

学位論文

2022年度

鑑賞距離から考察する絵画の造形性

—— 〈void〉シリーズの分析を中心に——

Formality of Paintings Considered from the Viewing Distance

: Whit Special Reference to Analysis of the *void* Series

東京造形大学大学院造形研究科

博士後期課程

氏名：菊池遼

Ryo KIKUCHI

目次

はじめに	p.5
目的と背景	p.5
絵画の分類	p.7
本研究の構成	p.10
第1部 〈void〉シリーズの意図について	p.13
第1章 コンセプト	p.14
第1節 「事物の現象的な在り方の表現」というコンセプト	p.14
第2節 「空」の思想	p.15
第1項 仏教における「空」	p.15
第2項 ブライソンにおける「空」	p.17
第2章 表現方法	p.19
第1節 《void #127》のディスクリプション	p.19
第2節 どのようにコンセプトを表現しているのか	p.21
第3節 モチーフの選択	p.22
第3章 作品の展開	p.25
第1節 コンセプトに忠実な作品——《void #1》	p.25
第2節 色彩、画面の光沢、ラメ——《void #20》	p.27
第3節 鑑賞における別の移動——《void #44》	p.29
第4節 極めて荒い網点——《void #98》	p.31
第4章 制作方法	p.35
第1節 デジタルコラージュによる画像の作成	p.35
第2節 平滑な支持体の作成	p.38
第3節 シルクスクリーンによる画像の定着	p.39

第2部 〈void〉シリーズの造形性に関する比較分析……………p.41

第1章 画像の形式的側面に関する分析（リキテンスタイン作品との比較を通じて）……………p.42

第1節 問題設定と方法……………p.42

第2節 リキテンスタイン作品におけるドットの機能……………p.44

第1項 1960年代：印刷物を引用した作品——絵画作品と印刷物を結びつける機能を果たしている在り方……………p.44

第2項 制作方法の変化とドットのサイズの変化……………p.46

第3項 1970年代：鏡シリーズ——モチーフの質感描写の機能を果たしている在り方……………p.49

第4項 1990年代①：静物シリーズ——空間全体の陰影の表現の機能を果たしている在り方……………p.51

第5項 1990年代②：中国絵画シリーズ——大気の霞みの表現の機能を果たしている在り方……………p.53

第6項 分析のまとめ……………p.54

第3節 〈void〉シリーズの作品との比較……………p.54

第2章 画像の内容的側面に関する分析（水墨画との比較を通じて）……………p.57

第1節 問題設定と方法……………p.57

第2節 〈void〉シリーズにおいて参照されている水墨画の要素とは何か……………p.59

第1項 存在感の希薄さとはより具体的にはどのようなものか……………p.59

第1目 牧谿《漁村夕照図》のディスクリプション（画面の左半分） p.61

第2目 牧谿《漁村夕照図》のディスクリプション（画面の右半分） p.62

第3目 ディスクリプションのまとめ……………p.63

第2項 別の水墨画……………p.64

第1目 范寛《谿山行旅図》のディスクリプション……………p.65

第2目 撥墨と偶然性……………p.67

第3項 分析のまとめ……………p.69

第3節 具体的な表現への用い方……………p.70

第1項 《void #6》のディスクリプション……………p.70

第2項 〈void〉シリーズと水墨画の造形的特徴の比較考察……………p.71

第3部 〈図像—物質〉と〈図像—別の図像〉の絵画に共通する造形性 …p.75

第1章 モネの絵画の分析……………p.76

第1節 《セーヌ河の朝》のディスクリプション ……p.77

第1項 作品まで4mの距離からの見え方 ……p.77

第2項 作品まで1.5mの距離からの見え方 ……p.78

第2節 《ジヴェルニーの積みわら、夕日》のディスクリプション ……p.79

第1項 作品まで4mの距離からの見え方 ……p.80

第2項 作品まで1.5mの距離からの見え方 ……p.81

第3節 作品の比較……………p.82

第1項 「1.筆触が形態に沿っているか」 ……p.82

第2項 「2.輪郭線として機能する描画の有無」 ……p.85

第3項 「3.オブジェクトごとに筆触の幅の違いがあるか」 ……p.86

第4項 分析のまとめ ……p.87

第5項 仮説の検討 ……p.87

第2章 〈void〉シリーズの作品の分析を通じた検証 ……p.92

おわりに ……p.95

結論 ……p.95

各章のまとめ ……p.95

今後の展望 ……p.98

各章の参考文献 ……p.99

引用図版リスト ……p.104

はじめに

目的と背景

本研究は、絵画を鑑賞距離という観点から分類し（図1）（p.6）、その分類におけるそれぞれの絵画の造形性について考察を行うことを目的としている¹。

筆者は、絵画作品を制作している美術作家である。その作品は、離れて鑑賞すると図像が見えるが、近づくと図像が見えなくなる視覚効果を備えたものである（図2-3）（p.6）²。筆者はそうした作品の制作を通じて、絵画における鑑賞距離という観点が³、絵画の造形性について考察を行う際に有効なのではないかと考えるようになった。本研究は、そうした背景のもとで執筆されている。

¹ この分類については、「はじめに 絵画の分類」（p.7）で詳しく検討する。

² 筆者の作品については、「第1部 〈void〉シリーズの意図について」（p.13）、「第2部 〈void〉シリーズの造形性に関する比較分析」（p.41）で詳述する。

³ 絵画の鑑賞距離に関する研究としては、藤原貞雄による「マネの筆致をどう記述するか——絵画作品と観る者の距離から——」（『若山映子先生ご退職記念論文集』 大阪大学文学研究科西洋美術史研究室 2006年）がある。ここで藤原は、エドゥアール・マネ（1832-1883）の絵画の筆触をめぐる批判と擁護の言説を取り上げて分析を行い、絵画の鑑賞距離について考察を行っている。

マネの筆触は当時、ポール・マンツによって「ごった塗り」と批判されたが、エミール・ゾラはそれに対して、「そう見えるのは近くから鑑賞しているからであり、遠くから鑑賞すればマネの筆触は息づいたものになる」と擁護した。藤原はこのゾラの擁護を、マネの絵画が鑑賞する距離に応じて見え方を変えるものだと言及し、さらにその指摘を踏まえ、遠くから鑑賞することを見る者に積極的に促すことで、作品の評価を転倒させようとする批評的企図がみられるのだと分析する。

ちなみに、この後に本文で取り上げるジョルジョ・ヴァザーリ、ケネス・クラーク、ドニ・ディドロの絵画の記述においても（p.7）、記述対象の絵画が、離れている時と近づいている時とで別の見え方をするという指摘が行われている。そのため、その点において、それらの絵画の記述は、ゾラの批評と共通点を持つと言える。しかしながら、「遠くから鑑賞することを見る者に積極的に促すことで、作品の評価を転倒させようとする批評的企図」はそれらの絵画の記述には見られず、こうした企図を明確に打ち出した点にゾラの批評の特異性を読み取ることができると藤原は論じる。

なお、藤原の研究は言説を対象としたもののため、絵画そのものについての詳細な分析は行われていない。つまり、絵画における鑑賞距離という観点において、藤原の研究と本研究は共通点を持つものの、扱う対象が言説か、絵画自体かという点において差異を持つと言える。

近づくと図像が拡大されていくタイプの絵画		北方ルネサンス 17世紀オランダ静物画 新古典主義絵画
近づくと図像ではないものが見えるタイプの絵画	絵具の物質が見える：〈図像—物質〉	ティツァーノ ベラスケス シャルダン
	別の図像が見える：〈図像—別の図像〉	〈void〉シリーズ

図1 本研究における絵画の分類を整理した図

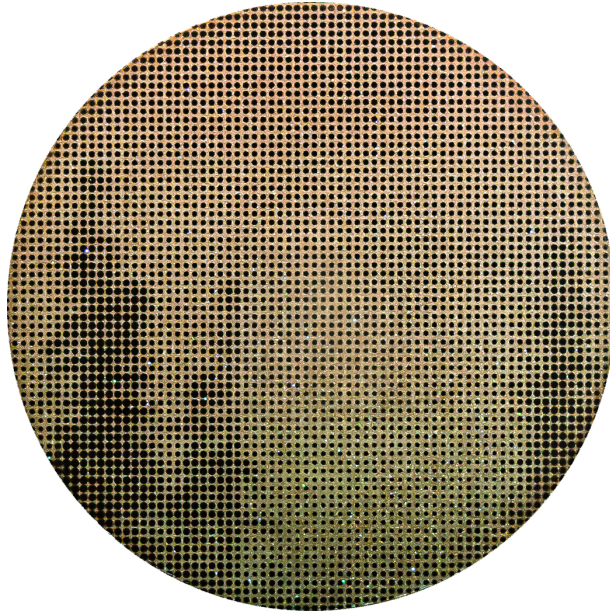


図2 菊池遼 《void #94》 パネルにアクリル絵具 Φ20cm 2020年

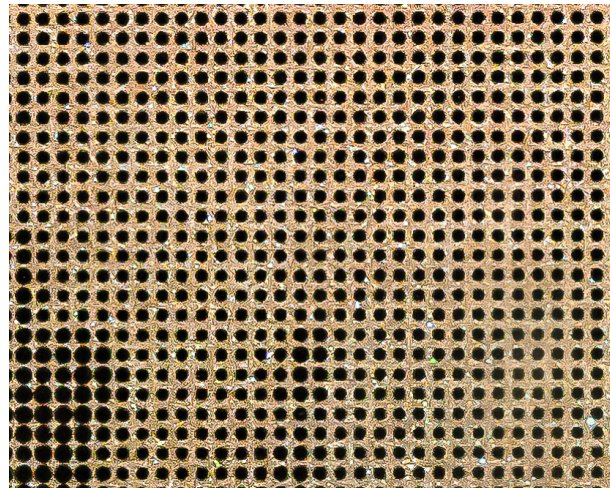


図3 菊池遼 《void #94》（作品部分）

図像が荒い網点で描画されているため、近づくと図像が点の列に分解されて見えなくなる。

絵画の分類

絵画はある意味で、二つのタイプに分けることができる。一つは、「近づくと図像が拡大されていくタイプの絵画」、もう一つは、「近づくと図像ではないものが見えるタイプの絵画」である。

前者のタイプの絵画には、例えば、北方ルネサンスの絵画、17世紀オランダの静物画、新古典主義の絵画などをあげることができる。これらの絵画は緻密に描き込まれているため、どこまで近づいても描かれたモチーフを表象する。

対して、後者のタイプの絵画は、前者におけるような地域様式や時代様式的なまとまりに見られるものというよりも、概ね個人様式において単発的に見られるものとなる。具体的には、ティツィアーノ・ヴェチェッリオ（1482頃、あるいは88/90-1576）、ディエゴ・ベラスケス（1599-1660）、ジャン・シメオン・シャルダン（1699-1779）の絵画などがそうしたタイプの絵画に該当する。それらの絵画の特徴は、批評家、美術史家による次の記述から読み取ることができる。例えばティツィアーノの絵画は、ジョルジュ・ヴァザーリによってこう記述されている。「青年時代の作品には、洗練された信じがたいほどの入念さで仕事があつたから、近くから眺めることにも遠くから眺めることにも耐えるが、最近の作品は、大まかに、一気呵成に、斑点でもって描いてあるから、近くから見るとなんのことかわけがわからない。ところが、離れて見ると完璧な姿が浮かび上がってくる」⁴。ベラスケスの絵画も同様である。ケネス・クラークは、ベラスケスの絵画について次のように書く。「私は最初、幻影が全く完全であるようなできるだけ遠いところからはじめて、しだいに作品に近づいて行くということを繰り返し試してみた。すると突然、ある時点で、それまで手であり、リボンであり、ピロードの断片であったものが、見事な筆の跡の混ざり合ったものになってしまうのであった」⁵。また、ドニ・ディドロは、シャルダンの絵画を次のように記述する。「近づいてご覧なさい。そうすれば、全ては曇って混沌としてゆき、平になり、姿を消してしまいます。遠のいてご覧なさい。そうすれば、全てが再び作り出され、再生するのです。」^{6 7}。

⁴ ジョルジュ・ヴァザーリ『ルネサンス画人伝』 平川祐弘、小谷年司、田中英道 訳 白水社 1982年 p.368

⁵ ケネス・クラーク『絵画の見かた』 高階秀爾 訳 白水社 2003年 p.37

⁶ 青山昌文「シャルダンの芸術技法とその理論的解釈——ディドロのシャルダン論——」（『研究 2』 東京大学文学部美術学術学研究室 1984年）p.178に青山の訳で引用

⁷ その他の筆触を強調した様式の画家としては、ドラクロアをあげることができる。ドラクロアの作品は新古典主義の観点からすると、仕上げの放棄された筆触の強調された画面を特徴としているためである。（荻野哉 「ドラクロワにおける「仕上げ」の意味——同時代の批判をめぐって」（『大分県立芸術文化短期大学研究紀要 50』 大分県立芸術文化短期大学

ところで、後者のタイプの例に挙げた絵画において、近づいた際に見えるものは、絵具の物質である。クラークがベラスケスの絵画について、「それまで手であり、リボンであり、ピロードの断片であったものが、見事な筆の跡の混ざり合ったものになってしまうのであった」と記述している通り、後者のタイプの例に挙げた絵画は、近づくと、絵具そのものの形状が知覚されることになる。しかしながら、後者のタイプの絵画において、近づいた際に見えるものが、絵具の物質ではない絵画も考えることができるのではないか。

そうした仮説のもと筆者が取り組んできたのが、〈void〉という絵画作品のシリーズである⁸ (図2) (p.6)。本シリーズの作品は、図像が荒い網点で描画されている点に特徴を持つ (図3) (p.6)。その荒い網点によって、離れて鑑賞すると図像を見ることができ、近づくと図像が点の列に分解されて見えなくなる、後者のタイプの絵画に見られる視覚効果が生じることになる。しかしながら、本シリーズの作品において近づいた際に見えるものは、先述のティツィアーノ、ベラスケス、シャルダンの絵画に見られるような、絵具の物質ではない。ドットという、離れた時に見える図像とはまた別の図像なのである。

冒頭で筆者は、絵画を二つのタイプに分けた。しかしながら、実際には、本シリーズの作品を通して考えると、より細かく図像と鑑賞距離との関係性について考察することができる。つまり、後者のタイプの絵画をさらに分類するのである。すなわち、ティツィアーノ、ベラスケス、シャルダンの絵画においては、離れた時に見えるものと近づいた時に見えるものとの関係は〈図像—物質〉であったが、本シリーズの作品においてはそれが〈図像—別の図像〉となるのである (図1) (p.6)。

では、その〈図像—物質〉と〈図像—別の図像〉の絵画に共通する造形性とは、一体どのようなものだろうか。〈図像—物質〉の絵画については、ヴァザーリによる「大まかに、一气呵成に、斑点でもって描いてあるから、近くから見るとなんのことかわけがわからない」という記述から、「1.大まかに描かれていること」、「2.一气呵成に描かれていること」、「3.斑点で描かれていること」という三点の造形性を読み取ることができる。この記述は、具体的な作品の分析に即したものではないため抽象的な指摘には留まっているものの、差し当たりは間違っていないと感じさせる。しかしながら、本シリーズの作品には、それらの特徴は当ては

2013年)

あるいは、印象派の絵画も筆触を強調した様式の絵画と言うことができる。印象派の絵画は筆触分割という、画面を小さなタッチで構成する技法を用いているためである。なお、本稿では、印象派を代表するモネの作品の分析を「第3部

〈図像—物質〉と〈図像—別の図像〉の絵画に共通する造形性」(p.75)にて行う。

⁸ 本研究ではこの〈void〉シリーズのことを、以降「本シリーズ」と記述することにする。

まらない。まず、「1.大まかに描かれていること」についてであるが、これは、図像の描画という観点から考えると、網点が荒いということは「大まかである」と言えなくはないものの、ドット自体に関しては極めて細密に描かれているため、単に「大まかである」と言うことはできない。次に、「2.一気呵成に描かれていること」についてであるが、この特徴は、本シリーズの作品には全く当てはまらない。なぜならば、本シリーズの作品は「第1部 第4章 制作方法」(p.35)で詳述する通り、複雑な制作工程を経て完成させられているため、「一気呵成に描き上げられる」といったものではないからである。最後に、「3.斑点で描かれていること」についてであるが、このことに関しては、本シリーズの網点という描画方法とは、「点」という部分において共通点があると言えるものの、「斑点」とは「表面にまばらに散らばった点」のことであり⁹、「まばら」とは「順序だっていない」ことを意味するため¹⁰、グリッドに沿って規則正しく並んだドットによって描画が行われている本シリーズの作品には、正確には当てはまらない。このように、ヴァザーリによる記述は、〈図像—物質〉の絵画の造形性の説明としては差し当たり妥当であると考えられるものの、〈図像—別の図像〉の絵画の造形性の説明とはならない。

あるいはクラークは、先に引用した箇所前後で、「《宮廷の侍女たち》を長いこと眺めていると、どうしてもそれがどのように描かれているかということを見つけ出したいくなる。(中略)それは、芸術におけるあらゆる変貌と同じように、あとから見つけ出して説明できるような技法的トリックによってなされたのではなく、想像力豊かな知覚の閃きによってなされたのだ」¹¹と記述している。要するに、「それがどのように描かれているか」、つまり、その造形性は、「あとから見つけ出して説明することができない」とされてしまっている。

本研究では、そのような先行研究の状況を踏まえ、〈図像—物質〉と〈図像—別の図像〉の絵画に共通する造形性、すなわち、「近づくとも図像が拡大されていくタイプの絵画」に共通する造形性について考察することを目的としている。本研究では、そのための方法として、まず、クロード・モネ(1840-1926)の絵画の分析から、〈図像—物質〉と〈図像—別の図像〉の絵画に共通する造形性についての仮説を立てる。そして、その仮説を、本シリーズの分析を通じて検証するという論証の手順を取る。なぜそのような手法をとるのかというと、モネの絵画には、「近づくとも図像が拡大されていくタイプの絵画」と「近づくとも図像ではないものが見

⁹ 松村明 監修 『大辞泉』 小学館 1995年 p.2192

¹⁰ 松村明 監修 『大辞泉』 小学館 1995年 p.2503

¹¹ ケネス・クラーク『絵画の見かた』 高階秀爾 訳 白水社 2003年 p.37~38

えるタイプの絵画」の両方があり¹²、同一の画家の作品の中で両タイプの絵画の比較が可能のため、分析の対象として適していると考えられるためである。また、モネの絵画の「近づくと図像が拡大されていくタイプの絵画」は、その内の〈図像—物質〉に該当するものであるため¹³、モネの絵画の分析から導き出した仮説が、〈図像—別の図像〉の絵画にも妥当であるかを検討する必要がある。そのため、〈図像—別の図像〉の絵画に該当する本シリーズの分析を通じて、検証を行うという手順を取る。

本研究の構成

本研究は3部構成となる。

第1部では、「〈void〉シリーズの意図について」と題して、本シリーズの作品の制作の意図について詳述する。第2部では、「〈void〉シリーズの造形性に関する比較分析」と題して、本シリーズの作品における図像の形式的側面と内容的側面について分析を行う。なお、第1部と第2部は、本シリーズの作品に関する詳細な分析となる。本シリーズの作品は、これまで美術史的に詳細な記述が行われてきたものではないため、〈図像—物質〉と〈図像—別の図像〉の絵画に共通する造形性の考察で本シリーズの作品について分析を行う際に、それがどのようなものなのかを事前に論じておく必要があると考えるためである。

第3部では、「〈図像—物質〉と〈図像—別の図像〉の絵画に共通する造形性」と題して、〈図像—物質〉と〈図像—別の図像〉の絵画に共通する造形性について考察を行う。ここでは先述の通り、まず、モネの絵画の分析からその造形性について仮説を立て、それを本シリーズの作品の分析を通じて検証するという過程を通じて考察を行う。

各章の具体的な内容は以下の通りである。

第1部の第1章では、本シリーズのコンセプトについて論じる。ここでは、仏教における「空」の思想が参照される。また、「空」の思想について述べる際に、ノーマン・ブライソンの視覚理論も参照される。

第2章では、第1章で論じたコンセプトを、どのように実現しようと試みているのかについて論じる。ここでは、作品のディスクリプションを通じて、本シリーズの作品を鑑賞する際の体験について詳細に述べ、そこから、本シリーズのコンセプトがどのように実現されているの

¹² その点に関しては、「第3部 第1章 モネの絵画の分析」(p.76)の分析にて詳述する。

¹³ その点に関しても、「第3部 第1章 モネの絵画の分析」(p.76)の分析にて詳述する。

かを論じる。

第3章では、作品の展開について論じる。本シリーズの作品には、荒い網点という本質的な要素以外にも、様々な要素が備わっている。そうした要素は、作品の展開に伴って少しずつ作品に導入されていったものである。そのため、それらの要素がどのように作品に用いられるようになっていったのかを、作品の展開を追って確認していく。

第4章では、制作方法について論じる。本シリーズの作品の制作方法は、絵画作品の一般的な制作方法と比較すると、異質だと言える。そこで本章では、そのような本シリーズの作品の制作方法について、「デジタルコラージュによる図像の作成」、「平滑な支持体の作成」、「シルクスクリーンによる図像の定着」という、三段階の工程に分けて詳述する。

続く第2部の第1章では、本シリーズの作品における図像の形式的側面について分析を行う。そこではまず、絵画に網点を用いた最も代表的な作家である、ロイ・リキテンスタイン(1923-1997)の作品をドットの機能という観点から分類し、そこに共通する造形性について考察を行う。その上で、本シリーズとの比較を行い、本シリーズの図像の形式的側面について分析を行う。

第2章では、本シリーズの作品における図像の内容的側面について分析を行う。〈void〉シリーズのコンセプトは、ある意味で荒い網点による視覚効果のみで達成されている。見えていた何かが近づくと消えさえすれば良いのであって、その消える対象は何でも良い。しかし、実際に作品として制作するためには、そこに具体的なモチーフが選択されなければならない。近づくと消える対象が必要だからである。そこで本シリーズでは、水墨画を参照し、そこからモチーフを引用して図像を作成するという原則のもとで制作が行われている。本章では、そうした図像の内容的側面について、水墨画との比較から分析を行う。

なお、第2部の第1章と第2章は、図像の形式的側面と内容的側面という対の構成となっている。それはまた、本シリーズの作品を近づいて鑑賞する時に見えるもの(ドット)と、離れて鑑賞する時に見えるもの(水墨画)という対にもなっている。

続く第3部の第1章では、モネの絵画の分析から、〈図像—物質〉と〈図像—別の図像〉の絵画に共通する造形性について仮説を立てる。そこではまず、モネの絵画に「近づくと図像が拡大されていくタイプの絵画」と「近づくと図像ではないものが見えるタイプの絵画」の両方があることを明らかにするため、《ジヴェルニーの積みわら、夕日》と《セーヌ河の朝》を取り上げ、それぞれの作品を、鑑賞距離を変えつつディスクリプションする。なお、《ジヴェルニーの積みわら、夕日》が「近づくと図像が拡大されていくタイプの絵画」、《セーヌ河の朝》が「近づくと図像ではないものが見えるタイプの絵画」に該当するものとなる。その後、その

二点の作品の比較を通じて、「近づくと図像ではないものが見えるタイプの絵画」、すなわち、〈図像—物質〉と〈図像—別の図像〉の絵画に共通する造形性についての仮説を立てる。具体的には、「1.筆触が形態に沿っていない」、「2.輪郭線として機能する描画がない」、「3.オブジェクトごとに筆触の幅の違いがない」の三点がその仮説となる。

続く第2章では、その仮説を本シリーズの作品の分析を通じて検証する。

以上の分析を通じて、〈図像—物質〉と〈図像—別の図像〉の絵画に共通する造形性について考察を行うのが、本研究の構成となる。

第 1 部

〈void〉シリーズの意図について

第1部 〈void〉シリーズの意図について

第1章 コンセプト

本章では、本シリーズのコンセプトについて述べる。第1節では、「事物の現象的な在り方の表現」という本シリーズのコンセプトの意味について論じ、第2節では、そのコンセプトの意味をより明確にするために、仏教における「空」の思想について論じる。第2節の第1項では、「空」の意味について原語あるいは語源から説明を行い、第2項では、ノーマン・ブライソンの「空」を援用した視覚理論を参照して、「空」のより具体的な意味について考察する。

第1節 「事物の現象的な在り方の表現」というコンセプト

本シリーズのコンセプトは「事物の現象的な在り方の表現」である。

例えば、眼前に広がる世界に目を移す。そこには様々な事物が存在している。それはコップであり、それが乗っている机であり、あるいは、遠方に見える山などである。それらは自身をかたち作る明確な輪郭を備え、他から区別されたものとして私たちに現れてくる。

常識的な発想において、そうした事物をかたち作っている輪郭は、物そのものに備わる客観的なものである。しかし筆者は、その輪郭が客観的なものだと考えていない。その輪郭は、私たちが意識の上で、そこに、その通りに引くことではじめて生じるのであり、その意味で、主観的なものだと考えている。そうした見地に立てば、私たちに対して現れてくる何かは、そこに別の輪郭が引かれた場合、その存在の資格を失い、別の何かが存在することになる。

また、この発想における私たちに対して現れてくるそうした何かは、それをそれ足らしめる確固とした本質を備えているのではなく、ただ周囲との差異として存在していることになる。主観の側がそこに、それとこれとは別のものだという、ある何かとそれ以外のものとの差異を見つけることによって、はじめて輪郭が生じるのである。

筆者は、このような主観に依存した事物の在り方を、実体に対する現象という概念で考察している。そして、こうした発想における事物の在り方を視覚的に表現するというのが、「事物の現象的な在り方の表現」というコンセプトの意味である。

筆者は、こうした事物の現象的な在り方に関する発想を、仏教における「空」の概念と関連付けて考察している。「空」とは、あらゆる事物は実体性を欠いているという意味の、仏教の

