ていない着想以前もまた重要な一つのフェイズである。ここで創作はもう始まっており、外的な仲介者から得た閃きによって、フェイズ2の着想へと移行する。足跡は発見したが、足跡の主の牛は見えていない第2図(図33)と同様、閃きを起こさせた正体はまだ不明である。閃きの正体が不明であればあるほど、次に続くプロセスの規模は拡大する。

予想外の事実の衝突体験から始まる創作は、芸術分野に限らない。物理学者の湯川秀樹は、素粒域論という概念を導きだしたが、彼は李白の詩をヒントにしたと述べており、「同定」という言葉でそれを説明している。

全然奇妙な同定から始まっているわけです。どうして李白の文章なんかをあるときに思い出してそれと素粒子論と結びつけたのか、それは自分でもわかりませんけれども、そ

³² ウジェーヌ・イヨネスコ『発見』大久保輝巨訳 新潮社 1976 p95-98

ういう同定や類推をやった。それからその後ずっとそれを発展させてきているというわけです³³。(中略)

非常に荒っぽい言葉ですが、似ているものは同じだと思う、そう思うときに急所を押さえている、ポイントを押さえている、単に似ているという漠然たることではなく、二つのものを、どういう意味で同じと認めるか、その本質をつかむ。そういう心の働きから創造性の問題を解明しようという発想が、私の言う同定理論へと発展してゆくわけです³⁴。

類似でつながったもの同士は、単に姿形が似ているわけではない。素粒子と李白の詩が同定されたように、両者のつながりは形を超えたものである。例えば、アトリエの隅に残された白いシクラメンが、暗がりに溶ける様を見たときに、一人で部屋にいる時の自分と同じだと感じたりすること(図35)。また、水族館でクエという巨大な魚を見て、その見慣れない生き物に恐怖心を抱いたとき、クエに興味を抱いたというより、私自身の中にある根本的な恐怖心にクエの何かが触れたことなども、同じである(図36)。形を超えた類似を感じたときに起こる衝突は、既に急所を押さえており、どのような意味で同じと認めたのかという点に、閃きの正体が潜んでいるのである。

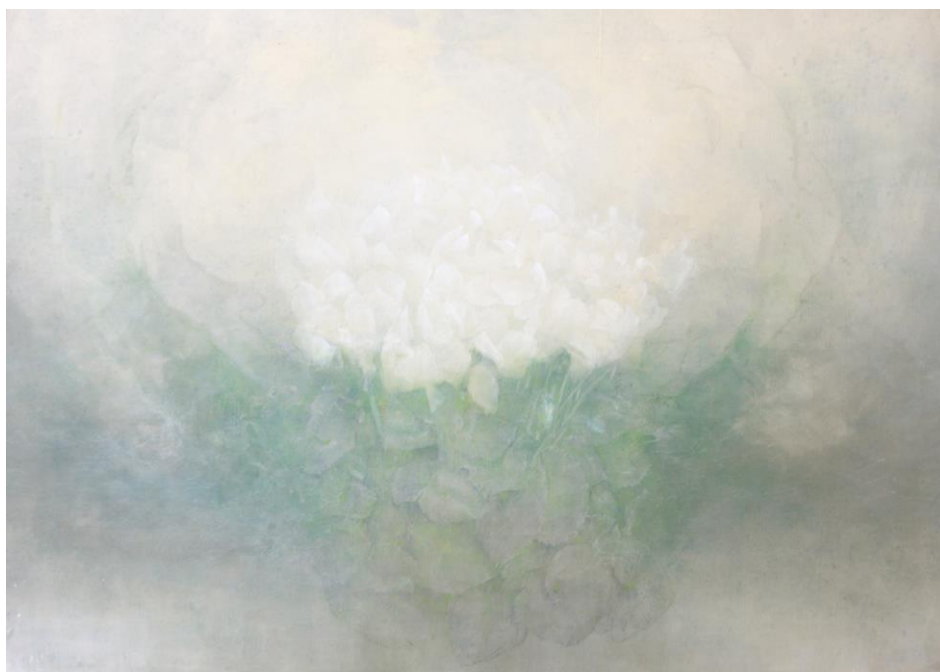


図 35 川崎麻央「シクラメン」
石州和紙、岩絵具、水干絵具 65.2×91cm 2008

³³ 湯川秀樹 『創造の世界 湯川秀樹自選集 IV』朝日新聞社 1971 p21

³⁴ 湯川秀樹 『創造の世界 湯川秀樹自選集 IV』朝日新聞社 1971 p79



図 36 川崎麻央「クエ」
雲肌麻紙、岩絵具、水干絵具 玉虫箔 91×116.7cm 2008

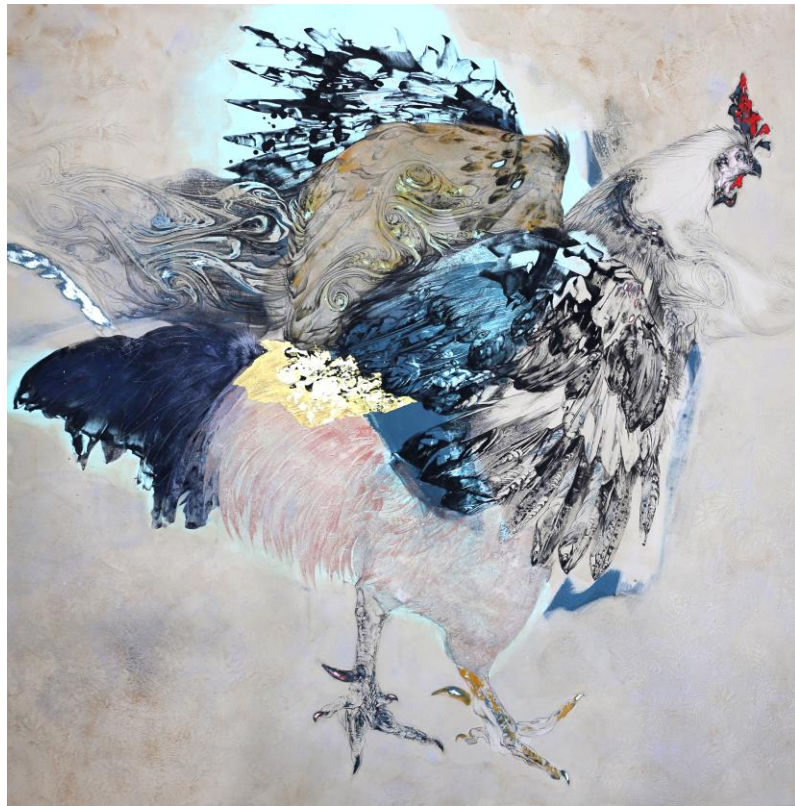


図 37 川崎麻央「柄として」高知麻紙、岩絵具、水干絵具 金箔
100×100cm 2016
3パターンの翼の変化を表現した。

ただ、対象と出会った瞬間に閃きを感じ、そこからアプローチが始まるわけでは必ずしもない。図 37 は、動物園にいた一羽の軍鶏を描いたものだが、晴れた朝に会いに行けば、翼は低い太陽を反射し、羽の色より艶を主張する。雨の日に行けば、尾羽の濃い藍は、羽に着いた砂粒や雨粒を、夜空の星のようにしっとりと浮かばせる。繰り返し対象を観察していく中で、次第にその対象は、表面上の形を超えた抽象的な質へと変化する。繰り返し関わっていくうちに、一つの対象がもつ多様な変化同士が、衝突するようになることもある。

このように、フェイズ1・2の着想以前から着想へのプロセスは、白昼夢を見ているかのよう、外を見ているのか内を見ているのか分からない状態が続く。

2. 構想 (拡散的思考段階)

フェイズ3 : 連想と収集

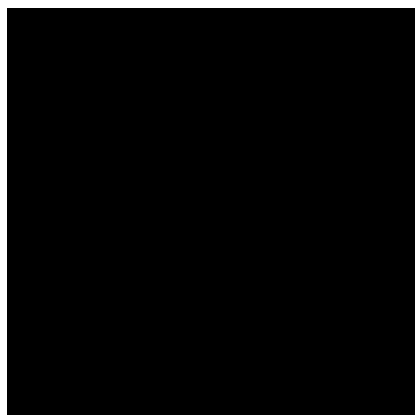


図 38 フェイズ3 (連想と収集)

構想段階は、正体不明の閃きを追いかける段階である。十牛図の第3図「見牛」に、牛のスピードに必死に食らいつこうとしている人が示されているように(図38)、正体不明の閃きを追いかけていく過程で、様々なビジュアルイメージを得る。連想は、しようとしなくても起こる。牛に引っ張られて景色が変わるように、数珠つなぎにイメージがイメージを呼び、気がつけば勝手に遠くまで押し流されている感覚である。そして連想で得たイメージを、実際に収集しながら、連想と収集は同時に進んでいく。

図39は、墨流しによる偶然の模様であるが、その模様から首を曲げた馬を連想した。それをきっかけに、水面上で墨の動きを操作しながら意図的に馬の形になるように、まず馬の全体像

(図40)を、次に馬の頭部とたてがみ(図41)を制作した。これは連想を具体的に収集したものであり、それによって徐々にイメージが具体性を帯びていく様子が分かる。



図 39 川崎麻央 墨流し(1)
墨流しによる偶然の模様から馬を連想する。



図 40 川崎麻央 墨流し(2)
馬(左向き)の全体像を意図的に制作する。

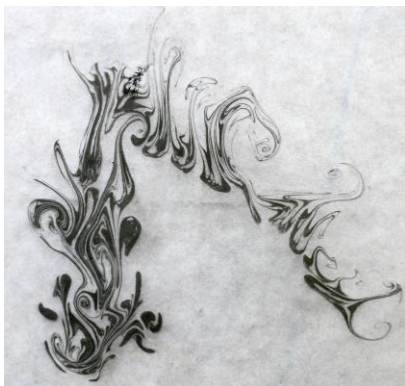


図 41 川崎麻央 墨流し(3)
馬の頭部とたてがみを意図的に制作し
具体的なイメージを収集する。



図 42 川崎麻央「孤雲野鶴」部分
馬の口元に墨流しで収集したイメージが残る。

これらが本画での質の資料となるため、本画の画面上にも連想と収集の形跡が残っている(図42)。また水面上での絵具の扱い方も新たに学び、トルコのエブル³⁵の技法と知識なども収集した。馬の連想は、その他にもプランクトンや、拓画、化石などの連想を誘発し、それらがまた派生していく(図43~52)。因果関係が分かるもの、そうでないものも含め、連想によって引き寄せられたイメージは膨大な量になる。ここで起こる連想は、個人によってかなり異なってくるだろう。連想と収集によって、正体不明の閃きは徐々に現実的な質を引き寄せて拡散し、樹形図のように成長する。連想による疾走感を感じている間は、素描するほどの余裕が自身にないため、この段階では作品に直接関わるような素描はせずに、疾走する思考を極力野放しにする。

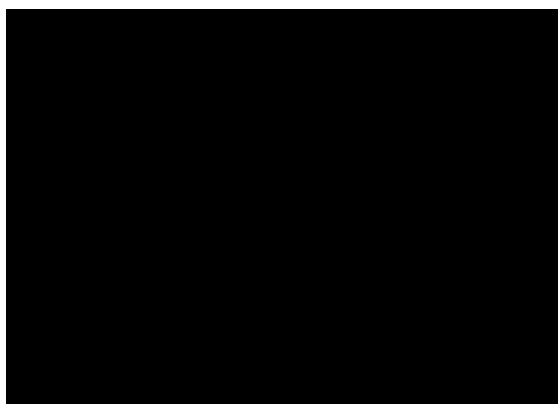


図 43 化石 (スキフォクリニテス シルル期)

