

令和4年度

東京藝術大学大学院美術研究科

博士課程学位論文

接続と孤立のインタラクション

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 1320902 齋藤愛未

目 次

序章	1
第 1 章 接続と孤立の併存	3
第 1 節 共感を求めて	3
感情移入	3
共感を生むアニミズム	5
共感性の分類と絵画へのあてはめ	8
第 2 節 接続欲と孤立愛のインタラクション	10
孤立・個に対する共感	10
接続・孤立状態とアイデンティティの確立・拡散	13
接続欲と孤立愛の錯綜	15
第 3 節 見立てと共感性	17
見立てによる新たな理解	17
見立絵は何を繋ごうとしたか	20
共感性を支えるもの	24
第 2 章 イメージのぶれとずれ	27
第 1 節 イメージの隠蔽と可視化	27
見え隠れするイメージ	27
象徴主義絵画とイメージの可視化	28
イメージと表現の重なり	31
第 2 節 レイヤー化による「ぶれ」	34
レイヤー構造の効果	34
レイヤーへの視覚的補完	37
目くらましというレイヤー	39
第 3 節 修辞表現による「ずれ」	41
イメージに「ずれ」を与える	41
修辞表現によるずれの認識	43
修辞表現がもたらす効果	45

第3章	イメージの喚起と新たな現実認識	48
第1節	意識の範囲	48
	無意識下に潜む孤立	48
	接続による意識世界の広がり	49
	絵画表現がもたらすインタラクション	51
第2節	提出作品「遠神恵賜」	52
	瞽女－孤立と接続のインタラクション	52
	修辞表現（見立て）－イメージの喚起	56
	レイヤー構造－脳内イメージと現実認識	58
終章	64
謝辞	65
図版出典一覧	66
参考文献等一覧	73

序章

私は、周囲との距離を“心地の良い孤立”になるように測っている。自身が核家族であることや、兄弟姉妹がいない環境にあることが、孤立や独立への共感や、そうした距離感のとり方に影響しているのかもしれない。この距離感自身の絵画制作においても、モチーフの選択基準や作品構成に影響している。

本論文にいう「接続」とは、モチーフとなる対象と社会、モチーフと作者、作品と作者、作品と観者などが、心の働きを伴って互いに繋がることであり、「孤立」とは、対立・対応・連続することがなく、非共感状態である。そして「インタラクション」とは、この接続と孤立が相互に関係し合う状態である。コロナ禍によるオンライン化が、ビデオチャットの活用などによる非対面のコミュニケーションと距離感を生み、接続していても孤立していると同時に、孤立状態からでも容易に接続が可能な状態になっている。

本論文では、作者と作品において「接続」と「孤立」がそれぞれに呼応し合い、自作品の鑑賞が観者の内に様々な知覚を際限なく生んでいく試みについて論述する。またその方法論として、レイヤー構造と修辞表現を用いていることを述べる。レイヤー構造とは、画面が階層状態になっており、各層（レイヤー）に込められた様々な要素が積層している状態である。この多重構造が生み出す空間には、多様な解釈から多くの接続が生まれ、シンプルな解釈にならない効果を期待できる。

修辞表現とは、言語の世界で発展してきた表現方法で、比喻や擬人法などが含まれる。絵画の世界での比喻や擬人法は、モチーフをあるものに喩えたり見立てたりして、連想を促すことを目的に、豊かで深い表現を生んできた。この修辞表現を使用することで、様々な解釈に基づく接続が生まれ、観者によっては作品の意図にダイレクトに接続するケースも期待できる。

自作品は、このレイヤー構造や修辞表現を併用し複雑にすることで、観者に知覚の「おれ」や「ずれ」を伴って解釈の幅が生まれ、観者の内に新たな触発が生まれることを試みている。

本論文は序章、本論（3章）、終章で構成される。各章の概略は以下のとおりである。

第1章「接続と孤立の併存」では、自身の絵画制作の初動段階について解説する。私は日常の中でシンパシーを覚えた事象に、自己の感情をリンクさせて絵画化を図る。自作品に混在する接続や孤立は、共感性や自己隠蔽によって生み出されている。感情移入の要因である共感性やアニミズムは、「接続」と類似する派生的形態である。また一人っ子だった私が、周囲（人に限定されない）との距離感を常に測りながら、自作品でも意図を容易に推し量られないように構成していることを述べる。

第2章「イメージのぶれとずれ」では、自作品が、作意の隠蔽と可視化を目的として、レイヤー化で“ぶれ”修辞表現で“ずれ”を生じさせていることを解説する。一枚の作品に何層ものレイヤー構造を用いた構成には、一層、二層、三層と重ねていくレイヤーの、一つ一つに意味を持たせていること、そして意味を持つそれぞれのレイヤーを重ねることで、観者のイメージにぶれ（解釈の揺れ）を生じさせようとしている。修辞表現では、客観的に存在する対象を喩え（見立て）によって別の対象に置き換えることで、観者の知覚にずれを生じさせようとしている。レイヤー構造及び修辞表現を用いた自作品を例に、観者に生じる様々な知覚について具体的に明示する。

第3章「イメージの喚起と新たな現実認識」では、第1章及び第2章を踏まえ、作品を介して観者の思考空間にアプローチすることを論じる。提出作品「遠神恵賜（とおかみえみため）」の解説として、メインモチーフの瞽女（ごぜ：盲目の芸能者）について、不条理といった負の観念への「共感性」や視覚障害者との接続から、このモチーフに着目したこと、レイヤー構造、修辞表現を用い、観者の多様な解釈を生む試みについて具体的に述べる。また複数のレイヤー構造と絵画的修辞表現を併用することで、観者の内に多様な触発を生み、その先に新たな現実認識が生まれることを想定していることを示す。

終章では、本論文のまとめと、今後の課題と展望について述べる。

第1章 接続と孤立の併存

第1節 共感を求めて

感情移入

私は、日常的に接触する物事の中でシンパシーを覚えたとき、自身の感情をリンクさせて絵画化を図っている。物事に感情を移入することは、自身のモチーフの選択や構成に直結している。

この物事に感情移入する要因の一つに、「共感性」が挙げられる。心理学者の長谷川寿一は、共感・感情移入について次のようにいう¹。

共感 (empathy) は、ドイツの哲学者 Lipps, T. が、20 世紀初頭に、芸術に心を揺り動かされるプロセスを *Einfühlung* (感情移入) の概念を用いて説明し、さらに心の中で他者と自分を融合する心理学概念として広義にとらえられたことが始まりといわれ (中略) 無意識のうちに自己と他者を同化させ、他者の経験をわが事のように経験する感情的な同一化を「本能」であると論じ (中略) 感情移入の出発点を、人間や動物だけでなく物体など非生物も含む別の存在物に自分自身を重ね、その状況を想像できる能力とした。

絵画鑑賞で私が共感性を得た作品に、平山郁夫の「広島生変図」(図1)がある²。紅蓮の炎に包まれる広島街とともに、不動明王が描かれたこの作品に、私はまず原爆投下という「記憶」に感情が動かされ、次に、街を飲み込む火焰と不動明王の火焰によって感情移入の度合いが増大した。私の戦争への認識は、様々なメディアからの情報によって作り上げられているが、この絵を見ると、メディアから受けた記憶も連鎖的に思い起こされる。まず原爆投下という記憶にフォーカスすることが、リップスの言う感情的な同一化、つまり平山郁夫の経験を観者がわが事のように経験し、次に不死のシンボルである不動明王を見ることで、平山郁夫の制作意図への共感が生まれるのである³。

¹ 長谷川寿一「共感性研究の意義と課題」『心理学評論』心理学評論刊行会、5-3、2015年、p. 414。

² 被爆体験者である平山郁夫は、「ただ、原爆の絵をかくにしても、やはり告発調のものにだけはする気はなかった。恨みつらみではない、建設的なものにしたかった。だから画面の右上にお不動さんを出したんですよ。不動明王は不死のシンボルだ。広島は決して滅んだわけではない、生まれ変わって生き続けているんだ、ということを表現したかったんです」と述べている(平山郁夫『私の道 瀬戸内の潮騒に育まれて』広島県豊田郡瀬戸田町、1992年、pp. 92-93)。

³ 長谷川寿一は、「視点取得 (perspective taking) は、他者から観た世界はどの様に見えるのかを思い描ける心的能力を指し、読心 (mind reading)、心の理論 (theory of mind)、メンタライジング (mentalizing) は、他者の思考や感情を、その人の表情、行動、状況から推察する能力を指す。読心するためには、他者の思考や感情と同じ心的経験をする必要はなく、他者の経験に気遣う必要もない。他

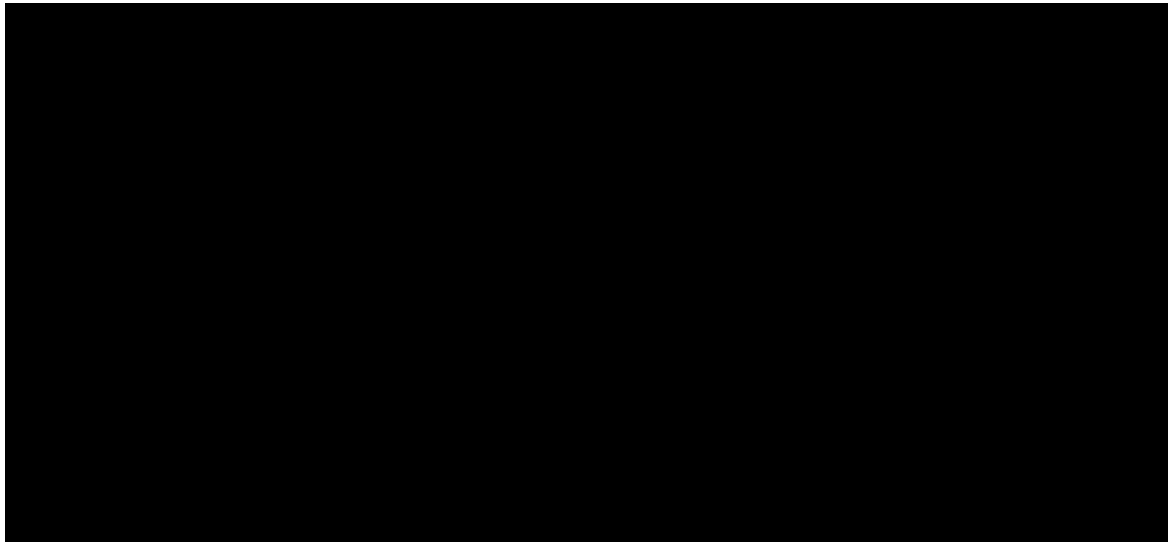


図1 平山郁夫「広島生変図」紙本彩色、171.0×364.0 cm、1979年、広島県立美術館蔵

自身の制作では、モチーフ自体が二面性や多面性を持つものを選択している。複数の性質に共感したり、そのどれかが負の方向に振れている場合に共感する傾向が強い。負の方向には、不条理や理不尽といった感覚が潜んでいる。私の心にも、不条理や理不尽、孤立といった無数のフックが存在し、複数の感情移入や視点が混在する中で、モチーフがそれらのフックに掛かったときに共感という接続が生まれる。

アルベール・カミュは、不条理は人間と世界の関係性であり、世界の多様性を前に、人がそれでも統一性を求めるその拮抗状態の中に生じるとし、不条理は人間と世界を結ぶ唯一の絆であり、両者を互いに密着させているという⁴。カミュは、不条理の帰結として「反抗」という思想を示し、反抗とは、人間と人間自身の闇との不断の対決というが⁵、私は、この「あらがう」行為や状態に多く共感する。

私が人間と植物の関係性を通して感情移入した作品の一つに「角」（図2）がある。角地の敷地内に置かれた植木鉢の植物が、道路にはみ出ないよう直角の面に沿って綺麗に枝が切られている状況がフックに掛かる（図3）。枝を伸ばしたい方向に伸ばすことが叶わず、抑圧された状況にあることに共感し、この直角という人為的規格に当てはめられた植物をメインモチーフとして制作した。私は、人間以外の動植物や無機物にも不条理や理不尽さを感じとることがあり、特に「物言わぬ」というハンディに対して強い共感を感じる。この共感の絵画表現として、それらのあらがう様を捉えることになる。

者の思考や感情を理解できれば良い」という（註1文献、p.415）。この「視点取得」（図7参照）は、絵画作品への共感から生まれる接続の一つのツールとして有効であると考ええる。

⁴ アルベール・カミュ『シーシュポスの神話』清水徹訳、新潮社、1969年、pp.42-43。また、カミュは、不条理な創造の考察で、「統一を断念する思考は、すべて、多様性を賞揚する。そして、多様性こそ芸術の場だ」「思考に対して要請していたもの、反抗と自由と多様性とを、不条理な創造にも求める」といい（同書 pp.204-205）、芸術家は統一性を断念してでも多様性を重視すべきだと主張する。

⁵ 註4文献、p.96。

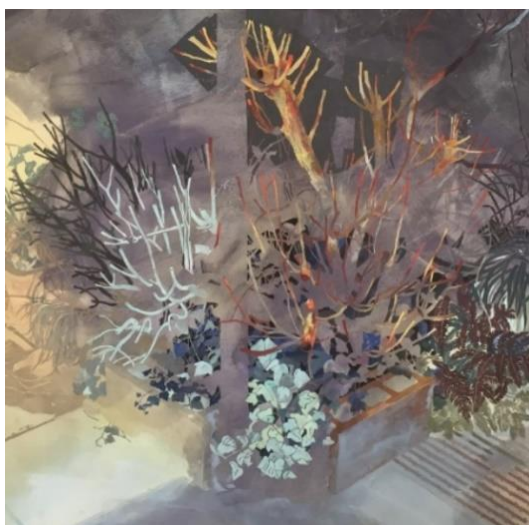


図2 齋藤愛未「角」土佐麻紙、岩絵具、墨、162.0×130.3 cm、2017年（部分）



図3 道路の角に沿って伐採された植木（筆者撮影）

自身の絵画制作の初動にある共感のプロセスはどこからくるのか。近年、HSP（Highly Sensitive Person＝とても敏感な人）という概念が話題となっている。HSPは、病気や障害を指す医学用語ではなく、「気質」を指す心理学用語で、アメリカの心理学者エレイン・アーロン⁶によって提唱された。HSPの特徴の一つに、「全体的に感情の反応が強く、特に共感力が高い」ことが挙げられ、人口の15%から20%、5人に1人が当てはまると言われる。絵画制作に限らず、自身の内面は感情反応や共感性が強いと感じており、それが制作の初動に大きく影響しているように思う。

共感を生むアニミズム

感情移入するもう一つの要因に、アニミズムがある。アニミズムは、万物に宿る精霊を崇拝対象とする考え方で、人間以外の動植物、無生物、事物、自然、概念、神仏などに対して、人間と同様の姿形や性質を見出す。

歌川国芳「ほふづきづくし 夕立」（図4）は、ホオズキの袋状のガクや果実の形状を巧みに変化させ、擬人化している。想像の世界を人間以外の対象物で擬人化することで、没入効果を高めている。

こうした擬人化が人々に与える心象は共通し、意味のありそうな動きや、人間の顔や身体の特徴を感じさせる図形やパターンにも、人はそこに人間や生命を認知してしまう。

⁶ Aron, E. N. (2002). *The highly sensitive child: Helping our children thrive when the worked overwhelms them*. New York: Harmony.



図4 歌川国芳「ほふづきづくし 夕立」中判錦絵、18.5×25.5 cm、1847年頃

日本最古の史書『古事記』には、八百万の神という自然観が記され、古代から「森羅万象全てに魂が宿っている」というアニミズムの認識があったことが分かる。物理学者で俳人でもある寺田寅彦は、日本人の自然観について次のように述べている⁷。

日本のような多彩にして変幻きわまりなき自然をもつ国で、八百万の神々が生まれ崇拝され続けて来たのは当然のことであろう。（中略）思うに仏教の根底にある無常観が、日本人のおのずからな自然観と相調和するところのあるのも、その一つの因子ではないかと思うのである。（中略）地震や風水の災禍の頻繁で、しかも全く予測し難い国土に住むものにとっては、天然の無常は遠い遠い祖先からの遺伝的記憶となって五臓六腑にしみ渡っているからである。

この日本の自然観には、多くの人々が共感を覚えるのではないだろうか。涅槃経の「草木国土悉皆成仏」という言葉について、日本的アニミズムに関する檜垣巧の論文「日本的アニミズムと宗教的自然観」は、「この日本的な自然崇拝を、日本的アニミズムとし、殺された害虫のために虫塚がつくられ、山村などでは刈りとられた下草や、伐り倒された材木の霊を供養する草木塔が作られたりしている」⁸という。自身の制作でも、草木に精神性を感じ、平等な生命観を表現しようとしている。

自作品「百羅漢」（図6）では、木造の空き家の前に放置された沢山の植木鉢が、敷地からはみ出さないようビッシリと置かれた光景に興味をひかれた。雑草が生えたり枯れた植木もあり、ありのままを受け入れる姿が高僧のように感じられた。

⁷ 寺田寅彦、小宮豊隆編『寺田寅彦随筆集 第五巻』岩波書店、1993年、p. 245。

⁸ 檜垣巧「日本的アニミズムと宗教的自然観—特殊日本的な宗教意識の発掘—」『密教文化』165、密教研究会、1989年、p. 14。

図5は、羅漢の石仏を取材した川越大師喜多院の「五百羅漢」である。石仏一体一体にそれぞれの表情があり、種々の仏具や日用品を持ち、動物も従えたりと、様々な形態が存在する。植物に高僧と同様の性質を見出し、それぞれの鉢植えを羅漢⁹に見立て、タイトルを「百羅漢」とした。



図5 川越大師喜多院「五百羅漢」1782-1825年



図6 齋藤愛未「百羅漢」土佐麻紙、岩絵具、水干絵具、墨、227.3×181.8 cm、2018年

⁹ 仏教で、尊敬や施しを受けるに相応しい聖者をさす。

共感性の分類と絵画へのあてはめ

(1) 共感性の分類

心理学者のマーク・H・デイヴィスが開発した「対人反応性指標（the Interpersonal Reactivity Index: IRI）」は、共感の特性を複合的に測定するツールとして、共感性を「視点取得」「想像性（ファンタジー）」「共感的関心」「個人的苦痛」の4つに分類する¹⁰（図7）。

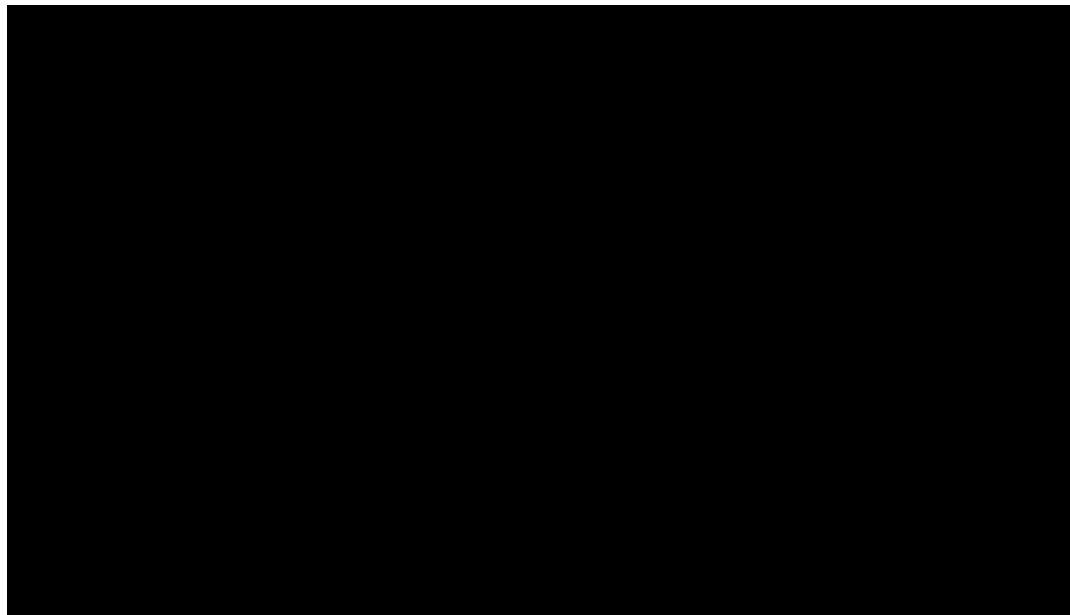


図7 共感性の多次元的視点（登張真穂「多次元的視点に基づく共感性研究の展望」『性格心理学研究』9-1、日本性格心理学会、2000年）を基に筆者作成

(2) 絵画へのあてはめ

このIRIの分類を基に、絵画制作での共感性を得るためのモチーフ選択や、そのモチーフに対する観者の反応について分析してみる。

「視点取得」については、グスタフ・クリムト「人生の三時期」（図8）は、共感性を求める要因（「視点」）として、世代、女性そして人間の老いが描かれており、それらの視点が観者の心理を喚起する要素になっている。

「想像性」については、ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ「アポロとダフネ」（図9）は、ギリシャ神話のアポロとダフネの物語から、ダフネがアポロの求愛から逃れるために月桂樹の木に変身する様子を彫刻化したものである。女性モチーフの髪の毛が植物化していく様子に、観者が共鳴し、ダフネの心理と同化することも期待している。

¹⁰ マーク・H・デイヴィス『共感の社会心理学』菊池章夫訳、川島書店、1999年。

「共感的関心」については、齋藤真一「おみかの悲しみ」（図 10）の場合、瞽女であるおみかの 9 歳の弟子きくが、初旅で雪解けの川に落ちて死んだことへの嘆きが描かれている。この不運な者への苦痛に接したときに、観者の中に同情と苦痛が生じることが想像される。

「個人的苦痛」については、エゴン・シーレ「死と乙女」（図 11）では、左がシーレ自身、右がシーレに捨てられた女性であり、別れの痛々しさと哀れが描かれている。また背景の生命感のないカルスト地形が絶望的な別れのムードを高め、観者に動揺や自己反照の感情を生むことが予想される。



図 8 グスタフ・クリムト「人生の三時期」
カンヴァス、油彩、180.0×180.0 cm、
1905 年、ローマ国立近代美術館蔵

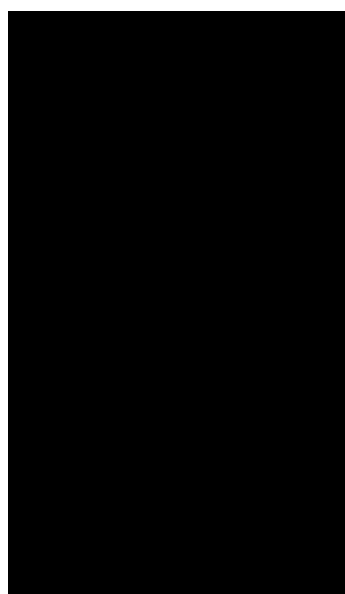


図 9 ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ「アポロとダフネ」大理石、243.0 cm、
1622-25 年、ボルゲーゼ美術館蔵

