

京都市立芸術大学 博士課程

手応えのありか

絵を描く行為と触覚のゆくえ

学籍番号 14603 日本画専攻 中村 七海

2017/02/22

指導教員 綾田勝義 教授
横田学 教授
西田真人 教授
論文審査 大野俊明 教授
竹浪遠 准教授

絵を描く手応えはどこからくるのか。「これだ」という感覚は何に触れているのだろうか。
視覚表現という目的よりも、描く行為自体に筆者を惹きつける何かがある。この研究では
作家の身体をもって日本画制作における触覚の可能性を省察する。

The Whereabouts of the Response

— *The relationship between the act of painting and the sense of touch* —

Where does the response of painting come from? When I am sure to have painted strictly to the point, what have I reached? It is not the purpose of visible expression but something about the very act of painting that attracts a painter. In this study, I tried to view the function of the sense of touch a painter has to himself or herself in painting Japanese pictures.

In our daily life, various things which used to be handwork have been machine-made. Thanks to machinery, we can do our routine work such as cleaning and washing efficiently. Machinery shortens such working hours. This also applies to painting pictures. For example, even the people who are poor at painting can draw a view if they use a photograph as its design and copy it. When we push only one button to use some software, we can reproduce the expressive technique of famous artists. These depend on the progress of technology, owing to which we can do many things rationally and effectively. We should welcome the fact that the range of expression has widened.

When I am in the make, however, I get vaguely anxious about what I do not touch directly with my hands. I cannot help feeling that I am getting something impatient while I am moving my hands clumsily to try to paint, or I am groping for what I try to paint. What is the sense which I get before I see what I try to paint?

In Chapter 1, I defined the function of the sense of touch concerning this study, keeping in mind that each individual had his or her own sense of touch. I examined how they would develop their sense of touch by learning and memory, and showed that the sense of touch was concerned with the faculty of sight as they were growing up.

In Chapter 2, I examined the interaction between the sense of touch and the faculty of sight in terms of appreciation and expression, and maintained the role which the interaction was playing in perceiving expression. As for appreciation, I considered the experience touching directly the works of *Sato Churyo*, who is a sculptor, and as for expression, more than 6000 sketches by *Suda Kunitaro*, a painter. I noticed that the expression of artists linked with the position of their sense of touch, and I showed through the designs of Japanese teacups that my view linked with other kinds of expression and of works.

In Chapter 3, I analyzed the sense of touch which appeared on painting in terms of lines. Lines do not appear suddenly in the shape of lines, but they are sure to be generated with the sense of touch. Referring to the studies by *Kinbara Shougo*, an aesthetic worker, who looked at the sense of touch deeply, I showed concretely the relation between the sense of touch of artists and their expression, when I looked at not only the lines of Japanese paintings, but also the ones of Chinese ones in a peculiar way called '*Shunpo Way*', in which they paint wrinkles. After I viewed works and the descriptions of their makers, I concluded that the response of painting would be the sense which artists could get when they expected to themselves that their inside had unified with their outside.

In Chapter 4, I analyzed my expression based on the examination I had made. I had thought myself independent existence and observed surroundings by myself. However, I perceived the fact that I was a part of my surroundings by way of the function of the sense of touch, which had us sense both our inside and our outside. This made me conscious about my sense (inside) and the medium (the sense of touch) of expression (outside) and led me to reflect my painting process.

In Chapter 5, in terms of the sense of touch, I summarized my subjects; 'blanks', 'space', and 'places'. I showed the new possibility that my works linked with the sense of touch of appreciators when they became one with the place they were displayed.

As I mentioned above, this thesis makes it clear that expression is possible to exceed the frameworks of our bodies due to the function of the sense of touch of having us touch outside and inside. Also, it shows the perspective possibility of my sense of touch in the sense of 'places'.

はじめに	1
I 触覚	3
1 触覚の定義	3
(1) 触覚の位置	3
(2) 認識と範囲	4
(3) 発生の過程	5
2 成長と展開	7
(1) 学習と予測	7
(2) 記憶と経験	8
3 本章の結論	9
II 感受	10
1 鑑賞への作用	10
(1) 触覚の芸術	10
(2) 触覚と視覚による感受	11
2 表現への作用(入力)	13
(1) 感覚の融解	13
(2) 見えないものに触る	14
3 表現への作用(出力)	18
(1) 触覚と内界の関係	18
(2) 制作の位置	20
(3) 触覚と作品の関係	20
本章の結論	23
III 線	24
1 画家と線	24
(1) 線の生成と面	24
(2) 線の筆触	25
(3) 日本画の線	27
2 線の下	33
(1) 皴の表現	33
(2) 表現の技法化	36
(3) 表現と身体性	37
3 本章の結論	39

IV 制作	40
1 自身への触知	40
(1) 触覚経験	40
(2) 個人と環境	42
(3) エネルギーと表現	43
2 制作と感触	50
(1) 基底面の準備	50
(2) 紙裏から紙の中へ	51
(3) 紙表から紙の中へ	55
3 本章の結論	58
V 変化	59
1 余白の変化	59
(1) 空間への疑問	59
(2) 空間と場	63
(3) 展示の場	66
2 作品の変化	68
(1) 初期の作品と課題	68
(2) 中期の制作と課題への取り組み	70
(3) 後期制作と今後の課題	75
3 本章の結論	82
おわりに	83
引用文献	86
作品リスト	89
謝辞	103

はじめに

日常の生活に目を向けると、掃除や洗濯など、昔は手作業で行っていた多くの事は今は機械が代行してくれる。トイレでも自動的に便座が開いたり、音楽が流れたり、さらには用が済むと勝手に水洗し、便座が閉まるものまで存在する。手を洗う時も、洗面台に手をかざせば水が出て、乾かす時はセンサーが反応し、ジェット空気乾燥機で乾かしてくれる。私たちは普段の生活の中で、どれだけの物に手で触れているのだろうか。煩わしいことは機械に代行させ、身の周りにはボタン一つで解決できることが日々増えている。

それは絵画表現においても例外ではない。写真を使えば誰でも目の前の情景を平面に記録する事が可能となった。描くことが苦手な人でも、それを下絵にして写せば絵にすることもでき、表現の可能性が広がった。また作家でも、資料や下絵をコンピュータで読み込むなど、表現に積極的に活用しているケースもある。今やコンピュータのソフトウェアの中には著名な画家の表現技法を、ボタン一つで再現できるものまである。これらは合理的・効果的な進歩であり、絵画に興味を持つ人が増えたり、表現の可能性を広げたりしていることは歓迎すべき事実である。

しかし筆者の場合、それらの機能がいかに有効であっても、自身の制作において、表現の深化に結びつくとは実感できない。コンピュータ等の新しいテクノロジーに疎い、個人的な苦手意識もあるかもしれないが、様々な物に直接手で触れるこのとない活動は行動から「実感」を遠ざけていくような不安を感じさせる。風邪をひいて鼻が詰まると、はじめて呼吸をしていたことを認識するように、些細な不便さや抵抗感は生きていることの実感に繋がる。

かつて触覚における研究対象は、何かをするという外部に働きかける機能が主であった。しかし今日の研究では、触れる事で多くの情報を獲得し、対象の存在を感じ取

るという機能が注目されている。近年スマートフォンをはじめ様々な機器にタッチパネルが採用され、その機能も単にスイッチの ON-OFF のみならず、触る圧力や動きなど、触覚の再現に着目した技術革新が進められている。人にはどうしても触覚を置き去りにできない理由があるのではなかろうか。

これまで筆者は自身の制作において、写生を視覚の補填だと思い込んできた。やがて写生自体を軽んじるようになり、絵の成長が止まってしまった。才能や技術、感性の問題にすり替えていたが、もし写生が視覚の補填ではなく、触覚を得る手段であったとするならばどうであろうか。

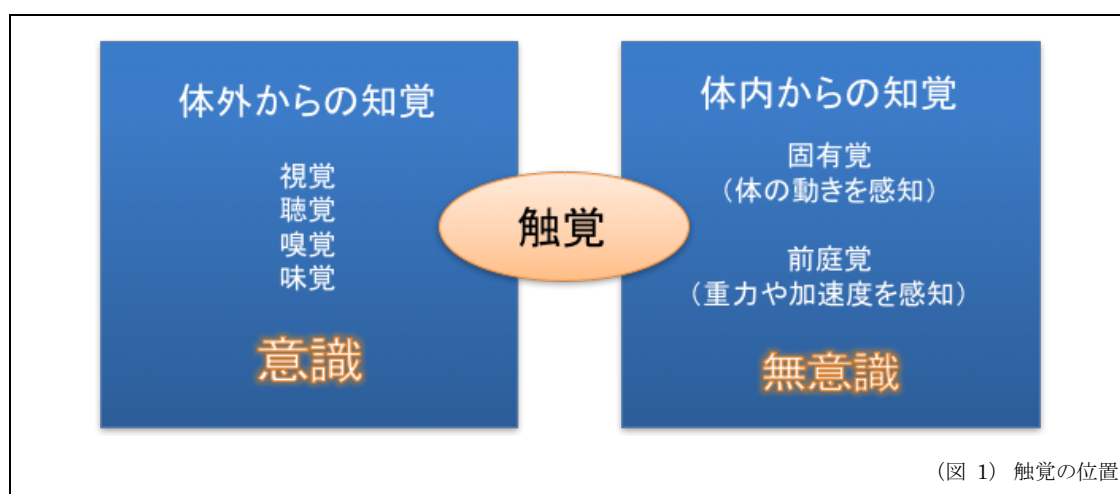
私は何を置き去りにしていたのだろうか。

I 触覚

1 触覚の定義

高度情報社会の今日、スマートフォンなどにより、何時でも何処でもインターネットにアクセスし、様々な情報を入手することが可能になった。しかし私たちはどこまで自分のことを知っているのだろうか。スマートフォン画面を検索している、その指のことさえ、筆者は知ろうとはしていなかった。ここでは描く行為について考察する前に、自身の身体にある触覚について目を向けたい。

(1) 触覚の位置



一般に感覚の種類は五感(視覚・聴覚・嗅覚・味覚・触覚)であり、体外的刺激として意識され、客観的に刺激を確認できる感覚は早くから研究の対象とされてきた。しかし触覚は他の感覚に比べ、外部に確認できる手段が少なく、個人的で曖昧な感覚だと言われていた。その原因として触覚には身体の外に確認できる感覚以外に、ほぼ無意識のうちに使っている深部覚「表面ではなく、それより深部に存在する受容器によって起る感覚。位置感覚、運動感覚、振動感覚、重量感覚、抵抗感覚など、筋、腱、

関節に関係する感覚¹』というものがある。例えば私たちは目を閉じて視覚を遮断しても、自身の身体感覚を頼りに、右手に左手で触れることができる。このようなことができるのは当然のことではなく、体内で関節や筋肉の動きを感知する深部覚の働きによる。つまり触覚には皮膚表面にある外部の刺激を感知する細胞と、体内に分布し運動器官と深く関わる細胞とがあり、体内と体外の両方の情報を常に感知している²。

(2) 認識と範囲

心理学者、ダビッド・カッツ(David Katz: 1884-1953.)は著書『触覚の世界』³(1925年)で、触現象の様態として以下の旨を挙げている。

①表面触

直接物体の表面に触れている時に体験する触現象。弾性(硬－軟)、滑らかさ(滑－粗)、湿性(乾－湿)、粘性(ねばねばしているかさらっとしているか)など。ふつう「テクスチャー」と呼ばれているもの。表面触により、紙、木、布、金属などの材質が区別できる。

②充満触

液体の中に手を入れたり、強い気流が体に当たったりしたときに体験するもので、明確な形やパターンをもたない触現象である。対象の具体的な特性について認知できることは少ないが、物質の存在は十分に知覚できる。

¹ 相賀徹夫『日本大百科全書 11』、小学館、1986年、755頁

² この内容について図1のようにまとめた。

³ ダーヴィッド・カッツ著、東山篤規・岩切絹代訳『触覚の世界』新曜社、2003年、20-24頁

③空間触

綿やスポンジなどの柔らかい物を透して下の固いものに触れた時、下の固い物の形などを知覚できるとともに、介在する綿などは柔らかな厚みのある空間のように感じられる。

④貫通触面

紙などを硬い物体と指との間に入れて動かした時や、薄い手袋を手にはめて物体に触ったときに、指に接して感じる薄い面をいう。(薄い手袋が皮膚に密着している場合、貫通触面はあまりはっきりとは感じられない。)

通常の状態では触覚の認知範囲と言えは表面触のことを指し、直接皮膚で明瞭な形のあるものに触れた感覚である。しかし身体において、皮膚を個体と環境の境界と意識するとき、触る対象が明確な形や対象を持たない水や風の場合、または物と自身との間に何かが挟まれたような状態でも、充満触や空間触として対象の存在を確認できる。風に体が押されるのを感じたことはないだろうか、また絵を描く人なら筆の先に紙の感覚を覚えることもあるだろう。このように触覚は形のないもの、または直接その形に触れずとも知覚できている。

(3) 発生の過程

生物の発生の基となる単細胞生物には、視覚・聴覚・嗅覚・味覚などの他の感覚は見られないが、触覚はすでに存在している。原生動物のゾウリムシですら、単細胞生

物でありながらすでに触覚を持ち、刺激される場所によって異なる反応を示す⁴。生まれて間もない赤ちゃんの手に振動を与えて触覚を刺激すると、視覚と聴覚への刺激に比べ、脳の広い範囲が活発に働くことを京都大学の研究グループが突き止めた。触覚が脳の発達に大きな役割を果たしている。

眠っている赤ちゃんの触覚(振動するモーターを握らせる)、聴覚(ピアノなどの音を聞かせる)、視覚(光をフラッシュ)をそれぞれ刺激し、脳の活動状況を示す血液中の酸素濃度を計測した。すると、聴覚と視覚刺激では脳の活動が一部だったのに対し、触覚刺激では、広い範囲で酸素濃度が高まっていた。赤ちゃんは脳を広い範囲に活動させながら、脳を発達させていくという⁵。(共同通信社 2012年3月26日(月)配信)

触覚の機能は本来、体の外部への行動を可能にするのと同様に、体の内部に外部を感じ取る機能が重要とされていた。生物の起源を遡ってみても、外敵から身を守るために最初に獲得した感覚は触覚である。触覚の感じ取るという機能は生物の原始活動、または人間の発達過程に深く関係している。

⁴ 触覚および圧覚は、化学感覚と並んでもっとも原始的な感覚とされ、接触刺激に対する各種の反応は、生物界全般にわたり広く観察される。原生動物のゾウリムシは、単細胞でありながら、刺激される場所によって異なる反応を示し、前端を機械的に刺激すれば後退し、後端を刺激すればより速く前進する。これは、刺激の加わる部位が前端であれば脱分極性の、後端であれば過分極性の受容器電位が生じ、それぞれ、繊毛打の方向の逆転、または正常方向の繊毛打の頻度増加がおこることによる。また、弱い接触刺激では、繊毛が停止して静止する。下等無脊椎(むせきつい)動物の体表には触受容器である触細胞があり、接触刺激によって種々の反応の解発、または抑制がおこる。ミズなどが体側を壁に接触させながら前進するのは接触刺激に対する正の走性による。昆虫類に発達する毛状感覚子には、クチクラ壁が厚く基部に弾力に富んだ可動部分をもつものがある、触毛としての機能をもっている。昆虫の飛翔(ひしょう)行動は、肢(あし)の先端に与えられる接触刺激によって抑制される。

(村上彰「生物界における触刺激の受容」『日本大百科全書 12』、小学館、1986年、296頁)

⁵ 『京都新聞』(2012年3月24日 27面)掲載

2 成長と展開

胎児が最初に獲得するのは触覚であり、目や耳は皮膚から分化していく。誕生後も触覚による発達を継続し、子どもが何にでも触りたがるのは触覚刺激を通じて他の機能を成長させたいという生物学的な要求があるからだ。ここでは触覚について人の発達という視点から考察を試みる。

(1) 学習と予測

通常、触覚には皮膚に触れるという受動的な知覚だけではなく、能動的に触るという主体的な活動を伴った場合も多い。筆者は以前、点字の読み取りに挑戦したことがある。しかし、いざ目を閉じて点字に触れてみると、点の群の存在は分かるが、点の並びの位置関係は勿論のこと、数さえ認識することができなかった。そのとき常に指を動かしながら触ると点の凹凸が認識できるという触り方の要点を教授された。小刻みに指を揺らしながら点字に触れると、確かに点の並びの位置関係が読み取れたのである。

このように触るという意識的な行為では、それまでの触る行為に関わる学習によって、触り方が能動的に選択される。つまり能動的な触覚については、生物学的な発達だけではなく、経験を通じた学習も発達に影響すると考えられる。また手に馴染む、肌に馴染むという言葉があるが、使い慣れたものは自分の一部のように感じる。他人の靴と履き間違えた時の心地悪さ、いつもの茶碗を手にした時の心地良さ。このような経験は誰にでもあるのではなかろうか。テニスやサッカーなど、道具を使うスポーツ選手は感覚を養う為にできるだけ長時間その道具に触れるという。また、スポーツでなくとも、精肉店の職人は手の感覚だけでグラム数に合わせて肉を切り分けたり、熟練したそば職人は湿度に合わせて水分量を変えたりする。適正や経験もさることながら、触る頻度に

よって、触る対象そのものが無意識のうちに学習され、身体に馴染んでくるのを私たちも日常で体験している。このように触覚は何かをするときだけでなく、繰り返しの無意識の学習によって、繊細な判断を瞬時に可能とする。そして現在この感覚に着目し、触れているものを正確に感じ取る義手も開発されている⁶。この義手の開発には外部に作用するという即物的な役割だけでなく、触覚による経験的な学習によって、身体の内外に広がる触覚の可能性も託されている。

(2) 記憶と経験

くすぐられた過去の体験から、その手つきを見るだけで身体がくすぐったくなったり、ちくちくした物を見るだけで皮膚が痒みを感じたりする。しかしこれらは実際に触れられている訳ではなく、過去の記憶が現在の視覚刺激によって誘引された結果といえる⁷。私たちが見えているものを実際に確認する手段は触覚しかなく、生まれてからの触覚経験が世界を自身に裏付けてきた。やがてこの経験による記憶が蓄積されると、次第に視覚が触覚記憶を喚起するようになる。経験による記憶には個人差があり、誘引される範囲には疑問が残るが、苦手な物を見ると皮膚に鳥肌が立つような現象は、経験による記憶を通じて身体で視覚と触覚が繋がっていることを示唆している。触覚と視覚は外部を把握するための情報量によって比較されることも多いが、身体内に及ぼす影響としては分かっことはできず、密接に関わり合いながら共に発達していく。

⁶ 「手足が不自由な状態で暮らす人々が、ロボット装具に脳から信号を送ることで物を動かすことができるだけでなく、装具が何に触れているかを正確に感じることができるようになる」と米国防総省 (US Defense Department) の先進技術研究部門、米国防高等研究計画局 (Defense Advanced Research Projects Agency, DARPA) の研究チームが「触覚が感じられる義手」について 2015 年 9 月 15 日、ワシントン DC より発信 (「AFPBBroadBand News」<http://www.afpbb.com/articles/-/3060295>)

⁷ 触覚が記憶によって過去を身体に蓄積することを踏まえれば、芸能や工芸が知識よりも触覚によって技能を伝えようとするのは、知識理解よりも身体によって過去の蓄積そのものを次世代に伝えるためだと考えられる。

3 本章の結論

最初に自身の身体にある触覚について確認した。触覚が外部の刺激だけでなく、運動に関わる体内の刺激をも感知していること。また体外の刺激においても、直接形に触れない場合や形が定まっていな物までも認識できることを挙げ、その知覚が体内と体外にわたって広い範囲に及んでいることを述べた。触覚の知覚がこのように広範囲であるのには、その発生に原因がある。触覚は他の感覚と相互に補填し合いながら発達していく。触覚の感じ取るという機能は生物の原始活動、または人間の発達過程に深く関係していた。そして触覚の発達には学習や記憶が深く関与している。自ら手に触れて感受する能動的な触覚については、学習経験も発達に影響すると考えられる。その学習には、触り方を意識的に身につける主体的な学習もあるが、繰り返しの活動の中で無意識のうちに学習し身に付けるものも存在する。

さらに落ちそうなリンゴ、割れそうな風船を見るときに感じる触覚的な感覚は、現在はまだ落ちていないし、割れてもいないにもかかわらず、視覚から得た情報が過去の記憶と結びつき、予測が誘引されたものである。苦手な物を見ると皮膚に鳥肌が立つような現象は、視覚を引き金に記憶が蘇り、結果として視覚と触覚が繋がったことを示唆している。本研究に直接関わりの深い感覚の機能として以下のような点が挙げられる。

- ・触覚は体の内と外の両方の情報を感知している
- ・触覚は形のないもの、または直接その形に触れない場合でも感知できる
- ・触覚は触り方という学習経験によって発達する
- ・触覚には繰り返しの活動の中で無意識のうちに学習し身に付くものもある
- ・視覚と触覚の記憶が結び付いている場合、視覚のみの刺激から触覚の記憶が誘引されることもある

II 感受

1 鑑賞への作用

美味しいものを味わう。美しい音楽に聞き入る。芳しい香りを吸い込む。私たちは一つの感覚に集中したいとき、自然と目を閉じる傾向にある。しかし何かじっくり触れたいときは、見つめながら触れる人も多いのではなかろうか。ここでは私たちの体に自然と身についている触覚と視覚の関係が芸術の感受に及ぼす作用について考える。

(1) 触覚の芸術

彫刻家、佐藤忠良(1912-2011)は『触ることから始めよう』⁸という著書の中で触覚は身体全体が感覚器で、自ら身体を動かすことで情報を受け取る性質があり、この能動的な側面を持つ触覚は身体を使う経験の増加に比例して養われていくという旨を述べている。通常、美術館では作品保護の観点から、作品に触ることはできない。しかし彫刻は触覚の芸術であると考えていた佐藤の展覧会⁹では、実際に作品に触れて鑑賞することができた。触覚の芸術であれば、触覚のみの感受も成り立つのであろうか¹⁰。



(図 2) 佐藤忠良《帽子・夏》1972年、ブロンズ、105.5×58.0×44.0 cm、宮城県美術館蔵

⁸ 佐藤忠良『触ることから始めよう』講談社、1997年

⁹ 佐藤忠良「触ることから始めよう」2015年11月28日(土)～2016年04月10日(日)、佐川美術館

¹⁰ 高村光太郎は彫刻家であり、この世のすべてのものは触覚で感知できると言い切る。しかし、その触覚の優位を謳った彼の文章は触覚から始まり、視覚と混同していく。以下その部分を挙げておく。

(2) 触覚と視覚による感受

筆者は①視覚のみによる感受、②触覚のみによる感受、③触覚と視覚を交互に使う感受、④触覚と視覚を同時に使う感受を佐藤忠良の彫刻作品に対して試みた。

①視覚のみによる感受

遠くから見ると、彫刻の形の中に空間との、動かし難い必然性を感じる。近くから見ると目で触っているような体験ができた。その表面に肌の柔らかさや骨の固さを感じ、触ってもいないのに触覚が再現される。角度を変えると、凹凸による陰影が変化し、その彫刻自体が動いているような錯覚を覚えた。この体験は前章の、視覚と触覚の記憶が結び付いている場合、視覚のみの刺激から触覚の記憶が誘引されることに関わっていると考えられる。作品を見るとき、実際に自身の経験による記憶が身体内に再現されるからこそ、実際にその凹凸に触れているような感覚になる。

