

< 存在のゆらぎ >

— 空気とかたち —

2013年度

博士課程学位論文

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

1311903

吉村 幸子

目次

はじめに	…4
第一章 「空気」－見えないもの、見えるもの－	…7
第一節 存在	…7
＜古代ギリシャ哲学＞	…7
＜空の哲学＞	…9
＜老荘思想における物化＞	…11
第二節 見えないもの	…13
＜大気＞	…13
＜グランドキャニオン＞	…15
＜ターナー＞	…16
＜朦朧体＞	…18
第三節 見えるもの	…21
＜ピカソ＞	…21
＜コンテンポラリーバレエ＞	…23
＜ポロック＞	…25
第二章 ゆらぐ、空気とかたち	…28
第一節 水	…28
＜二つの変化相＞	…28
＜時間的変化相＞	…30
＜空間的変化相＞	…31
＜二つの変化相の交錯＞	…33
＜根源としての水＞	…35

第二節 時間	…36
<時間—可逆と不可逆>	…36
<絵巻物—流れる時間>	…37
<瞬間>	…39
<ゆらぎ>	…42
第三節 光	…46
<ニュートンとゲーテ>	…46
<ホイッスラーと朦朧体>	…49
<パウル・クレー>	…51
第三章 存在のゆらぎ—自作について—	…53
<作品について>	…53
「新涼」	…54
「うたかた」	…55
「空蟬」	…56
「霧零」	…57
「霞立つ」	…58
「モンマルトルの朝」	…59
「パリの秋思」	…60
「雪明かり」	…61
「風花」	…62
「うつろい」(提出作品)	…63
「うつろい—グランドキャニオン」(提出作品)	…64
「うつろい—ピアッツァ・コルドウージョ広場 I. II」(提出作品)	…66
おわりに	…68
参考文献・図版掲出一覧	…70
謝辞	…77

はじめに

私は、よく晴れた日よりも、曇りや雨、雪の日に流れる不思議で深々とした淋しい気配を好む。また、空気、水、光や風などの自然の構成要素と、温度や湿度による自然界の条件によって、「存在」するものが曖昧になる時間にとっても惹かれる。それは、時の流れの中のほんのひとときのことであり、色彩も形態も朦朧となり、時に、闇や光、影や陽へと、互いに交錯しながら移行していく。山、川、草、木、花など、人は、目にするものを存在として認めることに馴れているが、自然の構成要素と自然界の条件が織り込まれる事により、それらが必ずしもそれ固有の形象で認識できるとは限らない。

私は「存在するものが、必ずしもそのものの形象で目の前に現れるとは限らない」という言葉をキーワードに、今日まで日本画制作に取り組んできた。「存在するもの」とは自然や人、人が創ったものであり、いわば「ある」ものである。しかしそれぞれが本来持っている姿や色、つまり私の目の前に「存在するもの」が、それ本来の姿で現れるとは限らない。同じ一つの存在が、時の流れや自然現象の中で、さまざまな表情を纏って私の前に現れる。さらに「見えないもの」も、存在として認められており、パウル・クレーは、「芸術は見えないものを再現するのではなく、見えるようにする」ものという有名な言葉を残している。つまり、見えるものを用いて、見えないものを見るようにする、ということである。「見えないもの」とは一体何なのか。たとえば空気は、視覚では認識できないが、すべての「存在」を包み込んでいる。私は、存在には「かたち」があると思っていたが、空気は目に見えず、かたちもない。しかし空気を感じるという言葉や、空気を読むという言葉をよく耳にするように、空気は、気体としてだけではない一つの無形の「存在」として、認められている。形がある存在を包み込み、「もの」と「もの」との間に漂う空気こそが、「存在」の視覚変化をもたらしているのではないか。それによって、その時々的心情などの見え方が変わってくる。心もまた、「かたち」はないが「存在」として認識されており、空気と似ている。

本論文は、「存在しているものが必ずしもそのものの形象で目の前に現れるとは限らない」という、自身のキーワードを基に、「存在」をゆらす要因として、物理的存在としての「空気」と、心理的存在としての「空気」、そしてその2つの空気に関連する自然界の要素から、筆者の作品に沿って考察していく。私が行う芸術活動は、現実の模倣でも、「存在するもの」の再現でもなく、筆者から見た「存在」のゆらぎを表現することである。

第一章『『空気』－見えないもの、見えるもの』では、一節でまず「存在」について考える。古代ギリシャの存在論と、東洋哲学から、特に仏教の般若心経の有名な語句「色即是空」「空即是色」と老荘思想から、私の絵の中での「存在」とはどのようなものかについて述べる。古代

ギリシャの哲学者ヘラクレイトスは、「万物は変化」し、「存在は時間とともに変化する」とした。私達は混沌とした世界で、観念的にもものを見て生きているが、この観念的なものの見方を排除したら何が見えてくるのか。「存在」という果てしない哲学的考察の中で、自身の作品の中の「存在」とは何なのかを考察する。二節「見えないもの」では、実体はないが、存在として認められている「空気」を、物理的に追ったイギリスの風景画家ターナーと、岡倉天心の「空気を描く方法はないか」という示唆から始まった「朦朧体」に焦点を当て、見えないものの可視化の表現を追う。空気は極めて抽象的な存在であり、無色透明、無味無臭で、どんな色にもかたちにも、また香りでも染めることができる。見えない空気の表現を追うことで、変化する存在のあり方を検証する。三節「見えるもの」では、感じる心理的「空気」の可視化として、1907年から1908年頃にはじまる「形態の解放」「視覚様式の革命」といわれたキュビズムと、非言語芸術として絵画と共通するバレエ、中でも同じ20世紀に発展したコンテンポラリーバレエについて考察していく。クラシックバレエ界に一撃を投じたコンテンポラリーバレエとは、いわば決まったルールがないバレエである。従来のクラシックバレエとは異なり、衣装による役柄の演出を排除し、人間の奥深くに眠るドロドロとした感情や、観客と舞台との間に漂う空気をも作品の一部とする、身体を超越した表現だった。見えない心理的内面を、「かたち」として表現したキュビズムとコンテンポラリーバレエは共通する。心理的側面からみた空気、人が感じて表現する内面表現について考察する。

第二章「ゆらぐ、空気とかたち」では、第一章での物理的、心理的側面からみた空気に関わる、自然界の条件や要素に焦点を当てる。「水」「時間」「光」といった要素が、「空気」と交わり合うことで変化する、存在するものの「かたち」のありかたを考察する。一節「水」では、時間的変化相からみた水の表現と、空間的変化相からみた水の表現を例に挙げる。時間的変化相の水とは「流れ」であり、空間的変化相の水とは「雨」「雪」「霧」などの気象を指す。水は画面に表現することで、自由な「かたち」を与えられるが、空気と交錯することでゆらぐ水の「かたち」と、さまざまな水の表現について考察する。二節「時間」では、西洋と東洋の時間の考え方の違いについて述べる。時間表現として、横山大観の絵巻物「生々流転」を例に挙げ、そこに流れる時間について、瞬間的な「時間」表現と比較して考察する。本論文の主題でもある「ゆらぎ」については、イリア・プリゴジンの散逸構造論から、科学でいう「ゆらぎ」に触れる。第一章で述べたように、永遠に動き続ける混沌とした時間の中で、存在は時間とともに「かたち」が変化する。そして、私の心にも時間は流れており、心の中の時間は、規則的に進む時間ではなく、常に「ゆらぐもの」としてあることから、自身の作品の中の時間とはどのようなものなのかを検証する。三節「光」では、光と密接な関わりがある色彩について考察する。光を物理的に考察したニュートンの光学に、色彩の心理的考察を加えたゲーテの色彩論をもとに、私の絵の中の「光」について検証し、光による色彩表現と、色彩によって変化する「かた

ち」について述べる。私の目に感覚として伝達された光は、存在しているものを明確にも不安定にもし、絶対的なものではなくする。光と色彩による「かたち」は、物理的、心理的側面の両方からゆらぎ、存在のゆらぎとして目の前に現れるのである。

第三章「存在のゆらぎ—自作について」では、自身の作品から、第一、二章で述べた「存在のゆらぎ」の表現について記す。そして、存在のゆらぎの本質にせまり、自己の絵画との関わりを考察する。

第一章 「空気」－見えるもの、見えないもの

第一節 存在

「はじめに」で、「存在するものは必ずしもそのものの形象で目の前に現れるとは限らない」と述べた。

私の絵の中の「存在」とは、一体何なのだろうか。「存在」という言葉は、哲学用語でもあり、国語辞典によれば、「(現実)に事物、人間など(価値があるもの)があること、いること。またその事物、人間など。存在物、存在者」、「哲学的な意味の、あること、また、あるもの。特に意識を持つ人間のあり方、実在」と記されている¹。別の国語辞典には、「現にそこにあること、人間や事物がそれぞれの性質や働きや価値をもってあること。哲学用語として、英 being, existence、独 Sein、ラテン esse」とあり、「ギリシア哲学や、一般に形而上学で現象界の変化の根底に横たわる不変の実在。本体、本質」「例えばパルメニデスの存在、プラトンのイデアのたぐい、近世のデカルト以後では主観に対して外界に客観的にあるもの、客観的実在、又は現象として経験に与えられているもの」「思考作用によって、考えられる観念的なもの。たとえば、数学の実数虚数のたぐい、数学的存在」、また「倫理学で命題の主語と述語を結ぶ繁辞としての、ある」とも記されている²。

<古代ギリシャ哲学>

西洋哲学史は、BC600年頃、人類史上初の哲学者と呼ばれるタレスが、「万物は水である」と述べたことから始まったといわれている。「万物(存在)は何なのか」という存在の問題は、古代哲学者たちに引き継がれ、「無限の何か」「空気が固まってできたもの」など、科学的な知識も観測器具もない古代に、考えることにより様々な仮説が提示された。この「存在とは何か」という問いは、最も古く、根源的な問題だったといえる。BC6世紀～BC5世紀の哲学者ヘラクレイトスは、「万物は流れ去る」、つまり「万物は変化する」と述べ、その変化は一定の法則(ロゴス)によって支配されていると考えた。世界には、永遠不変の存在などなく、形あるものはすべて壊れ、その形を変えて流れ去り、別のものへと変化し続けると説いた。ヘラクレイトスは、存在を個の物質からではなく、すべての存在に共通する性質という観点から、「万物は変化する」としたのだが、一方、「存在は変化しない」とした哲学者パルメニデスもいた。この古代ギリシャでの「存在の問題」は、BC460～370年頃のデモクリトスが、「万物は流れる」「存在

¹ 金田一晴彦・池田弥三郎編 『学研国語大辞』 学習研究社 1980年

² 『日本国語大辞典8』小学館 1972年

は変化しない」という両方の主張を叶えた「原子論」(図1)を提唱したことで、一旦終わる³。
そして BC4 世紀のアリストテレスが、再び「なぜそもそも何があるのか、現象の背後で何が働いているのか、なぜ我々が生きているのか」と問うたことで、「存在」という問題が改めて徹底的に議論され、そこからさまざまな西洋学問へと発展していく(図3)。

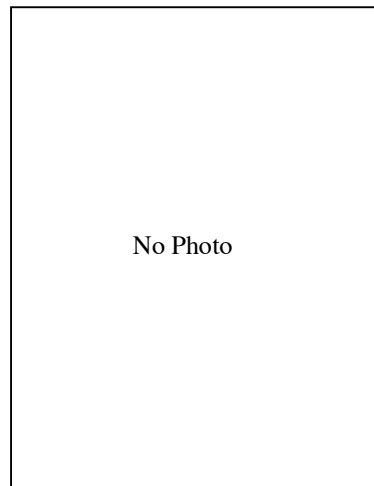


図1 原子論(出典:哲学事典)

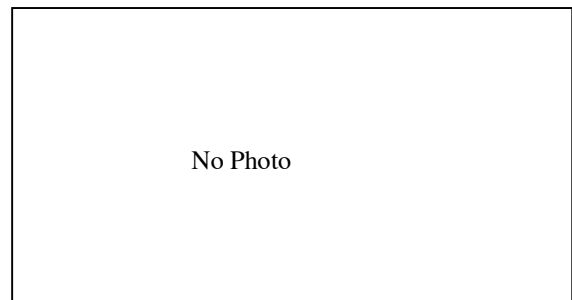


図2 古代哲学の始まり(出典:史上最強の哲学入門)

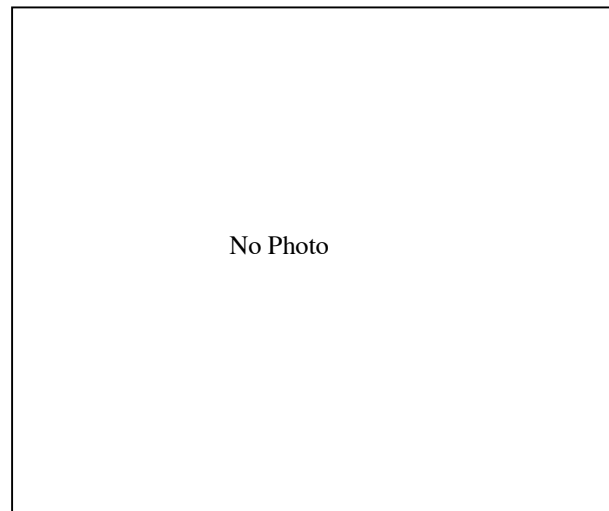


図3 形而上学からの発展(出典:哲学事典)

³ 飲茶 『史上最強の哲学入門 東洋の哲人たち』マガジン・マガジン 2010年
『仏教哲学大辞典』創価学会 2005年
『哲学事典』Peter Kunzmann, Franz-Peter Burkard, Franz Wiedmann 著・Axel Weiß 図作, 忽那敬三訳
共立出版 2010年

<空の哲学>

東洋哲学もまた、「存在」への問いが根源となった。東洋哲学の起源は、BC 1500 年のインドまで遡る。ここでは、般若心経の有名な文句、「色即是空」「空即是色」に焦点を当てて考察する。AD150 年～250 頃の仏教僧で、ナーガールジュナとも呼ばれた龍樹は、「縁起」という釈迦の哲学こそが、仏教の要所であると考えた。釈迦が悟った縁起とは、「必ず何らかの縁によって起こって生滅を続けており、永遠不変のものとしては存在しない」という教えである。龍樹はこの縁起に基づき、それを「あらゆる物事、現象は相互の関係性によって成り立っており、確固たる実在としてそこに存在しているわけではない」という「空の哲学」(図 4) としてまとめあげた⁴。「空」とは、「実体がない」ことを意味し、すでに龍樹以前に成立していた。大乘仏教の教典「般若経」にでてくるこの「空」に、龍樹がしっかりとした哲学的な意味付けをしたことで、大乘仏教は体系を整え、伝統的な小乗仏教に勝るとも劣らない確固たる地位を確立していく。

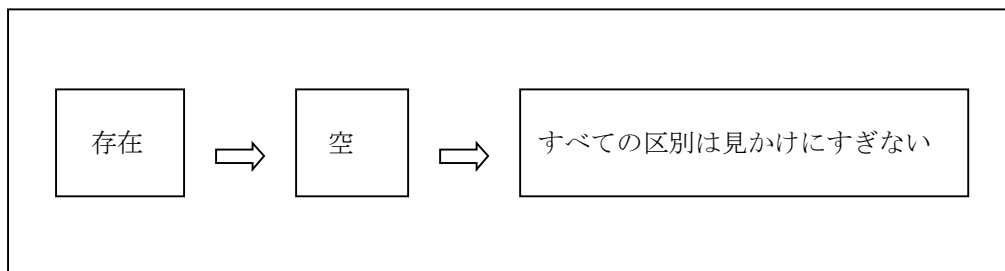


図 4 空の哲学 (作成: 吉村幸子)

では「空の哲学」とはどのようなものか。大乘仏教の教典、般若経は、六百巻以上もある膨大な教典である。般若経を 262 文字に凝縮した教典が、「般若心経」である。般若心経は、作者不詳だが、現存する最古の原典(サンスクリット語版、図 5)が奈良の法隆寺に所蔵されている⁵。我々が普段目にする般若心経は、西遊記の三蔵法師のモデルとなった「玄奘三蔵」の漢訳だが⁶、そこで最も有名な語句が、序盤に出てくる「色即是空」「空即是色」である。

⁴ 『哲学事典』 Peter Kunzmann, Franz-Peter Burkard, Franz Wiedmann 著・Axel Weiß 図作, 忽那敬三訳 共立出版 2010 年

飲茶 『史上最強の哲学入門 東洋の哲人たち』 マガジン・マガジン 2012 年
高橋信次 『源説・般若心経』 フェイス出版 1977 年

⁵ 中村元 監修 『新・佛教辞典 第三版』 誠信書房 2007 年

⁶ 丹羽善久 『せんきゅうの般若心経』 成星出版 1996 年

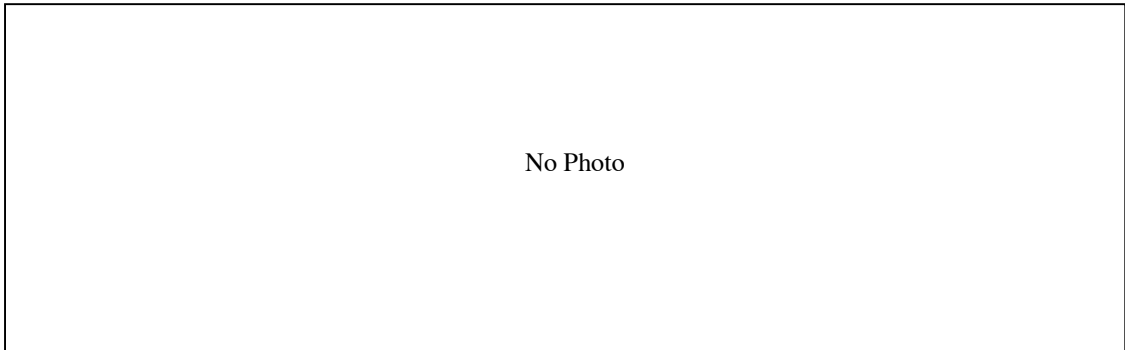


図5 『貝葉梵字般若心経』 サンスクリット語写本 7~8世紀 東京国立博物館蔵

ここでの「色」とは物質であり、目で見たり触れたりできる、確かにあると確信できるものを意味する。そして「空」とは、実体のないものを意味する（図6）⁷。

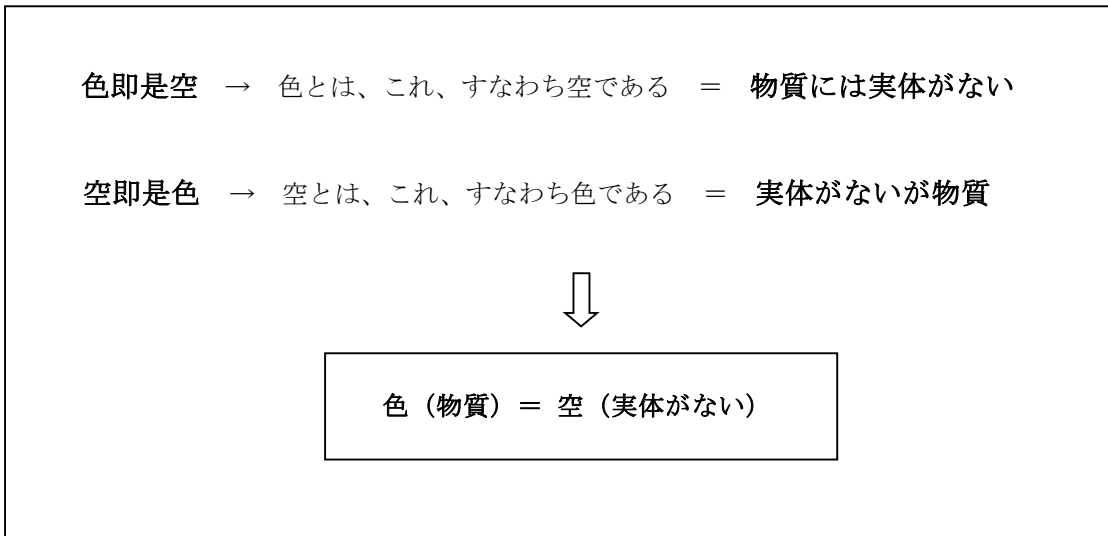


図6 色と空 （作成：吉村幸子）

⁷ 山本七平 増原良彦 『色即是空の研究』 日本経済新聞社 1984年

そもそもあらゆる物理現象は、釈迦が悟った縁起であり、相互作用によって引き起こる。「存在している」と認識しているものは、すべて、存在するものを区別しているからこそ、存在しているのであり、決して実体があるから存在しているのではない。実体がないもの（区切りのための境界線を引いたことで現れただけのもの）こそが、「存在するもの」なのだとする。「色即是空」「空即是色」というこのフレーズは、「もの」が「そのもの」として実在するという、素朴で日常的な考えを、根底から否定した。「そのもの」が現象し、存在するのには、それを成立させ得る主体的、客観的なあらゆる諸条件が完全に備わって、初めて可能であることを明らかにしたのである。

「空の哲学」とは、我々が見たり触ったりして「確実にある」と思い込んでいる「色」（物体）が、実は分別によって「そういうふうに切り取った」から「そうあるように見える」だけにすぎないこと、それが、空（そういう実体があるわけではない）なのだとする。

<老荘思想における物化>

BC 365 年頃～286 年頃の中国では、老子と荘子が「言葉によって境界が生まれる」ことを説いた（図 7）⁸。荘子は、老子の約 200 年後の人だが、老子の哲学をより分かりやすく説いた後継者とされ、その哲学は老子と対等におかれて「老荘思想」などと呼ばれている⁹。

老子は、「道（タオ）」について、「天象に形なく、道は隠れて名なし。道の物たるただ恍、ただ惚たり、恍たり、惚たり、中に象（きざし）あり。恍たり、惚たり、中に物あり。窈たり、冥たり」とする。つまり道（タオ）は、隠れて名前がない。道とは、基本的なルール、依るべき規範であり、形がないため、名付けるような物として存在しない。「もの」という物質的な存在形態をとる時には、「恍」（うっとりするさま）や「惚」（定かではなく、ぼんやりするさま）といった形をとり、その中に何か兆しや、現れてこようとするものがある。しかしそれは、ほのかであり、かすかであるという¹⁰。

荘子の中で最も有名な寓話、「胡蝶の夢」¹¹の中の最後に、「物化」という言葉が出てくる。物化とは「物が化す（変化する）」という意味で、「物が変化して現れるさま」「ものが生成消滅するさま」を指す。東洋的な無常観で、「すべての物は変化してやまない」という意味である。

老荘のいう「存在」の現れ方は、混沌で不分明である。かすかで、おぼろで、暗くて、ほの

⁸ 金谷治訳 『荘子』第一冊 岩波書店 1971年 齊物論篇 第二 六

⁹ 飲茶 『史上最強の哲学入門 東洋の哲人たち』マガジン・マガジン 2010年
『仏教哲学大辞典』創価学会 2005年

『哲学事典』Peter Kunzmann, Franz-Peter Burkard, Franz Wiedmann 著・Axel Weiß 図作, 忽那敬三訳
共立出版 2010年

¹⁰ 蜂谷邦夫『老子』岩波文庫 2008年

飲茶『史上最強の哲学入門 東洋の哲人たち』マガジンマガジン 2012年

¹¹ 金谷治訳 『荘子』第一冊 岩波書店 1971年 齊物論篇 第二 十三

かであり、その中に「ものの道（タオ）」があるとする。東洋では、混沌や不分明こそが、ものの基本であり、荘子はそれを「物化」とし、老子は「もの」として可視的な状態に定まってはいるとした。老荘思想は、混沌の中に「存在の本質」を認めたのである¹²。

西洋では、物理的な存在の探求が繰り返し行われ、「存在」にも様々な捉え方があった。私の絵の中の「存在」とは、古代ギリシャの哲学者ヘラクレイトスが、「万物とは変化する」とした「存在」観に近い。また東洋哲学では、般若心経の「色即是空」「空即是色」や、老荘思想の道（タオ）の「存在」観に近い気がする。

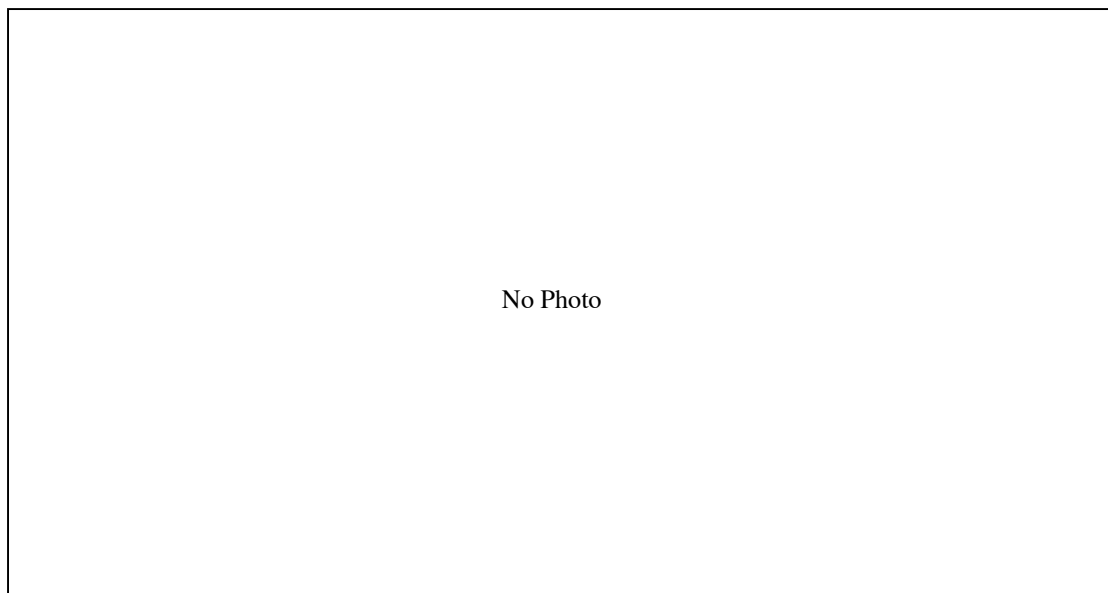


図7 東洋哲学 年表（出典：哲学事典）

現実の世界には、自然や、人の造った建造物がある。そういう「もの」に囲まれ、混沌とした世界に私は生きている。そして「存在しているもの」からヒントを得て、絵を描いているのだが、見えるものを、そのまま画面に写すように描いているわけではない。自ら感じ、考え、行動することで、自分流の「色」（物体）を作り上げようとしている。しかし諸行無常というように、現実には常に動いており、絶え間なく動く現実そのものの中に、ものが存在し、変化する（物化）。存在は、永遠のものでも、絶対的なものでもなく、「色即是空」「空即是色」の中で輪廻するのである。

