

石による空間構築への軌跡

- 流転するリズム -

令和3年度 博士学位論文

東京芸術大学大学院美術研究科

博士後期課程学位論文 美術専攻 油画研究領域(壁画)

学籍番号 1317909

谷本 めい

目次

序章.....	5
【第1章】石-痕跡.....	5
第1節 秘められたエネルギー.....	5
1. 石との出会い.....	6
2. 五感と石.....	7
3. サイクル.....	9
4. 自然による石への干渉.....	11
第2節 石と人.....	12
1. 積み上げる/彫る/配置する.....	13
2. 嵌め込む.....	15
【第2章】流転するリズムとは何か.....	18
第1節 身体とリズム.....	18
1. テニス /パフォーマンス.....	18
2. 自然のリズム.....	21
3. 《Panta rhey》.....	26
4. 石へのドローイング.....	29
第2節 俯瞰とパノラマの絵画.....	32
1. 《海のゆりかご-耳を澄まして-》.....	32
2. 《貝底園》.....	35
3. 水庭に浮かぶ茶室.....	37
第3節 循環する風景.....	39
1. 《シルクロードの風》.....	39
2. 大地の輪廻図.....	43
3. 《結びのゆりかご》.....	44
【第3章】石による空間構築 -博士提出作品《痕跡の海》.....	51
第1節 《痕跡の海》 -現地調査と滞在制作.....	52
1. 鋳山へ -方解石との出会い.....	52
2. 大地に潜む海.....	55
3. 色彩と現象の抽出.....	57

第2節 《痕跡の海》	61
1. アンモナイト	61
2. 分解と構築の試行錯誤	62
3. 導線と動線.....	66
第3節 《痕跡の海》	69
1. 大地のリズム/光のリズム	69
2. 《痕跡の海》を通して	71
終章.....	78
謝辞.....	81
参考文献一覧.....	82
図版出典一覧.....	83

1. 『』は書名、引用文、セリフ等、《》は作品名、〈〉は、項目、「」は概念や強調、（）は説明、言語、年代を示す。



「私たちを包み込む大きなリズムについて目を向ける」

序章

本論文は、私が「石」という素材と出会って以降、壁画技法研究や制作、滞在制作等による実践的な経験を通じ、それまでの絵画表現から石による空間創造へと変容していった表現の軌跡を辿る制作論文である。そして、その新たに試みた空間創造が今後の作品制作の指標となることを目的としている。

私は、身体を通して実感できる体験から創作を続ける中で芽生える発見や気づきに関心をもち、石や自然を介して生まれる感情や表現に導かれながら制作する行為が何を生むのか思考している。

副題にある「流転するリズム」とは、私の制作理念である。そのリズムとは、自然の循環と私の制作プロセスの循環関係の重なりを示している。それは、「石に寄り添う」ことから始まり、身体を通して「石と対話する」ことの繰り返しのよって感じる事が可能となる。

私たち人間は、リズムある日々をそれぞれ過ごしている。そのリズムは生活を乱しかねないが、見方を変えれば世界が拡張し、見えなかったリズムを感じる事ができるということでもある。例えば、ふと広大な海を眺め、大きなリズムに包まれた時、忙しく過ぎていた時間の流れがゆっくり変化し、地球の動きさえ感じる事ができる。朝陽を浴びた時、1日の始まりを感じる。植物の成長に気づいた時、生きるためのリズムをみる。石にまみれ、身を置いた時、石が過ごしてきた途方もない時間（リズム）を感じるのである。

科学技術の発展によって急速に環境が変化し、便利になった現代において「見る」という行為は、視野の狭い観察になる傾向にある。今一度、自然や環境への洞察を深め、見直し、そこに秘められたリズムについて再考するべきである。

「石の世界」を通して改めて視野を広げると、表面的な事柄だけでなく、そこに内包された想像を超えた時間や緊張感が明らかになってくる。そして、そこで展開される様々なリズムの断片を繋ぎ合わせ、モザイク技法を用いながら、環境の中で空間構築するという制作の意義を、この論文を通して紐解いていく。

【第1章】石-痕跡

石との出会いから始まる関わり方にはどのような可能性があるだろうか。本章では、なぜ私が石に惹かれるのか、石と五感の関係や自然が石に干渉する事柄について例を挙げ、石の魅力について述べる。そして、「石と人」が過去においてどのような結びつきによって共存していたのか、その変容してきた歴史を「積み上げる」「彫る」「配置する」「嵌め込む」という観点から過去の石による美術表現を取り上げ、考察する。

また、そこには本論文の根幹である「流転するリズム」がどのように関わり、潜んでいるのか、流動的な輪廻の中にはどのような動きや物語があるだろうか。ここでは、自身が感じた石に秘められたエネルギーとは何かという問いに着目しながら考察していく。

第1節 秘められたエネルギー

石にはどのようなエネルギーが内包されているだろうか。過去の歴史的観点や、私の体験や考察を通して述べる。

1. 石との出会い

本論文で重要な素材である「石」には、その成り立ちや環境の中に多くの歴史が秘められている。石はどのようにしてできたのか、どのような成分なのか、どのように扱われてきたのかという根源的な問いは、石を素材として制作する上で素朴な疑問であった。初めて石という素材を意識したのは、学部の授業で体験したモザイク実習時である。石と関わった瞬間、たちまちその溢れるエネルギーに魅了された。(図1)

ただ単に「石」と言っても、それぞれに様々な成り立ちをもち、構成、状況、年代によって目まぐるしく変化する色彩や形、ハンマーで砕いた瞬間に出る硬さや匂いなど、石のもつあらゆる要素が自身の心を打った。また、今まで石とは無関係だと思っていた絵画ですら、市販の絵の具も元々は顔料、即ち石や鉱石を砕いたものであり、何気なく美術表現に使っていた素材の源は石であったということに、当時大きな衝撃を受けたことを良く覚えている。そして、画材の根源的役割も担う「石」という存在に対する強い興味を抱くようになった。



(図1) 石の写真

2. 五感と石

石に寄り添うと、多くの魅力が溢れていることに気がつく。ここでは、五感に訴えてくる石の世界について、視覚・聴覚・触覚・味覚・臭覚に分けて述べ、石の特質について述べていく。

〈視覚〉

色や形はまさに千差万別で、鉱石や宝石まで含めると、数え切れないほどの色彩があり、驚くことにそれぞれが違う特徴や性質をもっている。例えば白色一つ取ってもピアンコカラーラ（イタリア産）やタソスホワイト（ギリシャ産）に象徴されるような白大理石は、単なる白ではなく、光を通す性質がある。暗い部屋では、わずかに取り込んだ光を石の中で反射させ、仄かに石自体が発光するのだ。教会中に射し込む光りを受け、輝く宗教彫刻は、さぞかし神秘的なものだったであろう。

これら大理石は「マール」と言い、語源は古代ギリシャ語の「マルマロス」、まさに「輝く石」という意味である。また一方で、岩石の特徴として透過性が挙げられる。例えばガラスのような黒曜石¹や、中国の夜光杯²（図2）に代表される玉（ギョク）がある。またアラバスター³（雪花石膏）は、古代ヨーロッパでガラス窓（図3）の代わりとして使用され、石を介して通す光は生活の中に溶け込み、人々に神聖な癒しを与えていた。



（図2）夜光杯



（図3）ガラ・ブラキディア

廟堂内のガラス窓

〈聴覚〉

聴覚において石が訴えてくるのは、主に硬度⁴がある。石を叩いて割った瞬間に、低い打撃音から甲高く弾ける様な音程差は、その石がもつ硬度からきている。鉄を叩いた時に出る高い音や、砂を叩く時に出る鈍い音を想像すると分かりやすいかもしれない。それらの音は、石の種類やその体積によって様々で、ガラスの割れたような音、木を叩いて食い込むような音、いつまでも響く高い音、空洞を叩くような軽い音、重い音等の多様な音階を奏でる。その石の音を聞いているだけで石がもつ大まかな性質を感じることができるのである。また石とのやり取りでは、音と共に振動が身体に伝わる。その感覚がとても心地よく、エネルギーを感じることができる波動のようにも思える。更に、たとえ同じ形、同じ体積の石であろうとも、石の目⁵（堆積の痕跡）に対して正目なのか逆目なのかですら音が全くといっていいほど変わってしまう。提出作品《痕跡の海》で使用した美祢市の方解石は、どちらかという音を吸収して低い打撃音だと感じた。つまり柔らかく、かつ脆い石であると言える。

¹ 黒曜石：火山岩の一種でガラス質。（SiO₂）

² 夜光杯：玉（ギョク）でつくられた杯。中国甘肅省酒泉の特産工芸品の一つ。

³ アラバスター：（CaSO₄・2H₂O）雪花石膏。

⁴ 硬度：物体の硬軟の程度を表す語。

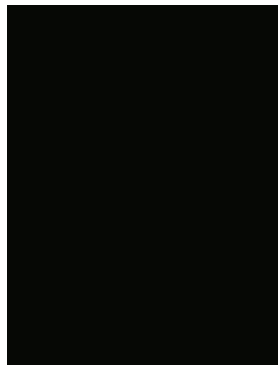
⁵ 石目：岩石中に存在する節理や地層の走向によって岩石の避けやすい方向。

〈触覚〉

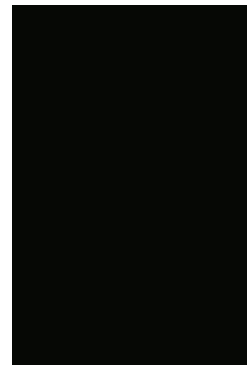
石は密度の違いによってその触感にも差が出てくる。例えば石を加工する際、密度があればあるほど磨かれた面は光沢を発しやすい。比重を比べると、主に大理石が2.71で、御影石が約2.8と言われているが、中には海泡石⁶のように、その名の如く水面に海の泡のように浮いてしまう石も存在する。水に浮く程軽いということは、同時に加工する際の硬度にも連動し、非常に柔らかく、石膏（1.5～2）のようにヤスリ等で容易に加工ができる（図4）。海泡石の場合、水に少し浸けておくと、更に柔らかくなる。トルコのエスキシェヒル⁷では、パイプやアクセサリ等へと加工がなされ、工芸品として珍重されていた（図5・6）。



（図4）海泡石



（図5）海泡石の工芸品



（図6）海泡石の加工と職人

《痕跡の海》で使用した方解石は、割れ肌の特徴があり、自然崩壊した面は常に平らでガラス質を呈し、滑面である。それらの断片を砕く時は、重力に任せてハンマーで割るだけで簡単に、そして常に規則的な形に割ることができる特質もっているのである。石の特質を美術や生活に生かす知恵や技術は、多様な可能性を秘めていることを度々感じさせてくれる。

〈味覚〉

味のある石といえば、まず思いつくのは岩塩だ。しょっぱい石である。また、酸っぱい石もあれば苦い石もある。私には経験は無いが、中にはメンソールの様な清涼感のある味や、苦甘い味もあるらしい。《痕跡の海》で使用した方解石は、制作の際、粉塵で感じたが、洗みがありつつほんのりと軽い炭酸のような刺激の苦味を感じた。これはアルカリ味の特徴でもある。実際に、食品等にも利用されている石は、いつの間にか私たち人間の体内に取り込まれている存在でもある。

〈嗅覚〉

石を割った際、石の成分が匂いを発することがある。微細な硫化鉄や自然イオウを含む熱水変質岩や、還元環境下の中で堆積してできた泥岩は、イオウ臭がする。アルミニウムに富む岩石は、粘土臭がしたり、石油分を含む砂岩や泥岩は石

⁶ 海泡石：(Mg₄Si₆O₁₅(OH)₂・6H₂O) Sepiolite（セピオライト）とも呼ばれる、マグネシウムを含む含水ケイ酸鉱物。

⁷ エスキシェヒル：トルコ北西部に位置する街である。

油臭がしたりする。ハンマーで割った瞬間に立ち上る微量の石粉の匂いには、何億年もの年月をかけて生成され、凝縮された古代の香りが初めて空気に触れ、放たれる瞬間を感じることができる。それを嗅ぐと、石の歩んできた歴史を覗き見るようで、とてもロマンを感じる。《痕跡の海》で使用した方解石は、どちらかというとはぼ無臭に近いが、ほんの少し硫黄を感じることもある。これは方解石の特徴ではなく、採石された場所の成り立ちと、元となった大理石に由来すると考えられる。

このように、全身で体感しながらやりとりをする制作過程では、五感によって感覚が研ぎ澄まされるのである。また、その都度出会う様々な性格をもつ「石」という物質の魅力への理解に繋げ、多角的に石のエネルギーを感じることができるのである。

3. サイクル

ここでは、石に秘められたサイクルについて目を向ける。例えば、開いた手のひらの裏と表の表面積はだいたい同じであるが、手を握り締めると、外側には拳という塊が生まれ、その拳の内側には凝縮された空間と、見えない何かが生まれる。その内側に生まれた見えない何かを知るための行動が、私にとって見えない石の中を求めるように彫り進めていくことであり、石を表現素材として扱う私の原動力となっている。提出作品である《痕跡の海》の原材料は山口県美祢市の鉾山で産出されたものであった。私はその採石鉾山の中で滞在制作を行った。その滞在先として選んだのが、秋吉台国際芸術村⁸であり、その建築物は建築家の磯崎新⁹の作品である。外壁は全て貝の化石を多く含む石灰岩で構成され、まさに白亜の建物である。今思い返せば、当時は24時間石に囲まれた生活をしていた。その石灰岩の歴史が多く秘められている場所が、滞在先の近くにある秋吉台のカルスト台地¹⁰（図7）という場所であった。石灰岩が点在する美しい草原が広がるカルスト台地には、ドリーネ¹¹（図8）と呼ばれる穴があり、そのドリーネの行き着く先には東洋一と言われる鍾乳洞の大地空間（図9）が広がっている。それはカルスト台地の石灰岩が酸性雨によって溶け出したものであり、ドリーネをつたって石灰分を含んだ水が地下の石の表面に微かに堆積し、長い年月をかけて積み重ねられ鍾乳洞を形成している。¹² 鍾乳石の表面は滑らかに濡れているようで、光を当てると半透明の膜がかかった厚みがあり、中に含まれる成分によってキラキラと光る。また、輪切りにすると年輪のようにになっている。その輪は、亀の甲羅がそうであるように、大きさに比例した悠久の年月を感じさせるのである。



(図7) カルスト大地



(図8) ドリーネ



(図9) 鍾乳洞内部

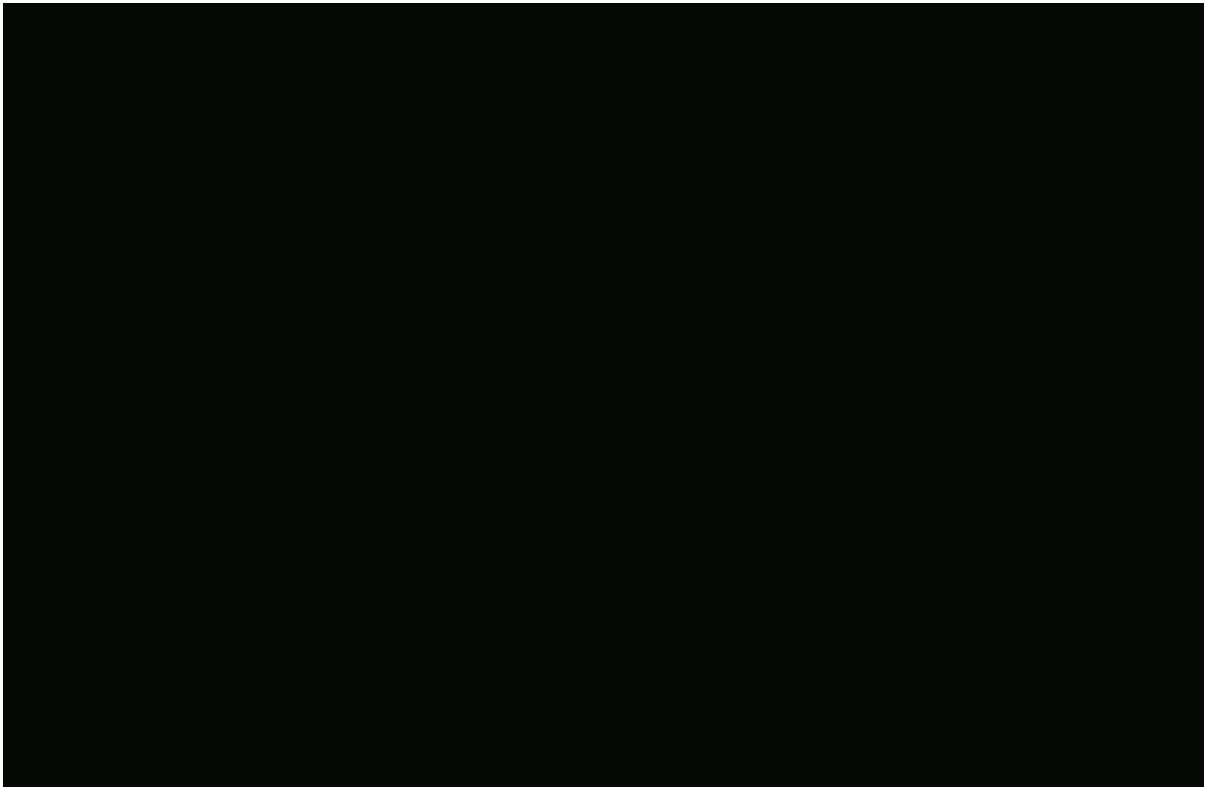
⁸ 秋吉台国際芸術村：山口県美祢市秋芳町にある。芸術の創造と発信の場として、幅広い芸術文化活動に対応できる滞在型芸術文化施設。

⁹ 磯崎新：大分県大分市出身の日本の建築家。

¹⁰ カルスト大地：石灰岩などの水に溶解しやすい岩石で構成された大地が雨水、地表水、土壌水、地下水等に侵食されてできた地形。

¹¹ ドリーネ：石灰岩地形に見られる擂鉢状の窪地の総称。雨水や地下水に溶食されて形成される。

¹² 『秋吉台の自然をさぐる カルスト大地と鍾乳洞』、『秋芳洞の自然観察』



(図 10) 洞窟の模式断面図¹³

外側は爽やかな草原が広がるカルスト台地、内側には蠢くような凝縮された世界、これはまさに握った拳の外側と内側
のようであった。カルスト大地の断面図（図 10）でも確認できるように、海の底に堆積していた生命の塊が隆起によっ
て山となり、そして溶け出した成分が空間を形成する。これらは自然が石に干渉し、また再構築を行なっている行程の一
例である。「破壊と再構築」を繰り返すそのサイクルを目の当たりにした時、まさに石と対話する、自身の制作課程と重
なると感じた。

¹³ 洞窟の模式断面図：『秋吉台 3 億年』 p.46

4. 自然による石への干渉

ここで、自然の風化や侵食によって長い年月を経て様々な表情を露わにする様子から、石に自然が干渉することで生まれる表情と技法表現に共通点があることについて述べていく。

それは自然界の中では珍しいことではなく、石に自然が干渉することで度々新たな見え方や、形を生み出しているのがある。その動きは非常にゆっくりで人の目では変化を見極めることが難しいが、それは確実に流動し、そして常に流転している。《痕跡の海》に使用している方解石を例にあげると、鉱山で産出された大理石は、方解石の集合体から成り立っている。地下で石炭岩がマグマと接触し、高温状態に置かれると、石炭岩が結晶化し結晶質変成岩となる。変生度が上がる（より高温になる）と方解石の結晶度が高くなる、即ち粒が大きくなるのである。そしてその大理石を一度分解し、提出作品の中に含まれるモザイク表現として再構成している。方解石に干渉し、再構築を試みることは、速度や力に相違があるとはいえ、石に対し自然が行なっている干渉と本質的には同じ行為である。

ここでいくつか自然が石に干渉した例を挙げる。

〈六方石〉

六方石とは、日本の海岸に見られる玄武岩の一種である。溶岩が海に到達することで急激に冷却し収縮する過程で、六角形の縦方向の割れ目（柱状節理）が生じたもの。まるで巨大な天然のモザイクの様な光景（図 11）である。



（図 11）角島大橋から見た六方石群

〈ホルンフェルス〉

ホルンフェルス（図 12）は山口県須佐湾海岸で見られる風景の総称で、その岩石層は、砂泥互層（砂層と泥層）に高温の火成岩が貫入し、その熱で変成したものである。泥の部分が高温で焼かれた状態、つまりその原理は天然の陶器であると言える。



（図 12）ホルンフェルス

〈石灰岩・さざれ石・化石層〉

日本の国家「君が代」にも登場する通称さざれ石¹⁴は、石灰質角礫巨岩と呼ばれる岩石のことである。大小の石灰岩の角礫が収集したもので、雨水等で溶け出した石灰成分が沈着して礫の間をつなぐセメントの役割を果たしている。また、化石層（図 13）は、堆積場所がそのまま石になったものであり、磨けばまさにテラゾー技法¹⁵の様である。



（図 13）化石層

¹⁴ さざれ石：長い年月をかけて小石の欠片の隙間を炭酸カルシウム（CaCO₃）や水酸化鉄が埋めることによって大きな岩の塊に変化したもの。

¹⁵ テラゾー技法：様々な石材を砕いてセメントに混ぜて固めた人造大理石。

〈侵食された砂岩〉

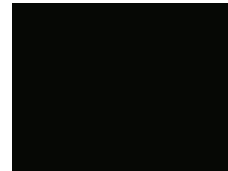
海岸沿いに面する場所の海の波や風化、砂が吹き付けることによって侵食された砂岩の表情（図 14）は、まさに天然のサンドブラスト仕上げ¹⁶の様である。



（図 14）侵食された砂岩

〈ゼノリス（捕獲岩）〉

これはマントルを構成するカンラン岩¹⁷（図 15）などの、マグマの通路にある岩石が取り囲まれて固まったもの（捕獲岩）である。その姿はまさに自然による象嵌技法¹⁸の様である。



（図 15）カンラン岩

このように、自然が石や大地に干渉している多くの事例を挙げることができると同時に、石を使って作品を作るという行為は、自分自身がその自然のリズムに飛び込み、様々な変容するサイクルを早めている行為と同義だと考えている。

石は、長年のサイクルや自然の流転のリズムによって途方もない時間が経過し、風化と再構築を繰り返している。これは、地球上で起こるすべての事象にも当てはめることができる。例えば陽が昇り、月が出る。春夏秋冬を繰り返す。このサイクルは地球の自転や公転によってつくられる正確なリズムである。そしてマクロの視点で見えていくと、その地球そのものが巨大な石であると言える。つまり、人は巨大な石の上で生活しているのだ。正確にはその下にマントル¹⁹があり、マントルの中心は鉄の海が広がっていると言われている。鉄石の海に漂う石の上で人は生活し、流転のリズムを刻んでいくとも考えられる。またミクロな視点においても、人体の中で血や骨が鉱物の成分からできていて、常に体の中で流転のリズムを刻み、生物そのものが鉱物に、鉱物から生物に、生物界と鉱物界を行き来し生命そのものが流転しているのである。

第 2 節 石と人

ふと意識して周りを見渡すと、普段は気に留めていなかった道端の石ころや川辺の石、石壁や、石に纏わる文化が数多く存在している。石や自然と人間が共に寄り添ってきた歴史は、人に直接的な供給と間接的な癒しや学び、心に豊かさを与えてくれる。

過去においても石は人間にとって重要な意味を担っていた。それが世界各地に残る巨石信仰だろう。世界にはストーンヘンジやモアイ像、エジプトのスフィンクス等があるが、日本各地にもその痕跡や現在まで続く信仰の欠片を垣間見ることができる。日本の土着信仰である神道では八百万の神々が様々なものに宿ると言われているが、石ほど依代²⁰としての資格を備えているものはないだろう。²¹石はそこに在るだけで圧倒的な存在感を発するからだ。

¹⁶ サンドブラスト仕上げ：石材加工において、圧縮した空気の圧で仕上げる砂吹き付け技法。

¹⁷ カンラン岩：火山の地殻直下マントルを構成する物質。『ダイナミック地球図鑑 岩石・石』p.22

¹⁸ 象嵌技法：一つの素材に異質の素材を嵌め込む工芸技法。

¹⁹ マントル：惑星や衛星などの内部構造で、核（コア）の外側にある層のこと。

²⁰ 依代：神霊が依り憑く対象物のことで、身体や神域を指す言葉。

²¹ 『石の宗教』講談社学術文庫、2007 年

日本における巨石信仰は、そんな悠久の時を感じさせる石に神の姿を重ねたからだろう。いくつかの例外はあるが西洋などでは石で神々の姿を再現し、日本は石そのものを神として祀っていた。しかし現在のパーストーンやパースポットなどとは違い、気軽に立ち入ってはいけない畏怖という面もあった。神道には和魂²²、荒魂²³の二面性があり、その中には人を近づけない結界としての役割がある。そして人間の住む場所と立ち入ってはいけない自然を棲み分ける役割を担っていた。これらは日本の一例ではあるが、人々が石に投影してきた真意とは何か。また人々にどのような影響を及ぼしてきたのか。古来の人々が石を道具として認識した時から、身近にあった岩石を砕き、粉に動物の脂を混ぜ、身体や住居に色を塗り、人々は自然の中から多様な手法や表現をみだしていた。古くからの重要な遺構である寺院や宮殿、遺跡の多くが今日まで残っているのは、丈夫な天然の石で造られていたためであろう。石や鉱物は、採石される地域によって成分や硬度が異なるため、その性質によって地域に特有の風景や文化、芸術が生まれてきた歴史がある。そのような自然と共生していた日常生活に秘められた芸術の在り方を読み解き、石による美術表現の断片をここで今一度確認したい。

1. 積み上げる/彫る/配置する

上記3つの観点から、流転を感じる遺跡文明を参考に考察を重ねていく。この3点は、提出作品である「痕跡の海」の中で空間を構成する要素として組み込んでいる構築手段である。