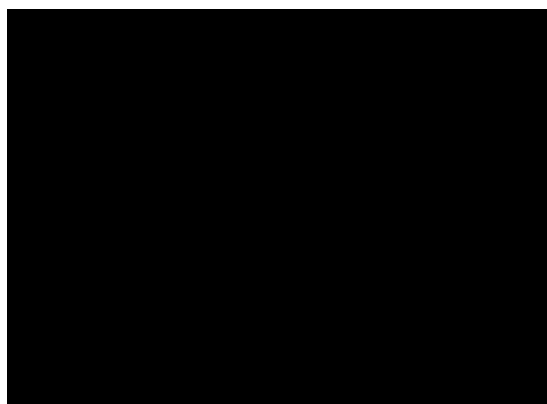


図 44 海洋プランクトン



図 45 拓本 (筆者撮影)

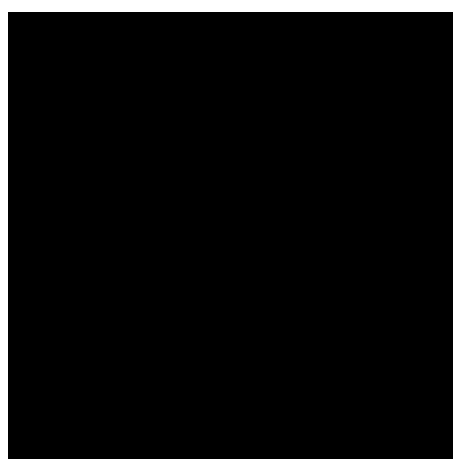


図 46 植物の断面 (あやめ)

³⁵ 中央アジアからトルコへと伝わったマーブリングの技法。オスマン帝国時代に大きく発展し、オスマン帝国を旅行したヨーロッパ人によってヨーロッパへと伝えられ、マーブリングとして世界に広がった。マーブリングとは、器の中に水溶液を入れ、その中にインクを落として模様を作り、模様を紙に写し取る芸術の一つ。



図 47 水面の揺らぎ 不忍池 (筆者撮影)



図 48 石の断面 (筆者撮影)



図 49 屋久杉の木目 (筆者撮影)

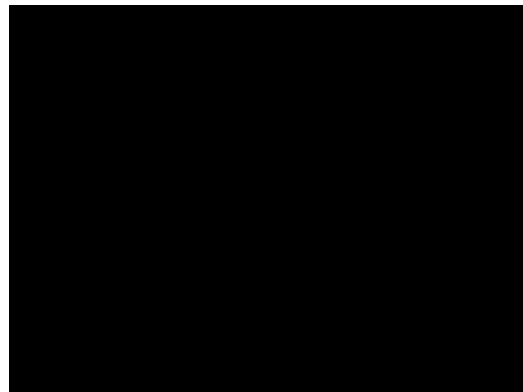


図 50 石の断面

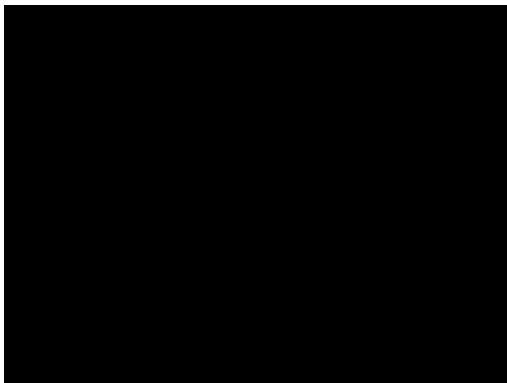


図 51 銅鏡

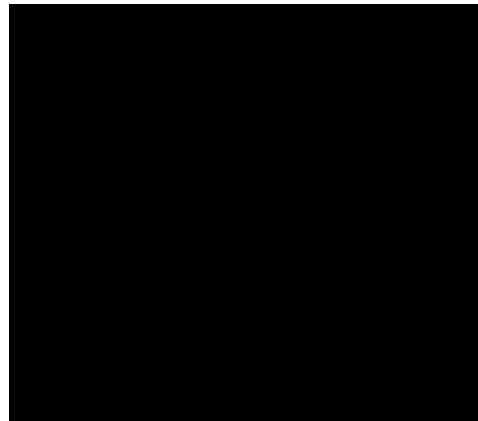


図 52 篆刻文字

ビジュアルイメージや自然物の収集(図53, 54)をしていると、個々の対象の違いよりも類似性が見えてくることが多い。特に自然物が何一つとして、骨格やシステムを独り占めしていないように見える様子(図55, 56)は、類似を越えて共有的とさえ思えてくる。パウル・クレーも、様々なものを収集していたという(図57)。



図 53 収集物 貝殻(笠貝)



図 54 蝶の標本 (筆者撮影)

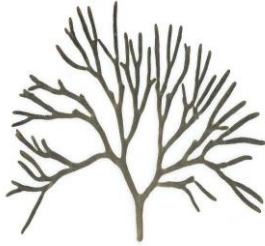


図 55 収集物 海藻(ミル)
海藻も植物もフラクタル構造を共有している。

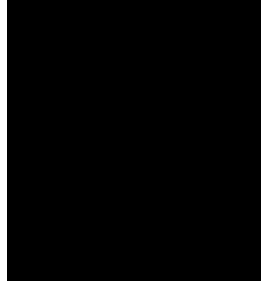


図 56 葉の葉脈

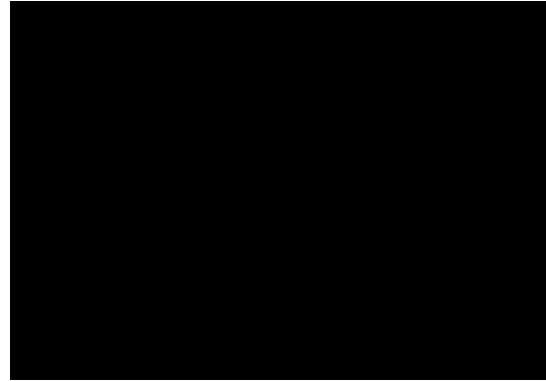


図 57 クレーのアトリエ
様々な収集物が壁に飾られている。

クレーのアトリエは奇妙なものでいっぱいだった。(中略)蝶の羽、貝殻、色のついた石、奇妙な形の根、葉、苔、その他、彼がひとりで散歩したときに見つけて家に持ち帰ったものだった。それらは構造や色の調和を学ぶに心をそそったのだろうが、同時に、自分は〈この地球のあらゆる所にあるすべてのもの〉と同族であり、深奥で結ばれているのを感じるというクレーの美しい主張を思うときに啓示される、より深い意味を、そういうガラクタがかくしていたとみるべきだろう³⁶。

収集によって知識やイメージが蓄積されるほど、自分自身が外へと広がり、柔らかくなっていく感覚がある。

フェイズ4：選択

選択では、樹形図のように育った連想の樹を外から眺め、各連想イメージの根幹に共通した流れをとらえようとする。イメージが拡散していった様子を俯瞰し、それらが絡み合う構造を感じながら、複雑な情報の縮図(図58)が作られていく。この段階でイメージを一つ一つ細分化して評価し、選択しようとする、袋小路に迷ってしまい制作の流れが詰まってしまうことがある。また、図59の引っ張り合う牛と牧人の関係のように、どこまでも遠くへ行こうとする思考と、それを掴もうとする矛盾した思考がぶつかり、拡散的思考と収束的思考とが拮抗しは

³⁶ 池田祐子、三輪健仁編集 『パウル・クレー おわらないアトリエ』 日本経済新聞社 2011 p39

じめる。連想と選択がほとんど同時に行われていることもあり、拡散と収束の分岐点や、その理由を正確に述べることは難しい。

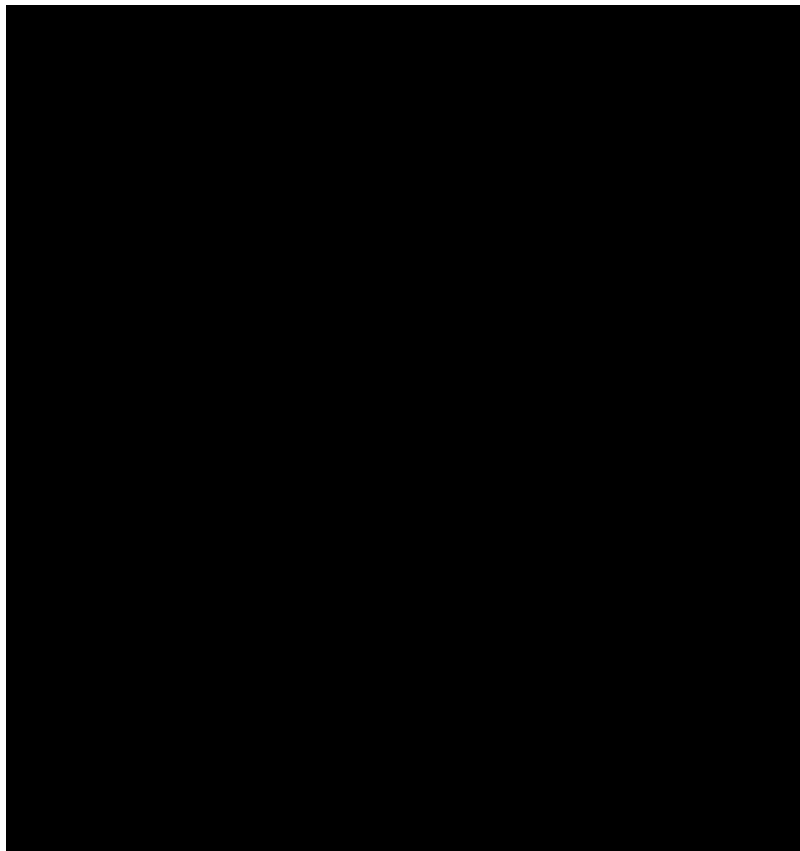


図 58 創造的探求の迷路
連想によって拡散し、選択によって全体の構造をとらえていく。

創作の過程に生じる、このような探求の迷路を、エーレンツェヴァイク³⁷は次のように言う。

創造的な追及は数多くの基点のある迷路に似る。それぞれの点から、多くの可能性をもった街路がさらに遠くの分岐点へ向けて放射状に広がる。分岐点に立てば、また新しい大通りとわき道の網目が目に入ることだろう。(中略)前方に広がる基点と放射路の網目の全貌を俯瞰することができるのなら、選択は容易である。しかしこれは考えられない。もし前方の道をくまなく地図に書きとることができるのなら、もう追及は必要ではない。したがって創造的思考者は、選択に要する情報を完備することなく、順路を決定しなければならない。創造の本質にはこのジレンマがある³⁸。

³⁷ アントン・エーレンツェヴァイク(1908 - 1966) オーストリア出身の美術教育家。

³⁸ アントン・エーレンツェヴァイク『芸術の隠された秩序—芸術創造の心理学—』岩井實,中野久夫,高見堅志郎訳 同文書院 1974 p31

エーレンツェヴァイクは、このジレンマを「実り多いその往復運動」³⁹と言い、ひとつの焦点に囚われることなく、細部をそのままにしながらも、全体の構造を包括的にみる必要があると述べている。

自身の創作過程での最大の課題は、正体不明で伝達不可能な感覚や、連想によって膨らんでいった無作為な情報の複雑さに、どう対処していくかということである。連想はコントロールできず、どこまでも続いて心地良い。しかし、閃きを得た当初の澄んだイメージへと引き返さなければ、途中で目的がすり替わってしまう。連想の冒険から戻ってくるときに細部は切り捨

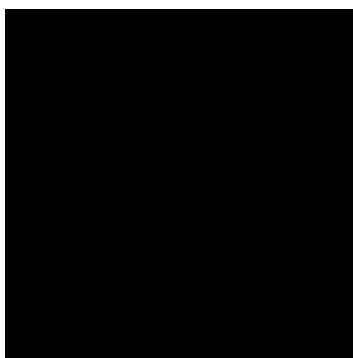


図 59 フェイズ4 (選択)