¹² ゆらぎ研究会編 『ゆらぎの科学7』 森北出版 1997年 （中西進「古代人の思考とカオス」）

第二節 見えないもの

<大気>

私は前節で、存在には実体がない（「空」）としたが、もの全体を包み込み、実体がないもので、しかし存在が認められている身近なものが、「空気」ではないだろうか。空気は、存在を認められながら、不可視であり、「かたち」がない。私は空気を、人と人、ものものを繋ぎ、喜びや悲しみといった感情、善悪の区別もなく、地球上のすべてを平等に包み込むもの、として捉えている。

「空気」は広辞苑によると、二つの意味を持つ。自然の構成要素としての「空気」と、「感覚で感じる空気」である。一般的に「空気」を日常生活の中で意識することはあまりなく、学校では無色透明、無味無臭と教えられる。前者の「空気」は、体積比で酸素 20.99%、窒素 78.03%の割合に混合されており、アルゴン 0.94%、炭酸ガス 0.03%、水素 0.01%と、微量のネオン、ヘリウム、クリプトン、キセノンなどを含む大気である（図 8）¹²。人間が生きるためになくってはならないものだ。後者の「感覚で感じる空気」は、言葉で表現するのは少々難解である。日本では、その場にいる人々の気分や、その場の雰囲気なども「空気」と呼んでいる。ごく親しい仲のことを「空気のような」と表現し、比喩としても使われている。最近よく耳にする「KY」、その場の空気を読めない人をいう現代口語の「K」が、空気の「K」であることは周知の事実だ。不可視の心理的感覚が、人と人との間に生じ、言葉で言い表せない「空気」が漂っていると感じる経験は、日常的にあるが、この節では、まず物理的側面から空気を考える。

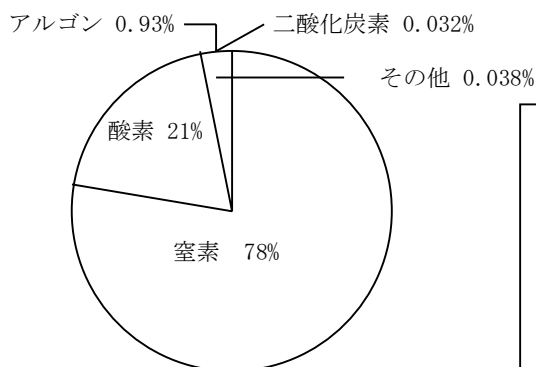


図 8 空気中の成分
(作成：吉村幸子)

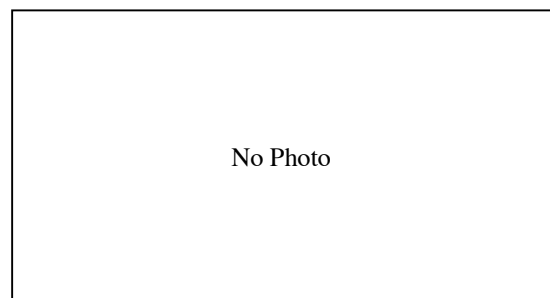


図 9 惑星と太陽の距離関係
(出典：地球のしくみと生命進化の 46 億年)

¹² 新村出編 『広辞苑 第二版補訂編』岩波書店 1981年

「空気」という言葉自体、日本では、幕末から普及した言葉であり、air や atmosphere の訳語として一般化したとされている¹³。

地球に空気が存在するのは、太陽から地球までの距離間が良かったから（図 9）（図 10）であり、そこから水が誕生し、生命が生まれた。太陽光との光合成で二酸化炭素を吸収する植物が生まれ、酸素をつくり出した。その酸素と、初めからあった窒素とが大気中で混合して生まれたのが、私達が何気なく吸って生きている空気である。空気は宇宙に近づくにつれて薄くなり、やがて存在しなくなる。空気は、奇跡に近い誕生をし、生命の進化を支える不可欠のものなのに、目には見えない。私達の身体が減びると、燃焼や腐敗によって空気中の二酸化炭素になり、物質の一部は土に帰す。空気中の二酸化炭素は植物が吸収し、植物は土の中から吸い上げた水とともに、太陽との光合成で、でんぷん、タンパク質、脂肪、糖分などをつくり、成長の資としている¹⁴。動物はこの植物を食べて、栄養源として生長する。万物の相互関係、調和と同様に、空気中の二酸化炭素もまた、目には見えない永遠の輪廻を繰り返す。

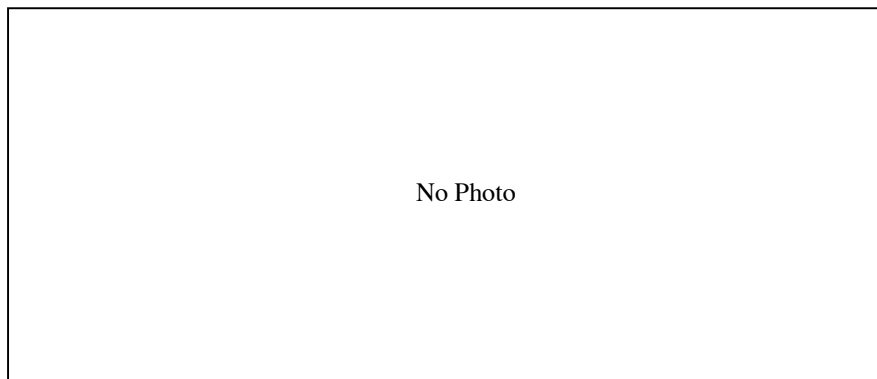


図 10 金星・地球・火星の比較（出典：地球のしくみと生命進化の 46 億年）

空気は、風が吹いた時に物体を通してその流れを認識することができるが、空気そのものを視覚的に認識する手段がない。例えば、ビニール袋を用意して袋を塞ぐと、空気を捕えることができ、これが、エアークッションや遊具などにも応用されている。しかし閉じ込める事はできても、出口をあたえると流れ出てしまう。流れを体感することはできても、視覚には映らない。

人の感覚は、嗅覚、触覚、視覚の順で、敏感にものを捉えると聞いたことがある。つまり、空気への香りを感じ、香りの元となる存在を感じ、目で確認するという流れで、人は何気

¹³ 『明治のことば辞典』 三秀舎 1985 年

¹⁴ 高橋信次 『源説・般若心経』 フェイス出版 1973 年

なく「もの」を見ているのかも知れない。香りも視覚では捉えることができず、空気によって我々に匂いを感じさせてくれる。そして香りが無くなる時もまた、空気によって消えていく。

<グランドキャニオン>

空気は、とても不思議な存在だ。「見えないもの」なのに、自然の条件が絡むことで、平然と存在していたものが、視覚的に絶対的なものではなくなる瞬間がある。

一瞬にして姿かたちが見えなくなる自然の力に、驚かされた経験がある。アメリカの世界遺産グランドキャニオン（アリゾナ州側）に取材にいった時のことだ。季節は2月、雪も少しあり、空気は冷たく空が澄んでいて、広大な自然のくぼみがより鮮明に私の目に映った（図11）。しばらくして、急に雲が多くなり、霧がでてきた。それは本当に瞬間的な出来事だったが、一瞬でその霧が空気と混ざりあって真っ白な大気になり、広大なグランドキャニオンの景色が消えた。それは、見えない空気存在が、霧によって可視化した出来事だった。一瞬で情景が変わるとこの体験は、私にとって貴重なものになった。今まで見えなかった空気が目の前に現れ、見えていた情景が消える。存在しているはずのものが曖昧になった瞬間だった。広大な溪谷が、空気によって不確かな存在へと変わり、形を変えた姿で目の前に現れたのである。

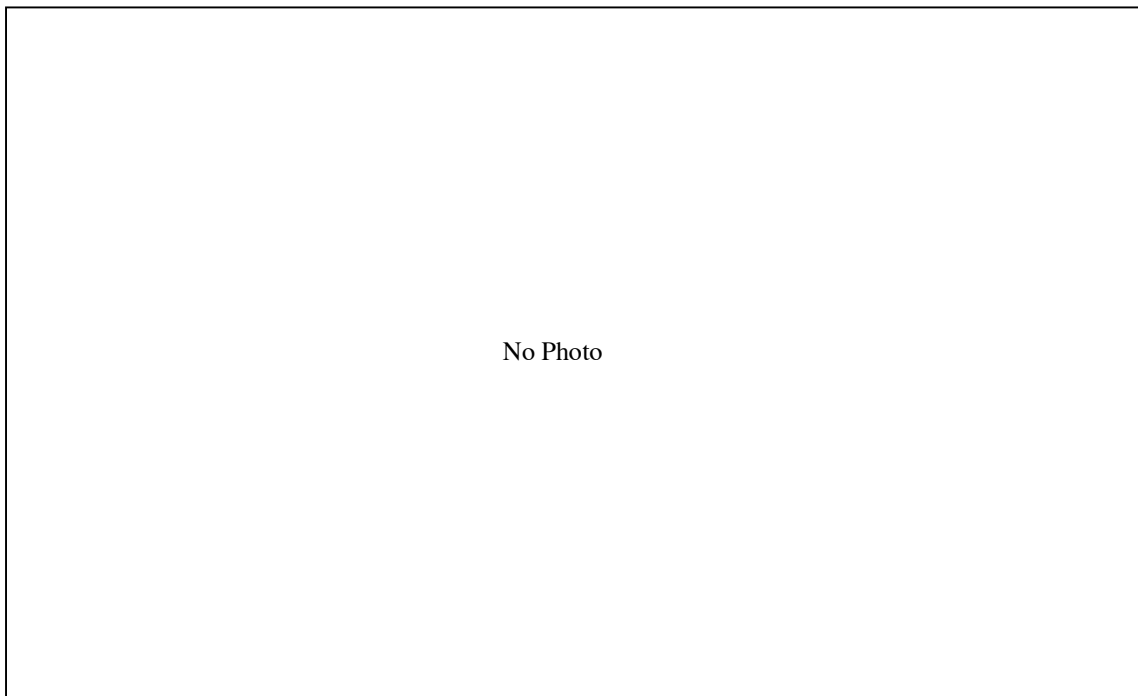


図 11 グランドキャニオン

<ターナー>

大気の表現で有名なのが、イギリスの風景画家 J.M.W ターナー（1775～1851）である。後の印象派の美意識に大きな影響を与えた画家の一人でもある。

ターナーは、自然の中の個々の事象を表現するだけでなく、湿り気を帯びて霞んだ空気や、薄霧、雲など、移ろいやすい自然の姿形を捉えるように描いた。ターナーは、物そのものよりも、物と物の間にある「何もかも」に興味を抱いていた¹⁵。

ターナーの「雨、蒸気、速度：グレート・ウェスタン鉄道」（図 12）を見てみると、空気がロンドン郊外の町並みと調和し、電車が走る速度まで描かれている。大気の動きを鮮明に描くことで、空気が流動的で飛躍的な存在に生まれ変わり、魅力的な印象を残す。気象を、目には見えない空気を通して余すことなく表現することで、奥深くに眠る現象を捉えており、ターナー自身が感じる空気を発見しているともいえる。絵画は、新しい対応関係に応じてそれぞれが異なる様相を見せることによって動きの効果を生む。「ノラムの城、日の出」（図 13）は、雲が移ろいながら成長と消滅を繰り返し、雲間に揺らめく光は、刻々と変化しているかのように見える。日の出や日没を描いた無数のスケッチ（図 14、15）や、大気の色彩の習作は、大気や実体のあるものによって初めて目に見えるようになる不透明な媒体や、光という存在を捉えようとしたものだった。移ろう雲や変化する光の表現は、大気を通して見た光と空間への造形的な取り組みを示しているのである。

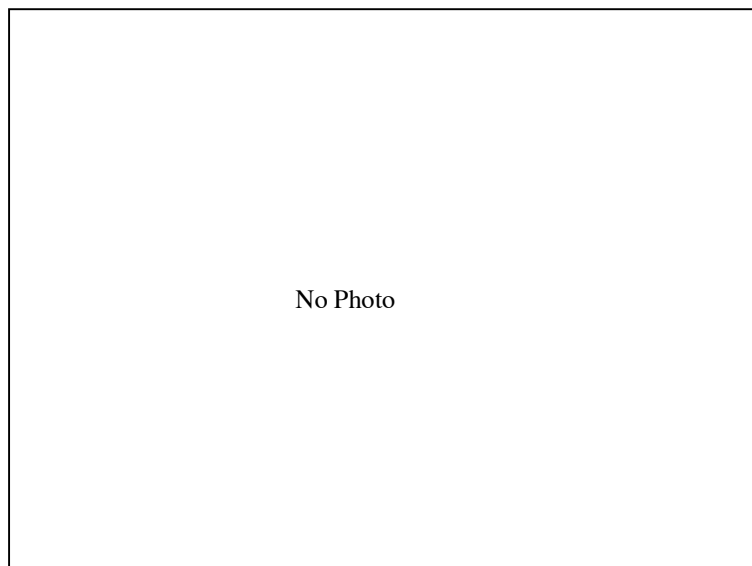


図 12 ターナー 「雨、蒸気、速度：グレート・ウェスタン鉄道」 1844年

¹⁵ ミヒャエル・ボッケミュール、訳『ニューベーシックシリーズ J・M・W・ターナー』
日本洋書販売配給株式会社 2002年

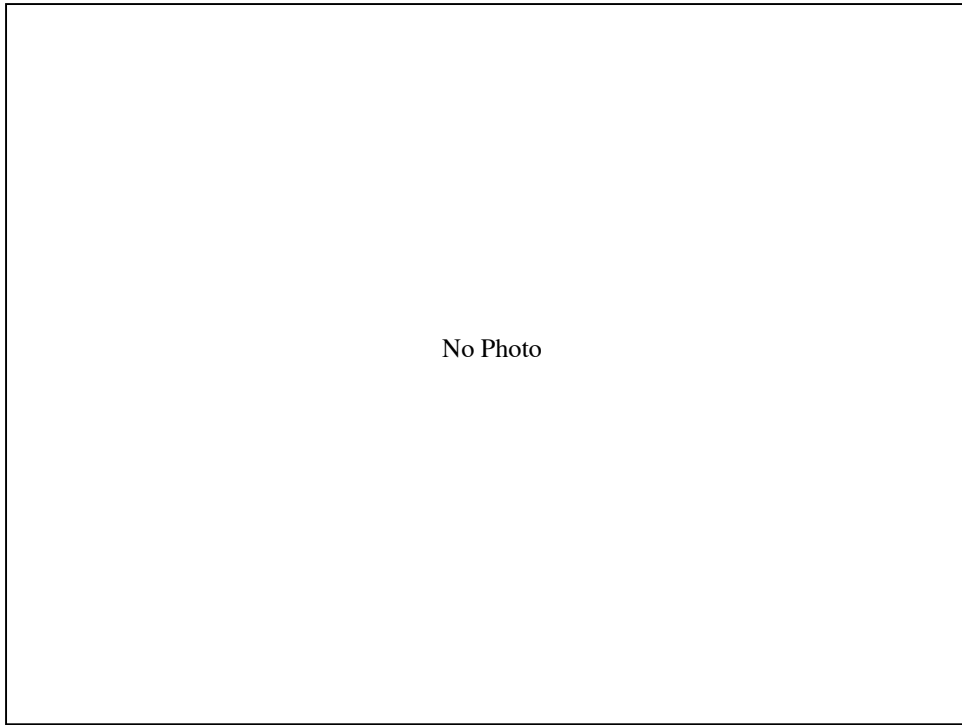


図 13 ターナー 「ノラムの城、日の出」 1835~1840 年頃

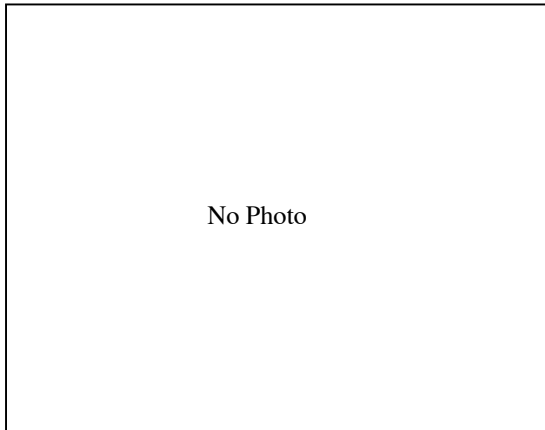


図 14 ターナー 「月光」 1840 年

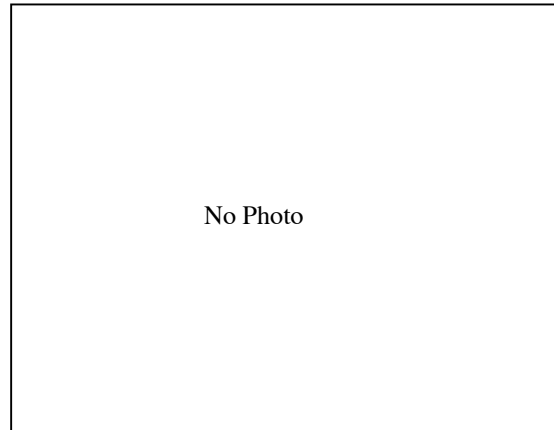


図 15 ターナー 「ジウデッカから東を望む、日の出」 1819 年

<朦朧体>

日本画の大気の表現で忘れてはならないのが、明治 30 年代に横山大観（1867~1957）と菱田春草（1874~1911）が行った、没線描法による「朦朧体」と呼ばれる表現である。岡倉天心の「空気を描く方法はないか」という示唆から始まったこの絵画実験は、一方では宋画の馬遠や夏珪、牧谿（図 16）といった古画の研究、他方では、空気や光線を描いたほぼ同時代の西洋絵画、印象派の影響も示している。明治時代に新たな「ものの見方」を導入した日本画による洋風表現として、伝統的な筆法によらない対象物の形や質感を表現する方法を探ったものである¹⁶。

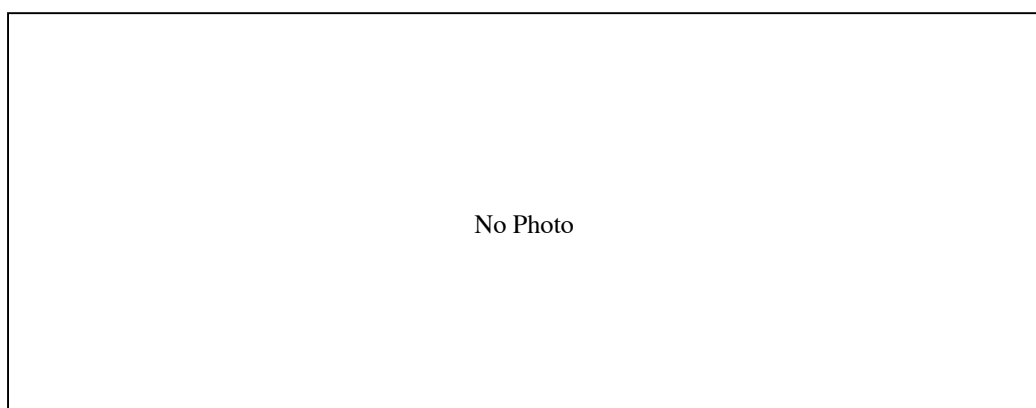


図 16 牧谿 「煙寺晚鐘図」 南宋時代

大観は空気を描くことを、次のように試みたと述べている。

何でも空気を描いたらどうだと言われてやりかけた事なのだが、線丈けではどうしてもうまく出ないので、初め水で湿らせて置いて其上に墨で描き、乾いた刷毛で形を崩さぬように外側から墨を刷きとると、それがボーツとした雨の空気を出した様になる¹⁷。

「空気」という言葉自体、明治期にできた新しい言葉であり、その時の流行語だったのかも知れない。光や色彩に強い関心をもっていた外光派（白馬会）の黒田清輝の口癖であったと言われる「心もち」が、天心に伝わり、大観らの表現を大きく変えるきっかけをつくったというが¹⁸、「空気」の描出もそれに関係していると思われる。天心は、院展作家に毎回テーマを与え、

¹⁶ 佐藤志乃 『「朦朧」の時代』 人文書院 2013 年

¹⁷ 横山大観 「回顧粉々」『塔影』 1933 年

¹⁸ 佐藤志乃 『「朦朧」の時代』 人文書院 2013 年（第二章 2 日本美術院の絵画研究「空気」「光線を描く」参照）

そのテーマに従い、大観や春草は、ぼかしの手法を用いて、空や雲、霧、煙雨、月光などの表現を試行錯誤した。朦朧体は、「空気遠近法」という科学的視点からの大気表現をねらったわけではなく、むしろ、テーマとなった言葉の気分や雰囲気を表すことが目的でもあった。

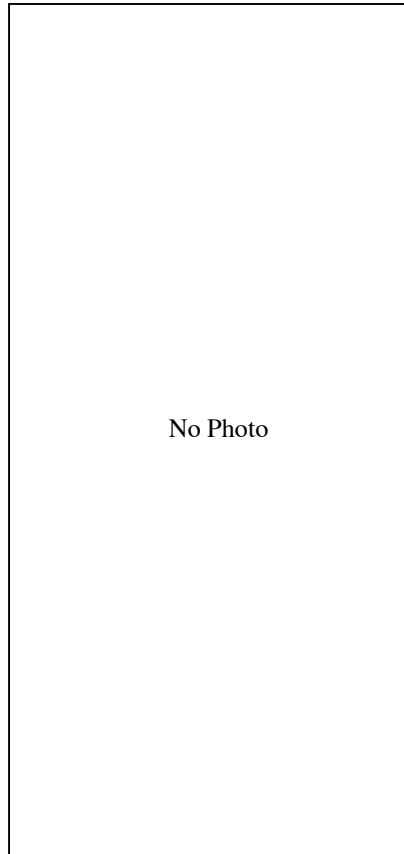


図 17 横山大観 「寒天」 1900 年

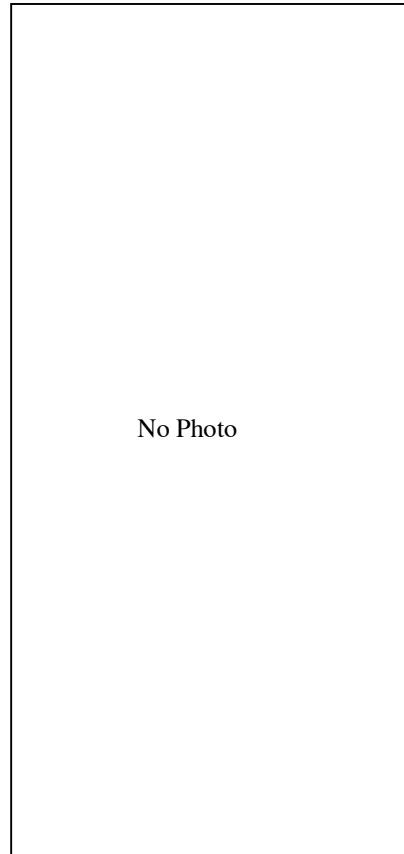


図 18 菱田春草 「柴舟」 1900 年

朦朧体は今日、近代日本美術史において正統派としての評価を得ている。しかし当時は、むしろ批判的な言葉として捉えられていた。曖昧模糊とした表現は、「線」を強調する画風が強く残っていた東京画壇では、斬新すぎる手法だったため、朦朧という言葉で批判されたのである¹⁹。大気という曖昧な存在を描いたターナーも、輪郭を不鮮明にしていると批判されていた。印象派以前の西洋絵画には、歴史画（神話と宗教画）を「高貴なジャンル」とし、目にみえる現実世界を描いた風景画や風俗画を「低いジャンル」とする、絵画のヒエラルキーがあった。

¹⁹ 佐藤志乃 『「朦朧」の時代』 人文書院 2013 年（第五章 2 「朦朧体」=妖怪、化物 概念としての「朦朧」参照）

技法面でも、画面に筆のタッチを残さないのがフィニー（完成）とされていたことから²⁰、粗いタッチのターナーの作品が批判されたのである。批判的であった表現手法が、現在では朦朧体もターナーも、自由な色彩構成で移ろいやすい空気を表現し、自然の現象を可能な限り正確に観察したものとして、共に美術史上の重要な絵画表現として位置づけられている。

空気は、常に自分の周りに存在するが、はっきりと認識される事は少ない。しかしこの見えない空気は、様々な自然の条件が絡むことで見えるようになり、その存在を意識化することができる。朦朧体は、空気という存在を意識し視覚化するために、手がかりとして曖昧模糊の表現に行き着いたのである。同時にそこでは、捉え所のない、柔らかな雰囲気としての空気も演出されている。「情」や「意」、「ころ」や「思い」、「おもむき」や「風情」といった、心情に触れる表現も、空気を通して行われている。空気は、絵の中にずっと入り込むための、鍵のようなものとして存在しているのかもしれない。感情をむき出しにせず、比喩的な暗示として「情」や「意」を表現する方法は、極めて日本人的な感覚のように思われる。

目には見えない空気を凝視し、観察することで、存在が普遍的なものであることを実感する。「もの」と「もの」、人と人之間を包み込む空気は、物理的には不可視の存在だが、絵画という二次元の世界に納めることで、その顕在化が可能になるのである。

