

線刻糊防染による記憶の表現

岩井 美佳

はじめに

本研究は、日々の写生で得た自然のイメージを線刻糊防染の技法によって表現すると同時に、その表現が記憶作用の見立てとなっていることを明らかにするものである。

「線刻糊防染」とは、筆者が糊防染に日々取り組む中で、徐々に構築されたオリジナル技法であり、筆者が名付けたものである。その技法は、布の上においた防染糊を三角刀などで線刻した後、引染めし、乾燥後再び防染糊に線刻する、もしくは亀裂を入れて染める、というプロセスを繰り返すものである。線刻糊防染においては、染色のプロセスを通じて布に定着するイメージは、防染糊上への彫刻刀によるモチーフ¹の実感の描写（線刻）、防染糊の亀裂の増殖と剥落、染めの反復などといった技法と素材との独特な組み合わせにより、作り手の当初の構想を越えて半ば自律的に成長してゆく。このような染色表現を目指すにあたり、筆者は染色家福本繁樹の「染色のアイデンティティ」についての記述内容に大きな影響を受けた。福本は、染色素材の持つ固有の性質を生かす制作こそが、今後の染色の新たな可能性を切り開くと主張する。特に「染める」という、染色素材の特徴の一つである流動性は、染料の滲みを引き起こすことから、染色が図案の再現などを主たる目的とする観点からは歴史上克服されるべき性質とされ、例えばプリントや捺染では染料に糊足を加えて流動性を抑制する方法もとられてきた。しかし、制作の目的が図案の単なる再現でなくなるのであれば、滲みを生じさせるような素材の性質は、反対に染色ならではの表現技法が生きる固有の魅力、すなわち、染色のアイデンティティの重要な要素になりうる。筆者は、線刻糊防染における糊の亀裂や剥落が、作り手側が意図しない滲みなどの染めの効果を生み出すことから、これらを染色固有の魅力をより豊かにす

るものとして捉え、それを積極的に制作に取り入れている。染色作家の意志による図案や狙いなどといったいわば「如意」側の要素、そして染色素材の流動性あるいは線刻糊防染に特有の糊の亀裂や剥落などといった「不如意」側の要素、これらの相互作用から布にもたらされる染色現象を作り手が享受し反芻する中で染色表現は育てられ、作り手が当初思い描いていた構想やイメージもまた変容し成長していくのである。筆者はそのような表現方法を選び取ってきた。

このように、当初の構想やイメージが作り手の意図を越えて制作プロセスの中で変容していき、時間をかけて可塑的に形成されていくような染色のあり様は、人間の記憶のそれに類似している。記憶作用もまた、記憶する主体の意志や意図を越えて、記憶内容のある部分を強調したり反対に弱めたりしながら、半ば自律的に記憶を形成していくものだからである。記憶は、身体と外部世界との間を流れゆく分子の運動のなかに、それらの分子のひとときの淀みとして存在する。言い換えれば、それは記憶する主体のコントロール下にはない外的諸要素との不断の相互作用のなかに存在する。筆者が線刻糊防染で目指す染色表現も、作り手の仕業と、作り手のコントロールを越えた染めならではの現象との不断のやり取りにこそ、その本質がある。線刻糊防染という染色表現と、記憶作用の類似を論じることで、染色のアイデンティティの探求から筆者が得た世界観が、記憶ひいては生命現象の探求から生じた知見や倫理と共鳴するものであることを示す。

本論文は5つの章から構成される。第一章では、金子賢治の工芸的造形や外館和子の実材主義について論じ、福本の染色論への架橋を試みる。工芸的造形とは、作り手が素材を選択することから始まり、素材固有の性質を積極的に受け止め、素材に関わる方法との独特な組み合わせを通じて造形を生み出す思考である。工芸的造形は「従来の工芸でもあり純粋美術（現

1 本論文にて、描くものをモチーフと呼称すべきか、それとも対象と呼称すべきかは迷うところであった。日本画においては一般的に描くものを対象と呼称することが多く、その呼称には日本画ならではの写生観が存在していると筆者は考察している。しかしながらその根拠を探することは本論の趣旨とは少し乖離が生じる。したがって本論においては、描くものをモチーフと呼称する。モチーフとは、筆者にとっては motivate してくれるものであり、関わり続けていく中で発見しつづけていくものである。

代美術)でもあり、そのどちらでもない、そのど真ん中、すなわち、従来にはなかったという意味で全く『新しい造形の論理』²である。筆者は、いわゆる美術に分類される日本画から、美術とはしばしば区別される工芸の一分野たる染色へと表現技法を変えたことから、美術と工芸のあいだにある表現に注目をしてきた。金子が主張するような素材への積極的・肯定的な関わり方を、まずは本研究の基本的な指針として示す。他方、工芸的造形で強調される「素材×プロセス→形」という一方向的なベクトルに対しては、もう一方のベクトルの存在、すなわち、「形→素材×プロセス」を考察することが必要であると筆者は制作における実感から観取した。この点を検証するにあたって、外館による実材主義あるいは演繹的制作の主張を検討する。演繹的制作とは、作り手が自らの手で素材に携わる中で、特定の素材とプロセスの組み合わせが生み出す現象(部分)を、図案や構図(全体)にフィードバックしていく制作態度である。金子のいう工芸的造形とは異なり、この態度は「全体を半ば想定しながらも部分から出発して臨機応変に全体へと向かう」³ことを可能とするが、ここには「形⇄素材×プロセス」という双方向的なベクトルが存在している。このベクトルは「構図⇄現象」とも読み替えられるのだが、ここにおいて外館の考え方は、上述の福本の染色論に接近するのである。

染色素材により導かれる表現の可能性を論じるにあたり、福本は、染色素材の持つ固有の性質に着目する。なかでも流動性は、作り手の意の如くにならないという性質を有する。染色家は、陶芸家八木一夫が随筆で述べた「如意」「不如意」の関係に着目して、「如意と不如意の鮮明なコントラスト」⁴に美が宿るとし、これらの対比関係を染色にも応用した。図案の再現のために染色素材の固有の性質を過度に抑え込むことをせずに、意の如くにならない現象的な要素を、作り手が正面から受け止めることを福本は重視する。それは作り手が如意と不如意のあいだを不断に往き来することに等しい。筆者は、「構図⇄現象」は同時に「如意⇄不如意」の往き来であることを示し、またこの往き来が二項の鮮明なコントラストとして作品に現れるべきことを論述する。

第二章では、染色の歴史を特に防染技法に着目して振り返り、現代の染色作家の取組みも考察する。日本の防染技法は、飛鳥天平時代の三纈(夾纈、藤纈、纈纈)によって一応の完成を見たと言われる。特に夾纈は、現代でも完全に再現することは難しいほどの非常に精緻な技法で色彩豊かな染色を実現していた。これらの技法によって染められた布は、図案の再現を目的とする分業制によるものだが、布と染料と防染剤のせめぎ合いに宿る魅力があり、素材の性質が十分に生きていた。当時の染色技術では、布や染料に糊剤を加えて素材の性質を完全にねじ伏せるようなことがまだできなかったためである。そして時代が下るにつれ、図案の再現のために、染色素材の持つ性質が次第に、より精緻にコントロールされていく。

近代になって、染めの全工程において作り手が直接素材を扱うようになり、一貫制作を行う染色家として登場する。現代に至っては、作り手が素材を恣意的にコントロールするのではなく、作り手側が素材の性質に寄り添い自己と素材との修練を通して、素材の性質をより生かした作品に昇華させるケースも出現している。こうした傾向の重要性を明らかにするために、防染剤を従来のように染め分けや完全防染の目的で用いるだけでなく、半防染の効果など布に複雑なニュアンスを呼び込むために用いる作家に注目し、その作品や技法の検討を行う。他方、染色家が分業制の一角を担う一職人ではなくなり、ひとりの染色家として美術的な領域に接近するにつれ、工芸領域である染色と美術領域である絵画との「境界」が今日改めて議論の対象となってきた。近現代の作家の作品と制作の分析を通して、染色と絵画の比較の有効性、素材と作り手の向き合い方、防染剤の新しい可能性、そして染色のアイデンティティについて考察を進める。

第三章では、日本画を実材表現の観点から考察する。制作に先立つ写生から得られる如意と不如意の感覚、そして実材主義的経験の中での描画と現象的側面との関係について、筆者の制作体験と現代日本画家の事例を分析し、写生で得た感覚を作り手がどのように視覚表現として定着させていくのか、これを「変容」をキーワードとして論述する。「変容」は、一方では、

2 金子賢治『現代陶芸の造形思考』(阿部出版株式会社, 2001, 13頁)。

3 外館和子「染めの日本的造形史観」『近現代染色の展開と現在』8頁(茨城県つくば美術館, 2010)。

4 福本繁樹『「染め」の文化』(淡交社, 1996, 188頁)。

写生を通じて対象から受け取った生命力のイメージや、風景と自己の間に横たわる実感を画面にあらわそうとする意志、他方では、和紙や墨、顔料などによって得られる偶然的現象をも含む描画、これらの間を作り手が揺れ動く中で作品に呼び込まれるものである、と定義しておく。こうした変容は、写生の際に作り手が身を置く環境そのもの、あるいは描かれる対象が時間の経過の中で被る変化などといった、作り手の意のままにならない外的諸要素との関係の中で醸成されるものである。実材主義的表現におけるイメージの変容は、「自己」とその「外部」の関係、言い換えれば如意と不如意の関係のただなかに存在していることを示し、日本画の制作の場合と同様に、筆者の染色表現にとっても写生が制作上不可欠のプロセスをなしていることを主張する。

第四章では、線刻糊防染による染色表現が記憶作用の見立てとなっていることを生物学者福岡伸一の議論を下敷きにして論じる。福岡によれば、記憶とは「想起した瞬間に作り出されている何ものか」⁵であり可塑性を持つものである。想起のたびに神経細胞の連携からなる記憶回路に電気的・化学的な信号が伝わり、都度その回路は強化される。よって私たちが鮮烈に覚えている記憶とは、何度も想起したことがある記憶なのである。筆者はこの想起による記憶の形成と、線刻糊防染による染色表現とに一種の類似性を見出す。線刻糊防染では、写生により得たイメージを防染糊に彫刻刀で線刻し、引染めを行うことにより、造形の痕跡を染色イメージとして布の内部に浸透させる。引き染めのたびに防染糊への線刻及び亀裂の形成を行い、このプロセスを繰り返す。こうした反復の中で、線刻や亀裂の増殖により糊の布への密着力が弱まっていき、糊は次第に布から剥落していく。糊の亀裂の増殖と糊の剥落（喪失）は、一連のプロセスとして生じ、筆者の意図を超えて半ば自律的に成長していく。防染糊上の線刻や糊の亀裂・剥落の成長の度に、布に流し入れた染料によりイメージが形成されていくことは、想起の度に回路に電流が流れ、記憶が形成されるプロセスと類似している。記憶も染色表現も、ともに意志と現象のあわい、すなわち、如意と不如意のあわいに形成されるものである。こうした記憶の可塑性と、線刻糊防染による染色表現との類似を考察し、この観点から筆

者の制作の意義を基礎づける。

第五章では、前章までの議論を踏まえ、技法と表現の連関の観点から筆者自身の染色プロセスと作品の検証を行う。染色プロセスが記憶作用の見立てとなっていることを実制作の中で示し、「ある光景を忘れないでいたい、記憶しておきたい」という最も切実な筆者の表現動機が、線刻糊防染という独自の染色方法とその作品に昇華されていることを示し結論とする。

5 福岡伸一『動的平衡』（木楽社、2009、34頁）。

目次

はじめに

第一章 染色の可能性

1. 素材と造形 金子賢治の工芸的造形論	
1-1. 工芸的造形とは	6
1-2. 工芸的造形と素材相対主義	6
1-3. 工芸的造形における「理路」という積極性	8
1-4. 工芸的造形における自己	9
1-5. 工芸的造形のコア	10
2. 素材やプロセスからのフィードバック 外館和子の実材主義	
2-1. 実材主義と演繹的制作	11
2-2. 演繹的制作における相互作用のベクトル	13
3. 布と染料—「染め」のアイデンティティ— 福本繁樹の染色論	
4. 如意と不如意	
4-1. 如意と不如意とは—八木一夫『オブジェ焼き』より	15
4-2. 染料の流動性と如意・不如意	17
5. 染色の可能性	
—如意と不如意のコントラスト—	

第二章 染色と防染剤の歴史—三瀬および近現代における染色について—

1. 防染の基礎と発展	
1-1. 三瀬	
—染料の浸透と防染技法のせめぎあいにより生み出される模様—	27
1-2. 友禅—精緻化されるデザインに伴う染料の生理の抑制—	32
1-3. 近代染色家の試み 小合友之助と佐野猛夫	32
2. 染色現象を表現に高めるプロセス—現代染色家の試み—	
2-1. 染色における実材主義—展覧会「近現代染色の展開と現在」—	34
2-2. 染色における図案（構図）の位置—展覧会「『染め』という現象」—	35
2-3. 防染剤への積極的な働きかけ 舘正明と加賀城健 —展覧会「行為と現象Ⅰ」—	38
3. 防染剤との新しい関係	

第三章 染色プロセスに先立つ写生について

—実材表現の観点からの現代日本画表現の分析—

1. 実材表現における如意・不如意のコントラストの実際	
1-1. 日本画と実材主義	46
1-2. 実感、リアル—土屋禮一の日本画より	47
1-3. 水／岩絵具を「洗う」	48
1-4. 水墨	50
2. 如意と不如意の往還によるイメージの変容 浅見貴子の制作を手がかりに	
2-1. 浅見の制作	51
2-2. 制作プロセスにおけるイメージの変容	53
2-3. 素材の組み合わせに導かれる制作プロセスの変容	55
2-4. 時間経過によるモチーフそのものの変容	55
3. 日本画から染色への架橋	

第四章 線刻糊防染と記憶作用

1. 記憶への興味／2000年のスケッチ

2. 動的平衡としての記憶

- 2-1. 動的平衡とは 59
- 2-2. 存在しなかった記憶物質 60
- 2-3. 動的平衡と現代美術 宮永愛子 62

3. 線刻糊防染と記憶作用

- 3-1. 想起の促進としての線刻／糊の亀裂の増殖と剥落 63
- 3-2. 糊ならではの不如意の性質がもたらす記憶との連関 65
- 3-3. 想起の連続／制作の連続 66

第五章 実制作

1. 描画効果としての糊の線刻と亀裂

- 1-1. 花脈の表現として 67
- 1-2. 線刻の追求 68
- 1-3. 亀裂の増殖 素材×プロセスの選択 69
- 1-4. 回路の発見 71
- 1-5. 記憶の表現への取り組み 73

2. 素材の選択と作品のサイズについて

- 2-1. 素材の選択について 79
- 2-2. 作品のサイズ／生命の実感と身体性 83

結論

参考文献

巻末資料

- 1. 第5回 将来を期待される新鋭染色作家展「『染め』という現象」トークショー ディクテーション 92
- 2. 行為と現象Ⅰ トークショー ディクテーション 109
- 3. 浅見貴子「変容のプロセス」対談 ディクテーション 120

第一章 染色の可能性

1. 素材と造形 金子賢治の工芸的造形論

1-1. 工芸的造形とは

染色は一般的には工芸の領域に分類される。しかしながら染色作品は、特に平面作品として扱われる場合、共に平面の中にイメージを内包する表現たる絵画と何が異なっているのかと問われることが多い。筆者は学部時代に日本画を専攻していたため、自身の表現が工芸であるのか、美術であるのかとの問いを常に抱えてきた。本研究を開始するにあたり、美術と工芸の間、という観念が浮かんできたことから、筆者は工芸評論家の金子賢治（1949 - ）の工芸的造形に注目した。金子の工芸的造形は「従来の工芸でもあり純粋美術（現代美術）でもあり、そのどちらでもない、そのど真ん中、すなわち、従来にはなかったという意味で全く『新しい造形の論理』⁶」であるからである。

金子の著書『現代陶芸の造形思考』において、工芸的造形は以下のように定義されている。「作り手による素材の選択からはじまる、その素材とその素材に関わる方法（技術）の組み合わせによって生み出される（独特の）造形論理のことであり、その造形により作り手の自己が表現されているものである」⁷と。金子によると工芸的造形論は、作り手が「素材を一つに限っていることで」「特殊なプロセスを経て形が作られていく」ことをまずは「大きな造形的根拠」⁸にしている。それにより「固有のプロセスに従って自己を表現するというそれまでになかったまったく新しいものを作る道筋」⁹が生み出される。そのようにして、「その素材とその素材に関わる方法（技術）の組み合わせによって醸し出される、言い換えれば両者の組み合わせによってしか出てこない形を作り出す工程を一步一步踏み締めていく」¹⁰という素材・技術・プロセスの固有の組み合わせからなる造形論理が生まれてくるのである。

この論理は1988年ごろから金子の中で本格的に形を取り始め、1990年代には論文として提出さ

れ、2000年代初頭に一冊の本としてまとめられた。2021年現在、工芸的造形論は有力な工芸理論のひとつとなっている。工芸的造形論が提示される1980年代以前は、特に工芸は美術、デザイン、産業との関わりにおいて常に曖昧な位置に置かれていた¹²。その曖昧さを払拭する力強い造形の論理を工芸素材を扱う作り手にもたらしたことが、金子による工芸的造形論の提唱の大きな意味だったのである。

1-2. 工芸的造形と素材相対主義

金子による工芸的造形論が提起されるまで、工芸においては、素材は原則、造形の実現における「制約」という消極的な要素として捉えられていた。素材に対するそのような消極的なイメージは、作り手が作品の完成イメージを先行して強く抱いているときに顕著になる。なぜなら本来、素材は作り手の意のままに自由に成形しうるものではなく、各素材に応じた適切な技術・プロセスを必要とするものだからである。作り手が先行して造形の完成イメージを詳細に持つ時、作り手は素材のもつ性質を目指す造形の実現のために「克服すべきもの」と捉えるようになる。金子はそうした素材の捉え方を「素材相対主義」という言葉で表している。素材相対主義とは、素材を、ある作品の構想実現のために絶対必要なものとはみなさず、あくまで選択肢の一つとして相対化してしまうことを指す。このとき素材の性質は顧慮されず、造形の目的のために「克服」され「ねじ伏せ」られるべき対象となる¹³。素材相対主義の例として、金子はマグダレーナ・アバカノヴィチ（1930-2017）の1970年代以降の作品である《改造》シリーズをあげている¹⁴。布が素材であるという点において染織分野の観点から考察するにふさわしい事例であるため、これについて検討してみよう。《改造》シリーズは、既成の麻布を樹脂で固定し造形した彫刻作品である（図1-1）。柔軟でありながら強靱で、素材同士が互いに絡み合って形を維持する麻布の性質は、樹脂による強固な固定によりその大部分が

6 「従来の工芸でもあり純粋美術（現代美術）でもあり、そのどちらでもない、そのど真ん中、すなわち従来にはなかったという意味で全く『新しい造形の論理』が明快な論理体系を持って展開されているのである。あえて工芸的造形と名づけるのはこの故である。」金子・前掲書（2001）13頁
7 同書10-13頁

8 同書23頁

9 同書49頁

10 同書12頁

11 今井陽子「『工芸的造形』から／への道（I）：金子賢治（茨城県陶芸美術館館長）×橋本真之（鍛金家）」『現代の眼』633号9-10頁（2019）。

12 金子・前掲書（2001）29-51頁

13 金子賢治「スタジオ・クラフトを介してアバカノヴィチから橋本真之へー素材相対主義の系譜と克服」東京国立近代美術館研究紀要5号77-103頁（1995）。

14 金子・前掲論文（1995）77-103頁

ねじ伏せられてしまっている。他方でこの作品以前、アバカノヴィチは素材として選択した繊維の性質を十分に生かした造形を行っていた。金子はその変遷に注目する。素材相対主義に基づく《改造》シリーズに対比されるものとして、《改造》シリーズ以前の《アバカン》シリーズ（図 1-2）が挙げられている。¹⁵



図 1-1 マグダレーナ・アバカノヴィチ 《SEATED FIGURES》 1974-79 年 figures: burlap and resin, pedestal: steel

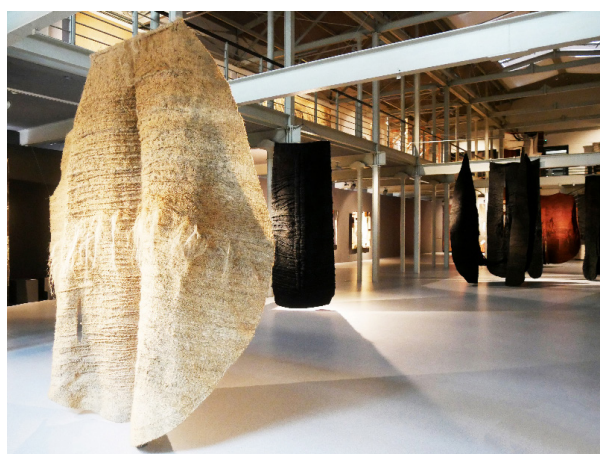


図 1-2 マグダレーナ・アバカノヴィチ 《White Relief》 1966 年 linen, cotton, sisal

《アバカン》シリーズにおいては、アバカノヴィチ自身が糸やロープを織り、「織の形態と環境の間に起こる緊張の規模」の探求によってその造形を行っていた。¹⁸《改造》シリーズでは表現のためにねじ伏せられてしまった繊維の性質は、《アバカン》シリーズでは造形を生み出すにあたってかけがえのない要素として

最大限に生かされていた。金子に従えば、《アバカン》シリーズは工芸的造形であり、《改造》シリーズは素材相対主義による造形なのである。

アバカノヴィチは工芸的造形から素材相対主義に移行し、ついには工芸的アプローチを捨て、ブロンズ彫刻や石彫などの彫刻作品へと移行した。こうしたアバカノヴィチの転向は、ファイバーアートやファイバーワークの隆盛と衰退の歴史に重なっている。ファイバーワークの衰退は、繊維だからこそその造形が顧みられなくなるにつれ、作り手にとって手間のかかる繊維でわざわざ彫刻的作品を作り続ける必要がなくなっていったために生じたことである。作り手が素材相対主義に陥ると、素材という要素は他の素材で代替可能な相対化された一要素としかみなされなくなる。素材は造形のために克服されるべき、ねじ伏せられるべき対象となり、目指す造形との関係においてさらに適切な素材が見つければ、すぐにそれと置き換えられるものとなる。実際にアバカノヴィチは繊維素材を手放し、より永続性があり安定した素材である金属や石による彫刻へと向かったのである。¹⁹

上述のようなアバカノヴィチの「転向」には、当時の時代背景が色濃く反映されている。アバカノヴィチが制作を本格化させた 1960 年代はもちろんのこと、金子がアバカノヴィチにインタビューをした 1992 年当時においても尚、西洋美術の世界では工芸を純粋美術の下に位置づけるヒエラルキーが存在していた。そうした時代背景のひとつの証言として、素材相対主義についての 1994 年のタヴィラ・タラガンの見解がある。

欧米世界では純粋美術・応用美術・クラフトという明白な概念から素材にアプローチすることができる。従来からのクラフトの素材に純粋美術の位置から「降下」して接近し、様々な技術的訓練を経て習熟する。そしてその素材の制約、特性などに左右されない地点にま

15 同論文 80 頁

16 「MAGDALENA ABAKANOWICZ」(<http://www.abakanowicz.art.pl/seated/seated10.php.html>, 2021 年 11 月 24 日最終閲覧)。

17 「Metamorphism – Magdalena Abakanowicz」

(<https://www.textile-forum-blog.org/2018/02/metamorphism-magdalena-abakanowicz/>, 2021 年 11 月 24 日最終閲覧)。

18 アバカノヴィチは金子のインタビューへの返答として「…私が関心のあるのは、豊かでたつぷりとした織の形態と環境の間に起こる緊張の規模である。織りの表面の動きとうねりに関心がある。糸とロープの縫いのすべてと変容の可能性すべてに関心がある。一本の糸が通って行く道筋に関心がある。」と表現している。同上

19 「アバカノヴィチの工芸的造形から素材相対主義への移行について、鍛金造形家の橋本真之は『アバカノヴィチはファイバーの造形的展開に理路をさぐり続けるよりも、造形物の永続性に向かい出したようだ。おそらく、麻布は膠で固着されていたものが樹脂で固定され、そしてブロンズで鋳造されるという、型の問題に方向を取り始めたのである。繊維素材が作品構造にもたらす組成的な意味は見失われた。そうした造形的道筋を捨てても、彼女が得ようとしたものが何であったのか?』と疑問を投げかけている。」金子・前掲論文 (1995) 77-103 頁

20 1992 年 9 月、ワルシャワでのインタビュー 同論文 77 頁

で到達することによって、純粹美術の素材に“引き上げ”ようとする。つまりクラフトの特質ともなっている素材特有のプロセスの進行を極め、「征服」することによって、現代美術の単なる造形素材として相対化していこうとする²¹。

トラガンの言葉の中には、応用美術と純粹美術の間にヒエラルキーが存在していることを示唆する言い回しが多々登場する。このような時代の中で、アバカノヴィチは自身の立ち位置を低いヒエラルキー側の応用美術に置くことをよしとせず、純粹美術の側に置く必要があった。それは金子のインタビューに対して、アバカノヴィチが真っ先に応用美術（工芸）を否定し、初めから彫刻をやろうと思っていたと表明している²²ことから顕著である。²³

素材相対主義は純粹美術を志向し、かつ先行して存在する造形イメージの実現の為に素材の性質をねじ伏せる。このとき素材は造形行為にとって制約となる。金子は素材を制約という消極的なものとして捉えている限り、工芸的手法を取る造形作品を正しく批評することはできないと、工芸的造形概念を提起したのである。

1-3. 工芸的造形における「理路」という積極性

工芸における素材を「制約」とする消極的な捉え方ではなく、「理路」という観点から積極的に捉えるべき対象として再検討したのが工芸的造形論であり、金子が工芸的造形の論理を確立する過程で、作り手の側から重要な役割を担ったのが鍛金造形家の橋本真之（1947-）である。金子は1988年に渋谷西武工芸画廊の個展で橋本が出品していた作品《果樹園—果実の中の木もれ陽、木もれ陽の中の果実》を見て「（橋本作品なら ※筆者補足）自分の想像力を逞しくして、糸口を掴めるんじゃないか」²⁴と考えたという。

橋本との対話により、当初は「正統の工芸」と言い表していた金子が、やがて「工芸的な造形」という言葉を使うようになった。橋本もまた、自身の作品がそれまで彫刻でも工芸でもないと言われながら現代美術のギャラリーで発表を続けていたが、金子との対話の中で「工芸のなかに居場所があるかも」と思い始めた。橋本は鍛金という工芸的技法による造形思考を言語化し、「工芸と美術の境界を双方で越境し合う」工芸的造形論を金子と共に確立したといえるであろう²⁵。上述のように、工芸的造形論におけるキーワードに「理路」がある。金子の著書『現代陶芸の造形思考』や橋本の著書『造形的自己改革—素材・身体・造形思考』を読む中で、筆者はこの「理路」を「作り手が選択した素材とその素材に関わる方法（技術）の組み合わせによってしか出てこない形を作り出す工程を一步一步踏みしめ、日々の修練と造形から得られる作り手の実感が、やがて作り手独自の思想に到達し、造形行為として結実する道」であると読み解いている。

橋本の造形においては、銅という素材を叩く技術によって「膜状組織」を形成し造形することが理路の始まりであった。橋本は鍛金造形家であるが、芸大入学当時は油絵を描いていた。林檎を三年間、それが腐敗し続ける様も含め、「自らの肉眼で徹底して見続ける」ことを通して「この肉体に支えられた精神作用によって、図式を突き抜けて世界を認識する最初の造形的手がかり」を得た、と橋本はいう。橋本はまず徹底的に「観る」ことをした。その後、生理的に受け付けなくなった油絵具を捨て、「殆ど偶然としか言いようのない、鍛金技術との出会い」を経て鍛金を専攻、東京藝術大学美術学部工芸科を卒業した。鍛金をはじめたころの橋本は、鍛金の技法で林檎を具象的に造形していた。そのときに、鍛金の仕事は「金属の膜状組織の表面の繕いに思えた」という。橋本はこれにより、鍛金は彫刻とは全く異なる方法で、すなわち、カーヴィングやモデリングとは全く異なる方法で形を成立させることができることに気がつく²⁶。橋本はさらに「膜状組織」が育つとその張力により重層構造が生み出されることに気がつき、その反転構造から空間を専有す

21 同論文 86 頁

22 「幼少期の悲惨な境遇、戦乱、社会主義リアリズムやその後の社会体制による表現の自由の規制。こうした環境の中でアバカノヴィチはおそらく自己の芸術、表現を守るためにあらゆる手段をもって戦ってきたのであろう。制作の上では糸＝応用美術（一段低いもの）という既成概念、先入観に抗して常に自分の位置を守ろうとしてきたのだらう。」金子・前掲論文（1995）77-103 頁

23 同論文 79 頁

24 今井・前掲論文（2019）9-10 頁

25 今井・前掲論文（2019）9-10 頁

26 橋本真之『造形的自己変革—素材・身体・造形思考』（美学出版、2016、28 頁）。

27 「鍛金というのは（膜状組織）をあれこれする技術なんだな、というのがよく分かりましたね。彫刻には古くからカーヴィングとモデリングの二種類の方法がありますが、鍛金というのは、その二つには全く属さない方法で“形が成立する”ことに気がついたんです。」同書 11 頁

る「運動」を見出した。この運動のさらなる進展のために「当て盤絞り」という独自の技法を生み出し、自身を精神的・身体的・技術的に鍛錬する中でその運動が半ば自律的に展開し始め、「運動膜」という造形上の理念が形成されていった。それはあたかも貝が、貝殻に年輪を刻んでいくように、フォルムが生成し増殖する「絶対運動」として存在し続ける、というのが橋本の理路である。橋本は、素材の性質とそれを尊重しながら作り手が生み出していく独特のプロセスの組み合わせを積極的に肯定し、その経験から自身の哲学ないしは世界観、ないしは実感による思想をも共に育てているのである。このような橋本の造形思考を金子は上述のように工芸的造形であると述べ、美術と工芸という従来の領域やヒエラルキーを乗り越えるものとして提示したのである。

1-4. 工芸的造形における自己

金子の工芸的造形の説明の中には、作り手の素材の選択に関し「現代美術（純粋美術）の自己表現というモメントと同じ動機からそれを選んでいる」²⁸という一節や、「土のプロセスに自我が溶け込んでいくように」²⁹などという言い回しが登場する。この「自己」や「自我」という要素に対して、筆者は当初違和感を覚えた。筆者は、狭義の自己表現は芸術にはなり得ず、芸術にはどこか世界の成り立ちに触れるかのような、より広い視野と実感が不可欠であると考えているからである。

それでは工芸的造形において金子は「自己表現」をどのようなものとして考えているのであろうか。金子は、形の概念という鑑賞の論理と、土の立ち上げ等に自らが試行錯誤し立ち向かうという造形の論理とを作り手が見誤らず、「人間の認識の十全な過程」の中で造形した作品を「本当の意味での自己表現」と述べて

いる。³⁰この具体例を金子は回路という単語を用いて以下のように説明している。金子は、90年代の「前衛的な環境では、素材を限ることの意味を積極的に捉え、素材と自己とのつながり（回路）、つまり表現の出発点となる『土から陶へ』の過程の中で出てくる表情を探すことを創作の原点に据えようとした」³¹作家があらわれたと述べる。これは、素材に自我そのものを溶け込ませるような自己表現という言い回しよりも、より具体的に素材と自己とのつながり（回路）を作り手が見出すという、より広い意味での「自己」を感じさせる表現である。金子は、作品が現代造形として成立するためには、作り手が発見した素材の性質が見せる表情と自己との繋ぎ目、すなわち、回路の上に何を作り手が積み上げていくことができるのか、それこそが問われると主張する。³²素材の性質が見せる表情を作り手が拾い上げただけでは作品にはなり得ず、その表情と作り手の繋ぎ目の上に、その両者から導かれる造形が成立したときに、初めてそれが現代性を有する作品として自律する。これが金子の述べる自己表現である。

さらに金子は以下のように陶芸家秋山陽（1953-）に言及する。「秋山陽もやはり表現の素材として土を何故選んでいるのかと自問する中から、土の表面を強熱した時に生じる亀裂に回路を見出した。亀裂を生じさせるに至る土の内部のパワー、これを形で探り取ることで、そこから彼の重厚なフォルムが生み出されてきた」³³。金子の回路という語は、橋本の理路に通じるように筆者には考えられる。素材と自己との繋がり（回路）という言い回しにおいては、自己そのものを表す表現ではなく、素材と自己の間との「関係」に金子の議論の焦点が合わせられているように推察される。そのような自己だけでない外部性への視点を得るときに、作り手は狭義の自己表現を超えて、自己を取り巻く世界の見方のようなものをも育てていくことを期待

28 金子・前掲書（2001）12頁

29 同書188頁

30 同書101頁

31 金子の述べる「回路」とは、素材のさまざまな性質の中から作り手との繋ぎ目を見出すことである。金子は、その素材の性質の見せる表情と作り手の接点の上に何を積み上げていくかが造形の鍵になると述べている。「作家は土といかなる関係を結んでもいい自由を手に入れた代わりに、改めて土とどこでつながるのか、それぞれの作家固有の土との回路の探索を強制されることになったからである。無限にある様々な土の表情からたった一つを選び取ってなくてはならないのである。しかもそこに止まるわけにはいかない。それだけでは取り敢えずの素材との繋ぎ目が見出されただけで、作品が成立したわけではないからである。その表情の上に何を積み上げていか、その出発点に立っただけである。」同書474頁『作家固有の土との回路の探索』の典型的な例である。同じく先に述べたように、それは現代陶芸、現代造形が成立するための作家と素材の必須の紐帯のようなものである。そして同時に、しかもなおそれは入口、出発点にすぎないという冷厳な二面性の内にある。すぐにそれはその上にいかなる造形が積み上げられるかという核心に直面せざるを得ないのである。」同書478頁

32 同書25頁

33 「『土の構築→焼成→完成』という陶芸の持ってきた伝統的秩序という既成の体型をあるがままに受入れ、物を作る方便としてそれを反復しようとしているのではなく、その体型の構成部分を一つ一つ再検討し、改めて自分の納得できる土と火のエネルギー、すなわち「土から陶へ」を専らに形を作り出そうとする分野に関わる制作者にとって“作る必然性”を掴み取る唯一の前提である。」同書490頁

34 同書25頁

できるようになる。それは橋本の造形思想から筆者が学んだことでもある。

1-5. 工芸的造形の核心

工芸的造形論の魅力とはなんだろう。筆者は、作り手が各々の技法をもって素材と日々向き合う中で、作り手自身も心身ともに鍛錬されることであると考察する。日々の観察や制作から得られる実感が作り手の中で醸成され、それが作り手独特の思想として造形とともに結実することである。その歩みは「自己」を超えた、世界の何らかの原理に通じる作り手独特の「道」³⁵たる必要がある。このように筆者が考えるようになったのは、橋本との対話がきっかけであった。³⁶橋本は『絶対運動』は概念芸術のような『概念』ではなく、『実感に基づく思想』のような言い方が近いだろう。死ぬことが怖い時期があった。自分が生きていることを見つめ、例えば生きている貝の造形、貝が年輪を増すように造形すること、このような生物の造形の『増殖』の実感と鍛金における膜状組織の運動への気づきが自分の中で結びつくようになり、『生きていること』と同じように自分も造形をしなければと思うようになった」と述懐した。橋本は、自身の鍛金技術だからこそ可能になる造形表現を、生命の造形の仕組みになぞらえ日々身体的に実感し、同時にひとつの世界観を育てながら作品を制作してきた。橋本の「概念芸術のようなことではない」という言明には、素材相対主義や概念芸術のような「表現したいものが

言葉やイメージとして先行して存在している」ような造形行為と、自分の造形行為は全く異なるものであるという強い意志を認めることができる。

ここまで筆者は工芸的造形について考察を進めてきた。工芸的造形において重要なことは素材を自分の意志で選ぶこと、そして選んだ素材と作り手との関係から生み出される技術・プロセスと日々積極的に向き合い、素材と素材に関わる作り手独特の方法の組み合わせによってしかなし得ない造形に取り組むことである。そしてその造形行為が、やがては作り手の思想や哲学までをも育てていくことである。筆者は、工芸的造形が作り手の思想や哲学まで育てるとき、そこには自ずから、思想から造形への「フィードバック」が存在していると考える。このフィードバックについては、例えば深見陶治の造形論を金子が分析する際に「モチーフが具体的な形に結実され、またその形が技法の水準を押し上げ、より確固たるモチーフ、すなわち表現を生み出して」³⁷いったと述べており、陶芸作家論における各論としては既に触れられているテーマである。しかしながらこのフィードバックについて、工芸的造形論の全体論旨の中では、未だ明確には述べられていないように見受けられる。³⁸それは、工芸的造形が原則としては「概念・イメージ→素材」という素材相対主義の造形ベクトルを否定し、工芸的造形は当時の工芸シーンで「素材×プロセス→形」³⁹という造形ベクトルを提唱し肯定することから始まっているとい

35 この場合の道は古代中国における「道（タオ）」のようなものであると考えている。

36 筆者が橋本との2020年冬に面談する機会がありそのときに、「橋本先生の一連の作品群は「絶対運動」という「概念」に到達するものなのですか？」と筆者が質問したことがきっかけであった。

37 金子も、深見陶治の造形思考の分析において、表現・素材・技法が一体となったプロセスについて以下のように述べている。「（鑄込に用いる機械のグレードアップにより技術向上がなされた結果 ※筆者補足）大地が空と、海が空と出合う場所である地平線と水平線の心象的なイメージという彼の作品のモチーフが具体的な形に結実され、またその形が技法の水準を押し上げ、より確固たるモチーフ、すなわち表現を生み出していったのである。（中略）言い換えれば、表現・素材・技法が一体となったプロセスの中に鑄込技法が組み込まれ、次には逆逆に鑄込が組み込まれた新しい表現・素材・技法のプロセスを追求する中からそこでなければ出てこない形が生み出されていくという、かつての純粋美術でもない、かといって工芸（陶芸）でもない、新しい造形の理論が実践されているのである。深見作品の緊張感のある造形性、浄化された天上のイメージを成り立たせているのは、こうした作品の造形論的構造なのである。」金子・前掲書（2001）440頁

38 「人間である以上いかなるもの作りであっても「形の意識」からは逃れ得ない。どんなレベルかは別にして（つまり、頭の中で漠然と思いつく程度か、簡単なスケッチくらいは描くか、精密なマケットを作るか等々）何らかの形を想定して物を作っていく。自己など無にしようがないのである。しかしその形は通常の認識論上における生まれてこの方形成される一般的な形の意識か（彫刻ならそれで十分である）、それに「土から陶へ」の技法・プロセスを血や肉にして作られた形の意識がプラスされたものかという違いはある。」というように、金子の工芸的造形においても「形→素材×プロセス」についての言及はされており、作り手が形を想定して物を作ることを否定してはいない。程度の差こそあれ、作り手の形の想定はある、と金子は述べている。同書 429頁

「（深見陶治の造形について ※筆者補足）意図の実現にとって、彼が最も主要な技法として採用している鑄込が、密接不可分の関係を持っていることである。むしろ彼の意図と「素材・技法とそのプロセス」が、どちらが先・後ということではなく、一体のものとして連動して発展して来たということである。（中略）モチーフ、それを表現するに足る技術、しかも「土から陶へ」という素材特有の展開の仕方の的確な把握という、三者が一体となった境地を見させている。」同書 435頁

金子の「新しい造形の論理」には二段階の進化があるように見受けられる一文がある。「モチーフ」・「それを表現するに足る技術」・「素材特有の展開の仕方の的確な把握」という、三者が一体となって成立してくる「新しい造形の論理」に連なるものである。そして橋本真之が「あたかも貝が増殖していくように」鍛金技法を用いながら、一つの素材と方法と関わる固有の理路を自らの造形思考の出発点とするという「新しい造形の論理」の一層の展開を示したように、やがて現代造形の核心へと一気に突き進む端緒を開くものである。」同書 480頁

39 陶芸における形には、二重の意味があると金子は述べている。一つは鑑賞の論理から結びつけられる茶碗などの概念としての形。他方は造形の論理から立ち上がってくる形である。当研究においては以後、形は後者の造形の論理から立ち上がる形として扱う。同書 96頁

う論理形成の事情にもよる、と筆者は推察している。

2. 素材やプロセスからのフィードバック

外館和子の実材主義

2-1. 実材主義と演繹的制作

ここで筆者は、現代工芸の造形プロセスの中に存在する「フィードバック」に注目する。これは筆者が染色を行うが故の着眼点である。工芸的造形で語られる鍛金造形や、陶による土の立ち上げ（焼成は含まない）に関しては、作り手と素材は直接的に結びつくため、その身体の動きはほぼ直接的に素材に伝えられる。⁴⁰しかしながら染色においては、布の上での染料の動きは主として防染剤を介した間接的なものとなるために、鍛金や陶の場合のような直接的なものとはなり難い。染料の滲みや繊維の中での染料の色の混ざり方が、作り手の予想を大きく裏切ることもある。特に防染技法を扱う染色家は、それらの予想外の現象をも受け止めなければならないことが多々ある。染色や陶磁の焼成のような、偶発性や間接性と常に向き合わなければならない作り手たちにとって、素材からのフィードバックは常に意識のうちにあるものなのである。従って筆者は以下のような仮説を立てる。それは素材やプロセスから受け取る現象と、これらの作り手の概念やイメージとの間には「双方向的な」相互作用が絶え間なく生じており、その不断の相互作用こそが造形の深化を支えているのではないかという仮説である。

この仮説は、素材を作り手が直接扱うことにフォーカスを当てた、工芸的造形とは異なるもう一つの論理である工芸評論家・外館和子（1964 - ）の実材主義によって裏付けられると筆者は考える。外館の実材主義は、工芸が工芸らしくありながら同時に現代性を獲得するには何が必要かという着眼点を持つ。そして部分（素材とプロセスが生み出す現象）から、全体（構図や構想）へのフィードバックに着目する。すなわち、現象的表現のような「部分」と、構図などの「全体像」

との相互作用への着目こそが、実材主義の要点なのである。

外館は現代陶芸（工芸）に欠かせない要素として、「創造性」と「実材表現」を挙げる。⁴¹まず「創造性」について、外館は「陶芸が原則として「土で形を作って焼いたもの」である以上、成形や加飾、焼成のための基本的技術は多くの作り手が過去の蓄積を共有している」ため「すでに半分は他の作家と表現の方向性が共有されている」が、その中で「創造性のレベルには幅がある」としても「1ミリでも創意が反映されているかどうか、そしてその創意が見る人の精神性や知性に訴えてくる姿かたち、造形言語になっているかどうか」が、工芸が現代性を有しているか否かの判断基準であると述べている。次に「実材表現」とは、外館が1990年頃から使用してきた概念であり、⁴²その意味は「ある種の技術やプロセスを必要とする素材を使って、創造の主体自身が直接素材と向き合い、自分のアイディアや思考を自身の手わざを通して姿かたちにする表現」⁴³である。実材主義とは、そうした表現への志向にほかならない。作り手が自らの手で実際に素材を扱うことで、作り手は素材とプロセスの組み合わせによって生み出される独特の現象に自ら対峙することとなる。その結果、現象を図案や構図にフィードバックするような臨機応変な制作が作り手にとって可能となる。このような制作手法を外館は「演繹的制作」と呼称している。「現代陶芸家の多くが必ずしも厳密な図案を描かず、ラフスケッチや大まかなマケットを基に、臨機応変に制作を進める傾向があるのはそのためである」⁴⁴と外館は続ける。筆者はこの「演繹的制作」という概念が現代工芸にとって非常に重要であると考ええる。

「演繹的制作」とそれと対をなす「帰納的制作」とについて外館は次のように述べる。

作品全体を設計しておいて後から部分を決定する帰納法的制作が西洋では好まれるが、全体を半想定しながらも部分から出発して臨機

40 もちろん本当の意味で如意の造形を行うには相当の修練が必要であることは言うまでもない。

41 外館和子「現代陶芸の2つの基準」『炎芸術』No.143, 12-13頁（阿部出版, 2020）。

42 同上

43 日本の工芸の説明に筆者が冒頭の「実材表現」という言葉を使い始めたのも一九九〇年頃のことである。外館和子『日本近代陶芸史』（阿部出版, 2016, 244頁）

44 同書 37頁

45 外館・前掲論文（2020）12-13頁

46 「自身が直接素材を扱うがゆえに、作りながら考える、手で考える、といった制作も可能となる。これを私は『演繹的制作』と呼んでいる。現代陶芸家の多くが必ずしも厳密な図案を描かず、ラフスケッチや大まかなマケットを基に、臨機応変に制作を進める傾向があるのはそのためである」
同上

応変に全体へと向かう演繹的アプローチを、
程度の差はあれ日本の作家は好む傾向がある⁴⁷

外館のいう帰納的⁴⁸制作とは、例えば分業制の制作体制において、図案の再現が制作の目標とされている場合のアプローチを示している。これに対し演繹的⁴⁹制作とは、一貫制作において作品全体を半想定するような構図⁴⁹があるものの、各工程で作り手が経験した現象を構図に「フィードバック」しながら臨機応変に作品全体を成長させていくようなアプローチを示している。すなわち、演繹的⁴⁹制作とは、部分から出発して全体をまとめあげるようなアプローチである。帰納的⁴⁸制作と演繹的⁴⁹制作、この二つのアプローチの違いは、工芸作家が大正時代以降、それまでの分業的⁵⁰制作から個人による一貫制作へと移行し、独創性を重視する芸術観を獲得したことによりあらわれてきたものである。

さらに詳しく読み込んでいこう。まず外館の主張において重要なことは、近現代の工芸作家が創造の主体として自律性を獲得したことである。その時期は、日本人が個人的芸術観を獲得していく大正時代以降のことである。⁵⁰それまでの日本の工芸は、創造の主体が不明瞭な分業体制⁵¹によりなされるものであった。例えば明治時代の陶磁器の作家においては、「博覧会などの出品目録に記される『製作者』名」は「個人名であっても、それは実際に陶磁器に手を下し加工をした者というよりも、その製作の指揮監督者、責任者であり、組織の代表、経営者⁵²」であったと外館は述べている。このような分業体制において製作者が職人達をまとめ上げ一つの作品をつくる時、その基本方針は厳密な完成図を想定することになるであろう。このとき完成図が具体的且つ緻密であるほど、各職人は個人のアイディアによる創作意志や素材の為す現象を封印し、担当する工程を精確に完遂することに力を注がなければならない。もちろん、このような分業制の制作プロセスで新たに生み出された工芸技法も数多く存在し、この手法による技術革新の成果は工芸史の中でも

多大だったことだろう。しかしそこには、各職人が素材と対峙して随時発見するであろう現象を「生かす」土壌は生まれにくかったと筆者は推察する。ましてや大量生産品であった場合、正確な複製のためにはこのような現象は原則として避けられるべきものとなる。このように作り手による一貫制作が普及する大正時代以前は、図案などの完成図に向かって制作プロセスが一方向に進むような制作手法—すなわち帰納的⁴⁸制作—がとられていた。

明治時代以降に顕著になった純粹美術とのヒエラルキーを乗り越えるために、当時の工芸作家はまず、この創造の主体が不在である分業体制を解消せねばならなかった。そのためには工芸作家が創造の主体一個一として自律的たることが重要であり、その時代の表現者たちのキーワードは何よりも「創作」であった。⁵³工芸作家が創造の主体として自身の手で素材を扱い始めるとき、その創作はフィードバックを伴いながら演繹的に育ち始めると外館は主張する。例えば蠟染め作家の小合友之助（1898 - 1966）は、一貫制作を行うことで「段取りが重要でアドリブを持ち込みにくい染色の世界にあって、制作中に微調整し、発見し、次の一手を工夫する」というような現場主義のアプローチ⁵⁴を可能とした。まことの友禅作家の森口華弘（1909 - 2008）は自身で糊置き⁵⁴の工程を体験した結果、「下絵職が一度糊を置いてみるとその結果自分の仕事の前後を知り、あとあとを考えた下絵を描けるようになる⁵⁵」ことを知った。当時の京友禅では珍しい一貫制作を行なった理由を、森口は「一貫した思想と精神を仕事に貫く為、私の個性を貫く為、出す為なのである⁵⁶」と述べた。外館の演繹的⁴⁹制作とは、まず「個としての」独創性を重視し、それぞれの作り手が自身の手で素材を直接扱うことにより、作り手が当初予想しきれなかったような現象を発見する経験—実材主義的経験—を構図や構想にフィードバックすることで自らの表現を育てていくことなのである。

47 外館・前掲論文（2010）8頁

48 引用文では帰納法的制作となっているが、帰納的⁴⁸制作と同義であろう

49 作り手によっては厳密な図案を構図と呼ぶものもあるだろうが、本論文では再現目的の図案に対するものとして臨機応変な変更を可能とする図案を構図と呼称する

50 外館・前掲論文（2010）11頁

51 同書11頁

52 外館・前掲書（2016）26頁

53 同書28-31頁

54 外館・前掲論文（2010）12頁

55 森口華弘「京友禅の柄、配色について」『京染誌』vol.31 No.2 33頁（1980）。

56 同書32頁

2-2. 演繹的制作における相互作用のベクトル

外館は陶芸家・伊藤公象（1932-）の作品の解説に際し以下のような文章を記している。「近年の日本の陶芸批評において、概念が先か、素材とプロセスが先かという点で、前者を「現代美術」、後者を「陶芸」とみる考え方がある。しかし、伊藤の場合、コンセプトと素材×プロセスとは、いずれが先とも言い難い。作り手自身の中に潜在的にある自然観、宇宙観が、土にかかわる中で次第に表出するような在り方は、上記のような二者択一で説明することは困難である⁵⁷。すなわち、コンセプト（概念）と素材×プロセスの関係はどちらが先、後ということは判断し難いものであり渾然一体のものではないかとの指摘である⁵⁸。

筆者もこの外館の指摘に同意する。伊藤の例のように、作り手の表現は自らの造形意志や思想・イメージと実材主義的経験との間を往き来する中で鍛え上げられるものである。このようなイメージと実材主義的経験との往き来による表現の成熟に、筆者は工芸における実材主義の意義を見出す。造形意志と実材主義的経験との間に「双方向に往き来するベクトル」が存在していることが重要なのである。

私見では、金子は作り手が素材を限定し追求し続ける中で造形が生み出される「素材×プロセス→造形」というベクトルを重視している。これは金子の工芸的造形論の主張が素材相対主義への疑問から始まったことに由来していると筆者は推察する。素材相対主義に存在しているのは「造形→素材」という一方向的なベクトルであり、それは造形の実現のために素材を克服するというものである。金子は素材相対主義への疑問を呈することで工芸的造形のもつ可能性を示した。したがって金子が「素材×プロセス→造形」という方向のベクトルを重視するのは自然なことである。これに対し外館の実材表現の概念においては、そのベクトルの方向が双方向的であることが重視されている。外館の立論においては、造形が先でも実材主義的経験が先でも、そのベクトルがどちら向きからはじまっても良

いとされているように筆者には見受けられる。すなわち「造形⇄実材主義的経験」でも「実材主義的経験⇄造形」でも、発端が造形になるのか実材主義的経験になるのかは、それぞれの作り手によって異なる。作り手が造形と実材主義的経験のどちらをきっかけとして制作を開始したとしても、結果的にはそのベクトルは一方向ではなく、造形と実材主義的経験の双方を作り手が往き来することにより表現は鍛えられていく。そして筆者は、表現がこのように成熟していくことにこそ実材主義の醍醐味を見出すのである。

3. 布と染料—「染め」のアイデンティティ

— 福本繁樹の染色論

福本繁樹（1946 - ）はわが国を代表する現代の染色家のひとりである。1970年京都市立美術大学専攻科を修了、西洋画を学んだ。染色家を父に持ち、学生時代に家業を手伝い着物を染めることもあったという。福本の仕事は蠟染と布象嵌を二つの柱としており、布と染料の本質を問うことにより独自の蠟染技法の数々を生み出している。福本の布は、美しい色彩構成と共にそれらの色彩がゆるやかにばかされながら布の白場へと溶け込んでいき、まるで布が内側から光を放っているかのような独特のマチエールを持つ。それは福本の高い染色技術と色彩感覚によって布が豊かで繊細な色彩で染められていることはもちろん、福本の展示手法にも帰因している。福本は染めた布を時に布象嵌の手法も用いながら、半立体のレリーフ・パネル構成や屏風形式に仕立てる。象嵌により繊維の方向を組み替えたり、円柱を組み込んだ半立体のパネルなどに作品を貼り込み構成したりすることで、福本は染色作品の繊維と光の関係を一層豊かにしている⁵⁹。福本による布象嵌や半立体のパネル構成は、作品の光の受け方のバリエーションを豊かにし、繊維の陰影を際

57 外館・前掲書（2016）358頁

58 金子も、深見陶冶の造形思考の分析において、表現・素材・技法が一体となったプロセスについて以下のように述べている。「（鑄込に用いる機械のグレードアップにより技術向上がなされた結果 ※筆者補足）大地が空と、海が空と出合う場所である地平線と水平線の心象的なイメージという彼の作品のモチーフが具体的な形に結実され、またその形が技法の水準を押し上げ、より確固たるモチーフ、すなわち表現を生み出していったのである。（中略）言い換えれば、表現・素材・技法が一体となったプロセスの中に鑄込技法が組み込まれ、次には逆に鑄込が組み込まれた新しい表現・素材・技法のプロセスを追求する中からそこでなければ出てこない形が生み出されていくという、かつての純粹美術でもない、かといって工芸（陶芸）でもない、新しい造形の理論が実践されているのである。深見作品の緊張感のある造形性、浄化された天上のイメージを成り立たせているのは、こうした作品の造形論的構造なのである。」金子・前掲書（2001）440頁

59 布象嵌には、じつは一見気づきにくい隠し味効果がある。細断した布片の布目の方向を九十度変えて市松模様配列すると、光や観る角度によって、それぞれの布片の艶が異なった変化を見せるので、全体の市松模様の顕漠と濃淡もさまざまに変化する。ちょうど組織の違いだけで模様を浮か上がらせるダマスク織の効果である。角度によって輝きと艶が変幻するのは、布と染料ならではの「あいまい」効果である。布象嵌は、以前のレリーフ作品とは異質な手法だが、角度による布の輝きの変化を画面に取り入れようとする企図が共通する。「福本繁樹 Website」(<http://shimijimi.net/artistStatement.html?index=6&lang=ja>, 2021年11月24日最終閲覧)。

立たせ、繊維と染料がなす独特の色彩を一層魅力的に鑑賞者に届ける。このように半立体のレリーフとして染色作品を仕立てることを、福本は「硬直した襷の表情をつける」⁶⁰と述べ「私の作品には、ゆるやかなドレープの優美さよりも、はりつめた襷が似つかわしい。ドレープの輝きを多曲画面の輝きとした『襷』のある『壁』ができあがった」⁶¹と解説している。このような展示の工夫は、福本が工房で引染めを行う際に、中空にぴんと張られている布を日々観ているなかで気がついたことだという。張木と伸子により全体に均一にテンションがかけられ、皺を伸ばされた布を、引染めの際に斜め上の角度から見ると、光に照らされた布の繊維のわずかな起伏も感じることができるという。繊維の僅かな起伏によって生じる陰影が、繊維の中に染み込んだ染料の色彩をより引き立てる。⁶²福本が染色の色彩を「染料によるものだけではない、布によるものだけではない、染料と布だからこそ生み出されるものである」⁶³と述べるのはこのような理由による。

福本は国内外で精力的に発表を行っており、国際ローザンヌ・ビエンナーレなどへの出品など、その活動は国際的なものである。展示発表と並行して福本は長年、世界の染織文化を自らの足で調査・研究し続けており、染織の歴史や文化に関する洞察は非常に鋭い。福本は世界の染織文化を知る過程で、日本の文化により育まれた「染め」の豊かで独特な価値を再認識し、それを「SOMÉ」と呼称して、染めの語を世界に発信することを主張する。京都の染色専門美術館である染・清流館は、その主張に共鳴するように「SOMÉ」を看板に掲げた。著書『「染め」の文化』において、福本は染料という素材の重要な性質はその浸透作用と流動性にこそあると指摘し、染料が布に深く浸透し繊維の奥から発色することこそが芸術を目指す福本にとっての「染め」である、と説いている。⁶⁴福本の仕事は、染色の「染色らしさ」、すなわち、福本にとっ

ての染色のアイデンティティを徹底的に問うものであるが、それは新しい染色表現を生み出すためには、染色の「染色らしさ」を追求することが必要であると、この染色家が考えているからである。こうした純然たる化学的作用や現象の観点からなされる「染色らしさ」の探究に、福本は「染みる」という動詞や「奥」という空間的観念に関する文化論的な考察を重ね合わせ、そこに日本的な感性を見出す。そしてこの感性こそが、世界に数多ある染色技法の中でも異彩を放つ、わが国の防染技法を発達させる原動力になったのだ、と福本は論述する。

福本によれば、近年の染色技法は多岐にわたり、その技法の多くで染めの本質である布への染料の浸透が軽視されているという。⁶⁵西洋のプリント技術はその代表例である。一般的に、プリントにおいてはまず布にしみ止めとして糊剤を塗布することが多い。⁶⁶これは布が水分を吸収する性質を制御するためである。さらにプリントにおいて最も特徴的なことは、色糊を用いることである。通常、染料は水に溶かされ流動性の高い動きをするものであるが、色糊は布の中での流動性が乏しく滲みにくい性質を持つ。型を通してこの色糊を布にスキージなどで薄く擦り付けると、シャープな輪郭で模様の型通りに色糊が布に「印刷」される。印刷された色糊は一旦乾燥させられ、その後「僅少水系の染色」⁶⁸として布に固着される。布に一定の厚みがある場合、布の裏側までは染料が浸透せず生地色のままであることが多い。すなわち、プリント染色では布に染料が奥まで浸透するという「染め」の大原則が失われているのである。このようなプリント染色においては、制作の力点が布の「表面上でのデザイン」へと移行する。その象徴的な出来事として、プリントが染色の主流であるアメリカにおいて1970年代に染色技法に対する関心が高まった際に、「染め」の英訳に「サーフェスデザイン」⁶⁹が採用されてしまったことが

60 「福本繁樹 Website」(<http://shimijimi.net/artistStatement.html?index=4&lang=ja>, 2021年11月24日最終閲覧)。

61 同上

62 2021年10月、金沢美術工芸大学染色コース内での特別講義後の個人面談での福本によるコメント

63 同上

64 福本・前掲書(1996)204頁

65 同上

66 この場合、糊はアルギン酸ソーダなどが用いられることが多い。アルギン酸ソーダは友禅や型染に用いられるデンプンを主体とした防染糊とは性質が異なる。

67 捺染の本質的なところは、対象素材に色糊を付与する印捺の過程と、印捺した色糊を、いったん乾燥したのち、その皮膜への水分の再吸着による膨潤を通じて、素材に染料を移行させ染着させてゆく2つの部分に要約される。前者は印刷に相当し、後者は僅少水系の染色である。K. Teraji「Problems on Printing Technology」Seni Kikai Gakkaishi (Journal of the Textile Machinery Society of Japan) 27巻7号P415頁(1974)。

68 同上

69 「surface design」とは、染色アートを意味することばとして一九七〇年代からアメリカで使われだしたことばである。(中略)アメリカでは染色アートを盛り上げようと、サーフェス・デザイン協会が一九七六年に発足し、今日まで活動を続けている。かつて、国際化に対応するため日本でもアメリカにならって「染め」を英語で「surface design」と言っただろうかという意見があった。(中略)サーフェス・デザイン協会による「サーフェス・デザイン」の語の解釈は、当初は染色アート(art of dyeing)のことだったが、その後、より広い解釈がおこなわれている。そこに日本の造形思考とことなる志向性が見とめられる。当事者が公開する定義はつぎのようなものである。

挙げられる。⁷⁰このように英訳されてしまった背景として、西洋では素材相対主義における素材の性質のねじ伏せが頻繁に行われていることが挙げられよう。すなわち、西洋では素材の性質やプロセスに寄り添い造形する発想が希薄であり、染めは繊維の表面だけではなくその内側へ働きかける現象であるという意識が欠如しているのである。プリント染色のような手法は、主にデザイン先行でありそこでは図案の再現が求められている。このような帰納的制作の中で、染色工程は図案を正確に再現するための単なる手段になってしまっており、仮に図案の再現にとってより最適な手法が見つければそれと置き換えられる。実際、現在では図案の再現を目的としていたプリント捺染は、すでに転写プリントに置き換えられている。転写プリントは、型を作る初期コストがかからず、小ロットでの生産に適しているなどの経済的利点があるためである。⁷¹

福本はこうした染めの現状に際して、素材本来の性質を生かすわが国なりの「染め」の文化を見直すことの重要性を説くのである。

4. 如意と不如意

4-1. 如意と不如意とは一八木一夫『オブジェ焼き』より

筆者は福本の『「染め」の文化』における下記の一文から、本研究を進展させるきっかけを与えられた。

土器の塑像と焼成は、指先を容易に受けつける土と、手を触れることができない火をあつかう。土における如意と、火における不如意がある。如意が作者の感性和情念の発露をうながし、不如意が伝統の叡智と技術の充溢をかきたてる。如意と不如意の鮮明なコントラストが、土器に限らず、焼きものにおける造形の妙味である。⁷²

陶芸家の八木一夫が記した如意・不如意の関係と造

形についての考察を引用しながら、福本はまず陶芸における如意と不如意を分析した。そして、「可塑性のある粘土を手づくね、ロクロ、型などの手法で成形するのが焼きものなら、流動性のある液体染料を各種の防染技法で布に造形するのが染めものである」⁷³と、染料の流動性によって、染色にも如意と不如意の鮮明なコントラストによる造形の妙味が生み出される可能性があることを示唆している。魅力的な造形作品とは、如意と不如意が鮮明なコントラストをなすものであり且つ、そのコントラストの間を、作り手の思考や表現が往き来しながら醸成されるものであると筆者は仮定する。筆者の見解では、如意と不如意の関係は鶏と卵の関係のようなもので、どちらが先でどちらが後かは判別がつかない渾然一体のものである。

ここで一旦、如意と不如意の辞書的な意味を確認しておこう。広辞苑第七版によると如意は「①思うようになること。おもいのまま。」であり、不如意は「①思いのままにならないこと。」である。このように辞書的な意味を踏まえた上で、作り手は造形において如意、不如意という言葉をどのように理解していくべきかを、以下、八木の見解を通して考察してみよう。