概念である。そうした、事物が非実体的に在るという発想が、筆者の考える事物の現象的な在り方に関する発想と共通点があると考えられるため、「空」と筆者の発想とを関連付けることが試みられている。ちなみに、シリーズ名の〈void〉は、この「空」から採られたものである。

次節では、本シリーズのコンセプトの意味をより明確なものとするため、この「空」の概念について確認を行う。

第2節 「空」の思想

本節では、「空」の概念についての確認を行う。その際、仏教の「空」の概念に加えて、美術史家のノーマン・ブライソンが論じた「空」の概念も取り上げる。ブライソンが論じた「空」は、視覚的な対象の在り方について具体的に述べたものであり、「空」にまつわる抽象的な議論に具体性を与え、理解をしやすいものに有効だと考えられるためである。

第1項 仏教における「空」

本項では、仏教における「空」の概念、とりわけ大乘仏教¹⁴におけるそれについて説明する。仏教における「空」は、一般的に、事物が実体性を欠くという意味で用いられる¹⁵。しかし、その定義だけでは、この概念の備える具体的な内容を理解することは困難である。そのため、まずは「空」の原語、あるいはその語源の意味を確認し、それが仏教の文脈においてどのような内容を持つのかという順序で説明を行う。

仏教は、約2,500年前にインドで興った宗教である。「空」という言葉はサンスクリット語からの翻訳で、その翻訳された言葉は「Śūnya (シューニヤ)」という形容詞である。この言葉はもともと「膨れあがった」という意味であり、膨れあがったものの中はうつろであるということから、それが「空(から)の」「虚ろな」「欠いている」「ない」「寂しい」などを意味するようになった¹⁶。この語は、具体的には「AはBを欠いている」や「AにBがない」というかたちで用いられ、この「欠けている」や「ない」にあたる語がシューニヤとなる。

¹⁴ 紀元前1世紀頃に興った新しい仏教の運動。出家者か在家者かを問わず、誰でも悟りに至ることができることを特徴とする。(廣松渉(他)編『岩波哲学・思想事典』岩波書店 1998年 p.1015)

¹⁵ 中村元(他)編『岩波 仏教辞典 第二版』岩波書店 2002年 p.238

¹⁶ 廣松渉(他)編『岩波哲学・思想事典』岩波書店 1998年 p.373

仏教の文脈においてこの語は、その歴史の初期の段階からすでに用いられていた¹⁷。しかし、その意味にはまだ揺らぎがあり、この段階では仏教における中心的な語として機能していなかった。この語が仏教において特別な地位を獲得するのは、大乘仏教においてである。その際、「AはBを欠いている」という際のBにあたるもの、すなわち、何が欠けているのかということが重要な問題として検討されることになる。

一般に、「AにBがない」という場合、Aに当たるものはBの存在に関係なく存在する。例えば、「コップに水がない」という場合、水の存在に関係なく、コップはそれ自体で存在する。しかし、大乘仏教の文脈においては、そのような一般的なAとBの関係とは別のかたちでこの語が用いられることになった。

それは、「五蘊（ごうん、世界の五構成要素）は自性を欠いている」というかたちでこの語が用いられる場合である¹⁸。ここでの問題は、Bにあたる「自性」である。自性とは、「svabhāva（スヴァブハーヴァ）」の訳語であり、変化がなく、一定で、自己同一性を保ち続ける本質のことを意味している¹⁹。つまり、自性（B）が欠けているということは、五蘊（A）は実体性を欠いているということの意味するのである。大乘仏教において「空」、すなわちシューニヤとは、このように、何が欠けているか（B）に自性を代入して用いられ、実体性を欠いているということの意味する。

大乘仏教ではさらに、なぜ事物は実体性を欠くのかという点についても具体的な内容を与えている。それは、すべての事物は、他のさまざまな事物と相互に依存し合うことで存在しており、それゆえに本質（自性）を欠いているというものである。そこから大乘仏教では、縁起、すなわち、事物が他の事物に縁って生じるということが、「空」と同一視されるようになる²⁰。本シリーズにおいて着目されているのは、このような大乘仏教の「空」である。

こうして、「空」の意味について、事物が実体性を欠いていると抽象的に表現されるだけの場合よりも、いくぶんかその内容に具体性が伴ってきた。しかしながら、それでもまだ、現代に生き、かつ仏教徒ではない人間にとってそれは、具体的に思い描くのが難しいものだと言える。そこで次節では、「空」を援用して美術を論じたノーマン・ブライソンの議論を確認することで、「空」の意味のより具体的な内容について検討を行う。

¹⁷ 立川武蔵 『空の思想史』 講談社学術文庫 2003年 pp.87-88

¹⁸ 立川武蔵 『空の思想史』 講談社学術文庫 2003年 p.52

¹⁹ 中村元（他）編 『岩波 仏教辞典 第二版』 岩波書店 2002年 p.430

²⁰ 廣松渉（他）編 『岩波哲学・思想事典』 岩波書店 1998年 p.374

第2項 ブライソンにおける「空」

ノーマン・ブライソンは「拡張された場における〈眼差し〉」²¹において、西谷啓治の理論を引用して、視野における「空」について論じている。それは、先ほど論じた大乘仏教における「空」の内容を、より具体的にしたものとも言える。ブライソンは、西谷を引用しつつ次のように述べる。

対象Xとして現れるものは、Xと周囲の場全体との差異にすぎない。これと同様に、「周囲の場」として現れるものは、それと対象Xとの差異にすぎない²²。

ブライソンはこれを、ソシュールの言語分析と関連付けて説明する。ソシュールの理論において、ある言語における個々の語は、その言語における他のすべての語からの差異によって存在するという。語は、一つの語のみでポジティブ（積極的）に存在しているのではなく、他の語との差異によって、ネガティブ（消極的）に存在しているのである。そこから、ソシュールの理論では、言語をネガティブな差異の体系と表現する。ブライソンいわく、西谷の理論における視空間に現れる個々の対象も、そのような、対象と周囲の場との差異によって、弁別的に、非実体的に存在しているのだという。

例えば、火が火であるために必要なことは、燃やすことである。しかし、火は火を燃やすことはできない。燃やすためには、火ではない別のものを必要とする。つまり、火はそれ自体で火として存在しているのではない。水も同様である。水が水であるために必要なことは、濡らすことである。しかし、水は水を濡らすことができない。水はそれ自体で水として存在しているのではない。火や水は、燃やしたり濡らしたりすることのできるそれ以外のものを前提とした上でしか、火や水として存在することはできないのである²³。

こうした相互依存的に事物が生じる場のことを、ブライソンは「空の場」と表現する。この「空の場」は、仏教における縁起を視覚的に表現したものと考えることができる。そして、本

²¹ ノーマン・ブライソン 「拡張された場における〈眼差し〉」 ハル・フォスター編 『視覚論』 樽沼範久 訳 平凡社 2000年 pp.127-157

²² 前掲21 p.143

²³ 前掲21 pp.144-145

シリーズのコンセプトの前提となっている事物の在り方についての発想は、ブライソンが述べる「空の場」における事物の在り方、すなわち、相互依存的で、弁別的で、非実体的な事物の在り方と共通点があるのである。ただし、本シリーズのコンセプトでは、事物の存在は最終的に主観に回収されるが（主観がある何かとそれ以外の差異を見つけることによって主観の意識の上で輪郭が生じ、事物が存在する）、主観の実体性については保留されている。しかし、仏教においては、その主観でさえも非実体であるとするため、その点において本シリーズのコンセプトとは差異があると言える。

本節を通して、本シリーズのコンセプトと関連付けられていた「空」の概念の内容が具体的なものとなり、「事物の現象的な在り方の表現」というコンセプトの意味がより明確なものとなった。次章では、こうしたコンセプトがどのように作品で実現されているのかについて論じる。

第2章 表現方法

本章では、作品のディスクリプションを通じて、「事物の現象的な在り方の表現」というコンセプトがどのように表現されているのかについて論じる。ディスクリプションで取り上げる作品は《void #127》(図4)である。



図4 菊池遼 《void #127》 パネルにアクリル絵具 180×180cm 2022年

第1節 《void #127》のディスクリプション

この作品は、制作が2022年、高さが180cm、幅が180cmである。画面の左右の中央にはスリットが入っており、そのことから二枚のパネルを組み合わせ一枚の作品としていることが分かる。

画面には木々が描かれている。木々は遠くのものほど陰影が弱く、シルエット的に描かれている。また、画面の上部から下部にかけて、段階的に陰影が弱まるように描かれている。そうした遠近と上下の陰影の弱まりから、この空間に霧が立ち込めていることが理解される。木々はほとんど真横から見た姿となっており、上下方向の収斂のパースはかかっていない。そのため、配置の幾何学さと相まって、正面性が強調されたものとなっている。

と、図像についてこのように記述してはみたものの、この作品の実際の鑑賞において、図像のみを抽出して見ることは困難である。というのも、この作品の画面には強い光沢があり、展

示されている周囲の環境や鑑賞者自身が映り込むためである。つまり、この作品は基本的に、図像と映り込みが重なり合った状態で見えることになる。

とはいえ、目のピントは図像と映り込みのどちらかにしか合わせることはできない。そのため、図像と映り込みは重なり合っただけで見えつつも、鑑賞者の意識はどちらかに集中することになる。そして、映り込みに意識が集中している場合には、鑑賞者は動きながら鑑賞することを促される。なぜならば、映り込みは鑑賞者の僅かな動きにも即応して変化するため、その変化を感じようと知らず知らずのうちに前後や左右に動いてしまうからである。

その動きに伴って知覚されるのが、画面に用いられているラメの明滅である。ラメもまた、映り込みと同様に鑑賞者の動きに伴って変化し、いっそう鑑賞者の動きを促す。

そうした動きの中で、とりわけ前後の動きに伴って生じるのが、図像の消失である。というのも、この作品は図像が荒い網点で描画されているため、近づいていくとある時点で図像が点の列に分解され、知覚できなくなってしまうためである（図5）。つまり、離れていた時には図像と映り込みが重なり合っただけで見えていたものが、近づいた時には点と映り込みが重なり合ったものになる。

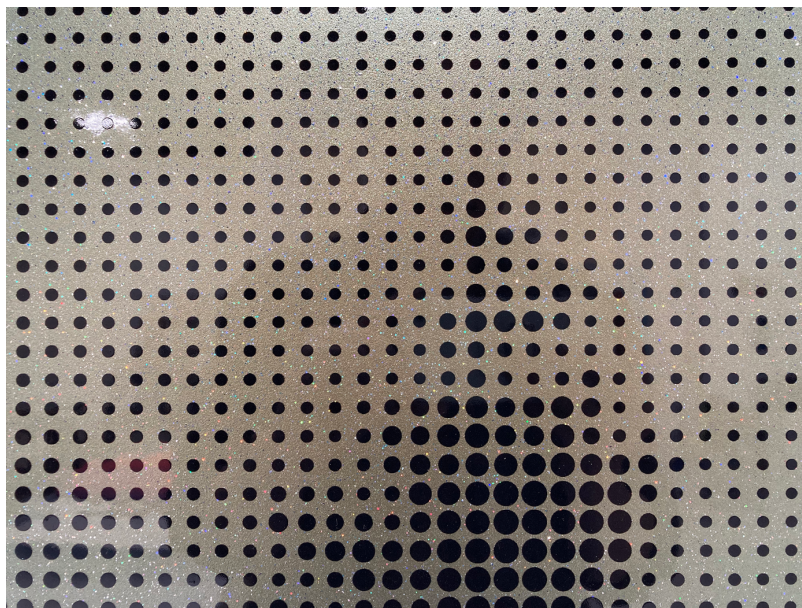


図5 《void #127》（作品部分）

その点は、格子状に規則正しく並んでいるが、大小様々なサイズをしている。その点のサイズの差異によって、距離を取った際に感じられる色の濃淡が作られている。小さな点が集まっているところは明るい色に見え、大きな点が集まっているところは暗い色に見えるのである。

点と点の間隙からは、金属光沢に似た質感の地が見える。しかし、その色を具体的に言い表すことはできない。金属光沢に似た質感は偏光顔料で作られているため、鑑賞位置に応じてその色を刻々と変化させるためである。

地の上には、ラメが散布されている。ラメは、離れて鑑賞する際には意識されにくいだが、近づくと大小様々なサイズをしていることが分かる。その大小のサイズの違いは、地の部分に奥行きのあるイリュージョンを作り出す。地が、単なる面ではなく、触覚性の失われた夜空のような奥行きとして知覚されるのである。それに伴って、点が浮き上がって見えるイリュージョンも発生することになる。層の構造として、ラメの上に点が重なっているためである。

ラメの明滅は、離れて鑑賞している際には光の面のように知覚されるが、近づいて鑑賞すると光の粒として知覚されることになる。その光の粒としてのラメの明滅は、鑑賞者の視線の移動を促す働きをする。人の視線は動くものに反応してしまうため、画面上でラメが光ると、そこへ視線が向かわされてしまうからである。そのため、視線は特定の位置にとどまることはなく、画面上を彷徨い続けることになる。

映り込みやラメの明滅、偏光顔料による色の変化に応じて移動しながら鑑賞していると、作品へ近づけばかりでなく、画面から離れる移動も行われることになる。すると、近づいて鑑賞していた際には点の列であったものが、霧のかかった風景に変わり、再び図像が出現する。しかし、この図像は、移動しながら鑑賞することによって、再び点の列へと分解されていく。このようにこの作品は、その全体像を一挙に捉えることができない。近づいては離れ、離れは近づくと、そのような持続的な鑑賞を鑑賞者に要求する性質を備えている。

第2節 どのようにコンセプトを実現しているのか

次に、このような作品において、どのようにコンセプトを実現しようとしているのかについて論じる。

まず、コンセプトについて改めて確認する。〈void〉シリーズのコンセプトは、「事物の現象的な在り方の表現」である。これは、事物の存在が主観に依存しているという発想にもとづいて、その発想における事物の在り方を表現するというものである。

そうしたコンセプトをどのように表現しようとしているのかというと、端的にそれは、鑑賞者の前後の移動に伴って生じる、図像の消失の視覚効果によってである。この視覚効果は、図像が荒い網点で描画されているために生じることで、作品に近づいていくと、ある時点で図像が点の列に解消され、見えなくなる。

この図像の消失の体験は、見えていた図像が実際には存在していなかったということを強く意識させられるものである。離れて鑑賞する際に見えていた霧のかかった風景は、実際には単なる点の列にすぎず、主観の内にしか存在していないことが体験される。つまり、その図像は主観に依存したものだということが強く意識させられることになるのである。そうした体験を通じて、事物の存在が主観に依存しているという「事物の現象的な在り方の表現」を実現しようと試みているのが、この〈void〉シリーズである。

とはいえ、絵画の図像はそもそも実体を持つものではない。画面に何かが見えたとしても、その何かが実際に存在している訳ではない。このことは、絵画を鑑賞する人は当然暗黙の内に前提としており、絵画に描かれた対象がいかに迫真的であろうとも、それが本当に存在していると思う人はいない。しかし、そのことは絵画において前提ではありつつも、一般には殊更に強調されることはない。しかし、この〈void〉シリーズの作品は、そのことをあえて強調することによって、表現を行なっているのである。

このような図像の消失の体験を生じさせるためには、鑑賞者の移動が必要である。そのために〈void〉シリーズの作品は、鑑賞者の移動を促す働きをする要素を多く取り入れている。具体的にそれは、画面の光沢、ラメ、偏光顔料である。例えば、画面の光沢によって生じる映り込みは、鑑賞者の移動に即応してその見えを変えるため、鑑賞者は知らず知らずのうちにその変化を感じようとして移動を促される。その移動に応じてラメが明滅し、変更顔料が色を変え、それらの変化を感じようとして鑑賞者はさらに移動を促されることになる。こうした要素を作品に導入することによって、鑑賞者の移動を促し、荒い網点による図像の消失の体験を生じさせているのである。

第3節 モチーフの選択

〈void〉シリーズのコンセプトは、ある意味で荒い網点による視覚効果のみで達成されている。見えていた何か近づくと消えさえすれば良いのであって、その消える対象は何でも良い。しかし、実際に作品として制作するためには、そこに具体的なモチーフが選択されなければならない。近づくと消える対象が必要だからである。そこで本シリーズでは、水墨画を参照してそこからモチーフを引用し、水墨画を想起させるかたちで図像を作成するという原則のもとで制作が行われている。水墨画という参照項の設定理由は次の二点である。

第一の設定理由は、水墨画の備える視覚的な特性によるものである。水墨画は、描画材として用いられる墨の特性によって、描かれたモチーフが淡く消えていくように見える点を特徴

としている。そうしたモチーフの存在感の希薄さが、荒い網点による視覚効果、すなわち、画面に近づくと見えなくなってしまう図像の弱い在り方と親和性があると考えられたため、本シリーズにおいて水墨画が参照項として設定されている。

もちろん、水墨画の全てがそうした淡い描き方をされている訳ではない。例えば、北宋の水墨画である、范寛（950頃-1032頃）の《谿山行旅図》（11世紀前半）（図6）は、克明な描写によって画面が構成されている。しかし、本シリーズにおいて参照されている水墨画は、南宋の水墨画、とりわけ、禅僧でもあった牧谿（生没年不明）の伝承とされる、《瀟湘八景図》（13世紀）（図7）である²⁴。この作品は、墨のにじみの効果によって、描かれたモチーフが淡い全体に消えていく様に描かれており、本シリーズで参照している水墨画の視覚的な性質を備えている。なお、こうした水墨画の備える視覚的な性質に関しては、「第2部 第2章 図像の内容的側面に関する分析（水墨画との比較を通じて）」（p.57）で詳細に論じる。



図6 范寛 《谿山行旅図》 絹本墨画淡彩 206.3×103.3cm 11世紀前半



図7 牧谿 《漁村夕照図》 紙本墨画 33×112.6cm 13世紀

（瀟湘八景図とは江南地方の景勝地を描画したものであり、この図はそのうちの《漁村夕照図》）

²⁴ この《漁村夕照図》は、文献によって「伝牧谿筆」と表記される場合と、「牧谿筆」と表記される場合の両方がある。しかしながら、本稿では煩雑になるのを避けるため、「伝牧谿筆」ではなく「牧谿筆」の表記で統一することにする。

第二の設定理由は、水墨画が仏教思想と親和性を持っていることに着目したものである。日本における水墨画の受容は本格的には鎌倉時代にはじまるが、それは禅宗の受容と密接に結びついたものであった。そのため、仏教の「空」の思想と関連づけられた内容の表現をコンセプトとする本シリーズの作品において、水墨画が参照されることになった。

以上で、コンセプトをどのように実現しようとしているのかが明らかになった。次に、作品の展開を時系列で確認することによって、どのように作品が現在の形になっていったのかを確認する。

第3章 作品の展開

これまで述べてきた〈void〉シリーズの特徴は、初めからその全てが作品に備わっていた訳ではない。それは、コンセプトを実現するためのより適切な方法が模索されていくなかで、少しずつシリーズに登場してきたものである。本章では、そうした作品の展開について、時系列に沿って四点の作品を取り上げて検討を行う。それによって、シリーズをかたち作る諸要素が、どのようなタイミングで、どのような意図のもとで登場してきたのかを確認していく。

第1節 コンセプトに忠実な作品——《void #1》

〈void〉シリーズの第1作目は《void #1》（図8）である。この作品は、制作が2015年、高さが20cm、幅が20cmであり、白と黒のモノクロームで図像が構成されている。画面にはやや光沢があるものの、周囲の環境や鑑賞者自身が映り込むほどではなく、後の作品の様な眼のピントの問題のからんだ複雑な見え方はまだ獲得されていない。ラメはこの第1作目からすでに用いられているが、その使用方法はまだ効果的とはいえない。



図8 菊池遼 《void #1》 パネルにアクリル絵具 20×20cm 2015年

それは、この作品の地が白色なために、ラメの明滅する質感が損なわれているからである。ラメは、明度の低い色の上に散布されると、明滅する光として知覚されるが、明度の高い色の上に散布されると、その地の色よりもラメの方が黒くなってしまうため、光というよりも黒い

粒が撒かれているという仕方では知覚されてしまう。そのような知覚のされ方をしたラメは、「第1部 第2章 表現方法」(p.19)で論じた鑑賞者の移動を促す働きは持たずに、単に汚い印象を与えるだけの要素となってしまう。そのため、本シリーズにおいてラメは不要だという判断がされることになり、この作品が制作されてからしばらくはラメが用いられることはなかった。再びラメが用いられるのは、《void #20》(2017年)(図9)(p.27)を待たなくてはならない。

《void #1》をはじめとする初期の作品は、画面が白と黒のみで構成されている。なぜそうしたのかというと、水墨画という参照項が遵守されていたためである。水墨画は、描画材である墨の特性上、画面が白と黒のあいだの階調で構成される。そのため、本シリーズの初期の段階では、この水墨画の性質から逸脱しないように制作が行われていた。つまり、ある意味では、後の作品よりも初期の作品の方がコンセプトにより忠実なのである。

また、ドットの間隔も、《void #68》(2019年)(図15)(p.36)のような後の作品とは異なっている。後の作品では、基準となるドットの間隔が決定されており、図像の消失という視覚効果が最も適切に生じるように、作品のサイズに合わせてドットの間隔に多少の変化を付けるという仕方で行われている。例えば、サイズの大きい作品は鑑賞の際に取る距離が遠くなるため、ドットの間隔が広く設定され、対して、サイズの小さい作品は鑑賞の際に取る距離が近くなるため、ドットの間隔が狭く設定されている。

しかし、このシリーズを始めた当初には、そうしたドットの間隔における情報の蓄積がなかったため、制作が進められる中で、基準となる間隔が決定されてくことになった。具体的には、《void #1》(2015年)(図8)(p.25)から《void #4》(2015年)までは無根拠に間隔が決定され、《void #5》(2015年)から《void #8》(2015年)である程度適切な間隔についての見当が付き、《void #9》(2016年)でその基準が決定されたという経緯を持つ。

このように、《void #1》の段階では、後の作品のような複雑な視覚効果は獲得されておらず、荒い網点による図像の消失という要素のみで表現が行われている。しかし、本節の途中でも触れたように、ある意味では、シリーズのコンセプトが打ち立てられて最初に制作されたこの《void #1》が、最もそのコンセプトに忠実であるとも言えるのである。次節では、こうした作品から始まった本シリーズの作品に、最新の作品にも通じる要素が初めて登場した《void #20》を取り上げて論じていく。

第2節 ラメ、画面の光沢、色彩——《void #20》

《void #20》(図9)は、前節で《void #1》を論じた際に、ラメが再び使用された作品としてわずかに触れた作品である。制作は2017年、大きさはΦ80cm、画面には、青色の地の上に、白色と赤色の二種類の蝶が多く飛んでいる様子が描画されている。蝶が描画されている箇所以外は均質なトーンによって画面が構成されており、画面の縁に行くに従って周辺減光がかかったように暗くなっている。青色の地にはラメが散布されており、それがドットの間隙からキラキラと明滅している。画面は周囲の風景が映り込む程度にはツヤがあるが、絵具の盛り上がりなどの凹凸が若干残っており、後の作品ほどは映り込む像が明確ではない。

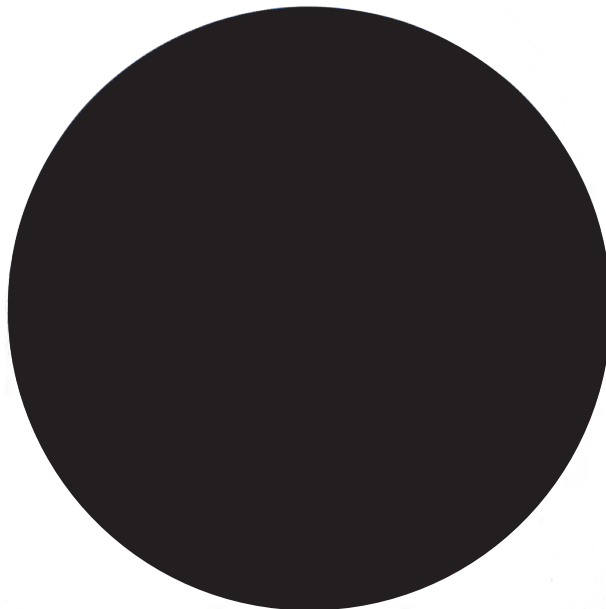


図9 菊池遼 《void #20》 パネルにアクリル絵具 Φ80cm 2017年

《void #20》は、ラメ、画面の光沢、色彩という、後の作品にも登場する諸要素がシリーズに導入される契機となった作品であり、本シリーズの作品の展開において重要な作品である。

まず、ラメと画面の光沢の二つの要素について検討する。現在では、本シリーズの作品は、荒い網点による描かれた図像の消失によって表現を行うものであるという整理が行われ、ラメと画面の光沢は、その図像の消失を生じさせるための鑑賞者の移動を促す要素として位置付けられている。しかし、《void #20》を制作していた段階では、本シリーズの表現について、まだそこまでの整理がされていない。そのため、ラメと画面の光沢という要素は、はじめは実験的に導入されたものであり、後の作品のような明確な意図が込められていた訳ではない。しかし、作品の完成後にそこで生じている視覚効果について検討を行った際に、ラメと画面の光

沢には鑑賞者の移動を促す働きがあることが理解されたため、以降の〈void〉シリーズの作品には、この要素が導入されていくことになる。

また、本作は、本シリーズにおいて、画面に色彩が用いられた初めての作品である。この作品以前に画面に色彩が導入されていなかったのには、前節で述べた、水墨画という参照項の遵守という理由の他に、もうひとつ理由がある。それは、図像の作成に関する技術的な制約によるものである。

