

造形表現の源泉としての「動きの真実感」についての考察

塩谷 良太

要旨

本稿は造形表現としての価値創造の要因の一つを、「動き」という事柄を軸に明らかにしようと試みたものである。

第一に、人の認識のあり方を捉え直すために「正確さは真実ではない」というドラクロワの言葉を契機として、筆者の鉛筆デッサンの経験を省みた。そこで、自然科学的の把握による正確さや「ありのまま」の事実と、それに対しての心の動きによるものの印象や「それらしさ」といった認識の差異について述べた。

次にポール・ヴァレリーや小林秀雄といった批評家や、ピカソをはじめとした芸術家の言説や姿勢を参照しながら、この「それらしさ」を「真実感」という語で言い表し、これこそがそれぞれの表現の要となっていることを確認した。

次に、アンリ・ベルクソンとジェームズ・ギブソンによる空間についての考察を参照しながら、「動き」が私たちの外界把握の根本であることを述べた。また、人はあらかじめ用意されている空間の中で運動しているのではなく、自らの「動き」に伴って作られる空間を動いており、私たちにとっての空間は「動き」の可能性によって成立することを示した。このことを筆者が専らにしている陶造形におけるろくろ成形や作品鑑賞の実際に照らして考察し、この認識を「動きの真実感」とした。また、これはそれぞれの表現固有の「真実感」に先立って発露していると考え、その意味では抽象と同義であることを指摘した。

「動きの真実感」とは造形表現の価値創造の如何を問わず、人間の外界認識の根本の一つであるが、これが鑑賞者の心を動かさずみとなるため、とりわけ造形表現の価値創造においては必須であると結論づけた。造形表現の役割の大本は、これを通して人の精神にドライブをかけることにあると筆者は考える。

Discussion of the “Sense of Reality of Movement” that is a Source for Figurative Expression

Ryota Shioya

Summary

This paper attempts to clarify the factors involved in creating value in figurative expressions by centrally focusing on the concept of “movement.” First, the text describes the differences in the consciousness between the notions of accuracy produced by a natural scientific understanding of the “obvious” truth and the impressions produced by the movement of the heart in response to phenomena, or “the truth for each person.”

Thereafter, the text references the statements and attitudes such as artists and critics. While doing this, the paper describes “the truth for each person” using the term “sense of reality.” It then affirms that the phrase “sense of reality” is the important pivotal point for figurative expression.

The text then describes how “movement” is the foundation for our understanding of the physical world by referencing Henri Bergson and James J. Gibson’s discussion of space. This makes it clear that people move in the space that is created along with their natural “movements.” This is subsequently discussed in comparison with the actualities of wheel throwing in the realm of ceramics and artistic appreciation, and this awareness is considered to be the “sense of reality of movement.”

The “sense of reality of movement” is the foundation of a human being’s recognition of the physical world regardless of how value is created for figurative expressions. The author feels that driving the human spirit through this “sense of reality of movement” is the very basis of the role played by figurative expression.

はじめに

人がものに対して、造形表現としての価値を認めるのはどのような場合であろうか。ものを相手にして人の心が動かされる時、その現場では何が起きているのだろうか。

例えばこれまで筆者が従事してきた陶造形では、粘土に形を与えて乾燥させ、釉薬を施して高温焼成することで作品を仕上げるが、この一連のプロセスを経て焼き物を得たからといって、そのものに表現としての価値が保証されるわけではない。また、そのプロセスの中に、例えば執拗な行為の痕跡や特異な現象を盛り込んだからといって、それだけでは事実の域を超えるものにはならない。では、造形上、表現としての価値はどのような経緯でそのものに宿るのであるか。作り手にとっては切実な問いである。

もちろん造形表現としての価値創造の実際は、表現内容や性質によってそれぞれに異なるものであるから、その要因は一括して明らかにできるものでないことは筆者も承知している。しかし、様態は様々であろうとも、表現として現れるものの生成に際しては、そのものと緊密に連関する人との間に、共通して起きている事柄があるように思われる。

このように筆者は造形表現にとっての根源的な問いと予感を漠然と抱きながら制作活動を継続してきたが、ある時これらに対するヴィジョンが明瞭になり、合点することになる。それはある美術館で伝俵屋宗達の絵*1に観入っている時、同じく隣でその絵を鑑賞していた人が「動くかもしれない」と呟いたのを耳にしたことによって引き起こされた。物理的には静止しているはずの画面の中に筆者の意識が誘い込まれ、描かれているもの同士の重なり方によって画面内の空間が揺らいでいるように感じられている最中、そこに動くという言葉が付与された。その時、それまで筆者が経験してきた造形表現上の実体験と知識が噛み合い、その意味するところが承知されたのだと考える。

本稿はこのようにして筆者に自覚された造形表現としての価値創造の要因の一つを、「動き」という事柄を軸に明らかにすることを試みるものである。

以下に本稿の大きな流れを説明する。

まず、人がものに対して何かを感じるということが

どのようなことであるかを考察するために、私たちのものの捉え方について論じる。1『正確さは真実ではない』では普段私たちが当たり前で考えているものの把握の仕方を疑う。特に空間の把握についての筆者の経験を参照しながら、自然科学的正確さと、人にとって切実な「それらしさ」の間の隔たりを確認する。

次に、2『真実感』では、1で確認した正確さと「それらしさ」の対比についての事例をいくつかの芸術表現の中に確認していく。3『運動と空間』では、運動という事に焦点を合わせ、主にアンリ・ベルクソンとジェームズ・ギブソンによる考え方を参照しながら人の空間の捉え方について考察する。4『動きの真実感』では、陶造形における成形方法の一つであるろくろ成形について解説すると共に、「動き」と「動きの真実感」について考察する。また、「動きの真実感」と抽象の共通点について論じる。『まとめ』にて、造形表現における「動きの真実感」の必要性と役割について言及する。

I 「正確さは真実ではない」

I-1 ものの把握

人がものを把握する方法の一つに自然科学的測定がある。ものの質量や位置を決められた基準に則って数値や符号を用いて表現する手段だが、この方法によって把握される内容は多くの他者と正確に共有できるという利点があり、人類は特に近代以降このやり方を利用してものを捉え、加工する事で産業を発展させ、物質的富を得てきた。現在その恩恵に預かって生活している私たちにとって一般的に大変馴染み深い方法となっている。

一方で、私たちはこれとは別の仕方でもものを把握して生きている。それは感性を通して行われる心の動きである。例えば私たちが朝起きて窓を開けた瞬間に部屋に吹き込んでくる風の心地よさを得るとき、人はその風の速度や湿度を測定せずに心を動かされている。この作用を通して私たちはそれぞれのものについての印象をかたちづくり、特徴付けている。

この捉え方においては、ものの印象は心の動きに準じて生成されるため、認識主体である人の側の条件によって千差万別となり、他と同一になることは決してあり得ない。朝の風の印象は筆者と他者との間で違う