²⁰ 千足伸行 『新・西洋美術史』 西村書店 1999年。第6章フランス印象派 1.印象美術主義の性格：参照

第三節 見えるもの

<内面への志向>

前節では、物理的側面からみた空気とその現象表現を考察した。本節では、心理的側面からみた空気、人が感じ表現する内面表現について考察する。

我々芸術家が行う「表現」という行為は、「見せる」ことである。美学事典では「表現」を、「見えないもの、観念的なものに対して、目に見える形を与えること。もしくは目に見えるものをいう事を定義とし、本領は、無形のもを有形にすることにある。観念的なものに対する見える形＝シニフィアン（記号表現と訳することもある）」と記している²¹。

ここでは、無形なものを有形にする「表現」という視点から、感覚や心の内面など、「見えないものの可視化」に焦点を当て、空気との関わりをみていく。

19世紀末から20世紀初頭の10年間は、西洋美術史上かつてない激動の時代であり、さまざまな傾向を否定し、あるいは塗りかえた新たな運動が次々に生まれた²²。絵画の本質が、心理的な内面表現へと移行していったのである。そこでは、19世紀中頃にヨーロッパで写真が登場したことが、変化の一つの大きな要因となっており、それによって画家たちは、歴史画やリアリズムから次第に解放されていった²³。

19世紀末以降のものを見方や考え方は、内面的な志向性を強め、実際に見える現実は大大きく揺ぐ存在となった。芸術家は、現実の再現ではなく現実を超越したものを探し始め、焦点は「見えないもの」へと移っていった。1905年からマティスを中心として始まったフォーヴィズムを、「色彩の解放運動」とするなら、1907年から1908年頃に始まったキュビズムは、「形態の解放運動」あるいは「視覚様式の革命」と言うべきものだった²⁴。

<ピカソ>

キュビズムの画家、ピカソ（1881-1973年）とジョルジュ・ブラック（1882-1963年）は、伝統的で常識的なものを見方を覆した。そのキュビズムの成立に大きな意味をもった作品が、1907年のピカソの「アヴィニョンの娘たち」（図19）である。この大作は、それまでの伝統的な裸婦像を徹底的に覆した。女性の柔らかな質感や美しさは、一切排除され、大胆に簡略化された女性像は、一種の記号のようにも見える。色面分割された背景や、単純化された人物は、人の奥深くに隠された闇を描いたのではないかと私は思う。アヴィニョン通りは当時、娼婦街

²¹ 佐々木健一『美学事典』東京大学出版会 1995年、(「II 生産に関する諸概念 表現」参照)

²² 千足伸行『新・西洋美術史』西村書店 1999年、(「VI 現代の美術 第1章マティスとフォーヴィズム」参照)

²³ 前田英樹『絵画の二十世紀』日本放送出版協会 2004年

²⁴ 注22 (「VI 現代の美術 第2章ピカソ、ブラックとキュビズム」参照)

であり、その娼婦をモデルにしたといわれているが、心が破壊されたような無表情、仮面をつけた女性、割れた背景からは、現実を否定しているような穏やかではない空気が伝わる。当時の世の中に対する、人々のどうしようもないもがきに近い感情を、ピカソ自身が感じ、女性に重ね合わせているといえるのではないだろうか。

キュビズムの形態表現は、「自然を円筒、球体、円錐として扱う」と説いたセザンヌの晩年の作品や、古代エジプト美術、原始美術からも強い影響を受けている。

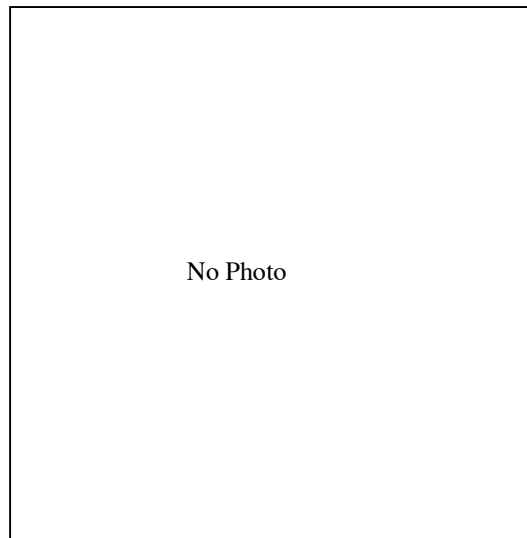


図 19 ピカソ 「アヴィニヨンの娘たち」 1907年

身体は、匂いや味、肌触り、音のリズムといった、知覚の強度によって振動する。いわばさまざまな知覚が、それぞれがもつ強度によって身体を揺らす。ピカソやブラックは、この揺らぐ感覚を、視覚に依存せずに表現することを試みた。ピカソやブラックが生きた 20 世紀は、世界中で戦争が起き、多くの人が命を落とし、歴史に翻弄された時代だ。20 世紀の美術は「強さ」を表したと言われることあるが、その「強さ」には、激しい心の叫びや、理不尽な哀しみも含まれているのかもしれない。「ゲルニカ」(図 20) で起こった現実(スペインの小さな町ゲルニカへのナチス空軍による無差別爆撃)は、ピカソ自身に起きた出来事として、彼の心と感覚に衝激を与えた。大きな爆発音の衝激は、心を凄惨に歪め、張り裂けるような亀裂を生んだ。ピカソの心中は、現実のどうしようもない張りつめた空気から、激しい衝撃とともに振動したともいえる²⁴。

²⁴ 前田英樹『絵画の二十世紀』日本放送出版協会 2004年「第三章 見えないものに向かって」参照

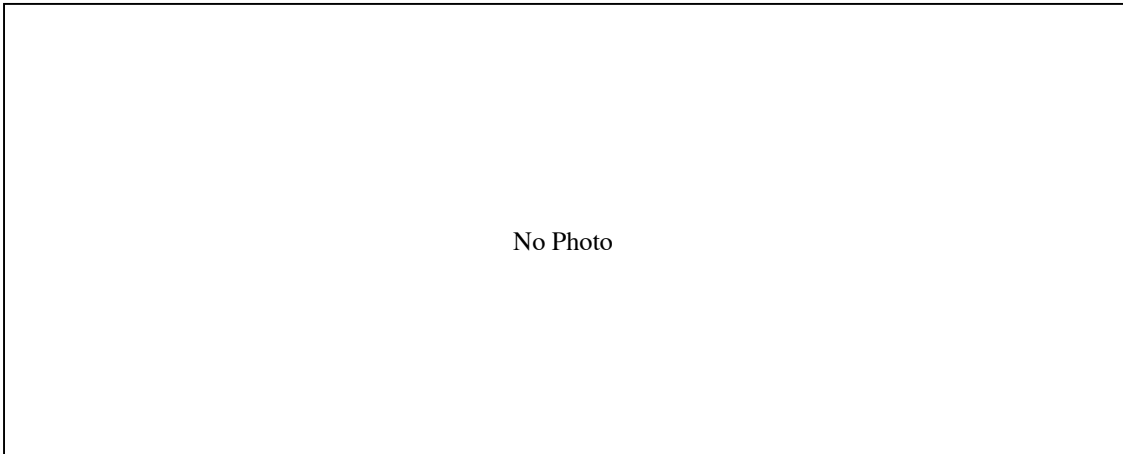


図 20 ピカソ 「ゲルニカ」 1937 年

<コンテンポラリーバレエ>

次に、私が幼少期から長年触れてきた身体芸術のクラシックバレエをもとに、自身の感覚に影響を与える舞台芸術から内面的な表現について考察する。昔から美術館よりも劇場に多く足を運んでいた私には、舞台芸術はとて身近なものであった。私は、舞台芸術と絵画はとてよく似ていると考えている。いずれも鑑賞者との境界が存在するが、共に、鑑賞者の心の動きによって、その作品が持つ世界と行き来する事が可能になる。表現者の内面表現によって「空気」が一つになり、目に見えている境界を曖昧にするのである。ここでは同じ 20 世紀に、言語をもたない身体的な内面表現として発展した、コンテンポラリーバレエに焦点を当ててみる。

まず念頭に入れておきたいのは、モダンダンスである。モダンダンスは、クラシックバレエやフォークダンスと並ぶ芸術の一ジャンルとして、アメリカで独自に発達した。モダンダンスは、古い二つの体制からの解放だった。一つはヨーロッパ的な「ダンス」のコンセプトからの解放、もう一つが女性をめぐる旧体制からの解放であり、それは肉体の回復でもあった。モダンダンスは、アメリカのフェミニズム運動に支えられて発展したが、同時に、20 世紀の近代絵画と同じ価値観、芸術観から生まれたともいわれている²⁵。

クラシックバレエは、イタリア、ルネッサンス期に起源をもつ。その後、フランスに伝わり、19 世紀後半からはロシアで発展し、美しい伝統的なクラシックバレエとなる（図 21）。

しかしクラシックバレエは、20 世紀にモダンダンスのしなやかな精神的表現に影響を受けた。

²⁵ 海野弘「アメリカン・モダンダンスの青春」、尼ヶ崎彬異「端の伝統—ダンカン・グレアム・カニングハム」『<特集 モダンダンスのすべて>月刊ダンスマガジン 2月号』新書館 1993 年

伝統を重んじ決まりごとの多いクラシックバレエは、そこから、伝統を否定し、バレエでもモダンダンスでもない新たな「ルールのないバレエ」として、コンテンポラリーバレエを生む。身体的な内面表現として脚光をあびたコンテンポラリーバレエは、さまざまなダンスの境界をこえた現代的なバレエ芸術として、今日に至っている。

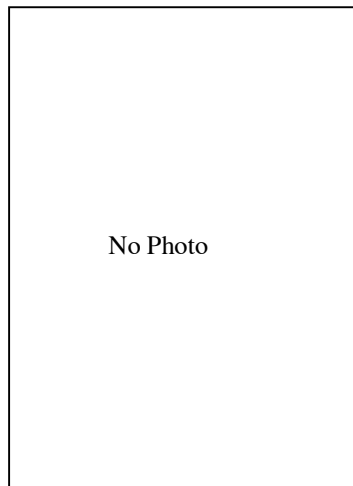


図 21 クラシックバレエ スヴェトラナ・ザハロワ キーロフバレエ団

19 世紀のバレエは、美しさこそが目指すべきものだったが、20 世紀初頭に始まったモダンダンスは、強い表現を目指した。ただフランスでは、1950 年代になっても 19 世紀の美しいバレエが中心だった。そこへ、20 世紀を代表するスイスの振り付け家モーリス・ベジャールが、「強い」バレエを引き提げて登場する。ベジャールは、それまでのクラシックバレエやモダンダンスの、「衣装で役柄を表現する」という方法を捨て、踊り手の生身の肉体をさらけだした。躍動し、汗ばむ肉体が踊るそのダンスに、もはや個々の役柄としてのキャラクターはない。人間そのものを単純化し、男と女をも超越する存在を前面化し、人間の奥深くに眠る心の叫びを表すことで、誰も表現することができなかった「力強さ」を表した。クラシックバレエでは、恵まれた体型（かたち）が根本的な前提となるが、ベジャールは、特定の「かたち」をもたない、ダンサーの個性に合わせた振り付けをし、内的欲求を表現した²⁶。舞台芸術では、空間がキャンバスであり、その空間にいるダンサーや観客を含むすべてが一体となって、熱い空気の作品となる。ベジャールがジョルジュ・ドン（図 22）に振り付けをした作品「ボレロ」は、バ

²⁶ 尾崎彬「エロティシズムの軌跡」

『<総力特集 ベジャールの 20 世紀> 月刊ダンスマガジン 6 月号』新書館 1998 年

渡辺守章「ニジンスキーの神の道化 狂気について身体が語ること」

『<ジョルジュ・ドン、ニジンスキーを踊る>月刊ダンスマガジン 9 月号』新書館 1991 年

バレエ界に革命を起こした。ラヴェルの催眠的な「ボレロ」の楽曲に合わせて、ジョルジュ・ドンが 20 人の男性に囲まれながら、15 分以上も赤いテーブルの上で踊る作品だが、本質的には一人で踊るソロ舞台である。それまでのクラシックバレエのように、華やかな衣装を身に纏うのではなく、ただ一人裸足で、腰までの黒いタイツ、肌色のレオタードといったシンプルな衣装で、観客を誘いこむ。この作品では、単調な動きの中から、スポットライトで次第に体の細部を照らし、徐々に激しい動きで心の内を見せていく表現になっている。赤い円台の中心で踊るその様子は、男女の性差もなく、動物でも肉体でもない超越された存在にまで、抽象化されているように感じられる²⁷。最後には激しい心の奥深くの感情で、舞台と観客が一体化した空気に包まれる。コンテンポラリーバレエは、舞台演出家や振付家が、「空間」という大きなキャンバスに作品を投げ、振付家が描いたその心理的内情を、鑑賞者が聞くのである。

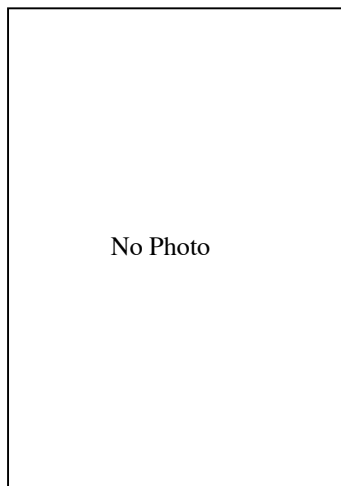


図 22 ジョルジュ・ドン

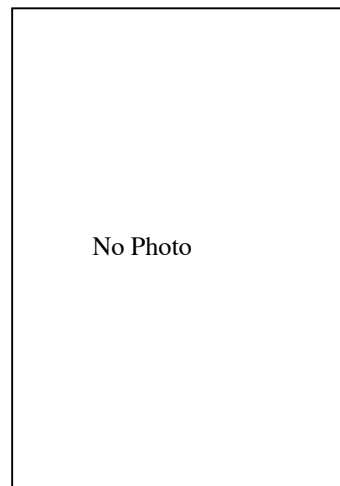


図 23 モーリス・ベジャール 作 「ボレロ」

<ポロック>

20 世紀アメリカの抽象表現主義で活躍した画家ジャクソン・ポロックの作品（図 24）も、自己の内部を無意識から描きおこし、見えないものを可視化した表現といえる。そこには、決まった「かたち」は存在しない。彼の制作風景（図 25）は、まるでダンスをしているかのように、行為そのものの美しさに満ちあふれている。空中で描かれた絵は、画面の上で螺旋を描くように四方へ拡散し、中心的な視点を欠く均質な画面を生む。画面の底には無数のイメージが潜んでおり、そこにヴェールをかけるように幾重にも絵具が注がれ、砂や小石、ガラスや釘までが投入された。イメージを変化させ破壊することにより、絵画自身が持っている魂を引き出そう

²⁷ 河村錠一郎「思想を包むエロス」『<特集 ベジャールの宇宙>月刊ダンスマガジン 6月号』 新書館 1993年

とした。描いた痕跡をそのまま残した絵具の物質性が感じさせるのは、絵画を超えた魂表現といえる。ポロックは、次のように語っている²⁸。

私は絵画の中にいるとき、自分が何をしているのか気付かない。何をしていたか理解するのは一種の「覚醒の」時期のあとになってからである。

彼のテーマは、自己表現であり、「絵画の源水は無意識である」と述べるように、内面の核心に、無意識によって迫り、新しい絵画を確立させた。

図 26 は、インスピレーションを先行させて描いた私自身の作品である。実景を変化させたものに、私自身の内的なイメージを重ね合わせ、ポロックがいう絵画自身の魂を引き出そうと試みた。海に出現した霧からインスピレーションを受け、見えるものを抽象的に表現する事で、見えないものの可視化を狙った作品である。在るものを削ぎ落とし、ものとももの境界をなくし、空気で包む事により、無に近い状態から湧き出る不可視なものを表現した。

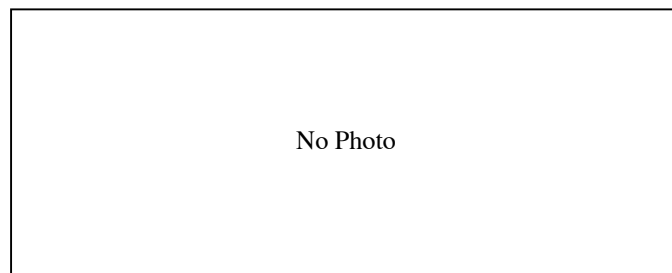


図 24 ポロック「秋のリズム」 1950年

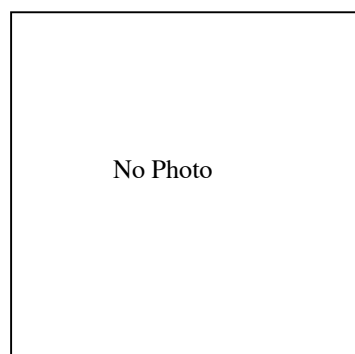


図 25 ポロック 制作風景

²⁸ 『現代美術・第6巻 ポロック』 講談社 1994

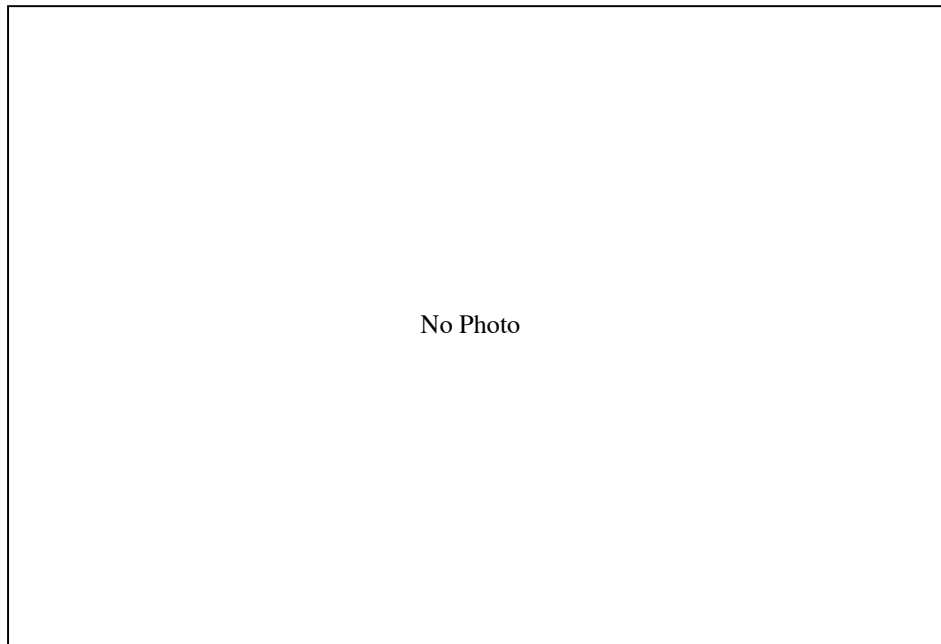


図 26 吉村幸子 「五月闇」 白麻紙・裏箔・墨・染料 41×31.8cm 2009年

20 世紀の芸術家ピカソとベジャールは、型にはめず、「あるもの」「見えているもの」を削ぎ落とし、内側の本質を表現した点で共通する。二人の革命児は、伝統も常識も覆した。そしてポロックは、自己の本質に迫り、自己の内に秘めたものを余すことなく表現した。

ここから生まれた表現は、第一節で述べた「色即是空」、「空即是色」にもつながる。「見えないもの」とは、人々が当然のようにイメージする、現状の「色」（価値観や実体）では捉えられない。現実もまた常に動いており、とどまることはない。現実と作者の内面の間を行き交う空気もまた、常に流動的で、感情によって様々なかたちに変化し、抽象的なものになる。人が感じる空気は、人が生きて生活することで、一つの空気、雰囲気となって現れる。見えない内面の可視化ともいえるピカソとベジャール、ポロックの表現は、表現することで生まれる作者と作品の間の空気に、情動や心理といった「見えないもの」を表そうとしたのではないだろうか。

第二章 ゆらぐ、空気とかたち

一節 「水」

<二つの変化相>

水は、様々な「かたち」で我々の前に姿を現す。水自体には、定まった「かたち」がない。逆に言えば、「かたち」に捉われないのが水である。

海や川、湖などの水は、太陽にあたためられて蒸発し、人や動物、植物もまた常に水分を空中に放出している。蒸発した水分は、上空で冷やされて、雲を形成し、その雲から雨として地上に戻る。水は、海、氷河、地下水、土壌水、湖、川、水蒸気など、さまざまに姿を変えながら、休むことなく循環している。そして0℃で凍り、100℃で沸騰するなど、液体、気体、固体に変化する（図27）。水以外の物質が、人の手を加えずにこのよう変化することはない²⁹。水は日常的なものだが、広大で茫漠としたものといえる。

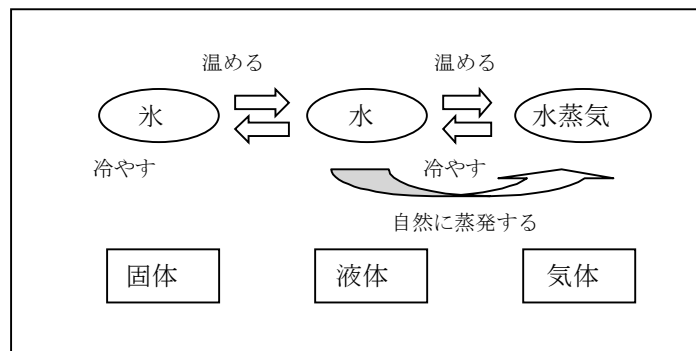


図27 水の変化（作成：吉村幸子）

また気象によっても、さまざまな水の姿の変化を日常的に見ることができる。空気中にも水が含まれているが、露は、気温が露点以下まで下がった時に、空気中の水蒸気の一部が水滴に変わった現象であり、霜は、露がさらに冷えて凍ったものである。霧は、気温が露点に達して、水蒸気が地表付近で水滴になったものの集まりだ。つまり水滴の集まりが空に浮いているものを、雲といい、地面に接しているものを、霧と呼ぶ。また大気中の水蒸気から生成される氷の結晶が、空から落下してくるものを雪という。これらの気象条件は、日常の風景を一変させる魔法の様な力をもっている。水は、その様々な条件が大きく絡み合う時、魔物と化し、存在し

²⁹ 石原信次『知っておきたい水のすべて』インデックスコミュニケーションズ 2004年

ているものの「かたち」を消し去る。気象は、存在しているものの「かたち」を、分かりやすい可視状態でゆらすのであり、空気が曖昧模糊に見える現象もまた、水のゆらぎであり、空気のゆらぎといえる。

日本の国土や湿度の影響だろうが、日本では昔から水の表現が豊かであり（図 28、図 29）、水流、波、波紋、雨、雪など、水の様態を造形化したものが豊富だ³⁰。水は、人の人生に比喻され、象徴的な意味を持つことも多い。二度と同じ動きがない水の流れや循環は、輪廻にも重ね合わせられる。鴨長明の方丈記の冒頭は、川の流れで、移り行くものはかなさを泡沫に譬え、人生や世の無常をイメージさせる³¹。泡沫は、液体が気体を含んでいる状態だが、刹那的、流動的で、一瞬そこに現れた泡沫は、次の瞬間、「かたち」を認識する前に消えてしまう。

人生になぞらえられる「流れ」としての水、多彩な美を生みながら「変貌」する水。この二つは、「動態としての水」といってもよい。「流れ」は、水の時間的形象の変化相であり、雪や雨、水蒸気などは、空間的形象の変化相である³²。そして絵画において、この二つの水の「かたち」を捉えることは、様々な手法と水の解釈を生んだ。様々な「かたち」に変化し、とどまることのない水を描くということは、水に「かたち」を与えるという行為であり、同時に、それを解釈する側の心理表現ともいえるのではないか。

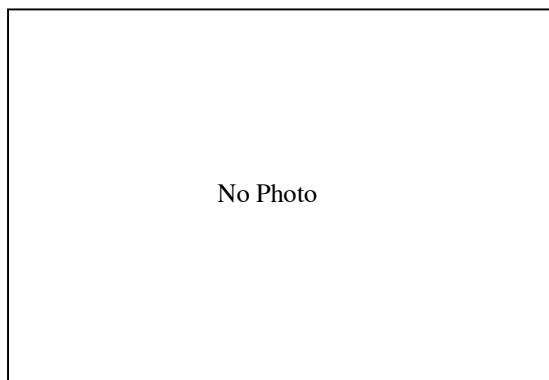


図 28 尾形光琳 水流図乱箱 18世紀

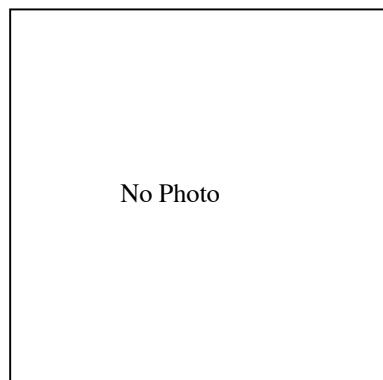


図 29 鍋島色絵菊花水流図皿 17世紀末

³⁰ 芳賀徹・佐野みどり・高橋秀爾・大橋亮介「水の感覚と表現—絵画・文学・思想」『日本の美学 27 水 流れとうつろい』ペリカン社 1998年

³¹ 市古貞次校注『新訂 方丈記』株式会社 岩波書店 1989年
武田友弘＝編『ビギナーズ・クラシックス 方丈記（全）』角川学芸出版 2007年
橋本典子「水の美学—少年の感傷から老匠の悟りへ」『日本の美学 27 水 流れとうつろい』ペリカン社 1998年

³² 河竹登志夫「流れと変態」『日本の美学 27 水 流れとうつろい』ペリカン社 1998年

<時間的变化相>

水の時間的变化相を表した私の好きな作品として、川端龍子の「阿修羅の流れ（奥入瀬）」（図 30）を挙げたい。龍子はこれを描くにあたり、「溪流の壮観、それに兩岸に懸る十有五を数える滝々の趣きには、画心が全く自然の変化に魅せられたとってよい」³³と述べ、沈む水の青色の変化や、力強い水しぶきの白、岩場と溪流がせめぎ合う優美な姿を、エネルギーに描いている。様々な「水の流れ」の変化が凝縮されており、激しい躍動は、龍子の心を映すかのように色やかたちを変えている。これが、龍子の感じる水の「動き」、「かたち」なのであり、水は画中でも力強く躍動している。