②触覚のみによる感受

筆者自身には、触れるだけでその物を実感として体内に受け入れる術がない。作品を理解しようと形の手掛かりを探るが冷たい物質感だけを異常に感じ取ることとなった¹¹。

こんな風に一人の彫刻家は人生までも観る。[中略]一人のかたくなな彫刻家は万象をおのれ自身の指で触ってみる水を裂いて中をのぞき天を割って入りこもうとするほんとうに君をつかまえてからはじめて君を君だと思ふ [中略]世上で人が人を見る時、多くの場合、その閨歴を、その勲章を、その業績を、その才能を、その思想を、その主張を、その道徳を、その気質、又はその性格を見る。彫刻家はそういうものを一先ず取り去る。奪い得るものは最後のものまでも奪い取る。そのあとに残るものをつかもうとする。其処まで突とめないうちは、君を君だと思わないのである。人間の最後に残るもの、どうしても取り去る事の出来ないもの、外側からは手のつけられないもの、当人自身でも左右し得ぬもの、中から育つより外仕方の無いもの、従って縦横無碍なもの、何にも無くして実在するもの、この名状し難い人間の裸を彫刻家は観破したがるのである。[中略]価値を絶したところに、其の人の真の姿があらわれて来る。彫刻家は此の無価値に触れたがる。[中略]だから彼の見方は大抵の場合此の現世に逆行する。現世を縦に割る見方である。其処までゆかないと落ちつかない。人生の裸をつかまえないければ、人生を人生と思えない。人生の裸とは唯世間の真相をのみ意味するのではない。所謂現実暴露的な状態上の問題ではない。千万の現象そのものに、すぐ裸を見る力が欲しいのである。(高村光太郎「触覚の世界」『高村光太郎選集V』中央公論社、1956年、270頁)

¹¹ 近年バリアフリー化への取組みとして、先進的な美術館が視覚認知の困難な方に向けて、触覚での鑑賞を推奨している。具体的には触地図や、絵画のレリーフ化または彫刻作品に直接触れるという方法である。画期的な取組みであり、美術館のユニバーサルデザインが進んだ現れであろう。しかし私が体験した触覚での鑑賞の過程を考えると、それは「少し見えている人」

ここでは、触覚を駆使して立体作品を制作している彫刻家や、視覚認知が難しく生活に関わる多くの情報を触覚から感受している方のような、能動的な触り方の学習経験を筆者がほとんどもっていないことから、感受が困難であったと考えられる。

③触覚と視覚を交互に使う感受

目を閉じて触っている間は、目を開けて見ていた形を触れて確認する。また目を開けて見ている間は、目を閉じて触っていたものを確認する。自由に感じ取ることが困難であり、窮屈な時間だと感じた。ここでは作品を感受するというよりも、先に視覚によって認識してしまったものを確認するという作業にとどまった。

④触覚と視覚を同時に使う感受

触る以前は、見るだけで感動するならば、触ればもっと良い鑑賞ができるであろうと期待していた。しかしそれどころか実際に触ると、違和感としか言えない生臭い感覚に驚いた。それは他者の身体を追体験するような感覚であった。作品を通じて向こうにいる彫刻家自身の手を感じる。そのうち自分が今現在、その彫刻を作り出しているような錯覚を覚えた。以前筆者は鳥獣戯画を模写したが、絵の表面から視覚を学ぶよりも、表現に至るまでの作者の手触覚を学ぶ方が多かった。視覚では単なる一本の線であっても、写してみると筆圧や動きの速さで生き生きとした表情が出る。普段の制作では描くという触覚の次に視覚が続くが、模写では先に視覚で見て、後からそれがどのように出てきたのか触覚で確認する。まるで習字の先生に筆を一緒に持って書いてもらっているような感覚であった。

次にこの感覚について、作者という立場から言及していく。

または「見えていた経験を持つ人」つまり、頭の中で触覚を視覚として再構成できる訓練と経験を持つ人に限られるのではなかろうか。同じ視覚障害の方でも、先天的に視覚認知が困難な方と後天的に困難な方では、鑑賞への解決方法が異なるだろう。今後も一人一人のニーズに寄り添えるような鑑賞方法を模索する必要性を感じた。

2 表現への作用(入力)

視覚が過去の触覚経験を引きよせ、身体の手を開いている可能性についてはすでに前述(8頁)したが、ここでは視覚による過去の触覚経験の誘引という作用ではなく、触覚と視覚を同時に使ったときの身体への作用について考察する。

(1) 感覚の融解

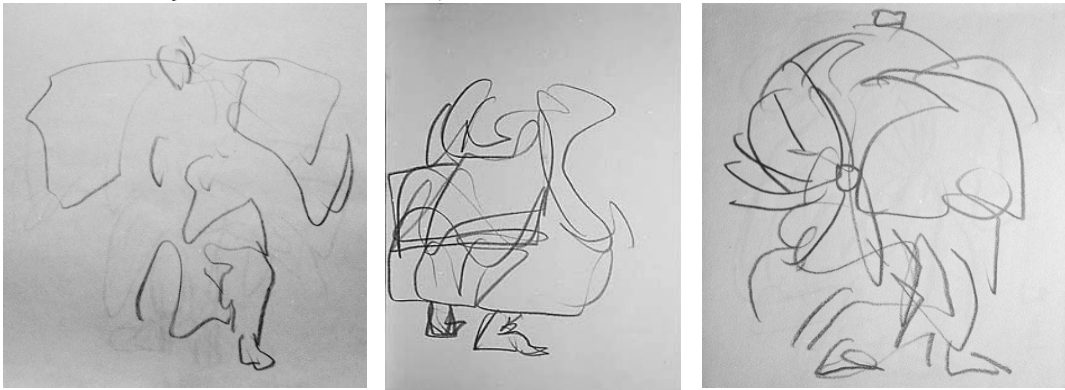


(図 3) 筆者写生

筆者は写生をしていると、見ているのか触れているのか、わからなくなるときがある。見たものを描いているはずなのだが、良い写生ができていく時ほど、題材に引っ張られるように、描く鉛筆の触覚が、直接的な触覚として見る対象の形に触れていく。この感覚について、自身の制作メモには次のように記載している。「きっと私は手で触るよりも多くの物に描くことで触れてきた。見る行為はそのまま触る行為へと繋がっていく。描くことでなら触れない物にも触れてしまう。もっと内側へ存在まで浸食する線を描きたい(2014年6月筆者記載)」。筆者は過去の触覚経験の誘引ではなく、目の前の事象に対して、体内で触覚と視覚が繋がっているのを感じていた。見て描くことを繰り返すうちに、見ているのか触っているのか境界が曖昧になってくる。このような感覚は筆者特有のものではなく、他の画家にも見ることができた。色彩に敏感な福田平八郎(1892-1974)は「私は写生をするのに主に色鉛筆を使って居る。写生の対象から、先ず何を

一番強く感ずるかと言うと、形や線よりも先に色彩を強く感じる。花や鳥の色彩の形とは、もともと分かつことのできない関係にあるわけだが、はっと注意した時、先ず色の方に強く刺激されるのが自然だろうと思う¹²。」と述べている。また、多角的な視点から皮膚について研究を重ねて来た傳田光洋¹³氏はその著書『驚きの皮膚¹⁴』の中で、紫外線と赤外線が意識より前に皮膚で感知されている事実を挙げたうえで、知覚には及ばないまでも、他の色彩も皮膚で感じ取っている可能性を指摘した。平八郎は「私には此の色鉛筆だけでは、どうしても満足できない。やはり着彩写生を必要とします。写生中何とも言えぬ筆触と其間僅かばかりの発見がある¹⁵」とも述べ、視覚と触覚を混同しながら写生を描いていた。コンテや鉛筆、絵の具や紙など、作家が写生の段階から画材にこだわるのは、取込む対象と身体内の触覚を模索しているかのように見える。つまり、福田平八郎は触れないはずの色を写生によって、現実に触った経験として身体に蓄積していた。

(2) 見えないものに触る



(図 4) 須田國太郎 能 左より《葵上》1932年／《花月》1942年／《鞍馬天狗》1954年 大阪大学附属図書館所蔵

¹² 島田康寛監修『福田平八郎』展図録、京都新聞社、2007年、155頁

¹³ 傳田光洋(1960～)資生堂リサーチセンター主幹研究員。著書に『皮膚は考える』(岩波書店、2005年)、『賢い皮膚-思考する最大の〈臓器〉』(筑摩書房、2009年)、『第三の脳 皮膚から考える命、こころ、世界』(朝日出版社、2007年)、『皮膚感覚と人間のこころ』(新潮社、2013年)がある。

¹⁴ 傳田光洋『驚きの皮膚』講談社、2015年、82-86頁

¹⁵ 島田康寛監修、前掲書、153頁

日本の伝統芸能である能を 6000 枚も写生した須田國太郎(1891-1961)は、その目的について次のように述べている。

よく能は静かだからかきよいだろうと聞かれるが、実際は甚だそれに反している。いはば全体これ動ともとれるのである。能が始まった、ワキが、橋掛りを進んでくる、全く微動だにもしない厳肅さである。しかもあたりを払う慨がある。この厳肅、威圧というものは、既に既に動の動たるものである。[中略]我々はこの意味の動きを、かき表はそうと欲するがために、能は静かだとは思へないのである。勿論、この動を静かといふならば、その静は所謂「動中静在り」といったもので、ただの静止といふような静とは違ったものである。[中略]その意味に於いての動中に更に静、動が起ってくるわけで、この動中の動は、能舞台外の動とは別である。ここにこの動が、即ち能姿として生きるのである。能への目は凡てこの観点に立っている¹⁶。

國太郎は 30 年間にも及ぶこれらの写生により、能の動きが持つ「動中の動」「動中の静」を身体の中に入力した。また画材へのこだわりも強く、次のような談話も残る。

鉛筆はね、ドイツに行ったころ、買ってきたっていう妙な繰り出し鉛筆があるんですよ。天秤みたいなマークのついた鉛筆です。今もありますよドイツには。独特のこの太い芯でね、6B くらいの鉛筆ですね、日本で言うと。外国でそれを大量に買って来たんだけど、戦争中でなくなったでしょ。それから 4B の鉛筆使ってました。鉛筆は柔らかい鉛筆で、汚い紙ではすぐ鉛筆がだめになるって言って怒ってました¹⁷。

(息子、須田寛氏による談話)

¹⁶ 須田國太郎「能の姿」『幽玄 創刊号』積善館、1946 年、10 頁

¹⁷ 須田寛「須田國太郎 能・狂言デッサン」と父須田國太郎の思い出』『懷徳堂センター報 二〇〇四』大阪大学大学院文学研究科・文学部懷徳堂センター、2004 年、30 頁

しかし、大量の写生に対して、本人には能をタブローにする気は最初からなく、この写生からタブローは制作していない¹⁸。この写生 6000 枚を預かり、大阪大学にてデータベース化¹⁹、整理保管にあたった能楽研究者、天野文雄²⁰氏はその全ての写生を見て、描くという行為そのものに目的があったのではないかと推察された²¹。筆者も実際に能の写生を見て²²同意見であり、國太郎の目的は能自体でもタブローの制作でもなく、描く触覚によって、能の動きが持つ「動中の動」「動中の静」を自身の身体に入力することだったと考える。つまり、國太郎は目で触るという触覚と視覚の作用により、実際には触れないものを身体を経験として蓄積している。

この時期、國太郎は能の写生と同時に動物園に足繁く通い、多くの動物や鳥をタブローに残している。それらの作品を見ると、國太郎が能から「動中の動」「動中の静」を身体に蓄積し、体内で表現を生成する際に活かしていたことがわかる。

須田作品《歩む鷺》(図 5)を見ると、動かないはずの絵から、能役者のような鷺の歩みが見える。描かれている鷺の姿は止まっているのだが、その姿から表現されるものは、まさに橋掛りから能役者が歩み出てくるような「動中の動」「動中の静」と重なる。鬱蒼とした背景の木々は特定の場所ではなく、「鷺が歩み出てきた所」であり、遠近法で把握される空間的、現実的背景ではない。能舞台と同じく象徴化され、見る者に任された創造の幅によって、鷺の歩みが揺らいで見える。須田がこの絵で表現したのは「現実の鷺の姿」でも、写真のように「一瞬を切り取った姿」でもなく、姿勢を低くし、体を揺らしながら歩み寄ってくる一連の鷺の気迫そのものであろう。

¹⁸ 須田國太郎には《大原御幸》(1942 年、個人蔵)という能を描いた作品があるが、これにあたる写生は見つかっていない。

¹⁹ 「須田國太郎 能・狂言デッサン」大阪大学附属図書館のホームページ (<http://ir.library.osaka-u.ac.jp/web/e-rare/suda/dessin.html>)より閲覧可能。

²⁰ 天野文雄(1946～)大阪大学名誉教授。京都造形芸術大学舞台芸術研究センター所長。著書に『翁猿楽研究』(和泉書院、1995 年、第 18 回観世寿夫記念法政大学能楽賞)『世阿弥がいた場所』(ベリかん社、2007 年、日本演劇学会河竹賞)などがあり、現代の能楽研究の第一人者。

²¹ 2016 年 3 月 24 日、筆者が天野氏に取材。

²² 筆者が実際に見たのは、金剛能楽堂に飾られていた國太郎直筆の写生。

能が始まった、ワキが、橋掛りを進んでくる、全く微動だにもしない厳粛さである。しかもあたりを払う慨がある。この厳粛、威圧というものは、既に既に動の動たるものである。[中略]我々はこの意味の動きを、かき表はそうと欲するがために、能は静かだとは思へないのである。勿論、この動を静かといふならば、その静は所謂「動中静在り」といったもので、ただの静止といふような静とは違ったものである。[中略]その意味に於いての動中に更に静、動が起ってくる²³

能について前述したこの須田の言葉は、そのままこの絵の説明としても当てはまる。能の演者は鬼や神を演じるとき、面の下で限りなく表現を制約しながら、意図的に心拍数を上げることで、人ならざるものの内なるエネルギーを表現するという²⁴。須田は写生を通じて、それに触れ、自身の表現に取り込んでいた。能役者が面の下で表現をコントロールするように絵画においても視覚の下で生成される表現があると考えられる。



(図 5) 須田國太郎《歩む鶯》1940年、油彩・カンヴァス、128.0×160.5 cm、東京国立近代美術館

²³ 前掲書、須田國太郎「能の姿」10頁

²⁴ 実際に体験してみると、その演技に表面上の変化はないが、会場の空気が張り詰めていくのがわかる。筆者はその演技を見て、動いていないはずの演者の身体が大きく拡張していくように見えた。

3 表現への作用(出力)

体内に取り入れたものを身体で得た実感によって、外界に出す作業が表現となる。しかし筆者にとってそれは、自分の内にある視覚になる前のものを、触覚を頼りに体から押し出す作業であり、何を入力したのかさえ確かでないことが多いうえに、体の中は見えず、出力するときは不確かな場合が殆どである。

(1) 触覚と内界の関係

入力された対象が身体を通過して出力される行為が表現であるとするならば、この過程において、入力された形と出力された形が大きく異なる場合もあり、その差が現実の理解を超えることもある。人には感じ方や経験によってそれぞれに異なった個人の世界があり、自身の経験によって獲得された各々の世界から対象を見ている。ここでは筆者個人の見え方について述べておく。

<筆者個人の見え方>

深い海の魚は激しい水圧の中で、その形を保っている。逆に言えば、深海魚の不思議な形は深海の水圧との必然性で成り立っていると言える。それは深海魚に限らず、日常で見えている世界も同じである。私にとって形は内側からのエネルギーだけで成り立っている訳ではなく、外から受ける力と内の力との緊張によって成り立っている。永遠にそこに在るかのように思える堅い岩ですら、長年、水の浸食を受けると、その姿を変えていく。形は固定されたものではなく、内と外の力の均衡によって常に変化している。全てのものは今その姿であるだけであって、確実な形などは存在しない。自身も含め形はお互いに影響し合うエネルギーの中で、偶然触れあった瞬間の姿である。手で

触れると対象の存在を感じるのは、形の表面に感じているのではなく、形の必然性に含まれたエネルギーの流れに触れているためだろう。

人は、感じ方や経験によって身のまわりの環境を理解している。つまり、それぞれの世界から対象を見ている。この自身の世界の実体を明確に把握することができれば、より思想的に制作を組み立てることができるのかもしれない。だが、どんなに言葉で説明しても、意識化されない部分、または意識化できない部分は存在する。よって自分の事ながら、自身の世界の実体のすべてを把握することは難しく、この見え方も実際は筆者の全てではないと考えられる。

自分の世界の中だけで生きている子どもの頃なら、描く絵は個人の見え方そのものであった。池よりも大きいザリガニや、畑よりも大きい芋を平気で描いていた。疑うまでもなく個人が即環境であり、それが自身にとって真実だったからだ。ところが大人になって、個人と環境が身体で区切られていることに気付いてしまったからは、視覚は内と外の入出口ではなくなった。客観というガラスが個人と環境の間に入り、自由奔放に出入りすることが困難になった。すでに自転車に乗ってしまった人が、もはや乗れなかった感覚を思い出せないように、いくら意識的に繋げようとしても、内と外は繋がらない。

しかし時折、意識で認識するより以前に、内と外が繋がることがある。心を奪われるという感覚はまさにこの状態を言ったものではなかろうか。須田國太郎のように、写生によってそれらに触覚を与えれば、実際の経験として身体に蓄積し、運動の訓練によって自在に繋がれるようになるのかもしれない。それはもちろん、子どもの頃への望郷ではなく、大人には大人から見える世界があると信じ、筆者はそれを見てみたいと考えるのである。

(2) 制作の位置

このように得た感覚を体外に出す手段が「制作」なのかもしれない。思うように描けなかったり、思った以上に描けたりなどという結果は描いてみて初めて認識できることであり、描いている途中は描く行為そのものに集中している。

制作のとき白い画面を見ていると、線が出てくる瞬間がある。漠然としたものが突然形として湧き上がってくる。じっと見ていると徐々に線が見えてきて、体内と体外の感覚が画面で繋がる。

つまり画面は作家にとって内と外が触れる部分であり、触覚の位置と重なる。そのように見れば、出力に関係する行為は体内の動きを感知する触覚と体外の刺激を感知する触覚が同時に画面上で働いていることがわかる。描くという行為は、視覚である前に触覚であり、その結果は学習と記憶によって予測されている²⁵。しかし、描くという行為にできるのは予測までであり、描ききろうとすると、途端に嘘に変わってしまう。どんなに息を吹き込んでも、風船が割れると息も風船も消えてしまうように、割れる手前までが行為による表現の領分ではなかろうか。そして、視覚はそれを後で確認することしかできない。

(3) 触覚と作品の関係

このような出力の結果を茶碗を例に見てみる。茶を入れて飲むと言う用途に規定された茶碗には、絵画などの表現に比べ制約が多く、思想や感情など作者個人の意識

²⁵ この身体内を手探りする運動を学ぶ行為が模写なのだろう。過去の日本画家達が弟子に模写とともに必ず写生をするように勧めたのは、模写が視覚の勉強なのではなく、身体内を探る触り方の学習であり、それと自身の触覚を体内で比較検討する為だと考えられる。

が介入しにくいと考えられる。しかしそのことが却って作品を純粹にしている。触覚によって現れた形が自然の力を借りて焼成され、作品となるとき、茶碗は見事に個人と環境の間に独立して存在する。



(図 6) 長次郎《ムキ栗》黒樂茶碗、重要文化財、高さ 8.5 口径 12.5 高台径 4.9 cm 文化庁蔵



(図 7) 長次郎《二彩獅子》重要文化財、1574 年、高さ 36.0 長径 39.7 cm 樂美術館蔵

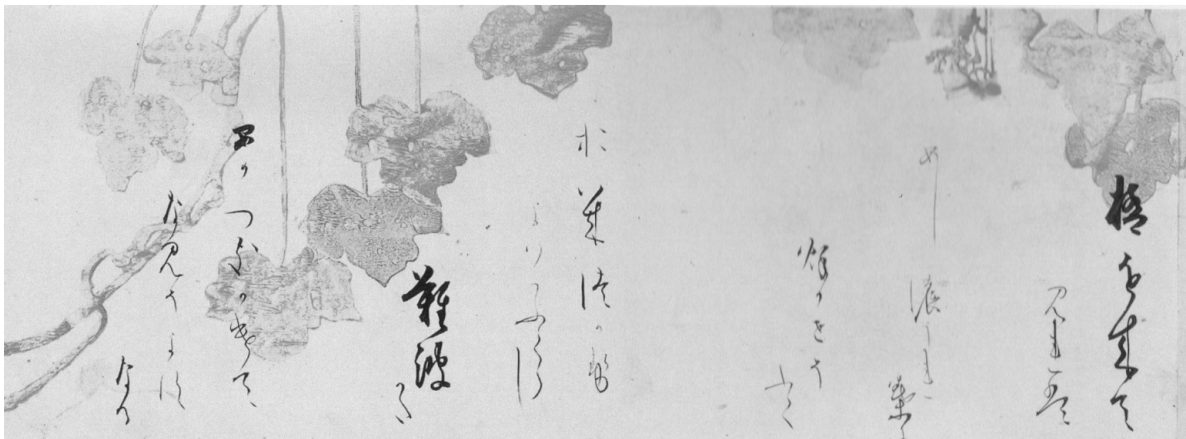
作者が土に触れるとき、触覚を手がかりに内界を外界の形に肉薄させていく。その手応えによって生まれた形が茶碗の醍醐味と言えるだろう。しかし本来、茶碗に限らず、どのような作品も内界が形に迫っているほど、本質に迫れるのではなかろうか。樂家初代長次郎(生年不詳-1589)の樂茶碗(図6)と《二彩獅子》(図7)を見れば、たとえ表現が異なっても双方とも長次郎の動的な形の理解に触覚で迫っているのがわかる。同様に本阿弥光悦(1558-1637)の書(図9)²⁶と茶碗(図8)を見ても、潔く、まろやかな形の理解が触覚を通じて双方によく現れている。長次郎は形に至る動きを感知し、光悦は形によって空間を見せる。包み込むような柔らかな膨らみ、形の端々に現れる凜とした表情。長次郎とは異なった光悦の触覚が作品から見て取れる。それは光悦の書にも一貫しており、文字の表情や配置によって、紙の中に線で空気を包み込む。このよう

²⁶ 小林忠監修『岡田美術館所蔵琳派名品展』図録、岡田美術館、2015年、24頁

に表現の方法が違って、作者が触覚を手がかりに内界を外界の形に肉薄させていることは同じであった。



(図 8) 本阿弥光悦《冠雪》白樂茶碗、17 世紀、高さ 8.8
口径 12 高台 5.6 cm 樂美術館蔵



(図 9) 依屋宗達下絵、本阿弥光悦書《花卉に蝶摺絵新古今集和歌巻》17 世紀初頭(桃山時代末期～江戸時代初期)、
紙本金銀泥摺絵墨書 1 巻、33.3×941.7 cm 部分、「岡田美術館所蔵琳派名品展」より転機

本章の結論

触覚と視覚の関係が感受にどのように作用しているのか考察を試みた。はじめに彫刻家、佐藤忠良の作品に対して①視覚のみによる感受、②触覚のみによる感受、③触覚と視覚を交互に使う感受、④触覚と視覚を同時に使う感受の4つの異なる方法で触覚と視覚の関係の考察を行なった。結果として①視覚のみによる感受の場合のみ、視覚が身体に蓄積された記憶を呼び覚ます事により、体内での感受も可能となった。そして、④触覚と視覚を同時に使う鑑賞の場合、感覚が混乱し作者の制作過程を追体験した。この感覚に注目し、次に制作過程における触覚と視覚の作用を考察した。須田國太郎の6000枚もの写生は触覚と視覚を身体で融解させることによって、実際には触れられないものに触り、体験として蓄積する工程であった。そしてそのように身体に蓄積されたものは、これまで獲得されてきた個人の世界観と混ざり、内界からの見え方に変化する。しかし、それがどのように変化したのかは、無意識の領分も多く作用しており、自身で完全に把握することは難しい。出力する時は、触覚を頼りに身体内を手探りし、外へ取り出したものを視覚によって確認する。触覚と作品の関係について、茶碗を例として検討すると、形の理解に触覚によって肉薄している様子が見て取れた。このことによって筆者の考えが、他の表現や方法にも繋がることを確認した。鑑賞と表現に関わる触覚の作用について以下のように挙げる。

- ・視覚による過去の触覚経験の誘引によって感受が可能となる
- ・視覚と触覚の融解により実際には見えないもの・触れないものも、現実の経験として身体に蓄積することができる
- ・学習と記憶の予測によって体内と体外が作品で繋がる
- ・表現は作家にとって触覚の位置と重なる