し、さらには、現在の筆者と昨日の筆者の間でさえも違うものである。^{*2}

1-2 「正確さは真実ではない」

20世紀を代表する画家アンリ・マティスは自らの芸術を語る中で、「正確さは真実ではない」^{*3}というウジェーヌ・ドラクロワの言葉を挙げている。筆者がこの言葉を知ったのは30代前半であったが、特に以下の事を想起し、腑に落ちたことがある。

未だ10代の頃、筆者は美術大学入学試験の為に鉛筆を用いた静物デッサンを行っていた。そのデッサンの画面全体はルネサンス以降最も一般的に採用されている遠近法を用いて構成されており、画面内には直方体の上面を持つ台の上にいくつか配置された対象物が描かれていた。一番手前に台の角の一つが配置されるように構図がとられ、台の縁の一辺は遠近法に則って画面の奥に伸び、一旦その台の上に置かれたモチーフに遮られて見えなくなった後、再度画面上に現れていた。

筆者は仕上げ直前に台の縁を強調して表現しようと鉛筆で強くなぞることにし、そこに定規を当てた。台の縁は直線であり、これを合理的に強く表現するために通常行われる手段であったが、この時、手前から奥に一直線上に伸びているはずの台の縁はモチーフを超えて再度画面上に現れるところで、当てがわれた定規の直線から大きくずれて伸びていた。

筆者の記憶では、このデッサンに表現されていた空間は自然に感じられるものであった。静物画で基本とされる場所の、物が台の上に置かれている感じも表現されていたし、台自体が歪んでいる印象もなかった。よって、筆者としては画面上で順調に遠近法による空間把握が成されていると思っていた。しかし、定規を用いた結果、このデッサンは遠近法の法則から外れていたことが判明したのである。この時筆者は、一旦定規に従い、台の縁が手前から奥まで一直線上に伸びるように修正を試みた。しかし、画面全体としては不自然に空間が歪んで感じられた為、修正前の状態に戻し、当時の筆者は結局この矛盾を抱えたままデッサンを仕上げまで描き進めた。

この体験は腑に落ちない経験の一つとして長く筆者の心に留められてきた。しかし、上記の「正確さは真実ではない」という言葉に出会い、この矛盾の意味するところを理解することになる。

当時、筆者は必死に目の前の現実を画用紙の上に表そうとするうちに、遠近法から外れて描き進め、しかし結果として画面の中には自然に感じられる空間を実現させていた。この要因は簡単に特定できないが、おそらく画面内の様々な要素の均衡がそうさせたのだろう。筆者は遠近法としての正しさを犠牲にしながらも、対象物の重なり合いにおける明暗のコントラストや彩度の強弱、タッチの差異による質感の分布の仕方などによって画面内に独自の造形的秩序を成立させ、自ずと目の前のものの「それらしさ」を表現し得ていたのである。この事を「正確さは真実ではない」という言葉に照らせば、この「それらしさ」こそが筆者にとって切実であり、いわば真実であったのだと理解でき、遠近法上の正確さ=測定上の事実としての「ありのまま」と筆者にとっての真実は相容れないことがあるのだと納得できたのであった。

翻って考えれば、三次元の空間を二次元に落とし込むという作業に絶対的に正確な方法があるはずもない。私たちは生まれながらにして近代の常識の中で認識を重ねてきたが故に、自然科学的測定を基礎とした遠近法に違和感を感じないだけなのである。小林秀雄が著書『近代絵画』の中で、神によって定められた秩序を自明で確実なものとして生きていた人々の立場から、中世期の絵画表現について以下のように述べている。

そういう時代に、人間の視点の位置によって、大きなものが小さく見えたり、小さなものが大きく見えたりするという様な事が、何が面白い事だっただろう。^{*4}

長い人類の歴史から鑑みれば、現在私たちが疑いなく使用している自然科学的測定も、ものの捉え方の一時の勃興に過ぎないのかもしれない。人が置かれるている時代や環境ごとに、さらにその人の状況に応じて、ものの捉え方は違ってくる。

ここまで筆者のデッサンの経験を通して「ありのまま」に対する「それらしさ」について述べた。この「それらしさ」は1-1で述べたところの心の動きによって捉えられるものの印象にあたると言えるだろう。そしてその内容がそれぞれに違っているからこそ、人はそれを何らかの形で他者に伝えることを永年続けてきたのである。

2 真実感

2-1 嘘

前章で確認したものの把握における「ありのまま」と「それらしさ」の対比については、マティス以外にも近代以降造形表現に携わる者の多くが敏感であった。

例えばエドガー・ドガは「デッサンは物の形ではない。物の形の見方である」*5という言葉を残している。ここでの「物の形」を「ありのまま」のもの、「物の形の見方」を「それらしさ」に対応させて解釈できる。

また、ポール・ヴァレリーは著書『レオナルド・ダ・ヴィンチの方法』の中で、学者がダ・ヴィンチの残した芸術も含め歴史的な事柄に近付こうとする時に犯しがちな過ちを指摘する際に、「生のままの真実というものは詐欺以上に虚偽である。」*6と記している。この表現は修辞が独特で解釈に迷うところがある。別の和訳では「生のままの真実、偽りよりも偽りである。」*7や「生のままの真実 [事実] は、虚偽以上に虚偽である。」*8などとなっている。なお、筆者は「生のままの真実」は嘘よりももっと嘘だ。*9という、後に参照するリアリズム批評を行う小林秀雄による訳文によってこの言葉を知った。これらを字面そのままに受け取ると、現実の事実（真実）は嘘（詐欺、虚偽、偽り）を越えた嘘（虚偽、偽り）であるということになるが、なるほどその人にとって切実でない現実など取るに足らない嘘同然であり、それならその人の心を捉えて離さず、人生に影響を及ぼすような鮮やかな嘘があるとすれば、その方が本人にとってはよほど真実であろう、という意味に解釈できる。実際、ここでヴァレリーは学者が物的資料や文献記録の類の証拠を頼りにし過ぎるうちに、それらの証拠が、いつのまにか彼らがその歴史的な事柄に求めるものの実態を危うくすると主張している。当然実証的な事実も研究対象を明らかにする際に有効である。しかし、それを過大評価するあまり、歴史的な事柄から感得する内容、特にここではダ・ヴィンチの表現から受ける心の動きや印象をおろそかにすべきではないということだろう。

