

平成 28 年度

金沢美術工芸大学院美術工芸研究科

学位申請論文（博士）

「ながれを描く ―増殖、凝縮、拡散、循環する有機体―」

美術研究領域

油画分野

加茂 那奈枝

目次

はじめに	1
第1章 制作の原点	2
1-1 〈目に見えない生きたもの〉(2008年)	5
1-1-1 背景	5
1-1-2 土との出会い(2009年)	6
1-2 八田豊との出会い	9
1-2-1 八田氏の美術運動	11
1-2-2 八田氏の作品	12
1-2-3 越前和紙へ	13
1-3 越前和紙について	13
第2章 楮^{こうぞ}繊維によるインスタレーション	17
2-1 『空 ^{くう} への還り方 2』—絵画からインスタレーションへ—	17
2-2 楮繊維によるインスタレーションへ(2012年)	20
2-2-1 繊維流し	21
2-3 『空 ^{くう} への還り方 一脈—』	24
2-4 『空への還り方 14-6』	27
2-5 『空への還り方 15-1』	31
2-6 塩保朋子について	35
第3章 洋紙、鉛筆、インク —黒で描く、白で描く—	40
3-1 『空 ^{そら} わけて』	40
3-2 『山に』	42
3-3 『空 ^{そら} を刻む』	44
3-4 『ドローイング 14-3』、『ドローイング 14-2』	47
3-5 「空(くう)」と「空(そら)」	50

第4章	和紙、墨、胡粉 一和紙を染める、白で描く一	55
4-1	『空への還り方 一原風景 15一』	56
4-2	『空を漉く』	59
4-3	『流れを紡ぐ』	62
4-4	白抜き、銀泥、金泥による試作	67
4-5	山水図について	67
4-5-1	油絵、人体から	68
4-5-2	水墨	71
第5章	流れを紡ぐ	74
5-1	『流れを紡ぐ 15-1』	74
5-2	『流れを紡ぐ 15-2』	79
5-3	『流れを紡ぐ 15-3』	82
5-4	『流れを紡ぐ 15-4』	85
5-5	『流れを紡ぐ 15-5』	89
5-6	『山霧図』	91
第6章	ながれを描く	96
6-1	『ながれ 16-1』	96
6-2	『ながれ 16-2』	102
6-3	増殖、凝縮、拡散、循環する〈有機体〉	106
6-3-1	〈気〉について	107
6-3-2	〈有機体〉	111
6-3-3	〈有機体〉とパウル・クレーの〈運動有機体〉	112
結び		119
参考文献		120

はじめに

本論文は、私の制作活動の原点である〈目に見えない生きたもの〉へのアプローチと、その制作の試行錯誤、考察の記録である。

第1章「制作の原点」では、〈目に見えない生きたもの〉を認識した原体験と背景、そして油絵から土や和紙を使用した作品に移行した契機について取り上げる。第2章「楮繊維によるインスタレーション」では、和紙の原料である楮繊維を素材とし、それらを配置した「空間」作品への挑戦に至った経緯、用いた手法、制作過程について取り上げる。第3章「洋紙、鉛筆、インク ―黒で描く、白で描く―」では、黒や灰色の洋紙に白インクで描くに至った経緯、用いた素材、制作過程、そして、タイトルに用いてきた〈空(くう・そら)〉という言葉について考察する。第4章「和紙、墨、胡粉 ―和紙を染める、白で描く―」では、和紙を墨で染め、濃度や強弱を調整した線を描く手法、制作過程、そして作品の構図に新たな視点を提供してくれた中国山水図について取り上げる。第5章「流れを紡ぐ」では、和紙、墨、胡粉を用い、和紙そのものが持つ風合いや温かさを生かした、より深みのある表現への展開の試みについて取り上げる。第6章「ながれを描く」では、「流れ」は「ながれ」となっていく。

第1章 制作の原点

実在するものの奥底に、普遍的な、〈目に見えない生きたもの〉が流れていることを感じる。その存在を表現し、鑑賞者に感じて貰うということが、私の制作意図である。本章では、〈目に見えない生きたもの〉を認識した体験と背景、油絵から土や和紙を使用した作品に移行した契機について考察する。

1-1 〈目に見えない生きたもの〉(2008年)

2008年春に、後の制作の原点となる体験をした。福井県の実家近くの山¹を散歩していたときだった。油絵を学び始めたものの、油絵具という素材に身動きがとれなくなっていた。抜け出したいが、どうすれば良いかわからなかった。どこかに本当の自分を置き忘れていた気がして、自然に福井の山に向かっていった。地面を踏みしめる感覚、土や草の匂いが懐かしく、「帰ってきた」という感覚がした。

道の途中で、杉の木の幹に頭を寄せて目を閉じると、水の流れる音が聞こえて心地よく、しばらくそのまま留まっていた。すると、白く光を放つ温かいものが、足のつま先から頭の先まで突き抜け、空中に広がり、きらめきながらゆっくりと大気に溶けていくのが、目を閉じていながら感じられた。心地良いような恐ろしいような気持ちになり、なぜか涙が止まらなかった。長い冬の眠りから目を覚まし、生きものが動き出す息づかいが、風の匂いから感じられるような、春のはじめのことだった。これが私の〈目に見えない生きたもの〉である。

1-1-1 背景

私は幼い頃、家の中で波風を立てないように、自分の思いを押し止めているうちに、自分の感情を言葉で表現することを忘れ、いつも人影に隠れ、心を閉ざしていた。床に座って下を向いて、時には目に涙をためながら、ずっと手を動かして絵を描いたり、紙で工作をしていたりしていた記憶が強く残っている。

休日には、よく山など自然の中に連れて行ってもらった。そこでは、誰かの顔色を伺う必要がなかった。川や海、草木の中に入りこんで遊んだ。その時は本当の自分に帰り、ありのままの私が、水の流れ、草木、風、穏やかで大きな

¹ 福井県坂井市丸岡町女形谷地区

自然に抱かれる思いがして、いつまでもそこに居たいと思った。小学生のとき、川底の石を集めていると、背後で眩しく光るものが飛び上がる気配を感じた。振り返ったが何もなく、夕日に照らされた水面がきらきらと輝いていた。

自然の中へ出かける行き帰り、車の窓から流れていく田畑や山の景色を眺めているのが好きだった。景色はどんどん遠ざかっていくが、太陽や月はどこまで行ってもついてくることを不思議に思っていた。

自分からは手が届かないが、向こうからは自分が見えている。楽しいとき、嬉しいとき、悲しいとき、悔しいとき、感情を周りの人に伝えて、理解して貰わなくても、どんなときも、どこに居ても、見上げたところにある空は変わらずそこにあって、大きく受け入れて貰える気がしていた。



おながたに
福井県坂井市丸岡町女形谷地区
(2009年)

2008年、19歳の時。久しぶりに山に入ったことで、幼い頃から感じていたものを思い出したのかもしれない。季節毎に移りゆき、ときには荒れる自然のなかに、目には見えない、生きた気配を感じていた。それは水のように流動性があり、草木、地面などすべてを貫いて流れるものである。肉眼で見えるものではなく、この〈目に見えない

生きたもの〉を表現したいという欲求がわき上がり、試行錯誤が始まった。

〈目に見えない生きたもの〉の表現を探求する中で、キャンバスと油絵具から、和紙と土に素材が自然に移行していった。

1-1-2 土との出会い (2009年)

油絵で〈目に見えない生きたもの〉の表現を模索しつつ(詳細は第4章4-5)、〈目に見えない生きたもの〉を表現する素材として、油絵具は適していないのではと感じ始めていた。そして原体験をした山に足を運ぶ中で、足元の土が、綺麗な赤茶色をしていることに気付いた。テレビで、土で絵を描いている作家²を偶然知ったこともあり、土を絵具として使ってみることを思い立った。

² 北村義博 現代美術作家、大阪芸術大学美術科卒業。「フィーリングアーツ」創始者。キャンバスに土、墨汁、金粉で描いた抽象画に光を当て、音楽を含めた癒しの空間を作る活動を展開する。



山中で、紙に土で描く（2009年初夏）
（手前の絵は、弟が母の胎内にいたときの写真をモチーフにしている。）

すぐに、スケッチブック、水を入れたペットボトル、木工用ボンド、溶き皿を持ち、山に行った。素手で土を掴み取り、水とボンドを混ぜ、紙の上に滑らせた瞬間に、「これだ」と感じた。それは大変心地よく、心躍ることで、日が暮れるまで地面にしゃがみこん

で手を動かしていた。土に直接触れることで、幼い頃泥遊びをした記憶が蘇り、気持ちが解放されたのだと思う。

その後、土ならどこの土でも使えるのではと思い、色々な場所を訪れる度に



左から 金沢市二俣、新潟越後妻有、金沢美術工芸大学グラウンド裏の土

土を持ち帰って、乳鉢で細かくして試したが、色も手触りもやはり福井の山の土が一番手に馴染んだ。例えば、和歌山の熊野古道の土は冷たい灰色で、触れた時の感触が乾燥しており「死」をイメージさせた。富士山の土はベンガラ色に近い綺麗な色だが、土というより砂に近く、絵具にすることが困難だった。その他、新潟や愛知の土も試したが、福井の土ほど手に馴染むものはなかった。

2010年の私のポートフォリオ中の文章を見返すと、次のようにあった。

泥は汚いものと思われがちですが、わたしにとってそれは美しく、輝きを放つものです。過去のいのちと未来のいのちの可能性が混在する、とても魅惑的なものに感じられ、その土は自分

の一部、または自分がその一部のように感じられました。

生命の奥に流れる、どうしようもない混沌を表したいと願っていた。表面を描くのでは、現せない。油絵具という画材は、どうも私の精神とは、水と油のように混じり合わなかった。そして、出会った素材が、生まれ育った土地の、土であった。

(中略) どこか懐かしい色でいて、生と死の両方の匂いがするその土に、心から惹かれていった。

福井の土での制作を試みる中で、焼く(炒る)と色が濃くなることを発見し、焼いて色味を変え、濃淡を出すことにした。描いていたものはいずれも具体的なものではなく、水の流れや植物の根、葉脈などに共通して見られるかたちだった。ケント紙を繋ぎ合わせて大きな紙にし、指や手の平、時には腕や足を使って描いた。描いているときは、地中から水が湧き上がってくるような感覚で、それと共に自分の魂の奥底から喜びが湧き出てくるようだった。土に触れ、戯れる中で、私の魂が解放され、本来の自分はこのなのかもしれないと思った。

それは自分自身の根源との繋がりを確かめようとする行為であり、その行為を繰り返す中で作品が現れ始めた。縦2m、横3mのケント紙に塗り付けていった。縦145cm、横112cmの作品は、富山の公募展で入選した。



『原風景』ケント紙、土 265×300cm 2009年



『原風景 09-07』ケント紙、土
145×112cm
「2009年 トリエンナーレ神通峡美術展」
入選作



ドローイング (ケント紙、土)

ケント紙の色は青みの強い白色で、赤茶色の土の色との相性がいまひとつだった。そこで、温かみのある生成色^{きなり}で、絵具がしみ込みやすい、和紙を使用することにした。土に混ぜる定着剤については、試行錯誤を繰り返した結果、最終的に水彩絵具の溶剤であるアラビアゴム溶液を用いることにした。木工用ボンドは乾いた後に光沢が出てしまう上に、年月とともに剥離してしまい、膠は定着力が弱かった。

大学グラウンド裏の地面に和紙を敷いて裸足で乗り、水をまき、絵具を流し、足や腕、指先を使って遊ぶように土絵具を和紙にしみ込ませていった。季節は初夏で、和紙の感触は肌に優しく、濡れて柔らかくなった紙を介して、土や草の感触が伝わってきた。このように和紙を使用するようになったことには、福井の作家が大きく関わっている。

1-2 八田豊との出会い

八田豊³に初めて出会ったのは、2007年冬、出身高校の美術教師からの誘いで、福井県鯖江市での展覧会に赴いた時だった。まず力強い言動に圧倒された。話をして初めて、八田氏が盲目であるということを知り、大変驚いた。作品や人柄、活動に次第に引き込まれ、現在まで展覧会や活動に関わらせて頂いている。しかし出会った当初はどちらかと言うと現代美術を敬遠しており、その後の私の制作の展開にそれほど重要な出会いだとは思ってもいなかった。

高校在学中、美術教師は「なぜ油絵なのか」、「なぜチューブに入った絵具を使うのか」といった質問を常に私たち生徒に投げかけていた。油絵が描きたくて大学の油画専攻に入学したが、心のどこかにそのことが残っており、素材を

³ 八田豊

1930年、福井県今立郡中河村（現・鯖江市）生まれ。金沢美術工芸専門学校（現・金沢美術工芸大学）美術科洋画専攻卒業後、土岡秀太郎⁴に師事。第5回北美洋画展北美文化協会会員になる。第3回今立現代美術紙展企画開催。1995年より「丹南アートフェスティバル」を企画、今日まで毎年継続開催。他グループ展、個展など多数開催し、作家の育成に尽力している。

⁴ 土岡秀太郎

1895年、福井県南条郡王子保村（現・武生市）生まれ。帰郷中の木下秀一郎（当時大正期の東京における先端的前衛運動のひとつである「未来派美術協会」の中心人物）に出会い、1922年、「北荘」を結成。福井においてロシア未来派などを紹介する。1930年、福井駅前に「アルト会館」というギャラリーを建設、北荘所属作家の展示のみならず、全国規模の団体展も呼び込んだ。1937年に解散、1939年土岡を中心として北荘の伝統を再興すべく、「北荘美術協会」として再興する。戦後1948年、集まった会員により「北美」創立。北荘の精神と方法を継承。30回展を終えた2年後の1979年に死去。



『原風景』展示風景

探求したいという思いが起こったのかもしれない。土を使った作品を作り始めて間もなく、その教師から、福井市美術館で開催される「素材と表現」という展覧会への誘いを頂いた。条件は、福井の素材を使った作品、とのことで、当時取り組んでいたことと整合性があり、また作品を客観的に判断できる場になるのでは

と思ったことから、ケント紙に土で描いた、縦130cm、横160cm と、縦160cm、横130cm の『原風景』というタイトルの作品を出品した。

八田氏は素材について次のように語る。

キャンバスに油絵の具で描く、という方法しか表現する方法はないのか。(中略) 我々の生活空間の中にある「素材」を表現に使えないだろうか、と考えた。(中略) 表現する素材は自然環境の中にある。⁴

東京にあるのは、産業過程を経たマテリアルであるし、地方にあるのは製品になっていないもので、もっと生な、可能性を十分に秘めたものである。⁵

このような理念を根本に、地方での芸術運動を展開しており、その勢いに吸い寄せられるように、私は八田氏を中心とする活動に少しずつ足を踏み入れていく。出品者の中で一番若かったこともあり、煽てられて勘違いしていた、とも今になると思えるのだが、八田氏をはじめ関係の方々に、私の感覚のありのままを受け止めて頂いた思いがした。「油画専攻の学生なのに、こんなことをしているのか」、「単なる遊びに過ぎないのでは」、といった、自分の中にあった不安は消えていった。いつの間にか名前が実行委員に入っており、よくわからぬまま事務作業や展覧会の準備作業などを先輩方に混ざって行う中で、八田氏の福井での美術運動や、理念について少しずつ理解していった。表現の一つ

⁴ 吉田 富久一 『土岡秀太郎生誕 100 年記念 沃土 ―八田豊と福井の現代アート―』
現代芸術研究会 1995 年 p. 86. (下線は引用者による。以下同様。)

⁵ 同上書 p. 88.

の在り方を、八田氏や周辺の作家と交流する中で体感した。表現したいものが、油絵ではうまく現すことが出来ない、という当初の葛藤を経ての出会いだった。そのような時機が来ていたのだろう。

1-2-1 八田氏の美術運動

毎年八田氏は、「国際丹南アートフェスティバル」という展覧会を主催している。参加者はアマチュアから作家、大学教授など様々で、年齢や地位、学歴など関係なく、皆、「ものづくりを楽しむ仲間」という一点で繋がり、協力して展覧会を作っていく。私にとってその感覚が新鮮だった。

八田氏は一つ一つの作品に手で触れて、「おっ、いいなあ」とか、一人一人のことを詳細に記憶していて「この前から作風が変わったな」などコメントする。作品がもつエネルギーを、手で察知しているようにも見える。更に、人の外見が見えない分、内面を見透かしているのではと感じられることも少なくない。

例えば、会議のために福井まで通うのが次第に面倒になってきて、嘘の理由をつけて欠席することがあった時に、後日「だんだん嫌になってきたかな」と言われたことがあった。言うべきことをそのままにしていた時や、別の展覧会に出す作品を優先させた時には、私の甘えを指摘された。

全国各地から展示のために集まる参加者を、八田氏は食事や土産などで毎回盛大にもてなす。学歴、経歴に関わらず、与えることを惜しまない。そうせずには居られないのだということが次第にわかってきた。さらに、資金は自身の作品や財を売ったものだという。それを知ったときは驚愕した。与えて自由にさせ、見返りを求めない。命を削るように尽くせる人物が居るからこそ、人が集まり、地方で20年以上も前衛美術運動を続けることが出来たのだと納得させられる。針生一郎は、八田氏の師である土岡秀太郎の人柄や芸術運動について次のように語っている。

親切な世話やきぶりをありがた迷惑と思うむきもあろうが、やがて土岡の情熱はどんな見返りも報酬も求めない無償のものとわかると、だれしも感激し奮起せざるをえない。それはパトロン、教師、批評家などのどの概念もはみ出しながら、それらをすべて兼ねたような存在で、こういう存在は同時代にも類例がなく、今後もあらわれることはないだろう。⁶

⁶『国際丹南アートフェスティバル' 96 特別展 土岡秀太郎生誕100年記念 100点展 作品集』、「土岡秀太郎、この巨人の足跡」現代芸術研究会 1996年 p.4.

土岡はそれぞれの人びとが自己のうちに潜在する創造の可能性を因襲や権威から解き放たれて極限まで発現することをもとめたのであって、様式や傾向、作家としての進路はそれぞれの自由にゆだねたのである。⁷

土岡の芸術運動は、何よりもそのような環境と刺激しあう仲間をあたえるものだった。⁸

無私無欲の精神的指導と支援が芸術運動たりうることを、身をもって証明した稀有の存在である。⁹

私にとって、これは八田氏の姿である。土岡秀太郎氏に会うことは叶わなかったが、八田氏の中に、土岡氏の存在を見る。

1-1-2 八田氏の作品

八田氏の作品は、和紙の原料になる楮^{こうぞ}の皮をパネルや麻布の上に並べて貼りつけて作られている。楮の皮の茶色と生成色の緩やかなグラデーションがあり、そこに濃い茶色の皮がところどころに散らばり、アクセントになっている。それは地層の断面や、川の流れを連想させる。素材そのものが語り出すようで、触れると八田氏と素材との対話が聞こえてくる気がする。力強く温かく、固そうでも柔らかい、八田氏の人柄も現れていると感じる。

八田氏は楮にほとんど手を加えない。素材そのものがもつ力に耳を傾けているように見える。八田氏は、

日本では平安時代以来、良質の紙＝和紙が製作され、独自の紙文化を生んだ。それは優れた伝統として高く評価されるだろう。しかし、その紙があまりにも良質であったために、造形表現の分野では、無意識のうちに特定の既成概念を生んでしまっていると言えるのではないか。それは素材感を生かすという当然といえば当然すぎるほどの観点である。¹⁰

⁷ 同上書 p. 8.

⁸ 同上書 p. 10.

⁹ 同上所

¹⁰ 永宮勤士『八田豊論 ―その作品と文化運動の語るもの―』LADS ギャラリー 2004年 pp. 53-54.

と述べている。これは、普段八田氏から私自身直接聞いていたことでもある。特に、「素材そのものが語りかける」ということや、「素材感を活かす」ということ、「美術品となるもうひとつ手前の素材をとらえる」、といった八田氏の言葉が、私の心に響いた。文章にはなっていないが、出会って間もない頃、八田氏から直接聞いた「目に見えない、物の周りにある「流れ」を表現するのだ」という言葉は、私のもう一つの原点かもしれない。



八田 豊 『流れ 01-17』 H97xW130cm

楮 2011年



八田 豊 『流れ 04-22』 H130xW162cm

鬼皮付き楮 2004年

1-2-3 越前和紙へ

八田氏主催の展覧会に出品し始めてから、八田氏やその周辺の作家から和紙を使うことを勧められていた。しかし、和紙はそのままで美しい「芸術品」だと感じていたため、はじめは手を加えることを躊躇していた。八田氏は、岩野平三郎製紙所¹¹の雲肌麻紙を格安の価格で譲ってくださり、本物を知る機会をくださった。それならば、と思い切って和紙を使い始めると、次第に和紙に魅き込まれていった。

それまで使用していたキャンバスは、水を跳ね返す。ケント紙は、跳ね返すとはまではいかないが、すぐにはしみ込まずに表面を滑っていく。自分自身も、素材に弾き返されていたのだと思う。和紙は、水をすうっと吸収し、じわじわと広がっていく。柔軟で、感触が肌に優しく、温かく受け入れてくれる。水に濡れると柔らかくなり、引っ張ると容易に破れるが、乾燥すると破れにくく強い。そこに自然が内包されているように感じた。八田豊と出会ったことで、私

¹¹ 一代目は福井県今立郡岡本村（後の今立町、現在の越前市）出身。家業を継いで紙漉き職人となる。大正末期に内藤湖南からの依頼を受けて中国伝来の麻の繊維を研究し、越前和紙による日本画用紙「雲肌麻紙」を發明。以来横山大観や小杉放庵など日本画家に愛用されている。現在は、四代目（2016年4月～）。

が「和紙」と向き合うことになった。

1-3 越前和紙について

初めて作品に使った和紙は、八田氏から頂いた、越前の雲肌麻紙だった。(第2章 2-1『空への還り方 2』) 八田氏の家から帰るときに、何気なく持って行くように言われたので、その価値もわからぬまま持ち帰ったが、後になってとても贅沢なことだったとわかった。

その和紙は、福井県越前市の山あい(旧今立郡今立町)の、紙の産地で漉かれたものである。年代のわかる最古の越前の紙は、1300年前、大宝二年(西暦702年)のものである。ただ、年代は不明なものの、それ以前から越前で紙漉きが行われていたことは確かであり、少なくとも1400年前からこの地において紙漉きが行われてきたと言いつえられている。¹²

越前では古くから奉書紙¹³が最も多く漉かれており、その上質の楮を原料とした厚い紙は「肌こまやかにして、しわよらず」の紙と言われ、公家、武家、神社等の公用紙として重用された。洋紙の輸入によって和紙産業が圧迫された折、量産とコスト削減のために他の地方の紙漉き場が天然の紙料以外のもの(例えば洋紙に使われるパルプ)を原料に混ぜ機械を用いるなどして質を低下させるなかで、手間を惜しまず最高の天然の原料を用いその質を保ち続けた。人間国宝、岩野市兵衛の生漉き奉書紙¹⁴はよく知られており、現在でも浮世絵など木版画に用いられている。

越前和紙はこうして現代まで、需要減少に伴う原料の減少など、苦難を乗り越えながら和紙の中で最上の質を保ってきた。その理由は、先人が開発した確かな技術を代々受け継ぎ、質を保ち続けたことと、描画に向けた紙や、紙幣に向けた紙、小間紙¹⁵など、新しい和紙の技術、生活での用い方を模索し社会に提案し続けたことにある。明治に入ると需要の低下により紙漉き場は全国で激減

¹² 1400年前、西暦500から550年の間に、川上御前(伝説上の女神)から紙漉きを習い、行われてきたと言いつえられている。現在まで大瀧神社、岡太神社で祀られる。(越前和紙の里 紙の文化博物館 展示説明より)

¹³ 楮を原料とする。命令書。直接出す文書ではなく、主の仰せを奉って出す文書であるので「奉書」といわれた。

¹⁴ 楮100パーセントの奉書紙

¹⁵ 小判の美術工芸紙。模様紙のうち、ふすま紙以外のもの。漉き入れ、落とし掛け、落水、水切り、打雲、飛雲、墨流し、水玉、型紙を使った漉き込み、漉き出し、金型を使った流し込み、引っかけなど、多くの技法が生み出された。漉き模様のための型紙や、金型をつくる専門の業者がいるのも今立ならではのものである。

し、越前においても減少は見られたが、他の地方に比べてその数を抑えられたのは、このような先人たちの並々ならぬ努力があったからであると言えるだろう。

またこの他に、越前特有の紙として局紙がある。政府の印刷局の紙を意味するもので、明治になって越前の伝統的技法と西欧の製紙技術の出会いによって生み出されたものである。当時、印刷適正と耐久力は世界一といわれた。

私が最初に触れた越前和紙は、このような職人の様々な試みの中で生まれた日本画用の雲肌麻紙で、岩野平三郎製紙所で作られているものである。水尾比呂志は、初代岩野平三郎について次のように語っている。

紙の鬼といってもよい名匠で、数々の工夫をこらした紙を漉いた。横山大観、富田溪仙、竹内栖鳳、(中略)などの画人の好みにあった紙をつくったり、早稲田大学図書館壁画用の三間四方一枚漉という驚くべき紙を漉きあげたりした技の持ち主であった¹⁶

雲肌麻紙は厚く、何度も水を含ませ、乾燥させることに耐える。表面も、粗すぎず細かすぎず丁度良い。越前の紙でも薄いものだと、水を含ませて作業するときに破れやすく、表面が平滑すぎるものが多かった。雲肌麻紙は厚みがあるので水が浸透していく速度が遅く、そのじわじわと広がる様子に〈目に見えない生きたもの〉が現れてくるように思えた。

紙漉きの工房が立ち並ぶ地区の山の麓には、和紙の神様を祀る「岡太神社」



大瀧神社社殿 福井県越前市大瀧町
2016年10月撮影

と「大瀧神社」があり、制作でこの地区を訪れる際は必ず参拝している。いつも掃除が行き届いていて、人々に大切に守られていることがわかる。山道を30分ほど登ったところにある大瀧神社奥の院も、小さな建物ではあるが神聖な空気が流れており、長い年月、静かに人の営みを見守っている「紙の神」の気配を感じる。先人が長い歴史

¹⁶ 田中親美、水尾比呂志、寿岳文章 共著『日本の工芸4 紙』 淡交社 1966年 p. 82.