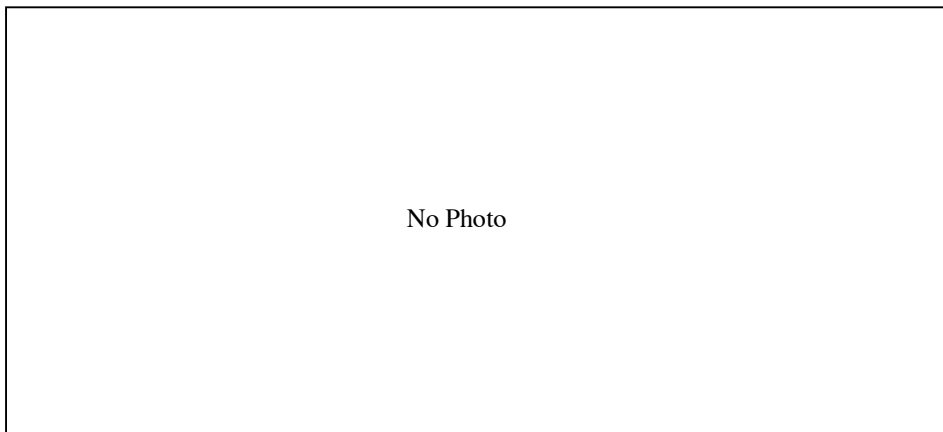


図 30 川端龍子 「阿修羅の流れ（奥入瀬）」 1964年

龍子の作品とは対照的に、尾形光琳の「紅白梅図屏風」（図 31、国宝）は、文様として「水の流れ」を捉えた傑作である。毎年梅が開花する時期に、熱海の MOA 美術館で、この屏風を鑑賞するために作られた特別展示室で展示される。中央に大胆な構図で配された川は、紅白梅の花の咲く様子から、春の雪解け水が流れている水量の豊かさを感じさせる。左の白梅が老梅、右の紅梅が若木で、両者の間を流れる川は、時の流れも同時に表している³⁴。抽象的な川とリアルな梅の対比、画面のすべてが呼応する絶妙なバランスと構成が、見る人を圧倒する。無形の水の「かたち」を文様化しながら、静止した梅と対比させることで、水の動きがより一層強調されている。無形の水を絵画で表す時、無限の水の「かたち」が生まれるのである。

³³ 「生誕 120 年 川端龍子展」図録 開催館 2005 年

³⁴ 小林忠「田家早春の水—尾形光琳筆紅白梅図屏風をめぐる」『日本の美学 27 水 流れとうつろい』株式会社ベリかん社 1998 年
前田恭二『やさしく読み解く日本絵画—雪舟から広重まで』新潮社 2003 年 尾形光琳 参照

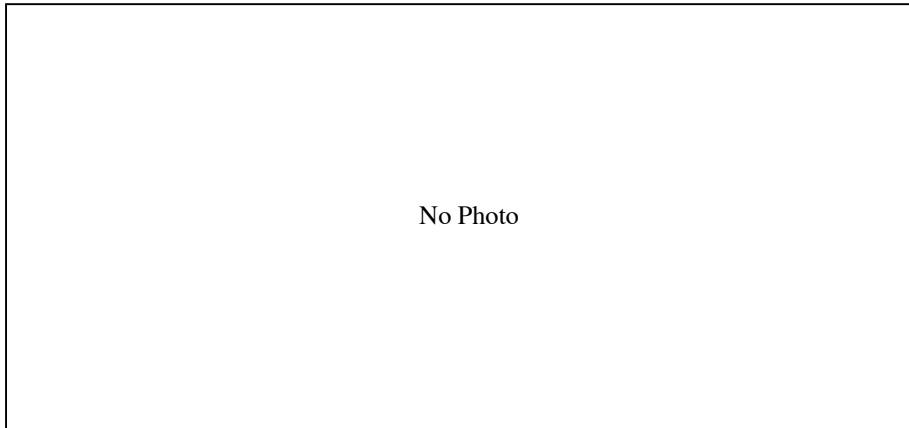


図 31 尾形光琳 「紅白梅図屏風」 18 世紀

<空間的变化相>

空間的变化相を表した作品として、長谷川等伯の「松林図屏風」(図 32) を挙げたい。かすかに見える遠山に雪が降り、晩秋の冷たく湿った朝の空気を感じさせる画面である³⁵。空間的变化相を表現するには、水だけの表現では難しく、余白の効果が生かされることが多い。この屏風は、墨の濃淡と筆遣いだけで描かれているが、高度な技法で余白の中に現れた松林は、風の流れや森の清々しい香りまで感じさせる。空間は、湿った水分を多く含む空気のうつろいを感じさせ、描かれた松林は、そのうつろいが、また違った様相で目の前に現れてきそうな予感を感じさせる。

横山大観の「夕立」(図 33) は、描線を用いずに雨を表現している。微妙な霧や雨を、巧みな刷毛さばきで表した作品だ。大観たちが、第一章で述べた朦朧体を制作する以前の日本絵画は、歌川広重の「大橋あたけの夕立」(図 34) のように、雨を描線で表していた。岡倉天心は、ありのままを写すのではなく「暗示的」に描くことで、観る側の想像にゆだねる表現を目指した。彼は「暗示することこそ、「無限」に通じる“秘訣”であり、余白というものは描かれた部分よりも意味を持つことがある」と説いた³⁶。明治 30 年代初頭の大観や春草の朦朧体の作品には、大地や空の位置を定め、濃淡で奥行きをあらわす空間表現がみられ、風雨や霧、雲、光などが暗示的に描かれている。本図でも、湿った空気の中の突発的な夕立に、しじま状の光を与えた暗示的な表現になっている。

³⁵ 「対決—巨匠たちの日本美術」 図録 東京国立博物館 2008 年

³⁶ 佐藤志乃『「朦朧」の時代』人文書院 2013 年(「第八章 西洋へのアピール—朦朧体の思想的背景」参照)

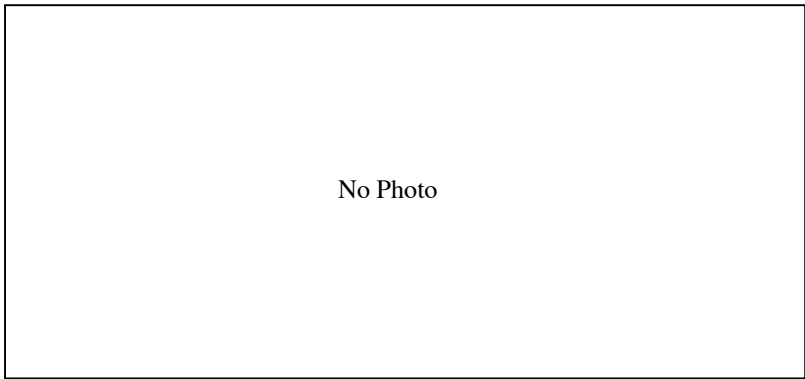
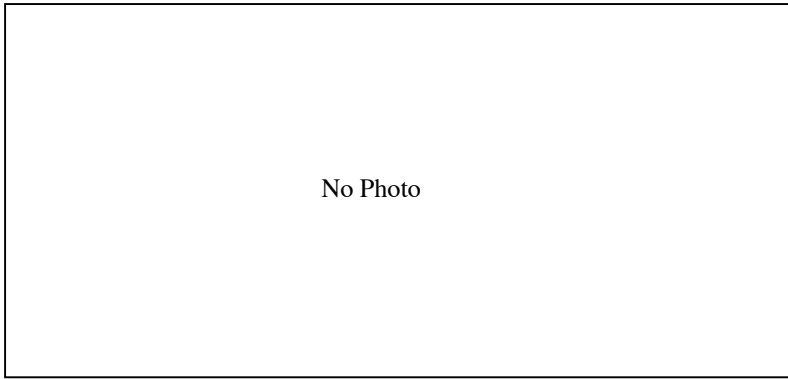


図 32 長谷川等伯
「松林図屏風」16世紀

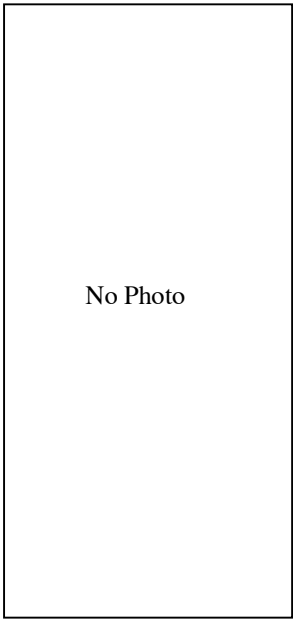


図 33 横山大観「夕立」1902年

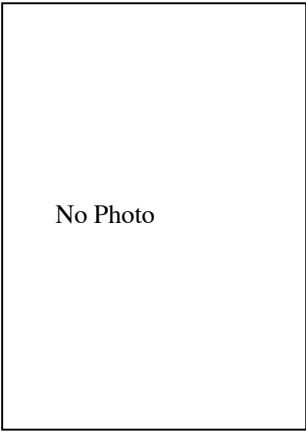


図 34 歌川広重「大橋あたけの夕立」1857年

雪もまた、水と同様に魔物である。雪崩は、存在しているものを消し去り、吹雪は人を迷わせ、北国の交通を遮断するが、雪は、日常の風景を美しい風景へと一変させもする³⁷。見えているものや存在しているものの「かたち」は、雪に覆われることで、全く違う「かたち」を纏って、私の前に現れる。一面に広がるキラキラと光る白い世界に見え隠れする「かたち」は、別の風景として私の脳裏に焼き付く。一夜にして世界が変わり、生活感に溢れた人工的な風景が雪化粧されることで、すべてが漂白され、美化されるのである（図 35、図 36）。

空間的変化相は、大気としての水の変化を描いている。描かれた存在は、空間的変化相と交錯することで、「かたち」が変化し、存在がゆらぐのである。

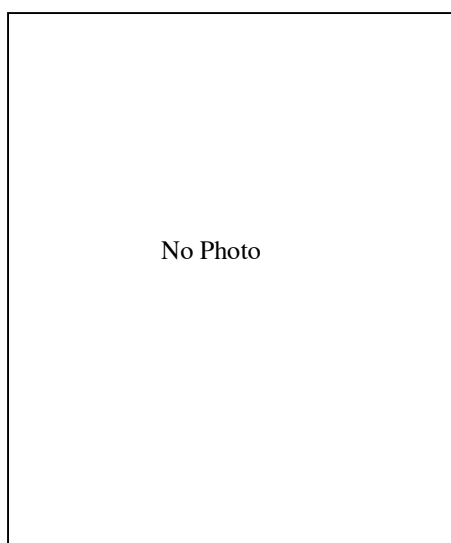


図 35 加山又造 「東京・雪」 1984年

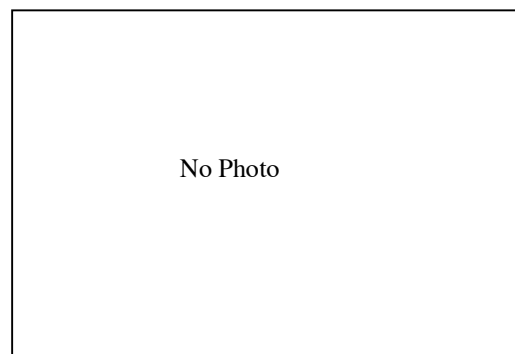


図 36 モネ 「かささぎ」 1869年

<二つの変化相の交錯>

時間的変化相と空間的変化相の両方を、一枚の作品で表したのが、鈴木芙蓉の「那智瀑泉真景図」（図 37）である。壮大に流れ落ちる那智の滝を絵にしたもので、瀑布が強風にあおられ、水蒸気のように立ち上がる様子が描かれている。この図は、寛政5年（1793）に作者が暴風雨の中、那智山を訪れた際に目にした情景を絵にしたものである³⁷。滝という重力に従って落下する大量の水が、暴風という自然の猛威によって右へと流れる中で、水の「かたち」がゆらぎ、大気へと舞い散っていく。これは、風と水による空気の可視化ともいえる。滝が流れ落ちる時

³⁷ 今道友信 「雪の転位」『日本の美学 10 自然』ペリかん社 1987年
中谷宇吉郎『雪』岩波文庫 1994

間的变化相と、瀑布が霧へと変わる空間的变化相を、交錯させて捉えた作品である。

私自身、水自体を描きたいというより、水の流れによって、存在するものが変化する様子にとっても惹かれる。水によって動きが生まれ、水自体が気象の条件によって変わり、存在が変化していく様子、つまり静止した存在に動きを与えるものとして、水を捉えたいのである。図 38 の自作は、湖の雪解けの様子を描いたものである。動きの少ない湖畔で、雪が静かに溶けていく様子を絵にした。絵の中にゆっくりとした動きを感じることができるよう、試行錯誤した作品である。

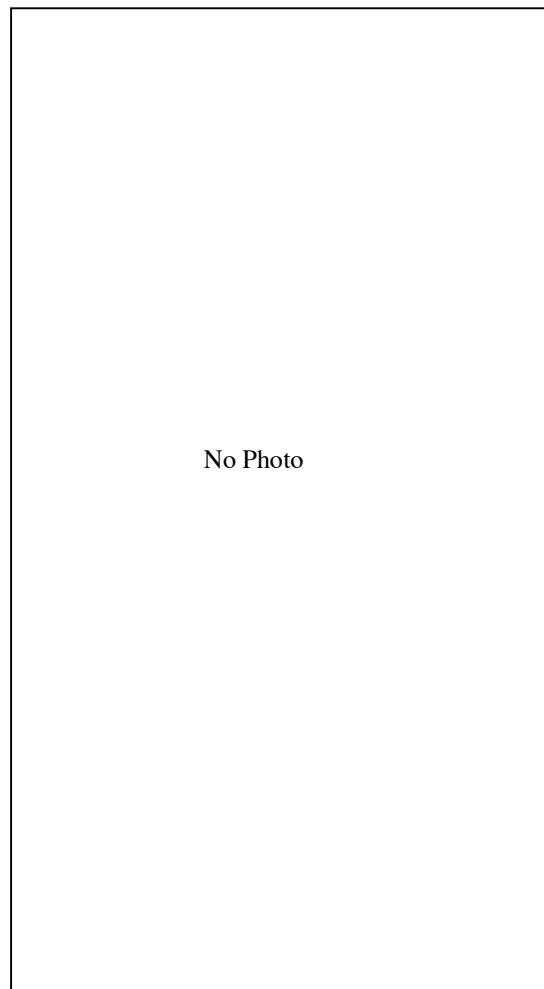


図 37 鈴木芙蓉「那智瀑泉真景図」 1793 年

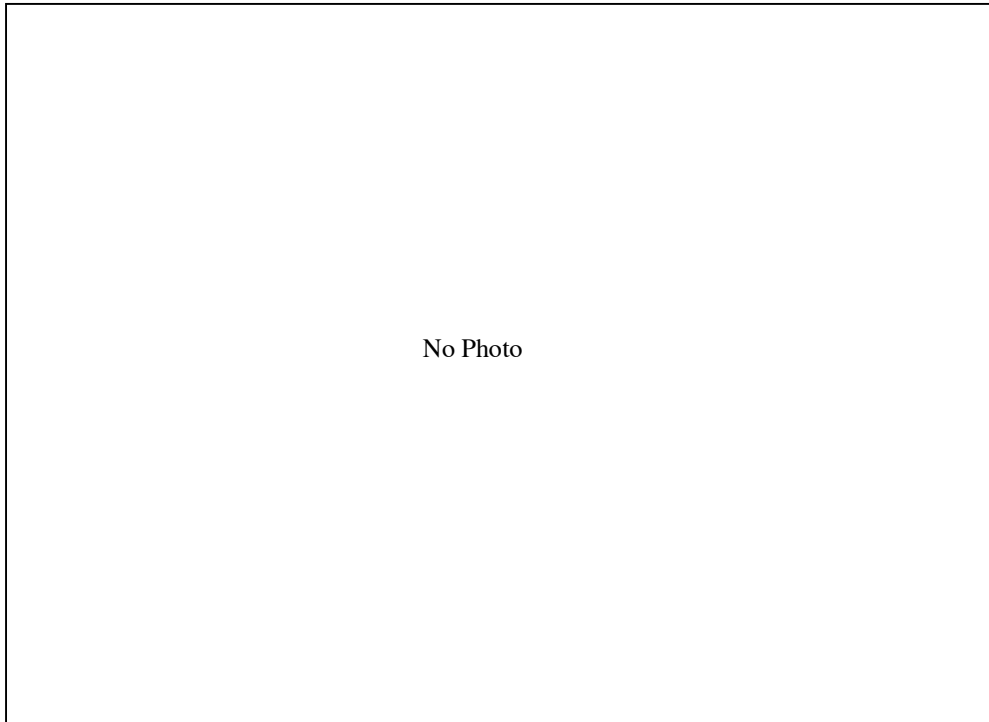


図 38 吉村幸子 「雪消水」 白麻紙・銀箔・墨・岩絵具 116.7×91cm 2010年

<根源としての水>

古代ギリシャの哲学者タレスは、「万物の根源は水」と考え、存在するすべてのものが水から生成し、水へと消滅していくと考えた。またカントは、水を「崇高なものの本質は形を超えた所にある」とした。人は、水がなければ生きていけないし、水がなければ生命は誕生していない。古代の哲学者たちが、水を根源と考え、思考を巡らした偉業と、水の壮大さに改めて気づく。

水は常に流れ、存在しているものに関わり合いながら、「かたち」を形成していく。無形でありながら、関わり合う存在によって「かたち」を変え、水自身も「かたち」を変化させながら留まることがない。水自体が、「ゆらい」でいるのであり、空気を纏う地球上で、水は輪廻する。その輪廻する様は、常に新たな表情を私に示し、水の「かたち」は、画面の中で形象化される。それは流動的なもので、常に変化し、ゆらいでいる。水の迫力や、水の静けさ、湿度の高い空気など、私が五感で感じる水は、私の心に深く刻まれる。二度と同じ「かたち」として現れることのない水を追うことで、心が弾む。

第二節 「時間」

<時間—可逆と不可逆>

時間には、過去・現在・未来の秩序がある。時の流れを視覚化したものが「時計」で、これによって時間を認識することができる。四季の巡りを一年という単位とすることで、より大きな時間のサイクルを実感できる。歴史学の方法への偉大な貢献の一つとして、フランスの歴史学者フェルナン・ブローテルは、時間を三層構造で把握した。その一つが「地質学的時間」であり、それは地質的累代のスケールである。地質学的時間よりずっと短い「社会的時間」は、経済・国家・文明などを計るスケールである。そしてさらに短いスケールとして、「個人的時間」すなわち人間的な出来事の歴史がある³⁸。

西洋での歴史（時間）とは、「過去から未来」へと一直線に進むものであり、人も社会も、それに沿って進行する（図 39）。つまり、時間には方向性があると考えたのである。イギリスの物理学者アーサー・エディントンは、時間を、一度放ってしまえばもどってくることのない矢に例えて、「時間に矢がある」（時間の矢）とした³⁹。事実、宇宙全体は年齢を重ねている。時間は一方通行の道であり、可逆ではなく、不可逆（もどれない）なのである。

それに対してインドなど東洋では、「歴史」に対して全く異なる発想を持っていた。東洋における歴史（時間）とは、矢のように一直線に進むものではなく、「輪」のように永遠に巡るものであると考えられてきた⁴⁰。

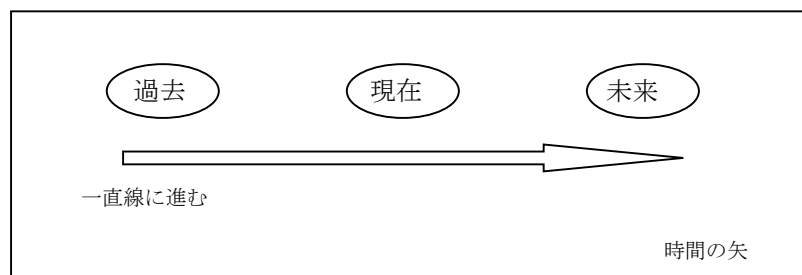


図 39 時間の矢（作成：吉村幸子）

科学論や物理論の立場では、「時間の矢」がないことはあり得ない。芸術も同じであり、過去にはもどれない。失敗しても、何かしらの「かたち」となり、現実に表れる。それは、必ず痕跡を残す。

³⁸ I.プリゴジン、I.スタンジュール 伏見康治、伏見謙、松枝秀明 訳 『混沌からの秩序』 みすず書房 1987年

³⁹ 飲茶『哲学的な何か、あと科学とは』二見書房 2006年

⁴⁰ 飲茶『史上最強の哲学入門』マガジン・マガジン 2010年 (P.37 東洋における「歴史」参照)

しかし一方、科学や物理の観点からは、自分たちが見たいと望む通りに世界を見ることはできないが⁴¹、芸術では、見たいと望んだ通りの世界を表現することが可能だ。時間の中に存在するもの、不可逆なもの、時間の外にあるもの、永遠なものとの間の区別を、見るがまま、感じるままに作品として表現することが可能だ。芸術活動は対象物の時間的対称性を破る⁴²。人間は頭の中で、可逆の世界を思い描くことができる。心の世界は、可逆的な世界になることが可能だが、現実には、「時間の矢」による不可逆的な世界だ。時間とは、常に動いているもので、止まることは決してない。宇宙に始まりもなければ終わりもない。宇宙が形成される以前ですらも時間の矢は存在し、今後も永久に存続し続ける⁴³。しかし、芸術活動に於いて、作品の中に「時間の矢」は存在しない。心の中に流れる可逆的な時間として考えることができる。

<絵巻物—流れる時間>

絵の中の時間の流れを考える場合、絵巻物を例にとると分かりやすい。絵巻物を手で動かすという現実の時間は、絵が変わっていく時間に重なる。絵巻という形式の中に、時間を生み出す仕組みがあると考えられることができる⁴⁴。絵巻物では、視線が意図的に導かれることで、絵の中の時間が「動く」ともいえるのではないか。同時にこの「動き」は、心の動きとも重ね合わせることができる。ストーリー展開を絵巻物形式に仕立てることで、時間の要素を取り込んでいると言える。横山大観の「生々流転」（図 40、重要文化財）は、日本一長い絵巻物だが、40メートルに及ぶこの絵巻には、大観の発想、技法、思想のすべてが集約されている。「生々流転」の制作動機について、彼は『大観の画論』で次のように語っている。

東洋の絵には、それが名画である限り、東洋の哲学が示されている。詩や禅や、さういふのを解せずして古賢の絵を表することは不可能である。視覚本位の西洋の説明画とは同時に語れない。葉末に結ぶ一滴の水が、後から後からと集まって、瀬となり淵となり、大河となり湖水となり、最後に海に入って、龍巻となって天に上る。それが人生であらうと思つて、「生々流転」を描いた⁴⁵。

この作品には、平安時代の絵巻物の様な人事の物語性はないが、水の一生を描く中に、壮大な

⁴¹ I.プリゴジン、I.スタンジュール 伏見康治、伏見謙、松枝秀明 訳『混沌からの秩序』みすず書房 1987年 (p.402 7項 参照)

⁴² I.プリゴジン、I.スタンジュール 伏見康治、伏見謙、松枝秀明 訳『混沌からの秩序』みすず書房 1987年 (p.402 18項参照)

⁴³ I.プリゴジン 安孫子誠也・谷口佳津宏 共訳『確実性の終焉』みすず書房 1997年

⁴⁴ 対談 高橋亨+千野香織「物語の時間・絵画の時間」—絵の中の時間『日本の美学 19時間』ペリかん社 1992年

⁴⁵ 「大観芸談」読売新聞 1936年

No Photo

No Photo

No Photo

No Photo

No Photo

No Photo

No Photo

No Photo

No Photo

図 40 横山大観 「生々流転」 1923 年

時間が流れている。生い茂る木々の葉の露は、湧き水となり、小さな流れを作り出す。山間を縫うように流れる川は、様々な流れと遭遇し、さらに雨を集めて川幅を増し、やがて大河に注ぐ。そしてさざ波から荒れ狂う波となり、大海原は次第に暗雲となり、風雲の狭間から飛龍が昇天する⁴⁶。大観が述べるように、生々流転は水の一大ドラマであり、大観の人生観ともいえる。天心の東洋思想を引き継いだ大観は、時間を「輪」、つまり輪廻と考え、水を「輪廻転生」と捉えていたことが、明確に示された作品である。

<瞬間>

絵巻物のように、左へ左へと移動して物語性を帯びながら展開する絵だけが、時間の表現ではない。近代では、作家が直面した時間、つまり「瞬間」を切り取り、一枚の作品として表現している方が多い。ただ、いわゆる瞬間の相といっても、単なる時間の断片ではなく、永遠が象徴的に示された瞬間であったり、時間を凝縮した密度の濃い瞬間であったりする場合が多い⁴⁷。

ホイッスラー（1834年～1903年）の「ノクターン：青と銀色―クレモンの灯」（図41）は、時間の瞬間相を示している。霧深いロンドンのテムズ川の光景を絵にしたこの作品は、1882年のアシニアーム誌で、「卓抜な濃淡法により、あたかも実際に目にしているかのごとく」と絶賛された⁴⁸。ホイッスラーは、薄明かりが、遠くの建物の輪郭をとかして一体化する時間を好んだ。色彩が溶解して流れ出し、ありふれた日常の光景が神秘に輝く瞬間を絵にしている。瞬間の断片を描いた作品ではあるが、絵の中の時間がゆらめいているように感じる。そして、そこに存在しているものの「かたち」も、絶対的なものではなく、ゆらいでいる。絵の中に納めることで、絵の中に新しい時間が生まれ、一瞬が永遠になる可能性を秘めた作品といえる。