さて、実制作を手がける立場から、さらに具体的にヴァレリーと同様に嘘の重要性を表すものとして以下のパブロ・ピカソの言説を挙げたい。

フィリップ四世をヴェラスケスも描いたし、ルーベンスも描いた。まったく別人に見える。本当のフィリップ四世は又別人だったに違いない。私はヴェラスケスのフィリップ四世が一番本当だと思う。ヴェラスケスの力量に、私は説得されるからである。原始人の芸術であろうが、アングルの芸術であろうが、自然からかけ離れようが、自然に近づいていようが、芸術は芸術であって、自然ではない。芸術は嘘である。真実を会得させる為の嘘、我々を首肯させる嘘であるフォルムだ。これが、私達の心、私達の自我にとって必要である事は疑いを入れない。何故かという、私達の美の観念が形成されるのは、これを通じてであるから*10

ここでピカソは私たちに真実を会得させるものこそが芸術であり、それは「自然」とは異なるものであると主張する。ピカソがここで言うところの「自然」とはここまで挙げてきた「正確さ」、「物の形」、「生のままの事実」と同類の「ありのまま」に近い意味で使われていると解して差し支えないだろう。そしてこれと対立する概念をヴァレリーと同じく「嘘」と表現している。これはここまでみてきたように「それらしさ」に相当する。ピカソに倣って言えば、私たちは「ありのまま」を把握することよりも、説得力のある「それらしさ」に首肯させられることによって真実を会得する機会を得ていると言える。

2-2 真実感

さて、「ありのまま」と「それらしさ」の対比についての気付きや指摘は造形表現以外の分野にも散見される。

小林秀雄はアンリ・ベルクソンが考える芸術家（ここでは詩人）についてフランスの文学作家ギ・ド・モーパッサンの主張を通して以下のように論じている。

モーパッサンは、写実主義（リアリズム）という言葉も、客観主義（オブジェクティズム）という言葉も、大嫌いだと言う。自分はリアリストと呼ばれるより、イリュージョニストと呼ばれるほうが増しだ、と言う。

（中略）

優れたリアリストとはイリュージョニスト、つま

り、「現実のイリュージョンを、現実そのものより完全なイリュージョン」を読者に見せる事が出来る人間だ、というのが、モーパッサンの考えだからだ。^{*11}

イリュージョンという言葉は直訳すれば「幻覚、錯覚」であるが、ここでは適当な訳語ではないと思われる。ここで小林はイリュージョニストを「手品師」と解説している。手品というものがまやかしであることを思えば、それを「嘘」と近い意味に解しても差し支えないだろう。イリュージョンとは「真実を会得させる為の嘘」、あるいは「それらしさ」の演出であると言える。

さらに小林はこのイリュージョンの欠如を以下のよう

に指摘する。

所謂リアリスト達は「真実だけを、真実は余すところなく」と叫んでいるが、そういう哲学が、日常茶飯の事実から引出したいというのが、彼等の目的なのであろう。ところが、人生を眺めていると、真実は往々にして真実らしからぬものもあり得る、ということを含点するのだ。そういう場合、リアリズム小説を書こうとするリアリストはどうするか。真実らしさの為に、真実を犠牲にしないでならぬという事にもなるではないか。成る程、事実を写真にとって、事実の客観性が得られると思っているのなら、真実と真実感とのどちらを選ぶかという様な苦勞には気がつくまい。^{*12}

「ありのまま」と「それらしさ」の対比がここでは「真実」と「真実感」、あるいは「真実」と「真実らしさ」という言葉で語られている。筆者はここまで正確さ＝「ありのまま」に対する事柄を、筆者のデッサンの経験から「それらしさ」と称し、類似する例を当てはめてきたが、ここで小林によって用いられている「真実感」という語には「それらしさ」に加えて、人にとっての確かさや、切実さという意味合いが強く含まれているように思う。また、先のドラクロワによる「正確さは真実ではない」では正確さに対して「真実」が用いられていた。この「真実」に「それらしさ」を含めた意味でも「真実感」が本稿において、正確さ＝「ありのまま」に対する語として適当であると思われるため、これ以降一括して「真実感」を使用して行く。

引き続き小林による論考からの抜粋となるが、小林は小説家志賀直哉の作家性に関し、「氏の手法の核心を暗示する様にみえる氏自身の明瞭な言葉」^{*13}として以下のエピソードを挙げている。

「創作余談」から

『鶴沼行』失敗した長い小説の一部分を切り離れた日記のようなものである。総て事実を忠実に書いたものだが、唯、一ヶ所最も自然に事実ではなかった事を書いた所がある。そういう風にはっきり浮かんで来たので知りつつそう書いた。後に其時一緒だった私の二番目の妹が、色々な事を私がよく覚えていると云い、然し自分も此事はよく覚えていると云ったが、それがその一ヶ所だけ入れた事実ではない場所だった。私は、其処は作り事だとは云い悪くなって黙っていたが、妹が出鱈目を云う筈はないので、私に最も自然に浮かんで来た事柄は自然なるが故に却って事実として妹の記憶に甦ったのだらうと考え、面白く思った。^{*14}

このエピソードが、もしも小説家である志賀の手法の核心を表しているとすれば、文学表現を試みる者にとっても、「生のままの事実」よりも「真実感」を備えたつくりごと＝「嘘」に自覚的に関心を寄せる態度は重要であると言えるだろう。もっとも、物語とはそもそもがフィクションであるから、小説家は「嘘」を拵える者であると言える。ところが、ここに挙げた事例のように、つくりごとでありながら何故かそれが他者にも、そして作者本人にも自然に感じられることが有り得るといふところが大変興味深いのである。そしてこの状況が表現という事柄を保証する要因の一つであると筆者は予感するが、私たちの認識の上では、この事実とつくりごとのあわいのような領域が確かに存在するのである。

次は演劇の世界からも例をあげたい。劇作家の平田オリザは自身の演劇論を反映した小説『幕が上がる』の中で、高校演劇に打ち込む演劇部の主人公に、演劇表現において要となる事柄を語らせている。それは演劇部員の指導顧問（吉岡先生）から彼女たちに向けられた助言を踏まえ、以下のように表現されている。

吉岡先生はよく、「リアルとフィクションの境目」と言う。それを曖昧にして、観客に、本当だか嘘

だか分からなくする。全部を本当のことだけで構成しても、それでリアルになるとは限らない。^{*15}

ここではこれまで挙げてきたいくつかの事例と同じく、「ありのまま」（ここでは「本当のこと」）だけでは表現は成立しないということが示されている。そして、そこには「真実感」を伴った事柄としてフィクションが介在する必要がある、さらにこの「ありのまま」とフィクションの間の曖昧な領域が重要であることが示唆されている。先に挙げた志賀直哉の体験と照応できる事例と言えらるだろう。

さて、本章の最後はもう一度美術の分野に戻り、現代美術の巨匠、ヨーゼフ・ボイスを取り上げたい。ボイスはラードやフェルトを多く作品素材に用いた。それは第二次世界対戦中、爆撃機に無線オペレーターとして搭乗していたボイスがクリミア戦線にてソ連軍に撃墜された時の体験が元になっている。爆撃機が墜落し、負傷したボイスは幸運なことに一命をとりとめる。その時彼は遊牧民のタタール人に発見され、体温が下がらないように体にラードを塗られ、フェルトで体を包まれて救助された。その後テント内で手厚い看護を受けて、奇跡的に助かることになったという話である。これはボイス自身が自らの人生の転換点として語ってきた実体験であり、現代美術のカリスマ、ボイスの伝説として有名である。しかし近年この逸話は事実ではないという見解が有力になっている。

