

平成 27 年度 東京芸術大学大学院美術研究科 博士課程学位論文

越境の時空-暗示と想起の形-

東京芸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

1312903 澁澤星

目次

はじめに	3
第一章 越境するイメージ	5
第一節 原風景としての長崎—現実と幻想の共存	5
現実と幻想の共存	7
第二節 進化生物学のサンプルからの時間認識	9
自然標本	9
時間の断片化と連続性	12
時間の形象化	14
第三節 コミュニケーションツールや記録としての絵画	16
記録と認識	16
絵画による自己認識	17
第二章 リアルとリアリティ	21
第一節 トルコの宗教美術	21
岩窟教会（カッパドキア）	21
アヤソフィア博物館（イスタンブール）	23
第二節 現世と異界	25
日本の祭りに見られる事例	25
十五夜行事	25
イ・ヨマンテ	26
第三節 日常のリアルとリアリティ	27
ウィリアム・エグルストン	28
日常の異化	30
第三章 越境と認識のプロセス	35
第一節 モチーフとマチエール—現象と構造	35
装飾と平面化	36
エゴン・シーレ	38
提出作品「UNION」	39
オディロン・ルドン	41

	流動する時間の凝結	43
第二節	暗示と想起の形	44
	キューブリック「2001 年宇宙の旅」	45
	ミース・ファン・デル・ローエの建築作品	50
	長谷川等伯「松林図屏風」	52
	詩的であること	53
第三節	人の形	53
	内面としての人物	53
	姿と仕草	58
	提出作品「実り」	61
	終わりに	63
	参考文献一覧	65
	図版引用文献一覧	69
	謝辞	77

はじめに

私にとって絵画は、現実でありながら幻想であることが許される媒体としてあり、そのことへの関心から制作活動をおこなってきた。そして私は絵画に、現実と幻想、客観と主観、時間、実感、感動など、客観的に提示する事の難しい様々な事柄を複合させることで、一つの世界として形象化することができると考えており、そのような多様性を魅力と捉え表現しようと試みてきた。

また物事に限界のある現実の世界に対して、制約のない開かれた理想の世界、つまり自由な精神世界を表現しようとしてきた。私にとっての理想の空間とは、桃源郷のような人智を越えた遠い存在ではない。それは日々を過ごす中で実感として刻まれた感動を凝縮し形象化した、現実と近似していながらも特別性を持つ空間である。思想と白昼夢の狭間のような、現実と幻想の共存であり、その境目を探しながら描いている。

本論文では、現実と非現実が実際にはボーダーレスであることを確認した上で、万人に共通する客観性（＝リアル）より主観的リアリティを、絵画という媒体を通して表現し、周囲とそれを共有することの意味を考察する。加えて、祭事や宗教美術などにも、リアルとリアリティの表現の仕方に絵画との類似性があることを比較、検証する。

実際に筆者が画面上で表現する際には、人物や動植物、静物等のモチーフによる写真表現と、マチエールによる抽象表現を混在させながら制作している。殆んどの場合、人物はメインの位置に配置される。しかしその人物像を描くことが目的ではなく、あくまでも空間の語り部として、表現したい世界を示唆する役割である。その上で、虚構だが当人にとっては真実であるリアリティと、現実との微妙な境目が、どのように表現可能なかを考察したい。

本論文は三章で構成される。

第一章「越境するイメージ」では、現実と幻想など、異なるものの境界を曖昧にする様々な要素について、自身の原風景や原体験を振り返りながら考察する。第一節では、発想の起点となっている幼少期に接した長崎県の山村の土地と気質、市街地の歴史的背景、様々な国の多様な文化と日本文化の、混在と共存、それらが自身の絵画に与えた影響について述べる。第二節では、時間認識について、進化生物学のサンプルが内包する現実の時間と、ヴァーチャルリアリティによる時間感覚のズレについて比較し、絵画における時間表現の可能性を論ずる。そして第三節では、中東・アフリカ・ヨーロッパなど、言葉の通じない異文化の地を訪れた経験から、コミュニケーションや記録としての絵画の可能性について論述する。

第二章「リアルとリアリティ」では、現実と幻想の境界を曖昧にし、精神の旅のよう

な印象を引き起こす事例として、トルコの宗教美術を挙げる。それは、信仰という切実な真実の一方、全ての人間に共通する客観的な正解があるわけではない点が、リアルとリアリティが共存する絵画と酷似している。特にトルコの宗教美術には、ヒッタイト、ビザンティン、オスマンなどの様々な文化が、混在し共存する。それらが、一つの宗教を超えた意味を生み出してきた様子を、同様に様々な要素を受け入れて変容してきた日本文化と比較する。

第三章「越境と認識のプロセス」では、イメージの越境を絵画で表現する際、具体的に何をどのように描くのか、発想から表現へプロセスを、自らの作品で考察する。第一節「モチーフとマチエール（現象と構造）」では、マチエールや図像を複雑に混在させる事で、描く対象を抽象化しなくても現実と非現実の境を臙げにし、想像を喚起しうることを検証する。事例として、オディロン・ルドン、エゴン・シーレ、室生寺の光背などを挙げる。第二節「暗示と想起の形」では、暗示によって鑑賞者にイメージを想起させる表現方法について考察する。具象表現を想像のきっかけとしながら、暗示に留め、あえて反芻と展開の余地を残すことで、次の想像へのきっかけとする方法論である。第三節「人の形」では、筆者が絵の主役として配置する人の形について考察する。近代にもたらされた対象を立体的に再現する西洋の彫刻的人体と、それ以前の仕草や表情などによる日本の人物描写を比較しながら、現代に生きる自分自身の表現に言及する。

第一章 越境するイメージ

第一節 原風景としての長崎—現実と幻想の共存

私は生まれは東京だが、幼少期を長崎で過ごした（図 1）。海と山に囲まれた自然豊かな日本の風土と、様々な外国の文化が混じりあった独特な環境は、私にとって自身の世界観のルーツとなっている。長崎市街から車で一時間ほどの大村湾沿いの静かな集落に、住まいはあった。山にはみかん畑、ふもとの里には田んぼが広がり、春は一面のれんげ畑になった。近所には牛舎や、レンコンを栽培している大きな蓮沼があり、夏には見事な蓮の花が咲いた。景色の中に住居が点在する、古くからの農村風景である。海に囲まれ、リアス式の複雑に入り組んだ海岸線に沢山の島が浮かぶ、海産資源も豊富な土地だった。

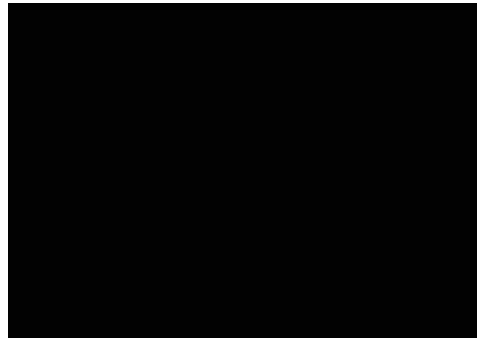


図 1 長崎の湾岸の風景
(ゼンリン『郷土資料事典：ふるさとの文化遺産 42 (長崎県)』人文社 1998 年)

1850年代に、大村湾に遠乗りに出かけた香港主教のジョージ・スミスは、この土地の様子を次のように語っている。

いっそう進んで行くと、切り立った山と海の景観から、肥沃な谷の豊かで緑濃い景観へと変わった。それぞれの谷には農作物が満ち溢れ、ゆるやかな斜面から、さして高くない丘の頂まで、米、麦、ライ麦、アブラナによって覆われていた。杉や樅に似た木々が、黄金色に輝く自然の微笑みの中に見事にはめ込まれたエメラルドのように点在していた。椿、バラ、さらにあらゆる種類の常緑樹が、行く手に花房のように垂れかかり、その多くは舗装のよい、広い道の道幅一杯に広がっている。村人たちがあらゆる方角から現れて、好意のしるしを示すやら、お菓子とかお茶とか水を差し出すやらして、我々を歓迎した。帰り道では大勢の女子

供が家の外に立っていて、我々には花を、馬には馬草を差し出すのだった。今日は日曜（ゾンダーク）なのかと尋ねる者もいるし、金ボタンをせがむ者もいる。道の片側によって、あわてて飛びのく女もいる。乗り手ではなく、落ち着きの無い馬を怖がって道を譲るのだ。そしてびっくりした様子で大笑いする¹。

父親が農事法人からスタートした新しい住環境を作る地域開発の仕事に携わっていたため、中南米をイメージした動物園「長崎バイオパーク」（図 2～4）と、ハウステンボス（図 6、7）の前身「オランダ村」も、毎日のように訪れていた。フォルクローレが流れ、アンデスの動植物が生息する赤土と大きな岩の風景。そして大村湾の入り江に、道路のレンガー一つまで忠実に再現されたオランダの街並みが、私の日常を彩っていた。長崎バイオパークは、動植物園と言っても、檻の中に動物を展示する従来の形式とは全く異なり、無柵放養式の展示で中南米の生態系を再現した、人と動物の共生をテーマにしていた。

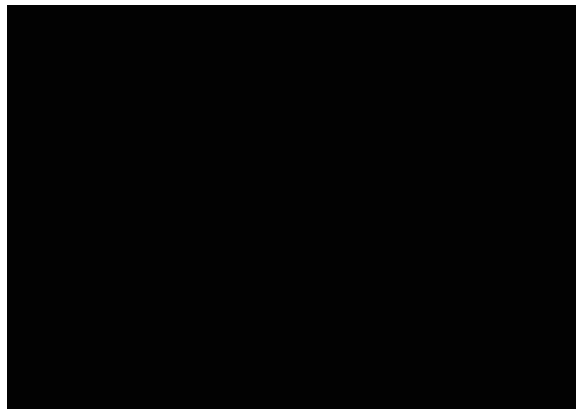


図2 長崎バイオパーク （近藤典生『近藤典生、もうひとつの世界-エコロジカル・パークの思想とその方法』プロセスアーキテクチャ 1992 年）

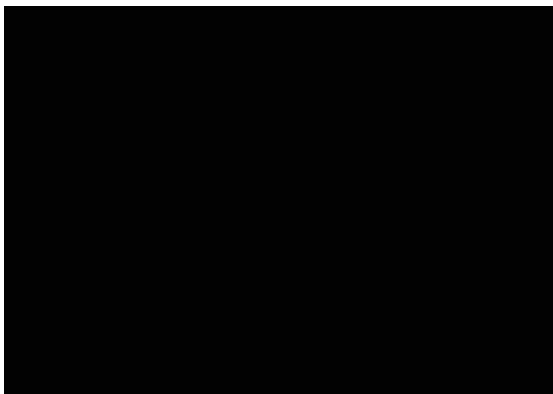


図3 長崎バイオパーク
（筆者撮影）

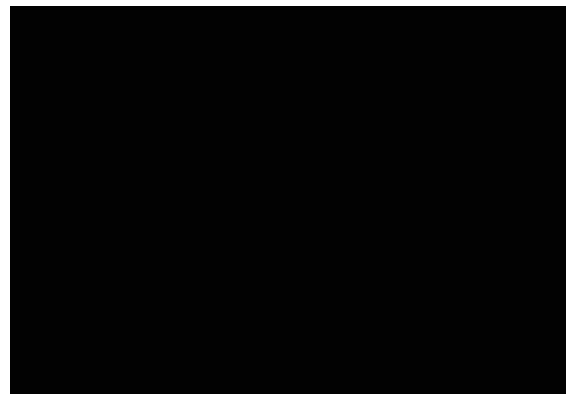


図4 長崎バイオパーク
（近藤典生『近藤典生、もうひとつの世界-エコロジカル・パークの思想とその方法』プロセスアーキテクチャ 1992 年）

1 渡辺京二『逝きし世の面影』葦書房 1998 年

オランダ村では、地域の人々と共に、沢山のオランダ人も開発運営に携わっていた。オランダの色使いは日本と全く異なり、ナショナルカラーのオレンジや鮮やかな色を大胆かつシンプルに組み合わせるデザインの感性は、日本人の色彩感覚とは異なる文化の魅力を感じさせた。

オランダのデザインの特徴としては、「シンプル、明快、質素」の三点が挙げられる²。1920年頃にオランダ芸術に多大な影響を与えたグループ、デ・ステイル派（図5）がその代表である。またアムステルダムに見られる都市計画では、運河沿いなどの中世の旧市街を大切に残しつつ、湾岸地区の開発地域ではダッチデザインの特徴を活かした街並が作られている。埋め立て地が多いこともあり、ゼロから作られた一貫性のある都市計画だ。受け継がれてきた古い歴史の価値と、今を生きる新しい発想の価値を、どちらも認めて棲み分けることで、それぞれに統一感を持たせ、新しい街並と古い街並を共存させている。また公共交通機関、郵便、インテリアなど、日常生活のあらゆる場面にわかりやすく美しいデザインが見られる。

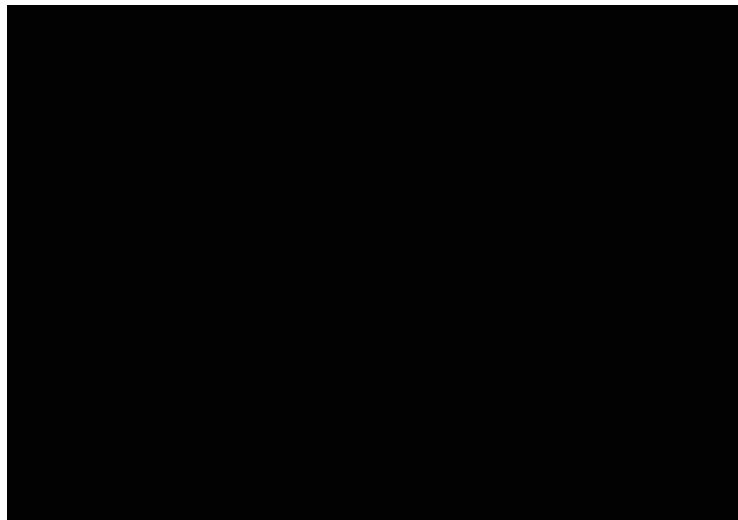


図5 デ・ステイル派の代表格、モンドリアンの展覧会（筆者撮影）

現実と幻想の共存

また一方、長崎市街には南蛮渡来のクラシカルな洋風の景色が広がり、港には中華街も栄えていた。さらにそこに、文明開化による西洋文化の風景が加わっていた。小さな土地に隣接、密集した様々な国の文化が混ざり合って生まれた新たな世界は、とても幻想的だった（図8、9）。

いくつもの国の文化が共存する長崎に対して、オランダは様々な時代の共存という特質を持っている。両者には、異なる枠組みの共存と調和という共通点が見られる。

2 『デ・ステイル<1917-1932>』展図録 セゾン美術館 河出書房 1998年

そしてバイオパーク、オランダ村、ハウステンボスに共通する点として、単なるアミューズメントパークではなく、一つの循環型の環境であることが挙げられる。バイオパークは、自然生態系の中での人間の暮らしの提示、オランダ村とハウステンボスは、コンセプトシティとして環境問題の重要性が増す現代において、街や住環境の在り方を提示している。私は絵画にそれと同様の、複数の要素が混在しつつ、統合された世界を創り出す可能性を感じる。

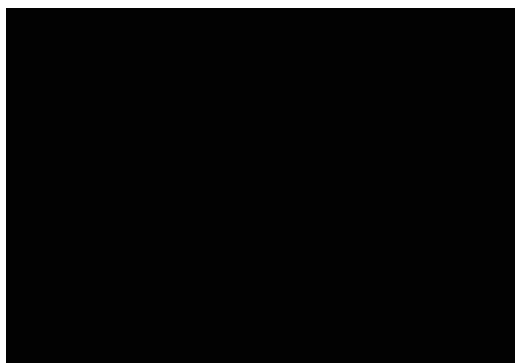


図6 ハウステンボス
(日本設計編『ハウステンボス:設計思想とその展開』
講談社 1994年)

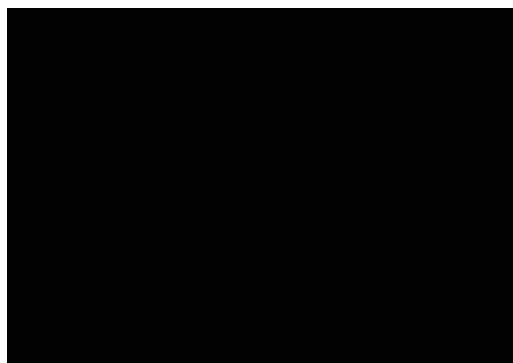


図7 ハウステンボス
(日本設計編『ハウステンボス:設計思想とその展開』
講談社 1994年)

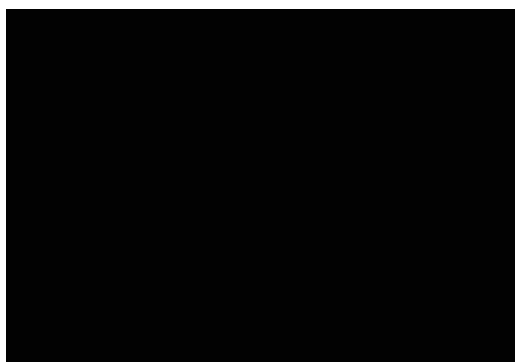


図8 長崎ランタン祭り (筆者撮影)

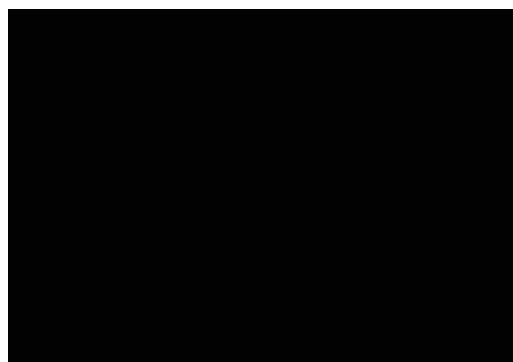


図9 眼鏡橋
(ゼンリン『郷土資料事典：ふるさとの文化遺産 42 (長崎県)』
人文社 1998年)

自宅には、先祖から受け継がれた家財道具や生活用品を、和室に合うようにアールデコなどを取り入れてつくりかえた、「洋風」なものが多くあった。それらに触れて育ったことも、異なる文化が融合したものを好むようになった一因かもしれない。それらもまた、絵画の中における表現の可能性を示唆するものとなった。

異なる世界が枠組みを越えて混ざり合い、新たに風土に根付いた世界がそこに存在していた。その文化の越境に、無限の広がりとは多様性を感じ、私の絵画表現の原風景が形成された。これが現実と幻想、広がりとは多様性が共存する空間としての、絵画の可能性を探求する糸口となった。

第二節 進化生物学のサンプルからの時間認識

自然標本

長崎から東京に戻ってからは、両親が関わっていた進化生物学研究所で過ごす時間が多かった(図 10~13)。ウイングレス(無翼鶏)、ホロホロチョウ、アロアナ、リクガメ、ワオキツネザル、テナガザル、エリマキキツネザル、ユーホロビア、トックリキワタ、バオバブなど、鳥類から魚類、原猿類、シャボテン(サボテン)、多肉植物まで、様々な動植物が飼育栽培されていた。加えて昆虫の標本や化石、鉱物標本に触れる機会も多かった。それらは日常的に自分のそばにある、身近な存在だった。マダガスカルなどに見られる太古の様子を色濃く残す動植物は、子供心にも都内で見える他の生物とは違い、生物の生態変化の長い歴史を目の前に示されたようだった。自然は、細胞の一つ一つに遙かな時間を内包している。それゆえに、形や色、質感の複雑さや豊かさを、人はなかなか越えることができない。これが、私が日本画という自然素材による絵画表現を選んだ理由でもある。

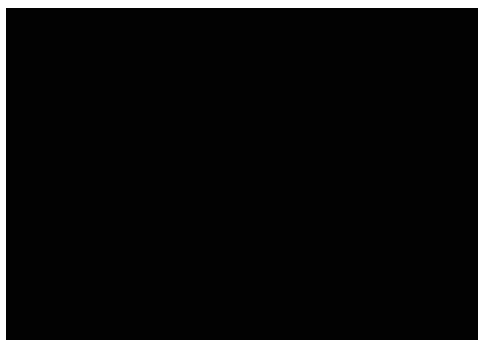


図 10 シャボテン・多肉植物温室の内部
(淡輪俊著 進化生物学研究所・東京農業大学「食と農」の博物館企画
『環境共生学の祖 近藤典生の世界』(進化生研ライブラリー)
東京農業大学出版会 2010 年)

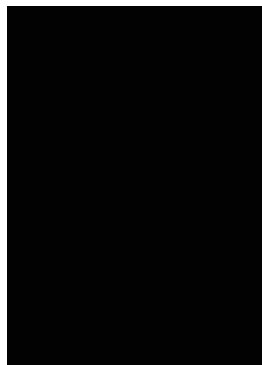


図 11 ワオ・レムール
(淡輪俊著 進化生物学研究所・東京農業大学「食と農」の博物館企画
『環境共生学の祖 近藤典生の世界』(進化生研ライブラリー)
東京農業大学出版会 2010 年)

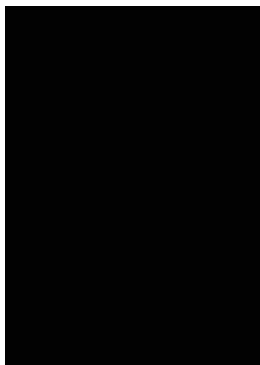


図 12 ソメワケ・レムール
(淡輪俊著 進化生物学研究所・東京農業大学「食と農」の博物館企画
『環境共生学の祖 近藤典生の世界』(進化生研ライブラリー)
東京農業大学出版会 2010 年)



図 13 シボリアゲハ
(淡輪俊著 進化生物学研究所・東京農業大学「食と農」の博物館企画
『環境共生学の祖 近藤典生の世界』(進化生研ライブラリー)
東京農業大学出版会 2010 年)

また、人の手によって作られた物でも、生物ではないのに有機的な表情を併せ持つ事例が見られる。自然の素材を使い、長い間伝承されてきた技術によって作られた物などである。人工物でありながら、自然標本のような長い時間の形象化に近い例として、祭祀儀礼に用いられる祭具を挙げたい。



図 14 日本の注連縄
(柳宗理『柳宗理 エッセイ』(平凡社ライブラリー)
平凡社 2011 年)



図 15 メキシコの生命の樹 (部分)
(利根山光人『メキシコ民芸の旅』
(平凡社カラー新書 45) 平凡社 1976 年)

西洋のクリスマスリースに近い存在として、日本での注連縄（図 14）を見てみよう。その年の垢や穢れを払い落とすと同時に、厄災を祓い除け、新たな年の我が家が安らかであるように願いをこめたものである。柳宗理は注連縄について、以下のように説明している。

注連縄は標と同義語で、もともとある場所を限るための境界線を標し、出入り禁止の印に引き渡す縄を意味していた。やがてそれは神域を標すために用いられるようになり、それによって清浄な地と不浄な地を区別することになった。従って、神社の鳥居や拝殿の前にこの注連縄を張ったり、また斎戒する場所や、神器の周りにこの注連縄をつけるのである。即ちこの注連縄の向こう側は神がおわします聖域なのである。この日本の神がおわしますところは、清らかな空で覆われているというよりはむしろ、無の世界と言えるかもしれない³。

人は藁の上に生まれ、エズメコ（東北地方で赤ん坊を寝かし育てるための藁製のおひつ型の入れ物）に育ち、むしろの上で戯れ、畳の上で死に、藁とともに燃やされて、灰となって消えていく。かつての日本人にとって、藁は一生を通じて切っても切れない関

3 柳宗理『柳宗理 エッセイ』(平凡社ライブラリー) 平凡社 2003 年

係にあった。また、クリスマスリースや注連縄の持つ厳かな印象とは対照的に、メキシコの生命の樹（図 15）などは明るくカラフルだ。結婚式の贈り物として用いられた蠟燭立てで、エデンの園で蛇にそそのかされたアダムとイブが、知恵の実を食べたシーンが描かれている。メキシコでは、日本のお盆にあたる死者の日などにも、墓や祭壇をマリーゴールド、キャンドル、ペイントした骸骨などで飾り、カラフルに彩る。墓の前で音楽を鳴らして踊り、酒を酌み交わして故人の霊を迎え、陽気にもてなす。それぞれの地域の歴史によって、精神文化との向き合い方は変わってくる。祭具の形は、長い時を経て育まれた人々の生活、それを背景とした精神性の形象化としてある。それは、一種の自然標本のような姿と言えないだろうか。