モネの「睡蓮」連作（図43）は、時間を変えて、同じ場所、同じモチーフを描いている。時間の移り変わりで生じる、ものの見え方、感じ方を、感情が赴くまま忠実に表現したといえる⁴⁹。「生々流転」のような時間の流れを表した作品ではないが、同じモチーフを連作にすることで、ものが変化する「時間の流れ」を表現したともいえるのではないだろうか。モネが、変化として忠実にとらえた「光」については、次の三節「光」で詳しく述べるが、ルーアン大聖堂を描いた作品（図42）もまた、存在しているものの「かたち」が、空間の中で時間とともに変化する情景を、瞬間の連作として表現した作品といえる。

⁴⁶ 『別冊太陽 気魄の人 横山大観』平凡社 2006年 古田亮「「生々流転」を解く10のキーワード」参照

⁴⁷ 千野香織「絵巻の時間表現」『日本の美学 2連続』ペリかん社 1984年

⁴⁸ フランシス・スポールディング著、吉川節子訳『ホイッスラー』西村書店 1997年

⁴⁹ 『別冊太陽 モネー光と色の革命児』平凡社 2007年

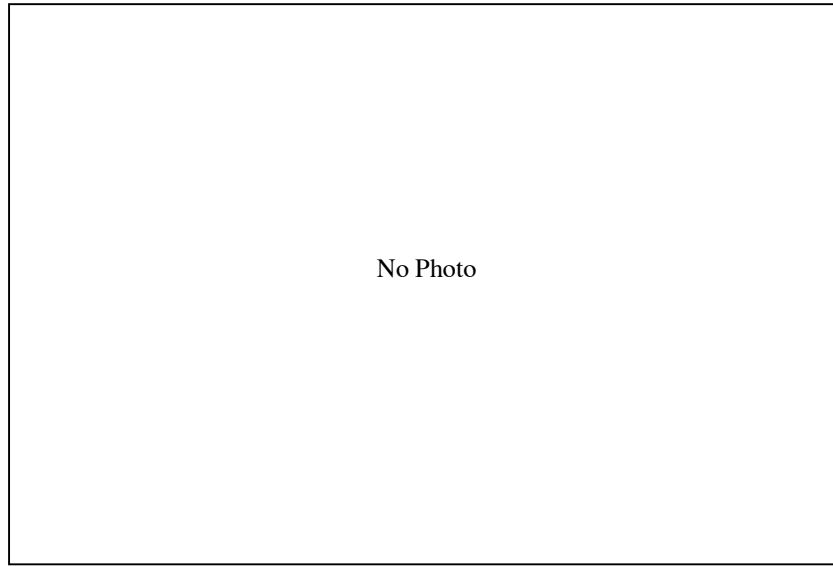


図 41 ホイッスラー「ノクターン：青と銀色—クレモンの灯」 1872年

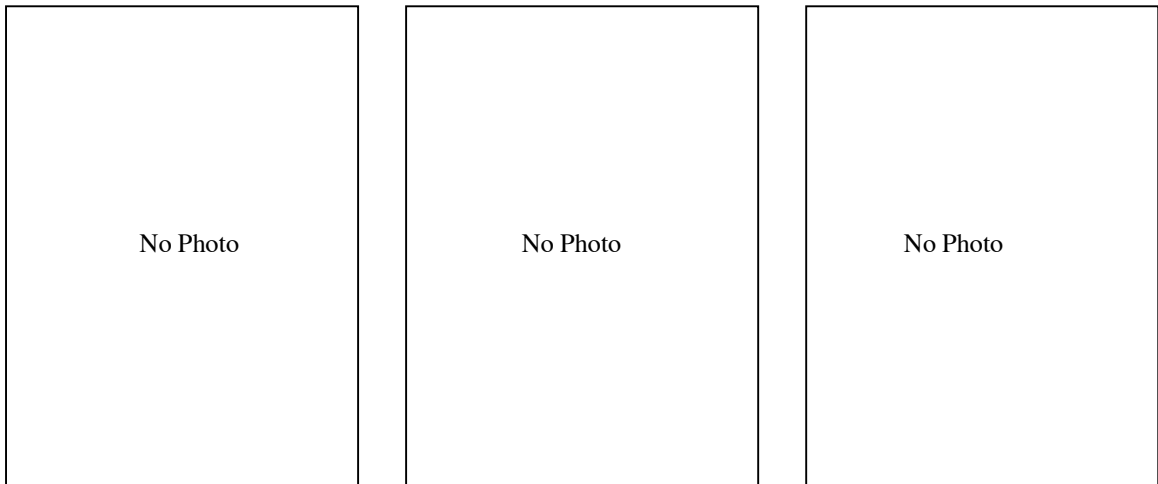


図 42 モネ 左「ルーアン大聖堂、夜明けの扉口とアルバン塔」 1894年
中「ルーアン大聖堂、扉口、朝の日差し、青のハーモニー」 1894年
右「ルーアン大聖堂、扉口とアルバン塔、朝の効果、白のハーモニー」 1894年

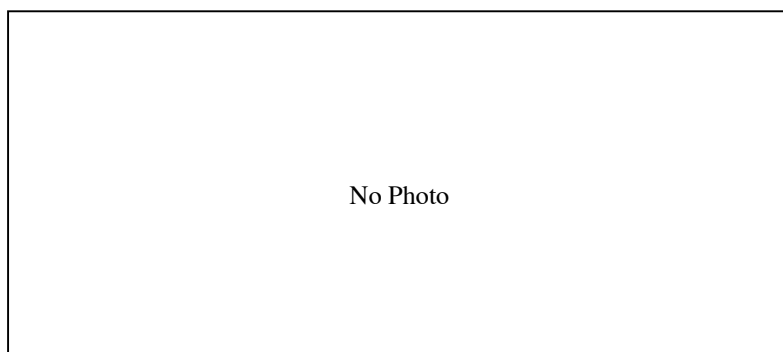
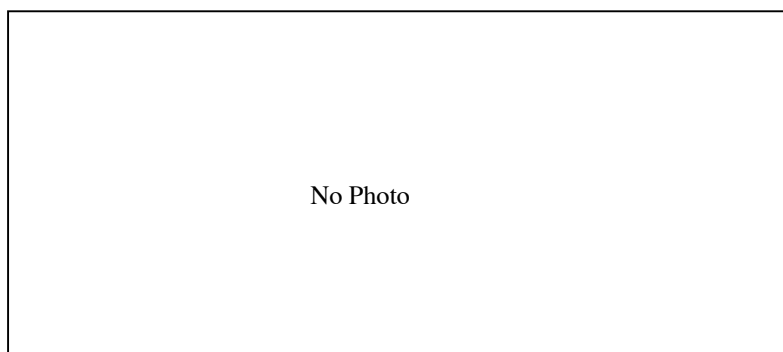
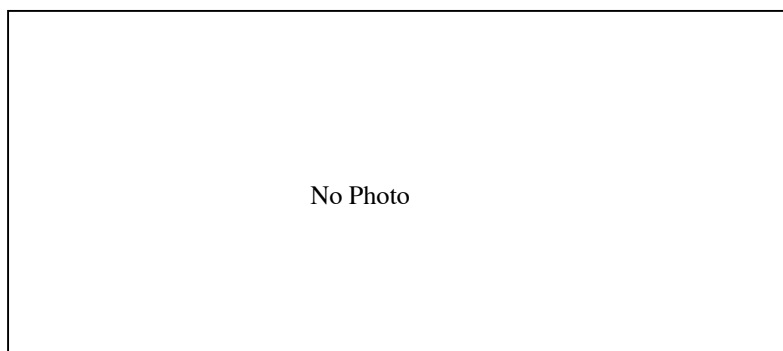


図 43 モネ 「睡蓮」(旧アガパンサス) 三連作 1916~1926年

図 44 の自作品は、夜の一定の時間を作品にしたものである。これは、パリに取材に行き、夜でも華やかな明るい裏通りを描いた。私がフランスに行ったときは、ヨーロッパ特有のサマータイムで、夜の 10 時ぐらいまで明るく、日本では考えられない不思議な夜の時間だった。昼間は比較的静かな印象を受けた路地だったが、夜になるにつれて人が集まりだし、にぎやかな通りとなった。日が暮れると一気にあたりの雰囲気は変わるが、にぎやかな街の空気が変わる事はなかった。にぎやかな通りの余韻にひたり、その通りを背にした時に目に入ってきた路地の一瞬を描いたものである。

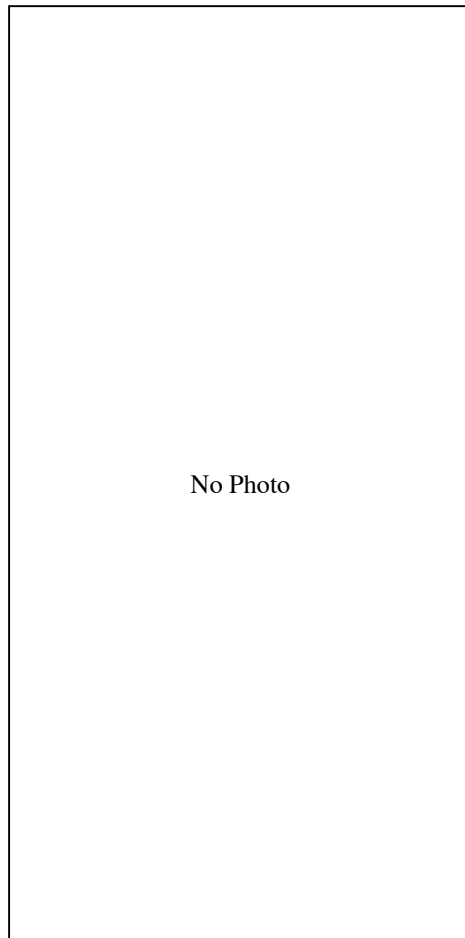


図 44 吉村幸子 「パリの宵」
神郷紙 2号・岩絵具・墨 75×150cm
2012年 第67回春の院展

<ゆらぎ>

また本論文での主題でもある「ゆらぎ」と時間との関係は、自然科学でも論じられている。「自然（世界）は、時間とともに「秩序から無秩序へ」という方向に進む」というのが、科学的に実証されている「エントロピー増大の法則」（図 45）である⁵⁰。エントロピーとは、「無秩序の度合いを示す物理量」である。エントロピーの語源はギリシャ語で、「変化」からきており、物理学では「宇宙は時間とともにエントロピーが増大する」ことが常識である。つまり「かたちあるものは必ず壊れる」の言葉通り、今存在する「秩序」は、時間が経つと必ず「壊れる」と

⁵⁰ 飲茶『哲学的な何か、あと科学とは』二見書房 2006年（p.49 エントロピーの増大の法則1参照）

ということである。一度壊れたものは、元の「秩序」には決してもどらない。エントロピー増大の結論は、「世界（宇宙）は、常に『秩序→混沌』に向かっており、混沌から新たな秩序は生まれない」ということである。究極的には「世界（宇宙）は壊れ続ける」ということになるが、これに異論を唱えた科学者が、イリア・プリゴジンである。彼は「混沌から秩序が生まれる」こと、つまりエントロピー増大の法則の「逆の現象」があると考え、その現象を発見し、それを「散逸構造論」としてまとめた⁵¹。散逸構造論の重要なキーワードは、この論文の主題でもある「ゆらぎ」である。「秩序は無秩序になる」とは、確率的に「無秩序になりやすい」（図46）という程度であり、「絶対に無秩序になる」というわけではない。このエントロピー増大の法則に逆らって、局所的に小さな秩序を作る可能性のことを「ゆらぎ」と呼ぶ⁵²。この「ゆらぎ」という偶然の中で、小さな秩序が生まれ、その小さな秩序が、ほんの少しだけ全体を動かし、その全体が、小さな秩序を強化するように動く。その結果、「ゆらぎ」によって生まれた小さな秩序でも、全体に大きな影響を与え、大きな新しい秩序を生み出すことがあるとした。

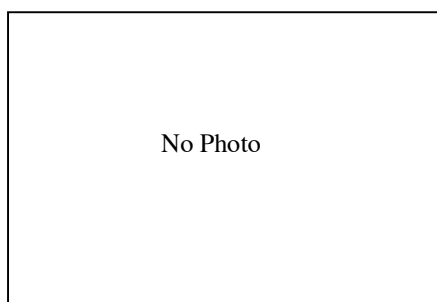


図 45 エントロピー増大の法則
(出典：哲学的な何か、あと科学とか)

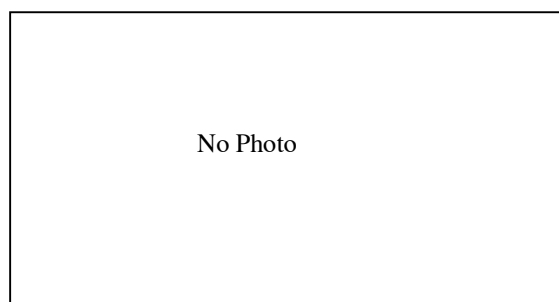


図 46 エントロピーは無秩序に動く
(出典：哲学的な何か、あと科学とか)

言語では「ゆらぎ」や「ゆれ」に厳密な定義づけはなく、日常語として使われている。「ゆらがせる」という意味の「うらがす」という言葉は、古事記の中に出てくることから、8世紀には使われていた⁵³。

またサンスクリット語には、「ゆらぐ」という意味の「ピル」(pil)という言葉がある。日本語で「ピル」を語源とする言葉は、「ピピル」であり、蝶々を指した。しかし「蝶」は、もともと中国語で、本来の日本語ではない。蝶を指す本来の日本語は、「ピピル」である。つまり、「ゆ

⁵¹ I.プリゴジン、I.スタンジュール 伏見康治、伏見謙、松枝秀明 訳 『混沌からの秩序』みすず書房 1987年 (p.48 14項 参照)

⁵² P.グランスドルフ、I.プリゴジン 松本元、竹山協三『構造・安定性・ゆらぎ』みすず書房 1977年 (第8章「安定性とゆらぎ」参照)

⁵³ 中西進「古代人の思考とカオス」ゆらぎ研究編『ゆらぎの科学7』森北出版 1997年 (P、27 参照)

らぐ」というサンスクリット語に由来する蝶々は、日本でも「ゆらぎ」として捉えられてきたことがわかる。第一章で取り上げた荘子の寓話「胡蝶の夢」の中で、蝶が魂になり、魂がまた蝶になって登場する。さまざまな神話の中で、蝶は、古代ギリシャ、中国、日本でも「魂」として捉えられてきた。蝶がゆらぐことから、魂もゆらぐと考えられてきたのである（図47）⁵⁴。そして目には見えない魂は、すべてのものに宿ると信じられてきた。つまり、存在するものには魂が宿り、ゆらぐと考えられてきたのである。

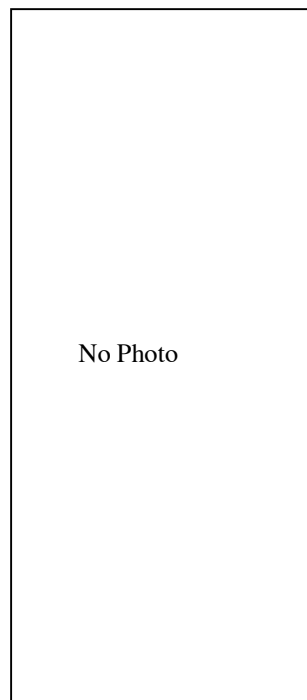


図47 横山大観「菜の唄（都唄）」1900年

「ゆらぎ」には、二つの見え方がある。⁵⁵

1. 物があって、外からの刺激で動く（物理的側面のゆらぎ）。
2. 自分自身でゆらいでいる（心理的側面のゆらぎ）。

1 が、生命のないものであるのに対して、2 のゆらぎは、心的、内発的なものであり、魂とい

⁵⁴ 中西進「ひらがなでよめばわかる日本語」新潮社 2003年

⁵⁵ 中西進「古代人の思考とカオス」ゆらぎ研究編『ゆらぎの科学7』森北出版 1997年（P、23参照）

うエネルギーである。「自らゆらいでいる」ことは、未知の可能性を秘めており、その「心のゆらぎ」を発見することが、私自身の内的欲求でもある。「自らゆらぐ」とは、自身の魂、心がゆらぐことであり、私自身の感覚、感性によってゆらぐことだ。その「ゆらぎ」によって、自分ともとの間に漂う空気は、異なるものになりうる。

存在しているものは、常に時間の矢という秩序の中で、無秩序に変化している。混沌とした無秩序の中で、絵を小さな秩序に当てはめることで、描かれた対象は永遠の時間を手に入れる。絵の中に「動き」を感じることは、そこに「ゆらぎ」が生じていると言えるのではないか。しかし、「動きのない時間」も、絵が発信する一つの時間のあり方である。動きを視覚的に感じさせる絵を「大きなゆらぎ」とするならば、視覚的な動きはないが時間を感じさせる絵は、「小さなゆらぎ」と言えるのかもしれない。

時間は、表現者の心の中でもゆらぐものであり、また、止まったりもする。現実の時間は、物理的には止まることはないが、人の心の中の時間には、時間の矢は存在せず、可逆的なものである。私は自分の心の動きに忠実に、心に留まるその一瞬を切りとって作品として表すことで、無秩序の中から小さな秩序を生み出す。そして小さな秩序として描かれた絵の中に、新しい時間が動き出す。私の作品の中の時間とは、一瞬の輪廻であり、可逆的なものとして画面の中で常にゆらぐ存在である。心に留まる一瞬は、私の絵の中で、永遠の時間となることが可能なのである。

第三節 「光」

<ニュートンとゲーテ>

そもそも光がなければ、我々は何も見えない。昼間は太陽の自然光があるが、夜になると闇の世界へ引きずり込まれる。光もまた、無形のもので、流動的なものといえる。

光は、目から視覚という感覚に刺激を与え、「色」や「かたち」の認識を可能にする。色を感じさせる光は、可視光線という。物体の色は、可視光線の波長の度合いによって、様々な色調として視覚を通して認識される。光自体が色ではなく、光の強弱と波長の相違を、目が刺激として感じ、脳が働いて色の識別につながるのである。

人が視覚認識できる光の幅は、極めて狭い。人間の目に見えるかたちで現れる可視光線と呼ばれる光は、7色の異なる光を発する。18世紀初頭、物理学者のニュートンがプリズムを用いた実験で、太陽のスペクトルとして7色の光（赤、橙、黄、緑、青、藍、青紫）を導き出し、同時にそれらの異なった波長を収束すると、もとの光（白色光）になることを発見した⁵⁶。ニュートンの光学は、物理的側面から見た光を論じたものといえる。それに対して、ニュートンの光学から約100年後の19世紀初頭に、ゲーテの色彩論が発表される。ゲーテの色彩論は、物理的、心理的、および芸術的条件を関連づけた、光と色彩の現象論に関する唯一の試みである⁵⁷。ターナーは晩年、ゲーテの色彩論を研究したといわれている（図48）⁵⁸。

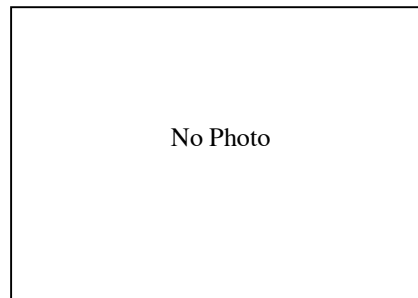


図48 ターナー 「カラー・ピギニング」 1819年

ゲーテは、「目は、かたちを見ない」と述べた⁵⁹。視覚は、色彩からものを見るため、色彩の動きに敏感である。そしてゲーテは、「光は、ものから色彩を除去する最初の手段の一つとみな

⁵⁶ ニュートン 島尾永康訳『光学』岩波文庫 1983年

⁵⁷ J.W.V ゲーテ 木村直司訳『色彩論』筑摩書房 2001年

⁵⁸ ミヒャエル・ボッケミュール『ニューベーシックシリーズ J・M・W・ターナー』日本洋書販売配給 2002年 (P.84 7項参照)

⁵⁹ J.W.V ゲーテ 木村直司訳『色彩論』筑摩書房 2001年 (P.112 12項 参照)

される。太陽の直射日光も、穏やかな日光も、着色された面に対して強大な力を発揮し、これらの面を多かれ少なかれ漂白してしまう⁶⁰とした。物体の現れ方を明暗で捉える明暗法は、物体を物体として出現させるが、それは、光と影が織り成す世界である。光は物理的に、ものの「かたち」を明らかに曖昧にもし、存在しているものの「かたち」に大きな影響を及ぼす。我々が日常、目にしている存在するものには、色やかたちがあり、その色（固有色）は、「白い～黒い」、面色は「明るい～暗い」という次元で変化する⁶¹。色彩についてのゲーテの物理的な見地と、心理学的見地からの考察は、後の印象派の画家たちに大きな影響を与えた。その印象派が、明治期に日本にも移入されたことからすれば、大観や春草にも大きな影響を与えたといえるかもしれない⁶²。

1863年の美術批評で、フランスの批評家であり詩人のシャルル・ボードレールは、画家たちが新しい時代の様相を描くことを求め、「モデルニテ」を提唱した。モデルニテの要因は、具体的には移ろいゆくもの、消えやすいもの、偶然のものなどであり、彼の著書『現代生活の画家』（1863年）の中で詳しく述べられているが、それは印象派の画家たちの考え方に大きな影響を与えた⁶³。モデルニテは、二節「時間」で述べた、時間的な要素と深く関わり合っているように見える。そして、モデルニテとしての光に注目することで、絵の中で視覚的に見える「色彩の変化」も表現されたのだと思われる。印象派の画家モネは、戸外での光に対する鋭い感覚から、色彩に対する考え方を大きく転換させた。印象派以前の画家は、固有色（対象が持つ色）に明暗を与えていたが、モネは、光の効果によって対象の色彩そのものが変わることを発見した（図49）⁶⁴。固有色という規範から解放された自由な色彩、プリズムの色を基本に明るい色彩と筆触を用いた彼の表現は、後の新印象主義によって「色調分割」として体系化され、抽象画を含む20世紀の芸術に大きな影響を与えることになる。モネは、風景について次のように述べている。

私にとって、風景は、それだけで存在しているのではない。なぜなら、瞬間ごとに外観は変わってゆくから、まわりにあるもの、つまり、絶え間なく変化する光や外気が風景に生命をもたらすのだ⁶⁵。

⁶⁰ J.W.V ゲーテ 木村直司訳『色彩論』 筑摩書房 2001年(第596節 参照)

⁶¹ 金子隆芳『色の科学—心理と生理と物理』 朝倉書店 1995年（「1.3 色彩の現象学」参照）

⁶² 佐藤志乃『「朦朧」の時代』 人文書院 2013年（P.236 15項参照）

⁶³ 『別冊太陽 モネ—光と色の革命児』 平凡社 2007年（P.29 参照）

⁶⁴ 『別冊太陽 モネ—光と色の革命児』 平凡社 2007年（P.16 参照）

⁶⁵ 『別冊太陽 モネ—光と色の革命児』 平凡社 2007年（P.75 「1891年の個展におけるモネの言葉より」参照）

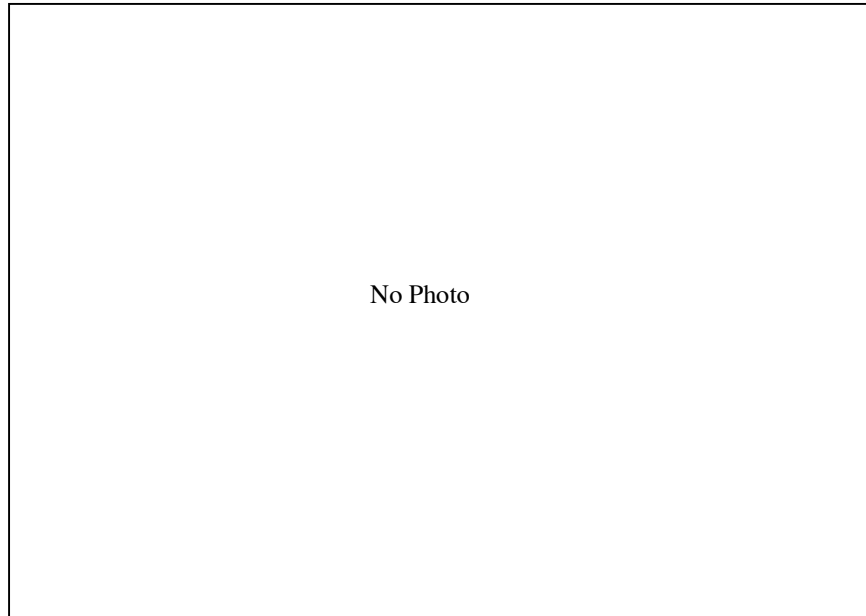


図 49 モネ 「印象 日の出」 1873 年

そもそも、印象派の「印象」とは曖昧な響きであり、impression の原義は「内に押しつけること」であるという⁶⁶。つまり、画家の感覚という身体的なものへの刻印として捉えることができる。モネの根底にあるのは光だが、彼が特に興味をもったのは、刻々と変化する光の変化だった。光には、常に気象と時間が密接に関わってくる。印象派の最大の特徴として挙げられる「戸外での制作」は、光とその変化を、素早く鮮明に捉えるためのものだった。そして心の赴くままに、筆触を表現の一つとして、内的欲求をも表現した⁶⁷。

ゲーテは色彩論の中で、心の動きと色彩の関係性について、「芸術家が自分の感情に身を委ねると、何らかの色彩を帯びたものがすぐに現れてくる。黒が青味を帯びるやいなや、黄色に対する欲求が起こり、この黄色を芸術家は本能的にいくつかに分配し、灯火の中で純粹に使ったり、赤身を加えたり反射の中の褐色として汚くしたりして全体を生気づけ、自分にいちばん適切と思われるようにする」⁶⁸と述べている。私は、目に見える印象を大切にし、心の赴くままに筆を走らせて描く印象派の思考は、人が絵を描く根源を示しているように感じる。

