

声なき声を小さく無数に響かせるために、  
あるいはうたを聴くために

竹口浩司（福岡県立美術館 学芸員）

「何かの流れてきた過程ではない、南九州は、ただ、その形を選び取ったのだ、と、私はなんの裏付けもなく、そのとき不意にそう思った。ナカエとイエを、別棟構造のようにまるで違う生きものとして隔てることなく、だが一つ家のように同じ生きものに見せかけることもせずに、それは別々のものを、ただ寄り添わせて出来た形だったのではないか。」  
梨木果歩『海うそ』2014年

忘れられない夢がある。真っ暗ななかに幼少の自分が立っていて、目の前には鉄棒がある。そして鉄棒の前には幽霊がいる。まだ鉄棒で逆上がりができなかった頃に見た夢だろうか。もはやいつ見た夢なのか、本当に見た夢なのかも定かではないが、布団に入るたびに「またあの夢を見るかもしれない」と眠ることが怖かった記憶がある。嫌な夢だ。できれば忘れてしまいたい。けれど最近になって思う。その夢もまた私の現在を支えているのだと。その夢を見ることができて良かったとは言わないが、その夢が私のなかにまだ在ることを悦ばしく思うようになってきた。

記憶と記録をテーマにして、福岡県立美術館の収蔵品／収蔵作家と福岡を拠点に活躍している作家6人の作品を混ぜ合わせて展示しようと決めたのには色々な理由がある。そのすべてをここに書きつくすことはできないが、ひとまず出発点には、今年が福岡県立美術館の前身にあたる福岡県文化会館が建設されて50年目の記念の年に当たるということがあった。奇しくも50年間現役の建物の耐震工事が実施され、終了して間もなくの会期であることも決まった。当初は当館収蔵品と歴史をたどる資料とで展示構成される展覧会が目されていたが、私自身がここ数年気になっているテーマに引き寄せて企画することにした。

すると今年は「記憶」「記録」の当たり年なのか、福岡県内にかぎらず多くの美術館・ギャラリーでこの2つの言葉をタイトルやテーマに掲げる展覧会が開催されることに気付いた。その方法や視点に違いはあるものの、問題意識や危機感を同じくしていることにある種の安堵と希望を覚えた。2011年3月から3年が過ぎ、まもなく4年目を迎えようとしている。記憶をつなぎ、記録を生かすことの難しさを痛感しながらも、私たちは記憶と記録の大切さを過剰にではなく当たり前問い直すことのできる距離を獲得しつつある。それはつまり私たちの生のありようを見つめ直し、その生々しさを新たに獲得し直す好機となるので

はないだろうか。

同時に私自身には、もう一つの動機があった。去年、当館で開催した企画展「江上茂雄 風ノ影、絵ノ奥ノ光」。明治末年に生まれ今年2月に101歳で他界した江上茂雄は自分が住んでいた福岡県大牟田市（幼少から60歳まで）と熊本県荒尾市（60歳から101歳まで）の風景を描きつづけた。彼は自分の絵が「写実」「写生」であることを繰り返して主張した。そうであるなら彼の絵をまちの「記録」として捉えることもできるだろう。しかしである。展覧会場を訪れた多くの人たちは、そこに記録された懐かしい風景に浸りながらも、クレパス・クレヨンもしくは水彩絵具という安価な画材でどこにでもありそうな平凡な風景を描きつづけた凡庸な絵描きの風景画が、結果的に非凡な魅力を放つという反転に衝撃を受けた。記録が記憶をまとい、さらに絵として立ち上がる瞬間に立ち会ったのだ。すると絵は記録としての役割を更新する。

江上茂雄の絵を「記憶芸術」や「記憶アート」といった概念を援用しながら美術史的な文脈の中に位置付けようというのではない。彼がいかに現実を記録し、いかに記憶を表象しているのかを理論化することでそのオリジナリティを担保するのではなく、江上の絵が記憶と記録の境界を超えて私たちにつながってくるさまを改めて見、むしろあらゆる絵画／美術が何らかの仕方でも記憶や記録につながっていることを実感したかったのだ。江上のクレパス画を当館で2度目に紹介するこの展覧会は、彼自身が境界を越えて彼岸へと旅立っていったからはじめての機会となった。

あるいは確認したかったのかもしれない。江上茂雄展の図録エッセイのなかで私はこう書いた。「江上さんの水彩風景画において、絵の中の時間はその連続的な流れを断ち切られてぽっかりと頭の上に浮かびながら「微動」している。過去から現在、現在から未来へと時間が一方的に流れ去るのではなく、ほとんど渾然一体となりながら震えている、そんな時間の在り方があることを、私たちは戸惑いながらも知ることになる」。一年前のこの言葉を、私たちの記憶というもののあり方を念頭に置きながら読んでみれば、意外にもすんなりと腑に落ちることに気付いたのだ。昔の記憶が今も生々しく浮かんでいたり、忘れていたはずの記憶が不意に再生されたり、変容や重ね書きを容認しながらも未来へと投げ出されていたり。江上の絵と対峙することで導き出したつもりの省察でありながらどこか自分の頭のなかだけでひねり出した屁理屈になってしまっていないかと、まるで喉に刺さった小骨のようにチクチクと引っかかっていたのだが、それが実は私の生の実感と（無意識的にも）つながっていたのかもしれないという可能性を確認し、だからこそ展覧会の核として注ぎ込み、そこから展覧会を練り上げてみたい、そう思った。