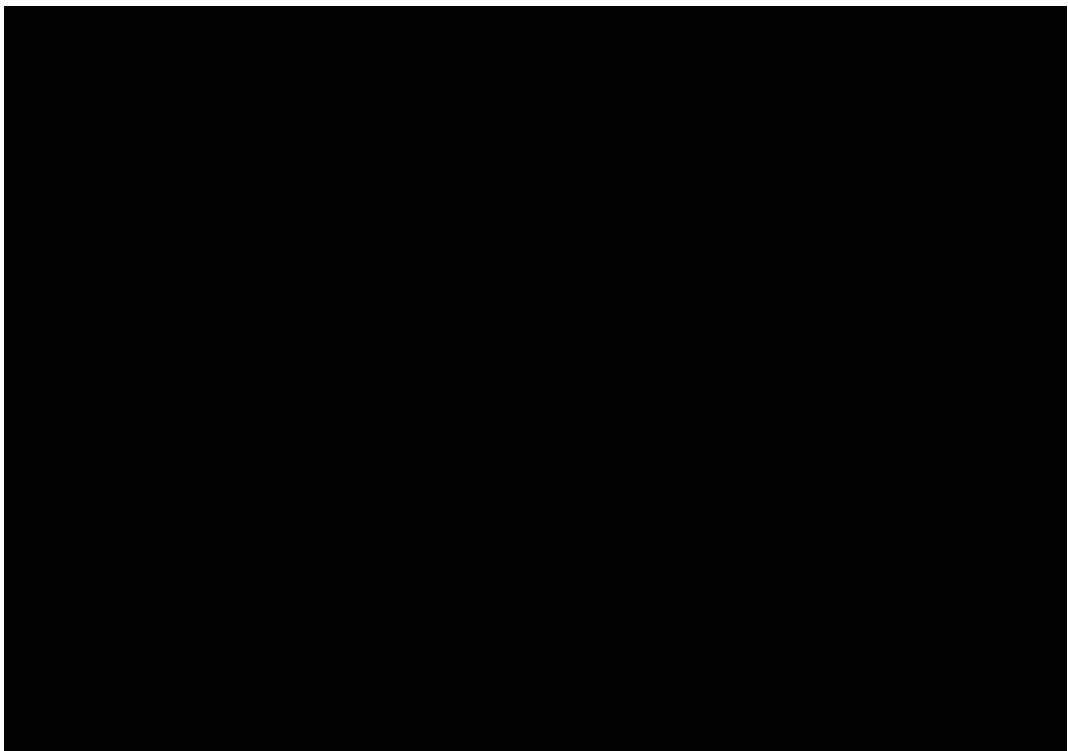


図 16 澁澤星「Wreath」紙本彩色 333×242mm 2014 年

自作品「Wreath」（図 16）では、2013 年の冬、パリやアムステルダムで過ごした際に見たリースを描いた。クリスマスが近づくと、家々のドアには豊作や、新年の幸福を祈るリースが飾られる。それらには、長い時間をかけて土地の暮らしに根付いた、浮ついていない造形美があった。祭事の神具や民芸品には、その地の精神文化の形象化を見ることができる。それらは、そこに住む人々のライフスタイルを映し出し、おもしろさや美しさといった価値だけでなく、祈りやよろこび、感謝、尊敬など、人生に必要なものを形として子孫に伝えていく。誰もが感知できる絶対的な客観性とは違うが、人々の中に確実に存在するリアリティがそこに感じられる。

私はクリスマスリースを、時代に流されない価値観が、長い時間をかけて記号化されたものとして解釈した。図16の作品では、リースという輪状の左右対象のモチーフを中心に配置し、構成上の視線の流れを止めることで、アイコンとしての役割を印象付けようとした。しかし輪は、始まりも終わりもない永遠の象徴でもある。巡り巡る幸福への祈りの形と、それを手に持つ人間の内面は素朴で厳かだ。人は常にリアルとリアリティのバランスを加減しながら過ごしている。どちらに寄り過ぎても、共同体として生活していくには不都合がある。私はこの作品で、祭具に託された普遍的価値観の長い歴史を前提としながら、リアルとリアリティの世界のバランスをとろうとする心情の表現を試みた。このようなバランスという概念は、文字では表現しにくい概念だが、絵画こそ心の中のバランスを表現できる可能性を示すものと言えよう。

時間の断片化と連続性

近年、人々の時間認識は、ヴァーチャルリアリティやソーシャルネットワークサイトといった電子情報網の普及により、事象の前後が切り捨てられ、断片的な瞬間の集まりとなった。起こった出来事はインターネットを通して簡単に共有できるようになり、膨大な情報の中で、実際に体験した出来事のように錯覚することも増えた。ソーシャルネットワークサイトで交流したり、その人物の発信する情報を受信し続けることで、その人をよく知っている感覚にも陥りやすい。しかしそれらはあくまで一方向の情報であり、対象を知るきっかけにはなっても、全てを理解したことにはならない。実際に体感する内容には、情報量においてもはるかに及ばないのだ。例えば「おはようございます」という2秒間の挨拶は、文字に起こすと8biteの情報量だが、動画を画像解析すると73,000,000biteにもなる。これだけでも、いかに画像の情報量が多いかがわかる。これに視覚、聴覚以外の五感の情報や、様々な外的条件が加わるのである。

建築評論家飯島洋一は、谷川渥との対談で次のように述べている。

時間の断片化ということを象徴的に見ることができるのが、近代以前の「塔」と現代の「超高層」との対比ではないかと思いますね。例えば、ウィーンのシュテファン教会の塔は、エレベーターがありませんから、長い時間をかけて螺旋階段を昇っていき、ようやく最上階に辿り着いてはるかに下の景観を見るわけです。そこでは身体的な時間をともなった自分の運動感覚と、経過した時間、塔の高さが対応しているのです。ところが、例えば新宿の高層ビルをエレベーターで昇ると、数十秒のうちに着いてしまう。地上で見た風景と、上から眺める風景の間に時間的な感覚がほとんどないままに、知覚の変化が起きている⁴。

4 谷川渥『芸術の宇宙誌』右文書院 2004年

これは建築物の持つ時間性について語ったものだが、制作をともなう絵画の時間は、前者に近い。流動的な時間を含む感動の追体験といった、運動プロセスの一つのあり方ではないかと考えている。

一方、作家立原正秋は次のように言う。

目前に或る風景が在る。いい風景だと思う。やがて人はその風景の中に溶けこんで行き、思いが拡散して行く。拡散させながら感情を表出して行く。人が風景に動かされるというのは、感動して受動的になっている主観的な行為である。やがてこの感動は能動的になって行く。受動から能動に移る時間のなかで快楽が生じる。同時に苦痛がともなう。そして快楽と苦痛は収束してから一点に向かい、光の束になってある個所に集まったとき、作品がうまれる⁵。

これは立原が、高山辰雄の絵画作品を鑑賞した時の感情から、おそらく立原自身の文筆活動を語ったものである。作品を目の前にすることで、観者は作者の感情を追体験するのである。これは、時間の断片というより連続であり、私はそれを旅のように感じる。感動を受けた対象と作者の中に生まれた景色は、その時々において唯一無二のものである。その世界は、絵画という媒体によって鑑賞者と共有され、観る側に自己同一化を可能にする。そして観る側は、表現の余白の部分を埋めることで、自己実現もするのである。

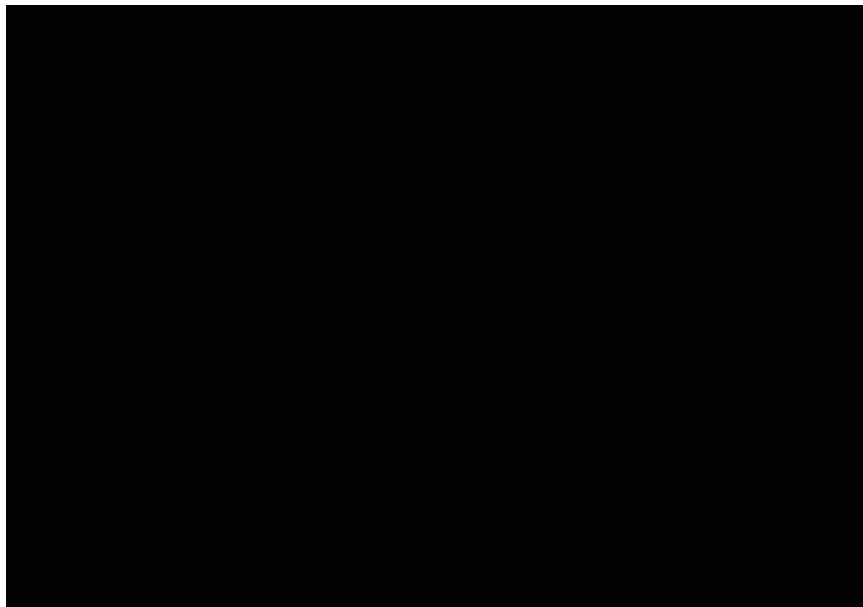


図 17 澁澤星「くるみボタン」紙本彩色 333×333mm 2013 年

自作品「くるみボタン」（図 17）では、人物の精神世界の象徴として、自己表現を行

う劇場での衣装をまとわせた。心の中には時間の制約は無い。限られることのない時間の中で、主役の女性が自身の内側を見つめる様子を描いた。他者と比較することのできない主観的な時間の感覚を表現しようと試みた。

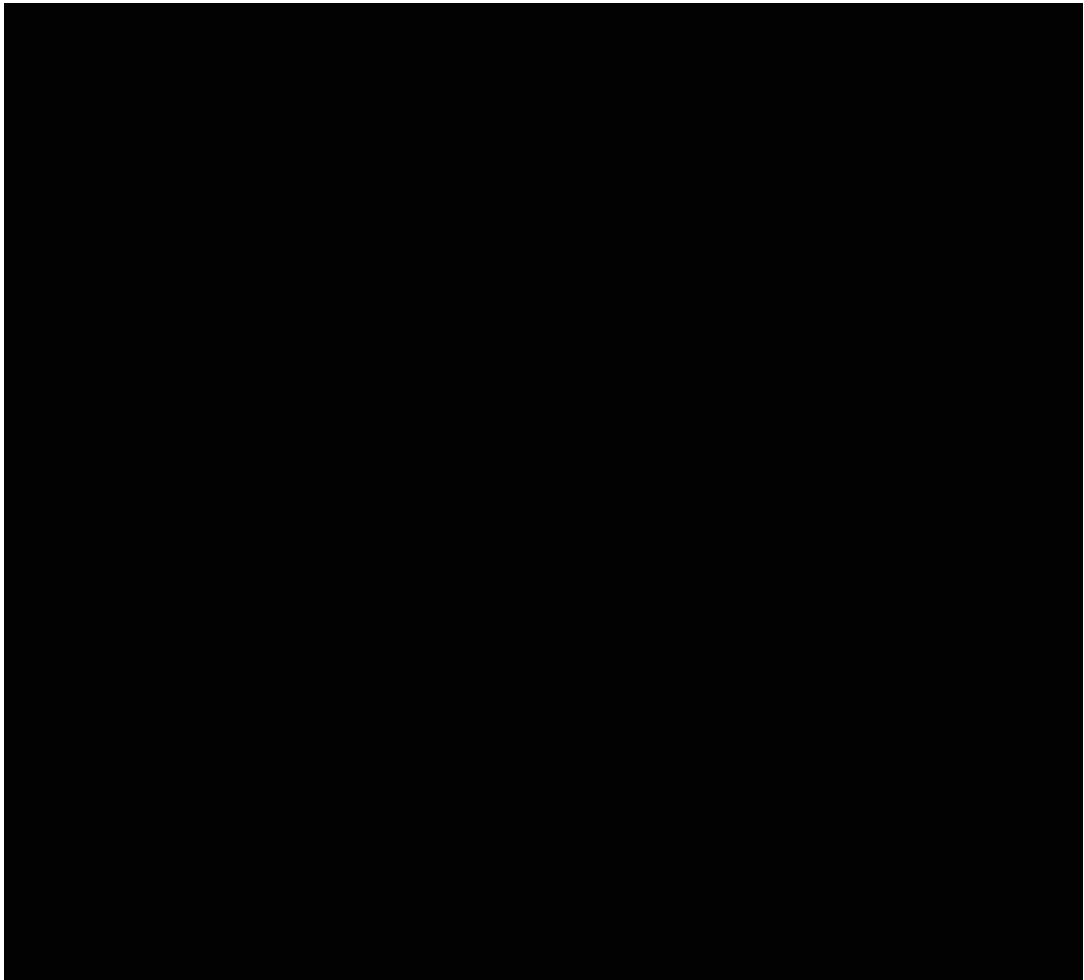


図 18 澁澤星「首飾り」紙本彩色 909×606mm 2015 年

自作品「首飾り」(図 18)では、花の首飾りを身につけた女性を描いた。生花の飾りは、それを手にした時の喜びと比例するように、生気を失うのも早い。脳裡でしおれた時の気落ちを気にしながらも、何度も花を手にする。花の時間の儚さと、花飾りの放つ輝きの永遠性という、相反する時間を同時に表現することを試みた。

時間の形象化

アンドレイ・タルコフスキーの過ぎた時間への考察は、芸術にも当てはまるだろう。

“時は帰らない”という言葉は、いわゆる過去は取り戻す事が出来ないという意

味においてのみ正しい。各人にとって現在という時々と変化する瞬間の、過ぎ去る事のないリアリティーがまさに過去の中に蓄えられていくとするならば、過去はある意味現在よりもリアルである⁶。

前述の進化生物学のサンプルに、太古からの遙かな時間を感じたように、私は自身の作品に様々な時間の流れを形象化したいと考えている。

作者の中に生まれた実感が、本人の中で反芻され、脳裡に色濃く焼き付き、支持体の上に物質化された瞬間に、それは作品となり他者と共有される。過去の強烈な心象を、今もありありと思い出せるといった経験は、誰にでもあるだろう。タルコフスキーの場合は、想像の世界を自身のリアリティーとして映画で表しているように感じる。彼が映画資料として残したポラロイド写真にも、幻想的な詩情が色濃く表れており、空間の流れを感じることもできる（図 19、20）。

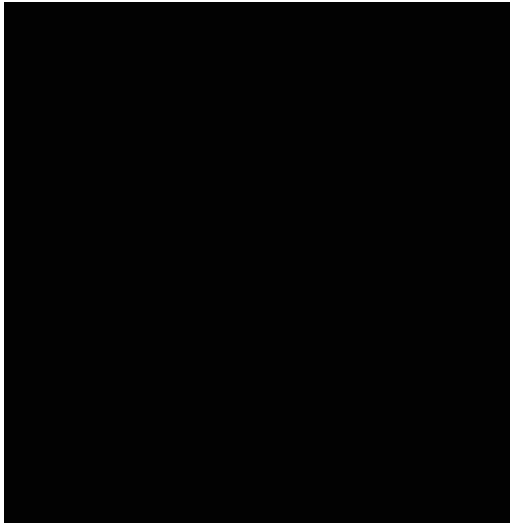


図 19 タルコフスキーのポラロイド写真
(Tonino Guerra, Giovanni Chiamonte, Andrey A. Tarkovsky
『Instant Light: Tarkovsky Polaroids』
Thames & Hudson 2006 年)



図 20 タルコフスキーのポラロイド写真
(Tonino Guerra, Giovanni Chiamonte, Andrey A. Tarkovsky
『Instant Light: Tarkovsky Polaroids』
Thames & Hudson 2006 年)

2007 年、東京芸術大学が創立 120 周年だと知った時、なんと長い歴史かと思った。しかし 4 年後の東日本大震災で、長い時間をかけて築き上げてきたものが一瞬で失われたとき、120 年という時間が、共同体としても、まして地球の時間からすれば、いかに短いものかを実感した。人間にとっての時間は、考え方によって変化するととても主観的なものと言える。

産業革命以降、労働の時間は貨幣で換算されるようになり、人々の仕事の価値は変化

6 アンドレイ・タルコフスキー/鴻英良翻訳『映像のポエジア』キネマ旬報社 1988 年

した。さらに時計の普及で、時間は全ての人にとって均質なものとなり、時間の有効活用と作業の効率化が重要なテーマとなった。「時間」と「貨幣」が数値化可能という共通点を持つことで、親和性の高いものであることを人々が認識したのである。例えば職人にとって、仕事内容に納得できる時点が完成だったのが、納期までの完成、時給で計算される労働時間が基準となった。時間＝貨幣価値になった瞬間に、時間は主体的なものから客観化され、効率化で無駄と余白がなくなっていっていった。ミヒャエル・エンデは「モモ」で、主体的時間概念のシンボルとして、現代の文明社会という枠組みからはずれた浮浪児を主人公とし、無駄とされる時間の余白の豊かさと必要性を述べている。

このような時間表現の多様性と、時間軸を持たせることで生まれる統一性、つまり多様でありながら一つに繋がっている世界の表現も、絵画の可能性を示すものと言えよう。

第三節 コミュニケーションツールや記録としての絵画

記録と認識

「映画は環境を撮っている。何百年経つとそれは記録になり、そこにいた美しい女優よりも景色に価値が見出される」という話を、映画製作の場で聞いた。表面的な美しさも重要ではあるが、それ以上に撮った人や描いた人の、動機や視点の重要性を感じる。日本美術は本来、主張や発明より、時間に流されない普遍的美意識を求めてきた。

生活背景、生き方、ライフスタイルなど言い方は様々にあるが、生活上での必要性を極限まで突き詰め、それを重ねていった先に、その人や時代の価値観が見えてくる。例えば宇治の平等院鳳凰堂（図 21）は、雲中供養菩薩や阿弥陀如来坐像はもちろん素晴らしいが、鳳凰堂が池に映る様子に、極楽浄土を想うことを本来の目的としたものである。永承 7 年(1052 年)、関白藤原頼通が父道長から譲り受けた別業を仏寺に改めたものだが、贅沢で感性にゆとりのある貴族にしか浮かばない発想だ。

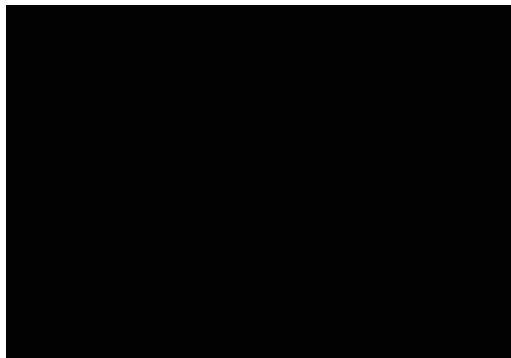


図 21 平等院鳳凰堂
(内田啓一監修『浄土の美術-極楽往生への願いが生んだ救いの美』
(仏教美術を極める・2) 東京美術 2009 年)

我々は絵画という表現手段の歴史の一瞬で、現代の価値観の記録及び次世代へのメッセージの役割を担っているのではないか。時間、言葉の壁、現実と非現実など、あらゆる境界を超えるコミュニケーションツールとして、絵画があるのではないだろうか。

私は学校教育やニュースなどで知る情報から、現代日本の社会や生活を理解しているつもりでいた。しかし机上の空論や、実感を伴わない字面と映像は、たんなる情報でしかない。自身で感じる実感と、対象への深い洞察があって初めて、個性として表現できるものとなる。例えば「明るさ」ひとつを表現するにも、どういう明るさなのか。拡がりのある明るさか、うっすらとした明るさか。暗闇に灯る明るさか、差し込む明るさか、何かから放たれた明るさか。暖かみを感じるか、寂しい光なのか。自然光か、人工の光なのか、光源の位置はどこか。絶対的な明るさか、相対的な明るさなのか。物理的な明るさなのか、心象的な明るさなのか等々。五感による実感を通して初めて、画面に表現できるものになるのである。

自分にとって当たり前のことを伝達し、認識して理解してもらうことの難しさを実感した時、では自分はどう表現し伝えるのかという問いが浮かぶ。メッセージとしての役割を意識することは、絵画を文脈化することではない。むしろ逆であり、分析や文脈から閉ざすことで、直接的なイメージの共有とコミュニケーションを図ることではないか。漠然とした空間に置かれることで、ダイレクトに一人一人の日常の特別さを物語ることができるのかもしれない。

絵画による自己認識

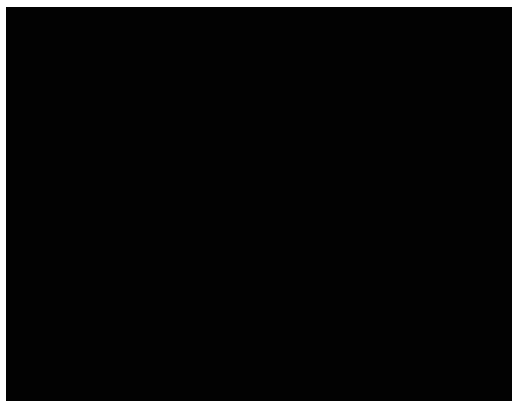


図 22 クレーターの中にある、マサイ語で「大きな穴」という意味のンゴロンゴロ保全地域 2015 年

(アフリカ協会『アフリカを見る』講談社 1986 年)

2013 年春に、タンザニアのンゴロンゴロ保全地域（図 22）にあるマサイ族の集落を訪れた時のこと。人々は鏡がないため自分の顔を知らなかった。絵を描くという行為も

知らなかった。虫かごのような、掘建て小屋とも言えない簡素な造りの教室で、言語を教えるようになったばかりだった。大人達は、カメラで写真を撮られる事は知っていたが、私ともう一人が彼らのスケッチ（図 23、24）をしだした途端、「何をしているんだ」と、驚きと興味で人だかりになった。絵を描く行為自体が不思議なようだった。鏡を見る習慣も、人の絵を描くという習慣もない彼らは、客観的な視点で自分の顔を認識していない。私たちが描き進めるうちに、彼らは私たちが誰を、何を描いているかを理解し、モデルに声を掛け始めた。描かれている本人は、最初は理解していなかったが、周囲に様々な特徴を一つずつ説明され、自分を認識し始める。町では観光の土産用に現地の人のイラストなどが売られているが、町から離れた閉ざされたクレーターの中の小さな集落で暮らす彼らにとって、それはとても不思議な行為だったのだろう。ガイドの女性やドライバーの別のマサイ族の男性も、写真を撮る人は沢山いるが絵を描く人はいなかったから、初めて見て驚いたのだろうと言っていた。学校でも、筆記用具はとても貴重で、当たり前の物ではないことは認識していたが、これは想像していなかったことだった。一つの行為の意味も、必要性や時間、物質的な余裕など、様々な要素が複合されていることを痛感した。

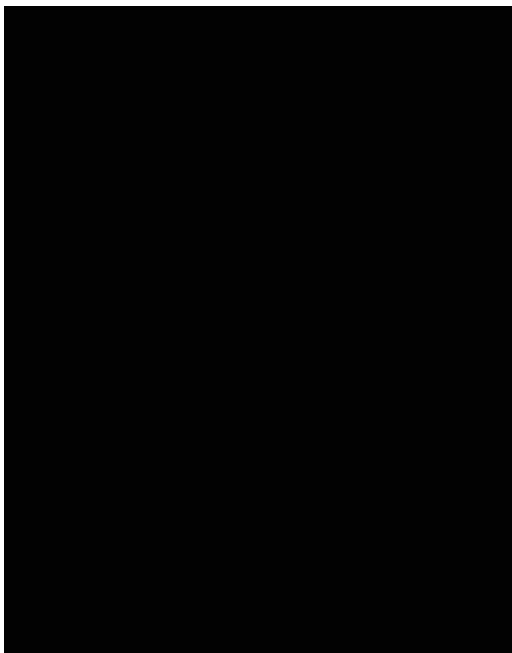


図 23 澁澤星「マサイの少女のスケッチ」
紙、鉛筆、パステル 410×318mm 2013 年

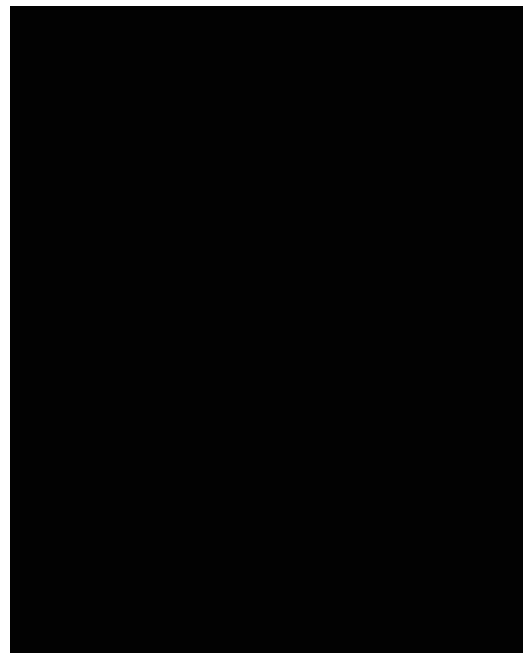


図 24 澁澤星「マサイの少女のスケッチ」
紙、鉛筆、パステル 410×318mm 2013 年

彼らは生きるための伝達手段として、絵を描くことを必要としてはいなかったのだろう。彼らの小さなコミュニティと、町といった大きな社会を結ぼうとする時、まず必要なのは言語だった。全ての大人が読み書きをできるわけではなく、教育を受けた限ら

れた者がその集落の頼りとなっていた。「言葉」は伝達、思考のためのツールだが、彼らは今、異なるコミュニティと交流するために言葉を身につけ、新しい社会を作る過渡期なのだと感じた。

ケニアの首都ナイロビの税関でさえ、係員の女性は一パステルの存在を知らなかった。私の生活に当たり前に存在する道具を問われ、説明して理解してもらうことは非常に難しかった。自分にとって当たり前の日常が、人々にとっては当たり前ではない事を知った。

漠然としていた差異は、比較することで実感となり、しばらく滞在することで馴れ、日常へと変化する。そして元の場所に戻ったとき、再びそれぞれの場の違いに感動する(図 25~27)。いわば螺旋状の進化が構築されるのである。絵画表現は、その場の状況再現ではなく、五感を通して捉えた記憶を形象化する認識方法なのであり、言葉や文化を越えて、それを他者や後世と共有できる手段なのではないだろうか。個々の事例や作品の集積と、そこに形成された価値観が、その「時代」として人々に認識されるのだろう。