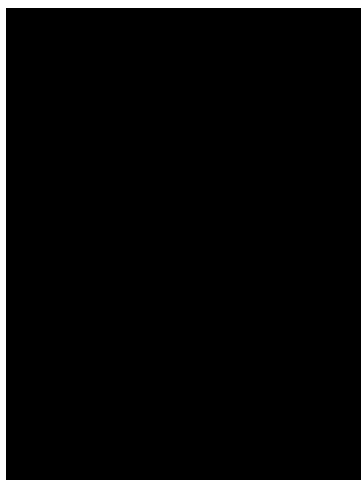


図 10 齋藤真一「おみかの悲しみ」油彩、130.3×97.0 cm、
1969 年

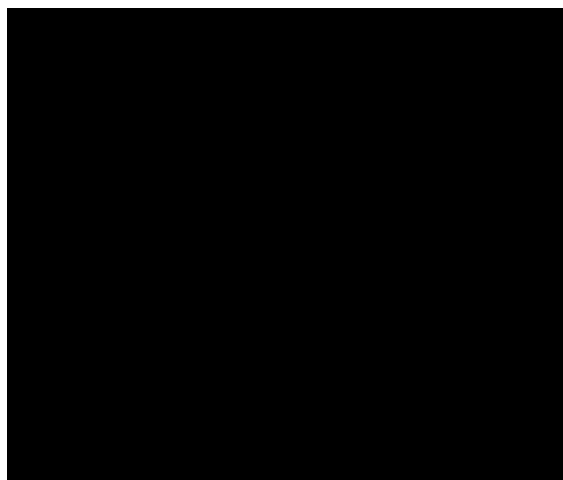


図 11 エゴン・シーレ「死と乙女」油彩、キャンバス、150.5×180.0 cm、1914 年、ベルヴェデーレ上宮蔵

(3) 自身の共感性絵画

自作品をこの分類にあてはめてみると、自身が他者（人に限らない）の視点に立ってその他者の気持ちを考える「視点取得」の作品が多く、前述の図2の「角」、図12の「まほろば」はその例である。「まほろば」は、谷中霊園の大イチョウをモチーフにしている。黄色く紅葉する様子が圧巻だったが、その木が丸坊主に伐採されたため、イチョウにたとえた女性とその佇まいに視点取得の要素を含めた作品である。

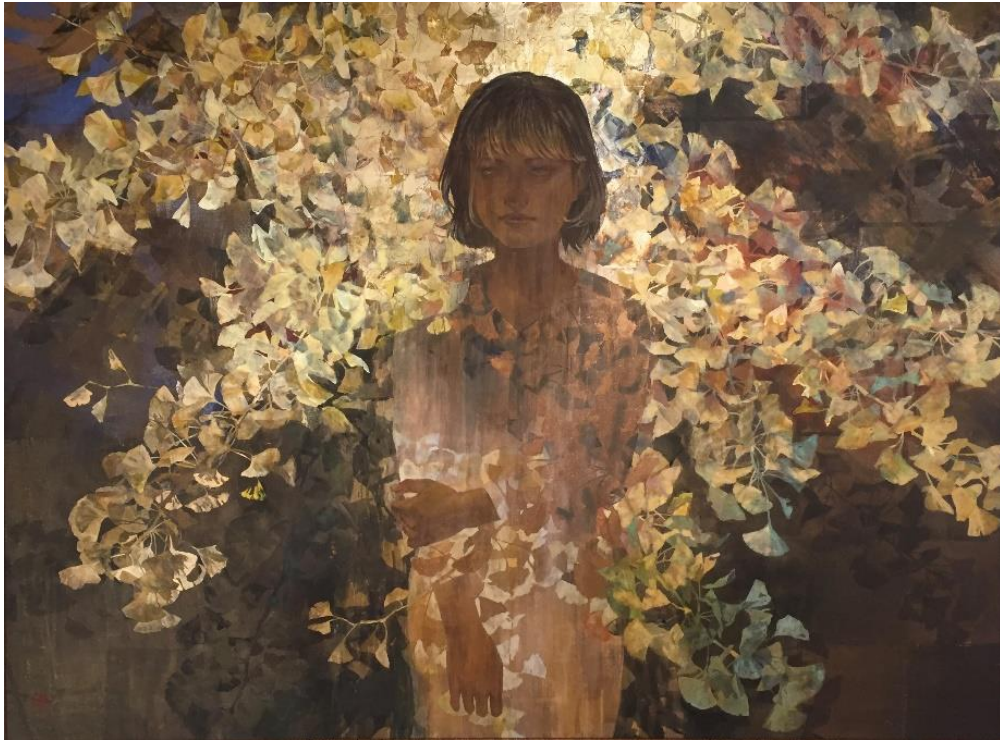


図12 齋藤愛未「まほろば」土佐麻紙、岩絵具、銀箔、墨、130.3×97.0 cm、2015年

第2節 接続欲と孤立愛のインタラクション

孤立・個に対する共感

2020年3月11日、世界保健機構（WHO）が新型コロナウイルス感染症についてパンデミックを宣言し、世界中の人々の生活は一変した。社会的に引きこもる状態となり、「ソーシャル・ディスタンス」「強制隔離」「自主隔離」と、孤立感が高まっていった。この孤立の状況は、ネガティブな意味で捉えられることが多いが、むしろ一人の生活の方が充実しているというポジティブな意味で使われることもある。私は、自身の孤立状態をネガティブに感じたことはなく、周囲との距離を、私にとって心地の良いものになるように測っている。自身が核家族であることや、兄弟姉妹がいない

環境だったことで、一人の状況が当たり前になっている。こうした状況が、孤立や独立しているものに共感を感じ、自身の距離感も創り出すことに影響しているのかもしれない。この距離感は、自身の絵画制作でのモチーフの選択基準や、作品構成にも影響している。

前述の自作品「百羅漢」（図 6）は、人間社会の距離感を踏まえた孤立したモチーフとして、捨てられた無数の植木鉢を描いている。図 13 は、「百羅漢」の制作途中の部分図である。捨てられた鉢植えの植物（図 14）は、それぞれ対立・対応するものがなく、ただ無造作に放置されている状況だが、その孤立と達観した様子に共感した。それぞれの植物に個別の鮮やかな色を用いたのは、個の違いを明確に表現するためである。異なる個体同士が隣り合う状況でも、鉢植えの植物という括りでまとめられる点に、個人と社会、人間同士の距離や境界線を重ねている。



図 13 齋藤愛未「百羅漢」制作途中（部分）



図 14 捨てられた鉢植えの植物（筆者撮影）

図 15 は、自身が存在する世界の中での接続と、そこに発生する共感の構造を図示したものである。作者と物事、作者とモチーフが接続する接点には、神経細胞のシナプスのように、刺激（触発）とシグナルのやり取りが発生する。幾重にもなった円は、物事やモチーフが存在する地点の境界であり、境界線上で何らかの接触が起こった時、感情の共感と接続が生じる。

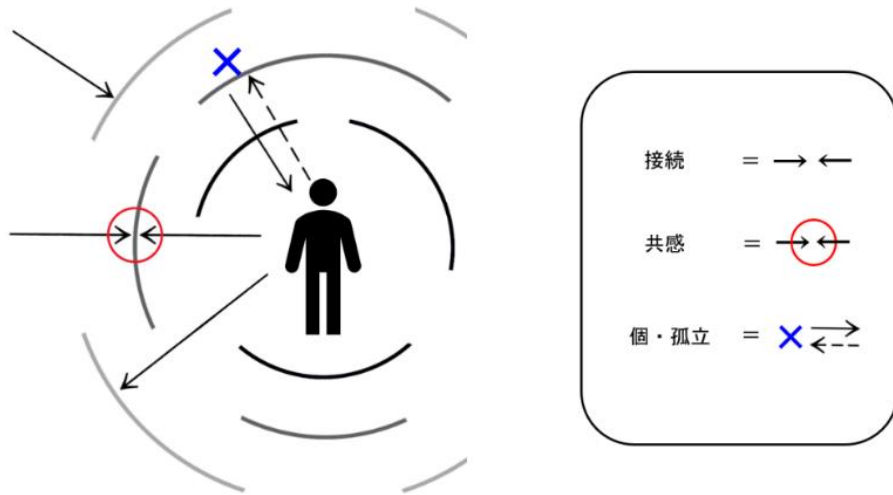


図 15 接続と共感の構造（筆者作成）

ユニバーシティ・カレッジ・ロンドン名誉教授で経済学者のノリーナ・ハーツは、集団主義から個人主義への移行について、ミュージックシーンを例に挙げ、歌詞に現れた変化を次のように分析する¹¹。

1960年代以降、「所属する」「義務」「一緒に」といった集団主義的な単語は、「達成する」「所有する」「個人的」「特別な」といった個人主義的な語句に置き換えられてきたという。ポップソングの歌詞でさえ、この40年で「私たち」が「私」に代わってきた。1977年、クイーンは「俺たちはチャンピオンだ」と歌い、デヴィッド・ボウイは「ぼくらはヒーローになれる」と歌ったが、2013年のカニエ・ウェストは「オレは神だ」と言い、アリアナ・グランデは2018年、自分へのラブソング「thank u, next」を大ヒットさせた。

個を尊重する言動によって、個を前提とすることに違和感が無くなっている。我々は、個人として社会から影響を受けるが、社会の一員（個）として社会に影響を与えることもできる相互関係にある。

私は、どこかのタイミングで他者や物事に繋がることを渴望しているが、それ以外は基本的に干渉されないことを望んでいるように思う。他と繋がること（＝接続）と、他から干渉されないこと（＝孤立）の間に相互関係（インタラクション）が成立するには、互いの価値観をいかに理解し共有するかが問題となると考える。

¹¹ ノリーナ・ハーツ、藤原朝子訳『THE LONELY CENTURY なぜ私たちは「孤独」なのか』ダイヤモンド社、2021年、p. 17。

接続・孤立状態とアイデンティティの確立・拡散

発達心理学者・精神分析家のエリク・H・エリクソン（Erikson, E. H.）は、人間が生まれてから死ぬまでのライフサイクルを8つの段階に分け（図16）、それぞれに発達課題とそれに対応する危機を設定し、他者との接続を通じてアイデンティティ（＝自己同一性）が確立されていくという理論を提唱した¹²。

エリクソンは、アイデンティティとは「自我が確実な集団の中での未来に向かって有効な歩みを学ぶ途上にあるという確信」であり、主観的側面からみると「自我のさまざまな総合方法 the ego's synthesizing methods に与えられた自己の同一と、連続性が存在するという事実と、これらの総合方法が同時に他者に対して自己がもつ意味の同一と連続性を保証する働きをしているという事実の自覚である」¹³としている。つまり、自分が自分であり、自分であり続けることを意識し、そうした自分が他者や社会から受け入れられ、認められているという相互性によってもたらされる感覚である。アイデンティティは孤立状態では確立できず、他者や社会との接続行為による相互性によって、段階的に確立されてくると思われる。

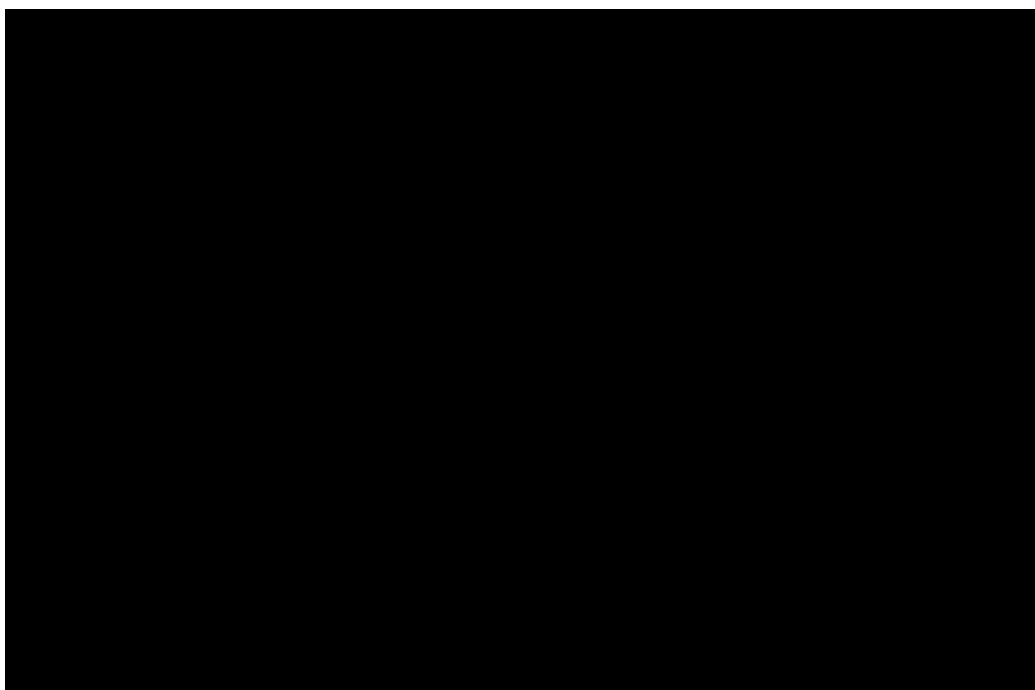


図16 8段階のライフサイクル（エリクソン、小此木啓吾訳『「自我同一性」アイデンティティとライフサイクル』1973年）p. 158
の表1を基に筆者作成

発達心理学の金子俊子の論文「青年期における他者との関係のしかたと自己同一性」は、アイデンティティは、図16のそれぞれの段階で、「重要な他者（significant

¹² エリク・H・エリクソン、小此木啓吾訳『「自我同一性」アイデンティティとライフサイクル』誠信書房、1973年。

¹³ 註12文献、p. 10。

others) との関わりを通じて形成されていく。そして、その対象は、母性から親、家族、仲間、パートナーへと移行していく」¹⁴という。私は、ここでの「重要な他者」が、親密な関係だけではなく、自身を取り巻く社会（各コミュニティ）との関係性の構築度合いが、アイデンティティの確立に大きく寄与すると考える。しかし方々に接続を試み、様々な関係性を検討し相互性を発展させようとしても、容易にアイデンティティは確立できず、そこには常に孤立を意識した状態が続く。

心理学者の榎本博明が大学生を対象に行った自己開示とアイデンティティの研究では、アイデンティティが確立していると自己開示度が高く、アイデンティティが拡散していると自己開示度は低く、モラトリアム¹⁵における自己開示は平均的であるという¹⁶。

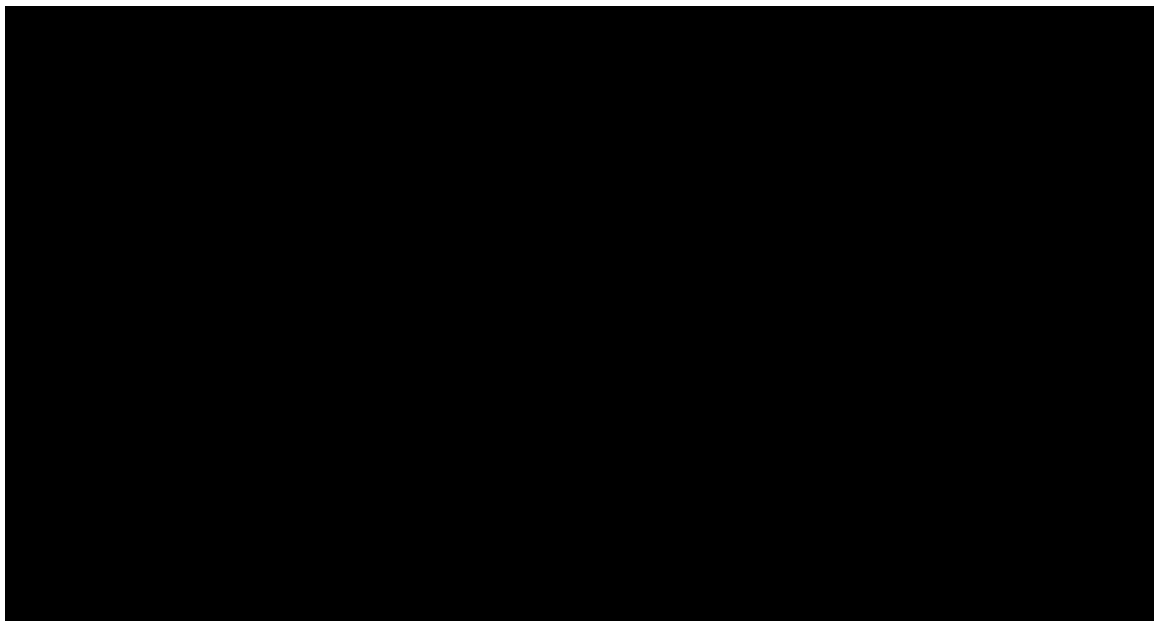


図 17 アイデンティティのラセン式発達モデル
(岡本祐子「生涯発達心理学の動向と展望—成人発達研究を中心に—」
『教育心理学年報』33、1994 年) p.140 図 5 を簡略化して筆者作成

現在に至る自作品について言えば、モチーフの選択には一貫性がない。その一つの理由としては、自分らしさの表現に繋がる選択を否定し、自己開示を拒絶しているからかもしれない。過去の自作品のほとんどはモチーフを固定せず、観者が容易に私の制作意図とリンクすることのないよう、また観者と作品に一定の距離が生まれるように制作している。これは、モラトリアムを好み、アイデンティティはむしろ拡散状態

¹⁴ 金子俊子「青年期における他者との関係のしかたと自己同一性」『発達心理学研究』6-1、日本発達心理学会、1995 年、p. 41。

¹⁵ モラトリアムとは、アイデンティティ確立への猶予期間をいい、臨床心理学の恒吉徹三は、「大人として社会の中に自らの位置を見出すまでの、中間的で移行的な段階としてとらえられている」と説明する（恒吉徹三「臨床心理学的視点を理解するために視覚的媒体を用いること（その 2）」『教育実践総合センター研究紀要』17、山口大学、2004 年、p. 137）。

¹⁶ 榎本博明「青年期（大学生）における自己開示性とその性差について」『心理学研究』58-2、日本心理学会、1987 年、pp. 91-97。

にあることを望んでいたからかもしれない。青年期が延長化する一つの原因は、自身がアイデンティティを確立することへの恐怖と逃避があると考え（アイデンティティ・クライシス¹⁷⁾）。そして一旦アイデンティティが確立したとしても、現状維持への不安や停滞感覚によって、新たなアイデンティティ拡散の危機が訪れ、再びアイデンティティの確立に向けて模索や軌道修正、転換にトライすることになる（図 17）

¹⁸⁾。しかし再確立に必要となるエネルギーは、相当なものになるだろう。

この再構築のプロセスは、絵画制作においても確立と破壊という形で繰り返される。現在、何度目かのアイデンティティの拡散状態にある自身は、次に行う自己開示とアイデンティティの再確立に向けて、自分の絵画制作への探求、確立、破壊のいずれにも、積極的に関与していることになる。

接続欲と孤立愛の錯綜

観者が絵画に接したとき、一定の解釈の幅（ぶれ）が生じることは不可避だが、自身の制作では、その解釈の幅を狭める（容易な解釈）のではなく、より広げようと試みている。

ここには、接続と孤立の間を往ったり来たりする自身の内面が関係している。図 18 のように、単一の視点に対しては単一の接続が生まれ、解釈のぶれは少ないと考えられる。一方、図 19 のように、複数の視点を設定した場合には、複数の接続が生まれ、その結果、多様な解釈が生まれる。自作品は、観者がそれぞれの感性による多様な解釈をすることを期待し、複数のモチーフを盛り込んでいる。

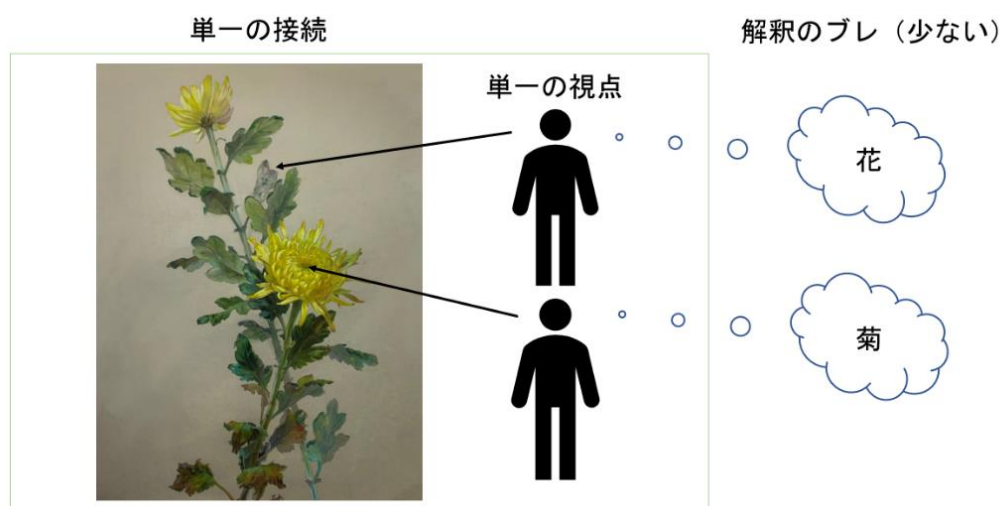


図 18 接続と内心の関係（図は、齋藤愛未「菊」雲肌麻紙、岩絵具、墨、2014 年）

¹⁷⁾ アイデンティティ・クライシス（Identity Crisis）とは、青年期の発達課題であるアイデンティティの確立過程での心理的苦悩や葛藤、逡巡の状態をいう。

¹⁸⁾ 岡本祐子「生涯発達心理学の動向と展望—成人発達研究を中心に—」『教育心理学年報』33、日本教育心理学会、1994 年、pp. 132-143。

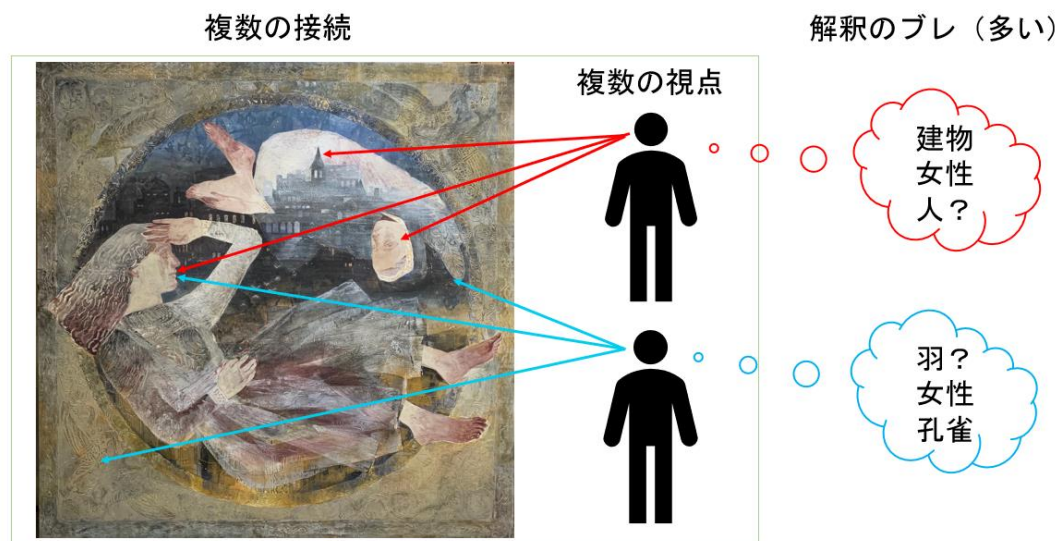


図 19 接続と内心の関係
 (図は、齋藤愛未「まちぼうけ」高知麻紙、岩絵具、銀箔、墨、2018 年 (図 74))

私が複数の視点（接続）を創り出す方法として、レイヤー構造を用い、レイヤーごとに複数の作意を織り込む方法と、視覚的な修辞表現を用いる方法がある。「接続欲」では、どちらの方法も、観者に複数の視点が提供され、観者は自己の感性に従った視点にリンクすることになるため、通常解釈を越えて、新たな解釈のぶれを生みだすことを期待する。同時に「孤立愛」では、自身の作意を覆い隠すように、レイヤー数や各レイヤーに込めた意味を増加させ、解釈から逃れるように孤立状態を創り出している。観者に自身の作意が簡単に炙り出される場合には、より煙に巻くように紗をかけて孤立状態を創る。モチーフを代替物に見立てることで、見えづらい、理解しづらいといった「づらさ」をあえて創り出している。複数の視点（接続）を創り出す方法論には、「接続欲」でいう観者に複数の視点が提供されることでの、新たな解釈のぶれを、「孤立愛」からは、解釈への目くらまし効果を期待している。

理解しづらいといった解釈への目くらまし効果が、むしろ観者の自由で多様な解釈を生み、自身も予想していなかった新たな視点が見い出されることがある。これは、作者の接続状態と孤立状態が錯綜し、作者を介して表出された絵画を観者が捉えるとき、予期せず生まれた知覚の連鎖である。

