

平成27年度
東京藝術大学大学院美術研究科
博士課程学位申請論文

水の循環
-畏敬の風景-

東京藝術大学大学院美術研究科
博士後期課程美術専攻日本画研究領域
学籍番号 1313902
氏名 菅原 道朝

目次

はじめに.....	3
第1章 水の循環	4
第1節 水の記憶.....	4
1 故郷の風景.....	4
川-水の両義性-.....	5
2 水を取り巻く場.....	6
居住域と非居住域.....	6
描く場所の選択.....	7
素描の手法.....	8
対象との一体化.....	12
第2節 循環と変容.....	13
1 風土と水.....	13
2 循環する風景.....	16
第2章 畏敬の風景	19
第1節 海.....	19
1 異界と境界.....	19
補陀落渡海.....	21
海岸の境界性.....	22
東尋坊.....	24
2 崇高.....	27
潮汐.....	30
第2節 信仰の場.....	32
1 自然崇拝.....	32
那智の滝.....	33
滝への信仰.....	34
畏敬の作品化.....	35
2 祈りと信仰.....	38
水害と恩恵.....	38

はじめに

水は、これまで私の制作において主要なモチーフだった。私にとって水を描く行為は、畏怖を感じる自然と交感し、一体化することである。本論文では自作品を挙げ、フィールドワークから制作への手法を中心に論述したい。

水は無色透明でかたちを自在に変化させる、不思議でとらえどころの無いものである。古来より人々の思索の対象とされ、古代ギリシアの哲学者タレスは世界の根源を水とし、中国の老荘思想でも水は最上の善なる存在とされた。様々な意味を付与されてきた水について、私は主に「循環」という意味から捉えている。それを自身の作品に描くことは、様々な季節や時間帯の素描を通じて蓄積された水の心象風景を、総体として一枚の画面に集約させることである。

また水を描く動機としては、「畏敬」という感情が重要な要素となっており、身を正すような畏怖や畏敬を感じる場所、具体的には海や滝などを作品に描いてきた。本論文では、その作品化について、「異界」「境界」「崇高」「信仰」という視点から考察したい。

構成は以下の通りである。

第1章「水の循環」では、第1節「水の記憶」で、自身の出自と原風景が制作の出発点となっていることを示す。また、日本各地へのフィールドワークと描く場所の選択、素描の手法を示し、対象との一体化に至る過程を述べる。次いで第2節「循環と変容」で、水の循環が生み出す風景として川・水田・空を考察する。

第2章「畏敬の風景」では、第1節「異界と境界」で、陸と海の間境界性、異界性について、補陀落渡海やニライカナイといった事例を挙げ、自作品に託した異界イメージとの関係を考察する。次に第2節「信仰の場」で、那智の滝を中心に、信仰の対象となってきた場のイメージについて検証する。そして、改めて故郷の歴史を振り返り、生活のなかにあつた信仰について述べる。

第3章「自作品における水」では、第1節「制作過程の変遷」で、岩絵具主体の画面に、徐々に墨を併用するようになった技法の変化について考察する。また、自作品の主要な色彩として、青と黒を使用する理由を述べる。そして第2節「水を描く」で、提出作品について解説する。

「おわりに」では、本論文の総括と今後の方向性を示す。

第1章 水の循環

第1節 水の記憶

1 故郷の風景

大きく開かれた空と、ゆったりと流れる川。その周りには水田がどこまでも広がっている。この自然豊かな土地が私の故郷である。これまで私は、「水」を主なモチーフとして制作してきたが、このようなテーマを持つようになったきっかけには、自らが育った故郷の自然環境が深く関係している。私が育った土地は、関東地方の太平洋側、茨城県南部の北相馬郡利根町という所である。そこは利根川（図1）を挟んで千葉県と隣接し、東京都心からはおよそ40キロ圏、電車で約1時間の郊外に位置する。利根川は日本で最も広い流域面積を持ち、国内では信濃川に次ぐ322kmの長さの川である。利根町はその下流にあたり、川幅はとても広く、ゆるやかに蛇行していく川の穏やかな表情を見ることが出来る。同時に、その支流である小貝川が合流し、町の中を新利根川が縦断している。周囲には水田地帯（図2）が住宅地を取り囲むように広がっており、用水路が至る所に整備され、水が隅々まで行き渡る緑豊かな町を形成している。



図1 利根町より利根川を望む 2013年梅雨の時期



図2 利根町の水田 2014年梅雨の晴れ

利根町が現在見られるような景観になったのは、1970年代の後半から始まった宅地開発による。開発により、対岸の千葉県と結ぶ橋が新たに架け替えられ、交通網が整備された。都心のベッドタウンとして、水田だった土地に住宅が次々に建設され、地区ごとにスーパーや本屋、飲食店などの商店街がつけられ、小中学校が再編された。

この計画的に作られた新たな地区に、私は今から25年前に家族と移住してきた。宅地

開発が落ち着き、新築の家々に多くの人々が移住してきた頃のことである。幼少期の記憶は、この町の情景やそこで起きた出来事の断片から構成されている。高校生の時、油画か日本画を選択する際、水を扱う日本画に親和性を感じたことや、大学入学後の初めての風景制作で利根川を描いたことにも、川や水田、空など水に富んだ故郷の風景が、無意識に影響していたのかも知れない。

川-水の両義性-

自宅から約200mの距離にある利根川は、いつでも行き来できる場所で、当たり前のようにそこにあり、安心感を与えてくれた。堤防が障壁となって、家から直接川を見ることはできなかったが、一方の川辺から自宅のある住宅街も見えないため、堤防を越えて川に行くことは、日常から非日常に足を踏み入れるような感覚があった。川辺まで道らしいものはなく、背の高いすすきや雑草をかき分けて行かなければならなかった。川は静寂に包まれ、嫌なことがあった時や、気持ちが落ち着かない時に行くことが多かったが、そこで独り眺める川は、心を浄化し時に力を与えてくれる、自分だけの特別な場所だった。幾度となく繰り返した、水との交感の記憶は、水を特別なものとして感じることに繋がっていった。

しかし一方、利根川は台風が引き起こす増水で、時に危険な場に変貌した。特に印象に残っているのは、小学生の頃に起きた増水で、上流に降り続いた雨でみるみる川の水位が上昇し、河川敷の草叢や木々を飲み込んだ。堤防上辺のぎりぎりまで押し寄せた川の水位は、自宅の一階部分を超える高さだった。土砂を含んだ茶色い濁流はとても速く、このまま溢れて家を飲み込んでしまうのではないかという恐怖を覚えた。実際、過去に幾度となく洪水に襲われた土地であり、高い堤防が必ずしも無事を保証してくれるものではないことを実感した。

こうした体験から、水が、静謐で癒しを与えてくれるかけがえのない存在である一方、時に狂気や激情を秘めた両義性を持つことを認識するようになった。そこには恩恵と破壊が表裏一体になっていた。

自己を取り巻く水の環境と、自己と作品の関係を図示すると、それぞれ図3、4のようになる。

度合いに比例して高まっている。相関的に、文化性と反比例して、ということになるだろう。事実、この聖なるものの起源の場所が最初に形を持った時、それは人間の作った建物ではなかった。自然のままの地形の一部だったのである。(中略)このように「奥」という概念は、聖なるものを自然へと指向させる一種の分極化作用を表している。神々は野性の空間のもっとも奥まった安らぎの場に、文化の果てるところに宿り給うのだ。これに対応する別な分極化作用があり、この場合は海が多数の神々の起源とされる。(中略)このように居住域の両側で、山と海が聖なるものを二極化させる。

私は年に数回、登山に出掛けるが、大きな木々や岩に囲まれた深い静寂の山道を歩いていると、包みこまれるような一体感と、自分を越えた大きな存在を感じる。こうした場が、ベルクの言う聖なる場なのだろう。滝や溪流の水は、冷たく混じりけがない。聖なるものが宿っているように感じるこの水こそが、描く対象となるのである。

樋口忠彦は、人里離れた自然と、人々が生活する場との関係を、次のように述べている²。

野生の自然には、確かに畏怖感や荘厳感を抱かせる、そのような美しさをもった景観がある。しかし、このような景観は、身近な棲息地の景観にもあったのである。人々は、このような景観は、神の宿る場所としてそのまま手を加えることなく、棲息地の景観と共存させてきたのである。

私にとって故郷の川は、山や海の自然と同様に聖性を感じる場として、制作の原点となった。ただ多くの場合、描く場所は、身近にある穏やかな自然というより、むしろ人を寄せ付けない自然である。素描は、風景の中に身を置き、五感を研ぎすまして謎めいた自然を認識するための行為であると言える。

描く場所の選択

描く場所の選択には、作家の意図や主観が直接反映される。私の場合、その土地や場所の持つ独特の雰囲気、視覚的な美しさではない何かを直感的に感じ取ることから始まる。それは漠然とした波長のようなものだが、そこに自分の気持ちが入っていけると感じて初めて、

² 樋口忠彦 『日本の景観』、筑摩書房、1993年、p. 208～p. 209。

対象との交感を試みることができる。その際、水のある風景は、故郷の川と初めて訪れた場所をつなぐ存在となる。

風景を描くには、実際に現地に足を運んでいる。写真では、場所の視覚的な特徴しか知ることができないためである。描く場所の選択について、日本画家の麻田鷹司は次のように述べている³。

風景ほど対象との出遇いの決定的なジャンルも少ないだろう。その対象との間には一期一会の対決の瞬間がある。見すごし通り過ぎてしまう不安がいつもつきまとっている。ある風景が私のものとなるか否か。そこに心が通い合えると感じたとき、それまでのただの目の前の風景に過ぎなかった存在が私の風景となって私を釘付けにする。

麻田は、心の通い合う風景が自分の風景となるとしているが、自身の風景との出会いも同様である。

素描の手法

ここで、風景との交感の重要なプロセスとなる、素描について考察する。洋画家の前田常作は、素描について次のように述べている⁴。

ことに素描においては、作家が対象に出会ったその瞬間の感動がそのままに記されているという意味で、藝術の始まりであり、同時にすべての可能性を含む母体となる、と言えると思います。

素描には、創作における原初のイメージが表れる。私の制作でも初期段階として不可欠であり、そこから作品のイメージを膨らませる。何度も同じ場所へ行き、ひたすら歩き回り、様々な角度から対象の素描を積み重ねる。それは、クロッキーのように短時間で何枚も描くものから、一枚に数時間をかけて細部を描写するものまで様々だが、これは、自分の身体に対象の特徴や情報を染み込ませる行為といえる。

³ 東京国立近代美術館ほか 『麻田鷹司展』図録、朝日新聞社、2000年、p. 13。

⁴ 平山郁夫・前田常作編 『デッサン入門』、新潮社、1985年、p. 85。

私の素描では、基本的に彩色せず、鉛筆で素描することが多い。野外での持ち運びが便利で扱いやすいことと、素描での色合わせや、制作で素描の色に縛られてしまうことを避けるためである。色の確認は、現地で十分に対象を観察することと、写真を撮ることになっている。

図5、6は、野見山暁治と自身の素描だが、素描のアプローチとしては対極にある。野見山の素描は、対象から受けたイメージに自己の主観を投影しながら、一枚の画面を作り上げており、素描と制作が近接している。私の素描は、逆に線描を主体とした客観的な描写である。対象の形態をアウトライン優先で捉え、それにある程度細部を描き込んでいる。光源は設定せず、ほとんど陰影を付けることはない。また距離感や空間性は、素描に描きこむより、現地に身を置いた時の感覚を覚えるようにしている。そして対象から離れることなく、丁寧に観察して描く事を心がけている。

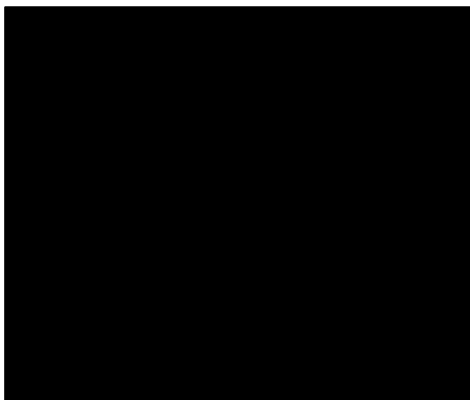


図5 野見山暁治 「崖」 紙・ペン・インク・グワッシュ
49×56.5cm 1977年

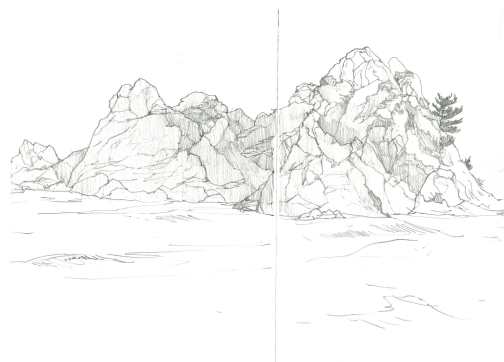


図6 菅原道朝 「種差海岸素描」 紙・鉛筆
38×45.5cm 2013年

では素描と制作は、どのように繋がっているのか。図7～16は、故郷の川を題材にした素描と自作品だが、素描では場所や着眼点を変えて何枚も描いている。図7は、作品の下図として直接使用した素描であり、対岸の木々に焦点を当てて細かく描き込んでいる。図8、9では、水面に映り込んだ様々な表情に着目している。図10～15は場所を変えて描き、作品（図16）では、これらの素描で自分の中に蓄えた対象の情報を一枚に盛り込み、静謐で鏡のような水面の不思議な雰囲気表現しようとした。具体的に風景を描く自身の制作において、素描は作品の骨格となっており、制作中、素描と画面の間を何度も往復する。現場で過ごし、そこで感じた事を、素描を見て反芻しながら、制作に反映させようとしているのである。