陶芸という仕事ほど女性的と感じさせるものがあるだろうか。素材にしても技術的配慮にしても、常にいたわりあやすことで終始しなければならないし、結局は、待ちうけるものなのである。仕事の段取りがうまくいっても、いや、うまくいけばいくだけ、作者は不安にさいなまれる。彼の手のどこかぬ彼方から、火の中から作者に向かってやってくる自分の作物との出会いの、その不如意が、彼を次第に諦念の色どりへと染めていく。ときにはその不如意が、作者自身思いもつかぬ歓喜へと誘うこともあるのだが、それはそれでなおさらのこと。それが陶芸というものだった。⁷⁴

The Surface Design Organization was formed in 1976 with the expressed concern of improving communication among artists, designers, industry and teachers working on surface design processes on pre-woven textiles.(1983)

Surface design is the coloring patterning/designing of fabric, fiber and other materials.(1987)

Surface Design refers to any process that gives structure, pattern, or color to fiber & fabric. These include spinning, felting, papermaking, weaving, knotting, netting, looping, dyeing, painting, stitching, cutting, piecing, printing, quilting, & embellishing.(2011) 福本繁樹「世界に発信する京の染め」美術京都 44号 16-32頁(2013)。

70 福本繁樹『21世紀の工芸を考える PART IV ろう染 論考・雑録』(工芸教育研究会, 2007, 48頁)。

71 それでも尚、シルクスクリーン型を用いた捺染ならではの魅力というもの存在しており、手染め捺染ならではの風合いや技法を生かして生産を続けている作家や業者も多数存在している。

72 福本・前掲書(1996) 188頁

73 同上

74 八木一夫『オブジェ焼き』(講談社文芸文庫, 1999, 167-169頁)

八木にとっての「不如意」とは、陶芸を行う上で「火の中から作者に向かってやってくる」、作り手を「諦念の色どりへと染めていく」ものである。すなわち、作り手が陶芸の各工程をきっちりと行ったとしても、火と土の関係という作り手のコントロールが完全には届かない焼成のプロセスにおいては、作り手の予期せぬ結果が待ち受けている可能性があるということである。ただし八木は「その不如意が、作者自身思いもつかぬ歓喜へと誘うこともある」と、不如意を制作の味方につけることも可能であると述べている。上記の「展覧会にて」の文章には続きがある。八木は展覧会「現代の陶芸—ヨーロッパと日本」を見た際に、「陶芸におけるその不如意の要素が次第に淡くなっていき、(不如意を) 待ちうけることも、カレンダーの日々のように安直に確実にはじめから手の中にくりこみ済み、といったふうな変貌」⁷⁵を感じたという。すなわち、作り手の中には不如意までもそのプロセスに図式化して折り込んでしまっている者がいるのではないか、そのように作為的に呼び込んだ不如意は「火の神秘」や「偶然の秘跡」とは言えない、ということなのである。八木は次のようにも述べている。

なまじ卓越した、古風なあの不如意の世界から、待ちうけるというネガティブな境地から、われわれはいちど、さっぱりと脱出してみなくてはなるまい。技術のおもたさや仕事への没入の軌跡だけが伝統ではない。胸をひらいて、すべてを受けとめ、新しい答えを投げかえす、そんな姿勢も、父祖より受けついで血液の中で睡らせたままにしておく法はない。⁷⁶

一見、八木は不如意の世界そのものを否定しているかのようである。しかし実際にはそうではなく、八木は作り手の創意なく「不如意に甘える」姿勢を危惧しているのである。「伊万里三百年」では

いまは、いってみれば、伝統陶芸の主流は全てイビツ好み。蹴り轆轤、手轆轤を問わず、現代の道具を用いながら、あえて古拙ぶりに

成形し、穴窯、半地上式窯など、前近代的非合理焼成法で、窯変という神の微笑を待ちうける仕組みが流行している。⁷⁷

というように、現代の陶芸の可能性に作り手が向き合わず、安易に古拙を真似し不如意の要素を利用しようとする態度を批判している。また「私の陶磁誌」では、次のように作り手の造形意志と不如意の危うい関係を述べる。

土器の直截さに魅せられていったというのは、私のやきものの解釈の未熟さからでもあったが、一つは絵画や彫刻という他の世界に比しての、やきもののもつ曖昧さ、まわりくどさを痛感していたからでもあった。不十分な細工に終わっていても、それへ釉薬が掛かり焼き上がれば、とにかくさまになってしまうという半面に、作者の強い直接さも、おのずの微妙なニュアンスも、艶やかな釉薬の被膜によって柔らかくゆるめられ、視覚の外へと溶解してしまったりする。そこのところをまず意識し、よく呑みこんだ細工の末でしか、十全の効果は得られないだろう。⁷⁸

と、作り手の造形意志と不如意の危うい関係を述べる。陶芸はその不如意の傾向により否応なしに、陶芸としての魅力を「持ってしまう」ことを述べ、作り手がその魅力に甘え不十分な細工を可としてしまうことを危惧している。その半面、作り手の強い意志による土への造形もまた不如意をはらむ制作プロセスによってかき消されてしまうこともあると、陶芸造形の難しさにも言及している。不如意は陶芸に魅力を与えるが、そのことに作り手は甘えてはならない。また不如意は、作り手の直接的な土への造形を失わせてしまうこともある。

八木は不如意を否定していない。かつ、如意—作り手の直接的な土への造形意志—も否定していない。陶芸の美しさには、如意と不如意、その二つの「高度な

75 同上

76 同上

77 同書 189 頁

78 同書 225 頁

平衡感や、現代的な激しい様相」が必要だと説くのである。

すべてのやきものの美しさは、自然と意識との危機的な接触のしかたから生まれるのではないか。⁷⁹

すなわち、素材とプロセスの組み合わせのもたらす自然的現象と、作り手の土への造形意識とを真剣にぶつかり合わせることが重要なのである。現代に生きる作り手として、古拙を安易に真似ることなく、如意と不如意の鮮明なぶつかり合いに胸をひらき、すべてを受け止め、「新しい答えを投げ返す」ことが必要なのである。それが「『為したこと』と『なったこと』とのまぎれもないたしかな因果の美しさ」⁸⁰を生み出す。このような如意と不如意の「高度な平衡感や、現代的な激しい様相」は、八木を引いた福本の述べる「如意と不如意の鮮明なコントラスト」の下敷きとなっている。

本研究においては、如意を自己の意志による造形、不如意を素材やプロセスから与えられる自然的現象とする。さらに自己を内部、自然的現象を外部として整理しておくこととする。こうした整理に従えば、八木のいう如意と不如意の接触とは、決して造形が自己や自我に閉じることなく、内部たる自己と外部たる自然的現象とを常に厳しく対峙させることでようやく生まれる造形行為であると理解することができるのである。

4-2. 染料の流動性と如意・不如意

「現代染色造形において、染料の生理をみつめ、染料の固有性を見直そうとした試みがどれだけあっただろう」と福本は問いを投げかける。福本は続けて「染料の染料たる要素は『染みる』ことであり、その二大特質は、流動性と透明性」であると述べる。この流動性と透明性が染色での作品制作に不如意を呼び込むと述べ、「如意と不如意の鮮明なコントラスト」にこそ染色の美が宿る、と論じる。福本はこの如意と不如意を「自ら（みずから）、自ずから（おのずから）」という日本語の妙味を感じさせる言語表現へと展開し、

染色固有の素材・プロセスと自己の修練を往き来することによって、作品が「出来る（いでくる）」のを待つことに染色の魅力があると説く。

染色において水の働きは極めて重要である。一般論として、染料の色素は水に溶かされ、染液となり布の繊維に浸透する。染料の色素を布の繊維の中に水とともに潜り込ませ、乾燥後も繊維の中に安定的に存在させ続けることが染色の基本原理である。

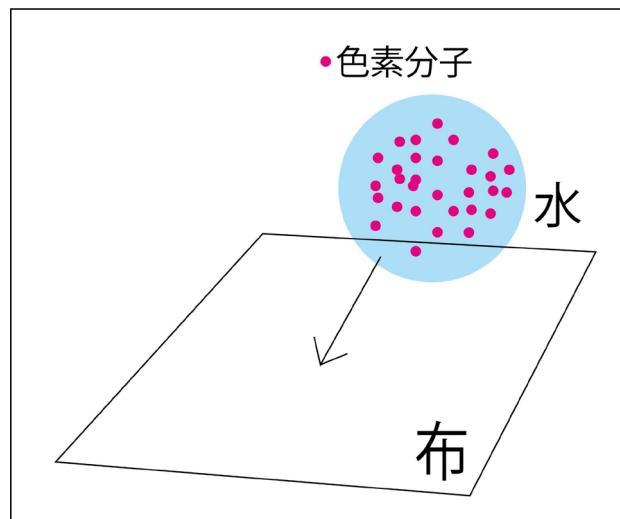


図1-3 水に溶かした染料を布の上に落とす図

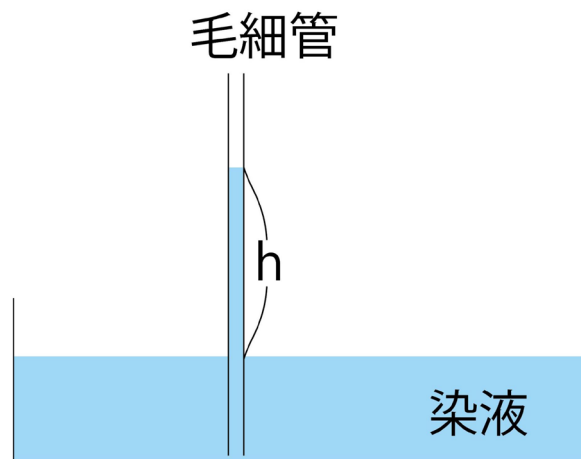


図1-4 毛細管現象の様子

布の上に染液を落とすと（図1-3）、水は糸の方向に沿って四方八方にしみ広がりながら吸収されていく。布の繊維を毛細管⁸³の集合体としてとらえるとき、この広がり現象の主因は毛細管現象であるとするこ

79 同書 179 頁

80 同書 189 頁

81 福本・前掲書（1996）205 頁

82 陶芸家の八木一夫による言葉 福本・前掲書（1996）188 頁

83 毛のような細い管。毛管現象を起こすような細い管。『小学館デジタル大辞泉』（<https://kotobank.jp/word/%E6%AF%9B%E7%B4%B0%E7%>

とができよう。⁸⁴ 毛細管現象とは、溶液に浸した細い管に向かって染液が吸い上げられる現象をいう(図1-4)。毛細管現象は、毛細管の太さ、布の隙間(空隙率)(図1-5)、染液の表面張力、染液の粘度に左右される。⁸⁵ 空隙率は、一般的にガーゼなどのように織密度が低いもののほうが大きくなる。

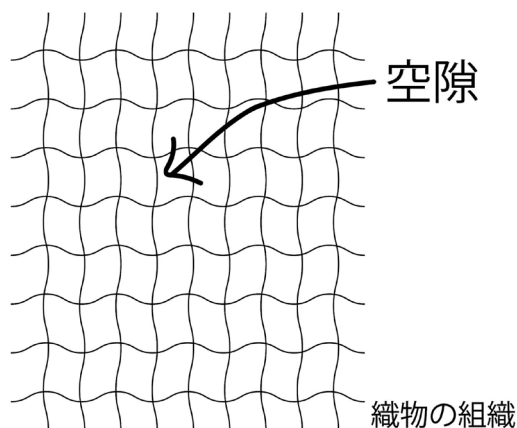


図1-5 空隙について

染液の表面張力や粘度の条件を一定にするならば、繊維の毛細管の平均細孔径が大きいほど、また空隙率が大きいほど、時間あたりに吸収される染液の滲みの広がり方が増す(図1-6)。図1-6の中では、ガーゼが最も毛細管の平均細孔径が大きく、空隙率が大きい。また繊維はできるだけ屈曲していないもののほうが滲みやすい。

布の厚みも考慮すると、吸収させる染液の量が同じ場合、布が薄ければ布の水平方向へ滲みは大きく広がり、布が厚ければ滲みは小さい(図1-7)。

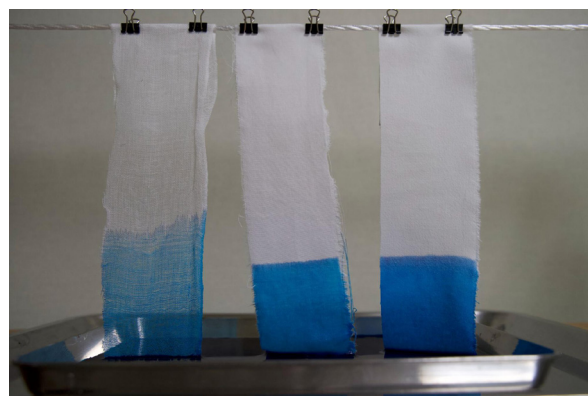


図1-6 布に染液を吸わせた様子。布は全て綿布。左から、ガーゼ、薄手のシーチング、厚手の平織りの布

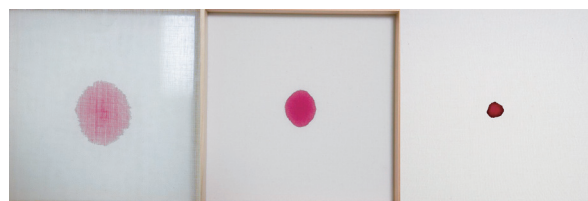


図1-7 異なる布にそれぞれスポイトで2滴の染料を吸わせたもの。布は全て木綿。左から、ガーゼ、薄手のシーチング、厚手の平織りの布

図1-6、図1-7からもわかるように、染料の条件を同じにした場合、例えば綿のガーゼのような甘じり糸で隙間を空けて織られた薄い布の方が、大きな滲みの効果を得ることができる。

また染料の種類や色によって染液の表面張力や粘度も異なるため、同じ布であっても滲みの効果は異なる(図1-8)。



図1-8 ターキスブルー(水色)とブロン(茶色)を混ぜた染液に、綿布を浸して5分ほど経過した状態。ターキスブルーもブロンも直接染料である。布は木綿シーチングである。

AE%A1-644897,2021年11月24日最終閲覧)。

84 にじみのシステムを考察するとき、本来ならば分子間のファンデルワールス力など非常に複雑な要因を考慮しなければならないが、本論は物理学的な数式を研究するものではないのでより簡易的ににじみのシステムを考察していくこととする。具体的には、布を構成する繊維の中で毛細管現象がまず起き、それにより染液が繊維の中を移動し、移動した先々で染液が繊維の中に浸透するものとする。さらに布が「染まる」ためには水とともに移動した染料の色素が布の繊維の中に入り込み、水が乾燥した後も安定的にそこに留まり続けなければならない。

85 格子状に並ぶ繊維と繊維の間には空隙(くうげき)がある

染液を吸収する層を毛細管の集合体として仮定すると、ひとつの毛細管がt時間後に満たされる染液の平均高さhは下式のように表される。

(今は接触角を0度として計算する)

$$h = \frac{\epsilon \cdot (\gamma \cdot r \cdot t / 2 \eta)}{1/2 \cdot \tau}$$

r: 毛細管の平均細孔径, ϵ : 空隙率, τ : 屈曲係数, γ : 染液の表面張力, η : 染液の粘度

図1-8から、直接染料においてはターキスブルーの方がブロンよりも染みやすいことがわかり、染料の色によっても染みやすさが異なることが理解できる。

上述のように、染色における「染みやすさ」はそれぞれの素材の持つ性質によって大きく異なる。本研究ではこれらの性質を生かし、素材とその素材ならではのプロセスを生かすような制作を心がけている。染色が図案の再現を目的とする場合、これら素材の性質は抑制され克服されるべきものとなる。その場合、糊剤を布に引き繊維の空隙率を下げる（地入れ）、且つ糊剤を染液に加えて粘度を上げるにより染みを押さえること（泣き止め）が行われてきた。本研究においては図案の帰納的な再現を目的とはせず、図案と素材・プロセスの間を往き来して「何か」が現れるのを待つことを目的とするため、扱う素材の性質をひとつひとつ吟味し生かすことを重視する。

染料の透明性については、染料分子の「小ささ」という観点から整理しておこう。染料は一般的な顔料に比べ、色素粒子が非常に小さいことに特色がある。この粒子の小ささにより、染料色素は繊維の中に入り込み、そこで化学的な結合力もしくはファンデルワールス力などにより安定化する。これは顔料が繊維の上に、豆汁⁸⁶（ごじる）などの助剤の力を借りて膠着されていることとは原理的に異なる。

染料色素は非常に小さいため繊維と一体化しているように見え、繊維素材に対し色素「粒子」の存在を感じさせることがない。また布の同じ場所に染め重ねた場合、予め色素分子が入っている繊維の中に再び別の色素分子が入り込むため、その部分での色素分子は上下左右なく混じり合う。したがって、染料においては通常は色彩の「層」が作られることはなく、染め重ねた色と元の色とが減法混色されるように「見える」。この場合の「見える」とは、ミクロの目では繊維の中で色素は並置混色をされていくのであるが、実際には粒子が非常に小さいので減法混色としてみなしてよいだろう、との意である。これが染色ならではの染料の透明性である。

以下では、染料の流動性と透明性に防染技法がどのように関わっているのかを考察する。染色の性質を生かした新しい防染表現の論理を、如意と不如意の関係の観点から考えていくために、まずは基本的な防染の原理を押さえていくこととする。

筆者は防染技法全般に渡って、防染された部分と防染されていない部分に生じる「キワ」に染色ならではの魅力があると考えている。染料の流動性（不如意）と、それを堰き止めようとする防染剤（如意）とのせめぎ合いのドラマがそこには生じていると考えるからである。なかでも筆者はキワの境界にゆらぎがあるものの、例えば自然な染み（境界の越境）やかすれ（境界による減衰）のような現象に特に魅力を感じる。以下、具体的に絞り染め、糊染め、蠟染めについて、キワの魅力の可能性について考察をしていこう。

絞り染め

やわらかいキワを持つ技法として絞り染めがある。一般的に絞り染めは、糸や板による圧力による防染と捉えられがちであるが、実際には水による防染効果も大きい。以下、絞り染めにおける水の働きについて、帽子絞り（図1-9）を具体例として考察を進めることとする。



88
図1-9 帽子絞りの例

絞りをほどこした布は、染液に浸ける前に水に一定時間浸けられる。このとき布の繊維は水を吸い膨張する。その膨張圧力により絞られた部分の圧力が増す。したがって、絞り部分での防染圧力と浸透圧が平衡状態に

86 大豆を水でふやかしたのち、すりこぎなどでつぶすと大豆から出る液体のこと。かつて、豆汁は植物染料の染まり付きを良くする、またはその撥水性により染料が布に浸透するタイミングをわずかながらに遅らせ染めムラを防ぐ目的で主に使用されていた。

87 実際には反応染料のように分子的に一体化するものと、直接染料のように分子の間に入り込み分子間引力で留まっているもののように染料の種類によってその様子は異なる。

88 絞った部分の上からさらにビニール袋などをかぶせて水の浸透を防いでいる。

布を染液に浸す前に水に一定時間浸けておくと、毛細管現象により水は絞った部分を越えて防染部分に多少染み出す。繊維が水を吸い膨張することで増加する絞り部分の防染圧力と、水の乾いた布に浸透しようとする毛細管現象による浸透力の釣り合いがとれ平衡状態になるまで、繊維に水は浸透する。

なるまで、水は防染部分を超えて繊維にある程度しみ出していると考えることができる（図 1-10）。この水のしみ出しは布の性質や絞る際の力加減によりさまざまな様相を見せる。

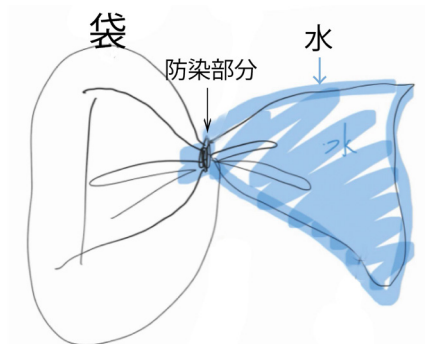


図 1-10

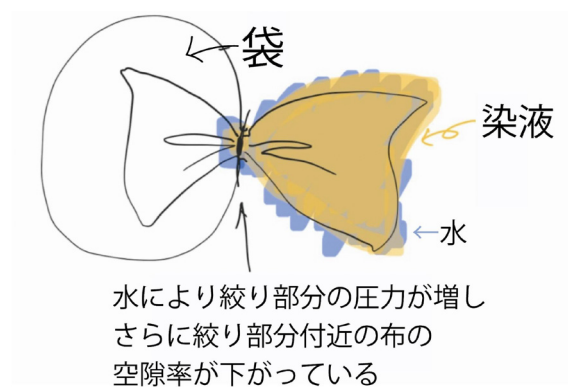


図 1-11 帽子絞りに染液が浸透している様子

このように水と繊維との間で平衡状態を保っている布を次の工程で染液に浸すと、水と染液の入れ替わりが生じる。この際、絞り部分ではやはり毛細現象が起こるのであるが、前工程で防染部の圧力が増し、キワの部分の空隙率が水の存在により下がっていること（図 1-11）により、初回に水につけた際の水の浸透範囲よりも原則としては少ない範囲のしみ出しになると考えられる。このことを実験にて確かめた結果が図 1-12 と図 1-13 である。図 1-12、13 における赤い線は、帽子絞りにおいて布と袋の境目であった部分である。この境目を正確に出すために、予めこの部分を縫い絞りした後（図 1-14、図 1-15）、その上に袋を輪ゴムで止めた。



図 1-12 布を絞った後、水につけずに染料に浸したもの



図 1-13 布を絞った後、水につけてから染料に浸したもの
尚、図 1-12、13 ともに使用した染料は、図 1-8 と同様、ターキスブルーとブロンを混合したものであった。

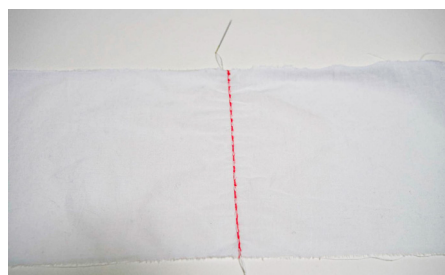


図 1-14 赤い線の上を並縫いした様子



図 1-15 並縫いを引き絞っている様子

図 1-12 の結果より、予め布の中に水が存在していなければ、染料は絞り部分にかかる圧力を越えて、毛細管現象によって布に浸透していくことが理解できる。また、図 1-13 の結果により、予め布の中に水が存在

している場合は、赤い線の手前で染液のしみ込みが止まっていることがわかる。この実験結果より、絞り染めでは、防染された部分とそうでない部分の境界—キワ—における水の存在が重要な役割を担っていることが理解されるだろう。この意味では、絞り染めにおいては水も防染を補強するものとして考慮することが可能である。

水の防染力についての実験も行った（図 1-16）。



図 1-16 左が布をそのまま染液につけたもの。右は布を水に浸した後、ある程度水気を絞ってから染液につけたもの。

図 1-16 は染液に浸して 20 分ほど経過したものである。まず、布に水が存在している場合、そのキワは非常に曖昧なものになることがわかる。また、布に水が存在している場合、染料の上がり方は非常にゆっくりとしたものであり、水が乾燥するにつれて染料が布に浸透しているようであった。以上のことから、水は防染剤のような働きをすると考慮することが可能である。

糊防染

糊防染とは、一般的には型染や友禅のことを指す。これらの作品のキワに注目すると、ほとんどの作品は非常にくっきりとした境目を有している。型染や友禅においては、このくっきりとしたキワの染め味が魅力とされているといえるであろう。

しかしながら、このようなくっきりとしたキワを染料の流動性の観点から考察すると、型染や友禅では染料の流動性を減少させる方法で、キワを際立たせていると捉えることもできる。例えば型染や友禅では、

染色前に地入れという繊維の空隙率を下げる工程がある。また友禅では多くの場合、染料に泣き止めという糊剤を添加し染液の粘度を高めている。また友禅や一部の型染（紅型など）では、染料ではなく顔料による彩色が行われており、この場合は顔料の分子量が染料よりも大きくなるため毛細管現象が起こりづらくなる⁸⁹。これらの手法により人為的に布や色料に染みにくい性質を付与し、如意の造形に力点を置いているのである。しかし、もし染料の流動性を減少させずに糊防染を行なった場合、キワではどのような現象が起こるのであろうか。

糊防染においては、糊自体はあまり繊維に浸透しないため、布の厚みや空隙率がキワの表情にとって重要になると筆者は考察している。以下では①薄く空隙率が高い布（木綿ガーゼ）、②中程度の厚みで空隙率が中程度の布（木綿シーチング）とを分けて検討することにする。

①薄く空隙率が高い布に防染糊を置いた場合（木綿ガーゼ、図 1-17）



図 1-17 木綿ガーゼに糊を置き、裏側から見たもの。糊が布の空隙を埋めており、布の裏側まで糊が到達している。

図 1-17 のように布が薄く、且つ荒めに織られている空隙率の高い布の場合、糊はその隙間を埋めるように布の裏側まで到達する。

これを水や豆汁などで地入れをせずに引染め⁹¹したものが図 1-18、19 である。尚、この実験では通常の型染の引染めよりも浸透させる染液の量を多くした。

89 繊維メッシュの「濾過効果」

Jintae Lee「しみ現象の物理的分析及びシミュレーション」美術教育 2000 巻 281 号 2-7 頁 (2000)。

90 実際の染色プロセスにおいては、浸透しづらい防染糊を布のオモテから裏まで通すために、糊置き後、糊が乾燥したのち布の裏から水を霧吹きし、布の裏まで糊をしっかりと食い込ませる工夫を行っている。糊剤の浸透力も糊材の水溶時の粒子の細かさと粘度が関係する。古川貴士ほか「防染糊の浸透状態が京友禅の染色効果に及ぼす影響」材料 64 巻 11 号 954-959 頁 (2015)。

深田要「綿糸の経糸糊付について (9)」繊維機械學會誌 6 巻 10 号 675-678 頁 (1953)。

山本高章「織物糊料の粘度と測定法」高分子 3 巻 3 号 140-144 頁 (1954)。

91 本来、地入れとは染色前の布に豆汁を引いておくことを指すが、本論文では染色の前に水を引いておくことを水による地入れと呼称する。

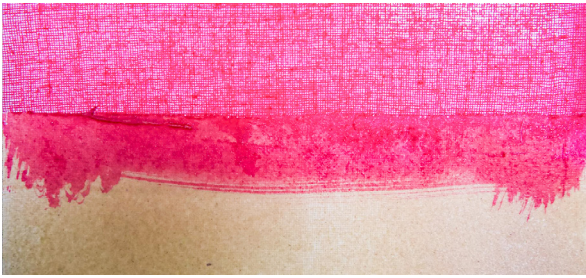


図 1-18 木綿ガーゼに糊を置き、オモテ面から引染めをしたもの



図 1-19 図 1-18 の裏面

糊が薄かったところから多少、裏側まで染料が浸透してしまっているがそれ以外の部分では糊と布の境目での裏への染料の回り込みや、キワを越えたしみ出しなどはほとんど見られない。ガーゼのような布は、高い空隙率により本来はしみやすい性質を持つが、防染剤も高い空隙率により裏側まで到達するため、防染効果が高くなる。防染剤の有無による浸みの差が大きくなる素材である。

②中程度の厚みで、空隙率も中程度の布に防染糊を置いた場合（木綿シーチング、図 1-20）



図 1-20 木綿シーチングに布に糊を置き、裏側から見たもの。糊は布の裏側にはほとんど到達していない。

中程度の厚みで、空隙率も中程度の布の場合、糊の大部分は布の上に乗ってしまい裏側まで到達するものは少ない（図 1-20）。これを①と同様に水や豆汁などで地入れをせずに引染めしたものが図 1-21、22 である。尚、この実験でも通常の型染の引染めよりも浸透させる染液の量を多くした。



図 1-21 木綿シーチングに糊を置き、オモテ面から引染めしたもの



図 1-22 図 1-21 の裏面

糊と布の境目での布の裏への染料の回り込みや、キワを越えたしみ出しが生じている。このしみ出しの抑制を、布や染料に糊剤を加えることなく、且つ浸透させる染液の量を減らさずに行うことは可能か、以下 2 つ（A、B）の実験をした。

A. 水による地入れを行う手法。図 1-20 の状態で、水による地入れを行い乾燥させた後、染料で引染めをした（図 1-23）。これは、糊と布の密着面が再び水で溶かされることで、密着度が増すことを狙ったものである。



図 1-23 糊の裏側から水による地入れをし乾燥させた後、染料で引染めをしたもの。糊が布の上にある状態。



図 1-24 図 1-23 から糊を洗い流したもの

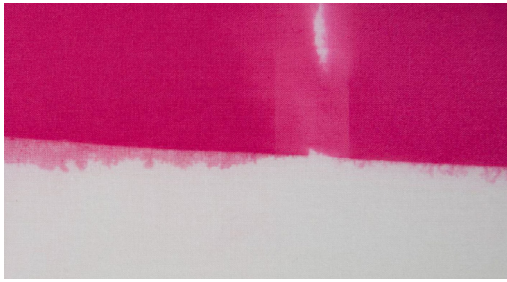


図 1-25 図 1-24 をひっくり返したもの。元々糊があった面

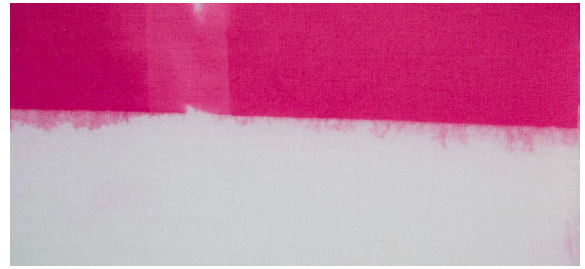


図 1-29 図 1-28 をひっくり返したもの。元々糊があった面

図 1-23 は、図 1-22 と比べてもあまり変化がなく、この実験におけるしみ出しへの水による地入れの効果はほとんどないと判断した。しかしながら、水元にて糊を布から除去した後布の両面で比較すると、引染め時に糊が置いてあった面（図 1-25）のキワの様子は、糊が置いてなかった面（図 1-24）のキワの様子に比べてくっきりとしている。これは例えば染料のしみ出しがあったとしても、布が糊と密着している場合、その部分には染料が入りにくくなっていることを示している（図 1-26）。

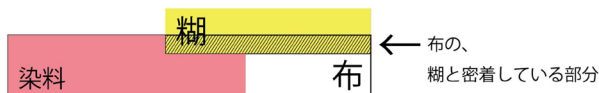


図 1-26

B. 水の防染力を生かす手法。水を布側に予め引き、水が乾燥する前に引染めをした（図 1-27）。



図 1-27 水を布側に予め引き、水が乾燥する前に引染めをしたもの

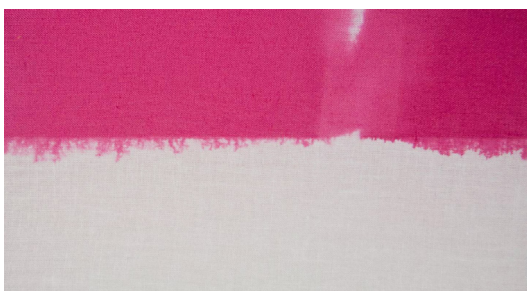


図 1-28 図 1-27 から糊を洗い流したもの

図 1-27 ではしみ出しは図 1-23 に比べて減少していた。引染めの前に布に予め水を含ませておくことはしみ出しに対して有効であると考えられる。これは図 1-28、29 を見ても明白である。特に図 1-29 ではしみ出しが減り、キワがくっきりとしてきているように見受けられる。しかしながらしみ出しの様子が水の影響でギザギザになっており、その表情の良し悪しの判断は難しいところでもある。

次に、図 1-20 と同様に木綿のシーチングに糊置きをし、糊を置いた裏側から引染めを行った（図 1-30、31）。このとき水による地入れなどはおこなっていない。



図 1-30 糊を置いた裏側から引染めをしたもの



図 1-31 図 1-30 の裏側、糊が置かれている面

染料を固着後、水洗し糊を落としたもの（図 1-32、33）。



図 1-32 図 1-30 から糊を落としたもの



図 1-33 図 1-32 の裏側、糊が置かれていた面

図 1-32、33 ともに糊の置いてあった部分まで染まっている。しかしながら図 1-32 よりも図 1-33 の方がキワがはっきりしており、糊を置いてあった部分の染まり方が弱く感じられる。これは図 1-26 のように、布の、糊と密着している部分はほとんど染まらないため、布をオモテ側からみると、布の表面の染まっている部分の白さにより、薄く染まりついているように見えているためである（図 1-34）。糊を置いてその裏から染めた場合、糊の置かれた様子がまるで写真のネガフィルムのように布に写し取られているかのようである。

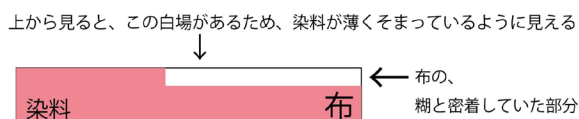


図 1-34

これらの実験の結果から理解されるように、糊防染においては布に糊をシンプルに置いただけであっても、その素材と作り手の技術によってキワの表情が様々に変化する。これが防染糊と染料のせめぎあいの妙である。染めにおける滲みの性質を生かしながらキ

92 当然ながら、キワで水による量しを行わない、などの条件はある。

93 令和 4 年 2 月 17 日に開催された博士学位審査会の口頭試問にて、審査員のひとりである加賀城健准教授（金沢美術工芸大学）より一般的な半防染の認識についてご指摘をいただいた。それを受け、示したものが当脚注内の図 1-37 である。

ワの表情を追求するには、作り手側のデリケートなコントロール、すなわち、技術の習得が不可欠である。そのほんの一端を、筆者は上述の実験にて垣間見たのである。

蠟染め

蠟は布の上に置くときの温度によって、布の繊維への浸透度が異なる。高い温度で溶かした蠟をすぐに布に置けば、繊維の中にまで蠟が浸透する。しかしながら高い温度で溶かした蠟は布に浸透しやすいため、布のオモテ面の蠟は薄くなる。そこで布に再度蠟を置くことで布の裏面からオモテ面までしっかりと蠟が浸透し、オモテ面に蠟の盛り上がりができる（図 1-35）。

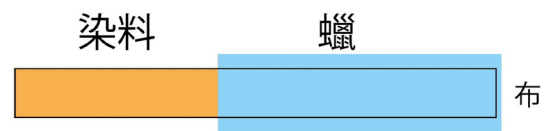


図 1-35 蠟による完全防染

このように蠟が布の裏面からオモテ面にまでしっかりと浸透している場合、蠟は油性の性質を持ち染料をはじくため、防染された部分では原則として毛細管現象が生じない。これを本研究では完全防染と呼ぶ。完全防染ができている場合、染液が防染されていない部分をどのように自由に流動しても、防染されている部分のキワでしっかりと染料が止まる。蠟染めは糊染めと比べて、染料を布にたっぷりと浸透させたとしても防染された部分と防染されていない部分のキワのコントラストを非常にはっきりさせることができる技法である。

ただし、蠟の温度を下げた場合、もしくは布が非常に厚い場合は蠟を図 1-36 のような浸透にすることも可能である。本研究ではこのような防染状態を半防染と呼ぶ。

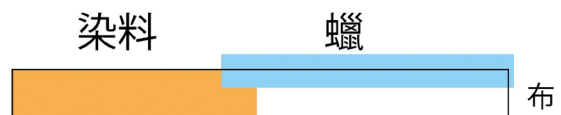


図 1-36 蠟による半防染

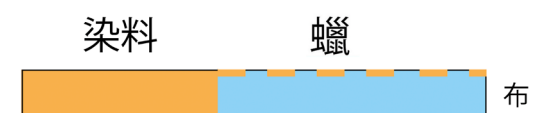


図 1-37 蠟による一般的な半防染

蠟染めの作家も蠟の扱いを習熟するなかで、ようやく蠟の布への浸透具合をコントロールできるようになっていくのである。

5. 染色の可能性

―如意と不如意のコントラスト―

さて、ここで再び福本の『「染め」の文化』に戻ろう。福本は染色素材のもつ「流動性」と「透明性」を生かすことが染色の制作にとって非常に重要であると説いている。この「流動性」と「透明性」について、本章では「防染剤」との関わりとともに検証をしてきた。

福本も「流動性のある液体染料を各種の防染技法で布に造形するのが染めものである」⁹⁴と述べるように、染めにおける防染剤の働きはその造形の中で重要な役割を果たしている。「染料の流動性と透明性は、形と色のコントロールを困難なものとする」⁹⁵からこそ、種々の防染技法が発達したことは染色の歴史において明らかである。その一方で、現代の染色家は、防染剤を用いてどのように染料の流動性と透明性を生かしていくかに、染め固有の魅力的な表現を見出していくこともできるはずである。防染剤による防染とは、作り手による直接的な造形行為である。それに対して流動性と透明性は素材が持つ性質であり、作り手によるコントロールが完全には及ばない余地があるものである。染めにおけるこの「防染剤と、染料の流動性・透明性との関係」を、如意と不如意の関係として積極的にそのコントラストを探究することに染色の今後のひとつの可能性がある。

如意と不如意は上述のように陶芸家の八木一夫の制作にあたっての言葉であるが、福本はそれを元に「土器の塑像と焼成は、指先を容易に受けつける土と、手を触れることができない火をあつかう。土における如意と、火における不如意がある。如意が作り手の感性和情念の発露をうながし、不如意が伝統の叡智と技術の充溢をかきたてる。如意と不如意の鮮明なコントラストが、土器に限らず、焼きものにおける造形の妙味である」⁹⁶と分析している。すなわち、陶芸においては土による作り手の造形を如意の側、火による焼成を不如意の側とし、それらのなす鮮明なコントラストにこそ作品造形の美が宿るとする。福本は染色においては、如意の側に防染剤による造形、不如意の側に染料のもつ「流動性、透明性」をおくことができると示し、そのうえで今後の染色制作への問いを投げかけている。筆者はその問いを研究の発端とした。そして如意と不如意のコントラストが表現たりうるには、このコントラストが鮮明であること―すなわち、作り手の明晰な造形意図と、素材の性質をできるだけ制御せずに自由にさせておくことの共存が高い水準で必要なのである。この共存を可能にするのは作り手の修練であろう。それは素材相対主義のように素材の性質をねじ曲げ、作り手の意に沿わせようとしてきた態度とは全く異なる。作り手が如意と不如意の間を自ら（みずから）経験し続ける中で、作り手固有の表現が自ず（おのず）から「出来る（いでくる）」⁹⁹のを待つような制作態度である。福本はこのような染色の持つ可能性を「する目的、なる目的」¹⁰⁰もしくは「自ら、自ずから」¹⁰¹と表現し、このような制作態度が染色のアイデンティティ

94 福本・前掲書（1996）188 頁

95 同書 204 頁

96 同書 188 頁

97 「可塑性のある粘度を手ずくね、ロクロ、型などの手法で成形するのが焼きものなら、流動性のある液体染料を各種の防染技法で布に造形するのが染めものである。粘土の可塑性は受動的、染料の流動性は自動的である。」同書 188 頁

「わが国の染織界における議論は静かであり、それが染色界ともなるとさらに寂しい。（中略）陶芸界の活発な論議は、相当分を染織界にスライドさせて援用することが可能だ。」同書 192 頁

「染料の染料たる要素は「染みる」ことであり、その二大特質は、流動性と透明性だと考える。染料の流動性と透明性は、形と色のコントロールを困難なものとする。」同書 204 頁

98 「メディウムの固有性から独自の作風を確立しようとする染色家としては、蠟の防染力と染料の浸透力とのせめぎ合いをみつめた、佐野猛夫が思いあたるくらいで、絵画表現の大家はいるが、メディウムの変革にとりくむ染色家はきわめて少ない。」同書 206 頁

「難儀な素材や技術にとりくむ工芸世界に今日の可能性が開けると考えた。」同書 234 頁

99 福本は山本健吉『いのちとたち』を引用して出来る（できる）と出来る（いでくる）について考察をする。

「藝術という出来上がった造形物に、最後まで責任を負うのが、ヨーロッパの芸術家なら、完成を自然と歳月の手に委ねる日本の芸術家は、如何にも造形意欲が弱いという外はない。だが日本の芸術家たちは、造形のさらに彼方に、一瞬であってもいい、「いのち」の最高の輝きを得たいと思念じている。彼らは藝術などという、濃厚に技を主とした相対的な呼称など、思いつきもしなかった。人間が技として作り出すものというより、風に随って飄々としておのずから成るもの、といった感じで、時に風雅と呼ぶことはあった。自然と生活と藝術と、曖昧に三者の境界線をぼかしながら、その向うに「いのち」の輝きを考えていた。それは造形の藝術というより、生命の昂揚があれば足りるとする藝術である。前者はヨーロッパの芸術、後者はそれ以外のあらゆる地方の藝術に多かれ少なかれ見られる特質とすれば、後者こそ本来の藝術で、前者は例外と言えるかもしれない。（『いのちとたち』）」同書 77 頁

100 「『人工の限りをつくしつつ、しかも天工の姿を求めろ』とした日本造園の解釈は的確であろう。天工の姿を求めろのに、造園は自然の素材を生かし、自然の熟成にゆだねる。トビアリーと整枝剪定を対比させ、西洋の造園は〈する〉的、日本の造園は〈なる〉的だと対照できるのではないか。」同書 127 頁

101 2020 年の金沢美術工芸大学での福本の講義にて

を支えている、と述べるのである。

上述のように、染色は「する事的なる的」、「自ら自ずから」、「如意不如意」の鮮明なコントラストを形成しうる技法である。このコントラストを為すためには、自然に委ねる態度とともに、「人工の限りをつくす」¹⁰²ことも忘れてはならない。人工の限りを尽くすということは、相手をコントロールしたりねじ伏せたりすることではない。素材の本来の性質を生かす試行錯誤をしながら、作り手と素材との対話によって自ずから生み出されるものを待つことである。そして作り手と素材との対話の中から、ある「現象」が生じたとき、今度はこの「現象」を作り手側がきちんと受けとめることが必要である。素材の制御を通じての図案の再現ではなく、素材とのやりとりによる表現の醸成を待つということであるが、それはただ素材と自然の作用とに表現を委ねるばかりではなく、作り手と素材の関係において表現の予測がつく状態になるまで作り手側も最善を尽くすということである。そしてそれでも尚、作り手は思い通りにしないことを受け入れながら、修練を繰り返してゆく。素材と自然の作用とが造形に与えてくれる現象を偶然の産物とせず、しっかりと受けとめ自分の表現へと昇華させてゆく、そうしたフィードバックのプロセスこそが重要なのである。これが外館のいう演繹的な造形思考であり、福本が述べる「人工の限りをつくしつつ、しかも天工の姿を求める」¹⁰³ことなのである。

福本の述べる如意と不如意の鮮明なコントラストを求めるとき、如意が複雑になりすぎると不如意の存在価値が失われてゆく。例えば図案が複雑になりすぎると、染料の流動性を自由にすることが難しくなる。従って染料の流動性を生かすためには、筆者の制作においてはある程度図案を単純化し柔軟に変化を受け入れるものにすることが必要である。この加減は、染料の流動性を繰り返しの修練の中で熟知することにより自然に体得されてくることである。このように、染色は作り手の当初のイメージを一旦削ぎ落とし、その後素材の引き起こす現象によりさらにそのイメージを豊かにすることを期待できる技法なのである。

102 吉田光邦『日本美の探究』（日本放送協会出版、1968）

103 福本・前掲書（1996）127頁

第二章 染色と防染剤の歴史

－三纈および近現代における染色について－

1. 防染の基礎と発展

1-1. 三纈

―染料の浸透と防染技法のせめぎあいにより生み出される模様―

「染め」¹⁰⁴ならでは染料の布の奥への浸透を生かす場合で、しかも布に何らかの模様を施そうとする場合には、防染技法が欠かせない。染めの歴史は、防染技法の発達と歴史といっても過言ではないであろう。ここでは歴史上、防染技法が一応の完成を見たと言われている奈良時代の三纈の技法を参照し、布への染料の浸透と防染の関係を整理する。

三纈の技法は、すべて布を染液に浸すことで模様を染め出す方法である。三纈とは現在の絞り染めのような技法である纈纈（こうけち）、模様を彫りこんだ板で布を挟む夾纈（きょうけち）、蜜蠟などで防染をする藁纈（ろうけち）の三技術の総称である。布は原則として土に還ってしまうため古いものは残存しにくいのだが、幸いにも正倉院の建築に守られた裂（きれ）の数々が当時の染色技術の高さを我々に伝えてくれている。以下、三纈のそれぞれの技法について正倉院裂の実例と共に検討していこう。

まず纈纈は、布を糸などで絞り、その圧力をもって布に染液が入り込まない部分をつくり防染する技法で、現代の絞り染めと同様の技法である。次に夾纈は、模様が彫られた板締め技法である。図案が寸分変わらず対称的に彫られた2枚の木版を用意し、その陽刻部分を互いに突き合わせながら布を挟み、その圧力で染料を堰き止め防染する技法である。この際、染料は突き合わせた木版の裏側に開けた無数の穴から布に流し込む。また、夾纈の一種に暈縹染（うんげんぞめ）という、布を挟む板を何度も替えながら繰り返し染め、ぼかしを生じさせる技法もあった。この時用いられる板には原則として模様が彫られていない点において、

現代の板締め技法に通じる。最後に藁纈は、溶かした蜜蠟を筆や木版を用いて布に置き、水と油の反発力により防染する技法である。これらの技法ではすべて浸染的なアプローチで染色が行われるため、防染されていない部分には繊維の内部まで深く染料が入ることが三纈に共通する特徴である。

それでは三纈に暈縹染を加えた四技法について、布の内部まで深く染料が入ることにより生じる魅力を具体的に考察してみよう。まずは八世紀の模様染において主役と言えるまでに隆盛した夾纈について、《縹地唐花文夾纈羅》（図2-1、図2-2）を見る。



図2-1 《縹地唐花文夾纈羅》8世紀中頃 東京国立博物館蔵

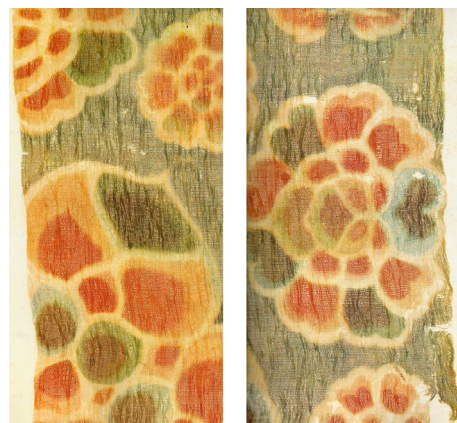


図2-2 《縹地唐花文夾纈羅》部分

104 本来、ここでは染色と表記すべきであるが、現代の染色は技法が多岐にわたる為、布の奥に染み入るという条件を満たすものに限定する意を含め、福本の「染め」の表記を採用している。

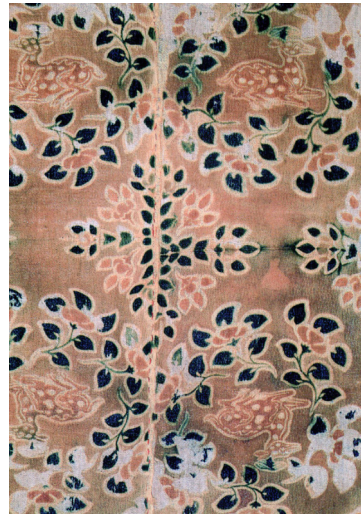
105 夾纈は文献によりその技法を分析すると注ぎ染めとするべきでもあるが、注ぎ染液の量からここでは准浸染とみなしている

106 松本包夫『正倉院裂と飛鳥天平の染織』（紫紅社、1984、24-25頁）。

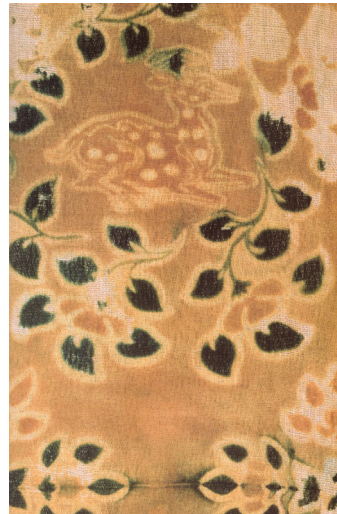
107 同上

この裂は八世紀中葉の作である。まず、図 2-2 において夾纈に特徴的な白い輪郭が見られ、その輪郭の表情はとても柔らかく感じられる。輪郭の柔らかさの理由は、防染のために二枚の板の陽刻部分を突き合わせる際に、合わせ方にほんの少しのずれが生じること、または、板の反り返りなどを原因とした突き合せ圧力の差が生じることなどにより、染料が防染部分へ微量ながらも入り込み、白い輪郭の部分に染み出した染料が視覚的な揺らぎとして知覚される点にある。次にその輪郭の内側、それぞれの花卉の染まり方を見ると、花卉の中心部から外側に向かって二階調の色の濃淡が見られる。この濃淡には柔らかいながらも明確なキワが見受けられる。染織を研究している松本包夫や吉岡幸雄の考察に従えば、この裂における色の濃淡がなめらかな無階調の暈しではないことから、この裂の染めの工程においては、一回目の染めの後木版を取り替えて二回染めをするか、もしくは版木の裏に開けた染料を注ぐ穴を二回目の染めの際に部分的にふさぐ¹⁰⁹など、何らかの手法により二回以上に分けて重ね染めされている。松本や吉岡によれば、夾纈においては、浸染もしくは浸染に準ずる量の染料が布に浸透していた。この裂には、たっぷりとした染料で重ね染めされることによる深い色彩を見ることができる。前述のような柔らかい輪郭と深い色彩、薄い羅（ら）¹¹⁰による空気を含んだような布自体の特性も相まって、この裂は独特の存在感を有している。

夾纈の特性を重ねて検討するために、さらに二つの裂の作例を見ておこう。《縹地唐花文夾纈羅》（図 2-3、図 2-4）である。夾纈は染色時に布を二つ折り、もしくは四つ折りして二枚の板の間に挟んで染められていた。この手法により型の文様が左右対称、もしくは上下対称にリピートされる。このような技法のために、夾纈は当時流行していた唐文様のような上下または左右対称の図案の再現に適していた。夾纈の裂に羅や紗、薄絹のような薄い布が多いのも、布の折りやすさと、染色時に染料が浸透しやすく全体に行き渡りやすいという布の性質が必要だったからと考えられる。



111
図 2-3 《縹地唐花文 夾纈羅》 八世紀中葉 - 後半 正倉院蔵



112
図 2-4 《縹地唐花文 夾纈羅》 部分

図 2-3、図 2-4 の裂において注目すべきは、折目における染料の滲み線である。布の折り目の部分には、折り目の布の高さの分だけ防染されない部分が生じるのでその部分は染料に触れやすくなる。したがってこの部分は防染されきらずに染料がじわじわと折り目部分に浸透し、滲む。また滲みの点からすると、この裂においては葉の緑に用いられた染料が走りやすい性質を持っていたのか、ところどころ二枚の板によって締められた部分をはみ出し滲んでいる。これらの染料の予期せぬ滲みによって、繰り返される文様が全体的に単調さを減じて、この裂はある種の味わい深さを獲得してい

108 同書 186 頁

109 吉岡幸雄『日本の色を染める』（岩波新書、2002、59-60 頁）。

110 羅とは縠（もじ）織の一種で、その織り方は複数の縦糸をよじりながら横糸を入れていく非常に複雑なものであり、それにより網目のような隙間の多い組織構造が形成される。

111 《縹地唐花文 夾纈羅》（幅 41cm、八世紀中葉 - 後半、正倉院蔵）松本・前掲書（1984）38-39 頁

112 同上

る。

さらに別の作例を見てみよう。



113
図 2-5 《紺地花樹双鳥文夾纈縹》八世紀中葉 正倉院裂



114
図 2-6 《紺地花樹双鳥文夾纈縹》部分

《紺地花樹双鳥文夾纈縹》(図 2-5, 図 2-6) も八世紀中葉の正倉院裂であり、図案は左右対称のものである。裂の中心線から左右に枝が伸び、花が開く様子がダイナミックに表されている。さらに向かい合う鳥や飛び立つ鳥などが配され、単純なリピート柄の模様とは異なる絵画的な構図が巧みであり、鮮やかな色彩とともに動植物の伸びゆく生命のエネルギーを感じさせる。この裂において特に注目すべきは、葉の黄色と緑の部

分にある量しである。上述の夾纈裂の量しとは異なり、この裂の量しには色彩の明確な階調がない。これは例えば日本画におけるたらしこみ技法のような、水の力を借りた技法に近いものと考えられる。このような階調のない量しは、上述のような版を二つ用意し挟みなおして重ね染める方法では実現が難しいと考えられる。吉岡が行った多色夾纈の復元の実験結果に従って、この裂ははじめに布を版に挟んで該当部分を黄色で染めた後、版はそのまま取り替えず注いだ黄色の染料が乾かないうちに版の穴を部分的にふさぎ、さらに藍を注ぐことによって染められた、と考えるのが妥当であろう。日頃の写生などで自然の葉を見てみると、その中には光を受けて黄緑に透ける部分と、影となり緑が濃く感じられる部分がある。そのような自然の植物から得た実感を、当時の制約のある染色技法の中で表現しようとする試みがこの裂には看取されるのである。また、ところどころ注がれる染料の量が多かったためか、花の赤の染料が白い輪郭を超えて滲み出していたり、藍が赤に滲み込んでいたりする部分がある。このような滲み出しは、当時の染色工にとっては失敗とされるものであったと考えられる。それは染色の歴史が、図案を再現するために各工程で生じる染色現象を封じる方向へと進んでいったためである。時代が進むにつれ、次第に布や染液に糊剤を付与することが行われるようになり、滲み出しは封じられていった。しかし現代の筆者の目には、あふれでた染料が花の生命力の力強さに感じられたり、輪郭線の強弱によってリズムが生じていたり、滲みが染めの失敗としてではなく新鮮な美しさを感じさせるものとして映る。この裂は夾纈の技法で染められることにより、滲みながら移り変わる深い色彩と、明瞭で力強いリズムカルな輪郭線を有するに至っている。これにより図案が単なる模様を超え、モチーフの生命を感じさせる域にまで昇華されたのである。

次に暈縹染の作例を見てみよう。《暈縹夾纈羅》(図 2-7) は、現代の染色においても行われている板締め絞りの技法で複数回に分けて染め重ねられたと考えられる。具体的には、はじめに布全体を黄で染めたのちに布を垂直方向に中央で二つ折りにし、その後裂に見られる黄の部分に染め残すために黄部分と同じ太さの木材を二本用意し向かい合わせて布を挟み込んだの

113 同書 70 頁

114 同書 71 頁

115 吉岡・前掲書(2002) 59-61 頁

116 松本・前掲書(1984) 194 頁

ち、浸染にて紺に染めたのだと考えられる。ただし黄色と紺の境目には淡い紺の部分が存在しており、紺色の染色については太い木材をはさみ染色した後、さらに細い木材に挟み替えて重ね染めをしたようにも見受けられる。しかしこの淡い紺の部分は、経年劣化による退色の可能性も考えられ、判断が難しいところではある。いずれにせよ、このような手法で染められた色彩の自然な移り変わりには、繊維間に空気を含むような隙間がある羅の組織の特性と相まって、布の奥から色が滲み出てくるかのような立体的な揺らぎがあり、それがこの作例の魅力的となっている。



117
図 2-7 《量綱夾纈羅》8 世紀中頃 正倉院蔵

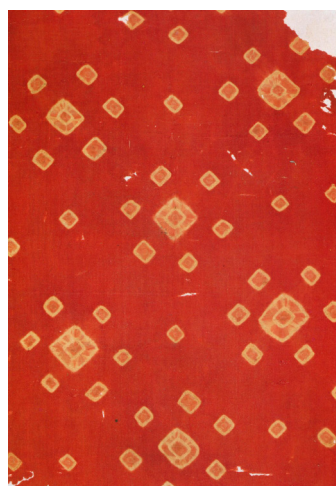
次に三纈のうちの二つ目として藤纈の裂を見てみよう。



118
図 2-8 《浅紅地双鳥唐花文藤纈縹》八世紀中頃 東京国立博物館蔵

《浅紅地双鳥唐花文藤纈縹》(図 2-8)は藤纈染の動物唐花文であり、木版スタンプで布に置かれた蜜蝋により防染されたと考えられる。この裂の特徴は、布に置かれた蜜蝋に生じたひび割れ部分に入り込んだ染料による滲み出しである。この裂の染色方法は植物染料による浸染であると推測される。浸染によりたっぷり布に染み込んだ染料による豊かな発色と、防染された白抜き部分との対比が鮮やかであり、さらに防染された白抜き部分に見られる不規則な亀裂模様が裂に複雑な味わいを与えている。この蠟の亀裂による染料の滲み込みには、陶における貫入のような偶発的な美しさを感じることができる。ただしこの蠟の亀裂も、当時の染色工には歓迎されざるものであったと筆者は推察する。この裂は大変シンプルな図案であるが、それゆえ防染と浸染の組合せによる技法の良さが生きており染色本来の魅力を存分に有している。

続いて纈縹の裂を見てみよう。



119
図 2-9 《赤地七曜文絞纈縹》(八世紀, 正倉院蔵)

《赤地七曜文絞纈縹》(図 2-9, 八世紀, 正倉院蔵)は、やや大きい二目括りの方形模様と、それよりも小さな方形模様からなる素朴な纈縹裂である。それぞれの括りの中が地の色よりも薄い赤となっているのは、模様部分をすべて括り一度浸染後、現代の絞り染めにおける帽子絞り技法のように、絞り部分を竹皮などで覆い隠した後に再度浸染する方法で重ね染めをしたためと考えられる。そのため図案は素朴な模様の組合せによるシンプルなもののだが、色彩の濃淡による効果も相

117 松本・前掲書 (1984) 92 頁

118 松本・前掲書 (1984) 36 頁

119 ちなみに、当該本においては纈縹の表記が絞縹となっている。筆者は当該本に掲載されている作品名に関しては絞縹を漢字表記として採用し、それ以外の筆者の分析箇所においては纈縹を採用する。松本・前掲書 (1984) 90 頁

まって植物染料本来の色彩の深みが感じられる裂と
なっている。さらに模様ひとつひとつを眺めてみると、
どれひとつとして同じ染まり方をしていないことに気
づかされる。縞縞においては、同じ模様であっても絞
る際の力の加減により同じ染まり方にならず、これが
縞縞の魅力ともなっている。絞り染め作家の安藤宏子
は絞りの魅力をこう話している。

絞り方、締め方、糸の括り方、また、その強
さでも出来上がりは変わってきます。染料の
浸透具合がちがってくるんでよ。... 絞りとい
うのは、言い換えれば、皺を寄せるわけですが、
一回、二回、三回と藍甕に浸して、その皺に
どのように染料が入っていくか、その具合に
よって文様ができる。ですから、同じような絞
りを試みても、同じものができない。計算し
て括って染めているのですが、開いてみると、
予期せぬところに染料が走ったりしますから。
でも、それが逆に、作品としてとても面白かつ
たりする。『偶然の美』¹²⁰ みたいなものですね。

この言葉にあるように、縞縞においても上述の縞縞の
亀裂模様のようにひとつひとつの模様への染料の走り
方や滲み方に偶然の味わいが含まれている。さらに絞
りを部分的にほどこいたり、覆い隠したりしながら染め
重ねることによる濃淡のある深い色彩の魅力も相まっ
て、この裂は単純な模様であっても染色ならではの繊
細な色彩の揺らぎを有しているのである。

これらの三縞と暈縞染の実例の考察から理解される
ことは、染色の歴史の中でも高度な滲みのコントロ
ールがこの時代には「布と染料の生理を殺さずに」行わ
れていたということである。特に夾縞においては、多
色使いの豊かな造形美が布と染料の生理を十分に生か
す防染技法により、高いレベルで完成されていた。こ
れは現代の我々からしても非常に驚くべき事実であ
る。多色夾縞は幻の技法と呼ばれ、現在でも十分に解
明されていない部分もあるほど高度で手間のかかる防
染技法なのである。

布と染料が出会えば、染料は布の繊維の方向に従い

つつじわじわと繊維の内部に浸透する。染色では色彩
は布の繊維の奥から発色する。布と染料との自然な関
係とはこのようなものである。三縞と暈縞染めにおい
ては、この布と染料の関係の大原則を一切壊さないま
ま布上に「染め残す」部分を作ることで模様が生み出
されている。縞縞と夾縞においては布に圧力をかける
ことで、縞縞においては水と油の反発力を用いること
で防染している。これらの染色技法においてはそれぞれ
染色後に抜糸する、木版を外す、脱蠟する、という
工程があり原則として布には防染剤が残らない。従っ
て作品の完成時には、布と布に結びついた染料だけが
残る。布の風合いも生かされている。これまで述べて
きたように、完成時に布の上に不純物が残らず、繊維
の奥からの染料の発色がダイレクトに鑑賞者に届くこ
とが染めの魅力の最たるものであろう。日本における
模様染めの重要な原理が、三縞と暈縞染めにおいてす
でに確立されていたと筆者は考える。

模様染めの発達に伴い、染色の工程において図案が
重要な役割を担うようになった。¹²¹特に夾縞や縞縞
においてはあらかじめ非常にデザイン性の高い図案が必
要とされ、染めの工程は概ねこうした図案の再現のた
めに厳しくコントロールされる対象であったと考えら
れる。従って、当時の職人にとっては、防染部分から
の染料の滲みやみ出しなどは避けるべきものであつ
たことだろう。とはいえ、夾縞や縞縞の時代において
は再現のためのコントロールがまだ素材の生理にまで
及んでおらず、¹²²素材の本来の性質ゆえの味わいが裂
の中に十分にみられる。特に防染された部分と、そう
でない部分の境目であるキワにその味わいが見受けら
れる。例えば夾縞の圧力部分を越えて滲み出す染料に
よる防染部分の白地の輪郭が微かにゆらぐ感じや、縞
縞の蠟のひび割れ部分に浸透する染料による模様な
ど、これらは染色プロセスの中で染料の流動性が生き
ている証なのである。当時の人々は、これらの滲みに
あまり価値を見出せなかった可能性が高いが、染めの
アイデンティティを探究するという現代的な観点から
すれば、このような滲みやせめぎ合いをこそ染色の魅
力として捉え直すことができるのである。