〈積み上げる〉

様々な地域での自然から与えられた貴重な資源である石は、地域性が強く醸し出されているからこそ、それぞれの土着文化や表現、芸術として生まれてきた背景がある。その中でもエジプトのピラミッド（図16）は、人々が途方もない時間と労力をかけて運び、積み上げ、完成させた永遠性、即ち不滅を表現した建造物の痕跡である。そして確かに、4500年という時間の経過に耐え、今後も数千年の存続さへ疑いを感じさせない。数十トンの石塊を260万個も積み上げる発想も能力も現在の機械文明ですら不可能と思える驚異的な技である。この莫大な時間と労力をピラミッドに捧げた人間の心理とは何だろうか。石が積み上げられ、石本来の在り方に近づくに従い、石としての力強いエネルギーを放っている。



（図16）クフ王のピラミッド 入り口を望む

ピラミッドに使われた外側の石は石灰岩で、内部には玄武岩がある。外側の石灰石の加工は、石に一定の間隔で溝を彫り、そこに木の楔を打ち込み、水を掛け一昼夜かけてその膨張によって石を割っていたとされる。現代でも昼夜の寒暖差

²² 和魂：（にきたま、にぎみたま）柔かな徳を備えた神霊。

²³ 荒魂：（あらたま、あらみたま）神の荒々しい側面、荒ぶる神霊。

が大きい寒い地方でよくある話だが、石の彫刻に水分が含まれると、その水分が凍結し、膨張することで突然その石が割れることがある。石は、人間の手によって形成されても、絶え間ない自然の力には敵わないのである。

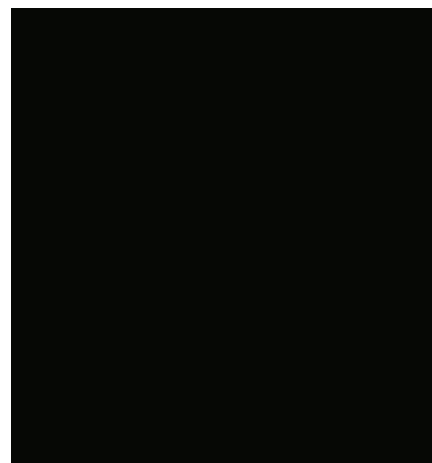
〈彫る〉

エジプトの人体彫刻は、左足を前に出すポーズで片手を上げ、固定した形がよく見られる。坐像に関しては、ほぼ左右対称であり、その顔はいずれも画一的に表されている。一時的に「ネフェルティティの胸像」のような柔らかい具象も登場したが、ミイラに見られるような永遠性を求め、基本的に保守的で変化を好まないようだ。また、エジプト彫刻におけるレリーフは、正面を向いた胴体に横向きの顔と、両足を開いたポーズで人体彫刻と同様に共通するが、立体とレリーフ²⁴に使われている技術は明らかに異なり、それぞれの彫り方から全く別のアプローチをしていたと見受けられる。

古代エジプト時代に使われた道具としての加工は隕鉄を使用しており、後期には青銅が使用された。私がエジプト博物館を訪れた当時、新しい博物館がオープンする前のことで、引越しの最中だった。そして幸運なことに、普段は見る事ができない荒い彫り跡を間近で見ることができた。そこには潰れたような彫り跡があり、金属で彫った跡ではなく、硬い石同士を打ち付けたような痕跡であった。エジプトの石素材では一番硬い輝緑岩²⁵を粗彫りに使用し、整える段階で初めて金属を使用したと推察できた。そして、彫るという行為はエジプト、メソポタミアから始まり古代ギリシャで人体表現の最高頂に到達した。アブシンベル神殿の入り口（図17）にあるエジプトの彫刻がポーズを固定した「静」の美とすると、ラオコーン²⁶（図18）のようなギリシャ彫刻は、人体にひねりを加えた「動」の美と言える。



（図17）エジプト坐像彫刻 アブシンベル神殿（紀元前1280）



（図18）ギリシャ彫刻 ラオコーン（紀元前1世紀前半）

人々は神に近づくために身体を鍛え、そのリアルな筋肉の忠実な再現、限られた素材の中で手足を存分に活かした螺旋的な美しい流れや動きを極め、3次元の人体彫刻の新たな表現へと繋げていった。

ギリシャ時代には、青銅や石材による作品が数多くつくられたが、その多くは経年劣化や建材として流用されるなどして失われた。だが、幸い古代ローマ時代において多くが模刻され、現代でも見ることができるのである。

²⁴ レリーフ：平面を浮き彫りにするか、周りを掘り下げることで盛り上げて彫る手法。その他表現は多様にある。

²⁵ 輝緑岩：半深成岩の一つ。完消失で、斑状の黒色の緻密な岩石。

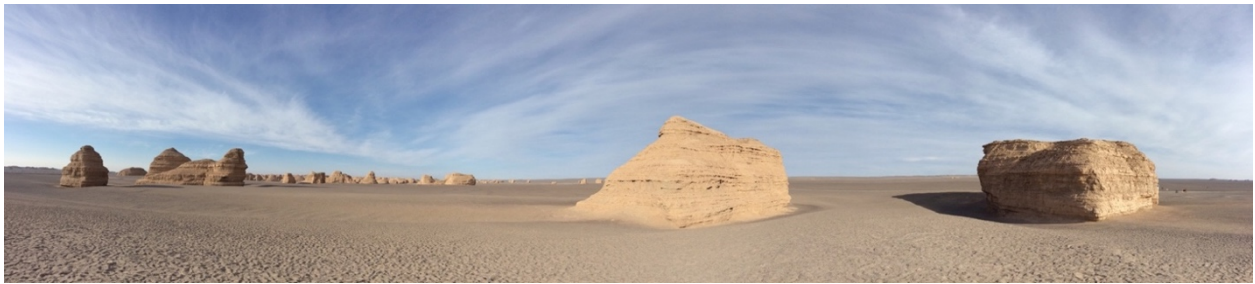
²⁶ ラオコーン：『プリニウスの博物誌III』（図225）

〈配置する〉

石の配置においても現代で気付かされることがある。それは、日時計やストーンヘンジのような観測としての用途や枯山水における「見立て」など様々な種類がある。デスバレーの国立公園²⁷のドライレイクにあるムービングストーン²⁸のように自ら動く石という例外はあるが、配置された全ての石には何かしらの意味が生まれる。そこには儀式的要素、そして実益と様式美が混在していて、太陽や月、星々のような天体に関係することが多い。

その動きを観測するためなのか、様式美なのか意見が分かれるところだが、何年何月何日の何時に太陽が重なる等と言う様に設計されるギミックとしての配置がなされているものがあり、この世界は一年を通して正確な軌跡をたどる流転するリズムがあることを古くから人は導き出していたということは明らかだ。配置に大きく意味をもたせることで、古代人は偉大なる神の存在を確かめたのだろう。

また、中国の敦煌ヤルダン国家地質公園²⁹（図 19）のように石と砂しかない天然の造形が、世界を縮小したような印象を持たせることがある。見立てである枯山水は砂の中に石を配置することで、空間を切り取り、限定した世界を作っている。配置にこそ意味はあるが、石自体には造形以外の大きな意味はなく、むしろその石によって切り取られた部分に意味を見出し、美や概念を表現している。

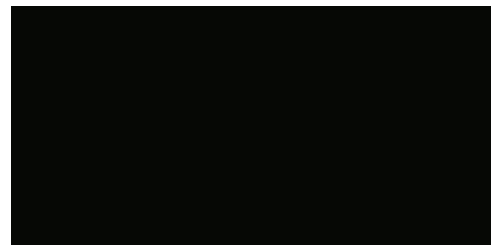


（図 19）敦煌ヤルダン国家地質公園

ここで見てくる本質とはなんだろうか。美しさとは、漠然とした数ある自然の美しさの情報をあえて制限し、一部のみをわかりやすく伝えるためのツールなのかもしれないということである。ナスカの地上絵が上空から見ることで初めて図像を認識できるように、配置することとは、個々を含めた空間全体を俯瞰することによって見えてくる美なのである。

2. 嵌め込む

人と石の歴史の中には、嵌め込むという行程をもった表現がいくつかある。その中でも代表的なものは、モザイクである。モザイクは、建築に付随する芸術として発展し、壁面だけでなく床や天井等の空間全てに適応できる順応性のある技法である。シュメール人が築いたメソポタミア古代都市国家ウル（紀元前 2500 年頃）の王墓から発見された衝立状のモザイク（図 20）は、ラピスラズリで背景



（図 20）衝立状のモザイク³⁰（紀元前 2500 年頃）

²⁷ デスバレー国立公園：アメリカ カリフォルニア州にある総面積 13,158 平方 km ある全米で最大の国立公園。

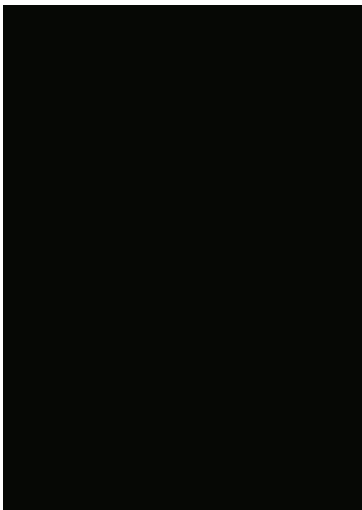
²⁸ ムービングストーン：夜間に冷え込みと風によって地形が凍結し滑り、大地に痕跡が残る現象から名付けられた名称。

²⁹ 敦煌ヤルダン国家地質公園：中国甘肅省敦煌の市街地から北西 180km のところに位置するジオパークの名称

³⁰ 衝立状のモザイク：大英博物館蔵（紀元前 2500 年頃）

が彩られ、真珠母貝の薄板で人物や動物を型取り、縁取りは石灰石で装飾された象嵌モザイク技法でつくられている。贅沢に使われた青は、自然物という事実を忘れてしまう程鮮やかな深い色彩である。ラピスラズリは当時、アフガニスタンから運ばれてくる貴重な貴石で、更にエジプトに入ると金よりも価値があるとされていた。太陽神をなぞらえていたスカラベにもラピスラズリがふんだんに使われており、王の身につける装飾品には欠かせない象徴として表現され、モザイクが多彩な手法として珍重されてきた背景にも納得がいく。

一方で、ギリシャのペラ考古学博物館に、素朴な玉石で表現された「アレクサンダー大王の獅子狩り」と呼ばれる舗床モザイク（紀元前4世紀）（図21）がある。細かな玉石を使った表現の中には鉛線が使用され、異素材にも関わらず調和した表現として抵抗なく見ることができる。玉石で作られた背景は、古代の点描画とも言えるほどに無数のドットが散りばめられ、石のもつ本来の色彩や空気感を醸し出していると言える。玉石モザイクを背景に、人工的な鉛線の要素が入ることで、獅子の輪郭や表情が強調され、図像が灰かに浮き出てくる。石そのものの色彩によって微量なグラデーションを実現しているのがわかる。舗床モザイクの素材は石が主であるが、（図22）の鹿のモザイク表現にあるように、鮮やかな彩度の高い表現にはズマルト³¹が使用された。ズマルトだけでなく金箔が融着されたガラスや、装飾的要素あるいは人物像の装身具等に貝殻が使われた作例もある。



（図21）アレクサンダー大王の獅子狩り³² 部分
（紀元前4世紀頃）/ペラ考古学博物館蔵



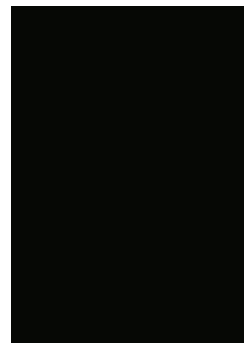
（図22）トルコ、イスタブールモザイク博物館舗床モザイク（450-550年）

³¹ズマルト（Smalto）：ズマルトはモザイク用に製造した不透明、透明の色ガラスの総称。透明ガラスは珪石、石英等主原材料に炭酸カリウム、鉛丹、炭酸カルシウム等を溶融することによって作られ、主成分によってケイ酸ソーダガラス、炭酸ソーダガラス等と呼ばれる。そのガラスをベースに色素となる鉱物を加え、600度～1200度の温度で溶融し、各種の色付けを行う。白色：アンチモン/黄色：鉛・錫/青色：銅/緑色：銅・鉄・鉛・錫/赤色～褐色：銅・鉛・鉄等が使用される。

³²アレクサンダー大王の獅子狩り（部分）：『Mosaics』p.17

イタリアのラヴェンナにあるサン=ヴィターレ聖堂にある皇后テオドラの肖像（図23）には、色ガラスや金箔ガラスのテッセラ³³に加え、円形にカットされた真珠母貝³⁴が嵌め込まれている。装飾品として頭部を囲うように使用されており、当時の華麗な姿が想像できる。真珠母貝の表情は金箔ガラスと異なり、虹色特有の異彩を放ち、特別な飾りとしてより美しさを際立たせている。

4~6世紀にかけてのキリスト教伝来に基づき、キリスト教を主題としたモザイクが作られるようになり、教会や洗礼堂等が建てられ、床から壁へと舞台が移行する。そこで、主に床に使われていた石から、鮮やかなガラスのテッセラや金箔が貼られた黄金のテッセラが、主流となっていく。



（図23）皇后テオドラの肖像

（545-548年）³⁵

このように、様々な素材のモザイク表現を知っていく中で、私が惹きつけられたのは自然素材でつくられたモザイクであった。それは先に述べたような石や貝である。教会やモスクに一步足を踏み入れると、ズマルトは、彩度が高く、鮮明な色彩が目飛び込んでくる。それは、実に神々しく、祈りの場にふさわしい素材として認識できる。反対に、自然の素材である石は、床や柱、外壁等に利用され、自然素材であるが故に強固で、力強く空間に存在しているように思う。そんな、縁の下の力持ちとでもいえるような自然素材は、自らの色彩でその空間に溶け込み、豊かな印象を与えている。その作り手は、肉眼でしっかりとその色彩を読み取り、判断しながら自然の色を配置したのだろう。それは、一つ一つの自然に感謝しているようにも思えるのである。

モザイクの最大の魅力は、空間に存在する美しい色彩が、射し込む「自然光」の作用によって、壮大で美しい「空間の色」をもたらすことにあると考えている。モザイク表現に利用される素材が、ガラスか石かでその色の見え方は大きく異なる。教会やモスクに差し込む自然光は、ガラスに反射すればその物質の効果によって光を透過させる。だが一方で自然石の表情は、特有の自然質をもつが故に、光を乱反射し、柔らかく空間に広がる色彩が全てを包み込む感覚に纏われるのである。私にとってその神秘的とも言える輝きに魅力を感じ、その瞬間に立ち会えること、そして体感できることが石にこだわる原動力に繋がっている。

³³ テッセラ：(Tessera) 四角く割ったモザイクの1ピースの総称。

³⁴ 真珠母貝：真珠、または養殖真珠を生成する貝を示した名称。

³⁵ 皇后テオドラの肖像：“Ravenna” Photographs by Leonard von Matt, Text by Giuseppe Bovini, translated by Robert Erich Wolf, p.146 San Vitale. The Empress Theodora(detail)

【第2章】流転するリズムとは何か

第1章で論じたのは、石に出会ったことによって巻き起こる思考に基づく私の制作理念である。その中で、石の魅力や地質学的な考察から美術表現に繋がる共通点の断片を探ってきた。また、石の歴史と人間の歩みについて確認し、石に投影されてきた人の精神面を取り上げ、自身の制作につながるサイクルについて述べた。それは、普段の制作意識の中での目まぐるしく起こる自然物との出会いを記すことによって整理し、明確になってきたことである。だが、実制作での動機では、流動するように常に変化していくプロセスがある。

本章では、現在の私を形成したと考えられる原点となる体験やきっかけ、ドローイングから始まるリズムへの問いに着目し、それを踏まえて過去の自作品を辿ることによって制作の中での発見や意識の変化に注視しながら考察していく。

第1節 身体とリズム

私は小学校二年生の頃からテニスを習い、当時はプロの選手を目指す程、日々テニスに打ち込んでいた。テニスをしている時の私の感覚には、内包される身体との関わりや空間への認識が制作と重なる点がある。ここでは、身体に染み込んだリズムと身体性、そして精神性を強く結ぶ関係や空間への認識が重要であることについて比較しながら述べる。また、そのリズムについて言及するために、根源となる幼少期の体験や自作品と関連させながら「流転するリズム」について枝葉を伸ばしていく。

1. テニス / パフォーマンス

スポーツや運動には美術に欠かせないエッセンスが隠されていると感じている。それはプロセスや訓練（行為）の積み重ねによって培われていく。身体の動き、即ち運動に伴い作品を創るということは、表現する私の手や筋肉、感覚や呼吸が作品に反映されていくのである。その中で私にとって、幼い頃から鍛錬していたテニスの感覚は、制作とリンクする場面がある。その数々の場面は、私の制作を支えていたと言っても過言ではない。ここでは、いくつかのテニスの場面について触れながら、身体を通した制作が、石と関わりを深めてくれる事柄について照らし合わせながら考察する。

〈打ち返す/コミュニケーション〉

テニスの基本では、ボールを捉え、「打ち返す」（図24）という反復的な動作がある。単調とも思えるその動作であるが、対戦相手を制作での「支持体」や「石」と仮定すれば、創作はそのラリーの繰り返しも考えられる。テニスラケットを描くときの絵筆として、或いは石を加工する際の石頭ハンマー（図25）として想定すれば分かりやすいかもしれない。



(図24) テニスラケットでボールを打ち返す瞬間



(図25) 石頭ハンマーと鉄ノミで、石にヒットさせる瞬間

ラケットから球に伝える力を上手くヒットできなければ、思うように打つことはできない。同様に、ハンマーとノミを使い、力を上手く石に伝えなければ、石は、はつれないのである。上手く力を伝えても、相手が打ち返してきたものをタイミング良く受け止め、腕や身体に受ける衝撃を反動として利用しながら更に跳ね返していく。もしくはそっと包むように捉えて、力を分散させ放つことで相手を揺さぶり、リズムを変容させることができる。そうすると、それまで相手の様子を伺っていた反復の状態から自分のリズムで流れを掴むことができる。即ち相手のリズムに食らいつき、吸収したり分散させたりすることで転換し構築してゆく。それは、私が支持体を前にした時の対話するリズム、そして展開していくプロセスと同感覚なのである。

〈打点へのヒット/力の加減〉

打ち返す為には、ラケットの中心に打点を合わせる必要がある。打点を捉える為には、その都度変化するボールに対して自らが身体を動かしながら安定させ、焦点を定めていかなければならない。更に、打つ体勢や打点を見つける集中力も研ぎすまさなければならぬ。そのような場면을制作行為と照らし合わせて分析してみる。描く時や彫る際に、支持体に触れる瞬間を思い描いてほしい。大勢を整え、描きたい箇所や彫り進めたいポイントへ目掛けて効率よく身体を使いながら、動かすだろう。また石に限定して言えば、ハンマー（ラケット）と石（ボール）の関係にまさしくヒットする。またそれは、的確な判断と、見極める「力の加減」（彫る深さや描く筆圧）と考えることができる。

〈バウンドと大地/フィールドの分析〉

テニスは相手の球が自分のコートに1バウンドしたタイミングで打ち返していく。それは、相手の発したエネルギーと共に重力の作用が加わり、それが大地と反応していく工程とも捉えられる。細かく言えば、テニスコートはオムニ（砂入り人工芝）やハード、クレイやグラスコート、カーペットコート等の多様なフィールドがある。そのフィールドによってボールの速度や伸び方の軌道が変わり、バウンドの高低差・足元の滑りやすさ、イレギュラーと呼ばれる予測できない跳ね方をする場合もある。つまり、フィールドを制作環境や素材の性質や仕組みと仮定すれば、跳ね返ってきたエネルギーに対応・順応していくことで初めて相手（支持体や空間）とのリズムを掴むことができる大地のリサーチとも言えるのではないだろうか。また、その順応の中では、テニスコートに定められた区画があるように、作品を設置する現場には多くの制約を孕んでいることがある。その都度対策を練り、最大限の表現に繋げることが不可欠である。

〈コートの余白・コントロール/空間考察〉

テニスは、ただ打ち返すのではなく身体と頭脳の両極で思考しながら動かなくてはならない。簡単に言えば空間把握が試され、相手を伺いながら思考し、組み立ていくものであると考える。他のスポーツでも言えることではあるが、テニスでは、コート内が区分され、それぞれの領域に役割があり同時に制約でもある。決められた区画にボールを収めていくためのコントロールが不可欠となる。そして、相手のいないエリアや隙間を瞬時に見つけ出し、狙いを定めるのである。例えば、作品の設置や配置に関して言えば、その余白をコントロールすることによって空間への関係を試行錯誤しながら空間のリズムを築くことに繋がるだろう。

〈環境/現象考察の Recherche〉

テニスは屋内で行うこともあるが、基本的には屋外スポーツである。それと同時に直接的に身体へ影響してくるのは、その時の自然環境である。例えば、風が強いと空中でボールが揺めき、太陽の向きによっては、視界に飛び込んでくる日差しが眩しく、ボールを捉えるのが難しくなる場合がある。その日の気候と天候によって変化するボールの流れや、方角までも念頭に置きながらプレーしなくてはならないのである。例外ではあるが、霧に視界が包まれる中から、ボールが急に飛んでくる状況での試合もあった。ここで言いたいのは、例えば作品を屋外に設置すると仮定した時に、あらゆる環境要因が想定される。その環境へ、どのようにして戦略を立て、働きかけ、アプローチしていくかが大切である。

〈メンタルとパフォーマンス/精神性と身体性〉

スポーツの中でもテニスは「メンタル」が非常に重要である。なぜなら、試合中に発揮される強い精神力が身体と密接に連動し、勝敗を分けるからである。幼い頃の私は、とにかく負けず嫌いで、力任せなテニスをしてよく自滅していた。だが、今となって言えるのは、例え力任せであっても、消極的な作戦で失敗するより、自分の強い意志によって選択した失敗の方がずっと気持ちが良く、精神的にも受けるダメージが変わってくる。ミスをして、次に生かしていくためのポジティブな姿勢になれるのだ。とはいえ、ずっとがむしゃらなプレイをしていても勝つことができず、次第に考えるテニスをするようになった。考えれば考えるほど、恐れが強くなる時もある。そんなテニスのメンタル面を自分の制作過程に引き寄せてみると、一つの作品が出来上がるまでに巻き起こる精神面や感情、感覚にしぶとく関わっていくことで繋がり、挑戦していく意欲や情熱であることがわかる。それを獲得していくことで、次の動作へ、そして次の展開に結びついていく連鎖の道筋になっていくのである。

〈ゾーンに入る/点と線を結ぶ〉

テニスの団体戦の時の話である。私が勝つか負けるかで勝敗が分かれるという状況であった。私は、普段の練習には無い張り詰めた緊張感と、不安と恐れで硬直してまったことがある。それまでの糧を思い出し、自身を奮い立たせ、その空気に立ち向かうと、身体と脳はフル回転し、集中力が高まった。その時、全ての意識や感覚が研ぎ澄まされていくようにボールはスローモーションに見え、疲労は心地良くなっていった。捉えるポイント（点）と、ボールの軌道（線）が点と線で結ばれていく感覚になったのである。制作でも、相手（支持体）と私のアプローチが、歯車が噛み合うように気持ちの良いリズムになり、無我夢中になることがある。それはまさに、制作中に時折芽生えるゾーンに入る感覚であった。

テニスで鍛えられていったこれらの場面が、制作に置き換えられた時、同じような場面として少しずつ親密に関わってくると、それは私にしか巻き起こせない「身体のリズム」となり、ある領域に入り込めると気付いたのである。それと同時に、振り返って分析すれば、アスリートの身体のリズムが新たな表現を導き出す私のパフォーマンスとして根幹に根付いてきたと考えられる。身体が記憶する連鎖的な反復運動は、相手（支持体）によって様々なリズムを生み出し、その都度新たな関わりを育んでいくものなのである。

2. 自然のリズム

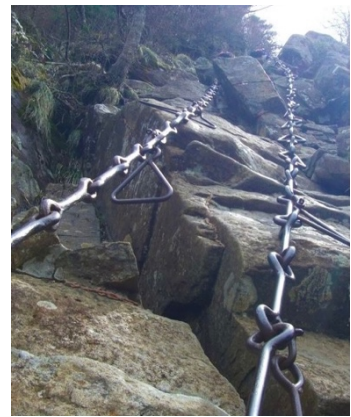
私は自然を題材にした無限のリズムを漂わせている物や事、変化に富んだ作品が好きだ。私はそのような外界との関係と、その間に立った時に絶え間ない生命の呼吸を感じることがある。それは、幼少の頃からもっていた「自然界への憧れ」からくるものでもある。物心ついた頃からよく道端に落ちている石や自然物を観察することが好きで、休みの日にはよく家族と小石川植物園（図26）に訪れていた。走り回り、寝転がり、昆虫を見つけたり、池を覗きながら水中にいるザリガニを観察したりしていた。生物や植物の生息している場所を探り、その仕組みを知り、発見した時の驚きに喜びを感じていたのだ。そして、全身で感じる季節の変化と、揺れ動く自然の色彩、臭いの変化や生き物の変容、移り変わりの中に身を置くことが、何より楽しみであった。



（図26）小石川植物園で父と自然観察

流転するリズムについて思考し始めたのは、いつの頃であっただろうか。大学に入ってから、納得のいく作品ができない時や制作に息詰ると父がよく登山へ連れて行ってくれた。山肌に触れながらひたすら頂上を目指すのである。

四国の愛媛県にある石鎚山³⁶へ登った時のことである。山の中腹より少し登った辺りで父が『近道だから』と言い、「鎖場」（図27）と呼ばれる登頂まで時間が早まるコースにしようとして提案してきた。挑戦してみることにしたものの、ほぼ直角に近い断崖絶壁の石崖を、2本の鎖だけを頼りに、つまり命綱なしに、わずかな窪みに足をかけて登っていく。数歩登れば、後戻りはできない。下からは他の登山客が登ってきていた。夢中でなんとか鎖場の中間地点まで行き、ふと足下を見た瞬間、自分のいる高さにゾクっとし、冷や汗が止まらなかった。意気込んで先に登り始めた父は私の頭上で大量に汗をかき、『やばいかも』などと言うので余計に恐怖を感じてしまった。自分の体重を腕力で支えることで必死だったその時程、地球の重力を感じたことはない。恐怖を感じながらも吹き抜ける風のリズムを感じ、そこからの見渡す広大な風景に息をのんだのをよく覚えている。