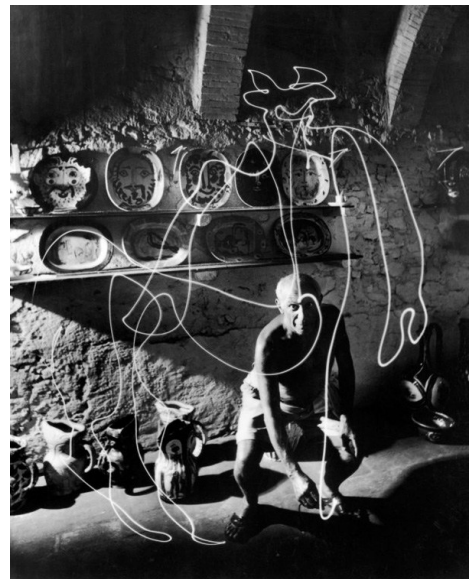
III 線

1 画家と線

昔、子ども番組で透明なガラスの向こうから、両手に持ったマジックで絵を描くイラストレーター水森亜土さんを見た。音楽に合わせてガラスの向こうから踊るように絵を描いていく。ガラスは視覚的には見えず、空中に線が踊っていくように見えた。不思議に見えたのは何故だろうか。

(1) 線の生成と面

絵画において出力の最初は線なのだろうか。たとえば、空に指で簡単な図を描くときも、筆者の指は○なら○を、□なら□を空に描くが、それを描くときにはすでに、描く面を想定して手を動かしている。ピカソがペンライトで空中に絵を描いて見せた事があるが、その写真を見ても、まるで透明なガラスがあるかのように、体内で面の抵抗を再現しながら線を描いている。つまり、たとえ想定であっても、線は生成する時には必ずその背後に面を持っている。そしてそこには触覚が伴い触覚と視覚の作用によって身体の扉が開く。このことについて美学者、金原省吾(1888-1958)が示唆に富む研究を残している。



(図 10) パブロ・ピカソ《Drawing with Light》ペンライト、撮影ジョン・ミリ、1949年『LIEF』1950年1月30日発売号、10頁掲載

(2) 線の筆触

金原は研究²⁷のなかで線という観点によって東洋絵画の特質を証明し、描くことによる触覚と、その結果として現れる線を同一のものとして考察している。なかでも特に筆者が興味深いのは線表現の可能性についての金原独自の解釈である。線の成り立ちについて、ほとんどの人が点の移動によって線ができ、線の移動によって面が生まれ、面の移動によって最後に立体(金原の言い方では「塊」)ができると理解しているだろう。しかし金原は線について、点が移動してできたものではないと述べている。点が展開し立体(塊)となり、その表面が面となった後に、面の象徴として最後に線が現れると説明する。その論拠として発生の過程を次のように述べた。

点があらゆる方向に、展開を実現した時、即ち完全に展開の衝動を満たした状態を塊というのである。点は塊體となる展開の頂点に於いて、面を形成する。故に面は点の展開性の満足を示したもの、換言すれば展開の終極を示したものである。随って面の中に吾等は塊體の完成をみるのである。されば面は塊の象徴である。[中略]塊の象徴たる面は、更に自己の象徴としての線を発生する²⁸。

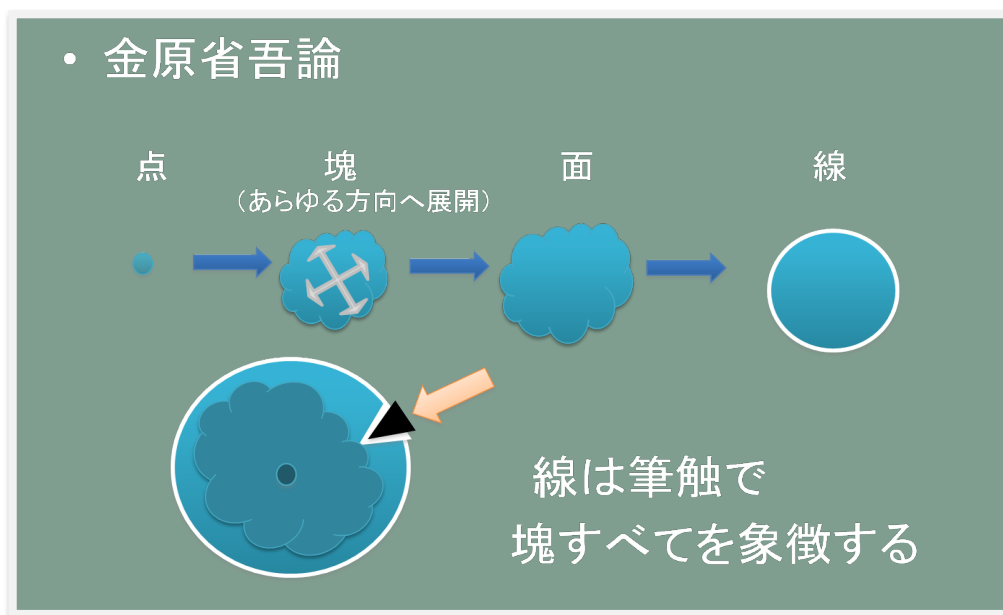
金原は彫刻の輪郭線を例に挙げ、面の象徴として線があることを主張している。塊の象徴が面であり、面の象徴が線であるので、線はその中に塊全てを表現することができるとした。

²⁷ 金原省吾『絵画に於ける線の研究』古今書院、1927年

(国立国会図書館デジタルコレクション <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1171246> より閲覧可能)

²⁸ 同、1頁

かくて面は塊の象徴であり、線は更にその象徴であるから、象徴の象徴である。故に線は常に面の象徴たる粗滑を示すと共に、塊の象徴たる軽重を示すのである。この軽重は、描く働きの中では筆が紙を圧する筆触としてあらはれる。そしてこの圧が線を中心生命となる所以である²⁹。



(図 11) 金原省吾論を基に筆者が作成

つまり筆触に含まれるものは、塊の表面だけではなく、塊という存在の全てであり、ゆえに線を描く触覚が塊を象徴すると言っている。この考えを元として、金原は研究の中で様々な絵画と線を分析している。東洋の絵に立体を示す影が無いのは、すでに線の内に塊の存在を示しているからだという説も、金原の考察を知れば納得がいく。東洋絵画が線を大切にし、その技法書が山ほどある理由も理解できた。

しかし筆者にとってただ一つ不足を感じるのは、金原が自身で絵を描かないという点である。触覚について観念的に考察していると感じる所があり、筆者には腑に落ち

²⁹ 同、4頁

ない部分もある³⁰。身体内に生じる触覚は体験することでしか検証できない。金原の研究には触覚と線の間を内側から確認する必要があるが残されている。筆者はこの研究において、自身の触覚をもって身体から表現が抽出される過程を考察し、作家という立場から省察を加えたい。

(3) 日本画の線

線と触覚は表裏一体であって、線は作家の外界への触れ方であり、その触れ方によって線がつけられると考える。特に日本画では線が最初に形を作ることから、重要な問題として、かつては多くの画家の考察対象となってきた。日本画の線に対して強い関心を持ち、自身の線表現に対して研鑽を重ねてきた日本画家小林古径(1883-1957)は次のように述べている。



(図 12) 小林古径《清姫》のうち「旅立」(部分)、1930(昭和 5)年、紙本・墨画、山種美術館

³⁰ 特に点の展開について。点は展開し塊となり、展開の限界に達すると今度は収縮に向かうとし、最後は点に戻ると論じている。そして、展開前の点と展開後の点を絵画上で、未展開点、展開点と名づけ、違う内容を含む異なるものとして区別している。話の上では想像はできるが、しかし実際に描く筆者にとって、展開点は存在しない。点は描く時初めて触覚と共に現れる。金原の論で言うならば、筆者にとって点は全て未展開点である。収縮した結果の点というのは、想像上の話であって、二つの点を実在するものとして区別するのは過剰ではなからうか。今回の筆者の研究は、金原の博学な研究には遠く及ばないが、ただ一つ描く感覚と共に研究を進められることに、貢献できる余地があると考えている。

(いい線と悪い線) 添はない線—つまりその点によって分かれる。私は常に線はその内側—言葉は足りないが—を描かねばならぬと思っている。内側と言う言葉よりは内に籠っているものを描かねばならぬと言いかえてもいい。だから線は立体的なものも現はせば、平面的なものも現はす、それは双方とも線にとっては真実である³¹。

陰影を排除し形を線に託す。日本画の線はその緊張感に満ちている。古画に習い、描法を極め、写生に写生を重ねて、かつての日本画家たちは自身の線を見つけ出してきた。前田青邨(1885-1977)は写生の使命について、「全容を表わすことの出来るただひとつの線を見出す³²」ことだと述べている。線の名手と言われた画家たちは、自身の線を見つける重要性を主張³³していた。

³¹ その他、線に関する古径の言葉を以下に紹介する

- ・(線の使命)線は物体の要約である場合もあれば、抽象である場合もある。がもつと動かせないものがあると思う。それが線には第一義的に大事なことであろうと思う。前言した如く内に籠ったものを現はす、或は対象の实在を掴むといった—所謂骨法である。だから没骨といふ形式もまた破墨と同様にそれは線であらねばならぬ。
- ・いり用の線といふことになると、自分自身の力でどうかしなければならぬものではないであらうか。
- ・初めは、線といふよりも、物体の輪郭とか、形とかをどうかしてとのへたいといふことが先になる。それを整へるためには言ふまでもなく、線が必要なことではあるが、その線を発見することが恐ろしく困難なことである。
- ・線を学び度く思ふが、その線をかりて来て私の仕事に当て嵌めるかどうか、その線だけをかりて来てやってもそれは変なものである。古人の描きのこされた画に対して線の現はした気組—何かさうしたものは今後大に学びたい希望をもっている。
- ・線も勿論時代時代によって異って来るのは当然である。
- ・線をひく勿論技術だけではない。それらの人々は線だけが如何にうまく引けても仕方がない。それでは何がさうさせるか。それは実にむづかしい問題である。言うまでもなく線は定規でひくものではない。
- ・画法で決められた線は、何々画論といふものに沢山あるが、それをもって来て当嵌めて用いても仕方がない。

(東京国立近代美術館編集『小林古径展』日本経済新聞社、2005年、217-220頁)

³² 前田青邨『作画三昧—青邨文集—』新潮社、1979年、197頁

- ³³ ・ある時芍薬を描こうと思ったがちょうど自分の写生がなかったの、人のスケッチを借りて描こうと思ったことがあった。そのスケッチは実に克明に微細な点まで写生してあったが、私には何の力ともならなかった。つまり急所が描けていなかったのがある。たとえ簡単な線描きだけでも、自分の写生ならば一本の線から無限の真が浮き上がってくる。(前掲書、195頁)
- ・線というものは、つまり、あらゆる物の本質を、柔らかい物は柔らかいように、堅いものは堅いようにそれぞれの本質を表現する手段であるから、対象をよく感受し観察して、自分で創るべきものだと思う。(平八郎前掲書、154頁)



(図 13) 小林古径《清姫》のうち「日高川」、1930(昭和 5)年、紙本・彩色、48.9×130.4cm、山種美術館

そして同じように細く美しく引かれた日本画の線であっても、それぞれの画家によって、やはり線は異なる。秀麗な線ほどよく見れば個性的である。これまで筆者は日本画の線と言えば均一な輪郭線としか意識していなかったが、その筆触が含んでいるものに注目すれば、それぞれの作者が線に示している内容³⁴を感じ取ることができる。

しかしこのような勉強を繰り返すうちに、自身の線を日本画の中に見つけるどころか、違いばかりが目につくようになった。青邨が言った「全容を表わすことの出来るただひとつの線」に強く憧れるが、線を描くとき本当にその線なのか自問すると、手が動かなくなる。このような線への葛藤は、日本画変革の時代に生きた川端龍子(1885-1966)にも見られた。

³⁴ 小林古径の《清姫》について、哲学者梅原猛が以下のような解説を寄せている。筆者が興味を持って取り上げた画家は、この後に引用する川端龍子も含め、なぜか能という共通点で繋がっていた。
小林古径を幽玄の画家という人がある。なるほどとは思っていたが、私は最近、山種美術館の好意で「清姫」シリーズを見て、この言葉の真意を知った。小林古径は、真の意味において、「能」の分る画家である。そして「清姫」は小林古径のつくった最高の「能」であると私は思う。能の幽玄というのは、ふつう考えられるように、けっして単にわびとかさびびというように枯れたもののみを意味しない。むしろ、それは一面大へん花やいだ、華麗なものを意味している。華麗な中に、どこか何か底知れぬ暗さを秘めている。そういうのが幽玄の心であると、世阿弥その人が語っている。(梅原猛「『清姫』を見て」『小林古径筆《清姫》解説』講談社、1976年)



(図 14) 川端龍子《海鷗》1963年、紙本彩色、242×728.5 cm、大田区立龍子記念館

龍子の作品はどれも大らかで美しく、水の流れや大気の動きが透明な色彩と一緒に画面から流れ出てくる。どれだけ大きな筆や絵皿を使ったのかと思うほど大胆な筆致は、龍子の身体性そのものであり、画面に生きた呼吸を留めている。しかし、そのような作品の中に異質だと感じる作品があった(図 15)。



(図 15) 川端龍子《椰子の篝火》1935年、紙本墨画淡彩色、223.5×735 cm、大田区立龍子記念館

人物の体つきや子どもへの優しい視線には龍子独自の魅力がある。描かれた線を見ても、伸びやかで力のある画家が描いた線だと分かる。しかし、この絵は画面からこちらへ出てこない。いつものように鑑賞者を巻き込むような絵ではなかった。また、本画以外は全て燃やしてしまう龍子がこの作品だけ大下絵を残していることにも違和感がある。評論家、長谷川如是閑(1875-1969)はこの作品を「日本画の線はやはり、日本の感覚を失わないで、しかも現代化していくという発展の道がある³⁵⁾」と高く評価してい

³⁵⁾ 展覧会「筆線のモダニズム龍子作品の先進性をめぐって」2015年12月23日～2016年4月10日、大田区立龍子記念館

る。しかし筆者はこの評価について、龍子作品愛好家としての如是閑が、この絵を過剰評価したのではないかと考えている。《椰子の篝火》は如是閑が言う「日本画の線を発展させるため」の習作ではなく、洋画から日本画へ転向後、少なからず日本画の線に対する劣等感があつた龍子が、自身も日本画の線が描けるという確認のために描いたのではなからうか。実際、龍子はこの絵について「紙本に白描式の構成は、線描に対する自己解決をはかったためでした³⁶。」と言葉少なに自身の苦悶を述べている。そして、どのように線描を自己解決したのかは17年後の青龍社³⁷出品に寄せた龍子自身の作品と文章から見て取れる。

世間では、画面に頭はれている龍子の『線』を簡単に速筆だと片付けているが、所謂壮重味的な線は龍子の個性に合はぬ処から、より自由闊達な個性に合致する線を創り出さうと画業五十年にして漸に探求し得た結果が今日の「線」である。然もこの線は一見速筆のやうに見えて実は文字通りの速筆ではなく、速筆的效果を出すまでには、画家としての辛苦がかくされている³⁸。



(図 16) 川端龍子《涼露品》1952年、紙本彩色、241.5×722.5 cm、大田区立龍子記念館

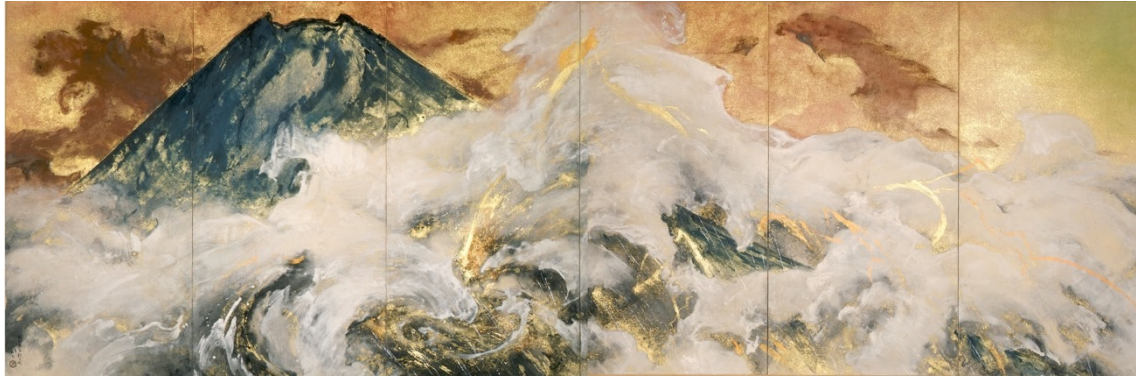
「椰子の篝火」作品解説

³⁶ 川端龍子「椰子の篝火」『大田区立龍子記念館所蔵作品図録』大田区龍子記念館、2013年、173頁

³⁷ 1929年6月28日、龍子は日本美術院を脱退し「健剛なる芸術への実践」を標榜する青龍社を設立。37回展まで開催。

³⁸ 川端龍子「青龍社第二十四回展覧会出品目録 青龍辞」『画人生涯筆一管』大田区立龍子記念館、2015年、121頁

そして龍子の線は晩年になるにつれ、線を飛び出し、色彩の動きと同化していく。軽やかに画面を舞う色彩は線の躍動感と一体となって観る者に迫り、引き潮のように画面に誘う。龍子は線の枠から動きを開放し、色彩全てを線とした。その縦横無尽な動きは時に線となり、時に色となって、いつの間にか鑑賞者と同化する。



(図 17) 川端龍子《霹靂(はたたく)》1960年、紙本彩色、243.0×749.5 cm、大田区立龍子記念館

このような龍子の画業を見ると、自身も勝手に「日本画の線」という既成概念に捕われていたことに気付く。筆者も自分の触覚から線を手探りすることとした。

2 線の下

自身の写生を振り返ると、筆者の線はいつも線の下に向かう強い触覚を伴っていた。針のような硬い鉛筆によって紙の中へ強く線を刻む。そうしなければ紙の表面を感覚が滑ってしまいそうな気がして、どうしてもはっきりした手ごたえが欲しくなる。刻むことによって、描いている感覚は線の下に向かって進行していく。この触覚を本紙の上で再現できるような線を試行錯誤していると、中国絵画の皴法³⁹に紙の下へ向かう表現を見つけた。



(図 18) 写生中

(1) 皴の表現

皴の筆法については以下のような記述が見られる。

此の譜は、筆を用いて之を起し、正偏を以つて之を成し、押摺を以つて十八皴を分ち、以つてその異質を明かにす。余嘗つて聞く、画を学もの木石に工ならざれば、則ち脂粉の艶色を仮ると雖も、その画終ひに骨⁴⁰なしと⁴¹

(雲峰秦化霍『漢画石譜：一名石法十八皴』玉林堂、1880年)

³⁹ 東洋的陰影法[中略]非写實的・観念的なもの (相賀徹夫『日本大百科全書 11』小学館、1986年、766頁)

⁴⁰ 中国では骨と肉は明確に区別されており、骨は天と気を交流する(骨氣) 抛り所であり、魂が宿るのは骨である。一方肉は地から作られており、無くなれば地に戻る。お墓で納骨するのは、亡くなった魂が凶事を起こさず、長く安らかでいられる(天と気を交流できる)ように骨を残す風習からだ。書にも骨法と肉法があり、骨がもつとも単純な形であり、肉はそれに付属する装飾的な位置でしかない。肉法のない骨法は存在するが、骨法のない肉法は書ではなく媚態にすぎない。中国では書画同源であるので、もちろん絵画も同じである。山水画の妙は作者が空想で描いた山水に独自の骨を与え、それを気の通ったものとするところにある。(金原前掲書、350頁の内容を筆者が要約)

⁴¹ 雲峰秦化霍『漢画石譜：一名石法十八皴』玉林堂、1880年

皴法にはこれ繁簡あり。濃淡あり。湿筆あり。燥筆あり。各宜しく度に合すべし。皴の繁筆の如きは宜しく検静なるべく、濃筆からなるは宜しく分明なるべし。皴の簡筆なるは、宜しく沈着なるべく、皴の湿筆なるは、宜しく爽朗なるべく、皴の燥筆なるは、宜しく潤沢なるべし。即ち無墨染を求むるなり⁴²。

(『山静居画論』清 方薰(1736-1799))

皴法まず乾き後湿る、まず乾に初め骨あり、のち湿にて初めて潤う⁴³。

(『授徒画稿』清 龔賢(生年不詳-1689))

皴は紙と筆の摩擦によって表現が異なると述べている。古典にある皴の技法書でも擦と染という言葉が多い。擦とは紙と筆の摩擦であり、染とは紙に墨を浸透させる度合いである。線の筆法では太い、細い、または濃い、薄いなど、紙の表面に注意が向いているのに対して、皴の筆法では摩擦や浸透のように紙の中へ向かった注意が多かった。現在でも皴の技法書では擦(=筆と紙の摩擦)と染(=紙への墨の浸透)に注意を与えているものが多く、染では何回も薄墨を重ね、墨を紙の奥に浸透させる手順が取られている。これは、紙の表面から紙の中、もしくは裏へ線が浸食していることを表しているのではなかろうか⁴⁴。そして擦では郭熙(約 1023～約 1085)の『林泉高林』の「画訣」の中に「鋭筆を以つて横臥し、惹惹して之を取る。之を皴擦といふ⁴⁵。」との文章が見られた。皴は紙と筆による摩擦の手応えを頼りに表現されている。

筆者が一目で惹かれた范寛の雨点皴(図 19)も紙の中を強く意識して描かれた描法だった。逆筆を使い摩擦が強い。わざと枯れた筆で摩擦を強くし、後に薄い墨を何度

⁴² 清 方薰『山静居画論』江戸寫、1798年、23-24頁

⁴³ 清 龔賢「授徒画稿」河井荃廬等監修『支那南画大成 続集 3』興文社、1936年、252頁

⁴⁴ このことについて金原省吾が著書の中で詳しく考察し、同様の結論を得ている。(金原前掲書、56-131頁)

⁴⁵ 宋 郭熙著「林泉高林」今関天彭『東洋画論集成 上巻』読画書院、1918年、60頁

も含ませ、線を絹の中へ浸透させていく。このような筆触は金原がいう形の下の内容を表す手掛かりとなるのではなかろうか。そしてその表現は紙の中へ感覚が進行しており、筆者の触覚とも非常に近い⁴⁶。自身の写生における紙の中へ向かう触覚を思い出すと、皴表現に重要とされる擦と染は筆者の線の具体的な手掛かりだと感じられた。



(図 19) 范寛《溪山行旅図》、宋 1000～1020 年頃、絹本淡色、206,3×103.3 cm、国立故宫博物院

⁴⁶ 国立故宫博物院『典範興流博』展に赴き実際に范寛の《溪山行旅図》を見て雨点皴を確かめた。

(2) 表現の技法化

皴という技法によって存在自体が象徴されるならば、全ての皴に存在が伴うはずである。だが皴について調べていくと、存在感のあるものとなないもの、つまり表現となっているものと技法に留まっているものの差を感じた。同じ雨点皴であっても、技法化された雨点皴は、記号化され、存在が抜け落ちている。様々な皴法を調べても、全てに存在感があるという訳ではなく、その差が大きい。同じ皴法による表現では、時代が後になるにつれて存在が薄まっていた。これを筆者は皴法の技法化による副作用だと考える。つまり筆者が見る限り、皴法は大きく二つに分けられる。

- ① 対象を触覚により感受し、作者の身体を通過した存在感のある皴法。(図 20)
- ② 視覚効果を目的とし、身体を通過しない技法化した皴法。(図 21) 董其昌題模本⁴⁷