120 NHK『美の壺』制作版編『NHK 美の壺 藍染め』(NHK 出版、2007、50 頁)。

121 ただし縞縞は飛鳥天平時代の裂を見る限りシンプルな布の折り方と絞り方の組み合わせによる連続模様が多く、その模様は図案の再現ではなく作り手の経験や口伝によって布に直に施されていた可能性が高い。

122 例えば染料や布に糊剤を添加して滲みを抑制するなどということである

1-2. 友禅—精緻化されるデザインに伴う染料の生理の抑制—

さて三緞の時代以後、さまざまに染色技法の変遷があったのだが、明治時代に至るまでほぼ不変であったのは、ほとんどの染色品が「分業」により制作されていた点である。複雑な分業の代表例は江戸時代中期に宮崎友禅斎（1654－1736）によって確立された友禅であろう。

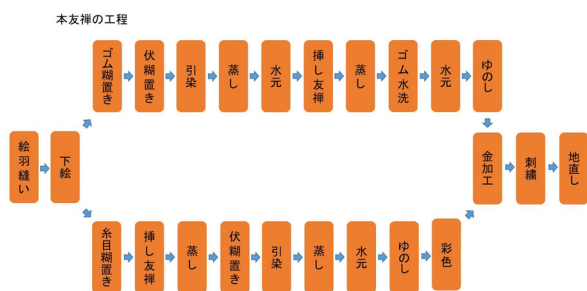


図 2-10 友禅の制作プロセスの一例

図 2-10 は現代の友禅に代表的な工程表である。図ではゴム糊の場合と伝統的な友禅糊において工程が枝分かれしているが、いずれの場合でもそれぞれの工程に専門の職人がおり、15 工程ほどに分業されている。友禅の反物は、完成までにさまざまな職人の手を経由しているのである。このような分業体制では、職人同士によほどの緊密な連携もしくはイメージの共有がなされない限り、「図案の再現」が最終的な目標になるのは否めないであろう。分業制作による友禅は、外館のいう帰納的制作の典型である。だからこそ、図案の再現や大量生産のために、布に滲み止めの糊がひかれたり、染料に糊が加えられたり、染料が顔料に置き換えられたりということが始まるのである。このような布と染料の自然な関係を抑制する染色技法は、幕末から明治初期の時代に西洋から化学染料を用いた染色技術が導入されたところに一層加速した。その一

例が 1879 年から 1881 年の間に完成された写し友禅の技法である。写し友禅が開発された背景には、幕末期から急激に発達してきた摺友禅技法がある。¹²⁶ 摺友禅技法は多版多色の型捺染技法であったが、職人の熟練技を要するものであった。おそらく糊剤をあまり入れていない植物染料を刷毛で布に型を通して摺り込んでいたのであろう。「明治の初年にはこの摺友禅の技術がかなり発達していた地盤もあり、また染料に糊剤を混ぜて用いる染色方法がすでにおこなわれていた」。¹²⁷ 西洋から扱いがより簡便な化学染料が輸入されるようになり、また西洋から伝わった抜染技術が応用される中で、「染料に糊剤を混ぜて蒸熱することによって着彩する写し友禅染の技法が完成された」¹²⁸のである。この写し友禅の技法は、「現在の型友禅染、つまり西洋のプリント捺染の魁」¹²⁹である。それは染料に糊剤を入れ、滲みをほぼ完全に封じ込めるプリント技術の本格的な始まりに通じる出来事であった。

1-3. 近代染色家の試み 小合友之助と佐野猛夫

外館によれば大正から昭和前期にかけて、染色を応用美術とは異なる自律的な表現と見なす考え方があり、これが「染色図案家」から「染色家」の誕生への動きを後押ししていた。例えば 1927 年（昭和 2 年）の第 8 回帝展では、第四部美術工芸が新設され、染色が実材作品として問われるようになった。¹³⁰ 素材や技術に根ざして制作する工芸としての染色作家が求められる素地ができたといえよう。それらの作家の中でも特に小合友之助（1898 - 1966）、佐野猛夫（1913 - 1995）について以下で考察する。

小合友之助

近代蠟染めの技法は鶴巻鶴一（1873 - 1942）により 1910 年代に復興された。¹³² 鶴巻は作家による一貫制作の嚆矢となった。小合はこの近代蠟染めの技法に

123 「パールトーン」(<https://www.pearlstone.com/info/?p=867>, 2021 年 11 月 24 日最終閲覧)。

124 友禅の発達と同時代に水洗にもある程度耐える「絵の具」が開発された。「現存する遺品には友禅染成立の当初にまでさかのぼるものはないが、のちの友禅染からすると、絵の具は藍蜆の青、生臘脂の赤、雌黄の黄の三色を基本に、各色を合わせて紫、緑、橙色をつくり、黒や鼠色は墨や松煙から得た。これら絵の具に豆汁を混ぜるか、あるいは染める部分に豆汁を刷毛で引くかして、加熱しながら色を挿すと、豆汁のタンパク分が凝固して絵の具が染着する。こうした方法で糸目糊を置いた細かな部分に筆で彩色してゆくことが友禅染の特色であった」河上繁樹、藤井健三『織りと染めの歴史 日本編』（昭和堂、1999、88 頁）

125 同書 97-98 頁

126 同上

127 同上

128 同上

129 同上

130 外館・前掲論文（2010）11 頁

131 同上

132 福本・前掲書（2007）7 頁

よる一貫制作に専心し、染色の芸術性をより高次のものとした作家である。小合が蠟染めを選んだ理由は、作り手の意図で一貫した作業が進め易いことと、運筆に馴染めたことである。¹³³ 小合は前項までのように産業化された染色とは別の制作文脈を求め、染色の素材や技術に根ざした創造的な表現を目指したのである。友禅などのように染色の各工程や図案作成を他者に任せるといったことをせず、図案から染色工程に至るまでを一人の作り手が一貫して行うことは当時としては画期的なことであった。染色工程の研究と図案の作成を同時にすることで、一方では染色工程が単なる図案の再現プロセスに陥ることなく、他方では図案が単なる工程の指示書に陥ることなくなったのである。染色の素材・技術・プロセスを作り手が研究しそれを作り手独自のものとして身に付けていけば、描かれる図案も自ずから変化していく。また作り手自身が描いた図案であれば、染色プロセスにおいて布と染料から作り手自身ですら予想しないような魅力的な染色現象が生み出された場合、柔軟に図案を変更しアドリブ的に操作することが可能となる。これは、外館が日本的造形史観の中で述べるところの帰納的制作から演繹的制作への転換である。図案の再現を目的とし、染色工程がその完成から逆算して一直線に完成へと並べられる制作プロセスを外館は帰納的制作と呼び、これを西洋的な造形思考であると述べる。これに対して、作り手が素材を限定したうえで¹³⁴ 図案と染色工程を臨機応変に往き来しながら完成へと向かう小合が実現したような制作プロセスを演繹的制作と呼び、これを極めて日本的な造形思考であると述べている。産業染色では精密化が行きつくところまで進んでいた時代において、小合の独自性は、蠟染めによる線と面の魅力を最大限に

生かすために、自らの手で描いた対象の本質を簡潔にとらえた図案からその制作プロセスをスタートさせたことにある。実際に小合の図案について、外館は「あと戻りのきかない染色作品に取り組むにあたり、スケッチや草稿も重視したが、写真から段階的に抽象化するのでなく、既にスケッチの段階で、最小の線で対象の本質を捉える様子が窺われる」¹³⁵ と述べ、「簡潔で明快、大らかな蠟防染による線と面が最大限に生かされ」¹³⁶ ているとしている。戦後、小合は京都市立美術大学工芸科染織専攻の教員となり、同僚の稲垣稔次郎¹³⁷ と共に後進の育成に努め、佐野猛夫、来野月乙、本野東一、三浦景生らが小合の真摯な姿勢を受け継いでいったのである。

¹³⁸
佐野猛夫の裏描蠟技法によるハーフトーン



¹³⁹
図 2-11 佐野猛夫《夢幻》1985 年

佐野猛夫は、染料と布であるからこそできる表現を追求した作家である。京都市立美術工芸大学図案科に

133 村松寛「小合友之助—その時代、その作品」『小合友之助作品集』（有秀堂、1972）。

佐野猛夫「小合友之助の人と芸術」『小合友之助作品集』（有秀堂、1972）。

134 外館のいう実材主義である

135 外館・前掲論文（2010）12 頁

136 同上

137 現・京都市立芸術大学

138 「何といっても佐野さんの独創と言わなければならない、いわゆる裏描の技法（防染のための蠟を裏に刷く手法）をあげなければならない」原田平作「自然を見つめることの意義を深めた佐野猛夫の染」『佐野猛夫蠟染作品』（ふたば書房、1991、194-207 頁）

「1950年代から60年代初めにかけて縞縞絞技法を用いた制作を中心に行ってきた佐野であったが、1964年、第7回日展に出品した『霧象』（京都府）（図8）からは、新たな技法を用いている。佐野が裏描蠟技法と呼ぶこの方法は、布の裏側から蠟を置く。そして、蠟の厚みの差などによってできる防染力の弱い部分に染料が蠟越しに染み込むことで色がかぶり、やわらかなハーフトーンを生み出すことが可能となるという方法である。現在も、蠟の温度を高温にすることで蠟の厚みをうすくし、同じような効果を得る「半防染」「半透し」などと呼ばれる技法がある。佐野の裏描蠟技法が元になったとも考えられるが、半防染の効果を用いて多くの作品を制作し完成度を高めていった作家は佐野の他にはいないであろう。新たに創案した裏描蠟技法は、佐野の作品を新たな段階へと導いていくのである。1965年までの作品はモノトーンが中心であり、裏描蠟技法特有の美しくも力強いハーフトーンが印象的である。その後、1969年『緑への躍動』、『黒い潮』（京都市立芸術大学芸術資料館）（図10）で、佐野作品の象徴の一つとも言える緑色が登場する。色が加わったことにより、抽象的な表現の中でイメージの幅が広がっていくきっかけにもなったと思われる。1974年、75年には、これまで久しく描かれなかった具象的なモチーフが登場し（図11）、翌年の『潮の譜』（京都府）（図12）へと続く。『潮の譜』は、佐野も「かなり成功したように思う」と述べる通り、裏描蠟技法を用いた作品の中でも、構想と技法との調和に成功した作品の一つと言える。これ以降の海をテーマとした作品では、以前の力強いコントラストはほぼ見られなくなる。裏描蠟によるやわらかく透明感のある波の表現に、効果的に色が重ねられていく時代である。」鳥谷さやか「佐野猛夫と城秀男の仕事から読み解く蠟染め」佐賀大学芸術地域デザイン学部研究論文集 / 佐賀大学芸術地域デザイン学部 2 巻 29-38 頁 (2019)

139 『佐野猛夫蠟染作品』（ふたば書房、1991、19 頁）。

学び、卒業後には小合や稲垣と「母由良荘」の結成にも参加した。徹底した実材主義¹⁴⁰により、蠟染めの表現を素材・技術・プロセスの観点から厳しく追究した作家である。蠟絞りの技法を独自に開発し、また蠟の半防染性を徹底的にコントロールするなど、蠟の性質を最大限に生かし、染料を布に浸透させるための独自技法と様々なプロセスを生み出した。染めの要として、染料であるからこそその浸透と蠟による防染の布上でのせめぎ合いによる表情を徹底して追求していたために、佐野は顔料を用いる他の染色作家を時に批判する¹⁴¹など、染色というものに対するその信念は強いものであった。佐野の代表的な独自技法に裏描蠟技法がある。布の裏側に蠟を置き、布の表側から引染めをする技法である。このとき、布の表側から見ると蠟の浸透具合によって染まる部分と染まらない部分、そして半透し（はんすかし）で染まる部分、すなわち、ハーフトーンの繊細なグラデーションが存在する部分が出現する（図2-11）。蠟の布への浸透と、染料の布への浸透というふたつの性質のコントロールがあってこそ初めて実現される染色ならではの表情であり、佐野が顔料を染めと認めなかったことも佐野の素材との向き合い方に由来している。佐野は「蠟による防染と染料の浸透とのせめぎ合い」¹⁴²を蠟染めの本質として自己の制作プロセスを鍛え上げ、染料と布だけによる透明感と奥行きのある独特の染色作品を生涯にわたり生み出し続けた。素材と独自の技法の組み合わせだからこそ可能な表現を徹底的に追求していた作家であるといえよう。佐野は「構想をもとに、素材と技法、この出会いが渾然相和するところに妙味が生まれる」¹⁴³と述べた。構想を染色をもって布に表すとき、佐野は自らの意志で布に蠟を置き染料を引染めする。しかしながら布の上に置かれた蠟と染料は佐野の手を離れたのち、各素材の性質により布の中で浸透と防染のせめぎあいを見せる。このせめぎあいは、佐野の修練によりある程度予測のつくものになっているだろうが、完全にコントロールすることはできない、不如意の要素をもつものである。このように意志（如意）と素材の性質により導かれる現象（不如意）が渾然相和するところに

妙味がある、と佐野は述べていると筆者は推察する。同時に佐野は技法は黒子であるとも語っていた¹⁴⁴。上述の言葉には続きがあり「技法は自身の表現に適した、手だてを見つける事にすぎない」となるのである。佐野が日々自然の素描を行い、墨象の仕事も数多く残していることを鑑みると、自身の内側にある自然から得たインスピレーションをもとにしたイメージを、染料と蠟であるからこそ実現される表現と常に対話させながらさらに深めていき、布の内部からそのイメージを具現化した作家であるというのが適切であろう。

小合や佐野らの活躍により、染色は図案の再現から図案と染めという現象の相互作用を探究する時代となった。佐野に続く世代になると、写生から始まる制作ではなく、より一層、布と染料だからこそ生み出される「現象」それ自体を制作のスタートとする作家たちが現れ始めるのである。

2. 染色現象を表現に高めるプロセス—現

代染色家の試み—

2-1. 染色における実材主義—展覧会「近現代染色の展開と現在」—

近年、染色における実材主義や現象の考察を軸に企画された展覧会が行われている。2010年に茨城県つくば美術館でおこなわれた企画展「近現代染色の展開と現在」に注目してみよう。この展覧会の企画監修は外館和子であった。染・清流館が収集してきた京都の作家の作品を中心に、近現代の染めの歴史を実材主義の観点から検証し、現代芸術としての染めを提示するものであった。上述の小合友之助、佐野猛夫の作品も展示された。外館は「この度の展覧会でクローズアップする『染め』は、この日本的造形史観に基づく素材や技術に根ざした実材表現を代表する領域の一つである。とりわけ京都では、染色家・森口邦彦や陶芸家・柳原睦夫らが『日本画も工芸ではないのか』とさえ語

140 「つまり作風の上では抽象表現主義やアンフォルメルなど20世紀を代表する絵画様式に通ずるが、その意義は単にスタイルや様式の問題ではなく、染めに対する徹底した実材主義の痕跡を示している点にあるのである。」外館・前掲論文（2010）15頁

141 「また佐野は、染色家が染料だけでなく顔料を併用することについては批判的であったという。これも、蠟染めの本質を探究する佐野の並々ならぬ関心を裏付ける。」同上

142 同上

143 鳥谷・前掲論文（2019）29-38頁「佐野は後に、「構想をもとに、素材と技法、この出会いが渾然相和するところに妙味が生まれるのであって、技法は自身の表現に適した、手だてを見つける事にすぎない。」と語っている。」

144 原田・前掲書（1991）194-207頁

るように、素材や技術に根ざした表現という視点が、表現の基盤に毅然と存在している¹⁴⁵」と述べ、京都の染めを通して染色の実材表現としての魅力を解き明かそうとした。なお、この展覧会の背景には、茨城県つくば美術館が2007年から日本の造形表現を工芸的な視点で紹介する展覧会を開催してきたことと、1990年に京都で「染色芸術のより一層の発展をはかるため」¹⁴⁶清流会が発足し、翌1991年から展覧会活動を継続したのち、2006年に現代染色専門美術館として染・清流館が開館したという二つの要因があった。工芸的造形論や実材主義が有力な工芸理論として認知されつつあった背景と、染色を現代芸術として問い直す動きが結びつき開催された展覧会であった。外館によれば、「従来の染色史研究といえば、技術史的、産業史的な取り組みが中心で、それ故、明治期をほぼ最終帰結点として纏められる傾向もあった¹⁴⁷」。そのような研究の視点と比較すると、「近現代染色の展開と現在」は、京都の染めの通史が「個的価値」の獲得と表現の実材主義という角度から再検討された点で染色研究史上初の試みであった。

当該の展覧会は、実材表現としての染色を取り上げるものであった。図案もしくは構図と実材主義的経験との間の力点・比重の置かれ方は作家ごとに異なっており、それが結果的に染色表現の幅の広さを感じさせるものとなっていた。とはいえ、全体的には実材主義的経験に先立って図案もしくは構図が存在している作品が多く、実材主義的経験によって得られる染色現象は、それらの構図もしくは図案にフィードバックされ、そのイメージを豊かにするものとして機能している作品が多いように筆者には見受けられた。

2-2. 染色における図案（構図）の位置—展覧会『『染め』という現象』—

「近現代染色の展開と現在」の2年後に、染・清流館にて「第5回将来を期待される 新鋭染色作家展『染め』という現象」が開催された。これは「近現代染色の展開と現在」の出品者でもあった八幡はるみ（1956-）によって企画された展覧会である。この展覧会では、構図と染色現象の力点が、「近現代染色の展開と現在」よりさらに現象側に置かれた現代染色作品の考察が行われた。当該の展覧会には新進気鋭作家として大井萌、井上康子（1987-）、応援出品作家として石塚広、加賀城健（1974-）、羽毛田優子（1977-）、そして企画者の八幡はるみ（1956-）が出品した。『『染め』という現象』の展示企画の主眼は「染色作家が『描くこと』を手放し『描かない』時、何ができるかという問い¹⁴⁹」であったと考えられる。それは、八幡が応援作家の選定について「（応援出品作家としての ※筆者補足）メンバーを選ぶにあたって、絵画していない人を探そうという風に私は考えたんですね¹⁵¹」とトークショーで述べているためである。本項ではまず出品作家の中でも八幡、羽毛田、井上に注目する。八幡の「オートマティック」というキーワードと染料の流動性の視点から、構図を手放すことについての考察をまずは行うためである。防染糊を用いる作家である加賀城に関する考察は次項で改めて行う。

企画者の八幡は自身の作品の解説に「オートマティック」という言葉を用いる。辞書的な意味としては、automatic は自動的な、無意識的な、自然発生的なという意味があるが、八幡においては「あるしかけを施すと自律的に作品が出来上がっていく」という意味であろう。それはトークショーでの八幡による自身の作品解説や、2021 年に行われた展覧会「Colors」¹⁵²

145 外館・前掲論文（2010）6-7 頁

146 同論文 6 頁

147 『第1回染・清流展』（京都市美術館、1991 年、5 頁）

148 山邊知行監修、むろまち染織絵巻開催委員会 染織展部会編『京都の近代染織』（京都織物卸商業組合、1994）。角山幸洋『日本染織発達史』（三一書房、1965）。など

149 この展覧会を考察するため、展覧会冊子に収録されている出品作家の文章と、展覧会に付随して開催されたトークショーでの作家の発言を参照する。トークショーの文字起こしは本論文末尾の巻末資料に掲載した。

150 八幡「やっぱり絵画と違うジャンルだし、そこあのメリットもデメリットも知った上で染色ならではのことをやりたいと私は考えたわけですね。その時に最初に戻るけれども、描くことは絵画に任せましょうと、描かないで何かできることがあるかもしれない、という仮説を立てて、ずっとやってきたものが今までの仕事なんですね。」「第5回 将来を期待される 新鋭染色作家展 ギャラリートーク」2012 年 11 月 7 日（<http://somesairyu.net/>、2021 年 11 月 24 日最終閲覧）。

151 同上

152 八幡「一番最初に図案とか草稿とかというものを私は描かないです。である程度そのオートマティックに染める、オートマティックにというところが曲者でまたここを語れば長いのですけれども、かなり段取りするオートマティックなんですけれどもオートマティックにやらせておいて80%、自然にできます。システムがあれば自然にできます。その後の20パーセントを少し描くみたいところで補佐する、結局その力関係みたいなことがさっき井上さんも話していたけれども、全部自分でやり切るのではない、全部偶然任せにするのではないところへの隙間の仕事が非常に面白いと思って、やっています。」同上

に八幡が寄せた文章から推察される。「『染め』という現象」への八幡の出品作《あかい花》(図2-12)は、デカルコマニーをシステムとして作られている。¹⁵⁴ 布地を半分に折り畳んで染め、染め広げると布に偶然にできた形が広がっていると八幡は述べる。その形を手がかりにしながら、少しだけ描くことによって花のイメージが力添えをされている。



図2-12 八幡はるみ《あかい花》2003年 絹布、酸性染料、顔料、金箔

この八幡の試みには、厳密な図案から一旦染めを解放する趣旨があると考えられる。図案がなければ作品ができないという従来の染めの考え方とは異なる、オートマティックなシステムを考案することで自律的に作品が出来上がるという仮説を八幡が立てているように筆者には見受けられる。そのオートマティックなシステムは、八幡のいうように「かなり段取りするオートマティック」¹⁵⁶であり、かつ現象(布と染料の性質)が生きているものである。八幡はこのオートマティックなシステムにより実現される「全部自分でやり切るのではない、全部偶然任せにするのではないところへの隙間の仕事」が非常に面白いと述べている。当該展覧会で八幡が言う「描く」の中には、西欧的な価値観

のもと描かれる絵画という意味も含まれているのであろう。八幡は「『私が作りました』という西欧的な一人称」¹⁵⁷に息苦しさを覚え、そうではない表現を目指し「描かない」で「染める」手法を模索しているのである。

八幡は偶然を作品に取り入れるが、偶然に任せ切ることもしない。オートマティックの段取りをかなりする、と八幡が述べるのは、作品を制作する前にはかなりの実験を繰り返し、そのシステムによってどのような作品が生み出されるかを作り手が理解し、予測し、制御できる状態になることを重視しているからであろう。そのように図案をあらかじめ持たないが、自身が染めという現象に日々向き合う中で発見した染めの魅力を軸にそれぞれが設定した課題のもと、作品を何枚も作り表現を育てている作家を、当該の展覧会において八幡が選定したと筆者は推察している。

「にじみ」を追求する作家の羽毛田もその一人である。羽毛田は自身の「にじみ」の表現について「にじみ現象の再現」ではないと述べる。続けて羽毛田はにじみから偶然を排除すればにじみではなくなってしまう、しかし、偶然にまかせるだけではにじみ現象に過ぎない、と述べる。にじみ現象の再現では自身の表現ではない、と羽毛田は偶然と表現の間で試行錯誤を繰り返し制作する中で「布と染料の性質から生じてくる現象と自らとがせめぎ合うことにより表現することができると考えた」という。「それは素材を隷属させる経験ではなく、素材を知り何かなし得るかを試みることであった。素材と技法は分かち難く結びついているが、その技法を可能とする自らもまた分かち難く結び付いた。その結果、つくり出された形が作品となった。出来上がった作品とその制作からは発見があり、次の制作への展開を見つけることができた。発見と試行錯誤、発展、その螺旋構造がおのずと生まれた」と述べる。例えば作品《際》(図2-13,14)の成り立ちについて、

153 展覧会「Colors」出品者である廣田郁也の作品を#オートマティックと分類し、廣田について以下のように解説している。「他大学から大学院編入してきたので、よく言えば染織への思い込みが無い。むしろそれまでの自身の環境や関係から解放されようと、ひたすら自分に合う表現を求めていた。ある日、トイレットペーパーに染みた染料が布に逆汚染するという現象に出くわし、閃いた。しかけて通じてオートマティックに色が広がっていく。開放され超えていく瞬間だった。しかし奇しくも選んでしまったこの手法は、防染や間接技法にも通じる概念で、染色そのものであるともいえる。遠くから来た人によって、染めは新しい表現を切り開かれた。」「展覧会『Colors 特設サイト』(<https://www.yahataharumi.com/members/%e5%bb%a3%e7%94%b0%e9%83%81%e4%b9%9f/>, 2021年11月24日最終閲覧)。

154 八幡「であの、突き当たり正面の作品はもう単純に見た通りのデカルコマニーです。布地を半分にばたっと折り畳んで染める、染めていって広げる、そうすると左右対称の文様チックなものができるわけですけども、その偶然にできた形を手がかりにしながら少しだけ後で力添えをする、という風なものでできた仕事です。」前掲註150

155 八幡はるみ『八幡はるみ-flowers-』(イムラアートギャラリー, 2003, 5頁)

156 前掲註150

157 八幡「現代美術という同時代の在り方に傾倒していたが、その一方で、アートには「成熟」を肯定する価値観が少ないこと、「私が作りました」という西欧的な一人称も日本の芸術を息苦しくしているのではないかという疑問も徐々に芽生え始めてもいた」八幡はるみ「展覧会『染めという現象』をきっかけとして考えたこと」展覧会冊子『「染め」という現象』23頁, 23頁(2012)。

158 羽毛田は自身の論文にて一貫して「にじみ」という表記を行っている。したがって本論文においても、羽毛田に関する記述に関しては「滲み」ではなく「にじみ」と記す。

羽毛田は以下のように解説する。¹⁵⁹ にじみを効果的に
 見せるために、用いる染料を布の白に対してもっとも
 対比的な黒に限定し、にじみの実験を繰り返していた。
 ある日その染料の流れの中に、白と黒のなす「際」が
 見えた。その際（きわ）を主題に幾度も実験を繰り返
 し、多くの制作物の中から完成品として選び取ったの
 が二点一組の《際》である。



図 2-13 羽毛田優子《際Ⅰ》2001 年 綿布、染料



図 2-14 羽毛田優子《際Ⅱ》2001 年 綿布、染料

この作品のうち特に白場が多い方の作品では、水が防
 染剤のように使われている。そう考えた時に、防染剤
 と染料のせめぎあいによりキワに生み出されるドラマ
 が、現代的な感覚で表現されたのがこの作品であると
 筆者は理解した。羽毛田のにじみの表現は現代的な視
 覚表現であるとともに、染めの原点にも触れているの
 である。

羽毛田の作品の螺旋構造的な成長を支えているの
 は、染料の流動性である。その流動性とは、繊維の中
 に染料が入っていく際の滲みはもちろんのこと、染料
 が入った後も、固着されるまでは引き続き染料が流動
 性を持ち続けるというものである。反応染料は他の染
 料に比べても特に分子が小さいことに特徴がある。非
 常に小さな分子であるため、一旦繊維に入り込んだ後
 も、水によって比較的容易に動かされる。しかし一方
 では、反応染料は他のどの染料よりも化学反応により
 強力に布に固着される。正確には固着ではなく、染料
 と繊維は分子同士が共有結合をなし一体化する。この
 ように染料と繊維が分子構造的に一体化することは、
 他の染料にはない反応染料の最大の特徴である。この

とき、布と共有結合をなさなかった未固着の反応染
 料は、ソーピングの工程でその多くが洗い流される。
 従って、反応染料を用いる作り手は、繊維の中に一旦
 潜り込ませた染料を、目で判断しながら残す、残さな
 いの判断ができるのである。染料は水により布の中で
 再び流動性を取り戻し、作り手はその流動する染料を
 自らの手で「選ぶとる」イメージを持つことが可能に
 なるのである。

この流動性を前提に、布のなかの染料を選ぶとるこ
 とを、羽毛田や井上は実践している。井上の作品は、
 自身で撮影した写真をプロジェクターで布に映し出
 し、その図像を染料で描き起こすというものである(図
 2-15)。一見、自ら「描く」ことを行っているようで
 あるが、この場合の写真は何かのイメージの再現とい
 うよりも、光の現象に置き換えられていると筆者は考
 える。写真は光の織りなす色彩として布に投影され、
 その色彩を井上は染料に置き換えている。その際に井
 上により布の上になされる染料の滲みが非常に特徴的
 であり魅力的である。



図 2-15 井上康子《by #1 stranger》2011 年 綿布、染料



図 2-16 井上康子《by #1 stranger》2011 年 綿布、染料 部分

図 2-16 のように、淡い滲みの上にさらに滲みが重ね

159 2021 年 10 月、筆者からの羽毛田へのインタビュー

160 画像提供：羽毛田優子（京都造形芸術大学大学院生展 京都市美術館 2002 年 2 月 27 日～3 月 3 日）

161 同上

162 未固着の反応染料など、布に残存する蠟などの防染剤や余分な染料を取り除くために、石鹼を入れた熱湯の中で布を煮沸させ洗うこと。

163 展覧会「Colors」にて筆者撮影

164 「art award tokyo marunouchi 2012」2012 年 (https://www.marunouchi.com/lp/aatm/2012/ja/artists/inoue_yasuko/, 2021 年 11 月 24 日最終閲覧)。

られている。これは染料の透明性により可能となる表現である。また染料のキワの滲み方にもさまざまな種類がある。これは井上が染料や布に糊剤を効果的に加えることで滲みを調整しているためであろう。これら糊剤の使用による繊細な滲みの様子は、大量生産のために滲みを均一に止めるものとは異なり、滲みを繊細に制御し表現とするために何度も実験が繰り返された結果、得られた効果である。さらに井上は、一旦繊維に潜り込ませた滲みを、再度固着プロセスの中で選り取りとることもしている。¹⁶⁵ 反応染料を用いているため、一旦繊維に潜り込ませた染料によるイメージを、井上は目で確認しながら、ここは残す、ここは残さないという判断をする。そうして残さないとされた染料は、ソーピングの工程で熱湯の中で煮沸されつづけることで布の中からその大部分が流れ去る。このような染料の固着と未固着染料の除去の作業を井上は染色プロセスに組み込み、滲む色彩を積み重ね、イメージを育てている。このとき井上にとって、プロジェクターで映し出される写真は、これらの染色プロセスを始動させるためのきっかけ、色彩のイメージを育てるための助けのような存在である。写真のイメージは、それを再現するためのものだけではなく、プロジェクターにより色彩を持つ光に置き換えられ、さらに井上によって繊細な滲みの重なり置き換えられる。初めの写真にある風景は染色のプロセスによって、再現的ではないイメージに変容しているのである。

この変容を起こすには、染色のプロセスのその都度の目視が欠かせない。羽毛田と井上が水を防染剤のように用いているのは、水が透明であり、また布の上で乾くため、染料が布になす現象を常に自分の目で確認し選り取りとることができる、という理由も無意識的にあるのではないかと考えられる。水はそれ自体が非常に流動的な性質をもち、布の上での水のコントロールは容易ではない。このことが作品に偶然性をもたらし、その偶然性と作り手が向き合う中で表現が育てられていくのである。

『「染め」という現象」展は厳密な図案とそれに紐づけられる厳格な染色プロセスを作り手が一旦手放

し、染めがもたらす様々な現象におのおのの視点から向き合うことで、どのような表現が育てられていくかに注目した展覧会であるといえよう。

2-3. 防染剤への積極的な働きかけ 舘正明と加賀城健 一展覧会「行為と現象Ⅰ」一

2018年に染・清流館にて展覧会「行為と現象Ⅰ」が開催された。出品者は、舘正明(1972ー)、加賀城健、井上康子であった。当該展覧会の出品者の中でも、防染技法に関わる行為について新しい可能性を提示している舘と加賀城の作品に注目する。¹⁶⁷

上述の八幡や羽毛田、井上は「染め」を主に染料、水、繊維の三つの要素で考察しているのに対し、舘や加賀城はその三つの要素に加えて防染剤の性質とも向き合う中で染めの可能性を模索している。舘と加賀城は、「染め」の作家であり「防染」の作家である。図案を前提としない染色を試みるときに、防染の作家は日々それぞれの視点から防染剤に向き合うことになる。そうして実験を重ねていく中で、従来の防染剤の扱い方とは異なる、作り手と防染剤とのより密接な関わりが構築されていく。そのような作り手と防染剤との新しい関わり方が、舘と加賀城の制作プロセスには存在している。しかしながら二人の作風には違いがある。その違いには二人の芸術観の違いはもちろんのこと、扱う防染剤の違いも反映されていると筆者は考えている。舘は蠟染めの作家であり、加賀城は糊防染の作家だからである。

「行為と現象Ⅰ」を企画した、清流館のキュレーターである深萱真穂は企画のステートメントにて、舘の作品の静かに深みを湛える色彩と、加賀城の作品のスケールの大きさと身体性とを対比させている。¹⁶⁸ この二人の作風の違いを、蠟と糊という二人の扱う防染剤の性質の違いからも捉え直してみよう。蠟は熱により性質を変化させる油性の防染剤であるのに対し、糊は水の含有量により性質を変化させる親水性の防染剤である。さらに、蠟は繊維の内部にまで浸透するのに対

165 展覧会「Colors」会場での筆者からの井上へのインタビュー

166 同上

167 尚この考察も『「染め」という現象」展と同様、トークショーでの作家の発言や展覧会に伴う印刷物に寄せられた作家の文章を中心に行う。行為と現象Ⅰに付随して行われたトークショーを筆者が文字起こした資料も、本論文末尾の巻末資料に掲載している。

168 行為と現象Ⅰのフライヤー内の深萱真穂による展覧会趣旨に以下のような一文がある。

(舘と加賀城の ※筆者補足)「2人の作品はいずれも具象的なモチーフの再現を目指しませんが、作風には違いもあります。深い表情を宿す作品を手がける舘は「私が意図するところは素材と技法、そしてプロセスを選択し、それを実行することにすべてが含まれている。... プロセスを実行する際、私のエモーションは介入しない方が良い」と述べ、作家は布や染料が起こす現象を操る黒子を連想させます。対して加賀城は、長さ20mもの布上でスキー(へら状の道具)をジグザクに動かした痕跡を染めた大作や、自身の指を使って有機的なかたちを表現したシリーズを発表しており、近年のインスタレーション(空間設営)も含めて、作家の行為や身体性を濃厚にうかがわせず。」

し、糊は繊維の内部には浸透しづらいという違いがある。作家が蠟もしくは糊の性質を十分に生かして制作をしていく場合、その違いにより各々の作風も自ずから変化していくであろう。

深萱も述べるように、館も加賀城も具象的なモチーフの再現を目指していない。これにより、防染剤の役割がより自由なものへと変化したのである。例えば防染剤を置くときの力加減や温度の差異により染料の布への浸透具合が異なってくることや、防染剤を置いているにも関わらず不完全な防染部分があることは、再現を目指す時には避けられるべきこととされていたが、彼らはそれらをむしろ巧みに利用して自身の表現へと昇華しているのである。

館正明



図 2-17 館正明《連続と不連続の境界》2019 年 綿布、染料

館は蠟染めの作家である。館は自分の制作について、素材の持っている特性や技法の性質に注目し、それらを実際に自らの手で経験を積むことで駆使し、そこから出てくる造形や形を自分の作品として表現、提示することを目指していると述べている。¹⁶⁹「行為と現象 I」の出品作品《連続と不連続の境界》シリーズ(図 2-17)について、トークショーにてその制作手法が

説明されている。まず館は蠟染めの特徴を「蠟を置いて染めるという行為、これがひとくくりで蠟染めで成り立っているのですけれども、それを繰り返して積み重ねてそれで作品ができていくというところが一つ蠟染めの特徴でないかと考えています」と述べる。館にとっては、「蠟を置く、染める」という一連の行為を繰り返すことが蠟染めならではの特徴なのである。確かに、蠟染めの特徴的な技法の一つである堰出し(せきだし)技法は蠟を置き、染める、というプロセスから始まり、さらにその後染めたくない部分に再び蠟を置き、染めるという手順を繰り返す。しかし、館は《連続と不連続の境界》シリーズにおいては、この「蠟を置く、染める」という一連の行為の繰り返しに変化を与えている。「蠟は一回しか置かない、でも染めは何回か染め重ねてみるということを自分の中で決めて実験をいろいろ始めていった」のである。

作品タイトルの《連続と不連続の境界》であるように、この作品が有する揺らぐような境目の表情や色の差は、全て蠟の防染力の差、すなわち「蠟の素材の持っている性質を利用して出来上がった色の差」¹⁷¹によるものである。蠟は布に初めに一度しか置かれないため、その時にどこにどのような性質の蠟が置かれたかによってその後の染まり具合が決まってくる。蠟にはパラフィンや木蠟、カルバナや蜜蠟など様々な種類がある。蠟染め作家はそれらを目的に合わせてブレンドする。館も実験の中で蠟の配合を変え、染まり具合を確かめている。その上で蠟を布に複数回置くのではなく、一度しか置かないことでより直接的に蠟の持つ性質を布の染まり方に反映させているのである。さらに館は、熱した蠟が再び溶けて布に浸透する性質をも作品に生かしている。布に蠟は一度しか置かれないが、染め重ねる前にその都度布の上でアイロンや半田コテなどで熱をかけて溶かされている。¹⁷²布の上で熱せられ再度溶けた蠟は、あらたに布にしみながら浸透する。染めのプロセスの度に蠟を溶かし布に浸透させることによって、徐々にピントがずれていくような視覚効果

169 「楽空間 祇をん小西」(<http://gionkonishi.com/2019/05/11/%E8%88%98%E6%AD%A3%E6%98%8E/>, 2021 年 11 月 24 日最終閲覧)。

170 館「素材の持っている特性だったりとか技法の性質というものを自分のなかで駆使していろいろ使いながらそこから出てくる造形、形そういったものを自分の作品として表現、提示できないかなということを考えています」「行為と現象 I ギャラリートーク」2018 年 10 月 20 日(<http://someseyryu.net/>, 2021 年 11 月 24 日最終閲覧)。

171 館「蠟っていうのは水をはじく力、防染力というのですけどいろいろな蠟があっていろいろな強さを持っています。それをブレンドして僕たちは使うのですけれどもそのブレンドの配合を微妙に変えることで同じように蠟を置いて同じように染めても出来上がる色の変化というのに違いがでてる。それを今回は全面的に利用して、この上下の色の差、あつちが左右の差であつたりとかちよつと市松になっている部分とか、そういう差というのは全て蠟の素材の持っている性質を利用して出来上がった色の差というふうになっています。」同上

172 館「蠟を置いて染めるとさっき言ったのですが蠟おきは一回なんですけれども、それぞれの染める前に、蠟が熱で溶かして、蠟染めされた方はわかんと思うのですが、蠟は熱で溶かして溶けた蠟を布に塗ります。ということは布の上でまた熱を加えれば蠟は溶ける、なので一度蠟置きした後、布の上でまた熱を加えて、蠟を毎回溶かしています。ただその時に蠟なので溶けた時に滲んだりするわけなんですけれどもそういうふうな滲みが相まってだんだんこうピントが合わないような取り止めのない、どこを目安にしていいいかわからないような状態になってきているというところを、こう考えています。」同上

を得るとともに色彩が深まっていくのである。この色彩の深まり方は、布の奥へと浸透する染料の流動性と、染め重ねても色に物理的な厚みがでない染め独特の透明性によるものである。

館の作品には、上述の「徐々にピントがずれていく」のように、防染剤と染料との関わりに時間をかけて、布に現れる表情に深みを与えてくような特徴があるように見受けられる。

「行為と現象Ⅱ」¹⁷³に出品されていた《spots》(図2-18)は、本来水をはじくとされる蠟が、時間をかけて染料を布にとおす様子がうつし取られているような作品である。



図2-18 館 正明《spots》2021年 綿布、染料

《spots》について館は以下のように述べている。「溶けた蠟を刷毛につけ、布に塗り、染料で染める。蠟の撥水性が染料をはじき、染料は表面張力によって丸く小さな粒になる。しばらくすると染料の浸透力が蠟の防染力を上まわり、染料が布に染み込む¹⁷⁵」。筆者はこの作品を初めて間近で見たとき、蠟染めでどのように点状の模様が生じているのかに関して理解が及ばなかった。館の解説文を読み、蠟が染液を弾き自然に粒々を生じる現象に委ねているからこそその点状の模様の自然さであったのかと合点がいくと同時に、蠟と布の境

界線であるキワを、染液が時間をかけて越境したことに新鮮味を覚えた。《spots》の前で、蠟の上で水滴となった染液が時間をかけて布に浸透してゆく様を想像すると、筆者には雨の日や鍾乳洞の中にいるような「ぽたぽた」とした音が思い浮かべられた。

館は制作において「エモーションを介在させない¹⁷⁶」と述べる。蠟を置くときも、染めるときも「一切ムラのないように」ただただ同じことを繰り返すという。それにより蠟の性質の差、及び染料の性質、そして蠟と染料の布の上での、せめぎあいの様子を全面的に作品に反映させているのであろうと筆者は推察する。染め方や蠟の置き方を均一にすることで、実験段階での成果を館はほぼ正確に作品に反映することができる。したがって館は、細かいニュアンスは予測しきれない部分もあり素材任せとなるが、それでも作品の大部分においては「こういう表情が出るということはほぼ100パーセント僕は想定してやっています」と言い切る。館は意志を持って不如意を如意のものとするように、制作に取り組んでいる。そうであるからこそ館は、トークショーの締めめの段階で「みなさん最後に現象のようなものを作品に取り入れるのが面白いとおっしゃられるかもしれないけれども、もう一つその裏をやってほしいと思う。ただ素材の何かに任せる、偶然できたものを自分の作品というだけでなく、でもそれを自分がやってるんやで、というところまで持っていきたい。そうでないと強さは出てこないのでは¹⁷⁷」と述べている。不如意を不如意のまま作品に取り入れるのではなく、常にどこか不如意の要素がありながらも、自身が発見した現象は自分の中に一度しっかりと取り込み、その上で最後は「自分がやっている」と自覚し言い切る確信が必要ということなのである。そしてその強度をもっていれば、純粋美術という意味での絵画と染めを対立項として比べなくても、「染色として確立した何かを自信を持ってもいいのではないか」¹⁷⁸「そういう風にわざわざ比べる時代ではもうなくて、染めというものの自身の現象であつたりとか出来上がったも

173 行為と現象Ⅰの4年後に染・清流館で行われた展覧会である。キュレーターは同じく深萱真穂、出品者は本野東一（故人）、館正明、加賀城健、むらたちひろ、坂野有美であった。

174 館正明編集『展覧会記録 行為と現象Ⅱ 本野東一へのまなざしより』(2021, 14頁)。

175 展覧会「行為と現象Ⅱ 一本野東一へのまなざし」会場にて配られたリーフレット 出品作家コメント(染・清流館, 2021)

176 館「蠟を置くときも染める時も一切そのムラのないようにという風に同じことをただただ繰り返すということだけに終始する。で、そこで同じようにムラのないように染めるただ一色で染めるということをやると、こういうものが出来上がってくるというところで、そこに変な、ここは濃くしようとかここは薄くしようかなということを入れてしまうと何かそのこういう素材とか技法のなし得る何か可能性をつぶしてしまうような気がしてしまって、自分の情緒でその日の気分でするとはこっちはこういう風にしようとか、今日はこういう風に染めようかなということは一切せずに、何も介在させずにただただ行為だけを繰り返すというところで、さあどんなものが出来上がってくるのか、というところでその染料とか蠟が作り出す現象が自分の作品であればいいということ」前掲註 170

177 同上

178 同上

のの強さみたいなものをもっとしっかり捉えて表現していけば、いいのではないかと館は述べるのである。

加賀城健

加賀城は糊防染の技法を軸とする作家である。同じく糊防染という技法で表現に取り組む筆者は、重点的にその分析と考察を行うこととする。

加賀城の制作プロセスは、防染糊が布の上でゆっくりと乾いていく柔らかい素材であることを生かし、大きな布の上で身体性を生かしながらその糊をスキージや指で直接布の上に置くことから始まる。布の上に糊を置くときの力加減や体の動かし方によって布と糊の関係は変化しながら形成され、その痕跡が、染料と布との関係を導く。防染糊が、時に布に強く入り込み、時に布にゆるく結びつく。布と糊の接合の合間をぬって、染料が表から、もしくは裏から布に浸透し、一度限りの染め模様を布に表す。

ここでいう染め模様とは、絵模様と対比される語である。上述の展覧会『「染め」という現象』の出品作家であった加賀城は、図案の放棄すなわち、「絵心」と「描く」「描かない」の関係について興味深い見解を残していた。加賀城は、染色の造形思考は大きくは友禅などのように絵画性が重んじられる「絵模様志向」と、染色ならではの素材や技法の特性を第一に生かそうとする「染め模様志向」¹⁸⁰に分けられるという福本の考えを援用し、以下のように述べた。描くことを念頭に置く『「絵模様志向」の作家が圧倒的多数でよいのだが、染色における芸術表現のすべてが、その範

疇に収まるべきではないと私は思う。(中略) 染色家たるもの、その求める中心に染めることがあるべきだと考えるからだ¹⁸²と述べる。これは、「染め」を語るのであれば、「絵が描ける、描けない」ということだけを議論するのではなく、染めの本質を問うべきだとの問題提起である。そして「絵心、それは日常どのような場面においても、イメージを反映されるセンスとして私はとらえている」¹⁸³と述べ、染めにおいて絵心を捨てる必要がないことも述べている。この場合の絵心はイメージを実現する力のことであり、そのようにイメージを実現することは、決して染めと対立しないということを述べているのであろう。実際に加賀城は「染色における絵心は、描く題材だけに反映するものではない。既成概念にとらわれず、染めることの本質に没入できる人が増えること、それが染色の閉塞感打破に繋がると私には思えるのだ」¹⁸⁴と述べる。

加賀城がこの考えに至るまでには多くの試行錯誤があった。加賀城は初めから図案を放棄するような制作をしていたわけではない。学生時代には型染の技術を学び、その習熟に努めていたという。型染に代表されるように一般的な防染糊の役割は、型に彫られた図案を通して糊を布目にしっかりと均一に食いつかせることである。この時、糊が一度布に置かれると乾燥するまでそれは極力動かされず¹⁸⁵、乾燥後も完全防染のために、ひび割れ等しないよう適度な湿度が保たれる。加賀城もこのような工程に日々努めていたが、型染を学び始めた当初はまだその技術に慣れていなかったため、糊置ききのときに型から糊がはみ出してしまうことが多々あったという。初めはそれを残念な気持ちと

179 同上

180 福本の絵模様志向と染め模様志向について「友禅染めの模様は典型的な鉤勒填彩様式である。鉤勒填彩とは、輪郭を細い線描でくくり、そのなかを彩色することで、絵巻物や浮世絵など日本の絵画や文様にみられ、輪郭線(骨法)を描かず直接運筆で描きあらわす墨絵などの没骨法と並ぶ東洋画の二大技法のひとつである。(中略)線描が重視され、輪郭を細い線描であらわし、そのなかを彩色するという鉤勒填彩様式の表現が、正倉院の伝存品から現代の友禅染めまで一貫してみられ、鉤勒填彩様式への強固な執着が認められる。(中略)鉤勒填彩様式によって絵模様を展開する一方で、日本の染織には、鉤勒填彩ではなく、それぞれの技法が得意とする方向で異なった表現様式が開発される傾向もある。たとえば、絞り染め、蠟染め、縞織、経織などに顕著にみられる。これらには、技法やプロセスからうみだされる柄とともに、染織効果、たとえば染め味、織り味、紺味などが積極的に生かされる。鉤勒填彩様式では、むら、にじみ、かすれなどが徹底的に排除されるのと対照的だ。(中略)素材・技法・プロセスの必然性からうまれる味を積極的に生かそうとする志向と、それをむらや失敗として克服しようとする志向、このように相反する志向はどの造形分野にもあるだろう。(中略)このように考えると、染めの世界に異なった二つの志向がみえてくる。「絵模様」の直截的表現を優先する志向と、「しみじみしめる(染み染み染み)」染め感覚を重んじる志向である。前者の典型に友禅染めを、後者に染め味を生かそうとする蠟染めや絞り染めをあげることができる。絵画的な染め、染めの染め、両者の性質を併せ持つ染めがあるのはそのためだ。仮に小稿では前者を「絵模様志向」、後者を「染め模様志向」としておこう。かつて私は西洋画と日本の染めを対比して、西洋画を「する」的、日本の染めを「なる」的と指摘したが、絵模様志向が「する」的、染め模様志向が「なる」的と同系列だと言える。また、現代美術においても両者の志向がみとめられ、絵模様志向はファインアート志向へ、染め模様志向は、たとえば金子賢治氏という「工芸的造形」や、外館和子氏という「実材主義」への志向として引き継がれていると考えられる。ヨーロッパで開発されたプリントの世界では、むらやにじみといった染め模様の効果は邪魔者として一方的に排除されたが、日本の染めには絵模様志向と染め模様志向が併存する。両者の異質な志向性はたがいに矛盾して対峙するとも考えられるが、実際は単純ではない。染めの造形には、両者へのしたたかなアプローチが試みられてきたからだ。工夫に工夫がかさねられた技法・様式の成果を読み解くのは一筋縄ではいかない。(中略)絵模様志向と染め模様志向の両者が、ときには矛盾し、ときにはうまく折り合いをつけ、ときには相乗効果をもたらし、あるいは両者のせめぎあいから新たな表現分野を開拓しながら、染めの文化を熟成させてきた。」「創作の眼から検証する「京都の染め」『民族芸術』vol.26 2010 民族芸術学会 25-31 頁

181 同上

182 加賀城健「創作をととしての所感」『「染め」という現象 The phenomenon of [DYEING]』16 頁,18 頁(2012)。

183 同上

184 同上

185 糊置き後、糊のベタつき防止のためにひき粉を置くなどの工程はある。

もに「しかたなく染めていた」¹⁸⁶が、ある日「その失敗と思っていた部分の染まり味が、じつは面白くて美しいのでは」¹⁸⁷と気が付いた。以後は型を用いた糊置きに際しても型をはずした後に「故意に糊をこすりつけたりするようになった」¹⁸⁸という。

型から糊がはみ出すということは、その部分では布に糊があまり食い込んでいない、糊が薄くなっている等、型の部分とは異なるイレギュラーな力のかかり方が生じていると考えられる。加賀城がその染め上がりに面白さを感じたとき、防染糊の可塑性への気づき、すなわち、糊にかける圧力によって糊と布との関係を変化させていくことができることへの大きな気づきがあったと筆者は推察する。その気づきを表現に昇華させていくために、最終的に加賀城は型を取り除いた。当時から今日に至るまで、糊染めは型を伴い図案や構図から作品を構成することが常道とされている中で、型を使わないという選択は思い切った決断であったろうと筆者は推察する。

このように型染から型を取り除いたことにより、糊はそれが本来持つ可塑的な性質を十分に発揮するようになった。ここから加賀城の防染糊への新たな取り組みがはじまった。このとき「防染のための材料としか思っていなかった糊が」¹⁸⁹それだけのものではなくなった、と加賀城は述懐している。型を取り除くことで布にのせる糊の量が自由になり、糊に力をかけることが可能となった加賀城は、指やスキージなどで布に糊を直接擦り付けるようになった。スキージなどでの制作の場合、馬乗りになるほどの体重をかけて糊を置く。糊の置き方を工夫することで、布と糊と染料のせめぎ合いのドラマが作品に呼び込まれる。これ以降、加賀城の作品に身体性や即興性―糊に触れることによって生じる瞬間的な感触のフィードバック―が作品にあらわれてくるようになった。型を彫りその通りに染め上げること、すなわち、図案を再現することを手放すことによって、加賀城は、防染糊に直接的に働きかけ、それと密接な関わり合いをもつことになった。加賀城のこの取り組みは、防染糊の表現の可能性を広げ、その結果、糊防染に携わる作り手と、これからの表現活動に重要な示唆を与えたと筆者は考察する。加賀城は布と糊の関係を、染めの本質の観点から改めて問い直

している。この問い直しにより、糊が従来の防染剤としての働きのみならず、防染技法における「素材」のような存在として新たに見直されたと筆者は考える。

加賀城の制作には、上述のように身体性や即興性―糊に触れることによって生じる瞬間的な感触のフィードバック―がある。このフィードバックは、糊が長い時間布の上で流動性を保ち続けること、また糊が布に浸透しづらいこと、こうした糊の二つの性質があるからこそ可能になると筆者は考察している。加賀城が布の上に指やスキージなどで力をかけながら置いた糊は、ゆっくりと乾燥していく。このとき糊は水分を失いながら布に食いつき、多少沈み込みはするが、概ね布の上でその姿を保ちつづけ、布と関わる十分な時間を作り手に提供する。そのため、布全体の中での糊の様子を目で見、手で触れながら継続して糊置きを行っていくことができる。この糊とのやりとりにこそ、加賀城の制作の醍醐味がある。

この「やりとり」について加賀城は以下のように述べている。「最も大切なのは、制作をすすめるなかで、何者かとやりとりをしているという感覚が私にあることだ。相手は誰なのだろう。交換や贈与について興味深い記述がある。内田樹、中沢新一両氏の対談集の文中から以下に抜粋する。(中略) そのやりとりの積み重ねによって、自身が想像できなかった領域を、作品にとりこむことができる」¹⁹⁰と。中略の中で内田は、「¹⁹¹なんたかわけのわからないものを自分あての贈り物だ」¹⁹¹と気づくことの大切さを述べており、内田樹、中沢新一はその対談の中で、キャッチボールを「交換の最も原始的なかたち」¹⁹²と述べている。何気なく見落としてしまうような染色現象も、それを自分宛てへのギフトだと気がつく時、布・染料・糊と作り手の間でのキャッチボールが始まる。

加賀城は、時折「それまで頭にあったそれなりの計画や構想を一切忘れるように努め」と述べるが、それは、このギフトを受け取るために必要な心構えであると筆者は推察している。制作前に巡らせていた構想を一旦忘れ、目の前で起こる布と糊との関係に集中することで、加賀城は初めの一手が次の一手を引き起こすような即興性を制作に呼び込んでいる。その上で「偶然に生まれたある意味では窯変したかのような

186 加賀城健「既成技法に捉われず自由に飛翔する 糊染めの新しい表現世界」『染織α』No.243 23-27頁(2001)。

187 同上

188 同上

189 加賀城・前掲書(2012)16頁

190 同上

191 内田樹、中沢新一『日本の文脈』(角川書店,2012年,38-39頁)。

192 同書41-42頁

作品を、今度は同じクオリティーでコンスタントに作ることができるように努力する¹⁹³」というように、布と糊と染料の関係に集中し、その偶発的な現象を受取ることから得られた、如意の要素だけでは表し得ない染めの美しさを今度は意の如くに表現できるように制作を繰り返す。しかし、次の作品では再びそれを一旦手放して、布に向かう。それが加賀城の制作であり、その意の如くにならない現象との出会いができるだけ豊かであり、それが時に作り手自身をも翻弄するようなものであることを願っているように見受けられる。このような出会いを見逃さず掘り取り、作品へと昇華できるように常に自分を修練しておくことを、加賀城は「ポジティブな受け身」と表現している¹⁹⁴。筆者が実際に会場に足を運んだ展覧会「交わるいと『あいだ』をひらく術として」で展示されていた作品《Young Views—噴水、泉、気多》(図 2-19)では、このような創作の姿勢と、作り手の日々の実感が自然に融合されているように筆者には感じられた。



図 2-19 加賀城健《Young Views- 噴水、泉、気多》2017 年 綿布、染料 115×1000cm の 3 枚組¹⁹⁵

布の上に置かれた糊と染料を引き合わせる「染め」の工程が非常に重要であることは言うまでもない。型染にせよ友禅にせよ、一般的に糊染めの引染めは布の表側、すなわち、糊が置かれた側から行われる。さらに引染めの際には、刷毛に含ませる染料の量も重要となる。作り手は十分かつ最小限の量の染料を刷毛に含ませ、糊が置かれた部分に染料が滲み出していないように、かつムラがないように細心の注意を払い染めていく。しかしながら、加賀城のように、布への糊の

食い込み具合や裏側への到達具合が、その力加減により変化している場合、布の裏側から染料をかけ染めしたりすることで、より一層糊と染料のせめぎあいのドラマが豊かになる。このようなせめぎあいに、第一章でも考察したような「染みる」という染めならではの本質を見出すことができる。例えば加賀城の初期の作品《Stroke plus Frottage—数回の爆発の衝撃は何マイルにもわたって感じられた—》(図 2-20)では、布の表側に置かれた糊と、布の裏側から浸透させた染料との純粋なせめぎ合いの様子が新鮮に感じられる。

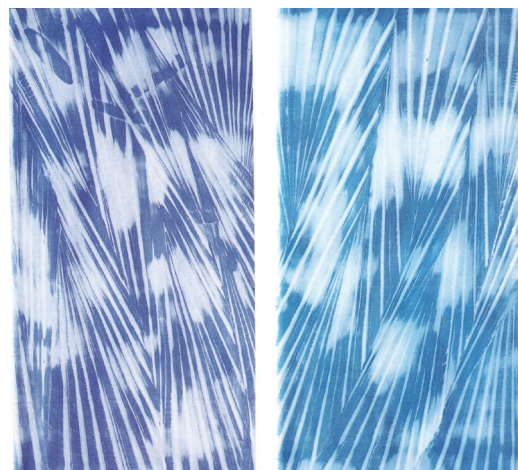


図 2-20 加賀城健《Stroke plus Frottage—数回の爆発の衝撃は何マイルにもわたって感じられた—》4 点連作のうち 2 点 2000 年、綿布、染料¹⁹⁶

また加賀城には、《Manipulation- モツレル ウンガ ナガレノ》(図 2-21) など、既成の布も含め、染色された布に指で糊置きをしたのち、熱したハイドロ液で脱色を行う作品シリーズもある。

糊置きした染色布を熱したハイドロ液に浸けると、原則として糊置きされていない部分が脱色される。しかしながら、加賀城の糊置きには上述のように置き方に変化が与えられているため、糊置きされた部分でも、厚くかつ布に食い込むように糊置きされている部分はあまり脱色されず、糊が薄くもしくは布の裏に到達していない部分は顕著に脱色される。《Manipulation- モツレル ウンガ ナガレノ》のような 10m 以上の長尺の作品になると、熱したハイドロ液に作品の端から順番に浸して、浸した部分を水の槽にうつす形で順番に布の末端まで送り脱色する手法を行う。こうし

193 同上

194 2021 年 11 月、筆者との面談に際して。

195 加賀城健「染色作品の空間への展開：2 つの展覧会に至る思考のプロセス」金沢美術工芸大学紀要 63 号 16 頁,16 頁 (2019)。

196 容器などに入れた染料を直接布にかけたり流し込んだりする染め方である。

197 加賀城・前掲書 (2001) 23-27 頁

198 還元剤であるハイドロサルファイトコンクの水溶液。熱することで脱色作用を発揮する。

199 「2004 年の個展作品は脱色の技法を使うことによって、ノリ置きの工程が色の造形となっている。先ず全面にブルーで染色し、その上からノ

たプロセスでは、布の末端がハイドロ液に浸かる頃にはハイドロ液の温度が下がっており脱色力が落ちているため、脱色の程度に変化が生じる。展示空間の中でこの作品に沿って歩くように鑑賞すると、布の端から端へ歩くうちに、脱色効果の減少による色彩の変化を、歩みとともに徐々に感じることができ。このように素材や助剤の性質が生かされることで、『Manipulation- モツレル ウンガ ナガレノ』の作品空間には時間の流れも取り込まれているように筆者には見受けられる。



200
図 2-21 加賀城健『Manipulation- モツレル ウンガ ナガレノ』
2009 年 綿布、染料 92×1170cm

加賀城はこの脱色の作品群には染色作品シリーズと比較しても、より作為のなさを感じると述べる²⁰¹。筆者もハイドロによる脱色を小さい作品の制作にて経験したことがあるが、熱したハイドロ液に布を通すと脱色現象は瞬時に起こる。筆者の想像に過ぎないが、10m を超える布を脱色していく場合には、瞬間瞬間の判断が非常に重要になる上に、迷っている時間もなく布を送る動作を続けなければならない。さらに引染めに比べ、脱色では布をハイドロ液に完全に浸すため

に作り手がその都度必要なコントロールを行うことが難しくなり、どのように抜染されていくのかを予想しきることが困難になるであろう。計画を一切忘れようとしなくても、目の前の布に集中し次の一手を連続的に繰り出さざるを得ない脱色のプロセスも、加賀城の身体性と即興性を有効に引き出していると筆者は考えている。

染まっていくこと、脱色されていくことの現場に常に身を置き、自分の予想や構想を超えるような出来事に出会っていく。それを見逃さずに受け止め、新たな気持ちで投げ返す。その投げ返しへのびやかさが、加賀城の作品に独特な豊かな身体性となって、作品とその作品が存在する空間に現れていくのである。

3. 防染剤との新しい関係

館が蠟を置き、染め、溶かし、染めと繰り返していく行為や、加賀城が身体をもって糊を置き染料を布に浸透させていく行為。それらは染料に流動性と透明性があるからこそ可能になる染色技法である。館や加賀城の染色プロセスは、これら素材の性質を最大限に生かしている。館と加賀城、二人の制作のあり様は防染剤との新しい向き合い方の点で共通点がある。両者はともに、素材とプロセスの組み合わせによる独特の技術から生まれた染色現象が、独特な表現にまで昇華されている好例である。

館も加賀城も、これまでの染色の歴史における素材をコントロールし図案を再現する試みとはある意味で真逆の試みをしている。それは、素材をコントロールするのではなく、素材の性質を自らの実験を通して熟知し、その性質をできるだけ自由にする事で豊かな染色現象に出会っていくことを志向するのである。そして出会った染色現象を、今度は自身を修練することでコントロールもしくはある程度まで予想できるようにし、それをいよいよ作品へと昇華させていくのである。これらの試みは、染めの可能性を一つずつ検証し実行していくことで、「染めそのもの」を他の領域との関係で理解するのではなく、自律させようとするも

りを置いていく。この作品では少し小さめのスキージを使っている。黒を染め、その後、通称ハイドロと呼ばれる脱色剤の中を、作品の端からくぐらせ水洗いをしていく。はじめ温度も高く脱色力のあった液は、やがてほとんど脱色の効果もなくなってくる。そうした時間経過を視覚化した作品でもある。そこにはまるで作者が布の上を這いずり回ったような痕跡が黒い形で一枚の布に定着されている。」辻喜代治「独自防染技法で新しい表現を切り開く 館正明、加賀城健の染色作品」『染織α』No.289 34-37 頁 (2005)

200 「Hiroshima MOCA 交わるいと 公式 BLOG」(https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fhiroshima-moca.jp%2Fmajiwarui-to%2Fblog%2Fmanipulation%2F&psig=AOvVaw1vhihH6nOtIG7Qji_xbAm&ust=1616164193274000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCNCa1_aGuu8CFQAAAAAAdAAAAABAD, 2021 年 11 月 24 日最終閲覧)。