（図27）石鎚山 鎖場

雪山へアイゼン³⁷をつけて凍った滝を見にいった時もある。通常なら流れているはずの滝が凍りつき、時間が止まった絵画のように、または自然が創り出した静寂で壮大な彫刻をみた瞬間であった。一人の人間が自然の中では、到底太刀打ちできないような偉大さを感じた。自然はそれだけで美しい。頭では理解していたことだが、自然の中に身を置くことで何かを学び、何かヒントがないかと考えていたのである。それからは、積極的に自然とのコミュニケーションを求めた。

³⁶ 石鎚山：四国山地西部に位置する標高1,982mの山。近畿以西を「西日本」とした場合、西日本最高峰である。

³⁷ アイゼン：氷や氷化した雪の上を歩く際に滑り止めとして靴底に装着する、金属製の爪が付いた登山用具。

ある時、また父は山へ誘ってくれた。家族で中央アルプスの木曾駒ヶ岳³⁸へ行くことになり、みんなで早朝から山頂を目指した。ひたすら険しい岩場を数時間登り、家族で列をなして登っていたのに、いつの間にかそれぞれのペースで山頂を目指していた。逸れても頂上まで行けば会えると思っていたのだろう。山頂付近に近づくと、急に霧が立ち込めてきた。目の前が真っ白で先が見えず、足元に注意しながらとにかく上へと登っていく。言葉では言い表せないほどの自然の気配と、先が見えないことへの恐怖を感じた。自然は美しくもあるが、自然を形成するのは気候や大地、木々や、そこに生息する生き物たちにとっての領域であり、その中に人間が急に身を置くと、圧倒的な自然のエネルギーが全身に覆いかかってくることに気付かされたのである。

静かに黙々と頂上を目指していると霧が一気に晴れ、その瞬間に大気の形がみえた。その瞬間とは、視界が開けるといふ、見えなかった恐怖や緊張から解放された境界に自然のリズムをみた体験であった。大気とは、通常肉眼ではみえない現象のことであるが、霧によってその流動を露わにした一瞬の出来事であった。



(図28) 《Wind~breath》 マット紙にインクジェットプリント・コンテ 58×103(cm) /2012年,谷本めい

その瞬間、即座に写真を撮り、その情景を目に焼き付けた。その時に撮影した写真にドローイングした自作品《Wind~breath》(図28)である。自然の中に足を踏み入れると、そこにはいつの間にか私をのみこむような大きなリズム、エネルギーが流動していた。モノクロームでプリントした写真にすることで、限定された色彩で明暗が強調され、画面の情報が限定される。その効果によって、情景を想像する余地を残しながら、画面上の大気の流れに意識が向くように思考した。ドローイングを写真に加筆することで、その風景のリアリティを捉えたかったのだが、目に見える現実よりも目に見えないリズムを感じ取り、身体で体感した感覚を目に見える表現として表出させることが重要であると感じた。

³⁸ 木曾駒ヶ岳：長野県上松町・木曾町・宮田村の境界に聳える標高1,956mの山で、木曾山脈(中央アルプス)の最高峰。

自身が大きな自然界の中に生存していることを強く認識し、また自己とも向き合い、小さなことや表面的事象ではなく自然のリズムに身体との関わり方への本質を求めながら、美術表現を追求することの重要性に、この時気づかされたのである。



(図29) 《Wind~Aeolian Sound》 マット紙にインクジェットプリント・コンテ・パステル 137×103(cm) /2012年,谷本めい

《Wind~Aeolian Sound》（図29）は、風が枝を吹き抜ける様子を表現した作品である。

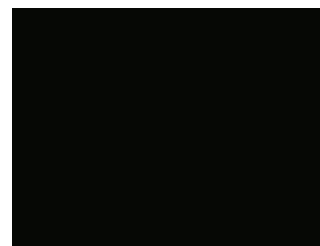
ここで、大気の流れとは、実際にどんな形をして、どんな流動があるだろうか。この作品をきっかけに、過去の美術作品から改めて再考していく。まず、リズムとは何かということについて確認する。

『ギリシャ語のレイン＝流れるに由来するリズムの語を文字通り受け取るなら、それは何か流れるものであり、したがって途切れることのない連続性である。』³⁹

リズムとは、広辞苑を開くと1.周期的な動き、進行の調子、律動2.詩の韻律3.音楽における時間的な諸関係とある。これらを踏まえると、リズムとは現象の時間的構成要素が規則的に反復することであり、ここから「時間・現象・反復」というキーワードが見えてくる。これは、物体の世界には属さない。だが、ここでは美術表現を通してそのリズムを体感し、視覚的に肉眼で見ることを可能にした作例をいくつか提示したい。例えば、絵画は、映像のように動くことはないが、実際にみた情景や心情の表現には絵筆によって表されたリズムや流動を見ることができる。リズムを画面全体に表現した作品の一つとして挙げたいのが、フィンセント・ファン・ゴッホ⁴¹ (1853-1890) の描いた「星月夜」(図30)である。

この作品は、ゴッホが精神的な病を抱えた状態で精神病棟の窓から描いたものと言われているが、ここで注目したいのは、肉眼では見えない流れを見えるように筆先のタッチで表現したことである。その流れとは、実際に風を感じていたかもしれないし、不安や幻覚からの感情が渦を巻いていたのかもしれない。月の光や星の輝きが強い光を放ち、波紋のように広がっていたかもしれない。何を描いたにしても、画面全体に循環する流動が見受けられ、その調和が音楽のようにどこまでも広がっていくように私は感じた。実際に、フランスの作曲家のアンリ・デュイユ⁴² (1916-2013)は、ゴッホの絵から天空が渦巻く印象を音楽に写しとろうと考え、「音色・空間・運動」と題し、管弦楽曲で表現した。

他にも、音楽のような見え方はイスラム文化にも容易に感じることができる。トルコに滞在した時、偶像崇拝が禁止されたからこそ発展した幾何学的なトルコのモスクや建築等に付随した様々な装飾美(図31)に出会った。優雅な旋律、そしてリズムがみえてきた。そこには曲線に秘められた効果がある。トルコの人々は、普段トルコ語を使用しているが、その語源はアラビア語である。アラビア文字自体には曲線的な形状が多く、植物が伸び、枝分かれしてゆくような表現があり、画面で文字や渦が融合している。複雑に絡み合った旋律には、無限の広がりを感じることができるのである。

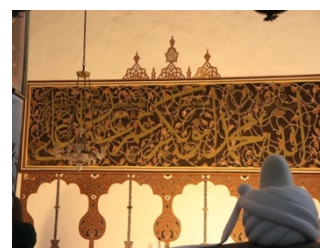


(図30) 星月夜 (糸杉と村)⁴⁰

1889年6月 サン・レミ

油彩,カンヴァス 73.7×92.1

New York, The Museum of Modern Art



(図31) トルコ,メヴラーナ博物館⁴³

内部の装飾

³⁹ 『リズムの本質について』 p.21

⁴⁰ 星月夜 (糸杉と村) : 『VINCENT VAN GOGH 1853-1890年』 P.188

⁴¹ フィンセント・ファン・ゴッホ: オランダのポスト印象派の画家 (1853-1890)

⁴² アンリ・デュイユ: フランスの作曲家。(1916-2013)

⁴³ メヴラーナ博物館: (Mevlana Museum) トルコ,コンヤにあるメヴラーナ教団の創始者ジャラルール・ウッディーン・ルーミーの霊廟

イスラムにはアザーンと呼ばれる祈りの時間があり、毎日決まった時刻、町中に祈りの声が鳴り響く。息継ぎが少なくどこまでも伸びていくような音階である。滞在中に目にしたもの、また耳で聴き、身体に記憶されていくリズムによって、いつのまにか体内時計のようにサイクルが生まれ、そのリズムに包み込まれ心地良くなっていたことに気がついた。偶像のない曲線で表現される数々のイスラム芸術には、生命のリズムが刻まれ、植物や動物に加え、音楽や精神世界という視えない領域も生み出すことに成功していると言える表現であった。

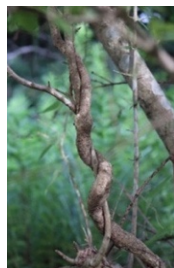
ここで、自然の形に立ち返り、身の回りにある形態を見直してみる。様々な現象や自然の形態、人間の体内から細胞にまで及ぶミクロの世界には、共通して「渦」や「螺旋」を巻く形が隠れている。その構造や図像、形態に内包される「リズム」について考察を重ねていく。

私の作品のモチーフには、「渦」や「螺旋」が登場する。それは、身の回りに潜んでいる自然や生き物の形、構造・現象にそれらが含まれており、私はそこに秘められた生命の本質に眼差しを向けることで自分の制作の本質にも迫りたいと考えている。ここでは、いくつかの「渦」や「螺旋」について述べながら、形態から感じ取ることができる「流転するリズム」について探究する。

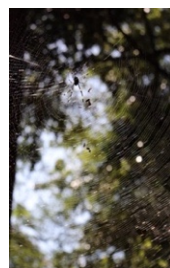
私たちが暮らす身近なところには、渦状の動きや螺旋状の構造が直接肉眼で確認できる。例えば、巻貝（図32）のように身を隠すための硬い殻には、巻き込む形に始まりと終わりがある。またその内部構造は螺旋状になり、その螺旋は対数螺旋⁴⁴と言い、黄金比とされ、西洋絵画等の比率にも転用されている。植物の成長過程（図33）には、太陽の光を求めて巻きつくように天に伸びる螺旋状の反復が見られる。獲物を捕まえるための蜘蛛の巣（図34）の構造は、中心から放射線状に張られた縦糸と、螺旋状に張られた横糸の組み合わせによって巧みに設計されている。蝶の口（図35）は、花の蜜を吸うために2本の口吻（36）と呼ばれるストロー状の細い管が、渦を巻きながらコンパクトに収納されている。



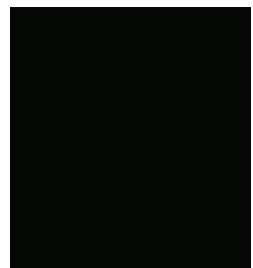
（図32）巻貝の螺旋



（図33,34）植物の成長過程



（図35）蜘蛛の巣



（図36）蝶の口吻

私は、このように身の回りにある小さな生命の息づかいが見られた瞬間に、力強い生命力を感じている。そこには、それぞれの「生きるためのリズム」を見ることができるからである。美しさと精巧な構造を兼ね揃え、機能的・象徴的な役割も担っている「渦」や「螺旋」の形態は、私を魅了し、生きる本質を示しているように思えてならない。

過去の建築や美術作品、絵画や文様等に目を向けると、渦や螺旋が利用されている表現が数多くある。

⁴⁴ 対数螺旋：(logarithmic spiral) 自己相似性を持ち、巻貝の殻や渦巻銀河の腕など、自然界の様々なところで類似するパターン、螺旋の一種である。

ここで、縄文土器に見られる渦巻き文様（図 37）をみてみたい。この渦巻紋は、縄文時代中期（約 4500 年前）によく見られる装飾手法である。生命のエネルギーや炎、水流を模したのでは、と言う説もある。また、これには記号的な役割があったなど、諸説ある。例えば（図 38）のように、土偶の腹部分にも渦がある。土偶は、女性の体型・妊娠を表すために作られたとされ、つまりは渦が「へその緒」を意味し母体の象徴的記号であると言える。それを踏まえると生物の生まれる所は常に母体であり、それを象徴する簡略化された形が生命の源であると言える渦巻きや螺旋は生物の基本形態とされ、調和や生命、完全を象徴する記号として表されている。螺旋や渦の構造には、例えば DNA の二重螺旋構造、人間の耳の中にある蝸牛（かぎゅう）には、電気信号を伝達する重要な機能をもっている。存在しうる生きるものの体中に内在されているこの形は、生命の象徴と言える。文化や宗教が異なっても、生きるものの本質は全て同じである。そして渦や螺旋は、古くから共通の記号または言語とも言える重要なシンボルでもあると認識できた。



（図 37）縄文土器 渦巻文様⁴⁵

山梨県桂野遺跡 出土
 笛吹市教育委員会 所蔵



（図 38）土偶⁴⁶ 山梨県金生遺跡 出土

北杜市教育委員会 所蔵

3. 《Panta rhey》

紀元前 5 世紀頃、古代ギリシャのイオニア地方では「イオニア式⁴⁷」と呼ばれる建築様式（図 39）が流行した。その形は、建築を支える柱の上部に渦巻き状にした彫刻が施されているのが特徴的である。当時、その地域では「イオニア自然哲学」が展開された。その哲学とは、神話や宗教、道徳に束縛されずに自然そのものを観察し、宇宙を構成する物質の根源や原理（アルケー⁴⁸）を探求するものであり、哲学者達はそれぞれの説を唱えていた。



（図 39）イオニア式建築の柱⁴⁹

アテネ アクロポリス柱 部分

中でも万物流転について説いたのがヘラクレイトス⁵⁰である。私は、大学の思想史の授業でヘラクレイトスの存在を知った。この思想は「変化」を問題にしており、彼は万物の変化を次のように川の流りに例えた。

⁴⁵ 縄文土器 渦巻文様：『新版 縄文美術館』p.107 部分

⁴⁶ 土偶：『新版 縄文美術館』p.217 部分

⁴⁷ Panta rhey：ギリシャ語で「万物流転」を意味する。

⁴⁸ アルケー：はじめ、始原、原初、根源、原理、根拠のことを表し、哲学用語で「万物の資源」また、「宇宙の根源的原理」を表す。

⁴⁹ イオニア式建築の柱：『体系世界の美術 第 5 巻 ギリシャ美術』p.194 図版 100

⁵⁰ ヘラクレイトス：古代ギリシャの哲学者。自然哲学者。

『人は同じ河にわれわれは入って行くのでもあり、入って行かないのでもある。

われわれは、存在するとともに、また存在しないのである』⁵¹

ヘラクレイトスによれば、同じ川には2度と入ることはできない。なぜなら川の水の流れも、自分自身も常に変化し、すべてのものは絶え間ない変化の中にあると考えたからだ。何一つ永遠に続くものはなく、現象する自然界のすべてのものは、刻々と変化しているという。この概念は、鴨長明⁵²による『方丈記』冒頭の一節でも類推できる。

『ゆく河の流れは絶えずして、しかも、もとの水にあらず。

淀みに浮ぶうたかたは、かつ消えかつ結びて久しくとどまりたるためしなし。』⁵³

ゆく河の流れは、絶えることがなく、なおその上に、元の水と同じではない。流れが滞っている所に浮かぶ水の泡は、一方では消え、一方では生じて、長い間、同じであり続ける例はない。やはりいつの時代においても、我々人間の営みの中では共通して無常を抱いて生きていて、どうにもならない時の渦の中に存在しているのだと読み解くことができる。私はこれらの言葉に深く共感し、レリーフ状のモザイク作品として展開した。そして、現在の私の基盤になっている初期作品が《Panta rhey》(図40)である。



(図40) 《Panta rhey》 石・パネル・スタイロフォーム・セメント 120×180×32(cm) /2014年,谷本めい

⁵¹ 『森羅万象が流転する -ヘラクレイトス言行録』L・デ・クレシェンツォ著,谷口伊兵衛/G・ピアッツァ訳,近代文藝社,p62

⁵² 鴨長明：(1155~1216)鎌倉初期の歌人・随筆作者。

⁵³ 方丈記冒頭：『方丈記』p.15

留まることのない時間の流れに加え、身体の外側を蠢く出来事も常に流動し、身体の内側にある体内においても少しずつ細胞や内臓、肉体が変化している。そういった意味では、常に新しい自分であり続けているということになる。



(図 41) 《Panta rhey のための原画》 紙・鉛筆・コンテ 120×180 (cm) /2014年,谷本めい

《Panta rhey ための原画》(図 41)は、絶え間ない流れが対流し、その反動で更に新たな流動を生み、循環し続けるというドローイングから原画を制作したものである。そのモチーフは、大気・水・風・光・砂漠の風景・人体の一部・惑星等を構成し表現した。《Panta rhey》の基礎形態自体には、起伏を持たせたレリーフ上にモザイクを施した。レリーフ状にすることで、形態自体の凹凸と石の色で表現した明暗が交差し、複雑に蠢く万物の世界を表現した。そして、石のテッセラの重なりから生まれる密度やリズムによって鑑賞者の視点を動かし、石の反射や嵌め込む角度にも変化をもたせている。この作品は、触れることで体感するものとして提示した。第一章で「五感と石」で感触について述べたが、見るだけではなく石の温度・素材感を体感することで石の美しさや表情を鑑賞者が流動の中で追尾し、豊かなコミュニケーションを想起することができるのではないかと期待した。私は、この初期に制作した半立体のモザイク作品を基点に、「絶え間ない流動」とは何か、そしてその表現に突き動かされる理由について思考し、独自の表現の更なる展開を模索していくこととなる。だが、その流動を拡張したいと思いついた時、結果的に、レリーフという形態への限界を感じた。流動する形態は、枠を飛び出し、その先へと広がりを感じていた。奥行きのある世界を見たくなくなったのだ。だが、流動性を物質的な作品で表現しようとするならば、流動性を固定化せざるを得ないと言う本質的な矛盾点も浮上した。この作品以降、壁面から一度離脱し、空間の世界へと視野を広げていく。

4. 石へのドローイング

石で初めて制作した立体作品は、大学の素材演習の授業でライムストーンという大理石を彫刻し、象嵌モザイク技法を施した「貝」（図 42）である。象嵌モザイクは装飾表現の一つであり、ヨーロッパでは建築物の床や壁、柱などの一部となり空間・生活の中に溶け込むような表現として発展してきた技法である。《貝》では、巻貝をモチーフに彫刻した表層に模様を施すように数点窪みを彫り、そこへ数種類の大理石を嵌め込み、形体に添わせて研磨したものだ。これは、立体表現とモザイク技法の融和点として実験的に制作した。



（図 42）《貝》ライムストーンに象嵌モザイク 30×18×15(cm) /2014 年,谷本めい

この形まで到達させるには、絵画を専門としてきた私にとって簡単なものではなかった。二次元から三次元にアプローチが移行するだけで、360度全ての角度に意識を向けながら、試行錯誤する必要があった。絵画では影を描くことで、陰影を表現できるが、立体表現では、当たり前だが物理的な陰影を彫りによって空間に生み出す必要がある。さらに美しく滑らかで柔らかな陰影を表現したい場合、全てのフォルムを一つの塊として繋げていく必要があった。また、石は本来凹凸があり、磨けば輝きを増し、石本来の色彩や層（模様）が浮き出てくる。その表情は研磨の度合いによって様々に変容する。その色彩を表現するだけでも絵を描く作業に比べ、途方もなく時間のかかる作業である。壁面で鑑賞するために作品を制作し、世界を表現してきた私にとって立体の世界は、自らの手によって素材に表層をもたせることで初めて空間に形が誕生する。空間に存在させたということだけでも無限の広がりがあった。だが、石は絵画や塑像では可能な足し引きの往復ができないマイナス作業の一方通行であった。後戻りができないという難しさに直面し、試行錯誤を繰り返すが、石には、順序を追った一連の工程がある。それは【粗彫り→彫り→ディテール→磨き→仕上げ】等である。更に細分化すれば色々な工程があるのだが、大まかにはこの通りである。この順序をたどらなければ、しまいには石がなくなってしまふ。そんな物理的な制限が、石に立ち向かいたいという欲求に繋がった。

そして私は、石の加工において更に知識を得るために岐阜県にある石の工場を訪れた。そこでは世界各国、日本各地から様々な原産の石が集められ、建築やオブジェ、家具等の材料として加工がなされ、規模の大きな石の世界が広がっていた。私はその工場の一角にある工房を構えている職人さんの元で石について学ぶ機会を得た。その出会いが石への関心をより高め、石の表現を通し、素材との対話に繋がっていくこととなる。

初めて経験する石による制作は、目にする全てが新鮮なものであった。見たことのない石や自分より遥かに大きな石があり、工房では専門的な石の道具、表現に合わせた道具作りができる。それを利用すれば何通りもある方法があり、あらゆるアプローチが可能になるということに心が躍った。その中でも、制作に対する感覚そのものを変えたのが、石に対して向き合う物理的な「力」である。石は強固で、加工に膨大な時間を要する。それは、今までとは比べ物にならない程の運動量であり、まるで汗をかきながら行うスポーツであった。筆で画面に込める一手と、ハンマーとノミで石に与える力の違いは想像しなくても伝わるだろうが、初めて石に鉄ノミを当てた瞬間、手から身体に響き渡る強い振動に驚いた。誤って手を打ち、痣だらけでボロボロになり、石灰成分を含んだ粉塵が繰り返し立ち上るため、皮膚は水分を奪われ乾燥してしまう。身体は筋肉痛になり眠りにつく頃には死んだように熟睡するのである。その体験はまさに今までの制作では決して得られない達成感があり、石による洗礼を受けたようであった。

人間が生きる為に工夫をし、知識を増やし成長すること、学ぶこと、洞察する事、目を凝らすこと、広い視野をもつこと、耳を済ますこと、便利な社会に消えつつある人間の感覚を一つ一つ取り戻してゆくような発見の連続であった。生きる為に狩をしていた私達の祖先は、自然への観察、視野が広く、五感も洞察力も敏感だっただろうと、考えなくとも想像がつくが、現代を生きる私達は、その事実の断片でも体感したことがあるだろうか。少なくとも私は石と対話するまで、想起することはなかった。プラトン⁵⁴は、認識論・心理学における概念としてアナムネシス⁵⁵（想起）について議論しているが、この体験はその概念と重なる体験であった。

石と対話することは、近代化された現代の中で忘れていた人間の根源的感覚を私に再認識させたのである。一方的に知識を教えられると言った受動的な働きによってもたらされるのではなく、古来の人々が、今の人間にはできない事を成し遂げでいた、又は追い求め続けていたように自発的な働きによって情熱や本能的な感情の薄片に触れ、根源的な原動力を得ることが出来たと考えている。

職人さんが口にしていた大切なことは、「石の性格を知る」ということだった。石の性格とは何だろうか。生まれた場所も成り立ちも違う私たち人間と同様に、石にもそれぞれ性格がある。割れやすいものや固く頑丈なもの、表情や、色彩、形体を観察することは、試行錯誤を繰り返しながら石の性質を理解することであり、また、各石によって異なる特色を体感しながらその石に合う「彫」をすることであった。

先ず、石を知るには観察が必要である。また、石を立体的に彫っていくには、彫刻の基本構造を掴む必要があった。最初の工程は、粗彫り作業である。それは、彫りたいものの形を意識し、大まかに面を意識しながら削り落とす。だが、平面に絵を描いていた私にとって、立体的な捉え方は難しかった。そこで考えた私にできる石へのアプローチは、「彫」

⁵⁴ プラトン：古代ギリシャの哲学者。（紀元前 427-347）

⁵⁵ アナムネシス：(anamnesis)プラトンの説いた、真理認識に至る過程。人間の肉体を通じて魂に宿る、真なる知識のこと。

という概念よりも石へ「ドローイングする」という方法であった。それは、ドローイングのように形を探ることを繰り返していき試行錯誤であった。それを繰り返すと、時間はかかるものの、石の様々な表情に出会うことができた。そう感じたのは、ある体験があった。表層に出ていない石の中に隠されている積層や空洞を発見したのである。その時の胸の高鳴りは今でも忘れない。

例えば、(図43)は、トラバーチンと呼ばれる大理石の中に潜んでいた空洞である。制作しながら探り進めていると、道具が石の中に貫通したのである。そこには、小さな鍾乳洞が広がり、小宇宙を発見したような感動を覚えた。それは同時に、石の中で刻々と形成されていた歴史に触れ、性質を探り、多様な色彩を発見していくことへ繋がると感じた。そういった体験が、「石の中を覗いてみたい」という感情を呼び起こし、石に導かれながら素直に対話していくことへのきっかけになっていった。そして、新たな石の表情を見つけ、表現に生かしていく連鎖に入り込むことで、石のリズムにのめり込んでいくのである。(図44)は、そのトラバーチンを利用して制作した石へのドローイングである。



(図43) トラバーチン内部



(図44) 《Stone drawings》トラバーチン

20×15×13(cm) / 2014年, 谷本めい

ドローイングとは、「ドロー」(Draw) = 引っ張る・線を引くという語源から、本来、線描画や下絵、習作等と解釈され、建築領域においては、設計図として認識される。だが、ここでは先の体験を踏まえ、「探る」「寄り添う」ということをドローイングと借定する。

先に述べたように、私には支持体を石に変えても共通する絵描きの感覚があった。ここで浮上したのは「石が魅せる絵画表現とは何か」という問いであった。絵描きの感覚で言えば、石へのドローイングを行なった時に筆跡によって立ち上がる石の表層が、絵画や平面作品において表現するテクスチャーやマチエールを作るのと同様に、絵具との関わりと似ているという点がある。例えば、同じ色でも描き方や水分量の調節などで濃度に変化を持たせることができる絵具の様に、石は研磨の加減によって色彩の濃度が変化し、グラデーション表現や、光沢を持たせることができる。ノミや、工具によってできた筆跡は、線描やハッチングに相当し、絵筆を画面に載せる時と同様にその力加減によって深みが増し表情が変化する。また、時に石は思いもよらないタイミングで割れたり欠けたりしてしまうことがある。自らが理想を求めて手を

加え作り込んだ部分と、石本来の美しい表情の差異が露わになった途端、石の美しさには勝てないという敗北感に襲われ、自然の偉大さに圧倒されたのである。だが偶然割れてしまった石の表情ですら絵画的にとらえることができる。それは描くときに偶然画面で混ざり合った色彩が美しく思える感覚と似ていたのである。そこで示されたのは、その美しさに向き合い、その融和を探ること、もしくは、そこに寄り添いながら、手探りで見つけ出していくことだと、改めて認識した。石は一つとして同じものではなく、その都度新たな素材に向き合う新鮮な気付きや、未知の美しさに学びをもらうことができるのである。