なぜなら撃墜直後から約3週間の間、ボイスが軍病院に入院した記録が残っていたり、その時期にタタール人はクリミアに存在するはずがなかったという事実が明らかになったからである。このような理由からボイスの語る内容は作り話であった可能性が高いと推察されている。

筆者は学生時代にこのボイスの逸話について学んで以降、これを疑いなく受け入れていたが、この新事実を知った時に妙に新鮮な気持ちになったのを覚えている。当時筆者はこの話題をヨーロッパ滞在中に親しくしていた知人から教えられたが、その時の知人の語り口はこの逸話が本当であるか偽りであるか、そんなことには傾着しないというものだった。むしろこの逸話の真偽にまつわる人々の反応が、ボイス作品の価値をさらに高めているという具合であった。なお、人によっては未だこの逸話が本当であったと考えているだろうし、誰にも事の真相はわからない。すなわち、ボイ

スはある事実が明るみになった今現在においてなお、先の平田が書いていたように「観客に、本当だか嘘だか分からなくする。」ことに成功しているということになる。

その後筆者は何度かボイスの作品に立ち会ったが、その表現は全く以前と変わらずにボイス独特の「真実感」を伴って存在している。

さて、もしもこの逸話が虚偽であった場合、はたして、ボイス当人はどのような思いで自らの伝説を拵え、展開させて行ったのであろうか。ここからはあくまで筆者の推測になるが、ボイスは自ら物語を設えておきながら、表現活動を続けるうちにいつのまにかその物語の中に半ば取り込まれ、自分でも本当にその体験をしたと錯覚する時間を過ごしていたのではないだろうか。しかしまた一方で、ボイスほどのアーティストであるから、極めてしたたかに自ら仕立てたつくりごとを冷静に司る一面も合わせ持っていたに違いない。つまりボイスは、虚構の渦中に自ら身を投げてその中を泳いでいたが、その渦は彼自身の手の中にあり、渦の中のボイスは彼自身に見下ろされていたのである。そして、こういった認識上の構造こそが単なる「嘘」とは一線を画する「真実感」の発露を促すのではないかと筆者は考える。

ここで筆者が推測したボイスの振る舞いの時空は、志賀直哉のエピソードにおける「事実とつくりごとのあわい」であり、平田オリザの演劇における「ありのまま」とフィクションの間の曖昧な領域」である。表現のジャンルを超えて、「真実感」はその表現が成立する要であるが、それを司る者はいつでもこの「真実感」が「事実とつくりごとのあわい」に発露することに、自覚的であるように思われる。

3 運動と空間

3-1 非等質空間

前章では私たちのものの把握のうち、「ありのまま」の事実とは異なる「真実感」について確認したが、本章では空間の捉え方に絞って考察していく。

一般的に、あるいは自然科学的に私たちはあらかじめ在る空間の中に存在していると考えられている。この空間は定規を使って測定することができ、私たちはその中で運動して日々の生活を送っている。今、目の

前にあるノートパソコンの画面から筆者の瞳までの距離は約45cmで、毎日大きく変動することはない。

しかし、筆者にとっての空間は時折、定規の通用するような、いつも同じ基準に則って捉えられるものではなくることがある。それは作品制作中や美術作品観賞中、あるいは自然環境の中で木々に囲まれている時からオフィス街を歩いている時まで、いつでも起こり得るが、特に外界の事象の有様を造形的に注意深く認識しようとする際に起こる。その時筆者は対象を注意深く目で追う。そうすることでその対象の姿は筆者の認識上で再度かたちづくられていくのだが、この時、一般的な距離の概念は希薄になり、筆者にとっての空間は等質なものではなくなる。大きさに言えば伸び縮みするかのように感じられる。もちろん筆者の経験するこのような空間は1-1で論じた、ものの把握の仕方と同じように認識主体本位のものであり、客観的に証明することはできない。単なる錯覚であると言えばそれまでのことである。しかし、筆者にとっての空間が自らの視線の動きに伴って変化し得ることは実感としてある。本章ではこの等質ではない空間について、アンリ・ベルクソンとジェームズ・ギブソンの考え方を参照しながら考察していきたい。

3-2 アンリ・ベルクソンによる空間の考察

まず、アンリ・ベルクソンは身体と精神の関係について考察した著書『物質と記憶』のなかで、物質と知覚に関して論じる中で以下のように述べている。

[感覚される] 具体的な延長世界、言い換えれば感覚的質の多様性は、その空間の内にあるのではない。その空間のなかに、その具体的な延長をわれわれが置いているのだ。等質空間は、現実の運動がその上に置かれるべき基盤ではない。それとは反対に、現実の運動こそが、その空間を自らの運動の下に据えるのである。^{*16}

ここでベルクソンが言うところの具体的な延長世界とは、認識主体である人間の行為にとって有効な要素から成る外部世界を指している。

ここでのベルクソンの主張はおそらく、例えば筆者が今、右手を上方に上げる場合に、この手は既存の空間の中を移動して行くのではなく、筆者の手の動きが、筆者にとっての空間を形作っていくということである。

あると思われる。私たちには、あらかじめ等質空間は用意されてはいない。自らの運動こそがその運動に伴う空間を私たちに認識させるとベルクソンは考える。

また、ベルクソンは著書『創造的進化』の中で私たちの認識上に、空間や物質が展開する仕組みについて、人間の中に備わる本能と知性という特性を用いながら論じている。少し長くなるが以下に該当箇所を引用する。

知覚が私たちに与えるのはものそのままのデッサンよりは、むしろ多分にものにたいする私たちの可能的な働きかけのデッサンなのである。私たちは事物に輪郭を見つけだすけれども、それは事物において私たちの手がとどいて変様することのできるものの目印しにすぎぬ。物質中をさまざまな線が引かれてみえるのは、まさにその線上を動きまわるように私たちに促しているのである。輪郭や道筋は意識が物質に働きかける用意のととのうにつれて、すなわち要するに知性形成の進むにつれて表だってきたものである。私たちとは別の構想でできた動物、例えば軟体動物や昆虫が私たちと同じ分けかたで物質を節々に裁断するかは疑わしい。それらの動物にはもともと物質を物体に裁断する必要がない。本能の指示どおりに動くのに事物の知覚などはいらない、特性を区別するだけでよい。知性はその反対で、きわめて微々たる形の知性ですらすらで物質を物質に働きかけさせようと求めてやまない。^{*17}