本シリーズの作品の図像は、写真素材を編集することで作成されている²⁵。その編集は、この作品以前は、写真の明度やコントラストを変更して、支持体の形に切り抜くという編集のみであった。そのため、完成した図像は、写真という媒体に備わる統一的な空間性を備えており、そこへ部分的に色を入れることは、図像の整合性が取れなくなるため不可能であった。しかし、この作品では、図像の作成の際に、写真をコラージュして用いるということを行なっている。それによって、部分的に色を入れることが可能となり、画面に色彩が用いられることになった。

なぜそれまでコラージュの方法が用いられていなかったかということ、登場するモチーフの性質が、コラージュの技法に適さなかったためである。例えば、この作品より以前の作品で用いられていたモチーフは、主に、山水画に登場する滝や林である。それらは、前述の通り、水墨画で描かれてきたものを引用するという基準から選択されたものである。滝は、水墨画において繰り返し用いられてきたモチーフであり、また、林に関しては、特に念頭に置かれていたのは、長谷川等伯（1539～1610年）の《松林図屏風》（16世紀）（図10）である。



図10 長谷川等伯 《松林図屏風》 各156.8cm×356cm 紙本墨画 16世紀

しかし、その二つのモチーフは、周囲の風景と一体化したものであるため、コラージュによって自然な空間の図像を作成することが困難である。例えば、滝というモチーフは、滝そのものと、それが流れ落ちる岩肌とを切り分けることができない。仮に、無理やり切り抜いたとしたら、それは滝には見えなくなってしまう。あるいは、林に関しても同様のことが言える。一

²⁵ 本シリーズの制作方法については、「第1部 第4章 制作方法」(p.35)で詳述する。

見、木は切り抜くことができるように思えるが、木の根の部分は地面と一体化しており、そこに明確な境界線がないため、コラージュで自然な空間を作ることができない。

そこで、そのようなモチーフの特性による画面への色彩の導入の困難を解決するために用いられたのが、蝶のモチーフである。蝶は、蝶とそれ以外を分ける輪郭が明確なため、コラージュが容易であり、また、様々な色の蝶が存在しているため、本シリーズの画面に色彩を導入する際のモチーフとして、適切であると考えられた。

このようにして、本シリーズの作品に、ラメ、画面の光沢、色彩という要素が導入されることになった。次節で取り上げるのは、こうした本シリーズにさらに異質な視覚効果を導入した、《void #44》である。

第3節 鑑賞における別の移動——《void #44》

《void #44》(図11)は、制作が2019年、大きさがΦ60cm、画面全体がシルバーの質感で構成されており、それまでの作品とは異なった視覚効果が獲得されている。

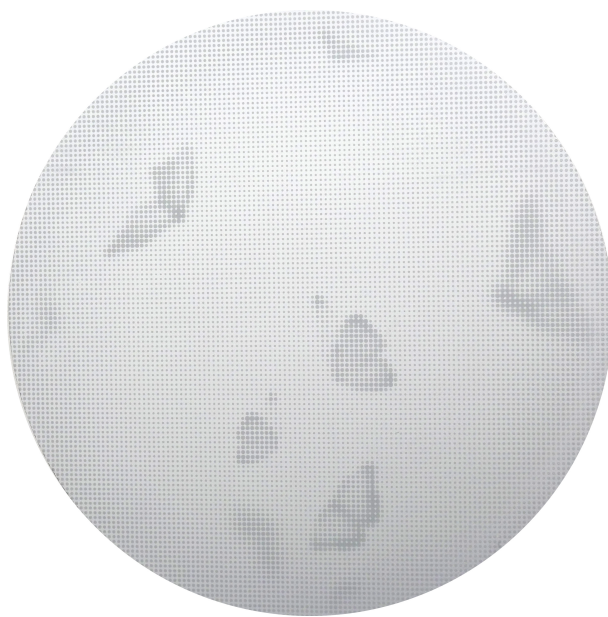


図11 菊池遼 《void#44》 パネルにアクリル絵具、油性インク、油性塗料 Φ60cm 2019年

これまでの〈void〉シリーズの作品では、図像を構成している荒い網点のドットは、地の色より明るいか暗いかという、地の色とのコントラストが作られることで見えていた。例えば、本章で取り上げた作品の《void #1》(図8) (p.25) では、白色の地の上に黒色のドットが乗

っており、また、《void #20》（図9）（p.27）では、青色の地の上に黒色のドットが乗っている。そのふたつの作品は、明るい地のうえに暗いドットが乗っているという構造が作られており、そのコントラストによってドットが見えているのである。あるいは、本稿では取り上げてはいないが、暗い地のうえに明るいドットが乗っており、そのコントラストによってドットが見える作品も制作されている。しかし、どちらにしても、地の色とドットの色とのあいだには、どちらかが明るく、どちらかが暗いという関係が作られている。

しかし、本作の地とドットの関係は、そのような固定的な関係ではない。地とドットには、その両方にシルバーの質感が用いられており、周囲の環境に応じて、ドットと地の明暗関係が逆転する現象が作られている。つまり、動的な仕方でドットが見えるのである。

具体的には、地に用いられているシルバーは反射率が高く、対して、ドットに用いられているシルバーは、比較的反射率が低いという構造が画面上に作られている。そのため、例えば、黒い服を着て作品の前に立つと、地に用いられている反射率の高いシルバーには黒い服が強く映り込むため、地が暗く見え、ドットに用いられているシルバーには、地のシルバーほど黒い服が写り込まないため、地に対してドットが明るく見えることになる（図12）。逆に、白い服を着て作品の前に立つと、地は白い服が強く映り込み明るく見えるが、ドットはそれに対して暗く見える。このように、ドットが見えるためのコントラストを作っているドットと地の明暗関係が、周囲の環境に応じて逆転するという視覚効果が、作品に獲得されているのである。

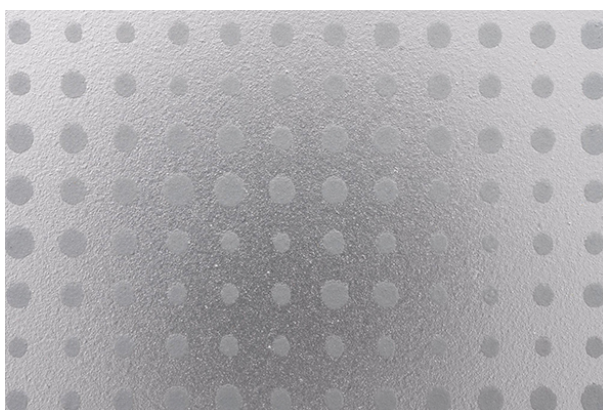


図12 菊池遼《void #47》（作品部分）

黒い服を着てシルバーの質感の作品の前に立った際の見え方。図の中央付近、地のシルバーに黒い服が写り込んでいる箇所は、明暗関係が逆転して、ドットが明るく見える。

上記の例は、分かりやすく鑑賞者の服の映り込みだけを抽出して、ドットの明暗関係の逆転を記述したものである。しかし、作品が実際に展示される場合、その展示会場の状況に応じ

て、より複雑な見え方が獲得されることになる。例えば、会場に複数の人がいる状況で、それぞれが違う服を着ている場合が考えられる。さらに、その人達は、各々が自由に動き回るため、仮に鑑賞者本人が静止して本作を鑑賞していても、その見え方は常に変化することになる。あるいは、ある位置から画面を見た際の、その反射先の壁の色が、画面の見え方に影響を与える。さらには、会場に窓があった場合、鑑賞する時間に応じて入ってくる光の状況が変化することで、作品の見え方が刻一刻と変化していく。また、このような明暗関係の逆転を引き起こす諸要素は、そのそれぞれが画面全体に一気に影響を及ぼす訳ではなく、画面の部分部分に明暗関係の逆転を生じさせるという仕方でも影響を及ぼすものである。そのため、部分部分で様々な要素が同時に影響を及ぼしあい、画面上には複雑な現象が生じることになる。

また、ドットの明暗関係が逆転するということは、それに応じて、描画された図像のネガとポジも逆転していくということである。つまり、描画された図像は、周囲の環境の影響を受けつつ、部分部分でネガとポジを逆転させ、それによって図像の消失の視覚効果をより複雑にすることになる。

こうした特徴を持つ《void #44》は、これまでの本シリーズの作品における鑑賞の方法、すなわち、作品に対しての前後の移動によって図像の消失を体験するという鑑賞の方法に加えて、更に別の移動が必要となる。それは、画面の反射先を変えることで描かれた図像を理解し、また、消失させるための別の移動、すなわち、左右の移動である。

もちろん、これまでの本シリーズの作品でも、ラメと画面の光沢の効果によって、前後の動きに加えて、左右の動きも必要とされていた。しかし、それはあくまでも、荒い網点の距離の問題を複雑にするために必要とされていた消極的な左右の移動であり、《void #44》で求められている左右の移動は、より積極的で過激なものなのである。

第4節 極めて荒い網点——《void #98》

最後に取り上げる作品は《void #98》(図13) (p.32)である。この作品は、制作が2020年、大きさがΦ19cm、荒い網点がこれまでの作品よりもさらに荒く、何が描かれているのかを同定することがもはや困難になっている。これまでの作品は、離れて鑑賞する際には図像を見ることができ、近づくとそれが見えなくなるという構造によって表現が行われていたが、この作品は、離れて鑑賞していても図像をほとんど見ることができない点に特徴がある。

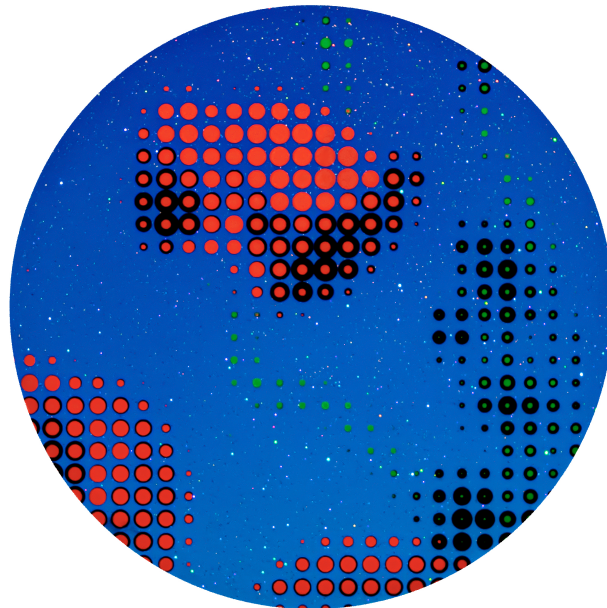


図13 菊池遼 《void #98》 パネルにアクリル絵具 Φ19cm 2020年

とはいえ、何が描かれているのかについて手がかりが全くない訳ではない。というのも、本シリーズの過去の作品を参照することで、何が描かれているのかをわずかながら感じ取ることができるからである。

「第1部 第3章 第2節 色彩、画面の光沢、ラメ——《void #20》」(p.27)でコラージュの技法について論じた際には触れなかったが、本シリーズにコラージュの技法が導入されて以降、ポピーがモチーフとして導入された。それは例えば、《void #68》(2019年)(図15)(p.36)や《void #71》(2019年)(図14)(p.33)に用いられているものである。蝶というモチーフによって画面に色彩が導入されて以降、水墨画からモチーフを引用して図像を作成するという原則から逸脱した作品が制作されるようになり、その際に参照されたのが、水墨画と近い関係にある院体花鳥画であった。このポピーというモチーフも、それそのものが描かれていたわけではないものの、院体花鳥画で描かれていた花というカテゴリーから選択されたモチーフのひとつであった。

そうした《void #68》や《void #71》は、明瞭ではないにしても、離れて鑑賞すれば何が描かれているのかを読み取ることは可能である。そして、そうした作品を通して《void #98》を見ると、おぼろげながらも、この作品にもポピー、あるいは、何かしらの花の姿を感じ取ることが可能となる。実際にはほとんど何も描かれていないに等しいにも関わらず、そこに想像を投影することで、そうした図像が描かれているように見えてしまうのである。



図14 菊池遼 《void #71》 パネルにアクリル絵具 Φ30cm 2019年

そのように図像を見ることは、本シリーズの過去の作品を通じて、この作品にも「何かが描かれているはずだ」という期待を鑑賞者が持ち、作品に主体的に働きかけることで初めて可能となることだと言える。すなわちこの作品は、この作品単体で成立するものではなく、本シリーズの過去の作品を踏まえた上でしか成立しない作品である。つまり、このシリーズの作品を全く知らない人間がこの作品を見た場合には、何が描かれているのかを読み取ることはできないと考えられる。

こうした、画面に何かが描かれていることを期待した上で、画面に想像を投影することで初めて図像を見ることができるといふメカニズムは、エルンスト・ゴンブリッチの論じた、絵画を鑑賞する際の鑑賞者の役割の理論を彷彿とさせる²⁶。ゴンブリッチは、認知心理学を援用して絵画の鑑賞について考察を行った美術史家である。ゴンブリッチは、絵画の図像を見る際には、常に解釈のプロセスが介入すると述べる。そうした解釈は、画面に何かが描かれていることを期待する鑑賞者の心構えによって規定されており、その期待に基づいて画面に想像を投影することで、鑑賞者は図像を見ているとするのである。

そうした理論を踏まえて《void #98》を見てみると、それ単体ではほとんど何が描かれているのかが分からず、想像の投影のメカニズムがうまく働くことができないと言ったことができる。しかし、過去の作品を通じて、そこにポピーなどの花が描かれているという期待を持って

²⁶ E・H.ゴンブリッチ 『芸術と幻影』 瀬戸慶久 訳 岩崎美術社 1979年 pp.251-390

作品に接すると、そこにある種の拡大解釈が生じ、実際には何も描かれていないに等しいにも関わらず、画面に想像を投影して、ポピーを見ることが可能となる。

こうした鑑賞者の働きかけに依らなくては図像を見ることができないこの作品は、これまでの作品に比べて、より図像が鑑賞者に依存しているといえる。それによって、事物の存在が主観に依存しているという「事物の現象的な在り方の表現」というコンセプトが、より十全に表現されていると考えられる。そうした意味で、この作品は、本シリーズにおける展開の一つとして論じることができるものである。

本章では、本シリーズの作品の展開を時系列に沿って追ってきた。それによって、本シリーズの作品の諸要素が、どのようなタイミングで、どのような意図のもとで導入されたのかが明らかになった。

本章で考察した本シリーズの作品の特徴は、本シリーズに特有の制作方法と深い関連がある。そのため、次章では、本章で考察した本シリーズの特徴について、制作方法に逆行して検討を行う。

第4章 制作方法

〈void〉シリーズの作品の制作方法は、絵画作品の一般的な制作方法と比較すると異質だと言える。絵画作品は一般に、キャンバスに筆を用いて制作される。しかし、そのような制作方法で生じる絵具のムラやタッチは、〈図像—物質〉の絵画の制作には適しても、〈図像—別の図像〉の制作方法には適していない。そこで、本シリーズの作品は、作者と結び付けられる固有の筆致といった主観的な要素をいっさい排除し、工業製品のような無機質な質感が目指されることになる。

本章では、そのような本シリーズの作品の制作方法について、「デジタルコラージュによる図像の作成」、「平滑な支持体の作成」、「シルクスクリーンによる図像の定着」という三段階の工程に分けて詳述し、本シリーズの作品の視覚効果がどのように作り出されているのかを論じる。

第1節 デジタルコラージュによる図像の作成

本シリーズの作品の図像は、写真素材を、画像編集ソフトを用いてデジタル上でコラージュし、網点に変換することで作成される。その手順を詳述すると、次の通りとなる。

まず、図像をどのようなものにするのかを紙にエスキースをする。エスキースの段階で検討するのは主に、モチーフ、構図、空間性である。《void #68》(2019年) (図15) (p.36) を例にとると、この作品ではまず、ポピーと蝶のモチーフが円形の支持体の中に描かれるというアイデアが浮かび、エスキースを通して具体的な構図や空間性が検討された。

しかし、エスキースの段階では、構図や空間性を検討しきることはできない。なぜならば、本シリーズの作品は先述のとおり、写真を素材として制作しているためである。つまり、コラージュで使用する写真に図像が依存するため、エスキースの通りに図像を作ることが不可能となる。そこで、少しでもエスキース通りの図像を作成するための工夫として、著作権的に使用の制限がない写真のデータをインターネット上で大量に収集することが試みられている。使用できる素材は多い方が、エスキースにより近いものを作ることができるためである。また、作品によっては、そうした写真素材に触発されるかたちで、構図や空間性の新たなアイデアが浮かぶ場合もある。エスキースで検討されたアイデアが、コラージュで用いられる写真素材によって、さらにブラッシュアップされるのである。

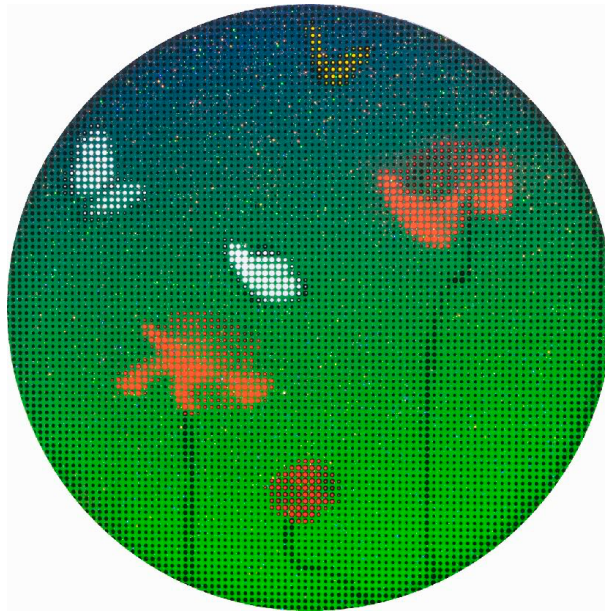


図15 菊池遼 《void #68》 パネルにアクリル絵具 Φ30cm 2019年

そうして収集された写真をもとに、画像編集ソフトを用いてコラージュを作成する。まず、収集した写真の中から使用する部分を探し、そこを切り抜き、場合によっては変形などの修正を加え、デジタル上でコラージュしていく。《void #68》では、素材として集められた大量のポピーと蝶の写真の中から、エスキースに合う部分を探し出し、切り抜いて、変形などの調整を行いコラージュが作成されている。さらに、この技法では、複数枚の写真を使用して一枚の図像を作成するため、コラージュされた図像が統一的に見えるようにするための、明度やコントラストなどの調整も行う必要がある。

また、図像作成に用いられた写真素材やそこから切り出された像は、別の作品で再び用いられることを想定して、データとして保管されている。それは、狩野派などの前近代の日本の画家が、粉本という下絵集を用いて、画面に同様の図像を繰り返し登場させていたという文脈を意識してのことである²⁷。先述の通り、本シリーズの作品は、水墨画を参照してそこからモチーフを引用することで制作されている。つまり、このコラージュの技法を粉本の文脈に接続することで、制作方法も含めてコンセプトの実現を試みているのである。例えば、《void #28》（2017年）（図16）（p.37）と《void #31》（2018年）（図17）（p.37）に用いられている竹は両作品で同じもので、意図的な使い回しによって制作されている。

このように、写真をデジタル上でコラージュすることで作成されたものを画像編集ソフト

²⁷ 中村興二、岸文和 編 『日本美術を学ぶ人のために』 世界思想社 2001年 pp.74-77

上で網点に変換して、図像が完成する。

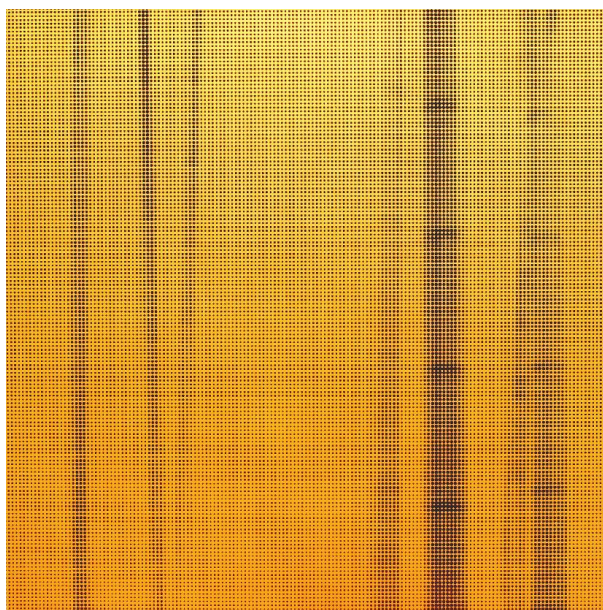


図16 菊池遼 《void #28》 パネルにアクリル絵具 90×90cm 2017年

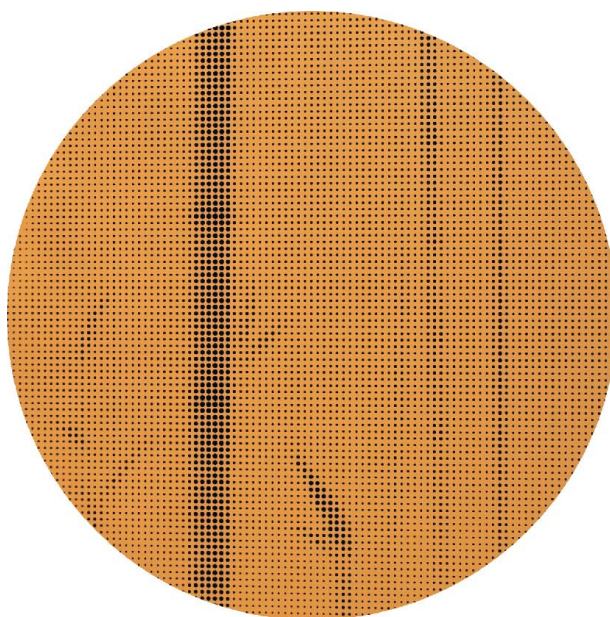


図17 菊池遼 《void #31》 パネルにアクリル絵具 Φ45cm 2018

第2節 平滑な支持体の作成

本シリーズにおける〈図像—別の図像〉の視覚効果は、支持体作成時に繰り返し研磨を行うことで実現されている。例えば、図像のデータを画面へ定着させるために用いられるシルクスクリーンの技法（後述）（p.39）は、支持体が平滑でなければ刷り上がりにかすれなどのムラが生じてしまい、デジタル上で作成した通りに図像を画面に定着することができない。また、画面に備わる強い光沢は、画面に少しでも凹凸があると反射した周囲の風景に歪みを作り、ピントの問題のからんだ複雑な見え方が失われてしまう。そのため、支持体の作成の工程では、いかに平滑な画面を作り出すかが重要となる。本節では、その支持体作成の工程について詳述する。

まず、第1節の工程で作成した図像のサイズに合わせて、MDFボードと垂木をカットする。それらをボンドで接着し、自作のパネルとする。MDFボードを採用している理由は、平滑な地を作るのが比較的容易だからである。MDFボードは粉末状の木材を接着剤で板状に成形したもののため、ベニヤ板と違って木目がなく、その凹凸を埋める必要がない。そのため、平滑な画面を要する本シリーズの作品にとって、適切な素材だと言える。

作成したパネルには布を貼らず、シーラーを施して、直接ジェツソを塗り重ねていく。布を貼らない理由は、画面と側面の縁を鋭くするためである。そうすることで、画面の強い光沢を、側面のマットな質感と対比させることができる。布を張り込むと、それがいかに薄いものであっても、画面と側面の縁にその布の厚さに応じた丸みが生じてしまう。そうすると、画面と側面の質感の対比が弱くなってしまうのである。

ジェツソが塗り重なったら、研磨を行う。研磨後は再びジェツソを塗り重ね、さらに研磨を行う。この工程を繰り返すことで、少しずつ画面を平滑にする。この繰り返しの回数は決まっておらず、画面の状態を確認しながら、次の工程に進める平滑さに至るまで、この工程が繰り返される。ジェツソは、上層にいくに従って希釈する水の量を少しずつ増やしていき、また、研磨は、サンドペーパーの粒度を少しずつ細かいものへと移行していく。このように、段階的に水の希釈量を増やし、サンドペーパーの粒度を細かくしていくことで、少しずつ平滑な画面を作り出していく。

平滑な画面が仕上がったら、スプレーガンを用いて、グラデーションなどの下地を作成する。この段階でも、画面が平滑な状態に保たれるように、使用する絵具の粘度などが十分にコントロールされた上で作業が行われる。例えば、粘度が高く、吹き付けに適していない絵具をスプレーガンで使用すると、吹き付け時に綺麗な霧状にならないため、スパッタリングで絵具を飛ばした時のような凹凸が生じてしまう。

作品にラメが用いられる場合は、この段階で吹き付けが行われる。また、ラメが吹き付けられると画面に凹凸が生じるため、さらにその凹凸を平滑にするための工程が加えられる。それは、アクリル絵具用のニスを塗り重ねて、ラメを完全に覆い、それを研ぎ出して平滑にするというものである。

このように、本シリーズでは、支持体制作の段階で様々な技法を用いて、平滑な画面を作り上げている。

第3節 シルクスクリーンによる画像の定着

こうして制作された平滑な支持体に、「第1部 第4章 第1節 デジタルコラージュによる画像の作成」(p.35)で論じた、デジタル上で写真素材をコラージュし、それを網点化することで作成した画像を定着させる。その際、主観的な描写が排除された機械的な方法によって制作が行われる。

というのも、〈void〉シリーズの作品の制作には、筆は一切使用されない。筆を用いて描かれた線や塗りからは、筆がどのように移動してそのストロークが作られたのかなどの、制作の工程が想像されてしまうためである。そうした要素は、〈画像—物質〉の絵画には適しているものの、〈画像—別の画像〉には適していない。そのため、本シリーズの作品の制作では、手作業の痕跡が排除されるかたちで制作が行われる必要がある。そこで用いられるのが、シルクスクリーンの技法である。

シルクスクリーンの技法は、手で描いた画像を版に起こして用いることもできるが、工程次第では、デジタル上で作成した画像をそのまま版にすることも可能である。本シリーズで用いられているのは、後者の方法である。