その私の個人的な欲を後押ししてくれるものとの出会いもあった。梨木果歩の『海うそ』という小説である。2014

年に書き下ろされたこの小説のほぼ最後にはこう綴られている。「時間(とき)というものが、凄まじい速さでただ直線的に流れ去るものではなく、あたかも過去も現在も、なべて等しい価値で目の前に並べられ、吟味され得るものであるかのように。喪失とは、私のなかに降り積もる時間が、増えていくことなのだった」。江上茂雄展でやろうとしていたことを、もっと生々しく、確信的に実現できるかもしれない。そんな期待が募っていった。

当館の収蔵作品／収蔵作家の作品を展示するだけでなく、福岡で活躍している作家たちに出品の声をかけることは小説との出会いよりも先に考えていた。繰り返すことになるがこの展覧会のテーマは記憶と記録である。美術展ではあるが「美術通」や「美術ファン」だけが楽しめるものではなく、記憶や記録、思い出といったものが全ての生きて在る人にとって大切なように、全ての人に感じてもらえる展覧会にしたかった。そのためには、良くも悪くも美術史的な評価の定まった美術館収蔵品だけでなく、いい意味で未熟で、枠にはまらず未分類な作品をかけ合わせたいと考えた。同時に収蔵品についても、当館の「優品」「佳品」だけでなく、なかなか紹介できないままにある作品を積極的に出品しようとした。

## 泉山朗土×松本英一郎

泉山さんに展覧会への出品を依頼した時、すでに彼のなかにやりたいことがあった。「沢木耕太郎が書いた『檀』という小説のような作品を映像でつくってみたいと前から考えていた」と話してくれた。小説家 檀一雄の半生を、彼の死後 17 年後に行った未亡人へのインタビューをもとに綴った伝記ともフィクションともつかぬ記憶の物語。その画家ヴァージョンを映像でやろうというのだ。

作品タイトルは《F2014》となった。「F」とはカンヴァスサイズの規格のひとつで人物 (figure) を描くのに適した比率 (他に風景の P、海景の M、正方形の S がある) を意味する。「2014」はもちろん制作年／インタビュー年である。画家自身は他界したが、妻や娘などの近いしい人の記憶のなかから時(空)間を超えて浮かび上がり、2014 年という画布の上に投影されるその姿を記録する。その記憶／記録はときに誤っていたりもするが、そのこと自体はこの作品において問題ではないし、むしろ「誤っているからこそ覚えていられる」と泉山さんは語る。

泉山さんの映像作品は余白を美しく映し出す。自身のいわゆる「作家性」を前面に押し出したり、あるいは「真実」に迫ろうと対象に肉迫したりするのではなく、対象に誠実に寄り添い、対象を取り巻く状況丸ごとを包み込むようなドキュメンタリー的手法を取る。彼の映像作品のなかで登場人物たちはみなキラキラと輝いているが、それは彼が光

を当てているからと言うよりも、登場人物たちがおのずから輝き出すような肯定的な空間を彼がつくっているからである。それはどこか見守りにちかい行為のようにも思える。

同時に泉山さんは実際には映っていない時(空)間にも輝きと陰影を与える。たとえば《遇景 - incidents -》(2014 年)では韓国の日常と日本の日常とが交互に映し出され、その文化的な違いと重なりとが観る者の心にやわらかな襞を織りなしていくのだが、じつは私が最も感銘を受けたのは、映像作品が上映された後、再び上映が開始されるまでの 30 分間の、静かでこの上なく豊かな空白であった。作品は泉山さんの映像とともに 7 冊分の物語からなっていて (テキスト: 嶋田絵里さん、表紙絵: 田中千智さん)、その 30 分間のインターバルは映像を見終った後 (あるいは見始める前) に冊子を手にとって読んでもらうために設けられた時間ではあったが、その時間があったからこそ映像作品がゆっくりと染みこんできた。私は「いま・ここ」から解放され、先ほどまで流れていた時間とは異なる時間のなかに浸ることができたのだ。あの時窓から見えた青空の美しさを私はきっと忘れないだろう。

今回の《F2014》に収められたインタビューは、画家 松本英一郎の未亡人である松本泰子さん、画家 寺田健一郎の未亡人である寺田翠さん、画家 伊藤研之の娘である伊藤茉莉さんの三人。泉山さんから作品プランを聞かされ、当館の収蔵作家のご遺族のなかから私が「この人はどうだろう?」と提案し、インタビューには二人で訪れた。なかでも私の頭のなかに真っ先に浮かんだのは松本泰子さんだったし、松本英一郎 (1932-2001) の絵だった。松本英一郎が他界して 13 年、今も泰子さんの心のなかには画家が生々しく生きているし、「生前には分からなかった主人の気持ちが今ようやく分かるような気がします」、そんな言葉もあった。泉山さんの映像作品の横に、松本英一郎の絵、とくに水彩画を並べてみたいと思った。