第3節 見立てと共感性

見立てによる新たな理解

芸術表現の一技法としての見立ては、対象を性質の似た他のものになぞらえて表現することで、和歌・俳諧・戯作文学・歌舞伎などで用いられる¹⁹。絵画での見立て表現は、作者があるモチーフと異質のモチーフとの間に何らかの共通項を連想し、意味の転移や具体化といった表現効果を加えることである。連想は、それまでの知識や経験、記憶によって、個人ごとに異なると考えられる。見立て表現を用いた絵画に接した観者も、自らの連想と共感作用によって、新たな解釈を創出するのである。

グスタフ・クリムトは、ギリシャ神話第14章アテネの一節を題材に、「ダナエ」を制作した（図20）。神話の中で表現された「黄金色の雨」を、黄金の精子と金貨に見立てているとされ、その恍惚の表情から官能を表現している。

黄金色、恍惚の表情、高貴さを表す布の配色と質感など、多くの仕掛けと見立てによって、観者の連想と共感を生じさせているのではないだろうか。

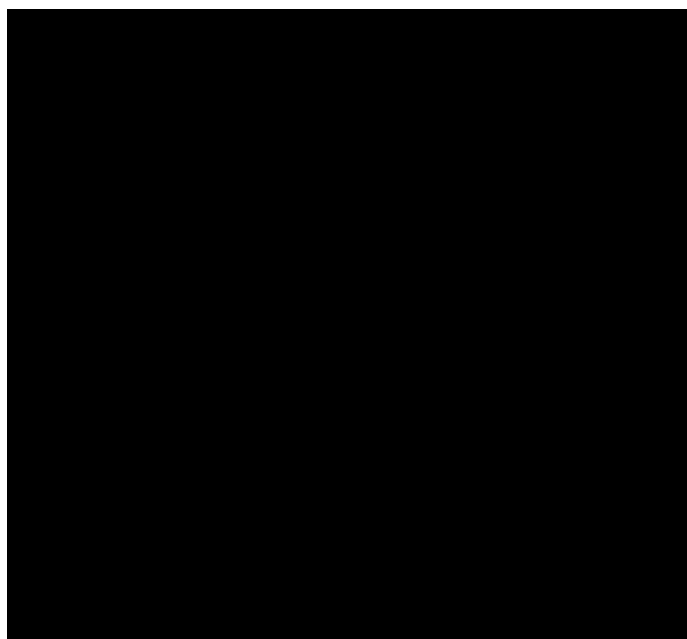


図20 グスタフ・クリムト「ダナエ」油彩、キャンバス、
77.0×83.0 cm、1908年、個人蔵

¹⁹ 「見立て」には、芸術表現の他に、①見送り、送別、②見て選び定めること、③見た感じ、みばえ、④なぞらえること、と言った意味が説明されている（新村出編『広辞苑第七版』岩波書店、2018年、p. 2813）。

自作品「recollection」（図 21）は、一羽のカラスの死骸と、周囲に沢山のカラスが集まっている光景を基に制作した作品である。多くのカラスが鳴きながら周囲を飛び交う中で、家族か仲間か、一羽のカラスが死骸を静かに見つめる姿に、共に過ごした記憶を追っているかのような印象を得た。その見つめるカラスを女性に見立てたものである。この作品に対する観者の連想を喚起するため、女性の爪の色を変えて表現したことにより、女性は死んだカラスの恋人のカラスであるといった新たな解釈を暗示している。



図 21 齋藤愛未「recollection」土佐麻紙、岩絵具、水干絵具、墨、162.0×130.3 cm、2017 年

2018 年から 2019 年にかけて、国宝「信貴山縁起絵巻」²⁰上巻「山崎長者の巻」の一部の現状模写を行った（図 22）。メインモチーフの一つである空鉢（くうはつ：倉や米俵を飛ばしてしまう鉢、図 23）は、竜神（毘沙門天の侍従神）とも考えられており、竜神を空飛ぶ鉢に、神仏の力を僧侶の法力²¹に、それぞれ見立てていると思われる。

²⁰ 信貴山上にある朝護孫子寺を中興した僧、命蓮にまつわる三つの奇跡を描いた、平安時代後期の代表的な説話絵巻。生き生きとした人物描写や、遠近自在な視点で物語を展開させた名作。上巻「山崎長者の巻」は、信貴山の命蓮が、日ごろ法力で山崎長者の家へ鉢を飛ばして布施を受けていたところ、長者が鉢を放置したため、米倉が空を飛んで信貴山へ運ばれてしまう話である。

²¹ 毘沙門天は観世音菩薩の三十三応現身の一つだが、飛鉢法（ひはつほう）は千手観音の秘法で、命蓮が飛鉢の法力を使う根拠とされている。



図 22 齋藤愛未「国宝信貴山縁起絵巻現状模写」薄美濃紙、
岩絵具、水干絵具、墨、32.0×76.0 cm、2019 年



図 23 齋藤愛未「国宝信貴山縁起絵巻現状模写」部分、2019 年

認知科学の石橋健太郎・岡田猛の論文「他者作品の模写による描画創造の促進」は、模写は「作品についてアクティブに考え、知識の再構築を促し、背後にある作者の意図への推測を促す」²²という。自身が実際に体験した現状模写という長期にわたる制作では、その物語性や仏教と民衆の世界観に触れながら、命蓮の奇跡譚を描くのに見立ての効果を利用しつつ、観者の共感を得るように工夫した作者の意図を感じた。見立ては、形態や概念の類似を利用し、イメージを重ねさせる仕組みである。作者による類似の選択肢と、イメージを重ねる仕組みを多様化することは、観者との間のコミュニケーションに有効であると考ええる。

²² 石橋健太郎・岡田猛「他者作品の模写による描画想像の促進」『認知科学』17-1、日本認知科学会、2010 年、p. 198。

見立絵は何を繋ごうとしたか

日本美術で古くから使われてきた見立ては、江戸時代に入って文化全般に使われるようになっていった。「見立絵」は、浮世絵版画特有の用語で、作画の発想や意匠を古典的題材²³にとり、説話や歌意を当世風の人物・背景・小道具で表現したものをいう。

「やつし絵（略絵）」も、ほぼ同様の意で使われる²⁴。浮世絵師は翻案²⁵の機知を競い、観者は絵解き²⁶を楽しんだが、古典文学に題材を得た見立絵には、かなりの予備知識がなければ、何の見立てなのか判別不能なものも多かったという²⁷。

見立絵の中で、私が影響を受けた浮世絵師の一人である鈴木春信の作品が、どのようなイメージを重ね、何を繋ごうとしていたのかをしてみる。



図 24 鈴木春信「見立鉢の木」縦中判錦絵、
28.8 × 21.3 cm、1765-70 年頃

²³ 浮世絵で見立絵として使われた題材には、中国の故事・説話、『水滸伝』や『三国志』の登場人物、五行・五性・七賢人・二十四孝などのほか、日本では『源氏物語』『伊勢物語』『忠臣蔵』などを中心に、五節・六玉川・七小町・七福神・八景・三十六歌仙・五十三次・百人一首など、様々なものが挙げられる（菊池貞夫・小林忠・村上清造『原色浮世絵大百科事典全十一巻 第三巻 様式・彫摺・版元』銀河社、1982 年、p. 68）。

²⁴ 註 23 文献、p. 68。

²⁵ 先人の行なった事柄の大筋をまね、細かい点を変えて作り直すこと。特に、小説・戯曲などについていう（新村出編『広辞苑第七版』岩波書店、2018 年、p. 2724）。

²⁶ 「絵解き」とは、本来、絵画の内容を口誦（こうしょう）で説明すること。また、物語の展開を絵画によって表現したものをいうこともある。日本の古代・中世においては、説話画を鑑賞する場合、口誦による解説が重要な意味を持っていた（『新潮世界美術事典』新潮社、1985 年、p. 190）。

²⁷ 註 23 文献、p. 68。

鈴木春信の見立絵である「見立鉢の木」（図 24）は、謡曲『鉢木』²⁸の見立てである。この絵を初めて見たとき、予備知識がなかったため、何の見立てか判別がつかなかった。雪の日、3つの植木鉢の前にたたずむ女性が描かれているが、植木の形状から松・梅・桜と推測した。そして思案顔の女性は鉈を持っているが、着物の柄に同化しており、鉈であることも初めは分からなかった。

私がこの絵に接したとき、何を題材としたのか、そこに秘められた意図は何かと思いを馳せた。知識が乏しく解釈に行き詰った。この見立絵の題材の謡曲『鉢木』で、植木を薪にして歓待したのは武士の常世である。知識を持つ人の絵解きと、持たない人の解釈にズレが生じることも、見立ての面白い点と言える。

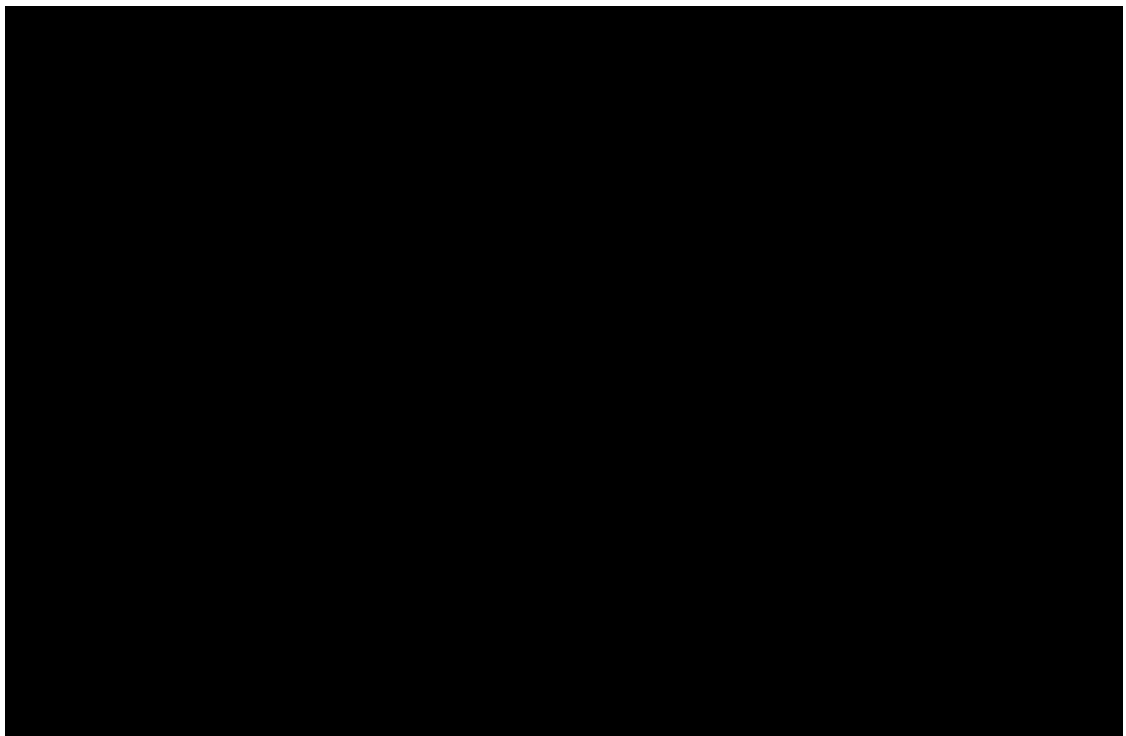


図 25 鈴木春信「見立夕顔」 縦中判二枚続錦絵、24.5 × 37.5 cm、1766 年頃

²⁸ 一人の旅僧が上野国佐野まで来た時に大雪に遭い、あばら家を見つけ一夜の宿を請う。その家の主人、佐野源左衛門尉常世は、領地を失い貧苦の身で暖をとる薪がないため、秘蔵の梅・松・桜の鉢木を切って薪として歓待した。常世は、土地を奪われ落ちぶれてはいるが、いざ鎌倉というときには一番に鎌倉に馳せ参じると語った。その後、鎌倉幕府から諸国の武士が呼び集められ、常世も破れた具足に身をかため、瘦馬に跨り応じた。そのみすばらしい姿が、集まった人々の嘲笑を買う中、役人から呼び出しを受けた先には、大雪の夜の旅僧の顔があった。その旅僧こそ北条時頼であった。時頼は植木を切つてまでもてなした札にと、加賀の梅田、上野の松枝、越中の桜井の三つの領地を与え、かつての領地も返されたという。

同じく鈴木春信の作品「見立夕顔」（図 25）は、『源氏物語』「夕顔帖」の光源氏が、初めて夕顔の家を訪れた場面の見立絵である。タイトルに「夕顔」と記されてることから、右の人物が光源氏、左の女性が夕顔であることが推測できる。二人の出会いの場面で、双方が扇を開いて相手に見せており、夕顔の持つ扇には文の絵が描かれ（図 26）、光源氏の扇には霞が描かれている（図 27）。

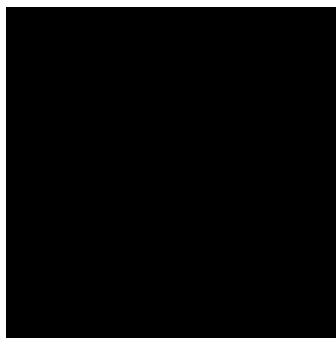


図 26 鈴木春信「見立夕顔」部分

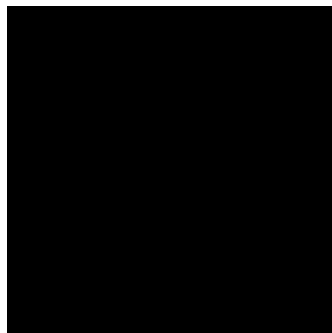


図 27 鈴木春信「見立夕顔」部分

この扇に意味が込められているとすれば、夕顔の持つ扇の柄に何の意味を持たせているのか、それと向き合う光源氏の扇はなぜ霞の柄なのか、当時の人なら柄に込められた意味を正確に理解できるのかもしれない。

また着物の柄にも、意味を持たせて見立絵に用いることが多く、右の人物の羽織には、『源氏物語』に由来する源氏香紋²⁹という図案が配されている（図 28）。

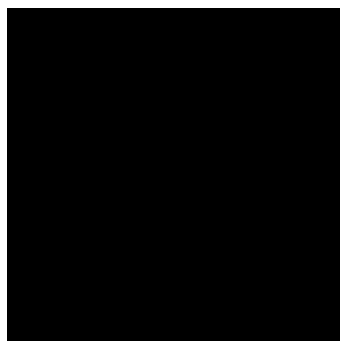


図 28 鈴木春信「見立夕顔」部分

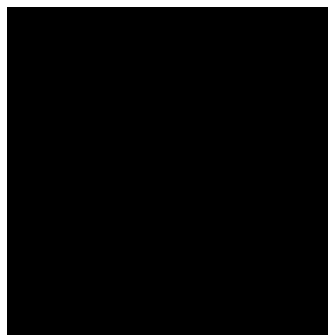


図 29 鈴木春信「見立夕顔」部分

この紋様は、源氏香紋の中で「夕顔」を意味するものである。子供が持つ虫かご（図 29）を、光源氏が乗ってきた牛車とする解釈もあり、それを承けて子供の着物の柄を見ると、虫かごの下方に波が描かれており、虫かごを牛車に見立てた動きを表しているようにも見える。これらは見立絵の絵解きのポイントであり、この様に観者が接続するポイントが散りばめられている。

²⁹ 香道の世界には、和歌や物語文学を主題として数種類の香を炷（た）き、香りの異同を判断する「組香」と呼ばれる競技形式の鑑賞方法がある。「源氏香」は代表的な組香の一つである（松栄堂香文化資料室編集『源氏香の世界』松寿文庫、2008 年、p. 4）。

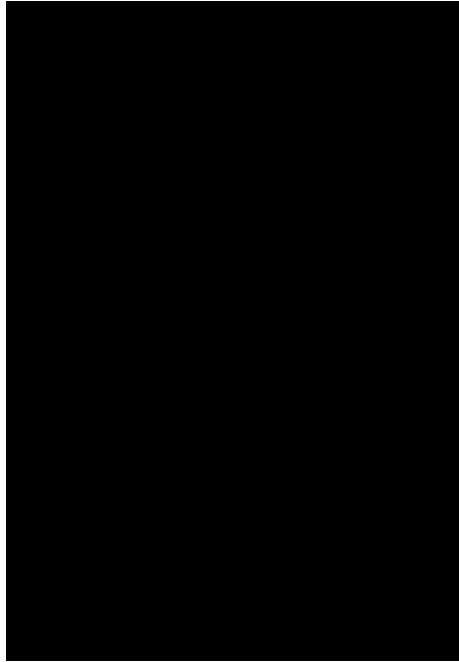


図 30 歌川国芳「みかけハこハゐがとんだいゝ人だ」木版多色刷大版錦絵、1847～52 年頃、東京富士美術館蔵

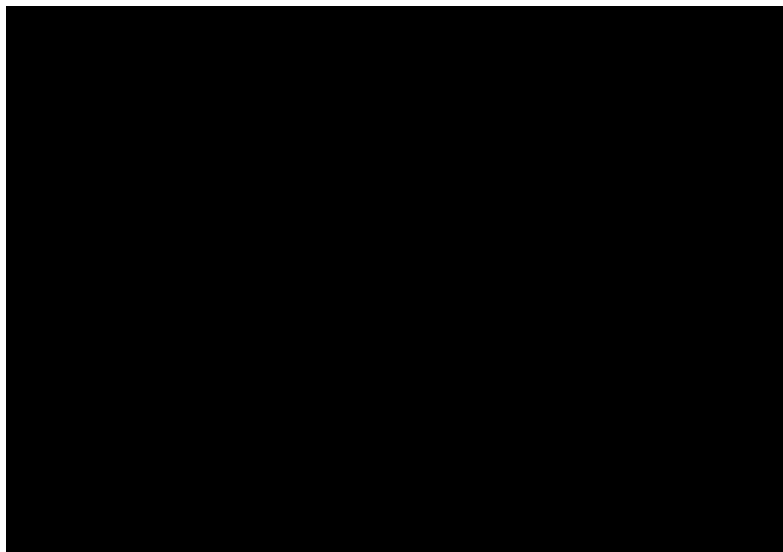


図 31 葛飾北斎「雪の且の不二」1835 年、国立国会図書館蔵

古典文学に精通していなくても、図 30 のように顔を人に見立てたり、図 31 のように雪山を富士に見立てるなど、見立て先のモチーフを庶民の日常生活に求めることで、理解しやすくしたものも数多くある。また皆が手に取りやすいよう、木版画制作による大量流通という接続形態が確立していったことも、大衆に受け入れられた一つの要因だろう。

共感性を支えるもの

認知科学・教育心理学の岡田猛は、芸術表現者の表現行為のモデルとして図 32 を示す³⁰。この表現行為のモデルを自身の絵画制作に当てはめると、確かに自身（作者）の内的世界にある知識やイメージ、感情といった物事の参照領域（以下「参照域」）から、アウトプットして様々な表現を生み出している（図 32 の①、②）。

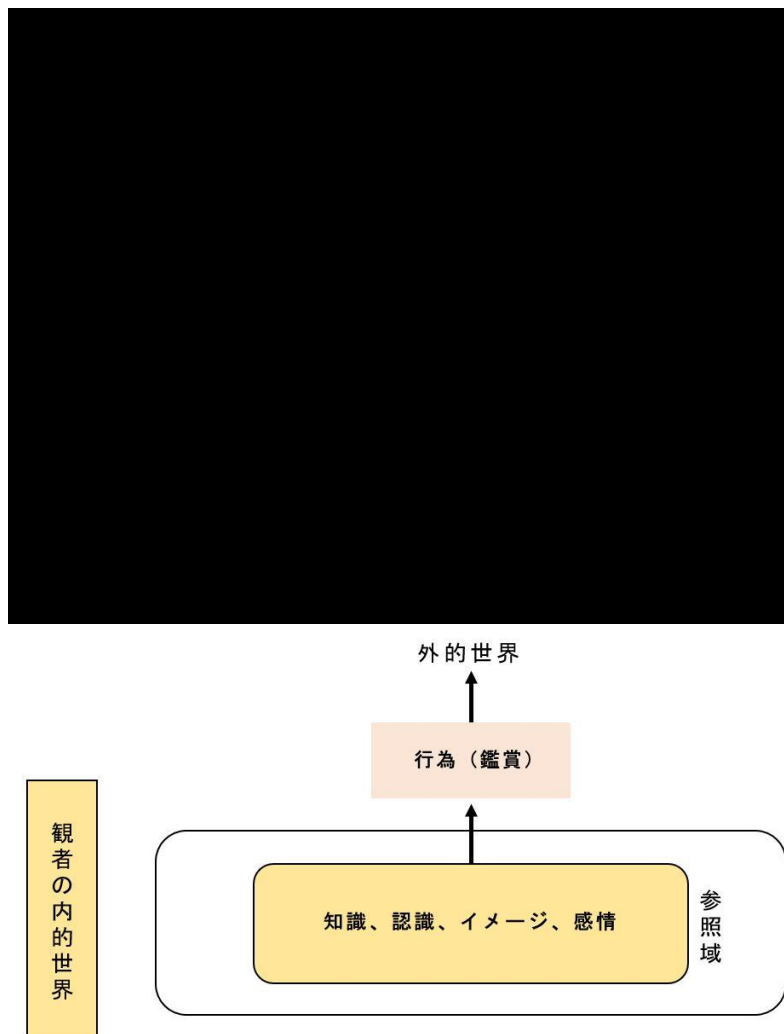


図 32
表現行為のモデル
（岡田猛「芸術表現の捉え方についての一考察：「芸術の認知科学」特集号の序に代えて」『認知科学』20-1、日本認知科学会、2013 年、p. 14 を基に筆者が追加して作成）

図 33 図 32 をふまえた観者側の内的世界と外的世界の接続（筆者作成）

そして図 32 の外的世界には、観者の内的世界と鑑賞行為があり、作者の内的世界に接続されている（図 33）。観者にも同様に参照域が存在するが、観者それぞれの参照域の広さや深さが異なるため、作者・観者双方の参照域がリンクする度合いは、一定ではない。しかし、作者・観者それぞれの参照域が交錯する場合、鑑賞の場に連想や共感が生まれることになる。

³⁰ 岡田猛「芸術表現の捉え方についての一考察：「芸術の認知科学」特集号の序に代えて」『認知科学』20-1、日本認知科学会、2013 年、p. 14。

「離見の見」という世阿弥³¹の言葉がある。今から 500 年前、世阿弥は『花鏡』の一節で、演技への一つの見解を示している。

舞に「目前心後」ということあり。目を前に見て、心を後に置けとなり、これは、以前申しつる舞智風躰の用心なり。見所より観るところの風姿は、わが離見なり。しかれば、わが眼の観るところは、我見なり。離見の見にはあらず。離見の見にて観るところは、すなわち見所同心の見なり。そのときは、わが姿を見得するなり、わが姿を見得すれば、左右・前後を観るなり。しかれども、目前・左右までをば観れども、後姿をば未だ知らぬか。後姿おぼえねば、姿の俗なる所を知らず。去るほどに、離見の見にて、見所同心となりて、不及目の身所まで見智して、五体相応の幽姿をなすべし。これすなはち、心を後に置くにてあらずや³²。

この世阿弥の言葉に対して、演出家の鈴木忠志は次のように言う。

世阿弥のこの一節は、自らを否定するものでありながらも、同時にみずからが身を支えるのに不可欠になっている他者、その他者との緊張関係を身体的に生きるときに、俳優は真に俳優らしく実在する、ということを述べているのである。（中略）我々が、もし世阿弥に教えられるところがあるとするならば、どんな場でも、人間的な事象に対する内省の徹底性さえあれば、人間の象徴的在り方を鋭く射抜くということであろう。思想の恐ろしさとは、経験や学識の広さではなく、自分の経験した事物が、何を言わんとしているのかを徹底的にときあかす、その情熱の深浅にある。そして、自らの経験の本質を追求することが、どれだけ他人や、他人の行為にまで及ぶ普遍性を獲得しているかだけが問題なのだ³³。