第2節 俯瞰とパノラマの絵画

本節では、「石が魅せる絵画表現とは」という問いに続き、作品全体を絵画とみなすと、その先にはどのような展望が伺えるだろうか。自作《海のゆりかご-耳を澄まして-》を起点に、「俯瞰」と「パノラマ」の絵画的見方について思考する。「鑑賞者と作品の距離」には様々な絡線があった。ここでの気づきは環境を含む空間創造が鑑賞者の視点によってどのように変化するのかという観察と分析によって次節に繋げていく。

1. 《海のゆりかご-耳を澄まして-》

私の大学院修了作品である《海のゆりかご-耳を澄まして-》（図45）では、石による自然光で魅せる空間を求めた。使用している石は、原産地の異なる6種類の大理石を使用し、大学美術館前の広場に設置した。屋外で行った初めてのインスタレーション作品である。ここでの発見は、屋外での展示を行なったことによって、石と自然光の美しいリズムに絵画的な断片を感じたことであった。

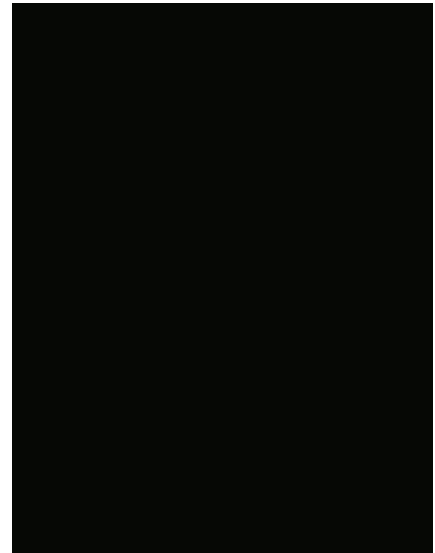


(図45) 《海のゆりかご-耳を澄まして-》大理石、一部セメントにモザイク 可変 /2016年、谷本めい

一つ目は、天候や周りの風景や環境との連動によって石の表情が変化するという現象に理由がある。石の特質や、光と色の仕組みから紐解くと、そのメカニズムには視覚的な「色彩の変化」の作用があった。例えば、雨が降れば石の表面が濡れることで色が濃く鮮明になる。それは、磨かれた表面であっても石の微量な凹凸が水分で埋まり、平坦になることで反射光が散乱しなくなるのである。その現象は、(図46)の作品が設置されている美術館前の石タイル地面にも同じ効果が働き、水鏡のような風景が飛び込んできた。



(図46) 雨の日の《海のゆりかご-耳を澄まして-》/2016年



(図47) 俯瞰した視点

つまりその仕組みは、表面の凹凸が物体表面の彼方此方に乱反射⁵⁶し、光が平な面で正反射⁵⁷する時はある方向に規則正しく反射する作用によって色彩の見え方や情景がガラッと変化するのである。例えば油彩のテクニックにおいて、グレイズ技法⁵⁸の効果があるように、乾いた絵の具表面の凹凸に透明な絵の具を重ねることで平滑にしていくと色彩や画面に奥行きが生まれ深みが増してゆく。西洋絵画にも見られるその表現を、私はこの光景と類似した表情として認識した。

二つ目は、視点に変化を持たせるために大学美術館の三階のテラスから見下ろす仕掛けを設けた。「視点の変化」によって異なる印象を試みたことで、全体を俯瞰した景色(図47)には、深い海の底を眺めるような感覚をもたらした。それは同時に、地上で見る景観と比較すると、限定された角度から見下ろすことになる。つまりはスクリーン越しに、もしくは絵画を見るような身体感覚である。その行為は、配置によって空間を描く。つまり「俯瞰する絵画」として体感した新しい気づきであった。

⁵⁶ 乱反射：入射した光が不規則な方向に反射すること。

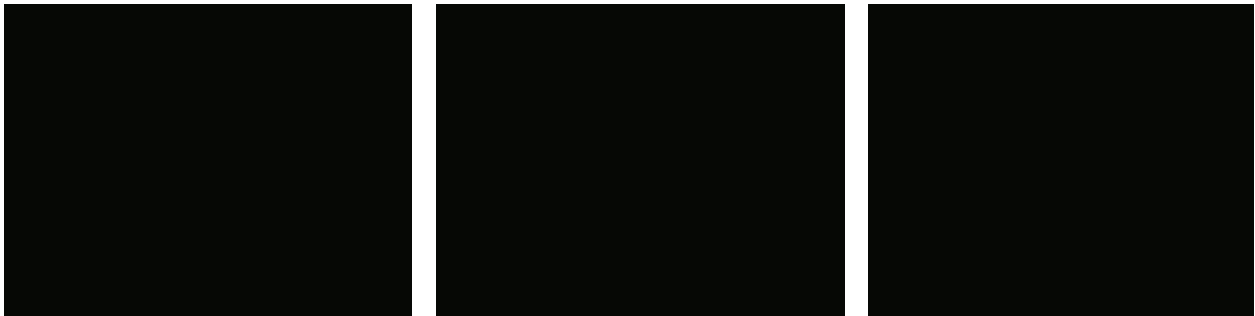
⁵⁷ 正反射：鏡などの完全に平な面で生じる、入射角と反射角が等しく反射光線が平行光線である反射のこと。鏡面反射とも言う。

⁵⁸ グレイズ技法：(glaze) 透明な絵の具を幾層にも塗り重ねて、光沢と深みを出す技法。

天候や周りの風景、環境といった連鎖によって石の表情が変化するという現象は、石によって多様である。そこには科学的な、そして絵画的な視点から推察することができた。

作品を屋外に配置したことによって、新たな印象と絵画的表情の発見に繋がった。ここで見えてきた重要な点は、作品を取り巻く環境との響き合いへの考察、またそれを辿ることで見えてきたリズムであった。作品に陽射しが降り注ぎ、風景がゆっくりと時間をかけて、自然と一体化し、作品と自然との調和がとれた時、感覚全体が包み込まれていくような心地よさを感じた。作為的ではないその空間が創られていく様は、空間と石が本来在るべき場所を示しているようにも思えた。制作した石によって空間全体に働きかけていく事は、空間と石における美術表現が人々と触れ合うことのできる機会をつくることになるのではないか。

イサム・ノグチ⁵⁹(1904-1988)による「チェイス・マンハッタン銀行プラザのための沈床園」(図48)は、イサム・ノグチが龍安寺⁶⁰の石庭に関心を制作したパブリックアートである。黒い7つの玄武岩⁶¹を使用し、石のパターンが波紋を示し、人々の憩いの場としてニューヨークに現存している。



(図48) チェイス・マンハッタン銀行プラザのための沈床園(ニューヨーク)水と自然石による外観デザイン。1961-64年⁶²

(図49・50) チェイス・マンハッタン銀行プラザのための沈床園部分

円形に囲まれた空間や石の周りを盛り上げるような構造(図49)から感じ取れるのは、水の中に浮かび上がる島々である。天から見下ろすような視点と、地上から眺める二つの視点は、それぞれが全く違った印象を彷彿とさせることを可能にしている。そういった視点の違いは、《海のゆりかご》に共通している点でもある。床に敷かれたタイルは、石を中心に囲むように、いくつかの円で波紋のように構成され、石庭のような砂の役割が伺える。(図50)人々は自然と円形に造られた作品の周りを歩き、いつのまにか循環するリズムに引き込まれていく。視点と共に身体も円を巡り、一周してまた一周というように、鑑賞する人のリズムでサイクルが起こる。このような視点と身体の関係は非常に興味深いものがある。私の作品は自由に徘徊できるが、ノグチの作品は、作品と鑑賞者の領域を区切り、見るべき角度や視点を限定しているにも関わらず円環的な動きがプラスされている。つまりパブリック的な制限を感じさせず、日本庭園のように計算された世界である。ここで、その本質を探るために、日本庭園から精神世界も含め、人間の心理的感覚について考察を行う。

⁵⁹ イサム・ノグチ：20世紀を代表する芸術家。(1904-1988)

⁶⁰ 龍安寺:京都市右京区龍安寺御陵下町にある臨済宗妙心寺派の寺院。

⁶¹ 玄武岩:苦鉄質火山岩の一種。

⁶² チェイス・マンハッタン銀行プラザのための沈床園(ニューヨーク)水と自然石による外観デザイン。1961-64年:『イサム・ノグチ 発見の道』P.12

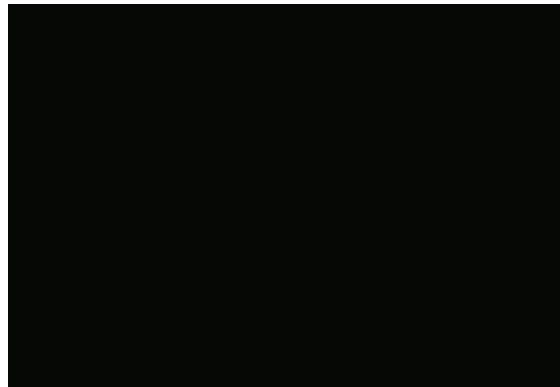
2. 《貝底園》

俯瞰した視点からは、大地に描いた様な絵画を連想させた。そこでみた情景の重要な要素は、自然と共にある移ろいのある空間であった。ここで、作品と空間の一体化を目指した日本庭園を例に挙げ、対極にある西洋の庭園についても指摘し、その差異を見つめ直す。そこでその融和を意図した自作のジオラマ作品《貝底園》を例に表現の拡張を探る。

空間を構築する様々な仕掛けには多くの利点と欠点がある。いかにその空間を調和させ、鑑賞者との関係を豊かにできるのかという問いについては過去においても現代においても多様な試みがなされてきた。その中でも人と自然との調和を図った空間として我々日本人になじみ深い日本庭園を例に、龍安寺の方丈庭園の石庭（図 51）を挙げると、その究極の形として「枯山水」という考え方がある。その本質は「見立て」にある。そこでは砂利の流れを水に例え、景石を島や山に「見立て」ている。実際には存在しない水に五感を研ぎ澄ますことで、自然を想像の中で組み立て、自然以上の自然を引き出している。人間の中にある感情や経験を主要な点のみ残し、不要な要素を切り捨て象徴化する事により、脳内での補完と創造性を高めているのである。対極にある古代ギリシャ・ローマや西アジアのイスラム文化をルーツとする西洋における庭園は、「秩序」による幾何学的な平面造形をメインに造られている。例えば龍安寺と同時期につくられたルネサンス期におけるイタリアにある庭園ヴィラ・ランテ（図 52）では、生垣や花壇を中心に左右対称に人工的に整えられた形が多く、花や緑を使いながらも、古典的な理想に触発され、規則的な美しさを追求していることがわかる。



（図 51）龍安寺方丈庭園の石庭（西側）⁶³



（図 52）ヴィラ・ランテ⁶⁴

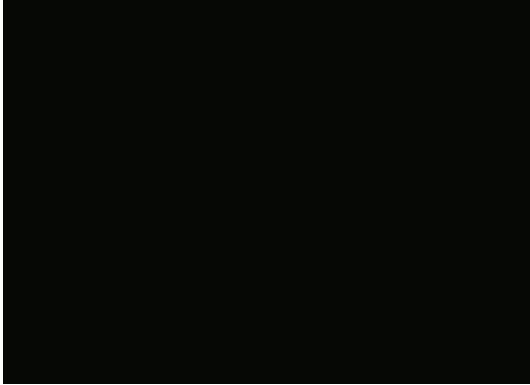
その空間では、成長していく草木や花が常に人間の手によって整えられ、ある種の記号のような、簡素化された風景をつくりあげている。両庭園を比較すると、究極の形を維持するという点においては共通点がある。だが、その美意識は大きく異なるのである。

大きく異なる点において、本質的な違いとは鑑賞する視点である。日本庭園を眺める場合、ある特定の方向からしか庭園を見ることができず、全体を360度見渡すことはできない。反対に西洋の庭園は、自由に歩くことができ、優雅な庭園を散歩できる。だが、庭園の内美を探ろうとした時、幾何学的に造られた庭園では、ある程度の構造が想像でき、解決してしまう。即ち、整えられた空間に未知の存在が排除され爽快感が生まれるが、疑問を抱かせる余地がないのである。

⁶³ 龍安寺方丈庭園の石庭（西側）：『新版 古寺巡礼京都 33 龍安寺』p 39

⁶⁴ ヴィラ・ランテ（Villa Lante）：イタリア ウィテルボ近郊にあるパニャイア（Bagnaia）にあるイタリア式庭園の一つ。

ここで、近代において見立ての文化とモダンなデザインを融合させた重森三玲⁶⁵（1896-1975）を例に挙げる。重森の庭園では、幾何学的な模様を組み込んだ新しい庭園（図 53・54）が誕生し、日本庭園の創造空間に伝統と新感覚が心地良く、日本に留まらず多くの人々に独自の世界観を示している。



（図 53）東福寺,方丈庭園 北庭,市松の庭⁶⁶



（図 54）漢陽寺,地藏遊化の庭

人の手が加わった風景や表現では、実際の自然風景に及ぶはずはなく、その光景に勝つことは不可能である。だが、枯山水の考え方や森重は、ただ単に自然を写しとり模倣するのではなく、その中での最低限の情報によって解釈し、自然から本質的な自然を生み出しているように感じ取れる。

自作の《貝底園》（図 55）は、その東洋の美である「見立て」と、西洋の美である「秩序」の美意識の融和点を考えた時、新たな観点として、ジオラマ的に石舞台を制作し、自らが俯瞰しながらそこに流れる大きなリズムを見つけ出そうと試行錯誤した形態である。「秩序」をもった不変的な性質の石を彫りによって「流動」を生み出していくことを試みた。流動を石に刻むことで、形が立ち上がるのと同時に空間をねじれさせ、新たなリズムを形成する。また石同士の組み合わせによる関わりや、彫りによって生まれる陰影によってそれぞれの形が影響し合うことで新たな流れを作り、循環する形態を探っていた。だがここでの「調和」とは、ただ循環するだけではなく、陰影や形、つまり流動がぶつかり合うことで「保たれるバランス」ではないかと思考した。その一つ一つの緊張感ある関係性が風景として確立してきた時に、初めて、石によるドローイングが、絵画的な要素を含めながら空間に作用するようになったのである。



（図 55）《貝底園》大理石

60×18×30(cm) / 2017, 谷本めい

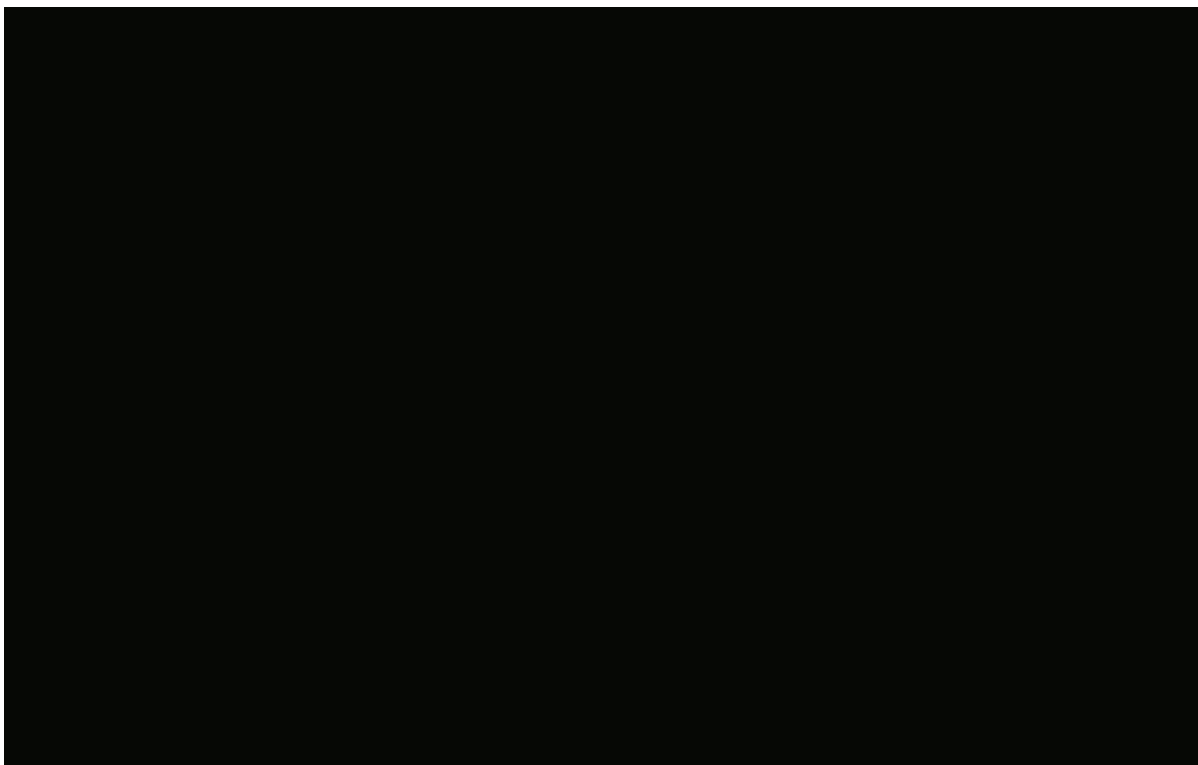
⁶⁵森重三玲（1896-1975）：枯山水庭園の代表的作庭師

⁶⁶東福寺,方丈庭園 北庭,市松の庭：『重森三玲の庭案内』P.19

ここで不透明な不確かさが浮上する。作品を取り巻くあらゆる環境との関係を追求していくために、より実践的な空間への考察が足りない。何かモヤモヤとした感情が湧き上がった。形に拘っても、理想ばかりが詰め込まれ、空間体験へのリアリティが無かったのである。

ある時、岐阜県関ヶ原の石の工房でお世話になっていた職人さんに誘われ、佐川美術館⁶⁷へ行った時のことである。そこで私は「パノラマの絵画」と出会った。

3. 水庭に浮かぶ茶室



(図56) 佐川美術館, 楽吉左衛門館 「俯仰拳」⁶⁸

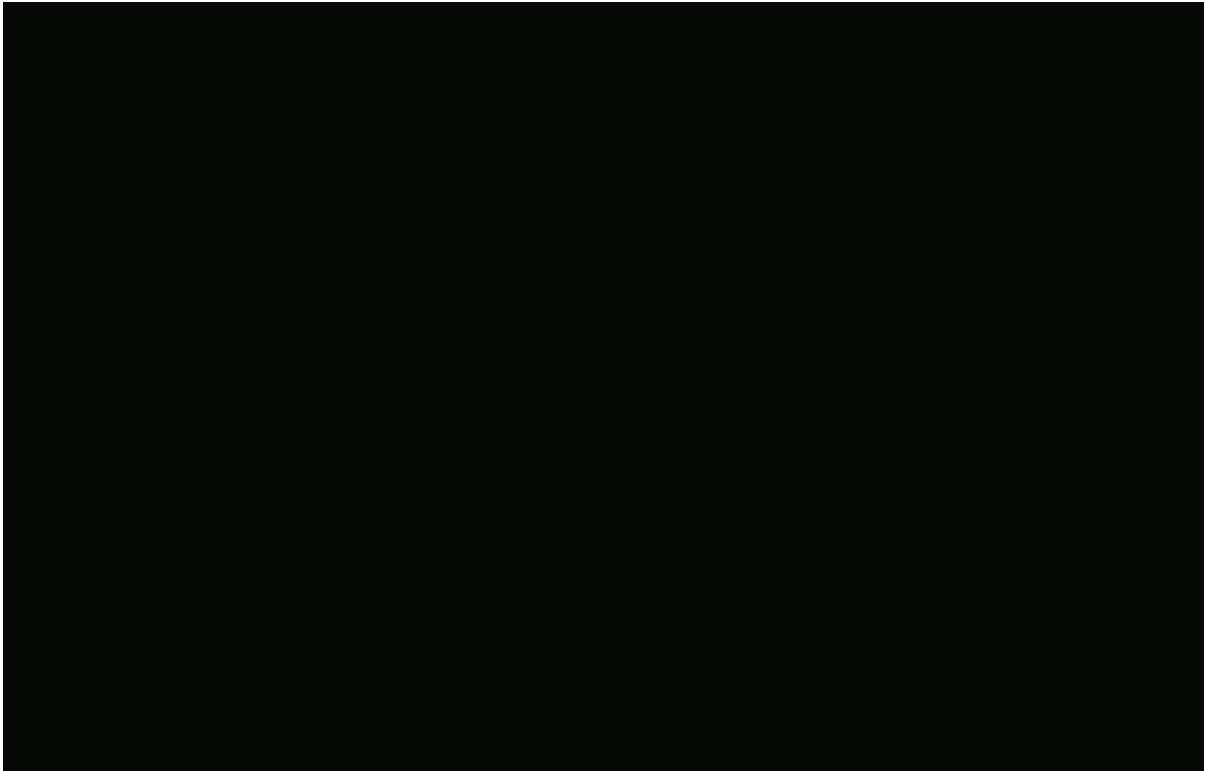
この場所は、佐川美術館の楽吉左衛門館⁶⁹にある「守破離⁷⁰」をコンセプトに建てられた建築の中の一つである。「俯仰拳」(ふぎょうけん)(図56)と名付けられた茶室で、モダンな絡繰をもった障子枠が頭上に吊り上げられ収納されると、開放感のある空間へ視線が突き抜けた。水面と連結し広がる茶室から見た風景は、「大海の絵画」のようであった。一瞬にして身体を含めた精神までもが解放され、洗い流される感覚になり、それと同時に、踏み込んではいけないような圧倒的なエネルギーと存在感に足が竦んだ。腰を下ろすと、水庭の植物が同じ目線に生き生きとした姿で見えてくる。それは、樂氏の『水面と同じ高さに座す。人は自然と同じレベル、目線で生きていかなければならない』という想念の元、設計されたものである。

⁶⁷ 佐川美術館：滋賀県守山市にある滋賀県の登録博物館。

⁶⁸ 俯仰拳：『茶室をつくった。』佐川美術館, 楽吉左衛門館, 五年間の日々を綴った建築日記, 楽吉左衛門 著, 淡交社, 2009年, P.62

⁶⁹ 楽吉左衛門：千家十職の一つ。楽焼の茶碗を作る茶碗師の樂家が代々襲名している名称。

⁷⁰ 守破離：茶道や武道等で修行における段階を示したもの。「守」は師や流派の教え、型、技を忠実に守り、確実に身につける段階。「破」は、他の師や流派の教えについても考え、良いものを取り入れ、心技を発展させる段階。「離」は、一つの流派から離れ、独自の新しいものを生み出し確立させる段階を指す。



(図 57) 畳と石の境界部分⁷¹

今まで過ごしていた現実はどこへ行ってしまったのかと疑う程、別次元の空間に入り込んだようで、まさに非現実の世界であった。というのも、空間に介入した瞬間、時間の流れが変化したように感じたのである。「自然のリズム」で触れた、登山で体感した荒々しい山の緊張感のリズムとは違う、イサム・ノグチや竜安寺の石庭、重森三玲とも異なる特殊な緊張感があった。正面の巨大なガラスは、水底と内部を隔てているにもかかわらず、その分裂を壊さないサイズ感で設計され、精巧に計算されている。また、足元に目を向けると、畳の区枠された人工的なラインと、石組のリズムがリンクしながらも異なる「リズム」を生み出している。その、柔らかな畳と隣り合わせに、力強い黒御影⁷²に繋がり、やがて水庭に解き放たれる視線の流れがある。黒御影石の加工や石組の設置は、私をここに連れてきてくれた職人さんがつくったものだ。大きい塊のまま、石肌を残す割り方は、熟練した技術と長年の直感がなければ第1章の「五感と石」で述べた、石の目（方向）や割れ方を察知することはできない。また、畳と石の隙間は、数mmも無く、まさに石工の真髄とも言える巧みな技であった。石肌が露出した漆黒の色彩は、自然光と共に揺れ動き、荒波のようであり大海に浮かぶ切り立った山脈のようでもあった。畳と石の境界の磨かれた部分（図 57）は、光の波が刻々と揺らめき、波が浜へとしきりに打ち寄せているようにも見え、「人間界」「自然界」の領域をそれぞれ示しながら、隔てているようにも感じ取れた。この忘れられない体験や発見、精神にまで訴えかけられる戸惑いをきっかけに、大地との関係を結びながら、滞在制作によるより実践的なプロセスを経た作品に取り掛かる。

⁷¹ 畳と石の境界部分：『茶室をつくった。』佐川県美術館、楽吉左衛門館、五年間の日々を綴った建築日記、楽吉左衛門 著、淡交社、2009年、P.33

⁷² 黒御影：茶室では、ジンバブエブラックと呼ばれる黒い御影石が使用されている。

第3節 循環する風景

これまで、石への痕跡から石による表現の多様さを考察し、空間への挑戦へと繋がった。そして彫りが自身の絵画表現と共通している関係について論じてきた。また、庭園や茶室からの考察によって、精神的な影響が表現に密接に関わっていることについて分析した。

本章では、滞在制作から様々なコミュニケーションを通して得た学びを生かし実践的な検証を元に述べる。また、私の創作を構築するためには欠かせない緊張感や大地との関係と、制作プロセスについての循環構造を明らかにする。更に、現場に潜む様々な問題にも直面し、新たな場と人の結びつきについて言及していく。

1. 《シルクロードの風》



(図58) 鳴砂山から砂漠を望む

<滞在制作>

2017年12月～2018年1月まで中国の甘粛省敦煌⁷³において、二ヶ月間に及ぶ滞在制作の機会を得た。ここは、シルクロード⁷⁴において歴史的にも重要な場所の一つでもある。滞在制作したのは、目の前に鳴砂山⁷⁵（図58）が広がる敦煌山荘というホテル（図59）、そして辺りにはゴビ砂漠⁷⁶が広がる場所であった。そのホテルの一角に作業場を設けてもらい、制作を行った。