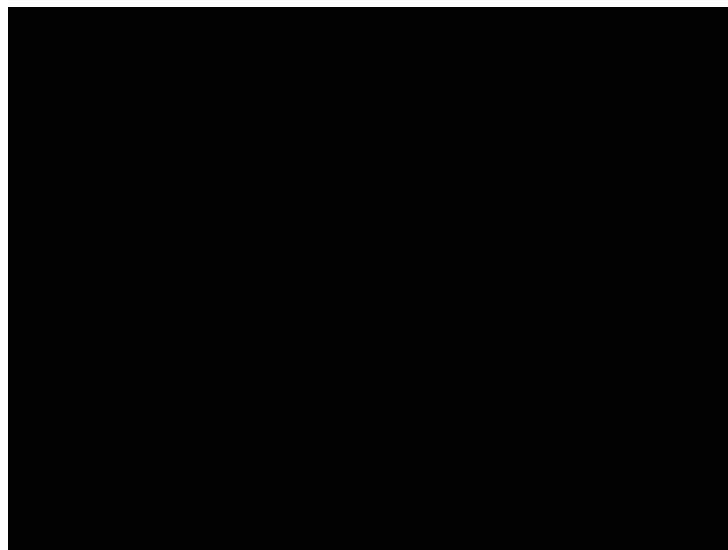


図 25 タンザニアのマサイ族の女性。外国人客を迎えるために着飾っている。服がみずばらしいからと、子供達を自分たちの後ろに隠そうとする。 2013 年（筆者撮影）

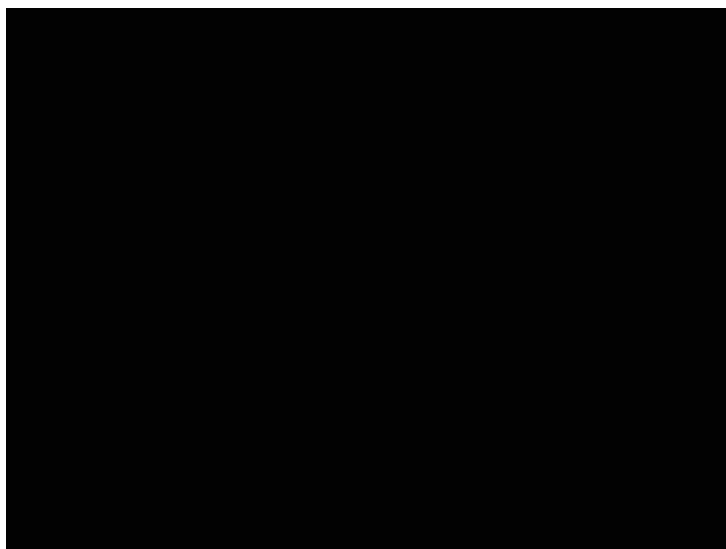


図 26 マサイの青年達。一列に並び、ジャンプして客人を歓迎する。 2013 年（筆者撮影）

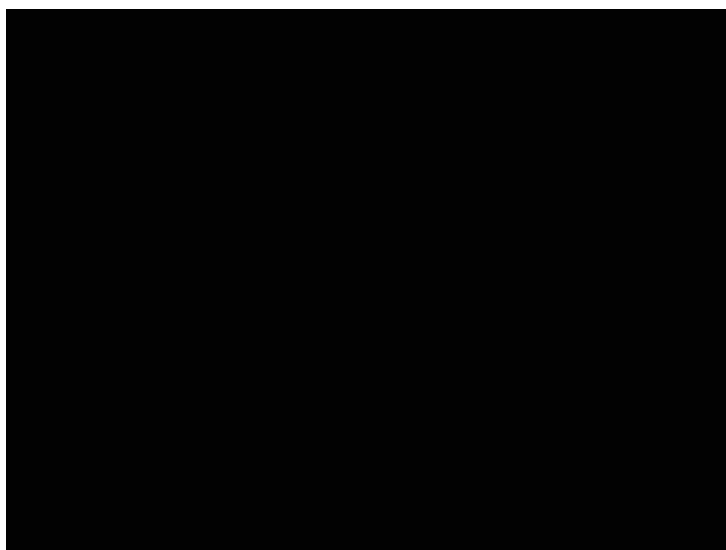


図 27 虫かご教室と呼ばれる学校で、絵を描いている姿を不思議そうに眺める子供達 2013 年（筆者撮影）

第二章 リアルとリアリティ

現実と幻想の境界を曖昧にし、精神の旅のような状態を起こす事例として、宗教美術があげられる。壮大な建造物や絵画、そして音楽や舞いなどは、一種のインスタレーションやパフォーマンスとも言える働きで、その場にいる者を共通した思想空間へと誘う。それは 仏教・神道・キリスト教・イスラム教など、いずれにも共通し、特定の宗教に限った事ではない。宗教芸術はまさにコミュニケーションツールとして、文字を読めない人々が大部分の時代に、宗教の神髄を万人に知らせたのである。

第一節 トルコの宗教美術

岩窟教会（カッパドキア）

トルコに滞在した際、カッパドキアのギョレメの岩窟教会を巡った（図 28～33）。異教徒に追いやられ、居住を余儀なくされた洞窟は、とても狭く複雑に入り組んでいた。通路は屈んで通らなければならない程天井が低く、排水や換気も苦勞を強いられていた。メディアで見えていたファンタジックな印象は覆された。狭い洞窟の天井や壁のいたる所に、隙間なく描かれたビザンティンのフレスコ画は、圧倒的な空間と、一つの小宇宙のような世界観を創り上げていた（図 30～33）。

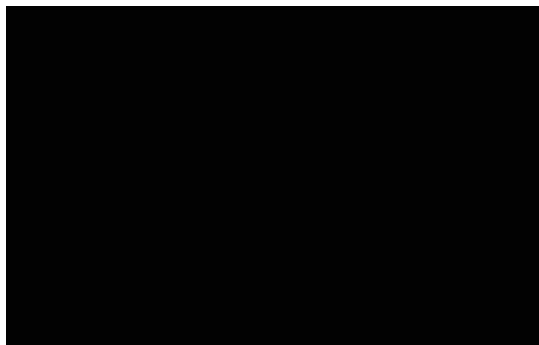


図 28 ウフララ渓谷はメレンディス川の流れが大地を鋭く削って出来た深さ 100m の渓谷で、その岩肌に 30 ほどの教会が点在する。（筆者撮影）

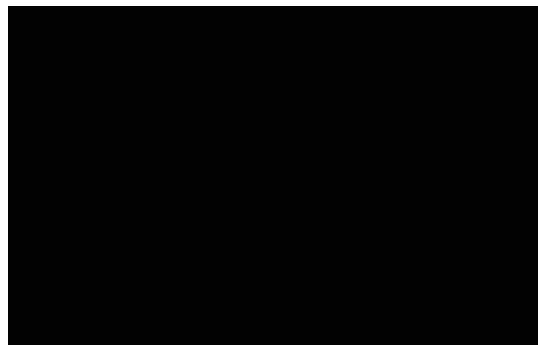


図 29 ウフララ渓谷の岩窟教会（筆者撮影）

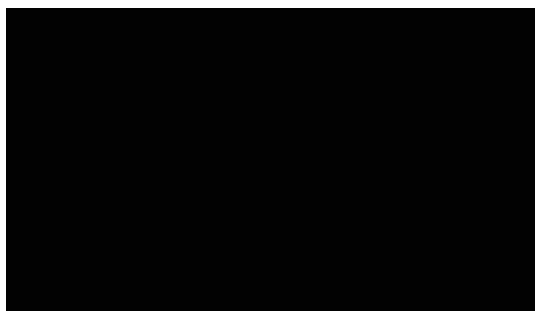


図 30 Daniel Pantonnassa Churc 「キリストの昇天」（筆者撮影）

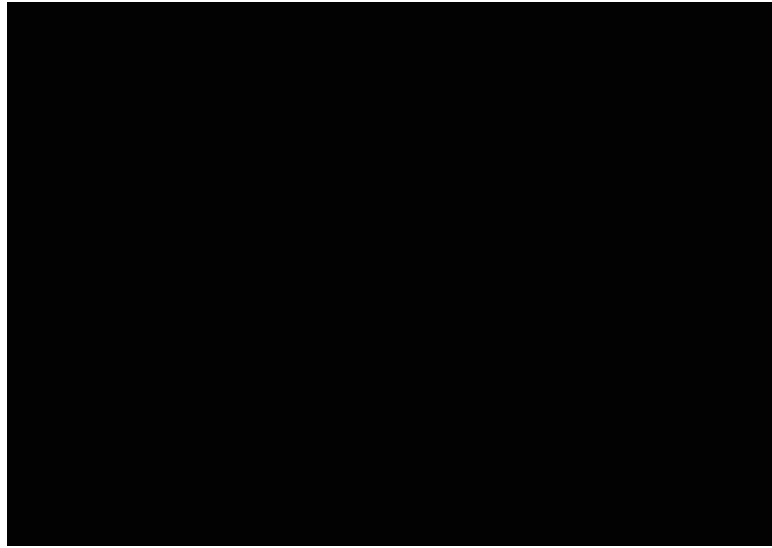


図 31 Tokali Kilise 南側ティンパヌム 920 年頃（筆者撮影）

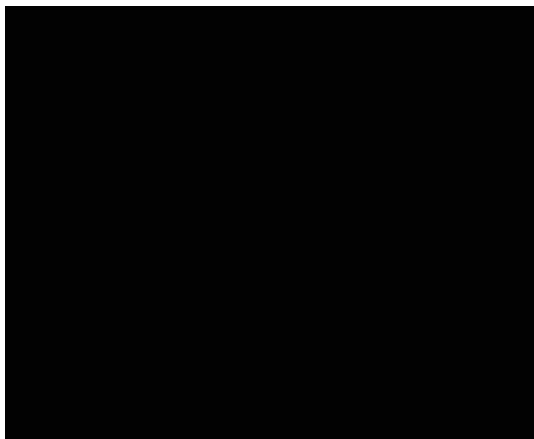


図 32 Tokali Kilise 北側ティンパヌム 920 年頃（筆者撮影）

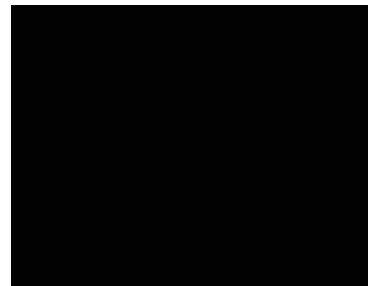


図 33 Tokali Kilise アプシス《磔刑》
預言者エレミヤとエゼキエル 920 年頃（筆者撮影）

濃密で切実な信仰が生み出した幻想の空間は、異教徒の迫害と劣悪な環境にあってなお、祈ることが生きることだった彼らの現実を示していた。そこには、“現実 と幻想(希望)” が一体化していた。現代の日本では、1990年代のオウム真理教事件などから、新興宗教への不信と、それに触れることがタブーであるかのようにされてきた。しかし信仰と宗教は、人々が身を寄せ合い、コミュニティーを形成して生きていくための智慧であり、人生の倫理でもあった。ビザンティン時代、修道士が隠遁生活を送ったウフララ溪谷(断崖に挟まれた谷が 14 キロも続く)の険しい崖にも、多くの岩窟教会が作られており、彼らの生活と信仰の強いリアリティを感じさせる。

言語は観念的だが、絵画は視覚的であり、言葉にならないような事を共有できる可能性を、人々は遥か昔から絵画に感じていたのではないだろうか。

アヤソフィア博物館（イスタンブール）

トルコ・イスタンブールのアヤソフィア（図 34～37）は、東ローマ帝国のコンスタンティノープルだった頃、ギリシア正教の本山として建てられたものである。その後、オスマン帝国の時代に、聖母像のモザイク壁画は漆喰で埋められ、尖塔が作り足されてモスクとして使われた。



図 34 アヤソフィア内部 丸いプレートにはアラビア文字で「ア・ラー」やイスラム教の賢者の名前が書かれている。
2014 年（筆者撮影）



図 35 アヤソフィア内部
2014 年（筆者撮影）

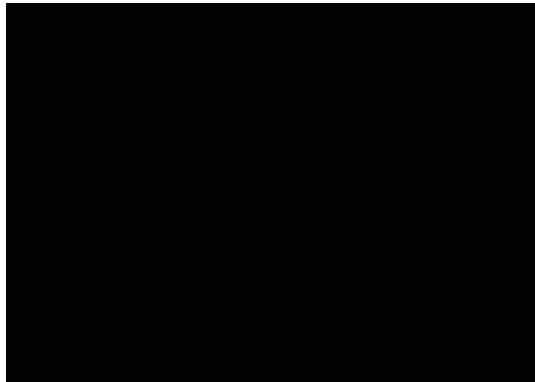


図 36 アプス半ドーム上部の聖母子のモザイク画 2014 年（筆者撮影）

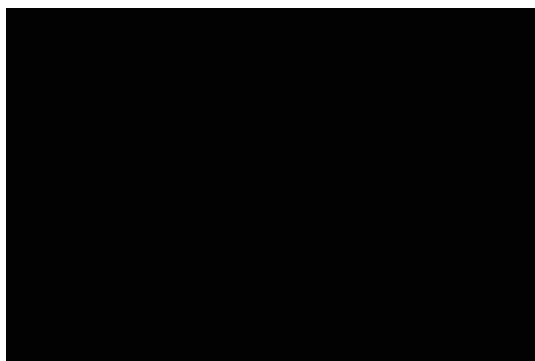


図 37 アヤソフィア博物館 2014 年（筆者撮影）

ビザンティン文化の美と技術の結晶であるアヤソフィアは、コンスタンティノーブル征服後、しばらくはキリスト教に対するイスラムの勝利の象徴でもあった。先行文化の遺産でありムスリムの建造物ではなかったが、しかしオスマン社会においても継承され、やがてスルタンのモスクの意匠を学ぶ重要な場となった⁷。

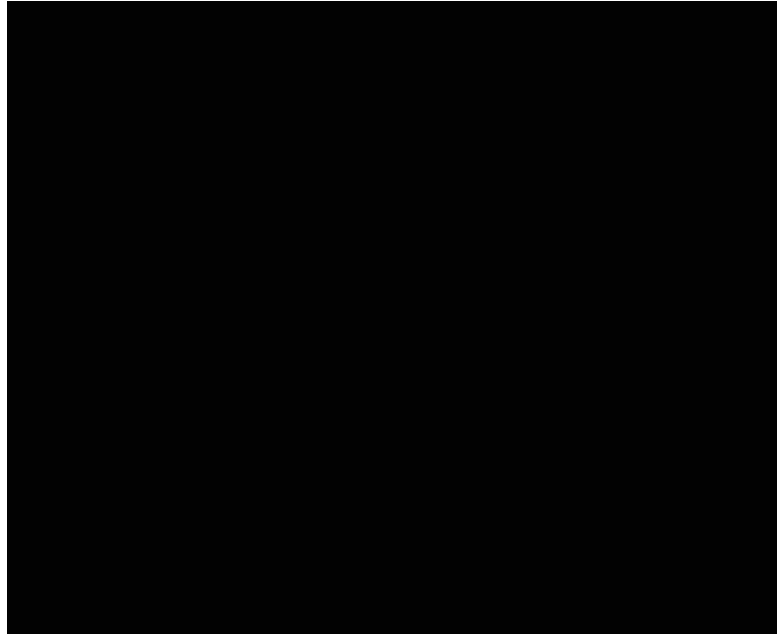


図 38 請願図 2014 年（筆者撮影）
向かって左は聖母マリア、右が予言者ヨハネ。中央のキリストにこの世の平和を願っている。

オスマン帝国が滅亡しトルコ共和国となった 20 世紀には、建国者である初代大統領ムスタフ・ケマル・アタテュルクによる世俗化で、アヤソフィアはあらゆる思想や生き方を受容する近代国家の象徴として、博物館となった。このときモザイク画も修復され、東西文化の象徴となった（図 38）。現在のアヤソフィアは、宗教行事に使うことが禁止されている。しかし 2006 年トルコ政府が、博物館内の小部屋をキリスト教徒やイスラム教徒が祈りを捧げる場として使用することを許可したため、個人的な信仰の場としては復活することになった。現代社会のあり方として、異なる文化の共存のひとつのモデルにも見える。

ヒッタイト、ビザンティン、オスマンと激しい興亡がくり広げられたことで、様々な変化を余儀なくされた美術が、ここには沢山ある。混在し共存する「変化」そのものが、一つの宗教を超えた意味を生み出し、建築という空間芸術として現存しているのである。

7 久保田浩/山下王世「オスマン時代における アヤソフィアのモスク使用」『文化接触の想像力』リトン 2013 年

第二節 現世と異界

日本の祭りに見られる事例

祭り(祀り)は、現世と異界を往き来(越境)する行事である。例えば、飯田市遠山郷に続く「霜月祭り」の夜神楽では、暗がりの中で音を鳴らし、笠や面をつけて舞うことで、舞手は一種のトランス状態になる。暗闇、音、リズム、熱気などでトランス状態となった舞手は、あの世とこの世、生者と死者、神(自然)と人間の境界を行き来する。日本の集落ごとにある祭りには、聖書やコーランのような具体的な教典があるわけではなく、その土地の精神文化や農耕への願いが組織的に体系化されている。また祭りは、一年をかけて祭りをつくりあげる共同作業の中で、生きるために必要な知恵を、次の世代に伝承していく役割も持つ。かつて農村で文字を使えるものは少なかったため、その重要性は高かった。祭りには、そうした共同体としての現実的役割と、それを左右する自然という超越的であらがないものへの畏怖が共存していると言えよう。

十五夜行事

十五夜の行事は、月に豊作を感謝する祭りである。鹿児島県枕崎市下園の祭りには、世代同士の絆を深めながら命の循環を示す形態が認められる。

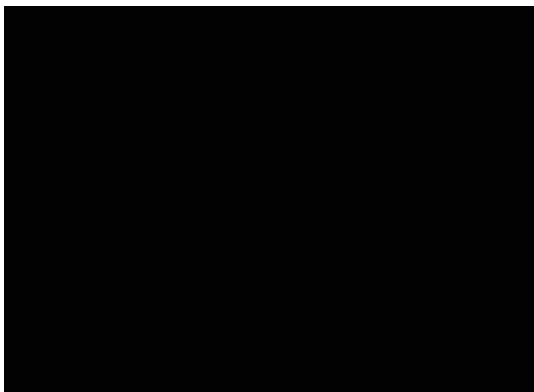


図 39 十五夜行事図
(小野重朗著 鶴添泰蔵写真『鹿児島の民俗暦』
海鳥社 1992 年)

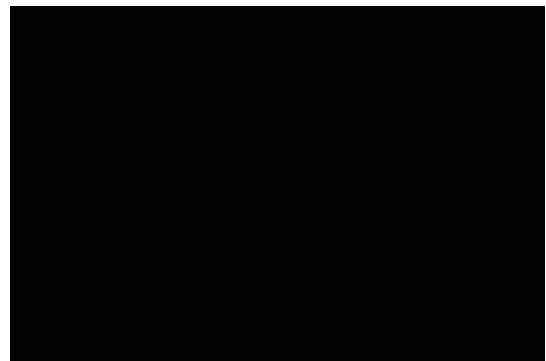


図 40 十五夜行事
(近畿日本ツーリスト・日本観光文化研究所 編
『あるくみるきく 211 特集・南薩摩・下園の十五夜綱引き』
近畿日本ツーリスト・日本観光文化研究所 1984 年)

十五夜行事の晩には綱引きが行われるのだが、そこではヘゴガサを被って神様に扮した7歳から15歳までの子供たちが、山から里へ、綱引きの材料である茅を運び出す(図39)。それを使って青年たちが綱カキ(綱練り)をする(図40)。生活する上で大事な用具である火縄の作り方などの技術は、こうした作業で次の世代に受け継がれた。月にはおはぎや果物などを供えて豊作を感謝し、30メートルほどもある巨大な綱は、自然の

総体として神聖なものと考えられた。子供たち（神）が綱を守っている所に、頬かぶりをした青年たち（神から人への移行期）が、火のついた火縄を振りかざして襲いかかり、子供たちは歌を歌いながら綱を守る。そして儀式の後に綱引きが行われ、最後は子供たちが勝つ。綱引き行事が終わると、子供たちがその場で相撲をとり、四股を踏んで大地の神をよび覚ます。最後に綱は大人たちによって競りにかけられ、翌朝青年たちによってほぐされた茅は、落札した人の茶畑に敷かれ、肥料として土に還る⁸。

イ・ヨマンテ

またアイヌのイ・ヨマンテ（イ…それを、ヨマンテ…送る、熊おくり）では、命への畏敬による現世と神の国との交歓が描かれている（図 41、42）。

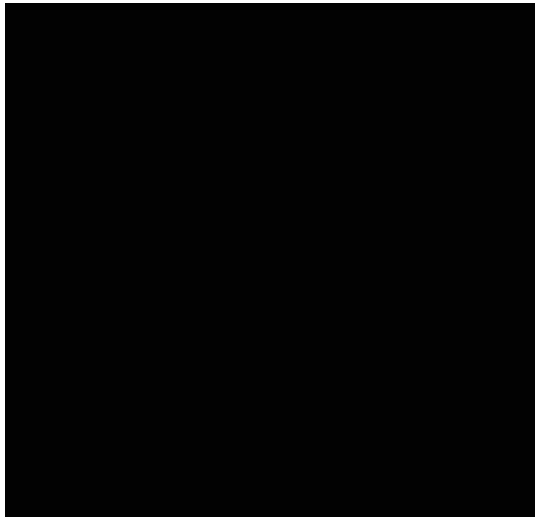


図 41 イオマンテ（イ・ヨマンテ）の饗宴
（『別冊太陽 先住民アイヌ民族/写真提供 アイヌ民族博物館』平凡社 2004 年）

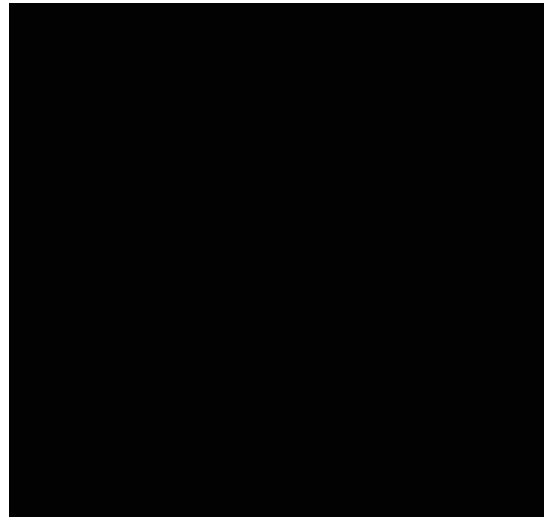


図 42 マラブト（熊の頭）
（萱野茂著 清水武男写真『アイヌ・暮らしの民具』クレオ 2005 年）

まず、神の国から毛皮と肉を運んできた神の使者と考えられている熊が、祭壇の前で人々に矢で射られる。人々は神の国へ帰る熊の魂に、お土産として鮭やウバユリの根茎を持たせ、クルミや干魚を撒き、アイヌの村は冬なのに豊かで楽しいところだと伝えてもらう願いを込めて、儀式を行う（ニヌムチャリ）。そして人が熊に扮して遊び、綱引きをして豊猟を祈る。次に祭壇の前で熊を解体し、作法に従って木に肉を架ける。そして魂が宿っているとされる頭部を家に招き入れ、火の神と対面しながら夜を徹して宴をする。二日目の深夜には、鼻先と耳の毛皮だけを残した頭骨が、詰め物をされて祭壇に美しく飾られ、儀礼具と着物を着せられて、立派なお土産を持たされる。三日目の早朝に、熊の魂（神様）を神の国へ送り出す儀式を行なったのち（ケオマンケ・なきがらおくり）、

⁸ 民族文化映像研究所『下園の十五夜行事-鹿児島県枕崎市下園-月とこどもと収穫のまつり』（映像民俗学シリーズ「日本の姿」第8巻）紀伊国屋書店 2004 年

人々は家に帰り、火の神に報告の儀式を行う⁹。

イヨマンテは、自然と共生する狩猟民族アイヌの人々にとって、精神文化の核となる重要な儀式である。アイヌ民族にとって、熊は神であり狩猟対象でもある。熊は神の国から、毛皮の着物、肉の食べ物、胆という薬を人間にもたらしてくれる。それゆえ熊の霊魂にお礼として沢山のお土産を持たせ、また来てくれるようにという願いを込めて、神の国へ送り出す。イヨマンテは、神と人が熊を介して一体となる儀式であり、命のやり取りを通して、魂と肉体、神と人への認識が、祭りの参加者全員に共有されるのである。

祭りに見られる異界への認識、その異界に人が踏み込み、神（自然や宇宙）と一体となる感覚は、我々が絵画に込める具象と抽象の世界に近いように感じる。祭りを通して現世と異界を越境する感覚が、客観と主観が交錯する実感を、文字ではなく絵画を通して直接人の内面に訴え、リアリティとして認識させるプロセスにとっても近いように思われるのである。

第三節 日常のリアルとリアリティ

私たち人間は共同体として生きてきた。そして生死や自然など完全には理解できない存在と共生するために、宗教は必要不可欠な存在だった。しかし現代では科学や情報網の発達によって、世界はより客観性を重視するようになったと感じる。例えば一昔前に見られた、現実ではありえないような展開のドラマや情報（超常現象や **Unidentified Mysterious Animal** など）がなくなっていったのも、その風潮の一つではないだろうか。誰もが同じように感知できる事実が、真実とされる。カメラのほか、携帯電話でも主要な機能になった撮影機能、ソーシャルネットワークサイトやインターネットによる国境を越えた写真の共有。以前は特別だった写真撮影という行為も身近なものになった。