(図 20) 范寛《溪山行旅图》、宋 1000~1020 年頃、絹本墨画淡彩、206,3×103,3 cm、国立故宫博物院



(図 21) 董其昌題《倣范寛溪山行旅图》、明末~清初、絹本淡色、57,5×34,9 cm、国立故宫博物院

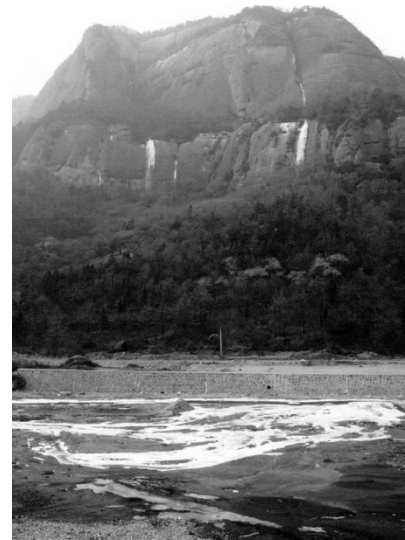
⁴⁷ 国立故宫博物院編『典範興流博』国立故宫博物院、2015 年、80 頁

(3) 表現と身体性

技法化とは表面に見える視覚効果を効率的にまねることである。無駄が省かれ洗練されるが表現の前提にあった自身が接している世界への触覚が無視される。日本の盲聾教育の先駆者であり、身体における触覚能力を研究した中島昭美⁴⁸(1927～2000)は、物を持つことは物を持つ触覚が起ることであると、持った感じを大切にすることの意味を考えなければならないと述べている。さらに、予想して物を持ったり、次の目的をもって物を持ったりすると、持った感覚が薄れてしまうことも指摘した。

その重さの予想や目的がしっかりしていればいる程、その物を持った時に起るその物の触覚的感覚を無視してしまう〔中略〕物を操作的に扱うので目的とする行動は能率よく達成されるのですが、その時触った物の実感、その物を動かした実感は無視されてしまう⁴⁹

絵画における技法と表現の差もここにあるのではな
かろうか。范寛の山には生まれ育った陝西地方の具
体的な山岳⁵⁰というモデルがある。山の形状こそ同じ
ではないが、范寛がその山の近くで暮らしていたこと
は明らかとなっている。



(図 22) 范寛の出身地、陝西省耀州の山(照金山)

48 中島昭美

わが国初めての盲聾教育に参加、触覚のみによる言語行動形成という成果をあげた。触覚に基づいた感覚の使い方、運動の起こし方、空間の構成の成りたちの道筋と、学習法を明らかにし、「ヒトの初期学習」、「概念行動の基礎学習」、「記号操作の基礎学習」に分けて、昭和52年に研究紀要『人間行動の成りたち』を著した。

49 中島昭美「重複障害教育研究会第20回全国大会まとめ」『がこん通信 第11号』重複障害教育研究所、1992年、111頁

50 国立故宮博物院前掲書、42頁

つまり中島の言葉でいうならば「物を持った感じを大切にする」結果、范寛の雨点皴は出てきた。一方、技法化された皴法に存在感がなくなったのは「目的とする行動が能率よく達成」された結果、「実感は無視」されたのであろう。

そのように考えると、范寛の雨点皴が有名でありながら、技法として後世に引き継がれなかったのは当然のことかもしれない。《溪山行旅図》には存在感がある。これはつまり、范寛自身の学習と記憶から予測され、雨点皴が出てきたことを示している。雨点皴が身体で得た表現ならば、技法化すると実感が抜け落ちるのも当然であり、そうなれば雨点皴は単純な形であるだけに、もはやただの点にしかすぎない。筆者が范寛から学ぶことは雨点皴の描き方ではなく、より深く、もっと中へ入り込もうとする現実への触れ方にあった。筆者は以前、范寛の雨点皴そのものを自身の作品の中に取り入れようとしていたが、実感が抜け落ちた雨点皴は描きっぱなしでうるさい点との講評を受けた。筆者が范寛から学ぶべきことは雨点皴という技法ではなく、世界への実直な触れ方にある。

「目的意識が強くなれば触覚は無視される」という中島の言葉は、筆者にとって、とても耳が痛い。筆者はあんなにもたくさんの雨点皴を描いた范寛の不合理的を尊敬している。



(図 23) 范寛《溪山行旅図》部分

3 本章の結論

線が発生する際には基底面がない場合でも、その面を想定しなければ線は生成されない。基底面を想定するということは、手応えが想定されているということであり、たとえそれが仮想であっても線は必ず触覚とともに出現していた。そこで線に伴う触覚について研究した美学者、金原省吾の理論を参照した。金原は塊の象徴が面であり、面の象徴が線であるので、線はその中に塊全てを表現することができるとしている。このような筆触と表現の関係を日本画家の線と本人の言葉によって確認すると、確かにそれぞれが塊の内容に線で迫っていることが理解できた。

しかし、よく見ると線はそれぞれに個性的であり、塊を象徴できる決まった線があるわけではない。塊を象徴できる線とは、自身の触覚によって、内界からの理解で外界の形に触れる線であった。そこで筆者も日本画の線という既成概念を外し、自分の触覚と近い中国絵画の雨点皴を参考としながら、自身の線のあり方について考えた。筆者が惹かれる線は全て身体に強く由来している。龍子も范寛も表現は異なるが、触覚を強く活かした表現であると言える。龍子が大作を得意としたのは、大きな身体運動によって、体内の触覚と体外の刺激を体感しやすくなるからであろう。また范寛の雨点皴も反覆によって、体内と体外を触覚で確認しながら深化しているように見えた。つまり、手応えとは自身の内側と外側が統合されたときに得られる感覚であった。

- ・線はその背後に面を持っており、生成する行為には必ず触覚を伴う
- ・線は外部の刺激を感知すると同時に、画家の内部の触覚を感知している
- ・線には表面に見える表現だけでなく、紙の中へ向かう表現もある
- ・手応えとは自身の内側(過去の経験)と外側の触覚(現在)が統合(未来への予測)されたときに得られる感覚である。

IV 制作

1 自身への触知

ここまで述べた通り、作家にとって画面の位置は触覚の位置と同じであり、画面への触れ方は外界への触れ方と共通する。写生に表れた筆者の強い触覚も、実際に外界に対する筆者の触れ方と同じであった。

(1) 触覚経験

認めるには抵抗があるが、筆者は日常でも強い触覚、強い実感を求める傾向にある⁵¹。思い返せば教員として過ごしてきた間もそれは同じであり、何か事件があった時、避けて通るよりも火中の栗を拾いにいってしまう。自身の損得や負担を無視して、何か触れ合った強い摩擦の間際にあるものを感じたい、知りたいという欲求が強い。しかし、ただ飛び込むだけではその在処を掴めない。自身でも嫌な一面だと思うが、実感を捜すための作業が筆者の執拗性であった。執拗性は事実をせめぎ合わせ、具体的な触覚によって実感を得る作業だ。

教員をしていれば仕事の性質上、熱心な先生ということで筆者の執拗性はあまり目立たない。しかしなぜそこまでするのか時々聞かれることがある。言葉では「気になってしまう」としか答えようがないのだが、自身はそれが道徳的倫理観による行為ではないことを自覚している。

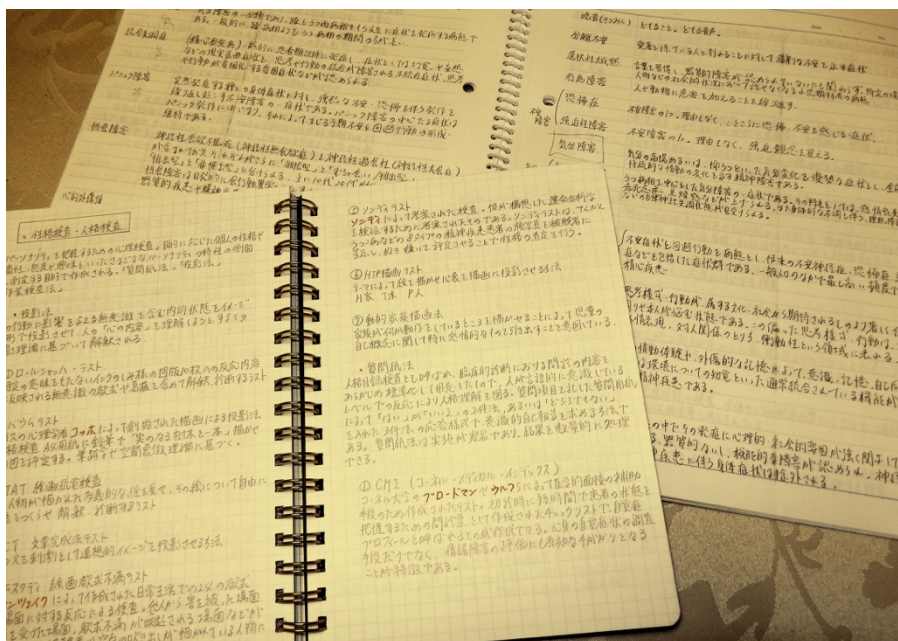
筆者は、はじめて精神疾患を抱えた生徒を担当したとき、その子のことが理解できず、クラスで次々起こる事件に対応できなかった。考えつく限りのことはすべてしたつも

⁵¹ 自宅と職場が他府県だが同じ国道沿いにあるのを知り、電車で2時間掛かる道を本当に繋がっているのか自身の足で確かめるなど、小さなことを踏まえれば、そのような行動はこれまでに幾つも思い当たる。

りだったが、結局その生徒は退学するしかなくなった。どうしてこうなってしまったのか。生徒はもう退学してしまったのに、その後臨床心理士の先生に学び、5年間心理学の勉強を続けた。今見ると、その時の勉強ノートは異常だと思う。熱心な先生では済まされない筆者の執拗性が現れている。当時は自責の念から勉強したのだと思っていたが、今見ると生徒の為ではなく自分の為に何かを捜した手跡が気持ち悪かった。ノートにある密集した文字が、現在の絵に表れた密集した線と似ているのは、おそらく偶然ではないだろう。

このように現実の時間を伴い見える形で現れた筆者の触覚は、自身のしぶとい生命力そのものように見え、これまではこのノートをとても汚く感じていた⁵²。

しかし触覚について考えていると、あるときこの嫌悪感の由来に気がついた。



(図 24) ノートの文字

⁵² 哲学者、ジャン＝ポール・シャルル・エマール・サルトル(1905-1980)が書いた小説『嘔吐』(白井浩司訳、人文書院、1951年)の中で主人公がマロニエの木根に感じた嫌悪感と非常によく似ている。

(2) 個人と環境

筆者の家の近くには霧島つつじで有名な神社がある。開花時には観光地として多くの人を訪れるが、枝も葉も覆い尽くし、一面に咲く真っ赤な花を筆者は好きになれなかった。他を押し退けるような生命力は光合成という植物の摂理さえも超えて、浅ましく、凄まじい。噴き出すように咲き競う様をととても息苦しく感じてい



(図 25) 長岡天神 霧島つつじ

た。そして案の定、花が終わる姿はより凄惨である。枯れた花が散る隙間もなく、枝の上で朽ちていく。肉塊が腐っていくようにも見え、霧島つつじが咲く時期はできるだけそちらを見ないように通り過ぎていた。だがある日、つつじを見ないように反対を向くと、花を見ている人の清々しい表情に気づく。5月の晴れた気候の中で、つつじのことを浅ましく、凄まじいなどと考えているのはおそらく筆者だけだった。自身がとても小賢しい人間に思え、恥ずかしくなった。つつじはそこに在るように在るだけだ。

後に、この気づきは確信に変わった。7月、どうしても早朝のスイカが描きたくなり、朝4時から西山のスイカ畑に出かけた。周囲はまだ暗く、山は濃い霧を被っていた。さっそく目の前のスイカを写生したがうまくいかず、呆然としていると朝日がゆっくりと顔を出し始めた。それを合図に全ての



(図 26) 西山スイカ畑

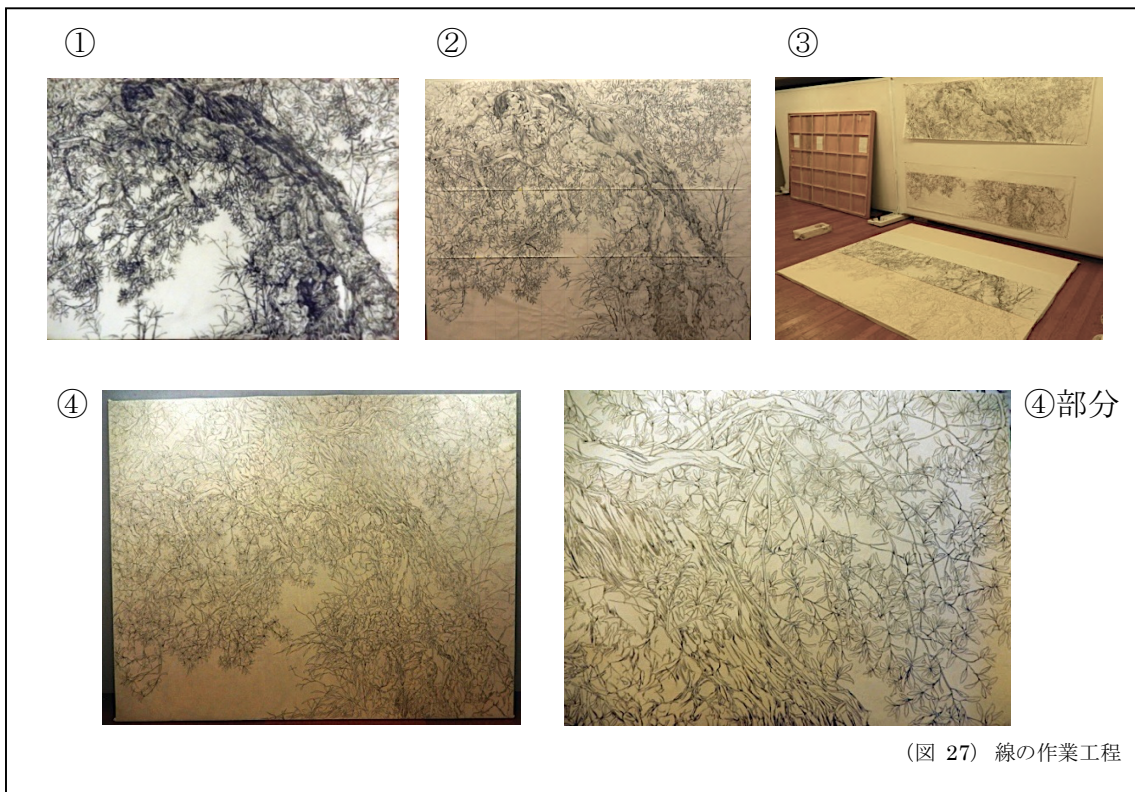
ものが動き出す。霧が金に輝きながら天に昇り、さっきまでどこにあるのかさえ分からなかった小さなスイカの蕾が一斉に咲き始めた。どこからともなく飛んできたミツバチは、いつの間にか大群となっている。ほんの5分ほどの出来事だった。筆者はスイカがこの流れの一部として在るのだと理解した。そして同時に、自身もこの広いスイカ畑の中でミツバチと何ら変わらない存在であるという事実に気づき恐怖した。理由もわからず、どうしてもスイカが描きたくなり、昨夜いそいそと写生の準備をしていた自分と、本能に従って花が咲く時間を察知し、ここに集まった蜂。大自然の中にあっては、この広い畑にいる筆者とミツバチにどれほどの違いがあるだろう。急に山に見下ろされているのが恐ろしくなり、急いで家に逃げ帰った。これまでの自身の生命力への嫌悪感は、この流れと無関係に観察者としてあるための防衛反応であった。しかし筆者は始めから観察者などではなく、当事者としてここにあり、この在るという必然に触れる感覚こそが自身の表現に触覚が必要な理由であった。筆者が絵を描くということは、この不思議を確かめようとする行為であり、子どもが何にでも触りたがるように、未だに触ることをやめられずにいる。

(3) エネルギーと表現

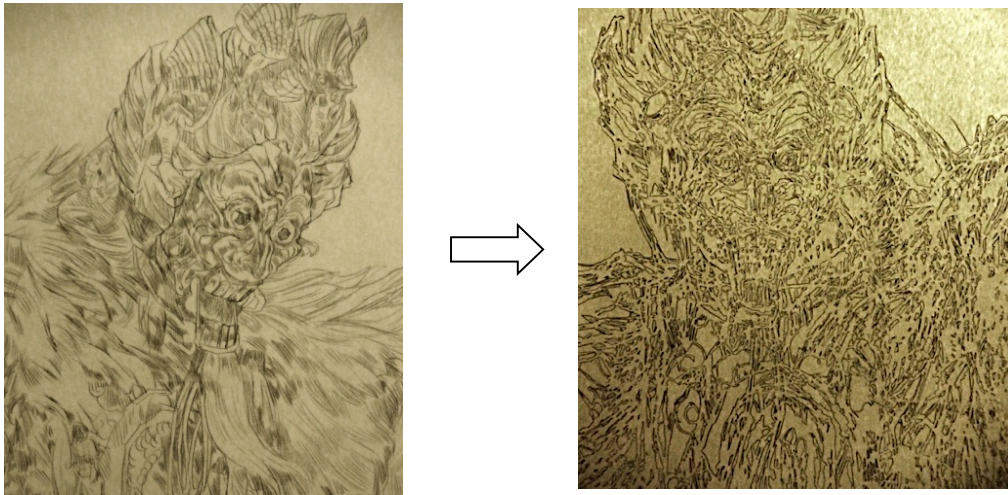
このように自身について考えていくと、執拗な触覚は内にあるのでも外にあるのでもなかった。今現在、筆者は自身として「私」を認めているが、筆者の皮膚に覆われたエネルギーは、かつては他のエネルギーであった。例えば、スイカを食べる「私」とスイカの蜜を吸う蜂は同じくスイカからのエネルギーを皮膚の中に共有している。つまり、区切られた皮膚が違うだけであって、流れるエネルギーには違いがない。このように考えていくと、すべてのものが混ざり合い、解け合いながらその一部として「私」があることが

実感される。池にいる蛙でさえも、巡りめぐって元は私と同じかもしれない。そのことに気がつくと、この身体に与えられた筆者の生命力も、大きな流れの一部でしかなく、個人の範疇が及ぶことではなかった。自身の表現に現れた、何度も線を描き写す工程はこの流れに触れた感覚を確認しようとしたものである。一日中描き続けていると、時間を線の中に織り込んでいるような錯覚を覚えた。実際、時間は筆者の命であり、線は本当に筆者の生命そのものであるかもしれない。具体的な制作行程は以下の通りである。

- ①写生から小下絵を作る。
- ②小下絵を拡大し、原寸大の大下絵を作る。
- ③本紙の上にカーボン紙(油性の転写紙)、
その上に大下絵を乗せて線を転写する。
- ④本紙に写生の線が転写される。



初期は厳選された日本画の線に憧れ、線を統合することで、象徴的な線の下に、存在そのものを含めるのではないかと考えていた。しかし出来てくる線の淡白さに物足りなさを感じ、徐々に線の密度を増やすべく、線の周囲を線で囲むようになる。



(図 28) 線の変化

これは商時代の青銅器を見た時に感じる、線の集積によるエネルギーを、自身の絵にも取り込みたいという思いから出た発想だった⁵³。先に理論があった訳ではなく、感覚だけで線を工夫してきたが、金原の研究の内容を踏まえると、筆者の中で無意識のうちに、次のような操作をしていたことがわかる。

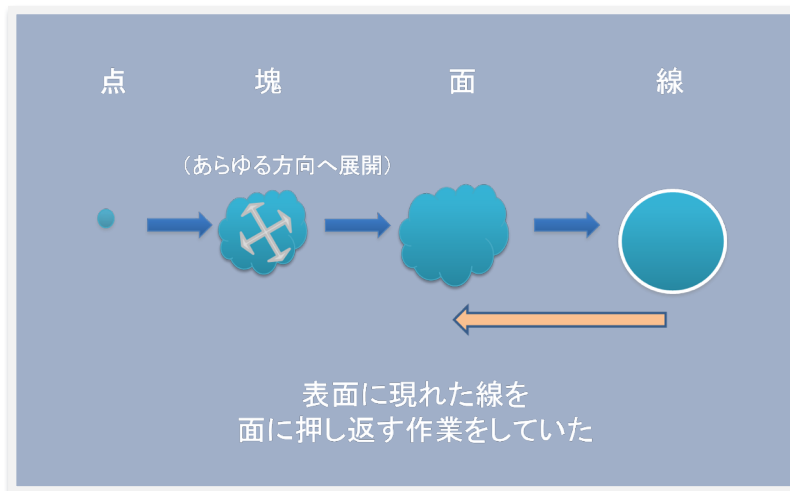


(図 29) 《青銅象文兕觥》商後期、青銅重1.8 kg、全高 22.3 cm、全長 24.5 cm、泉屋博古館

- ①写生により、視覚から触覚を得る。(線に隠れた触覚を意識する)
- ②線を複写するとき、線の周囲を囲む。(線から面へ戻す→形の内容に近づける)

⁵³ 筆者は 20 年ほど前から中国青銅器に惹かれており、泉屋博古館に通ってはこの《青銅象文兕觥》をよく見ていた。

筆者は形の内容を求めて、線を面の下へ押し返す作業をしていた。つまり「形の内容→面→線」という線の在り方を、「形の内容→面⇄線」とすることで、線を再び面に戻す行程が筆者の制作に現れていた。視覚的には理解しにくくなるが、この作業により線の示すものが、視覚から触覚に変換されたように感じた。これを手掛かりとして、次に触覚から得た線を、触覚を頼りに形の内容まで戻す方法を考える。



(図 30) 金原省吾論を基に筆者が作成

面の下へ向かう表現「皴法」の「擦」と「染」を参考に、水干絵具を含ませた紙を下敷きにし、紙の表から竹ひごで強く擦する方法を考えた。工程は以下の通り。

基底面は絹ではなく、触覚が残せる紙にこだわる。礬砂の調整をするため、礬砂が漉き込まれていない生紙を使用⁵⁴する。

①試作

ビニールの上に、色を含ませた紙を乗せ、その上に礬砂をひいた麻紙を載せて、上からひっかくと予想以上に美しい効果が得られた。



(図 31) 試作

⁵⁴ 紙の裏面を感じさせる表現にするため、後期の作品は薄く丈夫であり、美しい光沢のある楮紙を注文し使用した。

斑なく色が滲み出るための、裏の台紙の条件としては、水分を多く保持できる厚手の紙であること、水干の泥を濾すために吸水性の高い紙であること、濡れた状態で転写の摩擦に耐えうる紙であることが挙げられる。触覚の手応えをそのままに、強い摩擦によって絵の具による線が再現された。また様々な試作の結果、予測していなかった現象を発見し、付随して意外な効果も得られた。

②効果

現象:裏から浸透してきた水干絵具は、雲肌麻紙の中間に留まり、表面に色が滲んでも、一度乾燥すると表には出てこない。

効果:水を多く使った作業をしても、色の濁りがない。また、どんなに洗っても、引っ掻いた線は消えないので、形を気にせず思い切った作業ができる。

現象:紙を竹串で引っ掻いた線は表面の礬砂が抜け、水とともに絵具の粒子を集める。

効果:表面から色を入れると、引っかいた線に絵の具が集中し、線がはっきりする。金属泥や雲母などはその特徴が顕著で、新しい表現の可能性が見えた。また、墨は粒子が細かく、引っ掻いた線から一度裏へ回り、裏から薄く滲んでくる。線が黒くはっきりする事と合わせて、紙自体に不思議な透明感が生まれ、面白い効果が得られた。



(図 32) 効果

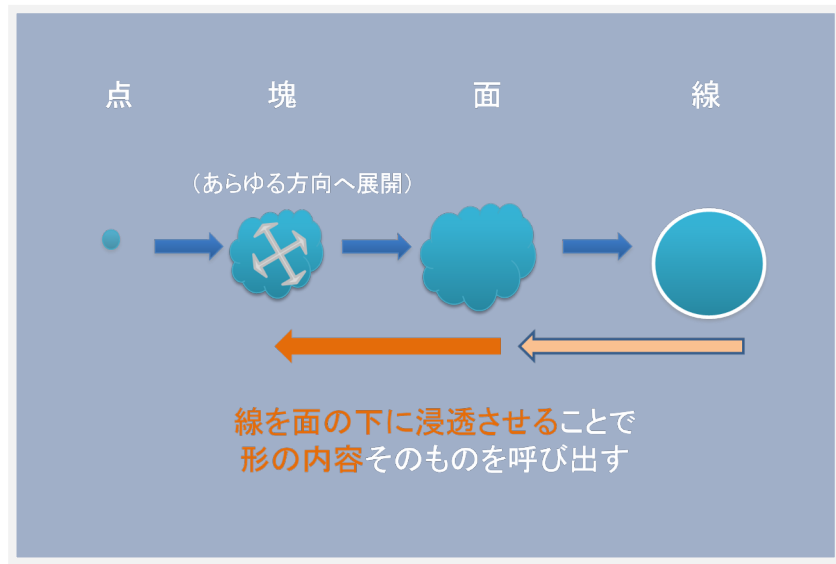
③課題

現象:水張りが頗る難しい。(水を含ませると、線の密度によって紙の伸縮が異なる)