³¹ 室町時代初期の大和猿楽結崎座の猿楽師。父の観阿弥（観阿彌陀佛）とともに猿楽を大成し、多くの書を残す。観阿弥、世阿弥の能は、観世流として現代に受け継がれている。

³² <現代語訳>：舞に「目前心後」ということがある。「目を前につけ、心を後に置け」という意味である。これは前に述べた舞智の演じ方における心がけである。観客席から見る役者の演技は、客体化された自分の姿である。つまり、自分の意識する自分の姿は、我見であって、けっして離見で見た自分ではない。離見という態度で見るときには、観客の意識に同化して、自分の芸を見ることであり、そのとき初めて自己の姿を完全に見きわめることができる。自分の姿を見きわめることができれば、前後左右、どこでも完全に見ることができる。しかし、自分の目で自分の姿を見れば、目前と左右は見られるが、後姿はわからない。自分の後姿が感じとれなければ、たとえ姿に洗練を欠く点があっても、よくわからない。だから、いつも離見の見をもって、観衆と同じ眼で自己の姿をながめ、肉眼では見えない所まで見きわめて、身体ぜんたいの調和した優美な姿を完成しなければならない。そして、これはすなわち、心を自己の後に置くという次第ではないか。（小西甚一編訳『世阿弥能楽論集』たちばな出版、2004 年、pp. 198-199）。

³³ 鈴木忠志『鈴木忠志演劇論集 内角の和・I』而立書房、1973 年、pp. 63-64。

比較文学・比較文化論の朱捷（しゅしょう）は、見立てや世阿弥の美学について、「演者と観衆の関係を、一種の支配・被支配の関係として捉えることもできる」とし、世阿弥の「離見の見」のもつ大切さや、そのための修練の必要性について、「いっぽうでは観衆のまなざしをより有効に支配するためではたしかにあらうが、たほう、みずからの「醜」の一面が暴露するのを恐れてそれを隠ぺいするための防御でもまちがいはなくある。演者は劇場の支配者でありながら、劇場の雰囲気、とりわけ観衆のまなざしに支配されてもいる」³⁴という。

世阿弥のいう役者は、私にとって作品そのものであり、それは他者（観者）の世界との関係のなかで存在する。観者と同じ眼で自己の作品を注視し、肉眼では見えない所まで見る眼を備えることができるなら、自在なリズムで調和することが可能になるのかもしれない。これは、他者すなわち観者の意識（解釈）がどこに向けられ、どこに向かうのかを、常に意識して制作することである。こうした「離見の見」に類する眼を持ち、感じるものが、共感を支える一つの行為であると考えられる。

南北朝から室町初期の臨済僧である夢窓国師は、『夢中間答集』の中で、次のように言う。

山水には得失なし、得失は人の心にある³⁵。

山水の良し悪しは庭の中にあるのではなく、それを感じる人の心の中にある。龍安寺の石庭（図 34）に代表される枯山水は、作り手の作意に基づくイメージの重なりや見立てといった表現行為に留まらず、観る者が視覚的に接続するありとあらゆる要因を心中に取り込んだうえで、省察する行為に発展するのである。

この夢窓国師の言葉は、自身と同様に、あるいはそれを越えた感じ方を、観者に期待しているのである。



図 34 大雲山龍安寺石庭

³⁴ 朱捷「永遠なる混沌における移ろう秩序―見立て・世阿弥・ポストモダン」『日本研究』11、人間文化研究機構国際日本文化研究センター、1994年、pp. 157-160。

³⁵ 夢窓国師『夢中間答集』川瀬一馬・その他訳、講談社、2000年、p. 164。

第2章 イメージのぶれとずれ

第1節 イメージの隠蔽と可視化

見え隠れするイメージ

パウル・クレーは、作品の表と裏が相互に関連する「両面作品」と呼ばれる作品を数多く残している³⁶。クレーは、紙、厚紙、キャンバス、合板といった支持体の両面を利用し、作品の下塗りの層や裏側に、もう一つ別のイメージを意図的に隠している。それらの9割以上が紙作品であり、「透ける支持体」と「透けない支持体」に大別される。

私が注目するのは、紙の透ける性質を利用した両面作品である。両面、つまり紙一枚であるが、表面と裏面という2層のレイヤー構造と捉えることができる。表と裏のモチーフを重ね合わせ、形態や意味を組み合わせることで、見え隠れするポイントを相互に関連づけている。

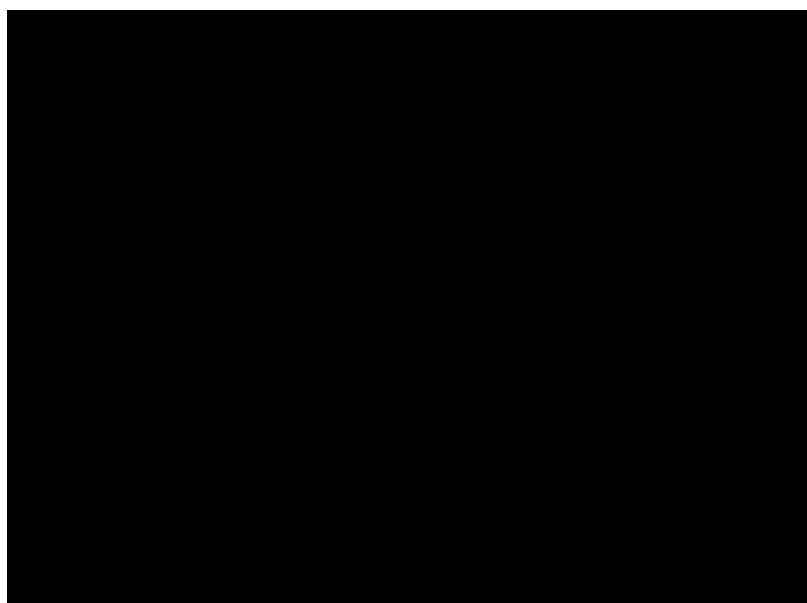


図 35 パウル・クレー「鉛直」表面：紙にペン、水彩、エアブラシ、裏面：ブラシ、厚紙に貼り付け、20.1×30.9 cm、1925年、個人蔵、パウル・クレー・センター（寄託）

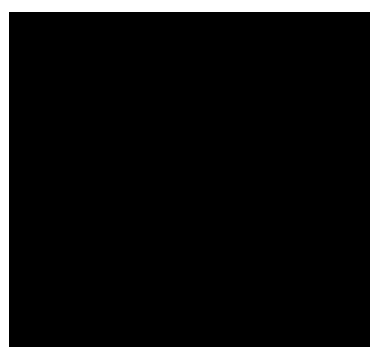


図 36 図 35 の裏面、赤外線撮影

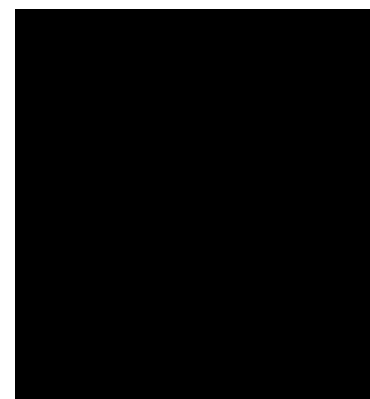


図 37 図 36 を右へ90度回転した部分

³⁶ クレーは、幼年から晩年に至るまで、全作品約9600点のうち550点の両面作品を残している（柿沼万里江「パウル・クレーの両面作品について」『美術史』161、美術史學會、2006年、p.17）。

図 35「鉛直」は、クレーが 46 歳の時の作品である。パウル・クレー・センター美術史専門研究員の柿沼万里江によれば、当時のクレーは、ドイツの美術学校・バウハウスの授業で、「静力学と動力学の両領域における運動原理」という造形理論を教えていた。「鉛直」はこの理論に関連する作品で、重力の方向を示す T 字型のモチーフによって、重力の影響を可視化しており、下は地面に縛られ、上は自由な宇宙を表現している³⁷。また僅かではあるが、画面中央には人物らしき形象を捉えることができる。裏の図像が確認されるのは、台紙に貼った際、本紙が相当量の水分を吸収したためとされ、その見え隠れする裏面を赤外線撮影したのが、図 36、37 だという³⁸。なぜ運動原理と対極の人物や四つ足の動物を描き、それらを隠したのかは不明だが、クレー作品の特徴とされる「有機的・詩的・形象的」と、「構築的・構成的・抽象的」という 2 つの相反する側面³⁹が、「鉛直」の裏面と表面に描かれている。

美術史家のヴォルフガング・ケルステンと柿沼万里江は、この両面作品について、「手仕事の職人は、表裏のイメージを多層的に重ね合わせ作品の意味を増幅させる。また時として、支持体の裏に隠された絵にひそかな暗号を忍ばせる。そうして彼は、創作の奥底にある秘密がいつの日か解き明かされるのを待っているのかもしれない」⁴⁰とする。

クレーは、1918 年 12 月 10 日の日記の中で「芸術において〈見ること〉は、〈見えるようにすること〉ほど本質的ではない」⁴¹と記している。ここでの〈見えるようにすること〉には、「複合的に見ることによって別の何かが見えるようになること」「直接的に見えてこないように隠すこと」といった意味も含まれているように思う。これが、私が多層的表現を意図した作品で、「見える」「見えない」が重なりあうレイヤー構造に、作品の意図を伏線的に仕込んでいる理由でもある。

象徴主義絵画とイメージの可視化

グスタフ・クリムトに多大な影響を与えたベルギー象徴主義のフェルナン・クノップフは、詩人で画家でもあったダンテ・ガブリエル・ロセッティの妹、クリスチナ・ジョージナ・ロセッティが書いた詩、「だれが私を解き放つ」（1864 年）にインスピレーションを得て、「私は私自身に扉を閉ざす」（図 38）を制作している⁴²。

³⁷ ヴォルフガング・ケルステン、柿沼万里江『パウル・クレー おわらないアトリエ』日本経済新聞社、2011 年、p. 364。

³⁸ 註 37 文献、p. 365。

³⁹ 柿沼万里江『支持体の両面を用いたパウル・クレーの作品について』鹿島美術財団年報、2005 年、別冊 23、p. 23。

⁴⁰ 註 37 文献、p. 316。

⁴¹ パウル・クレー、ヴォルフガング・ケルステン編、高橋文子訳『新版 クレーの日記』みすず書房、2009 年、p. 429。

⁴² ノルベルト・ヴォルフ、Reiko Watanabe 訳『象徴主義 symbolism』TASCHEN、2010 年、p. 72。

この作品には、クリスチナ・ロセッティの詩の次の二連が関係していると言う⁴³。

他のものはすべて私の外にある／私は扉を閉ざし、門（かんぬき）をかける／
騒がしさ、退屈、遊び人に／（All others are outside myself; I lock my door and
bar them out, The turmoil, tedium, gad-about.）

私は私自身に扉を閉ざす／そして門をかける、けれどもだれが／私を守ってく
れるだろう、いちばん嫌いな私自身から（I lock my door upon myself, And bar
them out; but who shall wall. Self from myself, most loathed of all?）

美術評論家中村隆夫は、「この若い女性は私たちの方へと視線を投げかけているが、決して私たちとは視線が合うことはない。その神秘的な瞳は現実界をはるかに超えた彼岸の世界へ向けられているかのようである。彼女はタイトルにある通り現実世界から自分自身を完全に遮断し、眼に見えない主観的な世界に安住している」⁴⁴と解説する。

象徴主義絵画の考え方の根本は、目に見えない本質を、目に見える象徴を通して表わすことである。この作品に描かれた植物も、ユリの三形態（蕾、開花、萎れ）は「人生の三段階（幼少期、若年期、老年期）」を、ケシ（ポピー）は「（永遠の）眠り」を、それぞれ象徴していると考えられる。また作者の意図の表現方法としては、現実の再現ではなく、現実性を取り除く描き方になっている。女性が頬杖を突く手前には、解釈を隠蔽するかのような黒い布が掛けられ、グランドピアノにも、棺にも見える曖昧な表現がとられている。表現意図を、象徴というオブジェクトに包みつつ可視化する方法は、作者と観者の共感を拒絶している。

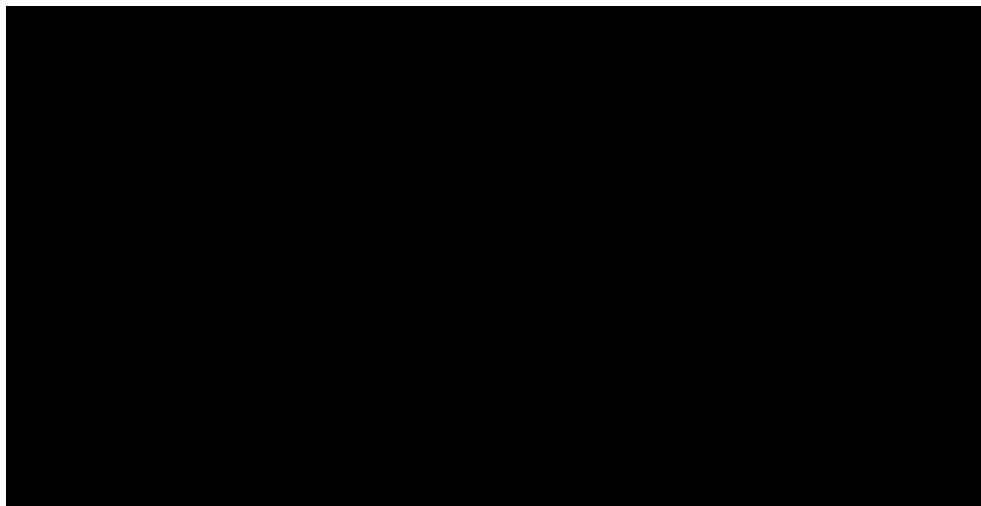


図 38 フェルナン・クノップフ「私は私自身に扉を閉ざす」油彩、キャンバス
72.0×140.0 cm、1891 年、イノエ・ピナコテーク蔵

⁴³ フェルナン・クノップフ、小柳玲子企画・編集『夢人館 5 フェルナン・クノップフ』岩崎美術社、1990 年、p. 64。

⁴⁴ 中村隆夫『象徴主義と世紀末世界』東信堂、2019 年、p. 30。

自作品「コ・ス・モ・ス」（図 39）には、幼児と、幼児を抱く少女、何かを指し示す女性、少女の顔を覆い隠すような紅花のドライフラワー、麦わら帽子、数羽の鳩（図 40）を、部分的なレイヤー構造を用いて描いている。3 人の人物は、人生の三段階を示し、「死への歩み」ではなく、一人の女性の「生の円環」を象徴している。これらは象徴主義的な捉え方であると考えることができるが、この作品は、イメージの隠蔽を図ったものである。ある女性の早すぎる死への様々な思いを散りばめ、それぞれのモチーフに意味を持たせながら、視点やモチーフの関係性や、タイトルの意味をずらしている。観者の解釈から離れたところに答をおくように、あえて孤立した作品とした。イメージを複雑、かつ総合的に可視化し、目に見えない本質を、形態（象徴）を通して表現しつつ、それを観者に悟られないよう、目に見える関係性が協和融合しないようにした。

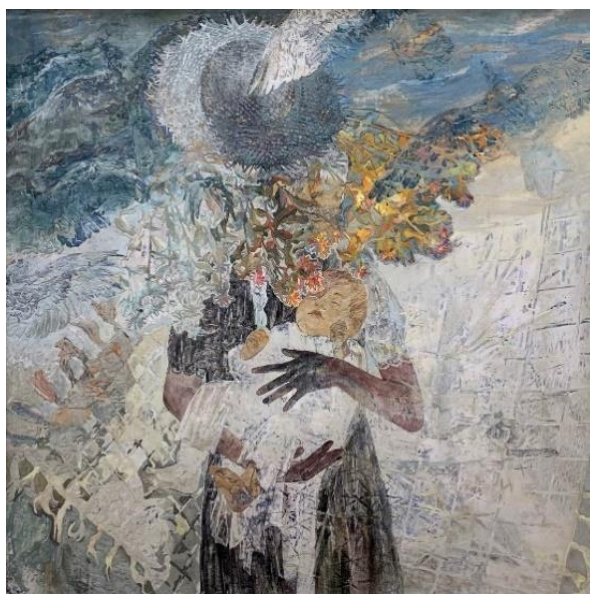


図 39 齋藤愛未「コ・ス・モ・ス」土佐麻紙、岩絵具、水干絵具墨、100.0×100.0 cm、2022 年



図 40 図 39 のモチーフ毎の区分け説明図

イメージと表現の重なり

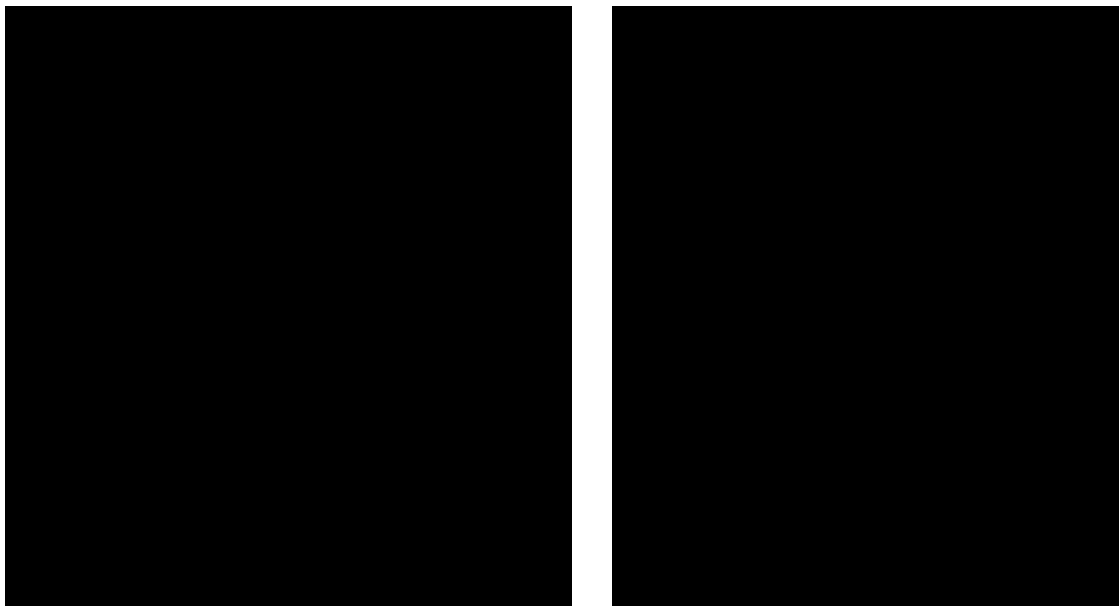


図 41 「The Veiling」1995 年の作品および作品説明（ビル・ヴィオラ、木下哲夫・近藤健一訳『ビル・ヴィオラ はつゆめ』淡交社、2006 年より）

図 41 は、ビデオ・アートの第一人者であるビル・ヴィオラの、ビデオ・サウンド・インスタレーション「The Veiling」である。彼はこの作品について、次のように説明する⁴⁵。

暗い部屋の中央に、半透明の紗幕（ベール）が平行に幾重にも連なって並べられ、ふんわりと吊り下げられている。部屋の両端に向かい合わせに設置されたプロジェクターから、この布の層めがけて男女を個々に移した映像が両側から投影される。さまざまな夜の風景のなか、男女がカメラに近づき、遠ざかるというものだ。男女は同一のビデオ画面に登場することはないが、出会いを果たすかのように、二つの映像は中央の幕で重なり合う。実際はプロジェクターの光が混じり合っているに過ぎず、また、その光も幾層もの紗幕で拡散され、像はおぼろげになる。また、双方のプロジェクターが放つ光は、紗幕の層によって円錐形の姿を現す。何もない空間を半透明の塊で満たす三次元の光の存在が立ち現れるのである。

この作品は、暗い部屋の中で、幾層もの紗幕、ビデオからの光源、ビデオ映像そして少しの風で構成される。特筆すべきは、幾層ものベールが生み出す効果であり、ベールに映し出されるイメージは、光源からの距離の違いで様々な表情を生む。同じ映像

⁴⁵ ビル・ヴィオラ、木下哲夫・近藤健一訳『ビル・ヴィオラ はつゆめ』淡交社、2006 年、p. 76。

が、何層ものベールに揺らぎながら映し出されるのである。一つのベール（レイヤー）が前後のベール（レイヤー）と空間に影響を及ぼし、作者の予想を超えた豊かな表現を生み出している。この揺らぎに似た表現が、絵画作品でも可能かを試みたのが、自作品「まほろば」（図 42～45）である。

ここでは、以下のレイヤーを重ねている。実際には、紅葉したイチョウを描いているが、伐採された枝や人工的な造形を重ね合わせた表現とした。

- ① 丸坊主に伐採されたイチョウの木（図 42）
- ② イチョウの木に喩えた女性（図 42）



図 42 齋藤愛未「まほろば」制作途中

- ③ 伐採された枝（図 43、44）



図 43 齋藤愛未「まほろば」制作途中



図 44 齋藤愛未「まほろば」制作途中

- ④ 自然界に存在しない（人間が作り出した）直線（箔）（図 45）



図 45 齋藤愛未「まほろば」制作途中

自作品「リズム」（図46）は、眼前と背後の風景（映り込み）を2つのレイヤーとして描いたものである。本作品の制作では、音の無い風景から音を想像する空間を揺らぎを交えて表現しようとした。開店前のジャズバーの室内を入り口のガラス越しに覗いたとき、自身の背後に置かれてあったピアノやその他の世界がガラス戸に映り込み、自分もそこに映り込んでいた。その光景は自身の内的世界を覗いているような錯覚だった。实景の映り込みやガラス越しの世界の制約を取り払い、数時間後にこの場所に満たされるであろう音楽や、客や店員の声、食器の音といったイメージを、何層にも重ねることで高揚感を視覚化することを試みた。また、音による空気の揺らぎをイメージするため、モチーフのアウトラインを直線ではなく幾重にも重なる波紋のような形状で表現した。



図46 齋藤愛未「リズム」土佐麻紙、岩絵具、水干絵具、墨、
218.0×170.0 cm、2018年

第2節 レイヤー化による「ぶれ」

レイヤー構造の効果

自作品の「粒子化の果て」（図52）は、図47の分解図で示したように、右端の最下層にある平面から幾重にも層を重ねた構造となっている。多重構造が生み出す空間には、ぶれが必然的に生じるため、そこから多様な解釈と多くの接続が生まれることを試みた作品である（図47～51）。



図47 齋藤愛未「粒子化の果て」制作工程の分解図



図48 齋藤愛未「粒子化の果て」制作途中

図48は、下地処理を行った後の最下層である。飛行機から眺めたイメージを描画した。図48に記した白線は、河・街・道の箇所である。次に重ねる機体のレイヤー（図51）との対比で、距離や空間を表現している。空に憧れ、この光景を眼下に納めたことへの喜びをこの層に込めている。

図52は飛行機の印象が強く、この最下層のレイヤーの内容を知覚しない観者もみられた。それぞれのレイヤーを注視する人にとっては、この地上描写を知覚することで、多くの情報を収集し、解釈の幅が広がっていた。



図 49 齋藤愛未「粒子化の果て」制作途中

図 49 は、図 48 の上部に、サンディエゴの空港を描き入れたもので、白線で枠取りした機体は、同空港内に展示されていたスピリットオブセントルイス号のレプリカである。1927 年 5 月 21 日にチャールズ・リンドバーグによって、ノンストップでの大西洋横断単独飛行に成功した単発機ライアン NYP-1 は、この作品を描くきっかけになったモチーフである。

空港の一部をモチーフとした理由は、人が空を飛ぶということについて、何の疑問も持たない日常の象徴として描いた。当たり前になっている風景は、眼に留めないものとして、あえて複雑に描画することで観者に認識しづらいレイヤーの内容とした。