写真という媒体は、客観性を備える一方で、撮影者の意思に反する要素も含んでいる。人は見る対象を無意識に選択しているが、カメラは撮影者の意図したものも、意図していないものも、同時に無差別に映し出すからだ。肉眼で見た景色と出来上がった写真が、違うもののように感じられるのはそのためだろう。つまりリアルとリアリティのずれである。しかし芸術としての写真作品は、作者独自の視線や実感、つまりリアリティをひしひしと訴えかける。

⁹ 民族文化映像研究所『イヨマンテ-熊おくり-北海道平取町二風谷-いのちの循環と尊厳』（映像民俗学シリーズ「日本の姿」第7巻）紀伊国屋書店 2004年

ウィリアム・エグルストン

ここでニューカラーの写真作品を挙げてみたい。ウィリアム・エグルストンの写真作品（図 43～47）は、何気ない一瞬を切り取っているが、一見平凡なアメリカ南部の日常の景色が、じつは絶妙なバランスで切り取られている。日頃私たちは日常の物事を、身近さゆえに容易に把握しているものと感じている。そのため、日常の諸々の意味は、意識して感知する前に消えていく。エグルストンの作品は、そうした取るに足らない対象への視点を、戦略的な構図によって迫力ある視覚形態へと変容させている。

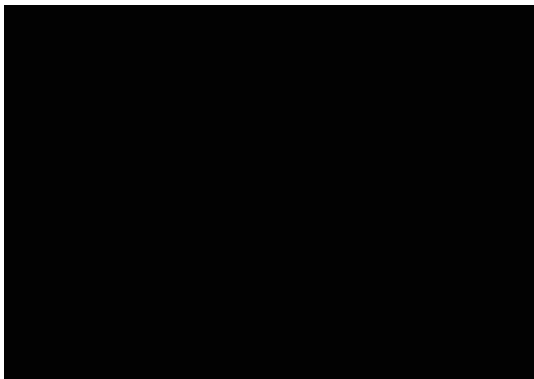


図 43 William Eggleston 「Untitled (Greenwood, Mississippi)」
ダイ・トランスファープリント 1973 年

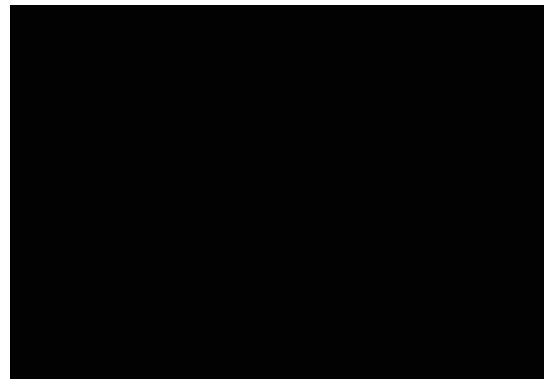


図 44 William Eggleston 「Untitled」
ダイ・トランスファープリント

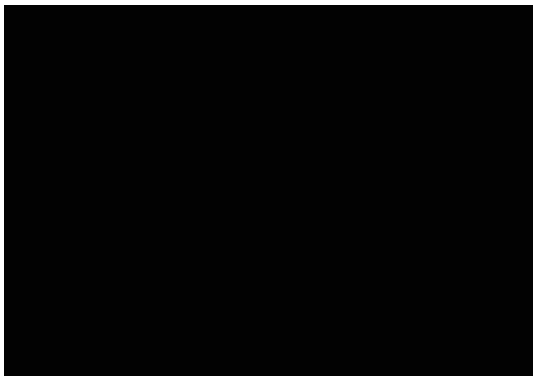


図 45 William Eggleston 「Jackson, Mississippi」
ダイ・トランスファープリント 1969 年頃

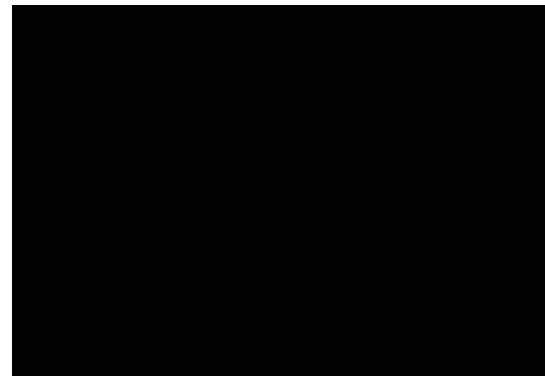


図 46 William Eggleston 「Untitled (Biloxi Mississippi)」
ダイ・トランスファープリント 1972 年

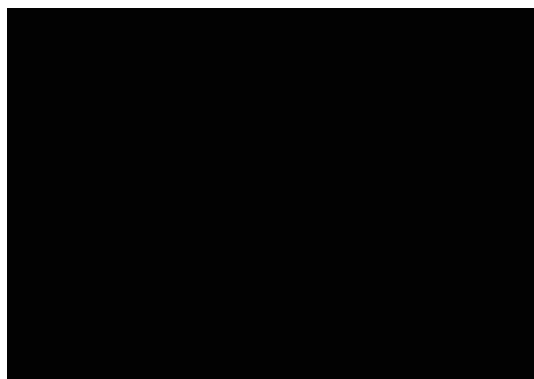


図 47 William Eggleston 「Untitled」 ダイ・トランスファープリント 1970 年

彼がアンリ・カルティエ＝ブレッソンの写真集『決定的瞬間』（1952年）に最も影響を受けたと話すことから、構図や色彩を重視している様子が窺われる。

エグルストンは自身のドキュメント映像「William Eggleston: Photographer」¹⁰で、次のように語っている。

写真を単純に解釈されるのが嫌いで
自作は短絡との戦いと言う
いまだ傑作はない
何を撮っているのか？
よく人に聞かれるけど
答えに困る
最良の答えは“今の生活”
理解不能だろうが…
これを言葉にすると
“今”なんだ
“この辺の今”

これらの作品は、テネシー州メンフィスに暮らす彼の日々の日常だ。被写体は、物も人も同列の扱いで切り取られる。しかしそれらには日常でありながら、特別性がある。ありふれた雑多な景色が、彼の写真化によって、鑑賞者はかつて見たことがない何かを提示されたような感覚になる。写真は対象をそのまま写し取るという点で、普遍の真実を持つが、それをエグルストンの視点というフィルターを通すことで、そこに特別性が生まれる。写真という客観性の代名詞のような媒体でありながら、客観的な真実としての「リアル」よりも、主観的な感覚「リアリティ」に近い存在になる。自分の知覚していたはずの日常の景色と、目の前に提示された自分の見過ごしていた世界とのギャップが、観者に撮影者の視線を追体験させる。

和田浩一は、この日常の景色という「どこでもない場所」の切り取りを「コモン・スケープ（Commonscapes）」とし、その特別性を次のように述べている。

普段見慣れた風景や事物が、急に縁遠くなったり意味深なものに見えたりするのは身近な例の一つである。何も新たに生み出すようには見えず、永遠に停滞しているかのような「日常」が、いわば「近さのなかにある遠さ」を感じさせ、活性

10 Reiner Holzemer 『William Eggleston: Photographer』 Microcinema 2009年

化する可能性を秘めている¹¹。

私たちが普段見ているつもりで見えていなかったもののシリアスさを、改めて認識させるのだ。

ニューカラーに代表されるウィリアム・エグルストンやスティーブン・ショア(図 48、49) は、それまでの広告写真やスナップではないアートとしてのカラー写真の役割を作り、アート写真でのより自由なイメージの生成を可能にした。エグルストンは、子供の頃からピアノや絵を描くことに親しんだ。絵に関しては、ニューヨークからやってきた画家の卵のスタジオに通い、抽象表現主義にも傾倒している。そして自身の制作行為を、「絵画理論をカラー写真に応用することだった」と語っている¹²。一方、ショアは少年時代、アンダーグラウンド映画に傾倒し、自身の作品をジョナス・メカス主催の「フィルムメイカーズ・コープ」で上映した。その時、同時に作品を上映していたアンディ・ウォーホルと出会い、交流が始まる。それからウォーホルのファクトリーに通うようになり、ポップアートの現場をファインダーに収めながら、ウォーホルの美的判断の下にアートが創造されていく過程を学んだ¹³。単なる現在の記録やスナップではなく、何気ない日常を意味深にアートとして切り取る過程を学んだのだった。

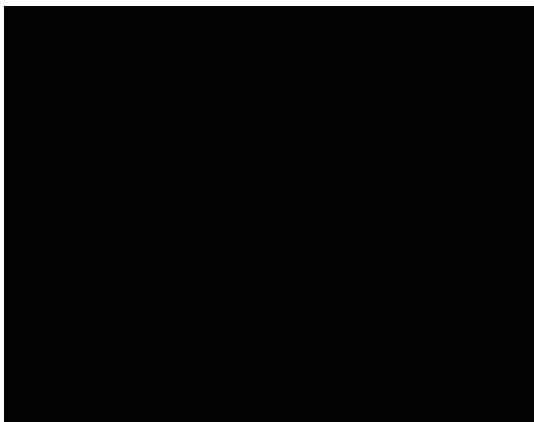


図 48 Stephen Shore 「Ginger Shore」 1977 年

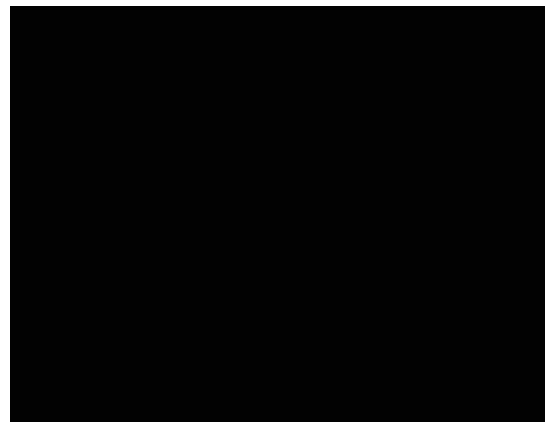


図 49 Stephen Shore 「Stampeder Motel」 1973 年

日常の異化

哲学者鷺田清一は、エグルストンやショアが描くような日常に埋没する情景の異化について、以下のように語る。

11 和田浩一「コモン・スケープ 今日の写真における、日常へのまなざし」『コモン・スケープ：今日の写真における、日常へのまなざし』展図録 宮城県美術館 2004 年

12 藤森愛実「“絵画理論をカラー写真に応用すること。それが僕のやったことだ” 今、明らかにされる、エグルストンの真実」美術手帖 936 美術出版社 2010 年 5 月

13 八巻由利子「STEPHEN SHORE 半世紀にわたるカメラとの対話。」『Esquire NOV. 2008 Vol. 22 No. 11』エスクァイアマガジンジャパン 2008 年

見逃されているものを可視化する。それがドキュメンタリーとは違って静謐な印象をあたえるのは、「狙い」を写真が写真でなくなるそのぎりぎりにまで削ぎ落としていったからだろう。見なれているはずの物がときに不気味に見えるのは、物とのなじまれた距離をぐんと伸ばしたり縮めたりしているからだろう。つまり「日常」のそのなじみを異化しようとしているからだろう。＜不気味なもの＞は、「実際にはなんら新しい物ではなく、また見も知らぬものでもなく、心的生活にとって昔から親しい何ものである、ただ抑圧の過程によって疎遠にされたもの」だと、フロイトは書いていた¹⁴。

人が写真に何かを収めようとする時、移りゆくものを失わずに残したいという動機が働くことが多い。ゲーテが『ファウスト』で、惜しむ気持と慈しむ気持はほとんど同じだと語ったように¹⁵、失いたくない瞬間を永遠化するのだ。エグルストンやショアのようなニューカラーの作品は、見馴れた景色の中にほかの事象とは異なる何かを見出した彼らの審美眼が、作品として昇華されたものと言えるだろう。

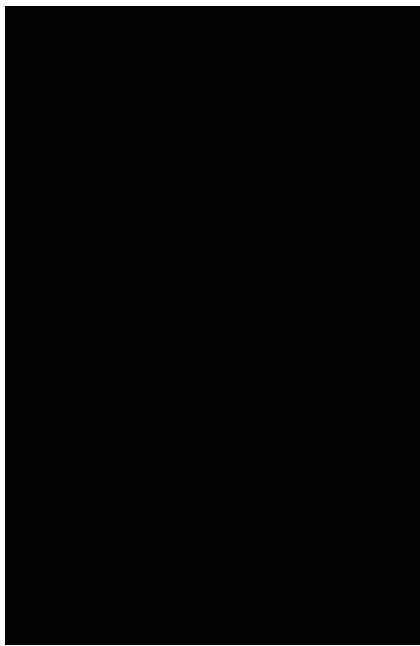


図 50 Michaël Borremans 「The Loan」
油彩 カンヴァス 2011 年

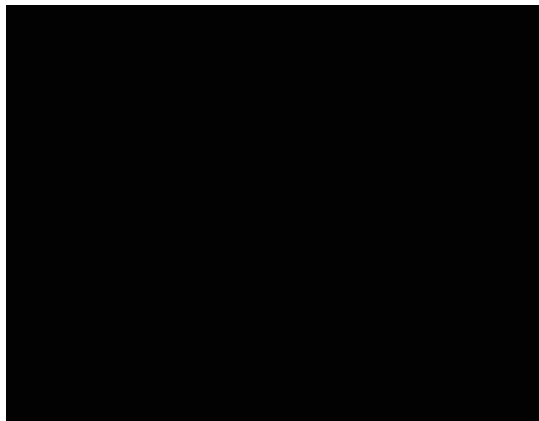


図 51 Michaël Borremans 「Red Hand, Green Hand」
油彩 カンヴァス 2010 年

ミヒャエル・ボレマンズの作品（図 50、51）は、彼の撮った写真をもとに絵画を描き、創り出したい世界を再構成している。描かれたのが誰か、何をしているかは意味を持た

14 鷺田清一「着生のすがた 日常の曖昧な淀みのなかで」『コモン・スケープ：今日の写真における、日常へのまなざし』展図録 宮城県美術館 2004 年

15 飯沢耕太郎 池澤夏樹「世界の終わりの心地よさ 3 光/種の彼方へ/共通の記憶のプール」『記憶のランドスケープ（フォトセッション）』展図録 筑摩書房 1991 年

ず、たんなる象徴的なメタファーとして存在する。プライベートな感情より匿名性を帯びさせ、コンセプトの理解ではなく想像の余地を求める。匿名的な普遍さを際立たせるために、写真の客観的描写を用い、さらにそれを幻想化するために絵画化したのだろう。

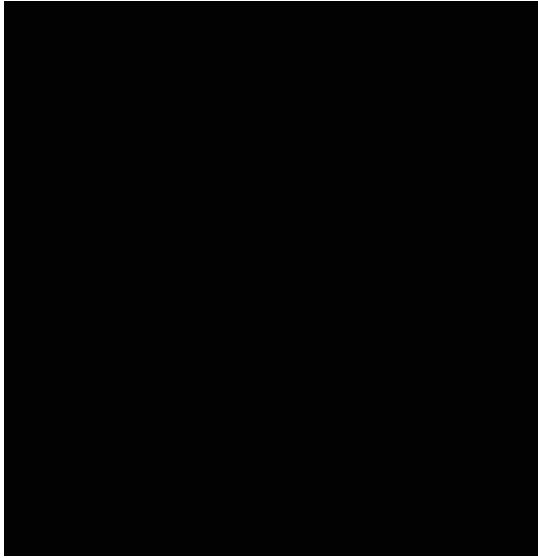


図 52 澁澤星「fifteen」紙本彩色 273×273mm 2013 年

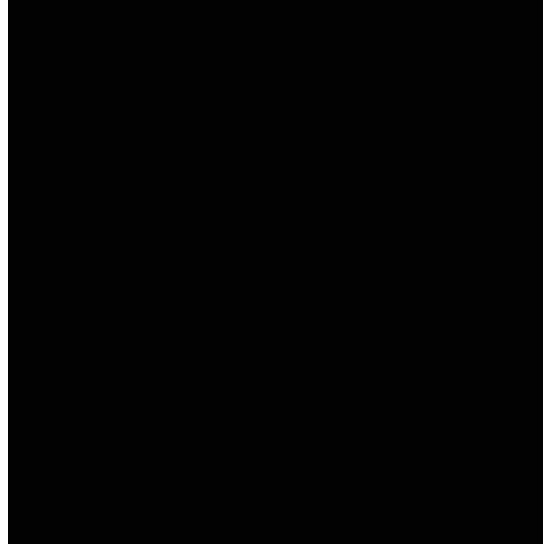


図 53 澁澤星「orange」紙本彩色 273×220mm 2012 年



図 54 澁澤星「Pensées」紙本彩色 530×455mm 2010 年

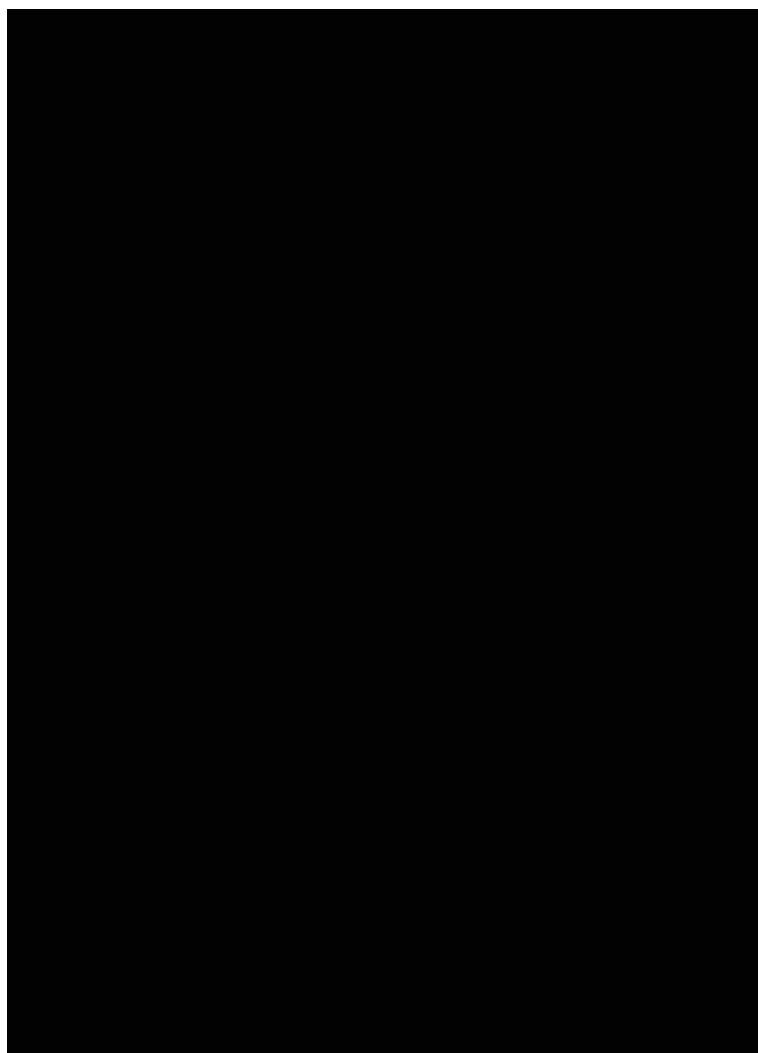


図 55 澁澤星「crow」紙本彩色 652×430mm 2010 年

同様の試みの自作品として、日常の異化を試みたのが「fifteen」（図 52）、「orange」（図 53）、思想と現実世界の境を色面と模様で抽象化する試みとして描いたのが「Pensées」（図 54）、「crow」（図 55）、「境」（図 56）である。

さまざまな民族が描いた「絵画」の多くは、現実の模倣としてのイメージではなく、内的ヴィジョンを視覚化したものである。過去や未来とのつながりを体験させ、見えな
い世界を見えるようにするための装置として、共同体のなかで機能しているのである¹⁶。
今日の私たちの生活では、掌握できない自然や何かに畏怖することは少なくなった。そ
のため、言葉にできないような何かを共有する範囲が、先にあげた宗教美術や祭事儀礼
よりも、近い距離の事柄になったように感じる。芸術と精神文化は別次元のものではな
く、共に影響しあう不可分のものだ。客観性の進展が、精神的に本当に豊かなことな
かはわからないが、その距離感もまた、積み重なることによって、一つの時代の形とな

16 『The Power of Images イメージの世界 -国立民族学博物館コレクションにさぐる』展図録 国立民族学博物館 2014

るのだろう。

絵画のなかに力が内在するのではなく、絵画のもつ力はそれを見る人の側に生まれる。もし鑑賞者がそこにいなければ、それがどんな形をしていても、ただの物質である¹⁷。私は絵画に、人々が確かに自分の中に実感として感じながら、証明できない範疇のことを人と共有させる、越境の可能性を感じる。客観性で視線が一方向に矯正されていく現代の中で、それは祭事やかつての宗教美術の機能に近似する。



図 56 澁澤星「境」紙本彩色 530×530mm 2014 年

17 『The Power of Images イメージの世界 -国立民族学博物館コレクションにさぐる』展図録 国立民族学博物館 2014

第三章 越境と認識のプロセス

イメージの越境を実際に絵画で実践するには、具体的に何をどのように描けばよいのか。発想から表現を、認識として観者と共有するためのプロセスを、提出作品の制作過程と平行させながら考察したい。

私が画面上に表現する際には、人物、動植物、静物等の現実のモチーフによる写実表現と、現実には存在しない抽象表現を混在させながら制作している。世界観の語り手としての役割と、それに伴う心情やメッセージ性をモチーフとして構成し、現実と、虚構だが当人にとっては真実であるリアリティを越境する表現方法を探ってみよう。

第一節 モチーフとマチエール—現象と構造

まずマチエールや図像を複雑に混在させることで、描く対象を抽象化しなくても現実と非現実の境は朧げになる。複雑なモザイク状の描写は、具象と非具象の境を曖昧にし、つなぎ合わせることで、実感あるものとして鑑賞者の中で補完させることができるのではないかと考えている。そうした表現は、鑑賞者を幻想に導くステップの役割を果たす。

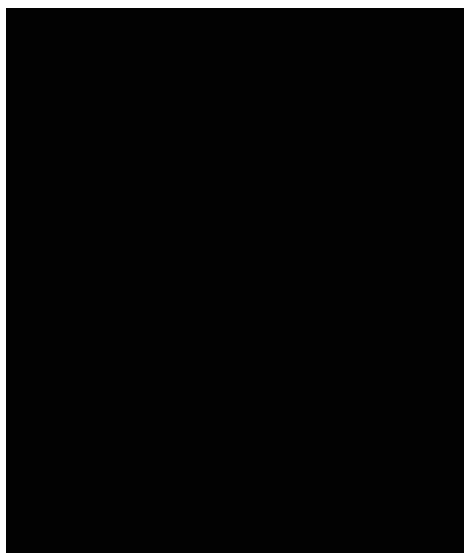


図 57 室生寺 薬師如来像 9～10 世紀
(写真辻本米三郎 解説水野敬三郎
『室生寺』 ([新装版]大和の古寺 6)
岩波書店 2009 年)

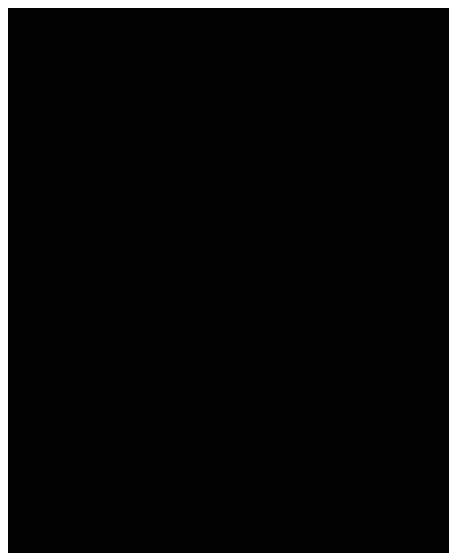


図 58 室生寺 薬師如来像 板光背
(写真辻本米三郎 解説水野敬三郎
『室生寺』 ([新装版]大和の古寺 6)
岩波書店 2009 年)

例えば室生寺金堂の仏像は、シンプルに姿が見える像本体（図 57）に対して、七仏薬師や六地藏、宝相華、唐草文などが華やかに描かれた板光背（図 58）は、混沌としてい

る。実体のある“構造”的な仏像に対して、板光背の役割は演出や視覚効果に近く、抽象的、あるいは“現象”的とも言える。その対比は、本体の仏と仏のいる世界を、立体と平面、実体と想像としてつないでいる。

装飾と平面化

次に装飾的に記号化された形を、“現象”のように並置、混在させることで、空間と人体を連続的に繋いだ例として、ウィーン分離派の作品を挙げたい。アーツ・アンド・クラフツやアール・ヌーボーなどに影響を受けたウィーン分離派の特徴の一つに、装飾的な表現形式がある。エゴン・シーレに多大な影響を与え、ウィーン分離派を立ち上げたグスタフ・クリムトの装飾性は、とくに顕著である。