(図59) 敦煌山荘ホテルを望む

初めての滞在制作は良いことも悪いことも含めて、決して日本では味わえない、とても魅力的で衝撃的なものだった。敦煌という場所は、古くから中国と西域との出入り口として栄えていた場所で、世界遺産である莫高窟⁷⁷などがあり、平山郁夫⁷⁸氏を介して日本とも馴染み深い場所である。一度は訪れてみたかった敦煌ではあるが、制作場所としてはまさに過酷の一言であった。まず立ちはだかったのが気温である。この時期の敦煌の気温は平均的にマイナス10～15度で、時にはマイナス20度を下回ることもあった。

⁷³ 中国の甘粛省敦煌：中華人民共和国甘粛省北西部の都市。シルクロードの分岐点の一つ。

⁷⁴ シルクロード：東洋と西洋を繋ぐ歴史的な古代の交易路。

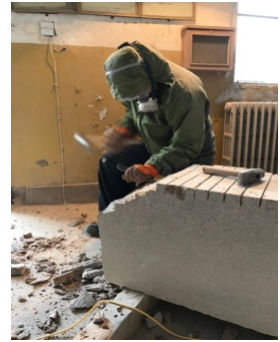
⁷⁵ 鳴砂山：中国甘粛省の有名な観光地。砂山で風が吹くと「砂が鳴く」音を出すことで知られ、そこからの名称。

⁷⁶ ゴビ砂漠：中国の内モンゴル自治区からモンゴルにかけて広がる砂漠。総面積は約130万k㎡。

⁷⁷ 莫高窟：中華人民共和国甘粛省敦煌市の近郊にある仏教遺跡。

⁷⁸ 平山郁夫：日本画家、教育者。シルクロードを隈なく尋ね歩き、仏教をテーマにした作品を多く発表。(1930-2009)

作業中にマスクをしているとその息の水分でまつ毛が凍り、コーヒーを地面にこぼすと瞬間的に凍って足を滑らすなど厳しい現場であった(図60)。人間はマイナス20度を下回ると体が動かなくなる事実を初めて知ることになった。乾燥地帯なので滅多に雪は降ったりはしないのだが、降った時はふわふわとした軽い雪が舞い、砂漠に降り積り山が真っ白になっていた。砂漠に雪が降るとは思いもしなかったので、衝撃的な体験の一つであった。後から知ったのだが、敦煌の12月～2月は寒すぎて機械が凍って作業にならないらしく、現地の石材加工の工場は全て閉鎖していた。



(図60) 敦煌での制作風景

滞在制作場所がホテルだったため専門的な道具は全く揃っておらず、道具の不足問題が浮上した。先に述べたように工場も閉鎖していた為、4km離れた町の小さな道具屋に自転車で足繁く通い、見えそうな道具を集めることから始めた。

手に入る道具は限定的で2台に1台は煙が噴いたり、6円のゴーグルをまとめ買いすると、片方のガラスがないものがあったりと、ハプニングの連続であった。更に、肝心の石を大きく割るためのセリ矢⁷⁹という道具がなかった。そこで、『無い道具は作ってしまおう』と、職人さんに教わった道具の加工を試した。基本的な構造と理論そして、石の特徴が理解できれば、石を割る簡易的な道具は作ることができた。滞在制作では、そういった道具の問題も重要なことである。使い慣れた道具は使えず、工夫し、無ければ作る。現地の特性を活かす。これも設備の揃った大学では学べない、貴重な体験であった。

敦煌の石自体は、この地方でよく取れる赤御影石⁸⁰に属するもので粘りは少なく、バリバリと削れるが、硬度も高く、私にとっては形を作るのが難しいと感じる石であった。砥石や砂岩に近い性質をもち、普通は半年くらい保つグラインダー⁸¹の刃が、1日で削れて無くなってしまふ。そこからは、彫っても、彫っても、終わりのない作業が続いた。体は寒さと疲労でボロボロになり、先の見えない作業に絶望を感じた時も少なくなかった。だが、氷点下の中汗をかき、ふと作業を止めて外を見渡すとそこには雄大な砂漠(図61)が広がっていたのである。



(図61) 滞在していたホテルから砂漠を望む

厳しい条件下の中、日々美しい砂漠を見ていると、人間がシルクロードをという交易路を築き上げたことの果てしなく途方もない時の流れを感じた。そして、気候が音楽のようにゆっくりと変化し、絶え間ない砂漠の流動を目にした。その風景は、敦煌視察で見た涅槃像⁸²の姿に重なったのである。

⁷⁹ セリ矢：石を割るための道具。

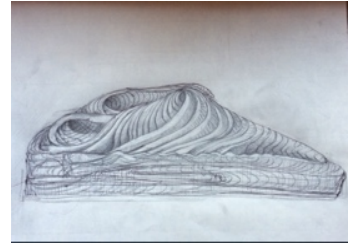
⁸⁰ 赤御影石：花崗岩の一種。赤色。

⁸¹ グラインダー：回転運動によって加工物の表面の研削または、切断を行う機械。

⁸² 涅槃像：釈迦が入滅する様子を仏像として表したもの。

〈作品と風土〉

第1章で触れた石の風化や侵食には、現象的な表情への移ろいやそれに対する感情だけではなく、岩石の珍しい形状を何か具体的な形に見立て、そこに様々な伝説を付加したり、神として祀り、信仰の対象としたり、あるいは観光地となり大切にされたりしてきた歴史がある。そのような石や岩石、鉱物のことを「奇岩」と呼ぶ。私は、その奇岩のように見立てることで釈迦の入滅の際の涅槃⁸³像に模した図案（図62）を制作し、《シルクロードの風》（図63）を制作した。



（図62）シルクロードの風 図案



（図63）《シルクロードの風》 赤御影石 300×1000×75(cm) /2018年,谷本めい

敦煌で風が吹き、風と共に降り積もった砂が堆積し、鳴砂山を作る。また、風は吹き砂を鳴らしながら次の場所へと運ばれていく。そうすることでできた石が敦煌で出会った石なのである。その石を切りだし、彫ることは、大地の輪廻から一度外れ、私の身体性と共に新たな流転のリズムを刻むことである。この作品を作る上で一番気を使ったことは、目の前に広がる大いなる大地の流転を肌で感じ、その流れに身を任せながら作品にリズムを作り（図64・65・66）、空間を繋ぎ合わせることであった。そこには私の考えや形を作品に押し付けることなく、素直に大地や大気の流動、石を思いながら素材と向き合うことであった。

⁸³ 涅槃：ヒンドゥー教、ジャイナ教、仏教における概念で、輪廻から解放された状態のことを言う。



(図 64・65・66) 《シルクロードの風》部分

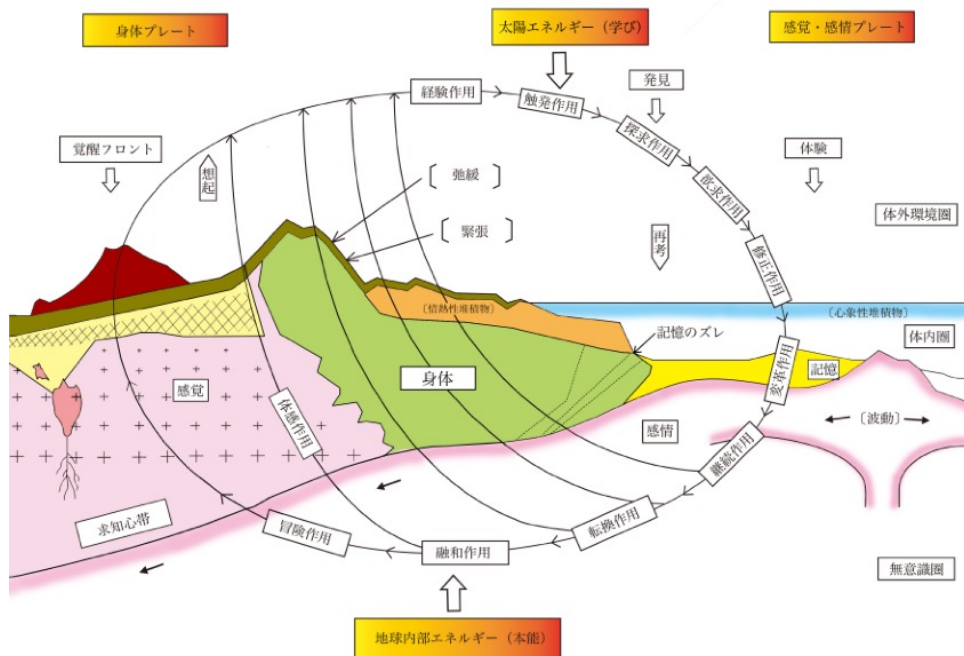
滞在制作で明らかになったことは、その土地の風土は作品にとって、切っても切り離せない関係であるということ。そこで生まれた自然物を相手にする時は、その成り立ちをよく知り、触れ合うこと。感じる。すると、自ずと彫るべき形が見えてくる。そして、素材の性格や背景が見えてきた頃に、初めて自分の形を見出し、リズムが生まれる。いくら他のリズムをもってきて、うまく形にならない。その土地で出会ったものを大切にしなければ、石の表面だけを右往左往しても作品にはならないのだ。「自分の中のリズム」が重なり融和する頃に作品が表出してくる。

2. 大地の輪廻図

大地と直接関わりながら作品が生まれることで、自身の制作プロセスを構成している様々な作用が、作品へと直結する関係にあることが明らかになってきた。そこで、「大地の輪廻図」(図67)を参考に、ここで改めて定義する。大地で行われている輪廻的な循環運動や働きは、私の制作プロセスとリンクするのである。その過程と比較し、置き換えて再構成、整理したものが(図68)である。



(図67) プレートテクトニクスから見た岩石の地質学的なサイクルと、地学現象の概念図⁸⁴



(図68) 制作プロセスの循環図(筆者作成)

⁸⁴ プレートテクトニクスから見た岩石の地質学的なサイクルと、地学現象の概念図:『広島大学 地球資源論研究室』第10回 地表の変化より

大陸は最初から現在の位置にあったわけではない。今も我々の足元で非常にゆっくりだが、確かに動き続けている。また、大陸だけではなく海底も動いている。地球の堅固な外殻は、構造プレートと呼ばれる巨大な板状の岩石に分断され存在し、プレート同士は激しくぶつかり合いながら大陸もまた、構造プレートと連動して動いているのである。地殻に換入したマグマと火山は火成岩を形成し、地表に隆起すると容赦ない侵食によって破壊され、その断片は洗い流されながら海に入り、沈澱して堆積岩に生まれ変わることがある。この堆積岩が隆起して山になったり、熱や圧力で変化して変成岩になったりする。これらもまた隆起と侵食を繰り返しながら海に入り、再び堆積しプレートと一緒に沈み込むことでマントルに運ばれ、マグマとして噴出したり変成岩になったりを繰り返している。つまり、地球の岩石がこれらの作用によって「生成→破壊→再生」を繰り返している大地の輪廻なのである。

このように、多角的な循環を繰り返す岩石の作用は、私の制作に重ね合わせることができる。それを提示したのが制作プロセスの関係図である。大地の上に立ち制作を行うこと自体が、このプロセスから伺えるように、外界と内界を行き来し、それぞれが密接に関係を結ぶことで、大きなリズムをつくり出していると考えられる。全ての働きや作用はこの循環によって必然的に起こりうる。それは、地球内部のダイナミックなエネルギーを導き出すために不可欠な関係にあるのだ。

3. 《結びのゆりかご》

敦煌での制作に続き、滞在制作から生まれる作品と、「石と人の関係」を探る。第1章で触れたように、石は人に直接的な供給と間接的な癒しや学び、心に豊かさを与えてくれる。ここでは自作の《結びのゆりかご》が誕生するまでを追いながら、石と人が結ばれる空間を探究した。

2018年冬、兵庫県高砂市の松下石材によって「結びの石彫シンポジウム」が開催された。そこでは、6名のアーティストが選出され、竜山石（たつやまいし）を素材として、「結び」をテーマに、それぞれ作品制作し、最終的に竜山石の採石跡地（史跡）に設置するまでが大きな流れであった。現存する竜山石の採石場は、わずか三箇所のみで、その一つが松下石材の採石場である。滞在制作は、その現場で行われた。



(図 69) 竜山石の白い斑点

竜山石は凝灰岩の一種である。この凝灰岩は、火山から噴出された火山灰や岩塊が地上や水中に堆積してできた岩石である。その為、様々な大きさ、色、形の岩片や結晶が入り混じっていることがわかる（図 69）。それが竜山石の特徴でもあり、様々な度合いに変質した軽石や流紋岩の破片に加え、斑点状の石英⁸⁵の結晶が石の多様性を導き出している。

また、竜山石の色彩には赤・黄・青の三色あるが、（図 70）のような黄色と青の境目がはっきりと分かる状態で採れることが多々ある。中でも、赤い竜山石は産出量が少なく貴重で、鉾山の最上部で見かけることができた。

⁸⁵ 石英: (quartz) 化学成分は無水珪酸。無色透明の結晶鉱物。

竜山石は、初めて出会った不思議な石であった。その材質は、御影石や大理石とは違う柔らかい印象があり、不思議と心が穏やかになるような実感があったのだ。実際に石に触れてみると、少し粘土質であった。その材質からみても、優しい印象に繋がっていることがわかる。敦煌で彫った赤御影に比べ、硬度は低く、加工しやすい石として、日本の石文化の中でも重要な役割を担ってきた。石の採石は古墳時代に始まり、石棺や石仏、石造物等、多様に活用され1700年の歴史がある。例えば、代表的な建造物では、皇后吹上御苑・国会議事堂・神社仏閣等があり、姫路城の石垣（図71）では、竜山石の色彩が散りばめられた石組みの、美しいリズムを見ることができた。



(図70) 黄色と青の境目が良くわかる竜山



(71) 姫路城の竜山石の石垣



(図72) 生石神社「石の宝殿」

高砂の地域では、竜山石が食器やランプ、アクセサリ、お食い初めの歯固め石や、マッサージとしてお腹や子宮を温めるためホットストーンの役割等、様々な形で生活の中に活用されていた。また、この地域では、巨大な竜山石の岩盤を彫り込んだ稀少な遺構がある。日本三奇と呼ばれる奇跡の一つで、「石の宝殿」（図72）と呼ばれる場所に、巨大な四角い竜山石が水に浮いているように見えるのである。いつ、誰が、なんのために作ったのかは、明らかにされておらず、謎多き最古の巨岩として、存在している。その石は、「生石神社」と名付けられた空間に大切に祀られ、この地域のシンボルのような存在、または高砂を代表する風景の一つとして多くの人から親しまれていることを知った。竜山石のエネルギーに囲まれたこの地域は、歴史を紐解いていくだけでも興味深い物語が多く存在している。だが、ここでは私が感じ得たものを土地と関わりながら探る必要があった。



(図 73) 2018 年 12 月 1 日 発破直後の風景

滞在制作は三ヶ月間の猶予があり、私はおよそ二ヶ月半、滞在してじっくり制作を行った。採石場では、定期的に発破が行われ、サイレンの音から始まり、大きな爆発音、その音と共に身体に地響きを感じた。石が重力に引かれ崩れ落ちていく瞬間がスローで見えた。凄まじい迫力であった。採石場を覆うように煙が立ち込み、後から崩れ落ちる石の音がゴロゴロと聞こえる。終わりのサイレンが鳴り、白い煙が少しずつ空間に解き放たれていくと、崩れ落ちた大きな石の塊が現れ、『やったなー！』『ごっついのがとれたなー！』という職人さん達の喜ぶ声が聞こえた。青と黄色の竜山石が大地に転がり散らばった風景（図 73）は、眠っていた遺跡が現れたかのようだった。この鉱山では採石する為に、火薬を詰めるための穴を長時間あけ続けるという過酷な労働がある。現代の技術や機械を用いても大変な作業である。生石神社の巨石にしても、人と石の歩みは、厳しくも美しくもあり、壮大な物語を感じる。私は、このように職人さん達が命懸けで採ってくれた大切な大地の一部から、一つの石塊を選択し、作品をつくるのである。

滞在制作は公開しながらの制作であった為、多くの人がその様子を見にきてくれた。毎日近所を散歩している人や、話を聞きつけて見にきた人、たまたま通りかかった人、色々な方と話をする中で気づいたことがある。それは、この石に対する「愛情」であった。竜山石が好きで、岩肌が見えるところに家を建てたという夫婦にも出会った。私の制作過程を定期的に覗きに来ては、『元気をもらえる』と言ってくれた末期癌のおじいさんもいた。様々な物語を聞く中で、多くの人の人生の断片を知りながら、石が人々を結びつけ、新たな出会いが生まれていく。私は、初めて高砂に訪れ、この石の存在を知った。だが、ここに住む人々と話すきっかけができたことで、多くの人が石に愛情を抱き、人々を結びつける力をもった竜山石の存在に気づかされたのである。

竜山石の採石現場には古くから石切歌（図74）というものがある。石を鉄ノミで叩く際に、歌いながらリズム良く削（はつ）るのである。

播州石乃宝殿石切唄

いこまいらんしよかよ 石乃宝殿さんへよ
ひとぢやみのためぬしのためよ しゃんとこいしゃんとこい

きたらみてこえよ 石乃宝殿さんへよ
うきいしおがんで ふくもらえよ しゃんとこいしゃんとこい

たかさごよいとじやま いちどはおじやれよ
うきいしおがんで こしぬくなよ しゃんとこいしゃんとこい

石乃宝殿からよ そのまつみればよ
まつがつえつくたひすがたよ しゃんとこいしゃんとこい

やかのじぞうさんばよ あたまがまるいよ
からすとまれば なげしまただよ しゃんとこいしゃんとこい

（図74）石切歌



（図75）石を鉄ノミで叩く石工の姿

この石切唄に度々出てくる『しゃんとこいしゃんとこい』というリズムが印象的である。これは、祭りの掛け声などにも出てくる言葉で、「しっかりとこい」「ちゃんとこい」というニュアンスがある。この唄は、自身を奮い立たせながらも跳ね返ってくる石のエネルギーを受け止め、石と向き合う一種の呼吸法にも思えた。

日本語には一つの言葉に多くの意味合いが含まれるが、その奥深さは詩や唄等の言葉とリズムによって導かれる時に、風景や情景、心情を伴って感じることができる。この唄では特に石を打つリズムとその反動や振動を確かめながら石と関わる石工の姿（図75）が自然と浮かんでくる。私は実際に歌いながら制作しているわけではないが、石に触れる時は確かに自身の中に呼吸（リズム）がある。石と対話することとは、そのリズムとの関わりから生まれる形を物体として生み出し、空間に放出していくことではないだろうか。

滞在制作には、多くの事を学ばせて頂く過程がある。私は、その土地と石の響きに耳を傾けながら、第一印象で感じた竜山石の柔らかな印象を大切に、黄色い石を選択（図76）し制作をスタートさせた。



（図76）選択した竜山石と採石場

この作品では石を彫りながら、「人と石を結ぶ」ことに焦点を当て思考した。そして石の性質を探りながら徐々に穴を広げ、人が潜れるくらいの穴を開け始める(図77・78・79)。穴のサイズ感は、子供なら少し這いずれるくらい、大人なら体を疼くめながら入り込めるくらいである。

滞在制作期間中は、作品のすぐ横にあるプレハブで生活をさせてもらっていた。陽が昇ると同時に制作を始め、陽が沈むまでに作業を終える。制作では太陽と共に始動し高砂の山に吹き込む冷たい風を受けながら少しずつ穴を拡張させていった。夜になると、近くに住宅もあるので音の出る作業はできない。だが、暗くなってからは毎晩のようにライトを当て、石に落ちる陰影を見つめていた。日中では気付くことができない「影のリズム」を強い光によって確かめていたのだ。当たり前だが、自然光と意図的に当てるライトの光では影の強弱は異なる。だが、光の具合を日中確認したくても、石は動かすだけで大変な作業であるため、頻りに位置を変えて見ることはできない。従って、ライトの灯りを太陽の光線と仮定し、石に落ちる光角の具合を観察し、日中と比較しながら制作に繋げていた。



(図77・78・79) 制作過程と光角の観察



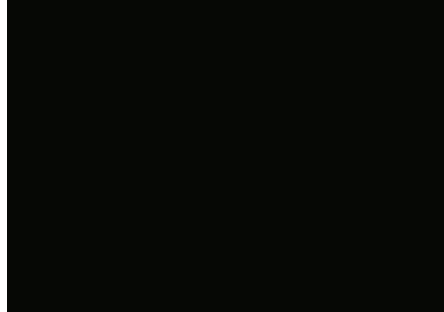
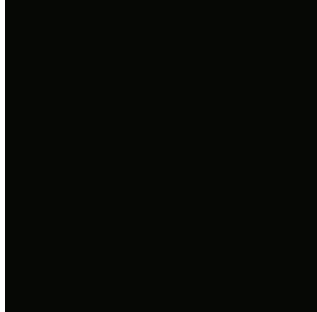
(図80・81) 光のリズムを昼夜で観察し、試行錯誤を繰り返す



作品をくり抜き、光を石の内部に取り込んだ。その時々空間の温度や景色を含めた形になっていく(図80・81)。「結び」というテーマについては制作プロセスを巡って結ばれる人々の縁や太陽の循環、そしてゆりかごと考えると、今までの自分の中の一貫したテーマである流転のリズムと共通することだと気づき、まさに思考が結ばれた。

石の内部に飛び込み、うずくまり、身体を委ねた時、赤子に戻り母に抱かれているような感覚であった。竜山石の優しい石肌に触れ、大きなエネルギーに包まれたのである。

ここで得られたことは、住む人たちとの対話は地域を知り、人間性を知ること、この土地で何があったのか、人々にとって竜山石とは何なのか、忌憚ない意見を聞くことができ、余所者である自分が、その土地を知るために必要不可欠なことであった。また、ここで実感して伺えたことは子供達の感受性豊かで柔軟な「冒険心」である。



(図 82・83・84) 子供たちの様子

その姿は、まさに身体の赴くままに自由に動き回り、感覚器官が研ぎ澄まされているようにも思えた。子供たちは小さな身体を彫刻に沿わせながら注意深くよじ登ったり、くぐったりしながら全体を隈なく探検してくれた。猫が体のフィットする気持ちのよい姿勢を探り当てるように、また母親のお腹の中で胎児が心地良い場所に体を移動させるように、個々の身体と石が感性を通して連動しているようであった(図 82・83・84)。

イサム・ノグチは「ブラック・スライド・マントラ」⁸⁶という滑り台や、観測台に見立てた彫刻をつくり、『子供たちの尻がこの作品を完成させる』と言った。石は人々が継続的に触れることで、じわじわと表面が摩擦によって磨かれていく。カンボジア遺跡の一つであるアンコールワット⁸⁷のレリーフ彫刻にも伺えるように、硬い石でも人々が幾度も触れ、磨かれた部分は、劣化していく自然現象とは対極的にいっそう輝きを放ってくるのである。だが、屋外環境に長く置かれ、触れられることやメンテナンスがなければ、第1章の「自然による石への干渉」で触れたように、風化や侵食によって少しずつ本来の自然へと還ってゆく。人間が干渉することでその摂理は後退もすれば前進もするのである。

また、石はヒヤッと冷たく、太陽が当たればほんのり暖かい。頬をピタッと寄り添わせながら石の温度を感じ取っていた子もいた。竜山石は水分を吸収する性質があり、雨に濡れたり、朝露で湿ったりした日は、人間のように水分補給しているようでもあった。石はその時々天候さへ包み込み、身体に直接的に温もりを実感させ体感させてくれるのである。

⁸⁶ ブラック・スライド・マントラ：北海道札幌市にあるイサム・ノグチが手掛けた滑り台型の彫刻作品。

⁸⁷ アンコールワット：カンボジア北西部に位置する世界遺産。アンコール遺跡の一つで、その遺跡を代表する巨大な寺院。



(図 85) 設置された《結びのゆりかご》竜山石 180×210×70(cm) /2019年,谷本めい

広大な竜山石採石遺跡の中に設置された《結びのゆりかご》(図 85)は、太陽を背に配置した。制作場所でも同じ方角で制作を行っていたように、設置した際に作用する光の動きを見極めながら、正面から見て逆光の位置関係で見せたかった。石で挟み込んだ空間は、少しずつ空間をずらしながら穴を広げたことで、太陽の動きと共に、石の中に仄かな光の陰影を送り込むことができた。光と共に変化する陰影が地球の時間を感じられるよう、また作品の凹凸を鑑賞者が辿れるよう、構築を試みた。そして最終的な光の効果は自然のリズムに委ねたのである。

このように、滞在制作による人々の繋がりを意識したところから、身体と連動する子供たちや体感する人々の様子を伺うことができた。石に包まれることは大地に包まれること、大地に包まれることは母親の腹に還ることとも思える。

《結びのゆりかご》は、広大な竜山石採石遺跡の中に設置され、人々がその石の中でうずくまることで完成された。制作の基盤となる石との出会いは、空間と光角、そして身体との連動によって関わりを深めていくことで初めて作品として成立していく一連のリズムを得た。

【第3章】石による空間構築 -博士提出作品《痕跡の海》



(図86) 痕跡の海 試行錯誤 方解石・パネル・スタイロフォーム・セメント 860×1030×180(cm)全体含む /2021年,谷本めい

本章では、これまでの探究を踏まえながら、山口県で滞在制作し、出会った方解石と場の関わりによって構築されていく《痕跡の海》(図86)について解説する。

この空間を創造するためには、これまでの制作を総括するような試みが含まれている。だが、今までの制作と比較した場合、最大の違いは、滞在していた山口県から作品を移動させ、自身が制作していた鉱山とは全く異なる発表の場に作品を提示することである。それは、当たり前だが両者共、屋外でありながら全く異なる印象をもたらす。いかにその空間へ自身のリズムを生むのかということが課題である。

本論の結論として、この作品を提示することで石による空間構築がもたらす表現がどのような効果を生み、内界と外界を結ぶ小さなリズムから大きなリズムまで、広がりのある新たな試みとなったのかを提示する。

第1節 《痕跡の海》 -現地調査と滞在制作

私は、山口県美祢市にある大理石鉱山を訪れた。これまでの制作を巡り、更なる可能性を探るべく訪れたこの場所は、かつて海であった地形の歴史が色濃く残り、その神秘が多く内在している。この土地で、滞在制作を行い、今回の提出作品である《痕跡の海》が空間構築されていく。美祢の大地に住む人々にとって、この土地を包み込む大きなリズムは既に内在していた。それは大地を基盤とした風景の中に生活や営みがある為である。東京で育った私にとって、美祢の力強い大地は衝撃的であった。ここから石と大地との対話が始まる。