のなかで紡いできた和紙に敬意をはらい、常に「使わせて頂く」という思いで制作に向かっている。

ケント紙は細かく砕かれたパルプで作られている。キャンバスは、糸を縦横に交互に組み合わせて作られている。和紙は、水の中から植物の繊維を掬い上げ、水の流れの中で繊維同士を自然に絡み合わせて作られる。和紙の端は歪んでおり、その柔らかな表情が優しい印象を与える。光にかざして見ると、有機的な形の繊維同士が絡まり合っているさまが確認出来、生きものが自然に集まった集合体であること、自然が内包されていることを感じる。優しく強いこの素材に、魅かれていった。



ケント紙 拡大



雲肌麻紙 拡大



自作の楮紙（拡大）

八田豊との出会いを経、越前和紙に触れるなかで、次第に興味が和紙自体に移行した。〈目に見えない生きたもの〉を体感してもらいたい、また、自分もその中に入りたい、溶け込みたいという思いから、触れて心地よい素材を探求するなかでのことだった。この後、和紙や原料の

^{こうぞ}楮の繊維を用いたインスタレーション作品に取り組むことになる。

第2章 楮繊維によるインスタレーション

〈目に見えない生きたもの〉に包まれる感覚を鑑賞者に体感して貰いたいという思いを具現化するために、当時私が身近な素材だと感じた、和紙と土を用いた絵画作品に取り組んだ。その展示方法を模索するなかで、和紙の原料である楮繊維を素材に、それらを配置した空間作品への挑戦に至った。本章では、その経緯、用いた手法、制作過程について取り上げる。

2-1 『空への還り方 2』 — 絵画からインスタレーションへ —

〈目に見えない生きたもの〉は手で掴めないものである。その存在を感じながら描くことで、そのすがたを表現することが出来るのではないかと考えた。屋外で、縦 215cm、横 275cm の雲肌麻紙¹⁷を地面に敷き、アラビアゴム¹⁸水溶液



土絵具で描く

を溶剤とした手製の土絵具と水で、遊ぶように手指や腕で、具象ではないかたちを描いた。

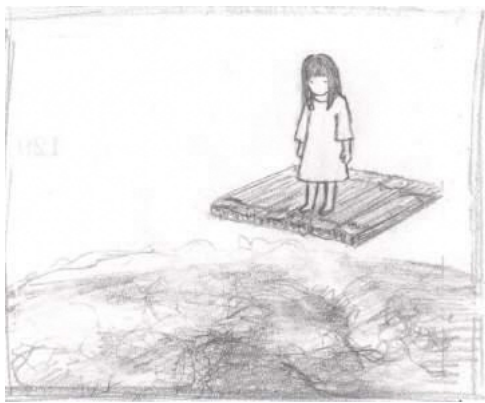
後に、アラビアゴム溶液が固まって染みになった部分は、光を透過して光って見えることを発見し、作品の一つの要素として取り入れることにした。

光る染みを見せるため、作品の裏側も見せて展示したいと考えた。表と裏で異なった表情にするため、裏には木炭で描いた。表と同じく、具体的ではないかたちを増殖させるように描いていったが、途中から、その時期よく見た夢の印象を込めた。それは、雲の上に浮かぶ木製の筏^{いかだ}に裸足で立って、地上を見下ろしているというものである。この夢で見たような、眼下の雲の分け目から地上が垣間見える様子を表現しようとした。

¹⁷ 越前和紙の寸法を表す言葉で「七・九判」という。福井県今立の「岩野平三郎製紙所」製。

¹⁸ ホルベイン社製のを 30%水溶液にして使用。

北アフリカスーダンに生息するアカシア科の樹木の樹脂。人手による精製品の品質を粉にしたもの。中世から水彩絵具の材料として使用されてきた。水に常温で溶解する。展色材として高濃度でも低粘度の性質が好まれる。10%水溶液は不透明水彩絵具、30%水溶液は透明水彩絵具の展材料になる。(ホルベインホームページ <http://www.holbein-works.co.jp> より)



夢のイメージ



木炭で描く



展示実験（拡大）

描き終えた後、床に対して垂直に吊るしたところ、前後から光を当てることで深みが出てアラビアゴムの染みも光って見えたものの、作品の形態としては面白味が感じられなかった。

そこで、空中に床と並行に近い状態で吊るすことを考えた。床に寝かせた作品の中央付近にテグスを縫い付けて持ち上げたとき、生き物が目を覚まして動き出したかのように見えた。それは面白くもあり、その時感じた生気は、少し怖いものにも思えた。

展示場所としたのは、金沢美術工芸大学敷地内にある「旧石川県警察本部長

公舎」である。もともと金沢市役所裏にあった建物を、1988年に移築したもので、金沢市の指定保存建造物となっている。この建物の約14畳の和室を使用した。

試行錯誤の末に、木炭で描いた面を外側にし、一カ所だけ床と接し、見る人に覆い被さるような形にした。覆い被さるような形にしたのは、自分自身が〈目に見えない生きたもの〉に包まれ、一つになりたい、とけ込みたい、自分の居場所に還りたい、という願望の現れでもあった。タイトルはそのような過程を経て『空への還り方』となった。この形態にした結果、染みが内側からも外側からも光って見えるようになった。



『空への還り方 2』 雲肌麻紙、土、木炭 2012年1月

(金沢美術工芸大学敷地内 本部長公舎)



『空への還り方 2』 (表面拡大)



『空への還り方 2』(後方から)



『空への還り方 2』

鑑賞者からは、「迫力がある」、「重そうに見えるが、軽々と浮いていて面白い」「生きているようで、表面が牛のからだのように見える」といったご意見を頂いた。意図していたことが、ある程度鑑賞者に伝わったと感じた。

糸で吊っているということがわからないようにしたかったのだが、糸を付けた部分が紙の重みで山状になってしまったこと、照明を当てなかったところ、どこを見せたいのか曖昧な印象になってしまったこと、時間が経ってから見返してみると、正面としていた方向よりも、その逆から見た方が、動きが感じられたということが反省点として残った。

また、四角い紙の形に捕われてしまった。自然に浮かんでいるように見せ、素材自身が命を持って動いているように見せることを試みることになる。

2-2 ^{こうぞ} 楮繊維によるインスタレーションへ

和紙を使い始めて間もなく、自分で紙を漉いてみたいということと、製造過程を知っておきたいという思いから、金沢市の^{ふたまた}二俣町という紙の産地で紙漉きを体験した。その際、紙漉きの道具の端に付いたり、床にこぼれ落ちたりして乾燥し、捨てられていく原料の「屑」の形に魅かれた。その繊維が集まって出来る形は、薄い雲のようでもあり、線（細かな繊維）が絡み合っているという点で私のドローイングに類似していた。



楮繊維の屑



ドロイング（紙、鉛筆）



越前市の施設「手わざ工房」の内部

二俣に通い、三桎^{みつまた}¹⁹と楮^{こうぞ}²⁰の繊維で試行錯誤する中で、楮は繊維が長いと動きが見やすいということと、他の繊維と比較して、薄くしても破れにくいということがわかった。柔らかであって強靱な楮繊維で、自分自身が包まれるような大きさの作品を作りたいと思った。

二俣では大きなものを作る環境が十分でないため、「越前和紙の里」内、「卯立の工芸館²¹」で尋ねたところ、一般の人が自由に使用することが出来る広い工房があることを知り、以降はこの工房に通い、制作を行った。管理人は大判の和紙の伝統工芸士²²の方で、この方から直接、襖紙を漉くときの手法などを教えて頂いた。伝統の技術を知った上で、自分の手法を模索することが出来た。

2-2-1 繊維流し

私は楮から作品の素材を制作する過程を、「紙漉き」ではなく「繊維流し」と呼ぶ。「繊維流し」は、商品としての和紙を漉く時のような、繊細な作業を

¹⁹ 落葉性の低木であり、ジンチョウゲ科のミツマタ属に属する。中国中南部・ヒマラヤ地方が原産地とされる。3月から4月ごろにかけて、三つ又（また）に分かれた枝の先に黄色い花を咲かせる。

²⁰ クワ科の植物で、ヒメコウゾとカジノキの雑種。

²¹ 江戸時代中期の紙漉き家屋を移築復元した建物。昔ながらの道具を使って和紙を漉く様子や、屋外での和紙天日干しなど、和紙が作られる一連の工程を見ることが出来る施設。

²² 一般財団法人伝統的工芸品産業振興協会が、経済産業大臣指定の伝統的工芸品の製造に従事している技術者のなかから、高度の技術・技法を保持する方を「伝統工芸士」として認定している。

必要としない、遊びに近いものである。

まず始めに、楮繊維（処理がされたもの）をミキサーで軽く攪拌させ、ポリバケツの中で水に混ぜる。通常の紙漉きでは、繊維を水に均一に分散させるために「ネリ²³」と呼ばれるものを入れるのだが、「繊維流し」ではあえて斑^{むら}を作るため入れない。

その場所では、紙漉きの際は通常腰の高さ程の台の上で作業するのだが、それでは繊維や水が落ちる高さが低いため、繊維に動きや勢いが出なかった。同じ大きさのプラスチック容器を床に4つ置いて、その上に桁^{けた}²⁴の置くことにした。桁の網の部分に寒冷紗^{かんれいしや}²⁵を敷き、繊維が混ざった水をボウルで掬っては桁の上に流しこむ。

右手でボウルを持って原料を掬い、腰を屈めて、肩や腕を使って勢い良く流し込んでいく。このときそのまま流し込むと大きな穴が空いてしまうので、左手で水を受けて散らす。厚い部分や薄い部分を作りながら、水が落ちた跡を意図的に残す。気を抜くと穴が空いてしまったり、勢いが出なかったりするので、作業を始める前には必ず深呼吸し、気持ちを整えて完成形を思い描いてから始めた。大体の水分が寒冷紗の編み目から下に落ちたところで天日干しし、乾いた繊維を寒冷紗から剥がして素材が完成する。あえて斑を作り、穴を空けるのは、水が自然に作り出す造形から、〈目に見えない生きたもの〉の動きを視覚化できればと考えたためである。



ミキサーにかけた楮繊維



床に寝かせた桁の上に寒冷紗を敷き、水で濡らす

²³ トロロアオイ（アオイ科トロロアオイ属の植物）の根から抽出される粘液。科学ネリも使われる。

²⁴ 紙漉きに使用する道具で、木枠に細目の網が張ってあるもの。この時は襖用の紙を漉くためのものを使用した。

²⁵ 粗く平織に織り込んだ布。織り糸には主に麻や綿などが用いられる。農業用のもの。



繊維を流しこむ



乾燥前



天日干し



乾燥後の繊維

「紙漉き」にせよ「繊維流し」にせよ、作る過程には生きものが生きるために欠かせない水や太陽の光が不可欠である。その過程は私にとって、いのちを内包する素材を絡めとり、目に見えないかたちを絡め取るものだと言える。楮繊維は生きた植物のからだかほどかれた状態であり、いのちを内包している。

美術史家であり、民藝運動家の水尾比呂志が和紙を称え詠んだ「和紙へのいざなひ」という詩がある。

陽にかざせば面にうすけらき紋の立ち
美しい転生の物語が浮かびでる
その前生は山あいの一木の楮の木
(中略)
冥界の楮の魂を呼びかへす
昆々たる生死をさまよひつつ
おそらく紙素に変わりゆく楮の思ひ出は
かすかな山の風

鳥の歌²⁶

砕かれ、繊維(詩の中では「紙素」)になってもなお、そこに一本の木であった時の記憶・物語を見、思いを馳せている。木から紙に転生してもなお、そこにはいのちがある。

楮の繊維を水の中に入れかき混ぜるとき、水の流れに身を任せる繊維の姿を見ていると、まるで意思をもって動いているかのように見える。「繊維流し」でも「紙漉き」でも、その一瞬の動きを留めることが出来る。

2-3 『空への還り方 一脈一』

〈目に見えない生きたもの〉を見る人に体感してもらうための手段の一つとして、楮繊維を空中に浮遊させ、その存在を感じられる空間をつくりたいと思い、『空への還り方 1』や『空への還り方 3』など、「繊維流し」で制作した素材を用いて作品を制作した。



『空への還り方 1』 楮 2012年1月



『空への還り方 3』 楮 2012年1月

ただ、展示した空間も作品も小さく、オブジェのように見えてしまったので、より広い空間で、見る人が包み込まれる感覚になる作品を制作したいと思った。

展示場所としたのは、『空への還り方 1~3』と同じく、大学敷地内にある「旧石川県警察本部長公舎」である。和室を仕切る襖を全て取り外し、約30畳の広さにし、楮繊維をテグスで空中に吊り、浮遊させていった。一つのパーツの大きさは長さ約180cm、幅90cmほどで、まず厚い部分から吊り、高さや向きを決めた後、その周りの部分にテグスをつけて壁や天井に伸ばし、動きをつけていった。繫げたり、不用な部分を破って取り除いたりすることで形を調整した。

²⁶ 前掲書『日本の工芸4 紙』 p.66-67.

元々ほぼ同じ形の繊維の集合体であるため、繋ぎ目も破った跡も違和感がない。

僅かでもテグスを付ける位置や向き、引っ張る強さを変えるだけで繊維のかたちはまるで変わってしまう。それが面白い点でもあり、難しい点でもある。一本一本のテグスをのばし、繊維の形や動きと空間のバランスを見ながら、場と素材に問いかけていった。



制作風景 1 (吊り始め)



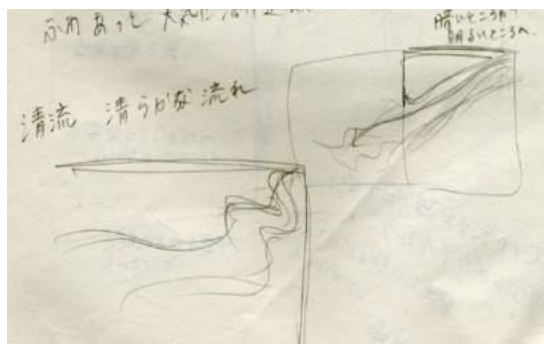
制作風景 2



窓の隙間付近

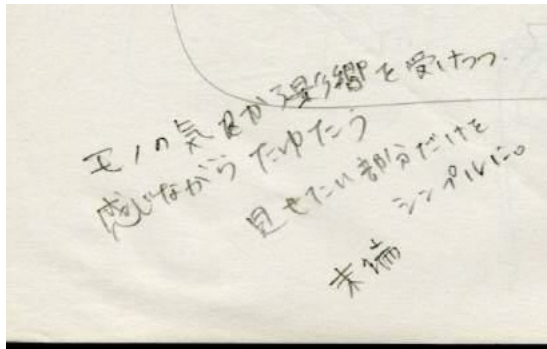


柱付近



制作メモ 1

和室の窓の一角所には、歪みによって隙間ができていた。この隙間から室内に風が流れ込んで部屋に広がり、鑑賞者の呼吸と混ざり合っていくさまを表現しようとした。入口入ってすぐの繊維の高さは、人が立ったときにほぼ口の高さになるようにした。また、部屋の中央にある柱の周囲には、柱にぶつかってしぶきがあがる様子を現した。



制作メモ 2



『空への還り方 一脈一』 楮

2013年7月（金沢美術工芸大学敷地内 本部長公舎）

この作品は、自然の形を内包する、儂くも強くしなやかな素材によって、〈目に見えない生きたもの〉が体感出来る空間を現出させようとしたものである。〈目に見えない生きたもの〉は、私たちの身の回りに静かに流れ存在している。それを表現する上で、薄い繊維を、室内空間に浮遊させる手法をとることが適していると考えた。

繊維が絡まり合うかたちは雲や水の流れを彷彿させる。また私の作品制作は、素材や空間に対立し打ち勝とうといった意識で制作するものではなく、それらに寄り添い共存しようとするものである。繊維流しや、楮繊維を空間に解き放ち、浮遊させるように設置する、といった制作過程においては、楮繊維と共に、自分の心も解き放たれるような感覚を覚える。サブタイトルの「脈」は、私たちが〈目に見えない生きたもの〉に脈々と繋がっているとい

う思いに、「水脈」の意味も込めた。

展示した際は、「空間にぴったり」、「大きい優しい印象がする」、「入ってくる風によって時折揺れるのが、動きがあつて面白い」、時期は7月終わりの暑い時期だったのだが「涼しげで、気持ちがあつたとする」といったご意見を頂いた。

しかし、〈目に見えない生きたもの〉の空気が現れてきそうなところで手を止めてしまい、手を加える余地がまだ残されていたという反省がある。例えば、繊維自体が薄すぎ、時間とともに下に下がってきてしまった部分があり、展示に移る前に使用する部分を選択し、強度をつける方法を考えるべきだったと思えた。その後、「こんにやく糊²⁷」を繊維に塗って補強することで、この問題はほぼ解決した。

照明は、自然光以外は当てなかったところ、鑑賞者が訪れる時間帯や天気によっては最善の状態を見てもらうことができなかつたため、自然光にこだわらずに検討するべきだった。さらに、繊細な印象にしたかつたのにも関わらず、破れないようにするため繊維を多く重ね、粗い印象になってしまった部分があった。加えて今後の課題として、繊維を二層にも三層にも重ねて密度をもたせるということも考えられる。

2-4 『空への還り方 14-6』

2014年8月に、それまでの作品の反省点を踏まえて、楮繊維による作品に取り組んだ。改善しようとした点は、素材本来の強さ、しなやかさを生かすために、出来る限りテグスの数を少なくして繊維を自立させ、無駄のない形にすることと、展示作業を効率よくすることである。



『空への還り方 14-6』
イメージスケッチ（写真にインク）

作品の構想を練るにあたり、まず完成イメージを写真の上から白いインクで描いた。目に見えないものが凝縮しながら上昇し、空中に拡散していく様子を現したいと考えた。それ以前は、テグスで引っ張ることのみによって形を作っていた。素材を自立させるために、生け花に使われる、白い紙が巻かれたワイヤーを軸として用いることを考えた。乾燥を終

²⁷ こんにやく粉と水で作る糊。和紙に塗ると強度が増す。塗ると防水にもなる。

えた素材の厚い部分に、ワイヤーを縫い付けるように入れることで、手で曲げて容易に形を作ることが可能になった。

しかし、それまで用いていた素材では繊維が薄すぎて、ワイヤーが目立ち過ぎた。そこで、ワイヤーが目立たないようにするためと、繊維自体の強度を上げるため、原材料である楮の繊維をミキサーで砕かず、柔らかくした楮の皮を軽くほどくことにした。材料は、加工済みの楮の白皮（樹皮の外側の、黒皮とよばれる部分を除いたもの）を使用した。



蒸して乾燥された楮の皮。



楮の皮を湯で煮て水にさらす。

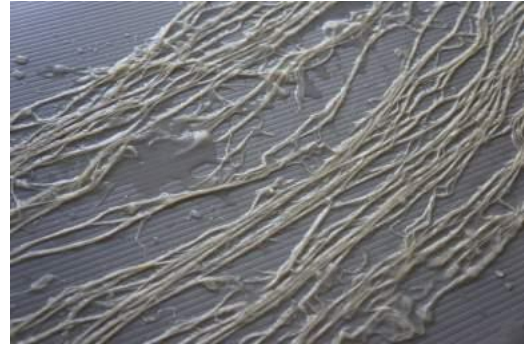
下準備として、繊維を柔らかくするために、使う分の楮を一晚水に浸しておく。乾燥原料の重量に対し18%のソーダ灰（炭酸ナトリウム）を加えてアルカリ性にした水で1時間程煮て、火を止めた後は蒸らすために一昼夜そのままにして冷ます。その後水洗いし、水に一晚浸しておく。次に漂白剤（次亜塩素酸ナトリウム）を水15に対して1の割合の液に浸けて漂白し、再び水で洗ってアルカリ分を落とす。アルカリ性の湯で煮ることで、軽く横に引っ張るだけで繊維がほどける状態になる。漂白したのは、完成イメージに対し、素材そのままの色では茶色味が強かったためである。

プラスチック製の板の上で、繊維をほどきながら広げていく。乾いた後剥がすために、表面が平滑で、ある程度強度があり、繊維が見やすい灰色のプラスチック製の段ボール板を用いた。広げる際には、割り箸の先を削って作った道具や竹串を使った。それをそのまま自然乾燥させると、荒目の布のようなものができる。

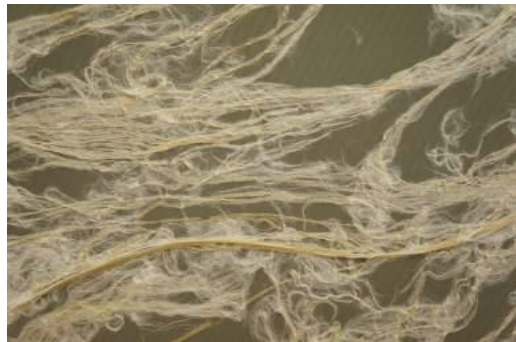
展示は、学内の展示ホールで行うことにした。壁が白いので、すっきりと作品に目が行きやすいということと、今後美術館やギャラリーで展示する際の参考になると思ったからである。



漂白後の楮の皮



楮の皮を広げる



乾燥後



アルミホイルによる模型

アルミホイルで簡単な模型を作り、完成寸法に合わせて分解し、そのサイズに合わせて素材を作った。模型を作ったのは、それまでは展示会場で一から制作しており、場当たりの場所の持つ強さに頼ってしまうところがあったと感じていたため、そのものだけでも完結した存在感、強さを出せればと考えたからである。最終的にはやはり現場で合わせる必要があるのだが、ある程度計画的に制作しようと努めた。

乾燥後ワイヤーを入れ、アトリエで仮設置しながら制作を進めた。しかし、実際に展示する空間とは天井高も壁との距離も異なり、テグスをどこに付けるべきかわからないため、ワイヤーを入れるべき位置が判断しようがなく、結局は大半の部分を展示会場で合わせることにした。



アトリエでの仮設置

大体の形をつくった後、展示場所に移動し、吊るして、ワイヤーが必要な箇所には新たにワイヤーを入れていった。入れる箇所の繊維の厚さに合わせてワイヤーの太さを変え、なるべく目立たないようにした。その結果、それ以前はテグスで吊っていた箇所に付ける必要がなくな



制作風景（吊り始め）

り、以前の、同様の大きさの作品には30本以上のテグスを用いていたのに対し、9本まで抑えることが出来た。また、ワイヤーを中に入れたことで、素材自体が意思をもち、重力に反して伸び上がっていくさまを現すことが出来た。