図 50 齋藤愛未「粒子化の果て」制作途中

図 50 は、図 49 に機体と鳥を重ねて描き入れる過程のものである。白線で記した機体が、最終的に観者が最も手前で目にするモチーフである。

このレイヤーでは、飛行を可能にしたパイロットと、先天的に飛行能力がある鳥を並列に表現している。飛行行為は同じだが、戦闘機と化した機体は鳥とは似て非なるものであることを示唆した。図 49 のスピリットオブセントルイス号が叶えた夢は、その後戦争に使われることになる飛行機というモチーフが持つ多義性を、観者の解釈に委ねた。



図 51 齋藤愛未「粒子化の果て」制作途中

図 51 は、白線で記した複数の機体と、右上には零戦のアウトラインを描き入れた。零戦については最低限の説明で表現し、そこに意味を見出す観者に、潜在的に映れればと考えた。

ロアルド・ダールの『飛行士たちの話』⁴⁶に描かれた、戦闘機が一本の細長い列を作っているイメージなど、飛行士たちの不安や焦燥を複数の機体に表現しようとした。

⁴⁶ ロアルド・ダール、永井淳訳『飛行士たちの話』早川書房、1981 年、p. 197。



図 52 齋藤愛未「粒子化の果て」土佐麻紙、岩絵具、水干絵具、墨、
227.3×181.8 cm、2020 年

図 52 は完成形だが、層を重ねる中で、表層に露出させた部分と、逆に絵具をかけて隠した部分がある。飛行士たちの希望、不安や焦燥の先にあるのは何かを考えながら、観者の解釈や印象を想像した。展示の際の観者のコメントに、「堀越二郎⁴⁷の頭の中みたいだ」、「戦争を思い出した。その時過ごした家や友人、土ぼこりの匂いを思い出した」といった感想があった。観者のバックボーンによって受け取り方が変化し、解釈に幅が生まれていた。観者は、絵画全体の中から自分が知っているもの、知っているものに似たものを抽出し、繋ぎ合わせて解釈するからだろう。それぞれのレイヤーに込めた意味や表現を、観者が認識出来るか出来ないか、ギリギリの表現を試みた。

意味を含ませたレイヤーを重ねることは、観者の感性により多くの刺激を与え、作者自身も予想していない解釈が生じる。作品は作者の思想や作意だけでなく、観者のそうした解釈と絡み合いながら、完成後も「つくられていく」のではないだろうか。

⁴⁷ 航空技術者で、零式艦上戦闘機的设计主任者（1903-1982）。

レイヤーへの視覚的補完

認知心理学者の鶴沼秀幸は、「人間の視覚は、情報を補いながら物体を認知し、その結果、物理的には存在しない形や輪郭を知覚することになり、この働きによって人間は日常生活の中で対象全体を知覚することができる」とする。また「人間の知覚のはたらきは、遮蔽された物体を補完 Completion（補間 Interpolation とも言う）して、一つの物体であることを知覚することを可能にし、補完が成立すると、バラバラの縁（Edge）は統合されて、「群化 Grouping」が生まれる」ともいう⁴⁸。例えば図 53 で、(a)では補完が成立しないが、(b)では補完によって字を読むことができるとする。

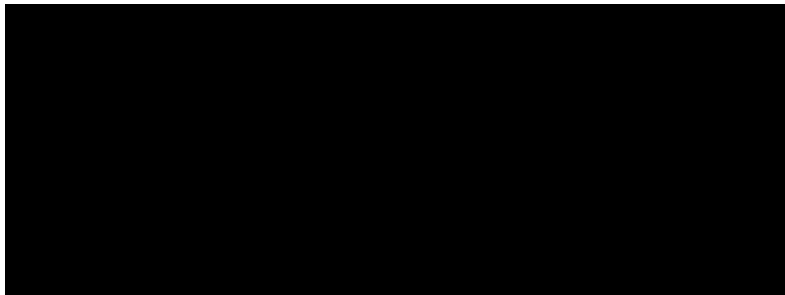


図 53 The array of fragments（鶴沼秀幸、長谷川桐、ケルマン、フィリップ J.「遮蔽された物体の輪郭線知覚を規定する空間的および時間的条件」『川村学園女子大学研究紀要』21-1、2010 年、p. 114、Figure10）

自身のレイヤー構造では、各レイヤーの前後関係をどのように認知させるかが重要になる。レイヤー構造による下層部分の視覚的補完について、図 52 の自作品「粒子化の果て」で言えば、(a)に対応するのが図 54、(b)に対応するのが図 55 になるだろう。図 54 には、図 53(a)のように遮蔽する物体が描かれていないため、左翼部分を補完することができない。一方図 55 では、図 53(b)のように遮蔽する物体（戦闘機の右翼部分）が描かれているため、右翼が補完されている。

もう一つのレイヤーの視覚的補完としては、図 56～59 のように、飛行する機体をスケルトン状態にし、上層モチーフの形態を残しつつ、機体の下層に街並みや空港、別の戦闘機、空爆の状況を透視できるようにすることでも、補完効果を得ることができる。こうした遮蔽と補完、透過視などによって、観者が「何が描かれているのか」に考えを巡らせるきっかけになると考える。

⁴⁸ 鶴沼秀幸「知覚のはたらき」『Visual Perception & Cognition Lab』PROJECTS、<https://hideyukiunuma.wixsite.com/visualperception/project1-1>。

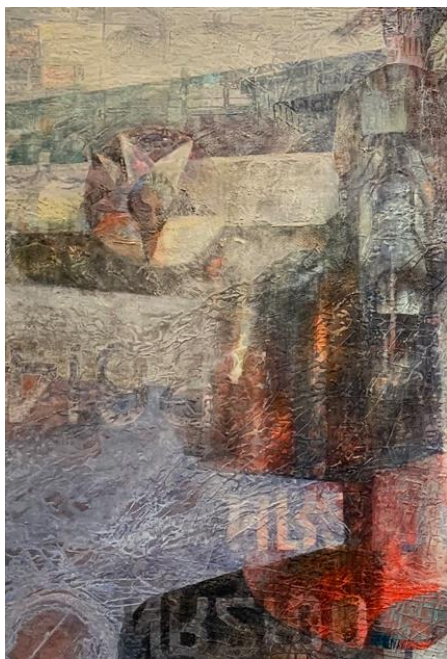


図 54 齋藤愛未「粒子化の果て」部分



図 55 齋藤愛未「粒子化の果て」部分



図 56 齋藤愛未「粒子化の果て」部分
(機体透過先・街並み)



図 57 齋藤愛未「粒子化の果て」部分
(機体透過先・空港)

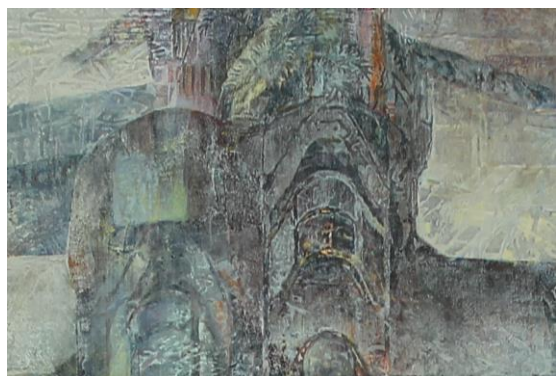


図 58 齋藤愛未「粒子化の果て」部分
(機体透過先・戦闘機)



図 59 齋藤愛未「粒子化の果て」部分
(機体透過先・空爆)

目くらましというレイヤー

宮崎駿の映画制作の中に、「目くらまし」と呼ばれている表現がある。アニメーション映像はカット割りの連続だが、何らかの効果を得るため、カット上に異質のレイヤーを差し込む方法である。図 60、61 のシーンはその一例である。絵コンテ（図 60）には「目くらまし」の効果として、「一瞬すぎて何がなんだか判らないとおもうが、残像のようにスパークと花火が正面をかすめる」というコメントが記されている。実際の映像では、図 61 の 4 枚目の映像に、2 本の閃光が入れ込まれている。1 秒に満たないカットで、言われなければ見過ごしてしまう表現である。刃の衝突（図 61、上から 3 枚目）の直後に、シーンとは異質な情報を入れ込むことで、観者は衝撃の強さを感じ取ることになる。



図 60 目くらまし（宮崎駿『スタジオジブリ 絵コンテ全集 11「もののけ姫」』徳間書店、2002 年、p. 375）

図 61 目くらまし（スタジオジブリ『「もののけ姫」はこうして生まれた。』ウォルト・ディズニー・スタジオ ホーム エンターテインメント、1998 年、DVD ディスク 2 第 2 章 1:03:52～1:03:59）

宮崎が使用するこの「目くらまし」は、描画枚数で言えば2、3枚、まばたき程の瞬間である。この一瞬の表現は、観者の知覚に作為的な情報を無意識のうちにすり込むことになる。絵画の場合は、一枚の画面で表現できることが限られるが、こうした無意識のイメージのすり込みは、絵画でも可能なのだろうか。

「目くらまし」の表現を取り入れた自作品の一つとして、「PEACE」がある（図62）。茂みの中の3匹の猫に、モヤとも光とも、雪とも捉えうる表現を重ねている。一見して理解できないものを感知したとき、人は理解のために時間を割くことになる。そこでは、理解できないものに意味を見いだすか、単なる形態や現象として解釈するか、あるいは考えないで終わるかは、観者自身に委ねられる。自身がもくろむ「目くらまし」というレイヤー効果は、観者が無意識に受け取る感覚に訴え、観者自身の内的世界にアクセスする可能性を広げることにある。レイヤー越しに何かが「見えるようにすること」は、観者の知覚の補完や攪乱と同時に、共感や違和感を生むことが期待される。



図 62 齋藤愛未「PEACE」土佐麻紙、岩絵具、墨、100.0×80.3 cm、2022 年

第3節 修辞表現による「ずれ」

イメージに「ずれ」を与える

修辞とは文章に豊かな表現を与えるための方法である。文章の強調や連想を促すこの方法は、言語の世界では「レトリック」「転義法」「喩え」「見立て」など様々に言い換えられる。絵画の世界でも様々な修辞表現が用いられており、前述のアニミズムに基づく擬人法や、見立て表現、そして象徴主義絵画もその例である。

認知科学・認知修辞学の内海彰は、次のようにいう⁴⁹。

比喩はある概念（目標概念・喩辞）を別の似ていない概念（基底概念・被喩辞）によって表現する修辞である。例えば以下の比喩では、「恋人」をそれとは全く別の種類の概念である「バラ」によって表現している。

(1) 僕の恋人は赤いバラだ

このように、比喩を構成する2つの概念は異なる領域やカテゴリーから選ばれるので、必然的にずれが生じる。よって比喩は異化を達成するための有力な方法として機能するわけである。（中略）例えば、(1)の比喩であれば、恋人の美しさ、愛らしさ、無邪気さや、さらに冷淡さや神秘さなどの数多くの情報が、同時にかつ瞬時に認知されるであろう。

内海のいう比喩によるずれを踏まえると、修辞表現を用いた場合、認知される恋人への解釈が多様に生じることが理解できる。「赤いバラ」から、ある人は綺麗な花冠のみを連想して美しい恋人と解釈し、ある人はバラの棘までを連想して美しさに加え刺々しい性格の恋人と解釈するだろう。このずれこそが、修辞表現の一つの効果であり、絵画的修辞表現に置き換えても同じようにずれの効果が生じると考えられる。

図64の表は、「絵画的修辞表現とイメージのずれ」について、修辞表現を用いた自作品を例に、観者の反応を分析したものである。作者が作ったイメージのずれの多さと、観者が受け取るイメージのずれとが、比例していることを示している。例えば、修辞表現のずれが少なく、観者が受け取るイメージのずれも少ない作品が、「自画像」（図63）である。これは「まるで〇〇のようだ」といった直喩的な表現で、人物を木肌に同化させた作品である。この描写では、「女性と木の一体化」という解釈にずれは少ない。一方、「百羅漢」（図6）のように隠喩で、鉢植えの植物を阿羅漢に喩え、植物と阿羅漢というイメージのずれが大きい作品では、観者が受け取るイメージのずれが解消されず、単なる鉢植えの植物として解釈されることになる。

⁴⁹ 内海彰「比喩によってどのように詩的效果が喚起されるかー比喩の鑑賞過程の認知モデルに向けてー」『人工知能学会全国大会論文集』17、人工知能学会、2003年、p. 2。



図 63 齋藤愛未「自画像」土佐麻紙、岩絵具、墨、65.2×53.0 cm、2017 年

作品名	図番号	使用する修辞表現	作者によるイメージのずれの描写	観者が受けたずれの多少
まほろば	12	擬人法	イチヨウの木を人に喻えたこと	女性をイチヨウの木に同化させているためずれは少ない
2/2	66	換喩 ⁵⁰	鏡に映る女性のずれ	描かれる二人の女性の違いからずれは大きい
自画像	63	直喩	女性と木肌	女性を木肌に同化させているためずれは少ない
recollection	21	擬人法・換喩	カラスを女性に喻えたこと	カラスと女性との関連性からずれは少ない
百羅漢	6	隠喩 ⁵¹ 、擬物法	鉢植えの植物を阿羅漢に喻えたこと	植物と阿羅漢との関連性の乖離からずれは大きい
まちぼうけ	19	隠喩、擬物法	女性と天使（子）への解釈のずれ	女性と天使との関連性の乖離からずれは大きい
粒子化の果て	52	隠喩	空間や時間のずれ	空間設定の不理解からずれは大きい

図 64 絵画的修辞表現とイメージのずれ（筆者作成）

修辞表現を用いた絵画は、描かれた対象と修辞による表現との間に「ずれ」が加えられているため、観者はその「ずれ」を解釈によって解消しようとする。修辞表現によるイメージのずれが生じている場合、観者が一瞬で豊かで多様な解釈をする場合もある。深いレベルでの解釈を必要とする場合もある。

⁵⁰ 換喩とは、修辞法の一つ。あるものを表すのに、これと密接な関係のあるもので置き換えること（新村出編『広辞苑第七版』岩波書店、2018 年、p. 679）。

⁵¹ 隠喩とは、修辞法の一つ。たとえを用いながらも、表面的にはそれ（「如し」「ようだ」等）を出さない方法（新村出編『広辞苑第七版』岩波書店、2018 年、p. 235）。

修辞表現によるずれの認識

修辞表現はあえて間接的な表現を用いるため、観者によってはそれをずれとして認識しなかったり、認識してもそれを解釈することが困難となることも考えられる。

修辞表現を用いた自作品でも、観者がずれを認識できなかったケースがあった。自作品「幸福論」（図 65）では、幸福感をイメージし、修辞表現として羊の夢（吉夢）を基に制作したが、観者は、この作品の幸福という意図に気付くことはなく、人物の姿勢がうなだれていたせいか、正反対の解釈が多く生まれた。これは、人物の下方に描いた夢の概念（＝羊）が気づかれなかったためである。室内にあるモチーフの中で、唯一実在しないのが夢の概念の羊であるが、あまりにあいまいに描画したため羊のモチーフが認識されず、ずれの認識も生じず直接的に部屋の空間と解釈された。



図 65 齋藤愛未「幸福論」土佐麻紙、岩絵具、墨、116.7×80.3 cm、2016 年

自作品「2分の2（2/2）」（図 66～68）では、メインモチーフとして、女性と、鏡の中に映る女性、ウサギを描いている。女性の二面性をテーマにした作品である。鏡の中をパラレルワールドとして、自己認識と異なる別世界に想いを馳せる構造とした。多産・豊穰・性の象徴であるウサギを、鏡の中の女性に抱かせ、女性の内面の可視化を試みた。



図 66 齋藤愛未「2分の2 (2/2)」
土佐麻紙、岩絵具、墨、116.7×
80.3 cm、2016 年、個人蔵



図 67 図 66 部分



図 68 図 66 部分

「2分の2」というタイトルから、観者の解釈は、二人の女性を対比し、画面左の女性を「鏡像」として認識したケースと、「画中画」として認識したケースに二分された。自身は、2分の2=1であることから、二人の女性が一人の人物であることを意味し、観者が二人を「鏡像」として認識することを期待した。しかし観者の解釈は、画中画としての認識が殆どであった。観者は、二人をそのまま二人の女性と認識したことで、描かれた対象は、観者自身の認識に依存することになった。

修辞表現は、客観的に存在している対象を、喩えによって別の対象に置き換えられることである。作者の意図が、描かれた対象を通じて観者に伝わるのではなく、観者側の認識に従うのなら⁵²、描かれた女性は、観者の主観と解釈に従うことになる。

私が修辞表現を用いる第一の目的は、観者の知覚にずれを生じさせ、多様な解釈を得るためであるが、故意に起こしたずれが混沌を生み、自身も予想できない解釈が生まれたとき、観者の認識の広がりや深さに新たな接続を見いだすことがある。

⁵² 哲学者のイマヌエル・カントは、『純粋理性批判』（1961年）の中で「我々はこれまで、我々の認識はすべて対象に従って規定されなければならぬと考えていた。（中略）そこで今度は、対象が我々の認識に従って規定せねばならないというふうに想定」とし、カント自身がコペルニクス的転回と呼ぶ認識論を展開した（カント、篠田英雄訳『純粋理性批判（上）』岩波書店、1961年、pp. 32-38）。

修辞表現がもたらす効果

①修辞表現による触発

認知科学の岡田猛は、触発について次のようにいう⁵³。

触発とは、表現者が外的世界と触れあう際におこる内的プロセスの一つであり、他者の作品などの外界の事物に刺激されて、表現者の中に新しいイメージやアイデアが喚起されたり、感情が動いたり動機づけが高まったり、省察等の活動が引き起こされるようなプロセスを指す（図 69 参照）。（中略）プロの芸術表現者であればパーソナルな表現者であれ、表現行為を通して何らかの触発的なコミュニケーションを行っていると考えられる（図 70 参照）。

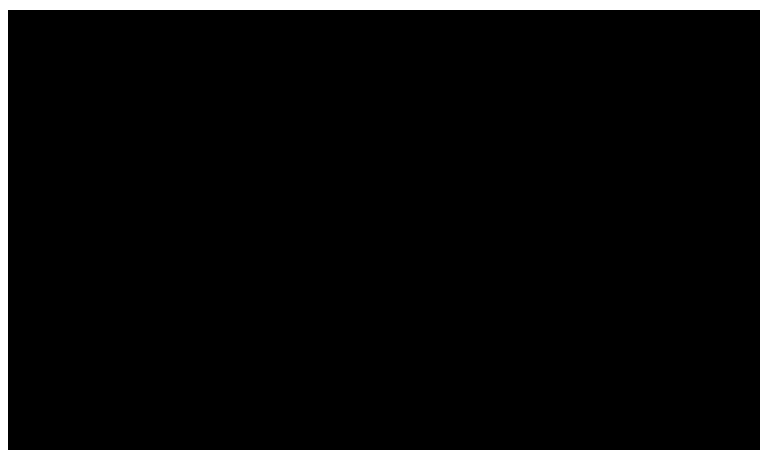


図 69 表現の提案と触発（岡田猛「芸術表現の捉え方についての一考察：「芸術の認知科学」特集号の序に代えて」『認知科学』20-1、日本認知科学会、2013 年、p. 15）

私自身、何らかの表現（芸術表現に限らない）に接続することで触発を受けた場合、制作の発想・構想・実践の各段階で少なからず影響を受けている。岡田が示したこれらの図で注目されるのは、触発の矢印の方向で、特に観者と自身の間の矢印が双方向になっていることである（図 70）。修辞表現を用いてずれを生じさせることは、表現を多様化させ、それらを捉えた観者の反応から、自身が新たに触発される連鎖効果があることを示唆している。

⁵³ 岡田猛「芸術表現の捉え方についての一考察：「芸術の認知科学」特集号の序に代えて」『認知科学』20-1、日本認知科学会、2013 年、p. 15。

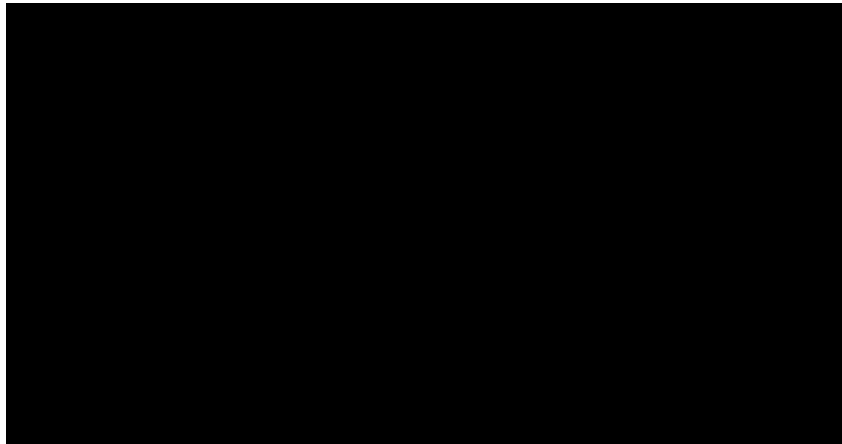


図 70 触発する芸術コミュニケーション（岡田猛「芸術表現の捉え方についての一考察：「芸術の認知科学」特集号の序に代えて」『認知科学』20-1、日本認知科学会、2013 年、p. 15）

②触発の連鎖（ずれからの想起）

本論文における「触発の連鎖」とは、絵画作品を鑑賞したとき、観者が受けた触発を機に、観者の過去の出来事や心に刻んできた想いを想起させたり、未来への思考や行動に発展することをいう。前述のように自作品「粒子化の果て」（図 52）では、レイヤー構造による多様性をきっかけに、観者自身の記憶も喚起されたことを述べた。この連鎖は、修辞表現によっても起こりうると思う。「粒子化の果て」（図 52）は、レイヤー構造と修辞表現を複合させており、それぞれの表現が連鎖効果を生んでいると思われる。自作品「まちぼうけ」（図 74）は、四角の画面に二つの巴（図 71）をベースに描いている。円という形状に時間や胎盤を、空飛ぶ鳥に臍帯をイメージし（図 72）、繁栄の象徴である孔雀のつがい（図 73）を壁画のように描いた（図 73）。複数の修辞表現で、命を授かる神秘と、母になる女性、未来に出会うであろう子を、壁画に刻まれる一場面として表現した。ある観者は二人を女性と天使と解釈し、二人の未来の物語を描いたものと考え、ある観者は、母子と解釈して、自分の過去と重ね合わせたという。作者の意図的な修辞表現だけでなく、修辞表現によるずれからも認識の連鎖が生まれるのではないだろうか。

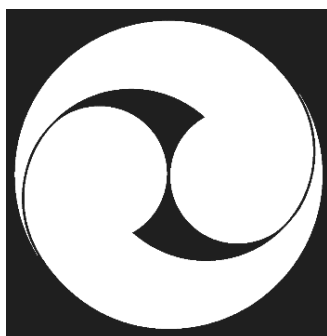


図 71 全形の基礎となる形状（左二つ巴を右へ 90 度回転）



図 72 図 74 の部分（臍帯の象徴とした鳥）



図 73 図 74 の部分（繁栄の象徴である孔雀のつがい）



図 74 齋藤愛未「まちぼうけ」高知麻紙、岩絵具、銀箔、墨、2018 年

修辞表現を用いて、観者の知覚に何らかのずれを生じさせることが、観者に内在、潜在する心象や感情を刺激し、さらなる触発と解釈へのきっかけとなるのである。

第3章 イメージの喚起と新たな現実認識

本章では、これまでに述べてきた創作論（第1章）及び方法論（第2章）を踏まえ、それらの集成としての提出作品「遠神恵賜（とおかみえみため）」を解説する。

第1節 意識の範囲

無意識下に潜む孤立

現実世界で見えないものを、絵画は目に見える媒体で可視化することができる。私にとっての絵画表現は、人々が気に留めないでいる対象を、作品を通して見える（意識下に表出させる）ようにし、多様な認識と解釈を誘い、新たな現実理解へと繋がるきっかけを生むことを目的としている。私たちはうつろいやすく曖昧な現実を、気に留めずにやり過ごす日常が大多数である。多くの人々は、意識からこぼれ落ちた対象（図75の○□△）が、意識外に存在していることに敢えて気づこうとしない。各自の意識下にある世界を全てと認知しがちだが、意識外にも多くの思考対象が存在する。第1章、第2章で挙げた自作品「角」（図2）、「百羅漢」（図6）、「まほろば」（図12）、「粒子化の果て」（図52）などで用いた様々なモチーフは、自身がこぼれ落ちていると感じたものへの“気づき”から選ばれている。