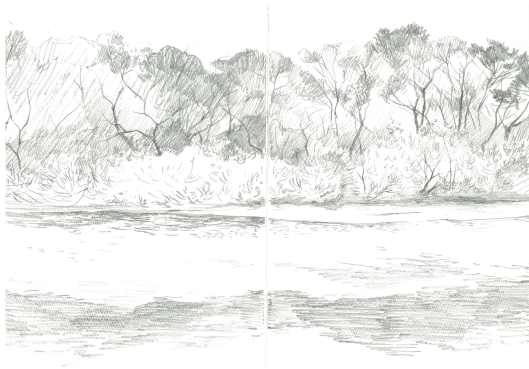


図7 菅原道朝 「小貝川素描1」 紙・鉛筆
38×45.5cm 2013年

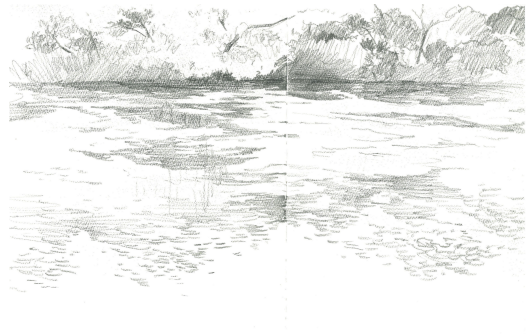


図8 菅原道朝 「小貝川素描2」 紙・鉛筆
38×45.5cm 2013年

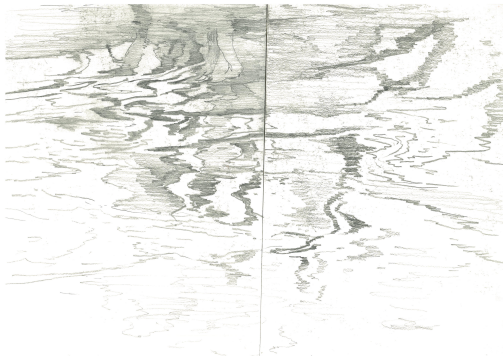


図9 菅原道朝 「小貝川素描3」 紙・鉛筆
38×45.5cm 2013年

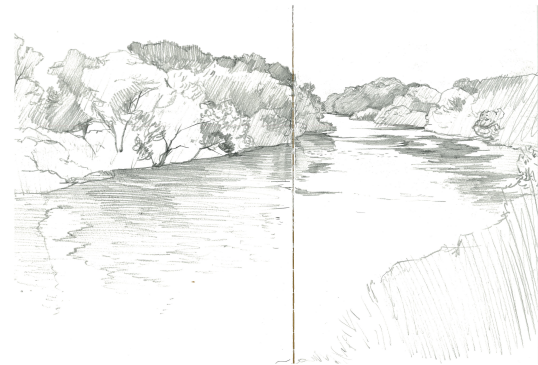


図10 菅原道朝 「小貝川素描4」 紙・鉛筆
38×45.5cm 2013年

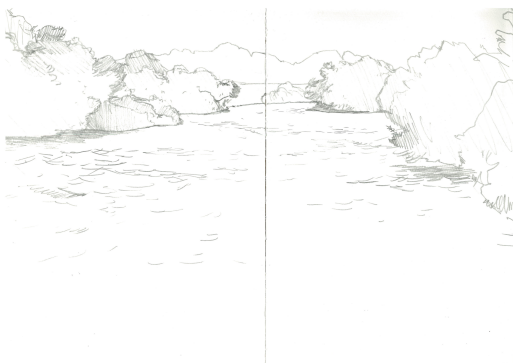


図11 菅原道朝 「小貝川素描5」 紙・鉛筆
38×45.5cm 2013年

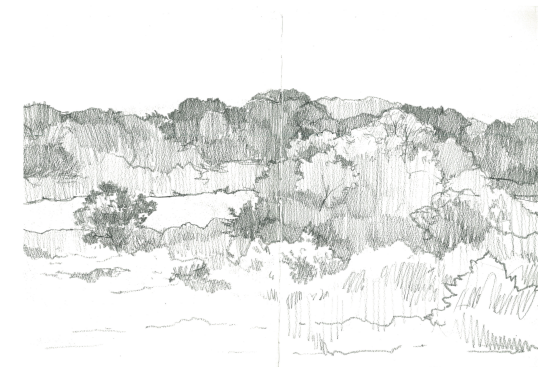


図12 菅原道朝 「小貝川素描6」 紙・鉛筆
38×45.5cm 2013年

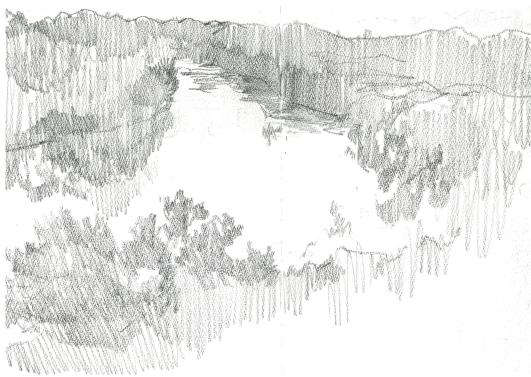


図1 3 菅原道朝 「小貝川素描7」 紙・鉛筆
38×45.5cm 2013年

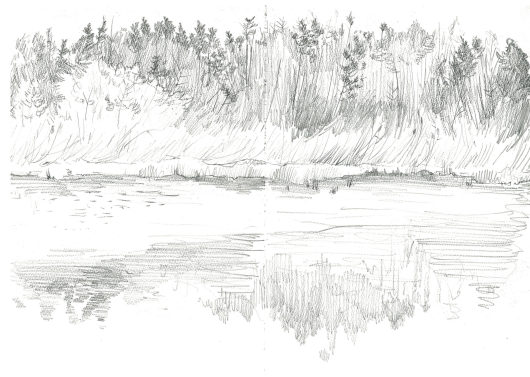


図1 4 菅原道朝 「小貝川素描8」 紙・鉛筆
38×45.5cm 2013年



図1 5 菅原道朝 「小貝川素描9」 紙・鉛筆
38×45.5cm 2013年



図1 6 菅原道朝 「故郷の川」 紙本着色 80.3×116.7cm 2013年

対象との一体化

心を惹かれた場所で繰り返しフィールドワークすることは、描く対象との一体化を図る上で不可欠な行為である。ここでの一体化あるいは一体感とは、季節や時間帯を変えて現地へ足を運び、対象の情報を蓄積していくことで、場所との親密さを構築することである。

一度行っただけでそれを得られたと感じたことはないため、現地との間を幾度となく往復する。現地で対象に没入することと、日常生活に戻り、体験の記憶を呼び起こす時間の双方が必要であり、それによって、少しずつ場所の雰囲気や印象を掴むことができる。そうして初めて対象を描くことができるのである。

例えば海を描いた自作品（図17）では、九十九里浜を20回以上訪れた。後述する華厳の滝には10回、東尋坊は5回と、ほとんどの場合フィールドワークは多数回に及ぶことになる。回数が多ければ良いということはないが、自宅から近い九十九里浜以外は、毎回3～4日滞在し、その土地をできるだけ歩き回り、身体を使って対象を多面的に認識しようと試みる。

また、最終的に作品に描かれる風景は、夜が圧倒的に多い。それは、全てのものが闇に溶けこんでいく夜に、最も一体感を感じるからである。自然のままの場所は、都市の夜の明るさとは対照的に、自身と周囲の区別がつかないくらい暗い。また日中は無意識のうちに視覚重視となっていた対象との交感が、日没からゆっくりと聴覚や触覚にシフトしていき、手探りのような状態になる。例えば九十九里浜では、夏に夜通し海を眺めたことが何度かあったが、日没後の海は真っ暗で、ほとんど波の形や水平線を見る事は出来ない。生暖かい風とともに、波の音だけが繰り返し聴こえてくる。必然的に匂いや音などに敏感になり、それらを身体に染み込ませていく。日中に素描として行なっている事を、他の感覚で行なっていることになる。

こうして得た一体感から制作した作品例が、図17の「潮汐3」である。この作品は、現地でのフィールドワークを頭の中で反芻し、そこから出てきたものを一枚の画面に盛り込んだ心象風景である。そのため、夜の海は実際より明るく、季節は判然としないものになっている。

図18「東尋坊3」は、東尋坊での素描をもとに描いた作品だが、この作品でも夜の時間帯を描いている。制作では、時間をかけて繰り返し画面の隅々まで手を入れるため、似た状況のものになりがちだが、その無意味とも言える行為によって、自分自身が身体的に納得するのである。自分の腑に落ちるまで、描く行為は続くのであり、それはフィールドワークでも同じ事が言える。私の制作での完成は、そのようにして達成される。



図17 菅原道朝 「潮汐3」 紙本着色 162.1×227.3 cm 2010年



図18 菅原道朝 「東尋坊3」 紙本着色 91.0×116.7 cm 2014年

第2節 循環と変容

1 風土と水

本節では日本全体の風土や風景の特色と、そこでの水の循環について考察したい。志賀重昂は『日本風景論』（1894年）で、日本の風土の特色を、次の四つに分けて説明してい

る⁵。

- 一、日本には気候、海流の多変、多様なる事
- 二、日本には水蒸気の多量なる事
- 三、日本には火山岩の多々なる事
- 四、日本には流水の浸蝕激烈なる事

また樋口忠彦は『日本の景観』のなかで、日本の地理的な特徴を次のように述べている⁶。

- (1) 日本は、四面を海に囲まれた島国である。
- (2) 世界有数の海岸延長をもち、その海岸線は複雑で変化に富んでいる。
- (3) さらに、日本列島は、非常に急峻な山脈でできており、そこに源を發した急勾配の河川が流れている。そして、その川の流域に小規模の盆地や平野が点在している。この平野部分は国土面積の三割に満たない。いわゆる「山国」である。
- (4) その植生は、森林を主体としている。南の方からいえば、琉球列島の亜熱帯から、次第に西日本の常緑広葉樹林、東日本の落葉広葉樹林になっている。
- (5) 気候はいわゆる「モンスーン型」で、四季がはっきりしており、梅雨、台風、北での降雪など多雨である。

日本が、いかに水の豊かな国であるかが分かる。日本で暮らしてきた私にとって、この特徴は自明なものだが（図19）、世界各地の多様な風土、たとえば極端に降雨が少なく、植物の生息もほとんどない不毛の砂漠には、そもそも私が描く水の風景自体がない（図20）。

⁵ 志賀重昂 『新装版日本風景論』、講談社、2014年、p. 24。

⁶ 注2掲書、p. 54。



図19 日本の森林 那智山 2014年



図20 サハラ砂漠

この日本の風土は、住む人々に多くの影響を与え、藝術にも昇華されている。四季の変化は、多くの和歌に詠まれてきたし、山が多く、森が豊かで湿潤な気候は、東山魁夷の「山雲」(図21)に端的に見ることができる。この作品は奈良・唐招提寺の障壁画の一部だが、日本に着いた時には既に盲目となっていた鑑真和上に捧げられたものである。

横山大観の「生々流転」(図22)でも、山深い霧が川の水となり、上流の急流から下流へと次第に変化していく水の情景が、画卷に表現されている。水墨の抑制された色彩感で水の動きを表わし、川の周りに山や岩、松や橋を描くことで、画面に粗密が生まれ、リズムカルな変化を生んでいる。川は河口から海へと注ぎ、やがて水蒸気となって空に帰っていくが、その水は雨や霧となって再び地上に戻ってくる。ダイナミックな水の循環が表現されたこの作品を見ると、自分が追いつけている世界がここにあることに気付く。

菱田春草の「四季山水」(図23)は、移り変わる季節や植生の変化を、視点を遠近に変化させながら画卷に表現している。この作品には、移り変わる時間と、繰り返す四季の循環が一つの画面に描かれており、はっきりと分かれる日本の季節の特徴を見る事ができる。

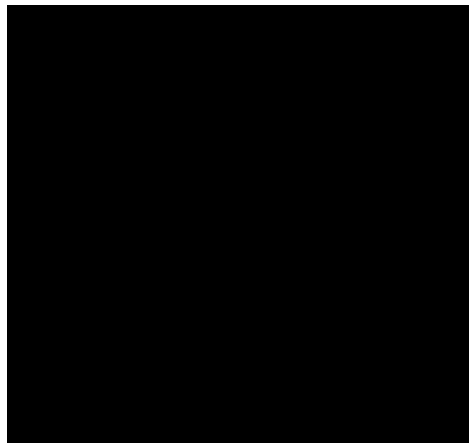


図21 東山魁夷 「山雲」(部分) 紙本着色 311.0×505.5cm 1975年 唐招提寺御影堂・上段の間

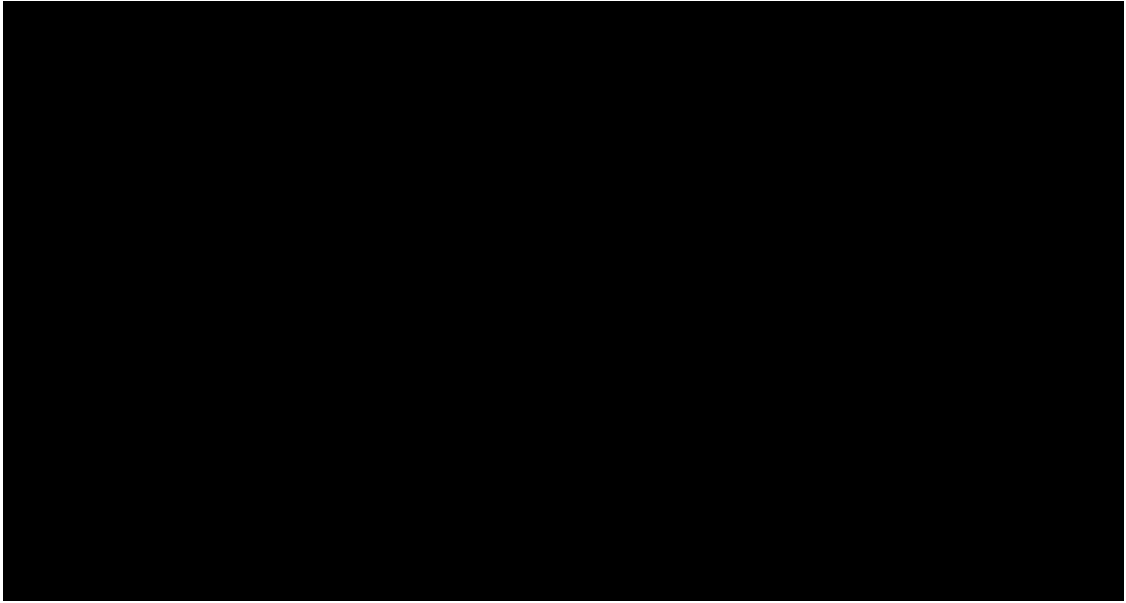


図22 横山大観「生々流転」(部分) 絹本墨画 一巻 55.3×4070.cm 1923年 重要文化財 東京国立近代美術館



図23 菱田春草「四季山水」(部分) 絹本着色 一巻 40.2×946.6cm 1910年 東京国立近代美術館

2 循環する風景

故郷の風景も、至る所に水が存在していた。空から降る雨で、大気はしだいに物のかたちを曖昧にし、やがて水は蒸発して空に帰っていく。天と地を行き来し、それを繋ぐように循環する水の景色が、この土地に展開していた。そしてその中心に水田があった。

幼少の頃から遊び場だった水田は、家からも近く、水田のぬかるみに手を伸ばしてタニシやザリガニを捕った、思い出のある場所である。田植えの時期には一斉に水が引かれ、稲刈り後からの乾燥した風景に、突如として巨大な水たまりが出現する。隣接する取手市にも似た景色を見ることができたが(図24、25)、田の水面が空を映し、水田と空が一体となる光景は、故郷の記憶として強く印象に残っている。

こうした水の風景について、富山和子は次のように述べている⁷。

水田は、降水を貯える遊水池であり、その水は地下水となり、やがて下流へ流れ出て川の水を提供した。川から引いた用水の水も、やはり地下水となり、川の水となり、その水はさらに下流でも使われた。

つまり水は、川から水田への一方通行ではなく、相互に行き来しており、地下水など目に見えない所でも、留まることなく循環しているのである。



図 2 4 利根町の水田 2015 年春



図 2 5 取手市の水田 2015 年春

田植えからしばらくすると、稲は見違えるほど生長し、気づいた時には夏が過ぎ、黄金色の稲を収穫する景色が繰り返されていた。私の家は農家ではなかったため、米作りに関わることはなかったが、私にとっての季節の循環は、いつも水田の変化とともにあった。

こうした水田風景と水の循環は、日本全国で見ることができる。田植え時期の水田を描いた牛島憲之の「雨」（図 2 6）は、作家の住んでいた武蔵野の風景だという。畦が独特な丸みを帯びた形態で表現され、浮遊しているような不思議な印象を与える。雨でぼやけた遠景には鳥が飛び、農作業をする人々が描かれている。それらを包みこむように、湿気を含んだ空気が画面全体に広がっている。この風景は、日本の稲作文化と湿潤な気候が一体のものであることを端的に示し、故郷と同様の水の循環が、日本各地で繰り返されていることを示している。

⁷ 富山和子『水の文化史』、中公文庫、2013年、p. 123。



図26 牛島憲之 「雨」 カンヴァス・油彩 65.0×91.0 cm 1943年

第2章 畏敬の風景

本章では、私がどのような水の風景に畏敬を感じ、作品化しているのかを考察する。第1節「海」で、海が持つ「境界」性や「異界」としての性格を考察し、自作品を参照しながら、私が海に見出している属性を明らかにする。また「崇高」という概念をもとに、海を描いた自作品を考察する。次に第2節「信仰の場」で、滝を事例に、作品化への過程を考察する。最後に故郷を振り返り、水害の歴史や農耕社会における年中行事から、祈りと信仰について触れる。

第1節 海

1 異界と境界

海は、古くから未知の領域として畏れられてきた。それは、陸と海の双方が接する「境界」である。私の制作においても、海は主要なモチーフのひとつだが、その大部分は、砂浜や岩場など海岸の風景である。海辺に暮らしたことのない私にとって、遠い存在だった海は近寄り難い畏怖の対象だったが、一方では、海の彼方に憧れにも似た思いを抱いていた。