『空への還り方 14-6』 楮 2014年8月（金沢美術工芸大学内 展示室）

技術の改善から見れば意義のあるものだったが、完成した作品は当初のイメージよりこぢんまりとした印象になった。この作品は、繊維の加工法を変え、テグスの数を減らすということを実験しひとつの形としたものであり、実際の展示空間の想定が不十分だったと言える。技術不足で当初の予定よりサイズが小さくなってしまったということもあるが、広い空間に適するよう、もっと強さが必要だった。

鑑賞者から、「乾燥している印象が強く、生きているというより死んでいるように見えかねない」というご意見を頂いた。また一方で、「乾燥していることで、遠い昔から存在しているようにも見える」というご意見もあった。長い年数そ

こにあったように見えることも面白いと思うが、濡れているようにし、流動的な感じを出すことも試す価値がありそうだと思います、繊維にベビーオイルを塗ってみると、濡れている感じ、透明感を出すことが出来た。それを作品化することはまだ実現していないが、今後挑戦するかもしれない。

また、素材について「楮のしなやかな強さを活かすことをもっと考えてはどうか」、「テグスで浮かせるということから離れてみてもいいのでは」、「もっと楮という素材を自分のものにして、大きいものを作っていく」など助言を頂き、素材のことをもっと知り、使いこなしていく、という課題も明らかになった。限られたテグスの本数で浮かせることは出来たので、テグスで吊るすことから一度離れ、素材そのもののしなやかさ、強さを活かしつつ、より自分の意思を素材に反映させ、作品を展開することに挑戦したいと思った。

また、ワイヤーが見えて目立つ箇所があり、見えないように工夫する必要もある。ワイヤーを入れた後に、上から薄い繊維を重ねて貼る、など試したい。

2-5 『空への還り方 15-1』

この作品は、2015年1月21日から2月7日に開催された、金沢美術工芸大学博士後期課程1年生による研究制作展「明日への対話—Dialogue For Tomorrow—」のために制作したものである。展示会場は、金沢市の中心部にある、「しいのき迎賓館」という建物である。この建物は、1924年建築の旧県庁舎本館の外観やエントランスなど一部を残し2010年にリニューアルしたもので、周辺の総合観光案内や、レストラン・カフェ、会議室、ギャラリーなどを備えた施設である。

初めは、建物の中の吹き抜けやエントランスに展示したいと考え交渉したが、許可が取れなかったため断念し、展示室内で展示することにした。



イメージスケッチ（写真にインク）



マケット

展示予定場所の写真を撮り、その写真に白いインクでイメージスケッチを描き、マケットを制作した。それまでは横に広がっていくような形だったのに対し、意思をもって上に伸び上がっていくような形を想定し、3つのまとまりがそれぞれ触手のようなものを伸ばし絡まり合っているような形にした。

素材はあらかじめ、『空への還り方 14-6』の時と同様の方法で楮を加工し制作した。しかし素材を煮沸、漂白することに予想以上に時間がかかってしまい、形を作って乾燥させる時間が限られてしまった。必要と思われるパーツは制作したものの、余裕を持って作ろうと考えていた量に対し、出来た素材の量はその半分ほどになってしまった。会場での展示作業では、自然光で見せたいと考え、下見の時には別の展覧会の会期中だったため開けられなかったカーテンを外すと、展示場所の印象がまるで変わった。そこで、予定していたものから変更し、その場で考えながら繊維を配することにした。しかしそれは自分のイメージに向かって制作するというより、限られた素材でどう空間をもたせるかということを考えながら制作することで、本意ではなかった。



制作風景（吊り始め）



完成 1



完成 1（拡大）

時間が来てひとまず自分の中でよしとしたものは、空間に対してかなり弱い印象で、全体が散漫になってしまった。一部、ワイヤーを使わず空間に伸びていくように表現することが出来たが、全体に対しほんのわずかのことだった。

照明は、窓から差す自然光を主な光源とし、日が落ちて暗くなったらスポットライトを点けるようにした。時間帯や天候によって見え方が変化する作品である。窓の外で雪が降っている情景も、曇囲気があつていいと感じた一方、環境に頼って、どの状況も曇囲気でなんとなくいいように思えているとも言えた。その中でどの光、どの天候の状態をベストとするか、自分の中で定める必要があった。

頂いたご意見は、「寂しい」、「ただ吊るしただけに見えてしまう」、「空間認識が弱い」、「説得力が弱い」など厳しいものだったが、どれも納得できるものだった。「空調の風によって揺れるのが面白い」というご意見も頂いたが、金沢 21 世紀美術館の学芸員の方からは、「意図して揺らすのと、結果揺れたのとでは全然意味が違う。揺らしたいのなら揺れ方までコントロールしなくてはいけない」というご意見を頂いた。『14-6』の展示の際は、窓からの風をはじめから意識して配置していた。今回は、はじめから想定しておらず、揺れるのはいいと思っていたが、人がそばを通った時に僅かに揺れる程度が適切だと思い、空調の風による揺れ方は激しすぎたので、空調を切ることにした。

展覧会の会期は始まったものの、どうしても納得がいかない、という思いが強まり、制限のある中で出来る限りのことをしようと思い、展覧会が始まって



完成 2

一週間後、開場時間を避けて手を加え、7つに分かれていた繊維をひとつにまとめるようにした。炎のような、水のような核を表現できればと思った。変更前のものを見ていた方からは、「寂しくなった」という意見もあったが、自分としてはすっかりして以前のものよりは強さが増したと思った。しかし、弱いことには変わりはなく、素材の良さを十分に生かすことができず、決して満足のゆくものになったとは言えなかった。とは言え、一連の試行錯誤は経験として生かすしかない。



この作品制作を通して、空間に振り回されないよう、制作に入る前に会場の特性を正しく把握し、完成イメージを明確に持っていること、それを実現するための素材の準備を計画的に行うこと、制作時は隅々まで意思をもってコントロールすること、など多くの課題が浮き彫りになった。

『空への還り方 15-1』 楮 2015年1月

もっと大きな空間で、空間を支配するように、というご意見も多く頂いた。それまでの楮繊維の作品も含め、実験的なものであり、発展の途中である。心から納得出来るものを作りたいと思う。理想としては、ドローイングを描く時のように、生きたものがひとりでのに増殖していくような感覚が、楮の作品に現れてくることである。そのためには、楮繊維を絵具のように扱えるようになる必要がある。

一方で、写真の上から描くイメージスケッチだが、実際に楮繊維のような白いものが浮かんでいるように見え、面白いと感じた。「これまでない感じ」、「作品化できないか」というご意見も頂いた。二次元に、実際に「あるかのように」描く方が、想像力をかき立て、表現したいことに合っているのかもしれないとも思い始めた。



『空への還り方 14-6』イメージスケッチ

(写真にインク)



『冬の夢』イメージスケッチ

(写真にインク)

2-6 塩保朋子について

塩保朋子²⁸の作品に初めて出会ったのは、2008年の夏だった。その造形にも作品に込める思いにも親近感を抱いた。ただ、彼女は遥かに完成させた形で制作を展開しており、先を超されたような悔しさと、憧れが混じった感情を抱いてきた。それ以来、意識したわけではないが、見ることを避けていたように思う。しかし今、改めて向き合おうという思いが起こってきた。

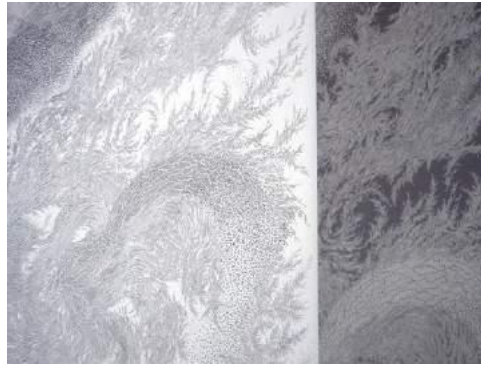
2008年、塩保氏の個展のDMに魅かれ、東京・日暮里のギャラリーに赴いた。展示作品の中で、奥の展示室にあった作品に圧倒された。6m程の高い天井から、床まで届く大きな白い紙が吊るされ、紙には雲のような影が浮かび、背後の壁には銀河のような形が大きく映し出され、揺らめいていた。近くで見ると、紙には細かな細胞や葉脈のような形が無数に切り抜かれていることがわかり、鳥肌が立った。その細胞や葉脈、気泡の集合体は、銀河や波、あるいは龍を連想させるもので、流動しているように見えた。壁に投影されているのはこの切り抜かれた部分で、鑑賞者が作品のそばを通ると紙が僅かに揺れ、それに呼応して影も揺らぎ、空間全体が呼吸しているようだった。紙の裏に人が入ると、光る細胞や葉脈と一体になるように見えた。その空間は怖いようで心地良く、長い時間座り込んで眺めていた。

私が思い描いていた、〈目に見えない生きたもの〉を想起させる作品が眼前にあることの驚きとともに、このような感覚をひき起こす作品を作りたい、と強く思った。



塩保朋子『breathing wall』2006年
(塩保朋子個展「Cutting Insights」DM画像)

²⁸ 1981年大阪府生まれ。京都市立芸術大学 彫刻専攻を卒業、2005年 SICF グランプリ受賞
2008年 五島記念文化賞美術新人賞受賞。2010年東京都現代美術館での展覧会など多数。



塩保朋子『Cutting Insights』拡大

塩保朋子『Cutting Insights』
H600×W350cm
SCAI THE BATHHOUSE 2008年

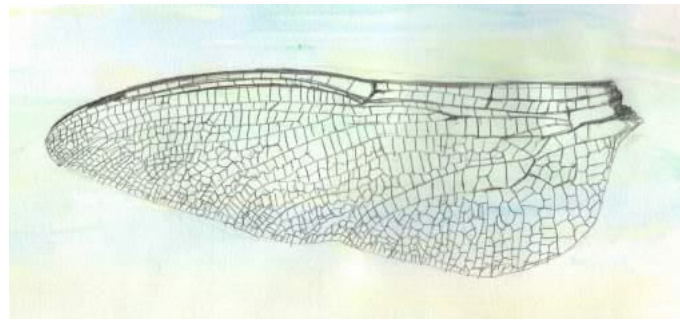
会場にあったインタビュー記事に、学生時代に一枚の葉の葉脈を切りとったことが、切り抜く制作の原点だとあった。この個展を見る一年程前から、私は葉脈やトンボの羽の繊細な造形に魅かれ、一枚の葉を油絵具で描いたり、トンボの羽をスケッチし、その形をもとに作品にしたりしていたので、親近感を抱いた。



塩保朋子 葉脈を切り取った作品

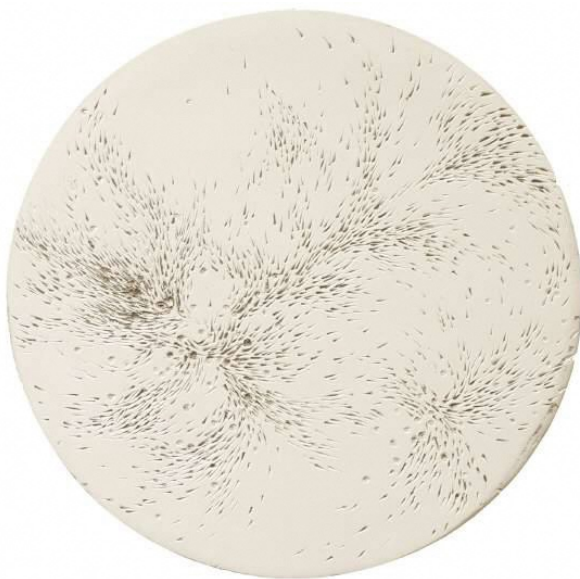


加茂那奈枝 葉を描いた油絵 (23×16cm) 2007年



加茂那奈枝 トンボの羽のスケッチ 2008年

それからしばらく彼女の作品と向き合うことを躊躇していたが、7年後の2015年2月、東京での塩保氏の個展に赴いた。作品の中には、私がかつてしていたことや、これからしようとしていることの完成形とも思えるものがあり、不思議だった。細胞や葉脈のようなものが集散するなど造形に類似しているところがあるのは、初めて作品を見て以来影響を受けているからとも言える。しかし、最近の塩保氏の作品を全く知らなかったにも関わらず、共通する点が多かったのは不思議だった。例えば、2014年秋に白いパネルの表面を彫刻刀で彫って「空を刻む」(詳細は第3章3-3で述べる)という作品を制作した。塩保氏は、白いパネルに穴を空けて制作していた。



加茂『空を刻む 1』 Φ10cm 板 2014年



拡大

塩保朋子 作品 2015年

また私は2012年に、自作の和紙を繋げたり重ねたりして壁に貼付けた、縦約2m、横約2.5mの作品を発表した。2015年の塩保朋子の個展には、切り抜いたりはんだごてで穴を空けて加工した紙のパーツを繋げ、重ねて壁に貼付けた作品があった。円形から右上に向かって広がっていくような形、穴の空いた素材を重ねている点が共通していた。



『空への還り方 4』 拡大

加茂 『空への還り方 4』

三桮、楮、土 2012年



『cosmic perspective』 拡大



塩保 『cosmic perspective』

特殊紙 2015年

会場にあったインタビュー記事には、「特に岩石や樹木、水の流れや細胞など、長い年月をかけて作られる自然の造形に興味があり、こうした根源的な形に焦点を当てて表現することで、生命のルーツや本質を探りたいと思っています」、「私たちの中にずっと流れている自然のリズムやバランスといった、人間のみが忘れてしまっている感覚を取り戻すような表現をしたい」、「細かな作業を積み重ねることで、自然と同じようなリズムを体現したい」という塩保氏の言葉があった。

「自然と同じようなリズムを体現したい」、「生命のルーツや本質を探りたい」、「人間のみが忘れてしまっている感覚を取り戻すような表現をしたい」、という彼女の言葉に共鳴する一方で、彼女の圧倒的な完成度と、作品としての強さを再確認した。

彫刻が専門の塩保氏は、紙に綿密に手を加え、自然の造形をもとに空間を「刻み」、生きもの、宇宙を想起させる造形を展開している。一方で、塩保氏の素材は「合成紙」または「特殊紙」である。それは石油から作られる合成樹脂、つまりプラスチックを主原料とするものだ。私はといえば、出発点は絵画であり、空間に絵を描くように、植物の繊維そのものの形を生かしながら配置し、生きものの気配が感じられる作品の制作を試みている。そして植物の繊維は一見弱いですが、時間を超える強度をもっている。

塩保氏の作品に初めて出会った時はただただ圧倒されるばかりだったが、試行錯誤するなかで、ようやく向かい合いたいと思えるようになった。塩保氏の作品に共鳴し、重なる部分もあるが、同じものではないということもわかってきた。和紙や植物の繊維に触れていると、繊維が思わぬところで自立したり、和紙に偶然出来た滲みが美しい造形を見せたりと、時に自分の意思から離れたものが生まれる驚きがある。私はその造形に〈目に見えない生きたもの〉を見いだす。手で触れて考えながら、命を孕む素材を解放させるように制作する。

ほぼ2年半、楮繊維で空間を作ることを試みる中で、やはり「描きたい」という思いが沸き上がってきた。紙に鉛筆やペンでドローイングをし、続けて楮繊維に触れる。徐々にのびやかに自然な線が引けるようになり、それはひとりでの増殖していく。描き出すと手が止まらなくなっている。生み出されていく線の集合体が作品とならないだろうか。ドローイングに引っ張られるように、絵画制作に戻ることになる。

第3章 洋紙、鉛筆、インク ー黒で描く、白で描くー

土や楮繊維と対峙する中で、私の中で眠っていた「描きたい」という思いがゆっくりと目を覚まし、蠢き始めた。手がひとりで動き、線は生きもののよう
に増殖する。用いる素材や手法を試行錯誤し、黒や灰色の洋紙に白インクで描くに至る。本章では、その経緯、用いた素材、制作過程、そして、これまでタイトルに用いてきた「空」という言葉について考察する。

3-1 『^{そら}空わけて』

この作品は、ケント紙を水張りした縦103cm、横73cmのパネルに、鉛筆で描いたものである。楮繊維でインスタレーション作品の素材を作っていた時、乾燥の待ち時間に少しずつ手を加えた。細かな線を描きやすいケント紙を使用し、保存性を高めるため和紙を裏打ちした。これ以前は、和紙に鉛筆で描いたり、地塗りを施した板にシルバーポイント（銀筆）で描いたりしていたのだが、和紙に鉛筆で描くと滑りが悪く、鉛筆の先が和紙の繊維に引っかかってしまう。シルバーポイントの線は、繊細で独特の風合いがあるものの、イメージよりも弱々しく感じていた。そのため、ケント紙に、よりはっきりとした線を描くことが出来、身近な道具である鉛筆で描こうと考えた。特別な準備は不要で、思い立った時にすぐ描けるということも理由のひとつだった。優しいけれど強く、綺麗であってどこか畏れを感じさせるような作品を描きたいと思った。

全体のイメージを簡単なスケッチに描き出した後、小さな円形や三角形、楕円形を増殖させるように描きながら、少しずつイメージに近づけていった。描いているうちに、画面構成上、幾何学形が必要だと思い、画面左上に、鉛筆で描く粒を凝縮させることで円の輪郭を形作り、薄雲を通して見える太陽を現した。描かれているものの大きさを現すことと、生き物を入れることで鑑賞者に作品の世界をより近くに感じて貰う狙いで、右下には鳶を描き入れた。しかし後で振り返ってみると、鳶は他の部分と異なり輪郭線で描いたために、分離したように見えてしまった。実際に飛んでいる鳥をスケッチしたわけではなく、写真を参考に描き入れたため実感が伴っていなかったということと、固い線でシルエットとして描いたことが、分離してしまった原因と言える。他の部分と

同様に、粒の集まりとして描き、溶けこんでいるように見せるべきだったかもしれない。



『空わけて』（拡大 1）



『空わけて』（拡大 2）

制作過程では、手が動くのに任せて細部を描くことと、距離をおいて見て画面全体の構成を考えることを交互に繰り返した。描き終えたものを見て、本当に自分が描いたのか信じ難く思うことも少なくなかった。自分の意思と離れたところから「描かされている」という感覚で、出てくる形は細胞が分裂しながら自ら増殖していくようでもあった。

〈目に見えない生きたもの〉は、例えるならば水蒸気のようなものである。普段目には見えないが、集まれば雲として見るができる。また、湿度が高いところでは、その粒を肉眼で確認することが出来る。小さな丸などは、この小さな水蒸気のひとつひとつの粒を画面に刻みこんだものであるとも言える。

雲や太陽、鳥の像を使っているものの、あくまで現したいのは〈目に見えない生きたもの〉であり、見る人によってそれは雲ではなく泡や水の飛沫など別のものに見えてかまわない。鑑賞者の解釈の余地を残すことを考え、大空を一羽の鳥が光に向かって飛んでいるところから、作品タイトルは『空わけて』とした。

鑑賞者から、「綺麗」、「細かく描いていてすごい」といったご意見を頂いたが、完成した作品は平面の中に閉じ込められているような印象で、奥行きが感じられず、私のイメージと乖離したものであった。そこで次の作品では、奥行き、広がりを出すために、鉛筆で濃淡をつけたり、着彩を施すことで深みを出し、構図は画面の外に広がるようにしようと考えた。



『空わけて』 H100×W73cm ケント紙、鉛筆 2012年

3-2 『山に』

博士後期課程に進学した2014年初春頃から、楮によるインスタレーション作品に対する新鮮さが薄れ、次の展開が見えなくなっていた。そこで、一旦それまで用いてきた和紙や楮繊維といった素材、題材を白紙に戻し、制作の原点に立ち返った上で、次の展開をしていきたいと考え始めた。そして、私にとっての制作の原点である〈目に見えない生きたもの〉に出会った福井の山を改めて訪れた。実体のあるものではなく、その奥に流れる、手に掴めない〈目に見えない生きたもの〉、山全体を覆う「気」のようなものを表現することを試みたいという思いが起こった。

『空わけて』は、奥行きが感じられず、画面の中に閉じ込められているよう

な印象になってしまっていたため、この作品では画面に鉛筆で描いてから布などで擦りつけることで濃淡を作り、深みや奥行きを出すことを試みた。所々に木の形や、気泡のようなものを描き、空気の粒が集まり、山の形を作っているように見せた。画面上部に山の稜線が浮かび上がるようにし、山を見上げる構図ではあるが、それは山のように山でなく、蠢く霧のようなものが集まって、「山らしい」かたちになっている、というイメージで、山で吸い込んだ空気を吐き出し、画面全体に広げていくように描いた。これは、霧が立ちこめた早朝に、悠然としたその山を仰ぎ見た記憶が元になっている。

ケント紙の表面は鉛筆の滑りが良く、ある程度擦り込むことが出来るが、限界がある。また、色は青みの強い白であることと、表面のするすとした質感がどこか冷たい印象を与え、鉛筆の黒も青みがあるため更に冷たさが増す。それに対し、表現したい〈目に見えない生きたもの〉は湿度があり温かく、生きているものである。描きたい対象と、紙の上に描き出されるものには温度差があるのでは、と制作中に感じた。

この作品は、2014年5月に福井市美術館で開催された展覧会に出品した。「奥行きを感じる」、「擦った鉛筆の濃淡が墨で染めたようにも見える」、「気持ちが落ち着く」、「優しい印象がする」、といったご意見を頂いた。この点では、自分の意図したことは伝わったように思う。

柔らかい感じや、奥行きを出すことはある程度は出来たと思うが、しかしこの制作中から、表現したいものが画面上に定着せず、その大半がこぼれ落ちているような感覚があり、それは制作を終えた後も残った。表現したいものには温度と湿度があり、画面上に現れてくるものにはそれがないということで、私にとってなにか違うものになっていたのだ。適した素材や技法を改めて模索する必要性を感じた。



『山に』 ケント紙、鉛筆 H69×W172cm 2014年



『山に』(拡大1)



『山に』(拡大2)

3-3 『^{そら}空を刻む』

2014年7月から10月にかけて制作した『空を刻む 1~3』は、前述の『空わけて』のように雲や水の飛沫、細胞などの、自然の中にある形を増殖させて描く形を、空中に浮かべるように描きたいという思いが発端となり制作したものである。〈目に見えない生きたもの〉は平面に閉じ込められるものではなく、水蒸気のように空中に浮かんでいるものであり、楮繊維を空中に浮かべて作品としたように、ドローイングを浮かべることが出来ないかという思いがあった。

かといって、例えば透明な板を天井から吊るし、白いインクで『空わけて』のように小さな粒を描くのでは、安易であり綺麗なものにもならないだろうという予想から、透明なものに「彫る」ことで描くことを試みた。



アクリル板での試作(拡大)

初めに、透明アクリル板の表面を彫刻刀で彫ることを試した。彫り痕は鋭く、光にかざすと光って見え、理想に近いものだった。アクリル板用の接着剤で、水滴のような模様をつけることも出来た。しかし、アクリル板の表面を彫刻刀が滑ってしまい、彫る向きや位置のコントロールが難しいことと、彫る時に力

が必要なことが難点で、鉛筆やインクで描く時のように、さらさらと滑るように描くことが難しく、自分のイメージを滞りなく表出することが難しいと感じた。そこで、リョーター（ペン型の精密グラインダー）で削ることを試した。スムーズに削ることは出来たが、削り跡は曇ったような乳白色になってしまい、彫刻刀で削ったような透明で鋭い線にはならず、また筆や鉛筆で描くように、自然にのびのびとした線を描くことが出来なかった。塩ビ板でも結果は同じだった。

そんな時、前年に胡粉の地塗りを施した円形の板が目に入り、表面をサンドペーパーで研磨し直して彫刻刀で彫ってみたところ、軽い力で鋭く彫れ、彫り跡は光を反射して光って見えた。その板に、普段のドローイングと同じ感覚で描くように彫って制作したのが、『空を刻む 1』である。「空」は目に見えないものを現しており、空気のようなものが渦を描きながら板の表面にぶつかり、残った痕をイメージして制作した。



『^{そら}空を刻む 1』 板、胡粉地 φ10cm 2014年

深く彫るほど地塗りの下の木が見えて灰色に見える範囲も広くなり、彫り痕を密集させると、奥行きが感じられた。彫り跡の大きさは、彫刻刀の種類や力の入れ加減、彫る深さを変えることで変化させた。制作しているうちに、表面

に塗った白の形を意識するようになり、白を残すことで描いている感覚になった。

『空を刻む 1』の制作後、彩色を施したものも制作してみたいと思い、作品『空を刻む 2』、『空を刻む 3』を制作した。中心に向かって手前に出っ張った形の木製パネルと、逆に中心に向かって凹んだ形のパネルを使用した。画面の傾きによって彫り痕の見え方が変わることから、それぞれの面で違った効果を得ることができればと考えたからである。