⁶⁶ 『別冊太陽 モネー光と色の革命児』 平凡社 2007年 (P.16 参照)

⁶⁷ カリン・ザークナー＝デュヒティンク 『クロード・モネ』 日本洋書販売配給 2001年

⁶⁸ J.W.V ゲーテ 木村直司訳 『色彩論』 筑摩書房 2001年

<ホイッスラーと朦朧体>

ホイッスラーの「黒と金色のノクターン：しだれ花火」（図 50）は、夜景の雰囲気色彩の明暗で捉えようとしている。花火という人工的な光の中で、儂い光の一瞬を感じるような作品である。ホイッスラーは説明的な絵画ではなく、雰囲気を伝えることを目指した⁶⁹。

同じ時期に、印象派の画家が戸外で制作したのに対して、彼は記憶に留めて印象に残ったものだけを、アトリエで思い出しながら制作し、シンプルで抽象的に捉えた。ホイッスラーの作品は、全体をぼかした淡い色調による大気表現が多いことから、日本画の朦朧体にも共通していると言われる⁷⁰。後に大観や春草は、ロンドンで朦朧体の作品を発表した際、ホイッスラーの表現とよく似ていることから、「東洋のホイッスラー」として新聞に取り上げられた⁷¹。記憶を印象に留めるというホイッスラーの考え方は、絵を描く際の私の思考にも共通する。かすかな一瞬の光や、空気と一体化した光。「光の変化」の記憶は、強い印象と化して私の脳裏に焼き付く。

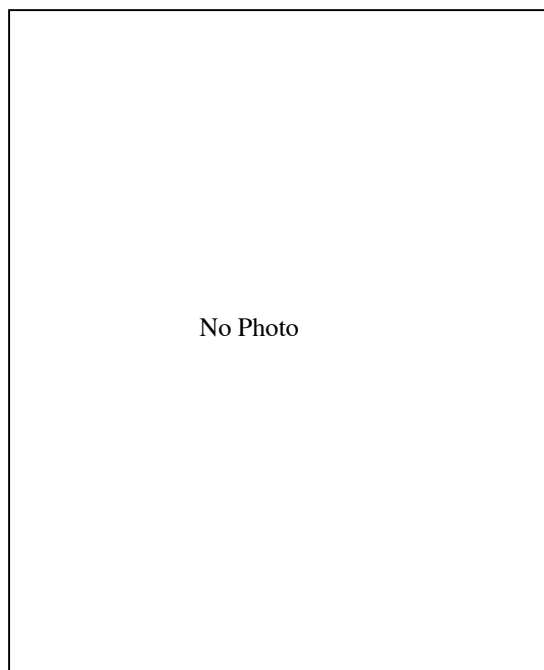


図 50 ホイッスラー「黒と金色のノクターン：しだれ花火」 1875年

⁶⁹ フランシス・ポールディング 訳者吉川節子『ホイッスラー』西村書店 1997年

⁷⁰ 佐藤志乃『「朦朧」の時代』人文書院 2013年 223項

⁷¹ 細野正信「永遠の大道をゆく—横山大観の芸術」（東洋のホイッスラー 参照）
『大観芸術の軌跡、一院展出品作品を中心に—横山大観展・図録』茨城県立美術博物館 1985年

日本では、印象派の影響を受け、空気や光を描いた朦朧体が、1898年頃から始まる。日本画ではそれまで、光線を描くという意識はあまりなかった⁷²。

春草の「夜桜」(図 51)は、夜の闇を照らす月明かりに、桜の若木が浮かび上がる様子を描いたものである。色彩が消えた中に、朧月の柔らかい光を感じさせる表現になっており、光と空気が溶け込んだ夜景になっている。画面の下へ向かって暗くなるぼかしは、光に対する闇を表しているかの様であり、闇が動いているようにも見える。光と色が無くなることでも、存在しているものの「かたち」がゆらぐことがわかる。しばらくして目が闇に慣れてくると、朧な空気に包まれた世界が徐々に現れてくる。

1905(明治 38)年、大観と春草が連名で発表した「絵画について」は、色彩について触れている。色彩は「直感に訴ふるもの」であるから、色彩画は「忘我の快感を与える最捷徑」⁷³だとし、色彩の美しさを追求することを主張する。そして空気を、ぼかしや色彩と一体化させることで、大観や春草の心の動きまでもが、絵の中に溶け込んでいるかのような雰囲気をつくり出している。

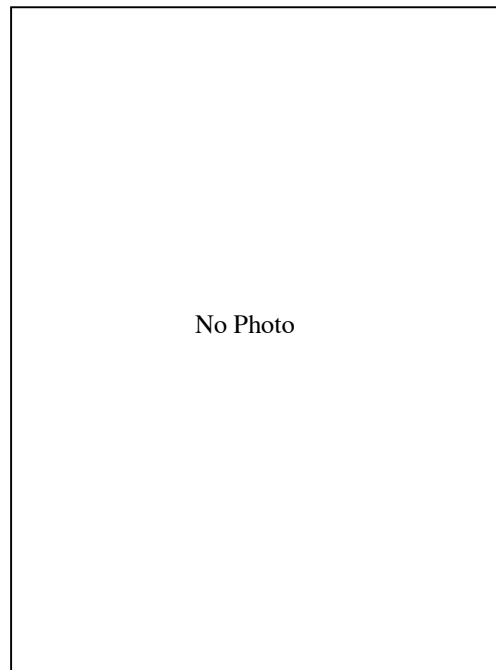


図 51 菱田春草 「夜桜」 1904年

⁷² 佐藤志乃『「朦朧」の時代』人文書院 2013年 参照

⁷³ 佐藤志乃『「朦朧」の時代』人文書院 2013年参照

図 52 は、光を強く意識して制作した自作品である。暖かい春の木々の間から溢れ落ちる木もれ陽をイメージして制作した。光は、存在をよりはっきりと視覚的に浮かび上がらせるが、曖昧にもする。その曖昧になる時を絵に納めたかった。光によってものが引き立つ現象よりも、曖昧で、朦朧となる瞬間に私は惹かれる。色彩が混ざり合い、光が空気に溶け込んで変化する様子に、私は惹き付けられるのである。

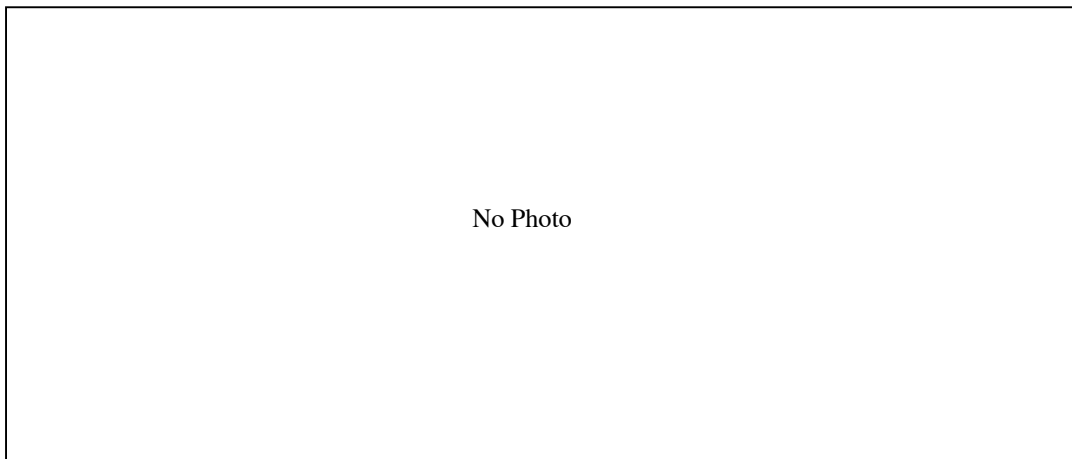


図 52 吉村幸子 「こもれび」 雲肌麻紙・金箔・岩絵具・墨 175×85cm 2011 年

<パウル・クレー>

20 世紀の画家パウル・クレーは、色彩が直接、光を意味することを踏まえて、幾何学的に分節されたリズムある絵画平面、すなわち幾何学形態へと光を変換し、簡略化されたキュビズムの構造で表現した（図 53）⁷⁴。色面をほぼ水平線と垂直線、時には対角線で分割し、光から感じる色彩と自然の自立的な幾何学形とを対峙させた。幾何学化された画面の中で、色彩は光の印象を喚起し、明から暗へ、あるいは暗から明へと段階的に変化している。「潟にかこまれた町」（図 53）での幾何形は、光だけを暗示しているのではなく、波や雲、大気や水も示している。クレーの絵画は、視覚的に見える「かたち」を幾何学化することで、描く対象の印象を、より感覚的、抽象的に表現している。

「芸術は見えるものを再現するのではなく、見えるようにする」のだという彼自身の有名な言葉がある⁷⁵。つまり、見えるものを用いて、見えないものが見えるようにしている、と言え

⁷⁴ 「パウル・クレーの芸術」展図録 愛知県立美術館 1993 年

⁷⁵ 「パウル・クレーの芸術」展図録 愛知県立美術館 1993 年

る。第一章で述べたように、視覚的に認識できる対象は、言葉で区切られ、名指されているが、視覚的な像そのものの「かたち」を見ているのではない。その対象を、言葉によって、観念的に見ているにすぎない。もし見えるものをそのまま把握しようとするならば、観念的な言葉を捨て、視覚的現実を目を向けなくてはならない。「見ること」は能動的であり、自立的であり、精神的かつ身体的な行為であり、言葉では捉えることのできない現実を受け止めることができる。そしてそれは、常に変化している現実と自分が、対峙することである。

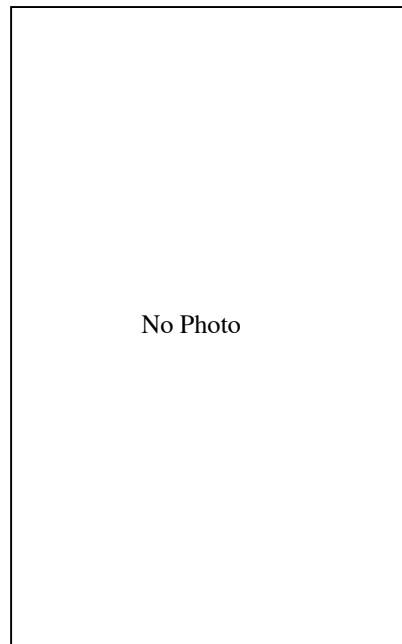


図 53 クレー「瀉にかこまれた町」 1932年

光は、私の目に感覚として伝達され、存在しているものを明確にするだけでなく、不安定にもし、絶対的なものではなくする。光は私に、絵を描くための「自分の色」、「自分の色彩」を与えてくれる。しかしその「自分の色」は、不変のものではなく、流動的でゆらぐものである。光による「かたち」は、物理的、心理的側面の両方からゆらぐ。存在の見え方は、光と空気に包まれることでゆらぎ、私の目の前に現れる。私はそのゆらぎの中から、光の微妙な変化を感じ、追認することで、自己の感覚を奮い立たせるのである。

第三章 存在のゆらぎ—自作について—

<作品について>

これまで、「存在しているものが必ずしもそのものの形象で目の前に現れるとは限らない」という自身のキーワードを基に、「存在」をゆらす要因として、物理的存在としての「空気」と、心理的存在についての「空気」、そしてその2つの空気に関連する水や時間、光など自然界の要素について考察してきた。私が行う芸術活動は、現実の模倣でも、「存在するもの」の再現でもなく、私自身からみた「存在」のゆらぎを表現することである。

私は、実景を基に日本画制作を行っている。存在している場所（風景）をスケッチし、そこから、その場でしか感じるることのできない空気を全身で感じる。自分の視点で簡潔なスケッチをし、構想を練る。自分がふと足を止める瞬間こそが、私自身の「心がゆらぐ」瞬間である。描く場所を意志的に探している時や見ている時には、心のゆらぎの感覚は鈍る。心穏やかに、無の状態にいる時の方が敏感に感じるができる。

私は、取材をしてからすぐに描くことは少ない。脳裏にその風景を焼き付け、自分の中で噛み砕き、作品にしたいと素直に思う瞬間を待つ。その瞬間には、取材した風景はすでに残像でしかなく、私の頭の中で新しいものへと変わっている。スケッチや写真を見直すと、作品は全く違うものになっていることが多い。それは、第1、2章で述べた、物理的、心理的存在としての「空気」と、それらに関連する自然界の要素が、自身の「心のゆらぎ」と交錯することで生まれた新しい風景だからだろう。私の絵の中で、「空気」は重要な位置を占めているが、「水」「時間」「光」の要素も、絵を創る上でなくてはならないものだ。空気を軸に、3つの要素を画面上で自在に操ることで、現実に在るものを消したり、時に強調することで、「存在のゆらぎ」を示す。「存在のゆらぎ」の本質は、自身の感覚からくる「心のゆらぎ」であり、その起点は、ふと足を止めた瞬間である。

本章では自作を取り上げ、「心のゆらぎ」から得た題材を基に日本画を制作する過程と、そこでの「空気」と「水」「時間」「光」の関わり合いについて述べたい。

「新涼」

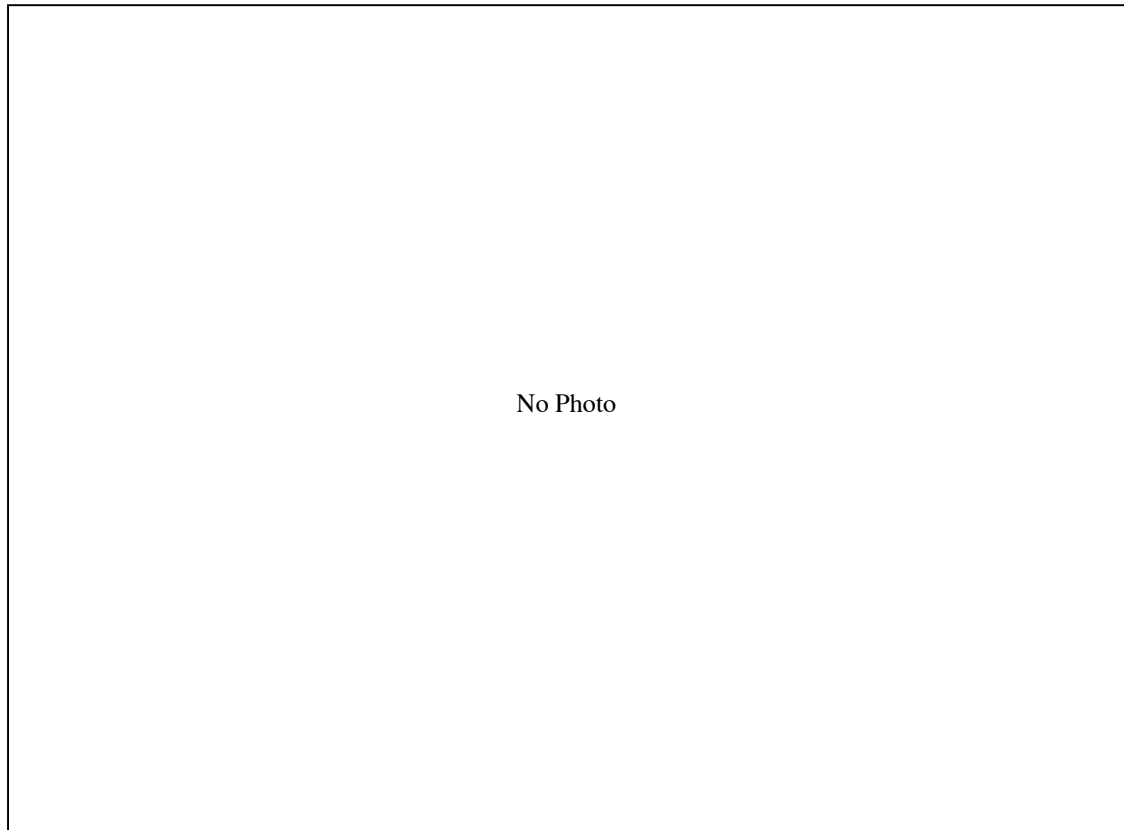


図 54 吉村幸子 「新涼」 白麻紙 銀箔 162×130.3cm 2009年

この作品は、「空気」という漠然としたものを描きたいと意識し始めた初期の作品である。存在は空気によってゆらぎ、消えたり現れたりすることを、冬の利根川に漂う霧からヒントを得た。日常的に起こる自然現象は、そのものが持つ形や色を曖昧にし、私の感覚を刺激する。存在を曖昧にするものとは何なのだろうか考える、きっかけを与えてくれた作品である。抽象的な表現を強く意識し、存在するものを消し、曖昧にすることで新たに生まれる「空気」を描いた。対象物を丁寧に追って厚く絵具を盛って描くというそれまでの方法やめ、素材は白麻紙2号という薄い麻紙を使用。裏面から銀箔を貼り（裏箔）、部分的に揉み紙をし、裏打ち紙を墨で染めてから裏打ちを施した。麻紙が揉まれて傷になった部分は、墨の色が透けて写り、また銀箔を裏から貼ることで、白麻紙のもつ白が光沢をおび、より一層引き立つ結果が得られた。裏から工夫を施すことで、表面に麻紙がもつ柔らかい風合いを残すことができる。色材は、主に胡粉と藍で仕上げている。

「うたかた」

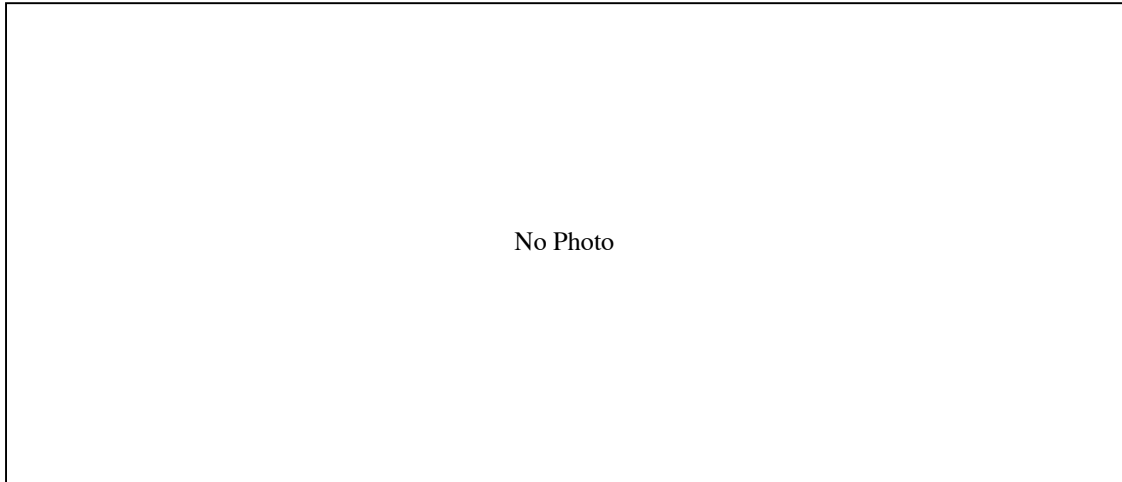


図 55 吉村幸子 「うたかた」 西ノ内紙・岩絵具・墨 322×146cm 2010年

第二章で述べたように、水が流れる現象に漠然と惹かれる。決して止まることのない水の流
れは、何時間見ても飽きない。この作品のテーマは「流れ」である。滝の一瞬を切り取っ
て絵にする際、「流れ」が画面の中で流動的で躍動的なものになるように、水の流れと、空気
の流れ、時の流れを描き合わせる表現を模索した。冬に袋田の滝の上流で取材したこの作品では、
流れを流動的、文様的に捉え、水のうねり、静止と躍動のすべてを、一枚の中に表そうと試み
た。連綿と続く水の流れ、時の流れ、空気の流れに終わりはなく、決まった形も存在しない。
自身が感じる「水のかたち」を追認し、「流れ」と「時間」を重ね合わせる事で、移ろいゆくも
のを強く意識して制作したものである。画紙は、袋田の滝の近くで生産されている西ノ内紙を
使用した。生紙の状態にドーサと墨で下地を作ってから制作に入り、紙の風合いを残しつつ、
主に胡粉、墨、岩絵具で仕上げた。

「空蟬」

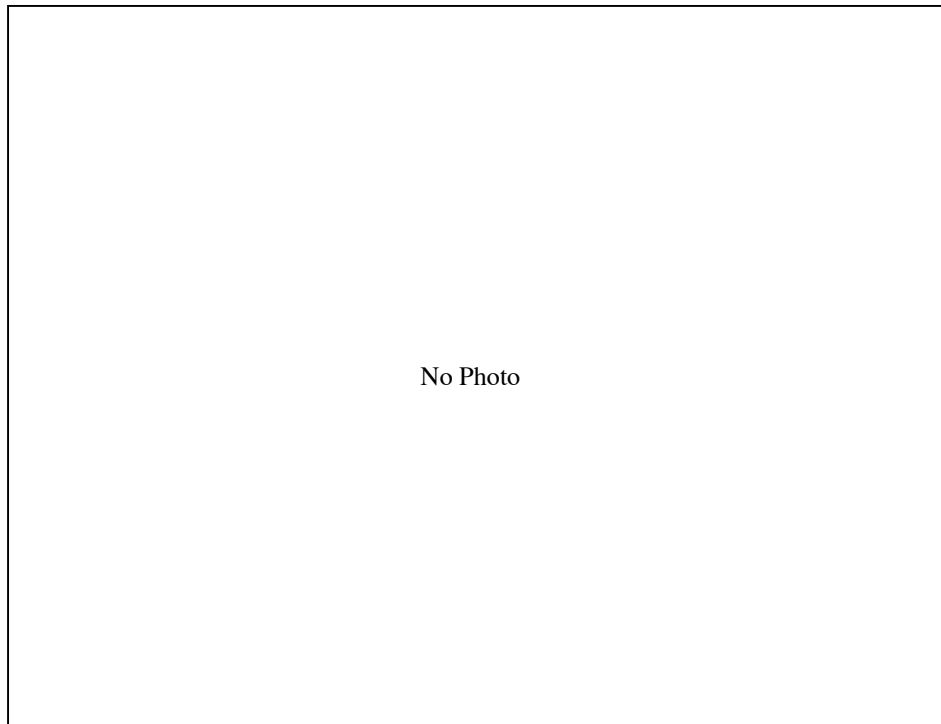


図 56 吉村幸子 「空蟬」 修士修了制作 土佐麻紙・水金箔・岩絵具・墨
227.3×181.8cm 2010年 芸大美術館蔵

現代を生きる私にとっての日常の風景は、高層ビルが立ち並ぶ人工的なものである。この日々の何気ない生活から受ける微かな刺激を、作品へと結びつける。私はこれまで風景を絵にする時、山、川、海などの風景こそが自然な風景と思い込み、私の身近にある環境よりも自然環境を好んで制作していた。ある時、私にとっての自然な風景とは一体何なのだろうかという問いから、身近にある建造物に目を向けるようになった。現在私が住む東京も、生まれ育った名古屋も、すでにそうした自然環境は少なく、人工的で人の気配が常に漂う町並みの方が、私にとって自然な風景であることに気がついた。人工物は、時間の経過をより強く意識させる。朽ち果て、再生し、進化と発展を遂げる。連綿と続く、変化、同時にその人工物の空虚感を感じさせる。本図は、銀座4丁目の交差点の取材を元に制作している。時代の最先端を突き進み、大勢の人が行き交い、眠ることのない銀座の早朝は、夜の華やかさから一変し、ほんのひと時だけ、静けさを取り戻す時間がある。そこに漂う空気は、一日の始まりを暖かく包み、すべてに平等に、新しい一日の始まりを与える。時代の変化と人の気配の中に存在する「一瞬の静けさ」を表現した作品である。

「霧零」

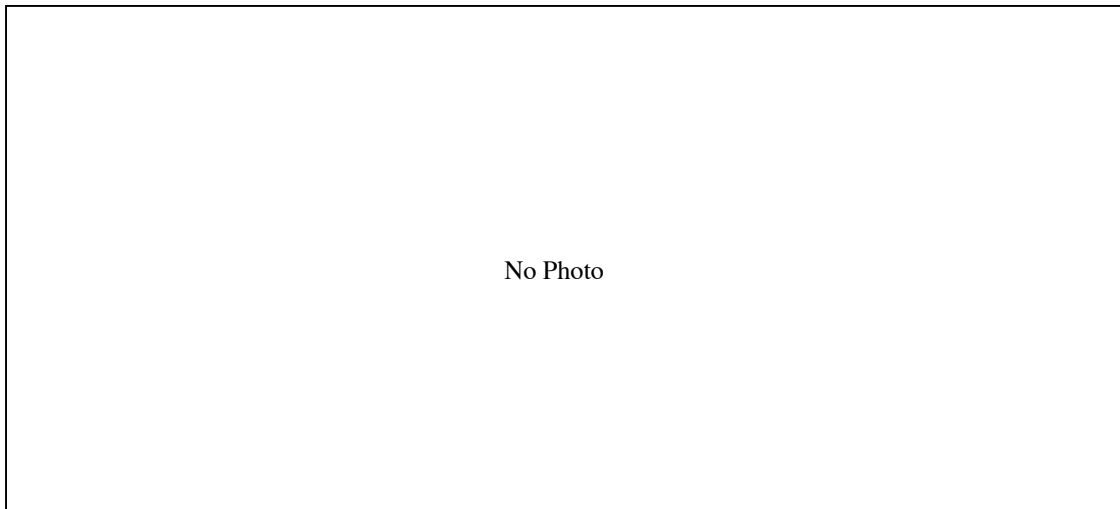


図 57 吉村幸子 「霧零」 赤麻紙・岩絵具・墨 320×158cm 2011年

光があることで、ものの存在を視覚で確認することができるが、夜になると太陽の光は沈み、おぼろな月明かりと人工的な街灯やネオン、家々の灯りが街を照らす。芸大の取手校舎で制作を行っていた頃のこと。学校から帰宅する時間は、辺り一面が田んぼで街灯が乏しいため、道は真っ暗闇になる。暗闇からみる空の色は、朦朧とした明かりを放ち薄明るい。人工物に囲まれているのに、地面と空の関係が自然にもどっているような、妖艶な空気に包まれていた。建物はシルエットになり、灯だけが静かにとる瞬間を表現した。何の変哲もない無機質な昼の風景から一変し、暗い夜景の嫣然とした空気が、私を刺激した。遮るものが一切なく、横一面に広がる田園風景の中で、存在するものが視覚的に曖昧になる「闇と光」を意識して制作した。画紙は赤麻紙を使用し、画面半分から下を、墨と胡粉で揉み紙を施している。画面上半分は、赤麻紙の紙自体の色を生かして制作した。