201 2021 年 4 月筆者からの質問に対しての加賀城による回答

のである。それは絵画との比較で染めを検証する時代からもう一歩進んだ、染めの芸術性を染めという現象自体に立脚させようとする試みなのである。

第三章 染色プロセスに先立つ

写生について—実材表現の観点

からの現代日本画表現の分析—

1. 実材表現における如意・不如意のコン

トラストの実際

1-1. 日本画と実材主義

筆者は染色を始める前、日本画を専攻し学んでいた。日本画は純粋美術に分類されるが、日本画は和紙と膠と顔料に素材を限定する「実材表現」としての側面もある。日本画が実材表現としての側面を持つことは、外館の評論の中での「とりわけ京都では、染色家・森口邦彦や陶芸家・柳原睦夫らが『日本画も工芸ではないのか』とさえ語るように、素材や技術に根ざした表現という視点が、表現の基盤に毅然と存在している²⁰²」という一文を読んで筆者が確信したことである。日本画も工芸ではないのかという森口や柳原の指摘については、日本画も岩絵具、墨、和紙、膠という扱いに熟練を要する素材に日々向き合い、その素材からの現象のフィードバックを得ることが欠かせない表現技法である点で、工芸的、もしくは実材表現としての側面を持つと筆者は理解している。例えば、岩絵具、墨、和紙、膠を用いた、素材とプロセスによる現象的な表現の代表例としては、たらしこみや朦朧体があげられるだろう。

特にたらしこみについては、染色とのつながりを考慮する研究者がみられる。美術史家の矢代幸雄(1890—1975)や、上述の染色家・福本などである。矢代はたらしこみを「まず濃墨で描いて、それが未だ乾かぬうちに、その上に水分を滴らし込んだもの、そうす

ると、水分は濃い墨を周囲に押しやりながら拡がり、中央が淡く残り、周囲が次第に濃くなるという複雑な斑紋をつくる。この斑紋は、水分ある筆の加え方によって、如何ようにも変化しつつあらわされ、(中略)一種名状すべからざる天成の感覚である²⁰⁵」と説明し、その技術は「染織よりきているのではないか²⁰⁶」と続ける。矢代は続いて「宗達の水墨画としてたらしこみがかもっとも鮮やかに用いられている《蓮池水禽図》の大きい蓮葉のごとき、或いは頂妙寺の《黒牛》のごとき、或いはこれも安田画伯所蔵の《黒い狗》のごときを見れば、如何にも日本的に且つ工芸的であって、ほとんどそのままに、絞り染のごとき日本の染色法よりでたものではないか、などと連想させる²⁰⁷」と述べる。そして矢代は、このたらしこみのもたらす不如意の現象が、如意としての写実に接続されたところに「装飾法と写実との間の密接なる循環関係²⁰⁸」を見出した。特に光琳の《紅白梅屏風》において「濃墨のうちに、白緑をたらしこみて、肌荒れた樹皮に緑苔がこびりついた味わいを光琳が適切にあらわしている大手腕は、老練にしてほとんど巧緻とも評すべきであろう²⁰⁹」とし、たらしこみが現象と写実の見事な接続をなしていることを認めている。しかしながら矢代は続けて、このたらしこみが技法として「濫用される」ようになれば、「矛盾を露呈し、卑俗に陥るを免れ難い²⁰⁹」とし、現象に甘えることに警鐘をならしている。これは第一章で述べた如意と不如意に関する八木の実感とも一致している。

福本は「染色を仕事とする者から見れば、たらしこみの造形思考は染色そのものだ²¹⁰」とし、「たらしこみは『する的』ではなく『なる的』造形²¹¹」だと述べる。たらしこみが、間接的なコントロールを必要とする技法であり、たらしこみにより生み出されるむらは、「技法の必然性や素材の性状に目を向け²¹²」た為に生み出された表現様式だと述べている。このように、矢代も福本も、日本画以前の大和絵にみられるたらしこみに実材主義的アプローチを見出しているのである。

202 外館・前掲論文(2010)6-22頁

203 外館・前掲論文(2010)7頁

204 速水御舟も紙と絹について以下のような見解を述べている。「地隈を塗るときにも、絹と紙とは大きな相違がある。さつと隈を塗ると、絹の場合はその織物の繊維を伝って絵の具がずんずんと広がり走っていく。そして遂には端の方に濃い隈を作ってしまう。しかし紙の場合には、隈を引くと筆の当たったところに絵の具が濃く滲みこんで、それを中心としてある程度まで絵の具が薄く走っていく。だから筆の中に含ませてある絵の具のデリケートな変化をそのままに表現していく。(中略)それだけに、描く場合はその紙の性質に対する心構えが必要である。」「速水御舟の画論・芸術論・作家論・書簡」河北倫明ほか編集委員『速水御舟 作品と素描Ⅰ』225頁、226頁(光村図書出版株式会社、1981年)。

205 矢代幸雄『水墨画』(岩波新書、1969、82頁)。

206 同上

207 同上

208 矢代・前掲書(1969)90頁

209 同上

210 福本繁樹「試論 ろう染にさぐる日本美術の特色—琳派—をキーワードに(民族藝術学の諸相)」『民族芸術』24巻198頁、198-206頁(2008)。

211 同上

212 同上

染色と日本画の両者がともに実材表現であるとするならば、両者には共通点が見えてくる。さらに、筆者が日本画を実材表現と捉え、実材主義的経験を積む中で現在の染色作品制作にも通じる造形思考が身についたことを鑑みるに、筆者が本章で日本画から学んだことを整理し検討することは本研究にとって非常に重要である。日本画が実材表現であるという実感は、筆者が初めて絵画表現として日本画に触れた導入が、水干絵具や岩絵具をニカワで溶き、和紙の上に積層させていく日本画固有の材料による制作プロセスだったからである。北澤憲昭の『「日本画」の転位』のように、明治時代以降の文化政策の考察を通じて日本画を規定していくアプローチを知らなかった筆者は、日本画と油画の違いを描画材料の性質の違いによるものだと考えることから制作を開始した。当時の筆者は日本画の魅力の大半を、その素材のもつ性質が担っていると直観的に考えていた。岩絵具は不溶性の粒子であるため、色彩が和紙の上で物理的に混じり合わず、併置混色にて色層が形成される。それゆえに一旦形成された色層は、膠分を水で溶かすことでその粒子ごと洗い流すことが可能であり、その結果筆者も予期せぬような偶然性を含むイメージを呼び起こすことができる。筆者にとっての日本画制作の取り組みの大半は、このような日本画材による実材主義的経験の積み重ねであった。

筆者が日本画を学ぶ上で当時、大切にしていたキーワードに「実感」「リアル」がある。さらに「洗う」という技法に注目をしていた。これらのキーワードと技法を、「実材表現」、「如意・不如意のコントラスト」の観点から以下で検証する。それは、筆者が日本画から染色へと技法を変更しながらも、その両者に通底する創作の可能性を明らかにしたいと考えているためである。

1-2. 実感、リアルー土屋禮一の日本画より

筆者が本学日本画専攻に在籍していた2001～2005年当時、「実感」「リアル」とは何かとの議論がクラスメートの中で度々行われていた。その議論が活発になったのは日本画家の土屋禮一（1946－）が授業で個人面談を行う3年生になって以降であったと記憶している。まず筆者が注目していた「リアル」とは何であろうか。それはいわゆる「スーパーリアリズム」²¹³のような写真と見紛うほどの精密描写のことではない。むしろそれとは逆の、省略と抽出によるリアルである。野地耕一郎による評論では、土屋の作品は「余計な装飾や細部の饒舌を切り捨てて、自然が抱いている根源的なもの、たとえば言えば遥かな「懐かしさ」のような感情、生命なら生命の核心そのものに直接触れようとして、筆触をより顕わにした内面に切り込むような表現」²¹⁴であると書かれている。つまり、写生を繰り返し、目の前の風景の枝葉末節を省き、モチーフや風景のもつ核心ーリアルーを表現することである。

このような表現は、作り手とモチーフとの関係の中で築かれる。省略と抽出には、作り手とモチーフとの間でのやりとりが不可欠だからである。多くの場合、そのやりとりは現場での写生から開始される。作り手がその現場を選ぶきっかけのひとつは何らかの感動体験である。土屋の場合は、「生きて在ることをしみじみと自覚した上で、なお根源的な自然の荘厳さに思い至った感懐を感じさせる風景」²¹⁵、そうした風景を土屋は「大人物」と呼び描くのである。作り手にとってこのような現場で得られる時間軸を含む自己とモチーフとの関係がとても重要なのである。作り手とモチーフとの関係について、土屋が学生にこのように話してくれたことがある。「絵を描く時、自分を無理に出そうとしない方がよい。（感動を得た）対象を描こうと必死に描いているうちに、自分が自然と現れてくるものだから。自分を磨いておきなさい。」²¹⁶と。すなわち、感動をする心が作り手と風景を出会わせてくれ、その

213 スーパーリアリズム（Super-Realism）は1960年代中頃からアメリカを中心に現われた、美術の潮流で、「リアリズム以上のリアリズム」という意味を持ち、抽象表現主義の対極的反動として現われたものです。主に写真をもとにしてエアブラシなどでそれを徹底して写実的に描きとる絵画動向のことを指し、ハイパーリアリズム、フォトリアリズム、ニューリアリズム、シャープ・フォーカス、または超写実主義ともいわれています。写真や映像を元に描かれたこれらの絵画は、人物だけでなく、植物や風景、都市のシーンなどのモチーフを、主観をまじえずに克明に描写したり、本物そっくりの人間像を作ったり、物体の質感、光沢を再現しようとしています。実物とみまがうばかりの完全な再現は、細部のクローズアップによる細密描写や、機械的複製の応用などさまざまな手法によって描かれており、写実から離れることで絵画に「観念性」を求めた20世紀初頭以来の表現主義とは真逆に、極度に写実に徹することで却って観念性を強調しています。

「スーパーリアリズム | 美術用語解説」(https://media.thisisgallery.com/art_term/super-realism, 2021年11月24日最終閲覧)。

214 野地耕一郎「塊（つちくれ）の道のかたにー土屋禮一の芸術」土屋禮一著『土屋禮一画集』4頁、6頁（求龍堂、2013）。

215 同上

216 同上

217 2005年頃の絵画課題の講評にて。

風景を描くうちに作り手は自己と出会う。自己とモチーフとの関係のひとつの在り方である。この自己とモチーフの関係にも、如意・不如意が存在していると筆者は考えている。感動体験という出来事は自分で定められるものではない。筆者の場合、それは風景を眺める時やモチーフを見つめる時に、ふっとやってくるものである。作り手は、不意に心が動かされた時にそれを受け止めることができるように常に心を開いておく－不如意に身を投げ出しておく－ことが重要なのである。そして写生を通して、その感動体験を如意に描けるようになるまで、すなわち、芯から理解するまで手を動かすのである。

土屋はモチーフのもつ時間性に対して、以下のよう

日本人は、もののうつろい、はかなさ、つぎつぎに変化し消えていくものに対して、こちらが身をまかせるとする方法をよく知っているように思います。早春、晩夏、初秋、初冬という言葉も、過去に去りつつある季節の記憶と次の季節の気配を同時に意味し表現しているように、波打ち際も海であったり砂地であったり、一定の形はないということに辿り着く、このことには、時の推移に対する、深い観察がある。日本画の金泥で描かれた菊の花も、墨で表現された緑の葉も目の前の菊の花では無いのだが、より菊を感じるのも、時間を通して強く感じるものこそ我々のリアルがあるのでしょ

先人の教えをいつも大切に思っています。²¹⁹

もののうつろい、はかなさは意の如くにならないという次元において、不如意の側に属している。それを描こうとする行為とはどのようなものか。土屋の水墨作品について野地は「(土屋の水墨作品は ※筆者補足) 時間のはかなさは歴史そのものであるという諦念と、それをとどめようとする碇のように重い意志が水墨に寄り添っている」²²⁰と述べる。時間というものが不如意のものであるという「諦念」、すなわち、はかなさを知り諦めることでかえって世の中を明確にとらえていくという「明らめ」²²¹の心ががもたらす生命への思い、その核心が土屋にとってのリアル、実感なのであろう。

如意と不如意の鮮明なコントラストとは、このように如意を実現しようという強い意志と、不如意に向かって自身を投げ出しておく覚悟とのコントラストのことでもある。不如意を嘆くのではなく、利用しようとするのではなくただ自らをその場に投げ出し体験することで、自らの意志が生まれてくることを待つことが重要である、と筆者は考察している。その意志が強くなれば再び不如意と向き合うことができ、そのやりとりが、作り手を育て作品を育てるのである。

1-3. 水／岩絵具を「洗う」

筆者が日本画の技法的な次元における如意・不如意に出会ったのは2003年頃のことである。日本画には「洗う」²²²という技法があり、それは和紙に置いた絵具が乾いたのち、水を含ませた刷毛で擦り、膠成分を溶

218 「禮一はセザンヌの作品について『色と形が自由に遊び、絵画と自然が同格の“友人”になって溶け合っている』(空の表情十選)『日本経済新聞』1995年8月15日)と述べている。彼にとって大切なものはや形という具象だけではない。人間が肉体という具象的存在と精神という抽象概念から成り立つように、絵画も形という具象と色という抽象と、あるいは景色という具象と自然という抽象が同格の友人として溶け合ってこそ生まれてくる、と考えるに至った。彼はしばしば風景に懐かしいものを感じるという。否、懐かしいものを感じる風景しか彼の目には入らない。認めないのだと思う。この懐かしさこそが風景のもつ抽象性である。彼にとって風景とはそういう抽象的存在であった。確固たる存在を誇る彼の風景画は抽象性を内包していた。しかしそれをより強く意識するようになったとき、彼は具象と抽象が溶け合うと表現したかったのだと思う。」

草薙奈津子「土屋禮一の軌跡」内山武夫総監修『はるかなる大地、雲と龍 土屋禮一展』6頁, 9頁(日本経済新聞社, 2000)。

219 野地 前掲書(2013) 4-9 頁

220 同上

221 「『諦念』とは、単なる「あきらめ」、断念の意味ではない。『広辞苑』には、『諦念』について『道理をさとる心。また、あきらめの気持ち』とある。『あきらめ』とは『明らめ』でもあり、古語『あきらむ』は『物事をよくみる。事情・理由を見極め、明らかにする』の意味である。」福本双紅「陶造形における自然と作為―「おのずから」と「みずから」の「あわい」―」15頁(2019)。

222 「『岫雲』の制作について禮一は次のように語っている。少し長いが引用してみる。『初めは普通の山が三つだったんですがね。どんどん山があらばれて、この縦の岩が張り出してくる。構図がどんどん勝手に変わっていく。だだっ子という言葉がありますが、あれだな。僕としたって、自然に寄りすぎても離れすぎても嫌ですからね。行きつ戻りつ、押したり引いたり、あの手この手で何とかバランスをとろうとする、大事なのはバランスだからね。ずいぶん洗いました。やっているうちに、計算しても出ないような発色が出てくる。絵としてのピントも決まってくる。僕は柳のような人間になりたいと思ってたんです。柳というのは、葉はあっち向きこっち向きふらふらしているけれど、根はしっかり張ってる。根がちゃんとしていれば、どっちになびいたっていいわけだ。柳のように雲のように、行きたいね』(『読売新聞』日曜版1996年8月4日) だだっ子、柳、こういう自ら制御できないものの存在、あるいは偶然性を認め、そこになお普遍、絶対を見ようとする意思がここには感じられる。融通無碍の境地に至ったといったらよいのかもしれない。」草薙・前掲書(2000) 8 頁

「こういう絵を描きたいと最初は意識的で計画的であっても、現れることに齟齬をきたし、画面を洗ってしまうとか、描き直すとかやっている。やっているうちに、最初の意識とか計画とかが、考えられないところへくる。それが本当で、そこが自分の住んでいる境界で、直接的に現れてくるものでなく、よほど遅れたものが現れてくるような気がする。」河北ほか編集・前掲書(1981)

かして顔料を動かし擦り取る技法である。これは主に絵具の「生っぽさ」を消すために行われる。

この洗いを、土屋や速水御舟（1984-1935）は生っぽさを消すためだけではなく、絵に向き合い、絵を構築していくためのプロセスとして制作に取り込んでいく。土屋は《岫雲（しゅううん）》（1992年、岐阜県美術館蔵）の制作プロセスにおいて、絵具を重ねるにつれて「どんどん山があばれて」構図が変わっていく中で、絵を洗い、「行きつ戻りつ、押したり引いたり、あの手この手で何とかバランスをとろうとした」。絵が自然に寄りすぎることも、離れすぎることもないようにと、土屋は洗う、描くを繰り返す、そのうちに絵の中に計算しても出ないような発色が出てきて、次第に絵としてのピントが決まってきたという。この土屋の試みに美術評論家の草薙奈津子（1946-）は「自ら制御できないものの存在、あるいは偶然性を認め、そこになお普遍、絶対を見ようとする意思」を見出す。

速水は最初は意識的に絵具を重ねていくが、そのうちに齟齬をきたした場合には「画面をあらってしまうとか、描き直す」ことを繰り返すと述べている。そのうちに「最初の意識とか計画とかが、考えられないところへくる」という。速水はこのように最初の計画がこわれていったのちの結果が「好いように思われる」と述べている。²²³

しかしながら土屋や速水が当初の計画性を一度手放し、偶然性を受け入れられるのは、制作の前、もしくは最中に行われる念入りの写生があるからであると筆者は考察している。土屋と速水に共通しているのは、客観からはじまり醸成される主観²²⁴、その客観と主観との間に絵が形成されることを良しとしていること²²⁵

である。このような作り手にとって、洗いのプロセスは、写生や草稿を通し一旦形成された確固としたイメージを揺るがせる働きを持つ。当初の計画と一程度の差はあれど一ずれた状態で目の前に現れたイメージを内包する物質と、写生を通して作り手の中に積層された実感とを、その都度作り手はやり取りさせながら絵を構築していく。絵画はイメージであるが尚且物質としての質感を持つ。実材主義的経験では、作り手が当初心に抱いていたイメージが、実際に物質と結びつき質感を得たときに、そのイメージをどのように作品として醸成させていくかが問われる。この醸成に、現象面から考察を与えるのが洗いのプロセスである。すなわち、作り手は洗うことをきっかけに不如意に出会い、自己の如意としての描写を揺るがされる。そのプロセスの中で作り手はモチーフから受け取った実感を再び引き寄せ、イメージを内包する物質としての絵画を再び構築していくのである。

当時の筆者の同輩の中には、この「洗い」をより過激に行うものが現れた。膠をよく溶かすために水をぬるま湯に変え、洗面器から直接画面にかけて大きな刷毛で大胆に画面全体を擦るのである。こうなると当然作り手にも予測できない絵の洗われ方となる。このような手法で洗った画面はすぐに乾燥するわけではないため、作業を一旦止めて帰宅する。彼女は翌日、洗い流された絵を「ああこうなったか」と見つめるところから制作を再始動する。このようなプロセスを「絵を壊す」と同輩の間では呼称していた。改めて今考えてみると、彼女は制作の中に不如意を呼び込み、そこから新たに如意を引き出すことを過激にしていたのである。

223 「計画を立てることは、その人の本質的なものではなく、他動的なものだと思はれる。計画は破壊される。計画は愉快な場合もあるが、自分の真実な心持に振りかへる時に、よく考へて見ると、計画はよくないことが多いように思はれる。計画のために、自分の本質的なものが、無理な表現となる。途中から、計画がこわれて行つた結果が好いやうに思われる。しかし、取材につき今の画家が知らず知らず奥深く行く。純一な生活に入る人が多い。自分もその場合、計画の余地がない。昆虫学者が、昆虫を研究して行くほど、純一でない。自分の欲望を十分に見出し得ない。自分は世の人から、何んといはれやうが、自分を突通す処の本質を見つけられない故に、それが計画となり、本質的なものになつたりする。これは恥かしいことだと思つて居る。」速水御舟『絵画の真生命』（中央公論美術出版、2001、23頁）。

224 この主観とは、第一章で述べた金子賢治による自己「人間の認識の十全な過程」と同義である。もしくは人生における自己と他者との関わりの中で醸成される抽象的真実への認識のことである。（※抽象的真実については以下参照。草薙奈津子「土屋禮一の軌跡」（総監修 内山武夫『はるかなる大地、雲と龍 土屋禮一展』日本経済新聞社 2000 9 頁）禮一はセザンヌの作品について「色と形が自由に遊び、絵画と自然が同格の”友人”になって溶け合っている」と述べている。彼にとって大切なのは、もはや形という具象だけではない。人間が肉体という具象的存在と精神という抽象概念から成り立つように、絵画も形という具象と色という抽象と、あるいは景色という具象と自然という抽象が同格の友人として溶け合ってこそ生まれてくる、と考えるに至った。彼はしばしば風景に懐かしいものを感じるという。否、懐かしいものを感じる風景しか彼の目には入らない、認めないのだと思う。この懐かしさこそが風景のもつ抽象性である。彼にとって風景とはそういう抽象的存在であった。確固たる存在を誇る彼の風景画は抽象性を内包していた。しかしそれをより強く意識するようになったとき、彼は具象と抽象が溶け合うと表現したかったのだと思う。そしてそういう作品を生み出したかったのだと思う。まるでマーク・ロスコを彷彿とさせる 94 年の《沼》、それに 95 年の《水辺》や《対話》はまさしく形と色が譲り合い、溶け合い、生かしあっている。そこにはシンプルな装飾性も加わってくる。それは風景としては虚構かも知れない。しかし抽象的真実が備わったとき、彼の作品は、より静かに、より豊かに語りかけてくるようになった。」

225 「一つの花の写生を克明にしてみても、はじめて、かかる微妙なものにさへ、深い美が蔵されてゐることを発見してひそかに感嘆した。げに絵画こそは、概念からいづるものにあらざりて、認識の深奥から情熱が燃えあがつて、はじめて造り得らるる永遠に美しき生命の花であらう。」速水・前掲書（2001）223 頁

「空想の中で出来たものを実際に書き纏めたのは、一度か二度かです。頭の中でばかり、夢のやうに纏めたものは何の役にも立つてゐません。主観ばかりの主観では、どうも駄目な気がします。客観を通した主観でなければ、といふ気がします。」

同書 94 頁

当時の本学の日本画の学生にはこのような不如意を呼び込もうとする傾向があり、筆者もその一人であった。同輩の多くは岩絵具の厚塗りを制作の基本としていた。岩絵具を厚く塗り重ねていく手順は、具体的には以下のである。まずドーサのよくきいた和紙の上に胡粉や水干絵具など目の細かい顔料を置き、摩擦力のある下地をつくる。この下地により上に乗る顔料が滑り落ちにくくなる。次に9番から11番あたりの中間の粗さを持つ岩絵具を重ねる。これは下色でもあり摩擦力がより増した下地をつくるためでもあった。まるで砂やすりのような手触りに画面がなったころ、さらに5番から9番程度の粒子の荒い岩絵具²²⁶を併置混色の効果を考えながら置いていく。この辺りの番手の岩絵具は比較的彩度が高いものが多い。よって次の工程でその上に粒子の細かい顔料を薄く重ねていくと、下にある彩度の高い大きめの粒子が細かい粒子の隙間から顔を出る。その結果複雑な並置混色が為され、豊かな色彩が生み出されると当時の筆者は考えていた。一般的な制作プロセスの最終段階では、粒子の細かい絵具で描き込みを行い完成させる。しかしながら筆者の場合、この仕上げの描き込みを一旦終了させたあとで、さらに度々絵を壊すプロセスを取り入れていた。絵具を計画的に積み上げたのち、一番上の層の絵具を洗い流すことで、下に積んである彩度の高い顔料が思いがけず顔を出すような効果を狙っていた。その効果についてだが、筆者らは次第にそのプロセスでの絵具の流され具合を学び、その効果を完全な不如意なものではなく、如意のものに近づけていった。具体的には粗い岩絵具が洗いの際に流れづらくなるようにドーサで止めるなど、洗いのプロセスに備えて工夫を施すようになっていった。洗いのプロセスで残って欲しい色、落ちて欲しい色の区別をするようになったのである。これはまさに不如意のプロセスを如意のものに近づける工夫であった。こうして次第に筆者は構図や構想を練るときに、あらかじめ洗いのプロセスを制作に組み込み考えるようになっていった。

図3-1はそのような洗いのプロセスが如意のものに近づきつつあった頃の筆者の作例である。菜の花を一度描いたのち、洗いを繰り返し、その度に描き起こすという、洗いと描き込みのプロセスを繰り返すことにより、画面の前景と後景が混じり合うような効果を筆者は目指していた。また、洗われたのちに現れる画

面を見つめ、その中で再び現場での感動体験を思い出すという、イメージを構築する上でのインスピレーションの契機としても筆者は洗いの工程に頼っていた。このように筆者は、当時から水が図像にもたらす不如意をどこかで頼りにしていたのである。

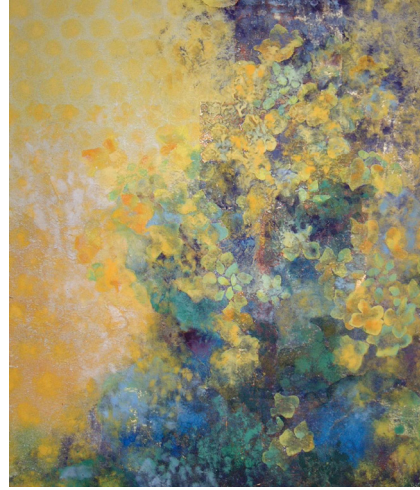


図3-1 《なのはなのはな》2005年 和紙、水干絵具、岩絵具、銀箔

1-4. 水墨

原則として日本画家は実材を扱っていると筆者は考えている。特に画家が墨を扱う場合、岩絵具を扱う場合とはまた異なる形で、水がもたらす不如意と向き合うことになる。その理由は、墨が和紙に浸透し、滲み広がる性質を持つためである。先程の野地の評論では、土屋の水墨画に関して以下のように述べている。

水をたっぷりと含んだ墨は、紙の上で動き、滲み、浸透してゆく。(中略) 摩り下ろした墨の動きに任せながら、墨色の美しさを追求してゆく構えは、2011年(平成23)作の《雲龍》にも見えるだろう。麻紙の上に墨を散らし、広がった墨面に土屋さんはすべて委ねるという。その行為は、絵でなくなる不安へと画家を駆り立てるはずだ。しかし、水墨の不定形の動きにすべてを委ね、それを楽しむかのような豪胆な構えが、画想のスケールをこれまで以上に大きなものにしていることは確かだろう。²²⁷

226 日本画の岩絵具では番数が小さくなるほど粒子が荒くなる。一般的に販売されているものでは(白番を除くと)13番が最も粒子が細かく、5番あたりが最も粒子が粗いものとなる。5番や7番は相当に粒子が粗いものとされる。

227 野地・前掲書(2013)9頁

土屋の作品には緊密な構図による緊張感がある。それは写生を繰り返す中で風景の枝葉末節を省いて残る骨太な構図である（図3-2）。



228
図3-2 土屋禮一《道》1979年 麻紙・岩絵具・墨

このように骨太な構図を持つ画家が「広がった墨面にすべて委ねる」時、確かに「その行為は、絵でなくなる不安へと画家を駆り立てる」のではないかと推察される。画家が滲み広がる墨面にすべてを委ねるとき、絵でなくなる不安を払拭し「画想のスケールをこれまで以上に大きく」するためには、事前に画家の中に風景から受け取る確固たる実感があり、構図の肝を芯から理解しておく必要があるだろう。²²⁹ 筆者が今、図案ではなく「構図」という単語を選ぶ意味がここにある。本論文において、筆者は「図案」を再現のために容易された綿密で変更が許されないものという位置付けで用いている。それに対して筆者は「構図」を、実材表現のプロセスの中で、現象（部分）との間を往き来するなかで双方向的に育てられていくものとして捉えている。墨を用いる日本画においてこのような双方向的な制作を行うには、まず「構図」において作り手の確信がある状態になってはじめて、墨と水が引き起こす現象と向き合うことが必要となるだろう。作り手がその状態に至っていれば、たとえ墨がどのような不如意を引き起こしても、²³⁰ 作り手は臨機応変に一如意に一画想を実現することができる（図3-3）。したがって作り手は、その状態になるまで写生や草稿を繰り返

し構図を練ることが重要なのである。



231
図3-3 土屋禮一《雲龍》2011年 麻紙・墨・金泥

2. 如意と不如意の往還によるイメージの変容 浅見貴子の制作を手がかりに

2-1. 浅見の制作

このように墨を用いる日本画において、独自の手法で不如意がもたらす現象と対峙し、図像表現の「変容」を呼び込む画家がいる。浅見貴子（1964-）である。

1990年代になり、日本画を素材の観点からも再検討するような動きが美術館の展覧会などで見受けられるようになった。その一例に、1998年に練馬区立美術館で行われた展覧会「現代美術の手法3『日本画』—純粹と越境—90年代の視点から」がある。この展覧会の出品者は、浅見貴子、岡村桂三郎（1958-）、土屋禮一、マコト・フジムラ（1960-）、山本直彰（1959-）らであった。²³² 北澤の『眼の神殿』など日本画の定義の問い直しが行われていた1990年代において、当該展覧会の主眼は、「日本画」の定義が言葉として「ない」ことを自覚し、²³³ その上で『「日本画」とは一体何なのか、そして絵画としてのその可能性を考える』²³⁴ ことであった。当該展覧会の出品者たちは、例えば岡村のように「岩絵具の物質としての強さや輝き

228 土屋禮一『土屋禮一画集』（求龍堂、2013、73頁）

229 草薙・前掲書（2000）8頁

230 とはいえその不如意は完全な出鱈目であってはならない

231 土屋・前掲書（2013）54頁

232 野地耕一郎編集 展覧会図録『現代美術の手法3「日本画」—純粹と越境—90年代の視点から』（練馬区立美術館、1998、9頁）。

233 野地耕一郎「純粹と越境—90年代の「日本画」考」展覧会図録『現代美術の手法3「日本画」—純粹と越境—90年代の視点から』6頁、7頁（練馬区立美術館、1998）。

234 同論文6頁

を活かし、原始的な、時にアニミスティックな世界への思考を持ってい²³⁵たり、浅見のように「水溶性である墨や膠絵具の特徴に支えられながら、きわめて抽象性の高いイメージ生成の場をみせ²³⁶」たりなど、いわゆる日本画の素材の持っている物質感や触覚性を手がかりとしながらも、同時に、現代の絵画を制作する志向を持ち合わせている。当該展覧会が日本画を曖昧な定義で捉えることをせず、素材と、その素材にかかわる手法を切り口としている点で、この試みには工芸的造形や実材主義と通底する思考も存在していたように筆者には見受けられるのである。第一章で考察したように工芸的造形が「従来の工芸でもあり現代美術でもあり、そのどちらでもない、そのど真ん中²³⁷」の造形思想であるならば、当該展覧会は従来の日本画でもあり現代美術でもあり、そのどちらでもない、そのど真ん中の作り手たちによる展覧会であったと筆者は推察している²³⁸。

このような造形思考を持つ作り手の中でも特に、墨という和紙に浸透する素材を用い、その浸透する性質を十分に生かした制作手法をとる浅見の仕事に筆者は注目する。浅見の仕事は墨と和紙ならではの不如意の要素を存分に引き出す独自の手法でありながらも、そこにはあくまで写生の現場で体感したこと²³⁹—あるいはそれを越えた何か—を表したいという意志が存在しているからである²⁴⁰。

浅見は主に墨を用いて、和紙の裏側から作品を描く手法を持つ画家である。描くモチーフは主に浅見の家の庭にある梅の木や滞在先の樹木などである。中村屋サロン美術館で開催された浅見の個展のタイトルは「変容のプロセス」であった。このタイトルは、浅見の制作にとって変容が重要な手がかりとなっていることを端的に表している²⁴¹。「変容のプロセス」というタイトルは、作品が完成するまでの制作過程で生じる浅見の図像表現の「変容」に注目し名付けられたもので

ある。変容を引き起こす主要因は、浅見の独特な制作手法による。本項ではまず浅見の具体的な制作プロセスについて検討する。

浅見の制作はまず具象的な樹木の写生から始まる(図3-4)。



図3-4 浅見による樹木の写生 初めの紙の上にさらにトレーシングペーパーをのせ、描き込んでいる

制作を開始するにあたり、浅見は実際の樹木の構造を理解するために現場で幾度も写生を繰り返す。本画に着手後も、写生は木の構造に迷った場合その都度行われる。写生が一段落したのち、本紙への制作へと移行する。和紙の裏側に写生を木炭で写し、墨で大きい点から描き始める(図3-5)。



図3-5 浅見の制作プロセス 和紙の裏から墨で描いている様子

235 同論文7頁

236 同上

237 「間島や小野、岡村、竹内、高野をはじめ山本直彰や菅原健彦らのしごとは、日本画の内部から外をめざす企てである。彼らが越境する先は、おもに「現代美術」であるが、その際の手がかりになっているのは、素材のもっている物質感や触覚性である。(中略)日本画と非日本画との臨界域に位置する彼らのしごとは「日本画」そのものの位置を変えて行くベクトルをかざし持っているだろう。」同上

238 「体感したことの再現を図りながら、その先に、未知の無限の世界が現れ、画面が自立することを願っています。墨や膠、和紙の限りない可能性を実感しながら。—浅見貴子」野地・前掲書(1998)10頁

239 ARKO 2010 岡山県倉敷市酒津「無為村荘」

240 浅見の言葉は『変容のプロセス』展のオンライン・アーティストトークショーの筆者によるディクテーションをもとにしている。ディクテーションの内容は本論文末尾に巻末資料として掲載しているので参照されたい。

241 画像提供：浅見貴子(アーティストリレー 第3回 浅見貴子展 変容のプロセス 中村屋サロン美術館 2021年3月3日～4月11日)。尚、同展は本来は2020年春に開催され、コロナ禍の混乱の中で5日間だけ公開されたが、緊急事態宣言を受け、会期中で中止となった。2021年、上記日程で再度開催された。

242 「中村屋サロン美術館 アーティストリレー 第3回 浅見貴子展 (スペシャルアーティストトークショー)」

(<https://www.youtube.com/watch?v=I0bO-Dfelqo>, 2021年11月24日最終閲覧)。

243 『ARKO 2010 浅見貴子』財団法人 大原美術館 11頁(2011)

浅見は「大きな墨の点を大画面の各所に配してから、またその上に別の色調や滲み具合の墨を乗せてゆく²⁴⁴」。「色の滲みの異なる墨が重なればまたそこにはそれ相応の新たなニュアンスも生まれてくる。当然、すでに描いてあった墨の乾き具合によってもそのニュアンスは変わってくるのだが、それをコントロールしながら、浅見の制作は進められてゆく²⁴⁵」。浅見の制作は、紙のなかで墨の層を作るように進行する。木の手前から奥の空間は和紙のなかの空間で表現されていく。ただし浅見は「大画面全体でのトーンを揃えることにも意をくくれているので、浅見の作品は絵具を重層させる垂直方向と、画面全体という水平方向の二つのディメンションを周到に考慮しつつ進められている²⁴⁶」。「それは極めて込み入ったパズルのようなもの²⁴⁷」である（図3-6、7）。



図3-6 浅見の作品《松の木 maison-so》（図3-8）を裏側から見たところ 作品の完成後、裏打ちをしている最中である

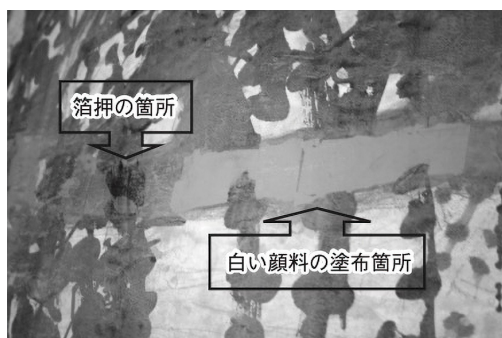


図3-7 図3-6の部分

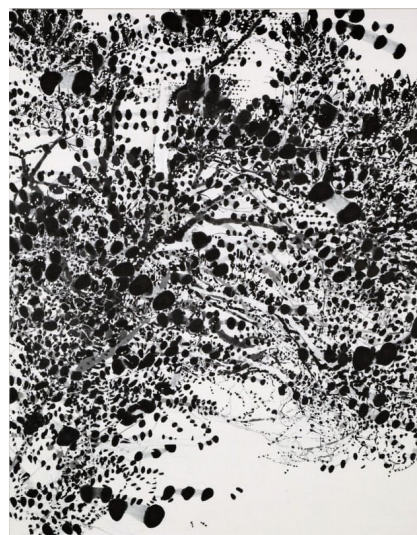


図3-8 浅見貴子《松の木 maison-so》2010年 墨・顔料・樹脂膠・白麻紙 大原美術館蔵

ここで次項の論点を先取りするならば、浅見における「変容」は主に以下の3つの要素が密接に関わり合い、生じていると筆者は推察している。その3つとは①制作プロセス（和紙の裏側から描くこと）によるイメージの変容、②素材の組み合わせ（和紙+罫砂）に導かれる制作プロセスの変容、③時間経過によるモチーフそのものの変容、である。

2-2. 制作プロセスにおけるイメージの変容

和紙の裏側から描く浅見の制作プロセスによるイメージの変容に注目し、浅見の制作を如意と不如意の観点から考察してみよう。

まず浅見は現場での写生を行うことから制作を始めている。この写生について浅見は木の構造をつかむことに集中している。浅見の作品は一見抽象画のようにも見えるが実際はそうではなく、木の構造という具体的な事象や、現場で木と過ごした時間やそれに伴う実感が下敷きとなっている。和紙の裏側から描く浅見の制作プロセスでは、裏側からの一番初めの描写が最も表側に浸透し、実際の完成作品ではその初めの描写が一番手前にくる。つまり一般的な絵画とは逆方向に絵具（墨）が「積層²⁴⁹」されていく。したがって制作の際

244 柳沢秀行「見えるからには描く」（『ARKO 2010 浅見貴子』大原美術館 46-47頁 2011）

245 同上

246 同上

247 同上

248 浅見貴子《松の木 maison-so》（2010年、大原美術館蔵）

(https://www.nikkei.com/news/image-article/?R_FLG=0&ad=DSXBZO4129408011052012000001&bf=0&dc=1&ng=DGXBZO41091010V00C12A5970M00&z=20120519, 2021年11月24日最終閲覧)。

249 柳沢・前掲書（2011）46-47頁

に写生でつかんだ構造を浅見が手前から奥へと順番に描けば、完成時にはきちんと手前から奥へという順で鑑賞者に作品空間を見せることができ、空間構成として破綻がないということである。その空間構成の「確かさ」のために、浅見はまず木の成り立ちを徹底して理解しようと努めている。

その一方で、浅見は自作を「実際の樹木を描きながら、何かが立ち現れた²⁵⁰絵画」であると述べている。浅見は写生を元に絵を描いているが、その絵はモチーフの写真的再現ではなく、制作過程で熟成されたように立ち現れる「何か」となることを期待している。それは浅見の「樹木の造形や陽の光、風という豊かな自然を描き写し、墨と和紙に筆という優れた画材に委ねる²⁵¹ことで、自分を超えた表現に立ち会うことができる」という言葉にも表れている。浅見は写生において木の構造をつかむときに「木のムーブメント」や「光」「風の²⁵²感じ」も同時に受け取っている。土屋の語彙でいうならば、これらは木の具体的な構造を超えた、浅見の感動体験にもとづく実感、リアル、ということになる。木から受け取った実感をのびやかに作品に反映させることに、和紙の裏側から墨で描く浅見の技法が大きな役割を担っている。浅見は裏から描くことに關して「裏からだから、思い切ったことが出来る²⁵³」と述べている。裏から描く時、特に制作の初期段階では、紙を表に返して実際に表側に浸透している墨の様子を確認することができないと浅見は述べる。あまり描かれていない状態の紙はハリがなく、表に返すとシワがよってしまうためである。この表側の墨の様子がわからないということは、本来画家にとって不安なことである。しかしながら浅見は、このわからない状態を自身にインスピレーションを呼び込むためにはむしろ好都合だと捉えている。制作の初期段階で浅見は「和紙の裏側に木炭で写して、それで、まず、大きい点をはじめに描いてい²⁵⁴き、「木の幹の伸び具合とか、手前の感じ、なんか力みみたいな、ここにガーンとくる感じとか」を表す。また、その後に描かれる「ちっちゃい点は、光だったり、何か風の感じ」であり、それらは²⁵⁵点の連続で描かれていく。「本当に初期の頃の方が、

無謀というか、わからないなりに『これだ』『これだ』っていう頭からの指令²⁵⁷」が出るといい、その指令により木の具体的な構造と、現場で得た実感とを、浅見は大胆に描いていくのである。このように制作過程の前半に和紙の表側にあらわれている図像を確認できないことから、浅見の「委ねる」思考が生まれている。制作の初期の段階でたとえ実際の描画が見えなくとも、浅見は木の「構造」を理解しており、そのまま描いていけば空間構成が破綻しない描き方をしている。それにより委ねることができると述べていた。筆者にはこの空間構成の破綻のなさ以外にも、浅見が「委ねる」ことができる要因があるように思われる。それは浅見が自身の作品に期待している「内容」である。それは自分を超えた「何か」である。そのためには、木をただ正確に写しとる以上の「何か」が呼び込まれるのを待つことが必要なのである。しかしながら、木を見なかったり木をねじ曲げて画家の意のままにするような表現では、その「何か」は生まれてこない。逆にモチーフや自身の描画を「見すぎる」ことは写実そのものに近づき、これでもやはり「何か」は生まれてこない。「何か」を生み出すための自己とモチーフとの関係のバランスの妙を、浅見は裏から描く制作プロセスで支えているのである。

浅見は裏から描くことで「見すぎる」ことを回避し、心の中でイメージを育てる。それと同時に現象が引き起こす不如意に対峙している。浅見の場合、それは裏から描き「委ねる」ことによって自分を超えた「何か」を呼び込むことである。不如意の要素を表現に呼び込み、それを生かすための確信—如意の心—を、浅見は繰り返す写生のなかで得ている。その確信を得るまで現場で写生を繰り返し、制作の途中でも迷ったら再び写生に赴く²⁵⁸のである。同時に浅見は、途中で迷った時に実物を見すぎると再び絵が進まなくなるとも述べる。それは実物の木をそっくりに描きました、という絵を目指してはいないということである。浅見は客観的な写生を下敷きにしながら、現場で受け取る実感を制作プロセスのなかで変容させながら改めて導き出し、表現を醸成させている。

浅見の作品は絵具を重層させる垂直方向と、画面全体という水平方向の二つのディメンションを周到に考慮しつつ進められている

250 前掲註 242

251 浅見貴子「制作方法について思うこと」（『ARKO 2010 浅見貴子』大原美術館 44-45 頁 2011）

252 前掲註 242

253 同上

254 あまり描いていないうちに生の紙を表に返すとシワが寄ってしまうのです。同上

255 同上

256 同上

257 同上

258 同上

2-3. 素材の組み合わせに導かれる制作プロセスの変容

浅見が現在のような制作手法をとるようになったきっかけは、学生時代の礬砂引きの失敗であった。²⁵⁹礬砂引きの失敗により染みムラが発生してしまう、いわゆる制作には不適な紙で制作を余儀なくされた浅見は、せめて筆跡が毛羽立たないようにする工夫として紙の上で「筆をコロコロ転がすとかスライドさせていくというようなストローク」²⁶⁰を用いた。本来は人物画とするはずだった本画の中で偶然できたこの「墨の濃淡と転がしたストロークのブラウン運動のような、揺れるような感じ」のマチエールが、意外にも浅見の知人らに好評だった。そこで浅見は最終的に思い切って作品のメインであった人物を消し、このマチエールだけの「黒の流動的な」²⁶¹作品としてその絵を完成させた。それが《序》(図3-9)であった。



図3-9 浅見貴子《序》1988年 墨・顔料・銀箔・和紙

当初浅見が構想していた人物画という具象的絵画から、まるで抽象画にみえるような絵画への変貌を、礬砂引きの失敗が導いた。このようにしてできた抽象画のような絵画なのだが、浅見は「抽象画を理論的に描こうという風なことではなかった²⁶²ので、すぐに行き詰ま²⁶²ったという。もともと具象をやっていた浅見は、やはり風や水など具体的な何かがないと描けないと感じていた。

浅見は「単調な画面に直線的な線の要素が欲しいと思って」²⁶³樹木をモチーフにし始めた。その後、描いた画面を裏側から見たときにそこに生み出されていた図像に魅力を感じた浅見は、その後裏から描くことを始めた。浅見のこのような制作手法の変遷と成熟のプロセスについて、ARKOでの浅見の制作を実際に見た柳沢秀行は「きっかけはこのように偶然かもしれない

が、そこから浅見は礬砂の引き具合を操作し始め、さらには表裏両面から描くなどの10年ほどの試行錯誤の後に、意識的に裏側から描く現在の制作方法に至った(中略)今ではこの制作手順を自家薬籠中のものとして、浅見の手は実に緻密に墨を重ねてゆく」と述べている。²⁶⁴浅見はこのように制作プロセスを育ててきた。そして現在でも「紙が染み込みにくいとか、色々こう条件が変わっていくと共に、作品も、行動も変わっていくっていう感じが²⁶⁵あ²⁶⁵る」という。浅見は和紙と墨という素材だからこそ可能になる技法を探索し、素材の性質と対峙する。素材は湿度や温度により少しずつではあるがその性質を変化させてしまう。その性質の変化により、技法が多少の変更を余儀なくされても、浅見はその都度最適解を求める形で対応している。それは不如意に対峙し、それに対応することである。このような制作手法が可能になるのは、浅見の表現の目的が自己内で完結するイメージの「再現」ではないからである。浅見は、素材や技法を含めた様々な要因とのやりとりの中で表現が熟成し自己を超えた「何か」に変容することを、手を動かし、制作プロセスを育て、変容させながら待っているのである。

2-4. 時間経過によるモチーフそのものの変容

浅見のモチーフの一つに、浅見の家の庭に生えている梅の木がある。浅見が子供のころから見てきた木である。昔からすでに幹が空洞になっていたような老木で、現在は角材でやっと支えられており幹の皮も一枚しかないような状態だという。そのような状態であっても梅の木は皮があればなんとか生きることができるのか、2020年も花をたくさん綺麗に咲かせたという。浅見はこの梅の存在を普段は当たり前のものとして忘れていたというが、雪が降ったりすると大丈夫かなと思ったり『『光が凄い綺麗だな』とか、『枝が不思議な光り方を²⁶⁶してる』』など、梅に心が惹かれる折々に写生をしている。梅とこのような長い付き合いをしていると「(梅は)折れたり落ちたりするけれども、また次の花が咲いてやがてまた脇から枝が出てきたりと

259 日本画制作においてのにじみ止めの工程である。明礬を膠水にとかした礬砂液を和紙に刷毛引きする。

260 前掲註 242

261 同上

262 同上

263 同上

264 柳沢・前掲書(2011) 47頁

265 前掲註 242

266 同上

かっていうのを繰り返す²⁶⁷、「辛いとか折れたりとか、痛み、痛みを伴う、けれども変化して行く、ような感じ。そうやって新しいものを生み出せば、今後も生み出せばいいな、と思う」と浅見は言う。そして対談のインタビュアーであり中村屋サロン美術館学芸員の太田美喜子も「変容ってマイナスの言葉ではないですよ」、「年月が過ぎれば環境も変わる、梅の木も古くなる。私たち人間もどんどん歳を重ねて変化していく。」²⁶⁸と述べる。このようにモチーフの変化の様子から、自身が変化し続けることに対して、色々な解釈をすることができると述べている。そのような実感をもとに浅見は「変容」という言葉を選んでい

る。日本画では、写生のために現場に長く通うことが多い。それは、写生がモチーフの命をうつしとることであり、写意という言葉が古くからあるように、モチーフの大意や生意を写し描くことを重視しているためである。²⁶⁹

土屋の制作や写生には、変容する対象の記憶が宿されていると筆者は推察している。土屋の師である加藤東一(1916-1996)が土屋の展覧会「土屋礼一展 ふるさとへの道」の開催にあたり、以下のような文章を寄せている。

彼の対象に向けられる眼は絶えず優しく謙虚

で而もより深い真実 云ふならばそのものの命の把握に注がれている。殊に数年来追求めてゐる「空と雲」は、宇宙の美しさと神秘えの永遠の願望なのであらう。²⁷⁰

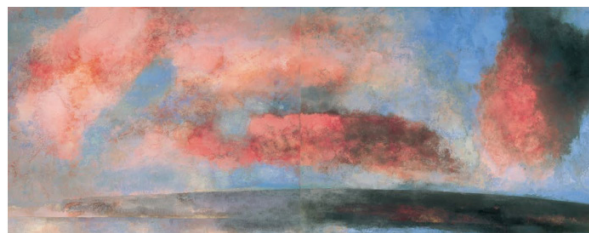


図 3-10 土屋禮一《紅雲譜》1996 年 麻紙・岩絵具・墨

土屋に関して言うならば、彼は日々雲を見、写生を繰り返している。²⁷¹《紅雲譜》(図 3-10)は土屋が雲と対話してきた日々の一風景であろう。雲は一定の形をとらない。また夕暮れの雲は光の様子を刻一刻と変えていく。「停止した固有色より、移ろいゆく色、変化する色に、色の生命を想います。」²⁷²と述べる。土屋はその日々モチーフを見続けることで、²⁷³「初めはなかなか思うように進まないスケッチも、繰り返し繰り返し見直して描いていると間違いなく親しい場所に生まれ変わって来ます。結局、描くという行為を通じて、自分の中に眠っている『なつかしさ』を確かめている

267 同上

268 同上

269 同上

270 「花を描いても、その作者の人生観や画論や自然観、あるいは花から感じ取った深さまで作品に入り込んでいるものである。そのような花が描かれていくからこそ、観る人は心打たれ、感動するのであって、ただの説明図鑑的な花を描いて、そんなものにどうして人は感動するかということになる。」この文章は画家の中野弘彦(1927-2004)によるものである。この場合の写意は、河野元昭(1943-)による写意の分類の客観写意の醸成による主観写意のあらわれと考えることができるであろう。『中野弘彦 作品集 無常なること』(何必館・京都現代美術館 2015 50 頁)

写生と写意は対立する概念でありながら、非常に密接な関係に結ばれていた。これはすでに指摘されるところなのだが、写意にも写生と同様複数の意味があったように思われる。第一に、対象の大意や生意を写し描くことである。すなわち、写生の第一義とほとんど同じ内容となる。私はこれを客観写意と言いたい。第二に、画家の意趣、意想を画布上に表現することである。あくまで中心は描き手にある。これは主観写意と呼ばれてしかるべきだろう。諸橋轍次『大漢和辞典』によれば、写意の語意としてまず「意をそそぐ。誠意をつくす」を挙げ、『戦国策』を引用してある。この語感の投影も考えられてよい。第三に、自由奔放な筆墨技法という場合がある。これは技法写意と名づけられてよく、写生が技術用語として使われる、第三の精密写生に対応しているといえよう。もっとも、「写意」は「写生」以上に複合的であって、画然と分けることは非常に難しい。とくに、客観写意と主観写意は表裏一体をなしていたともいえよう。なぜなら、描き手が対象と一体化し、忘我の境地で筆を執ることこそ、真の写意と考えられていたふしが強力からである。河野元昭『文人画 往還する美』(思文閣出版、2018、91 頁)。

271 「クロアゲハがとにかくとっても印象深く残っております。一生懸命写す、その写生って言ってね命を写すと描くんだけれどもこれがなかなか思うようにいかなくて、だいたい写景で終わってる、ことを思いますけれどもね、日本画には昔から写意といって意を写す、根拠を移すという言葉があつてきつとご自分のお家のお庭でしょうね、そこで黒アゲハがとっても印象深く飛んでいたと。自分が何十年そのおうちで生活をしてきて、この庭にはいろんな鳥が飛んできたり虫が飛んできたり、トンボが飛んできたり、その長い記憶、というものが全部ここに生け取られているような感じの絵でしたね。河村くんのものを考えている時の想像力が実に豊かでね、みんな自分の人生が反映されていて、長年絵を描いてきた方の深い記憶が一手に詰まっていると思いました。」(文部科学大臣賞 河村源三『夏の夕』に対して土屋禮一の言葉 ※筆者補足)

「改組 新 第 7 回日展」作品解説(日本画) (https://www.youtube.com/watch?v=6nupNBNJTqs, 2021 年 11 月 24 日最終閲覧)。

272 『展覧会「土屋礼一展 ふるさとへの道」』(大垣市、1996 年、5 頁)。

273 「空という舞台上で繰り広げられるあの雲の繊細で大胆な演技に、ずっと魅せられ続けているのです。かつてアトリエを改造した時、そのアトリエの上に 2 畳ほどの小さな「雲見」の部屋を造りました。机には画用紙とパステル、水彩などを描くための画材がいつでも準備してあります。夕暮れ時の空のドラマは変化が激しく、一気に駆け上がり戦闘開始なのですが、時にはあまりの見事に、ただただ見惚れてしまうのです。」土屋禮一『土屋禮一画集』(求龍堂、2013、25 頁)。

274 「95 年《雲》の解説で自ら『停止した固有色より、移ろいゆく色、変化する色に、色の生命を想います。自然界の中でも雲の存在は特別で、形を変え、色を変え、変幻する雲の魅力は尽きることはありません』とまで言っている。」草薙・前掲書(2000) 8 頁

275 「初めに来た場所でも、なぜか初めてとは思えないことが時々あります。育ったふる里というより、それを越えて、深く心の中に共通する「なつかしさ」というようなものが自然の中にはあるからでしょう。初めはなかなか思うように進まないスケッチも、繰り返し繰り返し見直して描いていると間違いなく新しい場所に生まれ変わって来ます。結局、描くという行為を通じて、自分の中に眠っている「なつかしさ」を確かめているのかも知れません。」土屋禮一『日展文部科学大臣賞受賞記念 土屋禮一素描展 図録』(求龍堂、2006 年、5 頁)。

のかも知れません²⁷⁶」と述べる。変容し移り変わる対象を長い時間をかけて写生する中でその本質に徐々に迫ることができ、対象と自己との関係が見定められてくるのであろう。変容の中に真を見出す。日本画家が言う、対象を掴むとはこのようなことを表すのであろう。²⁷⁷

土屋も浅見も、時間の経過とともにそれ自身が変容するモチーフや風景と日々対峙し、その中で自己とモチーフとの関係を見つめ、その中で得られる実感を実材主義的経験の中で育てている。このような制作態度をもつ画家にとって、イメージが確信に変わり視覚化されるタイミングや手法は作家ごと、もしくは作品ごとでも異なるであろう。初めの構図がほぼ揺るがないまま完成されるもの、もしくはモチーフの構造を厳しく理解したのちは制作中に沸くインスピレーションに即興的に委ねるもの、またはプロセスの中での素材の現象に委ねるもの、さまざまである。しかしながら最終的に生み出される構図には、過去の作品制作から得た実材主義的経験が必ず生かされている。また不如意の存在としての生命を見つめる時、不意に実感を得てそれをなんとか表現しようとする意志が生まれる。作家はそのイメージを画面に定着させようとする。しかしそのイメージは、制作プロセスの中で作家と素材、さらにはモチーフとの間を揺らぎながら育つものである。作家の為そうとする強い心（如意）と、プロセスにより為されることへ自己を開いておくこと（不如意）、その両者の強いコントラストが、作品を自律させるためには必要である。その両者の間を双方向に行き来する、粘り強い取り組みこそが、作品を自己を超えた「何か」へと育ててゆくのである。

3. 日本画から染色への架橋

上述のように、筆者は学部時代、日本画を実材表現として捉え制作を行っていた。すなわち、写生による実感を元に小下図を描き構図を考えることは行っていたが、それを再現のための図案であると捉えることはできなかったのである。洗いのプロセスを制作に取り入れていた以上、制作を行ううちに、一度は絵が壊れ

る。その壊れた絵が、作り手に新たなイメージを与え、それを頼りに写生における実感を再び手繰り寄せ、当初の構図とは異なる形になったとしても現場で得た「何か」により近いイメージを引き寄せようと筆者は試みていた。

従って筆者は、修士課程における染色コースでの初めての課題でオーソドックスな友禅の制作プロセスに取り組んだ際、そのプロセスの開始段階で図案の決定ができずに非常に困惑した。正確には、染色プロセスを何度も繰り返し現象を理解してからでなければ、図案など作ることができないと考えたのである。本当に図案を作ることが苦手であったため、このまま染色が図案の再現であるならば、染色を続けることができないとまで筆者は悩んだ。そのような時に染色に新たな気持ちで取り組むきっかけとなったのが、『染織α』2005年4月号に掲載されていた館と加賀城の取り組みを、当時の指導教官が見せてくれたことであった。館と加賀城による図案の再現ではない染色との出会いが、筆者の染色作品制作における希望になったと同時に、日本画制作で培ってきた実材主義的経験による表現の育て方を、染色でも継続して追求する契機となったのである。

この時から筆者は、写生の現場で受け取った実感を、染色プロセスのなかで育てる試みを開始していったのである。写生の現場でモチーフに自ら出会っていくのと同様に、染色の豊かな現象にも自ら出会って行くことを通して、写生と染色プロセス、この両方での実感により、作品の中でイメージが変容しながら形成されていくことを筆者は制作の軸とした。近現代の染色の発展の流れから鑑みれば、筆者のように染色プロセスそのものの中に見いだされるわけではないモチーフやイメージを予め有することは、小合や佐野などの近代染色家の試みへの先祖返りのようにみなされる危惧もある。しかし、染色プロセスとは直接関わりのない外的環境にあるモチーフに基づく制作であったとしても、筆者の表現のように構図が制作プロセスの中で変化しつづけることを許容し、制作プロセスでのイメージの変容を積極的に肯定する制作手法は過去に類例がなかったと考えられる。このとき構図は必ずしも筆者の意の如くなるものではなく、意の如くにならない

276 同上

277 例えば奥村土牛ならば「写生とは云っても、私は特に、そのものの気持ちを捉えることに努めている。一つのものを描こうとする時、勿論その形を写すことは定まっているが、その後の写生は気持ちをつかまえるという態度で為さるべきだと考える。私の云う写生は、その意味の、外観の形よりも内部の気持ちを捉えたいということである。（中略）気持ちと云うのは、情趣というような意味ではない。そのものの持っている内容、生命という如きが感じに近い。鳥なら鳥に、その中に肉がなければならぬという気持ちである。」草薙奈津子「『海』に結晶した土牛芸術」草薙奈津子・奥村土牛『現代の日本画2 奥村土牛』105頁、112頁（学習研究社、1991）。

現象の影響を受けながら醸成される。ここに実材表現としての染色ならではの構図の意義が存在するのである。

第四章 線刻糊防染と記憶作用

1. 記憶への興味／2000年のスケッチ

筆者の制作における染めのプロセスは、日々の写生がそのスタートとなっている。初めてスケッチをしよう、と考えたのは20年前のある日のことであった。目の前の、失われていく事象を覚えておきたいというごく個人的な思いがはじまりであり、当時の筆者は、いつかは枯れていってしまう花の姿を覚えておこうとした。かごに盛られた花は、穴の空いた硬いスポンジから水を上げるだけであるため、すぐに枯れていってしまう。筆者は描くことで、その花のことを自身の中に何か思い出のようなものとして残しておきたいと考えた。ちょうどその時色鉛筆が手近にあったため、まずはそれを手にとって、ひとつめの花かごを描いた。その後も、立て続けに花を贈られたので同じように描いた。一つのモチーフを見続けることで、筆者はこのときにはじめて描くことと時間の経過を関連付けて考えるようになった。ありきたりな言葉であるが、枯れていくもの、無常であること、流動することについての実感が、時間とともに枯れていく花を描くことでリアルなものとして筆者に迫ってきたのである。筆者にとって、スケッチとは現在でも「覚えておきたいこと」の個人的な記録であり、その覚えておきたいことにはモチーフだけではなく、そのモチーフが存在する周りの環境と時間の経過が含まれている。

2. 動的平衡としての記憶

2-1. 動的平衡とは

上述のように、筆者が覚えておきたいことには時間の経過によるモチーフそのものの移り変わりだけではなく、モチーフが存在する環境全体の移り変わりが含まれている。筆者が時間による記憶の変容という観点で自身の研究を組み立てようとしていたときに、生物学者福岡伸一（1959 - ）による書籍『動的平衡』から大きな示唆を受けた。その本の目次に「記憶とは何か」という項目があったためである。福岡は、記憶の仕組みを外部と自己との間の分子の流れというキー

ワードを用いて解説しており、その点に筆者は非常に興味を惹かれた。その理由は主に二つある。一つは、記憶が自己のものだけではなく周りの環境、すなわち、外部と関係しながら変容していくと解説されていたことであり、もう一つは元々筆者が工学部の応用化学コースに在籍していたため、生化学や分子生物学の観点からの記憶の捉え方に興味を抱いたことである。当時理解が難しかった分子生物学の世界が、福岡により文学的表現を交えながらわかりやすく解説されていることに筆者は感銘を受けた。生命は、自己と外界の境界線で起こる分子の流れの中に存在するひとときの淀みである、という福岡独自の表現や、²⁷⁸「生命の持つ柔らかさ、可変性」へ着目、さらに、福岡が芸術に關しても動的平衡の概念によって分析を行っていることなど、その試みに気付かされることや納得することが多々あった。何よりも筆者は、上述の2000年のスケッチにおいて、時間の流れの中で移ろい姿を変えていく花の様子に心を動かされたときのように、福岡の「動的平衡とは生命観であるとともに、世界観でもある」²⁷⁹という一文に心を動かされた。福岡は動的平衡の世界観をもって芸術家の作品を分析し、さまざまな媒体の中で紹介している。上述の一文には、福岡と日本画家千住博との対談の中で千住が述べたような、「芸術とは『世界表現』』であり『自分を取り巻く世界のありようをなんとかしてつかみ取りたい』」という、志のある芸術家が芸術であらわそうとしている世界観と重なるところがあるように筆者には推察されたからである。福岡の試みは、世界のあり様を必要以上に細分化せず大きな全体の流れとして理解しようとするものである。これは筆者が、自身の表現を狭義の自己に限定することなく、外部とのやり取り、如意と不如意の不断の往き来のなかで醸成しようとする試みにも通ずる。福岡の動的平衡とは以下のような概念である。まず「動的平衡」は、生化学者のルドルフ・シェーンハイマー（1898 - 1941）が提唱した「ダイナミック・ステイト」を福岡がその意味をさらに拡張して訳した語である。シェーンハイマーが提唱したダイナミック・ステイトとは、そもそも動的な状態という意味であり、生命の均衡が「動きながら常に分解と再生を繰り返し、自分を作り替え」ることで保たれていることを表している。²⁸⁰福岡は「このダイナミック・ステイトの概念をさらに拡張し、生命の均衡の重要性をより強調する