板に施す地塗りは、絵具で描写をするわけではないので、胡粉地と同様の効果が得られる、ホルベイン製の地塗り剤「アブゾルバン」を使用した。数回に分けて塗り乾燥させた後、サンドペーパーで研磨すると、滑らかな面ができる。彫刻刀で彫ることと、透明水彩絵具で淡く着彩することを交互に行い、色に深みを出した。彫った痕に絵の具がしみ込むことで、刻んだ痕に変化をつけることが出来た。中心が手前に出っ張っている方は、中心から拡散していくイメージで、中心に向かって凹んでいる方は中心に凝縮するイメージで描いた。



『空を刻む 2』 板、地塗り剤、水彩絵具 H18×W18cm 2014年



『空を刻む 3』(拡大)

『空を刻む 3』 板、地塗り剤、水彩絵具 H18×W18cm 2014年

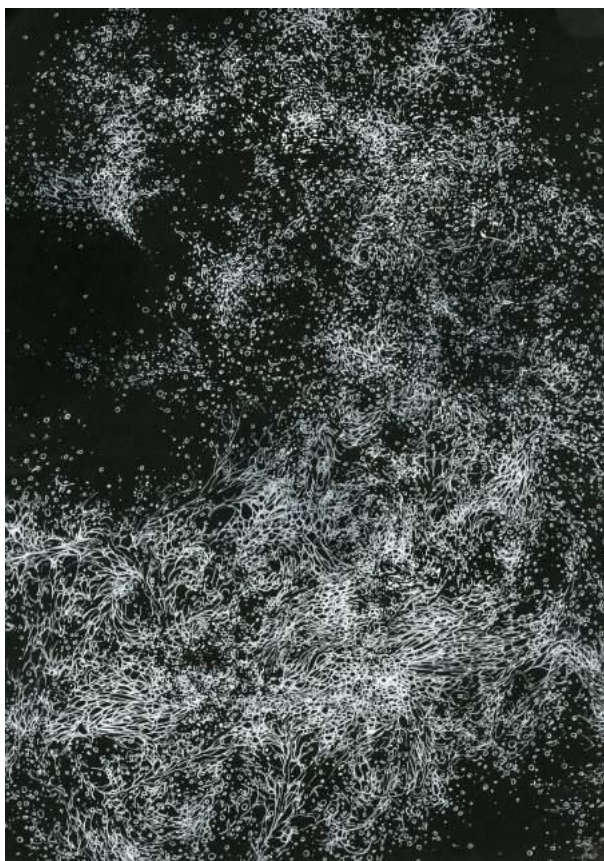
この作品の課題は、一つ目に、地塗りを乾燥させた後、表面にひびや凹凸が出来てしまった部分があったことや、研磨する際に削り過ぎてしまった部分があったことである。二つ目に、遠目から見ると柔らかい色を施しただけに見えたことである。見せたいのは彫り跡であり、近くに寄って見てもらえるよう具体的な物を描いたり、より深く彫ったりするなど、工夫する必要を感じた。また、着彩をしない方が、彫るという行為が伝わると思えた。

いずれにしても、彫ることで出てくる線は無機質で冷たく、鉛筆や筆で描くような自然で柔らかい線を現すことは難しい。更に制作を進めると、硬質で美しいものができるという予想はできたが、そうすると表現したいものから遠ざかっていく。そこでひとまずこの制作から離れることにした。この試みを通し、私が目ざすものは繊細で冷たいものではないということが明確になった。

3-4 『ドローイング 14-3』『ドローイング 14-2』

次の試みとして、白いゲルインクのボールペンで、黒い紙にそれまで描いていた泡のようなものを描いたところ、なめらかに線を引くことが出来、その白色は泡や雲などの、私が抱く形、イメージに合っていると感じた。この白いインクを用いて描いて出来た作品が、2014年制作の『ドローイング 14-3』と『ドローイング 14-2』である。

まず、インクの色が見やすい黒い紙に描いたのが『ドローイング 14-3』²⁹である。描く行為自体が楽しく、作品にすることはあまり考えず、手が動くままに描いた。ゲルインクのため、普通のボールペンと比較して描いた線ははっきりと見え、乾いた後に上から重ねて描くことも出来た。描き始めは細い線で描き、後で太字のペンで描き込むことで変化をつけた。



『ドローイング 14-3』 H30×W20cm 紙、インク 2014年

この作品を振り返ると、彫刻刀からペンに持ち替えて、滞りなく描けることが嬉しくて手が止まらず、ただ描くこと自体を楽しんで描いていた。ひたすら粒や線が増殖していくのが楽しく、完成した作品にはその時の思いがこもっている。ただ、長方形の中に「生きもの」が閉じ込められてしまっている。

²⁹ 制作したのは『14-3』の方が先だが、発表順でタイトルを付けたため、順番が逆になっている。

一旦この作品で思い切り描いたことで、次の『ドローイング 14-2』に、落ちて取り組むことが出来た。この作品では、インクと紙の色の差を弱くするため灰色の紙を使用した。全体の線の要素と、それまで描いてきた水蒸気の粒



のような要素のバランスを考えながら、動き出しそうな、生きものを感じるような画面にしたいと考え、画面を正方形にし、回転を意識した。

『ドローイング 14-2』 H73×W73cm 紙、インク 2014年



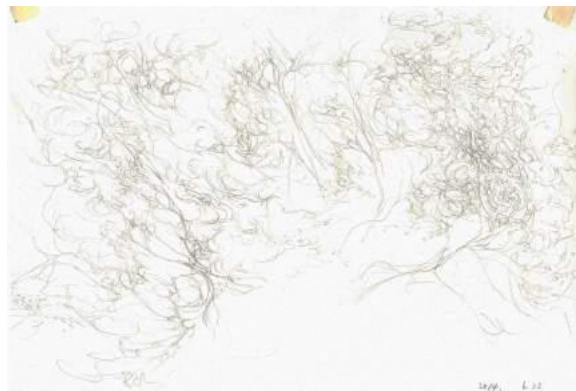
『ドローイング 14-2』(拡大)

鉛筆など黒色で描いたものは、〈目に見えない生きたもの〉の影を描いたものであり、白色で描いたものは、その光が当たった面、明るい面を描き出そうとしたものである。描く形には、一日一枚以上と決めて描いているドローイングの要素を取り入れた。この制作は、それらのドローイングを一枚の紙に統合させるようなものでもあった。また、特に長い線で描いた部分などは、楮繊維の

形から影響を受けており、楮繊維に触れたことでドローイングも変化していると感じる。



日々のドローイング 1 紙、鉛筆
2014年6月21日



日々のドローイング 2 紙、鉛筆
2014年6月22日

『ドローイング 14-3、14-2』いずれも、それまでと比べ線の要素が増え、動きが出てきたと思う。「きれい」、「鳥のように見える」といった意見も頂いた。しかし、線の強弱がつけられず奥行きが出せないこと、作品の耐久性、展示について考えが及んでいなかったことが課題として残った。作品というより、普段の習慣の集約、試作という意識で制作したものであるため、タイトルは『ドローイング』である。この試みを通し、奥行きや強弱をつけ、生きものの気配が感じられるようにしたいと思った。和紙を墨で染めてから白い絵具で、面相筆を用いて描き、線の伸びや濃淡を活かした制作が出来ないか試みたいと考え、次の制作に取り組んだ。

3-5 「空（くう）」と「空（そら）」

生きものの気配が作品に現れはじめたとき、作品タイトルに「空」という言葉が浮かんだ。直感的に選んだタイトルだったが、振り返って、この「空」という語に至った所以を考察したい。

「空」という語には、「むなしい。穴があいている。中に何もなくてつきぬけている。からっぽ。実がない。うつろ。そら。おおぞら。地上のなにもない空間。

30」と定義されている。仏教の「空^{くう}」は、「意識をこえてすべてをゼロとみなす悟りの境地。いっさいのものは、因縁^{いんねん}によって生ずるもので、不変の実体はないという仏教の根本原理の一つ。31」とあれている。仏教の「空^{くう}」の原語の、梵語 *sunya*^{スーニャ} へと遡っても「からの。空虚な。住む者のない。捨てられた。うつろな。貧困な。空しい。怠惰な。空虚。32」とされている。しかし、私にとって「空」は、何もなくうつろなものではなく、気配がある。

仏教用語の「空^{くう}」は、『広説仏教大辞典〈上巻〉』によると以下の通りである。

① うつろ。原語 *sunya*^{スーニャ} は、ふくれあがって中がうつろなことの意。転じて、無い、欠けた。また *sunya*^{スーニャ} はインド数学では零^{ゼロ}を意味する。(中略) ② 諸の事物は因縁によって生じたものであって、固定的実体がないということ。縁起しているということ。*sunyata*^{スニャーター} という語は、合成語の終わりの部分として、「…が欠如している」「…がない」という意に使われるが、単なる「無」(非存在)ではない。存在するものには、自体・実体・我などというものはないと考えること。(中略) 一切の相対的・限定的ないし固定的なわくの取り払われた、真に絶対・無^む限定な真理の世界。有無等の対立を否定すること。(中略) 空といふは、無^む著^{じやく}の心、万法の不可得の理を達する姿なり。(中略) すべての現象は、固定的実体がないという意味で、空である。したがって空は、固定的実体のないことを因果関係の側面からとらえた縁起^{えんぎ}と同じことをさす。空を、何も存在しないこと、などと誤って理解することを空病という³³。

『総合仏教大辞典 (全一卷)』では、

一切法は因縁^{いっさいほう}によって生じたものであるから、そこに我体、本体、実体と称すべきものがなく空しいこと。(中略) 空は虚無ではなくて、空を観^むじることは真実の価値の発見であるから、真空^{みょうう}のままに妙有である。³⁴

30 『漢和大辞典』学研 1978年 p. 944.

31 同上所

32 『漢訳対照 梵和大辞典 新装版』財団法人鈴木学術財団 1988年 p. 1343.

33 『広説仏教大辞典〈上巻〉』東京書籍 2001年 p. 311.

34 『総合仏教大辞典 (全一卷)』法蔵館 2005年 p. 280.

とされている。しかし、私の表現したい「空」も、単なる「無」ではないが実体がないものである。そして、「空しい」ものではない。

竹内信夫は、空海の説く「即身成仏頌」第一句の「六大無礙常瑜伽」の解説で「空」について解説する。

空海は「六大とは五大と識である」と言う。五大とは「地・水・火・風・空」である。世界を構成する物質的要因の四大、即ち「地・水・火・風」に加えて、四大を包摂している「空」を合わせて五大となる。「空」とは空間である。もう少し具体的イメージで言えば、宇宙空間である。その五大に「識」を加えているところが注目すべき点だ。「識」とは、わたしたちの外にある物質世界を認識しているわたしたちの内的な意識である。この「識」を含めて六つの構成要素が、それぞれ個別に存在しているのではなく、常に相互渉入している（常瑜伽）と空海は言う。それに、その相互渉入を妨げるものはなにもない。「無礙」であるというのだ。六大は何の妨げもなく、固定されることもなく、自由自在に相互渉入しながら運動し変化している。（中略）物質世界もそれを認識する意識も自由自在に変化し、流動している。しかし、変化流動しながら、その全体は常に一つのものとして結合されている。³⁵

実際、制作においては、意識と素材が溶け合い、画面上を流動する時間が訪れる。増殖、凝縮、拡散する線や色調が流動し、ひとつの世界を形成する。

高神覚昇は「空」について、般若心経の中の「色即是空」、「空即是色」を対比して捉え、解説する。

有るようで、なく、無いようで、ある、これが世相の実相です。浮世の本当の相です。だが、決してそれは理屈ではありませぬ。仏教だけの理論ではないのです。それは、いつ誰もが、必ず認めねばならぬ、宇宙の真理です。（中略）『心経』では、有に囚われ、色に執着するものに対しては、「色は空に異ならず」、色がそのまま空だといふのです。また空に囚われ、虚無に陥るものに対しては、「空は色に異ならず」、「空は即ち是れ色」だといって、これを誡めているのです。（中略）けだしわが大乗仏教

³⁵ 竹内信夫『空海の思想』ちくま書房 2014年 p.152.

の原理は、この一句で、十分に尽きておるといってもよいくらいです。³⁶

有るようで、なく、無いようで、ある。目には見えないが、確かに存在するものを、強く弱く、線を筆で引き、「色即是空」、「空即是色」を二次元の空間の中で確認しながら、私は〈目に見えない生きたもの〉に対峙する。

作品タイトルに用いている「空（くう・そら）」は、〈目に見えない生きたもの〉をもう少し具体的な言葉に現そうとしたときに浮かんだものである。初めて「空^{そら}」という言葉タイトルに用いたのは、楮繊維でインスタレーション作品を制作したときだった。「風」、「天」、「波」、「昇華」、などの言葉を並べてみたが、「空^{そら}を仰ぐ」というイメージが浮かび、「空^{そら}」という語が、自然に入ってきた。私にとって「空」は果てのないものであり、私自身を上昇させるものであった。『空（そら）への還り方』は、しかし後に『空（くう）への還り方』となる。

10年程前からお寺に定期的に足を運び、法要に立ち会い読経し講話を聞き、瞑想している。「空^{くう}」の意味を特に学んだわけではないが、仏道修行は「空^{くう}」を悟ることを目的とするものであり、日々唱える般若心経では「空^{くう}」が語られている。そのような中で、「空^{くう}」が私のなかに自然に浸透していたのだらうと思う。

和紙や楮に手で触り作品をつくることで、目に見えない生きたもの、「空^{くう}」の世界に近づこうとしていた。一方、『空^{そら}わけて』や『空^{そら}を刻む』では「空^{そら}」そのものを現すことになった。鳶は「空（くう）」をわけて飛んでいるわけではなく「空（そら）」をわけている。あるいは私は「空（くう）」を刻みたいのではなく、それは「空（そら）」なのである。「そら」は開放されて、自由にイメージを広げることが出来る。

このようにして、「空」の読みは「そら」から「くう」へ、そして「くう」から「そら」へ戻っていく。再び「そら」と読むようになったのは2015年の『空を漉く』からで、描かれたものは広がり流れるもので、私のなかで「くう」ではなくなってきたと感じた。しかしいずれも、「空」という語を用いたいと思った。

私にとっての「空」とは何なのか。2016年秋、頭上にゆっくりと流れる雲を

³⁶ 高神覚昇『般若心経講義』角川文庫 1952年 p. 55.

眺めていたとき、私にとっての「空^{そら}」は、「変化することのない、大きな存在」であることに気づいた。『空^{そら}わけて』では小さな水蒸気のような粒子を増殖させるように描いた。その形態は空^{そら}に浮かぶ雲に繋がっていた。制作の途中でそれに気が付き、水蒸気の向こうに太陽の光を意識して描いていた。楮繊維を作品に使おうと思ったのも、紙を漉くときに出来る屑が、薄い雲を連想させたからだった。それまでの作品には雲に繋がるものが現れていた。水や光を地上に注いで命を育み、何が起ころうと大きく包み込む。地球上どこであろうと、見上げたところにある空は変わらない。

2016年11月、展覧会準備のため宿泊したホテルの客室に、偶然備えられていた仏教聖典の「空^{くう}」の解説のページを開いてみた。

くう スニャーター
空 (sunyata) : 存在するものには、実体・我がないと考える思想である。すべてのものは相縁り、相起こって存在するにすぎないから、実体として不変な自我がその中に存在する筈がない。したがって実体ありととらわれてはならないし、存在しないととらわれてもならないわけである。すべてのものは、人もその他の存在も相対的な関係にあり、1つの存在や主義にとらわれたり、絶対視したりしてはならない。般若経系統の思想の根本とされる。³⁷

『広説仏教辞典』、『総合仏教大辞典』、『般若心経講義』、に書かれていた通りである。しかし続いて、

法そのものが仏であるから、この仏には色もなく形もない。色も形もないから、来るところもなく、去るところもない。来るところも去るところもないから充滿しないところがなく大空のようにすべてのものの上にあまねくゆきわたっている。仏の身は、あらゆる世界に満ち、すべてのところにゆきわたり、人びとがふつう持っている仏に関する考えにかかわらず永遠に住する。³⁸

見えるけれども、あるのではない。すべては陽炎のようなものである。³⁹

³⁷ 『和英対照仏教聖典』 1975年 仏教伝道協会 p. 597.

³⁸ 『和英対照仏教聖典』 1975年 仏教伝道協会 p. 53.

³⁹ 同上書 p. 108.

ものはすべて縁によって起こったものであるから、みなうつり変わる。実体を持っているもののように永遠不変ではない。うつり変わるので、幻のようであり、陽炎のようではあるが、しかも、また、同時に、そのまま真実である。うつり変わるままに永遠不変なのである。⁴⁰

とあり、畳み掛けるように言葉が迫ってきた。

作品で仏教の「空」を極めたいわけではない。私の「空」は理念、思想ではない。目指すものは仏教の「空」が語る、世界の真のすがたの「一つの面」ではないかと思えた。そして私は「そら」に、信じるもののすがたを観る。

「空」について何度も考えるなかで、目指すものが眼の前に少しずつ現れてきた。それは変化流動するが、本質は移り変わる事のない普遍的なものであり、水と光の恵みを地上に与える、いのちの根源である。手の届かないものへの憧れが、常に制作の原動力であった。油絵具に代わる素材として土を使い始めたのも、当時は土に命の根源を見ていたからだった。

物心ついた頃から、自分と自然は自由自在に関わりあっていて、一つのものである、という感覚があった。これは「物質世界もそれを認識する意識も自由自在に変化し、流動している」とする空海の「六大無礙常瑜伽」の思想と共鳴している。私は「空」、〈目に見えない生きたもの〉の一部だったことがある気がする。たまたま地上に生まれ落ちて、いま生きているが、空も自分も、深いところで繋がっていると感じる。作品の制作過程は私にとって、「空」へと「還る」ことが出来る時間である。作品には自分自身が映し出される。読経し、祈りながら手を動かし造形することで、真理に正面から向き合っていく。そして、鑑賞者を「空」へといざなう作品が生まれ出てくることを願う。

第4章 和紙、墨、胡粉 一和紙を染める、白で描く一

洋紙に鉛筆、インクを用いた作品には、温度、湿度、深さといったものが現れず、〈目に見えない生きたもの〉のイメージと乖離していた。このことから、和紙に墨、胡粉、そして面相筆⁴¹を用いた制作を試みた。和紙を墨で染め、濃度

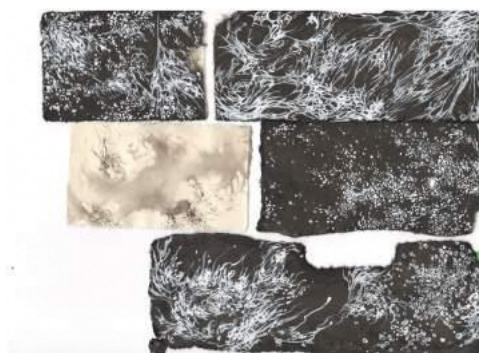
⁴⁰ 同上書 p. 111.

⁴¹ 精雲堂製 松花面相

や強弱を調整した線を描くと、湿気が感じられる画面に空間が出現し、イメージに近いものになっていった。本章は、その手法、制作過程、そして作品の構図に新たな視点を提供してくれた中国山水図について取り上げる。

4-1 『空への還り方 一原風景 15—』^{くう}

作品に濃淡や強弱をつけ奥行きを出すために、和紙を墨で染め、胡粉絵具で描くことを試みることにした。試作では、鉛筆やインクで描いていたように、



点や丸い形を描いたが、それを面相筆に持ちかえた。そして、伸びやかに線を描く方が動きが出ると感じたため、線を絡めるように描くことで画面を構成することにした。



試作1 (約 H5×W6cm~H5×W15cm)

試作2 (約 H31×W41cm)

次いで手慣らしも兼ね、縦 31cm、横 41cm の大きさの紙に筆で描いた。絵具の濃度を変えることで、薄い線は奥に、濃い線は手前にあるように見え、奥行き感を出すことが出来る。描いていると、線が独りでに絡まり合い増殖していくようにも感じられ、それは繊維流しの感覚と似ていた。

本制作にあたり、まず雲肌麻紙に土やベンガラで描いた作品(縦 215cm、横 275cm)から、縦 80cm、横 115cm のサイズを切り出した。この紙を使用したのは、支持体の色に墨色以外の色を覗かせ、深みを出したいと思ったからと、丈夫で分厚い紙で、繰り返し水を含ませることに耐え得るからである。また、以前制作した際に出来た皺が魅力的だったため、皺を残したまま制作を進めた。



過去の作品を切る



墨染め 1



まず紙の表面に霧吹きで水を含ませ、その面を下にし、空気を抜きながらパネルに密着させた。パネルと紙の間に空気が入ると、空気が入った部分は墨で染まらないためである。その後、遊ぶような感覚で、薄めた墨汁を流し、乾燥させることを2回繰り返した。その後、水で薄めた胡粉絵具を面相筆に含ませて筆を走らせ、重ねて濃度の高い胡粉絵具で描くことで濃淡の差をつけた。紙に染み込む薄い線を描きたかったため、紙全体に滲み止め（ドーサ引き）はしなかった。滲み止めをすると、滲みが抑えられるほか、容易に細い線を描くことができる。線をはっきりとさせたいところには部分的に滲み止めを施して変化をつけ、紙の濃淡と絵具の濃淡の響き合いを意識しながら描いた。



墨染め 2



胡粉と筆で描く（拡大）



胡粉絵具による線描き 1



胡粉絵具による線描き 2

線が重なり合う部分には、細胞のような形を描き、暗闇から生きもののよう
なものが独りでの浮かび上がり、うごめきながら集まったりほどけたりして流
れていくイメージを表現しようとした。描いたものを改めて見ると、命が命に
なる前の形を描いているのかもしれないとも、和紙の中に圧縮され閉じ込めら
れている植物繊維のうごめきを描いているのかもしれないとも思えた。鑑賞者
の中には、楮の繊維を貼りつけていると思う人も少なくなかった。手で触って
いた楮の経験が、このような形で自然に現れたのだと思う。



『空への還り方 -原風景 15-』 H80×W115cm 雲肌麻紙、墨、胡粉 2015年

「波のように見える」、「山にかかった霧のように見える」、「動きがある」、「奥
行き感、広がりを感じられる」、「ぼうっとする」といったご意見を頂いた。ど
れも私の狙っていたものであった。しかしこの作品は画面全体を同じような調

子で描いたので、単調な印象を与える。ほぼ同じ長さの線で描いたことが原因であると考え、長短の差をつくり、画面にリズムを与えることを試みたいと思った。また同様の方法で、包み込まれるような、自分の身体より大きな作品を作りたいと考え、縦約 2m、横約 3m の大きさの雲肌麻紙を使い、この作品と同様の手法で制作することを試みることにした。

4-2 『空を漉く』^{そら}

植物繊維を用いたインスタレーション作品の構想を練る際、展示する空間を撮影した写真の上に、白色インクで完成イメージを描いた。このイメージスケッチが、実際の空間に白いものが浮かんでいるところを撮影したようにも見え、面白みがあると感じた。物質を実際に空間に配さずとも、平面上に「空間にあるように」描くことで、〈目に見えない生きたもの〉を表現することが可能ではないかという考えが起こり、そこで、呑み込まれるような、大きな絵画作品を制作することを試みた。

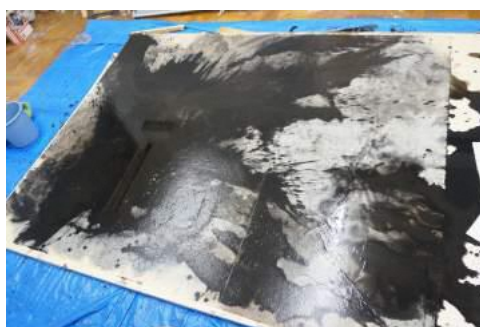


インスタレーション作品のためのイメージスケッチ (写真にインク)

縦 215cm、横 275cm の雲肌麻紙を使用した。紙を墨で染めるために、その大きさより一回り大きなパネルを制作した。木製パネルの上に、表面を平滑にするためと、紙を乾燥させやすくするために、プラスチック製の断熱板を貼り付け、継ぎ目に水が染み込まないようにテープを貼った。