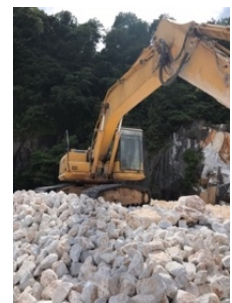
1. 鉱山へ -方解石との出会い



(図87) 美祢で採石される 長州霰（中目）の巨大な原石

鉱山の採石場までは、車がやっと通れるだけの崖と隣り合わせの山道で、およそ20分かけて車で上がっていく。主にダンプカーが通るための山道は、軽自動車では険しい道だったが、未知の領域へ入っていくような、探検家になったような心境であった。木々のトンネルを抜けると、思わず深呼吸したくなる程、壮観な光景が広がっていた。目に飛び込んできた風景は赤茶色の土で覆われた美しい色彩であった。

この鉱山で主に採石される石は、長州霰（中目）と呼ばれる白い大理石である（図87）。地質学的に言えば、結晶質石灰岩である。茶色の大地からチラチラと顔を出す白い石のコントラストが美しく、太陽に照らされると眩い光を放っていた。いくつかの黄色い重機が山に点々とし、ここでの石加工は大きな石がとれてもほとんどが重機によって小さく砕かれ（図88）工場へ出荷されていく。小さく砕かれた石は工場に移動した後、更に細かく粉碎され、建築材料の骨材として、製紙、製鉄、ゴム、化粧品または歯磨き粉に含まれる研磨成分、そ



(図88) 砕かれていく石

して薬品や食品にまで生まれ変わり、我々の身の回りの様々な場面で、知らないうちに石や鉱物の成分が使われている。また、近年では石灰岩由来のレジ袋も生まれている。ふと意識して周りを見渡すと、普段は気に留めていなかった道端の石ころや川辺の石、石壁、石に纏わる文化が数多く存在していることに気づくことができる。

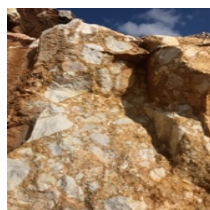
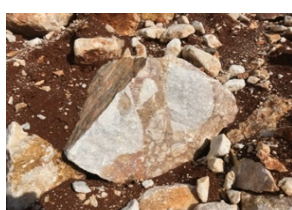
石や自然と人間が共に寄り添ってきた歴史は、人に直接的な供給と間接的な癒しや学び、心に豊かさを与えてくれる。実際に出荷されていく現場を目の前に、私たちの生活の支えとなり存在していることを改めて実感した。

山の一部は酸性雨によって氷柱のように溶け出し、小さな鍾乳洞（図 89）をつくり出していた。この地域には秋芳洞と呼ばれる東洋一大鍾乳洞の地下世界へと広がり、地下世界がどこまでも繋がっている。大地が一つであることを強く実感すると共に、人間の手が及ばない世界には、絶え間なく成長している地下空間があることを想像するだけで、心が躍るような心境であった。

鉱山内の石（図 90・91・92・93・94）は、地殻変動によって形成された成り立ち故に、不純物の少ない結晶質石灰岩の他に、凝固するタイミングや、変成度が上がる（より高温になる）ことで結晶度が高くなり、即ち粒が大きくなる箇所が存在し、環境に応じて表情が異なる石が採石される。同じ鉱山内でも不純物が混ざり、その色彩や成分によって様々な石灰岩があるのだ。



(図 89) 鉱山内の小さな鍾乳洞



(図 90・91・92・93・94) 鉱山で見られる様々な石灰岩

鉱山で主に採石される石は長州霰から始まり、黒い斑点やピンク色が混ざる箇所、方解石に変成した箇所を含む石、薄雲と呼ばれるキメが細かい石灰岩もある。多様な表情がある鉱山の石の中で、私の目にとまった石が「方解石」（図 95）であった。その石に興味を示した私に、職人さん達は口を揃えてこう言った。

『脆くてどうにもならない石じゃ』



(図 95) 出会った方解石の原石

美祿ではかつて大理石の石彫シンポジウムが盛んに行われていた。その際に使用されたのは、主に採石されている白くて不純物の無い長州霰である。私は、彫刻にうってつけの石ではなく、その「脆くてどうにもならない石」に強く惹かれた。それは、今までの制作や作品をつくる上で大切にしている挑戦的な意欲が真っ先に溢れ出した瞬間であった。例えば、テニスにおいても、強い相手に立ち向かうほど意欲が増し、自分より弱い相手だと急にプレッシャーに襲われることがあった。方解石は、脆さという弱みを持ち合わせていながら、石自体の力強さの両方を兼ね揃えた難しい相手であっ

た。力づくに形を彫ろうとすれば壊れてしまう、恐れてしまうと思ったようにはいかないのである。第2章「テニス/パフォーマンス」〈打点へのヒット/力の加減〉で述べたように、力任せにやりとりするのではなく、石はその都度違った試練を私に与え、心意気を浮上させ、強く背中を押してくれる存在でもある。新たな挑戦と共に、自身の制作や作品を進化させていく事にこそ、生きる糧を見出していけるのである。そう改めて決意し、滞在制作がスタートした。

〈滞在制作〉

私は、鉱山の採石場内で滞在制作を行えることになり、制作を始めた。

石はおよそ8 tあり、例えるなら車5台分の重さである。巨大な鉄の塊である重機ですら3.5tが運べるギリギリの重さである。石を割らない限り、鉱山から下ろすことすらできないため、石を分割しようか悩んでいると、石を転がしながら移動させた際に自然と真二つに割れた(図96)。振動も原因だったが、それよりも割れた面の結合が元々弱く、その隙間に雨水などが入り込み、その摂理によって割れたことが要因だと推測できる。

私が出会った石の塊は、幸運なことに手を加えずして割れ、その内側を露わにしたのである(図97)。その断面を見ると、ほぼ完全な方解石のみによって成り立つ石であることが判明した。自然に割れた石の断面(図98)は、とてつもなく美しく、私はしばらくの間、目が離せなかった。中に眠っていた石の色彩は、半透明の白や薄いピンク、ベージュ、黄色やオレンジ、そして茶色が混在し、暖かな大地の色であった。アイスランド等で採石される透明度の高いアイスランドスパ、別名サンストーンと呼ばれる方解石は、光の複屈折⁸⁸の効果によって二重屈折を肉眼で観察することができる。古来スカンジナビアの海洋民、即ちバイキング達は、太陽や星が雲に隠れると、このサンストーン(太陽の石)を使って航海を続けていたという説もある。この鉱山では不純物が多く混入し、そのような方解石は見つけられなかったが、光学コンパスとして利用されていた石だと思えば、鉱物世界への興味や、先人達の鋭い観察への関心に胸が高鳴った。



(図96) 真二つになった方解石



(図97) 持ち上げながらワイヤーをかける



(図98) 方解石の断面

この鉱山の方解石は、元素によって所々薄く色付くことで、石一つをとっても様々な表情がある。その物質は、マンガン⁸⁹やコバルト⁹⁰を含むとピンク色、鉄分を含むと黄色やオレンジ、茶色等に発色する。また、石の断面は「へき開」と呼ばれる鉱物特有の割れ方をする構造故にみる事ができる、結晶のパズルのようで、まさに自然が創り出した芸術であった。だが、方解石はその美しさとは裏腹に、構造的に脆く彫刻や建築材料にも不向きなため、この鉱山では不要なものとして扱われ、使い道がなく山の上に静かに転がっていたのだ。大切な地球資源である石の弱みや特質、性質をいかに表現に繋げ、石の新たな在処を作ることも空間を構築していく上で、一つの試みとなっていく。

⁸⁸ 複屈折：非等方性をもつ媒質に光が入射する時、二つの屈折光が同時に現れる現象。

⁸⁹ マンガン：(Mn) manganese, 単体は銀白色の金属で、鉄より硬くて脆い。鉄に次いで広く分布し、動植物体にも微量に含まれ、発育や代謝に不可欠。

⁹⁰ コバルト：(Co) cobalt, 純粋なものは銀白色の金属である。鉄族元素の一つで、強磁性体である。鉄より酸化されにくく、酸や塩基にも強い。

2. 大地に潜む海



(図 99) 秋吉台頂上付近

私は滞在制作をしながら、鉱山がお休みの日は美祢の街を巡っていた。ある日、秋吉台（図 99）をトレッキングしていた時の事である。こんなにも歩いたのはどれくらいぶりだろうか。秋吉台の地図を見ずに、ひたすら先を目指し歩いていた。その広さを甘んじていた私は、途方もない道のりに何度も怖気付きそうになった。なんとか山頂付近に到着すると、息を呑むほど美しい秋吉台の草原が広がり、無数の岩が凸していた。一つ一つの岩は、細かく配置されているようにもとれるが、実際は大きな一つの石灰岩の大地が雨風によって侵食された姿である。第一章の「サイクル」でも触れたが、この地帯には凸した岩とは対極に、凹んだ大地がある。それが、ドリーネである。ドリーネは石灰岩地にしか見られない地形要素で、大地に降り注いだ雨水がこの凹地へ集められ地下の巨大な鍾乳洞へと続いている。刻々と変化している大地の循環を感じれば感じる程、私は歩を止めたくなかった。私は歩きながら自問自答し、自身が感じる「自然への憧れ」とは、「変化し続ける事への憧れ」なのだと、改めて体感した。

初めての石に触れる時は計画を持たず、まずは石を知ることからはじめてみる。方解石をハンマーで砕くと、余りにも脆く（図 100）、頭を抱える程であった。だが、その断面は美しく、壊れていくことが勿体なく思え、手が止まり躊躇してしまう自分がいた。ふと足元をみると、砕け落ちた方解石の破片が太陽に照らされキラキラしていたのである。宝石のように散らばったその光景は、太陽に照らされた海の波が揺れ、光輝いているようだった。また、その砕け落ちた石は、四角く、同じ形に崩れ落ちる。彫れば彫る程その破片はモザイクのテッセラに見えたのである。

私は気がつくとも方解石と対話しながら、その四角い岩肌に生き物の本質を示す象徴としてアンモナイトを彫り出していた。



(図 100) 脆い方解石の表情

アンモナイトの数は、日を重ねるごとに増え続けていった。彫る行為と石片を拾い集めることを同時進行しながら、彫りによって形を立ち上げ、同時にこぼれ落ちた自然の色彩を拾い集める。一つの方解石があるリズムをそこに生み出せるまで、根気よくその工程を繰り返し行った（図 101）。

作品には刻々と流れる私の時間と、身体の運動が同時に組み込まれて存在していく。第2章「テニス/パフォーマンス」〈打ち返す/コミュニケーション〉で触れたように、石とのやりとりは自身のリズムが掴めるまでのラリーである。そして〈ゾーンに入る/点と線を結ぶ〉で触れたテニスの試合で、周りが見えなくなるほど集中した時に、ボールがスローモーションのように見えことがあると述べたが、この時まさにその状態であった。歩みを止めなければつかみたいものがゆっくりと見えてくるのである。

脆く、彫刻には不向きだと言われた方解石は、実際彫ってみると、崩れ落ちたり、壊れたり、欠けたりヒビが入る。美しく彫ろうとすればする程、立て続けに起こる。その崩壊に恐れず彫り込んでいくと、その「割れ」が一つのフォルムとして融和し、抑揚のあるリズムとなって響いてきたのである。それは、アンモナイトの化石を発掘しているような感覚であった。作品も変化し続け、崩れながらも変容を繰り返していく。それは、自然そのものに導かれているようで、心地がよかった。石は、自然物であるが故に、人間の手にはコントロールできない。もしくは、する必要がないほど美しく、訴えかけるものがある。それは、私に多くの感情を沸々とさせ、その絶え間ない感情の波が自己の内界と作品を行き来することで空間に形となって放たれていく。描くことを主にしていた頃は、自身の表層から何とか形を探ろうとしていたように思える。だが、石に触れるようになってからは、自身の感情によりぶつかることが多くなった。だが、それ以上に素材と素直に向き合えるようになったのである。

職人さん達と改めて方解石の美しさについて話した。

『いつも邪魔者扱いしていた石だが、改めて見ると綺麗な石じゃのう』（図 102）。そう思って貰えただけでもやり甲斐のある石であった。

美祢市での滞在制作はここまでとなり、引き続き岐阜県の関ヶ原で制作を続けていく。岐阜県では、お世話になっている石の工房がある。その工房の一角に石を移動させた。当たり前だが、鉱山の中で見ていた石と工房で見る石はまるで違った（図 103）。山の上では違和感がなく、風景に溶け込んでいた方解石は、地上に下り立つと、突如現れた巨大な岩塊であった。



(図 101) 滞在制作風景



(図 102) 職人さんと方解石



(図 103) 雪の降り積もる関ヶ原での制作風景

岐阜県関ヶ原の工房は、近辺に伊吹山という滋賀県と岐阜県にまたがる標高 1,377m の山が聳えている。そのせいなのか、山を境に天候が荒ぶることがある。急な豪雨や山にかかる霧、激しい雲の動きがよく見渡せる。冬には、積雪が 20～30 cm も積もることもあり、まさに合戦の地と言えるような怪しい雰囲気さえある。鉱山での制作では、ほとんど雨に打たれることがなく、石は赤茶色い大地に包まれながら、いつも太陽を浴びていた。そうかと思えば、関ヶ原の荒々しい環境にいきなり来たわけである。だがそのおかげで私は、石のあらゆる表情を観察しながら思考し、制作することができた。天候や環境によって激しく変化する方解石の面持ちには、自然の険しさや緊張感、安らぎや力強さを感じる。今まで制作してきたどの石よりも喜怒哀楽が豊かな石であった。

3. 色彩と現象の抽出

鉱山で彫った方解石からは、(図 104) のような美しい色彩のグラデーションを拾い上げることができた。方解石と言っても、鉱山や環境によってその特質は様々である。ここでは、私が出会った方解石について詳しく述べると共に、鉱山の赤土を組み込んだ試行錯誤について触れ、制作過程を解説する。



(図 104) 方解石の色彩を抽出

〈割れ方〉

方解石の特徴は、先に述べたように「へき開」という鉱物の性質がある。この性質は方解石以外の鉱物にも見られる結晶成分の高い物質の特質であるが、例えば方解石は、ハンマーで砕くと、どんなに小さくなくても気持ち良い程に同じ角度と形を維持しながら砕け落ちる。その形はマッチ箱を潰した様な平行四辺形(図 105)である。この現象は結晶構造の関係に秘密がある。



(図 105) 方解石 1 ピース (テッセラ)

その構造は、結晶を構成している原子同士が規則正しく並ぶことで、それぞれの結合力が弱い面に沿って剥がれ落ちるといった摂理である。だが、同じ方解石の中でも、明瞭な方向で割れ面が見られないような凸凹してしまう部分もある。鉱物学、結晶学用語では、そのような性質をへき開と区別して裂開（れっかい）と呼んでいる。石割り(図 106)を繰り返していると方解石の色彩によって少しずつ異なる硬度と砕け方の違いを感じた。私が選択した方解石は、へき開と裂開の2要素を部分的にもちあわせており、まさに千差万別な表情を見せてくれる。鉱山の石にも採石場所によって様々な石があったように、不純物を含んだ石は産業にとっては不要な存在だが、私にとっては、その違いが非常に楽しませてくれる相手であった。テニスで例えると、試合の中で様々なテクニックで相手を揺さぶり、相手の弱点や強みを知ることと自身のリズムに変換していくことと同じような感覚である。



(図 106) 方解石の石割り

〈方解石のテッセラ表層〉

方解石の表面は半透明な光沢をもち、まれに透明に近い破片も出てきた。研磨しなくても、自然に剥がれた断面が磨いたような表情を見せる。ツルツルとしていてガラスのように艶やかに光るのである。自然光に照らされると、光の屈折によって強く反射すると同時に、黄色みが強い方解石の破片は、金箔テッセラのような強い輝きであった。(図 107)



(図 107) 方解石のテッセラ断面

〈再生と祈り〉

(図 108) は、山口県の鉱山で石と隣合わせに存在していた赤土である。採取する場所によってきめの細かさや、密度は異なるが、少しだけ土を掘り起こし、なるべく色の濃く凝縮された赤土塊と黄土塊を土嚢袋いっぱいにかき集めた。その土を、白セメント・珪砂と混合させ配合テストしながら色彩の調整を行い、できるだけ強固になるように下地の色（大地の色）を制作した。またドローイング的に土と石の関係を探りながらモザイク小作品を制作した(図 109)。



(図 108) 土の塊



(図 109) モザイク小作品 制作過程



(図 110) 《陽のさすアトリエ》 40×130×3.5(cm) パネル・セメント・鉢山の赤土・方解石・金箔テッセラ /2021年,谷本めい



(図 111) 《太陽もしくは月》 41×41×3.5(cm) /2021年,谷本めい



(図 112) 《夕暮れのアザーン》 40×40×3.5(cm) /2021年,谷本めい



(図 113) 《月のさすアトリエ》 40×40×3.5(cm) /2020年,谷本めい



(図 114) 《囁る窓》 40×40×3.5(cm) /2021年,谷本めい

提出作品の一つである自作のモザイク小作品群《陽のさすアトリエ》（図110）・《太陽もしくは月》（図111）・《夕暮れのアザーン》（図112）・《月のさすアトリエ》（図113）・《囀る窓》（図114）は、2020年にトルコのエスキシェヒルという街に滞在していた時のアトリエでの体験がモチーフとなっている。



（図115）トルコ、エスキシェヒル アトリエの窓から太陽を望む

当時、トルコ滞在中にコロナウィルスが蔓延した。異国の地でロックダウンが続き、不安だった私にトルコの人々は冷静で優しくかった。トルコの大学では、石や木を素材として彫刻を勉強していたが、コロナウィルスによって大学へ通う事ができなくなり、友人の紹介で陶芸を教えてもらうことになった。このアトリエでは、テニスでウォーミングアップをするような感覚で毎朝のように土を捏ねてから、黙々と作品を制作していた。ここで制作していると、太陽の動きや鳥の囀り、風の音や温度、朝から夜にかけて定期的に鳴り響くアザーン⁹¹、急に降る夕立や犬の鳴き声や木漏れ日が揺らぎ、夜には月明かりが射す自然のリズムを感じていた。この窓から感じる景色や音、匂い、色、温度がトルコで過ごした日々の中で唯一の救いのようなでもあり、心休まる時間であった。日々繰り返す中で、これほど1日のサイクル（流転する時間）を一つの窓から眺め、得た経験は初めてであった。

作品には、方解石の他に金箔のテッセラを用いている。頑なに石のみで制作していたモザイク作品の中に金箔テッセラを用いたのは初めてであった。第1章の「嵌め込む」で、金箔テッセラは、「神々しく、祈りの場にふさわしい素材として認識できる」と述べたが、まさしくこの窓は、私にとって「祈りの場所」であった。

⁹¹ アザーン (adhān) : イスラム教における礼拝への時刻を告げる呼びかけ。

これらの小作品群では、先に述べたような体験があり、祈りを込めて金箔テッセラを用いたが、《痕跡の海》では、方解石自体の力強い石の美しさだけで表現しようと再考していく。

第2節 《痕跡の海》

ここでは、作品を構築する要素として、形態について述べる。また、構造について分解して考察し《痕跡の海》の設置場所である大学美術館前のリサーチから、設置まで至る工程について解説する。

1. アンモナイト

方解石が砕石された秋吉台のある美祢の大地は、約3億年もの年月の中で、海に住む生物たちが珊瑚礁をつくり、堆積化した石灰岩と、その石灰岩が陸上に押し上げられ、秋吉台の大地を形成した。また、雨水が石灰岩を溶かし続け、美しいカルスト地形をつくり巨大な鍾乳洞を形成し今も尚育んでいる。⁹²また、第2章で述べたプレートテクトニクスの考え方から、秋吉台は太平洋の中程で生まれ、珊瑚礁に発達しながら遥々移動してきたとされている。石灰岩を母体とし、大きなエネルギーの働きで自然がつくりあげた驚異に満ちた大地と言える。そこで、第3章、第1節で述べてきた滞在制作と石の移動の中で変化する作品の過程と考察を踏まえ《痕跡の海》と題した空間を、一つの方解石から空間構築する試みに繋がっていった。ここでは、その中に登場する「アンモナイト」について解説する。



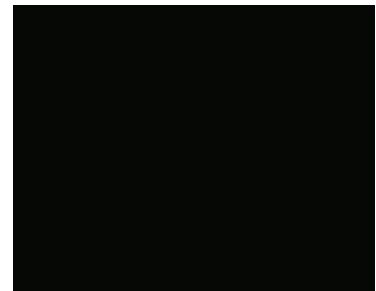
(図116) 《痕跡の海》彫りによるアンモナイト部分

作品の中に登場する彫刻には、方解石の石肌を残し、アンモナイトを無数に彫り込んだ(図116)。第2章の「自然のリズム」では、渦や螺旋は生命の根源であると述べたが、制作の中でも、生き物の本質を示す重要な象徴としてアンモナ

⁹² 『秋吉台の自然観察』

イトを彫り続けたという経緯がある。大小様々なアンモナイトは密集して生息する習性があったという説もある。第1章の「自然による石への干渉」で触れた、さざれ石⁹³にもあるように大小様々な塊が集まり、集結していくことで大きな塊となり、群れを成すような姿に生きるエネルギーを感じることができると同時に、生き物が繁栄するための「本能」や「再生」の祈りとして見立てている。全てを彫るのではなく方解石が放つ独特の割れ肌や色彩を最大限に生かしたかった。その目的は彫ることと残すことで、その差異をつくり、リズムを生み、方解石とのやりとりの中で多様な表情を出現させることであった。第2章の「石へのドローイング」で述べたように、絵画において、筆跡や筆跡で絵具が立ち上がるのと同様に、石肌をキャンバスと仮定すれば、そのストロークや痕跡の集まりなのである。また、アンモナイトのかつての生息地は世界各地に分布しているが、滞在制作を行っていた石灰岩の大地である秋吉台では、20 種程のアンモナイトが発見され、他にも多様な生物や植物の面影を見ることができる。

アンモナイトの殻は、滞在していた鉱山で主に採石されていた結晶質石灰岩（炭酸カルシウム、 CaCO_3 ）の結晶によって構成されている。そして、温度や圧力によって容易に方解石に変容（図 122）する同質異像⁹⁴という性質をもっている。そのため、一部が方解石に変化した石灰岩地特有のアンモナイトが産出されることがある。また、アンモナイトという言葉を最初に使ったのはフランスのブリュギエール（J.G. Bruguiere）である。彼は 1798 年にアモン（Ammon）の石（-ites）という意味でアンモナイト（*Ammonites*）という言葉を作語した。アモンとは、頭に螺旋状に巻いた角をもち、雄羊に似た古代エジプトの太陽神アモンのことである。⁹⁶ 輪切りにすると太陽光線のようにも思えるアンモナイトの美しい気室構造はまさに太陽エネルギーを象徴しているようにも感じることができる。



（図 117）内部が方解石に変容したアンモナイト⁹⁵

アンモナイトは恐竜と共に絶滅した生き物であるが、オウムガイ⁹⁷やアオイガイ⁹⁸は同時期に生きていたにも関わらず、現在も存続している。その理由は生息地域や性質の微かな違いが挙げられるかもしれないが、詳細は明らかになっていない。その因果関係を考えていくとキリが無いので割愛するが、一つ言えることは地球上から朽ちてしまった存在に思いを馳せることによって疑問や思考が広がり、精神にまで訴えてくるという点がある。時の移り変わりや軌跡を追尾していくと同時に、化石となり岩と一体化してまでその形象を示すアンモナイトに、私は強く惹かれるのである。

2. 分解と構築の試行錯誤

最終的にできたパーツ即ち「モザイク・石・彫り」を第1章の「石と人」で述べた考察を踏まえ「配置する・積み上げる・組み合わせる」という表現要素を組み合わせ、空間構築を試みる。また、そこに影響する多角的な観点からの考察が必要である。これまでの制作と実践的な検証から考慮しつつ最大限に空間へ関わりながら、方解石を空間に再構築していく。

⁹³ さざれ石：長い年月をかけて小石の欠片の隙間を炭酸カルシウムや水酸化鉄が埋まっていくことで一つの大きな岩の塊に変化したもの。

⁹⁴ 同質異像：同一の化学組成をもつ複数の個体が、異なった原子配列をもっている状態にあること。

⁹⁵ 内部が方解石に変容したアンモナイト：『化石の写真図鑑』シリル・ウォーカー/デビッド・ウォード著，株式会社日本ウォーク社，1996年，P.147 部分

⁹⁶ 『アンモナイト学 絶滅生物の知・形・美』国立科学博物館編/重田康成著，東海大学出版会，2001年，p.61

⁹⁷ オウムガイ：オウムガイ科に属する軟体動物。殻に入った頭足類で、南太平洋～アーストラリア近海に生息し、水深およそ 100m～600m に棲息する。

⁹⁸ アオイガイ：軟体動物門の頭足綱に属するタコの仲間。全世界の熱帯・暖海域（熱帯・熱帯太平洋・インド洋・大西洋・地中海）の表層に棲息する。

第2章の「自然のリズム」で述べた登山のエピソードでも触れたが、自然は美しいという表層だけではなく一皮剥けばダイナミックな緊張感に包まれている。例えば、厳しい自然界では、私たちが何気なく過ごしている今も、食物連鎖が目まぐるしく巻き起こり、ぶつかりながらも生命のバランスが保たれている。それは、地球を取り巻く循環や、生物すべての出来事が複雑に絡み合いながらも維持しようとする力が働いているのである。だがそのバランスは時に崩れ、また変化し、再生しようとする。その繰り返しによって循環が生まれていく。制作でも同様に、その時々でバランスやリズムに働きかけることを意識しながら取り組む必要があるのである。