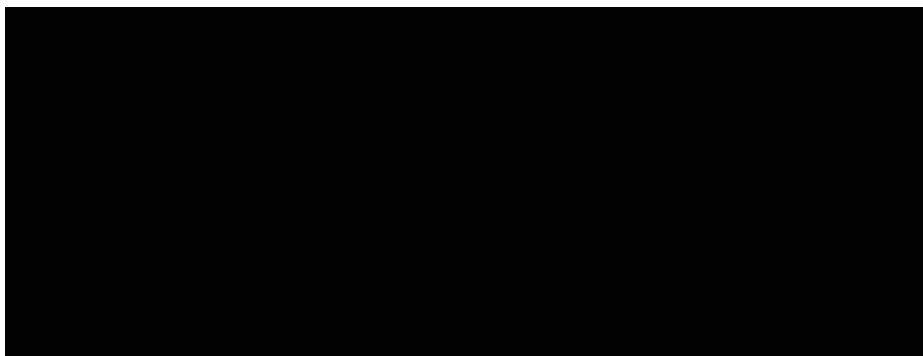


図 59 Gustav Klimt 「歓喜：ベートーベン・フリーズ」(第3壁面) 漆喰 カゼイン 1902年

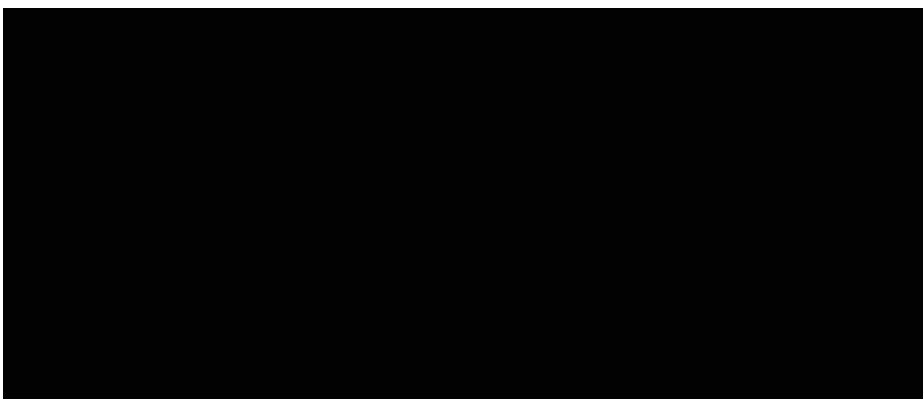


図 60 Gustav Klimt 「歓喜：ベートーベン・フリーズ」(第3壁面) 漆喰 カゼイン 1902年

「歓喜：ベートーベン・フリーズ」(第3壁面)(図59、60)では、左から水の流れるように陶醉する女、合唱隊のように音楽を象徴する群像、花畑のような空間の色面、抱擁する二人という、異なる視点の画像が並置され、断片的に視界に入り込んできてパララックスを引き起こす。幾何学模様の装飾は、きらびやかで贅沢な華やかさを演出するだけでなく、対象の平面化と並列化を可能にする。装飾的に平面化することで、本来不

自然な状況への鑑賞者の心理的抵抗は弱まる。クリムトが好む甘美で幻想的な世界を表現するのに、非常に適した方法と言えるだろう。

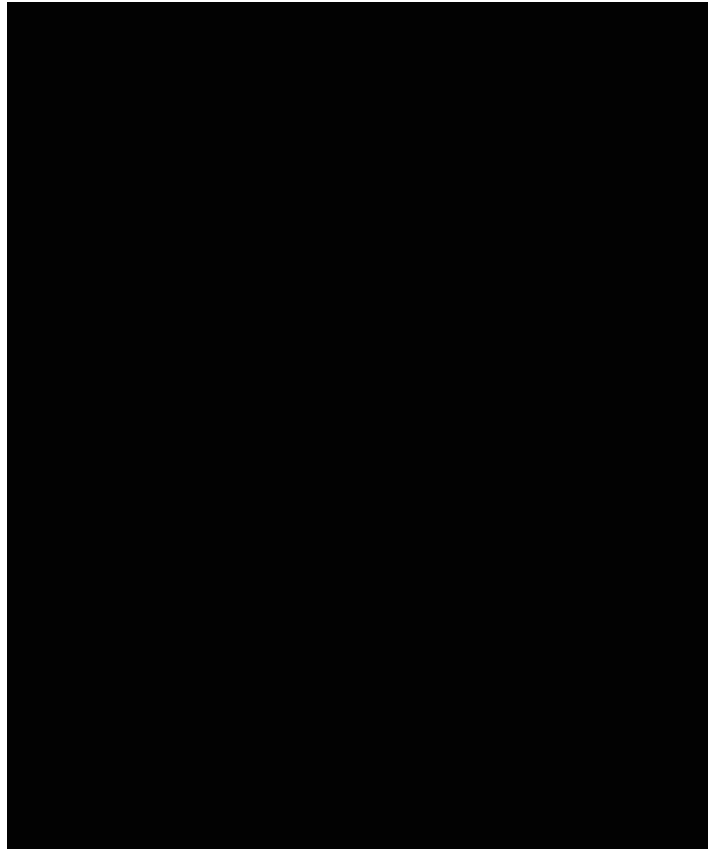


図 61 澁澤星「UNION」紙本彩色 455×380mm 2013 年



図 62 澁澤星「12月」紙本彩色 334×334mm 2014 年

図 61・62 は、マチエールや、模様の混在、光の反射などによって、メインの人物と様々なモチーフを画面上で融合させることを試みた自作品である。「UNION」(図 61) は、描かれた人物の内面世界を、きらきらと光るオーナメントの飾りや、箱庭のような劇場で象徴している。脈絡のないモチーフを平面的に並置することで、自由な自己表現としての劇場と、現実的な登場人物との境界が曖昧になっている。精神世界と外界の交錯によって、一人の人間が形成されている事を描きたかった。「12月」(図 62) は、フランスやオランダを訪れた時に感じた、クリスマスの時期の幻想的で賑やかな中にも厳かな雰囲気、マチエールや模様、図形化されたモチーフの組み合わせで表現したものである。

エゴン・シーレ

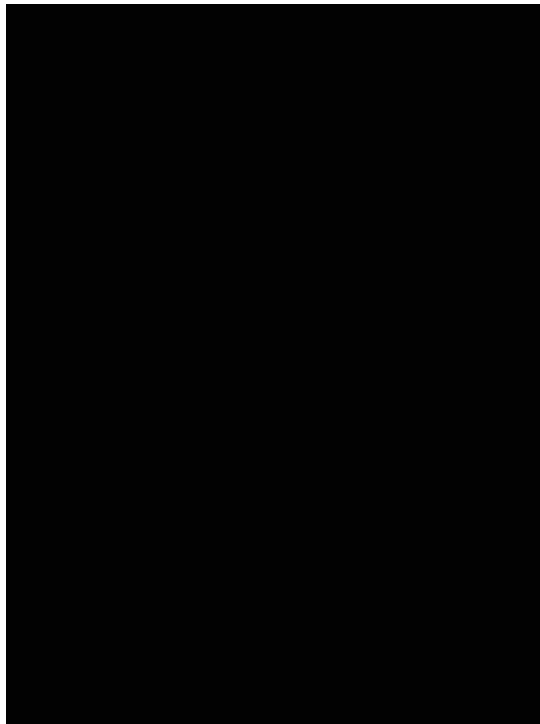


図 63 Egon Schiele 「Seated child」
油彩 カンヴァス 1918 年

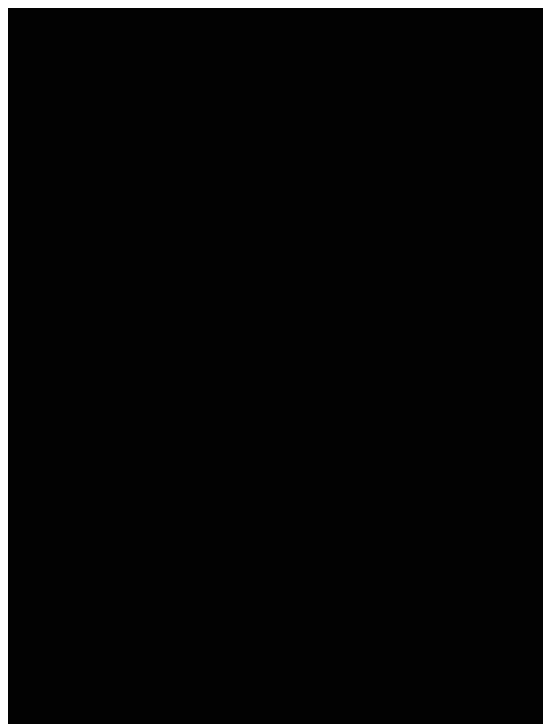


図 64 Egon Schiele 「Portrait of Edith」
油彩 カンヴァス 1915 年

エゴン・シーレの作品は、肌の質感などをリアルに再現しながらも、筆致の強調、形態のデフォルメ、モデルの周囲の装飾的に記号化されたモチーフなどによって、平面としての世界が前面に押し出されている。クリムトに比べると、人体は人体として存在しており、装飾化されてはいない。それはシーレの描く世界が、現実的であったことによるのだろう。

シーレの作品には肖像が多く(図 63)、ドローイングも数多く描かれている。妻のエ

ディット（図 64）、結婚する前の恋人のヴァリー、彼の支援者などの親しい人たち、そしてプロのモデルを、生き物の存在を解き明かすかのように観察して描いている。対象への迫り方に甘美さはなく、研ぎすまされた緊張感すら感じる。植物や建物を描いた風景画にしても、心焦がれる理想郷というより、実在の対象から喚起された感情を、観察と構成を通して表現しているように感じる。「死」といった目に見えない抽象的なテーマの時には、やや装飾性が増すが、基本的にきわめてストイックだ。シーレの人物画には、表層的な華やかさへの志向がなく、むしろ「生」への探求や執着を感じる。「死」も、「生」を見つめてこそ突き当たる存在なのだろう。ロマンチズムやナルシズムのような幻想性や華麗さではなく、人間性や生物としての特徴を捉えようとした時に、“現象”とも“構造”とも言いがたい彼の表現が生まれたのではないだろうか。

提出作品「UNION」

私は20代にシーレから大きな影響を受けた。私の作品構成は、多くの要素の組み合わせから出来ているが、描けば描くほど画面の質感がウェットになる癖がある。それは、生物が多量の水分を含むことへの意識と、湿度の高い日本の空気感のイメージから生まれたものでもある。しかしシーレのドライな質感は、自分と正反対でとても新鮮に映り、それを得たいと試みるようになった。作品の全体感への共感と、作家としての恐れ、コンプレックスがないまぜになっていた。そして装飾的でありながら、シンプルに見せる表現にも着目するようになった。

提出作品「UNION」（図 65）では、モザイクに彩られた世界に住む、様々な柄のスカーフを纏ったムスリムの女性と三つ編みの女性の融合を描いた。イスラム教では偶像崇拜が禁止されているため、ありとあらゆる模様に願いや伝承を託してきた。それを描く職人は、細かければ細かいほど深い宇宙観を表現できるとされ、建物を飾るタイルの一番の細部は、シルクの面相筆で描かれている。イスラムの価値観によって根付いた文化は、揺らめくようなモザイクの交錯で、彼らの宇宙観と精神性を体現する独特の装飾世界を生み出した。この提出作品でも、本節で述べた“現象”の交錯によるイメージの越境を試みている。

また「髪」は、ムスリムの女性にとって大きな意味を持ち、コーランでは女性は家族以外の男性に髪や肌を見せることが禁止されている。しかしトルコでは共和国になった際に、近代化と世俗化でスカーフを外すことを奨励したため、個人の信仰や地域によって、スカーフを纏う人と纏わない人の割合は様々だ。時代や個人の価値観の越境、あるいは融合（Union）としてこの作品を制作した。宗教や社会的メッセージではなく、幻想的な様子に感動したことが制作につながったため、モデルは特定の国籍にならない顔立ちにした。

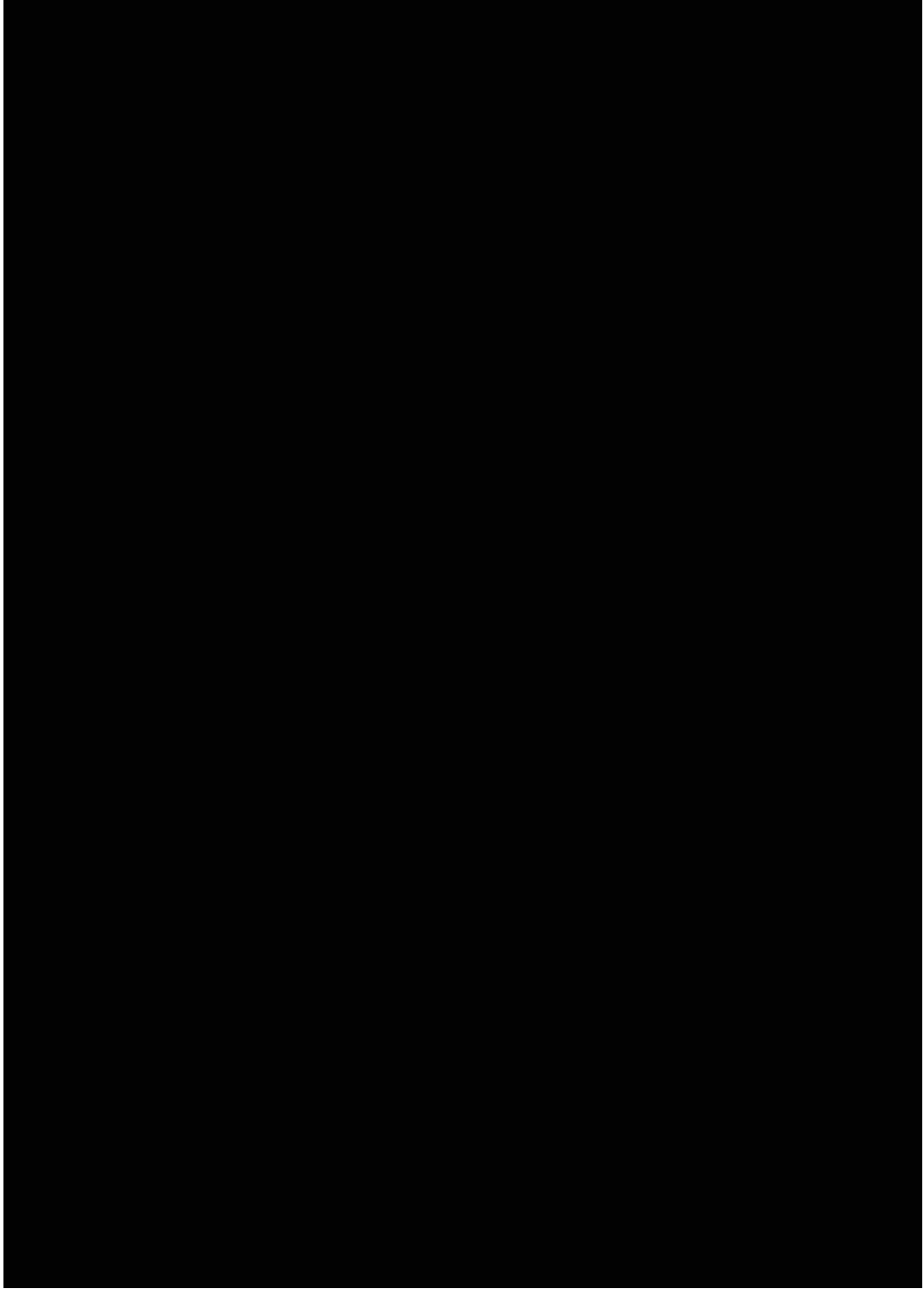


図 65 澁澤星 提出作品「UNION」 紙本彩色 2100×1600mm 2015 年

オディロン・ルドン

木炭に慣れ親しんだルドンは、白黒の表現からカラーに移行する際に、しばしばパステルを油絵具と併用している（図 66～68）。パステルは液体の絵具と違って粉末のため、別の色を混ぜ合わせて塗ることができない。色をばらまくようなかたちになることで、画面上に散らされた色は“現象”的になる。ルドンの作品には、鉱石のオパールや瑪瑙、オニキス、あるいは貝殻の裏側のような、複雑さが生まれている。

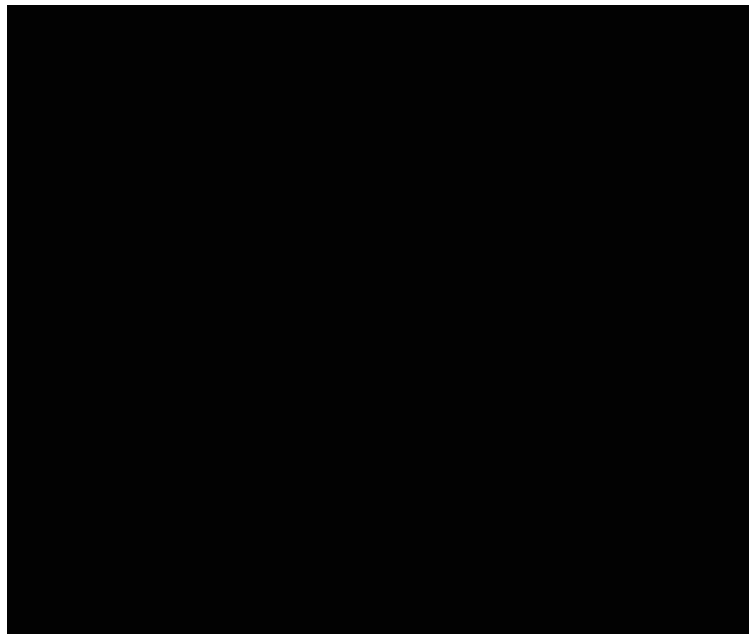


図 66 Odilon Redon 「Portrait of Violette Heyman」 パステル 紙 1910 年



図 67 Odilon Redon 「Flowers」
油彩 カンヴァス 1903 年



図 68 Odilon Redon 「Le Char d'Apollon」
パステル 油彩 カンヴァス 1909-1910 年頃

絵具(液体)やパステル(粉末)が混ざり合っでできるマチエールは、人工的だが予測のつかない、偶然性を持つ自然物のようにも思える。ルドンは、生命の始原の場である海底に強い興味を示していた。初期のモノクロで描かれた不思議な生物には、原生動物のような描写が見られ、彼が生物の進化論に強くひかれ、顕微鏡の中の世界に幻想的な宇宙を感じ取っていた様子が窺われる。実際にルドンは植物学者と親交し、インスピレーションを受けていた。それが彼の作品の主題である内面世界や、聖書や古代神話の世界創造をイメージする手助けにもなったのだろう。

実在する世界のような実感を画面にもたらすためには、現実の多様性に近い複雑さを画面に持ちこむことが必要だ。多くの要素がリンクして生まれる状態を、一つの空間に描くことで、静止した一場面でありながら、時間や空気、匂い、温度、湿度、音といった流動するものが、そこに含まれてくる。ゲーテは牛乳が凝結する現象に着目し、鉱物もまた遥かな時間の中で変成し凝固してきたことから、かたちなきものは凝結によってかたちを持つとした。すべてのかたちは、凝結という運動プロセスの一樣態であると述べている¹⁸。私にとっての絵画表現は、まさに空間を構成する流動的な要素を凝結させる行為と言える。

18 後藤武『ファーンズワース邸/ミース・ファン・デル・ローエ（ヘヴンリーハウス 20 世紀名作住宅をめぐる旅）』東京書籍 2015 年 p130。後述する建築家ミース・ファン・デル・ローエはゲーテの形態学に興味を示していた。ゲーテについて説明された箇所を引用した。

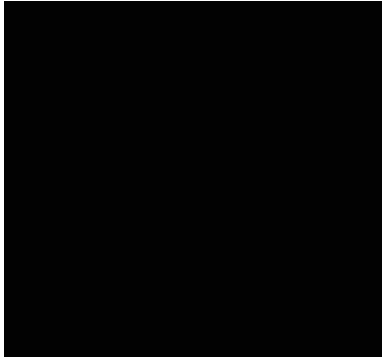


図 69 黴（部分）
（『季寄せ-草木花〔夏・下〕』
朝日新聞社 1980 年）

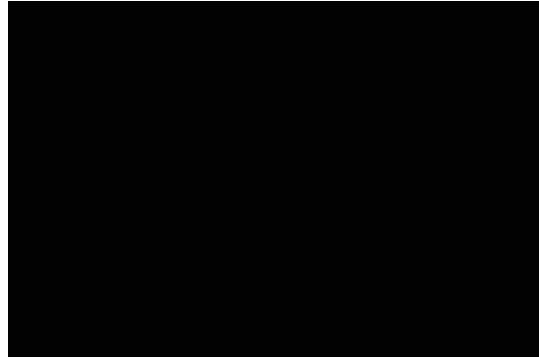


図 70 オパール 蛋白石（部分）
（ロナルド・ルイス・ボネウィッツ、青木正博
訳『ROCK and GEM 岩石と宝石の大図鑑』
誠文堂新光社 2007 年）

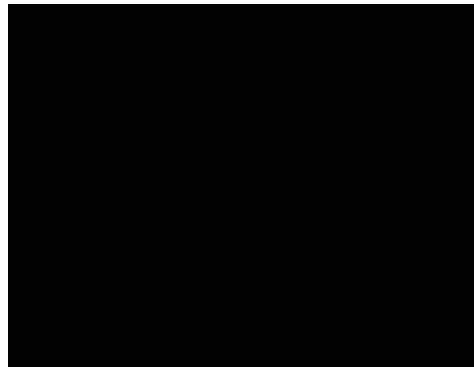


図 71 木星、エウロパ（部分）
（Europa over Jupiter's Great Red Spot. Multi-frame mosaic.
VOYAGER1, March 3, 1979 © NASA/JPL/Michael Benson, Kinetikon Pictures
『Esquire OCT. 2008 Vol. 22 No. 10』エスクァイアマガジンジャパン 2008 年）

流動する時間の凝結

私は子供の頃、家族が購読していた季刊の科学文芸誌「ミクロスコピア」を見た時、肉眼では確かめられない細胞の断面に、異世界を見たような気がした。第一章で進化生物学のサンプルとして触れたオパールの断面（図 70）は、固体でありながら液体のような色のうねりがあり、刻々と変化する宇宙の遙かな時間を内包しているように感じた。天体写真はもとより、黴や胞子の運動にも同様の事を感じた（図 69、71）。森林や樹木、岩石や苔もまた、私の思考の範疇を越えた小宇宙を宿しており、自然は常に自分の意識を幻想に導いてくれた。自然物の偶然性から発生する複雑なマチエールを、自分の作品にとりこむことで、具象表現と抽象表現を越境し、非現実の世界に実感を生むことができるのではないかと考えている。

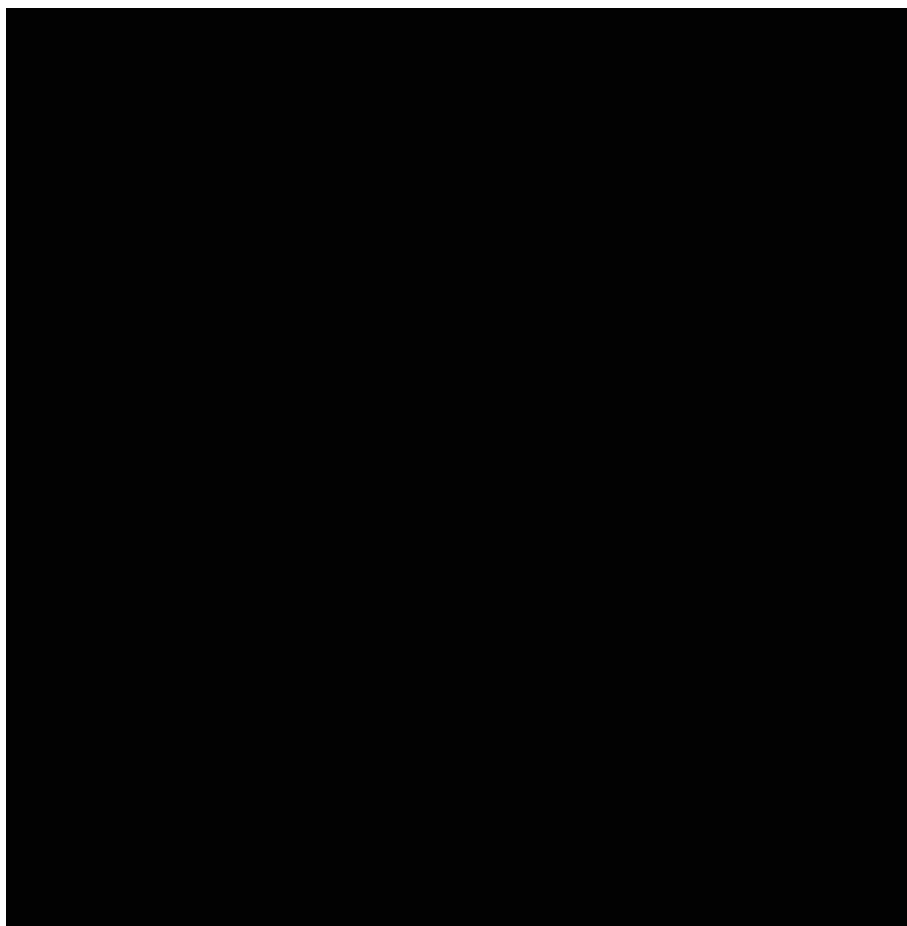


図 72 澁澤星「Fish bone」紙本彩色 1000×1000mm 2013 年

「Fish bone」(図 72) では、有機的なマチエールによって五感に訴え、流動する時間の凝結を表現することに挑戦している。髪や胸元の金箔、模様の装飾などで“現象”の交錯を表し、マチエールと併せることで、抽象的な感覚世界への越境を試みている。タイトルの Fish bone は、魚の骨のような髪型の名称である。

第二節 暗示と想起の形

私の作品の画面構成は、大きく三つの要素からなっている。一つは人体や動植物、静物などの写実描写、二つにマチエールや図形といった抽象描写、そして最後に具体的に描かないのりしろとしての空間、つまり「間」である。それら三つの要素の比率は、作品ごとに変化する。画面上に、実在する対象を抽象的な表現と交錯させながら描写することで、観る側に非現実の空間を想起させたいと考えている。具象表現という客観的な視点を想像のきっかけとしつつ、全てを説明的に明示するので