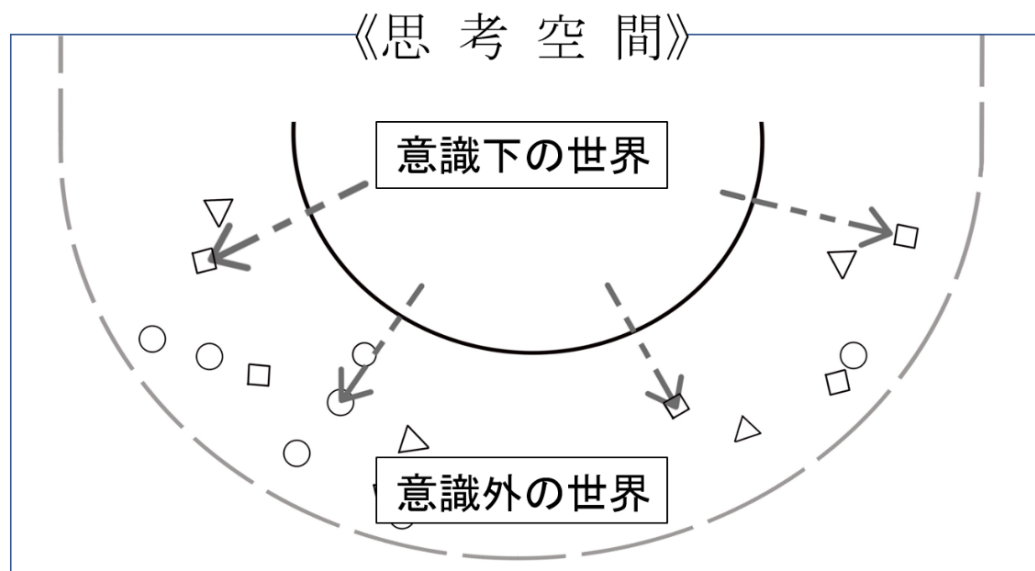


図75 思考空間：意識外の世界に潜む孤立の領域（筆者作成）

接続による意識世界の広がり

人々の意識からこぼれ落ちたものが存在する領域（意識外の世界）には、様々な負の現実も存在する（図 76）。私にとって、それらは表現対象として魅力的であり、人々に見えるようにしたい対象である。そこに“気づき”という接続ができたとき、それを形とし、可視化することを試みてきた。観者がそれに触れた時、意識外の世界を知覚することも考えられる。

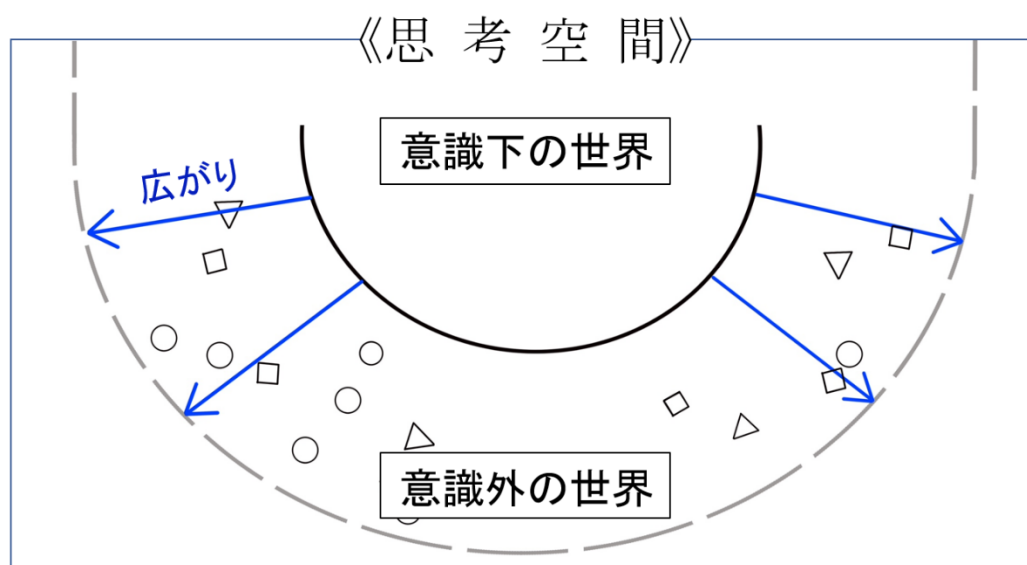


図 76 思考空間：接続による意識世界の広がり（筆者作成）

私が体験した意識世界の広がり一つに、「犬島アートプロジェクト」がある⁵⁴。現代アートの柳幸典は 1995 年、廃棄物の投棄場と化していた犬島の銅精錬所の遺構に出会い、芸術を通して犬島全体を再生していく計画を立ち上げた。1996 年、「産業遺構にほとんど手を加える事無く環境を再生して行く事、そして何より産業廃棄物の問題を何とか解決する事」をプロジェクトとして立ち上げ⁵⁵、2007 年、六つの作品で構成されたプロジェクト第一期工事《精錬所》が完成する。2015 年、私が犬島を訪れたとき、まず島全体の風土とその歴史に孤立感を感じたが、プロジェクトで個々の遺構群が作品として取り上げられていることに、それらが新たな形を与えられたように感じた。漠然と抱いていた犬島のイメージ（意識）が、島全体と作品群に接続したことで、別の意識が追加されたのである。それは図 75 の意識外の世界にこぼれ落ち孤立していた対象が、外からの知覚によって作品化され、意識に広がりをもたらしたことを示している（図 76～79）。

⁵⁴ 瀬戸内海の離島・犬島（岡山県岡山市）で継続して展開されているアートプロジェクト。

⁵⁵ 柳幸典、富井玲子、出原均、福武總一郎『犬島ノート』ミヤケファインアート、2010 年、p. 40。



図 77 犬島の銅精錬所跡



図 78 精錬所内の壁に描かれた再生イメージ

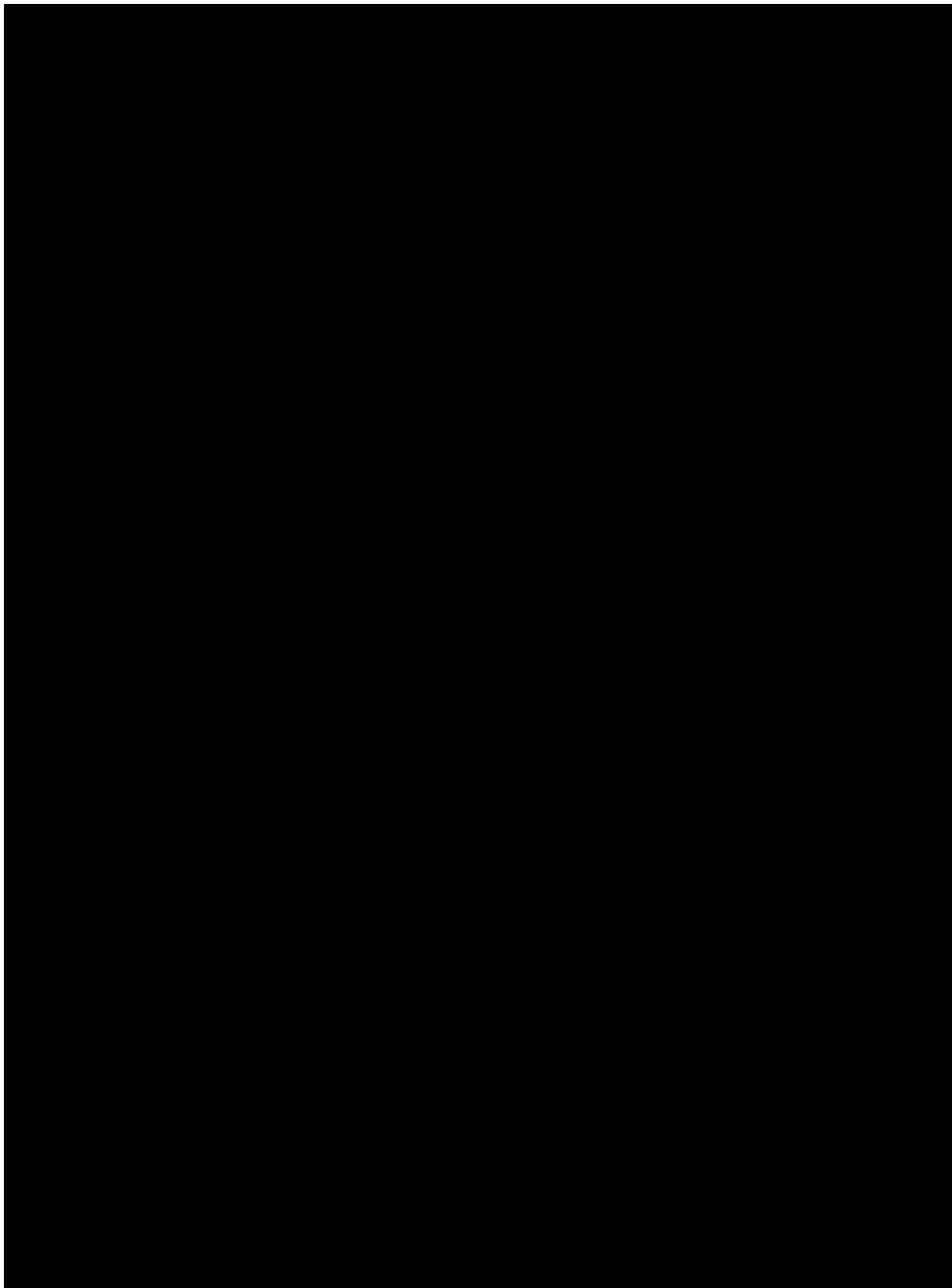


図 79 プロジェクトプラン図（柳幸典、富井玲子、出原均、福武総一郎『犬島ノート』ミヤケファインアート、2010 年、p. 108）

絵画表現がもたらすインタラクション

意識を広げて思考空間を豊かにするために、私はレイヤー及び修辞表現を使用すること試みてきた。まず、レイヤーを用いた表現では、対象を複合的に見せることで、別の何かが見えるようになることを試みた（図 80）。「リズム」（図 46）は二層、「粒子化の果て」（図 52）ではさらに複数層のイメージを重ね、“ぶれ”を生むことで、意識外の世界との境目に刺激を与え、思考空間を広げることを試みた。そして修辞を用いた表現では、観者の知覚に“ずれ”を生じさせ、その“ずれ”が意識を拡張させる、レイヤー表現と同様の効果を試みた。いわば予想外の解釈が生まれたとき、観者の意識下で新たな接続が生まれ、豊かな思考空間が生まれるのかもしれない。

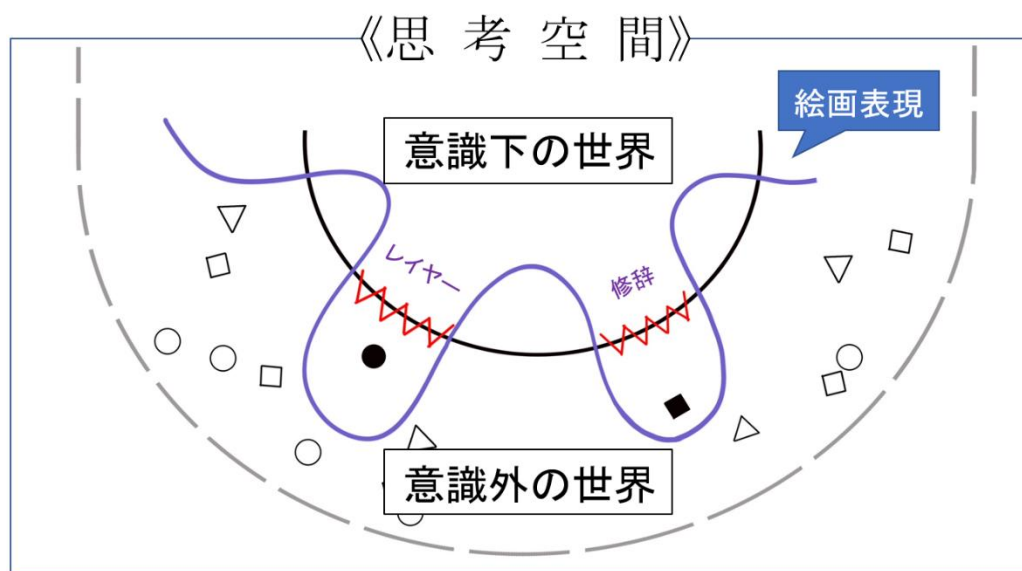


図 80 思考空間：絵画表現がもたらすインタラクション（筆者作成）

観者の思考空間が豊かになった逸話として、千利休と豊臣秀吉の逸話「朝顔の茶の湯」がある。

宗易[の]庭に牽牛（あさがおの）花みごとにさきたるよし、太閤へ申し上ぐる人あり。さらば御覧ぜんとて、朝の茶の湯に渡御ありしに、朝がお、庭に一枝もなし。尤も無興におぼしめす。扱（さ）て、小座敷へ御入りあれば、色あざやかなる一輪、床にいけたり。太閤をはじめ、召しつれられし人々、目さむる心ちし給い、はなはだ御褒美にあずかる。是を世に「利休があさがおの茶の湯」と申し伝う⁵⁶。

⁵⁶ 林屋辰三郎・横井清・樽林忠男編注『日本の茶書2』「茶話指月集」平凡社、1972年、pp. 25-26。

この逸話を“作者－作品－観者”の観点から考えると、庭に咲き誇る朝顔を残らず摘み取り、一輪のみを見せることで、何もなくなった（孤立）状態の知覚から、新たな形（一輪）への接続というインタラクションを生み出したのである⁵⁷。

第2節 提出作品「遠神恵賜」

本節では、提出作品「遠神恵賜（とおかみえみため）」（図 100）を解説する。作品タイトルの「遠神恵賜」は、神様を拝むときに用いられる「吐普加美依身多女」という唱えことばである。「遠つ御祖（みおや⁵⁸）の神、御照覧ましまして」、あるいは「遠つ御祖の神、笑（ほほえ）み給え」といった意味であると言われている⁵⁹。この言葉をタイトルに決めた理由としては、言葉（漢字表記）から直接受け取る意味のほかに、祝詞であることで抽象性を孕んでおり、タイトルを目にした観者の解釈に委ねる意図がある。

瞽女－孤立と接続のインタラクション

(1) 盲目という不条理

私は、盲目の人と実際に交流を持つまで、盲目であることをどこか欠けた存在と安易に考えていたかもしれない。私が小学1年の時から、障害者支援のボランティア活動を行っていた母に連れられ、視覚障害のハンディをもつ人との交流会に何度か参加した。そこで誘導や支援を経験し、交流するなかで、自分の見方でしか物事を認識できないことが沢山あることを知った。季節の変わり目に香りがあること、鳴いている虫の種類や居場所を特定できること、植物の成長を形で把握できることなど、鼻や耳、触覚を研ぎ澄ますことで沢山の発見があることを教えられた。見えていなかったことの多さに驚き、同時に、実感を伴う捉えや考え方が増えることの面白さを知った。こうした魅力的に感じるものが、しかし社会の中で同じように意識されないことも感じていた。

⁵⁷ <現代語訳>宗易の庭に朝顔の花が見事に咲いていると、太閤へ申し上げた者があった。されば見に行こうと朝の茶の湯に出向いたが、庭には一輪の朝顔も咲いていない。どうしたことかと不機嫌に思われた。さて、小座敷に入って見ると、色鮮やかな朝顔が一輪床に生けられてあった。太閤と共の者は目が覚める思いがして、宗易は大変なお褒めにあずかりました。これが世に「利休朝顔の茶の湯」と申し伝えております（安田保「逸話が伝える詫び茶の心」『融合文化研究』3、国際融合文化学会、2004年、pp. 11-12）。

⁵⁸ 親・先祖の尊敬語。特に母・祖母を指すことが多い。（新村出編『広辞苑第七版』岩波書店、2018年、p. 2797）。

⁵⁹ 神社本庁教学研修所『神道いろは－神社とまつりの基礎知識－』神社新報社、2004年、pp. 88-89。

提出作品（図 100）のメインモチーフは、盲目の女性旅芸人の瞽女（ごぜ）である。瞽女は、江戸時代から昭和初め頃まで、三味線を手に語り物などを唄いながら、年間 300 日を各地で門付巡業した。瞽女は近世まではほぼ全国的にみられ、明治以降は新潟県の高田と長岡で多く活動していた。私が瞽女を知ったのは、伊東善雄監督の映画「瞽女さんの唄が聞こえる」である。盲目という不条理が私の心のフックに掛った。私は取材の過程で、瞽女が闇を受け入れ、その不条理にあらがうかのように旅を続けた生き方そのものに強く惹きこまれた。瞽女が奏でる三味線の音色と唄声は、独特な旋律を伴う。瞽女の演目は多彩であり、様々な要素が混在する重層的な芸は、彼女たちの多面性の象徴である。提出作品は、瞽女の生き方への共感によって、瞽女が生活し、旅で知覚したであろう世界に、観者のイメージが喚起されるような表現を試みた⁶⁰。

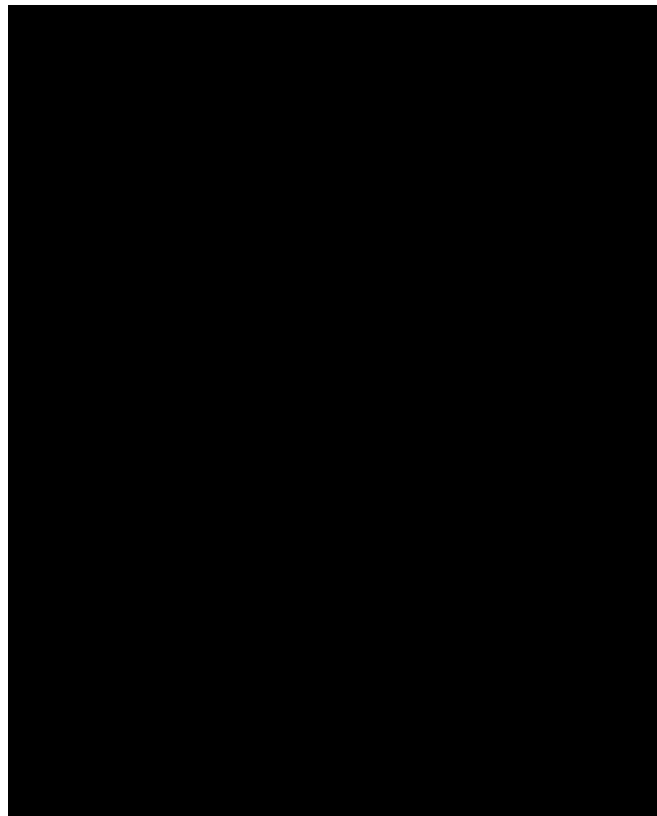


図 81 挿絵（タイトル無し）（齋藤真一『越後瞽女日記』河出書房新社、1975 年、p. 183）

⁶⁰ 長谷川寿一は、この認知的共感は、表象以上の状態の一致は不要とし、情動状態の一致も部分的にあると説明する（註 1 長谷川寿一「共感性研究の意義と課題」『心理学評論』心理学評論刊行会、5-3、2015 年 p. 416）。

画家の齋藤真一（1922～1994）は最後の高田瞽女と出会い、10年の歳月をかけて、瞽女をモチーフにした作品と著作を発表した。彼は著書『越後瞽女日記』（1975年）の中で、当時の社会が瞽女をどのように捉えていたかを、次のように記している⁶¹。

わたしは相互扶助の精神が、家族制度の支えであり、一村落の支えであったと思う。とすれば、瞽女さんたちを村々に誘致したのもなるほどとうなずけるが、ただそれだけではあまりにも整然と仕組まれた美談でしかなく、瞽女が村にやって来、瞽女宿が農家であったことは、単なる同情、たんなる娯楽だけと言うより、むしろ因襲のはけ口をまったくの外来者である身の危険のない女で盲目の瞽女にもとめたように思えてならない。（中略）「今夜は、うちに泊って唄なんぞいいからゆっくり話を聞かせてくだっしゃれ」とその奥さんは、そう話して瞽女宿を提供したというが、じつはその裏に、なやみを打ち明けたい自意識がひそんでいたのである。

瞽女やその周囲の人々との関係性を記した齋藤真一の言葉から、瞽女を中心とした、人々の繋がりや相互性を感じる。絵画のインタラクションと同様に、瞽女は私にとって孤立と接続、相互性をすべて包含した、完全体のように思えた。

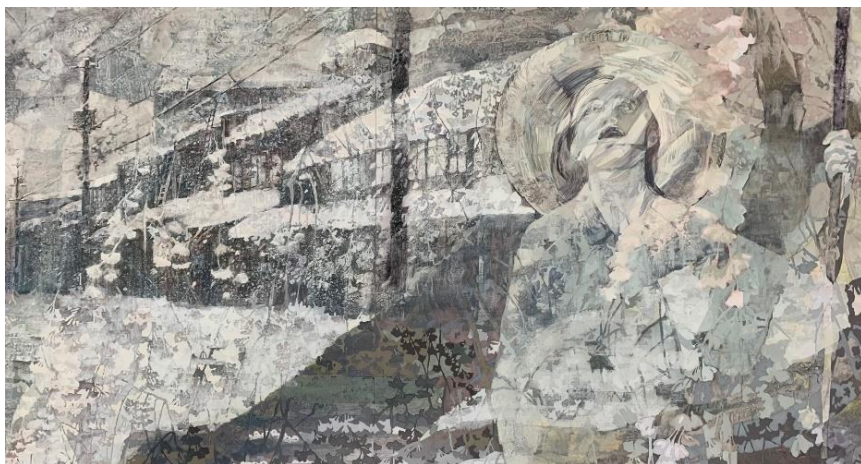


図 82 齋藤愛未「遠神恵賜」部分（瞽女）

視覚障害者が外出時に白杖を地面から離すことは、それ自体が異常事態であり、ヘルプサインになりうる（孤立から接続を求めるシグナル）。提出作品の図 82 の部分は、彼女がシグナルを放ち、また周囲のシグナルを彼女が受信するような描写とした。背景の街並みに立つ電信柱のリズムの延長として、白杖を電信柱に見立てた。テレビなど新しい娯楽時代の流れと、瞽女の巡業の終焉が重なるイメージとした。

⁶¹ 齋藤真一『越後瞽女日記』河出書房新社、1975年、P. 5。

(2) 瞽女がいた社会

取材で訪れた上越高田の雁木通りと町家、直江津の海岸は、瞽女が生活し、旅をした空間である。雁木通りは、町家の軒先からひさしを長く張り出し、積雪でも通行しやすくした家並である（図 83）。豪雪地帯ならではの風景で、実際に歩いてみると、その空間は人々に開かれた、安心して日々の生活を繋いでいるように思われた。

町家が何キロにもわたって連なる雁木通りの空間は、通りから町並を見ると、隙間なく並ぶ家々が長屋のように繋がっている（図 83）。しかしプライバシーや採光などの問題は、様々な工夫で解消され、各戸とコミュニティへの配慮がバランスよく保たれていた。



図 83 雁木通り・町家（新潟県上越市・高田）

提出作品（図 100）では、画面中央から右手にかけて、町家が建ち並ぶ雁木通りを描いている。瞽女が暮らした当時と変わらない佇まいを、社会との接続に関する修辞表現として描いた（図 84）。