278 福岡伸一『動的平衡ダイアログ』（木楽舎, 2014, 2頁）

279 同書 10頁

280 福岡・前掲書（2009）232頁

ため『動的平衡』と訳し²⁸¹たのである。

福岡によると、私たちの生命は常に「流れ」の中にある。このように生命が常に流れのなかに存在しているのは、私たちの生命が秩序を維持するために、エントロピー増大の法則に抗い続けなければならないためである、と福岡は述べる。エントロピーとは、福岡によると『「乱雑さ」の尺度²⁸²』である。エントロピーが増大するとは、乱雑さが増し秩序が失われていくことであり、「錆びる、乾く、壊れる、失われる、散らばることと同義語と考えてよ²⁸³」い。福岡によれば、エントロピーは常に増大する方向に進む性質をもち「秩序あるものはすべて乱雑さが増大する方向に不可避免的に進み、その秩序はやがて失われていき²⁸⁴」、「時間の経過の中で、この流れに抗することはでき²⁸⁵」ないとされる。したがって生きているとは、私たちの身体が「動的平衡」のシステムによってエントロピー増大の法則と「なんとか折り合いをつけていられる状態²⁸⁶」を示す。具体的には、私たちの生命は構成分子が体内でエントロピー増大により秩序を失い壊れてしまう前に、新しい分子と入れ替え、増大したエントロピーを体内から排出し続けているということである。そのために私たちは外部から分子の材料を食べることにより体内に取り入れ、分子を組み替えた後、古い構成分子の体外への排出を繰り返している。しかしながら、いつかは増大したエントロピーによる秩序の崩壊のスピードが、この動的平衡による秩序維持の仕組みを追い抜いてしまう時が来る。それが個体の死である。そのようにして個体の生命はいつかは必ず失われていくが、この流れを個体ごとに注視するのではなく、より大きな集合体である生命の系として捉えると、個体を構成していた分子は次第により大きな流れに還っていき、やがて新たな淀みとして個体の生命を形成し生命「系」を維持し続けていくと理解することができる。福岡によれば「私たちの身体は分子的な実体としては、数ヶ月前の

自分とはまったく別物になっている。分子は環境からやってきて、一時、淀みとしての私たちを作り出し、次の瞬間にはまた環境へと解き放たれていく²⁸⁷」。福岡は、この流れの中での入れ替わりが私たちの生命を（決して永遠ではないが）長らえさせていると説く。仮に細胞を構成している分子が入れ替わることができなければ、その分子が壊れたときに細胞は再生することができない。再生し持続するとは、このように常に動いているということなのである。そして、私たちの記憶の持続もこの「流れ」の中に存在している。筆者は、動的平衡の概念によって「移り変わるのは記憶の対象だけではない、記憶の主体となる筆者自身も移り変わるものなのである²⁸⁸」ということへの気づきを得たのである。

2-2. 存在しなかった記憶物質

記憶はどのようにして私たちの脳の中に存在しているのだろうか。福岡によれば、ある研究者たちは1960年代後半、特定の記憶が特別の分子の形をとって海馬にある脳細胞中に溜められるという仕組みを想定し、その特別の分子を抽出する試みを繰り返した。だが結局、記憶の物質的基盤を明らかにできる証拠は何一つ得られず、このような記憶物質は存在しないとされた。すなわち、私たちの記憶の仕組みは、特定の物質に磁氣的もしくは光学的に記録が刻み込まれるビデオテープやCDのような記録モデルでは理解できないことが明らかになったのである²⁸⁹。福岡によればその論拠は、上述のように生命現象は絶え間ない分子の交換の上に成り立っているため、そのような「常に代謝回転し続ける物質を記憶媒体にすることなどできるはずもな²⁹⁰」く、「あるのは絶え間なく動いている状態の、ある一瞬を見れば全体として緩い秩序をもつ²⁹¹

281 つまり、環境は常に私たちの身体の中を通り抜けている。いや「通り抜ける」という表現も正確ではない。なぜなら、そこには分子が「通り過ぎる」べき容れ物があつたわけではなく、ここで容れ物と呼んでいる私たちの身体自体も「通り過ぎつつある」分子が一時的に形作っているにすぎないからである。つまり、そこにあるのは、流れそのものでしかない。その流れの中で、私たちの身体は変わりつつ、かろうじて一定の状態を保っている。その流れ自体が「生きている」ということなのである。シェーンハイマーは、この生命の特異的なありようをダイナミック・ステイト（動的な状態）と呼んだ。私はこの概念をさらに拡張し、生命の均衡の重要性をより強調するため「動的平衡」と訳したい。英語で記せば dynamic equilibrium(equi =等しい、librium =天秤) となる。同上

282 福岡・前掲書(2009) 245 頁

283 同上

284 同上

285 同上

286 同書 246 頁

287 同上

288 同書 28 頁

289 同書 32 頁

290 同書 34 頁

291 同上

分子の『淀み』²⁹²でしかない、ということにある。

このように、記憶はビデオテープやCDのように特定の物質の中に安定的に記録され続けるものではないと結論づけた福岡は、記憶はおそらく「細胞と細胞の間にある」²⁹³と述べる。この時、細胞とは神経細胞（ニューロン）のことを指す。神経細胞と神経細胞の間にはシナプスによる連携が作られ、細胞同士が結合し神経回路を形作っている。福岡は、その神経回路の形に記憶が宿る手がかりがあるとし、この神経回路の形は「経験、条件づけ、学習、その他さまざまな刺激と応答の結果として形成され」²⁹⁴、「回路のどこかに刺激が入ってくると、その回路に電氣的・化学的な信号が伝わ」²⁹⁵り、その信号が繰り返し流れることによってその都度回路が強化されると述べる。すなわち、私たちが何かを想起すると神経回路に電氣的・化学的な信号が流れ、その回路の形が決定されていく。回路に信号が流れるたびに、回路のある部分は強められ、ある部分は相対的に弱まっていく。これにより、想起のたびに私たちの記憶のある部分が強められたり、反対に忘れ去られたりしていくのである。福岡は、想起により神経回路に信号が流れていく様子を、クリスマスに飾りつけされたイルミネーションに例える。神経回路に「電気が通ると順番に明かりがともり、それはある星座を形作」²⁹⁶る。その星座の形は想起の度に少しずつ形を変えてはいくが、概ね、その形はそのまま残る、と福岡は述べる。

筆者が福岡の主張の中で重視するのは、記憶の想起の仕組みと記憶への主体の関わり方である。福岡は、「記憶の想起」は一時点での平衡状態がもたらす効果でしかなく、人間の記憶とは脳のどこかにビデオテープのようなものが古い順に並んでいるのではなく、「想起した瞬間に作り出されている何ものか」²⁹⁸であると述べる。記憶は想起した瞬間に作り出されている、ということに筆者は注目する。すなわち、記憶の主体である私たちは、想起に能動的に関わることで記憶を強く残すことができるのではないかということである。実

際に、想起には「覚えておこうとする」という主体の能動的な関わり方と、「ふと思い出される」という受動的な関わり方の二つの側面があるとの実感が筆者にはある。如意と不如意の観点からすれば、覚えておきたいという意志は如意の側、思い出されるという現象は不如意の側とすることができであろう。この如意と不如意の間を往き来することで記憶はより深く、変容しながら形成されていくと考えられる。

能動的な想起、さらには能動的な記憶の変容について福岡と作家のカズオ・イシグロ（1954-）が以下のような対話を行っている。記憶は非常に曖昧なものであり、恣意的に操作されやすいものであることを二人は示唆している。自分を一貫させる、すなわち、個人のアイデンティティを支えるのは記憶である、と福岡はイシグロとの対談の中で述べている。²⁹⁹これは、エヴァルト・ヘリング（1834-1918）による以下の言葉によっても表されている。

記憶は、我々の存在に伴う無数の現象を集めて統一するにはたらいっている…もしそのような記憶を結合し、統一する力が失われると、我々の意識は、生きてきた秒数と同じだけの数の断片に分解してしまうであろう。³⁰⁰

福岡もヘリングも、記憶が主体の自己同一性を支えていることを述べている。イシグロは、記憶が自己のアイデンティティを支えるものであるからこそ、私たちは不快な記憶から逃れようとしたり、心地よいものに修正しようとするが、それと同時に、アイデンティティを求めるからこそ、恣意的な記憶の修正に対して抵抗感を持つと述べる。³⁰¹イシグロは「私にとって小説を書くことは、薄れゆく記憶を永遠に固定する手段でした。（中略）まるで写真を撮るようにそれを残したいと願ったんです。」³⁰²と述べる。しかしながら福岡もイ

292 同上

293 同書 36 頁

294 同書 37 頁

295 同上

296 同上

297 同上

298 同書 34 頁

299 福岡・前掲書（2014）30 頁

300 ラリー・R・スクワイア、エリック・R・カンデルによるエバルト・ヘリングの引用である。ラリー・R・スクワイア＝エリック・R・カンデル 小西史郎・桐野豊 監修『記憶のしくみ（上）』（講談社、2013、14 頁）

301 「私たちは自分の心を検閲し、不快な記憶を見つけては、そこから逃れたり、心地よいものに修正しようとしたりします。同時に、おそらくはアイデンティティを求めるがゆえに、過去に対してできるだけ正直でありたいとも願う。一方では忘れようとし、他方では忘れまいとする、そこに葛藤が生まれます。」福岡・前掲書（2014）33 頁

302 同書 31 ページ

シグロも、その記憶は写真のように残らないものであることをもまた認識している。

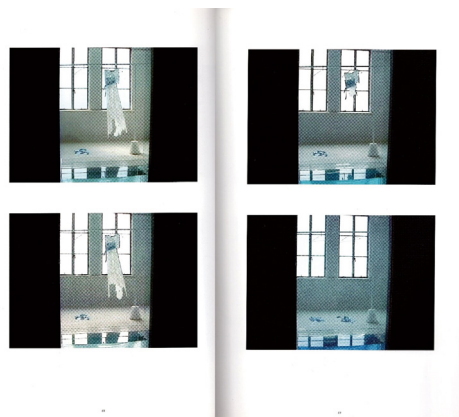
筆者の創作の原点も「移り変わる花の様子を覚えておきたい」というものであった。このように、能動的に「制作を通して」想起に関わることが制作プロセスの始まりである。そしてその記憶を写真のように残したいわけではなく、現場で写生を通して得たモチーフや風景から受け取る実感と一致する何かとして表現することを目指している。覚えておきたいイメージを染色のプロセスを通じて何度も想起し、変容させながら、長い時間をかけて記憶のように定着させることが筆者の研究の目的である。残したいと願った記憶が、制作の反復、すなわち、想起の反復の中であるイメージとして、いつか自然に一自己の外部から不意に到来するかのようになり「思い出される」状態にまでなることを期待しているのである。

2-3. 動的平衡と現代美術 宮永愛子

作品そのものが変容しつづける様子を提示する現代美術家がいる。ナフタリンによる彫刻を行う宮永愛子(1974-)である。宮永は記憶を直接的に扱っているわけではないが、記憶を宿す生命の可変性、すなわち、福岡の「動的平衡」を最も体现している作家の一人であろう。それは、宮永愛子の著書である『空中空』に福岡が寄稿していることから読み取ることができる。福岡は、宮永の作品が捉えようとしていることを「世界の勁さ。弾力。可塑。可変。回復性。永続性と平衡。」³⁰³ではないかと述べている。一見、宮永の作品はナフタリンの固体から気体への昇華という「消え去り」のアートとして一般的には受け取られる傾向がある。実際、宮永の初期の個展「visible=invisible」(図4-1,2)(ギャラリーギャラリー／京都,2000年)における作品《o/sentaku》は、空間に消え去るものとして扱われている。



306
図4-1 宮永愛子《o/sentaku》2000年 ナフタリン、ミクストメディア



307
図4-2 同上

《o/sentaku》においては、ナフタリンの昇華は固体→気体の一方方向のものとして提示されていた。しかしながら近年の宮永の作品で昇華は、固体→気体のベクトルのみならず、気体→固体のベクトルも重視されている。宮永がナフタリン彫刻による双方向のベクトル、すなわち「永続性と平衡」に気がついたのはふとしたことがきっかけだった。宮永が2003年の群馬青年ビエンナーレに出品する際に、他の出品者との兼ね合いもありナフタリンの匂いと成分を閉じ込める必要に迫られた。そこで宮永は、作品をアクリルケースで覆

303 「宮永愛子は何を表現しようとしているのだろうか。世界の儚さ。脆さ。弱さ。切なさ。刹那。おそらくそれは違う。見かけ上、そのような表層を持ちながら、実は、彼女は正反対のことを捉えようとしている。世界の勁さ。弾力。可塑。可変。回復性。永続性と平衡。宮永愛子の作品に接するとそんなことを感じる。

私たちが行った重大な作為がある。それは時間を止めたこと。時間を止めた時、そこには確かに機械仕掛けのミクロな構成単位が見える。しかしまいちど、虚心坦懐に生命を物質としてではなく、生き物として捉えなおしてみたらどうだろう。「生き」とは「活き」である。それはモノではなく、モノとモノとの動的な関係性を意味している。つまり生命とはモノではなく現象である。現象は常に時間の関数として立ち現れる」福岡伸一「時間を彫琢すること」宮永愛子『空中空』58頁,58頁(青幻舎,2012年)

304 同上

305 固体から液体を経ずに気体になる現象を昇華と呼ぶ。また、気体から液体を経ずに固体となることも本来は昇華と呼ぶ。しかしながら本論ではこの2つを区別するために前者を昇華、後者を凝華と記載することとする。昇華の対義語を凝華とすることの可否について近年多く議論されている。その一例として細矢治夫「昇華」の逆は「凝華」『化学と教育』61巻7号366-367頁(2013)がある。

306 宮永愛子『空中空』(青幻舎,2012、66-69頁)

307 同上

308 金沢美術工芸大学大学院特別講義「ボーダーライン」(講師:宮永愛子,2020年11月30日)にて宮永の発言

うことを考え付いた。展示実験をしていたところ、ナフタリン彫刻が消え去ると同時に、アクリルケースにナフタリンの結晶が付着し成長している様子に宮永は気が付いた。

ナフタリン自体は、『o/sentakū』の頃から、気化と固化の循環を繰り返していたのである。しかしながらナフタリンが存在する系（環境）が広すぎたため、平衡状態に達することなく、昇華ばかりが進んでいた。アクリルケースの中にナフタリンを入れ蓋を閉めることで広すぎる系が途端に小さなものとなった。したがって、狭い系の中で昇華と凝華の平衡が取れるようになり、ナフタリンが動きを止めたように見える作品が完成したのである。しかし、実際には昇華と凝華の両方が、常にバランスが取れた状態で行われているのである。したがって、もしもアクリルの蓋が少しでも開けられれば、平衡定数は昇華に再び傾き、バランスがとれる状態になるまでナフタリンは気体になっていくのである。

上述のように、宮永の作品のコンセプトはナフタリンの「消え去り」ではなく、ナフタリンの昇華と凝華の往き来による「永続性と平衡」である。福岡は、そのような宮永の作品の時間性に注目する。近代科学は、時間を見かけの上で止めることによって、生命を個々の機能を分解し「機械仕掛けのミクロな構成単位³⁰⁹」として捉えてきたと述べる。だが生命は時間の関数³¹⁰と本来不即不離である。宮永の作品にはこの時間の関数として立ち現れる現象が存在している、と福岡は述べる。その関数とは箱の中でナフタリン彫刻が次第に昇華し、気体となったナフタリンはアクリルケース内で再び固体となって付着するという循環のことである。宮永はナフタリンへの繊細な彫刻行為と、ナフタリンの結晶化という物質の緻密な秩序により引き起こされる現象とを引き合わせることで、時間の関数を美しく可視化した。それは、「生物と無生物の間」³¹¹のような目には見えない物質の静かな循環を、鑑賞者に豊かな視覚体験とともに気づかせるものである。

3. 線刻糊防染と記憶作用

3-1. 想起の促進としての線刻／糊の亀裂の増殖と剥落

筆者は、宮永愛子のこのようなコンセプトに示唆を受けた。そして染めにおいて同様のことができないかと模索した時期がある。しかしながら、宮永のナフタリン彫刻と筆者の染色作品には大きな隔たりがあることに気がついた。それは筆者は最終的には揺れ動かない「染めもの」を作るということである。他方、染色はそのプロセスにおいて完成の直前までは打第二章、染料の流動性の記述でも述べたように「揺れ動くことを許容する」メディアでもある。染色という技法が、作品が完成する直前まで、作品が内包するイメージの揺れ動きを許容するという特徴に筆者は注目する。染色という技法であるからこそ、筆者の当初のイメージがそのプロセスの中で揺れ動きながら可変的に醸成されていくこと、それが筆者の線刻糊防染である。そしてこのような染色プロセスにより生み出されるイメージが、「わたしはこの風景にどこかで出会ったことがある、見覚えのある風景³¹²」となることを目指している。線刻糊防染を、筆者はモチーフの時間的変容と記憶の変容の追体験に見立てている。布の上に置いた防染糊に彫刻刀で線刻をすることは、モチーフを覚えておきたいという能動的想起に関わることである。何かを覚えておきたいとき、ただ見るよりも描くという能動的な行動を伴わせたほうが記憶が持続することは、よく聞く話である。実際に筆者が2000年に花のスケッチをしようと考えたのも、かつて通っていた塾の先生が、「暗記には書くことや話すことといった行動を必ず伴わせること」と教えてくれたことを思い出したためであった。このような、描くことによる記憶の定着について考察している論文がある。「描画による日常記憶の想起促進³¹³」というものである。この論文は日常的な場面が写された写真の内容を被験者に想起させる場合に、その写真についての絵を描くことの有効性を検証するものであった。その実験の結果は、「日常記憶の再生に先立つ描画試行は日常場面の記憶の想起を促進させる³¹⁴」というものであり、その理由として「目撃し

309 福岡・前掲書(2012) 60頁

310 「生命とはモノではなく現象である。現象は常に時間の関数として立ち現れる」福岡・前掲書(2012) 62頁

311 福岡伸一『生物と無生物の間』(講談社現代新書, 2007)

312 《見覚えのある風景》とは2004年ごろ、筆者の日本画専攻時代の同級生であった田中葉実子が作品につけていたタイトルである。自身が見た風景への懐かしさと実感がこもった印象的なタイトルである。

313 越智啓太＝小坂香織「描画による日常記憶の想起促進」(2008 法政大学文学部紀要 第57号 83-90頁)。

314 同書 88頁

た出来事のイメージ化は想起を促進する」ということがあげられている。その際、被験者が描画によりイメージ化することに関しては絵がうまい下手はあまり関係がないとも述べられている。この論文において興味深い点は、フォールスメモリー、いわゆる記憶違いについての考察がある点である。当該論文では「記銘した出来事の想起において、空想や想像を広げろ、というイメージ化促進指示によってもフォールスメモリーの報告はほとんど増加せず、むしろ、正確な情報が得られる可能性があがる」とする。これは、描画を補助ツールとして用いる能動的想起において、例えば空想や想像を広げた場合であっても、覚えておくべき内容がぶれずにむしろ正確な情報を得られる可能性があるということである。こうした検証結果は、筆者が不如意の要素を含むような染色プロセスによって想起を繰り返しても、記憶をねじ曲げることなく写生の現場でモチーフから受け取った実感に近づいていくことができると予感させるのである。

筆者は線刻によって、モチーフの姿を覚えておきたいということと同時に、花の生命感などを画面に残すことを心がけている。具体的には、呼吸を意識しながら、できるだけ柔らかく長い、抑揚のある線を彫り、それが花の生命感の表現となることを心がけるのである。筆者は記憶の表現においては、暗記やモチーフの再現のために線を彫るわけではない。線刻で呼吸を意識するということは、筆者の身体感覚と花の生命のしなやかさ、のびやかさを対応させるために重要なことである。

亀裂に関して言えば、当初、糊に亀裂を入れることは、花脈や葉脈を表すための手段であった（図4-3）。これは例えば大和絵におけるたらしこみが、木にむした苔を描くのに適しているとされたことに近いと考える。防染糊の亀裂の上から引染めをすることで、布に現れる線の集積が花脈の様子に似ていたからである。現在でも防染糊に入れる亀裂によって、筆者の手では描けないような偶然性を含んだ線が生み出されていくのではないかと期待がある。



図4-3 《望憶 202008》2020年 綿布、染料 部分

筆者は現在でも、花脈や葉脈、枝葉の表現のために防染糊に亀裂を入れていくこともあるが、筆者の中で亀裂を入れていく目的は次第に変化してきている。以前に比べて筆者は、亀裂による具体的なイメージの形成よりも、糊に亀裂を入れて染め重ねているうちに生じる、糊の亀裂の増殖と糊の剥落という一連の制作プロセスのほうに表現の実感を重ねている。防染糊に生じる一連の変化の様子が、上述のエントロピー増大の法則や、記憶作用のあり様の隠喩になりうると筆者は考察しているからである。防染糊に彫った線が、亀裂により増殖する。それはエントロピー（乱雑さ）の増大である。その増殖した線に染料を引染めると、筆者の当初の予想を超えた先のイメージが布の上に広がる。この時、まだ糊が若いため、防染糊に入る亀裂は非常に鋭く（図4-4）、引染めにより現れる線も鋭利なものとなる。

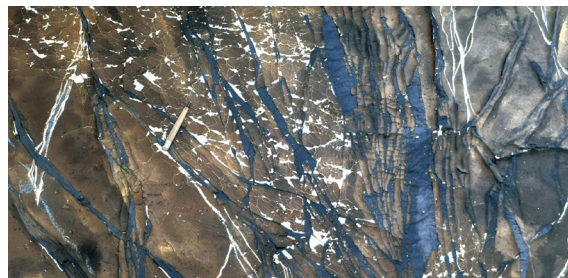


図4-4 《sketch 202101-202103》2021年 綿布、染料 制作プロセス

さらに糊に亀裂を入れ、線の増殖の様子を見ながら染め重ねていくと、次第に糊がまるで川を下ってきた小石のように角が取れ、布から浮き上がってくる（図

4-5)。筆者はこれを糊の老化現象³¹⁵として捉えている。



図4-5《sketch 202101-202103》2021年 綿布、染料 制作プロセス

筆者はその糊による亀裂の変化の様子を見ながらさらに染料を引染めし、布の中に色を染め重ねていく。このような筆者の染めへの取り組みは、第二章で言及した八幡の「オートマティック」³¹⁶の要素も含んでいると推察される。糊の老化という、いわば糊の秩序が壊れるからこそ生じる現象を筆者は見つめ続け、その現象の中であらわれてくる線や面を選び取り、そこに染料を流し込むということを繰り返す。このプロセスの中で、防染糊の中に生じていた亀裂がさらに壊れて失われ、その亀裂を越えて浸透する染料により布のなかにイメージが形成される。染め重ねの度に亀裂は増殖と剥落を繰り返し、染料により強化されていく線、それに比べて相対的に弱まっていく線が次第に明らかになっていく。それはエントロピーの増大に逆らって半ば自律的に生成していく線・にじみの秩序である。その様子には、想起のたびに電気的信号が神経回路に流れ、ある部分を強化し、ある部分を失っていくという記憶作用のあり様に通ずるものがあると筆者は考察している。そして何よりもそうして生まれてくるイメージは、2000年のスケッチで得た、枯れていく過程であっても、花はそのときどきに魅力のある印象深い表情を見せてくれ、色彩を強めたり、失っていったりする生命の移り変わりの様相に対する筆者の実感につながっているのである。

3-2. 糊ならではの不如意の性質がもたらす記憶との連関

このような防染剤の老化現象への対峙は、筆者が防染剤に糊を選択していることが可能にしている。通常、染色技法において防染剤に亀裂を入れる、もしくは線を彫ろうとすると、染色家は糊ではなく蠟を選択することが多い。それは、通常の防染糊は乾燥によるひび割れを防ぐために塩やグリセリンなどの湿潤剤が加えられているため、原則として布の上ではある程度柔らかい状態を維持しており、線刻には適さないからである。他方、蠟は布の上ではほぼ瞬時に固まりベタつきもないため、彫る、割るに適している。また蠟に関しては亀裂の研究の歴史も長く、亀裂に適した蠟も存在し、容易に入手可能である。また蠟に線刻を行う技法を染色用語で一般的にエッチングと呼ぶくらいには、染色技法として広く普及している。³¹⁷そのため筆者も以前、蠟染めによる亀裂とエッチングに取り組んでいた。しかしながら、作品のサイズが幅2m長さ4mを超えるほど巨大になってきた頃、脱蠟の問題が立ち上がった。脱蠟とは、布に置いた蠟を最終工程で布から洗い流す作業である。脱蠟に際しては沸騰したお湯に石鹼を入れて何度も煮込むか、もしくは揮発性の有機溶剤を用いて洗い流すかのどちらかの作業が必要となる。作品が大きくなれば、それなりの設備、及び体力が必要となる作業である。在学中は大量の蠟を用いた制作が可能であるが、卒業後は制作の継続は難しくなるだろうと懸念していた。

このような懸念をしていた頃に、防染糊でも亀裂を入れることができるという示唆を受けた。その仕組みはとてもシンプルなもので、防染糊に湿潤剤を一切入れないというものであった。このような経緯で筆者は防染糊の配合を工夫しながら自作するようになり、その結果、大学院修士課程での研究は主に防染糊による亀裂の考察となった。研究を開始した当初は、防染糊による亀裂が全くイメージ通りにならず大変苦労した。その原因として、まずは蠟と糊の性質の違いがあった。蠟は油性の防染剤のため、染料をしっかりと

315 デンプンの老化という用語が実際にある。デンプンを加熱し粘りがでることを糊化、その逆に粘りの出た糊が冷え粘性を失っていくことを老化という。筆者は、このデンプンの老化と、糊が時間の経過とともに次第に布から浮き上がり表す線が鈍くなることの2つの意味をかけて老化と呼んでいる。

316 オートマティックとは、八幡はるみが自身の作品の制作プロセスについて用いる語である。制作プロセスにおいてある「しかけ」を構築しておく、自律的に作品が成立してくるという意味であろう。例えば展覧会「Colors 染めの世界・八幡はるみと卒業生」(2021)の出品者である廣田郁也の作品《transition game》の制作プロセスを八幡はオートマティックと分類している。廣田についての八幡の文章に、「トイレットペーパーに染みた染料が布に逆汚染するという現象に出くわし、閃いた。しかけを通じてオートマティックに色が広がっていく」前掲註 153

317 蠟染めにおけるエッチングは上述のように銅版画におけるエッチング技法とは異なり、薬剤を用いるものではない。筆者は当初糊防染によるエッチング技法と、本論文の題目をつけようとしたこともあるが、一般的にエッチングという用語と薬剤を用いて銅を腐食させる印象が強いためその題目はやめることとした。筆者は線を彫ることに注目しているためである。

はじき、防染剤として優秀であり且つ、染め重ねに適している。引染めを繰り返しても蠟は布にしっかりと食い込んでおり、亀裂の線が染め重ねの度に脆くなったり、また反対にその線に染料が浸透しないということとはあまり生じない。しかしながら、糊に亀裂をいれて引染めする場合は、さまざまな不都合に見舞われた。それは防染糊が水を吸収する性質による。例えば、一度糊に入れた亀裂に引染めをすると、糊が染液をゆっくりとではあるが吸ってしまい膨張してしまう。その膨張により亀裂が埋まってしまうことにまずは悩まされた。また糊と染料の相性が悪く染まったと思ったものが流れていってしまう、亀裂を入れようと布を折り曲げた途端に糊ごと布から剥落してしまうなど、蠟防染では生じなかった不具合が多く発生した。糊による亀裂や線刻が、蠟による亀裂やエッチングに比べて歴史上あまり発達してこなかったまさにその理由を当時の筆者は追体験したのである。

防染糊を蠟の代わりにすることは難しいと悩んだ時期もあったが、発想を転換してみると、上述のような「不具合」は、蠟との比較によって筆者が抱いている思い込みであり、それは防染糊の性質そのものなのではないかということに気がついた。その後、防染糊だからこそ可能な表現があるのではと次第に考えることができるようになった。それにはやはり「如意と不如意の鮮明なコントラスト」という福本の一語との出会いが必要であった。糊は筆者にとって、上述のように甚だ「思うようにならない性質をもつ」素材である。糊防染の制作プロセスの中では、筆者が当初意図したイメージは次第に変容していく。しかしながら、その素材の持つ性質が、筆者の制作の原点である「時間のうつろいで秩序を失い、ほつれていく現象の中にも、花はそのときどきに魅力のある印象深い表情を見せてくれる」という実感にどこか近いものであると筆者には感得するところがあった。したがって筆者は、如意の側としてできる限りモチーフから得た印象を線刻する一方で、不如意の側として思うようにならない防染糊の経時的な変化による現象をできる限り見極めようとするに至った。その如意と不如意の往き来の中で想起を能動的に繰り返し、いずれかの段階でその記憶が自然なものとして布のなかに、ひいては筆者のなかに定着する—ある種の平衡状態となる—ことを目指しているのである。

3-3. 想起の連続／制作の連続

筆者の制作のもう一つの特徴は、同じ主題で何枚も制作を繰り返すことにある。上述のように筆者は覚えておきたいモチーフや風景を写生し、その中で選り取った線を、如意の側の線として防染糊に彫ることから制作を始めている。次のプロセスからは、その線が亀裂の増殖と剥落という不如意の側の現象によって揺らされていくようにする。不如意の側の現象を確認しながら、筆者は布の中に残していきたい線を選び染め重ねていく。この筆者による線の選択は如意の側の操作であり、尚且つ、想起を繰り返すことでもある。不如意の側の現象による線の集積を眺めながら、それが写生で得た実感に近いものかどうかを自問自答しているからである。このようにして如意と不如意を往き来させながら、一枚の染色作品が完成するのであるが、筆者は写生で得た実感を一枚の染色作品の制作で表しきれるとは現状では考えていない。染色作品を連続して制作することで、筆者の実感はさらに醸成されていくと考えているためである。

一旦染め上がった作品をもう一度眺めることで、その作品の中に、当初の写生のときにモチーフから得た実感、すなわち「これは見たことのあるものだ」と感じられるイメージが現れているかを筆者は注意深く確認する。いわば不如意の側の現象によって拡張された、その線の質に、モチーフの生命力やしなやかさが含まれているかを確認し、そのような線が実現されていた場合には、それを次の制作に生かすように試みる。不如意により得た現象を、如意のものとして再度自らの表現に取り入れることができないかを、実験していくのである。

筆者は写生の場で得たインスピレーションや実感をそうして何度も思い出しながら、何枚も制作し、そのプロセスの継続の中でイメージが受動的にふと想起されるような「見覚えのある風景」により近づいていくことを期待するのである。

第五章 実制作

1. 描画効果としての糊の線刻と亀裂

1-1. 花脈の表現として

筆者が線刻糊防染技法に取り組む契機となったのは、2019年に制作した《望膜 08》(図 5-1)であった。当時の筆者は、花卉にある葉脈のような筋(以下花脈とする)を表現するための技法として、糊の亀裂を採用した。第三章でも述べたような大和絵におけるたらしこみの如く、素材とプロセスがもたらす現象をあるイメージの表現に転用しようとしたのである。



図 5-1 《望膜 08》2019 年 綿布、染料

筆者は修士過程で糊の亀裂技法について研究を行っていた。通常の防染糊を製糊する際には、糊が乾いてひび割れないように湿潤剤³¹⁸が添加されるのであるが、その湿潤剤を一切入れずに製糊すると、布の上に置かれた糊はまるで煎餅のようにパリパリになり、亀裂をいれることが可能となる。修士課程においては、糊が乾燥する前に、例えば先の尖ったスプーンなどで糊をすくい取り、線を彫るということも行っていた(図 5-2)。しかしながら、乾いていない状態の防染糊を彫ると線が太くなってしまったり、もしくは糊が乾燥後ふさがってしまったりとコントロールが難しいことに課題があった。そこで筆者は、蠟のエッチングに着想を得て、乾燥した糊を何らかの尖った道具で彫るこ

とを新たに試みた。針なども試してみたが、一番結果が良かったのは三角刀による線刻であった(図 5-3)。

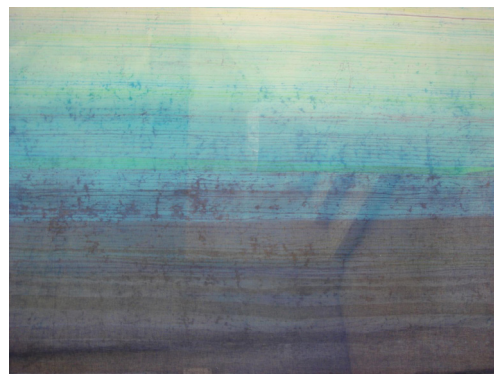


図 5-2 《色から空へ 空から色へ》2010 年 綿布、染料 部分



図 5-3 サンプル 2019 年 防染糊を乾燥させた後、三角刀で彫ったもの

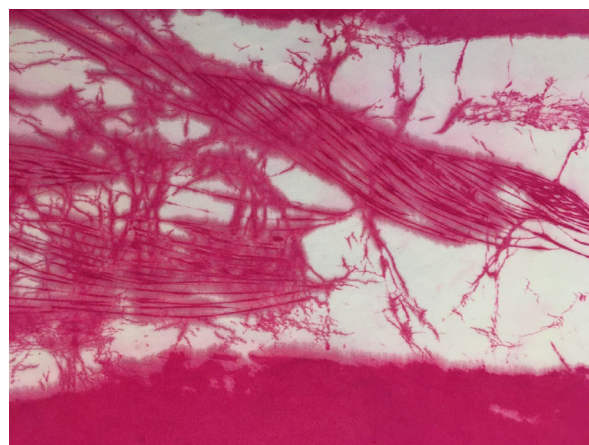


図 5-4 図 5-3 を染めたもの

このとき、線刻部分から染料が滲み出すような表情も見られたことから(図 5-4)、この表現を研究することを決め《望膜 08》で実践した。図 5-5、6 は《望膜 08》の制作プロセスである。花脈部分の防染糊に彫刻刀で線を彫り、その後亀裂を入れ、多色の染料を刷毛で擦入れ染め分けた。その後、ノミで防染糊を布から剥がし、さらに布の裏側からも薄く多色で引染め

318 主に塩やグリセリンである。

をした。



図 5-5 《望膜 08》制作プロセス

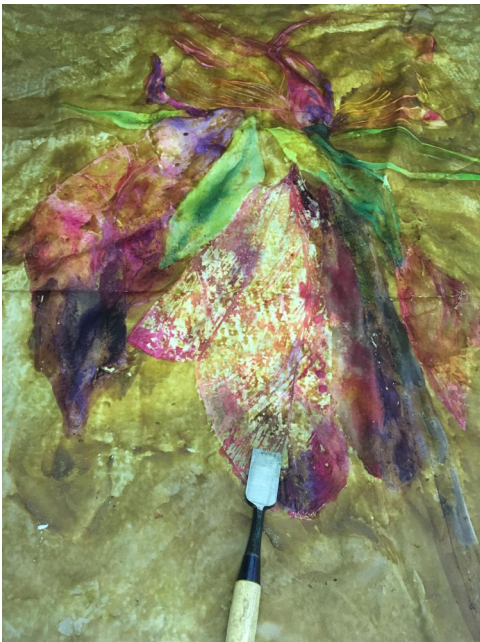


図 5-6 《望膜 08》制作プロセス



図 5-7 《望膜 08》完成図 部分

その結果、図 5-7 のように、線刻や亀裂に、オモテから染めたことによる滲みの少ない線やヒビの模様と、裏側から染めたことによるおおらかな滲みが、布の中で混じり合うような表情が現れた。以前から追求していた花脈の表現としても、ここで一定の成果を得た。

1-2. 線刻の追求

そこで次作《dyed-weeping-line01》(図 5-8) 及び《dyed-weeping-line02》(図 5-9) では線刻と、オモテ側および裏側からの染めに課題を絞り制作した。



図 5-8 《dyed-weeping-line01》2020 年 綿布、染料



図 5-9 《dyed-weeping-line02》2020 年 綿布、染料



図 5-10 《dyed-weeping-line01》部分

この作品の成果は、線を安定して彫ることができるようになったことである（図 5 - 10）。また線刻後、オモテ側から黒い染料で一度引染めし、乾燥後に亀裂を入れてオモテ側から今度はピンクを全体的にぼかしながら引染めをした。その後さらに乾燥させ裏からピンクや緑などで部分的に引染めを行った。このように、一度の糊置きに対して線刻、亀裂を分けて行い、裏表から多色で引染めを行う試みに改めて取り組んだ。線刻が筆者の個性として確立される萌はあったが、その一方でこの作品では線刻の色彩が黒で極めて強かったため、亀裂や裏からの滲みとの混じり合いがあまり感じられないことが課題となった。

このときの筆者は、糊の亀裂が染め重ねる度に変化していくことにまだ気づいていなかった。蠟のエッチングではなく、糊を彫ることならではの表現を求めて、浸染技法の検討なども行った。

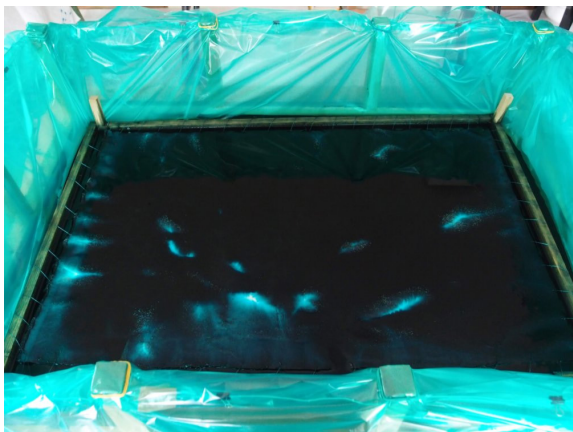


図 5-11 浸染サンプル 制作プロセス

図 5 - 11 は、線刻を施した布を、ターキスブルーと黒を混色し熱した直接染料液の中に 40 分浸けた実験

である。40 分後、布を引き上げ水洗した。布を染液から引き上げるとき、糊は染料の中にほとんど溶け出していた。その試行の結果が図 5-12 である。



図 5-12 浸染サンプル

図 5-12 にみられるように、ターキスブルーと黒の色の入り方が興味深い効果を生み出していた。しかしながら、染液への糊の溶け出し具合や、各色の入り方のコントロールがあまりに難しかったこと、また作品が大きくなると浸染の手間がかかりすぎることで、そして何より、肝心の線刻の表情にはあまり変化が見られなかった³¹⁹ことから、この手法は筆者の表現手法として適切ではないと判断した。以後、浸染ではなく引染めによる実験を繰り返した。

1-3. 亀裂の増殖 素材×プロセスの選択

そのようにして、糊の性質を様々に実験しながら確かめていたある日、一本の線から制作を始めたことがあった。当時写生を繰り返していた木蓮の花脈のイメージが筆者の中にあったからである（図 5 - 13、14）。このとき防染糊の実験として、一般的なもち粉ではなく、より亀裂が入りやすく布から剥がれやすいといわれている薄力粉³²⁰を用いていた。その薄力粉から作った防染糊に一本だけ線を彫り、何度も染め重ねていたところ、重ね染めのたびに糊の亀裂が増えていることに気がついた（図 5-15）。また、糊の亀裂の増

319 筆者は、線がもう少し滲んでぼかされるような効果を期待していたが、そのような効果は得られなかった。

320 小麦粉と糊を主成分に作られる防染糊を一珍糊と呼ぶ。この糊は別名掻き落とし糊と呼ばれるほど、最終工程で水元を必要とせず糊を剥がすことが可能である。

殖により、線刻の周りに滲みのような独特の表情が現れることにも気がついた(図 5-16)。



図 5-13 木蓮による線のスケッチ



図 5-14 図 5-13 を元にしたサンプル制作



図 5-15 図 5-14 の裏面

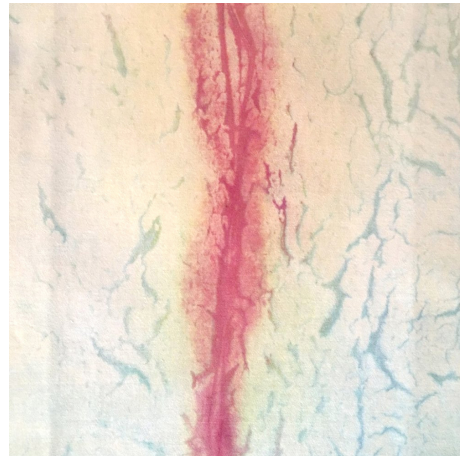


図 5-16 図 5-15 を水洗したもの

このような染め重ねのたびに糊が布から浮いてきたり剥落したりする現象を、表現に取り入れようと考えて制作したのが以下のサンプル(図 5-17、18)であった。



図 5-17 《sample 202007》2019 年 綿布、染料 制作プロセス 裏面

図 5-17 は布の全面に糊を置き数回染め重ねた後、それを裏側から見た様子である。裏側からでも糊の亀裂の様子を克明に見ることができた。

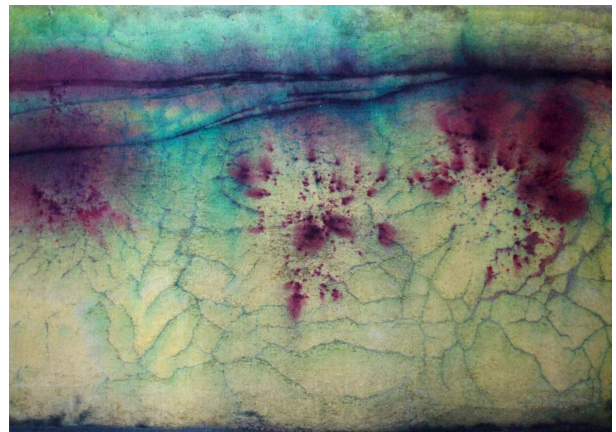


図 5-18 《sample 202007》2019 年 綿布、染料 図 5-17 を水洗したもの 表面 部分

このようにして、糊の亀裂と表現との関係を検証していく中で、当初の線刻から得られる染めの線が糊の亀裂とともに変容していく現象を筆者の制作の軸に据えることにした。

ここで筆者はようやく、第一章の工芸的造形論の考察の際に金子の言葉として紹介した「回路」³²¹の前提となる「無限にある様々な土の表情からたった一つを選び取」ることができたような感触を得た。無限にある様々な糊防染の表情の中からたった一つを選び取った筆者の次の課題は、その表情と「作り手との繋ぎ目を見出す」ことであった。作り手、すなわち、筆者の実感と、徐々に割れて剥落していく糊の亀裂との接点は、このときは、まだ明確に見出すことはできていなかった。

1-4. 回路の発見

その後、糊の条件は同じにしたまま、モチーフを庭の木として、12号程度の小さなサンプル制作を繰り返した(図5-19、20)。

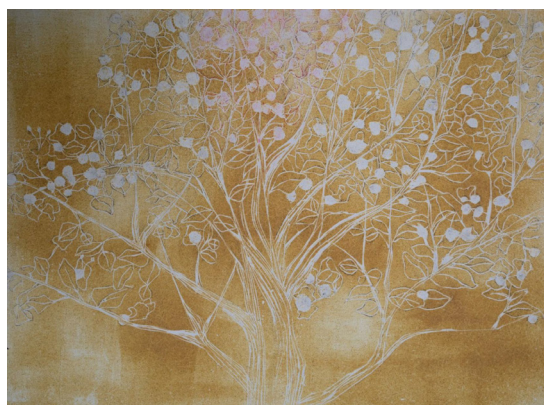


図 5-19 《sample 20210122》綿布、染料 制作プロセス

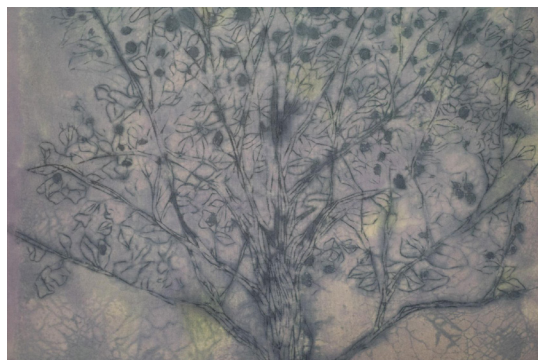


図 5-20 《sample 20210122》完成図

このサンプル制作においては、線を彫る部分は全て草稿により決定し、念紙で糊にその線を全て書き写し、線刻した。しかしながら、このように初めに線を全て決定してしまうような線刻を行うと、その後に線が育っていくような現象を得ることができないように思われた。また線刻の方法や染料の布への浸透も良くなかったのか、線も途切れ途切れになってしまうように感じられた。

そこで筆者は、《tree 20210127》(図5-21)と《tree 20210308》(図5-23)の制作においては、《sample 20210122》(図5-19)での反省を踏まえ、構図を削ぎ落とすこととした。特に《tree 20210308》(図5-23)の制作においてはあらかじめ草稿を行わず、図5-25のように即興的に鉛筆で糊の上に線を書き入れ確かめながら、勢いよく線刻を施した。このとき、細部の線は糊の亀裂の増殖に任せることにした。よって、この作品においては初めの線刻を非常に簡便なものとし、亀裂も線刻との関係を見ながら大胆に入れていった。



図 5-21 《tree 20210127》2021 年 綿布、染料

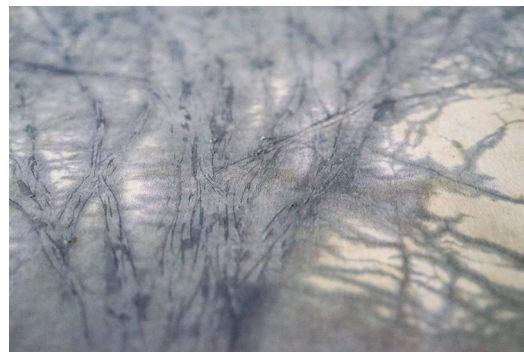


図 5-22 《tree 20210127》部分

321 金子の述べる「回路」とは、素材のさまざまな性質の中から作り手との繋ぎ目を見出すことである。金子は、その素材の性質の見せる表情と作り手の接点の上に何を積み上げていくかが造形の鍵になると述べている。「作家は土といかなる関係を結んでもいい自由を手に入れた代わりに、改めて土とどこでつながるのか、それぞれの作家固有の土との回路の探索を強制されることになったからである。無限にある様々な土の表情からたった一つを選び取ってこなくてはならないのである。しかもそこに止まるわけにはいかない。それだけでは取り敢えずの素材との繋ぎ目が見出されただけで、作品が成立したわけではないからである。その表情の上に何を積み上げていくか、その出発点に立っただけである。」金子・前掲書(2001) 474 頁



図 5-23 《tree 20210308》2021 年 綿布、染料

めていた。しかしながら、一見全て糊が布から浮き上がったように見える部分であっても、多少なりとも布に接着している部分は防染されていた（図 5-27）。

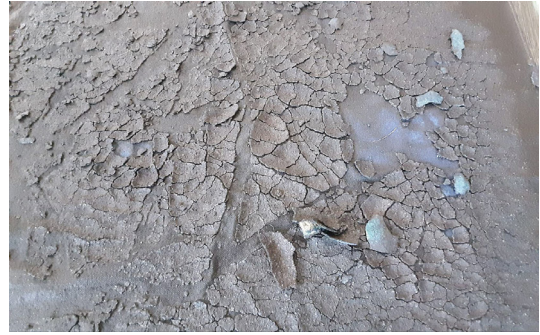


図 5-26 《tree 20210308》(図 5-23) の制作プロセス



図 5-24 《tree 20210308》部分



図 5-27 《tree 20210308》の制作プロセス 糊を剥がしているところ 糊が剥がれると防染の様子がわかる

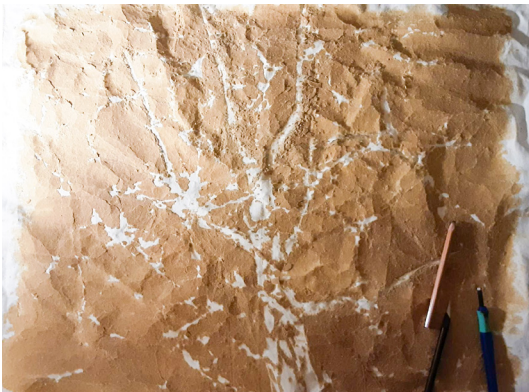


図 5-25 《tree 20210308》(図 5-23) の制作プロセス

そしてオモテからは主に黒色で引染めを、裏からはブルーでばかすなどして引染めを、それぞれ交互に行った。結果オモテからの引染めが4回、裏からの引染めが3回となった。一回の糊置きでここまでの回数の引染めを行うことは筆者にとって初めてであった。引染め後に染料が乾燥するたびに、部分的に線を彫り足したり、亀裂を加えたりも行っていった。その結果、最後の引染めの段階では図 5-26 にみられるように糊がひとりでに丸まって、布からポロポロと剥がれるようになった。糊が何度も染料に浸されるうちに接着力を失っていったためなのか、糊の端が布から剥がれ始

こうして独特の染め上がりが得られ、この二作は木の表現と糊の亀裂の増殖がうまく結びついたサンプルとなった。糊の亀裂による線が、が丸みを帯びながら滲んでいくような表情があった。また修士時代の作品の、儚く消えそうな亀裂とは全く異なる、引染めのたびに自律的に成長する線が得られるようになった。このサンプルの制作を通して、木が成長して梢を増やしていく様子と、線刻の線が制作プロセスのなかで増殖し変容していく様子との重なりをも発見することができた。それは木の成長のような生命感を感じさせると同時に、時間によるモチーフの変容をも感じさせるものである。そこに筆者は生命の流れと、その中にある筆者の記憶を重ね合わせている。

このサンプル（図 5-21,23）と同時期に制作した作品が《sketch 202101-202102》（図 5-28）である。《sketch 202101-202102》（図 5-28）は、制作場所から見た木を、防染糊の上へ線刻により写生するような気持ちで制作したものである。制作の際に配慮したことは、画面の上部はあまり彫りすぎず、糊の亀裂の成長に任せることであった。



図 5-28 《sketch 202101-202102》綿布、染料

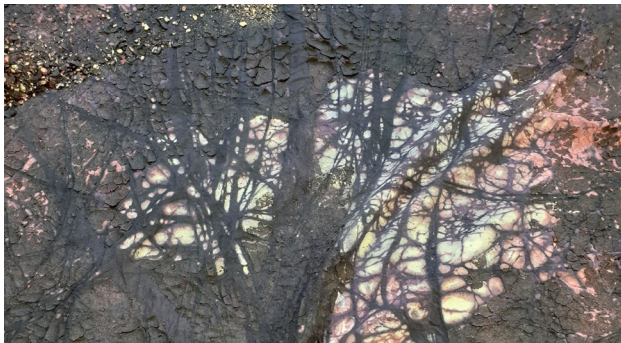


図 5-29 《sketch 202101-202102》(図 5-28) 制作プロセス

この作品では線刻→黒の染料を表から引染め→亀裂、線刻→裏から黄土色の染料を引染め→亀裂、線刻→表から紫の染料を引染め→亀裂、線刻→表からピンクの染料を引染め、というプロセスを踏んだ。ピンクの染料が入る頃には糊がボロボロになっており、ピンクの染料は初めの線刻から広がるように染まっていた(図 5-29)。ちょうど季節として木に花が咲く頃であったのでそれらの印象が重なっていたようでもあった。



図 5-30 《sketch 202012-202104》綿布、染料

図 5-30 《sketch 202012-202104》は《sketch202101-202102》(図 5-28)と同時期の作品であるが、より写生に近い作品である。写生の要素が強いのは、線刻があまり抑制されていないためであると筆者は考察している。制作場所の窓から見える風景を、そのまま時間をかけて彫り入れたような作品になっている。また、この作品では染め重ねが表からの2回だけになったこともあり、当初の線と増殖した線の関わりがあまり見られないことにも原因があると思われる。



図 5-31 《sketch 202012-202104》部分

しかしながら、この作品の画面左側の、線が少し抑制されている部分(図 5-31)では、作品右側に比べて線の質が再現的なものから変わってきており、どこか記憶が解けていくかのような効果を感じることもできる。線の量をあらかじめ抑制することで、その後のプロセスで大胆な亀裂を入れることが可能となった。布の上に現れている線刻と亀裂、そして記憶の中にある線同士を目指す表現のために有機的に関係させていくことが可能になっているのではないかと考察している。

1-5. 記憶の表現への取り組み

このような考察を元に作られた最新作が《Line Growth order 02 -tree and flower-》(図 5-32)である。このタイトルは、線が育つ秩序という意味である。この作品では、非常におおらかな小下絵を作成した(図 5-33、34)。



図 5-32 《Line Growth order 02 - tree and flower -》2021 年 綿布、染料



図 5-33 《Line Growth order 02 - tree and flower -》小下絵 1

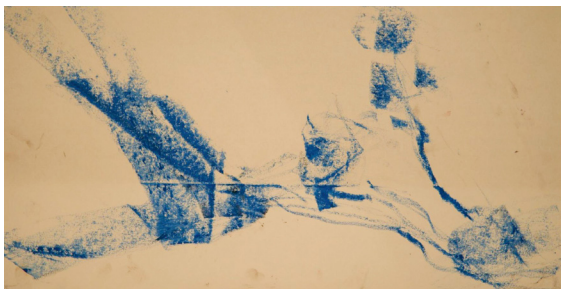


図 5-34 《Line Growth order 02 - tree and flower -》小下絵 2

これは制作プロセスの初めの線刻を極力簡素化し、線刻がその後の亀裂の成長と関わることをできるようにと工夫した結果である。筆者は、はじめから簡素化した図案を考えることは苦手である。そこでこの小下絵は 2020 年の《望憶》(図 5-35、図 5-36、図 5-37) シリーズからの続きとして構成した。以下、2020 年の《望憶》の制作プロセスを紹介する。《望憶》に関してはまだ素材とプロセスによる表情を選びとることはできていなかった。しかし写生から染めにいたるまでのプロセスの中で、当初の筆者のイメージがある部分は強められある部分は弱められる、という、染色プロセスを通じた構図の削ぎ落としの実例にはなっていると筆者は振り返って考察している。

まずは《望憶》の制作にあたっての木蓮の写生の一

例を掲載する(図 5-38、図 5-39、図 5-40)。



図 5-35 《望憶 20200818》2020 年 綿布、染料



図 5-36 《望憶 20200821》2020 年 綿布、染料



図 5-37 《望憶 20200823》2020 年 綿布、染料



図 5-38 木蓮のスケッチ 第一印象



図 5-39 木蓮のスケッチ 第二印象



図 5-40 木蓮のスケッチ第二印象への書き足し

図 5-41、図 5-42 は他の写生の一例である。この木蓮に関しては 10 年間に毎年写生ををしている。これらの写生をもとに制作したのが《望憶》シリーズの三作である。

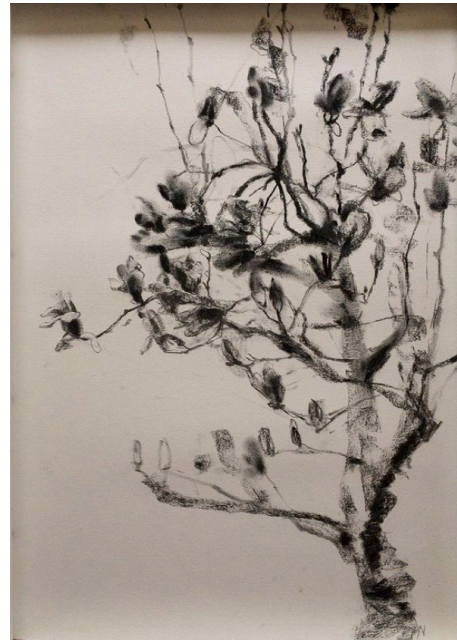


図 5-41 木蓮のスケッチ



図 5-42 木蓮のスケッチ

以下、制作の時系列順に並べる。時系列で並べてみると、写生と比べ、作品においては失われる部分、強化される部分によってイメージが変化してきていることがわかる。しかしながら、このときは防染糊自体の増殖や剥落の追求並びに染料が布に浸透することへの取り組み自体の深い理解と探究が充分ではなかった。《Line Growth order 02 - tree and flower -》(図 5-32) は《望憶 20200823》(図 5-37) での反省をふまえながら、そのイメージの錬成の続行を行った作品である。

このとき、同じ時期に作成していたもう一つの作品である《Line Growth order 01》(図 5-43) の制作

において、線刻や亀裂を染め重ねていく中で注意すべきことに気がついた。染料は透明な性質を持つため、安易に亀裂に濃い色を染め重ねてしまうと、一番初めに染めたときに現れていた魅力的な線も、かき消されてしまうということである。例えばこの図 5-43 では染色中に何度も丸の中に興味深い線の染まりを見出すことができたのだが、次第にかき消されてしまい、最終的には黒い丸だけになってしまった。



図 5-43 《Line Growth order 01》2021 年 綿布、染料

そこで《望膜 08》(図 5-1)を思い出し、現れた線をすべて拾うのではなく、現れた線に強弱をつけながら丁寧に線を拾い、染め重ねていくことが重要であると考えようになった。その成果が、《Line Growth order 02 - tree and flower -》である。この工夫により、ところどころではあるが、布の白場と染料のせめぎあいによる滲みの表情が作品に現れてくるようになった(図 5-44)。

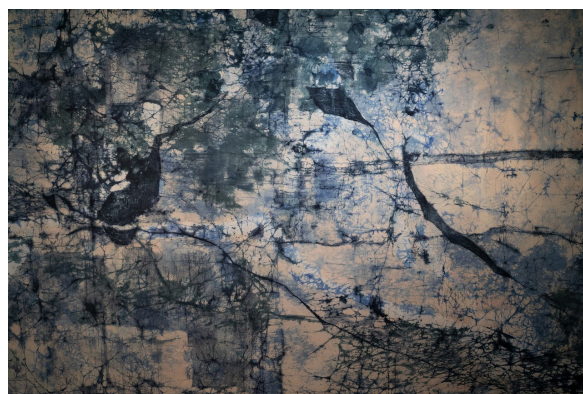


図 5-44 《Line Growth order 02 - tree and flower -》部分

以下、線刻糊防染における如意と不如意の関係を具体的に、筆者の作品である《Line Growth order 02 - tree and flower -》の制作プロセスに沿って明らかにしてみよう。

この作品制作において筆者は、配合の異なる二種類の防染糊を用いている。まず小下絵において黒で描かれている部分に、普段用いている防染糊よりも亀裂³²³が入りやすく剥落しやすい配合(もち粉:糠=1:9)の糊を置いた(図 5-45)。



図 5-45 《Line Growth order 02 - tree and flower -》制作プロセス

このように初めの段階で布の全体に糊を置かず、部分的に糊を置き始めたのは、染料の流動性を作品に取り戻そうという筆者の意図によるものである。制作の初期段階で布の全面に糊を置いてしまうと、例えば線を彫って布から糊を取り去っても、その部分には少なからず糊が残存する。その残存した糊は布の空隙を埋めてしまい毛細管現象を妨げるものとなる。この妨げは染料をその場所に留まらせる為、線刻の描写を強く発色させるという効果があり線を表すには適している

323 本来であれば薄力粉を用いたいところであるが、夏場は薄力粉に含まれるタンパク質による腐敗が著しいため、この作品ではもち粉を用いている。もち粉であっても、カビが発生して大変な状態になった。夏場は防腐剤を入れることが望ましい。

が、あまりに多くの部分で染料の流動性が封じられると表現が硬いものになる。これは《sketch》シリーズ³²⁴の制作で筆者が痛感したことである。《Line Growth order 02 - tree and flower -》では、糊置きを部分から初めることで糊が置かれていない布の部分の流動性を確保し、この段階で、布の裏面から全体に黄土色の染料を引染めした。この布の裏からの引染めに、筆者は糊と布の密着度を上げる役割も期待した。

次に、筆者が使う通常の防染糊（もち粉：糠＝3：7）を布の全体に置いた。その後乾燥させ、小下絵を見ながら布の上の防染糊に線刻をし亀裂を入れ、染料濃度2%の青みの黒の直接染料液で全面に引染めを行った（図5-46）。



図5-46 《Line Growth order 02 - tree and flower -》制作プロセス

染料の乾燥後、さらに亀裂を入れるとこのようになった（図5-47）。

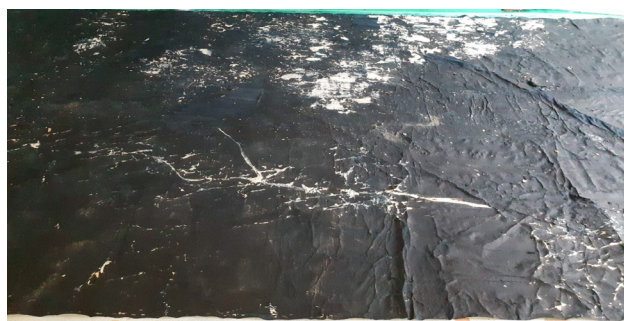


図5-47 《Line Growth order 02 - tree and flower -》制作プロセス

その後、亀裂を入れるたびに染液の濃度を1%、0.5%と薄めながら引染めを行った。染料の濃度を薄めていったのは、新しく発生する亀裂や線のニュアンスを布に写しとりながらも、それまでに布にあらわれていた亀裂や線のニュアンスが失われないための工夫であ

る。このときは全面に均一な引染めは行わず、剥落した部分から見える布の染まり方の表情を確認し、濃度の濃い染料により生み出された独特の表情を持つ線を消さないように、適宜染める部分を選択しながら部分的に引染めを行っていった。すなわち、不如意の側の現象を含み生み出される亀裂による線を、如意の側の意志で選択していったのである。



図5-48 《Line Growth order 02 - tree and flower -》制作プロセス

このプロセスを繰り返し、完成したのが《Line Growth order 02 - tree and flower -》であった。

本作では制作プロセスの第一段階で、糊を全体に置かず、木の構図に沿って部分的に糊を置き始めたことに、前作までとの大きな違いがある。部分的に糊が置かれている状態で黄土色の染料を布の裏側から引染めたことにより、まずは布の中で布の白が残っている部分と黄土色に染まっている部分との大きな対比構造—大きな構図の流れ—が生まれた。図5-49で解説すると、第一段階で糊が置かれていた部分は白く抜けており、糊が置かれていなかった部分は黄土色に染まっていることがわかる。