シルクスクリーンの製版の方法のひとつに、フレームに貼られた紗に、紫外線で硬化する感光乳剤を塗布して乾燥させ、その上に透光部と遮光部のあるシートを密着させ、紫外線を照射してシートの透光部を硬化させるというものがある。本シリーズの制作では、作成した画像をプリンターで紙に出力し、それに油を吸わせて紙に透光性を備えるようにして、上述の透光部と遮光部のあるシートとして用いることで製版が行われる。プリンターのインクは、油を吸わせても遮光性が保たれるため、紙が油を吸って透光性を備えると、そうしたシートと同様の機能を持つためである。この方法を用いると、デジタル上で作成した画像を、描き手の主観性を排したかたちでパネルに定着することが可能となる。

しかし、シルクスクリーンの技法はあくまでも、主観的な要素を排した上で、デジタル上で

作成した図像を支持体に定着させるための方法のひとつとして用いられているものである。目的は主観性の排除の側にあり、方法は代替可能なものでしかない。

シルクスクリーンによる図像の定着ができたなら、その上に、アクリル絵具用のニス塗りを重ねる。そして、「第1部 第2章 表現方法」(p.19)で分析した高光沢な画面、すなわち、作品の展示されている周囲の環境や、鑑賞者自身が画面に映り込むような画面に仕上げていく。その際に、シルクスクリーンの刷りで生じた凹凸や、ニスを塗布する際に生じた刷毛の痕を消すために、「第1部 第2章 第2節 平滑な支持体の作成」(p.38)で論じた支持体の作成時のように、ニスの塗布と研磨が繰り返し行われる。こちらも支持体作成時と同じように、繰り返される回数は決まっておらず、周囲の風景や鑑賞者の映り込みに曇りがなくなるまで、この工程が繰り返されることになる。そして表面が磨き上がり、周囲の風景や鑑賞者が画面に効果的に映り込むようになれば、作品は完成となる。

以上、本章では、本シリーズの作品の制作方法について、「デジタルコラージュによる図像の作成」、「平滑な支持体の作成」、「シルクスクリーンによる図像の定着」という三段階の工程に分けて詳述を行なった。それによって、〈図像一別の図像〉の視覚効果がどのように作られているのかが明らかとなった。

これまで第1部では、〈void〉シリーズの制作の意図について詳述してきた。続く第2部では、〈void〉シリーズの図像について、形式的側面と内容的側面の両側面から分析を行う。

第 2 部

〈void〉シリーズの造形性に関する比較分析

第2部 〈void〉シリーズの造形性に関する比較分析

第1章 図像の形式的側面に関する分析（リキテンスタイン作品との比較を通じて）

本章では、本シリーズの図像の形式的側面、すなわち、荒い網点の造形性について分析を行う。そのための方法として、絵画に網点を用いた最も代表的な作家である、ロイ・リキテンスタイン（1923-1997）の作品との比較を行う。

第1節 問題設定と方法

リキテンスタインはポップ・アートを代表するアメリカの画家であり、1961年に初めて印刷物を引用した作品を制作、そこから画面にドットが用いられるようになる。その後、リキテンスタインの制作は印刷物の引用から離れたものになっていくが、画面にはほぼ一貫してドットが用いられ続けることになる。そうしたドットは、用いられ始めた当初には、作品と印刷物を結びつける機能を果たしていたと言える。しかしそれは、作品の展開に伴って別の機能を担うようになっていったと考えられる。

本章では、その機能の変遷を四つの在り方に分け、それぞれの特徴について分析を行う。その上で、リキテンスタインの作品に共通する造形性について考察を行い、その考察を踏まえて、本シリーズの荒い網点の造形性について検討を行う。なお、リキテンスタインは立体作品も多く制作しており、それらにもドットが用いられる場合がある²⁸。しかし、本研究では、絵画作品のドットに絞って機能の変遷の分析を行い、絵画作品のドットと立体作品のドットの作品展開上の相互関係については扱わないことにする²⁹。

²⁸ リキテンスタインの立体作品は、概ね次の三種類に分けることができる。一つ目は、1967年に取り組まれた、アール・デコ様式の家具や手すりをモチーフとしたもの、二つ目は、主に1982年から1988年にかけて取り組まれた、ブラッシュストロークを立体化したもの、三つ目は、絵画作品に登場するモチーフを立体化したものである。三つ目のものはさらに、主に1976年から1978年にかけて取り組まれた、平面的な図像に支えを付けて自立させたものと、1965年から1966年にかけて取り組まれた、立体物の上に描画を施したものの二種類に分けることができる。これら立体作品の中で、ドットが用いられているものは主に、三つ目の絵画作品に登場するモチーフを立体化したものでかつ、立体物の上に描画を施したものである。

²⁹ リキテンスタインの立体作品におけるドットの機能に関する研究としては、ダイアン・ウォルドマンによる『Roy Lichtenstein』（Guggenheim Museum 1993年 pp.312-343）がある。ウォルドマンによれば、リキテンスタインのドットが用いられた立体作品の要点は、ドットによって立体物の三次元性が否定されることにあるという（pp.315-321）。と

筆者の考えでは、リキテンスタイン作品におけるドットの画面上での機能は、以下の四つの在り方に分けることができる。

第一に、〈絵画作品と印刷物を結びつける機能〉を果たしているドットの在り方を設定することができる。これは主に1960年代の作品に見られ、漫画や広告といった印刷物を引用した作品や、近代絵画を引用した作品に顕著な在り方である。

第二に、〈モチーフの質感描写の機能〉を果たしているドットの在り方を設定することができる。これは主に1970年代の作品に見られ、鏡をモチーフにした作品や、画面の光沢を描写した作品に顕著な在り方である。

第三に、〈空間に広がる光と影の表現の機能〉を果たしているドットの在り方を設定することができる。これは主に1990年代の作品に見られ、静物や女性をモチーフにした作品に顕著な在り方である。

第四に、〈大気の霞みの表現の機能〉を果たしているドットの在り方を設定することができる。これも主に1990年代の作品に見られ、中国絵画を参照した作品に顕著な在り方である。

なお、上記の区分において、1980年代は飛ばして在り方の設定を行なっている。この時期の作品はブラッシュストロークが主な主題となっており、ドットが画面に用いられることが少ないためである。

第二節からは、それぞれの在り方について、具体的な作品の分析を通してその特質について検討を行なう。

いうのも、ドットは並列しているとその部分が平面として見える機能を備えており、その機能がドットの描かれた立体物の立体感を打ち消すことにつながるからである。また、ウォルドマンによれば、リキテンスタインの絵画制作における基本的な課題は「平らな画面の中で三次元の形を表現することに内在する矛盾」であるらしく (p.326)、その説に従うとすれば、そうした課題を立体作品で探求した際の一つのあらわれとして、立体物の形と矛盾する描画をその表面に行うという、上記のような逆転的な表現が登場したのだと考えることができる。

リキテンスタインの立体作品におけるドットには以上のような機能があると言うことができるが、本稿ではそれと絵画作品のドットとの作品展開上の相互関係については取り扱わないことにする。

第2節 リキテンスタイン作品におけるドットの機能

本節では、前節で分けた四つのドットの機能の在り方を、リキテンスタインの具体的な作品の分析から確認していく。

取り上げる作品はそれぞれ次の通りである。〈絵画作品と印刷物を結びつける機能〉を果たしているドットの在り方では、《ごらん、ミッキー》（1961年）（図18）（p.45）、〈モチーフの質感描写の機能〉を果たしているドットの在り方では、《鏡 #1 (48" diameter)》（1970年）（図24）（p.49）、〈空間に広がる光と影の表現の機能〉を果たしているドットの在り方では、《二つのグレープフルーツのある静物》（1993年）（図27）（p.52）、〈大気の霞みの表現の機能〉を果たしているドットの在り方では《ボートのある風景》（1996年）（図28）（p.53）である。

第1項 1960年代：印刷物を引用した作品——絵画作品と印刷物を結びつける機能を果たしている在り方

本章では、作品と印刷物を結びつける機能を果たしているドットの在り方について論じていく。そのために、リキテンスタインが初めて漫画を引用した作品である³⁰、《ごらん、ミッキー》（図18）（p.45）について分析を行う。

この作品は1961年に制作されたもので、高さ121.9cm、幅が175.3cmの大作である。画面には、ディズニーキャラクターのミッキーとドナルドが釣りをしている光景が描かれている。画面の上から4分の1、左から2分の1の部分には白く抜かれた箇所があり、そこが漫画の吹き出しとなっている。そこにはドナルドのセリフとして、「ごらんミッキー、大物が釣れたよ！」という文章が書かれている。吹き出しの枠の部分には、それと重なるように、つまりは空間的により前に位置するように、ドナルドの手が描かれている。その手に握られた竿は、吹き出し内の文字の後ろに回り込むように描かれており、その文字は、手や竿よりもさらに前に位置していることが分かる。竿の先端の釣り針はドナルドの服の裾に引っ掛かっており、大物が釣れたと喜ぶドナルドのセリフを滑稽なものにしている。ドナルドの右側には口を押さえたミッキーが描かれており、そうした滑稽な状況に対して笑いを堪えている様子が表現されている。

³⁰ 『美術手帖 1994年6月号 ロイ・リキテンシュタイン 漫画を芸術に変えた男』 美術出版社 1994年 p.73



図18 ロイ・リキテンスタイン 《ごらん、ミッキー》 キャンバスに油絵具 121.9×175.3cm 1961年

画面上には、赤、青、黄の三原色しか用いられておらず、それらが幾何学的に配置されることで、ポップな図像とは裏腹に厳格な構図が作られている。そうした中で、二箇所だけ、原色ではなく中間色を用いられている箇所がある。Donaldの目と、ミッキーの顔である（図19-20）（p.46）。ここでの中間色とは、絵具を混ぜることによって得られる中間色ではない。原色である赤や青の細かいドットが並ぶことによって、地の白とそれらの原色が視覚的に混ざって生じる中間色である。

こうした中間色の作り方は、印刷技術に特有のものである。印刷物は、原画の中間色を限られた原色によって表現しなくてはならず、その際に用いられるのが、点の大小によって濃淡を表現するこの網点である。

絵画作品は本来、絵具を混ぜることによって中間色を作ることができる。そのため、網点による中間色の表現は必要ない。しかし、リキテンスタインの作品は、そうした網点が画面に用いられる倒錯によって、印刷物と結び付けられることになるのである。



図19 ロイ・リキテンスタイン 《ごらん、ミッキー》（作品部分）



図20 ロイ・リキテンスタイン 《ごらん、ミッキー》（作品部分）

第2項 制作方法の変化とドットのサイズの変化

そのような《ごらん、ミッキー》であるが、そのドットをよく観察すると、色のムラが大きく、手で描かれていることを示す痕跡が強く残っていることが分かる（図19-20）。しかし、その後のリキテンスタインの作品を追っていくと、そうした痕跡は徐々に払拭されていき、機械的な見え方に近付いていく。リキテンスタインは「自分のイメージができるだけ印刷物のように見えて欲しい」と発言したことがあるが³¹、その欲望が徐々に実現されていったのだと考

³¹ ジャニス・ヘンドリックソン 『ロイ・リキテンスタイン 1923-1997』 タッシェン・ジャパン 2001年 p.25

えることができる。

しかし、リキテンスタインの上記の欲望は、逆に作品を印刷物から引き離すことになったと筆者は考えている。本章では、そうした作品の変化について分析を行う。

リキテンスタインの作品における、手で描かれていることを示す痕跡の払拭は、制作方法の変化と密接に結び付いている。そのため、まずはリキテンスタインの制作方法の変化について確認を行う。

リキテンスタインは最初、先端に玉のついた犬用の毛繕いブラシに油絵具を付け、それをキャンバスに当てることでドットを描画していた。それが次第に、穴を開けた金属板を自作し、それをステンシルとして用いてローラーを転がし、均一に絵具を塗る方法に変化する。それがさらに、使用する金属板を既製品に変えた方法へと移っていく。リキテンスタインが初めて絵画作品にドットを用いたのは1961年であるが、1963年には既製品の金属板を用いた方法に移っている³²。

そうした制作方法の変化していった時期の作品を観察すると、制作方法の変化に伴って、ドットのサイズが徐々に大きくなっていることが分かる(図21-23)(pp.47-48)。この画像は、1962年、1963年、1964年に制作された作品をそれぞれ30×50cmで切り抜いたものであるが、これらの画像を見ると、ドットのサイズが徐々に大きくなっていることは一目瞭然である。なお、これらの画像は、ドットのサイズの変化が分かりやくなるように、モチーフを女性に統一し、全てその口元を切り抜いている。



図21 ロイ・リキテンスタイン 《小さなアロハ》(作品部分) キャンバスに油絵具 111.8×106cm 1962年

³² 『美術手帖 1994年6月号 ロイ・リキテンスタイン 漫画を芸術に変えた男』 美術出版社 1994年 pp.76-77



図22 ロイ・リキテンスタイン 《車の中で》（作品部分） キャンバスに油絵具、マグナ 76.2×101.6cm 1963年



図23 ロイ・リキテンスタイン 《おびえた少女》（作品部分） 121.9×135.9cm キャンバスに油絵具、マグナ 1964年

筆者の考えでは、このようにドットのサイズが大きくなっていったという変化は、「自分のイメージができるだけ印刷物のように見えて欲しい」というリキテンスタインの欲望の実現のために要請されたものである。なぜならば、ドットの描画は、大きい方が修正を行いやすく³³、精度を出しやすいため、ひいてはそれが手で描かれていることを示す痕跡の払拭に繋がっていくからである³⁴。

そのようにしてサイズを大きくしていったドットであるが、ドットは、サイズが大きく、かつ地との色のコントラストが強いと、それが明滅して見える視覚的な効果を備えるようにな

³³ ドットの修正の際に具体的に何を行うのかというと、基本的には二つの作業が考えられる。一つは、ドットの内側の色ムラを修正するために、ドットをベタで描き起こす作業、もう一つは、キャンバスとドットの境界線を整える作業である。どちらにしても、ドットが大きければ作業が行いやすいことは明らかであり、また、画面上の同じ面積を修正する場合でも、ドットが大きければ修正するドットの数が少なくなり、修正が行いやすくなることは明らかである。

³⁴ リキテンスタインは、制作中に生じた粗い部分などは完成前に修正を行い、場合によっては下地まで削り取っていた（ローレンス・アロウェイ 『ロイ・リキテンスタイン』 高見堅志郎、坂上桂子 訳 モダン・マスターズ・シリーズ〈日本語版〉 美術出版社/アベヴィル・プレス共同出版 1990年 p.110）

る(図23)(p.48)。この視覚的な効果によって、ドットは作品と印刷物を結びつける機能から開放され、それ自体の造形上の機能に着目されていくことになったと筆者は考えている。

次章では、そうした視覚的な効果をモチーフの質感描写に利用した作品として、《鏡 #1 (48" diameter)》を取り上げ分析を行う。

第3項 1970年代：鏡シリーズ——モチーフの質感描写の機能を果たしている在り方

《鏡 #1 (48" diameter)》(図21)は、制作が1970年、直径61cmのシェイプドキャンバスの作品である。画面にはキャンバスのフレームと同型の、つまりは円形の鏡が描かれている。画面の淵には太く黒い線が引かれ、それが部分的に欠けていたり、黄色に置き換わったりしている。その線のさらに外側には、赤色の極めて細い線が引かれている。また、黒い線の内側には、左端から右側に向けて漸進的に明度が高くなっていくグラデーションが描かれている。とはいえ映り込みはそれだけで、具体的な対象を読み取ることはできない。グラデーションはドットによって描かれているが、《ごらん、ミッキー》で確認した手作業で描かれていることを示す痕跡は完全に払拭され、機械的な見え方が獲得されている。

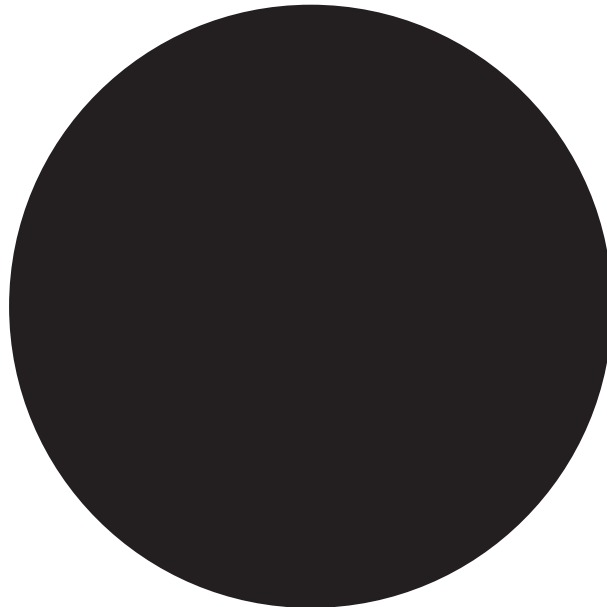


図24 ロイ・リキテンスタイン 《鏡 #9 (24" diameter)》 Φ61cm キャンバスに油絵具、マグナ 1970年

先述の通り、ドットは、サイズが大きく、かつ地との色のコントラストが強いと、それが明滅して見える視覚的な効果を備えるようになる。この作品では、グラデーションに用いられて

いるドットのサイズが極めて大きく（図25）、かつ、地の色とドットの色のコントラストが強いため、その視覚的な効果が極めて強くなっている。鏡などの反射率の高い物体は、光源の映り込む位置が左右の目で少しズレるため、その部分が煌々として見えることを特徴としているが、この作品では、こうした反射率の高い物体に特有の見え方が、ドットの明滅して見える視覚的な効果と重ね合わされており、ドットが質感描写に用いられている。



図25 ロイ・リキテンスタイン 《鏡 #9 (24" diameter)》 (作品部分)

この画像は図21-23 (pp.47-48) と同様に作品を30×50cmで切り抜いたものであるが、図21-23と比較するとドットのサイズがさらに大きくなっていることが分かる。

そのことは、ドットをぼかした時に得られる同明度のグラデーションと比較すると分かりやすい。図26 (p.51) は、筆者が《鏡 #1 (48" diameter)》にぼかし加工を行なった画像であるが、これは、概念的に鏡であることは示せていても、ドットの明滅して見える視覚的な効果と、それによって鏡の質感を体験できるという表現は失われてしまっている。

こうしたドットの在り方は、明らかに印刷技術における中間色の表現のためのものとは別のものである。作品ができるだけ印刷物のように見えて欲しいというリキテンスタインの欲望は、ドットのサイズを大きくすることに繋がっていき、それによって逆に作品は印刷物から引き離され、そしてまた、ドットは、鏡などの反射率の高い物体に限定されたものではあるものの、モチーフの質感描写の機能を果たす在り方を獲得するのである。

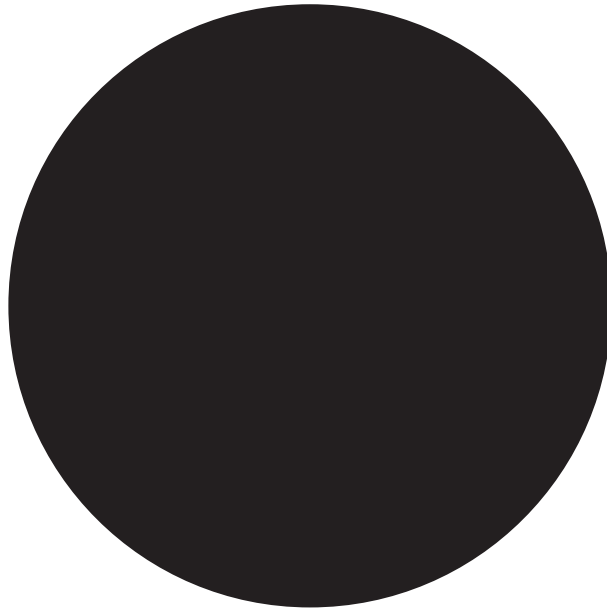


図26 《鏡 #9 (24" diameter)》に筆者がぼかし加工を行なった画像

第4項 1990年代①: 静物シリーズ——空間全体の陰影の表現の機能を果たしている在り方

これまで確認してきた作品では、ドットは、モチーフの輪郭線や、それと同等の機能を果たしているシェイプドキャンバスがあった上で、その内側に描かれるというかたちで用いられていた。しかし、1990年代の作品を確認すると、輪郭線を跨いでドットが描かれている作品を確認することができる。本章では、そうした作品の分析を行う。

《二つのグレープフルーツのある静物》(図27) (p.52) は、1993年に制作された、高さ76.2cm、幅61cmの作品である。画面には、暗がりの中に組まれた静物が描かれている。画面の右側には、近景として、花瓶のようなものの左半分が描かれている。花瓶の下には布が敷かれており、その一端は、それが乗っているテーブルの端から垂れ下がっている。画面中央には、球形の物体が二つ描かれており、作品タイトルによって、これらがグレープフルーツであることが分かるようになっている。画面の左側には、壁にかかっていると思われる布状の物体が描かれており、その右下がテーブルの角が重なっていることで、布状の物体がテーブルよりも奥に位置していることが表現されている。画面の右上には、額縁に入った作品らしきものが描かれている。



図27 ロイ・リキテンスタイン 《二つのグレープフルーツのある静物》 キャンバスに油絵具、マグナ 76.2×61cm
1993年

この作品は、画面中央のやや左から、左右に向けて、漸進的に明度が高くなっていくグラデーションが描かれている点に特徴がある。そのグラデーションは、ドットによって輪郭線を跨ぐように描かれているが、例外的に、画面右側の花瓶とその下に敷かれている布の天面、画面左側の布、画面右上の額縁に入った作品にはドットが描かれていない。それによって、重なりによる遠近感の表現と相まって、各物体が独特の遠近感を持つことになり、それによって空間全体が構成されている。また、画面中央に描かれた二つのグレープフルーツも部分的にドットが描かれておらず、それによってハイライトが表現されている。

ドットは、図像の上に重ねたとしても、点と点の間から下の図像が覗くことになるため、図像の内容を損なわないままに、その明度を下げることができる³⁵。この作品では、輪郭線を跨いで画面のほぼ全面にドットが描画されていることで、輪郭線によって描画された「静物が組まれた室内」という図像の内容を維持したまま、画面全体の明度を下げること成功している。それに加えて、部分的にドットが抜かれていることで、光の当たっている箇所や、ハイライトの表現に成功している。この作品では、輪郭線を跨いだドットがそうした明暗を作り出していることで、描かれた空間全体の陰影の表現が行われている。つまりここでは、単なる「静

³⁵ ここでは、《二つのグレープフルーツのある静物》における黒色のドットについて考察しているため、「明度を下げる」という記述を行ったが、当然、ドットが白色であれば明度は上がるし、ドットが色相を持っていれば、その色相が図像に加わることになる。

物が組まれた室内」というだけではなく、その室内が薄暗いことや、そこに光が差してテーブルの天面やグレープフルーツが照らされていることなどの表現も行われている。これは、印刷技術における中間色の表現の機能や、モチーフの質感描写の機能とはまた別の、ドットの新たな機能であると言える。

第5項 1990年代②:中国絵画シリーズ——大気の霞みの表現の機能を果たしている在り方

そのようにして輪郭線を跨いで用いられるようになったドットは、更に別の機能を獲得することになる。

《ボートのある風景》（図28）は、1996年に制作された作品であり、高さ157.5cm、幅が432.4cmの超大作である。画面には、南宋水墨画を想起させるような、霧に霞む風景が描かれている。



図28 ロイ・リキテンスタイン 《ボートのある風景》 キャンバスに油絵具、マグナ 157.5×432.4cm 1995年

画面の左側には、近景に位置している、複雑に折れ曲がった松のような植物が描かれている。画面の右下にも、近景に位置している、岩のようなものが描かれている。それらの近景に位置している物体は、テクスチャーが強調された独特の描かれ方をしている。その岩のやや左上と、さらにそのやや右上には、水面に浮かぶボートが描かれている。

画面の上下からは、画面の中央に向けて、漸進的に明度が高くなっていくグラデーションが青いドットによって描かれている。画面の上から4分の1のあたりから4分の2のあたりにかけては、上部から下部に向かって、漸進的に明度が高くなっていくグラデーションが黒いドットによって描かれており、その上部が山のかたちに取り取られている。その切り取られたかたちは、輪郭線が用いられていないにも関わらず輪郭を感じ取ることができるようになっており、認知心理学における主観的輪郭の錯視が用いられた描画となっている。そうした輪郭の部分

にはところどころ、近景の木や岩に用いられていたテクスチャーが用いられている。それによって、平坦なグラデーションによる山の描画に、重なる奥行きが作られている。

この作品には、リキテンスタインの作品に特徴的な、太く明瞭な黒色の輪郭線が用いられていない。代わりに、大きく分けて、二つの描画方法が用いられている。一つは、近景の物体と山の輪郭に用いられている、テクスチャーが強調された描画で、もう一つは、山と水面に用いられている、ドットによる描画である。この作品では、このように描画方法が対比的に用いられていることによって、テクスチャーが強調された部分には触覚的な感覚を視覚的に感じさせる質感が作られ、反対に、ドットの部分には、触覚的な感覚が排除された茫漠とした奥行きを視覚的に感じさせる質感が作られている。これは、印刷技術における中間色の表現の機能や、モチーフの質感描写の機能、また、空間全体の陰影の表現の機能とは別の、新たなドットの機能であると言える。

第6項 分析のまとめ

本節ではこれまで、リキテンスタインの作品における、ドットの機能の変遷について分析を行ってきた。それによって、四つのドットの機能が明らかになった。

第一のものは、印刷技術における中間色の表現のための網点を描くことによって、ドットが絵画作品と印刷物を結びつけるという機能であった。

第二のものは、サイズが大きく地との色のコントラストが強いドットを用いることによって、ドットがモチーフの質感描写を果たすという機能であった。

第三のものは、輪郭線を跨いだドットを描くことによって、ドットが描かれた空間全体の陰影の表現を果たすという機能であった。

第四のものは、テクスチャーが強調された描画とドットを併用することによって、ドットが大気の霞みの表現を果たすという機能であった。

第3節 〈void〉シリーズの作品との比較

そうしたドットの様々な機能において、その全てに共通しているのは、モチーフの形態を明瞭に認識することができるという点である。ミッキー、鏡、静物、風景、そのどれもが明瞭に形態を認識することができる。そうしたモチーフの形態の明瞭性は、造形性の観点から考