てられるが、全連想イメージの縮図のような断面が見えてくる。この縮図は、絵画の絵肌に直接関わっており、内的に得た縮図は、次の「決断」の段階で現実の世界へと引き上げられていく。選択は、連想イメージのつながりを整理していき、矛盾しているものがまとめられていくと同時に、視覚化がおこっていく。私はこの段階で作品題目を決め、一気に視覚化を進める。

第2節 「決断」と「本画」

3. 「決断」(収束的思考段階)

決断は、身体を使って閃きを現実化していく段階である。ここからは戻るフェイズであり、身体的な反復を行なうことで、次第に閃きの正体が掴めてくる。表現の術を持たない内的なイメージを、他者に伝達するには、現実的な質(言葉、記号、ジェスチャー、音)による裏打ちが必要である。「決断」では、対象の様々な動きやスピード感といった主観的な質の認識を、身体的な働きかけの継続によって強化し、素描、下図を経て伝達可能な領域へと押し上げてい

³⁹ アントン・エーレンツェヴァイク『芸術の隠された秩序—芸術創造の心理学—』岩井實,中野久夫,高見堅志郎訳 同文書院 1974 p31

く。マチュールの実験によって、作品に登場する質の個性が明確化する中で、自然に使用する道具が決定され、その組み合わせが複雑になっていく。ここで初めて、人が牛の前に出て、閃きの正体に触れられる段階になる。

フェイズ5：素描

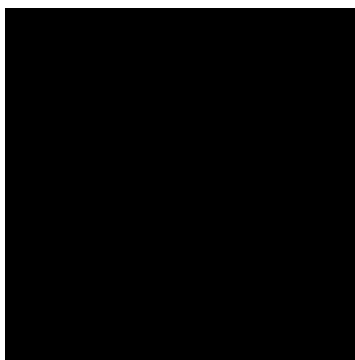


図 60 フェイズ5 素描

内的に得た縮図は、素描やマチュールの実験、下図制作によって、一つ一つが質を帯びていく。これまでは牛が人を引っ張っていたが、ここでは牛を手なづけ、牛と寄り添いながら共に帰っている段階である(図60)。まだ綱を離してはいないように、素描も寄り添う感覚である。自分より先にいる牛を追いかけてながら観察した多くのものを、四方に拡散した状態から、フェイズ4での選択によって一つの面に凝縮させるわけだが、さらにそのイメージを現実的な平面へと押し上げなければならない。直接本画に関わる素描は、まず小さなドローイング(図61~63)からはじめ、全体の動きが決まったら(図64)、細部の個性を決める(図65)。作品が大きく、内容が複雑になる場合は、もう少し前の段階(フェイズ3, 4)からドローイングをすることもある。



図 61 川崎麻央 ドローイング
墨 2016



図 62 川崎麻央 ドローイング
墨 2016



図 63 川崎麻央 ドローイング
墨 2016



図 64 川崎麻央 「それがし」ドローイング
墨 2016



図 65 川崎麻央 「それがし」素描
鉛筆、木炭、墨 2016

素描は、対象が持つ運動や質を、身体で見るということである。身体によって対象を観察していると、自己の中にすでに蓄積されている別のイメージとの類似を見つけることがある。尾長鶏の素描（図66）をしている最中に、長い尾羽が螺旋状に落ちる動きを線で追いながら、ふと以前描いた松ぼっくり（図67）を思い出した。同じ螺旋状の動きを、身体が覚えていたのだろう。図68の石本正の素描「菊」には、右下に「となかい」の文字が記入されている。菊の葉を素描しながら、石本はトナカイの角を連想したと述べている⁴⁰。創作の全てを通じて、連想と類推が本能的に行われているのである。

収集によって、個々のものが他に開かれたあり方をしているように感じられることを先に述べたが、それは素描にも同様に感じる事ができる。すべてがすべてに開かれた在り方をしていると感じられる点が、素描・収集の面白いところである。一枚の素描は、自身の過去と未来の素描にも繋がっているらしく、単に一つの対象のかたちにとどまらず、より広がりのある動的な触れ合いを、他と自身の中に発見させてくれる。

⁴⁰ 石本正『石本正 花の夢』石正美術館 2004 p38



图 66 川崎麻央 「尾長鶏」素描 鉛筆 2016



图67 川崎麻央 「松ぼっくり」素描 鉛筆、色鉛筆 2013

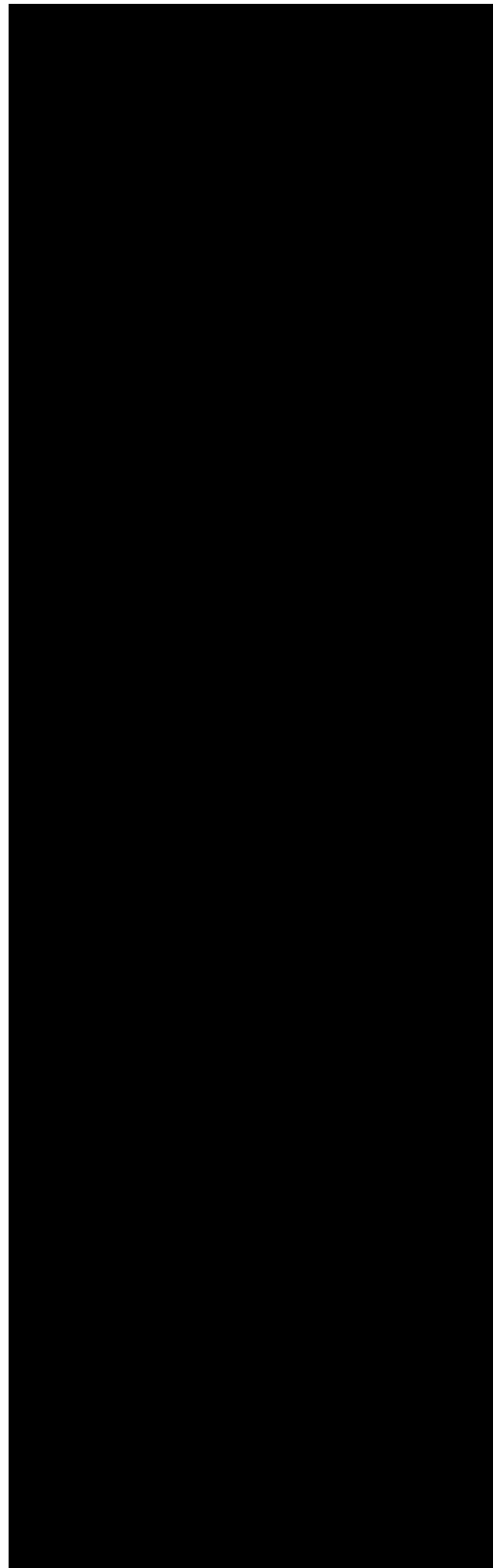


图68 石本正 「菊」素描 129×38cm 1990

フェイズ6：技法・素材

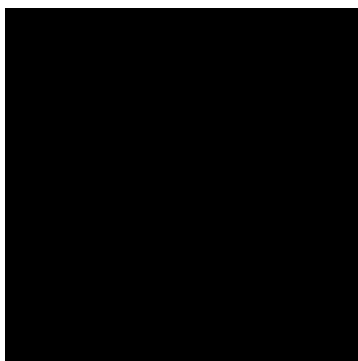


図 69 フェイズ6 (技法・素材)

技法手段の決定は、素描から得たそれぞれの緊張感を、現実的な情報に変換していくように決定する。十牛図の第6図「騎牛帰家」(図69)で、人が牛の上で笛を吹いているように、一つ一つの音(異なる質)を、流れをもつ曲(作品の内容)としてまとめあげられるようになってくる段階でもある。試行錯誤しながら強化していったイメージの質を、画面上で具体的にどのような力加減で出力すれば良いのかが、次第に分かってくる。また、まとめ上げていく過程で、質同士の響き合いも楽しめるようになる段階であり、ここから一つ一つの質にもさらにこだわりを持つようになる。一つの音をうまく出せるように練習し、次にワンフレーズの流れを練習し、それから一曲を通して演奏してみる。その後、演奏中に詰まりや迷いがあった箇所を、より集中して練習するといった具合に、作品内容の部分と全体は、こうした相互関係の中で自然に高まっていく。質の認識が強化されれば、それにあわせて現実的な手段も決まってくる。

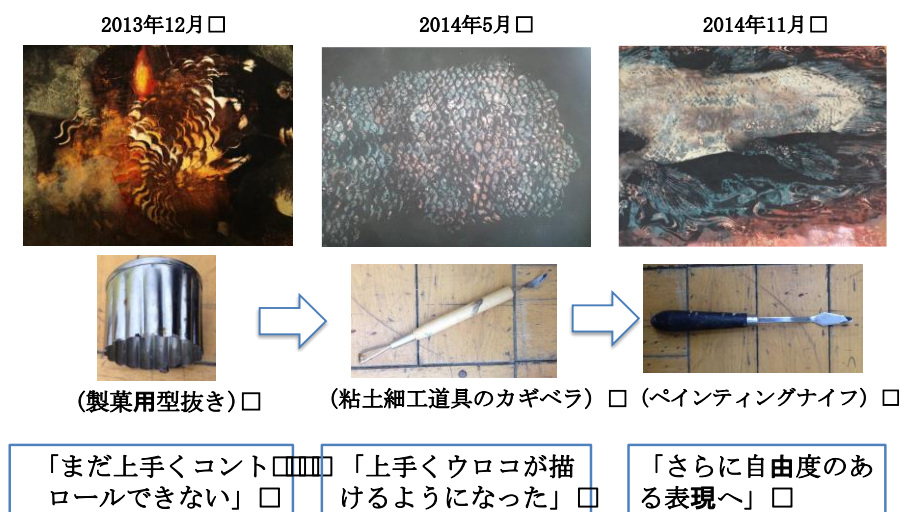


図 70 魚の鱗表現における描画道具の変化
モチーフによって動作(道具)の変化が導かれていく。

図70は、魚の鱗の表現を探求する中で変化していった、私の描画道具である。クッキーの型抜きから、粘土細工道具のカギベラ、ペインティングナイフへと変化した。魚の鱗が、私に様々な道具を引き寄せてくれたのである。自分の前にいる牛を追いかけるということは、牛が自分を引っ張ってくれているということである。正体不明の閃きに臨むことで、自己の新たな潜在性が引き出されていく。私は制作でペインティングナイフをよく使用するが、ペインティングナイフの前身は爪である。数年前は、クレヨンでスケッチをしており、一度塗りこんだ表面を爪で刮ぎ落としながら、無意識にスクラッチ技法を使っていた(図71)。対象を捉えようとしたときに、爪からペインティングナイフに変わったのであり(図72)、使用する道具は、生まれ持った自身の動作の延長に位置すると言える。