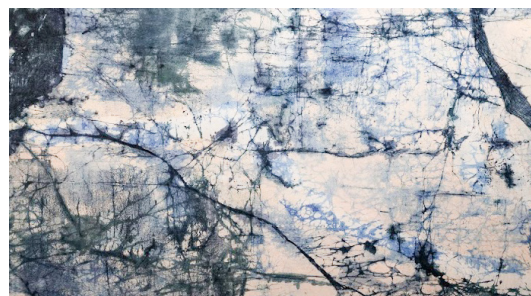


図5-49

次の段階でようやく布の全体に糊を置き、その後線刻

324 尚、《sketch》シリーズの表現に硬さがあるのは、布自体の滲みにくさも影響している。

し亀裂を入れる度に、ブルーの染料を薄めながら引染めを重ねていった。再び図 5-49 を見ると、ブルーの染料が薄くなるにつれて布の白い部分でのブルーの染料の滲み出しの様子と、黄土色の部分でのブルーの滲み出しの様子とに差異が生じている。これは、布の白の中ではブルーが滲みとともに薄くなる様子を最後まで見届けることができるのに対し、黄土色の中では薄いブルーとの黄土色の明度がほとんど同じであるため、ブルーが薄くなると黄土色と同化して、その変化の様子がわからなくなるためである（図 5-50）。

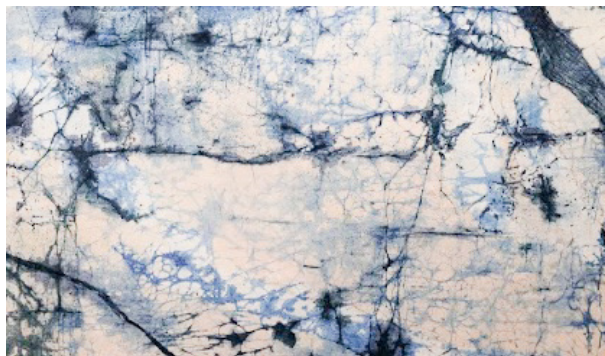


図 5-50 布の白の部分と、黄土色の部分での、薄いブルーの染料の滲み出しの違い

すなわち、本作品では、初めに置かれた糊と、そこに引かれた黄土色の染料による画面全体に及ぶせめぎあいにより、大きな流れのある構図が生み出された。その中で、それぞれの場所での線刻や亀裂による滲み出しのドラマが生じた。その結果それぞれの場所での滲みの表情が、大きな流れの中で一層様々な表情の違いを見せ、画面全体で豊かな響き合いが生じているように筆者には見受けられた。このように、大きな構図の流れの中で現象を引き寄せそれを観察していくことは筆者にとって、まるで福岡の述べる大きな「流れ」の中での「淀み」に気がつくような体験であった。

《Line Growth order 02 - tree and flower -》の中で、筆者はとくに図 5-51 の部分に、写生で得た木の枝ののびやかさの実感との重なりを感じた。



図 5-51 《Line Growth order 02 - tree and flower -》部分

画面右から左へと伸びる水平な線に枝の生命のしなやかさを、そして画面左上にある緑の丸の数々に葉や光が感じられるのである。筆者はこのようにして記憶として筆者の中に残る実感と関わり続け、不如意と如意との往き来の中でイメージを育て続けていくことを目指しているのである。

花が枯れながら、さまざまな形や色を花卉や茎、葉に出現させていくように、糊のひび割れが増殖することにより次第に剥落し、そこに染料を浸透させると形が生み出され色彩は深みを増していく。染料を浸透させることや糊への初めの造形は、筆者の意志である。しかしながら、糊がひび割れし、剥落する現象には意の如くにならない要素が働く。糊が剥落し失われる現象の中で、布の中に染料によるイメージが半ば自律的に形成され、それが記憶の表現となるように取り組むことが筆者の試みである。それは、生命が日々、秩序を保つために可変的に組み替えられていくしなやかな強さを再認識することであり、その生命の中で形成されていく記憶を愛おしむような営みである。

筆者のこのような、写生→小下絵→染色→さらに新作の小下絵→染色という制作手法は、記憶をつかさどるシナプスの連携にも似ていると筆者は考察している。福岡は、「私たちの脳の回路も、最初は非常に複雑で雑多な可能性として示され、環境や外的刺激によって、強化されるものと削り取られるものが決まって成立していく」と述べる。すなわち、記憶を形成する回路に電気が流れるたびに記憶は想起されるのであるが、その電流が流れる場所は生命の仕組みの中で可変的に形成されていく。筆者は、糊の上に彫った線が糊のひび割れとともに増殖し、もしくは糊が剥落していくという不如意の要素を経て、当初のイメージがモチーフの再現を超えた何かへと半ば自律的に成長していくことを期待している。そしてその線が筆者が記憶しているモチーフの生命感や実感と違わずに残るように染料を流し入れる。しかしながら現れる染めの痕跡やイメージもまた、染料の流動性により意の如くにはならない。イメージを実感のままに一如意のものとして一表したいという意図は、常に染色プロセスで不如意の要素と直面する。このように如意と不如意を行き来し、さらに染色現象を構想にフィードバックすることを繰り返す中で、イメージのある部分が強められる。イメージのある部分は相対的に弱められていき、削ぎ落とされていく。如意と不如意のコントラストを鮮明

にように筆者は心がけており、このような手法で制作を行うことが筆者にとっての記憶の表現なのである。

2. 素材の選択と作品のサイズについて

2-1. 素材の選択について

ここでは筆者の素材の選択について考察する。筆者の扱う素材は布、染料である。また、素材に準ずるものとして防染糊がある。これらについて以下で述べておく。

布について

筆者は主に木綿を使用している。染色に際して特殊な機械が不要で個人作家の染色に適している繊維素材としては、木綿、麻、和紙、絹などの天然繊維が代表的なものである。合成繊維はポリエステルなどは高温で染める必要があり扱いが難しいが、ナイロンやレーヨンなどは比較的扱いやすく、個人作家による制作にも用いられることがある。木綿を選択している最大の理由は、木綿の最大生地幅の広さである。例えば麻や絹の最大生地幅が150cm程度であることに對し、木綿の最大生地幅は一般的に228cmであり、近年の日本では280cmのものまでが入手可能である。筆者のように大きな作品を制作しようとする場合、この広幅が制作における一つの重要な条件となる。また、三角刀による線刻の際にも、木綿は丈夫なものが多く、思い切って線を彫ることが可能となる。³²⁵ また糊の密着具合も、実験によれば筆者の用途では木綿に適性がある。

染料について

染料は、用いる繊維に合わせて決定される。木綿のような植物性の染料の場合は、直接染料もしくは反応染料が用いられることが多い。また藍染めなどにみられる建染染料なども用いられる。これらの染料の性質の違いをまとめたのが次頁の表1である。表1からわかるように種類がある染料の中で筆者が用いるのは直接染料である。その理由は、直接染料がデンプン質

糊との相性が良いからである。デンプン質糊と直接染料の相性が良いというのは、線刻糊防染における反応染料との比較においてである。反応染料においては染料を布に固着するためにアルカリ剤を用いて布と化学反応を起こす必要があるのだが、時に防染糊に含まれているデンプンが反応を阻害することがある。また、反応しなかった染料はソーピングで洗い流されるため、デンプンにより阻害され反応できなかった染料は洗い流されてしまい、布の中に残りにくいと筆者は推測しているからである。直接染料であれば、一旦布の中に染料が入り込みさえすれば、その後はファンデルワールス力により布のなかにとどまるため、よほど強く洗い流さない限りある程度の染料の布への残存を見込むことができる。

以下、直接染料と反応染料の糊防染における染まり方の違いを実験したデータを掲載する。

○糊染めと線彫技法における染料の選定実験³²⁶

目的 染料とデンプン質糊の相性の比較

比較対象：直接染料、反応染料

共通条件：染料濃度 0.4%

糊の配合 もち粉：小紋ぬか＝4：6

染色方法 ① マスキングテープを用いて糊を、
図5-52のように置く。

② 二つの糊置きのうち、下部に三角刀で
一本の線を引く。

③ (A) 刷毛にてオモテ面から一回のみ
引染めを行う。

(B) 刷毛にてウラ面から一回のみ
引染めを行う。

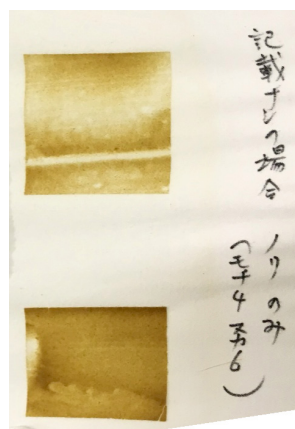


図5-52 サンプル

325 とはいえ、筆者は三角刀の刃の切れ味を砥石で落とすなど、布を破かないように工夫している。

326 2019年8月25日サンプル制作

染料名	デンプン質糊との相性	染着機構	分子的特徴
直接染料	防染糊としても色糊としても良好に働く	直接性+フィックス 可溶性の状態で水と共に繊維分子の間に入り込みファンデルワールス力により繊維とゆるやかに結合する。フィックス剤により布内で安定化する。	分子量が大きく、直鎖状。布の繊維内部にとどまり易い構造をしている。水に溶けると①に帯電し、水中で②に帯電している繊維の中に入り込んでいく。この時点での繊維との結合エネルギーは低いが後処理のフィックス剤にて親水基を封鎖、もしくは金属錯塩化合物を形成して洗たく堅牢度を向上させる。
反応染料	防染糊としての相性は良い。 色糊には一般的には不適であるので、デンプン質糊の代わりにアルギン酸ソーダなどの非デンプン質糊を用いる。	化学反応による共有結合 可溶性の状態で水と共に繊維分子の間に入り込む。 アルカリの存在下で、繊維分子中の反応基と共有結合をする。	分子量が小さい。アルカリ下にて繊維中の分子と共有結合をする。共有結合の結合エネルギーは非常に大きいので非常に安定した染まり付きとなる。ただし、その分子量の小ささから、未反応染料は布から容易に流れ落ちる。布にデンプン質糊が存在すると反応が阻害されやすい。
建染染料	建染染料の染色法は基本的に浸染であるので染色中に糊が溶けやすい。布の両面に糊を置くなど耐水性を上げることで防染糊としての適性が上昇する。	酸化還元反応 還元状態で水溶性となり繊維内に入り込む。 繊維内で酸化され不溶性となる。	染料分子を還元時に水溶性かつ繊維に親和性となり酸化時に不溶性となる性質を持つ。還元状態で布を浸し、空気中にさらして酸化させ発色させる。非常に堅牢度が高い。
植物染料	防染剤として良好に働く。色糊とすることは可能であろうが、あまり前例がない。	直接性+媒染 可溶性の状態で繊維分子内に入り込む。その後媒染剤により繊維内で錯体となり不溶化、安定する	植物染料の種類は多岐にわたり、それぞれで分子の性質も大きく異なる。媒染剤には植物染料の特性に合わせて、アルミや銅、鉄などが用いられ、媒染剤の違いにより発色も大きく異なる。古代からの経験によって発見され、進化してきた染色方法である。

表1 各種染料の性質

実験結果は以下のものであった。

実験結果(A)刷毛にてオモテ面から一回のみ引染めを行った場合


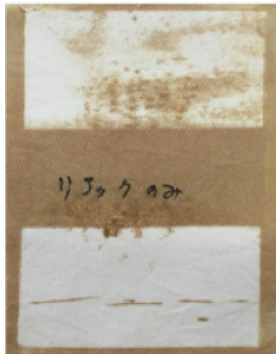
染料名	固着法	染色結果（写真）	染色結果（特徴）
直接染料 （シリヤス染料）	蒸し固着		<ul style="list-style-type: none"> ・糊を置いた部分からも染料が布に染み込んでいる ・糊のキワにしみがある。 ・線を彫った部分からもしみが生じている
反応染料 （リアック染料）	アルカリ フィックス		<ul style="list-style-type: none"> ・糊を置いた部分からも染料が布に染み込んでいるが、直接染料に比べ浸透の量が少ない ・糊のキワにしみがない ・線を彫った部分からのしみがない

表 2 実験 (A) の結果

実験結果（B）刷毛にてウラ面から一回のみ引染めを行った場合



染料名	固着法	染色結果（写真）	染色結果（特徴）
直接染料 （シリヤス染料） 浸透剤をごく少量添加	蒸し固着		<ul style="list-style-type: none"> ・リアックに比べて白く抜けている部分が多い ・キメが粗い
反応染料 （リアック染料） 浸透剤をごく少量添加	アルカリ フィックス		<ul style="list-style-type: none"> ・糊を置いた際の表情が良く写し取られている ・繊細な表情

表 3 実験 (B) の結果

実験結果

(A) 糊置き後、オモテ面から直接染料で染めたときは、防染糊のキワに滲みが生じる。また線彫部分においては滲み広がるような独特の線描が得られた。これに対して、同様にオモテ面から反応染料で染めたときは防染糊のキワに滲みは生じず、線彫部分の線描も滲みのないクリアなものとなった（表 2）。

(B) 糊置き後、ウラ面から直接染料で染めたときは、キメが粗くざらざらとした印象となった。キメは粗いがその分染まりつきの濃度差があった。糊のキワに滲みなどは生じなかった。これに対して、同様にウラ面から反応染料で染めたときは、キメが細かく糊置きニュアンスを写し取るような結果となった。糊のキワに滲みは生じなかった（表 3）。

このような実験結果により、滲み広がる線描の実現を目指し、用いる染料を直接染料と定めた。ただし、本研究を進める中で反応染料には直接染料にはない広義の流動性があることを第二章で述べた。今後は、反応染料、直接染料の性質をより見極めながら、染料の流動性をより生かすような制作を試みたいと考えている。

防染糊について

上述のように、筆者は糊が染色プロセスの中で接着力を失い、ひび割れや剥落を起こすことを期待している。ひび割れや剥落を起こすには、糊ができるだけ乾燥してぱりぱりとした状態になることが必要であるが一般的な市販の型糊には乾燥を防ぐために塩やグリセリンなどの湿潤剤が添加されている。よって筆者は、糊の配合から工夫することにした。

当初は、一般的な型糊の配合から塩を抜いたものを製糊していた。具体的には、もち粉と小紋ぬかを 4:6 の比率で混ぜ、耳たぶの硬さになるまで水を入れて捏ね、その後蒸し器で 2 時間ほど蒸し、蒸し上がったのち適量の水を混ぜながらさらに捏ね、柔らかい餅のような状態に仕上げていた。この糊でも線刻と亀裂はある程度可能であったが、より亀裂と剥落が引き起こされる糊を過去文献から探していたところ、掻き落と

し糊（一珍糊）という名前の糊が桃山時代の染色に使われていた事実に行き当たった。掻き落とし糊の名前の通り、その糊は、染色後の最終工程で布を斜めに引っ張ると糊が剥落し、ヘラなどで掻き落とすことができたというものである。掻き落としができるということは、布への接着力が弱く、また剥落や亀裂が生じやすい性質があるのではと推測し、文献を参考に一珍糊を製糊することにした。

実際に一珍糊で染色を行ったところ、染色が繰り返されるにつれて、ひび割れや剥落が顕著になった。一珍糊はもち粉を小麦粉に変更したものである。もち粉も小麦粉もデンプン質を主体としたものである。このような性質の違いの理由は何であろうか。糊の成分の中で耐水性の向上に貢献しているものはデンプンの主成分であるアミロペクチンである。デンプンはアミロースとアミロペクチンという二つの成分から構成されている。デンプン内のアミロースとアミロペクチンの含有量は、穀物の種類によって異なる。アミロペクチンの含有量は、例えばもち米では 100%、うるち米では約 80%、小麦粉では約 70% である。よってアミロースの含有量は、もち米よりも小麦粉の方が高い。糊はデンプン質の糊化（こか）³²⁷によって作られる。文献によると、アミロースが多いほど老化しやすい³²⁸というものや、アミロペクチンとアミロースの糊化の差についてなど研究されている物が多々あるが、本研究においてはこれ以上の理論上の分析は困難であるので行わないこととし、以下に筆者の実制作による経験を述べることにする。

筆者の経験では、例えば配合比率が 3:7 = もち粉：糠の糊と、3:7 = 小麦粉：糠の糊の布への密着具合を比較すると、前者のもち粉を用いた糊の方が密着度が高い。しかしながら、実際には製糊の際の加熱方法や、糠の細かさなどの条件にも接着力の強さや亀裂の入り方は左右されるため、もち粉により製造した糊の方が小麦粉による糊に比べ接着力が強くなるとは一概には言えない。

糠は、布への接着力を調節するために防染糊に配合されている。もち粉 100 パーセントの防染糊は、水元にてなかなか布から剥がれない。布に糊が残ってしまうことは、布に虫がついたり、カビが生えたりといっ

327 森本智「紙とデンプン接着剤」『紙バ技協誌』20 巻 5 号 231-235 頁 (1966)。「デンプン粒子の構造は冷水によつては破壊されないが、粒子を水と共に加熱していくと、ある温度になれば粒子の膨張を生じ始め、さらに昇温を続けると粒子全体は形がくずれ分子が水中にとび出してきて、液全体は粘ちようなペースト状になる。この現象はデンプンの糊化と呼ばれ、」

328 同書 デンプンのりを糊化後放置しておくとき時間の経過と共に、濃厚液の場合には次第に粘度が高まり遂には流動性を失なつてゼラチン状にかたまるゲル化が生じ、また希薄液の場合には不溶解性の白色沈でん物が生じる。これはデンプンのりの老化現象と呼ばれ、アミロースの多い場合には特に強く起り、アミロペクチンのみの場合は生じない。

た悪影響を布に及ぼす。理想的な防染糊とは、通常、しっかりと防染をし、水元では糊離れがよいというものである。この糠に関して、筆者は大量に製糊を行うこともあるためしばしば小紋ぬかではなく、一般的にスーパーなどで販売されている糠を購入し、ふるいにかけたり、ミルで挽くなどして粒子を細かくすることがある。小紋ぬかとは、一般的な糠をさらに細かく挽き、油分を抜いた染色用の糠である。小紋ぬかを用いた糊は布への密着度も高く、さらに粒子が細かいため、もち粉とよく混ざり防染力も高い。しかしながら粒子の粗い糠を用いると、もち粉との混ざり合いが悪くなり、糠は水分をよく吸収してしまうため、布に染料を通しやすくなる。筆者は、このことを逆手にとり、糠の粒子の大きさを目的に応じて調整し、配合して用いている。糠の粒子が大きくなれば、亀裂による剥落が生じやすい糊となる。しかしながら上述のように、粒子が大きい糠は染料を多く布に通してしまうため、この調整が課題となっている。

2-2. 作品のサイズ／生命の実感と身体性

作品サイズは身体よりも大きなものを選択することが多い。その理由は様々に考えられるのであるが、例えばその一つとして、2000年のスケッチのころ、毎日歩いていた道にあった大きな木を見ることがどこか包まれるような安心するような気持ちになった経験による可能性がある。また、書道の書初めの時間に、大きな紙にのびのびと筆を運んだとき、呼吸と線が一致するような感覚を得たことも大きい。さらに日本画の学生時代に、100号以上の大作が課題になっていたことも影響しているだろう。大作において絵具による現象が身体的なスケールにまで拡大され、制作に偶然性が大いに引き込まれた感触があった。このように大きな作品の制作に可能性を感じていた筆者が2007年に染色を始めたのは、木々の葉を眺めていたときに感じた色彩の透明感を染料で表現できるのではないかとということと、何よりも布は軽薄長大³²⁹と言われるように作品の大きさの自由度が高くなると考えたためである。



330
図 5-53 《Inner flower, Inner happening》2016 年 シルクオーガンジー、映像



331
図 5-54 《Inner flower, Inner happening》2016 年 シルクオーガンジー、映像

《Inner flower, Inner happening》(図 5-53) はそのような布の軽薄長大な性質を生かした筆者のインスタレーション作品である。ここでは総計 300m ほどのシルクオーガンジーを会場に森のように配置した。鑑賞者の視線の先で混じり合う布同士の色彩が、鑑賞者自身が歩くことで時間とともに移り変わることを体験してもらうことを企図した作品であった。その試みは一定の功を奏した。しかし筆者には 300m を超える作品を作り続けることは作品の質の担保を難しくし、また、染めならではの自律した繊細な表現を見せ切ることができなくなるのでは、という危惧があった。筆者にとって重要なのは、写生の現場でモチーフから受け取った実感を、染色プロセスの中で醸成させ、自律

329 竹口浩司「虚と光」『交わるいと「あいだ」をひらく術として』54 頁, 55 頁 (広島市現代美術館, 2017)。

330 撮影: OKU Yuji / 展覧会「VISUAL SONIC」(金沢市民芸術村アート工房)

331 同上

した作品として存在させていくことである。したがって筆者は、作品に必要な大きさについて考察を開始した。

筆者の表現に必要な作品の大きさを考察するにあたり、加賀城の糊防染による作品群には筆者にとって示唆が多く含まれていた。加賀城の作品群を考察することで、糊の布の上での柔らかさや、布の上での力のかけ具合が染色の表情にダイレクトに関わることを学び、糊防染ならではの身体性を知ることができた。また如意と不如意の観点から考察するならば、作品のサイズが大きくなると糊の亀裂の入り方や染料の走り方などにおいて、筆者の意図を超える要素が多くなり、筆者の当初のイメージは不如意の側に存分にさらされることとなる。そして線刻に際しては、筆者の呼吸も長くのびやかなものとなるため、線と呼吸が一体となるという強い実感がある。筆者にとっては、線と呼吸を一体とさせるためにも適切な作品のサイズがあるのである。

筆者にとって適切なサイズでの制作を支えてくれるのは、防染糊の水への溶けやすさである。防染技法は最後の水元などで防染剤を除去する必要がある。筆者には2018年頃、糊と蠟を併用した逆ろう技法³³²により制作を行っていた時期もある。作品の大きさが幅2.2m、長さ4mを超える頃には脱蠟の工程に限界を感じるようになった。学校のように充実した施設がある限りは蠟であってもこのような大きな作品を作りつづけることができるだろうが、修了後、もしもこのような施設を使えなくなったときに、自宅等の小規模個人アトリエで大量の湯を沸かし脱蠟することや、業者にこの大きさの脱蠟をお願いし続けるには相当の労力と資金が必要であることが予測され、今後の制作の継続に自信が持てなくなった。大きな作品をいつでもどこでも継続して制作し続けるためにも、糊防染の技法が筆者にとって適切な技法であると判断した。このように述べると、糊の選択は当初、筆者にとって消極的な理由であったと捉えられるであろうが、現在の筆者にとって糊は蠟の代替品ではない。糊ならではの不如意の要素や、その可塑性によって筆者の制作プロセスである線刻糊防染技法が構築されてきたのである。

呼吸と一体となった線が、亀裂の増殖とともにのびのびと大きな画面にあらわされ続けられれば、かつて筆者

が大きな木を眺めて安心感を得たときのような作品を、これからも生み出すことができると考えている。

332 「逆ろう技法」とは、防染糊と蠟を用いることで布の防染箇所を、染色プロセスの初めと最後で「逆にする」という技法である。防染糊は水に溶け、蠟は水に溶けないという性質の違いを利用している。染色の開始時には防染糊で防染を行う。一回目の染色後、防染糊を残したまま布の全面を蠟で伏せ、その後、布全体を水に浸すと、まず防染糊が溶け出し、次第に防染糊の上に置かれた蠟も剥がれる。蠟は水に溶けず、防染糊のあった部分の蠟のみが布から失われる。すなわち布の防染箇所が、防染糊のあった箇所から蠟の残った箇所へと入れ替わり、プロセスの開始時と最後で防染箇所が逆になる。その後、逆になった防染箇所に対し新たに引染めをして、脱蠟、完成とする。

結論

日々の写生から筆者は制作をスタートさせる。そこには、移り変わる目の前の光景を覚えておきたいという筆者の制作の動機がある。筆者は写生でモチーフから受け取った実感を、線として防染糊に彫る。防線糊の亀裂はその当初の線を契機に分裂し剥落する。その分裂と剥落は完全には筆者の意の如くにはならないものである。筆者は防染糊の上に現れる線と亀裂の様相に常に対峙し、当初の実感や構想と照らし合わせながら、そこに染料を流し込み染め重ねていく。このプロセスの中で布の中に現れる線は、筆者の当初の実感や構想を超えて、染め重ねによりある部分が強められていき、ある部分は相対的に弱められながら、半ば自律的に増殖してゆく。このような筆者の制作プロセスは、記憶作用において想起のたびに神経回路に電流が流れ、回路のある部分が強化され、その結果相対的にある部分が弱められ半ば自律的に記憶が形成されていくことに類似している。

染色の最大の魅力は布の中に染料が浸透し、色彩が蓄積されていくことであると筆者は考えている。これは福本の『「染め」の文化』を初読した際に筆者が感銘を受けたことである。心に染みる、滲みるという日本語と染めの連関に関する福本の深い洞察が、染色による作品制作と記憶をテーマとする筆者の制作動機との接点を見出す啓示を与えてくれたように思われた。筆者の制作動機は、目の前で移り変わる風景、失われていくモチーフの姿を覚えておきたい、ここに留めておきたいというものであった。こうした想いは染色と記憶作用の関係を考察する動機となった。本研究を通して、筆者にとって、覚えておきたい光景を表現するためには染めのプロセスが欠かせないものであることを再認識した。

染めには、滲むという染料の流動性がある。その流動性があるからこそ、染料は布の奥に浸透し、繊維の内側から透明性を保って豊かに発色する。しかし、染色の歴史を防染の観点から振り返ると、その流動性は、制作者のイメージの再現のために徐々に封じ込められてきた側面もあった。福本はこのような傾向に疑問を呈し、意の如くにはならない染料の流動性こそを、染色のアイデンティティとして作り手が受け止めていくことに染色の未来があると説いた。そして制作者が何かを表したいと求める如意の要素と、制作者の意の如くにはならない素材による不如意の要素が鮮明なコン

トラストをなすことが大切であると、福本は続けている。筆者はその提唱を受け、染料を布の中でできるだけ自由にさせるような制作手法をとり、それを前提として防染の研究を進めてきた。染料の性質である流動性、すなわち、布の中で滲んで広がるという作り手の思い通りにならない要素を受け入れた上で、筆者は心に抱くイメージを防染技法によって実現していく。本研究では写生によりモチーフから受け取る実感をできるだけ深め、染色プロセスにおける素材の性質をできるだけ自由にするように努めた。

研究の当初、筆者はこの防染剤に如意の要素を担わせようとしていた。そうすることで福本が示唆を与えてくれた「如意と不如意の鮮明なコントラスト」を制作の中で実現させようと企図していた。しかしながら研究を進めていく中で、防染剤にも本来は不如意の要素が多く存在していることが明らかになってきた。だからこそ、日本の防染糊の長い歴史において、制作プロセスの中で糊にヒビが入らないように湿潤剤が加えられていたり、最終工程の水元で糊が布から剥がれやすいように小紋ぬかが加えられていたり、または糊の粘度を調整するために石灰が加えられていたり、防染技術が発展していく中で様々な改良が行われてきたのである。このような防染糊の改良も、染色におけるコントロールを容易にするための工夫と捉えることが可能である。染色は、衣食住の中の「衣」として生活に密接に関わる中で発達した技術である。したがって、産業染色のなかでは同一製品の安定的な大量生産が原則として重視されており、染色プロセスにおける素材のコントロールは防染剤にも及んでいたと推察される。筆者は、一貫制作を行う個人作家として、これらの防染剤としての糊の組成を一度見直し、制作において本当に必要な条件を研究により見定めようとした。そうして糊が制作プロセスの中で分裂・剥落し、それと同時に筆者が糊に彫った線が増殖するという線刻糊防染の技法に辿りついた。線刻糊防染は、如意と不如意のコントラストを防染の観点から鮮明にしていく試みなのである。

第一章では、金子賢治の工芸的造形論や外館和子の実材主義について論じ、福本の染色論への架橋を試みた。金子の工芸的造形論は「従来の工芸でもあり純粹美術（現代美術）でもあり、そのどちらでもない、そのど真ん中、すなわち、従来にはなかったという意味で全く『新しい造形の論理』」であり、「作り手による

素材の選択からはじまる、その素材とその素材に関わる方法（技術）の組み合わせによって生み出される（独特の）造形論理のことであり、その造形により作り手の自己が表現されているものである」。これは、作り手が発見した素材の性質が見せる表情と自己との繋ぎ目、すなわち、回路の上に何を作り手が積み上げていくことができるのか、それこそが造形思考において問われるというものであり、素材の性質が見せる表情を作り手が拾い上げただけでは作品にはなり得ず、その表情と作り手の繋ぎ目の上に、その両者から導かれる造形が成立したときにこそ、それが現代性を有する作品として成立するという論理である。この論理は橋本の造形思考とともに打ち立てられた。橋本は理路という言葉で造形の論理を表現する。筆者は理路を「作り手が選択した素材とその素材に関わる方法（技術）の組み合わせによってしか出てこない形を作り出す工程を一步一步踏みしめ、日々の修練と造形から得られる作り手の実感がやがて作り手独自の思想に到達し造形行為として結実する道」であると読み解いた。

工芸的造形が作り手の思想や哲学までも育てるとき、そこには自ずから思想から造形への「フィードバック」が存在していると筆者は考える。染色や陶磁の焼成のような、偶発性や間接性と常に向き合わなければならない作り手たちにとって、素材からのフィードバックは常に意識のうちにあるものなのである。外館の実材主義は、工芸が工芸らしくありながら同時に現代性を獲得するには何が必要かという着眼点を持つ。そして部分（素材とプロセスが生み出す現象）から、全体（構図や構想）へのフィードバックに着目する。染色においては、「部分」は染料の生理によって引き起こされる現象とすることが可能である。現象的表現のような「部分」と、構図などの「全体像」との相互作用への着目こそが、実材主義の要点なのである。

「現代染色造形において、染料の生理をみつめ、染料の固有性を見直そうとした試みがどれだけあっただろう」と福本は問いを投げかけた。福本は続けて「染料の染料たる要素は『染みる』ことであり、その二大特質は、流動性と透明性」であると述べた。この流動性と透明性が染色での作品制作に不如意を呼び込むと述べ、「如意と不如意の鮮明なコントラスト」にこそ染色の美が宿る、と論じた。如意と不如意のコントラストが表現たりうるには、このコントラストが鮮明であること—すなわち、作り手の明晰な造形意図と、素材の性質をできるだけ制御せず自由にさせておくことの共存が高い水準で必要である。この共存を可能に

するのは作り手の修練であり、作り手が修練の中で造形を行う態度は、素材相対主義のように素材の性質をねじ曲げ、作り手の意に沿わせようとしてきた態度とは全く異なる。染色において作り手が修練するとは、作り手が如意と不如意の間を自ら（みずから）経験し続ける中で、作り手固有の表現が自ず（おのず）から「出来る（いでくる）」のを待つような制作態度となる。福本はこのような染色の持つ可能性を「する、なる、的」もしくは「自ら、自ずから」と表現し、このような制作態度が染色のアイデンティティを支えている、と述べた。本研究では染色のアイデンティティを重視し、如意と不如意のコントラストが鮮明になるような制作を目指した。第一章での考察は、本研究の理論的な礎となった。

第二章では、染色の歴史を特に防染技法に注目して振り返り、飛鳥天平の時代の作品と近現代の染色作家の作品を考察した。「染め」ならでは染料の布の奥への浸透を生かす場合で、しかも布に何らかの模様を施そうとする場合には、防染技法が欠かせない。染めの歴史は、防染技法の発達史と言っても過言ではない。防染技法が一応の完成を見たと言われる飛鳥天平時代の三瀬では、染料の流動性を糊材の添加で抑制するようなコントロールがほとんどなされていなかった為、染料と防染技法の純粋なせめぎあいが生じていたと考えられる。三瀬は染料の滲みという思うようにならない要素を封じ込める科学的手法（助剤の添加等）をまだもたなかった当時の職人たちが、防染技法を向上させることで意の如くにならない染色の現象と向き合う必要に迫られていたゆえの成果である。時代が下り、江戸時代になると友禅の技法が開発され、布や染料の性質は絵画的な模様の再現のために厳密にコントロールされるようになった。明治になり外国から化学染料が輸入されると、その傾向は一気に加速した。大正になってようやく、染めものを分業制度による産業製品の制作手段として捉えるのではなく、一貫制作による芸術作品の制作技法として捉え、それに取り組む作り手が現れてきた。このような近代的な一貫制作の取り組みの中で染色素材の性質を生かし制作する作り手も登場していたが、図案を手放す作家はほとんどいなかった。現代になり、図案を手放すことで染色の現象をより積極的に享受し、その中で作家独自の制作プロセスを構築する作家もあらわれた。彼らには、染色の染色らしさを重要なものとして捉え、布に現れる

意の如くにならない染料のふるまいを自己の修練を通して、如意のものにしていくことで新しい染色の可能性を切り開こうという信念がある。

第三章では日本画を実材表現の観点から考察し、筆者の制作における染色表現との架橋を試みた。はじめに日本画が実材表現としての側面を持つことを、矢代幸雄や福本のたらしこみと染色との関連の考察を通して検証した。矢代は、たらしこみのもとたらず不如意の現象が、如意としての写実に接続されたところに「装飾法と写実との間の密接なる循環関係」を見出した。日本画が実材表現であるという考察は、筆者が初めて絵画表現として日本画に触れたきっかけが、水干絵具や岩絵具をニカワで溶き、和紙の上に積層させていく日本画固有の材料による制作プロセスに出会ったことに遡る。岩絵具は不溶性の粒子であるため、色彩が和紙の上で物理的に混じり合わず、併置混色にて色層が形成される。そのため一旦形成された色層は、膠分を水で溶かすことでその粒子ごと洗い流すことが可能であり、その結果作り手も予期せぬような偶然性を含むイメージを呼び起こすことができる。

日本画家の土屋禮一はこの洗いの技法を制作プロセスで繰り返し行い、その偶然性を構図の検討や画面の構築にフィードバックする。そのフィードバックを決定するときには、写生から得た「実感」が非常に重要になる。その実感が確固たるものであれば、画面に現れる岩絵具による豊かな色彩現象を生かし、構図を動かしながらブラッシュアップしていくことが可能となる。土屋の実感は、「生きて在ることをしみじみと自覚した上で、なお根源的な自然の荘厳さに思い至った感懐を感じさせる風景」にある。作り手がこのような風景に出会うには自己を周りの環境に開いておく必要がある。すなわち、感動をする心が作り手と風景を出会わせてくれ、その風景を描くうちに作り手は自己と出会う。これは自己とモチーフの関係のひとつの在り方である。この自己とモチーフの関係は内部と外部の関係であり、ここにもまた如意と不如意の関係を見出すことができる。

日本画家の浅見貴子は和紙の裏側から墨で描くというプロセスを通して、写生から得たイメージを変容させる。筆者はこの変容には、①制作プロセス（和紙の裏側から描くこと）によるイメージの変容、②素材の組み合わせ（和紙＋礬砂）に導かれる制作プロセスの変容、③時間経過によるモチーフそのものの変容、と

いう3つの要素が密接に関わっていると考察した。これらの変容は、作り手が制作においてモチーフの再現を目指さず、制作プロセスを通して作り手による自己の意図を超えた「何か」を表現することを目指すときに生じる。

筆者は日本画制作の中で、写生を通しモチーフから受け取った実感がどのように表現として醸成されていくかということの基礎を学んだ。この基礎を染色技法でも生かし制作をすることが非常に重要であると筆者は考えており、この経験が、染色による記憶の表現のよすがとなっている。

筆者は日本画の制作で培ってきた、実感に基づくイメージの変容を、染色表現においてどのように生かししていくか悩んでいた時期があった。このような時に出会ったのが第二章で論じた館と加賀城の新しい防染技法による表現であった。ここに筆者は実材表現としての染色の新たな可能性を見出し、染色プロセスの中で、実感に基づくイメージの変容に取り組み始めた。このとき筆者には、染色プロセスそのものの中に見いだされるわけではないモチーフやイメージを予め持つことは、小合や佐野などの近代染色家の試みへの先祖返りになってしまうのではという危惧もあった。しかし、染色プロセスとは直接関わりのない外的環境にあるモチーフに基づく制作であったとしても、筆者の表現のように構図が制作プロセスの中で変化しつづけることを許容し、制作プロセスでのイメージの変容を積極的に肯定する制作手法は過去に類例がなかったと筆者は考えている。このとき構図は必ずしも筆者の意の如くなるものではなく、意の如くにならない現象の影響を受けながら醸成される。ここに実材表現としての染色ならではの構図の意義が存在する。

第四章では、線刻糊防染による染色表現が記憶作用の見立てとなっていることを生物学者福岡伸一の議論を下敷きにして論じた。記憶は私たちの生命活動の中に存在するものである。生命を個体として認識するならば、その生命を維持するための体内の秩序はエントロピー増大の法則に従い、次第にばらばらにほどけていき失われていくものである。しかし外界と個体の生命との流れという系の中に置き直してみるならば、私たちの生命はそれぞれが、分子の大きな流れの中にひととき現れる小さな淀みとなる。このように私たちの存在自体が、世界の現象の中で流動しながら、ひとときそこに現れるものであり、その流れは悠久の流れと

して未来につながっている。そのような絶え間ない外部との分子のやり取りの中に私たちの記憶も存在し、変容していくものである。福岡によれば、記憶とは想起のたびに私たちのなかに生み出される何かである。そこで筆者は能動的な想起の繰り返しと、その度に生み出されるイメージの反復、そしてその定着について考察した。筆者は覚えておきたい風景を、繰り返し能動的に想起することでその記憶が自身の中に残っていくことを期待している。その手法としての線刻糊防染が、筆者の記憶の変容とモチーフの経時的な変容の追体験になりうることを論じた。線刻糊防染とは、布の上に置いた防染糊に対して筆者が実感を元に線刻し、その線刻をきっかけに防染糊が染色プロセスの中で亀裂を増し剥落していく、という性質を持つ。この技法では防染糊の線刻部分から布に染料を染み込ませていくのだが、この時、いかに染料を染み込ませていくかについては写生で得た実感が導きの糸となる。筆者は布の中に染めによって生じるイメージが実感に近いものであるように、染め重ねていく。これは心にあるイメージを意の如くに表そうとする態度である。しかしながら、染料は布の中で筆者の意の如くにならない振る舞いを維持し、防染糊が剥落する様子もまた完全には意の如くにはならない。このように亀裂を増し剥落していく防染糊にその都度、実感を元に染料を染み込ませていくと、筆者の構想を少しずつ超えながら、次第に布の中の線はある部分が強められていき、ある部分は相対的に弱められていく。これは記憶が想起の度に、ある部分が強められ、ある部分が相対的に弱められていく様子に類似していると筆者は考察している。

筆者はこのようにして、変容する染色イメージの中で覚えておきたい風景の想起を繰り返す。想起の繰り返しの過程でその風景がやがては揺るがない実感として、ふと筆者の心に想い出されるものとなり、それが布の中にイメージとして定着されていくことを期待している。このような筆者の染色プロセスは、記憶の能動的な想起がやがて受動的な想起へと移り変わっていく、記憶のあり様と重なりをもつものである。

第五章では、前章までの議論を踏まえ、技法と表現の連関の観点から、筆者が実際に素材を選択し、その素材を扱う中で生み出してきた素材と筆者との関係で生み出される独特のプロセスについて論述した。筆者の最新作である《Line Growth order 02 - tree and flower -》は、長年写生を繰り返してきた

自宅の庭の木蓮をモチーフに制作した染色作品《望憶 20200818》—《望憶 20200823》の続編にあたり、染色作品の連続的制作の中で醸成されつつある実感の表現に写生から再び取り組んだ作品である。当該作品の染色プロセスの制作開始の時点までで、構図は当初の写生のイメージからかなりの部分が削ぎ落とされ、全体としてシンプルなものとなっている。この細部を削ぎ落とした構図を元に、筆者は布の上の防染糊に線刻を行い、亀裂により線が増殖していく様子を眺めながら、現れてくる線に染料を流し込んでいった。このとき筆者は、制作プロセスの中で亀裂の増殖により現れる線と、写生でモチーフから受け取った実感とを常に照らし合わせながら、染料の透明性を生かすように丁寧に線を選び取り強弱をつけながら刷毛染めした。一方では一度限りの染色で弱いながらも存在している線が、他方で繰り返し染められることにより次第に強められていく線の形態が次第に画面の中に現れてきた。これは記憶作用において想起のたびに記憶回路のある部分が強められ、ある部分が相対的に弱められながらその形を維持していく様子に類似している。次第に亀裂を増し、剥落していく防染糊の変化の中で形成される線の痕跡は、染料ならではの豊かな流動性と、その流動性をせき止めようとする防染剤のせめぎあいが見せるドラマとして筆者の構想を超えていく。染料は「沁みる」ことにより、このドラマの痕跡として布の中に、そして筆者の記憶の中に浸透・蓄積されていく。「しみる」という動詞で表現されるこの感覚は、筆者が福本の著書を初めて読んだときに得た、染色と記憶との連関を筆者に思い起こさせるものであった。

筆者は、布の中に浸透・蓄積されていく線ができるだけ伸びやかで大らかなものになることを期待している。線に呼吸をのせて彫ることで、モチーフのしなやかな生命感を実感として記憶として留め、それを染色の本質に根ざしたイメージとして表していきたいからである。覚えておきたかった光景は変容しながらも確かな実感となって、染み渡る染料によって布の中に表わされる。

最新作では、防染糊と染料との大きなせめぎあいの流れの中で、部分部分に生じる線刻や亀裂からの滲み出しが生み出されていた。これは構図を一旦削ぎ落とし、全体を意識する中で部分を見出し、画面全体での部分同士の響き合いに気がつくことであった。そして、この全体の構図は現象(部分)から得た気づき—フィードバック—によるものであった。このように、大きな構図の流れの中で現象を引き寄せそれを観察していく

ことは筆者にとって、まるで福岡の述べる大きな「流れ」の中での「淀み」に気がつくような体験であった。

こうして作られた最新作《Line Growth order 02 - tree and flower -》は、線刻糊防染の技法を通じて記憶の表現をなし得ていると言えるのである。

覚えておきたい風景があるということは、筆者の日々にとって希望のようなことでもあると、本研究を通して実感した。それは、移り変わるものは個体としてみれば儚く脆い側面を持つが、全体として捉えればしなやかな可塑性をもつという気づきを得たためである。日々の写生から得る実感を、自己同一性を保った狭義の自己とではなく、外界との関係の中で日々変容していく広義の自己と、染色プロセスとの間を往き来させる中で、布にのびやかに広がる染色のイメージとして昇華させる。これが現在、筆者が線刻糊防染により目指す記憶の表現である。

参考文献

〈書籍〉

金子賢治『現代陶芸の造形思考』（阿部出版株式会社，2001）。

河野元昭『文人画 往還する美』（思文閣出版，2018）。

土屋禮一『土屋禮一画集』（求龍堂，2013）。

角山幸洋『日本染織発達史』（三一書房，1965）。

外館和子『日本近代陶芸史』（阿部出版，2016）。

橋本真之『造形的自己変革—素材・身体・造形思考』（美学出版，2016）。

速水御舟『絵画の真生命』（中央公論美術出版，2001）。

福岡伸一『生物と無生物の間』（講談社現代新書，2007）。

福岡伸一『動的平衡』（木楽社，2009）。

福岡伸一『動的平衡ダイアログ』（木楽舎，2014）。

福本繁樹『「染め」の文化』（淡交社，1996）。

福本繁樹『21世紀の工芸を考える PART IV ろう染 論考・雑録』（工芸教育研究会，2007）。

松本包夫『正倉院裂と飛鳥天平の染織』（紫紅社，1984）。

八木一夫『オブジェ焼き』（講談社文芸文庫，1999）。

矢代幸雄『水墨画』（岩波新書，1969）。

山邊知行監修、むろまち染織絵巻開催委員会 染織展部会編『京都の近代染織』（京都織物卸商業組合，1994）。

吉岡幸雄『日本の色を染める』（岩波新書，2002）。

吉田光邦『日本美の探究』（日本放送協会出版，1968）。

ラリー・R・スクワイア＝エリック・R・カンデル 小西史郎・桐野豊 監修『記憶のしくみ（上）』（講談社，2013）。

NHK『美の壺』制作版編『NHK 美の壺 藍染め』（NHK出版，2007）。

〈論文〉

今井陽子『「工芸的造形」から／への道（1）：金子賢治（茨城県陶芸美術館館長）×橋本真之（鍛金家）」現代の眼 633号 9-10頁（2019）。

越智啓太＝小坂香織「描画による日常記憶の想起促進」法政大学文学部紀要 第57号 83-90頁（2008）。

加賀城健「染色作品の空間への展開：2つの展覧会に至る思考のプロセス」金沢美術工芸大学紀要 63号 16-26頁（2019）。

金子賢治「スタジオ・クラフトを介してアバカノヴィチから橋本真之へ—素材相対主義の系譜と克服」東京国立近代美術館研究紀要 5号 77-103頁（1995）。

K. Teraji「Problems on Printing Technology」Seni Kikai Gakkaishi (Journal of the Textile Machinery Society of Japan) 27巻 7号 P415頁（1974）。

鳥谷さやか「佐野猛夫と城秀男の仕事から読み解く蠟染め」佐賀大学芸術地域デザイン学部研究論文集／佐賀大学

芸術地域デザイン学部 2巻 29-38頁（2019）。

深田要「綿糸の経糸糊付について（9）」『繊維機械學會誌』6巻 10号 675-678頁（1953）。

福本繁樹「試論 ろう染にさぐる日本美術の特色—＜琳派＞をキーワードに（民族藝術学の諸相）」『民族芸術』24巻 198-206頁（2008）。

福本繁樹「創作の眼から検証する「京都の染め」（特集 京都の染め）」『民族芸術』26巻 25-36頁（2010）。

福本繁樹「世界に発信する京の染め」『美術京都』44号 16-32頁（2013）。

福本双紅「陶造形における自然と作為—「おのずから」と「みずから」の「あわい」京都市立芸術大学審査学位論文（博士）（2019）。

古川貴士ほか「防染糊の浸透状態が京友禅の染色効果に及ぼす影響」『材料』64巻 11号 954-959頁（2015）。

細矢治夫「「昇華」の逆は「凝華」」『化学と教育』61巻 7号 366-367頁（2013）。

森本智「紙とデンプン接着剤」『紙パ技協誌』20巻 5号 231-235頁（1966）。

山本高章「織物糊料の粘度と測定法」『高分子』3巻 3号 140-144頁（1954）。

Jintae Lee「滲み現象の物理的分析及びシミュレーション」『美術教育』2000巻 281号 2-7頁（2000）。

〈雑誌掲載記事〉

加賀城健「既成技法に捉われず自由に飛翔する 糊染めの新しい表現世界」『染織α』No.243 23-27頁（2001）。

辻喜代治「独自防染技法で新しい表現を切り開く 館正明、加賀城健の染色作品」『染織α』No.289 34-37頁（2005）。

外館和子「現代陶芸の2つの基準」『炎芸術』No.143, 12-13頁（阿部出版，2020）。

森口華弘「京友禅の柄、配色について」『京染誌』vol.31 No.2（1980）。

〈作品集・展示カタログ系〉

浅見貴子「無為村荘での滞在制作」『ARKO 2010 浅見貴子』38-45頁（大原美術館，2011）。

加賀城健「創作をととしての所感」展覧会冊子『「染め」という現象 The phenomenon of [DYEING]』16-19頁（2012）。

草薙奈津子「奥村土牛の生涯と芸術」草薙奈津子・奥村土牛『現代の日本画2 奥村土牛』108頁-115頁（学習研究社，1991）。

草薙奈津子「土屋禮一の軌跡」内山武夫総監修『はるかなる大地、雲と龍 土屋禮一展』6-10頁（日本経済新聞社，

2000)。

佐野猛夫「小合友之助の人と芸術」『小合友之助作品集』(有秀堂, 1972)。

竹口浩司「虚と光」『交わるいと「あいだ」をひらく術として』54頁-55頁(広島市現代美術館, 2017)。

竹口浩司「染の源流を望んで」『「加賀城健 Physical/Flat」記録集』23頁(2018)。

外館和子「染めの日本的造形史観」『近現代染色の展開と現在』6-22頁(茨城県つくば美術館, 2010)。

野地耕一郎「塊(つちくれ)の道のかなたに一土屋禮一の芸術」土屋禮一著『土屋禮一画集』4頁-9頁(求龍堂, 2013)。

原田平作「自然を見つめることの意義を深めた佐野猛夫の染」『佐野猛夫蠟染作品』, 194-207頁(ふたば書房, 1991)。

福岡伸一「時間を彫琢すること」宮永愛子『空中空』58頁, 58頁(青幻舎, 2012年)。

村松寛「小合友之助—その時代、その作品」『小合友之助作品集』(有秀堂, 1972)。

八幡はるみ「企画展『染めという現象』をきっかけとして考えたこと」展覧会冊子『「染め」という現象 The phenomenon of [DYEING]』16-19頁(2012)。

柳沢秀行「見えるからには描く」『ARKO 2010 浅見貴子』46-51頁(大原美術館, 2011)。

展覧会「行為と現象Ⅰ」フライヤー

展覧会「行為と現象Ⅱ 一本野東一へのまなざし」リーフレット

『第1回染・清流展』(京都市美術館、1991年)。

「速水御舟の画論・芸術論・作家論・書簡」河北倫明ほか編集委員『速水御舟 作品と素描Ⅰ』225-233頁(光村図書出版株式会社, 1981年)。

〈インターネット〉

「小学館デジタル大辞泉」(<https://kotobank.jp/word/%E6%AF%9B%E7%B4%B0%E7%AE%A1-644897>, 2021年11月24日最終閲覧)。

「改組 新 第7回日展」作品解説(日本画) (<https://www.youtube.com/watch?v=6nupNBNJTqs>, 2021年11月24日最終閲覧)。

「行為と現象Ⅰ ギャラリートーク」2018年10月20日 (<http://someseyryu.net/>, 2021年11月24日最終閲覧)。

「第5回 将来を期待される 新鋭染色作家展 ギャラリートーク」2012年11月7日 (<http://someseyryu.net/>, 2021年11月24日最終閲覧)。

「展覧会『Colors 特設サイト』」(<https://www.yahataharumi.com/members/%e5%bb%a3%e7%94%b0%e9%83%81%e4%b9%9f/>, 2021年11月24日最終

閲覧)。

中村屋サロン美術館 アーティストリレー 第3回 浅見貴子 展 (スペシャルアーティストトークショー)

(<https://www.youtube.com/watch?v=I0bO-DfeIqo>, 2021年11月24日最終閲覧)。

「福本繁樹 Website」

(<http://shimijimi.net/artistStatement.html?index=6&lang=ja>, 2021年11月24日最終閲覧)。

巻末資料

1. 第5回 将来を期待される新鋭染色作家展 『『染め』という現象』トークショー ディクテーション

2012年11月7日開催

登壇者：森口まどか、八幡はるみ、石塚広、加賀城健、羽毛田優子、井上康子、大井萌

出典：http://someseiryu.net/mp3/201211/20121107_gensyo01.mp3

http://someseiryu.net/mp3/201211/20121107_gensyo02.mp3

森口「あの、そろそろこの展覧会染めという現象展のトークを始めたいと思います。あの司会を務めさせていただきます森口まどかですどうぞよろしくお願いいたします。全く私は染め、染色という分野には全くの素人です、その素人が八幡先生にちょっと加わりませんかとちょっと手伝っていただけませんかと言われて何にも後先何も考えずに寄せていただいて楽しくこの半年余りを皆さんと一緒に今日の出品者の方々と一緒に過ごさせていただいてそのついで最後に今日回ってきたような感じですけれども、ですのでみなさん方ここにお集まりいただいた皆さんの方がずっとずっと染色あるいは染めに通ずる技術手法について非常にお詳しいと思いますのでどうぞ私に遠慮なく質問などがあれば質問を途中で投げかけていただきたいと思います。あまり緊張せず私一人が緊張しているのかもしれませんが、緊張せずに進めていきたいですのでよろしくお願いいたします。まずこの展覧会の企画の内容、それ自身をお考えになりましたのは私ではありませんで八幡はるみ先生ですので、まずその展覧会の趣旨をお伺いした上で、次にこの展覧会のメインお二人、新進気鋭のお二人に自作についてまず語っていただきまして、井上さんと大井さんなんですけれども、皆さんよくご存知のお二人だと思います。まずお話をお聞かせいただいて、そしてそこでご質問、会場からのご質問とかもちろん私たちからの質問などがあればそれで話を進めていきつつ、今度はお二人を応援という形でこのお二人を生み出すにあたって随分あの影響力を持たれておられますちょうど世代的にもうまく並んでおられるかと思うのですけれども、羽毛田さん、加賀城さん、そして石塚先生に、そして八幡先生のそれぞれもうすでにベテランでいらっしゃるのです、本展の出品作というよりも染めという現象、事態に対して染めという手法に対してどのように表現方法に関してどのようにお考えになっているかということに関して手短にお話いただきたいと思います。それでばつぱつと進めてまいりたいと思いま

す。よろしくお願いいたします。」

八幡「京都造形芸大の八幡です。どうぞよろしくお願いいたします。今森口さんからお話あったように私からはこの展覧会の企画、なぜこんな展覧会を企画したかということをお話したいのですけれども、その前に、これ授業の一環で造形大の一年生、二年生、三年生、四年生の主に染め専攻の人たちが来て来ています。この美術館というか、この清流館に初めての人がいますか。なんだよね、ちょっとそれがショックで、いけない、染色学で初めてというのはあり得ないと思って、何がなんでも今日はこの場所に連れてこようと思いました。この美術館というのは、染め専門の美術館です。ちょっとその沿革についても皆さんに知って欲しいので、すみませんが山本さん、ちょっと簡単にご説明いただけませんか。20年前に、美術館ができたのはもう少し後ですけれども、私が説明するよりもどういう経緯でできた会場かということ」

山本「事務局長をやっています山本でございます。どうぞよろしくお願いいたします。今から23年前にですね、実は京都にこれだけ染色美が普及しております京都に、この現代染色専門の美術館が一個もなかったんですね。それで私がここのオーナーであります大松の社長の小澤さんをお願いしまして、京都にぜひそういうものを作りたいので一つよろしくということで木村先生、木村重信先生にご相談にあがりまして、それじゃあ力になってやろう、ということで木村先生がここの館長、いずれ館長になるからということで、1991年から、「染・清流展」という展覧会をやり始めます。これは年に一回、京都市の美術館でやまして、15回続いてやりました。その時に16回展の時から、この清流館ができました。それが今からちょうど6年前なんですね。それから2年に一回、清流展もやっています。そしてここは、まあ染色と言いますと工芸の中でもちょっとあんまりマイナーな部分がありまして、あまりその染色というと皆さん着物を一番に連想されるのですね。こういうアートの世界、染色あるということ自体も知らない人が多かったものですから、一からここでそういうものをやって、一人でも多くの方に染色をよく知っていただいて、そして志している方々をこれから育てていこうという趣旨でこの美術館を作った次第ですので、どう皆さんこの清流館を利用して自分らのこれからやりたいこと、どんどんと幅を広げてもらいたいと思います。よろしくお願いいたします。」

八幡「ありがとうございました。今お話にあったように

やっぱり若い人に引っ張ってもらわないと盛り上がらないので、ぜひとも、二十歳、二十四歳くらいまでいるのかな、皆さん頑張って欲しいなと思います。そしたら今回の企画について話をします。そもそもなんですけれども、私も長年染色を30年ほどやってきていて、染色面白くないなあとは実は思っていました。で自分のやっているジャンルを面白くないと思うことは悲しいことで何かやっぱり、面白くしていなくっちゃという気分は自分の中にあったんですね、そんなことを常日頃考えながらたまたま今年の造形大の卒業制作展、あの染色コースの中にいい作品がたくさんありました。その二人が今日ご紹介する井上康子さんとそれから大井萌さん、で井上さんが隣の部屋で、手前が大井さんなんです。この二つの作品見た時になんかこう、なんか今までの常識をちょっとひっくり返されたというカスカッと胸がすく思いがありました。それが何なのかなというのをずっとここ数ヶ月考えてきてたわけなんですけれども、ちょうどその時に民族芸術学会、学会誌なんですけれども、どこかその辺にあったかな、それにね、あのこれが染色特集だったわけです。これをまあつぶさに読んで森口先生の書いてらした文章が目止まりました。森口先生も何か染色をよくしていくためにはどうしたらいいのだろうという風な投げかけをされていると私は解釈して読みました。何か、秋の新人を紹介する企画展で、ちょっと面白いことをしたいよねというところが始まりです。ですから始まりは今年の二月です。それからメンバーを選ぶにあたって、とりあえず絵画していない人を探そうという風に私は考えたんですね、その辺の紆余曲折あるんですけれどもとりあえずこのメンバーを森口先生それから石塚先生にもご相談しながら考えました。羽毛田さん、加賀城さん、石塚先生、私が応援隊ということで、二人の作品を、新人を紹介していくという企画にしました。で、展覧会が進むにあたって、新作、いい作品作ることばもちろんなんですけれども、やっぱり考えていることを文章にまとめていこうということをして今回の大きな柱にしました。だから作品作ると同じくらい考えて、考えたことを文字にしていくという作業にかなりの力を注ぎました。で、今日皆さんの手元にお配りしたものが、テキストなんですけれども、頑張った割には色々誤字脱字があって申し訳ないなと思いますが、私たちの渾身の一冊のつもりで作りましたので読んでいただきたいなと思います。それで今日のギャラリートークはもちろん作家のお話もさることながら、皆さんの忌憚ないご意見をいただいてそれに答えるということができるとより楽しいかなと思っています。そんなところです。」

森口「ありがとうございます。すみません、じゃあここからは座って進めさせていただきたいと思いますがよろしいですか。大丈夫ですか。座ると、大丈夫ですか。じゃあ

最初にお話をしましたように、八幡先生の言葉を借りると何か染色という世界に一石を投げかけたと言いますか、ちょっと飛び出した、飛び抜けたものをお二人、井上康子さんと大井萌さんにまず出品作を中心にお話いただきたいと思います。井上さん。」

会場の人から「すみません、ちょっと質問が、八幡さんの、うまく聞き取れなかったのですが、描かないことをおっしゃっている。」

井上「皆さんこんにちは、今回出品している井上康子です。よろしくお願いいたします。私は今年の3月に京都造形大の大学院の染色を卒業しまして、現在はアルバイトしながら制作して展覧会に出品したりとかいう活動をしています。今回の出品作としては、この壁側のが大学院入ってすぐに作った私の中でのターニングポイントになっている作品と、あとあの現在の作品に近いものとか一番最新作とかを展示させてもらっています。で、描かないということか現象ということが今回の展覧会の趣旨なんですけれども、四年生までいわゆる染色っぽい作品というか、卒業制作までは布を折り畳んだりとか普通に絞りに染めとかそういった作品を作っていたんですけれども、大学院に入って新しいことをやってみようということで、まず絵画と染色の間のような作品を作りたいなと思って、作ったのがこの壁の作品で、今までこう手元で縛ったりとか畳んだりとかしていた作業を、布を立てて板にはって刷毛で描くようなスタイルで染め出した一番最初の作品なんですね。で自分的にはそれで絵画と染色の間の作品ってということで進めていて、でもいまいまだそれでも自分でも面白いと思えなくて、そこに写真を取り入れてみようというか、自分で自由に描くだけじゃなくてフリーハンドで、ということじゃなくて何か制限を設けてみようということで写真をなぞる、モチーフが登場してくるんですけれどもそれを取り入れようと思って絵画と染色と写真の間のような作品を作りたいな、と思って作り始めたのが現在の作品に繋がっています。多分、一目見ただけではどう染めているかわからないと思うので説明したいと思うんですけれども、布を壁にはって、で自分で撮った写真、普段から街とか色々観察して写真を撮りためているのですけれども、その中からモチーフを選んで、プロジェクターでその布に投射して、それを染料でその通りになぞって、その後にはってという作業工程になります。で、それぞれ本当に具象的なモチーフで今回はクルマとかテントとかなんですけれども、その一旦は描くのですけれども、そのあと滲むっていう現象の力を借りて上手いことこう抽象と具象の間っていうか、そのような画面にしたくてそういう技法を使っています。で、自分

の中ではやっぱり絵画とか描くという定義はとても難しく、今回の趣旨では描かないということがメインになっているのですけれども私自身も全く描いてないわけではなくて、描く部分もあって、現象の力を借りる部分もあって、そのそこに面白さを感じているというか、ある部分自由な部分があってある部分制限される部分もあって、その間をとって作品を作り込むことに自分自身は今魅力を感じて作品を作っています。はい。作品の説明は以上です。」

森口「ありがとうございます。あの実は井上さんが去年でしたか、すずきで展覧会をしたのは、去年の秋、ちょうど一年前、去年の秋に蹴上のギャラリーすずきというところで個展をなさっていた時に拝見しましてなんとも言えずいいなと思ったんです。それでそのただあの私の立場としてはなぜいいかということを考えなければならないので一生懸命考えたのですがうまくいかなかったのですが振り返りますと私なんかから見ますと、染色を染色の分野の方が、こういう風に表現できるようになられたかと思ったんです。固定的に私は染色と言ったら今回も常に問題になっていましたけれども描くという、描かれた何か、画面に描かれた何かということが主体になっているのが染色だという風に思い込んでいた節がありまして、それで井上さんなんか、ああここまで解放されたか、という風に感じたのです。それで、なんかそんなことをお話ししながらでももうちょっと理屈っぽくこれと絵画のことについてお話ししたことを思い出しておりました。時間の関係もございますが、次に大井さんの方にお話ししたいです。大井さんの方はこちらの華やかな鮮やかな色の画面を展開しておられます。」