えると、モチーフの輪郭が強調されているために生じていると考えられる。輪郭との関係からドットについて見てみると、リキテンスタイン作品におけるドットは常に、輪郭に従属するかたちで用いられていることが分かる。そのことについて、リキテンスタインの作品におけるドットの四つの機能に対応した形で確認を行なっていくと、次の通りとなる。

第一に、〈絵画作品と印刷物を結びつける機能〉を果たしているドットは、太い輪郭線によって明瞭に区切られた形態を前提として、その区画に中間色を施すというかたちで用いられている。例外的に、「第2部 第1章 第2節 第1項 1960年代：印刷物を引用した作品——絵画作品と印刷物を結びつける機能を果たしている在り方」(p.44)で取り上げたミッキーの目(図19)(p.46)には輪郭線が用いられていないが、その部分を除けば、例えば図21-23(pp.47-48)の女性などに明らかなように、太い輪郭線によって区切られた形態を前提としてドットが用いられていることが分かる。

第二に、〈モチーフの質感描写の機能〉を果たしているドットは、本章で分析した作品にはいわゆる輪郭線は用いられていないものの、シェイプドキャンバスという明確な輪郭を前提として、そこに質感の描写をするというかたちで用いられている。

第三に、〈空間に広がる光と影の表現の機能〉を果たしているドットは、輪郭線を跨いで用いられてはいるものの、輪郭線によって描画された図像の内容を前提として、その明度を下げるというかたちで用いられている。

第四に、〈大気の霞みの表現の機能〉を果たしているドットは、輪郭線自体は用いられていないものの、認知心理学における主観的輪郭の錯視が用いられており、それによって表現された山の形態を前提として、そこに触覚的な感覚を排除した質感を与えるように用いられている。

このように、リキテンスタイン作品におけるドットは、輪郭を前提として、それに従属するかたちで用いられていることが分かる。

そうしたリキテンスタイン作品と本シリーズの作品を比較すると、本シリーズの作品には、輪郭線や、それに類する描画が全くないことが着目される。例えば、《void #127》(図4)(p.19)は、離れて鑑賞すると木々を感じることができ、近づいて鑑賞すると点の列があるのみで(図5)(p.20)、輪郭線やそれに類する描画が一切ない。そのことについて、再びリキテンスタイン作品におけるドットの四つの機能に対応した形で確認を行なっていくと、次の通りとなる。

第一に、〈絵画作品と印刷物を結びつける機能〉であるが、ここで用いられているような太くて明瞭な輪郭線は、《void #127》には明らかに見て取ることができない。

第二に、〈モチーフの質感描写の機能〉であるが、ここで見られるようなシェイプドキャンバスは《void #127》には用いられていない。一応、本シリーズの作品にも、円形の作品は存在しているが(図9) (p.27)、それは《鏡 #1 (48" diameter)》(図24) (p.49)に見られるような、モチーフの形態とパネルのフレームが同形といったものではなく、リキテンスタインの作品のように、パネルのフレームが輪郭としては機能してはいない。

第三に、〈空間に広がる光と影の表現の機能〉であるが、〈絵画作品と印刷物を結びつける機能〉のところで確認したように、太くて明瞭な輪郭線は《void #127》には見て取ることができない。故に、輪郭線による図像の内容がないため、その明度を下げるといった表現も行われていない。

第四に、〈大気の霞みの表現の機能〉であるが、ここで見られるような主観的輪郭の錯視による輪郭は《void #127》には見て取ることができない。リキテンスタイン作品における主観的輪郭は、ドットが欠けていることによって生じているが、《void #127》のドットはどれも正円で(図5) (p.20)、主観的輪郭の錯視は生じていない。

このように、本シリーズの作品の網点は、リキテンスタインの作品の網点と比較を行うと、輪郭を持たないという点において特徴を持っているとすることができる。この特徴は、「第3部 〈図像—物質〉と〈図像—別の図像〉の絵画に共通する造形性」(p.75)で検討する、〈図像—物質〉と〈図像—別の図像〉の絵画に共通する造形性において重要な位置を持つことになるが、その点については第3部で詳述する。

以上で、リキテンスタイン作品との比較から考察できる、本シリーズの図像の形式的側面における造形性が明らかとなった。次章では、図像の内容的側面の造形性についての分析を行う。

第2章 図像の内容的側面に関する分析（水墨画との比較を通じて）

図像の内容的側面に関しては一応、「第1部 第2章 第3節 モチーフの選択」（p.22）で、「水墨画を参照してモチーフを引用し、水墨画を想起させるかたちで図像を作成するという原則のもとで制作が行われている」という点について触れ、とりわけ牧谿の《瀟湘八景図》（13世紀）（図7）（p.23）をモデルとしている点について述べた。しかし、具体的な分析を通じて論じた訳ではないため、そこで言う「水墨画を想起させるかたちで図像を作成する」がどのようなものであるのかは不明瞭なままであった。その点を踏まえ本章では、その「水墨画を想起させるかたちで図像を作成する」がどのようなことなのかについて、具体的な作品分析を通じて論じる。

まず確認する必要があるのは、「水墨画を想起させるかたちで図像を作成している」ということは、具体的な水墨画の作品をそのまま引用している訳ではないということである。つまり、本シリーズでは、水墨画の備える要素を抽出することで作品に用いている。また、本シリーズの作品の図像は、筆者が写真素材に画像編集ソフトでコラージュなどの編集を加えて作成しているものである。そのため、水墨画から抽出した要素を本シリーズの制作方法に合わせて翻訳して用いる必要がある。その二点の事情から、「水墨画を想起させるかたちで図像を作成する」がどのようなことなのかという問いは、より具体的には、「水墨画のどのような要素を抽出して、どのように作品に用いているのか」という問いとなる。本章で分析を行うのは、この問いについてである。

第1節 問題設定と方法

ここで、本シリーズで水墨画を参照項として設定している理由について改めて確認する。その理由は二つある。

第一の設定理由は、水墨画の視覚的な性質に着目したものである。本シリーズで参照されている南宋の水墨画は、描かれたモチーフが淡く消えていくように見える点を特徴としている。そうしたモチーフの存在感の希薄さが、荒い網点による視覚効果、すなわち、画面に近づくと見えなくなってしまう図像の弱い在り方と親和性があると考えられたため、本シリーズにおいて水墨画が参照項として設定された。

第二の設定理由は、水墨画が仏教思想と親和性を持っていることに着目したものである。日本における水墨画の受容は、本格的には鎌倉時代にはじまるが、それは禅宗の受容と密接に結

びついたものであった。そのため、仏教の「空」の思想と関連づけられた内容の表現をコンセプトとする本シリーズの作品において、水墨画が参照されることになった。

本章で考察を行う「水墨画のどのような要素を抽出して、どのように作品に用いているのか」という問題は、造形性に関わるものである。そのため、ここで重要となるのは、第一の設定理由となる。そこで着目されている、描かれたモチーフが淡く消えていくように見える視覚的な性質と、それによって生じるモチーフの存在感の希薄さが問われることになる。

問題を整理する。「水墨画のどのような要素を抽出して、どのように作品に用いているのか」というこの問題は、「水墨画のどのような要素を抽出しているのか」という前半部分と、「それをどのように作品に用いているのか」という後半部分に分けることができる。前者の「水墨画のどのような要素を抽出しているのか」という問題のために本研究で分析を試みるのは、次の三点の課題である。

- 1、描かれたモチーフの存在感が希薄に感じられるという水墨画の性質とは具体的にはどのようなことか。
- 2、描かれたモチーフが淡く消えていく様に見えるという視覚的特性とは具体的にはどのようなことか。
- 3、そうした視覚的特性は具体的にどのような造形要素によって作られているのか。

また、本シリーズの作品は、具体的な水墨画の作品をそのまま引用しているのではないという点にも注意する必要がある。本シリーズの作品の図像は、作者が画像編集ソフトで写真素材にコラージュなどの編集を加えて新たに作成しているものである。そのため、水墨画から抽出した要素を本シリーズの制作方法に合わせて翻訳する必要がある。本シリーズの制作に用いている写真と、参照項である水墨画は、それぞれ別の媒体だからである。そこから、水墨画から抽出した要素をどのように作品に用いているのかという後者の問題が生じる。そのため、上記の三点の課題に加えて、次のもう一つの課題が生じることになる。

- 4、〈void〉シリーズの作品にその水墨画の造形要素はどのように翻訳して用いられているのか。

これらの分析のために本章で用いる方法は、以下の通りである。1、2、3の課題については、中国宋代の具体的な水墨画作品を分析、比較することで検証を試みる。中国宋代は北宋、南宋

という時代区分を設けることができ、そこで水墨画の様式にも大きな変化が生じることになる。本シリーズにおいて着目されているのは、このうちの南宋における水墨画に見られる特徴となる。本研究では、この変化の前後の作品を分析、比較することで、それらの水墨画の備える要素を明確にし、1、2、3の課題の答えを明らかにする。また、本稿では意図的に図式的な整理を試みる。本シリーズの作品は水墨画の備える要素を抽出することで作品に用いているため、水墨画の具体的な作品自体が重要なのではない。そのため、図式的な整理によって、その抽出された要素を明確にすることができると思われるためである。4の課題については、本シリーズの作品である《void #6》（2015年）（図36）（p.71）を取り上げて分析を行い、1、2、3の課題の分析によって明らかになった水墨画の要素との比較を行うことで、その答えを明らかにする。

第2節 〈void〉シリーズにおいて参照されている水墨画の要素とは何か

本節では、前節の整理によって導き出された課題のうち、以下のものについて検証を行う。

- 1、描かれたモチーフの存在感が希薄に感じられるという水墨画の性質とは具体的にはどのようなことか。
- 2、描かれたモチーフが淡く消えていく様に見えるという視覚的特性とは具体的にはどのようなことなのか。
- 3、そうした視覚的特性は具体的にどのような造形要素によって作られているのか。

第1項では、牧谿の《漁村夕照図》を取り上げて分析を行い、この1、2、3の課題の答えを明らかにする。第2項では、范寛の《谿山行旅図》と水墨画の描法について分析を行い、1、2、3の課題の答えを整理する。

第1項 存在感の希薄さとはより具体的にはどのようなものか

本節では、描かれたモチーフの存在感の希薄さとは具体的にはどのような性質を指すのかについて検証を行う。第1目、第2目では、描かれたモチーフの存在感の希薄さを備えている水墨画として、南宋の画家である牧谿の《漁村夕照図》を取り上げて分析を行う。第3目では、

そうした分析から、描かれたモチーフの存在感の希薄さについて、本稿における定義付けを行う。

まずはこの牧谿の《漁村夕照図》（図29）であるが、この作品は制作が13世紀頃、高さが33cm、幅が112.6cmであり、紙に墨で描画されている。描かれているのは瀟湘八景図のうちのひとつである漁村夕照、すなわち、夕陽に沈む漁村の風景である。瀟湘八景図とは江南地方の景勝地を描画したものであり、この作品に描かれている風景にはその江南地方特有の潤質な空気が感じられる。というのも、画面の左下の近景に位置するところ以外は、霧によって霞がかっているからである。この時点で、どこことなく描かれたモチーフの存在感の希薄さを感じることができると思われるが、それが具体的にどのようなことなのかについてはまだはっきりとはしない。



図29 牧谿 《漁村夕照図》 紙本墨画 33×112.6cm 13世紀

なお本研究では、この作品は画面の左半分と右半分とで視覚的特性や造形要素が大きく異なると考える。ただし、この作品は、元々画卷であったものを後世に切断して掛軸の形式にしたものであるため³⁶、画面の左右で差をつけるという対比は牧谿自身の意図ではないと考えられる。しかし、そうした対比的な見え方が本研究の議論においてはむしろ有効であると考えられるため、その差異に着目しながら次項から分析を行う³⁷。

³⁶ 新藏品選編集委員会（編） 「根津美術館 新藏品選 国宝・需要文化財」 根津美術館 2020年 pp.14-15

³⁷ 例えば島尾新や根津美術館学芸員もこの作品の画面の左半分と右半分の差について言及を行なっている。しかしその言及の内容は、「画面の左側は暗く夕陽に沈みがかっているが、右側は二筋の光が刺すことによって明るく照らされている」という、描かれた光景についての指摘に留まっている。（新藏品選編集委員会（編） 「根津美術館 新藏品選 国宝・需要文化財」 根津美術館 2020年 pp.14-15、および、島尾新 『美術館へ行く——水墨画と語らう』 新潮社 1997年 pp.28-29）

第1目 牧谿《漁村夕照図》のディスクリプション（画面の左半分）

画面の左半分（図30）は、右半分と比べて基調となっているトーンが暗く、夕闇に沈んでいく光景が描かれている。左下には近景に位置する岸と木々が描かれている。全体的にぼんやりと不明瞭に描かれたこの作品の中で、この部分は画面内で最も明瞭である。というのも、この部分に描かれた木々の幹には、画面全体でもっとも濃い墨が用いられていることと、岸の陰影のコントラストが画面内で最も強いからである。それによって、描かれたモチーフには強い形態感が与えられており、明瞭な見え方が獲得されている。また、この部分に描かれた木々の葉の描画には、濃度の違う数種類の墨が用いられており、レイヤーが複雑に重なるような空間性が与えられている。そうした強い形態感と複雑な空間性という要素によって、全体的に不明瞭な画面の中でこの左下の部分が最も目を引くことになる。それによって、作品の前に立った鑑賞者はまずここに視線が向かうことになる。



図30 牧谿 《漁村夕照図》（作品部分：左半分）

その右下の岸からやや斜め右上に視線を移動させると、先ほどの岸からやや奥に位置する別の岸が描かれている。その岸の手前の部分は、先ほどの右下の岸ほどの強さではないものの、陰影表現による形態感が与えられている。しかし、そこから少しずつ視線を左側へと移していくと、岸の陰影は徐々に弱まっていき、先ほどの近景の木々の葉が描かれているあたりまで視線が辿り着く頃には、岸の陰影は完全に地の色と同化して、形態感は失われてしまう。そうした描画によって、霧にモチーフが消えていく様が表現されている。この部分の消え入り方は極めて巧みであり、実際にこの作品の前に立つと、本当に霧に光が拡散して岸を包み込み、輝いているように感じられる。空間性としても、近景の木々と奥の岸までの距離感が明瞭に描かれており、その隙間に手を入れることができるとさえ感じさせるような巧みなイリュージョンが成立している。そうした消え入るように描かれている岸の少し上方には、やや濃い墨で

葉が描かれている。しかし、近景に描かれていた葉のレイヤーが複雑に重なるような空間性とは違い、シルエット的で平坦な描画となっている。さらに、そのシルエット内にはグラデーションがつけられており、下方に行くに従って色が薄まっていくように描かれている。また、近景の木々とは違い、この木には幹が描かれていない。それらの要素によって、霧によって木々が霞んでいる様子が上手く表現されている。

そこから更に上方へ視線を移すと、消えゆく山々が描かれている。この山々は基本的に、近景に位置するものほど陰影のコントラストが強く、それによって形態感も強い。そして、その陰影のコントラストが遠景に行くに従って漸進的に弱められていくことで、連続的な深い奥行きが表現されている。また、この画面の左半分に描かれた山々は、ごく一部の例外を除いて全てに陰影がつけられており、一番左側のほとんど消えかかっている山でさえも、陰影は維持されている。それによって、霧に消え入るような質感を表現しつつも、山の形態感が失われ切ることではない。さらに観察すると、微かではあるが、山々に輪郭線が引かれていることを確認することができる。ただし、輪郭線の内側と輪郭線自体の明度がほぼ同一であるため、この輪郭線はほとんど目立たつことはない。また、その輪郭線の中にも墨のムラが作られており、複雑な表情が与えられている。そうした輪郭線の内側と輪郭線自体の明度がほぼ同一であるということと、輪郭線の中の墨のムラの効果が、輪郭線が山の回り込みの表現に寄与している。それが、霧の中にそびえる山々の表現に繋がっている。

第2目 牧谿《漁村夕照図》のディスクリプション（画面の右半分）

対して、画面の右半分（図31）（p.63）は、左半分に比べて基調となっているトーンが明るく、夕日によって輝く光景が描かれている。画面には中央付近から右下にかけて二筋の光が刺しており、その光によって風景が包み込まれる様子が表現されている。

その光の射し込む右下の部分には、家や木々が描かれている。その家に関しては、輪郭線によって明確に形が与えられており、何が描かれているのかが明瞭である。しかし、木々に関しては、幹が数本描かれることによってこの部分の墨のムラが辛うじて葉であると理解できる程度にしか描かれておらず、極めて不明瞭である。空間性に関しても、二筋の光の帯を表現している紙の白さによって三つの墨のムラが分断されるように配置されているだけで、それらがほとんど同一の平面上に並んでいるようなものとなっている。陰影による形態感の表現や、重なりによる奥行き表現は認められず、ほとんど同明度の墨のムラによる極めて平坦な描画となっているためである。そうした墨のムラの面が、木々の幹や家を形作っている輪郭線に

よって、僅かに前後に重なって見えるような奥行きを作っている。これは、画面の右側に見られた連続的な深い奥行き空間性ではなく、浅い重なり奥行きが示唆されているという質の空間性である。また、その右下の墨のムラが一番下の部分に至っては、もはや描かれた空間の中に位置しておらず、支持体の紙と完全に同一平面上に位置する単なるブラッシュストロークにしか見えない。



図31 牧谿 《漁村夕照図》（作品部分：右半分）

こうした画面右下の三つの墨のムラから少しだけ左上へ視線を移動すると、山の頭がふたつ描かれている。しかし、この山の描かれ方も画面の左半分のものとは違い、陰影のない極めて平坦な描画となっている。このような山や木々が描かれている以外の部分では、紙の白さがほとんどそのまま残されている。そうした部分は茫漠とした奥行きは感じられるものの、その空間性は不明瞭なものとなっている。

第3目 ディスクリプションのまとめ

このように牧谿の《漁村夕照図》は、画面の左半分と右半分とで視覚的特性や造形要素が大きく異なっている。ここまでのディスクリプションをまとめると、次の通りである。

画面の左半分では岸や山には陰影が与えられ、形態感が表現されている。また、その陰影のコントラストが遠景に行くに従って漸進的に弱められていくことによって、連続的な深い奥行き空間性が表現されている。とはいえ、陰影のコントラストが漸進的に弱められていくとはいうものの、遠景に位置する山にも基本的には陰影は与えられており、また、輪郭線も引かれており、形態感が失われ切ることではない。木々の葉の描画に関しても、近景の岸に位置する木々の葉には描画に数種類の濃度の墨が用いられており、それによってレイヤーが複雑に重なるような空間性が与えられている。

対して、画面の右半分には、陰影の描画や輪郭線が引かれることはなく、木々や山にはほとんど形態感が感じられない。それらは全て、ほとんど同明度の墨のムラの面によって表現されており、平坦に描画されている。その木々や山以外の部分は紙の白さがほとんどそのまま残されており、不明瞭な空間性となっている。

この画面の右半分に描かれたモチーフは、形態感がほとんど感じられないにも関わらず、鑑賞者はそこに対象を見てしまう。それは、鑑賞者の想像力が働くことによって可能となっていると考えられる。画面の左半分に描かれたモチーフには陰影や輪郭線が与えられており、その明示された形態感を鑑賞者はその通りに受け取ることができるが、画面の右半分に描かれたモチーフは形態感が明示されている訳ではないために、鑑賞者は想像力を通じて形態感を補う必要があるからである。そのような、描かれたモチーフの存在が鑑賞者の想像力に依存しているという性質を、本稿では描かれたモチーフの存在感の希薄さと定義したい。これが「1、描かれたモチーフの存在感が希薄に感じられるという水墨画の性質とは具体的にはどのようなことなのか。」の答えである。

この定義によって、「2、描かれたモチーフが淡く消えていく様に見えるという視覚的特性とは具体的にはどのようなことなのか。」と、「3、そうした視覚的特性は具体的にどのような造形要素によって作られているのか。」にも答えが与えられる。前者に関しては、描かれたモチーフの形態感が明示されていないということであり、後者に関しては、陰影と輪郭線が与えられていないことである。

しかし、当然ながら、絵画とは突き詰めれば平らな面に描画材が定着したものである以上、そこに何かの対象を見るということがイリュージョンであることは避けられない。すなわち、描かれたモチーフを見るということの全ては、鑑賞者の想像力に関係するものであると言える。つまり、この描かれたモチーフの存在感の希薄さ、あるいは形態感のなさというものは、有る無しで二分されるものではなく、強弱によって表現されるものである。そこで次節では、より形態感の強い、すなわち、描かれたモチーフの存在感が強いと考えられる水墨画について分析を行う。

第2項 別の水墨画

本節では、描かれたモチーフの存在感が強いと考えられる水墨画として、范寛の《谿山行旅図》を取り上げて分析を行う。それによって、描かれたモチーフの存在感の希薄さ、あるいは形態感のなさというものの強弱について考察する。また、水墨画の描法についても分析を行

い、これまでの分析の整理を行う。

第1目 范寛《谿山行旅図》のディスクリプション

范寛の《谿山行旅図》（図32）は、制作が11世紀前半、高さが206.3cm、幅が103.3cmで、絹本に墨で描画されている。画面上部の3分の2の部分には遠景に位置する巨大な山々が仰ぎ見るように描かれており、画面下部の3分の1の部分には近景に位置する岩間を流れる川や木々が描かれている³⁸。遠景の巨大な山々はそのほとんどの部分がゴツゴツとした岩肌となっており、頂の部分に僅かに木々が生えている。山々の右端には岩間から真っ直ぐ下に落ちる滝が描かれており、それが山々を仰ぎ見る鑑賞者の視線を画面下部に向かわせる。その画面下部の近景の部分には、岩間を流れる川や木々に加えて、図版ではほとんど判別が付かないが、人とロバの一行や、寺が描かれている。



図32 范寛 《谿山行旅図》 絹本墨画淡彩 206.3×103.3cm 11世紀前半

³⁸ 本稿の議論には直接の関係はないが、この作品は、中国山水画における三遠法という構図法の中の、山頂を下から仰ぎ見るように描く高遠法が用いられている。この作品はその高遠法に加えて、近景に位置する部分が小さく描かれることで独特の威圧感が表現されている。（古田真一、山名伸生、木島史雄（編）『中国の美術 見かた・考えかた』昭和堂 2003年 pp.84-86、および、『故宮博物院 第2巻 南宋の絵画』日本放送出版協会 1998年 p.83）

この作品は、それらのモチーフが強い輪郭線によって括られており、その内側が細部まで緻密に描き込まれている。それによって、それぞれの形態感や質感が明瞭に描画されているのが特徴的である。

具体的に確認していく。画面下部の近景のディテール（図33）を見てみると、描かれたモチーフが全て強い輪郭線によって括られており、明確な外形が与えられている³⁹。その強い輪郭線の内側には、薄い墨を重ねることで濃淡が作られ、緻密にそれぞれの形態感や質感が描画されている。そうした薄い墨の描画は輪郭線の形に沿うようになされており、特に上方の山々の描画（図34）にはそれが顕著に現れている。この縦方向の短い筆致を重ねる描画は雨点峻と呼ばれ、范寛作品の特徴のひとつとされている⁴⁰。



図33 范寛 《谿山行旅図》（部分：画面下部）



図34 范寛 《谿山行旅図》（部分：画面上部）

³⁹ 唯一の例外は、図33の右下部分に描かれている、人とロバの一行である。

⁴⁰ 『故宫博物院 第2巻 南宋の絵画』 日本放送出版協会 1998年 p.83

空間性としては、画面上部の山々は基本的に平坦に描かれている。とはいえ、単なる平坦な面として描かれている訳ではなく、その平坦さの中に複雑な奥行きが作られている。というのも、右側の滝の周辺は襞が重なるように岩肌が奥に向かって段々に描かれており、また、平坦な部分についても先ほど触れた雨点峻によって細かな凹凸が表現されているからである。画面下部に目を移すと、木々や岩が細かく描き分けられている。それによって、平坦に描かれたそれらが折り重なるように複雑な奥行きを形成している。

この作品は、前節で確認した牧谿の《漁村夕照図》、特にその右半分とは正反対の特徴を備えていると考えられる。牧谿の《漁村夕照図》の右半分の造形上の特徴は、描かれたモチーフに輪郭線や陰影がないことであったが、范寛の《谿山行旅図》は反対に、描かれたモチーフに強い輪郭線や陰影が与えられ、加えて緻密に質感が描画されている。それによって形態感が明示されており、本稿の議論に沿って表現すれば、強い存在感が備わっている。

第2目 撥墨と偶然性

このような范寛の《谿山行旅図》と牧谿の《漁村夕照図》、特にその右半分との造形上の違いは、水墨画の描法にも関係があると考えられる。そこで本項では、水墨画にはどのような描法があるのかについて分析を行う。それによって、次節でこれまでの作品分析の整理を行う。

米澤芳穂によれば、水墨画にはふたつの性格の異なる用墨法、すなわち描法がある。ひとつは破墨、もうひとつは撥墨である⁴¹。前者の破墨は、墨を破ると書く。墨の上に墨を重ねて、下の墨を破ると解釈されている描法である。この描法は輪郭線によって括られた面を前提とした描法で、その面の仕上げに、墨を重ねることで濃淡を作り、その陰影によって形態感や質感を描画するものである。後者の撥墨は、墨をそそぐと書く。文字通り、墨を画面にそそいで、あるいは跳ね散らかして描画する描法であり、破墨とは違って陰影や輪郭線は用いられない。