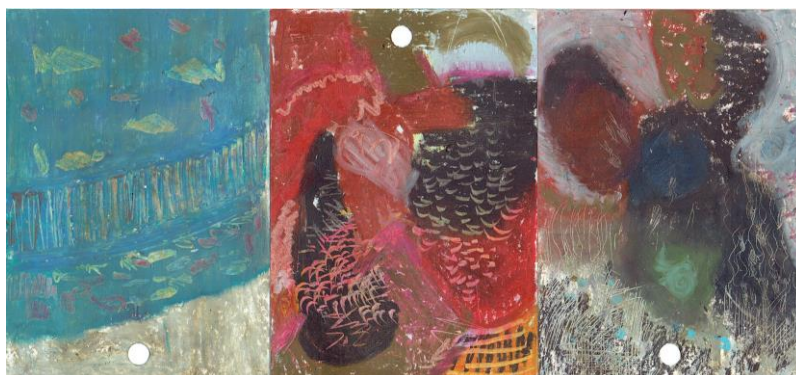


図 71 川崎麻央 クレヨンによるスクラッチ技法

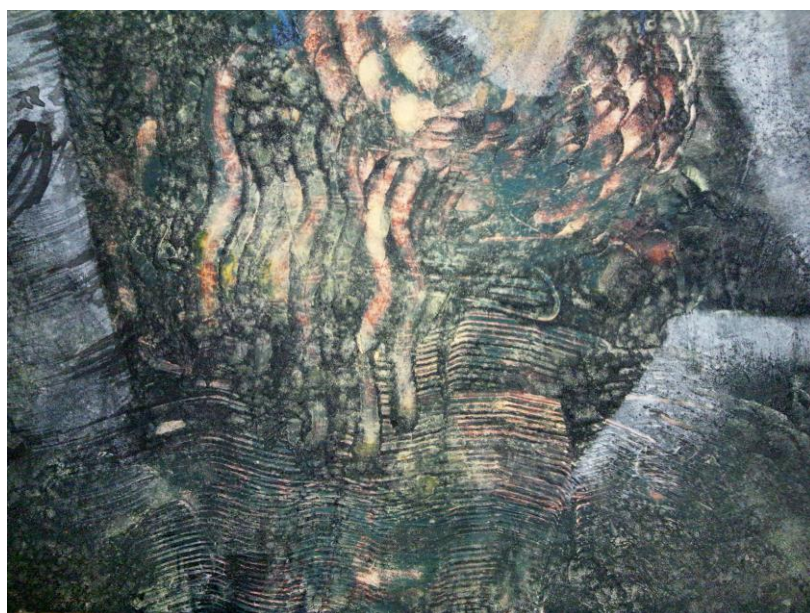


図72 川崎麻央 自作品部分 ペインティングナイフによる痕跡

フェイズ7：下図

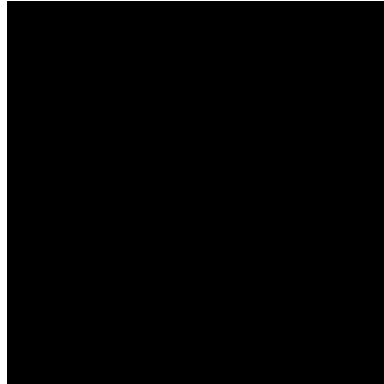


図73 フェイズ7（下図）

下図を描かない方が自由なのか、描いて、ある程度道筋を確認した方が自由なのか。制作中の自由に関しては模索中だが、何も計画せず、使用する画材も限定しない状態は、集中力を使う方向が決まっていない不自由さを感じる。牧人が夜の闇の中、月を見つけて手を合わせるように(図73)、集中する矛先を決めた後に、その集中力の使い方が見えてくる。集中力の使い方は、身体動作として画面上の筆跡へと直結し、作者の絵肌そのものになる。下図は、どんなにうまく描けても下図である。閃きの姿はほぼ現れているが、まだ真に捉えてはいない。図75～77のように、岩絵具やコラージュで描く小下図は一回では終わらず、繰り返し何度も描くことがほとんどである。何度も小下図を描きながら、本画の中で別の描き方に変更されることもある(図74)。

本画での緊張感を消すためという意識で下図を制作していた頃は、本画と下図をあまりにも近づけようとしすぎていた。本画で下図を超えようと制作しても、下図を超えられることはほとんどなく、自分の中で下図と本画の違いを見出せなかった。練習時(下図)の内容と試合本番(本画)の内容が同じであっても、練習時の気持ちと、試合当日の気持ちが同じであるはずがない。両者での“私自身の”違いを繰り返し実感するようになってからは、下図と本画が、私の中でまったく別の次元に存在しはじめた。練習時にしか試せないことがあるし、試合時にしか味わえないことがある。両者の関係性は密接でも、得られるものの質はまるで違っていた。その違いを理解してプロセスを経るようになってからは、下図はそれまでよりもっと特別な意味を持つようになり、本画での緊張感は、普段の技術をさらに突き上げる要素として、喜んで迎え入れようとする態度へと変わった。

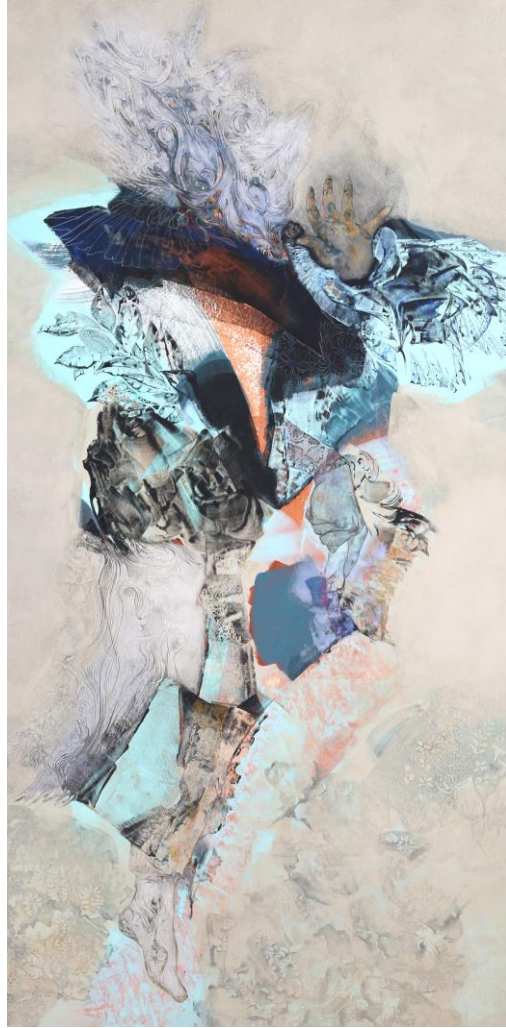


図 74 川崎麻央「それがし」 佐藤美術館蔵
雲肌麻紙、岩絵具 水干絵具 180×90cm 2016



図 75 川崎麻央「それがし」 小下図
岩絵具のみ (1回目)

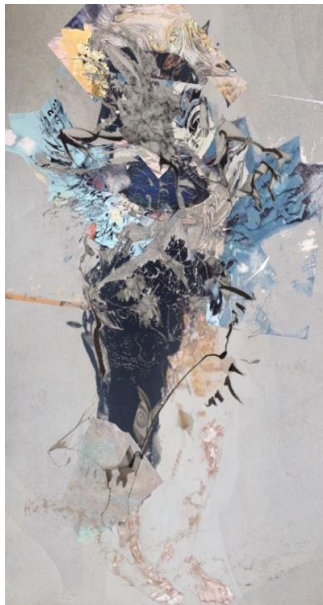


図 76 川崎麻央「それがし」 小下図
コラージュ (2回目)



図 77 川崎麻央「それがし」 小下図
コラージュ (3回目)

コラージュによる試行錯誤も、下図などの試作品を多く作る過程で自然に発生した方法のように思える。パウル・クレーは、一度完成した作品にハサミを入れ、二つや三つに分解したパーツを再構成する手法で、297点もの作品を生み出した。

自分で描いた素描の余りを取り置いておこうと思っていますが、それをそのままの状態で置いておくつもりはありません。紙屑かごは外の世界への扉を開けてくれることでしょう⁴¹。

クレーは、切り分けたパーツを別の厚紙に独立させて貼り直し、タイトルを付けて一つの作品にしてしまう。コラージュとはやや異なるが、分解と再構成をしながら、新たな展開を目指している。



図 78 パウル・クレー
「ハルピア・ハルピアーナ」、テノールとソプラノ
ピンボー(ユニゾンで)のため、変ト長調で
切断・再構成前の状態

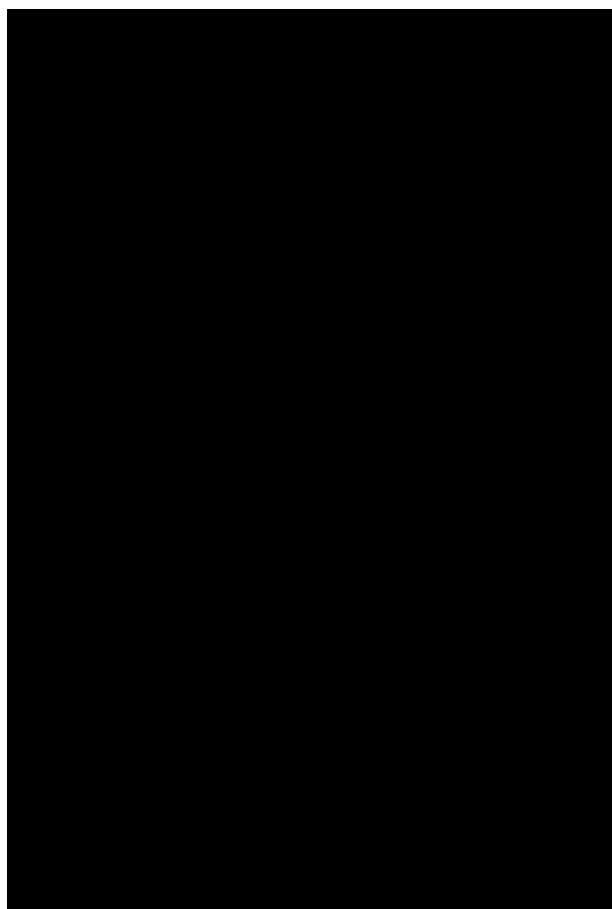


図 79 パウル・クレー 「ハルピア・ハルピアーナ」、テノールとソプラ
ノピンボー(ユニゾンで)のため、変ト長調で
左上 27×11.4、右上 27×10.3、下 3.6×24.9 cm 1938
紙にペン、切断して再構成、帯を付けて厚紙に貼り付け

⁴¹ 池田祐子、三輪健仁編集『パウル・クレー おわらないアトリエ』日本経済新聞社 2011 p198-199

4. 「本画」

本画は、実際に作品に取りかかる段階だが、全創作過程の中で占める割合は、平均して半分以下である(所用時間ではなく感覚的な割合)。私は、絵画の中に現れた自己の閃きを眺めることで、自分自身の内にあった独自のイメージをついにとらえ、私のものとして完成する。旅を終えなければ、旅自体を真に感じるができないように、自己が自己の閃きをとらえるという一連のプロセスは、絵画として外に排出されなければ、経験として完了されない。私の世界を、私自身が獲得しようとする中で、結果的に世界が捉えられていくのであり、自己認識と世界認識は同時に行われる。

フェイズ8～10：制作から完成、次への着想

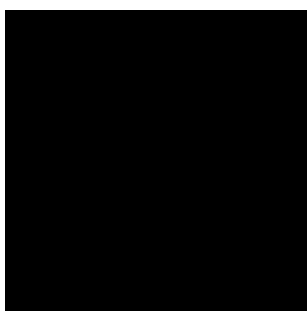


図 80 フェイズ8 (制作)

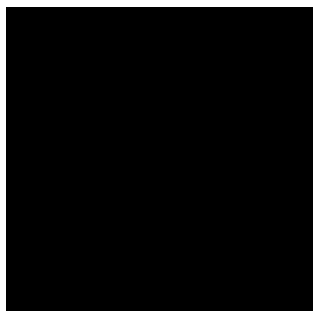


図 81 フェイズ9 (完成)

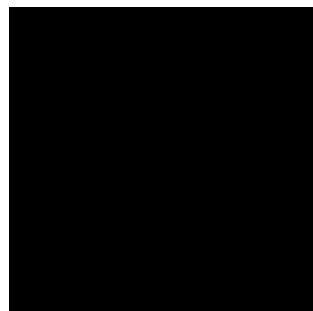


図 82 フェイズ10 (次への着想)