ベルクソンはここでもの輪郭というものを、第一に私たちの運動の要因として位置付けている。私たちの動物としての本能は、現前する外界からまずは自らの運動に有効な特性を見分けようとする。その時、ものどもの境に知覚されるものは、まずもって運動の目印としての輪郭線である。そして次に私たちの意識がその物体に働きかけるにつれて、それはいわゆる輪郭という事物として私たちに認識される。この認識の成り行きをベルクソンは知性形成の順序になぞらえているが、知性が働く為には、先ず認識主体の中に本能的な運動の欲求が起こらなければならないと言える。それは日常生活から造形行為に至るあらゆる場面において、人がものを認識する際に最初に生じる働きだと思われる。

例えば今、喫茶店に居る筆者がノートパソコンから目を離して顔をあげるとする。すると、その途端に筆者の視覚上にはいくつもの線が走ることになる。喫茶店内に配置された机や椅子、照明の傘やそれを吊るすコード、窓とブラインド、そしてこの喫茶店を利用する人々やその服装など、数多の視覚的要素のきわが無数の線を筆者にみせる。その線が「私たちの可能的な働きかけのデッサン」である。そして筆者はそれらの線を頼りに自由に視線を走らせることができるが、ベルクソンの主張に従えば、筆者にとってのこの喫茶店内の空間の印象は、第一にこのようにして走る視線の運動によって得られて行くと言える。

3-3 ジェームズ・ギブソンによる空間の考察

さて、前節で取り上げたベルクソンの空間の捉え方はアフォーダンス理論の提唱者であるジェームズ・ギブソンによる「肌理の密度勾配」としての空間把握に通じるところがあると筆者は考える。

ギブソンは目にみえる外界が肌理で出来ていると考えた。肌理とはものの表面の粒の細かさや、それが織り成す秩序を指すが、「肌理の密度勾配」についての説明として以下に嶋崎裕志氏の論文の一説を引用する。

ジェームズ・ギブソンは、包囲光配列という光刺激環境の中で、この肌理の密度勾配が徐々に変化することに注目し、その変化が奥行き感そして面の傾斜感を生じさせる、と考えた。密度勾配を知ることによって、遠近感が処理される。また、勾配の変化が急激なほど、それは大きく傾斜して知覚される。^{*18}

包囲光とは一つの光源に発し、直線的に一方向に進む放射光とは異なり、この放射光が無数の面に反射して散乱し、周囲の環境を満たす光のことを言う。そして認識主体がこの環境の中にいる時、彼を取り巻く包囲光には環境を構成する面に応じた構造があり、その構造に応じてできる包囲光の差異の事を包囲光配列と呼ぶ。^{*19} ギブソンによれば、私たちは環境に充滿する光の中で、肌理の細かさの度合いによって遠近感やものの傾きを感じているというのである。

当然のことながら肌理はものの性質自体を良く表し、特徴付けている。そのために肌理を一定の空間を占める物質の表面として捉えている限り、空間はそこ

に配置されているものごとにつつ切りになっているはずである。この把握は物理的には正しい。しかし、私たちそれぞれの視覚世界としての空間は、そのような断絶を繰り返して成立しているというよりも、先ずは視覚上に様々な要素を隙間なく配列させながら切れ目なく広がっている。だから目に見える世界の全ては密度の差異を持つ肌理の連なりによる終わりのない絵のようなものとして在ると考えられる。そしてこのように解釈することができるのは認識主体である私たち自身が動くものであるからなのだが、このことを心理学者の佐々木正人は以下のように表現している。

顔と皮膚の肌理、木肌と森の肌理には区切れ目がない。移動して観察する所を変えると、新しい肌理が見えてくるが、今まで見ていた肌理がどこで終わり、どこから新しい肌理が見え始めたかは言えない。そういうきっちりした境界線は肌理どうしにはない。

肌理は肌理になだらかに変移する。周囲に肌理を発見した男は、肌理と肌理が包摂するこの関係を「入れ子」と表現した。私たちを取り囲んでいる肌理は、このように次から次へと現れる新しいレベルの肌理を埋め込んでいる。移動すると今見えている肌理から分岐する肌理が現れる。だから肌理を見るということ、周囲がどこまでも途切れていないということを知ることになる。^{*20}

移動する私たちにとって、肌理と肌理は入れ子状に区切れ目なく連なり、終わりなく展開している。

また、たとえ人が移動せずに現前する外界を認識しているとしても、相変わらず私たちの認識にとっては、「動き」というものが重要な因子であることには変わりがない。もう一度佐々木の言葉を挙げる。

見るということ、観察者が行っていることは、包囲光配列から不変項をピックアップすることである。静観などと言われるように、視覚は「静止の感覚」であると誤解されている。しかし、何かを見ている人を観察していただきたい。その頭、眼、首、胴体、下肢、つまり全身がときには大きく、あるいは微妙に、しかしよく動いている。この動きが決定的に重要である。^{*21}

不変項とはものの視覚上の見え方の変化の中でも変わらずにあり続けるそのものの性質のことを指す。例えば長方形の上面を持つ台の見え方は、上下左右の視線の角度の変化に応じて変わりゆく。しかしその長方形が持つ角は全て直角であるということは、一貫して見る者に理解されている。佐々木は上記の一節でこの不変項の性質を説明しているのであるが、ここでは人間がものを把握しようとする時に、良く動くということが強調されているところに注目したい。

私たちの周りは肌理で満たされ、その視覚上の見え方は私たちの「動き」に伴ってその都度更新される。そして私たちの外界把握は、先ず持ってこの変化自体を認識することで成されているように思われる。

このようなギブソンによる空間の把握の仕方は前節のベルクソンが考える空間と同じく、運動に伴って生成するものであると言えるだろう。

3-4 次元の無効

さて、ベルクソンとギブソンそれぞれの空間の捉え方についてみてきたが、そこでは視覚上の線や面が私たちに可能的行動を提示し、それを手掛かりにした私たちの「動き」によって外界が認識できるものとして立ち現れていた。それはどちらかといえば2次元の様相の変化の連続によって構成されていると言えるだろう。

そうであるならば3次元という次元の段階がほぼ等質に広がる概念としての空間は、実は運動する私たちにとって切実なものではないのかもしれない。おそらくこういった空間の表し方は、1-2で問題にした遠近法と同様に一般的な自然科学的常識の中で生きる私たちが疑いなく受け入れてしまっている考え方の一つに過ぎないであろう。運動する私たちにとっては、近現代において一般化している概念としての空間や次元の違いは必ずしも重要ではないのだ。

このような既存の常識的空間を見直す態度は造形表現の世界でも表明されている。1-2でも取り挙げたアンリ・マティスは、遠近法とは異なる絵画空間を実現した画家として知られるが、美術史家のガストン・ディールから「どのように三次元を創り出されますか。」*22という質問を受け、「私の仕上がりは、“次元”の番号づけを消し去ってしまう一つの統合です。」*23と答えている。ディールの質問はおそらく絵画内部にどのように3次元的空間を表現するのかとい