この相反する海への感情は、かつての人々にも境界や異界のイメージを抱かせてきた。例えば海辺の浜には、現世と他界を繋ぐ場として、産屋⁸や墓地が設けられ、かなたの海中は浦島太郎の龍宮伝説の舞台ともなった。

海に興味を持ち、作品化するきっかけとなったのは、学部2年次の課題で建造物を入れた風景を制作した時である。図27の作品は、初冬の11月、千葉県銚子市の犬吠埼灯台をモチーフに描いたものである。岬に佇む灯台の寂しさを求めてこの地を訪れた。しかし、銚子の海岸を歩き回りながら、灯台よりむしろ岬から海を見た時の、冬の空気で澄んだ広い空と、大海原を二分する水平線が強く印象に残った。それは、人工的に引かれた長い直線のようにあり、その境界に、私は何か象徴的な意味を感じた。

この作品では、岬に立つ灯台を主題としながら、水平線へと鑑賞者の視線を誘導している。構図では空を大きくとり、海の奥行きを示すことで、現地で感じた空間の広がり表現した。色彩は寒色を多用し、冬の寒さや海岸風景の寂しさを表している。海を初めて描

⁸ 昔、出産のたびごとに、汚れを忌んで建てた専用の家。『新明解国語辞典 第五版』、三省堂、1999年、p.124。

いたこの作品は、その後の海をモチーフにした連作の端緒となった。



図 2 7 菅原道朝 「回想」 紙本着色 91.0×116.7cm 2008 年

図 2 8、2 9 は、「回想」(図 2 7) の次に取り組んだ作品である。水平線そのものへの興味から、描写要素をできる限り少なくし、空と海のシンプルな画面とした。これらの作品では、いずれも実際の距離感を無くし、海と空の明度をはっきりと分けることで、その境界の水平線を強調している。空は、夜明けのイメージであり、昼間の明るさとは異質な雰囲気を表わすことで、境界の向こう側にある世界を暗示している。私が水平線に見ていたのは、現世と異界を分ける境界である。境界は、見えない世界への畏怖と憧憬を、形として示しているのである。



図 2 8 菅原道朝 「境界線 1」 紙本着色
16.0×22.7cm 2009 年



図 2 9 菅原道朝 「境界線 2」 紙本着色
45.5×53.0cm 2009 年

補陀落渡海

そうした海の彼方の異界性を示す例として、補陀落渡海⁹がある。図30は、和歌山県東牟婁郡那智勝浦町の補陀落山寺で、図31は、同寺にある復元された渡海船である。この船に食料を積み、船の外に出られないように杭を打ち込み、南方に想定された浄土を目指して多くの人々が船出した。渡海は、同時に死への船出ともなっていたのである。船出した人々は、主に補陀落山寺の住持や、渡海を希望する諸国の行者たちだったが、実際の補陀落渡海には、水葬や捨身、入水往生など、様々な形があった。渡海の様相は、「那智参詣曼荼羅」(図32、33)にも描かれている。



図30 補陀落山寺 2014年秋



図31 復元された補陀落山寺の渡海船 2014秋

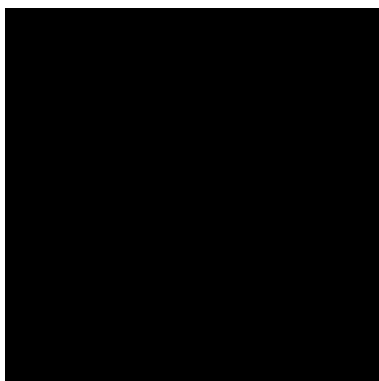


図32 「龍洞寺本 那智参詣曼荼羅」 紙本着色

173.4×174.9 cm 龍洞寺

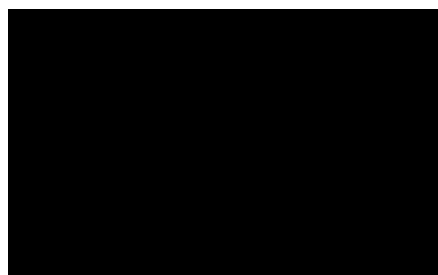


図33 図32の拡大図

⁹ 中世の特異な宗教儀礼として名高い、観音浄土に向けて船出する宗教的実践行。日本各地で9世紀半ばすぎから18世紀初頭まで断続的、あるいは時に集中的に行われたという。北は茨城県那珂湊から、南は鹿児島県加世田の海岸までが、その跡地となっている。なかでも那智勝浦の補陀落山寺は、渡海を中心地であった。湯原公浩編『別冊太陽 熊野 異界への旅』、平凡社、2002年、p.86。

また、同様の事例として、沖縄のニライカナイ信仰が挙げられる。これらは、水平線の彼方に浄土やニライカナイという名の「異界」を想定している。

「境界」性や「異界」として海を表現した絵画作品として、レオン・スピリアールの「Black marine」（図34）がある。この作品での海は、静かに蠢き、不穏な雰囲気醸し出している。非日常的な空間のこの海は、まさに「異界」のようである。時間帯は夕方だろうか。空は暗く、水平線はこの世とあの世の「境界」で、彼方の「異界」に繋がっている。この作品には、私が海に感じた「異界」「境界」に近い世界観が描かれている。

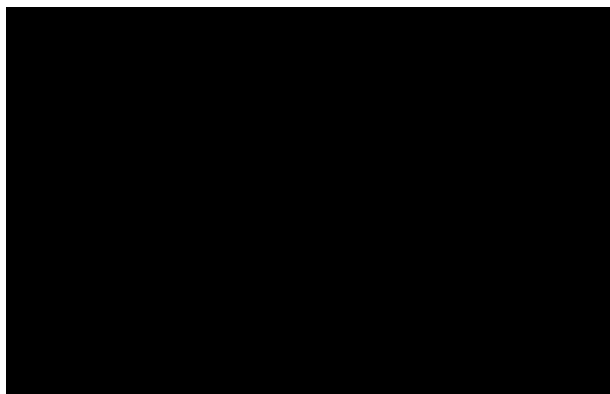


図34 レオン・スピリアールト 「Black marine」 インディアンインク・木炭・紙 30×49 cm 1900年

海岸の境界性

海に興味を持ち、モチーフとして描くようになってから、時間を見つけては千葉県房総半島の太平洋側を中心に、海を見にいくようになった。そして海岸を歩き続ける中で、水平線だけでなく、海岸もまた境界性をもつという至極当然の事実改めて気付くことになった。

この陸と海の接する場には、古くから多くの風習や伝承が存在した。前述の産屋や墓地、風葬などが、海岸が生と死の接する場だったことを伝えている。民俗学者の谷川健一は、産屋が渚に立てられた理由を、次のように述べている¹⁰。

古代において誕生は、先祖の霊の再生と考えられた。いったんは常世に身を置

¹⁰ 谷川健一『日本人の魂のゆくえ 古代日本と琉球の死生観』、富山房インターナショナル、2012年、p. 11。

いた先祖は、ふたたびこの世に生まれ変わると信じられた。そのためにも産屋は海岸近くに建てられる必要があった。

また沖縄の古い墓には、海岸の洞窟を利用した風葬墓が残されており、同様の痕跡が本土にも多く残っている¹¹。

日本本土においても、死者は渚に近く海岸の洞窟や砂浜に葬られた。『出雲国風土記』で「黄泉の穴」というぶきみな記述をされている猪目洞穴は、直角三角形の巨大な洞穴である。今では舟庫になっているその洞穴の奥は、となりの鷺という集落につづく、と地元の人たちは信じている。この洞穴の奥から古い人骨が十数体出土して、黄泉の穴がたんなる伝承の場所でなかったことが判明した。

こうした事例は、海岸が現世と他界を繋ぐ接点と考えられたことを示している。

同様に「境界」としての海を表現した絵画作例として、麻田鷹司「風涛(佐渡)」(図35)が挙げられる。冬の佐渡の海岸を描いたこの作品には、画面全体に様々な種類の箔が使用され、密度のある複雑な表情を生んでいる。岩礁は、絶えず打ち寄せる強風と荒波に、じっと耐えているように見える。人を寄せ付けない厳しさを感じさせるその風景は、陸と海の境界性を際立たせている。私はこの作品の境界に、単なる地形を超えた、濃密な死の気配を感じる。

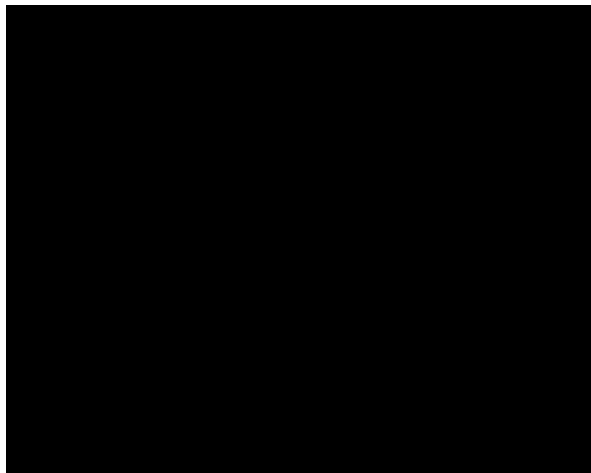


図35 麻田鷹司「風涛(佐渡)」紙本着色 128.0×160.0 cm 1965年

¹¹ 注10 掲書、p.7。

フィールドワークを重ねるうちに、名所名跡などに出会い、それぞれに場所の持つ意味や物語があることを知った。なかでも北陸に行った際に立ち寄った東尋坊（福井県坂井市）は、長い歴史があり、自殺の名所としても有名な断崖だった。この場所を、海岸の境界性として描けないかと考えたことが、次の制作への足掛かりとなった。

東尋坊

「東尋坊」（図44）と「東尋坊2」（図45）は、この東尋坊での取材から、境界をテーマに描いた連作である。

日本海に面した東尋坊は、高さ約25mの断崖絶壁が、1kmにわたって続く海食崖である。その圧倒的ともいえる景観を形成しているのは、安山岩の巨大な柱状節理¹²で、地質学的にも極めて貴重であることから、国の天然記念物及び名勝に指定されている。また東尋坊という地名は、「当仁坊」¹³という実在した僧の名前によるものである。観光名所として多くの人で賑わうこの地が、自殺の名所でもあることを実感したのが、現地取材に行った時のことだった。

日が傾いて辺りが薄暗くなり始めると、徐々に人影もまばらになり、しだいに寂しい景色になっていった。そして日没後には暗闇の中で、岩壁の底から地鳴りのような荒波の音が繰り返して聴こえてきた。それは、ここで自殺した者たちの声であるかのように、不気味に恐ろしく響き、自殺の名所であることを改めて思い起こさせた。

この場所には、これまで5回訪れ、フィールドワークと素描を何十枚と繰り返した。図36～43（「東尋坊素描1～8」）はその中の一部である。

図36～38は、作品の下図に使用した素描で、画面の大部分を占める岩壁に焦点を当

¹² マグマの熱が冷却し岩石になる過程でできたもの。節理の断面は六角形だけでなく、4角形、5角形、8角形のこともある。青木正博・目代邦康 『地層の見方がわかる フィールド図鑑』、誠文堂新光社、2008年、p. 63。

¹³ 今から約800年前の平安時代末、平泉寺は大きな寺で、多くの僧が住んでいた。中には悪僧もいて、平泉寺の領地を奪い取ろうと企てていた。当仁坊はそれを聞き及び、その僧を戒めたが、それが原因で周囲に煙たがられる存在になり、ついには海岸見物の際に、断崖絶壁の上から突き落とされてしまった。すると今まで晴れていた空がにわかには暗くなり、土砂降りの雨と落雷で多くの平泉寺の僧が死んだ。さらに、当仁坊の怨念は炎となって燃え、平泉寺に向かって飛び、寺をことごとく焼き払ってしまった。その日は4月5日で、それ以後、毎年4月5日になると晴天の日でも必ず激しいつむじ風がふき、海の水が濁り荒い波が立つのである。そしてその風に乗って、当仁坊の怨霊が平泉寺へ飛んでいくという。風は西風で、当仁坊は東に向かうため、いつのころからか当仁坊を東尋坊と書くようになった。当仁坊が突き落とされた断崖絶壁が、東尋坊とよばれるようになったのは、このような云われによる。（『定本日本の民話15 若狭・越前の民話第1集第2集』 未来社、1999年）

てている。図39～41は、別の場所から線描を主に描いたものである。図42、43は波を描いている。

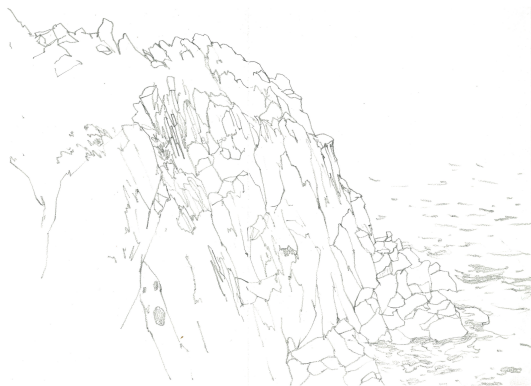


図36 菅原道朝 「東尋坊素描1」 紙・鉛筆
38×45.5 cm 2011年



図37 菅原道朝 「東尋坊素描2」 紙・鉛筆
45.5×38 cm 2011年

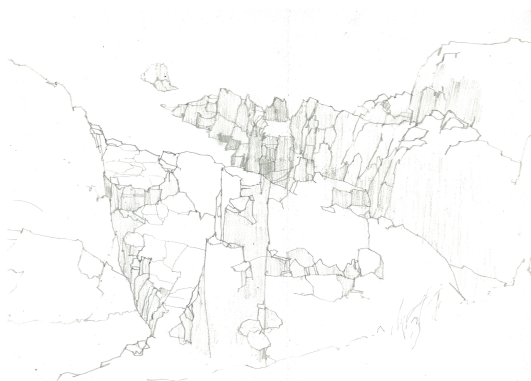


図38 菅原道朝 「東尋坊素描3」 紙・鉛筆
38×45.5 cm 2011年

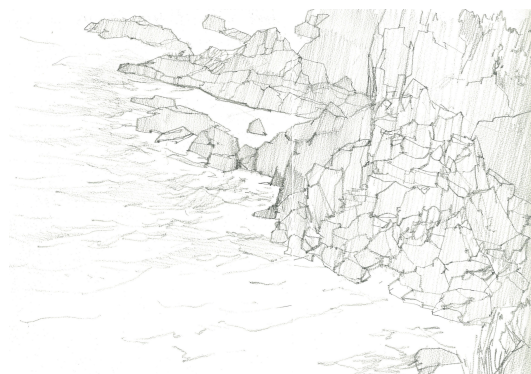


図39 菅原道朝 「東尋坊素描4」 紙・鉛筆
38×45.5 cm 2011年



図40 菅原道朝 「東尋坊素描5」 紙・鉛筆
38×45.5 cm 2011年

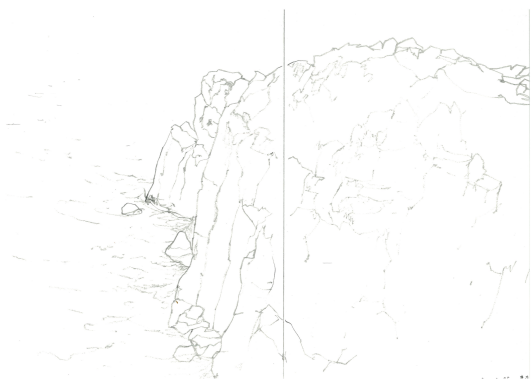


図41 菅原道朝 「東尋坊素描6」 紙・鉛筆
38×45.5 cm 2011年

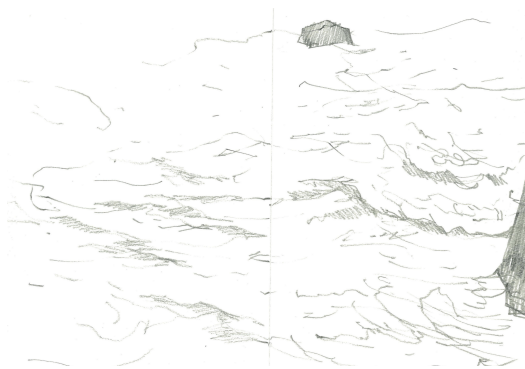


図4 2 菅原道朝 「東尋坊素描7」 紙・鉛筆
38×45.5 cm 2011年

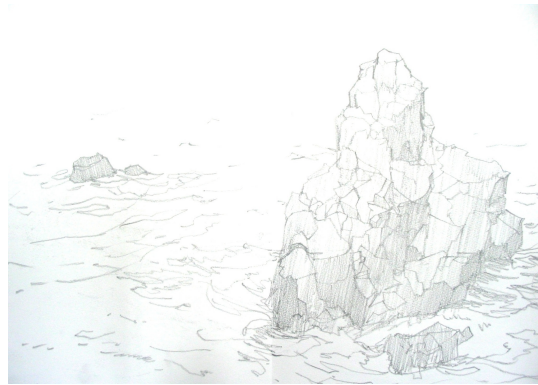


図4 3 菅原道朝 「東尋坊素描8」 紙・鉛筆
38×45.5 cm 2011年

作品「東尋坊」(図4 4)では、これらの素描を反映させ、見下ろす視点の構図でクローズアップした岩壁に、波がぶつかる様子を描いた。技法的には、筆で勢いよく絵の具を飛ばし、発色の良い色を岩の稜線に置くことで、断崖が海から隆起している様子を強調した。また、岩の質感を表現するために、粗い岩絵具を積極的に使用し、微妙に色を変えて何回も塗り重ねて描いた。波が岩壁に繰り返し当たって碎ける様子は、海水の勢いや流動的な動きを意識し、水と刷毛で洗ったりしながら、水の透明感や質感を表現している。