急速に変わりゆくとする日本に「怒りを持ちながらしかし声高に叫ぶことはせず」、むしろ「本当の退屈というもの」を心の底から肯定し「悦んだ松本の絵は、どこか泉山さんの映像作品と似ているような気がする。なかでも水彩画は、展覧会に出品するための「作品」へと昇華させる必要のあった油絵に比べ、松本の感受性や時には「静かな怒り」がストレートに出ている。《頂上の風景》で画面の上半分を占める空は絵具が塗られず紙のままの余白として残されているが、そのことによって空と大地とが単なる「風景画」としての一枚のなかに溶け合うことなく、それぞれの存在感を (絵具の物質感希薄あるいは欠如しているにも関わらず) 伝えてくるし、《さくら・うし》ではただの奥行きとしてだけある空っぽの空が目の前に広がる膜のような存在として立ち現われているし、《退屈な風景》では自然の人為的な破壊に怒りながらもその怒りをあからさまには出さず、まるで自然の生成変化の一場面を記録してい

るかのような冷静さを保つことで破壊の絶望のなかから生き抜く希望を紡ぎだそうとする意志を感じ取ることができる。

空／空白の豊かさと、丸ごとを静かに受け止め肯定するための距離感とが泉山さんと松本英一郎をつないでいる。そういえば《F2014》にも空を映した一場面が、やはりうつくしく刻まれている。

## 酒井咲帆×山本作兵衛

当館には山本作兵衛（1892-1984）の絵が1枚ある。《木枯し》と題されたそれは冬の寒い木枯らしが吹きすさぶなか色とりどりの洋服を着た子どもたちが風に向かって歩いている、そんな絵だ。とても魅力的な絵ではあるが、残念ながらこれまであまり紹介する機会をつくれなかった。しかしこの企画展にはぜひとも出品したいと最初から考えていたし、幸運にも作兵衛（作たん）事務所から所蔵品を8点お借りすることができた。炭坑の様子や当時の暮らしぶりを伝えることのできるラインナップになった。

《木枯し》は作兵衛の絵のなかでも出色の出来栄えだと思う。描かれたのは1964～66年頃と想定され、当初はもっぱら墨一色で描いていたのを色を使うようになって間もなくの頃である。子どもたちの色とりどりの洋服には、作兵衛の色を使うことの悦びが溢れている。同時に、ひとりひとりの個性を描き分けようとしているところに、子どもたちへの愛情が感じられる。そもそも彼が定年後に絵筆を取り出したのは「ヤマは消え行く、筑豊524のボタ山は残る。（…）孫たちにヤマの生活やヤマの作業や人情を書き残しておこう」ということだから、ここに描かれているのが坑夫たちの様子でないにしても、この1枚に彼の動機が凝縮されているとも言える。

《木枯し》を含めた作兵衛の絵と酒井さんの写真作品とをかけ合わせて展示しようというプランは早くからあった。ごく単純に言えば、ともに子どもたちへの愛情がひしひしと伝わる作品であるという理由がある。イメージ（絵／写真）と文字の組み合わせという形式上の共通点もある。文字による語りは、イメージによる情報量の少なさを補うためのものではなく、むしろ絵／写真を子どもたちへの手紙や絵葉書、アルバムなどとして届けるための役割を担っている。孫が大人になってからも、写真に写っている子どもたちが大人になってからも、それらを見返してはそこに描かれた／写された時間や場所を思い出してもらいたい、そんな願いが根っこにある。はじめから「作品」として世の中に投げられた訳ではない。ごく個人的な想いや縁から始まった記録が、たくさんの人々の記憶に触れ、たくさん人の記憶を呼び覚ます「作品」となっていったのだ。

そのためには時間が必要だった。つまり、ともに作品が成立するまでに長い時間を要しているという点がもう一

つの共通点としてあげられる。作兵衛は幼少の頃からずっと炭坑で働いてきたその記憶を絵に描いている。働きながら取っていたメモを参考にしながらとはいえ、記憶の蓄積がなければ果しえない迫真性を彼の絵は獲得している。絵が好きで子どもの頃からずっと描いてきたとはいえ全くの独学だし、遠近法やデッサンは無茶苦茶でまったくの童画風であるからこそ当館のコレクション展でも（他の展示作品との兼ね合いから）ほとんど出品してこなかったという事実はある。しかしだからこそ作兵衛の絵は人を惹きつける「記録」となりえているのだ。

酒井さんの出品作《いつかいた場所》も10年以上をかけたプロジェクトである。たまたま辿り着いた富山県の氷見で出会った4人の子どもたち。それから毎年夏に彼らに会いに行くようになり結果的にこの作品となった。酒井さんが展示している中には彼女が撮影した写真ではなく、その子どものひとりからもらった手紙が額の中に貼られているものもある。「写真家」と書いて「しゃしんや」と読ませたいという酒井さんは、写真を撮ることはコミュニケーションの一つの手段にすぎないと口にする時がある。写真に情熱を傾けながらも写真でなければならぬと固執することのない平らかさと、そう言わしめるに至る核となる想いの強さが、多くの人の共感を呼ぶ。

展覧会場では酒井さんの作品の前で涙している人をよく見かける。誤解を恐れず言えば、それは彼女が撮った写真の一枚一枚に心動かされている訳ではない。そうではなく、時間とともに大切な思い出が増えていくという当たり前の事実で改めて気付かされるのだ。広角レンズで撮影された彼女の写真は、彼女がその時に撮影しようとした被写体以上のものを写し込み、それら全てが時間の流れのなかで思い出を呼び込んでいく。作品は、その時その瞬間を切り取る視線ではなく、ちょっとだけ前を振り返り、愛おしく抱きしめるような眼差しで編集されている。