自作のパネル



墨を流す 1



墨を流す 2



胡粉絵具で線を描く



胡粉絵具で線を描く（拡大）

『空への還り方 一原風景一』と同様に墨で染めたが、濃度の強弱をつけ、濃度が薄い部分の比率が多めになるようにした。紙の乾燥後、水を多めに混ぜた薄い胡粉絵具で、線を踊らせるように描いた。見る人に、自分の力ではどうしようもない、自然の前に立った時のような感覚を感じてもらいたいと思った。例えば、海や、何百年も生きている巨木の前に立った時のような感覚である。優しく柔らかく、強い作品を目指し、一本一本の線を引いた。

それまでと比べ画面が大きいため、身体全体で描く格好になった。描いている間、自分の中にあるものが、絵筆を介して画面上に広がっていくように感じられ、それは和紙の中に眠っているいのちを、浮かび上がらせていくような感覚でもあった。あえて和紙に滲み止めをしていないため、墨や胡粉が紙に滲むことから、作品全体に湿度が感じられた。筆先から出てくる線は、いのちを宿した精子を連想させるものでもある。ただ、描かれている形から雲、煙、水面、あるいは銀河、星雲など、見る人それぞれの中でイメージが広がって欲しいと考えた。

制作を始めて間もない4月上旬のある夜、自宅アパートの近所で、街灯や店舗の明かりに照らされた満開の桜に出会い、はっとした。暗闇に静かに浮かぶその姿は、桜であって桜でないようで、綺麗であって恐ろしく、呑み込まれそうになった。叶わないという思いと、このような作品を作りたい、という目標



桜 石川県金沢市 2015年4月撮影

が見えた。

それまで絵画制作について、「意識の中で描く」としていたが、いつの間にか画面構成を「意識」していて、描く時には力を抜いている、と気付いた。仕上げの段階では画面全体を見渡し、細かく描いた部分を繋ぐように、大きな筆致で線を描き加えた。その時、現そうとしているものと、目

前に現れているものが重なりあってきているという高揚感を覚えた。



『空を漉く』H215×W275cm 雲肌麻紙、墨、胡粉絵具 2015年



福井市美術館 展示風景1 2015年5月



福井市美術館 展示風景2

完成した作品は、2015年5月に福井市美術館で開催された展覧会に出品したが、会場で見てもっと少し強さが欲しいと思った。また、美術館のスポットライトは黄色味が強く、作品が暖色に染まって見えてしまい、墨の深い色が感じられなくなってしまった。以後は、照明の色味を調整するフィルターを使用している。

「空間を感じる」、「鳥肌が立った」、「迫力がある」、といった意見、感想を頂いた。星雲、雲の巣、網、雲の間からの光、雷、脳神経、人の意識、生きもの、血管、霧など、鑑賞者によって、私が思いつかなかったような様々なものも連想してもらえ、狙い通りであった。また、「一本一本の線に動きがあり生命感が感じられ、ただの線ではない」という感想も頂いた。



『空を漉く』(拡大1)
「空を漉く」 (拡大1)



『空を漉く』(拡大2)

展覧会主催の八田豊氏からは、「手しごと」になってしまっただけではいけないということ、「紙の色を残し、周りを染めることで線を出す方法（白抜き）を研究するのも価値がある」、といった意見を頂き、早速、白抜きの技法を研究し、また、線が生まれてくる時間を待つということを知った。

この作品を通して、平面上に空間を広げるように描くことで、〈目に見えない生きたもの〉を表現出来得るという手応えを感じた。それまでに比べ強さも出たと感じるが、大きさや素材の強さに依るところも大きい。画面全体の響き合いを考慮し、紙の地を残して線を描けないか、手で描いたように見せないように出来ないか等、検討もしていきたいと思った。また、河口龍夫先生から、「絵具を加えていく、というより吸い取らせていくようだ」という指摘を頂き、なるほど私はそういうことをしたいのかと、気付かされた。

4-3 『流れを紡ぐ』

この作品は、『空を漉く』と同様に、雲肌麻紙を墨で染め、胡粉絵具で描いて

制作したものである。前作では紙を濃度の高い墨でほぼ均一に染め、全体を同じ調子で描いていたのに対し、上に向かって上昇していくイメージを表現したいと考えた。縦 275cm、横 107cm の大きさの紙を用意し、墨で染める際は上方向への墨の流れを紙の表面に残し、墨によって自然に作られた有機的な形と、胡粉の線を融合させることを試みた。

墨をまくとき、手先の微妙な動きの違いが、墨の加減に影響を及ぼす。作業前に必ず目を閉じ、深呼吸してから向かった。まず紙全体を濡らすのだが、墨をまく練習の感覚で、ボウルで水をまき、中心から外側に向かって刷毛で撫で、空気を逃がす。その後再び深呼吸して完成形を思い描き、準備が整ったと思ってから、一気に墨をまく。腰を屈め、左手で墨が入った容器を持ち、右手で墨を受けて自然になるように散らす。腕を筆にするような感覚である。手が届かないところにまく時は、紙の外側にコンクリートブロックを置き、そこに足場を渡して作業を行った。

紙の地を残す部分を多くとり、墨が流れた模様を残すことで画面全体に動きが感じられるようになった。紙の色と濃い墨の色とのグラデーションを作ることで、それまでより画面全体に空間が感じられるようになった。しかし、染める際に使用したパネルの板と板の隙間に段差が出来ており、紙の数カ所にその部分が線状に浮き出てしまった。



筆はそれまで面相筆を使用していたが、焼き物の絵付け用に使われる、イタチ毛の筆を使用した。絵具の含みが良く、細い繊細な線をすーっと引くことが出来る。

描く際は紙の地の色や墨が流れた形との調和をはかりながら描いていたが、紙が高価な上に油絵のように削ったり重ねたりというやり直しが効かないためか、恐る恐る薄い胡粉絵具ばかりで描いたことで、作業のわりに弱い印象になってしまった。一旦完成としたが、やりきれなかったという気持ちが大きい。いずれまた手を加えるか、改善した作品を制作する予定である。



『流れを紡ぐ』(拡大)

『空を漉く』や『流れを紡ぐ』は、線によるいのちの表現を試みた。画面を外へ広げることは出来たが、身についた一点透視で空間を捉えていたように思う。さらに、自分の中で表現対象を明確にイメージ出来ていたと言えないため、「確かに在るもの」として描く必要があると思えた。ただそれは具体的な形象ではなく、そこに流れる目に見えないものである。そのようなときに、高橋治希先生から、部分を切り取るのではなく、大きな風景を一



『流れを紡ぐ』 H275×W107cm

雲肌麻紙、墨、胡粉 2015年

つの画面に内包させる山水画のあり方が参考になるのでは、という指摘を受け、山水画を参照するうちに、平面の中に大きな宇宙を感じるような作品を目指し、展開させていきたいと考えるようになった。

4-4 白抜き、銀泥、金泥による試作

紙の地を残す、白抜きを試みようと考えていたところ、以前制作した作品を墨で染めた際に、アラビアゴム溶液を染み込ませた部分と思われるところが白く浮き上がっていることを発見した。そこで、数種類の和紙に、数段階の濃度のアラビアゴムを染み込ませて乾燥させ、同じ濃度の墨で染める実験を行った。



2011年の作品の断片を墨染めしたもの



七段階の濃度のアラビアゴム溶液を、三種類の和紙に塗る



墨染め一回目



墨染め二回目

一回目は真っ黒になってしまい、二回目に墨の濃度を下げて染めた所、成功させることが出来た。特に、滲み止めをしていない雲肌麻紙で効果が出やすいことが分かった。



雲肌麻紙による白抜き実験 1



雲肌麻紙による白抜き実験 2

アラビアゴム溶液で描いた線は、墨で染まらずはっきり白抜き出来るが、線に濃淡をつけることが出来ない。そこで変化をつけるため、銀泥を用いることを試みた。銀泥を用いたのは、以前から金泥や銀泥で文字が書かれた「装飾経」に関心があり、金泥や銀泥で、お経を唱えるように線を引くことで表現出来ないかと考えたことがきっかけである。

しかし、試してみると金泥、銀泥ともに控えめな光沢に魅力があるものの、濃淡を出すことは困難で、胡粉に比べ粒子が粗いため、綺麗な線を描きづらいということがわかった。試作はいずれも、奥行きが浅い印象になってしまった。紙に馴染ませようと水を多く混ぜると墨の色にとけ込みすぎてしまい、濃度が濃いと紙と分離した印象になってしまう。以上のようなことから、金泥、銀泥はひとまず現在の制作には適していないと思われた。白抜きした後、更に墨で染めるなどして白抜きの線に濃淡をつけることが出来ないか等、試してみたいと思えた。



紺紙金銀字一切経 (中尊寺経)
四千二百九十六巻のうち 金剛峯寺
平安時代 (十二世紀) 金剛峯寺蔵



紺紙金字法華一品経 (開結共)
二十八巻のうち金剛峯寺
平安時代 (十二世紀) 金剛峯寺蔵



楮紙に白抜き、銀泥の試作 (拡大)



楮紙に白抜き、銀泥の試作



金泥による試作（拡大）



金泥による試作
楮紙、墨、金泥
H114×W26cm 2015年

4-5 山水図について

『空を漉く』、『流れを紡ぐ』の制作後、和紙と墨を用いた制作には、具体的なモチーフが必要であると感じた。ただ、実在するものを再現したいわけではない。そのようななか、中国の郭熙や法若真^{ほうじゃくしん}の山水図を改めて見て、野山が躍動するような表現に新鮮さと驚きを感じた。

吉村貞司は、「山水画というが、洋画の風景画とは異なっている。洋画では風景画は自然から切り取られた小さな部分、一断片に過ぎない。山水画はたぶんに観念的な宇宙創成である⁴²」と語る。

さらに、造形のはじめは西洋では女体、東洋では石であるとして、西洋と東洋における造形意識の相違を次のように語る。

西洋はもっとも人間的なもの、人間美を求めるあまり、女性をヌードにし、物質

⁴² 吉村貞司『中国水墨画の精髓 一その逸格の系譜一』美術公論社 1978年 p. 144.

化し、存在化する。(中略) それに対して東洋では物質にすぎず、表情をもたず、動きももたないはずの石に、精神を見、生命を見て来た。女性美は外面的であるから、もっぱら外面把握によるリアリティにすすむことになる。(中略) 人体は解剖されることによって、ますます非人間的存在、物質的存在になる。一方、石は割っても削っても石である。つまり物質としては内面も外面もない、石には解剖はあり得ない。ただ精神的な浸透のほかに、意味の発見はない。(中略) 本質をとらえて描くにある⁴³

人体をモチーフとした作品の制作過程で抱いていた違和感は、こういうことだったのかと思い至った。

4-5-1 油絵、人体から

2007年に大学に入学し、油絵を学んでいたが、その後、土(2008年)、和紙(2010年)、楮(2012年)、鉛筆(2012年)、インク(2014年)、墨(2015年)、と用いる素材が変化した。

第1章 1-1 で述べた山での原体験の後、まず100号(縦162cm、横130cm)のキャンバスに、油絵具で山道の地面から上部を見上げた光景に溶け込む自分の姿を描くことを試みた。しかし、最初にテレピン油(揮発性の油)でウルトラマリン(青色)の絵具を薄く溶き、刷毛で大まかに描いた後、手が進まなくなってしまった。白いキャンバスに勢い良く走らせた淡い青色の刷毛跡や、絵具が垂れた跡だけで、既に、山



長野県白馬で描いた風景画
キャンバス、油彩 2008年5月

で感じた風や空気が現れているように思えた。それ以上手を加えると画面を壊してしまい、それまでのように写實的に描いたところで、自分が現したいものからほど遠いものになってしまうような気がした。

その後、色相の近い絵具を重ねて手探りで進めるうちに、実際には存在しない線が現れ、その線が渦を描き、葉脈のような形態を描き始めた。自分の後ろ姿や木々など、途中まで描いていた具体的な形は消えた。画面の中央と左に何本か見える縦線状の影は、もとは木の幹だったもので、白い部分は光、木漏れ

⁴³ 同上書 pp. 149-150.

日を現している。山中で感じた空気、木々の中に流れるものを表現しようと、稚拙ながら試行錯誤した結果、思いがけず、それまで描いてきた写実的な絵とは異なる作品が現れた。それが『Current 1』という作品である。これは表現しようともがいた痕跡の集積で、現実に見える光景とは異なるものの、その場所で私が感じた現実には近いものとなった。



『Current 1』 キャンバス、油彩 H162×W130cm 2008年

2013年、作品タイトルを『流れ』とし、2016年に作品タイトルを『ながれ』としたが、2008年のこの作品のタイトルが「流れ」を意味する“Current”であったことに今、改めて気づく。表現しようとしているものは繋がっていた。洋紙から和紙、油絵具から墨と胡粉へ、切り取られた風景から広がっていく風景へ、少しずつ、手探りではあったが、素材とアプローチの方法は大きく変化していた。

2009年冬、油画専攻の学生として毎日裸婦を描きながら、課題の裸婦デッサンに空気感のようなものを取り込めないか試みた。モデルの表情を柔らかくし、全体から温かい空気が感じられるようにしたいと考えた。



裸婦デッサン（課題） ラシャ紙、コンテ 2009年

しかしモデルの背後の壁や布など、つい細部まで描きこんでしまい、固い印象になってしまう。

空気感をさらに意識して描こうと、自分自身の意識が目に見えない本質にとけ込む様を油絵で描こうとしたのが、『Floating』という作品である。



『Floating』 H97×W130cm キャンバス、油彩 2008年

横たわる人体の周囲に、『Current』で現れた白く細い線や細胞のような形を描き、その上から赤や青、緑などの絵具を薄く溶いたものを重ね、体温を感じるような深い色を出し、肌に感じるその空気感を現そうと試みた。タイトルの『Floating』は、空気の中で「漂う」感覚を表している。ただ、制作過程で外形としての人体を描写する時と、観念的な流れ、空気を描き出す時の意識に相違があり、それらは混ざり合わず分離したものとなってしまった。このことはその後人間以外の生きものを描く際にも課題となっていく。

また油絵の制作過程では、層を重ねるほど乾性油を多くしていくが、それは画面に空気を封じこめていくようだった。完成したものは表面がコーティングされ、画面に意識が弾き返される感覚を覚えた。

『Floating』を描いたとき、人体の形がずれているという指摘を受けた。自分の姿を部分ごとに分けて写真に撮り、その写真を見て組み合わせで描いたので、実際のモデルを見て描けば防ぐことが出来たことではある。ただ、このときは他人をモデルにするという発想自体が浮かばなかった。人体を的確に描くよりも、人体の、更には言えば自分の周りにある空気、それと一体になる自分自身を描きたかった。

今改めて見ると、形の方は気にならないが、描き方が固く、画面が狭い印象

を受ける。しかし、好きな作品である。自分の中で描きたいものがゆっくりと画面に入り込んできていた。

4-5-2 水墨

2015年夏、中国の明、清時代の山水図を改めて見てみると、画面全体が生き生きと動き出すように見え、驚きを覚えた。それまでは、山水図に面白味を感じることはなく、その前で立ち止まることもなかった。色もなく、寂しい印象を持っていた。

とりわけ法若真^{ほうじやくしん}⁴⁴の山水図に魅かれた。その画面は、線がうごめき、全体が呼吸しているようだった。山が描かれているものの雲にも見え、それらは意思を持って上昇している。同時代の、中国の切り立った山々が描かれている山水図とは様相が異なり、作者の中に入り込み、再び現れた風景が描き出されているようで、300年以上の年月が経ったものとは信じ難かった。

その筆跡をたどると、法若真が実際の風景を通して感じた、目に見えないのちのうごめき、大気を描いているようにも見える。作者は実在の中国の岩や木の形を借り、渦巻く生命を孕む大気、あるいは自身の魂のもだえを描き出したのでないかと想像する。その息づかいが伝わってくるようで、天地が生み出される音が聞こえてくるようである。



法若真『山水図』紙本墨画 206.3×75.5cm 17世紀
ストックホルム 東アジア美術館

⁴⁴ 1613-1696年 膠州（山東省）出身。安徽省政使（民財政長官）などを歴任した士大夫画家。

矢代幸雄は、『水墨画』の中で次のように語っている。

自然描写は、精神を生かし出すに必要な手段である、ただしそれ以上の必要ではない、この必要以上に描写にとられることは、畢竟、芸術の本旨を滅殺する、という見方—それを持つことが、必要なのである。これこそ、すなわち東洋的芸術観ともいうべきものであろう。かくのごとき芸術観を有する者は、芸術が、ともすれば自然描写に専念し過ぎる危険を常に感ずるが故に、たとえば、単に微茫模糊たる壁上の滲じみに出会っても、卒然として、それが天成の幽趣をなすに打たれ、そこに、直ちに精神の奥所に通ずる真の自由あるを、悟るのである。⁴⁵

自然を前にして、自分の中に広がる「流れ」や「ゆらぎ」を表現したい。感動を受けた自然の風景を細部まで忠実に描き出したとしても、そこには自分は無く、複製された現実、無差別に写し出される写真と変わらないものが現れる。目に見えるものをそのまま再現しても、〈目に見えない生きたもの〉は現れない。和紙に偶然出来る滲みに、〈目に見えない生きたもの〉が見える。

また矢代は、次のようにも語っている。

水墨画家の最大なる関心事は、眼前の実景を描写するよりも、否、描写するつもりでありながら、山というもの、樹というもの、水というもの、等等の、原初に戻ったような原型、或いは典型、を探求し、それによって、それぞれの本質的様相を把握せんとする努力に、いつの間にか、推移転位し、また還元吸収されざるを得ないのであった。⁴⁶

水墨画なるものの特殊なる趣致とは、何であるか、といえば、それは、文字通り皮相を破って、内面的に精神を集中する観照、ということであった。しかし、この内面的ということは、まずは、絵画の最初の任務であるところの、自然の事物を描写するにあたって、あまり刑似にとられることなく、また表面の華やかさに迷わされずして、いわば、もっと深入りして、實在の本質を掴まんとすることを意味⁴⁷（する。）

⁴⁵ 矢代幸雄『水墨画』 岩波新書 1969年 p. 49.

⁴⁶ 同上書 p. 30.

⁴⁷ 同上書 p. 23.

線というものは自然界に実在せず、それゆえに、線による描出は、抽象的にして、おのずから形似から遠ざからんとする傾向を、強く持つ。そこに精神的表現の有力なる出発がある。(中略) 東洋絵画の線は、驚くべく敏感なる筆描の線であって、東洋特有の柔軟なる長鋒の毛筆は、精神の微動すらをも逃さず、直ちにそれを最も敏感に線描に伝達すること、世界にほとんどその比を見ないといえよう。⁴⁸

吉村貞司は線について、

日本画は線にかぎるというわけではありません。けれども、線は生命をえがき、いきおいの表現に適していますし、日本人として、世界に向かって勝負するとき、外人にはたやすく追隨を許さない技法であるということも言えましょう⁴⁹。

と語る。

〈目に見えない生きたもの〉を求めるうちに、写生から実在するものの奥に流れるものを描き出したいと思うようになり、紙と墨という、東洋の素材に行きついていた。墨と水による滲みから湿度が感じられるようになり、筆からは、生きもののように線が生まれ出てくる。自分の意識から離れたところから表出するそれらは、いのちになる前のいのちの姿とも思える。鉛筆や粘り気のある油絵具では、線に動きや強弱を与えることが難しかったが、水で溶いた胡粉や墨、柔らかい毛の筆で描くことで表情のある線が現れ、作品によろやく生きているものの気配が感じられるようになった。

法若真と出会い、山水図の成り立ちを確認するなかで、制作に向かう意識は、以前より広いところへと導かれた。細部に捕われることなく、天地を生成するように、一つの画面に世界を凝縮させて表現することが出来る。和紙と墨を用いることにより〈目に見えない生きたもの〉の湿潤、温度を表現することが出来る。水をはね返す油を使っていたからこそ、水をはね返さないことへの驚きがそのまま作品に現れた。和紙と墨へ働きかけ、そして待つという繰り返される行為によって、一つの画面に〈目に見えないもの〉の天地を出現させることが出来ればと思う。

⁴⁸ 同上書 p. 33.

⁴⁹ 前掲書『中国水墨画の精髓 一その逸格の系譜一』 p. 209.

第5章 流れを紡ぐ

和紙、墨、胡粉を用い、和紙そのものが持つ風合いや温かさを生かした、より深みのある表現への展開を試み、山水図の構図を参考に、天地を一つの画面に表出させることを意識し、紙の上に「描かれた」というよりも、紙の内側から自然に「浮かび上がってきた」ように見せる手法を探った。

5-1 『流れを紡ぐ 15-1』

それまでの作品では、和紙はあくまでも「下地」という認識だった。和紙が持つ温かさや柔らかさを墨で潰し、窒息させてしまっている印象があり、紙の素材感を生かしつつ、深い色を出したいと思った。そこで、過去に制作した、雲肌麻紙と土、柿渋、ベンガラによる作品から紙を切り出し、濃度の低い墨で染めることにした。白抜きの実験を通し、アラビアゴム溶液が自然に滲み出した形に魅力を感じた。アラビアゴム溶液を使用して過去に制作した作品から、自然に滲んだ形が浮かび上がるのでは、という期待もあった。

縦 180cm、横 90cm サイズの紙を切り出した。紙を湿らせ墨汁を流し、乾燥させる作業を、裏から2回、表から2回行った。所々に柿渋の茶色、ベンガラの朱色が覗き、アラビアゴム溶液の白抜きの模様も効果的に浮び、湿度が感じられる深い色を出すことが出来た。



切り出した紙



墨を流す 1



墨を流す 2

こうした作業をしていた頃、福井から金沢に車で戻る際に、山を超えて石川県に入る、普段と違う道を通ってみた。その日は霧が出ており、山の木々から煙のように霧が湧き出ているのが幻想的だった。

さらに進むと、山の中腹にかかる陸橋に出て、四方を山に囲まれた。それまでは麓から見上げていたのに対し、見下ろす高さや同じ高さになり、車の速度も相まって、自分が飛んでいるように山々を眺めることが出来た。霧の動きから、作品における線の動きの感覚を得ることが出来た。その後も何度かその道を通り、道路脇に車を停めてドローイングをした。



2015年9月7日撮影（福井県丸岡町）

晴れた時よりも曇りや雨の時のほうが、景色が魅力的に感じた。表現したいものは、やはり現れたり消えたりする霧のようなものと改めて感じた。



2015年9月7日撮影（福井県丸岡町）



ドローイング（紙、ボールペン）

紙を染め終えた後、胡粉で描くイメージを、別の紙にペンで描いた。山水図の構図のひとつの「高遠法」⁵⁰という、山の麓から頂を仰ぎ見る形式を取り入れ、縦構図にした。ただ、私は山を描こうとしたわけではなく、山や自然を感じるような「気」の流れとでも言えるものを描き出したいと考えていた。



染め終えた紙



イメージスケッチ（紙、インク）

この作品を描き始めた頃、習慣としているドローイングの道具として、つけペンを使い始めた。鉛筆やボールペンに比べて線の太さを自在に変えながら描くことが出来、髪の毛のような細かい線を描くことも出来るので、私のドローイングに適していた。

この他にも鉛筆や筆で毎日ドローイングを繰り返す中で、線には自分の心の状態が如実に現れることを実感した。気持ちが明るい時には線が伸びやかで、何枚でも描けるが、気持ちが晴れなかったり、体調が悪かったりする時には、意志がはっきりしない、たどたどしい線になる。どのような状況であれ、描くことに向かう心、生きた線を生み出す状態を作ること制作の一部なのだと気付かされた。

どういう時に落ち着くことが出来て、集中出来るか考えると、読経した後が一番気持ちが穏やかになり、表現したいものに近づけるように思えたので、毎朝読経してからアトリエに向かい、制作する前に般若心経の写経をした。初めは、途中で疲れて最後まで集中出来なかったが、次第に般若心経の内容を思いながら書けるようになった。

⁵⁰ 北宋の画家郭熙が画論書『林泉高致』（1117年）で説いている空間表現法のひとつ。



般若心経 写経 (一枚の大きさ H26×W40cm)

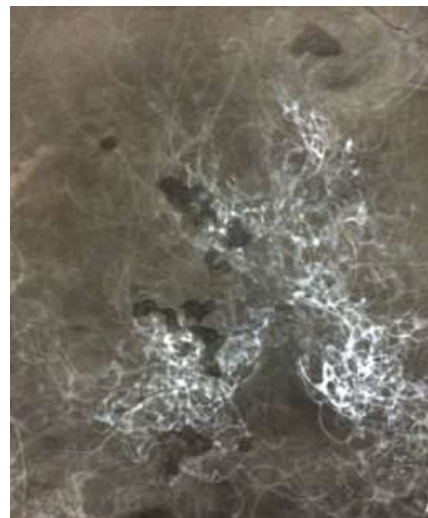


胡粉、筆で描き始める

作品は水で溶いた胡粉絵具で、面相筆で線を描いていった。経典から、書かれている内容を読み取るには知識が必要だが、作品の中の線の動きや色調から、経典に書かれている深い世界を感じられるようにしたいと思いながら、一筆一筆に祈りを溶け込ませるような気持ちで描いた。