はなく暗示に留め、あえて反芻と展開の余地を残すことで、足りない部分を鑑賞者一人一人が補いながら膨らませていくことを目的としている。つまり一方的な提示ではなく、双方向のキャッチボールである。どこかの世界の延長であるかのような画面の中に、部分的に具体的な物の形を描き、そこに作者の精神性を象徴化することで、空間を共有する鑑賞者の感情を喚起できるのではないかと考えている。その場合、鑑賞者側の背景、心理状態などがそこに加味されることで、作者の意図していなかった解釈が展開することも予測される。ただ、私自身の主張やテーマへの理解を第一の目的としている訳ではないため、シンプルで自由な解釈を望んでいる。

ここで、暗示と想起によって世界観の拡がりをもたらした作品として、スタンリー・キューブリック監督の映画「2001年宇宙の旅」、ミース・ファン・デル・ローエの建築作品、長谷川等伯の「松林図屏風」を例にあげて検証してみたい。



図 73 スタンリー・キューブリック監督「2001年宇宙の旅」メトロ・ゴールドウィン・メイヤー配給
ワーナー・ホーム・ビデオ 1968 年

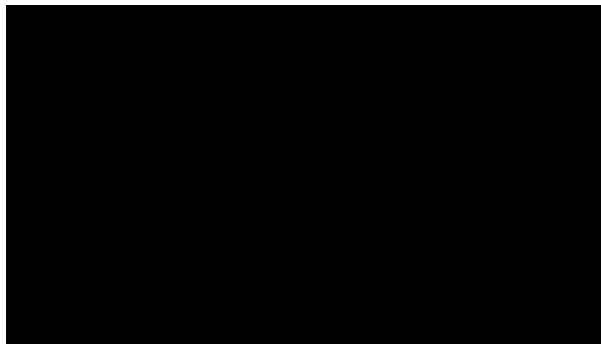


図 74 スタンリー・キューブリック監督「2001年宇宙の旅」メトロ・ゴールドウィン・メイヤー配給
ワーナー・ホーム・ビデオ 1968 年

キューブリック「2001年宇宙の旅」

絵画における説明的表現は、具象描写である。映画でのその役割は、絵画と同様の視覚性に加え、音楽、ナレーションや台詞なども、それにあたるだろう。「2001年宇宙の旅」(図 73、74)は、台詞という説明描写を最小限にし、象徴的な

モチーフや印象的な視覚効果でリアリティを生み、「何かわからないが強い存在感」を観る側に与える。劇伴音楽も、意表をつくクラシック音楽を用いることで、非現実的に普遍性を帯びさせ、観る側に広い解釈を可能にする。厳選した説明的要素による暗示に留めることで、想起されたイメージが観者の中でいかようにも展開し、拡がりをみせる作品例と言えるだろう。

監督のスタンリー・キューブリックは、この映画をナレーションや台詞ではなく、映像や音を中心に作りたいと考え、139分の映像中、46分しか会話の時間を作らなかった。従来のSF作品のようなスーパーヒーローの華やかな見せ場を作らず、人物を映画のビジュアル的要素として組み込むことで、まるで風景を撮るように人間を描いている。映画にしても絵画にしても、メインの人物像の描写が多くなると、全体の世界観やストーリーよりも主人公が飛び出して見えてくる。それはある人物のプロモーション作品と同じで、接写（近視眼）的な物の見方となり、景色で言えば近景や細部を描くことに近い。この映画では、キューブリックは特に空間やストーリーを含めた全体感を重視し、それに時間を加えた時空という遠景的な描写を求めた。

私は、作品を作る際にまずイメージが浮かび、それを絵にしようとする。そしてそのイメージに付随する言葉を箇条書きにならべる。それは具体的な物であったり、何かの形容や感情であったりと様々である。いわば自身の五感+六感の拡がりの宇宙、キューブリックがいう“暗黙知”の空間からの言葉の抽出である。言葉にする事で、もやもやと宙に浮いていたものに輪郭が与えられる。そしてまた輪郭の中のイメージの断片を辿り、具体的な表現方法を探し始めて構成が出来る。面を描くために線を探し、線を引くために点を打つ、それを何度も行ったり来たりする感覚である。小作品で、構図の大部分を具体的なモチーフが占める場合でもそれは同じで、求めるところは常に遠景的なヴィジョンである。

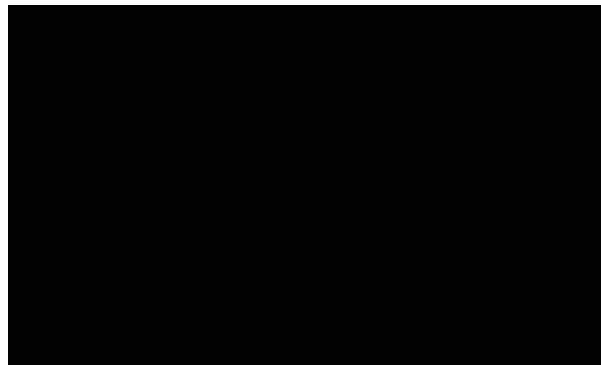


図 75 モノリス
スタンリー・キューブリック監督「2001年宇宙の旅」メトロ・ゴールドウィン・メイヤー配給
ワーナー・ホーム・ビデオ 1968年

キューブリックは言葉を、説明的、限定的で、理解を狭めてしまうものと捉え、言語からの解放を志向した。言語にしても絵画の具象表現にしても、増えれば増えるほど事象の説明となり、受け取る側にとって解釈の幅のない限定的なものになっていく。その善し悪しは作品の意図にもよるが、この映画の場合は、言語の束縛からの解放と、確かに存在する言葉にならない領域（暗黙知）の表現を目的としていた。それは原作・脚本の共同制作者アーサー・C・クラークに、キューブリックが台詞を極力削るように要請したことから窺える。

この映画の象徴的なイメージが、「モノリス」（図 75、76）である。生物の進化を導き、また滅ぼすこともある原初の力を秘めた、物語のキーとなる物体である。ストーリーを動かすきっかけとなるその物体を、黒い直方体という明らかに自然界では異質な、しかし意志的に存在する何かとして表現し、存在そのものが視覚的衝撃を与えた。彼の評伝は、「完全に滑らかで、堅く黒い物体が目を与える衝撃は、「2001年」の詩的かつ中心的なイメージになった。このモノリスによって、キューブリックは「物の真実は感じであり、理屈ではない」という確信を強めた」¹⁹とする。この作品で作者が鑑賞者と共有したかったのは、感覚の認識であり、描かれた事の謎解きではないのだ。



図 76 原案となる小説には、場面場面でのモノリスの起こした役割が描かれているが、映画では具体的な説明はない。
スタンリー・キューブリック監督「2001年宇宙の旅」メトロ・ゴールドウィン・メイヤー配給
ワーナー・ホーム・ビデオ 1968 年

ここで、言葉や理屈ではない感覚を、具体的に表現しようとする時の表現方法について考えてみたい。作者と直結する感情の共有、つまりシンクロではなく、一歩引いた思想や幻想を共有したい場合、画面は一種の客観性も含んだ仮想空間である必要がある。

19 ヴィンセント・ロブロット著・浜野保樹・櫻井英里子訳『映画監督スタンリー・キューブリック』晶文社 2004 年

私は画面の一部に写実表現という客観的な図像を用いることで、作者と鑑賞者が共有しやすいリアリティを持たせ、鑑賞者を感覚の世界である抽象表現に導く橋渡しの役割を担わせる。つまり想像のきっかけとして用い、潜在意識や感情に訴えることで、それに拡がりを実感をもたらすことを試みている。「2001年宇宙の旅」の綿密に練り上げられた宇宙・科学・宗教分野での細部のリアリティは、思索的で詩的な映画に現実味を持たせる狙いがある。その強い説得力によって、我々は本来見当もつかないはずの遥か彼方の宇宙への旅に、実際に傍観者として同行しているかのような錯覚に陥り、それを実感として肌で感じ取るのである。

キューブリックは、視覚的な体験のために作ったはずの映画について、その意味を繰り返し尋ねられた。「もっとも深い心理のレベルで言えば、この映画の構想は神の探求を象徴するもので、最終的には神というものの科学的定義をしていると言える」と彼は『ローリング・ストーン』誌に話している。「映画は、この極めてリアルな概念を軸に展開している。そしてリアルな設備やドキュメンタリー的な様子は、我々に備わっている詩的な概念に対する抵抗を崩すために必要だった」とする²⁰。

リアルと抽象的な概念(詩的概念)の繋がりを、物質の写実描写から考えてみる。

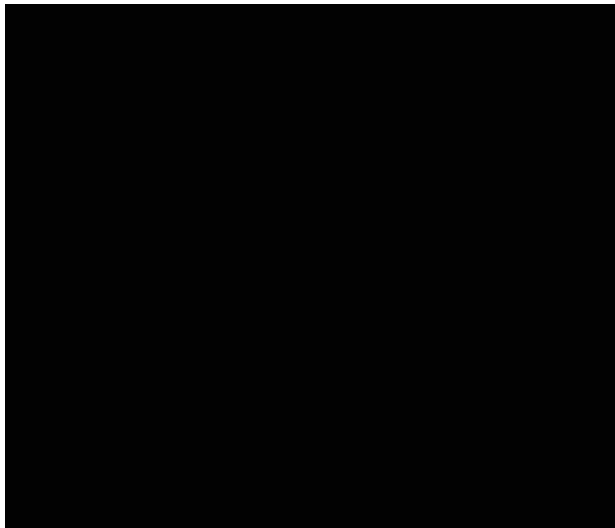


図 77 Jean-Baptiste-Simeon Chardin
('Basket of Plums with a Glass of Water,
Two Cherry Stone and Three Green Almonds' 油彩 カンヴァス 1759 年
Pierre Rosenberg 『CHARDIN』 Yale University Press 2000 年)

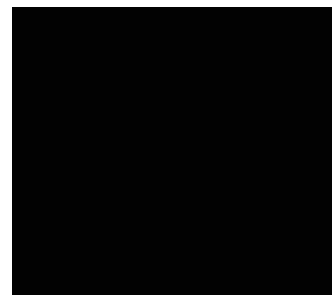


図 78 図 77 部分

20 ヴィンセント・ロブロット著、浜野保樹、櫻井英里子訳『映画監督スタンリー・キューブリック』晶文社 2004 年

例えばここに静物画（図 77）がある。暗がりの部屋の机の上には、籐のかごにプラムが盛られ、手前にはひんやりとした冷たさまで伝わる水の入ったガラスのコップ、無造作に置かれたさくらんぼなどが描かれている。観る側はそれらに質感や重量まで実感し、描写されていない物の裏側まで感じ取ることができる。光源に近いピントが合う箇所は、真に迫る描写がなされているが、近づいて見てみると、プラムの陰側やかごの側面は、色面のようにしか見えない(図 78)。



図 79 澁澤星 ストックのスケッチとその陰側（部分）



図 80 澁澤星 りんごのスケッチとその陰側（部分）

<単体での陰側の見え方の比較>

単体のものでも同じ事が言える。光源に近く物の稜線となる明瞭な箇所に対して、ピントの合わない陰側の箇所だけをピックアップすると、何を描いているかわからない（図 79、80）。我々は、ピントの合った所で具体的な想像のきっかけを与えられ、それによって描かれていない箇所を脳内で補完するのだ。絵画や映画では、それをより様々な五感の要素で試みている。私にとって暗示と想起の形とは、この具象表現（実在）と抽象表現（幻想）の連結を意味する。

ミース・ファン・デル・ローエの建築作品

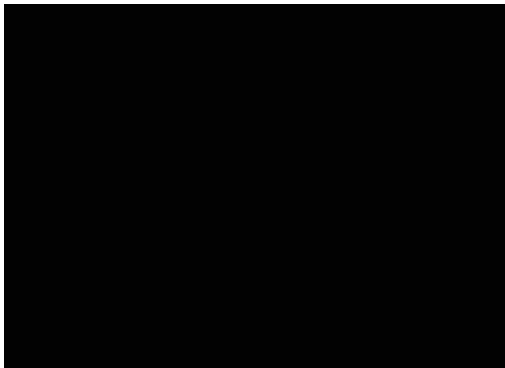


図 81 ミース・ファン・デル・ローエ
「ファーンズワース邸」 1946-51 年

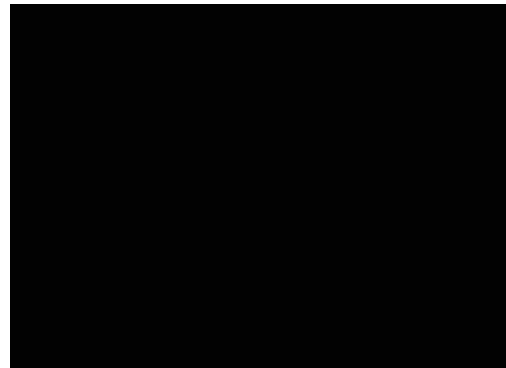


図 82 ミース・ファン・デル・ローエ
「バルセロナ・パヴィリオン」 1929 年

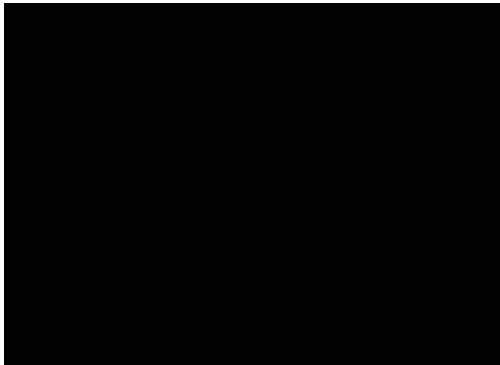


図 83 ミース・ファン・デル・ローエ
「バルセロナ・パヴィリオン」 1929 年

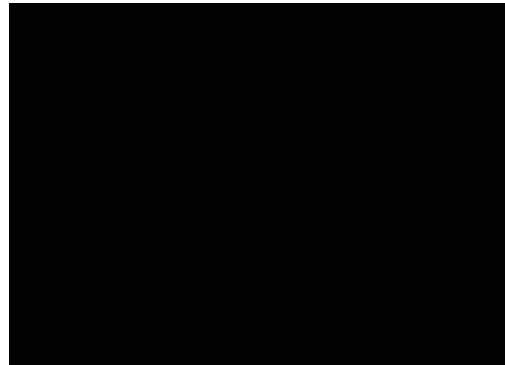


図 84 ミース・ファン・デル・ローエ
「コンサートホールのコラージュ」 1942 年

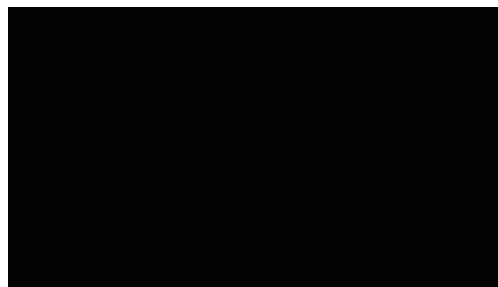


図 85 ミース・ファン・デル・ローエ
「クレーの《カラフルな食事》の複写を使ったフォトコラージュ」 1939 年

ミース・ファン・デル・ローエの建築作品は、シンプルで直線的である。自然界に直線は殆んど存在しないため、曲線でできている有機物の自然環境の中では異質に感じそうなものだが、彼の建築は周囲と心地よいバランスで共存し、美しい景色を作り出している。特に代表作のファーンズワース邸（図 81）などは、四角い色面に周囲の自然を映したり、樹木の縦線を柱や壁の直線と交錯させることで、複雑なモンタージュを作り出している。またバルセロナ・パヴィリオン（図 82、83）は閉ざされた空間だが、同様に様々な色面が交錯した空間を形成している。白い壁、大理石や瑤瑤を用いた有機的なマチュールの色面、ガラス、建物から見える切り取られた空、窓から見える木々の背景、池の水面、水面やガラスに反射する色面など。建築とそれを取り巻く自然が、色面を通して互いに交錯し、重層しながら一つのモンタージュとなっている。大きな色面の構成は、我々をディテールから遠ざけ、四角形のモンタージュが、作者の形なき自己の世界と、建物を取り巻く外界、鑑賞者を結ぶボルトの役割を果たしているのである。構成段階で作成されるフォトカラージュなどにも、それは顕著に表れている（図 84、85）。

物事は単純なのが良い。単純なものが決して馬鹿なものではない。私が単純を好むのはおそらく明確だからであって、安直性などが原因ではない。

（中略）私は明確な構造に関心がある。

二個の煉瓦を注意深く置くときに、建築が始まる。建築とは、厳密な文法をもつ言語であり、言語は、日常目的に散文として使える。また言語に堪能な人は、詩人になれる²¹。

ミースの建築作品は、自然との共生という点では、日本家屋にも共通する感覚を見出せるのではないだろうか。谷崎潤一郎の『陰翳礼讃』には、日本は気候風土の関係上、深い屋根の庇が大きな日陰を落とし、ほの暗い空間で生活するその暗がりの中に美を発見し、やがて美の目的に添うような陰を利用するに至った、という記述がある²²。陽光が入りにくくなる座敷の外側へ、庇や縁側をのぼして一層光を遠ざける。そして室内には、庭から反射した光が障子を通してやわらかく忍び込むようにする。庇の落とすはっきりとした影、室内の暗がり、遠ざけられた太陽の光を吸収するように柔らかに反射する和紙の襖や障子、木や土の壁、畳など、様々な暗がりの形が思い起こされる。ディテールの明示されない空間が、言い伝えや伝承に見る様々な幻想と精神的な奥深さを、人々に与えたのだろう。イメージは、共鳴と

21 デイヴィット・スペース著・平野哲行訳『ミース・ファン・デル・ローエ』鹿島出版会 1988 年

22 谷崎潤一郎『陰翳礼讃』中央公論社 1995 年

意味の重層化によって、それまで知覚されなかった繋がりを生成することができるのである。

長谷川等伯「松林図屏風」

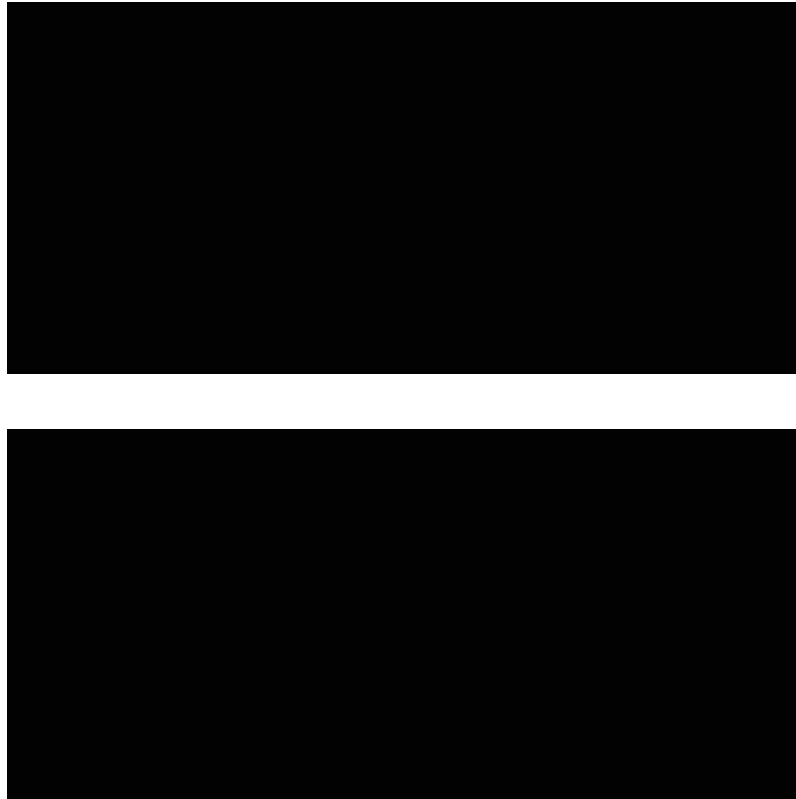


図 86 長谷川等伯「松林図屏風」 紙本墨画 安土桃山時代 16 世紀

キューブリックの映像で、言語的説明の排除によるイメージの拡大、ミースの建築で、ディテールの排除による展開の想起について述べた。最後に、二次元の画面での暗示と想起の表現例として、長谷川等伯の「松林図屏風」を挙げたい。「松林図屏風」では、直接筆で描写しないことで暗示した靄が、先述の陰影の役割を果たしている。全体としては、自然を再現したようでいながら、全てを明示しないことで、空間の広がりや、説明していないはずの湿度、温度や松林のにおいまでも想起させ、幽玄の自然を彷徨っているかのように感じさせる。目の前の松林が、かつて観者が体験した霧中の木々の記憶を呼び起こし、現実と非現実、現在と過去が交錯した実感となっていく。描かないことで生まれる余韻が、観る者の意識を拡大させていくのである。

詩的であること

暗示と想起に優れた作品として、3つの異なるジャンルの作品を挙げたが、キューブリックやミースの発言からは、共通点として「詩的」というキーワードが挙げられる。詩は、短い字句に様々な要素を込めた作者の世界を、読者に呼び起こさせる。生活や自然観照から得た感動を、リズムを持つ言語形式で組み立てた短く美しい言葉は、レトリカル（修辭的）であってもデコラティブ（装飾的）ではない。作者の独創が紡ぎだす、旋律とリズムを備えた組み立ては音楽的であり、また絵画的でもある。それらは生の一つの存在様態、いわば確信犯的に選び取られた存在のかたちなのだ²³。前述のキューブリックの「2001年宇宙の旅」、ミースの建築作品、等伯の「松林図屏風」もまた、世界と存在への作者の認識と、その表現であることを感じさせる。

ミヒャエル・エンデは、次のように言う。

芸術やポエジーは世界を説明しません。それらは世界を表現するのです。

芸術やポエジーはそのもの自体を越えて指し示すものを必要としない。それらそのものが目的なのです。良い詩とは世界をよりよくするためにあるのではありません。その詩そのものが、よりよき世界の破片なのです²⁴。

詩は、いわば暗示と想起のもっとも象徴的な形式といえるかもしれない。絵画も同様に、作品が暗示と想起の共有空間となり、その共有空間の中に作者と観者の共感が生まれ、同時にそれぞれの存在を可能にするのだ。

第三節 人の形

内面としての人物

私が作品を描く際に、具象表現と抽象表現を合わせて構成することは、これまでに述べた通りである。具象表現は、画面の中の非現実と、画面と対峙する観者のいる現実とを結ぶ役割を果たし、抽象表現への導入となる。その具象表現として、私は主に人物を用いることが多い。表現空間の一登場人物としてだったり、作品の世界観の語り役として配置している。自分の視点を代弁するのには、他のモチーフより同じ人間の方が、自然なイメージになるためである。