今回の展覧会に出品するにあたり《いつかいた場所》は新たな作品を迎えることになった。今年8月、お盆の時期に酒井さんは氷見へと向かった。すでに成人している4人に会えるかどうか分からないままの旅だった。いろんなことが変わり、すでに廃校となっていた氷見の小学校は歴史資料館となっていた。人気はなく、雑草生い茂るその場所を前にして、しかし酒井さんはふしぎと寂しいとは思わなかったという。何かが失われたり、忘れられたりすることは、じつは自然に回帰することなんじゃないだろうか、そんなふう感じた。氷見ではたったひとりとなった子どもが屈託なく笑い、海の向こうには蛇ヶ島がずっと昔から変わらずそこにある。

私たちは皆「いつかいた場所」を持っている。人によっては幸せなことばかりではないだろう。しかし幸せなアルバムをつくることはできるかもしれないし、その1冊がそれぞれの未来を生きていくための小さな、けれど停まることのないエンジンになることもある。

## 菱川辰也×江上茂雄

今回の展覧会に出品をお願いした6人の作家のなかで、出品歴が一番少ないのが菱川さんである。つまり、彼の作品はあまり知られていない。個展を2回開催し、グループ展に1回参加しているだけである。じつは私自身も最初の個展を見逃している。それでもなお今回の展覧会に彼の絵を並べたいと思ったのは、ただの直観だと言われればそれまでだが、江上茂雄の絵を一旦通過した私にそれは確信としてあった。

一見平凡な、絵になりそうにもないモチーフを「絵」として立ち上げる。それは画家としての技量がなせる力技よりむしろ、対象へと向けられた肯定の眼差しを絶えず更新していこうとする態度がなせるのではなからうか。江上茂雄のクレパス画と向き合った菱川さんはいみじくもこう書いている。「クレパスによる作画の過程は、無数の素描を集約し、構成してゆく手順としてあったのではなく、描く手が何を繰り返したのか、それまでの無数の肯定の試みで届こうとした像がどの様なものであったのかを、再び覚えていくみちすじとしてあったのだ」と。

こう言ってよければ、江上は忘れることの達人であった。彼は自分が暮らすまちの風景を描きつづけたが、それは日々目にし、何十回何百回も見ているはずの風景と改めて向き直す瞬間の到来を意味する。彼に言わせれば「何気なく歩いていると、ある時「あっ！」と風景に呼ばれることがある」ということになるが、その「あっ！」を待つためには日々と風景をつねにフレッシュに迎えなければならない。記憶は蓄積されるのではなく、軽微な忘却を伴いながらその度毎に更新あるいはリフレッシュされていく。

今回の展覧会では紹介していないが、とくに67歳から97歳頃までほとんど毎日実践された水彩風景画の制作は圧巻である。毎日1枚の水彩画を描いていくと決めた江上は1年に多い時では350枚以上を描き、そのなかには全く同じ風景が全く別の風景画として何十枚も描かれていることがある。陽のかんじも、風のかんじも、あるいは江上自身の気分や体調も日々刻々と変わるとはいえ、そもそも同じ風景の前に「今日はここを描こう」と何十回も座り直すなどということは、やはり「忘れる」ことなしには考えにくい。

菱川さんの絵を見た多くの人がすぐに指摘するように、彼の出発点には松本俊介の絵がある。色が抑えられた昏い雰囲気、物の輪郭を象りながらひとりで踊り出すかのような線の集積。両者のスタイルの類似性は、菱川さんが松本のスタイルを真似て学び自らのスタイルをつくりあげていることを意味しない。そうではなく、松本の絵を見た時に受けた震えるほどの深い感銘に依って立ち、描く度に、いや正しくは筆を置く度にそこに立ち返りながら、同時に

そこからどれだけ遠くまで行けるかと挑んでいるのだ。振り返った時、遙か後ろに松本俊介の存在をたしかに感じながらもその姿を目で確認することがほとんど難しくなるくらいに遠くまで。一度体に呑み込んだ「松本俊介」という体験に更新に更新を重ねながら、最後は忘れるに至るところまで夢見ていると、私にはそう見える。

その根底には絵画という形式への圧倒的な信頼がある。たとえば《橋/Najima Bridge》を見てみよう。福岡市東区にかかる名島橋は1933年に完成したアーチ橋で、今も白い御影石に覆われた往時の姿をとどめている。手前に大きく広がる土手と奥へと伸び行く橋はパースペクティブを強調しているように見えるが、その一方でパースペクティブを拒絶もしている。それは橋の上面をつなぐ直線が、奥へと伸びながらほとんど水平線としてあること、そしてあらゆる線が短く途切れながら隣の線と接続され、まるで蜘蛛の巣のようになうねりと広がりを獲得していることから。色がなくモノトーンであることは、昏い気分や懐古趣味をもたらすためというよりも、絵画という形式の平面性を強調するためにこそ機能しているように思える。色と線は調和して風景を描きながら、イリュージョンとして奥へと消えてしまわずに、それぞれに自由な歌をうたっているようだ。