「霞立つ」

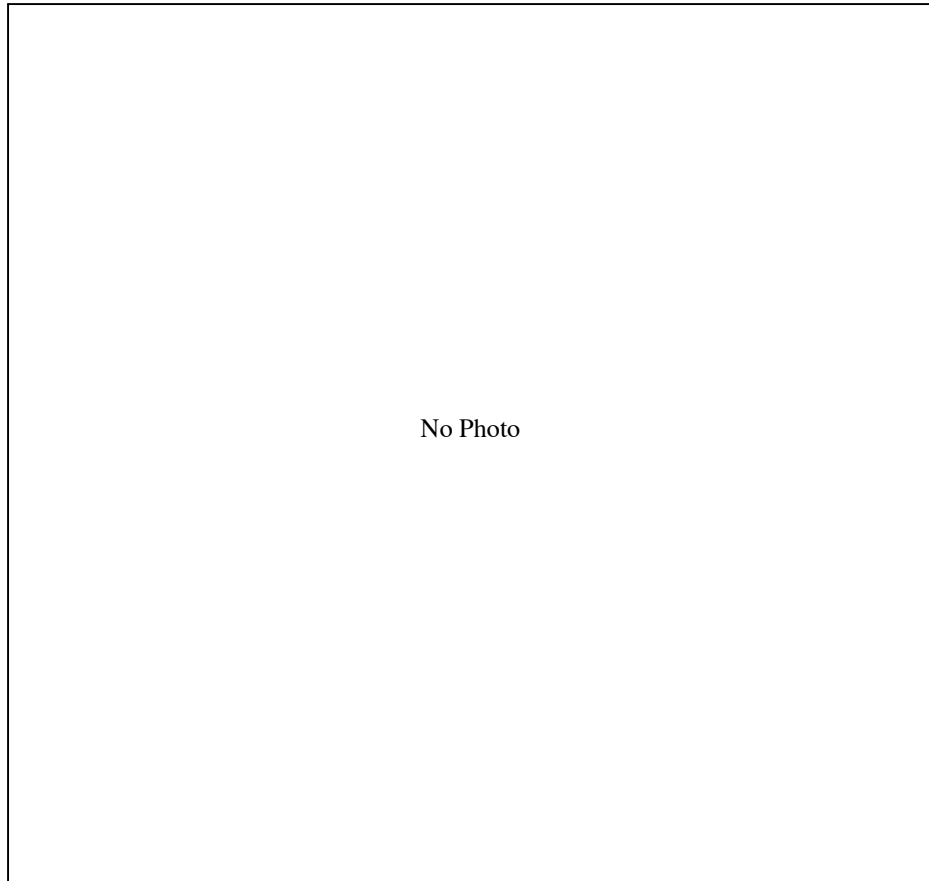


図 58 吉村幸子 「霞立つ」 雲肌麻紙・岩絵具・墨
100×100cm 2011年 第66回春の院展

建造物の形は面白い。先端の形や外観は様々で、同じ風景は決して存在しない。建造物の先端は、空と建物の境界として見ることもできる。絵にする時は、その境界を曖昧にし、空気の中に溶け込むように描く。空の部分を大きくあけ、画面上に抜ける空間を作る構成は、意図的なもので、空気がすべてを包み込む存在であることを強調している。この作品は、銀座一丁目付近の取材をもとに制作した。中央に建つビルに施した文様は、幾何学的な建造物の中に柔らかい印象を与えるため、遊びとして入れた試みである。

また「空気」は、存在しているものを霞ませる。絵の中から、目には見えない空気を、ビルの間を流れる「風」を感じるように表現した。

「モンマルトルの朝」



図 59 吉村幸子 「モンマルトルの朝」 土佐麻紙・岩絵具・墨
162×162cm 2011年 第96回院展

博士課程在学中、フランスに一月間取材に行った。石畳のモンマルトルの町並みは、華やかなパリの街の中で、一際違った空気を漂わせる。どこか薄暗く、不思議な空気を放つモンマルトル、偉大な先人の画家たちが愛した街を、私も感じたかった。そして私が感じたパリに漂う、日本とはちがう「空気」を表現しようと試行錯誤した。結果は少しもたついた仕上がりになってしまったが、そこに漂う、見えない「空気」を強く意識して描いた作品だ。心のゆらぎは、存在に変化を与える。しかしこの作品に関しては、印象だけが先行してしまい、心のゆらぎが自分の中で処理しきれなかった作品ともいえる。

「パリの秋思」

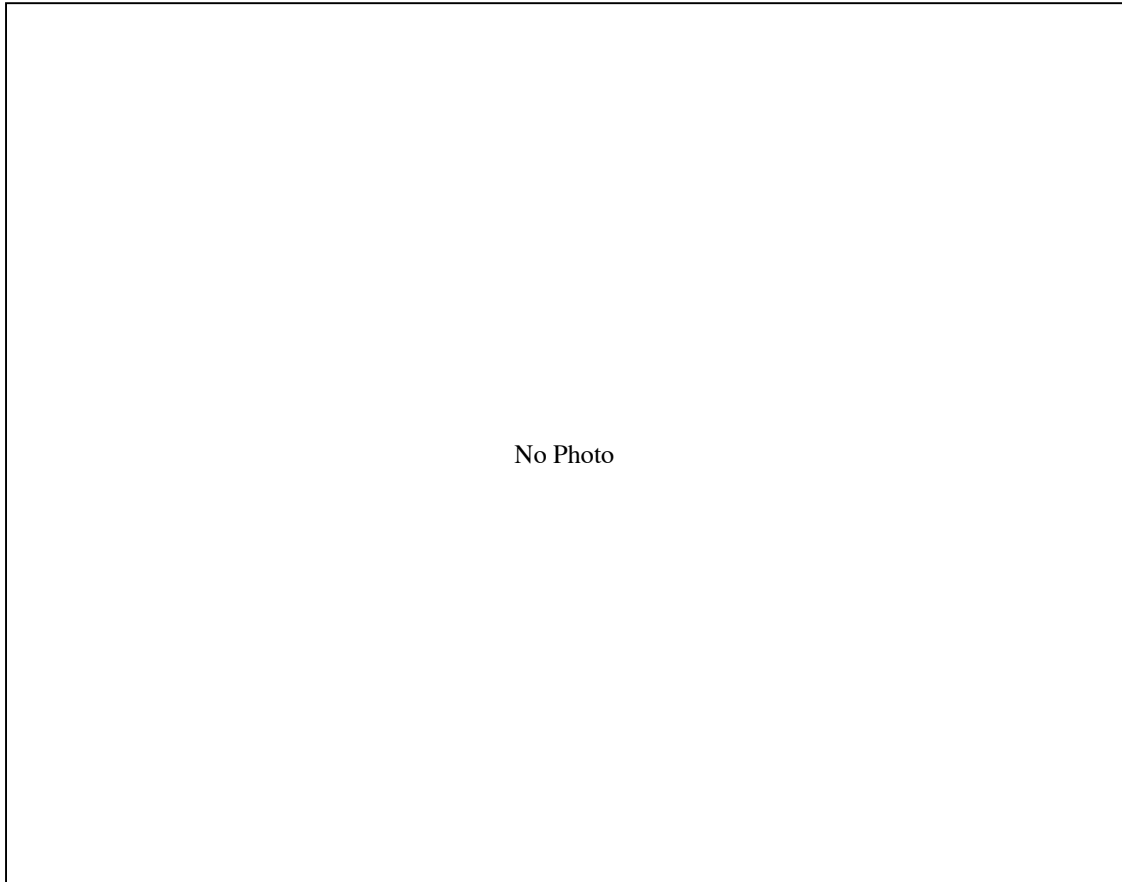


図 60 吉村幸子 「パリの秋思」 雲肌麻紙・岩絵具・墨 225×170cm 2012年 第97回院展

フランスの町並みは迷路のようで、細い路地から垣間見える街は、より一層華さを増す。しかし細い路地を突き進んでいくと、少し薄気味悪い不安な気持ちになることもある。夜に白い年期の入った古く高い建物が迫ってくると、怖い絵本の世界に閉じ込められたような気分になる。不思議な空気を放つ建物の美しい白が浮き立たせる一方、その先に潜む暗く妖艶な世界の「空気」を、画面には収まりきれないモチーフのスケール感の中に描き合わせる工夫をした。直線的な動きの中に遊びを効かすことで、画面の中にリズムが生まれ、存在が見え隠れする。大胆な構図の中に、パリの風景に感じた「心のゆらぎ」を、空気と光による「存在のゆらぎ」として表現したものである。

「雪明かり」

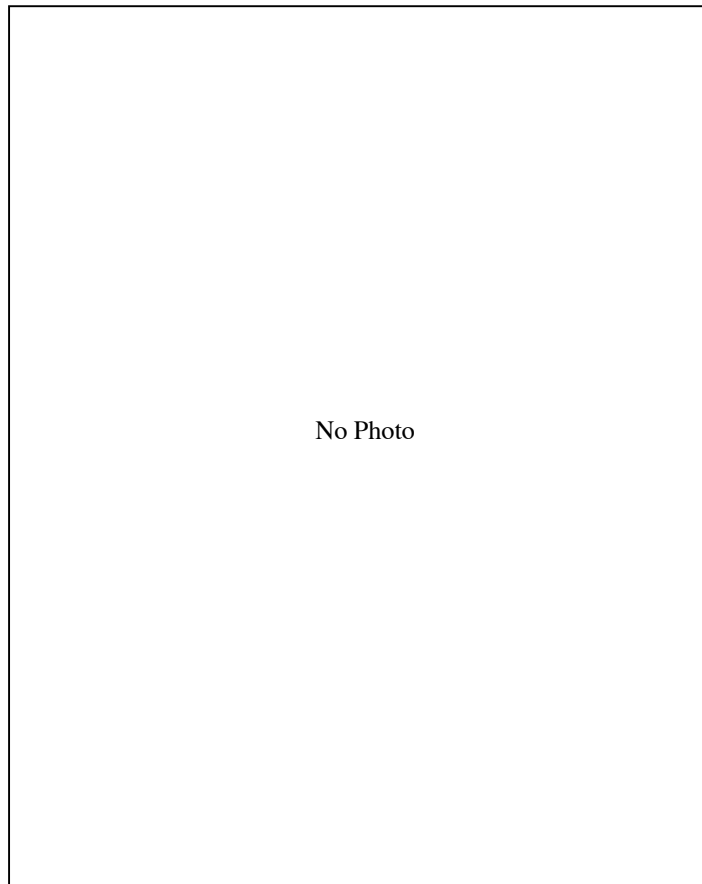


図 61 吉村幸子 「雪明かり」 石州紙・岩絵具・墨 91×116.7cm 2012年

雪は、私にとって特別なものだ。雪の恐ろしさは体験したことがないが、雪が降ることで辺り一面の景色は一瞬に変化する。在るものが一夜にして覆い隠され、白銀の美しい世界に生まれかわり、普段とは全く異なる「空気」を放つ。私が生まれ育った名古屋市では、雪は年に1, 2回、多い年でも4, 5回しか降ることがなかった。まれに降る雪に私は高揚し、朝起きて窓を開けた瞬間、真っ白に変化した景色を見ることがとても好きだった。時間が経ち、次第に溶けていつもの風景にもどっていく姿に、哀しみを覚えた記憶がある。雪が降る冬の空気はとても澄んでいる。普段よりも、在るものがよく見えるようになる空気の中で、雪は、在るものを容赦なく覆い隠す。本図は、福島の会津地方に取材に行った時のスケッチを基に、空気から感じる「時間」と「存在のゆらぎ」を強く意識して制作した。

「風花」

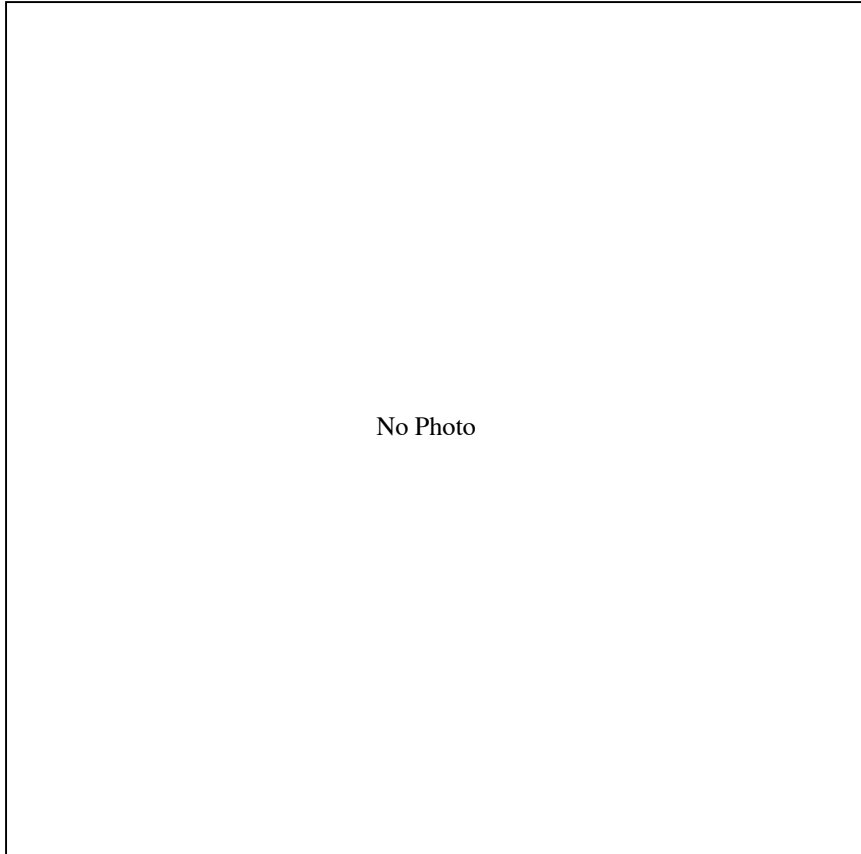


図 62 吉村幸子 「風花」 土佐麻紙・岩絵具・墨 100×100cm 2013年 第68回春の院展

本図は、イタリア、ミラノから車で2時間ほど離れた、ベルガモの街の取材を基に制作した。イタリアの街のグレーの色調の印象を大切にして、歴史を感じさせる建物の独特な雰囲気表現を目指した。高台から見る景色は、統一感があり、イタリア独特の美しい空気に包まれていた。石造りの町並みの細い道を歩くと、光が当たる場所と当たらない場所がはっきりと分かれていた。開いた空が見える場所は少なく、日本よりも全体的に建物が高いため、暗い印象が強かった。薄暗い路地を抜けた先に見えたこの風景は、暖かな空気を纏ったほっとする風景だった。静けさの中に微かな動きとゆらぎを感じ、その表現に試行錯誤を重ねた作品である。

「うつろい」 <提出作品1>

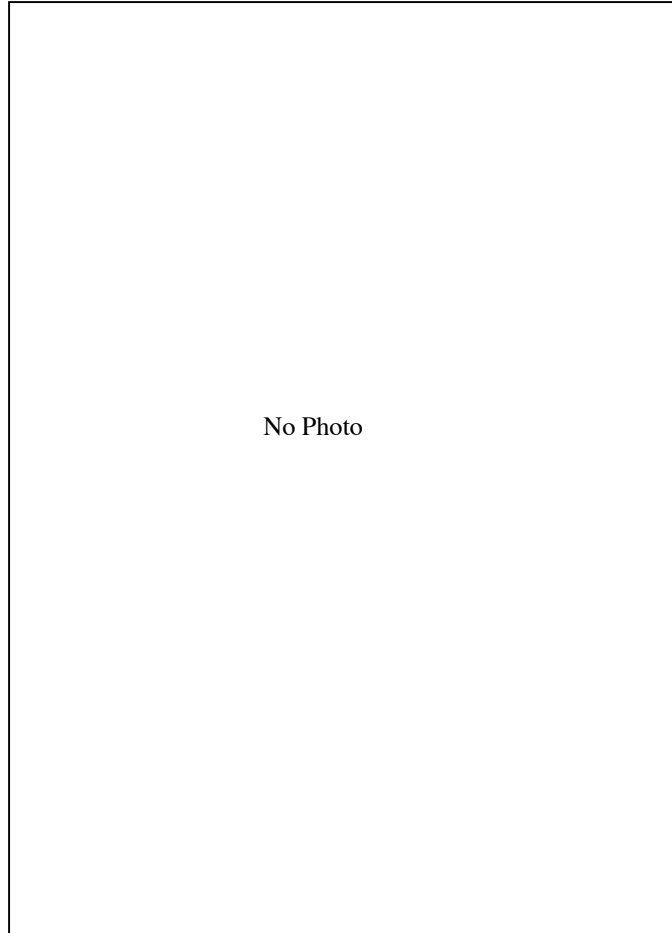


図 63 吉村幸子 「うつろい」 土佐麻紙・岩絵具・墨 130.3×194cm 2013年

本図では、冬の日黒川をモチーフに、澄んだ夜明けの空気を表現した。この風景に足を止めるきっかけとなったのは、真冬の夜だった。夜のこの場所は、真っ暗でシルエットも見えない。街灯や家々の灯によって存在しているものたちが浮き上がり、昼間とは全く別の顔を私に見せてくれた。この風景には、「水」「時間」「光」の要素が初めからある。描き始めた当初は、自身の中で咀嚼が甘くなり、空気と交錯させる以前に、既にそこに在るものや夜に出会った光景に引きずられる形になり、思うように筆が進まなかった。

存在は、見えないものを追うことで、絶対的なものではなくなる。見えるものを追うだけでは、「存在のゆらぎ」の表現としては成り立たない。そして、実風景を咀嚼するために、描く対象（存在）と自身の心との距離感が、「存在のゆらぎ」を表現する上で重要になることを実感した作品である。

「うつろい」 <提出作品2>

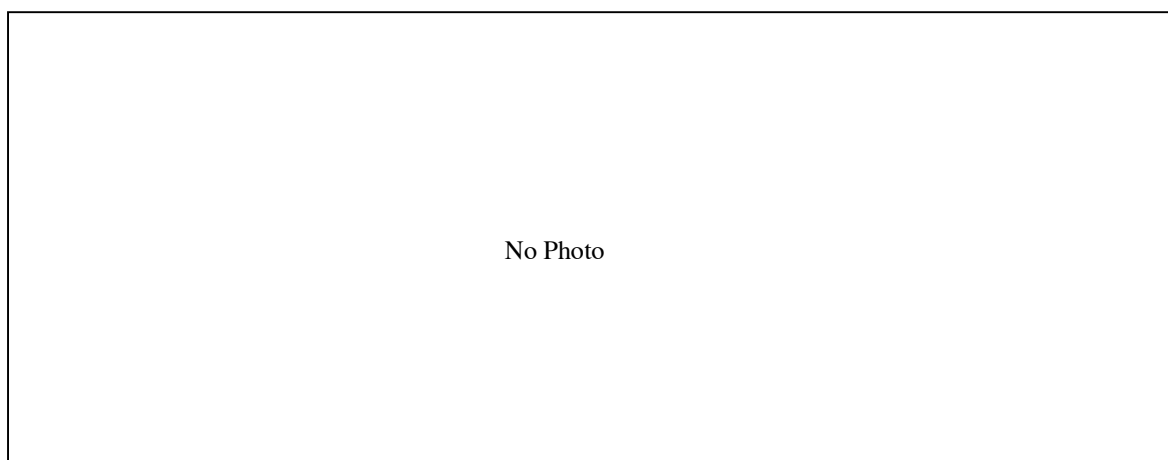


図 64 吉村幸子「うつろいーランドキャニオン」雲肌麻紙・岩絵具・墨 540×154cm 六曲一隻 2013年

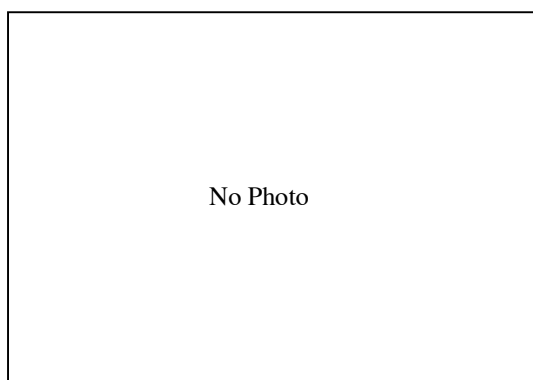


図 65 「うつろいーランドキャニオン」 部分

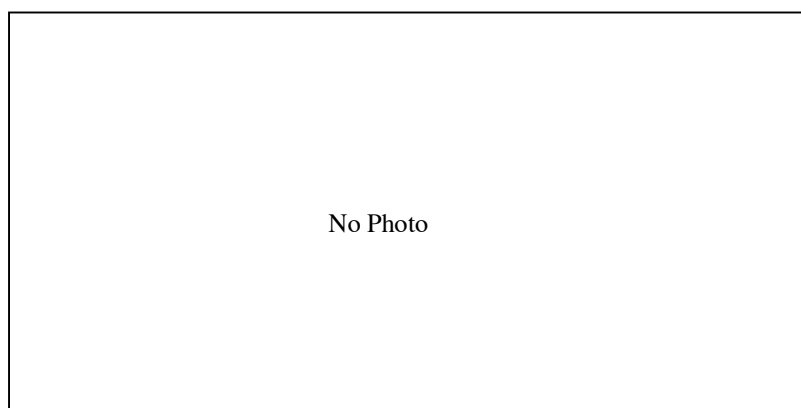


図 66 「うつろいーランドキャニオン」 展示風景

本図は、グランドキャニオンをモチーフに制作した。第一章で述べた、グランドキャニオンが一瞬で消え去った「存在のゆらぎ」の体験をもとに、大自然が織り成す自然美と、私が感じる美との融合を目指した。「存在しているものが必ずしもそのものの形象で目の前に現れるとは限らない」という真意を、一番分かりやすく示した場所であり、実感した所である。この広大な景色は、長い年月をかけて現在の姿になり、今も変化し続けている。二度と同じ見え方をすることはなく、常に神秘的な空気につつまれている。広大な景色は、光の当たり方によって全く異なる表情で現れ、時間によって変化し続ける。「存在」をゆらす物理的存在としての「空気」と、心理的存在としての「空気」、そしてその2つの空気に関連する「水」「時間」「光」が、広大なグランドキャニオンの中で交錯する。そこには、人工的な音はなく、自然の微かな音を感じる事ができる。全身で自然の存在を感じることができ、いつまでも眺めていられる。

この屏風は、9年間の制作の中で、最も苦しく難しく、そして一番勉強になった作品だ。日本画におけるすべての失敗をした。モチーフに引っ張られずに、日本画の特性を生かしながら自らの表現を画面に表すことの難しさを、改めて痛感した。その過程は、私自身の人としての未熟さを実感させ、技量不足や意志の弱さなど、これから先の画業における自身の問題点が浮き彫りになった。

グランドキャニオンは、私にはまだ早い題材だと危惧したが、この博士課程において、自身の絵画の節目として制作した事で、20年後、もしくは30年後に、また心から挑戦したいと思えるモチーフとなり、新たな目標になった。