これまでの石へのやりとりを通し、私の中に芽生えた物質的な視点の驚きや憧れ、印象や感動を再現するために、見るものに飛び込んでくる作品全体の統一された「色彩」を、先ずは丁寧に表現したいと感じた。その色彩とは、例えば晴れた日に海を見た時、曇りの日、雨の日で、海の色が変化する反射現象のように、また空間全体が一体化するような現象である。私は《痕跡の海》の中で、肉眼で目視できる支持体の全てを、方解石から成立させる構造を考えた。土台構造には木材やスタイロフォーム、モルタルにはセメントと珪砂も使用しているが、滞在していた山口県の鉱山で採取した赤土を粉末にしてセメントに混ぜている。鉱山で見た石と隣り合わせに存在していた赤土を作品に組み込むことで、できるだけ石の在った成り立ちに寄り添いたかったのである。構造の中にスタイロフォームを使用したのは、大学美術館へ展示することを念頭に置いているため、重量制限や設置場所へ配慮、制約を含め運搬等の軽量化を思考する設計が必要だったためである。



(図 118) 床モザイク 目地の細部

モザイク表現の目地（図 118）には、大地の力強い色彩が更に加わった。



(図 119) 制作過程/土台造形



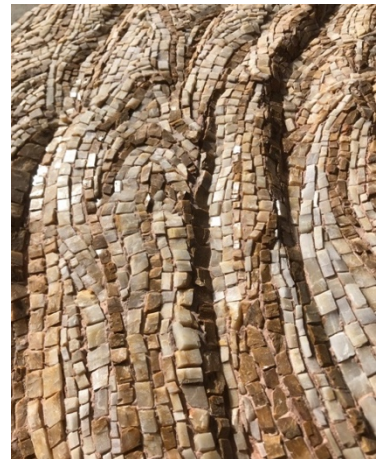
(図 120) 制作過程/墨でドローイング



(図 121) 制作過程/土台の上にモザイク



(図 122) 岐阜県でのモザイク制作



(図 123) モザイク部分 1



(図 124) モザイク部分 2

床モザイクの中央部分が完成した。茨城県取手校地まで作品を運び、仮設置し、構造を確認する。

〈嵌め込む〉



(図 125) 横からみたモザイク



(図 126) 上から見たモザイク

〈配置する〉



(図 127) 周りの関係



(図 128) 連結する動線

〈積み上げる〉



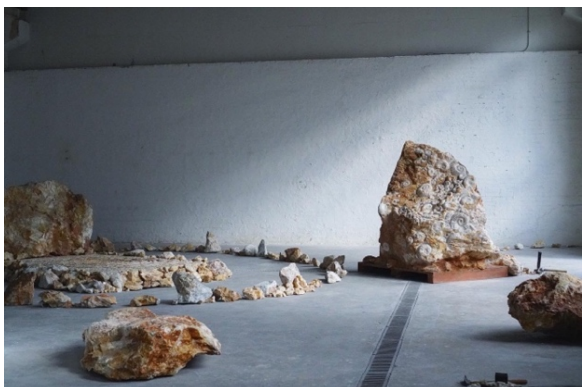
(図 129) 積み石部分 1



(図 130) 積み石部分 2

モザイク・配置・積み上げるという構築要素の試行錯誤を繰り返す。空間に流動が生まれていく。

〈組み合わせる〉



(図 131) 全体の試行錯誤 1



(図 132) 全体の試行錯誤 2



(図 133) 全体像の試行錯誤 3

《痕跡の海》は制作プロセスを含めて、山口から岐阜、岐阜から茨城へと姿を変えながら大地のプレートが動くように移動した。その時々で変化する表情は、その土地でしか表せない空気の色彩とリズムがあった。そのため、発表の場である東京藝術大学美術学部の入り口付近、芸大美術館正面の空間を分析し、新たなリズムを生み出すことを目的に、その都度、再検討を繰り返す。

3. 導線と動線

一体感の先には新たな世界観を得ることができた。だが、あらゆる環境に目を向けるという点では、視野が広がる屋外空間に加え、大学美術館という巨大な建築物とどのような関係を結ぶかが重要である。また、モザイクと立体表現、そして配置によって空間を構築し、リズム漂う場の呼応を目指すためには多角的な観点から、アプローチする必要がある。まずは場の検証を行い、空間を構築する上で重要な動線と人々の導線について考察した。また、空間で重要なのが、「配置」である。配置した意図についても同様に、設計図を用いながら解説する。



(図 134) 大学美術館正面外観 (2021年10月撮影)

東京藝術大学の大学美術館(図 133)は、1999年に建設された建築家六角鬼丈⁹⁹(1941-2019)による設計・監修による建築である。六角氏はポストモダン建築¹⁰⁰家として知られ、大胆な造形に特徴がある。この美術館正面外観の1階から2階には、大きな楕円体が嵌め込まれ、3階部分のガラス張りバルコニーを挟み込み、上下を同じ楕円形で繋いでいる。大きな包み込む曲線と、中央の直線が組み合わされている構造に気が付く。また、全体は灰色の建造物だが、その細部には升目のように引かれた線がある。赤砂岩で囲われた門は赤色が対照的に使用され印象的である。建物付近1階部分の導線は、楕円体に沿って弧を描き小道に繋がっている。3階バルコニー部分の壁面は1階の弧から繋がり、天井が高く、弧に沿って移動できるような導線になっており、ガラス窓側から一階部分の美術館前の広場を大きく俯瞰して見渡すことができる。

メインとなる提出作品《痕跡の海》は、第2章で触れた自作《海のゆりかご-耳を澄まして-》を設置した時と同様に、大学美術館正面(屋外)へ設置した。《痕跡の海》の詳細や小作品群は、3階のバルコニー空間で提示し、大きく2点から鑑賞する視点を求めた。その意図は、作品をあらゆる視点から体感し、環境を含めた要素へのアプローチが不可欠だからである。第2章で触れた庭園の在り方や、私が出会った空間からの考察では、心理的、身体的に感銘を受けた体験があった。枯山水等の日本庭園においては、創造された空間に立ち入ることはできず、定められた方向から鑑賞するが、《痕跡の海》においては、地上から実際に作品へと入り込み、3階のバルコニーからは、庭園を眺めるように一定方向から鑑賞することとなる。地上で体験した風景を、改めて俯瞰して眺めることではじめて全体感を掴むことができるのである。

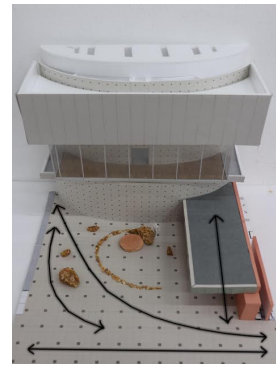
基本的な人の導線は、大学へ出入する門があることもあり、この広場を境に多方へ広がっていく。即ち、多くの人がこのエリアを通過しなければならないため、導線には配慮する必要がある。

第2章、「テニス/パフォーマンス」で触れた〈バウンドと大地/フィールドの分析〉や、〈コート之余白・コントロール/空間考察〉のように、ある特定のフィールドで、ある程度決められた展示範囲の区画制限の中、余白をコントロールして自由なリズム生み出すことを思考してゆく。

⁹⁹ 六角鬼丈：東京藝術大学名誉教授。ポストモダンの建築家として知られ、代表作として東京武道館等を手がけた。(1941-2019)

¹⁰⁰ ポストモダン建築：モダニズム建築への批判から提唱された建築スタイル。合理的で機能主義的となった近代モダニズム建築に対し、その反動として現れた装飾性、折衷生、過剰生等の回復を目指した建築を指す。1980年代を中心に流行した。

来場者は、大きく分けて4つの方向へ移動する。一つは大学美術館内へ、二つ目は美術館の弧に沿って入り込んでいく二つの方向へ入り込み、最後は、美術館の向かい側にある大学図書館沿いに入出入りする方向である。作品はこれらの方向を主軸に思考するが、同時に鑑賞する自由な「動線」（図 134）も複雑に入り組む。



(図 135) 人の導線を模型で確認



(図 136) 動線を描く

「動線」とは、私が思考する作品を取り巻くリズムの動線である。第2章の第1節2.「自然のリズム」で述べたように、ゴッホには、夜空を蠢く渦が見えていた。私の目には肉眼では見えない空間のリズムが（図 135）のような動線を描いている。その動線は、モザイクを中心に反復する波紋のように、気象現象を把握するための天気図のように、または大きなアンモナイトを描くように、岩や島を巡る海流や、星を巡る銀河のように常に流転しているのである。そして、その動線の中を鑑賞者が歩み、3階から俯瞰することによって動線と導線は次第に絡み合いながら、鑑賞者のリズムに変化していくのである。

第3節 《痕跡の海》

壁画とその構造には、自然光がモザイクや壁画に密接な関係をもつことについて第1章の「嵌め込む」で述べたが、ここでは、これまでの制作の中で思考した自然光の作用を振り返りながら、《痕跡の海》における美術館前の陰影と光のリズムについて述べる。

1. 大地のリズム/光のリズム

第2章で述べた自作《結びのゆりかご》では、作品の見え方に影響する自然光との関係について考察したが、提出作品においても大いにその影響を受けている。《痕跡の海》において流動の発生源として設置した床モザイクは、岐阜県での制作に加え、分割させ、円形レリーフに拡張した（図137・138）。



(図137) 床モザイク 制作過程 (2021年11月2日 14:21)



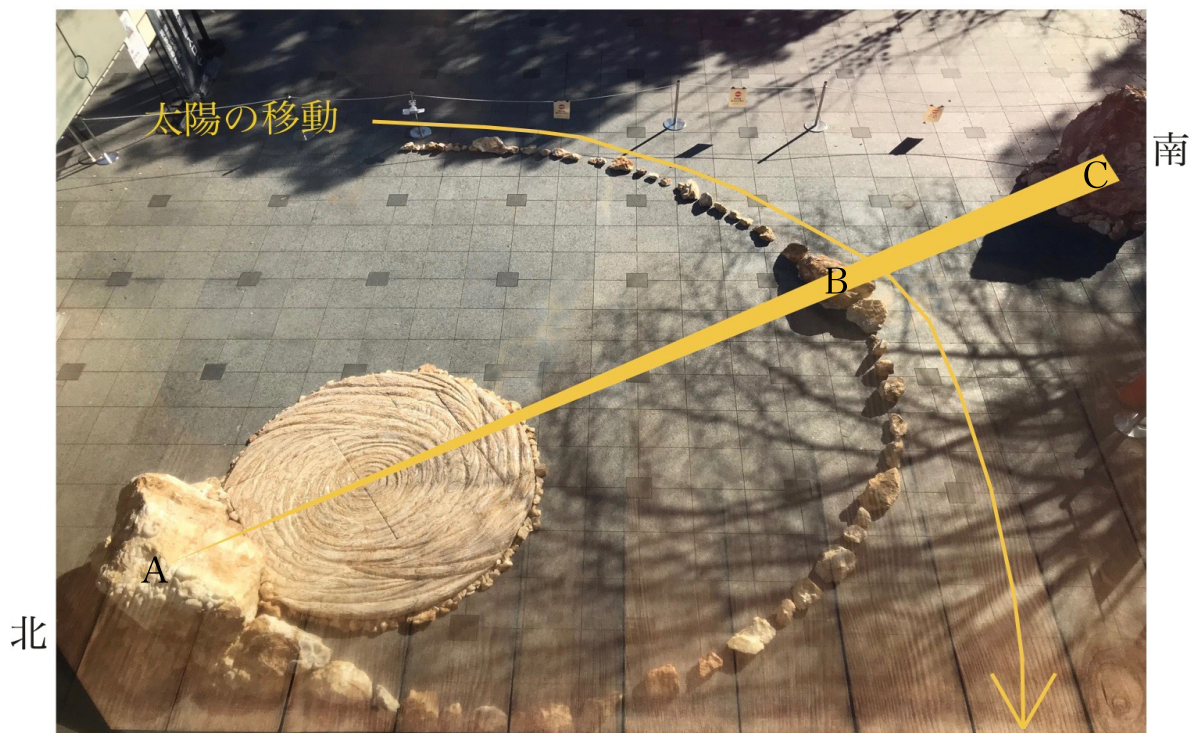
(図138) 床モザイク 分割した状態 (2021年11月7日 11:00)

大きな渦を巻く床モザイクは、巨大なエネルギー源として、存在感を強く表現したかった（図139）。小さな一つ一つの石は集合することで、大きなエネルギーに変化する。起伏をもたせた床モザイクは2020年に見たイタリアのアクイレイア大聖堂¹⁰¹内にある床一面を埋め尽くしているモザイクや、トルコにある教会遺跡調査で実際に目にした床モザイクから着想を得ている。それは、モザイクの技法や描かれた内容ではなく、床に施されたモザイクが地盤沈下や大地の変動によって盛り上がることで波を打ち、そのエネルギーと連動するモザイクの躍動に感銘を受けたことがきっかけである。人の手に負えない自然の大きな力を目撃できた衝撃は、何よりも大きく、感性が刺激される瞬間である。



(図139) 床モザイク 俯瞰した視点 (2021年11月7日 9:00)

¹⁰¹ アクイレイア大聖堂：イタリア北東部アクイレイアにある大聖堂。4世紀建造の聖堂を土台に11世紀に建てられたロマネスク様式の教会。1998年に世界遺産に登録された。



(図 140) 方角と太陽の移動/大学美術館前,3階からの俯瞰した風景 (2021年12月3日11:00)

《痕跡の海》において、自然光がモザイクを揺るがす光景は、不可欠である。それは、私の制作過程においても屋外での制作による光の中で制作し、常に見つめてきたという点と石自体の変容や移ろいを鑑賞者が目撃し、肌で感じるができるからである。

建築に付随する美術として、また生活や宗教に寄り添ってきた壁画の歴史では、教会やモスク、建築等に射しこむ自然光がモザイクやフレスコ、ステンドグラス、又は彫刻を照らし、効果的に光を表現に取り入れてきた。建築と共に、その建築が減るまでの半永久的に設置される壁画や彫刻は、年間を通して、太陽の動きによって決まった時間のみに陽光を浴びる。エジプトにあるアブシンベル大神殿¹⁰²は、日が昇る東向きに建設され、2月と10月の朝の時刻のみに、朝陽が65mある至聖所に真っ直ぐ光の通り道となって射し込み、坐像を照らす精巧な設計がされていた。限られた時間だけ陽を浴びる壁画や彫刻は、それだけで神聖な時間を与えていたであろう。

第2章、「テニス/パフォーマンス」の中で、〈環境/現象考察の Recherche〉として触れたが、《痕跡の海》でも、太陽の移動を思考し、その差異を思考するのは重要な観察である。なぜなら、作品に影響する光と影の動きが決まるからである。(図140)を見ると分かるように、A・B・C3つの石を結ぶことで北と南を結び、太陽の高度が最も高くなる南向きに床モザイクとAの石を設置した。午前中、天気が良好だと太陽光が作品全体に強く降り注ぐ。また、太陽光は大きな導線と共に移動する。そして、床モザイクとAの石の付け根から並ぶ石の連結は、前の石を追うように弧を描きながら配置することで、大きな循環を示し、太陽の動きと共に中央の床モザイクへと流動する構造である。刻々と移ろい、変化していく時間を、作品と共に改めて体感できるものとして意図した配置である。

¹⁰² アブシンベル大神殿：エジプト南部、スーダンの国境付近にある砂岩でできた岩山を掘り進める形で作られた古代エジプトの岩窟神殿。

2. 《痕跡の海》を通して

発表の場である東京藝術大学美術館前の広場において提示した「石による空間構築」が、結果的にどのような効果となって出現したのか、実際の展示空間について述べる。



(図 141) 大学美術館前,美術館正面玄関を背に作品全体と太陽を望む (2021年12月12日10:57)

前述で述べた方角と太陽の考察では、3階バルコニーからの視点で解説した。(図 141)を見ると3階からの視点では建築物の構造上見えない位置にDの石を設置し、限定された風景を眺める。だが、地上に降りると空間を構成する大きな石は、A・B・C・Dの4点の石を配置している。その意図は、3階バルコニーから見える大きな3点の石(A・B・C)が方角で結ばれる光景と、連結した石による大きな孤の形を強調する為である。地上に下りれば、その空間は環境と共に解放され、目線や構図から視点は変化し、世界が拡張される。室内では感じとれない身体性や精神性に伴い、介入した者の体験した時刻と天候によってリズムに入り込み、各々の身体体験が行われていくのである。即ち、この構造には双方共に、それぞれの限定された風景、そして解放を秘めているのである。また、第2章、第2節、3.水底に浮かぶ茶室では、茶室空間に存在していた畳と石肌の境を見て、「人間界」と「自然界」の領域をそれぞれ示しながら、隔てているようにも感じ取れたと述べたが、この空間においても、自然物と人工的な建築空間との境は感じられずにはいられなかった。だが、素材が石であっても、私が石を彫り、モザイクし、配置し、積み上げたことの全ては人工的に組み替え再構築した一人の人間が行った行為であると言える。つまり、どんなに自然に近付きたくても、その必要はなく、共存していくことに意味があるのだと感じた。

第2章、「テニス/パフォーマンス」で、「身体の動き、即ち運動に伴い作品を創るということは表現する私の手や筋肉、感覚や呼吸が作品に反映されていくからである。」と述べたが、その運動によって構築することこそが本当の自然なリズムであり、私にとっての自然を知る行為なのである。



(図 142) 大学美術館前,太陽に向かい反射する床モザイクとアンモナイト (2021年12月12日10:23)



(図 143) 大学美術館前3階バルコニーからモザイクを俯瞰する (2021年12月12日10:23)



(図 144・145・146・147・148) 様々な角度からみる彫刻したアンモナイトの表情 (2021年12月12日11:30頃)



(図 149) 《痕跡の海》/影のリズム (2021年12月12日 10:26)



(図 150) 《痕跡の海》/石組み (2021年12月12日 10)



(図 151) 大学美術館と《痕跡の海》を望む (2021年12月12日 10:32)



(図 152) 大学美術館 3階バルコニーの様子1



(図 153) 大学美術館 3階バルコニーの様子2



(図 154) 大学美術館 3階バルコニーの様子3

(作品マケット,方解石,土,テッセラ色見本,モルタル色見本)

3階バルコニーから鑑賞する《痕跡の海》は、限定された位置から見下ろすことになり、地上から上がってきた鑑賞者は、初めてそこで作品の全貌を知ることになる。第1章、「石と人」で、中国で見たヤルダンの風景を例に「配置することとは、個々を含めた空間全体を俯瞰することによって見えてくる美なのである。」と述べたが、まさにこの瞬間は、単純な視点の変化から疑問や思考が開かれ、大きなエネルギーを体感できる一つの見方として提示できた。

博士展会期中の環境観察の中では、気象現象による様々な場面を目の当たりにすることができた。

太陽が強く射し込む日は、寒い冬の時期でも暖かく眩い光を放ちながら、方解石の石粒一つ一つが輝きを放ち、光のリズムが現れた(図152・153)。風が強く吹き込み落ち葉が降り注ぐ日は、大学美術館の壁面に強く風が吹き込み跳ね返り、大量の落ち葉が宙を舞っていた。3階から俯瞰してモザイクを見下ろすと、落ち葉が大きな円形モザイクの周りに渦をつくり(図154)、円の周りに自然と運ばれていた(図155)。まさに、作品がその空間の大気の流れを変化させる場面を垣間見た瞬間であった。曇りや雨の日は、風音や雨音と共に冷たくしっとりとした表情をみせ、その日のリズムを奏でていた(図156・157)。



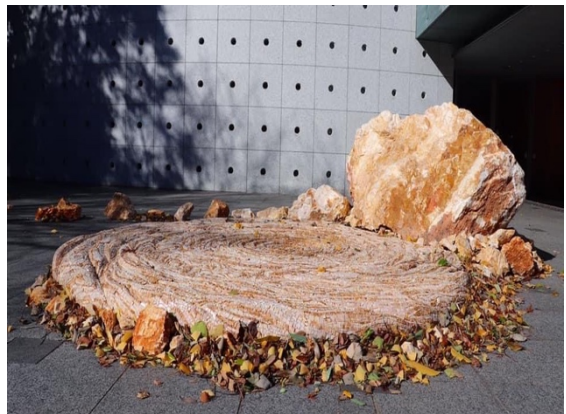
(図155) 《痕跡の海》/光のリズム (2021年12月13日10:00)



(図156) 《痕跡の海》/テッセラの反射 (2021年12月13日10:30)



(図157) 《痕跡の海》/落ち葉が渦を巻く (2021年12月13日11:18)



(図158) 《痕跡の海》/風で落ち葉が運ばれた (2021年12月18日11:20)



(図159) 《痕跡の海》/水鏡のリズム (2021年12月14日12:20)



(図160) 《痕跡の海》/雨の日の夕方 (2021年12月14日16:45)



(図 161・162・163・164) 《痕跡の海》/石に触れる

これまで述べてきたように、作品と環境が作用する場面だけでなく、この展示空間には、2つの視点から鑑賞できる点が重要であった。石やモザイクが配置された空間に入り込んだ時、人々はどうのように体感するだろうか。展示期間中、鑑賞者の様子をみると、石の周りをぐるぐると周ったり、しゃがんでじっと見つめていたり、人々が円になりモザイクを囲んでいたり、石をまたぐ人もいれば大回りして作品を回遊する人もいた。各々の感覚と目線の違う身体体験が行われ、その様子をまた他の鑑賞者が3階から俯瞰して観察することで、新たな発見が連鎖していたように感じた。第2章、「身体とリズム」では、「石と対話することは、便利な社会に消えつつある人間の感覚を一つ一つ取り戻してゆくような発見の連続であった」と述べたが、この作品を通して、石に触れ、体験し、発見すること、そして自発的に自らの感覚で思考を巡らせることは、人間の根源的な原動力を想起させることへ繋がると実践できた。

私は、自然のリズムや気象の変化、それに伴う石の表情の移ろいの中で目撃できる偶発的な出会いを求め、リズムの循環に入り込みたいという願いのもと制作してきた。石の記憶を呼び覚ますように、また己の本能を露出させるように知覚的なイメージを用いて、ある時間や場所にその実在する存在を立ち上げらせ、時空を変化させたい。その際に、石の特性や現場がもつ空間の作用を再構築させることを《痕跡の海》で試みた。序章で述べたように、近代化が進むに連れ、人々は日々写真を撮ったり映像に残したりすることで、連鎖的に誰かがその写真を見て、世界を別の形で視覚経験するようになった。その膨大な情報の中では、現実への実感や体験を内なるものにしなければそれはいずれ消えてしまうだろう。

我々人間は、自らの力で大地を踏み締め、感じ取り、転換させていくことが必要であるのではないだろうか。ルートヴィッヒ・クラークス¹⁰³ (1872-1956) は、こう述べている。

『リズムの意味のもっとも基底的な根拠は、現実時間の拍動する歩みにあるのである。

したがって個体心情がリズムの中で振動すると、たとえどんなに短い瞬間であろうとも生起の双極を結合しているものつまり過ぎ去りと生成とを結合する永遠と一つになるのである。』¹⁰⁴

私は、何かしらの共感や発見をそれぞれの歩みによって鑑賞者に促し、時空を越えてコミュニケーションをしたいと感じている。それは、表面的な瞬間だけでなく、クラークスが言うように心情が無制限に現象していくリズムとなり、それが、誰かの時間や呼吸に反響できたとしたら、そこに新たな「記憶のリズム」を刻みたい。

鑑賞者がその「時」と、「場所」、「瞬間」に立ち会い、流転するリズムというエネルギーを実感することが、私の作品では表裏一体の関係にあり、またそれは私が創造する作品において切り離せない核であった。

¹⁰³ ルートヴィッヒ・クラークス(1872-1956):ドイツに生まれ、性格学者、表現学者、生命の哲学者として独自の立場を確立した。

¹⁰⁴ 『リズムの本質について』 p.100

終章

ここでは本論全体の考察を振り返り、今後の問いや展望を語り、論を閉じる。

本論は、自身の制作論として、私の生い立ちや作品が生まれた軌跡に沿い、各テーマに関連する事例を取り上げ、それらの類似性や独自性、対極的な例を交えながら「流転するリズム」について紐解いてきた。

第1章では、石がもたらすエネルギーへの興味から歴史的な事項や石の五感について取り上げた。また、《痕跡の海》で再構築するための要素である「積み上げる・彫る・配置する・嵌め込む」という観点から、先人達の残した美術表現を踏まえ、石の役割や美術に欠かせない自身が感じる魅力や原動力について考察、確認を行なった。

第2章、第1節では「身体とリズム」の中でテニスの運動を制作と照らし合わせながら身体と密接に関わる制作過程について考察し、「流転するリズムとは何か」という疑問について、原点となる体験や自作の作品と経緯から、意識の変化を糸口を手繰り寄せるように探った。第2節では、《海のゆりかご-耳を澄まして-》を起点に空間へと視野を広げ、日本庭園や対局にある西洋の幾何学的庭園を分析し、その融和を図ってジオラマ的に制作した《貝底園》へと展開した。ここで、空間構築には俯瞰した際に表出する大きなリズムが必要であることが認識できた。また、新たな空間との出会いを起因に意識が転換し、以降は滞在制作による作品制作に基点を置くようになる。実践的な分析と風土の変化から、中国敦煌での滞在制作では、大地を肌で感じ、環境にのめり込むような制作、作品が完成した。その体験から自身の制作が大地の循環、即ち輪廻の中にあることを、図を用いて改めて整理した。

第3章では山口県美祢市での滞在制作から始まり、《痕跡の海》ができるまでの過程を解説した。そして実際に鑑賞者を含めた展示空間について観察した結果、一つ一つの構築要素が空間や環境、人々と連結し融和し、多様なリズムが生まれていたことについて提示した。

「流転するリズム」とは、これまで問うてきたように、私の制作プロセスや作品に重ね合わせることができる。それと同時に、鑑賞者にとっても同じことが言える。例えば、《痕跡の海》で言えば、道筋や造形を追いながら辿ることでいつの間にかある空間に入り込み、各々の視覚体験や身体体験を通してコミュニケーションすることであると言える。それは自ずと円環的な輪廻のように己の内界と外界を行き来し、精神世界にも介入するのではないだろうか。なぜなら、制作において石のエネルギーが、五感に強く訴えかけてくる存在だからである。