対策:水貼りをするときには、線の密度によって、紙の表面に与える水分量を調節する。

線が密集するほど、水を減らす。水が多すぎると弱った紙が広がりがり続け、紙全体の形が歪む。全てが乾燥しないうちに手早く貼りきる。(時間がかかると水分量が変わり、すぐに皺となる。引っ掻いた線が破れやすいので、皺を伸ばす事ができない。)

紙を竹串で傷つけることで、大変紙が扱いにくくなるが、これらの効果には筆者にとって、それを凌ぐ魅力がある。紙を引っ掻く触覚によって写生と本紙が繋がり、描いている手応えが本紙でも得られるようになった。面となった線が強く擦され、形の中にめり込む。表現が面から開放されて、形が動き出すように見えた。形の内容にまで手が届きそうな感覚である。



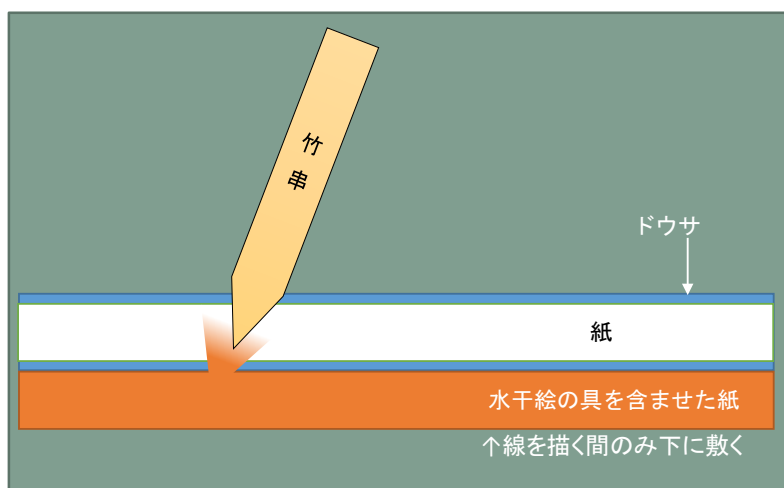
(図 33) 金原省吾論を基に筆者が作成

竹串に力を入れられるように竹串ペン⁵⁵を自作した。紙にめり込む強い触覚は、自身の手にもめり込むが、筆者の手応えとしては、これくらいが良いと感じられた。

面の上に描かれた線を下に下に侵食させようとする工程は、范寛の「雨点皴」の操作と共通する。線表現の方向は紙の表面だけではなく、紙の中にもあった。紙を触覚の発生する場として考え、表面を外界、裏面を内界として考えることで、触覚を表現に繋げる方向性が見えてきた。



(図 34) 竹串ペン



(図 35) 筆者の線図解

⁵⁵ 既成のボールペンの中身を抜いて竹串を差し込んだもの

2 制作と感触

ここまでの研究を踏まえて、作品完成までの制作手順を示す。画面への触れ方は、作者の外界への触れ方と共通している。このことを手掛かりとして基底面である紙を触覚の発生する場として考え、制作と触覚の関連性を確認した。

(1) 基底面の準備



紙を触覚の発生する場と考え、紙の裏面を内界、紙の表面を外界と考える。下準備から、光や絵の具が紙の裏と表に行き来できるように意識した。

- ・パネルを白ペンキで塗っておく。
(裏からの光の反射を意識する)
- ・奉書紙ロールをのりでパネルに貼る。
(絵具の吸着を助長、パネルからのヤニ防止)

〈必要なもの〉奉書紙ロール、噴霧器、刷毛、ボウル、のり



①洗濯のりを水で溶き、パネルにたっぷり塗る



②パネルより一回り大きめに切った奉書紙を乗せる。



③噴霧器で水を吸わせながら、皺を伸ばす。



(図 36) 基底面の準備
写真6枚

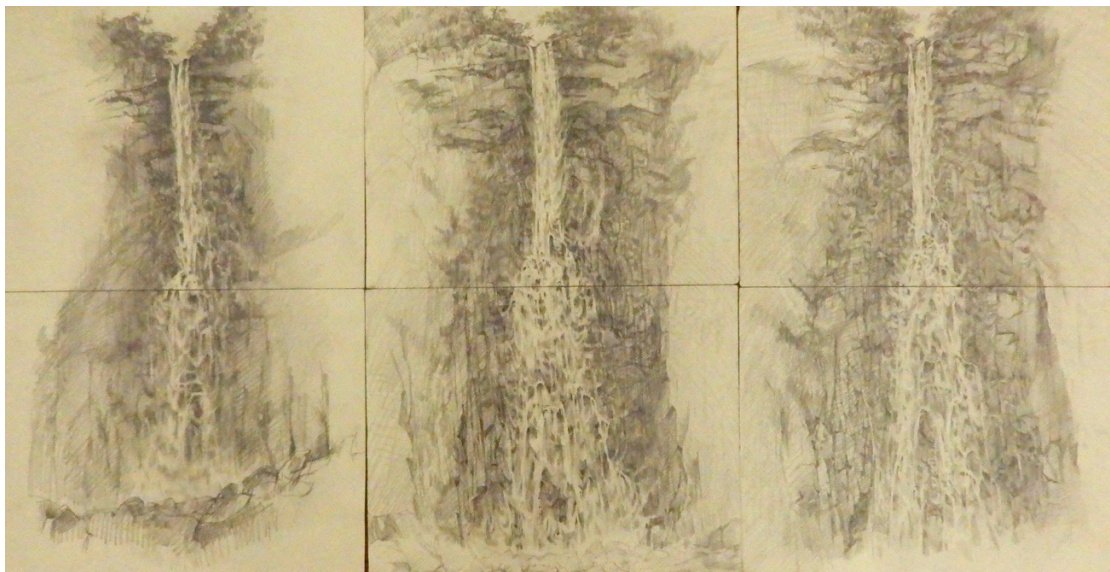
④奉書紙の幅より大きいパネルの場合、先に貼った紙と次の紙が重なる所に糊を引き、次の紙を貼る。20 cm程重ねて、一枚目と同様に貼っていく。はみ出した所は側面に折り返さず、パネルの大きさに切って完成。

(2) 紙裏から紙の中へ

紙の裏を内界と考え、裏(内界)から表(外界)に触れるという意識を持って制作工程を組み立てる。表からの作業と均衡を取るため、裏からの作業量を意図的に増やした。

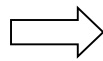
〈必要なもの〉生麻紙、水干絵具、厚めの紙、竹串、ビニールロール、養生テープ

写生から下絵を作る。



(図 37) 筆者写生

下絵と写された本紙(作業は本文 44-45 頁参照)



*転写する線は黒い色が主張しないように
0.3 mmボールペンを使用している。
線が細く写真では写らない



(図 38) 下絵 写真2枚

②ビニールロールを麻紙より大きめに切り、揉んでビニールの不自然な皺を消しておく(水干絵具が浸透し、麻紙表にビニールの皺が転写される)。養生テープで床に貼り、麻紙を裏向けに乗せる。



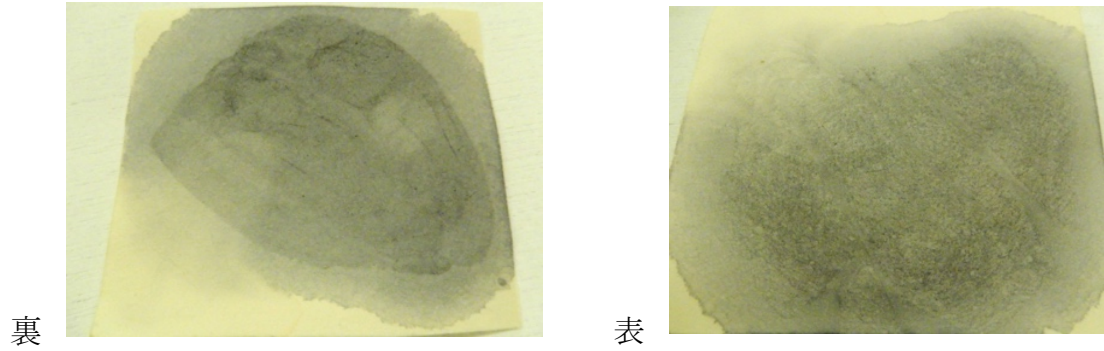
応用:この時、ビニールの皺で意図的に
模様を作ることできる。

作品リスト 15《白雨》、16《時雨》では、ビニールを引っ張って床に貼り、細い皺を雨の表現として使った。

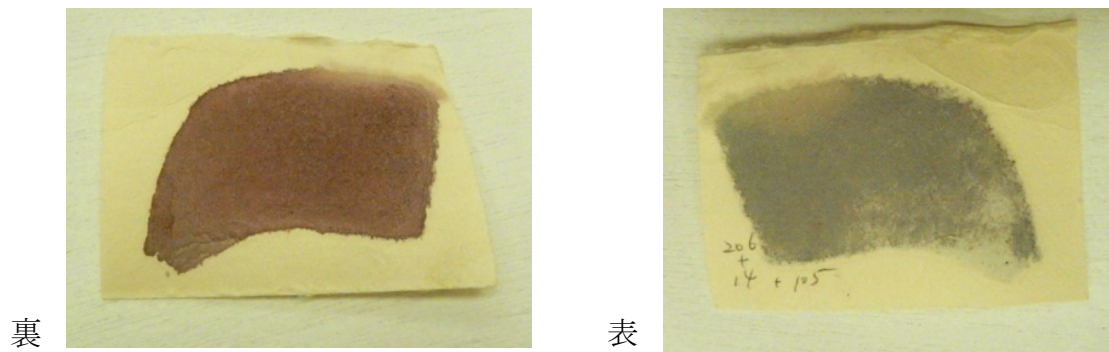


(図 39) 裏面着彩準備 写真2枚

③生麻紙の裏から水干絵の具で彩色する。表には筆跡がつかず美しい滲みが出る。



水干の色も裏から滲み出させると、奥行きのある表情が見える。



水干絵の具は表と裏で極端に色が変わる場合もあるので端切れで試作しておく。



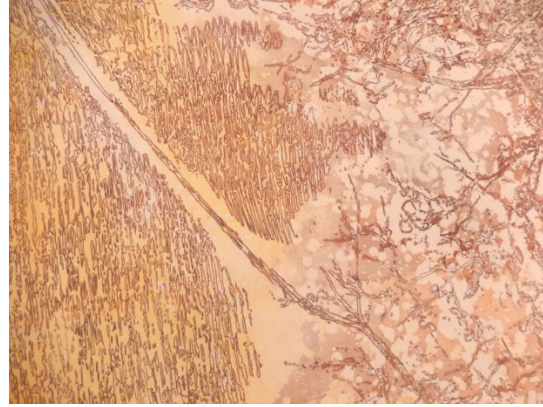
応用:部分的に礬砂液を散らすと、そこだけ水干絵の具が染まらず

マスキングのような効果も得られる。表から見ると不思議な奥行きが得られた。

礬砂液散布後、水干で着彩した裏面の様子。



水張り後乾燥した表面の様子。



(図 40) 滲み効果 写真7枚

④表と裏に礬砂を引く。

⑤水干絵の具を含ませた紙を下に引き、表から竹串でひっかく。(本文 46-49 頁参照)

⑥下処理したパネルに水張りして裏面終了。



(図 41) 裏面完成写真

(3) 紙表から紙の中へ

紙の表を外界と考え、表(外界)から裏(内界)に触れるという運動を意識して制作する。手順はないので、表現をいくつか紹介する。

①叩く:紙の中へ向かった彩色。

彩色後、スポンジで叩くことにより、絵具が紙の中へ入り込んでいく。

金属泥で行うと、照明によって異なる表情が絵の中から得られる。



(図 42) 叩く作例

① 溢す:記憶と学習が予測へ向かう作用によって、鑑賞者の中に予測を誘導する。

水の力を借りて、筆者の予測を予測のまま画面にとどめる。



(図 43) 溢す作例 写真2枚

② 吸着: 絵の具が紙の中へ浸透する動きを画面にとどめる。

軽い絵具を多くの水で溶くと礬砂が抜けた線の上に絵の具が吸着される。



(図 44) 吸着作例

④ 擦込: 紙と表現を一体化させる。乾いた画面の上から刷毛で水を擦り込む。

絵具を紙の中へ誘導すると同時に、画面から浮いている絵の具を取る。



(図 45) 擦込作例

⑤ 浸透: 墨に糊を混ぜ、塗布後、水によって墨を紙の中へ浸透させる。



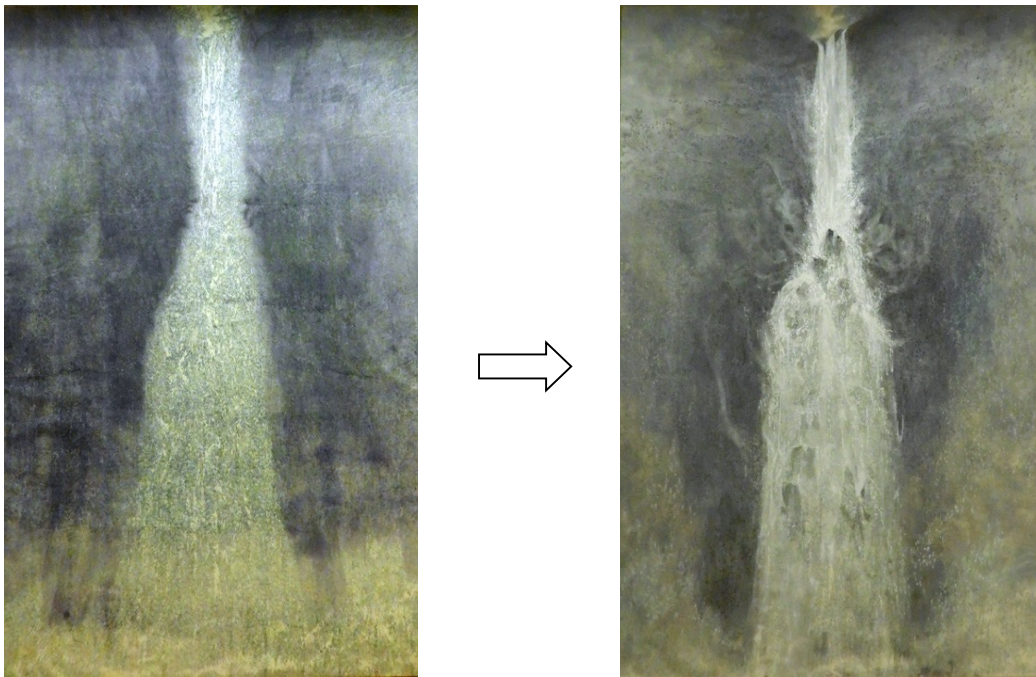
糊の効果でゆっくりと墨が紙に沈むので、画面を確認しながら、墨の滲みを調節できる。薄い滲みを広範囲に作ることも可能。



(図 46) 浸透作例 写真3枚

このように線によって紙の中を意識したことにより、塗るという表面の表現だけでなく、紙の中という奥行きを意識できるようになった。制作中画面との交流が増し、身体性や感触に集中した作業が増えた。結果として手応えに直結しやすくなり、視覚に現れてから違うと感じる表現が減った。

(図 47) 制作経過



裏面との均衡が取れたところで表面完成。(できるだけ表から触らないように完成させるのが目標。)このような表現は自己の触れ方と共通することが多く、自身の触覚への入り口だと感じる。

3 本章の結論

日常の生活を振り返ってみると、筆者は日頃から強い実感を求める傾向があった。何かに触れ合ったとき、それが何だったのか強い摩擦を起こして自身の身体で確かめてみたくなる。勉強ノートの密集した文字はそのような筆者の執拗な生命力から生まれたものであり、自身でも受け入れ難く感じていた。しかし筆者の執着はいつも自己の利害を離れなければ出てこない。自我を離れて触覚という観点に立てば、外のエネーギーも内にある自身の生命も、エネーギーそのものであり、何ら変わらないということに気がついた。触覚は内も外も変わりなく、環境と個人を成り立たせている⁵⁶。触覚は個人の内にありながら、個人の内だけで成り立つものではない。内も外も感知するという触覚の機能は、無関係な所から自分本位に周囲を理解しようとしていた筆者に、当事者としてその一部であるという事実を提示していた。このような気づきに伴って、嫌悪感を持っていた執拗な線を表現に存在させるように変化した。そして線表現の過程を金原の理論とともに考察し、筆者の表現が線という自身の生命力によってエネーギーの流れに触れようとしていることを実感した。

- ・筆者の触覚はエネーギーを共有する存在として個人と環境を確認していた
- ・筆者の表現に触覚が必要な理由は当事者として在るという必然性にあった
- ・筆者が触れていたものはエネーギーの流れの一部としての形であった
- ・筆者の表現は自身の触覚を基底面に再現する作業である

⁵⁶ フランスの哲学者モーリス・メルロ＝ポンティ(1908-1961)はこのような身体と芸術の作用について次のように述べている。

なぜわれわれが物それ自体を、それらのあるそれぞれの場所に、それらの知覚的な存在をはるかに超えた存在に従って見、それと同時に、われわれが眼差しと身体の厚み全体によってそれから隔たっているかが理解される。それは、この距離がこの近さの反対ではなく、その近さと根源では一致しており、それと同義だからである。このことは、見る者と物との肉の厚みが、物にとってはその可視性を、そして見る者にとってはその身体性を構成しているということである。その厚みは、見る者と物との間の邪魔物ではなく、それらの交流の手段なのだ。(モーリス・メルロ＝ポンティ 滝浦静雄・木田元訳『見えるものと見えないもの』みすず書房、1989年、187-188頁)

V 変化

1 余白の変化

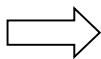
自己の作品の変化を振り返りながら、絵画表現における触覚の効果について検討する。ここでは触覚に注目した制作によって明らかとなった余白への課題と、その解決へ向けた取り組みから、絵画における触覚の効果を探る。

(1) 空間への疑問

初期には題材と環境の関係を表現しようとしていた。しかし視覚の説明との区別がつかず、周囲をうるさく感じた。題材に出会ったとき筆者は題材と直接接触するのであり、本当は周囲など見えていない。正直に余白を描かない絵を描いてみた。だが余白を表現しないことで、題材が空間にはめ込まれたようになり、息苦しく感じた。仕方なく題材の周囲に余白と馴染むように手を入れたが、結局、中途半端な表現によって不自然な違和感を払拭できなかった。また今振り返ると、一つの絵の中で、同時に様々な物に触れようとしており、自分が何を描こうとしているのか解っていなかったことに気づく。



(図 48) 《からすは山に》2012年、麻紙、岩絵具、墨、158×158 cm



(図 49) 《からす》2013年、麻紙、岩絵具、墨、130×194 cm

そこで先に余白のあり方を考えるのではなく。形の周囲から徐々に題材の余韻を広げていった。すると題材と余白の関係に初めて手応えを得られた。この余韻に対して、何に触れているのか説明したいが、実際には見えないだけに、明確な説明が難しい。ここで、筆者が感じている余韻と同じような体験ができるものを紹介したい。



(図 50) 《舞楽-貴徳-》2015年、麻紙、岩絵具、墨、90.9×60.6 cm



(図 51) 長次郎《面影》黒樂茶碗、高さ 8.1 口径 9.9 高台径 5.2 cm 楽美術館蔵

樂家初代、長次郎の黒樂茶碗《面影》である。在るという存在感が形からはみ出し、こちらを圧倒してくる。初めて見たとき、この見えない圧力を体感し思わず後ずさりした。もちろん全ての人と同じように感じているとは限らないし、科学的に何らかの圧力が発生している訳でもないだろう。しかし実際にそれを体感した人がいたからこそ、この茶碗はただの食器ではなく表現であり、逸品としてここにある。重厚な鐘の音のような周囲を圧する余韻は目で確認することはできないが、鳴っているのは確かに《面影》であった。またこの余韻を空間として捉える、能役者、観世寿夫(1925-1948)の話がある。

能舞台は観客の中へ押し出した立方体の空間ですが、その中に立つ演者は、目に見えない力によって無限に前後左右から引っ張られた中に立っていて、その無限大に通した力を内面の息のつめひらきや体の動きによって、集約したり開放したりする、それが謡われている詞章なり旋律なりリズムなりと一体化して何らかの訴えを感じさせるわけです。ですから私にとってからだの表現する“美”とは、ほんの僅かのかすかな動作でも、大きく飛び上がるような力動感に溢れた動作でも、それがその人間のからだの動きというものの範囲にとどまるのではなく、無限に広がる空間を支配して何ものかを訴えるところにあります。一足出る動きにも、指一本動かすにも、頭の前から手の先まで、また呼吸及び神経の働きまで、内的な要素を含めすべての器官が作用して、ある集中にいたったとき、観る人になにがしかの感動を与える、そこに肉体を通しての美があると思うのです⁵⁷。

ここで観世寿夫が語った内容は、私が《面影》に感じた余韻と非常に近い。能役者が意識的に身体から空間を作りだすように、余韻は勝手に鳴るものではなく、鳴るべくして鳴っている。次に原始楽器に造詣の深い、元国立劇場演出室長、木戸敏郎氏が語った「-ウル(原)日本音楽の構造-」の内容を紹介する。

古代の日本では時間の認識があいまいで空間の概念が強かった。空間は現実の認識であるが時間は抽象的な概念の所産である。今日では音楽は時間的な存在と認識されているが古代では音楽も空間的な存在であった。時間の中では音は瞬間的な存在ですぐに消滅するが空間の芸術として考えると音は物理的に消滅しても観念的には存在し続けて先に発音された音の上に後から発音された音は積み重なって堆積し、濃密な密度が構造化されてゆく。「庭火」の演奏で同じパターンが

⁵⁷ 観世寿夫『観世寿夫著作集1』平凡社、1980年、85頁

繰り返されるのは密度を集積しているのであって反復ではない⁵⁸

この説明の後、筆者は御神楽の代表的なレパートリーである「庭火」を直接拝聴し、音の堆積する空間を体験した。和琴による自然倍音列⁵⁹の重なる音色は身体に振動の広がりを感じさせる。耳では聞き取れないところまで、無限に広がっていく振動を幾重にも重ねることで空間に密度を堆積させる。表現は異なるが筆者の絵の上でも触覚によってこのような蓄積が起こっている。余韻は消滅せず、絵の中に堆積し、濃密な密度が構造化されていく。



(図 52) 制作途中の筆者の作品

⁵⁸ 2016年5月9日 京都芸術劇場 春秋座にて 御神楽(火焚祭)の解説として木戸敏郎氏が語った講談を筆者が聴講。

⁵⁹ (共鳴)現象によって(自然)に与えられた音程にかかわるもので、この共鳴現象から、自然倍音列が作成されるのである。(遠山一行・海老沢敏/編、『ラルース 世界音楽事典(上)』福武書店、1989年、736頁)

(2) 空間と場

このように余韻から余白に触る手がかりは得たが、依然、問題は残っている。これまで、絵画空間(余白、背景、色面など)に対して、様々な造形論、空間論が展開されているが、正直に言うと筆者にはそのどれもが理解できずにいる。題材との接触から絵が始まる筆者には、はじめに物が無いところから絵を考えるのは難しい。しかし、舞楽の制作をきっかけに日本芸能を多く拝聴する機会に恵まれ、同じような課題が音楽の世界にもあったことに気がついた。