「東尋坊2」(図4 5)では、画面の構図を縦にして岩壁の高さを演出し、図4 4より視点を離れた場所に設定して、岩壁の連なりが見えるようにした。また岩壁の手前から、奥の空間への距離と連なりを見せる構図にしている。岩と海を写實的に描きながらも、自ら感じた自殺の名所としての印象を反映させ、生と死が交錯する境界としてのイメージを画面に定着させた。



図4 4 菅原道朝 「東尋坊」 紙本着色 162.1×227.3 cm 2011年



図45 菅原道朝 「東尋坊2」 紙本着色 227.3×162.1 cm 2011年

岩壁に打ち寄せる荒波は、ある所では流れ、またある所では淀み、混沌としている。波しぶきは空中に舞い上がり、やがて暗闇の中に消えていく。生と死が入り交じる海の境界は、向こう側にある目に見えない世界に通じ、海そのものも異界であることを実感した。

2 崇高

私が海に感じてきたものには、「異界」「境界」の他に、もう一つ「崇高」さがある。ここでは、私が海を前にしたときの感情と作品化への過程を、「崇高」という概念から考察する。

エドモンド・バーグは『美と崇高の起源』の中で、崇高なるものが引き起こす感情について次のように述べている¹⁴。

自然における、偉大にして崇高なるものの引き起こす感情は、それらの原因がもっとも力強く作用するとき、驚愕である。そして、驚愕というのは、心

¹⁴ エドモンド・バーグ 『美と崇高の起源』、鍋島能正訳、理想社、1973年、p. 82。

のあらゆる運動が、ある程度の恐慄で中止される精神状態である。この際、心は余りにも完全にその対象で充たされるので、いかなる他の対象をも抱くことはできない。また、その結果、心を占有しているその対象を検討することもできない。ここから崇高の偉大な力が生じるのである。

海を前にするとき、私はいつもこの感情に支配される。実際、圧倒的な存在の海に対しては、自己の無力さを感じ、ただただ為す術なく眺めている他ないのである。また、穏やかな海にも恐怖を感じることもある。それを最も感じたのは、千葉県一宮町の九十九里浜で、夜の海を見た時のことである。日没後の海は、真っ暗でほとんど何も見えない。その海にできるだけ近づこうとしたが、そのまま深い闇に引きずり込まれるのではないかという本能的な恐怖を感じて、咄嗟にその場から離れたことがあった。この経験は、海の持つ本来の性質が恐ろしいものであることを確信させた。バーグは、崇高と恐怖の関係についても、次のように述べている¹⁵。

およそ感情のなかで、恐怖ほど効果的に心から、その活動力と推理力とを奪いとるものはない。何故なら、恐怖は、苦と死を気遣うものであり、したがって、実際の苦に似た方法で作用するからである。それ故、視覚に関して恐ろしいものはなんであろうと、これまた崇高である—この脅怖の原因に容積の巨大さという性質があるにせよ、ないにせよ。(中略)そして、ひじょうに容積のおおきな事物に、たまたま脅怖の観念が付け加えられると、それは比較にならぬほど、より大きなものとなる。陸地における広大な平原は、たしかに平凡な観念ではない。かような平原の眺めは、大洋のそれと同じように広大であるかもしれない。しかし、それは、つねに大洋そのものと同じくらい偉大なもので心を満たしうるだろうか。これは、若干の原因に基づくが、そのなかで最大の原因は、大洋が少なからず脅怖の対象だということである。実際に、脅怖というものは、いかなる場合においても、つまり、それがはっきり現れていても、隠れていても、崇高なるものの優勢な根源である。

こうした恐怖と崇高さを表現した海の作品例として、小野具定の「浸蝕の家」(図4-6)がある。ここでの海は、意図的に距離感を無くして描かれているため、家々の背後に巨大

¹⁵ 注14 掲書、p. 83。

な壁のように海が立ちはだかり、人間の運命を握る絶対的な存在として君臨している。一方の漁村には人の気配が無く、打ち捨てられた村のように、また海の力と支配に押しつぶされそうに、家々が身を寄せ合っている。海に翻弄されながら、懸命に生きる貧しい人々の生活が想像され、ここには全く希望を見出すことが出来ない。ここでの海には、畏怖や恐怖を感じさせる、崇高なものとしての存在感があると言えるだろう。



図46 小野具定 「浸蝕の家」 紙本着色 116.7×80.3 cm 1979年

実際には私は海に対して、「恐怖」と同時に「憧憬」も感じており、この相反する感情が、海への「畏敬」になる。海を作品化することは、私にとって、海への認識を視覚化する試みなのである。

桑島秀樹は、ジョン・ラスキンが『近代画家論』で触れている「崇高」について、次のようにまとめている¹⁶。

私たちの経験し得る至高の感性的価値すなわち「崇高」とは、「天」（光・空・水蒸気）の側に近いものと思われがちです。しかし、かえってむしろ、「地」（岩・石・土・雲）に属しているということ。つまり、「崇高」とは、本源的には、そこにモノとして現存する「大地（石・山）」と向き合い、真摯に「凝視＝観照」を徹底させる—さらに、そこで「凝視」・「感得」された様

¹⁶ 桑島秀樹『崇高の美学』、講談社、2008年、p. 140。

態を克明に「ディスクリプション」していく—こうしたプロセスのなかから
しか、私たちのまえに立ち現れて来ないものなのです。

潮汐

ここで言及されている凝視とディスクリプションから描いた自作品が、連作「潮汐」(図
55、56)である。これらの作品では、海に感じた「恐怖」を表現するため、ほとんどの
作品で夜の海を描いている。題名の「潮汐」とは、潮の満ち引きのことであり、作品で
は太陽や月の引力で動く水の動きを暗示している。宇宙にも通じる、自己を超えた大きな
存在である海の不思議さと、それへの畏敬をもとにした作品である。

図47～52は、動く波を自分の身体に染み込ませるためのクロッキーで、図53、5
4は波の細部を捉えており、何十枚と描いた素描の一部である。

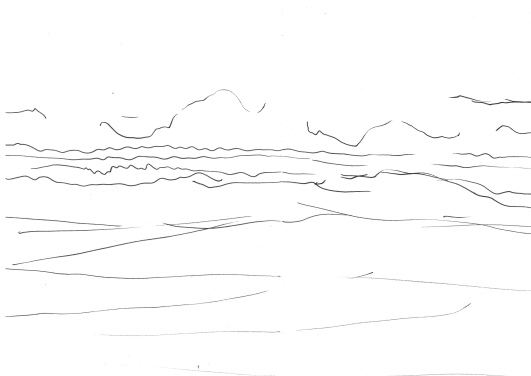


図47 菅原道朝 「波素描1」 紙・ペン
38×45.5 cm 2010年

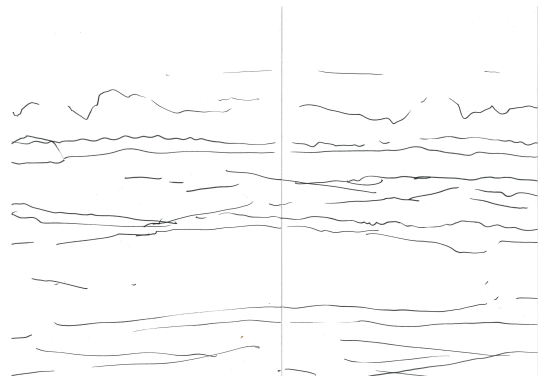


図48 菅原道朝 「波素描2」 紙・ペン
38×45.5 cm 2010年



図49 菅原道朝 「波素描3」 紙・ペン
38×45.5 cm 2010年

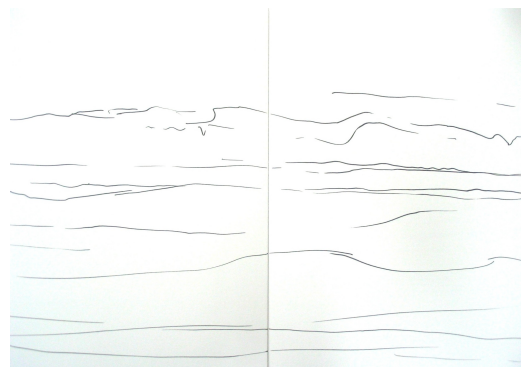


図50 菅原道朝 「波素描4」 紙・ペン
38×45.5 cm 2010年

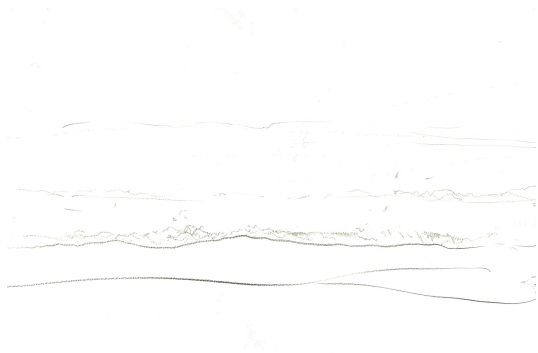


図5 1 菅原道朝 「波素描5」 紙・鉛筆
38×45.5 cm 2010年

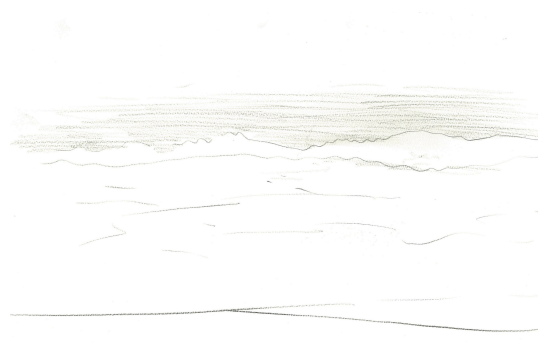


図5 2 菅原道朝 「波素描6」 紙・鉛筆
38×45.5 cm 2010年



図5 3 菅原道朝 「波素描7」 紙・鉛筆
38×45.5 cm 2010年



図5 4 菅原道朝 「波素描8」 紙・鉛筆
38×45.5 cm 2010年

構図は、砂浜を正面から見据え、浜にある植物や船、人の姿などは排除し、砂浜と海のみで構成している。これは、気持ちの上でも海に正面から向き合いたいと考えたからである。

作品化では、図5 5では海の流動性を表現するために、絵具をたらし込んだり、勢よく飛ばしたりしている。具体的に描写するより、画面に塗った絵具を水で洗ったり付けたりを繰り返すなかで、偶然に出てきた表情を生かして描いた。絵具は、実際の海の色よりも発色の良い色を用いているが、これは、海の不思議さを表現したいと考えたからである。

しかし海へのフィールドワークと観察を続けるなかで、やがて表情の多様さを具体的に描写する方が、より海に迫ることができるのではないかと考えるようになった。図5 6は、そのような意図から、時間をかけてじっくりと画面に向き合って制作した作品である。絵具や筆で対象と対話する制作は、海をより深く知りたいという思いに貫かれている。海への模索は、この一連の作品の完成で一旦終えることになったが、なお、海を理解することなど到底できないのではないかという思いも、同時に感じた。矛盾しているようだが、だからこそ何度も海を描くのだろう。



図5 5 菅原道朝 「潮汐」 紙本着色 91.0×116.7 cm 2009年

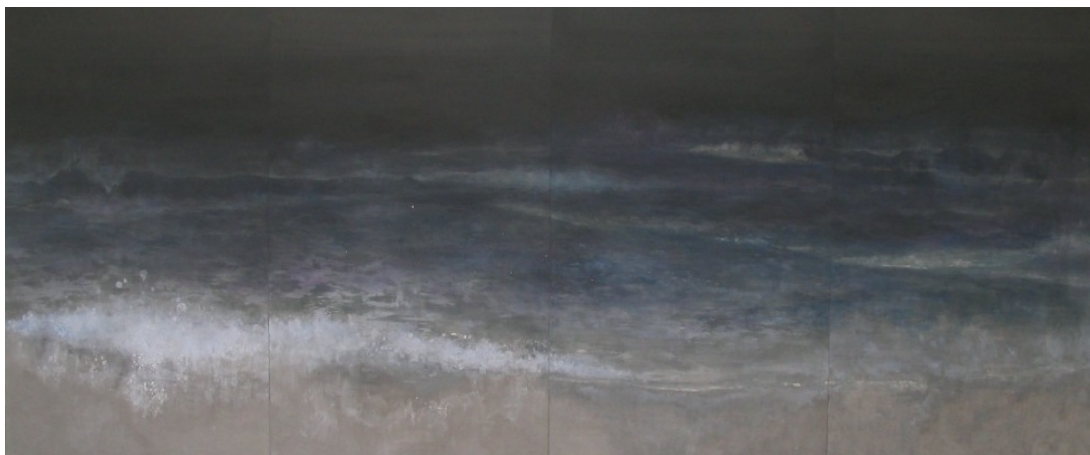


図5 6 菅原道朝 「潮汐4」 紙本着色 162.1×388.0 cm 2012年

第2節 信仰の場

1 自然崇拜

水に関係する地形は、海の他にも沼や湖、池や淵など数多くある。なかでも私は、海と同じくらい滝に惹かれ、主要なモチーフのひとつとしてきた。緑深い山中で白い滝が流れ落ちる様子は、山の景観にアクセントを与えるが、私にとって上から下へと絶え間なく流れ続ける滝は、神秘と永遠を感じさせる存在である。山奥にひっそりと流れる滝が、昔から人々の信仰を集めたことは容易に想像できる。

ここでは、那智の滝の信仰について述べ、滝を描いた自作品との関係を示す。

那智の滝

熊野三山、すなわち本宮、新宮、那智の三大社への信仰は、熊野信仰とよばれる。中世には「蟻の熊野詣」といわれたほど、多くの人々が全国から熊野の地に参詣した。この三社は、もともとは別のものだったとされているが、修験道や神仏習合の思想から、相互に関連をもつようになったという。杉中浩一郎は、三大社の起源と熊野の自然信仰について、次のように述べている¹⁷。

この三社のそれぞれの起源は、自然信仰に由来しているのではないかとみられている。いまでも熊野地方には、社殿がなく岩や樹木を神体として祀るところがまれに残っているが、明治の神社合祀まではところどころにあり、珍しいことではなかった。熊野三山の各社の発生もそうしたものであろう。