う意味であったと思われる。しかし、ここで次元の交換を主として扱うディールとマティスの間には次元に対するアプローチに違いがみられる。

マティスは自身の表現について、対象が自らに引き起こした情感を作品の中に表すことが肝要である*24と語り、また「構図は画家が自分の感情を表現するために配置する様々な要素を装飾的な仕方では整えるわざである。」*25と言明している。筆者はこのようにして表現を試みるマティスは、おそらくベルクソンやギブソンが考えた事と同じような仕方では外界を捉えることが多かったのではないかと予想している。なぜならば、ベルクソンやギブソンの外界認識も、マティスのタブローの多くも2次元以下の様相の連なりによって成り立つところがあるからである。

また、マティスは鑑賞者のタブローへの誘い方について「彼をしぼりつけたりせずに彼を引きとめること、表現された感情の美点を感じ取るように仕向けること」*26が肝心であると指摘しながら、「われわれにとって問題は、真実らしさに近づきながらカンヴァスに同じ強度を保つという性質の問題になってきたのです。」*27と説明している。マティスの描く室内は遠近法的に空間を表現していないにもかかわらずその部屋の雰囲気をよく表し、観る者に違和感を与えない。それは上述のようにしてタブローの中に画家が表現する世界の「真実らしさ」が体現されているからであると思われるが、この事はギブソンが言うところの「肌理の密度勾配」やベルクソンが言うところの可能的行動による外界認識と照応して考えることができるのではないだろうか。

マティスは自身のヴィジョンに従って仕事に徹し*28、構図を「配置する様々な要素を装飾的な仕方では整える」に伴い、自ずとベルクソンやギブソンの認識に類似する仕方では次元の段階の差異という事柄自体を解消していたのである。だからこそ、彼は「“次元”の番号づけを消し去る」という意識を持ち得たのだと筆者は考える。

さて、ここまでみてきたように、「動き」に伴って心を働かせて日々を営む私たちにとって、外界というものは単一の基準に則って測ることはできないし、常に等質なものでもあり得ない。本章冒頭の筆者の空間に対する認識もこのような観点からすればもっともであると言える。

4 動きの真実感

4-1 ろくろ成形

筆者が専らにする陶造形における成形方法の一つにろくろ成形がある。ろくろ成形とは同心円上で回転する台の上に粘土を据え、粘土を回転させながら形を変形させていく技法である。この回転する台をろくろと呼ぶ。現在一般的に使用されているろくろの多くは電動であり、筆者もこれを使用している。ろくろの上に据えられて回転する粘土に水を施し、手で押すか、あるいは指でつまむなどして力を加えると回転の遠心力に助けられて粘土は素早く形を変える。この性質を利用して他の方法では得られない形態を生み出せるところがろくろ成形の醍醐味である。

筆者もこれまで自らの制作にろくろ成形を多く用いてきた。ろくろ成形では筆者の行為がダイレクトに形態に影響するため、自らの運動がそのまま形として現前するような感覚がある。例えば回転しているろくろの上でドーナツ状に整えた厚みのある粘土を右手と左手の指の間に挟みながら下から上に挽きあげる場合、手や指の力の入れ具合、その上昇運動の速度や角度、ろくろの回転速度など、粘土と回転と身体の間に関係が短い時間に展開し、ひといきに形が出来上がるが、そこでは筆者の行為の微細な揺らぎも如実に形に影響してくる。筆者はこのようろくろ成形によって出来上がる形は、単純に形態としてだけ存在するというよりも、その作り手の精神や機微を反映した姿として存在しやすいのではないかと考えている。姿としての存在とは、受け手それぞれによってイメージされるものであるために、端的に定義することは難しいが、自然科学的観察対象として存在するのではなく、また、純粋に客体としてのオブジェクトとしてだけで存在するわけでもない、つまりはものでありながら人の息遣いを感じさせるような、ある佇まいを具えたものの在り様を指す。

このようにろくろ成形では、短い時間でその作り手が意識化することができないほどの細かさと速さで、その人の機微までもが粘土に移り定着する。だからたとえ作り手が表現しようと思わなくても、その人の内面までも表してしまうものであると思われる。

ところで、このような性質を持つろくろ成形の良し悪しについて、「上手いろくろ」と「良いろくろ」と

いった言い回しがある。どちらも一見肯定的な意味合いを持った言葉であるように思われるが、前者においては批判的な意味で使われることがある。ろくろ成形は繰り返し行なえば行うほど技術的に向上する。回転する粘土と身体の間を自覚的に司れるようになるにつれて、任意の形態を正確に作れるようになっていく。つまりろくろが上手くなる。しかし、上手いことは確かだが、表現としての魅力にける状態に陥ることがある。そこでは寸法が正確に守られていたり、形態としては目的に叶っていても、先述の姿としての存在感が抜け落ちている場合があり、それは観る者に表現内容が希薄な印象を与えることになりかねない。それでは逆に「良いろくろ」とはどのようなものかといえば、姿や佇まいを感じさせるものであり、それは言い換えれば、2で論じた「真実感」が発露しているものであると筆者は考える。なぜなら、もしもろくろで挽かれただけの粘土の形に対して姿や佇まいを感じるのであれば、それは私たちがその形に「ありのまま」以上の何かを感じ取り、自らフィクションの中に誘い込まれている証しだからである。

では、「上手いろくろ」においてはなぜ「真実感」が抜け落ちてしまうことがあるのであろうか。それは作り手が繰り返す同じ行為を行い技術的に向上するにつれて、その一連の行為の中の微細な要素のいちいちに注意が注がれなくなってしまうからだと思われる。そこでは上達した技術による予定された運動がスムーズに遂行され、予定通りに形が出来上がる。しかし、そこに残るものは例えばその運動をプログラミングされた機械が同じように動いた結果作られるものと大差ないのではないだろうか。これは人間としての認識を通過せずともものが出来上がって行くという事態であると思われる。そうして出来たものからは人の心の動きは伝わらず、観る側の心も波打たない。確認されるのは技術や労力ばかりとなる。

それでは、人間としての認識とはどういうことかといえば、3で確認してきたような、運動に伴って空間が把握される場所の、まずもって動物としての本能を根底に持つ認識に他ならない。そういった認識下においては、造形行為の最中のいちいちの刺激とそれに応ずる運動に向かって間断なく注意が向けられ、その注意に作り手の精神や機微も乗り込むだろう。それゆえ、もしも技術的に上達してもなおこのような認識を持続することができれば、「真実感」を伴った、良

くもあり、上手くもあるろくろ作品が得られるのではなかろうか。卓越した技術によって表現内容を巧みに演出しながら、豊かな佇まいを具えた存在を実現させることができるはずである。