胡粉で描く (拡大 1)



胡粉で描く (拡大 2)

描く線には、線香の煙や、福井の川で見た、水の流れ、日々目にする雲の流れなど、自然の中で見る形、動きを参考にした。一本一本の線から、生きものを生み出すように、自分が描くというより筆から出てくるものに任せて広げていくような感覚だった。その中で、紙の色と胡粉の線が響き合うように意識しながら描いた。



2015年8月15日 撮影 福井県



2015年8月2日撮影 福井県

描き始めてしばらくしてから、白山⁵¹へ登りたくなった。霧が白く立ちこめる中を進んだのだが、時折霧が晴れて美しい高山の光景が現れたり、雲の隙間から青空が覗いたりする度に胸が震えた。遠くから眺めていただけではわからない、雲の中に入っていく感覚を肌で感じる事が出来た。



2015年9月18日 撮影 白山 登山道



2015年9月18日 撮影 白山 登山道

鑑賞者からは、「見上げた空のよう」、「海の中のよう」、「綺麗」といったご意見を頂いた。また、日本画を制作している方からは、胡粉で濃く描いた部分が強すぎるのではというご意見も頂いた。じっくり描き、制作前に持っていたイメージに近いものになったが、思っていたよりも奥行きが浅く、山水画の構図を参考にしたもの、結果的に自己流になってしまったと思う。

富山県の神通峡美術展に出品したが、展示会場で見ると、印象がとても弱く感じた。自分の中でイメージを明確に持ち、線の太さ、密度に差をつけ、墨で線を描くなど、画面の中で異なる要素を増やすことが課題だと思った。

⁵¹ 石川県白山市と岐阜県大野郡白川村にまたがる、標高 2702m の山で、日本三名山のひとつ



『流れを紡ぐ 15-1』 H180×W90cm
雲肌麻紙、墨、胡粉、柿渋、土、ベンガラ
2015年9月

また、もう少し明確に見える部分が多
くても良かったと思えるが、時間をかけて向
きあっているうちに、初め見えなかったも
のが徐々に浮かび出てきて欲しいとも思
う。それには、少し薄暗く、静かな環境が
必要だが、展示会場は照明が蛍光灯のみだ
ったので、見え方が単調になっていた。照
明のことはわかってはいたが、会場が変わ
らない限りどうしようもないことだった。
私の現在の作品を展示する展覧会ではな
かったのかもしれない。結果的にこの展覧
会は、引っ込みがちな私が他の全国的な展
覧会に挑戦するきっかけとなった。



神通峡美術展 展示風景（富山）

5-2 『流れを紡ぐ 15-2』

『15-1』と同じサイズで、手法を変えた制作を試みた。まず新たな雲肌麻紙に柿渋とアラビアゴムを流し、表と裏から墨で2回ずつ染め、部分的に朱色や若草色の水干絵具を流して着彩した。

乾燥後、それまでと同様に胡粉絵具、筆で線を描き、途中で多めの水で希釈した胡粉絵具を流し、その上から濃度の高い絵具で描くことで、線が自然に集まったり、ほどけたりしているように見えるようにした。山で出会った、霧が立ち上っていく光景をイメージして制作を進めた。



墨を流す



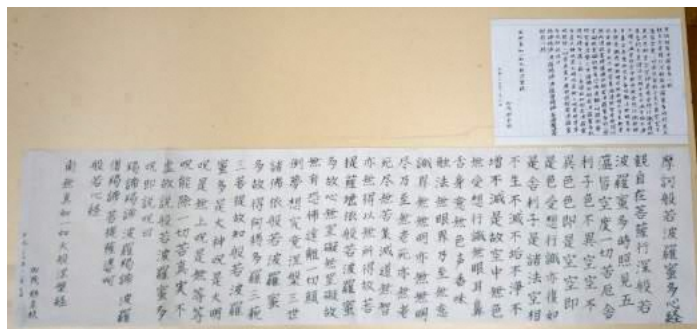
胡粉を流す

それまで、制作前に写経する際には A3 程の大きさの写経用の紙を使っていたのだが、文字が小さいため手元の「作業」に近くなり、制作と離れていると感じた。そこで、縦 35cm、横 134cm の紙に、それまでの 4 倍程の大きさの文字で書き始めた。この結果、不思議と肩に力を入れずに自然に書くことが出来た。小さな字は指先で描いていた感覚があったのに対し、手首で筆を動かせるようになってきた。気持ちを整えることに加え、筆を使う訓練にもなったと思う。

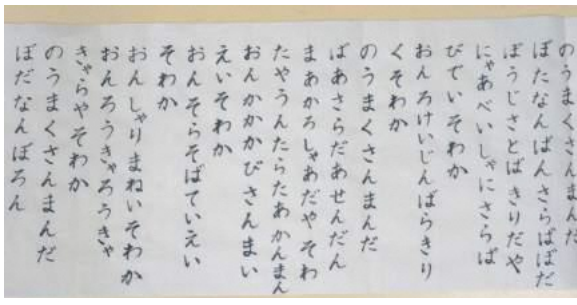


写経拡大

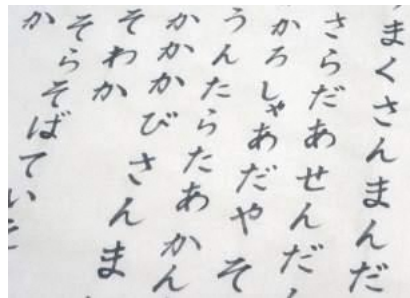
その後、愛知県美術館で開催された「線の美学」展で、岡田為恭ためちかの、和歌を現した作品に出会い、漢字よりも仮名の方が流れるように筆を動かせるのではと感じ、普段唱えている「真言」を仮名文字で書き始めた。それは手に心地よく、作品に描くものに近いと思えた。



上が A3 程の大きさ、下が横 134cm、縦 35cm の写経



仮名文字で書いた真言



真言 拡大



岡田 為恭 『拾遺集歌意図 自画賛』

作品制作について佐藤一郎先生から、積み重ねて完成させていくだけではなく、描いた部分を洗い流したり、墨や絵具を重ねて消したりなど、「引く」要素も入れて完成に向けていっては、との助言を頂いた。試みたところ、アラビアゴム溶液、胡粉絵具は一旦乾くと洗い流すことが出来なかったため、描いた上から、部分的に墨汁や胡粉絵具を重ねて弱めながら制作を進めた。

制作途中で高橋治希先生に作品を見て頂き、まだ見る人に委ね過ぎているのではないかという指摘を受け、画面上のバランスだけを考えて作品づくりをしていたかもしれない、と気付いた。見る人の中で世界が広がっていけば、という思いがあるが、自分のなかで、それぞれの作品において〈目に見えない生きたもの〉のどの部分を現したいのか明確に捉えておく必要があり、それがこれまで課題と感じてきた作品の強さに繋がっていくのではと思えた。作品の弱さは、自分の意思の弱さだと感じた。



『流れを紡ぐ 15-2』 H180×W90cm 雲肌麻紙、墨、胡粉、柿渋、ベンガラ
2015年11月

この作品では、〈目に見えない生きたもの〉を水蒸気が立ち上っていくさまになぞらえ、目に見えないかたちを描き出そうと試みた。ある程度狙い通り出来たと思うが、作業量に対して結果として現れているものがやはり弱いことはそれまでと変わらなかった。更に墨の濃度を低くし、紙の地色を残して白抜きの線と絡め合わせながら、紙の魅力が引き立ち、大気を感じられるような作品を目指したいと思った。

5-3 『流れを紡ぐ 15-3』

茶会の待合となる、和室の壁に掛ける作品の依頼を受け、楮繊維を絵画作品に取り入れた制作を試みた。和紙の原料である楮繊維に、生きもののような存在感を感じていたため、和紙から繊維が湧き出ているように見せたいと考え、楮繊維と紙の生成り色、胡粉絵具の白、墨の黒の異なるものを融合させ、紙の魅力と、その中のいのちを引き出し、いのちの根源、混沌を感じるような作品を制作することを試みた。

紙は、過去に漉いた縦 195cm、横 110cm の楮紙を使用し、墨は和紙の温かみが引き立つように青墨を使用した。染める際に下に敷くものを、パネルから凹凸の無い床マットに変え、絵具や墨をまく際は、ボウルでは墨の流れのコントロールが効かないため、霧吹きで墨汁を吹きかけた。この楮紙は繊維が粗かったためか、アラビアゴム



墨を流す

溶液での白抜きがうまくいかなかったのだが、楮繊維を紙の表面にまいてから墨で染め、乾燥後繊維を剥がすと繊維をまいた部分が染まらないことに気付いたため、楮繊維を利用して和紙の地を残した。しかしそれ以外の部分では墨は意図しないところまで広がってしまい、和紙の色が残る部分が限られてしまった。

その後、紙の中に空気を入れていくような感覚で、もとの紙の色が残る部分をピンセットで毛羽立たせ、穴を空け、その部分から楮繊維が沸き立っているように、別の楮繊維を貼り付けた。筆で胡粉の白い線を描く部分は光、墨で描く部分は影のイメージで描いた。空から地上を俯瞰した光景にも、地上から曇り空を仰ぎ見た様子にも、あるいは雲の中にも見えるようにしたいと考えた。

イベント主催の方からは、「幽玄」という評価を頂いた。



楮繊維をつける



紙の表面を荒らす

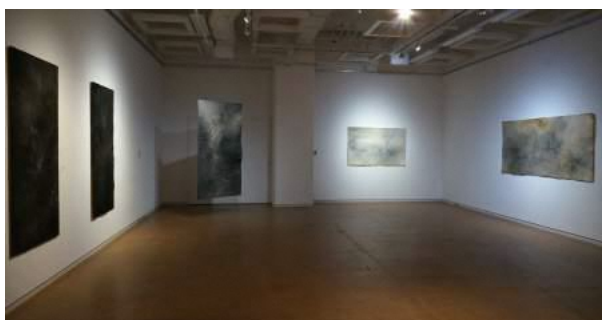


楮繊維をつける（拡大）



『第9回 イヴの茶会』 展示風景 2015年12月 金沢市立中村記念美術館内 旧中村邸

この作品は和室の壁に展示するために制作したものであり、和室の空間には調和していた。その後、学内で展示した際は、天井からつり下げて表裏を見せるようにし、紙はあえて皺をのばさず、一部歪んだままにした。しかし、裏面をどう見せるか定まらず、また楮繊維は物質感が強く出てしまった。制作の中での細かい作業に対して、見せる際は大雑把になりがちだと反省した。どのような環境であっても、作品に適した状況を作る意識が必要である。研究発表の際も、楮繊維は余計だという指摘を受けた。光や見せ方を異なった形で見せていたら結果は違ったかもしれない。



学内展示風景

『流れを紡ぐ 15-3』 H192×W100cm

楮紙、墨、柿渋、胡粉、楮繊維

2015年



楮繊維は、柔らかく空気に溶けていくように見せたいので、繊維の部分は光を透過させたいが、それには作り方や照明の当て方に更に工夫が必要である。また、繊維が取って付けたようにも見えるので、紙を漉く段階から、紙の厚みに差を作り、楮繊維を溶け込ませるように付けることを試みたい。その際には、矩形でなくてもいいと思う。また、予想していたより全体が墨で染まり色調が暗くなってしまったので、紙ににじみ止めをする必要があるが、しかし滲んだ部分も作りたいので、紙の地色を残す部分は染まらないようにし、染める部分は滲むようにすることが課題である。それらの課題を克服し、空気が集まって紙が生み出されたような、または紙に空気が抜けていくような作品に挑戦したい。



楮繊維（拡大）1



楮繊維（拡大）2

和紙に書を書く際に使われる白抜き剤⁵²が市販されており、アラビアゴム溶液と比較するために効果の実験を行った。結果は、アラビアゴム溶液の方が白抜き剤に比べ濃度に関わらずはっきりと白抜きが出来、白抜き剤は、濃度を低くする程白抜きの効果が和らぎ、にじみの効果をつけることが出来ることがわかった。手製の楮紙では白抜きの効果が現れなかったため、雲肌麻紙の地の色と胡粉で描く線、墨の線を活かし、薄い墨色から紙の色へのグラデーション、滲みを生かし、アラビアゴム溶液と白抜き剤の効果実験で大気を表現したいと考えた。



アラビアゴム溶液と白抜き剤の効果実験

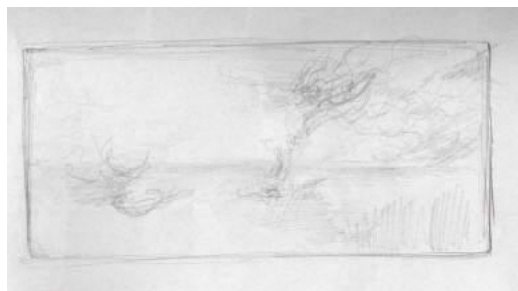
5-4 『流れを紡ぐ 15-4』

作品の題材を求めて海岸に出かけた。押し返す波、冬の冷たい風を身体で感じ、その大気の流れを描き出したいと思った。ゆらめく大気と、おぼろげな海の風景を表現したいと考え、海で描いたドローイングから構図を練り、横構図の一部に水平線を入れ、空と海を繋ぐ、樹木のようなものを右側に配すことにした。

⁵² 「白抜き剤 わんぱう」 墨運堂



2015年12月初旬 金沢市 金石海岸



ドローイング 1



ドローイング 2



楮繊維による白抜き



楮繊維による白抜き（乾燥後）



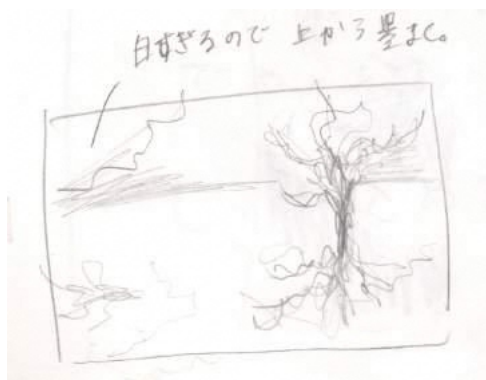
霧吹きによる墨染め



墨で線を描き入れる

縦100cm、横160cmの雲肌麻紙に、まずアラビアゴム溶液と白抜き剤を使い分けて紙の色を残す部分に面相筆で線を描き、広い範囲で紙の色を残す部分には湿った楮繊維をまいた。その後、紙全体に水を含ませてから数回に分けて霧吹

きで墨汁を吹きかけ、乾燥後、楮繊維を剥がして面相筆で墨や胡粉の線を描き入れた。また、霧吹きで墨を吹きかけた部分は色が均一になりすぎるため、部分的にボウルで墨汁や水を流して変化をつけた。この時、以前インスタレーション作品に使用した、乾燥した楮繊維を紙の色を残す部分に合わせて置き、必要以上に墨がかからないように、さらに紙のものと色と墨で染める部分との境界が自然になるように調整した。紙の色から墨の色へのグラデーションで、画面に深み、湿度がある奥行きが出るよう意識した。



制作中のメモ 1



制作中のメモ 2



墨、胡粉で描く

紙にどの程度水を含ませるのか、筆にどの程度の濃度の墨を含ませて描くかなど、自分の判断、動作の微妙な差異が、紙の上に現れるものに大きな影響を与える。墨の粒子は非常に細かいため、自分の意図から離れて、墨を加えた部分の周りにまでじわじわとしみ込んでいく。それゆえ、心を整えて集中して向う必要があることを強く感じた。自分の意図していたものと違う効果が現れると、最初は失敗したと思うが、改めて見ると面白くなってきたりする。この作

品はそのような思いがけない効果をまとめながら制作を進めることになった。ひとつひとつの作業を慎重に行いながらも、慎重になりすぎでは面白味がなくなる。バランスを考慮しながら制作を進めた。

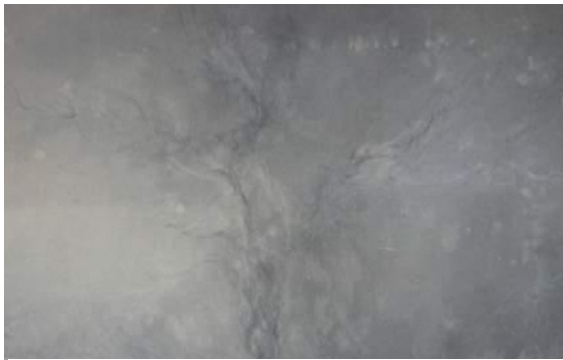
一旦学内で仮に展示した後、部分的に色調を落としたい部分があったため、墨が広がり過ぎないように、紙全体にドーサ引き（滲み止め）を行った後、墨汁を含ませた。ドーサ引きをした紙に水をたっぷり含ませ墨汁を流した実験では、墨が流れて出来た形は乾燥してもほぼそのまま定着したので、その効果を出せればと思ったのだが、実際はうまくドーサが効いていなかったようで、墨汁がどんどん紙に吸い取られてしまい苦戦した。また、一部にドーサ引きの刷毛跡が残ってしまった。だが、思いがけずそれが画面の効果になっていた。墨の扱いに苦戦したものの、それらと対話しながら、全体はしっとりと柔らかになり、ほぼ当初の狙い通りに出来た。



『流れを紡ぐ 15-4』 H100×W160cm 雲肌麻紙、墨、胡粉絵具 2016年

この作品は上野の森美術館大賞展で入選・一次賞候補になった。素材に慣れていればもっと良いものに出来ていたという思いがある。

大きくなるほど、水や墨汁をまくことが思い切りできる。身体全体で線を描くことも出来る。制作の軸は変えずに、技術を磨き、包まれる感覚になるような、より大きなものへと作品を展開したい。



『流れを紡ぐ 15-4』(拡大) 1



『流れを紡ぐ 15-4』(拡大) 2

5-5 『流れを紡ぐ 15-5』

『流れを紡ぐ 15-4』の制作中に、かつて手製の紙に土で描いた、縦 110cm、横 215cm の作品が目に入った。その比率、サイズ、色味、質感の紙に、海で得たイメージを落とし込みたいたいと思った。そこで作品の裏面を使用し、土やアラビアゴム溶液が染み込んだ紙の色と墨の色を調和させ、『15-4』と異なる色調の作品制作を試みた。

水面から昇った湿った空気が、現れたり消えたりして流れる光景を現したいと考えた。『15-4』制作時もそうだったが、墨は乾燥後に紙の表面にどう現れるか予測不可能なため、時間を経てから答えを得、それに対しまた働きかけるといように、紙と対話するようだった。

かつてしみ込ませたアラビアゴム溶液の色だと思われるが、裏からしみ出した土の色とも相まって、かなり古い紙のように見える。ずっとそばにあったこの紙に目が止まったのは、太古の昔から存在している〈目に見えない生きたもの〉を表現したいと考えていたからだろう。

しかし、紙や墨の特性が掴めないまま手を加えていたため、想定していたより墨が広がってしまい、描いた線もはっきり見えなくなり、素材に振り回される一方だったとも言える。苦戦しながらも空気感が出てきた時、紙の地が残る中央部分に、握りこぶし程のサイズのものを描き入れ、まとめたたいと考え、その空間に佇む生きものを描き込むことにした。



『天と地を繋ぐを知る』 H16×W23cm
和紙、岩絵具、水干絵具、土 2011年

子どもの頃から、動物のなかでも特に鹿は、人には見えないものを見つめているように感じていた。思慮深そうな目がそう思わせたのだと思う。4年前には作品に登場させたこともある（『天と地を繋ぐを知る』）。今回は、神聖な動物としての象徴ではなく、自然に生きている鹿を描き、天と地の間に存在する〈目に見えないもの〉の一部として描きたいと考えた。

しかしこのときの鹿は、墨による線やにじみだけで空間を描き出し、作品を完成させることが出来なかったため、やむなく描き入れたものであった。「鹿が他の部分と分離してしまっている」、「何か具体的な図像を描くとしても、地と図を繋ぐものが必要だ」、という指摘を受けた。周囲の自由な線を描く時と異なり、鹿を描く時は輪郭を固い線で描いてしまったこと、描く時に焦ってしまったことが原因だった。霧の向こう側に、鹿の存在がおぼろげに見えるイメージで、上から水を染み込ませて輪郭をぼかし、胴と脚を長く修正した。



修正前



修正後

具体的なものを描きこむことが良い効果を生んだとは言い難い。動物を描き入れたのは、作品の中に、自分の居場所を確認しようとしていたのかもしれない。しかし生きものを登場させるとしても、形を描くのではなく、「気配」、存在の「影」が立ち現れるのを待つことが出来ればと思う。

鹿の周囲の部分は、墨だけでなく木炭で線を引くなどして、ある程度、雨雲が蠢くような表現が出来たと思うが、自作の紙に滲み止めをせずに描いたため、全体が薄墨色に染まり、墨と筆で描いた線があまり目立たず、めりはり、動きがあまり感じられない画面になった。これは、和紙に水を含ませ、平らな面に貼り付け、空気を抜くために何度か刷毛で表面を撫でた際に、表面の繊維を剥がしてしまったことが原因である。今後は部分的ににじみ止めをすることで解決出来るだろう。紙の温かい色、墨の深い色を融合させ、湿度のある空気を循

環させたい。



『流れを紡ぐ 15-5』 H110×W215cm

楮紙、墨、柿渋、ベンガラ、胡粉絵具、木炭、アラビアゴム溶液 2016年1月



『流れを紡ぐ 15-5』(拡大)

5-6 『山霧図』

法若真の『山水図』を初めて見た時、福井の山中で得た、大気が呼吸し蠢きながら上昇していく感覚が喚起されたと書いた。同時期に描かれたとされる、『層巒疊嶂図』や『樹梢飛泉図』といった山水画に共通する構図を参考にして⁵³、福井の山の大気の流れやうごめきを描き出したいと考えた。作品画像の上にトレ

⁵³ 小川裕充 『臥遊 中国山水画—その世界』 中央公論美術出版 2008年 p. 308.