大井「皆さんこんにちは、私は現在京都造形大学の大学院の修士二回に在籍しています。私は今回この展覧会に作品をこっち側に出しているのですけれども私は一貫してずっと鮮やかな色とか、色に小さい頃から色にすごい興味があって色っていうものをずっと大事に物作りをずっとしてきました。4回、学部生の頃は立体を作ったり、4回の卒業制作は写真でデジタルプリントした後から染めということをしていたのですけれどもそこにももちろん色があってでもやっぱりモチーフの強さっていうのがどうしても消えなくて、色というよりは写真の中のモチーフの強さということにすごく目が行きがちでそれもうごく言われていたもので、自分でそれをどうにかしたいなと思っていて、改めてなんか色だけに特化してもう一回手で染めるということに戻ろうと思い、大学院で何かできないかなと思って新たなことをずっと探していました。その中で、ナイロンという、まず素材に出会って、そこから染めていくのですけれども、やっぱりナイロンもなんで選んだかという、多分今まで私が使ってきた中で一番発色がいい素材だったということが一番の理由なんですけれどもそこからまずナイロンという素材を決めて、どう染めていこうかなということがありました。でこっち側が最初なんですけれどもまず大きいことから染めようと思ったのですけれども何かどうしてもやっぱりテロテロしている素材感だったり物凄く薄いんですけれどもこのナイロンはやっぱりこう、染料がどんどん流れていって広がってっちゃうのですけれどもその調整とかがなんかうまくできないなとずっと思っていて、それが最初すごく失敗だなと思っていて、でもなんかやっていくうちにもしかしたらそれがうまいこと作品になるんじゃないかなという。何か染色でいうと泣くというのがあるのですけれども、結構泣いている状態が最初多かったのですけれどもその泣きももしかしたら使えるかもしれないと思う場面があって、それをちょっと自分のコントロールで泣かせることができれば、そしたらもう泣くと言わないのかもしれないのですけれどもできないかなと思ってこの技法に至ったのですけれども、見ただけではよくわからないと思うのですけれども、台、捺染台に薄いナイロンをきっちりはって、結構シャバシャバの染料を上から乗せることによって間に空気が入って、それが防染となつてこう、線が入ったりとかするんですけれども、それで染めているのですけれども、今回のテーマとなっている現象とか描かないとか、さっき井上さんが言ったように全てを描いていないかというやっぱり疑問詞もあって、でもモチーフがということで描いているわけでもなくと言ったところが微妙なところなんです。けれどもでも私の場合はただ偶然性に頼るだけではなくてサンプリングを自分の中でいっぱいして、この現象、サンプリングをしていてそれを集めてその特徴の中とかでちゃんと構成してからこうなるように、というちょっと自分でいろんな仕掛けをしてから制作をしているので、何か偶然性に頼りすぎたら現象って多分面白く無くなってしまうので、ある程度の制限がやっぱり必要でその制限を自分に設けるために画面作りをしっかりしてからするというのが今の制作のなんか仕方かなと言う風に思っています。」

森口「ありがとうございます。あのまずお二人にいきなり核心からお伺いしたいのですけれども、お二人のそれぞれの作っていかれ方と言うのはよくわかったのですけれども、最初井上さんがこれでは面白くないなと思って、写真を使い始めたとおっしゃってましたが、その、これでは面白くないなというのはもう少し説明していただけませんか。どう面白くなかったのでしょうか。」

森口「ありがとうございます。あのまずお二人にいきなり核心からお伺いしたいのですけれども、お二人のそれぞれの作っていかれ方と言うのはよくわかったのですけれども、最初井上さんがこれでは面白くないなと思って、写真を使い始めたとおっしゃってましたが、その、これでは面白くないなというのはもう少し説明していただけませんか。どう面白くなかったのでしょうか。」

井上「やっぱりまだ既視感があるというか、どこかにでまた見たことがあるような作品の域を出ていないかなというので、自分で面白くないかなと思ったんですけども。」

森口「それは染色という枠を超えて、どんなジャンルですかね、でその写真を使うというのはあの染色でもよく使われているですか。染色でも現在の染色の分野ではよく使われている技術、どうなのですか。」

八幡「使っておられる方もいますけれども、今ポピュラーではないかな、ですよね。」

井上「その写真まァインクジェットとかシルクスクリーンとかではあると思うのですけれども、投射してなぞって一旦描き切ったものを後から滲ませるというのはあまりないかなと思って自分ではそこはまだ見たことない画面が作れるのではないかなと写真を取り入れ始めました。」

森口「ありがとうございます。そしてあの、すみません大井さんの技術的なことでよくわからなかったのですけれども、色彩を色を掴み取りたいとおっしゃってますが、やっぱり平面でないとダメなんですかね。」

大井「立体も作ってたのでそんなことは言えないのですけれども、でも多分なんか、多分そんなことはないんでしょうけれども、でも今は、平面で表現しているので、きっと今はこれがあっているのではないかと考えているだけで、今後はわからないです。」

森口「そこに何か限界というか、問題は感じてはおられるということですか？」

大井「色ということですか。限界、、はどうとはないのですけれども、多分そこはないというか限界はないような気がするのですけれども」

森口「平面的であっても」

大井「うーんそうですね、うーん」

森口「ありがとうございます。すみません、あの、何かこうどうでしょうか、あの先輩方のお話で何か質問なんかありませんか。ないですか。そしたら、すみません、次のベテラン指定すみません、ベテランの皆様。」

羽毛田「あの掛け軸、白黒の掛け軸の作品の羽毛田優子です。私が造形大の大学院を5年行って、九年間学生で非常勤をしていました。私はずっと滲みを追いかけていて、多分現象ということでもなぜその滲みに至ったかということがその答えになるかなと思うのですけれども、学生時代に私は核がないということをしごく言われていて、核ってなんだろうと思いながら、のなかでコンセプチュアルな、何が表現したいんだということをしごく考えていて、そういう作品を作っていたのですけれども、ずっと考えて考えて考えて、いくとだんだん自分自身がしんどくなってきて、またビエンナーレなどで現代アートを見たときに、大声で怒鳴られているような、すごくしんどさを感じたりして、こう自分ではこういう作品を作りたいくないなと思ったりとか、そのコンセプトって一体なんなのかというのをしごく考えて、その、作品って作品だけで存在するものだろう、ということやそういうことを考えていく中で、こうもう単純に手を使いたい、ていうのに、染色にいたので身近にあった布に染料を落として、滲みというかこれだけで作品でいい、これだけでいい、そこで滲む発見をしたということでずーっと気がつけば10年経っているのですけれども、そうですね、あの作品で言うと私の場合まず大きさが決まるのですね、その大きさが決まってその中でどう滲ませようかということを考えて、作りながらこう。なので私の中に何かあるのだと思うのですけれども、私の感覚、美意識しかない。という感じですね。ずーっと。喋り始めたならえらい緊張してしまって、えーっと、そういうことで答えになっているかどうかわからないのですけれども以上です。」

加賀城「皆さんはじめまして加賀城健と申します。僕の作品入り口の入ってすぐのところの右の壁面にあのピン打ちしてはった布の作品を今回出させていただいております。僕はですね大阪芸大を大学院まで行って、終わりましたそれから助手をやっていた時から発表活動を始めて今13,4,5年くらいになります。ベテランと言われるとかなり凹む感じなんですけれども、もうちょっとベテランじゃない感じでやりたいと思っています。僕の作品は大学の時にはですね、型を使った糊染め、型糊染めを勉強しましてその技術を使って絵画的な表現をずっと学校では勉強していたのですけれども、自分としてはそういう絵を描く、なんでそういう絵を描く必要があるのか、モチーフに対して自分が責任感というか誠実でいられるかということに常

に疑問がありまして、できるだけそういう嘘のないものを作りたいというところから試行錯誤した結果、型染に使う糊なんかを直接、大きなシルクスクリーンで使うようなスキージで擦り付けて、僕の体の動きから出た模様を染め上げるような作品を始めたところからちょっとこう嘘がない感じで発表活動ができるかなと思ったところからずっとやり始めております。僕のその色々作風はあるんですけども一貫してこう染料とかでするね染め、染色でしかできないことを布、素材、布でしか表現できないこととか布でやるのが一番他のものよりも素晴らしいと思えることは何かと思ってその中でできることをずっと追求してきた、感じでやっております。それで今、今回の作品は、薄い生地なんですけれどもそれを2枚あるんですけども一枚ずつ半分に折り畳んだ状態で、いや違います、先に糊を、それもういつも糊置きも下書きとかなしにその場のアドリブで集中した状態でダーっと糊をつけたところから今そうになったらじゃあ次どうしようというアドリブの繰り返しで糊を置くんですけどもその糊を置いたものを半分に折り畳んだ状態でまた多色で用意した染料を無作為にその場の気分でダーっと染めていきまして、今そうになったらまたそう、じゃあ次どうしようということで乾くまでやって、それを広げた状態で、自分が見てそのものをベースにして、そこから指でこう樹脂のバインダーなんかでどんどん加筆していくというですね、作業の二段階で作った作品になります。それであの最初の染色のところの段階でではですね僕は自分でもですね翻弄されたりとか、なんかそんな風になってしまったという驚きのないようなもの場合は、不採用にすることが多くてですね、その時にできるだけ自分でもわけわからん、なんじゃこれというものができた時に、何かいい作品になるのではないかという気持ちでですね、そこからあと、バインダーなんかをしている時はですねそれをどう作品としてもものにするか、そこから勝負で格闘技みたいになるんですけども染色する場合はですねもう自分でも、翻弄されるようなことをいつも期待して下ごしらえてその現象を使っているという感じです。」

石塚「ありがとうございます。あの石塚広です。僕から見て右側のあのグレーと下から藍をばかしているそういう作品を作っています。僕は多分一番長らく40年くらい染色をしているんです気が付きますと、染色って何かかなと思うと化学現象だなと、それが本当に今ここ実感として感じています。この作品に関して言いますとグレーの方は墨なんです、墨は物理現象なんです、物理現象と、下の方が藍で化学現象なんですけれども、その重なりが比較的最近気に入っているんですけども、この技法自身はオリジナルな技法なんですけれども伝統的な板締めという技法をちょっと調査をして研究したことがあってその延長線上と

いう風に僕は思っております。で染色というのはまた別の見方から言いますと染色は基本的に日本の場合着物に全て負っていたんだなという、今考えますとはっきりと言い切れるくらい、着物がなかったら今の染色というものはなかった、着物の中に全てが入っているという印象を受けます。それはあの特に近代以前の話が特にそうなんですけれども、近代以前の染色というのは、滲みもぼかしもきちっとするところが全て美意識として受け入れたんですね、それがわかったというのが四十年間でわかった結論かなというところですよ。」

森口「ありがとうございました。」

八幡「えっと私の作品は入り口の1、2、3、4点ほどなんですけれども、描いてますよね、さっき描かないなんて言っておきながら描いてるな、矛盾しているなと多分みんな思っているんでしょう。その辺の話をします。今日学生さんが多いので学生に語るような感じで話しますね。今年二年生の人は技法を学ぶことで毎日過ぎちゃいますけれども三年生になったら自主制作、自由制作というのがあるんですね。自由制作になって自由に作りなさい、じゃあ何をイメージにして作りますかという時が来るのです。その時におそらく結構たくさんの方がね、湧き上がるイメージなんてない、でも作らなければならぬから考えるのです。その時にたまたま目にした造形大の大階段の所から西山の夕陽を見た時にすごく夕日が綺麗だった、と。雲間に夕日が沈んでいくあの感じに感動したから、あれを表現したい、という風にコンセプトを決める、でそう思っている作品ってみんなちょっと想像してください。多分絵になっているんですよ。で、臍染、型染、シルクスクリーンプリントで綺麗に染められた西山の夕焼けみたいなタイトルがついて、一つの作品になる。それを合評会に出した時に先生方がどういうかという、これって、絵で描くのとどう違うの？という質問が絶対に出るんですよ。そうになった時にはっとみんな気づくわけです。これ絵画で成功している学生と同じことをやっていると。そういう時に私のオリジナリティーはどこにあるんだろうと考え出すんです。やっぱり絵画と違うジャンルだし、そこのあのメリットもデメリットも知った上で染色ならではのことをやりたいと私は考えたわけですね。その時に最初に戻るけれども、描くことは絵画に任せまじょうと、描かないで何かできることがあるかもしれない、という仮説を立てて、ずっとやってきたものが今までの仕事分なんです。今日はたまたまそのうちその一角しか持ってきてないのですけども、一番最初に図案とか草稿とかというものを私は描かないです。である程度そのオートマティックに染める、オー

トマティックにというところが曲者でまたここを語れば長いのですけれども、かなり段取りするオートマティックなんですけれどもオートマティックにやらせておいて80%、自然にできます。システムがあれば自然にできます。その後の20パーセントを少し描くみたいところで補佐する、結局その力関係みたいなのがさっき井上さんも話していたけれども、全部自分でやり切るのではない、全部偶然任せにするのではないところへんの隙間の仕事が非常に面白いと思って、やっています。であの、突き当たり正面の作品はもう単純に見た通りのデカルコマニーです。布地を半分にはたっと折り畳んで染める、染めていって広げる、そうすると左右対称の文様チックなものができるわけですが、その偶然にできた形を手がかりにしながら少しだけ後で力添えをする、という風なものでできた仕事です。以上です。」

森口「拍手をして、、、。ありがとうございます。すみませんでは何か先生方にご質問はないですか。あの教室とはまた違うので、前にして色々お考えになったり質問があるかと思うのですけれどもどうぞ遠慮なく。」

八幡「質問が出ないだろうと予測していたので、質問をしてくださないとお願いしていた人、質問して？大学院生とか、あさみくんから行こうか。あさみくん実はこのテキストのデザインを全部やってくれた二年生の学生さんです。」

あさみ「お話をありがとうございます。今回の染めという現象というタイトルがあると思うのですけれどもこのタイトルに行き着いた経緯と言いますか理由というものはどう言ったものでしょうか。」

八幡「染めという現象っていうタイトルに行き着いた理由、これはえっと色々出たんです。過激なタイトルが、で、何が出ましたっけね、放棄とか、そうそう放棄、なんの放棄でしたっけ、放棄した絵心、絵心っていう単語を使うかどうかということでかなり、ミーティングを、ミーティングを5回くらいしたんです、ミーティングというか勉強会というか、絵心ってどう思う、絵心ってどう使ってるのという話し合いもあって、絵心を封印しようよとか絵心を廃棄しようよとかははじめはそういうちょっと挑発的なタイトルもあったのですけれども、やっぱりこれだって絵心みんなあるでしょうというちょっと柔和な意見も出たりしてそれは却下されましたね。だからなぜ現象、、、現象がまあ言ってみればタカ派とハト派の意見のちょうど折衷案かなとい

うような風に私は記憶しておりますけど。」

加賀城「あの絵心の話でかなりみなさんと結構何回かミーティングを重ねたのですけれども、あの、その一番盛り上がったというか意見が分かれたところがあって、絵心が全くない作品なんてあり得ないんじゃないかという人と、絵心を捨ててるとか、捨てた方がいいとかいう方とかですね、全然まとまらなかったんですが、ですからこう全体的にはこう最初から現象という言葉は何かキーワードとしてあって、仮にタイトルに現象展という風に言っていましたので最終的にそういうタイトルに落ち着いたんでしたっけ。」

会場「え?!?」

森口「そう、、、ですね。そうです。今あの私がちょっと立場が違ったんですけれども、今でもそうなんですけれども、やっぱり基本的にその描く描かないというよりもやっぱり絵画に絵画に対してどう、どれだけの距離を取られるかということをやったり物凄くみなさんは考えておられるというか、意識しておられるんだなというのがそのミーティングに参加して一番最後まで残った印象ですね。それがどう解決するとかそれはちょっとまた解決すべき問題なのかどうかもわからない、あのご自身がどういう距離を取られるかだと思うのですけれども常に何かその相手はやっぱり絵画、なんだろうなという印象は持っています。で、そこそうなんだけれども、そうはそうとして、だけどあの今回よくわかったのは染めるということが先ほど化学現象、化学的なことなんだとおっしゃって、あ、それも私も今回本当に合点

がいったんですけれども目の前にそういうその染色の過程を見せていただいたわけではありませんが、あ、そういうことなんだなるほどなと、思いまして。現象というそういう意味でも現象というある何か、なんていうのでしょうか客観的な言葉、化学的にも使える言葉、そこでメールのやりとりが多かったのですけれどもそこで皆さんが納得されたところだと思います。」

あさみ「ありがとうございます。何か僕は最初その染めという現象というタイトルを聞いた時に何かあ、染まるという現象でもなくて染まっていくという現象でもなくて染めという現象という何か、能動的なことかどうなのかわからないというか、さっき言っていた絵画と染色との距離ということで染めという曖昧にばかしたところがすごいある種ジレンマなのかなという印象を受けました。以上です。」

森口「ありがとうございます。それで、もう他には質問をお考えいただいている方はおいでにならないですかね、、、。はい、ありがとうございます。」

森「染色テキスタイル三回の森と申します。私もずっと染色をやっていて、今年からちゃんと染めをやり始めたのですけれども、染めってどうしても油絵よりは制限がたくさんあって、上から塗り重ねることもできないし、こうきっちり糊を置いて防染して、染めていったとしても、絵画以上に自由に描くことって難しくって、で染め染色のいいところってというのは布に色を起こしてそこからまた新たにどんなようにでも変化できる場所、平面だけじゃなくて立体にもできるし、まあその物としても使えるしというところが私は長所だと思っていて、でもそれ以上に、描くという染めるということに対して、なんだろう、油絵だったり、なんというのでしょうか、うまく整理がついてなくて、染めのどうして私は染めで絵を描くんだろうという思いがすごくあって、こういう現象っていうものを私はすごく大好きで私もこういうのをやりたいなと思っているのですけれどもこれも言ってしまうと油絵でも近いものをかけるのではという風に思っていて、平面の中で染めとして染色として、もっとこう自信を持って自分の中で整理するにはどういう思いがあるのかなと思って、ちょっとだいたいアバウトなんですけれども、もしも何か思うことがあればお聞きしたいなと思います。」

森口「井上さんがあの、すみません、忘れたんですけれどもコンクールか、賞を取られたんですよね、あの学外での、出品で。その時に、あの染め作品であるということについて、色々批評があって、それに対して答えたというようなことをおっしゃってましたよね。それが井上さんの答えがそのものに、うまく答えられるかわかりませんが、あの私はヒントになるんじゃないかと思うのです。その、なんという展覧会に出品なさったんですしたっけ。」

井上「アートアワードトーキョー丸内です。はい。」

森口「そのもうジャンル、それこそどんなジャンルの若手ですよね、いろんなジャンルの出品作があった。」

井上「映像も、インスタレーションもパフォーマンスも絵画もありました。その中で、工芸は陶芸の方一人と私染色一人でした。」

森口「そういう展覧会にご出品なさって賞を取られたのですけれども、」

井上「そこでゲストトークがあって、そのゲストの方が美術手帖の編集部の岩渕さんでその時に私はいつものごとく自作の解説でそう言った手元の冊子にあるような論文を元にして技法の面を元にして技法をコンセプトにしているということを中心にしゃべったんですね。岩渕さんはやっぱり色々な現代美術を見ていらっしゃる方なので、コンセプトありきというか、技法をコンセプトととしてやるっていうことはやっぱり作者しか面白くないよねという答えだったんですね。やっぱり現代美術は社会に関わっていかないとダメということで、見る人にもやっぱり関わることとかやっぱり社会と関わることをコンセプトにしないとみたいなことを言われて、やっぱり染色の作品って技法の説明に終始することが多い、多くて私もそこに疑問を感じて、いたんですね。で、さっきの質問とかに布ってやっぱり汎用性があって、ミーティングの中でも出たんですけれども、染色作品のフィニッシュは難しいよねという話があって、私の中で今それが問題になっていて、絵画とか画面の中身の面白さと、その展示の形態というかフィニッシュの面白さ両方が成立することってないんじゃないかなという今思っていて、自分の中でまだ答えが見つかってなくて、でも画面の中を面白くするんだと、パネルというか絵画としてちゃんとやった方がいいし、展示インスタレーションとかにするんだしたら、画面の面白さが邪魔になるというか、そこはあんまりコンセプトに必要なくなってくるんじゃないかなと自分では考えていて、その試行錯誤の今途中段階での結果があのだただ垂らしただけという、私の中でできる限界があれじゃないかなと思っていて、で裏表から観れるっていうのはまだ絵画ではちょっと無理っていうか染色の面白いところ少しは活かしているのではないかなということで、ちょっと一つやってみた作品ではあるんですけれども、絵画でできることをやっていっても、面白くないというのはすごく自分でも思っていて、その、答えになるかはわからないのですけれども、私自身の模索はしています。でもフィニッシュ、作品、染色作品はフィニッシュが難しいというのは常々考えています。」

八幡「今すごくいい質問やなと思ったんですけれどもなんでそんな染色みたいなめんどくさいプロセスを踏むようなメディアを使って自己表現するのか、という質問やったと思うのやけどね、そうなんです。あらかわしいイメージを素早くあらかわす、クイックリーにあらかわすには絵の方が一番、絵の具で絵を描くのが一番早いよね、めんどくさいよね、でも私たちはあえてめんどくさいことをしよう

としているわけで、ならばそこに楽しみがないと多分ダメやと思うんやよね。めんどくさい制約というのは実はめんどくさくなくて実は楽しいプロセスだと思うのです。井上さんが大きなコンペでプロセスは結果は見えないよねという美術手帖の編集者の意見があったというけれどもそれは嘘で、私はプロセスは全部成果に現れると、現れないものもあるけれども大きくは現れると思いました。例えばこの前金沢の21 美であった工芸未来派展、観た人いるかなと思うけれども超絶的な技巧ってね、フィニッシュはすごくデコラティブなオブジェだけれどもプロセス見えないよねじゃなくて、プロセスが本当にしっかりしているなということがよくわかった展覧会だったんです。だからやっぱりすごくめんどくさいプロセスを経た結果だねということはわかったと思いました。だから、やってちょうだい。というのが、意見ですけども。」

森口「あの、お答えになったかどうか分からないのですけどもちょっとヒントになったらいいなと思ひまして、井上さんにお話ししていただきました。一緒に何か、一緒に悩んでください。それで、石塚先生が先ほどあのもう一つ、染めというのは染色というのはやっぱりこれまで着物に全てを負っていたんだということを今その強く思っているというふうにお話しなさっていたのですけれども、着物、私も実は素人ながらそう考えていて、着物がもちろんその身につける着物ではあるんですけども、だけどあの、非常に不思議なのは、着る人、着方とかあるいは帯とか帯締めとか全てのその全体の合わせ方によって全く一着の着物が違って見えてきたりするし、もちろんその着る人の体格に合わせて全く違って見えてきて洋服よりもその辺はものすごく柔軟と言いますか、あの柔軟に出来上がっているというのが魅力だと思うのですけれども、もちろん現実的には今着物で暮らしていませんので、なかなか日常的に考えるということは難しいと思いますけれども一方で私みたいに全く着物と遠い人間は、逆にものすごくこうイメージと言いますか、突き放してある意味では鑑賞用、鑑賞の何か形として考えることが非常に楽しいのですけれども、面白いと思ひていてそこがある意味では染色のもう一つのその負っていた染色が非常に発達した染色の技術の発達した着物という存在というのが、あの、後ろにずっと専門家がいらっしゃる中で辛いのですけれども着る着ないというよりももっと、イメージの中で展開できるような存在として持っていくことはこれから可能かなと、ちょっと可能にお考えになるかということをちょっと唐突ですが。」

石塚「あの結論から言うとうわかりません。あの、なくなるものは無くなっていきますし、それは仕方のないことだと

思うのですね。ただそこから拘えるものはまだ拘って行って別な形で展開することというのはあると思うのですよね。江戸時代なんかですと着た後のものを屏風仕立てにして、なんかにしていますよね。着るというものからちょっと離れて別のかし（聞き取りに不明点あり）を持ってきたりして、それにあの例えばあの江戸時代ですと今のように着ていないですね。はおるという形になりますね、上着の場合ですと、そうすると模様のはっきり見えますしまた違ってくるんですけども今また新しい着るものにしてもインテリアにしてもそういうような展開できる可能性もあると思います。着物でと言われると少しなかなか日用的なところでは難しくなっていますよねなんかの方法としまして NHK で何年か前に正月の時に着物、産業として 97% 減ということで、三年ほど前で、それからまた下がっていますので、かなり 40 年前からですね、着物で展開するというのは限られたところになっていく可能性は高いかなと思います。」

森口「ありがとうございます。大学などのカリキュラムで染色の中で着物という形で何か染色とかいうことはあるんですか。」

八幡「着物、あの着るものです。着るものとして、今まさにやっています。友禅で、着るもの、着物とは限らず、なんだっけ四角い、やっていますよね。」

森口「それを仕立てるということですか。」

八幡「仕立てるというほどの縫製技能はいらない、羽織もののですけれども浴衣もやっています。」

森口「浴衣。」

石塚「通信教育では今でも着物を作っています。」

八幡「やっぱり両輪だなと思ひていて、おっしゃるように昔は本当に着るものから発達した技法ですけども今や染色とったらパネル作品しかないみたいなびつなあり方、でもやっぱり両輪あってこそ楽しめる世界なので、それは大学でも最近心がけています。」

森口「ではあのすみません、大変失礼ですが、あの後ろの方からのご質問なども頂戴したいと思うのですが。」

木村「最初のあの八幡さんのね、あの自分の作品についての解説でオートマティズムが80%くらいですね、20%くらいが描くんだとそれでデカルコマニーを使っている。というのはこれはその通りですけどもデカルコマニーとかフロッタージュ、コラージュ、モンタージュとかはですね、これは絵画の方にちゃんと全部ですね取り入れられてましてね、そのいわゆるこういうオートマチックなアクションというのはあれですねポロックとかあるいはアメリカの太平洋側、それからコブラのグループ、アンフォルメル、日本の具体美術いっぱいあるんですね、ですから現象を描く（えがく）の反対に対概念として現象を持ってくるのも絵画の方にいっぱいあるのです。「染め」という現象でしょう。括弧にいれて。どうもそれがほとんどここでは問題になっていないのですよ。それはあの、八幡さんご存知ですかね、福本繁樹さんの「染め」の文化史という本、読まれましたか。あの中に描くとの対概念としての現象ですね、彼は「する」というのと「なる」という、日本の文化、染色のみならず「なる」文化なんですね、そのことを色々彼は実証的に挙げていまして、だからと言って問題はですね、先ほちょっと八幡さんがプロセスと結果という風におっしゃいましたね、そこに重要な解がありますね、例えばアクションペインティングの場合は結果が問題なんですね、染色の場合はいわゆるプロセスが問題になっていますね、すると染めるということが問題になってくるんですね、意味じくも括弧に入ったね、染める、染みる、染み染み、馴染む、染みるという、染めという字がいっぱいありますよね、この言葉はないのですよ外国語には、いわゆる後染、先染と言いましてね、先染は世界中にありますけど後染はないのですね。だからと言って、誰かここでシュルファスとかおっしゃりましたけれども1974年ですか、染めという言葉 dye という言葉ですね、これは糸を染めるということですからね、だからこれは染色ということじゃないんですね、だからサーフェイスデザインという言葉を作ったわけでしょ、というわけね、だからと言ってこのフランス語でねどんな方でしたかねどなたでしたか、あなた一生懸命描いておられた、井上さんがね、シュルファスとシュポールとか難しいこと書いておられるけれども、英語で言えばサーフェースですからね、絵画はサーフェースなんですよ。いわゆるそのアクションペイントといえども。あのデカルコマニーとかね、そういったたものとかモンタージュやコラージュを使ったものを、目的であって結果が問題なんですね。染色はそうじゃないでしょう。だからちょっとそこが問題でね、「染め」という現象というタイトルだからですね、染めのことをですねうちちょっと議

論していただきたいというふうに思います。希望ですけども。話が重くなりました。このままやっても空論ですね、描くことの反対、その現象というのは、これはもういっぱいあります。何も染色も関係ない。だからそのプロセスというところに非常に重要なあれがあると思いますので、どうぞよろしく。注文みたいになりましてすみません。」

森口「ありがとうございました。すみません、あの拙いものですから、核心的なところに話が至らずに大変すみません。今あの、木村先生がご指摘いただきました、染めということで絵画はサーフェイスである表面であるということと、染めというのは滲みさせるということで徹底的に違うというご指摘をいただきましたのですが、あのその上で、その上でもう一度井上さん、特に井上さんに、井上さんはその点はやっぱりよく一番現象的にこのお二人ともそうなんですからよくわかっておられるのではないかと、お伺いしてみたいと思うのですけれども、あの、いかがでしょうか。先生のお話を聞いて。」

井上「そうですね、まあその答えと問題も考える上で、一番最近作ったやつはその裏表から観れる絵画、というか、裏表から観れるっていうことを一回やってみようと思って作りました。その油絵にもステイニングとか布に滲ませて描く技法があるじゃないですか、そういうものもしてって、またそこもちょっと違うことしたいという中で、考えたのがまあさっきまで出たんですけどもなぞって描いた後から、滲ませるっていう、それが染めしかできないことかなとは思って、やってはいるんですけども。」

森口「大井さんいかがですか。」

大井「井上さんが言ったように、なんか滲ませるとか、かなんかやっぱりその滲ませることによってできる透明感みたいなことはやっぱり染めしかできないところかなと思って、やってるところはありますけれども。でも私はまだ裏表とか見せられてないところとかは今結局フィニッシュの話とかになってくるのでまたかなと思っています。」

森口「結局完成形というか。あの、加賀城さんはよくミーティングの時にあの、染めということについてあのこういうところを冒険してみようという話をしてくださったんですけども、ちょっとその辺をお話いただけますでしょうか。」

加賀城「僕はその、僕もそのアクションとか行為の積み重ねで作品ができていくというプロセスをすごく考えているのですが、あの、染色でやって一番、絵画にそれが全くないのかと言われると全然あると思うのですが、絵の具と違ってですね、絵の具の場合、まっシャバシャバにしたら別ですけども、自分の意志でペタッと塗った時はそれが100% それが反映されると思うのですが、染色の場合は、染めたものがですね、その行為の後でこうズレが生じると言いますか滲んでいたり走って行ったりとか自分でも思いがけない感じでリアクションが返ってきて、というその驚きの部分ですね、そこが僕はすごく大事だと思ってまして、そこが他のメディアでやるよりも染色でやるのが一番向いているというか活かしていることだと思います。そういうズレの部分でその時作った自分の内面なんかが僕もわからない形でそこに現れてくるというふうに思いながら、作ってます。それであの僕美術の画廊で作品発表をする上で、パネルに貼ってタブローの作品の形態を作るのですが、染色ってこう表面にもすごくビジュアル的にすごくいろんな模様があったり奥行きを感じたりするのですが結局よくよく触ってみても布の表面には何も付着してなくて全くこう布のままですね、パッと布を貼った時のその布の美しさ、緊張感の凄さっていうのは絵画とかと並べても特筆して打ち出していけることかなと思って、すごくそこを最近僕は大事に考えてアートフェアとかで作品を出すときもそこを意識した作品として平面を出しています。今回の作品はですね、平らで何も付着していないということを意識する上で、それをこうよりわかりやすくするために、反対にあえて、付着するようなものをべちゃっとつけて行ったという作品の中で一番雑にやっていると言いますか適当にあの感情の赴くままにやったものを今回はメリハリがつくかなということで出させていただいたのですけれども、その辺はやはり染色ならでは染めることで洗い流してしまうと何も残らないということを常に考えてはやってきてます。そんな話、、、」

森口「そうですそうです、ありがとうございます。加賀城さん特にあの布をものすごくいろんな布を使われるので、」

加賀城「そうですね、やっぱりその染めることとその支持体になる生地ですね、それによってこう全然こう布と僕と染料と技術の関わり合いでリアクションが全く変わりますので、そういうことも絵画の人はキャンバスありきでその上で何かをしようとする中で、やってはりますので僕はその支持体の生地とかそういうところで見る人をそうですね、何かあ、違うなと思わせられたらいいかなというふうに思います。先に、僕も発表活動をしていくうちで、誰も

聞かれていないのに最初から自分からこういう作り方でやっています、って喋りかけてしまうところがあって、僕は今それは自分の中ではよくないなと思っていて、まず見た人が僕の作品を見て、あぁいいなと思っていただけるようなものをなんとかして作らないといけないと思っていて、それを見た人がなんで面白いのかと思った時になるほど染色の技法、布を使っててとかそういうものなんだなと思ってもらえるようなものができれば一番成功なのかと思うしながら取り組んでいます。」

森口「ありがとうございます。それに対して石塚先生はすみません急に、あの、あぁいうあの波板とおっしゃってましたね」

石塚「支持体はあの波板なんですけれども、ただ僕は布に関しては支持体と思っていないのです。染めることで、布自身が作品なんです、何かが支持体とは思ってなくて、染まることで一体化していると思うのです。それが染めの特徴なのではないかと思うのです、こういうところ墨を使っていますが、墨って膠で接着するんです。普通は限りなく濡れている時は洗い流せるのです。でも染料に関してはほとんど化学結合をして染着していくんですね、動かなくなっていくのです。その違いというのはすごく面白くて当然布の表情も違って来るんですね顔料である墨と、染料であるこれは藍染なんです。藍染の染料の違いとこのせめぎあいのようなところが非常に面白くてやっているのですけれども僕自身はこれに関していえば全く絵心はないですね。絵心はないけれども、狙いはあって、作為はあるのです。何が作為かと言いますとあれは、赴くままに布を皺を寄せて上から砂利を撒いて墨を流しているんです。その砂利がですね、お日様に当たるとすごく熱くなって、石焼き芋の石状態になって墨を引っ張るんですね。その関係を楽しんでいるということなんですけれども、ですから絵心はなくて、支持体がその一番安い波板を使っているというのも波板で僕は満足してますし、それが布の特徴かなと波板の形に布がなっていく。あれすぐ今でも十分あったら全部剥がせますし違うものに被せれば、違う形に見えるのです。ですから僕は布と染め、ということにだけしか、興味がないのかもしれないですね。あの極端なことを言いますとこんな失礼なことではいけないのですけれども、あんまり絵の美術作家といっても面白く感じないのですよ。さほど興味がないです。でも染めの方では色々な楽しみ方があって楽しんでいるんですよね。取り留めなく喋りました。」

森口「ありがとうございました。私よくわからないのですが砂利が引く張る、、？」

石塚「砂利が熱せられることで、熱い方にものって動いていくんですよ。ですから墨がどんどん熱い方に動いていくのです。墨っていうのは膠でくっつくわけなので乾かないと定着できないんですよ、ですから、いくらでも動くんですね、風を送ってあげれば風の方に墨は流れていくし、でも染料はそうではない、染料は布と化学結合しますのでそういうことはないのです。もちろんその滲みとかいうのはまだ結合されていないものが動いているということではあるんですけどもね、それをいかにコントロールするかということとは染めなのかな、ということなんです。なかなかマニアックな話なのでわかりにくいかもしれませんが」

森口「すみません、私そのもう一つ実感が持てなくて、すみません。」

石塚「見るとなんでもない話なんですけれども、そのことを見ますとね。」

森口「その今のお話面白いなと思いましたのは、波板の形をしているけれども、一枚の布にすぐが変わってしまって、別にそれは波板を今は意識して選んでおられるのだと思うのですけれども、あの形を選んでおられると思うのですけれども、あ、それはどうして、波板というのはどこから発想されたのですか。」

石塚「支持体を考えたときに、いろんなこと、例えば人に纏わさせるので、マネキンでもいいのかなと思ったのですけれどもマネキンでもマネキンの形になっていくのですけれども、でもまあ波板は繰り返すというか、その場所によって何枚によって大きさが変わっていくし重ね方で小さくどんどんなっていく、そこが気に入ってまして、波板ただそれだけ、あとは値段が安いという、展示するときに波板を重ねて持って行って、布は畳んで持って行ってその場で貼ればいいだけ、別に深いこだわりはないです。」

八幡「あの石塚先生、こだわらないとかそれだけのものだよ、とかね口を開けばそうおっしゃるんですけど、でもねすごくね技巧的だと思いますか。取り組み方が。だからもう究極のもうオリジナルテクニックに拘っているなとい

う私は横で聞いててね、するんです。ですので技巧的だということをもしかして隠しておられる、サラッといく方がカッコいいから。」

石塚「いやそんなことじゃないです。いや板締めをずっといたじめ作品を作っていて、板締めを調査して勉強しますと、それだけでももう本当にいい感じなんですよね。作品もそれだけなんです、それ以上は何も本当になくて、布って皺を寄せれば皺になるんですけど砂利を持ってくれば砂利の形で固まってくれて、砂利って同じ大きさが無いので条件が変わってくるので乾燥する条件も変わるんですよ。」

八幡「思いつかないよね、普通。」

石塚「というか僕が作品を作るときに、自分の影は踏まないようにしているんです。自分が飽きたものはやらない、使わない、ですから自分が飽きないもの、飽きたものはやらないと決めているものですから、ですから今は楽しいのですけれどももういつまでこれをやるかはわかりません。シンとしてしましまして。」

森口「そう言われると。あの、一つちょっとあのすみません染めとは全く離れてしまうかもしれませんが皆様方にお伺いしたいのですけれどもあの、まあ、一般論としてその絵画であれば、まあ画家でなくともまあまあとにかく絵画でも彫刻でもなんでもいいのですけれども何か造形をするときにその自身が技術ではなく、自身が意識する過去の作品であるとか、過去の何か、まあ過去の作品があらう、あるものだと思うのですけれども、あの、それぞれみなさん方はいかがですか。影響を受けた？」

井上「えっと、そうですね、私まあ一つあげるとしたらその4回生の一番最初に作った作品が布に染料を垂らしてその10ピースぐらい垂らして染める時間を変えて、その時間によってこう染料の走る足の長さが変わってくるんで、それを変えて最終的に定着させて貼っている作品をして、それを影響を受けたという藤本由紀夫先生とかは、あの日光写真であの確かピンをたててその日光を照らす影、こう照らしている時間の違いが影の違いになって最終的に日光写真のビジュアルとして現れるというので、時間と視覚の関係性とか、なんというか、藤本先生こう音と見るものとかそういうのをやっているじゃないですか、ていうので、今一番科学現象と目に見える形でのビジュアルという

ものをつなげた作品を作りたいなと思って今思えばそれは参考にしたのかなとは思います。」

森口「それがうまくいかなかったとおっしゃってらしたでしょう、現在のその写真を使われるきっかけになった何かはありますか。何か作品とかあるいは作家」

井上「現在のもまあそれに近いというか、そういったある程度システムに乗っ取ったという面では、写真なぞって滲ませるというシステムによって出来上がるというのは今も変わってなくてそこが影響しているのかなとは思っているのですけれども。はい。ビジュアル的に参考にしたとかいうのはあんまりないので、はい。私がいつも感銘を受ける作品はあまりビジュアルの作品ではないです。はい。」

森口「ありがとうございます。」

大井「えっと私は反対に、何かというのはなくてビジュアル重視で、多分ずっと人生を生きてきたので、何かパッと見ていいものはいいし、パッと見てわかんないものはわからないのでそれって選んできたので、普通に、どれとか難しいのですけれどもでも昔からフンデルトバッサーが大好きで、ずっとフンデルトバッサーの本を読んでみていて、何が影響しているとかはよくわからないのですけれどもそれをずっと好きでみてたりとか、まあなんか自然と、多分こう何かとかじゃなくて好きなものがあってそれをチョイスしていったら好きなものが同じようなものだったりとかしているのですけれどもそれが色があるものだったり、逆に文章にも書いてあるんですけど森山大道が好きだったりするんですけど強い黒だったりとか、反対のことを言っているのですけれどもすごい強い黒だったりとか、色の奥にある深さみたいなものにすごく影響を受けていて、何か、ただ明るいだけの写真とかじゃなくてその奥にあるドロドロしたものみたいな、結構そういうただ綺麗というだけが好きじゃなくてその奥にある、その変ななんかちょっと気持ち悪いなと人が思うちょっとドロドロしたものがそこから見えるという作品が好きで、それに影響を受けているのかと思います。」

森口「ありがとうございます。羽毛田さんいかがでしょう。」

羽毛田「前にも聞かれたことがあるんですが、ないんです。

私。もし影響があるとすれば今まで、目にした目にしてきたもの全てだと思うしという、答えしか見つからなくて。色々なことにですけれども、水墨画の影響や抽象絵画の影響もあるんじゃないかということと言われて、まあそれで、卒論も書きましたけれども、さっきの話にも関わることで、こう絵画の友人にも絵画の人がいて絵画の人と喋っていて、すごくその共感できる部分というのはすごくあって、書いている文章とかもまあなるほどなと思ったりもするのですけれども、やっぱりすごく絵画の人たちは自分というものがあって、自分の表現で、その中で現象というものが、こう適していたからというので選択をしていて、別にそれでなくても構わないという部分があるのかなと、それで逆にいうと染色の私は、そのプロセスを経たもの、滲みそれだけでいいという、そういうところが、違うのかなと、いう風に、思っていて。はい。」

加賀城「あの、影響を受けたものは一つは、大阪芸大の恩師の福本先生の先ほども名前出てましたけれども本ですね。あの本は僕のサイン本にさせていただいていつも教科書みたいにして読んでいる感じなんですけれども、あとずっと思い出そうとしているんですけど名前がずっと思い出せなくて生花、前衛生花の、名前教えてもらえますか、中川さん、はい、もう僕大学の時にちょっと学校の研究のあれで一緒にお話聞かせていただいてお話しさせていただいたことがあるのですけれども本当にその存在も含めてあの、概念という言葉しかほとんどずっと言ってなかった感じだったのでそれととにかくそのそれから写真集とか本とかも読みまして、もうすごいなと思って、まあ近づけるようなものではないのですけれどもそういう姿勢を何か忘れないように僕もやっていきたいなというふうにはずっと思っています。あとは最近、数年前から結構骨董品とか、古道具とかそういうのが好きでしてね、そういうものをなんかこう自分が作るというよりも、何かそこにあるものから美しいものを自分が拾い上げる力とか、何か自分が染めたものの中からでもその中から面白いものを見逃さずに引っ張り込める力とかそういうものを養うということが大事かなというふうにはずっと最近思っています。」

森口「中川幸夫さんですかね」

石塚「あの作る上で一番参考にしているのは中国陶磁器ですね。意志（聞き取りに不明点あり）の凄さというのはやっぱりなかなか他の分野にはない、そこまで個人の意思ではないのですね、青磁だったら青磁を作る白磁だったら白磁を作るという意志というのがずっと一貫して流れてい

るというのがものを作るということですごく参考にしています。絵画的に言えばゴース（聞き取りに不明点あり）という作家の銅版画もすごく好きで、本で言いますと一番あの学生の時に影響を受けたのは木村重信先生の「はじめにイメージありき」です、本当の話です。

森口「ほんとですか。」

石塚「本当ですよ。」

八幡「あの私が影響を受けたものは、いわゆる一つの作品ではなくてムーブメントです。1980年に教育を受けたので、陶芸のオブジェ。それから染織のファイバーアート。それだけが私の世界観をつくりました。だから間のアヒルの刷り込みのように私の親はその二つしかないのですね。それから、その世代と私は違うというふうに見えるようになったのは40過ぎてからでした。それぐらい私が制作を始めた頃というのはオブジェとファイバーアート、いわゆるその工芸と言われるジャンルがアートに上り詰めたような時代のムーブメントに影響を受けました。」

森口「ありがとうございました。あのなんかつまらない質問だったんですけども、例えば私とか八幡先生とか石塚先生、加賀城さん辺りがまではそうやってその前の世代と言うのが自分の目の前にある時代というのが意識された時代でそれはあのだったんですけども、今つくづくとそれがあの意識されなくなっている、時だなあとということを今実感していて、それだからなおのこと、では染色と言う木村先生が先ほどしっかりと教えてくださいましたけれども、そのそれだからなおのこと染色という分野と言いますか、ジャンルと言いますかジャンルのことが問題になるのではないかなという風に私自身は考えるんですけども、ただ井上さんと大井さんとこの夏とかお話を聞いていても、その辺りがやっぱり柔らかいと言うか、前の時代は全然その前の時代のどんなジャンルなんでもいいんですけども、あんまりこう意識されておられない様子だったので、そこはものすごく徹底的に違うなあとあって、それでちょっと今皆さんの前でお伺いしてみた次第です。私は何かこう今の別にどういう表現の分野においてもそうだろうと思うのですけれども、だからこそ余計に染めというか染色というかというジャンル、領域についてどういう自覚的にそれを捉えて表現されていくかということが余計に大変なのかなという感想です。ではすみませんもう一度とかかりとして井上さんが先ほど出されたコンペありますよ

ね、コンペって言わないですかね、アートアワードトーキョーにまず出そうとお考えになったのはどうしてですか。」

井上「それは全国の卒業作品から審査員が一枚あたり何人か選んでという多選形式です。」

森口「で選ばれたわけですね造形大から」

井上「審査員の方が学校、卒業制作全部回られて」

森口「その経験はまだ生々しいと思うんですけどもいかがでしたか」

井上「そうですね まあ先ほどの話にもあったようにあまり染色というジャンルにとらわれていない世代と言うか先生方達とミーティングを重ねてゆく中でも帝展、日展、みたいなよくわからないそういう世代なものでだからこそ他ジャンルを縦断して行けるように取り入れていきたいなと思いつながって作っていることもあって、一番最初に言ってくださったようにここまで来たかでしたっけ、開いたかっていうような形態の作品が作れているんじゃないかなという事は思っています。やっぱり私自身もそういった映像とか絵画とかインスタレーションと一緒に並ぶような作品にしていきたいなと思っているので、はい、とらわれず制作したいと思っています。」

森口「大井さんはいかがですか」

大井「結構そのミーティングでも若干の違いがあって先生たちとは、井上さんと二人で話すこととかもあってやっぱり私たちは大学に入ってから、かなり領域を超えてみたいなのを多分そうは言っていないのかもしれないんですけども、そういう感じだと思って学校で学んで来たので、特に染色とか何か絵画とか多分そこにあるのかもしれないですけどもあまり染色にとらわれることとかどうしても染色で表現しなければならないとかそういうことは本当になくて今は染色の表現があつて、井上さんが言っているようにほかの他ジャンルと一緒になくても一緒に展示できるようにとか、周りもそう他ジャンル同士で展覧会をしたりとか、ということにあまり抵抗もなく一緒に行っている

メンバーと特に染色とか洋画とか立体とか全然なくてもっと違う共通点を求めてたりとかしながら表現する方法を模索したりしてたりするので、そこまでのないのかもしれないかなと思っています。」

加賀城「ばーっとしてたのですけどみません、あの僕自身はちょっと全然つながりが分からなくなっているかもしれないですけども、染色家としてなんとか、作るのは美術作品だとは思っていますが染色家として誇りを持ってこれからもやっていきたいなと思っております、その話。さっきちょっとあの学生の方の質問でずっと引っかかっているんですけども、やっぱり染色をやっている他の畑が、庭が美しく見えると言うか多分絵画めっちゃかっこいいなとかおありでしょうし多分そういう悩みとかあってずっとあると思うんですけども、その場合は絵描いてみたらいいと思うんですね、どんどん。描いてみたら案外絵画ってぐちゃぐちゃ汚くなるし面白くないと思うかもしれないし、やってみたら私本当に絵画向いていたわって言っているくらい賞とったりして一躍有名になったりする可能性もあったりするので、思ったことは全部試してみた方がいいんじゃないかと思えますね。染色も染色でそれなりに面白いことがいっぱいあると思うので、試してみたらいいのにというのを言えなくて今言っています。すみません、では石塚先生に代わります。」

石塚「何喋るんですか。もう喋ってしまった。逆に質問があります。羽毛田さん、今回色としては墨ですよね、あれ染料ですよね。墨ではダメなんですかね。」

羽毛田「今まで私は滲みでしかないのも墨も絵の具もしましたけれども私がいいのは染料だったので、なんで絵画でももちろんステイニングとか流すのがありますけれども何で染色なのかって、何でしょう自分になじむ一番いいものがそれだったということかなと。」

八幡「私ももうないですが、、絞り出すと作品作る以外にこれが楽しめます染色は、やっぱり着るものが発展した文化ということは石塚先生あったけれどもやっぱり着るアートかなという風に思えるところもあるのでその点はそのやっぱり楽しまなければ損だなという風に思っております」

森口「ありがとうございます非常に参考になりました。何

か会場の方からどんなご質問でも結構ですのでございませんでしょうか。加藤さんあの染織専攻でも教えておられると思うんですけども。」

加藤「加藤義夫と申します。あの京都精華大学で素材表現学科（聞き取りに不明点あり）の方で、テキスタイルのコースの学生に現代美術論を教えているんですね。2005年から日本テキスタイルカウンスルという団体のテキスタイルの未来系という展覧会のキュレーターをここ何年か7回くらい全国各地の美術館で展開してきて、僕自身も森口さんと同業でいわゆる展覧会の企画をしたり美術評論をする立場で現代美術というジャンルに拘って仕事をしてきたんですけども、この7年ぐらい前からこのテキスタイルというところに関わるようになってきて、染めとか織りだとかということで大学に行くことによって学生の作品を見たりとか、染・清流館に出向いて古典から現代までというような作品も意識してみるようになりました。そして今日ということかということで八幡先生からもご案内いただいたんでちょっと興味深く、森口さんも現代美術の方からどういうふうにはテキスタイルを見るのかなと思って来たんですね。それでちょっと一番最後にひっくり返しちゃってごめんなさいというんですけども、これ絵画じゃないんですか？ということなんです僕の疑問は。僕に絵画と違うってことをどのように説明してもらえますか、というところがあると思うんです。それと森口さんがさっきおっしゃっていたミーティングの中で絵画に向かって、というね、染めとかいうのは技法上の問題で版画とかね油絵の具を使うとかとかフレスコだとか、テンペラとか表現の素材の、技術的な技法的な問題であって、絵画と二次元、三次元という立体彫刻ということでは明らかに立体ではないので、絵画のジャンルの方だと思えるわけなんですよ。なのになぜ絵心を捨てるのか絵画に向き合わないと言うか絵画に任せるおっしゃるのか意味がわからないんです。絵画として美術に一つの技法としては染めがあると思うんですけども絵画作品として世に問うとスタンスというのはあまりないんでしょうか、ということをお聞きしたかったんです。」

発言者不詳「すみません質問に質問で返してしまうんですけども、ずっと私自身も絵画とは染色とはということをや悩んでいて、その今おっしゃったことという絵画というのは平面作品というくくりでの絵画という風に捉えたらいいんですか。」

加藤「そしたらそれはありますね見た目はね。二次元とい

うことでそれからイメージということを定着させるということと言ったらそれを平面にことをと言ったら伝統的に絵画と言っているのではないのでしょうか」

発言者不詳「その場合のイメージというのは何て言うんですか作家がこう作る時に描く出来上がりと言うかあるいはその気持ちであったりとかそういうイメージという捉え方でいいですかね」

加藤「それぞれあると思うんですよ、多様にあると思うんですがその人それぞれの自己表現から出発する人もいてると思うんですね、それから自己存在の証明というのもあるでしょうし、また美しいものを画面に定着させたいでもいいんですけれども、想像とかイリュージョンという言い方もあるんですけれども、いわゆるイメージというものを描くというところが絵画だと思うんですけれども、その観点でいくと僕には全て絵画に見えるんですよ、僕から見たら明らかに何で技法で使っているとはほとんど僕には関係がないと言うか門外漢なので、森口さんもそうだと思うんですけれども、これが油絵で描こうが水彩あるいはリキテックスであろうが、顔料であろうが染料であろうとほとんど関係なくて、絵の内容なんですよ。絵の内容を問題にしているんですよ、ボクらは。でもその技法上の問題はたくさんあって、その伝統的なものがたくさんあると思うんですけれども、それはそれで置いておいて、いわゆる絵の内容として問いたいという評論の立場からは思うんですよ。ですから染めであろうがシルクスクリーンであろうが織りであろうが、まあ言えば版画というのは非常にテキスタイルというジャンルと近いと思うんですよ。兄弟だと思うんですね、これ近親憎悪じゃないけれども絵画に対して大きなコンプレックスを持たれているんじゃないかといつも思うんですけど、その上で技法上の縛りという部分は一つあると思うんですけれども直接描画ではないので。でもそこにはそのジャンルの特質をみなさん生かされてやっていると思うんですけれども。布だと透けるとか透過するとかね、色々なことを紙もありますけどね、だから僕、染めで勉強されているから染めにこだわるのは当然なんですけれども、表現者として表現すればいい、写真でもいいし映像でもいいし、それじゃ油絵具を使ってもいいし水彩でもいいし、様々な表現、加賀城さんが言われるように試してみられたらいいと思うんですね、その中で私はやっぱり染めが1番好きというところから出発はすると思うんですよ。その上で絵画と染めというのは同列に並ぶわけではないと思うんですよ。というようなことを混同されているのではないかなと思ってしてるんですけれども。僕が質問されて答えるの？」

石塚「あのちょっと気になったんですけど絵の内容と言いましたよねえ、絵の内容がなかったら絵画ではないのですか、そしたら。」

加藤「そういうことではないですね、色と形ではいい」

石塚「先生の仰る意味で言えば全部絵画だと思います、先生の視点から言えば。ただ僕の視点から見れば絵画ではないのです。」

加藤「そこを教えて欲しいのです。質問は僕の視点からすると絵画にしか見えないのですけれども」

石塚「見えるのは見えて結構で、しかし絵画と思って提出はしていないんです。それだけのことでですですから別に些細なことなんだと思うんですね。みんな絵画といえば僕は確かに絵画である、それは何の問題もなく絵画なんです、ただ出している本人は絵画と思って出しているわけではない。その違いはどこにあるかと言うと、絵画の場合は支持体がどうしてもいって支持体じゃないものが内容なんですけれども、その場合は支持体じゃなくて染めたこと自身が内容なんです。そこに違いがあるので。」

加藤「そこ行為っていうところですか。染めたところというの」

石塚「いや行為じゃないです。残ったものもあるわけですから当然。それは染めの分野であって、別に絵画と同列に扱いたいとは思えませんが扱われる必要もないだろうと思います。ただ、それは個人的な見解であって、ですから先生の絵画と見るのはそれでいいんですけれども、僕は絵画と思って出しているわけではない」

加藤「はい分かりましたありがとうございました。」

木村「いつもこういうの、これはね僕大波小波論と言うんですけどね、大波小波だからね例えばね美術の歴史古代中世近代あるでしょ、そしてそういう大波で議論している時にねじゃあロマネスとゴシック全然違うぞこんなこと言い出したらねエジプトとギリシャは違う古代美術でもという

のは、それと一緒にだね、石塚さんおっしゃったねことも正しいし、加藤君の言うのも正しい、だからしてだから先ほど八幡さんがね、プロセスと結果というようなことをそれからこのさっき読んでました加賀城さんが福本君のあれを引用してですね絵模様志向と染め模様志向と言うということを書いておられて、これもある意味ですね、いわゆる染色内でそういう志向があるというね、これは小波論ですね、僕はやはりこれ見ますとね染色をいつも染料か顔料かというまずですねまず調べるんですね、非常に僕は染料にこだわってますのでね、ですので自分は今顔料を用いないとですね紅型の友禅もですね皆染色なくなってしまいますからね、そこまでは言いませんけどね玄関に大きな字で SOME（染め）と書いてある以上ですね、初めての方に申し上げますとね、今、染色というのは外国語がないんですね先ほど言ったように 1970 何年かにね、サーフェイスデザインというのを染色という風に訳しましたね先ほどから問題になっているようにしみるとか染めるとかですね染み染みとかですねそういう流れでそれはあのサーフェイスだったら今加藤さんおっしゃったように絵画だったってデザインだって全部サーフェイスですからねそれは違うんだということですね、バティックというのがありますねインドネシアのろう染の、あれが今染色という代わりに使われているんですよバティック、ですがご存知のようにバティックというのはろう染でしょう。しかしその日本では奈良時代にですね三纈がある。石塚さんがやっておられますね板締め、藁纈、夾纈、纈纈、絞りもありますねそんなものが無かったんです、ヨーロッパで色々染色ですね無地の布になんだかの防染技法で模様を染めるという始まったのは 19 世紀なんです具体的には 1835 年にオランダのライデンにインドネシアのバティック職人が行ってそこではじまったんですね。その頃インドネシアはオランダの植民地でしたからね、一般化するのには 19 世紀の終わりなんです。だから言葉がないんですねちょっと話が長くなりますけれども学生さんがいるので今日申しますとね、俳句が日本でも世界でも盛んですね岩にしみ入る蟬の声、しみるをどう訳しますか、英語やフランス語に。どなたか英語の強い人訳してみてください。染みるというのはどう訳しますか。ペネトレイト、貫通すると訳すんです。蟬の声が岩を貫通するというね、キーンさんが貫通、ペネトレイトはおかしいと、それでキーンさんが Sink into と訳しなしたんです。sink 沈む、into 中にね、まあ Sink Into Y の方がペネトレイトよりも語感としては染みいるに近いです。フランス語でも penetrates、もしくはヴリエ (vibrant)、これも貫通するという意味です、ないんですね今日現象の話なんですけれども、現象がなければ言葉がないんですね。染色という技術がないもんだからして言葉がない。だからこそ dye は先ほど言ったように糸に着色するという元々の意味ですからそのことをアメリカ人英語圏の人は知って

いますから染色はダイニングという風に訳してないんですね。これは先染のことですから。そういうようなことですねそれで玄関に我々は染というのを英語にしよう。というわけでお隣に芸術センターもありますし外国人も来ますからねだからして大きな字でソメと SOME だけだとサムと呼ばれてしまいますからね、そういうふうにあくサンつけてソメと読ませているわけです。そのような形で、だからとして今の議論ですね加藤さんの議論も正しいし石塚さんの議論も両方とも正しいし、大波小波論で政治討論会なんかでやったら非常に具体的な話をしているときに大きな世界経済の話をしたりするでしょ。噛み合わないということがありますけれどもあれはですから意識してやはりその大波小波論って小波の理論の時はやっぱり小波の理論にし、それから大波の理論の時は大波に合わせてやるという、そうしないと時間の無駄になりますから年寄りなもんだから説教めいたことを申してすみません。」

発言者不詳「ちょっといいですか年寄りがもう一人。加藤さんの意見の石塚さんも、その大波小波論と木村先生が一言でバツサリ処理されましたけれども、僕やっぱり染めという染色ということの極めてその技術的なね僕その批評っていうのは高度な技術論だと思うんですけども染色を批評するということはやっぱり批評する方自身に染色の技法が分かってないとやっぱりできないと思っているんです。僕は石塚さんの作品が実はとっても好きでこれ見ててコンプレッサーで「がっ」で急にしたような小さな穴がそこそこに見えますけれどもやっぱりこういうものを見るとハッとと思うんですね息が止まっちゃう、と言うかあのそれはねこれは単に絵画だと思っていけば単なる図柄の模様の一部にしか見えないかもしれないと思うんですけどもこれかなりまあ彼は絞りという風に言っていますけれども、おそらく強力なコンプレッサーで吸い取らないとこんなくっきりとは出ないんじゃないかなと僕思っているんですけども、だからそういうようなところからやっぱりちょっと大波小波論で一言で処理されるとちょっと違うなと思うんですけどもはい。」

木村「両方立てようと思って」

加賀城「あの僕加賀城ですけども僕は自分の作品は染色の技術を駆使して絵画の世界に新しい自分でしかできない絵画の表現を打ち出しているという気持ちでやっていますので絵画と思っていただければいいかと思っています」

森口「あの大波小波論の大変参考になりましたありがとうございました。まあそろそろ時間、終了の時間も近づいてきましたので最後にものすごく大きなご質問をありがとうございました。なかなか私から良い答えが出来ずにおりまして、ありがとうございました。そしてやはり非常に核心的なお答えをして頂きました木村館長ありがとうございました。そして最後になりますけれども議論をしておりましてやっぱりおっしゃっておられましたように、まったく技術的に私自身がわかっておりませんで、そして実際に何度かそれぞれのご説明はいただいたんですけどもなんとなくしか実感として持てておりませんで、それぞれ口で簡単におっしゃっても色々工夫なさったりして、いや工夫その技術的にですね非常に工夫したりあるいは進化させて発展させていっておられるんだろうなというのがよくわかりまして、そのことがですね私が最後に加藤さんがご質問になった、これは絵画ではないんじゃないか絵画とどうしてどこがどう違うと言う質問を止めさせた一つの上手くまだ言葉で説明できないんですけども、皆さんとしばらくの間時間を過ごさせていただいている間に最初はそのような疑問を持って勢い込んでお茶を皆さんとおしゃべりお茶話をしていたんですけども、次第次第に技術ということが非常に核心的に大事なんだということが、なんとなく自分の中で体の中にそれこそ染み込んできまして、それで最後にそのような質問ができずに、そのような言いますのは先ほど加藤さんがおっしゃってくださったような質問なんですけれども、それをあまりできずに、しないで、これは私自身が勝手に思い込んできたことで、ちょっと質問にはならないなと思い始めたものですから、しませんでした。でもまあそれでもなんとなく自然に羽毛田さんなんか、これは絵画ですかあれは染ですかということを何度か聞いてくださいました。そうした時間を皆さん方にも一緒にもっと共有できるような場にできれば良かったんですけども力不足で申し訳ありません。私自身もこれから、これを機会に染めを今から技術を習得することは難しいですが、ですが染めということについてもう少し学んでいきたいというふうに思っております。ありがとうございました。そしてあの大勢の、必修だったんですかね、有効なこれが皆様方の制作の有効な時間になれば幸いです。そして何よりもご出品の皆さん方、そして井上さん大井さんこれを機会にして新鋭ですので、染め美術館が押し出してくださいますからどうぞますます新しい作品を展開されていきますようにお祈りしています。ありがとうございました。今日は長時間どうもありがとうございました。」

2. 行為と現象 I トークショー ディクテーション

開催日 2017 年 10 月 20 日 (土)

司会者：深萱真穂 (染・清流館キュレーター)

登壇者：館正明、加賀城健、井上康子

出典：前半 http://somesairyu.net/mp3/20181020_01.mp3

後半 http://somesairyu.net/mp3/20181020_02.mp3

深萱「改めまして、本日はお忙しいところご来場いただきましてありがとうございます。当染・清流館のキュレーターの深萱と申します。どうぞよろしくお願いいたします。本日はただいまご覧いただいておりますけれども、「行為と現象 I」というテーマで展覧会を開かせていただいております。今日はアーティストの御三方にお見えいただいてトークショーをしていただきます。作家の方を紹介させていただきます。井上康子さん、加賀城健さん、館正明さん、この御三方です。どうぞよろしくお願いいたします。じゃあちょっと座っていただいて、最初にですね、それぞれの作家の皆さんから今回ご出品いただいております作品についてそれぞれ一人ずつですね、お話をいただきたいと思います。最初に井上さんからお願いしますが、井上さんの作品はですね、この会場の真ん中に吊り下げているオモテウラの形になっていますけれども、この作品、それからそれと同じシリーズのものであっても会場を出たところですね、大きな同じようなサイズの作品が一つありますのと、あと、左側、皆さんから見ると右側になりますけれども、この線から向こう、入口側にズラッと壁に並んでいる作品が井上さんのものと、あとこちらから見て正面になる入り口の、両側に入り口があるところの真ん中に作品がありますけれども、そこまでが井上さんの作品です。それでは井上さんに、今回の作品について例えば“こんなモチーフである”とか、“こういう技法を用いている”ですとか、制作意図であるとか、そんなところを簡単にご説明をお願いいたします。」

井上「井上康子です、よろしくお願いいたします。ご紹介頂いたように私の作品はこのこちら側の壁面のものと空間吊りのものになるのですが、近年は見るという行為をテーマにしておりまして、わかりやすく言うならばデッサンということをテーマにしているのかなと思っています。自分で明確にデッサンということを思ってテーマにしているというよりは、自分のやっていた行為や制作が結果デッサン的なものだったということに最近気づいたという流れではあるのですが、近年はそういうテーマで