新宮速玉大社は、もとは神倉山でゴトビキ岩と呼ばれる巨岩を祀っていたのが遷座した可能性が高いし、那智は滝を神体とするものであるし、本宮は大斎原のイチイの木に神が三枚の月になって降りたという古い伝承からしても、大木を神の依代にしていたのであろう。

これらの事例は、熊野一帯の信仰の基層に、自然信仰が存在していることを示している。この三山のひとつ、那智山にある那智の滝は、飛瓏神社の御神体として信仰され、それを描いた作品として、国宝の「那智滝図」(図57)がある。これは垂迹画の名品とされ、縦に長い画面から、流れ落ちる滝の落差が非常に大きなものであることが分かる。また細部まで描写しながら象徴化された滝は、この滝がまさに崇高な御神体であり、信仰の対象であることを表現している。周囲の崖や木々の描写は、沈んだ色調の中にも生命力を感じさせ、那智山全体が自然信仰の聖地であることが伝わってくる。

実際に滝への参道を下り、その前で滝を仰ぎ見た時に感じたのは、海に感じた畏怖とは少し異なり、御神体への崇敬という、宗教的感情に近いものだった。それは、以前から制作してきた華嚴の滝に感じたものと同様のものだった。ただ、これまで私は日本各地の滝を見てきたが、それら全てを作品化してきたわけではない。何が作品化に繋がる要素なのかを、次に考察する。

¹⁷ 杉中浩一郎 「熊野 その風土と歴史」 『熊野 異界への旅』(湯原公浩編)、平凡社、2002年、p.8。



図57 「那智滝図」 絹本着色 159.4×57.9 cm 鎌倉時代 国宝 根津美術館

滝への信仰

華厳の滝、那智の滝に共通する畏敬や崇高の要素として、次の3点がある。(1) 落差があること。(2) 勢いがあり、轟音が聴こえること。(3) 象徴的な形をしていること、である。これらの要素は、単独ではなく相互に関連しながら、相乗作用を生んでいる。まず(1)について、華厳の滝は97m、那智の滝は133mの落差があるため、近くで見る時には、仰ぎ見る視点となる。これが、観る者に信仰心や畏敬を感じさせる要因となる。エドモンド・バーグは、「広がり」を「長さ」「高さ」「深さ」に分け、崇高の要因について次のように述べている¹⁸。

垂直の面は傾斜面より崇高さを作る力が多い。そして、凸凹の、ごつごつした面は、滑らかな、つやつやした面より強い効果を示すのである。

滝は、まさにこの特徴に相当するが、(2)についても、バーグは滝の勢いと轟音を、崇高な感情を引き起こす要因として挙げている¹⁹。

¹⁸ 注14 掲書、p.106。

¹⁹ 注14 掲書、p.121。

極端な大きな音のみが心を圧倒し、心の活動を中止させ、心を恐怖で満たすに十分である。大瀑布の響き、吹き荒ぶ嵐の音、雷鳴、大砲の轟きは、いずれも、心に大きな恐ろしい感じを呼びさます。

(3) については、「那智滝図」(図57)にも端的なように、シンプルな滝の形が象徴性を生む。これは、御神体の象徴化でもあるが、那智の滝の場合は、形そのものが既に象徴的とも言える。私は以前、華巖の滝、那智の滝と並んで日本三名瀑に数えられる袋田の滝も訪れたが、同様に落差と勢いのある滝だったものの、畏敬を感じることはなかった。

このことは、三つの要素とともに、滝の周囲の環境が影響を与えていることを示している。

畏敬の作品化

こうした要素が引き起こす畏敬の念を、私は作品化しようと試みている。図58～62(「華巖の滝素描1～5」)は、華巖の滝の素描の一部である。図58、59は角度を変えながら、滝の動きと、上から下に落ちるに従って変化する水の見え方を捉えている。図60、61は、明智平から遠望した滝を描いた。図62は、近くで時間をかけて滝を詳細に素描している。こうした様々なアプローチで素描を行うことで、滝の情報を身体に蓄積していくのである。

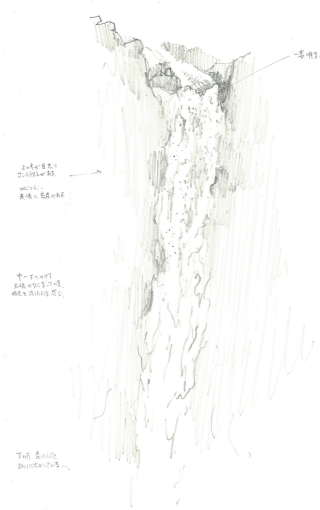


図58 菅原道朝 「華巖の滝素描1」 紙・鉛筆
45.5×38 cm 2011年



図59 菅原道朝 「華巖の滝素描2」 紙・鉛筆
45.5×38 cm 2011年

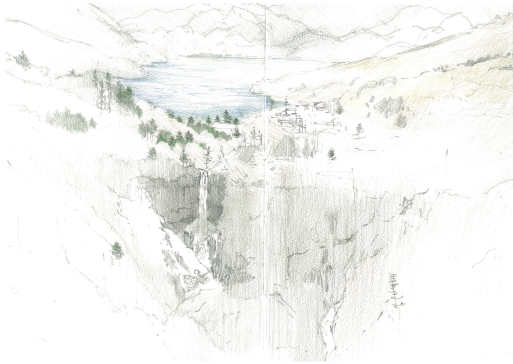


図60 菅原道朝 「華巖の滝素描3」 紙・鉛筆
・色鉛筆 38×45.5 cm 2012年

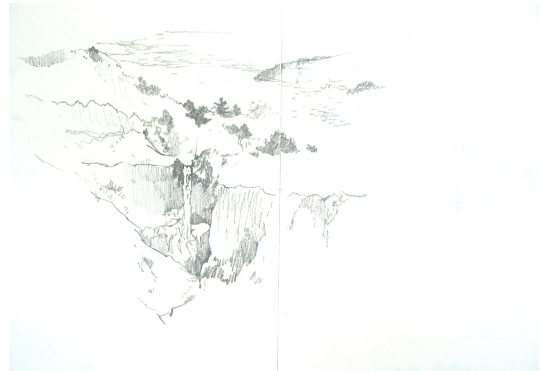


図61 菅原道朝 「華巖の滝素描4」 紙・鉛筆
38×45.5 cm 2012年

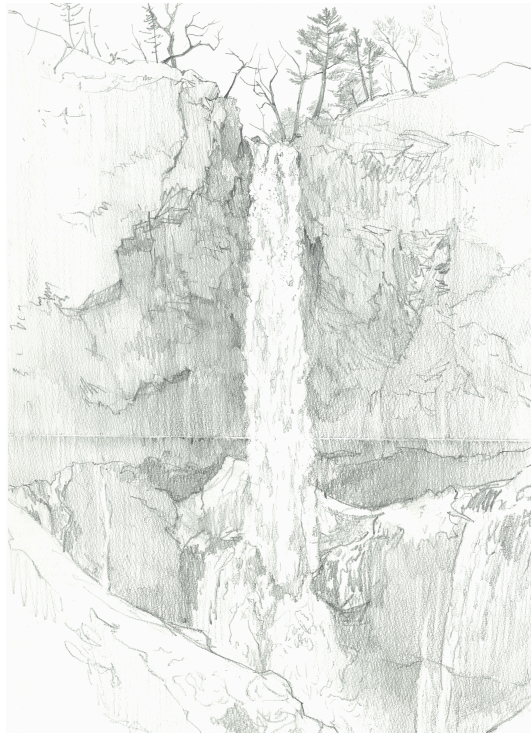


図62 菅原道朝 「華巖の滝素描5」 紙・鉛筆 45.5×38 cm 2011年

図63、64は、このような素描をもとに制作した作品である。「華巖滝」(図63)では、滝の動勢に着目し、背景を黒として具体的に描写せず、白い滝と対比させている。また滝全体を描かず、部分をクローズアップすることで、流れ落ちる滝の勢いと力強さを表した。「華巖滝2」(図64)では、滝が垂直に落ち始める部分を描いている。落下していく水に対して、飛沫が空に吹き上げられていく様子を、墨とドーサ、霧吹きで表わし、生紙の和紙裏からも薄く墨を塗り重ねている。画面下の白い部分が滝であり、紙の白を残している。



図6.3 菅原道朝 「華巖滝」 紙本着色 116.7×72.7 cm 2011年



図6.4 菅原道朝 「華巖滝2」 紙本着色 27.3×27.3 cm 2012年

那智の滝を、同様に畏敬の念から描いた作品として、稗田一穂の「幻想那智」(図6.5)、室町時代の「熊野本地仏曼荼羅図」(図6.6)などがある。図6.5では、夜の山間を深々と流れ落ちる那智の滝を、象徴的な形として描き、那智山を遠望した雄大な構図が、那智山が古くから滝を中心とする信仰の場だったことを強調している。

図6.6でも同様に、画面左端に描かれた那智の滝が、象徴化された表現となっている。中央には、熊野十二所権現や神倉山などの本地仏、熊野三山の社頭などが描かれている。

滝への信仰は古くからあったが、私の滝への感情も、自然信仰という原初的な滝への憧

憬や崇拜と、何ら変わらないものであることを感じる。それは、私達の祖先が抱いていた滝への思いと共鳴する。



図6 5 稗田一穂 「幻想那智」 紙本着色
212.0×170.0cm 1979年 和歌山県立近代美術館



図6 6 「熊野本地仏曼荼羅図」 絹本着色
149.2×54.3cm 室町時代 那智山青岸渡寺

2 祈りと信仰

水害と恩恵

故郷を出発点とした制作は、現在までいたる日本各地のフィールドワークへと展開したが、畏怖や畏敬を感じた場所には、既に古くからの人々の信仰が、様々なかたちで織り込まれていた。ここから改めて制作の原点である故郷を見つめ直すと、この土地にも、祈りと信仰が息づいていたことを知った。それは移住してきた私には縁遠いものと思っていたが、ここに長く暮らしていた間にも、実は土地の歴史や信仰に、直接間接に接していたのである。ここで故郷の歴史に焦点をあて、生活のなかにあった信仰を見てみたい。

私が通った幼稚園は、徳満寺という寺の隣にあった。この寺には「間引き絵馬」(図6 7)という、生まれてきた赤子を貧困のために絞め殺す母親を描いた絵馬がある。この絵馬について、足立正敬は『利根町史(5)-社寺編』で次のように述べている²⁰。

²⁰ 利根町教育委員会・利根町史編纂委員会編 『利根町史(5)-社寺編』、利根町、1993年、p.54。

利根川は流路に鬼怒川、小貝川を併せるので洪水も多く、天明3年（1783）の浅間山噴火の影響も手伝って、以降の洪水の回数も3、4年に1回と農家を苦しめた。（中略）雨天がつづけば、水害や飢饉がともない、窮民の間には嬰兒を間引く悪習がはびこり、領主もこの悪習を一掃するために利根川川筋の各寺に水子絵馬を置かせ、信者に説法するなど、農村人口減少を止めようと必死であった。

当時の私は、このような歴史的背景があることはもちろん知らなかったが、鬼気迫る状況の絵馬に、この世の出来事ではないような不気味さを感じたのを覚えている。

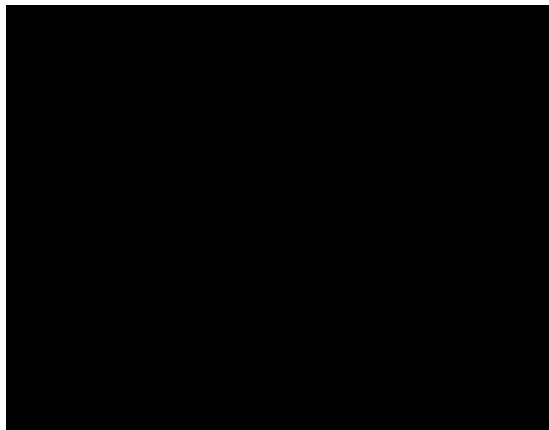


図67 間引き絵馬 江戸時代 徳満寺

この絵馬は、幼少時にこの地で暮らした民俗学者柳田国男にも、終生忘れ難い記憶を与えたことで知られる。柳田の晩年の著書には、当時を回想した次のような記述がある²¹。

約2年間を過した利根川べりの生活を想起する時、私の印象に最も強く残っているのは、あの河畔に地藏堂があり、誰が奉納したものか堂の正面右手に、一枚の彩色された絵馬が掛けてあったことである。その図柄が、産褥の女が鉢巻きを締めて生まれたばかりの嬰兒を抑えつけているという悲惨なものであった。障子にその女の影絵が映り、それには角が生えている。その傍らに地藏様が立って泣いているというその意味を、私は子供心に理解し寒いような心になったことを憶えている。

²¹ 柳田国男 『柳田国男全集 第21巻』、筑摩書房、1997年、p. 37。

洪水は、現在に至るまで幾度となくこの土地に住む人々に襲いかかり、その運命を左右してきた。水は利根川のみならず小貝川、時に牛久沼からも押し寄せた。町に直接被害のなかったものも含めると、洪水は昭和に入っても頻繁に記録されており、利根町の歴史は水害とともにあった。間引き絵馬は、それを象徴していたのである。

しかし一方で川は、恩恵をもたらす存在でもあった。その水は水田に利用され、適度な洪水は土地を肥沃にした。また舟運は、江戸時代から鉄道が登場する近代まで、交通の主役として江戸に多くの物資を運んでいた。利根川はその大動脈であり、それによって土地も賑わっていたのである。

利根川は、水害と恩恵をもたらし、人々の生活と深く結びつきながら、時に生死を左右してきた。町に残された水神や水神宮は、そうした川への人々の信仰を今に伝えるものだった。洪水を体験したことのない私も、増水時の濁流に、制御することのできない自然の力をまざまざと感じさせられる。郷土史は、決して私と切り離されたものではなく、現在に繋がっていたのである。

農耕社会と祈り

年中行事は、祈りと密接な関わりを持つ。現在では忘れ去られ、消えてしまったものも多いが、それは暦のような役割で、人々の生活にリズムと活気を与えてきた。とくに町の年中行事は稲作農業と深く関わっており、その傾向は日本全体のものであるという²²。ここで、利根町の稲作に関わるいくつかの行事を挙げてみる。

「一鍬」は、農事はじめの行事で、新年の1月3日に行われる。芦原修二は、一鍬について次のように述べている²³。

一鍬の行事は暮れのうちからはじまる。暮の松飾りのとき母屋の土間かマテヤ（収納屋）に、ミ（箕）をおいて、その上にみがいたクワ（鍬）とマンノウ（万能）、小松にシメナワ、そして重ね餅を飾る（中田切・坂本利光談）。このときシメナワはクワに結びつけておく。このシメ飾りがしている間は、農具を使えない（羽中・斉藤善一郎談）のだそうである。

一鍬の日が来たら、畑へはクワ、田へはマンノウを持って行って、土をう

²² 利根町教育委員会・利根町史編纂委員会編 『利根町史（4）-民俗編』、利根町、1992年、p.196。

²³ 注20 掲書、p.202～p.203。

ない寄せ、小高くして、小松とシメナワを飾り、オサンゴ（白米）をまいて、田の神、畑の神に豊作を祈願する。

また春の彼岸頃には、「田うない日待ち」があった。現在は行われていないが、若者の春の農事休みで、芦原はこの行事についても次のように述べている²⁴。

田うないとは、田をたがやすという意味である。かつては万能で稲の刈株を一つひとつうない起こして、田をたがやしていたのである。半日もしないうちに指が三角形になり、指の付け根にはマメが出来て血がにじんでくる。田うないはじつに大変な重労働だった。一休みしなくては体がもたないと、農家の若衆たちが農業休みをとったのである。

他にも、五月には「さなぶり」と呼ばれる田植えの終了を祝う行事と、それに対応するように十月には「かっきり」という、稲刈りが全部終わった日の祭りがあった。後者では、「かっきりぼたもち」という餅米に餡をたっぷりつけたものをつくり、稲刈りが終わったことを祝う。しかし機械化以前の時代には、この後もさらに稲扱き、するす、米つき、夜なべといった作業が、年の暮れまで続いたという²⁵。