23 松浦寿輝「しかし甘い、ちれつたい程こころよく甘いー『立原道造 鮎の歌』解説」『立原道造 鮎の歌』みすず書房 2004年

24 ミヒャエル・エンデ『誰でもない庭 エンデが遺した物語集』田村都志夫訳 岩波書店 2002年

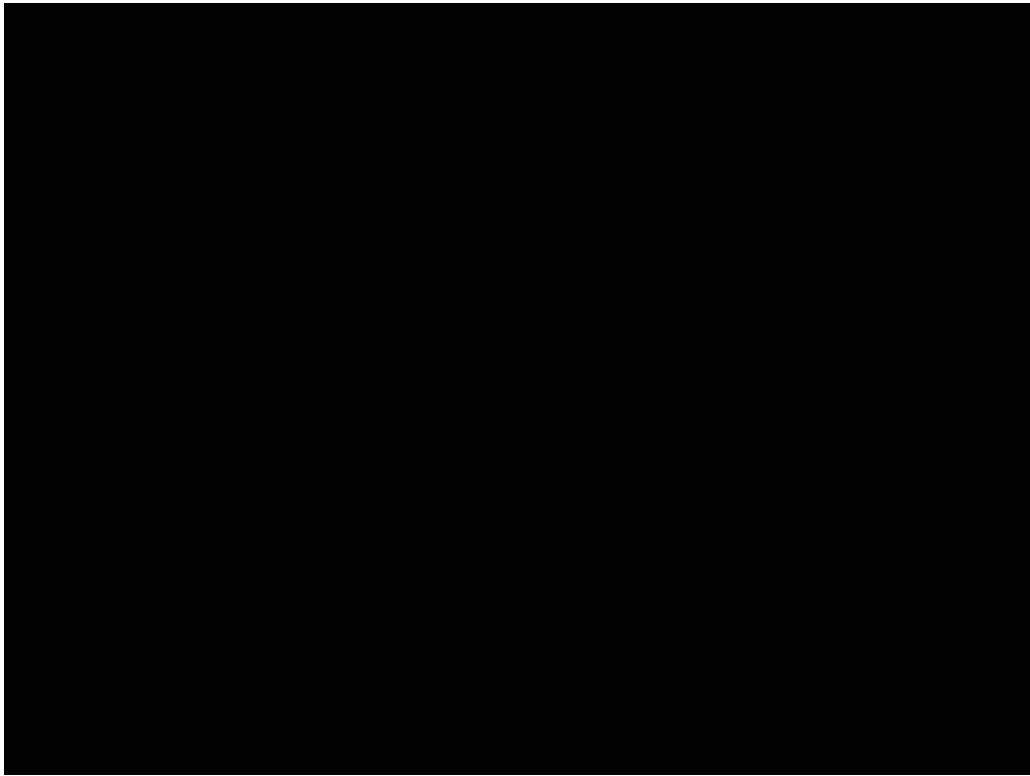


図 87 澁澤星 学部卒業制作「萱草に寄す」 紙本彩色 2273×1620mm 2010 年

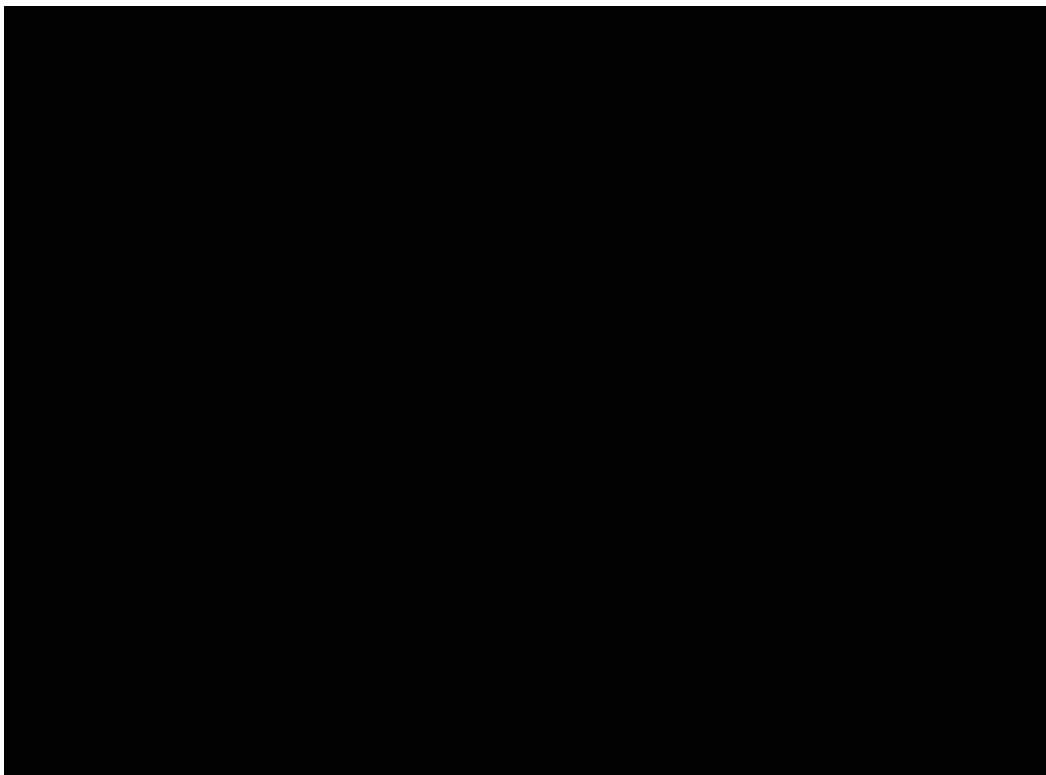


図 88 澁澤星 修士課程修了制作「旅」 紙本彩色 2273×1620mm 2012 年

学部の卒業制作「萱草に寄す」(図 87) で描いた人物は、常に自身の根底にある、遠くに思いを馳せる象徴として表現した。続く修士課程の修了制作「旅」(図 88) では、蔵のような閉ざされた場所で異国の物に触れながら、ここではないどこかに想像を巡らせ、まだ見ぬ世界へ旅立とうとする人物を描いた。内面と向き合う「思考」から、外に向かう「行動」への転換を示してもいる。

人物を描く際、その対象は主に女性になる。自己投影が目的ではないが、自分の視点を描くするには、同じ女性である方がリアリティを感じられるためである。表面的な造形美を重視しているのでもなく、優先するのは自分の描きたい空間に同調する形をとれるかということだ。そのため美人画とも違う表現になる。美人は、顔が左右対称で整っていることが共通している。しかし自然物はどこかにゆがみがあり、人工物にはゆがみがない。私は形のゆがみにこそ個性、つまりその人であることの唯一無二の魅力を感じる。それが表情であったり味わいや深みになる。逆に言えば、ゆがみを除外していくと人工物に近づき、究極的に同じ比率のバランスに整えると、皆同じ顔に見えたりもする。個性の喪失だが、植物など他の生物にも同じことが言える。そのため花を描くときも、「きれいな花」といった表層美への憧憬ではなく、根を張り、水を吸って育つ、生命力をもった「魅力的な花」を描きたいと努力する。こうあって欲しい理想の女性像ではなく、生きる存在としての人間の魅力を探求したいと考えている。

例えばアンリ・トゥールーズ・ロートレックは、それが顕著な画家と言える。本章第一節で紹介したエゴン・シーレなどにも、同様のことが言えるだろう。ロートレックは、歌手やムーランルージュの踊り子、娼家の人間などを描いている(図 89～91)。内面を映す表情を極端に切り取るような描き方は、モデルから文句を言われることもあったが、その視線が実直な観察の側面も持っていたことを示している。

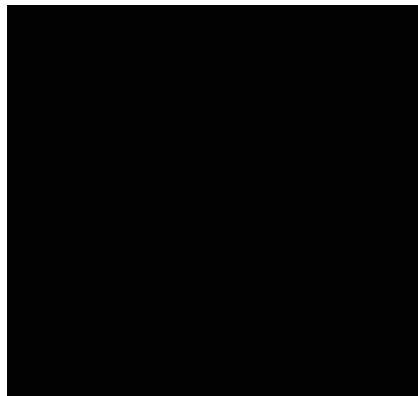


図 89 アンリ・トゥールーズ・ロートレック「ムーラン・ルージュに入るラ・グーリュ」キャンヴァス 油彩 1892 年

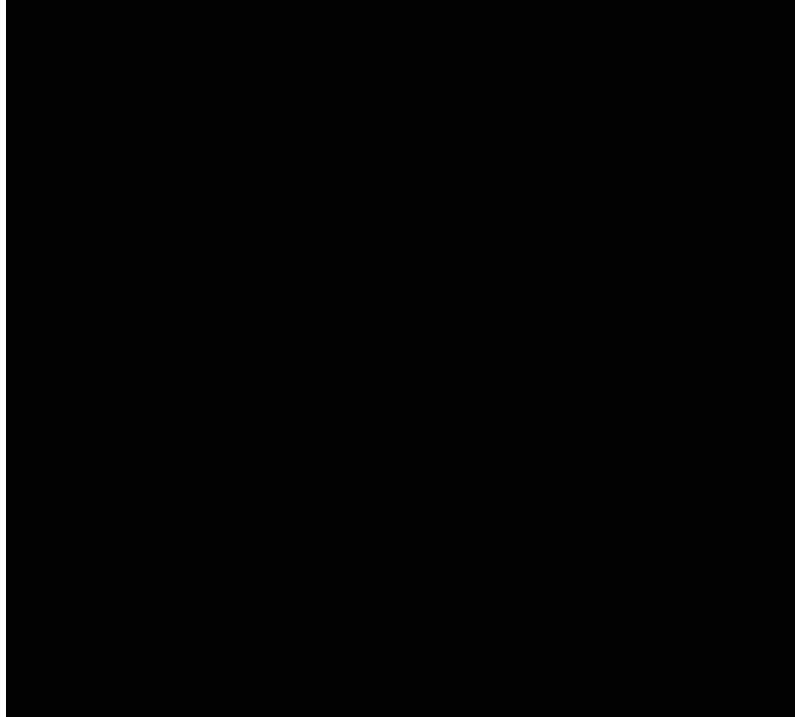


図 90 アンリ・トゥールーズ・ロートレック 「Panneau pour la baraque de la Goulue, à la Foire du Trône à Paris」 パネル 油彩 1895 年

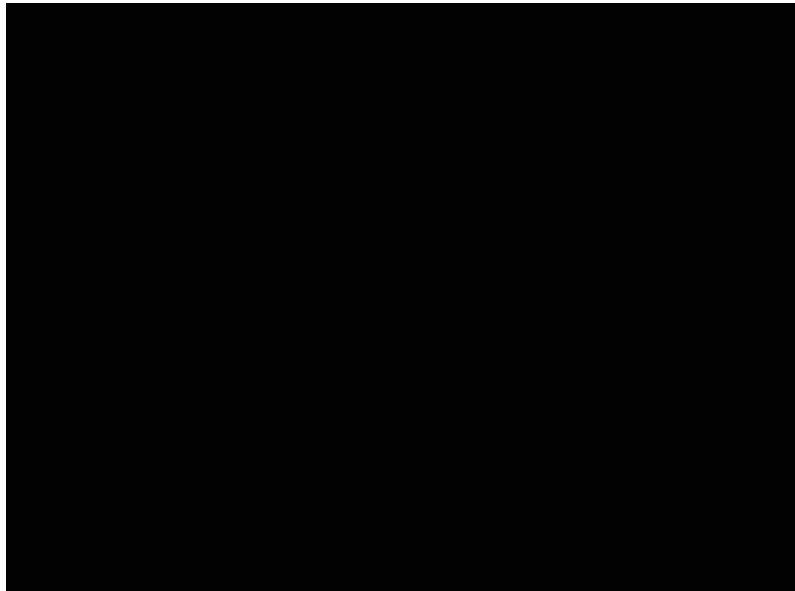


図 91 アンリ・トゥールーズ・ロートレック 「Nude Lying on a Couch」 カンヴァス 油彩 1897 年

私は幼い頃、幼稚園の 20 代の保育士の女性をきれいだと思うと同時に、しわの深く刻まれた年配のシスターを、なんて味わいのある魅力的な顔立ちなのだろう、

そうなりたいたと思った記憶がある。私が美しいと思う人は、老若を問わず、思慮深く聡明で、品のある人だった。つまり表層の均整、顔のつくりではなく、その人となりからくる表情や顔立ちだった。それは、立ち姿やしぐさなどとも影響しあう。

世阿弥は『風姿花伝』で、能役者の心得として「まことの花」「時分の花」「珍しき花」「幽玄の花」といった、人生の段階ごとの輝きと稽古方法について述べている。そこでは能役者の人生を、7歳から50歳以上までの7段階に分けている。例えば、天から与えられた絶対的な若さとしての存在の輝き。芸も磨かれてきた勢いのある輝き。そして経験とのバランスが取れた絶頂期を経て、身体の衰えに花が失われ始めてなお失せない花があるとするなら、それこそが誠のものであるとする中年期。そして老人を、「老骨に残りし花の証拠」と表現したように、動きが少なく控えめな舞であっても、全てが無くなった所に一輪の花が残っているなら、むしろこの花を残すためにそれまで全てがあつたかのような幽玄が存在する、と言う²⁵。つまりその時々で、人の持つ美しさは違い、それをいかに大事に育てるかということだ。実際の創作では、描く世界によって人物像も変わってくるため、同じタイプではないが、造形性よりその人物にしか存在しない、唯一無二の裡に秘めた美しさが描ければと思う。

私は描く際、具体的な構成として現在は人物、動植物、静物、マチエールや色面を用いた空間を描いている。殆んどの場合、人物はメインの位置に配置される。しかしその人物像を描くことが目的ではなく、あくまでも空間の語り部として、表現したい世界を示唆する役割としている。主に人物には、物思いに耽った動作か、正面で静止したポーズを使用している。それらは、現実と精神世界の越境と融合を示唆している。いずれも視線は鑑賞者と合うようで合わず、彼女たちの見つめる先は、自身の思索空間である。私が描く際に、なぜそのテーマに惹き付けられたのか、描く対象のアイデンティティは何か、なぜ今こう感じているのかなどを問い続けながら描いているからかもしれない。また描く人物は、日本人とも外国人とも言いがたい、一見国籍のわからない相貌をしている。そうすることで、身近すぎも遠すぎもしない、幻想への架け橋の役割を与えることが出来るのではないかと考えている。そして、はっきりとした視線は、思索に耽りながらも強い意志を持つ内面を示し、現実と非現実の曖昧で不確かな空間に、確かさを持たせている。

25 世阿弥『風姿花伝』15世紀(『風姿花伝』岩波書店 1958年)
土屋恵一郎『NHK 100分 de 名著 2014年1月』NHK出版 2014年

姿と仕草

では具体的にどう描くかについて、自身が受けた影響について考察したい。

人の形の表現描写は、光と陰影で三次元の対象を客観的に再現する西洋絵画の技術が、近代にもたらされた。しかし、線と面による陰のないそれまでの表現方法も、二次元的視点からのみの捉え方だったわけではない。三次元を「説明する(見せる)」のではなく、「想起させる」方法だったと考えられる。例えば、正面性に重きを置く生け花では、「枝と枝の間に虚空を描く」と言うように、無は「間」であり、無限の空間だった。西洋彫刻の骨格や裸体をはっきりと感じさせるトルソとは異なり、明治以前の日本美術は、仏像・能・人形などに顕著のように、「身体」より「姿」を重視している。例えば、法隆寺の百済観音像（図 92）や広隆寺の弥勒菩薩半跏像（図 93）などでは、関節や骨格、肉付きなどの説明的表現はなく、半ば直線的に大きく捉えられた平たい胴体表現になっている。しかし闇の中から浮かび上がる仏像の表情や指先は、慈悲深さや繊細さを豊かに感じさせる。

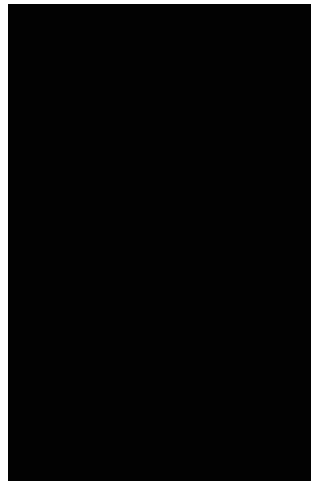


図 92 法隆寺・百済観音像
（『朝日百科 日本の国宝』
朝日新聞社出版局 1999 年）

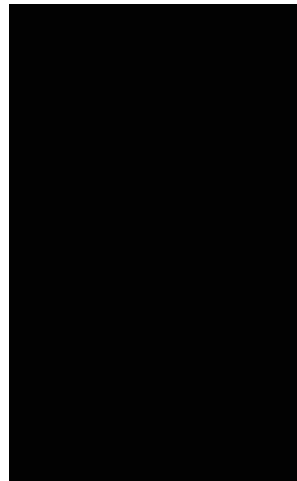


図 93 広隆寺・弥勒菩薩半跏像
（小川光三『魅惑の仏像 4 弥勒菩薩』
毎日新聞社 1986 年）

表情など、一時的で変わりやすいものこそが日本で重視されたものであり、西洋の骨格や筋肉がしっかりと再現された構造的な彫刻とは、真逆とも言える違いを見て取ることができる²⁶。

三次元の立体を、二次元の平面に再現するときに必要なものとしては、プロポーシオン(比率)、マッス(量塊)、フォルム(形状、シルエットに近い意味)、構造などが挙げられる。西洋彫刻の場合、このマッスや構造がしっかりしている。

²⁶ 谷川渥「人のかたち-彫刻と人形」『日本のかたち』平凡社 2007 年

また、その両者をもつ精神性の強い作品例として、ロダンを挙げられるのではないだろうか。ロダンの作品（図 94、95）は、人体構造としてのリアルさを持つ一方、感情を動きで表現するようなデフォルメが見られる。

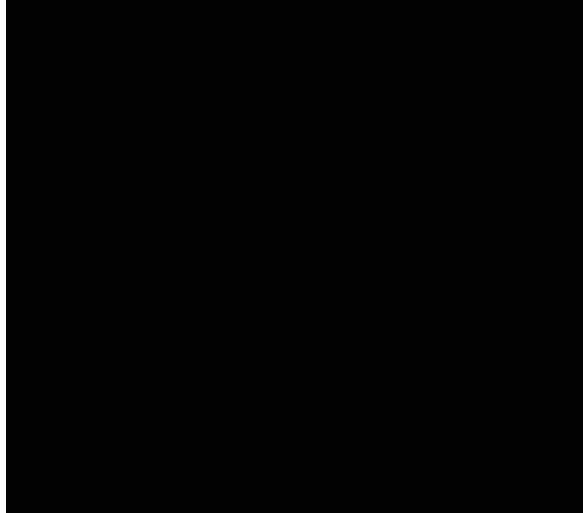


図 94 Auguste Rodin 「Danaïd」 Marble 1889 年頃

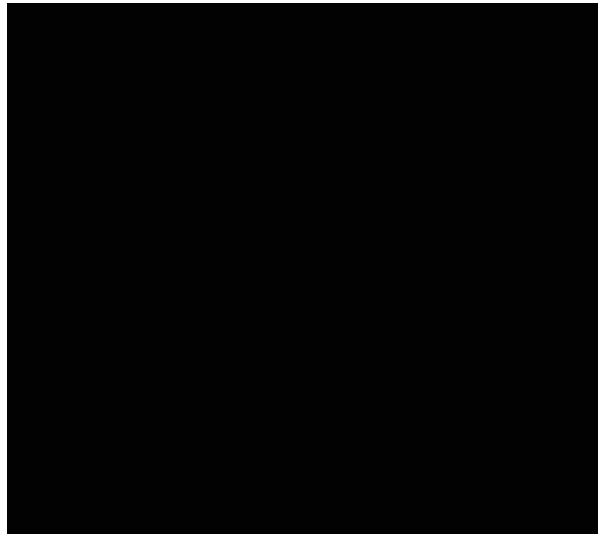


図 95 Auguste Rodin 「The Farewell」 Plaster 1892 年

長い腕、指の表情、臃げな視線、含みのある口元、身体の運動からくるフォルムのうねりの表現は、感情的だ。それらはロダンの確かなデッサン力や人体の再現技術という客観性によって、対象への主観をさらに引き立てているようにも見える。「姿」という言葉を辞書で引くと、人の体の格好や存在の形などの視覚的特徴と共に、身なり、風采、物事のありさまや状態といった意味が記されている。

白州正子は、木下利玄が病床で詠んだ花の歌について、幽明の境にほのかに浮かんだ牡丹の花に永遠の生命を託した、静かな喜びが感じられるとした。そしてこれを引き合いに、華道について以下のように述べている。

これは切り花ではなく、鉢植えだったかも知れないが、どちらにしても一日かぎりのはかない命であるから、咲き定まって器に入れたその瞬間が「花」なのだ。では、自然のままで眺めたらいいだろうにと思うのは美を解さぬものの言で、自然が美しいのは当たり前のことだが、人間が関わることによってそれは一つの「思想」となる²⁷。

生物はただ存在そのものが美しい。しかし作者の意志を通過することで、一つの生物が思想へと昇華される。これは花についての考察だが、人物画ではこの花が人になる。絵に描かれた人物は、ただ配置されるのではなく、仕草といった微かとも言える機微で、存在そのものが精神的な意味を持ち始める。

例えば仕草が描かれている作品例として、正倉院の「鳥毛立女屏風」(図 96、97)が挙げられるだろう。



図 96 正倉院「鳥毛立女屏風」 図 97 正倉院「鳥毛立女屏風」

紙本彩色 制作年不明

紙本彩色 制作年不明

27 世田谷区教育委員会『教科 日本語 日本文化』大修館書店 2008 年

平面的でありながら、指先やわずかに重心を傾けた動きが、単なる物体を越えた確かな人として存在させている。

姿には、形だけでなく情緒、つまり精神的なニュアンスの意味も込められている。例えば、祭りで暗闇の中で踊る人々の姿に、死んだ祖先の影を見出したり、踊る姿で恋人を見つけたりすることがある。ここでは闇とシルエットが、暗示と想起を促している。

提出作品「実り」

提出作品「実り」(図 98) は、集大成として制作した作品である。台の鉱石のマッチェルや、窓のような色面、「間」としての広い空間を用い、ディテールを排除することで、鑑賞者がそれぞれのイメージを拡大展開できるのではないかと考えた。私にとっての豊かさや美しさの象徴として果実、つまり自然の実りを配置し、それをタイトルとした。画面中心に対照的な装いの女性二人を配し、シンプルな装いの左の女性は、人の存在そのものの魅力を、華やかな装いの右の女性は、装いも顔立ちと共にその人の思想を示していることを表した。しかしどちらもそれぞれに尊いものであると考え、一つの画面に共存させた。自分にとっての豊かさとは何か、絵として形象化したいことは何かを問うた作品である。

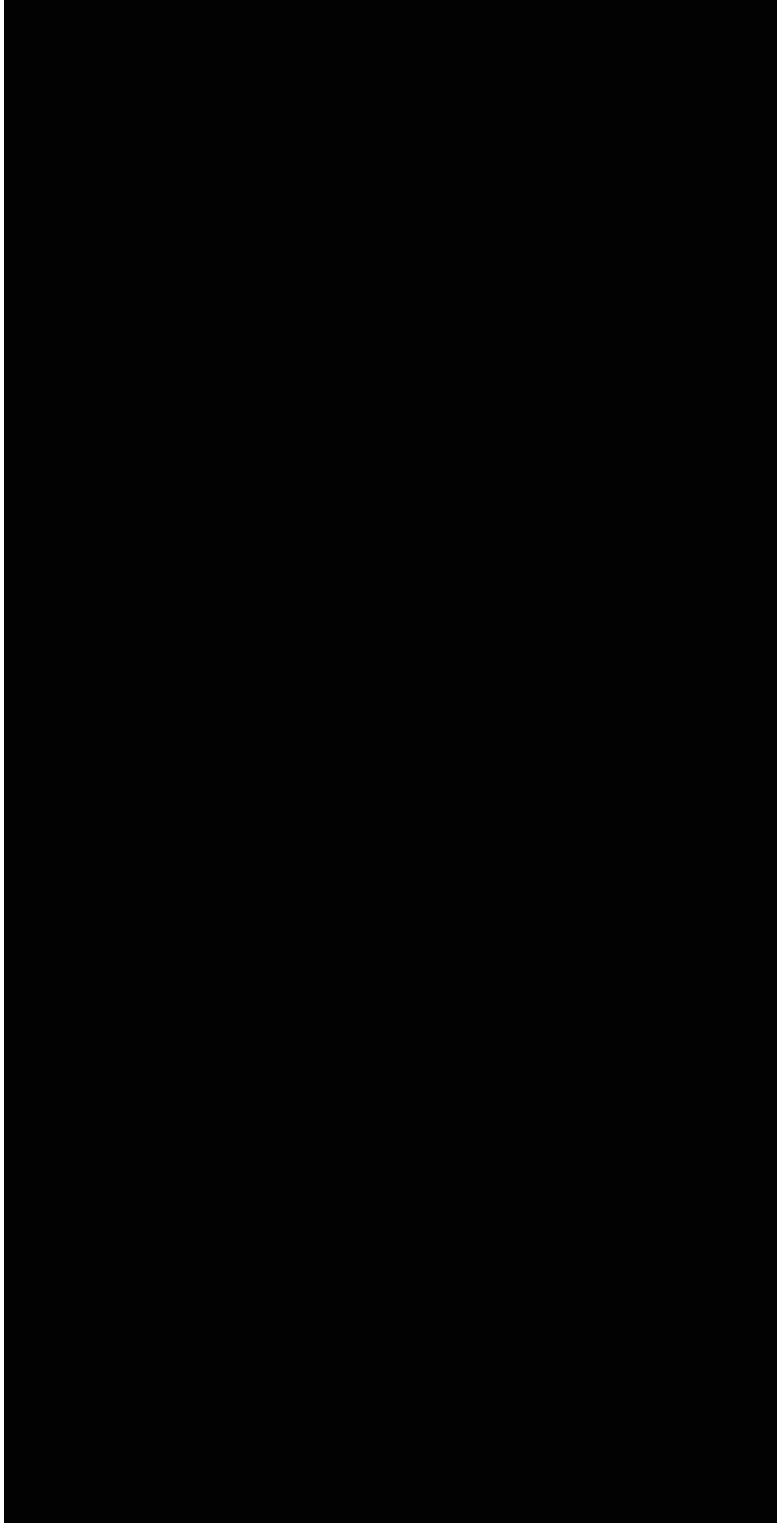


図 98 湍澤星 提出作品「実り」 紙本彩色 3500×1600mm 2015 年年

終わりに

本論文では、現実と幻想、客観性と主観、時間や実感など、言葉として表現しきれないことを絵画上で越境し表現する可能性と、それを鑑賞者と共有する方法論について考察した。

第一章では、客観性（リアル）より、主観的リアリティを、絵画という媒体を通して表現し、周囲と共有することの意味を考察した。そして絵画表現は、その場の状況再現ではなく、五感を通して捉えた記憶の形象化として、言葉や文化を越えてそれを他者や後世と共有できる手段であることを確認した。

第二章では、祭事や宗教美術などにも、リアルとリアリティの表現方法に絵画との類似性があることを比較検証した。祭事や宗教美術での現世と異界の越境と、絵画での客観性と主観性の交錯は、言葉ではなく視覚的に直接人の内面に訴え、リアリティとして認識させるプロセスが近似すること。そして、自分の中に実感として感じる証明できない範疇のことを、絵画によって人と共有しうる越境の可能性を確認した。

第三章では、リアリティと現実の微妙な境目は、どのように表現可能なのかを考察した。人物などの現実的なモチーフ描写と、「暗示と想起の形」としてマチエールや色面、「間」などの抽象表現を共存させることで、現実と幻想の境目を曖昧にすることが可能であることを論じた。