さらに言えば、この描法を用いると必然的に作為的ではないムラが生じることになるが、その偶然性が鑑賞者の想像力を喚起させることになる。単に輪郭や陰影がないだけでは、そこに鑑賞者の想像力は働かない。

この二つの描法のうち、前者の破墨こそが水墨画の本場である中国では正統とされ、後者の撥墨は狂逸的なものであると見られていた⁴²。というのも、中国には伝統的に筆（線の要素）

⁴¹ 田中一松・米澤芳穂 『水墨画美術体系第一巻 白描画から水墨画への展開』 講談社 1975年 p.138

⁴² 戸田禎佑 『水墨画美術体系第三巻 牧谿・玉瀾』 講談社 1978年 p.40

と墨（諧調）の二項対立によって絵画を批評する土壌があり、筆（線的要素）の重要性に重きを置くことが多かったからである^{43 44 45}。中国にはそうした文化的背景があったために、破墨の描法が正統であり、撥墨の描法は狂逸であるとされてきた。破墨は輪郭線の内側に仕上げを施すという性質の描法であり、筆の存在を前提としたものであるが、撥墨は墨をそそいだり跳ね散らかしたりして偶然できたムラをそのままモチーフの形態として利用するため、筆は不要であり、輪郭線は使われないからである。

そうした破墨と撥墨であるが、本稿の議論に引き付けて考えると、范寛の《谿山行旅図》に用いられているのが破墨、牧谿の《漁村夕照図》に用いられているのが撥墨の描法であると言える。より正確に述べると、牧谿の《漁村夕照図》は画面の左半分と右半分とで描法にも違いがあり、陰影や輪郭線が用いられておらず、より形態感の弱い画面の右半分こそが、撥墨の具体例として適切である。画面の左半分に用いられている描法は、あえて言及するとすれば、破墨と撥墨の混合的なものであると論じることが可能であると考えられる。というのも、范寛の《谿山行旅図》ほど緻密なものではないものの、輪郭線や陰影による形態感の描画が行われているからである。当然、このように描法によって全ての作品を綺麗に分類できる訳はないが、本章における問題は、本シリーズが水墨画の備えるどのような要素を抽出してどのように用いているのかの検証であるため、「第2部 第2章 第1節 問題設定と方法」（p.57）における本章の方法の説明の通り、意図的に図式的な整理を試みる。

そうした描法の効果を具体的に確認していく。前節でも確認したことではあるが、改めて范寛の《谿山行旅図》のディテール（図33-34）（p.66）を見てみると、強い輪郭線によって

⁴³ そうした筆（線的要素）に重きを置く背景には、中国で絵画批評の規範とされてきた謝赫の「六法」の存在がある。ここでは、絵画制作における六つの規範が序列化されて論じられており、その第二に「骨法用筆」（筆）が、第四に「随類賦彩」（色彩）が置かれている。水墨画には色彩は用いられないが、墨が色彩の転化したもの、あるいはその代替と考えられる限りにおいて、筆が墨に優先される序列は揺るぎなかった。

「則天武后(623~705)朝にあらわれたという、「墨色を用いて五采(彩)を兼ねるが如く」（『歴代名画記』殷仲容条）した墨画や、（中略）「墨をもって自然の色を髣髴させる」という意味の張彦遠の墨画に関する見解は、いずれも色の墨による翻訳を示唆するものである」（前掲 38p.137）

⁴⁴ 戸田禎佑 『水墨画美術体系第三巻 牧谿・玉瀾』 講談社 1978年 p.39

⁴⁵ 今日では中国の絵画といえば水墨画を想起する人が多いと思われるが、歴史的に見れば水墨画は古来から存在する描法ではなく、革新的なものであった。水墨画以前の絵画の大半は、墨による輪郭線でモチーフの骨格を作ってから濃彩を加える画法によっており、これを鈎勒填彩という。謝赫の「六法」は、そうした水墨画以前の時代に書かれたものであるため、第四に「随類賦彩」（色彩）が置かれている。しかし、註40の通り、墨は色彩の転化したもの、あるいはその代替と考えることができる。（『故宫博物院 第1巻 南北朝~北宋の絵画』 日本放送出版協会 1997年 p.76）

モチーフは括られ、その内側に緻密に形態と質感の描画が行われている。特に岩の襞の表現に顕著であるが、墨を丹念に重ねることで複雑な諧調が作られている。こうした表現が破墨の特徴である。

対して、牧谿の《漁村夕照図》の画面の右半分（図31）（p.63）を見てみると、こちらも既に確認したことではあるが、輪郭線がなく、そそがれた墨のムラがそのまま葉や山などのモチーフとなっている。そして、それらには陰影は与えられておらず、輪郭線がないことも相まって、形態感が極めて曖昧である。しかし、そのムラの偶然性が鑑賞者の想像力を喚起し、形態感を補完して、描かれたモチーフとして見えてくる。こうした表現が、撥墨の特徴である。

第3項 分析のまとめ

これまでの分析をまとめる。「第2部 第2章 第2節 第1項 存在感の希薄さとはより具体的にはどのようなものか」（p.59）の分析によって、描かれたモチーフの存在が鑑賞者の想像力に依存しているという性質が、本稿における描かれたモチーフの存在感の希薄さとして定義されることになった。それは、描かれたモチーフの形態感が明示されていないという視覚的特性によって作り出されるものであり、その視覚的特性は陰影と輪郭線が用いられないという造形要素によるものであった。また、描かれたモチーフを見るということの全ては鑑賞者の想像力に関係するものであるとすることができるため、この描かれたモチーフの存在感の希薄さ、あるいは形態感のなさというものは、有る無しで二分されるものではなく、強弱によって表現されるものであることも明らかとなった。そこで「第2部 第2章 第2節 第2項 別の水墨画」（p. 64）では、描かれたモチーフの存在感がより強いと考えられる水墨画を取り上げて分析を行い、その特徴について確認した。また、それらを整理するために、水墨画の技法についても分析を行った。

本章で分析を行ったのは、牧谿の《漁村夕照図》、范寛の《谿山行旅図》の二作品である。また、牧谿の《漁村夕照図》は画面の左半分と右半分で別の特徴を備えておりそれらを分けて考えることができるため、これまでの分析によって三つ分の考察対象を得ることができた。それらの作品を造形要素や描法によって分類し、図にするとこのようになる（図35）（p.70）。このように整理することで、本稿で分析してきたそれぞれの作品の特徴が明白になった。図は上から、存在感の弱いもの、すなわち描かれたモチーフの存在が鑑賞者の想像力に依存している性質の強い順番に配置されている。

		造形要素			描法	形態感=存在感	想像力への依存
		輪郭線	陰影	質感描写			
牧谿	《漁村夕照図》右半分	×	×	×	撥墨	弱い	高
	《漁村夕照図》左半分	○	○	×	破墨+撥墨	弱くはない	中
范寛	《谿山行旅図》	○	○	○	破墨	強い	低

図35 本研究における分析を整理した図

本章のこれまでの分析は、「水墨画のどのような要素を抽出して、どのように作品に用いているのか」という本シリーズにおける問題の前者、すなわち「水墨画のどのような要素を抽出しているのか」について明らかにするためのものであった。その答えは、牧谿の《漁村夕照図》の右半分のような、描かれたモチーフの存在が鑑賞者の想像力に依存しているという要素である。具体的には、輪郭線と陰影が用いられず、そのため形態感が明示されないが、その描法によって生じる偶然性によって鑑賞者の想像力を喚起するという要素である。次節では、その要素が具体的に本シリーズの作品にどのように用いられているのかについて、具体的な作品を取り上げて分析を行うことで検証を行う。

第3節 具体的な表現への用い方

本節では、本章の課題である「4、〈void〉シリーズの作品にその水墨画の造形要素はどのように翻訳して用いられているのか。」について検証する。第1項では《void #6》を取り上げてディスクリプションを行う。第2項では、第1項のディスクリプションを元に、水墨画の造形的特徴の比較考察を行う。

第1項 《void #6》のディスクリプション

《void #6》(図36) (p.71) は制作が2015年、高さが80cm、幅が30cmであり、木製パネルにアクリル絵具で制作されている。画面は地の白色とドットの黒色の二色のみで構成されている。縦長の画面は上部5分の2ほどが明度が高く、その下にあたる画面中部5分の2ほどが明度が低く、画面下部の5分の1ほどが再び明度が高い。その明度の変化は境界線がはっきりとしているようなコントラストの強いものではなく、グラデーションの効いた極めて緩やかなものである。そうしたグラデーションの中に、ぼんやりと風景が見えてくる。しかし、その

風景は画面を支配するグラデーションとほとんど同一化しており、極めて不明瞭である。一応、画面中部5分の2ほどの明度の低い箇所が山の影であることと、その手前の線的な要素が木の枝であることを認めることができる。



図36 菊池遼 《void #6》 パネルにアクリル絵具 80×30cm 2015年

空間性としては非常に浅い奥行きとなっており、平坦な山の影とその手前の木の枝という二層の奥行きと、画面の上5分の2ほどの明度が高い箇所の空の部分の抜けるような奥行きで画面は構成されている。とはいえ、そうした空間も極めて曖昧なものであり、例えば山の影として見えてくる明度の低い部分も、その山がどのような形態感をしているのかはほとんど分からない。辛うじてその上部は、画面を支配するグラデーションと同化しながらも僅かにその形態感が読み取れないこともないが、その下部に至ってはそのグラデーションと完全に同化してしまい、形態感は失われている。同様に、手前の木もその下部がそのグラデーションと同化しており、その形態感が失われている。また、そのグラデーションによって木と地面との設置している部分が不明瞭であり、山の手前に位置していることは分かるものの、その具体的な位置関係は不明瞭である。

第2項 〈void〉シリーズと水墨画の造形的特徴の比較考察

このように、この作品は、画面上に空間的に曖昧な箇所が多いことが特徴的である。これ

は、モチーフの形態の描画には寄与しないグラデーションが画面を支配しているためであると考えられる。それによって、形態の描画に重要である陰影が失われてしまい、形態が不明瞭になっている。また、形態の描画に重要なもう一つの要素である輪郭線については、「第5章 図像の形式に関する分析（リキテンスライン作品との比較を通じて）」（p.42）で詳述した通り、本シリーズには用いられていない。とは言うものの、輪郭線の機能を地と図の明確化であるとするならば、本シリーズにおいては、地と図のコントラストが強いことが輪郭線の機能を果たす要素であると考えることができなくもない。しかし、その場合においても、グラデーションによって地と図のコントラストが弱められているため、輪郭線の機能が失われていると言える。

こうした形態が不明瞭という特徴は、本稿で分析してきた描かれたモチーフの存在感が希薄に感じられるという性質を持つ水墨画の備える、描かれたモチーフの形態感が明示されていないという視覚的特徴と一致していると考えられる。ただし、撥墨の技法においては偶然性がある上で鑑賞者の想像力を喚起させたのであるが、本シリーズではその性質をどのように用いているのかが問題となる。

本シリーズでは、図像作成の素材として用いている写真という媒体の特徴を、ロラン・バルトを参照して考察している。すなわち、写真という媒体を、必ず何かの志向対象が写ってしまうものであると考える⁴⁶。つまり、本稿の議論に合わせて表現すると、写真という媒体は、そもそも形態感が明示されてしまう媒体と言える。そのため、撥墨の描法が用いられた水墨画と同等の効果を得るためには、その形態感を弱める操作が必要となり、そのために形態感の描画に寄与しないグラデーションを重ねるという操作が行われることになる。ただし、撥墨の描法においては、偶然性によって鑑賞者の想像力が喚起されていたのであるが、写真に対して形態感を弱める操作においては、そもそも形態感が明示されているために、どの程度弱めるのかという操作によって鑑賞者の想像力を喚起する必要がある。この程度という点において、本シリーズの作品は図像としての成否が分かれることになる。

他の作品も確認していく。本シリーズの作品には「第1部 第3章 第2節 色彩、画面の光沢、ラメ——《void #20》」（p.27）《void #6》（図36）（p.71）のような無彩色なものだけではなく、色彩の導入されている作品もある。例えば《void #24》（2017年）（図37）（p.73）がそれにあたるが、この作品にも同様に、形態感の描画には寄与しない画面を支配するグラデーションが認められる。この作品は《void #6》ほどグラデーションの支配が強くなく、地と図

⁴⁶ ロラン・バルト 『明るい部屋 写真についての覚書』 花輪光 訳 みすず書房 1885 pp.10-12

を感じさせるコントラストが部分的には維持されている。しかし、特に画面の下部に顕著であるが、グラデーションによって陰影と地と図を感じさせるコントラストが弱められてしまい、形態感がほとんど失われている。《void #6》が形態感を弱める操作が強すぎて、鑑賞者の想像力を働かせることすら危ぶまれるほど画面がグラデーションによって支配されていたとすれば、この作品は画面中部の地と図を感じさせる部分が維持されていることによって、画面下部のグラデーションによって形態感が失われている部分に想像力を働かせることができる余地が残されていると言える。

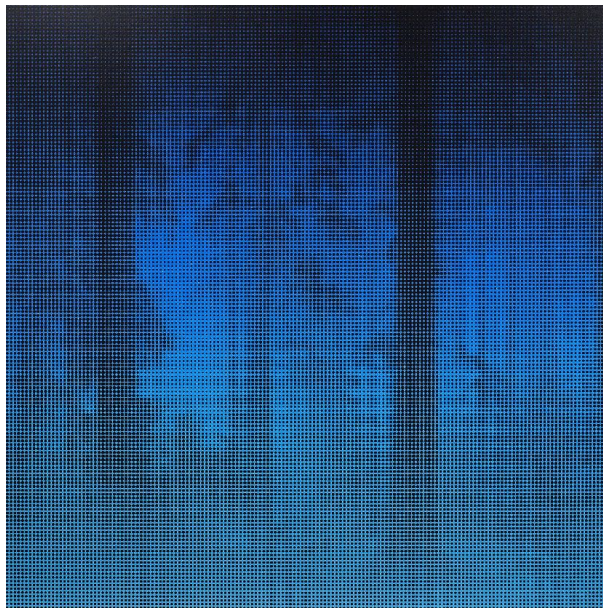


図37 菊池遼 《void #24》 パネルにアクリル絵具 90×90cm 2017年

あるいは、グラデーション以外の方法が用いられる場合もある。例えば《void #100》（2020年）（図38）（p.74）では、画面の中央に竹が、その周囲に葉が配置されている。それらは明瞭ではないとはいえ形態を感じることができるが、その形態の描画とは無関係な黒いムラのような要素がこの作品では用いられている。図版では確認が難しいが、竹の配置されている画面の中央付近に集中するように、その要素が配置されており、形態の描画を不明瞭にするように機能している。

このように本シリーズでは、水墨画から抽出された要素が用いられている。これが、「4、〈void〉シリーズの作品にその水墨画の造形要素がどのように翻訳して用いられているのか。」の答えである。

以上、第1部と第2部の分析によって、〈void〉シリーズの作品の制作の意図と、図像の造形

性（形式的側面と内容的側面）が明らかとなった。続く第3部では、〈図像—物質〉と〈図像—別の図像〉の絵画に共通する造形性について考察を行う。

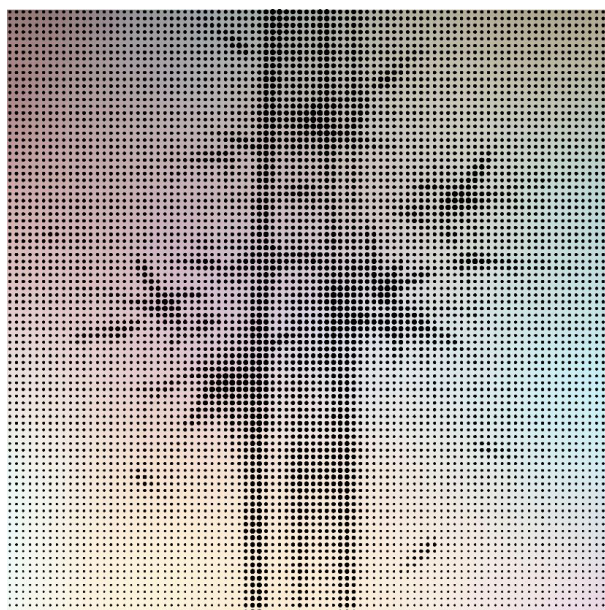


図38 菊池遼 《void #100》 パネルにアクリル絵具 42×42cm 2020年

第3部

〈図像—物質〉と〈図像—別の図像〉の絵画に共通する造形性

第3部 〈図像—物質〉と〈図像—別の図像〉の絵画に共通する造形性

第3部では、〈図像—物質〉と〈図像—別の図像〉の絵画に共通する造形性、すなわち、「近づく」と図像ではないものが見えるタイプの絵画」に共通する造形性について考察を行う。

第1章では、クロード・モネ（1840-1926）の絵画を二点取り上げてディスクリプションを行い、それらの比較をする。そこから、〈図像—物質〉と〈図像—別の図像〉の絵画に共通する造形性について仮説を立てる。取り上げる絵画がモネのものである理由は、モネの絵画には「近づく」と図像が拡大されていくタイプの絵画」と「近づく」と図像ではないものが見えるタイプの絵画」の両方があり、同一画家の中で両タイプの絵画の比較が可能なためである。つまり、取り上げる二点のモネの絵画は、それぞれが「近づく」と図像が拡大されていくタイプの絵画」と「近づく」と図像ではないものが見えるタイプの絵画」となる⁴⁷。また、そのことを明らかにするために、ディスクリプションでは、二点の絵画を鑑賞距離を変えつつ記述するという方法を取る。

そして、その取り上げる二点のモネの絵画が「近づく」と図像が拡大されていくタイプの絵画」と「近づく」と図像ではないものが見えるタイプの絵画」であるとすれば、その二点の絵画を比較した時に見えてくる造形上の差異が、「近づく」と図像が拡大されていくタイプの絵画」と「近づく」と図像ではないものが見えるタイプの絵画」の造形性だと考えることができる。ただし、モネの「近づく」と図像ではないものが見えるタイプの絵画」は、その内の〈図像—物質〉に該当するもののため⁴⁸、モネの絵画の分析から抽出した「近づく」と図像ではないものが見えるタイプの絵画」の造形性が、〈図像—別の図像〉の絵画にも妥当か検証する必要がある。そこで第2章では、〈図像—別の図像〉に該当する絵画である本シリーズの作品の分析をすることで、その検証を行う。

第1章 モネの絵画の分析

本章で取り上げる二点のモネの絵画は、《セーヌ河の朝》（1898年）と《ジヴェルニーの積みわら、夕日》（1888-1889年）である。

⁴⁷ ただし、モネの写実主義的な意図を考えると、「近づく」と図像ではないものが見える」という現象は、モネの意図したものではないと考えられる。しかしながら、本研究では、モネの絵画からそうした現象を積極的に読み取ることで論を進めていく。

⁴⁸ その点に関しては、「第3部 第1章 モネの絵画の分析」（p.76）のディスクリプションで明らかにする。

第1節では《セーヌの朝》のディスクリプションを行い、第2節では《ジヴェルニーの積みわら、夕日》のディスクリプションを行う。第3節では、そのディスクリプションを踏まえてそれらの絵画の比較を行い、「近づくと図像が拡大されていくタイプの絵画」と「近づくと図像ではないものが見えるタイプの絵画」の造形性について仮説を立てる。

第1節 《セーヌ河の朝》のディスクリプション

《セーヌ河の朝》（図39）は、制作が1898年、高さが73cm、幅が91.5cmで、キャンバスに油絵具で描画されている。画面には川とそこに茂る植物が描かれており、タイトルからその川がセーヌ河であることが分かる。モネは1896年から1898年にかけてセーヌ河の連作を制作したが、本節で取り上げる《セーヌ河の朝》もその連作のうちの一つと考えられている⁴⁹。本節では、4mと1.5mの距離からのこの作品を鑑賞し、その見え方についてディスクリプションを行う。



図39 クロード・モネ 《セーヌ河の朝》 73×91.5cm 1898年

第1項 作品まで4mの距離からの見え方

まずは、作品まで4mの距離から鑑賞した際の見え方についてディスクリプションを行う。画面は上下のちょうど中心あたりで二分することができ、上半分が実際の風景、下半分が水

⁴⁹ 『西洋美術館名作選』 国立西洋美術館 1989年 p.72

面に映り込んだ虚像の風景となっている。

上半分の実際の風景のところを左側、中央、右側と三分割して見てみると、右側は視線を遮るものがなく、奥へと抜けていく空間が描かれている。奥からは黄色みがかかった光が差し込んでおり、描かれた空間全体を柔らかく照らしている。

中央へと視線を移すと、画面外から垂れ下がる柳の枝葉が視線を遮るように全面に描かれている。その柳の枝葉は奥から差し込む光に照らされて、平坦に、シルエット的になっている。枝葉の間からは光がちらちらと漏れ出ており、柳の枝葉の波打ちながら垂れ下がる様子が上手く表現されている。柳の枝葉の最下部は今にも水面につきそうで、そのつくつかつかないかの絶妙な様が画面全体に緊張感を与えている。

左側に視線を移すと、中央と同様に、柳の枝葉が全面に描かれている。ただし、左側の柳の枝葉からはほとんど光が漏れ出ることはなく、全体が暗い影のようになっている。

画面の下半分、水面に映り込んだ虚像の風景も、左側、中央、右側と三分割して見てみると、左側は下辺のあたりに柳の枝葉の映り込みが見られるが、それ以外は上半分と同様にほとんどが影となっている。中央へと視線を移すと、画面の大半は柳の枝葉の映り込みとなっており、その隙間から対岸の木々がわずかに覗いている。右側へと視線を移すと、中央と同様にこちらにも対岸の木々が映り込んでおり、その隙間からは明るい空が見える。その空の明度の高い色によって、水面の鏡面的な質感が上手く表現されている。

以上のようにこの作品は、4mの距離から鑑賞すると、霧の立ち込める中、逆光に照らされた、木々の繁るセーヌ河の朝の光景を見ることができる。

第2項 作品まで1.5mの距離からの見え方

次に、作品まで1.5mの距離から鑑賞した際の見え方についてディスクリプションを行う。

この距離まで近づくと、離れて鑑賞していた時に見えていた図像の内容は失われ、何が描かれているのかが分からなくなる。とはいえ、画面全体が同じ強度で図像の内容を失う訳ではなく、その度合いには画面の中で段階がある。

4m離れて鑑賞する際のディスクリプションでは画面を上下に分割してから見ていったが、今度は縦に、左側、中央、右側と三分割してから見ていくことにする。

まずは右側から見ていく。この部分では、図像を見ようと意識すれば、離れて鑑賞していた時の記憶を駆使すると、おぼろげながら図像を見ることが可能である。それは、「第1部 第3章 第4節 極めて荒い網点——《void #98》」(p.31)で論じた、過去の作品を知っていると

図像を見ることができるといふ現象に類似したものだと言える。つまり、この距離まで近づくと、実質的には図像は何も見えないに等しいものの、離れて鑑賞した時の記憶を駆使して想像力を働かせると、不明瞭ながら風景や奥行きを感じ取ることができる。

次に中央であるが、この部分はもはや、記憶を駆使してもほとんど図像を見ることができない。離れて鑑賞していた時に光として見えていた部分は単なるクリーム色の絵具にしか見えなく、また、柳の枝葉として見えていた部分は単なる青色や緑色の絵具にしか見えない。ただし、画面の上下の中央、柳の枝葉が水面につきそうな部分の周囲に関してのみ、この距離まで近づいても空間性を感じ取ることができる。つまり、その部分に関してのみ、例外的にイリュージョンが維持されている。

最後に左側であるが、この部分はこの距離まで近づいて鑑賞すると、もはや、記憶を駆使しようともどのようなイリュージョンも成立しない。絵具は単なる物質としてのみ見え、植物や水面ではなく、単なるうねる筆触としてしか知覚することができない。

以上のようにこの作品は、1.5mの距離から鑑賞すると、画面内で段階はあるものの、概ね図像の内容が失われる。そのため、「近づくと図像ではないものが見えるタイプの絵画」に該当すると言える。とりわけ、近づいた際に見えるものが絵具の物質であることから、その内の〈図像—物質〉の絵画であることが分かる。特に画面の左側は、記憶を駆使してももはやどのようなイリュージョンも成立しないため、その部分において最も純粋に〈図像—物質〉の現象が成立していると言える。

第2節 《ジヴェルニーの積みわら、夕日》のディスクリプション

次に《ジヴェルニーの積みわら、夕日》(図40) (p.80) であるが、この作品は制作が1888-1889年、高さが65cm、幅が92cmで、キャンバスに油絵具で描画されている。画面には積みわら⁵⁰が描かれており、タイトルからそれがジヴェルニーのものであることが分かる。モネは1890年の夏の終わりから翌年にかけて積みわらの連作を25点制作しているが、《ジヴェルニ

⁵⁰ モネの「積みわら」と称される作品には二種類のものがある。一つは円筒形に円錐形を乗せた形のもの、もう一つは紡錘形のものである。前者は脱穀前の刈り穂を積み上げたもの(すなわち、藁ではなくまだ穂のついたもの、つまり正確には「刈り穂積み」)であり、後者は干草を積んだもの(干草積み)である。本研究で取り上げる《ジヴェルニーの積みわら、夕日》は前者のものとなる。(六人部昭典「モネ《積みわら》連作の再考 モチーフ・「瞬間性」・個展」 p.167 (永井隆則 編『フランス近代美術史の現在』 三元社 2007年 pp.163-192)

一の積みわら、夕日》はその先駆けとなった作品となる⁵¹。本節では、4mと1.5mの距離からのこの作品を鑑賞し、その見え方についてディスクリプションを行う。



図40 クロード・モネ 《ジヴェルニーの積みわら、夕日》 92×65cm 1888-89年

第1項 作品まで4mの距離からの見え方

まずは、作品まで4mの距離から鑑賞した際の見え方についてディスクリプションを行う。

画面には逆光の夕陽に照らされた積みわらが描かれている。遠方には青く影になっている山が見え、そのふもとには木々と家が点在している。逆光で木々はかすみ、家は平坦になっている。構図は幾何学に沿ったものとは言えず、その非幾何学的な様がスナップショットによる写真を想起させる。