年中行事は稲作と深く結びつき、田の労働と同様の手間をかけて、収穫を祈り、そして祝うものだったのである。

現在では、農業の機械化により、故郷でも専業農家はほとんどなくなった。機械導入以前の手作業は、田起こしから田植え、草取り、稲刈りと、腰をかがめて行うおそろしく手間のかかるものだった。故郷でのお年寄りには、腰が直角に曲がった人をみかけることがあるが、それは長年の重労働の結果であり、収穫の代償だったとも言える。天候や水害に収穫が左右されていた時代は、無事に収穫できるかどうか、そのまま生死に直結した。人々が祈る行為や行事が、こうした状況から自然に生まれたことは想像に難くない。祈りや信仰は、土地と人々の生活に密接に結びついた、切実なものだったのである。

²⁴ 注 20 掲書、p. 230。

²⁵ 注 20 掲書、p. 282。

第3章 自作品における水

第1節 制作過程の変遷

1 岩絵具と墨

水をモチーフに制作を続ける中で、次第に、岩絵具で海や滝などを描写してきたそれまでの制作方法に疑問を感じるようになった。岩絵具を和紙に膠で定着させ、描き込み、時間をかけて仕上げる技法が、水の表現としては遠回りなのではないかと感じたからである。素材としての水の流動性を画面に持ち込むことが、より直接的な水の表現になるのではないかと考えた。ここから画材として墨を使用するようになり、制作が大きく変化していった。本章では、岩絵具による制作から、墨を使用した制作へと移行した技法の変化と、その制作過程を解説する。

図68は、岩絵具を主に使用しており、これまでと同じ制作過程の作品である。図69は、海と空の水の循環を描いた作品だが、この作品でも主に岩絵具を使用している。画面下半分に銀箔を貼り、空の輝きを表現した。しかし、その上に岩絵具を塗り重ねても、箔の跡が消えず、その結果、絵具が厚塗りとなり、画面から空気感や透明感が失われた。このことが、それまで岩絵具を無自覚に使ってきたことへの反省となり、表現での素材選択の重要性を見つめ直す契機となった。

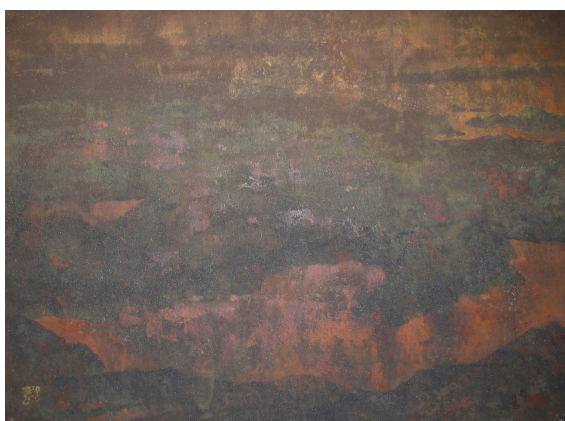


図68 菅原道朝 「磯景」 紙本着色

33.4×45.5 cm 2014年



図69 菅原道朝 「循環する水/夏の海」 紙本着色

162.1×162.1 cm 2014年

図70は、故郷の水田を描いた作品だが、水面に映り込む空の表情を捉えている。空と水田という、二つの水の要素を画面に入れることで、それらの間を循環する水の働きを暗示した。この作品では、ドーサ引きをしていない生紙を使用し、墨を多用した。はじめに霧吹きや刷毛を使い、水を大量に入れて、水溜まりのようになった和紙の全面に墨を流し、流動的な動きを画面に定着させた。和紙が乾くのに2、3日かかったが、その後に染料や水干絵具、岩絵具で描いている。水の透明感と、岩絵具の質感を共存させようと模索した作品である。

故郷以外の水田を描いた自作品として、「水田の風景2」（図71）がある。この作品では、斜面の地形に沿って作られた棚田に夕空が映る様子を、染料と水干絵具で表現している。技法としては、図70の作品と同様に墨を流している。また薄い和紙を使用し、銅箔を紙の裏から画面全体に貼ることで、水田が空を反射して一体となった柔らかな輝きを表現している。水田の透明感を出すために、岩絵具を意図的に使用しなかったため、画面は少し淡白な印象になっている。



図70 菅原道朝 「水田の風景」 紙本着色
181.8×227.3 cm 2014年



図71 菅原道朝 「水田の風景2」 紙本着色
116.7×91.0 cm 2015年

図72、73の作品では、ドーサを引いていない和紙の全面を、霧吹きの水で湿らせた後、刷毛で水をたっぷりとは紙に含ませ、紙の上に水たまりが出来るほど水浸しにした。水を吸った紙は波打つようになるが、この状態の和紙に墨を流すと、凹部に墨が溜まり、凸の部分には墨が浸透せずに紙の白が残る。そして和紙が乾くまで2、3日待った後、墨で部分を整えて完成させている。



図7 2 菅原道朝 「水の痕跡」 紙本墨画
162.1×130 cm 2014 年



図7 3 菅原道朝 「水の痕跡2」 紙本墨画
162.1×130cm 2014 年

図7 4の作品では、和紙を大きなパネルにクリップで固定し、和紙の裏側に、重力で垂直に流れ落ちるように、水で溶いたマスキング液を上から流した。和紙が乾くまで1、2日待った後、さらに和紙の裏側に、墨汁を刷毛で全面に塗った。この作業によって、マスキング液が行き渡らなかったところに墨汁が入り込み、表側に黒色となって見えてくる。また、刷り込むように力をかけながら和紙に墨汁を塗った部分は、墨のまだら模様や薄い黒が、表側に表われる。そして和紙をパネルに貼り込み、表面に墨で描いて完成させた。

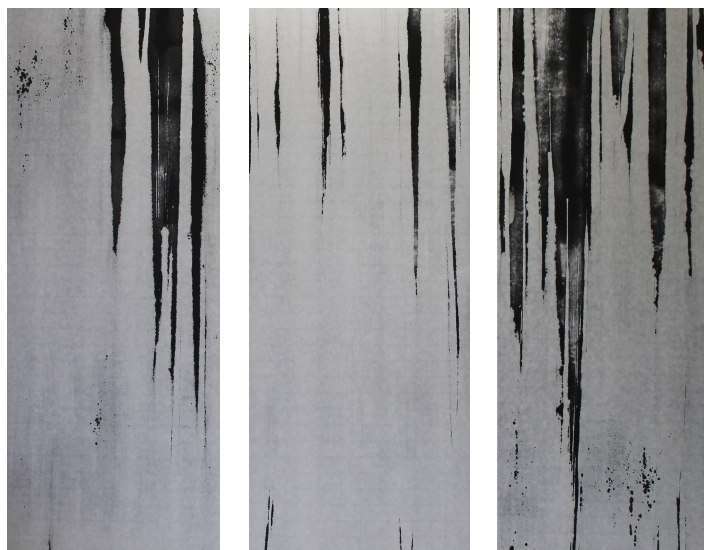


図7 4 菅原道朝 「降下する水」 紙本墨画 各 160×65 cm 2015 年

これらの作品は、いわば水の属性に従った制作である。岩絵具を使用し、作為で画面を埋めていたそれまでの制作から、水が画面を自由に流れることで生まれる不作為の形や表情を、作品の構成要素として前面に押し出す制作へと変化したのである。

しかし今度は逆に、偶然が画面全体を支配し、“出来上がってしまう”自分の作品に、作者として共感することが出来ず、自分の作品ではないように感じられた。技法優先ではなく、フィールドワークや素描と同様に、作品に向き合う時間が大切であることに改めて気付いた。このことは、空を描いた提出作品（図95）で、岩絵具や水干絵具、墨を併用し、水の動いた痕跡を残しながら時間をかけて描く手法に繋がっていった。

2 色彩の持つ意味

青が象徴するもの

具体的にモチーフを描くことが多い自作品では、現地で実際に見た風景に沿って色を使用している。そのなかで青には特別なこだわりがあり、後述する黒と同様に、画面の基調色となっている。青には神秘、静寂、永遠といった意味があるが、私が青を使用するのは、そこに水の両義性が内包されているように感じるからである。また水と自身の精神的な距離感も、そこに投影している。青はまさに水の色であり、その時々によって変化する。福田邦夫は著書の中で、青と水の関係と、青色の持つ抽象性について次のように述べている²⁶。

青い色が、人類にとって普遍的に経験される色だと考えられるのは、地球が大気の層に包まれており、その空の下には大海や河川、湖沼などの水があって、それらがしばしば青い色を呈するからである。そして、青の連想は、調査によれば、おおむね空と水に関係づけられる。だから、空や水に由来する青の色名が、おそらくもっとも人類に共通性のある青の表現ではないかと考えられるわけだ。

しかし、空の青や海の青には、動・植物や鉱物などの色に見られるような実体感は感じられない。確かに空気や水の組成は化学記号で表わすことができるにしても、その青い色は大気や水の分子構造とは無関係であって、一種の光の現象によって生じる抽象的な色であることは誰でも知っている。つま

²⁶ 財団法人日本色彩研究所編 福田邦夫著 『赤橙黄緑青藍紫-色の意味と文化-』、青娥書房、1979年、p. 165。

り空や水がどんな青に見えるかは、その時々々の光学的な条件によって異なり、かなり偶然に支配される。

青は水を象徴する色だが、一定ではなく、その時々によって様々な見え方をする。それゆえに、青によって、水への自身の想像力が触発されるように感じるのだろう。

私はこの変化する青を表現するために、天然群青をよく使用する。この色は、加熱することで色味が黒変するため、自身が求める微妙な色調を得ることができる(図75、76)。また粒子の大きさによって、同じ色でも発色や明度が変わるため、さらに複雑な色調が生まれる(図77)。焼いた群青と焼いていない群青を混ぜることもできるため、無限とも言える色味が可能なのである。

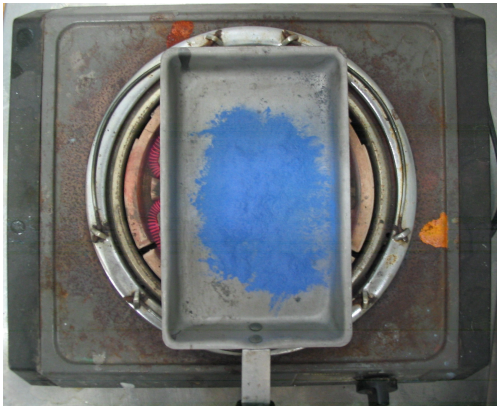


図75 電熱器で焼く前の天然群青(10番)

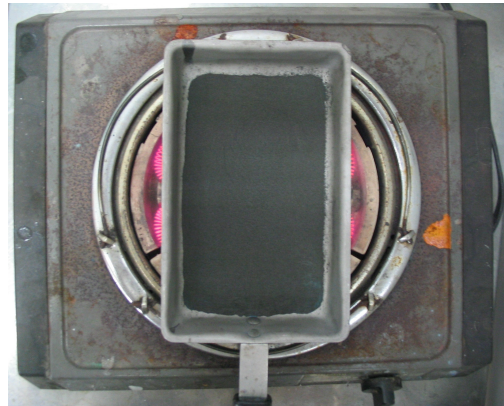


図76 電熱器で焼いた後の天然群青(10番)

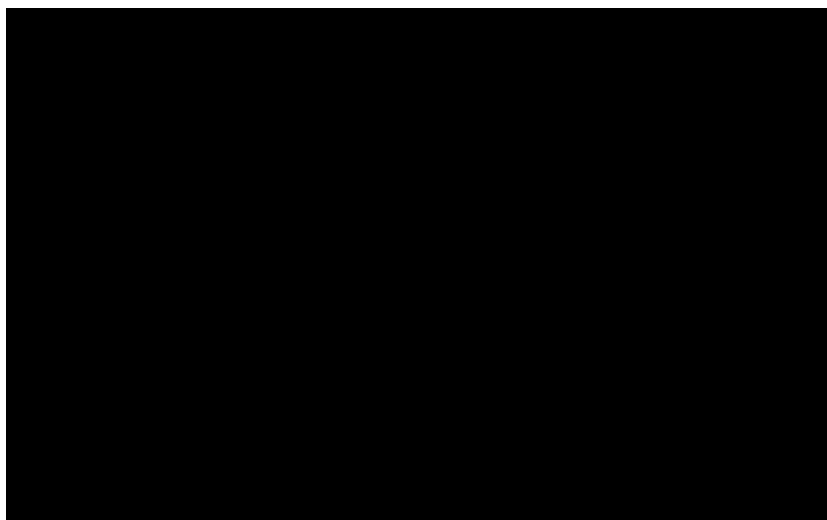


図77 加熱により変化する天然群青

(東京藝術大学大学院文化財保存学日本画研究室編『図解 日本画 用語事典』東京美術 2007年)

焼いた群青は、暗い色調で、深い発色をする。この色調が、水への自身の思いと呼応するように感じられる。群青を部分的に使用した自作品に、川面に映る自画像を描いた「影像」（図78）がある。水にゆらぐ自分の影の、顔に当たる部分に群青を使用している。

日中の海を描いた「潮汐5」（図79）にも、画面全体に群青を多用し、実際に見えた海の青を強調し、海に感じた水の両義性を表現している。



図78 菅原道朝 「影像」 絹本着色 72.7×90.9 cm 2009年



図79 菅原道朝 「潮汐5」 紙本着色 162.1×227.3 cm 2012年

夜の黒・演出する黒

黒は自作品において、青と同じく基調としている色である。黒は、一般的に夜や死を連想させるため、悲しみの象徴として否定的なイメージがつきまとう。しかし同時に、高級

感や威厳といった肯定的な意味もある。私が黒を使用する主な理由は、夜という時間帯の設定にある。夜は、全てのを闇に包みこむ。そこでの水は、同じ場所でも日中とは異なり、破壊や恐怖をもたらす水の潜在的な力を感じさせる。図80、81は、同じ九十九里浜の日中と夜の風景だが、時間帯によって印象が大きく異なることが分かる。



図80 日中の九十九里浜 2012年

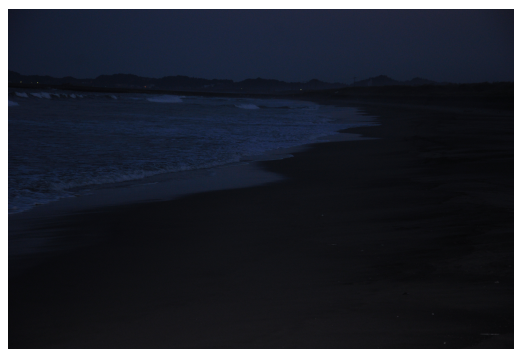


図81 夜の九十九里浜 2012年

また黒は、周囲の色を引き締め、目立たせる効果を持つ。私はこの黒の性質を利用し、夜の黒のなかに、青をはじめとする様々な色を併用している。自然界の夜は、実際には図81のように真っ暗で何も見えない状態になるため、作品では色の明度や彩度を高めにするこで、イメージを強調している。

図82でも、海の神秘的な印象を表現するために、彩度や明度の高い青や紫を多用している。砂浜から波打際にかけての明度を明るくすることで、その向こうの海の暗さと対比させている。



図82 菅原道朝 「潮汐2」 紙本着色 162.1×227.3cm 2010年

図83は、夜の滝を描いた作品だが、滝の動勢ではなく、闇に浮き立つ滝の象徴的な表現を試みている。滝の部分には和紙を貼付け、シルエットとした。夜の滝は実際には暗いが、ここではあえて明るい白にすることで、滝の象徴性と存在感を強調している。



図83 菅原道朝 「華嚴滝3」 紙本着色 72.7×50.0 cm 2014年

こうした黒を背景にモチーフを引き立たせる手法は、洋の東西に様々な作例を見る事ができる。ジョージア・オキーフの「ニューヨーク、夜」(図84)は、夜の都会を高い視点から俯瞰した作品である。大都市の人工的な光が印象的であり、そこに暮らす人々を照らす光が、赤、橙、黄を中心に不規則に散りばめられている。オフィスや住居の明かり、遠くの大通りの信号やネオンサイン、車のヘッドライトなどが、都会の喧噪とニューヨークの夜の雰囲気を感じさせる。ここでの黒は、華やかな明かりを引き立てながら、自らはほとんど目立つことなく、都会の夜をひっそりと演出している。