音楽にとって楽譜という構造は人が音をコントロールできるようになった革命的な大発見である。音楽が楽譜というシステムを得て、目覚ましい発展を遂げたことは現在でも継続している事実であり、もちろんその中にも素晴らしい芸術作品があることは承知している。しかし便利な楽譜の普及によって、音楽は今や楽譜によって記載されるものだけが音楽であるかのように思われている。楽譜という枠の中で、音そのものは誰もがコントロールできるように記号化され、その組み合わせが音楽の良し悪しを決めていく。だが本来、音楽は楽譜から始まったのではない。平家琵琶⁶⁰や能の謡⁶¹が楽譜に記載されない一音の響きや唸りから音楽を形成していくように、楽譜の基準に合う音⁶²だけが音楽ではないだろう。日本芸能の鑑賞により、このような音楽の話に触れ、筆者は絵画空間という観念自体に疑問を持つようになった。音楽の話と同様に、現在の絵画要素とは異なった基準を持つ絵画も本当はあるのではなかろうか。例えば、筆者は画面を考えると、画面を3次元に切り取られた枠ではなく、果てしなく外へつながってい

⁶⁰ 検校(琵琶奏者の最高位)、今井勉さんによる平家物語『鱸』を拝聴。(2016年5月23日、京都芸術劇場 春秋座にて)

⁶¹ 能や狂言の歌は「歌う」とは書かず、「謡う」言葉が揺れると書く。言葉を揺れに乗せることが大事であって、楽譜にならない揺れこそが能や狂言では重要である。よって謡に楽譜はなく、口伝いに身体から身体へ伝承される。(2016年6月13日 京都芸術劇場 春秋座にて 狂言、三番叟の解説として茂山良暢さん(狂言師)が語られたのを筆者が聴講。)

⁶² 楽譜に記載できる音は自然倍音列から、人が音を操作する際に便利のように改定された平均律という音であって、音本来の自然な響きは損なわれている。

く場の一部と考える。日本語の「わたる」という言葉が「晴れわたる」や「吹きわたる」など、空間を表しながらその枠を規定しないように、物から外へ周囲を規定していく絵画もあるのではなかろうか。このような物から始まる観念は空間ではなく、場という方がふさわしい。「場」と「空間」この二つの意味を様々な辞書⁶³で調べると、決定的な違いが見えた。

「空間」とは:何も存在しない、あいている所。

時間と共に物質界を成立させる三次元にわたる無限の広がり。

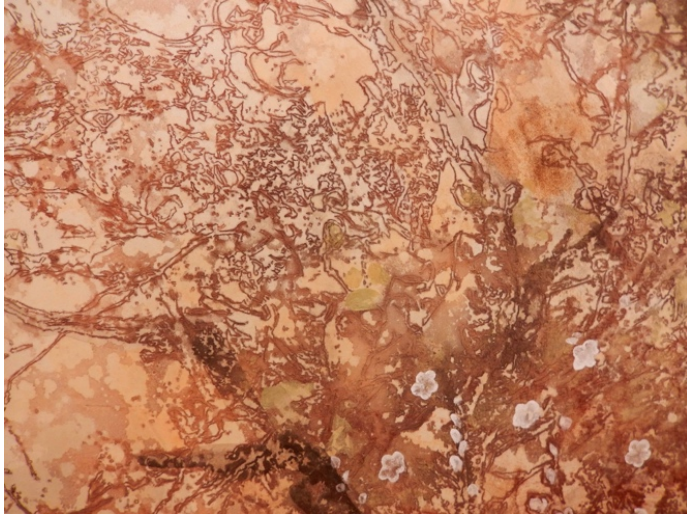
「場」とは:いるところ、物事の行われる場所、時機、局面、場合、雰囲気、情況
あるものを中心にし、その力が及んでいると考える範囲。

「空間」は存在がないことが前提であり、「場」は存在があることが前提である。また時間についても、「空間」は客観的な時間の概念と共にあり、「場」は主観的な時間の観念と共にある。このような違いを踏まえると、先に挙げた《面影》の余韻、能の身体、音の堆積の例も、厳密には「場」の観念であり、「空間」ではない。また、触覚が発生するのも、「空間」ではなく「場」であろう。筆者の画面そのものが触覚の発生する「場」である限り、余白は「空間」ではなく、触覚の「場」が広がっていくと考えられる。

このように筆者の表現として形と同等に余韻を扱うように変化したのは必然だった。線をエネルギーそのものとして考えるならば、この余韻はエネルギーの放出であり、全

⁶³ 久松潜監修『新装改訂 新潮国語辞典 現代語・古語』新潮社、1954年、537頁、1522頁
村松明編『大辞林 第二版』三省堂、1995年、698頁、2036頁
小学館国語辞典編集部『日本語大辞典 第二版 第四巻』小学館、2001年、750頁
小学館国語辞典編集部『日本語大辞典 第二版 第十巻』小学館、2001年、900頁
西尾実、岩淵悦太郎、水谷静夫編『岩波 国語辞典 第五版』岩波書店、1994年、305頁、916頁
新村出編『広辞苑 第六版』岩波書店、2008年、781頁、2209頁
以上の辞書の共通点を筆者が要約。

てを大きなエネルギーの一部として触れた作品では、木も鳥も余韻も触覚によって同等に描かれている。



(図 53) 《梅香る(佳芳)》作品部分



(図 54) 《梅香る(佳芳)》2016年、麻紙、岩絵具、墨、220×350 cm

(3) 展示の場

作品を触覚の場と考える筆者には、展示においても触覚という観点を持つことが、さらなる理解へと繋がると考えた。

触覚の場である作品を壁に展示することは、壁が筆者の触覚となることであり、その会場自体が筆者の身体となる。ここで自身の内もエネルギーの一部として捉え、作品が自我を超えて限りなく触覚に徹することができれば、会場は鑑賞者を受け入れる箱となる。鑑賞者の中に入るということは、それはさながら作家が表現の出力の際に、自身の内を手探りする行為と同じなのではなかろうか。

描くという行為は、視覚である前に触覚であり、その結果は学習と記憶によって予測されている。つまり、そのことと同じことが展示会場でも起こっている。展示会場という入れ物に入っているのは、作品でも作者でもなく鑑賞者自身である。また、その中身を当てるべく手探りするのも鑑賞者自身であり、自身を触る触り方という学習と記憶を導くのが作品からの余韻であろう。

しかも、どんなに息を吹き込んでも、風船が割れると息も風船も消えてしまうように、割れる手前までが行為による表現の領分であれば、予測の続きは余韻によって鑑賞者の中に引き継がれ、それぞれの体内で割れるからこそ自分のこととして感動が生まれるのではなかろうか。

筆者の描きたいものが形の表面ではないように、作品は物でしかなく、大切なのは作品から伸びる余韻の方かもしれない。それは手探りに対する触り方という手掛かりであり、鑑賞によって自身の方向へ伸びてくる自身の触覚への暗示である。鑑賞とは作品の主張を理解することではなく、また自身の知識を当てはめて判断するものでもなく、相互に触れ合うことで、お互いの世界を持ち寄り、それによって世界の全貌を創造す

ることではなかろうか。全ての作品に共感できるわけではないが、共感することで世界を予測し、違うと感ずることによって自分の形がわかる。

さらに作者として展示を考えた結果もここに帰着してくる。もちろん作者としては、鑑賞者が共感してくれた方が嬉しいのだが、共感することは同じになることではない。同じになるということは、個が無くなることであり、反感するよりも世界を危うく閉ざしてしまう⁶⁴。その皮膚で個人が区切られていることに意味があり、お互いに違うものであるからこそ、共感ということができる。

一方、たとえどんなに作品と鑑賞者が近づいても、触覚は常に共感と同時に分離を認める。この痛みを含んだ矛盾の先に自我と外界の対立ではなく、その中心に入ってゆくための創造が生まれる。筆者の創造とは、新しいものを作り出すことでもなければ、独自の価値観を主張するものでもない。それは外部へ向けたコンセプトや造形性を示すものではなく、単純に個人と環境の間を想像する創造である。

具体的な展示方法については未だ検討中であるが、このように触覚は1枚の作品を「場」とする段階から、展示会場自体を「場」とする次の展開を筆者に提示していた。

⁶⁴ 閉じられた世界では自我が肥大し、環境を侵食していく。近くは携帯電話の中で、遠くは宗教問題として、現在世界で起こっている問題の多くはここから始まっているように思えてならない。

2 作品の変化

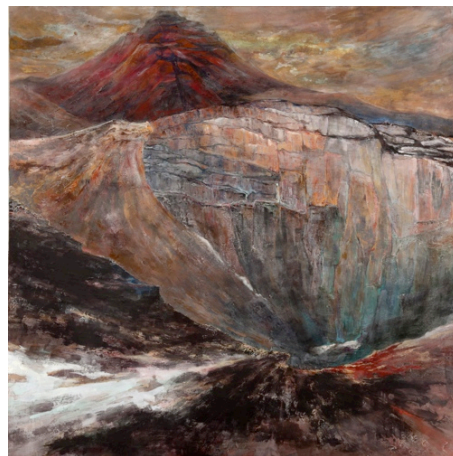
このような触覚の視点を意識する以前から、刻む線は表現に現れており、その線を通じて触覚を考察するようになった。ここでは作品と触覚の関連について、作品を時系列に示しながら具体的に確認していく。

(1) 初期の作品と課題

表現とは自己の世界の表出であり、自我を外に押し出すものだと考えていた。よって表現も視覚へ訴える方法ばかりを探っていた。しかし、いくら強く押し出しても、写生で得た印象は作品には繋がらず、写生を無駄だと考えるようになっていた。表現だけが手応えを求めて暴走する。



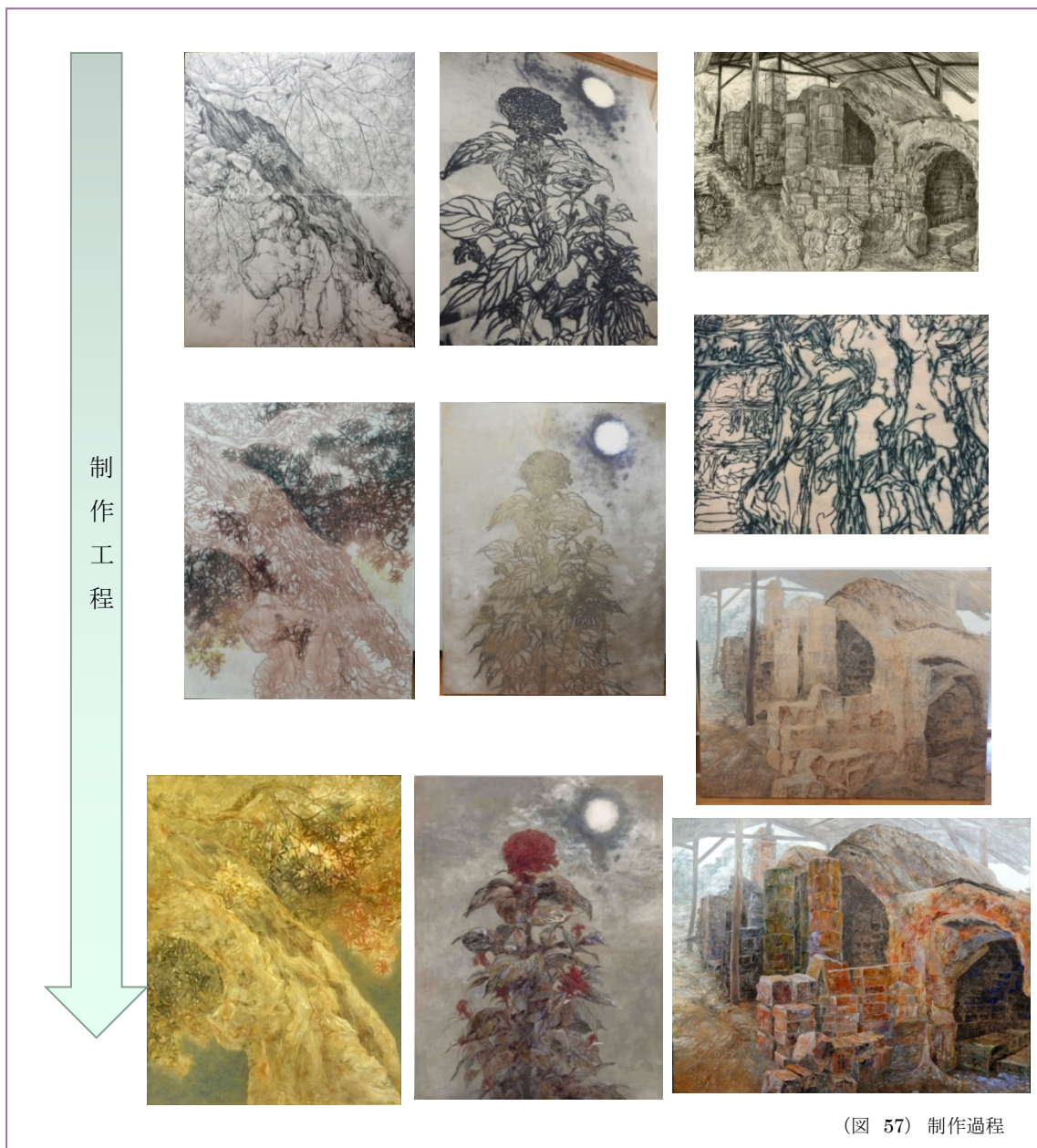
(図 55) 《夜と船》2012年、麻紙、岩絵具、墨、
194×165 cm



(図 56) 《富士火口》2013年、麻紙、岩絵具、墨、
162×162 cm

厚く重なりひび割れる絵の具に限界を感じ、ようやく表現と感覚が合っていないのではないかと考えるようになった。制作の過程を振り返り、写生が制作に繋がらないという最初の問題と向き合うことにした。鑑賞者にとって、マチエールは視覚という外部だが、制作者にとっては、視覚である前に触覚である。視覚化された絵具の絵肌の上に

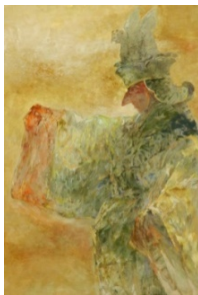
表現を求めるのではなく、描くときに体の内に帰ってくる触覚に着目し、写生で得た手応え自体を本紙に繋げることを考えた。線を竹串で紙を刻むという方法によって、自身の内に発生する手応えを本画まで移行していく。



この作業により、写生の感動を本紙まで触覚で移行できると思っていたが、実際に移行しているのは、視覚なのではないかと疑問を持つようになった。触覚を作品に取り込んでも、視覚が身体を通過していない。身体内の作用を考え、触覚の研究を始めた。

(2) 中期の制作と課題への取り組み

筆者の制作は自己を表現するというよりも、描きたいと思った瞬間に最初に答えがすでにあり、それが何かを確認するために身体で尋ねていく過程だった。この身体的作用を探るため、1年間「舞楽⁶⁵」という同テーマに題材を限り、身体内の作用を考察した。



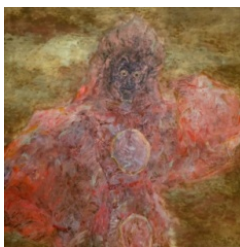
自信のなさが、弱い形となって画面に表れた。しかし背景は形と関係を持ち始めた。

(図 58) 《舞楽-地久-》2015年、麻紙、岩絵具、墨、130.3×89.4 cm



違うと感じた部分に留意しながら、同じポーズでゆらぐような動きを意識して形をさぐる。形が僅かに安定し、触れ合った時の空気が前回よりは再現できた。

(図 59) 《深淵》2015年、麻紙、岩絵具、墨、162.1×130.3 cm



色の効果を実験しながら、制作を進める。筆跡がうるさすぎて、色の効果を弱めているように感じた。筆跡と色は関係がある。

(図 60) 《舞楽-蘭陵王-》2015年、麻紙、岩絵具、墨、90.9×90.9 cm



色の表現を工夫し始めた。自然と薄塗りで、表現できるようになった。筆跡を抑え、背景を一色で描いてみたが、踊る空間ではなく、抑えつけられたような息苦しさを感じた。

(図 61) 《舞楽-蘭陵王-》2015年、麻紙、岩絵具、墨、162.1×130.3 cm

⁶⁵ 4年前、初めて奈良県の無形文化財「おん祭り」において、6時間にもおよぶ舞楽奉納を見た。それ以来、舞楽に夢中になり、いつか作品にしたいと、毎年取材していた。しかし何度挑戦しても思ったようにならない。その原因を考えた。



背景を形と関連させながら描くと、色と形が同化しはじめた。舞楽の面がただの面ではなく、意識を持ち始めたような気がした。

(図 62) 《舞楽-地久-》2015年、麻紙、岩絵具、墨、116.7×116.7 cm



(図 63) 《舞楽》2015年、麻紙、岩絵具、墨、70×170 cm

徐々に背景と形が振動するようになり、色が形からはみ出すようになった。



(図 64) 《舞楽-蘭陵王-》2015年、麻紙、岩絵具、墨、189×239 cm

色も触覚として意識し、エネルギーの動きに合わせて振動させられるようになった。余計な手数が減り、紙がそのまま見える部分が出てくる。僅かだがエネルギーの均衡が形として現れつつあるのを感じた。線の集積がエネルギーの集積となって、色が発光し始めたように感じる。

次に、身体内の触覚(触覚経験・身体内の作用・深部感覚)を確認すべく、7m の大作に臨んだ。この作品を期に、舞楽だけではなく、全てのものの形が触覚を通じて見えてくるようになった。制作をもって、筆者の「触覚」と「視覚」が繋がっていることを認識した作品である。

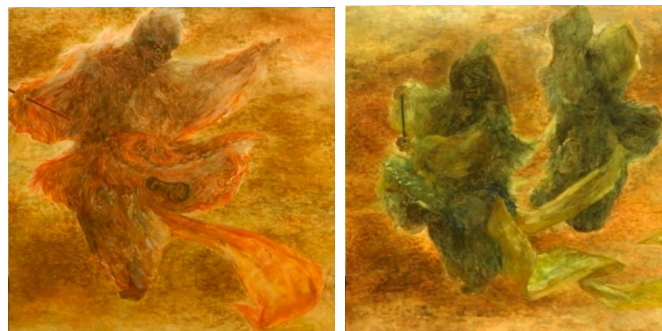


(図 65) 《舞楽図》2015年、麻紙、岩絵具、墨、240×700 cm

本画制作の前に様々な試作を行った。

試作①

最初の舞楽のポーズは、実際に舞の中にあるポーズを参考として考えていた。軽快に踊っている姿を描きたかったが、描いてみると何かが足りない。取材中、地面から湧き出てきたように見えたことを思い出し、本画ではより低く地面を意識したポーズに変えた。実際にはない舞姿となったが、筆者の中にある形には近付いたように感じた。



(図 66) 試作①

試作②

実際に使用されていた面は、もっと豪華で、華やかだったが、これも実際に描いてみると、筆者の形とは異なることがわかった。最初に面と触れ合ったぞっとするような感触を大事にしなが、身体で感じ取った顔を作った。



(図 67) 試作②

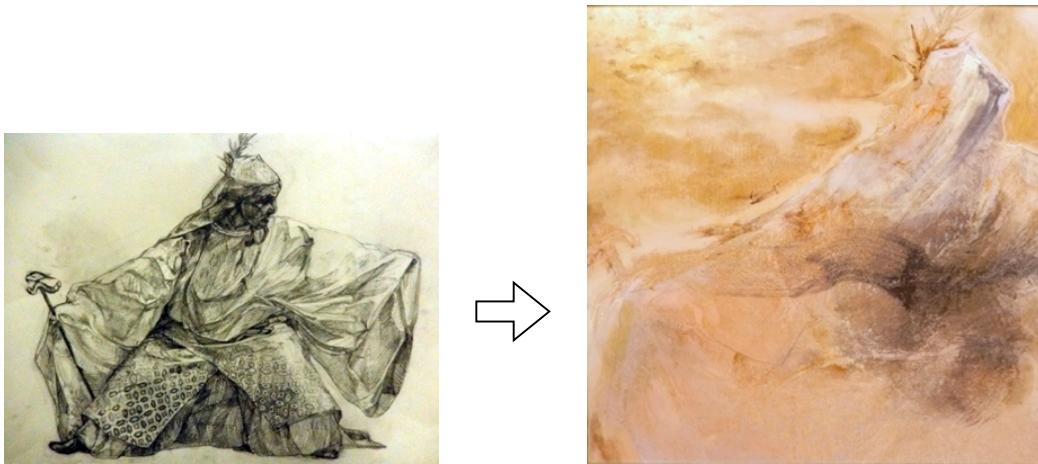
試作③

大きな画面を描くにあたって、画面を把握できる(どのように触れていく)のか、不安があった。触れる感覚を意識し、墨のみで下絵を制作した。形の周囲から、空間が広がっていきように描くと、粘土をしているように画面の表面に触れる事ができ、墨に自然と濃淡が出た。



(図 68) 試作③

以上のような思考錯誤を経て、《舞楽図》ができた。最初は大きな画面に対して気構えがあったが、描いているうちに小さな画面よりも描きやすいと感じた。大きな画面は身体内の触覚をはっきり感知することができる。また、この作品から入力 of 触覚(写生)と出力の触覚(表現)が異なることが理解できた。写生は触覚と視覚の作用によって、対象を体内へ入力する手段にすぎず、そこに制作の目標がある訳ではない。よって、写生をそのまま出力するのではなく身体内に問い直すことが必要になる。この後に描いた最終の舞楽作品では、身体内のこの作用を強く意識することによって、もはや舞楽という形すら判別できなくなった。



(図 69) 《生》2016年、麻紙、岩絵具、墨、162.1×162.1 cm

1年間描き続けた舞楽の作品は合計 18 枚⁶⁶となる。そして実際に描いてみて、筆者はようやく舞楽という表面に感動したのではないということに気がついた。最初から自身のことを理解できていれば、須田國太郎が能の写生をしたように、よりの確な方法で舞楽から見えないものを触覚経験として蓄積できていたかもしれない。筆者が舞楽によって描きたかったものは、華やかな衣装や踊りではなく、地から湧き出て地に帰って行くような揺らぐエネルギーの流れにあった。

⁶⁶ 2.4×7m1 枚、F150 号 1 枚、P120 号 3 枚、S100 号 2 枚、F100 号 3 枚、S50 号 4 枚、40 号以下 4 枚

(3) 後期制作と今後の課題

舞楽の制作により、形に現れるエネルギーの流れに自身が反応していることを意識するようになった。また体内の触覚を感知するのに身体運動が有効であったので、後期は大作を中心として制作した。最後に現在の取り組みと未解決の課題について触れておく。



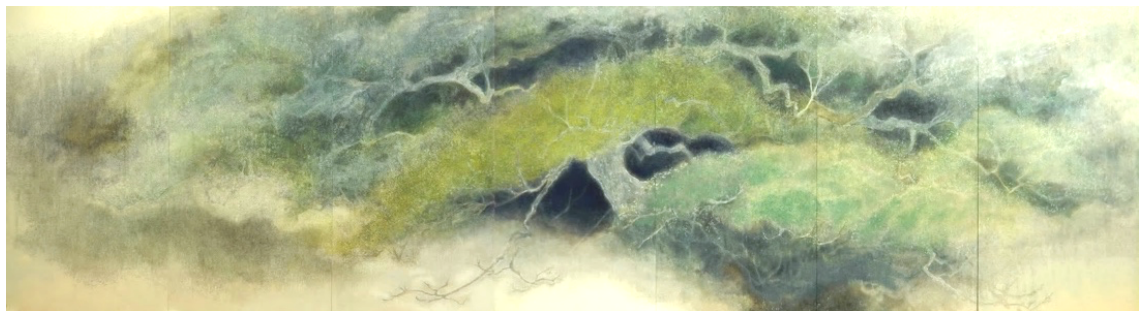
(図 70) 《翠》2016年、麻紙、岩絵具、墨、193×400 cm



(図 72) 《梅香る》2016年、麻紙、岩絵具、墨、194×332 cm



(図 71) 《煙雨》2016年、麻紙、岩絵具、墨、257×162 cm



(図 73) 《時雨》2016年、麻紙、岩絵具、墨、193×700 cm

①構図について

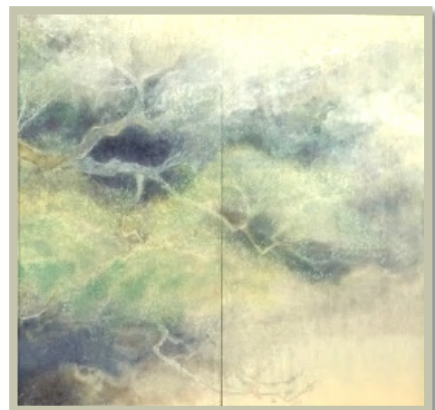
これらの制作で、筆者は構図について考えるようになり、体感として構図の効果を確認するため、自由に組み合わせられるように、1メートルごとに画面を分け7mの作品を制作した。制作するとき、1枚ずつ分けて描こうとしたが、題材の中心から広がっていく動きを感じなければ、どのように描いて良いのかわからなくなる。結局、1mごとに分けたパネルを再び中心から繋ぎながら制作することになった。