積みわらは二つ、大きいものと小さいものがある。その積みわらのあいだの地面には、土か藁が積まれたような隆起した部分を確認することができるが、ディテールは描き込まれていないため、それが何なのかの詳細を確定することはできない。

積みわらは夕陽に照らされて、そのキワが画面内でもひととき明るく輝いている。夕日は逆光ではあるものの、影の中が暗く潰れてしまうことはなく、複雑な表情を読み取ることが可能となっている。例えば、大きい方の積みわらの笠の頂上付近に入れられた濃い赤色は、手を太陽にかざした時にやや光を透過し、赤く見えるといった際の光の透過の質感を積みわらに与えており、空間に広がる光が強烈である様をよく表している。また、積みわらの影の中の青紫色は、反射光のように機能して、逆光によって平坦となっている積みわらにやや立体感を与え

⁵¹ 埼玉近代美術館 収蔵作品検索 クロード・モネ 《ジヴェルニーの積みわら、夕日》

http://jmapps.ne.jp/momas/det.html?data_id=229 (最終閲覧日：2022年10月7日)

ている。

地面に落ちる積みわらの影も黒く潰れることはなく、ここにも複雑な表情を読み取ることが可能である。例えば、地面の影に入れられた濃い青色は、空間全体に広がる強烈な光が、積みわらやその周囲を包み込んでいる様の表現に寄与している。

平坦に描かれた奥の山と、やや立体感を備えた積みわらとのあいだには、豊かな距離感が成立している。そこには、そのあいだに入り込むことができるとさえ感じさせるような、明瞭な空間性が表現されている。

以上のようにこの作品は、4mの距離から鑑賞すると、夕陽に照らされた積みわらのある光景を見ることができる。

第2項 作品まで1.5mの距離からの見え方

次に、作品まで1.5mの距離から鑑賞した際の見え方についてディスクリプションを行う。

この作品は、この距離まで近づいても図像の内容が失われない。筆触自体は見えないものの、描かれた図像の内容も同時に理解することが可能となっている。

この距離まで近づいて鑑賞する際にまず目に入るのは、前項でも触れた、積みわらの笠の頂上付近に入れられた、濃い赤色である。その濃い赤色の周囲には、やや黄色みがかかった緑色が入れられており、その色相のコントラストによって、この部分が画面の中で最も強く目を引くようになっている。その笠の頂上からは、放射状に広がるように筆触が置かれているのが見える。しかし、筆触が見えると言っても、笠の放射状に広がる形態に沿って置かれているため、同時に描かれた形態も読み取ることが可能で、図像の内容が失われることはない。

あるいは、地面の部分に着目してみると、斜めの筆触が置かれているのが見える。その斜めの角度は、地面の面としての形態を示しており、ここも積みわらの笠の部分と同様に、筆触の見える距離まで近づいたとしても、図像の内容が失われることはない。

空の部分に目を移してみると、筆触と地の色のコントラストが弱く、比較的筆触が目立たないようになっている。それによって、この部分が画面内で相対的に奥に引っ込むように見える。対して、筆触が比較的目立つ積みわらは、相対的に手前に出てくるように見える。あるいは、よく観察してみると、空の部分は筆触が比較的太く、積みわらの部分は比較的筆触が細い。その筆触の幅の違いによっても、空と積みわらのあいだの距離感が表現されている。そのため、筆触が見えるこの鑑賞距離においても、山と積みわらのあいだの空間性を適切に読み取ることができるようになっている。

以上のようにこの作品は、1.5mの距離から鑑賞しても図像の内容が失われることはないため、「近づくと図像が拡大されていくタイプの絵画」に該当すると言える。

第3節 作品の比較

前節までのディスクリプションから、《ジヴェルニーの積みわら、夕日》は「近づくと図像が拡大されていくタイプの絵画」、《セーヌ河の朝》は「近づくと図像ではないものが見えるタイプの絵画」であることが明らかとなった。

ということは、この二点の絵画を比較した時に見えてくる造形上の差異が、「近づくと図像が拡大されていくタイプの絵画」と「近づくと図像ではないものが見えるタイプの絵画」の造形性だと考えることができる。

本研究ではその差異として、三点の要素をあげる。「1.筆触が形態に沿っているか」、「2.輪郭線として機能する描画の有無」、「3.オブジェクトごとに筆触の幅の違いがあるか」である。次項から、それらの要素についてひとつずつ確認を行う。

第1項 「1.筆触が形態に沿っているか」

はじめに、「1.筆触が形態に沿っているか」について確認する。

まずは《ジヴェルニーの積みわら、夕日》であるが、この作品は筆触が形態に沿っている⁵²。例えば、積みわらの上部の笠の部分を見てみると（図41）（p.83）、笠の頂上から放射状に筆触が置かれており、筆触が笠の放射状に広がる形態に沿っている。あるいは、地面の部分を見てみると（図42）（p.83）、水平に近い角度で斜めに筆触が置かれていて、その筆触の角度が地面の面としての形態を示唆しており、この部分も筆触が形態に沿っている。あるいは、画面左端の山の部分を見てみると（図43）（p.83）、垂直に筆触が置かれていて、その筆触の垂直性が逆光で平坦になっている山の形態を示しており、この部分もまた筆触が形態に沿っている。このようにこの作品は、筆触が形態に沿っていると言える。

⁵² この点に関しては「第3部 第1章 第2節 第2項 作品まで1.5mの距離からの見え方」（P.81）でも確認したものの、本項でも改めて確認を行う。



図41 クロード・モネ 《ジヴェルニーの積みわら、夕日》（作品部分）



図42 クロード・モネ 《ジヴェルニーの積みわら、夕日》（作品部分）



図43 クロード・モネ 《ジヴェルニーの積みわら、夕日》（作品部分）

対して《セーヌ河の朝》は、画面上のほとんどの箇所、筆触が形態に沿っていない。例えば、画面下半分の中央を見てみると（図44）、筆触が水平に近い角度で置かれており、その筆触の水平性が水面のやや波打つ面の形態を示しているため、その部分に関しては、筆触が形態に沿っていると言えなくもない。しかしながら、画面右側の木の塊のところを確認してみると（図45）、筆触がX字を書くように置かれており、この部分に関しては筆触が形態に沿っていない。あるいは、画面左側の影のところを目を移すと（図46）（p.85）、うねるような筆触が様々な角度で並んでおり、筆触が形態に沿っていない。このようにこの作品は、画面上のほとんどの箇所、筆触が形態に沿っていない。



図44 クロード・モネ 《セーヌ河の朝》（作品部分）



図45 クロード・モネ 《セーヌ河の朝》（作品部分）



図46 クロード・モネ 《セーヌ河の朝》（作品部分）

第2項 「2.輪郭線として機能する描画の有無」

次に、「2.輪郭線として機能する描画の有無」について確認する。

まずは《ジヴェルニーの、積みわら、夕日》であるが、この作品は輪郭線として機能する描画がある。ただし、いわゆる輪郭線が用いられている訳ではない。しかしながら、例えば積みわらのキワに逆光表現のための極めて明度と彩度の高い色が線状に入っていて、それが輪郭線として機能している（図41）（p.83）。積みわら以外のところにも目を向けてみると、例えば地面は、緑や赤といった色で明確に色分けされた上で、最上層の斜めの筆触が乗っている構造になっている（図42）（p.83）。最上層の斜めの筆触自体はその色分けを崩すように置かれているものの、色分けの明瞭性が輪郭線として機能している。あるいは、奥の山と空の境界を見てみると（図47）（p.80）、ここもまたいわゆる輪郭線が用いられている訳ではないものの、空のオレンジ色と山の青色の境界にその色分けを強調するような描画が行われており、その色分けの明瞭性が輪郭線として機能している。このようにこの作品は、輪郭線として機能する描画がある。



図47 クロード・モネ 《ジヴェルニーの積みわら、夕日》（作品部分）

対して《セーヌ河の朝》は、画面中どこを見ても、輪郭線やその機能を果たす描画がない。例えば、画面左側の影のところには、木々と水面の境界があるはずだが（図46）（p.85）、その境目は非常に曖昧で、どこからが実際の木々で、どこからが水面に映り込んだ虚像の木々なのかを明確に画定するのは困難である。あるいは、画面右上の木の塊のところを見てみると（図45）（p.84）、木の塊と空の境界部分に輪郭を崩すような筆触が並んでおり、輪郭線やそれに類する描画を確認することはできない。このようにこの作品は、輪郭線として機能する描画がないと言える。

第3項 「3.オブジェクトごとに筆触の幅の違いがあるか」

最後に、「3.オブジェクトごとに筆触の幅の違いがあるか」について確認する。

まず《ジヴェルニーの、積みわら、夕日》であるが、この作品は、オブジェクトごとに筆触の幅に差がつけられている。例えば、図48は同一縮尺の2箇所作品部分だが、積みわらとその背景の空で筆触の幅が違うことが分かる。積みわらの方は筆触が細く、背景の空の方は筆触が太い。つまり、オブジェクトごとに筆触の幅の違いがあると言える。



図48 クロード・モネ 《ジヴェルニーの積みわら、夕日》（同一縮尺による2箇所作品部分）

対して、《セーヌ河の朝》の方は、画面全体で筆触の幅が揃っている。図49（p.87）は同一縮尺の2箇所作品部分だが、どちらの画像のどの部分を見ても、筆触の幅が同じである。つまり、オブジェクトごとの筆触の幅の違いがないと言える。



図49 クロード・モネ 《セーヌ河の朝》（同一縮尺による2箇所作品部分）

第4項 分析のまとめ

以上の分析により、「1.筆触が形態に沿っているか」、「2.輪郭線として機能する描画の有無」、「3.オブジェクトごとに筆触の幅の違いがあるか」の3点が、《ジヴェルニーの積みわら、夕日》と《セーヌ河の朝》の造形上の差異であることが明らかになった。

そして、これら3点の要素が肯定形（「1.筆触が形態に沿っている」、「2.輪郭線として機能する描画がある」、「3.オブジェクトごとに筆触の幅の違いがある」）となっているのが《ジヴェルニーの積みわら、夕日》の造形性であり、否定形（「1.筆触が形態に沿っていない」、「2.輪郭線として機能する描画がない」、「3.オブジェクトごとに筆触の幅の違いがない」）となっているのが《セーヌ河の朝》の造形性であることが明らかとなった。

また、《ジヴェルニーの積みわら、夕日》が「近づくとも像が拡大されていくタイプの絵画」であり、《セーヌ河の朝》は「近づくとも像ではないものが見えるタイプの絵画」であるという点から演繹すると、上記の3点の要素が肯定形となっているものが「近づくとも像が拡大されていくタイプの絵画」の造形性であり、否定形となっているものが「近づくとも像ではないものが見えるタイプの絵画」の造形性であると仮説を立てることが可能となる。次に、その仮説が妥当かどうか、三点の要素をそれぞれ検討する。

第5項 仮説の検討

まず、「1.筆触が形態に沿っているか」であるが、筆触が形態に沿っている場合、筆触が目立つ位置まで近づいたとしても、筆触によって形態が指示されるため、図像の内容が失われな

いと言える。例えば、図41 (p.83) の《ジヴェルニーの積みわら、夕日》の積みわらの笠の部分を見てみると、笠の放射状に広がる形態に沿って筆触が置かれており、その筆触の方向性が笠の形態を指示するため、そこから形態を読み取ることができる。つまり、筆触が目立つ位置まで近づいたとしても、図像の内容が失われない。

対して、筆触が形態に沿っていない場合、筆触が形態を指示しないため、近づいて鑑賞すると形態を読み取るための手がかりがなくなり、図像の内容が失われると言える。例えば、図45 (p.84) の《セーヌ河の朝》の画面左側の影の部分を見てみると、様々な角度のうねる筆触が並んでおり、筆触が形態を指示していないため、筆触が目立つ位置まで近づくと図像の内容が失われる。つまり、「1.筆触が形態に沿っているか」に関しては、上記の仮説は妥当だと考えることができる。

次に、「2.輪郭線として機能する描画の有無」についてであるが、輪郭線として機能する描画がある場合、近づいて鑑賞したとしてもその輪郭線として機能する描画が描かれた形態を指示するため、図像の内容が失われないと言える。再び図41 (p.83) の《ジヴェルニーの積みわら、夕日》の積みわらの笠の部分を見てみると、キワに明度と彩度の強い色が線上に入れられており、それが輪郭線として機能して積みわらの形態を指示するため、近づいて鑑賞したとしても図像の内容が失われない。

対して、輪郭線として機能する描画がない場合、近づいて鑑賞すると輪郭による形態を読み取るための手がかりがないため、図像の内容が失われると言える。例えば、図45 (p.84) の《セーヌ河の朝》の木の塊のところを見てみると、木の塊と空の境界部分に輪郭を崩すような筆触が並んでおり、近づいて鑑賞すると木の塊の形態が読み取れなくなるため、図像の内容が失われる。つまり、「2.輪郭線として機能する描画の有無」に関しても、上記の仮説は妥当であると考えることができる。

最後に、「3.オブジェクトごとに筆触の幅の違いがあるか」について確認していく。

オブジェクトごとに筆触の幅の違いがある場合、近づいて鑑賞してもその筆触の幅の違いによって前後の空間が生じるため、そこから描かれた形態を読み取ることができ、図像の内容が失われないと言える。例えば、図50 (p.89) を見てみると、積みわらの部分は筆触が比較的細く、対して背景の部分は筆触が比較的太くなっており、その筆触の幅の違いによって積みわらと背景とのあいだに前後の空間性が生じている。つまり、筆触が目立つ位置まで近づいたとしても、図像の内容が失われない。



図50 クロード・モネ 《ジヴェルニーの積みわら、夕日》（作品部分）

対して、オブジェクトごとに筆触の幅の違いがないと、筆触の幅から形態を読み取ることができなくなるため、筆触が目立つ位置まで近づいて鑑賞すると、図像の内容が失われると言える。例えば、再び図45 (p.84) の《セーヌ河の朝》の木の塊のところを見てみると、クリーム色の筆触の部分は離れて鑑賞すると空として奥に抜けていく空間として見えるが、その筆触の幅が木の塊の部分と同じであるため、筆触が目立つ位置まで近づくと、空の部分と木の塊の部分が同一平面として見えてしまい、空間性が失われる。ただし、「第3部 第1章 第1節 第2項 作品まで1.5mの距離からの見え方」(p.78)で分析した通り、離れて鑑賞した際の記憶を駆使して想像力を働かせると、近づいた状態でも、離れて鑑賞する際に見える空間性を想起することは不可能ではない。しかしながら、即物的に観察すれば、近づいて鑑賞する際には前後の空間性は失われているため、図像の内容も失われると言える。つまり、「3.オブジェクトごとの筆触の幅の違いがない」に関しても、上記の仮説は妥当であると考えることができる。

以上の検討から、上記の3点の要素が肯定形となっているものが「近づくと図像が拡大されていくタイプの絵画」の造形性であり、否定形となっているものが「近づくと図像ではないものが見えるタイプの絵画」の造形性であるという仮説は妥当であることが明らかとなった⁵³。

⁵³ なお、今回の分析においては、便宜上、3点の要素の全てが肯定系の絵画（《セーヌ河の朝》）と否定形の絵画（《ジヴェルニーの積みわら、夕日》）を取り上げ比較することで「近づくと図像が拡大されていくタイプの絵画」と「近づくと図像ではないものが見えるタイプの絵画」の造形的特徴の抽出を行った。しかし、当然のことながら、それらの要素のどれかが肯定形で、どれかが否定形の絵画も存在している。

例えば、新印象派の画家として知られるシニャックの《コンカルノー港》(図51) (p.91) 取り上げて分析をしてみると、

ところで、《セーヌ河の朝》は、「近づくと図像ではないものが見えるタイプの絵画」の内の、〈図像—物質〉に該当するものである。すなわち、先の仮説は「近づくと図像ではないものが見えるタイプの絵画」の内の〈図像—物質〉の絵画には妥当であると考えられるものの、それが〈図像—別の図像〉にも妥当であるのか検証を行う必要がある。そのため、次節では、「1.筆触が形態に沿っているか」、「2.輪郭線として機能する描画の有無」、「3.オブジェクトごとの筆触の幅の違い」の3点の要素について、〈図像—別の図像〉の絵画である本シリーズの作品が肯定形となっているのか否定形となっているのかについて検証を行う。この3点の要素の否定形を本シリーズにも見て取ることができれば、この3点の要素の否定形となることが、〈図像—物質〉と〈図像—別の図像〉の絵画に共通する造形性、すなわち、「近づくと図像が拡大されていくタイプの絵画」に共通する造形性であると明らかになると考えられる。

この作品は新印象派のいわゆる点描技法によって描かれているため、観念的には「1.筆触が形態に沿っているか」、「2.輪郭線として機能する描画の有無」、「3.オブジェクトごとに筆触の幅の違いがあるか」のどの要素も否定形となっていると考えられる。しかしながら、画面上を精緻に観察してみると、そうした観念的な判断が不正確であることが分かる。というのも、シニャックの点描における一つ一つの点は正方形ではなく長方形をしており、その長方形の方向性が船や港の建物の形態に沿っているため(図 52) (p.91)、「1.筆触が形態に沿っているか」については肯定形となっているからである。あるいは、「2.輪郭線として機能する描画の有無」について確認してみると、あまり目立たないものとはいえ、船や港の建物の部分に輪郭線による描画を確認することができる(図 53) (p.91)。そのため、この要素もまた肯定形となっている。なお、「3.オブジェクトごとに筆触の幅の違いがあるか」については、画面中のどの部分を見ても筆触の幅が揃っているため、否定形であると言うことができる。

以上の分析から分かることは、3点の要素の肯定形と否定形が混ざった絵画も存在しているということである。そこからさらに言うことができるのは、全ての絵画が「近づくと図像が拡大されていくタイプの絵画」と「近づくと図像ではないものが見えるタイプの絵画」という分類によって明確に区切ることができる訳ではなく、その両極のあいだのグラデーションに位置する絵画も存在しているということである。しかしながら、本研究において考察を行っているのは、〈図像—物質〉と〈図像—別の図像〉の絵画に共通する造形性、すなわち、「近づくと図像が拡大されていくタイプの絵画」に共通する造形性についてであるため、この分類の両極に位置する絵画の分析からその答えについて検討を行うという方法を取っている。



図51 ポール・シニャック 《コンカルノー港》 73.4×53.9cm 1925年



図52 ポール・シニャック 《コンカルノー港》 (作品部分)



図53 ポール・シニャック 《コンカルノー港》 (作品部分)

第2章 〈void〉シリーズの作品を通じた検証

本シリーズの作品は、荒い網点で図像を描画している点に特徴がある。そのため、網点の造形性から、先ほど確認した3点の要素、すなわち、「1.筆触が形態に沿っているかどうか」、「2.輪郭線として機能する描画の有無」、「3.オブジェクトごとの筆触の幅の違い」について確認をしていく。取り上げる作品は《void #94》（図54）である。

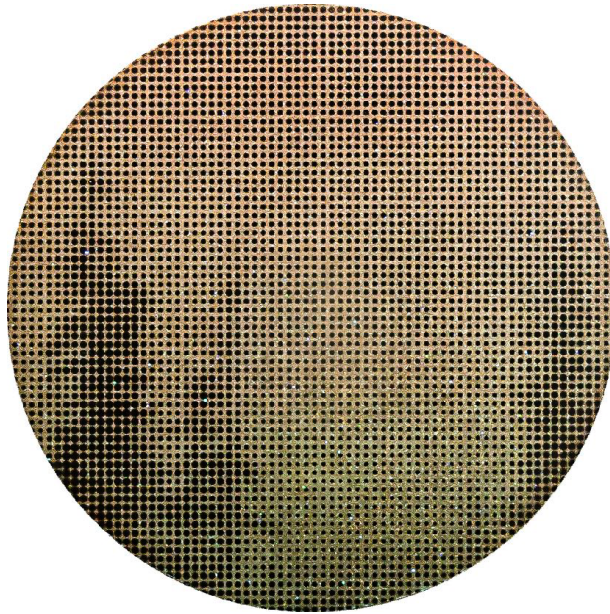


図54 菊池遼 《void #94》 パネルにアクリル絵具 Φ20cm 2020年

まず、「1.筆触が形態に沿っているか」という観点から荒い網点について考察する。荒い網点を構成しているドットは、いわゆる筆の跡とは別物であるが、ある種の筆触として捉えることが可能であると考えられる。そして、その筆触としてのドットは、描かれた形態には全く沿っていないと言える。なぜならば、ドットは完全にグリッドに沿って、規則正しく並んでいるからである（図55）（p.93）。すなわち、「1.筆触が形態に沿っているか」に関しては、その否定形である「1.筆触が形態に沿っていない」に、本シリーズの作品はなっている。

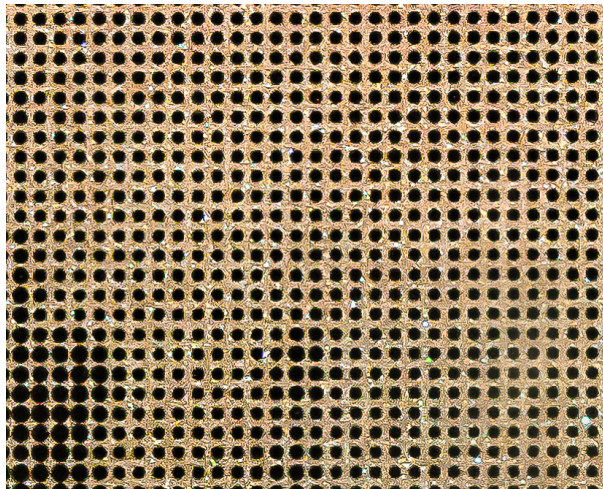


図55 菊池遼 《void #94》(作品部分)

次に「2.輪郭線として機能する描画の有無」についてであるが、「第2部 第1章 図像の形式的側面に関する分析（リキテンスライン作品との比較を通じて）」(p.42)で検討したように、本シリーズの作品には輪郭線として機能する描画は全く用いられていない。同じ網点を絵画に用いたリキテンスラインの作品には、そこで確認した4期のうち、どの期の作品においても輪郭線として機能する描画が用いられていたが、本シリーズの作品は、近づいた際に見えるものは規則正しく並んだ大小様々な大きさのドットのみで(図55)、輪郭線として機能する描画は見当たらない。そのため、「2.輪郭線として機能する描画の有無」に関しても、その否定形である「2.輪郭線として機能する描画がない」に、本シリーズの作品はなっている。

最後に、「3.オブジェクトごとの筆触の幅の違い」についてであるが、荒い網点を構成しているドットを筆触として捉えた場合、ある意味で、筆触の幅に違いがあると言えるように思われる。網点は、ドットの大きさの違いによって濃淡を作り出しているからである。ただし、ここでは単純にドットの大きさに違いがあると言ってしまわずにはなく、ある種の変換が必要だと考える。網点におけるドットの大きさは、通常の筆触で言うところの、色に該当するものだからである。故に、通常の筆触における筆触の大きさの違いは、網点で言うところの、間隔の違いに対応するものになる。そのように考えると、本シリーズの作品はピッチが画面全体で一定であるため(完全にグリッドに沿って並んでいる)(図55)、オブジェクトごとに筆触の幅の違いがないといえる。つまり、「3.オブジェクトごとの筆触の幅の違い」も、その否定形である「3.オブジェクトごとの筆触の幅の違いがない」に、本シリーズの作品はなっている。

以上の分析により、「1.筆触が形態に沿っているか」、「2.輪郭線として機能する描画の有無」、「3.オブジェクトごとの筆触の幅の違い」のそれぞれの要素が、本シリーズの作品はど

れも否定系（「1.筆触が形態に沿っていない」、「2.輪郭線として機能する描画がない」、「3.オブジェクトごとの筆触の幅の違いがない」）となっていることが明らかとなった。故に、この要素は、〈図像—物質〉の絵画にのみ適応されるものではなく、〈図像—別の図像〉にも適応可能なものであるということが明らかとなった。

おわりに

結論

本研究では、絵画を二つのタイプに分け、そのうちの「近づく」と図像が拡大されていくタイプの絵画」に共通する造形性、すなわち、〈図像—物質〉と〈図像—別の図像〉の絵画に共通する造形性について考察を行ってきた。そのために、モネの絵画の分析を行うことで仮説を立て、その仮説を本シリーズの作品の分析を通じて検証した。具体的には、「1.筆触が形態に沿っていない」、「2.輪郭線として機能する描画がない」、「3.オブジェクトごとの筆触の幅の違いがない」の三点の要素をその結論とした。

各章のまとめ

本研究は3部構成を取った。

第1部では、「〈void〉シリーズについて」と題して、本シリーズの制作の意図について詳述した。

第1章では、本シリーズのコンセプトである「事物の現象的な在り方の表現」の意味について論じた。具体的にそれは、事物の存在が主観に依存しているという性質を現象という概念で捉え、その事物の現象的な在り方を表現するというものであった。また、仏教の空の思想における事物の在り方、すなわち、相互依存的で、弁別的で、非実体的な事物の在り方が、本シリーズのコンセプトにおける事物の現象的な在り方と共通点があるという点についても論じた。

第2章では、その「事物の現象的な在り方の表現」が、どのように作品で実現されているのかについて論じた。具体的には、荒い網点による、離れると図像が見えるが、近づくとなんかドット（別の図像）になってしまう視覚効果によって実現されている点について論じた。この図像の消失の体験は、見えていた図像が実際には存在していなかったということを強く体感させられるものである。つまり、その図像は主観に依存したものだということが強く意識させられることになる。そうした体験を通じて、事物の存在が主観に依存しているという「事物の現象的な在り方の表現」を実現しようと試みている点について論じた。