《市内風景2》ではいよいよその歌声は自由になっている。高架式の高速度道路の雑駁な雰囲気醸しながらも、同時にほぼ全ての線が画布の矩形に呼応しており、これが「絵画」であることを一層明確に意識もさせる。風景画は風景の「画（絵）」であり、風景の似姿や現実の写しではない。これ見よがしにカラオケで叫び歌い、ストレス発散するのではなく、菱川さんは静かに口ずさみながら道をひとり歩いている。

歌は人生という長い道行を歩いていくための杖となる。私たちはそのことをよく知っているし、《紙》や《色紙》を見るたびにそう実感する。しかしこの2つの絵は、もはや絵そのものがうたっているのではない。絵と向き合っている私の心がいつの間にか歌をうたっているのだ。紙飛行機を折った白い紙を再び広げて描かれた《紙》、「これまでのような線主体ではなく色を使った絵をこれからは描いてみたい」として最初に描かれた《色紙》。とにかくこの二本の足で一歩一歩踏みしめていくしかないんだと、しかし視線はそのはるか遠くを見据えている、そんな自由で潔い絵描きの精神の現れは、絵を観る者の心に歌を宿し、力を分けてくれる。

ささやかな日々の繰り返しをいかに肯定し、しかし流されることにどれだけ抗えるのか。絵の小さなサイズは、居丈高な大きなサイズの絵にはない親密さをもたらしながら、絵画という形式が持つ原初的な力を遡ることができる。だからこそ菱川さんと江上は大きな船に便乗して海に浮かぶのではなく、小さな舟を自ら漕ぎ、その源流を目指すのだ。

不可能なことだと笑う人もいるかもしれない。しかしその不可能性への漸近が、もっとも遠くまで行くためのもっとも実効的な近道であることを、私たちは知った方がいい。

## 今岡昌子×孫雅由

今岡さんの写真家としてのキャリアはすでに中堅へと差しかかっているが、私自身が彼女の作品を見たのは過去1回しかない。福岡市内のギャラリーで開催された「トポフィリアー九州力の原像へ」と題された個展がそれである。関東に拠点を置きながらドキュメンタリー写真を撮ってきた彼女が、拠点を九州に移して開始したシリーズでもある。様々なことが急速なスピードで変わりつつある現代社会において、九州にはいまだ土俗的な文化や習慣が色濃く残り、土地の力や地霊と呼ばれるものが作用している。土地の記憶を遡ると同時に現代社会の無意識をあぶりだすプロジェクトともいえよう。

その作品群には、写ってしまったものたちの声に充ちている。見た目にそれはブレやボケ、歪み、写り込みといった奔放な表現として映るが、しかし今岡さんはファインダーを覗かずにシャッターを切るわけではない。ファインダーを覗き、対象を正面から捉え、時には構図をしっかりと吟味したうえで撮影に臨みながら、結果としてそういう写真を選び、プリントする。印画紙選びや焼き付け方法にもこだわっている。出合い頭の偶然に全てを委ねるわけでも、作家という主体性によって全てを統御できるとも思っていない。その両極を引き受けながら、表現として破綻なく成立する地点を探り当てている。それゆえに今岡さんの写真には明るさがある。下層に沈潜した無意識は両の手で掬われ、陽の光の方に向けられる。死の欲望ではなく生の希望が、彼女の表現の根底にはあるのだ。

今回出品されたシリーズ「シグナルトランスダクション(変容へ)」は、新たに撮影した写真と過去に撮影した写真とを混ぜながら編集し、今岡さんなりに「記憶」と「記録」について深く思索することで生まれたシリーズである。地理学者イーファー・トゥアンが提唱した造語を借りた「トポフィリア」が土地との結びつき、土地への愛着をテーマとしたシリーズであるのに対し、「シグナルトランスダクション(変容へ)」では様々な日常場面が撮影されているために抽象度は増す。しかしそれゆえに個人の記憶の古層へとより深く潜っていくことが可能になるし、都市に生きる私たちにいっそうのリアリティをもって迫ってもくる。

このシリーズにおいて顕著に認められるのが「写ってしまったものをどう表現として定着させるのか」という意識ではないだろうか。いったい何を撮影したのか一見つかみどころのない作品群の前に立ち、私たちの眼のなかにまるで残像のようにして残るのは、印画紙の上に写っているイメージと私たちとの間に何層にも重なる膜のようなもの

の存在である。それは時には花火の煙であったり、光のフレアであったり、霧や霞、雲であったりと様々だが、それらを強調しながら印画紙に焼き付け、場合によっては和紙の印画紙を使ったりしながら、膜のようなものの手触りを視覚化することに成功している。

タイトルの意味するところ、作品のコンセプトについては冊子にも掲載した今岡さん自身の言葉を読んでほしいが、誤解を恐れず単純化するなら「すべての現象はつながっていて、その現れの差異は一方から他方へと經由する間に起こる変容のゆえである」と言えようか。すべてが独立しながら連動していて、すべてが断片としてありながら連続している。そのような関係性を成立させるためには、厳然として在りながらしかし柔らかく横たわり揺れ動く距離、変容させながら伝達していくメディアとしての膜の層を発明しなければならぬし、今岡さんの作品にはたしかにそれがある。