・描ける(中心を含む)

(図 74) 制作過程 写真4枚



・描けない(中心を含まない)



このような感覚は、ものを触って形を判断する時とよく似ていた。一度手が離れてしまえば、次に触った場所がどの部分なのか分からなくなるのと同じである。筆者の制作は、まるで暗闇で物を確認していくかのように成り立っていた。すでに分かったことを描いているのではなく、わかろうとして描いている。

だが、このような制作方法では構図を考えるのが難しい。振り返ってみると題材から絵が広がっていく筆者の作品は画面の中心に題材を配置したものがほとんどだった。最初に空間から構図を考えると、触覚という位置から自己内へと表現がずれてしまう。それは筆者にとって、構図といった画面上の問題ではなく、根本的に絵そのものの内容が変わってしまう危機だと感じた。自身の作品に構図を工夫することが本当に必要なのか答えは出ていないが、現在は意識的に工夫するのではなく、絵の枠を外へつながっていく経路と認識することで、題材自体が動き出すのではないかと考えている。

②展示について

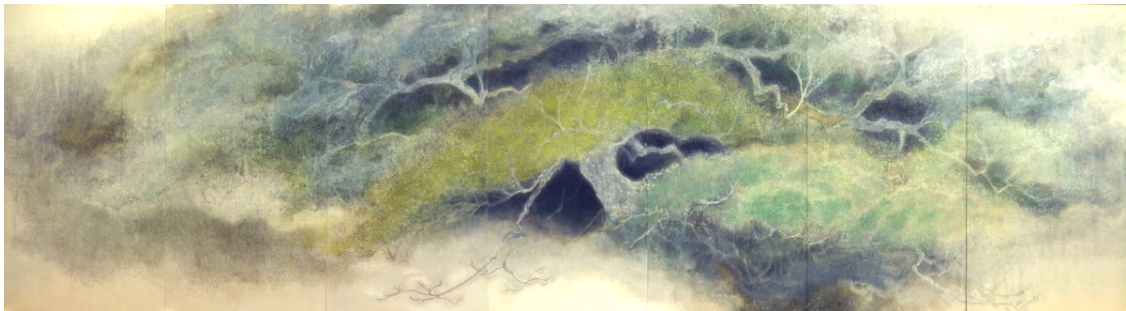
このように画面を区切られた枠ではなく、外へ繋がっていく一部だと考えると、展示についても見やすさだけが良いという訳ではない。狩野永徳筆国宝障壁画特別公開⁶⁷に参加し、狩野永徳の襖絵を当時の状態と同じ空間で見たとき、美術館でガラス越しに観るのとは異なる説得力に驚いた。寺社の中の部屋は薄暗く、視覚としては見にくいのだが、絵の余韻が部屋に充満し、陰影に紛れて描かれていない画面の外までも存在していく。

このような鑑賞は視覚の対象物というよりも、包み込まれるといった感覚の方が近い。花壇の花を鑑賞するのではなく、お花見で桜の花に囲まれたような感覚だった。筆者の作品が後期になるにつれ、大きくなっていったのもここに関係があったのだろう。また

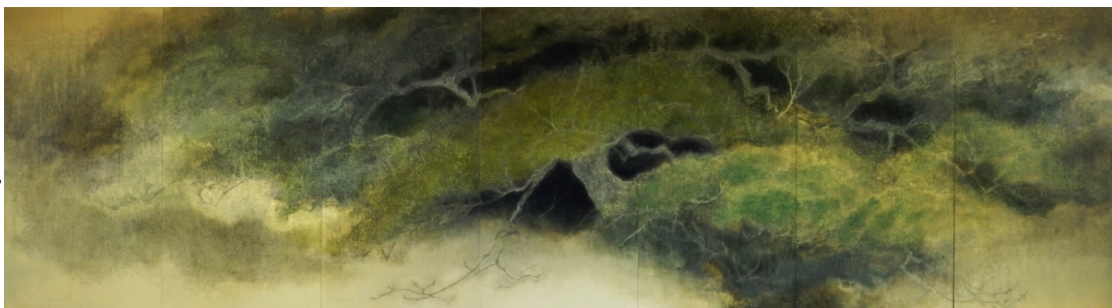
⁶⁷ 2016年10月5日、大徳寺聚光院創建450年記念、狩野永徳筆国宝障壁画特別公開に参加

雨を意識した作品が増えていたのも、包み込まれるという感覚を求めていることが考えられる。見えにくい展示が良いという訳ではないが、どこまでも明るく照らしてしまう光は、鑑賞者を観察者として絵から切り離してしまう。筆者の作品も煌々とした照明の下では博物館に飾られた標本のように絵がしらけて見えた。

・明



・暗



ここでは周囲の紙が白いので、明るい方が自然に見えるかもしれないが、薄暗い部屋の中で見ることを想像してほしい。鑑賞の場と絵の中が繋がる⁶⁸の感じられはしないだろうか。暗くなると絵の中からも光が反射しているのがわかる。

⁶⁸ 展示場所に関しては、美術館の展示に疑問を感じ、オフィス街のショウウィンドウに絵を展示していただく機会を得た。しかし、結果は散散たるものだった。場違いの場所に飾られた絵は一ヶ月経っても鑑賞者と無関係なままで自身の絵ながら、哀れな捨て犬を見ているようでとても見ていられなかった。逆に奈良県の当麻寺に展示された時は、元からそこにあっただかのように場に馴染んでいた。場所自体に関しても、街中のように人が外部に意識を向ける場ではなく、自身に集中できるような場所が筆者の作品には理想的だと理解できた。展示に関して未だ解決には至っていないが、絵と場を繋ぐという目的を持って引き続き検討していきたい。

・明



・暗



(図 75) 明暗比較 写真4枚

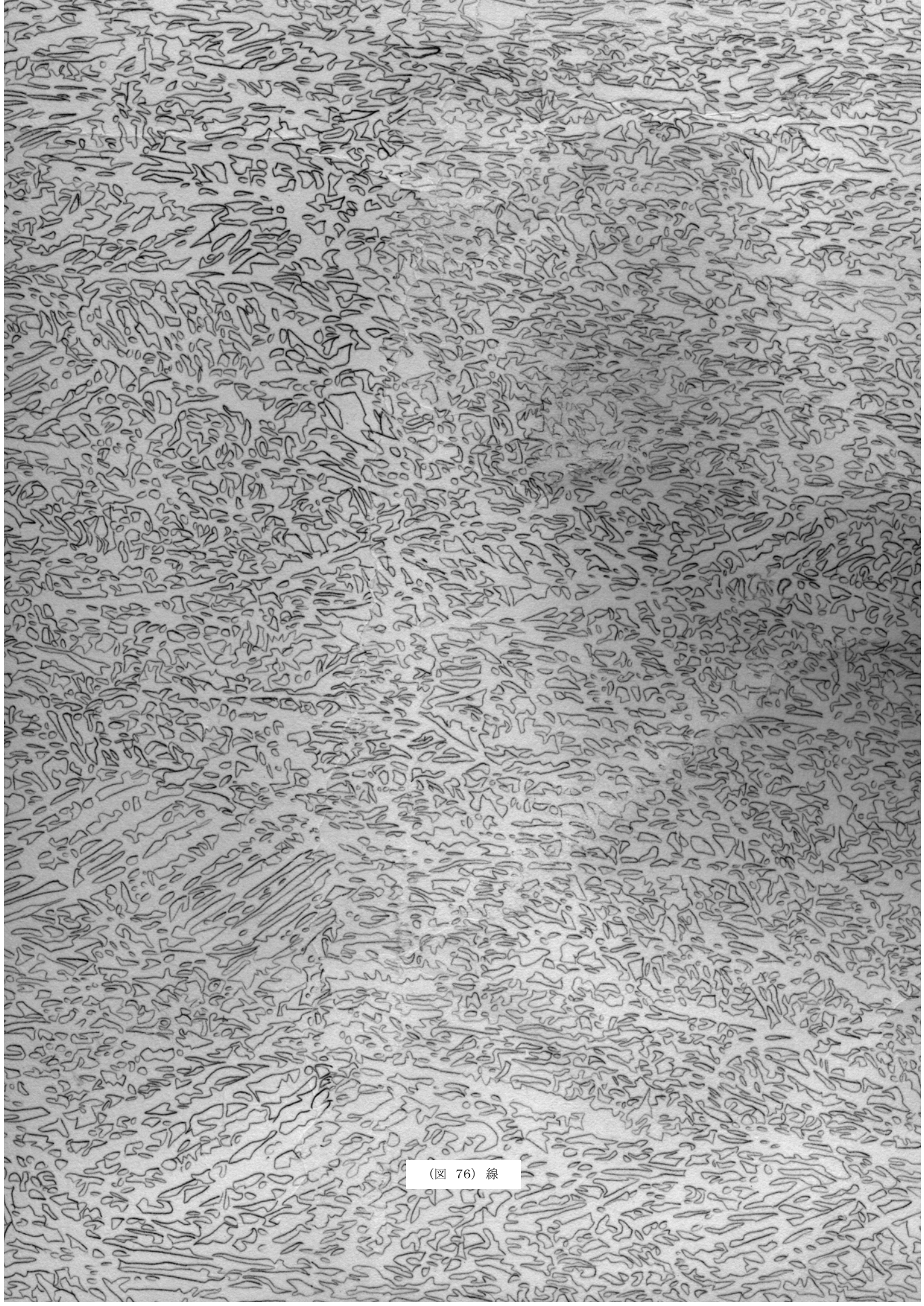
日本画は自然光で見るのが良いと言われているが、それは光の性質を太陽の光と同様にするとといった難しい話ではなく、展示の場と絵を光によって分けないという単純なことかもしれない。屏風や襖に描かれた絵は、自然とそのようになっている。絵からの余韻を滑らかに鑑賞者に繋げるためには、一様に見やすい展示と言われる照明よりも、場とともに変化する明かりの方が筆者の絵にはふさわしいように思われた⁶⁹。同様に、額縁に対しても、分厚い立派なものよりも、絵と展示の場との滑らかな橋渡しとなるような形を検討している。

⁶⁹ 「作家ならば照明も含めて画室で最高になるよう仕上げるべきだ」というご指摘を副査西田真人先生よりいただいた。制作に真摯に取り組むのは自明のこととして、個人と環境の間(皮膚の位置)に作品があると考えれば、照明を個人の範疇に入れるのか、環境の範疇に入れるのかは各作家の立ち位置による。(筆者は照明を環境の範疇に入れている。)「空間」と「場」の認識の違いによって、照明の意識も変わる。「空間」から絵を考える場合、照明は空間の基準となるが、「場」から絵を考える場合、モノが基準であり照明は環境と溶け込む。

③線について

触覚による執拗な線は、筆者の執拗なエネルギーがそのまま見えており、それが出来上がった時は自身でも圧倒される迫力を持つ。線が細く、写真では写らないので、スキャンした実物大の画像を次頁に挿入した。大きな作品ではこれが7m続いていると想像して欲しい。その途中段階を見た人は、この方が作品として良いと言われる方もいるが、筆者はどうしてもここまでの段階で完成と言ってしまうことに納得がいかない。これは自身に染み付いた絵への既成概念の所為だろうか。黒く密集した線は最も端的に筆者の触覚を視覚として見せている。ここで完成と言ってしまうえば、触覚の結論としてまとまりが良いのだが、手段と目的が入れ替わってしまうような気がして、何かがそれを拒絶する。結局、触覚を失わない程度の視覚を上から重ねてしまう。現在はその均衡のうちに完成を見つけているが、これは描いてしまっているのか、それとも描かざるを得ない何かがあるのか、未だに答えが出ていない。

以上、現在の取り組みと今後の課題として考えるべき3点の問題である。



(图 76) 線

3 本章の結論

作品の変化を振り返りながら、絵画表現における触覚の効果について確認した。触覚を意識する以前は、題材と余白を別のもので扱っており画面に違和感があった。しかし題材に触ると同時に余白にも触るという絵を描き始めた頃から、徐々に余白と題材が共振するようになり、題材の周囲から余白を広げていくことができるようになった。題材から余白が広がるという経験をし、このような余白のあり方を茶碗や能、伝統芸能の中に考察した結果、絵には枠から画面を考える絵と、題材から画面を作っていく絵で余白に「場」と「空間」の違いがあるという結論を得た。

次に、3年間の作品の変化を省察した。初期は視覚に現れる絵具の絵肌注目していたが、画家にとってマチエールは視覚から始まるのではなく、視覚以前の触覚の中にあることに気がついた。中期は題材を舞楽に絞り、身体内の作用と触覚の変化に注目した。7m の大作を制作することにより、自身の体内の触覚を意識することができた。手応えとは、この内(=身体感覚)と外(=触れた感覚)の触覚の統合が予測されるときに発生する。また、舞楽という題材を描き続けた結果、筆者はその見た目に惹かれたのではなく、漂うような流れの中に自身の内界での見え方を重ねていたのだと気がついた。絵と展示空間の関係について場の繋がり考察するようになり、筆者の絵は画面だけで完結するのではなく、展示空間と一体となることで、余韻が広がっていくことを認識した。そして照明も、額もそのようなあり方を模索するようになった。作品の変化を考察し、以下のことを明らかにした。

- ・物との接触から始まる筆者の絵は余白も物から始まっていく
- ・筆者の余韻は鑑賞者に自身への触り方を暗示している。
- ・筆者の創造とは個人と環境の間を想像する創造である

おわりに

作家という立場から、描く行為に伴う手応えに注目し、絵画における触覚の可能性について考察してきた。

第1章では、身体にある触覚の機能について、この研究に関わる範囲と認識について示し、その発達には学習と記憶が深く関与していることを述べた。学習と記憶によって、触覚は予測ができるようになり、また視覚も見ながら触るという学習と記憶によって、身体に触覚を誘引することができるようになる。触覚と視覚は外部を認識する手段は異なるが、密接に関わり合いながら共に発達していた。

第2章では、感受に関わる触覚と視覚の作用を考察した。はじめに視覚が触覚を誘引するという機能により、作品の感受が可能となることにふれた。つぎに触覚と視覚を身体で融解させることによって見えないものに触り、現実の体験として身体に蓄積できる仕組みを述べた。だが、出力時は身体内を完全に把握することは難しく、触覚による手探りしかない。その出力について茶碗を例として検討すると、形の在り方(個人の見え方)に触覚によって肉薄している様子が見て取れた。このことによって筆者の考えが、他の表現や方法にも繋がることを実感した。

第3章では、線を通じて画家の触覚と表現の関係を考察した。筆触について研究した美学者、金原省吾の理論を参照し、筆触と表現の関係を画家本人の言葉と作品によって確認した。その結果、塊を象徴できる線とは、自身の触覚によって、内界からの理解で外界の形に触れる線であった。また手応えとは自身の内側と外側が統合されたときに得られる感覚であった。

第4章では、筆者の世界を獲得してきた自身の触覚の特徴を探り、そこから表現を省察した。筆者は日頃から強い実感を求める傾向がある。それを受け入れ難く感じていたが、内も外も感知するという触覚の機能は、無関係な所から自分本位に世界を理解

しようとしていた筆者に、当事者としてその一部であるという事実を提示していた。自身の表現が線という生命力によって外部のエネルギーに触れていたことを認識し、制作と触覚の関連を具体的な作業工程と共に示した。

第5章では、自己の課題への取り組みと、作品の変化を振り返りながら、絵画表現における触覚の効果について考察した。余白については、自身の余白が空間ではなく「場」であるという認識を得た。そして3年間の制作を通して触覚の効果を確認し、筆者の絵は画面だけで完結するのではなく、展示の場とも一体となることで、余韻が広がっていくという観点を得た。また、照明も、額もそのようなあり方を模索するようになった。

本稿で述べてきたように、触覚は個人の皮膚にありながら、身体と環境、制作と表現、作品と鑑賞者など、すべて間を繋ぐものとして作用している。私たちは自身の力が及ばないことを、偶然という言葉で切り離してしまうが、それを含めてここに「在る」という事実。触覚について考えることはそのことについて考えることでもあった。筆者はこれまで、題材に触れながら自身は傍観者のままで居られる表現を探して、外や内ばかりに答えを求めていた。しかし外を描いても実感が得られず、内を描いても確信には届かない。このような表現への不誠実は触覚という観点を得ることによって明らかとなり、それによって自身の描こうとしているものが何であったのか、そのためには何が必要なのか、徐々に明確にすることができた。触覚は個人と環境を隔てるものではなく、その両方を成り立たせており、絵画における触覚の役割も、作者と表現を同時に成り立たせるものであったのだ。

触覚によって何かを表現することは、自身と世界を共に成り立たせている、触覚の場に介入することであり、自我と外界の対立ではなく、その中心に入ってゆくための手段となる。

それは絵のことだけに留まらず、触覚を外へ向けることはこの世界に自身を開くことに繋がっていくのではなかろうか。背中をさすという行為、隣に寄り添うという行為は具体的な解決策ではなくとも、閉ざされた身体の扉を開くことがある。土に触れる、生き物に触れるとき、私たちはその質感だけでなく、エネルギーそのものに身体は開かれている。絵画における触覚が自我と外界の対立ではなく、その中心へ筆者を導くように、現実の世界への触覚が、閉じられた関係の中に起こっている現在の様々な行き詰まりを創造へ開いてくれる可能性もある。

「私」は環境から特別に独立した自我ではなく、その一部に過ぎない。しかし、一部だからこそお互いに触れることができ、触れるからこそ分離を知る。筆者はようやく描くという行為を通じて、手応えのありかを知り、触覚のゆくえを確認した。

しかし、最終章で述べた構図の問題については、なんとかその問題の所在を認識した段階であり、線の表現についても視覚と触覚の関係からより具体的な精査が必要だと考えている。また、筆者の作品が場を作るものであるとの認識からすれば、本稿の考察はさらなる創造への導入であろう。この省察を手掛かりとして、触覚の場が作品を通じてどのように繋がり、広がってゆくのか、今後も考察を続けて行きたい。

引用文献

- 梅原猛「清姫」を見て『小林古径筆《清姫》解説』講談社、1976年
- 川端龍子「青龍社第二十四回展覧会出品目録 青龍辞」『画人生涯筆一管』大田区立龍子記念館、2015年、121頁
- 川端龍子「椰子の篝火」『大田区立龍子記念館所蔵作品図録』大田区龍子記念館、2013年、173頁
- 観世寿夫『観世寿夫著作集1』平凡社、1980年、85頁
- 金原省吾『絵画に於ける線の研究』古今書院、1927年
- 雲峰秦化雀『漢画石譜：一名石法十八皴』玉林堂、1880年
- 國立故宮博物院編『典範興流博』國立故宮博物院、2015年、80頁
- 小林忠監修『岡田美術館所蔵琳派名品展』図録、岡田美術館、2015年、24頁
- 相賀徹夫『日本大百科全書 11』、小学館、1986年、755、766頁
- 佐藤忠良『触ることから始めよう』講談社、1997年
- 島田康寛監修『福田平八郎』展図録、京都新聞社、2007年、153、155頁
- ジャン=ポール・シャルル・エマール・サルトル 白井浩司訳『嘔吐』人文書院、1951年
- 小学館国語辞典編集部『日本語大辞典 第二版 第四巻』小学館、2001年、750頁
- 小学館国語辞典編集部『日本語大辞典 第二版 第十巻』小学館、2001年、900頁
- 「触覚刺激による脳の発達」『京都新聞』(2012年3月24日 27面)掲載
- 清 方薰『山静居画論』江戸寫、1798年、23-24頁
- 清 龔賢「授徒画稿」河井荃廬等監修『支那南画大成 続集 3』興文社、1936年、252頁
- 須田國太郎「能の姿」『幽玄 創刊号』積善館、1946年、10頁
- 須田寛「須田國太郎 能・狂言デッサン」と父須田國太郎の思い出『懷徳堂センター報 二〇〇四』大阪大学大学院文学研究科・文学部懷徳堂センター、2004年、30頁
- 宋 郭熙著「林泉高林」今関天彭『東洋画論集成 上巻』読画書院、1918年、60頁
- ダーヴィッド・カツ著、東山篤規・岩切絹代訳『触覚の世界』新曜社、2003年、20-24頁
- 高村光太郎「触覚の世界」『高村光太郎選集V』中央公論社、1956年、270頁
- 傳田光洋『驚きの皮膚』講談社、2015年、82-86頁
- 東京国立近代美術館編集『小林古径展』日本経済新聞社、2005年、217-220頁
- 遠山一行・海老沢敏/編、『ラルース 世界音楽事典(上)』福武書店、1989年、736頁
- 中島昭美「重複障害教育研究会第20回全国大会まとめ」『がんこん通信 第11号』重複障害教育研究所、1992年、111頁
- 新村出編『広辞苑 第六版』岩波書店、2008年、781頁、2209頁
- 西尾実、岩淵悦太郎、水谷静夫編『岩波 国語辞典 第五版』岩波書店、1994年、305頁、916頁
- パブロ・ピカソ《Drawing with Light》ペンライト、撮影ジョン・ミリ、1949年『LIEF』1950年1月30日発売号、10頁掲載
- 久松潜監修『新装改訂 新潮国語辞典 現代語・古語』新潮社、1954年、537頁、1522頁
- 前田青邨『作画三昧-青邨文集-』新潮社、1979年、197頁
- 村上彰「生物界における触刺激の受容」『日本大百科全書 12』、小学館、1986年、296頁
- 村松明編『大辞林 第二版』三省堂、1995年、698頁、2036頁
- モーリス・メルロ=ポンティ 滝浦静雄・木田元訳『見えるものと見えないもの』みすず書房、1989年、187-188頁

「触覚が感じられる義手」について 2015 年9月 15 日、ワシントン DC より発信「AFPBBroadBand News
(<http://www.afpbb.com/articles/-/3060295>) 最終アクセス 2017/09/10

「須田国太郎 能・狂言デッサン」大阪大学附属図書館のホームページより閲覧可能。
(<http://ir.library.osaka-u.ac.jp/web/e-rare/suda/dessin.html>) 最終アクセス 2017/09/10

金原省吾『絵画に於ける線の研究』古今書院、1927 年、国立国会図書館デジタルコレクションより閲覧可能
(<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1171246>) 最終アクセス 2017/09/10

文献目録

- アルベルト・ジャコメッティ. (1994 年).『ジャコメッティ エクリ』.矢内原伊作/宇佐見英治/吉田加南子 訳.みすず書房.279 頁
- ジャン-ポール・サルトル. (1956 年).『存在と無』 第一分冊. (松波信三郎, Trans.)人文書院.
- ポール・グセル集録. (1952 年).『ロダンの言葉』. (古川達雄, 訳) 三笠書房.29, 30 頁
- 宇佐美文理. (1993).「『古畫品録』譯注」. 信州大学教養部『信州大学教養部紀要第 27 号』.
- 王耀庭. (1995 年).『中国絵画のみかた』. (桑童益, Trans.) 株式会社二玄社.
- 加藤 實. (2003 年).「意識と無意識の関係 個人的無意識の肯定的側面について」. 岐阜聖学園大学紀要 教育学部編 42 集
- 河合隼雄. (1997).『無意識の世界』. 日本評論社.
- 金原省吾.(1938).『表現の問題』. 古今書院
- 金原省吾.(1942).『美の構造』. 青磁社
- 金原省吾.(1947).『傾きの美』. 晃文社
- 久保田 米遷. (1892).『女学全書 第七編 画法大意 全』. 博文館.
- 佐々木健一. (2010).『日本的感性 触覚とずらしの構造』. 中央公論新社.
- 須田國太郎. (1965 年).『近代絵画とレアリスム』. 中央公論美術出版.
- 高橋士郎. (1992 年).「絵画の方程式」. 多摩美術大学研究紀要 7 号.
- 長谷川如是閑. (1938 年).『日本の性格』. 岩波書店.
- 速水御舟. (1996 年).『絵画の真生命』. (中央公論美術出版, Ed.) 中央公論美術出版.
- 久松 眞一. (1939 年).『東洋的無』. 弘文堂書房.
- 福田アジオ. (1992 年).『柳田国男の民俗学』. 吉川弘文館.
- 李霖燦. (1937).『山水画皴法・苔点之研究』. 国立故宫博物院.
- 下条誠. (2007 年).「触覚センシング」. 電気通信大学 下条研究室.
(<http://www.rm.mce.uec.ac.jp/lecture/mech/H19PDF/TactileSensing.pdf#search>) 最終アクセス 2017/09/10