図85の速水御舟「炎舞」では、炎に群がる蛾が、夜の闇を背景に細密に描かれている。背景の黒が引き立て役となって、蛾と、絵巻や仏画を彷彿とさせる炎を浮かび上がらせ、非現実的な妖しい雰囲気を演出している。

ミケランジェロ・ダ・カラバッジョの「ラザロの復活」(図86)も、闇と光を効果的に駆使した作品である。画面に左斜めから差し込む光は、人々の体を部分的に照らし、あたかもスポットライトのようにドラマチックな表現を演出している。画面に占める黒の面積は大きく、画面上部の深い闇と、下部の騒然とした群衆が、静と動を対比している。

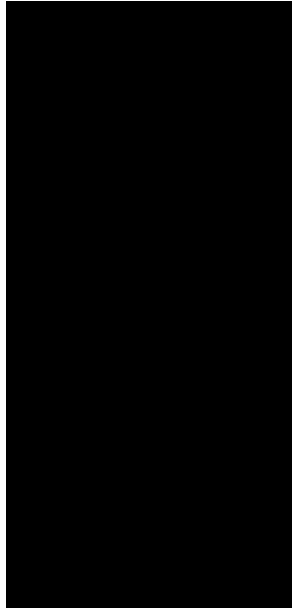


図84 ジョージア・オキーフ 「ニューヨーク、夜」
カンヴァス・油彩 121.9×76.2cm 1927年

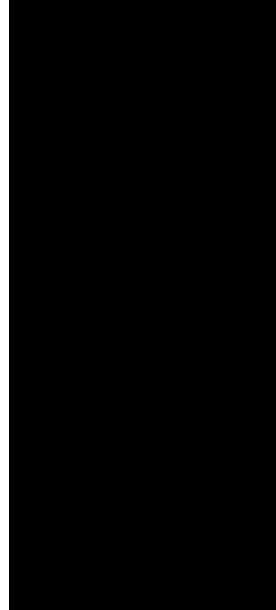


図85 速水御舟 「炎舞」 絹本着色
120.4×53.7cm 1925年 重要文化財 山種美術館

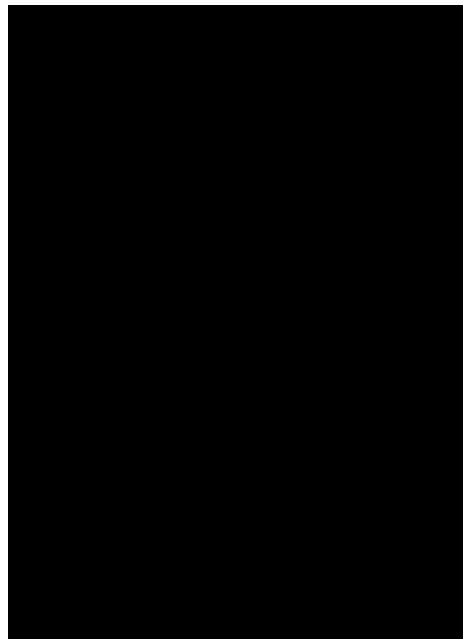


図86 ミケランジェロ・ダ・カラバッジョ 「ラザロの復活」
カンヴァス・油彩 380×275cm シチリア・メッシーナ州立美術館

第2節 水を描く

1 『水田の風景』（提出作品1）



図87 菅原道朝 「水田の風景」 紙本着色 181.8×227.3 cm 2014年

故郷は、これまでの制作で描くことが多かった名所とは異なり、個人史として深い意味を持つ場所である。故郷に住んでいた時は、周囲の風景はあまりに馴染み深かったため、作品に描くことはほとんど無かったが、東京に移住した後、初めて自らと故郷が分離したように感じた。それに安堵した反面、自己を育んできた故郷が、制作モチーフの水や使用する色彩にも、深い影響を与えていたことを実感した。また、日本各地のフィールドワークで出会った神社や寺、名所や名跡の歴史は、逆に故郷にも歴史の集積があったことを、改めて教えてくれた。こうした個人史と故郷の歴史の交錯を作品に描くことは、郷愁を超えて自己の依って立つ場を再確認する作業となった。その作品が、「水田の風景」（提出作品1）である。

町の大部分を占める水田は、川とともに故郷の風景の象徴であり、田植えの時期には、鏡のように空を映し出す。ひとりその様子を眺めていると、懐かしさよりも、壮大な水の循環風景に畏敬を感じる。本図では、垂直に連なる水田と空を同時に描くことで、様々な姿を変える水を、一枚の画面に定着しようと試みた。図88～93（「水田素描1～6」）は、その素描の一部である。図88～90は、収穫後の田に雨が降った後の様子を捉えた素描であり、具体的に描写している。図91～93は、田植えの時期の稲とその細部を描

いている。季節を変えながら実際にその場に身を置き、様々な角度から捉えることで、これまで何気なく目にしていた水田のじつに深い変化とあり様を見つめ直している。

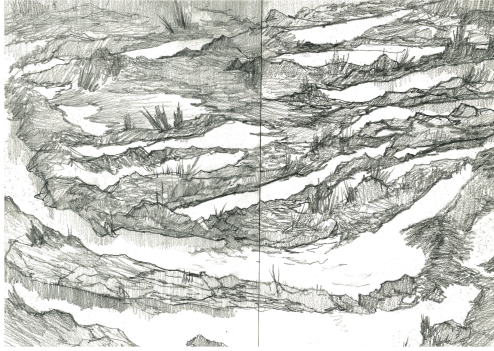


図 8 8 菅原道朝 「水田素描 1」 紙・鉛筆
38×45.5 cm 2013 年

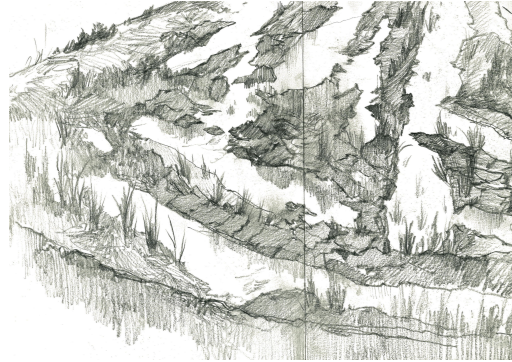


図 8 9 菅原道朝 「水田素描 2」 紙・鉛筆
38×45.5 cm 2013 年

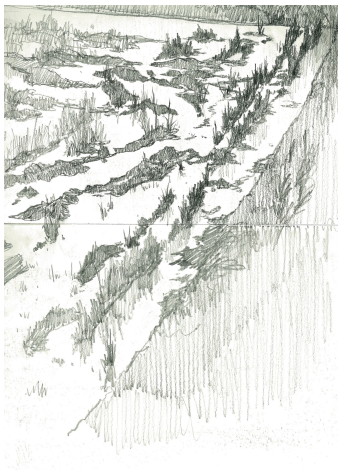


図 9 0 菅原道朝 「水田素描 3」 紙・鉛筆
45.5×38 cm 2013 年



図 9 1 菅原道朝 「水田素描 4」 紙・鉛筆
25×35.2 cm 2014 年



図 9 2 菅原道朝 「水田素描 5」 紙・鉛筆
35.2×25cm 2014年



図 9 3 菅原道朝 「水田素描 6」 紙・鉛筆
35.2×25cm 2014年

作品化では、水田の水の部分に、水をたっぷりと使用し、実際の水田のように水溜まりにした画面に、何度も薄く墨や水干絵具を流し込むことで、水の動きや透明感を表現した。畦の部分は、岩絵具を中心に描いている。水田と畦で画材と表現が異なるため、一枚の画面として成立させるのに苦心した。水田部分の透明感を維持しようとする一方、それだけでは畦の部分と分かれてしまうため、結果的に水田部分にも岩絵具をのせたが、少し強引な制作になったように感じた。その反省から、前述のように、水や墨の生み出す偶然性を、直接とり入れる方向を求めたのだった。制作中、水溜まりになった画面を眺めていると、故郷で見た様々な水の記憶が無意識に甦った。水を扱うことが、自身の記憶を呼び起こす装置として機能しているのである。

2 『水の痕跡』（提出作品2）



図9 4 菅原道朝 「水の痕跡」 紙本墨画 162.1×130 cm 2014年

「水の痕跡」（提出作品2）では、墨を主に使用し、水の性質を生かした制作を試みた。それが、日本画で水をもっとも直接的に表現できる方法だと考えたからである。しかし、これまでの具体的な風景とは大きく異なり、抽象的な水の動きのみを和紙に定着するものとなった。技法は、まずドーサを引いていない和紙の全面に、水をたっぷりと染み込ませ、水溜まりになった和紙の上に、墨を多量に流し込み、自身の意図より、できるだけ自然に

墨が動くように努めた。画面上に現れた墨の文様は、自身の想像を超える魅力のあるものだった。ただ、この技法で制作するうちに、偶然性に大きく依存した方法に、やがて行き詰まりを感じるようになった。毎回画面は変化するのだが、内容面での進展がなく、実験作の域を脱することが出来ないと感じたからである。全体を整えるために画面の細部に加筆することも、自然にできた墨の跡をできるだけ残すという当初の意図に、反しているように思われた。結果として、改めて『水田の風景』（提出作品1）のように、具体的な風景の中に水の偶然性や抽象性を入れる方が良いと考えるに至った。

3 『水の循環』（提出作品3）



図95 菅原道朝 「水の循環」 紙本着色 194.0×390.9 cm 2015年

これまで様々な水の風景を描いてきたが、その多くは特定の水の風景だった。しかし、記憶の反芻によって画面に映し出されるのは、むしろ自身がこれまで出会った様々な水の記憶が、交錯したものなのではないか。水を描くことが、自身の記憶を呼び起こすきっかけとなり、その行為を繰り返すことで、しだいに特定の場所を超えた風景になるのではないか。一見対象から離れるようだが、それが、その存在の本質に迫ることではないかと考えた。そうして描いたのが、「水の循環」（提出作品3）である。これは、水というより空を描いた作品である。空は、水が蒸発して上っていく場所だが、特定の場所といえる特徴がないため、自身の水の記憶を引き出して描くことが容易になる。図96～99（「望岳台素描1～4」）は、北海道の望岳台とその空を描いている。図96は山を中心に描い

ているが、図97は制作に直接使用したものであり、図98～99は移り変わる空に焦点を当てている。



図96 菅原道朝 「望岳台素描1」 紙・鉛筆 20×45.5cm 2015年

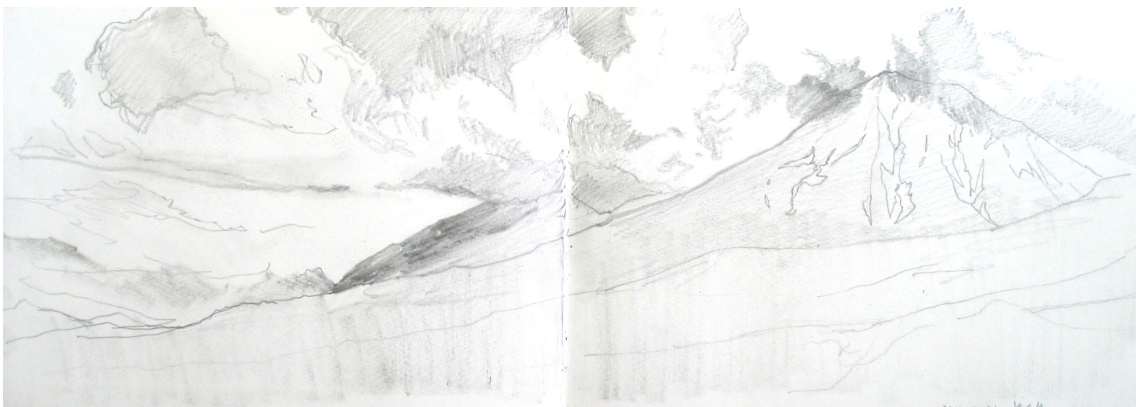


図97 菅原道朝 「望岳台素描2」 紙・鉛筆 20×45.5cm 2015年

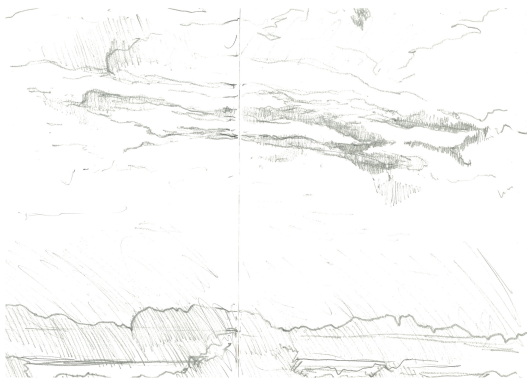


図98 菅原道朝 「望岳台素描3」 紙・鉛筆
38×45.5cm 2015年

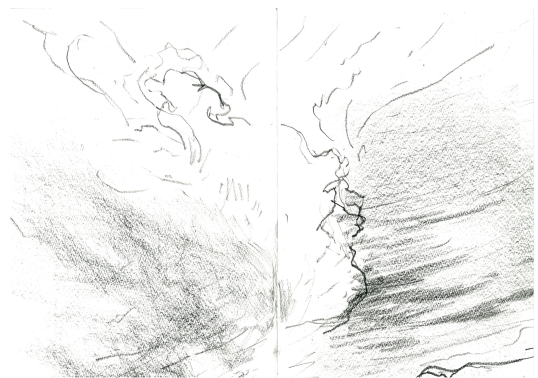


図99 菅原道朝 「望岳台素描4」 紙・鉛筆
38×45.5cm 2015年

技法的には、「水の痕跡」（提出作品2）で用いた墨を、岩絵具や水干絵具に置き換え、刷毛で水を全面に塗り、そこに絵具を流し込みながら描いた。空は、はじめ日中の明るい空としていたが、しだいに無意識に暗くなっていった。それは、これまでの制作でも同じだったが、夜の風景に対象との一体感を最も感じたからである。水を使いながら、岩絵具の表情も生かして描こうとした。しかし、具体的な風景の要素が少ないため、画面に抽象性が増し、しだいに実際の空の印象から離れていった。今後の方向性としては、「水田の風景」（提出作品1）のような表現と技法に戻り、具体的な風景の中で、少しずつ抽象性を入れていく方法を模索していきたいと考えている。

おわりに

水をテーマにした私の制作は、川や水田、空に象徴される故郷の風景から出発した。やがて自らの視線は、様々な水の姿を求めて日本各地へと広がり、海や滝をはじめ多くの水との出会いを生んだ。

作品に描こうとした水は、いつでも畏敬を感じる風景であり、その感情は、補陀落渡海やニライカナイといった海彼思想、あるいは那智の滝への信仰などと、多くの共通点がある。それは現世と異界を行き来する思想であった。

水を追ってフィールドワークを続けたことは、名所の信仰や、土地や場所、地形などに託された多くの意味を知ることになった。実際に自らの足で各地を歩くことは、そうした積み重ねられた歴史を肌で感じることであり、水への先祖の思いとシンクロすることでもあった。水にまつわる信仰の多様性を理解することで、水への理解と関心が広がり、現在に至る一連の作品が生み出されていった。何度も同じ場所を訪れ、五感で対象を感じ、素描を繰り返すことで、それまで見落としていたものを新たに発見することができた。

また、これまでの表現や技法においても、いくつかの異なるアプローチを試みてきた。まず、対象を岩絵具で具体的に描写する制作から、水の流動性を画面に直接持ち込む技法へと変化し、そこでは墨を主に使用した。偶然性が作品に占める割合の大きい、抽象的な作風となったが、これは、いわば水自体が持つ性質と表現との調和を模索する試みだった。しかし水の性質に寄り添った制作は、自ずと自己の意図や作為の抑制を促したため、現在では、墨と岩絵具を併用し、画面に生じる偶然性をコントロールしながら、自身の意図をそこに調和させる方法を模索している。