図80は、白紙の画面の緊張感や、制作の始まりの期待感を思わせる。制作は、これまでのプロセスで胸いっぱい吸い込んできた空気が、自然に吐き出されるように始まる。呼吸は表裏一体の関係であり、吸うという行為は、吐くことで達成される。それぞれの些細なプロセスが、大きな一つの流れを繋ぎ、円環的な継続を生んでいる。十牛図の第9図「返本還源」(図81)の意味が、「はじめに帰り源にたち還る」ことであるように、吸い込んだ空気は、あとは自然に溢れ出てくるだけである。閃きが内に留まっている間は、本当の意味では私のものになっていない。内的な過程で得たものは、体外へ排出され、新たな閃きが続きを引き寄せる。内的イメージは、自身の内に保持するより、絵画として外へ昇華した方が、結果的に消耗せず、より自然な流れになると感じる。

制作中、画面上での地と図の境界線が、描写していく過程で均質にならないよう強弱に気を配るが、ペインティングナイフの筆線の不安定さが、それを助けている部分はあるだろう。ペ

インテイングナイフでの“掘り”や、“こそぎ”(ペインティングナイフをバターナイフのように表面を滑らせて、顔料を動かしたり取ったりする動作のこと)は、膠の水溶性の特徴に適している。思い通りに動かせるものではないが、思っている以上に面白い動きをみせることもある。ある意味での乱暴さは、近視眼的になりやすい私を矯正してくれる。行くべき方向とその順番が分かっていると、本画に入ったときに偶然に引き込まれた要因が、管理された花壇に突然として生えてきた雑草のように、目立って見えることがある。果たして、この雑草を引き抜けばよいのか、残した方がよいのか、思案しながら制作は終わっていく。自身の閃きが連れてきた新たな続きは、恐らくこの雑草と関係がある。制作の完成は終わりではなく、出会いであり、次への着想である(図82)。一枚の絵には、地層のような眼には見えないフェイズの厚みがある。完成された絵画は、次のフェイズによって塗りかえられ、新たなフェイズを展開していく土台となるのである。



図 83 香月泰男「雨」 116.1×72.9 cm 1968

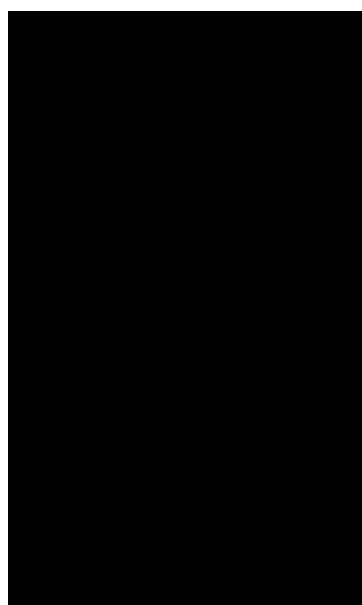


図 84 香月泰男「黒い太陽」 116.1×72.9 cm 1961

香月泰男のシベリアシリーズの作品は、香月自身の内的経験の具現化を、一枚一枚描くごとに着実に展開させていったものと言えるだろう。香月は図83の「雨」について、次のように解説している。

甘い感傷的な「雨」を描いてから20年、やっと本当の戦場に降る雨が描けたと思った。(中略)兵隊も武器も登場させないで、ここが戦場であったという情景だけを描いて、戦争のむなしさを表すような戦争画を描いてみたかった。ある日、突然私の頭によみがえ

ったのが灰色の太陽だった。これこそ久しく私の心を占めていた戦争のシンボルだったのだ⁴²。

20年間、不明のまま自己の内から取り出すことができなかつた戦争体験のイメージは、灰色の太陽という象徴を得た瞬間に具現化され、真にその経験が完了されたのだ。香月の教え子であった坂倉秀典は、「黒い太陽」(図84)を涙を流しながら描いていた香月を、鮮明に覚えているという。不明のまま存在し続け、久しく心を占めていた自身の戦争体験を、絵画として昇華させながら追体験していたのかもしれない。黒い太陽の周りほうっすらと四角く縁取られ、歪んだ日本国旗のようにも見える。正体不明のイメージは、20年間も追い続けなければ得られなかつたほどに、彼の中の戦争の正体は複雑だったのだろう。自身の戦争体験を収束させ、具現化させるプロセスに、膨大な時間を要したのである。

制作していて感じるのは、十分な強さを持たないまま、正体不明の閃きを内から取り出して作品にしようとする、和紙や岩絵具が持つ物質的な存在感に圧倒され、押し潰されてしまうことである。イメージが、素材や技法に力負けしてしまうのである。絵画は、心と物質の拮抗・調和によって表現されているのであり、その拮抗と調和の仕方が、作者自身の在り方をよく表しているのだと言える。

⁴² 斎藤郁夫、荏開津通彦、河野通孝、前田淳子、岩井共二、安井雄一郎、釧持あずさ、瀬谷愛『香月泰男シベリア画文集』中国新聞社 2011 p19

第3章 提出作品における10のフェイズ

提出作品の題材：石見神楽について

提出作品「^{もも きくさ あまて}百の木草も天照らす」(図88)「^と解けよやもどけ」(図104)は、私の出身地である島根県石見地方の石見神楽⁴³(図85)を題材として描いている。石見地方では秋祭りの夜になると、いたるところで神社から神楽囃子が聞こえてくる。石見神楽は神職による演舞ではなく、一人一人が別の職業を持った一般の住民が舞う里神楽である。石見神楽は譜曲を神能⁴⁴化した出雲の^{きだしんのう}佐蛇神能⁴⁵が石見地方に伝わり、民衆の娯楽として演劇化されたものと言われる。演目は、神前を清める神事舞から、古事記・日本書紀を典拠とする神話など、創作演目も含めて30数演目あり、非常に多彩である。作品上の人物は、石見神楽に登場する人物を直接モデルにしたものもあれば、象徴的に描いたものもある。

本章では提出作品2点について、それぞれ10のフェイズで解説する。



図 85 石見神楽
石見の夜祭りは、舞手と観客が一体となって熱狂する。

⁴³ 石見神楽の起源は定かではない。神職による神事であったものが、明治政府から神職の演舞を禁止されたことによって、その土地の人々が代わりに舞うようになり、今のような民俗芸能になったといわれている。

⁴⁴ 神能とは能の一種で、神を為手(能の主役)とする曲。

⁴⁵ 佐太神社(島根県八束郡鹿島町)の祭礼で演じられるもの。七座神事(御座替祭で新しく御神座に敷く^{もも}奠座を舞い清めるために執り行うもの)の舞と神能とで構成される。

第1節 提出作品「百の木草も天照らす」について

1. 「閃き」と「構想」

① 閃き（意外な事実との出会い）

フェイズ1・2：着想以前から着想へ

以前から、人型の何かを描きたいとは思っていたが、なかなか私の中の焦点が定まらず、思いあぐねていた。ある時、身の周りの資料を一通り見返して、ひとつの墨流し模様が目に入った瞬間、私の中で、手を上げて踊る2つの人型が、突然浮かび上がった。その墨流しは、馬の着想を得た墨流し(図3, p6)を、逆さにしたものであった(図86)。一旦そう見えてしまったからは、堰を切ったように視覚化が始まり、その視覚化が行き着いた先は、幼少期から見ていた神楽、故郷の暮らしの情景であった。

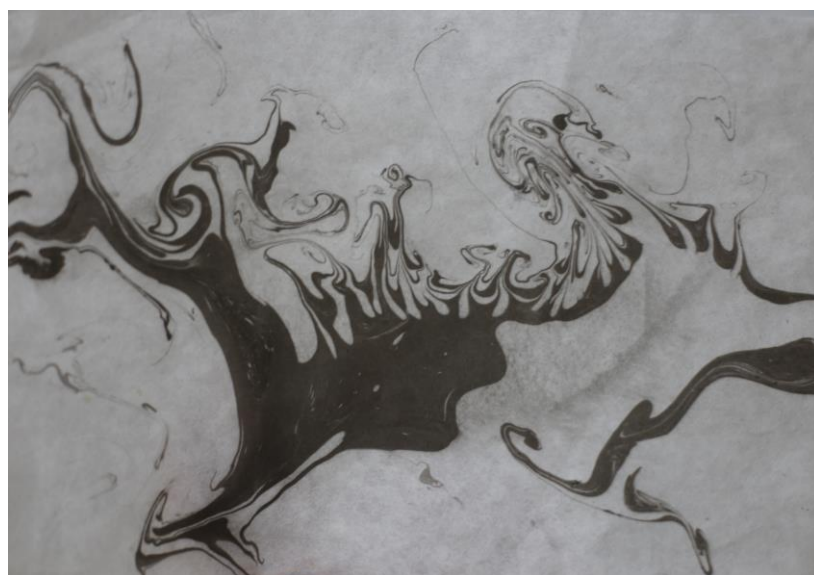


図 86 川崎麻央 墨流し 2015

一度焦点が定まってしまうと、定まる前の不安感などまるで嘘のように消え去り、正体不明の閃きは、実に魅力的な関心事として、心の大部分を占めるようになる。物語が溢れてしまえば、あとはどれだけためらわずに挑めるかである。神楽を見た瞬間に、神楽を描こうと閃いたわけではないことに関しては、自分自身でも不思議で、説明するのは難しい。しかし最も描きたい主題は、目には映らなくても、常に目の前に広がっているように思えるし、既によく知っていることのように思える。

② 構想（拡散的思考段階）

フェイズ3：連想と収集

神楽を描こうと決めてからは、故郷に帰って何度も神楽を見た(図87)。大太鼓の音をきっかけに演目が始まると、私は幼少期に神社の階段に座って無心に聴いていた、あの頃の自分に出会った。大太鼓の音が鳴り始めると、空気が波打ち、その場にいるすべてのものに鼓動を与えて一体化する。樹木をくり抜いたものに、動物の皮を貼り付け、木の棒切れで打ち付けるという原始的な楽器の行為が、なぜこれほどまでに私の深層へ届くのか。そもそもこの鼓動のような音は、何者だろうと考えた。くり抜かれた丸太の音か、貼り付けられた動物の声か、打ち手の心か。その音を聞きながら、視覚的イメージを添えていった。



図 87 石見神楽「大蛇」島根県益田市(筆者撮影)
石見神楽の奏楽は、大太鼓、締太鼓、銅拍子、横笛で構成され、
大太鼓の打ち手が演目に合わせて短歌形式の神楽歌を唄う。

フェイズ4：選択

作品題目「百の木草も天照らす」は、「岩戸」⁴⁶の口上⁴⁷の一部を抜粋したものである。

種^{たな}つもの 百^{もも}の木草も天照らす 日^{おおかみ}の大神の 恵み得てこそ⁴⁸

⁴⁶ 「岩戸」は古典演目のひとつで、石見神楽では最も神聖視されている。

⁴⁷ 演目中に大太鼓が謡う短歌形式のセリフ。

⁴⁸ 篠原實『校訂石見神楽台本』日下義明商店 1982 p110

私は早い段階で作品題目を決めて制作することが多い。これは連想で浮遊し拡散する心を、収束させる突破口にするためである。文字が持つ記号的イメージと、それを声に出した時の音の響きは、複雑な連想イメージの収束を助け、制作を加速させる。



図 88 川崎麻央「百の木草も天照らす」麻紙、岩絵具、水干絵具 162×162 cm 2016

「百の木草も天照らす」(図 88)では、演目「岩戸」に登場する男神、あめのたちからおのみこと天手力男命(図 89)を描いた。天手力男命は、岩戸に隠れたアマテラスを力づくで引っ張り出す役目があり、太陽を渴望する生物の祈りを一心に背負って、力強く個性的な舞い方をする。そんな天手力男命が持つ、気持ちの良い強引さを象徴するシルエットが、ドローイングをしながら(図 90・91)様々