図 84 齋藤愛未「遠神恵賜」部分（雁木通り・町家）

修辞表現（見立て）－イメージの喚起

(1) 瞽女－群像

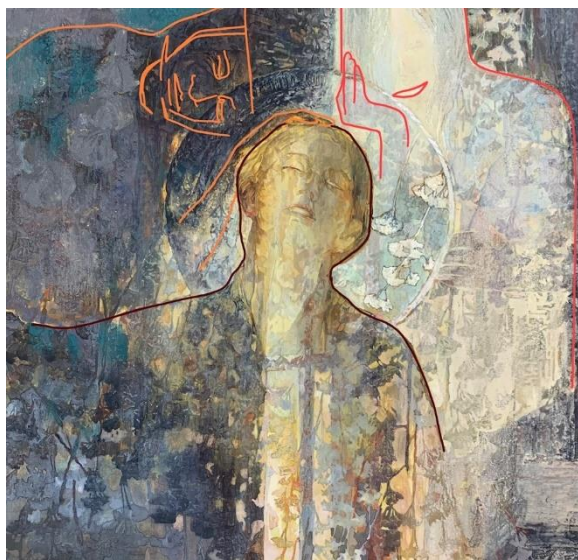


図 85 齋藤愛未「遠神恵賜」部分（群像）

提出作品（図 100）では、画面中央に、三人の人物を描いている（図 85）。中央の女性は亡くなった瞽女である。これらの人物は、作品タイトルの「遠神」の御祖（みおや）をイメージしており、左側の女性は、慈しむように瞽女の頭に手を置く親方、右側の女性は優しく微笑む先祖に、それぞれ見立てている。三人が一つの塊（遠神）として、一人で佇む右側の瞽女と対置された世界の換喩表現とした。

(2) 菩薩

瞽女は幼くして失明した娘が多く、親から瞽女の親方に託された。齋藤真一は、瞽女の日常生活について次のように記している⁶²。

彼女たちは毎朝御飯前に仏壇の前に正座し、先祖に対してお燈明に火を点じ、線香を立てて鐘をならし、お経を口ずさんだ。（中略）経文はキクエが幼い時、祖母（親方）のませが何時も仏壇の前で曾祖母のおとよや、みとたち、それに赤倉かつ、かとう、つね、しまたち、亡くなった弟子たちの命日に御てい内に呼びよせるためのものであった。キクエもそれを信じ、信仰を欠いたことがない。（中略）彼女たちは、これらの命日を一度も忘れたことが無い。そして、祖先の親方はもちろんのこと、身内の命日にも必ずお経をとなえ、冥福を祈った。

⁶² 齋藤真一『越後瞽女日記』河出書房新社、1975年、P. 13。

瞽女の遠神となる御祖は、実の父母や先祖、瞽女の親方であり、彼らが、瞽女の生きる道を照らし続けた。提出作品では、瞽女を観世音菩薩に重ね合わせ、巡業の時に被っていた笠を光背に見立てた（図 86、87）。図 86 は、慈しみ深い母や親方の面影を、菩薩の姿に重ね合わせた慈母観世音菩薩という見立てにもなっている。



図 86 齋藤愛未「遠神恵賜」部分（光背）



図 87 齋藤愛未「遠神恵賜」部分（笠）

(3) 桜

植物に雪が積もると、まるで花が咲いているようになることがある。図 88 は桜の枝に雪が積もった時の画像だが、春の満開の桜のように見える（図 89）。提出作品では、満開の桜のように雪が積もったような、隠喩表現の箇所と、咲き誇る桜の箇所を画面上に散りばめ、瞽女たちの旅や生活が連続するイメージを表現した（図 96）。

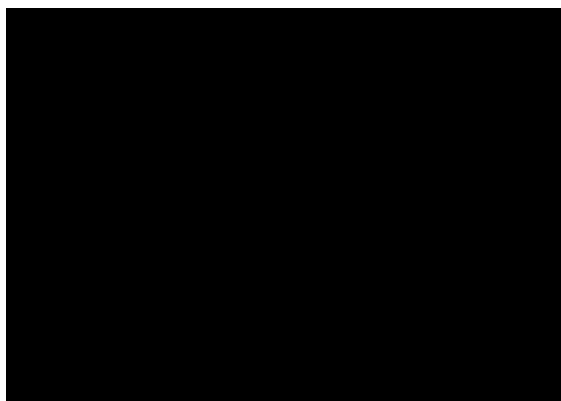


図 88 冬の滝桜（福島県田村郡三春町）



図 89 春の滝桜（福島県田村郡三春町）

(4) 背を向ける者

同時にこの作品には、瞽女とは対照的に、人々の繋がり相互性に逆らい、相互扶助の精神からかけ離れた存在として、背を向けている者を画面左端に描いた（図 90）。瞽女が発するシグナルに対して、何をすべきか分からず、手を差し伸べない人間として、群像や瞽女とは逆向きの構図とした。瞽女とは対照的な存在として、この人物の周囲の桜は、画面中央から右側に描いた桜とは異なる種類で描いている。



図 90 齋藤愛未「遠神恵賜」部分（背を向ける者）

レイヤー構造－脳内イメージと現実認識

提出作品のレイヤー構造としては、瞽女たちが生きていた時間を重ねて、複合的、複雑に見えるように描いた。

不条理とは「断絶であり、ずれた」⁶³とする考えがあるが、瞽女にとって色のある世界との断絶は、言葉や他の知覚でも補うことができない。瞽女は色のない世界を、脳内で変換し見えるよう知覚していたかもしれない。瞽女・人物・雁木通り・町家・桜・雪・海の各モチーフを、全体又は部分的にレイヤー構造として重ね、解釈に幅を持たせる構成とした。何が見えるかではなく、何を見ようとしたのかを描くことで、彼女たちの現実を意識に向け、そこから新たな解釈が生まれることを期待した。

⁶³ ジャン＝ポール・サルトル『シチュアション I』佐藤朔ほか訳、人文書院。1965 年、p. 91。

(1) 海

取材で訪れた冬の日本海（図 91）は、海からの横殴りの雪で肌の痛覚が刺激され、立っていられない程だった。髻女が巡業に出ていた季節である。波はそれほど高くなかったが、目を閉じると恐怖にのみこまれそうになった。提出作品では、視覚を失った髻女にとって、果てしない闇と同じだったはずの海を、一つのレイヤーとして最下層に配し（図 92）、他のモチーフに浸透するように描いた。



図 91 直江津の海岸（新潟県上越市）

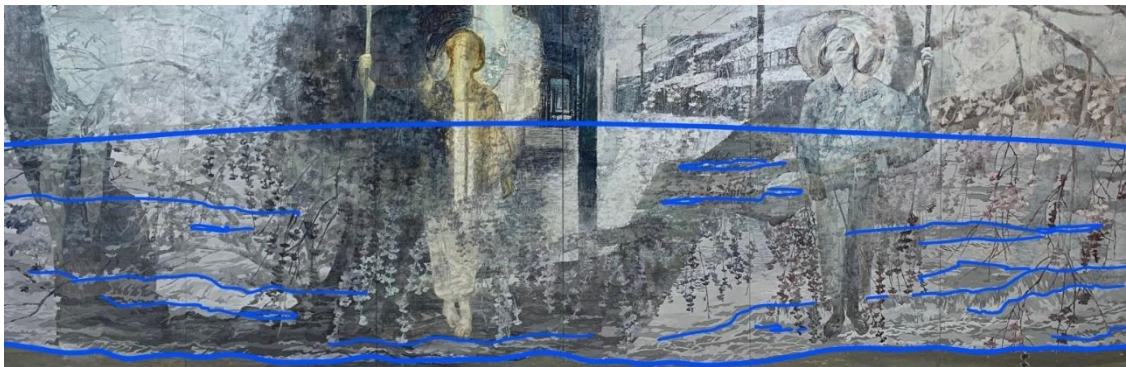


図 92 齋藤愛未「遠神恵賜」部分（海）

(2) 雁木通り・町家

上越市文化振興課が調査⁶⁴した『町家読本』によれば、高田の町家は間口が狭く（約 4.5m）、奥行きが長い（約 50m、図 93）。各戸の敷地裏は畑になっているが、境界の塀がないため広い空地のようになっており、火災時の避難路や雪捨て場として使われている⁶⁵。図 94 は齋藤真一が描いた、最後の高田髻女のすまいの見取り図である。提出作品では、こうした境界のない空間が混在した町家を、レイヤーの一つとして表現した。

⁶⁴ 平成 17 年（2005）からの「高田市街地歴史的建造物現況調査」。

⁶⁵ 上越市文化振興課『町家読本—高田の雁木町家のはなし—』上越市、2010 年、p. 3、p. 11。



図 93 町家内部（新潟県上越市・高田）

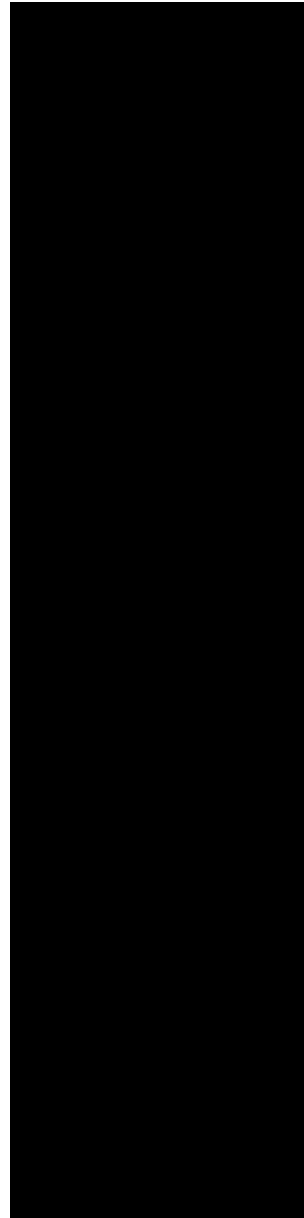


図 94 瞽女のすまい（齋藤真一
『越後瞽女日記』河出書
房新社、1975 年、p. 16）



図 95 齋藤愛未「遠神恵賜」部分（人、雁木通り）

(3) 桜の木

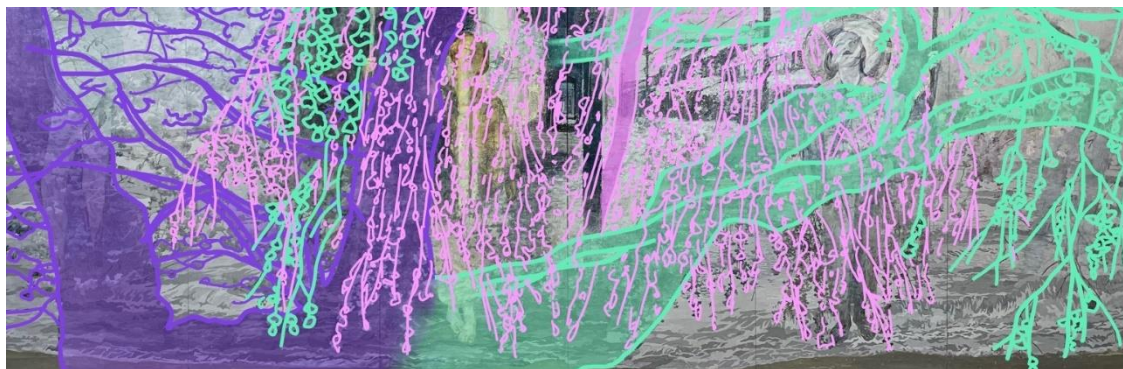


図 96 齋藤愛未「遠神恵賜」部分（桜）

提出作品では、画面左側に石部桜（福島県会津若松市）、中央から右側にかけて三春滝桜（福島県田村郡三春町）を描き、全体に日中線しだれ桜（福島県喜多方市）を、混在させて描いている（図 96）。日本には様々な種類の桜とそれらの個体があり、人間も本来は同じだろう。提出作品では桜の様々な表情を、レイヤー化して他のモチーフとリンクさせ、多様な時間と歳時を表現した。

(4) 目くらまし

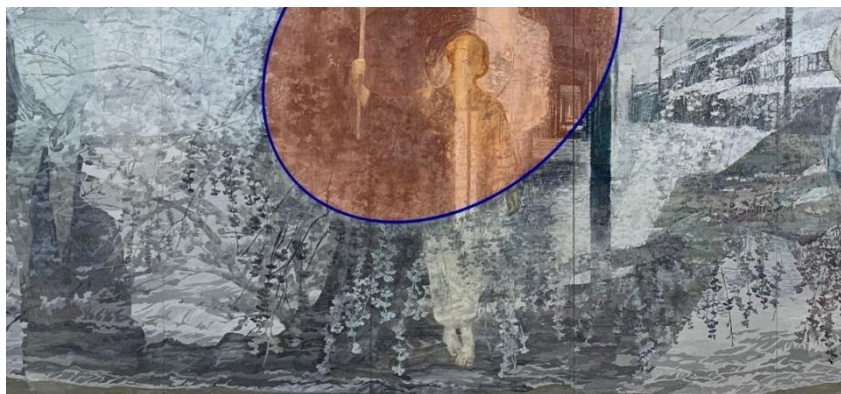


図 97 齋藤愛未「遠神恵賜」部分（目くらまし）

幼少のころから、雪国の祖父母の家で、二階から見下ろす風景が好きだった。飽きもせずいつまでも、ホワイトアウトした風景を眺めていた。何もかもが消されたような雪景色を、見えるものが失われた瞽女の世界とリンクさせた。隠れているものを可視化し、隠されたものに意識を向けることで、新たな認識や想像に繋がるように描いている。瞽女の群像の部分に目くらましを施し（図 97）、可視と不可視のアンバランスから、そこに視線が向くように表現した。

(5) 遠目と近目

また、提出作品を観者が展示会場で鑑賞した時、遠目と近目のそれぞれの知覚が異なるように構成した。遠目では街が、近目では雪や桜が見えるように描いている（図 98、99）。複数のレイヤーを重ねることで、遠目で鑑賞したときには見えなかったモチーフが、作品に近づくと連れて見えてくるように試みた。これは複数の視点によって、多義的な解釈が生まれることを期待した。また提出作品では、レイヤーを重ねた自作品「粒子化の果ての」（図 52）の視点の方向をずらす構成ではなく、各レイヤーの視点の方向を統一する構成とした。図 95 の「人、雁木通り」、図 96 の「桜」、図 97 の「目くらまし」、図 92 の「海」の各レイヤーで、視点の方向を統一することで、知覚の負担を軽減し、観者のモチーフへの意識が拡散しないように工夫した。そして観者が意識するポイント（結節点）を随所に設け、観者一人一人がそれを心象として捉えることを期待した。

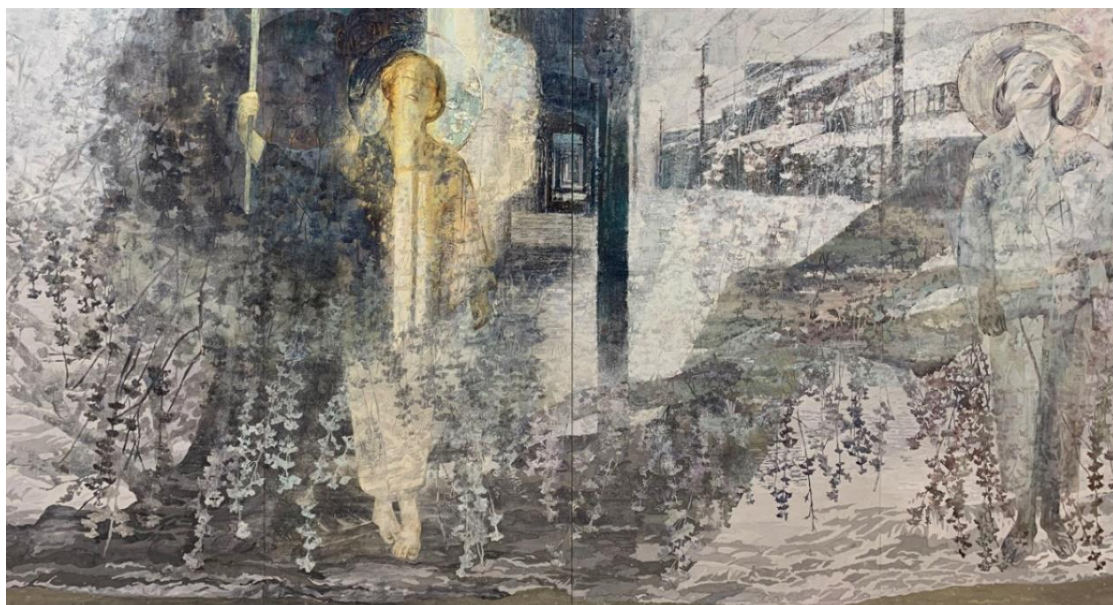


図 98 齋藤愛未、提出作品「遠神恵賜」（遠目）



図 99 齋藤愛未、提出作品「遠神恵賜」（近目）

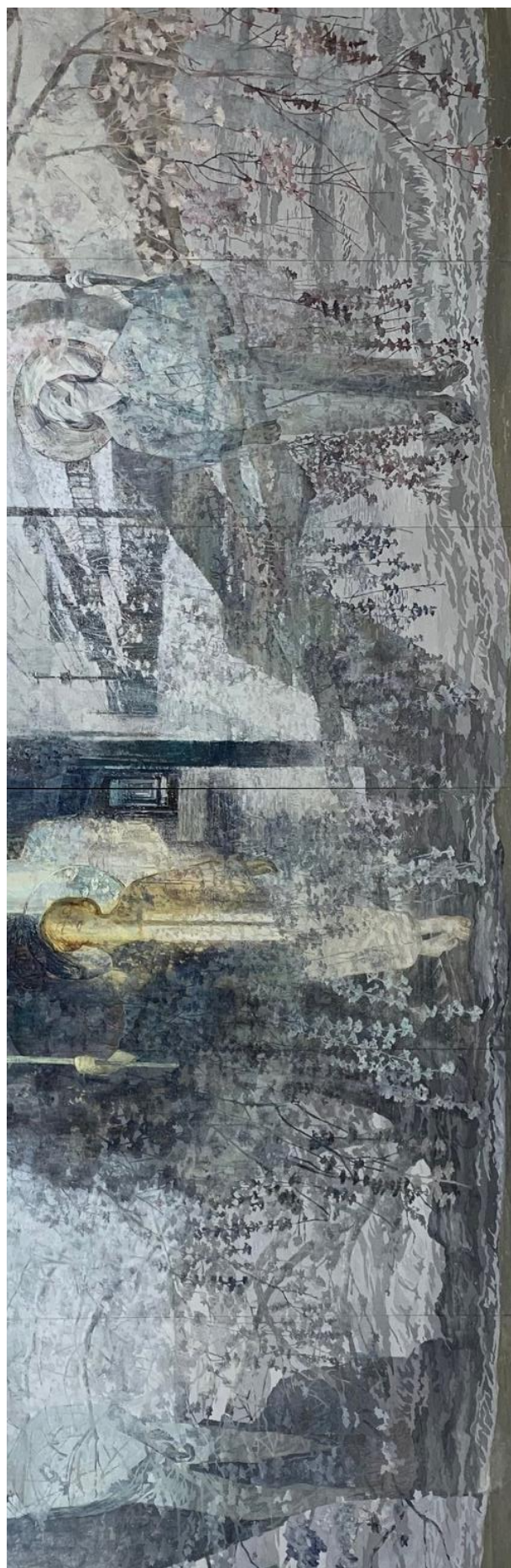


图 100 齋藤愛未 提出作品「遠神恵賜」土佐麻紙、岩絵具、水干絵具、墨、545.4×181.8 cm、2022 年

終章

アルベール・カミュは、ノーベル文学賞受賞直後の「芸術家とその時代」と題する講演⁶⁶で、以下のように述べている⁶⁷。

芸術家は対象を選ぶと同時に、対象によって選ばれるのです。芸術は、ある意味において、世界のうつろいやすい未完成な面に対する反抗です。したがって芸術のめざすところは、ある現実には別の形を与えること以外のなにものでもないと同時に、芸術はその現実を喪失してはならないのです。なぜなら、その現実こそ芸術的感動の源だからです。その点において、我々はみなレアリストでありながら、誰ひとりレアリストではないわけです。

ある現実には別の形を与えること。今回、提出作品の制作では、不条理への反抗者と考えるモチーフに、別の形を与えるため、レイヤーや修辞を用いて多元化し、新たな現実認識へと繋げることを試みた。そこでは、いかに伝え、どのようなものに変換するかより、何を伝えるかに重きを置いて制作を行った。レイヤー構造や修辞方法については、本提出作品で言及した箇所では一定の成果が得られたのではないかと考える。

一方、提出作品でのレイヤー化や修辞によるぶれやずれが、効果と混沌の狭間の状況になったことも否めなかった。複雑化には、曖昧と混沌というマイナス面も同時に生じ、具象表現による転換先への焦点が合わないといった問題がある。作品中に「ぶれ」や「ずれ」の空間をつくり出すことは、触発や連鎖といった新たな現実認識を期待できる一方で、現実感喪失にも繋がる。観者のイメージを喚起し、多様な解釈が生まれることへの期待と、核心的なものは秘匿したいとする希望のせめぎ合いの中で、具象表現の転換先をいかに設定するかが今後の課題である。提出作品でも潜在的イメージを曖昧なままとしたが、表現の意図と解釈、期待と効果を、どのように関連付けるかが、今後の課題となるだろう。

今後も、表象と内的世界にまたがる具象表現の展開を模索していきたい。見えないものを、見えるようにする表現の可能性を模索しながら、うつろいやすく曖昧な現実世界に形を与え、観者の思考空間を拡張させる表現について考察していきたいと思う。

⁶⁶ カミュは1957年12月10日スウェーデンのストックホルム市庁舎においてノーベル賞受賞演説をおこない、同月14日にスウェーデンのウプサラ大学大講堂で本講演をおこなっている。

⁶⁷ アルベール・カミュ、木内孝訳『スウェーデンの演説』神無書房、1969年、p. 45。

謝辞

最後に、本論文の執筆にあたり、多くのご指導およびご助言をいただきました東京藝術大学日本画第三研究室の吉村誠司先生、芸術学科の佐藤道信先生、日本画第二研究室の宮北千織先生、日本画第三研究室の高島圭史先生に深く感謝の意を捧げます。

また、本論文の執筆にあたりご協力をいただいた多くの方々に心より御礼申し上げます。

齋藤愛未

図版出典一覧

- 図 1 平山郁夫「広島生変図」紙本彩色、171.0×364.0 cm、1979 年、広島県立美術館蔵
平成 24 年度広島県立美術館所蔵作品展『平山郁夫《広島生変図》を中心に』
広島県立美術館、2012 年、p. 18-19 ----- P4
- 図 2 齋藤愛未「角」土佐麻紙、岩絵具、墨、162.0×130.3 cm、2017 年（部分）
筆者撮影 ----- P5
- 図 3 道路の角に沿って伐採された植木
筆者撮影 ----- P5
- 図 4 歌川国芳「ほふづきづくし 夕立」中判錦絵、18.5×25.5 cm、1847 年頃
『魅惑のニッポン木版画』横浜美術館、2014 年、p. 8 ----- P6
- 図 5 川越大師喜多院「五百羅漢」1782-1825 年
筆者撮影 ----- P7
- 図 6 齋藤愛未「百羅漢」土佐麻紙、岩絵具、水干絵具、墨、227.3×181.8 cm、2018 年
筆者撮影 ----- P7
- 図 7 共感性の多次元的視点（登張真稲「多次元的視点に基づく共感性研究の展望」
『性格心理学研究』、2000 年）を基に筆者が作成 ----- P8
- 図 8 グスタフ・クリムト「人生の三時期」カンヴァス、油彩、180.0×180.0 cm、
1905 年、ローマ国立近代美術館蔵
Gilles Néret, *GUSTAV KLIMT 1862-1918*, Translation Keiko Kodaka, TASCHEN,
2006, p. 48 ----- P9
- 図 9 ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ「アポロとダフネ」大理石、243.0 cm、1622-
25 年、ボルゲーゼ美術館蔵
マウリツィオ・ファジョーロ、アンジェラ・チプリアーニ、上村清雄訳『イタ
リア・ルネサンスの巨匠たち 30 ベルニーニ』東京書籍、1995 年 ----- P9
- 図 10 齋藤真一「おみかの悲しみ」油彩、130.3×97.0 cm、1969 年
齋藤真一『越後瞽女日記』河出書房新社、1975 年、p. 121 ----- P9
- 図 11 エゴン・シーレ「死と乙女」油彩、キャンバス、150.5×180.0 cm、1914 年、ベ
ルヴェデーレ上宮蔵
Wolfgang Georg Fischer, *EGON SCHIELE 1890-1918 Pantomimen der Lust
Visionen der Sterblichkeit*, Köln, TASCHEN, 1999, p. 129 ----- P9
- 図 12 齋藤愛未「まほろば」土佐麻紙、岩絵具、銀箔、墨、130.3×97.0 cm、2015 年
筆者撮影 ----- P10
- 図 13 齋藤愛未「百羅漢」（図 6）制作途中（部分）
筆者撮影 ----- P11