私にとっての理想の空間とは、人智を越えた遠い存在ではなく、感動を凝縮し形象化した、現実と近似していながらも特別性を持つ空間である。思想と白昼夢の狭間のような、現実と幻想が共存する世界であり、その境目を探しながら描いている。例えば祭りや劇場は、生活の中で特別性を感じさせる世界であり、自らが経てきた時間の越境と、客観と主観の越境を含む存在だ。そこに異なる文化のものを共存させることで、文化の融合も示すことができる。自作品での構成に、そうした要因を取り入れることが多いのはそのためである。

私が絵画に特に求めているのは、常に自身の思索空間を表現し、たんなる自分の感情の吐露ではなく、鑑賞者が心地よく感じ、それぞれの中で絵が様々に展開し、それを楽しんでもらうこと。つまり、作者と鑑賞者のコミュニケーションとしての絵画の役割である。描くことは私にとって、理想を夢見ること、共有すること、問うこと、この三点の越境なのだろう。

高校生の頃に、高山辰雄先生がテレビのインタビューで語っていた言葉が、強く印象に残っている。「夕日は当たり前に美しい」。夕日は好き嫌いとも、流行りや理屈とも関係ない、それらを越えた誰もが当たり前に美しいと思える存在だ。そんな絵画作品を将来創り出したいと思った。その言葉はそれ以来、私の指標となっている。

また、フランス語に genre（ジャンル）という言葉がある。流儀、振る舞い、風采、好みなど、人間のタイプや品格を意味するものだ。私が求める普遍の豊かさとは、コミュニティの中で必要とされてきた要因を突き詰めた先にあるのではないかと考えている。

かつて人はコミュニティの中に生まれたが、現代では個人として生まれ、自分でコミュニティを見つけなくてはならない。そのプロセスで個性を持ちながらも、共感を身につけた存在となる。常に定義することを疑問視しながら、表現と思考の余白にさらなる展開を求めて、絵画を制作するのである。豊かさの価値観を、現代に生きる普遍的概念として作品化し、提起することを、今後も目指したい。

参考文献一覧

- 『季寄せ—草木花〔夏・下〕』朝日新聞社 1980 年
- マチアス・アーノルド『ロートレック NBS-J』（タッシェン・ニューベシーックアートシリーズ）タッシェン・ジャパン 2001 年
- 内田啓一監修『浄土の美術—極楽往生への願いが生んだ救いの美』（仏教美術を極める・2）東京美術 2009 年
- 『Esquire』エスクァイアマガジンジャパン 編 OCT.2008 Vol.22 No.10 エスクァイアマガジンジャパン 2008 年
- ミヒャエル・エンデ『誰でもない庭 エンデが遺した物語集』岩波書店 2002 年
- ミヒャエル・エンデ『モモ』大島かおり訳 岩波書店 2005 年
- 大村幸弘、永田雄三、内藤正典『トルコを知るための 53 章』（エリア・スタディーズ 95）明石書店 2012 年
- 荻野矢慶記『谷間の岩窟教会群が彩る カップパドキア CAPPADOGLIA』東方出版 2006 年
- 小野重朗著 鶴添泰蔵写真『鹿児島島の民俗暦』海鳥社 1992 年
- 萱野茂著 清水武男写真『アイヌ・暮らしの民具』クレオ 2005 年
- 木村法光 責任編集『正倉院宝物にみる家具・調度』紫紅社 1992 年
- 京都芸術センター『diatxt.09』星雲社 2003 年
- 『特集・南薩摩・下園の十五夜綱引き』（あるくみるきく 211）近畿日本ツーリスト 株式会社日本観光文化研究所 編 近畿日本ツーリスト 日本観光文化研究所 1984 年
- 久保田浩/山下王世「オスマン時代における アヤソフィアのモスク使用」『文化接触の想像力』リトン 2013 年
- 久保田浩『文化接触の創造力』リトン 2013 年
- 黒田泰三『長谷川等伯』（新潮美術日本文庫 4）新潮社 1997 年
- 『The Power of Images イメージの世界 —国立民族学博物館コレクションにさぐる』展図録 国立民族学博物館 2014 年
- 後藤武『ファーンズワース邸/ミース・ファン・デル・ローエ』（ヘヴンリーハウス 20 世紀名作住宅をめぐる旅）東京書籍 2015 年
- 小林秀雄『人生について』中央公論新社 1978 年
- 小林秀雄『表現について』（小林秀雄全作品集 18）新潮社 2004 年
- コロナブックス編集部『日本のかたち』平凡社 2007 年

コロナブックス編集部『日本の美 100』平凡社 2008 年
 クレア・ジーマーマン『ミース・ファン・デル・ローエ』タッシェン・ジャパン 2007 年
 フランツ・シュルツ『評伝ミース・ファン・デル・ローエ』澤村明訳 鹿島出版社 2006 年
 鈴木るみこ『クウネルの旅 パリのすみっこ』マガジンハウス 2010 年
 デイヴィット・スペース『ミース・ファン・デル・ローエ』平野哲行訳 鹿島出版会 1988 年
 世阿弥『風姿花伝』岩波書店 1958 年
 世田谷区教育委員会『教科 日本語 日本文化』大修館書店 2008 年
 ゼンリン『郷土資料事典：ふるさとの文化遺産 42（長崎県）』人文社 1998 年
 高橋明也編『GREAT FRENCH PAINTINGS FROM THE BARNES FOUNDATION』読売新聞社 1994 年
 立原正秋『秘すれば花』新潮社 1983 年
 立原正秋『無幻のなか』新潮社 1982 年
 谷川渥『芸術の宇宙誌』右文書院 2004 年
 谷崎潤一郎『陰翳礼讃』中央公論社 1995 年
 アンドレイ・タルコフスキー『映像のポエジア』鴻英良翻訳 キネマ旬報社 1988 年
 淡輪俊 進化生物学研究所 東京農業大学「食と農」の博物館企画『環境共生学の祖 近藤典生の世界』（進化生研ライブラリー）東京農業大学出版会 2010 年
 写真辻本米三郎 解説水野敬三郎『室生寺』（〔新装版〕大和の古寺 6）岩波書店 2009 年
 土屋恵一郎『NHK 100 分 de 名著 2014 年 1 月』NHK 出版 2014 年
 利根山光人『メキシコ民芸の旅』（平凡社カラー新書 45）平凡社 1976 年
 富島義幸『平等院鳳凰堂—現世と浄土の間』吉川弘文館 2010 年
 中山公男『現代世界の美術—アート・ギャラリー (7)』集英社 1985 年
 美術手帖編集部『美術手帖』vol.62, No.936 美術出版社 2010 年
 ロナルド・ルイス・ボネウィッツ『ROCK and GEM 岩石と宝石の大図鑑』青木正博訳 誠文堂新光社 2007 年
 マルモ・プランニング『ジャパンランドスケープ』No.21 プロセスアーキテクチ

ユア 1992 年

柳宗理『柳宗理 エッセイ』平凡社 2003 年

米田雄介/杉本一樹・編著『正倉院美術館 ザ・ベストコレクション』講談社 2009 年

ヴィンセント・ロブロット『映画監督スタンリー・キューブリック』浜野保樹・櫻井英里子訳 晶文社 2004 年

渡辺京二『逝きし世の面影』葦書房 1998 年

Jane Kallir『エゴン・シーレーンドローイング水彩画作品集』新潮社 2003 年

飯沢耕太郎 池澤夏樹「世界の終わりの心地よさ 3. 光/種の彼方へ/共通の記憶のプール」『記憶のランドスケープ (フォトセッション)』展図録 筑摩書房 1991 年

鷺田清一「着生のすがた：日常の曖昧な淀みの中で」『コモン・スケープ：今日の写真における、日常へのまなざし』展図録 宮城県美術館 2004 年

和田浩一『コモン・スケープ：今日の写真における、日常へのまなざし』展図録 宮城県美術館 2004 年

< 英語文献 >

Tonino Guerra, Giovanni Chiaramonte, Andrey A. Tarkovsky, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, Thames & Hudson, 2006.

William Eggleston, Herve Chandès. *William Eggleston*, Thames & Hudson 2002.

William Eggleston, *Los Alamos*, Scalo Publishers, 2003.

William Eggleston, John Szarkowski, *William Eggleston's Guide*, The Museum of Modern Art, 1976.

William Eggleston, Gunilla Knape, Ute Eskildsen. *William Eggleston: The Hasselblad Award 1998*, Scalo Publishers, 1999.

Marta Dahó, Sandra Phillips, Horacio Fernandez, Stephen Shore, *Stephen Shore*, Aperture/Fundación MAPFRE, 2014.

Michael Borremans, Michael Amy, Hephzibah Andeson, Ziba Ardan, Jeffrey Grove ed., *Michaël Borremans: As Sweet As It Gets*, Hatje Cantz Pub., 2014.

Michael Gibson, *Odilon Redon 1940 - 1916. Der Prinz der Traeume*, Taschen Deutschland Gmb., 1999.

Pierre Rosenberg, *CHARDIN*, Yale University Press, 2000.

Harry Seidler, *The Grand Tour. Reise um die Welt mit dem Blick des Architekten*, Taschen Deutschland GmbH, 2003.

Grange Boks, *Rodin (Perfect Squares)*, Grange Books 2004.

<映像>

『イヨマンテ—熊おくり—北海道平取町二風谷—いのちの循環と尊厳』（映像民俗学シリーズ「日本の姿」第7巻）民族文化映像研究所 紀伊国屋書店 2004年
『下園の十五夜行事—鹿児島県枕崎市下園—月とこどもと収穫のまつり』（映像民俗学シリーズ「日本の姿」第8巻）民族文化映像研究所 紀伊国屋書店 2004年
スタンリー・キューブリック「2001年宇宙の旅」メトロ・ゴールドウィン・メイヤー配給 ワーナー・ホーム・ビデオ 1968年

Reiner Holzemer *William Eggleston: Photographer* Microcinema, 2009.

図版引用文献一覧

1. 長崎の湾岸の風景
ゼンリン『郷土資料事典：ふるさとの文化遺産 42（長崎県）』人文社 1998 年
2. 長崎バイオパーク
近藤典生『近藤典生、もうひとつの世界—エコロジカル・パークの思想とその方法』プロセスアーキテクチャ 1992 年
3. 長崎バイオパーク
筆者撮影
4. 長崎バイオパーク
近藤典生『近藤典生、もうひとつの世界—エコロジカル・パークの思想とその方法』プロセスアーキテクチャ 1992 年
5. デ・ステイル派の代表格、モンドリアンの展覧会
筆者撮影
6. ハウステンボス
日本設計 編『ハウステンボス:設計思想とその展開』講談社 1994 年
7. ハウステンボス
日本設計 編『ハウステンボス:設計思想とその展開』講談社 1994 年
8. 長崎ランタン祭り
筆者撮影
9. 眼鏡橋
ゼンリン『郷土資料事典：ふるさとの文化遺産 42（長崎県）』人文社 1998 年
10. シャボテン・多肉植物温室の内部
淡輪俊 進化生物学研究所・東京農業大学「食と農」の博物館企画『環境共生学の祖 近藤典生の世界』（進化生研ライブラリー）東京農業大学出版会 2010 年
11. ワオ・レムール
淡輪俊 進化生物学研究所・東京農業大学「食と農」の博物館企画『環境共生学の祖 近藤典生の世界』（進化生研ライブラリー）東京農業大学出版会 2010 年
12. ソメワケ・レムール
淡輪俊『環境共生学の祖 近藤典生の世界（進化生研ライブラリー）』（進化生物学研究所 東京農業大学「食と農」の博物館企画）東京農業大学出版会 2010 年

年

13. シボリアゲハ

淡輪俊『環境共生学の祖 近藤典生の世界（進化生研ライブラリー）』（進化生物学研究所 東京農業大学「食と農」の博物館企画）東京農業大学出版会 2010年

14. 日本の注連縄

柳宗理『柳宗理 エッセイ』（平凡社ライブラリー）平凡社 2011年

15. メキシコの生命の樹（部分）

利根山光人『メキシコ民芸の旅』（平凡社カラー新書 45）平凡社 1976年

16. 澁澤星「Wreath」紙本彩色 2014年

17. 澁澤星「くるみボタン」紙本彩色 2013年

18. 澁澤星「首飾り」紙本彩色 2015年

19. タルコフスキーのポラロイド写真

Tonino Guerra, Giovanni Chieramonte, Andrey A. Tarkovsky, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, Thames & Hudson, 2006.

20. タルコフスキーのポラロイド写真

Tonino Guerra, Giovanni Chieramonte, Andrey A. Tarkovsky, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, Thames & Hudson, 2006.

21. 平等院鳳凰堂

内田啓一監修『浄土の美術—極楽往生への願いが生んだ救いの美』（仏教美術を極める・2）東京美術 2009年

22. ンゴロンゴロ保全地域

アフリカ協会『アフリカを見る』講談社 1986年

ンゴロンゴロはクレーターの中にあるマサイ語で「大きな穴」という意味

23. 澁澤星「マサイの少女のスケッチ」紙、鉛筆、パステル 2013年

24. 澁澤星「マサイの少女のスケッチ」紙、鉛筆、パステル 2013年

25. タンザニアのマサイ族の女性

外国人客を迎えるために着飾っている。服がみすばらしいからと、子供達を自分たちの後ろに隠そうとする。筆者撮影 2013年

26. マサイの青年達

一列に並び、ジャンプして客人を歓迎する。筆者撮影 2013年

27. 虫かご教室と呼ばれる学校で、絵を描いている姿を不思議そうに眺める子供達

筆者撮影 2013 年

28. ウフララ溪谷

メレンディス川の流れが大地を鋭く削って出来た深さ 100m の溪谷で、その岩肌
に 30 ほどの教会が点在する。筆者撮影 2014 年

29. ウフララ溪谷の岩窟教会

筆者撮影 2013 年

30. Daniel Pantonnassa Churc 「キリストの昇天」

筆者撮影 2014 年

31. Tokali Kilise 南側ティンパヌム 920 年頃

筆者撮影 2014 年

32. Tokali Kilise 北側ティンパヌム 920 年頃

筆者撮影 2014 年

33. Tokali Kilise アプシス《磔刑》預言者エレミヤとエゼキエル 920 年頃

筆者撮影 2014 年

34. アヤソフィア内部

丸いプレートにはアラビア文字で「ア・ラー」やイスラム教の賢者の名前が書
かれている。筆者撮影 2014 年

35. アヤソフィア内部

筆者撮影 2014 年

36. アプス半ドーム上部の聖母子のモザイク画

筆者撮影 2014 年

37. アヤソフィア博物館

筆者撮影 2014 年

38. 請願図

向かって左は聖母マリア、右が予言者ヨハネ。中央のキリストにこの世の平和
を願っている。筆者撮影 2014 年

39. 十五夜行事

小野重朗著 鶴添泰蔵写真『鹿児島の民俗暦』海鳥社 1992 年

40. 十五夜行事

近畿日本ツーリスト 日本観光文化研究所 編『特集・南薩摩・下園の十五夜綱
引き』（あるくみるきく 211）近畿日本ツーリスト 日本観光文化研究所 1984
年

41. イオマンテ（イ・ヨマンテ）の饗宴
『別冊太陽 先住民アイヌ民族/写真提供 アイヌ民族博物館』平凡社 2004 年
42. マラプト（熊の頭）
萱野茂著 清水武男写真『アイヌ・暮らしの民具』クレオ 2005 年
43. William Eggleston 「Untitled(Greenwood, Mississippi)」 ダイ・トランスフ
ァープリント 1973 年
William Eggleston, Herve Chandès. *William Eggleston*, Thames & Hudson
2002.
44. William Eggleston 「Untitled」 ダイ・トランスファープリント
William Eggleston, *Los Alamos*, Scalo Publishers, 2003.
45. William Eggleston 「Jackson, Mississippi」 ダイ・トランスファープリント
1969 年頃
William Eggleston, John Szarkowski, *William Eggleston's Guide*, The
Museum of Modern Art, 1976.
46. William Eggleston 「Untitled(Biloxi Mississippi)」 ダイ・トランスファーブ
リント 1972 年
William Eggleston, Gunilla Knape, Ute Eskildsen. *William Eggleston: The
Hasselblad Award 1998*, Scalo Publishers, 1999.
47. William Eggleston 「Untitled」 ダイ・トランスファープリント 1970 年
William Eggleston, John Szarkowski, *William Eggleston's Guide*, The
Museum of Modern Art, 1976.
48. Stephen Shore 「Ginger Shore」 1977 年
Marta Dahó, Sandra Phillips, Horacio Fernandez, Stephen Shore, *Stephen
Shore*, Aperture/Fundación MAPFRE, 2014.
49. Stephen Shore 「Stampeder Motel」 1973 年
Marta Dahó, Sandra Phillips, Horacio Fernandez, Stephen Shore, *Stephen
Shore*, Aperture/Fundación MAPFRE, 2014.
50. Michaël Borremans 「The Loan」 油彩 カンヴァス 2011 年
Michael Borremans, Michael Amy, Hephzibah Andeson, Ziba Ardalán,
Jeffrey Grove ed., *Michaël Borremans: As Sweet As It Gets*, Hatje Cantz
Pub., 2014.
51. Michaël Borremans 「Red Hand, Green Hand」 油彩 カンヴァス 2010 年
Michael Borremans, Michael Amy, Hephzibah Andeson, Ziba Ardalán,

- Jeffrey Grove ed., *Michaël Borremans: As Sweet As It Gets*, Hatje Cantz Pub., 2014.
52. 澁澤星「fifteen」紙本彩色 2013 年
53. 澁澤星「orange」紙本彩色 2012 年
54. 澁澤星「Pensées」紙本彩色 2010 年
55. 澁澤星「crow」紙本彩色 2010 年
56. 澁澤星「境」紙本彩色 2014 年
57. 室生寺 薬師如来像 9～10 世紀
写真辻本米三郎 解説水野敬三郎『室生寺』（〔新装版〕大和の古寺 6）岩波書店 2009 年
58. 室生寺 薬師如来像 板光背
写真辻本米三郎 解説水野敬三郎『室生寺』（〔新装版〕大和の古寺 6）岩波書店 2009 年
59. Gustav Klimt「歓喜：ベートーベン・フリーズ」（第3壁面）漆喰 カゼイン 1902 年
中山公男『現代世界の美術—アート・ギャラリー（7）』集英社 1985 年
60. Gustav Klimt「歓喜：ベートーベン・フリーズ」（第3壁面）漆喰 カゼイン 1902 年
中山公男『現代世界の美術—アート・ギャラリー（7）』集英社 1985 年
61. 澁澤星「UNION」紙本彩色 2013 年
62. 澁澤星「12 月」紙本彩色 2014 年
63. Egon Schiele「Seated child」油彩 キャンバス 1918 年
64. Egon Schiele「Portrait of Edith」油彩 キャンバス 1915 年
Jane Kallir『エゴン・シーレードローイング水彩画作品集』新潮社 2003 年
65. 澁澤星「UNION」（提出作品）紙本彩色 2015 年
66. Odilon Redon「Portrait of Violette Heyman」パステル 紙 1910 年
Michael Gibson, *Odilon Redon 1940 - 1916. Der Prinz der Traeume*, Taschen Deutschland GmbH, 1999.
67. Odilon Redon「Flowers」油彩 キャンバス 1903 年
Michael Gibson, *Odilon Redon 1940 - 1916. Der Prinz der Traeume*, Taschen Deutschland GmbH, 1999.
68. Odilon Redon「Le Char d'Apollon」パステル 油彩 キャンバス 1909-1910

年頃

Michael Gibson, *Odilon Redon 1940 - 1916. Der Prinz der Traeume*,
Taschen Deutschland GmbH, 1999.

69. 黴（部分）

『季寄せ—草木花〔夏・下〕』朝日新聞社 1980 年

70. オパール 蛋白石（部分）

ロナルド・ルイス・ボネウィッツ『ROCK and GEM 岩石と宝石の図鑑』青
木正博訳 誠文堂新光社 2007 年

71. 木星、エウロパ（部分）

Europa over Jupiter's Great Red Spot. Multi-frame mosaic.

VOYAGER1, March 3, 1979 © NASA/JPL/Michael Benson, Kinetikon Pictures
エスクァイアマガジンジャパン[編]『Esquire OCT.2008 Vol.22 No.10』エス
クァイアマガジンジャパン 2008 年

72. 澁澤星「Fish bone」紙本彩色 2015 年

73. スタンリー・キューブリック監督「2001年宇宙の旅」メトロ・ゴールドウ
イン・メイヤー配給 ワーナー・ホーム・ビデオ 1968 年

74. スタンリー・キューブリック監督「2001年宇宙の旅」メトロ・ゴールドウ
イン・メイヤー配給 ワーナー・ホーム・ビデオ 1968 年

75. スタンリー・キューブリック監督「2001年宇宙の旅」メトロ・ゴールドウ
イン・メイヤー配給 ワーナー・ホーム・ビデオ 1968 年

76. スタンリー・キューブリック監督「2001年宇宙の旅」メトロ・ゴールドウ
イン・メイヤー配給 ワーナー・ホーム・ビデオ 1968 年

77. Jean-Baptiste-Simeon Chardin「Basket of Plums with a Glass of Water, Two
Cherry Stone and Three Green Almonds」油彩 キャンバス 1759 年

Pierre Rosenberg, *CHARDIN*, Yale University Press, 2000.

78. Jean-Baptiste-Simeon Chardin「Basket of Plums with a Glass of Water, Two
Cherry Stone and Three Green Almonds」油彩 キャンバス 1759 年

Pierre Rosenberg, *CHARDIN*, Yale University Press, 2000.

79. ストックのスケッチとその陰側（部分）

単体での陰側の見え方の比較（作成：澁澤星）

80. りんごのスケッチとその陰側（部分）

単体での陰側の見え方の比較（作成：澁澤星）

81. ミース・ファン・デル・ローエ「ファーンズワース邸」1946-51 年
後藤武『ファーンズワース邸/ミース・ファン・デル・ローエ』（ヘヴンリー
ハウス 20 世紀名作住宅をめぐる旅）東京書籍 2015 年
82. ミース・ファン・デル・ローエ「バルセロナ・パヴィリオン」1929 年
フランツ・シュルツ著『評伝ミース・ファン・デル・ローエ』澤村明訳 鹿島
出版社 2006 年
83. ミース・ファン・デル・ローエ「バルセロナ・パヴィリオン」1929 年
Harry Seidler, *The Grand Tour. Reise um die Welt mit dem Blick des
Architekten*, Taschen Deutschland GmbH, 2003.
84. ミース・ファン・デル・ローエ「コンサートホールのコラージュ」1942 年
クレア・ジーママン『ミース・ファン・デル・ローエ』タッシェン・ジャパン
2007 年
85. ミース・ファン・デル・ローエ「クレアの《カラフルな食事》の複写を使った
フォトコラージュ」1939 年
クレア・ジーママン『ミース・ファン・デル・ローエ』タッシェン・ジャパン
2007 年
86. 長谷川等伯「松林図屏風」 紙本墨画 安土桃山時代 16 世紀
黒田泰三『長谷川等伯』新潮美術日本文庫 4 新潮社 1997 年
87. 澁澤星 学部卒業制作「萱草に寄す」 紙本彩色 2010 年
88. 澁澤星 修士課程修了制作「旅」 紙本彩色 2012 年
89. アンリ・トゥールーズ・ロートレック「ムーラン・ルーージュに入るラ・グーリ
ュー」カンヴァス 油彩 1892 年
マチアス・アーノルド『ロートレック NBS-J（タッシェン・ニューベーシッ
クアートシリーズ）』タッシェン・ジャパン 2001 年
90. アンリ・トゥールーズ・ロートレック「Panneau pour la baraque de la Goulue,
à la Foire du Trône à Paris」パネル 油彩 1895 年
マチアス・アーノルド『ロートレック NBS-J』（タッシェン・ニューベーシッ
クアートシリーズ）タッシェン・ジャパン 2001 年
91. アンリ・トゥールーズ・ロートレック「Nude Lying on a Couch」カンヴァス
油彩 1897 年
高橋明也編『GREAT FRENCH PAINTINGS FROM THE BARNES
FOUNDATION』読売新聞社 1994 年

92. 法隆寺・百済観音像
『朝日百科 日本の国宝』朝日新聞社出版局 1999 年
93. 広隆寺・弥勒菩薩半跏像
小川光三『魅惑の仏像 4 弥勒菩薩』毎日新聞社 1986 年
94. Auguste Rodin 「Danaïd」 Marble 1889 年頃
Grange Books , *Rodin (Perfect Squares)*, Grange Books 2004.
95. Auguste Rodin 「The Farewell」 Plester 1892 年
Grange Books , *Rodin (Perfect Squares)*, Grange Books 2004.
96. 正倉院「鳥毛立女屏風」制作年不明
木村法光 責任編集『正倉院宝物にみる家具・調度』図書出版 紫紅社 1992 年
97. 正倉院「鳥毛立女屏風」制作年不明
木村法光 責任編集『正倉院宝物にみる家具・調度』図書出版 紫紅社 1992 年
98. 澁澤星「実り」紙本彩色 2015 年

謝辞

論文執筆と絵画制作研究に学部の頃より終始懇切丁寧なご指導を賜りました東京藝術大学日本画研究室教授梅原幸雄先生、本論文の作成に一からご指導を賜りました東京藝術大学美術学部芸術学科教授佐藤道信先生に深く御礼申し上げます。

また、東京藝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諸先生方から暖かいご指導ご鞭撻を賜りましたことに、深く感謝申し上げます。

そして第7回秀桜基金留学賞の交付により研究の遂行と本論文並びに提出作品を完成することが出来ました。賞に採択していただいた諸先生方に、この場を借りて心より御礼申し上げます。

そして、本論文執筆及び作品制作にご協力いただきました全ての方々に御礼申し上げます。