さて、もう一度ろくろ成形の実際を思い起こしたい。回転する粘土を指ではさみ下から上へ運動すると、指の間に挟まれた粘土が後に残る。残された粘土は重なり連なって線を描き、全体に律動を宿した形が現れる。この成り行きは、「現実の運動こそが、その空間を自らの運動の下に据える」*²⁹ という 3-1 で取り上げたアンリ・ベルクソンによる空間の説明と酷似している。ろくろ成形の実際は、まるで空間を把握することそのものといった一面があるように思われる。

4-2 動きの真実感

ところで、筆者がこれまで制作、鑑賞した中で印象に残っているろくろ成形による作品を思い起こすと、その多くがやはり「動き」を感じさせるものであった。それらに立ち会った時、筆者の体は作品によって自然に動かされるようである。誘われるままにそれに近づき、回り込み、視線が移り行く。そしてまさにその時作品は筆者にとって動くように感じられる。動くように感じられるという表現は適当でないかもしれない。それは、筆者自身が動いていることがよくわかるという感じであるが、そこでは 3 で論じたように、筆者が動くことでその作品の見え方の移行と共に筆者と作品の間の空間が非等質に転変していると言える。

なお、ここでは外界は物理的に正確に捉えられているのではなく、対象から与えられる筆者の運動の可能性によって出来上がっていく。つまり、ここで認識されているのは、筆者にとってだけの「動きの真実感」であると言えるだろう。

そしてこの「動きの真実感」は、先述のように、人の佇まいや、情景、あるいは作者が演出するそれぞれの作品固有の「真実感」に連なって行くと思われる。

さて、ろくろ成形による造形表現は他に比べてもとより鑑賞者にその成形時の回転運動を直に確認させやすい。それは単純に完成された作品が成型時の回転運動の痕跡を保っている場合が多いためである。しかし、作品の中に実際の運動の痕跡が確認できると、鑑賞者の中に「動きの真実感」が立ち現れることは違う。運動や行為の痕跡が明らかではない造形表現においても、「動きの真実感」が発露している場合は

多い。むしろ、筆者としては全ての造形表現の根底には「動きの真実感」がそれぞれの表現固有の「真実感」に先立って発露していると考えている。3 でみてきたベルクソンやギブソンの論によるならば、私たちがものをみる際には視線運動が伴う。同様に表現として成り立っている人工物を前にした時、私たちの視線はそのものの範囲の中を絶えず動いて行く。時に緩やかに時に素早く、造形要素の配置に誘われて視線は運ばれていき、その流れに伴って、まずは「動きの真実感」が鑑賞者の中に湧き上がると筆者は考える。*³⁰ それは例えば一見動きが少ないと思われるようなミニマルな造形表現であったとしても同様である。人はそれに立ち会った時に、その中の要素に合わせて視線を動かしている。そしてその視線の動きのリズムは作者によって司られており、そこに発露する「動きの真実感」が鑑賞者の心を動かすはずみとなるのである。もちろん、造形表現の種類によってはその要素を作者が完全にコントロールすることが難しい場合もある。しかし、作者は意識的にせよ、無意識的にせよそういった不制御から来るゆらぎをも表現として昇華させることで、結果的には全体で固有の調和を得るように作品を設る。

対照的に表現を目指す造形から「動きの真実感」が損なわれてしまうことがあるならば、それは作者がそれを造形する際に、3 で確認したような動物としての可能的行動による認識を十全に得ていないことが要因であると思われる。

また、どんなに実際の運動の痕跡を留めていたとしても、それだけでは 2 で確認してきたように、それは言わば生のままの事実すぎず、「動きの真実感」とは関係がない。生のままの運動と「動きの真実感」は異なるということである。

本節の最後にこの造形表現における「動きの真実感」を言い表していると思われる文章を挙げたい。先にも取り上げたポール・ヴァレリーの言葉である。

建築は動かないというのが例外なのである。楽しみはそれが動くようになるまで、そうして、その変貌する部材がみせるありとあらゆる組み合わせが浮かびくるまで、こちらが位置を変えて見ることである。円柱は旋回し、奥行きは変じ、回廊露台は迂りだし、数知れぬ形像がその建物から数知れぬ和音をなして抜け出してくるのである。*³¹

4-3 動きの真実感と抽象

ここまで論じてきたように「動きの真実感」とはそれぞれの造形表現特有の「真実感」に先立って、その根底に在るものと思われる。これは一般的に分類されることが多い具象、抽象を問わず全ての造形表現に当てはめて考えることができる共通要因であると筆者は思う。なぜなら具象的なものの中にも非具象的なものの中にも「動きの真実感」の元となる視線の移動を促す要素及び「肌理の密度勾配」も等しく存在するからである。

マティスは具象と抽象の区別に関して以下のように述べている。

まず第一に私が言いたいのは“一つの”抽象芸術なるものは存在しないということです。芸術は、それが二義的細部を全部はぎ取った本質的表現であるとき、すべてそれ自体において抽象的なものです。^{*32}

また、美術評論家のハーバート・リードは著書『芸術の意味』の中で陶器に抽象的な本質をみてとりながら^{*33}「すべての芸術は本来は抽象的である。」^{*34}と明確に述べている。

抽象とは、具体的な形象を持っているか、いないかということではない。例えば人体を模倣してつくられる具象性を持った彫刻作品も、水を蓄えるために都合の良い形態としてつくられる壺も、形態の模倣ないし用途にかなうということ以前に、潜在的に抽象性を具えているのである。だから、全ての造形表現の根底に「動きの真実感」が存在すると予感している現在の筆者にとっては、「動きの真実感」と抽象がほぼ同義に感じられている。

さて、ここでこの抽象と「動きの真実感」の親和性を示唆する文章を引用したい。リードが同著で同じく陶器について述べている一節である。

まず陶器はすべての芸術の中で、もっとも単純であると同時にもっとも難解なものである。それはもっとも基本的にあるがゆえにもっとも単純である。そしてもっとも抽象的であるゆえにもっとも難しい。歴史的にいえばそれは芸術の先駆けである。もっとも初期の容器は地面から掘りだされたそのままの粘土を手でかたちづくったものであ

り、それは日光と風で乾燥された。人間がまだ文字を書くことができず。文字あるいは宗教さえももたなかった時期に人間はこの芸術をもっており、こうしてつくられた容器は、その優れた形態によって、いまなおわれわれを感動させることができるのである。火が発見されると人間は壺を、堅いもちの良いものにするを学び、轆轤が発明されると、陶工は彼のもっている形態の概念に律動をふくらみの運動感を加えることができた。このようにして、このもっとも抽象的な芸術に必要なすべてのものがととのったのである。^{*35}