今岡さんの作品の横に孫雅由(1949-2002)の作品を展示することは実は展覧会がオープンする直前に決めた。孫雅由の《形態の消去又は白の間合い》は出品候補として当初からずっと挙げていたが展示プランにしっかりとおさまらず、出品を見送ろうかとしていたところだった。しかし今岡さんの出品作を実際に見たときに、孫雅由の作品と今岡さんの作品とが並んでいる光景が私のなかにスッと降りてきた。

《形態の消去又は白の間合い》は鉛筆と消しゴムによるドローイングで、アクリル画や版画でも「消去」や「間合い」をテーマに制作していた孫が日々取り組んでいたいわばレッスンでもある。1日でもできることもあるし、数日かけてできあがることもある。紙一面に鉛筆を滑られて短い線をまき散らし、後から消しゴムで線を描く。遠目から見れば、まるで真っ白い紙が一枚あるだけにしか見えないが、近づいていくにつれじわじわと見えてくる。しかし見えてくるものは、そのタイトル通り「形態(フォルム)」ではない。「近づくにつれ靄(もや)が取れてはっきり見える」とよく言うが、孫のこの作品の場合は近づくにつれまるで靄がかかっていくようで、その濃くなっていく靄を観るもどかしさと、「消去」や「間合い」という本来であれば目に見えるはずのないものを捉え、現そうとする純粹さに身もたえする。

その純粹さこそ、今岡さんと孫を取り結ぶ線であろう。自己との対話をつづけ、その自己の身体のなかに接続されたたくさんの他者の声を聴き、その制御不能なものに賭けること。そのことにより二人の表現は、その膜や靄の向こうに圧倒的な深みを獲得しえている。

## 寺江圭一朗×高島野十郎

出品作家がまだ確定せず思いを巡らせている時、すでに

見ていた寺江さんの映像作品《another way ー石職人ー》(2014年)がじわじわと私のなかに占める場所を大きくしていった。今回の出品作である《石とラブレターとテレパシーとコントロール》の前提となる作品と言っていると思う。

寺江さん扮する「石職人(石をつくることを生業としている人)」が誰かからのインタビューに応えながら、辺りで目にした石を「これもわしがつくたんじゃ」などと説明している。「職人」とは言うが彼がつくる石の摸刻と自然の石との違いは小さなモニターで見ても明らかだと感じたし、そんな石をつくることで生計を立てるなんてことは不可能で、もちろんフィクションだということは分かりながらも「なにを馬鹿げた虚言を」とツッコミながら映像を観ていた。

しかしどうしてか観ることを止めようとは思わなかった。観ているうちに私は「私から見ればこの男はただの妄想癖のある人間にしか映らないが、この男にとっては嘘など微塵のかけらもなくすべてが本当であり、そんな男の内側からこの世界を見てみたらどんなふう映っているんだろうか」と釘付けになり、深みにはまってしまったのだ。それは「この男の記憶はどのように形成されているんだろうか」という興味につながった。

ただし寺江さんの関心はそこにはなかった。タイトルにある「another way」、つまり「もう一つの方法」。それは「当たり前として受け取られている世界の姿に穴をうがち、常識を疑い、これまでとは別のもう一つの方法で新たに世界と向き合うことができないか」という寺江さんの意志を示している。石は太古の昔から在ると当たり前になっているが、そこに「石職人」の営みがわずかながらも参入していると(それがフィクションであれ)知らされた私たちは、それでもなおこれまでと同じように世界を見ることができると。世界のほころびの尻尾をつかまされたのだ。

自分の目で見直すこと、自分の言葉で考え直すこと、自分の体で感じ直すこと。その態度は寺江さんの制作の核になっているし、高島野十郎(1890-1975)の絵画制作に通じている。「超俗の画家」「孤高の画家」として彼が描いてきた写実絵画はいまや高い評価を得て、当館を訪れる鑑賞者も年齢を問わず彼の絵の前には息を呑む。たとえば《蠟燭》。発表するためではなく信頼する友人、感謝すべき知人に手渡すために描かれた小さな蠟燭の絵は、全てが同じように画面の真ん中に蠟燭が(燃える炎や蠟燭の長さを違えながら)立っている。「じっと見ていると炎が揺れるように見える」と言えばどこなく胡散臭くも聞こえるかもしれないが、しかし彼の《蠟燭》の前に実際に立てばその言葉もふしぎな説得力を持つ。

野十郎は自らが目指すべき「写実」についてこのように書いている。「全宇宙を一握する、是れ写実／全宇宙を一口に飲む、是写実」。仏教思想に精通し、俗世を離れひとり小屋を建て、晴れの日には畑を耕し雨の日には絵を描くという

日々を送っていた彼にしかたどり着けない境地がある。「写実」とは見えるものを見る通りに描くのではないのだ。じつはそのことは、野十郎の絵を哲学的な思索の対象にするまでもなく、よくよく見れば分かることもある。彼が描いた蠟燭は、その絵の雰囲気や画家自身の生き方に対する先入観ゆえ日本独自の和蠟燭と思われがちだが、そうではない。たしかに炎の燃え方は和蠟燭のそれなのだが、芯の形から見ればいわゆる洋蠟燭である。つまりすでに見える通りには描いていない。