な動きの中で絞られ、徐々に具体化されていった。



図 89 演目「岩戸」に登場する天手力男命（筆者撮影）



図 90 川崎麻央 ドローイング 墨 2016



図 91 川崎麻央 ドローイング 墨 2016

2. 「決断」と「本画」

③ 「決断」

フェイズ5：素描

ドローイングによって描きたい天手力男命の質が具体化され、さらに細部の具体化を進める。細部を切り捨てたドローイングでの直線的要素を最大限に生かしつつ、もっと自分が詳しく見たいと感じるところに、手を加えていくような感覚で素描していく。どこまでも細かく描くことはできるが、自分の中でもう十分に捉えられたと感じることができたため、部分的に途中のような場所を残したまま、素描を終えた(図 92)。これ以上の細部は本画のフェイズに明け渡し、楽しみをとっておいた。



図 92 川崎麻央「百の木草も天照らす」素描 木炭紙 鉛筆 木炭 500×650mm 2016

フェイズ6：素材、技法

使用する素材は、岩絵具の粒子を三種類に絞っている。その絵具の粒子は5番、10番、白番のみである。極端に粒子差があるもの同士をぶつけ、物質的なコントラストを狙っている。それぞれのユニークな個性が顕著に現れるよう、なるべく近い粒子数を避けた結果、残ったのがこ

の3種類だった。使用する素材をシンプルにすればするほど、身体の動きに集中できるようになる。絵具の数でマチエールを複雑にするのではなく、自然に身体の動きで複雑に見せるような描き方になっていった。また背景のイメージも、背景と人が一体化していくように、天手力男命の頭上に天蓋（図93）を描き、地と図の境界をこれまでより少し複雑にしようと決めた。



図 93 演目「塵輪」に登場する鬼（筆者撮影）
天井を覆い尽くす天蓋や、背景の幕がもたらす視覚的效果は大きい。

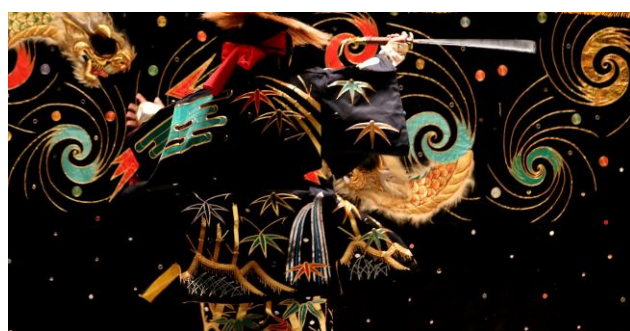


図 94 演目「岩戸」に登場する天手力男命（筆者撮影）
後ろを向くと背景の幕と着物の文様が同化して
舞手のシルエットが分からなくなる。



図 95 演目「岩戸」に登場する天手力男命（筆者撮影）
舞手の上半身が背景の幕に溶け合い
顔と脚が浮かび上がるように見えてくる。

演目中に、舞手と幕が同化して一瞬見えなくなったり（図94）、顔だけが浮かび上がるように見えたりする（図95）、背景の幕と衣装による視覚効果が面白く感じられた。天蓋や幕は神楽の重要な演出だが、色や文様、動き、音との相乗効果で世界観が広がっていく。神楽の地と図の演出は、作品画面上での地と図の描き方に少なからず影響している。

私の故郷の島根県西部は、日本海と山に囲まれた、人口の少ない地域である。人間の手による二次的な産物が少なく、岩や樹々、川が、コンクリートやアスファルトで覆われ均質化することなく、ただありのまま転がるように存在するものが多かった(図96)。自然界の様々なものを見ても、一つの何か大きな非物質的なものの可塑性⁴⁹を、複雑に見せられているだけのような気がしてしまう。このような環境で幼少期を過ごしていくうちに、私の中で、目に見えないものと、目に見えるものが同等の価値を持ちはじめ、いつか物質と非物質との主従関係もついに逆転してしまったように思う。



畳ヶ淵 □ 山口県萩市 □



秋吉台 □ 山口県美祿市 □



笠山 (山口県萩市) □



畳ヶ浦 (島根県浜田市) □

図 96 幼少期にお気に入りだった場所。(筆者撮影)

創作時、墨流しの渦を見て何かを発想するのも、普段目には見えない動きを可視化させ、水面上の思いもよらぬイメージを見出すことで、自分自身の中にある表現の可塑性や、心の弾力を体感しているのかもしれない。

⁴⁹ 可塑性とは、一般的に、ある物質が変形して原型とは異なる形状を保持する能力の事を指すが、本論文では心理学的もしくは神経学的にこの語を用いている。ある機能が外部からの刺激や内部の変化に応じて変化する、生命の本質的な柔軟性を指す。

神楽の物質と非物質の主従関係は面白い。派手な衣装、観衆を喜ばせるための過剰とも言える世俗的な演出は、神様や病など、目に見えないものを表現している。これほど物質的に派手で、視覚的に刺激の強いものを使いながら、表現しているのは、誰も見た事がない世界や、精神なのである。それでいて物質と非物質は衝突するのではなく、人々を和ませ、調和・和合している。その点、人間精神の成長を表わした十牛図と、神楽は、目には見えない世界を、可視化し、他者へと伝達したいという願いから生まれた表現として、同じ質を帯びているように感じられる。

フェイズ7：下図

下図はコラージュで制作し(図97)、地と図の見え方を意識し、背景に溶け込む所や、飛び出す所の強弱を確認していった。このとき背景の天蓋や、天手力男命の形の正確さは気にせず、細部は不明にしたまま画面全体の動きや強弱を優先し、なるべく大胆に作っていった。下図は本画段階に至った時に、思い切って身体を動かすためのベースとなる。天手力男命が、太陽を望む全ての生命の願いを一身に背負い、常闇を薙ぎ払うように両腕を振るイメージが、色彩と共に浮上してくる。



図 97 川崎麻央「百の木草も天照らす」小下図 コラージュ 333×333mm 2016

④「本画」

フェイズ8～10：制作から完成、次への着想

制作中は、普段意識上にはのぼってこない、自分が無意識に抑圧してしまっているもの、表に出すことを恐れているものを、どうやって素直に出せるのかを考える。ただ、乱雑な画面を整えていけばいくほど、あるがままの自分から乖離していくような感覚になることがある。画面上で発揮される技術や表現は、一体誰に対する行為なのか、なぜそれが必要なのか。自問自答しながら制作を終える。

私の作品を見た人に、青(水色)が印象的だと言われることが多い。この作品でも青を使用していたため、描きながらその理由を自問した。この作品で青を使った場所は、天手力男命が常闇を払うように櫛を振り上げた部分であり、グレーの背景の雲間から覗いた青い空のようだった。混沌からイメージを掬い上げるように創作していく自分自身にとって、雲間から覗く透き通った空の質と、捉えたいイメージのクリアな質とが、どこかで繋がっているのかもしれない。自分の中の雲を振り払いたいという思いから、無意識に青を選んでいるのではないかと、特にこの作品を描いて感じた。

第2節 提出作品「解けよやもどけ」について

1. 「閃き」と「構想」

① 閃き（意外な事実との出会い）

フェイズ1・2：着想以前から着想へ

提出作品「解けよやもどけ」(図104)で描いた対象は、「百の木草も天照らす」(図88)と同様に、「岩戸」に登場する天^{あめのうずめのみこと}細女命(図98)である。初めから神楽を題材とすることは決めてはいたが、作品のサイズが大きいことから、当初は複数の人物を描こうと考えていた。しかし、神楽を見に神社へ行き、その拝殿(図99)を見た瞬間、一人だけを描こうと考えが一変した。神社の屋根の曲線と柱の直線、幾何学的な屋根瓦のさざ波のようなライン、木目の柔らかさ。そしてその全体を包み込む大らかなシルエットが目に入った時、一人の人物でも、多くの事を込めることができるイメージが、自分自身の中に湧いたのだった。さらに、そこで感じた意外な印象は、神社全体の佇まいと、振袖を広げて舞う天細女命が同じようだと感じられたことだった。



図 98 演目「岩戸」に登場する天細女命（筆者撮影）



図 99 三宮神社 島根県浜田市（筆者撮影）

神社の佇まい、天細女命の地面を踏みしめるような力強い足取り、袖を翻しながら鈴の音を散らす優雅さ、イナズマのような鋭い激しさ、女性らしい柔和な表情。なぜかそれらが重なるように同時に湧き上がったのだった。

② 構想（拡散的思考段階）

フェイズ3：連想と収集

神社の佇まいと天細女命が繋がってからは、地元の他の神社も取材した。誰もいない夏の神社は、鬱蒼とした草と、鳴り止まない虫の声の中で、どこか薄暗く、その土地に溶け込んでいた。拝殿の木彫りの装飾(図100, 101)も、改めて見ると多くの生き物が彫られており、鳥、うさぎ、亀、魚、獅子、龍、松、波などの様々な生き物が、天鈿女命や他の登場人物が纏う衣装の多様な文様を連想させた(図102, 103)。

神社の屋根のように横へ伸びやかに広がり、自然現象の中にざわざわと様々な生き物が住み着くような細部の集積と、それらをまとめる着物全体の簡素なシルエットを持つ天細女命のイメージが、次第に出来上がっていった。天細女命を、手の届かない場所にいる非現実的な神としてだけでなく、里神楽のように、誰もが演じられ、触れ、感じ、楽しむことのできる、人間の暮らしの中にある存在として、両者を合わせもつ世界として描きたいと思いはじめた。



図 100 柿本神社 拝殿装飾部分 島根県益田市 (筆者撮影)



図 101 柿本神社 拝殿装飾部分 島根県益田市 (筆者撮影)



図 102 神楽衣装 (筆者撮影)
鶴、亀、松、波模様などが見える。



図 103 神楽衣装 (筆者撮影)
大蛇、炎などが見える。

フェイズ4：選択

「岩戸」の演目に登場する人物を描こうとしているが、その他の演目も鑑賞し口上を読み、世界観をつくっていった。作品タイトルの「解けよやもどけ」も、口上の一部分からとったものである。

天蓋の 緑の糸の結ばれは 解けよやもどけ 神の心を⁵⁰

「解けよやもどけ」という呪文めいた音の文字を見た瞬間、表現したい世界観が固まりはじめた。これまでのフェイズで、描きたい天細女命の内的な質は得たため、具体的な身体の動きや手足の向きなどの平面的イメージは、ドローイングをしながら考えていくことにした。天細女命を描くことは決めてはいたが、物語に登場する他の人物との質の差が見えてこなかったため、鬼や他の登場人物のドローイングも同時に行ない(図98~100)、最終的に図101の天細女命の形へと行き着いた。



図 98 川崎麻央 ドローイング
墨 2016
釣竿を持った恵比寿



図 99 川崎麻央 ドローイング
墨 2016
両手を広げた鬼の後ろ姿



図 100 川崎麻央 ドローイング
墨 2016
剣を振りかぶる天手力男命



図 101 川崎麻央 ドローイング
墨 2016
鈴を鳴らす天細女命

⁵⁰ 篠原實『校訂石見神楽台本』日下義明商店 1982 p5

2. 「決断」と「本画」

③ 「決断」

フェイズ5：素描

ドローイングによって掴んだ天細女命の大まかなシルエットを維持しながら、形の向きを90度変え、自分の中から少しずつ具体的イメージを引き上げていくように進んでいった。

神楽では、神様を喜ばせるために、まず自分自身が楽しむ必要があるという概念がある。作品タイトル「解けよやもどけ」の「もどけ」とは、「ほぐす」という意味であり、口上の意味では、神の御心を解きほぐす、即ち和らげる意味⁵¹、さらには自分自身の心をほぐすことが、神様の心をほぐすことへと繋がるという概念である。では自分の心をほぐすためには、どうすればよいのか。過去の辛い経験や、固まった価値観を解放し、他と繋がる感覚を得ることで、新たな可能性に向けて解けていくように描きたかった。天細女命自身が自分を指差したようなポーズには、「私はあなた」という意味を込めている。私は鳥であり、獅子であり、龍であり、花木であり、風であり、水であり、全ての生き物と繋がっている。そして私は、あなた自身とも繋がっている、という意味を込めて素描を行った。そうすること、空から大地に落ちてくるイナズマのような激しさを持った天女のイメージが、次第に具体化していった(図102)。