第3章では、本シリーズの作品の展開を時系列に沿って確認した。具体的には、《void #1》によってシリーズが開始され、それが最もコンセプトに忠実な作品であることを論じ、《void #20》によってラメ、画面の光沢、色彩という要素がシリーズに導入されたことを論じ、《void #44》によってシルバーの画面が取り入れられ、鑑賞における前後だけではない左右の移動も

導入されたことを論じ、《void #98》によって、極めて荒い網点が導入され、シリーズの過去の作品を前提とした表現が登場したことを論じた。

第4章では、本シリーズの制作方法について確認を行なった。具体的には、本シリーズの制作を「デジタルカラーによる画像の作成」、「平滑な支持体の作成」、「シルクスクリーンによる画像の定着」という三段階の工程に分けてそれぞれを詳述した。

続く第2部では、本シリーズの画像の造形性について、形式的側面と内容的側面から分析を行った。

第1章では、本シリーズの画像の形式的側面について分析を行った。具体的には、リキテンスタインの作品との比較から、本シリーズの荒い網点の造形性について論じた。ここではまず、リキテンスタインの作品をドットの機能という観点から4期に分け、そこからその4期に共通する造形性を導き出した。そして、それを本シリーズの作品と比較することで、本シリーズの作品の造形性について分析を行った。結論としては、リキテンスタインの作品はどの期の作品においてもモチーフの輪郭が明瞭であるが、本シリーズの作品にはそうした輪郭は用いられていないとした。

第2章では、本シリーズの画像の内容的側面について分析を行った。本シリーズの作品は水墨画を参照して画像を作成しているが、水墨画の具体的な作品をそのまま引用している訳ではない。つまり、水墨画から要素を抽出することで用いている。この章では、その抽出した要素がどのようなものなのか、あるいは、それをどのように翻訳して本シリーズの作品に用いているのかを論じた。具体的には、四つの課題、すなわち「1、描かれたモチーフの存在感が希薄に感じられるという水墨画の性質とは具体的にはどのようなことか。」、「2、描かれたモチーフが淡く消えていく様に見えるという視覚的特性とは具体的にはどのようなことか。」、「3、そうした視覚的特性は具体的にどのような造形要素によって作られているのか」、「4、〈void〉シリーズの作品にその水墨画の造形要素はどのように翻訳して用いられているのか。」を立て、1.については、「描かれたモチーフの存在が鑑賞者の想像力に依存している」、2.については、「描かれたモチーフの形態感が明示されていない」、3.については、「陰影と輪郭線が与えられていない」、4.については、「写真に陰影を弱める操作を加える」と結論した。

最後に第3部では、〈画像—物質〉と〈画像—別の画像〉の絵画に共通する造形性について考察を行った。

第1章では、そのための方法として、モネの絵画を二点、《セーヌ河の朝》と《ジュエルニ

一の積みわら、夕日》を取り上げて分析を行った。この二点の作品はそれぞれ、「近づくと図像が拡大されていくタイプの絵画」と「近づくと図像ではないものが見えるタイプの絵画」となる。

そのことを明らかにするために第1項と第2項では、それぞれの作品を距離を変えてディスプレイした。その上で、第3項でこの二点の作品の比較を行い、その造形上の差異として三点の要素を抽出した。具体的にそれは、「1.筆触が形態に沿っているかどうか」、「2.輪郭線として機能する描画の有無」、「3.オブジェクトごとの筆触の幅に違いがあるか」であった。そして、これら3点の要素が肯定形（「1.筆触が形態に沿っている」、「2.輪郭線として機能する描画がある」、「3.オブジェクトごとの筆触の幅の違いがある」）となっているものが「近づくと図像が拡大されていくタイプの絵画」の特徴であり、否定形（「1.筆触が形態に沿っていない」、「2.輪郭線として機能する描画がない」、「3.オブジェクトごとの筆触の幅の違いがない」）となっているものが「近づくと図像ではないものが見えるタイプの絵画」の造形性であるという仮説を立てた。そして、その検討のために、その3点の要素が肯定形である時と否定形である時の効果について分析を行い、その仮説が妥当であることを確認した。また、モネの絵画は「近づくと図像が拡大されていくタイプの絵画」のうちの〈図像—物質〉に該当するものとなるため、それが〈図像—別の図像〉にも当てはまるかについても検証する必要があることについて述べた。

そして、第2章では、その検証のために、本シリーズの作品の分析を行った。本シリーズの作品は、離れて鑑賞すると霧のかかった風景といった図像を見ることができ、近づくとそれがドット（別の図像）に分解してしまうという視覚効果を備えている。つまり、本シリーズの作品は、「近づくと図像が拡大されていくタイプの絵画」でかつ、〈図像—別の図像〉に該当するものとなる。こうした本シリーズの作品に先の仮説が妥当であるかどうかを検証することで、「近づくと図像ではないものが見えるタイプの絵画」の造形性を明らかにできると考えた。

その検証では、先の3点の要素を、本シリーズ作品の網点の造形性について確認していくという方法を取った。検証の結果、本シリーズの作品は、どの要素においてもその否定形となっていることが明らかとなり、先の仮説は妥当であるという結論に至った。

以上の分析から、〈図像—物質〉と〈図像—別の図像〉の絵画に共通する造形性、すなわち、「近づくと図像が拡大されていくタイプの絵画」に共通する造形性が明らかとなった。

今度の展望

本研究では、絵画をタイプ分けすることで論述を行なったが、「第2部 第3節 第5項 仮説の検討」の註53 (p.89) でも言及した通り、当然のことながら、全ての絵画がそのタイプ分けに綺麗に当てはまる訳ではない。しかしながら、これまでほとんど分析されてこなかった絵画と鑑賞距離の関係を取り上げ、あえてそこに分節を行うことで、絵画の新たな造形性について考察を行うことができたと思う。

本研究では、本シリーズにおける制作の意図や図像の造形性、あるいは、そうした本シリーズの取り組みから導き出された「〈図像—物質〉と〈図像—別の図像〉の絵画に共通する造形性」という課題については詳細な分析を行うことができた。

しかしながら、本シリーズの図像の作成の際に用いている写真という媒体については具体的な作品の分析を通じた考察ができなかった。そのため、写真という媒体の特質について、あるいは、写真が制作に組み込まれている他の絵画作品との比較分析、また、本シリーズにおける写真の位置付けについては、今後の課題として残ったと考えている。また、図像の作成の際に用いているコラージュの技法に関しても、本シリーズの制作方法としては詳細な論述ができたものの、他の作家におけるコラージュ、例えば、ダダにおけるコラージュやシュールレアリスムにおけるコラージュとの比較分析はできなかったため、その点も今後の課題だと考えている。

また、本研究は具象絵画に限定した分析となってしまったため、抽象絵画を取り上げた分析は行うことができなかった。そのため、「近づくとも図像が拡大されていくタイプの絵画」と「近づくとも図像ではないものが見えるタイプの絵画」という本研究における枠組みが、抽象絵画に適応された際にはどのような造形性の分析が可能なのかについても、今後の課題だと考えている。

今後はそうした課題を踏まえつつ、本研究の成果を踏まえ、より一層の考究と制作実践に取り組んでいきたい。

各章の参考文献

はじめに

- ・青山昌文 「シャルダンの芸術技法とその理論的解釈——ディドロのシャルダン論——」（『研究 2』東京大学文学部美学藝術学研究室 1984年）
- ・荻野哉 「ドラクロワにおける「仕上げ」の意味——同時代の批判をめぐって」（『大分県立芸術文化短期大学研究紀要50』大分県立芸術文化短期大学 2013年）
- ・飯盛希 『反射する空虚——菊池 遼の絵画を「見る」ことにおける別の視覚性』 菊池遼 個展「OUTLINES」配布資料、<http://ngmrsk.jp/wp-content/uploads/outlines.pdf> でも公開されている（最終閲覧日：2022年10月7日） 2019年
- ・ケネス・クラーク 『絵画の見かた』 高階秀爾 訳 白水社 2003年
- ・ジョルジュ・ヴァザーリ 『ルネサンス画人伝』 平川祐弘、小谷年司、田中英道 訳 白水社 1982年
- ・ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン 『イメージの前で〈増補改訂版〉：美術史の目的への問い』 江澤健一郎 訳 法政大学出版局 2012年
- ・藤原貞雄 「マネの筆致をどう記述するか」（『若山映子先生ご退職記念論文集』大阪大学文学研究科西洋美術史研究室 2006年）
- ・トークイベント「作品について——像と現象」（『rgb+ 2017 exhibition vol.9』 展覧会記録冊子 東京造形大学 2018年）

第1部 〈void〉シリーズの意図について

第1章 コンセプト

- ・アリストテレス 『形而上学（上）』 出隆 訳 岩波文庫 1959年
- ・池田光男 『眼はなにを見ているか——視覚系の情報処理』 平凡社 1988年
- ・井筒俊彦 『意識と本質——精神的東洋を求めて』 岩波文庫 1991年
- ・井筒俊彦 『存在の概念と実在性』 鎌田繁、仁子寿晴 訳 慶應義塾大学出版 2017年
- ・上山大峻 『仏教を読む』 本願寺出版社 1991年
- ・梶山雄一、上山春平 『仏教の思想Ⅲ 空の論理〈中観〉』 角川ソフィア文庫 1997年
- ・神林恒道、潮江宏三、島本浣 編 『芸術学ハンドブック』 勁草書房 1989年
- ・立川武蔵 『はじめてのインド哲学』 講談社現代新書 1992年
- ・立川武蔵 『空の思想史』 講談社学術文庫 2003年
- ・立川武蔵 『空の実践』 講談社選書メチエ 2007年
- ・谷口昌良、畠山直哉 『空蓮房——仏教と写真』 赤々舎 2019年
- ・中村元、紀野一義 訳注 『般若心経・金剛般若経』 岩波文庫 1960年
- ・中村元 『龍樹』 講談社学術文庫 2002年
- ・中村元（他）編 『岩波 仏教辞典 第二版』 岩波書店 2002年
- ・中村興二、岸文和 編 『日本美術を学ぶ人のために』 世界思想社 2001年

- ・西谷啓治 『西谷啓治著作集 10巻 宗教とは何か』 創文社 1987年
- ・ハル・フォスター編 『視覚論』 樽沼範久 訳 平凡社 2000年
- ・広松渉（他）編 『岩波哲学・思想事典』 岩波書店 1998年
- ・水野弘元 『仏教要語の基礎知識』 春秋社 2006年
- ・矢島羊吉 『空の哲学』 日本放送出版協会 1983年
- ・矢代幸雄 『水墨画』 岩波新書 1969年
- ・山口裕之 『語源から哲学がわかる事典』 日本実業出版社 2019年
- ・ロラン・バルト 『明るい部屋—写真についての覚書』 花輪光 訳 みすず書房 1997年
- ・菊池遼 『〈void〉シリーズについて——「空」の思想を参照して——』 「造形研究論集 2020年度」
(pp.41-69) 東京造形大学大学院造形研究科 2020年
- ・『天下を治めた絵師 狩野元信』 展覧会図録 サントリー美術館 2017年

第2章 表現方法

- ・菊池遼 『〈void〉シリーズについて——「空」の思想を参照して——』 「造形研究論集 2020年度」
(pp.41-69) 東京造形大学大学院造形研究科 2020年

第3章 作品の展開

- ・E・H.ゴンブリッチ 『芸術と幻影』 瀬戸慶久 訳 岩崎美術社 1979年
- ・菊池遼 『〈void〉シリーズについて——「空」の思想を参照して——』 「造形研究論集 2020年度」
(pp.41-69) 東京造形大学大学院造形研究科 2020年
- ・中村興二、岸文和 編 『日本美術を学ぶ人のために』 世界思想社 2001年 pp.74-77

第4章 制作方法

- ・菊池遼 『〈void〉シリーズについて——「空」の思想を参照して——』 「造形研究論集 2020年度」
(pp.41-69) 東京造形大学大学院造形研究科 2020年
- ・『没後400年 長谷川等伯』 展覧会図録 毎日新聞社、NHK、NHKプロモーション 2010年

第1部 〈void〉シリーズの造形性に関する比較分析

第1章 図像の形式に関する分析（リキテンスタイン絵画との比較を通じて）

- ・アール・ローラン 『セザンヌの構図』 内田園生 訳 美術出版社 1972年
- ・ローレンス・アロウェイ 『ロイ・リキテンスタイン』 高見堅志郎、坂上桂子 訳
「モダン・マスターズ・シリーズ〈日本語版〉」 美術出版社/アベヴィル・プレス共同出版 1990年
- ・ルーシー・R・リバード 『ポップ・アート』 関根秀一、吉岡昌紀、堀邦維、越智博美 訳 洋販出版 1993年

- ・デイヴィット・ディーチャー 「ハンドメイド・レディメイド」 (ポール・テイラー編
『ポスト・ポップ・アート』 岡村多佳夫 訳 スカイドア 1994年 pp.153-173)
- ・ジャニス・ヘンドリックソン 『ロイ・リキテンスタイン 1923-1997』 ABC Enterprises Inc.(Hiroshi
Ubukata) 訳
タッシェン・ジャパン 2001年
- ・ハル・フォスター 『第一ポップ時代』 中野勉 訳 河出書房新社 2014年
- ・gnck 『ハーフトーンの筆触』 gnck.net (<http://gnck.net/text/randr5.htm>) 2019年
(最終閲覧日:2022年10月7日)
- ・ジャック・コワート 『ロイ・リキテンスタイン展——ポップの神話を超えて——』 高島平吾 訳 展覧会図録
西武美術館 1983年
- ・『版画芸術の饗宴 ネス・タイラーと巨匠たち:1963-1992』 展覧会図録 読売新聞社、美術館連絡協議会
1992年
- ・ダイアン・ウォルドマン 『Roy Lichtenstein』 Guggenheim Museum 1993年
- ・原田裕規 「アール・ローランのダイアグラム」 (『ART CRITIQUE n.04
メディアムのプロステティューション』 constellation books 2014年 pp.117-134)
- ・帆風出版プロジェクト 編 『印刷用語ハンドブック 基本編』 印刷学会出版部 2006年
- ・菊池遼 『〈void〉シリーズについて——「空」の思想を参照して——』 「造形研究論集 2020年度」
東京造形大学大学院造形研究科 2020年
- ・菊池遼 『〈void〉シリーズと水墨画の造形的特徴の比較考察』 「造形研究論集 2021年度」
東京造形大学大学院造形研究科 2021年
- ・『リキテンシュタイン 版画の宇宙 1948-1997 展』 展覧会図録
リキテンシュタイン——版画の宇宙——展実行員会(事務局:アルティス) 1998年
- ・『みずゑ 1988年夏号』 美術出版社 1988年
- ・『美術手帖 1994年6月号 ロイ・リキテンシュタイン 漫画を芸術に変えた男』 美術出版社 1994年
- ・『現代美術 10巻 リキテンスタイン』 講談社 1992年

第2章 図像の内容に関する分析(水墨画との比較を通じて)

- ・井筒俊彦 『禅仏教の哲学に向けて』 野平宗弘 訳 ぶねうま舎 2014年
- ・宇佐美文理 『中国絵画入門』 岩波新書 2014年
- ・影山純夫 『禅画を読む』 淡交社 2011年
- ・小林忠 『日本水墨画全史』 講談社学術文庫 2018年
- ・島尾新 『水墨画入門』 岩波新書 2019年
- ・島尾新 『美術館へ行こう——水墨画と語らう』 新潮社 1997年
- ・島尾新 『和漢のさかいをまぎらわす 茶の湯の理念と日本文化』 淡交新書 2013年
- ・島尾新、彬子女王、亀田和子 『写の力——創造と継承のマトリクス——』 思文閣出版 2013年
- ・島尾新、宇野瑞木、亀田和子(編) 『和漢のコードと自然表象 十六、七世紀の日本を中心に』 勉誠出版
2020年

- ・新村出（編）「広辞苑 第四版」 岩波書店 1993年
- ・新蔵品選編集委員会（編）「根津美術館 新蔵品選 国宝・需要文化財」 根津美術館 2020年
- ・鈴木杜幾子（編著）『美術とジェンダー 非対称の視線』 ブリュッケ 1997年
- ・高階秀爾『増刷 日本美術を見る目——東と西の出会い』 岩波現代文庫 2009年
- ・武田光一『日本の南画』 東進堂 2000年
- ・田中一松『ボックス・オブ・ボックス 日本の美術13 水墨画』 小学館 1972年
- ・田中一松・米澤芳穂『原色日本の美術 第11巻 水墨画』 小学館 1970年
- ・田中一松・米澤芳穂『水墨画美術体系第一巻 白描画から水墨画への展開』 講談社 1975年
- ・辻惟雄、泉武夫（編）『日本美術史ハンドブック』 新書館 2009年
- ・戸田禎佑『南宋における「金」の使用について』 「国華1116号」所収 国華社 1998年
- ・内藤湖南『支那絵画史』 ちくま学芸文庫 2002年
- ・中村興二、岸文和『日本美術を学ぶ人のために』 世界思想社 2001年
- ・ハル・フォスター編『視覚論』 樽沼範久 訳 平凡社 2000年
- ・平田茂樹『科挙と官僚制』 山川出版社 1997年
- ・古田真一、山名伸生、木島史雄（編）『中国の美術 見かた・考えかた』 昭和堂 2003年
- ・古田亮『視覚と心象の日本美術史——作家・作品・鑑賞者のはざま——』 ミネルヴァ書房 2014年
- ・古田亮『俵屋宗達 琳派の祖の真実』 平凡社新書 2010年
- ・宮崎法子『花鳥・山水画を読み解く——中国絵画の意味』 ちくま学芸文庫 2018年
- ・矢代幸雄『水墨画』 岩波新書 1969年
- ・吉沢忠、山川武『南画と写生画』 小学館 1969年
- ・米澤芳穂『気韻生動考』 「国華1110号」所収 国華社 1998年
- ・米澤芳穂『中国絵画史研究・山水画論』 平凡社 1962年
- ・ロラン・バルト『明るい部屋 写真についての覚書』 花輪光 訳 みすず書房 1885
- ・NHK「美の壺」制作班（編）『水墨山水』 日本放送出版協会 2008年
- ・『日本の山水画展』 展覧会図録 国華社 1977年
- ・『館蔵 仏教の美術』 展覧会図録 根津美術館 1980年
- ・『故宮博物院 第1巻 南北朝～北宋の絵画』 日本放送出版協会 1997年
- ・『故宮博物院 第2巻 南宋の絵画』 日本放送出版協会 1998年
- ・『写 コピー文化再考』 展覧会図録 栃木県立博物館 1996年

第3部 〈図像—物質〉と〈図像—別の図像〉の絵画に共通する造形性

第1章 モネの絵画の分析

- ・東慶太郎「モネの絵画の空間について：「ポプラ並木」「睡蓮」の連作を中心に、水をモチーフとした作品をめぐって」（『愛媛大学教育学部紀要 第II部, 人文・社会科学 31(1) 愛媛大学教育学部 1998年』）
- ・安井裕雄『モネ作品集』 株式会社東京美術 2019年
- ・カリン・ザークナー=デュヒティンク『クロード・モネ』 明瀬一裕 訳 タッシェンジャパン 2001年

- ・高階秀爾 『近代絵画史（上）』 中央公論新社 1975年
- ・鳥越義弘 「ジョヴァンニ・セガンティーニの油彩画における線状の筆触の研究」 筑波大学 博士論文 2015年
- ・六人部昭典 「印象主義形成におけるモネの筆触」 (『鹿島美術研究(年報13号別冊)』 鹿島美術財団 1996年)
- ・六人部昭典 「筆触の思想」(『美学 209号』 美学会 2002年)
- ・六人部昭典 「モネ《カピュシーヌ大通り》：「現在」を描く/描くことの「現在」」(『大手前大学人文科学部論集 = Otemae journal of humanities 5』 手前大学・大手前短期大学 2004年)
- ・六人部昭典 「モネ《積みわら》連作の再考 モチーフ・「瞬間性」・個展」
(永井隆則 編 『フランス近代美術史の現在』 三元社 2007年)
- ・六人部昭典 「「感覚」の位置—モネとセザンヌ—」(『実践女子大学美術史学 25号』
実践美術史学会 2011年)
- ・六人部昭典 「「印象」と筆触」(『実践女子大学美術史学 26号』 実践美術史学会 2012年)
- ・六人部昭典 「モネの絵画と時間」(『実践女子大学美術史学 30号』 実践美術史学会 2016年)
- ・宮下誠 『逸脱する絵画』 法律文化社 2002年
- ・宮下誠 『20世紀絵画』 光文社 2005年
- ・『地中トーク モネ入門——「睡蓮」を読み解く六つの話』 財団法人 直島福武美術館財団 地中美術館 2006年
- ・リチャード・シフ 「Constructing Physicality」(『Art Journal Vol.50 No.1 Constructed Painting』 CAA
1991年)
- ・ロバート・ハーバート 「Method and meaning in Monet」(『Art in America Vol.67 Num5』 Paul Shanley
1979年)
- ・『イスラエル博物館所蔵「印象派・光の系譜」』 展覧会図録 産経新聞 2021～2022年
- ・『モネ、風景をみる眼——19世紀フランス風景画の革新』 展覧会図録 TBSテレビ 2013年
- ・『モネ展』 展覧会図録 中日新聞社 1994年
- ・『マルモッタン・モネ美術館所蔵 モネ展「印象、日の出」から「睡蓮」まで』 展覧会図録 日本テレビ放送網
2015年
- ・『1874年——パリ [第1回印象派展] とその時代』 展覧会図録 読売新聞 1994年
- ・『絵画と写真の交差—印象派誕生の軌跡』 展覧会図録 美術館連絡協議会 2009年
- ・『国立西洋美術館名作選』 国立西洋美術館 1989年

第2章 〈void〉シリーズの作品の分析を通じた検証

なし

図版引用リスト

図6. 図32. 図33. 図34.

范寛 《谿山行旅図》 絹本墨画淡彩 206.3×103.3cm 13世紀

『故宮博物院 第1巻 南北朝～北宋の絵画』 日本放送出版協会 1997年 pp.46-49

図7. 図29. 図30. 図31.

牧谿 《漁村夕照図》 紙本墨画 33×112.6cm 13世紀

新蔵品選編集委員会（編）「根津美術館 新蔵品選 国宝・需要文化財」 根津美術館 2020年 pp.14-15

図 10.

長谷川等伯 《松林図屏風》 各 156.8cm×356cm 紙本墨画 16世紀

『没後 400 年 長谷川等伯』 展覧会図録 毎日新聞社、NHK、NHK プロモーション 2010年 p.238

図 18. 図 19. 図 20.

ロイ・リキテンスタイン 《ごらん、ミッキー》 キャンバスに油絵具 121.9×175.3cm 1961年

ジャニス・ヘンドリックソン 『ロイ・リキテンスタイン 1923-1997』 ABC Enterprises Inc. (Hiroshi Ubukata) 訳 タッシェン・ジャパン 2001年 p.11

図 21.

ロイ・リキテンスタイン 《小さなアロハ》 キャンバスに油絵具 111.8×106cm

ROY LICHTENSTEIN FOUNDATION MAGE DUPLICATOR より引用

https://www.imageduplicator.com/main.php?decade=60&year=62&work_id=86

（最終閲覧日：2022年10月7日）

図 22.

ロイ・リキテンスタイン 《車の中で》 キャンバスに油絵具、マグナ

ROY LICHTENSTEIN FOUNDATION MAGE DUPLICATOR より引用

https://www.imageduplicator.com/main.php?decade=60&year=63&work_id=1053

（最終閲覧日：2022年10月7日）

図 23.

ロイ・リキテンスタイン 《おびえた少女》 121.9×135.9cm キャンバスに油絵具、マグナ 1964年

ROY LICHTENSTEIN FOUNDATION MAGE DUPLICATOR より引用

https://www.imageduplicator.com/main.php?decade=60&year=64&work_id=174

（最終閲覧日：2022年10月7日）

図 24. 図 25. 図 26.

ロイ・リキテンスタイン 《鏡 #9 (24"diameter)》 Φ61cm キャンバスに油絵具、マグナ

ROY LICHTENSTEIN FOUNDATION MAGE DUPLICATOR より引用

https://www.imageduplicator.com/main.php?decade=70&year=70&work_id=448

(最終閲覧日：2022 年 10 月 7 日)

図 27.

ロイ・リキテンスタイン 《二つのグレープフルーツのある静物》 キャンバスに油絵具、マグナ 76.2×61cm

1993 年

ROY LICHTENSTEIN FOUNDATION MAGE DUPLICATOR より引用

https://www.imageduplicator.com/main.php?decade=90&year=94&work_id=1703

(最終閲覧日：2022 年 10 月 7 日)

図 28.

ロイ・リキテンスタイン 《ボートのある風景》 キャンバスに油絵具、マグナ 157.5×432.4cm 1995 年

ROY LICHTENSTEIN FOUNDATION MAGE DUPLICATOR より引用

https://www.imageduplicator.com/main.php?decade=90&year=96&work_id=1106

(最終閲覧日：2022 年 10 月 7 日)

図 39. 図 44. 図 45. 図 46. 図 49.

クロード・モネ 《セーヌ河の朝》 73×91.5cm 1898

『国立西洋美術館名作選』 国立西洋美術館 1989 年 p.72

図 40. 図 41. 図 42. 図 43. 図 47. 図 48. 図 50.

クロード・モネ 《ジヴェルニーの積みわら、夕日》 92×65cm 1888-89 年

埼玉近代美術館 収蔵品検索より引用

http://jmapps.ne.jp/momas/det.html?data_id=229

図 51. 図 52. 図 53.

ポール・シニャック 《コンカルノー港》 73.4×53.9cm 1925 年

ARTIZON MUSEUM 作品検索より引用

<https://www.artizon.museum/collection/art/19347>