私は水の循環に、追いつけても捉えることのできない水への畏敬と、自身の精神的な距離感を投影してきた。水を描くことは、水と交感し、その距離を埋めようとする試みであり、私にとっては、自然崇拜の儀式に近いものがある。同時に、水の循環という世界観から、自己を取り巻く世界を思索し、その認識を画面に定着させる行為でもある。

天と地を自在に行き来する水の循環と重ね合わせるように、自己の眼差しを、ある時は遠くへ、ある時は近くに向けながら、自らが畏敬を抱く水を、描くことを通じてこれからも探っていきたいと思う。

図版引用文献一覧

- 図1 菅原道朝撮影 2013年
- 図2 菅原道朝撮影 2014年
- 図3 菅原道朝作成 2015年
- 図4 菅原道朝作成 2015年
- 図5 野見山暁治 「崖」 紙・ペン・インク・グワッシュ 49×56.5cm 1977年
(野見山暁治『[アート・テクニック・ナウ4]野見山暁治の風景デッサン』河出書房新社 1978年)
- 図6 菅原道朝 「種差海岸素描」 紙・鉛筆 38×45.5cm 2013年
- 図7 菅原道朝 「小貝川素描1」 紙・鉛筆 38×45.5cm 2013年
- 図8 菅原道朝 「小貝川素描2」 紙・鉛筆 38×45.5cm 2013年
- 図9 菅原道朝 「小貝川素描3」 紙・鉛筆 38×45.5cm 2013年
- 図10 菅原道朝 「小貝川素描4」 紙・鉛筆 38×45.5cm 2013年
- 図11 菅原道朝 「小貝川素描5」 紙・鉛筆 38×45.5cm 2013年
- 図12 菅原道朝 「小貝川素描6」 紙・鉛筆 38×45.5cm 2013年
- 図13 菅原道朝 「小貝川素描7」 紙・鉛筆 38×45.5cm 2013年
- 図14 菅原道朝 「小貝川素描8」 紙・鉛筆 38×45.5cm 2013年
- 図15 菅原道朝 「小貝川素描9」 紙・鉛筆 38×45.5cm 2013年
- 図16 菅原道朝 「故郷の川」 紙本着色 80.3×116.7cm 2013年
- 図17 菅原道朝 「潮汐3」 紙本着色 162.1×227.3cm 2010年
- 図18 菅原道朝 「東尋坊3」 紙本着色 91.0×116.7cm 2014年
- 図19 菅原道朝撮影 2014年
- 図20 野町和嘉 『サハラ、砂漠の画廊 タッシリ・ナジュール古代岸壁画』 新潮社 2010年
- 図21 東山魁夷 「山雲」(部分) 紙本着色 311.0×505.5cm 1975年 唐招提寺御影堂・上段の間
(東山魁夷『山水悠久—障壁画の世界—』ビジョン企画出版社 2000年)
- 図22 横山大観 「生々流転」(部分) 絹本墨画 一巻 重要文化財 55.3×4070.cm 1923年 東京国立近代美術館
(京都国立近代美術館・朝日新聞社事業本部・大阪企画事業部編『近代日本画壇の巨匠「横山大観」展図録』朝日新聞社事業本部・大阪企画事業部 2004年)
- 図23 菱田春草 「四季山水」(部分) 絹本着色 一巻 40.5×939.8cm 1910年 東京国立近代美術館
(長野県信濃美術館編『近代日本画の精華—名作の系譜—菱田春草展・図録』信越放送 1986年)
- 図24 菅原道朝撮影 2015年
- 図25 菅原道朝撮影 2015年

- 図26 牛島憲之 「雨」 カンヴァス・油彩 65.0×91.0 cm 1943年
 (茨城県近代美術館編 『「水のかたち展」図録』 茨城県近代美術館 2007年)
- 図27 菅原道朝 「回想」 紙本着色 91.0×116.7cm 2008年
- 図28 菅原道朝 「境界線1」 紙本着色 16.0×22.7cm 2009年
- 図29 菅原道朝 「境界線2」 紙本着色 45.5×53.0cm 2009年
- 図30 菅原道朝撮影 2014年
- 図31 菅原道朝撮影 2014年
- 図32、33 「龍洞寺本 那智参詣曼荼羅」 紙本着色 173.4×174.9 cm 龍洞寺
 (小栗栖健治 『熊野観心十界曼荼羅』 岩田書院 2011年)
- 図34 レオン・スピリアールト 「Black marine」 インディアンインク・木炭・紙 30×49 cm 1900年
 (福満葉子編 『レオン・スピリアールト展』図録 石橋財団ブリヂストン美術館・姫路市立美術館・愛知県美術館・中日新聞社 2003年)
- 図35 麻田鷹司 「風涛(佐渡)」 紙本着色 128.0×160.0 cm 1965年
 (東京国立近代美術館・茨城県近代美術館・新潟県立近代美術館・練馬区立美術館・朝日新聞社編 『麻田鷹司展』図録 朝日新聞社 2000年)
- 図36 菅原道朝 「東尋坊素描1」 紙・鉛筆 38×45.5 cm 2011年
- 図37 菅原道朝 「東尋坊素描2」 紙・鉛筆 45.5×38 cm 2011年
- 図38 菅原道朝 「東尋坊素描3」 紙・鉛筆 38×45.5 cm 2011年
- 図39 菅原道朝 「東尋坊素描4」 紙・鉛筆 38×45.5 cm 2011年
- 図40 菅原道朝 「東尋坊素描5」 紙・鉛筆 38×45.5 cm 2011年
- 図41 菅原道朝 「東尋坊素描6」 紙・鉛筆 38×45.5 cm 2011年
- 図42 菅原道朝 「東尋坊素描7」 紙・鉛筆 38×45.5 cm 2011年
- 図43 菅原道朝 「東尋坊素描8」 紙・鉛筆 38×45.5 cm 2011年
- 図44 菅原道朝 「東尋坊」 紙本着色 162.1×227.3 cm 2011年
- 図45 菅原道朝 「東尋坊2」 紙本着色 227.3×162.1 cm 2011年
- 図46 小野具定 「浸蝕の家」 紙本着色 116.7×80.3 cm 1979年
 (練馬区立美術館 根崎光男・下関市立美術館編 『刻まれた記憶 小野具定展』図録 下関市立美術館 1995年)
- 図47 菅原道朝 「波素描1」 紙・ペン 38×45.5 cm 2010年
- 図48 菅原道朝 「波素描2」 紙・ペン 38×45.5 cm 2010年
- 図49 菅原道朝 「波素描3」 紙・ペン 38×45.5 cm 2010年
- 図50 菅原道朝 「波素描4」 紙・ペン 38×45.5 cm 2010年

- 図5 1 菅原道朝 「波素描5」 紙・鉛筆 38×45.5 cm 2010年
- 図5 2 菅原道朝 「波素描6」 紙・鉛筆 38×45.5 cm 2010年
- 図5 3 菅原道朝 「波素描7」 紙・鉛筆 38×45.5 cm 2010年
- 図5 4 菅原道朝 「波素描8」 紙・鉛筆 38×45.5 cm 2010年
- 図5 5 菅原道朝 「潮汐」 紙本着色 91.0×116.7 cm 2009年
- 図5 6 菅原道朝 「潮汐4」 紙本着色 162.1×388.0 cm 2012年
- 図5 7 「那智滝図」 絹本着色 159.4×57.9 cm 鎌倉時代 国宝 根津美術館
(和歌山県立博物館編 『熊野・那智山の歴史と文化—那智大滝と信仰のかたち—』 和歌山県立博物館
2006年)
- 図5 8 菅原道朝 「華厳の滝素描1」 紙・鉛筆 45.5×38 cm 2011年
- 図5 9 菅原道朝 「華厳の滝素描2」 紙・鉛筆 45.5×38 cm 2011年
- 図6 0 菅原道朝 「華厳の滝素描3」 紙・鉛筆・色鉛筆 38×45.5 cm 2012年
- 図6 1 菅原道朝 「華厳の滝素描4」 紙・鉛筆 38×45.5 cm 2012年
- 図6 2 菅原道朝 「華厳の滝素描5」 紙・鉛筆 45.5×38 cm 2011年
- 図6 3 菅原道朝 「華厳滝」 紙本着色 116.7×72.7 cm 2011年
- 図6 4 菅原道朝 「華厳滝2」 紙本着色 27.3×27.3 cm 2012年
- 図6 5 稗田一穂 「幻想那智」 紙本着色 212.0×170.0 cm 1979年
(茨城県近代美術館編 『「水のかたち展」』 図録 茨城県近代美術館 2007年)
- 図6 6 「熊野本地仏曼荼羅図」 絹本着色 149.2×54.3 cm 室町時代 那智山青岸渡寺
(和歌山県立博物館編 『熊野・那智山の歴史と文化—那智大滝と信仰のかたち—』 和歌山県立博物
館 2006年)
- 図6 7 「間引き絵馬」 江戸時代 徳満寺
(利根町教育委員会編 『利根町史(1)—眼でみる町の歴史—』 利根町 1979年)
- 図6 8 菅原道朝 「礁景」 紙本着色 33.4×45.5 cm 2014年
- 図6 9 菅原道朝 「循環する水/夏の海」 紙本着色 162.1×162.1 cm 2014年
- 図7 0 菅原道朝 「水田の風景」 紙本着色 181.8×227.3 cm 2014年
- 図7 1 菅原道朝 「水田の風景2」 紙本着色 116.7×91.0 cm 2015年
- 図7 2 菅原道朝 「水の痕跡」 紙本墨画 162.1×130cm 2014年
- 図7 3 菅原道朝 「水の痕跡2」 紙本墨画 162.1×130 cm 2014年
- 図7 4 菅原道朝 「降下する水」 紙本墨画 各160×65 cm 2015年
- 図7 5 菅原道朝撮影 2015年
- 図7 6 菅原道朝撮影 2015年
- 図7 7 東京藝術大学大学院文化財保存学日本画研究室編 『図解 日本画用語事典』 東京美術 2007年

- 図78 菅原道朝 「影像」 絹本着色 72.7×90.9 cm 2009年
- 図79 菅原道朝 「潮汐5」 紙本着色 162.1×227.3 cm 2012年
- 図80 菅原道朝撮影 2013年
- 図81 菅原道朝撮影 2013年
- 図82 菅原道朝 「潮汐2」 紙本着色 162.1×227.3 cm 2010年
- 図83 菅原道朝 「華巖滝3」 紙本着色 72.7×50.0 cm 2014年
- 図84 ジョージア・オキーフ 「ニューヨーク、夜」 カンヴァス・油彩 121.9×76.2cm 1927年
(ベンケ・ブリッタ『ニューベシック・シリーズ ジョージア・オキーフ』タツシエン・ジャパン 2002年)
- 図85 速水御舟 「炎舞」 絹本着色 120.4×53.7cm 1925年 重要文化財 山種美術館
(尾崎正明『アート・ビギナーズ・コレクション もっと知りたい 速水御舟 生涯と作品』東京美術 2000年)
- 図86 ミケランジェロ・ダ・カラバッジョ 「ラザロの復活」 カンヴァス・油彩 380×275 cm シチリア・メッシーナ州立美術館
(宮下規久朗『アート・ビギナーズ・コレクション もっと知りたい カラバッジョ 生涯と作品』東京美術 2009年)
- 図87 菅原道朝 「水田の風景」 紙本着色 181.8×227.3 cm 2014年
- 図88 菅原道朝 「水田素描1」 紙・鉛筆 38×45.5 cm 2013年
- 図89 菅原道朝 「水田素描2」 紙・鉛筆 38×45.5 cm 2013年
- 図90 菅原道朝 「水田素描3」 紙・鉛筆 45.5×38 cm 2013年
- 図91 菅原道朝 「水田素描4」 紙・鉛筆 25×35.2 cm 2014年
- 図92 菅原道朝 「水田素描5」 紙・鉛筆 35.2×25 cm 2014年
- 図93 菅原道朝 「水田素描6」 紙・鉛筆 35.2×25 cm 2014年
- 図94 菅原道朝 「水の痕跡」 紙本墨画 162.1×130 cm 2014年
- 図95 菅原道朝 「水の循環」 紙本着色 194.0×390.9cm 2015年
- 図96 菅原道朝 「望岳台素描1」 紙・鉛筆 20×45.5cm 2015年
- 図97 菅原道朝 「望岳台素描2」 紙・鉛筆 20×45.5cm 2015年
- 図98 菅原道朝 「望岳台素描3」 紙・鉛筆 38×45.5cm 2015年
- 図99 菅原道朝 「望岳台素描4」 紙・鉛筆 38×45.5cm 2015年

参考文献一覧

主要文献

- 野本寛一 『神と自然の景観論 信仰環境を読む』(講談社学術文庫 1769) 講談社 2006年
- バーグ、エドモンド 『美と崇高の起源』 鍋島能正訳 理想社 1973年
- 樋口忠彦 『日本の景観』 筑摩書房 1993年
- ベルク、オギュスタン 『日本の風景・西欧の景観 そして造景の時代』(講談社現代新書 1007) 篠田勝英訳 講談社 1990年
- ベルク、オギュスタン 『風土の日本 自然と文化の通態』(ちくま学芸文庫) 篠田勝英訳 筑摩書房 1992年
- 松岡正剛 『山水思想 「負」の想像力』 筑摩書房 2008年

その他

- 赤坂憲雄 『境界の発生』(講談社学術文庫 1549) 講談社 2002年
- 久野昭 『異界の記憶 日本のたましいの原像を求めて』 三省堂 2004年
- 桑島秀樹 『崇高の美学』 講談社 2008年
- 財団法人日本色彩研究所編 福田邦夫著 『赤橙黄緑青藍紫-色の意味と文化-』 青娥書房 1979年
- 志賀重昂 『新装版日本風景論』 講談社 2014年
- 杉原丈夫・石崎直義編 『定本日本の民話 15 若狭・越前の民話 第1集第2集』 未来社 1999年
- 説話・伝承学会 『説話-異界としての山』 翰林書房 1997年
- 高槻成紀 『唱歌「ふるさと」の生態学』 山と溪谷社 2014年
- 谷川健一 『日本人の魂のゆくえ 古代日本と琉球の死生観』 富山房インターナショナル 2012年
- 東京藝術大学大学院文化財保存学日本画研究室編 『図解 日本画用語事典』 東京美術 2007年
- 東京国立近代美術館・茨城県近代美術館・新潟県立近代美術館・練馬区立美術館・朝日新聞社編 『麻田鷹司展』
図録 朝日新聞社 2000年
- 利根町教育委員会編 『利根町史(1)-眼でみる町の歴史-』 利根町 1979年
- 利根町教育委員会・利根町史編纂委員会編 『利根町史(4)-民俗編』 利根町 1992年
- 利根町教育委員会・利根町史編纂委員会編 『利根町史(5)-社寺編』 利根町 1993年
- 利根町教育委員会・利根町史編纂委員会 『利根町史(7)-通史 近・現代編』 利根町・ぎょうせい 2007年
- 富山和子 『水の文化史』 中公文庫 2013年
- 根井浄 『観音浄土に渡海した人びと 熊野と補陀落渡海』(歴史文化ライブラリー250) 吉川弘文館 2008年
- 平山郁夫・前田常作編 『デッサン入門』 新潮社 1985年
- ハーヴェイ、ジョン 『黒の文化史』 富岡由美訳 東洋書林 2014年
- 東山魁夷 『風景との対話』(新潮選書) 新潮社 1967年

パストゥロー、ミシェル 『青の歴史』 松村恵理・松村剛訳 筑摩書房 2005年

福満葉子編 『レオン・スピリアールト展』 図録 石橋財団ブリヂストン美術館・姫路市立美術館・愛知県美術館・中日新聞社 2003年

湯原公浩編 『別冊太陽 熊野 異界への旅』 平凡社 2002年

和辻哲郎 『風土-人間学的考察』 岩波書店 1979年