トレーシングペーパーを乗せ、鉛筆でなぞって構図を把握し、それを参考に福井の山の稜線に置き換えて下描きを描いた。法若真の山水図に描かれている山は、切り立った鋭い岩山だが、福井の山は稜線が穏やかで木々が生えた山である。下描きも柔らかくなった。



『樹梢飛泉図』



『層巒疊嶂図』

法若真『山水図』 紙本墨画

H206.3×W75.5cm 17世紀

ストックホルム 東アジア美術館

法若真『樹梢飛泉図』 写し描き

(トレーシングペーパー、鉛筆)



下描き (紙、木炭、鉛筆)



木炭で線を描く

縦 160cm、横 100cm の雲肌麻紙に、画面全体の大まかな流れを捉えるように木炭で線を描き、アラビアゴム溶液で、白抜きする部分に線を描いた。乾燥後、紙全体に水を含ませ、山を描く部分に薄い青墨を流した。青みの強い色の墨で、湿度のある山の空気を表したいと考えた。

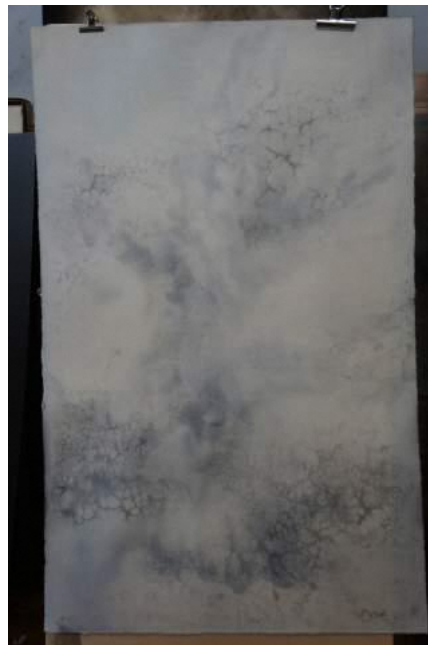
墨を使い始めたときは、胡粉の白線を見せるための背景一塗りぐらいのつもりで、墨汁を使用していたが、『流れを紡ぐ 15-1』を日本画家土屋禮一先生に見て頂いたときに、墨という素材の大切さに気付かされ、早速、固形の青墨を購入して用いることになった。色

を自分の手で生み出す感覚を得て、同じ青墨でも色は墨汁より柔らかで、特に乾かない間に上から水を垂らした時に扱いがしやすかった。考えてみれば、それまで百以上の種類の油絵具を用いてきた。墨にも限りない可能性があるのだろうと今更ながら実感している。

自然な滲みを残したいと思い、紙にドーサ引き（滲み止め）を施さずに墨を流したが、予想以上に周りの部分に色が広がり、紙の色を残す予定だった部分にも墨の色が広がってしまった。



墨を流す 1



墨を流す 2 （ドーサ引き後）

そこで、ドーサを紙全体に施して墨を流すと、今度は編み目のような模様が出来た。予想外ではあったが、その模様は面白かったため引き続き描いていった。紙を水で湿らせた上で、筆で墨を滲ませながら、木々の形を描いた。部分的に水で薄めた胡粉を流し、線を胡粉と筆で描いた。ただ、裏からもドーサを引く必要があることを知らずにいた結果、紙に墨や胡粉の色が吸い込まれて、裏側にしみ出した部分があった。紙、墨の扱いに苦戦しながらも、所々に木炭や墨、胡粉で線を描きながら仕上げていった。



水を含ませ、墨で描く

湿度のある山の空気感を出すことが出来たと思う。ただ、心に映し出された情景を画面に落としこもうとしたものの、元々のイメージが曖昧だった。紙や墨の扱い方も掴めておらず、恐る恐る進めたことで、表現することよりも、素材の扱い、画面構成に意識が移行してしまったことは、意図に反していた。

イメージが明確であれば、素材が思い通りに扱えなくても、確信を持った形、線を描けたと思う。以降は意識を常に表現対象に近付けるようにし、意識が表現対象から離れていると思えば、無理に作業を進めずに、自然の中に足を運ぶようにした。



『山霧図』 H160×W100cm 雲肌麻紙、墨 2016年

それまでは具体的でない形によって空気感を描こうとしていたが、山水図を参考にして作品に取り組んだことで、具体的な山の形態を掴む機会となった。そしてその空気に入り込みたいという思いがより強くなり、次は身体全体で、自分自身が入り込んで描くような、大きなサイズに落とし込みたいたいと思った。また、中国の山は上部に切り立っているため縦構図で合っているが、日本の緩やかな山の稜線には、横構図の方が合うと思えた。



『山霧図』(拡大) 1



『山霧図』(拡大) 2

制作の参考にした、川の流れの動画や空の写真を、研究発表の折に提示したところ、「色々考えて制作しているが、自然そのまま美しい。自然を写した映像や写真をそのまま作品にしたほうが伝わるのでは」、という指摘を受けた。

確かに自然はそのまま美しい。しかし、撮影した水や雲の流れの造形は、私にとって〈目に見えない生きたもの〉を表現するためのひとつの「手がかり」に過ぎない。映像や写真で十分であれば、指摘されたように既に写真や映像をそのまま作品にしていたら。しかし映像や写真には、自分が感じるものが映し出されない。美しい自然を前にしていると、腕がピリピリと痺れてきて、「描きたい」という衝動がやってくる。美しく雄弁な自然から、普遍的な「流れ」を抽出し、提示したいと願う。自分の中に流れ込んでくる、自然の「流れ」を現出させるのが、私の制作である。

和紙、墨、胡粉で試行錯誤する中で、素材感を生かした作品のあり方が見えてきた。山水図の構図を参考に、原点であった山の光景を描いたことで、改めて山の大気を客観的に把握することが出来た。大気を拡散させ、大きく包み込むような作品制作の試みに繋がっていく。

第6章 ながれを描く

作品の変遷を辿り、それを文章化することによって、掴みどころのなかった〈目に見えない生きたもの〉が、より具体的なものとして現れてくる。そして、試行錯誤を繰り返し、〈目に見えない生きたもの〉という表現を繰り返し問う中で、〈有機体〉という言葉が浮かびあがってきた。私にとっての〈目に見えない生きたもの〉を、〈有機体〉という言葉で現せないだろうか。パウル・クレーの「運動有機体」、「気」の概念を交えて考察する。

6-1 『ながれ 16-1』

第5章で述べた『流れを紡ぐ』の一連の作品で得た課題を踏まえ、和紙の色や質感と、墨の滲み、筆で描く線を融合させ、かつ身体を使って筆で伸びやかに描き、鑑賞者を包みこむ作品を制作したいと思った。

2016年3月上旬、作品のイメージを掴むために、車で福井の山へ行った。運転席から後方に流れ去っていく景色を見ていると気持ちが高鳴ってくる。しかし、車を止めると、同じ景色でも魅力が半減した。山道を駆け抜ける方が、山の大気の「流れ」を感じることが出来るのだと思う。速度を落としたり同じ道を往復したりした。進む方向が反対になると、風景の印象がまるで変わる。

まだ新芽が芽生える前の時期だったこともあり、山の風景だけでは物足りず、道路脇に流れる川を見に行った。水が岩にぶつかりながら次々に流れ去っていくさまに、車で山中を走る際に感じる「流れ」の姿を確認した。



2016年3月撮影 福井県と石川県の県境周辺



2016年3月撮影 福井県坂井市丸岡町
竹田地区周辺 1

その一週間後、金沢から名古屋まで岐阜を
通って行った際は、何度もトンネルを通った。
山の中腹あたりを貫くトンネルが多く、陸橋
を渡ってトンネルに入る度、山の地表に潜り
こみ、自分の身体が土や岩の塊を突き抜けて
いくように感じた。また、冬と春の変わり目
の冷たい空気から、目覚める準備をしている、
いのちの気配を感じた。この時、自然の風景
を切り取って描くのではなく、山で感じる大
気の〈流れ〉を、画面全体で表現したいと考えた。



2016年3月撮影 福井県坂井市丸岡町
竹田地区周辺 2

穏やかに並行方向に広がる山の稜線に合わせて横構図にし、紙に鉛筆で下絵
を描いた。福井と長野の風景から得たイメージをもとに、水彩絵具と鉛筆で、
いのちが冬の眠りから目覚め始める様子を、227mm、縦158mm サイズに描いた。



『ながれ 16-1』 下絵



『めざめ 16-1』 紙、水彩絵具、鉛筆
2016年



『めざめ 16-2』 紙、水彩絵具、鉛筆 2016年



木炭で線を描く

制作ではまず、縦 215cm、横 275cm の雲肌麻紙に、全体のおおまかな流れを捉えるように木炭の線を引いた。次に、和紙全体に水を含ませ、部分的に薄い青墨⁵⁴を流した。しかし、流した時には気づかなかったが、予定していなかった部分に墨の跡がついてしまった。以前土屋禮一先生から伺ったように、墨の粒子は水



一回目 墨流し後

の中を生きもののように動くのだということを実感した。それ以降は、墨をまいた後は定期的に様子を見て、意図しない部分に墨が流れた時は乾かないうちに布で拭き取り、作品下のマットと床の間に角材を入れて水の流れを調整することで、この問題は解決した。

和紙に墨を流し、乾燥後は紙の上部をクリップで挟んで壁面に吊るし、墨で染まった部分をクロッキー帳に描き起こし、その後手を加える部分を重ねて描き込んで確認してから、木炭や墨で線を加え、更に墨を流すことを繰り返した。

鉛筆や木炭、油絵具で描く際は容易に加筆、修正が出来るが、墨はコントロールが難しいもので、一度紙に墨がしみ込んだ部分は修正することが出来ない。細心の注意が必要である。しかし、水と墨が作り出す造形は、自然の中で見る雲や川の流れが凝縮されていて魅力的である。そして、墨を通して自分自身が映し出される思いがした。焦れば思わぬ方向に墨が流れ、落ち着いて慎重に向き合おうと、思うように墨が動いてくれる。緊張感をもって墨を磨り、作業を始める前に表現対象を強く思い起こし、集中して紙に水と墨をしみ込ませる。そうして水と墨で作った空間に自由に踊る線を浮遊させるように、筆で墨や木炭、胡粉で描き入れた。

制作中は、自分の意識が表現する対象と共にあるかを常に確認していた。自分の意識が表現する対象から離れていると感じると、福井の山に行くことが難しい場合には、金沢の山に出かけて深く深呼吸した。金沢で見る、暗い灰色の雨雲と、太陽の光が作るコントラスト、雲の動きからも制作のヒントを得た。作品では、墨の色は影と水蒸気の塊を現し、和紙の色は光を現している。

⁵⁴ 呉竹精昇堂製 固形青墨『碧鳳』使用



金沢市 2016年5月撮影



金沢市 2016年5月撮影



金沢市 2016年5月撮影

3度墨を流した後に、紙全体に表裏から数回重ねてドーサを引いたが、ドーサの効いていない部分が出来てしまった。そのまま作業を進めると、染まる部分と染まらない部分の差が不自然に出てしまう恐れがあったため、それ以後は思い切って墨で染めることが出来なくなった。



制作中のメモ 1



制作中のメモ 2



水をまいてドーサの効きを確かめた。
(紙の裏まで水がしみ込んでいる部分がある)



墨流しを3回行った後

大きな範囲を染める予定は無かったため、ドーサが効いている部分に少しずつ墨を流し、場所によって墨の加減を調整しながら制作を進めた。中心部分に墨を流した際に、『山霧図』のときのような編み目状の模様が出来た。その模様を山肌に見立てて制作を進めた。徐々に、雨雲がゆっくりと広がるように、その〈ながれ〉が現れてきた。



途中経過 1



途中経過 2



途中経過 3

全体像が見えてきた時、墨の滲みの上から、鉛筆で加筆することにした。意図せず出来た墨の模様の中や周囲に鉛筆で加筆してから、手や布で暈すことで墨の滲んだ部分に馴染ませた。画面右上には、薄く山の影を描き入れた。鉛筆を擦りつける際は、力を入れすぎると和紙の繊維を剥がしてし、紙の表面に毛玉のようなものが出来てしまう

ため、慎重に作業を進めた。

濡らして乾かすことを繰り返す中で、紙に皺が出来ていたため、紙の裏から水を含ませ、中心から外側に向かって空気を逃がしながらマットに貼付けた後、四辺の端に糊を塗って貼り付け、乾燥させることで皺を伸ばした。何度も失敗しながらも、皺の無い緊張感をもった紙に戻すことが出来た。

じっくり時間をかけて作品と向き合い対話を重ね、自然の中で取り込んだ風景や大気を、紙に広げていくような制作だった。墨の上から鉛筆を使って調整したことは、やむを得ず行ったことではあったが、その結果和紙と墨のみを使用した作品では出せない調子を出すことが出来た。墨は湿度が感じられるが、乾燥した印象を与える鉛筆の調子が合わさることで、墨の質感がより際立つようになったと思う。

作品タイトルの「ながれ」は、霧や靄以外にも、川や雲、風など様々な〈ながれ〉の意を含んでいる。さんずいの「流」の漢字を使うと、水に関係するものになる。特定の「流れ」に限定せず、様々な「ながれ」を表現したいという思いがあり、平仮名の「ながれ」になった。



『ながれ 16-1』 H173×W275cm 雲肌麻紙、墨、鉛筆、木炭、胡粉 2016年

2016年6月に東京・京橋で開催した個展で展示した際は、「見る側に、霧や靄が漂ってきそう」、「じっと見ていると、線などが浮かび上がって見えてきて面白い」、「大きな風景を感じる」といったご意見を頂いた。山の具体的な形を入れたことに関しては、「距離感を伝えるには必要」という意見と、「山の形がある

ことで、距離を感じてしまう」という意見の両方があった。山の形を入れずに、山に入り込んでいく感覚にさせる制作も試みたいと思った。

土屋禮一先生から、「広がっていくというよりも、奥に引き込んでいく作品。見た瞬間に引き込む力がもっとあると良い」というご意見を頂いた。墨の滲みや有機的な線で画面を構成しているが、その他に、正円など、幾何学的なものを一部に取り入れることも一つのやり方だと助言を頂いたので、今後の制作の参考にしたい。また土屋先生からは、「どの方向に向かっていくのか、着地点を見定めておくこと」との助言も頂き、素材と格闘しながら作業を進めていたことで、制作の途中から完成形を見失ってしまっていたことに気付かされた。

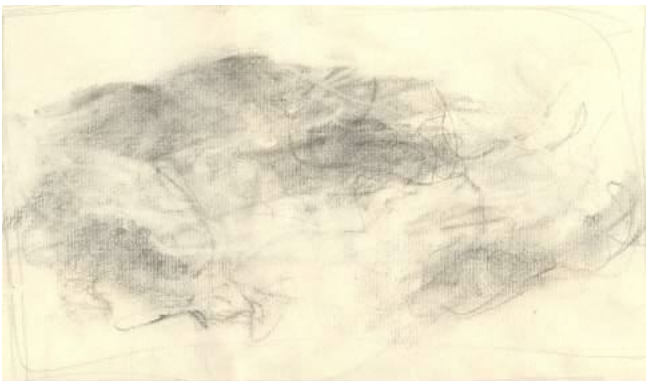
この作品は、一旦は現時点での完成形として展示したものの、まだ終わっていない。更に手を加えて作品の中の空気を動かし、変化させていく予定である。



『ながれ 16-1』 (拡大)

6-2 『ながれ 16-2』

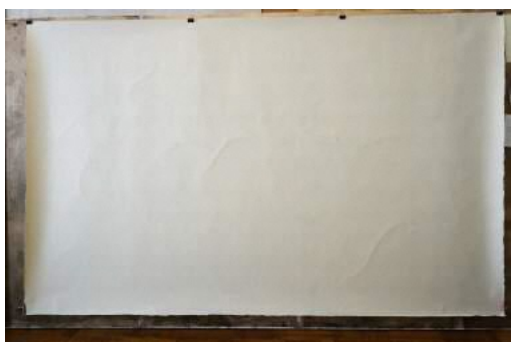
『ながれ 16-1』と同様に山に流れる大気をモチーフとし、『16-1』よりも余白を多くとり、最小限の墨の滲みと筆による線で、大らかに山の大気の流れを表現することを試みた。



『ながれ 16-2』 下絵

まず、下絵をもとに木炭と薄墨で動きのある線を引いた。その後、紙に水を含ませて水で薄めた青墨をまき、乾燥後の様子を見て墨や木炭で線を引き、再び水で濡らす、という作業を2回程繰り返した。『16-1』と同様に、墨を流した後は定期的に様子を見て、意図しない所に墨が流れている場合は調整した。

はじめは5回ほどその作業を繰り返して深みを出していく予定だったが、2回行った時点で墨の色が綺麗に出て全体のバランスも整っていたので、それ以降は鉛筆で加筆していった。



木炭で線を描く



水で濡らした後、薄い墨を流す



1回目墨流し 乾燥後



2回目墨流し 乾燥後



鉛筆で加筆



上下逆

ある時、制作過程で壁に貼り付ける際に、誤って上下逆の向きにしてしまった。しかし、不思議とそのほうが、安定していながら動きが感じられた。一旦向きを元に戻したものの、やはり当初と上下逆の方が、線の動きも不思議と生き生きして見え、雲海から山が頭を出しているようにも見えた。そこで、上下逆にして描き進めた。観念的な山の形が薄れ、表現対象である生きた

「大気」、「ながれ」が浮かび上がってきた。この時、『ながれ 16-1』も上下逆にしてみたが、これは逆にバランスが崩れて見えた。



『ながれ 16-1』



『ながれ 16-1』上下逆

鉛筆で描く部分と、描かない余白の部分とのバランスをはかりながら描き進め、それ以上手を加えると画面を壊してしまうと思い、手を止めた。



『ながれ 16-2』 (拡大)



『ながれ 16-2』 H173×W275cm 雲肌麻紙、墨、鉛筆、木炭 2016年6月

この作品も東京・京橋での個展に出品した。「雲海のように」、「山の空気感が伝わってくる」といったご意見を頂き、意図していたものが伝わっていた。しかし、他の同じ題材の作品と並んでいたからこそ伝わったとも言える。この作品は余分な要素が無い分、一点だけ展示した時には、内容が伝わらない可能性が高い。と言ってもこの作品は完成しているのです、加筆して解決することでもない。それまでの他の作品と比較しても、展示する環境を選ぶ作品だと思う。例えば和室で、自然光で見るとどう見えるのか、同じ大きさの同様の作品で四方を囲むとどう見えるのか、試みたいと思えた。

土屋禮一先生からは、「墨が喜んでいる」という言葉を頂いた。試行錯誤を繰り返す中で、和紙にたっぷり水を含ませてから薄墨をまくことで墨を自由に泳がせることができた作品である。この作品では、思いがけず完成形が見えてきた。このような試行錯誤を重ねるなかで、自分の中で完成形をイメージ出来るようになるのかもしれない。

ある方からは、「全体からは柔らかな空気を感じるけれど、近づくと見える線や皺は固い印象がする」とのご意見も頂いた。皺は技術的な問題であり、今後解決することが出来そうだが、墨と筆で描く線は、画面上の効果の意味もあるが、動きをつけ、生きものを感じさせる意味で私の作品には必要なものだと思っている。

今後も和紙の素材感、魅力を生かしつつ、素材とじっくり向き合い、語り、造形していきたい。またこの作品では、最小限の墨の滲み、線で作品を構成し

ている。一見したところ油絵とかけ離れて見えるが、この下の層には薄い墨の層が何層にも重なっている。

土や和紙、墨といった素材を用いた制作に共通することは、水を使用することである。私が描こうとする湿度の高い空気感を描くには、水の力を使用することが効果的だった。墨を流した部分の際や筆跡を残さないようにするため、和紙に水をたっぷり含ませ、乾かないうちに墨をたらすことで偶然出来る滲みを活用していた。

後に、それは「たらしこみ」という日本画の技法にあたるということを知り、「風塵雷神図を描いた男 天才絵師・俵屋宗達の正体」というテレビ番組を観て知った。「たらしこみ」は山田玉雲によると「宗達が創案して光琳にうけつがれた日本独自の技法⁵⁵」となっている。また、アラビアゴム溶液で白抜きが出来ることを偶然発見して制作を試みていたが、通常、白抜きはドーサ液で出来るものだというのを後になって知った。日本画では当たり前のことを、手探りで発見していたことになる。ただ、通常たらしこみというとドーサ引きをした紙の上で行うもので、そうすると流れた墨の形は綺麗に出るが、私が目指す表現にはメリハリがありすぎた。また、白抜きはアラビアゴム溶液を使用したほうが、自然に滲み出した感じになる。遠回りではあったが、既成のものではない、自分の手法を見つけていた。

6-3 増殖、凝縮、拡散、循環する〈有機体〉

墨の濃淡や滲み、胡粉や木炭、墨による線。画面上に現れたそれらは、自分の手で描いたと信じ難くなることも多い。それらはひとりでの画面の中で増殖し、凝縮し、拡散し、循環する。



『空を漉く』 拡大（胡粉による線）



『ながれ 16-1』 拡大（木炭、墨による線）

⁵⁵ 山田玉雲『墨絵の描法』日貿出版社 1972年

「循環」というのは、蒸発して空に浮かび、雨となって地上を潤して川や海を作り、また空へと還っていく、水の循環に近い。

「繊維流し」のとき、楮の繊維を水の中に放ち、腕を肘まで水に入れて円を描くように混ぜてから手の動きを止めると、水の流れに乗ってゆったりと泳ぐ繊維の姿と、肌の上を滑る繊維の感触から、空中の目に見えない存在を想起する。水を掬い上げると、泳いでいた繊維が手の中で呼吸している。

画面上に現れる形や楮繊維を現す言葉として、生きもの、細胞、生命体、微生物などの言葉を挙げてみたが、どれも違っていた。〈目に見えない生きたもの〉では曖昧だ。「空」そのものを指しているのでもない。〈目に見えない生きたもの〉、「空」の「中」に存在する、実体のない、生命を孕んだもの。それらは湿度と温度をもち、空に浮かぶ雲のようにゆったりと漂っている。

6-3-1 「気」について

2008年、油絵具で、自分が感じる空気感を現すことを試行錯誤していた頃に、哲学の授業で大森荘蔵著『知の構築とその呪縛』を読み、その中の王陽明⁵⁶の言葉に感銘を受けた。

天地万物は人と本来一体のものであり、…風雨露雷、日月星辰、禽獸草木、山川土石のすべてが、人と本来一体なのである。…ただこの一つの気を同じくしている、そのことのゆえに、通じあっているのだ⁵⁷

大森は、「この“気”の運動によって朱子は雄大な天地創造の略画を描く⁵⁸」とする。大森の言う「略画」は、「世界を時間空間的におおよそに描写して細部に留意しない（また、細部観察の顕微鏡のような道具を欠いている）世界像のことである⁵⁹」とし、略画的世界観⁶⁰について次のようにも語っている。

⁵⁶ (1472～1528) 王守仁とも呼ばれる。明代の儒学者であるとともに、行政官、軍人としても大きな功績を残している。その思想は年代とともに変遷し、若い時には仏教道教も学んでいる。彼の思想は朱子学に対する疑問を一つの契機として発展し、良知説を提唱するに至ってその思想は完成した。

⁵⁷ 『朱子、王陽明』、世界の名著 19、中央公論社 p. 540. 「伝書録」より重引

⁵⁸ 大森荘蔵 『知の構築とその呪縛』 ちくま学芸文庫 1994年 p. 43.

⁵⁹ 同上書 p. 17.

⁶⁰ 大森は、近代科学以前の古代中世では、東洋も西洋も、細部を観察し分析する手段が無かったために、対象を「自分に擬して」理解し「万物は生きている」という意識を持っていたとしている。

物質の微細な細部の動きにまで立ち入らず、肉眼で見える範囲で気象や山川、動植物や自分たちの人間の動きを眺めるとき、人間と動植物、人間と天地自然は一体共感するもの、つまり、自然は生きていてわれわれ人間と交感し、人はこの自然から生まれてまたそこに還るもの、として感じられるのである。⁶¹

「天地万物は人と本来一体のものである」、「自然は生きていてわれわれ人間と交感し、人はこの自然から生まれてまたそこに還るもの」。この本を読んでいた頃から、「自分自身と自然は、全て〈目に見えないもの〉で繋がっている」という感覚を持っていた。「気」について理解出来たわけではないが、自分の中で悶々としていたもの、言葉に出来なかったものが、ここに言葉になっていた。

その後博士課程に進学し、この本に書かれていた王陽明の思想が自分の制作と繋がってくるのではと思い、まず「気」に関する文献を収集した。⁶²

しかしそれらの文献を繙いてみると、王陽明の「人も自然の物も全て同一の気より成る⁶³」という説には共鳴したが、「個々の人間に生まれながらに備わっている性質」や「習慣環境などによって自然に身に付いた性質⁶⁴」も「気」であるというところは理解できていない。加えて「気」の思想は、老荘思想、儒教、道教、医学など広範囲に及び、果てがない。共鳴する点が多くある一方で、理解出来ないことも多くあり、次第に私自身のやりたいことから遠ざかっていく。

その年（2014年）、金沢美術工芸大学で開催された、佐藤一郎教授の特別講義において、「画の六法」が取り上げられた。謝赫の画の六法では、「気韻生動」が第一に挙げられている。画面の「いきいきと動いているさま」を現すという。この言葉に、私の「目に見えない生きたもの」がいきいきと動き出すさまを思い浮かべた。

2016年、作品の素材は和紙と墨に辿りつき、描く対象に山のイメージが出現する。気づけば中国の山水図の構図を参考にしていた。『ながれ 16-1』を制作していたとき、作品と「気」との関連の指摘を受けたが、しかし作品に現れるものを「気」と呼ぶことに躊躇を覚えた。私は「気」の思想をもとに制作していない。ただ、山水図についての文献に当たると、必ずと言っていいほど「気」

⁶¹ 前掲書 『知の構築とその呪縛』 p. 60.

⁶² 王陽明『世界の名著 19 朱子』中央公論社 1978年、黒田源次『氣の研究』東京美術 1977年、池上正治『氣の不思議』講談社現代新書 1991年、有馬明人『氣の世界』東京大学出版会 1990年、小野沢精一 福永光司 山井湧 共著『氣の思想』東京大学出版会 1978年

⁶³ 前掲書『氣の思想』 p. 454.

⁶⁴ 同上書 p. 454.