「うつろい」 < 提出作品 3 >

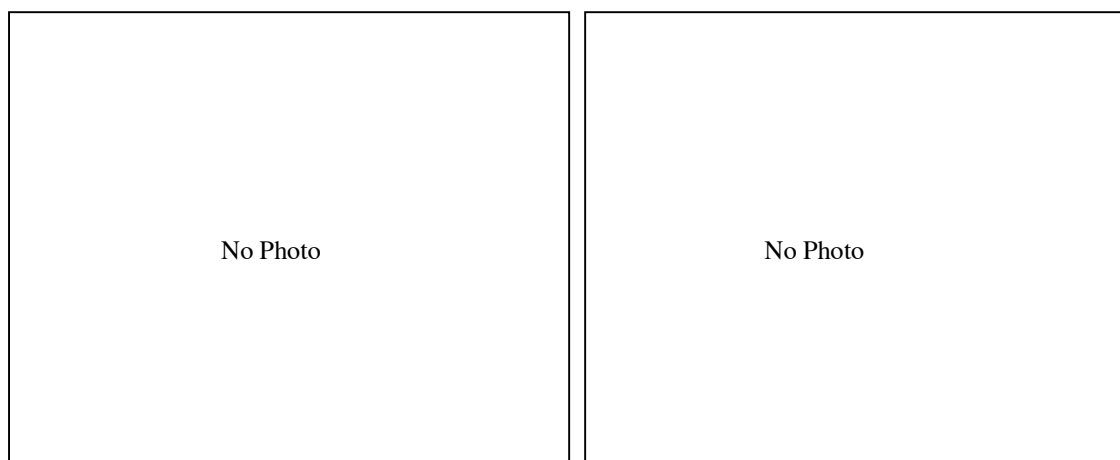


図 67 吉村幸子

左「うつろいー

ピアッツァ・コルドゥージオ広場Ⅰ」

雲肌麻紙・岩絵具・墨 145.5×112cm 2013年

図 68 吉村幸子

右「うつろいー

ピアッツァ・コルドゥージオ広場Ⅱ」

雲肌麻紙・岩絵具・墨 145.5×112cm 2013年

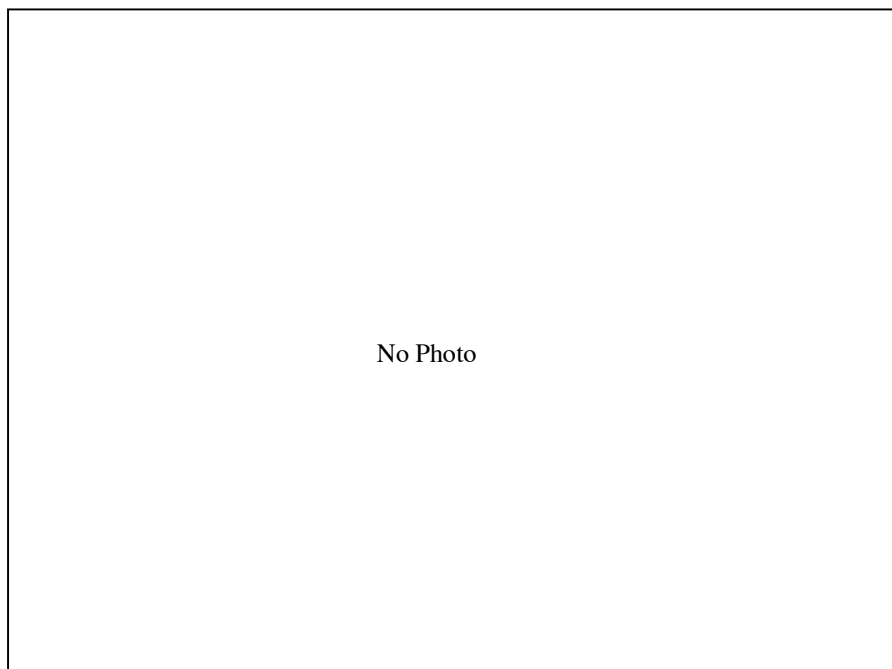


図 69 吉村幸子 左「うつろいーピアッツァ・コルドゥージオ広場Ⅰ」 拡大図

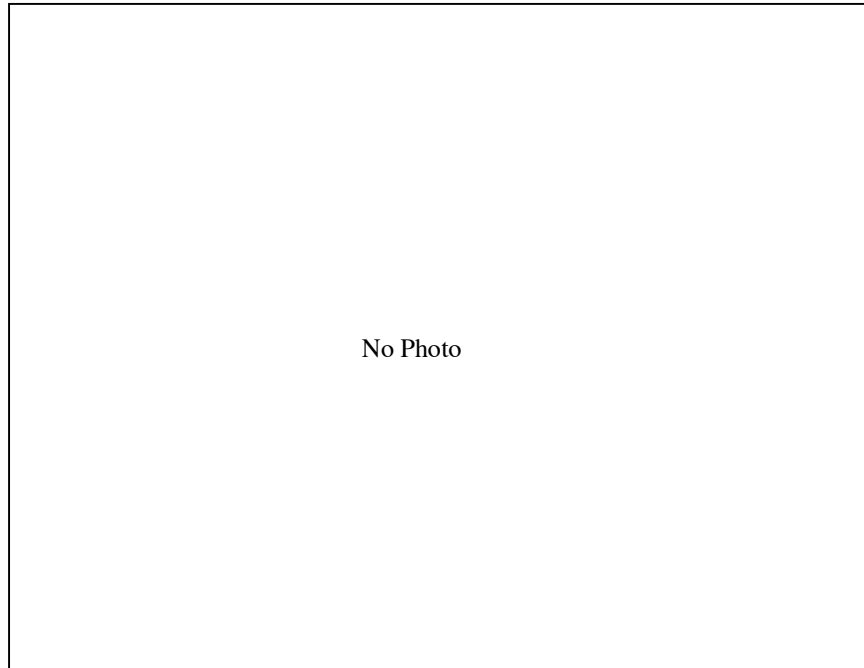


図 70 吉村幸子 右「うつろいーピアツァ・コルドゥージオ広場Ⅱ」 拡大図

本図は、イタリア・ミラノのピアツァ・コルドゥージオ広場をモチーフにした、2枚で1対の作品である。一枚の絵から流れる空気を、横に続くもう一枚の画面に伝え漂わせることを意図したが、あえて画面との境界をつくり、各一枚の作品として独立させている。2作品を並列させることで、境界を超えて漂い繋がっている「空気」と通しての「存在のゆらぎ」を表現した。

広場を中心に道が様々な方向へと広がり、その上をトラム（イタリアの路面電車）が走る。私は外国に、終わりのない道が存在するように感じる。それは、未知の世界に導いてくれる道であり、自らの意志で選んで進む道でもある。このピアツァ・コルドゥージオ広場もそう感じた場所である。

「空気」の中に、「水」「時間」「光」を交錯させ、目には見えないが確かにそこに存在しているものを感じ、それを表現する行為こそが、「存在のゆらぎ」である。実景をもとに、視覚的には存在しないが確かにそこに存在しているものまで、すべてを全身で感じ見ることから「存在のゆらぎ」は始まる。これまで、多くの建造物をモチーフに選び制作してきた。直線的な「かたち」は、私に画面構成上の自由をより強く与えてくれる。実際に在る建造物を自身のかたちの解釈で削ぎ落とし排除した中に残る「かたち」は、目には見えないものの存在をより強調する。自身の心のゆらぎから得た瞬間を、画面の中で構成し、見えないものを追認することで、絵の中に新しい空気を漂わせる新たな「存在」が生まれるのである。

おわりに

「存在」は、言葉という境界によって存立した。本論文では、本来、実体がないものとしての「空気」を考察し、目には見えない空気と、心が感じる空気としての存在を検証した。この二つの意味を持つ空気は、混沌としたこの現実の中で、境界を持たずに存在している。目に見えるものは、空気によって見え方が変わり、心の状態によっても現れ方が変わる。そして、水、時間、光の要素が空気と交わることにより、目に見えるものの「かたち」も変わる。この三つの要素（水、時間、光）は無形であり、空気と交わることができる。空気と交錯して存在に働きかけることで、あるものが見えなくなったり、より強く見えたりする。そして、形を変えて現出し、ものともとの境界も曖昧にする。地球上に存在しているものは、空気の中で常に「ゆらぐもの」として考えることができるのではないだろうか。

私は、空気はものともとの境界をなくし、見えるものを曖昧にする存在と捉えている。「曖昧」や「朦朧」は、昔からあまり良い意味の言葉としては使われてきておらず、本論文で度々言及した「朦朧体」も、ごまかすといった意味の批判から、名付けられた言葉である。「曖」にも「昧」にも、「暗い」という意味があり、そこからはっきりしないという意味になったのだが、中国の文献では「美德」としても使われていたという⁷⁶。「奥深くて、かすかなもの」という美しいものを、曖昧としていたのである。近代精神の中で、はっきりしないものは善くないという解釈に変化していったのだろう。

また物理学での「ゆらぎ」は、何か真意を隠す「邪魔なもの」として捉えられている。しかし私は、この否定的なニュアンスで語られる曖昧や朦朧、ゆらぎなど、極めて抽象的なものにむしろ魅力を感じる。このベールに包まれたような魅力的な世界観は、私の目指す究極の美であり、私の心を落ち着かせる世界である。あるものを否定するのではなく、あるものをすべて包み込み、境界を曖昧に見る世界の追求は、「空気」を通して、見えないものを追う事が重要である。五感を研ぎ澄ました時、空気から感じる「何か」が、そこに存在する。その「何か」は不可視なもので、とらえどころのない感覚でしかないが、必ず、心理的側面から自身が感じる空気をゆらす。自身の中で噛み砕き、「空気」と「水」「時間」「光」を交錯させ、描きながら見えないものを追認することで、絵の中に新たな「存在」が生まれるのである。そしてその存在は、絶対的なものではなく、常に流動的でゆらぐものとして捉える事が可能になる。私が行っている芸術活動は、「描くこと」で、それを「見せる」ことである。見えないものを見ようとする行為は、存在をゆるがすことと類似する。そしてその「存在のゆらぎ」が、私の中で浄化され、記憶として心に残り、私の内部の欲求を表現することにつながるのではないだろうか。様々

⁷⁶ ゆらぎ研究会編『ゆらぎの科学7』 森北出版 1997年 中西進 <古代人の思考とカオス> (p.27 参照)

な「ゆらぎ」の中で生きている私にとって、その微妙な変化をみせる「ゆらぎ」の発見こそ、私の芸術の起点であり、それを追求し表現することで「存在のゆらぎ」が成立する。

実際の風景から自己と深く対峙し、制作していく一連の流れの中で、この描くという行為が、繰り返される時の流れの中で、自身の心の存在、内部の欲求を表現するものであることを目指したいと思う。

参考文献

- 市古貞次校注『新訂 方丈記』 岩波書店 1989年
- 石原信次『知っておきたい水のすべて』 インデックス・コミュニケーションズ 2004年
- 遠藤周作『本当の私を求めて』 集英社 1990年
- 岡倉天心／桶谷秀昭訳『英文収録 茶の本』 講談社 1994年
- 岡倉天心／櫻庭信之 斎藤美洲 富原芳彰 岡倉古志郎 訳
『茶の本、東洋の目覚め、東洋の理想』 筑摩書房 2012年
- 岡本太郎『今日の芸術 時代を創造するものは誰か』 光文社 1999年
- 岡本太郎『自分の中に毒を持って』 <あなたは“常識人間”を捨てられるか>
青春出版社 1988年
- 金谷治訳注『莊子 第一冊 内篇』 岩波書店 1971年
- 金谷治訳注『莊子 第二冊 外篇』 岩波書店 1975年
- 金子隆芳『色の科学—その心理と生理と物理』 朝倉書房 1995年
- 河原英介『色彩いろいろ辞典』 ビジネス社 1984年
- J・W・V・ゲーテ／木村直司＝訳『色彩論』 筑摩書房 2001年
- 九鬼周造／全注釈 藤田正勝『「いき」の構造』 講談社 2003年
- グランスドルフ／プリコジン著 /松本元 竹山協三 共訳
『構造・安定性・ゆらぎ—その熱力学的理論』 みすず書房 1977年
- 佐々木健一『美学事典』 東京大学出版会 1995年
- 佐藤志乃『「朦朧」の時代 大観、春草らと近代日本画の成立』 人文書院 2013年
- 色川大吉『明治の文化』 岩波書店 1970年
- 白州正子『木』 <なまえ・かたち・たくみ> 平凡社 2000年
- 白州正子『美は匠にあり』 平凡社 2004年
- 白州正子『名人は危うきに遊ぶ』 新潮社 1999年
- 白州正子『かくれ里』 愛蔵版 新潮社 2010年
- ニュートン／島尾永康訳『光学』 岩波書店 1883年
- 千足伸行監修『新 西洋美術史』 西村書店 1999年
- 高橋健二編訳『ゲーテ格言集』 新潮社 1952年
- 高橋信次『原説・般若心経—これが般若心経だ—』 フェイス出版 1972年
- 『日本の美学1 創刊号 特集 旅』 ペリかん社 1984年
- 『日本の美学2 特集 連続』 ペリかん社 1984年
- 『日本の美学4 特集 音』 ペリかん社 1985年

- 『日本の美学 5 特集 色』 ペリかん社 1985 年
- 『日本の美学 7 特集 都市』 ペリかん社 1986 年
- 『日本の美学 8 特集 宴』 ペリかん社 1986 年
- 『日本の美学 10 特集 自然』 ペリかん社 1987 年
- 『日本の美学 16 特集 日本人の空間意識』 ペリかん社 1991 年
- 『日本の美学 17 特集 幻想』 ペリかん社 1991 年
- 『日本の美学 19 特集 時間』 ペリかん社 1992 年
- 『日本の美学 20 特集 笑い・関係としての笑い』 ペリかん社 1993 年
- 『日本の美学 22 特集 老い…成熟へのドラマ』 ペリかん社 1994 年
- 『日本の美学 23 特集 夜…めぐり来る神秘の時』 ペリかん社 1995 年
- 『日本の美学 26 特集 光』 ペリかん社 1997 年
- 『日本の美学 27 特集 水』 ペリかん社 1998 年
- 『日本の美学 28 特集 橋』 ペリかん社 1998 年
- 『日本の美学 31 特集 年中行事』 燈影舎 2000 年
- 『日本の美学 33 特集 間』 燈影舎 2001 年
- 『日本の美学 35 特集 影』 燈影舎 2002 年
- 『日本の美学 36 特集 風』 燈影舎 2003 年
- 高村光太郎訳『ロダンの言葉抄』 岩波書店 1960 年
- 瀧口修造『パウル・クレー語論集 解題』 佐谷画廊 1990 年
- 武者利光編『ゆらぎの科学 1』 森北出版 1991 年
- 武者利光編『ゆらぎの科学 2』 森北出版 1992 年
- 武者利光編『ゆらぎの科学 3』 森北出版 1993 年
- 武者利光編『ゆらぎの科学 4』 森北出版 1994 年
- 武者利光編『ゆらぎの科学 5』 森北出版 1995 年
- 武者利光編『ゆらぎの科学 6』 森北出版 1996 年
- 武者利光編『ゆらぎの科学 7』 森北出版 1997 年
- 武者利光編『ゆらぎの科学 8』 森北出版 1998 年
- 武者利光編『ゆらぎの科学 9』 森北出版 1999 年
- 武者利光編『ゆらぎの科学 10』 森北出版 1999 年
- 鴨長明／武田友宏＝編『ビギナーズ・クラシック 方丈記 (全)』 角川学芸出版 2007 年
- 田中英道『日本美術全史 世界から見た名作の系譜』 講談社 2012 年
- 谷川俊太郎 三田誠広 池田晶子 他著『目で見ると心で見ると』 草思社 1999 年
- 谷崎潤一郎『陰翳礼讃』 中央公論新社 1975 年

谷崎潤一郎『文章読本』 中央公論新社 1975年
辻惟雄『日本美術史』 美術出版社 1991年
東京国立文化財研究所編『人のくかたち>、人のくからだ>—東アジア美術の視座』
平凡社 1994年
外山滋比古『思考の整理学』 筑摩書房 1986年
トルストイ／原卓也 訳『人生論』 新潮社 1975年
中谷宇吉郎『雪』 岩波書店 1994
中西進『ひらがなでよめばわかる日本語』 新潮社 2008年
中山康夫『科学哲学』 人文書院 2010年
中村元 監修『新・仏教辞典』 誠信書房 1962年
パウル・クレー／西田秀穂 松崎俊之訳
『パウル・クレー手稿 造形理論ノート』 美術公論社 1988年
W・ハフトマン／西田秀穂 本木幸一
『パウル・クレー 造形思考への道』 美術出版社 1982年
ハイディガー著／熊野純彦 訳『存在と時間』 岩波文庫 2013年
ハイディガー著／川原栄峰訳『形而上学入門』 平凡社 1994年
橋本博英『私の絵画讃歌』 風媒社 1989年
藤田治彦『風景画の光 ランドスケープ・ヨーロッパ・美の掠奪』 講談社 1989年
『別冊太陽 横山大観』 平凡社 2006年
星野道夫『イシュニック「生命」—アラスカの原野を旅する』 新潮社 1998年
リルケ／高安国世 訳『若き詩人への手紙 若き女性への手紙』 新潮社 1953年
ルース・ベネディクト／長谷川松治 訳『菊と刀 日本文化の型』 講談社 2005年
前田英樹『絵画の二十世紀 マティスからジャコメッティまで』
日本放送出版協会 2004年
前田恭二『やさしく読み解く日本画 雪舟から広重まで』 新潮社 2003年
松本清張『岡倉天心』 河出書房新社 2012年
モーリス・セリュラス／平岡昇 丸山尚一訳『印象派』 白水社 1992年
山本静山『円照寺山村御流のいけばな「花のながれ」』 主婦の友社 1992年
山本七平 増原芳彦『色即是空の研究』 日本経済新聞社 1984年
飲茶『史上最強の哲学入門』 マガジン・マガジン 2010年
飲茶『史上最強の哲学入門 東洋の哲人たち』 マガジン・マガジン 2012年
飲茶『哲学的な何か、あと科学とか』 二見書房 2006年
横山大観記念館編『大観の画論』 鈺鼓洞 1993年

和辻哲郎『風土—人間学的考察』 岩波書店 1979年
H.フォション／杉本秀太郎訳『改訳 形の生命』 平凡社 2009年
INAX ミュージアムブック『泡と湯気—愉楽の発見』 INAX 出版 2010年
I.プリゴジン／安孫子誠也 谷口佳津宏 共訳『確実性の終焉』 みすず書房 1997年
I.プリゴジン／I.スタンジュール /伏見康治 伏見譲 松枝秀明
『混沌からの秩序』 みすず書房 1987年

<日本画素材>

吉岡常雄『日本の色<植物染料のはなし>』 色彩館 1983年
吉岡幸雄『日本の色辞典』 紫紅社 2000年
江幡潤『色名の由来』 東京書籍 1984年
山崎青樹『草木染 染料植物図鑑』 美術出版社 1985年
紙の博物館編『紙のなんでも小辞典』<パピルスからステンレス紙まで>
講談社 2007年
久米康生『すぐわかる和紙の見分け方』 東京美術 2003年

<画集>

『Andrew Wyeth Memory & Magic』
High Museum of Art/Philadelphia Museum of Art 1989年
『DEGAS BACKSTAGE』 The Metropolitan Museum of Art 1986年
オランジュリ絵画館 『クロード・モネの「睡蓮」』 Pierre Vallaud 2004年
『JOHN VIRTUE LONDPN PAINTINGS』
NATIONAL GALLERY COMPANY,LONDON 2005年
『Jackson Pollock 現代美術…第6巻』 講談社 1994年
『J.M.W. ターナー』 日本洋書販売配給 2002年
『クロード・モネ』 タッシェン・ジャパン 2001年
『TURNER 巨匠の絵画技法』 エルテ出版 1986年

<展覧会カタログ>

『一瞬のきらめき まぼろしの薩摩切子』 サントリー美術館 2009年

- 『伊萬里・鍋島二百選』 栗田美術館 1991年
- 『芸大コレクション展 歌川広重<名所江戸百系>のすべて』 図録
芸大ミュージアムショップ 2014年
- 『江戸南画の潮流 Iー谷文晁と鈴木芙蓉ー』 図録 飯田市美術博物館 1999年
- 『岡倉天心ー芸術教育の歩み』 東京芸術大学／岡倉天心展実行委員会 2007年
- 『加山又造展ーか・た・ちー』 日本経済新聞社 2003年
- 『佐伯祐三展 梅田近代美術館開館10年・梅田画廊創業40周年記念』
梅田近代美術館 1982年
- 『須田国太郎展』 京都国立近代美術館 2005年
- 『対決 巨匠たちの日本美術』 東京国立博物館／國華社／朝日新聞社 2008年
- 『生誕120年 川端龍子展』 毎日新聞社 2005年
- 『特別展 日本画ー和紙の魅力を探る』 徳島県立近代美術館 2007年
- 『PAUL KLEE RETROSPECTIVE』 愛知県立美術館 1993年
- 『間ー20年後の帰還展』 東京藝術大学大学美術館 2000年
- 『足立美術館コレクション 横山大観展』 足立美術館、毎日新聞社 1996年
- 『特別展「横山大観 その心と芸術」』 図録 朝日新聞社 2002年
- 『大観・春草展ー日本画近代化への道ー』 図録
茨城県立天心記念五浦美術館 2001年

図版一覧

- 図1 『哲学事典』 Peter Kunzmann, Franz-Peter Burkard, Franz Wiedmann 著・Axel Weiß
図作 ,忽那敬三訳共立出版 2010年
- 図2 飲茶 『史上最強の哲学入門 東洋の哲人たち』 マガジン・マガジン 2010年
- 図3 『哲学事典』 Peter Kunzmann, Franz-Peter Burkard, Franz Wiedmann 著・Axel Weiß
図作 ,忽那敬三訳共立出版 2010年
- 図4 吉村幸子 作成
- 図5 『サライ14』 小学館 2006年7月号
- 図6 吉村幸子 作成
- 図7 『哲学事典』 Peter Kunzmann, Franz-Peter Burkard, Franz Wiedmann 著・Axel Weiß
図作 ,忽那敬三訳共立出版 2010年
- 図8 吉村幸子 作成
- 図9 西本昌司『地球の始まりからダイジェスト 地球のしくみと生命進化の46億年』
合同出版 2006年
- 図10 西本昌司『地球の始まりからダイジェスト 地球のしくみと生命進化の46億年』
合同出版 2006年
- 図11 吉村幸子 撮影
- 図12 ミヒャエル・ボッケミュール 訳『ニューベーシックシリーズ J・M・W・ターナー』
日本洋書販売配給株式会社 2002年
- 図13 W. ハーディ著・倉田一夫訳『巨匠の絵画技法ターナー』
エルテ出版 1989年
- 図14 ミヒャエル・ボッケミュール 訳『ニューベーシックシリーズ J・M・W・ターナー』
日本洋書販売配給株式会社 2002年
- 図15 ミヒャエル・ボッケミュール 訳『ニューベーシックシリーズ J・M・W・ターナー』
日本洋書販売配給株式会社 2002年
- 図16 戸田禎佑『水墨美術大系・第三巻 牧谿・玉潤』 講談社 1973年
- 図17 『別冊太陽 横山大観』 平凡社 2006年
- 図18 『別冊太陽 横山大観』 平凡社 2006年
- 図19 クラウス・ヘルディング著／井上信行訳『ピカソ「アヴィニオンの娘たち」』
三元社 1995年

- 図20 NHK 柏倉康夫『ピカソの祈りーゲルニカ帰郷』 日本放送出版 1981年
- 図21 『<特別企画=2002年のスーパースター>月刊ダンスマガジン1月号』
新書館 2002年
- 図22 『<追悼特集ー追憶のドンとヌレエフ>季刊 特大号 バレエの本』
音楽之友社 1993年
- 図23 『<増頁特別速報 シルヴィ・ギエム オン・ステージ>月刊ダンスマガジン2月号』
新書館 2002年
- 図24 『Jackson Pollock 現代美術…第6巻』 講談社 1994年
- 図25 『Jackson Pollock 現代美術…第6巻』 講談社 1994年
- 図26 吉村幸子 自作品「五月闇」
- 図27 吉村幸子 作成
- 図28 『対決 巨匠たちの日本美術』図録 東京国立博物館／國華社／朝日新聞社 2008年
- 図29 『伊萬里・鍋島二百選』図録 栗田美術館 1991年
- 図30 『生誕120年 川端龍子展』図録 毎日新聞社 2005年
- 図31 『淋派美術館 全4巻 ②光琳と上方淋派』 集英社 1993年
- 図32 『対決 巨匠たちの日本美術』 東京国立博物館／國華社／朝日新聞社 2008年
- 図33 『特別展「横山大観 その心と芸術」』 図録 朝日新聞社 2002年
- 図34 『芸大コレクション展 歌川広重<名所江戸百系>のすべて』 図録
芸大ミュージアムショップ 2014年
- 図35 『加山又造展ーか・た・ちー』 図録 日本経済新聞社 2003年
- 図36 『クロード・モネ』 タッシェン・ジャパン 2001年
- 図37 『江戸南画の潮流 Iー谷文晁と鈴木芙蓉ー』図録 飯田市美術博物館 1999年
- 図38 吉村幸子 自作品「雪消水」
- 図39 吉村幸子 作成
- 図40 『別冊太陽 横山大観』 平凡社 2006年
- 図41 フランシス・スポールディング著、吉川節子訳『ホイッスラー』 西村書店 1997年
- 図42 『クロード・モネ』 タッシェン・ジャパン 2001年
- 図43 『クロード・モネ』 タッシェン・ジャパン 2001年
- 図44 吉村幸子 自作品「パリの宵」
- 図45 飲茶『哲学的な何か、あと科学とか』 二見書房 2006年
- 図46 飲茶『哲学的な何か、あと科学とか』 二見書房 2006年
- 図47 『別冊太陽 横山大観』 平凡社 2006年
- 図48 ミヒャエル・ボッケミュール 訳『ニューベーシックシリーズ J・M・W・ターナー』

日本洋書販売配給株式会社 2002年

- 図49 『クロード・モネ』 タッセン・ジャパン 2001年
- 図50 フランシス・ポールディング 訳者吉川節子『ホイッスラー』 西村書店 1997年
- 図51 『大観・春草展－日本画近代化への道－』 図録
茨城県立天心記念五浦美術館 2001年
- 図52 吉村幸子 自作品「こもれび」
- 図53 「パウル・クレアの芸術 図録 愛知県立美術館 1993年
- 図54 吉村幸子 自作品「新涼」
- 図55 吉村幸子 自作品「うたかた」
- 図56 吉村幸子 自作品「空蟬」
- 図57 吉村幸子 自作品「霧零」
- 図58 吉村幸子 自作品「霞立つ」
- 図59 吉村幸子 自作品「モンマルトルの朝」
- 図60 吉村幸子 自作品「パリの秋思」
- 図61 吉村幸子 自作品「雪明かり」
- 図62 吉村幸子 自作品「風花」
- 図63 吉村幸子 自作品「うつろい」
- 図64 吉村幸子 自作品「うつろい－グランドキャニオン」
- 図65 吉村幸子 自作品 部分「うつろい－グランドキャニオン」
- 図66 吉村幸子 自作品 展示風景「うつろい－グランドキャニオン」
- 図67 吉村幸子 自作品 展示風景「うつろい－ピアッツァ・コルドウージオ広場Ⅰ」
- 図68 吉村幸子 自作品 展示風景「うつろい－ピアッツァ・コルドウージオ広場Ⅱ」
- 図69 吉村幸子 自作品「うつろい－ピアッツァ・コルドウージオ広場Ⅰ」
- 図70 吉村幸子 自作品「うつろい－ピアッツァ・コルドウージオ広場Ⅱ」

謝辞

本論文を執筆するにあたり、随所にご指導とご教示をくださいました東京芸術大学美術学部芸術学科教授佐藤道信先生、ならびに論文執筆と絵画研究にあたり丁寧かつ熱心なご指導をくださいました東京芸術大学日本画研究室教授梅原幸雄先生に深く感謝いたします。

また、東京芸術大学日本画研究室教授関出先生、手塚雄二先生、斎藤典彦先生をはじめとする先生方から暖かいご指導を賜りました。ここに感謝の意を表します。