主要作品(*作品リスト掲載)

- 「樹閑」2000年3月 岩絵具・麻紙 170×150 cm 卒業制作展(京都市立美術館)市長賞 京都市立芸術大学資料館蔵
- 「風」2000年5月 岩絵具・麻紙 100×300 cm 京展(京都市立美術館)入選
- 「凱祝」2000年10月 岩絵具・麻紙 182×227 cm 日展(東京都美術館、等)入選
- 「薫」2001年8月 岩絵具・麻紙 130×162 cm 青垣日本画展(青垣町民センター別館大ホール)読売新聞社賞 買い上げ
- 「檸檬」2002年3月 岩絵具・麻紙 91×117 cm 日春展(東京銀座松屋、等)入選
- 「葡萄」2002年10月 岩絵具・麻紙 182×227 cm 日展(東京都美術館、等)入選
- 「秋」2003年10月 岩絵具・麻紙 194×130 cm 春季創画展(京都市立美術館)入選
- 「東風ふかば匂をいおこせよ梅の花」2009年11月 岩絵具・麻紙 117×91 cm 万葉日本画展(奈良県立文化館)入選
- *1「夜と船」2013年5月 岩絵具・麻紙 194×162 cm 京展(京都市立美術館)入選
- 「白いタオル」2013年8月 鉛筆 91×117 cm 宮本三郎記念デッサン大賞展(小松市立宮本三郎美術館、等)入選
- 「からすは山に」2014年1月 岩絵具・麻紙 162×162 cm 松柏美術館花鳥画展(松柏美術館)入選
- *2「富士火口」2014年5月 岩絵具・麻紙・墨 162×162 cm 京展(京都市立美術館)入選
- *5「月影」2014年5月 岩絵具・麻紙・墨 117×91 cm 一新感覚展- 選抜展(福岡県立美術館) 選抜出品 奨励賞
- *3「木蔭」2014年10月 岩絵具・麻紙・墨 182×227 cm 日展(国立新美術館、等)入選
- *4「花影」2014年10月 岩絵具・麻紙・墨 117×91 cm 奈良県美術展覧会(奈良県立万葉文化館、等)県展賞
- *7「舞楽-蘭陵王-」2015年1月 岩絵具・麻紙・墨 162×130 cm 上野の森美術館大賞展(上野の森美術館、等)入選
- 「舞楽-蘭陵王-」2015年3月 岩絵具・麻紙・墨 90.9×90.9 cm 芸術祭2015(品川O美術館)入選
- 「舞楽」2015年4月 岩絵具・麻紙・墨 117×117 cm 葛城発信アート FAIR 2015(奈良県当麻寺<国宝>)入選
- 「華」2015年5月 岩絵具・麻紙・墨 117×91 cm 前田青邨記念大賞展(東美濃ふれあいセンター)入選
- *6「土蔭」2015年5月 岩絵具・麻紙・墨 171×224 cm 京展(京都市立美術館)入選
- 「深淵」2015年6月 岩絵具・麻紙・墨 162×130 cm 大野城まどかぴあアートビエンナーレ 2015(大野城まどかぴあ)入選
- 「白芍薬」2015年7月 岩絵具・麻紙・墨 23×16 cm FUKUI サムホール美術展(福井放送会館)入選
- 「舞楽」2015年8月 岩絵具・麻紙・墨 117×117 cm 臥龍桜日本画大賞展(岐阜県立美術館、等)入選
- *8「舞楽-地久-」2015年9月 岩絵具・麻紙・墨 97×194 cm NIIGTA オフィスアートのストリート(太陽生命)入選
- *11「舞楽図」2015年10月 岩絵具・麻紙・墨 240×700cm Artist Group 風 大作公募展(東京都立美術館、等)入選
- *10「貴徳」2015年11月 岩絵具・麻紙・墨 90×61cm 京都銀行コレクションの15年(京都銀行)京都銀行蔵
- *9「舞楽-蘭陵王-」2015年11月 岩絵具・麻紙・墨 189×239 cm 日展(国立新美術館、等)入選
- 「舞楽」2015年2月 岩絵具・麻紙・墨 56×100 cm グループ展-花信風-(東京・京都・大阪 高島屋美術画廊)
- *12「生」2016年3月 岩絵具・麻紙・墨 162×162 cm 上野の森美術館大賞展(上野の森美術館、等)入選
- *13「雨後の筍」2016年5月 岩絵具・麻紙・墨 90.9×90.9 cm 京都日本画家協会展(京都文化博物館)
- *14「梅香る」(「佳芳」)2016年6月 岩絵具・麻紙・墨 194×332 cm 80周年記念 京展 栖鳳賞
- *15「翠」2016年9月 岩絵具・麻紙・墨 194×400 cm 未発表
- *16「時雨」2016年10月 岩絵具・麻紙・墨 193×700cm Artist Group 風 大作公募展(東京都立美術館、等)入選
- *17「煙雨」2016年10月 岩絵具・麻紙・墨 257×162 cm 日展(国立新美術館、等)入選
- 「風渡る」2016年11月 岩絵具・麻紙・墨 56×197cm グループ展-花信風-(東京・京都・大阪 高島屋美術画廊)

作品リスト



1. 「夜と船」 194×162 cm



2. 「富士火口」162×162 cm



3. 「木蔭」182×227 cm



4.「花影」117×91 cm



5.「月影」117×91 cm



6. 「土蔭」171×224 cm



7. 「舞楽-蘭陵王-」162×130 cm



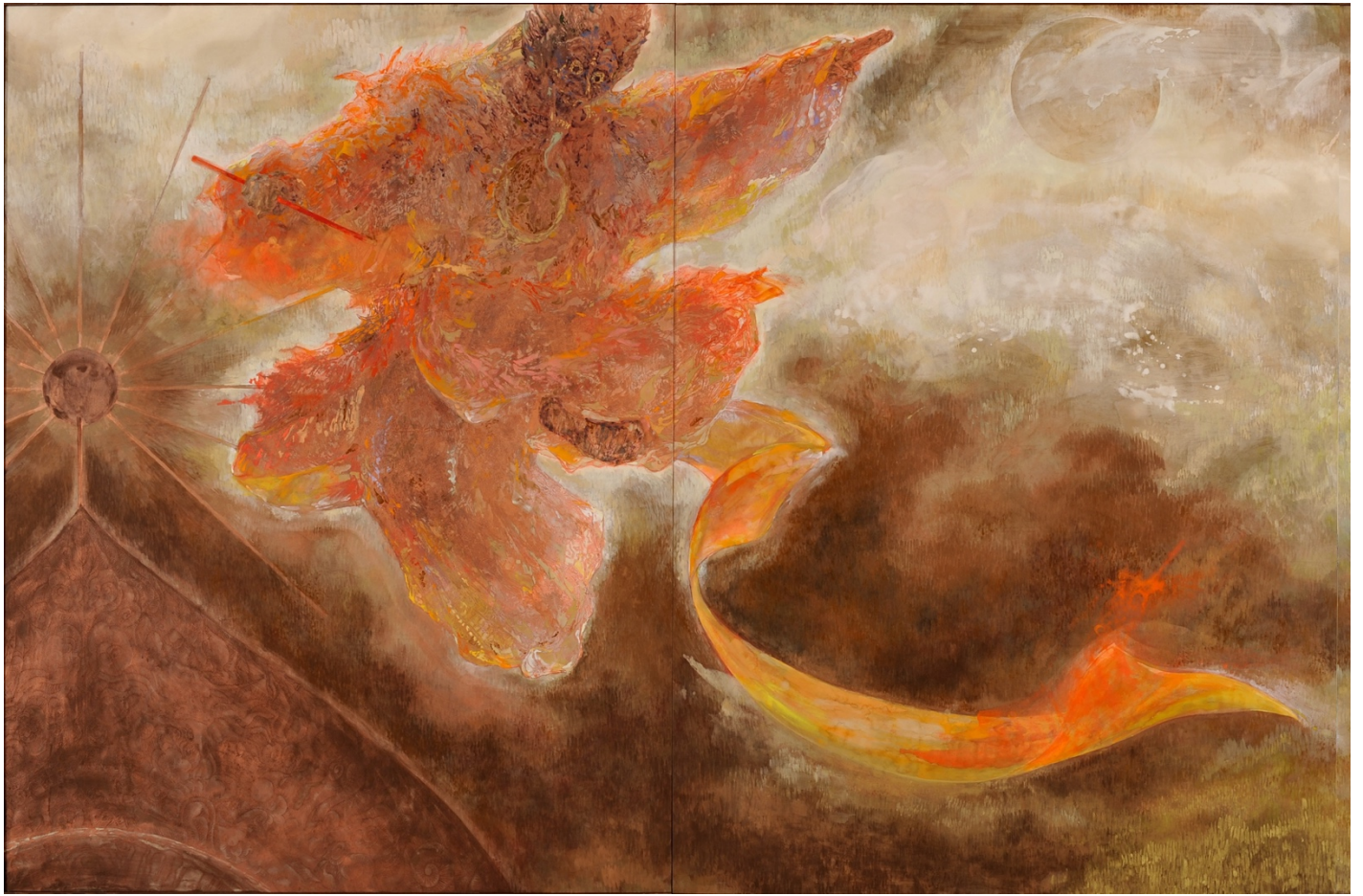
8. 「舞楽-地久-」97×194 cm

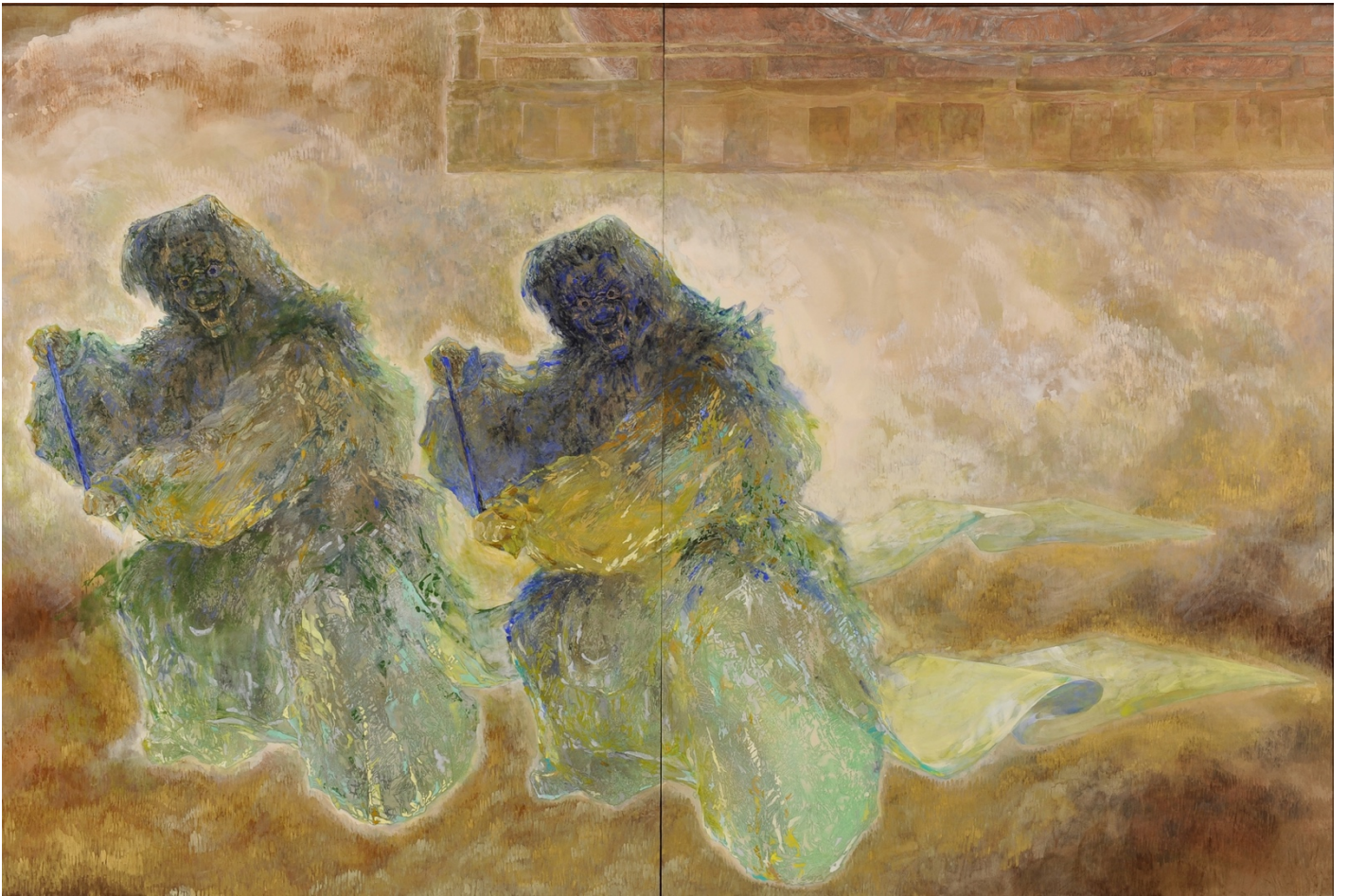


9. 「舞楽—蘭陵王—」189×239 cm



10. 「貴徳」90×61cm





11.「舞楽図」240×700cm



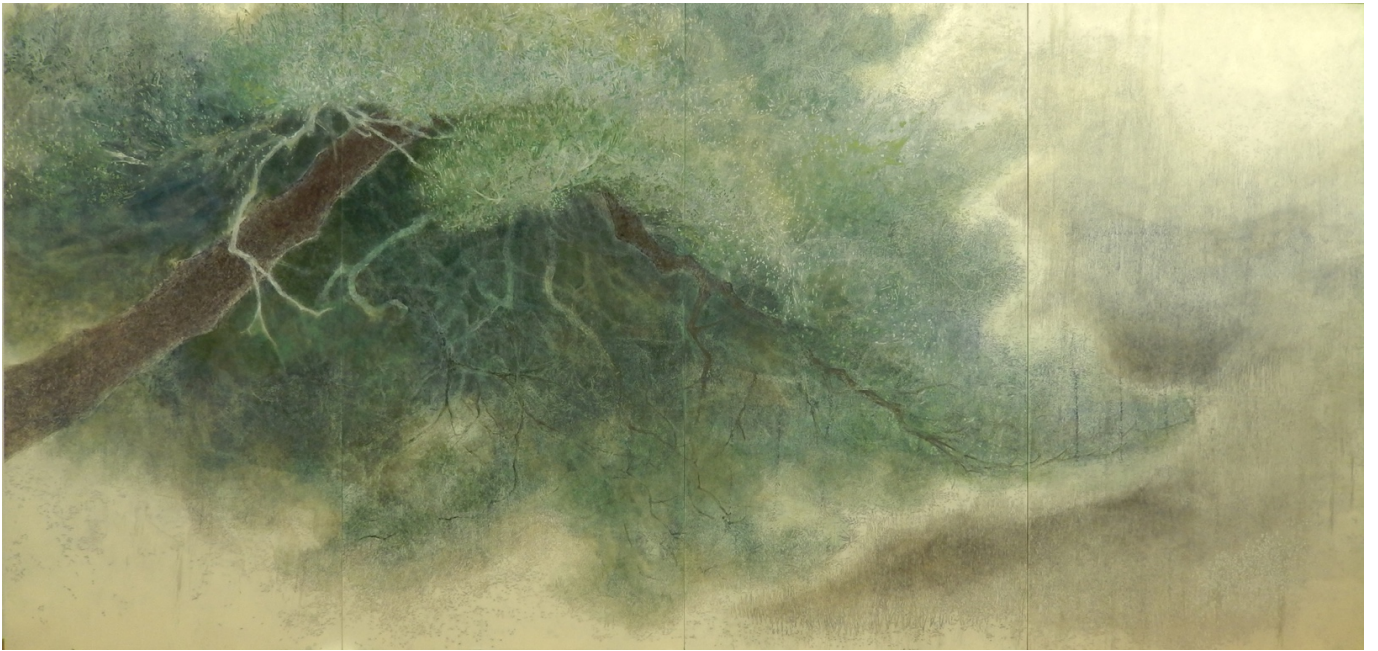
12. 「生」162×162 cm



13. 「雨後の筍」90.9×90.9 cm

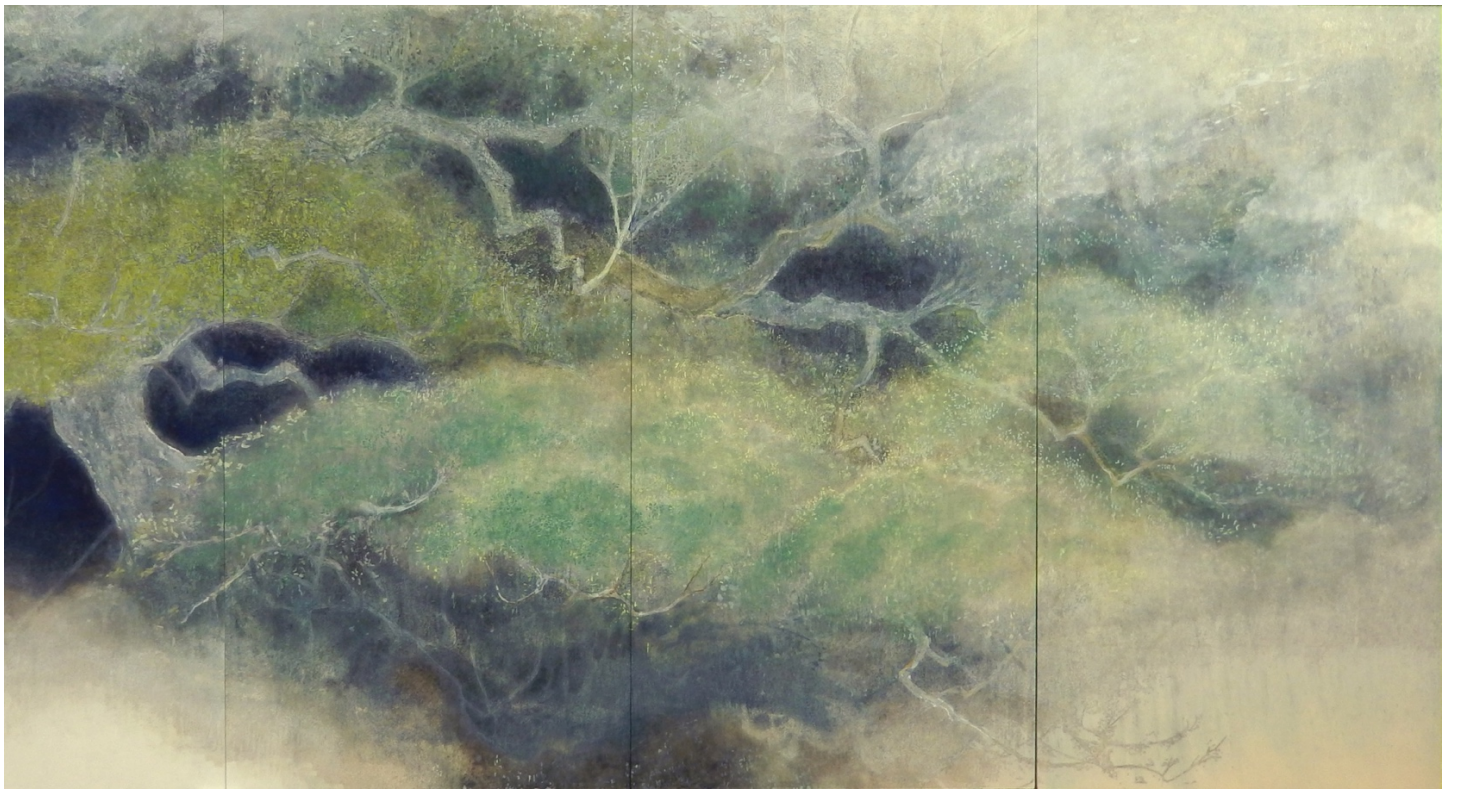


14. 「梅香る」(「佳芳」) 194×332 cm



15. 「翠」 193×400 cm





16.「時雨」 193×700 cm



17. 「煙雨」 257×162 cm

謝辞

はじめに、この論文をここまでお読みいただいた方に深く、深く感謝いたします。私の作品に関心を持ってくださった方、研究に興味を持ってくださった方によって、私がここに存在する可能性を与えていただきました。

自身は整えられた道を走るサラブレッドではなく、ばんえい馬なのだ実感する3年間でした。早く走る術もなく、障害を避ける器用さもない。ただひたすら泥の中を前進し、踏ん張る足が私の絵の道であることに、主査である綾田勝義先生、副査である西田真人先生に気づかせていただきました。そして泥の中で途方に暮れそうになった時、竹浪遠先生の勤勉さを尊敬し、大野俊明先生の誠実さに救われました。立ち止まって泥に沈むより、次の一步を前に出す大切さを、優しく、厳しく教えていただきました。また、論文指導の横田学先生は私がばんえい馬であること自体を面白がってくださいました。なかなか前に進めず鞭打たれるご指導も多々ありましたが、「偶然」とおっしゃいながら、東京まで全ての展示会場に必ず来てくださいました。泥試合など誰も興味を持たないところで踏ん張っていた私にとって、それがどれほど嬉しかったことか。今振り返ると、その全てが有難く、教員としても教えていただいたことが多くありました。この場を借りて厚くお礼申し上げます。

この研究にあたり、浅野均先生をはじめ日本画研究室の皆様、特に川嶋渉先生には実技面でのアドバイスや論点整理など、時間を問わず親身になり、たいへん大きなご助力をいただきました。展示会場や制作室でお話いただいたことが、自分でも思いがけぬ作品の転機となりました。そして日本画研究室以外にも、陶磁器研究室の秋山陽先生に貴重なお話を伺ったこと、また一方的な思いで付きまとい、ご指導を仰い

だ学長鷺田清一先生との時間は夢のような出来事でした。お忙しい中、能楽研究者の天野文雄先生をご紹介いただき、触覚について考えさせていただいたことは京都市立芸術大学からもらった宝物だと思っております。

実技の面では学内に留まらず、私の齒軋りのような線を最初に認めてくださったのは「Artist Group-風-」の中島千波先生、中野嘉之先生、畠中光享先生でした。どこの馬の骨かも知れぬ私を、一人の作家として同等に扱ってくださり、自分がばんえい馬であることに誇りを持たせてくださいました。理不尽や矛盾など蹴散らして前へ進む力を目のあたりにし、私も泥の一步に力を込められるようになりました。

その他、この研究を進めるにあたり、多大なご協力を賜りました機関、関係者の皆様、およびここにお名前を記すことが出来なかった方々に心より感謝の意を表します。

大阪大学附属図書館・大田区立龍子記念館・岡田美術館・
泉屋博古館・宮城県美術館・山種美術館・樂美術館
京都造形芸術大学 京都造形芸術大学舞台芸術研究センター
及び、京都芸術劇場春秋座 日本芸能史ご担当の皆様
彫刻家佐藤忠良先生ご遺族の皆様
要旨英訳 京都府立亀岡高等学校教諭 石田幸子先生

最後に、ばんえい馬の親は農耕馬である両親。愛情深く暮らしを支え、私に逞しさを授けてくれたことに感謝します。また心配しながらも黙って見守り続けてくれる夫、応援して下さる方々、亡くなられた小池一範先生に、これからもばんえい馬として腹を据えて、まっすぐ進むことを誓います。

本当にありがとうございました。

2017年 中村七海