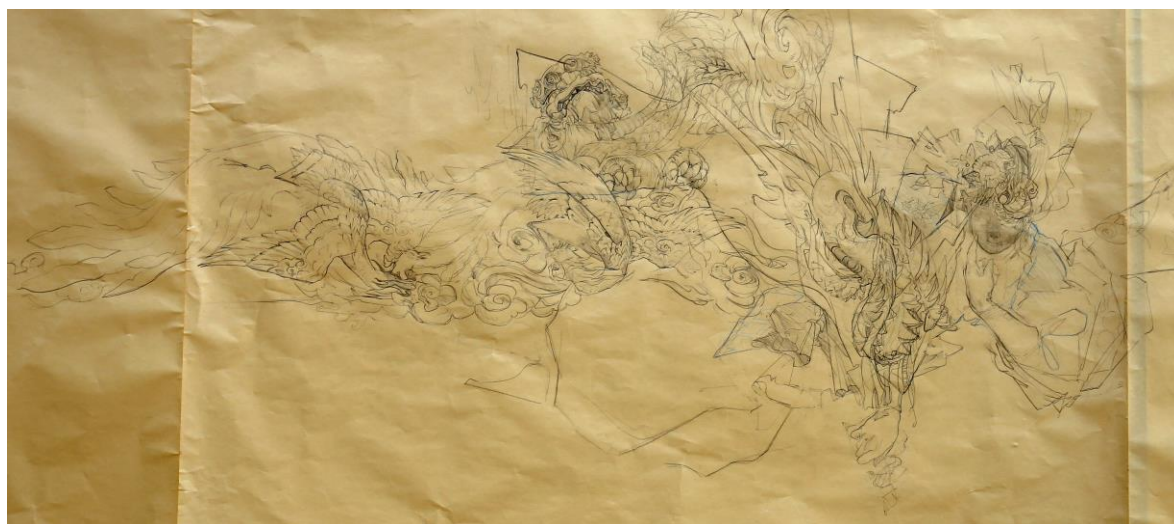


図 102 川崎麻央「解けよやもどけ」素描 2016

⁵¹ 篠原實『校訂石見神楽台本』日下義明商店 1982 p6

フェイズ6：素材、技法

本画を描く前に裏打ちや下貼りをし、これから挑む作品のスケールを身体で感じながら、物質的要素の技法と、非物質的要素の世界観を、画面上でどのように見せればよいかを考えた。自分にとって、うまく扱えないものを加えた方が、制作中に予想外の動きが出そうだと感じたため、これまではほとんど使う事がなかった赤を、最も印象的に使うことを決めた。私にとって赤のイメージは、まとまることを嫌い、炎のように広がろうとする色としてあったため、扱いづらく感じて避けていたが、描き終わった素描を眺めた時、天細女命の激しさを表現するには、赤が必要だと感じた。

フェイズ7：下図

下図はコラージュで大まかに制作した。本画の画面が大きく、各部分の詳細を事前に予定するのは無理があると思ったため、描く手順や色合いは細かく決めず、自分が画面に向かって身体を動かしているイメージや、心構えを具体的にイメージしていった。頭でまずイメージトレーニングをして、自分の身体の動きのイメージを下図を見ながら繰り返す。こうなって欲しいと表現するには、身体をどのような速さで動かせばよいのか、刷毛をどのような軌跡でさばけばよいのかをイメージした。そうした身体動作のイメージを、具体化する助けとなったのが、素描だった。こうなって欲しいという内的な質は、素描段階の身体感覚でかなり具体化されていることを実感した。



図 103 川崎麻央「解けよやもどけ」下図 コラージュ 2016

④ 「本画」

フェイズ8～10：制作から完成、次への着想

本画ではその瞬間瞬間で、良しと感じたものを残しながら描いていった。下塗りという感覚ではなく、紙の白地をできる限り生かし、初めから描くという感じで身体を動かしていった。白地の状態から、これほどいきなり描写をし始めたのは、初めてだった。作品が大きいため、マチエールのバリエーションを増やさなければ、画面に広がりを持たせることができない。同じマチエールが頻出しないように視野を広げながら、神社の拝殿の屋根や、大蛇のイメージを重ねて岩黒が波打つように描き、刷毛の絵具の水分量にはとりわけ注意した。絵具の種類を増やしても、水分量やそれにとまなう刷毛目が同じであれば、単調に見えてしまう。水分量を調節し、運動かのように身体を大きく使って描いていった。いつも正体不明の閃きの前で、私は完全な素人となる。自分が見たいもの、表現したいもの、伝えたいものは、身体を動かしていくうちに徐々に具体化され、技術的な方法は後から付いてくる。

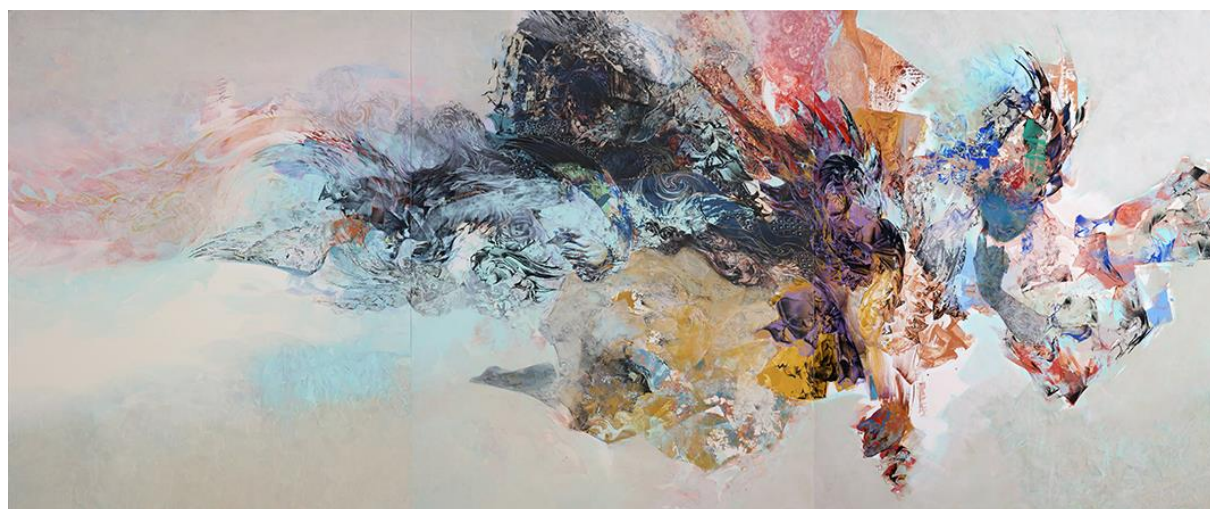


図 104 川崎麻央「解けよやもどけ」高知麻紙、岩絵具、水干絵具 2273×5454mm 2016

私にとっての創作プロセスは、結局は自分が自分自身を信用できるようにしていくプロセスである。作品を描き、完成した作品と鏡のように真正面から向き合うと、目には見えない次への問いが、いつの間にか心の中に着床している。食べ物を食べ、栄養を摂取し、不要なものを外へ排出して身体の健康が維持されるように、正体不明の閃きも、作品として自分の外に出ない限り、本当に自分の栄養となったという確信は持てない。そうならないと、自分の中で腐っていくような、身体が徐々に重くなっていく感覚がある。あるいは、実は何も摂取していなかったのではないかと、閃きは単なる夢想で無意味なのではないかと、脅迫観念やしてしまい強い焦りを感じてしまう。自分自身を、描きたいイメージに付着させ、絵画として自分の外に出すことで、不安が解消され、自身も達成感と調和を得られるのだろう(図104)。

終章

はじめに意外な事実がある。そこで得た内的な衝突が、10のフェイズを通して調和へと変わり、絵画となる。作品は、一連の創作プロセスにおける答えではなく、新たな問いへの始まりであり、作品が誕生することによって、経験が層のように蓄積される。そして真に得た経験は、さらに成長し、次なる出会いや問いへと継続され、姿を変えながら展開することを、私は創作を通して実感した。創作プロセスに、上昇する螺旋のようなフェイズ意識を持つことで、大きな枠の中にいるような安心感を得た私は、逆にそこで自由に動けるようになった。長期的視野のもとに、情熱を持続させることが出来るようになったことで、結果的により創造的になったと言える。

世界に自分自身を投影し、閃きを得る。その閃きを閃きと認めたのは、紛れもない自分自身である。結局、最も正体不明なのは自分自身であり、最も知っているのも自分自身である。このジレンマは創作におけるジレンマと同じであり、だからこそ最も描きたい主題は、目には見えなくても、いつも私の前に広がっているのだと思える。目の前に広がる世界は、元来無名であり、捉え方一つで、一瞬にして正体不明者へと変わる。閃きの土壌は、一人一人のオリジナルなものであり、名の無い領域として、純粹で自由な場である。作品を描くごとに、私は私のあり方を追体験し、衝突と調和という反復の歩みによって、前進していくことができる。

創作で感じることは、創作プロセスは、自己と正体不明な自己との間で巻き起こる出来事だということである。真の自己である牛と、それを求める牧人の関係性のように、プロセスは自己と他者の間ではなく、仲介者によって引き起こされる、自己と、もう一人の自己との間の出来事なのである。正体不明の閃きを得た瞬間、名を得る前の混沌へと戻っていく。その名の無い領域から、もう一度、地と図を分け直していくように世界を認識し直し、自分自身を世界の中から捉え直していく。私は創作の中で試行錯誤し、イメージを文字に置き換え、色に置き換え、道具を変え、線の流れに強弱をつけていく。その過程でもたらされた、新たな自己を味わっていく。その意味で、私が絵を描くことの意味は、食べたものが排出されるように、自然な結末であり、無くてはならない、私を保つものである。

世界は、混沌を私に与え続けている。私は世界を見つめ、一体これは何だと驚く。そして同時に、一体私は誰なのだと問うのである。心の中のイメージと繋がる色や線を見つけたい。心の中のイメージと繋がる身体の動作を覚えたい。自分の中にある潜在的可能性を見てみたい。また自身の中で、既に繋がりあっている知識と知識のあり方を見直し、解放し、別の知識と繋ぎ合わせ、創作行為を通して新たな私のあり方に挑戦したい。芸術表現は、自己が自己を認識

し、世界を認識していく行為に他ならない。私の創作行為は、他の存在に触れながら、自分自身にも触れる旅であり、十牛図のような、自己受容の道なのである。

創作過程において、混沌からその輪郭が浮かびはじめる瞬間に、私は言いようの無い興奮を覚える。それは、この世界に自分自身が生まれ出た瞬間を目撃したかのような、腹の底から湧き上がる切なさに近い。私は世界を通して、私らしさのはじまりを見ている気がする。正体不明の閃きは、暗闇の先に見える一つの灯火のように、自己を先導するもう一人の自己として、私の創作過程を繋ぎ、支えているのである。