ではなぜそのような「折衷」をする必要があったのか。それは彼が「写実」として描きたかったのは、蠟燭そのものではなく闇であり、同時に時間であったからではなかったか。闇の存在を強調するために長く伸びた炎、14世紀頃からつくられていた和蠟燭よりも遥かに長い歴史、2,000年もの遠大な時間を生きてきた洋蠟燭の形が必要だったと考えてみる。さらに《無題》という作品。これを完全な闇を描くという矛盾を突き詰めた果てに生まれた作品と見ることもできる。この一見抽象画のような作品を、画家自身が目をつぶり、太陽に向かって顔を上げた時に目の裏に映じられる光の斑点を描いたのだと想像するのは、過剰な解釈だろうか。

しかし彼の絵が観る者に過剰な解釈を誘うのもまた事実である。それは高島野十郎という画家の体の中に飲みこまれた「世界」がそこに在るからであり、それはそのまま高島野十郎という生きた人間が私たちの目の前に立っているということだからである。

寺江さんのこの展覧会への出品作も、映像「作品」として見れば過剰に見える。そのタイトルのつけ方からも明らかのように、現在の彼の関心がまとまりなく並列的に詰めこまれている。しかしだからこそ、「ぼくはもうこの作品をつくるしかないのだ」という切迫した必然性がひしひしと伝わってくる。全身全霊で生き、つくろうとしている態度が堂々とうたわれている。「制作と生活が切り離されてしまっただけは嘘になる」。そんなようなことを寺江さん扮する石職人が映像のなかで語っていた。

そしてもう一つ。この映像作品は私たちの記憶のあり方そのものを作品化しているのではないだろうか。先ほど「寺江さん扮する石職人」と書いたが、前作と異なりこの作品においては彼が「職人」であるかどうかは明示されていない。ある時は缶を拾い、ある時は石をつくり、どうやって生計を立てているのかは不明である。「職人」でない以上、なぜ石をつくっているのかもいまいち判然としない。そもそも前半のインタビューは誰がなんのために撮っているのか、後半登場してくるビデオカメラを持った人物(実際は寺江さんの一人二役)は誰なのか。あるいはそもそも一人「二役」ではなく一人が分裂してしまっているのか、一人の夢のなかの話なのか。その謎を深めるかのように、終わったはずの映像がまた最初につながって、どこが始まりでどこが終わりか不明なまま循環していく。

このように書くとその構造の複雑さ（曖昧さ？）ばかりが強調されるが、しかしそれは物語化を拒絶する類のものではない。むしろ鑑賞者たちは（意外なほどに）自由な物語を組み上げて、人によっては「とても分かりやすい作品だ」と満足げに語ってくれる。

それはつまり、この作品が私たちの記憶のあり方と同様に、生きて在る人にとって生々しく働きかけてくることを示しているし、ぐるっと一周して野十郎の《蠟燭》を前にした理屈抜きの「分かりやすさ」にも通じているような気がしている。

### 森田加奈子×鹿児島寿蔵

森田さんの新作《三人称ノ景 III》が展覧会オープン直前に仕上がり、壁に掛けられたのを見た時、高島野十郎の《早春》を思い出した。《早春》は冬枯れの空に2本の木が画面真ん中にすくと立っている、そういう絵だ。まちががなく風景画に分類される。一方森田さんの絵には二人の少女が描かれている。つまり人物画だ。しかし両者はともに、縦長の画面に沿うように立つその2つの存在のシンクロニシティをとらえている。2本の木は一定の間隔を保ちながら同じように曲がりくねって天に伸び、二人の少女は何かの気配に呼ばれたのか同じように右を向いている。あるいはこうも思った。森田さんの描く人物が植物的な存在なのだ。

絵をもう少し見てみよう。時間は夕刻、辺りは暗くなりはじめ、空は薄いピンクに染まっている。太陽が沈んだ直後だろうか、背景の木々は陽の名残りを謳歌するごとく金色に輝いている。草は一面に生い茂っているが、背は高くなく、見通しはいい。しかし暗さをたたえた緑色と草むらを描く筆致の大胆さもあいまって、ふしぎなオーラを感じる。そこに少女が二人、画面中央に立っている。ふっと右を向いてそのまま時間が停まったかのような緊張感もあるが、その立ち姿は凛としていながらもアンバランスさを残し、やや武骨でもある。手を握りしめているような開いているような、遠くをギュッと見据えているような何も見えていないような、宙吊りにされた瞬間。その彼女たちが身を包む洋服は草むらを描くのと同じ筆致で描かれ、周りの風景に溶け込んではいないが反発もしていない。右の少女と左の少女、少女たちと周りの自然、画面上部の木と空と画面下部の草と大地、画面の右側と左側。この絵の中にはあらゆる「対（つい）」が見出され、緩やかに呼応しあっている。

しかし鑑賞者だけが、その呼応関係から外されている。通常の人物画であれば、そこに描かれている人物はこちらに視線を送り、見る／見られるの関係が成立するが、この絵にはそれが無い。それはつまり、この絵を描いた森田さんもまたそこに描かれている光景の埒外に置かれている

という訳だが、おそらく彼女はその不意に訪れた世界からの拒絶の瞬間をうつくしいと感じたのではなかったか。あるいはそれは自然に対して抱く畏れにも似ているかもしれない。ただし、彼女のそれは瞬間であり永続ではない。つねに現在性のなかで揺らぎ、拒絶と歓待の両極を揺らいでいる。この少女たちを植物的だと感じるのは、そういうところに拠っているのだと思う。