の思想に行き当たる。作品の変化とともに、中国の画論における「気」について考えることになった。

松岡正剛は「気」⁶⁵のはじまりを次のように解説する。

許慎の『説文解字』では気は靈氣のさまのこと、雲は山川の気の集まりだと説明する。それが、天地にみなぎる気としてとらえられたのは戦国諸子の莊子や孟子や管子においてであった。⁶⁶

宇佐見文理は『歴代名画記 — 〈気〉の芸術論』で、「気」について次のように語っている。

気は粒ではない（中略）さらに、気は聚散する。集まったり散ったりする、というのも基本的性質である。（中略）水は中国人にとっては、粒ではない。連続体である。気はその「水」をモデルにしている。⁶⁷

水が、氷、水、水蒸気という三態を取ることが、気というものがかたまったり液体のような存在だったり見えなくなったりすることのモデルとして考えられている。そして、気の本来的な姿は水や水蒸気の如く流動すべき存在である、ということもイメージしやすいだろう。⁶⁸

筆線が持つ「気脈＝気のとぎれない流れ」を強調するのが、画論史上重要な部分である。絵画において気を強調するのは、顧愷之に始まり、謝赫がそれを受け継いで気韻を唱える、というのがこれまでの流れだったわけだが、それは「描かれた対象の持っている気韻」の表現が問題となっていた。それに対して張彦遠は、

⁶⁵ 気：いき のどから屈曲して出てくるいき。②個体ではなくて、ガス状をしたもの。③人間の心身の活力。④漢方医学で、人体を守り、生命を保つ陽性の力のこと。⑤天候や四時の変化をおこすものになるもの。⑥人間の感情や衝動のもととなる、心の活力。⑦形はないが、なんとなく感じられる勢いや動き。⑧偉人のいる所にたち上るといふ雲気。⑨宋学で、生きている、存在している現象をいう。

『漢和大辞典』学研 1978年 pp. 702-703.

⁶⁶ 松岡正剛『山水思想 もうひとつの日本』五月書房 2003年 p. 263.

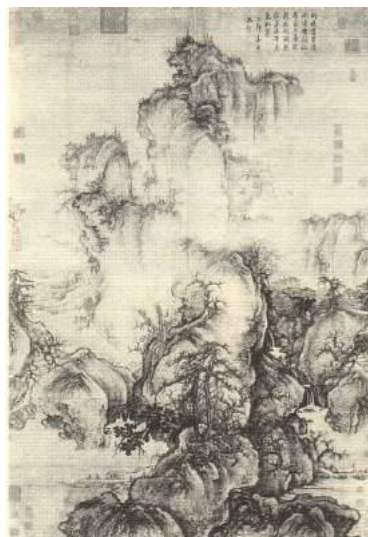
⁶⁷ 宇佐見文理『歴代名画記 — 〈気〉の芸術論』岩波書店 2010年 p. 22.

⁶⁸ 同上書 p. 23.

筆線そのものが持っている気に注目する。⁶⁹

「天地にみなぎる気」、「集まったり散ったりする」、「本来の姿は水や水蒸気の如く流動すべき存在」という。筆による線に、「気」を見ること。私は具体的な対象を表現しようとしていたわけではなく、具体的な対象がないまま、宙にあるものを追いかけるように制作をしていた。そのなかで、墨や胡粉を用いた、筆による線は動き出すように見え、私の心と手を昂揚させた。そして、その命を孕む線に導かれるように画面は大きくなり、天地を表現するに適した山水図の構図を取り入れるようになった。筆線そのものが持つ気配に注目し、その後具体的なイメージ（自然の風景）を重ねていった。

中国の山水図に関心を寄せるきっかけとなった法若真の『山水図』も、小川裕充によれば「郭熙^{かくき}「早春図」に倣う気の表現⁷⁰」であるとされている。はじめは「気」の表現であるという認識がなかったが、その筆使い、表現に魅かれていった。有名な郭熙の『早春図』より法若真の『山水図』に魅かれたのは、郭熙や他の作家の作品に感じられる人の気配というものが無く（『早春図』では中央右寄りに建物が描かれている）、画面全体に、むくむくと広がる雲のような形が天を貫くように描かれており、上部へ押し上げる目に見えない力を感じたからだ。そして画面には「気」が満ちていた。



郭熙『早春図』1072年



法若真『山水図』17世紀

⁶⁹ 同上書 p. 125.

⁷⁰ 小川裕充 『臥遊 中国山水画—その世界』 中央公論美術出版 2008年 p. 308.

私は山水図を描いているわけではなく、「気」の表現を目指しているわけでもないが、私の制作、思考は「気」と共鳴する。『知の構築とその呪縛』を改めて開くと、「物質の微細な細部の動きにまで立ち入らず、肉眼で見える範囲で気象や山川、動植物や自分たちの人間の動きを眺める」という略画的な世界観の解説部分に、過去の私が線を引いていた。それは、自然の細部ではなく、山川、風景の全体から感じる大気の「ながれ」を見、必要最低限の形と色で表出しようとする、まさしく現在の私の制作である。当時の感銘を、実践していることになる。

制作を継続していると、滲みや描いた線が動き出すように感じられる瞬間が訪れる。作品の中で、生きた存在として現れるもの。湿度、温度があり、現れては消えて水のように流動する、生きた「気配」を含むもの。しかし、作品に「気」が現れていると指摘されると、それを「気」と言うことに、やはりなお違和感を覚える。

私は「気」を孕むものや作品に反応する。私にとって、郭熙や法若真の山水図は、実際の風景を撮影した写真よりも現実に近い。それにも関わらず、自分の作品に「気」という言葉を使うことに違和感を覚えるのは、「気」を「孕むもの」ではなく、「気」そのもので画面を満たしたいからではないだろうか。

6-3-2 〈有機体〉

〈有機体〉という言葉は、『ながれ 16-1』、『ながれ 16-2』を完成させた後、〈目に見えない生きたもの〉という表現を繰り返し問う中で出現した。言葉がすっと落ちてきたような感覚だった。私にとっての〈目に見えない生きたもの〉とは、「増殖、凝縮、拡散、循環する〈有機体〉」ではないのか。

「有機体」は、辞書によれば次の通りである。

有機物から成り、生活機能を持つ組織体。生物体を他の物質系から区別して言う語。②有機的な組織体⁷¹。

①生活機能、生活力をもった組織体。生物を他の物質系と区別して言う語。オルガニズム。②部分と全体が密接に関連し合って働く統一された組織。⁷²

⁷¹ 『現代国語例解辞典〔第二版〕』1993年 小学館 p.1279.

⁷² 『国語辞典 第二版』集英社 1993年 p.1822.

英語では“organism”で、「1有機体：生物、個々の小さな動物（植物）、人間 2有機的組織体《社会など》⁷³」とされる。語源を遡ると、古代ギリシャ語の“οργανον”で、「①道具、器具、②（身体の）器官、（特に）感覚器官、③楽器、④造られたもの⁷⁴」とされている。楽器のオルガンの語源である。空気圧を利用して多彩な音色を膨らませるこの楽器は、私の二次元上での試みを、大気の中で行っているかのようだ、と想像が膨らむ。

和紙や墨など自然素材へのアプローチを繰り返す中で、線や点、色調が現れ、その細部の動きが、統一した全体となる。それらは増殖し、凝縮し、拡散し、循環し、画面全体を作る。いのちが現れる前の混沌の中に浮遊しているものが、必然的な関係をもって画面上に線や色調、余白を含めて現れる、「ながれ」、「集合体」、これが私の〈有機体〉である。

私の絵画作品は、空中に流れ漂う楮繊維を掬い取るように二次元の絵画空間に浮遊させ、一つの世界を現出させようとするものである。振り返ってみれば、楮繊維によるインスタレーション作品においても、生きものを感じる繊維を三次元の空間に浮遊させ、その「ながれ」が体感出来る空間を創出しようとしていたのだと思う。

6-3-3 〈有機体〉とパウル・クレーの「運動有機体」

〈有機体〉という言葉が出てきたその日、周辺を調べ始めると、とたんにパウル・クレーの用いる「運動有機体」という表現に遭遇した。「運動有機体」とはどのようなものかわからないが、巡り合わせを直観した。

翌日、図書館でクレーの『造形思考』を開いた。「運動有機体」とは「それ自身で独立し、静かに動くか、動いていて静かな全体をなす⁷⁵」もの、とある。まさしく、私の思う〈有機体〉であった。

しかし続いて、「これらの運動に反対運動が加わるか、あるいは運動が無限に行われる解決が起こるかすれば、そのとき初めて死滅する⁷⁶」、「画面上のどんな

⁷³ 『ジーニアス英和大辞典』大修館書店 2001年 p.1555.

⁷⁴ 『ギリシャ語辞典』古川晴風編著 1989年 大学書林 p.792.

⁷⁵ パウル・クレー／土方定一、菊盛英夫、坂崎乙郎 共訳 『造形思考〔下〕』筑摩書房 2016年(原書1973年) p.183.

⁷⁶ 同上所

過程もすべてが論理的な根拠をもっていなければならなかった⁷⁷、「感得した生長と運動の過程の経験を、幾何学の領域に移している⁷⁸」とあり、全く同じものでもないようである。しかし、何か根底のところで繋がっているようにも思えた。

と言ってもこれは翻訳なので、原書にあたりたいと思った。まず手に入ったのは英訳本の“*The Creative Thinking*”で、「運動有機体」は“the development of movement”⁷⁹、つまり「動きの進化」と訳されている。「有機体」という語ではない。違っていたかと思いつつも、さらに調べてみると、図書館の書庫にドイツ語の原書“*Das bildnerische Denken*”があった。辞書を片手に確認すると、「運動有機体」は“*Bewegungsorganismus*”⁸⁰とある。Bewegungsは「運動、動き」、organismusは「有機体、生物」という意味である。やはり、有機体という語を使っていたのだ。英訳はその内容を説明している。そしてそれが「動きの進化」である。とすれば、出来上がった作品はクレーとは全く違うものに見えるが、目指すものは同じということになる。



パウル・クレー 『火—源泉』 亜麻布、油 1938年

クレーは、

どんな作品にしる、(中略) まず最初に生成であり、生成しつつある作品である。いかなる作品も、前もって規定されているのではなく、どこかでモチーフを得て始まり、器官をこえて有機体にまで十分な成長をとげる。⁸¹

⁷⁷ パウル・クレー／土方定一、菊盛英夫、坂崎乙郎 共訳『造形思考〔上〕』新潮社 1973年 p. 36.

⁷⁸ 同上所

⁷⁹ Paul Klee , *Notebooks Volime1 The thinking eye*, 1938 Lund Humphries, London Translated by Ralph Manheim p. 444.

⁸⁰ Paul Klee , *Das bildnerische Denken*, 1981 Schwabe & Co. AG p. 444.

⁸¹ 前掲書『造形思考〔下〕』 p. 215.

と語っている。私自身も、明確な完成図を持たず、画面に現れてくるものと対話しながら、雲を広げていくように進めており、生成する部分の集合体が、作品となっている。

クレーは続けて、

成功をうるのに特に大切なことは、決して出来あがった絵画印象を初めから目指して仕事にかからないことである。そうではなくて、描かれるべき個所の生成しつつある部分に全面的に献身することである。⁸²

と述べている。なるほど「動きの進化」である。

芸術家は有限なフォルムよりも、フォルムをつくる力の方により大きな関心がある⁸³

フォルムを考えるのではなく、形成を考えること。過程を、すなわち、観念的な根源との絶えざる関連を失わないこと。⁸⁴

私の根源は〈目に見えない生きたもの〉である。しかし、クレーは次のようにも述べている。

生成とは、いわば火のようなもので、それは燃え上り、手を通じて流れ、キャンバス上に流れ伝わり、まるで火花のようにきらめきながら、運動の円を閉じ、やがてもと来た場所に戻っていく。⁸⁵

「手を通じて流れ、画面上に流れ伝わり、きらめきながら、やがてもと来た場所に戻っていく」というところには共鳴するが、私にとっての生成は、冷たくはないものの、燃えるような熱さはなく、じわじわと浸透するものであり、火よりも「水」に近い。

⁸² 同上書 p. 216.

⁸³ 前掲書『造形思考 [上]』 p. 146.

⁸⁴ 同上書 p. 223.

⁸⁵ 前掲書『造形思考 [上]』 p. 126.

クレーは次のようにも語る。

永遠なるものは時の変転を超えて保持され、周期的な運動のなかに立ち現れるかと思えば、またしばしば原初の胎内に立ちかえるが、それでいてやはり強大で、あまつさえ潜在し、豊穡の実を宿している。⁸⁶

芸術の本質は、見えるものをそのまま再現するのではなく、見えるようにすることにある⁸⁷

どのエネルギーも互いに補助関係に立ちながら、同時に独立した価値を有し、全体としては、すべてを包含する、それ自身で安定した状態を実現さす。(中略)最終的には、フォルムの宇宙が創造されるのだ。このフォルムの宇宙こそ偉大なる神の創造行為にはなほだ類似するのであって、神の一息のように、宗教的な表現、行為への宗教を生じさせる。⁸⁸

「立ち現れるかと思えば、またしばしば原初の胎内に立ちかえる」、「あまつさえ潜在し、豊穡の実を宿している」、それは時間の流れに関係なく存在し、凝縮して姿を現したり、拡散して姿を消したりする。しかしそこに存在することは変わらない。それは私にとってはいのちの根源である。眼で見たものを再現することではなく、目に見えるものの奥底に流れるもの、根源とも真理とも言えるものの表現を、私も目指している。

和紙に水を流しこみ、墨を泳がせ、流れを作ったりせき止めたりしていると、雨が降って川となり、海に流れ込んでいく様子を想起する。土に水を流し、泥をかき集め、穴を彫って川や海を作る、幼い時の泥遊びの感覚を想起する。水の流れと手によって部分を成長させ、最終的にひとつの世界を創造する。

根源への衝動から生じてくるものは、たとえそれを夢、観念、空想と呼ぼうが、適切な造形手段を用いて、それがみごとに芸術作品を形づくる場合にはじめて重大な意味をもつようになります。(中略) 芸術家たちは支配者でも、召使いでもなく、

⁸⁶ 同上書 p. 104.

⁸⁷ 同上書 p. 122.

⁸⁸ 同上書 p. 127.

単なる仲介者にすぎないのです。⁸⁹

〈目に見えない生きたもの〉への衝動が、常に私の表現の原動力である。雲を掴むようなことではあるが、それがあればこそ、さまざまな素材、手法での制作を試みてきた。柔らかな墨の滲み、筆による線、鉛筆によるグラデーションによって、直観したものを眼に見えるようにしたいと願う。その根源の支配者になりたいと思わないし、むしろなりようがない。ちっぽけな自分には、それは測りようのないほど大きく、深いもので、自分はその〈一部〉である。その一部分の仲介者として、心に映し出された、大きく深いものの断片を現出させることを、私は目指している。

クレーの「運動有機体」と私の「増殖、凝縮、拡散、循環する有機体」は、限りなく近づいていく。しかしやはり、同じものではない。

クレーは次のように語っている。

人間と同様に、絵画も骨格、筋肉、皮膚をもっている。であるから、絵画についても特殊な解剖学を云々することができる。「媒体」を対象にした絵は、人間解剖学的にではなく、造形解剖学的に造形されねばならない⁹⁰。

結合されたフォルムを理解するためには、それを各部分に分解してみなければならぬ。(中略)研究者はメスをもって解剖するであろう。そしてそれによって、内部と外部の関係を見きわめることができる。⁹¹

わたしたちの課題は、機能するためのフォルムに関係せざるをえない。つまり、機能の有機体。自然と類似のものを欲すること⁹²

ユルク・シュピラーはクレーについて、「彼にとっては、画面上のどんな過程もすべてが論理的な根拠をもっていなければならなかつた。(中略)彼は、自然研究をしているあいだに感得した生長と運動の過程の経験を、幾何学の領域に

⁸⁹ 前掲書『造形思考 [上]』 p. 132.

⁹⁰ 前掲書『造形思考 [下]』 p. 215.

⁹¹ 前掲書『造形思考 [下]』 p. 221.

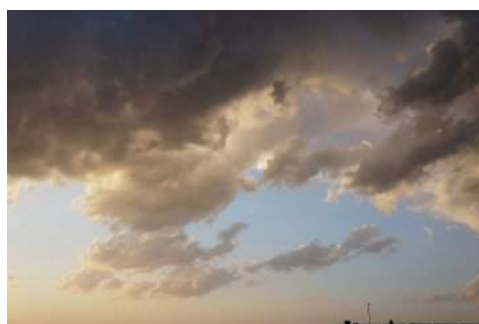
⁹² 同上書 p. 222.

移している。⁹³」と解説する。

ヴェルナー・ハフトマンは、「クレーの全努力は、神の創造行為を自分の内部で繰り返すことに向けられている。(中略)彼は、刺すような眼差しで自然を見抜き、自然を経験し、また認識する—そして自然を見捨てて、自分自身の真剣な遊戯に取り組む⁹⁴」と分析している。

クレーにとって、自然の現象も絵画も、解剖の対象であるようだ。自然研究を重ねて得た経験、法則を自分の中に取り込むようにし、生成の理論、理屈が通る画面を、秩序立てて描き出す。一見すると感覚的に描かれたものに見えるクレーの作品は、理論の積み重ねから成る作品である。

油絵の学生であるにも関わらず、私は骨格や測定に興味を持てなかった。美術解剖学の授業でも、骨格よりも筋肉の「動き」の方に魅かれた。そして雲や川の「流れ」を眺めるのが好きだった。



金沢市上空 2016年5月

空を仰ぎ見る時、ときに空と自分の間に、雲が流れている。手の届かないものに向き合うとき、自分とその無限の存在との間で流動するもの。私の〈有機体〉は、「空」を眺めるときの雲に近い。雲の動きや速度から、地上に居ては測れない、空に流れる風の早さや動きを見ることが出来る。それらは静かに、手の届かない世界の「流れ」を語っていると感じる。

その分析をしようという考えは起こらない。ただ形の自由な移り変わりから、その動き、流れを感じ、そのまま描出することで十分である。

〈有機体〉は制作においては、「空」を思うとき、独りで手から生み出されてくる線や色調である。目を閉じたときに、見えるもの。その動きで「空」の、自分の中の「ながれ」を知る。

それは、人の言葉では到底説明がつかないものである。素材が語る「言葉」を紡ぎあわせることで、その世界を表現することが出来ないだろうか。和紙に墨や絵具が自然に広がって出来る滲みや、楮繊維が自然に絡み合っ生み出される造形は、人が創ろうとしても創れないものである。それらは、自然の摂理

⁹³ 前掲書『造形思考 [上]』 p. 36.

⁹⁴ W・ハフトマン 『パウル・クレー 造形思考への道』 美術出版社 1982年 p. 158.

を語り出すように見える。

今思えば、土、和紙、楮繊維、墨が、水と関わることによって創り出される造形、言葉に耳を傾けながら、制作をしてきたように思う。偶然出来た滲みや絡まりあう線から、植物や生き物など、様々なものを連想することが出来る。自然が語る造形からイメージを広げ、一つの世界を生み出していく。私にとって、空に浮かぶ雲も、和紙の上に広がる墨も、空間に浮かべる楮も、同じものである。

私は「いのちの根源」の一部として、自分の中にも脈動する「ながれ」を拾い上げる。私に畏敬の念を抱かせる自然素材を用いて、制作する中で発生する現象に対応し、それらを解放するように制作する。素材が作り出す造形に、筆で祈りを込めて線を重ね、世界にながれる真理を、静かに語っていく。

結び

土とケント紙で制作していた頃、度々山に出かけていた。山道の入口に停めたままにしていた自転車の名前を見て近隣の人が心配し、実家に電話が入ったことがあった。また、大学グラウンドのバックネット裏で作業し、作品を広げたままにしていたところ、カラスのフンが落ちてきたり風に飛ばされたり、用務員の人に片付けられて、それでもまた広げて作業していたら怒られたりした。

楮繊維でインスタレーション作品を制作していた頃、子どもから「なんで蜘蛛の巣作ってるの？」と聞かれ、「繊維流し」をしていたときに、和紙の職人さんから「こんなので紙になるのか」、「何に使うのか」問われ、うまく説明出来ずもどかしく思ったこともあった。

楮繊維と格闘していた時、楮を乾燥させている間にそわそわして手を動かしたくなり、傍らに置いてあったパネルに紙を張って、鉛筆でドローイングを始めた。それから徐々に描くことに戻っていき、白いインクで描き始め、線が動き出す感覚を得て気持ちが高鳴ったが、作品になるのかという不安もあった。

ニューヨークの美術館やギャラリーを巡り、大きさと力強さを目の当たりにし、もっと思い切りやっていいのだと実感した。ただ思い切りやり過ぎて、高価な雲肌麻紙をだめにしてしまったこともあった。胡粉と筆で描いた線が、「ただの線じゃない」と言われたことが嬉しかった。山に登り、海を眺め、作品のイメージを膨らませて制作し、東京で個展を開催することが出来た。

そのどんな時も、〈目に見えない生きたもの〉は、常に私の制作の原動力であった。落ち込むときや焦るときは空を見上げて気持ちを切り替えた。制作について文章化するなかで、作品に必要なもの、不要なもの、その根拠、更には、素材が何ものかということ、自分が何者かということ問い続けることになった。色など余分な要素が次々に削ぎ落とされていった。〈有機体〉という言葉を得て、クレーの『造形思考』に出会い、私自身の立ち位置が定まった。

命を孕む、畏敬の念を抱かせる自然素材を用いて、「^{くう・そら}空」を祈り手を合わせ、天地を広げるように創造する。素材が生み出す造形に自分の祈りを重ね、静かに語っていく。今後も素材、「ながれ」に問いかけながら手を動かし続け、いのちが息づく作品を生み出していきたい。

参考文献

- * 吉田 富久一『土岡秀太郎生誕 100 年記念 沃土 ―八田豊と福井の現代アート―』現代芸術研究会 1995 年
- * 『国際丹南アートフェスティバル' 96 特別展 土岡秀太郎生誕 100 年記念 100 点展作品集』（展覧会カタログ）現代芸術研究会 1996 年
- * 永宮勤士『八田豊論 ―その作品と文化運動の語るもの―』LADS ギャラリー 2004 年
- * 田中親美、水尾比呂志、寿岳文章 共著『日本の工芸 4 紙』淡交社 1966 年
- * 『漢和大辞典』学研 1978 年
- * 『漢訳対照 梵和大辞典 新装版』財団法人鈴木学術財団 1988 年
- * 『広説仏教大辞典 〈上巻〉』東京書籍 2001 年
- * 『総合仏教大辞典（全一卷）』法蔵館 2005 年
- * 竹内信夫『空海の思想』ちくま書房 2014 年
- * 高神覚昇『般若心経講義』角川文庫 1952 年
- * 『和英対照仏教聖典』仏教伝道協会 1975 年
- * 吉村貞司『中国水墨画の精髓 -その逸格の系譜-』美術公論社 1978 年
- * 矢代幸雄『水墨画』岩波新書 1969 年
- * 小川裕充『臥遊 中国山水画―その世界』中央公論美術出版 2008 年
- * 山田玉雲『墨絵の描法』日貿出版社 1972 年
- * 大森荘厳 『知の構築とその呪縛』 ちくま学芸文庫 1994 年
- * 王陽明『世界の名著 19 朱子』中央公論社 1978 年
- * 黒田源次『氣の研究』東京美術 1977 年
- * 池上正治『氣の不思議』講談社現代新書 1991 年
- * 有馬明人『氣の世界』東京大学出版会 1990 年
- * 小野沢精一、福永光司、山井湧 共著 『氣の思想』東京大学出版会 1978 年

- * 『漢和大辞典』 学研 1978 年
- * 松岡正剛『山水思想 もうひとつの日本』 五月書房 2003 年
- * 宇佐見文理『歴代名画記 ― 〈気〉の芸術論』 岩波書店 2010 年
- * 『現代国語例解辞典〔第二版〕』 小学館 1993 年
- * 『国語辞典 第二版』 集英社 1993 年
- * 『ジーニアス英和大辞典』 大修館書店 2001 年
- * 『ギリシャ語辞典』 古川晴風編著 大学書林 1989 年
- * パウル・クレー/土方定一 菊盛英夫 坂崎乙郎 共訳『造形思考〔下〕』 筑摩書房
2016 年(原書 1973 年)
- * パウル・クレー/土方定一 菊盛英夫 坂崎乙郎 共訳『造形思考〔上〕』 新潮社
1973 年
- * Paul Klee, *Notebooks Volime 1 The Thinking Eye*, London Translated by Ralph
Manheim, Lund Humphries, 1938
- * Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Schwabe & Co. AG, 1981
- * W・ハフトマン 『パウル・クレー 造形思考への道』 美術出版社 1982 年