図 14	捨てられた鉢植えの植物 筆者撮影 -----	P11
図 15	接続と共感の構造 筆者作成 -----	P12
図 16	8段階のライフサイクル（エリクソン、小此木啓吾訳『「自我同一性」アイデンティティとライフサイクル』誠信書房、1973年）p. 158の表1を基に筆者作成 -----	P13
図 17	アイデンティティのラセン式発達モデル（岡本祐子「生涯発達心理学の動向と展望ー成人発達研究を中心にー」『教育心理学年報』33巻、1994年）p.140の図5を簡略化して筆者作成 -----	P14
図 18	接続と内心の関係（図は、齋藤愛未「菊」雲肌麻紙、岩絵具、墨、2014年） 筆者作成 -----	P15
図 19	接続と内心の関係（図は、齋藤愛未「まちぼうけ」（図74）雲肌麻紙、岩絵具、墨、2014年） 筆者作成 -----	P16
図 20	グスタフ・クリムト「ダナエ」油彩、キャンバス、77.0×83.0 cm、1908年、個人蔵 Gilles Néret, <i>GUSTAV KLIMT</i> 1862-1918, Translation Keiko Kodaka, TASCHEN, 2006, p. 64 -----	P17
図 21	齋藤愛未「recollection」土佐麻紙、岩絵具、水干絵具、墨、162.0×130.3 cm、2017年 筆者撮影 -----	P18
図 22	齋藤愛未「国宝信貴山縁起絵巻現状模写」薄美濃紙、岩絵具、水干絵具、墨、32.0×76.0 cm、2019年 筆者撮影 -----	P19
図 23	齋藤愛未「国宝信貴山縁起絵巻現状模写」（図22）部分、2019年 筆者撮影 -----	P19
図 24	鈴木春信「見立鉢の木」竪中判錦絵、28.8×21.3 cm、1765-70年頃 山口桂三郎・浅野秀剛『原色浮世絵大百科事典（第六巻 作品一 師宣ー春信）』銀河社、1982年、p. 100 -----	P20
図 25	鈴木春信「見立夕顔」竪中判二枚続錦絵、24.5×37.5 cm、1766年頃 セーラ・トンプソン、永田生慈監修「ボストン美術館 浮世絵名品展」図録、印象社、2008年、pp. 50-51 -----	P21
図 26	鈴木春信「見立夕顔」竪中判二枚続錦絵、24.5×37.5 cm、1766年頃、部分 セーラ・トンプソン、永田生慈監修「ボストン美術館 浮世絵名品展」図録、印象社、2008年、p. 51 -----	P22

- 図 27 鈴木春信「見立夕顔」 竪中判二枚続錦絵、24.5 × 37.5 cm、1766 年頃、部分
セーラ・トンプソン、永田生慈監修「ボストン美術館 浮世絵名品展」図録、
印象社、2008 年、p. 50 ----- P22
- 図 28 鈴木春信「見立夕顔」 竪中判二枚続錦絵、24.5 × 37.5 cm、1766 年頃、部分
セーラ・トンプソン、永田生慈監修「ボストン美術館 浮世絵名品展」図録、
印象社、2008 年、p. 50 ----- P22
- 図 29 鈴木春信「見立夕顔」 竪中判二枚続錦絵、24.5 × 37.5 cm、1766 年頃、部分
セーラ・トンプソン、永田生慈監修「ボストン美術館 浮世絵名品展」図録、
印象社、2008 年、p. 50 ----- P22
- 図 30 歌川国芳「みかけハこハゐがとんだいゝ人だ」 木版多色刷大版錦絵、1847～52
年頃、東京富士美術館蔵
『生誕 260 年記念企画 特別展北斎づくし完全ガイド』朝日新聞出版、2021
年、p. 44 ----- P23
- 図 31 葛飾北斎「雪の且の不二」 1835 年、国立国会図書館蔵
葛飾北斎『富嶽百景二編』永楽屋東四郎他、1835 年、pp. 45-46 ----- P23
- 図 32 表現行為のモデル（岡田猛「芸術表現の捉え方についての一考察：「芸術の認
知科学」特集号の序に代えて」『認知科学』20-1、日本認知科学会、2013
年）p. 14 を基に筆者が追加して作成 ----- P24
- 図 33 図 32 をふまえた、観者側の内的世界と外的世界の接続
筆者作成 ----- P24
- 図 34 大雲山龍安寺石庭
筆者撮影 ----- P26
- 図 35 パウル・クレー「鉛直」 表面：紙にペン、水彩、エアブラシ、裏面：ブラシ、
厚紙に貼り付け、20.1×30.9 cm、1925 年、個人蔵、パウル・クレー・センター
（寄託）
ヴォルフガング・ケルステン、柿沼万里江『パウル・クレー おわらないアト
リエ』日本経済新聞社、2011 年、p. 364 ----- P27
- 図 36 パウル・クレー「鉛直」（図 35）裏面
ヴォルフガング・ケルステン、柿沼万里江『パウル・クレー おわらないアト
リエ』日本経済新聞社、2011 年、p. 365 ----- P27
- 図 37 図 36 を右へ 90 度回転した部分
ヴォルフガング・ケルステン、柿沼万里江『パウル・クレー おわらないアト
リエ』日本経済新聞社、2011 年、p. 365 ----- P27
- 図 38 フェルナン・クノップフ「私は私自身に扉を閉ざす」 油彩、キャンバス
72.0×140.0 cm、1891 年、イノエ・ピナコテーク蔵
フェルナン・クノップフ、小柳玲子企画・編集『夢人館 5 フェルナン・クノッ
プフ』岩崎美術社、1990 年、p. 64 ----- P29

図 39	齋藤愛未「コ・ス・モ・ス」土佐麻紙、岩絵具、水干絵具墨、100.0×100.0 cm、2022 年 筆者撮影 -----	P30
図 40	図 39 のモチーフ毎の区分け説明図 筆者撮影 -----	P30
図 41	「The Veiling」1995 年の作品および作品説明 ビル・ヴィオラ、木下哲夫・近藤健一訳『ビル・ヴィオラ はつゆめ』淡交 社、2006 年、p. 77、p. 79 -----	P31
図 42	齋藤愛未「まほろば」（図 12）制作途中 筆者撮影 -----	P32
図 43	齋藤愛未「まほろば」（図 12）制作途中 筆者撮影 -----	P32
図 44	齋藤愛未「まほろば」（図 12）制作途中 筆者撮影 -----	P32
図 45	齋藤愛未「まほろば」（図 12）制作途中 筆者撮影 -----	P32
図 46	齋藤愛未「リズム」土佐麻紙、岩絵具、水干絵具、墨、218.0×170.0 cm、2018 年 筆者撮影 -----	P33
図 47	齋藤愛未「粒子化の果て」（図 52）制作工程の分解図 筆者撮影 -----	P34
図 48	齋藤愛未「粒子化の果て」（図 52）制作途中 筆者撮影 -----	P34
図 49	齋藤愛未「粒子化の果て」（図 52）制作途中 筆者撮影 -----	P35
図 50	齋藤愛未「粒子化の果て」（図 52）制作途中 筆者撮影 -----	P35
図 51	齋藤愛未「粒子化の果て」（図 52）制作途中 筆者撮影 -----	P35
図 52	齋藤愛未「粒子化の果て」土佐麻紙、岩絵具、水干絵具、墨、227.3×181.8 cm、2020 年 筆者撮影 -----	P36
図 53	The array of fragments 鵜沼秀幸、長谷川桐、ケルマン、フィリップ J.「遮蔽された物体の輪郭線知覚 を規定する空間的および時間的条件」『川村学園女子大学研究紀要』21-1、 2010 年、p. 114 -----	P37

図 54	齋藤愛未「粒子化の果て」（図 52）部分 筆者撮影 -----	P38
図 55	齋藤愛未「粒子化の果て」（図 52）部分 筆者撮影 -----	P38
図 56	齋藤愛未「粒子化の果て」（図 52）部分 筆者撮影 -----	P38
図 57	齋藤愛未「粒子化の果て」（図 52）部分 筆者撮影 -----	P38
図 58	齋藤愛未「粒子化の果て」（図 52）部分 筆者撮影 -----	P38
図 59	齋藤愛未「粒子化の果て」（図 52）部分 筆者撮影 -----	P38
図 60	宮崎駿『スタジオジブリ絵コンテ全集 11「もののけ姫」』徳間書店、2002 年、p. 375 -----	P39
図 61	スタジオジブリ『「もののけ姫」はこうして生まれた。』ウォルト ディズニ ー スタジオ ホーム エンターテイメント、1998 年、DVD ディスク 2 第 2 章 1:03:52～1:03:59 -----	P39
図 62	齋藤愛未「PEACE」土佐麻紙、岩絵具、墨、100.0×80.3 cm、2022 年 筆者撮影 -----	P40
図 63	齋藤愛未「自画像」土佐麻紙、岩絵具、墨、65.2×53.0 cm、2017 年 筆者撮影 -----	P42
図 64	絵画的修辞表現とイメージのずれ（筆者作成） -----	P42
図 65	齋藤愛未「幸福論」土佐麻紙、岩絵具、墨、116.7×80.3 cm、2016 年 筆者撮影 -----	P43
図 66	齋藤愛未「2 分の 2 (2/2)」土佐麻紙、岩絵具、墨、116.7×80.3 cm、2016 年、個人蔵 筆者撮影 -----	P44
図 67	齋藤愛未「2 分の 2 (2/2)」（図 66）部分 筆者撮影 -----	P44
図 68	齋藤愛未「2 分の 2 (2/2)」（図 66）部分 筆者撮影 -----	P44
図 69	表現の提案と触発 岡田猛「芸術表現の捉え方についての一考察：「芸術の認知科学」特集号の序 に代えて」『認知科学』20-1、日本認知科学会、2013 年、p. 15 -----	P45
図 70	触発する芸術コミュニケーション 岡田猛「芸術表現の捉え方についての一考察：「芸術の認知科学」特集号の序 に代えて」『認知科学』20-1、日本認知科学会、2013 年、p. 15 -----	P46

図 71	左二つ巴を右へ 90 度回転 丹羽基二『家紋大図鑑』秋田書店、1971 年、p. 449 -----	P46
図 72	齋藤愛未「まちぼうけ」（図 19）部分 筆者撮影 -----	P46
図 73	齋藤愛未「まちぼうけ」（図 19）部分 筆者撮影 -----	P46
図 74	齋藤愛未「まちぼうけ」高知麻紙、岩絵具、銀箔、墨、2018 年 筆者撮影 -----	P47
図 75	思考空間：意識外の世界に潜む孤立の領域 筆者作成 -----	P48
図 76	思考空間：接続による意識世界の広がり 筆者作成 -----	P49
図 77	犬島の銅精錬所跡 筆者撮影 -----	P50
図 78	精錬所内の壁に描かれた再生イメージ 筆者撮影 -----	P50
図 79	プロジェクトプラン図 柳幸典、富井玲子、出原均、福武総一郎『犬島ノート』ミヤケファインア ート、2010 年、p. 108 -----	P50
図 80	思考空間：絵画表現がもたらすインタラクション（筆者作成） -----	P51
図 81	挿絵（タイトル無し） 齋藤真一『越後瞽女日記』河出書房新社、1975 年 p. 183 -----	P53
図 82	齋藤愛未「遠神恵賜」部分（瞽女） 筆者撮影 -----	P54
図 83	雁木通り・町家（新潟県上越市・高田） 筆者撮影 -----	P55
図 84	齋藤愛未「遠神恵賜」部分（雁木通り・町家） 筆者撮影 -----	P55
図 85	齋藤愛未「遠神恵賜」部分（群像） 筆者撮影 -----	P56
図 86	齋藤愛未「遠神恵賜」部分（光背） 筆者撮影 -----	P57
図 87	齋藤愛未「遠神恵賜」部分（笠） 筆者撮影 -----	P57
図 88	冬の滝桜（福島県田村郡三春町） 三春寫眞館（福島県田村郡三春町字中町 26）撮影 -----	P57

図 89	春の滝桜（福島県田村郡三春町）	
	筆者撮影 -----	P57
図 90	齋藤愛未「遠神恵賜」部分（背を向ける者）	
	筆者撮影 -----	P58
図 91	直江津の海岸（新潟県上越市）	
	筆者撮影 -----	P59
図 92	齋藤愛未「遠神恵賜」部分（海）	
	筆者撮影 -----	P59
図 93	町家内部（新潟県上越市・高田）	
	筆者撮影 -----	P60
図 94	瞽女のすまい	
	齋藤真一『越後瞽女日記』河出書房新社、1975 年、p. 16 -----	P60
図 95	齋藤愛未「遠神恵賜」部分（人、雁木通り）	
	筆者撮影 -----	P60
図 96	齋藤愛未「遠神恵賜」部分（桜）	
	筆者撮影 -----	P61
図 97	齋藤愛未「遠神恵賜」部分（目くらまし）	
	筆者撮影 -----	P61
図 98	齋藤愛未、提出作品「遠神恵賜」（遠目）	
	筆者撮影 -----	P62
図 99	齋藤愛未、提出作品「遠神恵賜」（近目）	
	筆者撮影 -----	P62
図 100	齋藤愛未「遠神恵賜」土佐麻紙、岩絵具、水干絵具、墨、545.4×181.8 cm、 2022 年	
	筆者撮影 -----	P63

参考文献等一覧

- ・アルベール・カミュ、木内孝訳『スウェーデンの演説』神無書房、1969年
- ・アルベール・カミュ、清水徹訳『シーシュポスの神話』新潮社、1969年
- ・エリック・H・エリクソン、小此木啓吾訳『「自我同一性」アイデンティティとライフサイクル』誠信書房、1973年
- ・石橋健太郎・岡田猛「他者作品の模写による描画想像の促進」『認知科学』17-1、日本認知科学会、2010年
- ・内海彰「レトリックの認知・計算モデル：隠喩とアイロニー」『認知科学』8-4、日本認知科学会、2001年
- ・内海彰「ユーモアの鑑賞過程の認知モデルに関する一考察」『人工知能学会全国大会論文集』16、人工知能学会、2002年
- ・内海彰「認知言語学や関連性理論は文学の認知研究に貢献できるか？」『認知システムとしての文学ワークショップの記録ー』日本認知科学会テクニカルレポート46、日本認知科学会、2003年
- ・内海彰「言外の意味のコミュニケーション」『人工知能学会誌』18-3、人工知能学会、2003年
- ・内海彰「比喻によってどのように詩的効果が喚起されるかー比喻の鑑賞過程の認知モデルに向けてー」『人工知能学会全国大会論文集』17、人工知能学会、2003年
- ・内海彰「認知修辞学の構想」『人工知能学会全国大会論文集』18、人工知能学会、2004年
- ・鶴沼秀幸、長谷川桐、ケルマン、フィリップJ.「遮蔽された物体の輪郭線知覚を規定する空間的および時間的条件」『川村学園女子大学研究紀要』21-1、川村学園女子大学、2010年
- ・鶴沼秀幸「知覚のはたらき」『Visual Perception & Cognition Lab』PROJECTS、
<https://hideyukiunuma.wixsite.com/visualperception/project1-1>
- ・榎本博明「青年期（大学生）における自己開示性とその性差について」『心理学研究』Vol. 58、No. 2、日本心理学会、1987年
- ・大橋功「幼児の想像的描画表現活動における共感性の働きについてー共感性の多次元的視点からの考察」『美術教育』298、日本美術教育学会、2014年
- ・岡田猛「芸術表現の捉え方についての一考察：「芸術の認知科学」特集号の序に代えて」『認知科学』20-1、日本認知科学会、2013年
- ・岡本祐子「生涯発達心理学の動向と展望ー成人発達研究を中心にー」『教育心理学会年報』33、日本教育心理学会、1994年
- ・柿沼万里江「支持体の両面を用いたパウル・クレーの作品について」『鹿島美術財団年報』、別冊23、鹿島美術財団2005年

- ・笠原嘉『青年期－精神病理学から－』中央公論社、1977年
- ・金子俊子「青年期における他者との関係のしかたと自己同一性」『発達心理学研究』6-1、日本発達心理学会、1995年
- ・カント、篠田英雄訳『純粹理性批判』岩波書店、1961年
- ・菊池貞夫・小林忠・村上清造『原色浮世絵大百科事典全十一巻 第三巻 様式・彫
　　榴・版元』銀河社、1982年
- ・橘高眞一郎「詩的効果の生成に関わる概念レベルのずれ」『英文学論集』15、佛教
　　大学英文学会、2008年
- ・齋藤真一『越後瞽女日記』河出書房新社、1975年
- ・櫻井茂男・村上達也「共感性と社会的行動の関係について－溝川・子安論文へのコ
　　メント」『心理学評論』58-3、心理学評論刊行会、2015年
- ・佐々木健一『美学辞典』東京大学出版会、1995年
- ・佐々木匠「不条理から反抗へ」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』64、早稲田大
　　学、2019年
- ・佐藤信夫『修辞学－レトリックと言語の芸術性』東京大学出版会、1984年
- ・佐藤信夫『レトリックの消息』白水社、1987年
- ・澤田瑞也『共感の心理学－そのメカニズムと発達』世界思想社、1992年
- ・ジェイムズ・J・ギブソン、古崎敬・古崎愛子・辻敬一郎・村瀬旻訳『ギブソン生
　　態学的視覚論－ヒトの知覚世界を探る－』サイエンス社、1985年
- ・ジャン・グルニエ、井上究一郎訳『孤島』筑摩書房、2019年
- ・ジャン＝ポール・サルトル『シチュアシオン I』佐藤朔ほか訳、人文書院。1965
　　年
- ・神社本庁教学研究所『新道いろは－神社とまつりの基礎知識－』神社新報社、2004
　　年
- ・朱捷「永遠なる混沌における移ろう秩序－見立て・世阿弥・ポストモダン」『日本
　　研究』11、日本研究研究会、1994年
- ・上越市文化振興課『町家読本－高田の雁木町家のはなし－』上越市、2010年
- ・新村出編『広辞苑第七版』岩波書店、2018年
- ・鈴木忠志『鈴木忠志演劇論集 内角の和・I』而立書房、1973年
- ・スタジオジブリ『「もののけ姫」はこうして生まれた。』ウォルト ディズニー ス
　　タジオ ホーム エンターテイメント、1998年、DVD
- ・諏訪春雄「研究資料 浮世絵の見立」『國華』 1213号、1996年
- ・諏訪春雄『江戸文学の方法』勉誠社、1997年
- ・世阿弥（著）、小西甚一（編訳）『世阿弥能楽論集』たちばな出版、2004年
- ・瀧本彩加・山本真也「共感関連現象を説明する組み合わせモデルとヒト以外の霊長
　　類における事例」『心理学評論』58-3、心理学評論刊行会、2015年
- ・多門靖容『比喩論』風間書房、2014年

- ・恒吉徹三「臨床心理学的視点を理解するために視覚的媒体を用いること（その2）」『教育実践総合センター研究紀要』17、山口大学、2004年、
- ・寺田寅彦、小宮豊隆編『寺田寅彦随筆集 第五巻』岩波書店、1993年
- ・東京国立博物館・國華社・朝日新聞社編「創刊記念「國華」百二十年・朝日新聞百三十年特別展」『対決一巨匠たちの日本美術』朝日新聞社、2008年
- ・東京藝術大学美術学部編『近畿地方を中心とする古美術見学手引』東京藝術大学、2011年
- ・登張真稲「多次元的視点に基づく共感性研究の展望」『性格心理学研究』9-1、日本パーソナリティ心理学会、2000年
- ・トマス・S・エリオット、滝沢博訳『荒地』春風社、2019年
- ・中村隆夫『象徴主義と世紀末世界』東信堂、2019年
- ・丹羽基二『家紋大図鑑』秋田書店、1971年
- ・ネルソン・グッドマン、戸澤義夫・松永伸司訳『芸術の言語』慶応義塾大学出版会、2017年
- ・ノリーナ・ハーツ、藤原朝子訳『THE LONELY CENTURY なぜ私たちは「孤独」なのか』ダイヤモンド社、2021年
- ・ノルベルト・ヴォルフ、Reiko Watanabe 訳『象徴主義 symbolism』TASCHEN、2010年
- ・パウル・クルー、ヴォルフガング・ケルステン編、高橋文子訳『新版 クレーの日記』みすず書房、2009年
- ・パウル・クレー、土方定一・菊森英夫・坂崎乙郎訳『造形思考(上)(下)』新潮社、1973年
- ・橋本照嵩『瞽女 アサヒグラフ復刻版』禅フォトギャラリー、2019年
- ・長谷川寿一「共感性研究の意義と課題」『心理学評論』58-3、心理学評論刊行会、2015年
- ・林屋辰三郎・横井清・樽林忠男編注『日本の茶書2茶話指月集』平凡社、1972年
- ・葉山大地他「共感性プロセス尺度作成の試み」『筑波大学心理学研究』36、筑波大学、2008年
- ・檜垣巧「日本のアニミズムと宗教的自然観ー特殊日本的な宗教意識の発掘ー」『密教文化』1989-165、密教研究会、1989年
- ・日道俊之、小山内秀和、後藤崇志、藤田弥世、河村悠太、マーク・H・デイヴィス、野村理朗「日本語版対人反応性指標の作成」『心理学研究』88-1、日本心理学会、2017年
- ・平山郁夫『私の道 瀬戸内の潮騒に育まれて』広島県豊田郡瀬戸田町、1992年
- ・ビル・ヴィオラ、木下哲夫・近藤健一訳『ビル・ヴィオラ はつゆめ』淡交社、2006年

- ・藤川喜也「視覚伝達デザインにおける擬人化」『埼玉大学紀要教育学部（人文・社会科学Ⅳ）』46-1、埼玉大学、1997年
- ・フェルナン・クノップフ、小柳玲子企画・編集『夢人館 5 フェルナン・クノップフ』岩崎美術社、1990年
- ・ヴィゴツキー、柴田義松訳『芸術心理学』学文社、2006年
- ・ヴォルフガング・ケルステン、池田裕子、三輪健二、柿沼万里江、奥田修、ベッティーナ・ゴッケル『パウル・クレー おわらないアトリエ』日本経済新聞社、2011年
- ・ブルフィンチ、野上弥生子訳『ギリシア・ローマ神話』岩波書店、1978年
- ・馬淵明子他『北斎とジャポニズム HOKUSAI が西洋に与えた衝撃』読売新聞東京本社・国立西洋美術館、2017年
- ・宮崎駿『スタジオジブリ絵コンテ全集 11 もののけ姫』徳間書店、2002年
- ・夢窓国師、川瀬一馬ほか訳『夢中間答集』講談社、2000年
- ・柳幸典、富井玲子、出原均、福武總一郎『犬島ノート』ミヤケファインアート、2010年
- ・山口桂三郎・浅野秀剛『原色浮世絵大百科事典（第六巻 作品一 師宣ー春信）』銀河社、1982年
- ・ラックスネス・カミュ・アンドリッチ、山室静・渡辺守章・鬼頭哲人・栗原成郎・山口琢磨・大久保敏彦・清水徹・森安達也・工藤幸雄訳『ノーベル賞文学全集 13 ラックスネス、カミュ、アンドリッチ』主婦の友社、1972年
- ・ロアルド・ダール、永井淳訳『飛行機たちの話』早川書房、1981年
- ・渡邊菜保子「青年期の SNS 利用における自己開示とその心理的要因」『臨床心理学研究』15、東京国際大学、2017年