森田さんの絵は揺らいでいる。風景が揺らぎ、時間が揺らぎ、関係が揺らぎ、「私」が揺らぐ。まるで揺りかごのなかのように、心地好くもあり心許なくもある。その揺らぎを積極的に表現として活かそうとしたのが、ダブルイメージあるいは二画面同時図の手法であった。《アンティエ》と《コイル》は彼女の部屋の中の光景と部屋の外の光景を組み合わせたものだが、その並列関係によってこの親密な風景は想像の余地を広げ、観る者の記憶のなかに潜り込んでいく。また今回の出品作ではないが、《あの角を曲がる》（2014年）などは彼女自身の出生にかかわる記憶の底を遡っていこうとする試みで、実際に見てはいないのに気になる風景や光景を一枚の画布のなかに二つ並べている。先の《三人称ノ景 III》もおそらくはダブルイメージの手法が活用されている。

ややもすると「弱い」と言われるかもしれない。しかし森田さんの絵には「弱い」と「強い」が同居し、あるいはこう言ってよければ弱いかからこそ強いという反転を実践している。そのことが、生きにくい今を生きて在る私たちにとってリアリティを発揮するし、この展覧会において年齢を問わず鑑賞者に深い印象を残している。同時に私にとってそのことは、壁を隔てて配置した鹿児島寿蔵（1898-1982）による紙塑人形にも重なってくる。

紙塑人形とは、鹿児島寿蔵が長い研究と研鑽の果てに完成させた人形のつくり方で、木や陶によらず染めた和紙を素材としている。和紙を用いることで可能となる表現の独自性はもちろんあるが、寿蔵が根底に持っていた信念とは、人形は人の長い生涯に文字通り寄り添うことのできるものでなければならない、そういうことだったように思う。紙でつくられる紙塑人形は軽くて丈夫である。重くて脆くては携えることも難しくなるし、寿蔵自身が人形を道路に叩きつけてその丈夫さをアピールしたというエピソードも残っているくらいだ。決して心安くばかりは生きられない世の中で、人形という自分とは異なるもう一つの生を心の拠り所を携えることができれば、人はどこまでも歩いていけるだろうし、寿蔵が人形を両の掌の上で十分に扱えるほどの大きさにつくるのは、携帯の利便性を追求するばかりではなく、和歌や歴史上の人物をモチーフにするのと同様に、人形のなかにいかにその「もう一つの生」を偽りなく込めることができるのかを真摯に考え抜いた結果である。

「工芸の美しさは用のなかに在る」という紋切り型に私は必ずしも賛同しないが、しかし寿蔵はまさしく人の生に

とっての「用」を果たしうる人形をつくろうとしていた。それはあるいは世界を構成するほんの小さな1ピースではない「私」がいかにかして世界と関わり、その「用」を果たしうるのかと問い続けることでもある。「私」が世界とのつながりのなかに在ることを知ることは「私」のなかに深く潜ることであり、作品をつくることはその両方になりえる。

弱いことは強いこと。閉じることは開くこと。「私」とは見知らぬ他人である。展覧会オープンまでの数日間、出入り激しいバックヤードでも動じず集中して新作を描きつけていた森田さんの姿を、素直に美しいと思った。

最後に今回の展覧会場について少し。会場空間は坂崎隆一さんと私とでいっしょに考えた。具体的には、1) 小さな袋小路をいくつか設けながら、2) 全体を貫く背骨となる壁をつくることを私からリクエストして、坂崎さんから、当館に保管している什器や資材を積み上げて壁をつくるのがリクエストされた。なので会場プランは比較的早くに確定できていたが、実際にどのような空間が現れるか、つまりどのような壁になるかは、オープン1週間前のライブ感あふれる設営作業を待たねば見えなかった。結果、記憶が積層し、記録が封じ込められた、まるで胎内か森のような展示空間をつくることができた。

美術館らしい「ホワイトキューブ」としての展示室として展開するには無理のある当館の4階展示室だが、逆にその「個性」を活かしきることを毎回の空間構成の課題とし望んできた。今回の空間も「美術館っぽくなくて居心地がよく安心できる」という感想をもらったが、同時にある種の落ち着きの悪さを目論んだ。

様々な作品が混ざり合い（しかもこの展覧会では会場にキャプション掲示をせず、出品目録と会場見取り図を配るのみにしている）、展示壁と化した什器やレイアウトされた資材がもの言いたげに語りかけ、作品の横に計10枚ほど掲示されたパネルの短い言葉は饒舌だが情報量は圧倒的に不足しており、その語り手も判然としない。誰が発しているのか、何を言おうとしているのか、はっきりとは聴き取れない小さな無数の声を響かせるために。記憶の生々しさを体感してもらうために。

会期始まって間もなくにうれしい声をもらった。「空間や時間の流れを行ったり来たりするような感覚でした」。声なき声に浸り、耳を澄まし体を開き、うたを聴こうとしてくれた人がある。記憶と記憶、記憶と記録が混ざりあい、また新たな記憶が生まれつながり、記録について改めて考える。そのような対話の場として、この展覧会場が育っていてくれることを心から願っている。