ここでの運動感とは本論で言うところの「動きの真実感」と捉えて差し支えないだろう。

先に取り上げたろくろ成形によるそれが、抽象的な芸術の要因たることが論じられている。

まとめ

本稿の目的は造形表現としての価値創造の一つの要因を、「動き」という事柄を軸に明らかにすることであった。そのために私たち人間にとって切実な物事の「それらしさ」を「真実感」とし、これを動物として動く人間の外界把握に当てはめて考えることで、「動きの真実感」という認識を見出した。これは動く（視線だけの場合も含む）私たちに、当然に発露している「真実感」であると筆者は考える。なお、筆者はこれを論理上の思考によって見出したわけではない。本論で論じたように、受験時の静物デッサンにおいて遠近法に違和感を覚えることで感じ取り、またろくろ成形や作品鑑賞を通しての実体験を経て予覚してきた実情を、論理的思考を介して言い表したところである。

さて、この「動きの真実感」とは先ず人間の認識全般に当てはまる事柄である。自然物であろうと、人工物であろうと、あるいは3-2で取り上げた喫茶店内のように自然物と人工物が混在した空間であろうと、外界のすべては「動きの真実感」を根底に持ちながら私たちに認識され得る。だから、「動きの真実感」とは造形表現の価値創造の如何を問わず、人間の外界認識の根本の一つであると言える。

そしてさらに、外界を把握するだけではなく、自ら造形を手がけ、そこに表現としての価値を創造する側

に立った場合には、この「動きの真実感」が必須になってくると筆者は考える。

なぜなら造形表現の現場では作者に司られた「真実感」に誘われて立ち会う人の「真実感」が発露するが、その時、「動き」の要素が他者の心を揺り動かし、そこに「真実感」を沸き起こさせるためには最も有効であると思われるからである。それは止まっているものを動かす際に、それに「動き」を与えるのが、同じく動きであるのと同じくらい単純な道理によっている。イメージとしては、例えばコップの中の水をマドラーなどの道具を使わずにかき混ぜる際に、コップを持つ手を動かして水に「動き」を与える時のようなものだ。コップを揺する手の動きを造形表現を行う側の「動きの真実感」として、コップの中の水の動きを造形表現に立ち会う側の「動きの真実感」として考えることができる。ぐんぐんと揺する手の動きによって水は動き始めるが、その後コップの中の水は、手の動きとは異なる様相をもって回転運動を続けて行く。

最後に再びアンリ・マティスの言葉を引用したい。

線やヴァールや勢いを表現すれば、観る者の精神はこれらの複雑な要素の迷路のなかに引き込まれます。

すると想像力はすべての制限から解放されるのです。^{*36}

マティスの作品の前では、観る者の心は彼の設えた造形要素による「動きの真実感」に導かれて動き始めるだろう。そうして走り始める各々の「動きの真実感」はマティスがその作品を制作していた時に感じていたのと近い「真実感」に達することがあるかもしれないし、あるいはマティスが想像もしていなかったところへ飛躍するかもしれない。いずれにせよ、マティスが作品に残した「動きの真実感」の強度が、観る者の心にドライブをかける。

このような、先ずは人の精神を快活にするといった人の生存にとって基本的にすぎると思われるような効用にこそ、造形表現の役割の大本があると筆者は思う。

註

*1 『源氏物語早蕨図』、伝後屋宗達、江戸時代17世紀「琳派の美と光琳茶会の軌跡」展、MOA美術館、2017.4

- *2 この認識の問題をさらにつきつめると、「自分が見ている青が自分が見ている青とおなじかどうかすら確かめることができない」岡崎乾二郎著『ルネサンス経験の条件』文春学藝ライブラリー、2001、p.426 という指摘に行き着く。
- *3 二見史郎訳『マティス 画家のノート』みすず書房、1978、p.90
- *4 小林秀雄著『小林秀雄全作品〈22〉近代絵画』新潮社、2004、p.18
- *5 4と同著、2004、p.168
- *6 ポール・ヴァレリー著『レオナルド・ダ・ヴィンチの方法』山田九郎訳 岩波書店、1977、p.88
- *7 ポール・ヴァレリー著『ヴァレリー全集5巻』筑摩書房、1967、P.68（該当箇所「覚書と余談」は村松剛訳）
- *8 ポール・ヴァレリー著『レオナルド・ダ・ヴィンチ論 全三篇』恒川邦夫・今井勉 平凡社、2013、P.157（該当箇所「注記と余談」は恒川邦夫訳）
- *9 小林秀雄著『小林秀雄全作品〈10〉中原中也』新潮社、2003、p.102
- *10 4と同著、2004、p.235
- *11 小林秀雄著『小林秀雄全作品別巻〈1〉感想（上）』新潮社、2005、p.116
- *12 11と同著 p.117
- *13 小林秀雄著『小林秀雄全作品〈1〉様々な意匠』新潮社、2002、p.169
- *14 13に同じ
- *15 平田オリザ著『幕が上がる』講談社、2014、p.43
- *16 アンリ・ベルクソン著『新訳ベルクソン全集2 物質と記憶 一身体と精神の関係についての試論』竹内信夫訳 白水社 2011、p.294
- *17 アンリ・ベルクソン著『創造的進化』真方敬道訳 岩波書店、1979、p.227
- *18 嶋崎裕志著『ジェームズ・ギブソンの視知覚論と般化』信州大学人文学部、2002
https://soar-ir.repo.nii.ac.jp/?action=pages_view_main&active_action=repository_view_main_item_detail&item_id=666&item_no=1&page_id=13&block_id=45
- *19 参照：佐々木正人著『アフォーダンス-新しい認知の理論』岩波書店、1994
- *20 佐々木正人著『レイアウトの法則 アートとアフォーダンス』春秋社、2003、p.9
- *21 19と同著 p.49
- *22 3と同著 p.290
- *23 22に同じ
- *24 マティスは3と同著で「はっきり言って、あなたの芸術理論はどういうものでしょうか」と彼に尋ねたクララ・マクチェスニーに対して、「そうですね、このテーブルを例にとりましょう。私は文字通りにこのテーブルを描くのではなく、これが私に引き起こした情感を描くのです。」（《後期印象派の指導者アンリ・マティスを語る》—ニューヨーク・タイムズ、一九一三年三月九日）P.52と答えている。
- *25 3と同著 p.41
- *26 3と同著 p.54
- *27 26に同じ
- *28 マティスは3と同著で「私にとって、すべては構想のなかにある。従って、最初から全体のはっきりしたビジョンを持つ必要がある。」p.45と語っている。

- *29 16に同じ
- *30 この視線の動きを誘う要素の配置は3で確認したベルクソンが言うところの「私たちの可能的な働きかけのデッサン」であると言える。
- *31 6と同著 P.64
- *32 3と同著 p.301
- *33 ハーバート・リード『芸術の意味』滝口修造訳 みすず書房、1966. p.28
- *34 33と同著 p.29
- *35 33に同じ
- *36 3と同著 p.330