やっております。自分の中で最近の自分の作品がなぜデッサンになったのかということをも自分でも知るために一つだけそのテーマとは違う作品を今回展示しております、それが真ん中にある小さいちょっと渦状になっている作品が以前のテーマに近いものでその後この空間吊りの作品になって、一番の新作が壁面のものになります。その制作順を知って見ていただくとわかるかもしれないんですけど、模様のなものからより描いたり、見るという行為を最終的な画面に表すことにどんどん特化していくというか、それを突き詰めていってるとというのが見てわかっているかなと気がしているんですけども、何をモチーフにしているかということの説明させていただくと紙粘土を最近使っております。紙粘土を自分の手で造形して、それも意味のない形を、握った形や、捏ねてて偶然、十秒ぐらい捏ねてぱっとできたような、具象物というよりは自分の意図しない形の造形物を作り出して、それを写真にとってそれを元にデッサンするように染めていくという工程があります。なので、その写真と粘土による造形と、染とか絵画とかそういういろんな複合的な要素が絡み合っただけで最終的に作品になっているかなと思います。あの、どうしてそうだったかということはいくぶん後で。」

深萱「あの、今ですね、あの井上さんから見て左手とか手前とか、皆さんから見ただけで右上になりますけど、一番こちらの手前のところにですね、額縁の中にこれは紙粘土なんですかね、が2つ吊り下がっていて、その左側に布をかけたような形で、染めた作品があるようにおもうのですが、これについてご説明いただきたいのですが。さっきおっしゃった紙粘土をモチーフにして作品を作っておられるということは、この額縁の中の2つのオブジェ、紙粘土というものが、左側の染めた下の方にある二つの図柄といいますか、これと対応しているという、理解でよろしいですか。」

井上「はい、そうですね。自分的にも作ってみて後からその行為がデッサンだったということに最近気づいたということで、今回は鑑賞者に対してもこれはデッサン的なんだという、何か見るときの糸口のようなものを一度、展示してみたらどうだろうと実験的にやってみたのですけれども。それまではモチーフ自体は同時には展示してなくて、布だけなんですけれども、今回はよりデッサンというものを鑑賞者の人にも見てわかるような形にしようと、デッサンのモチーフと染め上げたもの両方を展示しています。」

深萱「こちらから見ると奥ですけども入口側と言います

か、4点壁面に作品を展示していただいておりますが、これも同じように紙粘土なんですか。見た感じで言いますと器のような形に見て取れると思うのですが、このモチーフについて、もう少しご説明いただけますか。」

井上「こちらでも自分で造形した紙粘土の形なんですけれども、何故その紙粘土をモチーフに使うようになったかといいますと、布を染めるということを考えたときに、染めの構造的というか、染めっていうのは布に対して染料が多い少ない、濃淡によって図像が現れている状態、染めるっていう行為というか、染められている状態というのは濃いところには染料が沢山あって薄いところは染料がそんなにのっていない。なので染色で言う白というのは布の白というのは染色をされてる皆さんご存知だと思うのですが、そういう染の構造的なことを考えたときに、デッサンとか写真のフィルムの現像もそうなんですけれども、粒子の多い少ないによって図像を表すということに近いなと思いました。それを染色とこうくっつけて考えたいなと思ったときに、光と影、陰影というものと繋げて考えようと思って、光が当たって見えている部分は白く、光が当たらずに暗く見えている部分は黒く色が濃く写っている。その置き換えというかそれをそのまま染色であらわしたいということがあって、意図的にモチーフ自体に陰影を作ろうと考えたときに、紙粘土を造形して写真を取れば、ここに光が当たっている部分が欲しいなとかここは暗くして見えなようにとか画面を作り出せるかなと思って、そういう風に始めました。以前は風景とかをモチーフにしていたのですが、それではやはり陰影を操作できないので、画面の中での陰影自体を自分で操作したいなと思ったときに、紙粘土で造形して写真を撮ってそれを染めるということになりました。その行為が、陰影を作ってそれを染める、ということから始まったのですが、それがデッサンの行為、デッサンと同じことしていると今更ながら気づいたという感じでして、です。なので今回の器のように見えるシリーズも器のように見えるが器ではなくて、こういう陰影の造形がほしいなと思い描きながら粘土をこう、意識的に触って配置して写真を撮って染めるということをしています。なので今回は一応自然光で写真を撮ったのですが、この部分は暗くしたい、この部分は光が当たっているように見せたいというのを粘土の造形と写真で元となるモチーフを作って染めているというのが一番新作になります。」

深萱「ということは、器の形を目指したのではなくて、結果的にそういう陰影を追求する上でこの形が良いということでこうなったという理解でいいのですね。そうするとこちらから二つ目のかなり色の濃い作品がありますが、これ

は写真が濃い色だという理解でいいのでしょうか。」

井上「そうですね。露出、陰影の差があまりない状態のものをわざと作り出してということになります。」

深萱「最後にもう一つ、今の真ん中の吊り下げておられる作品ですけれども オモテのところに1点とそれからここに背中合わせに2点という形になっておりますが、この3点というのは似たセットと言いますか3点一組という理解だと思うのですが、その配置については、これはこういう形でない、というのは何かあるのですか？ それともバラバラで例えば3点横並びでも構わないけれども会場の都合とかもあってこういう形になったという理解でよろしいのでしょうか。」

井上「この作品は他で展示したときは並べたりしたこともあって、今回は試みとしてやってみたのですが、奥のエントランスの方の作品がほぼ暗い状態の中で粘土を配置して撮影してモチーフを作ったものなので展示する場所も暗いところに置いてみたらどうなるか、っていうのを、撮影と同じ、近い状況に展示して見れるなという。今回は、というのでちょっと試みとしてやってみました。」

深萱「なるほど。たまたまかもしれないけれども今回エントランスのところに出していただいた作品が、裏の壁がちょっと光沢があるのでそこに映って面白い効果が出るなと思いますが、作家さんはどうなのでしょう。」

井上「あと、ちょっと揺れてたりとか、映像的に照明うまく当てていただいて、いい効果が生まれているなと私も思いました。暗いところで展示したことがなかったのですが、そういう風なことも可能性としてあるなと思いました今回。」

深萱「ありがとうございます。井上さんにはまた後ほど後半でもお話いただきますけれどもマイクをお返しいただいて。次にですね、加賀城さんのお話をいただこうと思います。加賀城さんの作品はですね、みなさんからみると左手になりますけれども、今このなんと言ったらいいでしょう、テント状と言ったら怒られますね、滑り台状の作品、なかなか大胆な作品で、これは展示の時の話では、あまり勧めないけれども、裏に入ってもらってもまあ悪くない、ということですかね。」

加賀城「そうですねあの、展示期間中に破壊してしまうとあれかなと思っていますが、できる限り奥に回っていただいて、光が布を透過する状態も布らしさというのがすごく出ると思いますので、そこも想定しておりますので、そういう風に見ていただけたら嬉しいなと思っています。」

深萱「今日たくさんの方に来ていただいておりますので、皆さんが一度に入ると壊れる可能性もありますが、また後ほど順序よく入っていただけたらと思います。この作品と、こちらから皆さんから見ますと後方になりますが、皆さんの左手側の壁のところに、壁面に展示させていただいている作品なんです大きな作品と、それからパネルの作品が2点一組のものがこちら側、それから後ろの正面になります。やや小ぶりの作品が1点、あと皆さんがおいでいただいたエレベーターの前の黄色い作品と青い作品が並んでいたと思いますが、そのパネルの作品と、それだけが加賀城さんの今回出品いただいた作品ということです。それでは加賀城さんからその制作意図についてお話しいただけますでしょうか。」

加賀城「加賀城健と申します。今日はお忙しい中お集まりいただきまして本当にありがとうございます。僕は作品発表活動をはじめて今年で20年になりました。ここにいらっしゃる皆さまのお力をいろいろお借りしながら続けてこれたこと嬉しいなと思っています。大学院生のときにいろいろ作品に関して模索といいますか、これからどういう風にやっていこうとしたときに、型紙を彫って糊置きをしていたんですけども、そのときにあの下手くそだったので糊が型からはみ出してしまった部分があって、普通では失敗だなと思っていた部分に、染めてみますと面白い現象と言いますか、面白い染まり方をした部分に、あるときふと、あっと気がつきまして、それからまあそういうことだけを純粹に大胆にやっていきながら、自分の作風とか、作品にならないかなというきっかけをいただいたときから、今まであだこうだとやってきて、今に至っているという状況です。今回の作品は、本当に最新作から最近の作品ばかりなのですが、《young views》という大見出しのタイトルの作品が多いのですが、あの、何年か前に、いや何年か前って、2歳、もうすぐ3歳なんです。娘が生まれて。そのときに娘の成長をじっと観察している中でですね、この娘がいろいろ出会うこととか、おこなうこととか、本当に初めてのことに尽くして、こんな初めてだらけの生活ってどんなすごいんだろうな、どんな刺激受けているんだろうなということに興味が出まして、僕もですね、そういうちょっとした発見からいろいろものづくりをはじめていったのですが、長く続けているとこうまあ、そうなるや

ろうなとか、いろいろ白けた部分も出てきていたんですけども、今一度ですね、今まで以上に、まあ子供のような気持ちで初心に帰って、いろいろなことを大胆にもっと大袈裟にできるんじゃないかっていうことで心機一転やろうとしたところから、《young views》というタイトルの作品を作り始めました。それでまあ基本的に昔から型防染、型の糊防染に使用しますもち粉と糠でできましたベーシックな糊を、最近は伝統的じゃない糊も使ってもいるんですけども、そういう糊をスキージでできるだけ無心になって引き伸ばして、僕の行為の痕跡と、その後ですね、染料がそこにかかっていってですね、僕の手を離れて、模様作りをしてくれるという部分とですね、その二つがあって、普通の抽象表現の作品とかと違う面白みといいますか、あの、言い方が難しいんですけど他力とかですね、メディアが作ってくれる部分ということをできるだけ僕がお膳立てをしながら駆使するというか、やってもらうことを努力するという制作をずっとしてきているなと思います。あとまあ、いろんなことをですね、拾い上げる力といいますか、そういうのをとにかく努力して鍛えて行こうとしている最中、位置という気がしております。それであの入り口の方の、まあ大きく見えてる作品ですけども、あの作品は、昨年の末から今年の年始にかけて広島市の現代美術館で企画展に出させていただいたときに横に10mの布を3本ユニットで張ってですね、制作した時に作った作品をですね、3枚採用されまして、あと3枚ぐらい不採用になった作品をですね、その後金沢で脱色をしまして、その抜けた脱色の生地の上から再度、コマベラですね、糊置きする時のコマベラで糊をこすりつけていって、糊置きをして染めた作品になります。ですからまあ僕のその前の制作をですね、歴史をそこに塗りこめてですね、一味加えているという作品になります。あと最新作のこの《意識のスライダー》という名前ですけども、最初全然違うタイトルをつけて展示にうかがったんですが、いつもタイトルは後付けで僕は考えますので、そのときいろんな人が言ってくださったことをそのまま真に受けてつけてしまうことがあるのですが、これも糊防染で多色の色をかけて制作した作品になります。あとパネル系の作品はですね、制作はじめて当初からですね、色々な人がパネルの作品を出していることにごく疑問というか考えなければいけないと思うことがありまして、清流館ではじめて清流展に出させていただいたときも布のままの作品を勇気が要ったんですけども長い作品を出させていただいたときから布の作品を出すことが多かったのですが、そのあと美術の画廊で発表する機会なんかを得るときにですね、やっぱりそのタブロー状の作品を作ってですね、それでお金に替えていけないといけない、生きていけないといけないというときに、自分なりの平面表現ということできっと考える機会を得まして、そのときに布でタブローをするときに、やはりその引っ張った布

をみた時に、何も表面に付着物はないという、模様はあるのに何も付着物がないという平面性ですね、その平面性にですね、そこにやっぱりそこだと思ひまして、そのフラットな感じをいかに伝えようかという努力をああだこうだやってきて今に至っている状況です。それでその中に布を重ねてレイヤーにしたりとか表面にどんどんどん厚みをつけていくのではなく、布の奥に奥行きを感じる表現ということを今も追求しています。その中でですね、フラットな部分を強調するためにあえてバインダーをべちゃっとつけてみたり、いろいろなものを内側に仕込んだりとかですね、そういうことをいろいろやって取り組んでおります。」

深萱「ありがとうございます。若干補足して伺いたいのですが、先ほどあのバインダーですかね、こちらの作品でどういうふう to 実際されるのかですが、かなり長い布を例えばそれを床のようなところにこう広げて伸ばして」

加賀城「そうですね、基本的には生地をこういう平らなところに思いっきり引っ張って固定しまして、その上に糊なんかをできるだけ先に予想図を作らないように努力をするんですが、どーんと載せたものを上から馬乗りになってこう力一杯こすりながら引きずっていくという作業になります。」

深萱「その引きずった跡が、四角い形の白い形が残っているのが、そこで1回引きずったその四角が一つできてという」

加賀城「力一杯のところは糊が少ないので濃く色が基本的に入りまして、力抜いて移動した時に糊が分厚くなりますのでより染料をはじく力が強くなるということの、僕の運動、力加減がそのまま模様になっているということなんですが、この横長に伸ばしている作品は8mの生地なんですが、それは薄い生地ですので二重に折り畳んだ状態で4mの状態に固定しまして、その上から糊置きを力一杯しますのでその糊が貫通して、広がるとややシンメトリな図像が広がるんですが、今回はそれをそのまま折り畳んだ状態でインスタレーションとしてオモテウラから見た時に少しそういう現象的に面白く見えるかなという想定で作っております。」

深萱「ということは先ほど中に入ってという話もありましたけれども、中に入るとオモテと同じ裏返しというか、そういう形の図像が裏からもみられると」

加賀城「僕が取り組んだときと同じ状態のままで、布が引き上げられてると思っていただけたらいいかなと思います。」

深萱「あと色が大変印象的なんですけども、この華やかな、色とりどりの色は、これはどういう風に色を入れていかれるのですか。」

加賀城「色もそのときの感覚で選ぶのですけども、最近植物染料で染めてるからナチュラルとか自然に近いとか、そういうことでなくて、やっぱりどれだけカラフルなものを使ってどれだけ化学染料を使っても、より普遍性のあるとか、より自然に近いような世界観のものを作っていけるんじゃないかという気持ちがありますので、あのなんですかね、自分なりにきつと気合いを入れる形で今回は色を、なんとなくなんですけど、僕も暗くしたら会場が真っ暗になるんじゃないかという気持ちもちょっとしたんですけど、すみませんいらんこと言いました。」

深萱「それぞれの色のところはこういったふうに染め分けというか」

加賀城「糊置きしたものを、床に色をかけられる状態にセッティングした状態から、糊置きもそうなんですけれども、まず第一手をばんとやったところから頭ががーっと回っていきまして、これがそこにいたんやったら次どうしようということをとにかく真剣に考え続ける作業なんです、色を指すときとか、はい。図面にこう工程でここにこれをかけて、何ミリかけてとかそういうことはせずに、色はもちろん選択はするのですけども。とにかくそういうときも何かこう自分の想像よりも違うことが起きてくれる方が今後の制作にもつながると思いますし、自分も裏切られるくらい翻弄されるようなことが日々起こっていった方が僕もずっと作家を続けていけるという気持ちがすごく強くなります。」

深萱「色を置いていかれるというのは加賀城さんの行為であることは間違い無いのだけれども、そこにはアドリブ性

というかそのときのハプニングというか、そういう感じでもあるわけですね。」

加賀城「そうですね、途中で僕がひっくり返ったりこけたりしたほうが面白くなるんじゃないかという風に最近はあるようになったというか。昔はそういう性格じゃなかったんですけども、だんだんそういうふうになってきています。」

深萱「昔はかなりきっちりと計画してやっておられた感じ」

加賀城「そうですね、なんか途中でひとつでもこう水滴がついたりしたら失敗だと思ってボツ、という感じだったのですけれども、今やったら、ああそんなことになったらもっとこうしてやろうかな、全て受け入れながら次どうさらによくしていくかっていうことを訓練と言いますか、そういうことに意義がある、と思っています。」

深萱「ありがとうございます。あの最後にもう一つこちらから見て右側になりますけど、みなさんの左側にありますけど、大きな作品ですね、先ほどあの広島現代美術館に出されたというお話もありましたが、あのときは裏側に銀色のなにかを貼っておられたという」

加賀城「今回は会場が照明器具を使えないという会場もありまして、そういう仕込みをやってもちょっと結構なんといえますか、そういう現象を得るといのは難しいなということで、この前@KCUA（アクア）で展示したときも試しなんかをさせていただいたんですけども、この場ではそういうことなくやったほうが良いという判断ができました。布の中に何かを仕込むということは、パネル状の作品のときにいろいろな形でいろいろ作風として挑戦してやってきてまして、今回その広島現代美術館では、展示場の壁自体をパネルの支持体と思って大きな平面作品という感じでやりまして、壁中全面にアルミの箔を壁に貼り込んでしまってから僕の布を張ってですね、それであの会場を移動すると布と相まってモアレ状といいますかキラキラ、移動すると光るという現象を挑戦させていただいた感じですが、はい。」

深萱「今回は違うバージョンというか、違う見え方をしているということで同じ作品のようでもあるけども実は違う

んだという。」

加賀城「そうですね、布に対して僕は努力するのと、あとは僕の場合はその会場で僕が作った布をどう設置してその会場でしか味わえない作品に変えるということにすごく重要性を感じてますので。前回深萱さんにコレクション展の展示を言っていたいたときも入り口のスペースで展示をインスタレーションをさせていただいて、清流館ずっと僕も本当にお世話になってきているのですが、会場を使っただけの展示というのはなかなか今までできる機会がなかったのですけれども深萱さんになってからそういうところも理解させていただいて、今回も写真撮影なんかはずっとここやらせてもらってましたので僕もよく会場を知っているつもりだったのですが、隅なんかにも会場に登って触れていくことでよりこの清流館という空間を自分のなかで経験して自分の体のなかに落とし込むことができた。今回1回目でありがたいことにあと2回同じ企画でさせていただけるということで、よりこういう傾向を強めてここでしかないものということをもっと時間かけて考えたいなと思っています。」

深萱「ありがとうございます。それではお待たせいたしました。館さんに作品についてお話しいただきます。館さんの作品は皆さんの正面になりますけれども今私たちが座らせていただいている後ろにですね、大きな作品を出していただいているのと、その左右の壁にやや小ぶりの作品が2つならんでいる。これだけの作品、及びエントランスのところにですね、ちょっとくぼんだ床の間のところがありますが、そこに縦長ですね、若干色味が違うもう少し青い作品ですね、出していただいています。それでは館さんよろしくお願いたします。」

館「館正明です。よろしくお願いたします。僕の作品は、これまでずっと制作している中で考えていることは、素材の持っている特性だったりとか技法の性質というものを自分のなかで駆使していろいろ使いながらそこから出てくる造形、形そういったものを自分の作品として表現、提示できないかなということを考えています。いつも私の作品は蠟染めの技法を使っているんですけども、今回展示させていただいたのは今年から制作をはじめた新しいシリーズになります。今回のそのどういうところをいつもと違うことをしたかといいますと、蠟染めの技法上の特性ですかね、僕が蠟を置いて染めるという行為、これがひとくくりで蠟染めで成り立っているのですけれども、それを繰り返して積み重ねてそれで作品ができていくということが一

つ蠟染めの特徴でないかと考えています。その時に蠟を置いて染めるという行為を一回壊してみるかなと今回は考えまして、蠟は一回しか置かない、でも染めは何回か染め重ねてみるということを自分の中で決めて実験をいろいろ始めていったなかで、できあがったのがこの今回のシリーズの作品になります。タイトルが《連続と不連続の境界》と小難しいタイトルをつけているんですけども、全てタイトルは共通にしています。一個一個 no.1 とか no.2 とかつけてもいいのですが、同じテーマでやっている作品ですので最近はどうしたいの作品は同じタイトルで、あとはサイズで見分けるという感じでやっているんですけども。連続と不連続というものの自身が続いているか続いていないかというのも見る人の視点によって違うかったりとか、じゃあそこの境目ってどこにあるのと考えたりするときに何かとりとめのない茫洋とした、今回プリントにも書かせてもらっているんですけども、そういうものを表現できたらいいかなというところで、その先程言ったような一回蠟を置いて染めるということを繰り返していくと本当にピントの合っていないような、何がつながっていて何がつながっていないかわからないような画面ができあがってきたので、それをこういう画面に展開したというのが今回の作品になります。」

深萱「ありがとうございます。もう少しですね、技法的な部分について話を聞かせていただきたいのですが、搬入の時にですね、基本的には同じ色で染めていって、それを蠟の置き方というか防染の仕方の違いで例えばこういう部分、薄い部分と一番濃い部分で上下がこういう風になっていますけれども、こういう風に表れてきているのだという話をいただいたように私は理解しているのですが、その辺をもう少し詳しく教えてください。」

館「今深萱さんが言われたみたいに画面の中には大きく分けて2色あって一部一番濃い色が残っているんですけども、一番濃い色になっている部分はその染め重ねた色が全て混ざって出来上がった色になっています。その次に濃い部分と白い部分というのは差は何かというと蠟の配合を変えています。蠟っていうのは水をはじく力、防染力というのですけど、いろいろな蠟があっていろいろな強さを持っています。それをブレンドして僕たちは使うのですが、そのブレンドの配合を微妙に変えることで、同じように蠟を置いて同じように染めても出来上がる色の変化というのに違いが出てくる。それを今回は全面的に利用して、この上下の色の差、あつちが左右の差であったりとかちょっと市松になっている部分とか、そういう差というのは全て蠟の素材の持っている性質を利用して出来上がった

色の差というふうになっています。」

深萱「あのもう一つはこうやって大きくはその濃い色と薄い色なんですけれども、皆さんのところからも見ていただけたと思うのですが、横に線が入っているようなですね、それが層をなしているような形になっていますけれども、この一つのこの幅のこれが一つの作業単位というような形でお伺いしましたけれども」

館「僕もちょっとちゃんと説明をしていなかったのですが、蠟を置いて染めるとさっき言ったのですが蠟置きは一回なんですけれども、それぞれの染める前に、蠟が熱で溶かして、蠟染めされた方はわかると思うのですが、蠟は熱で溶かして溶けた蠟を布に塗ります。ということは布の上でまた熱を加えれば蠟は溶ける。なので一度蠟置きした後に、布の上でまた熱を加えて、蠟を毎回溶かしています。ただその時に蠟なので溶けた時に滲んだりするわけですが、そういうふうな滲みが相まってだんだんこうピントが合わないような取り止めのない、どこを目安にしているかわからないような状態になってきているというところを、こう考えています。今ご質問受けました、この一つの単位と言いますのは作業の時に使っている道具の幅ですね。私が手を動かす跡が今回は痕跡として残っているんですけども、その繰り返された行為の跡がここに残っているというようなものになります。」

深萱「そういう意味では先ほど加賀城さんの話でスキージを動かしていった痕跡がこう残っていると平行と言いますか、同じような形で館さんの一つの作業の形がこういう形で横の線状に残っていると考えるとよろしいのですね。さっきからきつとご謙遜だと思うのですがピントが合わないとか取り止めのないという言い方をされておりますけれども、普通に考えて多分単色で濃い薄いだったらすっきりはしているでしょうが面白くないところが、こういう濃淡の模様が非常に不思議な感じですよ。これはそうすると、こういう模様というのは館さんが必ずしも意図された形ではなくて、溶けた蠟がこういう形で固まった結果の防染の差が現れていると理解したら良いでしょうか。」

館「そうですね、どこまで意図しているかというところが線引きが難しいところだと思うのですが、こういう表情が出るということはほぼ100パーセント僕は想定してやっています。ただその細かい位置ですよ、ここにこの色が出るとかここにこの色が出るというところまではさ

すがにちょっと予測はできないので、それは素材任せの状態が出てきた形になるのかなと思います。」

深萱「ありがとうございます。全体としてはこういう風になるという傾向は頭の中で十分に把握されつつ、細部に関してはその時の起こった現象の中でできてくる部分もあると、そういう理解でいいでしょうか。青みの作品についても少しお話しいただければ。」

館「あの作品は同じ制作の方法なのですが、あれだけちょっとサブタイトルをつけています。あれだけがunnaturalというサブタイトルをつけているんですけども、今回のこのシリーズではこちらの方が僕にとっては自然な行為で出来上がった作品たちで、あれに関しては見ていただくとこちらと明らかに違うところは、色はもちろん違うのですけれども赤い線が入っています。その線が入っているということは実は途中で一工程していない、その繰り返しを一旦やめている工程があります。その繰り返しをやめているということは僕にとっては不自然なことだということで、あれはサブタイトルにunnaturalというタイトルをつけて。少し色味を変化させることで、もう少し抒情的なイメージの展開を見る方が持っていたいただいているかなということで、色と形に仕上げています。」

深萱「その辺の違いはじっくり後ほどまたトークの後にご覧いただければと思います。館さん、先程ご自身のそういった手法について書いたっていうお話をいただきましたが、それはこちらのチラシの裏面にですね、3人の今回の出品作家の皆さんそれぞれにコメントいただいて、私の方からも企画の意図をですね、書かせていただいております。非常に細かい字になってしましまして字が多すぎて皆さんに大変ご迷惑をおかけしておりますが、まだ若干受付のところにチラシの余分が残っておりますので、もしお手元に持っていない方は、こちらもぜひ合わせてお読みいただけると皆さん制作意図というのをご理解いただくのに助けになるのかなというふうに考えます。また受付の方にお申し付けいただければと思います。ここまでですね、3人の作家の方々にそれぞれ今回ご出品いただいた作品について制作の意図だとかといったところをお話しさせていただいたわけですが、私の方から今回の「行為と現象Ⅰ」というタイトルをつけた展覧会を考えたことについてちょっとお話をさせていただきますと、最初にさっき加賀城さんが3回とおっしゃいましたけれども、加賀城さんと館さん2人お声かけさせていただいて、かつて今日お見えになっておられる恵風さんという画廊でも二人展をなさっていた

かと思いますけれども、二人展をずっとされていた経緯をお伺いしていたので久しぶりに、という話をさせていただいて、会場のこちらの、できたらもう1人ゲストをお迎えしてということで、今回井上さんにもご出品いただいてということになりましたけれども。その時にどういうテーマ、タイトルにしましょうかと加賀城さんに最初お伺いしたら、私は行為と現象というのでどうでしょうねと申し上げたら、どういうお返事でしたか、絵画の世界ではそれはもう使い古されたテーマですけどね、という感じのお返事をいただいたかなと思いますけれども。そうなんです、その通りだと思うのです。絵画のこと、皆さんよくご存知と思いますけれどもジャクソン・ポロック、この自分の画家自身から何かの対象を描くのではなくて自分の行為をそのまま作品に反映させていくという傾向というかそういう絵画の風潮、潮流があつてですね。例えば日本でもアクションペインティングという形で関西で活躍された具体というですね、中におられた白髪一雄さん、ですかね足で絵を描かれる、それから、嶋本昭三さんなんかだったら割と年配になられてからですけどもヘリコプターから絵の具を落として絵画を描かれる、その前には入れ物に入れた絵の具をキャンバスに投げつけるという、作家のアクションを、行為をそのまま絵画にしていくという流れがあつたと思うんです。そういう問題意識というのがあつて、その絵画の風潮というのがあつたことはもちろん皆さんご存知ですから、加賀城さんもまあ今更ですかとまでは言われなかったと思うけれども、前からそういうのありますよねという話をされたような気がするんですが。この絵画の場合とですね、染色の場合ってやっぱり何が違うのかなと思いますと、絵画の場合は画家が描こうと思って絵の具でキャンバスに描くときの、もちろんその時には絵の具の広がり方であるとか足で描かれる場合でもその足で描かれた痕跡がどういう風に残るかとか、そういうことにはある種現象が影響してくるのは当然のことなんですけれども、染色の場合はご自分でどういう風にしようと思った時とそこから現象の、現象が影響する余地が大きいかなと思う。現象を作家の皆さんはそれぞれコントロールされている、現象をコントロールするということを含めての行為ということになっていくというわけで。私は最初にこのチラシの裏の文章を書いた時に加賀城さん館さんの行為と現象についてダンスと座禅とそういう言い方をして、これはお二人にとってかなり不本意な言い方かもしれませんが。加賀城さんは非常に肉体的な行為がそのものが表れてくるような感じのこういう作品を発表されておられるのをダンスと例えればですね、館さんはどちらかというと、先程作業単位というお話がありましたけれども、肉体そのものがぱっと表面に出てくるのではなく、ある種そういう現象をコントロールすることに作家の行為を傾けておられるといいいますか、そういう印象を私が受けていたところから、そういう

ダンスと座禅みたいなことを書いたら、“ますます踊らなければならない”という加賀城さんの言葉がってますます踊っていただいたわけですが、そして井上さんはまた他のお二人とは違ってある種具象的な実際目の前に見えるモチーフを扱ってられる。ですけれども、井上さんの最初の私が拝見してとっても面白いと思ったのは清流展第19回の作品、先程かつては風景をモチーフにしておられるという話をされてましたが、ここに作品を出してこられて、後ほどこの本も置いておきますのでご覧いただいたら良いのですが、明らかに風景で、家が立っていてなんか石垣みたいなものがあるのかな、というふうに感じたりしたのですけれども滲んだ形ではっきりと輪郭が掴めない、つまりその風景ではあるんだけど風景の正確に再現することよりもむしろそういう滲みとかですね、浮遊感のある風景というか、そういう作品を描くということにむしろ作家の意識が向けられているのかなと思ったりもしたんですね。皆さんに先程のお話もありましたけれども井上さんご自身がそういう作家の、見る行為とか描く行為、滲みというような現象をある種コントロールして活用されているのだと思うのですけれども、行為と現象という今回のテーマについて、今回のテーマということではなくてもですね、井上さんが行為と現象ということについて日頃どういう風に考えてられるかということをお話を少しいただければと思います。」

井上「深萱さんから今回の企画のお話をいただいた時、近年その行為と現象を取り扱った染色ないしは染色以外のジャンルの作家が多いということを聞いた時に、私としては時代の流れ的にそのモノ的な価値、一つの作品にものとして美的価値を見るというよりは、よく言われる「モノよりコト」的価値、体験とか行為に主体な価値を見出す時代になってきているということが、やっぱり自然と現れているのかなというのを一番初めに思いました。染色の作家の人は絵画とか現代美術とか影響を受けていたり、その逆もあったりするかもしれないですけれども、その元となる絵画とか現代美術の作家も結果的にはそういう時代の、昔の絵画作品に多いような美的な価値、画面の中にそういう美しいものを作り出そう、モノとして価値あるものを作り出そうという興味よりは、世代が変わってきて、そういう体験とか作る時に考えた工程とかそういうことに価値とか興味を抱く人が増えてきたのかな、っていう、自然に作品にも現れているのかなというのは思いました。もう一つはその明治に整備された美術館制度で工芸というのが純粹美術と違うところに配置されたっていう背景で、その工芸の作家たちが西洋美術とかを取り入れてさっき言ったような美的価値、モノとして最終的に美しいものを作ろう作ろうと日本画とか絵画を追従するような意識が、時代が進む

につれて薄れていったというか。今回世代的に15年くらい差があるのですけれども、そういう明治時代の工芸作家の影響を受けた世代の次の次のまた次ぐらいか、だんだんそういう意識が薄れてきて行為とか現象という、本来工芸より美術に特化したというか興味を持つ作家が多くなったのじゃないかという、そういう二点のことを思いました。」

深萱「ありがとうございます。絵画を例にとると、今おっしゃったその自分の行為とかそういうことにむしろ価値を置いていく傾向というのはもちろんおっしゃった通りあると思いますし、その背景にもう一つ例えば私が勝手に思っているのですが写真というものが出てきて、つまりあの、そのものの風景とかを確実に正確に描写するということにおいて絵画は写真には敵わないということがあると思うんですね。そうすると非常に精密に、最近ではスーパーリアルという絵画がまた再評価されてはいるのですけれども、本当に写真が出だして絵画を描いてきた人たちはショックを受けたと思うんですね。もう自分たちがそんな風景画を描いてもそれよりも精密なものが非常に簡単に、当時は最初はそんなに簡単ではなかったかもしれないですけれども、だんだん簡単になっていくと、自分たちの居場所がなくなる。そういう時にじゃあ絵画は絵画でしかないことってなんだろうと考えると、それは作家の個性というか作家の持ち味というか、そういったものの追求の中に活路があるんじゃないかという考え方が一つあったのかなという風に私は思っているのですけれども。それを染色に転じて考えてみると、染色でも実用品を我々が着ている、我々というか日常的に着ているものは機械化されて、簡単に染色というものができるようになっていますよね。よく街中で着物を着た女性たちが歩いておられますが、かなりの部分が機械的な染色を活用して作られたレンタルの着物だったりするのですけれども、そういったものが普及してきた時にですね、作家としてじゃあこれから染色というものにこだわって生きていくとしたらどこかという、やはり井上さんがおっしゃったような技法の部分ですね、そういうところにこだわって、じゃあそういう技法から何が自分ができるのか、印刷とは違うプリントとは違うというところから何ができていくのかなというところで作家たちが追求していったのかなという風に私たちから見ては思うのですが、井上さんどうでしょう。」

井上「その通りだと思います。さっき自作の解説の時にも言ったのですけれども、染めるということの根本の構造みたいなものにすごくこだわりを持っていて、染めるとは何ぞやみたいな結果、布に色をつける行為とか染料がのっている状態とかいうことを突き詰めた時にやっぱり強さが生

まれるというのは思って制作しています。その染色ってまあよく言われるのが絵画と比べて弱かったり、マチエールがないとか弱かったりする部分もあるんですけども、そういう染めるっていう基本的な構造を突き詰めていったら他ジャンルと並んだ時に逆に魅力的になるというか。染色って私も最近版画の展示展覧会とかに出させてもらって、他ジャンルとか建築空間に布を置いたりとか他のものと並べた時にすごく魅力的になることがあって、それは弱さが強さになっている部分があるなっていう。そこを突き詰めるにはどうしたらいいかと思った時に、染めの根源に帰っていくというか、そこをテーマにしているところはあります。で、今回の3人の作品はやっぱり大きくざっくり染色と言った中でもすごいまいこと結構3人共通している部分がある、染色の中でも、というのは思いました。染めるっていう行為をこういう風に展示してみせるっていう3人共通しているなって。その先にあるものとして染色の強さっていうものを出していきたいっていう意識はそれぞれもかしいたら一緒にじゃないかなと今回思いました。」

深萱「お二人いかがでしょう、井上さんのコメントに対して何か。」

館「染めでしかできないことってなんだろうと常々考えていることは確かです。絵画と比べるとどうか、というところを考えることもあるんですけども、ここ最近思い出したのは、もうそういう風に比べなくても染色として確立した何かを自信を持ってもいいのではないかということですね。染色だったりとか今回の集まっているこのメンバーだったりとかそういう作品を見ながら、そういう風にわざわざ比べる時代ではもうなくて、染めというものの自身の現象であつたりとか出来上がったものの強さみたいなものをもっとしっかり捉えて表現していけば、いいのではないかなという風には考えます。」

加賀城「僕ちょっと、深萱さんにそんなこと言ったかなとずっと思っていて聞いてなかったのですが、行為と現象の後に「I」じゃなくてもう一声いただけませんかと言った記憶はあるんですが。毎回、序破急じゃないですけども。行為と現象っていいタイトルやとは思っています。僕自身は染色で最初に色が布にジャーッと滲んで染まるということを知った時からずっとその、それをどうもっとコントロールしていくかの技術革新の歴史で今はそのインクジェットのプリンターみたいなところまで行っている世界だと思うのです。ですからその中で僕一人ぐらいでもその歴史の逆行する人間がいてもいいのではないかという気持

ちでやってきたところがありまして、とにかくそういう手跡を残さないための技術や努力とかですね、そういう技術革新とかそういう技法の習熟とかそういうことを皆さんはとにかくこだわって突き詰めてる中で、そういうものを本当に馬鹿げるぐらいの感覚で解放していくことをできたらなあということをずっと思いながらやってきています。今もまだ全然かとも思いますけれどもそれをこれからもっと努力していきたいと思っています。あと僕今金沢に引っ越しまして、金沢にいますと工芸が一番かっこいいってみんなが本気で思い込んでいる土地柄ですので、全く絵画に寄せたりとか絵画に対してどうのこうのなんて思わなくても、絵画なんてダサイとみんな思っていますし工芸最高と思っている人たちが本気でいっぱいいるので、そういうことを全く考えなくて自分の仕事の内容に磨きをかけるということに集中できる環境になったなという気は自分ではしています。」

深萱「タイトルの件は私が考え付かずには時間切れで「I」のままで逃げてしまって申し訳ないと思っています。加賀城さんから先ほどいただいたお話の中で失敗してもそれをどう活かしていくかというお話がありましたけれどもね、もう一つそれに対応するお話として失敗というものがないようなことにしていくためにもインクジェットなどのような形に技術的なリファインをされていく。逆に言うともう失敗できないような感じになってしまっているのかな、もちろん失敗ということは言葉としては失敗しないほうがいいという価値観のもとに言われている言葉なんだけれども、失敗すらできないというか、機械のトラブルはあるかもしれないけれども個人的な失敗というものはなかなかできないですけども。私が数少ないのですけれども色々工芸関係の方にインタビューすると、そういう自分の意図に沿った形で作品ができてくるのが先ほど加賀城さんがおっしゃったのですけれども、若いときの特にいいんだと。そういうことが作品を作ることだと考えていたけれども、歳を重ねるにつれて失敗というか、思い通りにならないから面白いのではないかということに気がついたという。そういう面白い話を何回か別々の方から聞いたことがあって、そういうところが現象という部分、プロセスという部分をですね、かなり作品制作の上で重きを置くと言いますか、影響を受けると言ってもいいかもしれませんが、そういう工芸というもののあり方と関係しているのかなというふうに思ったりしました。そのあたりは加賀城さんどうでしょう。」

加賀城「全員が僕みたいな考え方になったらよくないという気もするんですけども、皆さんそれぞれの中で現象、

立ち現れてくるものと向き合い方はそれぞれの人がそれぞれの人で考えるということがすごく大事で、あのそういう一つの提案というか、きっかけみたいなものを、僕の作品を見ることで良いと思ってくれる人も美しいと思ってくれる人も汚いと思ってくれる人もいればいいなと言いますか、そういうものでいいかなと思います。ただ僕は真剣にその制作と向き合って必死にやっていくことでちっちゃな穴がおっきなところに繋がると。個人でスタジオでやっている人のことを、最近はデザイナーであるとか皆さん共同でのづくりをすることを面白いという世の中になっていますけれども、一人でずっとやっていくことの、とか凄さとかっていうものを絶対信じられると思ってやっているの、自分自身としてはそういうことをブレないでやっていきたいなと思っています。」

深萱「ありがとうございます。先ほど井上さんから美術と工芸のギャップと言いますか世代みたいなお話があったと思うのですが、どうしても今の工芸に携わる人たちの、どういう風に巣立っていくかということを考えると、大学で美術大学で技法を学ばれてそれで作家として立ち立っていくという方が多いと思うのですが、かなり工芸に携わる方の巣立ち方というのも、ある時期は画一化された部分があって、やはり例えば職人さんというのではなく作家なんだよ、作家としてどうやって生きていくかということとして考えていかなければいけない。そこにおいては作家は個性を持たなければいけない西洋の考え方というのを反映されていったと思うのですが、その中でその自己表現、自分とは何かということをどんどん表現上の表現のために掘り下げていかなければいけないのかなという風潮になっていた部分がひょっとしたらあるのかなという考えますけれども。そういう風にですね、すべからく、すべからくと言ったら怒られますけれども大学、美術大学を出てみなさん作家になっていって作品には自分の意図を反映してこういうモチーフを描いてという風になっていくのかなと思っていくところに、例えば館さんが書いておられた文章をこのチラシに引用させていただきましたが、字が小さいもので眼鏡を外して読みますが「私が意図するところは素材と技法、そしてプロセスを選択し、それを実行することにすべてが含まれている。... プロセスを実行する際、私のエモーションは介入しない方が良い」と書いてありまして、館さん。これを見たときに非常にびっくりして、作家が自分のエモーションがない方がいいという作家ってどうなのっていう感じが正直にしたわけです。それでここにも引用をして非常に面白いなと思ったのですが、その辺館さんからお話ししていただけますか。」

館「ちょっとうまく説明できるか不安ですが、自分の制作の話を絡める方が話しやすいかなと思うのですが、今回のこの作品がまあそうなんですけれども、素材というのは布と蠟と染料で、どの染料を使ってどういう蠟で配合してやるかということはもちろん僕が決めることで、でそこから今回のこの展覧会の行為と現象っていう二つの言葉の意味から考えると、制作のプロセスというものの行為にあたるのかなと。その行為というのはもう本当に深萱さんが書かれたように座禅という言葉を選ばれたのはすごく僕はスッと端的に表されているのだろかなと思ったのですが、とにかくこの全部作品もそうなんですけれども、蠟を置くときにも染める時も一切そのムラのないようにという風に同じことをただただ繰り返すということだけに終始する。で、そこで同じようにムラのないように染める、ただ一色で染めるということをやると、こういうものが出来上がってくるというところで、そこに変な、ここは濃くしようとかここは薄くしようかなということを入れてしまうと何かその、こういう素材とか技法のなし得る何か可能性をつぶしてしまうような気がしてしまって。自分の情緒でその日の気分で作るとはこっちはこういう風にしようとか、今日はこういう風に染めようかなということは一切せずに、何も介入させずにただただ行為だけを繰り返すというところで、さあどんなものが出来上がってくるのか、というところでその染料とか蠟が作り出す現象が自分の作品であればいいということをやりたいなという風に考えてるのは、今のご質問の答えかなと思います。」

深萱「館さんは今座禅という言葉は不適切ではないという言葉をごさったわけですが、私が最初に加賀城さんと館さんの作風についてですね、ダンスと座禅という風に思いついた時はですね、非常に静と動みたいな感じですね。加賀城さんのこの動かしていくスキージの形、生きた人間の動作そのものがここに入ってきているんじゃないかということですね、動であると。館さんの作品見ても静かですね、何か深みを湛えたまさに座禅をしていたように思うのですが、こうしてお話を聞いていくとその行為というダンス、座禅というものは表面的に私が感じた非常に浅いレベルの話であって、実は館さんもそういう自分の行為ですね、非常にコントロールしながら行為を込めて行為がこういう形に作品の中に現れてきているんだと、二人に通じるものをですね、見てとれる。そしてそれはおそらくこの3人はよく似たところにいるという井上さんのお話がありましたけれども、おそらく井上さんに関してもそういう風に行為と現象という日頃からお考えになって制作を進められている、こういう染色作品を作っておられるんだろうなと思っている次第なんですけれども。どうでしょうか井上さん、何かお二人の話を聞いてコメントなど

ありましたらお聞かせ願えますか。』

井上「そうですね、さっき加賀城さんが言っておられたその布の面とか表面とかではなくとも、奥に表現世界があるっていうのは本当にそうだなと思って、それがさっきの私の染色とか布である弱さを強さに変えるポイントかなと思っていて。一枚の布の中に染料の多い少ないという現象があるだけなんですけれども、それがやっぱり他の媒体とかジャンルとは違う特徴だと思うので、その奥に世界観があるっていうのは3人共通しているし、また染色っていうものを一つ価値づける上でいいキーワードじゃないかなというのは思います。』

深萱「ありがとうございます。他のお二人最後に何かコメントをいただければと思います。』

舘「あの、先程少し前になるんですけれども、深萱さんが色々な工芸作家の方とお話をして皆さん最後に現象みたいなものを作品の中に取り入れるのが面白いという風におっしゃってたように僕は思うのですけれども、僕もまあちょっと前はそういう風に思っていたのですけれども、今もそうなんですけれども、僕はもう一つ、もう一つその裏をやってほしいなという気がしています。そのただその素材の何かに任せる、でまあ偶然できたものを作品です、というのではなくて、それでもいいのですが、でも実はその裏に、でもやっぱり自分がやってんねんで、というところまで何かやる風にやりたいなと思うし、だからそうでないと強さというものは生まれてこないかなと先程ちょっと話を聞いて思っていました。あまり関係ない話。』

深萱「ありがとうございます。おそらく私がお話を伺った方々も、出来上がってそこで終わらないだろうと思うのです、自分が思っていない結果が出た、それが自分の目の前に来た時にそれでショックを受けて作品と認めないのではなくって、そこからまた自分の思っていないことが現れていく後に、それをどう活かしていくかということでまた次の作品につながっていくような感じで取り組んでいかれるのかなと思います。最初に自分が計画した形のものが枠を出たらダメということではなく、そこから出たものに関しては逆にそれを偶然を生かすというか結果として活用していくというような考え方で、ゆとりを持って、これではなくてはダメということではない、とおっしゃっていたのかな、というふうに補足させていただきます。私の説明が不十分で申し訳ない。加賀城さんいかがですか。』

加賀城「あの染色をやってきて僕の場合はその自分が翻弄されることを望むということなんですが、その中でまた自分がそれを受け入れてそのさらに次にブラッシュアップしてアップデートしていくという経験をですね、それをどれだけずっとやり続けていけるかっていうか、その世界観を広げていけるかということと、やっぱり今日も皆さんとお会いしてまた僕がどう変わるのかということと、そういうことが全て別々のことではなくてきて段々これからの人生がこう全て、制作も人付き合いも仕事も渾然一体となっていければいいなという気がしてまして、そんなための僕は制作なのですが。さっきでも福本潮子先生に、作品がそういうことより先にいくようなものを作らないとダメだというふうに、予感を与えられるようなものを作らないとダメだ、ということをサクッと言われまして、そのことがすごく今とても心に刺さって、また考えようかなと思っています。締めではなくてしまいました。』

深萱「ありがとうございます。それでは若干もうずいぶん長くなって皆さん疲れたと思いますけれども、質問がもし皆さんからおありのようでしたら質問をこの機会にお答えいただきたいと思います。もしここで質問出していただけなくても、作家の皆さんまだしばらくはこちらにおいでですので、個別でしていただいても結構ですが、ここでご質問がもしおありでしたらいかがでしょうか。よろしいでしょうか。もうしばらく会場におられますので作家の方々に個人的にお尋ねいただいて、技法であるとか、制作ということ、お尋ねいただければと思います。先程から申しておりますけれども、この展覧会、行為と現象というテーマで3年に1回、トリエンナーレと言いますと大袈裟ですけども計3回、後2回ですね、3年後と6年後になりますかね、展示をしていきたいと思っておりますのでまたこれから楽しみにしていただければと思います。本日はどうもありがとうございました。』

3. 浅見貴子「変容のプロセス」対談 ディクテーション

「中村屋サロン美術館 アーティストリレー 第3回 浅見貴子展 (スペシャルアーティストトークショー)」

公開日 2021年3月5日

インタビュアー:太田美喜子 (中村屋サロン美術館学芸員)

出品作家:浅見貴子

出典: <https://www.youtube.com/watch?v=I0bO-DfeIqo&t=1015s>

太田「浅見さんという墨絵の作家さんというふうに認識されている人も多いのですが、ファンの方々は、浅見さんの独特の墨の置き方、描き方に惹かれているのだと思います。今回初めてのお客様も多いと思うので、その辺りを聞いてみたいと思います。」

浅見「水墨画を描いているという自覚はないままに、材料として墨を使ったという感じなんです。学生の時に人物をモチーフに描いていたんです。岩絵具や銀箔、金箔などを使って。色彩はもともと苦手で、あまり色味は使わないまま人物画を描いていたのですが、下地の時に、ドーサ引きを失敗してしまったんです。ドーサ引きというのは日本画の和紙にまず滲み留めのためにドーサというものを明礬と膠で作って、ドーサ引きをするんです。その上に、胡粉とか岩絵具とかを重ねていくのですが、ドーサ引きに失敗してしまって、あちこち染み込みにムラができるような紙になってしまったんです。で、所々コーティングがうまくいっていないから、2度塗りすると筆跡が毛羽になってしまうので、毛羽立たせないように、こう...紙の上をこうやって(紙の上で筆記用具を回転させる身振り)筆をコロコロ転がすとかスライドさせていくというようなストロークを作ったんですね。6メートルぐらいの大きな作品だったのですが、薄墨でこのストロークの連続で全面描いてみたんです。はじめは、浮遊したような人物の下描きがあって、ドーサのムラのある薄墨の画面に人物だったんです。それで、当時、私のアトリエに先輩方が毎日のように作品を見に来ていて、誰が仰ったのだったか、人物がメインなのに『人物が無いほうがいいよ、無くしちゃった方が、そのマチエールだけのほうがカッコいいから、人物を消しなよ』というんです。『えー人物がメインなのに!』でも確かにその、丁度この作品の左下の感じ(会場の作品《精 2000.1》を指しながら)なのですが、墨の濃淡と転がしたストロークのブラウン運動のような感じ、揺れるような感じの画面が出来て、黒の流動的な感じの作品になったんですけれども、でもそのときは現代美術っていうか、

ちょっと前まで人物を描いていたわけですから、抽象画を描くという自覚は全くなくて、でもカッコいい画面が出来上がってしまったっていうのがあったので、タイトルも序曲の《序》というタイトルにしました。それを研究生として大学院にいたんですけども《序》という作品が出来て、でも、抽象画を理論的に描こうという風なことではなかったもので、すぐに行き詰まりまして、いろいろやってみたんですけど、結局、風を感じたとか、水の中のイメージとか、具体的な何かが無いと、とっかかりが無いと描けないんですね。空間をなんとなく作って行ったり、流動的な抽象画にしても行き詰まってしまう感じがあって、で、もっと単調な、どんどんミニマルになってしまったと思ったので、単調な画面に何か直線的な線の要素が欲しいと思って。で、梅や桜の木の枝を線として画面に取り込もうと思って、樹木をモチーフにし始めたんです。墨の使い方や水墨画を学んで濃淡で描くとかっていう順番ではなかったもので、ドーサの失敗から抽象画っぽくなって、それで変化をもたせようと思って線を入れてっていうふうな。精神性とかって言われないうちに。日本画の先生ってよくそういう精神性とか気持ちを込めるとかって仰るんですけど、そっちじゃない方向にしようと思いました。現代美術の李禹煥先生の授業も取っていて、「もの派」の作品や抽象の作品も流行っていたのでそういう影響も大いにあるって、濃淡とか滲みや暈しで何かを表現するという方向ではない墨の使い方をしようと思って今に至っています。」

太田「今回の展覧会でこちらの部屋は梅メインになっています。この後ろの作品も梅が描かれています(《梅の木 1907》)。浅見さんの作品を何も知らない方が見るとやはり現代アートであるとか抽象画であるとか、そういう風を感じる方も多くいると思うんです。でも実は写実なんですよ。」

浅見「そう。今となっては見ないと点も線も描けない。線は、間近で見てもらうと分かるんですけど、本当に枝が描いてあります。点にしても、その樹木全体をスケッチして、横からこんな枝が出て奥にこんなのが出ていて、というのを描いて、また、全体感を描いて、大体分かってきたら、その写生を和紙の裏側に木炭で写して、それで、まず、大きい点をはじめに描いています。画面の中で一番手前に来るところを大きな点で描いて、で、手前の枝を描いて、太い枝を描いて、真ん中の幹の辺りを描くんです。手前からだんだん奥に描いていくんです。その大きい点は何だって言われると困るんですけど、木の幹の伸び具合とか、手前の感じ、なんか力みたいなの、ここにガーンとくる感じとか、木のムーブメントみたいなことだとかです。ちっちゃい点

は、光だったり、何か風の感じみたいなのを点の連続で描いたりするんです。どちらも木の構造が無いとわかんないです。で、次の点を『どうだったっけ?』と思うと実際の木を筆を持ったまま庭に見に行って、『こういう感じ』（筆を空中にかざす仕草）って確認するのですが、見過ぎると絵が進まないんです。本当に初期の頃の方が、無謀というか、わからないなりに『これだ』『これだ』っていう頭からの指令のまま描き進めていました。でも（最近でも）仕上げて近くなると、手が動くという感じで、だーっと描くんですけども、それもスケッチをして枝の形がわかっていないと、手が動かないんです。」

太田「実際にスケッチをたくさんされてますよね。今回はスケッチも一部展示をさせて頂いていて「あ、こういうところから始まるんだ」と皆様にも見ていただけるかなと思います。」

浅見「全体だけでなく、手前の枝の塊を描いて、そのちょっと奥の枝の塊とか、横の感じとかをまた別の紙に描いています。分からないと描けない。自信を持って点を打つためにスケッチしてる感じです。」

太田「しかも裏側から描いているんですね。」

浅見「そうですね、裏側からだから描ける気がします。今となっては、みんな表から描いて偉いなあとと思います。表から描く勇気がもう無いですね。裏からだから、思い切ったことが出来る。」

太田「裏から描くということは見る人は表から見るのでそれを頭に入れて描くわけですね。」

浅見「んー、見る人の気持ちは分かりませんが、表はどうなってるかというのは、そうですね ... 途中で確認が出来ます。仕上げて近くなると、表に返す回数が増える感じがあるかもしれないです。けれど、ある程度までは見ないです。あまり描いてないうちに生の紙を表に返すとシワが寄ってしまうのです。ある程度、点とか線とか描いてないと紙に張りが出て来ないので、表に返すことも出来ないうし、あと、ある程度スケッチした後は、作業っていう感じなので、裏側から樹木の理といいますか、木は木なりに光がこっち側から差しているから、こんな風に枝振り

が成ってるみたいな、そういう理屈があって成り立っているんで、スケッチのまま描けば理屈に沿っていると言うか、委ねて大丈夫だろうと思って、描いています。」

太田「この部屋の梅の木は浅見さんのお家の庭にある木なんですよ。」

浅見「子供の頃から既に幹が空洞になっていて、ちょっと裂けていたのですが、今は本当に、この間まで3本足みたいだったのに、2本足で、本当にもう地面からこれだけでよく大丈夫だなあ、という感じです。角材で支えられていて、角材をとるとパタンと倒れるような。本当に崩壊寸前の感じです。でも崩壊する感じが面白いなと思っています。あんまり幹を目立たせたくないんです。幹を描いてしまうと『立派な木を描きました』という絵になってしまうので。幹はいつも白抜きにしたりしてるんですけども、この木は実際に幹が皮1枚しかないの。梅の木は皮があれば大丈夫だそうで、本当に今年も綺麗な花が咲きました。ただ去年は、こんな大きい梅の実が1つだけしか出来ませんでした。」

太田「物心がついたときから見てるので愛着があるのではないですか。」

浅見「愛着はそんな、普段は忘れてるんです。普段は当たり前前の存在なんです。雪が降ったりすると『あ、大丈夫かな』と思ったり。普段は見えてないんですよ。でもある日『光が凄く綺麗な』とか、『枝が不思議な光り方をしてる』『あ、ちょっと描いてみようかな』とか。」

太田「浅見さんの特に梅が、見てると抱き込まれるような感じがするんです。梅の木のこの白い部分が大気も一緒にこう抱き込んだような、それで見てる私たちもこうぐっとくるような愛を感じる。とくに梅に愛を感じるなと思っていました。」

浅見「恥ずかしいから、気持ちを込める絵ではないようにしているんですけど、でも形を描くとやっぱり何かが現れますよね。計算しなくても。それはいいなと思っています。この作品（後ろの《梅の木 1907》を見ながら）の時は本当にとろーんと蒸発発散しているモノが空気に混ざっている感じ、むせ返るような感じがおもしろいなと思って。

「連続点々のストローク」と、「点々と線」っていうのを一緒にしたいと思ったので、その湿度の感じと両方描くのになんかいいなと思って描きました。」

太田「これは夏の時期に描いたんですね。」

浅見「六月七月、これは葉っぱもよく見ると出ていて。」

太田「季節によっても違いますし、もう一つ冬の時期に書かれたものと一緒に同じ部屋に展示されているので。」

浅見「その隣の《梅 1101》の時は本当に枝がグシャグシャあったんですけど、実際に枯れて来て、枝も落ちて大分少なくなってきた。もう今年は大雪が降ったらダメかとも思いながら。」

太田「心配しながら。」

浅見「そうですね。」

太田「今回の展覧会のタイトルが「変容のプロセス」ですが、いろいろな意味に取れますよね。」

浅見「こっち（の展示室）が梅の木で、向こう（の展示室）が窓の作品で、全然違うので、両方の作品を合わせられるようなタイトルを考えなきゃいけないと思ったのと、最近、宿り木のある梅の木の作品を《変容》というタイトルにしたんです。宿り木のある梅の木を描いている途中で、何か、全然関係ない何かが現れたって感じがあって。スケッチを元に、見たままを画面に描いているうちに、何かが、熟成されたように立ち現れた、変容した、というような感じがしたので、あ、これはこれで《変容》というタイトルにしようと思いました。最近はだから全部描かなくても、見たままそのままだけの写実の絵ではないわけだから、その実際の樹木を描きながら、何かが立ち現れた絵画ということでもいいかなと思っています。それで、その裏側から描くことで、変容した作品という感じもあって、何か変容っていう言葉が、いいなと思っていたのと、あと、この《精 2000.1》の時は、梅の木が、子供の頃はまあまあ幹があったのが、割れて空洞になっても上まで幹があったんですけど、

《梅 1101》では、上半分折れて落ちちゃったんですね。地震より前、2010年の春、風かなんかがあった時に、折れてしまって。でも、翌年に結構枝がグシャグシャ出て花も葉っぱも凄い生命力で、うねるように。幹は折れてしまったのに、凄い存在感とかが面白くて。痛みを受けつつそれでも、尚、生きてくために何か ... サボテンとかも切ったらその後横から出てきますよね。そういう感じがあると思うんです。折れたけどいっぱい花が出て、実がなるといような。折れたり落ちたりするけれども、また次の花が咲いてやがてまた脇から枝が出てきたりとかっていうのを繰り返すんだなあと思って。それと共に、作品もちょっとずつ変わってるんですけど、その変わって行くっていうこともあって。向こうの展示室の作品も、紙が染み込みにくいとか、色々と条件が変わっていくと共に、作品も、行動も変わって行くという感じがあって、なんかこう辛いとか折れたりとか、痛み、痛みを伴う、けれども変化して行く、ような感じ。そうやって新しいものを生み出せば、今後も生み出せばいいな、と思うのです。そういう感じで、変容のプロセス。」

太田「変容ってマイナスの言葉ではないですよね。」

浅見「そうですね。それはそうです。」

太田「年月が過ぎれば環境も変わる、梅の木も古くなる。私たち人間もどんどん歳を重ねて変化していく。」

浅見「色々なふうにとれる。」

太田「結構奥の深いタイトルだなと。」

浅見「ええ。良かったです。」

太田「先ほども少し出ましたが、奥の部屋に展示した《gray net》、これは新しい試みですね。」

浅見「そうですね、2017年に出来たのかな。何かこう ...それほど時間をかけなくて、自然に作品が出来て行くような ... スケッチにいつもとても時間がかかってしまうので。そんなに時間がかからなくても楽しく絵が描けるような方

法は無いかなと思って、考えたんです。マス目を使って何か出来そうだなと思ったのと、あと、網戸に映る影とか網戸の向こうの光とかが綺麗だなと思ったのもあって、それが1つになって、あ、何か出来るかもしれないと思いました。ただ、簡単に引いたのだと面白くないので、自分で筆で描いたマス目にしようと思ってやったら思いのほか面白かった。オールオーバーなマス目が既に構造として出来上がっているのです、その向こうでどんなことが起こっても画面として成立するんじゃないかと思ってやってるんです。マス目が意外と小さいと面白くなかったりとか、まだ自分の中でもいろいろやりようがあるなと思っています。ただ、本当に紙が毎回、調子が違うので、その都度頑張ってるんですが、出来る時と出来ない時があって、たまたま上手くいった感じです。あの4枚は。」

太田「私たちから見ると、浅見さんもそうですが、網が一番手前にあるので、見た通りに一番初めに網を描いているのですか。」

浅見「見た通りにはと言いますか、実際の網戸はもっと小さい...2ミリ四方位なんですけれども。まあその辺はちょっと...2センチ近く、2センチよりもちょっと小さい位にしていますかね...そこはちょっと嘘っぽいですが、でもデジカメで接写しようとするすると粗く映るんですよ。あんな感じに。だから『えーっ!?!』と思って。意外と写真で撮ろうとすると、網戸には面白い現象があります。実際、本当に面白いです。写真に撮ってもちょっと変な感じになります。」

太田「ネット越しの、その風景の方が大事ですものね。」

浅見「真実（の風景）をそのまま描いていると言うところで許してください...（網戸は）嘘じゃないです、という感じです。自分なりに新しい発見が凄くあります。単調、単純な絵に見えるんだけど、描く毎に発見があって面白いです。いろんな風にまだやりようがあるのかと。」

太田「窓越しつながりなんですけれど、今回、中村屋にもゆかりがある彫刻家の萩原守衛の1番最後の作品である《女》という、絶作であり、傑作と言われている作品と窓越しに描いた作品を並べて展示しています。」

浅見「はい、一緒の場所で展示させていただいて。中村屋

の収蔵作品と私の作品を展示してほしいというリクエストがあったので、そんな事が出来るかなと思ったんですけども、たまたまその時に《女》が展示してあって、『あっそうだった』って、大原美術館の滞在制作の時の縦の作品《景muison-so》）ときっと合うと、ピッときたんですね。」

太田「合いますね。」

浅見「なにかこう室内の（ポーズをとっているような）感じ。倉敷は本当に光が燦々としていて、凄く澄んでいるので、奥まで見える感じなんですよ。窓から見える岩山の天辺と、木と、向こうの空と、という感じを、全部描いてみようと思った作品で、無為村荘という別荘の名前が、タイトルになっています。」

太田「今回、萩原の作品と一緒にということで、私たちも嬉しいですし、きっと見てくださった方もおおっと思うんじゃないかなあと、本当に、この展覧会を多くの方に見ていただきたいですね。」

浅見「今回《景Ⅳ》という、点々だけで初めて描いた作品と、今年描いた新作を最後の壁に展示してあるので、今後の展開の予感もできる展示になっていると思います。」

太田「去年いらした方も、今年は新しい作品も展示しているので、是非また見に来ていただきたいですね。」

浅見「ご覧いただけたら嬉しいです。」

太田「浅見貴子展、「変容のプロセス」は4月11日までご覧いただけます。皆さんどうぞ来てください。よろしくお願いします。」

浅見「よろしくお願いします。」