『雨ニモマケズ』や『銀河鉄道の夜』で著名な宮沢賢治¹⁰⁵も石を愛した一人であるが、石の儂さや美しさ、力強さ、エネルギーを象徴するように詩や童話の中に石や鉱物を落とし込み、自然や心象風景、感情までを見立てながら、表現の分身として登場させていた。¹⁰⁶そのような側面から考えても、石自体が一人の「人間」と言っても過言ではないように思えるのである。

第2章、「テニス/パフォーマンス」で、石はラリー（コミュニケーション）する相手である。と述べたが、兵庫県高砂市で滞在制作した《結びのゆりかご》では、石の中に潜り込むことができる構造にしたことで、子供たちが自由に感じ取り、探ろうとしていた姿を目の当たりにした。私だけでなく鑑賞者も同じようにラリーすることができる実感できた

¹⁰⁵ 宮沢賢治：日本の詩人、童話作家。仏教信仰と農民生活に根ざした制作を行なった。大学時代には地質学を学び、化学的な調査に基づいた地質論文をまとめている。

¹⁰⁶ 『宮沢賢治の元素図鑑』2018年

瞬間であった。それは、知りたいという好奇心や冒険心を誘発できたように思う。そして身体で這いながらも手探りで理解する喜びを示してくれた。それは、「石」という存在がそうさせてくれるエネルギーに満ち溢れていることもあるが、そのエネルギーに飛び込み、身体を委ねることが大切で、鑑賞する人にも感じて欲しいと願っている。そうやって実践的に試行錯誤する経過の中で、少しずつ「流転するリズム」というキーワードが、自身の制作や作品を最も明確に示す言葉であり軸なのだと感じたのである。

私達が何かを知覚する際に、どうしても各々の経験や記憶が関わる。それは必然的であり、それを手繰り寄せながら辿ることで物語が生まれていく。だからこそ面白いのだ。私達は、芸術作品を通して「発見」することができる。そしてその体験が現実でも引き出される場面があるだろう。即ち、幻想だと思っていた経験も記憶となり、第2章の第3節で触れた「大地の輪廻図」を比較したように身体性と精神性に影響を与え、共にループしていくのではないだろうか。

そのような影響を鑑賞者にもし与えることができたとしたら、現実と芸術の経験が地層のように複雑に折り重なり、また何かに出会う度にそれを抽出しながら発掘し、前進してゆけるのではないだろうか。哲学者であるジョン・デューイ¹⁰⁷は『秩序・リズム・バランスとは、経験になくはならないエネルギーが最高の状態で働いていることを意味する語なのである。』¹⁰⁸と述べている。もしも、アスリートがゾーンへ入り込む瞬間を、己の身体における秩序やリズム、バランスを保つことで前進してゆけるならば、芸術においても、その究極を目指そうとすることは、その狭間に立ち向かい、試行錯誤を繰り返し、その時々己に出会い、表現することにこそ生きる糧を見出せるのではないだろうか。

改めて今、自身の作品と鑑賞者の世界が交流できる新たな空間となることを願いたい。そこには「水底に浮かぶ茶室」と私が出会った時のように、また、どこかの風景や生き物に遭遇した時のように、「己と交信する新たな場」をつくるのではないだろうか。己との交信といえ、トルコで度々目にしたイスラム美術の世界で、人々は異次元的な信仰の世界への繋がりを求めている。「無限」の可能性を秘めている芸術の世界に目を奪われるばかりであったが、多くの刺激や情報を現実世界で常に受けている人間は、芸術に出会った時に精神を一度落ち着かせ思考しようとする。現実では獲得できない思考を得ることができるのである。

岡本太郎¹⁰⁹ (1911-1996) は『我々の世界、環境は迷路だ。だからこそ生きがいがあり、情熱がわく』と述べている。私はその言葉に共感する。今回挑戦した空間は屋外環境であるため、光や、気象現象、見方を常にコントロールできるような環境ではない。作品が環境に伴い、自身にとっても、鑑賞者にとっても迷路のように、探究心を誘発させようと試みたのである。

私は、石が五感に訴えかけてくる魅力、石と人の関係をはじめに、石による美術表現について、探ってきた。そして、今回提示した「石による空間構築」に至るまで多くの石に出会い、先人達の作品や空間とコミュニケーションし、自身の作品と対比しながら、この探究にたどり着いた。過去・現在・そして未来の己をあらためて見つめる機会を得ることができたと思っている。

鑑賞者が作品に立ち入ることで、石の魅力や地球・宇宙を構成している物質の存在を知った時、そして石の歴史やその関わりを辿り、その本質に少しでも寄り添えたなら、石という大地そのものが芸術であり、五感に語りかけられる特異なものとして、人と自然の在り方を改めて思考する機会となり得るのである。

¹⁰⁷ ジョン・デューイ

¹⁰⁸ 『経験としての芸術』 p.228

¹⁰⁹ 岡本太郎：日本の芸術家。(1911-1996)

私にとって、これまで対話したことの無い石に挑戦していくことには無限の可能性が秘められている。その地球や宇宙の成り立ちと格闘しながら創造するのである。そして石の存在は、「思い通りにならない」ということが、逆に最大の利点であると言える。それは、自然物であるが故に、人の手によって創られたとしても最終的には自然と一体化していくのである。風化や浸食していく現象があるように自然物がそうさせないのである。私が構築する空間も、石という物質の存在に私が干渉することで、意味や奥行きが足され、その結果ある表層をもって新たなリズムが生まれる。石は全て違う成り立ちをもち、異なった成分で構成される。そのため、私の制作は、その都度新しい物質との出会いなのである。初めて出会う石に触れた瞬間の感動を出発点に地球の一部を抽出していくプロセスは、芸術の在り方を見つめ直し、新たな領域を導き出せる可能性があると感じている。

石によるアートとは、現代に直接的な自然の癒しと、漲るエネルギーにアートの豊かさが加わり、その体験が記憶の中で連鎖し新たな関わりを見いだせるのではないだろうか。技術が進み、便利なものが増え、現代の風景が変わったとしても、石の揺るぎない存在は変わらず私達の前にあり続けている。環境を問題にした取り組みは目にするものの、そこには説得力のあるメッセージが必要である。

「環境と共生」という言葉のまとう理想的で肯定的なイメージにおいて、表面的に言えば、調和的、平和的、利他的な関係にあると思われる。だが、一皮むけばダイナミックな緊張関係があり、たとえ美しい理想を見出し、その実現を目指しても、共に生きることの本質から目をそらすことはできない。だがそのために自然物を用いて、思い通りにいかない物質に立ち向かい、寄り添い、芸術をもって働きかけていくことが私にとって生きる上で重要な行為であり、生きることそのものなのである。

解剖学者であった三木成夫¹¹⁰（1925-1987）は、人体の成り立ちを振り返ることによって人間の「生」の本来の姿を読み解き、『形の本質はリズムである』と考えた。私は、そこに秘められた宇宙や自然のリズム、人間の内的なリズムの呼応への数々の研究に、感銘を受けた一人である。¹¹¹三木が根源的な生命について探し求めたように、人間の感性を解きほぐすような探究を美術表現の中に組み込んでいくことは、私にとって今後も大きな課題である。そして私は、今後の制作においても更に挑戦的な試みを行いたいと感じている。それは、実践的な滞在制作によって多くを学び、自身の知らない地域や文化に身を置いたことで更に感覚を研ぎ澄ませ、身体運動で実感できたこと、そして知らなかった自分に出会えたからである。また、大切な地球の資源である「石」が採石される現場や現状を目の当たりにしたことで、石を介したアートによって自身がどのように社会と関わりが持てるかという点について深く考える機会であった。地域や文化、人間が生きる上で大切な自然との関わりを見直し、いかに豊かなコミュニケーションをするのか、また、そこにどのようなリズムが秘められているのか。これからも新たな生きる糧を求めて環境へ働きかけていきたい。そして、本研究で得られた多くの人々との出会いに感謝し、これまでの経験をエネルギーに新たな表現の展開に向かって、研究活動を継続して行なっていく。

¹¹⁰ 三木成夫（1925-1987）：1925年香川県丸亀市生まれ。解剖学者。

¹¹¹ 『生命の形態学・地層・記憶・リズム』

謝辞

本論文を執筆するにあたり、ご指導して下さった工藤晴也教授に心より感謝申し上げます。数多くの経験と技術や知識を与えてくださり、私の研究を暖かく見守り、ご指導頂きました。ここに深く感謝の意を表します。布施英利教授には、的確な指摘と丁寧な指導頂き感謝致します。暖かい眼差しと力強いお言葉で励まして頂きました小林正人教授に感謝致します。多角的な視点で方向性を支持して下さった西村雄輔准教授に感謝致します。地質学的観点から指摘をして下さった東京大学名誉教授の中田節也先生に感謝致します。優しく励まして下さり、文章の全体から細かな点まで目を通して下さった福住廉先生に感謝致します。

暖かく見守って下さり、学びや生きる術を教えて下さった関ヶ原石材高木工房の高木嗣人さん、高木工房の皆様へ感謝致します。滞在制作では大変お世話になりました(有)安藤石材 安藤浩太郎さん、安全に鉱山で滞在制作させて下さった職人さんの山本さん、岸根さんに感謝致します。石彫シンポジウムで暖かく迎えて下さった兵庫県高砂市にある松下石材の皆様へ感謝致します。初めての海外滞在制作で支えて下さった、常嘉煌先生、中国敦煌山荘ホテルの皆様へ感謝致します。本論文には欠かせない、かけがえのない多くの経験と学びを頂きました。ここに感謝の意を表します。

博士審査展までの道のりの中では、壁画第2研究室の研究助手である武田充生さん、石材工房の坂爪遥さん、白田貴斗さん、壁画第2研究室の皆様が支えて下さり、実現することができました。

この場をお借りして、本論文を執筆するにあたり、お世話になった全ての方に感謝申し上げます。そして、私を理解し、始終応援してくれた家族に心から感謝の意を表します。

参考文献一覧

- 飯島 亮, 加藤榮一 『原色 日本と石 産地と利用』大和屋出版
- 五来重 『石の宗教』講談社学術文庫, 2007 年
- 鴨長明 『方丈記』築瀬一雄/訳, 角川ソフィア文庫, 2014 年
- 重田康成 『アンモナイト学 絶滅生物の知・形・美』 国立博物館編/東海大学出版会
- 桜井 弘 『宮沢賢治の元素図鑑』作品を彩る元素と鉱物
豊 遙秋/写真協力, (株) 化学同人, 2018 年
- 楽 吉左衛門 『茶室をつくった』佐川美術館 楽吉左衛門館 五年間の日々を綴った建築日記,
淡交社, 2009 年
- 中野定雄 『プリニウスの博物誌Ⅲ』, 中野里美, 中野美代/訳, (株) 雄山閣出, 1986 年
- 杉本秀太郎 『新版 古寺巡礼 京都 33 竜安寺』講談社, 2009 年
- 道浦母都子
- 小川忠弘/写真 『新版 縄文美術館』小野正文・堤隆/監修, 平凡社, 2018 年
- 村田潔/責任編集 『体系世界の美術 第5巻 ギリシャ美術』, 学習研究社 1974年

- L・デ・クレシェンツォ 『森羅万象が流転する -ヘラクレイトス言行録』
谷口伊兵衛/G・ピアッツァ訳, 近代文藝社, 2011 年
- ジョン・ファードン 『岩石と鉱物』 松原聡/監修 吉田句子/訳
- ルートヴィヒ・クラージェス 『リズムの本質について』 平澤伸一 吉増克實/訳, うぶすな書院
- ジョン・デュエイ 『経験としての芸術』 栗田修/訳, 晃洋書房

〈展覧会カタログ・画集・図鑑〉

- 『VINCENT VAN GOGH 1853-1890 年』 ライナー・メッツガー/インゴ f.ヴァルター, TASCHEN, 2008
- 『RAVENNA』 Photographs by Leonard von Matt, Text by Giuseppe Bovini, Translated from the
Italian by Robert Erich Wolf
- 『イサム・ノグチ 発見の道』 東京都美術館, 朝日新聞出版
- 『ダイナミック地球図鑑 岩石・石』 ロバート・R.コンラズ 瀬戸口美恵子, 瀬戸口烈司/訳, 2007 年
- 『化石の写真図鑑』 シリル・ウォーカー/デビッド・ウォード著, 株式会社日本ウォーク社, 1996 年

〈その他書籍・雑誌〉

- 太陽の地図帳_26 『重森三玲の庭案内 稀代の作庭家を知る全国 58 の庭』 日下部行洋/編集, 平凡社
- 秋吉台科学博物館 『秋芳洞の自然観察』, 『秋吉台 3 億年』, 『秋吉台の自然観察』
『秋吉台の自然をさぐる カルスト台地と鍾乳洞』

図版出典一覧

【第1章】

- 図1 石の写真（筆者撮影）
- 図2 夜光杯（筆者撮影）
- 図3 ガッラ・プラキディア廟堂内のガラス窓（筆者撮影）
- 図4 海泡石（筆者撮影）
- 図5 海泡石の工芸品（筆者撮影）
- 図6 海泡石の加工と職人（筆者撮影）
- 図7 カルスト大地（筆者撮影）
- 図8 ドリーネ（筆者撮影）
- 図9 鍾乳洞内部（筆者撮影）
- 図10 洞窟の模式断面図：『秋吉台3億年』秋吉台科学博物館 p.46
- 図11 角島大橋から見た六方石群（筆者撮影）
- 図12 ホルンフェルス 山口県（筆者撮影）
- 図13 化石層（筆者撮影）
- 図14 侵食された砂岩 高知県（筆者撮影）
- 図15 カンラン岩：『ダイナミック地球図鑑 岩石・石』ロバート・R.コンラズ 瀬戸口美恵子,瀬戸口烈司/訳 瀬戸口烈司 2007年, (株)新樹社, p.22
- 図16 クフ王のピラミッド 入り口を望む（筆者撮影）
- 図17 エジプト坐像彫刻 アブシンベル神殿（紀元前1280）（筆者撮影）
- 図18 ギリシャ彫刻 ラオコーン（紀元前1世紀前半）：『プリニウスの博物誌Ⅲ』中野雄,中野里美,中野美代/訳,1986年, 図版225, (株)雄山閣出版株式会社
- 図19 敦煌ヤルダン国家地質公園（筆者撮影）
- 図20 衝立状のモザイク 紀元前2500年頃
大英博物館蔵：https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1928-1010-3
- 図21 アレクサンダー大王の獅子狩り 部分（紀元前4世紀）ペラ考古学博物館蔵：
“Mosaics” general editor/Carlo Bertelli, P.17, Gallery Books, An imprint of W.H.Smith Publishers. Inc.1988
- 図22 トルコ、イスタブールモザイク博物館 舗床モザイク(450-550年)（筆者撮影）
- 図23 皇后テオドラの肖像 545-548年：
“RAVENNA” Photographs by Leonard von Matt, Text by Giuseppe Bovini, Translated from the Italian by Robert Erich Wolf, P.146 San Vitale. The Empress Theodora(detail)

【第2章】

- 図24 テニスラケットでボールを打ち返す瞬間
- 図25 石頭ハンマーと鉄ノミで、石にヒットさせる瞬間

- 図 26 小石川植物園で父と自然観察
- 図 27 石鎚山 鎖場(筆者撮影)
- 図 28 《Wind~breath》 マット紙にインクジェットプリント・コンテ 58×103(cm) /2012 年,谷本めい
(筆者撮影)
- 図 29 《Wind~Aeolian Sound》 マット紙にインクジェットプリント・コンテ・パステル 137×103(cm) /2012 年,
谷本めい(筆者撮影)
- 図 30 星月夜 (糸杉と村) 1889 年 6 月 サン・レミ 油彩,カンヴァス 73.7×92.1
New York, The Museum of Modern Art : 『VINCENT VAN GOGH 1853-1890 年』 p.188
- 図 31 トルコ,メヴラーナ博物館内部の装飾 (筆者撮影)
- 図 32 巻貝の螺旋 (筆者撮影)
- 図 33 植物の成長過程 (筆者撮影)
- 34
- 図 35 蜘蛛の巣 (筆者撮影)
- 図 36 蝶の口吻 <http://butterflyandsky.fan.coocan.jp/words/words.html>
- 図 37 縄文土器 渦巻文様 山梨県桂野遺跡 出土,笛吹市教育委員会 所蔵
: 『新版 縄文美術館』 p.107 部分,図版 2
- 図 38 土偶 山梨県金生遺跡出土,北杜市教育委員会所蔵: 『新版 縄文美術館』 p.217 部分,図版 2
- 図 39 イオニア式建築の柱,アテネ アクロポリス柱 部分: 『体系世界の美術 第 5 巻 ギリシャ美術』
p. 194 図版100
- 図 40 《Panta rhey》 石・パネル・スタイロフォーム・セメント 120×180×32(cm) / 2014 年,谷本めい (筆者撮影)
- 図 41 《Panta rhey のための原画》 紙・鉛筆・コンテ 120×180(cm) /2014 年,谷本めい (筆者撮影)
- 図 42 《貝》 ライムストーンに象嵌モザイク 30×18×15(cm) /2014 年,谷本めい(筆者撮影)
- 図 43 トラバーチン内部 (筆者撮影)
- 図 44 《Stone drawings》 トラバーチン 20×15×13(cm) /2014 年,谷本めい(筆者撮影)
- 図 45 《海のゆりかご-耳を澄まして-》 大理石,一部セメントにモザイク
可変 /2016 年,谷本めい(筆者撮影)
- 図 46 雨の日の《海のゆりかご-耳を澄まして-》 (筆者撮影)
- 図 47 俯瞰した視点 (筆者撮影)
- 図 48 チェイス・マンハッタン銀行プラザのための沈床園 (ニューヨーク) 水と自然石による外観デザイン。1961-64
年: 『イサム・ノグチ 発見の道』 p.12
- 図 49 チェイス・マンハッタン銀行プラザのための沈床園 部分:
<http://www.blueofthesky.com/publicart/works/garden.htm>
50 <https://www.flickr.com/photos/peterlaw/14517956447/in/photostream/>
- 図 51 龍安寺方丈庭園の石庭 (西側): 『新版 古寺巡礼 京都 33 竜安寺』 p. 39
- 図 52 ヴィラ・ランテ: <https://www.italianways.com/villa-lante-in-bagnaia/>

- 図 53 東福寺,方丈庭園 北庭,市松の庭『重森三玲の庭案内』:部分 P.19
- 図 54 漢陽寺,地藏遊化の庭 (筆者撮影)
- 図 55 《貝底園》大理石 60×18×30(cm) /2017,谷本めい (筆者撮影)
- 図 56 佐川美術館,楽吉左衛門館「俯仰拳」:『茶室をつくった。』佐川県美術館,楽吉左衛門館,五年の日々を綴った建築日記, p.62
- 図 57 畳と石の境界部分 :佐川県美術館,楽吉左衛門館『茶室をつくった。』佐川美術館楽吉左衛門館,五年の日々を綴った建築日記 ,p.33
- 図 58 鳴砂山から砂漠を望む (筆者撮影)
- 図 59 敦煌山荘ホテルを望む (筆者撮影)
- 図 60 敦煌での制作風景 (筆者撮影)
- 図 61 滞在していたホテルから砂漠を望む (筆者撮影)
- 図 62 シルクロードの風 図案 (筆者撮影)
- 図 63 《シルクロードの風》 赤御影石 300×1000×75(cm) /2018 年,谷本めい (筆者撮影)
- 図 64-66 《シルクロードの風》部分 (筆者撮影)
- 図 67 プレートテクトニクスから見た岩石の地質学的なサイクルと、地学現象の概念図:
『広島大学 地球資源論研究室』第 10 回 地表の変化
http://earthresources.sakura.ne.jp/er/Class/EA10_10.html
- 図 68 制作プロセスの循環図 (筆者作成)
- 図 69 竜山石の白い斑点 (筆者撮影)
- 図 70 黄色と青の境目が良くわかる竜山石 (筆者撮影)
- 図 71 姫路城の竜山石の石垣 (筆者撮影)
- 図 72 生石神社「石の宝殿」 (筆者撮影)
- 図 73 2018 年 12 月 1 日 発破直後の風景 (筆者撮影)
- 図 74 石切歌 (資料:兵庫県高砂市松下石材店)
- 図 75 石を鉄ノミで叩く石工の姿 (資料:兵庫県高砂市松下石材店)
- 図 76 選択した竜山石と採石場 (撮影:白井翔平)
- 図 77-79 制作過程と光角の観察 (筆者撮影)
- 図 80-81 光のリズムを昼夜で観察し、試行錯誤を繰り返す (筆者撮影)
- 図 82-84 子供たちの様子 (筆者撮影)
- 図 85 設置された《結びのゆりかご》竜山石 180×210×70(cm) /2019 年,谷本めい (筆者撮影)

【第 3 章】

- 図 86 痕跡の海 試行錯誤 方解石・パネル・スタイロフォーム・セメント 860×1030×180 (cm)/2021 年,谷本めい (筆者撮影)
- 図 87 美祿で採石される 長州霞 (中目) の巨大な原石 (筆者撮影)
- 図 88 砕かれていく石 (筆者撮影)

- 図 89 鉱山内の小さな鍾乳洞 (筆者撮影)
- 図 90-94 鉱山で見られる様々な石灰岩 (筆者撮影)
- 図 95 出会った方解石の原石 (撮影: 安藤浩太郎)
- 図 96 真二つになった方解石 (撮影: 安藤浩太郎)
- 図 97 持ち上げながらワイヤーをかける (筆者撮影)
- 図 98 方解石の断面 (筆者撮影)
- 図 99 秋吉台頂上付近 (筆者撮影)
- 図 100 脆い方解石の表情 (筆者撮影)
- 図 101 制作風景 (撮影: 安藤浩太郎)
- 図 102 職人さんと方解石 (筆者撮影)
(図 103-116, 118-151 筆者撮影、図 152-154 撮影: 稲垣美侑、図 155-164 筆者撮影)
- 図 103 雪の降り積もる関ヶ原での制作風景
- 図 104 方解石の色彩を抽出
- 図 105 方解石 1 ピース (テッセラ)
- 図 106 方解石の石割り
- 図 107 方解石のテッセラ断面
- 図 108 土の塊
- 図 109 モザイク小作品 制作過程
- 図 110 《陽のさすアトリエ》 40×130×3.5(cm) パネル・セメント・鉱山の赤土・方解石・金箔テッセラ /2021 年, 谷本めい
- 図 111 《太陽もしくは月》 41×41×3.5(cm) /2021 年, 谷本めい
- 図 112 《夕暮れのアザーン》 40×40×3.5(cm) /2021 年, 谷本めい
- 図 113 《月のさすアトリエ》 40×40×3.5(cm) /2020 年, 谷本めい
- 図 114 《囀る窓》 40×40×3.5(cm) /2021 年, 谷本めい
- 図 115 トルコ, エスキシェヒル アトリエの窓から太陽を望む
- 図 116 《痕跡の海》彫りによるアンモナイト部分
- 図 117 内部が方解石に変容したアンモナイト『化石の写真図鑑』
シリル・ウォーカー/デビッド・ウォード著, 株式会社日本ウォーク社, 1996 年, P.147 部分
- 図 118 床モザイク 目地の細部
- 図 119 制作過程/土台造形
- 図 120 制作過程/墨でドローイング
- 図 121 制作過程/土台の上にモザイク
- 図 122 岐阜県でのモザイク制作
- 図 123 モザイク部分 1
- 図 124 モザイク部分 2

- 図 125 横からみたモザイク
- 図 126 上から見たモザイク
- 図 127 周りの関係
- 図 128 連結する動線
- 図 129 積み石部分 1
- 図 130 積み石部分 2
- 図 131 全体像の試行錯誤 1
- 図 132 全体像の試行錯誤 2
- 図 133 全体像の試行錯誤 3
- 図 134 大学美術館正面外観 (2021 年 10 月撮影)
- 図 135 人の導線を模型で確認
- 図 136 動線を描く
- 図 137 床モザイク 制作過程 (2021 年 11 月 2 日 14 : 21)
- 図 138 床モザイク 分割した状態 (2021 年 11 月 7 日 11 : 00)
- 図 139 床モザイク 俯瞰した視点 (2021 年 11 月 7 日 9 : 00)
- 図 140 方角と太陽の移動/大学美術館前, 3 階からの俯瞰した風景 (2021 年 12 月 3 日 11 : 00)
- 図 141 大学美術館前, 美術館正面玄関を背に作品全体と太陽を望む (2021 年 12 月 12 日 10 : 57)
- 図 142 大学美術館前, 太陽に向かい反射する床モザイクとアンモナイト (2021 年 12 月 12 日 10 : 23)
- 図 143 大学美術館前 3 階バルコニーからモザイクを俯瞰する (2021 年 12 月 12 日 10 : 23)
- 図 144-148 様々な角度からみる彫刻したアンモナイトの表情 (2021 年 12 月 12 日 11 : 30)
- 図 149 《痕跡の海》/影のリズム (2021 年 12 月 12 日 10 : 26)
- 図 150 《痕跡の海》/石組み (2021 年 12 月 12 日 10 : 46)
- 図 151 大学美術館と《痕跡の海》を望む (2021 年 12 月 12 日 10 : 32)
- 図 152 大学美術館 3 階バルコニーの様子 1
- 図 153 大学美術館 3 階バルコニーの様子 2 (作品マケット, 方解石, 土, テッセラ色見本, モルタル色見本)
- 図 154 大学美術館 3 階バルコニーの様子 3
- 図 155 《痕跡の海》/光のリズム (2021 年 12 月 13 日 10 : 00)
- 図 156 《痕跡の海》/テッセラの反射 (2021 年 12 月 13 日 10 : 30)
- 図 157 《痕跡の海》/落ち葉が渦を巻く (2021 年 12 月 13 日 11 : 18)
- 図 158 《痕跡の海》/風で落ち葉が運ばれた (2021 年 12 月 18 日 11 : 20)
- 図 159 《痕跡の海》/水鏡のリズム (2021 年 12 月 14 日 12 : 20)
- 図 160 《痕跡の海》/雨の日の夕方 (2021 年 12 月 14 日 16 : 45)
- 図 161-164 《痕跡の海》/石に触れる