参考文献一覧

- アンドレ・ルロワ・ゲーラン『身ぶりと言葉』荒木亨訳 筑摩書房 2012.
- アントン・エーレンツヴァイク『芸術の隠された秩序—芸術創造の心理学—』岩井實・中野久夫・高見堅志郎訳 同文書院 1974.
- アンリ・ベルクソン『時間と自由』中村文郎訳 岩波文庫 2003.
- アンリ・ベルクソン『思想と動くもの』河野与一訳 岩波文庫 2003.
- I. プリコジン, I. スタンジュール『混沌からの秩序』伏見康治・伏見謙・松枝秀明訳 みすず書房 1999.
- ウジェーヌ・イヨネスコ『発見』大久保輝巨訳 新潮社 1976.
- エドワード・デボノ『水平思考の世界 固定観念がはずれる創造的思考法』藤島みさ子訳 きこ書房 2015.
- エルヴィン・シュレーディンガー『生命とは何か—物理的にみた生細胞』岡小天・鎮目恭夫訳 岩波書店 2014.
- オーギュスト・ロダン『ロダン言葉抄』高村光太郎訳 岩波書店 1987.
- ガタエン・ピコン『イカロスの墜落 パブロ・ピカソ』岡本太郎訳 新潮社 1974.
- クロード・シモン『盲いたるオリオン』平岡篤頼訳 新潮社 1976.
- ジェームス・w・ヤング『アイデアのつくり方』今井茂雄訳 CCCメディアハウス 2015.
- ジョルジュ・プーレ『円環の変貌 上・下』岡三郎訳 国文社 1990.
- ジル・ドゥルーズ『差異と反復 上・下』財津理訳 河出書房新社 2013.
- ジル・ドゥルーズ『褻—ライブニッツとバロック』宇野邦一訳 河出書房新社 1998.
- シルバーノ・アリエティ『創造力—原初からの統合』加藤正明・清水博之訳 新曜社 1984.
- チャールズ・パース『連続性の哲学』伊藤邦武訳 岩波書店 2001.
- ティム・インゴルド『ラインズ 線の文化史』工藤晋訳 左右社 2014.
- フェリックス・ラヴェッソン『習慣論』野田又夫訳 岩波書店 2001.
- ライナー・マリア・リルケ『リルケ詩集』高安国世訳 岩波文庫 2010.
- ライナー・マリア・リルケ『ロダン』高安国世訳 岩波書店 1968.
- ルイ・アラゴン『冒頭の一句または小説の誕生』渡辺広士訳 新潮社 1975.
- ルネ・ユイグ『かたちと力 原子からレンブラントへ』西野嘉章・寺田光徳訳 潮出版社 1991.
- ルネ・ユイグ『見えるものとの対話 1・2・3』中山公男・高階秀爾訳 美術出版社 1974.
- ルネ・ユイグ『イメージの力 芸術心理学のために』池上忠治訳 美術出版社 1971.
- レオナルド・ダ・ヴィンチ『レオナルド・ダ・ヴィンチ 絵画の書』斎藤泰弘訳 岩波書店 2014.

- ロジェ・カイヨワ『斜線 方法としての対角線の科学』中原好文訳 講談社 2013.
- ロジェ・カイヨワ『石が書く』岡谷公二訳 新潮社 1975.
- 石本正『石本正 花の夢』石正美術館 2004.
- 石本正『美の世界 一絵をかくよろこび』石正美術館 2003.
- 上田閑照, 柳田聖山『十牛図 自己の現象学』筑摩書房 2015.
- 宇野邦一『ドゥルーズ 流動の哲学』講談社 2012.
- 大森荘蔵『物と心』筑摩書房 2015.
- 木村敏『時間と自己』中央公論新社 2009.
- 木村敏『自己・あいだ・時間 現象学的精神病理学』筑摩書房 2014.
- 宮内庁書陵部陵墓課『宮内庁書陵部所蔵 古鏡集成』学生社 2005.
- 斎藤郁夫, 荏開津通彦, 河野通孝, 前田淳子, 岩井共二, 安井雄一郎, 釵持あずさ, 瀬谷愛『香月泰男シベリア画文集』中国新聞社 2011
- 佐伯胖, 佐々木正人『アクティブ・マインド—人間は動きの中で考える』東京大学出版会 2005.
- 佐々木正人『からだ：認識の原点』東京大学出版会 1997.
- 佐々木正人『新版 アフォーダンス』岩波書店 2015.
- 篠原實『校定石見神楽台本』細川神楽衣裳店 2003.
- 清水博『生命を捉えなおす』中央公論新社 2009.
- 杉浦康平『かたち誕生 図像のコスモロジー』日本放送出版協会 2000.
- 高安国世『ロダン』岩波書店 1968.
- 外山滋比古『思考の整理学』筑摩書房 2015.
- 中島義道『「私」の秘密』講談社 2002.
- 西田幾多郎『善の研究』岩波書店 2009.
- 波多野精一『時と永遠』岩波書店 1993.
- 松岡正剛, 松島俊也, 川村光, 戒崎俊一, 今井浩, 北野宏明, 中島秀之, 橋田浩一, 松原仁, 海保博之, 齊藤了文, 塩沢由典, 馬場靖雄『複雑性の海へ 生命から社会まで—12の扉』NTT出版 1997.
- 松永澄夫『私というものの成立』勁草書房 1994.
- 山田英春『インサイド・ザ・ストーン 石に秘められた造形の世界』創元社 2015.
- 山田英春『不思議で美しい石の図鑑』創元社 2012.
- 湯川秀樹『創造の世界 湯川秀樹自選集IV』朝日新聞社 1971.
- 湯川秀樹『私の創造論—同定と結合』小学館 1987.

図版引用文献一覧

- 図1 筆者撮影
- 図2 筆者撮影
- 図3 筆者撮影
- 図4 筆者撮影
- 図5 筆者撮影
- 図6 筆者撮影
- 図7 筆者撮影
- 図8 筆者撮影
- 図9 ロジェ・カイヨワ『石が書く』岡谷公二訳 新潮社 1975
- 図10 「ヴィクトル・ユゴーの世界」展カタログ委員会『ヴィクトル・ユゴーの世界/ブレン
トラスト編』1996
- 図11 「ヴィクトル・ユゴーの世界」展カタログ委員会『ヴィクトル・ユゴーの世界/ブレン
トラスト編』1996
- 図12 「ヴィクトル・ユゴーの世界」展カタログ委員会『ヴィクトル・ユゴーの世界/ブレン
トラスト編』1996
- 図13 「ヴィクトル・ユゴーの世界」展カタログ委員会『ヴィクトル・ユゴーの世界/ブレン
トラスト編』1996
- 図14 ロジェ・カイヨワ『石が書く』岡谷公二訳 新潮社 1975
- 図15 杉浦康平, 松浦正剛編集『ヴィジュアルコミュニケーション』講談社 1983
- 図16 ルネ・ユイグ『かたちと力 原子からレンブラントへ』西野嘉章, 寺田光徳訳 潮出版社
1991
- 図17 筆者撮影
- 図18 筆者撮影
- 図19 足立巻一, 有馬頼底『古寺巡礼 京都 2 相国寺』淡交社 1976 加工
- 図20 足立巻一, 有馬頼底『古寺巡礼 京都 2 相国寺』淡交社 1976
- 図21 足立巻一, 有馬頼底『古寺巡礼 京都 2 相国寺』淡交社 1976
- 図22 足立巻一, 有馬頼底『古寺巡礼 京都 2 相国寺』淡交社 1976
- 図23 足立巻一, 有馬頼底『古寺巡礼 京都 2 相国寺』淡交社 1976
- 図24 足立巻一, 有馬頼底『古寺巡礼 京都 2 相国寺』淡交社 1976
- 図25 足立巻一, 有馬頼底『古寺巡礼 京都 2 相国寺』淡交社 1976

- 図26 足立巻一,有馬頼底『古寺巡礼 京都 2 相国寺』淡交社 1976
- 図27 足立巻一,有馬頼底『古寺巡礼 京都 2 相国寺』淡交社 1976
- 図28 足立巻一,有馬頼底『古寺巡礼 京都 2 相国寺』淡交社 1976
- 図29 足立巻一,有馬頼底『古寺巡礼 京都 2 相国寺』淡交社 1976
- 図30 筆者作図
- 図31 筆者作図
- 図32 足立巻一,有馬頼底『古寺巡礼 京都 2 相国寺』淡交社 1976
- 図33 足立巻一,有馬頼底『古寺巡礼 京都 2 相国寺』淡交社 1976
- 図34 筆者作図
- 図35 筆者撮影
- 図36 筆者撮影
- 図37 筆者撮影
- 図38 足立巻一,有馬頼底『古寺巡礼 京都 2 相国寺』淡交社 1976
- 図39 筆者撮影
- 図40 筆者撮影
- 図41 筆者撮影
- 図42 筆者撮影
- 図43 加瀬友喜, キャロン、ジャン＝ベルナル、倉持利明, 河野礼子, 齋藤めぐみ, 重田康成, 篠田謙一, 鈴木雄太郎, 田中源吾, 富田幸光, フールムヨル・H, 真鍋真, 山田格『特別展 生命大躍進 脊椎動物のたどった道』NHK 2015
- 図44 山路勇『日本海洋プランクトン図鑑』保育社 1966
- 図45 筆者撮影
- 図46 亘理俊次『植物写真集第3巻』第一法規出版 1962
- 図47 筆者撮影
- 図48 筆者撮影
- 図49 筆者撮影
- 図50 山田英春『インサイド・ザ・ストーン 石に秘められた造形の世界』創元社 2015
- 図51 宮内庁書陵部陵墓課『宮内庁書陵部所蔵 古鏡集成』学生社 2005
- 図52 中西庚南編集『近代篆刻字典』東京堂出版 1998
- 図53 筆者撮影
- 図54 筆者撮影
- 図55 筆者撮影

- 図56 田中啓幾『山溪ハンディ図鑑12 落葉樹の葉』山と山溪社 2008
- 図57 池田祐子, 三輪健仁編集『パウル・クレー おわらないアトリエ』日本経済新聞社 2011
- 図58 アントン・エーレンツヴァイク『芸術の隠された秩序—芸術創造の心理学—』岩井實
中野久夫. 高見堅志郎訳 同文書院 1974
- 図59 足立巻一, 有馬頼底『古寺巡礼 京都 2 相国寺』淡交社 1976
- 図60 足立巻一, 有馬頼底『古寺巡礼 京都 2 相国寺』淡交社 1976
- 図61 筆者撮影
- 図62 筆者撮影
- 図63 筆者撮影
- 図64 筆者撮影
- 図65 筆者撮影
- 図66 筆者撮影
- 図67 筆者撮影
- 図68 石本正『石本正 花の夢』石正美術館 2004
- 図69 足立巻一, 有馬頼底『古寺巡礼 京都 2 相国寺』淡交社 1976
- 図70 筆者撮影 加工
- 図71 筆者撮影
- 図72 筆者撮影
- 図73 足立巻一, 有馬頼底『古寺巡礼 京都 2 相国寺』淡交社 1976
- 図74 筆者撮影
- 図75 筆者撮影
- 図75 筆者撮影
- 図76 筆者撮影
- 図77 筆者撮影
- 図78 池田祐子, 三輪健仁編集『パウル・クレー おわらないアトリエ』日本経済新聞社 2011
- 図79 池田祐子, 三輪健仁編集『パウル・クレー おわらないアトリエ』日本経済新聞社 2011
- 図80 足立巻一, 有馬頼底『古寺巡礼 京都 2 相国寺』淡交社 1976
- 図81 足立巻一, 有馬頼底『古寺巡礼 京都 2 相国寺』淡交社 1976
- 図82 足立巻一, 有馬頼底『古寺巡礼 京都 2 相国寺』淡交社 1976
- 図83 斎藤郁夫. 荏開津通彦. 河野通孝. 前田淳子. 岩井共二. 安井雄一郎. 釘持あずさ. 瀬谷
愛『香月泰男シベリア画文集』中国新聞社 2011

図84 斎藤郁夫. 荏開津通彦. 河野通孝. 前田淳子. 岩井共二. 安井雄一郎. 釧持あずさ. 瀬谷愛『香月泰男シベリア画文集』中国新聞社 2011

図85 筆者作図

図86 筆者撮影

図87 筆者撮影

図88 筆者撮影

図89 筆者撮影

図90 筆者撮影

図91 筆者撮影

図92 筆者撮影

図93 筆者撮影

図94 筆者撮影

図95 筆者撮影

図96 筆者撮影

図97 筆者撮影

図98 筆者撮影

図99 筆者撮影

図100 筆者撮影

図101 筆者撮影

図102 筆者撮影

図103 筆者撮影

図104 筆者撮影